

“1 + 1 = 3”的音乐

记旅法作曲家、“罗马大奖”获得者徐仪

刘涓涓

采访摘录

- “我属于少数可以拒绝约稿的人，因为我不愿时间的限制把作品写砸了。我要对听众负责，对自己的音乐人生负责，也要对音乐历史负责。”
- “作曲家为什么一定要区分性别？作曲家要靠作品来说话，而不是靠性别的差异来获得某些优势。否则，就是承认某种歧视，承认女性是第二性。”
- “我没有研究其他中国作曲家，因为我关心的是自己需要的东西，是世界性的音乐。”
- “有人说我的缺点是孤傲，可能就是因为我不太顾及周围人的评价。”
- “搞艺术、搞音乐最重要的是人品。对于学生，我首先希望他们要学会做人。”

“作曲家、‘罗马大奖’获得者”。徐仪的名片上仅有这寥寥只字的介绍。在谈到某些经历时，徐仪也只是微笑着轻描淡写地说“当年我住在梅迪奇庄园的时候”，但略懂音乐史的人都知道，“罗马大奖”在艺术界的地位与影响颇似科学界的“诺贝尔”奖，它由法国在17世纪设立，专门颁给富有才华的年轻美术家、建筑家和音乐家，并将居住于罗马梅迪奇庄园数年的待遇作为第一名获得者的物质奖励。柏辽兹、比才、马斯涅和德彪西等诸多杰出作曲家都曾获得过这一殊荣。徐仪则是首位获得“罗马大奖”并曾入住梅迪奇庄园的华人作曲家。而且，这是一位女性。

当然，获奖与否并不完全等同于艺术价值，像拉威尔这样杰出的作曲家，尽管锲而不舍地参赛却始终未能获得过“罗马大奖”第一名，但他的音乐却同样载入音乐史册。因而，在聆听徐仪的音乐时，我提醒自己排除那些荣誉光环带来的干扰。客观地说，徐仪细腻而不失大气、沉着而富有张力、略显复杂但依旧动听的音乐确实很有感染力。特别是，我从中感受到了她对音色突出的感受与掌控能力，以及她对于中国文化思想与众不同的表达方式。这位通晓法语、英语和意大利语的作曲家在谈到自己的事业时显得十分自信，想必和她自身的文化涵养、音乐修养和专业功力不无关系。

创作思维：“把易经的观念和频谱音乐融合起来”

关于创作思维，徐仪简洁地说：“我就是把《易经》的观念和频谱音乐融合起来”。多年徜徉于中法文化，徐仪深谙《易经》的思想内涵和频谱音乐的艺术特质。

《易经》是中国传统文化宝藏中研究世间万物变化规律的一门哲学典籍，故而它在英语中被译为“变化的书”（*The*

Book of Changes）。《易经》由卦辞及爻辞组成，用六十四个卦象揭示天地万物运动变化的普遍规律。其主旨是“一阴一阳之谓道”，即“万物万象的内部同时存在阴阳两种相反的属性，它们互相依存、互相为用，并始终处于彼消此长，此进彼退的动态平衡状态”（《周易》[DB].<http://www.sdzzyj.com.cn>）。

《易经》伴随我国的社会文化历史走过了三千年，已经成为了中国文化和民族精神的象征。频谱音乐（Spectral music）则是20世纪70年代起源于法国、影响日趋扩大的现代音乐流派。创始人梅西安弟子、法国作曲家格里兹（Gerard Grisey, 1946-1998）；作曲原理是遵循泛音列的基本物理性质，在保持音乐整体性与连续性的前提下，通过配器手段不断调整和改变声音中的泛音比重和音响色彩。频谱音乐的创作理念融科学性和艺术性为一体，继承了德彪西和梅西安追求声音色彩的法国现代音乐传统。徐仪采纳频谱音乐成为其创作思维的一部分，正是因为她接受了这样的创作观，另一方面，还和她当时在巴黎音乐学院师从格里兹并受其深厚影响有关。

《易经》与频谱音乐，前者代表了古老的中国哲学思想，后者是20世纪后半叶新生的西方现代音乐文化，二者能够结合的奥秘就在于，《易经》所归纳的阴阳变化规律，正好能够指导作曲家在频谱音乐中如何保持声音的运动和平衡。而且，徐仪对《易经》哲学思想的借鉴，也使她的创作思维打上了“母语”文化的烙印。《1+1=3》是徐仪的重要作品之一，她解释说：“‘1+1=3’不是一道简单的数学题，而是指一种文化融合了另一种文化，就会产生第三种文化”。作品为打击乐独奏家与两个打击乐团而作，两个打击乐团演奏中西两类打击乐器，象征着两种文化的邂逅、碰撞和交融。

打击乐独奏家则仿佛代表本体“我”，在东方与西方、古代与现代、存在与不存在以及阴与阳这些两两相对、互有对立的思想文化缝隙里，探寻第三种文化和自己想要的音乐个性。音乐初听之下给人以淋漓和震撼之感，细细品味感到不足之处是某些过渡还有雕琢的痕迹。但整首作品能量充沛，张弛有度，是目前为止最能够体现徐仪创作观念的中法文化“混血儿”。

音乐特色：“我需要的是世界性的音乐”

尽管通过寥寥几首作品无法定论一位作曲家的音乐风格，但至少可以肯定徐仪的创作特色在于：广泛吸收电子音乐、空间音乐和微分音音乐等 20 世纪以来诸多流派之所长，作曲家力图做一个真正自由的人。这也印证了当徐仪被问到“你如何看待其他中国作曲家的创作”时，她所做出的回答：“我没有研究其他中国作曲家，因为我关心的是自己需要的东西，是世界性的音乐”。

徐仪使用电子音乐手段，不仅是因为 20 世纪以来的现代创作与电子音乐密切相关，法国又是电子音乐的重要发源地；还因为徐仪曾入选法国国立音乐音响研究所（IRCAM）专门进修过计算机音乐。但她既不喜欢也不使用电子音乐的音色，而是把它放到与传统音乐语言平等的地位来看待，将计算机音乐作为一种创作手段去处理真实的音色，使之达到自己想要的音色效果。空间音乐是 20 世纪中期伴随着电子音乐的产生与发展而出现的音响概念，也是徐仪创作的重要特色之一。她为 14 件乐器与 8 声道而作《盈与虚》、为 12 件乐器与 8 声道而作《逍遥游》等十多首作品都体现出这一观念的影响，都使用了常规发声媒体与音箱的混合编制。她使用 8 个音箱，客观上正好与《易经》中“八卦”的概念相吻；而且，音箱之间是按照一定的时差和组合方式发声，形成动态的音响空间，折射出《易经》和频谱音乐中“变化”与“运动”的深刻内涵。微分音音乐也体现在徐仪的创作中，她常常把音高分解成小于半音的微分音，在乐器的不断组合与时间运动中形成色彩斑斓的音响流。

徐仪对电子音乐、空间音乐、微分音音乐这三种流派的借鉴，都源自她把音乐看作音响、追求声音色彩的频谱音乐创作思维。徐仪的作品中有时也能见到艰深的技巧和繁复的谱式，但审美情趣却又不同于以芬尼豪赫(Brian Ferneyhough)为代表的新复杂主义——虽然在 1989 年获得巴黎音乐师范学院作曲高级文凭后，徐仪曾赴加芬尼豪赫所在的美国加利福尼亚音乐学院学习过一段时间。也就是在那里，她经常听到他们提到格里兹，并最初接受到频谱音乐的观念。可见，徐仪在借鉴一切技术手段时，都是以个人的创作观念和审美情趣为前提来确定哪些才是自己有用和必要的东西。

美学观念：“音乐创作要天才般的本领”

能够写出好作品的作曲家，头脑中除了持有明确的创作思维，还必然包含富有见地的美学观。徐仪是一个“唯音乐论”者。她将现代作曲家分两种类型，一种以“新维也纳学派”和布列兹为代表，强调技术的作用与意义，其音乐特点是高度逻辑化。她认为这种类型的作曲家之所以能够达到一定的音乐成就，归根结底是音乐天赋极高。另一种作曲家以里盖蒂、泽纳吉和“频谱音乐”学派为代表，他们把声音的本质看得比理论更高，讲究作品的境界而将技术放在其后。在这两类作曲家中，徐仪更欣赏后者，并称之为“更为上品”的作曲家。采访中，徐仪经常谈到“频谱音乐的技术其实很简单”、“音乐不用谈很多技术”等观点；也明确提及尽管师从格里兹学习多年，对方也很少讲自己是如何具体去处理技术问题。但是，伴随作曲家一生的创作有项非常重要的工作，就是拿着前人的作品、有时包括理论家的成果去分析其中的技术细节。只不过，作曲家把领悟到的技术化作音乐的表达方式融入创作，而理论家把研究出的技术规律总结提升为作曲理论。所以，当徐仪写满细密音符和各种复杂记号的作品构思设计在我眼前轻轻掠过时，我想它背后凝聚的功夫只有作曲家自己知晓。她“不谈技术”不说明她的创作就没有技术，她是把技术看作创作的工具和途径，而把艺术感觉和文化修养视作音乐的最高境界。

“天才”也是徐仪经常提到的词汇。她认为音乐创作要靠天才般的本领，而大师级的人物都具有这种天生的能力，由此引发对左右 20 世纪音乐创作道路的风云人物进行了点评：斯特拉文斯基是一个真正的天才，而且是一个多面性的天才。里盖蒂则是 20 世纪上叶出生的新音乐作曲家中令她最为钦佩的一位，认为他的风格虽然多变，但总是变得恰到好处，显示出独有的天赋。斯托克豪森也是她所欣赏的那类极端聪明的人。贝里奥在字里行间常常迸发出思想火花，但深刻性不够。潘德烈茨基的经典作品都包括在上世纪写《广岛受难者的挽歌》的那个年代。可见，徐仪还是一个持“天才论”观点的作曲家。

学习经历：“我很庆幸没有走过弯路”

当追溯到徐仪的学习和成长经历时，她说“很庆幸没有走过弯路”，甚至“觉得人生的每一步好像是命中注定”。其实，一方面是聪颖过人的资质与顺利成长的经历使徐仪从小养成了自信的个性，树立了高远的人生目标。而后，又是坚实的专业基础和坚韧的毅力“注定”她一步步取得成功。

徐仪 1978 年考入上海音乐学院附中学习二胡。随着年龄的增长与学习的不断深入，向往世界音乐殿堂的徐仪逐渐感到单纯学习民族乐器仍有局限，而音乐创作不但更符合自

己沉着内敛的性格，而且可能是一条实现个人理想的途径。于是，她在1981年以二胡和作曲双专业考入上海音乐学院本科后，最终单向选择了作曲以使自己能够投入全部的精力。1986年，徐仪以突出的成绩毕业留校任教。这段在上海音乐学院渡过的青少年时期对徐仪后来的成功产生了决定性的影响。从事频谱音乐的研究和创作对作曲家的音高辨别力和艺术鉴赏力都要求极高——而徐仪在附中阶段已练就了灵敏精准的听力；系统深厚的中国民族音乐和传统文化知识则是从幼年学习二胡开始就耳濡目染；加上陆在易、陈铭志和甘璧华等作曲、和声各科老师的倾心培育，她进一步获得了扎实的写作功底和坚实的理论基础。这些能力在徐仪1988年被文化部公派法国留学后得到普遍承认：就读巴黎音乐师范学院一年后获得作曲高级文凭第一名；1994年获巴黎高等国立音乐学院作曲第一名；1996年获“罗马大奖”；特别是作品《盈与虚》在继斯特拉文斯基、梅西安、约翰·凯奇、里盖蒂和贝里奥等20世纪许多杰出作曲家的作品之后，被法国教育部选为2006、2007年法国高考音乐专业试题，意味着徐仪及其音乐载入了法国音乐史册。

徐仪对于导师们充满了感激之情，尤其是怀念已经离世的格里兹，认为他不但教会学生如何创作，更在人生的许多关键时刻点拨了自己，譬如经常告诫她“要学会拒绝”。多年后，当世界各大乐团和艺术节的委约纷至沓来时，徐仪常常婉拒那些时间仓促的稿约。她说：“我要对听众负责，对自己的音乐人生负责，也要对音乐历史负责”。格里兹对这位中国学生的认可，能在他为徐仪申请“罗马大奖”时写的推荐信中窥见一斑：“她深入的思维和时间上毫无缺失的准确拿捏，还有她在和声与音色上的独特运用，这些都呈现她具备卓越作曲家的优质。

此外，中国出生的徐仪，不仅能汲取道家哲学精华，更达到了与其宗旨相辅相成的音乐创作。我也深信，她的音乐作品在法国音乐领域里将会留下非凡的音乐史迹”。这样的评价，既反映出格里兹做为导师，对自己心爱的学生及其创作有着深入的了解和殷切的期望；也同时说明了他作为一个音乐流派的权威人物和世界级作曲大师，对这位年青作曲家创作成果的肯定和未来艺术成就的预见。

人生信条：“不做第二性”

在古今内外的音乐创作历史上，作曲家的职业角色被男性牢牢占据，女性可谓凤毛麟角。这种现象背后是复杂的生理、历史和社会原因。法国作家西蒙·波娃（Simone de Beauvoir）在她享誉世界的著作《第二性》中，将女人称作“第二性”，并提出著名的女权主义观点：“女人不是生下来就是女人，而是后来才变成女人”（西蒙·波娃《第二性》[M]，桑竹影、南珊译，湖南文艺出版社1986年版）。所以，作为事业成功的女性，她们总是比男性更加引人关注，音乐

领域也是如此。科普兰、巴伦伯依姆和皮亚·卓拉等20世纪众多杰出男音乐家的导师布朗热（Nadia Boulanger），就曾被问到作为一个女性音乐家的感受。这位“现代音乐之母”从容回答说：“我已经做了五十多年的妇女了，所以没有什么新奇的感觉”（阿伦·科普兰《娜迪娅·布朗热——现代音乐之母》[DB]，汪启璋译，<http://www.wunderhorn.com>）。

但另一方面，女性在事业上的拓展要比男性付出更多努力。徐仪最初和一些世界知名的大乐团合作时，就感受到了来自性别差异的压力。她用行动来回应——对每件乐器进行充分的了解，甚至买回乐器回家揣摩音色和演奏法，在具备演奏可能性的前提下挖掘新技法和新音色，然后在排练中又亲自示范，使这些世界一流的演奏家们服气。徐仪由此得到切身体会：“作为女性，在事业上要比男性付出更多。而当女性比男性有着明显优势时，他们还是会发现和承认你。”不过，徐仪也收获了男性作曲家不可能得到的创作经验。母亲角色使她品尝到美好崇高的情感体验，激发了创作灵感。她在写作中开始有意识地使用儿童纯洁的声音，甚至曾安排小号手吹奏儿子幼时玩耍的小喇叭，得到非常童真又奇特的声音感受。

总之，徐仪认为自己并非强悍的女权主义者，而只是坚守“不做第二性”的原则，任何时候都是首先审视自己是否已经尽最大努力做到了最好。她说：“作曲家为什么一定要区分性别？作曲家要靠作品来说话，而不是靠性别的差异来获得某些优势。否则，就是承认某种歧视，承认女性是第二性。”这种平等的眼光、平和的心态和踏实的作风，是否值得追求事业成功的女性们沉思呢？

采访中，徐仪女士给我留下了智慧、自信和执着的印象，但同时也在她的彬彬有礼之下觉察到了难以靠近的心理距离。我的感受并未说出口，善于自省和思考的作曲家就坦诚地道出：“从小到大、包括如今在法国，都有人说我的缺点是孤傲，可能就是因为我不太顾及周围人的评价。但了解我的朋友都知道我待人是真诚。”敏感和独立是艺术家的特质，它和创造性职业特有的思维方式和心理活动有关。这种特质可能源于自发的本体保护意识，目的在于使个人的艺术观念不受外界侵扰。里姆斯基-科萨柯夫就曾说过：“创作时别人参与意见是有害的，我宁愿作品写得差一点，但至少要求它是作者的独到之见，全部属作者所有”（里姆斯基-科萨柯夫《我的音乐生活》[M]，吴佩华译，上海音乐出版社1988年版）。如果是这样，为了保持创作个性而存在的“缺点”就可以得到理解了。

刘涓涓：武汉音乐学院作曲系副教授