

当代中国交响音乐的符号叙述策略探析

——以张千一的《我的祖国》为例*

张兆麟

摘 要：张千一创作的交响套曲《我的祖国》在兼顾可听性与专业性的同时，利用标题建构音乐叙述框架，将新时代的丰富内涵和人文风貌作为展现祖国形象的重要路径，为大众进入《我的祖国》语义空间奠定了理解基础。本文以符号叙述学视角为切入点，分别从“标题指示与叙述分层”“双轴操作与双层结构”“音乐互文与情感言说”三个方面，揭示中国交响音乐聆听与阐发的更多可能性。

关键词：《我的祖国》，音乐叙述，祖国形象，符号叙述学，中国交响音乐

Semiotic Narrative Strategies in Contemporary Chinese Symphonic Music: Zhang Qianyi's *My Motherland*

Zhang Zhaolin

Abstract: The symphonic suite *My Motherland* composed by Zhang Qianyi, considering both listenability and professionalism, constructs a musical narrative framework using titles. It takes rich connotations and humanistic features of the new era as a pathway to showcase the image of the motherland, laying a foundation for the public to understand its semantic space. From the perspective of semiotic

* 本文为甘肃省哲学社会科学规划项目“当代中国交响音乐创作中的敦煌叙事研究”（2023YB098）阶段性成果。

narratology, this article delves into three aspects of the work, namely “title indication and narrative stratification”, “dual axes operation and double-layer structure”, and “musical intertextuality and emotional discourse”, revealing further possibilities for listening to and interpreting Chinese symphonic music.

Keywords: *My Motherland*, musical narrative, image of the motherland, semiotic narratology, Chinese symphonic music

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202402016

1916年12月,萧友梅先生创作的《哀悼进行曲》问世,标志着中国交响音乐创作的开端(梁茂春,2008)。在随后的百年发展历程中,中国交响音乐伴随着近代中华民族的奋斗史一路成长,形成了自己独有的特色。其中,中华民族共同体特征和人们对祖国的强烈认同成为音乐创作题材的重要源泉。随着时代的发展,祖国形象的艺术呈现也与时俱进,新时代的丰富内涵和人文风貌成为当今作曲家们突破传统创作构思的重要表达途经。张千一创作的大型交响套曲《我的祖国》是近年来此类题材中最具代表性的作品,该作品一经上演便获得了广大听众和专业人士的一致好评,正如作曲家自己的感悟:“希望在回应时代命题的同时,也能让普通观众和音乐专家都感到满意。”(杨燕迪,2020)然而,要处理好作品的内容与形式、可听性与技术性之间的关系却非易事。为了对该作品中祖国形象的艺术呈现进行深入彻底的分析,还需透过文本与文化的关系,将历史、语境、审美判断等要素联系起来,把文本置于广阔的视域内丰富其意义的解释,以此更好地把握当代中国交响音乐中祖国形象的精神特征。

一、标题指示与叙述分层

大型交响套曲《我的祖国》采用“标题音乐”(program music)的形式,是作曲家通过标题或者更加详细的文字说明,引导听众按照自己的构思与创作目标去认识纯器乐作品的一种方式(殷遐,2021, p. 112)。标题音乐相较于纯音乐,更加强调通过音乐形式来表现音乐之外的事物并将其演化成一种内在的精神营造。英国音乐学家戴里克·柯克(Deryck Cook)在其著作《音乐语言》(*The Language of Music*, 1959)中写道:“如不借助解释性标题,音乐所表现的对象就不能立即被人识别。”(1984, p. 10)他还进一步借用滕尼

孙的《诗数行》来证明标题对文本内容意指的重要性以及标题引起人们对音乐幻想的合理性。显然，作品的一级标题在符号意指过程中发挥了重要的指示性（index）作用，而每个乐章的二级标题又携带着相对独立的意义构成了单独的符号。这也符合作曲家以套曲形式构建祖国形象的用意，它既强调各乐章作为祖国形象的成分因素，同时也突出了各乐章在曲式结构中的独立性。并且就完整性而言，每个乐章都可以作为单独的作品来演奏。

音乐是否可以叙事，一直以来都是人们争论的焦点。从音乐的形式来看，它很难像语言文字一样准确地叙述一件事。尽管音乐和文学之间存在某种相似性，它却无法依靠自身的音响和组织结构来满足叙述的三要素。而文字标题的介入，使得音乐创作具备了跨媒介叙事的功效，两种媒介（音响和文字）共同组成了演示叙述的文本符号载体。相较于音乐本身，文字标题所携带的意义感知则更加明确，各乐章的标题共同组成了文本的叙述框架，同时它们也作为“框架隔断”来区隔指示符号，说明每个乐章都是被叙述的故事的一部分（赵毅衡，2013，p. 45）。

康德在谈及对美的鉴赏判断时指出，无标题的音乐是自由的美（pulchritudo vaga），而标题音乐则属于附庸美（pulchritudo adhaerens），即“作为附属属于一个概念的（有条件的美），而归于那些隶属于一个特殊目的的概念之下的对象”（1963，pp. 67 - 68）。显然，在《我的祖国》中，音乐载体依附于祖国概念，各乐章标题建构出“祖国故事”的叙述框架，也正因为有了框架标记，叙述才能开始（赵毅衡，2013，p. 45）。这部《我的祖国》包含了器乐与乐队、女高音与乐队、混声合唱以及纯器乐等多种音乐表演形式，它们之间既相对独立又相互对比，为表达一个统一的祖国形象内涵而结合在一起。人们通过听觉感受和标题之间的相互关联就不难发现其中的情节性乐思，这也为该作品的叙述层次指明了推演的方向。因此我们可以看到，第一乐章《光荣与梦想》承载着中华民族伟大复兴的中国梦，第二乐章《东方诗韵》（钢琴与乐队）富含浪漫色彩和中国传统音乐特征，第三乐章《雪域抒怀》描绘了西藏雪域高原的壮丽音画，第四乐章《春到边寨》展现出一幅生机勃勃、春意盎然的边寨美景，第五乐章《丝路音画》（巴扬与乐队）奏出了西域新疆的万种风情。第三、四、五乐章调用了西藏、云南、贵州、新疆地区的少数民族音乐材料，呈现出中华民族共同体的多元一体特征。作曲家通过对不同地域人文风貌的刻画，勾勒出祖国的大好河山。第六乐章《大地之歌》（女高音与乐队）借由女高音的深情吟唱抒发对祖国母亲的赞美之情；第七乐章《我的祖国》结尾点题，形成结构上的前后呼应，将整部作

品推向高潮。

为了保持符号过程中意义（发送者/意图意义—符号信息/文本意义—接受者/解释意义）传达的一致性（赵毅衡，2016，p. 49），该作品除指示性标题外还在总谱中附有详细的作品介绍。作曲家通过文字说明的方式向表演者阐明自己的创作意图和构思，而表演作为二度创作，就必须把一度创作作为自己的出发点和归结点（张前，王次炤，1998，p. 183）。这样做的目的就是在发送者和符号信息之间保持意图意义与文本意义的一致性。在解释意义环节，听众通过标题的符号指示性和聆听体验努力向作者的创作意图靠近。列维-斯特劳斯（Claude Levi-Strauss）在索绪尔的“能指”与“所指”理论基础上把此单元（词语）分为两层，即能指（声音）和所指（感受），也就是说听众通过感受来向音乐灌输意义（塔拉斯蒂，2015，p. 15）。这种感受的获得体现为音乐的“能指优势”和“所指优势”。“能指优势”是符号行为在表意过程中的主导环节，它强调的是音乐的美感，甚至听众没有理解音乐意义却记住了旋律；“所指优势”就必须明确音乐所要传达的意义（赵毅衡，2016，p. 89）。不难发现，这与作曲家希望普通观众和音乐专家都能满意的艺术诉求不谋而合。其中的可听性要求这部作品和社会公认之美取向一致并高于生活，而技术性不仅仅是指音乐创作的技巧和造诣，也体现在如何将音乐的意义准确地传达给听众。因此，作曲家通过音乐标题与文字说明将祖国概念的新时代意义贯穿于整部作品，也是符号过程中为保持意义传达一致性的特殊安排。

二、双轴操作与双层结构

双轴的概念最早由索绪尔提出，他认为语言各项要素之间的关系沿着两个平面展开，分别是“组合面”和“联想面”，对应的是两种心理活动。这个概念之后被延伸到符号学研究领域。罗兰·巴尔特（Roland Barthes）在他的《符号学原理》（*Éléments de sémiologie*，1985）中写道，“今日我们不再说联想面，而是说聚合面”（2008，p. 43）。这是因为“联想面”更接近语言结构。实际上，当双轴概念进入符号学领域后，研究对象就远远超出了语言学范畴。雅各布森（Roman Jakobson）提出邻接与比较是人类思考方式的两个基本维度，这种二元关系构成了双轴的系统功能，即“组合轴”起连接与黏合作用；“聚合轴”起比较与选择作用。赵毅衡（2016，p. 156）认为：“任何符号表意活动，小至一个梦，大至整个文化，必然在这个双轴关系中

展开。”

音乐创作是组合轴与聚合轴同时操作的过程。作曲家在选择与比较题材的同时也在考虑如何将这些乐章有序地组合并连接在一起。在张千一《我的祖国》这部作品中，解释项的“无限衍义”构成了有可能作为音乐内容而出现的成分，作曲家通过不断地排除，将有可能被聚合的成分组合起来实现音乐的表意。比如，第三、四、五乐章分别用西藏、云南、贵州、新疆地区少数民族音乐来描绘祖国的多元一体格局，同时在地理上呈现出祖国大好河山的象征意义。

音乐体验同样是双轴操作的过程。人们除了通过听觉感知，还需要依靠标题的指示性作用去了解作曲家如何通过内容的挑选与组合来实现表意目的。卓菲亚·丽萨（Zofia Lissa）（2003，pp. 62 - 63）认为：“在欣赏标题音乐时，由于作品的标题、文学解释、题词或献词，使我们在想象中得到某种特定的表象范围，同时还要把注意力集中在音乐结构上。一边听音乐，同时也就在检验着这些音结构的综合是否真的同事先就通过标题或题词预示过的‘客体’相吻合。”杨燕迪（2020）在对该作品的评论文章中写道：

中国版的《我的祖国》的七个乐章间则有意形成对称性的呼应结构。第一乐章《光荣与梦想》和第七乐章《我的祖国》形成首尾两端的外框结构；第二乐章《东方诗韵》（钢琴与乐队）和第六乐章《大地之歌》（女高音与乐队）则是内框“衬里”，用华美、炫技性的个人独奏（唱）与乐队的协奏相抗衡。在精心编织的这个框型结构之中，是三个色彩性的中间乐章，描画祖国边疆最具代表的三个少数民族地区：第三乐章《雪域抒怀》（西藏），第四乐章《春到边塞》（云贵），第五乐章《丝路音画》（新疆，巴扬与乐队）。

通过上述文字可以看出，杨燕迪的这次叙述框架分析就是双轴操作的过程，即作曲家选择了解释项的哪些成分作为乐章的内容，又如何将这些内容有机而统一地编排在一起。因此，双轴操作既是作曲家创作与编排的思考方式，也是听众欣赏与理解的过程体验。

当一部音乐作品完成后，显现在外面的是已经组合好的文本，虽然聚合的功能被隐藏起来，但是聚合范围的宽窄会对作品的风格产生直接影响。“宽幅”与“窄幅”的实质区别就在于内容的多样性上，即便是面对相同的创作题材，不同作曲家也会因聚合内容选择的差异而形成截然不同的音乐风格。捷克作曲家斯美塔那（Bedrich Smetana）创作的著名交响诗《我的祖国》

早在1879年就已完成,六个乐章取材自捷克的民间故事、壮丽风景和历史事件。将这两部同名、同题材的作品相比较,正如杨燕迪所说,“中国版的《我的祖国》在整体的统合性上要比捷克版的《我的祖国》有过之而无不及”。这里的“整体的统合性”正是新时代祖国形象的丰富内涵带来的“宽幅”效果,可见两部作品的风格差异来自文本外部语境对作曲家创作意图的影响。也正是因为这点,音乐才有了被赋予更多意义的可能。

所谓双层结构指的就是底本与述本(赵毅衡,2013, p. 121)。我们经常可以看到一些由故事改编而成的交响音乐作品。例如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》,其底本取材于中国的经典民间爱情故事。作曲家将独奏小提琴作为人格引入述本,并化其为“祝英台”的角色代理人,以此增强音乐叙事的情节效果。得益于该作品底本的家喻户晓,听众不难分辨出音乐中蕴含的情节性乐思(如“楼台会”中大提琴与小提琴的缠绵哭诉)。而另外一种情况是,底本并非一个完整的故事。张千一《我的祖国》就是如此,它的底本紧紧围绕“祖国”这一抽象的概念。黑格尔在《美学》第二卷“象征性艺术”中指出“内容的抽象意义可以用无穷无尽的其他事物和形象来表达”(1979, p. 12)。如果对“祖国”概念进行百科式的解码延伸,就会得出祖国象征着国家主权、大好河山、灿烂文化、骨肉同胞的情感,等等。赵毅衡(2013, p. 129)从符号叙述学的角度给底本和述本做了一个很好的解释,即述本为叙述的组合关系,底本为叙述的聚合关系。这么看来就不难得出,在《我的祖国》中每个乐章都是祖国形象的聚合因素,或者说祖国形象的聚合因素包含了每个乐章要表达的内容,而述本则是将这些聚合因素进行组合。因此,作曲家的创作就是将底本的组合因素进行组合的过程。当文本完成后,组合段显露,聚合段隐藏,听众则通过述本窥见底本,依靠历史与文化等条件的共同作用,来把握作品的精神特征并与之共鸣。值得注意的是,《我的祖国》聚合内容包含了大量的少数民族音乐元素和经典歌曲来表达祖国形象的丰富内涵。因此,互文性创作就成为该作品最大的亮点。

三、音乐互文与情感言说

克里斯蒂娃(Julia Kristeva)(2016, p. 150)研究巴赫金的文学理论后做出了一个深度的凝练:“任何文本的构建都是引言的镶嵌组合;任何文本都是对其他文本的吸收与转化。”她将某一文本与此前文本乃至此后文本的对话性称为“文本间性/互文性”(intertextualité)。克里斯蒂娃的“互文性”

概念拓展了文本对文本历史的作用关系，并将语言及所有类型的意义实践，包括文学、艺术与影像，都纳入文本的历史当中，也就是将它们置于社会、政治、宗教的历史当中（p. 16）。虽然“互文性”的概念来源于文学领域，但是这种文学理论依然可以将广泛意义上的美学实践作为“对话性”和“多声部”行为来研究。因此，在艺术理论研究中“互文性”是艺术作品在历史上相互关联、影响的事实，每件艺术作品都是对艺术历史上所有作品的一种回应。人们在解释音乐时，同样是将先前的聆听经验带入当前所听到的音乐内容中，并将其概念化。比如很多人就把张千一《我的祖国》和斯美塔那《我的祖国》相比较，并且张千一也不避讳斯美塔那对自己的启发，甚至鼓励听众以斯美塔那的尺度来衡量自己的新作（杨燕迪，2020）。不仅如此，该作品在诸如体裁、类型、风格因素上同样受到先前文化所带来的影响，例如标题音乐、中国交响音乐、祖国题材等。可见该作品的产生和全部文化语境所带来的压力有着密不可分的关联。

芬兰音乐符号学家塔拉斯蒂（Eero Tarasti）在其著作《音乐符号》（*Sign of Music: A Guide to Musical Semiotics*, 2002）中写道，“音乐中的互文本指的是永远循环利用的先前的音乐材料、体裁等等”（2015, p. 79）。他认为音乐情景既是历时的，也是共时的，每个文本或文本的部分都指向其他文本，而互文指涉已经是标准技巧，古代“戏仿”弥撒就是如此（p. 79）。在早期的古典音乐中，互文本隐藏在音乐文本中，需要靠听众的音乐能力进行分辨，音乐的叙述才能得以成立。例如亨德尔的清唱剧《耶弗他》，其中《主啊，您的旨意多么难以揣摩》的赋格主题来自哈伯曼的一首弥撒曲主题；巴赫的《众赞歌前奏曲》的音调来源于1562年法国《格律诗篇集》第136诗篇（黄汉华，2018, pp. 109 - 110）。在欧洲浪漫主义时期，随着标题音乐的兴起，大量音乐与文学的互文性创作出现。例如里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《天方夜谭》取材于古代阿拉伯民间故事集《一千零一夜》。在后现代音乐中，以“拼贴”（collages）技术为代表的作品中出现了大量的互文。比如美国作曲家艾夫斯在他的《第二弦乐四重奏》（1913）中运用了柴可夫斯基的《第六交响曲》、勃拉姆斯的《第二交响曲》、贝多芬的《第九交响曲》以及一些流行歌曲和圣歌为素材（钱仁平，1996）；另外一个例子是作曲家卢恰诺·贝里奥为八位独唱和管弦乐队创作的《交响曲》（1968），其中第三乐章的基本材料选自马勒《第二交响曲》的谐谑曲，并且他还调用贝克特的小说《无名的人》作为独白文本参与音乐（Morgan, 1991, p. 413）。

中国交响音乐的互文性更具中国特色。吕其明的交响诗《红旗颂》通过

与《义勇军进行曲》互文的动机来暗示主题。此时，国歌作为被标出(Marked)的强符号与音乐标题的符号指示性功能一起发挥作用，听众很容易就能辨认出标题中的“红旗”所指，明白作曲家歌颂新中国成立的创作意图。再比如，钢琴协奏曲《黄河》的第四乐章与歌曲《东方红》与《国际歌》互文，分别象征中国抗日战争和世界反法西斯战争的胜利。除此以外，传统戏曲与民歌旋律也经常作为互文本出现在中国交响音乐中。例如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中的越剧曲调素材；交响组曲《大宅门》主题动机中的京剧曲牌和锣鼓乐；《森吉德玛》中的内蒙古民歌音响；《春节序曲》中的陕北民间秧歌音响；等等。由此可见，中华文化的深厚底蕴给中国交响音乐创作带来了丰富的资源，这些音乐素材的使用让音乐文本与互文本在文化语境上产生了历时与共时的关联，因而产生耐人寻味的艺术效果。

《我的祖国》互文材料极为丰富，包括民歌、民间曲调、原生态音乐、经典歌曲等。这些感性材料作为意义载体将听众带进了音乐情感的想象空间。苏珊·朗格(Susanne K. Langer)认为音乐是作曲家的“情感想象”而非他自身的“情感状态”，“因为音乐对于他来说是一种符号形式，通过音乐，他可以了解并表现人类的情感概念”(1986, p. 38)。美国作曲家艾伦·科普兰(Aaron Copland)(2017, p. 14)认为所有的音符背后都有某种意义，这些意义构成了作品想要的言说，以及作品所关涉的内容。虽然纯音乐具有抽象性和非语义性，但是人们依然可以通过对音乐的聆听体验来言说意义。正如美国钢琴家查尔斯·罗森(Charles Rosen)(2017, p. 17)所说，“要想感受到一部音乐作品是哀愁的、肃穆的、恢宏的、滑稽的、激动的、狂暴的、抒情的、甜腻的、静谧的、令人不安的，还是凶狠的，所需要的只是一种对音乐风格的熟悉”。比如在欣赏西贝柳斯的《芬兰颂》时，引子部分半音化的动机让人仿佛觉得祖国在危难中，民族在动荡着(张前，王次炤，1998, p. 78)。而这部《我的祖国》同样是祖国题材，却较少出现悲壮的历史描述，听众在欣赏该作品时受标题与互文本的启发，通过聆听体验来感受音乐的基本情感，并从中获得对作品精神特征的整体把握。因此，音乐情感的言说既不能“陶醉在文字中的自我幻想”，也不应该是“一种纯形式研究”，而要通过研究音乐与文学的像似关系来探讨音乐(柯克，1984, p. 18)。

第一乐章《光荣与梦想》为整部作品拉开序幕。乐曲开始的号角齐鸣引出“光荣”主题，铜管声部在复调织体上交替演奏出歌曲《我的祖国》旋律成分，此处作曲家并没有用完整的歌曲旋律，而是以提喻式的修辞暗示作品主题，给末乐章的精彩呈现埋下伏笔。紧接着，音乐在富有律动的8/9拍与

4/4 拍之间交替转换，在经过卡农式的过渡后便来到了整章乐曲最吸引人的“梦想”主题。弦乐声部在优美的和声织体烘托下仿佛在深情地诉说着心中的梦想，管乐与其交织辉映，把听众的思绪带入无尽的美好遐想。最后，音乐在辉煌的号角声中结束，呈现出一往无前的奋斗姿态。

第二乐章《东方诗韵》是钢琴与乐队的协奏曲。弦乐在开始部分用半音递进的方式营造出一种神秘的氛围感。钢琴进入后，六连音组成的分解和声织体绵延起伏，富有浪漫色彩的五声调式旋律让音乐略带一丝忧伤，为整章乐曲的意境定下了主基调。钢琴独奏在作曲家的笔下时而舒缓，时而激越，不停歇的律动如同行云流水般一气呵成，正如总谱中的介绍：“乐章运用单一主题的变奏手法而写成，其音乐语言及风格清纯而又浪漫，诗一般地表达了青年人勇于探索、敢于追求、充满理想的那份真诚。”

第三乐章《雪域抒怀》描绘出一幅美丽的人文画卷。互文本调用紧扣“雪域”主题，木管声部以卡农形式将日喀则藏族民歌《在那草地上》的旋律呈现给观众，使人陷入聚合段次情境的无限回忆当中。接下来的音乐在弦乐声部的齐奏、重奏与独奏之间来回转换。独奏小提琴的优美旋律将标题中的“抒怀”二字展现得淋漓尽致，仿佛置人于辽阔的雪域高原，圣洁雪山映入眼帘。此乐章让人不禁联想起张千一创作的《青藏高原》《走进西藏》等脍炙人口的歌曲，可见作曲家对雪域高原的深切情怀。

第四乐章《春到边寨》，作曲家借鉴贵州黔东南苗族和云南西盟佤族原生态音乐展开创作，给作品增添了少数民族音乐的“原始艺术”美感。乐曲的不协和音响与节奏动态凸显出音乐的标出性（Markedness）特征，极具现代性的创作手法体现了作曲家拒绝凡俗平庸的艺术诉求。乐曲一开始，E^b单簧管用明亮的音色演奏出原生态的节奏动机，拍子从6/8转到7/8再到4/4拍，从听觉上给人一种富有变化且充满活力的感受。作曲家在該乐章中使用了多种器乐演奏法，比如弦乐的弓杆打弦、拨弦，小号频繁地使用弱音器，长号的滑音等。这些特殊的演奏技法与不协和音淡化了旋律功能，转而强调由节奏和音响带来的听觉冲击，热闹缤纷，宛如春天到来，生机勃勃，万物复苏。乐章中部是西盟佤族的舞蹈，音乐沉稳而庄重，与前后形成鲜明对比。乐章结尾再现主题，不断重复原生态音乐动机，小号奏出的小二度音响虽然极不协和，但在动感的节奏衬托下却并不显得突兀，反而将乐曲的结尾推向了高潮。

第五乐章《丝路音画》是巴扬与乐队的一首协奏曲，原名为《北疆南疆》。该乐章与哈萨克族民歌《燕子》的旋律互文，并将它略带伤感的音乐

素材带入“北疆”情境，乐队的复调织体营造出空灵的背景底色，让巴扬的旋律流淌在天山山脉间，描绘出辽阔秀丽的精神之美（毛俊滢，2020）。乐章中部的华彩段落形成了从“北疆”跨入“南疆”的分界与过渡，作曲家特意在此段落乐谱中标注“律动十分活跃的中板”，并将巴扬的演奏技巧用到了极致。青年巴扬演奏家毛俊滢在他的分析文章中写道：“在这一段落的巴扬声部技巧华丽、技术多样，左右手的快速跑动、复调织体的音色对置、震音与抖风箱等特殊演奏法均得到了淋漓尽致的展示，既与第一部分的歌唱性旋律相得益彰，也对第二部分的舞蹈性律动形成预示。”在“南疆”主题，作曲家借鉴了塔吉克族舞曲的动感节奏，描绘出热情奔放、载歌载舞的欢乐场景。该乐章前后两个主题形成鲜明对比且相互辉映，完美地将大美新疆的不同人文风貌呈现给听众。

第六乐章《大地之歌》（女高音与乐队）是一首无词的声乐作品，这很容易让人联想到拉赫玛尼诺夫那首著名的《练声曲》，此类体裁相较于一般艺术歌曲更加要求诠释者能够充分展示作品旋律的艺术魅力（龚叶，2009）。歌唱家只用一个元音来完成整首乐曲的演唱，这对其歌唱的技巧性和抒情性都提出了很高的要求。作曲家在这里有意去除歌词的文学表达，转而强调歌唱艺术的“音由心生”，大大丰富了表演者与听众的情感想象。该乐章辅以“憧憬的梦/优美如歌地、青春的梦/充满活力地、壮丽的梦/灿烂辉煌地”三个段落性标题，表达了对祖国大好山河的赞美和对美好未来的憧憬。值得注意的是，该乐章的标题与作曲家早期创作的一首歌曲同名，但在形式和内容上却完全不同。作曲家在相同的题材创作中都选用了女性角色来抒发对祖国的赞美之情，契合了中华文化语境中“坤”为大地的母亲形象，时隔多年同名再现，也可视为对先前作品的回应。该乐章在整部作品中最为抒情，将散发出去的感情逐渐收拢，为末乐章的精彩演绎做了铺垫。

第七乐章，作曲家直接调用了电影《上甘岭》中的经典歌曲《我的祖国》，通过庞大的混声合唱把对祖国的挚爱之情抒发到了极致。歌曲《我的祖国》作为一个年代久远的符号反复传唱，早已家喻户晓，它在文化社群中的重复出现使其意义的积累形成一种象征。正如黑格尔在《美学》（1979，p. 14）中写的，“熟悉某一象征的约定俗成的观念联想的人们固然凭习惯就能清楚地看出它所表示的意义”，作曲家在新时代语境下通过与经典互文，使得祖国形象意义增殖，此处应当说是妙笔。值得一提的是，该乐章作为整首作品最为精彩的部分，还有一个纯器乐的版本。这个没有合唱参与的纯音乐版本更加强调了音乐的能指优势，同时也为乐团的巡演带来了一定的便利。

在该版本中，乐章起始段落很容易让人联想到德沃夏克的《自新大陆》中最为有名的第二乐章。两个作品都是以庄严的号角声作为开场，紧接着在弦乐宁静的和声铺垫下引出具有浓郁田园音色的英国管展开叙述。中外两部作品在此形成了音响上的互文，这种极其相似的配器手法烘托出同样浓烈的思乡情。虽然两位作曲家身处不同的国度和文化语境，但在音乐段落的处理上确有异曲同工之妙。

结 语

大型交响套曲《我的祖国》以丰富的文化内涵和庞大的管弦乐编排将新时代的祖国形象完美地呈现给听众，无疑是近年来中国交响音乐的又一力作。该作品的成功上演对中国交响音乐的祖国形象构建具有一定的启示作用。其一，作曲家跳脱出以往同类题材的表达范式，较少采用悲壮的历史描绘，同时充分发挥文本聚合段的“宽幅”优势，将中华民族共同体特征和多姿多彩的人文风貌有机地组合在一起，用大好河山和秀美音画描绘出新时代的祖国形象。其二，作曲家在保证音乐“可听性”和听众接受度的同时将现代创作技法运用得恰到好处，这不仅丰富了艺术的表达方式，还将音乐的“技术性”特点展现得淋漓尽致。其三，作曲家调用了大量耳熟能详的音乐素材进行互文创作，通过交响化思维使祖国形象的内涵外延、放大、加浓。值得称赞的是，作品尾声与歌曲《我的祖国》互文并有升华，用经典的音乐符号回应了新时代的祖国命题，以此向新中国一路走来的光辉历程致以了最崇高的敬意。

引用文献：

- 巴尔特，罗兰（2008）. 符号学原理（李幼蒸，译）. 北京：中国人民大学出版社.
- 龚叶（2009）. 旋律“绵延性”与演唱“抒情性”的高度融合——论拉赫玛尼诺夫《音乐会练声曲》的创作和演唱. 黄钟（武汉音乐学院学报），2，175 - 181.
- 黑格尔（1979）. 美学（第二卷）（朱光潜，译）. 北京：商务印书馆.
- 黄汉华（2018）. 音乐符号意义生成之行为模式及互文性研究. 上海：上海音乐学院出版社.
- 康德（1963）. 判断力批判（上卷）（宗白华，译）. 北京：商务印书馆.
- 柯克，戴里克（1984）. 音乐语言（茅于润，译）. 北京：人民音乐出版社.
- 科普兰，艾伦（2017）. 如何听懂音乐（曹利群，译）. 天津：百花文艺出版社.
- 克里斯蒂娃，茱莉娅（2016）. 主体·互文·精神分析：克里斯蒂娃复旦大学演讲集（祝克懿，黄蓓，译）. 北京：生活·读书·新知三联书店.

□ 符号与传媒 (29)

- 朗格, 苏珊 (1986). 情感与形式 (刘大基, 傅志强, 周发祥, 译). 北京: 中国社会科学出版社.
- 丽萨, 卓菲娅 (2003). 音乐美学译著新稿 (于润祥, 译). 北京: 中央音乐学院出版社.
- 梁茂春 (2008). 中国的第一首管弦乐——萧友梅的《哀悼进行曲》及其他. 音乐研究, 2, 73-77.
- 罗森, 查尔斯 (2017). 音乐与情感 (罗逍然, 译). 杭州: 浙江大学出版社.
- 毛俊瀚 (2020). 丝路留音, 天山南北——张千一巴扬协奏曲《北疆南疆》作品与演奏解析. 人民音乐, 5, 101-108.
- 钱仁平 (1996). 纵横拼贴新旧“交响”——贝里奥的《交响曲》. 音乐爱好者, 6, 24-25.
- 塔拉斯蒂, 埃罗 (2015). 音乐符号 (陆正兰, 译). 南京: 译林出版社.
- 杨燕迪 (2020). 以乐声回应时代——评张千一的大型交响套曲《我的祖国》. 人民音乐, 7, 4-9.
- 殷遐 (2021). 交响音乐的源流、浪潮与回想. 北京: 文化艺术出版社.
- 张前, 王次炤 (1998). 音乐美学基础. 北京: 人民音乐出版社.
- 赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社.
- 赵毅衡 (2016). 符号学: 原理与推演. 南京: 南京大学出版社.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York and London: Norton.

作者简介:

张兆麟, 四川大学文学与新闻学院博士研究生, 西北民族大学音乐学院讲师, 研究方向为艺术理论、艺术符号学。

Author:

Zhang Zhaolin, Ph. D. candidate of School of Literature and Journalism, Sichuan University; Lecturer of School of Music, Northwest Minzu University. His research interests include art theory and art semiotics.

Email: hornplayer@163.com