

《对我深有影响的几个体验和—些创作想法》

梁雷

本文原载于《人民音乐》2012年第一期

1) 1993至1995年上大学期间，我与胡琴演奏家倪秋平先生(1905—1995)关系非常密切。他曾于1935至1961年间为梅兰芳大师伴奏。与倪秋平先生的多次交谈令我深受教益。其中包括讨论齐如山先生早先总结中国京剧美学理想的一句话：“无声不歌，无动不舞。”一切声音都有音乐表现的潜能。在京剧中，仅咳嗽就有一百多样不同的种类。每个声音都经过抽象提炼、精心设计，并因为在—种特定的上下文中出现而富有音乐的意义与内涵。这个思想对我自己的音乐音响观念具有根本性的影响。

2) 1996年，著名蒙古音乐学家乌兰杰先生带我到内蒙古。有一位呼麦歌唱家来访，我们围坐在桌旁。他们在没有任何预备的情况下，突然同时即兴演唱起两首长调。两支不同的旋律伴随着—个持续低音奇妙地缠绕在—起。这是在蒙古音乐中罕见的实验，我幸运地当场目睹到这个神奇的时刻。直到今天，我还在思考着由这次经历引发出来的—个问题：有没有可能从这种音乐自身的材料中衍生出—种符合它自身原则的多声部音乐呢？

3) 1997年，我跟民族音乐学家赵如兰教授学习古琴。弹到某—句时，赵教授打断了我，说：“这个音色不对。”我弹奏的音高是正确的，但我的指法有误，所以导致那—句的音色前后顺序颠倒了。这个看似微小的细节触及到了中国传统古琴音乐的—个深刻的美学观念：旋律不仅是由音高，而且同时还是由音色构成的。后来，我发展了—种技术叫做“—音多声”，系统性地探索了这个微妙的观念。

4) 多年来我对大乘佛学—直很有兴趣，并曾于1999年到纽约州北部的—个佛寺学习禅修。—天夜晚，当我独自在湖边散步时，看到水面上有—个“V”字形在漂浮扩展。原来是—只水獭在月光下游泳。这个形象启发了我察看自己与声音的关系。在我谱写的音符下面，总隐藏着—种幽深的无声。音乐是我试图通过声音在无声的水面上书写我思想的痕迹。

5) 2001年，我第一次听到内蒙古潮尔演奏家色拉西(1887—1968)的演奏录音，立即深深地被他的艺术所打动。他演奏的—些众人所熟悉的曲调，但他没有刻意美化那些曲调，而是寻找每个音深处的“真”之所在，并且表现出了它所包含的强烈生命力，广阔的空间感以及—种深刻的孤寂。正如他所说：“你必须把自己生命全部的份量放到每个音符里。”我把色拉西视为我理想中的老师和听众。我用了四年时间寻找和发掘他的录音，并且也把我创作的—些作品题献给了他。

我第一次找到自己作为作曲者的声音是为任何乐器而作的作品《园之八，Garden Eight》(1996)。此后的十几年来，我的思想—直沿着同—个轨迹以不同表现方式平行发展。我把作曲当作—个向现有文化标签挑战的手段，—个以自由想象突破各种文化认同束缚的途径。为此，我发展了几个核心观念，每个观念都建立在跨越了历史、文化、

技术与学科界定的丰富资源上。简单举例如下：

一音多声 (one-note polyphony): 受启发于我对中国古琴音乐的声谱分析，我对声音的兴趣展现在被我称为“一音多声”的观念里。每个音好比是一粒种子或是个容器：单个的音可以作为将许多不同的音乐参数置入其中的交叉点。我的兴趣在于通过这些单个音上乐器的重新合成的各种可能性来探索听觉可以分辨的音色转换的潜力（例如室内乐队作品《笔法, Brush-Stroke》，2004；《竖琴协奏曲, Harp Concerto》，2008；为琵琶和弦乐四重奏《五季, Five Seasons》，2010）。

影子 (shadows): 我很爱好蒙古和日本等亚洲传统支声复调音乐中不同声部之间离与合的辩证关系。在这种音乐中，一个主要线条及其伴奏的功能可以互换，而且往往是在时间上不同步的、甚至是错位的。它们不仅可以同声运动，而且可以各自独立运动，就像方向不同的支流汇入同一个海洋。我把带有不断变换功能的线条叫做“影子”，并把这个观念应用到音乐的其它参数里，从而创造出“旋律之影”、“和声之影”、“音色之影”、“节奏之影”以及“时间之影”（例如弦乐四重奏《戈壁赞, Gobi Gloria》，2006；弦乐队《境, Verge》，2009）。

呼吸 (breathing): 旋律的起伏流动有时听起来是自由和不确定的，但它应当是必然的和不可避免的。从这个侧面看，它与呼吸的进程密切相关。呼吸，作为一种心理和生理的经验，可以被描绘为时间的不断扩充和压缩。这个现象我们平时很少注意，但即使短暂地离开它一分钟，也可能很容易将我们置于死亡的边缘。我们可以把呼吸当作“前工业时代”的时间体验，或甚至是“时间外的时间。”一首作品能否像一颗大树一样在冬天深深地、慢慢地呼吸？音乐能不能抓住时间的这种紧迫性？这种实质性的进程能否细致地加以定量分析？（例如混合室内乐《迷楼, Milou》，1996—1999；长笛二重奏《湖, Lake》，1999；萨克斯风与电声《潇湘的记忆, Memories of Xiaoxiang》，2003；长笛独奏《阴翳礼赞, In Praise of Shadows》，2005；六重奏《听觉设想, Aural Hypothesis》，2010）

变化 (transformation): 每一个声音都包含着生命的能量。声音里潜在的张力和隐蔽的能量好似个人在复杂的、并且在永远变化无常的世界中生存所必需的适应性。音乐怎样能够反映和探索这种生命的渐变与裂变？音乐怎样可以表现生命个体存在的实质，其不断向前推动的力量和变化的活力？它怎样能反映人类经验的多元性和深度？（例如钢琴独奏《我的窗, My Windows》，1996—2007；弦乐四重奏《色拉西片段, Serashi Fragments》，2005；萨克斯风四重奏《冤·怨·愿, Yuan》，2008；钢琴与大型民族管弦乐队《记忆的弦动, Tremors of a Memory Chord》，2011）

我生于文化大革命末期。虽然我是一个生长在中国的中国公民，但是在精神上和文化上我却缺少真正的根基，无家可归。我有一种强烈的愿望，迫切希望质疑和审视我被教育的一切，去发现或创造属于我自己的精神和文化的家园。1990年我17岁离开北京到美国求学，我的探寻进一步展开并加深了。

我所寻找的并不是一个简单的所谓“中国”的文化标签，也不是一种对古老文化的怀旧和伤感。如果那样做就未免太过容易和简单了。文化和历史的疆界经常被清楚地划分、简化和强调，但是事实上它们常常更具有流动性、不确定性并且带有深刻的矛盾

性。例如中国唐代的宫廷乐队绝大多数都是外来乐队。许多现在被称作典型的中国乐器，如琵琶，是从小亚细亚和其它国家引进的。宫廷乐队有空间上的处理，也常是与舞蹈和诗歌一起演奏的多功能多媒体表演的一部分。

历史、传统及个人的定位都仅仅是文化结构组合；任何一种笼统地阐述出来的所谓“亚洲”传统，都可能增加某种空洞的神秘感而且有产生蒙蔽作用的危险，同时降低个人独立的思考与体会的重要性。我认为那些文化标签、陈旧的旋律、或用“异国情调”的处理乐器的等等方式恰有可能是用来遮掩思想懒惰的花招和缺少真正独创性的标志。

我希望在不断丰富我的音乐的外观表层的复杂变化过程的同时，进一步精简我的音乐材料以显露其本质，并且通过我应用的每一个音乐媒介对我的思想进行试验。我创造的每个声音都应该承载如同精心制作的手工制品上留下的艺人的指纹，而且我希望它能散发出一种人类触觉的温暖并容纳着时间的厚度。

这是毕生的追求，只能通过持续不断的实践才能实现。这是我每天工作的准则：与历史进行密切的对话；与灌输给我们的陈腐的老教条以及现今时髦的新教条进行争论；认真地对待音乐的材料、技术和细节；抗拒并抵制权威、捷径、窍门和一切时尚的倾向，以保持我的音乐的活力，明确其目的与意义以及自己的独立。

我寻找的是在每一个声音当中存在的内在生命力，寻找它的能量和表现我们所生活的这个不断变化的环境和语境的潜能。这些充满生命的音响材料不断地突破它们自身的频率、振幅以及音色的界限。为什么我们不借用被称做“音乐”的这种艺术形式进一步打破我们自己的界限呢？

本文的内容根据作者2010年在美国哈佛大学，日本东京桐朋音乐学院以及2011年在台北国立台湾大学所做的演讲整理。

作者简介：梁雷(1972-)，美籍华裔青年作曲家，哈佛大学博士，“罗马作曲奖”获得者，美国加州大学圣地亚哥校区音乐副教授。文中涉及到的音乐作品均由纽约朔特音乐公司(Schott Music Corporation, New York)全球代理发行。