

# 多元荟萃 深度聆赏

——听中国交响乐团《聆赏经典——中国当代交响乐作品荟萃》音乐会

于 洋



由文化部主办的“讴歌伟大时代，艺术奉献人民”——2012年全国优秀剧目展演于2012年8月在北京拉开帷幕，来自中国国家京剧院、中国国家话剧院、中国歌剧舞剧院、中国东方演艺集团有

限公司、中国交响乐团、中国儿童艺术剧院、中央歌剧院、中央芭蕾舞团、中央民族乐团等9个文化部直属艺术表演团体将在首都主要剧院演出71场，为观众带来全新的艺术体验。

8月29日，展演系列中的一场新作品音乐会《聆听经典——中国当代交响乐作品荟萃》由中国交响乐团在国家大剧院音乐厅如期上演。本场音乐会汇聚了中国当代著名作曲家的最新力作：安承弼的《树之脉》、叶小纲的《悲欣之歌》（世界首演）、周龙的《太鼓与定音鼓协奏曲》、杨立青的《木卡姆印象》以及关峡的《霸王别姬》，呈现了近年来中国现代音乐的创作成果。音乐会拥有强大的演出阵容，在指挥邵恩的带

领下中国交响乐团和数位独奏家的表现几近完美。但作为一名专业作曲人，笔者对新作品本身更为关注，这场音乐会引发了本人对音乐本体审美的直观感受和对创作理念的一些思考。

## 树之脉

安承弼的交响乐《树之脉》（2007）是受法国国家电视台委约而作。他认为，作品名称意为“木、石之脉络，是指存在于材质中既抽象又具象的线条。它在韩语中意指一系列流动物体与光纤的共鸣，也意味着震动、波纹、网状结构和水中波浪相互干扰的状态。”<sup>[1]</sup>

音乐呈现了作曲家意念中的脉络形态，这种脉络与音乐中的织体形态相应成趣，构成通感呼应。“弦、弓、木管、铜管、气以及它们的合成，再次意味着由材质自身所产生的非物质震动纹理。‘点状’的音乐事

件衍射而出，并与多重的线条和波纹制造出一片起伏延绵的‘瓦状’层叠式织体。……而音乐自身所展现出的姿态又总是与周遭环境相互抵挡，相互反应，相互流动、交错和介入。”<sup>[2]</sup>作曲家模糊了音乐本体与其外部物理环境的界限，在不同的时空维度中引领听众感受无以言表的音乐语境。

《树之脉》展现了技术性的表象特征，无论是音高与节奏，还是结构与配器，都留下了作曲家精密设计的痕迹，体现了学院派风格的严谨与细腻。在笔者看来，这部作品最大的特点就在于作曲家对于音乐气息与张力的实时把握，让内心脉动在音乐中延绵起伏，作曲家通过不同的方式来完成这样的审美理念。首先体现在色彩控制方面。作品色彩浓重，旋律性不强，主要通过音乐色彩触动心灵脉动，显示出极强的抽象主义风格。例如，弦乐泛音的滑奏，不遗余力的渲染灰色而浓重的音乐背景，使音乐在灰暗的色调中呼吸。其次，张力把握。虽然《树之脉》是单管编制的乐队配置，却拥有强力的音响张力。音乐的紧张度经过细致而宏观的安排，其内在张力的激化和缓解成为乐曲前进的动力。音高采用了相互碰撞的尖锐音程作为主要音响来源，偶尔泛起的铜管点状音头，挑起了乐浪起伏的骨架。全曲没有丝毫断点气息贯穿到底，时而厚重浓烈排山倒海，时而微弱纤薄只有一件乐器连接，延绵不断的音乐涌动无休无止、层层推进。第三，统一设计。全曲音乐语言风格统一，听众在一种弥漫着神秘气息的音响氛围中找寻搜索，不知哪里是开始哪里是结束，乐境环绕周身，莫名产生一种“陷落”的感觉。铜管号角似的呻吟贯穿于音乐始终，既是线条也是断点，它是音乐整体中的一根钢筋，顶起作品的脊梁。

### 木卡姆印象

杨立青的大提琴协奏曲《木卡姆印象》(2012)是一首关于对新疆艺术瑰宝“木卡姆”印象的作品，表达了作曲家对于木卡姆的个人理解。木卡姆是穆斯林民族的一种音乐形式，它集歌、舞、乐于一体，而作曲家则认为，“木卡姆是一座挖掘不尽的音乐宝藏，这部大提琴协奏曲，试图去“表现”的，并非木卡姆音乐本身，这远远超出了我能力所及的范围。它不仅

是木卡姆音乐留给我的点滴印象的连缀，或者说，我臆想中的木卡姆音乐的一个速写般的摹写而已。”<sup>[3]</sup>杨立青采用了传统音乐立意手段，以“木卡姆”为依托，原样萃取了“木卡姆”的音调素材，这也是让作品产生地域性效果最为有效的手段。“协奏曲的开始与结尾的散板，采用了乌孜哈勒(Ozhal)地区木卡姆的一些音调素材，从乐曲整体的构成来看，也许也能让人感觉到木卡姆音乐结构原则的一些影响……”。<sup>[4]</sup>

《木卡姆印象》给笔者最大的直观感受是其音乐具有强烈的画面感，听众通过音乐似乎可以看到黄沙漫天的西部圣景，一群骆驼沿着丝绸之路西行，隐约可见的正是华夏儿女执着的身影。作曲家通过地域性的音阶与和声，配以炫丽的器乐语言来完成了音乐的画面感。全曲具有浪漫主义音乐语言风格，半音化的和声色彩为音乐发展的主要动力，减七和弦成为作品表现主要音高方式；音乐大气浑厚，异域风格的旋律贯穿全曲，甚至音乐听到俄罗斯地区风格；旋律线条明显，主调音乐特征显著，旋律加伴奏的织体形态使听众可以直观地通过旋律线理解音乐。

### 悲欣之歌

叶小纲的《悲欣之歌》(2012)是为李叔同的三首词而谱曲的，由低男中音和乐队共同演绎。作曲家计划创作三个乐章：第一乐章《日夕登轮》、第二乐章两首《津门清明》《轮中枕上闻歌口占》以及第三乐章《七月七夕》。本次音乐会世界首演了其中的第一乐章和第三乐章，9月柏林、10月上海将演出全版《悲欣之歌》，作品长度约20分钟。

作品乐队色彩精致，与男低音融为一体，一起构成了叶小纲配器色彩的特征。人声作为众多音色的一种，表达了人性中的质感之色。配器手法渐入淡出，收放自如，形成了心灵色彩的细微调整。多元化配器令音乐时而混沌迷雾重重，时而宽广深沉四大皆空。多声部的纠结中偶有惊鸿一瞥的主题片影，断续地连成优美的旋律线。

叶小纲音乐语言的特点是调性游移：通过调性片影的频繁转换，形成无缝连接。在他的音乐中，听众似乎能够追寻到一丝调性的感觉，但又不知去向何方，这成为其个性化语言的重要特征。但在《悲欣之

歌》中，调性色彩的转换不像以前那样明显，而是酝酿了一种“泛调性”的语言特点。所谓“泛调性”“是蕾蒂于1958年创用的词汇，意指19世纪后期调性的扩展，例如德彪西、瓦格纳等人发展起来的写作技法。此时已不能说音乐在某一个调中，但是不时出现的、可以辨认的调中心又使它没有变成无调性音乐。此词适用于巴托克、欣德米特、斯特拉文斯基等人的音乐。”<sup>[5]</sup>在笔者看来，叶小纲这部作品的语言风格，在听觉上类似于无调性的十二音音乐风格，而音乐中萌动的调性因素又使得音乐的无调性色彩得到综合，形成了作曲家在这部作品中对音乐语言风格的突破，这种风格符合李叔同作品中所要表达的阴郁意境。

美国作曲家卡特<sup>[6]</sup>“在哲学思维的指引下以严密的时空秩序，表现在时间上延绵不断、在空间上有序分布的音乐流体。”<sup>[7]</sup>他所追寻的“音乐流体”，是指所有的技术、情感、审美、理念一同涌动而出的状态，音乐形态是作曲家内心直觉的物理表达。《悲欣之歌》正体现了一种“音乐之流”的抽象思维：它完全与作曲家内心乐感同步，看似松散的音乐形态，正是作曲家内心乐思的自然流淌，最真实地表达了作曲家意识中的“音乐之流”。

## 太鼓与定音鼓协奏曲

周龙的《太鼓与定音鼓协奏曲》(2006)构思来源于其室内乐作品《鼓韵》，蕴含了他对传统鼓乐及其古老艺术形式起源的思索，作曲家“试图在这独特的艺术形式上，以有组织的节奏，尽量发挥其内在精神和能量。”<sup>[8]</sup>作品拥有简明的结构和清晰的线索，正如作曲家所说：“乐曲包括三个部分：引子是由两位独奏者在传统鼓和定音鼓上呼应而出的带以滑奏与泛音的华彩乐段。第一部分则由大鼓衬以低音乐器开始。当单簧管进入时，鼓则退入背景。织体随着节奏的逐渐加快变得更加密集，形成了第一部分的高超。简洁的单簧管独奏将乐曲衔接到鼓二重奏的华彩乐段。中间部分的灵感来自于背景智化寺庙堂乐。管子的领奏唤起了层出不穷的群奏呼应。与第一部分相似，这个部分且开始于慢拍，而木管乐器则即兴式模仿管子的动机音型。第二次鼓二重奏的华彩乐段，以定音鼓和大鼓的和音竞赛，并加速，将音乐推

向热烈的曲终。”<sup>[9]</sup>

音乐中包含两个重要元素——音高与节奏，相对于音高这样一个“显性”元素，节奏被称为“隐形”元素就更为合适了。如果以非音高乐器打击乐作为被协奏的主体，那么作品的节奏元素将成为作曲家主要开发的领域。为了另辟蹊径，现代音乐以打击乐器作为主奏乐器的作品比比皆是，它们的主要目的是为了表述方式更具个性。我们可以感受到，本曲由于太鼓与定音鼓等打击乐的强势表现，我们似乎对音乐的显性因素“音高”并没留下过多印象。

由“显性”与“隐形”引申开来，我们提出了另外一个问题：在技术层面，一部好的作品是否要将音高、和声、节奏、结构以及配器等所有元素都淋漓尽致地展现出来呢？笔者的回答是否定的。一首作品只要能在它的呈现过程中充分地展现出其中一种要素，那它就是一首好作品，无数成功的现代音乐都可以证明这样的观念：谭盾的《纸乐》《水乐》以节奏和音色作为表现音乐的主体方式；秦文琛《吹响的经幡》用弓子拉奏古筝弦，音色和节奏成为了颠覆传统的核心要素；霍菲菲的《达幽》则以全部无音高方式来诠释管弦乐作品。

## 霸王别姬

关峡的《霸王别姬》(2006)其感情依托来源于我国两千年来民间所传颂的霸王和虞姬的故事。作品采用了三管编制的交响乐队，一个由箏、箫、京胡以及女高音组成的民族器乐组与交响乐队并置。以小型室内乐为独奏组群的乐队配置一直是西方作曲家频繁使用的方式，从巴洛克时期巴赫的《第二勃兰登堡协奏曲》一直到20世纪梅西安的《四重协奏曲》证明了大协奏形式具有长久的生命力。《霸王别姬》采用西方结构配以中国乐器角色，在形式上做到了中西合璧。

关峡曾创作了《我爱我家》《激情燃烧的岁月》等脍炙人口的影视音乐，深谙普通大众欣赏音乐的规律，其音乐总能以传统的作曲方式第一时间深入人心：作品采用典型的单一主题的展开性手法，通过变奏的方式将主题贯穿全曲，听众无时无刻不感觉到主题的存在；段落感清晰，每一个段落代表了一个场景，听众可以清楚地了解作品的叙事性；作曲家娴熟

地掌握了乐器的最佳发音状态，充分发挥了每件乐器以及乐器组合的最大的震动效果。开始处纯弦乐模仿赋格具有强烈的悲剧色彩，展现了弦乐器深沉博大的表现能力，紧接着粗犷的号角又引领了一段热血沸腾的戏剧性表现段落。同时，音乐与舞台表演给听众带来了清晰的画面感：中原逐鹿的战争场面、虞姬起舞而歌的缠绵画面都浮现在听众的面前；女高音的京韵唱腔以及舞台表演是全曲最为重要的音乐形象，听众似乎能够感到音乐与画面的完美融合。

《霸王别姬》给作曲家提供了一些警示：我们在创作音乐的时候，是否考虑到了乐器本身的性能？是否能让自己的乐思以最为舒展的方式呈现？还是在创作的时候只考虑技术理念的谱面呈现？或者是，对乐谱实际效果知之甚少，甚至是碰运气的想法？让内心听觉与实际效果达到统一，这需要作曲家多年的沉淀与打磨，他们在创作路上需要不断地提醒自己。同时笔者认为，理念、创意以及技术个性固然重要，但面对不同群体的时候需要有不同的创作方式。因此，作曲家创作前的音乐定位很重要，因为有了明确的定位以后，其创作才有方向，才有属于自己的音乐天地。

《聆赏经典——中国当代交响乐作品荟萃》是一场多元音乐风格作品的荟萃，谛音观声之间，听众直观地感受到了现代音乐的多彩语言。而如何拿捏现代音乐语言的“度”，则成为作曲家所面临最重要的问题。笔者认为，所谓音乐语言的“度”，是一种抽象的概念，指作曲家对其作品音乐语言与听众接受程度之间关系的把握。音乐语言可以完全脱离于听众的理解范围而变成没有呼应的个性音乐，也可以运用听众所能理解的音乐语言，让他们充分理解，从而达到身心愉悦；抑或，处于两种极端语言之间左右游离，或靠左或靠右，就如同，在一条线的两端，分别属于音乐语言的两种极端风格，而这条线的的中点就是两种语言风格风格的平衡，这一中点位置正是作曲家不断实践所追求的最为完美的音乐语言的“度”。如果将本场音乐会五个作品放置于这条属于“度”的虚拟线上，它们的位置如下：

←—————→  
《霸王别姬》 《木卡姆印象》 《鼓乐协奏曲》 《悲欣之歌》 《树之脉》

对于音乐语言“度”的把握，主要在于如何平衡作曲家自身个性语言与听众接受程度之间的关系。作曲家在不断的试探过程中调整自己的创作方向，最终使音乐语言的“度”达到平衡。当然，我们也不否认作曲家纯粹的自我表现，目光只关注自己的审美理念与情感宣泄，而不在意听众的接受程度。但笔者认为，具有生命力的音乐一定是属于普通听众，本场音乐会就体现了这样一个宗旨，作曲家们在音乐中选择了适应市场，并在适应市场的基础之上，指引听众向更高的审美追求上发展，完成培养现代音乐听众群的使命。进入21世纪以来，现代音乐创作在世界的范围内呈现了回归的潮流，真正的现代音乐不是孤帆自赏的阳春白雪，而是能够展现作曲家内心情怀，并与听众能够互动的音乐形态，人们希望通过更容易理解的音乐语言走进现代音乐创作的殿堂。

这次展演活动旨在进一步发挥国家艺术院团的导向性、代表性和示范性作用，全面呈现国家艺术院团优秀艺术成果。而《聆赏经典——中国当代交响乐作品荟萃》音乐会作为展演活动中一个子项目，为推动中国交响乐的发展贡献了绵薄之力，它是文化大繁荣大发展时期的重要艺术品牌项目，希望未来会有更多的相关项目推出，为中国现代音乐的发展提供机遇。

注释：

[1][2][3][4][7][8][9] 《聆赏经典——中国当代交响乐作品荟萃》节目单。

[5] 《牛津简明音乐词典》（第四版），迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩编，人民音乐出版社，北京，2002年，第865页。

[6] 艾利奥特·卡特（Elliott Carter, 1908-）是20世纪中叶最杰出的美国作曲家之一。

[7] 于洋：《卡特音乐的时空秩序》，博士论文，上海音乐学院，2007年，第112页。

于洋：中央音乐学院作曲专业博士后

责任编辑：陈瑜