

《心雨》的感悟与感动

□唐建平



律曲线，是有意创造个性化音乐表现的功利性努力。但是我自己更为在意的是不经意的流露早已成为流淌于血液的自然性、自发性。怡然自得。音乐语境的纯朴又要意向深微。能够引人在平易中进入胜境。创造淡雅如夏日的清风，沉静却不失于细雨滴滴中心易感动。

第二，《心雨》是以平静抒情的为特点的音乐作品。乐器使用不炫技，但又要让每样乐器在音乐表现过程中有合适的表现。在横向方面，乐器使用是依托音乐铺陈的结构过程中适宜的各自的主奏和领奏段落。如：作品古筝轻轻上行刮奏出琵琶的轻轮轻弹的比较大跨度的曲调，在音乐表现意义上是有着《心雨》的点题意义的。而随后跟进的二胡，缓缓平静的接续下去，以深情悠长的歌唱旋律贯穿始终，使音乐更有深情诉说丰富的感情内涵。在音乐进行过程中，随着音乐自由式延伸的每个小段的 启开，领奏或主奏乐器的变换总是加深着音乐的述说性。如古筝领奏的段落，音乐凭借古筝“按”“揉”“压”等独具东方韵味的语言表达方式，给音乐增加更多的凄美柔美。琵琶在音乐中负载了多方面的音乐表现意义。其弹拨乐点状的音乐表现，单音、泛音的微微点点，如雨滴轻轻飘落。同时在连贯的旋律性表现方面，琵琶

的演奏的旋律，又常常与二胡结合一起，给抒情连贯的旋律述说，增加的弹性和深层的音乐内涵。

与二胡、琵琶、古筝等乐器相比，扬琴的每个音的发音都比较单一，“按”“揉”“压”的人为因素很少用，在音乐表现上适合炫技，但却并不见长于动情歌唱的旋律。抓住这个特点，音乐中它的在它的伴奏作用中，适当加强它的音乐主题意义。而在乐曲的高潮处，唯一一次单独呈现的华彩段落，扬琴以具有“惊醒”效果的绚丽声音闯入，整个华彩段的音乐表现，使它成为这个作品音乐表现中独一无二，不可或缺的存在价值得到充分证明。

第三，凭情感和心灵处于平静无求的情境中，让心间不经意而涌现的音乐缓缓流淌出来。这是说明了《心雨》的结构构成是不依托专业音乐学习中所学的曲式结构构成技术完成的。我相信，当我在延伸旋律过程中，当发现音乐缺少新鲜感，或者说是动力的时候，我会马上想到音乐材料的变化，或者说是做些曲调方面的调性扩展，节奏、音色、演奏法等变化。旋律在不断的延伸中延伸，在音区的转换、乐器的交接、织体的轮换、甚至是在调性的偏移等处理当中，使得音乐永远保持向前推动，引人入胜的新鲜感。这就是这首作品在创作当中重要的环节。但就整体

的音乐结构而言，我没有作过理性的分析。我不知道它的结构是什么样的。我相信就曲式结构方面的具体分析，是可以将其规范为某类西方曲式结构范畴之内的。而偏重于中国音乐文化方面的解读，也容易用体现了中国音乐构成手法中衍生变奏的线性发展模式等等来评析。但我总是觉得不应当满足于这样的分析和结论。因为构成音乐横向的方式再多，都不过是通过音乐材料的重复和对比来对音乐内容的编排和陈述。西方古典音乐建构或找到了最适合古典音乐表现的最合适的结构方式并固化为曲式学一系列曲式结构规范。但其并不是适合一切音乐表现的结构方式。我们学习了它是为了激活我们自身的结构能力，我们的作品在音乐结构的结果上是否与其相符并能够找到对应并不很重要。我认为，对于当代中国宏观的音乐发展而言，我们应当更为开放、科学的文化观念来解读我们的过去、现代和未来。我们中国艺术家的艺术观念中是最为强调并相信传统的继承是我们艺术创作的根基，这是十分正确的。但是在具体艺术实践过程中很多观念性的问题并没有解决。我们谈继承时容易孤立地看待传统留下的财富成果而忽略传统形成的足迹。或者说是忽略研究和肯定传统文化财富形成时期创造者们可贵的思想创造火花。因此有些时候，将传统固化的文化财富，不加分析地作为束缚当代活跃的艺术创作标准，这是应当注意并杜绝的艺术思想的错位。

首先，是对中国古典民族音乐突出旋律，发挥旋律力量的深刻认识。由于编制缩小到四件乐器，乐思再不用为照顾到不同乐器的表现而被平分秋色。二胡可以成为最重要的主奏旋律乐器，娓娓道来的诉说直指人心；琵琶点滴的灵动更如雨滴般渗透人们的心灵；古筝韵味十足的华美展现了中国古典的含蓄之美，扬琴宽幅音区的跨越、浑厚的音响加大了乐曲的

空间感，成为音乐向前发展的推动力。四件乐器浑然天成又独具个性，完全符合《心雨》这首作品追求纯净的艺术理念与音乐意境。就旋律而言，《心雨》的旋律平缓流动，虽然语音乐气息比较长，语句也比较自由，比较有亲和力的曲调的核心材料在音程跨度上也比较宽，但是其大体外貌并无多少特别惊人的创意。在写作和构成这个音乐旋律过程中，值得一提的心得是：对于中国古典音乐中传统文化精神的深层次的感悟。就《心雨》的旋律特点来说，曲调元素虽没有直接使用固定的民族音乐素材，但对于中国音乐文化的无处不在，耳濡目染形成的久远深刻相知相识。也许悠长的气息伴随比较丰富旋



让乐曲从心中流出 ——听唐建平的民乐四重奏《心雨》有感

□李吉提

我对《心雨》音乐语言的最初印象主要是通过旋律和音色获得的。第1-5小节是《心雨》的引入句。在箏的滑奏和洋琴的铺衬下，琵琶在第2小节按4/4的正常节拍律动进入，从容、平静。但在第3小节旋律线条抛起时，小节内出现了切分节奏，它表现为一定的感情起伏，同时也改变了4/4拍原有的节拍重音位置，使乐思得以向后延伸。随着第4小节旋律线条的下降，刚刚恢复了4/4节拍律动的乐思，到第5小节又“意外地”在头1节拍位置上出现了休止，致使该小节的重音向后移动致第2拍——这种“述而又停”的音乐语言、情态、和不受节拍重音循环约束的写法，弱化了传统音乐技术理论中借用“节拍”将时间强行量化的周期性音乐律动，使小节线在这里，更多只是作为各个声部演奏时，在时间上的一种合作参考，从而使音乐的演奏获得某种新的、自由和即兴的表情。这音乐语言的“从心所欲”处理，既“现代”，又“很中国”，给听众以若有所思的印象。

在第一段落的终止部位，我看到了又一种有意思的音乐语言处理。第18-21小节，正当歌唱性的旋律在二胡声部表现出特别魅力、并使人联想起传统二胡曲的典型旋法韵味之时，原本一直在D宫调的旋律下行到第20小节的“E商”音时，突然中断，凝神听时，只剩下弹弦乐器的颗粒性音响，它们刻意避开

了我所期待的“D宫”调的音高，而被意外地转到b羽调式终止了。这种旋法和调式的变换处理，使旋律变得委婉、细腻，其乐器间的音色传递也很有表情。此类写法，既出自传统，又在对传统的突破中获得了新意。

《心雨》的音乐句法参差不齐，它不同于西方经典音乐以偶数小节为基础、和以诗句式的整齐格律或方整性句法结构为基础的组织样式。而采用了某种类似中国散文般自由的句法和文人音乐般随意、即兴发挥的特质（限于篇幅，谱例和具体分析从略）。

乐曲的整体结构布局可以分为以下五个段落：

第一段落（第1-21小节）：为乐曲的引入和原始陈述阶段。音乐主要在D宫调，但由b羽调终止。

第二段落（第22-35小节）：为乐曲的第一个衍生性段落。乐思从D宫调逐步引出#G音，它可以被理解为是D宫调雅乐阶中的变徵音（即#4），也好像是游离在到了A宫调的变宫音（即7）的位置，从而引发了一定的音乐色彩变化。而后，乐思通过与第一段落“合尾”结束。

第三段落（第36-54小节）：为乐曲的又一个衍生性段落。乐思的起始音与收束音与第二段落并无实质性区别，即都从“#FAB”（也就是D宫调的“356”）三个音开始，又用同样的“合尾”方式结束

（见第53-54小节）。但这次音乐的衍生陈述篇幅较前一段落更长、力度和旋律运动幅度更宽、特别是向高音区发展的张力与热情等也都较第二段落发挥更为充分，调性游离以及节奏的活跃程度也较前更为突出。因此，比较而言，第三段落的发挥，是要比第二段落发挥的程度更高一些。当从箏、扬琴、二胡、琵琶从第44小节次第进入、和让二胡在低音区激情“歌唱”时，音乐已进了乐曲的总高潮（见第48小节）。

以上两个中间性的段落，经历了对第一段原始乐思的两次衍生性发挥，又两次“合尾”终止的写法，体现出中国音乐“一生二，二生三，三生万物”和“万物归一”、“万变不离其宗”的思想，与明显有别于西方音乐的中部段落结构写法和审美取向。首先，它缺少西方音乐中部段落那样鲜明的对比主题和速度节奏对比，其调性的游离也主要偏于色彩性变化。其次，从音乐语言陈述方式看，它也没有采用西方音乐中部段落常使用的分裂、模进等针对原始主题的“解构性加工”，而是在展开性陈述的过程中，一定程度上继续保留有中国传统音乐的“线性表达”和相对从容、平和与中庸的气度。第三，作曲家之所选用“分段铺陈、逐渐展开”的写法，可能也与中国传统艺术的“渐变原则”和审美取向有关。即所谓“观山不喜平”。

故乐思的两次衍生都是逐步进入、和次第展开的。即两次“上山”（指两次衍生性的段落发挥）又两次“下山”（指这两个衍生性段落的两次“合尾”回归），并由此生成一种“山峦起伏”和“一山更比一山高”的“观山”审美体验。

第四段落（第55-64小节）：这是处于中间部分的最后一个段落。其音乐具有回忆某些与第一段落原始陈述有关的乐思、以便于转回、连接、和向后开放等结构功能作用。作为中部的第三个段落，音乐在陈述的过程中，也需要一定的动力性。当乐曲进行到连接过渡时，作曲家借助于旋律上行和不同乐器的协力华彩性演奏推进中，乐思进入又一高潮、并且营造出鲜明的向后开放势态，形成对再现段的“期待感”。如：第60-64小节，这种将第四个段落处理为中部唯一没有“合尾”的开放性结构，反映出他对西方音乐结构技术长处的认可与借鉴。

第五段落（第65-75小节）：乐曲第一段落的减缩概要再现。原本是由琵琶单独引入的第一乐句，此时已加上了二胡，所以首尾两段音乐的音色也出现了一些变化。句子较前更短（原来是4小节，再现时变3小节），音乐写的很干净。与第一段落不同的还在于它一开始就更加明确了b羽调式的统治地位，使音乐稳定地回归于美好而平和的意境之中。依旧用“合尾”结束。此类采用再现结构的布局，与西方音乐结构理论有关。目的是为了乐曲前后呼应，有始有终。也符合中国人所谓“殊途同归”的愿望。音乐依然行云流水般的自由、闲适、安详。（下转第8版）

唐建平的民乐四重奏《心雨》乐谱篇头记有这样一段文字：“这首乐曲创作于1996年。同年11月在北京音乐厅首演。作品朴实、纯净、唯美抒情的笔调，发挥了中国民族音乐中深含的通透心灵力量的旋律美”。关于乐曲的标题，作曲家又加以这样的描述：“夏的午后，如一片临风望海的芊芊草原，热风吹来几滴雨，心似有悟”——这，即是所谓的内容了。其实，当我听《心雨》时，并没有注意它具体想写什么，也没有发现它有什么特别新的现代作曲技术理念或“前无古人”的器乐演奏绝招，但就是喜欢它那令人感到亲切动听的旋律。娓娓诉来的乐思处理得竟像从心中流出般的自然和从容。乐曲虽然采用了西方室内乐的四重奏体裁形式，但从音乐语言、到音乐结构，都有许多我们民族自己的东西和反映作曲家个人情致的用笔。为此，我愿意从该作品的音乐语言、音乐结构布局、以及我对有关中国民族室内乐风格重建问题的思考等三方面，来谈一点自己的认识和体会。