

二胡音乐文人化的新突破

□石一冰……………<<<

11月9日晚,国家大剧院音乐厅上演了国家艺术基金2019年度资助项目——二胡与民族管弦乐《宋词意境》。该作由胡琴表演艺术家宋飞任项目负责人,音乐史学家修海林创意、作曲家阮昆申作曲。《宋词意境》可以说是集音乐史学术参与创作实践、民族音乐作曲和二胡演奏三结合的突破之作。

修海林对《宋词意境》的创意首先体现在词作的选择。他从《全宋词》中选取八首代表性词作,既有倾吐词人内心细腻情感的婉约派,如晏殊的《浣溪沙·一曲新词酒一杯》、柳永的《蝶恋花·伫倚危楼风细细》等;也有一抒家国情怀的豪放派代表作,如辛弃疾的《破阵子·为陈同甫赋壮语以寄之》和苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》,由此奠定了作品的文人音乐底色和情绪对比的基调。有鉴于宋词可吟可唱的特性,修海林在自身对唐宋音乐的坚实研究基础上,将宋代遗作《白石道人歌曲》(音乐学家杨荫浏译谱的惟一可靠的宋代音乐)以及一些唐代音乐素材推介给阮昆申,力求在音乐材料上给予作曲家最大的启发和支持。

在研读唐宋音乐史料的基础上,阮昆申根据八首宋词的意境,择用宋代词乐的音阶、调式与旋法特点,择选宋代词乐的音乐语言为创作素材,在传统与现代的契合中,以现代的创作手法与技巧,运用凝聚、蕴含宋代词调乐风的音调元素进行创作。第一、二首采用室内乐样式(即《春去燕归来》和《谁会凭阑意》),除了主奏的二胡外,乐器的配置有《春去燕归来》的箫、琵琶、高音笙、打击乐和《谁会凭阑意》的尺八、琵琶、打击乐,甚至作曲家对演奏家乐器的选择和具体演奏上(如去掉笛膜的竹笛、尽量不轮指的琵琶、尺八的气息)都尽力追溯唐宋遗音的风格。第三首《寻寻觅觅》和第七首《断桥咏梅》是使用了人声(女高音王晓燕)的两首。作曲家并没有让女高音在《寻寻觅觅》中叙述李清照词中的愁苦,人声的介入并不太多,更像是乐队中词人李清照自白式的一个特殊声部,继而的二胡绵长旋律形成和乐队非常规律动对比性因素更像是对词人内心国破、家忘与夫死的剖析。《断桥咏梅》中二胡的旋律素材主要来自姜白石自度曲《鬲溪梅令》,配以女高音的长吟和古琴的激越(陈雷激演奏),借以展现词人矢志不渝而又爱国无门的苦闷。从词意上看,第四首《醉里挑灯看剑》是辛弃疾恨不能战死沙场,第八首《赤壁怀古》是苏轼在民族矛盾和政治激荡中对家国人生的感悟。在这两首中,作曲家加大了乐队的气势,但并没有使用以往民族乐队常见的配器模式和发展手法,他有意地规避功能体系,主要在横向线条上做文章。整部作品的创作无论从结构、配器、调式调性、宋代音乐材料的展开等方面,都比较好地跳出了观众耳熟能详的民族乐队创作的“窠臼”,充盈着中国气派和创新思维以及作曲家的个人风格。

从二胡演奏上,《宋词意境》也对演奏者提出了相当高的要求。这种高要求并不在于演奏技术,首要的在于演奏家如何发挥二胡擅长表达“民族灵魂的声音”的长处与优势,赋予音乐以真正的生命;也在于演奏家心中对唐宋文人音乐的风骨有多少理解和“储备”,从整体意境的把握到具体分弓断句,莫不是如此。

自刘天华以来,二胡音乐不断从社会的底层向高层提升,二胡作品中少有的还是文人化的气质。可以说,《宋词意境》为二胡音乐开拓了新的发展途径,它具有典型性的文人气质,它以文人情怀与宋词意境的塑造和表现为美学追求,词义与乐义具有较高匹配度,它是一部有鲜明而典型中国音乐风格的民族管弦乐作品,也是音乐学术研究与创作、表演的完美结合之作。

“本真”风格的贝多芬

□张听雨……………<<<

北德广播爱乐乐团11月24日在国家大剧院音乐厅上演了一场古典作品音乐会,曲目包括上半场的贝多芬《费德里奥序曲》、莫扎特《A大调单簧管协奏曲》以及下半场的贝多芬《第五交响曲》。我对北德广播爱乐乐团的深刻印象来自于三年前他们和钢琴家安德拉什·席夫在国家大剧院合作的音乐会,明星席夫的贝多芬《皇帝》和他的“席夫式返场”是这场演出的亮点,但更吸引我注意力的是指挥安德鲁·曼兹——他是常常出现在“本真演奏”风格唱片封面的名字,作为小提琴演奏家,他录制的海顿、泰勒曼作品的CD十分令人称道。那晚的贝多芬《第三交响曲》亦给我留下很深刻的印象,能听出他将许多演奏上的理念运用到了乐团排练中。明年是贝多芬诞辰250周年,今年北德广播爱乐乐团提前开始“预热”,有计划地大量演出贝多芬的作品,9月23日,在曼兹的带领下乐团于伦敦逍遥音乐节演奏了《费德里奥》选段和《第五交响曲》等作品,这些也是这次中国巡演北京站的主要曲目。

《费德里奥》是一部典型的“拯救歌剧”,贝多芬写作这部歌剧的序曲时数易其稿,现在所见的《费德里奥序曲》是歌剧最终上演时使用的版本。本场音乐会上,演奏伊始,引子部分雄辩有力的分解和弦便牢牢吸引了观众,这一段的处理要求每个演奏家的发音都清晰一致,十分见乐团功力;紧随其后的管乐长音符更是对演奏

家音准控制能力的考验。整部乐曲的演奏整饬有力,特别强调短时值音符,具有典型的德国乐团特色。

音乐会的最大亮点无疑是马丁·弗洛斯特与乐团合作演奏的莫扎特《A大调单簧管协奏曲》。弗洛斯特是当代为数不多的全职单簧管独奏家之一(全职独奏家指艺术家以录制唱片、举办独奏音乐会为业,不在学校中固定任教,亦不在乐团中工作),他高超的气息控制力与对醇美音色的把握能力令人叹服。在第一乐章的演绎中,弗洛斯特于许多乐段融入了加花的装饰音,并在自己创作的华彩乐段中加入循环呼吸技巧,凸显了弗氏的个人技巧与特色。演奏家在驾驭乐器音色方面独擅胜场,第二乐章中,他通过声音色彩的变化牢牢吸引住观众的注意力,中段高音区的弱奏表现得极其动人,慢板的处理恰如其分地表现出莫扎特音乐“圣洁的抚慰”特质,避免了因过度渲染而流于感伤。在整部协奏曲的呈现中,指挥通过有效的乐曲控制与引导将乐团和独奏家“粘合”得极为融洽,弦乐为独奏做衬托时演奏得十分具有呼吸感。最为默契的一幕出现在第三乐章,弗洛斯特在开始前敏捷地将速度预示给指挥,指挥又迅速将速度传达给乐团成员,而这一切几乎在瞬间完成。三乐章弗洛斯特的演奏清晰又不乏灵动,快速的十六分音符每个音都在最集中的

位置,充分展现了他的卓著技巧。返场时段弗洛斯特加演了两首经他改编的”克莱兹默“音乐与维瓦尔第协奏曲的改编曲,许多快速吐音的技巧呈现体现了他作为独奏家的高超的音乐才能。

乐团的实力在下半场贝多芬的《第五交响曲》演奏中得以充分展现,每个声部都葆有同一的均匀质密的声音,揉弦和伸缩节奏的克制体现出指挥对于“本真演奏”风格的切实践行。指挥家安德鲁·曼兹的指挥棒技巧并非极其出色,属于“演而优则指”的指挥家,但他所拥有的丰富的弦乐演奏经验使他在排练中可以提出有效的建议,从而快速提高乐团的演奏水准。例如,在排练过程中,为求达到所要求的音色,所有的弓法都由他亲自编订。可以说曼兹的指挥方法更多的是对于乐队的调整改善而非驾驭控制,乐团各声部在他的棒下声音优雅且融合,但其音乐的句法缺少德奥音乐所应具有清晰性与结构感,声音被处理的过分丰沛,例如,“贝五”第二乐章健康舒展的音乐被处理得有些过分抒情,第三四乐章之间低音的动力性不足,几乎听不出段落感,这也是许多“旋律指挥”面对长大作品把握不够的症结所在。巴洛克作品也是这支乐团的强项,返场演奏亨德尔的《水上音乐》选段可谓再合适不过,乐团火力全开,辉煌的铜管声音效果仿佛是对古典主义灿烂传统的回溯与礼赞。

夜色之下,也有骇浪惊涛

□张可驹……………<<<

“全集演奏家”必定是个褒义的形容吗?恐怕未必,既然每部作品的难度都在那里,整套演奏的难度自然不会低,只会叠加。某些演奏家选择了这样的安排,事实上却无力操作,结果只能适得其反。目前,陈萨毫无疑问已成为国内最有影响力的全集演绎者之一。从先前的肖邦玛祖卡全集,到德彪西前奏曲、练习曲全集,再到今年钢琴家演出肖邦的夜曲全集,规模已然非常惊人。听完11月17日,陈萨在江苏大剧院举行的《夜曲》系列的首场演出,我意料之外地收获了如此之多的惊喜。一言以蔽之,这才是值得一听的全集现场。

现场演奏肖邦全部的夜曲这件事情本身,对于钢琴家的挑战在哪里?恐怕至少有以下三个方面:1.演奏时间很长,前后将近两小时,听者的注意力难以集中。2.作品情境的表现容易趋同。肖邦的夜曲通常被认为是优美的钢琴音乐的代表,但如果仅仅是在一个相似的音乐表现的意境中打转,听者不免审美疲劳,更重要的是演奏还是会丧失一些东西。3.演绎模式的影响较深。这些作品长久以来受到欢迎,其演绎也渐渐形成一些人们熟悉的典型形象。演奏家如果被这些“模式”所束缚,也容易陷入前述的审美疲劳。而刻意求突破,在这些特别要求平衡和雅致的作品中,也特别容易自乱阵脚。

审美疲劳是极大的问题,在全集演奏

的环境中,它变得尖锐无比。更不用说,陈萨选择的都是一场弹完的模式。然而,听完她这次的夜曲独奏会,我感到钢琴家确实站在一个高于这些困难的层面表现作品。她深入思考原作,琢磨演绎的许多可能性,继而将自己独特的见地在整体中自然地表现。我们确实听到了突破传统的夜曲演绎。

具体来说,陈萨重新思考这些作品的着眼点在于两个方面:结构和曲情。如前所述,肖邦的夜曲常给人纯粹的优美的印象,仿佛旋律情感丰富,和声却相对简单。的确,肖邦有很多杰作的织体都比夜曲复杂,但夜曲本身,在其突出的旋律“表象”之下,其实也隐伏很多声部结构的精密设计。陈萨的演奏就是不断揭示出这样容易被忽视的层次感。哪怕在很多我们最最耳熟能详的名作中,她对不同声部的勾勒也不时让人看到一些先前可能忽视的细节。倘若钢琴家为了“发现”,反过来影响音乐自然的进行,效果也不会有说服力。陈萨的了不起之处,恰恰在于为纵向的和声投入如此之多,却完全没有干扰旋律的展开,相反二者的融合才是她真正的用心所在。

如此纵横一体的独特演绎,真正能让人感到耳目一新。而在结构之外,陈萨对于每一首夜曲的情感表现也都有同样完整的思考。比如,钢琴家深入思考了夜曲所隐含的戏剧性,对此做出相当充分的、

大胆的发挥。Op.48No.1以中段激荡的强奏构成戏剧表现的顶点,但演奏者对作品整体的层次把握,各段之间力度与情感变化的铺陈,更让这首夜曲如同一个无词的歌剧场景。篇幅长大的Op.37No.2通常被演奏得相当沉静,陈萨却在此将长线条所能蕴含的张力,同该作能够承载的音量变化的极限幅度整合为一,带来前所未有的聆听体验。当然,戏剧不一定是激烈的。钢琴家在Op.55No.1第一段中,由细致的节奏感所呈现的丰富表达,也足可让听者回味再三。

那些戏剧化的演奏,几乎从头到尾让我惊奇。与此同时,演奏中的自然与说服力,更让我钦佩。需要指出的一点是,陈萨表现这些作品固然有很多突破传统之处,但某几首当中,她也并未弹出很强的个性特点。最吸引我的不是那几首,但在在我看来,这是特别可贵的。因为钢琴家看出了新的东西,就设法将其表现完整,而如果没有特别的突破,就不去“造出”一种突破。标新立异的演奏听得越多,我越感到这种品格的可贵。造出来的“个性”不会有真切的感染力,这是艺术规律,谁也改变不了。虽然有些功成名就的人也走上这条路,但我相信,历史还是会做出公正的评价。总之,当陈萨对每一首作品各自的特点深入发掘,开头所提到的风格趋同,或陷入套路的危险,自然也就不复存在。