

音乐人文笔录

柴式华尔兹

杨燕迪

华尔兹(waltz)即圆舞曲。这种以“嘭-嚓-嚓”三拍子节奏为典型特征的社交性舞曲,可算是最受欢迎、流传最广的舞曲品种之一——从19世纪初逐渐成熟并步入音乐殿堂,经由维也纳施特劳斯家族发扬光大,随后传遍欧洲和世界,直至今日仍余音缭绕,其韵律,其婉转,其活力,其优雅,往往催人产生翩翩起舞的冲动。君不见,我们国人耳熟能详的那首著名歌曲《我和我的祖国》(秦咏诚曲,张藜词,1983),其脍炙人口的魅力之一正是来自涌动其间的“圆舞曲”节奏!

说起华尔兹音乐,人们脑海中的自动联想一定是“圆舞曲之王”小约翰·施特劳斯(1825-1899):他的圆舞曲写作量巨大(总数逾150首),成功率很高,早已成为华尔兹的代名词,尤其经由每年的“维也纳新年音乐会”推波助澜,更是达至家喻户晓。但是,我在《传奇“老柴”》(刊2023年11月30日《文汇报·笔会》)中提出一个异样的想法:“常听说小约翰·施特劳斯是‘圆舞曲之王’,但撇开写作数量不论,单就圆舞曲性格的微妙、复杂和渗入音乐创作的全面、多样而言,老柴或许才是真正的圆舞曲‘王者’。”由此出发,我想谈谈多年来聆听与学习老柴圆舞曲的体会和感悟。

柴可夫斯基钟情圆舞曲,这一点也不奇怪——他是芭蕾舞剧音乐之王,而在19世纪,很难设想没有圆舞曲的芭蕾舞音乐。果然,《天鹅湖》(1876)开场后不久,齐格弗里德王子就在一曲悠长、华美而恢弘的圆舞曲中庆祝生日,招待宾客(第一幕第2分曲)。此时的老柴,已进入成熟盛期,这首具有相当篇幅、具

备“交响”品质的乐队圆舞曲已堪称柴式华尔兹典范,不论旋律的悠扬,或是配器的绚丽,均带有不会被否认的柴式标记:主题旋律开始时交给低声区的第一小提琴,浑厚中带一丝悲情,立即就传导出老柴特有的俄罗斯歌唱风味;而三拍子节奏刻意回避第一拍重音,这种特别的处理成就了老柴独具一格的华尔兹节拍。《睡美人》(1890)第一幕奥若拉公主在16岁生日派对出场时的圆舞曲(第6分曲),是皇家气派辉煌圆舞曲的经典样板,前奏过门气势恢宏,随后的“快三步”节奏引出一支只能出自老柴手下的如歌旋律,而五光十色的漂亮配器给人带来无限快意。营造纯粹美妙的童话世界是《胡桃夹子》(1892)的艺术主旨,其中有三首令人陶醉的圆舞曲,其一是晶莹剔透的《雪花圆舞曲》(第一幕第9分曲),老柴特意加入无词的童声合唱,以强调仙境色彩;其二是著名的《花之圆舞曲》(第二幕第13分曲),这里不仅有老柴很少让人失望的动听旋律,还有美不胜收的乐器对答与妙不可言的节奏转换;最后,全剧在色彩斑斓而激动人心的高潮圆舞曲中达到圆满的终结(第二幕第15分曲)。

老柴青睐圆舞曲,当然不限于芭蕾舞剧。他将圆舞曲这种“轻型”的社交舞曲请入庄重的交响曲殿堂,虽不算首创(首创者是法国作曲家柏辽兹,他于1830年首演的《幻想交响曲》第二乐章即为圆舞曲乐章),但频次很高——青年时代的《第一交响曲“冬日梦幻”》(1866)第三乐章“谐谑曲”中,就包含一个对比性的圆舞曲中段;大有深意的

是,交响曲中的圆舞曲显然承担着比在芭蕾舞剧中更具心理深度、更有暗示意味的艺术任务,这里的华尔兹,旋律极富柴式特有的伤感情调,内含悲楚与渴望,被置于“谐谑”的前后环境中,听来不禁让人心生惆怅。《第三交响曲》(1875)的第二乐章作为圆舞曲似闲庭信步,速率适中,带有绅士般的矜持,木管上的精巧编织与和声的复杂处理都远超圆舞曲常规,可谓类似圆舞曲而又胜似圆舞曲。至于“四”“五”“六”三部交响大作的圆舞曲运用,已是音乐界和乐迷的常识,无需赘言(相关评论可见拙文《传奇“老柴”》)。不过需要补充的是,“第四”(1878)第一乐章的主要主题,总谱上有老柴的亲笔提示“仿圆舞曲的动态”,而不少乐队演奏时忽略老柴的要求,导致音乐中缺少应有的华尔兹脉动与艰难前行交织相融的微妙感,不免少了许多兴味。“第五”(1888)第三乐章是一个精妙绝伦的“圆舞曲+谐谑曲”,非成熟的创作高手不能成就,再现部时谐谑性的弦乐走向与华尔兹主题的对立呼应,以及尾声时“命运”动机在华尔兹节奏中突然的威慑插入,都是奇妙的用笔。老柴交响曲最后的皇冠杰作“第六”(1893),第二乐章圆舞曲居然用“五拍子”,别出心裁,闻名遐迩,作为交响曲“悲怆”叙事中的“回眸一瞥”,它是整部作品逻辑导向不可或缺的重要一环。

显而易见,圆舞曲这样一个容易辨认而具有感召力的音乐类型,在老柴交响曲的谋篇布局中地位重要。这带来两个互为因果的影响。其一,圆舞曲因

进入交响曲而提高“身份”,并为了适应交响曲长篇大论和复杂叙事的需要,必须在原有欢愉、优雅的性格中加入更加多元的面向,同时也必然增加音乐的技术难度和形式复杂性——这正是老柴的交响圆舞曲之所为,并以此在艺术深度和广度上胜出小约翰·施特劳斯。其二,交响曲因加入华尔兹的“表现母题”而增添特别的社会风俗性和“历史文化”维度,于是就拓展了交响曲的表达范围,也在某种程度上消解了交响曲原来似乎“正襟危坐”的威严性。如上文例举的老柴交响曲,圆舞曲乐章以其特有的丰富文化联想,在交响曲的总体叙事中承载感伤、闲适、悲愁、谐谑、回眸等远远超乎一般华尔兹舞曲的表现需要。无怪乎,老柴在交响曲中运用圆舞曲不仅成为他交响曲创作的一大特色,也将这一笔法传给了马勒,尤其是进一步通过马勒而深刻启发了20世纪苏联交响曲的首席代表——肖斯塔科维奇。

除交响曲外,老柴也在其他作品中多次嵌入圆舞曲——有时我觉得,老柴简直是“手痒”,遇到机会就忍不住要谱写华尔兹。如他专为少儿谱写了一套包括24首小曲的《儿童曲集》Op. 39(1878),其中第9首即是《降E大调圆舞曲》,演奏难度很低,非常容易上手,煞是可爱!适合中等程度琴童演奏的著名钢琴套曲《四季》(1876),其中的“十二月-圣诞节”,便是一首质量上乘而韵味十足的华尔兹。那首《圆舞曲-谐谑曲》Op. 34(1877)属于所有小提琴家的最爱,特别适合高超炫技和展示良好乐

感。各色不同而动听的圆舞曲也在歌剧《叶甫根尼·奥涅金》(第二幕开场,1878)、《弦乐小夜曲》(1880)、《A小调钢琴三重奏》(1882)、第二和第三《管弦乐组曲》(1883,1884)等作品中纷纷出场,不一而足——上述仅是老柴华尔兹写作的粗粗罗列,绝非全部,由此可见老柴圆舞曲的创作渗透之深,体裁分布之广,以及性格内涵之丰富,不仅不输于小约翰·施特劳斯,甚至大有超越这位“圆舞曲之王”的势头!

说到老柴圆舞曲的性格内涵,我以为他在这方面最有意义的拓展,是在华尔兹中开掘了看似和圆舞曲原本偏于欢快的性格完全相反的“悲愁”和“阴郁”的表现层面。众所周知,老柴的艺术气质总体上偏于悲情,因而他的圆舞曲中时常透出阴暗情调,这是理所当然。从这一角度看,老柴众多圆舞曲中,最具深刻表现意味、甚至最伟大的篇章是《第三管弦乐组曲》Op.55中的第二乐章“忧郁圆舞曲”(Valse mélancolique)——它堪称一首完美而精粹的音诗,表情浓郁,精雕细刻。全曲着意集中使用低沉的音区,节拍重音强调第二拍而不是常见的第一拍,加上旋律音调的哭诉感,以及老柴丰富对位层次所烘托出的撕裂性,活脱脱刻画出一幅踟蹰前行和举步维艰的画面。这里与通常所闻的华尔兹性格相差之远,不可道里计。

如果放宽视野,可以看出,老柴的圆舞曲创作应是19世纪以来华尔兹这一特殊体裁和“表现母题”在发展中不断走向丰富和深入的关键环节。圆舞

曲因其特定的社交舞身份,其中负载了极为复杂而多面的社会文化意蕴。从原来德意志乡间的农民“连德勒”(Ländler)舞蹈,后来转变为城市资产阶级乃至皇室的“高雅”社交时尚,华尔兹的活动场域和阶层身份发生了戏剧性的变化,同时也映照出人类社会的精神风貌变迁——这些都一一反映在众多作曲家的圆舞曲写作中。有些华尔兹打破了原有惯例,并在这种看似简单而常规的社交舞曲中流露出独特的个人情怀乃至深刻的社会关切,很值得玩味。如波兰作曲家肖邦有一首《A小调圆舞曲》Op. 34之2(1831),速度奇慢,于是不能伴舞,却因具有悲凉的意境而超凡脱俗。意大利歌剧巨匠威尔第在《茶花女》(1853)中用圆舞曲的节奏始终伴随女主角交际花薇奥列塔的命运起伏,这是此剧音乐的妙笔之一。芬兰大作曲家西贝柳斯作有一首极为动人的戏剧配乐《忧伤圆舞曲》(1903),其中戏谑的蹒跚与高调的回忆之间的巧妙对比与融汇,总让人窥见老柴的影子。而圆舞曲最富历史文化影射的终极顶峰之作非法国作曲家拉威尔的《大圆舞曲》(1920)莫属;这是令人惊叹的以华尔兹隐喻文明衰败的音乐象征杰作,如果没有“一战”的惨痛经验,就不会有这样的音乐出现——在昏暗、破碎而变形的华尔兹废墟中,各种魑魅魍魉的扭曲舞姿神出鬼没。这是19世纪“美好时代”的末日写照,还是20世纪残酷历史的不祥预兆?艺术家(以及我们听者)透过音乐似乎正在发问。

看来,圆舞曲这样一个貌似通俗而轻盈的体裁品种,其中真有不完美、道不尽的音乐内涵和文化暗示……老柴对圆舞曲情有独钟,绝非偶然;他的时代处在贵族旧体制向现代社会过渡的关口,华尔兹作为当时最为通行的社交舞品种,在某种程度上也成为社会生活和精神征候的象征符号。聆听和品味老柴的圆舞曲,我们似在华尔兹的陪伴中步入作曲家的心理世界——舞步承载着时代,乐声召唤着魂灵。

2024年5月4日、5日写于冰城临江阁



说《东山》

刘摩诃

《诗经》中好诗很多,我最爱《邶风·东山》。爱它情思与艺术双美,爱它温柔又热烈,爱它苏醒读者摇荡读者,就像春天打开花朵。

我徂东山,惓惓不归。我来自东,零雨其蒙。我东曰归,我心西悲。制彼裳衣,勿士行枚。蜎蜎者蠋,烝在桑野。敦彼独宿,亦在车下。

我徂东山,惓惓不归。我来自东,零雨其蒙。果臝之实,亦施于宇。伊威在室,蠨蛸在户。町疃鹿场,熠熠宵行。不可畏也,伊可怀也。

我徂东山,惓惓不归。我来自东,零雨其蒙。鸛鸣于垤,妇叹于室。洒扫穹窒,我征聿至。有敦瓜苦,烝在栗薪。自我不见,于今三年。

我徂东山,惓惓不归。我来自东,零雨其蒙。仓庚于飞,熠熠其羽。之子于归,皇极其马。亲结其缡,九十其仪。其新孔嘉,其旧如之何?

对这首诗,《毛诗》小序保存了一种古老而严肃的解释:“周公东征三年而归,劳归士,大夫美之,故作是诗。”“我徂东山”“于今三年”的诗句,的确吻合周公三年东征的背景。但若说是大夫颂美,一言不及周公,只写归途的思念,却也奇怪。不少清代学者因此推测作者乃周公麾下战士,所写只是一己的归思,似乎合理多了。

让我们先听听这位战士的歌唱:我远征东山,已经好久好久。我从东方归来,蒙蒙细雨落在路上。从东方的我,望着西归的路途,心里泛起悲哀。终于可以缝一缝日常的衣服,不用再时刻准备作战了。那些正在蛸蛸蠕动的,是桑叶上的青虫吧。啊,是采集野蚕的时节了。妻子是不是也跟我一样,此刻孤孤单单蜷缩着身子,睡在车下呢?我远征东山,已经好久好久。我从东方归来,蒙蒙细雨落在路上。我的家园,现在是什么样子呢?枯萎的藤萝一定爬上了屋檐,开始结果了吧?墙角阴暗处的蜘蛛小虫,现在是不是在久不开门的房间中乱爬?而喜蛛,把网结到了门上吧?家的周围,一定野草疯长,早已成了群鹿撒欢的地方,夜里,无数萤火虫忽闪忽闪着闪着光。它荒凉可怕吗?不,它只是让我怀想。我远征东山,已经好久好久。我从东方归来,蒙蒙细雨落在路上。喜雨的鸛鸟正在小土丘上欢歌吧?而我的妻子,她会发出思念的叹息。她应该已经听到胜利的消息,收拾好了房间,堵上老鼠的洞穴,等待我的凯旋。圆周的苦瓜,长在柴禾堆上。那是怎样的苦?自从我离去,已经整整三年。我远征东山,已经好久好久。我从东方归来,蒙蒙细雨落在路上。想起我们结婚的那天,那天的阳光如此明亮,黄莺飞过,熠熠生光。那天我骑着,带着黄白相间、红白相间的马去迎亲。我和我的马也光芒四射。我看到你妈妈一边给你系系佩巾,一边唠唠叨叨叮嘱告诫,我看到了你的眼泪。那些新婚的时日那么美好!重逢日子,是什么样的呢?

《东山》的艺术手法高明极了,在整部《诗经》中实属翘楚。战争胜利,劫后余生,终于可以回家与妻子团聚,这种喜悦何其巨大。而诗歌不直接写胜利的欢呼,不写重逢时的四目相对,而是以怀想喜。“我徂东山,惓惓不归。我来自东,零雨其蒙”四句回旋在四章的开头,构造了一个永恒春雨的场景,将诗人阻滞在泥

泞难行的归途之上。家园明明遥遥在望,却又欲归不得,只能把千般思念打叠在万种想象中。此刻思念有多深浓,那未来重逢的喜悦就有多大。诗歌的四章,首写彼此的孤独,次写家园的荒凉,再次想象妻子的思念,最后通过回忆新婚而设想重逢。思绪流转变化,前面如溪流江河,消消汨汨,归向大海,最后卒章显志,将期待中喜悦海洋的帷幕揭开,却又立即戛然而止,给读者留下巨大的想象空间。这种艺术上的敏锐感、节制力和操控力实在是惊人。

王夫之曾经称赞《小雅·采薇》“昔我往矣,杨柳依依。今我来思,雨雪霏霏”是“以乐景写哀,以哀景写乐,一倍增其哀乐”。另外《小雅·出车》“昔我往矣,黍稷华华。今我来思,雨雪载途”也是同样的笔法。其实《采薇》与《出车》只是四句,远不如《东山》尽通篇之力带给人的震撼感。《东山》的细腻生动,可以为《诗经》之压卷,堪称第一流大手笔。虽然全是想象,但写来历历如绘。反过来,这种细腻的笔致正反映了思念的浓挚。

诗歌的第三章的构思也特别巧妙,从前两章直接写自己想念妻子和家园,转深一层,写想象中妻子如何思念自己。这种写法自然隐含着夫妻感情深厚的意思,这样才能递进到第四章写重逢的期待。在想象所爱之人思念自己这一点上,《魏风·陟岵》采用了同一手法:

陟彼岵兮,瞻望父兮。父曰:嗟!予子行役,夙夜无已。上慎旃哉!犹来无死!

陟彼岵兮,瞻望母兮。母曰:嗟!予子行役,夙夜无寐。上慎旃哉!犹来无死!

可惜《陟岵》笔法单调,论艺术性,远远不能比肩《东山》。而这一写法,为后来诗歌开了无数法门。大家熟悉的杜甫《月夜》:

今夜鄜州月,闺中只独看。遥怜小儿女,未解忆长安。香雾云鬟湿,清辉玉臂寒。何时倚虚幌,双照泪痕干。

敢苟同了。至少《东山》诗是一篇在构思、结构、情景设置、语言表现力等各个方面都堪称杰出的作品。哪怕仅此一篇,我们也不能说《诗经》“不成熟”“原始”,何况《诗经》的佳作远非此一篇呢?

《东山》的好,不但在它艺术上高明,更在于它的感情朴素、真挚又热烈。诗歌所写,纯然一片想象。想象中妻子辛劳而孤独,她在苦苦思念丈夫,而丈夫也在回想新婚的欢愉,向往重逢的喜悦。夫妻之间,特别是丈夫对妻子,原来可以有如此深情,而这番深情的表达又坦荡而自然,这些在后来的中国文学中都是很少见到的。

废名先生在1949年夏天写过一份《诗经讲稿》,里面分析《东山》,说得特别好:“《东山》诗写得那么好,一点没有后来士大夫的恶劣劣气。”又说:“从汉以来诗里的空气已不复有民间的朴素,而民间也沾染了士大夫的思想了。”什么是恶劣劣气,什么是士大夫思想?他举了个《列女传》中秋胡妻的故事为例。鲁国人秋胡,娶妻五日即赴陈国为官。五年后返乡,途中见一采桑美女人,调戏之,遭妇人怒骂。返家后,发现所戏之女即自己的妻子。妻子羞愤难当,怒斥秋胡:“子束发修身,辞亲往仕,五年乃还,当所悦抛,扬尘疾至。今也乃悦路旁妇人,下子之装,以金予之,是忘母也。忘母不孝,好色淫佚,是污行也,污行不义。夫事亲不孝,则事君不忠。外家不义,则治官不理。孝义并亡,必不遂矣。妾不忍见,子改娶矣,妾亦不嫁。”于是投河而死。后代诗人傅玄、颜延之等纷纷以此故事为题材创作《秋胡行》。傅玄挺可爱,诗歌最后说:“引身赴长流,果哉洁妇肠。彼夫既不淑,此妇亦太刚。”既赞颂秋胡妻,又觉得她死得不值。后来颜延之却说:“君子失明义,谁与偕没齿。愧彼行露诗,甘之长川汜。”这就是在揶揄秋胡妻们:丈夫那么混蛋,你们赶紧死啊!所以废名先生说:“我们试把这个故事同《东山》诗的诗情一比,便可知道什么是封建思想。封建思想是不要人有健康的生活,女子动不动是要‘死’的。那么平日所过的勤苦的生活不知为了什么了,真是可怜。”男性不讲道德要谴责,谴责的方式却是让女性自杀。这既是严苛的道德主义,潜意识里又是把女性视为男性的最贵重的所属物,所以才以毁灭所属物的方式来惩罚男性。

颜延之在写《秋胡行》的当下,大概会觉得自已持论甚正,已经无可非议了。他想象不到的是,伪道德主义者的底线是可以无限拔高,高到超过贤人烈士的上限的。明清之际有个贺贻孙,作为诗评家,一向被后世学者称赞为有个性,一旦他议论起秋胡妻来,才让我们明白,原来对自己有个性与对人无人性是难以密合无间的。在诗话《诗筏》中,贺贻

孙说:“秋胡妻至以妒死,可谓妒而愚矣。且其临死数语,不责夫以薄倖,乃责以忘母不孝,遂成秋胡千古恶名,则而妒悍且狡矣。”这番话体现出我们文化中一贯的强者对弱者的道德主义。强者可以失德,可以恣意凌辱弱者,弱者哪怕毫无过错,但只要谴责了强者,那就要采用诛心的方式,虚构出弱者内心的“恶”,进而将其打入无间地狱。所以贺贻孙最后总结说:“秋胡妇原不应入《列女传》。”在他看来,有反抗倾向的女性,哪怕是自毁式的反抗,也需要被谴责。

越到后世,这种不健康的道德主义就越向民间渗透。京剧中有一出有名的《武家坡》,薛平贵投军十八年之后,终于想起来回家找寻妻子王宝钏,他也不算有情之人吧。但是薛平贵是什么心理,他有一段念白:“哎呀,且住。想我平贵离家一十八载,不知她节操如何,不免调戏她一番。她若贞洁,与她相会。她若失节,将她一刀两断,回转西凉,也好见我那代战公主。”认与不认,唯在贞与不贞。明明是自己抛弃妻子十八年,在西凉国还有一个“备胎”公主,却依旧要求妻子是道德完人。这就是一百年前普通中国人的想法,也就是五四诸先要极力批判的东西。

与这些腐朽的思想比,《东山》中的爱与思念是如何干净,其表达又是如何自然,而毫无遮遮掩掩。再想一想后世诗歌,诗人们喜欢在妻子去世以后写悼亡诗来塑造自己深情款款的形象,可是他们却总是吝嗇向身边的妻子吐露爱意,是限于礼法,还是本来无情?诗人们还喜欢写思妇、怨妇的题材来表达对君王的忠爱,诗作中代女性感伤,往往只是自怜与自恋的投射。“神女生涯原是梦,小姑居处本无郎”,写得真美,但巫山神女、清溪小姑,她们的人生除了等待男宠,就再无别的价值与乐趣了吗?读熟《东山》这样情感健康的作品,才有可能辨别和祛除后代文学中的毒素。

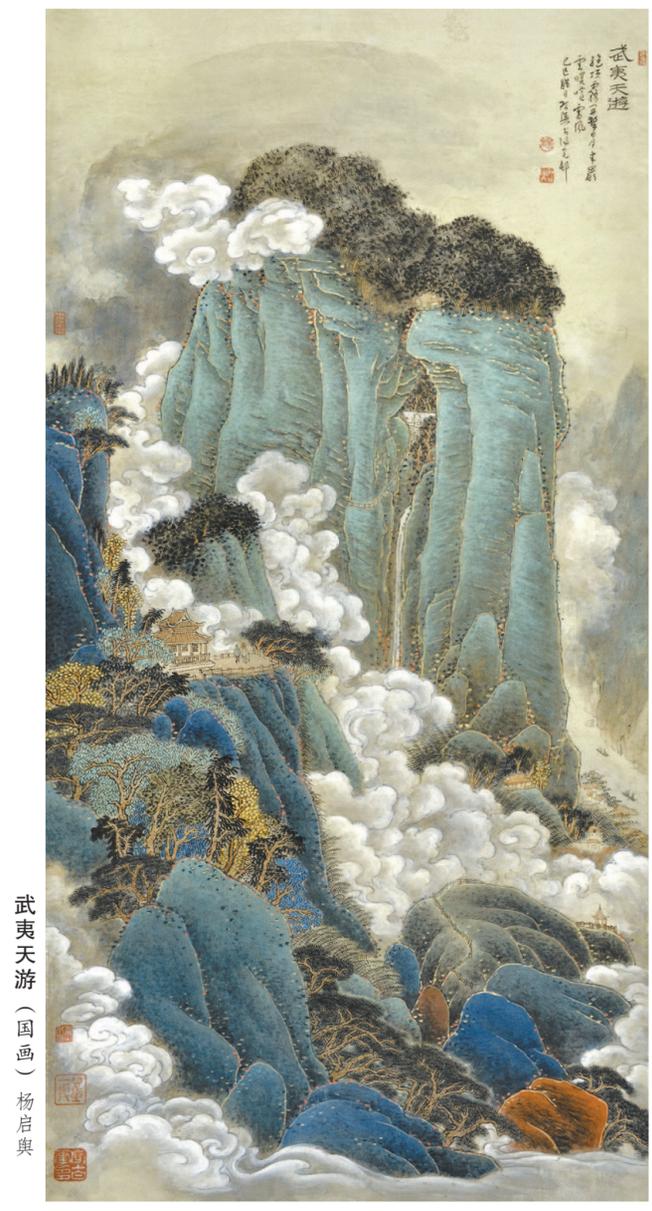
当然,人格比较健全的后代诗人还是有的,虽然不那么多。所以,偶尔我们

也能看到思念妻子、赞美妻子的好诗。除了前面提到的杜甫《月夜》,再比如潘岳的《内顾诗》二首。其二写得最好:

独悲安所慕,人生若朝露。 绵邈寄绝域,眷恋想平素。 尔情既来追,我心亦还顾。 形体隔不达,精爽交中路。 不见山上松,隆冬不易毅。 不见陵涧柏,岁寒守一度。 无谓希见疏,在远分弥固。

诗人写自己梦见妻子,是妻子也在思念自己,于是精魂追来入梦的结果。这也是对《东山》诗的继承和发展。这里还想举另外一个例子,它写的不是思念,而是相濡以沫的日常生活的辛酸与苦涩,似乎比潘岳、杜甫还要动人许多,它就是清初诗人吴嘉纪的《内人生日》:

潦倒丘园二十年,



武夷天游 (国画) 杨启典

A QR code with the text “文汇报” and “微信公众号” (WeChat Public Account) below it.