

妥协抑或兼容

——谈贾国平《宁波组曲》

张浩哲

音乐诗画、文化经纬、城市之诗……自2021年首演问世以来,贾国平的《宁波组曲》便从未脱离过当代音乐分析、评论的关注,也收获了其应有的赞誉。近四年来,国内逐渐激起了一番书写城市音乐、打造地域音乐形象的潮流,如叶小纲的《重庆组曲》,崔炳元的《成都》以及张帅的《江西组曲》等以城市为题材的大型交响乐作品雨后春笋般地涌现而出。同样,《宁波组曲》也是其中颇具代表性的一员,从其结果和影响力来看,贾国平的创作自然是成功的,然而在这部作品背后,似乎也能窥见一种困境与“妥协”。

作为一部委约之作,《宁波组曲》所需要的不仅是能够讲好城市故事、树立起城市音乐形象,出于对宣传度和社会效益的考虑,更需要尽可能地让非专业听众能够接受、理解与认可。在保有对可听性的关照的同时,又如何表现作曲家的个性风格、展露创作技术的专业性就成为了第一个难题。另一方面,以音乐表现地域意象虽然是老生常谈的话题,其手段或是将传统音乐素材以直观的声音符号形式进行呈现,或是对素材进行解构、重组,以骨干音、节奏型等碎片样式“溶解”于音乐整体之中。但如何在与传统建立联系的基础上做出与以往不同的处理方式,强调出音乐的“当代感”,又构成了第二道难关。可

以说,在这种不慎宽裕的“自由表达”下,作曲家面临着何以权衡专业创作与听众接受、历史意识与当代反思的困境。

从体裁上来看,民族化的交响乐似乎是一个相对中庸的选择,也是最适用的选择,其本身具有东西方相兼容的属性,同时地域意象的题材又更便于在传统与当代建立起联系。在贾国平的创作中,他总是试图回望历史,连接传统。《宁波组曲》也同他的其他诸多作品如《雪江归棹》《万壑松风》《盘古》《琴况二则》等一样,都展现出厚重的历史气息、典雅的文学美感以及虚实相生的写意特征,在当代视域下凸显出一种独特的文人音乐气质。当然,这种独特的风格气质在《宁波组曲》中更多集中于其文学性标题之上——《河姆渡之声》《钱湖画意》《青山翠满》《鼓棹扬帆》。与贾国平以往作品中以音色—音响模式所展现出的留白写意、自在缥缈的文人感不同,在《宁波组曲》之中,作曲家更加关注音乐的叙事和描绘能力,更多以线性的旋律作为音乐发展的主要模式,在音高材料的设计上,更注重听觉的可识别度,采用了与前人类似的创作思维——将传统音乐素材符号化。因此,这便使得《宁波组曲》听起来并不让人感到艰深晦涩,而是保持了良好的可听性。在形

式简单的传统音响材料与繁难的现代作曲技法之间的权衡中,作曲家有意偏向前者,为《宁波组曲》塑造出一种在现代中向传统回归的样貌。

一、形:传统样貌中的自我

在《宁波组曲》的总体架构设计上,作曲家选择了比较传统的篇章样式。作为一部大型管弦乐作品,《宁波组曲》具有古典交响套曲的典型“格律”:第一乐章《河姆渡之声》与第四乐章《鼓棹扬帆》为快板乐章,情绪高昂激烈,充满戏剧性冲突;第二乐章《钱湖画意》与第三乐章《青山翠满》为慢板乐章,抒情为主,以婉转悦耳的旋律线条性见长。当然,这样的编排同样也符合我国古代音乐记叙中也常见的中段慢板抒情、末段快速热烈的布局样式(如唐大曲的“散序—中序—破”等)。实际上,这种整体结构的设计恰恰也是对传统题材与大众听赏的“妥协”,因为其所满足的是人类共有的、最基本的听觉审美规律。当然,这也正是该作品集体性与传统感的体现之一。

另一方面,贾国平也将当代感与自身个性隐藏在这样一种顺应大众审美的“格律”之内。从美学意境来看,《宁波组曲》注重于对动态场景的感觉表现,依照各乐章标题和音乐性格可再次将其划分为两组——一是四乐章为表现人类活动场景,二是乐章则为自然环境场景。因此,根据各乐章表现内容的差异,作曲家使用打击乐组的频率以及与乐队配合的方式皆有所不同。在一、四乐章中,打击乐节奏紧密、力度较强,弦乐组常配合其进行快速的顿弓演奏;或以铜管,特别是长号宣告式的小二度音型配以定音鼓急促的震音,以强调音乐的紧张感。而在二、三乐章中,除一些情绪较为激动的段落,作曲家对打击乐的使用要谨慎很多,且音量较弱。同时,贾国平在《宁波组曲》中使用了大量的戏曲打击乐器,如梆子、盒梆子、小钹、小铜镲、单皮鼓、大锣等。在《河姆渡之声》中,为增强音乐的原始感与野性,还特别运用了贝壳风铃、雨声筒以及雷板等特殊的世界民族乐器。值得一提的是,作曲家对戏曲打击乐的使用并不是先入为主地自由发挥,而是有意向戏曲锣鼓经板式靠拢的。如在第一乐章的“狂舞”段落开始前,即以紧密的锣鼓点作

为引入,节奏型与“急急风”相类似,在强调音乐民族性的同时,还起到了“过门”的作用。也正是对戏曲打击乐的使用,将《宁波组曲》各乐章的内容表现区分得更加明显,我认为也同样可以使用“文武场面”来进行划分。这种对戏曲音乐要素的熟谙,与作曲家本人早年长期在晋剧领域内的学习、工作经历密不可分。可以说,多年来在各个领域探索耕耘的经验,潜移默化地影响、转化并逐渐构成、丰富了贾国平成熟的音乐思维,而这种潜在的经验与思维便在其进行创作时或主动为之、或被动显现,建构出他独特的、个性化的音乐语言。








二、象:音响符号的转化再造

以地域为核心题材,对本土意象进行描摹向来是中国文人自古以来的一番偏爱,承载历史的土地也成为了勾连过往与当下的最好媒介,这种创造倾向自然也被当代的作曲家们所继承下来。在古代文学当中,文人们往往会以特定的景物来展开对特定地域的书写,岳阳楼、滕王阁、阿房宫,满眼风光北固楼,具有代表性的建筑景观被化为指向地域的视觉符号,构成了语言艺术的基础“动机”。无独有偶,在音乐创作中,作曲家们也常以特定的听觉符号作为地域意象的象征,即发掘已存在的民间音乐文本,将其整理提炼为素材片段进行加工和再创造。上世纪30年代马思聪所作的《绥远组曲》,50年代王惠然的《彝族舞曲》,70年代陈钢的《阳光照耀着塔什库尔干》等皆属此类,不过这些早期作品往往是以“借用”“拼贴”的形式将民间音乐素材进行直接的呈现,以突出声音符号在听觉上的直观性,可以说,这是一种相对简单、初级的处理方式。当然,在当代音乐创作中使用这种做法者同样大有人在。如青年作曲家赵鸿桢为佛山非遗音乐作品征集所作的《醒狮》即是原封不动地将十番锣鼓的音乐素材“粘贴”了上去。另一种相对的“深度处理”手法则是将直观的声音符号进行解构,拆分简化为某种基本音型,敛其特征元素进而转换成不同乐队编制的特殊音色,并以此为基础进行个性化的音乐写作,段伯阳的《冀韵春秋》便是这一类作品。而《宁波组曲》则更趋近于在二者之中取其中间,双方兼而有之,

在上述两种方式中探寻出了一条平衡之道。

贾国平对民间音乐素材的运用贯穿于《宁波组曲》全部的四个乐章之中。《河姆渡之声》中,他从余姚《狂舞》中提炼出两组特定的音型(“E-E-E-G”与“D-B-A-D-B”)作为构成第一乐章后半段“狂舞”的基本动机,通过简单的模进、倒影处理进而组成完整的音响片段。当然,在“狂舞”段落中,该音型仍是较为直观的听觉符号,在此基础上进一步简化后,则只保留了小三度进行与连续四个八分音符的紧密节奏型,由此生成了构建第一乐章音乐整体的核心元素之一。在二、三乐章中,作曲家将越剧《红楼梦》的“天上掉下个林妹妹”唱段与传统佛教颂唱“南无观世音菩萨”的曲调进行了更加隐性的处理,即只保留核心的音高关系,节奏则被完全“改头换面”,使其从原本强调所指对象的显性符号转化为服务于作曲家主体表达和标题所规范的意象的感性语汇。另外一条较为明显的旋律性主题则取材于宁波传统民间舞乐《马灯调》,同时运用于第一、第四乐章之中。虽然部分运用还是在完整地呈现素材模型,强调可识别度,但贾国平更多地从以上提到的四种音响材料中抽取核心音型,以其音高组织关系作为构成音乐的原始要素,即大二度级进与小三度跳进,进而融合凝练出一个新的基本动机——大二度上行、小三度跳进辅助音与大二度下行的环绕进行及其逆行。具体情况如下表所示,其中椭圆标出部分为二度级进素材原型与转化运用,矩形框出部分为三度、二度环绕音型的原素材与实际应用。

表1 《宁波组曲》民间音乐素材运用情况对照^①
民间音乐素材 《宁波组曲》片段

民间音乐素材	《宁波组曲》片段
“南无观世音菩萨”旋律片段 	第一乐章旋律片段 
“天上掉下个林妹妹”旋律片段 	第三乐章旋律片段 
《马灯调》旋律片段 	第一乐章旋律片段 
	第四乐章旋律片段 

可以说,贾国平在《宁波组曲》中对民间音乐素材的处理既非完全碎片化地瓦解与草蛇灰线般的隐匿,也不是一成不变的完整呈现,他的音乐既在被识别的边缘挑逗着听众的耳朵,又通过微妙的延伸、变化塑造出新鲜的、陌生的听觉审美效果。这种做法更加趋近于一种阐释——基于自身的经验、分析与理解,对已存在的音乐文本以音响的呈现方式进行带有主观阐释意味的“转述”。这样所创作出的音乐便会在不失作曲家个人艺术风格魅力的同时,保持相当程度的标识性。事实上,贾国平在这部作品中通过民间音乐素材所提炼出的音高组织架构(二、三度环绕进行与上下二、三度的装饰音)同样也是江南音乐旋法上的共性所在。虽然学者刘洁认为,这是贾国平有意在器乐上做出中国“特有的”润腔处理^②,但我更倾向于将其解释为是作曲家通过对个案案例的分析再造。当然,这种处理方式也并非贾国平的独创,同时也并非多么的“现代”,在贝里奥的创作中亦可看到此类。不过,经由这种方式转化而出的音乐素材确实既保留了原有的音响符号功能,又规避了照搬挪用的俗气,成功地在“妥协”当中取舍出“兼容”,塑造出了当代城市独特的音乐名片。

三、意:妥协抑或兼容

正如贾国平本人所言:“当我们回望历史进行全面的了解之后,我们回归到作为一个中国人的身份,作为一个中国文化语境下的身份来思考我的传统、我的文化,甚至我身边人喜欢的是什么。我想,我们的作品如果让我身边人喜欢,这是我更大的满足和追求”^③。《宁波组曲》的结构设计与音响符号的转化也显露出作曲家这种对当下现实与集体审美倾向的观照。当然显而易见的是,这种平衡所塑造出的音乐形式无疑是更趋近于音乐历史中的“传统”范式。而从现代作曲的角度来看,这种传统样貌的平衡往往也代表着“中庸”,以及向可听性和集体性的“妥协”,同时也是对身份、时代和环境的“妥协”。近年来,有不少作曲家都走在了回归传统的道路上,如李博禅的《楚颂》,陈欣若的《倾杯乐》,赵季平的《祝福》等,他们乐于使用各种直观的民族音乐素材片段,塑造符号化的

音响,也更加关注音乐的旋律性,似乎“妥协”成为了当代音乐创作的一大趋向。

而我看来,不若将所谓的“妥协”视作“兼容”,视作为困境中不得已的“让步”。在2022年中国传统音乐学会第二十二届年会的“创新:中国传统音乐的专业探索”研讨音乐会上,音乐学家张伯瑜曾向贾国平提出当代音乐创作所面对的三对矛盾,即专业化与大众化、现代与传统、个人与集体。《宁波组曲》的创作所面临的显然正是这样的困境。它迫使作曲家不得不做出让步,通过“妥协”来展现出一种“当代关怀”。如此一来,便造就出了《宁波组曲》这具有“传统”特征的形式样貌。从作曲技术和专业音乐发展来看,这似乎是一种“退步”,其既非传统,又不那么现代的中间状态也使得这部作品略显中庸。

当然,从另一个方面来说,贾国平在《宁波组曲》的创作中并非一味地模仿传统、追求复古,他对民间音乐素材的“转写”已然显露出个人的主体性和创新性:虽然《宁波组曲》塑造了一个显性的城市音乐形象,但其表现的重心已从叙事性转向对更加抽象化的意境氛围的营造,作曲家似乎有意将形象加工为知觉体验与思考感悟,而非直截了当地宣告信息。由形象到符号,再到意象,这种制造模糊感的写意手法显然是相当符合东方与现代作曲的美学倾向的。不过碍于委约之作,以及需要使用音响符号来与传统文化建立联系,因此在两难抉择之中只得建构出一种看起来“不太新颖”的形式。但这样一种思考和创作本身,似乎也是实现塑造音乐的当代气质以及发掘作曲可能性的一种方式。

就贾国平总体的创作来看,《宁波组曲》更近乎于一次“自我革命”式的尝试,作曲家既有意从现代音乐的“魔咒”中抽身,尝试创作出技术与艺术完美相融之作,又不得不在困境中抉择权衡,塑造出了既是妥协,又可兼容的复杂的音乐气质。当然,这部作品本身的价值并不在于其多么的惊世骇俗、开天辟地,而是为

当代音乐创作揭露了一种如何走出困境的可能,为未来的同类型音乐创作埋下了一块铺路石,它并非重在塑造出多么高深的文化天地,也非独创性的技术手段,而是正如其作品气质一样——妥协,亦可兼容,中庸,但也耐人寻味。

注释:

[1]曲谱来源:据网络录音资源打谱。音频来源:https://www.bilibili.com/video/BV1h64y1m7Aq/?p=4&vd_source=76f621c181b48e30fac17932878dc7cd

https://www.bilibili.com/video/BV1Eb411z7qX/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=76f621c181b48e30fac17932878dc7cd

[2]刘洁:《民间音乐在当代作曲实践中的创造性处理——贾国平〈宁波组曲〉的作曲技法分析》,《中央音乐学院学报》2022年第4期,第43页。

[3]截取自网络采访视频。来源:https://www.bilibili.com/video/BV1iM4y1X7BS/?spm_id_from=333.880.my_history.page.click&vd_source=76f621c181b48e30fac17932878dc7cd

参考文献:

[1]李吉提:《在融合中稳定发展——兼谈朱世瑞和贾国平的音乐创作》,《人民音乐》2013年第3期。

[2]黄宗权:《新结构思维与传统文化精神意蕴——评贾国平〈万壑松风〉的创作特征》,《人民音乐》2020年第2期。

[3]刘洁:《民间音乐在当代作曲实践中的创造性处理——贾国平〈宁波组曲〉的作曲技法解析》,《中央音乐学院学报》2022年第4期。

[4]姚亚平:《价值观与中国现代音乐创作——关于“可能性追求”的讨论》,人民音乐出版社2021年6月版。

张浩哲 中央音乐学院学生

(责任编辑 于洋)