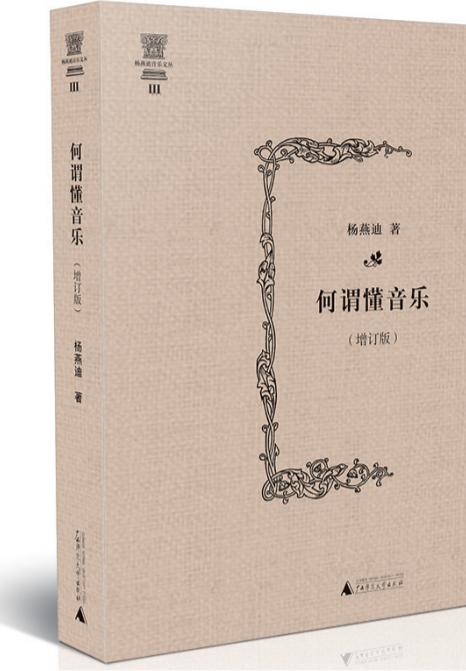


严肃音乐中的幽默

■杨燕迪

杨燕迪 上海音乐学院副院长,教授,研究与教学领域涉及音乐学方法论、西方音乐史、音乐美学、歌剧研究等。《杨燕迪音乐文丛》包括《歌剧的误会》《遗憾的聆听》及《何谓懂音乐》三本。其中,《何谓懂音乐》一辑,所收的文论基本上均与所谓“学理”有关,但行文的方式不是学术性的“论述”,而是随笔式的“漫议”——对音乐审美、音乐理解、音乐创作、音乐表演、音乐价值判断等问题的议论,以及对相关艺术问题甚至音乐学学科问题的思考。



笛的花言巧语接以大管笨拙但不失体面的谈吐,恰似一高一矮、一瘦一胖的两个活宝正在相互调侃(约翰·施特劳斯)。这些玩笑的生动来自大师们对音乐语言内在机制的完美把握和对听众心理期待的准确判断。因此,我们会觉得,这些玩笑中渗透着根基深厚的素养与聪慧,绝非常人的说笑所能比拟。

幽默如果摆脱了故意人为的做作,挥洒自如,信手拈来,那便到了一个只有依靠智慧才能企及的境界:机智。西方人称wit,指的是那种绝对脱俗、清新明快而又意味隽永的风趣谈锋。

一般说来,我们的音乐经验要积累到一定程度后才能开始对音乐中的幽默产生较敏锐的感受。这不仅因为幽默在音乐中属于一种较难把握的表现特质,而且还由于许多音乐中的妙意要在非常熟悉后才会慢慢显露出来。我们说,音乐的抒情意味不难领会,不管是抒发明朗的爱情或是表达悲戚的倾吐。乐音缭绕,曲调婉转,“好听”总是人人喜欢的。然而,音乐的幽默相比起来则更加难以捉摸。我们知道,幽默常常产生于“意料之外”。而在音乐中,要品味“意料之外”的意蕴不知事先要储备多少“意料之中”的惯用语,否则“意外”无从谈起。和语言文字的笑话不同,音乐的幽默效果不会随着熟悉的增加而减低,这也许是音乐最让人迷惑不解的优点之一。一段耳熟能详的相声段子很难再让我们像初次听到那样开怀大笑,而莫扎特的“音乐玩笑”K.522 200年来却总让行家们忍俊不禁。音乐中的幽默或许不如语言笑话那样效果强烈,但它的效力却无疑更为持久。而奇怪的是,对于听者,可能品味的次数越多,效力才越加明显(当然,不能听得烂熟以致到了厌烦的地步)。由此也可见,经验对于理解音乐具有多么重要的意义。

与语言中的幽默一样,音乐中的幽默也具高下之别,文雅或粗鄙之分。故弄玄虚的卖弄虽然有一时的外在效果,但毕竟意蕴浅显,过耳便忘,不足以回味。例如用乐器模仿人声或马叫之类。比此类较高一级的是突如其来惊讶,我们在回过神后会感到一丝恢复平安般的快意。海顿《“惊愕”交响曲》第二乐章在温文尔雅的轻声舞步中突然用全体乐队奏出一声响亮的和弦。据称在首演时这个雷鸣般的乐声震醒了在场那些不懂音乐但仍要附庸风雅的贵妇小姐,使他们在懵懂中丈二和尚摸不到头脑。当初海顿所导演的这个不大不小的恶作剧时至今日可能已不会再让人们大惊失色,但是每当我们听到那纤细的旋律中猛然杀出一声鲁莽的轰鸣,总不免要发出会心的一笑。

真正有水平的音乐幽默是情趣盎然的玩笑:故意搞错了方向的转调,东窜西跑,似乎怎么也找不到回去的路线(海顿《C大调钢琴奏鸣曲》H: 50第三乐章);强弱拍有意颠倒的节奏,使我们的气息一会儿悬在空中,一会儿塞在嗓子眼(贝多芬《A大调大提琴与钢琴奏鸣曲》第二乐章);短

奏曲》中的某些段落),但严格意义上的幽默在巴赫作品中是不存在的。

看来,意大利喜剧剧的兴起与发展是音乐喜剧出现的关键性事件。而意大利喜剧剧对于整个18世纪末的古典音乐风格影响之大是众所周知的,有的乐评家甚至断言,古典时期音乐风格的基础就是意大利喜剧剧的风格。我们这里不准备进行学究式的溯本追源,因此长话短说。最让人吃惊的是,音乐很快学会了歌剧中的喜剧语言,并发展起了独立的喜剧风格——“纯音乐”的幽默。音乐从这时开始,无须台词、剧情的帮助,仅凭自身的声响组合,便能够表现幽默,催人发笑。

海顿全面参与了这场喜剧革命,并最终成为音乐幽默无与伦比的大师。他稍带神经质的节奏感在幽默中似乎特别找到了用武之地。海顿的音乐玩笑俯拾皆是,但他很少依靠外在的夸张取得效果,因而他的机智也只有内行才能领会。有人说,听海顿四重奏而不发笑说明还不懂行(例如《降B大调弦乐四重奏》的末乐章)。您不妨考考自己。

莫扎特自己是喜剧大师,因而他的幽默可以直接受在他所塑造的喜剧人物身上看到。像《F大调第十九钢琴协奏曲》(K.459)末乐章那样热闹非凡的闹剧场面是非喜剧高手所不能驾驭的。可能莫扎特最绝妙的幽默表现是他在《女人心中》对两对男女主人公的讽刺中。当剧中女主角高唱她对爱情的忠贞像岩石一般时,音乐实际上却在嘲弄般地暗示她不可信。莫扎特依靠自己的敏感和洞察成功表达了一般作曲家完全无力把握的微妙反讽意味,这一成就至今无人望其项背。

幽默如果摆脱了故意人为的做作,挥洒自如,信手拈来,那便到了一个只有依靠智慧才能企及的境界:机智。西方人称wit,指的是那种绝对脱俗、清新明快而又意味隽永的风趣谈锋。



音乐家:莫扎特
国籍:奥地利
风格流派:古典



音乐家:贝多芬
国籍:德国
风格流派:古典



音乐家:海顿
国籍:奥地利
风格流派:古典

音乐中的机智多半来自18世纪末的古典主义时期。是否这与当时的文学风气或社交习惯有某种关系?我们不敢妄自评论。不过,我们有把握说,这种音乐机智的出现确实与当时西方调性音乐语言到达黄金时期很有关系。这时音乐语言中等级分明的调性—和声关系以及轮廓清晰的节奏韵律都为音乐中的“意外”出现——这是音乐幽默产生的必备条件——准备了良好的温床。

对机智的恰当反应不是放声大笑,而是会心的微笑。机智不仅刺激神经,更触及理智,它之所以产生笑意,不仅由于奇妙的听觉效果,而且更因为“脑筋急转弯”而带来的理解的快感。大概最有代表性的音乐机智用法是古典音乐中的“双关语”:同样一个音由于处在不同的和声上而获得了不同的意义。当海顿在《D大调钢琴三重奏》H:7的末乐章中,将降A大调的五音降E在休止两小节后突然“变”为B大调的三音升D时,这个似乎神奇的魔法其实就是这样一个个“双关语”:降E实际上没有变(降E等于升D),变的只是和声。但是我们觉得,降E像是一下子换了一副脸孔。先前是正襟危坐,气宇轩昂;休止两小节后,怎么忽然变得神秘莫测、危言耸听起来。正如语言文字中双关语往往体现作者敏锐的才智,音乐的双关语常常不可多得,妙意无穷。

我们已多次提到海顿。音乐幽默至18世纪末时方至佳境,而海顿在这一过程中是贡献最为突出的人物。在他之前,音乐史中虽不乏性情风趣、为人诙谐的音乐家,但音乐风格似乎还未发展表现喜剧的潜能。尼德兰乐派的合唱、帕莱斯特里那的弥撒追求肃穆沉静的宗教体验,幽默与玩笑自然在其中无立锥之地。巴洛克的歌剧多半是王公贵族的消遣,题材一般取自古希腊神话,因而也基本没有喜剧成分。就连巴赫这位似乎无所不能的百科全书式的作曲家,虽然在他的某些作品中具有欢悦调侃的感觉(如《哥德堡变

自贝多芬开始,音乐的幽默表现有得也有失。得到的是更宽广的疆域范围,失掉的是脱俗的机智与细微的风趣。贝多芬仍是18世纪的忠实儿子,他精通音乐幽默的全部十八般武艺,大概只有莫扎特那难以捉摸的微妙反讽除外。然而在他众多的“谐谑曲”中,我们越来越多感到的是粗犷、奔放的野性力量,而不是Scherzo原来的意思——“玩笑”。整个19世纪在贝多芬谐谑曲的威严中似乎有点不知所措——罗西尼还能保持旧日意大利喜剧剧的光彩,但他的费加罗与莫扎特的费加罗相比总显得有些粗俗,过于“油嘴滑舌”;门德尔松对幽默的理解有点狭窄,仅仅满足于《仲夏夜之梦》中那种蹦蹦跳跳的仙女舞蹈;勃拉姆斯一般总是愁眉苦脸,所以很知趣地在交响曲中用温暖深切的小行板代替了谐谑曲;德沃夏克启用民间舞曲的新鲜节奏,悦耳生动,但效果却没有了幽默的意味;李斯特的谐谑风格永远是一股梅菲斯托的魔鬼味道,虽滑稽,但阴森森绝不可笑。再往后,是马勒哭中带笑、哭笑不得的悲剧性反讽(肖斯塔科维奇继承了马勒的这一特质),普罗科菲耶夫“做鬼脸”式的俏皮和斯特拉文斯基的貌似18世纪的“假古典”……

幽默在音乐中经历了一个很快达至黄金高峰阶段,随后逐渐变质、消解的过程。维也纳三大师作为严肃音乐的经典代表,恰巧都是后人难以超越的幽默大师,这一事实提醒我们,严肃音乐给予我们的不仅是优美的抒情、高尚的沉思或者激动人心的奋进,它同样能使我们开怀大笑。不要小看音乐这催人发笑的特质,因为在这笑声中,凝结着人的智慧、沟通与理解。如果说,笑是一种能量的释放与精神的升华,那么,音乐中的幽默就是笑的一种高级形式。它标志着人对于不协调的超越和对于不适的克服。因此,归根到底,音乐的幽默是生命力的张扬。

(《何谓懂音乐》(增订版),杨燕迪著,广西师范大学出版社出版)

故事里的人

本书的撰写者是蜚声文坛的作家、布克奖得主、《英国病人》原著作者迈克尔·翁达杰。

与翁达杰对话的是享誉好莱坞的剪辑师、三次奥斯卡奖得主、《教父》《对话》《现代启示录》《英国病人》的剪辑师沃尔特·默奇。全书以问答形式展开,讲述了默奇在剪辑《教父》《对话》《现代启示录》《英国病人》等重要影片时的创作心得。在这些对话中,默奇的剪辑观念、电影观念乃至整体的艺术观念表现得淋漓尽致。书中还谈到了文学、音乐乃至易经、梦境等与创作息息相关的“题外话”。无论是电影制作者、影迷,还是小说家等其他艺术工作者,或许都能从中举一反三、融会贯通。

翁达杰:作家、电影人亨利·比恩(Henry Bean)跟我讲过一个故事。某天,有人对一个作家说:“你简直不敢相信片人对你的书都干了些什么啊。”而作家却说:“他对我的书没干什么啊。”尽管如此说,书跟电影的联姻往往是很糟糕的。你觉得在把小说改编成电影的时候,会碰到些什么问题?

默奇:最常见的问题是丰富性。一部小说中的故事量远多于一部电影能呈现出来的。总的来说,短篇小说比长篇更容易改编成电影。

作为一条准则,改编小说的时候你必须先问:这部小说的短篇故事线是什么?然后就要作出命运攸关的决断。显而易见的是,电影在视觉上具有高度的重复性。在《包法利夫人》中,福楼拜在描写了爱玛·包法利的眼睛后,又在其他三个地方描写过她眼睛的颜色。而在电影中,伊莎贝尔·于佩尔(Isabelle Huppert)的每一格画面都在说:“这是她眼睛的颜色!”或者“这是她的发型,这是她的装扮”。

那里面有一种巨大的力量。但如果你在故事本来的丰富性之上再叠加这种类型的重复,就会得到一种……丰富和重複结合在一起,想想那将是什么。我得发明一个新词,反正是一种令人招架不住的感觉。要是导演都过于尊重小说的讲述方式,尊重小说特有的细节描写,那就铁定了会给电影带来麻烦。

能改编成好电影的小说都有一定的动态——无论那是一种纯粹在银幕平面上的活动,还是从一种情感状态到另一种情感状态的活动,最好希望是两种兼而有之。

翁达杰:我知道你会阅读那些你剪辑的电影的原著小说,《生命中不能承受之轻》《英国病人》《绿野仙踪》系列,还有《对话》所依据的原著《荒原狼》。而且其中一些你还做了深度的研究,可以说你在电影制作前很早就开始了你的工作。

默奇:是的,我想尽早进入,不但进入小说,而且进入小说作者依据的原始材料。我希望尽我所能接近材料的深层根源。

翁达杰:安东尼·明格拉在写《英国病人》剧本的时候就是这样的。他阅读沙漠探险的书,找到了一些给我的小说带来灵感的现实资料,包括探险队在沙漠里搭建营帐的不同方式等等。

默奇:我也总是选择与我兴趣相吻合的项目来工作,这是整个过程中非常重要的一环。你其实是在为自己寻找一个角色,正如演员将自己塑造成某个角色一样。在理想的情形下,比如像《朱莉娅》中的瓦妮莎·雷德格雷夫(Vanessa Redgrave)那样,演员选择的角色能表达她本人作为一个个体的某种情感真实性,这样才能将她推向一个从未到达过的境地。

翁达杰:作家恰好正是这么做的,或说应该这么做。

默奇:你需要二者的正确平衡——如果你把演员放到一个无法跟她自己的生活产生任何共鸣的情境中,你得到的表演会是虚假的。另一方面,如果你让某人仅仅重复她已经做过10遍的事情,你会得到一种模式化、风格化的表演,演员很容易进入那种状态。对剪辑师而言也是如此。

翁达杰:索尔·贝娄有句话——“我写作,是为了发现命运的下一个房间。”这么说,我认为很多小说是自画像,或者未来自我的画像,是自我探索,即使故事是设置在一个外星场景。你可以尝试这样那样的装扮。

默奇:有人曾如此问W.H. 奥登:“你真的是只能写你知道的东西吗?”他回答:“是的,但你不知道自己知道什么,除非你写出来。”写作是一个发现自己到底知道什么的过程。你不能事先限定自己知道了什么,因为你还不知道自己所知道的一切。

(《剪辑之道 对话沃尔特·默奇》,【加】迈克尔·翁达杰著,夏彤译,北京联合出版公司出版)



《英国病人》剧照



小說与電影——關於不必要的丰富性

迈克尔·翁达杰