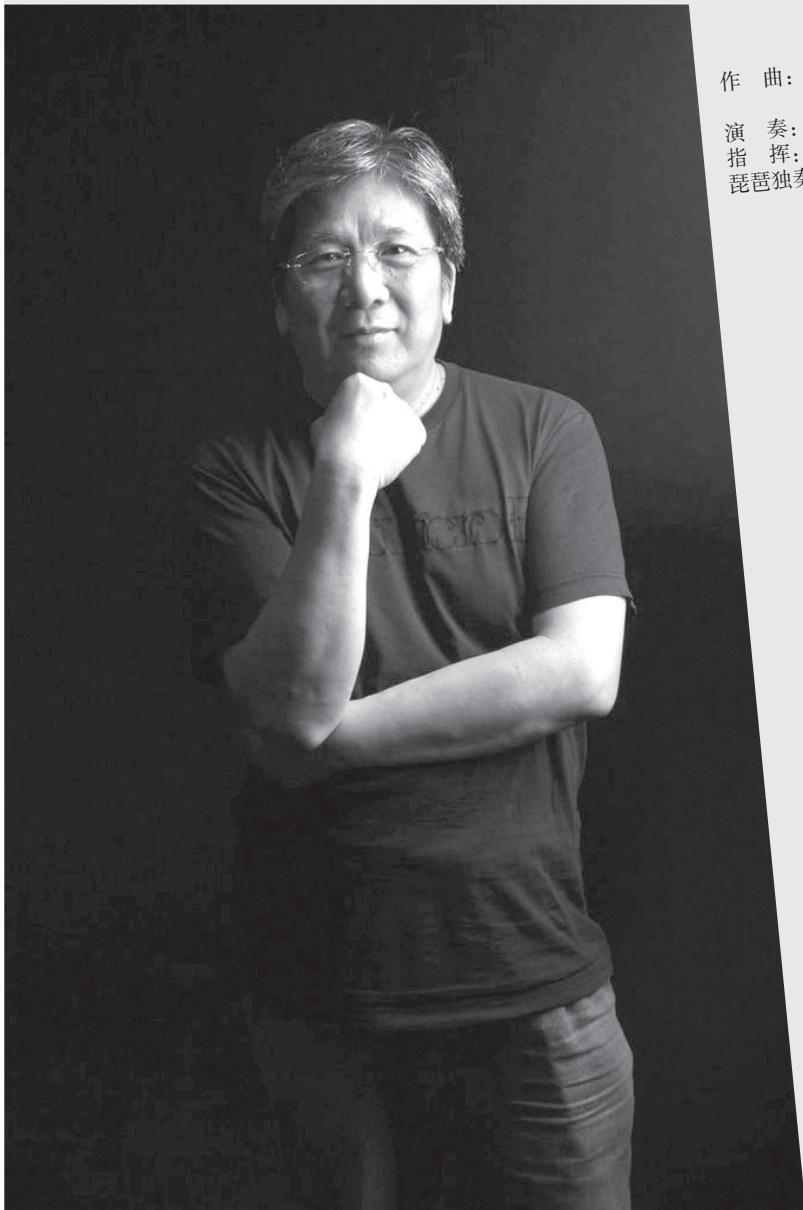


琵琶协奏曲

千章扫



作曲：罗永晖

演奏：中央民族乐团

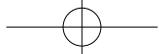
指挥：许知俊

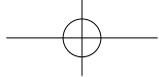
琵琶独奏：于源春





琵琶独奏：于源春





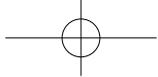
作品简介

作品从中国草书的动态美获得创作灵感，借助琵琶特有的舒雅性和骤雨狂风般的表现能力，用渐进的声响层次，对照动作体态、线性起伏和速度疾徐的变化。琴音在刚柔浓淡的对比中，发挥了流畅无滞、一贯到底的气势。此曲共分“胸中气”、“游丝连绵”、“点滴成流”、“蟠龙走”四个部分，各有特定的标题和气氛，分别从或静或动的音乐造型作起点，再层层叠叠，脉脉相承，而且连绵不绝，像一笔而下，直带到终结。

创作时间：1998年

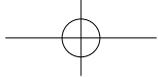
首演时间：1998年

首演乐团：香港中乐团



作曲家简介

罗永晖 作曲家。现任香港演艺学院驻校作曲家及“无极乐团”艺术总监。早年毕业于美国加州大学。回港后创写超过三十部电影音乐，其间创立香港演艺学院作曲系，并担任该系主任多年。后再赴美以访问学人身份在美国斯坦福大学从事讲学及音乐创作。曾获亚洲作曲家同盟会议颁赠的“入野义朗”纪念大奖、香港电影金像奖最佳配乐奖、香港艺术家联盟颁赠的艺术家年奖、二十世纪华人音乐经典大奖、香港戏剧协会颁赠的最佳戏剧音乐奖，并曾以歌剧《梦拾红梅》、琵琶与西洋乐队作品《逸笔草草》、中国弹拨乐作品《风流》、琵琶与中乐队作品《千章扫》及中乐队作品《星河泼墨》连获五次香港作曲家及作词家协会颁赠的金帆音乐奖。



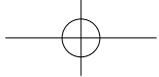
古典智慧的延伸

罗永晖

成曲原委

《千章扫》琵琶独奏曲的初稿完成于1996年，是应香港钱秀莲舞蹈团舞蹈节目《字恋狂》的委约创作，原名《一笔》，内容表达狂草的挥洒与狂情，我当时的灵感如泉涌，大概三天便快速完成，由当时担任香港中乐团琵琶首席的王梓静小姐首演。她为配合舞蹈的动作、体态和韵律，过程中奏出不少自由即兴的部分，还加上自弹自唱的京剧唱腔衬托，全场在举手投足之间与舞蹈及灯光互动呼应，密不可分。

乐曲经过多次独立演出及修改，渐趋成熟，终于1998年正式



定稿，重新命名为《千章扫》。被删除了唱的部分之后，结构显得比较完整统一。此外，我为乐曲调整篇幅，浓缩乐句，令音乐起伏流畅，一贯到底，整体更接近于草书的动感和气势。假若当时只闭门造车，没有任何舞台的体验及与编舞者的交流互动，恐怕《千章扫》会是另外一种写作的取向。西洋及民乐队的协奏版本随后陆续诞生，但独奏部分已牢不可破，我再没有对之作出任何修订及改动。

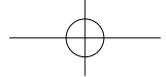
这些年来，本人写过不少与书画及大自然有关的音乐作品，现在尝试跳出音乐的角度，谈谈创作《千章扫》的艺术思维方向。

在中国久远的年代里，古人在笔墨挥洒之间遗留下了丰富的艺术财富，这些作品精深微远，令人深刻地感受到幽淡情调和飞动活力交织的美态，也牵起本人深邃的想象，从启发中作出不少新的尝试。此外，数十年来与多位琵琶演奏家的紧密合作，在讨论如何阐释和演绎琵琶乐曲的过程中，我深刻地体会到中国音乐的生命活力及文化底蕴。这些来自心灵的源泉，不断丰富我的生命，构成本人的艺术趣味和风格取向，从解读古典美学智慧以引发创作灵感的流程里，我有深刻的体会。

反常合道

创作上，中国艺术经常强调一个重要的原则，就是任运天真、追求自由，看似违背常理，实则显现出自然天成的意趣。苏东坡用“诗



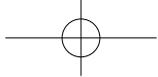


以奇趣为宗，反常合道为趣”的原则引入诗歌美学。禅宗傅大士也以“空手把锄头，步行骑水牛，人从桥上过，桥流水不流”的诗谒意象，打破一般理性思维，带领我们进入神妙的艺术层次。

违反常事常情，有时更可以深刻地表现出心理与感情的体验。在艺术里，反常的表现形式也会增加审美的趣味和魅力。古代中国绘画表达的时空观念往往也不合情理，如王维不问四时，以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景之所以深得禅趣，正在于巧妙地以不合理的艺术形式或手法，发挥独特的美学情味。禅宗奇特的思维方式在艺术里备受青睐，因为它冲破了逻辑思考的束缚，提供新的审美角度，启发欣赏者及创作者的想象及审美潜能。

禅宗的“反常合道”之外，“动静不二”也许是另外一个重要的美感原则。禅从中国传到日本后，禅僧建造枯山水庭园，以抽象的方式表达自然感受，他们借用大小不一的石头象征海岛，幼滑的白沙象征海洋，以“缩三万里程于尺寸”的手法，不用一滴水，似中国水墨画般在黑白反差之中将山水呈现。由于庭园中只有石头及细沙，石头充当了自然的骨骼，表现出恒常的“静”态，对比之下，幼沙便像水影波纹般“动”起来了。

中国传统思想本来就认为动静是密不可分的，不少艺术作品整体上追求静意，但在形式体势上却在追求飞动之美。例如敦煌佛陀那飘洒流畅的外形及贯通上下流动的线条，便表现出超神脱俗的动

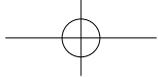


感和洞悉哲理的静态美感。这种动静合一的风貌，正是中国传统艺术蕴含的意趣所在，也为现代艺术提供了创作上明显的指引。

韵味无穷

韵味上，音乐和水有着莫大的关联。水是大自然的重要内容，只要有水，万物都显得生气盎然，所以古人以水喻道，以水比德，喻心境也取象于水。看微风吹过，水面泛起的柔柔鳞波！看小石投湖，水纹贴岸，然后回环折返，轻轻引动的萦回细浪！它带来婉转悠长的意蕴，就像古琴的吟猱、琵琶的推挽，赋予单一声响的无穷变幻，令乐音在微小的起伏间，拨动了人们感性的心弦，泛起了细致轻盈的美感和情韵。

水还有澄澈涵虚的特色，而且空明透亮、真幻难辨，极具玲珑剔透的美感。每当水纹摇曳、倒影变形时，便与岸上景物相比照，散发出一种虚实互映的朦胧美态，的确炫人眼目，沁人心脾！况且溪流两岸不论是石是土，总会参差错落、自成天趣，处于花木、溪水的掩映互渗之间，更觉虚实难分。正如意境深远的中国音乐，尤其是古琴、琵琶等弹弦乐曲的余音渐弱以渐迄无声的寂然之韵，在虚与实之间，或有声与无声之际，相互固然没有明显的分界，更不是对立的二元，只可当作一片无迹可寻、不可确定的空间，让思绪自由地盘旋缭绕，令人们内心激发起无尽的余韵。



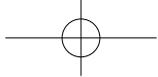
此外,往返屈伸者,韵律之本也。看涓涓溪涧,左折右弯地流淌,而且忽急忽缓、忽断忽续,引发人们不尽之思。就像中国音乐在转折顿挫之际,在欲垂还复、欲语还休的手法里,令听者牵起不尽的期盼,进入“韵味无穷”的境界。

浑化圆融

形态上,中国音乐可以用一个“圆”字概括。先从单音说起:西方重视音准,乐音固定,而中国乐器演奏时则有吟、猱、绰、注的技巧,令单一个乐音在音高、力度、音色等变化中产生弧形的轨迹,乐思就在这种相生的小圆中向前推进。

此外,中国乐器的滑进技巧也将乐句转化成为圆滑的曲线,在起伏之间衔接得柔和婉转,加上迂回反复的游移步伐,令音乐构成连续圆环的运展轨迹,甚或层层叠叠,渐上渐落,令乐曲增加不少圆转与弹性。其实中国的其他艺术,如绘画中的山峦蛇势、园林中的曲折回廊、书法线条游动间表现的节律情调,都对应了“圆”的结构形态。

说到中国音乐的结构布局,也和中国传统美学中“大团圆”的思想有着不可分割的关系。我国上古把事物发展的规律描述成为周而复始的一个“圆”,一切循序渐进而又复返于初,希望万事圆满更是根深蒂固的世俗心理,也是一种牢固的审美标准。影响所及,



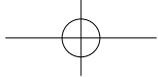
中国的音乐观里“散—慢—中—快—散”的布局特征便长久以来成为古琴音乐、戏曲曲牌/板腔和唐宋大曲的结构模式，特点就是渐进发展、线性延伸和头尾呼应，正符合了中国传统文化中所蕴含的尚圆意识。

中国艺术家还关注“圆”的空虚特性，追“空”是为了灵气活现和意境深远，令作品更觉意蕴丰饶，求“静”是为了借助悠长舒缓的乐音将意念、思绪向无限延伸。听觉的“静”和视觉上的“空”本是相互关联，“浑化圆融”也正是中国艺术体验的最高境界。

往复流转

色彩上，要求一位现代音乐创作者摆脱纷华灿烂，追寻有如水墨画一般淡素的情调恐怕不太容易，但是黑白的感官反差和观念上的对比特性的确可以引发不少音乐创作的感受。由于现代音乐从传统中彻底解放，而且自由率性，有时甚至恣意渲染，规范甚小，当作曲家面对一个广阔无涯的音响空间时，容易失落于无穷的色彩圈套里面，如果能够缩小范围，在反差的想想法中悟出原理，在黑白交相辉映的联想中使艺术作品简约自在，也许会是音乐创作上一项颇有意义的挑战。

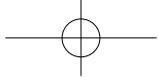
此外，墨的淡、浓、泼、破、积、干、湿、枯、润都展示着不少繁复的律动，给作曲家在音乐创作上带来灵感，而且墨色的层次



韵味有着神奇之美，在与水交融的状态下产生晕化迷离、干湿相间的溶变效果，正对应了音乐的幻化特质，在时空流程中相互吻合得天衣无缝。泼墨淋漓的挥洒性，在音乐里就是流泻不尽、奔腾不已的音响活流。

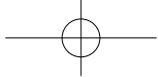
最后，画家的构图如果单用光影及色彩，或可表现艺术上的绚烂和变化，却不一定可以全然表达出飞舞奔放，意态纵横的情韵，正如现代音乐运用了复杂的织体关系，制造交叠起伏的音响，再加上变幻的色彩转换，听来或许觉得气象万千、动人心魄，但是作为情感意味的音乐艺术，如果想要牵动听者的心肠，令人获得悠然神往、幽情远思的心境，又怎可以舍弃时间上有导向性的线条点画呢！所以中国书法家经常借用线条表现跃动的姿态和舞蹈的意味，由于轻重疾徐，与音乐的长短变化、强弱高低十分类似，容易令人深刻地领略到艺术深一层的韵律，甚或激发起回肠荡气的情感波动。正如电影里单镜头移动摄影的横向推进，真似一线不断的流，又似缓慢展开的手卷式国画，在一起一伏之间带动着观者的情思，这是何其细致的心灵体验！

“往复流转”向来便是一种高度的美感，正如古代文人意匠经营的尺幅之间所表现的笔情墨意一样，别具一种奔逸的风致和境界！



结 语

《千章扫》可算是一次认真的美感探索。琵琶以充满感性的触觉，崭新地演绎乐曲中飞动奔放的音符。从形式体系上令人想到中国艺术到了现代，要想它重获过往独特的魅力，甚或期待开辟更新的领域和境界，便需接合到历史、文化的轨迹上去，还得调整我们的认知结构，重组前人的智慧，再选择以何种方式展露它的美感特征甚或创造新时代的美感经验。徒具现代躯壳的“为新求新”，或纯粹自我意象的单向发挥，肯定会是无源之水、无本之木，难活哉！



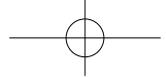
点线诗意 虚实智慧

——析罗永晖琵琶协奏曲《千章扫》，
兼谈当代琵琶创作

兰维薇

香港作曲家罗永晖的琵琶协奏曲《千章扫》创作于1998年，由时任香港中乐团弹拨声部首席王梓静首演。该曲除了独奏版本外，还分别有西洋管弦乐和民族管弦乐协奏版本。作曲家以音乐来对中国传统书画艺术作灵性迁移，将经自我现代意识重构后的传统琵琶语汇作为个性表达的渠道，作品中独树一帜的创作语言、豪壮细腻兼具的精神气度、较高难度的琵琶技巧运用受到演奏家和听众的推崇，近十年流传颇广，不仅堪为作曲家本人的代表作，也被誉为琵琶现代作品之翘楚。

《千章扫》题解中写到：从中国草书的动态美感中获得创作灵感，

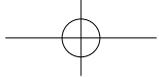


借助琵琶特有的舒雅性和骤雨狂风般的表现能力，用渐进的声响层次，对照动作体态、线性起伏和速度疾徐的变化。琴音在刚柔浓淡的对比中，发挥了流畅无滞、一贯到底的气势。

全曲由四段构成：一、胸中气；二、游丝连绵；三、点滴成流；四、蟠龙走。文学性的标题已鲜明地概括出不同的音乐意态和气氛。

“胸中气”开门见山，在琵琶的低音区，右手直接扫将起来。而左手指在琵琶老弦上所做的短促滑音动作（由 f 滑至 a）就是开笔时的锋落纸面，用墨由薄渐厚，力道由轻贴转滞重，继而顿笔，走笔，一笔直下。演奏者就是执笔挥毫的墨客，以弦为纸、以快速扫拂拟运笔，将作者对于历代书家酒后起兴作书时起笔落纸的情态、动势的想象鲜活呈现。尽管只此一音、只此“扫弦”一种指法，作者与弹奏者胸中那喷薄之气势、流转之姿态、恣肆之心怀让听者直接嗅到了未干透之纸香、墨香！

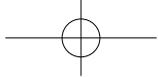
第二段“游丝连绵”与第三段“点滴成流”，前者细腻牵弄“线”的悠游流贯，后者精准捕捉“点”的跳动闪烁。游丝逶迤回转，且行且驻，描摹的其实是游走无常的悠然心绪。这心绪随着音区的涨落时而下沉时而攀升，低垂时是叹息，翘首时是希冀，听者的心肠也随之俯仰。这游丝并非始终缱绻，跌跌撞撞的脚步显出心底隐秘的冲动，只不过终是被左手一个拉弦滑音牵绊住了，才得以回复先前的斯文与安闲。动静之间，那始被抛出、复而被揽回，走到近前



又欲说还休的情愫已让易感的心肠波动了好几番。左手推挽与右手轮指的起伏是内心掩藏不住的微妙变化，只有泛音始终是平静的，安宁的，给不能自持的心降温，留出空间将情绪收拾停匀。而这番宁静光景并未持续多久，滴滴点点便化身为撩人的喋喋不休，再度轻叩情意满溢的心房。疏密之间，那些点金碎玉汇集为一股音流，越来越宽，越来越急，无可回头地一路奔走，预示着更加壮阔的波澜。

“蟠龙走”挥斥方虬，无所顾忌，以横扫一切之势辉煌千章。“长音滚奏”突显紧逼扶摇之劲头；“夹扫”指法则冲撞奔突，将满纸浩荡化作指间的飞沙走石；快速走句层层腾挪的过程中，密不透风、结实紧匝的音驾着胸中迂回升腾的“气”扑面而来。该段再现了第一段“胸中气”的音乐材料，首尾呼应，主题贯穿，结构稳健。全曲最后的六下空弦扫弦是专属于琵琶的和声，也是琵琶“狂风骤雨”音响的最佳演绎，轰鸣的音响痛快淋漓地点题，既扫出狂草的凌厉与飞扬，又扫出作者胸中的恣肆与豪迈。

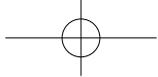
文章之道讲“虎头猪肚豹尾”。综观《千章扫》的结构，“虎头”气势汹汹、“豹尾”矫健利落，唯将“猪肚”换做了“蛇身”，流畅、柔软、敏捷。作曲家舍“满”而留白，巧于收腰，此“疏瘦”与“轻盈”倒是比丰满壮阔更多一分意境与美感。“游丝连绵”与“点滴成流”作为全曲的“腰”，虽情态相近，仔细聆听，琵琶演奏的“神”——“线之妙”与“形”——“点之美”皆被各自充分呈现，精准传神，



各美其美，妙不可言。

将琵琶演奏法对应书画笔法，可见“胸中气”、“蟠龙走”以右手单扫、夹扫、急速扫拂、满轮搭配左手大幅度张力滑音、音区大跳、快速走句，并间以“拍”（右手大指指肉将弦向外撬起即放，或大指、食指将弦揪住提起即放，弦打品之声响类似断弦，传统武套琵琶曲中常用来代表放炮声，同西洋弦乐的“巴托克拨弦”奏法）、“拍面板”等噪音奏法，突显奔突之态、不拘之意，是淋漓的泼墨、快意的疾笔。“游丝连绵”、“点滴成流”则多勾画与点描，右手单音弹奏的入微变化、轮指长音的润泽暗涌，映衬“绰注”和“推拉”两种左手滑音手法的多情优雅，通透宁远的泛音亦穿插其中，随着腾挪绕转的音韵溢出纸幅的不仅是虚实点线的相得益彰，更有浪漫的遐想与斯文的风度。

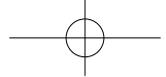
《千章扫》是以独奏曲面目诞生的，民族管弦乐和西洋管弦乐两个协奏版本是后来的事。不同作曲家在面对独奏乐器和乐队的关系时自有不同的做法：有的在构思时是将两者同时考虑、从整体着眼来结构全曲的，或者说，他构思的首先是“一部作品”，至于是协奏曲还是乐队作品，只是角色的分配以及侧重不同。另一些作品则很明显能听出作曲家先写的是独奏部分，乐队是后来配上的。协奏曲写作时若在独奏与乐队平衡方面处理不当，易出现两种可能：一是独奏强、乐队弱，更像是为独奏配的伴奏。二是作曲家热衷于



写乐队，恨不能将协奏曲写成了交响曲。在此并非评判上述不同写法以及所致结果的高下，某些整体上结构失衡或是在形式上写跑题了的协奏曲也不乏名作流传于世。不妨再来考察一下协奏曲中乐队部分存在的意义：一、乐队能为独奏乐器造势并两相呼应或竞奏，即所谓协奏关系。二、乐队音色能丰富作品的色彩。正是有了这个双重意义，所以协奏曲比单纯的独奏或合奏都使听众多了一个欣赏角度。

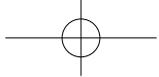
《千章扫》独奏部分已成曲在先，欲在不改变原结构、内容和意境基础上加入乐队协奏部分，并写出独奏曲难以达到的另一音响和艺术层面，锦上添花，那么就只能在色彩方面下功夫了。独奏曲中多开放的乐句，结体自由、气韵冲淡，其间有很大的留白。协奏版本正是抓住了这“空间”，在琵琶独奏留白的地方，用乐队的音色将那些想象当中的色彩、笔触写了出来。留白还是留白，甚至被再度扩充，只不过想象就这样被听见了，以实写虚，更营造出另一层次的虚实。

若将独奏版《千章扫》比作水墨，作曲家以线条的疏密壮幼与墨色的浓淡干湿来进行写意，形式上的简约倒是更突显了精神表达的醇炼。协奏版本则是国画中的“泼彩”，乐队的写作着眼于色彩的点染和层次的铺陈：弦乐的滑音飘逸如风舞琼花；弹拨乐的颗粒灵动似泉鸣竹涧；笙的单音如散落风中的一丝流云，气息飘摇，空



谷回响；箫与短笛则是耳边缓缓吹过的暖风；定音鼓和低音是汨汨的暗流，托举着独奏琵琶的涌动；钢片琴与玻璃风铃的骤响是浪拍巨石的飞溅，冲动呼之欲出；三角铁的残响是被某个遥远的记忆猛然拉紧的神经；弓拉吊镲和三角铁棒刮锣面之声恰如一道光，转瞬即逝，欲辨已忘言。

根据音区的不同，作者用于配器的手法与力道也有所调整和侧重：高音区以点描为主，突出色彩与音效，无论是金属打击乐的异响，还是弹拨乐颇有炫技意味的短促走句，或是管乐的不协和音块以及极高音区类似器鸣的持续颤音，每个声响都被置于一个精当的位置而能被轻易地听见，用墨极省，却笔笔清晰，“横空作响”的潇洒快意是独奏琵琶也不能盖过的风头。中音区的和声搭建和编织需要极大的耐心与细致，方能支撑起这一泼彩长卷的主体部分。仔细观察曲中弦乐的和声配置，相互浸润攀附的音色紧紧抱成一团，呈现出的色相难以名状，而那丝丝缕缕的笔触却又纤毫毕现，待要转换时，却是软性的、流动的，淡入淡出的，是文人山水画中淡墨表现的水纹和山岚，墨色淡得几乎难辨，然流动的气韵却是实实在在存在着的，满纸烟云，飘动无痕，断无柱式音块的强硬和结实。低音区的处理旨在突出辽远空旷，刻意回避“厚重”，其“松”和“静”给整个乐队营造出一个旷达超逸的心境。此外，音区、声部之间的交叠与转换，实属“费时、费力、费神”的“手工活”，其精巧讲

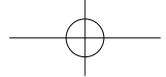


究则体现出作者的乐在其中：弦乐长而慢的滑音拉出的那股劲，被弹拨乐和低音管子接管，笔触的转换就是这样自然而巧妙。这些内声部的细节不一定能被所有的耳朵听见，就像电影中某些看似平常的布景其实自有其特殊的所指甚至隐喻，也不见得能被注意到，然而这并不影响到其存在的必要性，因为这是专属于创作者内心的秘密花园，唯有与作者有近似艺术体验或能破解其心灵密码的有心人方能获得共鸣，进而领会其中隐秘的愉悦与趣味。

琵琶的演奏技术与音乐表现能力都发展到较高水平，而这“完备”与“丰富”却往往令作曲家望而却步，因为一旦涉入，起初固然会惊喜于琵琶指法、音色的多样化与性格张力的可塑性，少顷则发现自己很难不迷失于这完备中，选择太多倒难选择，无可冲破，终至迷惘。传统诚然是时间的沉淀和不断累积的遗存，却也可以是让后来者无法再走出半步的绝对！少数成功突破者定是以自身的细心与恒心于不可能处觅见了可能的微光，方能从浩瀚中走出一条属于自己的个性之路。

综观当代部分优秀琵琶作品的创作者，身为职业作曲家的，除了罗永晖，还有朱践耳、秦文琛、贾国平、唐建平、姚盛昌、朱世瑞、钟耀光、刘学轩等，以及众多躬身于创作的琵琶演奏家们（下文将一一提及）。

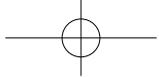
第一个必须被提到的就是刘德海。刘德海对琵琶的贡献毋庸赘



述，他对于传统技法的拓展（泛音、人工泛音、绞弦）、重构（反正弹演奏法组合），以及对新音色的敏锐捕捉和创造性的运用（上弦音），影响、启发了大批职业作曲家，而他本人的创作目录从“人生篇”、“田园篇”、“宗教篇”到“新十三大套”，以及大量的练习曲及改编作品，无论从艺术品格还是创新度，即便单纯从数量来看，均可堪琵琶创作第一人。

朱践耳正是深习刘德海的新指法（复合泛音、上弦音）与“反正弹”新语言，在自己的理性国度用数列手法创出了独奏曲《玉》（1998）及其弦乐四重奏与琵琶的室内乐版本，严谨清晰的思维条理中透出深沉内在的情感与高尚端庄的艺术品格，沉思之中，明心见性。

秦文琛得益于德国现代音乐的技术和思维训练，他的独奏曲《琵琶辞》（2006）以及后来为琵琶与弦乐队而作的室内乐协奏曲《行空》（2012）仅从泛音切入，以小见大，将改变了定弦后的四条弦上能被听见的所有泛音作为音高素材（琵琶常规定弦为 A-d-e-a，秦将最低弦升高为 B），从极限进入无限（相对地）。泛音是演奏法的一个限制，被用好了，就能化身为一个立意。音色方面，泛音的虚与按音的实、泛音的虚与空弦散音的虚两两对照，再加上复杂的节奏编排，这些虚虚实实的“点”旋即被作曲家玩得风生水起，既满足了演奏者在技术追求上的好胜心，又创造出全新的听觉经验。

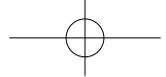


贾国平为琵琶与打击乐创作的室内乐《碎影》(2003)得缘于《寒鸦戏水》、《陈杏元和番》、《龙船》、《十面埋伏》、《虚籁》等传统琵琶曲,碎片式的乐句是作曲家对琵琶传统音乐的印象,是主观的,个人化的。这些蕴含不同情韵、音色的乐句与木质、皮质、金属质打击乐器的音色调配混搭,似是而非,光彩重焕,竟让人辨不出孰是新瓶,孰是旧酒,这种诗意的交融恰是一个现代人对传统真诚而富有个性的致意。

朱世瑞则以自己的理解重新定义琵琶的演奏法与记谱,要演奏他的作品,首先要学会他自创的记谱法(一行谱记右手,一行谱记左手,一行谱记演奏部位,包括弦序),这就需要演奏者打破多年训练的读谱和演奏习惯,重新建立视、奏思维体系,可看做是用理性的创造来挑战以惯性为基础的传统。

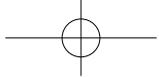
唐建平与姚盛昌并不执念于技巧与演奏法,却凭借自己对中国民乐的感性认知与卓越的旋律写作能力外加优美质朴的情感表达来写琵琶,用具有古典美与历史感、可听性突出的旋律本身来与琵琶进行“模糊对接”,协奏曲《春秋》(1994)与《唐韵》(1998)就是这样而深入人心,是“传统语汇”的当代作品。

香港作曲家钟耀光的《杨家将》(2003)和台湾作曲家刘学轩的《琵琶协奏曲》(2004)都采用了西方协奏曲标准的三乐章曲式。曾求学于北美的两位作曲家尽管在创作题材上不同程度地选择了中



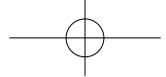
国传统主题（《杨家将》用音乐讲述历史人物和历史事件，第三乐章快板大量运用了琵琶传统乐曲《龙船》的节奏和演奏法；《琵琶协奏曲》第二乐章以“南音”音乐散节拍营造“声声漏断”的情绪氛围，乐队中运用了南音打击乐器“四块板”），然而在创作手法上却并不回避西方音乐尤其是现代音乐的影响。不但不回避，甚至是在有意识地彰显这种现代性：如《杨家将》第一乐章的写法，作者自己认为是“结合电脑辅助频谱分析法与中国传统乐法摸索出的一条新路”；《琵琶协奏曲》的第一乐章运用“数列”来结构琵琶与乐队的乐句，两者的错位、对位、交织呈现出理性计算的图案美，第三乐章中琵琶和弦的写法也是非传统的，看起来就像钢琴谱，都能演奏，却又很难演奏。这种“以西方来写东方”的创作思维在越来越多有西方音乐教育背景的作曲家作品中大方地表现。

郭文景和陈怡的琵琶作品虽不多，但写法和思路却可谓独到，并可见他们在学校和研究琵琶演奏时的学术态度。郭文景的《琵琶小协奏曲》移植自他的同名大提琴室内协奏曲，音乐虽未作改动，但对琵琶每一个音的演奏法都有具体清楚的要求，力求尽可能地发挥琵琶多变的音色，弹起来亦是非常琵琶化的。将作曲家其他作品中琵琶的用法关联起来看（如民乐室内乐《飘进天堂的花朵》、《晚春》、歌剧《夜宴》中的琵琶运用），会发现作曲家在琵琶乐器法和演奏法的学习是相当严谨的，即便其创作重心并未放在琵琶



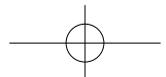
音色和技法的突破与拓展上，但就其运用来看，作曲家是很踏实、到位地掌握了琵琶的乐器法和演奏法，方能使音效明显、表达准确、演奏顺手，可谓是“恰如其分”的创作。陈怡亦如是，她的独奏曲《点》可谓是现代琵琶独奏作品的代表作，她用琵琶的张力滑音、绰注等左手技法模拟秦腔“苦音”的韵腔，并以此来书写慢板，情绪和音区的落差具有戏剧性，张力饱满。除此之外，她还非常“接地气”地运用了“相角揉弦”（该指法最早见于刘德海改编的《霸王卸甲》），以此奇妙的非乐音来表达内心特殊的情感体验。而急板中大段的十六分音符快速走句着实挑战演奏者的快速技巧，是为迎合独奏家的炫技需求而特意编写的，体现了作曲家和演奏家在技巧方面的相互试探。全曲最后一音收在一个极致的长轮上也是非常具有创意的，体现了作曲家在结构处理方面的卓越能力。她在琵琶演奏法运用时的得心应手除了与演奏家的深度合作（旅美琵琶演奏者吴蛮是该曲的首演者，在指法运用和记谱方面可谓功不可没）外，其作为职业作曲家看待琵琶的角度和思路方为创造性地运用琵琶演奏法的关键。

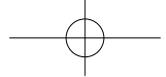
谭盾在二十世纪八九十年代创作了数目可观的中国器乐作品，除了《西北组曲》等知名度极高的民族管弦乐作品外，他的民乐室内乐作品的艺术水准和数量也是不容小觑的，如《鬼戏》（琵琶与弦乐四重奏）、《琵琶协奏曲》（与弦乐队）、《为弹拨乐而作的小



品五首》、《山谣》(唢呐、管子、三弦、打击乐)、《南乡子》(箏、箫)、《双阙》(二胡、扬琴)等,体现了那个时期他在中国器乐领域的极大兴趣和大胆尝试。时间和实践证明,他的这些作品即使在今天看来,也仍是具有很大实验性、创新性的,堪称才情横溢的佳作。从他当年的手稿可见,其中的演奏法说明和演奏符号记谱是非常详细、形象的,有一部分甚至是自创,体现出他在中国器乐的乐器法、演奏法方面所下的功夫,而这种观察和创造全然来自于作曲家自身对于乐器的感性认识,来自于亲手触碰、“把玩”的直接经验,是一个人通过看、听、摸、想象而得出的对一件器物的直观感受,对琵琶如是,对纸、对水、对石头亦如是。所以他的民乐作品其实跳出了乐器法、演奏法的规范,因其创意的支撑,一个哪怕非常规的音区与技巧也是有其专属的音乐意义,并充满形象的音乐意味,故完全不会给演奏者带来技术负担。

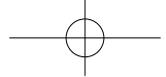
除此之外,陈其钢(室内乐《三笑》、交响组曲《蝶恋花》等)、杨青(室内乐《倾杯乐》、《竹影》等)、向民(室内乐《古典印象》)、陈丹布(室内乐《长歌》),以及杜薇(室内乐《染》)、姚晨(二重奏《思凡》)、王斐南(室内乐《倾城》)、陈欣若(室内乐《长安记》)、谢鹏(室内乐《玲珑》、《翩跹》)等不同年代的作曲家均在其创作中涉及了琵琶甚至将其作为主奏。综观这些作曲家的琵琶运用,笔者认为各家的态度更多是倾向于学习和应用的层面,在创





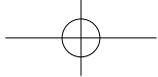
新性方面显得相对“保守”了一些。当然笔者更愿意理解为是出于职业作曲家的严谨。创作态度严肃的作曲家不会对自己掌握不到位的音色和技巧妄然动笔，故更倾向于保险的“拿来主义”，在常规的乐器法、演奏法范畴内谨慎地选用现有的技术和声音直接为自己的创作服务，保证了创作的效率，也不易出错。这样“不出格”的作品并不表明作曲家们在创新方面的却步，只是他们在“借琵琶来建构自己的音乐”和“为琵琶倾心创作”两者间作了一个选择。从另一角度看，这样的作品越多其实越有助于推动琵琶音乐的传播，每人贡献一点一滴，看似重复，实为巩固，相互启发，让琵琶的身影更频繁地出现在作曲家的心头和笔尖，从而流连于听者的耳畔和心间。

中国的文人艺术，无论是文人字画的逸性遣怀还是文人音乐的即兴咏叹，均宣扬着一种关于“自由”的精神境况和生命情怀。罗永晖的审美体验也集中于此，《千章扫》中鲜见规整的节奏与节拍，乐句的延展和篇幅透着看似散漫的自在，“散板”即兴又尽兴地伸张着变化的幅度，体现着中国文人的艺术兴味。他曾评价过自己的创作“气很长”，《千章扫》中，虚无缥缈的“气”究竟如何捕捉、如何描绘、如何贯穿成章即成为其思考的焦点。如果说《千章扫》的“形”是琵琶，“神”是“笔连、形连、意连”的狂草，那作品的魂则当属“气”的万千变化了。在琵琶新技巧和新音色的运用开



发上，罗永晖谨言慎行，以免在对色彩和形式的追求与玩味中失落了创作之初的心缘。《千章扫》虽然以“扫”为题，却无意对技巧本身进行拓展与规定——这是演奏者自己决定的事。他偏爱狂草，因为狂草作书时的自由、冲动，技巧、法度、结体、情感、动态、灵感、即兴都凝聚为出锋的那一个瞬间。这与他捕捉到的琵琶“扫”的印象是相符的，音符与节奏的恣意泼洒恰是他创作那个当下心神冲动的记录，正如书家起笔挥毫释放久炼于胸一朝喷薄的快意，而这瞬间的奔突又怎能规定与复制！所以，他为自己、为演奏者都留了一个很大的空间，希望那不可复制的一瞬在这空间中出其不意地显现。这种“忽略”却恰恰表达了现代人在琵琶这件历史与演变并存的乐器身上找到的一种宜古宜今的美学认知——“诗意”。

中国古典书画艺术经历代传承与积淀，画艺书道与美学艺术观已臻精纯完备，而其中寄寓的幽微深刻的宇宙观、人生观更是超逸于艺术之境，影响充实着中国文人的价值取向与思想。疾、滞、勾、泼、顿、藏只谓笔法吗？枯、润、厚、薄仅限墨色吗？虚实、远近仅指艺境吗？中国传统书画作品不只是彰显作者的语言意趣和情感个性，其中蕴含的精神观照与生命意兴方为更深层次的表达，而能从中觅得艺术感知并获心性启示者便可谓穿越古今并能隔空对话的幸者和知音了！罗永晖将此书家、画家的精神投射形式和古典美学观念鉴入自己的创作中，以其钟爱的琵琶声声表达出内心最深处的



艺术知觉，音为水墨，气为线条，在勾抹轮弹的点滴成流、音符节奏的跃动回转中，筑起一个音乐的虚实空间。琵琶演奏本身又何尝不是虚实相生呢？右手的音为实，左手的韵为虚；弹出的点是实，连点而成的“线”是虚；弹奏是实，气息是虚；功夫要实，心境要虚；听见的是实，听见之外的是虚；听觉对细节变化的捕捉与沉迷是实，心神对意境无边的想象与梦幻是虚；实承载支撑着虚，虚延展点化了实；在实中聆听，在虚中想象……

虚实是诗意，虚实更是智慧。《千章扫》中的诗意与智慧是作曲家得自于中国传统书画艺术的“心经”，聚炼出的作品经由演奏家细心揣摩、参悟，再化谱于乐，通过弦际指间散播至听者耳畔心中，得以完成了一次现代人对传统文化的顶礼与奉献。这既是现代意识向传统心性的归返，也是传统之源在现代的延续与丰沛。琵琶的乐器法、演奏法已趋完备，其现代性堪与国际接轨，而身后那个厚重的中国古典文化家传乃是这现代性与生命力的血脉供养。每一个现代性的创造都是传统之根上发出的新芽，其个性与风姿为世人瞩目。风光之后，这新芽仍不忘躬身对给予它血脉和情感的生命之根轻诉它的感恩，而传统的身姿也得以鲜活在当代的创造中。

（感谢李吉提先生对该文的启发与提点！）