

对郭文景《滇西土风三首》的评论

乔建中

一、首先引起我们注意或让我们赞赏的是作曲家选择主题和汲取素材的特殊眼光

在过去三十年的民族管弦乐创作中，从整体而言，主题选择和素材运用都是比较广泛的，东、西、南、北、中，汉族与少数民族，大都在作曲家们的选择范围之内。但相比之下，西北、北方汉族和少数民族多于西南汉族和少数民族。仅以本次入选的十二首优秀作品看，《塔克拉玛干掠影》、《维吾尔音诗》、《鞞鞞组曲》、《西北组曲》、《古

注：作者为原中国艺术研究院音乐研究所所长，研究员。

槐寻根》、《秦·兵马俑》等西北、北方的主题素材就占了多一半。但无可否认，西南汉族、少数民族民间音乐，特别是这一地区的民间乐器和器乐，同样有极为丰富的蕴藏和乐器性能、音色、音声、技艺等方面的独特性，也同样是中华音乐文化的一个极具代表性而又不可替代的宝库。“滇西土风”则独辟蹊径，其主题素材的独特性为作曲家的开掘提供了很大的可能性和创造空间。同时，对于今后民族管弦乐新作的选材和素材运用也具有一定启示意义。

二、一部成功的音乐作品，必然诞生于作曲家的长期酝酿和积累

据作曲家自己讲，他第一次到云南接触当地少数民族音乐是1984年，九年后（1993年）他完成了“土风”的第一、二乐章，2008年写了第三乐章，前后跨度长达二十四年，而在这一期间他曾多次到这一地区不断聆听，反复体验，一些少数民族颇有神秘色彩的音乐生活习俗和很多传统乐器所发出的奇妙声音引发了他浓厚的兴趣。正是这样的现场直感和这样的“临响”经验，才激起他的创造热情并给予他种种创作灵感。我觉得这是任何时代音乐创作的一条基本规律。长期的、直接的来自“田野”的感受肯定会增加作曲家传统文化的“内存”，大量丰富的民间音乐“内存”又成为作曲家获得新颖语汇、奇思妙韵的来源之一。如果没有这二十余年感性体验基础，我们确实无法想象“土

风”会是什么样的音乐风貌。当然,我们也不能忽视作曲家创作“土风”的另一种潜在因素,或者说该作的一个间接文化背景,即作者自幼生活于同属大西南区的重庆。对大西南地区地域文化的历史传统、民俗生活、宗教信仰等的耳濡目染、朦胧感受,早已是作者根基性的文化记忆和精神依托。他可能不会时时刻刻自觉地意识到,但作为一种“剪不断”的精神倾向和地域音乐情结,就如血液一样注入了自己的身心。所以,无论是一种理智的选择,还是创作兴趣使然,这个精神文化倾向,同样在“土风”创作中起到了虽不“显在”但一定“存在”的作用。

三、云南是少数民族及汉族传统音乐十分丰富的一个“聚宝盆”,“滇西”民间音乐更有它独特的魅力和内在的张力

以怒江、独龙江流域及横断山脉为中心,那里居住着怒族、独龙族、白族、景颇族、彝族、纳西族、基诺族、傣族、佤族、布朗族、德昂族、拉祜族等十几个少数民族。他们在传统文化方面的显著特征:一个是比较完整地保留了自身的“原生”性传统甚至是“部落”文化传统;一个是在民俗生活、宗教信仰、祭祀仪式的影响下各类音乐品种深邃的多元文化内涵;一个是在“跨界”背景下形成的区域文化的内在张力。以此为咏诵主题,以其中的音乐蕴藏为作品素材,既是作曲家的智慧选择,也成就了他的创造性追求。同时,对于今后的创作而言,也有一定的启示意义。

四、从总体而言，“滇西土风”三章各有其品格、个性、乐旨、乐风方面的追求

我个人的感觉是，首章具有史诗性，气势大，分量重而意味深远，二章重在风俗性和色彩性，三章突出其舞蹈性和狂放性特征。三个乐章的音乐性格有明显的不同和一定强度的对比，但又在地域音乐传统背景下形成某种统一性，以集中体现作者预设的“滇西——土风”这个总主题。在写作技法方面，我尤其欣赏剪裁、用材的简洁性。每个乐章都通过对特定节奏型和音调的提炼而构成一个高度精制的主题（或音型），然后再加以贯穿运用，其结果是，以十分节省的音调材料求得充实、饱满的听觉效果。这样的旋律展衍方法，在民间音乐特别是民歌中俯拾即是，而且使用的十分精彩。一个一两小节的乐汇，通过重复变化而发展为一首完整的歌曲，看起来简单，仔细分析却大有文章，所谓寓精微于质朴之中，或所谓“绚烂之极，归于平淡”也。如果以西方现代音乐的一个创作流派——简约派衡量，是不是也可以部分地归纳于其中呢？作曲家究竟是理智选择，有意为之，还是在长期田野考察中积累下的某些感性经验的取用，我不敢妄断，但在不断地听赏中，我们确实有这样的认识，而且，觉得把这种简洁手法用的纯熟而又游刃有余，以至它成为“土风”的一个特别显著的特色。

五、在三个乐章中，我最喜欢的是第一乐章“阿佤山”

第一乐章也是近十余年各个民族管弦乐团经常单独演奏的曲目，并且是2011年夏香港中乐团主办“首届中乐国际指挥大赛”复赛的指定乐曲。从标题看，它有明确的主题定位，即以“阿佤山”作为佤族历史文化的象征，对之作史诗式的咏诵。作为云南西部少数民族之一，佤族的历史文化自有它非常特殊的一面。佤族人世代居住在怒江山脉南段的西盟、沧源两县，人口三十余万，语言属于澳亚语系孟高棉语族佤德昂语支。其生活环境偏僻、险峻、封闭，直到1950年代，还保持着原始部落的某些遗风，如“祭人头”、“祭木鼓”等。特别是“木鼓”，西盟佤语称“克洛”、“克老”，沧源佤语称“果洛”。以往，它是佤族村寨和部落的象征，更是原始宗教信仰的崇拜物和通神的工具。凡遇年节、祭祀、歌舞自娱活动，必定举行盛大的“祭木鼓”仪式，经年累月，就很自然地形成了只见于佤族的“木鼓文化”。正是在这种信仰观念的支配下，佤族民众从选择制作木鼓的树材，到拉木鼓回村寨，再到平日的奉祀，最后到节日的全民性大祭，都充满了神秘、庄严、神圣的气氛。基于对佤族传统文化的认知以及作曲家在佤族“木鼓”音声形态的想象，他将“击乐”所奏出的强烈节奏作为本乐章的“基本语汇”而一贯到底，同时与弦乐（中胡）、弹拨乐（三弦）交互运用，完成了乐思的陈述。而我们在他的音乐叙述中所听到的，则是佤族人千百年间生于

斯、长于斯的苦难和悲情以及他们在苦难、悲情中所凝聚的不屈不挠的坚忍精神。从音乐的叙事手法而言，这同样是一种贯穿——一种音乐情绪的贯穿。尽管第二主题是抒咏歌唱的，但它在整体上表达的却是铿锵而又沉重的倾诉。而且，它绝不是某一“小众”的低吟，而是一个民族对其漫长历史的凄然回忆。我每听一次，就如读一部佤族的史诗。这个民族虽然生活于艰辛的环境中，但他们具有无所畏惧的胆魄、守护家园的信念和创造新生活的理想。作曲家在充分体验了这一切之后，最终用“著史”的大手笔和撞击灵魂的音乐语汇谱写出反映这个民族精神的音乐史诗。所以，“史诗性”可以说是第一乐章的一个十分鲜明的特征，厚重、宏大、悲壮则成为本乐章音乐突出的性格。

六、与“阿佤山”同时写出的第二乐章“基诺舞”，咏诵对象变为基诺人，音乐素材也随之改变

基诺族居住在云南西双版纳景洪县基诺洛克山，人口仅万余，属于十万人以下的少数民族。但传统音乐蕴藏丰富，有山歌、风俗歌、猎歌、大鼓舞、铓锣以及各类弹拨、吹奏乐器等。特别是基诺大鼓和竹筒，前者属膜鸣类，后者为体鸣类。作曲家将两者结合为一，背景是“大鼓舞”的风俗性场面，但又以“竹筒”的特殊音色和固定节奏型通贯于全乐章，既保留了其原生性，又极富现代感，在提炼西南少数民族音乐元素方面作了可贵的探索。同时，全曲用中等力度

突出了音乐的愉悦、轻快特点，不仅符合本乐章的旨趣，也同前一乐章形成了一定的对比。

第三乐章“祭祀—火把—烈酒”，虽然写于十多年之后，但与前两个乐章仍然保持了自然而紧密的续接。我们注意到，它的标题没有像前两个乐章那样，标示出具体的民族，而是有意涵盖了居住在滇西的所有民族。作为末乐章，要承担一定的结束功能，因此，把主题扩展到滇西诸民族也就十分必要。在云南多个少数民族的生活中，祭祀、火把都是全民性的宗教、节日活动，烈酒则是普遍的习俗。在这些共同主题的诉求下，本乐章由一个号角式的乐句导入之后，先以唢呐组为主奏出一段气势宏伟的音乐，再用笛乐接过去，旋律欢悦、轻快，并与此前略有对比，随后情绪越来越热烈，有如全民性的狂欢和各族民众的共舞。

总之，首乐章是悲壮的史诗，第二章是欢愉的日常生活图画，第三乐章热烈的各民族祭祀乐舞的宏阔场景，共同揭示了滇西少数民族醇厚的土风神韵。诚如作者自己所说：他写这部作品“不是把玩民俗，而是把自己的灵魂融入民间音乐——远古的，从而创造出一种亚洲式的、中国式的、郭文景式的富于人道主义的音乐”。而且，他还深情地表示，写土风之为，是要“让云南的民族音乐再熏陶我一次”（引自李西安：《我们如何面对 21 世纪音乐》）。面对如此严肃、执著的创作态度，不禁让我们想起了伟大的匈牙利作曲家贝拉·巴托克，同时也从心底对作曲家涌出一股深深的敬意！