

中国故事“墙外开花”

——评贾国平的古筝、竖琴与管弦乐合奏《万古江河》

■刘洋洋

20 23年11月25日,中央音乐学院交响乐团时隔四年重返美国纽约卡内基音乐厅,为在感恩节假期的美国观众带来了中国当代作曲家的最新作品。当晚的作品有交响诗《你是我的左手》(郝维亚曲),竹笛协奏曲《苍山序》(秦文琛曲),以“女娲补天”为灵感的《五色石》(唐建平曲),为女高音和管弦乐队而作的《三月的短诗》(郭文景曲),古筝、竖琴与管弦乐合奏《万古江河》(贾国平曲),《东西Ⅲ:抱一天下》(张帅曲)等多部,这些作品较多取材中国古典诗词和传统哲学著作,不少属于首演作品。它们深度阐释了中国哲学与美学的朴素智慧与文化内涵,现场的一千多名观众对其中的东方特征、中国意蕴饶有兴味。

一、用“中国话”讲“中国故事”

自2014年习近平总书记主持文艺工作座谈会并发表重要讲话以来,关于音乐创作如何从“高原”走向“高峰”一直是作曲理论和实践所关注的重要问题,不少文艺团体和高等音乐学府“坚持以人民为中心的创作导向”,纷纷推出新作。2023年9月,中国文联副主席、中央音乐学院院长俞峰邀请以中央音乐学院作曲教研室专家为核心的创作团队——叶小钢、张千一、郭文景、贾国平、郝维亚、张帅、李小兵、龚天鹏、王丹红等多位作曲家共聚京郊,畅所欲言,研讨新时代的中国音乐创作如何“坚持以人民为中心创作导向”,如何在“高原”上构筑“高峰”,如何突出中国风格和中国精神等问题。

其实,当代中国作曲家追求中国文化身份已久,只不过在不同的历史时期,这种追求更多体现为群体意识下的个体探索。进入新时代以来,在个体探索的背景之上,团队协作共同构筑“高峰”的举措越来越多。在中央音乐学院召开的创作研讨会上,作曲家们从自身多年的创作经验出发,从不同创作角度畅所欲言,力求在短时间内拿出几个像样的讲述“中国故事”的作品走向国际,完成用“中国话”讲“中国故事”的国际文化之旅。与会专家的共识是,在新时代的“中国作曲家要秉持一个原则,就是不能一味地再拿西方的语言写中国的故事,但同时专业院校的作曲家不能离开学院派的角度”^①。会后,每位作曲家即分头开始选题创作。贾国平的《万古江河》就是此次会议推动下创作的作品。

《万古江河》的曲名借用历史学家许倬云《万古江河》一书书名,其意义指向与许倬云所著相近,但又有所不同,可以说是历史学家卓绝的历史想象触发了作曲家的创作灵感,历史学家的史学观念也在作品中起到“润物细无声”的作用。作曲家在作品简介中引用了《万古江河》绪言中的一段话:“黄河九曲,天矫如龙,先是昂首北上,接着俯冲南下,然后迤逦向东,倾注大海,带走了万仞黄土,铺散在千里平原。天玄地黄常为中国宇宙的本色。黄河带给中国肥沃的土壤,也挟来了一次又一次的洪患劫难。中国人歌于斯,哭于斯,聚国族于斯,也积聚了文化的创造力。”

但贾国平的《万古江河》并不是“按图索骥”或“望文生义”。从字面看,江河是自然,万古是历史

的延续,讲的是不同历史时期中国人的耕耘奋斗,暗喻中华民族乃至整个人类的文化历史,更多是从人类文化的意义去叙事。许倬云以全球化的高视点,来审视多元且复杂的中国文化发展历程,他说:“中国文化的特点,不是以其优秀的文明去启发与同化四邻。中国文化真正值得引以为荣处,乃在于有容纳之量与消化之功。”中国文化“融”的能力十分卓然,外来文化进入中华文化圈后几经交流和对话,终至消化融合成为一体,以至于千百年来的文化审美、衣食住行竟彼此之间难分你我,进入了史学家所说的“察与不察”的境界。

贾国平的《万古江河》其实更多的是对许倬云《万古江河》的一种精神感悟,亦在此史学观念影响下,在作品的整体构思上也处处体现“融”的观念,去表达中国文化从涓涓细流最终变成一条大河的景象,“一气呵成”完成了作品。

二、“跳出西方”的观念与技法

毫无疑问,中国作曲家孜孜以求的是自己的“文化身份”,而受到近现代西方专业音乐教育体系的影响,想“跳出来”不仅是个观念问题,也是个方法论问题,更是每一个中国现当代作曲家实操的事儿。笔者认为,贾国平在《万古江河》中的观念和技法显然没有受到西方话语的困扰,其作品的结构和音高体系、旋律呈现、乐器组合以及文人和民间元素并置的风格特色都凸显了一个当代中国作曲家的“文化身份”。

(一)立意决定结构——结构的中国化思维

《万古江河》的结构显然受到史论《万古江河》的史学思想、中国古代文人文化,以及中国传统音乐结构布局的深刻影响。中国西高东低,大江大河多在青藏高原发源,主要朝向东方顺流而下注入大海。许倬云书中的思绪是中国文化融会贯通、奔腾相继,如同江河的涓涓细流汇成大江大河,一气呵成奔赴大海走向世界。作曲家必然感知史学家的学术思想,江河的首尾贯通、历史的上下接续和文化的中外对撞交、融化构成作曲家心目中的“万古江河”在结构上的不能分割。面对这样的浩荡景

象和文化气韵,采用西方音乐曲式结构的条条块块、泾渭分明、矛盾对立统一,并不能很好地匹配作品立意的整体意蕴。因此,作曲家从一开始便摆脱了西方话语的束缚,而倾向于中国古代文人的诗书画讲究的立意在先,然后才进行结构布局,再接着才是语言和材料的使用。贾国平此前创作的《万壑松风》也是从文化角度介入的,像是一幅山水画,其中体现的文人精神或文化理念在这部作品中占据着主导地位。

《万古江河》显然受到中国传统音乐结构思维的启发。对于一个成熟的作曲家而言,学习借鉴西方音乐作品的结构看似体系化十足,但实则容易陷入现成的形式化、套路化的西方话语。而与西方对照,中国传统音乐中的一些结构模式(包括戏曲结构)的非常复杂,结构力因素独树一帜。作曲家正是在中国文化的感召之下才设计了《万古江河》独有的结构(见表1)。以下是笔者通过对乐队音响音色布局的观察,对《万古江河》曲式结构进行划分:

乐曲开始是3小节的引子。之后的第一段也可视为呈示部A(1-18小节),慢板($\text{♩} = 96$),4/4拍,为竖琴、古筝的初次呈示,以弦乐和木管为背景,竖琴与古筝基本属于陈述乐思和前呼后应的二重奏关系。第二段可视为呈示部B(19-33小节),单簧管、打击乐、古筝、弦乐,构成更为密集的流水背景,凸显铜管组,新加入的单簧管、低音单簧管呈现的是第一呈示部的倒影,实际上是换了音色的第一呈示部。综合展开部分C(34-56小节),是四组乐器综合展开的部分音乐,也是作品更重要的结构层次。音乐从单个乐器的两两对应(巴松与单簧管、长号与小号、低音提琴与大提琴),发展为木管组与铜管组的成组对应,最终又发展为几组乐器的综合展开、问答与合奏。旋律线条的上下波动和愈发热闹的动态音响及穿插其中的增四减五音程则是“河流”奔腾向前的形象。作品的重心是由古筝引领的乐队音响的合作以及展开部(57-176小节),其速度经历了 $\text{♩} = 72-96-106-96-120$ 的变化,体现了中国传统音乐中“散、慢、中、快”等为主

体的板式变化,音乐的发展更像插部的集合(风格不同),一方面展示作曲家对主题材料进行加工或展开的写作技术,另一方面也凸显了作品从标题到结构浑然一体的艺术构思,从而呈现出作曲家以渐变为主且带有线性组织结构思维的审美取向。G部分从第143小节起(143-176),速度变为♩=120并且持续到结束,各乐器组十六分音符不断涌动的节奏形成紧打慢吹的效果,推动乐曲进入综合展开阶段,最终在急促重音循环和密集音响的全乐队合奏中形成总高潮。

H部分(第177-256小节)是音乐的简要再现与结尾,此再现并不是西方音乐中的主题再现,而是音色和音乐陈述方式的再现,以及借鉴中国传统音乐的节奏律动的回归形成弹性变速结构(音乐迂回转慢后复起、加快、转慢、再复起),是典型的中国音乐思维,其节奏律动平稳,推动性强,更像是结束前的准备阶段。I段(第209-256小节)是尾声,时常会听到片段化的旋律。这是作曲家一贯的旋律处理方式。从第231小节开始,弦乐完整演奏,直至所有声部加入,在渐强的音势动力推动下进入高潮并结束全曲。这也巧妙地与开始提到的“融”的观念相对应,寓意中国文化从涓涓细流最终变成一条大河的景象。整个作品结构的展开完全是中国式的,音乐的递进是一点一点紧张、递增,这种时间的、韵律的、张力的变化在戏曲音乐中不难寻到踪迹。

表1 《万古江河》结构图示

引子	A	B	C	D	E	F		G	H	I
	第一呈示部	第二呈示部	综合展开	以古筝引领的乐队的音响合作以及展开部					简要再现与结尾	coda
1-3	4-18	19-33	34-56	57-77	78-102	103-128	129-142	143-176	177-208	209-256
J =48	♩ =96	J =96	J =96	J =72	♩ =96	♩ =106	J =96	J =120	J =120	J =120
				插部		舞曲风格 的插部				B 低音持续音 209-235 D 低音持续音 236-247

(二)不放弃旋律——音高体系和旋律处理的个性化

毫无疑问,每个作曲家都应获得音高的自由,建立自我的音高体系。在这方面,贾国平通过多年

的创作实践已形成了自己习惯的手法。他的早期作品曾有很严格的控制,基本不用旋律,近年来,因为他的《聆籁》《宁波组曲》等作品需要表达地域文化特色,不得不考虑作品所在的城市文化表达和当地人的精神状态,为此还用了昆曲片段。这一方面是满足委约方的要求,但另一方面也促使他创作思想的变化,在音高上走向相对解放。《万古江河》就是这样一部作品。《万古江河》一开始就选择了符合自己审美的“C-B-A- $\sharp$ F”纵向叠置音响,使之成为作品中音高关系体系基础的中心成分,其中的大二度、小三度和增四度音程等不协和音响成为贯通全曲最基本的核心素材,并通过重复、变奏、模进、塑形、裁截、叠入等发展手法,巧妙地运用于整首作品。这一核心素材的核心音程先后在B部分保持,在C部分被强化,在由古筝引领的乐队音响的合作以及展开部予以贯穿。

但贾国平并没有执着于所谓的音响形态,而是有着自己个性的旋律呈现方式。在其过去的创作中音响形态更重要一些,而其近期创作在结构安排、织体音响形态里都会或隐或现地呈现旋律。《万古江河》里面就延续了《宁波组曲》的旋律处理方式,或是拉长,或是片段化的,不用完整的旋律,但其中不时会感受到旋律的闪现。例如,第39-41小节在迂回上下小三度和包括增四度音程在内的进行中,形成一个由“C-B-E-B-E”等骨干音交织构成的片段化旋律。显而易见,这是从作曲家最初设

定的“C-B-A- $\sharp$ F”四音列中提炼出来的。第135-142小节可见到本曲开始的四音列核心材料通过重复、移位、变化等发展手法贯穿使用,呈现出相对完整的旋律片段。

(三)对置和融合——文人音乐与民间音乐并置的风格特征

雅俗关系是音乐创作中绕不开的话题。《万古江河》中雅俗关系平衡得较好,从标题的构思到整个结构的形成,音乐浑然一体,既有文人音乐的雅

致,也有民间音乐的粗犷,那是因为作曲家“内心里面有两个我”^②。例如,第143-151小节,在铜管组内分组,由长号和圆号作模仿式复调,小号奏出小三度与长号、圆号融合在一起。第二次反复时,小三度由圆号、小号、长号同时奏出并延长节拍推到二度音程形成长音,音乐的张力在细腻与粗犷之间自如转换。另有多处材料用“同音反复”或“两音之间交替反复”的方式,由木管、铜管、弦乐组齐奏,力度都是ff,在一定程度上也体现出了民间音乐的粗犷、豪迈。

贾国平所说的“内心里面的两个我”在其以往创作中比比皆是。他认为,中国作曲家“太文了”、太约束自己,有时候需要一些民间音乐自由、奔放的精神予以一张一弛的补充。他的《颓败线的颤动》(1999年)是为同乡唢呐演奏家郭雅志创作一部大唢呐作品,其中有很多民间粗犷的非常有生命力的声音,看似噪音,其实是对民间声音的挖掘。其后不久的《天际风声》(为笙、大提琴和打击乐而作,2002)用海子的诗更直接地表达当代文人气质,其中借鉴了马头琴的音调,带有蒙古族民间音乐的色彩。琵琶和四个打击乐《碎影》(2003)体现出了文人音乐的琵琶与民间打击乐的结合,作品里还使用《龙船调》等民间音乐音调。类似的做法还在《铙歌》(2019)等其他作品中有所体现。对此,贾国平曾说过,他的“每首作品都是对现状和目前主流创作的一种反思和批判,即中国音乐还能怎么写才不会那么俗。……文人和民间元素是我有意识结合的,几乎我所有的作品里都有文人式的追求、民间的精神”^③。从这个意义上讲,《万古江河》也是其创作风格二十余年来的延续。

余论

需要说明的是,《万古江河》既不是对自然景观的复刻,也不是照着许倬云的史著“望文生义”的描画,而是通过自然声景音响形态的借用、发展与转换,借景抒情聚焦于作曲家内心思想的表达——中国音乐文化的发展离不开中外交流和碰撞,离不开“融化”外来文化的胸襟,“融化”的目标

是中国音乐文化的现代化转型。《万古江河》既表达了新时代“以人民为中心”的美学要求,也进一步夯实了贾国平个人创作风格,成为他创作个性延续上的一个节点,是他“回归”后更加追寻民间意识和个人创作风格的新作,也体现了贾国平创作观念的延续。

这种风格特征的形成与他的学习经历密切相关。贾国平少年时期在家乡先后学习了晋胡和戏曲,无论其身何处,中国传统音乐已成为他创作的基底层意识。从中央音乐学院毕业后,他留学德国学习现代音乐,其间为了准备一场讲座,他曾钻研了好几个月的古琴,用自己发明记谱方式解释古琴(比如,减字谱是怎么样的旋律),并用德语解释,还用各种不同的演奏法重新记谱,力图把声音用图谱的方式进行描绘,以便让来自不同国家的人看着谱子,听《流水》和《广陵散》。正是这次讲座促使他寻求自我的文化身份和创作内核,并走向“回归”的道路,从现代音乐的视角反观中国传统音乐,审视自己的基底层意识,以致在博士毕业作品《清调》中将古琴的声音用管弦乐队加以诠释和延伸,把那种韵味和声响做出来。正是他独特的学习经历影响了他对音响的取舍与音乐的乐感,使其近三十年来不同阶段作品的呈现方式始终对现代音乐风格保持适当的距离,也始终彰显着中国传统音乐的“精气神”,体现着“艺术作品是体现艺术家生命力与精神的载体”的创作观念。

①②③ 引自 2024 年 4 月 19 日笔者对贾国平的采访笔记。

[基金项目:本文系教育部人文社科研究项目《作曲教学与民族文化遗产》(2016-QT-047)阶段性成果]

刘洋洋 中央民族大学音乐学院教授,博士生导师

(特约编辑 李诗原)