

# 传统意蕴与现代气息的交汇

## ——叶小纲古筝独奏曲《林泉》分析

沈云芳

**摘要:**《林泉》是一首融合中国传统审美特质与现代技法及美学追求的当代优秀古筝独奏曲,作品以精巧的构思、纯熟的技法、亲切细腻的情感,延展了中国古筝音乐的表达语言。文章分析了《林泉》的创作思维、写作手法以及音乐的表达方式、表现意境等方面的特色,并对当代民族器乐创作的现状提出了一些看法。

**关键词:** 古筝;《林泉》;定弦;调性;传统;现代

中图分类号: J614.3

文献标识码: A

文章编号: 1001-9871(2010)03-0058-11

我国当代著名作曲家叶小纲的古筝独奏曲《林泉》是应2001年香港刘诗昆钢琴艺术中心委约而作;2001年11月由青年古筝演奏家袁莎首演于香港大会堂剧院;2005年获第五届“中国音乐金钟奖”作品奖唯一的金奖。作品从创作思维、写作手法以及音乐的表达方式、表现意境等方面,将中国传统审美特质与现代技法相融合,被称为是中国自20世纪70年代古筝曲《战台风》以来最优秀的作品之一。《林泉》作品题名之灵感来自宋代画家郭熙的山水画理论专著《林泉高致集》,作曲家融具象与抽象、写实和写意于一体,以现代技法生动描绘了山中流泉奔流入海的形态,音乐的形式透视出郭熙提出的“三远”——高远、深远、平远之境界,这三远是针对山水画的结构与取势的总结,更是对人生境界的归纳。人们在音乐中随着泉流的远行,视界和心灵飞越至遥远天际,远离尘俗和烦嚣。作品的寓意在于绘林泉之境,以林泉之心抒林泉之志。作品想要传达的“林泉之志”,是一种向往自然、亲近自然、平和散淡、自由任达、物我两忘,以达天人合一之境的精神世界。

作曲家把自己对人生的思考融入作品,其中所渗透出来的那种人与自然之间的那份和谐与中国传统文化平淡、中和的审美理想极为契合,是一次“在自然状态下的一种心情释放”,“灵性释放的旅程”[1]。作品如同一幅人文画卷,道家超然物外,淡泊、宁静的自然山水,融汇儒家人与人之间充满着人间温情式的和睦,让人感到一种深切的人文关怀。作品在保留民族风格特性的同时,并未限定于传统筝曲注重地域色彩、重民风的音调陈述方式,它不属于任何一个具体的地域,也不代表某一流派,但它又是地道的泛东方色彩的中国音乐风格,精巧的构思、纯熟的技法、亲切细腻的情感,延展了中国古筝音乐的表达语言。本文试图通过以下几个方面对《林泉》进行探讨。

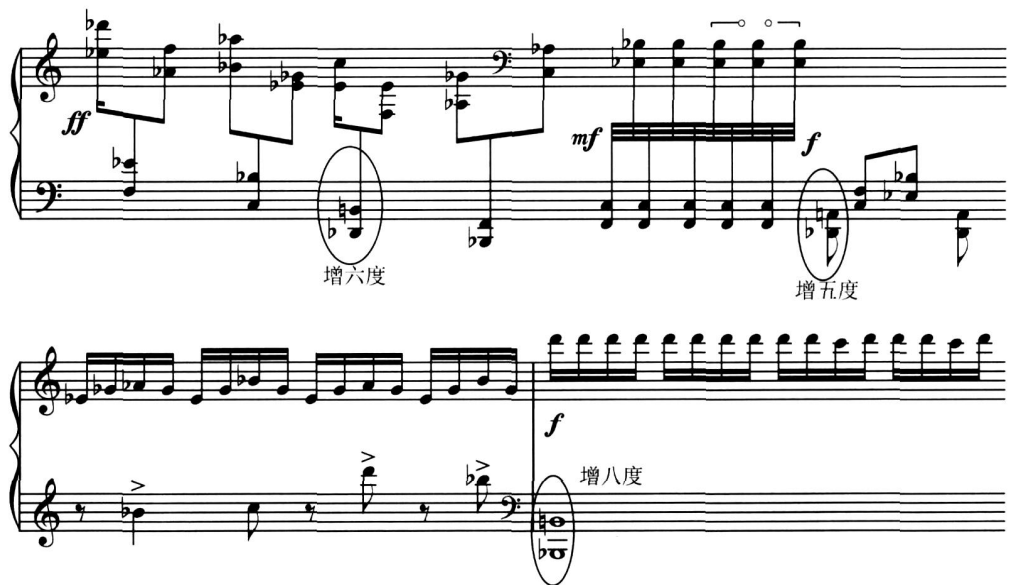
### 一、多调式五声音列的定弦格局

作品蕴涵了21弦筝五声音阶排列的传统定弦思维原则,但却改变了传统筝定弦中按高中低组别构成4组五声音阶循环排列的方式。作曲家在21根弦上安排了三组不同宫调系统的并置——相隔大二度的<sup>b</sup>A宫系统和<sup>b</sup>G宫系统的连续五声音列进行以及由这两种调式音交汇所构成的<sup>b</sup>D宫系统五声音列进行(谱例1),

收稿日期: 2010-03-10

作者简介: 沈云芳(1973~),女,广州华南理工大学艺术学院讲师。





作曲家在创作伊始就预设了作品的整体品格，那就是在自身民族元素、传统风韵的前提下，汇注新的现代意识和现代语汇，使得作品可以在一种多调式交叉游移的氛围中铺陈开来，却又让人分明置身于传统的音韵之中，而无丝毫生硬、唐突之感。

## 二、渐变式逐层渲染的结构布局

《林泉》用速度宏观调控全曲，采用中国传统音乐极具代表性的散体结构布局方式之一——“散—慢—中—快—散”的结构形式（表 1），融入些许再现的因素，构建渐层发展、逐层渲染的整体结构力，体现了中国传统音乐文化中渐变式的文化审美追求。

表 1.

散	慢	中	快	散
引子 — Lento	Moderato	Vivo	Allegro — Presto	Lento

一部作品的结构是作者乐思的载体和依托，结构与乐思的浑然天成是人们不断追求的一种境界。《林泉》之渐近自然，是因为它所依托的是一个与音乐意境和情感融洽相依的自然性结构。幽静旷远的山林之间，数滴清冽的叮咚山泉，聚积嬉闹于溪涧，汇流江河湖瀑，继而奔泻入海，最终融入自然，散化于天际，这是一种大自然中水奔流的节律，生命的脉动，本于太一，又复归于太一，散入又散出，“散—慢—中—快—散”的结构布局恰恰吻合、呼应了中国传统文化的这种哲学理念，它与作曲家的曼妙乐思一起描绘了一幅诗乐交融、彰显中国传统文化审美观念的动态山水画卷。事实上，在过去的近六十年中，中国器乐音乐的创作，包括古筝的曲目，在结构形式上受西方音乐的影响，几乎无法超越或突破三段体的范式，其实中国无论在古代还是在民间都有着自身丰富的多种结构方式，在建国后的几十年民族器乐音乐发展过程中，艺术创新存有一定的局限性，大一统的结构模式几乎使人们忘却了历史，忘却了中国音乐美学的历史特征，在已经被“习惯”了的模式里，人们似乎已经很习惯。当然，在无奈中一定会有反思，近年来的新作大有改变，《林泉》就是其中之一。

## 三、在和声中衍生变化的主题构成

全曲素材简洁、洗练而又统一，在旋律音调上改变了传统级进为主，跳进为辅的表达模式，主题动

机在和声中衍生、发展、变化，并与和声的进行相互交融。《林泉》的和声主要以音程变化为主，其和声构成是作品的定弦所形成的音阶使然。五声音阶中的大二度、小三度、纯四度（纯五度）等基本音程作为乐曲的主要音程，与跨调式音阶所构成的大、小七度、增四度等作为色彩音程共同构筑了作品严密的逻辑发展。

引子隐含全曲的种子因素，这在一开始的动机中即有预示（谱例 3）。音乐在横向伸展过程中出现了大二度、小三度以及纯四度等音程的上行与下行变化，从纵向叠置上还可以听到纯五度、大七度音程。

谱例 3.

谱例 3 展示了乐曲开头的引子部分。乐谱包含高音谱表和低音谱表。高音谱表上方标有“Ad lib.”。乐谱中多次出现重音符号（>）和力度标记“f”，表明这是一个强而自由的乐段。音乐线条在高低音域间穿梭，体现了五声音阶的音程特征。

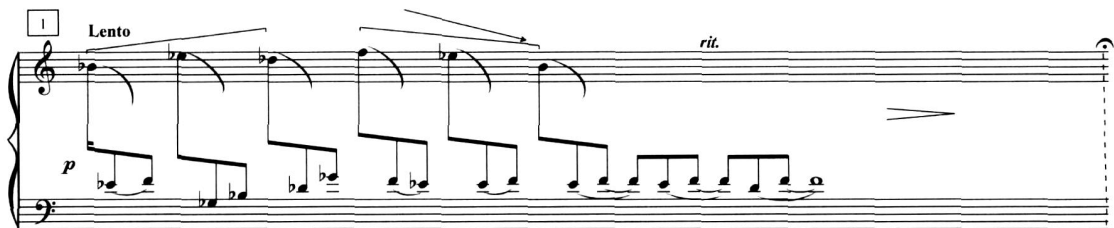
接着是开始动机的模进，琶音的掠过犹如山林幽谷间声声入耳的清泉，摇指、颤揉音的运用如同微风拂过漾起的丝丝涟漪。模进过后，引子的音乐形态有了变化，两组以 $\flat E$ 音为轴形成模进效果的互为逆行倒影的分解琶音动机，恍若晶莹跳跃的泉滴。其间包含的纯四度、小七度、小三度、大二度等音程以及这种音乐形态的进行奠定了其后乐思衍展的源头（谱例 4）。

谱例 4.

谱例 4 展示了引子动机的模进。乐谱包含高音谱表和低音谱表。高音谱表上方标有“p”，中间有“mp”，低音谱表下方有“pp”和“ff”。乐谱中多次出现“小三度”的标注，以及“逆行倒影”的标注。乐谱中还包含“Glissando”的标注。音乐线条在高低音域间穿梭，体现了五声音阶的音程特征。

乐曲的两个泉水主题在 *Lento* 段落和 *Moderato* 段落中分别得以展示，然后在 *Vivo* 段落和 *Presto* 段落中变化形态。*Lento* 段落可分为三个陈述层次。主题一缓缓流动，出现在第一层次，它由包含纯四度和大二度的一个上行三音组和一个下行三音组构成（谱例 5）。

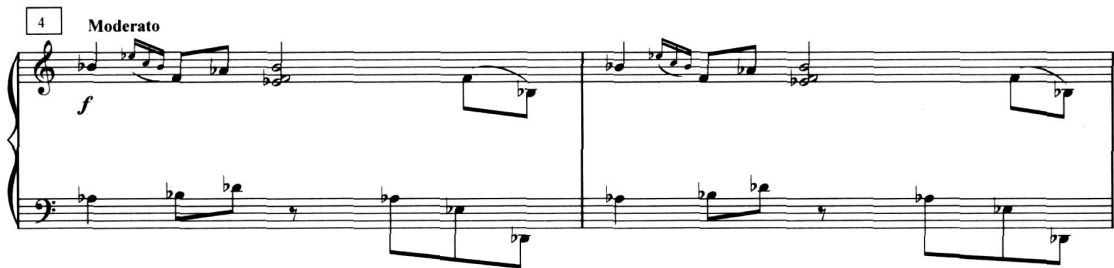
谱例 5.



第一层次中的五个乐句即在此基础上,采用自由模进的方式不断扩充、衍展。每一乐句都以长音或长音和弦作结,都保留着那种意欲上行却又随即下行的感叹式旋法特征,调性控制在 $\flat D$ 宫系统的 $\flat b$ 羽。第二个层次以分解琶音的进行为主,其旋律点的音程进行与变化来源于引子中的分解琶音动机,按其旋律行进的上下方向分别形成了上七下五、下六、上四下六、上四下三、上二下三、下四度等音程进行,这里的八个小节始终处在 $\flat D$ 宫、 $\flat G$ 宫、 $\flat A$ 宫等不同宫调系统的调性更迭或游移变换当中,如泉水在流淌过程中的形与方向之不定。第三层次是前两个层次的形态综合,右手的主题是主题一的变化,是以 $\flat b$ 音为轴的倒影进行,左手的分解琶音源自引子中的分解琶音动机,它安静地衬托着主题,调性回到 $\flat b$ 羽。

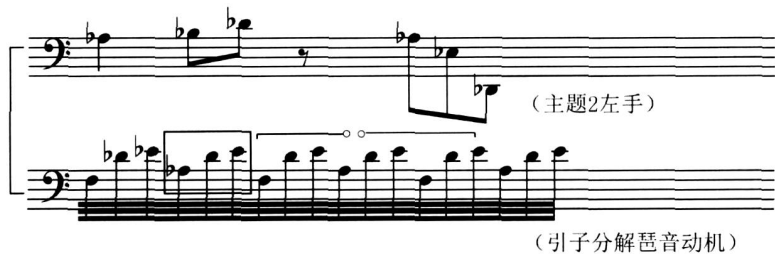
Moderato段落绘制了一幅涧溪泉水的嬉闹图,这里的主题二在音乐性格上较主题一更活泼跳跃,与主题一形成动与静的对比观照(谱例 6)。

谱例 6.



事实上,主题二的构成与主题一之间相互关联,仍以纯四度、大二度为主,只是主题二穿插了一个小三度在其中。在调性上,它们都共同笼罩于 $\flat D$ 宫系统,但是,相对来说,整个 Moderato 段落的调性较 Lento 段落更不稳定,它因为大七度、增六度、增五度、增八度以及附生出来的增三和弦、小大七和弦、增大七和弦等特性音程的出现,不断地呈现出调性游离的状态。主题二的左手是引子中分解琶音动机元素的节奏拉宽,依然可见纯四度和大二度的结合(谱例 7)。

谱例 7.



当主题二再次展现时,左手的音调以节奏加密的方式烘托右手旋律,更增加了一种欢悦氛围。经过一片调性游移的琶音华彩,泉水奔流,一串纵向叠置的音程连续进行将泉流推入江河湖瀑中,乐曲进入到 V ivo 段落。

值得一提的是，《林泉》的两个泉水主题音调都构筑在五声音阶的基础之上，单独抽出的旋律曲调极具民歌风，给人一种“似曾相识燕归来”之感，可是又无法让人辨别出它来自哪一首民歌还是民间乐曲，或是它源自哪一地域，却又分明那么亲切、熟悉。这或许就是一种民族音乐元素在自身的自然沉淀，作曲家有意识地在传统音乐的长期熏养下，积蕴已久的音乐文化母语已融化到创作者的音符中，内化成自我的音乐语言，自然地心底淌出，形成一种自身的标记、符号。

Vivo段落中十六分音符的不间断进行构成了一种无穷动式的快速音流，极富推动力，小三度、增四度、纯五度、大二度等音程横向的更迭形成江河欢腾的背景。背景之下，泉水主题在左手以变化的音调闪现，主题一的音程结构（纯四度+大二度）依稀可见，似沿途汇入的泉水在江河湖瀑中跃动（谱例8）。

谱例 8.



水流以极大的张力兴奋地奔腾着，停留在一个大九度长音程上，这个不稳定的大九度音程加强了即将投入大海的倾向性。经过一串不同性质的和弦交替，乐曲最终进入 Presto段落，纯四度音程为主，夹以三度音程以丰富音响，水流的冲击力逐渐加大，大片的柱式和弦形成巨大的水势，汇入大海。一片寂静之后，归于山林……

作品各段在一个基本主题动机的基础上展开，这个动机由几个核心音程，尤其是纯四度与大二度音程开始衍生出来，然后由简到繁地变化，恰如泉滴汇集江海的过程。

#### 四、在织体中变化的旋法陈述

丰富的织体通常能为旋律的进行增添别样的色彩，甚至改变人们的听觉习惯。在《林泉》中，作曲家主要设置了三种织体。

##### 1. 单线条延展织体

在传统筝曲中，旋律曲调常常由一手演奏，即在右手或左手以单线条延伸的方式展现，另外一手作衬托或形成另一声部层次，如《渔舟唱晚》、《月儿高》、《汉宫秋月》、《高山流水》、《井冈山上太阳红》等。这是传统筝曲中较为常见的织体发展方式，旋律曲调清晰、突出，传统音乐表达的线性思维与人们长期以来所形成的线性听觉审美习惯相吻合。Moderato段落与Vivo段落所采用的都是这样的织体模式，它们的旋律音调也给人留下了深刻印象（参见谱例6）。

##### 2. 点线交织织体

这种织体在现代筝乐发展中较为普遍采用，它通常将旋律与和声融为一体，在和声中隐伏着某个线条声部，使得旋律更具器乐化思维的陈述形态。如Lento段落，整体采用双手交叉演奏的分解琶音式流动音型，这种大跨度琶音分解模式，在传统筝曲的琶音进行的基础上，较多地借鉴了竖琴的琶音织体。传统的琶音多在五声音阶范围之内流动，音程之间距离较小，多运用滚、拂手法，而《林泉》中这种跨度大，颗粒清晰、连续长时间进行的类似竖琴的琶音音型与传统筝的琶音音型形成了对比，其中隐伏着星星点点的音高，不时地从流动的琶音进行中闪耀出来，形成点状旋律与线形背景的动静交织，构成了一幅“清泉石上流”的空灵意境。旋律在此不是传统意义的线条蜿蜒，而是由若干个点串成，弱化了传统旋律的写作思维，却又依然有踪可寻（参见谱例5）。

##### 3. 块面织体

在《林泉》的创作中，作曲家借鉴了钢琴的织体写作手法，乐曲进入Presto之前和进入再现之前，都运用了大量的柱式和弦连续进行，形成一种块面状的织体（谱例9）。

谱例 9.



箏演奏家赵玉斋曾在《四段锦》中第一次采用钢琴的和音方法，此后的创作中，这种和音式的运用在不少作品中常可见到，但是似《林泉》这般形成大幅度的柱式和弦的强势进行，尤其是再现前如此大片段地持续，在传统箏曲中乃至现代箏曲中都是比较罕见的。

作曲家借用钢琴的织体，形成气势磅礴的张力场，犹如中国山水画中的泼墨式大写意笔法，酣畅淋漓，落笔大胆，乐韵浑融，从听觉上更新了人们对箏曲音响的审美期待感。

### 五、四度叠置为基础的多变和声

笔者在前文已谈及由于音阶构成的原因，《林泉》的和声主要以音程变化为主，这在作品真正形成和弦的地方同样遵循了此原则，作曲家以汉族和声四五度叠置的原则为基准，但不囿于单纯的五声性色彩，而是将西方和声功能体系的和声原则糅合在一起，进行纵横整合，在五声性和声效果之外拓展更为丰富多变的和弦组合色彩。比如在一连串和弦中运用不同性质的和弦交替，有增四度+二度、纯五（四）度+大二度、大三度+大二度的汉族调式和声，也有大、小三和弦性质的和声，它们在横向交接中变化，造成和弦色彩的瞬息多变，似阳光映照下水的斑斓色调。很难去说明这是民族的和声色彩还是西洋的和声色彩，它们整体构成了这样一个多变的音响效果。（谱例 10）。

谱例 10.



再如在 Presto 中的柱式和弦进行片段，和弦之间是二、三度的横向连接关系，从单个和弦的纵向构成来看，主要是以四度叠置为主，辅以三度，这些都体现为汉族传统调式的和声特征，但是给人以强烈音响刺激的原因，却是作者在两个外声部设置了一个  $b^b d^b$  到还原  $d^3$  的增一度持续碰撞，由此产生了巨大的张力（谱例 11）。

谱例 11.



## 六、不规整的节奏律动

节奏是音乐作品的骨架，当代作曲家在创作中非常注重挖掘各种节奏因素的表现力，在音乐作品中呈周期性不断重复出现的节奏律动，已不能满足现代人的审美需求，他们常常会在作品中对开拓新的节奏音型或节拍组合，以改变传统创作中方整性的节奏律动。《林泉》的节奏变化丰富，在一个稳定节奏音型中变换旋律的落点，使得旋律在运动过程中形成不同强弱支点，形成错落有致的律动节拍，是其中的一种手法。比如六连音音型的快速流动，旋律分布在每一组音型的不同节奏点，若是把每一音型的六个音分别用数字标出，各小节的节奏点分别就是：2、3、6；3、4；3、5、6；3、5、6；3、5、6；6；5、6；最后是一个长音的进行。通过不同节奏点的变化，旋律获得了动感（谱例 12）。

谱例 12.

The musical score for Example 12 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a 3-measure rest in the treble clef, indicated by a box containing the number '3'. The music is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score consists of continuous sixteenth-note passages in both hands, with various melodic lines and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a long note in the bass clef.



通过不同拍子的交替和对节奏重音的人为改变,产生与既定节拍不同的节拍模式,打破它原有的强弱循环,以达到节奏的丰富变化是作品的另一种做法。比如作曲家采用了 4/4拍及 9/8拍的交替,不同混合拍子的强弱交替,本身已改变了固有的规整性节拍律动,而且在旋律横向运动中,乐曲标有的重音记号使乐曲的重音感觉发生了变化,但是这还不够,双手纵向结合时,不同位置重音的碰击又给人新的律动组合感(谱例 13)。这种人为变化重音的方法在 *Vivo*段落中也有很明显的展示。

谱例 13.

8 Presto

*f* *ff*

## 七、回归传统的调性安排

《林泉》从听觉上赋予了作品以极现代的音响效果,从作品形成初始的定弦,到器乐化的旋法陈述,再到节奏节拍的安排,作曲家都运用不同于传统的概念。但是作品的调性其实非常传统,只是作曲家将之隐

藏得极深、极妙。

前文已谈到最高音  $d^3$  在全曲中的倾向力，此外，作品中的  $b^b$  音是一个非常重要的音素，乐曲每一段落的落点几乎都停留在  $b^b$  音上，它除了在调式上支撑起游走不定的音乐，给人以主心骨的力量之外，还作为一个重要的支柱音，在乐曲中持续着，直到曲终人们才恍然大悟，这原来是一个属音，它与  $d^3$  一样最终目的是导向主音  $b^b$  的进行，形成一个完满的终止程式。作曲家最终在调性上回归传统。在今天，人们似乎常常认为，创作现代的作品，回归调性是守旧的、不够个性的，在某种程度上总会夹杂着一丝贬义色彩，但是，在叶小纲的作品中却不曾给人以这样的感受，他的调性布局不同于一般意义上的“现代”，作品不是单纯、一味地追求多调性、无调性，而是巧妙地将调性隐匿在看似游移不定的音乐进行中，在现代与传统之间找寻很好的契合点……

## 结 语

《林泉》创作手法貌似自由，事实上却依然传统、严谨，是一首传统与现代技法高度融合，在绵延传统文化底蕴的同时又洋溢着现代气息的作品。整个作品从定弦开始，采用传统的五声音列，但又局限于某一个音列，而以现代多调性变换游离的方式处理；和声的发展与主题乐思的展开相互关照；在发挥箏乐传统表现技法的同时，又大胆借鉴钢琴、竖琴的写作织体和演奏技巧，扩展、丰富了传统箏曲的调式音阶体系和古箏的表现力。作曲家创新、开拓的自由个性意识和独特的音乐语言风格，都在旋律的起伏跌宕中得到了完美而真实的展现。

从作品的整体来看，乐思仍属于传统的“线性”展开，作曲家没有明显地运用西方的和声、对位手法或复调织体，但这根“线”是经过变化处理的大曲线，忽而跳进跌宕，忽而隐没……作曲家打破传统的线性旋法陈述方式，变传统的以级进顺畅进行为主、跳进为辅旋法为以跳进为主、级进为辅的方式，并且有意识地拓展五声音列，增加变化音以添色，呈现出一种疏与密、浓与淡的线条起伏和变化，以现代旋律陈述风格使得旋法偏离传统的五声旋律风格。作曲家运用传统的古箏演奏技法，如按、吟、揉、滑、摇等，通过常规技法的综合运用拓展了箏曲宽广的音响表现力，给予作品极大的张力，同时又保留着它的固有声韵，当然，在传统重“韵”的演奏风格上，《林泉》更多的是注重了或者说集结了流动的琶音音型线条。从某种意义上来说，琴曲中有《流水》，而《林泉》——好似箏曲中的《流水》，它拓展了古箏所能承载的美学品格。在中国民族乐器中，箏是民俗气息的一个表达器物，它不像古琴，是典型的文人乐器，是“飘逸、高雅”的物化形态。但是在《林泉》中，不管是从音响还是从精神内涵，我们都分明感受到了它所散发出来的那种纯然的文人气质，一种不同以往的表达方式，而且毫无造作之象，自然而又清新。

人们常说曲如其人，《林泉》所承载的传统文化的思维方式、审美习惯、审美趣味浓重，作曲家以传统与现代相融的作曲技法，在乐曲表层上通过“箏语”表现林中山泉之境，而在更深层上传达给人们的则是作品所包含的人生哲理和人生境界，以技术为器，文化表达为道，道由器传，器以载道。叶小纲说：“我认为自己的创作不是靠技术取胜的，我靠的是在音乐中的情感；当然感情要过硬的技术来支撑才能抒发合理。尽管做的是‘现代派’，但我主打的却是自己作品中古典音乐的文化气质……”[2]

在现代社会中，由于音乐审美的变化，人们越来越多地追求和声、复调等纵向的音乐组合及思维方式。箏乐器本身琴弦多、音箱大的特点决定了它具备和声乐器的条件，因此可以尝试用西方的音乐语汇进行适当的创作。但目前创作中的反传统现象严重，箏乐声、韵失衡的现象越来越明显。箏乐创作在现代音乐的文化格局中，已突破了早先以演奏家为创作主体的阶段。现代箏乐创作越来越受到当代作曲家们的关注。从20世纪八、九十年代开始涌现出来了数量较多的箏曲，如王建民的《幻想曲》、《戏韵》、《莲花谣》、《西域随想》，庄曜的《箏篴引》、《山的遐思》，徐晓琳的《黔中赋》、《山魅》，阎惠昌的《表情素描》等。李萌、王中山等新一代的演奏家也不断改良古箏乐器的转调问题并积极参与创作新曲，如李萌的《抒情即兴曲》、王中山的《冥山》等。如果说，此前演奏家们创作的贡献主要是对于乐器性能和演奏技法的拓展的话，那么先后加入箏乐创作的当代作曲家们则做出了更革命性的突破，他们视野放得更开阔，从更宏观的角度，在发挥箏乐传统的表现技法的同时，大胆采用西方作曲技术，从创作理念、表现手法、音乐语言、题材选择等方面都不同于传统的表现模式。如改变传统的定弦以扩展传统调式音阶体系，在织体上借鉴钢琴、竖琴等西方乐器的写作方法，在演奏技法上开拓左手技巧，使之几乎具有与右手同等强度的弹奏能力，

以及运用拍击琴板、击弦等“非乐音”的方式,同时在曲式结构、和声的运用、节奏节拍、音乐材料等方面都增添了更多新的表现元素……

但是或许有所得亦必有所失,在现代筝乐创作,甚至是现代民族器乐的创作中,也呈现出了一些让人反思的问题,如对演奏炫技的一味追求。在现代诸多筝曲的创作中,每个手指的快速指序技法,虽然使得每个手指获得了相对独立的弹奏能力,但忽视了古筝最具韵味和魅力的“以韵补声”之特点,殊不知,“声韵相谐”才是对古筝特性的更好展现和发挥。这也是中国民族乐器的共同特性,这种音腔余韵的表达是保持中国音乐文化不可缺失的一环。此外,在改变乐器定弦的同时,是否也需考虑到定弦的弦张力的改变对音色的影响?在创作的过程中,人们是否应该更多地去熟悉乐器的性能、表现方式?是否应该从乐器本身、从文化传统本身出发,对民族器乐曲进行全方位的跃动?

《林泉》常常作为音乐会的演奏曲目,而且被列为古筝比赛的规定曲目。除了在音响上的革新之外,它还兼顾了学术性和可听性,换句话说,既好听、具有亲和力,又很现代、前卫。很多作曲家都认为,他们创作的作品在充分显露个性的同时,也要保留作品的“可听性”;现代音乐并不等于晦涩难懂,也不仅仅意味着只是小众文化贵族的孤芳自赏;标新立异的观念技术只是一种手段,而更重要的是要以表现音乐的内涵为本游刃于传统与现代之间、学术性与可听性之间,让更多普通大众能走进作曲家的心胸,在现代音乐与听众之间形成良性循环的审美场。

鸟瞰近乎三十年的中国民族器乐的当代音乐作品创作,相对来说,独奏器乐创作的优秀作品很少,许多作曲家大多以民族室内乐或民族器乐协奏曲的创作为主,前者如周龙的《空谷流水》、谭盾的《南乡子》、何训田的《天籁》、徐昌骏的《寂》、徐仪的《虚谷》、朱践耳的《和》、瞿小松的《却》、陈其钢的《三笑》等,后者如朱践耳的唢呐协奏曲《天乐》、唐建平琵琶协奏曲《春秋》、瞿小松的管乐协奏曲《神曲》、谭盾的胡琴协奏曲《火祭》、郭文景的竹笛协奏曲《愁空山》等。专门为筝而创作的室内乐或与乐队的合作作品也有一些,如罗忠镕的《暗香》(古筝与乐队)、吴少雄的《乡月三阙》(改革箫与筝、扬琴三重奏)、叶国辉的《声音的六个瞬间》(古筝、大提琴和电子音乐)、周龙的《定》(单簧管、筝和低音提琴)、丹麦作曲家西蒙·斯提恩·安德尔森的《开启——为古筝与管弦乐队而作》。

民族器乐未来的发展需要更多元,无论是室内乐、协奏曲,还是独奏曲都是对其创作进程的不断充实。相对来说,室内乐、协奏曲在音色、音响上更易形成丰富多彩的效果,而独奏乐器则具有独特的表现魅力和重要的地位,而且追寻历史,独奏乐器无论是从演奏技巧、还是从乐器自身的表现力等方面并非无可挖掘,叶小纲的《林泉》或许能给人些许启示:在现代社会中,具有现代气息的各类作品应该更多地出现在大众面前,或许,在千万个实验作品中,可能就会有一个作品掀起翻天覆地的变革,改变古筝、改变民乐在当世的低谷状态。民族音乐要发展,必须要有新的作品不断地充实、更新,这样艺术的创新实践才能不断向前推进,大众的审美力才能不断地得到提升;只有这样,才能构成音乐文化的历史新语汇。

#### 参考文献:

- [1] 龚晓婷. 千言知音凡此同——《自鸣》系列与《林泉》[J]. 人民音乐. 2006, (3): 26 - 27.
- [2] 叶小纲. 旋律如流水 人生如波浪 [EB/OL]. <http://www1.china.com.cn/chinese/CU-c/1177742.htm>.

(责任编辑:高拂晓)