



MUSIC WORLD

音乐世界杂志

Dec 2020 | 总第 796 期 2020 年 12 月刊

主管	四川省文学艺术界联合会
管委会主任	平志英
管委会常务副主任	刘建刚
管委会副主任	李 兵 林戈尔
编委会成员 (按姓氏笔画为序)	李红菲 李牧雨 肖 白 杨小兰 杨晓忠 敖昌群 戴中晖
主办	四川省音乐家协会
出版	四川音乐世界杂志社有限责任公司
地址	四川省成都市红星路二段 85 号
电话	028-86755273
国内统一刊号	CN51-1078/J
国际标准刊号	ISSN 1003-6784
出版日期	双月 20 号
国内发行	四川省报刊发行局
广告许可证	川广更字〔2018〕002 号
邮发代号	62-9
订阅	全国各地邮局(所)
定价	25 元
社长	李牧雨
总编辑	李红菲
责任编辑	钱 芳 郑 雪 任丽姝
编辑	陈慧灵 张 平
网络编辑	吴石耀
校对	秀 兰
美术编辑	王 意
制版	四川子晨广告印务有限公司
印刷	四川嘉乐印务有限公司

004 环球音乐

英国威尔士音乐剧院推动歌剧的多元化发展
纽约爱乐乐团推出移步换曲音乐 APP
新冠疫情期间，黑胶唱片销量持续上升
2020 年 BBC 青少年作曲家获奖者将获得 BBC 音乐会管弦乐团的名师指导
伦敦设计博物馆举办首个以“音乐”为主题的展览
华裔指挥家吕天贻获意大利坎特利指挥大赛冠军

文 / 小 墨

007 中国音乐

2020 大凉山国际戏剧节，让世界“听见索玛”
“蓉城之秋”成都国际音乐季 多个音乐作品进行首演
成渝两地川剧艺术交流演出，90 后、00 后展现新一代川剧人不容小觑的艺术实力
《巴山欢歌》北京上演 展现新时代扶贫成果
600 年紫禁城化作 75 分钟音乐
2020 西安交响乐团大雁塔户外公演举行
四川音乐学院艺术周，纪念贝多芬诞辰 250 周年

文 / 小 墨

011 音乐名家

屈塬：就差那一首歌
让音乐与生活共舞
——走近著名作曲家张千一
李星宇：成为鲸鱼

文 / 任丽姝

文 / 嘉 怡
文 / 椿 桃



028 乐坛漫步

复兴村的“羌风楚韵”
空林十二载 听闻琴音扬
——空林琴音之“蜀闻秋瑟声”古琴音乐会

文 / 鄢 然

文 / 椿 桃

034 特别策划

美丽蓉城 秋“艺”浓浓
——观第 26 届“蓉城之秋”部分音乐会
以“彩虹”之名 让音乐绽放在“蓉城之秋”
聆听母亲河的雄浑赞歌
旧剧新推 英雄归来
——观复排歌剧《同心结》
古典与浪漫主义风格语境中的贝多芬《第九交响曲》
《海利根施塔特遗嘱》与贝多芬的生死矛盾

文 / 景作人
文 / 徐语杨
文 / 嘉 怡
文 / 春 霞
文 / 田彬华
文 / 刘小龙

067 音乐理论

论 21 世纪中国台湾地区流行音乐的演唱风格
——以陶喆、周杰伦的演唱为例
基于大学书院制教育的美育机制研究与实践
——以西南交通大学“唐臣书院”为例
时代变迁中的沱江船工号子研究
鄂西巴东堂戏的生存现状与发展研究
肖邦晚年作品《船歌》的音乐表现
戏曲艺术进校园的方法和途径

文 / 王 韡

文 / 甘 霖
文 / 宋 沛 左周楠
文 / 黄 伟
文 / 陈美芳
文 / 朱 云 谢生雨

英国威尔士音乐剧院推动歌剧的多元化发展



英国威尔士音乐剧院歌剧团（Music Theatre Wales）正在通过全新的、与众不同的转型来吸引观众。剧团聘请了导演、剧作家伊莱丝·伊斯梅尔（Elayne Ismail）和艺术合伙人迈克尔·麦卡锡（Michael McCarthy）一同合作、深化转型。该剧院决定支持在歌剧领域长期处于边缘地带的艺术家，包括非裔、亚裔及多元种族背景人士、残障人士等群体。目前，剧院推出了一项为期一年的委创与发展项目。伊斯梅尔将与来自边缘化地带的作曲家、作家、剧目制作人及数字艺术家一起拓展思路，并确保其作品可加入到剧院中。该项目预计将于2021年产出3部作品，并均在线上演。每部委约作品都将由一名作曲家搭配一名其他类别的创作者（如作家或数字艺术家）来共同完成。

纽约爱乐乐团推出移步换曲音乐 APP



受疫情影响，纽约爱乐乐团（New York Philharmonic）与普利策奖获奖作曲家艾伦·瑞德（Ellen Reid）合作推出免费APP“声音漫步（Soundwalk）”，使用GPS定位并激活播放相关曲目，结合环境引领收听者情绪。

“声音漫步（Soundwalk）”的使用范围为纽约中央公园，在第五大道入口处和南入口处APP会播放富有城市气息的后极简主义大提琴作品，步入公园后则变成巴赫的大提琴组曲，带来更为舒缓的收听体验。随着使用者的坐标变化，APP还会播放西贝柳斯、伯恩斯坦、科普兰等作曲家的作品。APP还准备了与纽约市地标有关的“彩蛋”曲目，比如在临近70街的贝多芬雕像处会播放他的“田园”交响曲片段。“声音漫步（Soundwalk）”将听众的古典乐欣赏从需要全神贯注的艺术体验变为户外整体体验中的一部分，让音乐适应新的时代需要。目前该APP还为纽约州的萨拉托加斯普林斯和宾夕法尼亚州的费城准备了不同版本。



新冠疫情期间，黑胶唱片销量持续上升

尽管因为疫情遭遇了短暂的低迷，但据黑胶联盟（Vinyl Alliance）统计，2020年美国的黑胶唱片销量同比增长17%。在数字音乐兴起、CD衰落的大趋势下，黑胶唱片的逆袭似乎有些不可思议。从购买方来分析，许多乐迷尚未适应向无实体载体的音乐迁徙，因而选择了黑胶唱片这种更有年代感的载体以寄托怀旧之思。此外，黑胶唱片对

艺术家提供的资金支持更加有力，这是流媒体做不到的。乐迷本可以在网上免费聆听这些音乐，但他们愿意花钱购买黑胶唱片，与自己喜爱的艺术家建立联系并为他们提供直接的支持。另外，由于黑胶唱片更能突出音乐的中频部分，这使其拥有了温暖的音色。有发烧友认为黑胶唱片比其他音乐格式和载体的音质要好，至少其会是不同的聆听体验。此外，推高销量的原因也来自供应方——艺术家。黑胶唱片生产厂商Disc Makers的采购总监克里斯·斯坦尼什（Chris Stanish）认为，比起向流媒体平台上传作品，出版黑胶唱片还需要巧妙安排曲目顺序以适应每一面的播放时间、挑选封面和设计包装等耗时的工作。但由于疫情期间的居家隔离，艺术家们有了更多时间。此外受疫情影响，许多闭门谢客的实体唱片店积极开展网购业务，不少艺术家也开设了线上商店，拉近了实体唱片与乐迷的距离，促进了销售。



2020 年 BBC 青少年作曲家获奖者将获得 BBC 音乐会管弦乐团的名师指导

近日，一年一度的BBC青少年作曲家大赛（BBC Young Composer）落下帷幕，有6位选手脱颖而出，年龄都在12至18岁之间。获奖者将在接下来的一年内分别接受来自BBC音乐会管弦乐团（BBC Concert Orchestra）的名师指

导。在2021年BBC逍遥音乐节上，该乐团还将为全球的乐迷带来6位青少年作曲家的专场音乐会。这些获奖的作曲者的创作曲目范围广泛、种类多样，有电子音乐、流行音乐、当代古典乐以及交响电影音乐等。该奖项的历届获奖选手多已成为业内知名的作曲家或指挥家。本届获奖者具体名单及作品如下：12-14岁组别：扎克·派尔：《声音》（Zac Pile, *Voice*）、马蒂·奥克斯特比：《山顶》（Matty Oxtoby, *Les cimes des montagnes*）；15-16岁组别：爱德华·阿特金：《你彼时的穿着》（Edward Atkin, *What were you wearing?*）、罗伊娜·琼斯：《2020年春》（Rowena Jones, *Spring 2020*）；17-18岁组别：贾丝明·莫里斯：《警报》（为竖琴与乐队而作）（Jasmine Morris, *Sirens for harp and orchestra*）、格雷戈里·梅：《托伊》（Gregory May, *Toye*）。



伦敦设计博物馆举办首个以“音乐”为主题的展览

近期，伦敦设计博物馆举办了专题展览“电音：从发电厂乐团到化学兄弟”，该展览是其推出的首个以“音乐”为主题的展览。此次展览共呈现了超过400件的展品，带领参观者深入体验电子音乐的奇幻世界。展览分四个单元来探索这一领域的重要人物、技术、事件，展现电子音乐对艺术、设计、科技、摄影和当代文化产生的深刻影响。展览重点聚焦英国的电子音乐文化，回溯20世纪中叶以来电音先驱者们的发明与创新，展示最具代表性的早期电子乐器。同时，展览还关注电子音乐带来的演出狂欢和俱乐部文化，展现出从纽约到巴黎，从莫斯科到里约热内卢的全球各地的人们对电音的痴迷。



华裔指挥家吕天贻获意大利坎特利指挥大赛冠军

近期，华裔指挥家吕天贻在意大利诺瓦拉举行的吉多·坎特利指挥大赛（Guido Cantelli Competition）中获得冠军。现年30岁的吕天贻出生于上海，是新西兰华裔指挥家，曾任墨尔本交响乐团助理指挥，现任威尔士国家歌剧院常驻指挥。吉多·坎特利指挥大赛是为纪念英年早逝的意大利指挥家吉多·坎特利（Guido Cantelli）而设立。1956年，这位时年36岁的指挥家在被任命为斯卡拉歌剧院首席指挥的一个月之后，于11月24日卒于巴黎附近奥利的一次空难中。吉多·坎特利指挥大赛的历届获奖者包括：里卡多·穆蒂、伊利亚胡·殷巴尔、罗塔·扎格洛赛克、亚当·费舍尔以及多纳托·伦扎蒂等。

（本栏目图片及文章由小墨编辑自相关网络、资料）



2020 大凉山国际戏剧节，让世界“听见索玛”

11月7日-24日，2020大凉山国际戏剧节在四川省西昌市举行。本届大凉山国际戏剧节以“回归和凝望”为主题，“云上”“云下”同步举行，有超过35部剧目和近300场活动。戏剧节以戏剧展演、戏剧论坛、戏剧孵化、戏剧教育、戏剧生活、戏剧文创、戏剧旅游为七大内容支点，发起全球首创直播带戏等活动，探索并践行“文旅融合”，以文旅产业发展助力凉山脱贫攻坚。

在本次戏剧节上，民族歌剧《听见索玛》作为开幕大戏在西昌金鹰大剧院连演3场，引发了广泛关注。《听见索玛》由凉山文旅集团出品，李亭编剧，刘党庆作曲，聚焦大凉山的脱贫攻坚历程。

“蓉城之秋”成都国际音乐季 多个音乐作品进行首演

第26届“蓉城之秋”成都国际音乐季已完美落幕，此次音乐季从9月15日持续到12月5日，共带来80余场音乐活动，包括音乐戏剧、民族器乐、数字放映、音乐讲堂、户外音乐会……11月6日晚，在成都城市音乐厅举办了成都爱乐合唱团的《合唱思维——中国作品专场音乐会》，其被业内称为第26届“蓉城之秋”成都国际音乐季中一场高水准的音乐会。

其中，该场音乐会会有不少作品在成都进行首演，其中的《冬不拉之舞》更是世界首演，其以新疆哈萨克族的弹拨乐器“冬不拉”为模拟对象，极富哈萨克族风情的音乐特征以自由赋格的形式贯穿全曲。在成都首次演出的合唱作品还包括《玛尼歌》《心动》《不了情》《再别康桥》《玄》等曲目，这些曲目都展现了音乐风格的多样性和音色结构的多维性。





成渝两地川剧艺术交流演出，90后、00后展现新一代川剧人不容小觑的艺术实力

不久前，“2020年成渝两地川剧艺术交流演出系列活动”结束。本次活动中，成都市川剧研究院为重庆市民带来了6场川剧演出。值得一提的是，此次成都市川剧研究院把川剧全阵容都带到了重庆进行演出，在重庆国泰艺术中心分别上演了川剧《目连之母》《盗冠袍》《红梅记》《天衣无缝》等剧目。而此次剧目中90后、00后的身影频频出现，展现了新一代川剧人不容小觑的艺术实力，令观众耳目一新。



600年紫禁城化作75分钟音乐

今年是紫禁城建成600周年纪念年，上海民族乐团特别委约李博禅创作了一部时长75分钟的民族交响史诗《紫禁城》，于12月30日在上海大剧院首演。

紫禁城是世界上现存规模最大、保存最完整的古代宫殿建筑群。建筑是静止的，但空间与形体的变化却呈现出流动的节奏感。李博禅的作品《紫禁城》分五个乐章，暂定名《东方奇迹》《中华礼典》《卉木拾音》《风雨沧桑》《文明之光》。五个乐章间将有四段短小的幕间曲《春》《夏》《秋》《冬》。

李博禅是土生土长的北京人，现今在上海音乐学院任教。两年前，上海民族乐团委约他创作《英雄》，首演一结束，罗小慈就跟他提及创作《紫禁城》的选题。当时的李博禅刚从中央音乐学院毕业，只有26岁，但已获多项国际作曲比赛的大奖。在罗小慈看来，李博禅很年轻，但在对作品结构的把握能力和对中国乐器演奏方式的理解上，他展现出难得的天赋和潜力。近几年，上海民族乐团与不少80后、90后作曲家合作，委约了一批原创新作。这一次，《紫禁城》的整个创作团队十分年轻，导演、多媒体设计、音响设计都是90后。



《巴山欢歌》北京上演 展现新时代扶贫成果

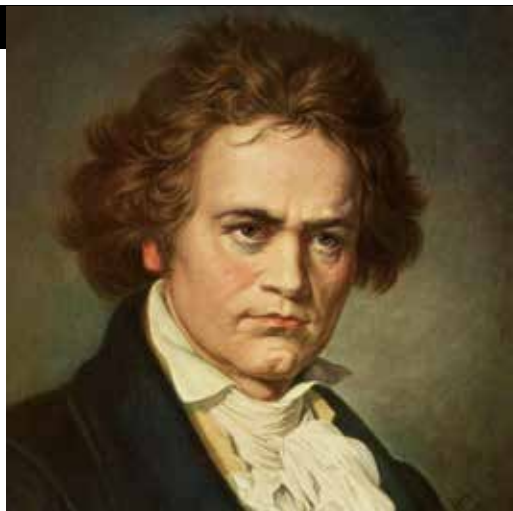
“白白的墙，青青的瓦，我家的房屋高又大；油亮的路，宽敞的坝，出门脚上不再粘泥巴。”近日，“新时代曲艺星火扶贫工程巡礼展演之巴中专场——《巴山欢歌》”在北京上演。演员手持细竹筷、瓷盘敲打节奏，边唱边舞。四川盘子《巴山新居我的家》曲调优美、形式活泼，让观众既听到浓郁特色的川腔盘子，又看到大巴山区脱贫群众的幸福新居，获得现场的阵阵掌声。当晚整场演出的12个节目都具有浓厚鲜明的秦巴地域文化特色。《追梦》将歌舞形式与国家级非物质文化遗产“翻山饺子”结合；四川清音《摘枇杷》讲述了巴中市巴州区水宁寺的枇杷村村民通过种植枇杷来实现脱贫致富的故事；四川竹琴《村史馆夜话》运用拟人化手法，赋予铁锤、蓑衣等以生命，通过农村生活用品的变化来展现时代变迁；还有四川车灯《打亲家》、四川谐剧《帮到底》、歌舞《哈哈响》、四川清音《竹颂》等，运用不同的艺术形式集中展现了巴中翻天覆地的变化。



2020 西安交响乐团大雁塔户外公演举行

作为国内唯一免费的大型户外交响乐公演，XSO 西安交响乐团户外公演这一城市大型文化活动已经走过了七届，成为国内最具影响力的古典音乐公益普及活动。而今年的意义更是非同以往，在全国人民抗击疫情取得重大成果的同时，西安交响乐团大雁塔户外公演的成功举办，更是用艺术的力量提振公众信心、鼓舞城市力量、让生活回归正轨。

此次户外公演由当今国际古典乐坛备受瞩目的著名指挥家、现任中国爱乐乐团常任指挥、中央芭蕾舞团交响乐团首席指挥、昆明聂耳交响乐团艺术总监兼首席指挥——黄屹担任指挥。演出中，返场曲目《保卫黄河》将气氛推向高潮，《雀鸟》响起时，无数观众跟着旋律轻松摇摆，让大雁塔下的夜色更加动人、浪漫。



四川音乐学院艺术周，纪念贝多芬诞辰 250 周年

11月2日—7日，由中国音乐家协会室内乐学会和四川音乐学院主办的“四川音乐学院艺术周——纪念贝多芬诞辰 250 周年系列学术活动”在成都举行。

在为期6天的艺术周中，国内外著名学者、演奏家、教育家以贝多芬为核心话题，从创作风格、

文化语境、音乐曲目等多方面与现场观众进行深度讨论。观众通过线上和线下渠道的13场免费学术讲座多角度地了解了这位伟大的音乐家。活动期间，钢琴家盛原教授、室内乐组合琥珀四重奏、四川音乐学院交响乐团的艺术家们，也为广大音乐爱好者带来美妙悦耳的贝多芬专场音乐会。

（本栏目图片及文章由小墨编辑自相关网络、资料）

屈塬：就差那一首歌

任丽姝

以诗为引，余生结缘歌词

即便对屈塬的名字还不够熟悉，但你一定不可能对屈塬的作品陌生，一首《天路》声动大江南北，一曲《西部放歌》传遍四面八方。但屈塬却谦虚地表示，一切成就不过是始于兴趣。

童年时的屈塬很少与同龄人游玩，反而在文学的天地中徜徉了另一番天地。屈塬至今还记得他拥有的第一本诗集《陆放翁全集》，在读到“夜阑卧听风吹雨，铁马冰河入梦来”“红酥手，黄滕酒，满城春色宫墙柳”时，这些经由生动意象堆砌而成的奇妙意境跃然纸上，屈塬就如打通任督二脉一般对文学无师自通，对诗词一见倾心。艰难岁月中，文学成为了照亮他生活的一道光，屈塬也自此陷入了古典诗词的园地中难以自拔。

屈塬与歌词的渊源更是来自诗词的启蒙，在他的眼里，诗词和歌词是同根同源的，“诗”“词”从来是一家。这里的“诗”指的是唐诗、宋词和元曲等中华传统诗词和现代诗词的



创作，“词”指的是歌词的创作。屈塬认为诗词与歌词确有差异，“古典诗词是正步，自由诗是漫步、散步，歌词是齐步。所以对这三者而言，押韵、对仗乃至平仄，最好都讲究一些”。在歌词的创新中，屈塬并不只是追求传统诗词的克制与统一，更寻求着诗词的规整与律韵之美。古诗词是有节奏的，有音律之美与意境之幽的，歌词也理应如此。歌词是一种特殊的诗，是诗意的延伸。这是屈塬一以贯之的观点。

歌词的创作不能只是华丽辞藻的堆砌，不能只是空泛无力的讴歌。歌词应和诗词一般，是由独特的意象构成的美好意境，然后为一首歌带来灵魂与生命。屈塬特别推崇李叔同的《送别》，认为《送别》的歌词堪称“用意象说话”的典范。“长亭外，古道边，芳草碧连天。晚风拂柳笛声残，夕阳山外山。”仅这第一段的25个字里就蕴藏着长亭、古道、芳草、碧天、晚风、杨



1999年，屈塬在博格达峰脚下



2017年，屈塬寻访鸭绿江边临河县希望小学

柳、残笛、夕阳、远山9个意象。在客观、直白的景色描写中绘出一种浓得化不开的离愁别绪，百年来也难以消散。在屈塬看来，这样的歌词才算是真正的艺术品，而每一位词作者的目标就是能创作出这样的一首佳作。

时代在进步，与需要受众主动去理解其文意与情感的诗词相比，歌词更能伴随着歌曲的传播直接走进人们的生活，这也是屈塬进行歌词创作的原因之一，他想通过诗意化的歌词让人们重新感受到诗词之美。

屈塬的《天路》是其诗意化创作的代表之一。2014年6月，语文出版社以诗歌形式将《天路》的歌词收录自该社修订出版的小学二年级上学期的语文教材中。青藏铁路的修建是《天路》的创作命题，这个命题既宏大又厚重。作为中国新世纪四大工程之一的青藏铁路，是通往西藏腹地的第一条铁路，也是世界上海拔最高、线路最长的高原铁路。对于此类重大主题，屈塬认为，歌词的表述越要单纯、干净，歌词的意象越要生动、超脱。



清晨我站在青青的牧场
看到神鹰披着那霞光
像一片祥云飞过蓝天
为藏家儿女带来吉祥
黄昏我站在高高的山岗
盼望铁路修到我家乡
一条条巨龙翻山越岭
为雪域高原送来安康
那是一条神奇的天路
把人间的温暖送到边疆
从此山不再高路不再漫长
各族儿女欢聚一堂

黄昏我站在高高的山岗
看那铁路修到我家乡
一条条巨龙翻山越岭
为雪域高原送来安康
那是一条神奇的天路
带我们走进人间天堂
青稞酒 酥油茶会更加香甜
幸福的歌声传遍四方
那是一条神奇的天路
带我们走进人间天堂
青稞酒 酥油茶会更加香甜
幸福的歌声传遍四方
幸福的歌声传遍四方

在《天路》的歌词中，屈塬通过黄昏与清晨的意象对比，描绘出藏族姑娘站在山岗上对铁路到家的翘首盼望与欢快心情，营造了极具故事性的画面，曲尽其妙，更显生动。

屈塬始终认为，好的歌词非常难得和珍贵，词作者往往要厚积薄发才能驾轻就熟地写出贴合曲调、内容得当的歌词，但这样的观点与当下浮躁且快餐化的歌词创作市场有所相悖。屈塬坦言道，“那些认为歌词没有门槛的人，齐步走不好，更不会走正步。上下联都分不清，还写什么？说歌词没有门槛，认为歌词门槛低甚至没有门槛的人，是根本就没找到歌词的门在哪里。”故而创作者不能让外界的想法和观点影响自己内心对艺术真谛的追求，只有找到那扇“门”，作品才会慢慢地染上自己的特色和气质。诚然，创作门槛在创作者自己的心中，不同的作者有不同的高度，只有砥砺前行，才能找到“门”，打开“门”，迈入艺术的美丽新世界。

少年时期的屈塬颇为迷恋唐诗宋词，当时的他想，能一辈子从事跟这些诗词、这些美好的字句打交道的事业该是何其幸运。而对诗歌的热爱，让屈塬在歌词创作中有了自己独特的表达技巧与别样的风格魅力。如今，在被问及今后的创作理想时，已得偿所愿、以歌词创作作为终生事业的屈塬表示，自己的目标会越来越具象化。“现在就是要关注当下，对我来说，最重要的是要写好每一首歌。”

因情显真，作品恒久流传

屈塬的作品大多被奉为经典，这得益于其作品中洋溢的生命力与激情。屈塬的歌词作品之所以如此情感充沛，其一在于他丰富的人生阅历与深厚的诗词底蕴。

屈塬生于西北，在陕西咸阳的乾县度过了与诗词相伴的童年；屈塬长于西北，18岁的他就参

军入伍，在河西走廊度过了自己的青春岁月。“我人生的30年都在西北，所以你能从我的作品中感受到我对西北的浓厚情感。”这在屈塬的作品中就体现为对陕西博大厚重的感叹，对甘肃辽阔苍凉的体悟，这也是屈塬偏爱且想要一直保留的独有情怀。和张千一合作的《一个也不能少》就是一首极具陕北风情的民歌；西部三部曲中的《西部放歌》是在西部大开放的背景下，屈塬有感于西部在国家建设中将会焕然一新的雀跃与激动而创作。《西部放歌》于2001年获第八届“五个一工程”奖，2003年获中国文联、中国音协和河北省廊坊市联合主办首届中国音乐“金钟奖”铜奖，歌手王宏伟也凭借该曲在2003年获得首届中国轻音乐学会“学会奖”最佳民歌男歌手奖。

在西部和北方的生活和阅历，让屈塬的作品染上了一层独有的西部情怀与北方韵味，但他又不拘囿于此。“掀开一帘雨，幕后是江南。谁的巧手绣出这碧水和青山。”这样的清新婉约之词，同样出自这位词作家之手。被认为是屈塬第一首歌词的《一梦千年》

亦是缱绻温情，其中的“都在平平仄仄的时光里，挥着那双红酥手”“卷帘人说已过了许多春秋，多少次雨疏风骤”“一梦千年，你在何处等候。知否谁约黄昏后，知否谁比黄花瘦。谁在寻寻觅觅的故事里，留下这枝玉簪头”等灵感源自陆游的



2020年8月，昌都类乌齐县，
屈塬与藏族阿妈在青稞地里聊天



2018年，中缅边境打洛镇，屈塬与傣族小姑娘

《钗头凤》和李清照的《如梦令》，也让屈塬好好过了一把宋词的瘾。正是出于丰富的人生阅历与长期的诗词积蕴，让屈塬厚积薄发，得以在两种甚至多种的创作风格中游刃有余地行走。既有南方的柔情蜜意，也有北方的狂放大气，更多的是对祖国大地的炙热情感，这才是令屈塬的创作经久不衰的关键所在。屈塬作品中那炙烈得快要溢出的情感，难以让人忘怀，尽管寥寥数语，听来字字凝情。

情感充沛的原因之一在于屈塬对采风的看重，直观的感受和体验让他更能轻易找到创作所需要的情感与突破口。一年中，屈塬有一半的时间都在采风，而且尤其喜欢去革命老区、少数民族自治地区、边境地区和欠发达地区，那些难以抵达的远方更契合他在作品里所追寻的纯粹与本真。

由屈塬作词的《盟》，就是在四川凉山彝族自治州采风后感而成。目睹了因沙土而呈黄色的金沙江迤邐而行，看到了烂漫的索玛花（杜鹃花）绽放山野，“江里流着金沙，花儿名叫索玛”这样的词段便自然而然而出。2017年，屈塬在甘肃陇南采风后，特别创作了扶贫歌曲《橄榄梦》。“勤劳的儿女，富饶的期盼，托付给一枚枚心形的橄榄。一个传奇诞生。在陇上江南，米仓山下。许下梦的诺言。天地的灵气，雨露的浸染，凝聚成一枚枚心形的橄榄。”屈塬将自己对陇南的美好祝愿凝练在了精简的歌词中。由屈塬作词、印青作曲的《天路》已然家喻户晓，是屈塬的满意之

作。正是在青藏铁路施工现场的采风过程，屈塬和印青发现铁路工人和藏族群众都把青藏铁路形象地称为“天路”，这首歌的歌名便由此诞生。这首经典之作的歌词创作并没有花费屈塬多少功夫，他表示，大概是去过太多次西藏了，那个情景一下子就浮现在眼前。

哪怕没有创作任务，屈塬也会为创作灵感和生活体悟的获取而进行采风，在自己歌词创作状态最好的当下，屈塬不会给创作题材设限，而是心之所向、行至所至、兴之所达。

永不止步，就差那一首歌

在创作中，屈塬总是这样要求自己：“每次都是初学者。一生都在初恋。理干净心，清空自己，以前的一切都不存在。每一次采风，每一次写作。调动自己，找亮点，找动情点。只要心里一动，作品大都错不了。不动心，不动笔。不应付，不忽悠，对表达的对象有敬畏。”在歌词创作生涯中，他也在不断反思中总结经验。拿西部三部曲（《西部赞歌》《西部放歌》《西部情歌》）来说，尽管其被认为是屈塬极具西部风格的优秀代表作，但他却表示这三部曲是自己歌词创作初期的作品，里面对于西部情怀的抒发尚未到位，仍有一定的概念化、口号化的创作痕迹。自三部曲之后，屈塬认为才算入了歌词创作的门，此后的歌词创作才能够驾轻就熟地将自己意图表达的理念。

尽管获得了中宣部“五个一工



程”奖、解放军文艺奖、中国音乐金钟奖大奖、国家文化部艺术歌曲比赛金奖等荣誉，但在感恩这些奖项对自己进行了肯定的同时，屈塬也如同对待自己的作品一般，选择将它们抛之脑后、继续前行，而终点是更好的创作、更好的自己。正如屈塬自己所言：“我相信，好东西在后面，更好的是下一首。”表面上看，各个阶段的作者，都只差那一首歌：初涉者，只差一首就可以推开歌曲创作的大门，登堂入室；有一定经验和经历的从业者，只差一首成名作就可以扩大影响，提升段位；有代表作的创作者，就差一首歌就可以增加分量，巩固地位；卓有成就的名家、大师，就差一首歌就可以追随时代保持队形，永葆活力。

大家都走在“就差一首歌”的路上，但对“就差一首歌”理解不同，甚至大相径庭。对此，屈塬所理解的是：就差一首歌，是一种态度。知道自己的短处和不足，是永远的动力。就差一首歌，是一个标准。是提升的方向，促使自己更美、更好、更高、更强。就差一首歌，是一种精

神。永不知足，鞭策自己艺无止境，这条路永无尽头。就差一首歌，是一个过程。不断丰富、完善，接近理想境界。就差一首歌，也可能是一道天堑。有可能终生在彼岸徘徊，却无法企及。因为就差一首歌，所以要认真对待每一首歌，写好每一首歌；因为就差一首歌，就要不断地去学习、去创作。

“就差一首歌”的精神不仅推动着屈塬向艺术的巅峰不断行进，还激励着不同行业的文艺创作者以臻完美。只有对艺术的追求永不满足，才能向那至高境界近一点，再近一点；只有对歌词的诗意进行追寻，才能让歌词里的浪漫与情感尽情流淌与显露。而这不仅仅是屈塬的创作理念和创作技艺，更应是每一位文艺创作者的创作目标。两千多年前，屈原感叹：“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”而今，与屈原一字之差的屈塬，在创作歌词的漫长道路中亦是上下求索、永不止步，即便难以“与天地兮比寿，与日月兮齐光”，也会就绽放出自己独有的光辉来感染后辈、影响他者。

（本文图片由屈塬提供）



让音乐与生活共舞

——走进著名作曲家张千一

嘉 怡

好的音乐像是直击心灵的诗，充满洗涤人心的力量，还像冬日里正暖的金色阳光，照在你我的心灵上。著名作曲家张千一的作品便是如此，听他的作品时，感觉每个洒落的音符，触动心弦声声如诉，缠绵留恋于每个人心中。

张千一，国家一级作曲，中国音乐家协会副主席、《音乐创作》主编。出生于文艺工作者家庭的张千一，父亲曾是原沈阳军区前进歌舞团乐队的双簧管演奏员，受父亲的影响，张千一从小就与音乐有了灵魂上的共鸣。自20世纪80年代初，张千一以交响画《北方森林》登上中国乐坛以来，创作了大量的交响乐、室内乐、声乐、歌剧、舞剧、舞蹈、电影、电视剧等各类不同体裁、题材的作品，获得诸多好评。其代表作有《大提琴协奏曲》《A调弦乐四重奏》《为四把大提琴而作的乐曲》《同乐——为童声合唱与管弦乐队而作》，歌剧《我心飞翔》《太阳之歌》，舞剧《野斑马》《大梦敦煌》《霸王别姬》，舞蹈《壮士》《千手观音》，歌曲《青藏高原》《嫂子颂》《女人是老虎》《在那东山顶上》《走进西藏》《相逢是首歌》等，曾获得中宣部“五个一”工程奖、文化部文华奖、中国人民解放军文艺奖、中国音乐金钟奖作品金奖、中国舞蹈荷花奖舞剧音乐金奖、中国曹禺戏剧奖优秀音乐奖及20世纪华人音乐经典等多项大奖。他是我国最具影响力的作曲家之一，其艺术作品植根于民族的沃土之中，为我国

音乐创作事业的发展做出了卓越的贡献。

9月26日，张千一在四川省文学艺术界联合会主办、四川省音乐家协会承办的“颂歌百年”专题歌曲创作活动中，以《走进生活》为主题进行作曲创作分享，正是这次分享让我们再次深入了解了一代作曲家成功的故事。

受家庭影响，张千一从小就与音乐结缘。先后在沈阳音乐学院管弦系、上海音乐学院作曲系系统地学习中外音乐理论，刻苦钻研民族民间音乐，这为他以后的音乐风格打下了坚实的基础。从张千一读书开始，便一直从事音乐创作工作，他创作的大量经典音乐作品，深深植根于民族的沃土之中，为我国音乐创作事业的发展做出了卓越的贡献。他倾力挖掘本民族文化艺术，其音乐语言并不盲目跟风；他坚守本真，为祖国和人民创作是他音乐作品永远的精神内涵。他在自己的音乐作品中建立起了属于“张千一”的音乐品格和精神气质，成为一个时代的声音记忆。

艺术生涯数十载，张千一无论是创作歌曲，还是培养人才，都为中国音乐的发展做出了不可磨灭的贡献。他的作品托起了一代人的记忆，更托起了许许多多的歌手、歌唱家、音乐家。他在拥有惊艳世人的作品的同时，又凭借严肃且温暖的人格魅力为人称道。谭晶、李娜、阿鲁阿卓都是在演唱张千一作品后走上更高艺术台阶的。

1994年11月底，电视剧《天路》剧组请张

千一作曲，张千一在听了李娜演唱的《北京的金山上》后觉得李娜的声音尤其有特色，《青藏高原》的音域和音调适合李娜的音色。《青藏高原》创作完成后，当李娜在棚里录制该曲的时候，在场所有人都感到震惊，因为那个时候还没有人听过这样一种风格类型的歌曲。《青藏高原》的出现，宛如一汪清泉，沁人心脾；犹如一颗钻石，让人眼前一亮，精神为之一振。这首歌改变了人们对通俗歌曲的一贯看法，让老百姓认识到，原来通俗歌曲一样很大气，很高雅。从演唱的角度来看，李娜超载过去人声局限于一个八度之内的困境，从音域上来说同样可以很宽泛。以前通俗歌曲基本就一个八度，但《青藏高原》这首歌曲的跨度很大，不仅通俗歌手觉得这首歌曲是发挥实力的歌曲，很多美声、民族的歌手也喜欢演唱这首歌曲。

李娜在演唱《青藏高原》时，是用民族与通俗的唱法，带有高亢、质朴的藏族音乐风格。所以听她的这首歌，布达拉宫、雪山高原、高原湖泊、蓝天白云、牛羊等大自然美丽的景色就仿佛呈现在人们的眼前，使人们对青藏高原产生了无限的遐想，也使西藏这片神秘的土地成为人们心中最向往的圣地。

《青藏高原》之所以成为经典并广为传唱，不仅因为它是一个不朽传奇，而是因为时代的呼唤、精英的智慧、艺术的升华、人民的需要以雅俗共赏、喜闻乐见的方式得到了最佳呈现，这就是经典经久不衰的魅力。

除了李娜演唱的《青藏高原》，还有谭晶的《在那东山顶上》、阿鲁阿卓的《格萨尔》等作品，都成为演唱者的代表作。在2019年，打磨了22年的少数民族题材歌曲新专辑《传说》终于面世了。专辑《传说》涵盖了藏、蒙、彝、朝鲜、哈萨克、白、裕固等不同民族风格题材的13首作品，全部出自张千一之手，由著名彝族军旅歌手阿鲁阿卓演唱。人民音乐电子音像出版社发行。该专辑歌曲见证了作曲家22年来对中国多民族风格题材声乐作品

创作和民族精神传达的深层思考与忘我追寻，值得当下许多心态浮躁的流行音乐创作人借鉴。

一位作曲家二十多年的作品集中在一张专辑中，由一位歌者演绎完成，这在唱片界也算是极为少见的奇观。有时候，这样的专辑更像艺术家之间的对话，作曲家用笔，歌者用声音，双方都是在用流淌的情绪去抒发内心的情感。张千一希望，像这个美丽的名字一样，这张专辑能成为一个“传说”。

“《传说》这张CD专辑虽然只有十三首歌，却凝聚了我二十几年的创作心血。每每听到这些作品，我总是感觉在两个不同世纪的时光隧道里穿梭，在若干不同民族的文化领域里思索。”张千一感慨万千地表示，“一个人对多民族的文化、音乐风格色彩要有比较深的了解，需要很多年的采风、感悟，再通过你的笔写出来，这个过程非常的不易，但同时也感觉非常幸福。我们走遍了很多少数民族地区，了解了少数民族的文化与风土人情，反过来用自己的笔用自己的歌声来歌颂少数民族，来提升多民族的文化自信，这也是一件非常有意义的事情。”

每张专辑都会有一两首主打歌，但是张千一认为，这张新专辑没有主打歌，或者每一首都是主打歌。张千一的诸多歌曲传唱至今，旋律深入人心，它们的诞生更是打破了中国民族歌曲风格单一的局面，它们的演唱者也因此走上了更高的台阶。例如专辑的第一首歌《雅鲁藏布》，是作曲家继《青藏高原》《走进西藏》《在那东山顶上》之后又一首藏族风格的优秀作品，其音乐大气浑成，描刻雅鲁藏布江壮美的同时也体现了张千一对藏族文化的深层思考。旋律开始是仰视高原中充满空灵而梦幻般的倾诉，音乐至“雅鲁藏布”一词时的大跳可谓神来之笔，瞬间撕裂苍穹，天上的河跃然眼前，让人顶礼膜拜地产生冲动，整首作品一气呵成，极具藏族音乐神韵。专辑所展示的原生风情与绝美画卷涵盖了多民族文化特质，由东而西、由南及北，体现出作曲家的创作广度。

如果把张千一早期的音乐作品比作青春锐气

的“年轻人”，那么经过时间的沉淀与积累，他后期的音乐作品就增添了许多“成年人”的大气和稳重。他最新创作的大型交响套曲《我的祖国》获得业内人士的一致好评，在国内外举行了多场音乐会，反响十分热烈。作品由七个乐章构成，分别为“光荣与梦想”“东方诗韵”“雪域抒怀”“春到边寨”“丝路音画”“大地之歌”“我的祖国”，每个乐章看似独立却又相互关联。作品运用多样化的演奏形式，在以交响乐队为主体的同时，穿插钢琴、巴扬、女高音与乐队形成协奏，融入少数民族音乐元素，并以电影《上甘岭》中《我的祖国》这首歌曲为主题材料进行展开，使这一部综合性交响套曲具有多元化、多地域性的特点。张千一在谈到这部作品时曾说过：“古今中外许许多多的作曲家都写过‘我的祖国’，那是因为，在我们每一个人的心中，祖国永远是最值得骄傲、最值得歌颂的伟大母亲。”他的音乐作品，总会带给人身临其境之感，仿佛缕缕音丝都紧紧扣住人们的心弦。张千一在感性和理性之间找到了一种平衡感，他笔下的音符不再是模式化的组合，而是情感的抒发。无论是交响音画《北方森林》，还是呈献给祖国母亲的交响套曲《我的祖国》，都体现出作曲家对这片土地爱得深沉。他以执着的精神倾力倾情地挖掘本民族文化艺术，将每一部音乐作品化繁为简地不断打磨，用音符奏出一位艺术家浓浓的家国情怀，将一个民族生命的文化基因深深刻在旋律之中，经久不息。

曾有媒体评论：张千一是为旋律而生的，他的出现，就是为了用音乐的甘霖给干涸的泥土带来滋养。听过便难忘那些经典的旋律、难忘那些动人的歌声，这就是“作曲鬼才”张千一！

生活中寻找音乐

在张千一创作生涯的数十个年头里，几乎跨越过所有的音乐体裁界限：交响乐、舞剧、合

唱、独唱、独奏、电影、电视等。聆听张千一的音乐作品很难不被其中浓浓的民族风情打动，从《青藏高原》到《在那东山顶上》，一首首西藏风格的歌曲深入人心，从舞剧《大梦敦煌》到大型说唱剧《解放》，一部部作品让听众了解了西北音乐的粗犷……

这一切的成功离不开张千一在创作过程中非常重视在民族音乐中“提炼曲调”的原因。所谓“提炼曲调”，就是指作曲家在深度采风，对民族音乐进行有效的记谱和音响分析，进而将音乐中最具民族特色的曲调元素揉碎、提炼和重组。如在创作《云南随想》的过程中，张千一就是通过多次采风，对云南二十七个民族歌唱中的曲调、发音进行详细记录，然后将一个个曲种分解、重组后再转化。如此做法看似简单，却十分考验作曲家提炼音乐素材进行改造创新的能力。

优秀的民族的也是世界的。“民族的”“本土的”，是张千一在几十年创作历程中不断思考的重点，对于他来说“这是音乐创作的方向”。在他的作品中，我们不仅听到了民族文化的多样性、交融性，同时也体会到创作的前瞻性。每一首作品都深具魅力。这种将中国本土文化经验与西方音乐创作技法融合，将传统音乐素材与现代审美相统一的做法，呈现出了一种只有双脚深深扎根于自身文化泥土之中才能迸发出的强大力量，让民族音乐走向世界高雅的艺术殿堂，展示自己的民族文化之美。

张千一对各民族音乐有着浓厚的兴趣和深入的研究，虽然每首作品题材各异，但他都能精准地抓住其音乐语言特点，准确刻画每一首歌曲的音乐形象，这是与他不断深入生活、扎根生活分不开的。他对多民族音乐的思考与探究并不是浅尝辄止的表达，而是努力挖掘少数民族音乐的内涵，运用时代音乐语言将民族特性的旋律、节奏、音调作为素材加以展开，巧妙地把现代音乐与民族音乐元素相融合，使歌曲既富有浓郁的民

族风格又具有多民族审美的普适性，极大地满足当下人们的审美需求。同时，他也以影视剧作为载体，根据故事情节对人物音乐形象进行刻画，抒发人物的内心情感。他创作的影视剧歌曲，旋律细腻、深入人心，在烘托剧情发展的同时又让人们沉浸在歌曲的意境之中。他用美妙动人的旋律诠释着不同民族的音乐审美追求，让动听的歌声传遍大江南北；他用一首首富有韵味的歌曲咏叹出浓情厚谊的民族情愫，赞颂了祖国的美好风貌。

“曲调”好像大树的根深埋地下，当人们看到枝繁叶茂的时候，谁也不会关注树的底下究竟发生了什么。依托曲调的创作是一条极其艰苦漫长的道路，作曲家写在纸上的符号仅仅只是艺术作品的源头，最终的呈现离不开词作家、演唱者、编曲等大家的共同努力。因此，多年来张千一一直怀着诚挚的心寻找创作的灵感，扎实采风，深入了解，脚步行走在崇山峻岭中，去完成一首又一首的歌曲创作。张千一坚信：沿着这条路，终将到达艺术的彼岸！

张千一几十年如一日，他都在致力于中国民族民间音乐的挖掘、整理、研究与创作。丰富多彩的中国民族民间音乐正面临着十分严峻的形势，有些珍贵的民族音乐处于迅速消亡的边缘。怎样确定自己的创作方向，守住传统之根，发展民族音乐？民族音乐与世界音乐一步之遥，跨越这一步，路在何方？当他走遍云南的山山水水，采集到那些来自民间传唱的歌曲时，他惊喜地发现，他的创作之根就在崇山峻岭间，在山、水、天、地、人之间。而他要把属于民族的歌谣都继续传承下去。

曲调，是最核心的音乐要素。张千一对曲调的苛刻追求，确保了其作品包涵着真正的艺术价值，也体现了他对音乐艺术严肃负责的创作态度。一位作曲家对音乐执着的热爱，才能够达到这样的高度。有人评价：“张千一的音乐，好听

又不乏技巧，雅俗共赏。对于现代作曲技术的运用，不过度、不肤浅，恰到好处。”这个评价十分准确。聆听张千一的作品，能深深地感受到，每一个主题、每一个乐句都直指听众的心灵。近四十年来，张千一几乎每年都要深入少数民族地区采风，塞外草场、大漠边陲、雪域高原、十万大山，不是浮光掠影般蜻蜓点水，而是真正扎下去，去边远村寨听最地道民间艺术的讲述。

正如著名节目主持人周炜在《军旅文化·大视野》节目中所说：“张千一用他辛勤的探索，将各民族音乐的精华，聚集在了一起，融入了世界民族的音乐长河，有如一股源头活水，感人、优美。也让我们在用心聆听他的作品时，感受到了高原上清新的风，张千一的艺术创作必将不断赢得隽永的生命。”

张千一的音乐作品体裁广泛、题材多样，在不同领域的音乐中不断探索。张千一是个对艺术很认真负责的人，将一片赤诚之心融入音乐之中，他从民族音乐中汲取创作营养，扎根于人民、扎根于生活，使作品有深度、有温度，引领时代风貌，彰显文化之美、民族之美，传播中国声音、弘扬中国精神，以赤子般的情怀表达对祖国真挚的爱。他用近四十年的创作灵感紧密围绕着中华大地，用宏伟的交响乐表达对祖国壮美山河的赞美之情；他对少数民族音乐创作倾注大量的心血，一次次的采风之行让他对这片多彩的土地充满着浓厚的情感，用优美的旋律歌颂着中华民族大家园的和谐与美好；他采用传统民族音乐语言，使曲调层层递进直击心灵，不断升华舞剧主题，抒发了作曲家深厚的历史情怀。他的音乐作品让人们在感动之余重新体会到生命的真谛和情感的温暖。他利用丰富的想象和对生活的深刻认识让作品有血有肉，充满了一位艺术家对祖国和人民的热爱，而那些朴实无华的旋律裹挟在历史的滚滚洪流中流淌着、奔腾着，在时代脉搏中跳跃着、闪动着。

李星宇

成为鲸鱼

椿桃

李星宇来自北京，是独立音乐人、声音艺术家、制作人、声音设计师、录音工程师、声学空间设计师、音乐教师。其通过个人音乐人项目“鲸鱼马戏团”，已发行4张录音室专辑（至2020年2月），EP单曲及跨界创作专辑不计其数。以个人名义还发起艺术项目“52Hz声音馆”，旨在发掘“音乐”之外的听觉艺术空间，首个子项目“亚马逊寻声计划”广受关注。2018年发起寻声西游记项目，在新疆多地记录民间音乐，并打破传统作曲方式即兴录制融合风格音乐作品。2007年起，作为声学空间设计师，参与设计录音棚及各类声响设施及建筑100余座，遍及中国各地。



逐乐者的少年轻狂

对李星宇的最初印象是安静又沉敛，因为看过他的乐团——鲸鱼马戏团的表演现场。彼时的他在舞台上微仰着头敲着键盘，偶尔看向台下的眼睛里熠熠闪烁着光亮，总觉得在那个瞬间，他营造出了专属于自己的小世界并沉溺其中。

李星宇对音乐的热爱仿佛是天性使然，这可能与他在音乐中所展现出自然而来的舒适度与沉浸感有关，但李星宇在小时候可一点都不喜欢音乐。幼年的李星宇总是坐不住，尽管妈妈喜欢弹吉他、弹钢琴，还专门为他找了钢琴老师进行辅导，但没过几年这条音乐之路就被迫中断。在北京101中学读书时，李星宇还是改不了自己调皮捣蛋的性格，学习不错、非常贪玩、精力过剩，对于这样的李星宇，老师们也都感到非常的无奈。或许仍带着童年性格的影子，李星宇的音乐创作中至今也带有一份趣味与耍性。

李星宇从小就对很多东西好奇，性格也特别倔，骨子里带着些许叛逆。从初二开始，听了一大堆港台流行歌，而他最喜欢的是张雨生，印象最深刻的音乐磁带也是张雨生的《卡拉OK·台北·我》。李星宇觉得张雨生的歌与别人不大一



《鲸鱼马戏团 Vol.5: 爱，回忆之海与旅行者3号》的实体专辑

样，不像别人一直都是情情爱爱，张雨生写了自己的故事和很多社会上的故事，里面的《永公街的街长》就讲了一个流浪汉的故事，《动物的悲歌》又讲了两条流浪狗。这让李星宇开始明白，原来音乐可以讲故事，可以表述观点，可以传达态度，可以彰显自我。

到了高中，李星宇迷上了摇滚乐，而彼时的北京正是摇滚乐的摇篮与乐土。那时候摇滚乐领域大部分引进的都是格莱美的流行歌曲。北京有个得天独厚的优势，就是能买到很多打口盘。所以打口盘就成了李星宇和同好音乐的渠道，他们经常放学就去唱片店里淘碟，有时候一听好几个小时，店里一般只有一个音响，所以大家轮番听，听到喜欢的还会一起交流。中学时期的李星宇曾收藏了数千张打口及原版唱片。摇滚乐能够发泄少年时过剩的精力与愤懑，而自学的吉他成为李星宇玩摇滚的武器，他就这样跟音乐搭上了边，牵上了线。后来，在没有专业基础的情况下，李星宇考入北京广播学院（现中国传媒大学）的录音工程专业。

仔细咂摸如今的李星宇，骨子里的反叛精神其实仍在，不然也很难去创作那些独特的奇妙音乐，但李星宇对音乐的看法已然褪去了年少时



的偏见与固执。曾经的李星宇觉得摇滚乐天下第一，而音乐没有意义就相当于一堆垃圾，但在经年累月的创作与积淀后，他接触到了音乐的进程，感悟到了音乐的多变，体味到音乐就是音乐、从无高下之分。年少时的轻狂与桀骜，反而塑造了今天从容又坦然的李星宇。

音乐里的诗意思象

在李星宇看来，尽管音乐不分贵贱，但还是有好坏之分的，而好的音乐一般都是很自我的。所以尽管李星宇创作的音乐体裁多样，但总是有迹可循，你能在李星宇的作品里看到他留下的印记。

李星宇于2014年创建鲸鱼马戏团，至今已创作了5张录音室专辑，分别是：《鲸鱼马戏团 Vol.1》《鲸鱼马戏团 Vol.2：Whisper》《鲸鱼马戏团 Vol.3：Dreaming》《鲸鱼马戏团

Vol.4：Only the stars to teach us light》《鲸鱼马戏团 Vol.5：爱，回忆之海与旅行者3号 LOVE, MEMORY SEA&VOYAGE 3》。在今年10月，鲸鱼马戏团的第四张录音室专辑入围了第二十届南方音乐盛典（原名“华语音乐传媒大奖”）的最佳器乐专辑。

这五张录音室专辑有其不同的风格与特点，这都得益于李星宇独具匠心的创造力和天马行空的想象力。李星宇不仅在创作音乐，更在诗化音乐。他总要在自己的作品中增添一份独有的浪漫，刻上名为“李星宇”的印记。《鲸鱼马戏团 Vol.1》里的《万圣》就是用音乐织就的一个奇想，这首也是少有的李星宇做vocal的曲子。《万圣》的音乐里有原野、繁星、篝火和冷杉木森林的气息，伴随着李星宇的声音，旋律与声音重叠、起伏，被染上魔法一般地焕发了美妙的生机。最后的吉他吟唱更是点睛之笔，让这首作品更显露出万物有灵的神秘。李星宇在鲸鱼马戏团第一



张录音室专辑里写道：“或许人们会在我的音乐里找到他们的影子，找到那些被人熟知的生活细碎，而正是它们共同编织起这个世界。我不大喜欢标签或者定义，就像我的创作一样，永远不会被设定框架，也不知如何去形容它们。愿人们听到的不仅仅是声音，而是来自一个真实的人说给自己的与每一个生命所共通的内心的言语。”大抵是因为李星宇对于音乐创作中投入的情感与真挚，所以让诗意和想象力凝刻在李星宇所创作的音乐作品中，形成了独特的魅力。

而这份诗意与想象，不仅在内涵，还伸展到了外延。在数字专辑出版大行其道的今天，李星宇仍在坚持出版实体专辑，五张录音室专辑均有实体专辑且颇具创意。第五张实体专辑的设计装帧形式更是特别，其由日本武藏野美术大学毕业的设计学硕士朱剑辰亲自操刀，设计灵感来源于专辑中《The Voyage of Trash - 鳗鱼饭之味》，是由500个废

弃电路板改装而成的可以直接播放音乐的“电子垃圾”。废旧电路板的概念由李星宇先提出，而其后的设计更是传达了李星宇在这张专辑中所要表述的音乐理念：“我们都是宇宙中的一粒尘埃，从宏观的角度来看，和任何有机或无机垃圾没有本质上的区别。但从个体的角度出发，每个生命都能被无限放大。我们可以拥有广阔的内心和智慧，拥有狂妄的理想和坚持，这是最为珍贵的，也是我希望通过专辑所传达的思考。”

寻声中的生命思考

李星宇的一个身份是声学空间设计师，声学空间设计是纯技术类的工作，有着工科理性的特点，包括设计剧场剧院音乐厅和录音室、Live House等，因为李星宇既做音乐也演出，很了解音乐人的需求和想法，所以做起来得心应手。但对于寻声中的李星宇来说，寻声项目



但对于寻声中的李星宇来说，寻声项目是更偏向纯艺术的事，要以人类学、社会学和科学作为依托，来进行艺术探索。

寻声项目并不是简简单单地寻找声音并记录下来，首先要尽可能吸收和采集样本，越多越好。有一个大致的想法和方向，然后就去收集，之后再行整理和归纳，然后思考如何运用这些声音。李星宇认为寻声项目其实和搞学术很像，先有一个出发点，然后列个提纲，接着做田野，最后写论文。只不过，做艺术项目最后出的是作品，搞学术最后出的是论文。

李星宇创建的声音艺术作品运营平台“52Hz声音馆”主要专注于声音艺术领域，现有两个原创项目，也就是李星宇的两次寻声之旅，分别是在亚马逊雨林和中国新疆地区。两次寻声项目的相同之处在于其危险性，按他自己的话来说：“亚马逊就比较直接，不是被吃了就是被咬了，而新疆，因为很大，我们总要开车，一个月开一万多公里，风险并不比被动物咬了小。”而两次寻声之旅的区别就在于一种是以人类为观察对象，自然是对照物；另一种是以音乐作为对象，族群作为对照。

在亚马逊的寻声项目中，更多的是对自然界声音的收录与整理归纳；而在“寻声西游记”中，器乐则成为音乐创作的重点。新疆有其独特的乐器，像是声音低沉的都塔尔、乐调清亮的弹布尔，这些

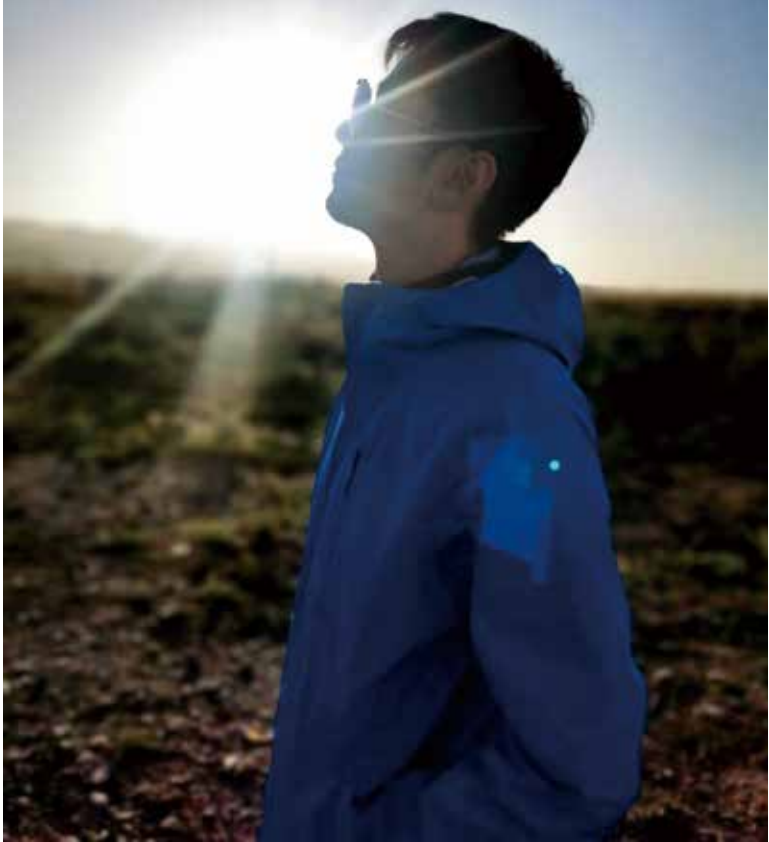


特别的乐器所奏出的旋律，成为了新专辑《离海最远的地方》的灵感来源。在李星宇看来，器乐表达相对更抽象，也没什么煽动性，能把空间留给观众，也是这个时代的某种必然。“寻声西游记”结束后，李星宇也表示这不算画上句号，只能说是画了一个圆，寻声项目不会就此停止。

“寻声西游记”结束后，李星宇在自己的朋友圈里写道：“一万多公里后回到北京，说不上哪里不舒服，但就是觉得这不是我想回来的地方。嘈杂喧闹拥挤焦虑的大城市，每个人匆匆忙忙活着，连思考的机会都没有。”对于李星宇来说，思考是生命中最重要的一点，自己音乐的起源就是对生命的思考和探寻。先入为主地认为，李星宇花费时间和精力去寻找大自然和人文中的声音素材后再将其整理成为音乐，这本身是出于对音乐的热爱和追求，但其根源其实在于李星宇对生命意义的索寻。他将音乐作为一门语言，不过是以寻找音乐为契机，去思考个人的生命意义。

独行中的鲸鱼频率

“鲸鱼马戏团”是李星宇最广为人知的乐团，他喜欢鲸鱼，又想让自己的音乐给大家带来热闹的氛围，所以取了这个名字。尽管被视作是李星宇的个人音乐项目，但对于李星宇来说，鲸鱼马戏团的



音乐不是个人音乐，而是靠大家一起创造出来的作品。他有自己的团队，还有其他的视为自己“孩子”的音乐项目（唐代礼乐复原组、情爱江南）。对团队，他感谢万分；对“孩子”，他一视同仁。在浮躁的当下，能找到志同道合的逐乐者确实不易，所以李星宇的团队也都有极高的稳定性，反而是李星宇自己过着吉普赛人式的流浪生活，对金钱的态度也很平和。他把自己的收入全部投入音乐的进一步创造中，除外再用以享用美食，勉强能够收支平衡，偶尔自己亏本做音乐换一份开心。

在李星宇的音乐作品中，也能察觉到他洒脱和淡然的处世态度，尽管作品中总是闪着希望的光，李星宇却是折中的悲观主义者。他认为人类有非常闪光的东西，但整体上仍在走向毁灭。他表示，要过自己的生活，不对未来抱有期待，活在当下才是最开心的。



李星宇在“寻声西游记”中

鲸鱼是世界上最大的一类动物，生活在深海中的鲸鱼神秘又内敛，这是李星宇想要拥有的气质与内涵。李星宇不止一次地表示，想要成为鲸鱼那样的人。尽管在李星宇粉丝的眼中，低调做音乐的他早已成为一头有着自己独特频率的鲸鱼，但在李星宇的眼中，前路漫漫，更需要努力。

鲸鱼 Alice，一直被认为是世界上最孤独的鲸。1992年，Alice 的频率被收录后，发现其为 52Hz，而正常鲸的频率只有 15~25Hz。鲸鱼依靠声呐进行交流，Alice 的频率却与众不同，这意味着在别的鲸鱼眼中 Alice 是哑巴，而 Alice 也无法听到其他的鲸歌。Alice 的故事，也是李星宇“52Hz 声音馆”的名字由来。但在 2010 年，另一个研究团队于多年后头一次同时在两个地方捕捉到了符合 Alice 模式的鲸歌，一次检测或许不能说明任何问题，但这意味着希望。也许 52Hz 的 Alice 终于找到了另一个自己，也许 Alice 是特殊鲸群的成员，不过是偶尔单独行动，也许在经过二十年的漫游之后，Alice 把自己的歌声教给了其他的鲸。Alice 或许不再孤独，也许她从来就不曾孤独。

想要成为鲸鱼的李星宇总是让我想到了 Alice 的故事，他是如此与众不同的鲸鱼，但在传递自己声音和频率的过程中，他会发现自己独特但不孤单。感谢独特的李星宇，感谢独特的每一个人，感谢那头一直发出鲸歌的鲸鱼 Alice。而李星宇，也会像自己的名字一样，继续在音乐的宇宙中徜徉，其星星的光芒终有一天会绽放出更大的光彩。

（本文图片由李星宇提供）

复兴村的 “羌风楚韵”

鄢 然



在秋雨蒙蒙中到达隐藏在群山林海中的复兴村时，一亮眼球的，除却村口摇曳在青山漫翠中红叶似火的枫树和用粉色、白色花朵点缀着远山若黛背景中灿烂怒放芙蓉树，还有那岚烟缥缈的山峦和散落在氤氲雨雾中的农舍。眼前这座有着悠久历史与文化底蕴的古村落别致得让我惊讶。

这座在洪雅瓦屋山中已经存在了上千年的青羌古寨，有着被山影叠重与云雾弥漫泼墨出世外桃源般的山水画面，亦有它靠山吃山、靠水吃水的美食。美景与美食，是复兴村吸引四面八方来客的招牌。让人在舌尖上留香回味的羌式菜肴，均来自大自然馈赠给青羌人的天然食材。那汤汁鲜美的山竹笋、野椿芽炒竹林鸡鸡蛋、山间清泉点制的青豆花，还有用五谷杂粮饲养的土猪肉，都会令食客感受到截然不同与城市餐桌上的味道，让我们的唇齿与味蕾流连于青羌人的手工艺和山野间的有机食材。

如果说美景美食是上苍对青羌人的一种物质

恩赐，那么，青羌的山歌，则是青羌人在多灾多难的历史和酸甜苦辣的生活中磨炼出的一种精神享受了。

哭腔，是青羌山歌的特色，它那高亢苍凉的旋律是荡漾在川西平原上极其稀有的一种抒情，迥然异于四川境内山民们那些热辣奔放的歌吟，有着瞎子阿炳的二胡所流淌出的那种摄人心魄的凄美。我在省级非物质文化遗产传承人毛清全家那古旧的农舍屋檐下，围着冒出缕缕青烟的火盆，听他唱响青羌人的哭腔。歌词中“清早起来雾沉沉，错把树桩当成人。抱到树桩亲个嘴，碰烂嘴皮好笑人”分明有着一一种自嘲的诙谐；还有“太阳落山又落西，捡个石头打竹鸡。一群竹鸡都打散，哥在东来妹在西”“大河涨水淹半岩，半岩下面钓鱼台，大鱼小鱼钓得住，十八妹妹钓不来”，以及“笋子上林节节稀，一刀砍回编簸箕。编块簸箕沥多少米，娶个老婆生男又生女”，都在诉说着青羌男子直击人心却又无可奈何的相思之

情。尤其当毛清全乘兴为我们穿上了青羌人的黑长袍，系上了青羌男人的黑头帕，还点燃了长竹烟杆时，在他情深意切的吟唱中，我的思绪被老人的哭腔牵拽着，穿过房檐，随着飘升的烟雾飞向细雨纷扬的群山，与山峦中亘古而生的云岚相拥，在时空的穿越中沉入“羌风楚韵”的遗音中。

我对复兴村上千年历史的认识，就这样从青羌山歌的哭腔中开始了，后来从毛清全口中和有关史料中得知，青羌是羌族的一个分支，他们的衣着以黑色为主。过去，这些生活在青衣江流域、高山丛林间的青羌人，以麻布包腿、棕叶裹脚，穿的是毛窝子草鞋，这是如今在复兴村的民俗博物馆中还能看得见的“羌风”。而复兴村的年轻人，衣着早已汉化，因此我们在复兴村看到的年轻人的装扮，与城里人其实没啥两样。而复兴村这个名字，源于一段令人伤痛的传说：秦灭楚后，秦始皇将楚国严王的族人强行迁徙到当时属于蛮荒之地的西蜀瓦屋山区。楚人被押送到这个于他们而言绝对是荒芜偏远的山地后，难忘重振家国的大业，于是将他们的流放之地取名“复兴村”，将沿着村落流过的一条河称为王河，以纪念故去的严王。但最后，复兴的梦想只能遗留在岁月的印痕中，唯有在骨子里保存楚人的遗韵了。严王族人的后人在与青羌人在漫长的混居相融中共同定格了如今“羌风楚韵”的习俗。

“羌风楚韵”包含着青羌人的风土习俗与楚人的文化遗存，由此共筑了今日让外来者称奇的复兴村人文景观，包括他们的山歌。

青羌哭腔，是有着别离家园之愁的青羌人和亡国流离之痛的楚国人面对无常命运唱响的歌谣，歌声里带有一种让人伤感的哭声，哭声里虽然表现着楚人失去故土的悲怆，却也杂糅着羌人天性中的坚韧与达观，形成了今天我们听到的苍凉高亢的山歌。而在那些诉说着家国情怀与男欢女爱的相思中，才会有虽然青涩伤情却不失诙谐乐观的歌词表达。

在复兴村村委会的一间房子里，我和同行的音乐家聆听了村子里几位青羌山歌达人的演唱和耍锣鼓表演，其中除了毛清全，还有被列为市级非遗传承人的张富军、张春树、王成华。在这里，我对青羌山歌几种不同的旋律又有了进一步的了解。如果说哭腔是青羌山歌的底色，就像青翠的山林一样彰显着复兴村最初给人留下的浓墨重彩，那么青羌山歌中的喜调和耍锣鼓则是秋季里瓦屋山的彩林了。

耍锣鼓，也被人们称为“复兴响器”，由鼓、锣、钵和铙组成，其敲打方式有些特别。虽然没有乐谱，但在口口相传、手手相承的续承中，还是保留了它不同于他方的曲调，以过门调的《帽子》开头，不同的曲牌结束时都由过门调开场，

如此循环,《帽子》的曲调始终贯穿整个打击乐的表演中。除了纯粹的响器表演,响器还可以配合青羌人的山歌敲打出不同的节拍。响器的乐曲,有村民们所言的“喜曲”“丧曲”之分,即红白喜事的不同门类。“喜曲”没有禁忌,可以随时演奏,“丧曲”唯有办丧事时演奏。据介绍,这些复兴响器是流离失所的楚人来到这块“复兴之地”后发明的,敲打出的曲调与楚人、青羌人的生活息息相关。几位传承人向我们表演了《白鱼子上滩》和《猪哒嘴》的曲牌,复兴村年轻的村支书尹成静在一旁解释说,耍锣鼓的曲调,都是源自当地动物和大自然发出的本色声音,如前者的曲调是摹仿鱼儿在水中听到人们敲出“铛嗤、喽嗤”的声响后,鱼尾使劲晃动到其游上河滩的声响过程;后者则是仿效饲养的家猪在猪槽进食时发出的咕咚之声。复兴响器这一源自天地间的曲调,因其珍贵已列入四川省级非物质文化遗产名录。

复兴响器的演奏虽然没有乐谱,但无论是响器曲牌还是青羌山歌的歌词,都在复兴村的民俗博物馆中存列着村人整理出来的手抄本。青羌山歌自然也是取材于村民的生活素材,如《十月子漂》中的“正月子漂是新年,奉劝郎君不赌钱。十个赌钱九个输,哪个赌钱不输钱……六月子漂热难当,汗水出来污衣裳。别人污了有人洗,我们污了自己浆……十月子漂小阳春,北京部队来招兵。四面八方都招过,单单招到我郎君。”从劝戒赌博到期望丈夫当兵为国家出力、为家庭争光,形象地反映了复兴村妇女的心声。显然,这是新时代复兴村民的声音,与《送财歌》中的“月儿弯弯照楼台,小小花灯送财来。一送财来人愉快,骑着骏马跑长街;二送鹦哥在门外,常年招呼有客来;三送老人当太太,堂前儿孙好文才;四送造林青山在,摇钱树儿遍地栽;五送英雄来比赛,劳模大会北京开……”都表达着复兴村人山歌内容的变化。

复兴村人的青羌山歌,还有报门歌、上梁歌、打笋歌、望夫歌、插秧歌等与农事、人生有

关的歌词,如今收集到的不同门类的歌词已达300多首。其演唱的形式也是多种多样,有单人唱,也有男女对唱和众人合唱。年轻的美女书记尹成静就与村里的山歌达人张富军为我们演唱了青羌山歌中的“喜曲”。“喜曲”的旋律粗犷欢快,它的歌词像哭腔中的歌词一样,有着“赋、比、兴”手法的运用。然而,更让我吃惊的是,这些最初反映羌人楚人心绪和生产生活状况的俚曲,已经在时代的变迁中注入了他们的新情愫。过去单纯的衣食住行、男欢女爱、悲欢离合里装进了时代变迁后新生活丰富多彩的内容和正能量。

时代的进步已让复兴村民从生产生活到情感发生了巨大的变化,作为“羌风楚韵”遗音的青羌山歌,自然会汲取新生活的养分来扩充。这种变化在这些俚曲内容的月异日新和山歌变迁中体现。

今天,复兴村民的衣食住行与时代紧密相连。那种青衣长袍和青色头帕的穿戴,我们只能在像毛清全这样的山歌守护者和年长者中见到了。虽然,复兴村民中的年轻人如今不再穿着这种青羌人的服饰,但“羌风楚韵”的文化底蕴已经镌刻在年轻人的心扉。山歌的守护者,又何止我们眼前的这几个非遗传承人。

复兴村人知道,除了大自然赋予的山川美景,在乡村旅游蓬勃发展的今天,青羌山歌和“羌风楚韵”的文化特色,是吸引山外来客的资本。因此,复兴村人对村支书的一个苛刻要求,是必须会耍锣鼓或唱青羌山歌,这已成为复兴村村支书选举中一个不可或缺的条件。向我们讲解青羌山歌内容和复兴响器曲牌的美女书记,在后来她和村里年轻人正在排练的一个羌族舞蹈中,其所表现出的能歌善舞的才干也就有了解释。

复兴村的美景,让我陶醉不已;复兴村的青羌山歌,让我无比期待复兴村的未来,在山歌的守护者和越来越多的外出打工者回到复兴村开创“羌风楚韵”的发展道路上,让我看到了一幅美丽的图景。

(本文图片由本刊编辑部提供)

空林十二载 听闻琴音扬

——空林琴音之“蜀闻秋瑟声”古琴音乐会

椿 桃



2020年11月1日,由成都市文化广电旅游局主办,成都艺术剧院有限责任公司承办,成都空林琴馆、成都市青羊区音乐家协会协办的《空林琴音之“蜀闻秋瑟声”古琴音乐会》,在四川省歌舞大剧院成功举办。本次音乐会是“成都蓉城之秋音乐季”中天府雅乐的古琴展演系列活动之一,空林琴馆的本场古琴音乐会,是其近一年的沉淀之作。

古琴,又称瑶琴、玉琴、七弦琴,是中国传统拨弦乐器,有三千年以上历史,属于八音中的丝。古琴音域宽广,音色深沉,余音悠远。

为了积极传播、弘扬中国传统文化,并更好地传承、推广蜀派古琴艺术,空林琴馆于2008年9月11日成立。琴馆先后有三千多人在此学习古琴艺术,还成功举办了古琴音乐会、雅集

及专题讲座活动近百场,让古琴之乐惠及近万人。空林琴馆馆长李雪梅连续三年被评为“成都市非物质文化遗产优秀传承人”,琴馆也于2019年被评为“成都市非物质文化遗产保护基地”。至今,空林琴馆成立已有十二载,光阴一晃而过,但空林人始终坚持以高专业度的态度来传递最纯粹的“蜀派琴音”。



《关山月》



演奏者大合照



《流水》



《佩兰》

《空林琴音之“蜀闻秋瑟声”古琴音乐会》上，空林琴馆的演出保持着一如既往的高水准。有自远古而来的《神人畅》焕然一新的呈现，有古琴名曲《流水》《捣衣》《佩兰》《平沙落雁》《普庵咒》经典传统的演绎，有琴箏特别改编的《醉渔唱晚》和古琴新创作作品《水》《山水情》独特新颖的表达。这一出琴箏与人声的精彩演绎，无一不彰显出空林琴馆的专业性和其表演的创新性。

在本场音乐会中，每一曲都有其妙义，每一首都蕴含巧思。

琴曲《神人畅》特采用打击乐与古琴结合，并将传统打击乐和东亚打击乐结合，表现远古祭祀时的神秘色彩和舞蹈时人们手舞足蹈的欢乐景象，用古琴表现出神仙缥缈高洁的形象，形象地表现出了此曲中神与人交流对话的主题，是一次大胆的尝试。

琴曲《平沙落雁》为琴箫合奏版本，琴的深沉和箫的悠远相得益彰，君子逸士的形象被寄托于琴箫声中，在琴箫交融中穿越历史与今人相见。

《关山月》由小朋友演奏并吟唱，主要突出的是传统文化在小朋友身上的传承，这也是空林琴馆开馆以来一直坚持的理念和宗旨。琴声与歌声交融，用童声吟唱琴歌，伴以沉厚的古琴，古朴不失大气。

《普庵咒》为南宋普庵禅师所作，本为佛教咒语，有荡涤邪秽、安心怀护之妙。原曲为梵呗之歌，后谱入琴曲。弹奏者如沉溺在古琴那朴实低缓而又沉静旷远的音声之中，而听者也由躁入静，进入物我两忘的宁静。本曲特别采用了佛门法器：磬和木鱼，力求还原普庵禅师最初吟诵咒语之态，使听众犹如在山中古寺聆听佛法琴音。

琴曲《山水情》是曾荣获数项大奖的动画片《山水情》的主题音乐。原片叙述了细雨绵绵的秋日之中，老琴师与渔童结下了高山流水之情谊的故事。本曲由空林琴馆馆长与其女共同演出，两人通过琴音对答，再现短片中老琴师与渔童习琴对话的场景。

琴曲《醉渔唱晚》被特别改编为古筝、古琴与

人声重奏，古筝清远、古琴深沉、人声空灵，三者结合表现出一个“醉”字。此曲之“醉”非“瓮里乾坤大，壶中日月长”之醉，而是渔人的醉后狂歌、豪放不羁。一首琴曲听罢，颇得“谁能惹得闲烦恼”的潇洒。

合奏曲《流水》在传统的基础上将“72滚拂”创新演绎，利用合奏层层推进，使聆听者仿佛跟随青城山的点滴山水最终汇入都江堰的江水之中，大气中不失细腻，回味起来意犹未尽。

每曲结束时，台下的观众都以最热烈的掌声回馈给演出者，当最后一曲结束后，许多观众久久不愿离去。他们还徜徉在美妙的音乐中，回味着清丽飘逸的琴声，享受着连绵不断的流韵。很多琴友对本场音乐会给予了极高的评价，这对于空林琴馆和当晚所有演职人员来说都是极大的鼓励。办一场音乐会并非易事，更何况这是一场近乎完美的音乐会。《空林琴音之“蜀闻秋瑟声”古琴音乐会》的成功离不开所有演员的刻苦排练，也离不开所有幕后人员的奔波忙碌。正因为他们的辛苦付出，才能换来本场音乐会的圆满完成。

闹市里的空林小院，隐于尘烟，止于繁嚣，遇草木花鸟而安。空林中的琴馆小筑，恪守初心，永不止步，以蜀派古琴为业。正是因为听众的热情，正是因为琴者的坚守，让空林琴馆不断地学习和进步，在感恩中走过十二年，并昂首迈向下一个十二年。

（本文图片由空林琴馆提供）





美丽蓉城 秋“艺”浓浓

——观第26届“蓉城之秋”部分音乐会

景作人

成都是天府之国，音乐艺术热地。著名的“蓉城之秋”成都国际音乐季，至今已在这里落户26个春秋。在这26个春秋里，不知有多少精美的艺术作品和艺术表演闪亮登场，激动人心的掌声、歌声和欢呼声，至今还在人们的脑海中翻滚如初。

2020年伊始，新型冠状病毒肺炎疫情横行肆虐，然而成都人民却没有忘记“蓉

城之秋”这个艺术节。疫情稳定之后，由四川省文化和旅游厅、成都市音乐影视产业发展领导小组指导，成都市文化广电旅游局、成都市音乐影视产业推动办公室主办，成都商报承办的第26届“蓉城之秋”成都国际音乐季，于9月15日在成都城市音乐厅隆重开幕，为期两个半月的国际音乐季也自此开始。



我早就知晓“蓉城之秋”的历史，故而对它的历届举办充满着期望。本来已经预测今年因疫情原因举办的希望不大，没想到四川省相关部门如此敬业，竟然在这样仓促的时间里推出了全套音乐季的演出（共有近30场各类音乐会及歌剧、音乐剧演出），实在令我喜出望外。作为音乐评论工作者，我深感自身有太多的责任去评论和报道这个音乐季，然而受日程影响，我只看了其中的三场音乐会，这三场音乐会分别是：大型原创交响合唱《奋进新时代》专场音乐会、《从贝多芬出发——王弢单簧管独奏音乐会》《城市之光——第26届“蓉城之秋”闭幕音乐会》。

大型原创交响合唱《奋进新时代》是中国文学艺术界联合会和中国音乐家协会为庆祝中华人民共和国成立七十周年，各自委托十余位作曲家和作家共同创作完成的一部巨作。这部作品的结构十分庞大（序+三个乐章+尾声），演出阵容以交响乐团、混声合唱团加十余位独唱、重唱演员组成。该作品于2019年在北京首演，赢得了广大观众的热烈反响。本次入选“蓉城之秋”音乐季，该作品再一次掀起狂潮，在成都这个“音乐之都”大获成功。

10月23日晚8点，《奋进新时代》专场音乐会在成都城市音乐厅隆重上演。成都交响乐团、贵阳交响乐团、中央音乐学院合唱团、爱乐男声合唱团、华侨城—成都大学生合唱团联合参演，王宏伟、王丽

达、王传亮、杨小勇、龚爽、周晓琳、薛浩垠、徐森、陈淼等歌唱家加盟演出，著名指挥家张国勇执棒指挥。

这是一部带有综合性特点的大型交响音乐，其中声乐占主要部分。全曲的三个乐章分别用音乐展现了新时代的三个阶段，即新时代的脚步、新时代的荣光、新时代的奋斗。序曲采用混声合唱形式，以朱海作词、胡尧作曲的《祖国的道路》为开场。尾声采用男女领唱加混声合唱的形式，以王晓岭作词、印青作曲的《新时代的光芒》为结束。

《奋进新时代》的第一乐章和第三乐章采用了交响合唱形式，第二乐章采用了交响诗形式，叠加在一起，呈现出的是交响套曲式的整体结构。而在一、三乐章之内，则有着组歌、表演唱和清唱剧等形式的痕迹，根据歌唱内容的不同，它们不断变换方式，借以烘托出伟大的主题，继而达到强烈的歌颂式戏剧效果。

《奋进新时代》由13位作曲家共同创作，其中除关峡以管弦乐形式独立完成了第二乐章“新时代的荣光”外，其余都以各种不同风格和形式的歌曲作为主线，并配以交响式的乐队音乐，借以达到震撼的史诗效果。在这部充满时代热情和思想正能量的作品中，每一首歌曲都达到了现实主义和理想主义的高度，作曲家通过音乐，将当今祖国一切伟大的变化及全民步入新时代后的幸福生活统统展现出来，而歌唱家则以高亢美丽的歌喉，

唱出了亿万人民激动热烈的心声（如王丽达演唱的《奋斗才有幸福来》，王宏伟演唱的《一个都不能少》，周晓琳、薛浩垠演唱的《新时代的光芒》等）。

当晚，两大交响乐团、三大合唱团在张国勇的激情指挥下，演绎出了整齐划一、排山倒海的气势，他们的乐器和歌喉所发出的声音，似号角一般响亮，似雷霆一般震撼。当交响合唱的尾声高潮到来时，全体演奏员和歌唱家都发挥出了所有的能量，将奋进新时代的理想烘托到了顶点，伟大的新时代光芒瞬间照亮舞台，浸入到人们炽热的胸怀之中。

在这场振奋人心的音乐会结束后的第二天，同一个音乐厅又举行了另外一场意义和看点完全不同的音乐会。由于今年是“乐圣”贝多芬诞辰250周年，故世界各地都在举行不同的纪念音乐会。“蓉城之秋”也不例外，除了音乐季中的贝多芬交响乐作品音乐会外，24日晚又举行了《从贝多芬出发—王弢单簧管独奏音乐会》。

王弢是中央音乐学院单簧管教授，硕士生导师，蜚声中外的单簧管演奏家。他出生于成都，是典型的川蜀子弟，此次为“蓉城之秋”效力，可谓是对家乡音乐事业的一次真诚奉献。

当晚的音乐会上，王弢与钢琴家沈通合作，为现场观众演奏了贝多芬、舒伯特、肖邦、弗雷、德彪西、埃尔加、皮亚佐拉等作曲家的作品。这些曲目涉及古典、浪漫、印象、现代等风格，从作品的选择上看，这是一场硬碰硬的、展示实力的音乐会。

贝多芬《F大调春天奏鸣曲》本是小提琴与钢琴演奏的作品，用单簧管来演奏我还是第一次听。然而奇怪的是，王涛的现场演奏却令我感觉非常舒适，好像这部作品是专门为单簧管写的一样，

音乐显得十分自然，且很适合于单簧管的音色。

记得我初识王弢时，人们对他的评价是擅长演奏现代作品，尤其是爵士音乐。记得我第一次听他的演奏，曲目也是一首现代的单簧管协奏曲，故在我的潜意识中，王弢是一位非常时髦的现代管乐演奏家。然而本场音乐会却令我颠覆了认识，因为我亲耳聆听到王弢严谨而富有功力的古典音乐演奏。《F大调春天奏鸣曲》是一首结构严谨、曲风浪漫的作品，曲中有很多流动的旋律，似山间的清泉在春天的阳光下流淌，细腻、洁净而又纯粹。以往小提琴的演奏宛如黄莺的歌唱，而王弢的单簧管却似杜鹃的鸣翠，乐声中充满着温馨而又柔美的情感。

《F大调春天奏鸣曲》有四个乐章，完整地演奏是很难的，很多乐句对于单簧管来说比较费力（音域、气息），然而王弢当晚的演奏却很令人放心，即便略有微瑕，但总体给人的感觉却非常顺畅，与钢琴的配合亦很默契。尤其是三、四乐章，轻巧的“迟到雨滴”效果（三乐章）和热情的歌唱效果（四乐章）表现得十分自然，感人至深。

与别人的观察点不同，在全场音乐会中，我特别喜欢王弢演奏的浪漫抒情小品，最典型的是舒伯特的《圣母颂》和肖邦的《夜曲》，这两首乐曲，王弢演奏得非常动人，他用单簧管将深沉悠幻的浪漫情感表达至深，瞬间令人陷入到一种虔诚与期待的抒情境界中。

下半场王弢演奏了亚历山大·罗森布拉特改编的《卡门主题幻想曲》，这是一首以现代节奏（爵士）和现代乐风重新组合的《卡门》，乐曲风格怪异，技巧艰难复杂，对于演奏家来说是一个不小的考验。然而王弢却并不在乎，因为这样的曲子正好是他的长项。当晚他发挥了单簧管的传统技

能和现代技能，整首乐曲演奏得生动流畅，浑然一体。其中现代色彩的快速经过句与爵士味道的滑音，使人感到十分新颖与刺激，大段快速技巧段落演奏得干净利索，再加上音区的不断转换，给人们带来了一种上下翻覆、浪荡不羁的感觉，其实这也正是卡门的个性。

音乐会上，王弢还演奏了阿根廷作曲家皮亚佐拉的《遗忘》，这是一首忧伤的探戈、思念的探戈，曲中有着丝丝抑郁的寡欢，散发着淡淡的情思。除了深情之外，王弢的演奏还有着内在的“泪滴”效果，其浓郁忧伤的音色，给观众带来了一种心灵上的震颤。

此外，德彪西的《木偶的步态舞》、弗雷的《悲歌》、埃尔加的《爱的礼赞》、英国民谣《绿袖子》以及里姆斯基—科萨科夫的《野蜂飞舞》，亦是王弢在音乐会上的演奏曲目。在演奏这些作品时，王弢展现出了多重风格的驾驭能力，他不仅将浪漫的抒情发挥了出来（埃尔加《爱的礼赞》，弗雷《悲歌》英国民歌《绿袖子》），还将印象的神态瞬间（德彪西《木偶的步态舞》和辉煌绚烂的技巧（里姆斯基—科萨科夫《野蜂飞舞》）展现殆尽。

通过这场音乐会，我对这位青年演奏家的了解更加清晰了，过去只觉得他是一位“现代派帅哥”，此次一听，才觉得他功力深厚，风格全面，不愧是一位实力派的演奏家。

看完王弢的单簧管独奏音乐会，我

因日程安排暂时离开，直到12月2号才又赶回成都，并观看了当天晚上举行的“蓉城之秋”闭幕音乐会。

这场音乐会同样进行了精心而充分的准备，音乐会一开场，由成都乐团和四川音乐学院交响乐团联合组成的庞大乐团在中央歌剧院著名指挥家许知俊的指挥下，演奏了《奋进新时代》的第二乐章“新时代的荣光”。刹那间，观众被带入到了一种庄严、肃穆的气氛之中。

接下来，川籍著名作曲家敖昌群《国家力量》的旋律响彻在大厅之中，这部交响合唱（音乐会演奏的是片段）的宏伟气势壮观之极，让现场的观众听后均感觉到了一种精神上的震撼。

本场闭幕音乐会的曲目体裁很广泛，声乐、器乐作品都很突出，且演唱、演奏的风格十分丰富。开场序曲结束后，2019年金钟奖民族唱法第一名的获得者马小明，在音乐会上激情演唱了电影歌曲《怀念战友》，他的演唱有些新派，加强了抒情的细腻和音色的变化，强调了曲调的婉转，但质朴与气魄比之老歌唱家稍显不足，看来两代歌唱家对传统歌曲的情感理解是不尽相同的。

男高音王传亮与女高音张文沁合作演唱了意大利作曲家多尼采蒂的歌剧《爱的甘醇》中的著名二重唱《爱的灵药》。

王传亮的音色非常漂亮，声音穿透力很强，气息的支撑效果亦很突出，演唱抒情作品非常悦耳。当晚他的演唱幽

默而自然，很有质朴青年的纯粹个性。只是他的意大利语发音尚需再纯正些，如此定能获得更好的声音和更准确的演唱效果。

张文沁的演唱很有魅力，她声音位置高，音色亮丽而集中，演唱和表演都相当投入。与王传亮配合，张文沁表现得十分老练，在舞台上给人们带来了一种真实感。

青年钢琴家刘琉是留美的博士，当晚在青年指挥家林木森的指挥下，她演奏了郝维亚创作的钢琴协奏曲《我的祖国》第三乐章《长江》。刘琉的技术是娴熟的，情感也很饱满，演奏很有气势，很多地方有着男演奏家式的精神气质。尤其当《我的祖国》旋律出现时，刘琉的抒情性特点被适时激发了出来，伴随着乐团一浪高过一浪的音流铺垫，以华丽的技巧，将整部协奏曲的高潮推向了顶峰。

著名女高音歌唱家么红，现已是中央歌剧院的副院长，当晚她充满豪情地登上舞台，高歌了一曲《我爱你中国》。么红是我多年来的同事，所以我深知她的歌唱功力和艺术修养。《我爱你中国》是她的拿手歌曲，几十年来不知演唱过多少遍。然而当晚她的演唱却着实令我吃了一惊，她太动情了，太专注了，以致在一个长音上竟然用弱声做了无限延长，这一处理突出地展现了她的深厚功力。一曲唱罢，么红受到了观众的热烈欢迎，赢得人们长时间的掌声。

本场音乐会上，成立已有两年之久的成都童声合唱团在交响乐团的伴奏下，为现场观众演唱了英国民歌《绿袖子》。“成童”的成长过程我很了解，近年来他们走过了一条艰难刻苦的艺术之路。当晚在音乐会上，孩子们一展歌喉，将他们日常训练出的优异成果展现给了现场观众。一首《绿袖子》从孩子们稚嫩的嗓音中唱出，使人们感受到了由衷的激动和喜悦。

当晚的音乐会上还有很多新鲜的节目，川音小提琴家王微致和吉他演奏家马首湛在林木森精准控制的交响乐团协奏下，出色地演奏了拉伍雷迪的吉他与小提琴双协奏曲《南美组曲》第一章。两人精湛的技巧及完美的合作，给现场观众带来了一种异常丰富的艺术享受。

此外，两大交响乐团合在一起为大家演奏了约翰·施特劳斯的《天体乐声圆舞曲》及《秋日映芙蓉》。这两首乐曲都是乐团演奏的反衬写照，而青年指挥家林木森在其中所起的作用无疑是相当重要的。这位年轻指挥家的最大特点是沉稳，在面对乐团时总是显得富有定力，鲜有激情过剩和慌乱不堪的情况出现。当晚乐团演奏的这两首乐曲非常恰当地反映出林木森的这一特点。

美丽的蓉城秋“艺”浓浓，一场场好戏佳作留在了人们心中。期盼着来年秋高气爽，热爱音乐的人们在第27届“蓉城之秋”音乐盛会中再次相聚，共同欣赏绝妙的音乐之声。

（本文图片由“蓉城之秋”成都国际音乐季主办方提供）



以“彩虹”之名 让音乐绽放在“蓉城之秋”

徐语杨

文化是城市灵魂的栖息地，能够丰富大众的精神世界；艺术则可以照亮生活，倾听城市的声音，是人们表达生活的自由之地，同时也承载美好生活的向往。随着新冠肺炎疫情防控形势好转，各地剧院陆续点亮灯光，演出市场正在慢慢复苏。作为城市音乐第一品牌，“蓉城之秋”成都国际音乐季于9月15日强势回归，《花木兰》《魔女宅急便》《奋进的时代》……一部部优质大剧不断冲击成都市民的心，有着“网红合唱团”之称的上海彩虹室内合唱团更是将第26届“蓉城之秋”成都国际音乐季推向第一个高潮。

十年“彩虹”，从成都再出发

9月19日、20日，作为第26届“蓉城之秋”

成都国际音乐季的重磅音乐会，金承志与上海彩虹室内合唱团十周年演出季——“多想唱歌给你听”在成都城市音乐厅连演两场。2020年，是彩虹合唱团建团十周年。今年1月，十周年巡演计划刚刚开头即被疫情紧急叫停。时隔大半年，上海彩虹室内合唱团终于从成都重新出发，在音乐厅里用久违的歌声告诉蓉城观众，他们“多想唱歌给你听”。“‘彩虹’会不会越来越好我不知道，我只知道，十年过去，我们都变老了。老了也好，你看普洱，多香。”上海彩虹室内合唱团艺术总监金承志坦言道。

十年来，音乐早已成为连接“彩虹”与观众的纽带。随着时间的推移，彩虹也与台下的听众一同向前走着。虽然《星河旅馆》乐季十周年巡演计划刚刚开头即被疫情紧急叫停，但是在“蓉城之秋”

的舞台上，重新出发的彩虹合唱团，依旧凭借纯粹的“彩虹式现场”，征服了现场所有的观众。不仅有多首作品是成都首演，金承志专门为男低音写的曲目《自恋者》，更是全球首演。19日的首场音乐会，四次返场，“活生生”把两个小时的演出延长到两个半小时，还意犹未尽。20日的第二场音乐会，虽然是周末的下午，但在严格遵循防疫要求下，城市音乐厅座无虚席。“大家都很兴奋、很过瘾，这是我们合唱团在疫情后首次在音乐厅现场演出，也是我们合唱团十周年演出季‘多想唱歌给你听’的首站。”金承志说。

十周年对于金承志来说是有有点混乱的，一场疫情打乱全部计划。2019年金承志说“十周年咱们尽量不庆祝”，没想到到现在想庆祝也难了，“多想唱歌给你听”是一个特别的机会，也是特别的十周年庆祝。“2020年是不寻常的一年，但也再寻常不过。”金承志说。如果要给十年前的自己送一句话，他会说：“这个团的团员都是最棒的。”

以“彩虹”的名义，为成都写首歌

连续三年光临成都的彩虹室内合唱团在成都拥有强大的粉丝群体，其演出真正是一票难求。9月18日，文化和旅游部发布《剧院等演出场所恢复开放疫情防控措施指南（第四版）》规定，剧院等演出场所的观众人数原则上不超过剧院座位数的75%。“多想唱歌给你听”成都音乐会是该通知下发后，成都首个、全国首批正式按照75%上座率对外售卖的演出项目，也是成都演艺市场复工后首个开售即秒罄的演出项目。

彼此的熟悉让观众很清楚“彩虹”的演出“套路”，也让金承志有足够多的发挥空间与台下互动。他尤爱在演出时灵光乍现，突发奇想。“这次我们就搞了个好玩的，我提一个问

题，然后把大家的回答现编成歌词。”金承志问了对成都的印象是什么，有人说火锅，有人说大熊猫、太古里。几分钟的互动，台上台下完成一支歌。这是金承志和老粉丝之间非常默契的表演模式。

至于金承志本人对这个问题的回答，他用“天堂”来形容成都。“经常听外地朋友说要去北上广深打拼了，但却很少听成都人说要去哪里打拼，大家都不乐意出川，这里本身就太安逸了，太适合生活。所以我很愿意来这里写歌。”

为成都写一首歌，对金承志来说，可能有点老生常谈了。当他初次来成都演出时，就总有人请他为成都写歌。或许，“彩虹”那种接地气的歌曲形式，以及默默透露出的“网红”气质，都与成都谋而合。但这一次，金承志是认真的，他计划真正为成都、为“蓉城之秋”写一首歌，希望明年就可以进行演出。

治愈普通人的每一天

上海彩虹室内合唱团声名在外，在大部分观众的眼里，他们并不按常理出牌，这从歌曲《张士超你到底把我家钥匙放在哪里了》《感觉身体被掏空》《春节自救指南》的名字上可见一斑，虽然金承志在不同的场合总在强调：“我们是一个正经的合唱团，我们不是娱乐团体，虽然偶尔搞怪，但是不忘初心。”

能戳中观众的心，带来强有力的共鸣，这是一件极具考验的事，“彩虹”做到了。他们是在用下里巴人的方式，进行着阳春白雪的表演。但在金承志看来，他们只是在“用人话，说人事”。

“我们都是普通人，团员都有本职工作。就在刚才还有团员在抱怨我，说要赶不上飞机了，因为第二天还要上班。”金承志笑道。对他而言，音乐就是好玩的事情，表达普通人的



喜怒哀乐。团员也都是需要每天面对生活的人，会被老板骂，会因为生活小事而喜悦，所以台上台下并不存在多大反差，唱出的也都是生活之事、身边之事。

因此也就有人说，听彩虹合唱团的歌曲，能够缓解焦虑。金承志认为，这并不是彩虹合唱团有意想去消解焦虑，而是合唱音乐的形式带来的这种功能。音乐的功能之一是帮助表达、缓解情绪。中国人历来不善于把心里话大声说出来，总是比较内敛含蓄，如同年迈的丈夫从不把“我爱你”挂在嘴边一样。

每当这种时候，音乐就很重要。

“所以中国人很看重歌词，因为它直抒胸臆。在日常生活中我们不会说的‘我爱你’‘我的心好痛’，这些都可以通过音乐来表达，这就是音乐的

力量。”金承志解释道。而合唱又是通过人声肉嗓，面对面地直观感受，这种治愈功能也就更加强

大。成都城市音乐厅，也为彩虹合唱团的这份“治愈”添砖加瓦。在金承志演出过的众多音乐厅中，他认为成都城市音乐厅是排在前列的，“它对人声太友好了”。金承志详细描述了大多数音乐厅的构建，由于合唱需要考虑空间大小、演出距离等众多因素，许多演出通常是“台上台下互相听不见”。台上的声音发出后容易消散，台下的声音也会被“吃掉”传不到台上。但成都城市音乐厅并不存在这种问题，做到了台上台下融为一体。这对于擅长互动的上海彩虹室内合唱团来说，简直如虎添翼。

观众的呼吸、哭笑都能听到，甚至是部分观





众撕纸巾的声音。所以对于金承志而言，许多音乐作品都是他们和观众共同完成的。

“我是愿意住在城市音乐厅的。”金承志笑道。

诚然，这大概也和他240多天没在音乐厅演出有关，回到音乐厅，“彩虹”才有了回家的感觉，这才是熟悉的味道。

“蓉城之秋”，成都演出市场复苏的第一支强心针

上海彩虹室内合唱团的本场演出，是第26届“蓉城之秋”成都国际音乐季的重磅之一。除此以外，还有包括中央音乐学院合唱团、重庆民族乐团、贵阳交响乐团，以及吕思清、印青、张千一、张也、王弢等艺术家都会在音乐季当中亮相。诚如金承志对“蓉城之秋”的评价，“它已经是成都音乐圈的一张名牌，成为了全国品牌，所以能加入到音乐季，本身也是我们的荣幸”。

据介绍，在近3个月的演出季当中，“蓉城之秋”将带来超过80场音乐活动，以艺术精品回馈观众，提振后疫情时期的文化市场。2019年，成都市音乐产业产值达481.19亿元、同比增长20.9%；影视产业产值突破350亿元，保持20%以上增长。成都2019年共举办各类音乐演艺活动1700余场次，涉外演出活动突破90场；音乐演艺票房突破5亿元，电影票房突破18亿元；新增音乐企业448家、影视企业突破600家，吸引迷笛音乐、阿里文娱等业内重点音乐及相关企业来蓉落户……

优秀、高质量的演出季的回归，是演出市场真正复苏的第一步。第26届“蓉城之秋”成都国际音乐季的如约而至，给正在恢复的成都演出市场打入了一剂强心针。

据悉，今年“蓉城之秋”将加强对青年音乐人才的支持，促进名师名家和青年音乐人的互动。组委会将与“美杰音乐青年艺术家推广计划”合作，在小提琴大师吕思清的独奏音乐会前，上演一场川籍音乐人才专场。

走出剧场，前往街头，也是本届“蓉城之秋”的亮点之一。在这个秋冬，音乐将在整个成都绽放。系列露天音乐会、以原创音乐为核心的展演、音乐训练……届时，成都整座城市都会化身成为“舞台”，所有成都市民都会成为这个绚丽舞台上最棒的一员。

同时，“蓉城之秋”还引入New Live“新现场”的数字放映模式，甄选当今世界舞台上最优质的作品，采用多机位取景摄制，用摄影机镜头以滑轨、特写等独特的方式，引导观众的视角，通过卫星向全世界剧院、影院进行高清直播和录播放映，忠实地再现戏剧演出的独特魅力。在本届“蓉城之秋”数字展映中，拟挑选普拉西多·多明戈《竞技场50周年璀璨之夜》、俄罗斯原创音乐剧《基督山伯爵》、西班牙歌剧《图兰朵》、英国皇家歌剧院歌剧《唐·帕斯夸莱》等经典音乐演出及剧目，通过数字展映的方式与蓉城音乐爱好者见面。

（本文图片由“蓉城之秋”成都国际音乐季主办方提供）

聆听母亲河的雄浑赞歌

嘉 怡



历史上，绵长悠远的黄河精神说不尽、道不休，上下五千年，浩浩荡荡。汗牛充栋的典藏史籍，气势磅礴的音乐史诗，浸润的是浓烈的“黄河”情怀。白云苍狗，沧海桑田，慰藉人灵魂的音乐史诗无边无界。纸短情长，或许再卷帙浩繁的文字、语言也无法将灵动的音符所要传递的情绪完整诉说，但氤氲在人心底里的这份感动，却是绵延不绝的。

在蓉城夏秋交替之际，坐落在成都市区南边的Icon云端·天府音乐厅兑现了《黄河流域舞台艺术优秀剧目展演展播》的交响乐之约。9月26日晚，一场由四川交响乐团演出的交响诗《黄河万古流》在Icon云端·天府音乐厅隆重上演，全篇分为五个乐章：《天水之源》《我是黄河》《草地回响》《母亲的臂膀》《铁马奔流》，为大家献上了一场深情回顾黄河、抒写黄河、畅想黄河的视听盛宴。





作曲家敖昌群：

站在历史的宏观角度再看黄河

四川境内的黄河流域处于黄河的“中华水塔”核心区位置，是黄河流域九省（区）的重要代表。此次，交响诗《黄河万古流》在四川震撼上演。其中，交响序曲《黄河随想》由著名作曲家敖昌群原创。“说起《黄河随想》，黄河作为中华民族的神圣河流，我们把它称为‘母亲河’，也把黄河精神视为中华民族的精神。这样一条伟大的河流，从作曲人的角度来讲，如果要正面写黄河，需要做充足的准备。”敖昌群为了将黄河的“魂”写出来，曾多次来到黄河壶口瀑布，看壶口瀑布的万里黄河奔涌流淌，由宽变窄的河道忽然夹挤在一起，河水倾泻而下，洪流轰然作响，如雷声霹雳震耳，似雨雾狂风扑面。其幅面很宽，仿佛缎带被人拧成了一股巨流奔腾汹涌由天而降。这样壮观的画面给了敖昌群很多灵感。

“黄河之水天上来，奔流到海不复还。”千古佳句，万代萦怀。黄河从远古走来，是华夏的根，是华夏的力，是千年流淌的血脉！其实，面对这一主题，敖昌群不敢轻易下笔。“为什么取《黄河随想》？”敖昌群娓娓道来：

“从体裁来讲，黄河给作曲家留下的空间很大，在这个作品中我们能听到对黄河汹涌奔腾的描写，也有对黄河更长的流域中平静、温暖、从容的叙说。同时，要彰显黄河一路奔腾向前的精神，其中也能听到一些斗志昂扬的音乐元素。对老一辈来说，黄河与中华民族经历过的最艰苦的历史事件紧密相连。写到《黄河随想》就不由自主地会想到在黄河两岸为民族奋斗的英雄们，他们为中华民族解放、抵御外敌而奋斗，虽有苦难，但更多的是从容的、大气的、豪迈的。我们这一代人最有深切感受、最有共鸣的是抗日战争和黄河的关系。同时，《黄河随想》采用了《义勇军进行曲》六小节进军号般的前奏，展示出激越昂扬、威武雄壮的气概，因此在作品中也融入了这样的元素。”

贯穿冀、鲁、豫、皖、苏中原五省的黄河是中华民族的母亲河，文明的起源地。敖昌群说：“我们不仅要认识，更多的是从中华民族的角度来感受。”当我们在聆听《黄河随想》时，这个作品没有使用地方音乐的语言，而是站在全民族的视角来运用音乐的材料，更符合这个时代中华民族的精神寄托。



青年指挥家司马健楠：

将民族精神融入骨子里

此次作为交响诗《黄河万古流》指挥的司马健楠出生在兰州，从小在“母亲河”旁长大，黄河精神早已融进骨子里。这场交响音乐会他的感触颇深，“不管是《黄河大合唱》还是《黄河》钢琴协奏曲，都是家喻户晓。黄河代表着中国人坚毅、宁死不屈的性格，对80后来说，更需要这种精神。我觉得通过这样的作品，能让更多体会到中华民族的内涵，这是艺术的功能。所以能有这样的机会在后台上指挥这样的作品，也是一种幸福。”

当晚的交响诗《黄河万古流》涉及的种类较多，原创、朗诵、钢琴协奏曲，对于指挥来说，难度极大。作为指挥，司马健楠已指挥过不下百次《黄河》钢琴协奏曲的演出。在司马健楠的指挥下，黄河的坚毅力量与乐团制造出来的惊涛骇浪相融合，让人振奋。

在《黄河流域舞台艺术优秀剧目展演展播》中，音乐与时代充分契合，同时展示着民族风格和时代气息，让年轻一代将黄河精神深嵌进骨子里。



特邀艺术家吴纯： 高水准的交响乐团，让人感到温暖

华夏五千年悠悠历史积淀了多少文明与沧桑，川流不息的黄河水传承了多少信念与希望。中华民族面对挫折而不倒，历经劫难而不衰，这正是因为黄河雄健的精神。

9月26日晚，由四川交响乐团演奏的交响诗《黄河万古流》迎来了一位特邀钢琴演奏家吴纯。当晚，吴纯与四川交响乐团一起演奏《黄河》钢琴协奏曲，为观众献上了一场穿越岁月的精彩绝伦的视听盛宴。

《黄河》钢琴协奏曲继承和发展了《黄河大合唱》的精神，整首乐曲就像一首时代的战歌，唱出了“国家兴亡，匹夫有责”的民族呼唤，号召人们英勇抗战，那雄伟的乐章激发了人们的雄心壮志，歌颂了中华儿女和祖国的大好河山，向人们展示出胜利一定属于人民的美好画卷。

“四川作为一个有故事的省份，在中华民族五千年光辉灿烂的文明史上留下了诸多华丽篇章。繁华的成都是前人辛勤建设的功劳，如今，新一代的四川人也在为这个古老蜀都焕发新的生机而贡献力量，或许这就是《黄河》钢琴协奏曲想要表达的精神，砥砺前行，努力奋斗。”



吴纯是德国汉诺威音乐、戏剧与媒体学院钢琴演奏家博士，乌克兰敖德萨国立音乐研究院钢琴表演艺术博士、音乐艺术学博士，是目前唯一获得三个博士学位的中国钢琴家。他表示：“很荣幸收到四川交响乐团团长的邀请。这是第一次和四川交响乐团合作，也是第一次到成都的天府新区。这里的环境、音乐厅、整个乐团都很现代化，给我的感觉也非常的温暖，宾至如归。”四川交响乐团给吴纯留下了十分深刻的印象，“四川交响乐团的成员水准高。第一场彩排结束时，大家不约而同地响起掌声，他们为我鼓掌，我为他们鼓掌，特别温暖，共鸣很好。指挥老师也特别好，四川交响乐团无论是业务水准，还是咱们的沟通情况都十分和谐。在交响乐中，和指挥的沟通最重要。指挥是掌控整个乐队的，他是来配合我的，而我要听他的，这种沟通非常棒。”

当晚，由吴纯与四川交响乐团合作的《黄河》钢琴协奏曲把音乐会推向了高潮。吴纯与四川交响乐团的合作演奏激动人心，不仅让音乐跌宕起伏，而且呈现出强烈的画面感，让观众的心情跟着起伏，掌声不断在音乐厅响起。

演出结束，乐团在经久不息的掌声后，带来了返场曲目，观众大呼过瘾，引发全场热潮。

（本文图片由四川交响乐团提供）

旧剧新推 英雄归来

——观复排歌剧《同心结》——

春霞

在近代中国歌剧走向现代化的进程中，先后有《白毛女》《刘胡兰》《草原之歌》《小二黑结婚》《江姐》《红霞》《洪湖赤卫队》和《红珊瑚》等剧目出现。源自《白毛女》的民族歌剧浪潮无疑是中国近现代歌剧史上最完美的中国歌剧现象。而20世纪80年代，首版《同心结》上演后，也颇受好评，当时，歌剧大师羊鸣在《人民音乐》（1981年第6期）撰文评价：“歌剧《同心结》的创作和演出，给首都文艺舞台增添了春色。看过戏的人都称赞它是一出振奋精神、激励斗志的好戏，一曲洋溢着英雄气概和国际主义精神的正气歌。”时隔40年，复排歌剧《同心结》现身国家大剧院，再现了黄继光的光辉形象。



《同心结》是一部红色题材经典歌剧，于1981年由中国人民解放军总政治部原歌剧团创作首演。此次，为纪念中国人民志愿军抗美援朝出国作战70周年，弘扬伟大的抗美援朝精神进行复排。复排歌剧《同心结》被选为文化和旅游部主办的“纪念中国人民志愿军抗美援朝出国作战70周年展演”的3部参演剧目之一。歌剧《同心结》复排工作由文化和旅游部艺术司指导，四川省文化和旅游厅、德阳市委市政府出品，四川交响乐团、德阳市文化广播电视和旅游局、中江县委县政府制作，四川交响乐团、四川人民艺术剧院有限责任公司、四川省歌舞剧院有限责任公司联合演出。歌剧《同心结》早已成为一代人的集体记忆，此次复排也受到了诸多关注。

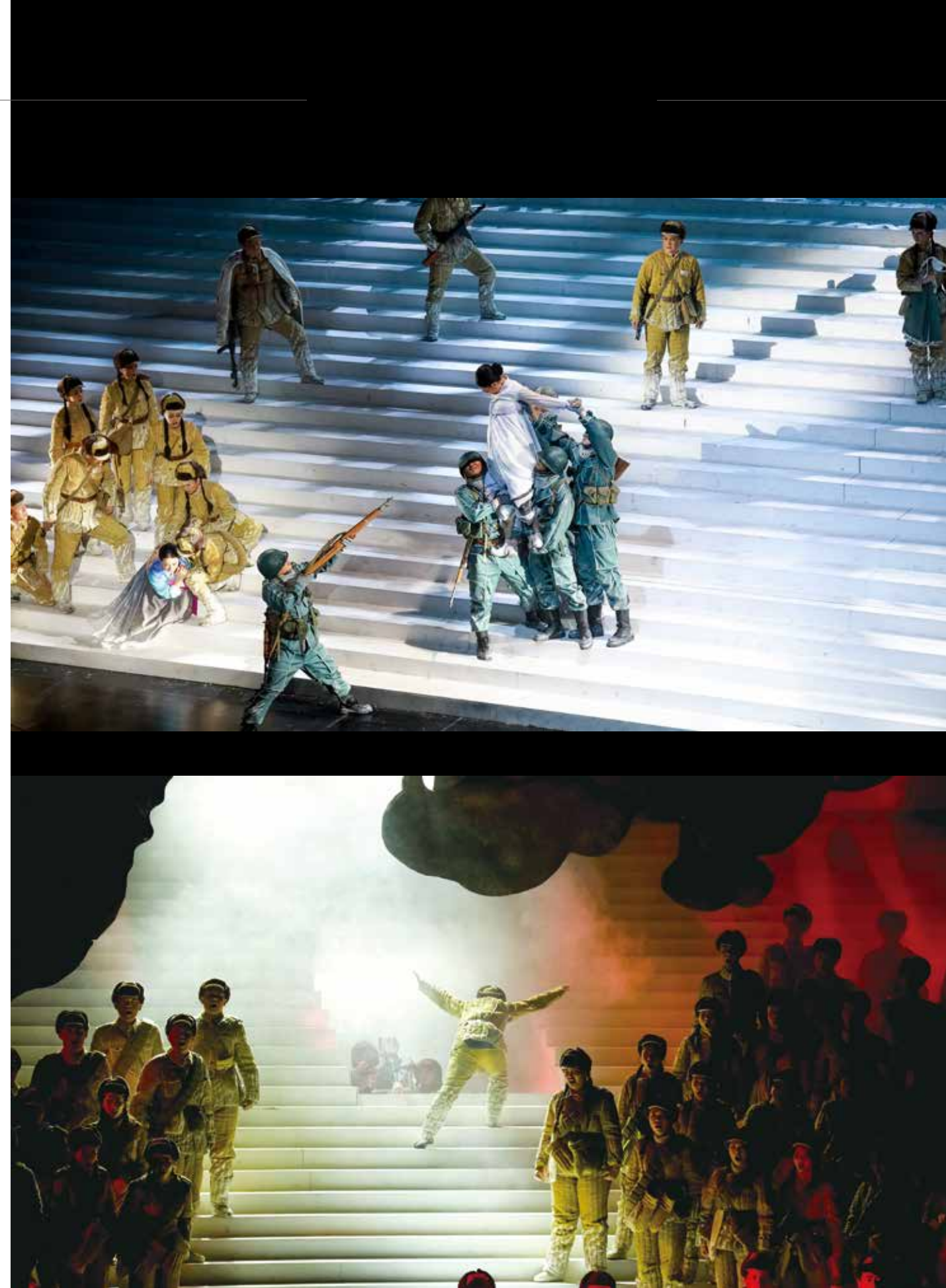
同心共结《同心结》

歌剧《同心结》以抗美援朝战争为背景，以中国人民志愿军特级战斗英雄黄继光的光辉事迹为主线，通过曲折生动的情节，讲述了黄继光及其战友们与朝鲜人民在反侵略斗争中，用鲜血凝结起彪炳日月的战斗友谊，歌颂了爱国主义精神、革命英雄主义精神、革命乐观主义精神、革命忠诚精神和国际主义精神，唱响了讴歌英雄的正气歌。

黄继光用血肉之躯，堵住吐子弹、喷火苗的枪眼，用浑身弹孔的长眠，写就惊风雨、泣鬼神的傲然。对于这样一个战斗英雄，歌剧《同心结》剧组用音乐搭建，用戏剧修筑，借由制作简单但精良的舞台呈现，将黄继光这个平凡又伟大的战士，铸造成舞台的灵魂。在抗美援朝的时光隧道里，黄继光的故事或激越或悲痛地展开，中朝友谊的精神世界或深情或欢快地演绎。在这部歌剧中，我们看到了一个熟悉的黄继光，更看到了一个崭新的黄继光。这也是对“岂曰无衣，与子同袍”的最高礼赞。此次，复排歌剧《同心结》的主要特点表现在以下几个方面：

一是尊重原创增色提亮。此次复排歌剧《同心结》在保持原有艺术本体、艺术规格和高品质的基础上，进行重新编排、演绎，进一步深化“反帝国主义、反侵略、反霸权”主题；同时，利用新的配器技法，丰满织体、和声，进一步增强宏大叙事和音乐的交响性。

二是主创和演出阵容强大。由原解放军艺术学院政



委、中国民族歌剧传承发展工程专家指导委员会副主任乔佩娟担任艺术顾问，总政歌剧团原团长王祖皆担任音乐总监，著名编剧冯柏铭担任文学统筹，著名导演宫晓东担任导演，国防大学军事文化学院教授栾凯担任复排作曲，中国交响乐团一级作曲李文平担任音乐编配，四川交响乐团青年指挥家肖超担任指挥，著名男高音歌唱家王宏伟饰演黄继光，中央音乐学院教授、著名女高音歌唱家黄华丽，中国歌剧舞剧院青年女高音歌唱家蒋宁、女中音歌唱家张卓，歌唱家吕宏伟、王倩、孙彦、吴晓均、曹红碧主演。参演人数达260人。

三是争分夺秒高效推进。歌剧《同心结》于9月14日在德阳正式开排。从启动到演出，时间不足2个月。其间，主创和演员团队驻扎德阳，以高度的政治自觉和强烈的使命担当，争分夺秒，主动放弃节假日，以“5+2”“白+





黑”的超常节奏投入创排，确保了排演工作有序推进、剧目质量精益求精。

四是融入地域文化凸显四川元素。歌剧《同心结》复排中，添加了四川元素特别是英雄黄继光故里——四川德阳中江县的地域元素和民风民情。创排期间，剧组全体人员前往中江县黄继光故里和黄继光纪念馆参观、采风，汲取英雄家乡人民的滋养；同时，《同心结》剧组还专门面向德阳招募了9名艺术工作者。艺术川军整装出动，凝神聚气共同演绎英雄战歌。

五是省市联袂保障有力。德阳市委市政府高度重视，第一时间安排专门力量，做好歌剧《同心结》排演的综合协调与保障工作，在场地、资金等方面给予了大力支持。四川省文化和旅游厅积极统筹省内文艺资源，有效整合四川交响乐团、省歌舞剧院、四川人民艺术剧院骨干力量投入创排。

演出当天，中宣部、中央和国家机关工委、文化和旅游部、中国文联、四川省委宣传部、四川省文化和旅游厅、德阳市委市政府等部门负责人出席观看。著名艺术家乔佩娟、阎维文、郁钧剑、李双江、郭淑珍、梦鸽、魏积安、孟卫东、俞峰、王黎光、孟玲、刘炽炎、王祖皆、冯柏铭以及黄继光烈士亲属出席观看。

《同心结》10月26日、27日在国家大剧院的

演出获得了观众一致好评，黄继光的光荣事迹再次让观众热泪盈眶。

让英雄精神凝铸时代军魂

“黄继光堵机枪的故事大家已经耳熟能详了，越是这样的英雄人物越不好塑造。”导演宫晓东说，复排《同心结》最大的难点就是要突破旧有的英雄模式，让英雄变得更具“人情味”，落地下来。

在宫晓东看来，不是所有人生下来就是要当英雄，从非英雄走向英雄的时候，他们也有思想斗争，也曾面临着选择。他说：“黄继光选择用自己的胸膛堵住敌人枪眼的事迹大家耳熟能详，但他怎样走上这条道路，他在这个过程中的表现，我们可以通过艺术的解读，让今人更加容易理解。”

复排歌剧《同心结》充分展现了黄继光与母亲的母子情、与朴顺姬的异国兄妹情。朴顺姬妈妈的扮演者黄华丽说：“没有人天生就是英雄，黄继光也曾是一个平凡人，是通过战争的历练，慢慢成长为英雄的。”为表现更真实的黄继光形象，主创团队来到了黄继光的家乡四川德阳市中江县走访学习。最后呈现的剧情中也加入了很多四川



历熟稔于心，一遍遍揣摩人物的衣着打扮、生活习惯、语言表达方式等，“在生活里把自己变成黄继光。”他说，“黄继光是家喻户晓的英雄，塑造这样的角色必须抱着敬畏之心才能把英雄演好。”

难，源于对艺术的更高追求。歌剧《同心结》1981年由中国人民解放军总政治部原歌剧团创作首演，编剧田川、作曲者黄庆和都是从战场上走来的。“前辈艺术家在战火纷飞的朝鲜战场上，于血与火的浸染中完成了艺术创作。”王宏伟说。复排这部红色经典，对每一位主创而言都意义重大。总导演宫晓东是知名话剧导演，他反对以歌剧程式化的表演模式将人物舞台化，倡导用生活化的表演还原真实人物形象。这对有着多年歌剧表演经验的演员来说，是个不小的挑战。

不仅如此，《同心结》的舞台上搭建了一个6米多高的斜坡，演员们所有的表演都在40个台阶上完成。身着厚重的棉服、手握沉重的钢枪，王宏伟在6米多高的斜坡上跑、跳、翻滚，体力消耗极大，一场戏下来浑身湿透，挥汗如雨。“满脸全是汗，汗水迷离了双眼，几乎看不见指挥，这种情况下还要跟乐队分毫不差地合唱、和对手把戏搭好，大脑始终处于高度亢奋和紧张状态。”说到这里，王宏伟马上话锋一转，铿锵有力地说，“你饰演的角色是黄继光，你是一名战士，在战场上就得绷住劲。”

复排歌剧《同心结》以灵动的音乐和激荡的情怀，怀着强烈的国际主义自豪感，表现了中国文化的源远流长和博大精深。“雄赳赳气昂昂，跨过鸭绿江……”“我爱你亲爱的祖国……”四川交响乐团副团长牟岭虹介绍，在观众最为关注的音乐方面，作曲家巧妙地将耳熟能详的革命歌曲、四川民歌与朝鲜民族音调融合在一起，使得民族风格与时代精神相结合，音乐性与戏剧性相结合，取材得当、形象贴切，再加上合唱与乐队的渲染，形成一部激动人心的乐章。时而气势磅礴，时而婉转悱恻，时而军号骤起，时而欢声如歌，义愤与仇恨在迸发，友爱与信赖相交织，彰

元素：黄继光累了时，耳畔响起的是四川民歌；他说四川话，吃中江挂面……

主创团队在黄继光的家乡了解到，黄继光从小酷爱吃挂面，但是因为穷很少能吃上。这次复排中，主创团队就把原来剧本中祖国慰问团送来的苹果，换成了挂面。然而黄继光却因为战事紧张，4次端起面碗，也没能吃上家乡的挂面，这让现场观众情不自禁地泛起了泪光。黄继光思念家乡的一碗面，想起家里的老黄牛，让观众在观看此剧时，回到当时的情境中，感受黄继光的精神。

在采访中，演员王宏伟说“黄继光很难演！”有着12年歌剧表演经验、20多年歌唱经历、36年军旅生涯的老兵王宏伟袒露心声。

难，源于对英雄的敬畏。今年8月底，王宏伟接到文旅部的电话，邀请他在《同心结》这部歌剧里饰演黄继光。王宏伟一听就很兴奋，作为军人，他崇尚英雄，把心目中的英雄通过自己的演绎立在舞台上是他的夙愿。接到任务后，他立马找来关于黄继光和抗美援朝的书籍、回忆录、口述史等各种文字和影像资料进行研究。后来，他又和剧组一起前往中江县黄继光故里、黄继光纪念馆参观学习，与黄继光的家人交流，深挖黄继光的故事。9月12日进组后，一个多月时间里，他几乎每天都泡在舞台上。他对黄继光的生活经



显了时代精神和革命英雄主义气概。这是一出振奋精神、凝聚力量的正气歌。

一面不倒的旗帜

在根据黄继光的故事复排的歌剧《同心结》里，这是经典一幕。不得不说这部剧的剧本和音乐优美地做了底衬，演员和合唱团的声音成为了灵魂。我们看到了饰演黄继光的王宏伟、饰演朴顺姬的蒋宁、饰演朴妈妈的黄华丽、饰演黄妈妈的张卓，他们用直入灵魂的声音在呼唤在倾诉在喃喃低语，那或高亢或激越或沉吟或哀伤的声音，都在讲述着黄继光和他的亲人们、战友们一个个最为感动人心的瞬间。比如，在上半场黄继光立志把立功喜报寄回家园和父老乡亲送他参军的互动音乐段落，无论是歌咏老人家的慈祥目光，还是吟诵家乡的人文景致，无论是“太阳出来啰喂，喜洋洋啰唧啰”的四川特色歌舞风格，还是在锣鼓喧天中母亲快快乐乐送儿子参军上前线的民歌对唱，还有那母亲的不舍与叮嘱和黄继光保家卫国的决心，都有很强的喜庆节奏感和音乐律动感。整个闪回段落以其戏剧的灵光和魅

力，在中朝邻邦的两个时空和母亲即祖国的象征意义中不停地行走着、穿越着，其节奏犹如如歌的行板，互动有度，循序渐进，韵致紧凑，缓急自如，自然地、和谐地、自由地、欢快地建构出一曲用亲情、乡情、战友之情谱写的壮美咏叹。这是国际主义精神的延续和生长，这是用音乐和戏剧编织的中华美丽锦缎。

虽然只是黄继光舍身堵枪眼的一个瞬间，却犹如雄鹰展翅的姿势，定格成了抗美援朝之战的一个永恒，而民族歌剧则用艺术的手法将这种永恒的价值和壮美的国殇无限放大，一旦飘扬起来，就是金达莱花枝簇拥之下一面如诗如画的战旗。

10月26日、27日，歌剧《同心结》这个庞大的表演团已在北京，与中国歌剧舞剧院舞剧《英雄儿女》、山东省京剧院京剧《奇袭白虎团》一起，共同为全国观众献上了高水平的演出。“着实很感动，大家看完《同心结》这部歌剧，不光是为黄继光的英雄形象所感染，更重要的是通过这部歌剧，让人们再次回到70年前那场残酷的战争当中，去感受黄继光的精神，感受中华民族的伟大。”

（本文图片由四川交响乐团提供）

纪念贝多芬诞辰 250 周年

古典与浪漫主义风格语境中的 贝多芬《第九交响曲》

田彬华

〔摘要〕对于一部特定的历史作品在风格历史语境中的解读，就是一个发现其历史定位和原始语境还原的过程。一切技术形态元素必须在相关语境中才会获得历史意义。一部作品的风格体现，从技术形态来看可以从旋律、和声、配器、调性布局、织体、结构曲式等各个方面进行观察，理论上来说，在每一个具体的结构层级上都可以看出风格的内在制约。贝多芬《第九交响曲》这部作品处于这样一种群体风格交叉的边缘时代，作品中的风格交替与并存便成为一种常态。从群体风格的语境中看待贝多芬这部作品：尽管浪漫主义的浪潮已经此起彼伏，但是贝多芬还在古典主义的大道上勇往直前——甚至在孤独前行的同时，还不忘回首那已经逝去的大师和潮流。

〔关键词〕风格；语境；《第九交响曲》

长期以来，音乐“风格”的形成和演变可以说是西方音乐史乃至整个艺术史的中心问题。风格语境的构筑，从来就是一个历史化动态演变发展的语境过程。对于一部特定的历史作品在风格历史语境中的解读，就是一个发现其历史定位和原始语境还原的过程。围绕着特定音乐作品的本体形态，对组成音乐风格的各种音乐形态进行微观的技术解剖，并对其不同部分之间进行系统关联以及不同层级宏观语境的关联考量。而只有将一部作品的微观技术细节构成与大的整体风格语境构成之间进行语境定位和互动，所谓的“风格”

特质才能最终真正得到显现，作品在风格语境中的意义才会彰显。因此，作为单个音乐作品的风格特质，必须要在它所对应的历史风格语境中进行“贯通”互动，才能获得其真正的历史意义。这也是本文历史“语境”理论的真正内涵所在：一切技术形态元素必须在相关语境中才会获得历史意义。对于“风格”概念本身在历史发展过程中逐渐形成的技术性与美学性的混融特质，而其表面“形式”的深层则与作曲家个性及社会文化历史语境有着难以割舍的联系。本文主要关注点在于其技术形态层面的语境关联。

一部作品的风格体现，从技术形态来看可以从旋律、和声、配器、调性布局、织体、结构曲式等各个方面进行观察，理论上来说，在每一个具体的结构层级上都可以看出风格的内在制约。以总体特质而言，“风格”是一个集合化概念，《新格罗夫音乐与音乐家词典》“风格”词条认为：“音乐的风格基于重复性的原则，他们编纂过去的重复，并引发未来的重复。”这句对风格的论断的话反映出音乐风格内在的历史语境联系和总体特征——重复性。伦纳德·迈尔提出了关于“群体语言”和“个性习语”这样两个看似对立的风格概括，作曲家个人作品的众多特质即“个性习语”的重复进而构筑了“个人风格”，而一个时代众多作曲家作品特征的“重复”则构筑了具有“群体语言”特征的群体风格，这种群体风格的历史语境是作曲家“个性习语”形成的参照物。就二者之间的关系来看，个人风格必然受制于群体风格的限定，而群体风格的构筑又离不开个人风格的参与。

以某个“群体风格”来进行音乐史的断代越来越被人们全面和清醒地认识，尤其是相邻风格时期之间的过渡、交替的复杂性。这种风格的转变并不是一种突然发生的质变过程，往往是一种“细雨润物”式的渐变演进，所谓新旧风格之间的穿插交错反而是一种常态化历史原象。在《第九交响曲》完成并首演的1824年，古典主义的高潮已经过去，浪漫主义初期的几位大师如韦伯、罗西尼、舒伯特等人已经在音乐舞台上崭露头角，而作为古典音乐三位大师之一的贝多芬晚期最重要的作品《庄严弥撒》和《第九交响曲》正要准备上演——在这样一个处于新旧音乐风格交替发展的历史语境下，音乐风格的发展并不是一种风格和另一种风格的“断裂”历史构成，而是在并行多系演进中的自然淘汰和兴起。从音乐风格史的总体断代划分来说，一般都将1824年划归浪漫主义早期。贝多芬这部作品处于这样一种群体风格交叉的边缘时代，作品的风格交替与并存便成

为一种常态。“古典风格”这个群体风格的构筑很大程度上就是由海顿、莫扎特、贝多芬这三位大师为核心共同构筑的“虚拟”语境，在对古典风格的贡献方面，罗森认为贝多芬“最伟大的创新在于对古典风格的前所未闻的扩展”，但是这种扩展不是冲向浪漫主义式的风格，而是在古典音乐风格框架内的进一步扩展。

一、特性旋律：宣叙调

什么是“古典风格”呢？“古典风格即是音乐的所有因素——动机、线条、调性、和声、节奏、分句、织体、音型法、力度等等——最完美（因而古典）的均衡状态”。而罗森在他著名的《古典风格》中正是运用这种对古典风格的观点进行作品历史的审视。这种说明风格的方式，体现了罗森语境思维，正是在单一元素与形式结构层级的语境互动，“古典风格”的形式特征才得以显露，音乐作品中形式元素的历史语境意义才得以实现。就本体形态语境而言，本文关注具体材料与不同层级、不同位置语境之间的关系，就是要发现和解释古典风格的这一关系。

整个古典时期的旋律风格，主题的构造与巴洛克相比，主要体现在对称和均衡性，以及两种对比性材料的糅合。罗森在《古典风格》中提出了古典主义风格的核心特征之一就是音乐语言的“聚合性”，以此概念来审视贝多芬这部作品，我们可以看出贝多芬这部作品极为鲜明地凸显了这一点。欢乐颂主题被称为民歌式主题，质朴无华，但主题的高度浓缩为音乐留下了巨大的发展空间。对于古典风格来看，他集中主题至《欢乐颂》，以此作为最终音乐发展的逻辑顶峰，极力挖掘主题和动机的最大潜力，在经过无数艰难险阻和各种音乐意向后，最终音乐发展的顶峰却是朴实无华的民歌式旋律，有一种返璞归真、大道归一的感觉。

在全曲主题旋律中，最具特点的是对“器

乐宣叙调”的使用。贝多芬在第四乐章器乐宣叙调出现时明确标注：“根据宣叙调的节奏特征（selon le caract è re d'un r é citatif, mais in tempo ）”，这一技术手法在第四乐章的音乐结构中扮演了重要的角色。器乐宣叙调这一技术手法早在十八世纪初就开始出现，器乐作品中最早出现的器乐宣叙调出现在1700年德国作曲家约翰·库瑙（Johann Kuhnau, 1660–1722）的《圣经奏鸣曲》（Biblischer Historien）中。这首乐曲里运用了典型的“绘词法”来讲述圣经故事、模仿文字意义，此时的器乐宣叙调显然还与声乐有着密切的联系。在前古典时期，柏林乐派的作曲家们进一步构筑了特殊用法，我们可以看到“器乐宣叙调”在C.P.E 巴赫的作品《普鲁士奏鸣曲》第一首（1742）中出现，这种独特旋律风格演变，构成了一种具有较强的戏剧言说音乐语言，声乐的语气感被很好地融入器乐语言，风格个性突出，大大增强了原本器乐体裁的表现力。在古典时期，在海顿《第七交响曲》（Symphony Hob. I:7, 1761）和《交响协奏曲》（H1:105, 1792）、《弦乐四重奏》Op.17, No.5，莫扎特小提琴协奏曲 K.216 第三首（1775）中我们都看到了明确的“器乐宣叙调”的出现。《哈佛音乐词典》认为，贝多芬和海顿在作品中使用器乐宣叙调是为了向C.P.E. 巴赫表示敬意。

但是，在《第九交响曲》中的器乐宣叙调显然是以怒气冲冲的否定口气在对前三个乐章进行否定（声乐宣叙调则更为直接地突出这一点），宣叙调和前三个乐章的主题采用了对话的形式进行“交流”并最终引导出乐曲的核心主题——这简直就是歌剧中的戏剧场景！综合考虑声乐宣叙调中的歌词与器乐宣叙调此处的前后音乐语境，器乐宣叙调此时扮演了全曲重要的结构功能，二者作为这部作品前后的衔接和过渡的作用极为明显，这是古典时期对于巴洛克及前古典时期仅仅作为修辞功能和情感表现的“器乐宣叙调”的一种拓展，是贝多芬对于器乐宣叙调功能的一大推进，

而在贝多芬的晚期创作中，对器乐宣叙调的运用则是一大风格特征，在贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.31. No.2（1802）和 Op.110（1821–1822）等作品中都有出现。而在他的晚期弦乐四重奏中，具有宣叙调风格的段落起了重要的作用。

表1：贝多芬创作晚期弦乐四重奏中的宣叙调风格段落及功能

作品编号	Op.132 第四 乐章	Op.133 大赋格	Op.130 第五 乐章	Op.131 第三 乐章	Op.131 第六 乐章	Op.135 末乐章
宣叙调小节	25–46	1–25	40–48	1–11	1–28	1–12
出现位置	乐章末尾	乐曲开始	中段	整个乐章	整个乐章	乐章开始
功能意义	下乐章引子	乐曲引子	前后对比	下乐章引子	下乐章引子	乐章引子

在浪漫主义作曲家如李斯特的作品中，我们看到了类似的运用。贝多芬这一特性旋律的风格化使用，从它自身小的结构语境看，是一种具有戏剧性、吟诵性语气感很强的音乐表现，也体现了声乐体裁风格对于器乐的渗透。但在这部作品的结构更大语境中，如第四乐章乃至整个乐曲，这一特性旋律又具有了一般主题所没有的结构过渡作用。

二、配器手法

这部作品中贝多芬对古典时期的配器技法在许多方面进行了进一步的扩展。从配器的历史发展语境来看，古典成熟时期的乐队是以弦乐和木管乐器为主的配置风格，此时双管编制及长号、四把圆号的铜管编制已经是古典成熟时期中常常出现的配器编制，这部作品的乐队编制配置反映出古典成熟时期乐队规模的扩大化，不过并没有改变铜管乐器在乐队中相对较低的地位，但这部作品中定音鼓、圆号、长号乃至低音提琴的突出表现似乎已经是在预示着浪漫主义配器“彩绘”风格中乐器音色的个性化使用，如第二乐章出现的定音鼓独奏旋律是人们津津乐道的配器法首

创，而对于圆号声部在第三乐章突然出现的第四圆号声部的独奏段落，也是让人们大吃一惊，挑战了本来处于技术劣势的第四圆号演奏员的技术乃至自然音圆号的极限；第四乐章在低音提琴上的器乐宣叙调使用，超出了当时演奏员的演奏和接受能力，以至于首演排练及演出时（乃至在后来很长一段时间的表演中）这一声部演奏效果并不理想。这几点都是这部作品中为人们长期以来讨论的配器创新点，贝多芬在这些技法使用中试图超越原有的配器法界限。对后来的乐队写作产生了直接的影响。

在具体声部写作中，这部作品配器更为细腻，如中提琴声部在第四乐章常被分部写作，当然中提琴声部分部写作这种技法早在曼海姆乐派和莫扎特的作品中有所使用。贝多芬此时使用，预示着浪漫主义配器的“彩绘”配器风格即将有所突出表现。

在主题陈述的配器音区选择方面，贝多芬的习惯有所不同，莫扎特喜欢选用明亮的音区为旋律配器，但是“贝多芬的伟大旋律却大多数都在中提琴和大提琴的阴暗声区内，要不然就是把伴奏集中在这两个音区内”。在这部作品中，第四乐章《欢乐颂》主题的呈现就是典型的例子，主题首次呈示在整个乐队声部的最低音声部即低音提琴声部，整个变奏发展的配器及音域都是按照由低到高逐步推进的过程进行，而就在这一乐章里两次出现的宣叙调都在低音声部。另外第三乐章的第二主题出现时由第二小提琴和中提琴在小字一组的音域演奏。

谱例 1：第三乐章第二主题（25-27）



这些音区的选择不仅有创作习惯影响，更重要的是与音乐的性格相关联。但是总体而言，在

作品中对乐器色彩的主动挖掘、对于单个乐器有个性音色的使用并不是贝多芬关注的重点。在音乐的结构、主题的发展过程中，整个古典时期的作曲家们还没有浪漫主义时期乐队音色自身具有表现意义的明确概念。贝多芬这部作品使用音色来进行塑形的意识还没有明确凸显。因此，从总体风格语境的交替而言，乐队的配器并没有特别超出古典风格的“素描”配器风格范式和贝多芬自己的创作习惯。而乐队和合唱爆发出的恢弘气势和博大构思，对整个乐队音乐表现力的进一步挖掘，可能才是贝多芬这部作品中配器法探索的最为重要的贡献，也是他处于风格交替之时的新的拓展。

三、调性安排

一首音乐作品各个部分的调性安排是作曲家整体作品风格体现中极为重要的一环，尤其是对于大型交响奏鸣套曲结构的交响曲。通过海顿、莫扎特到贝多芬为代表的作曲家们的创作实践和积极探索，形成了古典时期的交响套曲的一定程式化的创作风格传统。按照古典风格的创作传统布局，各种内部结构的调性安排中主属调性对峙是一个极为重要的风格体现，但是在这一部作品中，古典时期的主属调对峙的风格路数并没有得到体现。

这首交响曲的总体调性布局，实则也是按照奏鸣曲式的第一调性和第二调性进行布局。总体调性安排为d小调，第二调性为^bB大调，在最后一个乐章最终结束在D大调，这个布局恰恰也是第一乐章的总体调性布局，整体布局与内部乐章安排产生关联。从d小调至D大调的转换布局，在第一乐章导致再现部在D大调出现时引起一片惊呼，众多学者对此表示了震惊。唐纳德·弗朗西斯科·托维称之为“灾难性的回归”，菲利普·唐斯认为是“撒旦堕落的描述”，辛普森认为落入了“地狱边缘”，麦克拉瑞甚至直接将其归类为“最

骇人的暴力段落”。这些接受语境中对这一调性安排的突出言论，一方面从本体技术形态语境来看是由于这一技术自身带来的整体调性、和声色彩的巨大变化；另一方面从接受语境而言，则是明亮大调的出现对于习惯了再现部回到主调的听众而言完全是一种意外。当最终乐曲结束在D大调上时，已经经受过惊吓的人们已经沉醉于辉煌壮丽的欢乐颂歌而不再感到意外，这是否是贝多芬从聆听角度提前在第一乐章预示总体调性安排的缘由？

小调所特有的狂暴及悲剧性情绪吸引着贝多芬，他的作品中九部交响曲有两首采用小调（第五和第九），三十二首钢琴奏鸣曲中九首采用了小调，十六首弦乐四重奏有四首采用小调……总体而言，虽然小调作品的数量依然少于大调作品，但纵向比较就会发现他的小调作品数量远远多于莫扎特。在莫扎特的交响曲创作中仅有g小调第二十五交响曲（K.183）、g小调四十号交响曲（K.550）等少数作品选用了小调作为全曲的调性安排。而对于小调在古典交响曲中的使用，一般认为是相对有比较独特意义的。莫扎特的小调作品，常被赋予特殊意味的这些小调作品，被认为是莫扎特真正伟大的作品，其原因是莫扎特“投入了自己真正的个体人格”。不论莫扎特如何看待自己的小调作品，客观而言，相对比大调交响曲，小调交响曲构思中的悲剧性特质显然更为突出，更适合表达内在的暗含悲剧色彩的交响性构思，这可能是贝多芬选择这一调性的缘由。

就贝多芬自己创作语境来看，在他以往的作品中d小调的作品主要有：

表 2：贝多芬d小调作品

作品	乐章	创作时间
D 大调钢琴奏鸣曲，Op. 10. No.3	第二乐章，慢板	1787-1798
F 大调弦乐四重奏，Op. 18 No. 1	第二乐章，广板	1799
D 大调钢琴奏鸣曲，Op. 28	第二乐章，慢板	1801
d 小调钢琴奏鸣曲，Op. 31. No. 2	第一、第三乐章	1801-1802
D 大调钢琴三重奏，Op. 70. No. 1	第二乐章，广板	1808

但是从他全部作品的调性使用来看，d小调对于贝多芬来说不是一个常规的选择。

从创作这部作品的历史语境来看，莫扎特在他的歌剧《唐璜》《弦乐四重奏》K.421《钢琴协奏曲》（K.466）、《安魂曲》等作品中都使用了这一调性。这一调性对于莫扎特来说十分不同寻常，以K.466为例，这部作品从乐曲一开始的动荡不安就展示了莫扎特这部作品的与众不同，音乐学家们对此有许多分析。而通过Churgin所开列的被贝多芬曾抄写的所有已知莫扎特作品中，我们可以得知在1819年或1820年使用的一页草稿上，贝多芬分析了莫扎特《安魂曲》慈悲经中的赋格。由此可以推断贝多芬在创作《庄严弥撒》时曾研究过莫扎特的《安魂曲》（此外，多年前贝多芬还抄写过《唐璜》的大段唱段）。因此，莫扎特对d小调的使用对贝多芬有着直接影响。而这一调性对于莫扎特来说，被认为是“极为强力的调性”，与绝望、狂暴等情绪特征相联系。这种特性使得贝多芬在选择这一调性时曾犹豫不决，“由于该调与绝望和狂暴等情绪相联系，d小调对于莫扎特来说曾是极为强力的调性（这一情况与贝多芬在选择该调时的犹疑不无关系）”。从这里我们可以看出作曲家生活语境对于创作产生的直接影响，也是这部交响曲由悲剧到最终欢乐的戏剧构思的调性体现（d小调——D大调）。

从贝多芬自己创作语境来看，贝多芬对调性的安排深思熟虑。前文所讨论这部交响曲最重要的“外来客”^bB大调与整个乐曲的调式主音D音为下行大三度关系（不是关系大小调之间相隔小三度的转调关系），这种三度关系的调性安排在这部作品中有许多应用。从贝多芬的晚期创作风格语境来看，这也是贝多芬创作中常用的手法。此外，这个音还是属于D和声大调的特性六级音，是否也具有“不速之客”的意味？

表 3：贝多芬交响曲的调性分布

	第一	第二	第三	第四	第五	第六	第七	第八	第九
总体	C	D	bE	bB	c	F	A	F	d
慢乐章	F	A	c	bE	bA	bB	a	bB	bB
关系	下属	属音	下中音	下属	下中音	下属	同音	下属	下中音

首先从贝多芬创作语境来看，在这九部交响曲中，贝多芬在抒情性、沉思性等对比慢板乐章时使用下属调和下中音调的调性，其中第一、第四、第六、第八这四部交响曲的慢板乐章使用的是下属大调；而贝多芬英雄风格《第三交响曲》《第五交响曲》和《第九交响曲》的三首交响曲都使用了下中音调这一关系的调性布局，说明这一布局对于贝多芬来说是一种风格的延续。而从贝多芬晚期的重要创作中，钢琴奏鸣曲 Op.106 与《第九交响曲》的结构构思、全曲的调性布局方面有着很大的相似性。

表 4：钢琴奏鸣曲 Op.106 与《第九交响曲》调性内部安排对比

	Op.106	Op.125
第一乐章	奏鸣曲式：主部 bB 大调，副部 G 大调（Ⅵ级）	奏鸣曲式：主部 d 小调，副部 bB 大调（Ⅵ级）
第二乐章	复三部曲式：主调 bB 大调	复三部（奏鸣曲式）：主调 d 小调
第三乐章	奏鸣曲式：升 f 小调 = bG 小调（降Ⅵ级）	双主题变奏： bB 大调（Ⅵ级）
第四乐章	前奏 + 三重赋格：再现部为主调 bB 大调，第二主题为 D 大调	再现部为主调 D 大调，第二组变奏在 bB 大调，插部在 G 大调。

仅从上表中二者的结构及总体调性安排就可以看出相似性：第一、二乐章都同样使用乐曲主调，第一乐章奏鸣曲式的调性对比安排为下行三度，且第三乐章调性都为主调的下行大三度调（以升 f 小调记谱），“两首乐曲的终曲起着概括的作用——富有特性的‘主导主题’三度调性关系在终曲中得到艺术上的进一步发展和结束”。从

创作时间来看，Op.106 创作于第九交响曲之前（1818），显然，这是贝多芬创作晚期对音乐的结构探索在钢琴奏鸣曲领域的预演，Op.106 这部作品已经可以看作是“钢琴交响曲”。

在古典时期的创作语境中这种现象是个别现象。在海顿中后期成熟的交响曲创作中，只有 bE 大调第九十六交响曲是大三度向上的转调； $\text{bE}-\text{G}$ （第二乐章慢乐章是 G 大调），其他全部都是向下属调等近关系调的转调；而在莫扎特的交响曲创作中，只有 g 小调第 40 号交响曲的调性布局是 $\text{g}-\text{bE}$ （第二乐章慢乐章为 bE 大调）的大三度关系。也就是说，这种三度关系转调的调性布局并不是海顿和莫扎特创作中的主流，只是偶然出现（海顿和莫扎特都在慢乐章使用了这一调性对比）。而在贝多芬整个创作语境中，贝多芬的交响曲创作和其他创作中都有许多作品采用了这种三度关系的调性布局。如脍炙人口的钢琴小品《致爱丽丝》中 a 小调—F 大调的大三度调性关系、声乐作品《寄给遥远的恋人》（Op.98）中间的三度转调等。在中晚期作品中，贝多芬更是对下三度转调的结构布局有所偏爱：“在《华尔斯坦奏鸣曲》后，贝多芬使用较远关系的中音或下中音调性，就和直接使用属调一样常见。”进一步扩展视域，我们会看到贝多芬在 1811 年《大公三重奏》中第一乐章、 bB 大调钢琴奏鸣曲》第一乐章、英雄交响曲末乐章的引子等创作中也有类似的运用。因此，这是贝多芬对古典风格的创新尝试。

贝多芬为何运用这一技术？在音响效果上，对于当时已经习惯了四五度近关系转调的听众而言，突然冒出的大三度转调具有新奇的效果。贝多芬本人对此有明确的意识：“对千篇一律不出差错的东西绝不要经常使用三度转调，应适当地、新鲜感地、有效果地挑选运用”，因此从接受语境角度而言，这也是贝多芬对于听众聆听心理“期待”效果的一种有意创作反馈。从贝多芬个人的创作习惯和喜好来看，龙本裕造认为与贝多芬的即兴演奏有关系。

贝多芬晚期创作中的属调替代较为普遍（《第九交响曲》用下中音调替代），这在表面上完全不同于主属对峙的古典传统，相反却和浪漫主义风格强调属替代有相似性。但是从总体结构力的追求上来看，二者却有着很大的差别。贝多芬在作品中使用非属调，主要目的不是如浪漫主义音乐一样进行张力的消减和色彩性的对比，相反是为了寻找张力和寻找更为迫切的张力，罗森认为他完全是在古典风格的语境中进行扩展：“贝多芬对大尺度和声的扩展是在古典语言的限度发生的，他从未破坏主属的对极关系，也从未改变离开主调朝向更大张力的古典式音乐运动。他作品中的第二调性，无论是中音还是下中音，在大的结构里作为真正的属调发挥作用。”贝多芬和浪漫主义作曲家的共同之处就在于对于主属对极布局的一种突破。而贝多芬将中音和下中音调当作属来用的这一突破，从整个群体风格来看，也只是对海顿晚期作品奏鸣曲式呈示部中类似运用的一种延续。

由调性布局进一步引申至乐曲整体结构，多乐章器乐套曲中强调对比统一的奏鸣曲式及奏鸣风格的使用是整个古典风格中极为重要的核心要素之一，可以说是古典风格在宏观结构及内部结构力构筑中最为重要的一个体现。从总体结构的安排来说，“整部交响曲的各个乐章都渗透着奏鸣曲式所特有的巨大张力”。这部作品的第一乐章为奏鸣曲式、第二乐章在三部曲式套叠奏鸣曲式，第四乐章混合有奏鸣曲式的混合曲式——这些都说明贝多芬在这部作品中完全是将体现古典精神的奏鸣曲式渗入骨髓，只是在其寻找创作构思中的形式表达时，其庞大的构思已经冲破了奏鸣曲式的范畴，已经不满足于奏鸣曲式的这样一种形式结构框架，而是走向了混合、套叠等更为复杂的结构形式，形式最终完全服从于音乐构思表达的需要。

这部作品中对所谓奏鸣曲式经典结构的进一步复杂化、混合化探索，大大扩展了原有结构的内在容量。从曲式结构的语境来讲，毫无疑问已经达到了贝多芬历史时代语境的极限——这也是

后人为何无法在奏鸣曲式的框架里继续前行的根本缘由：如同瓦格纳将调性音乐半音化推至极致一样，贝多芬已经在这部作品中将奏鸣曲式及古典交响乐结构的结构含量几乎已经推至顶点，充分展示了内部的创造性构成和灵活运用。后人只能另辟蹊径，从文学性标题等其他方面入手来获得突破。技术形态上的众多探索和思想上关注整个人类的“崇高”制高点、声乐体裁与器乐体裁在技术表达及思想立意上的巧妙结合，使得交响曲达到了“无所不包”的艺术高峰。当然，这一突破给了浪漫主义者们以先例和榜样——尽管奏鸣曲式进入浪漫主义后常常被认为是一种僵化的教条。

贝多芬创作这部作品时，是他创作沉寂后的重新开始，在钢琴奏鸣曲、《庄严弥撒》等重要作品中开始的新的道路探索，已经面临着新风格兴起的历史语境考验，不过贝多芬似乎并不想去追赶新潮流。对于正在欧洲风靡一时的新的意大利风格如罗西尼的歌剧，他认为是“为下流的、喜欢享乐的时代精神”而写的。同时他不同于舒伯特、施波尔等充满古典和市民阶层比德迈尔式的混合风格，应该说，贝多芬的整个晚期创作似乎是一个脱离时代大潮的独行者。但是从当时创作语境来看，贝多芬这种从内容构筑外部形式结构的尝试，保罗·亨利·朗认为是贝多芬自认为遵循了古典主义作曲家们追求“形式是结果而不是目的”的创作传统。

四、诗乐结合的“反题”

这部作品最大的独特之处在于第四乐章引入了合唱，这在交响音乐领域虽然不是第一次尝试（据《简明牛津音乐史》介绍，1820 年时已有作曲家在交响音乐中尝试加入歌词），但却是传统交响曲体裁的一次大胆尝试。具体的声乐写作中，无论是合唱还是独唱声部接近极限的音域挑战着歌唱者的能力，声乐的引入成为影响后世作曲家创作的一个重要方面，这也是这部作品被人们热

议的话题。从音乐风格的演变来看，必然会涉及歌词意义与器乐表达、纯音乐与标题音乐的争论。浪漫主义的许多重要作曲家都将这一体裁风格的创新与浪漫主义时期的标题音乐挂起钩来。这部作品为后世所推崇，由于欢乐颂诗歌的存在而常被看做标题音乐，几乎所有的浪漫主义作曲家都将贝多芬当作他们中的一员，这部作品成为他们顶礼膜拜并借鉴模仿的经典：“在此我们有一种悖论，即《第九交响曲》是标题性表达的一种类型——这一事实有助于解释这部作品在所谓‘音乐宗教’所扮演的中心角色”。但是，这部作品实质上还是属于古典主义的范畴。瓦格纳对贝多芬这部作品推崇备至，宣称他的音乐来自《第九交响曲》，瓦格纳的这一观点可谓是一种代表性的观点：“这是一种带有台词的大合唱，音乐与诗句并没有关系，不像音乐之于‘唱词’。这一艺术作品完全是由于他的艺术成就而形成并给了它生命，从而提供了一种最完满的艺术形式；因为那种形式对于戏剧，特别是对于音乐，把一切陈规旧例全部一扫而光。”

瓦格纳是从他的创作美学角度进行了这样一种解读，却也点出了这部作品中诗乐关系的本质所在，瓦格纳从中学习和吸收的是管弦乐队表达戏剧的“姿态”和交响性构思。在关于文字与音乐的关系上，瓦格纳成熟期最杰出的管弦乐音乐直接表达戏剧情节、刻画戏剧中微妙的心理动向等，无疑得益于他领悟到贝多芬这部作品的创作精髓。

回到贝多芬在作品中对于歌词的处理，席勒歌词如火山爆发般的激情，其音乐主题却是淳朴的风格，运用变奏手法进行展开，这无疑是一种完全交响化的器乐构思，完全不是以诗歌情节内容的变化来进行直观的音乐塑形。

恰恰相反，贝多芬是用变奏性展开的各种音乐形象和整体的结构推进来对歌词的内涵进行表达。保罗·亨利·朗指出：“他心中只有一个念头：要文字配合音乐的需要”，同时鲜明地指出它的风

格归属：“这里是浪漫主义热烈提倡的诗乐结合的反题。古典交响曲的大厦完好无损，完全没有受到人声干扰。”在这个音乐戏剧中，最终的席勒诗歌是其表达的目标、重点与终点，但却完全是被纳入整体交响曲的交响性构思语境中来。而在具体的创作处理中，从前文对于核心主题“欢乐颂”的整体累进性发展过程的分析及它与各个层级之间的语境关联可以清晰地看出这一点。

保罗·亨利·朗的这一观点同样触及古典风格和浪漫主义风格的基础性差异。将其置于交响曲体裁的历史发展语境就会发现，贝多芬这部交响曲并不是如同柏辽兹、李斯特等人的浪漫主义交响曲一样受到文学作品的激发而获得灵感、以音乐来表达文学作品如诗歌、戏剧等内容，如柏辽兹同样带有独唱、合唱的戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》（1839）、李斯特带有合唱的《但丁交响曲》（1856）和《浮士德交响曲》（1857）等都是模仿了这部作品的形式，但是显然其灵感和立意都是来自文学内容，这与贝多芬的创作有着根本性的美学差异和风格区别。

另外从创作过程可以看出，这部作品实际是器乐交响曲、声乐交响曲和席勒诗歌配乐三个创作构思的综合，为席勒的诗歌谱曲只是其中一个谋划已久的夙愿，并且贝多芬创作前期一直在犹豫是否加入声乐，甚至在演出后还曾表示后悔。因此，在贝多芬这部作品里，歌词文学文本的地位恰恰处于配合地位，歌词在这里只是整体交响曲构思的一个组成部分，只是为了在这里更好地表达作曲家的整体音乐构思而出现，并不是音乐创作的灵感来源和音乐表达的内在逻辑支撑，更不是用音乐配合文字来进行构思和音乐塑形。

音乐历史上真正具有突破性的独创性发明比例极少，应该说，大多数人在绝大部分作品中都是建立在群体风格基础上、对现有惯例的一种沿袭、继承、重组、微调等，在旧有惯例基础上形成一种个性化独特运用。不可否认《第九交响曲》这部伟大作品中有许多创新之处，但是更多的是

对传统惯例和群体风格的遵循。总体而言，从群体风格的语境中来看待贝多芬这部作品：尽管浪漫主义的浪潮已经此起彼伏，但是贝多芬还在古典主义的大道上勇往直前——甚至在孤独前行的同时，还不忘回首那已经逝去的大师和潮流。贝多芬这种巨大创新与坚守传统的矛盾只能说明，他是在寻找自己独特的道路。这个道路与当时人们喜欢的、正在蓬勃兴起的浪漫主义大潮流是背道而驰的，保罗·亨利·朗评价勃拉姆斯的交响曲创作是“旧瓶装新酒”，贝多芬在自己的晚年音乐创作中，似乎也有点类似，他在自己独有的孤寂的艺术道路上寻找着未来——但是这条道路却似乎不是正在蓬勃兴起的浪漫主义潮流。就这部作品来说，贝多芬实质上从未离开过古典主义，只是将自己巨大的创造性走向一个无人追随的“孤岛”。

参考文献

- ①Samson.The New Grove Dictionary of Music and Musicians.Second Edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrell.Oxford University Press,USA.
- ②〔美〕查尔斯·罗森：《古典风格》，上海：华东师范大学出版社，2014年，第1版，第442—508页。
- ③Randel, Don Michael: The Harvard Dictionary of Music, Recitative,Harvard Univ Press,2002:707.
- ④郑艳：《宣叙调在贝多芬晚期弦乐四重奏中的运用》，《乐府新声(沈阳音乐学院学报)》，2005年第4期，第17页。
- ⑤蔡梦雅：《器乐宣叙调》，武汉：武汉音乐学

- 院，2013年，第55—56页。
- ⑥丁毅妮：《18—19世纪管弦乐法素描风格研究》，上海：上海音乐学院，2006年，第46页。
 - ⑦〔匈〕萨波奇·本采：《旋律史》，北京：人民音乐出版社，1983年，第150页。
 - ⑧〔英〕唐纳德·弗朗西斯科·托维：《交响音乐分析》，北京：人民音乐出版社，1984年，第28页。
 - ⑨〔美〕菲利普·唐斯古典音乐：《海顿、莫扎特与贝多芬的时代》，上海：上海音乐出版社，2012年，第697页。
 - ⑩〔英〕辛普森：《BBC音乐导读6：贝多芬交响曲》：石家庄：花山文艺出版社，1999年，第103页。
 - ⑪〔美〕麦克拉瑞：《阴性终止》，台北：商周出版社，2003年，第218页。
 - ⑫ Churgin,Bathia,Beethoven and Mozart,s Requiem:A New Connection Journal of Musicology 5(1987):457—477.
 - ⑬〔美〕路易丝·洛克伍德：《贝多芬音乐与人生》，北京：人民音乐出版社，2011年，第343页。
 - ⑭〔俄〕谢·斯克列勃科夫：《音乐风格的艺术原则》，北京：人民音乐出版社，2008年，第264页。
 - ⑮〔日〕龙本裕造：《贝多芬的独创性》，张新林译，《解放军艺术学院学报》，2000年，第4期，第51页。
 - ⑯于润洋：《西方音乐通史》，上海：上海音乐出版社，2003年，第212页。
 - ⑰〔美〕保罗·亨利·朗：《西方文明中的音乐》，贵阳：贵州人民出版社，2001年，第460页。
 - ⑱ Esteban Buch,Beethoven's Ninth:A Political History,trans.Richard Miller,The University of Chicage Press,p115.
 - ⑲〔德〕瓦格纳：《贝多芬论》，北京：人民音乐出版社，2001年，第27页。

作者简介

田彬华

博士，副教授，西南科技大学文学与艺术学院副院长。主要研究领域为西方音乐史、当代音乐评论。本论文选自田彬华博士论文《多重历史语境中的音乐作品解读》第三章第二节内容修改而成。



纪念贝多芬诞辰 250 周年

《海利根施塔特遗嘱》与贝多芬的生死矛盾

刘小龙

〔摘要〕本文讨论的是贝多芬撰写的一份著名文献《海利根施塔特遗嘱》。它实际是作曲家给自己两个弟弟的一封信（包括附言），其中谈及的核心主题是自己的耳聋。尽管这份文献在过去 50 年中已经在几乎所有的贝多芬传记或相关研究中被讨论，笔者却对这份私人文件中展现的贝多芬的生死矛盾进行思考，从而揭开作曲家能够在日后克服耳聋、超越自我的核心原因。《海利根施塔特遗嘱》仿佛是作曲家有意识留给后世的一纸宣言，他将耳聋从自己直面的厄运转化为作曲家身份的独特标志，继而引出个人对艺术和道德的执着追求。笔者认为，贝多芬通过撰写《海利根施塔特遗嘱》实际达到了对个人心理郁结的纾解。它并非一份真正的“遗嘱”，而是贝多芬通过书写实现精神超越的途径。

〔关键词〕贝多芬；《海利根施塔特遗嘱》

1827 年 4 月，当贝多芬的几位好友寻找其给侄子留下的银行股份证明时，偶然从贝多芬的遗物中找到了几封从未寄出的书信，其中一封便是后来名声显赫的《海利根施塔特遗嘱》。这份文献的命名其实并不恰当，它本来是贝多芬于 1802 年 10 月在维也纳郊外的海利根施塔特小镇给两个弟弟书写的家信。然而，信中的内容却令首度发现它的友人倍感震惊，意识到耳聋曾经给作曲家带来如此巨大的精神危机。在这封信件中，贝多芬首次向两个弟弟透露他耳聋的病情，阐述了个人的不幸遭遇和内心的复杂感受。耳聋的痛苦激起贝多芬对生死问题展开思考，并且深陷于二者选择的矛盾之中。应该说，正是这封书信的出现，为后人提供了了解贝多芬对耳聋的真实感受的机会。尽管作曲家在信中提及死亡和遗产分配，可他却没有自我了断，反而在创作上扶摇直上。此种事实矛盾使诸多贝多芬传记研究者们对他 30 岁左右的人生经历产生兴趣，因为它不仅事关作曲家的耳聋经历，更成为理解他中期音乐风格产生过程的重要契机。

在过去的 50 年中，从梅纳德·所罗门（Maynard Solomon）的著名传记《贝多芬》到路易斯·洛克伍德（Lewis Lockwood）的《贝多芬：音乐人生》，诸多研究者都把《海利根施塔特遗嘱》视为贝多芬针对耳聋的个人告白，并对它所反映的作曲家心理状况进行评价。威廉·金德曼（William Kinderman）在他的《贝多芬》

（修订版）中进一步指出，耳聋一方面给贝多芬带来焦虑与痛苦，却又在某种程度上促进了贝多芬的音乐创作。耳聋究竟给作曲家带来更多益处还是害处，似乎成了人们普遍猜测且各执一词的问题。对此，洛克伍德在《贝多芬的交响曲：一种艺术愿景》中谈到《第二交响曲》为何没有表现耳聋引发的苦恼时，努力给出一种基于艺术创作规律的普遍性答案。然而，笔者则将目光集中于《海利根施塔特遗嘱》的文本上，重新审视这封充满伤痛的书信是否透露出作家的个人选择与明确意图。

一、耳聋：从隐藏到公告

耳聋是贝多芬一生所遭遇的最大苦难。对于一位音乐家而言，这样的残疾几乎可以致命。早在 1798 年贝多芬 28 岁时，他就发现自己的听力出现问题，主要表现在耳鸣和高音听觉模糊两个方面。尽管如此，他将自己的症状对外隐瞒，暗中寻医期待治愈。在历经两年多治疗无果后，贝多芬将自己的病情告诉了波恩时代的发小魏格勒。1801 年 6 月 29 日，他在信中写道，“过去三年中，我的听力已经变得越来越微弱。”“我必须坦白，我经历了悲惨的生活。在以往两年多时间里，我避免参加任何社交场合，只是因为我发现自己无法向人透露，我是一个聋子。如果我从事的是其他职业，我就能够承认自己的残疾。但是对于我现在的职业而言，这是一个可怕的障碍。如果我的那些敌人获悉此事，他们会怎么说？”（本文对《海利根施塔特遗嘱》的片段摘引，主要参照傅雷翻译的罗曼·罗兰《贝多芬传》中附加的译文，并结合德文原文稍作调整。）就在此信写成的三天之后，贝多芬又将病况告诉了另一位密友、小提琴家卡尔·阿曼达。作曲家在信中表现出莎士比亚戏剧中哈姆雷特式的苦恼。一方面，他对未来充满疑惑和忧虑，或许要永远在现实中痛苦挣扎；另一方面，他或许会选择自我毁灭和死亡。“以我目前的状况，我必须从所有一切中摆脱出来。我的

最好年景将会迅速流逝。而那时，我的天赋和精力要求我达到的事业目标还远未实现。面对这令人沮丧的隐退，我必须为自己寻求庇护。当然，我正想方设法克服这一切，但是究竟如何做呢？”

贝多芬末尾的问话需要他一生寻找答案。耳聋作为一种令人恐惧而焦虑的隐患，一直被作曲家视为隐私羞于提起，直到四年后终于在《海利根施塔特遗嘱》中全面爆发。或许因为自己的行为转变受到人们的普遍误解和指责，贝多芬在“遗嘱”开端首先对自己躲避公众的原因予以澄清，字里行间带着怨怒。“哦，你们这些认为我是恶毒的、顽固的、厌世的人，你们是在严重地冤枉我，因为你们不知道使我这样出现在你们面前的秘密原因。童年起，我的心间，我的情感，就充溢着善良的温情，甚至时时都想干几桩惊天动地的壮举。然而你们想想看，六年来，我的身体状况是何等恶劣。由于庸医延误，我的病愈加恶化。年年望它好转，年年希望落空，终于拖成一种旷日持久的病症。”“我秉性热情活泼，乐于交际，喜欢消遣，可我却被迫早早地与世隔离，过着孤独凄凉的生活。对这一切，有时我也曾想起而抗争，可耳已残废的悲惨现实却死死地拦住了我的路！我不能对人说：大声点，叫喊吧，因为我是聋子！”在耳聋的进逼下，贝多芬终于无法继续隐藏自己的疾患，而是用笔大声叫嚷，发泄自己的愤怒。此后，作曲家点明了持续隐瞒的原因：一方面，他难于接受自己作为一个聋子音乐家的残酷现实；另一方面，他担心自己的残缺会被竞争者抓住导致事业失败。贝多芬声称自己的听力曾经那么优秀，而此时却沦落至如此悲惨的地步，令他心酸绝望。

从信件的开端可知，贝多芬一定被许多人（包括他的两个弟弟）严重误解，而自己亦对不得不离群索居感到无比痛苦。这迫使他将耳聋的实情公之于众，在内心深处获得了初步解脱和平衡。然而，当失聪治疗失败的打击一次次猛烈来袭时，贝多芬依旧难以招架，总是从平和中瞬间跌入狂

怒。“当我身边的人听见远处的笛声，我却听不到；当他能听见牧人歌唱，我却一无所闻。这是怎样的耻辱啊！这类事使我濒临绝望，我差一点儿亲手结束了我的生命。”贝多芬在信中首次提到自杀的企图，让人体会到耳聋与死亡是如此切近。

二、忍耐：走向成熟的标志

在1801年6月寄给魏格勒的信件中，贝多芬首次提到顺从。“我经常诅咒我的造物主和我的存在。普鲁塔克（Plutarch）为我指出了顺从之路。如果可能，我将蔑视这命运，虽然我感到只要自己活着，我就是上帝最悲惨的造物……顺从！多么可怜的手段，然而这却是留给给我的一切。”（Emily Anderson, ed., The letters of Beethoven, vol.1, 信件编号No. 51. 此信也是目前已知的贝多芬向友人公开耳聋病况的第一封书信。）在《海利根施塔特遗嘱》中，作曲家重提这个话题，“忍耐吧，别人这样说。如今我也只能把它当作座右铭了。现在我还能忍耐——但愿我能长期忍下去，直到无情的命运女神意欲剪断我的生命之线。也许这样更好，也许不好，总之我已做好准备。”贝多芬提到生命之线被剪断，是对自身死亡的再次暗示。然而，我们从上下文中已经看出，他在通过顺从和忍耐想方设法地争取生存的空间。“正是艺术拯救了我。”贝多芬把个人的艺术追求视为支撑自己生存下去的精神力量，尽管这将给他带来无尽的压力和痛苦。“我不能在没有完成上帝给予我的任务之前就这样早早离开人世。正因为如此，我才苦熬着这悲惨的生活。”笔者发现，贝多芬面对的处境正如莎士比亚戏剧《哈姆雷特》中的男主人公面对着艰难的生死抉择。他想通过死亡获得解脱，却又不甘心以这样的方式从现实中退缩。他所提到的“艺术拯救了我”是《海利根施塔特遗嘱》内容的一个重要转折，标志着作曲家内心并非真的倾向死亡，而是在濒死的处境中努力通过个人创造挽回生命。这

是一种极为理性的判断，使他从现实的痛苦中找到生存的理由。

“才活到二十八岁，我就被迫去做一个哲学家了，这是多么不容易呵！做到这点，对一个艺术家来说比任何人都困难。”贝多芬在“遗嘱”中将自己比喻为一个哲学家，因为他发现对生死的思考同追求感性的艺术创作截然不同，其中动用的理性力量对于一个年轻人来说几乎难以承受。然而，这却成为他个人思想走向成熟的一次自我表露，说明他清醒地认识到一次重要的精神超越已然发生。作曲家专门提到这种转变对于艺术家的特殊困难，让人联想起诸多音乐家在迈向成熟阶段时普遍面对的自我反思、调整和新的平衡。在此，贝多芬的思想历程显得格外突出，其以耳聋为契机，完成了个人从天赋使然到理性控制的飞跃发展。这使得人们意识到即将踏入创作新阶段的贝多芬如何应对更加庞大而复杂的音乐构思，如何在新的作品中展露高度控制的理性锋芒。“哲学家”的比喻似乎点明了贝多芬对这种变化的自我意识和期待，尽管它的确是建立在现实中无法解脱的痛苦之上的。

三、道德：善良心愿与和解

“神明啊！请垂查我的心灵。您知道，我怀着对人的爱，怀着做好事的心愿。”贝多芬通过这句话呼应了“遗嘱”开头对个人离群索居的辩解，在一定程度上将耳聋引发的愤怒同个人的善良心愿剥离开来。他再次强调外人对他的误解是多么不公平，并通过观照后世的笔调将自身塑造成艺术圣徒的形象。“这人为了置身于有价值的艺术家与有价值的人的行列，不愿屈服于为他设下的种种障碍，做了他力所能及的一切事情。”这个定位从表面上看具有自我标榜的特征，然而它却是一种显著的自我暗示，使他自认的个人价值突出呈现。他为自己定下目标，将在有生之年同疾病持续抗争。尽管作曲家将语境设定为“我死之

后”，但这种方式却加强了个体对生存下去的肯定。“啊！人们，要是你们有一天读到了这些话，你们就会感到，你们对我是何等的不公平！但愿那些不幸的人把我看作他们的患难兄弟而感到自慰。”贝多芬展现出他同世人关系的基本认识。它甚至能够指明作曲家中期创作音乐的基本态度，即音乐是为鼓舞和引导世人，而非简单的自我表达。它透露出贝多芬的社会责任感，即便自身面对的苦难经历也会成为后人克服磨难的重要参照。

贝多芬在这份“遗嘱”的中部将笔锋转向两个弟弟卡尔和约翰。根据洛克伍德的观察，作曲家在书写这封信件的题头时故意将弟弟约翰的名字空着，而只保留了卡尔的名字。这说明作曲家同弟弟约翰存在某些矛盾。在后来的二者通信中，我们也能够看出贝多芬对二弟的反感，经常以粗鲁的语言回应弟弟对他的问候和邀请。在这份“遗嘱”中，他首先要求两个弟弟同施密特医生一起向外人澄清病情，以便得到社会的理解。此后，他向两个弟弟安排遗产，希望将自己的少量积蓄和保存乐器能够由二人平分。更为重要的是，作曲家还对两人的生活提出希望。“你们能过一个比我更好、比我少些忧虑的生活。对你们的孩子，你们要教之以德行：必须有德行，不是金钱，才能使人幸福，这是我的经验之谈。”贝多芬的言语中反映着他自身的生活愿望和道德观，并且极为罕见地提到孩子。这似乎为他日后收养侄子埋下伏笔，也表达了他对下一代的教育希望。贝多芬在“遗嘱”中将道德提升至显著高度，并且强调“是道德使我在苦难中得以超脱，除了艺术之外，也是道德使我未用自杀来终结自己的生命”。在此，贝多芬将“艺术”与“道德”视为拯救自我的重要因素，而它们也正是作曲家终其一生不懈追求的人生目标。贝多芬对于道德的强调超过古典前辈，甚至对莫扎特《唐璜》和《女人心》的歌剧选材颇有微词。他有意用音乐弘扬良善的道德观念，并将它作为艺术创作的精神核心予以展现。无论是他的歌剧还是九部交响曲，都反映出明确的社会指向和道德力量，而这些宏观

的道德理想恰是作曲家对日常生活的思考获得的。在这份“遗嘱”中，贝多芬的言语恰恰证明了这一点，让人理解他所强调的普遍的兄弟情谊源于家庭亲情与矛盾和解。“你们要公平分配，互相容让，互相帮助。过去你们做过伤害我的事，你们知道，我早已原谅你们。”贝多芬暗示出他同弟弟们的矛盾，而在将死之际对他们表示祝福。他强调自己的善意不应被人们忘记，再次反映出他坚持立于道德高地和自我标榜的企图。这些具有积极意义的话语亦是对作曲家个人的鼓励，是他努力摆脱心理压力的良好途径。

四、直面死亡，追求欢乐

贝多芬在《海利根施塔特遗嘱》中多次提到死亡，然而，这些关于死亡的文字也会使人感到疑惑。一方面，作曲家强调自己将会勇于面对死亡，另一方面却又强调艺术和道德助其生存下来，避免自杀。那么，“遗嘱”中的那些对身后事的种种安排又该怎样看待？笔者认为，这封信件表现出贝多芬内心有关生死的激烈矛盾，正如耳聋对他日常生活的影响，随时会从良好心境跌落谷底。从1798年明显的耳聋症状出现，贝多芬此时已经同病况缠斗了四年。现实的孤独和外人的误解使他不堪重负，更增加了他自我了断的强烈企图。不过，贝多芬在正式写作《海利根施塔特遗嘱》时已经对自己身处的矛盾做了周详的思考，只不过以这封书信将自己的内心加以表达。它或许是一封真正的“遗嘱”，只不过并非留给当下，而是写给未来。因为这不仅能够对“遗嘱”没有寄出的原因做出解释，而且反映出作曲家的真实意愿，就是要将它留待自己百年之后被后人阅读。如此一来，我们可以理解这封书信带有的宣言特征，并且对作曲家撰写这封信件的目的有了更加深刻的认识。应该说，贝多芬正是通过这种方式向弟弟们和世人宣誓自己生存的决心，而将耳聋和死亡作为自身的对立面予以拒斥。就在1802年，他已经预见到个人在音乐创作上即将取

得的进步与成功，并通过这封信件透露出个人成熟阶段音乐表达的思想精神。

“我将抱着快乐的心情去迎接死亡，假如死亡在我有机会施展我全部艺术才能之前降临。我虽横竖命苦，但死亡毕竟来得过早了，我是愿意它来得晚一些的。然而即便死亡早至，我也满意，因为它岂不将我无穷的痛苦中解放了吗？死亡，你来吧，什么时间到来都可以！我将勇敢地迎接你。”这是贝多芬于文末对死亡的最后陈述。它反映出死亡绝非个人的主动选择，却又表达出自身面对死亡早至的凛然气概。面对耳聋带来的现实痛苦，作曲家没有选择自杀来解脱一切，反而是以大无畏的精神迎接厄运的侵袭。这或许正是贝多芬于1807年创作《c小调第五交响曲》时的思想态度，也验证了他勇于“扼住命运喉咙”的抗争决心。1801年11月贝多芬在写给魏格勒的另一封信中写道，“我将扼住命运的喉咙，它一定不会把我完全打倒和压垮。”（参见 Sieghard Brandenburg, Briefwechsel, 信件编号70；Anderson, The letters of Beethoven, vol.I, 信件编号54）在“遗嘱”的附言中，贝多芬动情地向上天祷告，“啊，万能的主宰，给我一天纯粹的欢乐吧！——我已经太久没有听到过欢乐的声音！——啊，什么时候——啊，神明！什么时候我再能在自然与人类的庙堂中感觉到欢乐？——永远不？——不！——啊！这太残酷了！”（Emily Anderson, ed., The letters of Beethoven, vol.3, Appendix A）这段文字写于1802年10月10日，具有一定的即兴特征。然而，贝多芬却明确提出了自身的一个理想，即对“纯粹欢乐的一天”的追求。作曲家在此提到自己已经太久没有听到欢乐的声音，这显然同正文中

对于听不到牧羊人笛声与歌声的描述相呼应，也是他对耳聋得以治愈的迫切呼声。1808年，我们从贝多芬的《田园交响曲》中分明听到了笛声与鸟鸣（贝多芬《田园交响曲》（Op.68）的第一乐章以双簧管独奏表现田园中的牧笛吹奏；第二乐章的尾声部分则包括作曲家专门注明的由木管乐器吹奏的三种鸟的叫声），而他在1824年创作完成的《第九交响曲》中则把弗利德里希·席勒的诗作《致欢乐》化为“欢乐颂”置于终曲乐章的顶冠。这些杰出作品在日后实现了《海利根施塔特遗嘱》附言中的心愿，而这一切正是贝多芬怀着对生存和理想的渴望用音乐凝聚的艺术结晶。

从死亡出发去追求欢乐，是贝多芬通过《海利根施塔特遗嘱》向世人表达的坚定决心和人生态度。这份重要文献的字里行间表明，作曲家没有被厄运打倒，也没有被悲伤和愤怒的情绪所左右。他像一位哲学家那样思考生死矛盾，并以坚强意志捍卫生存的权利。这封信件并不是作曲家因为耳聋折磨企图自杀前留下的遗嘱，而是在做出生死抉择之后对个人意志与理想的自我肯定和对外宣言。直到作曲家死后友人们发现此信的一刻，它的价值才真正实现。那里真实记录着作曲家盛年时期的不幸遭遇和思想轨迹，同时也对所有读到这份文件的人们给予了精神鼓励和行动参照。时至今日，我们依然会记住贝多芬，感受到他透过音乐和文字所给予世人的顽强生存的力量。

参考文献

- ①〔美〕路易丝·洛克伍德：《贝多芬音乐与人生》，北京：人民音乐出版社，2011年，第95页。

作者简介
刘小龙

中央音乐学院副教授

论 21 世纪中国台湾地区流行音乐的演唱风格 ——以陶喆、周杰伦的演唱为例

王 韩

〔摘 要〕21 世纪的中国台湾地区流行歌坛异常活跃，出现了众多独具特色的演唱风格。其中，以陶喆为代表的当代 R&B 演唱风格与周杰伦为代表的嘻哈演唱风格具有很强的影响力。现针对这两位歌手，从他们各自代表作歌曲的音乐形态、演唱形态、声学频谱形态三个方面对其演唱风格进行综合性阐释。

〔关键词〕中国台湾地区；演唱风格；陶喆；周杰伦

创作歌手陶喆与周杰伦是进入 21 世纪以来中国台湾地区流行歌坛具有较强影响力的人物。他们的演唱风格受到了人们的喜爱，尤其是青少年。为此，笔者以陶喆与周杰伦这两位代表性歌手的演唱为例，“以点带面”来阐述 21 世纪中国台湾地区流行音乐的演唱风格。需要指出的是，本文主要从实例歌曲的音乐形态、歌手的演唱形态、歌手的声音声学频谱形态三个方面来综合阐述歌手的演唱风格。第一，对实例歌曲的音乐形态进行分析。因为“音乐形态是构成音乐风格的重要内容，音乐形态与音乐风格又对演唱风格有直接的影响。从一定程度上讲，音乐形态与风格决定演唱风格。”^①第二，对歌手的演唱形态进行分析。“即对歌手演唱时的音色、音量、音高等自身生理特点，使用的各种技能、技巧等歌唱方法特点，以及各种方式、类型的舞台表演特点来进行论述。演唱形态是构成歌手演唱风格的核心部分。”^②第三，对歌手的声音声学频谱形态进行分析。“因为声音特点是歌手形成演唱风格的重要物理因素。”^③本文利用中国音乐学院音乐科技系韩

宝强教授开发的声学测试软件——通用音乐分析系统（GMAS 2.0B）（软件标识见图1，测试歌手声音频谱见图3、图4与图5，测试歌手声音频谱分析数据见表1与表2），将歌手的代表性声音片段进行声学频谱测试。这样使抽象的声音转换为直观可视的图像，有助于我们从客观的角度来观察且分析歌手的声音形态，使本文的研究更具科学性。



图1 软件“通用音乐分析系统（GMAS 2.0B）”标识

一、陶喆：当代 R&B 演唱风格

对于中国流行歌坛来讲，第一个进行当代

R&B 演唱的是中国台湾歌手庾澄庆，但未形成气候，真正引起当代 R&B 演唱风潮的是中国台湾歌手陶喆。1997 年，陶喆发行了他的歌曲专辑《David Tao》，让大家充分认识到了当代 R&B 演唱风格。自此当代 R&B 演唱热潮在我国盛行开来，成为 21 世纪青年人较为喜爱的一种演唱风格，在我国的流行音乐中占有很大市场。陶喆演唱了大量此风格的歌曲，例如：《月亮代表谁的心》《普通朋友》《找自己》《爱我他还是》《流沙》《黑色柳丁》《夜来香》《天天》《小镇姑娘》等。歌曲《月亮代表谁的心》是陶喆的重要代表作。

（一）音乐形态分析

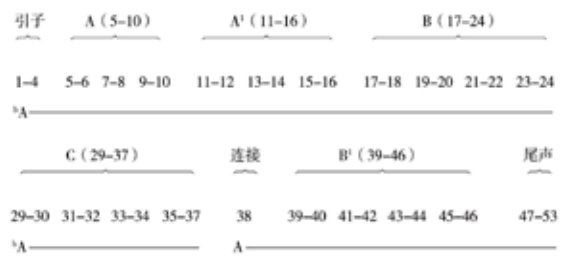


图2 歌曲《月亮代表谁的心》曲式分析图

《月亮代表谁的心》（见谱例 1）是由孙仪、陶喆、娃娃作词，翁清溪、陶喆、娃娃作曲，陶喆演唱的一首当代 R&B 风格的经典歌曲，收录在其 2002 年发行的《黑色柳丁》专辑中。该歌曲为四四拍，^bA 自然大调、中速稍慢、音域为十一度（be1—a2）、并列单三部曲式（见图 2）。歌曲主要描写了男主人公爱上了一位女孩，向女孩表达爱意时的心情。歌曲由两部分构成，第一部分是 A 段和 A1，也是作者的原创段落。第二部分是 B、C、B1 段，与邓丽君演唱的歌曲《月亮代表我的心》的结构完全相同，只是对其旋律进行了一定的改编。歌曲的引子部分出现了古筝的刮奏和扬琴、电子鼓的演奏，属于中西结合的编配方式，民族元素与流行元素相互融合在一起。此方式也是陶喆很多歌曲中常用的编曲方式，例如：歌曲《夜来香》《望春风》等。 A 段由三句组成，结构比较特殊，旋律采用级进的方式来进行。歌曲的

伴奏中，电子鼓比较突出，强调了节奏性；电贝司托住低音，个别处还有电子合成器模仿马林巴进行的装饰性演奏。 A 段的结尾处还出现了扬琴的演奏。在 B 段和 C 段中，扬琴演奏的分量加重，并且加入了弦乐作背景。另外，在歌曲的结束处还加入了锣的演奏。



谱例1

（二）演唱形态分析

陶喆的声音抒情、唯美，曲线形声线，男高音声部。他在演唱中的起音较轻，喉位较低、喉咙适度打开，声音比较集中尤其在高音区。陶喆使用胸腹式联合呼吸法，演唱时追求气包声的声音效果。所谓气包声就是发出的声音被气息所包裹着。他的声音比较靠前、较轻，突出口语化特点。陶喆的咬字慵懒、略显懈怠，有的地方还有些发嗲。在 A 段中，他采用了大量的滑音处理方式，例如：“都怪那晚的月光”的“光”采用了上滑音、“浪漫的让人心慌”的“慌”采用了下滑音；还采用了假声技巧，例如：“爱忽然难舍难放”的“然”。 B 段是对歌曲《月亮代表我的心》的改编，尤其是“月亮代表我的心”的“代”，原来的歌曲是 re1（首调），现在变成 fa，使歌曲的大调调性加强。在 B 段中，陶喆进行了大段的假声演唱，非常有特色。在进行 A、A1、B 段第二遍反复的间奏时，陶喆还进行了衬词演唱，加入了“月亮，代表我的心”的唱词。 C 段加入了很多英文的伴唱，突出时尚性特点。 C 段结束进入 B1 段时，采用衬词“wo”进行调式的置换，直接升高到了 A 自然大调，使歌曲的整体音域提高，达到歌曲的最高潮。最后连续三次重复演唱“月亮代表谁的心”，突出了音乐的主题，并且这三遍的旋律都有变化。另外，陶喆的演唱中有很多一字多音的现象，例如：A 段中“只是夜有一点凉”的“凉”、C 段中“深深的一段情”的“情”。

（三）声音声学频谱形态分析

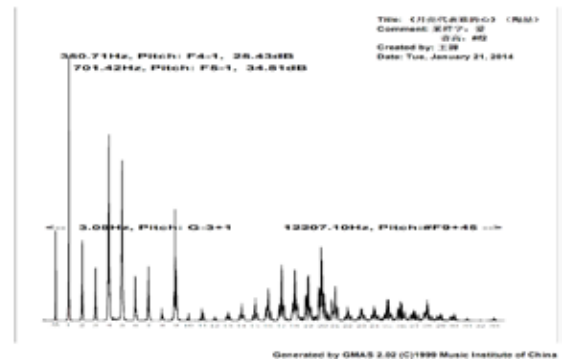


图3 陶喆声音声学频谱图

表1 陶喆声音频谱分析数据表

谐音列	频率（Hz）	音高	声压（dB）
基音	350.71	f ¹ –1	25.43
第 1 泛音	701.42	f ² –1	34.81
第 2 泛音	1052.12	c ³ +1	24.46
第 3 泛音	1405.91	f ³ +3	20.86
第 4 泛音	1756.62	a ³ –12	31.74
第 5 泛音	2107.32	c ⁴ +3	30.46
第 6 泛音	2454.96	^b e ⁴ –32	19.39
第 7 泛音	2805.66	f ⁴ –1	21.10
第 8 泛音	3156.37	g ⁴ +3	8.50
第 9 泛音	3504.00	a ⁴ –16	27.30
第 10 泛音	3867.02	b ⁴ –46	4.14
第 11 泛音	4214.65	c ⁵ +3	8.28
第 12 泛音	4553.05	^b d ⁵ +37	–0.08
第 13 泛音	4903.76	^b e ⁵ –34	5.77
第 14 泛音	5272.93	e ⁵ –9	11.36
第 15 泛音	5623.63	f ⁵ +3	13.62
第 16 泛音	5958.96	^b g ⁵ +3	16.56
第 17 泛音	6309.67	g ⁵ +2	21.33
第 18 泛音	6660.38	^b a ⁵ –4	20.55
第 19 泛音	7023.39	a ⁵ –12	19.55
第 20 泛音	7352.56	^b b ⁵ –33	23.71
第 21 泛音	7730.96	b ⁵ –46	17.16
第 22 泛音	8050.90	b ⁵ +24	9.58
第 23 泛音	8401.61	c ⁶ –2	8.34
第 24 泛音	8752.32	^b d ⁶ –31	9.96
第 25 泛音	9115.33	^b d ⁶ +39	13.06
第 26 泛音	9456.81	d ⁶ +3	12.23
第 27 泛音	9807.52	^b e ⁶ –34	7.25
第 28 泛音	10158.23	^b e ⁶ +26	12.85
第 29 泛音	10508.94	e ⁶ –15	3.99
第 30 泛音	10856.57	e ⁶ +42	4.42
第 31 泛音	11207.28	f ⁶ –3	–3.45
第 32 泛音	11557.98	f ⁶ +50	–11.32
第 33 泛音	11911.77	^b g ⁶ +2	–1.77

需要特此说明的是，表 1 中音高的组别完全是按照基本乐理中的规定来记写。由于声学测试软

件程序上的缘故，频谱图（图3）中音高的组别记写与基本乐理中音高组别的记写有一定差别，频谱图中音高的组别数减去3就是基本乐理中音高的组别。

从频谱图（见图3）与数据表（见表1）中的相关数据可知：歌手陶喆采样字的音高应为#f1，但在频谱上测试的音高结果是f1，低了半音，这说明陶喆在演唱此音时的音高偏低，是由于此音带有下滑音倾向造成的。第1泛音的声压高于基音，而且高出较多，整个谐音列的声压在-12至35分贝之间，表明歌手演唱时的力度稍轻。泛音数量较多且明晰，共有33个。谐音列频率之间基本是1：2：3：4：5：6：7：8：9：10：11：12：13：14：15：16……的整数倍关系，度数之间也基本是上行纯八度、纯五度、纯四度、大三度、小三度、小三度、大二度、大二度、大二度、大二度、小二度、小二度、小二度、小二度……的关系，属于较为标准的谐音列，只有第12泛音 $^b d^5+37$ 与第13泛音 $^b e^5-34$ 是上行大二度的关系，与标准相对应的谐音列有微差。这说明其声音具有明显的乐音效果，也是其音色圆润、略明亮的体现。第6、7、8泛音处于歌手共振峰的频率区间内，但这三个峰较低、较窄，不具有歌手共振峰的特征。“歌手共振峰是指出现在2200—3200赫兹频率范围的一种共振波峰，它的存在可以增强歌唱者嗓音的明亮度和穿透力，不至于被乐队伴奏或其他音响所掩蔽”“频谱上的共振峰表示在这个频率上有强的声音或可以引起强的共鸣。一个乐器或人歌唱的共振峰多、宽而强，一般显示其声音的质量好”^④。“共振峰附近的能量集中，所以对于这些频率，声音的穿透性强”^⑤。

二、周杰伦：嘻哈演唱风格

嘻哈（Hip-Hop）产生于20世纪70年代末的美国纽约，是一种街头音乐文化。它是说唱乐、街舞、涂鸦等街头文化的综合体，甚至涉及DJ艺术、服饰文化。嘻哈乐是说唱乐的高级形态，比说唱乐涉及的文化艺术形态更加广泛。嘻哈乐一般速度是在以四分音符为一拍，每分钟90拍左右。音乐结构上较为简单、重复也较多。在歌曲的演奏中，电吉他采用闷音音色，以单音或者切分音的方式进行演奏；架子鼓的底鼓经常进行加花的演奏，闭合击镲与踩镲交替进行；电贝司与底鼓进行相同的节奏型演奏。

周杰伦是21世纪之后出道的一位新锐派歌手，其演唱了很多音乐作品，涉及嘻哈、当代R&B等风格，例如：《双截棍》《星晴》《东风破》《七里香》《我的地盘》《黑色幽默》《青花瓷》《菊花台》等歌曲。其中，歌曲《双截棍》是周杰伦的重要代表作。

（一）音乐形态分析

歌曲《双截棍》是由方文山作词、周杰伦作曲并演唱的一首音乐作品，收录在周杰伦2001年发行的《范特西》专辑中。该歌曲为四四拍、速度较快。歌曲中说的部分较多，唱的部分较少。如果按照前奏的旋律来分析，该歌曲应为 $^b B$ 自然大调。歌曲的曲式不是常规的曲式结构，由多段组成，没有一个规律可言，这也体现出说唱乐具有即兴性、自由性的特点。歌曲讲述了一位武馆老师的儿子，从小耳濡目染受到了中华武术的熏陶，练就了出色的双截棍功夫，侧面号召人们要有习武之人的傲骨之气、坚毅精神。引子部分

电吉他采用失真音色进行演奏，始终强调一个旋律

传需要一定的载体和条件，文脉一断，青年一代就再没有机会接触传统的文化，他们与传统文化的陌生感就会越来越强烈”^⑤。诚然，由于社会的各种原因，现在的青少年越来越缺乏对中国传统文化的了解和认知。而“中国风”这种流行音乐风格受到了青少年的喜爱，这在无形当中使他们了解到中国的传统文化，会间接唤醒他们的民族意识，以及民族文化认同感，使他们对自己的国家、民族拥有高度的文化自信。同时，随着大量“中国风”歌曲的对外传播，也会助力中国传统文化走向世界，让世界更加了解中国传统文化。有报道指出，“这是一场从未出现过的‘中国风’流行曲浪潮，流行曲不再只是‘哥哥妹妹’的情歌，而是涌动着一股浓得化不开的中华文化浪潮。不仅在两岸三地，甚至在东南亚的流行歌曲中，都跳跃着曹操、霍元甲的名字，曲调中会突然蹦出京剧和江南小调，就连流行天后席琳·迪翁2007年5月发行的专辑《芳心之歌》(D’ELLES)中主打歌《如果只剩下一个人》(Et s’il n’en restait qu’une)的音乐电视中，也充满了浓郁的中国古典风情，这一切都足以说明‘中国风’吹拂着整个世界流行歌坛”^⑥。可以说，“中国风”已经成为中国在世界的一张流行音乐名片。

（三）声音声学频谱形态分析

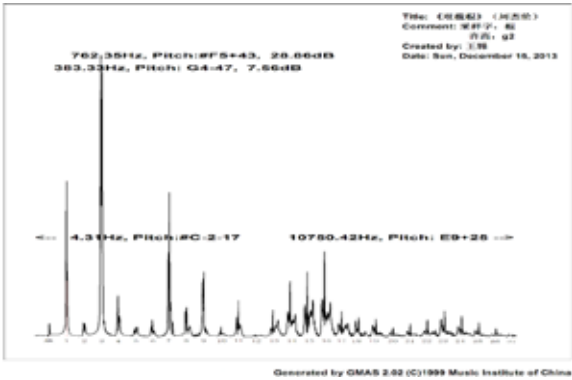


图4 周杰伦声音声学频谱图

表2 周杰伦声音频谱分析数据表

谐音列	频率(Hz)	音高	声压 (dB)
基音	383.33	g^1-47	7.56
第 1 泛音	762.35	$\#f^2+43$	28.86
第 2 泛音	1141.37	$\#c^3+42$	8.13
第 3 泛音	1524.70	$\#f^3+43$	34.02
第 4 泛音	1908.03	$\#a^3+31$	17.34
第 5 泛音	2325.81	d^4-26	4.94
第 6 泛音	2666.07	e^4+11	9.49
第 7 泛音	3049.40	$\#f^4+43$	28.21
第 8 泛音	3432.73	$\#g^4+48$	14.45
第 9 泛音	3811.75	$\#a^4+30$	21.25
第 10 泛音	4195.08	c^5-5	5.24
第 11 泛音	4574.10	b^5d^5+45	16.23
第 12 泛音	4953.12	b^5e^5-17	-7.97
第 13 泛音	5336.45	e^5+12	13.52
第 14 泛音	5719.78	f^5+32	19.96
第 15 泛音	6098.80	$\#f^5+43$	21.25
第 16 泛音	6482.13	g^5+49	23.65
第 17 泛音	6865.46	$\#g^5+48$	13.20
第 18 泛音	7244.48	a^5+41	10.81
第 19 泛音	7623.50	$\#a^5+30$	9.97
第 20 泛音	8006.83	b^5+14	3.96
第 21 泛音	8385.85	c^6-5	7.26
第 22 泛音	8769.18	$\#c^6-28$	9.77
第 23 泛音	9152.50	$\#c^6+46$	13.26
第 24 泛音	9531.53	d^6+16	11.37
第 25 泛音	9914.85	$\#d^6-16$	8.20
第 26 泛音	10293.88	$\#d^6+49$	3.48
第 27 泛音	10672.90	e^6+12	-6.11

从频谱图（图4）与数据表（表2）中的相关数据可知：周杰伦被测声音第1、2、3泛音的声压高于基音，第2泛音高出较多，整个谐音列的声压在-8至35分贝之间，表明歌手演唱时的力

度适中。泛音数量较多，共有27个，谐音列频率之间基本是1：2：3：4：5：6：7：8：9：10：11：12：13：14：15：16……的整数倍关系，度数之间也基本是上行纯八度、纯五度、纯四度、大三度、小三度、小三度、大二度、大二度、大二度、大二度、小二度、小二度、小二度、小二度、小二度……的关系，属于较为标准的谐音列，这说明其声音具有明显的乐音效果。第5、6、7泛音处于歌手共振峰的频率区间内，但是从频谱中可看出第7、8、9泛音属于真正的歌手共振峰，属于歌手共振峰后移现象，这是说唱的声音能量较为集中所造成的。第13至17泛音区间出现了较高与较宽的峰，此处应该是能量补充峰，频率在5300Hz至6800Hz之间。此频谱与大陆歌手解晓东演唱说唱歌曲《今儿个高兴》时的声音频谱（图5）有相似处，泛音都较多，有30个左右，并且各个泛音在频谱中都非常明晰。这是由

于两位歌手的采样都是说唱声，都是在短时间内迅速集中并用力发出的声音。

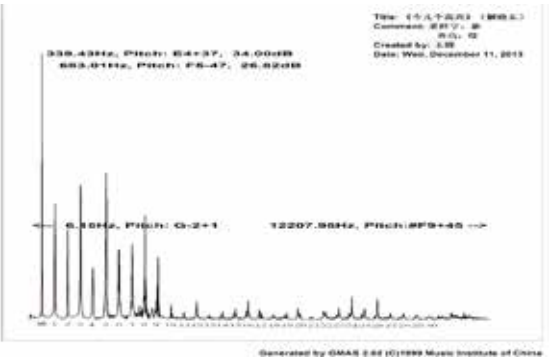


图5 解晓东声音声学频谱图

陶喆与周杰伦的演唱风格充满了时尚化、国际化元素，受到了青少年的喜爱。同时，由他们引领的“中国风”流行歌曲风潮也间接传播了中国的传统文化，他们的演唱为中国流行歌坛注入了新鲜空气。

参考文献

- ①王韡：《中国首位流行歌手黎明晖演唱风格的音乐学分析》，《文化艺术研究》，2017年，第2期。
- ②王韡：《论20世纪80年代中国大陆的民谣演唱风格》，《吉林艺术学院学报》，2017年，第6期，第10页。
- ③王韡：《民国时期电影歌曲的演唱风格分析》，《中央音乐学院学报》，2016年，第2期，第101页。
- ④龚镇雄：《音乐声学-音响、乐器、计算机音乐、MIDI、音乐声学原理及应用》，北京:电子工业出版社，1995年，第125-188页。
- ⑤韩宝强：《音的历程:现代音乐声学导论》，北京:中国文联出版社，2003年，第260页。
- ⑥冯骥才：《别让历史文脉在我们手中断裂》，新浪网，<http://news.sina.com.cn/o/2006-12-21/044810825310s.shtml>，2006年12月21日。

王 韡

北京人，音乐学博士，音乐学与教育学双博士后。中国传媒大学艺术研究院副教授，硕士生导师，博士生导师组成员。中国传媒大学“青年拔尖人才”。

作者简介



基于大学书院制教育的美育机制 研究与实践

——以西南交通大学“唐臣书院”为例

甘霖

〔摘要〕以“唐臣书院”为例的美育实践创造性地运用了中国传统书院的美育启示来破解新时代中国大学的美育问题，并紧扣时代，与时俱进，总结提炼出立足传统、构筑精神，以传承中华优秀传统文化为美育途径；优化生态、寓教于美，以构建审美为美育底色；精耕书院、整合资源，以打造主题化空间为美育平台；党建引领、社团支撑，以推动“艺术思政”为美育特色的大学书院美育模式。这种模式是建立在彼此心灵交流之上的艺术升华，赋予教育人性化、艺术化，以美的方式进行精神引领、思想引领、文化引领、价值引领等，非强加、灌输、应试的刚性约束，而是充满了诗意、趣味和艺术化的“柔性”点化，给予学生审美唤醒和心灵震撼，并以书院为载体，将艺术融入思政教育，贯穿“三全育人”。

〔关键词〕大学；书院制；美育；唐臣书院

人类进入21世纪已有二十载，二十年来伴随着中国综合国力的全面提升，国内外合作与竞争日趋多元与复杂，世界正处在一个动荡不安百年未遇的大变局中，而中国高等教育的发展也面临深刻的改革期和难逢的机遇期。

2017年9月24日，中办、国办印发的《关于深化教育体制机制改革的意见》明确提出“探索建立书院制、住宿学院制等有利于师生开展交流研讨的学习生活平台。”^①这是中国内地在探索了

十几年书院制教育之后，国家对书院制教育的充分肯定。到目前为止，中国内地已有近60所高校先后创建了150余家书院，与此同时，据不完全统计，中国内地目前在大学以外已经恢复和新建了2000余所公立或私营的书院。这种“书院热”代表了中国教育改革的明确态度和方向。曾经传承千年的中国传统书院回归现代教育系统，将会成为中国大学接续千年文脉、纵横中西古今的一条教育改革新路，是扎根中国大地办大学，体现了

中国高等教育的“文化身份”的认同与自信。

一、中国大学美育工作的大势所趋 与面临的问题

美育问题是一个既古老又青春永驻的问题。“美育”就是“育美”，就是运用美去育人之美。人类从社会实践活动中认识了美、创造了美，美的精神与物质又反哺人类、滋养人类。美是人性的闪光，是道德的花朵，是人类通往高雅、文明生活的上升通道。可以说，美育作为一种感性教育和情感教育，是关乎作为美育主体的人类，其自身拓展与自我完善的重要途径，是人类追求幸福美好生活的必由之路。

美育在我国源远流长，“琴棋书画”是中国古代知识分子的基本素养。中国传统书院也始终传承着“兴于诗、立于礼、成于乐”的“诗教”“乐教”传统，这是中国古代的美育。从先秦孔子“游于艺”到蔡元培先生提出的“以美育代宗教”可以清晰地看到古今教育家对待美育都格外的重视。因为美育是心灵的培育，是将一个人从自然状态转化为文明状态，并通过审美体验与艺术创造提升人对世界、社会和人生的观察、理解和创新的能力，从而将人从有限的生存空间升华至无限的精神自由之境，这种自由之境就是“审美化境界”，正如宗白华先生提出的“生命艺术化”，朱光潜先生倡导的“人生艺术化”，这是一种终生的自我美育。

（一）中国大学美育发展的基本脉络

美育如此重要，但命运多舛。新中国的美育从被忽视到逐渐重视，再到大力提倡，正是伴随着中华民族从站起来到富起来，再到强起来的过程。正如欧洲文艺复兴发端于美，以达·芬奇、拉斐尔、米开朗基罗、但丁等为代表的艺术先驱们引领了欧洲划时代的艺术潮流，进而高扬起人文主义精神，充分肯定了人的尊严与价值，将欧洲从中世纪的黑暗时代中解放出来。同样，新中国的

美育发展之路也见证着我们这个古老的民族正在经历一个史无前例的伟大复兴。

我国大学的美育工作从新中国建立以来历经了七十余年的探索与曲折的发展，在20世纪80年代之前，中国大学的美育工作是不被重视的，缺乏整体规划与科学指导，充满了随意性和不确定性，尤其是在理工科高校普遍艺术缺失、美育无力。大学美育工作真正具有了制度化、科学化的指导与规划是从1989年颁布的《全国学校艺术教育总体规划（1989—2000）》开始，到1996年颁布的《关于加强全国普通高等学校艺术教育的意见》起步，再到2002年颁布的《全国学校艺术教育发展规划（2001—2010）》和2006年颁布的《全国普通高等学校公共艺术课程指导方案》等，高校美育逐渐进入正规化发展，尤其是1999年全国人大二次会议中首次将美育写入了政府工作报告，2016年教育部签署了学校美育改革发展备忘录等极大地促进了美育的快速发展。2019年4月颁布的《教育部关于切实加强新时代高等学校美育工作的意见》教体艺〔2019〕2号文件（下称《意见》）更是将我国高等学校美育工作推进到一个前所未有的崭新高度。

（二）中国大学美育工作面临的问题

2019年《意见》的颁布，标志着中国大学的美育工作已经进入了新时代，新时代的美育工作将要面临什么样的问题？党的十九大报告指出，“中国特色社会主义进入新时代，我国社会主要矛盾已经转化为人民日益增长的美好生活需要和不平衡不充分的发展之间的矛盾”。^②同样，中国大学的美育工作也存在这样的矛盾，正如《意见》中所述，“高校美育工作与当前教育改革发展的要求还不相适应，与构建德智体美劳全面培养的育人体系还不相适应，与满足广大青年学生对优质丰富美育资源的期盼还不相适应”。^③具体概括为五个方面的问题：

1. 缺乏美育的理解。在大学里，从教师到管理层对美育的认识参差不齐，许多教师对美育的

理解还仅仅停留在训练唱歌、跳舞、画画等一种单纯的附加技艺，甚至部分教师狭隘地认为美育应该是中小学、幼儿园的教育内容，并未意识到“美是纯洁道德、丰富精神的重要源泉，学校美育是培根铸魂的工作，提高学生的审美和人文素养，全面加强和改进美育是高等教育当前和今后一个时期的重要任务”。

2.缺少美育的合作。大学已全面推动“课程思政”，让每门课都融入思政的内容，思政教育效果显著。而大学的美育工作普遍还是采用艺术专业教师讲美育通识课，团委或学生工作部组织美育活动，其他部门和教师就事不关己了，美育工作远未达到思政教育的全员参与、合作联动的教育高度。学校与校外的专业艺术协会、艺术团体的美育合作更是严重缺乏。

3.缺失美育的规划。一些高校的美育工作缺失系统的顶层设计和长远的规划，仅仅作为学生的文艺活动或开设一些艺术选修课。所谓的美育活动大都是学生的自娱自乐，缺少高水平的指导；艺术选修课不仅数量有限，而且质量不高。其中主要原因是学校对美育课程和美育实践投入不足，对美育师资队伍的工作缺乏应有的肯定，更缺少有计划的美育师资培训提高。

4.忽视美育的环境。大学一般比较重视校园大环境的建设，各种建筑外观协调统一，校园绿树掩映、芳草如茵。但是在学生经常聚集的内部空间，如教室、食堂和宿舍等却大都只具备基本的实用功能，往往是四壁苍白、毫无美感，更缺失美育的内容。空间环境对人的潜移默化作用是深远的，环境所呈现的状态会持续地在人的潜意识上留下痕迹，最终沉淀为人的内在精神气质和行为习惯，比如，在优美的环境中很难见到乱丢垃圾、随地吐痰或大声喧哗的现象；如果在缺乏美感，甚至脏乱差的环境中，就会出现各种粗俗的行为，这都是人与环境“互化”的必然结果。

5.美育的创新不足。部分高校的美育工作缺乏稳定的研究队伍和较深入的专门研究，美育研究

缺乏系统性和创新性，导致高校的美育工作目标模糊、体系松散，不能与时俱进，而且功利性、形式主义严重。

以上五个方面的问题，归根结底就是对《意见》认识不足、理解不透、落实不力造成的。那么，如何去破解当代大学美育所面临的问题呢？要回答这个问题不仅仅是高校美育工作者需要去面对的事情，更需要高校的顶层设计者将美育与德育、智育、体育、劳动教育五育并举，并将美育提升到“三全育人”的高度去精心谋划、扎实推进。同时，中国大学不能守着一个“美育宝藏”却全然不知、无动于衷。这个“美育宝藏”就是中国传统书院。中国高校应深度挖掘中国传统书院的美育资源，将其美育精神、美育传统、美育方式有机地融入当代中国大学的美育体系中，提升美育的深度、广度与力度，为中国大学的美育带来新视角、新感受和新发展。

二、中国传统书院的美育启示

中国传统书院萌芽于唐末，鼎盛于宋元，普及于明清，改制于清末，历经千年风雨，在漫长的儒家文明传播中不断沉淀，曾经充满了旺盛的生命力和历史厚重感，它已渗透到中华民族的血液中，滋养着中华文明，蕴含着强大的人格魅力和人文精神。^④ 中国传统书院教育不是应试教育，更不是技术培训，而是通过诗书礼乐，以美育德、以德育人、以人传道，主要的教育目标是生命安顿、修身齐家，治国平天下，正如北宋大儒张载的横渠四句所言：“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平。”^⑤ 这是中国古代教育的精华，是真正的国粹。而今，书院回归中国教育，不是为了纯粹的复古，而是要解决中国大学所面临的教育问题，其中，美育就是其中一个非常重要的问题。

中国传统书院的美育精神是其至高的精神境界，体现在书院教育的全过程，包括书院的选

址、书院的建筑、书院的教学方式，以及教育内容等，无不浸透了审美的元素与艺术的形式。正如宗白华先生所言，艺术有“形式”的结构，如数量的比例（建筑）、色彩的和谐（绘画）、音律的节奏（音乐），使平凡的现实超出美境。但这“形式”里面也同时深深地启示了精神的意义、生命的境界、心灵的幽韵。^⑥ 中国传统书院正是借助了艺术的形式，并通过艺术形式对精神、生命、心灵产生启示，以达成“春风化雨、润物无声”的美学教化。

譬如，中国传统书院的选址通常避开纷繁芜杂的城市，择清静优美的山野之地，更注重人与自然的协调关系和自然环境的心理教育启迪作用，其教育观与儒家理学一脉相承，“寓情于景，情景交融，寓意于物，以物比德”。书院的空间秩序蕴含着儒家文化，采用中轴对称、纵深多进的院落形式，营造出一种庄严、神妙、幽远的纵深感，展现了中国古代文人建筑的儒雅气质、审美格调。高度整合与复合化的空间，将教读的讲堂与习学的斋舍、游憩空间完全整合为一体，其功能的融合性、艺术性之高，往往超越现代所谓机械式的功能分区的校园。这种空间的互动与相互映衬，使它的使用效能优于现代简单的泾渭分明的专属空间校园布局。^⑦ 古代书院善于依托清幽和谐的自然环境、典雅优美的建筑形式营造一种自然风景与人文景观相得益彰的“美育气场”。这种“美育气场”感受如何？只要我们去游览湖南长沙岳麓书院、江西庐山白鹿洞书院、河南登封嵩阳书院和河南商丘应天书院等中国传统书院，就会强烈地感受到什么是“天人合一”的教育，什么是“诗情画意”的传道。置身其中，师生亦师亦友，切磋学问，吟诵诗词歌赋、书写锦绣文章、濡染君子之风、胸怀家国天下。

从中国传统书院的美育启示中，更加坚信弘扬中国传统书院的美育精神，将美育融入中国大学教育的全过程、全方位，以美育人，以美培元，可以全面提升大学生的审美能力与精神格

局，赋予大学生们审美化的生命底蕴，从而以审美化的眼光看待世界，用审美化的心胸去海纳百川，真正成为文化自信的新时代中国大学生。

三、以西南交通大学“唐臣书院”为例的大学书院美育模式

西南交通大学茅以升学院（唐臣书院）是以西南交大杰出校友、老校长，中国现代桥梁先驱茅以升先生的名字命名，依托学校教育教学改革和一流学科，以“唐臣书院”为育人载体的“书院制荣誉学院”。

自2010年建院以来，学院遵循茅以升先生“求实创新、卓尔乐群”的教育思想，贯彻“以学生的成长与发展为中心”的办学理念，以弘扬“爱国、科学、奋斗、奉献”的茅以升精神，培养当代茅以升为教育使命，实施通识教育与专业教育相融合的精英化培养。通过专业学院与茅以升学院（唐臣书院）的通力合作、协同育人，竭力培养人格健全、基础宽厚、知识丰富、能力突出、视野宽广、善于创造、通专结合的具有学术大师、管理精英和行业翘楚潜质的工科类卓越拔尖人才和跨学科交叉复合型人才。

2015年，学校将学生宿舍楼——天佑斋21栋改造为茅以升学院书院楼，以茅以升的字命名为“唐臣书院”。书院的建立进一步促进了跨学科、跨群体、跨文化的复合型人才培养，形成了具有西南交大特色的“学院+书院”联合培养体。

（一）立足传统、构筑精神，以传承中华优秀传统文化为美育途径

中国古代传统书院，是传承了千年的教育与学术组织，以“书”为核心，师生讲经论道、读书研讨、著书立说，成为了中国古代学者云集、人文荟萃、文明赓续的精神高地。然而，中国具有现代文明特征，师法西学的大学教育起步却比较晚，肇始于1895年的“北洋大学堂”，至今不过一百二十余年。进入21世纪，中华民族加快了伟



大复兴的脚步，中国大学迫切期望探索出一条具有中国特色的高等教育之路。那么，作为传承中华优秀传统文化的教育载体——书院回归现代教育系统，将会成为中国大学百年来在“洋为中用”的历史基础上探索出一条“古为今用”的教育新路。不仅是传统书院因与现代大学的结合而焕发出新时代的生机，而且大学也因书院的加盟而被赋予了中国文化历史的底蕴与民族精神的神采，彰显了中国高等教育的文化自信。

西南交通大学“唐臣书院”作为中国大陆西南地区第一所大学书院，肩负着书院制教育改革的使命和重任，不断为学校提供客观、全面的书院制教育的实践经验，尤其是将大学书院作为传承中华优秀传统文化的美育载体方面进行了先行先试的实践。

中华优秀传统文化蕴含的中华民族“天下为公、和而不同”的价值追求和“自强不息、厚德载物”的崇高精神，以及“天下兴亡，匹夫有责，精忠报国”的爱国情怀塑造了坚韧顽强、薪火相传的中华根、民族魂，是中国特色社会主义先进文化的重要历史资源与思想宝库。如果中国的知识精英不传承中华民族的优秀文化，难道还期望其他国家的人去传承吗？

因此，茅以升学院总结了十年的教育实践，明确了唐臣书院教育的侧重点，相较于专业学院的专业成才，书院主要立足于中华文化遗产与中国精神引领，就是聚焦以文化人、以美育人，培

根铸魂，让中华优秀传统文化以审美的方式在唐臣书院中滋长、发扬，并在书院制教育实践中得到创造性转化、创新性发展。通过传承中华优秀传统文化，引导书院学子将自己的思想深植于中华民族绵延数千年而生生不息的文化土壤中，从而为自己安放一颗功能强大的“中国芯”，免受外来有害思想的侵蚀，使书院学子成为中华优秀传统文化、革命文化、社会主义先进文化的坚定而优秀的传人，进一步坚定青年学生的文化自信。

（二）优化生态、寓教于美，以构建审美化环境为美育底色

中国古代书院对自然环境的选择和对建筑空间的营造格外重视，体现了“先造生态、后筑人文、再施教育”的人本思想。书院的环境是以人的精神需求为依据的，是尊重人的空间环境。空间环境的布局与景观设计体现出人的精神外化形态。身处书院之中，人的心理感知、行为举止与空间环境形成“异质同构”的感应关系，人与环境构成精神的“互化”。于是，书院的空间环境就成为了一种“人化”的教育场域，赋予书院一种优质的全环境美育底色。

唐臣书院是与学生宿舍融为一体的系统完整的学生文化社区，其空间环境要满足学生的住宿、学习、交流、展示、体验等复合功能，但书院是原有标准化学生宿舍改建的，很难达到如岳麓书院一样的环境品质。但为了环境育人的基本要求，唐臣书院尽一切可能释放更多的公共空间，改良和提升书院的内外环境。从墙体颜色与造型的人性化，公共区域的审美化，楼层与楼层连接的自然化，以及通过引进中国书画作品、中式家具，增加各种审美元素以达到整体环境的艺术化，使书院环境充满了中华文化特有的书卷气息与审美格调。浸润在如此艺术化环境底色中的思想碰撞、学术研讨、文化熏陶等活动都与艺术化环境形成了“互化”，都散发着艺术的美感。正如茅以升学院2016级金融专业的刘雯同学所表达的感受：“走入书院那一刻，不管是钢琴、挂画、

书架等等，我都能够感受到这是一个充满美育气息的地方。每一个楼层都有着不同的风格，这是最让人惊喜的地方。”茅以升学院2016级中文专业的王坤同学也感叹地说：“书院进行了改造，如新增走廊挂画、公共空间的桌椅改造、六楼党建走廊与硬件设施。对此，作为书院的居民，我感受到书院楼变得更为宜居、文化氛围也更为浓厚。桌椅等硬件设施的改造是毋庸置疑便利了学习与生活的，也使书院整体观感变得更为整洁、漂亮。”

书院学子的感受证实了立足书院的美育是有效的。究其原因，因为学生的宿舍区，即书院区是学生待得最久的生活的地方，是最容易塑造学生的环境，因此，美育在此实施必然事半功倍、效果显著。

（三）精耕书院、整合资源，以打造主题化空间为美育平台

为搭建“艺术化三全育人”的美育平台，唐臣书院成功申办了中国孔子基金会项目“孔子学堂”、校级美育项目“唐臣美育基地”和学校“大思政”项目“三全育人综合改革试点区”的建设，与四川乐山“嘉州画院”共建“嘉州画派艺术传承基地”等。同时，充分利用唐臣书院的内部公共区域，构建主题化美育空间。其中，书院第六层的“党员课堂”主要是革命文化与社会主义先进文化主题教育空间；第二层的“孔子学堂”主要是传承中华优秀传统文化的主题教育空间；第三层的“唐臣学堂”主要是茅以升精神和科学报国的主题教育空间；书院大厅摆放一架钢琴，在壁画、雕塑和灯光的映衬下构成了一个小型的“音乐厅”，从而形成书院“有声有色、有情有艺”的美育氛围。

另外，利用书院走廊构建了党建、科技、茅以升精神、国学、审美、心理健康六条主题走廊，通过在走廊两侧悬挂具有艺术美感的各类主题图文挂画，配合每层墙体的不同色彩，让学生们在书院的日常生活中获得多元文化的熏陶与审美体验。茅以升学院2017级机械专业的王欣同学无比自豪地说：“作为在书院居住了将近三年的住户，我见证了书院改造的过程，同时，我个人也通过一些志愿活动亲身参与到了改造中，改造后的书院给我的直观感受就是更有家的感觉了。无论是走廊上的画还是后花园改造，都让我意识到，书院不再只是个居住的地方，而是生活的地方，最喜欢的就是走廊上的画了，感觉很有生活的情调在里面，包括书院每一楼层提供的公共空间也给了我们讨论、自习的场所，这都是一些很好的方面。但同时我也相信，书院的改造没有完成时只有进行时，每一位唐臣学子都会是唐臣书院改造的见证者和参与者！”

（四）党建引领、社团支撑，以推动“艺术思政”为美育特色

为了体现唐臣书院的育人特色，实现“艺术化三全育人”的目标，坚持以党建为引领，依托学生党支部、学生社团组织和“唐臣文化认证体系”，将思政和艺术贯穿于书院教育的全过程，开展具有书院特色的“艺术思政”活动。

学生社团在书院育人中是非常重要的抓手，因为社团的最大特点，也是最显著的优点就是不以强制力，而是以兴趣为导向结成的学生组织。于是，社团组织成员更容易获得观点的共鸣，行动的自觉、团队的合作，从而形成互助互利、共同进步的组力。在中国古代书院中的读书人就是因为志趣相投、学问相和，又共同追随相同的

老师，于是，不同的书院就形成了诸多的学术流派，可以说，书院自古就具有社团化倾向，社团本身就是一种文化。

唐臣书院遵循“艺术化三全育人”的整体布局，根据学生的文化需求和书院的资源优势，组织成立了“茅以升剧团”“唐臣文学社”“桥之梦合唱团”“卓尔舞团”“蒹葭书画社”等兴趣社团，以兴趣为导向，提供个性化指导。依托话剧、文学、音乐、舞蹈、书画等不同类型的艺术形式，充分发挥艺术的独特审美力、感染力、影响力，赋予思政教育鲜明而生动的艺术形象，使思政教育更能拨动心弦、打动人心。通过创作编辑院刊《唐臣青年》，举办“唐臣诗会”“唐臣弦歌”“唐臣朗读者”“橙读品鉴”“唐臣书圈”等“艺术思政”活动，全面提升书院育人品质，让唐臣书院成为文化传承、文明守护、思想引领和价值传播的精神家园，并以书院教育的方式保持中华优秀传统文化、积累、研究、创新的永续活力，聚积大学生们为中华民族伟大复兴而奋斗的文化力量！

茅以升学院2016级机械班的温乐鹏同学对学生党支部创建艺术思政的“党建走廊”的实践活动格外赞赏，他说：“改造之前，书院六楼只是普普通通的宿舍走廊，在一、二党支部同学的共同努力下，书院六楼成为了独具特色的党建楼层，走廊上挂满了党建知识的图片和一些为党和祖国做出突出贡献的革命家、科学家、文学家的照片。漫步在六楼走廊，可以时时刻刻感受到中国共产党的伟大，闲暇之余还能接受党的光辉的洗礼，不断加深对党的理解，丰富党建知识。我认为党建走廊的建设，让茅以升学院宿舍楼更加具有特色。”2019级土木专业的陈恺越同学的感受也很具有代表性，他说：“当我第一次来到唐臣书

院时，茅老的雕像映入我眼帘，循着楼梯向上，每一层楼有着不同的主题，柔和的灯光时时刻刻让我感受到唐臣书院家一般的温馨。唐臣书院集宿舍和公共区域为一体，独树一帜，每每和别人提及总能收获羡慕的眼神。一楼的自习研讨室、各楼层的茶水间、公共区域，为我们的学习和生活提供了无限的便利。21栋的独特之处不仅仅在于硬件，更在于儒雅的风气，每每有同学进入书院时，总能听到一声响亮的‘阿姨好’。夜深时，自习室却总是灯火通明。书院公共区域的重新设计，‘唐臣诗会’‘唐臣弦歌’等活动的开展，让我们感受到老师们心系唐臣的良苦用心。二楼的孔子学堂‘学而不思则罔、思而不学则殆’的书法对联时刻警醒每一位唐臣学子：进入唐臣书院只是奋斗的起点，而不是终点。作为一名有幸加入唐臣书院大家庭的学子，我非常感谢学院各位老师的辛勤付出，非常享受这里的学习和生活环境。”

所谓“艺术思政”就是“思政艺术”，彰显了思政教育与美育在本质上的贯通性与互补性，思政教育引导美育沿着正确的政治方向实施，美育提升思政教育的育人效果，两者的结合是一加一大于二的效果，美育让思政教育成为可以审美的艺术品。美育不仅与德育贯通，而且与智育、体育等都能融合。美育大家朱光潜先生认为：“科学的活动也还是一种艺术的活动，不但善与美是一体，真与美也并没有隔阂。”^⑧科学与智育求真、伦理与德育求善、艺术与美育求美，人生境界真、善、美，无论是真还是善，只要与美携手，达到美的境界，皆可升华为可审美的艺术对象。如能悟到此点，便能真正读懂朱光潜先生在其美学名著《谈美》的最后一句意味深长的话“慢慢走，欣赏啊！”

结语

“艺术和审美的智慧是一种有情感介入、与知觉形象永远一体的整体思维模式，而不是那种纯逻辑的或分析的思维模式。正如席勒所说，这种智慧是感性冲动和理性冲动对话后形成的一种游戏冲动，这种冲动代表着一种超越的理性，不同于一般的科学的认识……艺术和审美代表着人类精神的一种不断探索，就像火箭发射到月球代表人类在物理世界的探索一样。它要探索和发现的，是人类经验的新的向度和深度，它最终要展现的是人类一个个全新的精神境界……表现为一种创造和创生原则。”^⑨唐臣书院的美育实践正是源于艺术和审美的智慧是有情感温度、有生动形象的整体思维模式，其真正的价值体现在精神探索、精神境界与创生原则。同时，唐臣书院的美育实践创造性地运用了中国传统书院的美育精神来破解新时代中国大学的美育问题，并紧扣时代，与时俱进，总结提炼出立足传统、构筑精神，以传承中华优秀传统文化为美育途径；优化生态、寓教于美，以构建审美化环境为美育底色；精耕书院、整合资源，以打造主题化空间为美育平台；党建引领、社团支撑，以推动“艺术思政”为美育特色的大学书院美育模式。这种美育模式是建立在彼此心灵交流之上的艺术升华，赋予教育人性化、艺术化过程，以美的方式进行精神引领、思想引领、文化引领、价值引领等，非强加、灌输、应试的刚性约束，而是充满了诗意、趣味和艺术化的“柔性”点化，给予学生审美唤醒和心灵震撼，并以书院为载体，将艺术融入思政教育，贯穿“三全育人”。让每一件艺术作品，

每一幅审美画卷都带给大学生们一种精神的探险与美感的激荡，让每一次艺术创造、每一堂艺术思政课都成为一支温暖生命和光耀人性的火炬。在多元文化和审美的交融中，中国大学书院必将成为一座传承民族文化、弘扬中华精神、焕发生命活力的美育家园。

参考文献

- ①中共中央办公厅、国务院办公厅：《关于深化教育体制机制改革的意见》，2017年9月24日。
- ②习近平：《决胜全面建成小康社会夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告》，2017年10月18日。
- ③中华人民共和国教育部：《教育部关于切实加强新时代高等学校美育工作的意见》，2019年4月2日。
- ④曹洪蓓：《书院的千年转身》，《中国新闻周刊》，2005年，第11期，第58页。
- ⑤张载〔宋〕：《张载集》，北京：中华书局出版社，1978年，第8期，第320页。
- ⑥宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社，2009年，第231页。
- ⑦魏春雨、宋明星：《异质同构——从岳麓书院到湖南大学》，北京：中国建筑工业出版社，2013年，第9期，第16-22页。
- ⑧朱光潜：《谈美》，北京：北京大学出版社，2008年，第7期，第174-175页。
- ⑨聂振斌、滕守尧、章建刚：《艺术化生存——中西审美文化比较》，成都：四川人民出版社，1997年，第528页。

（西南交通大学2019年本科教育教学研究与改革项目《基于大学书院制教育的美育机制研究与实践》项目编号：1914004

作者简介

甘霖

副教授，四川省音乐家协会理事，西南交通大学茅以升学院（唐臣书院）党总支书记。

时代变迁中的 沱江船工号子研究

宋 沛 左周楠

〔摘 要〕川江号子作为巴蜀地区极具代表性的传统音乐文化，于2006年被列入国家级非物质文化遗产名录。而沱江船工号子作为川江号子的重要组成部分，具有深厚的历史渊源和文化内涵。其受自然地貌、方言、劳动方式等因素的影响，形成了独特的地方色彩，具有较高的艺术价值和学术研究价值。2007年，沱江船工号子申报成为四川省级非物质文化遗产。当代，社会的变迁导致沱江船工号子等传统音乐文化受到了剧烈的冲击，其传承面临危机，甚至濒临灭绝。本文以音乐人类学的理论为指导，对沱江船工号子进行研究，力图揭示其音乐本体特征，分析其传承现状，并为其发展提出有建设性的意见。

〔关键词〕沱江船工号子；调查研究；本体特征

2006年川江号子被列入第一批国家级非物质文化遗产名录，成为巴蜀传统音乐文化的名片。在沱江流域，具有浓厚川南地域文化特色的号子，是川江号子的重要组成部分。2007年，沱江船工号子由内江市东兴区文化体育局单独申报成为省级非物质文化遗产。但由于时代的变迁，人们的生活、劳动方式发生改变，沱江船工号子失去了赖以生存的劳动载体，其传承与发展面临严重危机。

在深入调查的基础上，笔者梳理了沱江船工号子的历史发展脉络，分析其传承与发展的现实情况，为沱江船工号子在当代的传承提供依据，为巴蜀地区非物质文化遗产的保护与发展建言献策。

一、沱江船工号子的自然背景及历史沿革

（一）自然背景

音乐地理学认为音乐的产生与发展受时空的深刻影响。音乐在一个地区的产生与发展，因受

到地域的限制而形成与其他地区的音乐不同的风格与特点。

沱江是长江上游的一条支流，位于四川省中部地区，发源于川西北九顶山南麓，经成都、资阳、内江等至泸州市汇入长江，全长712公里，流域面积达3.29万平方公里，与嘉陵江、金沙江、岷江齐名，是四川省四大江河之一。



受时代发展与地理情况的限制，在历史上，沱江流域的陆运并不发达，物产及生活物资主要靠水路运输，因此出现了船工这种职业。据史料记载，从明朝万历年间开始，沱江的航运逐渐发展繁盛。直至20世纪五六十年代，船工们拉纤驱动船只前进依然是沱江航运的重要方式。沱江流域滩沱相间，蜿蜒崎岖，为水路运输增添了风险，因此在水路运输过程中，人们需要通过喊号子来组织劳动、统一节奏、缓解疲劳，沱江船工号子应运而生，充分展现了当地人民的生活方式，具有强烈的生活气息和人文色彩。

（二）历史沿革

沱江船工号子作为一种地域性的民间歌曲类型，在历史上缺乏文献记载，关于它的起源无可靠史实可考，其历史沿革主要依据船工代代口耳相传。根据艺人口述，沱江船工号子产生于明朝万历年间，水路运输是当地最主要的运输方式。为了提高劳动效率，组织劳动程序，避免危险发生，沱江船工在运输过程中需要相互配合统一使力，便采用喊号子的方式来统一节奏，由一名领号人打头，一领众和，沱江船工号子由此产生，并在简阳、雁江、资中、内江县（现东兴区）等地区流传。经过时间的锤炼和历史的筛选，沱江船工号子形成了自己独特的地域色彩。到了20世纪40年代，随着时代的发展、技术的进步，水路运输逐渐不再由人力拉动，同时陆路交通高速发展。七八十年代，纤夫逐渐退出了历史舞台，沱江船工号子失去了赖以生存的劳动载体，逐渐走向衰落。

二、沱江船工号子的本体特征

（一）沱江船工号子的唱词特点

沱江船工号子的唱词多用滩名、地名，同时具有即兴性，比较自由，一般是看到什么唱什么。如在“上水背船号子”（上水背船号子：船放在滩上，纤夫合力将船背起来时喊的号子。）中就

唱“资中开船吃地枇杷杷地，（嘿嘿）登赢五里地杨柳杈地，（嘿嘿）十八家女儿文家耍呵，（嘿嘿）石盘滩儿要进啰峡地，（嘿嘿）大洲坝儿能跑喂马地，（嘿嘿）三元井转弯弯儿你要顺倒划地……”。在这段唱词中既描绘了行船途中会路经过的地区，如资中、三元井、大洲坝等，又反映了当地特产及地貌特征。可见唱词来源于当时环境，与生活、生产、劳动紧密相联。

除此之外，在遇到水流较急等比较紧张时，领唱的唱词一般较短小简洁，伴唱的歌词多为“嘿佐、嘿佐”的吆喝声，如“闯关吆喝号子”（水流较急时所喊的号子）里就唱“纤绳拉伸，（嘿佐！嘿佐！），领子拉长，（嘿佐！嘿佐！），脚板蹬紧，（嘿佐！嘿佐！），展劲闯哟，（嘿佐！嘿佐！）……”。在这段中，领唱的唱词更为短小，而“嘿佐”在这里更为突出，为紧张的劳动氛围服务。

（二）沱江船工号子的旋律、演唱及节奏特点

1. 沱江船工号子的旋律特点

沱江船工号子的旋律多为五声调式，由于受到民歌、山歌和川剧高腔的影响，音区较高，曲调比较高亢，旋律起伏较大（如谱1）。在水情凶险的地区，旋律性较弱，节奏粗犷有力，具有强烈的英雄主义色彩。而在水流平缓的地带，节奏感降低，旋律感加强，且旋律优美，可以达到减轻船工疲劳，放松心情的作用。



（谱1：摘自《东兴乡韵》；记谱人：李远辉）

2. 沱江船工号子的演唱特点

沱江船工号子的主要演唱形式是一领众和，主要唱段由领唱者担任，其他的人一般以“嘿”“佐”或者“么啰”等具有巴蜀方言特色的衬词伴唱，加以配合（如谱2）。在水流平缓的区域，所唱的号子一般领唱者唱得更长，伴唱较短，旋律性突出。而在闯滩等紧张气氛中，所唱的号子领唱伴唱都比较短促，比起旋律更加强调节奏。



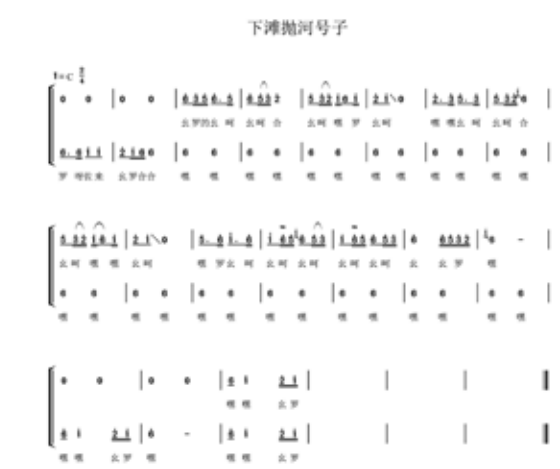
（谱2：摘自《东兴乡韵》；记谱人：李远辉）

3. 沱江船工号子的节奏特点

拉纤属于重体力劳动，在诸多音乐元素中，节奏尤其重要。沱江船工号子多为1/4、2/4，或者4/4拍。在不同的水域、不同的情况下沱江船工号子的节奏就会有所不同。如：在水流平缓的地区节奏比较缓慢（如谱3），而在水流急促的区域，节奏会更加急促（如谱4），一方面是更能够统一步伐，另一方面也能为船工们加油打气。



（谱3：摘自《东兴乡韵》；记谱人：李远辉）



（谱4：摘自《东兴乡韵》；记谱人：李远辉）

（三）沱江船工号子的分类

关于沱江船工号子的分类，主要有原生分类和学者分类两种类型。原生分类根据船运生产程序的不同，分为：当船准备开拔时唱《出档号子》（早上出船时喊的号子，无词，吆喝大家做准备）；当船起航开拔或上下滩时唱《交架号子》（又名《小斑鸠号子》）；当船进入航线时唱《大斑鸠号子》；在平水处行船唱节奏轻慢的《划船号子》；以及在船即将下滩时唱《沱江参口号子》。

内江师范学院罗剑教授经过梳理研究，在《内江“沱江船工号子”音乐的艺术魅力及地域文化特色》一文中，根据行船的不同场面和演唱形式，将其分为了上水行船号子、下水行船号子、离岸号子、靠岸号子以及其他号子五类，并对其做了详细介绍。

三、沱江船工号子的传承现状

（一）调查报告

本文作者于2018年12月及2019年1月分别进行了两次田野调查，以内江市为考察范围，在校大学生为调查对象，发放了151份调查问卷，回收了151份。经过统计，其中听过的仅占总人数



沱江纤夫拉纤图

的6.71%，这说明大众对它的认知度并不高。关注沱江船工号子的人数仅有5.37%，不关注的人数却达到了50.34%，超过了总人数的一半。大部分的人通过网络媒体来获取到沱江船工号子的相关信息，但有42.95%的人对沱江号子并不了解。通过以上数据的分析可以看到，随着时间的推移，沱江船工号子将逐渐淡出人们的视野。

在田野调查过程中，采访了沱江船工号子的第七代传承人李远辉（1946年生，四川省音协会员、四川省社会音乐研究会会员、内江市东兴区音乐舞蹈协会副主席，四川省非物质文化遗产项目《沱江船工号子》第七代传承人）。李远辉自四岁开始接触到沱江船工号子，当时沱江流域仍有许多拉纤的船夫，从小耳濡目染，工作之后一直关注沱江船工号子。1984年，李远辉开始沿江收集沱江船工号子的曲谱，历时三年，终于寻找到了十几名会唱沱江船工号子的老船工，录制了十多首原生态船工号子。但由于某些原因，这些录音带不慎损毁，同时由于时代的变迁，老船工们相继去世，至今没有原生态船工号子的录音流传下来，这对沱江船工号子的研究造成了极大的损失。

多年来，李远辉不断学习他收集到的沱江船工号子乐谱，在经过创新整理后，2007年的春节，他将沱江船工号子搬上了内江春晚的舞台，让其再一次进入了大众的视线。在那之后，李远辉带着沱江船工号子在各地演出，一年平均演出十余场，受到群众的欢迎，为当下沱江船工号子

的传承与传播做出了巨大贡献。2009年，他被正式认定为沱江船工号子的代表性传承人。

近几年来，内江市将沱江船工号子引入课堂教学，邀请以李远辉为代表的传承人进入学校讲座及授课，引导学生热爱家乡文化，提高学生音乐素养，通过这样的方式来引起学生们学习本土音乐的兴趣，为沱江船工号子的传承与发展助力。

（二）沱江船工号子面临的危机

1. 生存环境的变迁

沱江船工号子是依托于沱江水路运输而产生的一种艺术形式，但随着时代的发展，航运由人力推动逐渐地转变为机械推动，机械动力船逐渐代替了木船，纤夫也逐渐退出了历史舞台，而船工号子也随着老一辈船夫的离世逐渐走向衰落，曾经响彻沱江沿岸的号子所存无几，生存环境的变迁导致沱江船工号子出现生存危机。

2. 受众群体的减少

艺术的产生、传播与发展都离不开受众群，受众群体是艺术得以传播发展的媒介，一旦脱离了受众群体，艺术就得不到传播与发展。四川省音乐舞蹈研究所的伍明实在《川江号子现状调查报告》中写道：“船工是最贴近沱江船工号子的产生环境的群体，他们懂得船工号子的内在灵魂，最容易与之产生共鸣，因此船工号子继承与发展的主要载体就是船工，再则是年轻一代的船工，在向老船工学习技术的同时也会学到船工号子，使其一代一代得以流传。”由于时代的变迁，船工这种职业已经为时代所淘汰，沱江船工号子最主要的受众群体正在逐渐消失。而年轻的受众群体因为脱离了它的原始生存环境，加上网络的高速发展，流行音乐文化、外来文化等的一系列冲击，让他们难以感受到沱江船工号子的内涵所在。

沱江船工号子在当代社会由于缺乏生存环境，大众对它的认知不足，加之并没有受到足够的重视而日渐衰弱，濒临灭绝。

3. 保护工作的欠缺

2007年，沱江船工号子被列入四川省非物

质文化遗产，激发了大众对它的学习热情，使其在当代得到了更多的关注，取得了一些成果，但这对它的保护来说远远不够。目前的保护多以书籍、舞台表演和媒体记录为主，措施还不够完善，传承人之间出现了青黄不接的现象，对沱江船工号子的保护十分不利。

四、沱江船工号子的发展建议

（一）与当代媒体、科技相结合，建立数据库

由于脱离了沱江船工号子的生存环境，当代年轻人无法直观地感受到沱江船工号子背后的文化内涵。因此，在科技高速发展的今天，可以利用发达的网络媒体，创建沱江船工号子的媒体数据库，搜集多种音频、视频及文字资料存放其中，再通过年轻群体所喜闻乐见的方式将沱江沿岸船工拉纤喊号子的情景再现，拉近年轻群体与沱江船工号子之间的距离。同时也可以将沱江船工号子融入电影、音乐剧等艺术形式中，增加其与年轻群体的接触，培养和扩大受众群。

（二）发挥学校教育优势，加强民间传播

民间传播依然是重要的传承方式，应该采用各种方式激发传承人教育教学的热情。同时，由文化管理部门开办培训班，吸引对沱江船工号子感兴趣的人来学习，对他们进行培养。

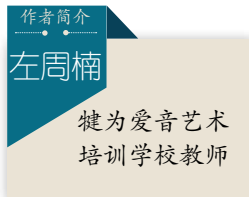
重点要发挥当代学校教育的优势，将沱江船工号子纳入教育体系中，邀请以李远辉为代表的传承人到学校进行讲座教学，将沱江船工号子引入课堂，让孩子们从小就接触、了解和认识沱江船工号子。

（三）加强理论研究

理论来源于社会实践，其作用是解释现象背后的原因或者构造事物背后的机制，加强对沱江船工号子的理论研究具有重要意义。第一，在关注沱江船工号子传承发展现状的同时，搜集更为详细的文本、音频资料，对沱江船工号子进行更加深入的理论研究；第二，加强多学科交叉研究，如将人类学、美学、社会学、民俗学等学科与音乐学相结合。吸引各科学者加入研究队伍，既揭示沱江船工号子的本体规律，又挖掘了人文内涵。范围的扩大，使研究更具系统性，更有利于沱江船工号子的传承与发展。

参考文献

- ① 罗剑：《内江“沱江船工号子”音乐的艺术魅力及地域文化特色》，《音乐创作》，2017年，第1期。
- ② 周冰颖：《川江号子的文化价值及其保护传承问题研究》，《中国音乐》，2007年，第3期。
- ③ 伍明实：《川江号子现状调查报告》，《中华文化论坛》，2011年，第3期。
- ④ 李思颖：《从<印象·武隆>看川江号子的传承》，重庆：重庆大学，2015年。
- ⑤ 李璐伶：《试论川江号子的音乐特色》，《西华师范大学学报》，2007年，第3期。
- ⑥ 李良品：《川江号子的形成、内容与文化精神》，《涪陵师范学院学报》，2003年，第2期。
- ⑦ 杨燕、何杰艳：《从劳动号子到非物质文化遗产》，《四川戏剧》，2003年，第10期。



鄂西巴东堂戏的生存现状与发展研究

黄 伟

〔摘 要〕鄂西巴东堂戏是全国386种地方戏剧品种之一，在巴东江东北溪丘湾、沿渡河等乡镇广为流传，又称“彩堂戏”“踩堂戏”或“稿荐戏”。同南戏、灯戏、傩戏、柳子戏并称恩施土家族苗族自治州地方戏曲的“五朵金花”。其历史悠久，迄今有200多年历史，极具鲜明的地方特色和艺术魅力。本文将从实际出发，深入调查研究，就当前鄂西巴东堂戏的生存现状，以及在发展中遇到的困难和问题进行探讨。并着力寻求巴东堂戏发展的新思路和新办法，为非物质文化遗产的发展提供一定的参考。

〔关键词〕巴东堂戏；非物质文化遗产；传承；发展

堂戏又称“踩堂戏”“稿荐戏”。同南戏、灯戏、傩戏、柳子戏并称恩施州地方戏曲的“五朵金花”。流行于鄂西巴东江北一带，极具鲜明的民间色彩和强烈的乡土气息，深受当地群众的喜爱。其发展历史悠久，有着“三百年堂戏”的说法。是全国386种地方戏剧品种之一，并于2007年被列入湖北省第一批非物质文化遗产代表性项目名录。

巴东堂戏是珍贵的、具有重要价值的文化资源，是中华民族智慧与文明的结晶，具有很高的艺术研究价值和舞台魅力，保护和利用好它具有非常重大的意义。现在擅长表演堂戏的老艺人越来越少，在传承上面临着巨大的困境。年轻人又受着现代多元文化的影响和冲击，挖掘保护、学习传承是文艺工作者的使命和责任。笔者就当前鄂西巴东堂戏的生存现状，以及在发展中遇到的困难和问题进行探讨。

一、堂戏的“前世今生”

关于堂戏的沿流，在群众中流传着各种不同的传说和解释，因而也有了各种不同的称呼，比

如“唐戏”“彩堂戏”“踩堂戏”。而叫唐戏又被分为“前唐戏”和“后唐戏”。被称为“唐戏”的传说之一是从薛刚反唐时产生。相传由于唐太宗之子元吉篡位，君昏臣佞，坏人当道。薛刚夜逛花灯，路遇不平打死国舅，惹得薛家三百余口满门抄斩。刹时怨气冲天，国不泰，民不安，当地神农架山顶上的庙宇中也应运出现了一白一黄的两个精灵，常常显灵，搅乱世道。当地群众出于无奈，在每年元宵选出一对童男童女奉神，搭台“打蘸”祭祀，三日不断香火。薛刚之子薛蛟与薛葵路过此山，为民除害，将白、黄二精灵降服，白色精灵便化为银枪，黄色精灵化为金铜给薛蛟、薛葵做武器。而在这两件宝贝上早已刻下他们俩的名字，群众遂以此认为薛刚发兵讨伐那些昏君佞臣是替天行道，天命如此。薛蛟兄弟两人得了武器便把庙宇扯毁，随薛刚反唐，除佞去奸，天下重回太平，正义得到了伸张。据说神农架山顶上至今还有“扯垮庙”的残址，唐戏就是当时“打蘸”祭神时的一种化妆表演的艺术形式，一直流传至今，是为“前堂戏”。

也有关于“前堂戏”的另一种传说，武则天

称帝，老臣宿将举兵反抗，“通城虎”薛刚反唐后兵败，被武三思大军追赶，从九焰山经房州遁入神农架原始森林中。途经紫竹河与落草女将纪鸾英结为夫妻，随后在巴东边界大九湖“挂字号”筑台，点将练兵，闲暇时为娱乐九营将士，纪鸾英夫妇二人仿长安京城花灯上的人物故事分扮角色做戏，从此流传后世，衍为唐戏。

“后堂戏”则认为堂戏是由唐明皇游月宫时产生的。他们认为唐明皇还算是个有道之君，国家强盛，他为了进一步收买民心，信服众臣，就利用文艺形式来夸夸耀祖，自己创作了一个“太宗打天下”的故事，唐明皇自己演丑角，就担任了程咬金这一角色，其他就由宫廷中的伶人来扮演，老生扮演李世民，小生扮演罗成，末角扮演徐茂功等。这种文艺表演形式流传至今，即为巴东“堂戏”，亦称之为“后堂戏”。据说艺人在解放前一直还供奉唐明皇为“艺神”。

被称为“堂戏”是因为巴东人习惯称“厅”为“堂屋”。每逢年节会，农闲喜庆之日，总要将堂屋打扮一番，唱演折戏，大伙聚会热闹热闹，以示庆祝，这时有远道亲朋欢聚，又往往由于山区路途遥远，屋小难留客，能唱唱戏，闹个通宵，不仅可以欢聚一堂，亦可解决住宿困难，因此就叫做“堂戏”。但是这个说法也有两种不同的解释，堂戏全称为“彩堂戏”或者“踩堂戏”。“彩堂戏”是根据年节佳会时，堂屋张灯结彩，戏就在“彩堂”中唱。“踩堂戏”则是指在堂屋中踩地而舞，或有踩着拍子唱之意。

二、堂戏的艺术特点

堂戏生活气息浓厚，在演出形式上，三五个

人在田头、堂屋都可演出，其唱腔与语言结合得很紧密，且在唱时伴奏乐器即可停下来，故群众字字都能听得懂。班子的组织上五人即可演折子戏，七人就能演“连台大本”，人数最多时也不会超过九人。艺人们有句话叫做“七紧八松九休息”，意为有人替换休息之意，很好地说明了班子的一般规模。在演出时伴奏常见有四人，即：司鼓1人、司锣1人，打夹手（兼打钹和大锣）1人，司筒子（四胡或京胡）1人；演员四五人，其中除小生、小旦、小丑三个台头之外，余者皆为杂行，杂行在一个戏中常常要顶几个角色轮换上场，所以人们称之为“三小戏”。

堂戏的唱腔由两个完全不同的声腔部分构成，各声腔部分自成系统。在除了个别小曲牌之外，两个腔系不能在一个剧目中混合运用。由于伴奏乐器的不同，这两个腔系习惯上把它们分别称为“大筒子”和“小筒子”。大筒子用四胡伴奏，因琴筒大而得名，小筒子用类似京胡的胡琴伴奏，因琴筒小而谓之。从音乐的风格和特点来分析，大筒子与当地民歌、号子是一脉相承，音乐的地方色彩鲜明，多为表现民间风俗的生活小戏，可谓之土生土长，别树一帜；而小筒子则属于皮黄腔系统，搭有几个高腔曲牌，不仅与川剧、汉剧、湘剧等老剧种的声腔格调近乎一样，且名目称呼也大致相同，多为表演宫廷及皮影子系用，这也是“堂戏”长期发展中对外来因素进行吸收的结果。

大筒子的当家唱腔是四平调及南调。除此之外，还有哀字、苦板、阴调、怪腔、磕磕子等，共七个主要唱腔。在体例上属于板腔音乐，其他还有小调，如“求考调”、驼娃子放牛、七句半及冷场音乐（过场音乐）等。

小筒子腔系分有南路、北路及高腔三个部分。南路属于二黄声腔，包括导板、回龙、一字、二流、扣板等五种板式。北路属于西皮声腔，包括一字、二流、三板子、七句子等四个板式和曲牌。这两个声腔系所属的九个板式及曲牌中，导板是一种自由节奏的导入句，不是独立的板式；回龙与其他皮黄腔不同，是一个完全可以独立的有上下句结构的板式，属于三眼或一眼板；一字为三眼板；二流为一眼板；扣板及三板子为紧打慢唱的自由节奏；七句半为有伴奏的快板形式。高腔仅仅是一个搭头，没有单独的高腔戏，只掺和在小筒子戏中应用。

最早的演出形式，只限于室内堂屋里，以后慢慢扩大到屋前土台上，甚至有过搭高台来演唱，雨天仍在室内。表演程式、化妆、服装都比较简单，台上活动范围大约不超过一丈见方，没有“园坊”，只有围绕四方形的四角转换，在换角时后退一步才再向前走，这一步就成为整个舞台台步中最精彩的一个动作了。这些动作虽然简单，但却富有粗犷夸张及其生活化的特色，生动诙谐。化妆也即是表演者按不同角色在脸上涂上一层不同的色彩，如小旦涂红圈扎头，小生涂红圈不扎头，小丑涂白或黑色，武行在眉心点一个红点表示英俊，便完成了整个化妆程序，都只做一种象征性的点缀即可。

三、堂戏的生存现状与传承发展

巴东江北山区地广人稀，过去经济落后，堂戏的发展条件比较差，所以长期以来没有形成过专业的班子，甚至连半专业都说不上。历史上也曾有8个民间半职业堂戏班，师承相传有4至5代

传人，传承全靠口传心授，也是农闲时才兼职演出，现在留下来的堂戏艺人已经极少了。

过去堂戏活动的地区极其狭窄，基本在巴东县内的集镇附近活动，这与群众介绍的“要演堂戏不计钱，只为自乐添些景”的意思是一致的。活动是有时间性及季节性的，一般是在每年腊月、正月、六月等几个农闲月中，以及偶尔有添丁及迎神庙会时进行活动。

20世纪90年代后期，改革开放的春风吹到这里，山区的生活发生了显著的改变。尤其近十几年来鄂西地区发生了天翻地覆的变化，交通发达，信息畅通。人民生活富裕，开始有精力开展各种丰富的精神娱乐活动。国家对非物质文化遗产进行了力度很大的挖掘和保护。在相关职能部门的引导下，越来越多的年轻人开始关注和学习堂戏这种民间艺术。

巴东堂戏是历史的真实见证，又是珍贵的、具有重要价值的文化资源，是中华民族智慧与文明的结晶，保护和利用好它，对于落实科学发展观，实现可持续的经济、文化全面协调发展意义重大。随着全球化趋势的加强和现代化进程的加快，巴东堂戏的生存状况受到了比较大的冲击，加强巴东堂戏的保护和传承刻不容缓。

基金项目：2016年度湖北省教育厅人文社科项目《鄂西巴东堂戏的生存现状与发展研究（16G167）》

作者简介

黄伟

湖北幼儿师范高等专科学校副教授。

肖邦晚年作品《船歌》的音乐表现

陈美芳



〔摘要〕肖邦的船歌是一首特殊的钢琴曲，是以“Barcarolle”所命名且只创作了一首的钢琴曲船歌，并在同年出版并献给了Baronin de Stockhausen男爵夫人。本篇文章通过对肖邦和浪漫主义时期的音乐风格及作品特征进行描写，集中分析《船歌》中对水的不同形态的描写。

〔关键词〕肖邦;《船歌》;作品风格;作品特征

一、浪漫主义时期的音乐风格及作曲家肖邦

（一）浪漫主义时期的音乐风格

浪漫主义是在19世纪欧洲产生的一种全新的创作风格与潮流，浪漫主义时期属于钢琴音乐发展史上的黄金时期，在这期间钢琴音乐拥有着极其重要的地位^①。浪漫主义经常加入描写和抒情的创作手法，在形式上非常的自由和豪迈。有很多伟大的作曲家都出现在这一时期，他们创作了大量的作品，为人类的艺术领域增添了丰富珍贵的宝藏。

（二）作曲家肖邦

1810年3月1日，肖邦生于波兰，并在那里度过了他人生中最早的20年。至今，波兰人都认为肖邦是波兰最伟大的作曲家。1831年秋天，肖邦

定居巴黎，巴黎的文化、环境和音乐氛围对于这位音乐天才的发展有着更深刻的影响，但是肖邦的心始终惦念着他的祖国，波兰民族情怀深深根植于他的作品之中。肖邦常常被人称之为浪漫主义时期的代表人物，但据肖尔茨考证，他本人从未提及这个词。所以在加沃蒂的认知中，肖邦的精神气质是更偏向古典主义的^②。笔者认为，肖邦从小的音乐教育和培养，酿就了他的古典气质，而生于浪漫主义时期的肖邦，又难免受到该时期的影响。所以，他的作品无论是从音乐性还是技巧性上看，都是浪漫且诗意的。

肖邦从波兰到法国，从华沙到巴黎，经历了生，经历了爱，经历了病痛，经历了生活给予他的重重磨砺。^③他的悲观是心生的，他无处安放灵魂和敏感的性格令他的一生都在自我折磨和无声呻吟之中。也正是他的爱情，他的远离家乡，

以及华沙起义所带给他的震撼，使其创作看似轻巧，却饱含着深深的内涵和情感。^④

二、《船歌》（OP.60）的创作背景及风格特征

（一）《船歌》的创作背景

《船歌》写于1845–1864年间，属于肖邦的晚期创作作品。在肖邦的所有创作中，几乎包含了钢琴作品的所有体裁，但以“barcarolle”所命名的有且仅有这首《船歌》（OP.60）。在创作该作品时，肖邦身体状况已经越来越差，在创作完成的两三年后就逝世了。肖邦当时和乔治·桑的感情开始破裂。肖邦的家庭人物关系很复杂，他和乔治·桑还有她的孩子住在一起。乔治·桑十分宠爱儿子莫里斯，由于和自己本性的相近和偶尔的任性，女儿索朗日被乔治·桑当成问题儿童来看待，所以索朗日和自己母亲的关系一直不和谐。虽然和莫里斯不能自在地进行交流，但肖邦很同情索朗日，并非常认真地去和索朗日交流，因此逐渐在家庭中产生了深深的误会。1846年，肖邦同意了索朗日与费尔南德·帕洛克订婚，费尔南德是一个来自乡下的贵族青年。但肖邦却不赞同莫里斯的情感生活，莫里斯和一个远房亲戚同居，可是他不想结婚。肖邦对这件事情持批评的态度。而乔治·桑为了将儿子从困境当中解救出来，为那个女孩找了一个候选人，但是索朗日却把事情的真实透露给那位候选人，而肖邦站在了索朗日这边。因此，乔治·桑与肖邦绝交，肖邦的干涉和态度让她非常气愤。1846年乔治·桑出版的小说里面的情节似乎有她与肖邦关系的影子。女主人公爱上了一个身体虚弱且多愁善感的男人，在两个人经历过短暂的幸福生活之后男主人公却暴露出了

自私且心胸狭窄的一面，最终女主人伤心地死去。肖邦的情绪失落，创作力也失落了。这首《船歌》是肖邦晚期作品当中比较大型的一首，表现出当时肖邦的心理和生活状况。

（二）《船歌》的风格特征

首先，《船歌》中有很多的特殊节奏出现，不按照常规时值的划分使乐曲增加了不一样的效果，符合并且展现出了肖邦即兴创作的风格特征。其旋律具有复调化的特征，使音乐变得具有流动性和传递性。

其次，音乐的灵魂是旋律，而肖邦创作的旋律能够带给人心灵深处美的体验。在这首作品中，出现了旋律的变奏，肖邦用新的变奏和装饰手法来创作和丰富旋律，在很大程度上强调了旋律的调性，也促使旋律形成涓涓细流的演奏效果。

再次，织体的多样化。肖邦的音乐层次分明，横向的旋律线条是抒情流畅的，宽广的幅度在纵向的旋律是丰满的，旋律和伴奏织体相互交融。在《船歌》中是由右手来进行的主体旋律声部，左手所进行的伴奏，以琶音的形式用来展现出在大海上船身摇摆还有船桨滑动的动作^⑤，在伴奏上都是用一种固定的音型进行低声部的伴奏，很多是运用琶音的方式进行分解和弦，还有的是进行了另一种固定的伴奏音型。《船歌》当中有五种类型的伴奏织体，但还是建立在最开始的节奏形态上。

最后，和声方面的创新运用。在肖邦的这首作品当中，他用不同的和声让人们感受到不同的色彩，使人们置身于音乐的梦幻和美妙中。船歌中运用了很多减七和弦和属七和弦，和声色彩的功能性得到增加。这首曲子大多数趋向于运用主三和弦，当中加入了不协和减七和弦，这样就使音乐形成了悲伤和抒情的感觉，进而转变了音乐

的形象。《船歌》中肖邦进行了一个大胆的转调，中部选用了将升F大调转到A大调，在连接部分是运用持续不断的升C音来进行的，是属于远关系调中的转调。肖邦将旋律与和声完美融合，使人感受到船歌的柔美和宽广，在固定低音节奏型的衬托之下旋律始终是柔和而宁静的。

三、《船歌》中对水的不同形态刻画的美学分析

（一）水花四溅

肖邦《船歌》谱例：



从肖邦作品的谱例中，我们可以看出，对于描写水花四溅，肖邦所运用的都是多声部的和弦构成，且节奏相对来说非常的丰富，是典型的浪漫主义风格。因为和弦音比较多，所以在触键上对于力度的掌握要格外注意一些。要采用低触键进行弹奏，由强到弱，再由强到弱，形成一种剥离感，从而体现出水花四溅的感觉。但是，触键的力度不可过强，轻盈为主要的宗旨，要犹如绵绵细语一般，悄悄掉落在水中，从而激起层层波澜。

（二）波光粼粼

肖邦《船歌》谱例：



我们可以看到，这个谱例的起音建立在#F大调的属音上，音区位于低音区，但是紧接着，一个力度标记为f的#g小调三和弦引导旋律向下进行，而这个转调的三和弦就像一颗扔进水中的石头一样，激起层层波澜，一圈一圈地向外散开。而这一

圈一圈向外散开的波澜，是由隐藏于中声部的F大调下行音阶组成的，最后将旋律进行到属和弦并最后解决于主和弦。引子里面的材料，蕴含了肖邦异于常人的创作天赋以及独特的创作灵感。

（三）风平浪静

肖邦《船歌》谱例：



触键力度以轻盈为主，和弦的扩张力要灵活展现，并且需要贯穿性和连续性，尾段要回归首段的触键，句子与句子之间也是增加手指紧张度来达到断奏，内声部的大跨度和弦，让音色的立体感变得鲜明，通过对比力度，满足旋律声部的轻盈感。^⑥此处着重在于内声部的触键，内声部的平稳象征着整个一个乐段的基调。在此我们也可以看出典型的浪漫主义色彩，而这也是符合和声学平时所说的“外声部起伏，内声部平稳”。

（四）清澈见底

肖邦《船歌》谱例：



清澈见底中力度没有太大的对比，这里对于演奏者有了要求。偶尔出现强力度，但是瞬间到弱，强力度音向上反作用于琴键，这样可以在瞬间收缩手指力度从而很好地控制下一个弱力度的音出现。触键力度需要有层次感，低声部扎实，高声部响亮，低声到高声或者高声到低声的串联，均匀增减力度。而且，每一个声部在呼吸与呼吸之间是重叠的，呼吸是一个减弱的过程，只有刚吸气或者刚呼气的时候动作是最强烈的。所以，这里对于呼吸的把握要延伸到音乐呼吸上，从声部刚开始出现的时候就如同吸气一样，简明



扼要。随后，就要像呼气一样，慢慢向外吐，在这一层结束之前，下一次吸气就准备好了。随后，以同样的原理，引出下一个声部进行。

（五）涓涓细流

肖邦《船歌》谱例：



在这个谱例中，可以看到《船歌》当中有五种类型的伴奏音型，但旋律声部的模仿还是建立在最开始的节奏形态上。在这首歌中，肖邦运用了复调中复调模仿模进的写作手法，很多的声部组成使音乐变得更加有层次感，旋律得以丰富，曲调更加优美。其在和声方面进行了大胆的运用，和声在浪漫主义时期有了高度的发展，作曲家为了追求新的音响效果，运用了各种手法。注重对和声色彩性的变化，体现了浪漫主义时期的音乐特色。肖邦不断创作着新的音响色彩，开始新的音乐表现，让《船歌》成为浪漫主义钢琴音乐语言当中的经典。

结语

要想真正地演奏好每一部钢琴作品，除了必须了解音乐家的生平、每一部作品的创作背景之外，更要将注意力放到如何去正确地聆听每一部

作品上。

被誉为“钢琴诗人”的肖邦，是19世纪最伟大的作曲家之一，在其众多的优秀作品中，只有这一首以“Barcarolle”命名的船歌，而这首《船歌》又成为了其钢琴作品中极具高度抒情性的一首。无论是从技术角度还是从音乐体会的方面，《船歌》都不失为一部佳作。通过学习和亲身弹奏，笔者对于浪漫主义时期的船歌形式的作品又有了更深一步的认知。而我们现在所需要做到的，就是不断完善自身的演奏技艺，努力将最真实的、还原度最高的作品呈现出来。

参考文献

- ①贝尔纳·加沃蒂：《肖邦传》，上海:上海人民出版社，2012年。
- ②罗伯特·舒曼：《论音乐与音乐家》，广州:广州高等教育出版社，1999年。
- ③赵晓生：《钢琴演奏之道》，上海:上海音乐出版社，2007年。
- ④杰拉德尔·亚伯拉罕：《简明牛津音乐史》，上海:上海音乐出版社，1999年。
- ⑤张洪岛：《欧洲音乐史》，北京:人民音乐出版社，1983年。
- ⑥约·霍夫曼：《论钢琴演奏》，北京:人民音乐出版社，2000年。

作者简介

陈美芳

福建省平潭综合实验区
蓝诚韵琴行教师



戏曲艺术进校园的方法和途径

朱 云 谢生雨

〔摘 要〕戏曲艺术是我们民族的瑰宝，有着悠久的历史文化和积淀，而在今天我们应该如何去传承、创新，把它作为一种教学资源引进到校园？为此笔者在文中总结了实践经验，对未来戏曲艺术进校园进行了思考。

〔关键词〕戏曲艺术；音乐；传承

21 世纪初期，具有中国民族风格的音乐与更多的音乐相融，形成了更具民族音乐风格的流行音乐，开始被更多的学生所认识。但这仅仅是中国音乐文化中的沧海一粟，在中华艺术的宝库中还有很多文化尚未被学生们认识和了解。中小学音乐老师如何培养学生对中华艺术及民族文化的兴趣，让学生在了解民族艺术的基础上进行传承，并实现真正的文化自信，需要音乐老师认真思考和探究。

在《九年义务教育全日制初级中学音乐教学大纲》明确提出“培养学生对音乐的兴趣、对祖国音乐艺术的感情和学习音乐的良好态度”“学习我国优秀的民族民间音乐”“突出民族音乐艺术的地位”。中华戏曲是历史悠久的综合舞台艺术样式，与希腊悲喜剧、印度梵剧并称为世界三大古老戏剧文化。早在先秦时期，戏曲就开始萌芽，经过较长时期的发展，在唐宋元时尤为兴盛。随着徽班进京，京剧的诞生更是把中国戏曲推到了鼎盛时期。随着时代的推移和社会的变迁，戏曲

却逐渐成为过时和老年人专赏的代名词。如今，随着国家的强盛，我们意识到文化是一个国家、一个民族的根基，那么如何让学生愿意去了解、去感受、去认知戏曲，从而去学习、去理解、去传承戏曲呢？笔者认为可以从以下几个方面出发：

一、营造氛围

要让学生了解戏曲的第一前提是环境氛围的营造。学校首先需要创造一个环境、营造一种氛围。要把戏曲元素融入学校的文化墙、宣传栏和各班的板报中，让学生在戏曲文化中耳濡目染，提高学生的兴趣关注点。在学校校运会的团体操中，可以在整个年级进行戏曲团体操的排练，让一个年级的学生都参与其中，并在音乐、动作、服装、道具中渗透戏曲的元素。在这样的氛围中，让学生对戏曲有一个初步的印象。全年级的参与，是一个强化参与的过程。要把学生从不愿意、不好意思、不接受拉出来，让其逐步形成一个意识：这就是美，这就是中华文化，我为拥有

这样的文化而骄傲。这可以设置为学校全年级的一个活动，从强化到内化，来帮助克服部分同学因羞怯而不敢参与的心理。

二、创新传承

戏曲历史悠久，但随着社会的发展，确实会和时代产生一定的违和感和脱节感。学生在了解戏曲后，才会愿意去感受、去聆听，去理解、去学习，而戏曲也需要改变为一种能被学生接受的方式来传唱。当前，有很多的戏歌应运而生，戏歌把中国古典戏曲和现代音乐的创作手法和音乐要素相结合，让学生更愿意去学习和接受。《霸王别姬》《说唱脸谱》《兰亭序》等戏歌，既有戏曲元素，又有流行音乐的元素，唱来琅琅上口，是让学生既喜欢又自愿去学习戏曲的演唱方法。在音乐课中，学生甚至自己查找戏歌并进行表演。在表演中，老师因势利导，把戏曲的“四功五法”带入其中，对学生进行更进一步的指引。

在学校的运动会上，大型团体操《中华韵，棕北份儿》中将戏歌《中国戏曲》和戏曲音乐《卖水》作为团体操的音乐，并在团体操中加入戏曲中的圆场步、山膀、云手、水袖、亮相等动作，使学生在创新的氛围中去学习和传承戏曲。通过和学生同台演出，老师演唱《梨花颂》，让学生近距离地感受戏曲的魅力。

三、因材施教

每一个孩子的接受能力不同，在戏曲的学习和传承中应因材施教。唱、念、做、打，对每个孩子来说，其接受程度都是不一样的。有的在唱上面学习起来很快，有的是念，有的是做，所以要因人而异。比如：有戏歌唱得好、念白韵味好的同学，可以让其在班上进行表演，以激发学生的学习热情；有身段动作流畅的同学，可以将其集中起来在学院的戏曲舞蹈、校艺术节、团体操中进行表演，对于各方面接受起来都比较慢的同学，可以让其在观看别人表演的过程中，参与一些戏曲过场的表演。比如：在团体操中担任旗手、跑圆场，在班级小组表演中，担任服装或者

道具的工作等。

四、从外引进

学校作为传承戏曲的一个载体，除了音乐老师的力量以外，还需要社会力量的支持和帮助。棕北中学聘请了校外的戏曲专家到学校来对学生进行指导、开展讲座。手、眼、身、法、步中把戏曲的魅力更全面地展示给学生，在与专家的互动中学生更近距离地和戏曲进行了对话，在专业老师的讲解和指导中让更多学生对戏曲产生浓厚的兴趣。

五、学校特色

在这一系列的活动和措施中，学校在活动中提炼出具有学校特色的戏曲主题的班级板报，这也增强了学生对戏曲的了解和热爱。川剧作为四川的地方戏曲，是中国戏曲的重要一支。2017 年，棕北中学申报了成都市川剧艺术特色学校，参加了成都市川剧艺术特色学校的展演，获得一致好评。棕北中学也在为打造武侯区国际社区做准备，川剧正是其中的特色之一。

六、未来方向

要把中国戏曲唱得开，传得下，还需要音乐老师的不懈努力，还需要学校和社会各界的支持和帮助。比如：校园课程的开发，校园文化建设，让每一位孩子都学习一种和戏曲有关的知识点（唱、念、做、打），开设戏曲讲座、名家名段欣赏课等。此外，老师还需要不断提高自身戏曲修养。

作者简介

朱 云

成都市棕北中学老师

作者简介

谢生雨

成都市棕北中学老师



主管：四川省文学艺术界联合会
主办：四川省音乐家协会



扫描二维码 在线看杂志

音乐世界

MUSIC WORLD

《音乐世界》是面向全国乃至全球的音乐类专业期刊。坚持以人民为中心、“百花齐放、百家争鸣”的办刊宗旨，以推出音乐人才、音乐作品，展示音乐理论、表演成果为己任，弘扬中国特色社会主义核心价值观，重视原创、守正创新，团结广大音乐家、音乐工作者和音乐爱好者。《音乐世界》深入挖掘中国传统音乐精华，关注国际国内音乐热点，积极开展音乐理论研究，是既有创新理念，又具理论高度的新锐期刊。

国内统一刊号：CN51-1078/J

国际标准刊号：ISSN1003-6784

来稿提示：

1. 无论文图，所有来稿署名作者应为合法著作权人，并对其稿件内容及版权全面负责。
2. 来稿图片格式统一为 JPG，精度最少不低于 300dpi，文本格式统一为 Word。
3. 所有来稿要求附加作者准确通联方式，包括邮编、地址、电话等，并根据不同栏目稿件要求附加作者简介与照片。
咨询电话：028-86755273
4. 本刊发表作品受《中华人民共和国著作权法》保护，转载或使用请与编辑部及作者商洽。

投稿邮箱

yinyueshijietougao@126.com

本刊启事：

来稿凡经本刊使用，若无电子版、有声版方面的特殊声明，即视为投稿者同意授权本刊及本刊合作媒体进行信息网络传播及发行。同时，本刊所支付的稿费包括上述所有使用方式的稿费；若涉及未署名原始图、文，敬请作者速与本刊联系稿费事宜。

欢迎订阅 欢迎投稿