



作 曲：唐建平  
演 奏：中央民族乐团  
指 挥：许知俊  
琵琶独奏：吴玉霞

琵琶协奏曲

# 春 秋





## 作品简介

琵琶独奏：吴玉霞



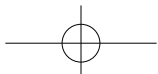
春秋时代是中国历史上一个重要的时期，也是孔子生活的年代，“春秋”二字也常常被作为中国古代文化史的代名词。这部作品以“春秋”二字为题，除了具有其特定的纪念意义之外，更为重要的是借这意含深远的标题，来抒发今天的中国人对自己民族古老、辉煌而又博大精深的文化成就的崇拜、赞颂和追溯之情。

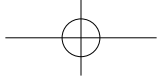
这首协奏曲以其宏大的气势，朴实深情的旋律以及较高难度的演奏技巧为艺术特色。也因其具有较深刻的思想性而引人注目。在吸收儒家“大乐与天地同和，大礼与天地同节”“钟鼓管磬龠干戚”等音乐思想外，在作品的中部，还引用了琴曲《梅花三弄》音调，借以升华音乐境界。“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜傲雪之韵。”作品共分为五段：一、引子；二、行板；三、快板；四、柔板至快板；五、急板。

创作时间：1994年

首演时间：1994年

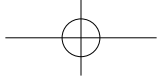
首演乐团：中央民族乐团





## 作曲家简介

**唐建平** 作曲家，中央音乐学院教授。曾先后获得国家交响乐作曲比赛的最高级别奖项。同时还获得国家级优秀教学成果奖一等奖、教育部“宝钢优秀教师”特等奖、优秀教学团队学术带头人等多项教育奖。主要作品有：交响协奏曲《圣火——2008》，大型梵呗交响乐《神州和乐》，大型蒙古族交响音乐史诗《成吉思汗》，歌剧《青春之歌》、《钱学森》，舞剧《精卫》、《风中少林》，音乐剧《彩云飘过山冈》，民族管乐《后土》，笛子协奏曲《飞歌》，古琴协奏曲《云水》，古筝协奏曲《洛神》等。为吴宇森导演的电影《赤壁》创作的古琴音乐，为中央电视台大型电视记录片《故宫》作曲。



## 琵琶协奏曲《春秋》的再思考

唐建平

### 引言

1994年琵琶协奏曲《春秋》首演后，应《人民音乐》杂志社之邀，写了一篇当时作品创作的札记，如实地阐述当时创作中的一些想法和经历（附篇后）。而时隔二十年的经历，在记忆多了些模糊的情况下，也多了一些犹如旁观者的冷静。所以，今天能够说的，也就超越了谈这一部作品创作的局限。

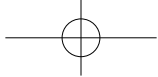
这部作品写作的当时，创作经历不多，作曲的经验也很有限，特别是在新音乐影响的时代中，作为青年的作曲者，总是希望作品多有时代技术风尚。创作的想法、审美和努力总是在新音乐的方方



面面里徘徊。就这一目的而言，我失败了，而且失败得非常彻底。因为，面对选定的这个题材，我无法回避，而且是完全彻底的被中国传统音乐文化所俘获。所以，获得了作品中那些旋律、和声、节奏等，他们带有的音乐风格、趣味和情感等，制约了我的想法，确立不能融和新音乐的技术体系。那么，是什么因素在作品中显示了艺术的力量呢？

### 一、中国历史文化发展中一脉传承的文心胸怀

中国文化传统中具有一种独特而独立的天人合一的虚怀大气和典雅庄重的文化厚度，通过诗词、琴曲、书画和文籍等聚合了一个扑面而来的文化世界，沉淀了经纬天下韵势和蕴蓄山水的蓬勃力量。艺术得其意而得其灵心，得其壮义。自 1993 年末到 1997 年间，我先后创作了如《玄黄》、《春秋》、《后土》、《八阙》等，题材都是来自中国文化传统。无论有意还是无意，这几部作品的创作是在被吸引中完成的。感谢中国历史留下那么多优秀的音乐作品，特别庆幸的是有《梅花三弄》、《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《大浪淘沙》等等这样优秀的古曲。是他们给这类题材的音乐作品创作注入了精神的活力和灵魂的力量。1993 年，我在另外一个作品的获奖感言中曾经说过：中国文化历史的悠

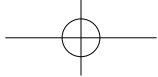


久，使我们每一位致力于音乐创作的人，都有可能成为这富饶文化的幸运子孙，只要置身于这悠远的历史文化长河，就会惊奇地发现自己的创作灵感竟是如此的富有。当时这样说，虽然还带有些浪漫的幻想色彩，但是经历过许多的创作之后，有了更多真实感受和觉悟。

## 二、求天人合一的虚怀大气，而先于大的要义是寻求以小见大的艺术出发点

艺术表现包容之大是大多成功作品的共同体现。而欲使作品表现出宏大气质，首先是要找到以小见大的点。中国传统音乐作品中文心胸怀的宏阔，都可感现其真实可见的情感隐含。感受到其中以小见大通达艺术境界高度的途径。何谓大？大应当没有边界，没有定型。大就必然要有心灵家园的原点。心灵家园要靠纯净聆神的真情的守望。就题目而言，“春秋”是中国传统文化中的至大概念，而《春秋》中刻意回避了其中包含的所有具体事件，仅仅以抒发今人情感为出发点，确定了以小见大的立意。我感慨的是，这许多年人们在谈论这部作品时，很少有以具体的春秋历史史实来提出问题，这也使我坚信和明白，艺术作品中的真和美就是艺术创作的核心的点。



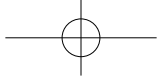


### 三、聆神静听、逍遥自由、得奇还中的艺术境界

体现文心胸怀，不应忽视的要义在于聆神。听音乐要聆神，用灵心领略幽游于音外的律动的纵横。创作音乐更要聆神，恪守物我两忘心无杂絮的境界。逍遥自由、得奇还中、灵心构思。驾驭音声的纵横之道在聆神中获得更为广博的艺术空间。捕捉灵感要有聆神静听的境界，提纯作品的理性逻辑要聆神思辨的过程，锻造音乐情感要有聆神投入的执着。因此，聆神是一种境界，是一种聚合万般逸趣的有效方法。作品中引用琴曲《梅花三弄》的著名动机，得益这样的聆神执着的启迪。如果说，能够比对年青时代写作这部作品时，面对新音乐发展而产生过的失败感来加以评价的话，那种失败感，即使是误打误撞，也真是难得的幸运。

我一直希望有关组织，能够关注音乐作品在音乐生活中生存的情况。终于，中国民族管弦乐学会做了这样的好事情，虽然两届的评选，我的两部作品获得入选，难回避窃喜之嫌。但我真是希望这样的壮举能够坚持，相信他会在推动民族音乐创作中发挥日久弥深的力量，让更多的优秀作品获得关注，将更多的作曲家推到音乐创作的前线，让当代的民族音乐创作成为中国面向世界的展示的沉甸甸的文化仪表。





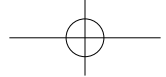
下面就是我于1994年《春秋》首演后，发表在《人民音乐》杂志的文章。

## 创作中的思考

### ——琵琶协奏曲《春秋》创作札记

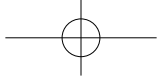
应国际“儒联”的委托，为青年琵琶演奏家吴玉霞“千秋颂”琵琶独奏音乐会创作一部琵琶协奏曲。这场音乐会是为纪念孔子诞辰2545周年而举办的，无论是对于宣传和弘扬儒学文化还是对发展民族音乐创作来说都是很重要的。

既然音乐会是为纪念孔子而举办的，让写作的音乐与孔子相关也就顺理成章。然而这并非就意味着要用音乐来描写孔子生活中的具体事件。中国传统音乐中的可贵品质之一，就是在于其超脱于具体事物之上，去寻求音乐品格的提升。那么从哪里入手去确定将要创作的作品的音乐品格呢？孔子的一生为宣传自己的政治主张而周游列国，不管其成效如何，其为实现理想而坚韧不拔的精神还是值得钦佩的。特别是在其晚年回到鲁国兴办教育，实现了人生品格的最后升华。想到此时，要想写的音乐在心中似乎已经明确。因此我曾想以“归鲁”作为题标来创作这部作品。经过再三考虑，最后终于选定了“春秋”二字。

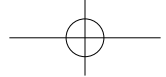


在选择确定音乐的标题上，每个作曲家都有自己的特殊爱好。我喜欢让作品的标题仅从字面上的意义甚至是语音的本身就能对人的心灵产生冲击（至少是对我自己），让其能够包容更多更深刻的人的思想情感。并希望通过将其放置在博大的表现空间内的展示，而同更多的人产生心灵上的沟通。人世间天地之博大，岁月之悠长，自然是给音乐创作所提供的最广博的场所。在半年前刚刚完成的作品《玄黄》中，选择“玄”与“黄”二字为题，我也是这样思考的，如果说“玄”与“黄”二字有“天”与“地”这样空间的含义，并从中去向中华悠远的历史长河延伸的话，那么，选择“春”与“秋”二字为题的目的，则显然是想从时间的纵向展衍中去向横的广博的空间去扩展。虽然在确定“春”与“秋”二字为作品的名字时还没有任何具体的音乐想象，并且也不敢肯定是否能按时完成委约，但是它所能给予音乐创造和想象的天地的诱惑是无法抗拒的。

春秋时代是我国一个重要的历史时期，也是孔子生活的年代。“春秋”二字也常常被作为中国古代文化史的代名词。要使作品中的音乐能够和这一时期的社会生活产生联系，在创作思想上就应该对以孔子为代表的儒家音乐思想有一定的掌握。近一个时期以来，随文化界对中国古代文化思想越来越深入的研究，在音乐创作上，众多作曲家努力吸取古代文化精髓，并使之同自己的音乐创作相结

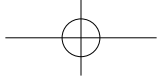


合，这对于十几年来音乐创作有非常大的影响。在这个文化的潮流中，我的学习与创作也是获益匪浅的。而最重要的一点就是开始学会了从过去的文化沃土中吸取民族文化精神和思想，并以此来开拓自己创作的思想园地。例如儒家礼乐中“大乐与天地同和，大礼与天地同节”的思想对这一作品的创作构思就产生了很重要的影响。按有关资料解释，“大乐与天地同和”的意思是，至美的音乐是和天地一样的谐和，这样的音乐观显然是对于“礼乐”而言，同时也对两千多年来的中国音乐有非常大的影响。在这里我接受了将音乐与天地等观同视的博大境界，而没有拘泥于其中的谐和观念。过去的音乐思想对于今天的现代人来说固然是宝贵的精神财富，但并不是约束我们一切行为的金科玉律。而站在今天的历史高度的现代人，借古代源远流长的文化河流的动力而发自己的感慨，这样就不仅为自己的创作奠定了坚实的基础，同时也给过去的文化遗产注入了新的生机。这个问题上，我有如下的考虑：因为我在音乐中所要表现的不仅仅是音乐的一种谐和，也不想将这个作品写成今天的礼乐音乐，而只是想借“春秋”这一题材和儒家音乐上的韵味来发挥我对数千年中华悠久文明成就的崇敬、热爱和追溯之情，因此，谐和的观念对于这一具体创作来说是并非必需的。另外，在音乐的具体表现形式上，也在礼乐思想中得到很大的启发。《乐记》中讲礼乐的形式是“钟鼓管磬龠干戚”，而对于鼓有格外的重视。如事实上早



于礼乐的产生，以及离开儒学的思想，鼓在我们中国历史的发展进程中已经凝聚成为民族精神和生命力量的象征。因此，我在作品的开头和结尾有意地用鼓的齐奏，这不仅是用来烘托情绪和创造氛围，更重要的是借此震撼魂魄的音响来暗示并尽情地宣泄华夏民族的精神和生命力量。

创作中的思想立意确定之后，为表达已经确立的音乐氛围的努力常常会有意想不到的收获。而要使这收获得以实现并对创作产生积极的影响，也只能是在明确的思想导引下去发掘它在音乐表现中所能产生的价值，因此所谓的意外其实是暗含在积极努力的必然之中。在进行音乐设计的案头准备时，我围绕已经确立的音乐主题多方面地寻找音乐的具体乐思和表现手段，以便使设计出来的音乐能有更多的音乐表现内涵，同时也为创作中所寻求的音乐尽快定位。在构思音乐具体乐思的最有意义的重要突破，是在对春秋时代的年代数字的偶然玩味上（前 770~前 476；前 722~前 430）。联系历史上春秋时代的音乐意韵，再将这些数字化作为音符来比较，我欣喜地发现它们之间有着那么多的巧合，抓住这一巧合并使其产生乐意，不正是它为整个音乐作品创作所提供的借题发挥的良好契机吗？因此我决定以此来作为音乐发展的线索，遵从自己的音乐想象而将其形成曲调，并在多个鼓的前导下，以充满张力的乐队的长音为衬托，由独奏琵琶以极限的力度、音区和大幅度的扫弹等高难度的技巧来



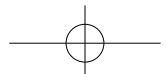
领奏。由它们所奏出的乐曲的开始，内涵丰富而又气势宏伟，完全达到了我内心所感悟到的音乐境界。在紧接而来的各音乐段落中，将这几个音用各种不同的方法来发展和变化，使其融入到各个音乐主题之中，成为全曲音乐发展的统一因素。

有了良好的音乐创意和令人满意的开始，固然为作品奠定了成功的基础，但是对于一部大型的音乐作品来说，仅此还远远不够。随之而来的每进一步的音乐完善都不知要有多少问题等待解决。

例如在旋律的处理方面。民族乐器大都以演奏旋律为长，与之相适应的旋律也意韵悠雅。然而对于一部要以较大的音乐结构来容纳所要表现较多音乐内容的协奏曲来说，仅仅有旋律在上述意义上的优美如歌并不能解决多少问题。问题的关键在于将协奏曲这样的西方音乐体裁用于民族器乐的创作上时，究竟怎样将其一系列的音乐技法和形式，同民族乐器所擅长演奏的悠歌雅韵结合起来，并以此来使所写的音乐在继承和保留古风精髓的同时，又在音乐内容的表现和风格手法等方面拥有更多的时代性，从而推进音乐的创作进程。这一道理看似十分简单，人所周知，然而真正做到却并不容易。也正是这一看似简单的问题，在写作中常扰得人智枯力竭、束手无策。那么，在这令人望而升畏的困难后面，究竟隐藏着什么样的问题呢？其实这一在具体写作上所反映出来的音乐灵感和写作技术上的问题，实质上是如何对各种不同音乐观念、风格技法融会贯通的



思维问题。而问题的解决则在于对民族音乐中所包含的精神实质和西洋音乐创作技法的精华的深入理解和掌握。细析西洋古典和浪漫主义音乐，旋律在音乐表现上虽具有极为重要的意义，并常因而被称之为音乐的灵魂。但在音乐作品中各不同的结构部位中，它却并非以一般意义上的旋律曲调那样永远是优美、连贯、清晰和完整。就是在被公认的一些以旋律美为特色的作品中，真正完美的曲调也不是到处开花的。这样的现象说明了什么呢？它说明了西方传统音乐中的旋律所具有的音乐美的表现力，并非是在其曲调的一枝独秀上所产生的，而是随整个音乐富于逻辑性的发展变化和对比中所实现的。简而言之，西方传统的音乐所建立起来的作曲方法中，旋律的完整和“不完整”同等重要，而最为重要的是要找到这完整与“不完整”在从其最小到音乐语言的基本结构（如乐节、乐句），到最大至各类大型曲式及套曲结构中所隐含着的最基本也是最实质性的规律。当在长期的努力后对此有所感悟时，无论面对什么样的情况都应能找到解决问题的办法。协奏曲《春秋》的旋律写法的本身，并没有单纯地依赖于西方传统音乐的旋律发展技术，而是借助于中国传统联曲的形式和西方古典音乐结构经验，将用不同方法写出的具有不同音乐情绪和性格的旋律组织起来。使音乐既避免了旋法上的单调和情绪上的沉闷，也避免了因循规蹈矩的音乐展开而造成的形式上的僵化。完成后的作品，音乐结构环环相接、情绪起伏跌宕，

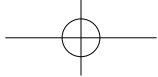




对整个作品的音乐表现，起到了重要的推进作用。

一部作品成功的关键，除对于整个音乐的统筹安排之外，最为重要的还在于为揭示音乐主题而作的画龙点睛之笔。而要捕捉到这一笔的灵感，常常是伴随着对所要表达的音乐主题思想的不断深入和感悟。作品初稿的结构有五个较大的段落。第一段的音乐平铺直述，开门见山，以强烈的紧张度造成了先声夺人的气势。第二段由琵琶自己深切委婉的独奏缓慢地引出。隐含着某些春秋时代音乐韵意的主题明亮而抒情，为音乐增添了超脱的品格。第三段音乐以较为热烈的快板与前面形成鲜明的对比。紧接的第四段音乐又转入慢板，音乐情绪较为凄凉。最后是具有巨大展开的终曲性段落，急速和激烈的音乐发展，推起一次次高潮，直到最后引出辉煌的尾声。上述几段写好后，虽然觉得音乐的发展和结构都较为合理，但总感觉第四段的音乐较为薄弱。由于这一问题，不仅使紧张激烈的最后一段的进入显得生硬，而且使音乐的发展动力受到影响。而问题的关键是处于作品中间部位的该段，按常规应相对于作品的结构来作相当规模的展开部。但是，当发现这个问题时，距定稿的最后期限只有一天的时间。不仅时间上不允许，而且在音乐表现上也没有必要。运用什么方法能使该段音乐的表现既能得到应有的强化和升华，同时在音乐的情绪上又能给最后的激烈展开留有充分的余地呢？反复地反省自己的创作思路，最后猛然意识到该处音乐薄弱的问题，





实质上是缺少明确的音乐表现目的。而整个作品的主题思想正需要在此段，在作品的结束段之前得到明确的提升。思前想后，忽然想到了被国人视为超脱品格象征的梅花。古人有“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜之韵”之说。在这个作品中，以梅花为象征来为音乐点题，不正是这部作品音乐表现所要达到的最高境界吗。思想上的豁然开朗带来了一切写作难题的迎刃而解。在音乐上先是运用逐渐过渡的办法引出琴曲《梅花三弄》的五度特性音调。尔后运用琵琶的泛音和全体乐队强奏的对抗来造成极为夸张的力度对比，使音乐在这里充分表现出一种前所未有的明亮、喜悦和激动。极大地强化了音乐的感染力。



# 大乐与天地同和 大礼与天地同节<sup>①</sup>

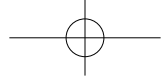
——唐建平 的琵琶协奏曲《春秋》析评

李吉提

唐建平的琵琶协奏曲《春秋》是应国际“儒联”为纪念孔子诞辰 2545 年所举办的音乐会“千秋颂”委约创作的作品。创作于 1994 年 7~9 月。10 月 7 日由中央民族乐团在北京音乐厅首演，领衔演奏的是著名琵琶演奏家吴玉霞，她也参与了创作。《人民音乐》杂志发表了作曲家自己撰写的文章《创作中的思考——琵琶协奏曲〈春秋〉创作札记》。

需要说明的是，在写这篇文章之前，我参阅了作曲家自己写的

<sup>①</sup>注：见《乐记》乐论篇。



有关文章，以求比较准确地分析和表达出他的创作意愿。

### （一）标题与内容

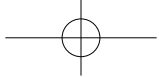
唐建平说，琵琶协奏曲《春秋》是借鉴儒家音乐思想而创作的作品。其音乐表现的目的是想借“春秋”这一题材和儒家音乐上的韵味来抒发对数千年中华悠久文明成就的崇敬、热爱和追溯之情。在文化特性上，选择了礼乐中“大乐与天地同和，大礼与天地同节”的思想。

作为写孔子的音乐，可以用叙事体（类似琵琶协奏曲《花木兰》或《草原英雄小妹妹》那样的写法），也可以舍弃情节，只写“精神”。作者采用了后一种写法。曲目以“春秋”为标题，首先是希望突出孔子所生活的“春秋”时代，同时那也是中国历史上一个非常重要的社会历史变革时期，出现过风云际会，百家争鸣，雄才辈出的生动局面。此外，“春秋”二字在汉语中又有代表“历史”或“文化”的意思，这样也可以扩大作曲家音乐创作表现的外沿和丰富的想象空间。

### （二）形式与表现

#### 1. 音乐基本素材的选择与设定

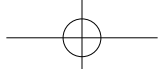
作曲家开始创作时首先要考虑的问题是音乐创作基本素材的选择设定和对音乐气度、风貌的想象。唐建平从礼乐思想中得到了很大的启发。礼乐是用“钟鼓管磬龠干戚”这些乐器演奏的，而其中



鼓的作用受到了格外的重视。所谓“弦匏笙簧，会守拊鼓”，就是指弦匏笙簧都要和着鼓的节奏而一起演奏<sup>①</sup>，故作曲家在乐队音响的设置和应用上，都充分考虑到鼓、编钟、编磬等当时已被广泛使用的乐器音色音响，以唤起人们对这一特定历史时期文化的回忆与想象。当然，事实上在此之前，鼓在中国历史发展的进程中，已经凝聚成为一种民族精神和生命力的象征。所以，作曲家在该作的开头和结尾均有意识地用了鼓的音响。如协奏曲的开篇即用了一组振奋人心的鼓声，引领乐队全奏的进入，从而拉开了“春秋”这一伟大历史时代的序幕（见例 1a）。

例 1a. (取自总谱第 1~4 小节。其中的第 3~4 小节仅截取了鼓的声部)

① 见《乐记》魏文侯篇。

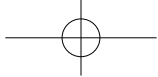


定音鼓

以上这种散起和催人奋进的擂鼓音响，很快地，也在独奏琵琶中得到了回应（见例 1b）。

例 1b.（取自总谱第 5~8 小节的琵琶独奏）

琵琶独奏

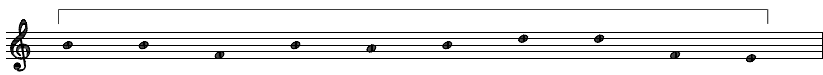


在例 1b 中，琵琶演奏的音响同样是在模拟擂鼓声和营造风云际会的气氛。此类演奏法，也是我们传统琵琶曲目（诸如《十面埋伏》等武套曲）中常用的戏剧性音响手段。

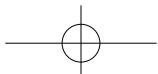
鼓和琵琶的出现，一方面代表着协奏曲的独奏方与乐队协奏方的双双亮相，另一方面，也为乐曲从整体上营造宏大的气势、尽情宣泄华夏民族的奋斗精神和顽强生命力奠定了基础。

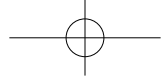
第二，作曲家还把搜集音乐素材的范围扩大到了音乐以外。比如，《春秋》最初的音乐材料，竟是建立在作曲家对春秋时代的数字玩味基础上形成的——“前 770 ~前 476 或前 722 ~前 430 年”。这些数字作为音符排列起来，它们构成的旋律片段也正好和春秋战国时代的音乐风韵相近。从而也就变成了该曲主导性的音乐材料来源（见例 2）。

例 2.



它们弥漫性地存在于音乐的多个部位。而我则对其中的“si、la、fa、mi”等音及其所构成的音程关系产生出了更大的兴趣。因为它们就是该作品核心音响“增四、减五、大七、小二度”的音程来历，也是与其他民乐作品风格最为不同之处。作者认为用它们叠置出的和声音响比三度叠置的和声更贴近中国传统音乐，同时，也

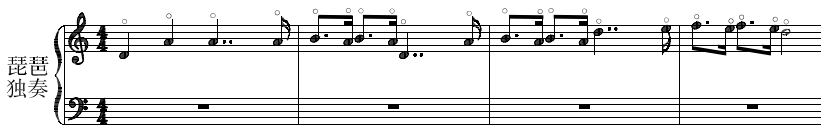




符合西方现代音乐的音响和审美趣味。这些主导性的音乐材料不仅有时以纵向叠置的方式出现在作品中，还经常作为那个时代的特性旋律风格而融化在音乐旋律的不同部位。如在第 37 小节、第 84 小节……直到后面第 410~428 小节的主题旋律中，我们仍然能够听到“小二度、增四度”等音程旋律在不同段落陈述中所发挥的重要作用。它们一方面使同一作品在不同音乐陈述阶段的发展、变化和不同音乐主题的加工中，具备有多样化的音乐语言陈述和戏剧性表现能力，另一方面，又使这部作品的音乐语言具有一种相对统一的腔调和想象中的历史风格意蕴，同时也符合现代绝大部分听众的音乐审美需求。

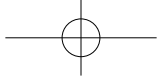
第三，作品中还引用了代表中国古代文人精神的琴曲《梅花三弄》的音乐材料片段（见例 3），用以表现孔子的精神品格和理想世界。

例 3.（截取自总谱第 323~326 小节的琵琶独奏声部）



明代《伯牙心法》解题中写有：“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜傲雪之韵。”在此，作曲家不仅在音调上暗示了“梅花三弄”的旋律片段，而且在演奏法上也追求和模仿了原乐曲的古琴泛音音响音色，使作品拥有了超脱的音乐品格。





第四，作曲家还从与独奏琵琶关系最为密切、也颇具民间说唱特色的江南弹词中获得灵感，写出了一段委婉细腻的叙事性音调，使人听了倍感亲切，从而拉近了孔圣人与普通民众的距离（见例4）。

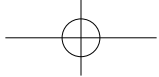
例4。（截取自总谱第44~50小节中的琵琶独奏部分）



## 2. 基本段落划分及主要结构特点

《春秋》虽然借鉴了西方协奏曲的体裁形式，却没有沿袭西方协奏曲三个乐章的套曲写法。它采用了单乐章陈述。而其内部结构中，也涵盖有西方协奏曲“快—慢—快”三个乐章的基本表现方面。虽然，这种单乐章作品的“套曲化”结构倾向<sup>①</sup>在西方浪漫主义时期的交响诗中即已被经常使用，但唐建平的单乐章琵琶协奏曲《春秋》却又很难简单地用这种外来曲式结构来加以诠释。因为，其结构中，同时还兼有许多中国式的结构思维、方式。

<sup>①</sup> 指单乐章作品的内部结构中，蕴含着相当于“快—慢—快”等套曲的组织形式。



如该曲多种材料的联合组织方式即很接近于中国传统音乐的“联曲体”。但作为协奏曲，它又要比“联曲体”拥有更加丰富的交响音乐发展手段和各部分间“一气呵成”的宏观结构。特别由于作曲家强调各段落部分之间的结构开放（即不强调段落终止），这种构思，在一定程度上也削弱了多段音乐“联曲”的结构印象，而突出了该作“一体化”的整体形象。

板式速度布局在中国传统音乐中是极其重要的另一种结构动力来源。这种结构力对该协奏曲的影响也显而易见。它不仅表现为乐曲的几大结构部分均布局为彼此关联的不同的板式，而且，其每一部分内的速度也柔韧多变。这种“弹性变速结构”对乐曲“一气呵成”的推动性作用，也显而易见。

正当西方现代音乐理论已将现代音乐创作研究的注意力转向个性化音乐语言和个性化结构之时，昔日作为“类型化”研究的“曲式分析”，在很多时候都已被个性化的“音乐结构分析”所取代。同时，考虑到中西音乐文化的差异和我国当代作曲家已同时拥有中、西传统文化和现代音乐等修养的现实，我对这部协奏曲的分析也只谈个性化语言和个性化结构，而不对其作品进行类型化的曲式命名。此外，为了更准确地阐述该乐曲中所蕴含的中国音乐文化特质，我还将参照中国音乐“起、承、转、合”的章法逻辑思维，和古代琴曲经常使用的“散起—入调—入慢—复起—散出”等“一波三折”的



音乐陈述结构套式等，力图从多视角的综合分析出发，谈一点我对这部乐曲结构的认识。

《春秋》结构提要：

引子部分（第 1~43 小节）狂想风格

同时也是乐曲结构中的“起”部。采用了一种戏剧性的散板。音乐“开门见山，先声夺人”。

第一部分（第 44~87 小节）中速 抒情地

也相当于古代琴曲的“入调”部分。音乐的陈述深切委婉，带有一种超脱之气。其从慢板渐快的过程，也可以理解为从“承”到“转”的结构功能过渡。

第二部分（第 88~271 小节）愉悦的快板

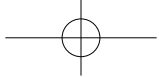
对比鲜明，形成第一次高潮。也可以理解为是从“转”到“合”的第一次结论过程。

第三部分（第 272~473 小节）伤感的慢板到快板

同时也相当于古代琴曲的“入慢”与“复起”等第二个音乐陈述发展过程的开始。速度重新回落到慢板。开始的音乐较为凄凉，之后逐渐进入高潮。

第四部分（第 474~666 小节）急板至辉煌的结尾

至此，第三、四部分也可以理解为其自身又经历了第二个“起承转合”的连续发展过程。也是第二次音乐陈述发展过程的综合结



论部分。

尾声（第 625 ~ 666 小节）

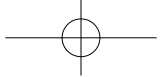
可以划在第四部分之内。它再现了乐曲开始的散板和“先声夺人”的气势，并在获得了震撼人心的戏剧性音响后散出。

以上这种带有“U”字形特点的音量整体布局（指开始部分和结束部分音量大、气势逼人，而中间部分音量相对微弱、细腻）和“一波三折”的情绪起伏（含两次“起承转合”的过程），以及将内心最激动之处用极弱的力度表现作法等，都具有中国人的感情表达方式和音乐陈述特点。

### （三）民族管弦乐队写作技术拾零

1. 从民族乐队局部音响的不协和中求整体乐队音响风格的统一与协和

唐建平曾经说：“过去为了写好三和弦拼命地作，效果还不好，最后只能以‘不协和’写‘协和’观念。”我理解他的这句话含有这样的意思：中国民族乐队的乐器音响“个性化”特点多于“共性化”合作的能力。所以，用纯西方的经典和声创作，是很难达到像西方乐队那么好的音响共鸣或平衡音响效果的。但是如果我们索性丢掉这个审美的包袱，用不协和的音响来写作非常个性化的中国乐队音响，反而容易获得整体音响的协和。让我们看一个《春秋》中的例子（见例 5）。



例 5. (截取自总谱第 522~529 小节的独奏琵琶和拉弦乐声部)

琵琶独奏

高胡

二胡

中胡

拨弦

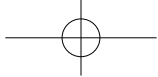
ff

f

f

很明显，独奏琵琶在这里演奏的是充满了戏剧性的噪音，反映出一种鲜明的个性化音响和宣泄的力量。从而，拉弦乐组也只有采用与之相匹配的不协和音响、音块（如在背景上同时出现了“G、A、B、 $\sharp$ C、D”构成的纵向音块持续等），才能获得与琵琶音响在整体上的统一与“协和”（在这里，“协和”实际是“匹配”的意思）。否则，在此使用三和弦，不仅无法对琵琶形成音响上的支持，而且还直接干扰了琵琶的个性张扬，结果也只能是“不伦不类”、“南辕北辙”了。

此种经验也影响到他后来的写作，如他 1997 年为亚洲民族乐团创作的大型民族管弦乐曲《后土》也继续发挥了他的这种认识和经验……



## 2. 从总体音响把握中凸显民族乐队的线性表现优势

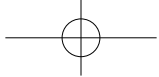
在《春秋》的写作中，复调技术的有效应用，也为中国民族管弦乐的多声性创作积累了经验。如在协奏曲的第四部分内，从第402小节进入高潮区起，作曲家的配器即采用了在定音鼓等打击乐组和大阮、低音提琴等低音背景的支撑下，用将大乐队的其他乐器分成两组，或比喻为将它们“拧成两股绳”的办法，来进行模仿式的粗线条旋律演奏——从成组的中音、次中音唢呐和高、低音笙以及中阮、中胡、大提琴为一方的起始，和以梆笛、曲笛、管子、高音唢呐、低音笙以及柳琴、琵琶、扬琴、高胡、二胡为另一方的模仿，形成此起彼伏的“轮奏”。这种“比赛”看似非常简单，却使民族乐队产生出了异常热情、粗犷、豪迈和有利的流动性立体音响。这种笔触，也正符合该作品大气度的追求（见例6）。

例 6.（第 410~414 小节的缩谱）

The musical score for Example 6 is presented in a 4/4 time signature. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains several chords and notes, including a prominent chord in the first measure. The bass staff features a series of notes, with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) indicating changes in volume. The notation includes stems, beams, and various note heads, typical of a musical score for a symphony or concert band.

## 3. 用强烈的力度对比和反差来推进音乐发展

虽然，这种用强烈的力度对比来发展乐思的手法，并不是我们中国人的专利。至少，在贝多芬的《热情奏鸣曲》Op.57 第一乐章



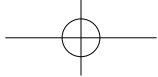
中大家就早已见过了。但唐建平能把它用于民族乐队的音乐扩展方面，也有许多可圈可点的独到之处。比如，在《春秋》的第三部分，音乐至此虽然已进入宏观结构的“黄金分割”部位，却没有再用强力度、戏剧性或展开性写法，而改用从极弱的声音开始，让听众的全部注意力都凝聚在这里：先引入《梅花三弄》的音调“画龙点睛”，之后通过独奏琵琶演奏的《梅花三弄》泛音透明音响与乐队犹如“高唱凯歌”般全奏的雄浑音响形成极为夸张的力度对比，来获得音乐发展的新动力，从而在“复起”过程中，促成了又一次更大幅度的音势增长（参见总谱第 323~330 小节的对比关系。例 7 仅为这种对比关系的示意）。

例 7. (第 323 小节与第 327 小节的对比示意性缩谱)

The musical score for Example 7 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The first part of the score is marked with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second part is marked with a fortissimo (*f*) dynamic and the word "Tutti" above it, showing a significant increase in volume and intensity with thicker chords and a more active bass line.

琵琶协奏曲《春秋》自问世以来，已先后在吴玉霞、张强、兰维薇等多位著名琵琶演奏家与中央民族乐团、中央音乐学院青年民族乐团等民族管弦乐团的鼎力支持下得以多次演出，并陆续有音像资料问世。2008年，人民音乐出版社出版了该作的总谱。在中央音乐学院，我曾先后接触过两位在我院民乐系读硕士学位的台湾学





生，找我来探讨琵琶协奏曲《春秋》的音乐结构分析问题，并以此作为她们演奏专业学位论文的主要内容……由此可见，琵琶专业的导师们也把《春秋》看作可以提供给研究生作重点研究课题的优秀作品之一。而台湾学生对这部作品的看重，则从另一个方面反映出台湾的音乐家和民众，虽然长期脱离大陆这块根，但依旧非常重视悠久的中华民族传统音乐文化的内涵和中国现代音乐的发展。

很高兴地看到唐建平先生的这部协奏曲在 2013 年荣获由文化部艺术司、中国民族管弦乐学会和新绎文化发展有限公司举办的“新绎杯”经典民族管弦乐（协奏曲）作品评奖获奖。我相信，琵琶协奏曲《春秋》所代表的中华民族文化精神，必将得到包括海外华人在内的所有中华儿女的继承和发扬，也祝愿这一新的中国民族管弦乐经典作品，能有更多的机会上演，走向世界，并继续得到世界所有希望了解中国和喜爱中国音乐的民众热情的关注。