

我们为何聆听音乐新作？

杨 燕 迪

二〇〇四年“上海之春”国际音乐节遵循一贯的原则，在本年度的节目组织中继续积极推出“新人新作”。与以往不同的是，今年的安排不仅突出上海本地的音乐创作实力，而且有意扩大视野，着力展示华人文化圈、乃至整个世界范围内的音乐新作成果，显露出上海文化特有的“海纳百川”气度。除“当代音乐优秀作品展暨论坛”的四场音乐会集中展演当代新作之外，其他场次也不乏令人关注的焦点——如“交响的震撼”音乐会（五月八日，上海音乐学院贺绿汀音乐厅）中首演的王西麟《第四交响曲》，以及由上海音乐学院“民族管弦乐团”演出的一场中国器乐新作音乐会“新韵”（五月十一日，贺绿汀音乐厅）等等。观众有机会聆听到如此大规模的新作展演，确实是借了“上海之春”这个名牌音乐节的东风。

本来，就“严肃音乐”（或所谓“艺术音乐”、“高雅音乐”）而论，无论中外，日常音乐会中的核心曲库早已不是在世作曲家的新作，而是往昔大师的经典名作，经各路表演名家精心打造，在世界各地的音乐厅（以及唱片录音）中轮番上演。听众关心的不仅是贝多芬《第三交响曲》（“英雄”），而且是卡拉扬棒下的“英雄”或是阿巴多灌制的“英雄”；他们不仅要听肖邦或李斯特，而且还要看看郎朗和李云迪在演绎肖邦和李斯特中孰高孰低。自二十世纪以来，音乐听众的欣赏兴趣逐渐转向十八、十九世纪的“古典音乐”曲目及这些曲目的名家表演，“新音乐”遂成为日常音乐生活的边缘和外围。这与文学界和美术界的一般受众更为关注当前新作的状况形成令人扼腕的对照。

对于关切音乐这门艺术前途的圈内人和爱好者而言，全球流行的这

种“音乐保守症”不免让人“心情沉重”。作为某种政策和措施上的对抗，国际上已形成惯例的一般做法是，或在正常演出季的曲目安排中有意穿插新创曲目，或举行专门的新音乐艺术节集中展示新作。“上海之春”国际音乐节的举措类似后一种。这种做法的好处在于，音乐新作可以通过“上海之春”这个平台得到集中的发布和公示，造成某种聚焦，使公众和社会对音乐新作的展演留下印象，从而促进上海城市的音乐文化深层建设。但从另一方面说，仅仅依靠音乐节短时间的聚焦效应，仍不足以抗衡日常音乐生活的“保守”趋向。上海乃至中国在建立正规、长效的演出季制度方面尚有很长的路要走。其中，如何使新音乐——特别是上海乃至中国作曲家的音乐新创作——真正在日常音乐生活中占据一席之地，以使上海和中国的音乐文化趋于平衡的健康生态，这是一个亟待思考和解决的艺术／管理问题。

“新音乐”的存在和发展对于音乐这门艺术的整体命运而言是性命攸关的。这似乎是一个不言而喻的命题。但事实是，我国音乐界、公众和社会就这一问题并没有达成共识。我们为何聆听音乐新作？就听者个人而言，当然可以出于好奇，可以出于职业的需要，甚至也可以出于某种私人的趣味偏好来进行自己的听赏选择，但就整个城市和社会的文化建设而言，聆听新作以及展示新作，这就绝不仅仅事关个人偏好和趣味选择，而是有关文化使命和艺术发展的大计。不难看出，一种主要依赖原有经典曲目维持的音乐文化生态，其内在生命力和创造力必定是处于危机之中。这并不是说，新作与经典是相互排斥的，相反，优秀新作的出现往往深化甚至改变经典的意义和价值。正如勃拉姆斯的新作不仅继承而且重新诠释了贝多芬的音乐，而勋伯格又以其崭新的思维方式重新规定了勃拉姆斯的地位。传统和创新就是以这种复杂而辩证的方式相互交融、相互支持。具体到中国，由于专业艺术音乐的发展机制迟至二十世纪上半叶才得以建立，因而艺术音乐的传统至今仍显薄弱，并且在一般公众的艺术意识中尚不占据显要地位。为此，在中国着力扶持艺术创作

中的“新音乐”，其重要性和紧迫感可能比发达国家更加强烈。

从另一角度看，“我们为何聆听音乐新作”的设问又不仅仅是针对社会 and 公众，也是针对音乐界，是针对新音乐的创造者——作曲家。在文化日益多元、选择日趋多样的今天，人们甘愿花费时间和金钱，赶到音乐厅里聆听音乐新作，而不是打开唱机播放经典杰作，不是躲在家中阅读小说、观看影碟，除去个人癖好的左右，音乐新作必定要提供足够的理由以吸引听者。不妨假设某种理想的状态：音乐新作应该以纯粹艺术性的原因吸引听者的耳朵。也就是说，听者之所以对音乐新作发生兴趣，是因为音乐新作提供了聆听旧作、阅读小说、观看电影等等都不能替代的独特艺术感受和新鲜艺术经验。凭借这种不可替代的独特价值，音乐新作才有资格召唤听众，才有力量征服听者。

针对普通听众面对新音乐时常出现的“听觉障碍”，笔者曾从现代艺术以“真”为“美”的角度对新音乐的“不好听”予以辩护。诚然，当下的音乐新作尚未经过时间检验和历史淘汰，其中难免良莠不齐，鱼龙混杂。在中国当前的文化条件中，我们应该对音乐新作的出现和展演报以宽容和理解的态度。但这并不是让我们全然放弃意义解读的可能和价值判断的权利。否则，聆听新作也就丧失了艺术的前提。二〇〇四年“上海之春”国际音乐节中，上演的新创作品林林总总，数量大约不下三十首（部），种类样式涵盖交响乐、室内乐和中国器乐作品等，作曲家来自中（主要是上海和北京）、德、美、日、法、韩、澳等国（相当一部分为旅居海外的华人作曲家）。如此数量和规模，以及如此大范围的覆盖面，本届“上海之春”的音乐新作展演可以说具有足够的代表性，其中既有极为精彩的佳作，也有值得关注的新作，当然也有一些在艺术上存在问题的习作。

依个人的艺术判断和审美偏好，我愿毫不犹豫地朱践耳先生的《第十交响曲“江雪”》（以下简称《江雪》）和陈其钢先生的弦乐作品《走西口》（五月十四日，贺绿汀音乐厅）表示喝彩和敬意。这两部作品以完

全不同的写作风格向世人昭示，作曲家在艺术音乐传统已经高度发达至几乎“无路可走”的“后现代”，依然可以通过对本民族原生文化要素的个人读解和对专业创作手法的独特转化，创造只属于某部作品本身的瑰丽艺术世界。《江雪》实际上已不是“新作”。一部以地道的“现代技法”写成的交响曲（以唐代文人柳宗元的著名绝句《江雪》的三次吟诵作为全曲的结构骨架），音响上呈毫不妥协的不协和特征，但却经得起反复聆听，并令听者不断从中获得新的发现，这从一个角度印证了《江雪》在艺术上的成功程度。这部交响曲此次作为压轴曲目出现在《天地人和——朱践耳交响作品音乐会》（五月十二日，上海大剧院）中，确立了其作为朱践耳交响乐创作集大成之作的地位，也标示出二十世纪中国作曲家在交响乐写作上已达到的艺术高度。中国气韵，人文关怀，士人境界，民间给养，以及这些因素与现当代音乐观念的交融和综合，这都是朱践耳先生（乃至所有华人作曲家）近年来所特别关注的音乐创作课题。《天地人和》音乐会中的管弦乐《灯会》（一九九九年创作）、《第六交响曲“3Y”》（一九九二——一九九四年创作）、唢呐协奏曲《天乐》（一九八九年创作，一九九四年修订）均从各个不同的角度触及了上述创作命题。直至《江雪》，朱践耳先生的探求、思索、修养、积累以及他作为一个年近耄耋但创造力丝毫未减的世纪老人的全部人生经验和艺术功力，似乎终于在此达成最佳聚合，铸就了一曲讴歌独立人格与浩然正气的交响力作。

《走西口》（二〇〇三年创作）系陈其钢“为十七件弦乐器而作”（其独特的编制和对弦乐性能的挖掘让人想起德国作曲家理查德·施特劳斯晚年为二十三件独奏弦乐器而写的杰作《变形曲》），全曲的基础是那首大家耳熟能详的陕北民歌《走西口》，但曲中想像力发挥的自如、弦乐写作的老到以及音响构成的丰富，都令人赞叹乃至让人惊奇。这里所体现出的艺术理念与当初诸多作曲家希望通过“民歌改编”来寻求“民族风格”的实践，出发点似乎相同，但结果却几近天壤之别。陈其钢再次证明，他笔下的音乐就其本身的艺术质地而言，往往属于他这代作曲家

最经得起推敲的作品之列。在前不久面世的大提琴协奏曲《逝去的时光》（一九九九年首演）和舞剧音乐《大红灯笼高高挂》（二〇〇一年首演）中，作曲家或许尚未找到如何重新使用调性语言和如何恰当运用中国音乐元素（文人的和民间的）的最佳切入点，而《走西口》则以成熟而沉着的笔法显示，陈其钢在解决上述创作问题时已经胸有成竹。我特别注意到，陈其钢在《走西口》的节目单说明中，用平白质朴而又意味深长的语言清晰交代了写作此曲的初衷：“……变迁虽然给人以激励和希望，也带来离开家乡、老友甚至亲人和适应新环境的痛苦。《走西口》就是过去中国陕西一代农民为了求生而离家时唱的一首情歌，曲调苍凉凄婉，质朴优美。《走西口》法文的题目是 *L'Éloignement*，意即远离的意思。中文名一语双关，一方面寓意创作的原生状态，另一方面表达离乡西去的作者的个人感受……”乐曲文字说明的清晰性从一个侧面证明，作曲家对乐曲表现的意图具有明晰的意识。这保证了《走西口》尽管在弦乐音响色彩的开掘上极尽能事，但却绝不仅仅是在进行音响试验。音响的新奇探索具备表现意图的内在支撑，两者间构成互为因果的动态平衡。

可以说，就“为何聆听新作”这一设问，上述两部作品均给出了满意回答。它们以各自的内在艺术品质，体现出中国当代作曲家对当前创作的深刻思考和对当下人生的深切感受，并显示了作曲家的独特艺术才智和高度专业修养。这样的音乐新作，不仅是当代的懂行听众翘首以盼的，而且也是经典名作所不能替代的。尽管朱践耳《江雪》中使用的诗歌文本出自千年以前，但该乐曲对这首著名绝句的独特诠释只能出自二十世纪末的当代中国；虽然陈其钢的《走西口》取用了一首古老的民歌作为基本素材，但对这首民歌所进行的复杂音响处理却只能产生在二十一世纪初的今天。由此，音乐与我们的当下生活产生关联，与听众的心智世界发生共振，严肃音乐的新作品方能在当代听众的精神生活中占据稳固的一席之地。

面对“为何聆听新作”的设问，本届“上海之春”中的其他一些新

作也做出了或明或隐的回答。如五月十日上海大剧院的乐队新作专场（陈燮阳指挥，上海交响乐团演奏）中，中国音乐学院作曲系教授高为杰的《缘梦》似乎有意彰显“后现代”的创作立场，曲中大量引录德彪西名曲《牧神午后》的片段，隐约间又通过“意识流”漂移嫁接古曲《春江花月夜》，如梦似幻，意念暧昧。旅美人作曲家盛宗亮的管弦乐《明信片》如其标题所示，是“民歌改编”式的乐队小品集缀，虽不触及重大的创作命题，但配器熟练，音响漂亮。德国当代少壮派作曲家代表人物施万尼茨（Wolfgang von Schweinitz）写于一九七七年的《莫扎特主题变奏曲》将传统的调性语汇与当代的嘈杂音响交叠并置在一起，以不同音乐风格的对峙暗示出当代艺术家的无奈心理与悲剧境况。日本作曲家松下功的《陀罗尼》旨在以音乐会方式模拟佛教礼仪的音响和气氛，尽管音响效果有些外在，但节奏铺陈气息贯通，结构布局完整统一。

又如与陈其钢的《走西口》同台展演的一场室内乐专场中，我们听到了一批在美学观念和创作手法上几乎无一类同的新作。即便是具有共同汉语文化背景的旅德华人作曲家陈晓勇（《看不见的风景》）、上海作曲家徐孟东（《惊梦》）和旅澳华人作曲家于京君（《钢琴二重奏》），他们在运用中国本土元素和采用现代创作技法的处理上，旨趣和策略也迥然相异。陈晓勇显然更偏于音色转换和意境营造上的考虑，徐孟东似乎更着重不同时空中的音响“对话”可能，而于京君则力图糅合中国民间音乐传统的“加花”技巧和西方二十世纪六十年代以来风靡一时的“简约派”思维。在上海音乐学院民乐系的中国器乐新作专场音乐会“新韵”（五月十一日，贺绿汀音乐厅）中，笔者对目前还只是作曲系三年级本科生的梁啸岳的《彝舞》（原为两笙一笛而作，后经其主课老师陈强斌和其他学生合作改编为器乐合奏曲）留有良好印象。此曲虽然结构把握略嫌稚嫩和粗糙，但捕捉到彝族歌舞最本真的音乐状态，音响效果上几乎完全听不到西方音乐的丝毫影响，质朴的中国本土民间气息扑面而来，构思立意殊为可贵。

的确也有部分新作不幸滑入音响大于音乐、形式遮蔽内容、游戏取代表现、技术压倒艺术的泥潭。在这种时候，“为何聆听新作”的设问自然没有得到解答。而且笔者怀疑，作曲家是否意识到有这样的设问存在。例如韩国作曲家 Woo Jong Uek（节目单中没有给出作曲家名字的汉译）的《小提琴协奏曲》（五月十四日，贺绿汀音乐厅），也许现场表演中用钢琴伴奏替代原作的乐队协奏影响了音乐的表现力，但此曲的乐思给人的印象是毫无性格可言，作曲家似乎除了十二音音列的技术性编织，并不关心音乐的其他可能。再如美国作曲家莫妮卡·休顿（Monica Houghton）的《第一弦乐四重奏》（同场音乐会），很难听出音乐有何明确的表现意象，形式建构也难以形成聚合。这样的音乐的确成了“纯音乐”——纯粹到除了音响，别无其他。

行笔至此，笔者不禁想起，康德就曾质疑过纯器乐是否具有文化内涵和精神意义。他身处十八世纪启蒙运动的理性主义语境之中，怀疑器乐仅仅是空洞的声响，缺乏文化的实质（参见康德：《判断力批判》，第52、53节）。当然，康德对纯粹器乐缺乏文化高度的怀疑很快就被莫扎特、海顿和贝多芬等人的众多“纯音乐”杰作证明是错误的。然而，康德之后，另一位德国哲学大师黑格尔再次对“纯音乐”产生了深刻的疑虑：“尤其最近以来，音乐已经脱离原本非常清楚的、从外部而来的内容意义，退回到它自身所特有的因素里。正因如此，音乐就不免日益丧失了对整个内心世界的大部分威力，因为它所提供的乐趣只与艺术的一个方面相关，即这种乐趣只是有关音乐作品的纯粹音乐特征及其技巧。艺术的这个方面仅仅是音乐行家所关注的，与一般人类的艺术兴趣关联很少。”（黑格尔：《美学》，朱光潜中译本，商务印书馆一九七九年版，第三卷上册，341页）黑格尔的这些文字写在近两百年之前，但却似乎是直接针对“最近以来”的某些音乐新作有感而发。那些“只是有关音乐作品的纯粹音乐特征及其技巧”，那些“仅仅是音乐行家所关注的”形式把玩，那些“与一般人类的艺术兴趣关联很少”的音响试验，虽然具有探索意义上的价

值，但如果本末倒置，控制欠当，往往使音乐缺乏血色，出现干枯和贫瘠的病兆，从而导致听众的丧失。二十世纪以来，随着“共性写作”语言系统的瓦解，作曲家面临“失乐园”的困境。前辈作曲家无须关心语言问题，因为语言体系已经先在给定，作曲家的中心任务是如何运用语言。现当代作曲家则首先必须创造语言，随后才能使用语言。而在这个过程中，可能产生了一个微妙的偏差：在作曲家殚精竭虑构造自己的语言体系时，恰恰忽略了要表达的是什么。

但是，在艺术中，无论古今中外，“说什么”永远比“怎样说”更加重要。换言之，“怎样说”的基础必须是“有话要说”。遗憾的是，某些新作给人的印象几近“无话找话”或甚“无话可说”，只是“为赋新词强说愁”——在其中我们听不到作曲家对人生、世界和艺术的独特体验与个人感悟，能听到的往往是“没有内在原因的音响效果”，因而也就丧失了聆听的兴趣。在这一方面，王西麟先生的《第四交响曲》（张国勇指挥，上海音乐学院青年交响乐团演奏）刚好可以作为一个反证。这部交响曲显然不是一部完全成功的作品，但该交响曲所存在问题的性质与上述那些“形式主义”新作的乏味与贫困却全然不同。王西麟先生在这部交响曲新作中倾注了他对人生悲剧近乎撕心裂肺般的体验。作曲家的真挚和激情是无可怀疑的——他确乎“有话要说”，而且说得近乎“声泪俱下”。假如这部交响曲新作没有企及更高的艺术境界，那是因为作曲家缺乏形式控制，而不是因为他的内心空洞无物。在这部作品中，作曲家与个人的痛苦经验没有拉开足够的心理距离，以至于他沉湎于痛苦不可自拔，音乐由此缺乏“超越”的意味。其结果是，虽然作曲家自己非常投入，但听众并不为之感动。这与同台演出的肖斯塔科维奇的《第十交响曲》形成有意思的反差。同样也是旨在表达人生的悲剧体验，但肖氏“第十”中的刻画比王西麟“第四”更为深刻、丰满，也更加平衡、客观。两相比较，高下自明。

艺术中有各种各样性质的成功，也存在各种各样性质的失败。在现

编辑手记

天气渐热的时候，在北大与清华之间的咖啡馆里，一群法学者应《读书》之邀讨论“知识产权与法律移植”。若没有这样的讨论，像我这样的外行还真是对有关部门落实知识产权的巨大努力缺乏真切的了解。以现在法律移植的速度和规模，我们实实在在地知道所谓“全球化”及其规则体系是如何重构我们的生活世界的。同样是立法，执行的力度可能完全不一样。比如说劳动法十年前即已颁布，除了个别的条款（如禁止童工）之外，在各地的实践中往往不能落实。为什么呢？

类似的情况不独法律实践领域如此，知识界的情况也经常是相似的。比如说，在天气大热之际，一些朋友聚在一起讨论劳动产权问题，那些久违的政治经济学术语似乎重新获得了与

当代音乐创作中，随着音乐风格多元化和语言体系个性化的进程加速，成功和失败的标准似乎也日益模糊起来。然而，只要音乐还继续存在，音乐新作就会不断出现，如果没有某种音乐审美判断的客观标准作为音乐生活的支撑，音乐新作在音乐生活中的功能作用必定陷入迷惘。在笔者看来，艺术中的客观判断标准不是由形而上的“理式”或外在的“权威”钦定的，更不是由难以捉摸的公众趣味所随意决定的，恰恰正是由自古至今的音乐经典杰作所暗示和提供的。所有的音乐新作必须在前人伟大杰作所标示的尺度面前接受考验，从中涌现的杰作又对原有的尺度进行调整和修正。音乐的传统正是由此形成并不断发展。“我们为何聆听音乐新作？”——这一设问的最终答案在于，只有优秀和杰出的音乐新作才是音乐艺术传统得以延续的保证。

二〇〇四年六月二日写毕于沪上“书乐斋”