

一体俱融 曲尽其妙

——合唱《家住安源》解析中的感悟

王进

迄今为止,针对样板戏时期(或后样板戏时期的现代京剧)作品的评说与研究课题的数量似乎与日俱增,从整体上看仍然还是以政治上、社会学方面或文学创作上的涉猎为主要层面,完全从音乐艺术上进行更加客观的、全面的探讨和研究,如若说是凤毛麟角应当也不为过。笔者原本有意于近期以样板戏为主要研究对象,着力从音乐艺术研究的角度进行一番尝试,以期抛砖引玉与同行之间进行一番商榷。偶然间,闻听徐占海的合唱作品《家住安源》,使之情绪激荡,思绪万千,奋然提笔,写此小文,一吐为快,以飨读者。

当今学术界在研究样板戏时期作品艺术价值的高与低,历史意义上功与过,或是与非的层面上,无非显现出两大阵营,一是所谓的“改革派”;二是所谓的“保守派”。然而,两派论争的焦点始终还徘徊在京剧是否还应当姓“京”的问题上。笔者认为,双方的争论其实早就应当有了结果。因为,若从京剧形成的历史上观察,京剧其实原本就不姓“京”。大家都应当承认,京剧唱腔的主体是由“皮黄”两种腔系所构成,所谓的“皮”与“黄”就是两个不同地域风格、不同腔系风格的形式,二者之间所构成的不同地域文化与腔系风格经过了长时间的不断传递、融合,其中还吸收了一些其它剧种的腔调,如“南梆子”、“四平调”、“娃娃调”、“汉调”、“昆曲”等,又由于宫廷文化(也可以说是“京”文化)的介入后,才形成了今天我们所说的传统京剧(原称平剧)。简言之,京剧本身就是中国汉族不同音乐文化

之间相互传接、不断融合的产物。也可以这样认为,京剧本身就天生的具有了那种包容性以及与其它文化相互交叉、相互渗透、一体俱融的自然属性。由此可见,无论是“文革”前的现代戏改革,还是“文革”中的样板戏的兴起,之所以都选择了以京剧这门传统艺术作为主体形式,应该是不难理解的。

所谓“样板戏”是十年文化灾难催生出来的艺术形式,它所带来的政治以及当时的社会特征与属性,是不言而喻的。然而,对传统京剧这一古老文化注以现代气息以及与西方文化之间的传接、融合方面,应当予以更加客观的评价和更冷静研究。应当理解,所谓传统文化的系统准则和自身价值体系在整体上绝非是清一色的,其中的社会结构与文化构成也并非一定是通体同质的。因此,那种固守文化边界的民粹主义观念是注定要得到时代的报复,他们的本质和出发点是惧怕丧失自己的文化特质,没有厘清文化和传统在现代社会的旅途中所占有的地位以及应当顺应时代发展的必然趋势。我们今天宽泛与冷静的或者说客观的思索,暂且不提及“样板戏”与生俱来的政治胎记,就其文化与艺术顺应文化历史发展的属性上看,应当是一种文化或艺术进步的体现。尤其是现代京剧《杜鹃山》的音乐与唱腔创作更是在不同文化之间传递的频次更密;交叉的跨度更大;融合的手段更强,至少在音乐与唱腔创作的技术方面达到了前所未有的高度。剧中主要唱段之一《家住安源》就已经充分地体现了这一点。《杜鹃山》在

作者简介:王进(1956~),沈阳音乐学院教授。

音乐与唱腔创作中的一个最引人注目的特点就应当是：汲取了 19 世纪以来最终以瓦格纳（Wilhelm Richard Wagner, 1813~1883）为代表的西方歌剧中主导动机（Leitmotive）的写作特征，所谓的主导动机是一种具有主题意义的“音响信号”，根据剧中的主要人物形象、性格、思想和情感等要素分别创作出一个个鲜活并充满个性包含某种具有特定含义的短小的音

乐片断的形式。而在京剧《杜鹃山》的音乐创作中，作曲家能将剧中人物的音乐主导动机不留痕迹地揉进唱腔之中，使传统的京剧唱腔注入了新鲜的、充满时代气息的音乐元素，这种在不同音乐文化之间相互传递、相互交融而拓展出的结晶，不能不说具有十分显著的“一体俱融”的艺术诱惑力，当然对于现代京剧音乐创作而言，也可以说是一个不小的创举。

例 1.

柯 湘 主 导 动 机

家 住 安 源

在唱腔的其它部位以及在唱腔的间奏和短小过门中贯穿音乐主导动机或由主导动机衍生的旋律片段可以说是不胜枚举，不再赘述。

《家住安源》另一个带有本质性突破的特征就是它腔体结构上的创新。暂不提《家住安源》的反二黄中板对传统京剧中“慢三眼”、“快三眼”、“原板”等板式特征在以剧情和人物需要的前提下进行的结构以及速度上的突破。而具有根本性创新价值或者称对京剧唱腔结构底线的进一步探进，是一个至今还令人们叹为观止的现象。我们都知道，京剧唱腔属于“板腔体”结构，也就是所谓的“上、下句”组织关系架构了唱腔的本质结构，从中也构成了唱腔句与句的“落音”规律，或调式体系等。可以这样讲，具有板腔体特性的“上、下句”结构体系是京

剧唱腔最具有范式意义的基本特征。然而，《家住安源》却史无前例地发起对京剧唱腔“板腔体”结构的挑战，借鉴了歌剧创作的“乐段”式结构框架，在不影响京剧唱腔原始风格的前提下，突破了“上、下句”结构体系，以“起、承、转、和”的句法关系和音乐上造成较强的色彩对比，婉转地述说着“家住安源萍水头，三代挖煤做马牛，汗水流尽难糊口，地狱里度岁月不知冬夏与春秋。”既然谈及到了作品的结构问题，不妨在该问题上再啰嗦几句。尽管在一般情况下，京剧的成套唱腔在整体结构的划分上，应当基本服从唱腔板式的变化。而《家住安源》却没有延续这样的一种结构模式。在作品的整体结构上，笔者更倾向于是一个建立在“散、慢、中、快、散”速度布局上的一个具有并列三段式特征的结构。其结构图示如下：

段落	A	B	衔接段落	C
板式	反二黄中板	反二黄原板	反二黄摇板	二黄原板—流水—散板
调性	E 宫	E 宫	E 宫 清角为宫 (A)	A 宫
节拍	4/4	2/4	2/4	2/4—1/4—散板
速度	缓慢	中等速度	速度稍快	速度逐渐加快至散板
情绪	叙述或控诉	反抗与声讨	激昂	号召与鼓动

当然，《家住安源》在唱腔的整体布局和以模进的方式对高潮的推进以及为了后阶段情绪激昂的需要转到下属调性等一系列手法，都与西方歌剧创作技术对接，相融有着密不可分的关联。也就是说，《家住安源》唱腔本身不仅仅流动着中国传统京剧唱腔的血液，同时还兼备了现代音乐文化和现代生活气息的不凡气质。由此可见，徐东海选择《家住安源》作为素材改编成合唱，首先就应当是选中了这一传统与现代、中国与西方、戏曲与合唱等不同文化元素相互传接、相互交叉、

相互兼容的一个已经被拓展的十分宽阔的平台。在创作素材的选择上就已经抢占了先机，充满了作曲家的谋略与睿智。

尽管在“文革”期间的交响音乐《沙家浜》与交响音乐《智取威虎山》中已采用过合唱的形式，但是，作为独立体裁的室内乐合唱去演绎、拓展样板戏的唱腔应当还是首屈一指的。然而，艺术创作，尤其是中国的戏曲与西方的合唱这一文化跨度十分广阔的艺术创作，在创作理念、创作技巧以及对不同文化间可能产生的自然属性的相互冲撞、相互抵触的排异性的预

想,不容忽略。在创作过程中,所面临的困惑与困难是可想而知的。作品高质量的创作也绝不可能是异想天开,一蹴而就的。尤其是作品的演唱是以女声并且是民声为团队基础的——沈阳音乐学院北方女子合唱团,更可能造成演唱风格上的冲突或障碍。大家都知道,对于合唱——这一西方古老的音乐表现形式来说,写作风格以及相关技术一旦把握失准,绝对是失败大于胜算。

笔者首先站在作品风格处理的技术角度仔细研读了徐占海的这部合唱作品,令我惊叹不已的是作曲家早已胸有成竹的在作品风格的把握上下大了力气,做足了文章。所谓风格处理在合唱作品中无外乎应注意的是作品在纵向的和声处理与横向的声部运动以及复调写作中各声部在流动状态下显现出的风格特征。

在纵向和声的处理过程中,作曲家既要考虑到作品在和声整体音响上的共鸣以及旋律在调式上的融合,又要考虑与京剧唱腔旋法特征上风格的统一。在多方面元素的权衡

下,在以功能和声体系为参照标准的框架下,依据京剧唱腔的特殊调式化语汇,对和声的材料以及运行规律等进行了恰如其分的雕琢。譬如,在作品开始的“家住安源”一句中,作曲家为了突出象征作品主题意义的第一句,先从第三女高音声部飘逸出音乐的主题,第二小节分别由第二女中音以及第一女中音交替的在调式的V音以及VII音上出现主题的变型化运动,第三小节又转移到了第二和第一女高音分别在调式的V音上开始动机式加入。这种由各个声部逐渐渗透的方式造成了音乐一开始就以遥遥远方传来的主题仿佛在不同节拍点的回声过程中相继交汇在一起。在纵向逐渐完成了一个个以复合功能为主要特征的和弦流,它们并随着声部的汇齐,以渐强的处理停顿在调式V级音为低音的复合式主和弦上,这一和弦由于复合了调式的VI级音,当然也构成了一个五声性和弦结构。这种由横生纵,又有复合和弦的结构特征,又保持着民族性的五声化结构特点的音响造型,展现了一幅写意境界的水墨画卷,同时也预示着整个作品的戏剧性特征。(见例2)

例2.

在作品的第二段落,随着声泪俱下般的控诉,达到了作品段落的局部高潮,伴随着“烧死了我亲娘姊妹一家数口尸骨难收”情绪的渲染,作曲家哪肯轻易放过这样一种情感极度宣泄的机会,在第一、二女高音声部齐唱旋律的背景下,其余的四个声部以大七和弦、半减七和弦、以及非三度叠置的(或带有附加音的小三和弦)和声运动,一气呵成地解决到了调式的主七和弦上。这种主七和弦其实在作品的开始处就已经埋下了伏笔,只不过是主和弦的附加六度音架构的。在例3中是以大七和弦的结构作为特征的,尽管在主音上附加了一个大七度音构成了一种不协和的特质,但是在已经由大七和弦开始的,并且在过程中连续七和弦以及附加音和弦的整体贯穿,

顺理成章地结束于主七和弦上,从风格上看,这种连续七和弦以及附加音和弦等元素的涌现,当然与作品开端的和声风格有着较强的承继和发展关联,应当说就是一种逻辑上必然。另外,在例3的第三小节的第三女中音声部开始出现的D音以及第四小节第一女中音又一次对D音的强调,视为在调式系统上进入到E燕乐宫调式虽不无道理,但是笔者更倾向于该处有着明显的向下属调性(A)离调的企图。因为,例3开始是由A大七和弦为引导,经过了g半减七和弦与b小三附加音和弦的肯定,直到最后转入E大七和弦的整个过程,体现了从A—E调性运动的痕迹。

例 3.

突慢内渐慢

Soprano 1
烧死了我亲娘弟妹 家数门尸骨难

Soprano 2
烧死了我亲娘弟妹 家数门尸骨难

Soprano 3

Alto 1

Alto 2

Alto 3

S1
收

S2
收

S3

A1

A2

A3

另外，作曲家在七和弦中二度音程声部层次的设计上是由“A和G的小二度作为铺垫，进入到G和F大二度之变化，运动到“D、C和“B小二度与大二度构成的局部高潮，最后

在D和“E的小二度的重现完整地建构了这一部分的音高组织。不仅体现了作曲家洒脱的心态和现代的技术理念，同时也揭示出作曲家缜密的逻辑思维。（见例4）

例 4.

Soprano 3

Alto 1

Alto 2

Alto 3

小度

入度

小度

入度

小度

作品在横向声部构思与写作方面，更凸显出作曲家在风格融合上的关注。在创作过程中，如何尊重文化特质，更主要的是要尊重传统文化为作品的再生成所构成的基因链条，绝对应当成为创作的主要前提。尤其在横向声部的流动上，所可能构成的风格链条更应是显而易见，或是引人关注的要素。我们在前面已经提及到《家住安源》的主导动机之特征，也正是主导动机的贯穿使得作品在风格上得以统一。徐占海也敏锐地感觉到，主导动机应当是作品贯穿的命脉，在各个声部中以各种不同的形态贯穿主导动机所架构的音乐特质不仅决定

了作品在音乐上的统一性，同时也必然带来了作品在风格上的融合性。《家住安源》开始的第一小节就以主题性的下行级进为特征，在完成第一句“家住安源萍水头”后原唱腔以过门的形态在弦乐上强调了下行级进的主题特征，徐占海将其改为合唱式的衔接，强调了唱词中的“萍水头”，以唱代替了过门后，更彰显出合唱的艺术魅力。然而，对主题化了的下行级进做了更大幅度的强化，和声分别以三度平行的方式不惜重墨的渲染。当然在此后阶段各个声部在横向流动中的主题化特征的勾勒时时闪现，尤其在“汗水流尽难糊口”一句结束后，

第一女高音以“E—D—C”下行级进,下方第二、三女中音之间仍然以平行三度做下行级进的衬托,以精美的对位手段与主导动机浑然为一体,完成了作品的第一段落,无疑体现了

作曲家在音乐的统一元素控制下对作品的风格予以相当准确的拿捏。

例 5.

水 头 萍 水 头 三代 挖煤 做 马

水 头 三代 挖煤 做 马

水 头 三代 挖煤 做 马

萍 水 头 三代 挖煤 做 马

萍 水 头 三代 挖煤 做 马

萍 水 头 三代 挖煤 做 马

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口 地

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口 地

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口 地

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口 地

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口 地

牛 汗 水 流 尽 难 糊 口 地

注: 带 ——— 标记的为土主导动机的下行级进音型。

当然,在横向声部运动中,不仅是对位技术以及纵向和声关系的精准,还要体现出京剧唱腔的本来韵律和风格,这是检验作曲家创作意识与艺术天分的一个重要指数。徐占海在瞬息多变,纵横交错的合唱织体运动中,巧妙地融合着京剧行腔的艺术风格和它所带来的一系列可能感受到的韵律,以非凡的想象力探索到启发这种过程的实质性细节,这种必备的艺术情怀与技术情节已经超出了人们的判断力和想象能力。无处不见的横向运动的声部线条黏合着音乐主题以及京剧唱腔的腔系风格,并借助着它们原生的艺术基因刺激着音乐中的每一个细胞,它们相互交织在一个完整的肢体内共同地呼吸着、生长着、流动着……。它们源于一个共同的肌体又被人

为地注入了更新鲜的元素,并相聚相融地生成了另一种更加引人瞩目的新生态。一种超凡的想象空间容纳了多元的音乐文化,彼此交织、传递、融合并无限拓展着,这一无限空间的发源地就是音乐语言互生、互动的源泉。

此外,不得不提及的是有关作品的技术写作与音乐形象相结合的问题。我们都知道,合唱文化在欧洲已历经了几百年的发展过程,在16世纪就已经达到了相当高的艺术境界。合唱艺术是通过上天赋予人类最直接的方法,来表达或传递一种崇高的情感信息。合唱作品从形态上看应当是“群体的多声的,是纵向的立体的;随着音乐时值的横向延续,各声部分别在纵向形成音响碰撞而成”。^[1]也就是说,合唱作品本身

不仅需要具备深厚的和声写作技术，更应具备的是复调思维的融合。只有二者浑然天成的相互融合才可能达到一种纵横合一的形态。前文虽已经涉及到了有关技术方面的问题，但毕竟是结合风格问题而谈的，下面我们就写作技术与音乐形象相结合的问题做一简单的陈述。

在作品的第一段落，我们已经做了一部分技术层面的分析，作曲家为了表现其娓娓道来的更准确地说是血泪斑斑的控诉，以复杂精准的对位技术转折并盘绕式的进行着，作曲家没有被限制在一字接一字、一句接一句的方式来进行创作，而

以炽热的情感和超常的想象力调动了六个声部不同运动的空间和时差，将作品的字与字、句与句不留痕迹的宣泄而出。更令人感动的是，在此段落中作曲家为表现旧社会矿工在矿井内那种“地狱里，度岁月，不识冬夏与春秋”的悲惨境地。在第二、三女高音与第一女中音三个声部以及后来进入的第一女高音飘出的对位旋律背景下，第二、三女中音声部以一种固定音型式的写作方式，贴切地刻画出矿工在井下举步维艰的节奏动态。不仅与主要旋律声部相配合构成了节奏与和声上的张力，同时更准确地描绘出音乐应有的生动形象。（见例6）。

例 6.

The musical score for Example 6 consists of two systems of staves. The first system includes six vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, and Alto 3. The lyrics for these parts are: "地狱里 度岁月 不识冬" (In hell, I spend the months, I don't know winter). The second system includes three additional parts: S1, S2, and S3. The lyrics for these parts are: "冬 夏 与 春秋" (Winter, summer, and spring and autumn). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Chinese, describing a miner's life in a hellish environment.

由于篇幅的原因，有关上述第一段落的写作技术与音乐形象相结合的问题，还可参见例2、例3、例5进行进一步研究，不再赘述。

作品的第二段落情绪发生了变化，以反抗与声讨语汇刻画了矿工们组织起来以罢工的方式进行斗争以及矿主血腥镇压的形象。作曲家为实现这一形象将六个声部集结成三个层次，其中第一、二女高音声部构成了主要旋律声部；第三女高音和第一女中音以平行混合音程进行的方式和第一、二女高

音声部架构出扩大时值的不严格模仿，这种不严格的并且将时值扩大了模仿，不仅仅造成了声部间节奏上的对比关系，在音乐形象上着重点描出恶势力的残暴行径，仿佛在主要旋律的下方凝聚着一股汹涌奔腾的潜流冲击着、激荡着人们的内心；而第二、三女中音以一种动力十足的固定音型推动着音乐的发展。可见到三个层次各行其道、相辅相成、凝结着一种内在的情感冲动将音乐推至段落的高潮。（见例7）

例 7.

Soprano 1
那贼矿主 心比炭黑 又下 毒手 把火 明

Soprano 2
那贼矿主 心比炭黑 又下 毒手 把火 明

Soprano 3
那贼矿主 心比炭黑 又下 毒手 把火 明

Alto 1
那贼矿主 心比炭黑 又下 毒手 把火 明

Alto 2
那贼矿主 心比炭黑 又下 毒手 把火 明

Alto 3
那贼矿主 心比炭黑 又下 毒手 把火 明

在以运用模仿技术写作的过程中,作曲家不仅考虑了音乐写作技术方面的对位原则,对音乐发展的态势以及音乐形象的生动塑造更是进行了精雕细刻。音乐作品中对音乐形象的准确刻画,首先来源于作曲家对生活的认知,具备了这种认知之后,在构成了他对外界的刺激因素的反应,这种反应愈强烈、愈准确,表现在他创作过程中驾驭作品的技术手段当然也就愈娴熟。当然,在技术运用的过程中对待音乐风格的态度也应当是端正的,尽管我们的技术手段是高明的,往往忽略的是整体音乐风格的可适性,出现了技术手段与音乐风格相脱节的现象,最后的结果一定是可想而知的。我们知道,技术要服从风格,风格也必然依赖技术。二者之间不应该出现任何的断裂与缺失。面对技术手段与音乐风格的问题,徐占海采取了一种明智而有效地处理方式,既能体现出高超的技术手段,又能表现出原有的音乐风格,并使之相互之间融合。当然在创作的过程中真正能实现这一目的是不容易的,正所谓“言之易,做其难”。面临着西方作曲技术手段的应用,如何与中国的音乐文化风格(京剧固有的旋法风格)相互交融,首先要对技术规则进行合理的转换,使其跨越文化距离的藩篱,伸

延出另一种技术层面使其完全服从于音乐风格的要求,不仅需要技术手段的精湛,更需要作曲家的文化积累和良好的心态。

在作品的第三段落,音乐表现出一种号召性和鼓动性。以逐渐加快的京剧摇板节奏宣泄出“秋收暴动风雷骤”具有十分强烈的革命性语言。作曲家为了表现风起云涌的秋收起义场面,在音乐技术上采用了三个层次(第一、二女高音的同度结合与第三女高音与第一女中音)的模仿,它们的模仿关系分别为三度和四度依次进行,使其纵向结合成较准确的并具有共鸣音响特质的三和弦进行,充分展示出一呼百应的革命场景。在第二、三女中音声部又以一种固定音型的节奏律动,用打击乐的锣鼓音效为衬词,表现了京剧摇板的节奏律动。然而,作曲家在运用模仿技术时,并没有一味地使用严格模仿的手段,其目的是考虑到每个声部在横向运动时的风格问题,不仅仅是民族化风格的体现,还应具备着京剧腔系风格之韵律。(见例 8)

例 8.

Soprano 1
秋 收 暴 动 风 雷 骤

Soprano 2
秋 收 暴 动 风 雷 骤

Soprano 3
秋 收 暴 动 风 雷 骤

Alto 1
秋 收 暴 动 风 雷 骤

Alto 2
秋 收 暴 动 风 雷 骤

Alto 3
秋 收 暴 动 风 雷 骤

此外，作曲家为了使作品在音响上更加丰富，更加与音乐风格或音乐形象相吻合，站在现代思维的角度上，审视着音乐发展的必然路径，调动其它音乐元素以及其它音响元素，可谓是煞费苦心。“对于一个没有客观文学细节束缚，想象力得以自由飞翔的作曲家来说，合唱写作不可避免地带来种种困难”。^[2]如何克服所谓“文学细节”的束缚，当然还应当以“文学细节”作为突破口，寻觅“文学细节”可能给我们带来可能“自由飞翔”的空间。

作曲家首先站在了比“文学细节”更高的文化层面上，审视京剧艺术为创作素材可能带来的创作灵感，记得徐占海这样讲过“世界上没有一种打击乐能够独立地完成对人物、事件、情感、神态、体态以及环境的刻画，唯独中国戏曲打击乐可以作为例外”。既然中国戏曲打击乐有这样一种得天独厚的艺术魅力，利用它的或模拟它的音响特征，势必会在作品中得以更加美妙的效果。在例7和例8中的第二、三女中音声部均

有所体现，它们无论在写作技术上，还是在音乐形象的进一步塑造上以及在音乐风格的紧密融合等诸方面，都起到了不可低估的文化意义和艺术价值。当然，这种音效方面的模拟绝不是简单的音响上的模仿，音乐技术上的支撑显得尤为重要，否则将会出现一种冒然的、不合时宜的或者是矫揉造作的反响。如例9在作品的第一段落结束后，第二段落的开始阶段，原作唱腔仅仅依靠三小节的过门便过渡到第二段落。而徐占海则在此过门音乐元素的提示下完成了以打击乐锣鼓音效为特征的一系列由一连串复合功能的运动，加入、撤出等手段完整的和声化进行，其中第二、三女中音声部是以属、主双重持续音为背景，此背景已经具备了复合功能的特点，此后第三女高音与第一女中音又以主、属复合的特质进入，两小节后第二女高音又以主功能特征加入，声部的由少聚多又逐渐减少描绘出戏剧化特征，揭开了第二段落开始“揭竿而起”的反抗与声讨的帷幕。（见例9）

例9.

The musical score for Example 9 consists of two systems of staves. The first system includes Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, and Alto 3. The second system includes Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, and Alto 3. The score is written in staff notation with lyrics in Chinese characters below the notes. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The score shows a complex arrangement of vocal lines with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

令人更加注目的是在开始出现“工友和农友一条革命路上走”这句唱词时,三个女中音演唱主要旋律,而第二、三女高音声部以“工农兵联合起来向前进”这一革命歌曲作为副旋律衬托着,即使音乐产生了对比和不断强烈的效果,也完全符合了当时农民运动的文化背景。在整个作品的将要结束时,音乐以京剧流水板式(1/4拍)逐渐推向高潮,音乐形象以“工友和农友一条革命路上走”号召性的语言,表现出蓬勃而起的秋收暴动之场面。作曲家在不断重复这段唱词的前提下,在女高音三个声部合唱的衬托下,女中音声部发展到无固定音高的呐喊着“工友和农友一条革命路上走”雄壮口号,在这样一种以群体的呼喊声和高亢的旋律交织在一起,充分而形象地演绎出革命洪流不可阻挡的汹涌浪潮,将音乐推向最后的散板阶段。此处的绝妙之笔绝不仅仅是一种写作技术的登峰造极,而体现出作曲家的心境已经达到一种既内敛又开放、既丰富又统一、动态变化而又圆融统一的美学境界。

另外,有关合唱《家住安源》的伴奏问题也不妨提上几笔。作曲家选择两件乐器作为合唱的伴奏。一是,双排键电子管风琴;二是,京剧打击乐中的板鼓。笔者认为,双排键电子管风琴的选用,作曲家顾及到了传统与现代音响的双重元素相互融合的思维内涵。我们知道,在西方早期合唱中的主要伴奏乐器就是管风琴,管风琴的雄厚、庄重、肃穆的音响与人声的融合已经渗透到人们的文化记忆之中。然而,电子管风琴无论在发声原理上,还是在音效上以及演奏的技艺方面都凝聚了现代科技的精神和手段。因此双排键电子管风琴可以十分逼真地模拟交响乐队的音色,无疑会为作品提供了戏剧性的效果与现代音响的情结。再有,选择京剧板鼓作为伴奏乐器之一,不仅赋予作品以中国戏曲母本之特质,同时也为作品中的整体音响布局以及音色的对比和情绪的宣泄等起到了推波助澜的效应。当然,这两件看似风马牛不相及的乐器选用,也折射出作曲家有意在不同音乐文化的交叉、互补、相融的理念下进行着大胆的并且是有益的尝试。

在与徐占海交流时,他对有关合唱作品《家住安源》的创作也谈及了一些想法。由于完成作品的时间较短,又是委约为女声合唱团写作,无疑给创作带来一些困难和问题。譬如,要克服女声合唱所遇到的生理上及艺术上的限制,诸如音域较窄,音色较单一等等。徐占海说:“将来还可能将作品发展为第二版本,以混声无伴奏合唱的形式进行再次创作。”我们期待着徐占海更成熟、更经典的作品面世。

综上所述,随着不断地、深入地研读和理解徐占海合唱作品《家住安源》之后,仅以此文难以表述作品更深层次的奥妙。然而,“借一管以窥全豹”,徐占海的创作理念、文化信念、艺术造诣以及浸透作品中那真实的,充满激情的情感,令我们感到由衷的敬佩。音乐创作,尤其是当今对于合唱作品的创作,尽管数量上看是与日俱增的,但总还给人们留下一些创作思想、

美学观念以及技术运用等诸多方面的遗憾。不必讳言,这里面包含着一些文化观念方面的问题。我们共同面临着中华民族博大精深的传统文化和艺术美学思想,当然首先要在内心里尊重、接受、研究它,使之完全进入到我们的思想之中。其后如何与当代社会,当代美学追求以及当代创作技术手段相融合,从而拓展出一个具有深厚文化底蕴,并具有当代文化情怀的广阔天地,是一个至关重要的问题。面临传统文化的不断流失,现代技术手段日新月异的今天,我们怎样承袭传统文化的精华,怎样运用现代技术手段,并使之兼融互摄,构成一个生机盎然的“美”的世界,不仅仅是几个人的努力就能实现的。通常我们在观念上会不知不觉地将传统与现代对立起来看,时而眷恋着“传统”;时而又迎合着“现代”,末了徘徊于“传统”与“现代”之间筋疲力尽,而一事无成。笔者认为,传统文化与现代文化仅仅是一个时间次序的概念,而不是一个空间位置的定义。传统文化也可能以现代的形式去表述,所谓的“样板戏”究竟属于传统文化,还是归类于现代文化呢?其实二者之间不是那样泾渭分明的,将来若干时期后,样板戏所构成的特殊文化现象终究会成为历史,成为传统,应当是毫无疑问的。当然,我们肯定每一种文化的纯粹性,但是文化终究只是一种历史现象。不管哪一种文化是多么独特、多么深厚和纯净,终究会随着历史的迁移,另一种或多种文化的介入、渗透或兼容的趋势是不可阻拦的。中国具有着五千年文明的历史,西方有着先进的文化与技术。我们在面对二者之间的文化态度切不可顾此失彼,“如果我们亦步亦趋地跟着西方文化后面走,我们永远都是第二流跑龙套的角色。所以,一个民族要强盛,固然不可夜郎自大,但是也不可妄自菲薄,这两个极端都是要避免的”。^[1]中国传统文化的最高境界是:“万物并育而不相害,道并行而不相悖”。(《中庸》第三十章)它也是所谓“和而不同”的哲学思想更进一步诠释。当今的世界早已成为了一个由多元文化建构的系统,这种多元文化的存在以及将来的发展可能以目前难以预见的方式改变着我们的传统文化系统,历史长远的影响将是在人类文化传统的不断冲蚀下、不断整合下获以重生。当然也必然可能是,真正流传不朽的民族文化在综合与融合中不断拓展,获得新质,形成新的形态,成为当代文化艺术的一股强大的潮流。

注 释:

[1]钱大维著《合唱训练学》,上海音乐学院出版社,上海,2009年第1页。

[2]阿·特·达维逊著,秦西炫 杨儒怀译《合唱作曲技巧》,人民音乐出版社,北京,1986年第5页。

[3]《东西文化的差异》赵林 <http://www.eduwx.com/wan-gkanxuancai/pinglun/pinglun/200512/20051206204934>

(编辑 张宝华)