



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。



“严肃音乐”这一名称如果深究起来也许名不副实。既为“严肃”,则应不苟言笑,一脸庄重。然而,稍具常识的人便知,这与严肃音乐的实情不符。虽说音乐很难像相声那样逗人捧腹大笑,但如果认为严肃音乐只会一本正经,那就出了大错。记得奥地利钢琴家布伦德尔曾写过一篇文章,题目就叫“严肃音乐真的严肃吗”?在文中布伦德尔以最正统的古典音乐作品为例,说明严肃音乐中原来充满着玩笑与幽默。看来,“严肃”并不意味着拘谨,正如深沉绝不等同于木讷。

音乐中的幽默来自作曲家手下的妙笔和听者的心领神会。既为幽默,多做解释,则不仅画蛇添足,而且破坏了那种“心有灵犀”的神韵。因此,懂得音乐幽默的人必定是一位具备足够音乐经验的听者,正如北方人很难领略上海滑稽戏的笑话一样,较少接触音乐的朋友也很难发现海顿的四重奏有什么地方能催人发笑。音乐是一种语言,这种说法在领会音乐幽默时尤为明显。所谓懂音乐,其实就是能够对音乐的语气、语感和语意作出恰当的反应。她就妙在这种反应很少能被完全替代。如同一种语言中的笑话很难被转译成另一种语言一样,音乐的幽默只能在音乐中传递。如果我向您用文字说明,海顿的《第一百零四交响曲》(“伦敦”)第三乐章A段结束时,音乐在极高音区戛然而止,长时间休止后突然又在低音区冒将出来;或者普罗科菲耶夫《第五交响曲》第二乐章开头单簧管奏出一支轻松、俏皮的主题,您其实根本无法从这些笨拙的文字转译中获得丝毫的幽默快意。除非这两段音乐在您的脑海中立刻奏响。

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应。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”的惯常用语,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,文雅或粗陋之分。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的惊讶,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

笛的花言巧语接以大管笨拙但又不失体面的谈吐,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。

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,意大利喜歌剧的兴起与发展是音乐喜剧出现的关键性事件。而意大利喜歌剧对于整个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歌剧的风格。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。

莫扎特自己是喜歌剧大师,因而他的幽默可以直接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并不可信。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。

■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:“你简直不敢相信制片人对你的书都干了些什么!”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,会遇到些什么问题?

默奇:最常见的问题就是丰富性。一部小说中的故事容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……丰富和重复结合在一起,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,那就锁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



小说与电影——关于不必要的丰富性

■迈克尔·翁达杰