

2013年中国交响乐峰会：

瞩目规范 立足公益 抓牢市场

本报记者 张婷

4月15日至17日,2013年中国交响乐峰会暨中国交响乐发展基金会理事会在福建厦门召开,来自北京、上海、河南、安徽、四川、广东、湖南、内蒙古、山西等省市区及港澳台地区的几十支交响乐团的负责人,与外国交响乐团的同行,以及交响乐相关行业人士齐聚一堂,就交响乐发展问题各抒己见、献计献策。

行业规范受瞩目

经过多年持续发展,目前国内已有50多支交响乐团,这个数字表明中国交响乐正在以蓬勃的姿态向前迈进。中国交响乐发展基金会理事长郭珊认为,作为一种舶来艺术,交响乐在中国的发展仍然面临许多问题,其中,中国交响乐行业规范的制定、完善是一个亟待重视的议题。

德国交响乐团协会总监吉拉德·梅腾斯对中国交响乐行业规范的建立十分关心。在简单回顾欧洲交响乐团发展史、介绍西方交响乐的发展现状后,他对中国交响乐团的行业规范提出了几项具体建议:第一,保证完整的演出季;第二,固定乐团音乐家工

资和社保;第三,确保乐团拥有专业首席执行官和音乐总监;第四,确定乐团的使命宣言;第五,理清年度预算。

中国国家交响乐团团长关峡表示,中国交响乐团想要更好地发展,必须建立行业规范,如院团管理、团员任职等都需要有一套准则,这方面可以向西方一流交响乐团吸取经验。不过,与国外交响乐团的商业运营方式不同,大部分的国内交响乐团是国有性质。因此,“中国交响乐的行业标准应与国情相衔接,我国交响乐团的行业标准制定应着眼公益”。

“目前,相关部门对每年项目的申报、审核的时间较长,这对乐团的演出季安排来说是个很大的问题。”北京交响乐团音乐总监谭利华认为,这是国内一些乐团做前沿计划的时候不能像国外那样规范的重要原因。

发展仍缺市场支撑

与会的交响乐界人士有着一个共识:目前的国内交响乐市场还不够成熟。不少乐团负责人透露,一场音乐会一套节目连续演出两场,观众就可能寥寥无几

了。更多的情况是,曾经演出过的音乐会曲目不知何年何月才能再登舞台,这对乐团回收资金造成很大的影响。

为了培养观众群,扩大社会影响力,交响乐的普及成了各乐团的工作之一,不少乐团铁下心来先做“赔本买卖”。“作为国家级院团,中国爱乐乐团每年要完成16场公益演出的任务,这是我们义不容辞的工作。”中国爱乐乐团团长李南说,乐团每年为这些演出投入100多万元。

上海爱乐乐团艺术行政顾问曹以楫说:“我们的音乐生态跟西方国家的不同,中国交响乐目前仍缺乏市场支撑。比如,在墨尔本,交响乐的普及工作主要是由社会和学

形象营销不可忽视

宣传是大众认识交响乐团的重要环节,乐团形象的好坏将直接影响市场收益。不少与会者认为,国内交响乐团在这方面力气下得还不够大。

如歌文化传播有限公司董事长张克新表示,国内交响乐团宣传做得少,可能是由于经费的问

题。如微博平台是免费的,很多乐团都开了微博,但这只是采取比较低端的宣传方式,仅仅起到“广播”的作用,起不到高级的形象推广作用。“适当的宣传投入对乐团的运营是有益处的。如通过放置易拉宝这种成本较低的方法来宣传一场音乐会,内容要以图片为主。同时,也在报纸、杂志上做一些宣传。”

郭珊认为,国内交响乐团的确应更加注重形象塑造与营销。她建议,各乐团不妨联合营销,降低成本。“联合可以有多种方式,如联合邀请著名指挥、艺术家,包括联合委约创作。”

此外,不少与会媒体人反映,很多乐团提供的宣传材料信息量很少,缺少亮点,导致宣传不够给力,乐团形象大打折扣。对此,一些乐团负责人表示,交响乐团宣传人才匮乏也是目前乐团进一步发展需要解决的问题之一。

天津音乐学院院长徐昌俊表示,该学院一向重视这方面的人才培养,专门成立了艺术管理系。“这个系虽然年轻,但是学生的外语和音乐文化素质都很好。”他希望,各大交响乐团能到天津音乐学院挑选人才。



说《蛐蛐四爷》

穆凡中

《蛐蛐四爷》是一出以本世纪初天津一个大家族为背景展开的同室操戈、明争暗斗、陷害忠良的悲剧。这样一个主题,对于中国观众来说早已是深恶痛绝又十分熟悉的了。这出戏之所以受到观众欢迎,说它的故事有传奇性,是因为它是以养蛐蛐和斗蛐蛐这样一个很独特的载体来展开斗争、展示人物性格的——表面上是蛐蛐在斗,实际上是人在斗。

导演方沉说,这个戏“首先要追求导演营造一种斗蛐蛐的文化,然后去讲这个故事。斗蛐蛐是这个故事得以存在的基本载体,我们要斗得很地道、很在行,要有这个气氛,所以我选择了写实主义风格来制造出一个真实的人文环境。”确是这样,这出戏把斗蛐蛐这种闲情文化展示得淋漓尽致,而且由始至终把斗蛐蛐和人与人斗联系得非常结实,无一处松扣脱套。

更为可贵的是,剧中很多内容用很美的表演形式表现出来。比如大少爷盘问“长胜大将军”的来那一段戏,四爷背的那段264个字的“蛐蛐谱”,演四爷的张金元就是用传统曲艺“贯口”(用很快的速度在不明显换气的情况下,叙述很多事物)的技巧完成的,达到了内容和形式的完美统一。

写实主义风格也表现在这出戏的“远景”上。舞台设计朱张最满意的是斗蛐蛐的一山堂那景:栏杆、花格窗子等镂空的建筑部件、灯笼、茶馆幌子等装饰物的繁缛和大红大绿颜色营造出的民俗气息,很调和地渲染出一山堂这娱乐场的热闹气氛。而导演有意把斗蛐蛐放在后厅——幕后,战况由一山堂的执事通过一道门一次次地传报出来,一次比一次紧张,加上用戏曲锣鼓点造成的强力节奏变化,那幕后残酷厮杀,你死我活的情形,便由观众在想象中完成了。把斗蛐蛐的情形“虚”在幕后,为观众的想象力提供了很大空间。

用中国戏曲锣鼓点来充当戏的音乐、音响是《蛐蛐四爷》这部话剧很突出的一个艺术特点:由一幕的堂会,二幕一山堂斗蛐蛐,三幕四爷受刑到四幕余母剪断,在推动情节发展、烘托气氛、把握

节奏、人物内心外化等各方面,都起到了不可替代的作用。

已故戏剧家焦菊隐说过:“写戏就是写人。写人,就是写人物性格。”《蛐蛐四爷》之所以被公认为是一部成功之作,也是因为它塑造了一批性格独特、栩栩如生的人物。构成这部戏剧的12个人物,各式各样,个性鲜明:主人公蛐蛐四爷余之诚好斗求胜、狂热执着、嫉恶如仇、清纯善良。余家的3个少爷,老大卑鄙阴狠,老二凶恶冥顽,老三糊涂颓废。余母吴氏套着沉重的“名分”枷锁,一辈子挣扎要出人头地,却一次又一次被打入生活的地狱,大起大落之后大彻大悟。蛐蛐把式常爷,“总想离人远点,不掺和人世间的事儿”,到头来却被人害。命运悲惨,却因为曾经风光一时而留下一身霸气的小翠,白拿钱,吃大户的老混混,族长三元,善良淳朴的小徒弟嘎三儿等,都是些性格复杂、不能用简单类型去归类的人物。

对人物理解、体验得最为深刻、体现得最圆满的是扮演四爷的演员张金元。通过情节发展,张金元把四爷的性格变化概括为狂、真、悟、狠4个字,每个字便是每幕戏中四爷的“色彩”主调。这样,“人物命运变化的轨迹”也就把握得十分准确,表现得十分清晰了。很可贵的是,张金元(也包括其他演员)用独特、鲜明的性格化行动把剧作的深意——通过两只小蛐蛐的撕咬揭示人间的真与假、善与恶、美与丑的较量,演得那样淋漓尽致,震撼人心!

田沁鑫《青蛇》：

诚意讲述的灵性之作

闫平

欲望这只妖兽,皮毛柔暖、姿态缠绵,却冰凉残酷,需要猎物终生以血泪、肉身、寿数来供养。话剧《青蛇》里,它诱惑了蛇成妖,牵扯着法海不成佛,最终又开启了六百年后另一段劫数。剧中人物未离轮回,来到现代的结局——车站上绿裙的小青,穿着哈伦裤的白素贞,帽衫板鞋的许仙,拎着皮包的现代法海,还有他们身边的少年……

法海是剧中一步走活全盘的好棋。他不再是无情的妖僧,成佛的执着都放下了,田沁鑫赋予了他高僧大德的慈悲,让他抱着“不为自己求安乐,但愿众生得离苦”的愿心,极其顺畅地进入这个故事中来,行走无碍。一个“青年和尚”的艰难修行和白蛇的“爱别离”、“青蛇”的“求不得”,一起成为故事主要的前进路径,戏剧矛盾从角色对抗被引入人物内心,田沁鑫没有增加章节,也没有增加新人物(寺僧“济着”可以看成是原故事中放走许仙的小沙弥的变身)。话剧《青蛇》这瓶新酒口味饱满、酒色艳丽,装它的旧瓶却堪称原封。

该剧舞台之美,令人难忘,如置放莲花的琉璃器。开场即是惊艳。秦海璐、袁泉所站之处,水纹荡漾、雾气弥漫,真如深山洞府。二蛇一青一白两袭长裙贴身飘逸,尽显曼妙曲线,更设计成镂空样式,除了胸前股间有蕾丝覆盖,仿佛肌肤全露,美艳得令人不敢直视。待二蛇来到红尘中,3面高9米、宽14米的高墙上有江南亭台、雕窗画檐,墙下便是大宋临安。

听说制作人李东曾皱着眉头算舞美账——“怎么花了这么多钱!”但难得《青蛇》有如此高投入的奇幻舞美,却不拿“大制作”做噱头,这个剧是定了心思“演故事”来的。

当然,该剧在最终呈现上,仍有可商榷处。田沁鑫在谈《青蛇》创作时,多次表示对京剧《锁麟囊》的推崇。《锁麟囊》是菊坛泰斗翁偶虹的得意之作,兼具文人才思和伶人智慧,在幽咽深邃的程(砚秋)腔之外,最注重插科打诨的调剂作用。田沁鑫在《青蛇》中也颇注意剧场效果的冷热调剂,在每个大段落的情感戏后都安排

了俏皮包袱,这不能简单指责为对观众笑声的索取,更多的是对中国传统剧场氛围的回溯。但那些意在轻重腾挪的小玩笑,过于紧贴正戏,不仅显得刻意,失去了灵巧,也影响了观众要喘口气、定定神的观演需求。

《青蛇》舞台上,青蛇憨媚、白蛇柔情、法海苦修、许仙痴弱,都各自动人。但在侧幕的阴影里,始终是田沁鑫坐在那里,用她一贯低而平缓的声线,诚心诚意向你讲述这个故事怎样由她内心心中寻得、捧出。



《青蛇》剧照

在歌剧演出日渐增多的中国,笔者认为,有一个基本问题还没有清晰的答案,即:我们如何欣赏歌剧?

歌剧这门艺术形式从孕育至今的400多年时间里,一直是西方观众的宠儿,更是艺术舞台上的主角。复杂的艺术样式能承担更深刻的艺术诉求,能表达人类内心更加丰富和细腻的情感状态,理解并征服一部部经典的歌剧会让中国观众的欣赏能力大增,也会让今天这个浮躁的社会更加有“耐心”。同时,如果中国观众从歌剧开始了解西方的语言、文化、精神追求和艺术表现手段,再反观我们自身文化中的各种得失,必会有更深入的理解。

歌剧在文艺复兴时产生于意大利佛罗伦萨。文艺复兴时期,意大利半岛是欧洲文化的发动机,意大利语是当时最为通行的语言。而意大利语由于每个单词及其变位后的结束音节都是元音,因而发音响亮,利于歌唱。其后的阉人歌手与美声唱法能够在意大利诞生也与语言有关。而且,怀抱复兴古希腊罗马观念的拓荒者们希望能用音乐来讲述故事,而那时的主要歌剧题材都和宗教有关,因此,清晰明了并感人的叙事功能成为歌剧的特点。可以说,歌剧是一门用音乐来表现戏剧的艺术样式,也就是说在歌剧中,戏剧第一位,音乐第二位。

自歌剧肇始,按照年代的顺序通常分为4个时期。即:巴洛克时期、古典时期、美声和浪漫时期、现实主义时期与现代歌剧。歌剧的第一个辉煌出现在巴

洛克时期。以亨德尔(1685—1759)的歌剧为代表。其后经过众多作曲家的努力,歌剧进入古典时期,在莫扎特的时代步入第二次辉煌,尤其以他的晚期4部歌剧《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》和《魔笛》(1786—1791)为代表。

第三个时期,美声和浪漫时代的歌剧,以罗西尼的《塞尔维亚理发师》、贝里尼的《诺尔玛》和多尼采蒂的《爱情灵药》为代表。1850年以后,意大利语歌剧的标志性人物威尔第的《纳布科》、《弄臣》、《茶花女》、《阿依达》、《命运之力》和《奥赛罗》与德语歌剧的划时代人物瓦格纳的歌剧《汤豪森》、《特里斯坦与伊索尔德》、《指环》,将歌剧艺术推向历史最高点。第四个时期,19世纪末20世纪初,歌剧由意大利作曲家普契尼领衔进入现实主义时期,代表作品有《波西米亚人》、《托斯卡》、《蝴蝶夫人》和《图兰朵》等,并在欧洲各国家和民族间发扬光大,紧接着由法语歌剧(佩利亚斯和梅利桑德)(作曲德彪西)、德语歌剧《莎乐美》(作曲理查·施特劳)斯、英语歌剧《皮特格雷斯》(作曲布里顿)等催生了一系列现代歌剧的产生。

可见,作为西方核心艺术形式,歌剧具有高度浓缩、高度综合、高度技巧的特点。如何欣赏歌剧,对于非西方的观众一直是一个难题——非西方观众会发现

欣赏一场歌剧的演出很“累”,需要动脑子和调动各种神经感官,并在智力上与舞台表演一起完成戏剧的进行。

首要原因是剧情和语言的隔阂。歌剧演出用原文演唱,现场翻译字幕是欣赏的瓶颈,对于现场观众而言,要在瞬间记住冗长的外国人名,跟随复杂的故事情节看字幕,并感受音乐的变化,确实是一个挑战。同时,中外文化不同,表达情感和戏剧理念的方式不同,国人总会有难以入戏的感受。

其次,非西方观众不习惯用音乐来理解戏剧的进行。由于音乐习惯不同,西方歌剧中音乐在表达戏剧进行时往往轻旋律、重视乐队,更多从和声、节奏、音色等方面暗示戏剧进行。这与国人对于音乐旋律的渴望形成了欣赏矛盾。歌剧中,人物感情脉络的变化和国人的情感诉求也不一致,再加上歌剧故事里的西方历史、宗教和神话的背景,对于一般观众而言是一个极高的门槛。

因此,作为非西方观众,欣赏西方歌剧,首先要做到的是提前熟悉剧情,并对主要人物的唱段和主导动机提前进行了解,这样在现场就不会捉襟见肘。如果有条件能够阅读原文字幕,体会作曲家是如何潜心创作每一个字词,再加上对于美声唱法中的各种声部,如女高音、男高音、女中音、男中音和男

我们如何欣赏歌剧

郝维亚



1835年《费加罗的婚礼》海报

低音不同的表达方式的感觉,笔者相信一定会受益匪浅。对于优秀艺术的感知,不能采用“厕所读物”的方式,或者所谓文化休闲和文化消费的方式来获得,而要理解人生获得美感是一条艰辛的道路,唯有学习和通过深刻的艺术体验与必要的欣赏准备才能真正感受到艺术的伟大,进而体会人生的甘苦。

歌剧的历史是由伟大的作曲家、戏剧家和他们伟大作品构成

的。其实这些伟大的艺术家和你我一样,都是经历了生老病死和感情折磨的普通人。他们的伟大在于通过创造了一系列剧中的人物达到不朽。这些剧中人物的形象和他们的命运,不仅仅是他们那个时代的代表性人物,同时也是超越了那个时代的英雄。所有的观众正是通过对这些人物的了解,对这部作品的欣赏,从而体验了“不朽”,并将这样的情感“移情”到自己的身上,为平凡的人生找到艺术和智慧的光芒。