

前言

音乐,是有组织的音响,这话精确至极,简练而自守,无懈可击。然而没有任何一位把音乐当作心灵的歌声的爱好者情愿接受这个朴直得近乎于数学公式的定义。音乐是一切艺术中最富于浪漫色彩的领域,那里充满了无法言传的诗意,使人沉浸在漫无边际的渴望之中,没有人乐于对自己驰骋感情的世界加以逻辑性的规定,他们拒绝在任何艺术领域施以限制性的文字描述,周严的语言表述无视人们对美的漫无形迹的追求,他们更愿意接受另外的表达方式:

人类灵魂的完美表现
精神世界的神秘语言
以万物为主题的旋律
天使的歌唱

.....

然而问题并没有解决,当你走进音乐世界,迎面而来的是一大批庞大高深的专业术语,足以把人搞得兴趣索然,避之唯恐不及。而像《b 小调奏鸣曲》、《C 大调交响曲》、《降 E 大调钢琴协奏曲》这些曲目,看上去也真的与 $a^2 + b^2 = c^2$ 、 $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ 、 $E = mc^2$ 这些数学公式一样冷冰冰地,毫无诗意。

但精粹的数学公式背后却埋藏着引人入胜的细节,数学史乃至人类文明史上的伟大定理的产生,无不经历了艰苦卓绝的努力,而引人入胜之处还不在于先哲





们毫无世俗功利的献身精神,真正照亮人的内心世界的,是通往真理的途中爆发出的智慧的火花,其中充满灵巧和机智。方法的机巧和智慧的迂回甚至含有思想的幽默,使纯粹逻辑化的推理过程不仅不枯燥乏味,反而妙趣横生,它折射出人类智慧之光,“它赋予人类的发现以生命,它令思维活跃,精神升华,它烛照我们的内心,消除了我们与生俱有的蒙昧与无知。”(希腊·普罗克洛斯)从希波克拉底、欧几里德到欧拉、康托,把人类思维带上真理之路的数学王国从来不缺乏美与活力。

再回到音乐上来。西方世界过去五百年间的音乐文化洪流里产生的作品浩如烟海,历经岁月的磨洗,大部分都已被销蚀掉,那些留存至今,还在给人们的精神世界里带来感动和快乐的作品,我们称之为“经典”。经典音乐与我们之间毕竟隔着一条时间的长河,虽然仍可以激动人心,但仅仅听凭耳朵的感受却并不完全可靠,尽管一部分音乐带给人的感受可以是千差万别的。但艺术欣赏终究存在着最基本的审美判断原则,除音律本身外,对作品的产生背景应该有一定的了解。否则,把门德尔松的《婚礼进行曲》听成葬礼进行曲的大有人在,一首欢快单纯的《拉德斯基进行曲》背后,竟会是一场对罪恶战争的赞美,也许是许多人始料不及的。

“知人论世”是中国古代文学批评的传统经验,运用在今天,运用在对异域文化的了解上仍不失为良方。西方音乐是在西方文化土壤上孕育而成,经典作品的背后,是思想、科学、信仰、风俗、文化、经济、技术等因素构成的背景,作曲家本人的人生经历更是起着决定性作用,名曲后面往往隐藏着令人一咏三叹的感人故事,了解这些背景,对我们理解音乐所传达的捉摸不定的情感内容是大有裨益的,一些大得吓人的经典名作与我们之间的距离会骤然缩短。

艺术创作,无论诗、戏剧、小说、雕塑、绘画还是音乐,都是异常艰苦的劳动,艺术家在通往成功的道路上遭受的磨难有时是我们今天无法想像的。比才的《卡门》是西方歌剧在今天全球范围内最流行、最受欢迎的一部,谁能料到它的作者当年会因演出的失败而郁闷成疾,在三十多岁夭亡;柴科夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》而今是公认的小提琴音乐史上最伟大的作品之一,殊不知当初柴科夫斯基为这部作品招致的恶评几个月里寡言少语,终生不再碰小提琴协奏曲;小提琴“魔鬼”帕格尼尼,竟会因他那神佑天助般的技巧被诬为“鬼魂附体”遭到迫害,死无



葬身之地 ;另一些似乎终身与成功和快乐为伴的作曲家如莫扎特、维瓦尔第 ,他们经历的艺术折磨仅仅从音乐里是很难窥其端倪的 ,而伟大的巴赫终身没有享受到成功的赞誉。在这些背景里 ,人们获得的就是音乐之外的东西了 ,它对我们的人生有益。

近些年是我国音乐普及最快的时期 ,外国音乐家的访华演出、CD 唱片的流行、国内音乐团体的重整旗鼓 ,使爱乐者群体大大扩张 ,有关音乐、音乐家传记的书刊也大量增加 ,细察之 ,这些书籍无不立论精辟、析理入微 ,然坐而论道者居多 ,直接联系作者较少。小提琴一代宗师卡尔·弗莱什在他的《回忆录》里说“任何音乐的解读的基础必须是对文本的正确阅读” ,他提醒我们 ,音乐鉴赏不能离开作品本身。而时下的音乐赏析一类书籍 ,兴趣大多在探讨形式方面的问题 ,对曲式结构、和声、复调、对位等等细致的分析 ,专业化的论述非一般音乐爱好者所能接受。另一类与音乐有关的读物 ,内容以文学性写作为主 ,笔记体的随感性文字主要满足的是写作上的冲动 ,他们的音乐经验主要来自于眼睛而不是耳朵 ,这些文章对人生感悟颇有启发 ,但对音乐审美趣味的导向却时有偏颇 ,不足为训。

这里选出的一百多部(首)作品分属文艺复兴时期、巴洛克时期、古典主义时期、浪漫主义时期、后浪漫主义时期 ,笔者绝不是想通过作品勾勒西方音乐发展史轮廓 ,那在一本小书里是办不到的 ,只是在谈具体音乐作品时 ,不能不谈到时代文化背景和风格的源流 ,以便读者找出一个纵向的和横向的坐标 ,知道乐曲和作曲家在音乐史上的地位和所处时代的地位 ,从而把握它的艺术价值。

谈音乐、欣赏音乐 ,就不可避免地涉及一些音乐知识、专业名词和一般性判断原则 ,这本小书里尽量避开复杂的专业术语 ,而那些浅显的知识一点就通 ,无须作更多的解释。聪明的读者读过之后 ,口头会自然带出诸如素歌、卡农、人工泛音、超吹、走句、对位这些可爱的名词 ,下回再遇到谈起莫扎特、贝多芬就能口若悬河、飞沙走石的音乐侃家 ,就能从容应对 ,维持住面子了。

目录

CONTENTS

前言 /1

巴赫 :《勃兰登堡协奏曲》/1

科莱利 :《圣诞协奏曲》/5

门德尔松 :《仲夏夜之梦》/8

吕利 :《醉心于贵族的小市民》/12

格林卡 :《我记得那美妙的瞬间》/16

莫扎特 :A 大调第五小提琴协奏曲/20

梅耶贝尔 :歌剧《恶魔罗勃》/24

拉威尔 :《波列罗》/29

德彪西 :前奏曲 《牧神的午后》/32

帕莱斯特里那 :复调艺术/36

布鲁赫 :《g 小调第一小提琴协奏曲》/40

柴科夫斯基 :f 小调《第四交响曲》/43

李斯特 :《彼特拉克的第 104 首十四行诗》/47

贝多芬 :c 小调第五交响曲(命运)/50

勃拉姆斯 :c 小调《第一交响曲》/54

瓦格纳 :《齐格弗里德牧歌》/57

格里格 :抒情小品/60

布鲁克纳 :c 小调《第八交响曲》/63

韦柏 :歌剧《自由射手》/67

柴科夫斯基 :《D 大调小提琴协奏曲》/70

韦柏 :《邀舞》/74

拉赫玛尼诺夫 :c 小调《第二钢琴协奏曲》/78

圣 - 桑 :《动物狂欢节》/81

目录

CONTENTS

圣 - 桑 :《引子与回旋随想曲》/85
萨拉萨蒂 :《流浪者之歌》/88
乔治·艾涅斯库 :《罗马尼亚第一狂想曲》/91
维奥蒂 :《第二十二小提琴协奏曲》/95
维瓦尔第 :《a 小调小提琴协奏曲》/99
门德尔松 :《无词歌》/102
德沃夏克 :《斯拉夫舞曲》/105
瓦格纳 歌剧《漂泊的荷兰人》序曲/109
理查德·施特劳斯 :《查拉图斯特拉如是说》/113
拉赫玛尼诺夫 :《帕格尼尼主题狂想曲》/117
维尼亚夫斯基 :《莫斯科的回忆》/120
肖邦 :《降 D 大调前奏曲》(雨滴)/123
拉罗 :《西班牙交响乐》/126
舒伯特 b 小调《第八交响曲》(未完成)/128
罗西尼 歌剧《塞维利亚的理发师》/130
塔尔蒂尼 c 小调奏鸣曲《魔鬼的颤音》/133
格里格 :《培尔·金特》组曲/136
莫扎特 :第十一钢琴奏鸣曲(土耳其进行曲)/139
肖邦 :《升 c 小调圆舞曲》/143
贝多芬 :《献给爱丽丝》/146
斯美塔那 :《沃尔塔瓦》/150
老约翰·施特劳斯 :《拉德斯基进行曲》/153
贝多芬 :A 大调《克勒采奏鸣曲》/156
贝多芬 d 小调《第九交响曲》(合唱)/160

目录

CONTENTS

亨德尔 :水乐组曲 /163
穆索尔斯基 :《跳蚤之歌》 /165
舒伯特 :《小夜曲》 /168
莫扎特 :《安魂曲》 /171
贝多芬 :F 大调《第六(田园)交响曲》 /174
门德尔松 :《e 小调小提琴协奏曲》 /178
巴赫 :《平均律钢琴曲集》 /182
柴科夫斯基 :钢琴套曲《四季》 /185
贝多芬 :《D 大调小提琴协奏曲》 /189
舒曼 :钢琴套曲《狂欢节》 /192
德沃夏克 :e 小调第九交响曲《自新世界》 /197
柴科夫斯基 :b 小调《第六交响曲》(悲怆) /201
舒曼 :钢琴套曲《童年情景》 /204
柏辽兹 :《哈罗尔德在意大利》 /207
莫扎特 :《降 E 大调交响协奏曲》 /211
海顿 :第四十五交响曲(告别) /215
李斯特 :《降 E 大调第一钢琴协奏曲》 /218
巴赫 :《马太受难曲》 /222
贝多芬 :《升 c 小调奏鸣曲》(月光) /226
马勒 :《大地之歌》 /230
斯特拉文斯基 :《春之祭》 /235
西贝柳斯 :《d 小调小提琴协奏曲》 /239
胡梅尔 :《E 大调小号协奏曲》 /243
柴科夫斯基 :b 小调《第一钢琴协奏曲》 /246

目录

CONTENTS

- 肖邦 :《降 A 大调波洛涅兹》/250
比才 歌剧《卡门》/253
莫扎特 :第一奏鸣曲、第一交响曲/256
海顿 :第一百交响曲(军队)/260
门德尔松 :管弦乐序曲《芬格尔岩洞》/264
柴科夫斯基 :关于一个可爱地方的美好回忆(旋律)/268
海顿 :第九十四交响曲(惊愕)/271
舒伯特 :《圣母颂》/274
比才 :《阿莱城姑娘》组曲/277
柴科夫斯基 :《天鹅湖》/281
柴科夫斯基 :交响幻想曲《里米尼的弗兰西斯卡》/286
海顿 :《降 E 大调小号协奏曲》/290
格林卡 :管弦乐幻想曲《卡玛林斯卡亚》/294
鲁日·德·利勒 :《马赛曲》/297
柏辽兹 :C 大调《幻想交响曲》/301
车尔尼 :钢琴练习曲/306
莫扎特 :《A 大调单簧管协奏曲》/309
帕格尼尼 :D 大调《第一小提琴协奏曲》/313
维瓦尔第 :小提琴协奏曲套曲《四季》/316
帕格尼尼 :随想曲第十三号《魔鬼的笑声》/321
马斯涅 :《沉思》/325
福莱 :《佩利亚斯与梅丽桑德》组曲/328
德彪西 :管弦乐夜曲三首/332
沃尔夫 :艺术歌曲/336

目录

CONTENTS

- 拉索 :《回声》/340
- 穆索尔斯基 :《图画展览会》/344
- 巴达尔切弗斯卡 :《少女的祈祷》/348
- 圣 - 桑 :《天鹅》/351
- 舒伯特 :声乐套曲《冬之旅》/354
- 舒伯特 :《A 大调五重奏》(鳟鱼)/357
- 肖邦 :降 A 大调叙事曲/360
- 舒伯特 :声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》/363
- 门德尔松 :A 大调第四交响曲(意大利)/367
- 保罗·杜卡 :管弦乐谐谑曲《魔法师的徒弟》/372
- 舒伯特 :C 大调第九交响曲(伟大)/375
- 莫扎特 :C 大调第四十一交响曲(朱庇特)/378
- 巴托克 :《乐队协奏曲》/382
- 舒伯特 :《魔王》/386
- 莫扎特 :《C 大调长笛竖琴协奏曲》/389
- 柴科夫斯基 :《1812 庄严序曲》/392
- 莫扎特 :g 小调第四十交响曲/396
- 亨德尔 :清唱剧《弥赛亚》/400
- 斯美塔那 :e 小调弦乐四重奏《我的生活》/405
- 勃拉姆斯 :b 小调单簧管五重奏/408
- 贝多芬 :最后的四重奏/412
- 巴赫 :《音乐的奉献》/416

巴赫：《勃兰登堡协奏曲》

在巴赫浩如烟海的作品中，可以找到除歌剧之外的任何曲体，协奏曲也是其中的重要组成部分。巴赫的存世作品有一千多部，协奏曲仅占 21 首，数量并不算丰饶，但是列举巴赫的代表作，即使把目录压缩到很短，《勃兰登堡协奏曲》也会赫然在目。

1717 年到 1723 年之间，巴赫在克腾的小宫廷里担任乐长。克腾是一个没落的小城邦，领主是有王储身份的利奥波德。克腾公爵年轻有修养，会拉古大提琴和小提琴，会弹古钢琴，而且能唱男低音。克腾公爵的音乐素养已超出了音乐爱好者的水平，几乎够得上职业水平。他的宫廷乐队由 18 位乐师组成，按照利奥波德信奉的加尔文新教的教堂仪典，并不需要很大规模的圣咏合唱，所以乐队的主要任务不在宗教音乐而在世俗音乐，尤其注重器乐，这就要求乐师们应该具有较高的器乐水平。克腾公爵搜罗来的乐师个个技艺精良，公爵本人又热爱音乐，这使巴赫对克腾乐长的位置很满意。然而，为了辞去旧职就任克腾新职，巴赫竟被抓进监狱关了将近一个月。

巴赫在来克腾之前，曾在魏玛宫廷任唱诗班指挥和风琴师。魏玛公爵的贵族脾气非常怪僻，又独断专行，听不进任何不同意见。摊上这么一位主子已经不好伺候，偏偏老公爵的继承人奥古斯特是个不逊之徒，不看脸色高低，专爱议论宫廷事务，他是魏玛公爵的侄子。奥古斯特和公爵之间的关系注定是摩擦不断，双方又各不相让，这使处在夹缝中的下属们感到很为难。巴赫却处之泰然，他的职责里有一项是教奥古斯特弹羽管键琴，两人相处自然较多，有时巴赫干脆就住在奥





古斯特的宫中。当老公爵与继承人之间的矛盾演变成公开对立之后,公爵下令所有的乐师都不准为奥古斯特服务。巴赫竟置若罔闻,仍然与奥古斯特过从甚密,为他奏乐,教他作曲,还在他的生日写了一部《康塔塔》作为贺礼。巴赫的做法在老公爵眼里简直就是倒行逆施。于是,在乐长的职位空出来的时候,他不聘用巴赫,而是另请高明,以示惩戒。这对巴赫无疑是经济上的损失,招得巴赫也犯了倔脾气,他食人俸禄,竟连一首曲子也不给主人写。

僵局一时难以收拾,恰好此时克腾的

宫廷乐队指挥席位出了空缺,克腾公爵的妹妹正是奥古斯特的妻子,奥古斯特便介绍巴赫到克腾去任职。巴赫一向魏玛公爵提出辞呈,老公爵立即就想到是侄儿在暗中调处,他大发雷霆,下令把巴赫关押起来,理由是“大逆不道,要求离职”。巴赫自知无罪,所以也不怕,关了二十多天。公爵知道师出无名,只好把巴赫放了。

在克腾工作的六年多时间是巴赫心情比较愉快的日子。在这里,他完成了他毕生最主要的作品《平均律钢琴曲集》的第一卷,还有就是这首《勃兰登堡协奏曲》。克腾的利奥波德公爵待巴赫为上宾,克腾乐队也是一班出色的音乐家,对音乐的共同爱好激发了巴赫的创作热情,在克腾的日子里,他的作品数量很多。但是,大部分都已遗失。从这首《勃兰登堡协奏曲》里可以看出巴赫饱满的情绪和自然奔涌的艺术灵感。

《勃兰登堡协奏曲》共有六首,分别为不同的乐器所写。当初,巴赫把这六部协奏曲凑在一起献给勃兰登堡选帝侯时,只把它叫做《六首不同乐器的协奏曲》,并附有一篇法文写的献词。与巴赫写的这类献词一样,字里行间极尽卑微与谄媚,与巴赫的性格判若两人,也许巴洛克时期的文风就是如此。

巴赫在1719年陪同主人利奥波德公爵到柏林去提取新完工的钢琴时,拜会



了大选帝侯克里斯蒂安·路德维希,选帝侯有幸听了巴赫精彩的演奏,他叹服巴赫的技艺,并请巴赫为自己写些乐曲。回到克腾以后,巴赫迟迟没有为选侯殿下那“无比仁慈的吩咐”动手作曲,只是在两年半以后,才呈献上六首协奏曲。经考订,这六首协奏曲里至少有五首不是应制之作,它们原来都在克腾演奏过,巴赫只是在一批旧作里挑选出来精心誊抄之后献给勃兰登堡选帝侯的。这批乐谱送到勃兰登堡选帝侯手里便被束之高阁,从来没有排练演奏过,直到13年后侯爷过世。选帝侯死后,为了公平地分割遗产,所有物品都被估价保存,《六首不同乐器的协奏曲》被划入不重要作曲家一类,归堆论价,其价格是40个芬尼,以现在的币值论,约合三块钱人民币。《六首不同乐器的协奏曲》直到一百多年以后,才在勃兰登堡档案室里被发现,《勃兰登堡协奏曲》这个沿用至今的标题是19世纪发现手稿时加上去的。

《勃兰登堡协奏曲》的音乐风格是德国式和意大利式兼而有之,其中有三首曲体完全采用了维瓦尔弟的快、慢、快三乐章形式,巴赫在写协奏曲时似乎很乐于采用这种从意大利传入的体式。《勃兰登堡协奏曲》创作的年代较早,协奏曲本身还没有进化成一件独奏乐器与乐队之间展开呼应竞奏的模式,还保留着大协奏曲的方式,即一小组独奏乐器与乐队之间的应答,所以在欣赏这六首协奏曲时找不出某一件完全独立的乐器。《勃兰登堡协奏曲》的独奏组乐器包括小提琴、长笛、双簧管、单簧管、小号、古钢琴,各首中的独奏乐器组全不相同,有两首完全没有标出独奏乐器。可见,巴赫写这些协奏曲并不在于挖掘各种乐器在乐队中担任独奏的潜力,而是注重于交响性作品的主题表现力。巴赫时期的管弦乐队配置还没有形成宏大整严的规模,所以《勃兰登堡协奏曲》乐队编制最多只有13人。现在演奏巴赫作品时往往任意扩大乐队编制,使音乐失去了巴赫的本来面貌,由室内乐队演奏则更接近作品的本色。《勃兰登堡协奏曲》中使用的一些原型乐器经过进化以后已经不见于今,如古小提琴、古大提琴、尖声小号、羽管键琴,用现代乐器演奏,气氛也不尽相同。

《勃兰登堡协奏曲》中较为辉煌的是第二首,这首协奏曲的独奏乐器组用了长笛、双簧管、小号、小提琴,由于小号的加入,音乐呈现出金色的辉煌。巴洛克时期的小号是未加滑管或孔键的自然小号,由于号身上没有改变音高的装置,演奏

者就在超吹的极高音区寻找更多的泛音 ,以适应音乐的要求。在极高音区上吹奏使小号的音色更加嘹亮高亢 ,很威严很辉煌 ,这种小号也被称作尖声小号。巴洛克时期的小号手全凭嘴上功夫和腹中气息控制音高 ,吹奏难度很大。现在演奏《勃兰登堡第二协奏曲》用的小号是 F 调的特制小号 ,它已经不再具备巴洛克小号高亢的音色了。

《勃兰登堡协奏曲》融合了意大利协奏曲的热情欢快和德国音乐的冷静均衡 ,整体表现出一种理性与欢乐向上的人文精神。巴赫与克腾宫廷的乐师们志同道合 ,与克腾公爵也相处融洽 ,所以他在这个时期的作品写得朝气蓬勃 ,同时也写出了一些对大小调体系深入研究的实验性作品。



科莱利 :《圣诞协奏曲》

科莱利是意大利著名小提琴家、作曲家、小提琴教育家,他出生于1653年,卒于1713年,他生活的时代离现在已有三个多世纪,但是他的少数作品至今还有人演奏,大协奏曲《圣诞协奏曲》就是其中之一。

科莱利是早期巴洛克音乐家,虽然他的生命延续到18世纪初,但从他对巴罗克时期器乐发展的贡献看,他应当属于17世纪。

17世纪是西方文明史上一个壮丽的时期,近现代哲学、科学、文学、艺术几乎都由那个时代的杰出人物奠定了基础,只要看看这些名字和他们的作为,就会觉得走进了一个灿烂的殿堂。这里有开普勒,他是近代光学的奠基人,他的《新天文学》阐述了行星运动三大定律;培根发表了《科学推进论》,那里的主要观点在我们这里稍加修改后就成为一句很响亮的口号:“知识就是力量”;伽利略用望远镜观察天体,他的著作《关于两种世界体系的对话》进一步阐明哥白尼的日心说;牛顿的《数学原理》是近代科学史上最重要的著作,他提出了力学三大定律和万有引力定律;哈维发表了关于血液循环的理论。此时的戏剧和文学也空前繁荣;莎士比亚、高乃依、莫里哀是戏剧史上的伟大人物;塞万提斯、



阿尔坎杰洛·科莱利
半生住在罗马红衣主教宫中





弥尔顿标志着文学的成就,荷兰的鲁本斯和伦勃朗的绘画体现着巴洛克时期宏伟博大、雄浑富丽的时代风格,伦勃朗的名画《尼古莱·杜尔普博士的解剖学课》极其逼真地反映了那个时代的人们追求真理的精神。英国现代学者怀特海在他的科学哲学著作《科学与近代世界》里说:“如果把欧洲多民族在我们这个时代以前的220多年中的思维活动作一简短而十分确切的叙述,就会发现他们一直是依靠17世纪的天才在观念方面给他们积累的财富来活动的。”

音乐的情况也是如此,巴洛克音乐家们对音律、调性的研究、表情方式的探索,尤其是风格的建立,都给后世树立了典范。科莱利在这些方面的贡献是明显的,他的三重奏鸣曲是17世纪室内乐的艺术高峰,他的小提琴独奏奏鸣曲在小提琴技巧上有很大创新,而他写的大协奏曲是这种体裁的最早范例,《圣诞协奏曲》就是其中的一部。

协奏曲这种音乐体裁自形成后一直受到作曲家和演奏家的重视,在维也纳古典时期和19世纪浪漫主义时期产生过无数辉煌的作品。在协奏曲里,独奏乐器或小组乐器与乐队展开唱和式的竞奏,可以充分展现独奏乐器的技巧和表现力,对作曲家和独奏者都是一个挑战,观众也容易被这种富于色彩的交响形式吸引。在浪漫主义时期,协奏曲的作用更加突出。浪漫派音乐一个突出的特点是用复杂高超的演奏技巧表现自由放荡的思想感情,协奏曲给了具有精湛技艺的演奏家们施展的空间,而技巧的应用又推动了浪漫派音乐风格的发展,因此可以说,17世纪的科莱利已经为19世纪的音乐风格做了形式上的准备。

科莱利是协奏曲的开创者,但是他在这方面的作品并不多,一共只写了十二首,编成一集出版。比科莱利稍晚的维瓦尔弟则源源不断地写了数百部协奏曲,招得后世浅薄者批评他把一部协奏曲写了几百遍,这样的说法当然是毫无根据的。科莱利的十二首协奏曲是大协奏曲,所谓大协奏曲,是指一小组乐器与乐队之间形成对比,而不是一件独奏乐器与乐队的对比。在十二首大协奏曲中,第八首是《圣诞协奏曲》,这首曲子是为圣诞节前夜的宗教活动写的。《圣诞协奏曲》的独奏乐器组,用了四件乐器,两把小提琴、一把大提琴和古钢琴。乐队的规模则可以根据实际情况决定,可见那时的乐队还没有形成固定的编制。

《圣诞协奏曲》庄严肃穆,有一种宁静安谧的气氛,与我们想像的西方人过圣

诞节的欢乐场面不太一致。音乐表现的是一個神圣的时刻,耶穌基督降生在馬槽里,护佑的天使漂浮在尘世之上,祥和、宁静的气氛笼罩在四围,给人以肃穆的安慰感。这部协奏曲的意境很符合西方国家宗教习俗的特定气氛,所以自问世以来长演不衰,至今已有三百多年,仍在演奏,并有唱片发行。



音乐把世俗情感夹带到宗教内容里

科莱利另一首流传至今的曲子是小提琴曲《福利亚》。《福利亚》本是一种狂放的葡萄牙舞曲,科莱利采用这个舞曲旋律叙述了一个悲伤的爱情故事,有很多音乐家用过这个主题,最著名的是科莱利这首。从科莱利之后到20世纪初,有不计其数的作曲家在这首《福利亚》的旋律上寻找灵感,其中包括维瓦尔第、巴赫、李斯特、拉赫玛尼诺夫等大师。科莱利的这首《福利亚》的真正意义并不在于为后世音乐家提供音乐素材,这首曲子的变奏形式很有特点,它的24个变奏是早期器乐变奏的典范。在演奏技术上也很有价值,现代小提琴大师克莱斯勒重新整理编订过《福利亚》,使这首小提琴曲至今仍在音乐会上演奏。

17世纪,小提琴艺术在意大利逐渐兴盛,形成了威尼斯学派和波伦那学派,科莱利是波伦那学派的主要代表。波伦那是意大利宗教、科学和艺术的中心,保留着浓厚的文艺复兴传统,小提琴的波伦那学派受人文主义的影响,追求和谐之美,建立了庄重纯朴的音乐风格,这种艺术特点在科莱利的小提琴音乐里多有表现。现在我们仔细倾听他的《圣诞协奏曲》,可以感受到那个时代的文化氛围,当小提琴和古钢琴那亲切和谐的声音响起,就仿佛看到了波伦那城里宏伟的文艺复兴建筑,里面有拉斐尔的名画,有波伦那画派的巴洛克艺术,举世闻名的波伦那大学里涌现过许多科学与文化名人,三位教皇诞生在这座文化名城,这一切都是产生科莱利和他的音乐的文化土壤。



门德尔松：《仲夏夜之梦》

门德尔松的音乐会序曲《仲夏夜之梦》取材于莎士比亚的同名喜剧。莎士比亚的这部青春剧欢乐而充满谐趣。门德尔松的序曲恰如其分地表现了莎士比亚原剧的戏剧化场面，再现了原剧青春欢乐的气氛，同时也为浪漫派音乐会序曲树立了一个典范。门德尔松写这首序曲时只有 17 岁，管弦乐技法已相当成熟。在此之前，他已经写过一部喜歌剧和 12 首由弦乐队演奏的交响性作品，他的第一交响曲也已完成，这首序曲在门德尔松的作品编号里列为第 26 号。所以，尽管写作时很年轻，却不能说是少年习作，因为这首序曲以精巧的结构、纯熟的配器、绚烂的色彩而为人称道，成为浪漫主义时期的管弦乐杰作，任何一本音乐史，在谈到门德尔松时都不会略过此曲。

音乐学专家们一致认为，门德尔松在序曲《仲夏夜之梦》里表现出令人难以置信的成熟，而最早提出这一看法的，是德国大诗人歌德。歌德比门德尔松年长 60 岁，两人结有忘年之交。歌德在青年时期曾有幸现场聆听过少年莫扎特即兴演奏钢琴，在听了《仲夏夜之梦》后，断言门德尔松甚至比天才的莫扎特成熟得更早。诗人对自己的这位少年朋友的赞美之词也许略有偏颇，事实上，莫扎特在音乐方面的早熟是无人能比的。而门德尔松的成熟则不限于音乐方面，而在于文化方面，是文化的早熟。

门德尔松自幼便开始接受良好而严格的教育，优裕的家庭带给他的不是舒适和安乐，而是刻苦全面的学习经历。除音乐以外，语言、历史、科学、哲学、绘画等各方面的知识和技能使他成长为理性和热情兼备、热爱古典艺术的浪漫主义作曲

家。

19 世纪初期,德国艺术界的一项重要文化活动是莎士比亚戏剧的翻译。莎士比亚的思想文化影响是世界性的,在欧美国家里,莎士比亚对文化艺术的影响仅次于《圣经》和古希腊、罗马故事,除诗和戏剧本身以外,其他艺术领域都从中汲取营养,并且用各自的方式表现莎士比亚的内容。在以艺术手法表现时代思想内容方面,恩格斯曾明确提出应采取“莎士比亚化”道路。莎士比亚德文翻译的主要倡导者和译者之一奥古斯特·施莱格尔,是诗人、学者和批评家。他是德国浪漫主义运动思想最有影响的传播者之一,他翻译的莎士比亚戏剧德语译本是标准文本,最具权威性。由于施莱格尔的倡导和推广,在当时的德国文化界形成了一个小小的莎士比亚热。门德尔松一家,文化教养颇深,他们不仅是热爱莎士比亚,甚至是热衷于莎士比亚。门德尔松的祖父、哲学家摩西·门德尔松自己就翻译过莎士比亚的哈姆雷特大独白里最著名的句子“生存还是死亡”以及其他一些格言的德文句型便出自他的手笔。

1826 年,当时还只有 17 岁的门德尔松就读了《仲夏夜之梦》的德译本。剧本欢乐戏谑、妙趣横生,人间与仙境的爱情与烦恼交织成欢愉浪漫的气氛。门德尔松沉醉其中,并很快找到了用音乐再现戏剧欢乐的灵感。他用了一个月时间完成了音乐会序曲《仲夏夜之梦》。乐曲采用奏鸣曲式,虽然表现的是戏剧场面,却不是具体情节的描写,门德尔松的兴趣在于表现剧情里的神话世界,他着力调动管弦乐队的色彩,用高超的配器技巧绘声绘色地描写月光清朗的夏夜,在树林里、在梦境中五彩缤纷的神奇境界。莎士比亚的原剧里有人间的两对恋人相互交错的戏剧性恋爱烦恼,有仙境里仙王奥布朗和仙后提泰妮亚夫妻不和而发生的龃龉,奥布朗唆使小精灵迫克滥施法术,却造成许多阴错阳差的戏剧性场面,最后误解消除,法术收回,有情人终成眷属,形成皆大欢喜的结局。戏剧情节展开头绪很纷繁,如果采用拙实的手法以音乐描写情节,很可能会一事无成。门德尔松巧妙地提取了剧中的仙境场面,这样就便于施展管弦乐队的色彩了。乐曲一开始,木管乐器组悠长的和弦展开了森林中的仙境:小提琴奏出的第一主题活泼而柔和,像是林中仙女登场,在威严有力的宫廷场面过渡后,抒情的第二主题出现,这是温柔真挚的爱情主题,这时喧闹的小精灵加入进来,木管的作用在逐渐加强,配器技巧



《仲夏夜之梦》乐谱封面

在这里施展手段,带给人意外的谐趣,模仿驴叫的主题是音乐里唯一可以与剧情直接对应的地方。当一切都得以充分地展示以后,角色便依次退去,森林归于平静。

序曲《仲夏夜之梦》写好以后,只在一些私人场合演奏过几次。第二年门德尔松就入柏林大学读书去了。这首曲子显然给人们留

下了深刻印象,因为时隔17年之后,青春喜剧《仲夏夜之梦》在波茨坦上演,根据莎士比亚原剧的要求,演出时要有大量的配乐,普鲁士国王邀请门德尔松为演出写配乐,门德尔松便再次体验了少年时代的激情。他为演出写了十二段配乐,加上原来的长达12分钟的序曲,音乐总长达一个多小时,几乎给全剧铺满了音乐。这给舞蹈家们提供了方便,20世纪初由名导演福金导演、尼津斯基和斯米尔诺娃主演的芭蕾舞剧《仲夏夜之梦》便完全搬用了门德尔松的音乐。如今在世界各地的戏剧舞台上,门德尔松的《仲夏夜之梦》配乐成了通行版本,形成通例的原因也很有趣,因为人们如果在剧场里听不到门德尔松那首著名的婚礼进行曲,几乎就要质询,你们演的是《仲夏夜之梦》吗?

《仲夏夜之梦》序曲连同配乐后来也脱离戏剧,进入了音乐厅。由于篇幅太长,作为组曲演奏时只保留五段:序曲、间奏曲、夜曲、谐谑曲、婚礼进行曲。谐谑曲幽默诙谐、活泼优雅,是同类乐曲中的上乘之作。夜曲中如诗如梦般的意境充满浪漫气息,令人难忘。

浪漫乐派作曲家们最爱在古代传说、中世纪神秘故事和古典文学里寻找文化资源,莎士比亚写于两个世纪前的诗和戏剧被无数次写成各种体裁的音乐。所以,在《牛津简明音乐词典》里有“莎士比亚与音乐”的词条。在莎士比亚文化的发掘方面,门德尔松是作曲家里较早的一位。良好的文化修养使他对古典主义精神尊崇备至,但是,在时代精神感召下,他的音乐是浪漫主义的,所以,有一些音乐批评说他是古典主义与浪漫主义的折中者,甚至说他是虚伪的浪漫主义者。这些

批评产生于 19 世纪古典与浪漫主义之争的论辩中 ,以现在的眼光看 ,思想的高贵并不影响门德尔松成为一位浪漫主义作曲家。

门德尔松在 34 岁时写了《仲夏夜之梦》戏剧配乐 ,四年后他因病去世。在他的有生之年不会料到 ,这部欢乐谐谑充满青春浪漫气息的作品中的一首曲子 ,日后会成为一首实用性作品 ,在教堂里频频奏响。在全世界很多地方 ,人们把门德尔松的婚礼进行曲当作婚礼必备的音乐 ,在那庄重华贵的音乐响过之后 ,无数人生的喜剧便开场了。





吕利：《醉心于贵族的小市民》

《醉心于贵族的小市民》是17世纪法国喜剧大师莫里哀的一部名剧，剧名又译做《贵人迷》或《暴发户》。《醉心于贵族的小市民》于1670年在巴黎上演，当时莫里哀正与法王路易十四的宫廷乐长让·巴斯蒂特·吕利合作，吕利为这部喜剧写音乐。多才多艺的吕利不仅是名重一时的作曲家，还是一位舞台表演通才，他兼有戏剧表演、舞蹈和歌唱才能，所以他除了为《醉心于贵族的小市民》写音乐，还亲自参加演出，扮演剧中主角汝尔丹的角色。吕利的表演惟妙惟肖，把汝尔丹演得活灵活现，在为路易十四演出时，吕利大出噱头，夸张地一头栽进乐池，博得满堂喝彩，引得路易十四捧腹大笑。

《醉心于贵族的小市民》是芭蕾喜剧。所谓芭蕾喜剧，是指在各场次之间穿插有舞蹈表演的喜剧，芭蕾不是叙述情节的主体，只起串场作用，而且那时的芭蕾还不是足尖舞，有歌唱有对话，舞蹈采用加沃特、小步舞、恰空舞，等等，要求表演者有多方面才能。《醉心于贵族的小市民》的剧情是描写属于市民阶层的汝尔丹，一心想混入贵族上流社会，为了巴结侯爵夫人，他心甘情愿被多朗特伯爵戏弄并骗去钱财。他的女儿与没有贵族头衔的克莱翁特相爱，遭到他的干涉，结果受到捉弄，出尽洋相，还自以为乐，当了个假土耳其贵族。汝尔丹可怜可笑却不可恨，他心眼实在、慷慨大方，明眼吃硬亏来讨好贵族，毛病全出在他自己想当贵族。有趣的是，他的扮演者吕利也是一个贵族迷。而且，经大半生的狗苟蝇营，路易十四还真封了他一个贵族头衔。

吕利本是意大利人，1632年生在佛罗伦萨，自幼跟一个修道士学文化和弹吉



他,并自学小提琴。14岁时被一位骑士带到法国,进献给路易十四的姐姐蒙波西叶府上当小厮,演奏吉他、小提琴,表演跳舞和哑剧,主人不需要侍候时到厨房去打下手,是个十足的家奴身份,但这同时也是晋身之阶。吕利的音乐天分很快显露出来,一位伯爵出资让他学小提琴,他抓住这次机会,不久就大有长进。女大公很喜欢这个聪明伶俐善拍马屁又不露痕迹的意大利小鬼头,送他跟法国音乐大师梅罗、罗伯尔泰和吉格特学音乐,他们向他传授法国音乐风格,吕利很快融会贯通,使之成为自己的风格,他毕生的音乐创作成了法国音乐传统的一个组成部分。

吕利由于音乐和表演天赋的展露而备受赏识,女大公把他送到自己的堂弟法王路易十四御前侍候。吕利从此平步青云扶摇直上。他巧言令色,长袖善舞,媚上欺下,玩弄权势,他奸诈狡黠,善于排除异己,对有可能与自己形成竞争的对手,进行打击甚至迫害。他对宫廷贵族极尽阿谀谄媚之能事,最终成为法国音乐界事实上的独裁者。在整部西方音乐史上,没有任何音乐家能像他那样留下如此多的恶名。

吕利是从一次宫廷芭蕾晚会开始发迹的。他受命筹办晚会,施展全身本领,极尽阿谀奉承之能事,以表示自己对国王的忠诚。这次舞会后,吕利成了路易十四的宠儿,被任命为“御前器乐作曲家”,从此领导起国王的小提琴乐队。在此之前,他是“国王的二十四把提琴”乐队的成员。那时意大利小提琴家,已经能演奏很华丽的音乐,而法国的小提琴水平还很幼稚,不懂换把,没有弓法,日常的演奏活动是为宴会、舞会伴奏,在路易十四一家人起床、吃饭时奏乐,没有什么正式的音乐演奏。更可笑的是,“二十四把提琴”的乐手们一边拉琴一边还要表演跳舞,甚至还做一些即兴的滑稽表



吕利虽也封过爵,骨子里却仍是个小市民



演,模仿流浪汉无赖捉跳蚤一类的粗俗动作,供宫廷贵族们打诨取乐。后来发达到封官晋爵的吕利,最不愿人们提起“国王的二十四把提琴”,那是他个人的辛酸史和隐私。吕利自领导起国王的小提琴乐队,就把编制减少到21把提琴,他为国王谱写舞曲,专能投其所好,恰到好处地逢迎拍马。1662年他又被任命为“御前音乐总监”,后来又取得法兰西国家歌剧院专营权,所有歌剧的上演都要经他批准。他已经完全操纵了法国宫廷音乐活动,甚至是垄断了歌剧。他的野心日益膨胀,他的阴谋伎俩左右逢源、运用裕如,1681年他终于取得朝思暮想的贵族头衔,成为国王的大臣。

吕利取得歌剧特权后,便致力于歌剧创作,他雄霸法国歌剧舞台达15年之久。在这15年里,他每年写一部歌剧。歌剧文学脚本的合作人都是名震一时的大诗人。这些诗人除了基诺尔我们今天不太熟悉外,高乃依和拉辛都是文学史上的著名人物,他们都是一个时期或一个流派的重要代表。吕利本人能歌善舞,又会表演,戏剧大师莫里哀很看得起他,与他结成好友,并多次与他合作。吕利一方面借用莫里哀的才气,一方面又利用对方的信任而暗算他,真可谓狠毒。吕利建立了自己的乐队,用严厉的纪律约束队员,他亲自训练歌唱演员和舞蹈演员,剧院里的所有细节都亲自掌管,加上他的强大写作班子,就形成了独霸舞台、专横跋扈的局面。吕利性情乖张,不容他人出其右,这给法国歌剧舞台带来十分消极的影响,他的那些神剧题材的歌剧很明显地吹捧路易十四,为人们所不齿。

吕利为人虽谄媚奸诈,但是佞不伤雅,他的音乐才能和艺术努力是任何一部音乐史里都会提到的。他创作的芭蕾舞剧和歌剧对他身后近一个世纪的欧洲音乐产生了深远的影响。吕利使歌剧成为法国的流行艺术,在他之前虽然上演过两部法国歌剧,但尚不足以形成影响,是吕利奠定了法国歌剧基础。他十分重视法语音色变化和音韵风格特点,根据法语朗诵特点创造节奏适宜的宣叙调,形成了法国歌剧风格,与意大利歌剧首先重视音乐的旋律美的风格有明显区别。吕利的歌剧里大量使用芭蕾,这些舞曲后来被改编成器乐组曲而风靡一时,欧洲作曲家效法者甚众,写舞曲组曲竟成风气。而这些舞曲风格也渐渐渗透到各种形式的器乐作品中,尤其是小步舞曲,在四乐章的交响曲形成以后,就稳定地存在于第三乐章,形成固定模式。吕利在创作歌剧之前已经在写序曲了。这种可以独立出现的

“法国序曲”有一定的模式,它不仅用在歌剧前面,后来也用做组曲、奏鸣曲、协奏曲的第一乐章。这是吕利对管弦乐的又一贡献。

吕利又是乐队指挥的先驱。在吕利的年代,乐队的建制尚未形成,乐师们在乐长领导下排练演奏。吕利在领导国王的乐队时充分地表现了他的暴躁脾气和专制作风,他要求乐师们一丝不苟地按照他的意思演奏,他对节奏要求尤其严格,他用一根高大的像权杖一样的指挥杖一小节一下地打击地面来指挥乐队。1687年路易十四做了一次手术后痊愈,吕利率领150人的乐队演奏感恩赞,以示庆祝。因为这是向国王表示尽忠的好机会,吕利起劲地砸他的大指挥杖,不幸击中脚面。由于治疗不及时,伤口感染引起化脓,两个月后不治而亡。

吕利是音乐史上少有的一个人物,他机敏聪慧,富于才华,五十多岁还能连唱带跳地表演舞剧《奥菲欧》,可是他为人奸诈专横、依附权势,这在有成就的艺术家里很少见,也许是绝无仅有的一位。

虽然吕利在音乐史上的贡献很大,但是却没有什麼感人的作品传世。他的音乐贡献都是对音乐形式本身的影响,很难举出哪部情感内容深厚的作品。所以,我们今天很难听到吕利的作品。CD唱片有一两种《醉心于贵族的小市民》的版本,但这也是借助莫里哀这部名作在戏剧上的成功,而在音乐上便没有什么值得一提的了。也许是吕利的性格决定了他不会写出感人至深的音乐吧!



太阳王路易十四以阿波罗自比



格林卡 :《我记得那美妙的瞬间》

浪漫曲《我记得那美妙的瞬间》,歌词的原诗作者是普希金,曲作者格林卡。单看这两个名字,就可以知道这首浪漫曲的非同寻常:普希金创建了俄罗斯文学语言,确立了俄罗斯语言规范;格林卡奠定了俄罗斯民族乐派的基础,是“俄罗斯音乐之父”。这两个人都是俄罗斯近代艺术的奠基人。这两个名字经常被相提并论。19世纪的俄国音乐评论家斯塔索夫说:“普希金和格林卡都创造了新的俄罗斯语言,一个是在诗里,而另一个是在音乐里。”



米哈伊尔·格林卡 1804—1857

普希金和格林卡属于同一个时代,普希金生于1799年,格林卡比他小5岁。这个时期俄国还在实行农奴制,启蒙主义思想已传入俄国。两个人的思想都带有明显的自由民主倾向。普希金是一位浪漫诗人,他一生共写了八百多首抒情诗。格林卡的作品集里浪漫曲是一个重要组成部分,有八十余首。格林卡在自己的老师家里结识了普希金,两人结下了深厚的友谊。格林卡经常用普希金的抒情诗,作为自己创作的意趣。这些浪漫曲不仅音乐上与普希金的诗歌韵致相映成趣,在诗歌语言的音韵节律方面也与音乐结合得水乳交融。因此,人们称格林卡的浪漫曲是



“音乐的普希金文学”。

浪漫曲《我记得那美妙的瞬间》不仅仅只是两位大师珠联璧合的联袂之作，在这首歌曲的背后还有一个女人，把诗人普希金和音乐家格林卡联系在一起，她就是凯恩。

《我记得那美妙的瞬间》原诗题名《致凯恩》。凯恩是安娜·彼得洛夫娜·凯恩，她生于1800年，比普希金小一岁。1819年，年方二十岁的普希金在外交部供职，他结识了一些十二月党人，并经常出入彼得堡进步人士的文艺沙龙，在一次舞会上，他与少女凯恩相识。这次相会也许给普希金留下了深刻的印象。1825年，普希金由于明显的自由和反专制倾向，被押解到普斯科夫省的米哈伊洛夫斯克村，被监视居住已有两年之久，他陷于孤独和痛苦中。这时恰逢凯恩去邻近的三山村的姑妈家小住，两人重逢，交游甚笃。凯恩离去时，普希金写了这首《致凯恩》，作为赠别礼物。原诗是这样的：

我记得那美妙的一瞬：
在我的眼前出现了你，
犹如昙花一现的幻影，
犹如纯洁之美的精灵。

在那无望的忧愁的折磨中，
在那喧嚣的虚荣的困扰中，
我的耳边长久地响着你温柔的声音，
我还在睡梦中见到你可爱的面影。

许多年过去了。狂暴的激情，
驱散了往日的梦想，
我忘记了你温柔的声音，
和你那天仙似的面影。

在穷乡僻壤 ,在流放的阴暗生活中 ,
我的岁月就那样静静地消逝 ,
失掉了神性 ,失掉了灵感 ,
失掉眼泪 ,失掉生命 ,也失掉了爱情。

如今灵魂已开始觉醒 :
于是我的眼前又重新出现了你 ,
犹如昙花一现的幻影 ,
犹如纯洁之美的精灵。

我的心狂喜地跳跃 ,
为了它 ,一切又重新苏醒 ,
有了神性 ,有了灵感 ,
有了生命 ,有了眼泪 ,也有了爱情。

(戈宝权译)



彼得堡的文艺沙龙场景



这首诗感情起伏跳跃,写出了人们对青年时代美好纯真的回忆,以及在生活陷入挫折困顿时,这种美好情感给人带来的生活力量和希望。这是普希金抒情诗里有代表性的一首。写这首诗之后六年,普希金与莫斯科第一美人冈察洛娃结婚。又过了六年,普希金因为冈察洛娃的风骚和沙皇的阴谋而死于决斗。这时普希金不满38岁。

普希金死后三年,格林卡与自己的妻子因无法共同生活而离异,恰在此时,年轻的凯恩进入了他的生活。格林卡热恋着她,这是当年普希金诗里那个凯恩的女儿叶卡捷琳娜·叶尔莫拉耶芙娜·凯恩。处在热恋中的格林卡发现普希金当年的抒情诗《致凯恩》,很形象地道出了自己的感情体验,便为此诗谱曲,向小凯恩表露心迹。这就是《我记得那美妙的瞬间》。

19世纪俄罗斯民族乐派的主调里总蕴含着一种淡淡的忧伤情调。民族乐派开创者格林卡的作品里,当然也贯穿着这种感情。这是与俄罗斯民族的历史与性格紧密相关的。俄罗斯在欧洲国家里最晚受到启蒙主义影响,因为它远离欧洲的中心,偏在一隅。西欧近代史上重大进程的一些事件对俄皇统治下的农奴制国家影响来得要晚。广阔的森林草原,沉重的耕作方式,无尽的伏尔加河,苦难的民族历程,使俄罗斯民族的性格里埋下感伤的情绪。它是俄罗斯艺术风格的内容之一。格林卡的音乐根植于民族艺术,也恰如其分地展现了民族艺术风格。他的八十多首浪漫曲,大多取材于俄罗斯当代诗人的诗作,以普希金为主,涉及二十多位作家。他的音乐素材也主要源于俄罗斯民间音乐。所以,在他的浪漫曲里忧郁伤感也是主要基调之一。

《我记得那美妙的瞬间》在格林卡的浪漫曲里堪称上乘之作。音乐的旋律轻柔流动,起伏委婉。中间一段焦灼不安,感情压抑,反映出诗人在流放地阴郁的生活。最后一段情绪豁然开朗,表现出真挚的爱情为人生带来的光明,是对爱情的颂赞,也是对人类美好感情的歌颂。这首歌曲音乐的节奏和旋律的起伏与原诗的韵律融合得和谐顺畅完美无缺。欣赏这首歌曲,最好是听原文演唱,可以真正体会到“音乐的普希金文学”的音韵妙趣所在,心不由主地被引入一种柔美纯净的感情境界里。



莫扎特 :A 大调第五小提琴协奏曲

在丰富的西洋乐器家族里,最有代表性的乐器当属小提琴。小提琴表现力最丰富,也最细腻,适于表达多种复杂的感情。它是独奏乐器,也是四重奏和室内乐多种形式的构成者,又是大型管弦乐里的主要发言者。自17世纪小提琴艺术渐趋成熟以后,小提琴音乐的曲目可谓汗牛充栋,所有的作曲家几乎不可能不与小提琴打交道。但是,小提琴的演奏技巧最华丽、最复杂,必须经过严格甚至艰深的专业化训练,才能解决技术困难。音乐史上的大作曲家们大多不过粗通小提琴演奏技术而已。尤其到了19世纪浪漫主义音乐兴起之后,小提琴技术更加复杂,作曲家们写的小提琴音乐一般都由演奏家表演,自己是担当不来的。许多小提琴经典曲目在创作之初就是专为某位演奏家写的。所谓小提琴“四大协奏曲”更无一例外。莫扎特的小提琴协奏曲则不然,他的几部协奏曲都是为自己演奏写的。

莫扎特共留有五首小提琴协奏曲,都是1775年在萨尔茨堡家里写的。这五首协奏曲明确无误出自莫扎特之手,没有篡改增删的痕迹,后人称之为“萨尔茨堡协奏曲”。另外有两首小提琴协奏曲也列在莫扎特名下,专家们对其真伪存在很大争论,最后的综合性意见是,即使这两部协奏曲果真是莫扎特写的,也是经过后人大量“修正”的,因为那里有太多浪漫主义技法,在莫扎特的时代不该出现。篡改者的本意大约出自他们想把莫扎特拉入浪漫主义阵营的善良愿望。但小提琴演奏家们似乎只认可五首“萨尔茨堡协奏曲”是莫扎特的原作,所以一般出版的CD唱片《莫扎特协奏曲全集》也只有这五首。



莫扎特的音乐天才是在一个音乐家庭里造化出来的。他的父亲利奥波德·莫扎特是萨尔茨堡亲王兼大主教府上乐队的提琴手,又是作曲家、音乐教师。他在莫扎特出生那年出版了《小提琴演奏法》。这是当时最详尽最系统的小提琴教科书,非常实用,



萨尔茨堡莫扎特纪念馆

流传甚广,还翻译成法文和荷兰文,在半个多世纪里被广泛采用。小莫扎特有这样的背景,应该从小开始学小提琴,可是那些脍炙人口的关于莫扎特作为音乐神童的传奇经历,似乎并不涉及小提琴。他三岁学钢琴,五岁在谱纸上涂鸦“作曲”,六岁巡回演出,展示蒙目弹琴的绝技,八岁能在键盘即兴作赋格,这些都与小提琴无关。老莫扎特似乎并没有开发过儿子在小提琴方面的天分,然而小莫扎特却无师自通了。

还是父亲带他旅行做神童表演的时候,在维也纳有人送给小莫扎特一把二分之一尺寸的小提琴,只当是个玩具。莫扎特一有空就把小提琴拿出来摆弄,父亲也只当他是装模作样,没有理会。回到萨尔茨堡后,有一天家里的一位朋友拿了新写的弦乐三重奏来试奏,小莫扎特竟拿着他的小提琴要参加进来,父亲没有同意,他知道小家伙从来没正式学过小提琴。莫扎特苦苦哀求,还说拉一拉小提琴用不着上什么课。父亲生气了,叫他走开,不要给大人添麻烦,小莫扎特委屈得哭了起来。这时参加演奏的人出面说情,让孩子和自己一起拉第二声部。父亲勉强同意了,但是警告儿子要轻点儿拉,否则就把他轰出去。于是小莫扎特真的参加进来,从头到尾拉了六首三重奏,而且没出什么大错。老莫扎特看在眼里,脸上挂着赞赏和幸福的泪水。这一年莫扎特七岁,这件事是三重奏的作者多年以后回忆的。

以后再出去旅行演出,莫扎特又增加了一个小提琴表演项目。一家人的足迹



遍及欧洲的文化城市,在各地莫扎特也不断开阔眼界,丰富他的小提琴技艺。科莱利、维瓦尔第、洛卡台里、维拉契尼等几代前辈大师创建的意大利小提琴学派使他学到大量技巧,他去意大利时,塔尔蒂尼仍然在世。他的小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》很受老莫扎特重视,他把此曲编入自己的《小提琴演奏法》。在法国,莫扎特可以学习到以加维涅为代表的法国风格,他的庄重崇高中隐含忧郁,小提琴奏鸣曲写得优美典雅,协奏曲则热烈辉煌,这些风格都明确无误地融入到了莫扎特的音乐里。后来的音乐学家说,那时在法兰西活跃的一批演奏家和作曲家是“莫扎特之前的莫扎特”。总之,莫扎特学的东西越来越多,对小提琴的兴趣也更浓厚。他在童年时期就开始写的小提琴、钢琴奏鸣曲不过是带有小提琴衬奏的钢琴曲。随着年龄增长,以及对小提琴的认识的加深,在这类乐曲里小提琴部分渐趋成熟、完整,变成与钢琴同等重要了。终于,在一次音乐之旅归来后,莫扎特决定要为小提琴写协奏曲了。在1775年的八个月时间里,他陆续写了五部小提琴协奏曲,那一年他19岁。

莫扎特在此之前没写过小提琴协奏曲,这次一上手便连着写了五部,而此后又不再碰这个体裁。从这五首协奏曲越写越纯熟来看,很可能莫扎特在旅行演出中对小提琴产生了浓厚的兴趣,所以,连着写了五首。这里可能既有实验性目的,又有实用性目的,他得不断地写出新东西来演给他的雇主萨尔茨堡大主教。从这些协奏曲中可以看出莫扎特的演奏技巧在不断提高,他每写一首都有新的要求。他无师自通的演奏水平究竟达到什么程度今天已无从查考,从他在乐章里留出华彩乐段的空白看,他的技术已完全达到了即兴炫耀技巧以展示小提琴辉煌华丽的表现力的程度。他即兴发挥的华彩乐段是什么样子,当然无从知道了,这些为华彩留下的空白被后来的小提琴大师们填补上了,这些由演奏家填写的华彩乐段成了今天的演奏者们遵循的定稿。为莫扎特小提琴协奏曲写华彩的演奏家有德国的费迪南·戴维,他是门德尔松的密友,《e小调小提琴协奏曲》为他所写,匈牙利的约阿纪姆,他是李斯特和勃拉姆斯的朋友,小提琴德国学派的领袖人物,小提琴比利时学派的创始人伊萨伊,20世纪最负盛名的小提琴大师克莱斯勒。从这些大师的名字也可以知道莫扎特的小提琴协奏曲在小提琴经典曲目中的重要地位。

A大调小提琴协奏曲是“萨尔茨堡协奏曲”中的第五首,在这几部协奏曲里感



情最为深挚,艺术最为成熟,音乐结构也很风趣。协奏曲作为一种大型器乐演奏形式,虽然在巴洛克时期已大量使用,但结构丰满、严整的古典协奏曲是在莫扎特手里定型的。他把协奏曲的快、慢、快三个乐章定型为第一乐章奏鸣曲式,第二乐章柔板,第三乐章回旋曲。在第一个乐章采用双呈示部,先由乐队把乐章里的主要音乐素材宣示一遍,这是第一呈示部,再由独奏乐器把前面的内容再叙述一遍,这是第二呈示部。在A大调第五协奏曲里,乐队在第一呈示部里没有宣布协奏曲的正主题,它在一本正经地叙述一遍之后,独奏小提琴拉出主部主题。这时人们才听出,第一呈示部原来是小提琴独奏正主题的伴奏,却也自成格局,两个部分分割又贴合,自然而巧妙,看得出来莫扎特在搞音乐玩笑,却毫无虚伪庸俗感。第二乐章柔板,仍采用奏鸣曲式。这是一个深刻表达个性化的内心世界的慢乐章,用复调手法层层展开的抒情性主题悠长隽永,展示丰富的内心体验,已显露出浪漫主义运动向音乐渗透的迹象。第三乐章是回旋曲,乐章中间插入了一段异国情调的音乐,被认为是土耳其曲调。这个乐章轻盈快乐,宫廷式的优雅加以春风扑面般的欢乐,是莫扎特独有的青春韵律。

莫扎特的小提琴协奏曲,不如19世纪浪漫时期协奏曲那么华丽奔放、光彩照人,他的协奏曲是古典协奏曲的典型范例,典雅风趣,美妙动人。有人认为莫扎特的协奏曲没有艰深复杂的技巧,“程度浅”,容易表现,这就大错特错了。莫扎特的音乐看似简单平易,没有艰深复杂的技巧。但是,那看似简朴的音符后面蕴含的丰富的情感内容是对演奏者无情的考验。越是简单的地方越可以看出演奏者的艺术功力,没有表面复杂技术的遮盖,它使平庸者无处藏身。

梅耶贝尔 歌剧《恶魔罗勃》

1838 年的某一个晚上,年轻风流的阿尔培子爵和夏多·勒诺伯爵一起去戏院看戏,法兰西皇家剧院那天的戏码是梅耶贝尔的歌剧《恶魔罗勃》。这部当红作曲家最受欢迎的作品,只要一上演,就会吸引大批观众。巴黎上流社会的名媛淑女和纨绔子弟都不会放过这个风雅的社交机会,他们几乎倾巢出动。贵妇们在剧院包厢里飞短流长,小姐们搔首弄姿,阔少们夸着海口谈他们的风流韵事和赌马经。马瑟夫伯爵到场,邓格拉司男爵夫人和小姐也来了,但他们都没引起注意。因为,那天晚上的焦点人物是基度山伯爵和他身边美貌绝伦的希腊公主海蒂。以上场面是大仲马的名著《基度山恩仇记》里的描写,情节人物都是虚构,唯独关于歌剧《恶魔罗勃》,却是千真万确的巴黎实景。梅耶贝尔这部歌剧当时正红得发紫,没看过这部歌剧就等于不知道什么是法国大歌剧。

梅耶贝尔这个名字如今很少被人们提及,音乐爱好者几乎不知道曾经有过《恶魔罗勃》这样一部歌剧,更无从知道这部歌剧曾经统治法国歌剧舞台长达三十年之久。梅耶贝尔倚重《恶魔罗勃》和《胡格诺教徒》而名重一时,影响遍及欧洲,声誉之隆几乎在贝多芬之上。抛开趋炎附势的音乐评论界的聒噪不提,就连很有分寸的评论家也把他誉为“音乐的米开朗琪罗”。从 1831 年《恶魔罗勃》首演到 1864 年梅耶贝尔去世,法国歌剧院几乎是他一统天下。自 17 世纪以来,独步法国歌剧者唯此一人。吕利当年称霸一时,靠的是音乐天分、勤奋刻苦和巧言令色、阿谀谄佞的本领,梅耶贝尔则是以宏大的演出规模和极尽铺张的绚丽场面来赢得观众。梅耶贝尔生前炙手可热,死后迅速降温,他的歌剧很快退出舞台,他





的名字也逐渐被人遗忘。一些写给音乐爱好者的小文章提到他时总是语近讥诮，把他当作一个平庸的悲剧性人物。但是，只要翻开几本严肃的音乐史，就会发现都载有他的名字，指出是梅耶贝尔确立了法国大歌剧风格，影响所及包括罗西尼、贝利尼、威尔第、瓦格纳等一批伟大的作曲家。

梅耶贝尔是如何取得统领地位的，这要从歌剧《恶魔罗勃》谈起。剧本取材于中世纪传说，情节有些变动。罗勃是魔鬼贝特朗与一个女人生下的孩子，他有英俊的外表和趋于恶魔的灵魂，这是因为他的魔鬼父亲贝特朗时刻在追踪并控制他，引他走上斜路。罗勃作恶多端，被驱逐出诺曼底，来到西西里，爱上了西西里公主伊莎贝拉，跟踪而来的贝特朗暗中调拨，唆使罗勃故意触犯伊莎贝拉，幸好有义妹艾丽斯不断规劝罗勃改邪归正，并劝他远离贝特朗。夜里，贝特朗带罗勃参加魔鬼的欢宴，他从墓穴里召出一群修女的鬼魂，包围住罗勃，团团起舞，用赌博、美酒、爱情诱惑他，骗他去取有魔力的柏树枝，只要拿到柏枝，便法力无边，为所欲为。罗勃拿到柏树枝，立即利用魔法进入伊莎贝拉的房间，面目狰狞地威胁她，要把她劫走。但是，在善良的伊莎贝拉的感召下，罗勃最终折断柏枝，魔法消失。贝特朗不甘心追踪而至，让罗勃签订出卖灵魂的契约，艾丽斯从中苦苦劝阻，拖延时间，午夜钟声响起，贝特朗被震慑消失，伊莎贝拉出现，罗勃获得了正常人格。

《恶魔罗勃》首演即获成功，此后长演不衰，盛况达三十年，演员换了几代，总场次逾千。音乐史里谈及这部歌剧的成功原因，不外是一些表面因素。例如，它的演出规模宏大，极尽铺张之能事，迎合了中产阶级寻求刺激的庸俗趣味。又如剧中的芭蕾场面激动人心，是浪漫主义芭蕾艺术发展史的最初端倪，等等。但是，这些都不足以揭示梅耶贝尔成功的原因，决定性的原因仍是法国当时的社会及文化背景。1814年拿破仑战争终告平息，在法国进展缓慢的工业革命又呈活力，资产阶级力量得以加强，城市中等市民成为重要的社会力量，资产阶级自由派与复辟王朝之间的斗争逐渐加剧，最终导致了1830年的七月革命，波旁王朝彻底灭亡。在激烈的社会冲突背景下，法国浪漫主义发展起来了，戏剧、诗歌、绘画、音乐都在摆脱旧形式，画家德拉克洛瓦打破冰冷僵化的旧模式，在画布上体现战争、革命、屠戮的悲壮场面，柏辽兹在1830年上演的《幻想交响曲》带来热情奔放的大胆创新，雨果在同年上演的戏剧《爱尔那尼》，是法国浪漫主义运动的里程碑，戏剧



《克伦威尔》的序言则是浪漫主义宣言。

浪漫主义艺术放纵感情、抒发自我,在音乐上的表现很重要的一点就是形式上的突破。此时古典主义的章法已不适用,大幅度的力度对比和强烈的感情抒发激起人们新奇的艺术兴趣。中世纪风格和题材拓展了艺术表现空间,超自然事物与恐怖题材更能



善与恶的化身在争夺罗勃

满足人们的浪漫主义兴趣。1831年上演的《恶魔罗勃》在这几方面都迎合了人们的审美趣味,宏大的戏剧场面和铺张的舞台设置,再加上绚丽的大型合唱,更符合七月革命后志得意满的中等市民的心理。但仅有这些是不够的,《恶魔罗勃》在内容上参与了19世纪艺术的一个重要题材:对人性本质的表现。自歌德的《浮士德》之后,欧洲戏剧舞台上这类题材不断,人们通过戏剧化手法表现深藏在人类性格深处的善与恶的根源,表现人性与兽性的斗争、光明与黑暗的斗争、正义与邪恶的斗争。雨果在《克伦威尔》序言中说:“丑就在美的旁边,畸形靠近着优美,崇高的背后藏着粗俗,善与恶并存,黑暗与光明相共。”对人性善恶两面的表现形成一种艺术风气,《恶魔罗勃》是文学的浪漫主义渗透到音乐中的典型题材。

梅耶贝尔绝不是轻薄为文者所勾勒的那种庸常之辈。他1791年生于柏林,出自犹太家族,自幼跟从克莱门蒂学钢琴,七岁已登台公演。本来,他可以成为很好的演奏家,但志趣却在歌剧方面。福格勒是他的作曲老师,所以,他与《自由射手》的曲作者韦柏有同窗之谊。梅耶贝尔早期有两部歌剧上演,结果都是惨败,他接受萨列瑞的建议去歌剧的故乡意大利,此时比他小一岁的罗西尼已是如日中天了。在意大利的十年,梅耶贝尔写了六部意大利歌剧,他的声乐写作技法已锻炼圆熟。1824年应罗西尼之邀到巴黎,这时使他名扬四海的法国大歌剧创作才刚刚开始。在法国的最初几年不过是声价平平,直到1831年《恶魔罗勃》首演,梅耶



贝尔才一举确立了法国大歌剧的盟主地位,这一年他四十岁。

梅耶贝尔是个寡欲清心的人,他一生大部分时间都在钻研作曲技巧,以期达到理想中的高标准。初到法国的几年没有虚度,他潜心研究法国歌剧传统。法国歌剧讲究表现方式,重视用器乐伴奏来丰富和美化人声部分,场面奢华,喜用芭蕾烘托气氛,庞大的合唱响遏云天,制造灿烂辉煌的效果。梅耶贝尔很快掌握了这套手法,加上他自幼练就德国音乐充实深厚的和声和从意大利学来的优美流畅的旋律,自然会令人耳目一新。肖邦看过《恶魔罗勃》后赞赏道:“我从没想到在戏剧中有这么多光彩。”

梅耶贝尔是个精益求精的人,他不厌其烦地修改手稿,精雕细琢,不到满意决不脱稿。他对演出也很苛求,歌唱演员一定要名家,合唱队一定要最好的,芭蕾演员要训练有素,舞美设计要别出心裁。他把鬼魂现身、浴女起舞、冰上芭蕾、加冕大典、大屠杀、大爆炸等噱头都搬上场,制造刺激场面,获得空前的剧场效果。难怪人们批评他肤浅庸俗。然而,《恶魔罗勃》的音乐里确实有许多有价值东西,利用这些音乐为素材写的各种改编曲数量颇丰,其中,包括李斯特的钢琴曲《恶魔罗勃》和肖邦的钢琴与大提琴《恶魔罗勃主题大二重协奏曲》。

梅耶贝尔是法国大歌剧的建立者,他在当时乐坛上的影响之大,可以通过另两位音乐家的事情略见一斑。一位是罗西尼,他三十七岁便隐退乐坛,据说是由于梅耶贝尔的声誉震耳欲聋,促使他全身而退,早早地过起了名士生活。另一位是倒运的瓦格纳。青年时期的瓦格纳胸怀大志,想成为歌剧上的贝多芬,一方面由于他还年青,艺术上尚未成熟,另一方面是脾性狂傲,难与人共处,结果是碰了一连串的钉子,负债出逃,到巴黎来寻找机会。19世纪30年代的巴黎歌剧院完全处于梅耶贝尔的影响之下,观众只对梅耶贝尔的大歌剧感兴趣,瓦格纳根本没有出头的机会,虽然梅耶贝尔屡次对他施以援手,但瓦格纳也只能谋到一些为他人编曲一类的二等活路,加上写乐评散论的酬金,刚够生存。后来还是梅耶贝尔介绍德累斯顿剧院上演他的歌剧《黎恩济》,瓦格纳才回到德意志。后来,瓦格纳在他的自传《我的一生》里迁怒梅耶贝尔,认为梅耶贝尔应为他的怀才不遇负责,这真是恩将仇报的不义之举。

梅耶贝尔在1864年去世以后,名声迅速下落,先前对他极尽溢美之词的舆论

界转而对他批评指责。但建立过一种风格的作曲家是不能被完全抹杀的。梅耶贝尔的大歌剧风格贯穿了整个 19 世纪 ,贝利尼、威尔第、瓦格纳等人受他影响非常明显。

《恶魔罗勃》是法国大歌剧的典范 ,却不是登峰造极之作 ,威尔第的《阿伊达》才担得起这个名声。这部庞大的歌剧几乎无法全部按原样上演 ,只有在近几年的世界性大型庆典上 ,才可以看到它的巨型场面。好大喜功的现代人 ,在审美趣味上与 19 世纪巴黎中等市民好有一比了。



拉威尔 :《波列罗》

《波列罗舞曲》使拉威尔的名字传遍世界 ,大多数对音乐只有一般性爱好的听众对拉威尔的认识就只有《波列罗》 ,对他的其他作品则接触不多。其实拉威尔的知名作品还有《古风小步舞曲》、《悼念小公主的帕凡舞曲》、《西班牙狂想曲》、《圆舞曲》、《鹅妈妈》等一大批。拉威尔经常被人们列在德彪西旁边 ,把两人相提并论。唱片公司受这种影响 ,也常出版这两位作曲家的合集唱片。其实 ,拉威尔与德彪西是不一样的 ,德彪西的艺术灵感来自于与他同时代的先锋艺术 ,如印象派绘画、象征主义诗歌。而拉威尔受到的艺术启发是古典主义的 ,所以他的音乐有比较明确的调性原则。在拉威尔之后新古典主义开始生成。

拉威尔与德彪西之间的共通之处是他们都喜欢异国情调的音乐 ,在异国情调里又尤其钟爱西班牙节奏 ,这也许是他们从 19 世纪浪漫派音乐家那里继承来的艺术血统。管弦乐《波列罗》就是一首有浓烈西班牙风味的舞曲。

《波列罗》的创作起因来自于天才貌美的女舞蹈家伊达·鲁宾斯坦的作曲委托 ,为独幕芭蕾舞剧《波列罗》写音乐。伊达·鲁宾斯坦是佳吉列夫领导的俄罗斯芭蕾舞团的主要成员 ,与著名的芭芙洛娃和尼津斯基同在一个剧团 ,有很高的艺术声望。她有倾国倾城之貌 ,这





反到成了不利因素。介绍她的文字往往只注重她的绝世容颜而忽略了她的艺术才华。她是佳吉列夫的舞蹈团里的女主角演员,以佳吉列夫对艺术的苛刻要求,不是大师级的舞蹈家是成不了主角的。鲁宾斯坦的艺术趣味很高雅,她表演的一些著名剧目音乐分别来自拉威尔、德彪西、斯特拉文斯基等当时音乐界的翘楚人物。为她编舞的有著名的芭蕾鬼才福金。由佳吉列夫、福金、芭芙洛娃、尼津斯基、伊达·鲁宾斯坦这些人组合成的俄罗斯芭蕾舞团是一个强有力的艺术团体,他们富于创新精神的艺术实践不仅给因循守旧的芭蕾艺术带来新的活力,同时也影响到了音乐界,许多作曲家为他们写音乐,其中几乎包括了当时最有成就的几位,如德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基、理查德·施特劳斯,他们写的芭蕾音乐后来都进入音乐厅成为独立的交响作品,拉威尔的《波列罗舞曲》是较著名的一部。

《波列罗舞曲》用在独幕舞剧西班牙小酒店的一场戏。在一个肮脏简陋的西班牙酒店里,中央是一张圆桌,伊达·鲁宾斯坦扮演的吉卜赛女郎在圆桌上翩翩起舞,散在四座的人们饮酒说笑,没有人注意跳舞的人。女郎的舞姿起初舒缓中带有懒散,随着音乐的加强,舞蹈越来越活跃,男人们被吸引到桌子旁边来,他们仰起头观赏跳舞的女郎,情绪被挑逗得越来越激动。音乐达到高潮时,女郎的舞姿狂热起来,男人们也随着狂热地跳起舞来。最后,他们拔出了剑,狂欢成了骚乱。福金设计这个舞台场面的灵感似乎来自西班牙古典绘画大师戈雅的一幅油画。拉威尔写音乐时,起初也想选一首西班牙作曲家的曲子配器加工使用,但最终还是自己另写了一首。

《波列罗》是西班牙民间的一种双人舞,产生于18世纪,拉威尔写的《波列罗》只是徒有其名,与传统的波列罗相去甚远,全然不管原本固有的音乐特点。拉威尔的《波列罗》最突出的特点是节奏,在乐曲一开始,小鼓轻轻地打出这个节奏。从此,贯穿全曲,一直由小鼓打节奏,从弱到强,直至终曲的最强。这个节奏型有两个小节,后一小节是前一小节的变体,重复打起来并保持十几分钟,听感上会产生错觉,分不清节奏型是从哪里开始的。音乐的另一个特点是从始至终重复两个曲调几乎相同的主题,不做任何变奏,只有很少的调性处理。拉威尔运用娴熟的管弦技法,在不间断重复的主题上增添各种色彩,曲调上虽然单调重复,但音色力度的变化,有如一块多彩的调色板在任意变换色调。一成不变的节奏加上不



断重复的主题,连续演奏十六七分钟,单调得不可思议。但是,拉威尔把它处理得光彩夺目,在乐曲接近结尾时达到高潮,很能激动人心。

拉威尔的《波列罗》问世以后,立即传遍了欧洲和北美,对这首奇特的乐曲,人们有种种评论和解释,说它有不可抗拒的吸引力,有催眠术一般的魔力,还做了种种猜测。针对这些,拉威尔在报上发表文章,对《波列罗》做了一些说明。他声称这首曲子,只是在一个特殊的和有限的范围内做的一个实验,没有什么弦外之音。他很具体地谈到:“我写的是一首全部由乐队织体构成而没有音乐的乐曲,一个漫长的、逐步发展的渐强,其中没有对比,除了结构上的设计和表现方式外,不包含任何创新因素。”

现在我们可以设想一下舞剧《波列罗》当初首演的情况:伊达·鲁宾斯坦在一张圆桌范围内起舞,伴奏音乐不断重复一个简单的曲调,这简直是艺术上的冒险,很可能会遭到惨败。然而没有,不仅没有失败,拉威尔还就此成为世界知名的作曲家。舞剧《波列罗》现在还有人演,但是舞台和编舞设计都不是首演时的原样了,原来在上面跳舞的圆桌撤去了,表演者有了更大的表演空间,可以不受限制地表现放荡不羁的吉卜赛女郎的热情了。也许是没有谁敢于做伊达·鲁宾斯坦那样的艺术冒险,把长达十几分钟的狂热舞蹈局限在一张圆桌的桌面上了。

《波列罗》很快就脱离芭蕾舞,进入了音乐厅。它在世界各地频繁演奏,成为一首通俗管弦乐曲。关于它的演奏,还有一段轶事。当时任纽约爱乐乐团指挥的意大利指挥家托斯卡尼尼很欣赏这首乐曲,他指挥纽约爱乐乐团在美国首演了《波列罗》。后来他率领纽约爱乐乐团去巴黎演出,拉威尔听过他们演奏的《波列罗》之后,向托斯卡尼尼指出他制定的速度太快了,原曲不是这个速度。不料托斯卡尼尼却对拉威尔说:“不,这不是一首葬礼进行曲,应该用这样的速度演奏,才能获得生命力。”拉威尔听了瞠目结舌,一时语塞。这等于告诉作曲家,他自己都不知道自己的曲子应该用什么速度演奏,这在音乐史上是绝无仅有的一件趣闻。

最后要指出的是,《波列罗》虽然标榜的是西班牙音乐,但只有节奏是西班牙式的,它的曲调洋溢的是阿拉伯风情,配器上大量使用管乐器组合,又有一些土耳其情调,它是异国情调的组合。

德彪西：前奏曲《牧神的午后》

《牧神的午后前奏曲》是一部标题性交响诗，德彪西受与他同时期的法国象征主义诗人马拉梅的艺术影响，以马拉梅的一部交响诗《牧神的午后》为标题，写了这部交响诗。德彪西原打算写一部有三首乐曲的套曲，但是在写完第一首《前奏曲》之后，放弃了另外两个乐章，现在留给人们的就是这首《牧神的午后》了。这是德彪西所有管弦作品里最短的一部，演奏下来大约只需九分钟。

牧神是古罗马神话里主司农牧之神法翁，法翁半人半羊，人面羊耳，头上生角，人臂羊腿，吹一支竖笛。《牧神的午后前奏曲》以独奏的长笛在柔和的低音区开始，速度平缓从容，旋律起伏不大，演出牧神在林中醒来，慵懒地缱绻于刚刚逝去的梦境，他在努力回忆，三个林中仙女是在梦中来看过他了还是真的来过。竖琴的刮奏引出圆号缠绵的对话，弦乐器加弱音器，分组出现，长笛、单簧管、双簧管、圆号相继在乐队之上独奏，音乐极为细腻，充满柔情地描写一场爱情的白日梦，把爱情表现得迷离恍惚，包围在四周又不可即刻享受。音乐以线性主题连续向前，像小溪一样流动，不做任何扩展。独奏双簧管温柔而富于表现力的演奏把音乐引向小小的高潮，乐队活泼起来，齐奏的木管合奏出一个热情的旋律，乐曲在这里达到情感的高潮。但这只是片刻的欢娱，音乐又回到开始时懒洋洋的情绪，音乐在静寂中结束，阳光和煦，草木芬芳，牧神又沉入睡乡。

马拉梅的诗剧《牧神的午后》没有具体的情节和完整的形象，只是陶醉在超然于物外的感觉世界里，意在唤起内心的某种情感。在这里传统的诗歌表现形式被抛弃，代之以含蓄、微妙、带有不确定性的朦胧意象，这在当时是一种新的表现



描写无意识的休闲,这是印象派画家以至现代主义的题材取向之一,《牧神的午后》正是在这方面与画家取得了一致。

方式。德彪西对这种自由无拘束的艺术手法很是钟情,所以交响诗《牧神的午后》几乎是对马拉梅原诗的音乐翻版,用德彪西自己的话说,是“萦绕于牧神笛子里的梦境片段”。《牧神的午后》在艺术上是反传统的,但是在1894年法兰西音乐协会为它举办的首演音乐会上,它没有被习惯于传统审美趣味的听众拒绝,当即便获成功。而且,两场音乐会都应听众的要求翻演此曲,这是违反惯例的。19世纪末,所有的艺术形式都在摆脱浪漫主义传统,寻求新的表现途径,象征主义诗歌、戏剧已先于音乐迈出了一步。所以,德彪西的音乐不必经过一番公众认知的过程,直接被接受了。

德彪西的音乐一向被标榜为“印象派”介绍给音乐爱好者,德彪西本人对此从未认可过。至于《牧神的午后前奏曲》,既不是受印象派绘画的影响,也不来自于音乐本身,而是直接受象征主义文学的浸润。

象征主义是19世纪晚期到20世纪初起源于法国的文学运动。起初是在诗歌方面,后来扩展到戏剧、小说和绘画,较少地波及音乐。象征主义诗人强调运用象征化的语言表现独自的情感经验。他们避免语言的理性因素破坏直感的体验,语言的具象只用来象征某种感受或情绪,而不是直接表述某一事物。他们操纵文字使其获得不确定性,所以象征主义诗人倾慕于音乐,因为音乐才是所有表现领域里不确定因素最多的。象征主义诗人主要有波德莱尔、马拉梅、魏尔兰,象征主义小说家有惠斯曼,戏剧家有法国的里勒亚当和克洛岱尔、德国的霍夫曼斯塔尔、





瑞典的斯特林堡、比利时的梅特林克、爱尔兰的叶芝,画家有法国的高庚、莫罗和夏凡纳。象征主义艺术没有统一的艺术教条,因此,也没有形成统一的文艺运动。但是,对20世纪的艺术流派有很大影响,如表现主义、超现实主义、荒诞派戏剧等。

德彪西几乎是天生的传统反叛者,他早在巴黎音乐学院学习时,就几乎因为离经叛道而遭退学,当时校方质问他遵循什么艺术法则,德彪西的回答很干脆:“我的乐趣就是我的法则。”他的乐趣就在于不受任何艺术规则的限制随心所欲地自由创作。他对象征主义诗人的作品发生了浓厚的兴趣,曾经把波德莱尔的五首诗和魏尔兰的《遗忘了的小咏叹调》谱写成歌曲。不久以后,德彪西开始与象征主义最主要的诗人斯蒂芬·马拉梅交往,经常出入马拉梅家。马拉梅家是象征派艺术家的圣地,青年诗人、戏剧家、画家、评论家、记者聚会的场所。每星期二下午,一群艺术思想激进的艺术家聚集在马拉梅家里,彼此交流艺术见解。星期二聚会,后来成了艺术史上的轶事,许多艺术家的传记都会提到他们在这里受到的艺术熏染。星期二聚会的常客有印象派大师莫奈、艺术家罗丹、诗人魏尔兰、小说家克洛岱尔、戏剧家梅特林克等,这些人后来都成了影响后世的杰出人物。德彪西在马拉梅家里学到的东西显然比在音乐学院里学到的要丰富得多,这不仅因为可以吸收来自诗歌、戏剧、绘画、雕塑等多个领域的美学思想,更主要地是因为这里的人们都在各自的领域里开辟新的艺术途径。这符合德彪西所追求的“我的乐趣”。

1892年起,德彪西开始根据马拉梅的诗创作《牧神的午后前奏曲》。他作曲是个慢手,每一段音乐都经过深思熟虑,并多次修改,短短的九分钟音乐直到1894年才完稿,同年12月首演。由于音乐的结构、和声、配器都对传统手法进行了大胆的革命,曲作者本人对艺术效果疑虑重重。担任首演的乐队指挥在最后走上舞台前对全体演奏员说:“朋友们,今晚我们将捍卫一个伟大的事业,如果你们对德彪西和我还有一点情谊的话,你们就会全力以赴。”结果,可怕的场面没有出现,演出获得了成功。

对于今天的听众来说,《牧神的午后》的音乐没有什么晦涩难懂之处,听过了20世纪各种新潮流音乐,德彪西的音乐可算是清澈简朴得近乎透明。可是当时

的听众却感到一种虚幻而困惑,对一些音乐片段人们可以找到一些迷雾般的感受。但是,片刻便飘逸而去,捕捉不到确切的主题,被传统音乐训练出来的耳朵企图分辨主题的发展,结果一无所获。然而,德彪西正是要这个效果,他只给人一些感受,并不去刻意地重复它、强调它。在一个微妙变化的音流里,作曲家任意地发挥自己的体验,欣赏者也尽可以按照个人的经验寻找自己的感受,这就是象征主义艺术家所要做的。

法国诗人波德莱尔的诗集《恶之花》被认定为现代诗歌流派的源头,如果是这样的话,《牧神的午后前奏曲》便可以看作是现代音乐的第一部作品了。德彪西使通行了两百多年的大小调体系趋于瓦解,抛弃了固定乐思的主题发展模式,充分发挥音色的个性,这都是具有划时代意义的大胆革新。他所做的一切打通了后浪漫主义走向20世纪现代音乐的道路。所以,斯特拉文斯基说:“我和我这一代音乐家都应该深深地感谢德彪西,并称他为本世纪第一位真正的音乐家。”





帕莱斯特里那 :复调艺术

帕莱斯特里那是意大利文艺复兴时期最重要的作曲家之一。在意大利文艺复兴艺术家里,谈到诗人,人们首先会谈及但丁和彼特拉克;讲起绘画,有波提切利、达·芬奇、拉斐尔、提香等一长串名字;建筑与雕塑巨匠是布鲁涅列斯基和米开朗琪罗;而论起音乐,则不能不谈谈帕莱斯特里那。在欧洲史上“伟大的17世纪”到来之前,在“伟大的巴赫”开创广阔的音乐新领域之前,帕莱斯特里那是欧洲乐坛上最响亮的名字。

帕莱斯特里那原名乔万尼·皮埃吕基,1525年出生在罗马附近的小镇帕莱斯特里那。因出生地名,人们叫他帕莱斯特里那的皮埃吕基。由于他声名远播,时间久了,就直呼他帕莱斯特里那了。在人名上冠以地名,是古希腊时就有的传统,如数学家米利都的泰勒斯、希俄斯的希波克拉底,等等。中国古代也很常见,如“韩昌黎”、“柳柳州”等。

帕莱斯特里那和与他同时代的作曲家拉索,一同代表着文艺复兴时期复调音乐的最高成就。拉索主要在世俗音乐方面,帕莱斯特里那主要在教堂音乐方面。根据一个不能被确认的传说,帕莱斯特里那“拯救”了复调音乐,这要从16世纪的宗教改革谈起。

1517年,德国的马丁·路德在维滕贝格宫廷教堂的门上张贴《九十五条论纲》,对基督教的精神和内在的性质阐明自己的观点,同时也抨击了教会的虚伪和腐败,宗教改革运动由此兴起,并波及欧洲各国,对整个欧洲的历史发展起了重要作用。宗教改革对教义和制度造成很大冲击,对宗教仪礼也产生很大影响。路德

本人是音乐爱好者,是歌手又会作曲。他认为音乐对人具有教育作用,可以陶冶精神,教堂的礼拜仪式中必须有音乐,而且应该使用复调音乐。复调音乐不仅打破了教堂音乐素歌的传统,也带来许多世俗化内容,如牧歌的介入。



拉斐尔:《雅典学派》,作于1510—1511年。

原画幅宽达7.72米,画面正中二人左为柏拉图,右为亚里士多德。

古希腊人探究真理的古典精神为文艺复兴时期艺术家所神往。

宗教改革运动的冲击使教会内部的反宗教改革势力也认识到应该革除积弊,更主要的是防止改革力量的进一步影响。1545年,天主教会召开第19次普世会议,以清理教令和确定教义,历史上称这次会议为特伦托会议。特伦托会议充满了争吵,外部还面临着战争危险,会议两次中断,前后开了19年。特伦托会议讨论和厘定的事务非常细致,它规定弥撒为真正的祭礼,对弥撒上用不用音乐以及用什么音乐都做了规定,要求排除一切“包含腐化或淫秽内容”的音乐。

红衣主教们指责采用了世俗旋律和合唱的弥撒曲带有世俗情调,用多声部对位法写的复调音乐过于复杂,使人无法理解歌词。唱诗班的歌手们漫不经心,还有人故意混在合唱团里装驴叫。因为这些原因,应该取消复调音乐,甚至在弥撒里干脆废除音乐。

复调音乐的合法地位受到威胁,如果禁令一出,教堂音乐又将倒退回中世纪





的格利高利圣咏,这是相比之下单调呆板的单声部曲,也叫素歌。帕莱斯特里那听到这个消息,立即动手写了一部六声部的复调弥撒,题名《马尔采鲁斯教皇弥撒》,进献给特伦托会议,用以证明复调手法与虔诚的心灵并不冲突,多声部的合唱也可以清楚地表示歌词,而合唱产生的感染力更能深入人心,唤醒心灵深处的良知,产生对上帝的虔敬。教皇听了弥撒曲深受感动,就打消了取缔复调音乐的念头,帕莱斯特里那便成了“教堂音乐的救星”。德国作曲家普菲茨纳在1915年写了一部歌剧《帕莱斯特里那》,剧情就是根据这个故事编成。但是这个故事情节缺乏历史材料佐证,一向被认为是杜撰的轶闻,所以严肃的音乐史里都不采纳这个说法。

然而,帕莱斯特里那作为复调大师的声誉却不因此受损,即使故事是假的,帕莱斯特里那构筑独特艺术风格的建树也不会动摇。他纯熟地运用对位技法,在教会限定的狭窄空间里创造了一种新风格。在他的对位织体里,歌词不会被遮掩得含混不清,音乐表现出向上飞升的追求崇高的精神。他虽受命于反宗教改革力量去表现虔诚信念,但他没有抛弃激情和想像,也不排除强烈的感情,他使合唱的声部进行平稳而流畅,各声部之间没有不和谐的冲突,形成纯净匀称、清新谐调的风格,寄托着崇高肃穆的诗意,营造出一种培植信仰的精神境界。这种音乐风格成为当时通用的用来表现宗教信仰的音乐手法,极受推崇,被称作“帕莱斯特里那风格”,也叫“罗马风格”。学习并运用这一风格的作曲家甚众,形成名重一时的“罗马乐派”。

帕莱斯特里那一生勤奋,是一位丰产作曲家。他作有105部弥撒、600首经文歌和一些牧歌。现在在音乐会上欣赏帕莱斯特里那音乐的机会不多,只有少量CD唱片行世,主要是《马尔采鲁斯教皇弥撒》的几个版本和一些经文歌。《马尔采鲁斯弥撒》的音乐纯净清新,结构严谨精练,很合乎罗马教廷的音乐准则。教皇听后非常满意,大加赞赏,声称“这一定是圣徒约翰在耶路撒冷听到的声音,感谢另一位约翰使我们又听到这神圣的歌声”。圣徒约翰是耶稣基督门下四使徒之一,约翰这个名字是遍及西方世界的名字,在意大利语里的发音是乔万尼。帕莱斯特里那名字是乔万尼,所以教皇说他是“又一位约翰”。可见他享誉之隆、冠绝一时。顺便也提一下,“约翰”这个名字在法语里是“让”,在俄语里是“伊万”,在西班牙语里是“胡安”。帕莱斯特里那的音乐平稳清澈,他的宁静透明的复调技法

是当时的作曲家无与伦比的,很适合用于表达某种精神信念,被誉为“尽善尽美”的教堂音乐。“帕莱斯特里那风格”成为复调音乐的标准范式,被写进教科书里,要求人们仿效这种风格,在很长时期里,他的音乐被当作楷模,音乐学院的考试要求必须有帕莱斯特里那风格的对位,这样就使得本来在帕莱斯特里那手里运用得挥洒自如的艺术手法成了死板的教条,陷入一种模式,僵化呆滞,全无生气。所以,19世纪浪漫主义时期对帕莱斯特里那的评价降到最低点,一些音乐史里几乎不提他的名字,即使提到,也要附加说明这是“没有个性的天主教艺术”,代表着“反宗教改革的艺术标准”。从这里也可以看出,任何艺术,无论它自身的价值多高,一旦僵化成模式,它的艺术魅力也就丧失殆尽了。

但是,“帕莱斯特里那风格”毕竟是西方音乐史上第一个被作为艺术典范而独立保留,供研习、模仿的风格,人们把它作为宝贵的文化遗产而保留,它代表着西方世界一个时期的精神信念。





布鲁赫：《g 小调第一小提琴协奏曲》

德国作曲家马克斯·布鲁赫的《g 小调第一小提琴协奏曲》是一部脍炙人口的小提琴名曲。它感情丰富、浪漫抒情，深受人们的喜爱，是音乐会上经常演奏的曲目，在音乐爱好者圈定的“十大小提琴协奏曲”里占有一席之地。它与门德尔松的《e 小调第一小提琴协奏曲》在表情方式上同属一类，优美而浪漫，旋律性强，容易使音乐爱好者上口，在出版的唱片中，这两首协奏曲经常被编辑在一起。布鲁赫的《第一小提琴协奏曲》与门德尔松的小提琴协奏曲不仅在浪漫风格上近似，在其他方面也有一些有趣的联系。这两部协奏曲的第二乐章，也就是柔板乐章都写得异常恬美温柔，可以把人引入一种半催眠状态。心理学家把这两个柔板乐章与其他一些音乐的慢乐章编在一起，用于心理临床实验，一个作用是制造一种心理环境，进行语言记忆训练；另一个作用是克服失眠。此外，布鲁赫由于写过一首大提琴与乐队的《希伯莱祷告歌》，在纳粹德国时期被认为是亲犹太者，作品遭到禁演，门德尔松的小提琴协奏曲，此时也被禁演，理由是门德尔松有犹太血统。

如今，如果不是谈到《g 小调第一小提琴协奏曲》和一部热情洋溢的《苏格兰幻想曲》，便很少有人再提起布鲁赫的名字了。但是，在 19 世纪欧洲浪漫派音乐家里，布鲁赫是一位很显赫的人物。他生于 1838 年，卒于





1920年,大部分的创作和演出活动都集中在19世纪后半叶。他是以一位音乐神童的身份登上乐坛的。他自幼学音乐,十一岁已写出一部四重奏,十四岁写第一部交响曲,十九岁写下《第一小提琴协奏曲》的部分草稿。布鲁赫在世时已获得世界性声誉,创作甚丰,作品涉及各种体裁。他写有三部交响曲、三部歌剧、三十多部合唱和清唱剧、三部小提琴协奏曲和许多室内乐。现在经常演奏的只有两部小提琴协奏曲《苏格兰幻想曲》和《希伯莱祷歌》了。布鲁赫生前声乐作品在德国流传甚广,合唱团体都爱排练演出他的作品,而在他身后,却是以器乐作品流传于世。他的器乐作品旋律优美流畅,富于激情又含蓄内在,不事张扬,其中尤以独奏乐器的高超技巧而赢得人们的普遍赞赏。

布鲁赫的《第一小提琴协奏曲》于1866年举行首演,很快就取得了成功。乐谱出版时,布鲁赫把它题献给小提琴的一代宗师约阿纪姆,由于约阿纪姆的演出推广,这首协奏曲,很快就被许多演奏家接受,并列为自己的保留曲目。从那时起到现在,一百多年过去了,这部协奏曲从来没有衰微过。小提琴名师奥尔在他的一部小提琴演奏技巧的著作里专门论述过布鲁赫的这首协奏曲。

倾听《g小调第一小提琴协奏曲》会给人留下许多难忘的东西,乐曲的第一乐章由微弱滚奏的定音鼓引入,独奏小提琴一开始就进入大开大合的华彩乐段,跌宕起伏的乐句光彩四射,这时定音鼓沉稳镇定地一步步走来,暗示着某种不安。这里定音鼓

于不肯离去的声​​音令人印象尤深,它使洋溢着优美旋律的第一乐章,罩上一层隐含的忧郁,感情就更丰富了。第二乐章的柔板富于歌唱性,恬美的旋律使人们常把它和门德尔松的小提琴协奏曲慢乐章相提并论,当作柔板乐章的典范。但是在这个乐章里能听到的并不是一味的温柔甜美,柔情中也从远方传来号召性主题,进入热情的高潮。第三乐章充满了光辉与激情,小提琴使用了大量的双音技巧,这部协奏曲的演奏难度都集中在这个乐章。在这



题献给萨拉萨蒂的幻想曲乐谱,
封面上有布鲁赫的签名。




个精神饱满的乐章里,小提琴和乐队都有热情的发挥,带给人内心的激动。但是,这个乐章里有一个容易被忽视的妙点,那就是小提琴和弦乐器组交替出现的走句。这个走句在热烈激情中平静地一带而过,确有蓦然回首灯火阑珊的妙处。善于捕捉瞬间之美而不事铺张,给人出乎意料的美感,正是一个艺术家难以企及的境界。

布鲁赫的《第一小提琴协奏曲》算不上是标领风气的经典巨著,但它优美浪漫的艺术风格深受人们喜爱。在英国一本权威的音乐杂志上,开列出二十部最受欢迎的小提琴音乐,评选的标准是唱片版本的多寡,布鲁赫的协奏曲以45种版本位居第十,足见其在音乐爱好者中的流行程度。不过英国的杂志编辑在统计时肯定忽略掉一个重要的版本,这就是中国唱片社在20世纪60年代初期出版的一张唱片。说它重要,是因为演奏者是世界闻名的小提琴大师大卫·奥依斯特拉赫。那是40年前中国乐坛上的一件盛事,前苏联小提琴家,大名鼎鼎的大卫·奥依斯特拉赫,携一把斯特拉底瓦里到中国访问演出,在民族宫剧场的演出时,拉了布鲁赫的第一协奏曲,没有乐队,钢琴伴奏。当时中国唱片社做了现场录音,后来出了唱片,33转密纹片,浅蓝色盘心,在唱片的开头部分还可以听到剧场杂音。由于这张唱片的发行,许多中国音乐爱好者对这首协奏曲耳熟能详。直到那次演出过去了许多年,在北京的音乐爱好者中还流传着奥依斯特拉赫访华时的种种轶闻。

《g小调第一小提琴协奏曲》在当时被认为有一定的演奏难度,但是现代小提琴教学手段已经解决了技巧问题,使得该曲属于技术较为平易的一首。现在这首协奏曲也被列入业余演奏者的曲目,在中央音乐学院校外水平考试中,列入第九级,每年都有一批十几岁的孩子在练习这首曲子,他们的父母、家人和邻居们也就一个音符一个音符、一个乐句一个乐句,掰开揉碎地听布鲁赫的协奏曲。

布鲁赫的音乐风格是浪漫派的,在音乐手法上与德国古典传统一脉相承,他在世时才名远扬,音乐活动范围很大,获得过许多种荣誉和名衔。但是,由于他不是音乐上的开拓者,所以一般的音乐史里写不进他的名字。不过他的《g小调小提琴协奏曲》却是不朽的,它给世界各地的音乐爱好者带来了无尽的浪漫之美。



柴科夫斯基：小调《第四交响曲》

1876年,在莫斯科音乐学院任教已达10年的柴科夫斯基已经是“有作成一囊”,这一时期的作品包括三部交响曲、三部歌剧、芭蕾音乐经典《天鹅湖》、幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》、热烈灿烂的《第一钢琴协奏曲》、优美抒情的钢琴套曲《四季》。但是他的经济情况并没有太大的好转,还得继续担任每月50卢布的作曲教授职务。他的学生、小提琴家柯切克经常为柴科夫斯基带来一些钢琴和小提琴小品的委托,作品写成后总有优厚的酬金。这位从未露过面的委托人就是后来与柴科夫斯基保持了多年友谊的梅克夫人。

梅克夫人1831年出生于一个贵族家庭。自幼受过良好的教育,会弹钢琴,16岁时出嫁,丈夫卡尔·乔治·奥托·封·梅克是条顿贵族,两人生育了12个孩子。梅克先生是政府里的工程师,他是一个精明强干、善于经营的人,他的主要兴趣是获取财富,在这方面,他是个成功者。他通过建造两条铁路发达起来,成了一位富翁。但是这位富有的梅克先生聚财有道却养生无方,50多岁便去世了。梅克夫人成了孀妇,靠着丈夫留下的大笔财富,她生活很富有。梅克夫人为人拘谨内向,她深居简出,不在社交场合抛头露面。梅克夫人除了抚养教育孩子以外,音乐是她的主要生活内容,她的音乐鉴赏水平很高,钢琴弹得也很好。小提琴家柯切克经常陪她练琴,从柯切克那里,她了解到柴科夫斯基的不少情况。所以,她经常出优厚的酬金请柴科夫斯基改编音乐作品,主要用意就是资助音乐家。

1876年的一天,梅克夫人听了一场音乐会,在那场音乐会上首演了柴科夫斯基的大提琴《洛可可主题变奏曲》,梅克夫人深为感动,她问钢琴家尼古





拉·鲁宾斯坦这首曲子的作者是谁？鲁宾斯坦告诉她这是一位已经很有成就的作曲家的作品，他的舞剧音乐《天鹅湖》是一部伟大的作品，但是演出却遭到了失败。梅克夫人马上知道作者是柴科夫斯基。于是和鲁宾斯坦谈起作曲家刚刚发表的12首性格小品——钢琴曲《四季》。鲁宾斯坦告诉她，柴科夫斯基的境况并不很好，他身上穿的礼服还是小提琴家维尼亚夫斯基几年前在莫斯科演出时落在他家里的。

鲁宾斯坦请梅克夫人照顾一下柴科夫斯基，使他能更专心地从事音乐创作。鲁宾斯坦知道梅克夫人的经济实力，她几乎有花不完的钱，她的住宅先于克里姆林宫安上了电灯，她花重金聘法国印象派大师德彪西当钢琴教师，小提琴大师维尼亚夫斯基也寄居过她家里，她完全有力量资助柴科夫斯基。梅克夫人其实早就醉心于柴科夫斯基的音乐，也有意帮助柴科夫斯基，于是当下允诺，每年赞助6000卢布。这在当时是一个不小的数字，足以供柴科夫斯基安心创作，不必为生计发愁。但是梅克夫人有一个条件，就是两人之间以书信方式交流，不准见面。

从此以后，柴科夫斯基与梅克夫人之间开始了长达14年之久的友谊关系。在这14年里，他们书信频传，多达1200封，内容涉及非常广泛，成为研究柴科夫斯基的重要资料。这些信件后来保存完整，在1934年苏联时期公开出版。

柴科夫斯基因为一位女性对他的尊敬、热爱与同情得到慷慨的援助，可以自由地从事创作了，他开始动笔写《第四交响曲》。岂料，天有不测风云，不久，又有另外一个女人闯入柴科夫斯基的生活。不善于交际，尤其是不善于与女性交际的柴科夫斯基被一个乖戾、暴躁、占有欲强烈的女人控制了，这就是安东尼娜·伊万诺夫娜·米留科娃。

米留科娃比柴科夫斯基年幼9岁，是柴科夫斯基在莫斯科音乐学院的学生，平时与柴科夫斯基并无过多交往。可是，突然之间柴科夫斯基接到米留科娃的一封火辣辣的情书，不知所措的柴科夫斯基如果置之不理，事情也就过去了，可是不知怎么回事，柴科夫斯基竟鬼使神差地回了一封信，事情便急剧发展到不可收拾的地步了。米留科娃接二连三地来信，声称自己是如何狂热地爱恋柴科夫斯基，而且步步紧逼，威胁如果不能嫁给对方自己就自杀。柴科夫斯基哪里是这种女人的对手，很快就被迫一步步地就范了。



1877年7月6日,柴科夫斯基与米留科娃突然结婚。柴科夫斯基的朋友们都感到迷惑不解,柴科夫斯基怎么能同这样的女人生活在一起。

果然,好景不长,柴科夫斯基一生中唯一的一次婚姻生活只维持了9个星期,很快就在新妇的吵闹和歇斯底里大发作中破裂了。柴科夫斯基在给梅克夫人的信中写道:“我在做什么,我的工作是什么,我有什么计划,我现在看什么书,我在理性上和艺术领域里爱好些什么,她连一次也没表示过关心。虽然她扬言曾经热恋我四年,为此她才成为女音乐家,可是我的作品,她连一首也不知道。”这个粗俗、头脑简单而又工于心计的女人完全是想把柴科夫斯基据为己有,囤积在自己名下。与这样的女人离婚,可想而知要经历多么可怕的过程。原本就精神纤细、敏感,且有些神经质的柴科夫斯基经过这一场突如其来的婚变,不久就患上严重的神经衰弱,以致不能工作,已经开始动笔的《第四交响曲》就此搁浅。

为了恢复身体,柴科夫斯基到瑞士和意大利风景秀丽的疗养地居住。环境改变,空气清新,阳光明媚,尤其是摆脱了不可理喻的纠缠,柴科夫斯基的精神很快恢复,并在疗养地继续写《第四交响曲》,并在1878年1月完稿。



柴科夫斯基第四交响曲乐谱封面

《第四交响曲》是柴科夫斯基接受梅克夫人资助后完成的第一部作品,也是奠定他后期音乐风格的作品。因此,这部作品不仅只是因为题献给梅克夫人而独特,更重要的是柴科夫斯基从这部作品开始把他的音乐用来表现“人生与命运”的主题,在这个主题思想下,柴科夫斯基后期作品几乎都在发掘和表现人生哲理,他的重要作品也几乎在这一时期写出。

柴科夫斯基曾反复说明《第四交响曲》是一部心理的戏剧,是他第一次以“人生与命运”为主题写出的气势恢弘的作品。他恐怕人们对作品的理解出现偏差,特意在给梅克夫人的信里逐个乐章地用文字说明给音



乐加注释,详细到每一个主题。他认为这部交响曲是贝多芬《第五交响曲》的仿制品,贝多芬有一个“命运之神敲门”的主题,柴科夫斯基把他的《第四交响曲》里的序奏也称之为“命运”,这个由圆号和大管奏出的主题象征一种噩运,一种宿命的力量,它破坏人类的幸福和安宁。柴科夫斯基称“命运”不停地给灵魂注入毒素的力量,在这种情况下只有逃避,沉浸在梦里,所谓人生就是暗淡的现实与缥缈的梦的交织。这一段说明很像是一位宿命论者的议论,但是音乐并不只是停留在第一乐章梦魇般的阴暗色调里,第二乐章作者说“这是一连串的回忆……想起了很多往事。有过青春的热血沸腾和生活顺适的欢乐时刻,也有无法挽回损失的艰难时刻。所有这些都已经成为遥远的过去”。在回忆之后,音乐又发展成乐观、崇高的感情的体现,反映出对生活不可遏制的意志和对幸福的期望。接着,作者又用这样的文字描绘第三乐章:“这个乐章是一幅杂乱无章的蔓草花纹图案。好像饮酒酩酊大醉时那样朦胧的感觉。带着幻想,追逐着一张张画像,这时,乐队奏出酒醉的农民们的歌,这些都是与现实毫无关系的散乱的画面。”进入第四乐章,作者以乐观的信念总结了整部作品的戏剧性发展,这也有文字说明:“如果你在自己身上找不到快乐的理由,那就看看别人吧,到人民中间去吧。看看他们如何善于行乐,如何沉浸在漫无节制的欢乐感情之中。”柴科夫斯基在这个乐章里用了节奏欢快的民歌旋律《田野里有一棵小白桦树》,民间歌舞的欢乐气氛象征着人生战胜命运的挑战。

柴科夫斯基在《第四交响曲》以后,进入了一个新的创作时期。他在音乐里追求命运与人生,细致地刻画人的心理世界,他的第六部也是最后一部交响曲《悲怆》达到了悲剧性交响曲创作的高峰。

《第四交响曲》是柴科夫斯基在精神世界里遨游的深切感受,是他心灵的真诚吐露,他对自己这部作品有一种眷恋之情,他多次在给梅克夫人的信里称这部作品是“我们的交响曲”,表示对梅克夫人给他的同情和支持的感激。而音乐评论家则把这部交响曲称为“柴科夫斯基的《命运》交响曲”。

李斯特：《彼特拉克的第 104 首十四行诗》

钢琴曲《彼特拉克的第 104 首十四行诗》，选自李斯特的钢琴曲集《旅游岁月》的第二集《意大利》。李斯特的钢琴短曲大多沉静亲切，诗意盎然，最能反映他作为浪漫主义作曲家情感丰富、充满梦幻的一面。浪漫，极容易引起与爱情的联系，而李斯特的钢琴曲则往往寄托着热情而亲切的对爱情的倾诉。倾听这些爱情的诗篇，可以修正对李斯特的某些不正确评价，因为他经常被描写成卖弄技巧、哗众取宠的炫技者。

钢琴曲《彼特拉克的第 104 首十四行诗》写于 1848 年，是钢琴曲集《旅游岁月》第二集中的一首，这一集共有七首作品，都得利于在意大利旅游期间产生的灵感，合成一集，取名《意大利》。意大利是文艺复兴运动的摇篮，人文主义艺术家的遗迹比比皆是，李斯特根据意大利文艺复兴时期留下的文化遗产所赋予他的心灵体验，写下了这些具有标题性的艺术小品。这其中包括根据拉斐尔的绘画写的钢琴曲《婚约》。在佛罗伦萨，他拜谒了人文主义推动者梅迪契家族的墓地，墓碑上有米开朗琪罗的浮雕《思想者》，他写了一首以此为标题的短曲，沉静肃穆而富于诗意。但丁的《神曲》是幻想奏鸣曲《但丁》的诗意来源。彼特拉克的三首十四行诗分别是三首抒情小品的标题，这三首十四行诗分别是彼特拉克《诗体书简》中的第 47 首、第 104 首、第 123 首，这里的《彼特拉克的第 104 首十四行诗》成了李斯特的钢琴短曲里流传最为广泛的一首，也是最富于爱情诗意的一首，是浪漫派钢琴小品的名作。

李斯特以彼特拉克十四行诗为标题的三首钢琴小品，最初是供人声演唱的艺





术歌曲,后经李斯特自己改编成钢琴曲。乐曲仍保留着歌唱性,亲切而热情,爱的浪漫涌动其中,与门德尔松的钢琴曲无词歌如出一辙。这些年大提琴家梅斯基应唱片商之邀录制了一批由舒伯特、勃拉姆斯、舒曼等人的艺术歌曲改编的大提琴曲,也冠之以“无词歌”的名目,艺术性如何,只有听者自己判断了。

从中世纪传说、民间故事或文艺复兴艺术品和文学作品里寻求题材和获取灵感,是浪漫派作曲家的通好。李斯特从中汲取诗意的诗人彼特拉克,不仅获得过罗马桂冠,还被后世尊崇为“文艺复兴之父”。彼特拉克致理想化的恋人劳拉的诗篇促进了文艺复兴时期抒情诗的繁荣,他献给劳拉的《歌集》共有317首互相关联的十四行诗,这些诗确立了意大利十四行诗的艺术形式,被称作彼特拉克体。

彼特拉克在大半生的时间里热恋的情人劳拉,其身份不详,有一种说法认为劳拉是一位骑士的妻子,年轻美貌,风情千种,仪态万方。彼特拉克对劳拉的爱慕纯粹属于柏拉图式的爱情,仅限于精神上意念上的追恋。据说并没有付诸任何实际行动的追求。他从23岁见过劳拉一面之后,便开始写献给劳拉的抒情诗,直到47岁的二十多年时间里,不停地书写和编订,最终把这三百多首爱情诗编成两部分:《劳拉在世时所作》和《劳拉死后所作》。在这些爱情诗里,他把劳拉理想化,描绘成完美的近乎于女神的形象,对其倾注热情奔放的感情,语言清澈明快,既委婉含蓄又倾吐爱意,对爱的苦苦追求和伴随着爱的忧伤表达得委曲流动,时而大喜时而大悲,把爱的悲欢表达得淋漓尽致。彼特拉克的这些抒情诗是欧洲文学史上的一个高潮,在诗的语言表达形式上和情感表达方式上开近代抒情诗之先河。

李斯特的钢琴曲《彼特拉克的第104首十四行诗》所本之原作是传诵百代而不衰的名篇,其原诗是这样的:

找不到安宁,也无力斗争;
我恐惧又希望,我是烈火又是冰霜;
我飞上了天,又坠在地上;
拥抱了宇宙,却又两手空空。
我陷入狱中,它既不开放,也不关闭,
它不强我居留,又不释我他去;



爱情不赐我以死 ,又不放我生 ,
不欲我乐 亦不免我于苦疾。
我视而不见 喊而无声 ;
我渴求毁灭 却又祈求生存 ;
我厌恨自己 却又爱着别人 ;
我日以痛苦为粮 笑在泪中 ;
生与死同为我所厌弃 ,
我之所以如此 姑娘 全都是为了您。

(张洪岛译自意大利文)

李斯特从彼特拉克的抒情诗里选取题材 ,并不是为了复制古人的情感或是怀念文艺复兴大师 ,而完全是按照 19 世纪浪漫派作曲家们通常的做法 ,立足于文学和诗。彼特拉克的第 104 首十四行诗所提供的情感内容又恰好是浪漫主义艺术的典型题材 ,即对爱情的渴望和得不到爱情的感伤。他借助古人诗句的灵感来表达现代人的感情。所以 ,他的音乐里没有我们看了标题所预感的古代气息 ,完全是浪漫风格的流动旋律。乐曲在华丽流畅的旋律里隐含着忧伤的内省 ,爱的欢乐与痛苦交织成矛盾的心理 ,形成戏剧性对比。这样的艺术处理与诗人的原作里的情感内容是完全一致的 ,重现了彼特拉克诗中的叹息和眼泪。

但是 ,如果有人以为李斯特写钢琴曲《彼特拉克的第 104 首十四行诗》是为了寄托个人的爱情痛苦 ,那就错了。李斯特生就一个风流种子 ,最善博得女人的欢心 ,他用不着为爱情而痛苦。在他最初把彼特拉克的抒情诗谱写成歌曲时 ,正在意大利旅游 ,与他为伴的是玛丽·达古公爵夫人。这位美貌风雅又博学多才的贵妇此时已为李斯特生下第二个女儿科西玛 ,这就是后来的彪罗夫人和瓦格纳夫人。

李斯特个人的爱情生活虽然没有什么值得赞美的地方 ,他写的爱情题材的钢琴曲却优美动人。在这个短小而紧密的结构里 ,激烈痛苦与绝望的感情和爱情的欢乐都得到尽善尽美的展现 ,热情与亲切、沉静与梦幻 ,是诗意境界的完整表现 ,这首乐曲以令人难忘的方式重现了诗人的热情 ,也成了浪漫主义钢琴小品的典型之作。



贝多芬 :c 小调第五交响曲(命运)

一提到贝多芬的第五交响曲,人们就会想到一个声音,这就是著名的“命运的叩门”。著名的“命运的叩门”,是对解释贝多芬第五交响曲的最简短而又最形象化的注释。“命运的叩门”这句话被重复了不知多少次,几乎要被某些音乐“行家”指斥为对贝多芬音乐的庸俗化、简单化的形容。可是我们这里还是要再重复一遍这句话,因为这句话的确是理解贝多芬第五交响曲的最中肯的断语,它出自贝多芬本人之口。据贝多芬的学生,贝多芬传记作者辛德勒的记述,他曾向贝多芬请教关于第五交响曲第一乐章主导动机的寓意,贝多芬回答说:“这是命运的叩门,命运就是这样敲门的。”后来人们就称第五交响曲为“命运交响曲”。

我们不必为这句话是否真的出自贝多芬本人而繁琐考证。也不必围绕主题音型是否象征某种具象化的音响而争论不休。还是应该多了解一点贝多芬创作这部交响乐的生活背景和精神状态。再从贝多芬的音乐里去感悟贝多芬用他那崇高的启蒙精神点燃的生命之火。

贝多芬开始构思并动笔写第五交响曲是在1804年,那时,他已写过“海利根遗书”,他的耳聋已完全失去治愈的希望。他热恋的情人朱丽叶塔·齐亚蒂伯爵小姐也因为门第原因离他而去,成了加伦堡伯爵夫人。一连串的精神打击使贝多芬处于死亡的边缘。但是,贝多芬与命运展开了顽强的抗争。他在一封信里写道:“假使我什么都没有创作就离开这世界,这是不可想像的。”贝多芬在一生中最痛苦的时期,展开了一次旺盛的创作高潮:第三交响曲(英雄)尚未写完,第五交响曲(命运)已开始动笔。1807年《命运》完成并出版之前,活泼浪漫的第四交响

曲已在一年前上演。1808年《命运》上演,同场首演的还有第六交响曲《田园》,第四钢琴协奏曲和为钢琴、合唱与乐队写的幻想曲。在此期间,完成的著名作品还有:钢琴奏鸣曲《华尔斯坦》、《热情》,俄罗斯弦乐四重奏三部,贝多芬自己钟爱的唯一一部歌剧《菲黛里奥》和三种《莱奥诺拉序曲》,贝多芬唯一的小提琴协奏曲(这也是世界小提琴经典作品),C大调弥撒曲,等等。所有这



歌德与贝多芬——在皇室贵族面前一卑一亢,形成鲜明对比。

些作品都堪称是煌煌巨著,每一部后来都成为垂世之作。这是贝多芬留给世界的宝贵的精神财富。

1808年12月22日晚上,在维也纳剧院举行了一场可以载入史册的音乐会。在这场音乐会上,连续首演了贝多芬的四部新作品,它们是《第五(命运)交响曲》、《第六(田园)交响曲》、《第四钢琴协奏曲》和《钢琴、合唱幻想曲》,由贝多芬亲自指挥和担任钢琴独奏。刚刚摆脱精神折磨的贝多芬表现出惊人的人格力量:一个晚上,四部大型作品,十二个乐章,外加一部幻想曲一起上演,连续120分钟的辉煌旋律,可以想像在那个晚上维也纳剧院被贝多芬的生命之火映照得何等灿烂夺目。但是,演出并不像我们今天想像的那样盛况空前,贵族们的耳朵听不惯贝多芬音乐里强烈的音响对比,反应冷淡。乐师们欺负贝多芬耳聋,不肯好好演奏,这场音乐会成了贝多芬的自我燃烧。在这次音乐会以后,贝多芬永远告别了钢琴演奏舞台。他再也没有以演奏家的身份登台演出。

贝多芬的第五交响曲展现的是人的精神世界的激烈斗争和获得灵魂自由的胜利欢悦。虽然贝多芬创作这部交响曲时,个人遭遇到许多苦难,但是他的音乐



追求的却是人类的欢乐。他不以一己之悲欢 局限自己的创作 因此 ,贝多芬的音乐具有崇高精神。这种精神的崇高寄寓在“通过苦难的欢乐”之中 ,它揭示出人类精神历程的艰难和战胜苦难的崇高之美。

第五交响曲共分四个乐章 ,四个乐章之间有密不可分的关联 ,它们不仅是顺理成章的 ,而且还被那个著名的“命运主题”贯成一体。贝多芬所说的“命运”不同于我们通常理解的“天命”或“天数” ,这个命运是指人生的苦难和种种不幸。而人应该战胜苦难 ,主宰自己的生活 ,达到人类光明的理想。所以 ,他在给阿芒达牧师的信中说过那句名言 :“我决心扫除一切障碍……我将扼住命运的喉咙。”音乐的第一乐章开门见山地推出主题——“命运的敲门” ,这声音威严、顽强甚至凶险 ,它环绕四周不时降临 ,挥之不去躲避不及 ,使人紧张不安。第二主题是抒情性旋律 ,温和舒缓 ,然而 ,第一主题的命运动机再次袭来 ,斗争的画面就是这样戏剧性地展开。矛盾冲突愈演愈烈 ,形成了乐章的高潮 ,最后 ,敲门动机的沉重音响结束了第一乐章。

第二乐章有如一首抒情诗 ,表现了人的感情体验的复杂世界。在流畅的行板上 ,第一主题深沉安详 ,蕴含着内在的热情 ,这个旋律是从民间歌曲改编成的。第二主题是具有号召力的英雄色彩旋律。两个主题轮换变奏 ,乐曲从温情柔弱逐渐发展成坚定有力的进行曲。

第三乐章是别开生面的谐谑曲 ,分为主部、中部和再现部。这个乐章又展开了两种力量紧张冲突的广阔场面 ,这是人与命运的最后搏斗。主部音乐中两种矛盾因素形成对比 ,大提琴和倍大提琴在辗转沉思 ,这时 ,圆号带着那命运的叩门声再次闯入 ,但是这次已不是低沉的暗示 ,而是响亮威严 ,严峻地行进 ,具有进行曲的特征。基本主题与命运动机轮流呈现 ,冲突更加明显。最后 ,命运动机占了上风。乐章的中部晦涩的小调式转成开朗的大调 ,精神为之一振 ,人间的欢乐形成不可遏制的力量。第三乐章在凯旋的欢腾气氛中直接过渡到第四乐章 ,充满光明和胜利的情绪。在这个乐章里 ,命运动机的阴影仍然存在 ,但只是一个影子而已。最后 ,当胜利和欢乐的终曲响起时 ,它已经完全销声匿迹 ,最后的狂欢是对人的力量的赞美和歌颂。

在第五交响曲里 ,贝多芬通过对人生光明的歌颂 ,表现出他自己的高贵人格。



有评论家说贝多芬就是在这部交响曲上成为一个巨人的。恩格斯在书信里甚至说：“如果你还没有听过这部壮丽的作品，那你这一生可以说是什么也没听过。”恩格斯之所以用如此夸张的言辞形容贝多芬的第五交响曲，是因为在贝多芬的音乐里潜在着一种精神，一种力量，它把人类心灵深处隐藏很深的某种东西启发出来了，使这个蒙昧已久的东西被唤醒，成为人主宰自己命运的人格力量。

假如我们自己在人生之路上遇到某种苦难或是遭到命运的捉弄，那么就请去追寻一下贝多芬第五交响曲里展现的精神境界吧！这样一切都会变得微不足道的，人生的意义比我们身边的一切都伟大得多。这就是贝多芬的命运交响曲告诉我们的。

现在再把贝多芬创作第五交响曲时个人的遭际与音乐中凝聚的强大力量做一个对比，更可以显现出贝多芬开阔的心胸和高尚的人格。贝多芬自己的生活经历固然是产生他的音乐的基础，但是，贝多芬在创作中完全进入了忘我的境界。他善于观察人类灵魂的深处，善于体会人类的感情，而并不宥于一己之私，因为他已经完全把自己交给了艺术。他说：“我作为一个普通的人，仅仅为我的艺术和未完成的职责而活着。”他用自己的音乐给人类精神带来灿烂的阳光，也是他自己生命活力的表现，用心倾听他的音乐可以产生人性的内省，把人生的意义显现出来。19世纪浪漫派大师舒曼评论第五交响曲时说：“不论你听过多少遍，都会自然产生一种新的敬仰和感叹，只要世界上还有音乐在，它就会世代代传下去。”



勃拉姆斯 :c 小调《第一交响曲》

19 世纪中晚期的德国著名指挥家汉斯·冯·彪罗 ,具有多方面音乐才能 ,他既是指挥家 ,又是钢琴家 ,还兼作曲。他有慧眼识真珠的本领 ,能准确地洞悉音乐作品艺术价值的真伪。柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》被尼古拉·鲁宾斯坦弃之不取 ,而彪罗看了总谱 ,则立即断定这是一部“伟大的作品” ,并由他首演 ,取得了巨大的成功。他的另外一个本领是音乐评论 ,他语言犀利 ,经常一语中的 ,有如寸铁伤人 ,又能出口成讖 ,令对立一方无以置喙。

1827 年贝多芬去世以后 ,浪漫主义音乐风头日炽 ,涌现了门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特、柏辽兹、帕格尼尼等一大批热情而又才华横溢的音乐家 ,大家争开风气之先 ,形成 19 世纪浪漫主义高潮。在这样的音乐背景下 ,勃拉姆斯便显得有些不合时宜了。他的作品结构工稳 ,体式宏大 ,不追求音乐潮流 ,严谨地在维也纳古典交响乐的范型里施展乐思。因此他被认定是保守主义的学院派。当时的维也纳乐坛分裂为两大营垒 ,一些人把瓦格纳当作新音乐的领袖 ,另一部分人则把振兴传统音乐的希望寄托于勃拉姆斯。两派之间唇枪舌剑 ,互相攻讦。瓦格纳一方的作曲家兼评论家沃尔夫攻击勃拉姆斯最为尖利 ,语近恶毒 ,他把勃拉姆斯斥之为“一个中世纪的古物 ,没有一点时代潮流的活力” ,他用这样的语言形容勃拉姆斯的交响曲创作 :“他就像一个久别的幽灵又回到家门 ,摇摇晃晃地爬上行将倒塌的楼梯 ,摸出生锈的钥匙艰难地打开他那久弃不住的房间 ,破门吱嘎地作响。……想起了祖先那古老而美好的年代 ,那时代就像一个颤颤巍巍的老太婆 ,牙掉光了 ,脸上爬满皱纹 ,絮絮叨叨 ,发出咯咯的笑声。勃拉姆斯听着她的话 ,



听着这些声音,听了好长时间,久而久之他觉得这些声音仿佛构成了音乐动机,他费力地拿起笔。可以相信,他写下的是音符,一大堆音符,现在这些音符按照规矩填进了这美好而古老的形式,哈!一首交响曲出世了!”沃尔夫怀着个人恩怨对勃拉姆斯的攻击真可谓又毒又狠。可是,彪罗只用了一个字眼儿就把沃尔夫的攻击力化为乌有,他顺势说勃拉姆斯是“三B”作曲家,巧妙地暗喻勃拉姆斯与巴赫、贝多芬各自代表着巴洛克时期、维也纳古典时期和浪漫主义时期,三个人的姓都以字母B打头。这真是四两拨千斤。勃拉姆斯的《第一交响曲》在1876年11月公演后自然受到瓦格纳派的讥诮,彪罗则宣布这是“第十交响曲”。大家初听不知所云,低头一算,原来贝多芬身后的音乐家从没有人写到超过九部交响曲,最多的舒伯特才八部半,这才明白彪罗暗示这是贝多芬第九交响曲之后最伟大的交响曲,示意勃拉姆斯是贝多芬衣钵的继承人。这顶桂冠经评论家之手曾加冕于好几位音乐家。

《第一交响曲》的音乐性格的确与贝多芬第九交响曲有共通之处,当有人向他指出这点时,勃拉姆斯面无表情地回答说:“这连傻子都能听出来。”事实上,勃拉姆斯动手写交响曲之前就一直对贝多芬的作品尊崇备至,并且决心只要写,就一定要写成贝多芬那样的大作品。他的朋友们早就认为他是天生的交响乐作曲家,约阿纪姆把他介绍给舒曼以后,舒曼一直期待着勃拉姆斯在交响方面有所作为。他在给约阿纪姆的信中说:“他应该永远把贝多芬交响曲的开头部分牢记在心。他应该试着写那一类的东西。开头部分是重要的,只要写好了开头,结尾也就自然而然。”但是,勃拉姆斯却迟迟没有动手,他自称“永远也写不成一部交响曲”,这是因为他敬仰的贝多芬给他的一种压力,他感到“身后响着一位巨人的沉重步伐”,使他无法落笔。取法于上,超越巨人的决心使他饱尝创作的艰辛,这位交响乐作曲家直到43岁才拿出他的《第一交响曲》。

勃拉姆斯是何时开始写《第一交响曲》已无从考察,只知道他21岁时听了贝多芬的《第九交响曲》之后就决心在贝多芬的调式上步其韵律写一首交响曲。他长时间苦苦构思,但终于没有形成完整的草稿。后来他把前两个乐章的构想用到了《d小调钢琴协奏曲》里,第三乐章的草稿用到了《德意志安魂曲》里。这两部作品都为他赢得了荣誉,尤其是《德意志安魂曲》在布莱梅的首演获得了很大成功,这使勃拉姆斯的信心大为增加。




但是他对交响曲的态度仍然是谨慎的,他小心地随时记录下头脑中产生的乐思,并不急于写定,这些素材在他心胸中经历多年的发展变化才最后定型。

1862年,勃拉姆斯终于拿出了一个完整的乐章,舒曼没有活着看到他想要看的东西,他的遗孀克拉拉·舒曼是这份手稿的读者。据说这个第一乐章的草稿与后来演出的定稿之间还是有很大差别,而且在此之后又经过了漫长的岁月,《第一交响曲》才最后完成。

《第一交响曲》从最初构思到公演,前后经历了22个年头,此时勃拉姆斯已从一位21岁有志于交响乐创作的青年变成了蜚声乐坛的杰出作曲家。是什么原因使勃拉姆斯在15年前完成的初稿,要拖到1876年才定稿呢?因为勃拉姆斯是贝多芬的崇拜者,在交响曲的形式上他完全遵循贝多芬确立的传统,这样无疑会使创作增加很大的难度,任何人都不会去听毫无创新的模仿之作,他只有使用贝多芬的语言表达出贝多芬没有表达过的内容才行。勃拉姆斯追求完美,他不直接倾泻感情,无论他的创作灵感来得多么冲动与迅速,他都不会放弃他的音乐原则,写出自己不满意的東西。

由于勃拉姆斯对传统的尊崇和对待创作的谨严态度,当时的瓦格纳派批评他枯燥无味,学院气十足。他们还援引勃拉姆斯终身未娶的事实来证明他是个毫无生气的人,缺乏人的正常感情。他们还说勃拉姆斯是在用音乐思考问题,这在浪漫主义的19世纪中晚期是一个严厉的批评,但不知什么原因,现在的人们却以为这是在赞誉勃拉姆斯。报纸上还有漫画,把勃拉姆斯画成长着硕大头颅的哲学家,以讽刺他刻板,这大概就是今天有些人“称誉”勃拉姆斯的音乐“富有哲理”的原始根据。

事实上勃拉姆斯是浪漫主义作曲家。莱比锡乐派与魏玛乐派在激烈的交锋中似乎都失去了理智,谁也没有去注意勃拉姆斯的音乐在古典主义的形式下表达的内容是什么,只有舒曼说他的音乐“充满了热烈的精神”。门德尔松则批评勃拉姆斯过于追求浪漫主义,把管弦乐的规模搞得过于宏大。勃拉姆斯与瓦格纳在音乐上并没有实质上的分歧,两个人都是德国浪漫主义高峰期的作曲家,一个是在交响乐方面,另一个的活动天地是在歌剧方面。两个人都只关注自己的创作,无意参与批评界的争论,但却身不由己地被人们推上所谓流派首领的滑稽地位。这是批评界历来的可叹之处。



瓦格纳：《齐格弗里德牧歌》

德国作曲家理查德·瓦格纳生于1813年,死于1883年,是19世纪最重要的歌剧作曲家。瓦格纳把浪漫主义艺术的理想付诸实践,使音乐与戏剧这两种不同表现方式的艺术门类尽可能紧密地结合起来。他不采用传统的由唱段组合的歌剧方式,使歌剧成为连续不断的整体,形成交响化的歌剧,他甚至不把自己的歌剧叫做歌剧,而称之为“音乐剧”。瓦格纳对音乐的革新是独一无二的,19世纪中期以后浪漫派音乐的发展得益于他的努力,无怪乎西方音乐史中以瓦格纳为分水岭,把这一时期分为“瓦格纳前”和“瓦格纳后”。

管弦乐《齐格弗里德牧歌》原本是私人创作,乐曲是献给瓦格纳的妻子柯西玛生日的。曲名是他们的小儿子齐格弗里德的名字,与瓦格纳的同名歌剧无关,也不是古代日耳曼传说中的大力士英雄。瓦格纳原本把《齐格弗里德牧歌》作为家庭纪念品收藏,后来由于手头拮据,只好把乐谱卖给出版商,公开发表了。

《齐格弗里德牧歌》是一首由15件乐器演奏的小型管弦乐,使用了长笛、双簧管、两支单簧管、大管、两支圆号和8件弦乐器构成的弦乐器组。瓦格纳亲自指挥,瓦格纳的好朋友指挥家汉斯·里希特此时失去了指挥席位,参加到乐队里。瓦格纳与朋友们经过暗中排练,在1870年12月25日柯西玛生日那天,给了她一份特殊的礼物。那天早晨,乐队成员们很早就悄悄集合起来,在瓦格纳住宅的楼梯上排列好。早晨七点半,冬日的阳光刚刚映入室内,乐队奏起了《齐格弗里德牧歌》。音乐静谧、深情,对这一切都毫无知觉的柯西玛从睡梦中醒来,清新柔美的音乐环绕四周,她起身推开门,见到瓦格纳正在指挥着乐队。这个别出心裁又饱含深情的生日礼物令柯





西玛深为感动,孩子们也喜欢极了,他们把这首乐曲叫做“楼梯音乐”。

1870年是瓦格纳心情舒畅的一年。这一年8月,他和柯西玛正式结婚,此时他们已同居多年,有二女一男,最小的是一岁多的儿子齐格弗里德。当时瓦格纳57岁,柯西玛32岁,结婚以后他们就是合法夫妻了。就在瓦格纳与柯西玛结婚的同时,普鲁士军队正在与法国军队展开激战,色当一役,法军大败,拿破仑三世率八万部卒投降,数十万普鲁士铁骑横扫法兰西,有如水银泻地,巴黎陷入重围,法国投降。瓦格纳一向弘扬普鲁士精神,憎厌法国,普法战争大获全胜,令他兴奋不已,11月他写了一部名为《有条件投降》的滑稽剧,讽刺法国人。这时,他为妻子生日写的《齐格弗里德牧歌》已完成。

《齐格弗里德牧歌》的写作过程是与歌剧《齐格弗里德》同时进行的。所以,歌剧里的一些音乐素材也搬到这首管弦乐里来了。柯西玛日常帮助瓦格纳整理手稿,乐谱初稿由她誊抄,她对《齐格弗里德牧歌》里音乐的含意最能会心,所以,她从睡梦中醒来一听见这音乐,马上就理解了瓦格纳的良苦用心,感激之情自然是无法形容的。

《齐格弗里德牧歌》是瓦格纳与柯西玛爱情的产物,而谈起他们二人的婚姻,便会勾出一大段轶话,引出几位赫赫有名的人物,这要从柯西玛的身世谈起。

柯西玛的父亲是伟大的钢琴家李斯特,母亲是玛丽·达戈伯爵夫人,柯西玛是他们的第二个非婚生女儿。1833年,在巴黎音乐会初获成功的李斯特结识了达戈夫人。玛丽·达戈是一位性格浪漫、崇尚艺术的贵族,她追求自由浪漫的生活,极欲摆脱沉闷的贵族家庭。两个人一见钟情,为了避开社会舆论压力,达戈夫人带着李斯特出走瑞士,在风景迷人的日内瓦隐居,后来又移居意大利。在此期间李斯特写了钢琴曲集《旅游岁月》。1837年,玛丽·达戈在意大利生下了第二个女儿柯西玛,所以《旅游岁月》第二集“意大利”又可以当作柯西玛的身世证明。

柯西玛在20岁时嫁给李斯特的学生冯·彪罗。彪罗是当时音乐界的精英人物,著名的钢琴家、指挥家,又是有影响的音乐评论家。晚期浪漫主义大师理查德·施特劳斯就是他的学生。柴科夫斯基的《第一钢琴协奏曲》也是经他的推广获得成功的。彪罗一向对瓦格纳的歌剧艺术佩服之至,1864年,瓦格纳邀请彪罗担任歌剧《特里斯坦与伊索尔德》的指挥,彪罗欣然接受。然而,他干不该万不该,不该让妻子柯西玛先去慕尼黑照料瓦格纳的生活,等到几个月后,彪罗赶到慕

尼黑时,柯西玛已经与瓦格纳双双坠入爱河。

柯西玛与她的母亲达戈夫人可谓是同禀天赋,一样地热爱艺术,又一样地热爱天才,并且敢作敢为。可怜彪罗毫不知情,兢兢业业地投入《特里斯坦与伊索尔德》的排练,任由瓦格纳与柯西玛暗渡陈仓。第二年,歌剧《特里斯坦和伊索尔德》演出获得成功,柯西玛也生下了一个女儿,但这两件喜事都是瓦格纳的,彪罗仅是这个女孩名义上的父亲。事情到了这般田地本应有所收敛,可是一意孤行的柯西玛竟毫不掩饰地与瓦格纳保持关系,把隐情公开化。巴伐利亚的朝臣们本来就对国王赐给瓦格纳大笔赞助金不满,此刻便以风化案为由,发起了倒瓦格纳运动。慕尼黑住不下去了,瓦格纳便带着柯西玛出走瑞士,在著名的风景区卢塞恩湖畔的特里普欣别墅住下。所幸此后便没有出过什么波折,柯西玛与瓦格纳在这里白头偕老,管弦乐《齐格弗里德牧歌》就是在这里写的。

李斯特原本对瓦格纳很器重,就是因为此事,他有十年不与瓦格纳交往,直到晚年,才因瓦格纳歌剧方面的杰出成就而与他恢复关系。而彪罗也因此事,无法在德国居住。他去遥远的国度巡回演出,在俄国和美国取得过很大的成功。而瓦格纳与柯西玛的婚姻生活却一直是幸福的,就像《齐格弗里德牧歌》表现的那样,平和而充满爱意。

柯西玛是个长寿者,她本来属于19世纪,一直活到了20世纪30代,享年93年。她从母亲达戈夫人那里继承来的不仅是性格上的特点,她也像母亲那样有很强的文字能力。她写了瓦格纳传,还留有大量笔记和日记,这些文字由于家族的禁令,直到1976年才公之于世。瓦格纳死后,由他苦心经营的拜罗伊特剧院由柯西玛继续经营,瓦格纳音乐节按期在这里举行。至今,拜罗伊特剧院的经理仍由瓦格纳家族成员担任。



彪罗集钢琴家、指挥家、
音乐评论家、音乐教育家于一身,
独独不善理家。



格里格 抒情小品

挪威作曲家爱德华·格里格生于1843年,卒于1907年,是北欧国家少数几位有世界声誉的作曲家之一。格里格不仅是作曲家,也是钢琴演奏家,他的音乐创作以钢琴音乐和歌曲为主,其中钢琴抒情小品占有很大比重。他的钢琴抒情小品清新雅致、诗意盎然,他被誉为“北欧的肖邦”,主要是因为他的钢琴小品在抒情性方面与肖邦类似。

格里格一生的音乐活动长达四十多年,获得过许多荣誉,光是名誉音乐博士头衔就有两个:一个来自牛津,一个来自剑桥。此外还有挪威和其他欧洲王室颁发的各种奖章。就是这么一位声誉卓著的作曲家,一生没有碰过歌剧和交响曲这样的大型音乐作品,这是比较少见的。与此截然不同的是与格里格同时代的布鲁克纳,一辈子都从事交响曲的写作,很少写其他类型作品。马勒也大致如此。

钢琴小品几乎陪伴了格里格一生。在前后三十多年时间里,每隔几年他就出版一册钢琴小品,这样的曲集前后出了十册,收有六十多首抒情小品。除了这十册小品集以外,还有一些单独成册的钢琴短曲,如《小品四首》、《纪念册页》、《挪威民间曲调十九首》等,相加起来数量就很可观了。可见,格里格很钟爱钢琴小品这种短小的抒情方式,写这



类作品最得心应手。

钢琴抒情小品的规模和抒情方式大致与艺术歌曲相似,是相当于歌曲的器乐曲,它把抒情的和戏剧性的情绪安排在一个紧密的结构里,形式短小精悍,往往能取得动人心魄的艺术效果,由于旋律性强,易于记忆,所以很多抒情小品能脍炙人口,广为流行。19世纪浪漫派音乐家几乎都写抒情小品,舒伯特、肖邦、李斯特、门德尔松、舒曼、勃拉姆斯,等等,这些作曲家都称得上是钢琴小品大师。他们都能在这种短小的形式里发挥出抒情的独创性,其中最为突出的要属“钢琴诗人”肖邦。

格里格的抒情小品写于19世纪的后三十多年,这个时期音乐上的民族主义浪潮兴起,民族主义思想影响最大的是俄罗斯和北欧各国,在民族主义音乐家里,格里格是北欧地区较有影响的一位。他自幼在母亲的指点下学钢琴,稍长又随本地的音乐家学音乐。挪威地处欧洲大陆的北部,偏在一隅,经济和文化事业都不太发达,在本国,他无法受到更好的音乐教育。1858年到1862年,格里格在德国的莱比锡音乐学院学作曲,副科是钢琴。毕业以后,他没有留在欧洲的中心地区,而是回到挪威,一边当钢琴教师一边作曲。这时,他着手消除自己学习传统的音乐技法中带来的德国化影响。格里格在民族主义思潮的带动下,为自己立下了创造民族艺术的志向,他的钢琴抒情小品就是在这样的思想指导下的艺术实践。

格里格的六十六首抒情小品可以构成一个淡雅清新的水彩风景画廊,其中冷色调居多,又不乏热情与浪漫。格里格善于把大自然融入自己的音乐,在他的音乐里可以感受到挪威的自然风光。挪威地处斯堪的纳维亚半岛西端,面临大西洋,海岸线多峡湾,大西洋暖流冲激着无数的山岩和礁石,蓝色的海湾翻卷着泡沫,把湿润的海风送上陆地,山地上有大片的松林,冬天里覆盖着厚厚的白雪,冬季是漫长的,接近极地的冬夜寒冷而静寂,白昼短暂到只有几个小时。当春天来临,人们尽情享受明丽的春光,春的温暖与妩媚给人们带来对生活的渴望。抒情小品第三册里的第六首《致春天》,生动地描写了经过漫漫冬夜迎来春天的欢愉体验。音乐描写了春的来临,春风融化积雪,潺潺的溪水汇集成奔流的春潮,伴随着春水,涌动着对大自然的感激之情,充满阳光和欢乐。这首《致春天》是格里格的抒情小品里著名的一首。



格里格对挪威的自然风景有深厚的感情,在抒情小品第三册里有一首《我的祖国大地》,格里格在给友人的信里写过这首钢琴曲的产生:“在安静的早晨,划一只小船或在礁石峭壁间徜徉,你会觉得怎样呢?不久前的一天,我在这种渴念之情的驱动下写了一首安宁短小的感恩之歌……如果特罗尔德豪根四周的景象更加宏伟壮观的话,音调就不是这样了。但我为它们现在的样子而高兴,而且,从这种静谧的快乐中……产生了一首乐曲。”

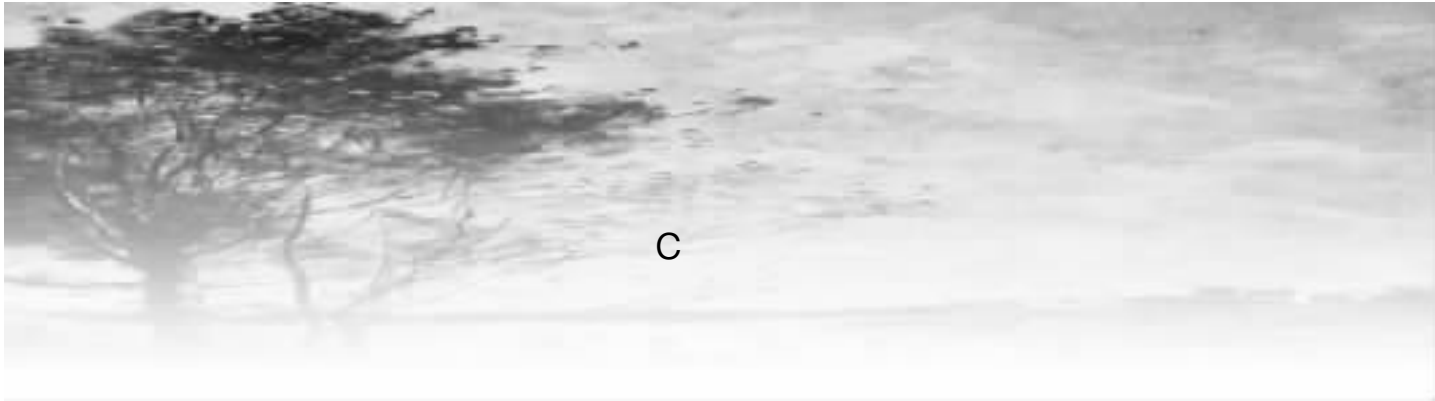
抒情小品里有一些颇为生动的描写性乐曲,《蝴蝶》是典型的一首,这首乐曲轻盈华丽,表现上下翻飞的蝴蝶在风中的美丽身姿,音乐轻灵生动,绝无浓艳的色彩,是格里格钢琴小品清新风格的典型,也是音乐会上经常演奏的曲目。

十册抒情小品里最精彩的是第五册,这一册里的六首乐曲都堪称格里格的代表作,他把其中的四首改编成管弦乐,就是经常在音乐会上演奏的《抒情组曲》。

格里格的六十六首抒情小品题材和表现内容是多方面的,但是都具有一个共同的特点,就是具有浓厚的挪威民族风格,无论是描写大自然风景,还是表现民间生活,抑或是出自个人内心的抒情,都贯穿着一种基调,这个鲜明的特色是格里格根据挪威民间音乐特点提炼而成,它被音乐评论家们称作“格里格动机”。格里格的灵感和独创的艺术个性使他的音乐在欧洲的广大地区流传,他也成为国际知名的作曲家。

挪威是一个只有几百万人口的小国,远离欧洲文化艺术中心,文化事业发展较晚,这个国家有两位世界文化名人,一位是戏剧家易卜生,一位是格里格。这两位艺术家使挪威文化达到相当水平,加入到欧洲文化艺术的大家庭里。这两位艺术家在挪威国内享有很高的声誉,被视为民族英雄。

格里格的抒情小品虽然只是一些短小的乐曲,但作品形式的大小不是艺术的标准,优美精致的小品可以和一部大型交响曲媲美,同样可以取得强烈的艺术效果。19世纪浪漫派作曲家最有特点的表现手法之一是抒情小品,格里格就是这方面的典范。



布鲁克纳 :c 小调第八交响曲

布鲁克纳是 19 世纪中晚期一位奇特的音乐人物 ,他身处浪漫主义时期 ,却自立于潮流之外 ,他对音乐发展没起过什么推动作用 ,也不曾转移风气 ,标领新异 ,但所有的音乐史都会写进布鲁克纳这个名字。这是因为 ,他的交响乐脱离主流文化 ,自成一体 ,而且 ,取得了很高的艺术成就。布鲁克纳发表过九部交响曲 ,加上未发表的两部 ,一共是十一部 ,以数量论 ,他是 19 世纪交响作曲家里最多产的。《第八交响曲》是布鲁克纳艺术成就的最高点 ,这部交响曲使他获得了很高荣誉。

布鲁克纳是一位充满矛盾的人物 ,他愁容惨淡 ,忧心忡忡 ,似乎永远在思量如何在音乐里调和古典音乐与浪漫主义的矛盾 ,事实上 ,他最终选定的是古典风范 ,是巴赫、海顿、贝多芬建立的辉煌的古典。

贝多芬是维也纳古典乐派登峰造极的大师 ,是古典乐派最伟大的作曲家 ,也是浪漫主义的第一位作曲家。在贝多芬身后 ,欧洲音乐发生了很大变化 ,到 19 世纪中期浪漫派潮流已经席卷欧洲 ,形成音乐文化主流 ,这时要想把音乐恢复到贝多芬的样子几乎是不可能的 ,或者说注定是要失败的。布鲁克纳承袭古典传统 ,一生惨淡经营 ,孜孜以求 ,他的音乐生涯大部分是在失败的痛苦中度过 ,只是在晚年 ,才享受了几年成功的喜悦。他留下的九部交响曲 ,现在被视为重要的交响文献 ,与他同时代的瓦格纳说 :“只有布鲁克纳同贝多芬最相近。”

布鲁克纳是一位大器晚成的作曲家。他 1824 年出生在奥地利一个清贫的平民家庭 ,父亲和祖父都是当地的乡村教师 ,他也几乎注定了将来要继承这个职业。布鲁克纳没有接受过比乡村教师家庭更好的早期教育 ,由于表现出对音乐的敏





感,父亲和表哥教他管风琴、钢琴和小提琴,这也是一个乡村教师应当具备的技能。十三岁时父亲去世,布鲁克纳开始自食其力,做乡村教师的助手,同时在教堂奏管风琴并兼做杂务。三十二岁时,他在一次管风琴比赛中获胜,从而得到林茨教堂管风琴师的位子,这已经比他父亲为他设想的乡村教师职业好了许多,但他并不以此为满足,继续学习音乐理论,每年去维也纳几次,向维也纳音乐学院的名师求教,他心中的理想是当一位作曲家。

当布鲁克纳认为自己已经可以驾驭交响曲这样的大型曲式时,他已年交四十。这时,他开始写第一交响曲。除去以前的习作不算,这是他创作生涯的开端,而莫扎特、舒伯特、门德尔松这些大师根本就没有活到这个寿数。布鲁克纳在四十岁以前一直在孜孜不倦地学习有关作曲的各方面知识和技巧,当他一旦认为自己火候到了,着手的第一部作品就是交响曲这样的大型作品。而且,他把毕生精力都投入到交响曲的创作上,直到他生命的最后一刻,还在为完成第九交响曲的末乐章而如切如磋。正因为如此,《简明牛津音乐辞典》里有关布鲁克纳作品的记载很简单,只有九部交响曲和一些教堂合唱曲。

布鲁克纳为交响曲耗尽了一生,也为交响曲吃尽了苦头。他出身卑微,青少年时期饱尝艰辛,很早就担起生活的重担,长期的教堂管风琴师和唱诗班歌手的工作使他亲近宗教并成为虔诚的教徒,他的交响曲里充满严肃深刻的情绪和庄严肃穆的宗教哲学意味,在形式上则以虔敬的态度追寻贝多芬、舒伯特这些前辈大师的足迹,他的每一部交响曲好像都想写成贝多芬第九交响曲和舒伯特的第九交响曲那样的宏规巨制,在浪漫主义时期,这样的交响曲,很难引起人们的兴趣。

很少有人愿意演奏布鲁克纳的交响曲,因为篇幅太大了,每一部都在一个小时以上,有几部要演奏一个半小时,占据一整场音乐会的时间,指挥家们不敢轻易排演这样的曲目,怕吸引不住观众。他的第三交响曲首演时就遭遇到难堪的场面,音乐会的观众几乎走光,最后只剩下十几个人,其中包括维也纳音乐学院的学生马勒和沃尔夫,布鲁克纳当时是音乐学院的讲师。

布鲁克纳迟迟不能出头的另一个原因是勃拉姆斯和瓦格纳两派之争。当时的维也纳音乐界分成对立的两派,勃拉姆斯派和瓦格纳派,双方的音乐主张并没有原则性的分歧,但评论界却把两边搞得势不两立。口讷心直、老实巴交的布鲁



克纳一点也不知道党争的厉害,公开表示了对瓦格纳的钦佩,结果被认为是瓦格纳派,这下可倒霉了。勃拉姆斯派的首席评论家汉斯立克,连篇累牍地攻击布鲁克纳,不放过他的每部作品,有时几乎只是为了文字消遣,也要把布鲁克纳痛责一番,不过汉斯立克的文章机锋锐利,也堪称佳作。可怜的布鲁克纳默默地忍受痛苦,一句也不敢回击,直到晚年,第八交响曲取得辉煌成功,布鲁克纳登上了荣誉的顶峰,受到了皇帝的接见,奥皇问他有什么要求,这是个讨封请赏的机会,布鲁克纳却提了一个令人啼笑皆非的请求,他请皇帝陛下出面斡旋,企求汉斯立克不要再攻击他了。在布鲁克纳坎坷的一生中,类似的轶闻还有许多,他的作品很少有演出机会,他的第四交响曲首演排练时,为了表示对指挥的感激,他还偷偷地往指挥手里塞过一个银币!

布鲁克纳的音乐才能没有被终生埋葬,在晚年他也享受过成功的荣誉,他的第八交响曲是他一生音乐成就的最高点。这部交响曲于1892年12月在维也纳首演,当场便获成功,观众反响极为热烈,布鲁克纳数次上台向观众致意,这在他的艺术生涯中是没有过的,此时他已经是六十八岁的老人了,离他去世还有三年十个月。

布鲁克纳的第八交响曲与他的其他交响曲一样,仍然是规整的四乐章,篇幅同样大得吓人,演奏下来长达八十多分钟,在这么长时间里调动人的情绪不是容



太阳系创世纪 [美]K. 魏末 绘 混沌初开、英雄出世 这是贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯、布鲁克纳以及理查德·斯特劳斯一脉相承的宏大主题。



易的事,第八交响曲在艺术上自有其独到之处。这部交响曲刚一演出,就有许多人出来为它作评:有人说它是人类精神的启示录;有人说它是一部英雄史诗;还有人编写了详尽的文字说明,为四个乐章安排了情节。而布鲁克纳对这些解释都没有认可。

第八交响曲没有文学情节作为构思的依据,之所以会引起评论界的种种解释,主要是因为它的构思宏伟,体气精深,既是严肃的又富于感情。着力表现人类刚毅英勇的精神,浓厚的哲学意味是对人类理想的追求,宏大的气势表现人类精神的胜利,这一切都给人以史诗感。所以,人们会从听过音乐之后产生的崇高感受中,去寻找文学形象。

布鲁克纳去世以后,给人们留下了一个难题:他的交响曲大多有几个不同的版本,哪个才能代表他最初创作愿望。他在艺术道路上,遭受的挫折太多,作品很少有演出的机会。一些朋友劝告他对乐谱删削修改,以适应当时的趣味,有些指挥要求他删去大段的音乐。布鲁克纳也不坚持己见,删改听便,只要能排演出来就谢天谢地。据名指挥家李希特回忆,在排练第四交响曲时,李希特指着总谱的一个地方问布鲁克纳是什么音,被幸福包围着的布鲁克纳竟回答说:“随便什么音,只要你喜欢。”布鲁克纳频繁修改手稿的深层原因是:他常在古典传统和浪漫主义之间游疑不定。他临终没能完成的第九交响曲,只写了三个乐章。

维也纳作曲家兼评论家沃尔夫说布鲁克纳的第八交响曲是巨人之作,是光明彻底战胜黑暗,这正是布鲁克纳一生苦苦追求的精神境界。



韦柏 :歌剧《自由射手》

歌剧《自由射手》是德国作曲家韦柏的代表作 ,任何音乐史或音乐家传记一类著述里 ,只要一提到韦柏这个名字 ,就必然要提到歌剧《自由射手》 ,因为这部歌剧在音乐史上有不可低估的重要意义 ,音乐评论家们认为正是这部歌剧 ,开创了德国浪漫主义歌剧 ,它也是 19 世纪欧洲浪漫派音乐的先驱。

现在剧院里演出歌剧《自由射手》的机会不是很多 ,倒是这部歌剧的序曲却成了经常性的音乐会曲目。有一些歌剧的序曲由于艺术上很出色 ,便脱离了歌剧 ,成为交响乐单曲 ,在音乐会上演奏。音乐会的组织者通常挑选一首序曲安排在音乐会开始时演奏。一些著名的序曲经常在入选之列 ,如莫扎特的《唐·璜》序曲、贝多芬的《菲岱里奥》序曲、瓦格纳的《汤豪塞》序曲和《漂泊的荷兰人》序曲、格林卡《卢斯兰和柳德米拉》序曲等 ,这些序曲由于经常单独演奏 ,人们很熟悉其中的旋律 ,而对那部序曲的歌剧倒不一定知道多少。

序曲作为一种器乐演奏形式 ,出现的时间不算太早 ,它是在现代歌剧产生并有一定规模之后才有的。现代歌剧在 17 世纪初形成 ,在意大利的威尼斯 ,由于城市经济的发展 ,17 世纪 30 年代已出现十几家歌剧院 ,歌剧演出繁荣 ,观众也很多。那时的歌剧院比杂耍场子强不了多少 ,秩序很嘈杂 ,为了使演出顺利开展 ,作曲家在歌剧前面加一首器乐曲 ,示意演出开始了 ,请大家安静就座 ,序曲就这样产生了。序曲在各国的情况不尽相同 ,在意大利 ,序曲的用途一直是提醒观众停止谈话找座位 ,作曲家们对序曲的优劣高下不太注重 ,所以才会有罗西尼在三部歌剧前面用了同一首序曲 ,这与贝多芬为同一部歌剧写了四首序曲还犹豫不决 ,真





是天壤之别。在意大利以外的国家里,作曲家们对待序曲要慎重得多,序曲有了一定的模式,采用了奏鸣曲式,交响曲就是在这样的序曲规模上逐渐发展成型的,一直到18世纪末,英国的报刊上还把海顿的交响曲称之为“序曲”。在韦柏之前,作曲家们写的歌剧序曲只注意到提示歌剧内容,往往成了音乐主题的堆砌,没有什么章法。韦柏的《自由射手》序曲采取古典奏鸣曲的手法,把歌剧中的基本主题安排其间,剧情中的善恶冲突在这里有戏剧性的表现,最后归结成圆满的结尾。所以,这首序曲即使脱离歌剧,也可以独立成章。在韦柏之后,浪漫派音乐逐渐兴盛,序曲也更受作曲家重视,到门德尔松手下,序曲索性脱离歌剧,成了完全独立的音乐形式,叫做音乐会序曲,《仲夏夜之梦》、《芬格尔岩洞》等都是音乐会序曲的范例。到20世纪,歌剧序曲几乎不再出现,作曲家们喜欢开门见山,立即展开剧情。

《自由射手》序曲虽然别具匠心,但是使韦柏获得声誉的还应该说是这部歌剧本身。从巴洛克初期到古典时期,意大利歌剧在欧洲各国盛行,那时的意大利歌剧成为国际性语言,各国宫廷和剧院里上演的都是意大利歌剧,有的国家歌剧完全被意大利作曲家统治。但意大利歌剧呆板的模式、千篇一律的情节、造作的感情、生搬硬套的大团圆结局,显然无法满足人们的欣赏趣味,尤其在启蒙运动之后,意大利歌剧更不被人们接受。韦柏的歌剧《自由射手》从题材上打破了意大利歌剧都取材于圣经故事和古希腊罗马传说的限制,剧本根据德国民间故事编写,这是浪漫派音乐区别于巴洛克音乐和古典音乐的主要特征之一,是音乐受浪漫主义文学影响的结果。所以,音乐理论家们认为是《自由射手》开创了德国浪漫歌剧。

《自由射手》的故事取自当时出版的一本德国民间传说故事集。故事大意是讲一位青年猎人向魔鬼出卖灵魂并最终获救。青年猎人马克斯是一个不走运的射手,在一次射击比赛中失败,按照当地风俗,他只有获胜才能与恋人阿加特结婚。第二天就要决赛了,马克斯一筹莫展。阴险的卡斯帕尔乘虚而入,诱使马克斯跟他去造有魔力的子弹,这种魔弹可以自由发射并百发百中。卡斯帕尔早已把自己出卖给了魔鬼,他的死期将至了,急于寻找替身为自己赎命。马克斯不知有圈套,当天夜里跟着卡斯帕尔到狼谷的恐怖谷去铸造了七颗魔弹。经过试射马克



斯发现自己可以随意击中任何目标,这时他已经把自己出卖给魔鬼了。第二天的射击决赛上,马克斯的枪口对准一只鸽子,他不知道只要枪声一响,倒下的将是他热恋着的阿加特。卡斯帕尔躲在一旁等待着预料中的结果,这时主持正义的隐士出现了,枪声响过,被射中的却是恶棍卡斯帕尔,是隐士的法术拯救了无辜的善良人,正义战胜了邪恶,光明战胜了黑暗。

在19世纪歌剧和戏剧里,人性与魔鬼的斗争、光明战胜黑暗、爱情战胜邪恶是经常被采用的题材,《浮士德》、《培尔·金特》、《漂泊的荷兰人》、《天鹅湖》都是这类作品,反映出浪漫主义运动对人性和正义的呼唤。《自由射手》上演后,立刻演遍了全德国,歌剧的成功使韦柏自己也感到吃惊,社会上出现了“自由”牌的商品,歌剧里的曲调在街头传唱,《猎人的合唱》就此成为群众性合唱曲目并传遍全世界。

歌剧《自由射手》的成功似乎并没有给韦柏带来相应的财富,他还是得为了一家人的生活而接受繁重的工作。他青少年时期就身体羸弱,长期的巡回演出使他力不能支。1825年他接受英国科文特剧院的邀请,写一部英国歌剧《奥伯龙》。为了挣钱,他拼命地工作,1826年1月完成这部歌剧后,又动身去英国演出,朋友们都劝他不要去。所有介绍韦柏的书里都引用了他临行前的话:“反正我是要死的,如果我去,即使死了,我的孩子们也有饭吃。我要是不去,他们就会挨饿。”韦柏的妻子听着他临走时关门的声音说:“仿佛听见他的棺材盖子盖上了。”韦柏在伦敦一点也不放过挣钱的机会,他除了排练和演出《奥伯龙》之外,还开音乐会。到伦敦四个月以后,韦柏客死他乡,遗体就地埋葬。

现在德国每年一度的歌剧节上都要演出《自由射手》,但是在世界各地的音乐厅里频繁演奏的还是这部歌剧的序曲。韦柏的序曲里充分发挥管弦乐队的表现力,把这部富于青春气息和神秘色彩的歌剧的主要音乐素材都概括进去,并形成戏剧性场面。在序曲里有轻柔浪漫的森林景色,在明媚的阳光下侵入阴暗的不祥之兆,夜里狼谷掀起急风暴雨,鬼怪登场,光明与黑暗展开激烈的斗争,这一切戏剧性冲突形成交响性的展开,使这首序曲成为一部单乐章的小交响曲。韦柏当初写《自由射手》序曲时,可能已经感到成功的激动,他不等歌剧写完,就提前一年上演了序曲。历史证明,《自由射手》序曲的确是不朽之作。



柴科夫斯基：《D 大调小提琴协奏曲》

在小提琴音乐史上,能够以气势的恢弘和精神的振奋,与贝多芬的那部小提琴协奏曲比肩而立的,大约只有柴科夫斯基的《D 大调小提琴协奏曲》了。与贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯一样,柴科夫斯基一生也只写过一部小提琴协奏曲。事实上,在贝多芬之后要写小提琴协奏曲是不容易的,柴科夫斯基为这部协奏曲也受了不少折磨。现在,人们把这四位作曲家的小提琴协奏曲合称为“四大协奏曲”。这四位大师还有一个有趣的共同点,那就是——都不具备小提琴演奏水平,甚至干脆不会。

柴科夫斯基的小提琴协奏曲写于 1878 年,那时,他刚渡过因婚姻问题引起的精神危机,在经济上和精神上都有了梅克夫人这个保护人,又结交了一些新朋友,住在瑞士的一处疗养地,心情不错。在这里他写了《D 大调小提琴协奏曲》,音乐写得很顺利,全部作品的完成只用了二十多天。柴科夫斯基把乐谱寄给梅克夫人,想听听这位赞助人的意见。梅克夫人虽然是柴科夫斯基的狂热的崇拜者,但看过乐谱之后,提出了不少意见,柴科夫斯基在信里都做了回答,并保证音乐不会令人失望。梅克夫人虽然有一定的音乐修养,毕竟不是音乐家,柴科夫斯基尊重她的看法,但不会动摇自己的信心,不过他还是要征求专家的意见,这样技巧性极强的作品如果没有演奏大师的认可,是不能轻易定稿的,柴科夫斯基选中了圣彼得堡音乐学院教授利奥波德·奥尔。

奥尔是小提琴演奏史上的一位名家,也是一位名教授,他少年时期的音乐道路历尽坎坷,曾有过两年半的江湖提琴手的演奏经历,他因为庸俗的演奏受到过



小提琴大师维厄当夫人的当面羞辱,后来在维厄当的指导下,奥尔成了小提琴名师,学生中有埃尔曼、津巴利斯特、海费兹,奥尔开创了小提琴的俄罗斯学派。

奥尔看了《D大调小提琴协奏曲》的乐谱反应很冷淡,他没有提出什么具体意见,只是说“无法演奏”。这是纯技术性鉴定,不容反驳。柴科夫斯基原本想把这部协奏曲题献给奥尔,不料遭到冷遇,加上对方只是在技术上否定,对音乐本身并没有恶意的攻击,所以,作曲家与演奏家之间没有发生更多的不快,只是作品被搁置了起来。

后来,一位在维也纳的俄国小提琴家布罗茨基接过了乐谱,经过两年多的努力,解决了演奏上的技术问题。1881年12月,布罗茨基与维也纳爱乐乐团合作,在维也纳首演了《D大调小提琴协奏曲》。首演基本上遭到失败。名指挥李赫特没有吃透音乐的内涵,或许他根本不喜欢音乐里热烈张扬的俄罗斯民间韵律,乐队似乎也打不起精神,演奏得稀松平常,只有独奏小提琴在勉力支撑。首演不成功倒也罢了,不是所有的杰作都能一举成名,有许多优秀作品甚至是艺术珍品都遭到过最初的冷淡,以后才逐渐被认识到艺术价值的,柴科夫斯基对这点是有思想准备的。然而,令人沮丧的是这部作品竟遭到来自维也纳的严厉指责,甚至是恶毒的攻击,其中措辞最激烈、语意最刻毒的当然是维也纳的大批评家汉斯立克。我们今天翻阅一些欧洲音乐史话小册子,会读到柴科夫斯基的《D大调小提琴协奏曲》曾经蒙有“臭名昭著”的恶评,这个“臭名昭著”的评价就来自于汉斯立克。

欣赏《D大调小提琴协奏曲》会感动于音乐的开朗、振奋,也会低徊于优美抒情的歌唱,如果同时读一读汉斯立克的评论,或许会增添许多有关美和创造美的劳动的认识。

协奏曲的第一乐章结构宏伟,演奏下来大约有19分钟。音乐以平静安详的引子进入,独奏小提琴奏出歌唱性主题,气息宽广而富于抒情性,紧接着,在活跃的节奏推动下,很快转入小提琴技巧性的展开,音乐从热情转入冲动,给人以昂扬奋进的明朗感,这个乐章的小提琴华彩令人激动,达到情感的高潮。也许正是由于这样的处理打破了传统的平衡,引起了评论家的不满。汉斯立克在文章里说:“有那么一阵,协奏曲比例得当,有音乐,不无才气,但很快就野性勃发,横肆暴虐直到第一乐章结束。已不是在拉小提琴,是在狠揍、在撕裂,把它打得青一块紫一



块的。不知道是否有人能够征服这些令人毛骨悚然的困难,不过我确信,布罗茨基先生让自己和听众都成了牺牲品。”

协奏曲的第二乐章是充满柔情的短歌,清新流畅,宁静平和,这一乐章没有引起汉斯立克发难。进入第三乐章,管弦乐队奏出热烈的引子,乐章的基本主题奏出俄罗斯舞曲的欢快节奏,乡土气息非常浓厚,欢腾放荡,是节日的快乐,也是民族性格的张扬。评论家到这里听不下去了,汉斯立克在评论里说末乐章“把我们带到粗犷而嘈杂的俄罗斯集市的欢闹中去。可以看到狂放下流的嘴脸,听到恶言相骂的诅咒,闻到劣等白兰地的酒味”。汉斯立克显然不满于音乐中有过多的民间色彩,而且过于热烈的节奏也不合维也纳音乐传统的规范,所以大加挞伐。柴科夫斯基的音乐到底是粗俗的还是高尚的,在这里已经完全不必讨论,但是汉斯立克的文章里接下去几句话却应该引述出来,供大家一笑:“弗雷德里克·菲舍尔在提到某些油画时说‘有些画臭得刺痛人的眼睛’,柴科夫斯基的小提琴协奏曲第一次使我们可怕地认识到,有些音乐也可以臭得刺痛人的耳朵。”

读了汉斯立克的这段文字,会让人觉得这是一个无足轻重的后生小子,想借着攻击名人来抬高自己,就像我们现在的文坛那样。其实不然,汉斯立克是当时欧洲著名的评论家,他学养深厚,既学音乐又学法律,上过两个大学。他曾经是几家报社的音乐编辑和音乐评论员,并在维也纳大学教历史和音乐美学。他赞赏以门德尔松、舒曼、勃拉姆斯为代表的莱比锡乐派,专与李斯特、瓦格纳的魏玛乐派相对抗。他以笔锋犀利著称,瓦格纳、理查德·施特劳斯、布鲁克纳几位大师吃过他不少苦头。汉斯立克专与瓦格纳作对,瓦格纳气不过,在喜歌剧《纽伦堡的名歌手》的剧本里设置了一个狭隘嫉妒的倒霉家伙,取名汉斯利希,与汉斯立克的德文拼写只差一个字母,发音几乎完全相同。莱比锡乐派与魏玛乐派之间的争论有一个时期异常激烈,经常搞得乌烟瘴气,刻薄得近于人身攻击,但当时的文坛官司仅是笔墨之争而已,没有谁想对簿公堂,不像现在的作家,动不动就要“讨说法”。

柴科夫斯基一向很注意自己作品的社会反响,我们虽然无从知道读了汉斯立克的评论他的心情会如何?但据说他把这篇语意刻毒的文字很长时间都保留在手边。

布罗茨基对蜂拥而至的批评充耳不闻,仍在各地坚持演出《D大调小提琴协

奏曲》终于使这部作品获得成功。为了表示对布罗茨基的谢意 ,柴科夫斯基把这部作品题献给他。

奥尔后来改变了当初的看法 ,他亲自演出《D 大调协奏曲》,获得了极大成功 ,并尽力推广 ,在他的学生中教这首曲子 ,这些对确立这部协奏曲的显赫地位起了很大作用。

汉斯立克直到 1904 年去世 ,也没有收回对这部举世公认的杰作的恶评 ,他的学院派立场不改变 ,就不会接受粗犷狂放的民间风格。

柴科夫斯基经过这一次磨砺 ,终身再也没有碰过小提琴协奏曲。在浪漫主义音乐发展鼎盛的时期 ,为小提琴这件浪漫的乐器写协奏曲的确不易。



韦柏 :《邀舞》

法国影片《茶花女》里有这样一个情节 :玛格丽特独自在客厅里弹钢琴 ,在一首曲子上遇到一点困难 ,这时男主角阿芒来访 ,玛格丽特便请阿芒帮她解决指法问题。玛格丽特正在弹奏的就是韦柏的钢琴曲《邀舞》,根据茶花女故事发生的时代背景 ,巴黎当时正在流行这首曲子。

钢琴曲《邀舞》是一首在全世界范围内广为流传的名曲。曲作者卡尔·马利亚·冯·韦柏是德国作曲家 ,他生于 1786 年 12 月 ,卒于 1826 年 6 月 ,只活了 39 岁 ,与莫扎特、舒伯特、门德尔松一样 ,才华惊人却不能尽享天年。

在西方音乐史上 ,韦柏被认为是开浪漫主义先河的作曲家 ,他与舒伯特一起揭开了浪漫派音乐的帷幕。人们一谈到韦柏 ,首先会提到歌剧名作《自由射手》,这是他的代表作 ,韦柏以歌剧创作闻名于世 ,并开创了德国浪漫派歌剧。韦柏的交响作品也很丰富 ,数量远远超过他的歌剧 ,其中也不乏佳作。他是名作曲家里的又一位单簧管爱好者 ,写过两部单簧管协奏曲、一部单簧管小协奏曲、一部钢琴与单簧管的复协奏曲。他的单簧管五重奏与莫扎特和勃拉姆斯的单簧管五重奏一起被列为单簧管音乐的经典曲目。韦柏的作品可以开列出许多 ,但是在音乐爱好者里最为熟悉 ,旋律最容易上口的 ,就是这首《邀舞》。

《邀舞》是一首带有描写性的小型作品 ,韦柏写这首钢琴曲送给他新婚的妻子 ,并逐行逐句地解释过乐曲描写的内容。

音乐采用圆舞曲形式 ,结构是回旋曲 ,前有序奏 ,后有尾声。音乐从温文尔雅的序奏开始 ,在典雅富丽的沙龙舞会上 ,音乐还没有奏起 ,一位风度优雅先生走





到一位仪态万方的女士面前,彬彬有礼地邀请跳舞。女士闪烁其词,故作矜持,没有立即应允。男子再次邀请,言词愈加委婉,表情愈加真诚。女士终于答应,两人低声交谈着向舞池走去,当他们各就各位并做好准备,欢腾热烈的圆舞曲响起,欢乐辉煌的舞会气氛顿然生成,一对

对舞伴随着快速的华尔兹节奏旋转过去,愉快而欢乐。代表舞会总体气氛的主部音乐出现过四回,中间插入四个插部,与主部音乐形成鲜明的对比,插部音乐表现舞者的种种形态,有轻盈流畅的舞姿,有附上耳畔的切切私语,有欢乐忘情的快速飞旋,音乐最后推向炽烈鼎沸的高潮,突然间戛然而止,序奏的音乐重新响起,表现舞伴们相互致意,回到座位上。

《邀舞》这首曲子成功地描绘了在华丽盛大的舞会上人们相邀共舞的情态,音乐华丽动听,形象逼真,渲染出舞厅里热烈辉煌的气氛,是19世纪欧洲沙龙文化的形象表现。这首乐曲一经问世,便立即风行开来,一直到现在,已经流行了将近两百年。《邀舞》在中国也广为人们熟知,很多介绍外国音乐的小册子介绍过这首乐曲,有些地方把曲名翻译成“邀请之舞”,意思就与原意有了距离,因为原曲并不是一首舞曲,而是一首描写舞会的标题性音乐。在浪漫派标题音乐里,此曲堪称是较早的范例。

钢琴曲《邀舞》采用圆舞曲形式,写成音乐会曲,扩大了原来用于伴舞的圆舞曲的音乐功能。1841年,法国作曲家柏辽兹把这首曲子改编成管弦乐曲,柏辽兹是著名的乐器法大师,经他改编配器的《邀舞》色彩更加丰富,由大型管弦乐队演奏,气氛更加热烈,把人带进豪华辉煌的舞会大厅。这首改编曲使《邀舞》的范围扩大,成为通俗古典音乐里的名曲。





圆舞曲是欧洲 19 世纪社交文化的重要组成部分,在宫廷、沙龙、娱乐场所里流行了整整一个世纪。圆舞曲又叫华尔兹,为圆舞伴奏之用。圆舞是一种三拍子的旋律舞,由男女二人结对来跳,拍子较快,不断地旋转、滑行,活泼而愉快。这种舞起源于法国、德国、意大利、奥地利等国的民间,由几种轻快活泼的三拍子民间舞演变而成,在 18 世纪晚期固定成型,在欧洲各国流行。圆舞是 19 世纪最通行的舞蹈,从宫廷到民间,从社交到娱乐,都少不了圆舞曲的助兴。圆舞通行于欧洲各国,真正地发扬光大则是在维也纳。兰纳和老约翰·施特劳斯创作并表演的圆舞曲形成了“维也纳圆舞曲”

的独特风格,在维也纳风行一时,并成为维也纳社会文化的一个组成部分。现在我们最常听到的圆舞曲以维也纳圆舞曲为主,维也纳圆舞曲不仅在音乐风格上有自己华贵、富丽、绚烂、热烈的特点,在音乐结构上也有自己的程式,一般有序奏、尾声,中间串联起几首短小的圆舞曲,名曲《蓝色多瑙河》就是这个模式。但这个程式的最早样品不是兰纳和约翰·施特劳斯首创,而是韦柏写于 1819 年的《邀舞》。

圆舞曲最初的形式完全是实用性体裁,专为圆舞伴奏之用,后来被作曲家采用,就脱离了实用目的,成为纯粹欣赏性作品。古典时期作曲家已经把圆舞曲写进了大型作品,在海顿、莫扎特、贝多芬等人的作品里都可找到。19 世纪圆舞虽然盛行,作曲家们还是在写用作跳舞伴奏的圆舞曲,肖邦的钢琴小品圆舞曲就完全不适合伴舞,而是音乐会曲。韦柏的《邀舞》也是音乐会曲,但他写的这首曲子既有优美平易的旋律,又有华丽热烈的气氛,音乐欣赏性和实用性俱佳,所以经柏



阿梅利塔·伽利-古丽奇,1882—1963,
意大利花腔女高音歌唱家,
音色辉煌华丽,留下的《邀舞》
录音精美绝伦。

辽兹改编成管弦乐之后,音乐厅里常保留这个曲目,大型舞会上也采用此曲,而且这首乐曲还为维也纳圆舞曲开了风气之先。

在柏辽兹之后,又有奥地利名指挥家魏因加特纳再次为《邀舞》编配管弦乐总谱,使这首乐曲得到更为广泛的传播。19世纪末在欧洲颇有影响的俄罗斯芭蕾舞团演出过一出短剧《玫瑰之魂》,使用的音乐就是《邀舞》,改编创意是舞蹈团的领导人佳吉列夫,编舞是著名的舞者福金。

中国的音乐爱好者较早接触这首曲子大约在20世纪40年代,那时百代唱片公司在中国销售过这张唱片,既不是钢琴曲又不是管弦乐,而是花腔女高音演唱的《邀舞》,演唱者是意大利花腔女高音阿梅利塔·伽利-古丽奇,管弦乐队伴奏,花腔女高音在乐队间穿插,与长笛一唱一和,那个艺术境界是令人难忘的。



拉赫玛尼诺夫 :c 小调《第二钢琴协奏曲》

俄罗斯作曲家斯特拉文斯基说过：“在我们中间，最俄罗斯的要算柴科夫斯基了。”在柴科夫斯基身后，继续保持这种风格的当属拉赫玛尼诺夫。拉赫玛尼诺夫的大部分音乐活动在 20 世纪，但他的音乐风格仍属于 19 世纪浪漫主义，他是柴科夫斯基的继承者。拉赫玛尼诺夫的音乐里有大量充满感情的旋律，和柴科夫斯基一样，这些旋律来自舒缓宽广的俄罗斯民歌，自然而优美，俄罗斯艺术特有的深沉忧郁性格自然天成，不加任何矫饰。拉赫玛尼诺夫是技巧纯熟的钢琴演奏家，演奏风格属于浪漫的炫技派。所以，他写钢琴音乐可以随心所欲，不会像柴科夫斯基写《第一钢琴协奏曲》那样横遭波折。他的演奏风格影响到他的创作，使他的音乐里出现强烈的力度对比和辉煌的技巧渲染。

拉赫玛尼诺夫的《第二钢琴协奏曲》写于 1900 年，自问世以后就一直受到人们欢迎，从未遭到冷落，是最近一个世纪里最重要的协奏曲，也是钢琴演奏者长期保留的曲目。《第二钢琴协奏曲》创作面世的经过很奇特，拉赫玛尼诺夫没有按照顺序先写乐曲的第一乐章，却先从第三乐章写起，然后是第二乐章，写完第二、三乐章之后，便迫不及待地拿出来公演，获得成功之后才写了第一乐章。拉赫玛尼诺夫如此迫不及待地把一部没有完成的作品公之于众，是有他的个人原因的。

拉赫玛尼诺夫写《第二钢琴协奏曲》之前的两三年里，一直深陷在失败的苦恼中，严重的抑郁症缠绕着他，几乎毁掉他的艺术生涯，这要从他的《第一交响曲》的惨遭失败谈起。

拉赫玛尼诺夫自幼习乐，天资聪颖而秉性顽劣，曾因学业荒疏而废学，后来从圣彼得堡转入莫斯科音乐学院，才得以完成学业。1891 年他从莫斯科音乐学院





毕业,写了《第一钢琴协奏曲》,受到音乐界不少称赞。第二年他写了歌剧《阿列科》,很受柴科夫斯基器重,安排和自己的新作一起演出,拉赫玛尼诺夫从中获益匪浅。他蒙受柴科夫斯基的恩泽不仅限于前辈的提携,柴科夫斯基音乐风格对他的影响使他也成为有世界声誉的作曲家。《升c小调前奏曲》的成功使这位初出茅庐的音乐家蜚声海外,这时拉赫玛尼诺夫开始筹划第一部大型交响作品,年轻的作曲家踌躇满志,期待着更大的成功。

1897年3月,拉赫玛尼诺夫的《第一交响曲》在圣彼得堡首演,观众反映冷淡,音乐厅里气氛不妙,可以说是遭到惨败。担任乐队指挥的是著名的格拉祖诺夫,他似乎对这部交响曲缺乏热情,排练中对作品没有做深入的挖掘,乐队自然也很马虎,据说格拉祖诺夫在正式演出时嘴里还有酒味,演出简直是糟糕透顶。首演之后,评论界展开了措辞激烈的批评,“强力集团”的成员们原本就对学院出身的拉赫玛尼诺夫不感兴趣,这时更是群起而攻之,其中以居伊的文章最有色彩,他在文章中说:“假如地狱里有音乐学院的话,那么拉赫玛尼诺夫则能因他在《第一交响曲》里播下的这么多不和谐的种子而获头奖。”俄罗斯文艺批评一向明快犀利,但是像居伊这样刻薄的言辞实属罕见。居伊是“强力集团”的主要发言人,写文章以诙谐辛辣、健讼文坛著称,又喜恶无持,常说些过头话。他有一次看过柴科夫斯基的演出后,写文章说柴科夫斯基是“指挥大师”,柴科夫斯基反击道“他去年还说我对指挥一窍不通呢”。居伊等人对拉赫玛尼诺夫的《第一交响曲》的恶评使作曲家遭了没顶之灾,精神打击是沉重的。拉赫玛尼诺夫从此陷入精神危机,抑郁症使他万念俱灰、麻木不仁,在两年多时间里浑浑噩噩不可终日。他断定自己不是当音乐家的材料,开始酗酒,精神萎靡不振。

对拉赫玛尼诺夫的病态心理,亲友们想了许多办法,甚至一位有力量的人物安排他与大文豪列夫·托尔斯泰见面,托尔斯泰对他的劝导也毫无作用。后来,经劝说,拉赫玛尼诺夫同意去看达尔大夫,一位心理医生。

19世纪末由于弗洛伊德精神分析法的传播,欧洲兴起了心理研究和心理医疗,尤其是催眠疗法,达尔就是一位使用催眠术的大夫。他详细了解了拉赫玛尼诺夫的情况之后,对他进行了长达四个月的心理医疗。他采取心理暗示法,日复一日地对处于半睡眠状态的拉赫玛尼诺夫重复几句话,使对方相信自己马上要开



始写一部协奏曲,这将是一次愉快的体验,作品一定会成功。几个月后,拉赫玛尼诺夫终于摆脱了梦魇,创作灵感开始复苏,旋律、乐句、飞湍激流的华彩,又在他的心中涌起。拉赫玛尼诺夫唯恐这珍贵的灵感逃逸而去,立即动笔,写了一个钢琴协奏曲的第三乐章,紧跟着又写了一个慢乐章。在长达三年的时间里没写过一个音符的作曲家,此时又恢复了创造力,其激动的心情是可想而知,他动笔写下的头一段音乐就是第三乐章开头的华彩乐段,浪花飞溅的乐句倾泻着狂喜的心情,犹如干涸的河床涌来奔流的清泉,接着引出一个优美而深沉的旋律,中提琴温厚的音色宣泄着丰沛的感情。拉赫玛尼诺夫显然对自己新创作的音乐很满意,他急需知道公众的反映,所以不等作品全部完成,就先组织上演了两个乐章,钢琴独奏由他自己担任,乐队是莫斯科爱乐乐团。演出获得成功后,拉赫玛尼诺夫才接着把协奏曲的第一乐章写出来,他把作品题献给达尔医生,以感谢疗救之恩。

拉赫玛尼诺夫生活的时代,俄罗斯民族乐派的全盛期已经过去,在西欧,现代音乐已初露端倪,印象派音乐在法国已形成潮流,新古典主义的种子正在萌发,影响音乐风格的新音乐要素不断出现,而拉赫玛尼诺夫在这样的文化环境里仍然保持着浪漫主义的风格与形式,他的几部钢琴协奏曲就是很好的证明。拉赫玛尼诺夫的音乐不站在音乐发展的前沿,甚至是滞后的,但是,这些音乐仍受人们的欢迎。这是因为,浓厚的抒情和丰富的旋律加上暗含的“俄罗斯感伤”,形成了自立于潮流之外的独特风格。拉赫玛尼诺夫晚年创作力衰落后说:“旋律已经离我而去了。”可见旋律在他的音乐里起很重要的作用。在《第二钢琴协奏曲》的第一乐章里,音乐的第一主题和第二主题分别是两个旋律性很强的曲调,第一主题的旋律是这部协奏曲的标志,音乐爱好者们非常熟悉,只要一听到前面的几个音符,就知道在演奏拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》。第二主题是一个浪漫的旋律,曲调抒情浪漫,很适合歌唱,有人曾把这段音乐配上歌词,形成一首歌曲,在西方流行过一个时期。拉赫玛尼诺夫很善于在一个曲调上延伸音乐,使之委婉流连,所以,当他捕捉不到旋律的时候就不作曲。

拉赫玛尼诺夫的音乐感情丰富,浪漫而抒情,在20世纪里仍坚持浪漫派传统,他被认为是柴科夫斯基的继承人,也被认为是晚期浪漫主义硕果仅存的作曲家。有趣的是,在流派迭起的20世纪,善于追逐新音乐潮流的人们仍然喜爱拉赫玛尼诺夫,可见,无论什么音乐,首先要做到悦耳和抒情,才会延长艺术生命。

圣 - 桑 动物狂欢节

圣 - 桑的管弦乐组曲《动物狂欢节》是一部充满谐谑幽默的风趣之作 ,全曲由 14 段音乐构成 ,使用两架钢琴和管弦乐队。乐曲有一个副标题——“ 动物园里的大幻想曲 ” ,作曲家似乎欲盖弥彰 ,转移人们的注意力 ,但是乐曲里比比皆是夸张变形的熟悉旋律 ,讽刺意味昭然若揭。组曲的每一首描写一种动物 ,只要看到这里把大象、乌龟、驴子和钢琴家并列在一起 ,就会明白为什么圣 - 桑不愿公演和出版这部作品。他在生前只允许公演组曲的第 13 首《天鹅》 ,这是整套组曲里最流行最受人欢迎的一首 ,在各国脍炙人口 ,致使许多人只知道《天鹅》这首曲子 ,却不知道它选自《动物狂欢节》。除《天鹅》之外 ,《动物狂欢节》的各首曲子到处是揶揄、嘲讽、戏弄和谐谑 ,对象都是音乐界名人和名作 ,甚至包括圣 - 桑自己的作品 ,有些玩笑开得过头 ,实在不好拿出来发表 ,所以 ,直到圣 - 桑去世之后 ,作品才公开出版。圣 - 桑高寿 ,他老人家 86 岁的高龄把他的同代人一个个地磨下了世 ,作品再发表出来也不必担心给什么人造成伤害了。

《动物狂欢节》这部作品虽有失庄重 ,但圣 - 桑在生活中却不是个巧言令色的刻薄鬼 ,非但如此 ,他在法国还享有很高荣誉 ,获得过法国荣誉军团勋位 ,这是法国政府能颁给艺术家的最高奖赏。圣 - 桑在艺术界威望很高 ,因为他开创了法国“ 民族音乐协会 ”。19 世纪中期以后的法国音乐几乎成了德国音乐传统的复制品 ,本民族的音乐特点也只剩下优雅、均衡、含蓄 ,缺乏生机勃勃的创新精神。1870 年 ,普法战争使法国蒙受了耻辱 ,军事上的失败刺激了民族尊严 ,也唤起了法国文化事业的觉醒。1871 年 ,圣 - 桑与拉罗和另外几位年轻音乐家一起发起





了民族音乐协会,以复兴“高卢的音乐”为号召,推动严肃音乐的发展。在其后的几十年里,民族音乐协会在法国音乐文化中起着举足轻重的作用,大力举荐新人和新作,推广有创新精神的作曲家的作品,其中包括弗朗克、肖松、夏勃里埃、丹第、拉罗、德彪西、拉威尔等一批法国音乐新锐,法国音乐文化就此展开新的一页,到20世纪初,法国音乐已能代表西方音乐发展的潮流。

圣-桑在法国文化界声望很高,他是一位少有的学者型音乐家,涉猎范围广泛,学识渊博。对诗歌、戏剧、文学的热衷是19世纪浪漫派音乐家的共同特点,圣-桑的兴趣不止于此,他掌握好几种语言,用大量时间钻研哲学、动物学、植物学和天文学,又善丹青,能画很好的水彩画。对科学的崇尚使他成为实证主义者,他在自己的哲学论文里说:“随着科学的前进,上帝后退了。”实证主义哲学产生于19世纪中期的法国和英国,代表人物有法国的孔德和英国的斯宾塞,圣-桑曾研究过孔德的实证主义思想,广博的自然科学知识和考古学知识使他对孔德的思想方法深得精髓,他加入了实证主义运动,并撰写过相应的哲学论文。

由于广博的知识、睿智的思想和对文化事业的贡献,圣-桑被誉为“19世纪的伏尔泰”。此外,圣-桑还在另一个方面与伏尔泰相似,就是性喜嘲讽。口含机锋,语出幽默,这本是机智敏捷的特征,在社交中很受人们喜爱,但是如果使用不当,也会造成误会和龃龉,甚至好友失和,圣-桑在这方面不是十分检点,不免也造成一点小的误解。圣-桑性格上的这一特点反映到作品上,就是喜欢把别人的音乐加以讽刺性的模仿,戏剧性地夸张和变形,有时甚至会让人感到接近粗俗。他的一部著名作品,交响诗《死之舞》里,对中世纪经文歌《愤怒的日子》作了滑稽的模仿,结果首演时引起了混乱,剧场里一片嘘声,圣-桑的母亲当时也在场,竟当场晕了过去。

在音乐里表现怪诞的幽默,趋向滑稽甚至丑陋,《动物狂欢节》算是做到了家,由于很明显的原因,作曲家没有勇气把作品公之于众,只在范围很小的私人场合演奏过一次便束之高阁了。圣-桑去世以后,人们根据遗嘱出版了这部组曲,从此之后,《动物狂欢节》成了经常性的音乐会曲目,由于时过境迁,作品里涉及的某些讽刺对象已无从辨识,而明白无误地能听出的部分,也不会给任何人带来伤害了。人们现在听这部组曲,更多的是欣赏作曲家巧妙地用各种乐器的特性描

绘各种动物的鲜明形象,而较少去推究音乐的寓意了。

《动物狂欢节》写于1886年,这一年圣-桑参加了奥地利一个小镇的狂欢节,并且受朋友委托,为狂欢节活动写一部作品。这个邀请正合圣-桑的意思,因为狂欢节最吸引人的活动项目是化装游行,人们戴上光怪陆离的面具,让你分辨不出本来面目,圣-桑恰好可以借题发挥,用音乐游戏搞一些反讽暗喻,对法国音乐界的某些现象加以嘲讽和戏谑。在此之前,圣-桑与音乐界的同行因为观点的分歧有些不愉快,现在正好可以借题发挥。

圣-桑在《动物狂欢节》里对各种动物做性格化描写,音乐绘声绘色,对动物形态的模仿惟妙惟肖,其中暗藏的讽刺意味常逗人发笑。如组曲的第三首《野驴(敏捷动物类)》,描写快速奔跑的野驴,用两架钢琴的快速乐句模仿野驴的飞奔,音乐自始至终不改变节奏和力度,圣-桑在这里讽刺只掌握灵活快速指法的钢琴演奏者机械刻板的指尖运动,毫无乐感。圣-桑是一位优秀的钢琴家和管风琴家,他对键盘上呆板枯燥的手指运动深恶痛绝,在《动物狂欢节》里特意安排了两段同样的内容,第11首《钢琴家》,钢琴毫无表情地反复弹奏车尔尼的一首简易练习曲,意在批评不动脑子埋头于机械练习的拙劣演奏。不幸的是车尔尼这位优秀的钢琴教师也被关进了动物园。圣-桑与音乐评论界的关系看来不是很融洽,因为他在这里安排了一个可怜的家伙,第8首《长耳朵角色》,这是长着一对大长耳朵、善于放声嘶鸣的动物——毛驴。这首曲子没有任何旋律,从头至尾用两把小提琴模仿毛驴叫。组曲的第4首《乌龟》,彻底地搬用奥芬巴赫的轻歌剧《地狱里的奥菲欧》里的一首轻快舞曲,这首舞曲轻快活泼,曲调脍炙人口,圣-桑在这里用很慢的速度演奏,使乐曲丑化变形。第5首《大象》,借用柏辽兹的《浮士德的沉沦》中的《仙女之舞》,用低沉的音响描写笨拙的庞大身躯,跳着沉重的舞步,把一首原本轻快活泼的圆舞曲篡改得笨拙滑稽。很难想像圣-桑动手作这样的糟糕加工是什么主意,是恶意的扭曲,还是开玩笑的打趣,都不得而知了。

《动物狂欢节》里只有第13首《天鹅》是圣-桑在世时允许外传的。这首曲子与整部组曲里其他各首的气质完全不同,圣-桑在《天鹅》里突然一改前面的滑稽和嘲讽,变得一往情深。钢琴清澈流动的琶音象征平静的水波,大提琴深沉温柔的音色很适合表现天鹅优雅端庄的个性,旋律质朴素雅,音乐的气氛宁静柔

美 ,给人以纯洁典雅的美好感受 ,又使人感到生活中的某种圣洁纯真的东西存在着 ,不能让它受到玷污。俄国著名舞蹈大师福金很快就根据这首曲子的意境和形象依据 ,编了芭蕾小品《天鹅之死》 ,由舞蹈家巴芙洛娃表演 ,曾红极一时。后来巴芙洛娃成立了自己的舞蹈团 ,在世界各地巡回演出 ,每到一地 ,必演《天鹅之死》 ,这首曲子也随着巴芙洛娃轻盈潇洒的舞姿走遍世界。《天鹅之死》这个芭蕾小品成了经典作品 ,女芭蕾演员都爱保留这个节目 ,而大提琴演奏者也经常在类似沙龙的小场合演奏此曲。

如今《动物狂欢节》成了经常性的音乐会曲目 ,时过境迁 ,作品的讽刺意味已逐渐消退 ,人们只把它当作成功地表现动物特性的音乐游戏 ,在为孩子们编的唱片里经常列入这部组曲。这一切都是圣 - 桑始料不及的。



圣 - 桑 :《引子与回旋随想曲》

小提琴与乐队的《引子与回旋随想曲》是圣 - 桑的小型音乐作品里最流行的一首 ,这首乐曲感情奔放 ,情绪大起大落 ,很能触动人心。这首乐曲写于 1870 年 ,是圣 - 桑为初露头角的西班牙小提琴大师萨拉萨蒂所写 ,音乐有浓郁的西班牙风格 ,热烈狂放的阳刚之气与苍郁忧伤的悲凉情绪交织在一起 ,浪漫主义特征十分明显。

浪漫主义音乐的特点之一是注重民族风格的音乐 ,不仅是本民族的特色 ,异国情调也很受关注 ,因为异国情调无疑可以为音乐增添浪漫色彩 ,尤其是民族性格突出的国度 ,如西班牙和意大利 ,就很受音乐家的钟爱 ,很多浪漫派音乐家以这两个民族为题材创作。西班牙地理位置上与法国紧邻 ,两国的文化交流非常频繁 ,西班牙音乐鲜明的性格特点很吸引法国音乐家 ,有许多法国作曲家写西班牙风格的音乐 ,最著名的有比才的歌剧《卡门》、拉罗的《西班牙交响曲》、夏布里埃的《西班牙狂想曲》、拉威尔的《西班牙狂想曲》,圣 - 桑的这首《引子与回旋随想曲》虽没有在标题上注明 ,风格与内容也明确无误是西班牙的。

《引子与回旋随想曲》是小提琴音乐里的一首名曲 ,有幸接受这首曲子的西班牙小提琴大





师萨拉萨蒂是 19 世纪晚期炫技派小提琴家 ,与维尼亚夫斯基同领风骚 ,他以神奇的小提琴技巧赢得欧洲大众的倾倒 ,作曲家们把作品题献给他 ,希望通过他的演奏使作品获得成功。题献给萨拉萨蒂的名曲有圣 - 桑的《第三小提琴协奏曲》、《引子与回旋随想曲》,拉罗的《西班牙交响曲》和《第一小提琴协奏曲》,布鲁赫的《第二小提琴协奏曲》和《苏格兰幻想曲》,维尼亚夫斯基的《第二小提琴协奏曲》。小提琴名师奥尔并不赞成炫技派的演奏风格 ,即使这样他也慷慨地说 :“ 以精彩的表演使公众理解布鲁赫、拉罗和圣 - 桑这几首杰作的真正价值 ,是萨拉萨蒂演奏活动的最大功劳。”西方音乐界有一个流行说法——“ 名曲背后必有名演奏家 ” ,看来的确如此。

圣 - 桑是一位多产作曲家 ,他的作品遍及各种音乐形式 ,数量颇丰。他同时也是一位很有造诣的钢琴和管风琴演奏家 ,10 岁时就开始举办独奏音乐会。据说 ,他的手指很长 ,可以毫不费力地在键盘上演奏很困难的音乐。当时的报上有一幅漫画 ,把他的两手画成两只飞舞着触手的章鱼 ,把钢琴键盘完全罩住。也许是出于一位演奏家对另一位演奏家的专业性赞赏 ,圣 - 桑把自己的两部作品题献给萨拉萨蒂。

《引子与回旋随想曲》这个题目多少有些费解 ,引子、回旋曲、随想曲 ,究竟哪个为中心词 ,不太好确定 ,由于歧义的产生 ,有的音乐赏析书里索性把曲名译成《引子与随想回旋曲》。于是对此曲的理解出现两种含义 ,一个是“ 带有引子的回旋式随想曲 ” ,另一个是“ 带有引子的随想式回旋曲 ” ,两种解释各有道理 ,但是根据曲名的原文字面 ,还是按流行的《引子与回旋随想曲》为好。

随想曲 ,早期是指形式自由的复调音乐 ,也泛指轻快的快速度乐曲。巴洛克时期器乐演奏形式趋于复杂以后 ,随想曲用来指乐曲里的华彩乐段。在浪漫主义时期 ,随想曲被解释为活泼自由随表演者想像的音乐 ,因而具有意外而独特的效果。18 世纪意大利小提琴演奏大师洛卡台里为小提琴写过 24 首随想曲 ,用以整理、演示小提琴技巧 ,这个做法后来形成风气 ,19 世纪的演奏家和作曲家纷纷效法 ,写了许多技巧性随想曲 ,其中堪称经典的是帕格尼尼的《24 首小提琴随想曲》。

回旋曲 ,是指主题音乐周期性重现 ,主部音乐至少要出现三次 ,中间插入新加



入的音乐,回旋曲通常是活泼的。在古典时期,回旋曲用作协奏曲和奏鸣曲的末乐章。很多独立的短小音乐也采用回旋曲形式,贝多芬的钢琴小品《致爱丽丝》就是一首回旋曲。

圣-桑的《引子与回旋随想曲》的引子部分是小提琴奏出的幻想式的曲调,这个曲调忧郁苍凉,又不失优美华丽,预示出全曲的西班牙风韵。回旋曲的主题部分由小提琴奏出轻快敏捷的主部主题,节奏以切分音为基础,显示出热烈奔放的西班牙性格。轻快的主部旋律不断重复,把各种不同情绪的插部音乐引进来,插部音乐时而高扬、时而低回,有舞曲风格的、抒情性的、铿锵有力的西班牙节奏使音乐的性格化特点十分突出。音乐是绚丽多彩的,小提琴华丽技巧得以充分展示。

《引子与回旋随想曲》由萨拉萨蒂首演以后,很快成为风行一时的流行曲目,与萨拉萨蒂自己写的《流浪者之歌》有异曲同工之妙。自19世纪至今的小提琴演奏名家都把这首曲子列入自己的保留曲目,录制出版的唱片也难以统计齐全。在我国较早出版的外国名家演奏的《引子与回旋随想曲》有迈克尔·拉宾的版本,近年来激光唱片普及,各种演奏版本已经是琳琅满目了。

《引子与回旋随想曲》对演奏者的演奏技巧和风格处理能力有较高的要求,对音乐学院小提琴学生和青年演奏者是一个艺术考验,现在,不少小提琴国际比赛都把这首曲子列入比赛曲目。



萨拉萨蒂：《流浪者之歌》

小提琴曲《流浪者之歌》又叫做《吉卜赛旋律》，音乐爱好者俗称《流浪》，是小提琴通俗曲目里最流行的乐曲之一。它的曲作者是西班牙小提琴大师巴布罗·萨拉萨蒂，他是19世纪后半叶最伟大的炫技派小提琴家，也是小提琴艺术史上的一位杰出人物。与他同时代的人们称萨拉萨蒂是“活着的帕格尼尼”，是“花腔表演艺术之王”，可见萨拉萨蒂在当时声誉之隆重。

《流浪者之歌》是萨拉萨蒂的代表作之一，乐曲表现吉卜赛人孤寂凄凉的流浪生活和热情奔放、放荡不羁的性格，在西方文艺作品里，描写吉卜赛人的诗歌、戏剧、音乐有很多，《流浪者之歌》是流传广泛、脍炙人口的一首小提琴曲。乐曲一开始由乐队在强音上奏出一个狂放而又悲凉的主题，紧跟着由独奏小提琴接过来歌唱下去，在这个有悲愤意味的曲调上加入大幅度起伏的华彩，预示全曲华丽的一面。接下去小提琴继续唱出哀婉悲伤的调子，表现吉卜赛人无家可归、浪迹天涯的凄凉情绪。音乐一再玩味悲凉感情，悲伤得几近缠绵。突然精神一振，变成生气勃发的快板，哀伤与悲凉一扫而光，代之以狂放的热情，表现吉卜赛人放荡的性格和苦中寻乐的天性，音乐极为热情欢乐，小提琴以快速跳跃的乐句制造放荡不羁的欢乐情绪，其中夹杂着快得令人难以置信的左手拨弦，简直想像不出他是怎么完成这样眼花缭乱的技巧的，音乐在亢奋热烈的情绪中推向高潮，在两个干净利落的拨弦上戛然而止。

萨拉萨蒂的这首《流浪者之歌》与圣-桑为他写的《引子与回旋随想曲》像是一对姊妹篇，都有情绪的大起大落，苍郁悲凉与热情放荡形成鲜明的对比，为演奏者提供了展示技巧的空间。因此唱片商在录制唱片时经常把这两首曲子编辑在一起。



萨拉萨蒂是 19 世纪后半叶一位伟大的小提琴家,在小提琴演奏艺术里,他属于炫技一派。他的演奏风格是轻盈灵巧、流畅自然,他的音质纯净,不容有半点瑕疵。与萨拉萨蒂同时代的几位小提琴大师谈起他的演奏时都不吝辞藻,毫不掩饰对他的仰慕。卡尔·弗莱什一概而论地断言道:“现代的小提琴家之所以会懂得技术一定要完美无缺,演奏过程始终要拉得十分准确而不犯一点点错误,这都是从萨拉萨蒂登上艺坛之后才随之兴起的一种风气。”这等于说萨拉萨蒂是一切现代小提琴学派的蒙师。比利时小提琴家伊萨伊评论萨拉萨蒂说:“要拉得干干净净,这一点是他教会我们的。”小提琴一代宗师奥尔谈到他说:“萨拉萨蒂是个多么走运的家伙呀,不像我们整年整月地当小提琴的奴隶,有一天不练琴也不行,可是他呢,根本用不着练琴,每天在那里舒舒服服地过日子。”奥尔对炫技派的演奏风格并不恭维,但是,对萨拉萨蒂轻松自如的演奏却赞不绝口。这里提到的几位都是能自立门户的演奏大师,弗莱什和伊萨伊,以他们名字命名的国际小提琴比赛是世界公认的高水平赛事,奥尔创立的俄罗斯小提琴学派人才辈出,海菲兹、波利亚金、津巴利斯特、埃尔曼等人都出于此门。

萨拉萨蒂的确是个天才人物,但是他能成为“小提琴花腔之王”,一半是自身的原因,另一半则是时代的锻造。天才任何时代都有,炫技派大师却只可能出在浪漫派音乐发展到极盛时期。浪漫派音乐在感情宣泄上比以往任何时期都强烈得多,音乐的戏剧化感情变化也丰富得多,在浪漫派音乐的乐谱上出现了大量表情术语,音乐中强弱力度对比足以令人发生心灵的震颤,这些都需要演奏者掌握复杂的技巧,炫技派因此产生。萨拉萨蒂不仅在演奏上有强烈的浪漫主义特点,他的音乐创作也说明他是一位浪漫主义者。他的作品数量不多,仅限于小提琴音乐,并且都是为自己演奏所写,这些小提琴曲几乎都成了经典曲目,是小提琴表演者最常选择的曲目。与《流浪者之歌》相提并论的是根据比才歌剧改编的《卡门幻想曲》,这也是一首技巧出神入化令人神魂颠倒的名曲。根据西班牙民间素材写成的《西班牙舞曲》是八首充满浪漫情调的小提琴珍品,洋溢着火热的西班牙风情,《引子与塔兰泰拉》和《安达露西亚浪漫曲》也是小提琴演奏者的保留曲目。萨拉萨蒂的所有作品都有浓郁的西班牙风格,他是西班牙民族乐派的最初代表。

使萨拉萨蒂留名青史的主要是他的演奏技巧和风格,他的小提琴曲毕竟数量



有限,不可能像帕格尼尼那样只演奏自己的作品。但与他同时代的作曲家纷纷把作品题献给他,如拉罗、布鲁赫、圣-桑、维尼亚夫斯基、德沃夏克。这些人的作品随着萨拉萨蒂那把斯特拉底瓦里琴走遍欧洲。维尼亚夫斯基本人就是一位小提琴炫技派大师,他把《第二小提琴协奏曲》题献给同为演奏家的萨拉萨蒂,以示敬意。这部协奏曲后来成了小提琴经典曲目,在各种国际比赛上经常采用。

萨拉萨蒂在世时,留声机技术已经问世,他录制过不多的几张唱片,包括《流浪者之歌》、《引子与塔兰泰拉》、《巴斯克随想曲》,今天的人们还有可能听到一百多年前萨拉萨蒂留下的声音。那时候的留声机把声音记录在一个滚筒上,“唱片”的叫法比较勉强。

《流浪者之歌》几乎是当代小提琴家必备的曲目,当今活跃在舞台上的演奏家们出版的唱片里,几乎找不出有谁没录过这首曲子。在音乐会返场曲目里,《流浪者之歌》是风行不衰的曲子,听众们对这首曲子如醉如痴地喜欢,结果很有可能使演奏者迎合某种肤浅而庸俗的趣味,陶醉于轻易获取的成功感,而媚俗的表演对公众趣味的引导肯定是流于表面,不利于对音乐深层内涵的理解和复杂感情的体验,最终会导致《流浪者之歌》这首乐曲艺术价值的降低。有一件趣事可以证明这种担忧并不多余:在每年一度的高等院校选拔小提琴人才的考试比赛中,一位小提琴名教授的学生以一首莫扎特《第四小提琴协奏曲》名列第二。后来知道之所以没有得第一,是因为另一位学生拉了《流浪者之歌》,评委认为《流浪者之歌》难,《第四小提琴协奏曲》容易,所以把第一名给了拉《流浪者之歌》的学生。教授听了很动肝火,不是为了名次,而是为了对音乐价值如此这般的判断。以后就安排下一期的学生拉《流浪者之歌》,拉“难”的,拉评委中意的。

莫扎特的小提琴协奏曲典雅风趣,洋溢着青春的活力又不失和谐的均衡,是古典主义罗可可风格的代表,演奏莫扎特需要有很高的艺术修养和较强的分寸把握能力,这种艺术表现能力才是真正的难。《流浪者之歌》虽然有一定的技术上的难题,但是现代演奏技术克服这些技术障碍并不困难,它刚柔兼济、狂放热烈的音乐风格毕竟表现起来要容易一些。但愿小提琴演奏者们在演奏《流浪者之歌》时把注意力更多地放在音乐表现上,而不要过分夸张演奏技巧,这样才会使这首流传了一个多世纪的小提琴名曲免受俗名。得其幸哉!

乔治·艾涅斯库：《罗马尼亚第一狂想曲》

乔治·艾涅斯库是一位不可多得的音乐通才。提到他的名字，人们首先会说，这是一位小提琴家，在所有论述小提琴艺术沿革的读物里，都不可能不提到他的演奏风格和艺术成就。而且，总不会忘记补充强调，他还是一个小提琴教育家，他造就出的一大批小提琴演奏家里，有好几位声名显赫的大师级人物，其中包括梅纽因和格吕米奥，这是20世纪小提琴艺术史中名垂史册的两位显赫人物。艾涅斯库的钢琴演奏也堪称一流，钢琴大师阿图尔·鲁宾斯坦曾私下里向人表示，艾涅斯库的钢琴技术连他也值得羡慕。但是，艾涅斯库走到任何地方演出，哪怕是登台演奏钢琴，人们也不称他是“钢琴家”，这却是一桩怪事。艾涅斯库的指挥艺术是世人公认的，他是指挥大师托斯卡尼尼的继承人，指挥纽约爱乐乐团。只有回到罗马尼亚，人们才首先称他为“作曲家艾涅斯库”。因为，他的创作深深地植根于罗马尼亚民族文化土壤，是他第一个使罗马尼亚民族风格的音乐走向世界。他是罗马尼亚交响音乐的奠基者。从20世纪50年代起，罗马尼亚每隔三年举办一次“乔治·艾涅斯库国际音乐节”，这个荣誉他当之无愧。

艾涅斯库的交响作品在世界范围内广为流传的是两首《罗马尼亚狂想曲》，其中，《A大调罗马尼亚第一狂想曲》在音乐爱好者中更为上口。这首乐曲写于1901年，那时艾涅斯库20岁，刚从巴黎音乐学院毕业不到两年。他在音乐学院学作曲的老师是著名作曲家马斯涅和福莱，毕业时得过学院大奖，这是一个有很高荣誉的奖项。《罗马尼亚第一狂想曲》首演后，他的老师马涅斯赞叹道：“艾涅斯库是天生的一位交响作曲家，他才20岁，写的管弦乐已经像大师一样了。”





载歌载舞的民间喜庆场面

《罗马尼亚第一狂想曲》是一首绚丽多彩的管弦乐,民族气息浓郁而清新,乐曲以飞速旋转的舞蹈节奏,炽烈的民歌旋律交织成喷涌而出的欢乐热情,表现出无拘无束的开朗情绪,充满对淳朴的民间生活的热爱。音乐大量采用罗马尼亚民间艺人“莱乌塔尔”的歌曲和舞曲素材。“莱乌塔尔”是长年游走四方的流浪艺人,为农村庆典娱乐提供音乐服务,村镇里的婚嫁迎娶、丰收宴饮、节日欢庆,都要请“莱乌塔尔”到场助兴,没有“莱乌塔尔”的婚礼就像丰盛的宴席上缺了美酒一样失了体统。

“莱乌塔尔”表演的歌舞音乐构成很繁杂。罗马尼亚位于欧洲东南部,地处巴尔干半岛东北部,这里最早的居民是色雷斯人和达契亚人,罗马帝国时期,罗马人是这里的征服者。在中世纪的八个世纪里这片土地遭到来自所有邻国的入侵,西哥特人、匈奴人、阿瓦尔人、斯拉夫人、保加利亚人、马扎尔人,都曾征伐并统治过这个喀尔巴阡山怀抱的国度,异族的入侵给这里的语言和文化留下各种印记,保加利亚帝国的统治使这里的居民皈依了东正教。公元14世纪到16世纪,黑海对岸的土耳其奥斯曼帝国频繁发动向欧洲扩张的战争,这里数次成为十字军与穆



斯林角逐的战场,斯特凡大公曾大破土耳其苏丹。不同种族、宗教、文化轮番在这里繁衍,使这个地区的区域文化异常丰富多彩,语言和民间音乐里留下了各个历史时期和周边多民族的印记,音乐尤其富于色彩。从14世纪起,流浪的吉普赛人进入欧洲,在自东向西的迁徙路线上,罗马尼亚是重要的一站,吉普赛人的歌舞表演也给当地艺人带来值得吸取的欢乐与热情,“莱乌塔尔”的民间乐师表演的歌曲和舞曲既保留了罗马尼亚本民族固有的拉丁人的热情、山地达契亚人活跃的舞蹈节奏,又吸收斯拉夫人、匈牙利人舞曲的旋律,并借鉴吉普赛人的表演方式,形成一种绚丽多彩的民间歌曲艺术。乔治·艾涅斯库的《罗马尼亚第一狂想曲》里采用的音乐素材全部采自“莱乌塔尔”。

艾涅斯库使用民间音乐尽量保持乐曲原有的风貌,不使素材先遭到“驯化”,变成合乎交响乐规律的音乐主题,然后根据这个主题发展下去,做中规中矩的交响处理。他把民歌和舞曲直接用在音乐里,主题不发展扩张,只做曲调的变奏,通过速度、力度的变化和丰富多彩的配器渲染气氛,使音乐保持了绚丽的民间色彩。音乐一开始由单簧管奏出一个民歌旋律片断,这是一首在罗马尼亚广泛流行的民歌《我有一块钱,也要买酒喝》,双簧管随之呼应,这个导句高亢而有节制,似乎在抑制着即将迸发的热情。弦乐参加进来以后,奏出完整的民歌旋律,这时民间欢乐的场面开始形成,音乐活泼起来,几个民歌旋律相继出现,速度逐渐加快,力度逐渐增强,舞蹈节奏也愈发强烈,罗马尼亚民间音乐特有的切分节奏和符点节奏与阵风般的快速旋律交织,形成炽热的舞蹈场面。色彩鲜明的配器在旋律转换之间发挥着巨大的作用,舞蹈的热烈情绪一步步推向高潮。在乐曲接近尾声时,炽烈快速的霍拉舞曲展现出狂欢的场面,人们熟悉的《云雀》旋律出现了,飞速旋动的曲调上下翻飞,整个乐队爆发出激动人心的狂热高潮。突然,辉煌的场面寂静下来,响起一个轻快却平静的旋律,但这只是片刻的宁静,乐队便全体加入,从弱奏骤然推向收束的强音。

《罗马尼亚第一狂想曲》自由而狂放,情绪变化无拘无束,大量使用民间和民族音乐,是典型的狂想曲,具有浓郁的乡土气息,这首乐曲在1903年首演时便获得很大成功,随后在欧洲各国和北美广泛流传,使艾涅斯库享有很高声誉。

乔治·艾涅斯库一生的作品数量不多,一共只有33部作品,但涉及的音乐体

裁却很多 :交响曲、歌剧、室内乐、交响诗、狂想曲 ,还有一些小型作品。他的音乐创作在多个方面都有值得称道的成就 ,但被人们广泛熟知的仅限于两首《罗马尼亚狂想曲》和一首弦乐队演奏的小型乐曲《春天》 ,这一直使艾涅斯库感到遗憾。他在回忆录里说自己主要是作曲家 ,其次才是小提琴家 ,因为只拉小提琴而不作曲 ,是不能使他获得音乐上的满足的。

艾涅斯库的作品植根于民族音乐的土壤 ,有浓厚的民族气息 ,他使罗马尼亚音乐走向世界 ,他理应属于民族乐派 ,但是许多种西方音乐史里论述民族乐派的章节里 ,都没有提到他的名字 ,也许是因为他所处的时代稍晚 ,那个时期民族乐派已经在衰落了。艾涅斯库的家乡对他是慷慨的 ,这个地处摩尔多瓦地区的小村镇 ,现在的名字就叫乔治·艾涅斯库 ,以纪念这位闻名于世的音乐家。



维奥蒂 :《第二十二小提琴协奏曲》

法国古典小提琴学派的创始人乔万尼·巴蒂斯塔·维奥蒂不是法国人,而是意大利人。欧洲各国的歌剧艺术最初都是由意大利人带去的,与这个情况相仿,小提琴艺术的种子也大多由意大利人播撒。现在一般的音乐爱好者对维奥蒂这个名字比较陌生,只有很热爱小提琴艺术或是学过一些小提琴的人们才知道维奥蒂,他的《第二十二小提琴协奏曲》是小提琴学生必修的曲目。如今《第二十二协奏曲》演出的机会不是很多了,但也还会出现在音乐会的节目单上,CD唱片的版本则很少见,近年来可见的只有帕尔曼录制的一张集锦唱片,收入了这首曲子,这是一张专为学琴的孩子们录制的唱片。

维奥蒂生于1753年,卒于1824年,离我们的时代相距约两个世纪。他是伟大的小提琴演奏家,也是作曲家,写有约两百部作品,其中大多数是小提琴作品。在小提琴音乐史上维奥蒂代表着一个时代,有人形容他是“古典主义音乐世界崇山峻岭中的顶峰”。维奥蒂的几位学生后来都成了小提琴史上的显赫人物,他们是罗德、巴伊约、克勒采,他们几位合编的教科书里有一段文字可以帮我们找到维奥蒂在小提琴艺术史中的位置:“这件自然造化的乐器在音乐会上为主宰一切而听命于天才的需要,大师们的摆布给它涂上极其不同的色彩和情调。它在科莱利手指起落时纯朴而悦耳;经塔尔蒂尼运弓发出的声音谐和、温柔、十分优雅,加维涅把它打扮得可爱而纯洁,普尼亚尼令它气度宏伟而庄严;至于到了维奥蒂手里,它简直变得无比的热情,无比的勇猛,悲壮而伟大。”维奥蒂的演奏风格里有一种崇高雄浑的力量,感情奔放、精神饱满,散发着高尚、刚毅的英雄气概。他对小提





维奥蒂常这样的大厅里演奏。

富丽的殿堂、浓郁的宗教气息与维奥蒂音乐的崇高精神交相辉映。

琴艺术的贡献不在于技术的探索而在于风格的建立。在维奥蒂的世界里,音乐代表着人类社会一切光明与正义,绝对不容轻慢。他在生活中的行为准则也像他在音乐中表现的那样高傲凛然。有一次,法国皇后邀请维奥蒂在凡尔赛宫开音乐会,演奏刚刚开始,便有仆人扯足了嗓门报告某某伯爵大人驾到,接着就是一片忙乱,然而伯爵还没落座,维奥蒂已经拿着琴拂袖而去,把皇室贵族们晾在那里。

在维奥蒂的作品中,最有价值的要算小提琴协奏曲,有29首之多。维奥蒂的时代,古典主义已发展到全盛,浪漫主义因素正在出现,音乐的规模和内容都比巴洛克时期发展了许多,所以这29部协奏曲已经是很可观的数量了,在他身后再也没有人写过这么多部小提琴协奏曲。在整个19世纪,不知有多少小提琴演奏者演奏过维奥蒂的协奏曲,直到现在,这29首协奏曲中的若干首仍是小提琴学生的必修课。作曲家们把这些小提琴协奏曲当作这类乐曲的经典文献加以研究,贝多芬在写他那部伟大的《D大调小提琴协奏曲》时就把维奥蒂的第二十小提琴协奏曲当作创作的典范加以研究。

《第二十二协奏曲》完全遵循古典传统,写成规矩的三个乐章,采取快、慢、快的对比性布局原则。第一乐章是奏鸣曲式,维奥蒂按照古典协奏曲的模式采用双呈示部,即由乐队先奏出乐章的呈示部,独奏小提琴进来再奏第二个呈示部,所以,听这部协奏曲会发现小提琴发言很晚,要等乐队奏上整整三分钟,把乐章的基



本轮廓勾勒一遍,小提琴才精神饱满地参加进来,奏出第一主题,这个主题昂扬奋进,富于英雄气概。这个乐章照例为独奏小提琴留下了大段的华彩,现在通行的版本是德国小提琴家费迪南·大卫编订的。大卫是门德尔松的好朋友,门德尔松的那首著名的《e小调小提琴协奏曲》就是为他写的。在第一乐章里不仅可以体验到热情奔放的感情,还可以在磊落刚正之余得到一些意外的喜悦,维奥蒂写了一些奇绝的走句,在出乎意料的地方令人为之振奋。

第二乐章柔板,歌唱性主题有丰富的感情表现,内心体验细致而不乏激情。这个乐章有费迪南·大卫的修编版,他的学生约阿纪姆在上面又做过几处改动。约阿纪姆和勃拉姆斯是这部协奏曲热情的崇拜者,把它奉为小提琴文献中的精品。结尾的第三乐章是十分激动的快板,小提琴奏出的正主题坚毅果决,在几个插部的烘托下激起了沸腾的热情,涌向结尾的高潮。

维奥蒂秉承意大利小提琴学派传统,融合法国音乐风格,又吸收维也纳交响乐经验,创立了法国古典小提琴乐派,他的29部小提琴协奏曲有一多半是在伦敦写的,但人们仍称这些协奏曲为“法兰西协奏曲”,以示风格的认定。建立一种风格,并且广开风气,使之在全欧洲具有广泛的影响,这使维奥蒂在生前身后享有很高声誉。

令许多音乐爱好者不解的是《牛津简明音乐辞典》为什么要把维奥蒂说成是一个酒商,有人甚至为此而愤愤不平,认为是英国人故意轻慢维奥蒂,给他个霉头触触,以表示对法国文化的不敬。这个看法也许失之不察,维奥蒂在英国的声誉并不低于法国,从1792年到1798年,在伦敦举办的著名的萨洛蒙音乐会上,他几乎每场都参加演出,所以他与海顿有不少交往,海顿在伦敦每有新交响曲首演,同台演出的经常是维奥蒂。海顿在伦敦写的十二部交响曲被称作“伦敦交响曲”,维奥蒂的小提琴协奏曲有一半写于伦敦,也被称作“伦敦协奏曲”。

维奥蒂有关经营活动的经历一生中有过好几次,每次都不幸以失败告终。他曾经在巴黎和伦敦三次担当皇家剧院的院长或经理,每次不是遇上爆发革命就是惹上政治案件,再不就是在他经营的剧院里发生了严重的政治谋杀案,三次的结局都是狼狈不堪地逃之夭夭。剧院经营的失败与维奥蒂的管理没有什么关系,实由法国大革命时期社会动荡使然。维奥蒂真正的也是唯一的一次投资活动是在

1801 年 ,听了朋友的指点 ,他投资做酒生意 ,不出一年 ,便赔了个一塌糊涂 ,宣布破产 ,还欠下了一笔巨债 ,一辈子也没还上。他那时做酒生意 ,实在是因为巴黎视他为保皇党 ,法国去不成了 ,英国又把他当作革命党 ,一度禁止他演出 ,衣食无着 ,才去做了那个倒霉透顶的酒生意。这就是他“1801 年又返伦敦 ,成为酒商”的来由。

维奥蒂一生中最成功的组织活动是在伦敦参与创建了爱乐乐团 ,至今已有近两个世纪历史 ,这个乐团在 1912 年被授予“皇家爱乐乐团”称号 ,是世界上最有声望的乐团之一。

维奥蒂的《第二十二小提琴协奏曲》是音乐学院小提琴学生的教学曲目 ,在中央音乐学院校外水平考试中被列入第八级曲目 ,《第二十小提琴协奏曲》也被采纳 ,列第六级 ,此外 ,经常用作教学曲目的还有第二十三首。在维奥蒂的协奏曲里 ,这几首是流传最广 ,产生影响最深远的。



维瓦尔弟：《a 小调小提琴协奏曲》

维瓦尔弟是协奏曲这一器乐形式的一代宗师，虽然，比他年长二十岁的意大利作曲家托莱利是协奏曲的奠基人，但就作品数量讲，维瓦尔弟的六百部协奏曲使他当之无愧地成为协奏曲的早期创建者，这个数字在历史上再也没有人接近过。在他的六百部协奏曲里有近五百部是为小提琴写的，所以维瓦尔弟在小提琴音乐方面的贡献也是巨大的。他写于 1725 年的以春、夏、秋、冬为标题的四部小提琴协奏曲《四季》，是至今脍炙人口的世界名曲。

维瓦尔弟作品的命运与大多数古典作曲家一样，作曲家本人在世时声誉震天，当他一过世，很快便被人们遗忘，他的作品也跟着销声匿迹。维瓦尔弟 1743 年客死他乡后，他的大量作品很快便退出欧洲各地的音乐舞台，好像人们需要的只是维瓦尔弟这个人，而不是他的音乐，人一不在，作品便失去了存在的意义了。维瓦尔弟死后，他的作品不再是演出曲目，只有与他同时代略晚的音乐家和后世音乐研究者还不时摆弄他的乐谱。直到两个世纪以后，20 世纪 50 年代，他的音乐才被人们重新发现，并且流行起来。在其后的半个世纪里，维瓦尔弟的音乐被频繁演奏，有一个时期几乎形成一种时尚，各大唱片公司纷纷推出他的音乐，演奏家们也乐于通过演奏维瓦尔弟来展示自己把握巴洛克古典音乐的能力。所以，在《企鹅激光唱片指南》里，维瓦尔弟占了整整 23 个页码，仅《四季》的版本目录就长达四五页。尽管如此，这些唱片涉及的曲目不能算多，与维瓦尔弟作品总数相比甚至少得可怜。这也与大众对维瓦尔弟的了解相当，绝大多数音乐爱好者提起维瓦尔弟就只知道《四季》，对他的管乐协奏曲和声乐作品几乎一无所知，就像好多人一见着小提琴就说“来个《梁祝》”





吧”一样。但在中国大量的初学过小提琴的人群里,更熟悉的却是维瓦尔弟的《a 小调小提琴协奏曲》,他们中的绝大多数对这首曲子烂熟于心,因为这首曲子是业余音乐水平小提琴三级曲目,学过小提琴的人几乎没人没拉过。

《a 小调小提琴协奏曲》具有典型的巴洛克音乐风格,它之所以没有随着维瓦尔弟的绝大多数作品烟消云散,是因为提琴教师们把这首曲子用作教学曲目。由于在小提琴技巧上属于初级甚至是蒙训水平,所以,学过一点提琴很快就能接触到此曲。在演奏技术上《a 小调小提琴协奏曲》不会给学生带来多少困难,它素朴简练,没有多余的修饰,句法严整,堂堂正正,不会产生分句的困惑,节奏强劲清晰,富于动力感,很好掌握,旋律清新简洁,通过最初的试奏就可以找到歌唱的感觉。所以,很多人对这首乐曲并不重视,以为没有什么难度,可以轻易通过。然而正是这种对音乐内容视而不见的态度,使他们很难接近音乐内涵,音乐本身所要传达的感情内容无法从他们的手指下流出。有些学生后来走上了专业道路,靠着天分和勤奋,演奏技巧达以很高的水平,但是发展到一定的程度后,就很难再有突破,究其原因,大都出于自幼就没有重视过深入表现音乐内涵,造成这一遗憾的原因大都来自于教师。从 20 世纪 80 年代至今,中国的小提琴学生在世界各种比赛中获奖的人数凑在一起够组建几个乐团的了,这些学生绝大多数去了欧美国家,寻求更好的音乐教育和发展机会,少数人甚至是在世界著名小提琴教授门下深造,然而,至今尚未出现出类拔萃者,更不用说成为演奏名家了。一位著名的小提琴教授对此现象痛心疾首,他认为在我们的音乐教育里最缺乏的是必要的文化修养。一个时期的音乐作品里必然蕴含着那个时代的文化艺术特质,这是再简单不过的道理,不幸却常被忽视。

巴洛克音乐充满活力,宏伟壮丽,表现 17 世纪到 18 世纪上半叶欧洲社会勇于探究知识、勇于塑造新世界的精神。巴洛克艺术代表着一个时代的精神,西方史学家称这时的艺术是“先知的号角”,巴洛克音乐则是这个号角最直接的声音了。维瓦尔弟所处的时代属巴洛克晚期,这个时期器乐表现形式发展迅速,上升到与声乐同等重要的地位,小提琴音乐的发展尤为迅猛,协奏曲的演奏定型很大程度上完成在维瓦尔弟的小提琴协奏曲上,《a 小调小提琴协奏曲》是维瓦尔弟数百部小提琴协奏曲里极少的几部现在仍在演奏的曲目之一。这首协奏曲完全可以视为巴洛克协奏曲的代表作,巴洛克音乐的一切特点它都具备。它以强劲的节奏激发人的热情,



不断强调的重音产生崇高悲怆的美感,严整的调性原则使人感到这音乐来自一个理性的时代,它的旋律、节奏、和声、对位等一切表现手段的综合运用使音乐里有一种埋藏得很深的力量,这种力量引发人的感情,使人的某种内心状态形成可以宣泄的激情。《a小调小提琴协奏曲》规模不大,三个乐章加起来不过十分分钟左右,但是在演奏或欣赏过程中可挖掘的东西很多,尤其应当留意的是它反映的时代精神。

《a小调小提琴协奏曲》的艺术特质可以概括为雄浑、高尚,奋进的激情蕴含在理性的严谨中。观察巴洛克时期的其他艺术品和文学、戏剧作品,可以更深地认识这个时期的文化精神。伦勃朗的油画《解剖课》、卡拉瓦乔的油画《以马忤斯的晚餐》、贝尼尼的罗马圣彼得大教堂的神座、鲁本斯的油画《强劫留西帕斯的女儿》、弥尔顿的《失乐园》、斯威夫特的《格列佛游记》、莎士比亚的《奥赛罗》,等等,这些人类艺术的珍品都是那个时代的产物,维瓦尔弟的音乐厕身其间,是这个文化背景下的精神的升华。

维瓦尔弟是音乐史上最多产的作曲家之一,与之相匹的还有帕莱斯特里那、海顿、莫扎特。各种音乐史和音乐传记里记载维瓦尔弟的作品数目都不一致,这是因为维瓦尔弟生前出版的作品很少,绝大多数作品只是为某次演出或某次活动所写,用过一两次就算了,手稿随之散佚,大多数由一些贵族、教堂收藏,也有一些留在音乐学院和市立档案图书部门,致使考订、甄别和统计有一定困难。任何有关维瓦尔弟作品的数量都不十分可靠,只能作为一个参考。现在已知他有约六百余部协奏曲存世,歌剧近五十部,另外有大量的器乐曲、弥撒曲、经文歌、世俗康塔塔,总量约在千部以上。

维瓦尔弟曾自夸海口,说自己写音乐的速度比抄谱员抄得还快。其实,这不是什么奇迹,因为那时已开始使用通奏低音,作曲者只需在旋律下方写上一些代表和弦音的数字就行了。这样的手稿到了记谱员手里抄写的速度当然快不起来。

与文艺复兴以来的许多音乐家一样,维瓦尔弟也是一位教士,但身为教士,他写的音乐却是世俗的,而且还违反教规,与一位美貌的女高音演员同居,被罗马教廷褫夺教职。维瓦尔弟是个活泼快乐的人,生活中会使一些狡黠的小把戏。他生前把大量钱财享用一空,死后葬在贫民墓地,真是干净。



门德尔松 :《无词歌》

门德尔松的作品被人们介绍较多的是《e 小调小提琴协奏曲》、《意大利交响曲》、《苏格兰交响曲》、交响诗《芬格尔岩洞》、戏剧配乐《仲夏夜之梦》,他被认为是交响作曲家。在谈到他的声乐作品时值得称颂的是清唱剧《伊利亚》和两百多首歌曲、合唱曲,因此他又是优秀的声乐作曲家。但是,做这些介绍也许会使人忽略掉这样一个基本事实,即门德尔松首先是个优秀的钢琴家,他的 48 首钢琴小品《无词歌》同样也是代表一个时代的重要作品。

所有的音乐史话类读物里谈到门德尔松时都会提到他的家庭环境优越,生活一帆风顺。因此,难以满足一个庸俗的公式:早年受尽生活的折磨、历尽艰辛,终于登上艺术的顶峰,作品内容深厚感人,青史留名。有些人甚至由此断定门德尔松的音乐甜美有余而深刻不足,这种短见显然没有什么根据,只要听听《e 小调小提琴协奏曲》第一乐章乐队全奏时雷鸣般的效果和灿烂的旋律背后掩饰着的悲怆情绪,就不会把门德尔松的名字与大师的称号分开。据记载,第一版《格罗夫音乐辞典》中有关门德尔松的篇幅达 68 页之巨,伟大的巴赫只占了 8 页。

门德尔松虽家境优裕,门风却极严,很小就开始在母亲的指导下学钢琴,每天早上五点开始学习,九岁就公开演奏,他毕生都是出类拔萃的钢琴演奏家。门德尔松接受的是完整的古典主义教育,深厚的文学修养和不俗的绘画技艺是他广识博闻的艺术根基,柏林大学的课程为他打造了洞悉艺术全景的判断力,加上他自身具有的浪漫主义志趣,使他跨越了古典主义,成为浪漫主义作曲家。

浪漫主义作曲家喜欢用短小的抒情方式表达情感,艺术歌曲和钢琴小品是他



们最常采用的曲体。门德尔松写过一百多首艺术歌曲,主要是为海涅、歌德、艾兴多夫、司各特、法勒斯里本等人的诗谱曲。艺术歌曲的创作对旋律的要求很高,它必须优美抒情,与诗的抒情性有完美的结合,又要在一首歌曲这样一个紧密的结构里完成一次情感舒张的过程,如果把歌词也就是原诗抽去,留下的旋律仍不失为一首完整的乐曲。门德尔松从艺术歌曲转向一种富于诗意和歌唱性的钢琴小品的创作,他称这种抒情性短曲为“无词歌”。25岁时,他出版了包括六首乐曲的第一册《无词歌》,他毕生都在写这种浪漫的钢琴小品,共出版了八册48首,另外,还有一首为大提琴和钢琴写的无词歌。如果他不是在38岁时夭折,相信这些抒情小品还会源源不断地问世。

门德尔松的无词歌显著的音乐特点是在器乐里寻求声乐化效果,这也是浪漫主义乐派的基本特点之一。无词歌的旋律富于歌唱性,乐曲通常采用歌曲形式的三段体、二段体,音域范围不超出人声音域,所以,有些曲目很容易上口,后来,有些曲目索性被加上了歌词供演唱,无词歌成了有词歌,如《无词歌》第五册中的《春之歌》就有女高音演唱的版本。《春之歌》是门德尔松无词歌中脍炙人口的一首,这首乐曲有如扑面而来的春风,旋律优美而抒情,恰如其分地表现人们在春天里开朗明快的心情,乐曲开始的两句用半音向上爬行的音型很像涌动的春潮,伴奏部分自始至终贯穿着竖琴式的琶音,流畅而清朗,自然而然地让人萌生出春的喜悦。《春之歌》在问世后的一百多年里一直流行在乐坛,人们把它改编成许多种乐器的独奏曲,还有管弦乐曲。这首曲子和其他无词歌一样,原本没有标题,《春之歌》的标题是后人加的,另外《威尼斯船歌》、《纺车》、《狩猎》、《安慰》等曲的标题也都是出版商玩弄的小把戏,用以招徕生意,幸好这些标题出得比较贴切。

《无词歌》里冠以《威尼斯船歌》的有三首,威尼斯是闻名世界的商业旅游城市,城内水道纵横,划“贡都拉”小船的船夫一边载着客人游览,一边唱着浓郁特色的民歌,有不少作曲家按照这里的民歌风格写歌曲和器乐曲,这类曲子被称作“威尼斯船歌”。门德尔松的《无词歌》第二册里的一首“威尼斯船歌”最常演奏,乐曲采用威尼斯船歌风格的旋律,八分之六的节拍是典型的船歌节奏,左手伴奏用三连音模仿划船的节奏,乐曲是悠长的抒情性格,略带伤感的情调,听这个曲调就仿佛看到“贡都拉”小舟荡漾在烟波缥缈的水面上。与门德尔松同时代的李斯

特自己就是个写钢琴小品的大师,刚愎自用的他却对门德尔松的无词歌推崇备至,说这些曲子表达出介乎于诗与图画之间的美好境界。

无词歌是19世纪浪漫主义音乐的典型产物,与即兴曲、音乐的瞬间、纪念册、前奏曲、浪漫曲、随想曲等形式一样,同为钢琴的短小抒情方式,是浪漫乐派最常采用的手法。浪漫乐派的兴起最初是受文学上的浪漫运动的影响,钢琴小品的盛行大抵也是同出此辙。浪漫主义文学运动中的抒情诗使音乐家们寻求到一种抒发个人主观精神世界的表达方式,以舒伯特为代表的一批作曲家根据歌德、海涅、华兹华斯、拜伦、雪莱等人的抒情诗写了大量的艺术歌曲,表现的情感内容通常是爱情、离别、期待、对自然之美的感动、对人生幸福的眷恋,音乐在诗的启发下营造浪漫抒情的情景或意境,真正的美学价值在于个性的表露。几乎所有写艺术歌曲的大师都是写钢琴小品的能手,舒伯特、舒曼、李斯特、门德尔松、勃拉姆斯,只有肖邦是个例外,他只写过很少的波兰歌曲。钢琴抒情小品是相当于艺术歌曲的器乐曲,说它是从艺术歌曲脱胎而出也许过于武断,但是,它于艺术歌曲的渊源关系却是清晰的。

门德尔松给自己的钢琴小品定名为“无词歌”,这本身就说明了这些乐曲的创作构思来源。他不给这些小品加以文字标题,是因为他认为真正的音乐无须文字辅佐,自身就可以把情感内容表达得明确无误。他曾经说:“在真正的音乐中,充满了一千种心灵的感受,比言词要好得多。”他也曾表示过在写某几首无词歌时心中确实充满着一些诗句,但是他不想披露这些诗句,唯恐人们按照字面的意思曲解了音乐内容,“因为文字对于每个人的意义并不相同,而无词歌可以对每个人说出同样的话,唤起同样的感觉。”如此看来,后人给无词歌加上的那些标题的确有狗尾续貂之嫌了。

门德尔松的《无词歌》里有许多浪漫派钢琴小品的最精彩之笔。他在钢琴上是一个温柔、热情的抒情诗人,又是一个色彩绚丽、行笔缥缈的风景画家,《无词歌》的确堪称钢琴抒情小品里的珍品。

德沃夏克：《斯拉夫舞曲》

《斯拉夫舞曲》是德沃夏克的代表作之一。德沃夏克是 19 世纪末晚期浪漫主义时期的重要作曲家，他一生创作甚丰，交响曲写到九部之多，他的小提琴协奏曲和大提琴协奏曲是独奏家们的保留曲目，他写过十部歌剧，交响诗和其他管弦作品内容丰富，室内乐是他享有世界声誉的主要作品，合唱曲和歌曲的数量使他被认作优秀的声乐作曲家。德沃夏克的时代民族主义音乐风气盛行，这也影响到他的创作，在他的交响曲和室内乐里有许多民族主义成分，但还不能构成民族主义风格。他的民族主义主要表现在交响诗和歌剧，最为显著的是他的管弦乐《斯拉夫舞曲》。《斯拉夫舞曲》分为两集，每集各有八首民间风格的舞曲，这些舞曲色彩绚丽、格调清新，有浓郁的民间音乐情调，情绪热情欢乐，开朗无拘束，焕发着青春的气息。

《斯拉夫舞曲》是德沃夏克的早期作品。德沃夏克出身低微，父亲开一家小客栈，兼做屠宰生意，德沃夏克小时候就显示出音乐天分，但接受音乐教育很晚，25 岁才进入布拉格国家剧院管弦乐团拉中提琴，此后的十年里，他写过不少音乐，但没有什么成功之作。直到 1874 年，德沃夏克为了获取奖学金，参加音乐比赛，评委会里的一位评委去世，补进来的一位评委从德沃夏克的音乐里发现了一些与众不同的东西，他力排众议，劝说评委会把奥地利国家奖发给了德沃夏克，这位评委就是作曲家勃拉姆斯。两年后德沃夏克再次获奖，在勃拉姆斯和评论家汉斯立克的举荐下，他得到奥地利文化部奖学金。这是有关汉斯立克的辨识人才和善行义举的少有的记录。德沃夏克的音乐使勃拉姆斯感兴趣的是清新的民族气





息,他从这里听出了来自于生活的青春活力。1877年,勃拉姆斯把德沃夏克介绍给德国出版商希姆洛克,希姆洛克请他按照勃拉姆斯《匈牙利舞曲》的模式写一组舞曲,演奏形式是钢琴二重奏。德沃夏克接受约稿后只用了两个月就写成八首民间风格的舞曲,在创作过程中他发现这些曲子很适合写成管弦乐,于是,他索性写了两套手稿,一套是钢琴二重奏的,一套是管弦乐的,作品编号都是46。从那时到现在,流行的是管弦乐《斯拉夫舞曲》,二重奏的演奏机会不是很多。

第一部《斯拉夫舞曲》于1878年出版,很快便受到人们的欢迎,而且,流传到国外,在英国和德国获得的成功甚至超过了国内,它淳朴、欢快、热烈的民族风格令人耳目一新。著名指挥家彪罗和李赫特对德沃夏克表示很高的敬意,他开始成为享有国际声誉的作曲家,这时他已经37岁了。八年之后,德沃夏克又写了第二部《斯拉夫舞曲》,这也是八首民族风格的舞曲。

《斯拉夫舞曲》虽取名“舞曲”,但不是用来给舞蹈者伴奏的实用性音乐,而是作曲家采用民间舞蹈音乐形式写的管弦乐,属于音乐厅音乐。用民间舞曲形式写短小抒情作品是浪漫派音乐惯用的手法,肖邦的《玛祖卡》和《波洛涅兹》、韦柏的《阿勒芒德》、勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》,都属于这类音乐。在这些以舞曲命名的小型乐曲里,作曲家刻意追求富于抒情性的旋律,用它直接诉诸情感,使这些舞曲成为纯粹的抒情作品。

第一集《斯拉夫舞曲》的八首乐曲除第二首外,全部采用典型的捷克舞曲,包括波尔卡舞曲、弗里安特舞曲、苏雪特斯卡舞曲和斯卡切那舞曲。德沃夏克写这些舞曲只吸收了舞曲中最基本的音乐成分——节奏,没有直接采用民间舞曲曲调和民歌曲调,舞曲的旋律按照相应的民间舞曲风格创作,热情、欢乐是第一集《斯拉夫舞曲》的情感基调。

《斯拉夫舞曲》第一集取得成功,出版商看到其中的商业价值,邀请德沃夏克再写一组这样的作品,但遭到拒绝,德沃夏克的理由是,同样的事不能重复做,没有灵感的驱动,是会产生有价值的东西的。他从此转向歌剧、交响曲和室内乐的创作,直到八年以后,才又写了第二套《斯拉夫舞曲》,这套舞曲也是八首。这八首舞曲只有三首仍采用捷克民间舞曲,其他有斯洛伐克的奥特茨梅克舞曲、波兰舞曲、南斯拉夫舞曲的科洛舞曲和乌克兰的杜姆卡舞曲。时隔八年,德沃夏克



的音乐风格发生了变化,青春欢乐的情绪退到次要地位,代之以深挚、忧郁的抒情,在这集里最有代表性的是第二首——杜姆卡舞曲。杜姆卡原本不是舞曲,是起源于乌克兰的叙事体民歌,格调哀婉忧伤,段落中间以快速的节奏交替。杜姆卡流行于乌克兰、波兰,遍及斯拉夫人种分布的地区,包括俄罗斯、白俄罗斯、捷克、斯洛伐克、塞尔维亚、克罗地亚、斯洛文尼亚、马其顿、保加利亚。德沃夏克对这种忧伤的民间音乐形式似乎很感兴趣,在两集斯拉夫舞曲中共写了三首杜姆卡,另外写过弦乐六重奏和钢琴五重奏《杜姆卡》,还写过钢琴曲《杜姆卡与弗里安特》,钢琴三重奏《杜姆卡》包含六个杜姆卡乐章。这里谈的e小调杜姆卡舞曲情调忧郁,中间有一个情绪开朗活跃的对比段落。乐曲的基调建立在一个摇曳的曲调上,旋律起伏不大,优美纤细,内感的忧伤在恬淡的气氛下一点点流露,不渲染,不张扬,表现了斯拉夫人性格里感伤忧郁的一面。

与e小调杜姆卡舞曲形成鲜明对比的是第一集的第八首——g小调弗里安特舞曲。这首乐曲热烈辉煌,速度快得令人窒息,配以激烈的切分节奏,加上强烈的力度对比,形成欢乐热烈的民间欢乐场面。

《斯拉夫舞曲》使德沃夏克一举成为国际知名的作曲家,这是因为民族主义音乐当时正在形成潮流,民族风格的音乐有如一股清新的春风吹入欧洲乐坛,激起人们对民族乐派的浓厚兴趣。在欧洲,自文艺复兴以来,经过巴洛克时期、维也纳古典时期,形成了以德奥传统为基础的,通行于全欧洲的音乐风格,巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬等都是这一风格的主要缔造者,在浪漫主义时期德奥传统的主要继承者有舒曼、门德尔松、勃拉姆斯、布鲁克纳、柴科夫斯基、马勒乃至理查德·施特劳斯。现在人们称这种风格是世界主义,人们常挂在嘴边的“音乐无国界”这句话,主要适合于这类音乐。就是在世界性音乐里,也有民间音乐出现,否则便没有生命力。海顿、莫扎特、贝多芬、马勒、施特劳斯都自觉地采用民族音乐,但常常是外民族音乐,所以,吉卜赛因素、西班牙风情、土耳其军乐都出现在主流音乐里,但这些只是基于传统风格上异国情调的装饰,不形成民族主义风格。这个情况与欧洲美术传统相仿,文艺复兴以后,在画布上形成了以黑黄间或而成的褐色调,这种色调在几个世纪里变化很小,题材、内容、情感变化都在这个范围里变动,不超出这个基本色调,直到印象派使光线和色彩成为油画的主要内容,



这个基调才被打破。

19 世纪中期以后,对民间传说的兴趣和民族主义潮流的高涨,促使浪漫主义音乐家采用自己祖国的民歌和民间舞曲,结果形成了民族主义风格,民族乐派在俄罗斯、匈牙利、波西米亚、波兰、芬兰、挪威等国形成鲜明的风格,极大地丰富了欧洲音乐。

德沃夏克出生并生活在历史上被称做波西米亚的捷克,波西米亚从十六世纪就是奥地利哈布斯堡王朝的领地,这里音乐很发达,音乐人才流往欧洲各国,素有“欧洲的音乐学院”之称。波西米亚音乐因此与欧洲主流音乐多有交流,捷克民歌也与西欧民歌差别不大。德沃夏克写《斯拉夫舞曲》的动机,一部分源于民族主义潮流,另一方面是受出现在学者、诗人、知识分子中间的泛斯拉夫文化运动的影响,在斯拉夫民族意识的推动下写了《斯拉夫舞曲》、《斯拉夫狂想曲》和其他斯拉夫风格的室内乐。《斯拉夫舞曲》以绚丽的色彩、热烈的青春气息和淳朴内在的抒情性受到人们的欢迎,德沃夏克也当之无愧地成为有世界声誉的作曲家,这又是“音乐无国界”的另一层含意了。

瓦格纳 :歌剧《漂泊的荷兰人》序曲

惊涛骇浪阵阵轰鸣 ,暴风雨呼啸着席卷海洋 ,狂怒的大海里漂泊着一个呼喊的灵魂 ,他必须永不停歇地航行 ,接受魔鬼的惩罚。这是瓦格纳的歌剧序曲《漂泊的荷兰人》描绘的戏剧画面 ,也可以看作是瓦格纳自己一生的写照。

瓦格纳的一生漂泊不定 ,他所处的时代社会动荡 ,人心浇薄 ,瓦格纳自己的性格又放荡不羁 ,在音乐家里像他那样过着动荡生活的人可以说是绝无仅有。他在生活中行险侥幸 ,一生中大部分时间债台高筑。他在德累斯顿时由于公开支持革命而遭通缉 ,不得已逃亡瑞士 ,在流亡生活中又制造绯闻 ,后来 ,还拐走了好朋友指挥家彪罗的妻子、李斯特的女儿柯西玛。瓦格纳的艺术道路颇不平坦 ,他一生都在努力奋斗 ,他的乐剧受到大量批评和责难 ,热爱他的艺术的人也不少。瓦格纳是德国浪漫主义歌剧的集大成者。





我们现在笼而统之地称作歌剧的东西,因时代和国度的不同而大不相同,瓦格纳所处的浪漫主义时期传统意义上的歌剧模式正在瓦解。从韦伯开始对德国歌剧进行改革,瓦格纳是这一改革的完成者。他不仅在表现题材上全部取自德国,在音乐上的变革更是惊人。他把传统歌剧里在剧情发展的某个关节处必须使用的咏叹调和宣叙调弃之不用,代之以更接近普通语言的歌曲。所以瓦格纳的“歌剧”不能称之为歌剧,而叫做乐剧,他一生都在为建立乐剧而艰苦努力,《漂泊的荷兰人》是他写的第一部乐剧。

瓦格纳决意要写《漂泊的荷兰人》是在1839年一次海上旅行途中。当时,他因为逃债躲到拉脱维亚的里加,担任里加剧院的音乐总监,在任职期间他大力推行自己的音乐改革计划,结果很快与当地的权势人物闹翻,失去了这个薪酬不多的工作。瓦格纳从来不知量入为出,他负债累累,情况不妙,妻子的护照也因债务被扣押,清偿债务的可能完全没有,他们决定逃离里加。瓦格纳想去文化事业比较繁荣的巴黎寻找机会,但是以他当时的处境,正常路线是不能走的。他带着妻子夜里偷越国境到俄国,经由普鲁士到挪威,从挪威乘船到英国,然后再渡英吉利海峡到法国。从挪威到英格兰搭乘了一条只有七名水手的双桅小帆船,途中遇上了风暴,在大海的怒涛中挣扎了整整一个星期,瓦格纳已经想到可能要葬身海底了,但最终小船靠上了英格兰的土地。

在狂风巨浪里挣扎的时候,瓦格纳想起了读过的德国人海涅改编加工过的一篇北欧传说故事。故事讲的是一位荷兰水手终生在海上漂泊,联想到自己数年来居无定所,在音乐上四处碰壁,苦苦追寻,他决定以荷兰水手为题材写一部歌剧。到巴黎以后,他便动手写剧本,到1841年九月歌剧全部完成,取名《漂泊的荷兰人》。手稿上写着“在黑夜和贫困中,从简陋到不朽”,这是瓦格纳的第一部乐剧。

《漂泊的荷兰人》讲的是一位荷兰人驾船在大海上航行,与风浪搏斗,他大声地发誓一定要战胜地狱,绕过风高浪恶的好望角。魔鬼听见了,便施了法术,罚他永远在海上漂泊,不得安息,每隔七年才允许他靠一次岸。从此,荷兰水手的船成了幽灵船,在海上四处漂流。过了很多个七年,有一次又逢七年,荷兰水手的船停泊在挪威,与一艘挪威船靠在一起,荷兰人赢得了挪威船长女儿珊塔的爱情。为了不连累珊塔,荷兰人决定独自驾幽灵船出海,继续那永无止境的航行。珊塔站



在岸边的悬崖上看着幽灵船远去,她大声宣布,自己的爱情忠贞不二,为了爱情不惜粉身碎骨,说完便纵身跳下悬崖。奇迹出现了,幽灵船破成碎片,魔鬼的诅咒失效,荷兰人与珊塔拥抱着从水里升起,飞向太阳,爱情战胜了魔鬼。

《漂泊的荷兰人》是瓦格纳的感怀之作。剧中的荷兰水手永无休止地航行用来比喻瓦格纳孤独地在艺术道路上的探索,魔鬼的诅咒象征很难达到的艺术境界,珊塔跳下悬崖表示对艺术的献身精神。这些构思都是瓦格纳在一个漆黑的深夜完成的,那时他在惊涛骇浪里挣扎,生死未卜,前途也是一片茫然。当时他只有26岁,已经在五个地方做过助理指挥或是音乐指导一类的职务,每次的任期都不超过一年,最短的只有两个月。瓦格纳频繁地离职有多方面原因,其中主要是艺术主张不同。他只要一谋到乐队指挥的差使,就立即动手改革乐队,往往因为立足未稳,就与当地音乐界闹崩,结果总是他失败。瓦格纳寻求的艺术境界不是寻常之辈能很快理解的,他在学生时代就养成的坏脾气经常是一语不合便大吵大闹,在德累斯顿乐团当指挥时为了莫扎特作品的速度问题,他与乐队队长大声叫骂,结果是于事无补。四处碰壁给他以孤独感,流浪生活使他感到自己浪迹天涯就像是在茫茫夜海上漂泊,《漂泊的荷兰人》的戏剧意象就是在这样的心境下产生的,这部音乐剧也预示了瓦格纳后半生的大部分生活和艺术经历,是巧合还是谶示?不得而知。

瓦格纳是个彻头彻尾的改革者,他的乐剧从头到尾一切都要自己来。从选定题材,到写剧本、歌词,然后是作曲、配器、舞台设计和背景装置的机械设计全都自己动手。他后半生一直为之奋斗的拜罗伊特剧院的选址、设计、筹款、建造和网罗音乐人才,都亲自参与,为的是有一处上演自己的乐剧的场所。

瓦格纳对歌剧的改革不仅在当时,就是现在,也还会有人提出各种责难,说他取消了完美的传统歌剧表现手段,如咏叹调,他使歌剧成了交响乐,人声成了乐队的附属品。但是瓦格纳在乐剧上取得的成就是不朽的,他成功地在歌剧中运用交响乐技法,使人声和管弦乐交织在一起,他自己写作剧本,使语言与音乐有完美的结合。他追求“整体艺术”,即诗歌、布景、舞台装置、剧情、音乐都完整地结合成一个整体。所以,几乎所有的音乐史都说瓦格纳使德国歌剧发展到尽善尽美的境地。

《漂泊的荷兰人》序曲可以领略瓦格纳乐剧的交响性。序曲一开始就是劈头盖脸而来的狂风巨浪,乐队用狂躁的强音描写大海汹涌澎湃的可怕面孔,而且,海洋的怒涛还是在魔鬼的煽动下肆无忌惮地对荷兰水手施以重罚。在海洋狂野的音型上滚动着荷兰人的声音,他发誓要征服大海,孤独又傲岸。另一方面又为找不到归宿而苍郁凄凉。珊塔的出现使海上出现片刻的宁静,柔情暂时平息了海洋。接着又掀起骚动,荷兰人驾船离去,风浪大作,珊塔纵身跳入大海,骤然间爱情的温柔占据了一切,序曲在灵魂的升华中结束。



理查德·施特劳斯：《查拉图斯特拉如是说》

交响诗《查拉图斯特拉如是说》的标题不仅拗口，还很费劲，也有些太过玄虚，不知所云。如果单纯从音乐的角度出发，不去顾及标题的提示，则会无从把握音乐的内容；而过分受标题的限制，则更会感到玄奥不着边际。所以，首先了解一下这部交响诗的文学背景和社会文化背景是必要的。

《查拉图斯特拉如是说》是德国 19 世纪哲学家尼采的一部长篇散文诗，在德语文学界，这部散文诗被认为辞藻华丽、文雅精致，有很高的文学价值。但《查拉图斯特拉如是说》受到世人关注，主要不在于它的文学性，而在于它表露的哲学思想，尤其是它的“超人”理论。尼采在这部散文诗里假借古代哲人查拉图斯特拉之口，滔滔不绝地陈述自己的人生理想，大量涉及道德、意志、操守、宗教和科学。他提出人类应当由最优秀的人，也就是“超人”来统治，“超人”是能够超越人类的人，他与普通人之间的距离比人与猿之间的距离要大得多，尼采的超人理论在当时的德国社会受到大部分人的喝彩，被认为是德国人的精神财富，尼采也被看成英雄般的伟大人物。所以，当理查德·施特劳斯以《查拉图斯特拉如是说》为题写交响诗的消息传到社会上时，引起舆论大哗，谴责者有之，嘲笑者有之，人们不能容忍把哲学著作谱写成音乐的做法，尤其是尼采的著作，用音乐去表现好像必定要亵渎了真理一样，“超人”也会遭到嘲弄，而“超人”，按照他们的理解，又似乎注定要从他们自己那个种族里产生。

然而理查德·施特劳斯从一开始就没打算用音乐表现或阐释哲学，因为音符无论怎样也不能替代文字，他曾明确表示，他不想写富于哲理性的音乐，只想用音





乐表现人类经由宗教以及科学的各个发展阶段,由原始人逐渐进化,直到产生尼采的超人思想。他想用一首交响诗表达对尼采的敬意。所以音乐的表现原则在这里并没有被放弃,聆听这部交响诗也完全不必以尼采的散文诗为线索依据,尽管两者之间有着某种内涵的联系。

理查德·施特劳斯是晚期浪漫主义音乐最主要的作曲家之一。浪漫主义艺术潮流在欧洲兴起之后,就一直在寻求各种艺术领域之间的互相融通:诗、戏剧、文学、绘画、音乐,互相影响。其中,文学对音乐的渗透最为明显,表现突出的是交响诗这一体裁,所有的交响诗都取材于文学作品或民间传说。交响诗这个名称由李斯特首创,紧随其后的有斯美塔那、柴科夫斯基、圣-桑、弗兰克、西贝柳斯、埃尔加等,施特劳斯几乎是这个行列中的最后一位。进入20世纪以后,人们对交响诗的兴趣便逐渐退去了,但是,在19世纪后半叶,交响诗的创作和演出蔚然成风,不排演交响诗的乐团会被视作因循守旧,要不就是能力不足。的确,要演奏《查拉图斯特拉如是说》这样织体复杂的交响诗是需要有好的乐队素质的。

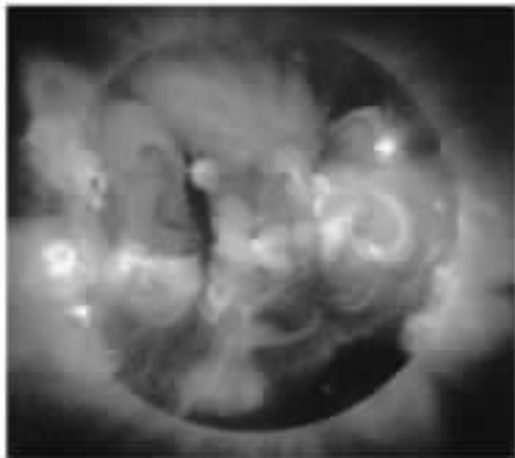
尽管施特劳斯多次强调交响诗《查拉图斯特拉如是说》只表达对尼采的敬意,不寓含哲学意味,但它所产生的思想文化背景却不容忽视。这部交响诗完成于19世纪末的1869年,此时,19世纪自然科学的三大发现均已完成,能量守恒和转换、细胞学说、达尔文学说,相继加入到经典科学体系中,形成人类历史上空前严密和可靠的自然科学知识体系。19世纪被誉为科学的世纪,有的科学家甚至认为人类对自然界的认识的根本问题已经解决,剩下的只是学科的完善和技术的转化。自然科学的发展当然影响到哲学思想的演化,产生的后果有时竟是消极的。达尔文的进化论,本来是揭示自然界物种进化奥秘的,它可以帮助人类进一步认识自然界并探索生命的起源,而尼采却把它歪曲地运用到人类社会,把“物竞天择,适者生存”的自然法则用于解释人类社会现象,以此来说明人类社会中种族间的关系,从而推演出超人理论。

超人理论产生于德国,也盛行于德国。1870年,普法战争以普鲁士军队大获全胜而结束,世界名城巴黎被占领,普鲁士国王威廉建立了统一的德意志帝国,不可一世的威廉把即位典礼搬到法国的凡尔赛宫举行,以示国威。大多数德国人昏了头,他们被威廉的军国主义精神刺激得头脑发热,一种病态的民族自豪感四下

蔓延,狂热的民族情绪使这个民族带有一种危险性,他们狂妄性地藐视其他民族,19世纪的后三十年里,德意志帝国的国力有很大发展,普鲁士军国主义传统治理下的国家机构像一架精确运转的机器,社会效率很高,这一切都使德国人产生了扩张的欲望,他们甚至对其他种族有毁灭性的敌视。尼采的超人理论太满足他们的心理了,尼采描述的优良种族“金发野兽”统治人类的途径在德国被视为真理,尼采被视为英雄。交响诗《查拉图斯特拉如是说》则是理查德·施特劳斯对一位英雄的致敬。

尼采死于1900年,他属于19世纪,但是20世纪的两次世界大战都与它的思想有若干联系。第一次世界大战期间,德国士兵的背包里有两本必备的小册子,一本是《圣约翰福音》,一本是《查拉图斯特拉如是说》,那些行将把尸骨抛在异国冰冷土地上的德国士兵,蜷缩在战壕里读尼采的诗句:“我教你们做超人。人是应当被超越的。”施特劳斯的同名交响诗开头用四只小号奏出的宏伟主题和定音鼓震撼性的敲击,都使人想起那句话:“我教你们做超人。人是应当被超越的。”

尼采死后,他的一切文字遗产都被他妹妹伊丽莎白个人掌握着,伊丽莎白是个狂热的法西斯主义者,一个受贪婪欲望驱使的伪造者。她整理出版了尼采生前抛弃的手稿《权力意志》,直到现在,也无人知道那里有多少内容是按照她的需要歪曲修改过的。她伪造尼采的日记、手稿,使研究尼采的学者们在半个多世纪里为了辨别真伪而聚讼不休,直到1997年中国的尼采翻译者和研究者们还在打着笔墨官司。伊丽莎白对希特勒的崇拜以及希特勒对尼采哲学的着迷都使尼采的名字与纳粹相联系。



太阳的X射线照片

“尼采就自诩过他是太阳,光热无穷……
然而尼采究竟不是太阳,他发了疯。”——鲁迅





法国著名作家、音乐评论家罗曼·罗兰很早就独具慧眼地看出施特劳斯的音乐在追寻一种崇高的力量,一种“支配人类的力量”。他谈到施特劳斯的音乐精神时说:“经过多年的内心冲突,这位理想主义者感到越来越痛苦,终于狂怒并演变成傲视一切的英雄主义。施特劳斯的大笑,在《查拉图斯特拉如是说》里像鞭子一样抽在我们身上,像蜇刺一样刺痛我们!……他的高傲升到了极限。”这种“支配人类的力量”和“升到极限的高傲”,既是德意志帝国思想文化背景的产物,又可以视为20世纪法西斯德国侵略扩张的社会文化基础。

施特劳斯是个长寿的音乐家,他在19世纪已经成名,在20世纪取得了歌剧创作的艺术声望。他经历过两次世界大战,直到二次世界大战结束后,还写了几部悦耳动听的作品,84岁时写了向人生告别的《最后的四首歌》。纳粹德国时期,施特劳斯接受过纳粹当局的职务,这是他个人历史的疑点。他也受过纳粹的迫害,财产被冻结,一度被限制居住。战争结束后,他不得不接受是否“纳粹化”的甄别,他遭到过不少道德上的诘责,也享受着来自社会各方的辩解。人们为他战争期间的行为争论,却很少有人通过他的交响诗研究他的思想,研究他的美学特质与社会思潮的关联。

《查拉图斯特拉如是说》由于明显的政治关联而在很长一段时期里演奏的机会不多,1968年拍摄的电影《2001年太空漫游》中,采用了这部交响诗激动人心的开头部分,此后,人们才给此曲更多的关注。应该仔细倾听一下交响诗《查拉图斯特拉如是说》,可以是纯粹音乐欣赏式地听,也可以是知人论世式地听,听听“理查德·施特劳斯如是说”。

拉赫玛尼诺夫：《帕格尼尼主题狂想曲》

《帕格尼尼主题狂想曲》是拉赫玛尼诺夫最重要的作品之一。假如拉赫玛尼诺夫所有的音乐都被世界遗忘了，最后剩下的也会是《帕格尼尼主题狂想曲》。很多音乐爱好者通过这部作品认识拉赫玛尼诺夫，后来才接触他的其他作品，如《第三钢琴协奏曲》、《交响舞曲》等。

《帕格尼尼主题狂想曲》写于 1934 年，此时，世界乐坛正在发生着很大的变化，传统的调性体系、曲式、节奏等惯用的音乐法则被抛弃，代之而起的是流派纷呈的“新音乐”，无调性音乐、表现主义、后浪漫主义、新古典主义、十二音列，等等相继出现。“求异响于新声”是欧美音乐的时代潮流，而拉赫玛尼诺夫不为所动，仍然在 19 世纪的风格和形式里寻求个性的表现。《帕格尼尼主题狂想曲》取材于一百多年前帕格尼尼的《24 首小提琴随想曲》，利用其中第 24 首随想曲的音乐主题，写成单乐章的钢琴与乐队曲，技巧复杂精深、气势辉煌，成为 19 世纪浪漫主义音乐炫技一派的绝响。

帕格尼尼这位小提琴魔鬼被许多人描绘成炫技能手，看不到他的辉煌技巧给浪漫派带来的风格上的影响，这不但低估了帕格尼尼的艺术价值，也是对浪漫主义艺术本质的忽略。浪漫主义是一种不受拘束和无穷无尽的美，浪漫音乐最突出的特点是狂热的主观表现。音乐家表现狂放无羁的感情世界，必须有炉火纯青的技巧为依托，才能进入漫无际涯的艺术境界。有一件趣闻说明的正是这个问题，有一次，一位提琴手拿着乐谱去找贝多芬，提出某些小提琴部分的音乐太难，不好演奏，请作曲家修改一下，贝多芬却说：“当上帝唤醒我的时候，你以为我还会去考



虑你那倒霉的小提琴吗？”

帕格尼尼精妙绝伦的演奏技巧和火热的演奏风格正是浪漫派作曲家渴求的境界，激发了许多音乐家的热情，追随效法者甚众。他们一方面在技巧和演奏风格上提高精进，另一方面直接从帕格尼尼的音乐里获取灵感，把他的作品改编成其他乐器的独奏曲，或者是以他的音乐主题为素材创作出自己的音乐。在大量的改编曲里，最著名的当然还是几位大作曲家的手笔，其中包括



舒曼、勃拉姆斯、李斯特、拉赫玛尼诺夫，作为音乐会曲目，至今还频繁演出的当推拉赫玛尼诺夫的这首《帕格尼尼主题狂想曲》。

狂想曲是这样一种曲式，它以烈焰般的激情歌颂狂傲不羁的英雄气概，用饱满的热情表现民族精神。狂想曲不是从古典时期继承来的形式，它是19世纪浪漫主义音乐家用激情锻造出的曲式，是音乐内容一气贯通的单乐章作品。拉赫玛尼诺夫写的这部《帕格尼尼主题狂想曲》也可以称之“帕格尼尼主题变奏”，音乐取材于帕格尼尼的第24首小提琴随想曲，在一个音乐主题上展开24个变奏，铺衍成一部气势辉煌的大型作品。这24个变奏前后分成三组，很像是不间断连续演奏的协奏曲的三个乐章，而且独奏钢琴与乐队展开炫技性的竞赛，又很符合协奏曲的样式。但是从音乐狂热的激情和艰深的技巧看，还是应该按照作曲家自己的标题理解为狂想曲。

作为一位作曲家，拉赫玛尼诺夫首先是一位钢琴演奏家，而且技巧精湛，风格健朗，他的名字被列入伟大钢琴家的行列，他在世时唱片录制技术已经很完善，所以，我们今天还能听到他的演奏艺术。如此说来，拉赫玛尼诺夫要比他的老师柴科夫斯基幸运得多，他不必像柴科夫斯基那样拿着新完成的协奏曲去征求钢琴家的意见，结果触了霉头，一部不朽之作被说成一无是处。拉赫玛尼诺夫写钢琴音乐从不担心技术问题，有些技巧艰深的部分，音乐甚至是在跟着飞舞的手指奔跑，听凭它把音乐带到哪里，浪漫派音乐里充满的热情往往就是这样表现出来的。



《帕格尼尼主题狂想曲》以辉煌的技巧表现作曲家的个人风格,然而作品里最令人难忘的却不是眼花缭乱的技巧,而是慢速的第18变奏,整部狂想曲到这里速度突然放慢,奏出一支纯朴抒情的曲调,这个旋律开朗优美,动人心魄,其中当然也隐含着永不褪色的“俄罗斯忧郁”,这个旋律先在钢琴上唱出,质朴而平和,然后让位给弦乐,热情在逐步增长,随后发展成浪漫激情的颂歌。这段音乐有感人至深的艺术魅力,尤其富于浪漫气息,它虽然只是一个音乐片段,不是一个乐章,也被抽出来编入一些浪漫曲集的唱片,在芭蕾舞舞台上也可以

见到这段音乐的芭蕾小品。拉赫玛尼诺夫当初写《帕格尼尼主题狂想曲》时有意表现帕格尼尼传说中的舞台形象,瘦骨嶙峋、苍白、狂热、鬼魅般的躯壳包裹着热情的灵魂,被艺术之神唤醒时,便光芒四射地疯狂演奏,辉煌的音乐照亮整个大厅。拉赫玛尼诺夫甚至在写这部狂想曲的同时就在考虑把它搬上芭蕾舞台,他提供了芭蕾剧情构思,编舞导演当然又是芭蕾大师福金。

《帕格尼尼主题狂想曲》表现的是一位狂热的浪漫派艺术大师的艺术个性,也是拉赫玛尼诺夫自己的写照,他消瘦清癯,表情忧郁,举止矜持,不苟言笑,登台演出则激情迸发,高贵而尊严,这是他的性格特点,也是他的艺术个性。他尊崇古典浪漫传统,厌恶庸俗的艺术趣味,他青年时代写的升C小调前奏曲名扬海外,移居美国后只要一有演出,观众便一定要求加演这首前奏曲,使他对自己的这首杰作产生了怀疑,他认为这首前奏曲里一定有某种东西迎合了庸俗的趣味,于是,他开始憎恶这首作品。

拉赫玛尼诺夫1917年移居美国,按照民族主义的理论,他应该就此失去了灵感,写不出什么东西了。他创作的新作品的确不多,但这不能印证这种断言,因为拉赫玛尼诺夫把主要精力用于演出,作品自然就少了。他写《帕格尼尼主题狂想曲》时已六十有余,这不是创作的最佳年龄,但他的热情并没有减退,仍然写出了堪称经典的杰作。

维尼亚夫斯基：《莫斯科的回忆》

19 世纪波兰小提琴家亨利克·维尼亚夫斯基是一位具有辉煌技巧的演奏家，在浪漫主义炫技表演艺术流派中，是继帕格尼尼之后又一位能够标新立异的人物，他不仅是演奏家，也是作曲家，但他的创作范围只限于小提琴音乐方面。《莫斯科的回忆》是维尼亚夫斯基 18 岁时写的小提琴幻想曲，是他早期代表性作品。

维尼亚夫斯基 1835 年生于波兰的卢布林，父亲是医生，母亲善弹钢琴。这个家庭的孩子个个具有音乐才能，亨利克尤显突出。他六岁起便爱上小提琴，八岁已能参加四重奏的演奏。八岁时母亲带他投考巴黎音乐学院，这所世界闻名的音乐学院有一条清规戒律，不收 12 岁以下的外籍学生，在此之前，巴黎音乐学院曾经拒绝过少年李斯特的入学请求，但是，这次院长奥柏破例收下了维尼亚夫斯基。三年后毕业时，他以辉煌的技巧和深刻的理解力演奏了维奥蒂《第 17 小提琴协奏曲》，获毕业比赛第一名，这时他只有 11 岁，尚不到巴黎音乐学院的入学年龄。毕业后维尼亚夫斯基继续跟原来的老师学习，13 岁时和他弹钢琴的弟弟一起到俄国、芬兰和波罗的海国家巡回演出，获得了广泛的声誉。15 岁时他再次入巴黎音乐学院学习作曲。

维尼亚夫斯基的一生与俄罗斯结下了不解之缘，这并不是因为他的祖国那时正被沙俄帝国吞并大部分，而是因为 19 世纪中叶以后，俄罗斯的文化逐渐发达，文学、美术、音乐都有很大发展，彼得堡已成为欧洲的文化艺术名城。从 1851 年到 1859 年间维尼亚夫斯基多次到俄罗斯演出，在俄国，他与钢琴家鲁宾斯坦兄弟





二人结成毕生好友,他病重时就住在柴科夫斯基的赞助人梅克夫人家里,他最终病逝在莫斯科。和一些早慧的天才音乐家一样,维尼亚夫斯基也未能尽享天年,不满45岁就离开了人世。

在俄国的访问演出使维尼亚夫斯基声名远扬,人们为他的绝技而倾倒。但是,在俄国留下的也并不都是愉快的回忆,有时甚至陷入难堪的境地。一件意外的事情曾使他被迫离开莫斯科,也正是因为离开了莫斯科,才有了他的小提琴名曲《莫斯科的回忆》。

那是在1852年,维尼亚夫斯基在莫斯科与著名的捷克女小提琴家维尔玛·内鲁达联袂举行音乐会。内鲁达是一位才华横溢的天才少女,比维尼亚夫斯基小3岁,她的演奏以朴实严谨见长,善于演奏经典作品,她后来被德国皇后授予“小提琴女王”的称号。维尼亚夫斯基与内鲁达的音乐会可谓是珠联璧合,一个炫技的浪漫派,一个严肃的古典派,两人都是名噪一时的小提琴翘楚。上半场由维尼亚夫斯基先登台,演出很成功。下半场内鲁达演奏得也很出色,人们反响很热烈。但是观众里有一位俄国将军发出很粗鲁的喧哗,肆无忌惮地高声与人谈话,这种举动引起了维尼亚夫斯基的反感,他举起弓子在那位将军的肩上敲了敲,叫他安静下来。将军是一位尊贵的客人,维尼亚夫斯基触犯了将军的尊严,第二天就接到命令,限他24小时之内离开莫斯科,他被驱逐出这个曾给他留下美好印象的城市。

离开俄罗斯以后,维尼亚夫斯基还时常回忆起俄罗斯,那广袤的森林草原、淳朴的民风、丰富多彩的俄罗斯民间音乐仍然令他神往,古老的都城莫斯科更是勾起他许多美好的回忆,于是,他写了小提琴曲《莫斯科的回忆》。

《莫斯科的回忆》应该是为小提琴与乐队所写,但乐曲主要内容是由独奏小提琴表现,而且小提琴技巧运用得淋漓尽致,有很高的演奏难度。所以,人们历来把这首乐曲当作小提琴曲对待,一般的演出和出版的唱片也多是钢琴伴奏的小提琴独奏。

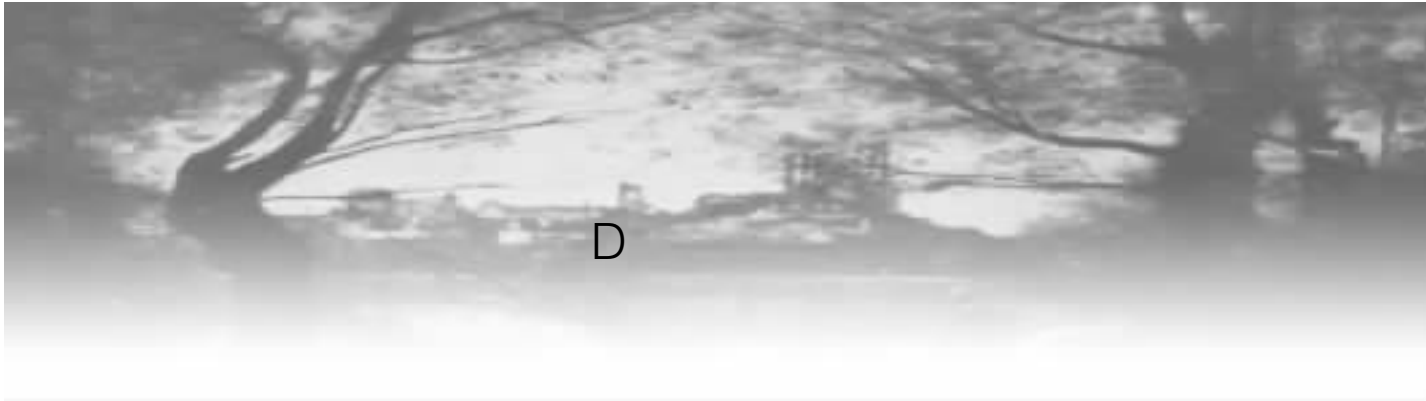
《莫斯科的回忆》是一首小品,全曲演奏下来大约九分钟,音乐的主题采用了一首俄罗斯民间歌曲《红纱拉纺》,或者叫《红衣裳》。这首歌曲在俄罗斯家喻户晓,几乎是会讲俄语的就会唱,20世纪50年代介绍到中国,也曾经流行过。歌词



大意是说母亲为女儿缝制了出嫁的婚纱,问女儿想找个什么样的新郎,女儿却躲闪着说自己还不想出嫁,想继续享受无忧无虑的快乐生活。这首歌旋律简朴舒缓,有一种古朴雄厚的韵味。它的曲调和歌词使人设定出一个最普通的民间风俗场景:漫长的冬夜里,妇人和姑娘们围坐在炉边做针线活儿,慢声哼唱着从老祖母那儿学来的歌,打发冬夜的寂寞。有许多俄罗斯和苏联作曲家把这首民歌改编或采用到自己的作品里,苏联的小提琴教材里也有根据《红纱拉纺》改编的初级曲目。维尼亚夫斯基的《莫斯科的回忆》是这些改编曲里最有特色的一首,乐曲大量施展小提琴技巧,用小提琴独有的表现力和语句方式在这首民歌简单朴实的旋律上铺张开,使音乐既华丽富于浪漫气息,又不失原有的朴实雄厚,很有意境。在音乐中采用了帕格尼尼式的泛音和拨奏手法,浪漫气息尤显突出,尤其是人工泛音奏出的主题在分解和弦的衬托下显得轻灵飘逸,很富有诗意。维尼亚夫斯基不是民族乐派作曲家,但这首幻想曲却完整地保留着民族风格,同时把他在巴黎接受的法国音乐文化的优美雅致融合在一起,使这首乐曲具有很高的艺术价值。欣赏这首乐曲,品味其中雄厚的俄罗斯气息,很容易使人联想起希什金、列维坦、萨伏诺索夫的俄罗斯风景画,屠格涅夫的散文和涅克拉索夫的诗。

维尼亚夫斯基的《莫斯科的回忆》不是经常性的音乐会曲目,他的《第二小提琴协奏曲》是演奏家们的保留曲目,他的随想曲是音乐学院小提琴学生的必修教材。

维尼亚夫斯基少年时期即以炫技派风格登上乐坛,终其一生也没有背离这一流派。他对帕格尼尼的名曲《威尼斯狂欢节》非常尊崇,曾以它为范例写过一首《俄罗斯狂欢节》。临终时,他在病床上对守护在身旁的作曲家尼古拉·鲁宾斯坦和小提琴教授奥尔说:“请你们两位记住,《威尼斯狂欢节》正在随着我一道走向死亡。”在维尼亚夫斯基身后,由帕格尼尼开创的一代小提琴表演艺术流派便逐渐退出了历史舞台。



肖邦：《降 D 大调前奏曲》（雨滴）

一提起肖邦这个名字，人们自然会同时想到女作家乔治·桑。在音乐家传记作家的笔下，乔治·桑是一个古怪的人，她吸烟、喝烈性酒、着男装，她风流任性，在与肖邦同居之前有过类似关系的有钢琴家李斯特、诗人缪塞、孩子的家庭教师；她自私乖戾，与肖邦交往只是用来装饰自己，她粗暴的举止使肖邦无法安心创作，并且在 39 岁时夭亡。然而，这只是一面之词，在文学家传记作者的笔下，肖邦则是一个女性化的男人，他多愁多病，靠着乔治·桑母亲般的呵护活着，这个在键盘上浅吟低唱的客厅钢琴家拖累着乔治·桑，使她在文学的道路上中途而止，没有攀上最高峰。其实这两种说法都是偏颇的结论，他们出于感情用事忽略了这样一个事实：在肖邦与乔治·桑同居的 8 年里，肖邦处于一生中创作的旺盛期，他的著名作品几乎都在这个时期创作，而乔治·桑的几本重要的小说也都在这几年中写下，同肖邦分手以后她从事的主要是社会活动，已经与文学关系不大了。

肖邦 1831 年来到巴黎，当时的巴黎既是钢琴艺术的中心，又堪称是 19 世纪浪漫主义运动的中心，一大批艺术家云集在这里，巴黎正是肖邦施展才华的地方。

巴黎音乐界很快就开始赞美肖邦，在他的周围聚集了一群艺术家，包括钢琴家李斯特。1835 年肖邦遇见了他童年时的朋友沃津斯基伯爵一家，对伯爵小姐马丽亚·沃津斯卡亚的爱情完全占据了肖邦的心。不幸的是肖邦竟因为严重的肺病而错过了这次姻缘，而且，身体和精神都遭到严重的损伤，只留下一首使沃津斯卡亚伯爵小姐这个名字至今还有人知道的《告别圆舞曲》。

这次打击造成了肖邦与乔治·桑增加接触并能自由结合的契机。女作家乔





治·桑是一位激进的女权主义者,不仅她的作品,连她的行为方式都有意识地向保守的社会意识示威。经李斯特介绍,她认识肖邦以后,乔治·桑从肖邦的钢琴里洞悉肖邦的内心世界。当她独自去拜访肖邦时,寡言少语的肖邦用钢琴与乔治·桑交流,他只要一触到琴键,就好像在滔滔不绝地诉尽生平不快意,乔治·桑从琴声里悟出肖邦的情愁与乡愁。

1838年秋天,肖邦的病情恶化,为了换一个环境为肖邦养病,乔治·桑带着肖邦和自己的两个孩子到西班牙的马约卡岛疗养。这是个地中海上的岛屿,气候很好,但是不幸,他们住了不久便赶上雨季,肖邦因感冒而病情进一步恶化。岛上的居民看到肖邦的样子,生怕传染病在岛上传播,便不准他们住在村镇里,他们只好住在山上一座古老的修道院里。

这所修道院是中世纪的建筑,已经很不宜居住,既透风又漏雨,寒冷潮湿,肖邦住这样的地方情况可想而知。在他写给友人的信中,称自己已经病入膏肓,甚至将不久于人世。但是从这个时期肖邦的创作来看,情况也许还不至恶化到这种地步。他的《降D大调前奏曲》就是在马约卡岛上写的。

肖邦与乔治·桑和两个孩子住到修道院以后,生活用品都由乔治·桑到六公里以外的市镇上去采购。有一天乔治·桑去买东西,恰逢天降大雨,阻隔在外不能回来。病中的肖邦独自躺在家里,听着风声雨声,又寂寞又担心,房子漏雨,滴滴答答的水声令人心烦。肖邦自从与乔治·桑同居以来,生活上事事都由人照料,事实上已离不开乔治·桑的关怀,病中客居在海岛上古老的修道院里,风声雨声,催人愁肠百结,他索性起身,写他早在计划中的《前奏曲集》。屋檐滴落的雨滴声恰好提供给他一个单音节奏型,就着这个音型,肖邦一口气写完了这首著名的前奏曲。

模仿巴赫《十二平均律钢琴曲集》为钢琴写前奏曲,是肖邦早就构思过的计划。肖邦对巴赫、莫扎特等古典作曲家的音乐非常尊崇。作为钢琴家,他对巴赫的《平均律钢琴曲集》更是视为“钢琴圣经”。他按照《平均律钢琴曲集》调性研究的思路,一个调一个调排列着写下去,也写了24首。所不同的是肖邦只写了前奏曲而没有写赋格,而巴赫是在赋格前面前置了前奏曲。

前奏曲是一种自由结构的短曲,15、16世纪就已经有了,到了巴洛克时期发

展成赋格、器乐组曲等结构严谨的乐曲的引子。19 世纪浪漫主义音乐的发展使前奏曲游离出来 ,成了独立的器乐形式 ,音乐也带有浪漫色彩。肖邦的 24 首前奏曲堪称是浪漫主义的前奏曲的典范 ,每一首都形象鲜明的性格小品 ,乐思简练 ,形式完美 ,被人称之为浪漫主义的音乐格言。这些前奏曲后来都被后人加上标题 ,这些标题虽然不十分准确 ,有的甚至很牵强地联系作者的生活经历 ,但是 ,从作品的内容来看 ,也还颇有几分接近。肖邦在马约卡岛那个雨夜写的第 15 首降 D 大调前奏曲 ,始终贯穿着持续的同音反复 ,并伴随着单调的节奏 ,有如雨滴落地 ,被人加上《雨滴》的标题 ,就很形象。

《雨滴》是肖邦的前奏曲里流传甚广的一首。乐曲的音乐形象虽比较单一 ,但仍有许多细腻的变化 ,乐曲十分抒情 ,歌唱性的旋律伴随着清纯的雨滴声 ,仿佛是雨夜里飘荡的无言歌 ,充满浪漫气息。

乔治·桑曾给肖邦的前奏曲作了一些文字描写 ,这些文字也很美 ,可以帮助人们了解肖邦当时创作的背景 ,对理解音乐内容也有所帮助。





拉罗：《西班牙交响乐》

西班牙国土面积 50 余万平方公里,偏在欧洲西端,是欧洲第三大国。西班牙是连接欧洲与非洲的交通枢纽,又是早期航海国家。因此,西班牙文化外来成分很多,除历史上的古希腊、罗马文化和基督教文化外,阿拉伯文化和吉卜赛文化都在这里留有明显印记。所以,西班牙音乐极为丰富多采。西班牙人性格热情豪放,能歌善舞,许多西班牙民间舞蹈音乐被欧洲古典音乐家采纳,如“恰空”、“萨拉班德”、“波列罗”等。西班牙民间舞蹈给西班牙音乐留下了独特的“西班牙节奏”,西班牙人的豪放性格加上吉卜赛音乐的伤感,形成了西班牙音乐色彩斑斓热情奔放又隐含忧伤的特殊风格,有音乐评论家概括西班牙音乐的性格是“阳光下的阴影”,指的是热情豪放和黯然神伤的性格二重组合。

西班牙音乐不同于德奥古典传统和意大利各乐派传统,它独具特色,有热情的浪漫气质,成为丰富的音乐文化资源,有许多 19 世纪音乐家都从西班牙音乐另辟蹊径,吸收西班牙音乐因素或以西班牙为题作曲。拉罗的《西班牙交响乐》就是这样一部作品。

拉罗是法国作曲家,生于 1823 年,卒于 1892 年。拉罗少年时曾学过小提琴和大提琴,年龄稍长想以音乐为业,遭到家庭的严厉反对,16 岁时离家出走,到巴黎去寻他的音乐





梦。拉罗在 23 岁时开始创作,但没有写出过引起人注意的作品,直到 43 岁时,他的一部歌剧参加抒情剧院的比赛获第三名,才引起了歌剧界的注意。但是,拉罗在音乐上所做的努力主要是在器乐方面,他在管弦乐创新方面做了许多有益的尝试,在协奏曲方面成就很高。拉罗不是多产的作曲家,却能开一代风气之先,他率先采用西班牙民间素材作为自己的作品主题,引起其他法国音乐家效尤。

拉罗的成功之路非常漫长,这是因为 19 世纪中期第二帝国时期法国音乐趣味的庸俗。拉罗直到 50 岁时,由著名小提琴大师萨拉萨蒂演奏了他的小提琴协奏曲才一举成名。第二年萨拉萨蒂又演奏了他的《西班牙交响乐》,又一次震动了法国音乐界,这部作品至今仍然是激动人心的杰作,经常在音乐会上演奏,由 20 世纪小提琴家录制的唱片也有许多版本行世。

拉罗的《西班牙交响乐》是专为西班牙小提琴家萨拉萨蒂所写。萨拉萨蒂是 19 世纪各国音乐界公认的最杰出的小提琴演奏家之一。他的技巧轻灵多变,音色纯净恬美,有特殊的个性魅力。萨拉萨蒂不仅是演奏家,也是作曲家,他写的小提琴曲《吉卜赛之歌》和《卡门幻想曲》是音乐爱好者非常喜欢的曲目。拉罗是萨拉萨蒂的朋友,他对萨拉萨蒂的精湛演奏技艺十分着迷,尤其是他的节奏技巧,很适合表现西班牙节奏的韵律,于是拉罗为他写了《西班牙交响乐》,而萨拉萨蒂又是西班牙人,这样的合作就没有不成功的道理了。

《西班牙交响乐》并不是一部曲式意义上的交响曲,它共分成五个乐章,每个乐章并不按照交响曲的要求结构。事实上,19 世纪中期以后的作曲家已经很少有人遵循德奥古典交响曲的范型写交响曲了。《西班牙交响乐》虽然采用了五个乐章,但实际上是一部地道的小提琴协奏曲,人们历来把它划入协奏曲一类。

《西班牙交响乐》的五个乐章组合颇似一组西班牙风格的套曲,每个乐章是一种西班牙舞蹈节奏,但民族舞蹈节奏的采用还不是这部作品的主要成功之处,拉罗深得西班牙音乐精髓的,是他把西班牙音乐的性格特征表现得淋漓尽致,其中渲染铺衍得最为精彩的是第一乐章。乐曲由豪放刚烈的第一主题和感伤的第二主题对比交织,既有华丽的绚烂,又有悲戚的低徊,音乐不断推向辉煌的顶峰,顷刻又跌落入悲凉的深渊,大幅度的跌宕起伏刻画出西班牙人热情奔放中暗藏的伤感,具有感人至深的浪漫主义魅力。《西班牙交响乐》是拉罗唯一一部传世杰作,仅此足矣。

舒伯特 :b 小调《第八交响曲》(未完成)

舒伯特一生共创作艺术歌曲 600 余首,他的歌曲艺术在欧洲音乐史上标志着一个时代的开端。因此,有些人称舒伯特为“歌曲之王”,但这是很不确切的。舒伯特生年苦短,还没有进入人生最成熟的阶段就夭亡了。但是,他的音乐创作遍及所有的音乐体裁和形式,从数量上说,他的器乐作品远超过他的声乐作品。与贝多芬相比,舒伯特交响乐的数量甚至超出一部,达到十部之多(其中一部遗失)。而 19 世纪除他之外的任何一位音乐家的交响乐都没有超过“九”这个数字。舒伯特写出第八交响曲的时候只有 25 岁,在这个年龄上贝多芬还没有写出一部交响曲。

舒伯特写《第八交响曲》是在 1822 年,奥地利格拉茨城的爱乐协会赠予舒伯特名誉会员称号,他便把这首 b 小调交响曲赠给对方作为回报。这部作品的手稿交出以后便没有下文,爱乐协会的演出记录上并没有这部作品的演出记载。

1865 年,维也纳音乐之友协会筹办维也纳古典作品演奏会,乐队指挥赫尔贝从舒伯特生前好友那里打听到舒伯特的兄弟家里藏有一部交响乐草稿,立即去找,这才发现了湮没多年的《第八交响曲》。这年的 12 月,维也纳爱乐之友协会首演舒伯特《第八交响曲》,这时离舒伯特去世已隔了 37 年。

《第八交响曲》的遗稿只有两个乐章,而交响曲通常是四个乐章。根据发现遗稿时另外一些残稿,人们认为这是一部尚未完成的作品,于是,便把它叫做《未完成交响曲》。1928 年,为纪念舒伯特逝世 100 周年,有人竟提出要征集《未完成交响曲》的续稿,这件狗尾续貂之事也真的有人响应,并收到一些乐谱,最后经委员会审定,这些稿件都离原作相去甚远,这件煞风景的事情这才算是放下了。





由于人们认为这是一部未竟之作,便引起种种假设和猜想,甚至“考证”出一些浪漫缠绵又伤感的故事,以此为题材还产生过小说和电影。舒伯特在那里的形象是贫困潦倒,得不到社会承认,苦恋失败,贫病交加,最后怀抱着没写完的交响乐手稿死去。事实并非如此,舒伯特的这部交响曲写于1822年,六年以后他因病去世,在这六年多时间里,他完全有时间完成这部作品。

不管传记作家们的臆测和杜撰,听听音乐家们对《未完成交响曲》的看法,可以帮助我们更好地理解这部交响曲。德国作曲家勃拉姆斯这样说:“这部乐曲在形式上似乎未完成,但它绝非未完成。这两个乐章都很充实,那优美的旋律使每一个人的灵魂都被无限的爱所拥抱,任何都不可能无动于衷,它用充满了温暖和亲切的爱语言向我们低语,如此具有大众的魅力,我从未听过。”勃拉姆斯这一番话可谓是一语中的,打消了人们继续在“未完成”这个并不存在的谜阵里兜圈子的种种猜想。《未完成交响曲》是世界上许多著名乐团的保留曲目,指挥过这部交响曲的指挥家们都有这样的同感,即舒伯特在这两个乐章里已经表达出了他所要说的一切。

舒伯特作为欧洲19世纪浪漫乐派的开拓者,不仅用他的几百首歌曲塑造出如诗的浪漫主义风格,他的大量器乐作品和交响乐也在同一开创维也纳古典乐派之后的新空间,《未完成交响曲》在这方面尤为突出。抒情性是舒伯特赋予交响乐的新品质,也是浪漫主义交响曲最重要的特点,在《未完成交响曲》里舒伯特已经完全为浪漫乐派做出了示范。

《未完成交响曲》只设两个乐章,两个乐章之间没有十分明确的对比,整部作品的基本情调是忧郁伤感的,这是作品一开头的引子就定下的格调。音乐的主题就像是直接从歌曲里走出来一样,使用的手法完全是歌曲式的而不是传统的交响乐结构原则,两个主题并不冲突,而是相互对比,音乐的展开也不借助于交响乐的基本手法,而是独特的歌曲手法,由曲调和伴奏音型构成。由于这样的特点,传统交响曲里特有的戏剧性冲突便无法登场,而音乐则是在沉思幻想和阴郁的抒情中进行。

《未完成交响曲》的音乐具有忧郁沉思的情调,幻想性的抒情也表现了对生活的热爱和渴望,并渴求从人的困难和悲伤中求得解脱。舒伯特在交响曲里以表现个人感受为抒情性基础,着重于感情的倾诉,这是浪漫乐派最根本的艺术特点。

罗西尼 :歌剧《塞维利亚的理发师》

歌剧《塞维利亚的理发师》是意大利作曲家罗西尼的代表作之一。这部歌剧与莫扎特的《费加罗的婚礼》是上下部,剧中主要人物是相关联的,剧情分别是两个不同的故事。这两部歌剧均取材于法国戏剧家博马舍的话剧“费加罗三部曲”。《塞维利亚的理发师》是第一部,《费加罗的婚礼》为第二部,莫扎特的《费加罗的婚礼》要比罗西尼的《塞维利亚的理发师》早出 30 年,这两部歌剧同样是音乐史上的名作。

《塞维利亚的理发师》故事发生在西班牙的塞维利亚,阿尔玛维华伯爵热恋上美女罗西娜,想方设法与她会面。夜间,当罗西娜出现在阳台上,伯爵唱起抒情的小夜曲表达爱慕之情。罗西娜的保护人巴尔托洛医生是个狡猾而吝啬的老头子,他早对罗西娜用心不良。巴尔托洛发现了罗西娜与伯爵的恋情,千方百计加以阻挠,并对罗西娜严加看管。伯爵的仆人费加罗巧施妙计,让伯爵化装成醉酒的士兵投宿到巴尔托洛医生家。几经周折,罗西娜和伯爵终于在费加罗的帮助下举行了婚礼。

《塞维利亚的理发师》在欧洲是一部名剧,曾经在 1782—1786 年间有四个歌剧版本出现,人们对它的剧情很熟悉。1816 年罗西尼谱写的歌剧版本在罗马上演时,考虑到罗马城的教会势力和贵族们会反对这出喜剧,罗西尼没有使用《塞维利亚的理发师》这个名字,而是用的博马舍最初使用过的剧名《防不胜防》。但是糟糕的情况还是防不胜防,首演在罗马的雅典剧场举行,剧场里几乎发生骚乱。第一幕刚刚开演,观众就开始喝倒彩,随着演出的进展,人们闹得越来越厉害,吹口哨、跺地板、高声吼叫,局面混乱得无法收拾。罗西尼早有思想准备,知道反对他的人会来捣乱,却没料到他们会搞得这么过分。罗西尼面对这些不怀好意的人的起哄非常气愤,他想站起来试着平息一下,立刻就被强大的声浪压倒。从局面



上看,首演遭到了惨败,不过罗西尼也许是识破了这只不过是怀有敌意的人的阴谋,也许是对自己的歌剧信心十足,他对首演的失败泰然处之。当晚散场后演员们回到旅馆时,看到罗西尼居然已经安然入睡。果然,歌剧再次上演时便取得了巨大的成功,性格开朗、热情的罗马人在演出结束后还举行了火炬游行。同一出歌剧在同一城市演出的结果出现了天壤之别,说明它的社会价值和艺术价值都是不可估量的。



罗西尼是一位多产的音乐家,从1807年到1829年间共完成了38部歌剧和若干器乐曲和康塔塔。从他开始音乐活动的时候,意大利歌剧文化正面临着危机。19世纪以前意大利歌剧在整个欧洲形成大一统的地位,19世纪各国民歌剧都找到了自己发展的道路,而在歌剧的发源地,歌剧却正在衰微,意大利正歌剧为了迎合某些流于形式的欣赏趣味,成了歌唱家竞技的舞台,喜歌剧则蜕变成宫廷贵族消遣的闹剧。罗西尼的歌剧创作起到了逆挽颓风的作用,他在正歌剧和喜歌剧两个方面都创作出优秀作品,被誉为意大利歌剧艺术的复兴者。在他那些令人忍俊不禁的喜歌剧里包含着机智的讽刺,《塞维利亚的理发师》是这方面的代表作。在正歌剧方面他通过一些历史题材贯串着民族解放的思想,《威廉·退尔》是罗西尼正歌剧的创作顶峰。

1822年罗西尼随歌剧院出国演出,他的歌剧在音乐之都维也纳引起了轰动。在维也纳罗西尼见到了贝多芬,贝多芬和他谈到《塞维利亚的理发师》这部歌剧时,告诉他应该多写这样的作品。但是,罗西尼并没有接受贝多芬对他的祝愿,在1829年写出了他的最后一部歌剧《威廉·退尔》之后,便在37岁大好年华的时候停止了创作,法国大作家司汤达讥讽他是“年轻的隐士”。

罗西尼在世界著名音乐家里是得以尽享天年的一位,他在世72岁,后35年却几乎任何东西也没有写。是什么原因使罗西尼在创作如日中天的时候突然搁



笔的呢？有人说他是江郎才尽，再也写不出东西，便明智地隐退了。这种猜测显然缺乏根据。奥地利音乐学家格劳特的名著《歌剧史》里评论罗西尼说：“在创作感人至深而又充满力量的旋律的才能方面，至今没有任何一位作曲家能与罗西尼并驾齐驱。”罗西尼堪称是一位旋律师，他有创作无穷无尽的曲调的才能，乐思枯竭不会是他封笔的原因。此中原因可以从罗西尼的性格和日常生活方式来推测。他写全部《塞维利亚的理发师》只用了13天时间，这里没有金钱的原因，没有歌剧院老板和出版商压榨的原因，与他同时代的一位意大利作曲家说这只是由于他的懒惰，因为不到最后他是决不动

笔的。罗西尼的传记作者贝拉斯·布里勾勒出他一天的生活，令人很难相信这是一位多产的歌剧作曲家。罗西尼每天要睡到中午才起身，经过两三个小时懒散的梳洗打扮和用餐后，就去找他的老师——后来成为他妻子的西班牙著名女高音歌唱家柯尔布朗，下午是泡咖啡馆翻阅报纸，消磨到晚上就去和他的狐朋狗友共进晚餐，晚饭后到剧场去讨好观众席上的太太小姐们，说一些机智俏皮的笑话，尽情欢乐到午夜，回到家里便昏昏入睡，鬼混一天什么也没干，活脱一个浪荡公子。罗西尼从不作曲，是一位即兴喜剧作家，他即兴创作的本领丝毫不亚于舒伯特。但这种创作方式决不会持续长久，很少有中年以上的作曲家会懒散地等待乐思的突然光临。

罗西尼在音乐家里是一位幸运者，他没有遭到过贫困与孤独的折磨，30岁已经在欧洲各国享有盛誉，优厚的报酬和音乐界名人的地位接踵而至，他过着富足的生活，被委任为巴黎意大利歌剧院总监，又被任命为皇家作曲家。他不必为了金钱而签创作合同，可以把时间用在提携年青音乐家上，著名作曲家贝利尼、多尼采蒂、梅耶贝尔都得到过他的帮助。这时的罗西尼已不再是多产的歌剧作曲家，而成了一位功成名就的歌剧泰斗。



罗西尼三十多岁就成了艺术界泰斗人物，而此后的四十年里仅仅在文艺沙龙里消磨时光。



塔尔蒂尼 :c 小调奏鸣曲《魔鬼的颤音》

艺术创作思维是一个复杂的心理过程。艺术灵感的产生不可强力而致,它经常在艺术家毫无准备的情况下突然光临,如果不能在这一刻捕捉住灵感的闪光,它又会杳然而去。古今中外关于艺术家梦中获得灵感的轶话很多,梦中成诗、梦中作画、梦中得曲的故事不胜枚举,小提琴音乐史上的名曲《魔鬼的颤音》就有这样一段轶事。

小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》是18世纪意大利小提琴家塔尔蒂尼的传世之作,关于这首乐曲的产生,作者有详尽的叙述,他是这样说的:“这是在1713年的一个夜里,仿佛我的灵魂被出卖给了魔鬼。这魔鬼对我的每一个愿望都未卜先知。一次,我想把我的小提琴给他,看他能不能演奏点有趣的东西。当我听到如此美妙、如此巧夺天工简直是人类幻想的大胆的驰骋的奏鸣曲时,我是多么惊异不止啊!我几乎屏着呼吸沉醉于这美妙的音乐之中。突然我的梦醒了,我立即抱着小提琴,竭力把我梦中听到的哪怕是几个音记住也好,但全都是枉然。”

塔尔蒂尼当然不可能把他睡梦中听到的音乐记录下来,他却能捕捉住那一瞬间的灵感,把客观的表象和主观意象结合的产物用音符表现出来。于是,产生了《魔鬼的颤音》。塔尔蒂尼说:“我在这魔力的影响下创作的特点是我写得最好的作品,我把它叫做《魔鬼的颤音》。”塔尔蒂尼是幸运的,假如他当时不能牢牢抓住那几个有意义的音型,那么这首名曲将永远不会产生。中国古代有一个笑话,说的是一个人从梦中醒来,向妻子诉说他在梦中吃什么样的酒席,看什么样的大戏,他的妻子嘲笑说那你再接着做梦吧,酒席和大戏都还没散呢。而梦是不可能接着





做的。塔尔蒂尼在事后说：“如果我完全忘记了那一夜所经历的奇迹，以致终于在
我的创作中失去这奇异和伟大的作品，那我将砸碎自己的乐器，永远与音乐决裂。”

塔尔蒂尼讲述了一个浪漫色彩的音乐故事，而塔尔蒂尼本人的音乐生活也同样具有传奇色彩。塔尔蒂尼 1692 年生于意大利佛罗伦萨一个名门贵族家庭，父母希望他成为神职人员，由圣菲利波教堂的神父负责他的教育。塔尔蒂尼生性豪猛、性格冲动，不是个当修士的材料，父母又转送他学法律。在帕都瓦大学学法律期间，他把时间主要用来钻研小提琴演奏技术，结果学业荒疏。这且不算，他还热衷于剑术，多次与人决斗，拔剑相向。他的父亲由不得他这样胡闹，便断绝了他的经济来源。塔尔蒂尼仍不思悔改，凭着自己一手好提琴，靠教琴为生，过起了独立生活。不料教琴又出了乱子，他的学生里有一位是当地极有权势的红衣主教的侄女，塔尔蒂尼与她厮混久了，双双坠入情网，以至私订终身。由于他们俩的婚姻没有得到女方保护人红衣主教的同意而触怒了主教大人，夫妇二人遭到驱逐。塔尔蒂尼怕担上拐带人口的罪名，就隐姓埋名，藏在阿西西的一所修道院里避祸，恰好作曲家博埃莫也寄居在这所修道院，塔尔蒂尼得以跟他学习作曲和音乐理论。在修道院的日子里，他还潜心于小提琴演奏技巧，水平有了很大提高。1713 年塔尔蒂尼写《魔鬼的颤音》时正在修道院里隐居，那时，他除了刻苦钻研音乐别无出路，昼思夜想之下，做了那样的梦也在情理之中。

小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》分为四个乐章，采用了当时流行的“慢、快、慢、快”的布局结构。第一个慢乐章是西西里舞曲风格的抒情曲，曲调亲切柔和，富于田园气息，第二乐章是有力的快板，节奏性强，富于激情，紧接着是慢板，这就是作者称之为“魔鬼的颤音”的乐章。小提琴发挥双音技巧，一条弦奏出持续的长颤音，另一条弦奏出分解和弦构成的主题，音乐很是华丽。

《魔鬼的颤音》是历代小提琴演奏者修习的曲目，到本世纪有小提琴大师克莱斯勒加了华彩乐段，乐曲更加流光溢彩，引人入胜。

《魔鬼的颤音》虽已流传了近三个世纪，却并不代表塔尔蒂尼的最高成就。当年塔尔蒂尼因写了这首乐曲而名噪一时，那位权倾一方的主教大人也原谅了他，塔尔蒂尼开始了职业音乐家生涯。当他应邀到威尼斯演出时，听了威尼斯学

派的维拉契尼的演奏,自叹弗如,从此更加刻苦钻研,终于又有了新的突破。

塔尔蒂尼一生共写有奏鸣曲、协奏曲、交响曲等多达 300 部,此外还有许多关于小提琴演奏技巧的专著,还有六部关于乐音问题的专著。他在《弓法的艺术》里创造的 50 种不同弓法的变奏,是专用练习曲的首创,他对双音的音准问题有科学的研究,还对小提琴弓子加以改进,使之更加有利于演奏高技巧的音乐。

塔尔蒂尼在音乐史上的另一贡献是创建帕都瓦小提琴学校,培养出一批名演奏家,成为全欧洲著名的小提琴教学中心,形成了小提琴音乐史上的帕都瓦学派。





格里格：《培尔·金特》组曲

挪威作曲家爱德华·哈格路普·格里格，生于1843年，卒于1907年，是19世纪民族主义乐派在北欧的主要代表之一。管弦乐组曲《培尔·金特》是具有民族浪漫主义色彩的典范之作。

挪威与丹麦、瑞典等北欧国家地处欧洲北端，这里经济、文化、艺术发展缓慢，远远落后于西欧发达国家。19世纪中叶以后，由于欧洲资产阶级革命的冲击和带动，北欧的社会发展开始加快，经济、文化都有相当的进步。这个时期北欧各国涌现出一批具有世界性影响的思想家和艺术家，如丹麦的安徒生和文学批评家勃兰兑斯，瑞典的戏剧家斯特林堡，在挪威则有戏剧家易卜生和作曲家格里格。

挪威的历史又与瑞典、丹麦的历史不同，挪威曾经是瑞典的从属国，不像瑞典和丹麦在历史上曾经强盛过。挪威是高纬度国家，气候寒冷，有三分之一的国土在北极圈内，国土面积虽不大，海岸线却很长，且海岸险峻，多峡湾，便于藏匿。挪威是传统的航海国家，不但善航海，也惯出海盗。从中世纪开始，就有横行于欧洲沿海的海盗出没，他们四出劫掠，杀人越货，挪威海岸就是他们的老巢之一。这些海盗被称作“诺曼”，就是北方人的意思，而挪威的国名，意思是“北方之路”。挪威人的性格深处也残留着海盗时期的冒险精神和不务正业的恶习。

19世纪欧洲浪漫主义运动波及北欧以后，这里对浪漫主义的反响主要是民族主义。民族主义文化一方面是挖掘民族传统，张扬民族意志，另一方面也有民族精神的自省。剧作家易卜生的名剧《培尔·金特》剧本写于1874年，易卜生邀请格里格为戏剧写配乐，格里格用了两年时间为《培尔·金特》写了22段配乐。格里格的音乐生动地表现了剧中的情节、人物和戏剧性环境，构思精巧，音乐内容生动，起到了烘托舞台效果的作用，为《培尔·金特》的演出成功起了很大作用。



培尔·金特其实是村里的一个无赖

有的评论家甚至说《培尔·金特》之所以享誉世界,主要功劳全在于格里格,而不在于易卜生。这个说法也过于偏颇。《培尔·金特》上演十年之后,格里格从戏剧配乐中选出八段音乐,编成两部组曲,《培尔·金特》第一组曲和第二组曲。

《培尔·金特》的剧情是这样的:村子里的青年培尔·金特,自幼与母亲奥塞相依为命,虽然已经二十岁,可是终日游手好闲,不事劳作,既懒惰又痴心妄想,穿得破破烂烂,还口称要当皇帝,尽干些不着边际的事,村里的人

都不爱理他。培尔·金特本来与青年姑娘苏尔维格相爱,可是不知什么鬼催的,他在人家的婚礼上把新娘英格丽德拐走,带到了山里。在山里过了一段日子,培尔·金特又抛弃了英格丽德,与山妖的女儿搭上了。为了继承山妖的王位,他装上尾巴,放弃了做人的尊严,在山里与妖魔鬼混。为了找回儿子,妈妈奥塞和情人苏尔维格一起敲钟,钟声震垮了山神殿,培尔也被震醒,才恢复了人格。回家以后,培尔与苏尔维格生活在一起,可是妖女又带着她与培尔生的孩子闹上门来,培尔再次离家出走,到海外去寻找财富。他到过摩洛哥贩卖黑奴,深入过阿拉伯,梦想成立培尔国,自己当国王。几次发财,又把金钱挥霍一空。在埃及,他被送进精神病院,被疯子们迎为皇帝。后来辗转来到美洲,淘金发了大财,他用船载着无数财宝航行回家,不料遇上风暴,船被打沉,培尔勉强逃生。当他终于回到村子里时,已经白发苍苍,一文不名,苏尔维格仍在等着他。苏尔维格原谅了培尔·金特的所有荒唐事,培尔·金特在她的怀里,听着苏尔维格的歌声,告别了人生。

戏剧《培尔·金特》由于在内容上暴露了挪威民族性格上的某些弱点,首演时不太受欢迎,后来才逐渐被观众接受。

格里格的管弦乐组曲《培尔·金特》有两部,共八首。这些音乐是从舞台配乐中选出的,打乱了戏剧内容顺序,按照组曲的要求组合成第一组曲和第二组曲,所以,从组曲内容里是听不出原剧情节发展的。这里我们介绍一下组曲内容。





第一组曲 第一首《清晨》 培尔·金特贩卖黑奴发了财。一天清晨,他在一个山洞前表露心迹,幻想在沙漠里建立金特王国,自己当国王,又想在尼罗河上建立培尔·金特城。这段音乐是幻想性的,清新而抒情,音乐简朴,具有牧歌风格。在整个组曲中,这首《清晨》被收入各种唱片曲集中。

第二首《奥塞之死》 奥塞躺在病床上,盼望负罪潜逃的浪子归来。培尔·金特在母亲弥留之际回来,却还沉溺在幻想中,他用幻想的故事把母亲送入天堂。这段音乐只用弦乐器演奏,苍郁而又肃穆,生命之火慢慢熄灭。

第三首《安妮特拉之舞》 培尔·金特在阿拉伯沙漠里,一副阿拉伯装束,自称是预言家。酋长的女儿安妮特拉用舞蹈向他献媚,培尔也假装疯魔地爱上她。

第四首《山神殿》 培尔·金特在山里与山妖的女儿鬼混,并与山妖的女儿结了婚。这段音乐是组曲里最有代表性的段落。

第二组曲 第一首《英格丽德的悲叹》 培尔·金特拐走新娘英格丽德,始乱终弃。被遗弃的英格丽德在音乐里是个动人的女性。这段音乐是如歌的咏叹,抒情的音乐畅诉哀怨之情。

第二首《阿拉伯舞》 一群阿拉伯女郎跳起阿拉伯舞,向培尔·金特献媚。这里的音乐极力渲染东方情调,也就是土耳其风格,这是欧洲音乐对所谓“东方”的理解。

第三首《培尔·金特归来》 培尔·金特在返回挪威的船上,遇上风暴,船触礁沉没,培尔抓住一只小船,侥幸脱险。这段音乐主要是对海上暴风雨的描写,在滔天巨浪中挣扎的培尔刚刚有所省悟。

第四首《苏尔维格之歌》 这是由苏尔维格唱出的盼望培尔·金特归来的祈祷之歌,是全剧中最充满柔情的一首。如果不知道《苏尔维格之歌》,几乎可以说对戏剧《培尔·金特》和组曲《培尔·金特》一无所知。这是一首著名的抒情女高音歌曲,许多女高音歌唱家演唱并录制过这首抒情歌曲。在两部《培尔·金特》组曲中,第一组曲比第二组曲演奏频率要高,但是第二组曲中的《苏尔维格之歌》仍是全部八段音乐中最著名的。

《培尔·金特》组曲在问世的一百多年中,演奏的次数远远超过原剧的上演场次,是格里格获得世界性声誉的代表作之一。格里格的民族音乐家地位的确立也与这部作品有直接关系。

莫扎特 第十一钢琴奏鸣曲(土耳其进行曲)

莫扎特一生共写过 17 部钢琴奏鸣曲,《A 大调奏鸣曲》排在第 11 号,写于 1778 年的旅途中,是莫扎特钢琴奏鸣曲中最通俗的一首。乐曲的第三乐章是土耳其风格的回旋曲,这个乐章脍炙人口,经常抽出来单独演奏,根据音乐的风格被俗称为“土耳其进行曲”。

在莫扎特的音乐里,土耳其风格的音乐素材并不少见,除了《A 大调钢琴奏鸣曲》外,他的《第五小提琴协奏曲》也有“土耳其”之称,歌剧《后宫的诱逃》就更是浓郁的土耳其风了。在十八九世纪,欧洲音乐家的作品里土耳其音乐素材经常使用,著名的有海顿的《军队交响曲》末乐章,贝多芬的戏剧配乐《雅典的废墟》中的《土耳其进行曲》,《第九交响曲》第四乐章里的男高音独唱《欢乐吧,像太阳似的飞跃》。更早一点,17 世纪的吕利为莫里哀的喜剧《醉心于贵族的小市民》写的配乐也有土耳其音乐。土耳其文化向西方的渗入还可以追溯到更早。从十字军东征到东罗马帝国灭亡,持续了几个世纪的割据战争,东西方疆域不断变化,文化的互相渗透也就在其中了。公元 15 世纪以后,奥斯曼帝国在军事上空前强盛,统治了巴尔干诸国,控制了多瑙河河口,海军称霸地中海东部,进而侵占匈牙利。16 世纪中叶以后,帝国由盛而衰,领土又逐渐失去,在这些地区,东方文化被部分地遗留下来。在欧洲与东方的接触中,战争是主要形式,精锐的土耳其军队在战场上奏的军乐铿锵有力,很能振奋精神,慢慢地传入了西方。1720 年,土耳其音乐正式出现在欧洲,波兰的统治者奥古斯都二世第一个采用土耳其军乐,用以营造鼓舞士气的场面。后来在欧洲被广泛采用,现在军乐队里钟鼓齐鸣,三角铁、铙钹





震天响的场面就是土耳其音乐的遗风。由于土耳其音乐的异国风采,欧洲音乐里模仿之作也逐渐风行,以至形成一种时尚,用于渲染异域情调。而“土耳其”这个字眼,也成了一个泛称,并不专指土耳其,连阿拉伯、匈牙利乃至范围更广的东方都包容进去了。所以,莫扎特的小提琴协奏曲《土耳其协奏曲》又被叫做《匈牙利协奏曲》。在所有模仿土耳其军乐的作品里,莫扎特、贝多芬的《土耳其进行曲》和海顿的《军队交响曲》中的“军队”乐章写得最为成功。



土耳其军中鼓吹是欧洲古典作曲家寻求异想的素材源泉之一

莫扎特的《A大调钢琴奏鸣曲》第三乐章《土耳其进行曲》旋律轻快欢愉,加以对鼓乐节奏的模仿,听上去很像土耳其精锐的骑兵自夸其剽悍地行进在草原上,情绪轻快而欢乐。殊不知,莫扎特在写这部奏鸣曲时,心里不仅没有一点欢乐,反而是充满了痛苦。

莫扎特写《A大调钢琴奏鸣曲》时,是在1777年到1778年的旅途之中。莫扎特的一生有很多时间是在旅行中度过的,从六岁起到22岁,他有过几次漫长的旅



行。1762 年到 1763 年,莫扎特的父亲利奥波德带着 6 岁的莫扎特和他 11 岁的姐姐,到维也纳去展示钢琴神童的惊人技巧,在宫廷里,莫扎特表演了复杂的演奏技艺,赢得了维也纳宫廷的赞叹。1763 年,老莫扎特又带着姐弟俩去巴黎表演,一路上途经慕尼黑、海德堡、法兰克福、波恩、科隆等城市,每到一地,姐弟俩的表演都引起轰动。1763 年 11 月,他们到了巴黎,巴黎活跃的艺术氛围使小莫扎特大开眼界,他听了许多名家的演奏会,接触到大量新鲜的音乐语言,使他获益匪浅。在巴黎的演出更为成功,并受到宫廷的恩宠。离开巴黎时,7 岁的莫扎特已经写出并出版了四首小提琴钢琴奏鸣曲。结束了巴黎的旅行生活,莫扎特一家又到了伦敦。在伦敦,小莫扎特倾听了亨德尔的清唱剧,那崇高壮美的合唱使他耳目一新。在这里,他结识了约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的二儿子——著名的“伦敦巴赫”克利斯蒂安。克利斯蒂安·巴赫对莫扎特一生的音乐创作留下了深远的影响。莫扎特在伦敦的一年中不仅开阔了眼界,增长了大量音乐知识和技巧,离开伦敦时已出版了六首古钢琴与小提琴奏鸣曲、三部交响曲和一部四十三首小品的曲集。告别伦敦,一家人去了荷兰,在海牙和阿姆斯特丹演出十个月,然后取道巴黎、日内瓦、伯尔尼、慕尼黑,一路演出回到萨尔茨堡。这次旅行持续了三年。1767 年,莫扎特又去了维也纳,逗留了将近一年。在维也纳,12 岁的莫扎特写了两部歌剧。1769 年,老莫扎特又带儿子去了当时欧洲音乐的中心,歌剧的发源地意大利。这次的出游又是将近三年时间,1772 年 10 月回萨尔茨堡。四个月以后,应邀赴意大利,16 岁的莫扎特这时已不被当作音乐神童来看待,而是被预言将成为最伟大的音乐家。

莫扎特在各国取得的荣耀丝毫不能改变他在家乡的处境:一回到萨尔茨堡,他还得回到柯洛列多主教府上去听候差遣,主教为了摧垮莫扎特的尊严和信念,对他加以种种限制,还吩咐他扫地和收拾房间。为了一家人的生计,莫扎特不得不忍气吞声,以换取一份微薄的薪金。

主教的压制,小城市狭小的生活圈子,限制了莫扎特音乐事业的发展,父亲决定让他再次出国寻求机会。1777 年 9 月,莫扎特由母亲陪伴,取道慕尼黑、奥格斯堡、曼海姆前往巴黎。但是这次旅行没有像以往那样沿途引起轰动,贵族们对莫扎特失去了兴趣,在德国谋取职务的打算化为泡影,对巴黎的希望也落空,在巴



黎滞留的日子只有靠教学生和接受一点作曲委托谋生。在巴黎还发生了一件最悲伤的事,莫扎特的母亲因长期旅途劳顿,竟因病客死寓中。谋职无望,慈母去世,此时的莫扎特受到双重打击,失望与悲伤的心情是可想而知的。他甚至不敢把母亲的死讯告诉父亲,22岁的莫扎特孤身一人,在异国他乡埋葬了母亲,1779年返回萨尔茨堡。在巴黎虽失去了母亲,却带回了一大批创作手稿,其中包括莫扎特钢琴奏鸣曲中最典型的几首,带土耳其风格回旋曲的《A大调奏鸣曲》就是其中之一。

《A大调钢琴奏鸣曲》是莫扎特在丧母期间写的,听着《土耳其进行曲》那欢快轻松的旋律,无法设想莫扎特是在什么心境下写这首曲子的。一个人刚刚失去母亲,怎么能强作欢颜,唱出这样优美的欢歌!了解了这首奏鸣曲的写作背景,再来聆听它开朗明快的曲调,顿时可以想起莫扎特说过的一段话:“生活的苦难压不垮我。我心中的欢乐不是我自己的,我把欢乐注进音乐,为的是让世界感到快乐。”

今天我们要想用几句简洁的语言来概括莫扎特音乐的总体特性几乎是不可能的,但是我们却可以说,在莫扎特的音乐里贯穿着萌动的生命力和欢乐进取的人生态度。岂止是莫扎特,从巴洛克时期到维也纳古典时期的音乐大师,巴赫、亨德尔、海顿、贝多芬,几乎每一位的人生经历都有苦难伴随,但是他们的音乐全都充满人生乐观的态度,尤其是贝多芬,一生都没有享受过人生欢乐,他的《欢乐颂》却唱出了人生最美好的欢乐颂歌。在这个时期的音乐文化里,折射出的是从文艺复兴到启蒙运动的人文精神。人生被当作世间最美好的事物来赞美、歌颂,音乐家们在自己的音乐里用欢乐来赞美人生,来追寻世间之美,而美,则是真理的光辉。现在有一句动辄被引用的话,“音乐无国界”,这句话用来形容那个时期的音乐,才是最恰当的。

《A大调钢琴奏鸣曲》的三个乐章依次是:第一乐章主题与变奏,第二乐章小步舞曲,第三乐章土耳其风格的回旋曲,《土耳其进行曲》就是这个乐章。《土耳其进行曲》问世二百多年以来,不知有多少人弹奏过,至今,在我国还被列入业余音乐水平考级曲目。它的演奏技巧并不艰深,甚至可以说是很平易的,但是要表现出音乐的精神内涵,就不是容易做到的了。

肖邦：《升 c 小调圆舞曲》

圆舞曲是一种世俗舞曲，18 世纪在民间已有，19 世纪初在欧洲各大城市流行起来。

圆舞曲最初从民间进入音乐家的创作，由音乐家对其加以艺术的再造，是从舒伯特开始的。从那以后，圆舞曲经过音乐家的“驯化”过程，逐渐形成一种音乐形式，并开始被采纳到大型规整严肃的音乐中。柏辽兹的《幻想交响曲》里的第二乐章就用了交响圆舞曲的形式。

在肖邦的创作中，圆舞曲成为一种钢琴独奏曲，圆舞曲本身节奏具有的轻盈、欢快、热情的特点，被肖邦加以诗化的改造，成为一种纯音乐化的乐曲，而不是用来伴舞的实用性音乐。您现在听到的就是肖邦的升 c 小调圆舞曲。

肖邦一生陆续写了 14 首圆舞曲，由于各个时期生活情况的不同，这些圆舞曲的情感内容也各有差异：有肖邦用来向他的恋人玛丽亚·沃津斯卡娅做最后告别的《降 A 大调“告别”圆舞曲》，写得浪漫抒情，充满离情别绪；也有短小精练、活泼流畅的《降 D 大调“一分钟”圆舞曲》，又称《小狗圆舞曲》，有人从乔治·桑的文章里得知这首圆舞曲描写的是乔治·桑的小狗嬉戏玩耍抓自己的尾巴尖的动态，这是肖邦生活中较为美满的一段时期的作品，音乐轻松雅致，又有几分诙谐；《降 E 大调华丽大圆舞曲》则华丽热情，被编成芭蕾音乐，19 世纪末俄罗斯著名芭蕾演员芭芙洛娃曾表演过，表现肖邦抑郁忧伤情调的则有《升 c 小调圆舞曲》。

《升 c 小调圆舞曲》写于 1846 年，肖邦与乔治·桑的关系就是在这一年彻底破裂，又过了三年，肖邦因疾去世。其实早在几年以前，肖邦与乔治·桑之间的裂





痕已经出现,两个人在性格上和思想上的差异太大,肖邦举止文雅潇洒,待人接物很得体,实则内心是孤僻矜持,不肯轻易与人接近;而乔治·桑却是吸烟、喝酒、着男装、蹬长靴的女丈夫,非常喜欢社交活动。肖邦除了对祖国的独立革命运动有很高的热情以外,对社会改革持保守态度;而乔治·桑则极力鼓吹女权运动和社会改革,她是《改革》报社的专栏撰稿人。肖邦不喜欢乔治·桑的社会活动,他虽然在音乐上不遵从任何既成的条律,其他则希望一切都保持原样,包括乔治·桑。除此之外,很多难以处理的生活琐事上的冲突又时常诱发暗藏的矛盾,所以,到了1846年,两个人的决裂不可避免地发生了。



乔治·桑的客厅,壁炉上方是乔治·桑的画像。

肖邦的精神悲剧是暗中增长的,客居法国给他带来怀乡病,早年恋爱的失败和与乔治·桑共同生活的破裂使他孤独,父亲的去世使他痛苦,自身的病痛使他忧郁。而这一切,他都不与人言说,只有在音乐里他才畅叙幽情,他越孤独,他的音乐就越真诚越热情,他的音乐蕴含的诗意也就越浓郁。

《升c小调圆舞曲》是一首浮想联翩、意境悠远的钢琴诗篇。音乐并不长,是带有回旋曲特点的三部曲式,乐曲的每一段都结束在一个富于诗意的重复句上,

委曲流动,清奇超诣。音乐流露出去国怀乡的离愁别绪,又有思念故人的孤寂忧伤。肖邦别具心裁地对音乐加以诗化处理,是他被称作“钢琴诗人”的主要根据,这首《升c小调圆舞曲》正是这类作品的典型。当然,利用音乐来营造朦胧的意境,描写宁静的月夜,主要还是在肖邦的夜曲里。这种艺术手法在19世纪浪漫主义的诗歌、绘画、音乐里被广泛采用。

19世纪中期圆舞曲在欧洲盛行,是城市生活中的文化风尚,但是,肖邦的圆舞曲却与众不同。与他同时代的兰纳和老约翰·施特劳斯在维也纳煞费苦心创作推行的是供跳舞实用的圆舞曲,而肖邦的圆舞曲已脱离实用性圆舞曲的特点,从舞场和娱乐场所走进了典雅的沙龙、客厅。肖邦的圆舞曲中也有一些华丽辉煌的,但那只是借圆舞曲的形式,用以表达他忧郁伤感而又高贵典雅的内心世界。舒曼曾形象地形容肖邦的圆舞曲,他说:“如果用这样的圆舞曲去跳舞,舞伴就必须一半以上是伯爵夫人了。”这首钢琴演奏的升c小调圆舞曲在这方面尤为突出,音乐写得委婉流动,意境清新,在肖邦的圆舞曲里是一首为人们熟悉并广为流传的抒情小品。



贝多芬：《献给爱丽丝》

贝多芬一生的作品都贯穿着一个英雄主题：光明与力量。这一主题构成了贝多芬音乐的最基本语言，他的9部交响曲、16部弦乐四重奏、32部钢琴奏鸣曲、5部钢琴协奏曲、1部小提琴协奏曲，都是以昂扬乐观的恢弘气势歌颂生命的高贵和理性的力量。但他的一些短小作品如《土拨鼠》、《小步舞曲》、《F大调浪漫曲》等，则是以另一种方式告诉人们，世上最美好的就是人生，要热爱生活，要热爱生命。在这些小品里，《献给爱丽丝》是具有代表性的一首。

钢琴小品《献给爱丽丝》甚至比贝多芬那几部著名的交响乐更为人们所熟知，人们不仅熟悉那清新优美的旋律，还知道这首小品背后的小故事。

1812年4月的一天，暮春时节，天近黄昏，贝多芬独处室中，消磨着傍晚的寂寞，他在等待一位女学生来上钢琴课。窗外暮雨潇潇，春意阑珊，这样的天气，爱丽丝也许不会来了吧，贝多芬这年已经40岁，仍然孑然一身，眼前这流水落花春将去的情景触发他感时伤世的落寞。他坐在钢琴旁，随意抚弄着黑白琴键。四周一片静寂，只有窗前檐下不断滴落的雨水，发出一串串错落有致的声响，那声音单调，却透出一种韵致。手指不由得随着雨滴的节奏在键盘上滑动，拨弄出几个音符，和着扑扑簌簌的雨声，一遍一遍地反复着，流动着，吟咏着。渐渐地，一个音型形成了，它越来越清晰，由几个音符生长成一个旋律，它自然天成，有如风行水上，它紧紧包围着音乐家，缠绕不去。一个感觉骤然降临，摄人魂魄，这是灵感女神的降临。贝多芬捕捉住瞬间的灵感，在钢琴上不断重复，又有新的乐思不断涌出，不断加入。贝多芬知道，一首精彩的钢琴小品将要诞生，他抓起笔，飞速地把乐曲记





录下来,生怕这天籁自鸣的音乐逃逸而去。乐谱刚刚记好,门开了,是纯真柔美的少女爱丽丝,秀发上挂着雨珠,洋溢着春的气息,在烛光的映衬下美好动人,受到感动的作曲家当即拿起笔,在乐谱上题下了《献给爱丽丝》。一首传世名曲就这样诞生了。

一首优美的乐曲,一篇动人的故事,正应了白居易《琵琶行》里的两句诗:“我闻琵琶已叹息,又闻此语重唧唧。”然而,这故事却是虚构的!当年贝多芬写就此曲之后的确题赠给一位女士过,但她的名字不叫爱丽丝,而是特里塞·封·玛尔法蒂。1808—1810年之间,玛尔法蒂曾跟贝多芬学过钢琴,贝多芬对她怀有好感,并写了这首小品题献给她,这份乐谱一直保存在玛尔法蒂手里,所以,贝多芬在1827年去世以后,在他的作品目录里并没有这首乐曲。19世纪60年代,特里塞·玛尔法蒂也已去世,由于她生前曾与贝多芬有过师生关系,人们对她的遗物加以分拣研究,由德国音乐家诺尔发现了这份乐谱。1867年,诺尔在斯图加特出版了这首钢琴小品,不知为何,出版者把原来的《献给特里塞》改成了《献给爱丽丝》,也许这是有意掩去历史实情吧。乐曲一经出版,立即传遍欧洲,如今它已经在世界范围内家喻户晓,爱丽丝这个名字也随之走遍世界,甚至成为一个清纯美丽的名字,有关“女学生爱丽丝”与这首钢琴曲的故事也跟着传遍人间。这个小故事虽然是编造的,但是由于编得合情合理,虚构的“爱丽丝”借着音乐的感人而深入人心,善良的人们宁可信其有而不愿知其无,这是出于对美的渴望与遐想。这首钢琴曲流露出纯真美好的情感,清纯的意境中萌动着活力,给人的内心世界带来一种净化,人们愿意在这种情绪中编织和传诵美好的故事。

钢琴曲《献给爱丽丝》是一首小品(Bagatelle),贝多芬曾写过不少这样的小品,这首最为著名。乐曲是回旋曲结构。回旋曲是指主题音乐间歇性出现的器乐曲,它的结构形式是A、B、A、C、A、D、A、E……回旋曲可大可小,贝多芬的《D大调小提琴协奏曲》第三乐章就是回旋曲式。《献给爱丽丝》全曲共有五个部分,主部先后出现了三次,主部之间有两个插部出现,两个插部分别塑造了与主部不同的音乐形象。乐曲的主部朴素流畅,装饰性半音和分解和弦的交替使用像是一见倾心的娓娓而谈,亲切而风趣。主部与插部之间过渡得浑然天成,开合自如。第一个插部从小调式跳入大调式,使音乐从温馨柔和变成热情开朗,生机勃勃。音



“不朽的恋人”的三位候选者

乐巧妙地转回主部之后,经过再现又出现第二插部,这次的插部情绪趋于沉稳,好像是经过人生历练之后的沉思。紧接着,一连串飞流直下的琶音又自然地过渡到主部,音乐又回到纯真温情的氛围,全曲结束在充满青春活力的情绪中。

研究贝多芬的专家们把贝多芬一生的创作分为三个阶段,从1800—1812年是第二阶段,这个时期是贝多芬一生中最丰产的时期,也是贝多芬的人生苦难袭来的时期。在这十几年里,贝多芬完成了九部交响乐中的七部。最著名的几首,《田园》、《命运》、《英雄》都产生于这个时期,他唯一的歌剧《菲岱利奥》也写于这个时期,32首钢琴奏

鸣曲中的大部分成于此时,还有其他许多重要作品都代表着这个时期的创作。恰恰是在这十几年里,贝多芬一生中的两大不幸也给他带来无数痛苦,这就是病痛和孤独。1802年贝多芬曾写下著名的“海利根遗嘱”,这时他已有了撒手人寰的念头,他在遗书里诉说他获悉自己耳聋是不治之症时的痛苦,写得凄婉动人,他说:“只有我的艺术才使我免于走上绝路。”贝多芬一生有过几次恋爱,但都没有什么结果。1827年3月26日贝多芬去世,第二天人们整理他的遗物时发现了他的不知写于何时的一封信,收信人是谁也不得而知,贝多芬称她为“不朽的恋人”,此信热烈缠绵,极尽缱绻之情。这封信被发现后千百次地被转载传诵,传记作家和研究者们有种种推测和争论,但终于没有确切的证据证明“不朽的恋人”究竟是谁。从这封情书里,我们所能知道的仅仅是贝多芬对生活的热爱,对爱情的热烈追求。贝多芬终身未婚。

贝多芬写《献给爱丽丝》时已经四十岁,人生的痛苦经历折磨着他。但是,从这首钢琴曲里你找不出一丝一毫痛苦的痕迹,所能感受到的只有对生活的赞美、对人生的赞美、对爱情的赞美。贝多芬从不用自己的艺术发出悲泣的哀怨,“在痛苦中寻求欢乐”是贝多芬的人生信条,也是贯穿他全部音乐作品的人文精神,因为人生,只有人生,才是世间最崇高的美。贝多芬站在人类精神的高峰上向世人说:“谁能参透我音乐的意义,便能超脱寻常人无法振拔的痛苦。”他在写这首钢琴曲时耳朵已经几乎听不见声音,这些纯净绝美的旋律完全是从他高贵的内心世界流淌而出,这音乐犹如清泉,流入一切热爱生活、热爱艺术的人们心中。它把美留在人间!



斯美塔那：《沃尔塔瓦》

19 世纪中叶民族主义音乐率先从俄国兴起 ,并波及东欧、北欧 ,最后影响到欧美的大部分地区。许多国家都出现了民族乐派的代表性作曲家 ,捷克的第一位民族主义音乐家是贝德里希·斯美塔那。

捷克的历史支离破碎 ,传统上把这里叫做波希米亚。波希米亚人素有音乐传统 ,他们对欧洲音乐 ,尤其是德奥古典音乐的建立有很大贡献。波希米亚地区的音乐活动蔚然成风 ,连偏僻的农村也不例外 ,波希米亚乐手的足迹也遍及欧洲。布拉格是音乐厅音乐最早发展的地方 ,许多著名音乐家从这里发迹 ,包括莫扎特、帕格尼尼、肖邦、李斯特 ,都是在布拉格的演出中找到最初的成功感的。波希米亚因此被称作“欧洲的音乐学院”。

波希米亚音乐传统虽悠久 ,却在很长时期没有建立起具有本民族个性的音乐。斯美塔那有一次在维也纳的音乐沙龙里遇到这样一件事 :一位维也纳的乐队指挥得知斯美塔那是捷克人 ,便傲慢地奚落说斯美塔那的民族没有产生一位能写出真正有价值的捷克音乐的作曲家 ,正在斯美塔那语塞之际 ,在场的李斯特驳回了这位指挥的指摘 ,他当即演奏了斯美塔那的《六首风格小品》,并宣布斯美塔那就是一位“有着真正捷克心灵的作曲家 ,一个受到上帝恩宠的艺术家。”这件事对斯美塔那的影响很大 ,后来 ,他成为被称作“捷克音乐之父”的作曲家。

1860 年 ,波希米亚在奥地利哈布斯堡王朝统治下获得一点儿自治权 ,布拉格成立了民族歌剧院 ,正在瑞典歌德堡担任指挥的斯美塔那得到消息后 ,立即赶回布拉格 ,去竞争指挥的席位 ,结果他如愿以偿。





斯美塔那接连为剧院写了好几部歌剧,其中包括被列入歌剧艺术史的《被出卖的新嫁娘》。他还组织了由作家、画家、音乐家组成的“艺术俱乐部”,专为发展捷克民族文化开展活动。他领导的著名的男声合唱团以“心向祖国”为号召,在复兴民族文化的工作中发挥了很大作用。为了倡导、发扬民族音乐,斯美塔那还撰写文章,大力宣传捷克作曲家的作品。为了弘扬民族音乐,斯美塔那做出了很大贡献。但是,这一切努力遇到的最大障碍却来自于他的同胞们。他不断遭到论敌的恶意中伤,其中主要的论调是说,他的音乐根本不是波希米亚风格,因为,他连捷克语都不会说。此外,还有许多利用他家庭的不幸的凌辱,这一切给斯美塔那带来许多痛苦。1874年,斯美塔那新写的一部歌剧受到恶意攻击,使他精神受到很大刺激,有时会产生幻觉,更可怕的是听力遭到损害,已经无法担任剧院指挥,只好辞去这个职务住到乡下去。

斯美塔那的乡居生活没有丝毫诗意,他忍受着失去亲人的悲伤,克服着疾病的痛苦,遭受着来自布拉格的音乐同行们的敌意的干扰,贫困而又寂寞。到1884年去世前的十年残生里,斯美塔那写了四部歌剧、一系列钢琴和室内乐作品、一些合唱作品,最主要的是大型交响诗套曲《我的祖国》。这是一部划时代的伟大作品,奠定了捷克民族音乐的基础。交响诗《我的祖国》的创作过程与贝多芬的《第九交响曲》一样,作者已经完全耳聋。1882年演出时,斯美塔那连一点声音都听不到了。

交响诗套曲《我的祖国》共包括六首篇幅较长的交响诗,这六首交响诗都是独立的曲子,可以单独演奏,在音乐的形象和主题方面又是相互关联的,形成一个整体。其中第二首《沃尔塔瓦》流传最广,在世界范围内受到人们的喜爱。

斯美塔那在套曲的每一首标题下都写一篇散文诗式的文字,意在启发欣赏者的诗意想像,理解音乐的意象。在第二首《沃尔塔瓦》的乐谱上的文字是这样的:

“沃尔塔瓦河有两个源头,流过寒风呼啸的森林的两条小溪,一条清凉,一条温和。这两条溪水汇合成一道洪流,冲着卵石哗哗作响,映着阳光闪耀光芒。它在森林中逡巡,聆听猎人号角的回声。它穿过田地,饱览丰盛的收获。岸边传出乡村婚礼的欢乐声。月光下水仙女唱着迷人的歌曲在河上的浪尖上嬉戏。在近旁荒野的悬崖上,保留着昔日光荣和功勋记忆的城堡废墟,谛听着它的波浪喧闹。



顺着圣约翰峡谷 , 沃尔塔瓦河奔泻而下 , 冲击着悬崖峭壁 , 发出轰然巨响。尔后 , 河水越加壮阔地奔向布拉格 , 流经古老的维谢格拉德 , 现出它全部瑰丽和庄严。沃尔塔瓦河继续滚滚向前 , 最后同易北河的巨流汇合并消失在远方。”

《沃尔塔瓦》的音乐有如生动的画面 , 形象非常清晰 , 再加以作曲家详尽的文字说明 , 使欣赏者一听就可以捕捉到音乐语言的意象。乐曲一开始是独奏的长笛 , 旋律舒缓 , 音乐清冷 , 没有低音 , 没有和弦 , 只有竖琴和提琴的拨奏 , 像是叮咚作响的小溪 , 然后单簧管圆润温厚的音色加入进来。到这里就可以很清楚地听出两条小溪的汇合 , “一条清凉 , 一条温和” , 汇成一条洪流。弦乐和整个乐队的加入升起了沃尔塔瓦河如歌的旋律 , 这个旋律向前推动 , 最后发展成波澜壮阔的大河。

沃尔塔瓦河是捷克历史的见证 , 它横贯波希米亚 , 流抵布拉格 , 是捷克民族的象征。乐曲《沃尔塔瓦》用音乐素描的手法描绘出沃尔塔瓦河沿途的自然风光和风土人情 , 音乐朴素而富于歌唱性 , 深受捷克人民的喜爱 , 在每年一度的“布拉格之春”音乐节上都要演奏这首乐曲。

《沃尔塔瓦》不仅在捷克脍炙人口 , 在世界各国都受到欢迎 , 它的音乐旋律感人至深 , 整个乐队的音色变化丰富而具有形象性 , 它不仅是民族主义音乐的典范 , 也是交响作品中的杰出之作 , 在各国音乐厅曲目中经常可以看到这首乐曲 , 斯美塔那也因此而当之无愧地被称作“捷克音乐之父”。

老约翰·施特劳斯：《拉德斯基进行曲》

举世闻名的维也纳爱乐乐团有一个演出惯例，即在每次音乐会的最后加演《拉德斯基进行曲》，宣告演出结束。每当《拉德斯基进行曲》响起，观众会按照乐队指挥提示的地方用掌声加入演奏，为乐队助兴，这时全场气氛热烈，音乐会就此达到高潮。不仅维也纳爱乐乐团，世界上其他一些著名乐团也沿袭这个办法，用《拉德斯基进行曲》结束演出，算是曲终奏雅。但这个做法到了意大利也许不能通行，因为这首乐曲记录着意大利历史上痛苦的一页，这要从拉德斯基谈起。

约瑟夫·格拉夫·拉德斯基，生于1766年，卒于1858年，是奥地利历史上著名的军事将领，被视为奥地利的民族英雄。拉德斯基一生战功卓著，但他参加的战争总是非正义一方。1787—1792年，他在土耳其作战，法国大革命期间，参加了德奥联军对法国的干涉战争。1796—1797年，奥地利为了和拿破仑争夺对意大利的统治权，与法国展开了意大利战役，39岁的拉德斯基挂少将军衔率奥军与拿破仑作战。1809年他升任奥地利陆军总参谋长。1813年8月奥地利宣布对法国开战，拉德斯基精心布置的莱比锡战役重创法兰西军，1814年随联盟军队进入巴黎。1831年，已经退休两年的拉德斯基奉召前往意大利，去镇压意大利的独立战争，由于战事顺利，他被升任陆军元帅。1848年欧洲革命风起云涌，意大利民族解放运动再起高潮，拉德斯基第三次赴意大利作战，这时他已经是82岁高龄，全军上下称他为“拉德斯基老爹”。第二年3月，拉德斯基率7万大军在米兰西面的诺瓦拉击败阿尔贝特指挥的10万意大利军队，意大利被迫签订城下之约，屈辱地向奥地利赔款6500万法郎。经过这次战争，奥地利再次确立了对意大利的统





治地位，“拉德斯基老爹”也更加荣耀地充任意大利伦巴第和威尼斯地区的总督，成了意大利人民的太上皇。英国作家伏尼契小说里，牛虻和他的兄弟们从事的革命活动就是为了反对奥地利统治者的。拉德斯基在意大利当了8年总督，1858年去世，时年92岁。

就在拉德斯基与意大利作战的时候，奥地利国内也发生了革命，以大学生领导的群众要求政权自由化，并反对帝国军队出兵镇压匈牙利革命。1848年10月维也纳发动起义，街头布置起街垒，阻止军队开赴匈牙利，结果群众起义击溃了军队，皇帝带着朝臣逃出维也纳。此时的维也纳沉浸在胜利的欢乐气氛中，城市出现了少有的宁静，人们在街头观赏庆祝胜利的游行队伍，乐队演奏着小约翰·施特劳斯为革命运动写的《自由之歌圆舞曲》和《大学生进行曲》。约翰·施特劳斯父子虽然都参加了保皇党的“保卫帝国和祖国”的民族卫队，但父子两人对待革命的态度却截然不同，小约翰·施特劳斯同情革命，而老约翰·施特劳斯却是忠贞不贰的保皇派，奥皇对他的赏识使他成为帝国的忠实追随者。

正当维也纳市民庆祝革命的胜利时，从意大利传来了拉德斯基率领奥军大获全胜的消息，维也纳市民为这个胜利而欢呼，甚至没有细想一下这个胜利的实在意义。其实，拉德斯基率领的帝国军队代表的是帝国利益，被镇压的意大利起义军与奥地利国内的共和运动感情和立场是一致的。然而，由于是与异族作战，所以人们的思想感情出现了不应有的反响，竟也为帝国军的获胜而欢庆，殊不知帝国军队很快就回师国内，镇压国内的起义。

为了庆祝拉德斯基的胜利，老约翰·施特劳斯写了一首欢庆凯旋的进行曲，并在总谱上标明“呈献给奥地利帝国陆军”，这就是《拉德斯基进行曲》。8月31日，维也纳举行“庆祝英勇的军队在意大利获胜和救济伤员晚会”，首演《拉德斯基进行曲》，乐曲轻快欢乐，充满欢庆胜利的气氛，受到热烈欢迎。

《拉德斯基进行曲》取得很大的成功，但是并没有给老约翰·施特劳斯带来荣誉。奥地利皇帝迅速纠集起一支军队，配备200门大炮，反攻维也纳。维也纳的起义者坚守25天，最后被攻破城池，许多学生市民被杀害，奥地利又恢复了封建专制的黑暗统治。老约翰·施特劳斯因为写了帝国军队的凯旋进行曲而被人们记恨，人们把他与反革命势力划为一方。有民主思想的人不与他交往，不看他

的演出 ,社会上有意冷淡他 ,他到处遭到冷遇 ,甚至还收到过恐吓信。维也纳经过一场劫难 ,人们已无心参加游乐园的圆舞曲之夜 ,往日的欢乐已经消失 ,老约翰·施特劳斯在维也纳没有立足之地 ,只好出国演出。但是在英国 ,他的圆舞曲引不起人们的兴趣 ,访问并不成功。在布拉格他的音乐虽然受到欢迎 ,但是由于他的保皇派立场 ,他的音乐会不断受到民主派人士的抗议。

1849 年 9 月 ,老约翰·施特劳斯由于旅途疲劳加上演出不顺利带来的烦恼 ,身患重病 ,不治而亡 ,这时离他写出《拉德斯基进行曲》只隔了一年。老约翰·施特劳斯只活了 45 岁 ,他去世以后小约翰·施特劳斯很快取代父亲 ,写出了更多更优秀的圆舞曲。如今一提到维也纳圆舞曲 ,人们列举出的代表性曲目都是小约翰·施特劳斯的作品 ,而作为“圆舞曲之父”的老约翰·施特劳斯 ,只有《拉德斯基进行曲》还在世界各地风行 ,《简明牛津音乐词典》把这首曲子列为老约翰·施特劳斯的代表性作品。

《拉德斯基进行曲》由于充满活力和朝气至今仍被人们喜爱 ,由于年代久远 ,人们不再计较当时写作这首曲子的动机和历史背景 ,在音乐会和庆典活动中 ,人们还是欢乐地随着音乐击掌相和 ,这是对乐师们精彩演奏的感谢 ,也是由音乐引起的欢乐情绪的宣泄。



贝多芬 :A 大调《克勒采奏鸣曲》

贝多芬一生写过 10 首小提琴与钢琴奏鸣曲 ,其中第五首《春天》和第九首《克勒采》最为著名。《春天奏鸣曲》优美浪漫 ,充满活力 ,是歌颂生命萌发的赞美诗 ,《克勒采奏鸣曲》则以深入心灵的激烈冲突而给人以震慑。这两首奏鸣曲都是经常性的音乐会曲目 ,小提琴演奏大家的录音唱片也有许多版本 ,若论及精神内涵的丰遂 ,当属《克勒采奏鸣曲》胜出一筹。

在 18 世纪末期以前 ,奏鸣曲这个领域的主角一直是钢琴 ,有小提琴参加的奏鸣曲中 ,小提琴也是处于从属地位 ,有些音乐家的乐谱上明确标出“ 有小提琴伴奏的键盘奏鸣曲 ”。贝多芬的这 10 首奏鸣曲也写明是“ 钢琴与小提琴奏鸣曲 ” ,但是在音乐中 ,由小提琴传达出的音乐内容显然占有主导地位 ,钢琴反倒像是在伴奏 ,后来的演奏家们便把这些奏鸣曲当作小提琴作品对待 ,小提琴教学曲目中也将其列入。现在出版的 CD 唱片上索性明确标出“ 小提琴奏鸣曲 ”。

《克勒采奏鸣曲》当初是为一位年轻的小提琴演奏家所作 ,这位提琴手的名字叫乔治·奥古斯图斯·波尔格林·布里奇托尔 ,一个生于波兰的黑白混血儿。布里奇托尔是个有天赋的提琴手 ,10 岁在巴黎登台演出 ,后来在英国成为威尔士亲王的小提琴师。1802 年他来到维也纳开演奏会 ,很受贝多芬赞赏。布里奇托尔与贝多芬之间以师生相称 ,为了提携后进 ,贝多芬把小提琴奏鸣曲题赠给布里奇托尔。1803 年作品完成 ,贝多芬与布里奇托尔首演时配合得非常圆满 ,演出很成功。首演之后布里奇托尔的名声渐起 ,贝多芬也向贵族们介绍这位年轻的演奏家。但是 ,由于布里奇托尔性格的狭隘、猜疑和妒忌 ,竟与贝多芬反目 ,最后离开维





贝多芬声言不热爱小提琴，
却使小提琴摆脱了从属地位。

也纳时两人已完全绝交。布里奇托尔并没有由于音乐才能而留下来半点儿名声，只有当人们提到贝多芬的小提琴奏鸣曲第九号时，才会从历史的角落里找到这个名字。贝多芬后来把这首奏鸣曲题献给法国小提琴家鲁道夫·克勒采，这部作品就成了《克勒采奏鸣曲》。克勒采是巴黎音乐学院教授，很受贝多芬敬重，曾写过40部歌剧和芭蕾，有19部小提琴协奏曲和大量其他乐曲，他的《小提琴练习曲42首》至今仍是通往专业化的必由之路。

《克勒采奏鸣曲》有三个乐章。

第一乐章是通常的奏鸣曲式，先由小提琴用双音拉出从容舒缓的序奏，钢琴加入进来与小提琴做了几次试探性的问答之后，音乐转入

急速的主部，主题在小提琴与钢琴的激烈对答中展开，有时甚至是争吵，然后再回到慢板。《克勒采奏鸣曲》之所以在贝多芬的10首小提琴奏鸣曲中最为突出，与这个乐章略显突然的速度变化和强弱变化所传达的感情符号有很大关系。

第二乐章是行板的变奏，乐曲从容地进行，像是在充满生机的田野里信步漫游，俯察品类之盛，感受生命之美。音乐的旋律极为简练，并没有充塞进太多的素材，几个朴实的变奏非常抒情，又不失简约之美。贝多芬写这部奏鸣曲前后用了一年时间，迟迟不能定稿，主要就费时在这个乐章上。最后，在1803年首演的时候布里奇托尔谱架上放的仍然是一份草稿，而贝多芬担任的钢琴部分竟是笔记，还没有形成完整的乐谱。两个人的配合却是天衣无缝，首演的主要成功之处也就是在这个第二乐章，应听众的要求两位演奏者返场重奏了这个乐章。





第三乐章是急板的终曲,小提琴与钢琴之间好像在展开一场争执,有时候一方似乎又在归顺另一方。作者在这里表现的显然不是雍容的谐和之美,而是压抑与不安。

一般介绍贝多芬的书里,着眼点主要放在他的九部交响曲和32首钢琴奏鸣曲上,近些年来,人们又把评论的热情聚集在贝多芬最后的几部弦乐四重奏上,这是不够全面的。贝多芬不同于巴赫、海顿、莫扎特这些高产作曲家,在古典大师里,他是作品较少的一位,以交响乐为例,海顿有一百多部,莫扎特五十部,贝多芬是九部。但是贝多芬却从不奉命作曲,他的每一部作品都真正发源于内心,是肺腑之言,是呕心沥血之作。所以对待贝多芬的作品,任何一部都不应该忽视,尤其是在他命运转折关头时期的作品更值得注意。《克勒采奏鸣曲》就是这样。

贝多芬1802年动笔写《克勒采奏鸣曲》,在这一年,他还写了D大调第二交响曲,也是在这一年他写了“海利根”遗嘱,动了自杀的念头。因为,他遭到了沉重的一击,医生宣布他的耳聋已不可能治愈。他在遗书中说:“我只好像一个被废黜的人独自生活。无法与人交际,除非迫不得已。……旁边的人听到远处笛声,而我什么也没听见,人家听到牧童在歌唱,而我又是什么也听不见。这样的遭遇快把我逼疯了,再差一点,宁愿一死了之。只有我的艺术才使我免于走上绝路。我似乎还撇不下人世,我还没有吐尽我胸中的感受……”读了“海利根”遗嘱中的这段文字,再去听奏鸣曲中的急板,感受就会加深并且清晰。

《克勒采奏鸣曲》带给人非同寻常的音乐感受,很难用一种确切的语言来界定它的美感范围,读一读俄罗斯大文豪托尔斯泰的同名小说可以借鉴到对这首名曲的各种感受中的一种。

托尔斯泰作为一位文学家对其他艺术有很好的修养,他对同时代的美术作品有很准确的评价,而且自己也亲操丹青临摹写生,他的音乐修养也许更高,他的小说和文艺评论中经常可见对音乐的描写和评价,表现出很高的造诣。托尔斯泰年轻时就很喜欢《克勒采奏鸣曲》,1891年写了中篇小说《克勒采奏鸣曲》。小说用了贝多芬乐曲的曲名,并且以这首奏鸣曲为背景展开情节,书中对这首曲子的演奏做了细致的描写,可以看出托尔斯泰对这部作品的感受。



中篇小说《克勒采奏鸣曲》写的是在一个贵族家庭里,猜疑嫉妒的丈夫杀妻的经过。男主人公波兹德内舍夫与妻子之间关系冷漠,甚至相互厌倦。妻子在音乐中寻找精神寄托,与一位小提琴拉得很好的男人相识,两个人在合奏中得到共同的乐趣。这个男人本是波兹德内舍夫的朋友,他与女主人公日渐亲近的关系使波兹德内舍夫在一旁用妒忌的目光冷冷监视,妻子与提琴手的合奏日臻长进,当他们开始演奏《克勒采奏鸣曲》的时候,做丈夫的早已妒火中烧,他在一旁评论第一乐章的急板时说:“这种音乐只可以在某种重要的环境里,而且只有在需要完成某种适应这种音乐的行为的时候才能演奏,演奏之后就要做音乐驱使你去做的事。”他暗示是这音乐在驱使他干可怕的事,最后,他果然杀死了妻子。

托尔斯泰的这部小说并不是用几个人物形象和情节事件来图释《克勒采奏鸣曲》,只是用这首曲子做小说情节的背景,音乐与小说内容没有直接的联系。但是,托尔斯泰的小说所描写的音乐具有的强烈感染力却是千真万确的。托尔斯泰写这部小说的动机并不由这首奏鸣曲而生,但是,他选中这首曲子作为小说的背景和可怕结局的心理暗示,却不是信手拈来。托尔斯泰对这首作品非常关注,体会很深,他自己就能演奏这首曲子的钢琴部分,这比听别人的演奏感觉要真切不知多少倍,托尔斯泰一定是在第一乐章的急板里体察出某种不寻常的东西,才促使他把这部作品与可怕的事件安排在一起。

事实上,贝多芬在写《克勒采奏鸣曲》的时候,自己的精神世界正在经历一场困难的折磨,这是他的人生价值观发生转变的转折点。在此之前,他对人生充满极端的自信,他曾说:“能力就是出类拔萃者的道德,这也是我的道德。”因为那时他在维也纳的十年,证明他在乐坛上是独一无二的。所以,他是力量的崇拜者。耳聋的威胁动摇了一切,使他内心深处发生了激烈的冲突,反映在音乐里,就是波兹德内舍夫说的《克勒采奏鸣曲》第一乐章急板具有的“可怕的力量”,但这个力量决不能构成干掉妻子的理由。



贝多芬 :d 小调《第九交响曲》(合唱)

1785年4月,贫病交加中的诗人席勒应四位素不相识的诗歌爱好者的邀请,前往莱比锡。在莱比锡,席勒在精神和生活上都受到很大的支持,他深感人间友爱的珍贵,写下了后来成为名篇的《欢乐颂》。这首诗一经传播,便受到青年读者的欢迎,人们被诗中歌颂的人类和平仁爱的理想境界深深感动,此诗成为狂飙突进运动的精神象征。1793年1月26日,席勒的朋友、波恩大学法学教授菲谢尼希致信席勒夫人说:“有一位青年……抱着伟大而崇高的志向,要把席勒的《欢乐颂》一节一节地谱成音乐。”信中提到的这位青年就是贝多芬,此时,他已经怀着一腔的抱负,前往音乐之都维也纳去实现他的理想了。

在维也纳,贝多芬先后跟四位音乐家学作曲,他们是海顿、申克、阿布雷茨贝格、萨列瑞。这位萨列瑞可是个轶闻人物,他死后悲剧性地承担着谋害莫扎特的不白之冤,贝多芬跟他学习声乐作曲。贝多芬虽然在音乐上颇下苦功,但是,他对当时的政治、思想学术、科学新发现都很关心,受启蒙运动思想影响很深,他同时也关注文学,歌德和席勒等狂飙运动代表人物的作品对他产生了很深的影响。1794年,贝多芬为狂飙运动的林苑派诗人毕尔格的一首小诗谱了曲,这首诗标题是《互爱》。毕尔格作为一位诗人,中国读者也许未必熟悉,但是一提到《米豪生男爵历险记》,大家就会发出会心的笑声,关于米豪生的讽刺故事,就是毕尔格创作整理的。

《互爱》这首小歌还不足以引起人们的注意,但是,它的旋律已经深藏在贝多芬心中,30年后上演的《第九交响曲》第四乐章《欢乐颂》的主题就是在这首小歌的曲调上形成的。在此之后的1798年,贝多芬为《欢乐颂》打过草稿,也许是当时



的音乐构思还不足以表达音乐家的理想境界,所以,没有什么结果。就在这一年,贝多芬出现了耳聋的症状。他对听力减退的最初反应是因痛苦而暴躁不安,因为耳聋将要击碎他在此之前的人生信条。他曾经在给冯·策斯卡尔的信中说:“见鬼去吧!我对你的整个道德体系不屑一顾。能力就是出类拔萃者的道德,这也是我的道德。”持有这样的价值观,一旦赖以自信的能力发生动摇,他注定会遭到更加沉重的打击和折磨。1801年贝多芬在给阿芒达牧师的信中说:“你的贝多芬遭到了非常的不幸,和大自然的造物主发生了争吵。我常常诅咒造物主,他常常毫无缘由将他创造的东西遗弃,以致最美丽的花蕾因此常常被糟蹋、凋谢了。你只要想一想,我最高贵的部分,我的听觉,大大地衰退了,这是多么可怕的事!”

贝多芬从此开始了“通过苦难的欢乐”的艰难历程,并形成了他创作生涯中的一个辉煌时期,从1803年到1812年,贝多芬完成了第三到第八交响曲,他的其他重要作品也大部分在此期间问世。贝多芬一生的创作从未遵循过某种既成的范式,他一直在探索创新,在追寻一种最高境界,只有这个境界才能表达他对人的自由和尊严的理想。在这十年高强度的创作期里,贝多芬仍然在继续试探着为《欢乐颂》谱曲,并于1808年写出了《钢琴、合唱与乐队幻想曲》。这首幻想曲是一次有趣的实验,它第一次在交响性作品里引进了人声,音乐主题使用的是《互爱》的曲调。这首幻想曲从结构上看实验性特征很明显,首先由钢琴奏出毫无拘束的无主题慢板,自由而舒展。乐队加入进来之后带进合唱主题,这个主题转到钢琴上之后由乐队做主题变奏,由木管乐器奏出的主题变奏欢快而诙谐,曲调活泼动听,给人印象很深;幻想曲最后加入了人声,先是女声三重唱,然后是男声三重唱,最后是合唱,合唱的曲调仍是《互爱》的旋律,只是歌词已经由诗人库夫纳重新写过,歌词分三段,大意与席勒的《欢乐颂》相似,是歌颂和平、欢乐、仁爱和艺术之美的。《钢琴合唱幻想曲》的创作前后历时八年,演出时并未引起社会关注,首演以后贝多芬并没有把它完全放下,而是通过这部作品继续寻找《欢乐颂》的完美形式。

1812年,贝多芬再次构思《欢乐颂》,这次他为《欢乐颂》重新设计了主题,但是这个主题显然有点跑题,后来用到《C大调命名日节庆序曲》上去了。

1812年完成第八交响乐之后,贝多芬进入了一段“休眠期”,在长达五年的时间里他没有写什么重要作品,他是在沉思默想,为《欢乐颂》而殚精竭虑。1817



年,贝多芬已经 47 岁,写出过大大小小 300 余首作品,并且,在整个欧洲享有很高声誉。他在给友人的信中说:“现在,我知道如何创作了。”那口气就好像他刚刚学会作曲一样。

1817 年贝多芬再一次为《欢乐颂》提笔,五年之后,《第九交响曲》完稿。1824 年 5 月 7 日,《第九交响曲》首演,演出的成功使贝多芬获得了超过奥地利皇帝的礼遇。

《第九交响曲》从贝多芬最初萌生想法到首演成功,前后历时 31 年。从当年贝多芬怀着雄心壮志离开家乡去维也纳到这部人类艺术史上最伟大的作品写成,其中贯穿着贝多芬一生的苦难与艰辛。在维也纳的三十多年里,贝多芬一直在探索人生理想的境界,也一直在寻求寄托这种理想的最高形式。《第九交响曲》是贝多芬毕其一生精力的遗世之作,也是贝多芬人格力量和艺术理想的实现。

贝多芬写《第九交响曲》时胸中养成浩然之气,追求贯绝长空的气势,交响曲四个乐章的框架不足以容纳他要表现的内容,他把每个乐章都增加篇幅,全曲演奏下来长达七十多分钟,乐队的编制加以扩大,还是不能满足,他在第四乐章里加入人声,用合唱的《欢乐颂》诗篇来尽情歌唱人类的自由欢乐、个性解放、人格尊严和团结友爱。《第九交响曲》体势宏伟,又颇有戏剧性,前面三个乐章都在为第四乐章的《欢乐颂》做铺垫,表现人类悲剧性地穿越苦难,走向胜利和欢乐,其中有苦难也有斗争,有痛苦的忧郁也有魔幻式的热情,有激越的呼号也有严肃的沉思,当第四乐章音乐推向欢乐的高潮时,大合唱几乎是爆发而出,欢乐的光辉耀眼夺目,这才是贝多芬理想中的天国的声音。作曲家柏辽兹说:“贝多芬完成了这部巨著可以死而无憾,可以对自己说,现在让死神来临吧,因为我的任务已经完成了。”

贝多芬曾说:“音乐当使人类精神爆出火花”,《第九交响曲》正是贝多芬用毕生的生命之火点燃的人类精神的火炬。《第九交响曲》是贝多芬生命的顶峰,也是晚年的贝多芬在向他毕生热爱的人类做出的最后告别。



亨德尔 :冰乐组曲

巴赫和亨德尔这两位巴洛克时期的音乐巨匠被认为是音乐史上的两座大山,两人共同为现代音乐奠定了基础,巴赫是器乐艺术的天才,亨德尔是声乐艺术的代表,西方音乐最基本的手法——和声与复调,在他们两人的手里臻于成熟。亨德尔与巴赫有许多相似之处,他们都是德国萨克森人,同生于1685年,亨德尔比巴赫大一个月,晚年他们都双目失明。所不同的是巴赫致力于民族传统音乐,而亨德尔则是一位国际性音乐家。亨德尔的这一特点与他个人的经历有关,他最初的音乐活动是在家乡跟教堂乐师学习音乐,18岁时被任命为教堂管风琴师,只干了几个月,他就放弃了这个职务,去了当时的德国歌剧中中心汉堡,三年后又去了意大利,25岁时回德国任汉诺威宫廷乐监,很快又去了伦敦,并在那里终其一生。所以,在亨德尔的音乐里既有德国的严肃,又有意大利的优美,还有法国的壮丽,而这些特点又是他在英国混酿在一起的。

《水上音乐》是亨德尔1715年到1717年之间写成的,有关《水上音乐》写作的来由还有一段轶话:亨德尔在意大利期间遍游佛罗伦萨、威尼斯、那不勒斯和罗马等文艺复兴名城,学习意大利歌剧。在意大利,他显露出自己的音乐才华,并结识了汉诺威选帝侯的宫廷乐长斯特凡尼,经斯特凡尼的介绍,亨德尔于1710年回到德国,出任汉诺威宫廷乐长。在汉诺威宫廷乐长职务上,亨德尔并未能恪尽职守,1711年他访问了伦敦,以他的歌剧轰动了英国。回国以后不长时间,他又再次请假去伦敦,1712年获准,条件是在适当时间内返回。亨德尔似乎没有找出返回汉诺威的“适当时间”,他一去不返,并接受了英国安妮女王的宫廷作曲家职务。两年以后,安妮女王去世,继承王位的竟是汉诺威选帝侯,1714年选帝侯即





位,成了英王乔治一世,这使亨德尔陷入尴尬的境地。当初玩忽职守不辞而别,如今又不期而遇,亨德尔只好在宫廷里暂不露面。后来,经别人出主意,亨德尔写了一组嬉游音乐,在国王举行的一次泰晤士河划船游艺会上演奏,以取悦乔治国王。音乐写得很成功,乔治一世便原谅了他,这部作品就叫做《水上音乐》。这件事情的真实性虽得不到证实,但却可以看出那个时代,音乐家的生计要依靠宫廷贵族,身份与贵族家里的仆人相当,是没有什么地位的。

通常人们谈到《水上音乐》时,称它是一部器乐组曲,这是一个含混的说法。从配器来看,亨德尔使用了小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴,管乐器有长笛、短笛、双簧管、大管、圆号、小号,这里虽然使用了弦乐器,但是从音乐配制讲,管乐器担当了主要部分,所以,亨德尔这部作品还是为管乐器所写的。

《水上音乐》全曲共分为21段,所以人们认为这是一部组曲,但是有的音乐评论家根据音乐的情调、内容、演奏方式等各方面特点把它划入小夜曲,这是很有卓见的。18世纪的欧洲世俗生活中音乐已经占有很重要的地位,音乐是市民娱乐不可少的方式,许多城市都定期举办露天演奏会,以满足大家的需要。素喜田园情调的英国人更是经常在郊外花园或公园演奏音乐,这形成了一个文化传统。露天演奏的音乐以器乐曲为主,器乐小夜曲是这些演奏会上的主要内容之一。这类音乐大多质朴不加矫饰,内容多表现世态风俗。亨德尔有许多管弦作品是专为这些花园音乐会写的,后来,人们在常举行这样的音乐会的瓦克斯霍尔花园立了亨德尔的塑像,以纪念他在这方面的贡献。他的《水上音乐》就属于这种生活嬉游音乐。

《水上音乐》的内容取材于民间风格,包括布列舞曲、小步舞曲、号角舞等,音乐节奏轻巧,旋律优美,轻松的气氛反映出18世纪欧洲城市生活风俗,其中一些段落具有古典大协奏曲特性,音乐却是根据世俗主题写成的。亨德尔当初定居英国为英国带去的是意大利风格的歌剧,但是,他对世俗体裁的民间艺术也很悉心观察并从中吸取营养。在亨德尔的声乐作品中可以找出直接来自于街巷民俗的痕迹,甚至包括街市叫卖喧闹之声,亨德尔说自己最好的歌曲是从这些声音中获得灵感的。

《水上音乐》是18世纪初启蒙运动早期音乐向世俗化进步的产物,它轻快活泼的格调使18世纪的音乐注入了新的生机,与亨德尔后来写的《焰火音乐》一起成为别具一格的不朽名篇。

穆索尔斯基：《跳蚤之歌》

独唱歌曲《跳蚤之歌》是根据德国大诗人歌德的著名诗剧《浮士德》中魔鬼梅菲斯特的一首歌写成。《浮士德》里的这首诗借魔鬼梅菲斯特之口讽刺德国诸侯国王豢养弄臣，朝纲腐败的社会现象。原诗讽刺辛辣，颇具戏剧性，所以，有好几位音乐家曾为它谱曲，德国作曲家贝多芬和贝拉分别在1809年和1842年为这首诗谱曲，法国作曲家柏辽兹在戏剧康塔塔《浮士德的惩罚》中也写了《跳蚤之歌》，俄国作曲家穆索尔斯基于1879年写了《跳蚤之歌》，这是他一生中最后的一首声乐作品，当时是为俄国一位著名女歌唱家而作，现在一般由男中音或男低音演唱。由于在几首《跳蚤之歌》中，穆索尔斯基的这首特别具有戏剧性和讽刺性效果，所以流传最广，经常在音乐会上演出。

诗剧《浮士德》里魔鬼梅菲斯特唱《跳蚤之歌》的场景是这样的：上帝与梅菲斯特争论人间的善恶真伪，双方决定从人世间找一个人做实验，由梅菲斯特设法引他上邪路，而上帝则坚信一个人只要不失去天良善性，就不会迷失正途。梅菲斯特找到了正在面临精神危机的学者浮士德，梅菲斯特答应为浮士德服务，满足浮士德的任何奢望，让他遍尝人间欲望，只要他说出“你真美啊！请停下！”就算输了，生命终止，灵魂归梅菲斯特所有。在剧中魔鬼梅菲斯特代表虚无主义，自以为看破世情，他嘲讽人间存在的虚伪和腐败，对封建宫廷更是百般嘲弄。当时的封建皇帝有在宫中豢养弄臣陋习，弄臣没有实际权利，只是在朝上插科打诨，以供消遣取乐，博人一笑。但是弄臣的权利又很大，他可以拿任何王公大臣开玩笑，利用人的缺陷编制恶毒的笑话，他机智圆滑，口角生风，经常能狠狠地刺痛被愚弄的



对象,连王后贵妃都不在话下。梅菲斯特领着浮士德遍游人间,在北欧的一家小酒店里,梅菲斯特兴之所至,唱了一支《跳蚤之歌》,以表示他对腐败宫廷的不屑,歌中的跳蚤指代的就是弄臣。歌德的原诗是这样的:

从前有一个国王,
他养了一只跳蚤。
跳蚤?跳蚤!
国王待它很周到,
比亲人还要好。
国王召来一个裁缝,
“你听我说,奴才!
给我的这位朋友,
缝一件大龙袍!”
跳蚤穿上大龙袍,
浑身金光闪耀,
宫廷内外上下跳,
得意忘形瞎胡闹。
跳蚤?跳蚤!
国王封它当宰相,
还给它挂勋章,
跳蚤的亲友来到,
一个个都沾了光。
那皇后自己本人,
还有那些宫女,
被咬得浑身痛痒,
人人都受不了。
但没有人敢碰它,
更不敢动手打。



要是它敢咬我们，
就一下子捏死它！

歌德的《浮士德》这首诗表现的是封建皇帝的昏庸无能和朝政纲纪的败坏，穆索尔斯基为此诗谱曲时，充分表现了原诗的讽刺意味。音乐形象十分鲜明生动，手法颇似歌剧中的宣叙调，很富于戏剧性，钢琴伴奏大音程上下跳跃的顿音加以凌乱的变化音，描写出弄臣在朝廷里上蹿下跳的丑态，歌曲里穿插的各种笑声表现出梅菲斯特对封建王朝的轻蔑、讽刺、嘲弄，结尾处一连串放肆的大笑，也表现出梅菲斯特自恃不受人间规矩约束且法力无边的得意。



穆索尔斯基生活的年代，欧洲启蒙主义思想传入俄国已很久，1848年欧洲革命对俄国知识分子和贵族阶层的思想冲击很大，一些西欧国家政体的共和化和君主立宪制使俄国的君主专制制度很孤立，俄国国内的民主主义思想在城市里传播很广，俄国的文学、戏剧、音乐都带有民主主义思想倾向。穆索尔斯基为《跳蚤之歌》谱曲并把它搬上舞台，其政治上的用心是明显的。《跳蚤之歌》一经演出便受到热烈欢迎。当时俄国有一位世界闻名的大歌唱家沙里亚宾，这个人不仅艺术水平高超，思想也很进步，他的每次独唱音乐会最后都要加演《马赛曲》，然后，热烈的观众就会齐声呼喊：“跳蚤！跳蚤！”于是沙里亚宾就会惟妙惟肖地演唱一曲《跳蚤之歌》。沙皇的检察机关虽然明知这首歌的讽刺用意之所在，但是也无可奈何。

《跳蚤之歌》现在仍然是音乐会曲目，它强烈的戏剧性效果使它成为讽刺歌曲的典范。



舒伯特 :《小夜曲》

小夜曲 ,这个概念通常包含两方面意义 ,一是指歌曲小夜曲 ,一是指器乐小夜曲。器乐小夜曲在十七八世纪比较盛行 ,经常在宫廷游乐活动时演奏 ,也经常露天演奏 ,乐曲一般有四个乐章 ,节奏明快 ,轻松欢愉 ,具有嬉游性质 ,莫扎特的《G大调弦乐小夜曲》是典范之作 ,亨德尔的《水上音乐》也被归入小夜曲。小夜曲在19世纪也还有人在写 ,柴科夫斯基和德沃夏克都有小夜曲名篇传世。

歌曲小夜曲在欧洲中世纪就已出现 ,游吟诗人演唱小夜曲用于表达爱情 ,在意大利和西班牙比较流行。意大利和西班牙民族性格热烈奔放 ,不藏悲喜 ,年轻人在夜幕降临之后来到心上人的窗下 ,在吉他和曼陀林的伴奏下唱小夜曲 ,倾吐爱慕之情。有许多音乐家都写过小夜曲歌曲 ,其中舒伯特、古诺、德里戈和托赛里的小夜曲被俗称为“四大小夜曲” ,其实著名的小夜曲还有很多 ,这样的标示是很不合宜的。



舒伯特的小团体常在郊外嬉戏游玩 ,生活是快乐的。



舒伯特的《小夜曲》是一首脍炙人口的著名歌曲,有关这首歌曲,还有一个故事。相传在舒伯特 20 岁的时候,爱上了一位可爱的姑娘,但是,舒伯特太贫穷了,作为一位音乐家他既没有贵族庇护人,又谋不上一个宫廷乐师的差事,生活上完全没有保障。姑娘虽然也热恋着舒伯特,无奈父母之命无法违抗,只得嫁给一位商人。这件事伤透了舒伯特的心,使他消沉了很长一段时间,甚至发誓不再作曲。有一天他的一位朋友拿了一首小诗,请舒伯特谱曲,说是要当作生日礼物送给一位姑娘。舒伯特推辞不掉,只好为这首诗谱了曲。也许是歌词对纯真热烈的爱情的描写,勾起了舒伯特对爱情的美好怀念,这首曲子写得非常成功,连舒伯特自己都被这优美的旋律感动了,这首歌就是《小夜曲》。

舒伯特短促的一生一直与极度的贫穷做伴,他的音乐不似莫扎特的优雅,也不似贝多芬的崇高,他的歌曲抒情而浪漫,其中又有着掩盖在淳朴安详下的哀伤,人们总喜欢利用他的身世和他的歌曲的风格编制一些凄婉的故事,前面关于舒伯特小夜曲的故事就是杜撰出来的,其中的破绽是明显的。事实上,舒伯特的《小夜曲》写于 1828 年,这是舒伯特生命的最后一年,这一年他 31 岁。《小夜曲》也并非应某人之约所写。《小夜曲》的原诗作者是诗人雷尔斯塔布,这首诗加上诗人海涅和赛德尔的另外几首,一共是 14 首,都是舒伯特猝死前一年内谱写的。舒伯特去世后由他的朋友们整理拿去出版,出版商哈斯林格称之为“套曲”,其实这 14 首歌曲之间没有什么关联,只是出于商业上的目的叫做套曲。歌曲集取名《天鹅之歌》,意思是舒伯特最后的创作。《天鹅之歌》成为 19 世纪欧洲抒情作品的出发点,舒曼、李斯特、勃拉姆斯的歌曲创作都受到舒伯特的影响。

舒伯特死后一些专爱写缠绵伤感的小品文作家利用舒伯特的身世把它写成一个凄苦、孤独、寂寞的人,而且,他的作品不被人理解,遭到冷遇,再加上美丽又凄凉的爱情故事和穷艺术家似乎应该发生的故事,于是,舒伯特被描绘成一个失败的蹩脚音乐家,这与事实相去甚远。舒伯特生性快活,有些腼腆,但却喜欢交友,在他身边有许多艺术家朋友,组成一个快乐的小团体,所以,舒伯特并不孤独。舒伯特的歌曲优美浪漫而接近知识分子和普通民众的感情,流传很广,所以,舒伯特并不寂寞。舒伯特从 14 岁到去世的 31 岁其间写出了 1500 余首作品,其中歌



曲占 600 余首 ,他生前的作品编号就达到 600 多 ,超过了丰产的莫扎特 ,在他死后作品号一直编到 900 多 ,在这样短的生命里写出如此丰富的作品 ,舒伯特完全没有时间去和两三个女人发生那些缠绵悱恻的爱情故事 ,更不可能因爱情受挫而停笔 ,因为舒伯特几乎就是为了音乐而来到这个世界的 ,停止作曲对他来说是完全不可能的。



对舒伯特这个人物的不确切描写不仅扭曲了对舒伯特的认识 ,也影响到对他的作品的正确理解。舒伯特歌曲总体的特点是优美浪漫的抒情 ,又不失维也纳古典音乐的典雅 ,恬美中带有忧郁 ,又不失去生活的开朗与乐观。

在舒伯特身后有许多音乐家把舒伯特的歌曲改编成器乐小品 ,包括钢琴、小提琴、大提琴等 ,仅匈牙利钢琴家、作曲家李斯特一人就改编过 56 首。用小提琴演奏的舒伯特的《小夜曲》也是人们非常喜爱的一首乐曲。

莫扎特：《安魂曲》

莫扎特的一生是短暂的，同时也是超凡入圣的，他只活了 35 岁，却留下有编号的作品六百多部，从十几岁开始到他离开人世的二十多年里，他创作的笔从未停下，直到去世前的最后一刻，他还在集中最后一点力量写他的辞世之作《安魂曲》。

莫扎特孩童时代起就被抛进社会，由于他非凡的音乐天才和许多年马不停蹄地周游列国巡回演出，有关他的各种奇闻轶话也四下流散。直到他去世以后，关于他的死和他最后一部作品《安魂曲》的传奇性故事还在继续被渲染和传播。直到他死后四十多年，还有德国作曲家洛尔青在他的喜歌剧《莫扎特生活情景》里加进宫廷乐长萨列瑞毒杀莫扎特的情节。也许是人们对天才的惋惜，他们从感情上更愿意相信莫扎特是被人害死的。俄国诗人普希金后来写了《莫扎特和萨列瑞》继续采取萨列瑞鸩杀莫扎特的说法，不幸的是普希金自己也只活了 36 岁就死于沙皇的阴谋。诗剧《莫扎特和萨列瑞》被里姆斯基·柯萨科夫谱写成歌剧搬上舞台。现代又有电影和话剧上演，把萨列瑞谋害莫扎特的情节渲染得更加逼真。人们似乎非要把萨列瑞的罪名坐实不可，萨列瑞的冤情却无人同情。那么萨列瑞果真是这么一个令人讨厌、平庸而卑鄙的人吗？非也。

安东尼奥·萨列瑞是意大利人，作曲家兼指挥家，他也是一位有才华的音乐家，20 岁的时候就充任维也纳宫廷歌剧院指挥，后来担任维也纳宫廷乐长，这是一个薪俸颇丰的职务。他一生写过 40 多部歌剧、4 部清唱剧和大量宗教音乐以及声乐和器乐曲。萨列瑞在声乐创作上技法圆熟，贝多芬曾经跟他学过声乐作曲，另两位大师级的作曲家舒伯特和李斯特也曾受业于他，可见他绝非平庸无能





莫扎特的临终遗嘱是《安魂曲》的后半部分构思

之辈。莫扎特死后,人们根据萨列瑞曾经对莫扎特怀有敌意这一实情散布出他因为妒忌而谋害莫扎特的谣言。其实那时候从个人地位和处境来讲,萨列瑞是用不着妒忌莫扎特的。而莫扎特在生命的最后几个星期里身体已经病痛不支,他怀疑有人为他下毒,这可能就是后来谣言散布的最初根据。

总之,莫扎特是在肉体上和精神上极端痛苦的情况下写《安魂曲》的。提到谱写《安魂曲》的起因,还有一个情节应该交代:1791年7月的一天,一位陌生人拜访了莫扎特,他拿来一笔优厚的酬金,请莫扎特写一部《安魂

曲》,当时正陷入贫困的莫扎特便同意了,当他打听委托人的姓名时,对方却不肯披露。那个时代的贵族有习弄音乐的风气,大多数人只是浅尝辄止,玩不出太大的名堂,却爱装作熟通音律,他们会出钱请著名的音乐家捉刀,按照他们的要求创作音乐,然后署上自己的名拿去让人演奏,好像那作品就是自己写的一样。莫扎特对这种移花接木、掠人之美的把戏早有领教,并不引以为奇,他答应四星期之后完成。

但是四星期之后莫扎特并没有着手写《安魂曲》,他正在忙于创作歌剧《狄托的仁慈》,还要准备歌剧《魔笛》的首演,直到九月,他才开始动手写这部不祥的作品,它的委托人在此期间数次派人来催问,莫扎特把这看作是个不好的兆头。这时,他的身体状况已经很坏,按照莫扎特的作曲速度,写这样一部追思弥撒应该用不了太长时间,但是,实际情况是进展得很艰涩,这绝不是以往的莫扎特了。从他去世之前10年的创作数量看,300多部作品,就是用记谱员抄谱,平均每天也得工作8小时,而且还要演出,给学生上课,再加上必要的应酬,他几乎是一部高速运转的机器。但这时他自己感到体力不支,情绪非常低落,他有时怀疑自己中毒,又有时疑心委托他作曲的那个人是上帝派来的使者,专程来召他去阴间。他曾流着泪对妻子说,这部

《安魂曲》是为自己写的,莫扎特就是以这样将要告别人世的心态写《安魂曲》的。

到了10月,莫扎特的身体越来越糟,他自觉将不久于人世,这时他已经不再把《安魂曲》当作替人代作,而是当作自己的挽歌来写。由于不断的腹泻呕吐,他实际已不能继续创作。进入11月,莫扎特因病卧床不起,仍在惦念未完成的《安魂曲》,他躺在床上不断地向他的学生苏斯迈尔讲解《安魂曲》的构思和作曲计划,精神稍好一点的时候还对来探望他的友人试唱已写成的部分。12月4日,莫扎特最后一次



莫扎特遗稿

让人把《安魂曲》的手稿拿给他看,一共是3个半乐章,只写到了一半。他把苏斯迈尔叫到床边,嘱咐他把剩下的部分完成。这天夜里,莫扎特终于离开了人世。

莫扎特死后,他的学生苏斯迈尔按照他生前的意思把《安魂曲》写完。后来才知道委托写《安魂曲》的是瓦尔泽格伯爵,他要在亡妻的忌日演奏这首《安魂曲》,并想冒充是这部作品的作者。我们现在听到的《安魂曲》只有一半是莫扎特写的,后半部分是苏斯迈尔的续作,音乐评论家们向来认为后半部分与前半部分差异太大,因此影响到它整体的艺术价值。但是考虑到莫扎特是在与人世诀别的情况下写的此曲,反而使这部未完成的作品更加令人珍视。

由于莫扎特死后一个月就有谣言说他是被毒杀的,所以,莫扎特的死因成了二百年来聚讼不休的一段公案。研究者们提出了许多种看法,各执一端,莫衷一是,但他们也有一致的地方,即没有人去附和萨列瑞毒杀莫扎特这种戏剧性说法。

安魂曲又译做追思曲,是罗马天主教用来超度亡灵的弥撒曲,安慰灵魂永恒安息。历史上有许多音乐家写过安魂曲,其中具有代表性的是莫扎特、凯鲁皮尼、柏辽兹、威尔第和福莱的,俗称五大安魂曲,勃拉姆斯和德沃夏克的安魂曲也很著名,这其中演唱最多的是莫扎特的《安魂曲》。

莫扎特在生命的最后一刻竭尽最后的精力也没能完成这部《安魂曲》,他的在天之灵,该不会因此而得不到安息吧!



贝多芬：F大调《第六(田园)交响曲》

音乐名城维也纳,曾经是欧洲音乐之都,许多有成就的音乐家在这里居住活动过,他们生活过的故居和活动过的场所如今还保持得很好,维也纳市政管理部门把这些地方开辟成供游人参观的纪念馆。贝多芬1792年从波恩来到维也纳,在这里生活了35年,直到1827年去世,他的全部重要作品几乎都在这里写成。贝多芬在维也纳多次搬家,所以,在维也纳可以供人参观的贝多芬故居有四五处之多,他的墓葬也在维也纳。在值得纪念的贝多芬生活遗迹中,有一处是著名的“贝多芬小路”,人们在这里也立有标记。在一本20世纪30年代哥伦比亚唱片公司出版的贝多芬《第六(田园)交响曲》的总谱里,有一张铅笔画插页,画的就是贝多芬在那条田野小道散步的情况。这条小道之所以著名,不仅是因为贝多芬常在这里散步,他的第六交响曲就是在这里产生灵感并构思的。“贝多芬小路”位于维也纳郊外的海利根斯塔特,这个地名对于贝多芬来说非同寻常,1802年他住在这里时写下了“海利根遗嘱”,当时他几乎自杀。1808年贝多芬再次在这里赁屋隐居,写下了他的第六交响曲。1817年贝多芬第三次住在海利根斯塔特,开始构思他的最后一部也是最辉煌的一部交响曲,第九(合唱)交响曲。

贝多芬写第六交响曲时正处在他的一个创作高峰期,几部大作品同时构思齐头并进,而这些作品的创作过程是很艰辛的。贝多芬有室外创作的习惯,他随身带着笔记本和铅笔,记下心头涌现的乐思。这样的笔记乐谱,他留下了2500页之多,使研究贝多芬的人们可以清楚地看见他的创作过程。

贝多芬由于耳聋,与人交谈很困难,另一方面由于贝多芬所追求的理想境界



贝多芬的手稿与助听器

与周围世风的浮华庸俗格格不入,他养成了长时间外出散步的习惯,在散步中他不仅记录随时出现的音乐主题,也记下一些对大自然的感受和赞美的词句,通过这些支离零散的文字,也可看出他创作的轨迹。他与大自然有深厚的感情,置身于大自然的怀抱会有各种灵感产生。贝多芬在一封信里写道:“森林啊!树木啊!岩石啊!请赐给我人生所渴望的更大回声吧!在这里,我可怜的耳朵一点也不使我感到痛苦。”

贝多芬亲近大自然并非是排遣个人苦闷。贝多芬虽然终生致力于音乐,但他对同时代的哲学、思想、科学的发展很关注,尤其是启蒙思想,更是反映在他的音

乐里。启蒙思想对大自然的探索 and 认识影响了贝多芬,所以,置身大自然的贝多芬在这里获得的也不是表象的感受,而是具有哲学性的思考。大自然在贝多芬面前不是森严壁垒与人对立的力量,大自然是生命的源泉,是创造生命的根基,人在大自然里可以获得对人生的顿悟,大自然的安谧寂静使他更沉地思索激动人心的问题,集中内心力量追求人生的理想境界,所以,贝多芬的音乐里有一种启动人生活力的强烈感召力。

第六交响曲是贝多芬交响乐中唯一的标题音乐。所谓标题音乐是指音乐具有故事性、情节性,表现文学概念或绘画场面。贝多芬的《田园交响曲》被认为是标题音乐的典范。贝多芬对这部交响乐加的标题是“田园生活的回忆”,他在总谱的扉页上特别注明,“主要是感情的表现,而不是音画”。贝多芬怕人们误解他的音乐,更明确地说:“《田园》交响曲不是绘画,而是表达乡间的乐趣在人们心里所引起的感受。”他强调的是人的精神世界而不是描摹自然。

《田园》交响曲共分五个乐章,每个乐章各有一个小标题。第一乐章是“初到





乡村时的愉快感受”。音乐在平静安宁的气氛中进行,第一主题和第二主题反复交替,作者并不在主题上加以他擅长的发挥手法,只是朴实地重复,形成恬静清新的自然美景,音乐自然流动,没有强烈的力度变化,表现出人在大自然的怀抱中得到的精神安宁。

第二乐章小标题是“在溪边”。音乐有如清澈的溪流,舒缓平静,偶有熏风微拂,水面上荡起轻微的涟漪,扭动了水面上倒映的白云树影。远处的树林好像在做着深呼吸,音乐的律动微微开合,暗示着一种生命的韵律涵养在博大寥廓的大自然里。一组木管乐器模仿的鸟鸣打破了宁静,音乐更加富于诗意。

据《贝多芬传》的作者辛德勒记载,他曾经陪伴贝多芬在海利根斯塔特一条山谷旁的小溪边漫步,途中,贝多芬踏上一片草地,背靠一棵树说:“我就是在这儿创作了《在溪边》,黄鹂、鹌鹑、夜莺和杜鹃,都鸣叫着,我把它写进乐曲里了。”

《田园》交响曲的第三、四、五乐章不停顿连续演奏。第三乐章是“乡民欢乐的集会”。音乐取材于民间旋律,描写乡间村民兴高采烈的舞蹈场面,活跃而喧闹,质朴而粗犷,像一幅色彩鲜明线条粗豪的民间风俗画。当欢乐的场面达到顶点的时候,音乐出现了一些不安并很快变成远处的雷声,欢乐的集会被打断,音乐进入第四乐章“暴风雨”。狂风呼啸,裹挟着雷电排山倒海般袭来,转瞬间便笼罩了一切。整个乐队都在急速飞旋,弦乐刮起一阵阵旋风,倍大提琴发出沉重的怒号,短笛凄厉的尖啸像是狂风的呼啸,铜管和定音鼓的霹雳令大地震颤,包含乐队全部音域的半音下滑好像风暴在横扫一切,想把世界带进地狱一般。但是,“卷地风来忽吹散”,暴风雨很快就过去了,代替它的是田园牧歌,音乐进入第五乐章“暴风雨后的愉快和感激情绪”。雨后复斜阳,大地恢复平静,草地发出清新的馨香,牧歌传达着对大自然的感激心情,这种喜悦、安宁、欣慰的情绪一直贯穿这个乐章,整部交响乐在这样的气氛中结束。

从18世纪到19世纪,以维瓦尔第的《四季》为开端,出现了千百首描绘自然或是表现人与自然融合的音乐,其中最为优秀的当属贝多芬的《田园交响曲》,他深知应该如何把自然景致转变成人的情绪并形诸音乐。他说:“你们会问,我的乐思是从哪里来的?我可说不准,反正是不请自来的,直接或间接地。我几乎能伸手抓住它们,在大自然怀抱里、在树林里、在漫游时、在夜阑人静时、在天将破晓

时 ,应情应景而生 ,在诗人心中化成语言 ,在我心中则化为音乐 ,发响、咆哮、兴风作浪 ,直到最后具体化作一个个音符。”

贝多芬一直到晚年都保持着每天外出散步的习惯 ,但却再也没有写过《田园交响曲》这样描绘性的标题音乐。他晚年的漫步越走越远 ,几乎成为行军 ,有一次沿着河谷走出太远 ,竟迷路回不了家 ,天黑以后在一个小镇上东张西望 ,不知自己身处何方。又累又饿的贝多芬在一家窗户外向里张望 ,竟被人当作流浪汉抓住 ,这是他晚年的一段轶话了。





门德尔松 :《e 小调小提琴协奏曲》

门德尔松的《e 小调小提琴协奏曲》一向与贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基的小提琴协奏曲并列,被称作“四大小提琴协奏曲”。音乐爱好者的这种说法虽有失浅俗,但这几首协奏曲的确堪称小提琴音乐的经典文献。门德尔松在当时的乐坛上是一位杰出的钢琴家,但是,一个半世纪过去之后,他的名字却因这首小提琴协奏曲而广为人知。任何一位小提琴演奏家都把这首协奏曲列入自己的演奏曲目,在行销于世的 CD 唱片中可以找到这首协奏曲的 60 余种不同版本。

门德尔松的这首协奏曲常被有才能的小演奏者用来证明自己的音乐表现天赋,这些孩子通常只有八九岁,最多不超过十二岁。在这样的年龄上演奏门德尔松,会被认为是天才少年。



门德尔松 12 岁时为歌德讲解贝多芬的音乐

《e 小调小提琴协奏曲》曾经被错误地当作门德尔松 13 岁时的作品介绍给公众,这个粗心的错误无情地击碎了许多人的音乐梦,因为在那样的年龄上圆满地演奏这首曲子尚且不易,更不要说写出这样名垂史册的经典之作。门德尔松 9 岁开始公开演出,12 岁开始写歌剧,很多介绍他的文章称他是音乐神童,



这很容易导致对门德尔松的误解和评价。门德尔松的音乐天赋固然很好,但是他的音乐成就主要得益于良好的教育。他的母亲音乐修养很高,是他的第一位钢琴教师,稍后他又入钢琴家柏尔格和音乐理论家策尔特门下学习,这是两位著名的音乐教育家。门德尔松的祖父是一位哲学家,颇有声誉,《简明不列颠百科全书》里有关于他的词条,在他的影响下小门德尔松的学业全面而精进,并养成了严谨审慎的学风,这对他的音乐风格影响很大。由于他出身于名门望族,有机会结交当时最负盛名的思想家、艺术家,他结交过大诗人海涅,他曾在西方唯心主义哲学集大成者黑格尔家里客居,与老黑格尔谈论哲学问题;他多次住在大诗人歌德家里,为比他年长60岁的歌德讲解音乐;他又是著名钢琴家胡梅尔的学生,胡梅尔把自己从莫扎特、萨列瑞那里学到的东西传授给他;作曲家韦柏也是门德尔松家的常客。在如此文化氛围里熏染出来的门德尔松养成了冷静缜密的思辨能力,全面正规的教育促成他善于研究发掘古典音乐家的音乐遗产。沉睡了近百年的古典音乐大师约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品就是经他的提倡才使人们重新认识到其伟大价值的,这对后世音乐界的发展产生了深远的影响。门德尔松26岁就主持德国最著名的格万音乐厅,30多岁时创建了德国第一所音乐学院——莱比锡音乐学院并亲自担任院长。这些艺术经历使门德尔松的音乐创作有浓厚的学者风度,他不同于莫扎特、舒伯特、罗西尼等天才音乐家,创作起来有如神佑天助,门德尔松的音乐保持着古典音乐式的均衡,感情表达妥帖得体,又不失时代的浪漫气息。有人说门德尔松家庭环境优越,生活道路顺利,故而音乐风格华丽恬美,缺乏震撼力,这有失公允。试想贝多芬之前的古典音乐家,有哪一位是以“震撼”开路的呢?门德尔松固然不像莫扎特、贝多芬、舒伯特那样饱尝人世艰辛,但是,他对音乐的严谨态度使他创作的过程同样艰苦。这一点从《e小调小提琴协奏曲》的写作过程就可以看出,这首曲子从开始创意到最终完成,前后历时近七年,而作品的价值,可以用20世纪最负盛名的小提琴大师海菲兹的话说:“如果门德尔松的音乐从世界上消失,则其他一切音乐将会终结。”

门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》与许多世界名曲一样,背后也有一位演奏家。门德尔松16岁时便结识了比他小一岁的费迪南·戴维,戴维虽然只有15岁,已经是一位有声望的小提琴演奏家了,两个人在音乐上的见解颇为一致,这使



二人结成了多年的深厚友谊。1835 年门德尔松被任命为莱比锡格万音乐厅总监,他聘请戴维充任乐队长。他创建了莱比锡音乐学院以后,又推荐戴维担任小提琴系主任。在以后的音乐活动中,两个人融洽合作,《e 小调小提琴协奏曲》的创作过程可谓是如切如磋,如琢如磨。

门德尔松最初产生写一部小提琴协奏曲的念头是在 1838 年 7 月,在给费迪南·戴维的信里他写道:“我想写一首小提琴协奏曲给你今冬演出用。有一首 e 小调的旋律一直在我脑海里盘旋,开始部分老是使我不得安宁。”门德尔松刚刚为这首协奏曲打腹稿时,首先想到的就是他的音乐同道戴维。在他看来,戴维既有音乐天赋,又抱负不凡,勤奋好学,幸运的是戴维一直在顺利地前行,在艺术上没有误入过歧途,这是成就一个演奏家难得的条件。

但是这首协奏曲并没有在这年冬天写出来,直到第二年夏天,戴维也没有看到一个音符。也许是期待伟大作品问世,也许是技痒难熬,戴维写信给门德尔松,催问协奏曲的进展。门德尔松回信说要想写出光辉灿烂的作品谈何容易,尤其是“像我这样一个人怎么写得出来呢”?

后来当戴维终于拿到部分已写出的总谱时,他立即断定这是一部了不起的作品,他甚至用这部尚未见全形的草稿与贝多芬的《D 大调小提琴协奏曲》相提并论,他言之凿凿地说在此之前只有一首真正伟大的小提琴协奏曲,现在有两首了。

戴维的称誉是对门德尔松的鼓励,也促使这位本来就属学者型的作曲家更加严谨地写这首协奏曲,他陆续把写成的新段落交给戴维看,戴维也毫无保留地提出自己的意见。门德尔松很重视戴维的意见,他对初稿反复修改润色,用去大量时间,这使作品问世的日期大大向后推移。幸运的是门德尔松和戴维都具有学者气度,审美趣向又志同道合,所以没有发生过争执,尽管写作、讨论、修改拖了长达六年半之久,但是双方都没有失去耐心,更没有发生柴科夫斯基与鲁宾斯坦、勃拉姆斯与约阿纪姆、柏辽兹与哈贝奈克那样的齟齬。

1844 年 12 月,《e 小调小提琴协奏曲》的总谱终于送到出版社,而在此之后门德尔松又做出新的改动。有些音乐传记作家谈到门德尔松便说他环境优越、一生顺利,据此便断定门德尔松创作上也轻松自如未入深壑,他们显然忽略了门德尔松一些主要作品的创作过程。



1845年3月《e小调小提琴协奏曲》在格万音乐厅上演,戴维担任独奏,门德尔松因病没能指挥首演。这首协奏曲与许多世界名曲久经磨难被埋没又被发现的命运不同,它一经公演立即赢得声誉,而且历经一个半世纪长盛不衰。只有在纳粹德国时期,希特勒曾丧心病狂下令禁演此曲,但是,德国人太喜欢这首曲子了,他们把门德尔松的名字拿掉,继续上演,纳粹当局也只好听之任之。

《e小调小提琴协奏曲》倾注了门德尔松的全部感情,处处洋溢着惊人的才华,是古典主义与浪漫乐派完美结合的最高典范,并影响着门德尔松身后一个多世纪继往开来的音乐家。

《e小调小提琴协奏曲》的艺术个性十分显著。门德尔松十分尊崇巴赫、莫扎特、贝多芬等古典大师开创的古典音乐传统,但又不为古典音乐的形式所束缚,他汲取的是古典音乐的精神,即崇高、尊严、自由。门德尔松又是19世纪浪漫乐派的代表人物,他在《e小调小提琴协奏曲》里充满了热情的幻想,加以温柔浪漫的抒情。门德尔松与其他浪漫派音乐家奔放的激情不同,他善于用匀称均衡的形式来控制感情的流露,从这方面看,人们又说他是保守的学院派。但是门德尔松的音乐里绝没有学院派的典雅安逸,相反,他喜欢用简朴的民间风俗旋律表现大自然主题和超诣的幻想主题。

《e小调小提琴协奏曲》上演之后两年,年仅38岁的门德尔松去世,死因据说是他姐姐芳妮病逝给他带来太大的悲伤。芳妮是门德尔松家族的又一位音乐天才,卓越的钢琴家。门德尔松的48首钢琴曲无词歌里,有一些其实就出自芳妮之手,不过现在已分辨不出是哪几首了。



巴赫：《平均律钢琴曲集》

德国古典音乐大师约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，没有任何一位音乐家像他那样一生默默无闻而身后却名垂百世。他的作品在他生前不曾广泛流传，去世更是了无人知。直到他辞世后半世纪才有独具卓识的音乐评论家出版了巴赫的传记，又过了一百年才出版他的全集。巴赫一生创著甚丰，虽然有许多手稿已散佚，但传世作品仍有五百部之多。

巴赫的被重新“发现”很大程度上是因为《平均律钢琴曲集》的流传。比巴赫晚出近百年的贝多芬在图书馆里研读了《平均律钢琴曲集》之后惊呼：“他不是小溪（Bach 德文，小溪），应该是大海！”一语道出了这部钢琴曲集的博大精深。

《平均律钢琴曲集》又称作《前奏曲与赋格曲集》，分为上下两卷，每卷各有 24 首前奏曲和赋格曲，是为小键琴而作，这是巴赫很钟爱的一种乐器。小键琴和大键琴又叫古钢琴，是钢琴的前身。有说法是巴赫为了培养自己的孩子学习音乐而创作的《平均律钢琴曲集》，此说很值得推敲。从作品结构的谨严规整来看，《平均律钢琴曲集》的确是很优秀的教材，但是，从恢弘的气势和丰富的音乐风格看，它是巴赫一生音乐创作和研究的总汇，无处不折射出巴赫音乐思想的光辉。简单地把这部作品当作音乐教材看，就大大低估了它的思想价值和艺术价值。另一方面，当曲集的下卷完成时，他的几个儿子早已功成名就，成为饮誉一方的名家了，当时的欧洲只知道“伦敦巴赫”、“柏林汉堡巴赫”和“比克堡巴赫”，而对他们的父亲，人们只当 he 是一位老琴师而已。

《平均律钢琴曲集》上卷编成于 1722 年，下卷完成于 1744 年，前后历时二十



巴洛克时期欧洲宫廷里的古钢琴

余载,这段时期是巴赫一生中创作的旺盛期,曲集的最终完成是巴赫的思想和他对复调音乐探索的总结,所以音乐评论家说这部作品是“巴赫大全”。

巴赫生活的时代文艺复兴运动已席卷了欧洲,德国经历了宗教改革,人文主义思想广泛传播,中世纪的幽灵消逝,近代科学正在建立,人们崇尚科学和理性,人的个性正在冲决教会的枷锁,人文主义精神和理性主义哲学对巴赫有深刻的影响。巴赫出生的1685年,牛顿已经完成人类科学史上最伟大的著作《自然哲学的数学原理》,近代化学从古代炼金术里脱胎而出,近代生命科学正在揭示人体的奥秘,莱布尼兹发明了数学的

二进制并建立了数理逻辑。近代科学的诞生使世界变得更加新鲜神奇,促使社会上形成追寻探索真理的风气。巴赫是一个求知精神很强的人,他接受早期启蒙主义思想,对数学和哲学都有兴趣,曾研读过莱布尼兹的著作《论智慧》,他显然对数理逻辑产生过浓厚的兴趣,这从他作品的严谨结构上可以看出。巴赫并不只创作和演奏音乐,他对乐器、声学 and 律学也做过探索研究,因此,他加入了“音乐科学协会”。当时,近代物理对声学的研究有很大进展,十二平均律理论已经建立,这是把自然音阶一个八度平均分成十二个音程相等的半音,于是音乐可以自由转调。转调和离调是音乐主题扩张发展的最主要手段,它使音乐表现力大大增加,音乐的内涵得以丰富。但十二平均律还只建立在理论上,赖以实践的乐器和音乐手法都还不能相适应。因为那时的键盘乐器调音时按C大调纯自然音阶的音高定音,所以,转移调性时只能局限于几个近关系调,演奏远关系调会出现严重的音准问题,这就是纯律调音的局限性。巴赫对古钢琴进行实验,按照十二平均律调音,在这样的琴上就可以自由转调了。《平均律钢琴曲集》以十二个半音中的每一个音为主音,分大调式和小调式,建立二十四個调,每个调写一首曲子,共得二





十四首,上下两卷合为四十八首。这是音乐史上第一次完整地运用十二平均律,它展示了音乐创作的新天地,为现代钢琴技术奠定了基础。

《平均律钢琴曲集》更为值得珍视的还是它的艺术价值和思想价值。有人说它是一部巴赫大全,这是很恰当的。俄罗斯音乐家安东·鲁宾斯坦说:“在《平均律钢琴曲集》中你可以找到宗教性的、英雄气概的、忧郁的、雄伟的、哀诉的、幽默的、田园风味的、戏剧性的各种性质的赋格曲,它们只有一点是相同的,即它们都是很美的。”这部作品中的所有曲目都没有标题,没有作者关于乐曲的具体情节或诗意的构思的说明,巴赫只是用变幻无穷、精细入微的音乐语言表现丰富的内心世界。《平均律钢琴曲集》的音乐结构很严密,表现出巴赫音乐思维的逻辑性,这与他崇尚理性和数学理性主义的思想基础是分不开的,是巴赫音乐哲理性之所在。

巴赫死后五十年《平均律钢琴曲集》出版,随后便成为一部复调音乐的大教科书,后世作曲家几乎都要研究这部曲集,并从中获取灵感。直到今天,它还是钢琴学生和作曲家的必修课。

古典音乐大师的作品不仅是后代艺术家们研习的经典,也经常被直接移植、改编、配编成新的作品,19世纪法国大作曲家古诺的《圣母颂》就是这方面的典范。《圣母颂》是古诺在巴赫的《平均律钢琴曲集》上卷第一首《C大调前奏曲》的乐曲上未加任何改动配上音乐旋律而成。《C大调前奏曲》手法非常简洁素朴,它的音乐主题是一个分解的主和弦,流水一般的琶音不断流动变化,表现出纯洁平和的感情境界。乐曲只是在各关系和弦的琶音上不断流淌,似乎在为一个暗藏的旋律做伴奏。古诺捕捉住这一感觉,把这个若即若离似有实无的弦外之音用一个具体的旋律表现出来,于是写成了《圣母颂》。《圣母颂》的旋律清丽隽雅,境界深邃而超脱,与巴赫的原作吻合在一起,贴切完美,配合得天衣无缝。《C大调前奏曲》成了歌曲《圣母颂》的伴奏,清纯流动的伴奏与端庄旷远的歌曲相映成趣,有如前后相隔一百多年的两位音乐家心灵的契合。《圣母颂》成了一首深受人们喜爱的作品,后来又成了著名的小提琴小品。每当小提琴演奏的《圣母颂》响起的时候,伴随小提琴旋律的钢琴伴奏那流畅的音型就像一股清泉汨汨流淌,好像是三百年前的巴赫在天歌唱。

柴科夫斯基 :钢琴套曲《四季》

柴科夫斯基的钢琴套曲《四季》由 12 首独立成章的性格小品组成 ,从严格的意义上讲 ,还不能算是套曲形式。套曲原义是指成套演出的乐曲 ,套曲的内部在主题或题材上有一定关联 ,有时甚至是紧密相关的 ,如舒曼的《狂欢节》套曲 ,不仅有题材内容上的关联 ,在音乐上也有贯穿的主导动机。

柴科夫斯基是一个多产作曲家 ,在各种音乐形式方面都有优秀作品传世。谈到柴科夫斯基 ,人们自然会想起他的歌剧、交响曲、交响诗、协奏曲、室内乐、芭蕾音乐。钢琴套曲《四季》一般不列入他的代表作 ,但是在音乐爱好者心目中 ,《四季》却十分亲近可爱 ,人们喜爱这套钢琴小品清新自然、优美流畅的旋律 ,所以 ,《四季》流传甚广。

钢琴套曲《四季》写于 1876 年。1875 年 12 月 ,柴科夫斯基接到圣彼得堡一家叫做《小说家》的杂志社的约稿信 ,要求在一年的时间里每月为杂志写一首钢琴小品 ,内容表现当月气候特征和俄罗斯生活风俗 ,每首乐曲配发一首俄罗斯诗人相应内容的小诗。杂志社这个别出心裁的创意勾起柴科夫斯基的兴趣 ,他欣然允诺 ,并很快寄出一月的曲子 ,题目是《炉边》 ,这是根据普希金的一首小诗的意境所写 ,表现在俄罗斯的严冬 ,人们躲在小屋里 ,坐在壁炉旁 ,冬夜漫漫 ,炭火或明或灭 ,人也昏昏欲睡 ,静谧安详。

此后 ,每月一个固定的日子 ,柴科夫斯基的管家就会提醒说 :“先生 ,又该寄邮件了吧 ?”这时柴科夫斯基就坐下来 ,把当月的曲子完成。写这些钢琴小品成了他每个月定期的音乐游戏 ,写过就放下 ,直到下个月仆人提醒之前 ,他不把这事放在





心上。创作灵感不可能随呼随到,在六月和十一月,到了“寄邮件的日子”,柴科夫斯基腹中空空,找不到理想的表达方式,于是拿两首平时写好的性格小品拿来充数,这就是十二首乐曲中最出色的两首:《船歌》和《雪橇》。后来,柴科夫斯基把这十二首钢琴小品集成一套出版,取名《四季》。

《四季》的十二首曲子分成十二个月来表现俄罗斯的自然气候风光和生活风俗,富于诗情画意,音乐的总体风格是清新恬淡、自然淳朴,其中既有俄罗斯自然风光素描,又有民间生活画面,有情有景,情景交融,音乐富于俄罗斯情调,有质朴的优美,有开朗的欢乐,又隐含着淡淡的忧伤。艺术评论家总结出的所谓“典型俄罗斯忧郁”在俄罗斯艺术领域的各个门类中都有表现,在音乐中以柴科夫斯基和拉赫玛尼诺夫为典型,美术家有希什金和列维坦,诗歌则从普希金开创俄罗斯的文学语言开始,就已埋下了忧郁的种子。隐含的忧伤几乎成为俄罗斯艺术风格的副特征。

在俄罗斯乐坛上,柴科夫斯基没有得到与他同时期的民族乐派的认同,他们认为他是一位世界主义者。柴科夫斯基的整体艺术风格应该纳入浪漫主义主流,但他首先是一位俄罗斯作曲家,他在谈自己的音乐时说:“我在宁静的境界中成长起来,从最早的童年时代起,就浸透了俄罗斯民歌中那奇妙的美。于是,我热情地献身于俄罗斯精神的充分表现。总之,我是一个彻头彻尾的俄罗斯人。”的确,只有深情地沉浸在俄罗斯淳朴的民族文化中,才有可能用音符描写出俄罗斯生活的艺术画面。

当初向柴科夫斯基约稿的杂志社编辑提出的诗配乐的创意可谓是别开生面,他们选编的诗来自普希金、维亚捷姆斯基、玛伊柯夫、费特、阿·托尔斯泰、涅克拉索夫、普列西耶夫、茹科夫斯基诗人,这些诗人虽然在文学风格上不尽相同,但入选的诗篇都清新可爱,这些小诗为作曲家提供了生动的意境,加上柴科夫斯基自己的生活感受,流淌出的音乐自然是浑然天成,不含半分矫揉造作。

《四季》可以说是俄罗斯生活的四时即景,其中一月《炉边》和十一月《雪橇》表现冬天生活的不同侧面,二月《狂欢节》和十二月《圣诞节》反映节日的欢乐,三月《云雀》、四月《松雪草》、五月《清静之夜》描写春天景色,七月《刈者之歌》、八月《收获》、九月《狩猎》是生活风俗的画页,六月的《船歌》和十月的《秋之歌》专

注于意境的经营,这两首曲子最能表现作曲家内心忧伤的一面。

套曲里最常拿出来单独演奏的有六月《船歌》、十月《秋之歌》、十一月《雪橇》。六月的原诗作者是普列西耶夫,原诗这样写道:“来到夏夜岸边,水波亲抚脚面,星光忧郁遥远,神秘忽闪忽现。”柴科夫斯基把六月写成一首船歌,曲调极尽幽婉流动,级进的旋



雪橇上的冬趣体现着俄罗斯人对大自然的感激之情

律从容舒缓,如平静的水波一层层推向远方,小船在朦胧的夜色中渐渐远去,消失在烟波浩淼的水面上。旋律小调的采用使乐曲自然蒙上一层淡淡的忧伤,幽远的意境油然而生。在《四季》的十二首乐曲中,《六月》流传最广,它被改编成管弦乐用于影视配乐,法国影片《熊》用这段音乐烘托出母子间的缱绻之情。《六月》还被改编成各种器乐独奏曲,它的级进式旋律很适合管乐器初级练习之用,被广泛采纳。十月《秋之歌》的诗作者是阿列克塞·托尔斯泰(注意,不是《战争与和平》的列夫·托尔斯泰),诗意表现深秋季节大自然的肃杀之气,柴科夫斯基借此发挥成一首悲秋之作。音乐没有用模仿音型去描写秋风秋雨和秋叶凋零,但凄恻悲凉的情调仿佛是生命的告别,倾诉着孤独与寂寞。十一月《雪橇》的诗作者是涅克拉索夫,他的著名长诗《在俄罗斯谁能快乐》有汉语译本,文学爱好者非常熟悉。这是一首描写冬日欢乐的乐曲,钢琴模仿马拉雪橇上铃铛的丁冬声,轻快活泼,雪橇在茫茫雪原上逍遥自在地奔跑,一路洒下欢愉快乐的铃声。柴科夫斯基性格忧郁,冬天却能给他带来欢乐,在给梅克夫人的信中他写道:“……俄国的冬天风光对我来说美妙无比。……在阳光灿烂的日子,雪像无数钻石般闪耀光芒。从我住房的窗口可以视野开阔地眺望远方,多么美好自在,在一望无际的大地上畅快自由地呼吸吧!”十一月《雪橇》表现的正是晴朗的冬日里自由欢畅的心情。



19 世纪是俄罗斯文化艺术的黄金时代 ,启蒙思想和民主主义思想传入俄国 ,文学、音乐、美术都翻开了俄罗斯本民族的一页 ,各类艺术都基于同样的思想基础和社会基础 ,它们互相影响 ,互相渗透。到 19 世纪中后期 ,文学上出现了果戈理、屠格涅夫、陀斯托耶夫斯基、托尔斯泰等一批有世界影响的文豪。美术界的巡回展览画派取代了受外来影响的古典主义 ,建立了以现实主义为基础的民族主义 ,列维坦、萨符拉索夫、希什金、谢洛夫等一大批俄罗斯风景画家使俄罗斯美术达到了前所未有的辉煌。音乐方面自格林卡开创了俄罗斯民族主义音乐之后 ,柴科夫斯基、强力集团继往开来。这是一个广开风气的时代 ,文学、音乐、美术齐头并进 ,形成艺术繁荣的局面。柴科夫斯基的钢琴套曲《四季》产生在这样一个时代 ,作品本身虽不是什么经天纬地的巨作 ,但作品的艺术风格却反映出当时艺术界的共同特征 ,它与诗歌的紧密结合 ,音乐描绘的艺术画面 ,形成具有艺术通感的美学特质 ,散发着浓郁的俄罗斯气息。



贝多芬：《D 大调小提琴协奏曲》

德国当代小提琴家安妮·索菲亚·穆特在她出版的唱片封面题词中说：“尽管在贝多芬的作品里几乎找不出多少小提琴作品，但贝多芬仍然是最伟大的小提琴文献作曲家。在小提琴协奏曲里，贝多芬为演奏家提供了更多的韵味因素，在这里，他创造了全新的小提琴语言。因此，贝多芬创作了小提琴史上最伟大的小提琴协奏曲。”

穆特是一位小提琴神童（在小提琴名家行列里，几乎找不出一位不是神童的），她 12 岁开始与大乐团合作演出，13 岁与卡拉扬指挥的柏林爱乐乐团合作演奏贝多芬的《D 大调小提琴协奏曲》，在二十多年的时间里，不知演奏过多少次此曲，并数次录制唱片，她总能在演奏中领悟出蕴涵在音乐里的新的东西，前面的一段话是一位演奏家集几十年艺术经验的肺腑之言，也确实道出了《D 大调小提琴协奏曲》在小提琴音乐史上的地位。

贝多芬一生为小提琴写的音乐的确不多，协奏曲仅此一部，但这唯一的一部小提琴协奏曲却是所有同类音乐中最伟大的。在贝多芬之前的一百多年里，不乏小提琴协奏曲名作，维瓦尔蒂、巴赫、海顿、莫扎特等作曲家的小提琴协奏曲都堪称不朽之作，在贝多芬之后的门德尔松、勃拉姆斯、布鲁赫、柴科夫斯基、圣-桑、拉罗等人更是取法于上，继往开来，再加上维奥蒂、维厄当、帕格尼尼、维尼亚夫斯基这些广开风气的小提琴大师的协奏曲，这个领域真可谓是琳琅满目。音乐评论家们在赞美某位作曲家的协奏曲时，总爱说这样一句话：“可以与贝多芬的小提琴协奏曲并列”，或是“可与贝多芬的协奏曲媲美”，但是，贝多芬就是贝多芬，他的《D 大调小提琴协奏曲》是无出其右的。





《D 大调小提琴协奏曲》是贝多芬为维也纳名噪一时的小提琴家克莱门特写的。克莱门特儿时表现出惊人的音乐才能,九岁时就开始公演,22 岁就是维也纳剧院的首席小提琴和乐队指挥。他才艺颇佳,名震一方,经常在音乐会上搞一些炫技的小花样,用稀奇古怪的演奏方式博观众一笑,这种杂技性表演通常被认为是庸俗的,但克莱门特没有让这些逗听众开心的小把戏影响自己的演奏风格,他的演奏风格是优美温柔、精细雅致,这些特点影响到贝多芬的创作,在《D 大调协奏曲》里,他为克莱门特写了大量发挥演奏者特性的乐段。

贝多芬的《D 大调协奏曲》完成于 1806 年 12 月,但该曲是从何时开始写的,没有确切的材料,只知道他为写这部协奏曲之前先写了两部小型作品,用以把握独奏小提琴和乐队的处理,这就是《G 大调浪漫曲》和《F 大调浪漫曲》,这两首浪漫曲写于 1802 年,后来都成了小提琴名曲,尤其是 F 大调,温婉华美,充满柔情,许多演奏家录制过唱片。

贝多芬作曲不是一位快手,因为他有反复修改草稿的习惯,不到最后一刻不定稿。《D 大调小提琴协奏曲》的手稿上,贝多芬留下足够的空白,供小提琴部分的修改,修改的过程似乎是艰涩的,因为留下的四行空白都写满了。据贝多芬的学生车尔尼说,这部协奏曲的总谱直到演出前两天才改定,已经没有时间再整理抄谱,所以,克莱门特上台演出时用的谱子是手稿,上面涂改得一塌糊涂。

1806 年 12 月 23 日,《D 大调小提琴协奏曲》举行首演,由于准备仓促,演出算不上成功。除了几位肤浅的评论家发表了一点评论之外,没有其他反响,当时的评价是“某些不生动的乐句在无休止的重复中容易使人厌倦”。此后的几十年里,几乎无人再问津这部协奏曲,只演出了五六次。直到 38 年之后,门德尔松在莱比锡指挥演出,担任独奏的是只有 13 岁的约阿纪姆,由于约阿纪姆和门德尔松对这部协奏曲的艺术魅力的挖掘和表现,使它大放光彩,演出获得轰动性成功,从此以后,《D 大调小提琴协奏曲》在世界舞台上长盛不衰,所有的演奏家都要通过这首协奏曲考验自己的艺术表现力。约阿纪姆对作品所作的风格处理是完美的,准确地表现了贝多芬的艺术内涵。

《D 大调小提琴协奏曲》在很长时间里被人称作“交响协奏曲”,这是因为贝多芬更注重乐队整体的交响效果,没有留给独奏小提琴很多炫耀技术的机会,这也使这部协奏曲早期不容易受到演奏家重视。后来约阿纪姆在华彩“留白”处写了精彩的华彩



乐段 这个情况才彻底改变。现在,为《D 大调小提琴协奏曲》写的华彩乐段有三个权威版本 除约阿纪姆外,还有克莱斯勒和大卫·奥依斯特拉赫两位小提琴大师的版本。

《D 大调小提琴协奏曲》采用传统的三乐章形式。第一乐章是从容的快板,音乐的开始是四声轻柔的定音鼓,据传这个音响是贝多芬深夜作曲时,从邻居的敲门声里获得的灵感,后来贝多芬又把这几声敲击声用到《第五交响曲》里,这就是著名的命运之神叩门声。这个定音鼓的节奏,在第一乐章里反复出现了 70 余次。这个乐章的音乐弥漫着安详的气氛,而不时隐现的定音鼓在暗示着,这是一个崇尚力量与勇气的人在歌唱。慢乐章是抒情诗一般的变奏曲,曲调流畅,淳朴自然。第三乐章照例写成回旋曲,基本主题轻快活泼,情绪舒畅愉快。这个乐章里的第二个插部极尽柔情浪漫,快乐与幸福感完全洋溢在表情上,旋律优美动听易上口,最值得熟记于心反复吟咏。这个乐章的最后留给独奏小提琴一大段华彩,这段光辉灿烂的华彩把音乐推向尾声的高潮,音乐在辉煌壮丽的气氛中结束,这个结尾体现出贝多芬对力量之美的崇尚。

贝多芬写《D 大调小提琴协奏曲》的这一年过得比较顺利,他在匈牙利的布伦斯维克伯爵的家里住了一段时间,在这里与伯爵的妹妹泰莱莎相爱,并且订婚。贝多芬死后,人们在他的密件里发现了“致不朽的恋人”的三封情书,没有写出姓名,经研究,这位泰莱莎是“不朽的恋人”的主要候选人。爱情上暂时成功,幸福笼罩着贝多芬,在愉快的心情下写的《D 大调协奏曲》感情丰富、性格开朗、旋律优美、洋溢着幸福欢乐的情绪。几年以后,这个婚约被解除。贝多芬一生中写的唯一一部歌剧《菲岱里奥》里的女主角原型就是来自泰莱莎,那时,贝多芬正值创作力旺盛的三十多岁,在他的后半生里,再也没有写过歌剧和小提琴协奏曲。

《D 大调小提琴协奏曲》正式出版时贝多芬把它题献给青年时期的好朋友布洛伊宁,后来,他又把这部协奏曲几乎完全不动地改编成《D 大调钢琴协奏曲》,并题献给布洛伊宁离异的妻子朱丽叶。所以,我们现在可以听到两部《D 大调协奏曲》,一部小提琴的,一部钢琴的。

充满青春活力的《D 大调协奏曲》深受人们的喜爱,也有人把它移植到别的乐器上,近年有俄罗斯音乐家用单簧管演奏这部协奏曲,充分利用单簧管尖音区、亮音区、闷音区的音色变化,又发挥了单簧管颤音的特殊音效,把这首协奏曲表现得也很完美。

舒曼：钢琴套曲《狂欢节》

舒曼的钢琴套曲《狂欢节》写于 1835 年，这时的舒曼 25 岁，在音乐事业上蒸蒸日上，正在走向成功之巅。在他 20 岁到 30 岁之间的十年里，写过一批广为人们熟知的作品，套曲《狂欢节》是其间的代表作。

钢琴套曲《狂欢节》，既洋溢着舒曼音乐的浪漫主义精神，又反映出他的音乐批评个性。舒曼不仅在文字上能够写出犀利而个性鲜明的音乐评论，在作曲时也爱用音符表现自己的批判精神。舒曼在音乐和文字两个方面的禀赋得益于父亲对他的影响。舒曼的父亲是德国茨维考地方的一位书商兼出版者，并把一些英语文学作品翻译成德文，做一点文化传播工作。他在青年时代曾梦想献身于文学事业，当这一切注定只能停留在梦想之中时，他便引导自己的儿子罗伯特·舒曼在文学和艺术方面的广泛兴趣。舒曼在艺术方面的兴趣是双重的，在文学和音乐两个方面，他犹豫不决，拿不准究竟应该投身于诗歌还是音乐。他在中学里热心研究席勒和歌德的诗，自己还动手翻译古典名著。他的音乐天份也不薄，同学们自行组织的乐队已经在演奏他写的小型作品。他的日常乐趣是在钢琴上即兴弹一点性格小品，来描摹身边熟悉的人物。然而，他 16 岁时父亲去世，性情乖张的母亲坚决反对他从事音乐，他不得不遵从母命，在 18 岁时进了莱比锡大学法学系，成了法学系学生。不过他在大学里只是虚应世故，而把主要精力投向了音乐，他拜到当时的著名钢琴教育家维克门下，学习钢琴。舒曼的母亲失算在于她不该把儿子送到德国音乐文化中心的莱比锡去学法律，舒曼直到住进维克家里专学钢琴，还在给母亲的信里谎称在读法律系的课程，而维克先生的失算是没有料到自





己的入室弟子竟敢与自己严加看管的女儿私订终身,最后和愤怒又可怜的老爸爸还闹到了法庭。对簿公堂的结果是年轻的一对胜诉,因为19世纪中期的大部分欧洲国家已经在法律上保护自由婚姻了。

19世纪30年代,在贝多芬和舒伯特两位大师相继去世后,欧洲乐坛上弥漫着一股因循守旧的保守风气,小市民气的庸俗趣味占据上风,年轻作曲家们富于生气的创作受到压抑,似是而非、趋时附势的音乐评论聒噪于世,他们热烈地鼓吹时尚,把一些思想平庸、缺乏想像的流俗音乐奉为主臬,仿佛能够圆熟地操作各类音乐技法,懂和声、谙曲式、会复调、能配器,再加上华丽的键盘演奏技巧,这就是了不起的音乐家了。有了这一切,还得按照宫廷贵族的口味写富丽堂皇内容空泛的意大利歌剧,为满足一知半解的小市民的耳目之娱,写炫耀技巧的器乐曲,举办一连串哗众取宠的演奏会,从而便登堂入室,成为主流音乐家。这些半瓶醋的音乐批评家似懂非懂,对有创新精神的年轻音乐家们的创作予以否定,理由是这些音乐没有循规蹈矩地按照某种规范去写,在他们平庸的音乐观念里,根本不知道海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特这些伟大音乐家之所以伟大,就是因为他们的创新精神。当时的音乐评论界留下的典型笑柄之一,就是用文字把帕格尼尼打造成了一个炫技专家,他们肉麻地吹捧帕格尼尼的小提琴技艺,对帕格尼尼的浪漫主义精神却视而不见,几乎完全抹杀了帕格尼尼音乐的艺术价值。而这样的音乐评论正是当时的政治当局所需要的。19世纪30年代的德国正处在封建复辟的梅特涅政府的保守统治下,当局为了防止民主思想的滋生蔓延,对思想、文化、艺术、言论都加以禁锢,在文化艺术方面提倡浮华的享乐,在艺术评论方面以歌舞升平为导向,从而掩盖封建政权的危机。

处在这样的时代,舒曼感到很压抑,他经常与朋友们聚在一起谈论音乐和诗,发表对时事风气和对音乐的见解。1834年,舒曼与几位年轻的音乐家和诗人一起创办了一份《新音乐杂志》,舒曼担任杂志的主编。《新音乐杂志》是音乐周刊,刊物的宗旨是促进音乐事业的发展,呼唤音乐中的伟大与崇高精神,为年轻而有才华的音乐家提供舆论支持,抨击庸俗守旧、玩弄技巧、内容空洞的平庸之作。《新音乐杂志》很快就成为浪漫主义音乐营垒的一面旗帜,引起音乐界的注意,有许多后来成为伟大作曲家的青年作曲家最初受到过舒曼的支持,其中包括肖邦、



门德尔松、勃拉姆斯。与舒曼一同创办《新音乐杂志》的同好们一年之后便相继离去,只剩下他一人坚持不辍,在以后的二十年里孜孜矻矻,撰写大量的音乐评论,这些文字后来成了研究欧洲音乐史的宝贵材料。

前面说到过,舒曼的音乐评论只是他的音乐批评精神的一个方面,另一方面表现在他的音乐作品里。钢琴套曲《狂欢节》、《大卫同盟舞曲》、《克莱斯勒偶记》都可划入这个范围,其中《狂欢节》是主要代表。《狂欢节》写于1835年,这时《新音乐杂志》已发行一年,舒曼在刊物上发表的一连串文章严厉批评德国音乐界的陈腐风气,抨击因循守旧、阻碍富于生机的浪漫音乐发展的假才子们,这些文章在社会上引起人们惊异的注意。舒曼在言论上为新音乐架桥铺路,在创作实践上也是身体力行,以创作实绩来展示浪漫派音乐的艺术魅力,同时也当作反击凡夫俗子的有力武器,钢琴套曲《狂欢节》是典型一例。

《狂欢节》不同于自巴洛克时期以来逐渐形成一定规范的套曲形式——钢琴奏鸣曲,钢琴奏鸣曲通常有固定的三四个乐章,体式较为庞大,每个乐章的内部结构也比较复杂。舒曼的钢琴套曲形式自由,由许多活泼灵动的短曲组成,或者几乎就是由一串钢琴小品连缀而成,而整部作品又有一个贯彻始终的主题思想。《狂欢节》套曲由21首短曲组成,每首曲子都有标题,具有鲜明的描写性和戏剧性,叙述的是在一个狂欢节舞会上,各色人等相继登场,代表进步力量的“大卫同盟”是其中的主要角色,他们向代表庸俗保守势力的凡夫俗子展开战斗,引起戏剧性冲突。

舒曼为这部钢琴套曲取名为《狂欢节》,是借用了西方的狂欢节风俗,又戏剧性地加入了一些字谜游戏。狂欢节是天主教国家在大斋前举行的欢庆活动,起源于古代庆祝新年的到来和大自然复苏的节日。各国的狂欢节日期不尽相同,但狂欢节的庆祝方式基本一致,即化装游行和歌舞狂欢。历史上最热烈的狂欢节是罗马狂欢节,现代最著名的当属巴西的里约热内卢狂欢节,近些年一些西方城市又有恢复狂欢节的趋势。舒曼的《狂欢节》套曲假借狂欢节上化装舞会的习俗,21首小品各代表一个人物的音乐素描,性格化的音乐就是人物的化装面具。其中的几首小品中还用音符字谜拆解的主题贯穿,这个做法又出自舒曼的一次爱情经历。舒曼在老师维克先生家里学琴时,曾爱上一位同在这里入室学琴的少女埃斯



特列娜·冯·弗立肯,古板的维克先生看出了苗头,写信告诉了姑娘的父亲弗立肯男爵,男爵就把女儿领回去了,舒曼曾为此而伤心。他到弗立肯居住的小镇阿什去过两次,去凭吊失去的爱情,但没有与昔日的爱人见面。他在写《狂欢节》时,用阿什这个地名拼写的四个字母代表的音符构成音乐主题,这四个字母又是舒曼自己姓氏中的字母,四个字母变换组合方式,又形成这个主导动机的变体。在套曲的21首小品中,大部分曲目的音乐主题由这四个字母代表的音符构成,这样一来,整部套曲的内部就贯穿着一个主题音型,使各首单曲之间有着听感上的关联,就像是一组连贯的主题变奏曲。舒曼在套曲的总标题《狂欢节》之下,还加了一个副题:“四个音符的玩笑”,后来出版时定名为《狂欢节:四音美景》。用人名或地名的字母音符写音乐不是舒曼的创举,在西方,人们很爱玩字母拼合的字谜游戏,这种游戏带到音乐里,就成了音符游戏,有许多著名的音乐家写过这类音乐。

在《狂欢节》里,经过第一首《前奏曲》之后,各色人等便相继粉墨登场:这里有法国传统丑角皮埃罗,皮埃罗白衣粉面,神色忧郁,他以哲学家的身份自比,常说些故作高深的格言,引人发笑。在皮埃罗之后,出现的是他的搭档阿尔列金,阿尔列金蹦蹦跳跳、吆喝不停,挥舞手中长鞭,丑态百出。后面出场的还有意大利喜歌剧中的丑角潘塔隆和克隆宾娜,有《卖弄风情的女人》在搔首弄姿,有《蝴蝶》在其间穿梭往来,《跳舞的字母》忽闪跳跃,穿插其中。狂欢节上的主要群体是向庸夫俗子进攻的“大卫同盟”。大卫同盟是舒曼主编《新音乐杂志》时虚构的音乐盟友会,他把符合自己音乐主张的音乐家的名字列入同盟会,用这些名字发表文章,阐明自己的音乐主张,其中包括莫扎特、肖邦、帕格尼尼、门德尔松、莫舍列斯基,甚至包括诗人海涅。这个假设的组织取名“大卫同盟”,是取古以色列王大卫为同盟的庇护者,大卫王是强有力的战士,又是传奇性的歌手,是美好理想的化身。“大卫同盟”里,最主要的两位盟友是弗罗列斯坦和约瑟比乌斯,这两个名字其实是舒曼自己的两个笔名,两个人代表着舒曼的两个侧面,弗罗列斯坦热情而尖锐,态度直率易冲动,约瑟比乌斯沉静文雅,是富于幻想的诗人。在《狂欢节》里出现的“大卫同盟”盟员除了形影不离的弗罗列斯坦和约瑟比乌斯,还有冯·弗立肯,后来成了舒曼夫人的克拉拉·维克、肖邦、帕格尼尼。盟友们在狂欢节舞会上快

乐地联合起来跳舞狂欢 ,最后把庸夫俗子彻底打败。

钢琴套曲《狂欢节》的构想非常奇特 ,音乐形象素描很成功 ,曲作者以快乐又辛辣的嘲弄来讽刺当时德国音乐愚钝保守的评论家。作品发表以后第二天 ,就有人对号入座 ,来批评《狂欢节》 ,结果又招来舒曼在《新音乐杂志》上的更强烈的讽刺。

现在人们在欣赏钢琴套曲《狂欢节》时 ,往往只注意在音乐里寻找那四个字母代表的音符构成的主题 ,而忽略了音乐本身的精巧和浪漫主义特性 ,更少想到作为音乐评论家的舒曼在为浪漫派音乐开拓道路所付出的努力。



德沃夏克 :e 小调第九交响曲《自新世界》

捷克作曲家德沃夏克的第九交响曲《自新世界》是交响乐经典作品里较为通俗的一部。创作年代较近和作品本身的成功固然使它易于流行,而另一个辅助因素是这部交响曲里的一个主题被后人改编成各种器乐独奏曲,还填配歌词,在许多国家传唱,歌词内容大多是怀念家乡。在中国,20 世纪二三十年代就已进入学堂乐歌的《思故乡》就是它的改编曲,所以,德沃夏克的第九交响曲《自新世界》在中国也为人们所熟悉。

德沃夏克是捷克卓越的民族主义音乐家。捷克历史上被称作波希米亚,在这块土地上自古广出音乐人才,波希米亚乐师流入欧洲各地文化城市,对德奥古典音乐传统的形成起过重要作用,这里有“欧洲的音乐学院”的美称。捷克名城布拉格的居民有很高的音乐鉴赏力,许多音乐家曾在这里获得最初的成功,如莫扎特、帕格尼尼、老约翰·施特劳斯等。这里的人民也有分明的爱憎,1848 年欧洲革命,老约翰·施特劳斯投向保皇党,写了著名的《拉德斯基进行曲》,遭人唾弃,出走国外,在布拉格演出遭当地市民抵制,甚至砸了他演出的场所。德沃夏克 1866 年到 1873 年在布拉格国家剧院乐队拉中提琴,乐队指挥是斯美塔那,后来两人都成了享誉世界的大作曲家。

德沃夏克是一位多产作曲家,在创作旺盛的中年时期在欧洲名声远扬,曾九次访问伦敦,1891 年他 50 岁,英国剑桥大学授予他荣誉音乐学博士名衔,也是在这年,美国纽约国家音乐学院的创始人萨尔伯夫人向德沃夏克发出邀请,诚恳地请他主持音乐学院,聘期是两年。德沃夏克经再三犹豫,最后,还是接受了萨尔伯





夫人的好意。年薪 15000 美元的职务是不好轻易拒绝的,这是他任布拉格音乐学院作曲系教授年俸的 25 倍。

1892 年 9 月 27 日,德沃夏克登上了美利坚合众国的土地,欢迎他的有 300 人组成的庞大合唱团和多达 80 人的管弦乐团,这在当时是很大的规模。德沃夏克对主人的热情好客并不感到意外,倒是纽约港口停泊的大轮船给他印象深刻。19 世纪末的美国工商业已有很大发展,形成了庞大的

金融体系,百老汇大街上电话线、电报线密布如织,街面上车水马龙,灯光彻夜通明,金融机构鳞次栉比,证券交易所里不断上演着欲望的悲喜剧。这一切与安然闲适的布拉格形成强烈的反差。德沃夏克到纽约恰好比海顿到伦敦晚一百年,但工业化社会对人的冲击作用大致相当。

德沃夏克不愧是民族乐派的代表人物,他总是以民族音乐家的角度观察事物。在美国他很快注意到黑人音乐的旋律,并断言在黑人音乐的基础上将产生属于美国的新音乐。他写道:“在美国黑人的曲调中,我发现了一个伟大而高尚的音乐学派所需要的一切。这些美丽而丰富的主旋律是这块土地上的产物,它们是美国式的,是美国的民歌,你们的作曲家必须求助于它们。”在纽约音乐学院的作曲课上,德沃夏克尽力把学生引向民族主义乐派。

到美国后三个月,德沃夏克开始为一部新的交响曲起稿,在此之前他已经有八部交响曲。美国音乐界的朋友们热切地希望德沃夏克写一部能代表美国精神的作品。历史短浅、缺乏文化根基的美国人急切地需要一部奠基之作,来建立自己的音乐文化。1893 年 5 月,交响曲总谱完成,这年的 12 月,第九交响曲在纽约首演,取得了巨大的成功。新闻媒体对演出的盛况作了热情的报道,并宣布“属于美国自己的交响曲”诞生了。应萨尔伯夫人的请求,德沃夏克在出版第九交响曲时加上了“自新世界”的副标题。



《第九交响曲》在中国一直通行着两个副题,一个是根据原文译出的“自新世界”,另一个是含糊其辞的“自新大陆”,这是由于历史原因造成的。据指挥家李德伦先生介绍,20世纪50年代初,世界和平理事会提出纪念世界文化名人,德沃夏克是其中之一。中国响应号召,决定演出德沃夏克的《第九交响曲》。当时中国志愿军正在朝鲜战场上与美军作战,美国被当作世界人民的头号敌人。解放初期人们常用“新社会”、“旧社会”、“新世界”、“旧世界”来作今昔对比。当此之时演出《第九交响曲》,副题的“新世界”很有美化敌人之嫌,主事者便搞了个文字游戏,换成了“新大陆”,从那以后,“新大陆交响曲”这个名称便在中国流传下来。将近半个世纪过去了,以避一时之讳的“新大陆”一直沿用,许多很严肃的正式出版物上,还在使用这个假的、错误的曲名,李德伦先生认为应该纠正。

德沃夏克的《新世界交响曲》公演以后,各种溢美之词蜂拥而至,其中主要夹带着按照美国人的愿望的评论,他们为了证明这是一部“美国交响乐”,对《第九交响曲》作出曲解的分析和评论,对乐曲本身妄加穿凿,说音乐素材取自于美国黑人音乐。对这些评论,作曲家本人予以坚决反对。他说:“我没有使用过任何一个黑人或印第安人旋律,我只是在作品中写了体现印第安音乐特色的自己的主题。我用现代节奏、和声、对位和乐队音色的一切手段来发展他们。”

作为民族主义音乐家的德沃夏克一向珍视民间音乐的节奏、旋律,对黑人音乐的评价更是充满热情,但他首先是一位捷克人,他具有浓厚的捷克人气质,不会去写一部“美国交响曲”。德沃夏克对美国这个年轻的国家有强烈的印象,对这块迅速发展的土地上黑人和印第安人的命运深表同情,这些在《第九交响曲》里都有情绪化的表现,而非形态上的表现。德沃夏克在美国尽管待遇优厚工作愉快,但他总在怀念遥远的波希米亚家乡,《自新世界》交响曲里也大量地寄托了怀乡情绪,表现最突出的是第二乐章中,著名的英国管奏出的主题。所以,德沃夏克的音乐,不论是在英国写的还是在美国写的,都是捷克音乐。德沃夏克在美国两年半时间的生活应该说是愉快的,在那里他尽享一个成功者受到的种种礼遇,但是他总被思乡情绪包围,他在美国写的另一部成功之作《大提琴协奏曲》里也浸透着这种情绪。所以,尽管人们想方设法一再挽留,德沃夏克还是回到了波希米亚家乡。

在德沃夏克离开美国之后的一个世纪里 ,美国本土产生的音乐逐渐成长起来 ,出现了戈什温、科普兰、巴伯、格罗菲等一批世界知名作曲家。美国音乐也正如德沃夏克当年预言的那样 ,从黑人音乐和印第安音乐里吸取丰富的营养 ,黑人灵歌、布鲁斯、爵士乐对美国现代音乐的形成发生着重要的影响。然而 ,不管德沃夏克本人同意与否 ,美国人还是把第九交响曲《自新世界》当作美国交响音乐的基石。他们的交响乐团在世界各地巡回演出中演奏最多的是这部交响曲 ,近二十年来 ,几个美国大型交响乐团访华演出 ,数次演奏此曲 ,精心安排之下 ,似乎还是暗含着把此曲献给自己的意味。

《新世界交响曲》里有两个音乐主题被改编成流行的短曲 ,一个是前面提到的歌曲《思故乡》 ,是由第二乐章改编的 ,另一段是第四乐章高亢兴奋的主题改编的铜管乐 ,经常在各种庆典活动中演奏 ,也是学生乐团喜爱排演的曲目。



柴科夫斯基 :b 小调《第六交响曲》(悲怆)

柴科夫斯基的《第六交响曲》是他音乐生涯的掩卷之作,也是他一生精神历程的艺术总结。《第六交响曲》使他达到个人的艺术顶峰,也把他带上西归之路。在他指挥首演这部交响曲之后九天,这位俄罗斯最伟大的音乐家突然去世,按照音乐家传记上的记载,他死于霍乱。关于柴科夫斯基的死因,还有一些传闻和揣度,但都只是猜测,无法证实,根据他临终时医生的诊断,他的直接死因是霍乱。



“感伤作曲家”的一面

《第六交响曲》的标题是“悲怆”,这两个字很贴切地表明了这部交响曲的情绪基调,而这样的音乐内容又是柴科夫斯基性格的表现。有评论家说他是“感伤作曲家”,这只部分地说出了柴科夫斯基的性格特点,在他心灵深处也有着开朗奔放的一面,他的许多作品里都可以找到这方面的影子。“人物性格的二重组合”这样的文学命题用到柴科夫斯基身上是很恰当的。

《第六交响曲》最初没有标题,柴科夫斯基写完全曲之后对这部作品很满意,经过首演之后总谱即将送到





莫斯科去出版,他想给交响曲定一个标题,又拿不定主意。作曲家的弟弟莫代斯特提议用“悲剧”作为标题,但柴科夫斯基不太满意,就在他犹豫不决时,莫代斯特又想起另一个词“悲怆”,柴科夫斯基听了如获至宝,当即在总谱上添上了这个标题。但是,在谱子寄出之后,他又改了主意,写信给出版商,说如果还来得及的话,请改成“第六交响曲”,不加标题。然而敏感的出版商决不会放弃“悲怆”这个抢眼的字眼儿,他对这个补充请求置之不理,于是,柴科夫斯基的最后一部交响曲就以《悲怆》这个标题留传于世。

《悲怆》交响曲反映人的生活苦难,人对悲剧命运的抗拒,其中有生命的激情,有追求的冲动,有对幸福和欢乐的向往,而残酷的现实则无情地压抑人性的活力。作品着力表现人类命运的苦难历程,但音乐不采用戏剧性的冲突,没有疾风暴雨式的强烈斗争,只是营造一种阴暗的力量,给人的精神以无形而沉重的压力,好像在用一把生锈的钝刀慢慢地宰割人的灵魂,想要抗拒是不可能的,只有反复咀嚼内心的痛苦,生命之火在极大的痛苦中一点点地熄灭。这就是《第六交响曲》要表达的思想内容。

柴科夫斯基写《第六交响曲》是在1892年到1893年之间,用他自己的话说,是“把整个心灵都放到了这部作品中”,他在给弟弟的信中说:“我现在全力投入新作,简直离不开它,我相信它正在诞生,成为我的最佳作品。”这部交响曲的确堪称柴科夫斯基的登峰造极之作,社会公认它在艺术上的成功,同时也用这部作品的内容与柴科夫斯基的个人生活进行对应的联系,尤其认为梅克夫人中断与柴科夫斯基的关系这件事,是引发柴科夫斯基写《第六交响曲》和他死亡的关键。

封·梅克夫人是柴科夫斯基的精神支柱和经济后盾,从1876到1890的14年里,她给予柴科夫斯基无数的帮助,两人几乎完全不曾谋面,往来信件多达数千封。柴科夫斯基把梅克夫人视为理想的化身,也把她当作世界上最理解他的人。两人保持关系的十几年是柴科夫斯基创作最旺盛的时期,他每有新作,都在信里先向梅克夫人介绍,对重要作品,则经常征求梅克夫人的意见,报告自己的想法和作曲的进展,梅克夫人也直言不讳地谈自己的看法,这些信件后来成了研究柴科夫斯基的重要资料。柴科夫斯基与梅克夫人之间的关系世所罕见,但是这个保持了十几年的友谊突然中断,梅克夫人以经济危机为理由停止了对柴科夫斯基的赞



助,连通信也不再继续。事情发生得很突然,柴科夫斯基不明白为什么梅克夫人会出此断然之举,而且,即使经济援助停止,友谊也仍可保持。他一直试图恢复与梅克夫人的联系,但毫无结果。直到有一天,他偶然发现梅克夫人并没有破产,她经营的铁路运转正常,这使他感到极大的侮辱,加剧了他的心理病态,本来就神经质的内向忧郁性格更加发展,这加速了他的死亡。因此,在《悲怆交响曲》里,没有凯旋雄壮的末乐章,取而代之的是阴郁绝望的告别,是悲怆的安魂曲。

仅仅把对《第六交响曲》的理解局限于作曲家个人生活的遭际,就会低估柴科夫斯基音乐的思想价值。柴科夫斯基生活的19世纪中后期的俄国处于一个黑暗时期,这个时期的俄国君主亚历山大一世和亚历山大二世有一个共同的特点:只对军队和警察感兴趣。两个沙皇同样地没知识,同样地看不起知识,而这个时期来自西欧的自由民主思想正由俄国知识分子传播到俄国社会,社会矛盾的焦点便集中地反映到知识分子与沙皇的黑暗统治的冲突上了。当局实行严厉的思想统治,杂志被查封,进步知识分子被流放,柴科夫斯基虽然从未参加过政治活动,但是他对阴郁黑暗的社会现实没有无动于衷,他曾说过:“做一名艺术家是幸运的,因为在我们切身体会到的极为残酷的时代里,只有艺术,能使我们摆脱沉闷的现实。”有人评论说柴科夫斯基的《第六交响曲》把他带到了“坟墓的边缘”,而真正把他送进坟墓的则是沙皇统治下的令人无法喘息的黑暗。柴科夫斯基在给梅克夫人的信里说:“天气很坏——有雾,无涯的雨,潮湿。一举步就碰到哥萨克的巡逻兵,好像我们是被围困似的。……这是恐怖的时代,可怕的时代。”柴科夫斯基一生中创作的音乐里贯穿的忧郁、感伤和压抑,都来自于这个恐怖的时代,可怕的时代。

《第六交响曲》的“悲怆”情绪最集中地表现在乐曲的第四乐章,这是一个缓慢的柔板乐章,弥漫着痛不欲生的悲哀气氛,音乐虽然有强烈的悲剧色彩,但不是消极地走向死亡,而是含着对生活的热爱作痛苦的诀别,从而表现对黑暗势力的控诉,反映了19世纪晚期俄国知识分子在社会专制下悲愤绝望的情绪。



舒曼 :钢琴套曲《童年情景》

舒曼的钢琴套曲《童年情景》由十三首小品组成,这部套曲说起来知道的人不少,但熟悉全部内容的不会太多,一般人们只是熟悉其中的第七首《梦幻曲》。这是一首美丽温馨的小品,如同摇篮曲一般恬静安详,它的曲调在各国国家喻户晓,即使不太关心音乐的人,听到《梦幻曲》也能随着哼唱,人们常说的脍炙人口,大约就是这个境界。《童年情景》之所以成为一部名曲,主要得益于《梦幻曲》的流行。

套曲《童年情景》是一部很私人化的作品,确切地说,是舒曼写给他热恋中的情人克拉拉·维克的情书。舒曼 18 岁从家乡茨维考到莱比锡大学法律系学习,同时,跟钢琴家弗里德利希·维克学钢琴,这时维克的女儿克拉拉只有 9 岁,在父亲的精心培养下,钢琴已经弹得很出色了。两年以后,舒曼的母亲不再阻挠他学

音乐,舒曼全身心地投入音乐,他住到老师维克先生家里,专注于钢琴演奏。在维克先生家的日子是愉快的,维克对这位入室弟子视为己出,舒曼与克拉拉也结成兄妹般的友谊。他们在钢琴上弹四手联弹,做有趣的音乐游戏,一起读书、郊游,舒曼还给她讲离奇的故事。舒曼每写出新的钢琴小品,就由克拉拉试奏。随着年龄的增长,



舒曼与克拉拉



克拉拉与舒曼之间的感情发生了微妙的变化,友谊变成了爱情,这时的克拉拉16岁,已经是颇具才名的青年钢琴家了。维克先生觉察到女儿的感情变化,不禁勃然大怒,他禁止女儿与舒曼有同学之外的任何感情,他要女儿成就为一位伟大的钢琴家,而感情游戏将毁掉一个人的远大前程。维克粗暴地干涉女儿的爱情还有一个说不出来的原因,舒曼此时已愚蠢地弄伤了手指,完全不可能成为演奏家了,不得已他开始走上创作道路,而作曲家显然是个很没有保障的职业,多少有才华的作曲家,甚至是公认的大师往往一生贫困潦倒,维克先生不能把自己的掌上明珠交给一个待成名的作曲家。这位固执的德国老头挖空心思拆散年轻的一对,他带着女儿离开莱比锡,不准他们会面,禁止他们通信,甚至不准克拉拉弹舒曼写的曲子,舒曼这时已经是一位小有名气的作曲家和音乐评论家了。有一次克拉拉在德累斯顿演出,舒曼偷偷跑去与她见了一面,维克知道后立即宣布,他们要是再敢见面,就要用手枪干掉舒曼。这件事在当时的音乐界几乎成了一桩丑闻,在经历过启蒙运动并呼喊个性解放口号的欧洲,如此粗暴地干涉年轻人的爱情会被认为是极不道德的。维克带克拉拉到巴黎演出时,肖邦对此事表示了不满,维克的好友李斯特竟宣布与之绝交,抗议他的暴行,在莱比锡的门德尔松也向舒曼表示同情。

1837年到1838年,舒曼到维也纳居住了一段时间,他想在这座音乐名城感受一下维也纳乐派的文化氛围,但是在贝多芬、舒伯特去世之后,维也纳的音乐生活发生了很大变化,经典音乐传统遭到冷落,四处弥散的是兰纳和施特劳斯的圆舞曲,当局需要这类歌舞升平的音乐,当局也禁止言论,舒曼在维也纳出版《新音乐杂志》的申请没有获准。这时舒曼很久没有克拉拉的音讯了,克拉拉的情况他一无所知。一个偶然的的机会,他得知克拉拉在演奏会上演奏了他的作品,这无异于发出一个信号,克拉拉还在等着他。希望重新燃起,回忆起与克拉拉生活在一起的快乐时光,舒曼便写下了几十首钢琴小品,这些小品像一幅幅音乐素描,记录着舒曼最初与克拉拉相识时的生活片段,那时克拉拉还是只有九岁的小女孩。

根据舒曼自己的说明,他当时共写了30首小品,从中挑选13首,每首都加上标题,合成一集,取名《童年情景》。浏览一下套曲里13首小曲的标题,就知道音乐是描写儿童生活的,如《木马骑士》、《惊吓》、《捉迷藏》、《奇怪的传说》,等等,



这些都是普通儿童生活场景。但是,舒曼在描绘这些情景时,是有很具体的生活事件为根据的,作曲家不说,外人是无论如何无法猜测的,只有舒曼和克拉拉两人在弹起这些小品时才会在妙趣横生之处彼此送上会心的一笑。所以前面提到,这是一部私人化作品,舒曼把它寄给远方的克拉拉,提醒她不要把爱人遗忘。

有一些音乐赏析文章说《童年情景》充满了童稚之趣,这话自然不假,但接着说这是作曲家回忆童年生活的作品,就失之不察了。这部套曲大致描写的是克拉拉9岁到13岁之间的生活,是舒曼以兄长般的眼光对一个活泼可爱的小姑娘的观察印象。套曲里到处都是克拉拉的影子,套曲的第十首《过分认真》,是舒曼回想起克拉拉小时候整天淘气和傻笑,有时却忽然躲进墙角,故作深沉地扮出一副认真思索的样子。舒曼后来对成了他妻子的克拉拉说:“由于回忆起你的童年,我在维也纳写下了这部作品。”

《童年情景》的十三首短曲从各个侧面描写儿童生活,有的是游戏场景,有的只描写一个神态,有的描写孩子的心理活动,合起来便构成了一个生动的儿童世界。生动的形象是整部套曲的主要特点,例如第九首《木马骑士》,用切分音和低音节拍模仿小孩子摇木马的“格登登”的节奏,既形象又生动,栩栩如生地勾勒出孩子骑在木马上前后摇摆的动态。又如《捉迷藏》,快速跳跃闪动的旋律刻画出孩子们最喜欢的游戏,尽情地欢乐。全部作品里流行最广的当然要属《梦幻曲》,这首曲子常拿出来单独演奏,并改编成各种乐器的独奏与合奏,它的旋律非常简单,便于记忆,乐曲起伏回转,富于浪漫的幻想,有一种朦胧美妙的憧憬蕴含其中。

《童年情景》现在经常被当作儿童音乐作品介绍出来,而实际上它是为成人所写,为了在成年人心中唤醒童年时的美好纯真感情,舒曼在乐曲里寄托了无尽的思慕与爱。

柏辽兹：《哈罗尔德在意大利》

在 19 世纪浪漫主义音乐家阵容里，法国作曲家赫克特·柏辽兹是开风气之先的一位。他是大胆的音乐革新家，浪漫主义标题音乐的开拓者。他那强烈的主观色彩的抒情是浪漫派音乐的主要特征，他的新颖独特的配器法使交响性音乐获得了更为广阔的表现空间。音乐道路的蹉跎和生活的困厄还把他造就成音乐评论家和小品文作家。

柏辽兹的第二部交响曲《哈罗尔德在意大利》是一部在交响作品中物出其类的怪杰之作。在法国音乐史里评价柏辽兹“是那么一种罕见的人，既无古人，又无来者，自弃于传统之外，乖戾奇特，时而平庸低下，时而出类拔萃，简直是一个畸形怪物。”但是，在欧洲音乐史上，对柏辽兹的评价要高得多。作为浪漫主义音乐家，他的艺术灵感来自于大自然，他把主观感情世界放逐于大自然，以非理性的梦幻世界亲近大自然。这样的艺术特性受到各国浪漫派音乐家的认同，被认为是 19 世纪浪漫主义运动的主要艺术特征。交响曲《哈罗尔德在意大利》正是这方面的代表性作品。

柏辽兹写《哈罗尔德在意大利》缘起于 19 世纪小提琴大师帕格尼尼的作曲委托。根据柏辽兹的回忆，1833 年 12 月的一天，柏辽兹指挥演出他的《幻想交响曲》，这部交响曲当时在巴黎的舞台上正在走红。演出结束后，柏辽兹正要离去，一个肩披长发、面色苍白的意大利人在音乐厅的前厅与他会面，这就是声震一时的小提琴大师帕格尼尼。帕格尼尼先是热烈地赞扬了《幻想交响曲》，接着又热情地鼓励柏辽兹在艺术上的探索。柏辽兹回忆说：“他那炽烈的赞辞把我的心





灵和我的头脑都点燃了。”使两位艺术家一见如故的是他们在浪漫派音乐上的志同道合。几星期以后,帕格尼尼到柏辽兹家正式向柏辽兹提出了作曲委托。帕格尼尼当时得到了一把斯特拉底瓦里制作的中提琴,他想用这把中提琴开演奏会,但是没有合适的曲目。巴洛克时期和古典时期的经典音乐文献里不乏中提琴名作,巴赫、亨德尔、莫扎特等大师都为中提琴写过不朽的名作,但是以帕格尼尼的艺术

个性,他是不会去演奏这些已成绝响的古典作品的,他要求的是有时代特色又能展现他那出神入化的弦乐技巧的作品。他看中了柏辽兹的艺术个性,所以,请他为自己写一部中提琴协奏曲。柏辽兹对帕格尼尼的邀请当然感到荣幸,但又没有把握。帕格尼尼的演出,他是看过的,对于这位魔法师一般的演奏家的音乐要求,柏辽兹心里很清楚。他向帕格尼尼表示为难,因为自己不会拉中提琴,对这件乐器的个性和表现形式没有必要的了解,恐怕难以胜任。事实上,岂止是不会拉中提琴,柏辽兹连一个作曲家必须会弹的钢琴也没学过。而帕格尼尼却认定了此事一定要由柏辽兹来做,他本人的性格和艺术特性使他对柏辽兹这样浪漫无羁的作曲家寄予厚望,他期待得到一部狂放热情的协奏曲,像一匹烈马一样由他来驾驭驰骋。柏辽兹接受了作曲委托。

柏辽兹立即开始工作,为了迎合帕格尼尼的要求,他起初努力向中提琴独奏的方向靠近,但是,又要注意不能减弱乐队的重要性,柏辽兹作为交响性作曲家他重视的是乐队的整体音响。经过不长时间的摸索,柏辽兹很快就找到了表达方式,他迫不及待地写出了第一乐章。帕格尼尼得知协奏曲的第一乐章已经完成,



浪漫主义在诗和音乐里都

表现得孤独、忧郁。



诗人拜伦

便提出要看看。他一看到乐谱里有大段的音乐由乐队唱出,独奏中提琴退到一旁的“消息”,便大呼不行,并且指出,让他这么长时间地沉默是绝对不能接受的,中提琴声部必须从头至尾都在歌唱。帕格尼尼显然非常失望,而柏辽兹只得表示这样技巧性的协奏曲还是由演奏家自己来写为好。合作不成功,但两位音乐家并没有不欢而散,至少,在音乐上帕格尼尼没有提出任何批评性意见。不久,帕格尼尼从巴黎回意大利去了,两个人再次见面是几年以后的事情了。

帕格尼尼离去以后,柏辽兹继续完成手头的工作。这一次,柏辽兹已经意识到自己的音乐不能符合帕格尼尼的要求,索性不再费尽心机为炫耀中提琴的风采而伤脑筋。他在回忆录里写道:“我想起了一个念头,就是写一系列由乐队演奏的场景,而中提琴在这里应该像一个闲不住的人那样,参与其间,而又始终保持自己的个性。把中提琴用于我在阿布鲁齐山区漫游的诗意盎然的回忆之中。我要把这个乐器当作一个忧郁的梦幻者,就像拜伦的《恰尔德·哈罗德游记》的风格。因此,把这部交响曲叫做《哈罗德在意大利》。”

柏辽兹最初接受委托是写中提琴协奏曲,最终完成的却是一部四个乐章有中提琴独奏的交响曲,乐曲标题为《哈罗德在意大利》。19世纪浪漫主义音乐与启蒙运动的文学有着很亲近的姻缘关系,柏辽兹的音乐尤其如此,他的几部主要代表作几乎无一例外地托生于文学名著。“文学是一切艺术形式的母体”这一文艺学判断无疑是一语中的,《哈罗德在意大利》的情感资源来自于英国诗人的长篇叙事诗《恰尔德·哈罗德游记》。拜伦的这部长诗共分四个部分,既是游记,又是抒情诗,诗中的旅游者哈罗德是一个多愁善感的神秘人物,其实是拜伦自己的精神面具。长诗叙述了哈罗德在欧洲各国游历的所见所闻,不仅提供了富有诗意的异国情调和风土人情,还吐露了一代人的悲郁心情和对法国大革命后拿破仑时代的幻想破灭。诗里表达了浪漫主义理想与现实世界之间的悬殊。《恰尔德·哈罗德游记》的第一、第二部分发表以后,立即使拜伦获得声誉,在文学





界赢得了“多愁善感的自我主义者”的名声。他的名字既是最深刻的浪漫主义忧郁的象征,又是追求政治自由的象征。

柏辽兹给自己的交响曲标题为《哈罗尔德游记》,并不是想为拜伦的长诗加以音乐的诠释,而是借用哈罗尔德这个忧郁浪漫的感情符号,仅此而已。音乐上除了忧郁的抒情性以外,与拜伦的长诗无任何关联。所以有人说,这部交响曲不如叫做《柏辽兹在意大利》。柏辽兹虽然没有像当初的承诺那样写一部中提琴协奏曲,但是,他把交响曲里的主要主题全部交给独奏中提琴,由中提琴在整部交响曲里反复歌唱,中提琴那特有的阴郁音色突出了忧郁的浪漫抒情,当中提琴一出现,就仿佛看到了哈罗尔德即柏辽兹登场。强烈的主观情感是浪漫派音乐的主要特征之一。感情的泛滥必会打破音乐的均衡与统一,所以浪漫主义作曲家不可能按照古典音乐传统作曲,在情感作用的支配下,音乐是没有严谨的形式限制的。

1834年11月,《哈罗尔德在意大利》在巴黎音乐厅首演,柏辽兹没有亲自指挥,中提琴独奏由小提琴家优兰担任。演出没有获得期待中的成功,事实上,如果不是优兰的精彩演奏,几乎就是失败。首演之后,获得声誉的不是作曲家本人,反倒是演奏家优兰,人们称誉他是“中提琴的帕格尼尼”、“乐队的拜伦”。

直到两年后,《哈罗尔德在意大利》再度公演时,柏辽兹亲自指挥乐队,独奏者仍是优兰,这次乐队在柏辽兹的指导下演奏得符合作曲家的艺术构思,作品才获成功。此后,在柏辽兹的有生之年,只要演出这部作品,他都要坚持亲自指挥。

几年以后,帕格尼尼听了这部本该属于他的交响曲,他被作品的强烈抒情性所震动,他不吝辞藻地热情赞扬这部交响曲,丝毫也没有因为自己当初意见不合而有任何保留。但是,帕格尼尼却从来也没有演奏过《哈罗尔德在意大利》。帕格尼尼以作曲酬金的方式给了柏辽兹两万法郎,因为柏辽兹此时已贫困潦倒得不成样子了。

莫扎特：《降 E 大调交响协奏曲》

莫扎特的一生除了 7 岁以前和 25 岁以后定居维也纳的十年,大部分时间都是在旅途中度过的。漫长的旅行主要有三次,每次都持续两三年,还有一些短期旅行,每次也有三四个月。莫扎特的父亲利奥波德热衷于带领一家四口游历欧洲,他认为一个音乐家应该遍游天下,可以开眼界、长见识,更重要的是展示才华,寻求宫廷庇护,以为生计。莫扎特几乎是在旅行中成长起来的,他留下的六百多部作品有将近一半也是在旅途中完成的,这里谈到的《降 E 大调交响协奏曲》(K. 297b)就是在 1778 年的旅途中写的。

莫扎特的家乡萨尔茨堡现在有历史音乐名城的声誉,这主要是因为这里是莫扎特的故乡。现在这里有莫扎特纪念馆、莫扎特音乐学院、莫扎特乐团,每年还有莫扎特音乐节。莫扎特的名字使这个十几万人口的小城闻名世界。但是,在莫扎特的青少年时期,萨尔茨堡留给他的却是无数的屈辱和压制,这都是来自于萨尔茨堡大主教柯罗瑞多。柯罗瑞多既是萨尔茨堡主教又是亲王,集教权和王权于一身,是个有至高权威的人物。莫扎特从 17 岁起就在主教家里当乐师。柯罗瑞多性情狭隘妒忌,自以为是,他想方设法地贬低莫扎特的音乐才能,奴仆般地对莫扎特父子。莫扎特曾与他有过几次激烈的冲突,最后导致出走维也纳,并定居在那里,终生不回萨尔茨堡。

1777 年 9 月的一天,21 岁的莫扎特在母亲的陪同下离开萨尔茨堡,开始了又一次长途旅行。此时的莫扎特在音乐上渐趋成熟,萨尔茨堡市民对音乐平庸的趣味和主教的压制使老莫扎特觉得本地不适合莫扎特成长,他打发儿子再次出行,





外出寻找机会。此行的目的地是法国的巴黎。

莫扎特9月启程,直到第二年4月才到巴黎,不算太遥远的路程用了半年多的时间,其间只在慕尼黑和奥格斯堡稍做停留,其余的时间都消磨在曼海姆了。是什么使莫扎特在曼海姆滞留了长达五个多月的时间呢?所有莫扎特的传记里都有详细的记载,是音乐、友谊和爱情把他留在了曼海姆。

莫扎特不是第一次到曼海姆了,在此之前老莫扎特曾几次带他来过这里,因为这里有著名的曼海姆乐队,它是当时欧洲最负盛名的乐队。曼海姆的统治者是特奥多尔选帝侯,他是一位有知识、懂艺术的贵族,提倡艺术,赞助各类艺术,尤其是音乐。曼海姆乐队的乐师们来自欧洲各国,都是优秀的音乐家,这里还聚集着一批优秀的作曲家。曼海姆音乐受启蒙运动的影响,展现理性和知性,表现心灵与情感。曼海姆乐团是世界上首创渐强渐弱奏法的乐队,这个新鲜的大幅度力度对比的做法使音乐的表现力大大增强。曼海姆乐队配置最为齐全,所有的管乐器,在这里都找到了固定位置,这支乐队是第一个使用单簧管的。莫扎特听了曼海姆乐队演奏之后,在给父亲的信里对乐队的音色称羡不已。他尤其对单簧管感兴趣,后来他为单簧管写的五重奏、三重奏和协奏曲都成了经典之作。

在曼海姆乐队里,管乐器不再只用来填充和声的声部,而是经常担当起主旋律的声部。各种管乐器都在乐队里有独奏的机会,使每件乐器的个性大为增强,配器法也随之丰富了。曼海姆的音乐在欧洲处于音乐革新的前沿,形成了对欧洲

音乐发展有深远影响的曼海姆乐派,有人甚至认为曼海姆乐派是19世纪浪漫主义音乐的先声。

曼海姆乐队里有一位首席长笛手,名叫温德林,是莫扎特一家的好朋友,十三年前莫扎特第一次来曼海姆时就已结识他。莫扎特此番旧地重游,又与温德林重叙旧好。温德林比莫扎特年长得多,当莫扎特还是个满地乱跑的



曼海姆的音乐家朋友们



小孩子时,温德林就已经是首席长笛手了。温德林对莫扎特像一位温厚的长者,给客居中的莫扎特不少照应。莫扎特经常出入温德林家,每天的午餐几乎都在温德林家吃了。莫扎特为了去巴黎,必须设法筹钱,温德林为他寻找机会,介绍作曲委托人。莫扎特在曼海姆写的两部长笛协奏曲和三部长笛四重奏就是由温德林作伐,为一位荷兰人写的。也许正是由于同温德林的友谊,才使莫扎特改变了对长笛这件乐器的冷淡,写出了几部经典的长笛协奏曲。

温德林思想自由开放,曼海姆乐队里不少乐师都喜欢与他交往,都是他家里的座上客,莫扎特与这些人也成了志同道合的朋友。正是由于同这些人的友谊,莫扎特才连着写了两部管乐独奏组与乐队的交响协奏曲,这两部交响协奏曲都是E大调,独奏的管乐器组略有不同。这里谈到的一首是为长笛、双簧管、大管、圆号这四件乐器写的。

莫扎特除了与曼海姆的音乐家们结下友谊之外,走动得最勤的就是韦柏的家庭了。韦柏从事的仅仅是与音乐有关的工作而已,他是宫廷歌剧院的记谱员,一个音乐圈里的末等角色,一个可怜的小人物。莫扎特频频出入韦柏的家庭当然不是与韦柏讨论抄谱工作,韦柏膝下有四位妙龄少女,其中第二位小姐阿洛西亚不仅生得美貌动人,还有一副美妙的歌喉,她在歌剧院里唱女高音。莫扎特对阿洛西亚一见钟情,为她写咏叹调,还计划着与韦柏全家去意大利旅行,许诺要为阿洛西亚写意大利歌剧,让她用华丽的女高音征服歌剧之乡。此时的莫扎特完全堕入了情网。

老家的父亲得知这个消息在信里大发脾气,他连连写信,催促莫扎特马上动身去巴黎。他知道,莫扎特在音乐上还只是刚刚踏入大门,远远没有成熟,荒唐的生活会把一个天才毁掉,他要求儿子“到伟人中间去寻找自己的位置”。莫扎特起初对父亲的信置之不理,一直拖延了两三个月,才动身去巴黎。

在去巴黎之前,莫扎特与曼海姆乐队的朋友们相约,一起参加5月巴黎的圣灵音乐会,并开始为几位管乐手构思交响协奏曲。这几位乐手是:长笛温德林、双簧管拉姆、巴松管里特、圆号庞托。莫扎特为这部协奏曲付出了很大劳动,写出的音乐美妙动人。四位独奏家与莫扎特一起切磋,他们都迷上了这部作品,期待在巴黎获得成功。



在巴黎,为了赶上圣灵音乐会的演出,莫扎特以最快的速度赶写总谱,四位独奏者也如约前来。但是,莫名其妙的事发生了,临近演出之前,协奏曲的总谱不见了。音乐会总监面对莫扎特的质问,一会儿推说是拿去让人抄分谱了,一会儿又推说是找不到了,莫扎特明知乐谱是被压下了,也没有办法。曼海姆来的几位乐师,可不像年轻的莫扎特那么容易搪塞,他们当面骂音乐会总监“无耻”。如此这般,莫扎特刚刚走向成熟期的最优秀作品就此不知去向,直到莫扎特死后七十多年,乐谱才被重新发现。根据专家们的鉴定,这份谱子就是莫扎特的原作。曾经有人对音乐中的浪漫主义因素提出疑问,认为不是莫扎特那个时代的产物,但是大多数莫扎特专家还是认为它是真的。

《降E大调交响协奏曲》介于交响曲和协奏曲之间,四件独奏管乐器与乐队展开竞奏,很像是巴洛克时期的大协奏曲。全曲共分三个乐章,是传统的快慢快结构,其中慢乐章的抒情方式是典型的莫扎特风格。

现在,《降E大调交响协奏曲》的所属问题已不再有人怀疑,它已列入莫扎特作品目录,在音乐会上频繁地演出,唱片版本也有许多种行世。听这部协奏曲,从几件独奏管乐器轻灵华丽的音乐里可以感受到莫扎特与乐手们的友谊,音乐里令人心荡神驰的浪漫气息使人联想到莫扎特那场毫无结果的恋爱。

海顿 :第四十五交响曲《告别》

美国 40 年代一部黑白影片《魂断蓝桥》里用了一首非常流行的舞曲《友谊地久天长》。电影里的情景是这样的 :在一个送别舞会的尾声 ,乐师们反复演奏这首乐曲 ,每奏完一遍就有一位乐手熄灭面前的蜡烛悄然离去 ,直到最后蜡烛全部熄灭。在这组镜头里 ,摇曳的烛光恍惚着渐次离去的背影 ,加上柔婉迷离的乐曲 ,把离情别绪渲染得缠绵悱恻 ,感人至深 ,影评家对这组镜头赞赏有加。但是电影导演调度的这个场面却谈不上什么别出心裁 ,因为这完全是重复 170 年前的一个戏剧性场景 ,那就是海顿的第四十五交响曲《告别》。

1772 年 ,海顿已经在埃斯特哈齐乐队工作了 12 年并担任乐长。尼古拉斯·埃斯特哈齐公爵是这个家族里著名的军人和艺术鉴赏家 ,尤其喜欢音乐。他在家族的封地重修了埃斯特哈齐堡 ,这是一座宏伟的文艺复兴式建筑 ,被称作匈牙利的凡尔赛宫。埃斯特哈齐堡坐落在一个美丽的湖畔 ,这里风景宜人 ,每年夏天公爵都要带领贵族廷臣到这个幽静的城堡避暑 ,在这里举行名目繁多的消夏音乐会。海顿为这些音乐会写过许多交响曲、四重奏、歌剧和嬉游曲。

这年夏天 ,海顿领导的埃斯特哈齐乐队照例随驾前往埃斯特哈齐堡。乐队成员们本来就对每年的避暑视为畏途 ,因为这意味着要离开家人两个月 ,而这一年公爵的兴致又特别高 ,延宕数月不提打道回府 ,乐师们的情绪越来越低落 ,又不敢向公爵明说 ,便向海顿求援。好心而又善解人意的海顿当然不会在主人的兴头上浇凉水 ,于是 ,就写了第四十五交响曲 ,并精心组织排练 ,旁敲侧击地提醒主人 ,该回去了。





第四十五交响曲的乐队配置有两支双簧管、两支圆号、一支大管和弦乐器组。这部交响曲在未乐章的速度上突然放慢变成很长的柔板,在柔板中配器逐渐减少,乐师在演奏完自己的声部之后便吹熄谱架上的蜡烛离去。先是一支双簧管和一支圆号告别,然后是大管起身,另一支双簧管和圆号相继告辞之后,低音提琴、大提琴、中提琴、小提琴依次退,接近尾声,只剩下一枝蜡烛下的两把第一小提琴,曲调委曲凄婉,最后一枝蜡烛熄灭后,海顿示意全曲终了。公爵看到这里,才明白了海顿的用意,于是,宣布全体人马次日回维也纳。所谓“告别”,就指的是第四乐章的这段音乐。

这个故事的真实性可能比较可靠,许多音乐传记里都提到过,但是仔细聆听“告别”音乐,就会感到音乐里传达出的感情与故事不太贴切。在这段音乐里笼罩着忧郁的情调,随着配器的减少,音乐变得越来越简单,然而却越发深刻动人。音乐结束时确实有告别的气氛,但是与故事中的心情不太相同。乐器一件件消失到最终的宁静,听去不像是渴望走开,倒像是恋恋不舍地离去。所以,有关《告别交响曲》的另一个传闻是说公爵有意要解散埃斯特哈齐乐队,这样一来,三十多位乐师的家庭都可能要挨饿,于是,大家委托海顿写这首交响曲,希望能打动公爵,不要让大家陷入困境。但是,这个故事更像是根据音乐的情调加上去的,因为埃斯特哈齐公爵是个著名的音乐庇护人,不会轻易解散他远近闻名的乐队的。埃斯特哈齐乐队在公爵去世后才被解散。

如果把《告别交响曲》只当作海顿对公爵玩的精致的小把戏,诱劝公爵把乐师们放回去与家人团聚的话,那就低估了这部交响曲的艺术价值。对《告别交响曲》在二十多年后的演出有这样的述评:“当乐队演员开始熄灭烛光并相继退席时,听众的心都收紧了,而当最后的小提琴奏出的微弱的声音终于也消失时,听众深受感动地开始默然散开,好像同他们所欣赏的东西永远告别似的。”听众们当然不是因为告别的场面方式而感动,而是音乐本身挖掘并唤醒了他们心底深处的某种东西,才使他们受到感动。

海顿在写《告别交响曲》时已经四十岁,有关作曲的技巧和各方面艺术手法都已纯熟,但是他自幼就在各种教堂和宫廷乐队供职,接受的都是被当作最高艺术准则的宫廷趣味训练。贵族们的审美标准是遏制激情的典雅、优美、匀称、机

巧,这扼制了海顿作为一个艺术家的创造力。18 世纪中后期的狂飙突进运动席卷了各个艺术领域,启蒙思想带来一股自由浪潮,使那个时期的艺术品普遍具有一种新的气质,就是要探索人们心灵深处,唤醒真正属于人类自身的纯真感情。海顿在那个时期受到那种时代思潮的影响,个人的艺术风格也发生了明显的变化,他在作品里描述了热烈的以至悲剧性的感情。在那个时期里,他的实验性作品也比以往更加大胆,第四十五交响曲《告别》就是他那个时期的代表性作品。





李斯特 :《降 E 大调第一钢琴协奏曲》

音乐是艺术中之艺术 ,浪漫音乐是浪漫中之浪漫。19 世纪欧洲浪漫主义文艺运动最主要的特征是狂放奔涌的感情释放 ,浪漫派音乐在所有的艺术形式中最为无拘无束、不留形迹。浪漫派音乐是内在热情的喷发 ,它以火样的热情融化了古典音乐的精致严谨 ,吞没了任何形式的轮廓 ;它夸张甚至狂野 ,恣肆放纵感情 ,这需要有复杂精深的技巧作为支持。浪漫乐派有两位最值得纪念的技巧大师 ,小提琴的帕格尼尼和钢琴的李斯特 ,这两人登上了各自演奏领域的顶峰。

弗朗茨·李斯特 1811 年生于匈牙利 ,自幼随从钢琴名师车尔尼学琴 ,11 岁起就开始了令人眼花缭乱的演奏生涯。1823 年 ,12 岁的李斯特随父母迁居巴黎 ,父亲希望他在巴黎得到更好的音乐教育 ,那时巴黎正在逐渐地取代维也纳 ,成为欧洲的音乐中心。然而 ,声誉甚隆的巴黎音乐学院却有一条清规戒律 ,不接受外国学生 ,李斯特的入学请求遭到拒绝。音乐学院的大门既然无法跨越 ,李斯特便转向巴黎的音乐舞台 ,用他热情的演奏和鬼魅般的技巧很快就征服了巴黎。1831 年 ,小提琴大师帕格尼尼来巴黎演出 ,20 岁的李斯特看了帕格尼尼夺人心魄的演奏以后 ,自立宏愿 ,要成为“钢琴上的帕格尼尼”。他不仅实现了这个愿望 ,甚至超过了自己的偶像。他一生中写了上千首作品 ,成为浪漫派音乐家里最有影响的一位。

李斯特的降 E 大调第一钢琴协奏曲是钢琴艺术里最辉煌的作品 ,他把钢琴技巧发挥到最大极限 ,但技巧的创新并不单纯是为了炫耀 ,而是寻求全新的音乐语言 ,来表达他内心喷薄而出的热情。李斯特在生活中特立独行 ,在音乐上也玩世



不恭,据说他为降 E 大调第一钢琴协奏曲的音乐主题编了一句歌词,演出时人们可以看见他嘴里念念叨叨,却听不见他在说什么,他是在唱自己的词,大意是说:“你们谁也不懂,你们谁也不行!”他演奏这部气势恢弘的协奏曲时的确无人能匹敌,他的狂热感情和技巧在当时是无与伦比的。但他不肯轻易示人的那句唱词似乎是专门留给无所不能的音乐评论家们的,李斯特在这部协奏曲公演之前就早已料到将会出现恶评,因为这部作品完全抛弃了协奏曲的古典传统。

降 E 大调第一钢琴协奏曲,没有按照古典传统分成三个乐章,而是把几个乐章的音乐要素融会得浑然一体,形成构思宏大的单乐章协奏曲。整部协奏曲充满热情,博大精深的钢琴技巧挥洒自如,与浪漫的抒情交相辉映,技巧上调动了钢琴的所有表现手法,使这部作品成为浪漫主义时期钢琴音乐的经典文献。第一钢琴协奏曲的第三部分相当于谐谑曲乐章,为了使音乐轻快开朗,李斯特在这里用三角铁打出节奏来伴衬钢琴。这个做法引起评论界的嘲弄,一向以笔锋犀利著称的评论家汉斯立克给这部协奏曲起了个讽刺性的诨号,叫做“三角铁协奏曲”。但是李斯特不予理睬,他写道:“尽管那些博学的批评家们提出了最聪明的反对意见,但我还是要继续使用打击乐器,而且我将从它们那里获得一些新颖的效果。”

李斯特从 18 岁就开始构思他的钢琴协奏曲,直到 38 岁才完稿,到作品首演时已经 44 岁,前后经历了二十多年。在这些岁月里,他的艺术经历和生活经历都异常丰富,甚至充满了传奇色彩。他的艺术生涯长达六十余年,前半生作为钢琴演奏家,演出足迹遍布欧洲,每到一个城市都会引起当地的轰动。是他第一个把独奏音乐会这个演出形式带进音乐厅,也是他第一个开创了演出时不看乐谱的背谱演奏。他的后半生主要从事作曲、指挥和教学。交响诗这一浪漫主义形式是他





的首创,标题音乐的名称由他提出,他开创了音乐教学“大师班”的授课方式,这种培养高级音乐人才的做法一直沿用到现在。

李斯特音乐活动的初期主要生活在法国巴黎,巴黎是欧洲浪漫主义文艺运动中心,一大批思想家、艺术家都聚集在此。李斯特在巴黎的艺术沙龙里交游甚广:法国浪漫主义三杰雨果、柏辽兹、德拉克洛瓦是他的好朋友,诗人缪塞和拉马丁在肖邦的客厅与他会面,小说家乔治·桑与他关系非凡,并长期互通信函,法国最伟大的小说家巴尔扎克和大仲马都与他过往频繁,巴尔扎克还把他写进了自己的小说,法国新古典主义画派的领袖安格尔为他画像,曾经拒绝李斯特入学的巴黎音乐学院院长凯鲁皮尼这时也很赞赏他,性格与李斯特格格不入的肖邦也很愿意他成为自己家的座上客。罗西尼、梅耶贝尔、贝利尼这些音乐界的翘楚人物使李斯特广泛地吸取音乐文化的精华。对李斯特的艺术道路影响最深远的是帕格尼尼,他出神入化的小提琴技艺让李斯特深受感触,他惊异于帕格尼尼小提琴技巧的超绝和狂放,恶魔般的热情所表现出的浪漫主义色彩成了李斯特毕生追求的目标。生活在巴黎这样的艺术氛围里,加上李斯特天生的炽烈感情,他几乎没有理由不成为一个狂放的浪漫主义音乐家。

19世纪钢琴文化有两位最杰出的代表人物:肖邦和李斯特。肖邦被不恰当地称作“沙龙钢琴家”,李斯特则与肖邦截然不同,他的演奏气势宏伟,适合于大音乐厅的气氛,而且,他能够在键盘上追求到大型乐队的效果。在一次交响音乐会上,他指挥演出了柏辽兹的《幻想交响曲》的第四乐章《断头台进行曲》。乐队演奏完,李斯特坐下来在钢琴上演奏了这首曲子,其效果甚至超过了整个乐队,人们为之沸腾。

德国诗人海涅曾这样描绘道:“李斯特的音乐如同雷电,如同喷射的火焰,有着神话般的威力。”这句话用来形容《降E大调第一钢琴协奏曲》是很恰当的。这是一部辉煌而感人的作品,充满热情,开朗乐观,雄浑凝重的正主题贯穿整部协奏曲,李斯特默诵的那句歌词“你们谁也不懂!”就编配在这几个音符里。李斯特性格里抒情浪漫的一面在这里也有充分的表现,明朗富于诗意的抒情部分与辉煌的技巧片段交替出现,钢琴的各种表现手法得以充分地展现。乐曲的最后部分雄壮而活跃,钢琴与强大的乐队展开竞奏,长号和大号把音乐带入灿烂的高潮,而钢琴

的八度乐句和大跳音更是汹涌奔流,令人震惊。在李斯特的时代,这样难度的钢琴技巧是不可思议的,除了李斯特自己,几乎无人能承担,以致音乐评论界不去注意乐曲的内涵,只批评作曲家炫耀技巧。所以,这部协奏曲首演时被当作是一部失败的作品,十几年后才被社会所接受。

如今,现代钢琴演奏技术已经成功地解决了李斯特留下的技术难题,许多钢琴家都乐于接受李斯特《降E大调第一钢琴协奏曲》的挑战,使这部协奏曲有许多版本的唱片行世。人们可以很容易地在家欣赏李斯特的热情浪漫,但是如果有机会,还是应该到音乐厅去听现场演奏,那样才可以更充分地了解李斯特音乐的特性。



李斯特常被当时的报刊描写成炫技的疯子,这幅漫画很客观地描绘了他演奏时的狂热。





巴赫 :《马太受难曲》

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫,一生受雇于人,勤勤恳恳,死后杳如烟消,随着遗体的下葬很快被人忘记。他身无长物,留下的只有他浩如烟海的音乐作品,也很快散佚无存。他的妻子靠施舍度日,最后死在救济院里。他8岁的女儿一生颠沛,到晚年才有幸得到贝多芬的救助。在他死后很长时间内,只有少数人知道莱比锡曾经有过一个叫巴赫的老管风琴师。他的传世名作《勃兰登堡协奏曲》手稿,被估价40芬尼,这只是一堆废纸的价格。然而,人类的艺术史证明,巴赫是永远令人难以忘怀的。

巴赫的音乐是跨越圣咏时期、文艺复兴时期以至于古典时期的集大成者,又是浪漫主义时期的出发点,启蒙精神在他的音乐里表现为对信仰的崇敬、对生命的眷恋、对生活的热爱。他的教堂音乐《马太受难曲》是饱含对人类热爱的史诗性作品,代表着巴赫的宗教音乐的最高成就。

一提到巴赫的《马太受难曲》,人们自然就会想到19世纪浪漫派音乐家门德尔松,因为正是门德尔松使这部湮没一个世纪的名作重见天日的。据门德尔松传记作者所写,门德尔松有一次陪妻子去肉铺买肉,肉铺老板娘用来包香肠的是旧得发黄的乐谱手稿。回家以后,门德尔松仔细读了谱子的内容,发现非常不俗,于是,跑回肉店,买下了全部包装纸,这就是遗失的《马太受难曲》总谱。经研究,才知道这是一部伟大的作品,于是门德尔松克服重重困难,指挥上演了这部作品,从此掀起演奏、研究巴赫的热潮。

门德尔松指挥演出《马太受难曲》的确是音乐史上的一件大事,但是“从肉铺



里发现手稿”这个情节纯属虚构,且不说大银行家的儿子会不会去肉铺,那个时候的门德尔松根本就没有结婚,这个情节是传记作者杜撰出来用来增加戏剧性效果的。

门德尔松在安排上演受难曲的过程中,遇到过种种阻挠。他力排众议,使受难曲最终上演,这却是事实。因为那时巴赫的价值还没被人们认识到,而门德尔松也过于年轻,只有20岁,人们既怀疑他的价值判断,又担心他能否驾驭有四百多人参加的庞大演出队伍。1829年,《马太受难曲》终于上演了。距离巴赫写这部作品,过去了恰好一百年。这次演出之后,巴赫得以复苏,在欧洲成立了巴赫学会。搜寻、整理并研究巴赫作品,至今,经研究发现的巴赫作品有一千多部,但仍有大量手稿没有找到。在巴赫身后发生过多次战争与动乱,全部找到这些作品是完全不可能的。以受难曲来说,巴赫共写过五部,但现在存世的就只有《约翰受难曲》和《马太受难曲》了。



《马太受难曲》的内容,采自圣经《新约全书》中的《马太福音》。《马太福音》讲述的是耶稣从降生到被害并复活,其间一生的经历。圣经里的福音书共有四部,分别是《马太福音》、《马可福音》、《路迦福音》、《约翰福音》,四部福音书内容大同小异,都讲的是耶稣生活、工作、救赎世人、被害、复活的全过程。与中国的《左传》、《公羊传》、《穀梁传》都讲的是《春秋》的内容是一样的。

《马太受难曲》描写的是耶稣被出卖、受刑、死去和复活的情节,音乐规模很



宗教的精神与世俗的智慧在这里交汇

是,巴赫写受难曲并不遵循宗教音乐的传统和戒律。他借鉴意大利歌剧的咏叹调和宣叙调,更多地使用器乐,用人声与器乐展开协奏曲式的竞奏。这也使音乐大大地增加了戏剧性色彩,表现非常丰富。宗教音乐在这里被杂糅进世俗化内容,宗教形式下表达的是世俗化思想感情。教会人士和笃信宗教的人当然很不习惯这样的音乐,在《马太受难曲》初演时,发生过有趣的逸事,当时记载道:“在一个贵族的祭坛那里有一些显贵和贵妇们,这些人虔诚地随声附和地唱着圣咏,但当开始富于戏剧效果的音乐的时候,他们都惊异起来,你看着我,我看着你,而且问道,‘下面该怎么办?’一个年老的名门贵族寡妇说道,‘孩子们,上帝保佑你们!我们好像是在台上演歌剧……’”

巴赫作为莱比锡市却圣托马斯教堂的音乐指挥,为《马太受难曲》的演出费尽心机。由于音乐结构庞大,需要许多音乐演奏人才,他动员了莱比锡大学的学生参加合唱,巴赫家族里的音乐人才全部参加了演出。这次演出盛况空前,但是,

大,使用了三个合唱队、两个各由十七件乐器组成的管弦乐队、两座管风琴,外加独唱者和独奏乐器。《马太受难曲》虽有一定的情节性,但是,音乐所要表现的不是戏剧化的情节,而是史诗性的崇高精神。在受难曲里,情节性内容都由男高音的宣叙调唱出,有点像旁白,但又不完全脱离音乐主体。情节叙述之外,合唱和乐队展开悲哀的沉思和激动的抒情,歌颂对人类的热爱和自我牺牲精神,表达对生活苦难的关怀和对崇高精神的追求。巴赫的《马太受难曲》不是用作舞台演出的,它是用来配合教堂礼仪穿插的音乐,是实用性音乐。但

在莱比锡市却找不到任何对这次演出的记载和评论。巴赫在教堂音乐里掺进了太多的世俗化感情,这种大胆的做法得不到保守的市政当局的呼应。然而,巴赫音乐的价值却正在于此。

从文艺复兴时期开始,卓有成就的音乐家们就一直在往教堂音乐里灌注世俗化内容,帕莱斯特里纳和拉索最初把牧歌和民间音乐素材加入到圣咏里去。帕莱斯特里纳时期,罗马教堂里的教士们在做弥撒时甚至不唱祈祷词而加上自己临时瞎编的歌词,其内容与宗教毫无关系,只是合辙押韵,顺口胡诌。到了巴赫的时代,启蒙运动思潮已经开始活跃,近代科学的建立促使人们更理性地思索人与宗教、自然之间的关系。在音乐方面,这种以前“只准用来颂扬上帝”的艺术形式被转而用来表达人类世俗的感情。巴赫的《马太受难曲》是他的教堂音乐的顶峰。这部作品之所以伟大,就是因为它表现的是热情、正义、崇高,通过它们来歌颂人类的信仰和情感。





贝多芬：《升c小调奏鸣曲》（月光）

贝多芬一生共写过 32 首钢琴奏鸣曲，钢琴奏鸣曲在他的创作中占有重要地位。

奏鸣曲最早产生于 16 世纪，当时还没有形成固定的曲式，只是指用乐器奏出而非人声唱出的音乐。经过巴洛克时期，奏鸣曲的曲式开始形成并稳定下来，主要由键盘乐演奏。维也纳古典时期，海顿、莫扎特、贝多芬等人都曾把奏鸣曲推向艺术高峰。维也纳古典奏鸣曲在迎来伟大的浪漫主义音乐浪潮中，起到过推波助澜的作用。

贝多芬的钢琴奏鸣曲创作几乎贯穿了他的一生，他不是一位乐思如泉喷涌的高产作曲家，他的全部作品编号只有 130 多个，从第 2 号到第 111 号，贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲分布在他的整个音乐生涯中。贝多芬是交响世界的旷世耆宿，他的九部交响曲可以被视作交响艺术的顶峰，而他的钢琴奏鸣曲的艺术价值，丝毫不逊色于他的交响曲。贝多芬对待钢琴奏鸣曲的创作态度与海顿、莫扎特不一样，海顿把主要精力放在交响曲和弦乐四重奏上。他保留至今的交响曲就有一百多部，弦乐四重奏有八十多部，他被誉为“交响乐之父”和“四重奏之父”。钢琴奏鸣曲在海顿的创作中只是一种实验性乐曲形式。莫扎特虽然对古典奏鸣曲的成熟起过推动性作用，但是，钢琴奏鸣曲在他手里主要是做自我训练和音乐研习之用的。贝多芬则不然，贝多芬在自己的钢琴奏鸣曲里倾注了自己全部的生命热情，像是写交响曲那样全神贯注，他的 32 首钢琴奏鸣曲完全可以反映出他一生的创作发展过程，也记录着贝多芬个人生命的历程。所以，这些奏鸣曲里脍炙人口的



名篇甚多,而且几乎势所必然地也会生出一些轶闻来。《升c小调奏鸣曲》(月光)就是这样一部作品。

《升c小调钢琴奏鸣曲》写于1800至1801年间,在贝多芬的钢琴奏鸣曲里排在第14号。这本是一部无标题音乐,至于“月光”的冠名权,应当归属于一位德国诗人海因里希·雷尔斯塔布。他在一篇评论里谈到这首奏鸣曲的第一乐章时,眉飞色舞地说这音乐令人联想起风景迷人的瑞士卢塞恩湖,在蓝色的月光下,波光闪闪,扣人心弦。这个富于浪漫色彩的乐评,是对一个几乎具有葬礼进行曲性质的乐章的误解,但是,“月光”竟从此成了《升c小调奏鸣曲》的标题。

而且,在《月光奏鸣曲》这个标题的启示下,诱发出好几种贝多芬写《月光奏鸣曲》的故事,这当然都是杜撰的。

有关《月光奏鸣曲》的故事有若干种不同“版本”,细节各有差别,但主要情节基本一致。故事大体是这样的:贝多芬晚上在波恩城外散步,忽听有人在弹奏他的田园交响曲,循着声音找去,只见在一所小房子里,一个穷鞋匠的妹妹在弹琴。姑娘虽美,却是个盲人。贝多芬叩门而入,亲自为盲姑娘演奏。这时,清风徐来,月光如水,照在端庄纯洁的姑娘身上。此情此景令贝多芬大受感动,灵感顿至,他飞奔而去,回到家里写下了《月光奏鸣曲》。

这个故事如果是乐谱出版商编织出来以扩大商业利益的,便也作罢。编这故事的人偏偏集诗人、作家、画家于一身,还加盟过舒曼创办的《新音乐杂志》,这就不应该了。他的名字叫李萨,曾在《新音乐杂志》上登载过一系列乐坛轶闻类





的音乐故事,《月光奏鸣曲》的故事就是他捏造出来的。幸亏,他的故事里留下了两个天大的窟窿,让人一眼看出其中有假,否则,真的会以伪乱真了。对贝多芬的创作生活稍有了解的人都知道,贝多芬写《月光奏鸣曲》时已经31岁,迁居维也纳也将近十年,他不可能在波恩城外的鞋匠家听盲姑娘弹琴。而且,那姑娘弹的曲子,是在贝多芬写了《月光奏鸣曲》之后又过了八年才写出的,她怎能提前八年弹出!

大凡一件优秀的艺术品一问世,立即就会有好事者不惜捏造事实去编织一些动人的故事,附在名作背后。在欧洲,自从安徒生写出那些感伤的故事之后,鞋匠就成了一种感情符号,具有贫穷、善良、单纯的特点,专供有慈悲心肠的好人宣泄他们的悲悯怜恤。所谓《月光奏鸣曲》的故事,也照例把鞋匠用了一下。

贝多芬写《月光奏鸣曲》时年届而立,艺术上正在进入成熟期。这部奏鸣曲从第一章沉静深邃的抒情,一直到第三章激烈狂暴的冲突,表现的是贝多芬内心世界的一次深刻体验。可以说这戏剧性冲突的结果正是贝多芬精神的升华。

贝多芬一生有过很多次恋爱,都没有什么结果。1800年他与布伦斯韦克伯爵家的关系很微妙,这个家庭里两位聪明漂亮的小姐是他的钢琴学生。她们的表妹,16岁的朱丽叶塔·朱西亚迪伯爵小姐也跟贝多芬学钢琴。在三位小姐中,朱丽叶塔最活泼动人,在两位表姐前尽占上风,贝多芬深深地爱着她。贝多芬承认是朱丽叶塔改变了他的生活,在他给最信任的朋友的信中说:“如今发生了变化,这变化是一个姑娘的魅力促成的。她爱我,我也爱她,这是两年来我重新遇到的幸福的日子,也是第一次让我觉得婚姻可能给人幸福。遗憾的是,她的情况和我不同……”岂止是不同,朱丽叶塔的贵族身份是他们之间不可逾越的鸿沟。贝多芬在维也纳上流社会里是备受恩宠的音乐奇才,但这丝毫也改变不了他的平民身份。由于贵族的需要,贝多芬可以自由地出入他们的社会圈子,但是,要想加入他们,那是不可能的。这次恋爱很快以失败告终。美丽的朱丽叶塔又搭上了自称音乐家的加伦堡伯爵,并且在1803年嫁给了他。罗曼·罗兰是这样介绍加伦堡伯爵的:“一个俗人,一个业余水平的奶油小生,一个纨绔子弟,自以为是大艺术家,其实根本不懂自己的乏味之作同天才之作之间的天壤之别……这个加伦堡伯爵,一个20岁的后生,竟恬不知耻地在1803年冬季的交响音乐会上把自己拼凑莫扎



特和凯鲁比尼而作的序曲同贝多芬的交响曲并列在一起！”

贝多芬这次痛苦的感情经历使音乐史上又增添了一部经典性文献。1801年,贝多芬写了《升c小调钢琴奏鸣曲》,签名题献给朱丽叶塔,这就是《月光奏鸣曲》。如果不是这份乐谱上的题词,恐怕现在世界上不会有什么人知道,19世纪的维也纳曾经有过一位美丽的朱丽叶塔·朱西亚迪伯爵小姐了。

《月光奏鸣曲》的第一乐章没有采用传统的奏鸣曲式,而是一开始就用了一个慢乐章。音乐舒缓匀称,既没有主题的对比,又没有力度的变化。正因为没有丝毫的外来干扰,使得这首曲子仿佛是内心哀而无伤的流淌。整部奏鸣曲就因为这个乐章而被称作“月光”。第二乐章情绪发生了变化,小步舞曲的节奏使音乐注入活力,开始兴奋起来。这个乐章是进入第三乐章激烈冲突的过渡。第三乐章是奏鸣曲式暴风雨般的戏剧性冲突,是作者感情世界的激烈变化。在这个乐章里,有一股不可遏制的热情,在猛烈地冲破来自任何方向的阻碍。这是贝多芬对一切世俗的扫荡,他傲视这一切。在这部奏鸣曲里他完成了一次精神上的升华,从此,他将告别所有世俗的价值观,登上人生的另一层境界。

《月光奏鸣曲》在音乐形式上不受任何拘束,大幅度的感情变化恣肆放纵,表现出贝多芬与命运的抗争,是人格力量的激烈迸发。在贝多芬的钢琴奏鸣曲中,这一首展现作者内心世界最为突出,也是历来最受欢迎的一首。人们欣赏《月光奏鸣曲》,获得的不仅是美的享受,更是理性与意志的浸染。

马勒 :《大地之歌》

奥地利音乐家古斯塔夫·马勒,生于1860年,卒于1911年。他生前只被看作是一位锐意进取、大胆革新的指挥家,在死后几十年,又被当作一位作曲家。现在,马勒的名字已经与西方音乐史分不开了。

马勒生前只被当作是一位指挥家,这不无道理。他从19岁时就开始了他终其一生的指挥工作,他曾先后在布拉格、莱比锡、布达佩斯、汉堡、维也纳、纽约等城市的歌剧院担任指挥。他以极为苛刻的态度对待他指挥棒下的每一个音符,以至于几个大乐团的演奏员们公认他是个暴君。马勒在指挥职业上性格刚愎,咄咄逼人,但正是由于他的固执己见,才使许多经典音乐作品的精神内涵发掘得淋漓尽致。他对指挥艺术做出了应有的贡献。他的一生都交给了指挥事业,他只在每年的休假期间才从事音乐创作。

在作曲方面,马勒仅限于歌曲创作和交响曲创作,这与其他作曲家有很大不同。比马勒稍早一些的勃拉姆斯,一生创著甚丰,可是,直到40岁出头才写出第一部交响曲。他的《第一交响曲》从开始构思到完成,前后历时近二十年。马勒最尊崇的交响巨人贝多芬,写第一交响曲时已30岁,而且,在此之前已写过各种体裁的器乐曲。





马勒被描绘成指挥台上的暴君

马勒却几乎是直接以交响乐登上乐坛。在他写第一部交响曲之前,只写过一部声乐套曲。而且,他终其一生,几乎不碰其他音乐体裁。他身后留下的作品目录非常简单:九部半交响曲、一部交响声乐套曲、三部声乐套曲和一些歌曲。这里要谈的《大地之歌》,是一部交响声乐套曲。马勒自己为乐谱写的标题是“为男高音和女低音(或男中音)独唱和管弦乐队写的交响曲”。既是交响曲,就应该按顺序编入他的交响曲序号,成为第九交响曲。可是,马勒并不这样做。据说,马勒有严重的宿命论倾向,他认为一位交响作曲家在

写完第九交响曲之后,生命也就到尽头了。的确,在贝多芬之后,19世纪作曲家没有人能超越“九”这个数字。贝多芬、舒伯特、布鲁克纳、德沃夏克,都是在写完自己的第九交响曲之后去世。但数字与生命并无必然联系,以后的肖斯塔科维奇就写到了第十五部交响曲。

1907年3月,马勒向维也纳市政当局递交辞呈,辞去他已经担任了长达十年之久的维也纳歌剧院音乐总监职务。在有“音乐之都”美称的维也纳,歌剧院指挥是个炙手可热的位子。这个城市在马勒之前,已经出现过无数大大小小的艺术家,其中有八位作曲家堪称不朽的音乐大师:格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯、约翰·施特劳斯、布鲁克纳。这里,是欧洲音乐文化会聚的中心。音乐是维也纳城市的象征,歌剧院指挥几乎是这个城市的灵魂和主宰。马勒在这里的业绩是整个20世纪的指挥艺术典范:他对乐队编制进行大胆的改革,使乐队音响具有雄奇宏伟的气势。他在演奏贝多芬等古典大师的作品时追求高度的完美和排山倒海、雷霆万钧的力量。他对艺术的追求一丝不苟,对遇到的困难毫不动摇。面对维也纳音乐界庸俗势力对他的非难,他的回答是:“我对什么事情都可以妥协,但在艺术上绝不让步!”以这种不屈不挠的精神面世,必然招致来自很多





方面的反对。他在维也纳为自己树立了太多的对立面,结果,被来自各个角落的阴谋诡计骚扰得疲惫不堪。此时,纽约大都会歌剧院频频与他接触,有意要聘他担任大都会歌剧院指挥。马勒在优厚的待遇面前没有什么可犹豫的了,于是,辞去了维也纳歌剧院的指挥职务。

这一年的六月,已经辞去职务的马勒带着妻子和孩子,去乡下度假。在此之前,马勒已经查出有心脏缺损的毛病,在拿到纽约的聘约后,他想好好调养一下身体。孰料,才到乡间别墅的第三天,大女儿便染上了猩红热和白喉。以当时的药物水平,这两种病都被视为绝症,何况两种病一齐缠上身来。孩子在病床上痛苦挣扎了两个星期,还是撒手西去了,死时只有四岁半。马勒平日与女儿感情极为深厚,女儿的去世对他是个沉重的打击。这一切致使他的心脏病突然恶化,医生断然告诉他,要想多活几年,就要精心休养,放弃他长年坚持并喜爱的户外活动,如爬山、游泳、骑自行车等等。马勒一向以大运动量的野外运动来调整日常生活,突然间变成严重的病人,甚至,很平缓的散步也要用计步器来限制,这对他又是一个打击。生活中这两件重大事件把马勒推向一个人生转折的关口,他开始面对生命做人生的思考。

马勒对哲学、宗教和神秘论的兴趣使他对生命本身怀有空幻的认识。生活虽然美好,但是,死亡是不可抗拒的。生与死、人与自然,是浑然一体的。它构成人的命运,受神秘力量的支配。越是感到人生苦短,生命将尽,他对生活的认识就越富于哲学意味。就在这些日子里,马勒读了一位朋友送给他的唐诗德文译本《中国之笛》。本来也许只是为了排遣一下郁闷的心情,读过之后,发现其中一些诗的内容正适应他目前的精神需要。于是,他选取了其中的七首诗,写成了有六个乐章的交响声乐套曲《大地之歌》。

马勒读到的汉诗译本,并不是由中文直接翻译的。编者汉斯·贝特格根据另一位汉斯·海恩鲁曼的汉诗散文化德文本改写成诗体文,其中参照了英文译本,部分内容又来自法国女作家戈谢的译本《玉书》。这样几经转译编写,原诗的面貌发生了很大变化,如果没有作者和标题的提示,已经很难辨认原诗是哪些篇目。在《大地之歌》的七首歌词中,可辩明篇目的有五首,分别是李白、王维、孟浩然的原作,另外两首已完全无从查对,甚至有人怀疑是伪作。近几年轻音乐学和文学



两方面的考订、研究,学者们已经对这些篇目作出了确认。

马勒所处的19世纪晚期到20世纪初,已经有不少中国的文学作品和学术著作翻译到西方。从孔子、孟子的思想和《孙子兵法》,到《水浒》、《红楼梦》、《赵氏孤儿》,出现了几种文字的译本。这些翻译多出自到过中国的传教士,译文谈不上信达,仅限于介绍性翻译,很难保持中华文化的精髓。以诗词翻译为例,中国诗词是世界上各种语言的诗歌中艺术价值的最高峰,有独特的艺术手法。意境的营造、比兴的寄托、凝练含蓄的抒情,甚至儒家道统的贯彻,都是西方诗歌里没有的,在翻译过程中不免有遗漏或谬误。而且在那以前的译者还没有把中国诗论、文论译介到西方,对汉诗的翻译和理解都存在障碍。尤其是中西语言的差异,更无法表现中国诗词的音乐性。所以,一些汉诗译本干脆就译成散文,只求表达意思上的完整,再由一些诗人改写成外文式样的诗,原作的风貌还能保持几分只有天知道了。马勒看的唐诗《中国之笛》就是这样一个译本。当然,马勒不是诗人,更不是汉学家,不必去考究译本的好坏,他只要根据自己的需要选取能表达自己的思想感情的篇目就是了。对于他来说,中国是神秘的东方古国,来自东方的十一个世纪前的诗歌,一定蕴涵着深奥玄妙的哲理,有对大自然和生命的深沉感悟,这些正符合他此时的精神需要。《大地之歌》里选用的唐诗译文再经过马勒的又一次改编组合,文字上就更适合马勒的音乐所表达的个人感情了。

《大地之歌》共分六个乐章,每个乐章都设标题。第一乐章《咏人世悲愁的饮酒歌》,从李白的歌行体诗《悲歌行》中摘出片断,作为这一乐章的歌词。歌词分成三段,每段的结尾一句都是马勒自己插进去的,“生是黑暗的,死也是黑暗的”,表达了他对生命的看法。音乐激昂热烈,有对大自然和生命的热情颂扬,也有对生命的抗拒,但总的情绪仍脱离不了孤独和悲叹。

第二乐章《秋日的孤独者》,歌词描写大地万木凋零的萧瑟景色,气氛晦暗。这个乐章的原诗作者无法确定,只能根据译音猜测是张籍或张继或钱起的诗,但从这三人的诗里都找不出内容近似的诗。

第三乐章《咏少年》,第四乐章《咏美女》,第五乐章《春日的醉翁》。这三个乐章都比较短小,描写青春生活的快乐,表现马勒对青春生命力的赞美和怀恋。这三个乐章像间奏曲一样,经过一番过渡,音乐又回到深沉凝重的核心。



第六乐章是马勒着力灌注思想内容的乐章,乐章标题是《告别》。歌词用了两首唐诗,分别是孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》和王维的《送别》。音乐长达三十多分钟,占整部交响曲的一半,表现大地的永恒和生命不得不告别尘世的悲哀。这个乐章写得非常铺张,作曲家用音乐语言表达哲理性的内容,反映出马勒感到老之将至时面对生命的复杂情怀。他既赞美生命和大地,又怀着不得不离去的无奈,感情变化十分强烈。

《大地之歌》虽然通篇采用了唐诗,但作曲者只是借用唐诗的诗句,按照自己的需要抒发个人的感情。音乐写得色彩绚丽浓重,对比强烈,规模宏大。这与李白、王维、孟浩然诗的轻灵飘逸、简洁含蓄、清新淡雅的风格相去甚远。所以,用上述几位诗人的诗去直接理解马勒的《大地之歌》,是很不可靠的。

《大地之歌》写成于1908年,但一直没有演奏过。1911年5月马勒去世,又过了半年,著名指挥家布鲁诺·瓦尔特在慕尼黑首演了《大地之歌》。在此之后,马勒作为作曲家的声誉才逐渐建立。马勒的交响曲都是鸿篇巨制,他用巨大的篇幅和复杂的音乐语言来表达哲学性思维,有时甚至是玄奥的,这使他的音乐只在较小的范围内受欢迎。直到20世纪70年代以来,他的音乐才声誉日隆,直到90年代,才在世界上掀起了马勒热。人们究竟想从他的音乐里汲取些什么,马勒自己是不会知道的,但是,他生前曾言之凿凿地说过:“我的时代终将到来”。也许,马勒的确在将近一个世纪之前就在替今天的人们发旷古之幽思了。

斯特拉文斯基 :《春之祭》

1913 年 5 月 29 日 ,由斯特拉文斯基作曲的芭蕾舞剧《春之祭》,在巴黎的香榭丽舍剧院举行首演。舞剧的最初策划者佳吉列夫、编舞尼津斯基、乐队指挥蒙特和作曲家本人 ,都在这个晚上经历了各自艺术生涯中最难忘的一幕。有关这次演出的“盛况” ,可谓是洋洋大观 ,事实上这场演出最终成了一场骚乱 ,几乎所有的西方音乐史里都不惜笔墨地记载了当时的场面。美国的音乐学家格劳斯和帕利斯卡合著的《西方音乐史》里引载了斯特拉文斯基自己对《春之祭》首演的回忆 :

《春之祭》的首场演出上发生一场风波 ,想必尽人皆知。说来也怪 ,我自己对这场风波的爆发毫无心理准备。此前 ,音乐家与乐队排练时没有过这种表示 ,舞台装置也不像会导致骚乱的样子……

演出一开始便能听到抗议音乐的声音 ,但尚属温和。幕启 ,台上一群膝盖向内弯 ,拖着长辫子的性感女孩蹦蹦跳跳时 ,风暴发作。我背后响起“闭嘴”的叫声 ,我听见弗洛朗·施米特喊着 :“安静 ,你们这帮 16 区的母狗。”16 区是巴黎最时髦的住宅区 ,16 区的母狗当然是指巴黎的最高雅女士。但是 ,喧嚣继续不停 ,过了几分钟 ,我盛怒之下离开大厅……火气冲天地到了后台 ,只见佳吉列夫在扳电钮 ,一亮一暗闪烁大厅里的灯光 ,企图让观众安静下来。后半场演出 ,我一直站在舞台侧翼 ,面前是尼津斯基拎着礼服的燕尾 ,站在一把椅子上对舞蹈演员们喊话报





段子 ,活像个舵手。

与实际场面相比 ,斯特拉文斯基的记述是很有保留的 ,他没有写观众分成对立的两派 相互攻击谩骂 ,仍不快意 ,竟报以老拳。最后 ,由警察出场弹压 ,才制止住一场暴动。观看演出的著名作曲家有好几位 ,他们的态度也截然不同 :身为音乐界泰斗地位的圣 - 桑愤然离席而去 ,全不顾佳吉列夫与他的私交 ;拉威尔和德彪西却为演出热情欢呼。芭蕾舞剧《春之祭》不啻是一枚炸弹 ,在巴黎舞台上掀起轩然大波。无论是反对的人或是赞赏的人 ,都为粗野的舞蹈和毫无规范的音乐感到震惊 ,他们应当想到 ,这场芭蕾舞剧对现代音乐和现代芭蕾艺术都将产生深远的影响 ,成为 20 世纪艺术舞台上的经典之作。

谈到舞剧《春之祭》 ,就不能不提到佳吉列夫这个人。佳吉列夫出身于俄国贵族家庭 ,他的父亲身为伯爵 ,却在歌剧院里唱男中音。佳吉列夫自幼学音乐 ,14 岁时已能公开演出。大学法律系毕业以后 ,不去从事与法律有关的工作 ,而是一头扎进艺术沙龙里 ,与一群艺术家厮混在一起。他除了自己写些歌剧之外 ,涉猎范围很广 ,对芭蕾舞、戏剧、美术均有兴趣 ,他还创办了《艺术世界》杂志 ,专发表同道们的艺术见解。佳吉列夫曾游历德国、法国、意大利 ,考察各国的艺术 ,在此期间结识了小说家左拉、作曲家吉诺和威尔第。佳吉列夫 1906 年移居法国 ,当时俄国和法国这两个芭蕾艺术较发达的国家都遭遇到新问题 ,古典芭蕾在绮靡风气下走向衰微 ,艺术舞台急需吹来清新之风。法国的巴黎是世界现代艺术的摇篮 ,佳吉列夫在这里结交了一大批艺术家 :思想上受到瓦格纳和波德莱尔的影响 ,音乐方面他与拉威尔、斯特拉文斯基、法利亚、普罗科菲耶夫交往 ,西班牙的毕加索、野兽派的马蒂斯 ,还有德兰、基利克、布拉克等等当时思想先进的画家给他的审美观念带来极大影响 ,他身边更是围绕了一批优秀的芭蕾舞演员 ,其中包括尼津斯基、芭芙洛娃、福金等一批精英人物 ,这些演员的艺术活动后来都被载入史册。

佳吉列夫交游甚广 ,吸收来自各方面的艺术思想 ,培养成自己独特的审美趣向。他有敏锐的艺术判断力 ,能准确地洞悉艺术发展方向。当俄国的马林斯基剧院的舞蹈演员们与剧院发生分歧时 ,佳吉列夫便把其中优秀的舞蹈明星召到巴黎 ,成立了俄罗斯芭蕾舞团。这些舞蹈家在佳吉列夫的塑造下 ,后来都成了闻名



世界的芭蕾艺术家,他们的名字被记入艺术史,他们表演的节目成了芭蕾经典作品。

佳吉列夫的艺术促进活动是卓越的,他本人并不直接创作,但是许多20世纪舞台上的艺术精品都与 him 有关,世界上几种重要的大百科全书都有他的词条。在所有与佳吉列夫交往并合作的艺术家里,受益最深的当属作曲家斯特拉文斯基了。在与佳吉列夫相识之前,斯特拉文斯基只发表过少量作品,音乐风格上仍在追随民族主义音乐,而20世纪初的民族主义音乐已经开始衰落,音乐家们正在探索新的音乐语言。1909年,佳吉列夫创办了俄罗斯芭蕾舞团之后,委托斯特拉文斯基为芭蕾舞剧《火鸟》写音乐,这部作品使斯特拉文斯基一夜之间成为享有世界声誉的作曲家。斯特拉文斯基的另一部芭蕾音乐《彼得鲁什卡》,原本是一部按旧套路写的钢琴协奏曲的构思,在佳吉列夫的一再要求下写成芭蕾音乐,也获得成功。

在写《火鸟》的时候,斯特拉文斯基曾产生过一个灵感。他在脑海里出现了一个原始宗教祭献的场面,一群姑娘在野性的舞蹈中把一个美女当作牺牲,祭献给春之神。他想把这个场面当作素材,写成一部交响曲。佳吉列夫听说以后,认为这正是个芭蕾舞素材,便力劝斯特拉文斯基把它写成舞剧,并请来一位俄罗斯画家尼古拉·罗里奇,协助他创作脚本。画家罗里奇不仅在美术方面颇具才名,还从事考古,研究人类文化学,是古斯拉夫文化研究的权威。这是一位学者型艺术家,他的丰富知识辅助斯特拉文斯基把最初朦胧的画面勾勒清晰,加上合理的情节,成为一部表现斯拉夫先民文化的图腾剧。罗里奇在给佳吉列夫的信中介绍了剧情梗概:“在我和斯特拉文斯基构思的舞剧《春之祭》里,我的目的是要表现尘世的欢乐和上天凯旋这样一些能为斯拉夫民族所理解的场景……我设想,第一套布景把我们带到圣山脚下、绿色的平原上,斯拉夫人的部落聚集在一起举行春祭。在这个场景里,女巫预言未来,有抢亲游戏和轮舞。接下来是庄严时刻,从村里领来智者老人,他将神圣之吻印在复苏的大地上,在祭奠中,人们充满神秘的恐怖……在尘世欢乐的高潮之后,在我们面前出现了上天的神秘的第二个场景,在圣山上魔石环绕间,少女们跳起圆圈舞,然后推选出一个少女,用作祭献的牺牲。献身者在穿着熊皮的老人面前跳舞,最后,由长老将这少女祭献给春神。”



《春之祭》的音乐按照脚本的要求分为前后两部分,组曲形式,共十四段,除两段序曲外,每段音乐都有标题。斯特拉文斯基为了追求野蛮的音效,扩大了乐队的编制,每件木管乐器增加到五个,小号和圆号共用了十三支,长号五支,通常只可能用一支甚或不用的大号,他却令人惊惧地用了五只。如此强大的管乐组,用最強音奏出不谐和弦,其中,一些乐器还持续在几乎不用的高音上,发出的音响就不仅是粗犷,而简直就是粗野了。难怪圣-桑听了这音乐之后说:“他是个疯子!”

斯特拉文斯基的音乐手法完全打破了西方音乐既成的模式,使用冲突的调性,配制冲突和弦,节奏更是稀奇古怪。在第十一首《当选少女的献身舞》里,混用了九种节拍,每一小节的节拍都不一样。这种节拍变化表现人在原始崇拜精神的怂恿下,狂热的精神状态。

《春之祭》后来在英国和美国上演,但不是以芭蕾舞剧演出,而是以交响乐形式在音乐厅演出,首演时的混乱场面再也没有出现。虽然,人们仍然在热烈地争论音乐的成败,但都承认斯特拉文斯基是一位自由想像的作曲家。他是现代音乐手法的创造者,在节奏、调性和弦律方面打破了既存的传统,为20世纪现代音乐开创了新路。

奇怪的是,在《春之祭》之后,斯特拉文斯基放弃了他的探索,转向均衡、明朗、简洁的古典主义风格,与其他作曲家一起开创了新古典主义。

斯特拉文斯基是一位长寿的音乐家,他在1971年以89岁高龄在纽约逝世。他一生的音乐活动长达近七十年,是个人音乐风格变化最多的作曲家。他经历了民族主义音乐、现代主义音乐和新古典主义三个时期,给三代音乐家带来巨大的影响。他在69岁高龄上还放弃了坚持了三十多年的七音作曲法,转而研究十二音列。在音乐史上,斯特拉文斯基是一位有巨大推动力的作曲家。

西贝柳斯：《d 小调小提琴协奏曲》

“音乐无国界”，这句话被人们重复了千万遍，几乎成为音乐箴言。有些人把这句话挂在嘴边，轻易地击退对某些音乐作品提出的文化差异方面的质疑。它成了一道万应万灵的符咒，经常使辩谈的对方一时语塞。但是，在有些情况下，这句话不能适用。音乐是有国界的，显著的一例，就是芬兰音乐家西贝柳斯的音乐。

约翰·西贝柳斯生于 1865 年，死于 1957 年，在世 92 载，是西方音乐家里少有的高寿者。我们把莫扎特、舒伯特、比才三个人的年龄加在一起，比他的岁数也多不了几岁。西贝柳斯生命的一大半在 20 世纪，但是他在后三十多年里不再创作。他的音乐的基本特征属于 19 世纪末，是晚期浪漫主义乐派，他又是民族主义音乐的重要作曲家之一。西贝柳斯在他的祖国芬兰享有极高荣誉，原因来自两个方面：其一，他的音乐反映了芬兰民族独立精神，激发民族情绪，是芬兰人民争取独立的精神象征。其二，民族主义音乐在晚期浪漫主义音乐中起着推动性作用，在欧洲音乐史上是重要的一页。西贝柳斯的音乐使芬兰音乐登上了世界音乐乐坛。

西贝柳斯的音乐被视为“芬兰民族之魂”。管弦乐《芬兰颂》起着几乎与国歌一样重要的作用，以至于在芬兰以外的国度里过于随便地演奏《芬兰颂》都会引起芬兰人的不快。他的七部交响曲和其他大量音乐由于体现了 19 世纪末民族独立时期的主流精神，在欧洲很有影响，但真正的流行却只局限于斯堪的纳维亚国家和英国、德国。西贝柳斯的作品里能够打破国界，融入世界音乐语汇的，当属《d 小调小提琴协奏曲》。这部协奏曲里没有出现芬兰英雄史诗和神话传说，也没有





遭受异族统治的怨怼,这是一部充满浪漫主义精神的杰作,被列入小提琴音乐的经典文献,是许多小提琴演奏家乐于接受挑战的曲目。

《d 小调小提琴协奏曲》写于 1903 年,经过两年多的修改润色,1905 年公演。这首协奏曲刚刚问世的时候,也和许多器乐协奏曲的经历一样,被认为技术上艰深复杂,不适合演奏。后来,经过演奏家的努力,解决了演奏中的难点,这首小提琴名曲才被广泛地接受。在小提琴演奏技术愈加完备、教学手段更加丰富的今天,演奏西贝柳斯协奏曲已不是什么难题。但随之出现的是另一方面的问题,就是音乐表现,也就是前面说过的音乐是否“有国界”的问题。《d 小调协奏曲》由于它强烈的浪漫主义气息,受到小提琴演奏家们的钟爱,几乎所有的演奏家都把这首曲子列入自己的演出曲目。英国出版的《企鹅激光唱片指南》收入的这首协奏曲的演奏版本近二十个,这还是经过精心汰选的,其中几乎包括了所有当代小提琴名家。《企鹅指南》不吝文墨地对这些录音版本作了详尽的评介,细致到演奏者的状态如何、麦克风位置离小提琴的远近、音场空间感等等,但就是没有涉及音乐表现,或者说是音乐语句处理问题。事实上,这是一个不易发现的问题。由于民族的差异和语言的隔阂,音乐的内质常常被忽略。

近些年来,我国小提琴学生出国留学的很多,其中有一位在美国曼哈顿音乐学院随小提琴名师学琴。他在拉到西贝柳斯的《d 小调协奏曲》时,是按照在中央音乐学院学琴时的范式演奏。这位教授指出,有些地方的音乐分句拉错了。不是不好,是根本就错了!这不怪学生拉得不对,也不是中国的小提琴教学出了偏差。事实上,从海费兹到帕尔曼,所有的演奏大师都在这里出了错。原因何在?就是语言问题。由于这些演奏家们都不懂芬兰语,在分析乐谱时只是按照古典音乐建立的调性原则和和声去理解音乐,没有考虑到芬兰语言习惯对音乐的影响,也想不到会出偏差。这位教授因为青少年时期在芬兰生活过,会讲芬兰语,所以对西贝柳斯的音乐理解得更深入。她在指导学生分析乐谱时朗诵芬兰诗歌,从而说明分句的方法。

这里援引这个事例并不是想就此否定“音乐无国界”这句名言,而是想说明对不同时代、不同流派的音乐要加以分析,不可一概而论。巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬,以及他们同时代的音乐家们对音乐进行了具有科学意义的实验,他们探索调式调性体系,完善器乐演奏的各种曲式,他们的音乐是在实验和探索中



成熟的。他们寻找的是科学性的音乐语言,这样的音乐是不受区域局限的。产生这个时期音乐的社会文化背景是近代科学的建立和启蒙运动的推动。在科学与理性的社会温床上产生了一种普遍的音乐风格,人们叫它古典主义。古典主义的国际性传播造成了超越国家界限的全欧洲的音乐文化。这时,“音乐无国界”的文化现象便产生了。这种情况持续了半个世纪,继而,浪漫主义开始兴起,浪漫主义音乐家更加关注的是大自然和民族风格,他们展现了新的地方性音乐语言。“音乐无国界”这句话使用起来就要格外谨慎了。

西贝柳斯孩提时代便表现出音乐才能,他5岁开始学音乐,能在钢琴上弹出即兴的旋律,还配上简单的和声。他接受系统的钢琴训练,对演奏并没有多大兴趣,却醉心于在键盘上即兴游戏。他15岁时对小提琴着了迷,并立志要成为小提琴演奏家。但是,这个年龄对于复杂的现代小提琴技术要求来说,已经太大了。16岁进赫尔辛基音乐学院,学的是作曲,同时也在练习小提琴。后来,也达到了能在四重奏里拉第二小提琴的水平,但是,他的小提琴演奏能力也就仅此而已了。西贝柳斯没能在小提琴演奏方面扬名于世,却为小提琴文库留下了《d小调协奏曲》这部名著。

西贝柳斯写《d小调协奏曲》是在1903年。在此之前,他早已在1897年开始领取政府的终身年金,这是一份优厚的待遇。他不必为此承担任何义务,只需埋首于他自己热爱的音乐事业,按照自己的方式去创作就是了。他无需像许多作曲家那样为生活所困。他把家搬到乡下,在宁静的湖边筑屋而居,在安宁的环境里沉醉于音乐之中。《d小调小提琴协奏曲》就是在这里创作、修改完成的。

《d小调小提琴协奏曲》遵从传统的三乐章协奏曲形式。第一乐章采用奏鸣曲式,乐曲开始没有像古典协奏曲那样由乐队呈示主题,和门德尔松、布鲁赫的《g小调协奏曲》一样,独奏小提琴直接登场。演奏出悲婉浪漫的主题,在气氛上很像是北欧沉静的湖泊山林,主题经过发展,音乐逐渐热情。第二主题明朗的激情预示着高潮的即将到来。小提琴华彩乐段富于激情,是浪漫抒情的光彩照人之处。第二乐章篇幅不长,是西贝柳斯所有作品里最优秀的浪漫曲,也是世界小提琴协奏曲里比较著名的柔板乐章之一。第三乐章进入快板,是一首狂野放浪的舞曲,粗重、笨拙,被评论家称之为“北极熊的波兰舞曲”。乐队与独奏小提琴之间展开竞



赫尔辛基郊外的西贝柳斯故居



奏 轮番歌唱 ,把乐曲一层层推向高潮 ,导向辉煌的尾声。

在音乐家里 ,很少有人能够尚在人世时就取得极高的荣誉 ,西贝柳斯就做到了。芬兰政府对他恩宠有加 ,在芬兰有西贝柳斯大街和西贝柳斯公园。赫尔辛基大学音乐学院改名为西贝柳斯音乐学院 ,有一年一度的“西贝柳斯音乐节” ,建立了西贝柳斯奖金——斯特拉文斯基和肖斯塔科维奇曾经获得过这个奖项。“西贝柳斯国际小提琴比赛”是国际音乐界公认的高水平比赛 ,中国的青少年小提琴选手曾不止一次地在这个比赛中获奖。晚年的西贝柳斯一点也不寂寞 ,他要接待来自世界各地的来访者 ,还要与他的 15 个外孙和 21 个曾外孙共叙天伦。人生有如此者足矣 !

胡梅尔 :《E 大调小号协奏曲》

音乐家 ,这里指的是具有一定成就的音乐家 ,可以分成两类 :一类是能够标新立异 ,开一代风气之先 ,自创流派 ,为后人开路者 ;另一类则是在前人开辟的道路上谨慎从事 ,追求尽善尽美 ,建立艺术传统者。胡梅尔属于后一类音乐家。

约翰·胡梅尔 1778 年出生在波西米亚的普雷斯堡 ,1837 年去世。波西米亚有“欧洲的音乐学院”之称 ,胡梅尔得其乡土风气之惠 ,自幼便表现出音乐才能。胡梅尔一生的音乐活动主要以维也纳为中心 ,所以他被划归奥地利音乐家行列。事实上 ,他的家乡在那个时期也在奥地利哈布斯堡治下。

胡梅尔早期受教于莫扎特 ,曾经就住在莫扎特家里 ,算是莫扎特的入室弟子。胡梅尔很小的时候就开始在德国、荷兰、英国巡回演出 ,在英国时又跟钢琴名师克莱门蒂学习一年 ,回到维也纳时尚不满 15 岁。归来后又师从阿尔布雷希茨贝格、海顿和萨列瑞 ,这三位都是贝多芬的老师 ,从师从关系上看 ,胡梅尔该是贝多芬的同学。他虽然比贝多芬年幼 8 岁 ,由于早慧 ,他比贝多芬成名还要早。

胡梅尔少年时期跟从海顿学习 ,青年时期接承海顿的衣钵 ,当了埃斯特哈齐乐队的指挥。不过 ,这时的埃斯特哈齐乐队已不如先前那样规整 ,它的旧主人去世以后 ,继承人遣散了乐队 ,只保留了教堂唱诗班。老乐长海顿仍保留着头衔 ,和一份终身年金。胡梅尔担任指挥期间 ,演出任务并不繁重 ,所以 ,他得以有时间创作大量作品 ,还可以外出演出。

胡梅尔与他的老师海顿另一处相同的就是他也为小号音乐留下了一部经典之作 ,就是这首《E 大调小号协奏曲》。胡梅尔虽比海顿晚半个世纪 ,但他也同样





没有见到有按键的小号,所以,他的小号协奏曲也是为孔键小号写的。胡梅尔是一个谨慎精细的作曲家,他尊崇前人的艺术经验,喜欢在严谨的音乐范型里寻找创作的快乐。他的小号协奏曲严格地遵守协奏曲三个乐章的规范,布局成快、慢、快的三乐章。三个乐章各自的曲式、和声、调性原则也都谨严有度,符合古典音乐规则。与海顿的小号协奏曲作一个比较,就会发现这两部协奏曲在结构上浑然相似,有如一对亲兄弟。但这并不是说胡梅尔的音乐是简单的模仿之作,缺乏个性。胡梅尔只是在创作原则上遵循古典音乐范式,至于音乐内容,还是有自己的个性的。也许是由于胡梅尔把自己的大半时间用在了演奏事业上,作为一位钢琴家,他把演奏中养成的精细严格也带到了创作上。他的音乐风格精致典雅,曲调丰富,善于巧妙地使用半音变化。时常,在规整的奏鸣曲曲式中用半音变化带给人意外的愉悦感受,这一点,从他的小号协奏曲里就可以找到。

胡梅尔在世时声誉甚至超过与他同时代的贝多芬,因为他作为钢琴演奏家,活动极频繁而且演出地域广阔,他的演出足迹几乎遍布欧洲。从俄罗斯到英国,人们都聆听过这位钢琴演奏大师的精彩表演。他的创作在当时也很流行,很能代表维也纳古典乐派风格。胡梅尔的音乐曲调丰富,旋律和配器都表现出完美的技巧。音乐流畅,织体清楚,维也纳古典时期的音乐特征在这里得到充分的展现。海顿、莫扎特、萨列瑞传给他的技艺都被他圆熟地运用着。如果要研究古典音乐技法,胡梅尔的作品可以提供很典型的范例。他编写的钢琴教材长期以来被人们采用。但是,随着时代的变迁,他那些亲切感人的音乐渐渐被人们遗忘。在一些史话类的音乐文献里会经常出现胡梅尔的名字,也只是谈到他的音乐活动、演出和教学,很少谈他的作品。究其原因,评论家们认为他那些精心修饰的音乐缺乏思想深度,他不像莫扎特和贝多芬那样把音乐主题发展得丰富深厚,不易深入人心,所以,容易遭到时间的淘汰。

胡梅尔的作品数量比不上海顿、莫扎特,但也很可观,在《新格罗夫音乐与音乐家词典》上,仅是他的作品目录就开列了整整三个页码。作为一代钢琴演奏大师,他的钢琴作品当然不少,而室内乐、交响作品、歌剧、教堂音乐,各种体裁的音乐,他都留有作品。在他所有的音乐里,六首钢琴协奏曲被认为是最好的,室内乐方面也有佳作传世,音乐词典和百科全书里都是这么说的。然而,如今的人们如



果要想欣赏胡梅尔的音乐 ,最容易找到的却是这里谈的《E 大调小号协奏曲》。这部作品在几乎所有辞书里胡梅尔的名下都只字未提 ,只在描绘小号这件乐器的演变过程中提到 ,胡梅尔和海顿为孔键小号写过协奏曲。

音乐评论家们如何评价胡梅尔 ,以及胡梅尔在音乐史上的地位如何 ,对于小号演奏家们似乎并不重要。胡梅尔写于 1803 年的这部协奏曲在 1957 年被重新发现以后 ,立即成为小号演奏者手边的重要曲目。现在 ,人们更是视这部作品为小号的经典文献。许多演奏家在录制个人演奏专辑时列入这首曲子 ,在唱片市场上可以很容易地找到十几种不同的演奏版本。《E 大调小号协奏曲》的第三乐章写得尤为精彩 ,这个快板终曲乐章按惯例用回旋曲写成 ,乐曲成功地运用了小号吐音吹奏技巧 ,把小号的特性发挥得淋漓尽致。乐曲欢快热烈 ,洋溢着节日的欢乐气氛 ,辉煌处光芒四射。这个乐章和海顿的小号协奏曲的第三乐章一样 ,经常被抽出来单独演奏 ,演奏者喜欢用这个乐章展示自己轻灵娴熟的吹奏技巧。

胡梅尔处于古典乐派向浪漫主义迈进的时代 ,虽然他不是时代的弄潮儿 ,但是他的大幅度旋律发展和巧妙的变化音运用也影响了后代浪漫主义音乐家。人们公认肖邦、李斯特从他那里学到不少东西 ,少年门德尔松与他的交往获益匪浅。

《E 大调小号协奏曲》在当初并不被认为是胡梅尔的代表作 ,但是近两个世纪过后的今天 ,它的艺术魅力却有增无减 ,人们可以通过这首乐曲更全面地了解作曲家胡梅尔。

柴科夫斯基 :b 小调《第一钢琴协奏曲》

柴科夫斯基一生共写有三部钢琴协奏曲,其中,《第一钢琴协奏曲》最为成功,是世界钢琴音乐中的经典之作。这部协奏曲写于 1874 至 1875 年,是柴科夫斯基前期代表性作品,反映了作者这一时期的精神风貌和创作特性。

在这个时期里,柴科夫斯基的精神状态基本上是积极进取、开朗乐观的。那时他还没有遭遇婚变的刺激,也没有受到精神疾病的折磨,埋藏在他性格深处的忧郁悲观尚未扩张。他以一个初登场的年青后生对成功的追求欲望,充满了自信和奋斗精神。他自信能成为“俄国第一名作曲家”和“全世界首屈一指的作曲家”,他勤奋地工作,除了在莫斯科音乐学院任教和从事音乐评论工作以外,还写出了歌剧、交响乐、室内乐、协奏曲、管弦作品、钢琴曲、浪漫曲等作品达二百件以上。积极向上的奋发精神是柴科夫斯基前期作品的主调,《第一钢琴协奏曲》就是这方面的代表作。

《第一钢琴协奏曲》规模宏伟,气魄雄浑,反映出作者对生活的热爱和追求。乐曲充满生命的活力,欢乐而热烈。因为柴科夫斯基与“强力集团”的音乐家们很接近,有人据此把他也划入民族乐派,这不一定准确。从《第一钢琴协奏曲》看,音乐里虽采用了乌克兰民歌旋律,但柴科夫斯基主要借鉴的是民歌里鲜活的生命力和热烈的感情,把欢快活泼的民歌素材加以交响处理,从而渲染出对光明的追求。《第一钢琴协奏曲》恢弘的气势和抒情性的结合,表明作者寻求的仍然是世界性语言。全曲的音乐结构更可以说明这一点:乐曲虽是标准的三个乐章,但却像是交响乐四个乐章的组合,这可以称作是交响乐与钢琴演奏的交响乐。



《第一钢琴协奏曲》是柴科夫斯基首次尝试这种音乐体裁,它不拘泥于古典协奏曲的范式,而且,在音乐内容上别出心裁,创造出一首灿烂辉煌、雄浑壮丽的生活颂歌。作者完稿后对音乐非常满意,自己也被这部新作的气势所感动了。不料,这部协奏曲并没有立即获得成功,而是经历了一番曲折。

柴科夫斯基写完《第一钢琴协奏曲》之后第一个出以示人的就是他一向敬重的莫斯科音乐学院院长尼古拉·鲁宾斯坦。尼古拉·鲁宾斯坦是圣彼得堡音乐学院院长



安东·鲁宾斯坦的弟弟。两位鲁宾斯坦都是具有国际声望的钢琴家,分别创建并执掌着俄国当时的两所音乐学院。兄弟二人都对柴科夫斯基的音乐道路起着重要的作用:安东·鲁宾斯坦引导他走上专业音乐创作之路;尼古拉·鲁宾斯坦则为他提供机会,不断提携他。出于对尼古拉的感激之情,柴科夫斯基想把此曲题献给尼古拉·鲁宾斯坦。

柴科夫斯基对这部协奏曲充满了成功的希望,并热切地期待鲁宾斯坦会褒奖此曲,还希望他从演奏家的角度出发对作品提出修改意见。但是事与愿违,鲁宾斯坦听了试奏之后,竟全盘否定了柴科夫斯基这部充满激情的新作。

据柴科夫斯基给梅克夫人的信和当时另一位在场人的回忆,那天的气氛很不愉快。在鲁宾斯坦家里听柴科夫斯基演示新作品的还有音乐学院里的另两位教授,古贝尔和柯西金。柯西金后来写过回忆柴科夫斯基的专著,据柯西金回忆,柴科夫斯基在弹奏的过程中,鲁宾斯坦和其他在座的人都沉默不语,空气沉闷极了。这对于乘兴而来的柴科夫斯基来说,不啻是无言的拷问。他期待着有人插进来说上几句不论是褒是贬的话,但就是没人发言。他强打精神才把乐曲弹完,他知道,对于一件艺术品,一首诗,一幅画或是一首乐曲,最彻底的否定就是一言不发。一点意见也提不出来,那就是说这东西一无是处、不可救药。

果然,尼古拉沉默片刻之后说:“这东西根本不行,完全无法弹奏,结构上也是



一团糟,大部分都得扔掉,只有两三百页可以保留。”说着他拿过了乐谱,一段一段地指出他认为糟糕的地方。一边激烈地批评,一边在钢琴上弹奏,而且,似乎在有意地弹得很糟。

柴科夫斯基脸色变得很难看,他感到受到了伤害。据在座的柯西金回忆,柴科夫斯基很生气,他收回乐谱,就要离去。鲁宾斯坦也觉出有些过分,他急忙缓解气氛,声明作者如果按照他的意见做些修改,他还是可以在音乐会上演奏的。但是晚了,局面已经僵硬,柴科夫斯基坚持不受,他宣布:“我一个音符也不改!”就这样,两个人之间亲密的关系一下子降到了最低点。

尼古拉·鲁宾斯坦那天对柴科夫斯基的态度的确过于生硬,完全不像他平时的为人。他与圣彼得堡的哥哥安东性格完全不同,安东脾气固执,对待事物非常苛严,常常因为艺术上的意见分歧而与人争吵。尼古拉则不然,他一向待人友善、谦和,善于把不同性格的人组织在一起,而且特别奖掖新人,提携后进;尤其对具有创新精神的作品更是尽全力推广宣扬。但是这一次究竟是怎么回事呢?有人事后推测说柴科夫斯基写这样一部大型钢琴作品,写作过程中居然没有就技术性问题去请教国内外著名的钢琴演奏家鲁宾斯坦,这引起了他的不快。要知道,就连贝多芬那样的大师,在写《D大调小提琴协奏曲》时,也还要同演奏提琴的专家讨论指法问题。即使如此,贝多芬还是把华彩乐段空下来,留给演奏家去发挥,这才有了约阿纪姆和克莱斯勒的两个华彩版本。而这个柴科夫斯基,第一次写钢琴协奏曲,就如此妄自尊大,这使尼古拉从一开始就持怀疑态度。听了试奏,果然发现了不少问题,于是,尼古拉很不冷静地全盘否定了柴科夫斯基的得意之作。

自认为遭到了冷遇的柴科夫斯基愤然离去,他撤换了乐谱上的题词。把《第一钢琴协奏曲》献给了德国钢琴家封·彪罗。彪罗不愧是国际著名演奏家、指挥家、音乐评论家,他拿到乐谱后一眼便看中了乐曲中洋溢的青春气息和热烈欢快的俄罗斯风格,并不在意演奏上的技术障碍。他认为这是柴科夫斯基送给他的一份厚礼,他在给柴科夫斯基的信中说:“我为接受这部动人心弦的大作而深感荣幸。”

1875年,彪罗携《第一钢琴协奏曲》访问美国巡回演出,也许是这首乐曲开朗热情、积极进取的精神很符合美国的开拓精神,演出获得了巨大的成功。

尼古拉·鲁宾斯坦这时才认识到这部作品的价值,他主动提出演奏《第一钢琴协奏曲》,并且全力以赴地推广。1878年尼古拉访问法国时,又演奏了《第一钢琴协奏曲》,在巴黎引起轰动。此后,尼古拉还是继续排演推广柴科夫斯基的作品,直到生命的最后一刻。

1881年,尼古拉·鲁宾斯坦去世,为了纪念鲁宾斯坦,柴科夫斯基写了《a小调钢琴三重奏》,副题是“纪念一位伟大的艺术家”。鲁宾斯坦与柴科夫斯基之间的误解全部烟消云散,为乐坛留下一段逸话。





肖邦：《降 A 大调波罗涅兹》

肖邦作为波兰音乐家，他的主要创作生涯是在法国度过的，从 21 岁到 39 岁去世，他在法国生活了 18 年。19 世纪中期的法国正在兴起浪漫主义运动，巴黎取代了维也纳的音乐中心地位，云集了一大批音乐家。李斯特、梅耶贝尔、柏辽兹、凯鲁比尼、罗西尼等音乐界的精英人物都在巴黎肖邦和乔治·桑的客厅露面。乔治·桑不仅在法国文坛上有一席之地，她还是个干练的社会活动家，吸引了一批艺术家在她周围。肖邦和乔治·桑寓所的客厅堪称是世界上最高雅的艺术沙龙，雨果、巴尔扎克、海涅等文学界巨擘是这里的座上客，当然也少不了肖邦最亲密的朋友、波兰诗人密茨凯维支。浪漫主义艺术大师德拉克洛瓦在这里为肖邦画过肖像，那时的肖邦消瘦憔悴。诗人波德莱尔说这幅肖像是“一个已经摸到棺材的人”。同时来这里做客的画家还有很多，因此肖邦留下了不少画像。后人端详着这些画像揣度肖邦的性格，结果总会得到并不准确的印象。

肖邦自幼生得清俊秀美，8 岁第一次公开演出时，几乎被人误认为女孩子。20 多岁时得了严重的肺结核，此后一直脸色苍白，柔弱多病。他举止文雅，气质高贵，李斯特说他像“一个王子”。海涅描写肖邦有“一个柔弱的匀称的有一点病态的身材，以及高贵的心和天才”。文弱俊美、苍白略有病态、高贵而才华横溢，肖邦具备了一切让上流社会妇女怜爱的条件。所以，有人说他是个多愁善感的沙龙音乐家，似乎也有几分道理。但是，他们只看到了肖邦的一个侧面，忽略了肖邦深藏在内心深处的本质的一面。了解一位音乐家，最可靠的方法还是倾听他的音乐。舒曼的一段话道出了肖邦的真正价值：“要是北方威震四方的君主知道在肖邦



肖邦最有代表性的肖像画

的作品里,在他的马祖卡舞曲单纯的曲调里,包含着对他多大的威胁的话,他定会禁止这些音乐的。肖邦的作品好比是藏在花丛里的一尊大炮。”

肖邦从严格的意义上说并不是纯粹的波兰人,但他把波兰当作自己的祖国,并有强烈的爱国热忱。他忧国忧民,以浪漫的爱国主义激情发掘民族音乐。在他一生中创作的二百多首音乐作品里,具

有民族性格的占有很大比重。诗人密茨凯维奇经常到肖邦的寓所做客。肖邦在给友人的信中写道:“就像不能拒绝给病人服药,我从来也不拒绝给密茨凯维奇和诺尔维德弹琴。他们中有一人来的时候,我就坐下弹琴,有时始终连一句话也不说。我的音乐不止一次引起他们流泪,这眼泪难道不是民族艺术家最高的十字架吗?”

肖邦与波兰爱国诗人密茨凯维奇有特殊的友情,他的具有爱国主义热情的《g小调叙事曲》是受了密茨凯维支的长诗《康拉德·华伦洛德》的启示写成的。

肖邦一生共写过13首波洛涅兹舞曲。波洛涅兹是他的作品里民族精神体现得最强烈的体裁。他的波洛涅兹舞曲华丽典雅、刚毅豪放,艺术效果强烈,是这类体裁的典范之作。波洛涅兹是波兰民族舞曲,来源于16世纪贵族庆典活动中的隆重仪式,后来,转化成舞曲。波洛涅兹这一体式本身就具有波兰的民族性,所以,肖邦很喜欢借重它寄托自己的爱国热情。肖邦虽有一个柔弱多病的外表,内心世界却很高旷激越,他最著名的两首波洛涅兹——《A大调波罗涅兹》和《降A大调波罗涅兹》,气势雄浑、果敢刚毅,与他的夜曲、即兴曲等抒情性作品完全不同。其中,《降A大调波罗涅兹》最堪称道。

《降A大调波罗涅兹》写于1842年,是肖邦创作上的成熟期的作品。肖邦这个时期的作品以深刻的民族内容、富于独创的艺术形式和娴熟的音乐技巧达到了





炉火纯青的境界。《降 A 大调波罗涅兹》是同类作品中性格最刚健、气势最宏伟的一首。音乐的主题热情豪放,伴随着沉稳刚毅的节奏,描绘出古代军队金戈铁马驰骋纵横的雄壮场面,用以表现民族英雄豪杰所向披靡的英雄气概,寄托着作者心头澎湃的民族感情。

肖邦有一次对密茨凯维支谈起他写《降 A 大调波罗涅兹》的心理体验:那是一个安静的夜晚,没有客人打扰,肖邦独自一人在客厅的钢琴前一边试奏一边记谱。他为乐曲中段找到了一个模仿马蹄声的音型节奏,在马蹄声的伴随下,古代波兰骑士横扫战场,场面极为壮观。写到这里,客厅的门突然开了,一群身披甲胄的古代骑士涌进客厅。肖邦吓得惊慌失措,欲夺门而逃,盛装的骑士队伍又倏然而逝了,原来这是肖邦感情过于投入,被自己的音乐魔住,产生了幻觉。后来,密茨凯维支把这件轶事转述给一位画家,那位画家便根据这件轶闻作了一幅画,题目叫做《根据肖邦的故事》,画面上的肖邦张开双臂惊恐而逃。

肖邦的外表给人的印象与他的内心世界反差的确很大,以至很多人对他都有不准确的评价。乔治·桑与肖邦共同生活了许多年,可以说是除父母外最接近肖邦的人,也未能真正理解肖邦。她说:“肖邦是一朵玫瑰花的叶子,苍蝇的阴影挡住了射在玫瑰花上阳光,使肖邦呈病态、失血,以致身亡。”乔治·桑显然认为肖邦从躯壳到灵魂都是病态的,这也许是导致两人关系破裂的深层原因。令人不解的是,乔治·桑为什么不从肖邦的音乐里去真正理解肖邦、接近肖邦,而急于去充任情人兼母亲的角色呢?

《降 A 大调波罗涅兹》是由身披金甲贵胄的骑士组成的雄壮队列,行进在波兰的古堡广场上。这队伍象征着高贵尊严和雄健刚毅,这才是肖邦心向往之的波兰精神,这也是他性格中真实的一面。

比才 歌剧《卡门》

歌剧《卡门》代表着法国 19 世纪浪漫主义歌剧的最高成就。在全世界各国歌剧舞台上长盛不衰,仅在当年首演的歌剧院里,至今已演出逾两千场。《卡门》里的《斗牛士之歌》、《哈巴涅拉》、《吉卜赛之歌》,凡知道一点音乐的人都能上口。在音乐史上所有的歌剧里,《卡门》的演出频率最高。一提到歌剧《卡门》,人们就会想到它的作者比才,而一提到比才,人们首先想起的就是《卡门》。在一百多年时间里,比才的名字跟随着《卡门》走遍了世界。

歌剧《卡门》的文学模本是法国作家梅里美的同名中篇小说。女主人公卡门是一个美丽热情、放荡不羁的吉卜赛女郎。她酷爱自由,个性开放,不受任何约束,富有浪漫情调。小说《卡门》由于歌剧的演出成为脍炙人口的名作。比才的歌剧《卡门》脚本由法国著名剧作家梅里亚克和阿列维改编,情节为适应舞台演出要求,做了戏剧化处理,与原作略有不同。

歌剧《卡门》从严格的意义上讲是一部喜歌剧,尽管它的故事情节是一部悲剧。喜歌剧是相对于题材正统、结构谨严的正歌剧而言的。喜歌剧具有喜剧因素,音乐较轻快,结局圆满。法国喜歌剧出现于 18 世纪,题材轻松,插入对白,有时用流行歌曲填词。到了 19 世纪,法国喜歌剧的含义已经扩大,内容不一定具有喜剧性,而仅指使用对白的歌剧,但音乐上仍是自由的。

比才的歌剧《卡门》是他的创作顶峰,也是法国 19 世纪歌剧的扛鼎之作。比才在这部歌剧中成功地运用色彩鲜明的音乐旋律刻画出性格各异栩栩如生的戏剧形象,音乐与剧情紧密相连,构成生动鲜明的舞台画面。比才的音乐风格具有





卡门的现代肖像

浪漫主义精神,用以表现西班牙题材的剧情恰如其分。《卡门》中并没有大量使用西班牙音乐素材,只采用了三个西班牙民间曲调。但是,作者却能在整场音乐中把握住西班牙音乐最典型的特点,即“阳光下的阴影”。在热情奔放、充满阳刚之气中,又隐含着悲凉与伤感。在歌剧的结局中,群众的欢乐场面与卡门的悲剧结局形成强烈的对比。一边是热烈的人群对着心目中的英雄人物欢呼,一边是绝望的霍塞拔刀刺死卡门。英雄气概与走向毁灭的悲凉既有震撼人心的戏剧效果,又典型地运用了西班牙音乐风格。这一切都服务于对不羁的个性的尊崇。

歌剧《卡门》于1875年3月3日在巴黎上演,歌剧绚丽多彩的西班牙风格和生气勃勃的人物形象使巴黎观众耳目

一新,强烈的戏剧效果扣人心弦,艺术价值是明显的。柴科夫斯基在看过演出之后说:“这部歌剧必将征服全世界”。然而,首演之后的反响却是冷淡的。观众们的耳朵听惯了正歌剧典雅浮丽的音乐,看惯了舞台上希腊文化背景的戏剧情节,对这部西班牙风格的歌剧一时还不知该做何反应。

音乐评论界的指责使比才非常沮丧。他们说《卡门》是“红酒烧洋葱”的歌剧,这无疑是说比才不该把卷烟女工、吉普赛人、士兵等等下里巴人的故事搬上舞台。尤其是女主角卡门独立自由、狂放不羁的性格,是向虚伪道德的大胆挑战,这引起上层社会的不快。他们评论这部歌剧说:“多么真实啊!但是又多么丑恶!”

比才写歌剧《卡门》时只有36岁,在他已有的十来部歌剧中,《卡门》的艺术价值最高。比才从幼年起就表现出良好的音乐天赋,9岁入巴黎音乐学院。19岁



因创作大合唱《克洛维与克洛蒂尔德》获罗马大奖,并去意大利留学。回国后一直在歌剧创作上苦苦追寻,歌剧《卡门》是他倾注心血的得意之作,他对这部歌剧寄予厚望,希望借助这部歌剧摘取成功的果实,不料却遭到无理的责难。

《卡门》演出的失败给比才带来沉重打击,他郁郁寡欢,十分伤心,不久就因为一场肺炎而突然去世,这时,他还不到37岁。比才去世的时候离《卡门》首演只有三个月,这时正演到第33场。在他去世之后,《卡门》的演出情况才逐渐好起来,如今,在全世界范围内凡有歌剧的地方都有《卡门》。《简明牛津音乐辞典》称它是“有史以来最流行的一部歌剧”。



舞台场景

德国哲学家尼采称誉比才是“地中海艺术的太阳”,这话并不是仅指比才的歌剧艺术而言,他的器乐曲也都富于色彩、旋律鲜明,配器华丽巧妙。比才死后出版了生前就写好了的《卡门》组曲,他的另一部组曲《阿列城姑娘》与《卡门组曲》一样是音乐会经常性曲目。西班牙小提琴家萨拉萨蒂根据《卡门》改编的小提琴曲《卡门主题幻想曲》成为小提琴作品中的经典曲目,至今,仍是小提琴国际比赛曲目。这一切都是当初被失败感压迫而夭亡的比才所始料不及的。

莫扎特 :第一奏鸣曲、第一交响曲

所有的音乐爱好者 ,甚至一些不大接近音乐的人都知道 ,莫扎特是一位早慧的音乐奇才。他四岁开始学琴 ,六岁开始作曲。不会拼读 ,先会识谱 ;不会造句 ,先会作曲。他仿佛只是为了音乐才降生到这个世界 ,西方人称他是“上帝派来的音乐使者”。有关音乐神童莫扎特的种种轶话和他的音乐一样脍炙人口。其中 ,有些情节以今天的常识衡量 ,的确神乎其神 ,甚至难以置信。莫扎特毕竟是两个多世纪以前的人了 ,那个时候的趣闻轶事流传到今天 ,其中的真实成分还有多少 ,这使很多人将信将疑。

莫扎特成熟期以后的作品是大家经常可以听到的 ,童年期的音乐就很少有机会接触。因为 ,这些作品几乎没有人演奏 ,只有大的唱片公司编莫扎特全集时才会收录其中 ,以求其全。这才使我们今天还有机会听到莫扎特童年时代的音乐 ,能够从这些音乐里来判断一下莫扎特这个神童究竟有多么聪颖奇巧 ,通过音乐验证一下有关莫扎特童年时的小故事是否过于夸张。这里要谈的是莫扎特六岁时写的第一首小提琴钢琴奏鸣曲和八岁时写的第一部交响曲。

莫扎特的第一首奏鸣曲是为钢琴和小提琴写的 ,如今在莫扎特的作品编目里 ,被划入小提琴奏鸣曲一栏。但这首作品和他早期的同类作品一样 ,严格地讲算不上小提琴钢琴奏鸣曲 ,而只能算是有小提琴助奏的钢琴奏鸣曲。莫扎特开始写这首奏鸣曲时 ,虽然只有六岁 ,但听力上已经建立了绝对音高 ,任何金属碰击的声音他都要仔细辨听 ,指出这个声音的音高。他每天坐在钢琴前几个小时 ,只有小部分时间是在学习 ,大部分时间是在键盘上玩 :做多种和声 ,玩转调游戏 ,兴致





一高,还把即兴获得的音乐灵感涂鸦一般地记在谱纸上。所以,在他写第一首奏鸣曲之前,已经写过近十首用古钢琴演奏的小步舞曲和单曲。他的《C大调第一小提琴奏鸣曲》断断续续用了一年多时间,在1764年写成。当时,莫扎特一家正在第一次欧洲之旅的途中,在巴黎引起了不小的轰动。这首奏鸣曲与另外三首一起在巴黎正式出版,这是莫扎特第一次有音符付梓。这一年他八岁,有了正式出版物,可以被称做“作曲者”了。这首奏鸣曲在寇氏莫扎特作品编目中被列为第六号。

《C大调奏鸣曲》规模并不大,体式却规整。它用了四个乐章,在传统的三个乐章中插入了小步舞曲的第三乐章。这显然是途经曼海姆时,从曼海姆乐派学来的做法。学习并吸收新的艺术经验是莫扎特一生都没有放弃的方法。奏鸣曲的四个乐章布局成快板—行板—小步舞曲—急板,这样的布置可以称得上是中规中矩。四个乐章全部演奏下来大约12分钟,音乐谨慎有度,旋律优雅,可以反映出当时巴黎的音乐生活风范。



六岁的莫扎特头戴假发辮,向法国王后行吻手礼。

对《C大调奏鸣曲》这样一部完整的音乐作品是否真的出自八岁孩子之手,是后人经常表示怀疑的。但是,当时的巴黎人却毫不怀疑这是莫扎特亲手所为,因为他们有机会目睹过莫扎特的当场表演,完全有理由相信莫扎特的非凡才能。有一次在一位皇室宗亲的府邸,莫扎特为一位贵族小姐唱意大利歌曲做即兴伴



奏。他从未听过这首歌,仅是凭着敏锐的音乐感觉当即找出伴奏音型。唱完一遍以后,莫扎特要求再唱一遍,这次,他就能弹出有旋律有和声的完整伴奏了。接着,他在钢琴上连续弹出十几种不同的变奏,令在场的人惊叹不已。在巴黎,为莫扎特策划操持多种表演的是一位叫格林的贵族,这个人是启蒙运动成员,百科全书派的活动家,与大思想家狄德罗是好朋友。格林还是巴黎最权威的音乐鉴赏家,他的评论足以左右舆论导向,在格林的举荐下莫扎特出版了《C大调奏鸣曲》。根据格林对莫扎特的种种叙述,如蒙目弹琴、即兴作曲等,莫扎特的音乐天赋的确不可思议。格林作为一个崇尚科学与理性的百科全书派成员,好像不会捏造事实,替一个孩子欺世盗名。

当巴黎对音乐神童莫扎特的兴趣开始减退的时候,莫扎特的父亲便适时地抽身而去,带领全家到伦敦去掀起一股新的热潮。在伦敦期间,莫扎特写了《降E大调第一交响曲》。莫扎特一家于1764年4月到伦敦,此时的伦敦音乐界似乎很需要外国音乐家的统治,此时亨德尔已葬进西斯敏大教堂五年。伦敦正笼罩在约翰·克利斯蒂安·巴赫的光环里,他是“伟大的巴赫”的最小的儿子,史称“伦敦巴赫”。莫扎特很快就征服了伦敦,英王乔治三世和王后夏洛特都热爱音乐,莫扎特为夏洛特唱的咏叹调弹伴奏,在一旁的克利斯蒂安·巴赫对莫扎特的音乐才能赞赏有加,两个人很快成了好朋友。在伦敦的一年多时间里,巴赫教莫扎特意大利歌剧和器乐作曲。莫扎特很喜欢巴赫的音乐,巴赫的每一部交响曲,他都能熟记于心。巴赫教给他意大利的如歌的快板风格,这种风格影响了莫扎特一生的创作。莫扎特优美精致的音乐里萌动着青春欢乐的气韵,这种莫扎特特有的风格里隐约闪动着克利斯蒂安·巴赫早期留下的痕迹。在宫廷里,贵族们饶有兴趣地看莫扎特和巴赫在钢琴上即兴表演,莫扎特坐在巴赫腿上,找到一个主题,两人轮流弹奏,一人几句地接续下去,便铺张成变化无穷的旋律。巴赫既是莫扎特的亲密的大朋友,又是他的老师和崇拜者。巴赫占据了他的心,他宣布,要模仿巴赫的风格写一首交响曲,这就是《降E大调交响曲》,编号K.16。莫扎特从八岁到九岁有四五部交响曲,这一部是最确实可靠由他自己创作的。

《降E大调交响曲》规模不大,分三个乐章,演奏下来大约11分钟。音乐风格明显地模仿巴赫,内容按照音乐行家的眼光看是粗浅的,甚至,只是把键盘音



乐搬到了管弦乐队。但是,莫扎特毕竟照顾到了整个乐队,他用上了当时管弦乐团惯用的所有乐器,但没有用他宣称要用的小号 and 定音鼓。莫扎特小时候对小号有生理上的恐惧,有一次他父亲的一位吹小号的朋友给他表演小号,他竟脸色苍白浑身发抖,几乎要昏倒,幸亏有人把他抱起来了。

《降E大调交响曲》在伦敦曾演出过两次,以后就再也见不到演出的记录了。这部交响曲与当时社会上

流行的交响曲相比,没有什么值得称道之处。但这是八岁孩子写的,这就足以令人吃惊。我们今天把这首曲子拿出来听听,当然也谈不上音乐欣赏,只是满足一下好奇心而已。看看二百多年以来一个无人能匹敌的音乐神童的音乐到底是什么样子。

莫扎特在伦敦的表演引起一些人的妒忌,他们散布说莫扎特的实际年龄要大得多,他只是不长个儿,便于瞒报岁数。又说他的作品也是假的,是利奥波德替他写的。为此,伦敦的一位著名学者巴林顿对莫扎特做了一系列音乐测试,通过一些困难的极为专业化的检验,证明有关莫扎特的“神话”全是事实。在巴林顿的报告里对莫扎特的心理年龄做了描写,描绘出莫扎特如何在当众表演时看见了一只猫,便撒下客人去追猫,害得人们到处去找他。巴林顿曾亲眼见到莫扎特在两腿间夹着棍棒跑来跑去,模仿骑马驰骋。巴林顿甚至查了萨尔茨堡的户籍登记,证明莫扎特的确只有八岁零五个月大。巴林顿是律师、历史学家、音乐家,他的调查提交到英国皇家学会,该学会是一个独立的科学机构,所以,这个调查报告的真实性是可靠的。

直到今天,仍然有些人还是不愿意相信莫扎特童年的神奇故事,这大抵出自一种自我信心的心理保护,不愿让天才们的事迹破坏自己的雄心大志,留下勇气,去追求自己的人生目标;再有,就可能是那可悲可怜的自我情结了。



莫扎特从十几岁起便为人们写音乐了



海顿 :第一百交响曲(军队)

1794年3月31日,海顿在伦敦的汉诺威广场音乐厅首演了新完成的一部交响曲,这部交响曲是十二部“伦敦交响曲”中的第八部,在海顿的全部交响曲中排在第一百号。演出又一次取得辉煌的成功,尽管是首演,但伦敦的观众并没有用陌生的眼光去审视这部新作品。他们早已熟悉海顿、热爱海顿,甚至崇拜海顿。在当晚的首演式上,第二乐章就应听众的热烈欢迎而重演。在以后的演出中,这个第二乐章必要重演,几乎成了惯例。这部交响曲很快就被评论界加上了标题:“军队”。海顿在伦敦写的交响曲有好几部被冠以标题,如《惊愕》、《时钟》、《鼓声》、《伦敦》。其中第九十六交响曲的标题与音乐内容毫无关系,这部交响曲被称作《奇迹》。这个标题的产生来自一场意外事故:当第九十六交响曲上演时,海顿一出场,剧场里就座的观众纷纷涌到前面去近睹这位享誉一时的奥地利老人。突然,一声巨响,剧场正中央的一座大型枝形吊灯掉下来摔个粉碎。幸亏人们都已离座,才没有人员伤亡。人们惊呼“奇迹!真是奇迹!”后来这部交响曲就被称作《奇迹》。

《军队交响曲》的演出盛况在当时伦敦的主要报纸《伦敦时报》上有记载,报上这样写道:“海顿所写的另一部新交响曲作了第二次演出,它的中间乐章(即第二乐章)再次获得了纯粹是喊叫的喝彩声。从每个座位上响起了‘再来一遍!再来一遍!再来一遍!’的呼声,连贵夫人们也无法自制。”海顿在伦敦见到这样的场面并不稀奇,他的十二部“伦敦交响曲”每部都受到这样的欢迎。享誉之隆甚至超过了葬在西斯敏大教堂里的亨德尔。

音乐史上像海顿这样一有作品出手,便获成功的作曲家并不很多,相反的例



子却数不胜数,舒伯特是最典型的一个。他生前饱尝艰辛,写出的九部交响曲没有一部被演奏过。巴赫一生默默无闻,他的作品浩如烟海,是德奥音乐传统的基石。其真正价值却在身后一百年才被人们认识。歌剧史上最伟大的歌剧《卡门》一上演便遭到恶评,比才在37岁时就离开人世与这部歌剧的失败有很大关系。海顿在成年以后就不再受生活的折磨,他的音乐才能使他不会为家人的温饱而奔波。他不是因媚俗而为时流所称,而是,他总能把握听众的心理,知道人们的精神需

要,从而寻找到新的音乐语言。他的每一部“伦敦交响曲”都在首演的当天就成为保留曲目。人们无须经过一段最初的茫然,而后才渐渐进入他的音乐。他的音乐能立即打动听众,使人们完全理解音乐的情感内容并随之产生共鸣。

海顿写《军队交响曲》时,欧洲大陆正是战云密布,由于法兰西革命废除帝制实行共和,招来欧洲几个顽固的封建君主国的军事干涉。1792年法国向奥地利、普鲁士、撒丁宣战。1793年欧洲组成反法同盟,神圣罗马帝国向法国宣战。这时,拿破仑初露峥嵘的战争天才只是锋芒小试,便使人们感到战争恐怖的临近。谁也不知道拿破仑的战争野心有多大,谁也预料不到拿破仑战争会延续二十多年。人们只是从空气里闻到刺鼻的硝烟气,它使人的精神亢奋。海顿的两次赴英,都途经法国和普鲁士,那里的战争气氛他有过直接的感受。他把这些感受写进音乐里,展示给伦敦的听众,自然会激起强烈的反响。

人们对《军队交响曲》的理解是准确的。首演之后报纸上的评论说:“它描述的是战事的进展。人们的行进、炸药的隆隆声、震耳欲聋的进攻声、武器的铿锵声、伤员的呻吟声,这些完全可以称之为战争的地狱般的呼啸声,逐渐达到一个极端恐怖的高潮。如果说别人也能构思这一高潮的话,能写出来的唯有他一人而已,至少到目前为止只有他一人实现了这样的奇迹。”





海顿在伦敦取得的音乐成就在很大程度上得益于萨洛蒙的乐队。这支乐队的配置比海顿指挥了近 30 年的埃斯特哈齐乐队要强大得多。这支乐队使 he 有了更自由的创作空间,以驰骋他的乐思。但更重要的,也是决定性的因素,他此时已从埃斯特哈齐家族解脱出来,可以自由往来,按照自己的意志创作演出。

海顿从 1761 年起受雇于匈牙利大公埃斯特哈齐家族,担任副乐长,后来是乐长,这是一个类似常驻作曲家的职务。除了领导指挥埃斯特哈齐乐队之外,还要按照主人的要求为定期举行的音乐会作曲。埃斯特哈齐家族是神圣罗马帝国治下的一个望族,祖上建立过卓著功勋,有大片册封的领地。埃斯特哈齐家族对艺术创作和收藏有浓厚兴趣,他们的城堡埃斯特哈查的艺术品收藏极丰,有小凡尔赛宫之称。埃斯特哈查长年宾客如云,来往的都是名门贵族,埃斯特哈齐亲王除了用美酒佳肴招待宾客以外,还用音乐来款待他们。客人们都是欧洲贵族,有些还来自各国王室。按照当时的风尚,他们大多会演奏一两件乐器,有人技巧娴熟,可与演奏家媲美,他们当中甚至有为数不少的业余作曲家,他们欣赏起音乐来品味很高,提出的批评意见也时常能一语中的。在埃斯特哈查担任乐长的海顿必须要为无休止的饮宴游乐提供大量的室内乐、小夜曲、嬉游曲、戏剧配乐、教堂音乐、康塔塔、歌剧、交响曲和协奏曲。他除了作曲、改编乐曲以外,还得组织乐队并亲自指挥。在埃斯特哈查,他的待遇很优厚:他和妻子在富丽堂皇的埃斯特哈查宫里有自己的房间,有他专用的车马,在一笔不菲的酬金之外还有名目繁多的各种补贴。他领取的是终身津贴,无论工作不工作,薪金照领。但是,海顿仍然必须身穿仆人的制服,尽管很华丽。

海顿在埃斯特哈查工作时,已经声名遍布欧洲了。他的音乐在奥地利、捷克、意大利、法国和英国出版,还不断被盗印。他成了埃斯特哈齐家族的珍贵的收藏品,他们说海顿是“价值连城的海顿”。西方的一位传记评论家做了一个有趣的假设:如果有人告诉那个盛极一时的埃斯特哈齐王朝,说两百年后他们还没有被人们忘记,是由于他们是“价值连城的海顿”的雇主,他们一定会惊讶得目瞪口呆。

1790 年埃斯特哈齐大公尼古拉斯二世去世,他的继任者对音乐不感兴趣,解散了埃斯特哈齐乐队。但他保留了海顿的终身年俸,甚至还增加了一个不小的数

目,并且听凭海顿住在任何地方干任何事情。

海顿从埃斯特哈查搬到维也纳定居。从此,他的生活翻开了新的一页,58岁开始了新的生活。这时伦敦的小提琴手、音乐经纪人萨洛蒙闻讯赶到维也纳,把海顿领到了一个对于他来说全新的世界——伦敦。自身地位的改变、环境的更新、眼界的开阔,再加上英国听众对他的热情欢迎,使海顿在晚期创作中又焕发出青春活力。他的十二部“伦敦交响曲”又被称作“萨洛蒙交响曲”,登上了新的艺术境界,这是他一生中创作的高峰。

如今,海顿的一百多部交响曲中的大部分很少有机会演奏了,只有“伦敦交响曲”中的大部分还经常上演,而第一百号《军队交响曲》则是永久性保留曲目。





门德尔松：管弦乐序曲《芬格尔岩洞》

德国作曲家瓦格纳用慷慨的言辞称颂门德尔松是“一流的风景画家”。这话当然不是用来褒扬门德尔松青年时期画的那些风景写生画，而是指交响序曲《芬格尔岩洞》而言。

门德尔松在 20 岁时离开柏林，游历欧洲，足迹远至那不勒斯、维也纳、巴黎、伦敦。沿途各国的历史文化、自然风光滋养了他，归来之后，便写出了很多作品。也正由于此，他的不多的几部交响作品里最优秀的几部都与这次旅行有关。其中包括第三交响曲《苏格兰》、第四交响曲《意大利》和序曲《芬格尔岩洞》。

《芬格尔岩洞》这首序曲又称作《赫布里底群岛》，是门德尔松 1829 年夏季在苏格兰远游至赫布里底群岛时开始构思的。赫布里底群岛地处苏格兰北部北高地外的西北沿海，分内赫布里底和外赫布里底两个群岛，由四十多个主要岛屿和无数荒岛组成，分布着数万居民。这里地处高纬度地区，受北海寒流侵袭，气候寒冷。赫布里底群岛分布面积大，地形和航线复杂，早期海盗以这里为藏身的乐园。西欧和北欧航海民族早就对这片群岛有所认识。除苏格兰、爱尔兰、英格兰人以外，挪威人、荷兰人、高卢人都在这里有着早期活动。赫布里底地貌奇特，有许多奇绝的景观，门德尔松的序曲《芬格尔岩洞》描写的芬格尔岩洞就是突出的一处。

芬格尔洞是斯塔法岛上一大排洞穴奇景之一。斯塔法是古挪威语，意思是石柱。斯塔法岛上的洞穴中有天然形成的巨型石柱，石柱规则整齐，有如鬼斧神工。芬格尔洞在这些洞穴里最为著名，它纵深 69 米，宽 12 米，海水直通洞内，洞口高出海平面 20 米，洞内水深 7.6 米。洞里的石柱由红色、紫色、棕色的玄武岩构成，



上面披挂着绿色和黄色的海生植物和苔藓,岩溶产生的白色石灰质点缀其上;洞顶上垂下黄色、红色、白色的钟乳石,海涛冲击下,洞内产生一阵阵轰鸣,阳光映入,色彩斑驳陆离。与门德尔松同游的旅伴卡尔·克林格曼用文字记录过进洞的经历:“我们乘船驶去,紧贴着呼啸的大海攀登一个个石柱桩子进入芬格尔洞。其绿色无比的海水咆哮着涌入山洞,从没有见过比它更稀奇古怪的景象了。一根根石柱可以比作一架巨型管风琴,在黑暗中轰鸣,毫无意义地陈列在那里,孤零零地,里里外外都是灰蒙蒙的汪洋一片。”来自欧洲内陆的诗人克林格曼看来并不欣赏这荒凉的北方海洋,他写道:“巍峨的高地和无际的大海除了产



生威士忌、雾和糟糕的天气外,别无他物。”而门德尔松却被苏格兰风光和芬格尔洞迷住了。他在这里盘桓很久,伫立在岩石上凝望大海,头脑中很快产生了一个音乐主题。这就是《芬格尔岩洞》序曲的前八个小节。

门德尔松出身于名门望族,自幼接受良好教育,生活优裕,结交的都是风流名士,出入的尽是豪门深宅,但这些都不能成为认定他柔弱不强的根据。门德尔松不是像某些批评家说的那样矫揉造作、平淡肤浅,专喜欢安宁静谧的田园牧歌。他所接受的严格教育使他首先继承的是欧洲古典主义的崇高精神。所以,他一踏上苏格兰的土地,便感动于北方海滨的粗犷蛮荒。在他给姐姐芳妮的信里写道:“为了让你理解赫布里底群岛给我的印象之不凡,我脑子里出现了这个音乐……”接着,他写了21个小节的乐谱,这就成了序曲《芬格尔岩洞》的第一主



题。这个主题的音型模仿波浪起伏、潮进潮退,不加修饰,完全是对海的崇敬和仰慕。这个主题被后来的“大自然音乐”奉为圭臬。

门德尔松没有急于把他在赫布里底获得的灵感写成完整的作品,他带着粗犷浪漫的心情继续旅行。直到一年多以后,才在罗马完成了序曲的第一稿。门德尔松对完成的手稿很不满意,他认为传统规范的音乐手法的运用妨害了音乐粗犷质朴的原始本性,他要求在音乐里保留“鲸鱼油、海鸥和鱼肝油的腥味”。在此以后,他几易其稿,直到1832年,才由伦敦爱乐乐团在科文特花园剧场举行首演。门德尔松对首演的情况很满意,不过,在乐谱出版之前,他又三易其稿,直到1833年才出版发行。出版时总谱上的标题是《芬格尔岩洞》,而乐队分谱则印着《赫布里底群岛》,现在这两个名称同时通行,不会产生歧义。

门德尔松的《芬格尔岩洞》序曲是一种单乐章交响作品,又称作音乐会序曲。序曲最早出现在意大利,经常用作歌剧、清唱剧、舞剧的开始曲,起初只起到预示演出即将开始,请观众注意的作用。到斯卡拉蒂的时代,序曲定型为快—慢—快的固定组成形式,称作意大利序曲,也叫做交响曲。事实上,交响曲在维也纳乐派的音乐实践下形成了完整的四个乐章形式后,还有人把这种交响曲称为“序曲”。海顿的12部“伦敦交响曲”在伦敦上演时就被称作序曲。18世纪中叶以后的古典序曲大多采用奏鸣曲式的戏剧性结构。歌剧序曲起着预示剧情和引导听众进入戏剧的作用。到了19世纪,序曲开始脱离歌剧,形成单独演奏的音乐会序曲,浪漫派音乐家后来把它发展成交响诗。门德尔松的音乐会序曲《芬格尔岩洞》是这类体裁中第一个出现的,这算是开了风气之先。

《芬格尔岩洞》序曲采用奏鸣曲式,全曲演奏下来约10分钟。音乐的第一主题就是前面提到过海浪拍击岩洞的固定音型,由大管、中提琴、大提琴奏出,反复出现。第二主题要平和自由得多,出现在大管和大提琴上。奏鸣曲的展开部是门德尔松反复修改的部分,大海在这里骚动不安,然后,发展成汹涌的浪涛,经过激烈的冲突,最后,又回到安宁的潮声中去。音乐自始至终在描摹北方的大海,所以,有人形容这首乐曲是一幅浪漫主义风景画。

近年来,有一些介绍《芬格尔岩洞》序曲的文章,把这首序曲与爱尔兰古代传说中的英雄人物芬格尔联系起来,进一步说明门德尔松的这段音乐具有英雄史诗



的意味。但这是缺乏根据的,至少是牵强的。这种说法的逻辑过程如下:芬格尔是民间史诗中的英雄,他的儿子莪相(又译作奥西安)是吟唱诗人,他的诗歌记叙了芬格尔的英雄事迹。莪相诗歌在启蒙运动时期出版。歌德读过莪相诗集,他的小说《少年维特之烦恼》的主人公就是莪相的崇拜者(歌德的小说中只写出维特读莪相,并未见得是崇拜者)。门德尔松是歌德家座上客,可能也受过歌德的启发,所以,当他游览芬格尔洞时,联想到战斗中牺牲的英雄和他们的英雄业绩,于是,推导出这首序曲中有英雄崇拜的内容。这个过程迂回得太遥远了,而且以主观测度作为导向,很难令人接受。门德尔松就是门德尔松,他无须用任何音乐以外的东西来装饰。尤其具有讽刺意味的是,1762年前后出版的由苏格兰诗人詹姆斯·麦克弗森“发现”的“莪相的史诗”,原来却是伪作。那里面把爱尔兰英雄都说成是苏格兰人,曾激怒了爱尔兰学者。

19世纪是浪漫主义时期,由于启蒙运动的推动,欧洲的文学、艺术、音乐全面进入浪漫主义运动。浪漫主义艺术的一个主要特征是对大自然的迷恋。在浪漫主义音乐里,大自然景物不再是简单朴实地被描绘,而是音乐家获取灵感和力量的源泉。作曲家的内心世界与大自然之间形成一种亲缘关系,产生出无拘无束的艺术个性。门德尔松的交响序曲《芬格尔岩洞》正是浪漫主义音乐的典型作品。音乐不仅描绘自然景物,更寄托着作曲家的主观抒情,而感情的抒发,又主要是个人化的。把握住这一特点,才可以更深入地理解音乐的情感内容。

柴科夫斯基：关于一个可爱地方的美好回忆(旋律)

小提琴曲集《一处可爱地方的怀念》共包含三首乐曲：《沉思》、《谐谑曲》、《旋律》。关于这“一处可爱的地方”，要从柴科夫斯基与他的保护人梅克夫人之间的友谊谈起了。

柴科夫斯基的音乐履历与欧洲文艺复兴以来的音乐大师们相比是微不足道的。他没有自幼接受严格的音乐训练，没有从小表现出聪慧的音乐才能，更没有在青年时期便在音乐界一鸣惊人。直到 22 岁以前，他充其量只能算得上是一个业余音乐爱好者。柴科夫斯基生在一个采矿工程师家里，8 岁开始学钢琴，在音乐方面没有表现出非常的才华。他 14 岁进法律专科学校，毕业后在司法部谋了个差事。在此期间，他一直没有放下热爱的钢琴，也学着作几首小曲。22 岁时进了安东·鲁宾斯坦的彼得堡音乐学院，一边做着司法部的小官，一边学着作曲。一年后辞去官职，专心从事音乐。同时与贫困做着斗争。这对于柴科夫斯基来说是非常困难的。他的父亲已经 80 高龄，还经历过一次破产。他下面还有几个弟弟妹妹正在上学，家庭需要他。后来，他到莫斯科在尼古拉·鲁宾斯坦的音乐学院里任教。那个时候的音乐学院教授，绝不是个令人羡慕的职业。他连上课穿的体面衣服也没有，穿的是维尼亚夫斯基在莫斯科演出时丢下的礼服。由于贫困，他几乎要回去当一个肉类检察官，为弟弟妹妹们挣面包。

柴科夫斯基优美的音乐引起了热爱艺术的冯·梅克夫人的注意。经梅克夫人家的音乐教师小提琴家柯切克从中联络，梅克夫人开始以委托作曲的名义给柴科夫斯基优厚的酬金。后来，经尼古拉·鲁宾斯坦向梅克夫人详细介绍了柴科夫





斯基的情况,引起梅克夫人对一个年轻音乐家的扶掖之心,允诺在经济上给予支持。她与柴科夫斯基建立了通信联系,并用这种方式结成了长达14年的友谊;而且,两人同居一城,竟彼此约定互不谋面,这种友谊也堪称世所罕见。

1877年,柴科夫斯基在事业、生活、精神三方面发生了危机。音乐学院教授的职务妨碍了他的创作,使他感到厌倦。他草率地与米留科娃结婚,这次婚姻只维持了九个星期,在大吵大闹中结束。他的心理问题愈来愈严重,精神几近崩溃,两次企图自杀。这时的柴科夫斯基几乎要走到人生的尽头了,也就是在这时,梅克夫人向他伸出了援助之手,替他清偿了债务,并在精神上安慰他,和他谈音乐、谈创作,使他得以恢复,把全部精力投入到音乐创作上。



柴科夫斯基故居客厅

1878年春天,在瑞士养病的柴科夫斯基回到俄国,先在卡明卡他妹妹的庄园里小住一段儿。5月,应梅克夫人的邀请,住到了布莱罗夫梅克夫人的乡间别墅。梅克夫人这时正携家人住在莫斯科,柴科夫斯基是布莱罗夫别墅里唯一的居民。

布莱罗夫别墅坐落在乌克兰喀尔巴阡山脚下,有12000英亩森林土地,约合72800多中国市亩。这里气候宜人,草木繁盛。柴科夫斯基来这里时正值春天,鸟语花香,万物复苏,可以尽享大自然的抚慰。柴科夫斯基独自住在这里,躲开了许多他在城市里不得不面对的事情。一些给他心理和精神上带来强烈刺激的事情,有彼得堡和莫斯科的朋友们出面代他处理。在这里,他的身心健康得到很好的恢复,心情非常舒畅。除了休息和每天给梅克夫人写信之外,他完成了三首小



提琴曲 编成一集 题名《一处可爱地方的怀念》献给梅克夫人。

这个曲集中的第一首《沉思》,原本是当作《D 大调小提琴协奏曲》的慢乐章写的。写成后发现与前后两个乐章的音乐风格不相搭配,于是,另写了一个慢板,这一首就标题为《沉思》,成了一首单曲。《沉思》比另两首小品写作时间略早,也许,那时柴科夫斯基还没有从精神逆境中完全摆脱出来,所以,这首曲子更能反映作者内心忧郁惆怅的一面。作者当初写这首曲子又弃而不用,是嫌其过分冗长,过于严肃深沉。然而,作为单曲拿出来,这方面的缺憾并没有因此而减轻,与曲集里另两首小品相比,仍显过于沉重,正因为如此,这首《沉思》的演出频率要远远低于另外两首。

曲集的第二首是《谐谑曲》,谐谑曲是管弦乐里一个乐章的名称,一般是交响曲或弦乐四重奏的第三乐章,也有的用于第二乐章。谐谑曲这个词在 17 世纪已经出现,它是指活泼轻松愉快的音乐。谐谑曲成为交响乐结构中的固定乐章以后,它的音乐特质也发生了变化,并不一定是轻松愉快的,有时甚至只用来提示演奏速度。作曲家也用谐谑曲这一形式为独奏乐器写音乐小品,柴科夫斯基在这里为小提琴写的就是一首典型的谐谑曲。音乐活泼愉快,情绪极为舒畅,很能表现作者经历过一场精神危机之后,投身于布莱罗夫美好的自然风光里,心情为之一振,豁然开朗。

曲集的第三首是《旋律》,这是一首脍炙人口的小提琴曲,在许多演奏家的小品集里都可以找到这首曲子。它也被改编成其他乐器的独奏曲。这首曲子旋律优美,非常抒情,富于浪漫色彩。19 世纪末 20 世纪初,俄国有一位享誉世界的芭蕾舞演员芭芙洛娃,最擅长表演芭蕾舞独舞小品。她喜欢从音乐里寻找舞蹈题材。圣-桑的《动物狂欢节》里的《天鹅》,就是由她第一次搬上舞台的。芭芙洛娃对柴科夫斯基的小提琴曲《旋律》的浪漫抒情气息很感动,便请人把它改编成管弦乐曲,并编创了芭蕾小品。芭芙洛娃是一位巡游演员,她的演出足迹遍及世界,这首《旋律》也随之传播四海。

《一处可爱地方的怀念》里的三首乐曲情调各不相同,三首曲子依次听下去,可以体验到柴科夫斯基到布莱罗夫庄园前后的情绪变化,布莱罗夫是他命运旅途中的—次转折。

海顿 :第九十四交响曲(惊愕)

1790 年岁末 ,海顿告诉莫扎特说自己要去英国。莫扎特听后惊讶地睁大了眼睛说 :“啊 ,亲爱的老爸爸 !你对那个世界一无所知 ,你对那儿的语言也所知无几 ,你到那儿去干什么 ?”海顿的确一点儿英语也不懂 ,但是 ,他回答说 :“我的语言全世界都能听懂。”这也许就是今天人们常挂在嘴边的一句话“音乐无国界”的最早版本。

1791 年 1 月 ,海顿启程去伦敦。这是当时 59 岁的海顿一生中第一次获得行动的自由 ,接受英国的邀请 ,去旅居演出和作曲。在此之前 ,海顿在匈牙利大公埃斯特哈齐的宫廷乐队供职达 30 年之久。埃斯特哈齐王太子尼古拉斯酷爱音乐 ,拉一手很好的中提琴。埃斯特哈齐家族的音乐爱好者很多 ,分布在欧洲各地的家庭成员曾雇佣过很多音乐家。海顿在尼古拉斯手下担任乐队长 ,薪俸不菲 ,地位却如同奴仆。每天要穿上仆人的制服 ,戴假发、扑香粉 ,在大公府前厅里垂手站班 ,听候调遣。我们今天心目中的“交响乐之父”一生中的大部分时光就是这副模样。尼古拉斯自恃精通音律 ,刚愎自用、性情乖张。海顿在他府里忍受了不少凌辱。但是 ,为了家人的生活保障 ,海顿忍气吞声 ,没有像莫扎特和贝多芬那样拂袖而去。1790 年尼古拉斯病故 ,他的继承人解散了埃斯特哈齐乐队 ,只留下海顿空挂一个乐长的名衔 ,但却保留了他的厚俸 ,并且 ,允许他自由来去。尼古拉斯去世的消息传到伦敦 ,伦敦的乐队首席兼音乐会经理人萨洛蒙立即赶到维也纳 ,聘请海顿前往 ,酬金 1200 英镑 ,条件是写一部歌剧、六部交响曲和二十首短曲 ,外加指挥演出。这在当时是很优厚的条件 ,海顿允诺前往 ,并很快成行。这次的伦敦





之行长达一年半,海顿受到很高的礼遇,演出和创作都很愉快顺利。重要的是海顿在这里不必再以奴仆的身份进行音乐活动,可以不受任何约束抒发自己的感情。在这次伦敦之行后,1794年他再次赴伦敦。这两次旅居伦敦,海顿根据合同共写了12部交响曲,后来被称作“伦敦交响曲”或“萨洛蒙交响曲”。这12部交响曲标志着海顿一个新的创作阶段,感情饱满、真诚欢乐是其集中的特点。乐观开朗的情绪说明海顿离开保守的哈布斯堡王朝来到新兴资产阶级大都市的热情感受。他的第九十四交响曲《惊愕》就是在伦敦期间写的,是“伦敦交响曲”中的一部。



伦敦给海顿带来激情,12部伦敦交响曲是他一生创作的高峰。

关于海顿的第九十四交响曲,有一个流传甚广的轶闻,说海顿在伦敦演出时,发现观众席上有些贵妇人总爱打瞌睡。他决定用音乐戏弄她们一下。于是,在这部交响曲的第二乐章里先用一个温柔缠绵的旋律催人入睡,然后用乐队的最强音把昏昏欲睡的观众惊醒。这样的传说有三种不同的版本流行,传播者都宣称得自于海顿亲口讲述,但其实都无法证实。这个小故事被传得活灵活现,甚至,没有接触过海顿交响乐的人却先听说这个传说,如果以为海顿的这首交响曲因这段逸话而著名,这就大大委屈了海顿,因为,这首交响曲的艺术成就是很高的。

海顿的“伦敦交响曲”每一部都有独自的特色,《惊愕》是以其独具特色的第



二乐章而出名的。以今天的耳朵来听《惊愕》交响曲中的惊人之处,会令人感到微不足道而失望。因为,我们已经听到了古典乐派以后的音乐,尤其是浪漫派音乐。海顿的时代乐队的规模尚不齐备,没有使用更多的铜管,尤其是音乐上匀称优雅的形式不可能产生强烈的情绪和大幅度的力度变化。在第九十四交响曲第二乐章,乐队从极弱奏接着全奏的最强音,会使当时的听众愕然,但这样的力度对比,在今天的听众却是司空见惯,不足为奇。不必说现代音乐,就是稍晚于海顿的贝多芬,《田园交响曲》里的“暴风雨”场面就不知要比《惊愕》强烈多少倍。但是,《惊愕》交响曲毕竟给伦敦的音乐会带来一份惊喜。演出第二天,伦敦各报都刊出了对这部交响曲的赞誉,有一篇评论文章说,“第二乐章是这位巨擘的最愉快的构思,‘惊愕’可以很恰当地和这样一幅情景相比:一位美丽的牧羊女被远处瀑布潺潺水声催入梦乡,出其不意的鸟枪声又把她惊醒。”

海顿在去伦敦之前声誉已遍及欧洲,伦敦的观众也期待着领略他的风采。在伦敦的演出果然不负众望,他为伦敦写的几部交响曲当之无愧地受到热烈的赞扬,伦敦之行大获成功。

海顿8岁进入维也纳童声合唱团,如果从这一年算起,他一生的音乐活动长达近70年。他是一位丰产的作曲家,仅交响乐这一体裁,可以证实的作品就达104部之多。他从30多岁起,已经进入创作的全面成熟期。由于,他长期寄人篱下,过着仰人鼻息的生活,创作上也受到很大的局限,不得不按照主人的趣味作曲。作曲家瓦格纳曾说:“因为海顿做过宫廷仆人,并以一个作曲家的身份为那些阔绰的领主们写了许多嬉游曲,他一生追求平静安逸的生活和力图保持受人敬爱的地位。所以,他被看作唯命是从、卑躬屈膝的人”。瓦格纳的这几句话虽有些过分,却也道出海顿在很长一段时期里,未能进入尽善尽美的境界。只有在脱离贵族庇护之后,可以完全按照自己的意愿创作了,他的艺术成就,才能达到更高的境界。他的12部“伦敦交响曲”是他创作的顶峰,堪称不朽之作,为古典交响曲留下了以示后人的典范。

舒伯特 :《圣母颂》

舒伯特一生共创作各类音乐多达 1500 首 ,其中有 603 首是艺术歌曲 ,因此有人说舒伯特是“歌曲之王” ,其实这个说法是不够准确的。在艺术领域谈某某之王 ,或是几大名曲、几大协奏曲 ,这些划分的准确性先不必说 ,这种说法本身就不艺术。舒伯特只活了 31 岁 ,他从 14 岁开始作曲 ,到他去世 ,18 年间写了 8 部半交响曲、17 部歌剧。他的钢琴奏鸣曲总量甚至超过了以丰产著称的莫扎特。从写作数量上看 ,舒伯特并不是一位歌曲音乐家 ,他的器乐创作更为主要。但就整个 19 世纪欧洲音乐史看 ,艺术歌曲是舒伯特能独领风骚的领域。

艺术歌曲是 19 世纪有代表性的音乐体裁。舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和沃尔夫等作曲家在艺术歌曲中 ,达到了音乐与诗的水乳交融的境界。这与 19 世纪音乐与文学的亲现象是分不开的。19 世纪许多作曲家表现出对文学的高度兴趣 ,而且很擅长文字表达 ,而诗人、小说家对音乐也总是充满热忱。歌德、拜伦、巴尔扎克等一大批作家都对音乐有详尽的描写 ,其中不乏真知灼见。小说家霍夫曼本人就是一位成功的歌剧作曲家。音乐家韦伯、舒曼和柏辽兹在文字方面有很好的功力。瓦格纳不仅是作曲家 ,也是诗人、散文家。文学和音乐这两种艺术形式彼此吸收营养 ,两者直接的交汇点就是艺术歌曲。

舒伯特的歌曲创作与他生活中结交的艺术家小团体有很大关系。他与之交往甚密的青年朋友中有音乐家 ,也有画家、诗人、文学家。大家在一起探讨艺术 ,彼此非常亲密。舒伯特 17 岁时 ,已写出两部交响曲、两部弥撒曲、4 部喜歌剧、144 首歌曲 ,但这些作品没有机会出版 ,也引不起音乐界的注意。舒伯特曾想凭





借自己的音乐才能谋一个宫廷乐师的职务,但没有结果;甚至连生活的基本保障都没有,他经常靠朋友的接济生活。他与诗人朔贝尔是很要好的朋友,有时就住朔贝尔家里,他创作的许多歌曲的词作者就是朔贝尔。后来,经朔贝尔的介绍,舒伯特结识了奥地利著名男中音歌唱家福格尔。福格尔比舒伯特年长 11 岁,此时已功成名就。他很快就发现了舒伯特歌曲的艺术价值,同意演唱他的歌曲。经福格尔的演唱推广,人们才发现了舒伯特这位音乐天才。从此以后,直到舒伯特去世,他的许多歌曲都由福格尔首演,他最重要的声乐套曲《冬之旅》也是由福格尔首唱。

舒伯特与福格尔结成至交,两个人曾经在 1819 年、1823 年和 1825 年三次联袂旅行演出。舒伯特在旅途中写出了很多后来成为名作的歌曲。1825 年的旅行长达七个月之久,在这次旅行途中,舒伯特写下了歌曲名篇《圣母颂》。

圣母颂是西方宗教礼仪音乐中的一部分,至少在公元 7 世纪的罗马天主教大弥撒中已经出现,它是祈祷词的吟唱形式。传统的圣母颂歌词采用的是《圣经》中天使加百利和伊丽莎白献给圣母玛利亚的致意词。公元 15 世纪以后,又有一些圣母颂歌词是由教会人士写的,并不出自《圣经》,内容仍为宗教礼仪所用。启蒙运动以后,一些音乐家写的圣母颂已经与宗教的关系不大,只是利用圣母颂的形式来传达情感内容。例如,法国作曲家古诺,用德国作曲家巴赫的键盘乐名著《平均律钢琴曲集》中的第一首 C 大调前奏曲,加上自己的一首《沉思》,作为原曲的对位,形成一首编配得天衣无缝的小品。音乐清澈宁静、十分动听,又有人加上歌词,取名《圣母颂》。这是音乐史上的一段趣话。

舒伯特写的《圣母颂》是根据英国著名诗人、小说家瓦尔特·司各特的长篇历史叙事诗《湖上夫人》中的一首诗写的。司各特是英国文学史上的重要作家,他的主要文学贡献是历史小说。他的文学影响是世界性的,英国的萨克雷、狄更斯、史蒂文森,法国的雨果、巴尔扎克、大仲马,意大利的曼佐尼,俄国的普希金,美国的库珀都受到过他的影响。司各特在 1810 年写的长篇叙事诗《湖上夫人》叙述的是中世纪苏格兰国王和骑士冒险的事迹,描写了苏格兰的自然风光。《湖上夫人》在英国是脍炙人口的佳作,很快就翻译成德文,在德语世界出版。舒伯特读到了《湖上夫人》的德译本,诗中的一些章节使他非常感动。其中有这样一个场面,



在战火纷飞的日子里,某一天黄昏,骑士罗德利克在郊野漫步,隐约听到舒缓的歌声,循着歌声找去,原来是道格拉斯国王的女儿埃伦,在竖琴的伴奏下唱出祈祷歌,倾诉她内心的烦恼。舒伯特根据这一段情节写出了三首《埃伦的歌》。其中的第三首,就是现在的《圣母颂》。这首《圣母颂》,因为歌词来自文学作品,内容当然也就与宗教礼仪无关了,歌曲表达的是一位生活在战争动乱年代的少女对和平安宁生活的渴望,感情极为纯洁虔诚。伴奏的钢琴模仿竖琴的琶音,烘托出一种宁静纯美的气氛。舒伯特与福格尔在旅行演出中经常演唱这首歌,钢琴伴奏由舒伯特担任。他们每到一地,《圣母颂》都受到人们的欢迎。对于这首歌的成功,舒伯特显然很满意,为此,他还写信向父亲汇报过。

舒伯特的《圣母颂》曲调优美,把人引入圣洁的心境,听到它那纯真的旋律,可以驱散心头的种种烦扰与孤寂,心情趋向纯净虔诚的境界。它引导人心向善,追求人类共同的精神目标。由于,这首歌曲非常受人喜爱,它也被经常改编成器乐曲演奏,最常见的是小提琴曲。小提琴曲《圣母颂》,虽然只是一首简单的小曲,但也有不计其数的小提琴演奏家拉它,像海费兹、格雷米奥、梅纽因、斯特恩等演奏大师都留有这首小品的录音,李斯特的钢琴改编曲更是风格独具。

舒伯特短促的一生里,有很多作品不被世人赏识,他从未听到过自己的8部半交响乐中的任何一部被演奏过,他最忠实的朋友是贫穷。但舒伯特默默无言地忍受生活的折磨,勤奋地创作,对于艺术的虔诚的追求,正有如他在《圣母颂》中所营造的那种平静纯真的精神境界,而这首歌曲也没有辜负苦心经营的舒伯特,它的成功给贫困孤寂中的舒伯特带来些许淡淡的慰藉。

比才 :《阿莱城姑娘》组曲

法国作曲家比才 ,生于 1838 年 ,卒于 1875 年 ,一生只活了 37 岁。但是 ,他的音乐却代表着法国 19 世纪音乐的最高成就 ,他的歌剧《卡门》是世界歌剧史上不朽的篇章。

和许多大音乐家一样 ,比才很早就表现出音乐才华。他 12 岁开始创作 ,16 岁已有作品发表 ,17 岁时就写出了大部头交响作品《C 大调交响曲》 ,19 岁时获得罗马音乐大奖。但是 ,比才在他短暂的一生中并没有获得很高的荣誉 ,甚至很少体验到成功的快乐。因为 ,他的作品不为世俗所称 ,这使他总感到压抑而精神忧郁。据信 ,他的早亡就与歌剧《卡门》的演出失败有关。我们今天听着《卡门》那充满激情、热烈奔放的音乐时 ,几乎无法想像这样的音乐怎么会失败。但事实就是如此 ,而且 ,音乐史上这样的事例并不少见 ,天才的艺术家不得不忍受庸俗的社会趣味的种种非难。

《阿莱城姑娘》第一组曲 ,是比才的作品中很少在当时就获得成功的一部。这是比才接受委托 ,为法国作家都德的舞台剧《阿莱城姑娘》所作的戏剧配乐 ,后来改编成的交响组曲。

阿莱城 ,现在通译名是阿尔勒 ,这是法国南部普罗旺斯地区的一座历史名城。它曾经是西罗马帝国的主要城市 ,位于罗讷河下游分岔形成的三角洲处。当地在公元一世纪建成的罗马竞技场至今保存完好 ,仍在用于斗牛和演出。这里文化悠久 ,气候温暖 ,阳光明媚 ,法国著名文学家阿尔方斯·都德就出生在阿莱城附近。都德在法国文学史上有显要地位 ,被誉为“法国的狄更斯”。他的作品 ,在中国流





传也很广。他的短篇小说《最后一课》,因为被选入语文教材而家喻户晓。都德的话剧《阿莱城姑娘》的最初文本,出自于他的散文集《磨坊书简》。这部散文集被誉为是法国文学的瑰宝,在法国脍炙人口;并且,当作法语典范,由优秀的朗诵家录音,制成有声读物出版。《磨坊书简》以普罗旺斯地方的风物传说为题材,在巴黎写成。因此,评论家说它是“巴黎的智慧加普罗旺斯的阳光”。散文集由26个短篇组成,其中第六篇是《阿莱城姑娘》,这是都德根据当地流传的一个爱情悲剧故事写的。原文很短,译成中文只有两千多字,故事的结局很悲惨。后来,都德又把它加以戏剧化处理,写成三幕四场的戏剧。比才的音乐是为舞台演出时的背景配乐而写的。

《阿莱城姑娘》的剧情是这样的:法国南部普罗旺斯地区有一位农村青年弗雷德里,长得健壮又英俊,人却很腼腆,周围的青年女子都向他送秋波,希望嫁给他。可是,弗雷德里却热恋着阿莱城里的一位妖艳俏丽的女人,想娶她为妻。这件事遭到了村里人的激烈反对,因为那位阿莱城姑娘声誉不好。迫于压力,弗雷德里只好放弃这个念头,遵从双亲的意愿,与同村的童年女友薇叶特定婚。但是,对阿莱城姑娘的狂恋一直在折磨着他,使他不能自拔。秋天里,村民们为庆祝丰收,也为了弗雷德里的婚礼,举行盛大的欢庆舞会。正当人们跳着欢乐的法兰多拉舞时,一个不速之客带来消息,阿莱城姑娘与一位情人私奔了。弗雷德里一时无法抑制自己的强烈感情,竟从阁楼上跳下,自杀身亡。这时,街上正热闹地唱着三王进行曲。由于弗雷德里的死,他那白痴的弟弟却意外地恢复了智力。在这部悲剧中,引起戏剧冲突的阿莱城姑娘是一个风骚的女人,戏剧的结局又很悲惨,所以,首演之后遭到激烈的批评,只演出十五场就被迫撤下舞台。十三年后的1885年,这部戏又在巴黎重演,竟大获成功。并且在那以后,《阿莱城姑娘》成了法国戏剧舞台上的重要剧目。当时,抑郁不得志的荷兰美术大师凡·高还为阿莱城姑娘画了肖像,尽管阿莱城姑娘在这出戏里根本就没出过场。然而,这一切都发生得太晚,这时比才已经因《卡门》的失败而辞世十年,都德也已故去六年之久。他们都无法看到《阿莱城姑娘》演出盛况之隆。

《阿莱城姑娘》当初首演虽然失败,但比才为戏剧写的配乐却没有遭到恶评。事后比才从中选出一些片断,编成供音乐会演奏的交响组曲,这就是《阿莱城姑娘



第一组曲》。

比才去世以后,他的好友吉罗,又从戏剧配乐中选出几段音乐,加上比才的歌剧《珀斯美女》中的一首小步舞曲,编成了《第二组曲》。吉罗这个人,与比才友情甚笃,青年时与比才同获罗马大奖,一起去意大利留学三年,回国后从事音乐教育,法国现代音乐大师德彪西和杜卡都是他的学生。中国音乐家冼星海又是杜卡的学生,这是题外的话了。吉罗对比才的艺术风格和艺术手法有很深的了解,比才在世的时候就曾托请吉罗为歌剧《卡门》写过一些宣叙调。比才去世后,他改编的《阿莱城姑娘第二组曲》比起《第一组曲》来也毫不逊色,其中的小步舞曲和法兰多拉舞曲是人们很熟悉的段落。由于这两首乐曲,第二组曲甚至比第一组曲的演出频率还要高。

当初比才接到邀请为话剧写配乐后,读过都德的剧本,深为戏剧的悲剧性基调所打动,剧本中的民间色彩和尖锐的戏剧冲突使他激动不已,他按照自己对剧本的理解去把握音乐的基调。他认为弗雷德里之死并不是由于他的狂热感情和失去自制力,而是由于所处环境的宗法制习俗和地方性保守观念,使他无法摆脱,终于酿成悲剧。比才把音乐写得热情质美,又用民间生活场面和普罗旺斯的自然风景烘托。所以,从音乐中看,悲剧性色彩已被热情和对生活的热爱情绪掩盖。剧本中原有的一些怪异情节和非理性的朦胧的象征在音乐里已找不出痕迹。音乐的整体基调是对生活的热爱和乐观情绪,这样的艺术处理是与整个19世纪浪漫乐派的基本风格一脉相承的。

比才为都德的话剧写的配乐最为符合原剧风格的地方,是对民间风情的烘托。27段配乐大都是民间场面的鲜明描写,使用的音乐素材也多采自于民间歌曲和舞曲。在第一组曲的前奏曲和第二组曲的法兰多拉舞曲中,都选用了第三幕里的《三王进行曲》。这个旋律是整个《阿莱城姑娘组曲》中最鲜明、最脍炙人口的段落。只要一提这部音乐,人们首先想到的就是《三王进行曲》的曲调。《三王进行曲》在剧中配乐是合唱形式,它本是普罗旺斯地区广泛流传的民间歌谣。这是一首欢快热烈的民歌,内容是宗教题材。歌曲里的“三王”,指的是耶稣基督降生时,天空中出现一颗明亮的巨星,在星辰的指引下,三位代表人间智慧的学者从东方到伯利恒去朝拜圣婴。这个故事在民间传播中发生了变异,三位学者变成了



三位国王。所以，歌词里唱道：“在天气晴朗的早晨，三位国王愉快地走在美丽的路上”。这首圣诞歌曲用在比才的音乐里，经处理后变得威武雄壮，很有气势。尤其在第二组曲的法兰多拉舞曲中，《三王进行曲》与《法兰多拉》拼合在一起，交替出现，音乐逐渐狂热起来，最后进入高潮，两个旋律重叠起来，进入高亢壮丽的结尾。

《阿莱城姑娘第二组曲》中的第二段：《小步舞曲》，原本是比才的歌剧《珀斯美女》中的音乐，吉罗把它借用到组曲中；在后来的舞台剧《阿莱城姑娘》演出中，也把这首曲子搬到戏剧配乐里。这首《小步舞曲》非常典雅柔美，主题由长笛奏出，竖琴的清澈乐句是它的背景。这首《小步舞曲》在法国以它温柔的旋律而广泛流传，被编入各种浪漫音乐曲集里。

如今，都德和比才共同创作的舞台剧，和凡·高根据戏剧和音乐意象所画的人物肖像画《阿莱城姑娘》，在各自的艺术领域里都成了艺术珍品。人们在欣赏这些艺术杰作时，有谁会想到这些艺术大师们当年遭到的冷遇，甚至攻击？而当今又有多少从事艺术创作的人愿意忍受这炼狱般的磨难，在孤寂的探索之路上艰难地跋涉呢？

柴科夫斯基：《天鹅湖》

20 世纪 60 年代有一部英国电影《红菱艳》，讲的是一个芭蕾舞剧团里女主角与乐队指挥之间的爱情悲剧。《红菱艳》反映了艺术事业与生活的矛盾，其中有这样的情节：剧团艺术总监严厉禁止女演员恋爱，他认为女演员一陷入爱情和婚姻，她的艺术生涯也就终止了，决不会造就出有成就的艺术家。然而，团里的女主角佩奇与乐队指挥兼作曲克拉斯特相爱了。艺术总监找克拉斯特谈话，命令他停止这场恋爱，否则就离开剧团，另谋高就。作曲家愤怒地吼道：“走就走，我才不稀罕芭蕾舞团这样的二流角色呢！”说完，拂袖而去。二流角色，这是他对芭蕾舞音乐作曲家的不屑，也基本上反映出欧洲音乐界里这个行当的地位，因为芭蕾舞音乐毕竟是从属于芭蕾舞的。但是，以芭蕾舞音乐获得声望的作曲家却不乏其人，柴科夫斯基就是其中之翘楚。

柴科夫斯基写《天鹅湖》是在 1875 年，那时他已经写出了相当数量的交响乐作品和歌剧，在俄国音乐界已经具有一定的声誉，显示出高度的艺术水平。一般来说，这样的作曲家不会去染指舞剧音乐。与柴科夫斯基同时代的音乐评论家拉罗什在谈到舞剧音乐时曾说过：“除了绝少的例外，一般严肃的、真正的作曲家是不碰舞剧音乐的。”他认为在柴科夫斯基之前的俄国芭蕾舞音乐传统，“就是把舞剧和杂耍音乐混为一谈。”杂耍也罢，马戏班子也罢，但作曲家柴科夫斯基却已经注意上芭蕾舞音乐并且决定涉足其中。他对舞剧音乐没有任何偏见，他说：“我不明白，在舞剧音乐这个名词里包含着一些什么值得非难的地方。”所以，1875 年莫斯科国家大剧院向柴科夫斯基发出邀请写一部舞剧音乐时，柴科夫斯基立即答应下





来了。他在写给李姆斯基·柯萨科夫的信中说：“我接受《天鹅湖》的作曲工作，一方面固然是为了钱；另一个原因是，从很早以前，我就想在这类音乐天地中试试自己的本领。”《天鹅湖》的作曲酬金是800卢布，这不是一个大数字。可是，对于莫斯科音乐学院每月50卢布的薪金来说，已经很可观了。

莫斯科大剧院向柴科夫斯基

委托作曲并没有确定的题材，柴科夫斯基想起自己在几年前写过的小芭蕾《天鹅湖》。那是1872年夏天，他住在乌克兰的妹妹家里，在与孩子们玩耍时写了这个游戏之作。《天鹅湖》的故事出自德国童话，在俄国流传也很广。柴科夫斯基向剧院方面建议这个题材，院方立即同意，敦促他马上动手作曲，并由剧院的剧目监督贝基契夫同时开始写舞剧脚本。

柴科夫斯基虽然很热心于芭蕾音乐，但是，他毕竟是第一次为舞剧作曲，所以，他对这项工作倾注了很大的热情。他从剧院图书馆里借来大量总谱阅读，向剧院的工作人员打听应怎样处理舞蹈、舞蹈的时间长度问题和节拍等问题。他浏览各种舞剧总谱，并去剧院看戏，以便了解有关舞剧的各种细节。在当时俄国的戏剧舞台上占统治地位的是意大利人普尼，这是一位出色的音乐手艺人，素以“快手”著称，他共写过三百多部舞剧音乐、十部歌剧和四十部弥撒。但他的音乐俗陋不堪，却能迎合庸俗的欣赏趣味。柴科夫斯基知道自己必须遵循舞台表演的规律，又要避开业已形成的庸俗套路，在音乐上有所超越，给人们带来耳目一新的感觉，才不致沦入马戏班子音乐的尴尬境地。

在柴科夫斯基之前，欧洲舞台上的芭蕾音乐也并不都是平庸之作，法国作曲家阿道夫·亚当的《吉赛尔》写于1841年，上演后被誉为浪漫舞剧的杰作。舞剧的音乐并不局限于舞蹈伴奏，音乐的艺术性使它可以脱离舞剧单独欣赏。柴科夫斯基在动笔写《天鹅湖》之前，对《吉赛尔》的音乐也悉心研究过。这部芭蕾音乐



的艺术境界对柴科夫斯基是一个鞭策,使他在动笔之前便取法于上,以非常审慎的态度对待这部构思中的作品。

柴科夫斯基把大量时间用于创作的准备工作,真正的创作却迟迟没有动手。从1875年5月接受作曲委托直到8月,他连一个小节也没写。8月中旬以后才开始正式动笔,可是工作进行得似乎不太顺利,音乐只写到第二幕就停笔了。柴科夫斯基无心在艰涩的状态下写作,到11月完全脱离《天鹅湖》转手去写了一部弦乐四重奏,已写出部分的乐谱交给柯西金,由他对乐谱做一些技术性工作。柯西金也是莫斯科音乐学院教授,与柴科夫斯基是终身好友。柴科夫斯基因为《第一钢琴协奏曲》与鲁宾斯坦决裂的那天晚上,柯西金就是在场的见证人。

到了1876年初,柴科夫斯基终于找回了灵感,再度着手《天鹅湖》的创作,此时,业已完成的第一幕音乐中的几支曲子在戏剧学校进行了预演。据柴科夫斯基说:“音乐厅里的朋友们都被我的音乐逗得欢天喜地。”预演的效果不错,柴科夫斯基的创作热情也因此而大增。虽然,他感到这项工作很棘手,但仍然倾注了很大的热情,而且,在写作过程中可谓是殚精竭虑、呕心沥血。

1876年4月,《天鹅湖》总谱全部完成。剩下的工作就是编舞、舞美设计、乐队排练等等,到1877年2月,《天鹅湖》在莫斯科国家大剧院正式首演。柴科夫斯基对首演抱着很大的期望,他盼望着这部舞剧能像他的交响乐那样受到公众的热烈欢迎,但是,他的希望落空了。观众的反响很冷淡,沙皇亚历山大在演出的中途退场,柴科夫斯基的朋友们对演出的评价也不高。人们一致的意见是演出的成绩平平,但并不像在某些书里说的那样“遭到惨败”,只是平平而已。但是,柴科夫斯基却有如铩羽而归。由于舞剧的题材最初是由他提出,从接受作曲委托到首演又经历了长达近两年的时间,演出没有获得强烈的反响,他认为责任主要在自己,是自己的音乐不好,才导致了失败。事实上,舞剧不具备吸引人的艺术魅力,原因并不在音乐,主要原因在于舞剧的编导列津格是个缺乏想像力的平庸之辈,他在柴科夫斯基作曲时就给增添过不少麻烦。看过《天鹅湖》首演的人评论说:“列津格表现的不是合乎要求的艺术,而是用一些体操练习来代替舞蹈的出色本领。舞蹈队原地踏步,挥动双手,好像风车摆动桨叶,而独舞演员们却围着舞台跳着体操的步子。”看过今天舞台上《天鹅湖》精彩表演的我们,无法想像当年类似体操的



舞姿是一番何等风采,但舞蹈是主要败笔是可以肯定的。当时的著名音乐评论家拉罗什说:“我从未看过如此糟糕的芭蕾舞。”他对舞剧音乐的评价却很高。他写道:“在这次演出中,没有一位芭蕾舞爱好者能得到五分钟以上的乐趣。相反地,获得最大快乐的却是音乐爱好者。从序曲开始,他们就听出这是出自大师之手的音乐。稍后,他们更体会到这是在作曲家最佳状态下写出的作品,他的音乐才能在这里已展现无遗了。”柴科夫斯基的性格里似乎天生带有忧郁内向的特点,他自怨自艾,认为自己的音乐写得不够水准,甚至向剧院承诺改写音乐。但是,直到他去世,也没有再碰过《天鹅湖》的乐谱;在与亲友的通信中,他再也没有提到过这部芭蕾舞剧。



柴科夫斯基当年没有得到机会对《天鹅湖》音乐加以修改,可以说是一件幸事,使我们今天可以听到音乐的原貌。《天鹅湖》的音乐在当初编舞排练时就被编导、舞星们删节改得面目全非了,音乐也只保留了三分之二。取而代之的是从庸俗的时髦舞剧里摘取的段落,破坏了音乐的完整性。直到柴科夫斯基去世后,为了纪念这位俄罗斯音乐大师,才有人想起尘封的《天鹅湖》。圣彼得堡的著名舞剧编导、法国人彼季帕,写信给莫斯科国家大剧院,要求阅读《天鹅湖》的原稿。读过总谱之后彼季帕欣喜若狂,他又找到了一个发挥自己艺术才华的剧目。柴科夫斯基去世第二年的1894年,彼得堡试演了舞剧的第二幕,由此掀起了《天鹅湖》热潮。1895年,《天鹅湖》全剧在彼得堡上演,所获得的成功是空前的。从此之后,《天鹅湖》在世界舞台上就再也没有衰微过。这次演出的导演彼季帕、编

舞伊凡诺夫和乐队指挥德里戈,在艺术上都很严肃认真,非常尊重音乐原著。尤其是指挥德里戈,他是一首脍炙人口的小夜曲的作者,坚持要保持总谱原貌,不是柴科夫斯基的原作,一个音符也不准插进去。这才使我们今天听到的《天鹅湖》音乐没有狗尾续貂之嫌。

柴科夫斯基在《天鹅湖》音乐里打破当时的陈规陋习,对芭蕾舞音乐加以戏剧性处理,使音乐具有故事性。白天鹅奥杰塔、王子、恶魔都有鲜明的音乐主题,在故事情节的推进中音乐发展起着主导作用。尤其是奥杰塔的音乐形象,不仅抒情而浪漫,甚至已经超出了戏剧局部的性格刻画作用,发展到全剧音乐中,构成了整部音乐的浪漫色彩。这样的音乐处理是柴科夫斯基对芭蕾音乐使用交响式手法的革新,正是这样的音乐处理,给当时的芭蕾舞台带来一股清新的风。

进入20世纪以后,《天鹅湖》的演出范围扩大到全世界,成为世界性经典剧目。著名芭蕾舞团都保留了这个剧目,著名舞蹈家都把饰演奥杰塔这个角色,当作自己艺术生涯中的人生挑战。《天鹅湖》造就了一代代舞蹈艺术家,而这一代代芭蕾明星们也把《天鹅湖》的舞台艺术推向更高峰。这一切,都是柴科夫斯基遭遇首演失败时所始料不及的。



柴科夫斯基：交响幻想曲 《里米尼的弗兰西斯卡》

弗兰切斯卡·达·里米尼是一个意大利年轻女子的名字，这个名字在欧洲家喻户晓。因为，在这个名字的背后有一个感人的爱情悲剧故事。这是一个真实的历史故事，发生在公元十三世纪的意大利。

弗兰切斯卡是意大利拉文纳公国波伦塔大公的女儿，她生年不详，1283 年被杀害。她在文学和艺术方面颇具才名。弗兰切斯卡的父亲出于国家利益和政治上的考虑，把她嫁给了里米尼的国君马拉泰斯塔。里米尼地处意大利北部，现在是著名的旅游城市。里米尼在古罗马时期形成城市，公元十二世纪以后地位愈显重要，成为贵族势力与教廷势力争夺的地盘。弗兰切斯卡的婚姻就与这些斗争有关，里米尼的国君马拉泰斯塔的家族恶名远扬，这个家族的传统是残暴嗜杀，精通军事，没有信仰，擅长暴力统治。现在的里米尼城，还保存着马拉泰斯塔家族修建的城防工事和马拉泰斯塔神庙。弗兰切斯卡嫁的这一代里米尼国君是个著名的暴徒，长得丑陋不堪，据说还是个驼背，史书上记载，他的绰号叫“跛子”，可见他腿脚也不利落。为了骗取弗兰切斯卡对这桩婚事的同意，“跛子”派自己年轻英俊的弟弟保罗替代自己去相亲和约会，保罗的绰号叫“美男子”。弗兰切斯卡爱上了保罗，婚礼之后，才发现被骗，无奈木已成舟。但她仍爱着保罗，两个人背地里结下私情。事情暴露后，残暴的马拉泰斯塔杀死了弗兰切斯卡和保罗。这个爱情悲剧故事当时就四下流传，与弗兰切斯卡同时代的意大利诗人但丁显然也有感于这件事的悲剧结局，后来，他把弗兰切斯卡和保罗写进了他的长诗《神曲》。记录过这个故事的文艺复兴诗人还有彼特拉克和卜伽丘。





但丁是意大利文艺复兴时期最伟大的诗人之一。《神曲》是西方文学史上的辉煌巨著,由于但丁在《神曲》里对弗兰切斯卡的故事的描写,使这个故事传播得更为广泛。直到启蒙运动之后的十八、九世纪,仍有许多艺术家从《神曲》里选取这个题材进行创作。意大利的著名戏剧家佩利科和邓南遮曾分别就这个题材写过诗剧和话剧,德国作曲家格茨和俄国作曲家拉赫玛尼诺夫各写过一部歌剧,以上几位艺术家的剧本都叫做《里米尼的弗兰切斯卡》。除此以外,还有许多诗人、作家、画家、作曲家涉及这一题材,作品不胜枚举。弗兰切斯卡这个名字在西方的文艺作品里也成了一个带有爱情悲剧色彩的符号。

柴科夫斯基的交响幻想曲《里米尼的弗兰切斯卡》取材于但丁《神曲》中《地狱》第五篇。他原来想就这个题材写一部歌剧,但是,与歌剧脚本作者合作不成功,二人意见相左,柴科夫斯基就放弃歌剧,写了一部交响作品。《里米尼的弗兰切斯卡》虽是个故事题材,但音乐并不是戏剧性的叙事性作品,而是一首狂放的浪漫主义幻想曲。柴科夫斯基在乐谱的初稿上大段地抄录《地狱篇》里有关弗兰切斯卡的段落,作为作品的题记。这段原诗大意是说,但丁在诗人维吉尔的引导下,游历地狱,进到第二层地狱,这层地狱是用来惩罚犯有奸淫罪的鬼魂的。这里,阴风惨惨,冤魂哀号,地狱里的狂风暴雨把犯有淫乱罪的幽灵卷入激烈的漩涡。但丁看见了拥抱在一起的弗兰切斯卡和保罗,他对这对年轻的情人的惨状感到震惊,便喊住他们,让他们讲讲来到这里的经过。弗兰切斯卡痛苦地讲述了自己的悲惨经历:她被骗嫁给保罗的哥哥以后,仍然爱恋保罗。有一次,她与保罗在花园里读一本关于兰斯洛的小说,当读到兰斯洛得到了爱的亲吻时,书本掉在地上,两人四目相望,情不能自己,便吻在一起。正当这时,暴君马拉泰斯塔闯了进来,用剑杀死了这一对情人。但丁听到这里,心中充满了怜悯与同情,竟感动得晕倒在地。柴科夫斯基摘录的这段诗是对全曲的详细解说,但是,在乐谱出版时,这一大段文字没有印出来。

柴科夫斯基写交响幻想曲《里米尼的弗兰切斯卡》是在1876年,当时他正在巴黎。作品写成后,和往常一样他一直怀着忐忑的心情,生怕作品不成功。1877年,在莫斯科音乐家协会音乐会上举行了首演,音乐很受欢迎,这才使他放下心来。第二年,这首乐曲在彼得堡上演,取得了更大的成功。许多音乐界人士对这



首幻想曲里乐队写作上的纯熟技法表示赞叹。柴科夫斯基自己也对这部作品的狂放浪漫的艺术表现而志得意满。1893年,英国的剑桥大学授予他音乐学博士,他在剑桥音乐会上指挥演奏了这首幻想曲。以后,一有机会出国演出,他总要带上这首《里米尼的弗兰切斯卡》,所以,柏林、巴黎、法兰克福等一些欧洲城市的观众都有幸听过柴科夫斯基本人指挥演出过这首幻想曲。

在交响幻想曲《里米尼的弗兰切斯卡》里,对管弦乐队内部音色的强烈对比和各种乐器特色的圆熟调度是音乐上成功的主要因素。音乐一开始,大提琴和倍大提琴阴沉沉地向下滑行,这是一个阴森可怕的不祥之兆,仿佛在向地狱沉下去。管乐器发出撕心裂肺般的不谐和弦,这是地狱里的冤魂的惨烈呼号,这些音响在向人提示地狱之门上的名言:“从我这里走进苦恼之城,从我这里走进罪恶之渊,从我这里走进幽灵队里……你们走进来的,把一切希望抛在后面罢!”但丁的《神曲》里《地狱篇》的这段话是西方世界的一句箴言,诗人、小说家、艺术家经常引用。柴科夫斯基在交响幻想曲《里米尼的弗兰切斯卡》的引子里形象地渲染气氛,暗示地狱名言:“你们走进来的,把一切希望抛在后面罢!”他对法国画家杜雷为《神曲》画的插图中的“地狱之门”一图印象颇深,故此,在音乐上也极力模仿画面上的视觉效果。但是,以此为根据断定这部作品是叙事性音乐是不足取的。在这里虽然可以找到某些形象性的、象征性的音响动机,但音乐整体上的抒情性仍是把握作品的根本依据。

在阴森的引子之后,音乐转入活跃的快板,回转跃动的音型象征着地狱里横扫的旋风。在这股旋风的涤荡之下,小号、长号、圆号、大号发出惨烈的喊叫,形成恐怖的地狱景象。幽灵被狂风卷动,东抛西掷,绝望地哀号。

在这恐怖的喧嚣之后,一支单簧管唱出凄婉的旋律,这是弗兰切斯卡向但丁诉说自己爱情悲剧的主题。但丁的原诗里弗兰切斯卡这段叙事诗的起句是这样的:“最大的痛苦莫过于在苦难中回忆幸福。”这句话在西方经常被引用,柴科夫斯基把这段音乐写得恰如其分,正是痛苦中对幸福的追忆。在弗兰切斯卡悲切的叙述之后,狂暴的旋风再次刮起,整个乐队奏出最强音。长号和大号的强烈音响象征着弗兰切斯卡和保罗被杀,地狱里的风暴再次把一对情人的幽灵卷走。音乐到这里结束,整个幻想曲演奏下来总共约二十五分钟。

柴科夫斯基写《里米尼的弗兰切斯卡》是在十九世纪七十年代 ,在此之前 ,涉及弗兰切斯卡题材的文艺作品在欧洲不计其数 ,经历过文艺复兴和启蒙运动前后数百年思想解放运动的欧洲 ,这类反对封建桎梏的题材早已汗牛充栋。所以 ,柴科夫斯基的这部作品从思想意义和社会意义方面上看 ,不是独树一帜之作。这部交响作品在写作上的意义要远远超出它的思想内容 ,它在欧洲许多城市演出都获得成功 ,原因正在于此。在这部作品里 ,柴科夫斯基成功地调动管弦乐队里的各个声部 ,大胆地使用音色对比 ,尤其在音乐语言上 ,既有他自己内心的阴郁忧柔 ,又有冲决压抑的狂放 ,浪漫主义特色非常明显。《里米尼的弗兰切斯卡》为浪漫派音乐提供了新的语汇 ,在二十世纪音乐家的作品里可以找到它遥远的影子。



海顿 :《降 E 大调小号协奏曲》

海顿的《降 E 大调小号协奏曲》写于 1796 年 ,距今已有两个多世纪。在海顿之前的十六、七世纪和海顿之后的十九、二十世纪 ,都出现过许多彰显于世的小号音乐。但是 ,历经几百年岁月的磨砺 ,有些声震一时的曲目鲜花褪尽 ,湮没在历史的洪流中了 ;而海顿的这首小号协奏曲 ,却依然绚丽辉煌 ,它的艺术魅力不减一毫 ,至今 ,仍是音乐会上的重要曲目。

海顿是高产作曲家 ,一生创著甚丰 ,对交响曲和四重奏的发展成型起过决定性作用。但协奏曲不是他的主要创作领域 ,他共写有二十几首各种乐器的协奏曲 ,这在他卷帙浩繁的作品总目中只占很小一部分。海顿的协奏曲现在仍然经常演奏和录制唱片的有两首大提琴协奏曲、一首小提琴协奏曲、一首钢琴协奏曲 ,还有就是这首《降 E 大调小号协奏曲》。

海顿写小号协奏曲时 ,小号还处于尚未定型的实验性阶段。对任何新事物、新乐器、新曲式都有兴趣的海顿 ,对小号这件乐器发生兴趣是在 1795 年。这一年他在伦敦观看了亨德尔的清唱剧《弥赛亚》。《弥赛亚》里面有一首男低音的咏叹调《号角将要吹响》 ,用小号助奏 ,产生的艺术效果很令人赞叹。海顿对《弥赛亚》这部伟大的作品感佩至深 ,对里面小号的使用也留意在心了。这年年底他写完第 104 部交响曲《伦敦》之后返回维也纳。第 104 部交响曲是海顿写的最后一部交响曲 ,也是他的交响曲里最伟大的一部。从此以后 ,他放下了已写了近 40 年的交响曲 ,转向了其他方面。

1796 年海顿返回维也纳。维也纳宫廷乐队中的小号手安东·魏丁格尔拿了





自己新设计改进的小号来见海顿，这位小号手是海顿的好朋友，和海顿一样，也是一位热衷于革新实验的人物。那时候的小号上还没有控制音高的活瓣，只能吹出主音和几个泛音，吹不出完整的音阶，更无法自由转调，音乐表现力受到很大限制。人们在小号管筒上安装可以拔下的弯管，配上许多种不同长度的弯管，吹奏时根据需要临时更换相应长度的弯管，来改变音高，这就是“接管小号”。这种“接管小号”使用起来很麻烦，演奏者要随身携带许多弯管，不时插换，这不仅跟不上乐队，半音问题还是没有解决。魏丁格尔参照木管乐器上孔键的原理，给小号的管筒上开了几个洞，也装上键，用来控制音高，这种小号叫做“键孔小号”。“键孔小号”离我们现在使用的活塞键小号还有很大距离，由于在号管身上开孔，破坏了气流共振，使小号的音色变得暗淡，但毕竟可以用它吹出音阶中所有的音。海顿对魏丁格尔的发明很感兴趣，出于对魏丁格尔的友谊，也出于实验性乐器的诱惑，海顿写了这首《降E大调小号协奏曲》。

《降E大调小号协奏曲》是传统的协奏曲三乐章结构。它是按照快—慢—快的原则布局。全曲光辉四射，富于青春活力，淋漓尽致地发挥了小号辉煌灿烂的音色特性。第一乐章是快板乐章，海顿并不急于掀起音乐的波澜，采取欲擒故纵的办法，先抑后扬。以很轻的力度由弦乐奏出主题，独奏小号加入以后，与乐队展开竞奏，逐渐推向高潮。第二乐章是歌唱性的行板，音乐富于沉思性。在这个乐章里海顿发挥出了魏丁格尔的新乐器能演奏半音的特性，而且，尽量发掘了它的潜能。他让小号在音乐进行中向远关系调转移，还在走向中用半音阶向前过渡。这是自然小号和接管小号根本不可能做到的。这样几近奢侈地使用音符，使人觉得海顿是在一个更加自由的创作空间里享受。第三乐章是灿烂的终曲乐章。这部协奏曲就是因为这个乐章而远播四海，成为海顿全部作品里最流行的一部。这个乐章的正主题旋律是人们非常熟悉的曲调，许多种古典音乐旋律辞典里都收入这条旋律，国外的电台广播里常采用小号演奏的这段音乐做时段或栏目的开始曲。所以说海顿的这首小号协奏曲是他所有作品里最流行的一点也不过分。在这个乐章里照例留下一段空白的华彩乐段，任由小号独奏者去自由发挥，展示自己的演奏技巧，表现自己的音乐气质。在欣赏这部协奏曲的第三乐章时，应该仔细留意独奏者的华彩乐段，这里不仅是技巧的炫耀，也在宣示着演奏者对海顿音



乐的独自见解。演奏得华丽炫目者不一定艺术品味上乘,表现得拙朴平实者未见得木讷平庸。这要看他们是否能够把握住海顿音乐的精神实质,并准确地表现之。

《降E大调小号协奏曲》总体的艺术气质是绚丽辉煌、生机勃勃,充满了欢乐气氛。海顿写这首协奏曲时已经64岁,这个年岁在18世纪称得上是高寿了。可是,海顿在这个岁数上写的音乐不见丝毫暮气,不但完全保持着活泼幽默的风格,而且更加开朗热情,有一种锐意进取的精神。他在晚年攀上了音乐的最高峰,这与他两次的伦敦之行有很大关系。

海顿从1791年到1795年两次应邀访问英国,前后在英国住了3年之久,12部“伦敦交响曲”在此期间写成。当时的伦敦是欧洲最发达的工商业大都市,工业革命给城市文明带来的影响非常显著,蒸汽动力的推广



离开了埃斯特哈奇的海顿是一番新气象

使用促进了生产力的发展,进而形成发达的商品经济和金融业。在封建保守的哈布斯堡王朝所在地维也纳居住了几十年的海顿,一下子就被伦敦的发达景象迷住了。他向友人写信报告伦敦城的规模,并且惊呼这里的物价多么昂贵;可是谈到此行的收入,物价就算不上一回事了。这里的许多事物对于海顿都是新鲜的,商品经济的形成使音乐会演出已经具有商业化意味,出现了音乐经纪人。音乐会在音乐经纪人的调度下成为一种赚钱的活动,有了他们的操作,音乐家几乎可以脱离庇护人制,自由自在地生存了。亨德尔在60多年前就在经营着自己的歌剧院,事实上,海顿的两次伦敦之行都是由音乐经纪人安排的。资本主义初步发展的英国呈现出生动蓬勃的社会气象,与欧洲腹地维也纳的封闭守旧形成明显的反差。海顿在伦敦的耳濡目染使他感奋不已,在伦敦写的12部交响曲因此具有生动活

泼的生命力。他回到维也纳以后写《降 E 大调小号协奏曲》时已 64 岁 ,但是 ,这首协奏曲的青春活力甚至要超过他中青年时期的作品 ,是他的创造力在晚年焕发出来的绚丽光彩。

《降 E 大调小号协奏曲》是海顿写的最后一首协奏曲 ,也是他所有协奏曲里艺术价值最高的一首。二百多年过去了 ,这首乐曲已成为小号音乐的经典文献 ,是每一位专业小号演奏者必备的曲目 ,也是海顿作品里最通俗、最流行的一首。



格林卡 :管弦乐幻想曲《卡玛林斯卡亚》

19 世纪中叶 ,民族主义音乐潮流逐渐在东欧和北欧各国兴起。民族主义音乐是民族思想在艺术上的表现 ,各国音乐家不满足于德国传统风格的音乐 ,致力于反映本民族历史和现实生活的音乐题材 ,具有较强的爱国主义精神和深厚的民族感情。民族主义音乐运动影响了世界乐坛将近一个世纪 ,产生了不计其数有价值的音乐作品。这场音乐运动的早期倡导者和代表人物就是俄国音乐家格林卡。

被誉为“俄罗斯音乐之父”的格林卡出生在一个庄园地主家庭 ,自幼接触到俄罗斯农民生活 ,受到俄罗斯民歌和民间音乐的熏染。他也曾受到过良好的正統古典音乐教育 ,跟彼得堡的外国音乐家学习钢琴、提琴和音乐理论。26 岁时为了学习意大利歌剧艺术 ,格林卡出国旅行 ,在意大利住了三年。此间 ,他潜心研究意大利歌剧和意大利美声唱法。后来还到过维也纳和柏林 ,深入研习欧洲传统音乐。在意大利时 ,格林卡已经能写一些意大利风格的音乐 ,并得到很高的评价。但是他说 :“我实在不想成为意大利人 ,对祖国的怀念逐渐引导我按照俄罗斯方式来写作。”格林卡在他的自传里谈到 ,童年时代听到的民歌 ,成了后来他以绝大部分精力钻研俄罗斯民间音乐的主要原因。民间音乐的丰富文化资源滋养了他 ,使他创作了许多富于俄罗斯风格的民族音乐。19 世纪中期以前的俄国音乐基本上由来自意大利、德国、法国的音乐家来执掌。1836 年 ,格林卡回国后创作的第一部歌剧《伊万·苏萨宁》上演。这部歌剧由于使用的是俄罗斯民间音乐素材 ,习惯于意大利歌剧的宫廷贵族讥讽它是“马车夫的音乐”。但是 ,演出仍然是成





格林卡开创了俄罗斯交响音乐语言

功的。诗人普希金和作家果戈理写诗作为祝贺,歌剧上演的那天被认为是“俄罗斯民族歌剧诞生的日子”。

1837年格林卡开始准备创作歌剧《卢斯兰和柳德米拉》。该剧取材于普希金的长篇叙事诗,普希金同意亲自改编歌剧脚本。不幸的是普希金死于蓄意制造的决斗阴谋,这次合作未能如愿。格林卡的民族主义

音乐主张使他与宫廷音乐官员经常发生尖锐的冲突,再加上敌对的贵族的诽谤与中伤,格林卡感到很孤立。1844年格林卡再次出国,去了法国和西班牙,考察外国的民族音乐创作,收益很大。

1847年格林卡回到俄罗斯,1848年写出了交响幻想曲《卡玛林斯卡亚》,这部作品奠定了俄罗斯交响音乐风格的基础,为后来出现的俄罗斯交响乐做出了风格示范。

交响幻想曲是由管弦乐队演奏,内容和形式上都是很自由的交响作品。格林卡的《卡玛林斯卡亚》的篇幅规模不大,接近于交响乐一个乐章大小,它描写的是俄罗斯民间生活的生动场景。音乐题材由两首流传甚广的俄罗斯民歌组成。这两首民歌一首是婚礼歌曲《从山后,从高高的山后》,另一首是舞蹈歌曲《卡玛林斯卡亚》。对于采用民间音乐,格林卡说:“创作音乐的是人民,而我们作曲家只不过是把它编成曲子而已。”他的浪漫曲《北方的星》里就曾采用过《高高的山后》的音乐主题,在幻想曲《卡玛林斯卡亚》里再次使用这个素材。幻想曲里的两个音乐主题一个是抒情性的,优美迷幻的曲调隐含着俄罗斯人的淡淡的忧伤;另一个欢快活泼,是俄罗斯人性格里开朗乐天的一面。两种不同情绪的音乐主题并置,构成鲜明的对比,又互相融合,在各自的变奏发展中形成一个整体。这些旋律的呈示和交织构成一幅生动的俄罗斯农村婚礼画面:人们把出嫁的新娘装扮好,新娘依依不舍地告别双亲,在众人的陪伴下到新郎家去。人们用歌声为她送行,



接着情绪发生了变化,响起了热烈欢快的舞曲,人们载歌载舞,庆祝这个欢乐的日子。

格林卡在幻想曲《卡玛林斯卡亚》里采用了民歌,但他不是简单地照搬民歌曲调,而是认真钻研,充分掌握民间音乐的音调规律,从中提炼出最精髓、最本质的因素。该曲运用欧洲古典音乐的艺术手法加工,大胆地加以发展和丰富,创作出最具有民族性格的音乐。《卡玛林斯卡亚》不仅在音乐曲调上是民族的,它的变奏手法、复调方式和配器方法也是俄罗斯音乐独有的。这在开创俄罗斯民族交响乐上有非凡意义。

格林卡一生中并没有写过一部传统意义上的交响曲,但他开创了俄罗斯交响乐的道路,所以,人们仍然把他誉为“俄罗斯音乐之父”。柴科夫斯基说:“所有的俄罗斯交响音乐作品都是从《卡玛林斯卡亚》中孕育出来的。”格林卡在俄罗斯音乐史上的地位与普希金在俄罗斯文学史上的地位是相提并论的。俄罗斯19世纪艺术思想主流在文学方面的表现是现实主义,在音乐上则是民族乐派。

民族主义乐派在俄国的格林卡之后有“强力集团”,直到本世纪的有普罗科菲耶夫,在捷克有斯美塔那和德沃夏克,在匈牙利有艾凯尔和巴托克,挪威的格里格和芬兰的西贝柳斯是民族乐派在北欧的代表,英国由于埃尔加的出现而结束了音乐的舶来时代,巴西则有维拉·洛博斯。民族乐派的音乐家们都植根于本民族民间音乐的土壤上,获得了丰硕的成果。在整理本民族音乐资源上也做出了很大贡献。如波兰的奇鲁贝尔库,收集整理了两万多首民歌。民族乐派的音乐家们的音乐活动往往和本国的独立斗争联系在一起,有好几位是本国国歌的作者。

民族乐派的音乐运动影响世界音乐近一个世纪。20世纪30年代以后,这股潮流逐渐退去,取而代之的是新古典主义乐派。各国的音乐家们又在探索新的超越国界和语言的音乐形式,或者说是对人类感情的新的追求。



鲁日·德·利勒：《马赛曲》

在巴黎的凯旋门上，有一座浮雕。上面雕刻的是一位飞翔着的自由女神，手持短剑，引导着战士们为正义和自由进军，这座浮雕被命名为《马赛曲》。浮雕的作者吕德使用浪漫主义手法，在有限的画面内表现出千军万马向自由进军的气势，飞翔飘逸的自由女神充满激情和浪漫主义气息，整座浮雕表现出自由法兰西精神。看到那浪漫激情的画面，人们自然会想到法兰西共和国的象征——《马赛曲》。

与许多共和制国家的国歌诞生的过程一样，《马赛曲》也有它的大背景和小故事。

1789年爆发的法国大革命，废除了全部封建制度，发布了《人权宣言》。人权和自由平等的新制度基本原则一经确立，就意味着封建贵族的王权将被永远废除。法国大革命引起了欧洲邻国封建统治者的不安和敌视，他们企图以武装干涉扼杀法国的资产阶级革命。奥地利和普鲁士联合发表宣言，要求法国恢复国王的权力。法国逃亡贵族在国外招募军队准备复辟，瑞典、俄国、西班牙、萨丁王国都表示支持。1792年4月20日，法国对奥宣战。

在下莱茵地区的斯特拉斯堡，对“战争”的概念比在巴黎要切实得多。这里与敌对的德国仅一水之隔，在莱茵河对岸，普鲁士军队的调动隐约可见。军号声、口令声、炮车的隆隆声随着春风送进斯特拉斯堡人的梦乡。战火一旦燃起，来自对岸的第一批炮弹将落在法兰西的这片土地上。

斯特拉斯堡的街头也是一片“缮甲兵、具卒乘”的战争动员场面，人们枕戈待





旦,战争一触即发。斯特拉斯堡的市长是一位男爵,他虽然身为贵族,思想却很激进,支持自由运动。男爵市长忙着做各种战前准备,组织集会,鼓舞士气,与军官们热烈地谈论建功立业的豪言壮语。市长先生忽然想起,将士们冲锋陷阵的时候应该有一首符合眼下情景的战歌才好,高唱慷慨激昂的战歌扑向敌人阵地,那才够味。他想到当地驻军里有一位军官曾经写过一首自由颂歌,经人谱曲后唱起来还算上口。于是,市长先生找到了陆军上尉鲁日·德·利勒。鲁日上尉接受了市长的邀请,答应试试看。上尉对自己没有什么把握,他虽然既写诗又作曲,但那都是些业余消遣,可以讨女人的欢心。他的诗从未发表过,他甚至写过歌剧,不过他自己也知道不必奢望有哪一天歌剧会上演。但是,他对自己善于灵机一动,写些即兴的小诗这方面的才能是了解的。

鲁日·利勒上尉回到自己的住所,当晚就开始了创作。夜已经深了,连日来的激昂情绪此时仍难以平静。想到一旦战争打响,法兰西的美丽田庄将被外国军队践踏,他很快找到了歌词的起句:“起来,祖国的儿女们,光荣的时刻已经来临!”只是这两句,就把上尉自己感动了,他知道灵感正在降临。他不敢放过这稍纵即逝的感觉,几天来自己听到的、看到的各种爱国热情,对专制制度的愤怒,对平等自由的热爱,一时间汇聚笔端,变成斗志昂扬的诗篇。音乐的韵律也不必苦苦琢磨,士兵行军的步伐、军中的号角、炮车的辘辘声、骑兵的马蹄声早已构成高响入云的战歌,此时似乎有一个来自夜空的声音在向他传授,只须记下这个声音就行了。鲁日上尉从未感到过像今夜这样的激情,从未经历过今夜这样的亢奋,一种神奇的力量聚在他的体内,使他热血沸腾,使他这个庸常之辈奇迹般地爆发出雷霆千钧之力,一夜之间便跻身于不朽者的行列。

天将破晓,歌曲已经完成,鲁日上尉仿佛被榨干了一样睡去。不知何时,鲁日醒来,他拿起夜里完成的初稿,重新看了一遍,又做了几处小的修改,认为可以满意了,就去找请他创作这首歌的市长。市长感到很意外,难道这么快就写完了?市长马上拿着稿子在钢琴上试奏。市长夫人闻声过来,她决定为这首歌写伴奏部分,并把歌曲抄写分发。当天晚上,在斯特拉斯堡市长府邸的客厅里,市长先生亲自演唱了这首《莱茵军战歌》。应邀出席的客人们听后热烈鼓掌,不知他们是真地认为这首歌很有价值,还是仅仅表示应有的礼貌。有一点是肯定的,包括作者



本人在内,没有人知道一首不朽的自由战歌问世了。

鲁日·利勒因市长演唱自己的歌而高兴,他请人抄写歌片,分送给莱茵军的指挥官们,希望军队采用作队列歌曲。斯特拉斯堡市乐队根据市长的意思在广场上演奏了这首曲子,为开赴前线的国民自卫军送行。斯特拉斯堡出版社印行了《莱茵军战歌》,以示爱国热情。事情到这里就告一段落了,这首歌并没有真正激起人们的热情。作者本人因写作这首歌曲而产生的激情也渐渐消退,一切都像没有发生过一样。但是那些印刷的和手抄的歌片却无声地在人们手里流传。

两个月以后,形势发生了变化,普鲁士奥地利联军攻入法国;并且发出威胁,如果法国国王和王室受到侵犯,就要对巴黎进行“军事惩罚并全部毁灭,处死暴徒以惩其罪行”。这个宣言激怒了法国各地的革命力量,各地纷纷招募新兵,组成结盟军开赴巴黎,展开废除王权的共和运动,并准备抗击外国军事干涉。

在远离斯特拉斯堡的法国最南端城市马赛,迅速组织起一支500人的结盟军向巴黎进发。一个叫米勒的医科大学生把他得到的《莱茵军战歌》推荐给马赛军。歌曲的激昂气势振奋了人们,马赛结盟军一路上高唱这首革命歌曲开往巴黎,沿途还散发印刷的歌片。当他们到达巴黎时,以军旗和这首歌为前导,成千上万的人在街头迎接这支部队。他们听到马赛人一遍又一遍地唱着一支令人热血沸腾的战歌,这是他们从来没有听到过的,那歌词唱出了此刻他们要喊出的战斗口号。这首歌,很快就不胫而走,传遍了巴黎的大街小巷,由于是马赛人带来了这首歌人们把它叫做《马赛曲》。

《马赛曲》迅速地传播,在集会上、剧院里、宴会上都要集体合唱;后来,甚至在教堂里唱完赞美诗后,也唱这首歌,再后来竟由它取代了赞美诗。《马赛曲》成了全民之歌、共和之歌。法兰西共和国的军事部长看到它具有振奋人心、激励斗志的作用,下令印刷10万份,分发到军中所有的连队。在前线,士兵们在向敌人发起冲锋时必是齐声高唱《马赛曲》,在这首军歌的作用下,队伍像咆哮的海浪扑向敌阵,势不可挡,敌方的将领发现这首歌带有一种可怕的力量。

这时,《马赛曲》的作者鲁日·利勒却发生了戏剧性的变化,他并没有因为创作了这首歌而获得巨大的荣誉,在全法国竟没有什么人知道是这个小小的工兵上尉创作的这首歌。鲁日·利勒本人也并不为此而烦恼,他甚至不想站出来“认




领”这首歌。因为此时他已经退出了革命。当人们高唱他写下的这首革命圣歌，攻打王宫推翻国王的时候，鲁日·利勒拒绝效忠共和国，从军队里辞职了。鲁日对国民公会里雅各宾派实行的恐怖政策非常反感，他认为罗伯斯庇尔派不啻为新的暴君和独裁者。鲁日的旧友，当初对《马赛曲》的诞生产生过重要作用的斯特拉斯堡市长和莱茵军的吕克内将军都被送上了断头台。鲁日对此公开表示不满，于是，他也被逮捕入狱。更富于戏剧性的是鲁日·利勒这位革命圣歌的作者竟被指控犯有反革命罪和叛国罪，这样的罪名应当被斩首。幸亏，这时发生了热月政变，罗伯斯庇尔派被推翻，鲁日才被释放。

鲁日·利勒出狱后，没有去寻找他应得的荣誉，他也不想因为这首歌捞到什么好处。他的军阶职务都已失去，退休金也被取消，他的歌曲、歌剧、诗都不能出版，他穷困潦倒，甚至干过不光彩的勾当被警察追踪。为了躲债，他隐居在偏僻的地方，像老鼠一样啃噬自己的余生。他变得乖戾而不通情理，当政的拿破仑想要给他一些帮助，他却给拿破仑写了一封措辞激烈的信，说自己为在全民投票时投了他的反对票而自豪。他与世隔绝，自我幽闭，好像躲在坟墓里窃听着《马赛曲》的命运，像局外人一样。

拿破仑在1804年称帝之前曾下令禁止唱《马赛曲》；1815年路易十八复辟，再次禁唱；1830年爆发七月革命，在巴黎战斗的街垒上《马赛曲》重新响起；1879年，法国政府重新批准唱《马赛曲》。

《马赛曲》的影响是世界性的，从19世纪到20世纪，在许多国家的民主革命运动中，革命者都高唱《马赛曲》。许多共和制国家的国歌里都有《马赛曲》的影子：德国浪漫派音乐家舒曼的《维也纳狂欢节》里采用了《马赛曲》的旋律，英国作曲家埃尔加的《音乐创作者》采用了此曲，俄国作曲家柴科夫斯基的《1812序曲》里更是巧妙地运用了此曲。

《马赛曲》的作者鲁日·利勒于1836年去世，死的时候已经没有人知道他的名字，作为一夜之间的天才，命运又把他抛回渺小者的沙堆里。第一次世界大战以后，他的遗骨被安葬在荣誉军人教堂，与拿破仑的遗体同在一处。鲁日·利勒生前遍尝人间寂寞，死后也算享尽光辉荣耀了。



柏辽兹 :C 大调《幻想交响曲》

法国 19 世纪浪漫主义音乐家柏辽兹被认为是标题交响音乐的奠基人。由于他的作品所具有的浪漫主义色彩 ,他被誉为法国浪漫主义艺术三杰之一。另两位是诗人雨果和画家德拉克洛瓦。法国浪漫主义运动的精华集中在他们三人身上 ,这三位艺术家有种种相似之处。他们都具有充满时代精神的激情 ,也有艺术家特有的种种空幻的奇想和孤寂的情绪。

音乐的标题是柏辽兹作品的主要特征。他用交响形式描写自己的经历和内心世界 ,用形象化的音乐刻画人物的心理变化 ,强调器乐具体深刻的表现力。他把音乐与文学紧密地结合起来 ,用音乐的形象表达诗与文学的构思。由于 ,结合文学艺术的因素 ,所以 ,音乐具有情节性并且戏剧化。柏辽兹的交响作品几乎都有文学背景 ,广泛地运用莎士比亚、拜伦和歌德的作品。

柏辽兹性格奇特 ,行为怪诞而莽撞 ,他的生活充满浪漫的激情。他曾这样描述自己 :“我像一块被人蹂躏得不成样子的田野、一座荒废的楼阁 ,四处残存着冰冷的遗迹 ,我只能在屋外沐浴着温暖的阳光。如果我像维苏威火山一般爆发出惊人的、疯狂的雷鸣 ,人们可以想像到我的心灵深处 ,沉积着无数可能爆炸的因素。深夜 ,我漫步在维苏威火山脚下 ,当我靠近它时 ,它喷射出旋风般的火舌 ,横断的岩石飞向天空 ,仿佛我触犯了神明而将被化为灰烬……”性格的浪漫形成柏辽兹音乐的浪漫。他的许多音乐都是从他的浪漫生活与奇特的幻想里产生的 ,他的《幻想交响曲》就是最典型的例子。

1827年到1828年 ,英国的莎士比亚剧团到巴黎上演莎士比亚名剧《哈姆雷



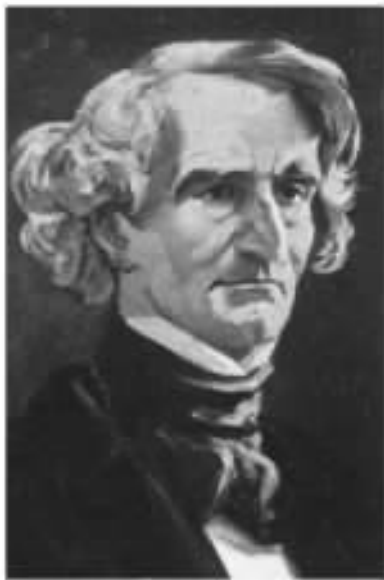


特》和《罗密欧与朱丽叶》。柏辽兹看了演出,为莎士比亚的戏剧激动不已,他在自传里说:“莎士比亚突然向我袭来,他把我彻底击碎了。他那闪光的艺术伴随着崇高的决裂,在我面前展示出艺术的天国;他照亮了我眼前深邃的视野,使我看到了真的伟大、真的优美、真的戏剧性真理。”

其实,真正击中柏辽兹的还不是莎士比亚,而是剧中女主角的扮演者哈里埃特·斯密森。斯密森比24岁的柏辽兹年长3岁,不仅演技精湛,容貌也端庄秀丽,柏辽兹只看上一眼就像被雷电击中了。他如醉如梦,如痴如狂,演出结束以后,他剩下的唯一清醒的意识就是知道自己必须站起来从剧场走出去。

斯密森的演技和风采引起柏辽兹狂热的崇拜,脑子里充满了幻想。他彻夜不眠,漫无目的地四处游逛,疲惫不堪时就露宿在田野,陷入死一般的昏睡。他给斯密森写了一封火焰般的情书,但是,一位事业上如日中天的名伶,对这样的求爱者见过不知多少,她根本就不予理睬。陷入癫狂状态的柏辽兹不能自拔,千方百计寻找机会见到斯密森。他搬到斯密森住处对面的旅馆,整天向着斯密森的窗口张望。晚上则到剧场里,火焰般的眼睛热烈地追逐着斯密森在舞台上的每个动作。他忘情忘境,在剧场里喧哗,被剧场当作可疑分子监视。柏辽兹的满腔热情毫无希望,斯密森从未瞥过他一眼,一切都只能成为泡影,柏辽兹企图自杀。他说:“周围的一切都会引起我的痛苦,是无情铸成了我悲惨的命运。”他服吗啡自杀,但是,由于药量不够,他昏迷一段时间又醒过来了。在昏迷状态中,脑海里涌起许多音乐旋律,这些后来就成了他的《幻想交响曲》里的主旋律。

柏辽兹1829年开始写《幻想交响曲》,直到1831年才最后修改完成,他给作品加了一个副题:“一个艺术家的生活片段”。交响曲分为五个乐章,每个乐章都有标题和具体说明,这就使作品的自叙性质更加清楚。他还不厌其烦地在总谱





《幻想交响曲》的音响惊世骇俗

扉页上加了一段文字当作破题，他这样写道：“一个青年音乐家有着病态的敏感和热情的想像，由于失恋而服用鸦片自杀。但麻醉剂量不足，未能致死，而是昏昏入睡了，在睡梦中出现了最奇异的幻想。当时他感到感情和回忆在病态的脑海中变成了音乐的形象和乐思。他所爱的女性本身也变成了一支旋律，如同一个‘固定乐思’一样，到处都可看到听到。”

《幻想交响曲》的音乐气氛

与作者奇特怪诞的行为和精神世界是一致的。在第四乐章“断头台进行曲”里，音乐紧张可怖，时而阴森粗野，时而辉煌庄严，构成不祥的怪诞色彩。第五乐章“妖魔夜宴之梦”，更是群魔乱舞，乐队发出种种粗劣、刺耳、不和谐的强烈音响。整个乐队发出狂叫，交织成奇谲怪异的画面，大号奏出安魂弥撒曲中的《愤怒的日子》，最后全曲以狂风暴雨般的猛烈结束。

柏辽兹写《幻想交响曲》的时间比法国浪漫主义诗人波德莱尔的《恶之花》略早，二者所表现的精神上的病态是相一致的，都揭示出法国19世纪在社会黑暗的挤压下人的扭曲的精神世界。

1830年12月，《幻想交响曲》在巴黎首演大获成功，第四乐章“断头台进行曲”还返场重演。1833年斯密森再次随剧团来巴黎，柏辽兹邀请她出席自己的作品音乐会，音乐会演奏了《幻想交响曲》。斯密森看了节目单上详尽的文字说明，知道了这位青年作曲家对她狂热的爱恋，她从音乐里听出了柏辽兹感情的深挚，这次她接受了柏辽兹的爱。但是，这时的斯密森已不是六年前那个光彩照人、仪态万方的当红明星。她已经33岁，艺衰色退，声望大不如从前，而且，还糟糕地在下马车时跌伤了腿，无法重返舞台。柏辽兹对她的爱没有减退，两人很快结婚。





但是,婚后生活并不顺利。斯密森也许对生活的急剧变化心理准备不足,从舞台明星成为一个法国穷音乐家的妻子,这个落差太大,她性格的另外一面开始暴露,她变得暴躁易怒,而且酗酒。经济上又拮据,虽然有了一个男孩,他们在结婚10年后还是分居了。

柏辽兹虽是一位才华横溢的作曲家,但是那时候音乐是个不赚钱的玩意儿,他只好占用许多时间去写音乐评论,这给他带来很大的精神痛苦。他在给儿子的信中说:“我病得厉害,以致于笔每次都从我的疲倦的手中脱落,就是这样,我还是要勉强写下去,为了那倒霉的100法郎。”

柏辽兹的音乐评论活动持续了30年之久,虽然,他在欧洲音乐批评发展中起了很大作用,但是,这些有时是艰涩的写作活动消磨了柏辽兹过多的精力,使他不能随心所欲地从事音乐创作。在柏辽兹的《回忆录》里有一段令人叹息的文字,叙述他怎样在钱的压榨下不得不放弃一部交响乐的写作。

“两年前,那时候正是我的妻子的健康情况还有好转的希望而需要更多的开销的时候,有一天夜里我做梦,仿佛是在写一首交响曲。第二天早晨醒来之后,差不多整个第一乐章我都记得,到今天我只记得是四分之二拍、a小调了。我走到桌子前面,要把它写下来,可是突然在脑子里浮起了下面的想法:假使我写了这一乐章,我就会忍不住要对写其他各章的诱惑让步。我的头脑又是那么富于热情地幻想,所以必然会把交响曲的篇幅写得很长。为了写这个作品,我需要花费三个月的时间,不能或几乎不能写短文了,我的收入将相应地减少。以后,交响曲写成以后,我忍不住要把它抄写一下,于是,我让人抄分谱,这会使我欠上1000或1200法郎的债。分谱一旦抄好,我又忍不住要听听它的演出,我开了音乐会,收入还不足补偿我的支出的半数。现在这是无法避免的,我将受到我无力负担的损失,我的病人将失掉她所必需的一切,不论我个人的费用和我将去学习航海的儿子的费用,都将无法维持。想到这些,我如冷水浇背,我抛下笔,算了吧,明天我就把交响曲给忘掉。第二天夜里,交响曲仍然固执地在我脑子里滋生,我清楚地听见A大调的快板乐章,此外,又好像是我已经把它写了下来。我在浑身紧张中醒来,我唱了唱那个主题,它的性格和它的形式,我都非常喜欢。我忍不住了,可是昨天的想法这次又拖住了我,我尽力不向诱惑的力量让步,我浑身发抖,努力想把它忘掉,

最后我睡着了。第二天早晨 ,我睡醒时 ,一切关于交响曲的记忆都消逝了 ,真的 ,永远消逝了。”

柏辽兹一生中的重要作品都是在 45 岁以前写出的 ,中年以后便少有作品问世了。

柏辽兹是一位杰出的音乐家。他富于激情 ,幻想奇特 ,浪漫狂放 ,他的音乐具有划时代意义。柏辽兹生前没有得到社会的承认 ,在他死后对他作品的争论也持续了一百多年 ,直到现在才完全确立他在音乐史上的地位。柏辽兹的创作原则是“艺术家应该在艺术规则以外去寻找美的东西”。罗曼·罗兰评价柏辽兹时说：“天才爆发时 ,它的火焰转瞬间照亮了整个天空而在夜间渐渐熄灭。”这句话形象地概括了柏辽兹的一生。



车尔尼 :钢琴练习曲

奥地利钢琴家、作曲家卡尔·车尔尼的名字在学过一点钢琴的孩子中并不陌生,几乎所有的钢琴学生都弹过他的练习曲。天资聪颖、学琴顺利的孩子从这些练习曲里备受这位 150 年前的钢琴教师的恩泽。对音乐毫无兴趣,只因父母之命勉强学钢琴的孩子听见车尔尼的名字就要头痛,这意味着马上就要坐在钢琴前无休无止、枯燥无味又进展不大地痛苦练习了。兴趣是人最好的老师,无论音乐、语言、数学、物理,还是任何其他科目,产生不了兴趣就会停滞不前,徒劳无获。所以,强迫自己的孩子学音乐的父母应该立即罢手,让孩子从挫折的阴影里走出来。车尔尼当初如果知道他那些练习曲对后世会有如此大的影响,他也许会在谱子上注明“为有志于音乐者而作”。车尔尼自己当年也是因为兴趣的引导,15 岁就开始了钢琴教师的生涯。

有些钢琴学生在兢兢业业地弹奏车尔尼练习曲时,会心生一种疑虑:既然车尔尼的练习曲可以把人送上钢琴之路,那么车尔尼自己为什么没有成为名演奏家或是大作曲家呢?这个问题就好像是说铁拐李葫芦里的仙药言称能治百病,怎么就是治不好他自己的腿呢?这个诘难是不对的。车尔尼 9 岁时在维也纳登台演出,已经引起评论界的注意,十几岁就小有名气;在作曲方面,他也是个快手,一生中作品编号有 800 多个,1000 余首,他的几百首钢琴练习曲本身就堪称是音乐经典。

那么车尔尼为什么没有成为演奏大师呢?这完全是由于他自己对生活道路的选择决定的,并不是在竞争中败下阵来。

车尔尼出生在一个音乐家庭里,父亲是位很好的钢琴教师,能吹双簧管,少年





时期在教堂里唱女高音声部。车尔尼3岁起学钢琴,学业颇精。9岁时经人介绍给贝多芬,车尔尼演奏了贝多芬的《悲怆奏鸣曲》,引起贝多芬的兴趣,收他为学生。在贝多芬那里,车尔尼学到了不少东西,不仅在演奏技巧上,在教学方法上,有心的车尔尼也暗记在心,这使他日后的教师生涯获益匪浅。贝多芬对车尔尼的演奏艺术很满意,也有心提携这位年轻的演奏家。1812年贝多芬的《降E大调第五钢琴协奏曲“皇帝”》在维也纳的首演就由车尔尼担任独奏。但是乐坛泰斗的培养、器重、提携并没有激起车尔尼的激情,他似乎对当演奏家的前景兴趣不大,从15岁起就操起了他毕其一生的钢琴教师生涯。20岁刚过,车尔尼停止了演出活动。1818年,贝多芬亲自邀请车尔尼演奏自己的《第五钢琴协奏曲》,这件被别人视为荣幸的事竟被车尔尼谢绝了!



车尔尼性格沉静,孜孜好学,善于自省。他经过慎重的自我审视,认为自己的性格特点不适合当演奏家,且又身体虚弱,吃不消长期旅行演出,所以,更适合当一个钢琴教师。他开始收学生的时候,自己也还没有成年,经过短短的几年,他已经颇有名气。作为一名优秀的钢琴教师,他一生中培养出许多音乐人才,声名远扬,匈牙利钢琴大师李斯特就是他的学生。李斯特10岁时投考巴黎音乐学院,当时的院长凯鲁比尼因其年龄不够而拒绝了他,于是,到维也纳投到车尔尼门下,成了车尔尼的入室弟子。车尔尼独具慧眼,看出这个孩子是可选之材,对他严格训练,日后果然成了名垂史册的大师。

钢琴教师这个职业不会有太乐观的收入,要想维持生活必须不停顿地工作。从1816年到1836年的20年里,车尔尼每天从早到晚奔走于维也纳给学生上课。晚上回到家里,他开始作曲,他终生孜孜不倦,留下千余首作品。在这些作品里各种钢琴曲占主要数量,另外还有交响曲、协奏曲、序曲、弥撒曲和室内乐。使车尔

尼名扬四海的是他那些用于教学的钢琴作品,这些练习曲从简易的初步练习直到供演奏家用的高级演奏教程,各种高低不同的程度都可找到适用的教材。车尔尼的钢琴练习曲作品多达近百个,每个作品里曲子数量多少不等,通常是几十首,最多的达一百首,中国学生熟悉的有599、849、299等等。

车尔尼对钢琴音乐还做过许多实验性探索,他把歌剧、清唱剧、交响曲、序曲、室内乐改编成钢琴曲,有四手联弹的,也有两架钢琴八手联弹的。他甚至还把罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲改编成八架钢琴16人同时演奏的曲子,这样大规模的联奏现在已经见不到了,只能凭着谱子去想像演出时的洋洋大观。

关于练习与练习曲,车尔尼曾说过:“唯有孜孜不倦地不断练习,才是通向成为创造者和建筑家之路,这些创造者和建筑家能够创造出一切伟大而真善美的事物。”演奏钢琴需要复杂而精细的技巧,车尔尼的练习曲正是帮助学生度过技巧训练难关的良师益友。只有通过这条隘道,才能达到艺术表现随心所欲的境界,这是进入音乐胜境的不二法门。



莫扎特：《A 大调单簧管协奏曲》

莫扎特的一生虽然短促，但是，各种音乐体裁和形式他都留下了影响深远的经典之作。对各种乐器特性和表现力。他也都做过深入探索和实践。以协奏曲为例，一般的音乐家都喜欢在钢琴和小提琴上着力，因为这两种乐器音色丰富，演奏技巧完备，具有较强的表现力，所以，钢琴和小提琴的协奏曲数量最多。而其他乐器，尤其是管乐器，由于，它们个性特点过于突出，音色虽美，却有失单调。作曲家喜欢在管弦作品中增加色彩或填充声部，为管乐器写的协奏曲数量不多。莫扎特以他对各种乐器特色的敏感性和对新的独奏乐器的特性实验，曾经为几乎每种管乐器都写过协奏曲，而且，这些协奏曲后来都成了各种乐器的典范之作。《A 大调单簧管协奏曲》就是这样一部作品。

在木管乐器中，单簧管要比长笛、双簧管和大管定型成熟得晚。在莫扎特的时代，其他几种木管乐器都在大型交响乐队里取得了固定的位置，担当各自的声部，唯独单簧管还没完全定型，音域也相对要窄，但是单簧管独特的音色引起了莫扎特的兴趣。1778 年，他巡回演出到慕尼黑，慕尼黑乐团里的单簧管引起了他的极大的兴趣，单簧管圆润甜美的音色令他着迷。他赞叹道：“如果我们也有单簧管该有多好！你想像不出一个交响乐团里有了长笛、双簧管，再有了单簧管，效果是多么气派！”从那以后，莫扎特对单簧管的兴趣大增。当年，就在第 31 号《巴黎交响曲》中写进了单簧管声部。在后来的第 39 和第 40 交响曲里都用了单簧管。

1781 年，莫扎特定居维也纳以后，结识了许多音乐界的朋友。其中，就有当时最优秀的单簧管演奏家施塔德勒兄弟——安东·施塔德勒和约瑟夫·施塔德





勒。施塔德勒兄弟作为单簧管演奏家早在 1770 年起就在维也纳显露头角了。但是,由于这种乐器当时只当作特色乐器出现,在乐队里没有固定的席位,又没有人 为它写独奏曲子,所以,演出需要单簧管时,便临时召来参加演出,演完即去。演出收入很少,生活经常发生困难。安东·施塔德勒生活上穷困潦倒,却是个思想上艺术上很有追求的人。他具有启蒙主义思想,并且加入了有启蒙思想倾向的秘密社团共济会。同样具有进步思想的莫扎



古代装饰画中的单簧管原型



现代 17 键管型

特也加入了共济会,这样他不仅与施塔德勒是朋友,又成了共济会里的兄弟。两人友情甚笃。莫扎特经常倾听安东·施塔德勒吹奏单簧管,从这里加深了对这种乐器的特性和演奏技法的了解。为了帮助施塔德勒,莫扎特为他写了一些单簧管与其他乐器的重奏曲,两个人 1784 年在音乐会上共同演出。这一切都使施塔德勒受益不浅。莫扎特有一首著名的《A 大调单簧管五重奏》就是专为安东·施塔德勒而作。歌剧《狄托的仁慈》中有两段抒情曲,也是应施塔德勒之托安排的。

安东·施塔德勒是个非常有趣的家伙,他演奏单簧管的技艺非常高超。那时的单簧管尚未发展完善,音域并不宽阔,键子也没有几个,要想跟上其他乐器演奏较为复杂的曲子,全要靠演奏者自己的技巧控制。施塔德勒利用自己日积月累练就的超吹技术和灵活的指



法,把莫扎特的曲子演奏得滴水不漏。莫扎特在这一点上十分佩服他。但是,这位仁兄长期过惯了穷困潦倒的日子,生活上有些不拘小节,有时窘迫急了,也难免做一些鸡鸣狗盗的事情。境况比他好不了多少的莫扎特手头紧了就拿些值钱东西去典当,当票往往随处乱丢。施塔德勒经常光顾莫扎特家,他有时就会乘其不备拣上一两张不太值钱的当票拿去变卖,以换取几天暂时的温饱。莫扎特知道了并不责备他,仍然留他在家吃饭,有了钱还接济他。那时候的艺术家生活就是这样可怜。

莫扎特与施塔德勒的友谊从来没有中断,直到莫扎特生命的最终阶段,他还为施塔德勒写下了《A大调单簧管协奏曲》。这是他一生中写的最后一首协奏曲,在这之后三个月,莫扎特就辞别人世。



现代单簧管演奏者

《A大调单簧管协奏曲》是莫扎特生命中最后几部作品之一,他遗世独立的音乐才华也在这部作品里令人赞叹不已。虽然这时的他,因为病痛、劳累、贫穷和五个子女先后去世的痛苦而备受折磨,但是,在他的作品里却一丝痛苦的痕迹都没有。他的音乐还是那么高贵而不张扬、华美而不柔媚。他给人留下的永远是开朗明快、生机勃勃的律动。

《A大调单簧管协奏曲》把单簧管的技巧和华丽丰富的音色发挥得淋漓尽致,而音乐上又自然得体。由于这首协奏曲的问世,单簧管终于在乐团里确立了自己的位置。莫扎特逝世以后,音乐家们纷纷效法他,把单簧管写进自己的歌剧和交响作品中,并写出更多的单簧管作品。在此之后,由于音乐上对单簧管的要求越来越高,随之引起对这种乐器的改进。乐器制造者为了满足演奏者提出的指法上的要求,不断给乐器打上新的孔,加上新的键,并研究改进键子的排列方式,以适应各种调性的演奏。单簧管的键子被增加到13个,后来是15个,

最后定型在 17 键上。而今天的演奏者手中的乐器又有了 18 键、19 键甚至是 25 键。它的音域宽广 ,达到三个半八度 ,各个音区的音色从沉郁到醇厚圆润、华丽嘹亮 ,可谓异常丰富 ,人们称它是“木管乐器之王”。

《A 大调单簧管协奏曲》现在是音乐学院里单簧管学科的必修曲目 ,是演奏家的音乐会曲目 ,也是国际比赛的固定曲目。莫扎特对单簧管的恩泽是无尽的。



帕格尼尼 :D 大调《第一小提琴协奏曲》

一位西方著名音乐评论家说,如果把帕格尼尼的第一小提琴协奏曲仅仅称作 D 大调协奏曲的话,那就是对这部作品的大不敬了。这不是一首协奏曲,而是一匹喷火的战马,帕格尼尼骑着它驰骋于欧洲大陆,所向披靡。

从 1828 年到 1834 年,帕格尼尼先后在奥地利、捷克、波兰、德国、法国、英国演出,每到一地,就会在当地掀起一阵“帕格尼尼热”。“小提琴魔鬼”是人们议论的中心。商贩们也趁机发财,出售印有帕格尼尼肖像的手帕和领带,还有帕格尼尼牌的糖果、点心,甚至牛排。当今“追星族”的摩登风景,早在那个时候就上演过了。

帕格尼尼在欧洲各国巡回演出之前,名声已经远扬各国了。他的 24 首小提琴随想曲完成于 1805 年,在那之后乐谱传出国外。外国同行们认为这些曲子艰深复杂无法演奏。尽管如此,随想曲里并没有包含帕格尼尼独创的小提琴技术最复杂的部分,那里没有人工泛音,左手拨弦技巧也只在第 24 首里出现。他的《第一小提琴协奏曲》里复杂的演奏技巧一经展示,立即引起了轰动。那里人工泛音的神奇音色是人们闻所未闻,连珠炮似的左手拨弦更是令人震惊。这些技法完全超乎人们的想像,无法理解帕格尼尼怎么能完成这么高难度的演奏。这一切,不仅当时的音乐界望尘莫及,就是后世音乐家,直到当代的小提琴家都认为难以望其项背。20 世纪的一位演奏大师,奥地利的克莱斯勒,有一次在家里向朋友们宣布,他已经探明帕格尼尼双人工泛音的秘密,并能掌握了。他背转身去在小提琴上奏出帕格尼尼《第一小提琴协奏曲》中的人工泛音双音段落,当他转过身时,人





们发现他只在琴弦上奏出双泛音中的一个声部,另一个声部却是用口哨吹出来的!原来克莱斯勒和前辈大师开了个玩笑。这个小故事可以证明帕格尼尼的技巧是何等的艰深。了解小提琴技法的朋友知道,所谓人工泛音就是使琴弦分段振动,需要在一条弦上按照一定的音程关系用两个手指同时按两个音高,一实一虚,加上快速走弓的配合,就可获得高八度的泛音,音色有点像吹口哨。拉人工泛音要求有精确的音准,否则将拉不出声或是拉出狼音。在小提琴上奏出个别单音的人工泛音并不难,只要耐心地慢慢把音找准就是了。但奏出一个曲调则很难,因为前后两指之间的关系是在不断变化的。帕格尼尼的人工泛音是在两条弦上运用四个手指奏出两个声部的旋律,

其难度便可想而知了。因此,也难怪当时有人相信帕格尼尼演奏时有神魔相助。

然而,帕格尼尼并不是一个在琴弦上变戏法的杂耍师,单凭炫弄技巧,也不能征服听众,令人如醉如痴的还是他的音乐。1828年3月在维也纳的首场演出之后,当时尚在人世的舒伯特听了他的《第一小提琴协奏曲》之后说:“在帕格尼尼的琴声里我听到了天使的声音。”与帕格尼尼同时代的欧洲文学家几乎都听过他的演奏,而且,不惜笔墨地描写他。如大仲马、巴尔扎克、司汤达、儒勒·凡尔纳等等,都在自己的小说里提到过他。歌德说“他在琴弦上展现出火一样的灵魂”。海涅更是用了大段的文字详尽地描写他在舞台上的形象。海涅笔下的帕格尼尼神秘、苍白、神经质、全身黑色,有如一具僵尸,但是,当他一开始演奏,一切给人不快的印象就烟消云散了。

帕格尼尼给人以神秘感还有另一层原因:他很少与音乐同行探讨专业性问



尼科洛·帕格尼尼(1782—1840)

从大量文字记载来看,
这幅肖像在很大程度上美化了他。



题,不收学生,没有人看见过他练琴。他仔细地看管自己的乐谱,不允许出版这些作品。他只用那把出神入化的小提琴四处去打天下,尽量多地赚取钱财。这一切都使他的名声受损,但他又不是个守财奴,对陷入困境的音乐同行会慷慨解囊,他曾赞助过柏辽兹两万法郎,这在当时是很大一笔钱。

马不停蹄地巡回演出,几乎榨干了帕格尼尼的生命。他曾经在9个月时间里演出132场,平均两天一场。可以说在他身后留下的大笔钱财里浸透着他的血汗。人们无法想像他的大批作品是在什么情况下完成的,由于,这些作品中的大部分创作于旅途中,所以,音乐史专家至今无法考订它们确切的写作年代。现在出版的帕格尼尼小提琴协奏曲“全集”共收入6部协奏曲,其中第6首是1973年才被发现的。虽被编为第6号,但经研究认定,它应该是帕格尼尼创作的第一部协奏曲,现在的《第一小提琴协奏曲》实为第2部。根据对帕格尼尼演出情况和书信文件记载,帕格尼尼的小提琴协奏曲应该不少于10部。但是,除了今天出版的6首以外,其他的都已经散逸了。

帕格尼尼所处的时代,启蒙运动对欧洲产生了深远的影响。法国爆发了大革命,随后法兰西共和军横扫欧洲各国封建政权,雄踞900年的神圣罗马帝国土崩瓦解。自由主义、浪漫主义和英雄主义熏陶下的帕格尼尼性格自由奔放,他的《第一小提琴协奏曲》充满了浪漫主义精神,气势磅礴,炽热的感情力量和创造性的幻想力交织在一起,形成一种要冲决某种东西的力量。而这种战斗性的号召力又与抒情性的柔板乐章形成鲜明的对比。当时的一位著名音乐评论家被帕格尼尼火热的情感所感动,他说:“协奏曲的柔板乐章是多么简练,就是学生演奏也不会有困难。这是一首淳朴忧郁的歌,我从未听到过如此催人泪下的音乐,仿佛这位受难人的那颗破碎的心在胸中翻腾,向我们倾吐他的痛苦。我从来不知道在音乐中有这样的音调。他诉说、他哭泣、他吟唱。与这柔板乐章比起来,所有的辉煌技巧也微不足道。”《第一小提琴协奏曲》在伦敦演出时整个音乐厅里的人如醉如痴,一根蜡烛倒下来点燃了乐谱都没人察觉,幸好一位观众醒了过来,扑灭了火焰,才没有酿成大祸。

帕格尼尼后半生的大部分时间都在演出生活中度过,这使他的健康损伤很大。1840年5月他在法国的尼斯去世,弥留之际还拿起小提琴做即兴演奏,死后教会的人说他追随魔鬼去了。

维瓦尔第 :小提琴协奏曲套曲《四季》

维瓦尔第的小提琴协奏曲《四季》在欧洲是家喻户晓的音乐经典 ,在我国近年来也被人们所熟悉。据统计 ,《四季》有 95 种版本的唱片行世 ,其中的一个版本 ,EMI 唱片公司出版。尼格尔·肯尼迪演奏的唱片 ,发行量达 100 万张以上 ,足见《四季》在音乐世界的影响力之大。

《四季》的作者安东尼奥·维瓦尔第 ,1678 年出生于意大利的历史名城威尼斯。威尼斯是位于亚德里亚海滨的水上明珠 ,它由 118 个大小岛屿和半岛形成 ,城内有 180 条运河 ,成为世界著名的旅游景观。威尼斯城的建筑堪称西方古典建筑博物馆。意大利、拜占庭、哥特、阿拉伯和巴洛克风格的建筑可以令人联想到这里曾经在长达 300 年的时间里是欧洲的商业中心。莎士比亚笔下的《威尼斯商人》就是以这里为场景。威尼斯的圣马可广场世界闻名 ,广场东侧的圣马可教堂富丽堂皇 ,建成于公元 11 世纪。维瓦尔第的父亲就在这所教堂的乐队里拉小提琴。维瓦尔第从小跟父亲学习小提琴 ,15 岁时即顶替父亲参加乐队 ,但同时要接受神学教育 ,后来他接受神职 ,成了一名神父。

生长在文化名城的维瓦尔第 ,可以从他的家乡接受各种文化熏陶 :威尼斯城里的各种历史艺术名胜包括博物馆、艺术宫、剧院、宫殿、教堂鳞次栉比。文艺复兴时期的威尼斯画派在整个西欧艺术史上享有盛誉。乔尔乔涅的名画《入睡的维纳斯》和《田园合奏》是世界艺术珍宝 ,提香的《天上的爱和地上的爱》、《乌尔宾诺的维纳斯》被认为是难以超越的艺术典范。在艺术的标新立异上 ,维瓦尔第并不逊于威尼斯画派的油画大师们 ,他开创了弦乐艺术史上的威尼斯学派。有趣的



是,威尼斯画派与之抗衡的是佛罗伦萨和罗马,而小提琴艺术上与威尼斯学派比肩的是罗马学派。

威尼斯城的商业气氛使这里的民风喜爱热闹,有传统的“威尼斯狂欢节”。威尼斯学派的艺术家用民间艺术影响,他们的音乐中世俗化内容更多一些。维瓦尔第身为神职人员,却并不躬奉上帝。他热衷于小提琴艺术,把全部时间用来研究音乐。他连一次弥撒都没做过,他推托自己有气喘病,不适宜主持弥撒。于是,被解除祭司职务,到皮耶塔音乐学院任教。这其实是一所女子慈爱院,专门收留孤女。皮耶塔的女孩子们组成的管弦乐队水平很高,维瓦尔第的音乐创作大多数由她们演奏,这使维瓦尔第的创作源源不断地涌出。



维瓦尔第的创作既高速又高产,他自称作曲速度比人抄谱还快。有人说他是自吹自擂,其实并不一定,因为有确实记录他受人之约,在3天内写出过10部协奏曲。而且,这样的创作速度也并非天外奇谭,亨德尔、巴赫、海顿、莫扎特这些丰产作曲家都必须达到这个速度,才能完成他们毕生的作品。有人统计过莫扎特手稿的总数,得出的结论是,这些乐谱雇人抄写,每天抄8小时,也要用去莫扎特一生的时间。





维瓦尔第留下的作品经证实有 650 部,包括 554 首器乐曲、40 多部歌剧(维瓦尔第自称是 94 部),还有 50 余首宗教音乐。在他的器乐曲中协奏曲占有 454 部,其中,弦乐协奏曲是 330 部。协奏曲这种器乐曲形式是在维瓦尔第手里成熟并定型的。在维瓦尔第以前的协奏曲是由一个或一组独奏乐器与管弦乐队协同演奏,称作大协奏曲。巴洛克时期的协奏曲是由一个独奏者与乐队合作,这样的演奏形式自维瓦尔第开始并从此定型。独奏协奏曲大大加强了独奏乐器的表现力,独奏者在乐队中的作用愈发显著,独奏乐器自身独特的技巧得以展现,使音乐更丰富华丽。维瓦尔第的协奏曲固定在三个乐章,第一乐章是气势恢弘的快板,第二乐章是歌唱性的慢乐章,第三乐章结束在光辉灿烂的快板上。这种快—慢—快的结构方式从此成为协奏曲的“定式”。

维瓦尔第在音乐史上另一开拓性创举是为管弦作品加标题,他开了标题音乐的先河。他的许多协奏曲都冠以标题,如《欢乐》、《焦急》、《猜疑》、《夜》、《海上风暴》等。在这些标题音乐中,小提琴协奏曲《四季》是最早的一部。

《四季》由四部小提琴协奏曲组成,每部协奏曲分别标为“春”、“夏”、“秋”、“冬”。四部协奏曲共十二个乐章,每个乐章又附有一首十四行诗,分别对四时景色做抒情性描写。这些诗据说都是维瓦尔第自己写的,音乐则按照诗歌的意境构思发展,欣赏者很容易根据题头诗理解音乐所表达的内容。

与典雅、崇高、严肃的罗马学派不同,维瓦尔第的《四季》以大自然为对象,以田园生活为场景,音乐自始至终贯穿着充沛的活力,传达着人对大自然的欢悦和感激之情。四部协奏曲形象化地描写四季不同的景色,他还把诗分行分段,加在各音乐段落上,似乎在着力说明音乐形象性。其实,即使没有这些文字的说明,音乐传达的内容也是很清晰的。

《春》的第一乐章是回旋曲形式。春天主题是人们非常熟悉的,开朗活泼,涌动着春的活力,仿佛是生命的种子即将破土而出的萌动之情。回旋曲中有四个插入部,四个插段戏剧性地描写春天里的鸟鸣、微风清泉、流水淙淙,乌云骤来、雷光闪电和转瞬即逝的雷雨过后的鸟语花香。音乐最后又回到春天主题作为乐章的结束。在四个插段里,独奏小提琴展示出丰富的表现力。这种戏剧性地对大自然的模仿正是小提琴的威尼斯学派区别于罗马学派逻辑严谨、意象崇高的不同之

处。

第二乐章是慢板,描写静谧悠闲的田园风光。小提琴声部用很弱的音量描绘春风微拂,树梢轻摇,中提琴模仿牧羊犬的叫声在幽谷中回荡。在这个音乐画面上,独奏小提琴奏出优美恬静的牧歌,田园风光令人神往。

第三乐章又回到快乐章,描写春天明媚的阳光下乡间的欢乐。诗中写道:“可爱的春天晴空,乡间笛声悦耳,女神与牧童翩翩起舞。”音乐的主题采取了当时流行于意大利的西西里舞曲。《四季》的节奏欢快活跃,旋律抒情,乐章中还穿插着一些其他舞曲,情绪同样欢快。音乐最后结束在基本主题的舞曲旋律中。

《四季》的另外三部协奏曲也都紧紧围绕各自的季节特点和生活感受展开,独奏小提琴得以充分发挥细腻、灵巧、华丽、表现力丰富的特点。第二部《夏》表现溽暑天气的沉闷慵倦,清风骤至,转而强劲,带来电闪雷鸣和狂风暴雨。第三乐章的急板更加强了描写性音乐的力度。隆隆的雷声在弦乐急速的节奏上滚动,整个乐章始终笼罩在风雨雷电的威势中。第三部《秋》是欣喜欢愉的丰收场面,淳朴粗犷的欢乐歌舞反复出现。秋天的景色使人心旷神怡,古钢琴奏出流水般的琶音,有如江上清风、山间明月,衬托出小提琴的优美旋律,吟咏出秋的魅力。第四部《冬》描写严寒的气候和冬天里的人们。与第一、三乐章对比的第二乐章是优美抒情的慢板,使人感到温暖舒适。独奏小提琴唱出柔和优美的旋律,委婉流动,使人联想到风雪交加的冬夜里在温暖的炉火旁的安乐惬意。

维瓦尔第的《四季》是一整套四季风景图。因为,音乐里使用了对大自然音响的直接模仿,这些音乐表现手法,曾被人批评是幼稚的。但殊不知《四季》的艺术魅力却正在于此,它能流传近300年,经过岁月的考验,证明它的艺术生命力是永久的。

维瓦尔第是巴洛克时期的代表人物,他的音乐,尤其是《四季》,体现了巴洛克时期的文化背景和艺术风格。巴洛克时期自然科学已有很大发展,在对地球的探索有了许多新发现之后,人们对大自然产生了新的兴趣。获取科学新知,使人类感到了自己的神圣伟大。但哥白尼日心说的传播,又使人把自己从宇宙中心的位置挪开,这时的人类又觉得自己微不足道。这样的社会背景使巴洛克艺术风格气势雄伟,生机勃勃,动态感强烈,气氛紧张。维瓦尔第的《四季》是巴洛克艺术



留给后世的范本。18 世纪以后 ,很多音乐家都用“四季”为题材进行创作 :海顿有清唱剧《四季》,柴可夫斯基有钢琴套曲《四季》,格拉祖诺夫有芭蕾舞剧《四季》;直到本世纪 70 年代 ,香港旅居加拿大的一位音乐家还写了管弦乐《四季》,这都有可能是维瓦尔第对后世的影响。

维瓦尔第创作《四季》,除了时代的影响之外 ,人自身对自然界的感悟也很重要。在这方面 ,中国古人的认识比较深刻 ,魏晋时期的陆机在《文赋》里说 :“遵四时以叹逝 ,瞻万物而思纷 ,悲落叶于劲秋 ,喜柔条于芳春。”这就是说大自然的四时景物变化会给人的内心世界带来影响 ,人对自然景物的心灵体验表现出来就是“摇荡性情 ,形诸舞咏”。维瓦尔第在《四季》里对大自然的模仿和吟咏正是人与大自然交会。《四季》之后将近百年 ,贝多芬写了《第六交响曲》,标题为“田园” ,其中大量使用了模仿自然音响的手法。《田园》从取材到表现手段与《四季》如出一辙 ,不能不说是维瓦尔第对后世的影响。

维瓦尔第的小提琴协奏曲多达数百部 ,《四季》是其中优秀的代表作。这部套曲在他的 600 余部作品标号第 8 ,是由 12 首协奏曲组成的《和声与创意的尝试》中的前四首。这个“尝试”显然是成功的 ,在维瓦尔第之后 ,器乐作品在乐坛上占有主要地位了。

维瓦尔第去世之后 ,他的作品渐渐被社会冷淡甚至遗忘。直到 19 世纪老巴赫被重新“发现”并受到尊崇 ,维瓦尔第才随之“出土”。因为 ,人们发现巴赫是用维瓦尔第的协奏曲当作素材进行创作。巴赫少年时期学习音乐 ,采取抄谱的方式研究名家的乐谱 ,其中就有维瓦尔第的作品。维瓦尔第的“复兴”还是在本世纪 50 年代以后 ,他的作品被大量演奏 ,以至人们耳熟能详。对维瓦尔第的刻薄表现还在 ,说他并没有创作 600 部作品 ,只是把一部协奏曲写了 600 遍 ,其实只要多听几部维瓦尔第 ,就会发现其辞谬也。

维瓦尔第对于中国听众并不陌生 ,他的《a 小调小提琴协奏曲》被列为业余音乐水平考试的三级曲目。学过一点小提琴的孩子无不对这首雄浑而又质朴可爱的曲子背诵得滴水不漏。

帕格尼尼 随想曲第十三号《魔鬼的笑声》

恩格斯在他的哲学名著《自然辩证法》中论及劳动的手创造人类时,把油画大师拉斐尔、雕塑家托尔瓦德森和小提琴大师帕格尼尼的手列举出来,当作人类双手技艺完美的典范。与帕格尼尼同时代的恩格斯是否听过他的演奏已不得而知,但帕格尼尼那出神入化的小提琴演奏技巧在当时的欧洲是路人皆知的。

如果仅仅把帕格尼尼当作一位小提琴技巧大师,那就大大地低估了他对音乐的贡献。帕格尼尼不仅是演奏家,也是一位作曲家,他的神奇的演奏技巧和他所创作的音乐,在欧洲19世纪浪漫主义音乐中起着推波助澜的作用。许多与他同时代或晚于他的音乐家,在他的影响下加入浪漫主义运动行列,对传统音乐加以革新,使浪漫主义音乐生机勃勃,绚丽多姿。

帕格尼尼少年时期学习小提琴演奏的同时,就学过作曲。后来,他的小提琴技艺日益精湛,在演奏技巧上做了许多创新,使小提琴的艺术表现力大大地丰富。为了系统完整地整理、展示演奏技法,他仿照前辈大师洛卡台里所作《24首随想曲》的模式,也写了《24首随想曲》。

《24首随想曲》写于1801年至1805年,作品完成后,帕格尼尼带着这些作品和另外一些提琴曲走遍意大利。在所有他演出过的地方,人们惊叹他精湛的演奏技巧,捉摸不透他是怎么在四条弦上奏出那些闻所未闻的复杂旋律。《24首随想曲》乐谱被人们抄录,四处传播。当谱子送到巴黎时,巴黎音乐学院的名家大师们研究过乐谱之后宣布,这些曲子不过是理想主义的梦想,在演奏中根本不可能实现。法国小提琴学派的创始人维奥蒂和罗德的学生拉封,亲自到意大利看了帕





格尼尼的演出,才相信这是事实,并叹服他技巧的先进。后来,法国比利时学派率先吸收了帕格尼尼的技法,在欧洲小提琴流派中独领风骚。

有关帕格尼尼出神入化的小提琴演奏技巧的传说很多,其中最为“经典”的故事,是说他演出中为了炫耀技巧,故意弄断一两根琴弦,仍然能把曲子完整地拉下来,不受丝毫影响。对小提琴和帕格尼尼的提琴音乐稍有常识的人,当然知道这是不可能的。但是,这样的传说也并非毫无根据,帕格尼尼的确曾在两条弦甚至一条弦上演奏过完整的曲子。那是在他担任宫廷乐师时,为拿破仑的妹妹巴乔基公爵夫人演奏的《爱的情景》。当时,他只用了两根琴弦,最高音的E弦代表女性,最低音的G弦代表男性,两条弦交替使用,音乐刚柔兼济,表现男欢女爱的情景。这样的演奏也许很适合卖弄技巧,但是音乐的艺术价值似乎并不十分明显,所以,曲子没流传下来。后来为了庆贺拿破仑的生日,他又写了只用一条弦演奏的《拿破仑奏鸣曲》,当然也只有他一个人能拉。前面提到的传说,可能就是基于这些事实杜撰的。

帕格尼尼在当时的乐坛可谓是遗世独立,整个欧洲的演奏家无出其右。他对小提琴技术钻研之深完全超出了音乐同行们的想像,在演出中风头出尽,因此,也招来了不少恶意的猜测和诋毁。

帕格尼尼生就一副恶魔般的嘴脸,他面孔狰狞,侧面轮廓陡峭,鹰钩鼻占据了面部主要位置,扁嘴,长而尖的下巴甩向前方,面部多毛,长发及肩,簇拥着一双深陷闪烁的眼睛,脸色惨白。他演奏时情绪激越,如醉如痴,攻击他的人恶意中伤他



1649年制造的阿马蒂小提琴



把灵魂出卖给了魔鬼,演奏中有魔鬼附上身来暗中助佑。帕格尼尼对小提琴上的四条弦做了大胆的改革,他用大提琴弦充当G弦,并对空弦定音做了改动,以适应自己开创的新指法演奏双音,这也招来恶意中伤:有谣言说他的琴弦是用他死去的情妇的肠子做的,他奏出的泛音是他情妇的鬼魂附在琴弦上发出的凄号。还有人说,帕格尼尼把灵魂出卖给了魔鬼,他的演奏不是他的琴发出的声音,而是魔鬼发出的声音。后来,“魔鬼的笑声”竟成了帕格尼尼《24首随想曲》中第13首的标题。

常有人把《魔鬼的笑声》与意大利作曲家塔尔蒂尼的小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》混淆,这实属错戴张冠。塔尔蒂尼《魔鬼的颤音》写于1714年,比《魔鬼的笑声》早了近100年。它是一部四乐章的小提琴奏鸣曲,第四乐章大量使用颤音。相传塔尔蒂尼在梦中与魔鬼论乐,魔鬼用他的提琴奏出美妙绝伦的音乐,塔尔蒂尼醒后试奏梦中的音乐,已不可能,就据此写了《魔鬼的颤音》。19世纪,有人根据这个故事写了芭蕾舞剧《魔鬼的提琴》,1849年在巴黎上演。

帕格尼尼的随想曲是无伴奏小提琴独奏,24首都很短小精悍。其中第13首《魔鬼的笑声》是一首短小的三段体,全曲不算弱起小节和反复部分,只有38小节,演奏下来大约只需要两分钟。乐曲一开始,就以一连串巧妙组合的三度双音做半音下行,曲调柔美。小提琴三度双音产生的音效尤为动人,按照标题去形象地理解,这好比是一串来自苍穹的神奇的笑声。乐曲的第二段,在低音区上的跳跃引发出—串分解八度的半音下滑。分解八度的空洞感使这次的笑声有了“魔鬼”的感觉,它变得冷峻甚至阴森,这次不像来自天堂,更像是来自地狱。接着,在—高音区上的旋律仍是柔和的,却在向下跳跃,然后加大力度做反向发展,伴奏音与旋律音交织成绚丽神奇的乐句,魑魅魍魉的笑声变得放肆而得意。最后是第一段的反复,音乐又回到诱惑性的柔和的笑声中,神秘而恬美。

帕格尼尼虽具有非凡的音乐才能,行为却很放纵,加上他形同鬼魅的外貌,演奏时狂热忘我,他手指下流出的音乐浪漫而又辉煌,是人们闻所未闻,令人目眩的技巧更是令人难以置信,这也难怪中伤者说他鬼魂附体。《24首随想曲》是帕格尼尼生前肯于公开发表的少数作品之一。这些作品的出版,可以看作是他对小提琴古典乐派的挑战,他热情奔放的演奏更是向世人展示他赋予小提琴艺术的新鲜



生命。

19 世纪上半叶是欧洲音乐思潮从古典主义向浪漫主义脱胎换骨的时期。帕格尼尼的小提琴艺术热情奔放而富于诗意,浪漫而富于幻想,具有非凡的气势。他不仅自创了小提琴新学派,也为浪漫主义音乐开了一代风气之先,他用自己的小提琴使整个欧洲乐坛受到震撼。李斯特在 16 岁时听了帕格尼尼的演奏后深受感动,立志要成为“钢琴上的帕格尼尼”。后来,李斯特的钢琴也果如帕格尼尼那样出神入化。演奏艺术的发展带动浪漫主义音乐向前推动,在这方面作曲家柏辽兹具有突出贡献。柏辽兹也同样深受帕格尼尼的影响,并为帕格尼尼写过一部中提琴协奏曲。此外,勃拉姆斯、舒曼、肖邦等都从帕格尼尼那里获得启示,这些作曲家几乎包罗了 19 世纪浪漫乐派的主要代表人物。

帕格尼尼的《24 首随想曲》和其他作品,在其后被改编成许多乐曲。其中最著名的有拉赫玛尼诺夫为钢琴与乐队写的《帕格尼尼主题狂想曲》和勃拉姆斯为钢琴写的《帕格尼尼主题变奏曲》,这两部作品都取材于《24 首随想曲》第 24 首的音乐主题。舒曼曾根据《24 首随想曲》写了《音乐会练习曲 12 首》,李斯特写有《帕格尼尼超级练习曲》和《钟声幻想曲》。直到 20 世纪,还不断有人把帕格尼尼的音乐改编成各种器乐曲。《24 首随想曲》现在是专业小提琴学生的必修课。

帕格尼尼生前在欧洲各国享誉甚高,他每到一地,都会掀起一次“帕格尼尼热”。但是,他的祖国意大利却对他冷若冰霜,这是因为他是一位自由主义者。帕格尼尼时代的意大利处在哈布斯堡王朝统治下,帕格尼尼拥护意大利民族复兴运动,同情烧炭党,反对教权统治。他生前曾受到罗马教廷的监视和迫害,死后他的遗体竟不准运回家乡安葬。教会派人散布谣言,说帕格尼尼是恶魔缠身的人,所以,不得葬在教会的墓地,一代大师,竟死无葬身之地。

一个半世纪过去了,当年强加在帕格尼尼头上的各种毁谤和中伤都已烟消云散,他那些散佚失落的作品陆续被整理发现,仍然光彩辉映乐坛,帕格尼尼在音乐史上的贡献也已经被重新认识。

马斯涅：《沉思》

欧洲文艺复兴以后的西方音乐，历经数百年，留下的经典音乐作品可谓星河灿烂，载入史册的音乐大师们也无不光彩照人。进入 20 世纪以后，乐坛发生了变化，独领风骚的不再是作曲家，取而代之的是指挥家和演奏家。像巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬那样的作曲家不再相继出现，有如中国盛唐的诗歌、宋元的词曲，达到了历史的高峰再也无人超越。音乐会上演奏的大多是古典作品，人们从古典作品里倾听先贤们的声音，倾听人类历史上思想艺术最为灿烂的一个时代的声音。但是，现代人最喜欢哪些古典作品呢？70 年代美国三大广播网对古典音乐播出的次数统计得出，柴科夫斯基是人们最受欢迎的作曲家。80 年代根据前苏联的统计，演奏最多的是贝多芬的作品。90 年代中期，英国一家杂志《古典 CD》列出了二十首最受欢迎的小提琴作品，从中可以看出小提琴作品流行的程度。这二十首作品涉及十二位作曲家，几乎全是鸿篇巨制的小提琴协奏曲，只有三个例外，巴赫的一首帕蒂塔、圣-桑的《引子与回旋随想曲》（至今仍是小提琴国际比赛曲目）和马斯涅的《沉思》。

《沉思》以一首小品而侪辈于一系列小提琴经典之作，的确有些意外。因为在这二十部作品中，连萨拉达蒂的《卡门主题幻想曲》和拉罗的《西班牙交响曲》这样的小提琴名曲也不曾占有一席之地。而且，《沉思》在这二十首曲目中还并不是忝陪末座，而是以 48 种版本高居第 9，这就不得不引起重视了。

《沉思》是法国 19 世纪作曲家马斯涅的歌剧《黛伊丝》中的一段插入曲，音乐平静优美，流传很广，深受音乐爱好者的喜爱。与歌剧《黛伊丝》相比，歌剧本身反





倒不如其中的一段插曲那样为人熟知。

歌剧《黛伊丝》是从法国作家阿纳托尔·法朗士的同名小说改编而成。小说《黛伊丝》描写的是公元4世纪宗教与世俗的斗争。情节以古埃及名城亚历山大和后期希腊文化生活为背景,叙述在沙漠里修行的圣僧巴甫努斯,立誓拯救女优伶黛伊丝。他冒险进城,把金粉女子黛伊丝从交际场带出,苦苦劝导黛伊丝脱离纸醉金迷、道德沦丧的生活,皈依宗教。黛伊丝终于被他打动,决定入修道院当修女。可是,道行高深的圣僧巴甫努斯自己

却被黛伊丝的青春美貌打动,他爱上了黛伊丝。在他决意要为之献身的上帝和人的情欲之间,灵与肉的斗争使他痛苦不堪,他逃离修道院,游走四方,但最终摆脱不了对黛伊丝的苦恋,又回到她的身旁。这时病入膏肓的黛伊丝已入弥留之际,圣僧匍匐在爱情脚下,圣人成了罪人,而罪人的灵魂却升入天堂。故事的结局凄婉悲凉,既有宗教对人的压抑,又有人性的觉醒,同时也反映了宗教虚伪的一面。


《沉思》是歌剧第二幕中表现黛伊丝思想波动的一段小提琴曲。身为交际花的黛伊丝外表美丽动人,为了追逐金钱,已丧失人格。圣僧巴甫努斯对她劝导开导,使她良心发现。一天下午,她独处室中,内心深处的良知被唤醒,使她决意要脱离红尘,追随上帝。小提琴独奏描写的就是这时黛伊丝的内心活动,乐曲是三段式。音乐从宁静虔诚的行板开始,有如一位少女在向上帝敞开心扉,乞求上帝的饶恕,感情圣洁,心无旁骛。第二段音乐转调以后,接连转换了几次调性,变化音的使用使音乐的情绪很不稳定,表现出女主人公内心世界的波动。几个小的模进形象地描摹出黛伊丝思潮涌动。第三段是第一段的再现,音乐又趋于平静,在虔诚的祈祷中善良的心愿得到升华,小提琴在结尾处推向高音区仿佛净化的灵

魂飞向上界。最后在低音区结束,象征女主人公经过一番自我精神完善和对美好天国的遐思冥想之后又归于宁静,归于精神的满足。

小提琴独奏曲《沉思》虽然算不上音乐会曲目,但是,由于旋律优美动人,意境深邃纯净,深受人们喜爱,流传甚广。演奏家们对这首小品也情有独钟,都喜欢演奏它,并且在录制唱片时列入此曲,或是收入短曲集里,或是录制大作品时用它当作“补空”曲子,这首小品也就因此而广泛流传。当代小提琴演奏家几乎都拉过《沉思》,包括帕尔曼、穆特、祖克曼等等均有唱片行世。

《沉思》一曲本来在歌剧中是表现虔诚神圣的宗教精神状态的,女主人公在沉思中决心献身于上帝。而流行于世使这首曲子的精神实质发生了变化,人们不在乎它原来表现的是什么,而只是用它来寄托现实生活里的情感。所以,广播、电影、电视剧里频繁地使用《沉思》,作为插曲或背景音乐。更有一些移植到其他乐器上演奏的《沉思》,例如长笛与竖琴,音乐变得浪漫抒情,甚至缠绵,这就与原曲高尚纯洁的气质有一定的距离了。把古典音乐做一些改编和移植,以适应某种需要,固然没有什么不可,但是,我们欣赏《沉思》,一定要听名家演奏的原作,方不会曲正阿俗。





福莱 :《佩利亚斯与梅丽桑德》组曲

管弦乐组曲《佩利亚斯与梅丽桑德》是法国作曲家加布里埃尔·福莱为比利时象征主义戏剧家梅特林克的同名戏剧写的戏剧配乐改编而成。舞台演出时的音乐写于1898年,共有九段音乐。1901年曲作者把它编成管弦乐组曲,仅保留了三段音乐,另加入一首西西里舞曲,便成了现在的由四段音乐构成的组曲。福莱一生创著颇丰,但从未发表过交响曲这样的大型乐曲,所以,管弦乐组曲《佩利亚斯与梅丽桑德》是他的少量还在演奏的管弦乐之一。

福莱生于1845年,卒于1924年。他童年时期就表现出对音乐的敏感,父亲给他提供了良好的音乐教育。福莱没有进著名的巴黎音乐学院,他就学的是一所教会音乐学校,在这里他大量研习了文艺复兴以后的宗教音乐。他的钢琴老师圣-桑使他了解了门德尔松、舒曼等浪漫派作曲家的音乐。福莱在21岁毕业后,一面在教堂当管风琴师,一面在音乐学校教作曲课,后来在巴黎音乐学院任教,再后来担任巴黎音乐学院院长。他的学生里有二十多位有分量的作曲家,其中堪称世界级音乐家的有拉威尔、杜卡、艾涅斯库。但福莱不是以音乐教师留名于世的,他主要还是一位作曲家。

福莱的音乐创作年代正值晚期浪漫主义时期,浪漫主义运动的强大动力已逐渐消退,从诗歌界萌发的象征主义正在向艺术的各个领域蔓延,小说、戏剧、美术、音乐,都被一种捉摸不定的艺术倾向笼罩。这种倾向,具有一种不确定性,很难捕捉,但有一点明确的,就是它们的反传统精神。象征主义艺术的主要倡导者、诗人马拉梅对艺术的表现对象解释为“要创造出真实花束中所没有的那种理想之





花”。这种主观情感经验的具象表现过程,领带的是高度暗示性的语言和艺术手法。这就使欧洲古典主义时期以来的艺术经验遭到遗弃,很多表现形式被瓦解。巴黎作为19世纪末欧洲前卫艺术最发达的城市,文化氛围和艺术潮流便是如此。处在这样的文化背景下,福莱并没有追逐潮流,加入新音乐行列,而是仍然在古典传统的范围内寻找自己的音乐语言。难得的是,他没有被潮流所淹没,仍能独立于潮流之外。他的音乐时隔一个世纪还没有被人们忘记,至今还在音乐会上演奏,并不断有新唱片版本问世。

福莱是身处后浪漫主义时期的古典主义作曲家。他所代表的古典传统不是海顿、莫扎特、贝多芬开创的德奥古典风格,而是明澈、均衡、静穆的法国古典风格,他被认为是法国传统的主要继承人。他的音乐洗练简约、不事铺张,短小的抒情方式显得节制而含蓄,精致而简朴的布局显露出温文尔雅的学者风范。他的表达方式虽是古典的,但在艺术精神上并不守旧。他从象征主义诗人的作品中获取灵感,写了上百首艺术歌曲。他自己特有的那种含蓄暗示性的风格与象征主义诗作结合,形成精致风雅而又朦胧缥缈的艺术特质。这些艺术歌曲,历来受到人们高度评价,福莱也因此被称作“法国的舒曼”,但是这个比喻似乎并不十分贴切,因为他的音乐里的情感内容与舒曼相去甚远,他更善于表现表象以下的不确定性内容。也许正因为这个,象征主义诗人、剧作家梅特林克的戏剧《佩利亚斯与梅丽桑德》在巴黎上演时,舞台配乐委托给福莱谱写。

《佩利亚斯与梅丽桑德》的原剧作者梅特林克是用法语写作的比利时诗人、剧作家。他一生写有二十多部戏剧,较著名的有《马兰纳公主》、《阿丽安娜与蓝胡子》、《佩利亚斯与梅丽桑德》、《青鸟》,其中《佩利亚斯与梅丽桑德》是象征主义戏剧的成功之作,为梅特林克赢得了声誉。梅特林克因此获得1911年度的诺贝尔文学奖。

《佩利亚斯与梅丽桑德》剧情取材于欧洲中世纪传说故事。王子高洛在森林中打猎迷路,与少女梅丽桑德相遇,两人相爱,高洛违背国王的意志与梅丽桑德私下结婚。后经弟弟佩利亚斯的调停,老国王接受了这桩婚事,梅丽桑德与高洛回到城堡。一天,佩利亚斯陪嫂夫人梅丽桑德在泉边散步,梅丽桑德拿着丈夫高洛送她的指环玩耍,失手把指环落入水中,此时时钟正好敲响十二点。恰在此刻,在



林中打猎的高洛突然从马上掉下来摔伤。回到城堡,他发现梅丽桑德的指环不见了,命令她半夜去找。高洛对梅丽桑德与佩利亚斯的关系充满疑心,终于发现两人的亲密举动,便拔剑刺死佩利亚斯,刺伤梅丽桑德。负伤的梅丽桑德生下一个女儿后濒临死亡,临终前她告诉高洛,她与佩利亚斯是清白的,他们之间什么也没有发生。高洛悔恨不已,但一切都已完结。

这出戏自始至终充满令人不安的怪诞因素:森林里的梅丽桑德来路不明,阴森的城堡和黑暗的森林使人压抑,空气里弥散着莫名其妙的臭气,东西无缘无故地失落,坐骑突然受惊,这一切都透露着不祥之兆。高洛受着莫名的邪恶蛊惑拔剑杀人,无法抗拒的命运捉弄使人处在危机中。全剧的阴郁氛围和宿命因素,是象征主义艺术对世纪末恐惧的表现。



福莱的室内乐富于经典沙龙气息

组曲《佩利亚斯与梅丽桑德》的音乐气氛,很符合原剧的象征主义原则。音乐没有大起大落的戏剧性因素,组曲的四个部分是四段抒情性很强的音乐。第一段是全剧的前奏曲,音乐温柔而储蓄,暗示出全剧的悲剧性主题,也表现了象征性艺术特质。第二段“纺纱女”与第四段“梅丽桑德”之死,音乐用以表现美貌的梅丽桑德在命运的驱使下走向死亡,同样没有强烈的戏剧冲突,主要是主观表现。第三段“西西里舞曲”是组曲里脍炙人口的一段,旋律极为优美哀伤,原本是为大提琴写的一首单曲,收入组曲里改编成乐队曲,由长笛唱出主旋律,竖琴衬奏,再加上弦乐器。这首乐曲旋律动人,很典雅而又暗含感伤的抒情意味,经常被改编

成各种乐器独奏的抒情曲 ,是组曲里广为人们熟知的一首。

福莱是 1871 年成立的法兰西全国音乐协会的创始人之一 ,被认为是法国传统的主要继承者和传递者。他的音乐精简而不铺陈 ,雅致含蓄 ,绝不炫耀技巧 ,能够用简短的形式完成的便不会铺衍开来。所以 ,短小的抒情形式是他风格的基础 ,他的音乐被喻为“ 仿希腊风格 ”。其实 ,真正的古希腊音乐究竟是何等风范人们几乎无法知道 ,只能从残存的古希腊文献里推敲那时的音乐风格 ,还有就是凭着对古希腊严谨、高尚 ,遵从理性、崇尚科学的文化精神去猜想了。福莱的洗练、沉穆的高贵气质使人们乐于把他与古希腊艺术精神相联系。

在《佩利亚斯与梅丽桑德》这个题目下的音乐作品有四部 ,都是出自名家之手 ,除了福莱的管弦乐组曲外 ,还有德彪西的同名歌剧 ,这是德彪西一生中唯一的歌剧 ,曾大获成功。勋伯格写了一部交响诗 ,那时他还没有开始他的无调性实验。西贝柳斯为此剧在赫尔辛基的上演也写了配乐 ,同样也改编成管弦乐组曲 ,只是演奏的机会不多。





德彪西：管弦乐夜曲三首

德彪西是20世纪现代派音乐的先导。在音乐史上,19世纪浪漫派音乐之后和20世纪新潮流音乐之前,有一个“印象派”音乐,这就是指德彪西的音乐。德彪西的作品,只有部分可以划入印象主义音乐,主要是管弦乐作品,其他的如室内乐和钢琴音乐,大部分就不宜纳入“印象派”音乐。适合印象主义艺术特征的主要有管弦乐《春天》、乐队曲《意象集》、交响素描《大海》、管弦乐《夜曲三首》等,《牧神的午后》列在这里则比较勉强,那是一次象征主义的艺术尝试。

管弦乐《夜曲》不是传统意义的夜曲。德彪西的时代,许多传统音乐概念和程式早已瓦解,作曲家在使用这些概念时只是借此一用,有时用作某种象征或是暗示。三首《夜曲》分别是《云》、《节日》、《海妖》,乐曲虽然有明确的标题,但并不意味着是很具体的描写性音乐。例如第一首《云》,作者不是通过音乐来描绘漂浮的白云流过天空的种种形态变化,而是意在唤醒深藏于心的某种感情。当你长时间地凝望天空,心情随着变幻不定的云产生变化,会在内心留下许多无法确定的感情,不是忧郁也不是悲伤,不是欢快也不是愉悦,它只是一种捉摸不定的感受。德彪西在这里不使用过重的音响,高音木管奏出柔美的波动音型,主题重复时加以微妙的变化,在不知不觉中流动。

《节日》是《夜曲》的第二首,在这首里运用了强有力的节奏,这是德彪西不常用的。他说这“反映了大气的运动及其动荡不定的舞蹈节奏,缀以突然迸发的光束”。音乐使用了一些光怪陆离的游行行列,但并不加以描绘,只留给人眼花缭乱的幻象。“闪烁着光辉的尘嚣”,这也是德彪西自己的说明。



月光、大海、迷雾、流云 构成德彪西的音乐意象。

第三首《海妖》现在演出的次数比前两首少,在音乐会上一般只演奏前两首而略去这首。第三首加了有八个声部的女声合唱,没有歌词,器乐化的合唱处理在演唱中有很高难度。在《海妖》中,“大海有着无数美妙的律动,神秘的女妖之歌乘着闪耀着银色月光的浪潮而来,并讪笑着消逝而去。”

《夜曲》完成于 1899 年,1900 年公演时,受到热烈的欢迎,而反对的声音也毫不逊色。强烈的批评与赞扬,是所有悖离传统的艺术家都会面临的。德彪西自幼便养成了对反传统事物的兴趣,当然也习惯于各种反对与批评。

德彪西生于 1862 年,11 岁入巴黎音乐学院,14 岁开始创作,真正有意义的创作,是在他 22 岁获罗马大奖之后。在此之前,他必须在音乐学院接受被他视为毫无价值的专业训练,并且,要有模有样地按照神圣不可动摇的传统音乐范式写参加罗马大赛的作品。参赛并获奖,几乎是他的唯一出路,那时他因离经叛道蔑视传统而面临被音乐学院除名。在家庭、老师和个人出路的三方面迫使下,德彪西终获 1884 年罗马大奖。获罗马奖者可免费去罗马法兰西学院研修四年。

罗马法兰西学院建于 17 世纪,名义上是国王路易十四对青年艺术家的庇护,实则由法兰西皇家绘画雕刻学院掌管,政府出面制定评选章程。罗马奖起初只给绘画雕刻学生,后来扩大到建筑师,19 世纪又增设音乐专业。得过罗马大奖的法国著名艺术家,有新古典主义画家安格尔、浪漫主义作曲家柏辽兹等人。罗马大奖的获奖者,可以住到位于罗马附近的梅迪契别墅几年,这是个高规格待遇。梅迪契别墅是意大利望族梅迪契家族的产业,这是一个资产阶级大家族,文艺复兴时期对意大利历史进程起过很大作用。这个家族先后出过四位教皇,两个女儿嫁





到法国去当王后,因此,后来有三个法国国王是梅迪契家族的外孙。梅迪契家族的成员都热爱艺术,不惜花费大笔金钱保护艺术,是慷慨的艺术庇护人。意大利现存的许多辉煌的文艺复兴时期建筑,都是由梅迪契家族建造的,位于罗马的梅迪契别墅是其中之一。梅迪契别墅建于1574年,是风格主义建筑的重要范例。1801年法国共和军横扫欧洲大陆,拿破仑收购了梅迪契别墅。1803年起作为法兰西学院在罗马的总部,供获罗马大奖者使用。

住在梅迪契别墅的青年艺术家都非常珍视这个机会,唯独德彪西是个例外。对他来说,这座富丽堂皇充满文艺复兴文化气息的殿堂无异于囚笼,他称这里是“古意大利坟墓”。学院式的教育,他早已受够了。每年按规定向学院交出的作品他从没按时交过,而学院要通过这些作品评判学生是否勤奋。管弦乐《春天》是他唯一及时交出的作品,但学院拒绝了这部作品,在评判文字里有这样的话:“他应该小心这种模糊的印象主义,因为这是艺术真理最大的敌人之一。”这是对德彪西音乐所谓“印象主义”评语的最早版本。终于,德彪西放弃了法兰西学院的一切,回到巴黎,成为没有固定收入的自由音乐家。法兰西学院失去了一位桀骜不驯的才子,音乐史上由此产生一个流派。

现在,德彪西的名字与“印象派”紧紧联系在一起了。但是,印象主义只代表他的艺术风格的一个方面,这个方面经常被夸大,以偏概全地用以穿凿他的其他类型作品。所以,德彪西本人有时很憎恶这个字眼,他曾说:“我正在被德彪西主义者毁掉。”

有一点艺术常识的人都知道,“印象主义”一词来自美术界,指19世纪晚期以莫奈、毕沙罗、德加、雷诺阿等人为代表的一个法国绘画流派。他们拒绝传统,另辟蹊径,放弃以人为中心的宏大主题。在他们的绘画中,人文题材退到次要地位,主角是光线和色彩。这些画家把传统画风中的主要内容从画布上抹掉,代之以普通、平淡、琐碎的生活素材,室外光线的表现使习惯于浪漫主义传统棕黄基础色调的学院派画家和批评家困惑而吃惊,他们恶意地用“印象主义”来嘲笑这种新画风。

德彪西的管弦乐主要是通过和声和音色营造一种意境,虽然同为标题音乐,但是,与传统的浪漫主义标题音乐有很大区别。他不求表达悲怆的英雄主题,也

不叙述文学题材,只在于唤起一种缥缈不定的伤感情绪。在象征性标题的暗示下轻描淡写,与浪漫主义坦率的激情和强烈的感染力完全不同。德彪西的表现题材与印象主义画派近似,月光、云、水中倒影、海上迷雾、雨中花园,这一切都缭绕着微妙的梦幻色彩。所以,一位西方评论家在谈到“印象派”时说:“莫奈和德加的画是光的交响曲和组曲,而德彪西的音乐则是有声的印象画派。”这句话把印象画派与德彪西的音乐在风格上的互通之处归纳得很简洁、准确,便于人们把握印象派音乐的艺术特质。因此,可以说尽管德彪西曾经很痛恨“印象派”这个词,但它表达了人们从他的音乐里感受到的东西,这个说法还是沿用下来了。

印象派音乐在20世纪初很活跃,许多作曲家倾向于这种风格,法国的拉威尔、杜卡,意大利的雷斯皮基,西班牙的法利亚,英国的戴留斯,都被划入印象主义乐派。今天看来,这些作曲家的艺术风格都与德彪西有所不同,没有谁能像德彪西那样镇定地运用这种表现方式。因此,可以说印象主义是一个人的运动,一个人的流派。



沃尔夫 :艺术歌曲

“要找到一个既是真正的音乐家 ,又是邪恶堕落的人是不可能的。”说这话的人是生活在 16 世纪的一位诗琴演奏者、歌手、作曲家和作家——温桑佐·伽利略 ,他的儿子就是历史上最著名的天文学家之一伽利略。音乐是人类灵魂的完美表现 ,这一美学原无可置疑 ,创作出唤醒人们心灵、激起人们不常迸发的热情的音乐家 ,其内心世界当然是与邪恶堕落绝缘。但是 ,这并不能说明音乐家本人的精神世界也像他写的音乐那样完美。事实上 ,很多艺术家都有性格上的弱点 ,甚至因此而酿成人生的悲剧 ,奥地利作曲家胡戈·沃尔夫就是典型一例。

沃尔夫生于 1860 年 ,死于 1903 年 ,只活了不到 43 岁。他生于奥地利一个皮革商的家庭 ,自幼喜欢音乐。奥地利不愧是音乐的国度 ,在接受正规音乐教育之前 ,做皮革生意的父亲就教他基本乐理。沃尔夫在学校里不是一个好学生 ,各项成绩都不太好 ,唯独对音乐感兴趣且表现出一定才能 ,父母只好顺从他的意志 ,让他学音乐。他 15 岁便进了维也纳音乐学院 ,与后来成了大作曲家的马勒是同学。在音乐学院只学了两年 ,就因为与院长吵闹而被除名。据说这是因直率批评教师引起的 ,几本大部头的音乐史说他是被“不公正地除名” ,其实真正的乱子出在他拒绝耗费时间去研习在他看来毫无用处的“帕莱斯特里那风格” 。17 岁的沃尔夫从此走向社会 ,靠音乐谋生。但他的乖张性情一成不变 ,几乎对所有人都态度恶劣 ,丝毫不知道自我约束 ,稍不随意愿便大发雷霆。这样发展下去 ,逐渐形成了人格分裂 ,38 岁精神错乱 ,42 岁死在精神病院。沃尔夫是音乐史上最悲惨、最可怜的人物 ,他的人生完全被自己乖张的个性毁灭掉了。





沃尔夫写过两部歌剧,其中一部没有写完,两首室内乐和一部交响诗是他全部的器乐作品。他的音乐成就在于艺术歌曲,他的三百多首歌曲精致而凝练,是诗、旋律与器乐的完美结合,是浪漫之美的纯真体现。在一些通俗音乐读物里常把舒伯特冠名“歌曲之王”介绍给读者,然而,“歌曲之王”的桂冠加在沃尔夫头上才更恰当。舒伯特的艺术歌曲虽有六百首之多,但他的艺术成就主要还是在器乐方面。沃尔夫的歌曲数量虽不及舒伯特,但他把毕生心血都付诸艺术歌曲。舒伯特写歌曲纯粹是发自内心的浪漫诗性的自然流淌,沃尔夫写艺术歌曲却是殚精竭虑,如切如磋,不厌其精,他把19世纪德国艺术歌曲提高到发展的顶峰。然而无法想像,在这样优美的歌曲背后,竟是一个丑陋而扭曲的人生。

沃尔夫是音乐史上最悲惨、最可怜的人物,一生受尽自己坏脾气的惩罚,失去很多机会,不能顺利发展。他颠沛流离,生活极度贫困,被音乐学院开除后靠私人教学生谋生,因态度极度粗暴,失去了不少学生。生活虽贫困,却有了自学的时间,他的音乐才能还是不错的,竟谋上了萨尔茨堡乐队第二指挥的职位。只可惜好景不长,两个月就丢了差事,原因当然还是他的坏脾气。这时,他开始了歌曲创作,1879年他把自己的歌曲拿给勃拉姆斯看,征求对方的意见,态度是诚恳的。谁知勃拉姆斯态度冷淡,对歌曲本身没有提什么具体看法,却告诉沃尔夫说你应该从对位法学起。这句话沉重地击中沃尔夫的痛处,他被学校开除几乎也就为了那些被学院奉为圭臬的古典风格,他满腔怒火地离开了勃拉姆斯。勃拉姆斯后来吃了沃尔夫不少苦头,起因便部分在于这次不愉快的会见。

1883年起,沃尔夫靠写音乐评论谋生,他成了《维也纳沙龙报》的音乐评论员。写音乐评论,在现在音乐生活里是个颇有光彩的行当,但是在那时的音乐活动里,充其量是个末等角色。尤其是一个作曲家操起这个职业,动机只可能有两个:一是生活所迫,二是需要战斗。沃尔夫在两方面都有迫切的需要,那时他狂热地崇拜上瓦格纳,维也纳音乐界把瓦格纳和勃拉姆斯划分为对立的两派,双方相互攻讦,聚讼不休。沃尔夫找到了发泄怒火的方式,写了大量攻击勃拉姆斯的文章。从这些文章的文笔来看,沃尔夫文字水平不低,懂得文学的形象性,反讽、暗喻、描写、议论面面俱到,专在对方痛处下刀,攻击性极强,既刻薄又狠毒。西方的文艺批评一向犀利明快,有如利刃一般剖析作家作品、探讨艺术得失,是人们今天



研究艺术史很好的材料。但是,沃尔夫的文章却没有太多的史料意义,因为他的攻击报复心理使这些文章价值降低,有时人们援引这些文字来说明那时文坛的乌烟瘴气。

从1887年起,沃尔夫找到了创作灵感,迎来了他持续10年的创作高峰。他写了管弦乐《意大利小夜曲》和数百首歌曲,其中出版的有250首之多。出版歌曲的版税虽不足以维持生计,但创作的成功使他看到一线希望。1896年写了一部歌剧《市长》,这是根据西班牙讽刺喜剧《三角帽》写的,在曼海姆上演反映冷淡。第二年他去找与他有同窗之谊的马勒,马勒此时已是闻名欧美的指挥家、作曲家,他答应在维也纳演出《市长》。但沃尔夫不是一个能与友人友善合作的人,他与马勒大吵大闹,导致马勒收回承诺,双方不欢而散。这次挫折给沃尔夫带来的打击更沉重,加速了悲剧结局的到来,这一年他终于精神失常,进了精神病院。他企图自杀而未遂,在精神和肉体的痛苦中生活了4年,于1903年去世,只活了42岁。

沃尔夫品性虽恶劣,音乐才能却不可忽视,他的创作在歌曲史上值得单书一笔。他对诗有特殊爱好,更有潜心的体验,他重视诗的形象性和抒情性,把诗和音乐看得同等重要。所以,他出版的歌曲集上要先印上诗作者的名字,下面才是曲作者的名字,这个做法已经是现在的通例了。

沃尔夫常集中一个时期专为一位诗人的诗谱曲,力求在音乐里再现诗人的气质和特点。在这方面他很成功,他的歌曲不像舒伯特那样倚重优美的旋律,而是采用朗诵形式,强调歌词的作用,原诗的语言韵律与旋律紧密结合,诗的细腻感情变化丝丝入扣地表现出来。在他的歌曲里,从温柔地含情脉脉到讽刺幽默到刻骨铭心的精神痛苦,都有形象化的表现,可见沃尔夫的文学趣味很高。他也很重视伴奏部分,他精雕细刻,匠心独运地使声乐与器乐、旋律与和声巧妙结合,形成他特有的音乐与语言的融合。他的每一首歌曲凝练的性格刻画在艺术歌曲里是无与伦比的,他把19世纪德国艺术歌曲推到最高峰。

沃尔夫的歌曲是诗的世界,从莎士比亚、歌德、海涅,欧洲许多著名诗人的诗都有他的谱曲,在这里可以找到舍费尔、默里克、拜伦、克尔纳、凯勒、易卜生、米开朗琪罗等等一长串诗人的名字,他的音乐与诗的完美结合把人带进美妙浪漫的境界。欣赏沃尔夫的艺术歌曲起初会有些隔阂感,这可能是由于对歌曲原诗的了解

不够 ,加上用德文演唱 ,听不懂诗的内容 ,便无从感受歌的情感寄托。

凭沃尔夫的音乐才能而论 ,他本应在更广阔的领域有更高的成就 ,但是 ,他被自己狂妄、粗暴、蛮横的个性限制住了。他在 27 岁才摸到艺术门径 ,30 多岁便不得不终止了创作。乖戾暴躁的性格和放荡的行为是他早亡的主要原因 ,很难想像这些不朽的歌曲是由这样一位品性恶劣的作曲家写出 ,这在音乐史上也是罕见的一例。





拉索 :《回声》

很多高水准的合唱团在自己的保留曲目里 ,都列入《回声》这部无伴奏合唱曲。这首合唱曲短小精练 ,手法简洁又妙趣横生 ,像一场声音的游戏。演唱者从中得到乐趣 ,聆听者从中得到艺术满足。优秀的艺术品有恒久的生命力 ,时间是最公正而又无情的汰选者 ,它总是把最真实最美的留到最后。《回声》这首短小的合唱曲演唱起来只有两分钟左右 ,它历经 400 多个年头 ,跨越五个世纪 ,到今天仍不减一分风采。在这几百年间 ,西方音乐史发生数次剧变 ,一次次革新、一个个流派 ,有如潮水般冲刷着历史 ,无情地吞噬掉那些投一时之流俗所好的平庸之作 ,而这首短小的合唱曲却依然与那些鸿篇巨制的伟大作品比肩而立 ,不见半分逊色。

《回声》的曲作者奥兰多·迪·拉索是文艺复兴时期杰出的作曲家 ,尼德兰乐派最卓越的代表人物 ,与同时代的帕莱斯特里那一起被认为是复调音乐的宗师。帕莱斯特里那是弥撒曲大师 ,他的音乐严谨、沉静、克制感情 ,被教会誉为“尽善尽美”的教堂音乐。拉索的成就则在经文歌、牧歌方面 ,他把世俗感情带入经文歌 ,气质冲动、感情勃发、富于活力 ,是人文主义在音乐中的表现。拉索与帕莱斯特里那是文艺复兴晚期的两位音乐巨匠 ,代表着 16 世纪复调音乐的最高成就 ,二人同在 1594 年去世。

拉索是一位国际化人物 ,这不仅是因为他写过多种国度风格的音乐 ,也是由于他一生在许多国家游历。1532 年拉索生于法国的蒙斯 ,这个地区后来归属比利时 ,他 12 岁时被一位贵族带到意大利 ,先后在西西里、米兰、那不勒斯等地生活。由于聪颖的天资、美好的嗓音、丰富的音乐阅历和勤学苦练 ,21 岁就成了罗马



圣约翰拉特兰教堂的圣咏乐长,这个职位后来由帕莱斯特里那接任。在乐长位置上只做了两年,拉索就去游历英法两国,然后在比利时的安特卫普定居。两年后去了德国,在慕尼黑的巴伐利亚公爵的教堂任歌手,31岁时当乐长。在乐长任上又不断出访,遍游威尼斯、巴黎、罗马。由于音乐成就卓著,教皇授予他“金马刺奖”,马克西米连二世封他为贵族。

拉索的一生都在辗转各地,也许是童年时的传奇性遭遇已经暗示他必将如此。拉索童年时期适逢教堂音乐风气日盛,复调音乐的介入使唱诗班的人数势必增加,拉索嗓音优美,便进了教堂唱诗班当歌童。合唱的需要引起人才的争夺,其他地方的合唱队也

四处物色“有天使般声音”的男童,结果拉索三次遭人诱拐。

很多大艺术家的成功得益于游走四方开阔眼界,拉索也是如此。他足迹遍及欧洲,到过的都是文艺复兴文化名城,这不仅使他在艺术上大开眼界,而且欣赏艺术的同时吸收的是人文主义的进步思想。在意大利,遍布各大教堂的雕塑和壁画有许多是用世俗情感来表现宗教题材。由红衣主教本博重新编订的《彼特拉克诗集》再次成为文化艺术的情感表现热点,许多彼特拉克的十四行诗被谱曲,写





成牧歌。这些诗歌着意于感情的丰富多彩,更接近于人类的普通感情,这个风气被称作彼特拉克运动。经过这些文化熏染,拉索虽然一生服务于各国宫廷和教堂,但他的音乐世俗化倾向是明显的,他力图通过音乐来表现世俗生活场景和普通人的日常生活感情。他出版的第一部歌集是牧歌,16世纪的牧歌与早期牧歌相比只是徒有其名,形式和内容都已截然不同。歌词包括十四行诗在内的各种诗歌类型,音乐采取复调,唱词内容多为多愁善感或爱情表白,甚至是色情的。牧歌是16世纪意大利世俗音乐里最重要的体裁,是牧歌的繁荣使意大利初次成为欧洲音乐的中心。拉索身为教会作曲家,大量写世俗音乐,这是他与帕莱斯特里那不同之处。

周游列国的经历,使拉索得以接触和吸收各地的音乐习俗,极大地丰富了他的音乐素材。除了经文歌以外,他还写法国歌曲、德国歌曲和意大利歌曲,而这些歌曲又都是拉索创作的。他的经文歌里使用尼德兰的对位和意大利的和声,有法国的活泼节奏、有威尼斯的华丽、有德国的庄重,多才多艺的拉索善于融会各种风格。文艺复兴时期的作曲家没有任何人像他那样集中反映一个时代的文化,所以,音乐研究者说他是最具世界性的作曲家。

拉索一生创作甚丰,作有经文歌、牧歌、歌谣2000首以上,有57部弥撒曲,如果不是各国音乐文化的滋养,这么大数量的创作是不可想像的。

拉索对音乐史的主要贡献是复调艺术。中世纪以来,由教会严格控制的圣咏合唱一直禁止复调的介入,教会要保持对人的教化,使人的精神境界单纯,所以,采用的音乐简单朴素,是单声部的素歌,他们防止世俗的复调音乐进入教堂来乱人情志,坏人心术。但是,人们一直在做各种尝试,把复调技术运用到合唱里去。从12世纪到16世纪,出现了许多复调作曲家,复调技术也在逐渐发展,最终使复调声乐技术完善并运用到宗教音乐中的是拉索和帕莱斯特里那。

复调艺术对于教堂音乐来说不是一个单纯的技术性问题。复调音乐产生于世俗,它渗透进宗教音乐,世俗歌调和歌词也随之而来,世俗情感也渗透进宗教音乐。教会认为这与教堂里肃穆、虔诚、敬畏的气氛不合,不利于厚人伦、美教化,持极端态度的教会人士认为应防微杜渐,清除复调音乐。但是,音乐文化的发展和人文主义思想的传播是没有界限的,任何樊篱都难以阻止先进文化的发展。拉索



维也纳男童合唱团

过强弱力度对比,描写出回声这一有趣的声学现象。卡农是复调音乐的一种手法,它由一个声部唱出一个旋律,其他声部在后面模仿这个旋律,小学生在集体唱歌时分成两组一先一后的轮唱就是最简朴的卡农。卡农的方法有许多种,早期音乐家挖空心思创制出许多复杂的卡农,使之玄奥费解。拉索的《回声》则以复杂深奥为不取,写来朴素天真,表现出人们在做回声游戏时的活泼快乐,也表现出置身大自然的欣喜。合唱曲《回声》在世界各国广泛流传,在我国列入小学音乐欣赏教材。

的经文歌里就掺进了大量世俗化内容,在他手里经文歌已不再是纯粹的宗教音乐,与世俗音乐很接近。但他真正的成就还是在牧歌和歌谣曲,这些歌曲的内容毫无禁忌,任何日常生活都可以表现,感情热烈而生动,活泼而欢乐,这些歌曲深受人们喜爱。拉索的合唱曲流传下来几百首,在中国舞台上经常演唱的就是《回声》。

《回声》的歌词内容很简单,是描写山谷回音给人带来的游戏的快乐。音乐采用卡农手法,两组四部合唱前后呼应,通



穆索尔斯基：《图画展览会》

组曲《图画展览会》是俄罗斯作曲家穆索尔斯基的代表之作。原曲是由十首钢琴曲加引子的组曲。作品问世后，人们从乐曲中看出改编成管弦乐的潜质，改编者甚众，主要有斯托科夫斯基、亨利·伍德、埃尔加·霍沃思、杜希玛洛夫、雷奥奈迪、拉威尔等人的改编曲。其中，以拉威尔的改编曲最为著名，这个版本成为通行版本，人们一提到管弦乐《图画展览会》，指的就是拉威尔版，我们一般听到的也是这部改编曲。

穆索尔斯基当初写钢琴曲《图画展览会》，起因于他的一位画家朋友的去世。画家、建筑师加尔特曼是一位很有才华的艺术家，与穆索尔斯基是很好的朋友，不幸去世，只活了39岁。穆索尔斯基为加尔特曼的去世感到很痛心，他认为这是俄罗斯艺术界的一大损失。他与俄国著名文艺评论家斯塔索夫一起，经多方努力，促成了加尔特曼遗作展览会，展出了一批加尔特曼的水彩画和建筑设计。在展览会上，穆索尔斯基悉心观赏加尔特曼的作品，从中得到启发，于是，决定用音乐来表现加尔特曼的美术作品。

穆索尔斯基的音乐写得很顺利，他在写给斯塔索夫的信中说：“我正在起劲地写加尔特曼的音乐，乐思和曲调源源而来，连写在纸上都来不及。”顺利的创作使他预感到音乐的成功，所以作品只写了一半，他已经向外界宣布了新作品的成功。一部新作品，尚未经过舞台考验，也没有经权威演奏家试奏，就预言成功，是很冒险的举动，尤其是在19世纪中期的俄罗斯，就更应该谨慎。因为那时期俄罗斯国内的文艺批评有如利刃一般犀利，毫不留情面。况且穆索尔斯基所属的“强力





集团”常与人争讼不休,有时只为一语不合,便开笔衅,这样容易招致反感,自己言行稍有不慎,恶评便纷至沓来。

钢琴组曲《图画展览会》发表以后,社会反响平平,肯于演出的人不多。究其原因,大约是技巧上有一定困难,而音乐本身色彩丰富、想像奇特,与传统音乐有很大差别,听众不易很快接受。作品没有取得预期的成功,但也没有反面的批评,评论家们无暇“照顾”这部声价一般的钢琴组曲,全都忙着围攻穆索尔斯基在同一年里上演的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》去了。批评家们把歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》批得一无是处,而歌剧院里的观众却为其欢呼。于是,出现了戏剧性场面,一方面是歌剧里的合唱迅速在大街小巷里传开,另一方面是专业的批评家们在无情地指责音乐不合章法。令穆索尔斯基痛心的是,在一片聒噪声中,也混杂着强力集团成员之一居伊的声音。在嘈杂之中,钢琴组曲《图画展览会》悄无声息,也许根本就是“漏网”了。直到48年后,拉威尔把它改编成管弦乐,才使它传遍世界各地。

19世纪中晚期,俄罗斯的文化艺术是一个活跃时期,文学、美术、音乐和自然科学领域都涌现出一批精英人物:诗人、作家、剧作家有涅克拉索夫、屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基、托尔斯泰,这是一批有世界性影响的文学家;文艺批评家有别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等人倡导的美学原则自成一格局;以彼罗夫等人发起的“巡回展览画派”涌现出萨符拉索夫、希什金、克拉姆斯科依、列宾、苏里科夫等一批世界级美术大师;以格林卡和“强力集团”为代表的民族乐派影响遍及欧洲;化学家门捷列夫揭示了化学元素周期……在这个繁荣的格局里,有一位杰出的艺术评论家斯塔索夫,对“巡展画派”和“强力集团”给予理论上的支持,也是他使“巡展画派”和“强力集团”成员之间建立了深挚的友谊。其实,两派的艺术追求实则是一致的。穆索尔斯基的画家朋友加尔特曼的遗画展览会,也是在斯塔索夫的帮助下才得以实现的,那时他正担任帝国公共图画馆美术部主任。

组曲《图画展览会》的十首曲子是穆索尔斯基根据画展上的十幅作品所给出的意象创作的。音乐极具色彩,用新奇的语言描写画面,或者说是图画的内容激发了作曲家,产生了一些奇思妙想的乐思。十段乐曲的标题都是原画的标题,分



别是《侏儒》、《古城》、《秋尔耶里宫廷的院落》、《牛车》、《未孵化的鸟雏的舞蹈》、《两个犹太人,一穷一富》、《里莫日市场》、《墓穴》、《鸡脚上的小屋》、《基辅大门》。乐曲前面的引子作曲家称之为“漫步”,这个“漫步”经变形,又穿插在各曲中间成为间奏,贯穿全曲。原画的题材内容驳杂,有肖像画,也有生活风俗画、风景画,还有民间传说和建筑设计。用音乐来表现画面,的确需要别出一番心裁,正因为如此,乐曲展示出奇特的想像,在手法上颇有创新。

穆索尔斯基写《图画展览会》时,西欧音乐正在浪漫主义极盛时期,只是刚刚出现一点晚期浪漫主义的端倪。穆索尔斯基所做的探索和努力没有引

起足够的注意,所以,一时间声息全无。只是到了下一个世纪,新潮流的倡导者们才发现《图画展览会》蕴藏的文化价值,纷纷动手改编,亨利·伍德、斯托科夫斯基、拉威尔等人的改编曲才重新唤醒了沉睡近半个世纪的组曲。这也正应了穆索尔斯基生前说过的一句名言:“艺术家相信未来,因为他生活在未来之中。”

钢琴组曲《图画展览会》也同样没有得到来自“强力集团”内部伙伴的喝彩。事实上,小团体内部的裂隙已经出现,甚至公开化,居伊公然撰文攻击穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》。巴拉基列夫的精神领袖地位已不复存在,穆索尔斯基对李姆斯基·科萨科夫和鲍罗丁不屑一顾,认为穆索尔斯基转向学院派是出卖自我,放弃艺术追求,他一向把音乐学院看作艺术的天敌。而这几位从前的伙伴一致认为穆索尔斯基正在沦为一个酒徒。

离开小团体,穆索尔斯基独自行走在艺术反叛的道路上,但性格的缺陷使他不能专心致志地创作,酒精的作用使他放弃尊严,去从事一些三流的行当以维持



列宾为穆索尔斯基画的像,
此时后者已住在精神病院。

生活。在他生命的最后几年里再也没有写出过什么东西，组歌《阴郁》和《死之歌舞》是他绝望的杰作，写于1879年的《跳蚤之歌》是最后的辉煌。两年后，穆索尔斯基在他42岁生日那天，死于酒精中毒。病入膏肓时他还在重复他的座右铭，“大胆前进，走向新的彼岸……迈着坚定的步子踏上大有希望的土地——真是一个伟大而美好的任务！一个人必须为人类献出他的一切！”而他最后献出的只是一个被酒精吞噬的空洞的躯壳。俄罗斯伟大的油画家列宾为穆索尔斯基画的肖像，可以隐约看出他晚年的穷愁潦倒、不修边幅、臃肿憔悴，只是目光还在炯炯地看着远方，看着未来。



巴达尔切弗斯卡：《少女的祈祷》

泰克拉·巴达尔切弗斯卡，这是一个大多数音乐爱好者感到陌生的名字，但是一提起钢琴曲《少女的祈祷》，便几乎无人不知、无人不晓了。《少女的祈祷》不是音乐会曲目，无法登上典雅辉煌的音乐厅舞台。但是，它那清纯浪漫的旋律却几乎无处不在。饭店里、商场里、咖啡厅里都可以听到这熟悉的曲调。多种风格的改编曲数不胜数，商人们还把它制作成门铃、电话铃、八音盒以及各种实用音响，粗俗的音色无时无刻地吱吱扭扭，这样一来，全世界的每一分钟都有《少女的祈祷》在奏响了。这首钢琴小品无法与古典或浪漫大师们的经典之作相比，在巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特面前，巴达尔切弗斯卡这个名字渺小得无地自容，在音乐史上只字片语也留不下。但《少女的祈祷》这首小品却可以和那些博大精深的经典名作一起传世。如果开列一个人们最熟悉、最喜爱的钢琴作品曲目，即使把这个目录压缩到很精简的程度，《少女的祈祷》也还会名列其中。

《少女的祈祷》是一首朴素简洁的钢琴小品，乐曲写于19世纪中叶的1825年。这个时期正值欧洲浪漫派音乐发展时期，肖邦、舒曼、门德尔松、李斯特等作曲家都为钢琴写了不少小品，他们的钢琴小品为钢琴开辟了新领域。这些抒情小品的共同特征是具有歌唱式旋律，很像用钢琴演奏的歌曲。门德尔松的49首钢琴小品开宗明义地统称为“无词歌”。与这个时代风气不同的是《少女的祈祷》没有采取由人声启发的朗诵调旋律，而使用了姿态旋律。这也许是这首小品能够以独特的风格风行于世的原因之一。乐曲没有连续发展的语句性旋律，音乐主题建立在流动的分解和弦上，上行的琶音借助钢琴特有的华丽音色营造出清纯明朗





的意境,很容易引起人内心的共鸣。由分解和弦构成的主题,加上四个变奏就构成了全曲。音乐手法极为简单,而音乐的可贵之处也就在于简朴单纯。曲作者巧妙地运用和声技巧,不掺入任何杂念,使音乐既虔诚肃穆又不沉闷,表现的是纯洁的渴望。维也纳金色音乐厅的专职音乐评论家布拉维用一句最简单的话来概括西方音乐与中国音乐的根本区别在于一个重和声,一个重旋律。《少女的祈祷》在重和声方面可以说是典型一例。这首曲子完全不考虑音乐中的旋律功效,而只是精致地编排分解了的和弦,听起来像是清澈流动的山泉,细致入微的情感表现就寄托在其中了。

《少女的祈祷》既无华丽的外表又无深奥的内蕴,却具有感人的力量。它虽然在正式的音乐会上不占一席之地,但在社会上的流传却极为广泛,稍微知道一点儿音乐的人都熟悉这首乐曲,初涉过一点儿钢琴演奏的人大多试着弹过此曲,可见这首乐曲的深入人心。这首抒情小品在音乐上的成功得之于在朴素虔诚的氛围里萌动着青春的渴望,寄托着纯真美好的向往。假如用这首乐曲的标题作为音乐表现的具象,那么少女顶礼膜拜的对象则是人生中最真挚的善良情感,它是人埋藏在心底的真与善的本能被唤醒,这种美好的情感会与人终生为伴。



少女祈祷什么?答案有无数种!

《少女的祈祷》这首乐曲还经常引起写作方面的冲动,为文字表现提供展开的空间。在音乐营造的清纯、虔敬、渴望、内心的激动里,“少女祈祷什么”成了作家们笔下揣度的题目,他们把人类各种美好的愿望、情感和憧憬拿来注入这首乐曲,更用这首乐曲来表达自己的情感世界。当代文坛上一位很哲学的作家把《少女的祈祷》视为开启自己某种心理情结的钥匙,他用大段文字描绘在自己的人生历程中,这首乐曲带给他的心灵抚慰。文章虽与音乐本身离得较远,但音乐给人的精神慰藉的描写却很充实。还是这位作家,不仅把《少女的祈




祷》用作自己的精神寄托,还小心地搜寻这首钢琴曲的作者情况,但是几乎一无所获,他竟为此愤愤不平。的确,在众多的音乐大师面前,《少女的祈祷》的作者实在太渺小了,事实上,巴达尔切弗斯卡几乎没有什么事迹可供查考。这首感人至深的抒情小品的背后也没有什么轶闻趣话可以拿来助兴,如果不是这首乐曲风行全球一个半世纪,这位少女的名字早就被人遗忘了。

波兰女钢琴家,泰克拉·巴达尔切弗斯卡生于1834年,1861年在华沙去世,只活了27岁。人们对她的生平事迹知之甚少,只知道她是一位登台演出的女钢琴家,在她生活的那个时代这样的演奏家不知有多少。19世纪的波兰音乐文化非常发达,钢琴是文化生活的一个重要部分,在华沙,生产钢琴的手工作坊达一百多家,各种音乐院校有二十多所,钢琴诗人肖邦就受业于华沙音乐学院。曾经显赫一时的钢琴演奏者不计其数,巴达尔切弗斯卡的名字在这里根本显露不出来,使她载入史册的是《少女的祈祷》。《牛津简明音乐辞典》里对巴达尔切弗斯卡的记载只有短短两行文字,说明她18岁写了《少女的祈祷》。20卷大部头的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》也没有更多的记载,只记录着《少女的祈祷》在1856年出版后迅速传遍世界,有84种版本流传于世,成为通俗钢琴曲里最著名的几首之一。

《少女的祈祷》一般不进入音乐厅,她清丽、纯洁的风格和虔诚的祈愿情绪很适合用来制造一些情调,戏剧舞台和电影里经常用作配乐,来烘托气氛,渲染女主人公的内心世界。广播电视里的播出频率也很高,她那纯洁单纯的气质被爱好者当作是保持心灵中一片净土的寄托。二十多年前有一部电影,里面有一个以屠戮为职业的角色,为了卖弄风雅,为女主人公弹奏了一曲《少女的祈祷》。这个情节当即遭到了观众的抨击,他们认为这首曲子被玷污了,他们不能容忍沾有血迹的手褻渎这首曲子,还有人在报上写文章,批评导演胡乱附庸。

巴达尔切弗斯卡在27岁时去世,此时《少女的祈祷》已风靡于世整整五年,她在世时是否因为这首曲子风光一时,不得而知。但在她身后这首抒情小品能够流芳百世,却是可以确信的。巴达尔切弗斯卡一生仅发表过三首钢琴小品,有这一首传世,人生尽可满足了。



圣 - 桑 :《天鹅》

这是一段脍炙人口的旋律,一听到这典雅沉静的曲调,人们的眼前自然会浮现一只受伤的天鹅向死而生的优雅形象。即使很少接触音乐的人,一听到钢琴弹出的碧波粼粼的前奏,也会知道一只高贵优雅的天鹅即将登场。圣 - 桑的音乐风格继承了法国古典传统,清澈、严谨、均衡,且追求简朴。这使他常常以旋律取胜,写出容易令人熟记于心的曲调,《天鹅》就是这样一首乐曲。

《天鹅》是《动物狂欢节》组曲十四首音乐中的第十三首。《动物狂欢节》整部作品滑稽荒诞,充满讽刺与挖苦,圣 - 桑恐怕传出去会引起误会,更会无意中伤及同道,于是便把曲谱束之高阁,拒绝发表。只有其中的一首《天鹅》与全曲的气氛完全不谐调,作为例外,公之于众,并且经常在音乐会和各种私人聚会上演奏。这首以大提琴为主奏乐器的乐曲沉静而优美,优雅的气质笼罩人心,很能令人为之感动,所以流传很广。但是,使这首乐曲传遍世界的,也许当属芭蕾小品《天鹅之死》。

提到芭蕾舞《天鹅之死》,就不能不谈谈俄罗斯女演员芭芙洛娃和著名编导米哈伊尔·福金。安娜·芭芙洛娃生于1881年,是当时俄国最负盛名的芭蕾舞演员。她出身贫寒,两岁丧父,10岁考入皇家舞蹈学校,1899年进入皇家芭蕾舞团,几年后成为首席女演员。芭芙洛娃的表演优雅有度,富于诗意,有极强的艺术魅力,主要表现古典之美。福金是芭芙洛娃在舞蹈学校的同学,也是优秀的舞蹈演员。他兴趣广泛,勤于学习,在音乐和绘画方面有很高的修养,主要志趣在于编剧和导演。他富于探索和创新精神,在20世纪初的芭蕾改革中,起过很重要的作





用。佳吉列夫舞蹈团的几部成功剧目由他编导,其中包括著名的《火鸟》和《彼得鲁什卡》。1905年的一次晚会上,芭芙洛娃应邀表演《天鹅湖》中的双人舞,但男演员竟临时缺席,后台急得一筹莫展。同在后台的福金此时灵机一动,他根据芭芙洛娃扮演白天鹅的便利,临时决定使用圣-桑的《动物狂欢节》中《天鹅》的音乐,编排一个独舞的性格小品。于是在后台,福金一边根据音乐提供的意象编舞,芭芙洛娃一边在后边学。然后是芭芙洛娃跳,福金来帮她修改完善,这部享誉世界的芭蕾小品就这样即兴创作完成了,演出获得了很大成功。

芭芙洛娃表演的《天鹅之死》表情细腻,心理刻画深刻,拟人化的戏剧性处理不仅完成了一个成功的舞台形象,也使音乐本身的意境得到了深化。圣-桑笔下的天鹅,主要表现的是天鹅的纯洁、典雅。音乐沉静、优美,大提琴温柔的音色给人以宁静和抚慰,钢琴流动的琶音带来诗意的联想,总体的气氛是宁静柔美。舞台上的天鹅则与之不同,福金称这个舞蹈表现的是“万物求生”的主题,象征着为生存的斗争。漆黑的舞台上一束蓝光笼罩着受伤的天鹅飘然而至,孤独的气氛立即产生,足尖上的碎步和上下舞动的双臂表现内心的激动不安。受伤的天鹅漂浮在湖面,不甘心死神的逼近,一次次挣扎,企图重返蓝天,但终于耗尽生命,最后气息奄奄,垂下翅膀。这个舞蹈形象地反映了俄国1905年革命失败后知识分子在黑暗中的彷徨和苦闷,以及追求出路又屡遭失败的痛苦情绪。

芭芙洛娃在艺术上的兴趣是表现古典芭蕾的典雅之美,这与佳吉列夫、尼津斯基和福金等人力求革新的艺术主张不合,所以,她虽参加佳吉列夫组织的演出,但始终没有加入佳吉列夫的“俄罗斯芭蕾舞团”。后来芭芙洛娃成立了自己的芭蕾舞团,演出足迹遍及世界,《天鹅之死》也随她演遍世界,成为古典芭蕾的经典名段,圣-桑的这首《天鹅》也跟着风行世界。乐曲《天鹅》只是一首三四分钟的小品,不是经常性音乐会曲目,演奏机会不太多,芭蕾舞《天鹅之死》使之成为家喻户晓的名曲。芭芙洛娃一生没有子女,晚年定居伦敦,在她住所的水池里养了几只白天鹅,《天鹅》使她闻名于世,晚年有天鹅与她为伴。

今天,广播、电视的传播加上CD唱片的普及,《天鹅》早已成为极通俗的名曲,大多数人只把它当作是一首大提琴小品,而忽略了这是圣-桑为两架钢琴和九件乐器写的室内乐《动物狂欢节》中的一首。由于人们的喜爱,这首乐曲还被

移植成各种独奏乐器的改编曲。

最后还有一点需要澄清的是,有人常把《天鹅》与舒伯特的歌曲集《天鹅之歌》搞混。《天鹅之歌》是舒伯特 1828 年去世时留下的 14 首歌曲,出版商出版时杜撰了套曲《天鹅之歌》的标题。其实,这 14 首歌,既不是套曲,也与天鹅无关。由于是舒伯特的绝笔,所以,有人写文章谈到某作曲家的临终遗作时,总爱引喻其为某某人的“天鹅之歌”。这个典故来自舒伯特,而有人却误认为来自《天鹅之死》,因为他们想起生命的临终,总会联想起那只孤寂的、垂死的天鹅。





舒伯特 :声乐套曲《冬之旅》

在 19 世纪音乐家里 ,舒伯特具有特殊成就的创作领域是艺术歌曲。由于舒伯特的带动 ,舒曼、沃尔夫、李斯特、门德尔松、勃拉姆斯等人都在歌曲创作上卓有成就 ,形成 19 世纪艺术歌曲的繁荣局面。

艺术歌曲是 19 世纪最有代表性的音乐题材。促进艺术歌曲发展成熟的原因除了音乐发展自身的因素以外 ,文学对音乐的影响是一个主要方面。19 世纪许多重要作曲家都对文学颇感兴趣 ,因为文学为一切艺术形式提供文化思想资源。

舒伯特 16 岁时脱离父亲 ,放弃教师职业 ,成为一位“自由音乐家”。他与好友朔贝尔住在一起 ,朔贝尔是一位诗人 ,这使舒伯特与诗歌艺术有更多的接触机会。舒伯特的歌曲里有 12 首是为朔贝尔的诗谱曲 ,其中《致音乐》是著名的一首。

德国 18 世纪 70 年代兴起的狂飙突进运动是启蒙运动的继续和发展。狂飙运动的诗人强调表现个人生活感受 ,提倡个性解放 ,肯定个性发展对发挥人的主观能动性的作用 ,并强调人的感情作用 ,反对社会制度阻碍人的发展。狂飙运动的诗人们对舒伯特的音乐创作有深远的影响。

舒伯特从事创作的时代 ,正值欧洲进入一个黑暗时期。1813 年 10 月拿破仑在莱比锡会战中遭到毁灭性打击 ,此后维也纳会议召开 ,欧洲的封建君主制度都恢复了旧王朝的统治 ,奥地利的哈布斯堡王朝借助梅特涅政府的反动统治 ,禁止一切自由主义思想的传播 ,镇压民主革命运动。舒伯特生活在奥地利封建复辟的黑暗时期 ,外界环境对他形成一种精神困境 ,加上他生活不得温饱 ,主观世界对人



类美好的幻想与现实格格不入,个性开放的愿望遭到限制,这就使他的音乐带有忧伤郁闷的感情,也很自然地与狂飙运动诗人们的诗结合起来。

在舒伯特的歌曲中,德国狂飙运动诗人的诗占有很大比重,其中歌德的诗就有72首之多,席勒有46首,米勒44首,迈尔霍费尔47首,此外还有舒巴特、施托尔贝格等等。狂飙运动的领袖人物歌德

舒伯特的艺术歌曲以另一种方式深入人心

和赫尔德在诗歌写作上提倡民谣体。他们的诗感情上朴实敦厚,文字平易,舒伯特经常捧着他们的诗吟诵,随后就谱上音乐,一首新歌便诞生了。他的歌曲魅力之所在,不仅是因为曲调优美,更主要的是他的音乐与诗歌的内容紧密结合,音乐为诗增色,诗为音乐传情,二者结合,形成特殊的艺术感染力。

舒伯特被誉为“歌曲之王”,固然有创作数量多的原因,但这还不是最主要因素,因为单纯从数量上讲,他的603首独唱歌曲还不及另一位宗教歌曲作者1300首的一半。

舒伯特的歌曲寻求到一条浪漫主义特色的路,是个性表现最直接的理想方式,是浪漫主义音乐独到的表现方式。而且,最令人赞叹的是舒伯特的内心似乎有一个旋律的源泉,它能够源源不断地创造出优美动听的旋律,不雷同、不复制,这的确是一种不可多得的天赋。

舒伯特的艺术歌曲发源于内心,得益于诗歌,他曾说过:“我的音乐来自于我的智慧和折磨我的无尽的痛苦”,所以,他的歌曲有很大一部分带有孤独凄凉色彩。在他全部音乐中,忧郁和感伤是基本色调之一。这一特点集中表现在他的三部歌集中,这就是套曲《美丽的磨坊姑娘》、《冬之旅》和《天鹅之歌》,其中最能代表舒伯特歌曲艺术特点的是《冬之旅》。

套曲《冬之旅》由24首歌曲组成,原诗作者是威廉·米勒,这是德国狂飙运动



的代表性人物。他是小说家兼诗人,他的小说是感伤主义的,诗是民歌式的,也带有感伤情调。舒伯特的另一部套曲《美丽的磨坊姑娘》,原诗作者也是米勒。《冬之旅》完成于舒伯特去世的前一年,是他最后的代表作之一。《冬之旅》的24首歌之间没有情节上的联系,整体上又是互相关联的,叙述主人公遍尝人间辛酸,两鬓风霜,在寒冷的冬日里漫无目的地四处漂泊。没有爱情,没有归宿,只有对往日痛苦的无尽的回忆,等待他的还是孤独与凄凉。这部套曲如同一部色彩暗淡的音乐悲剧,又像一篇感伤压抑的散文诗。

舒伯特把刚写好的《冬之旅》乐谱拿给朋友试唱,大家都认为歌曲的情调过于暗淡,恐怕难以推广。舒伯特却说:“谁都难以理解别人的痛苦,也许我在痛苦中写的作品最能使人欣慰。”舒伯特写《冬之旅》时30岁,已经作为“自由作曲家”勤奋地工作了15年,写的大小作品超过千首,但仍然生活无着,贫病在身。米勒的诗里那种寂寞、孤独,对现实不满又渺茫于前途的苦闷情绪正好道出他心中的苦闷,所以,他把内心的郁闷感伤都倾注在《冬之旅》中。

《冬之旅》中的第一首和最后一首最能反映整部套曲的情调。第一首是《晚安》,大意是一个孤独者失去了心爱的人,在一个风雪弥漫的晚上独自出走。这是痛苦的旅行,没有目的,无人等待,临行前他悄悄地在正准备出嫁的姑娘门上写下“晚安”,作为永不回来的告别,埋葬了往日的情怀。情绪是悲凉的,最后一首《摇风琴的老乞丐》,写一个摇风琴的老乞丐,光着双脚在雪地上徘徊,他一个钱也没有讨到,他对周围的一切无动于衷,冻僵的手不停地摇着风琴。流浪者从老乞丐的身上看到了自己的命运,他决心随老人同去。

《冬之旅》是一组声乐作品,有原诗作为文学基础,有较为明确的艺术形象,所以较之器乐作品来更易于把握内容。舒伯特在这部作品里倾注了全部感情,寄托了自己对人生苦难的感受。

舒伯特在写完《冬之旅》的第二年,就离开了人世。联系到这一点,再听一下《冬之旅》的第一首《晚安》,那个独自走进风雪的流浪汉悄然写下的“晚安”,正像是舒伯特在向人生告别。漫长的冬夜象征着苦难无边的人生,无尽的旅途象征着人生的希望与失望,在黑暗中的徘徊象征着光明难以追求。《冬之旅》是舒伯特对人生和现实的认识的总结,也是舒伯特歌曲艺术成就的总结。

舒伯特：《A 大调钢琴五重奏》（鳟鱼）

舒伯特的室内乐作品在他的作品总目录中占有重要的地位。其中，弦乐四重奏《死神与少女》和《A 大调钢琴五重奏“鳟鱼”》最为著名。《A 大调钢琴五重奏》写于 1819 年，当时的舒伯特 22 岁。这部五重奏共分五个乐章，其中第四乐章采用了他自己两年前的歌曲《鳟鱼》的旋律，歌曲原本就很受欢迎，用在五重奏里，使这部室内乐更易于推广。事实上，人们在欣赏《A 大调钢琴五重奏》时，最喜欢听的就是“鳟鱼”乐章。

舒伯特把自己的歌曲旋律写进器乐曲里的例子并不少见，他的另外一部成功的弦乐四重奏《死神与少女》就是这样写成的。也许是因为这类作品艺术价值都很高，所以批评界从未对这种做法有过任何微词。这种情况若发生在今天我们的文艺界，很可能要招致种种恶评，“自我复制”、“自我抄袭”、“如法炮制”，会把一个人描写成缺乏想像力的平庸之辈。

歌曲《鳟鱼》写于 1817 年，这时的舒伯特脱离了家庭，在维也纳过着清贫却无拘无束的生活。他与维也纳的一群年轻的诗人、画家、音乐家结交，经常在一起讨论艺术问题。谁有了新作品，都拿出来在这个文艺小团体里讨论。当时的维也纳是欧洲音乐活动最集中的城市，人们提起维也纳这座城市，总是说这里充满了音乐，街头到处都是雕塑和喷泉，整座城市像是个典雅的公园。这样的描写固然不错，但另一方面却被忽视了，当时的维也纳，同时也是哈布斯堡王朝的中心，这是欧洲最顽固的封建堡垒。拿破仑战争平息以后，整个欧洲进入封建复辟时期，在维也纳，思想统治最为严厉，警察密探四处活动，发现有自由思想倾向的言论就镇





压下去。舒伯特和他的朋友们经常性的聚会就被怀疑是秘密活动而暗中受到监视,后来人们从维也纳警察局的档案里还发现了有关记录。

舒伯特的歌曲《鳟鱼》的原诗作者是德国诗人、音乐家、政治家舒巴特。舒巴特生于1739年,死于1791年,他是一位顽强的自由诗人,曾因“自由思想”罪被关押10年,舒伯特有好几首歌曲的歌词取材于舒巴特的诗。《鳟鱼》原诗的大意如下:明亮的小河里,有一条小鳟鱼,快活地游来游去,我站在河岸静静地望着,在清清的河水里,它游得多欢畅。有一个渔夫拿着钓竿,也站在岸旁,冷酷地看着河水,想把鱼儿钓上。我暗中期望,只要河水清亮,他别想把鱼儿钓上。没想到那个贼,竟把河水弄浑,我还来不及想,他已提起钓竿,把鳟鱼钓上。我满怀着激动的心情,看鳟鱼受欺骗。

舒巴特这首诗表现出对自由的赞美和对专制的忿激,这正符合舒伯特的思想感情,于是,就给这首诗谱了曲。舒伯特的这首《鳟鱼》和他的其他歌曲一样,写成之后也是无人问津,还是由于著名歌唱家福格尔的演唱才为人所知。福格尔在当时的音乐界很有影响,他对舒伯特的音乐非常欣赏,也该算是独具慧眼了。福格尔是舒伯特歌曲的积极推行者,1819年,两个人一起旅行演出,在奥地利走了很多地方。这次巡回演出很成功,在旅途中舒伯特的歌曲被福格尔在各种场合演出并介绍,舒伯特的名曲《圣母颂》就是这样风行开的。



夏天,他们来到福格尔的

舒伯特的眼镜和手稿



家乡施泰尔。福格尔在社会上很有声望,回到家乡,更受欢迎。在这里他们流连了两个月之久,度过了一段愉快时光。在这里舒伯特结识了一位业余大提琴手,他请舒伯特根据歌曲《鱒鱼》的曲调,写一部室内乐,舒伯特欣然允命。他在当地就开始动笔,回到维也纳以后完成全曲,写成一部由钢琴、小提琴、中提琴、大提琴、倍大提琴组成的五重奏。这与传统的钢琴加弦乐四重奏的组合不同,音乐共分五个乐章,其中第四乐章就是“鱒鱼”乐章。

《鱒鱼五重奏》全曲活泼热情,贯穿着愉快的情绪。做客施泰尔期间,舒伯特经常徘徊于山野林木之间。阿尔卑斯山风景优美,气候宜人,是消夏的好去处,舒伯特在这里心情显然不错,反映到他的音乐里,就是《鱒鱼五重奏》里洋溢着青春活力和自由快乐的开朗精神面貌。

《鱒鱼五重奏》五个乐章的结构使作品规模较大,五个乐章布置成快慢间隔搭配的格局,旋律优美、节奏活泼,通奏下来大约需要40分钟,很像是一组嬉游曲性质的套曲。五重奏的第一乐章是活泼的快板,音乐明快清澈,乐思优美浪漫。第二乐章是行板,轻柔宁静,中提琴略带鼻音的音色唱出抒情旋律。第三乐章是急板的谐谑曲,精神饱满,感情开朗。第四乐章小行板,是“鱒鱼”主题变奏,音乐主题由弦乐器组奏出,钢琴以流畅明快的分解和弦做衬奏,清纯的音效非常形象地描绘出林间小溪清凉透澈地流动着,使乐曲自由活泼的主题更加明朗。整个五重奏中,最脍炙人口的就是这个乐章。第五乐章适度的快板,是充满活力的终曲。

《鱒鱼五重奏》是舒伯特早期的成功之作,这个时期,他虽然在社会上四处碰壁,但是精神上是快乐的。他与艺术家朋友们共同探讨艺术问题,创作上也是自由的。他从来没有固定收入,没有受雇于人,可以随心所欲地选择创作题材。他的600首歌曲中大部分取材于启蒙运动和德国林苑派诗人的诗,这也是他逐渐形成自己浪漫主义音乐风格的原因。

肖邦 :降 A 大调叙事曲

肖邦是钢琴上的抒情诗人,他的所有音乐都与钢琴有关。他写的钢琴叙事曲是单乐章纯钢琴音乐里规模较大的一种,共有四首。这里介绍的是降 A 大调作品第 47 号。

叙事曲原本是一种边舞边唱的表演形式,在肖邦手里成为戏剧性故事情节背景的器乐曲,感情密度很大,抒情幅度也很大。浪漫派作曲家喜欢诗和文学联姻,从这里也可略见一斑。在肖邦之后,李斯特、格里格、福莱等人效仿其制,写过一些叙事曲,叙事曲也就成了一种固定的抒情形式了。20 世纪 60 年代在中国非常流行的一首叙事曲是罗马尼亚作曲家波隆贝斯库写于 1880 年的小提琴叙事曲,中央乐团小提琴首席杨秉荪灌制过 78 转粗纹唱片。该曲温柔缠绵、感伤幽怨,在青少年音乐爱好者里很流行,乐谱编入中央音乐学院选编的《外国小提琴曲》,学小提琴的朋友很多都拉过此曲。所以,一般的音乐爱好者对叙事曲这一形式并不陌生。

肖邦创建器乐叙事曲这一演奏形式与他的朋友、伟大的波兰诗人密茨凯维支有关。两个人在巴黎的交往非常密切,他们各自是自己的艺术领域里执牛耳者,又都是狂热的爱国主义者。密茨凯维支经常在肖邦的寓所听他弹奏波兰风格的乐曲,肖邦也常为密茨凯维支的饱含爱国主义热情的诗篇所感动。密茨凯维支写过一些以波兰民间传说和史诗为题材的叙事诗,饱含爱国主义热情,很为肖邦所感动,便在叙事诗提供的情感基础上写成钢琴叙事曲。在他的四首叙事曲里有三首来自密茨凯维支的叙事诗,因此有一些音乐解说逐行逐句地按照原诗情节去解





释肖邦的叙事曲。然而,这种做法未必完全可靠。音乐与文学是两个完全不同的表现领域,二者的相通之处是情感作用,但抒情方式却截然不同。音乐不可能还原文学形象,音乐比文字有更多捉摸不定的浪漫因素。在肖邦的叙事曲里,感情变化的趋势非常清晰,也无须文字说明。

降A大调叙事曲的故事原本是密茨凯维支的叙事诗《斯维切济湖姑娘》。这首诗取材于在欧洲家喻户晓的水仙女。水仙女类似中国民间传说中的“水鬼”,由被淹死的少女或没受过洗礼的儿童变成,名叫鲁萨尔卡。鲁萨尔卡的传说主要流传于斯拉夫地区,各地的鲁萨尔卡的善恶美丑各不相同。多瑙河地区的鲁萨尔卡美貌无害,身披薄雾般的轻纱,歌声迷人,常使路人陶醉而忘归。俄罗斯地区的鲁萨尔卡则是形貌丑陋的女妖,潜伏在水边袭击行人。还有鲁萨尔卡周,在这个星期里,水仙女们在夜间显形,在林间草地上跳圆圈舞,与她们一起跳舞的人将会不停地舞蹈,直至死去。

水仙女鲁萨尔卡的故事是诗人们喜欢采用的素材。在水仙女的故事基础上增加角色,编制情节,使故事更完整,人物更鲜明。水仙女被赋予善良、忠贞、凄婉的性格特征,有时会有复仇倾向,情节当然与爱情有关。在鲁萨尔卡类诗歌或音乐作品里,艺术影响力最大的当属捷克作曲家德沃夏克的歌剧《水仙女》。

肖邦的降A大调叙事曲没有文学性标题,可见曲作者在避免文学情节式的穿凿,他的叙事曲完全是抒情性作品,而非描写性音乐。但既是叙事曲,当然应该有情节根据,降A大调叙事曲所根据的《斯维切济湖姑娘》描写的是一个水仙女怒沉负情郎的故事。一位青年骑士,每天傍晚在林中湖边散步,有一天在水边遇见一位绝色美女,急急向其求爱,美女允其三天后见面,到那时骑士如果还没变心,就将嫁给对方,然后离去了。谁知第二天傍晚,骑士又在湖边遇见一位更漂亮的女子,便如醉如痴地追随求爱,那女子并不理睬,在水上踏波而行,骑士也亦步亦趋,紧随其后。走到湖心,女子猛然回头,竟是前一天相约的美女,那女子厉声叱责青年变心何其之快。此时狂风骤起,怒涛壁立,顷刻间骑士便葬身水底了。

肖邦是一位善于用如诗的手法抒发情怀的作曲家,他把一切到手的东西都加以诗化处理。在降A大调叙事曲里,找不出具体描写性语句,故事情节完全悟化成抒情过程,故事中的人物隐去,代之以情绪的起伏跌宕,文学题材仅作为抒情的



提示。音乐采取奏鸣曲式,在一个短小温婉的抒情性序奏之后,呈现出柔美的第一主题,歌唱性的旋律令人陶醉。与之形成鲜明对比的第二主题介入之后,戏剧性冲突使音乐推向悲剧化的高潮。全曲演奏下来大约七分半钟,感情起伏很大,从美妙温和迅速推展到狂暴愤怒,这种大幅度变化体现了浪漫音乐情感性格的二重性。

肖邦的叙事曲为浪漫派作曲家开拓了抒发感情的新领域。在肖邦之前,叙事性作品只存在于声乐作品中,它起源于音乐与文学结合的民间叙事歌谣。在十四、十五世纪的法国,叙事曲是行吟诗人常采用的抒情歌曲的固定体裁,用以表现崇高的感情或高贵的爱情。叙事歌谣以叙述故事为基础,情节结构紧凑,叙事简练,不描写,不渲染,很快便推向戏剧化高潮,旨在表现感情波折,在急转直下的冲突中取得惊人的戏剧性效果。这种感情大起大落的方式为浪漫派作曲家提供了灵感的源泉,舒伯特的歌曲《魔王》就是典型的叙事歌曲。在欧洲其他国家尤其是英国,叙事谣曲经常用来叙述时事,并印刷成大幅印刷品出售或张贴,被视为一种消息来源,在报纸出现以前起过媒介传播作用。

叙事曲从演唱形式转变成器乐演奏形式,是由肖邦的四首钢琴叙事曲开始的。19世纪浪漫派作曲家为自由的抒情寻求多种出路,他们需要紧密的结构方式来表达丰富的感情,叙事曲的形式可以满足这个要求,肖邦的创新也为浪漫派音乐提供了新的表现途径。

舒伯特 :声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》

声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》由 20 首抒情歌曲组成 ,供男声演唱 ,写于 1823 年。舒伯特这时 26 岁 ,5 年以后 ,他就去世了。26 岁的年龄对于一般的人生尚属朝阳期 ,成熟的事业尚未展开 ,但对于舒伯特的生命则已开始踏上归途。他的一生仿佛是“压缩”了的生命 ,短暂却完整 ,不像是半途的天折。他留下 9 部交响曲、30 多部室内乐、22 首钢琴奏鸣曲、6 部弥撒、17 部歌剧、大量钢琴独奏或联弹小品 ,另外 ,还有 600 余首歌曲。他似乎已经把要留给这个世界的话全部表达完了 ,唯一让人感到遗憾的是在生前没有任何音乐团体演奏过他的任何一部交响曲。

舒伯特被尊为“歌曲之王”虽说是不恰当的 ,但是 ,他的歌曲创作对于他本人的艺术个性和欧洲音乐史都是重要的。他一生都在写歌曲 ,这些篇幅短小、结构紧密、情感内涵丰富的抒情歌曲形成了浪漫主义音乐的一方面特征。在这些歌曲里 ,套曲《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》代表了舒伯特歌曲的最高成就。

《美丽的磨坊姑娘》的 20 首歌曲内容上相互关联 ,有完整的情节、人物 ,在叙事中抒情 ,在抒情中叙事。它讲述了一位青年磨坊工人在外出谋生的途中恋爱、失恋并伤心地死去的故事。在欧洲 ,蒸汽动力出现以前 ,粮食加工磨坊的动力主要来自风力和水力 ,在有河流小溪的地方 ,沿途会有一些水力磨坊。磨坊需要雇佣帮工 ,掌握磨坊技术的工人通常会沿着河水流经的地方找工作 ,一处干完了再换一处 ,所以 ,这是个流浪者行业。《美丽的磨坊姑娘》的第一首《流浪》,由一位心情愉快的青年磨工唱出了外出行路的快乐。外面的世界很宽广 ,守在家里的人





享受不到大自然的美好,只有流浪的人才能体验到其中的快乐。第二首《何处去》,青年向小河发问:“究竟将走向何方?”小河把青年带向陌生的地方,穿过山谷和树林;青年把生活中的希望寄托在潺潺的河水里,随它走向远方。青年继续旅行,小河把他领到一处磨坊,这里有绿树环绕,青草铺满岸边,小河在门前静静地流过。这是一处可爱的地方,磨坊主的女儿漂亮又可爱,青年留了下来,他感谢溪水把他引到这里。磨工在这里起劲地工作,他幻想自己有千万只手臂,推动无数磨轮转动,好让美丽的磨坊姑娘把自己记在心上。每天

的工作很愉快,大家彼此相处也很好,磨工暗暗地爱上了磨坊姑娘。青年沉浸在愉快和幸福中,抑制不住内心的激动,向周围的一切倾诉自己的幸福感。河岸边蓝色的小花被他看作是爱人蓝色的眼睛,每天早晨他都要给四周的花草树木和小溪带来亲切的问候。然而,好景不长,树林里来了一位神气的猎人,骑着骏马带着枪,雄赳赳英姿勃发,他很快就夺走了姑娘的心。青年磨工短暂的幸福转瞬消失,他陷入孤独和痛苦之中,无处诉说,只有向自己的忠实伴侣小河倾诉内心的悲伤。他想到了死亡和坟墓,他希望自己死后能葬在绿色的草地上,因为磨坊姑娘喜欢绿色。青年最终不能抑制痛苦和悲伤,投入小河的怀抱,孤独地死去。河水温柔地拥抱着他,把他送回家乡,小河的水声是青年最后的挽歌。

《美丽的磨坊姑娘》全曲的基调是感伤的,套曲的前半部分虽然也有一些欢愉的情绪,但这欢愉也是笼罩在淡淡的忧伤中的,这样的情感特质是由歌词的原诗风格确定的。原诗的作者维勒姆·米勒是一位与舒伯特同时代的德国诗人,诗风感伤而浪漫,舒伯特的另一部声乐套曲《冬之旅》原诗也出自米勒之手。米勒



无尽的旋律,舒伯特是一个由音符构成的人



与舒伯特命运相同。他生于 1794 年 ,比舒伯特早三年 ,死于 1827 年 ,早舒伯特一年。一共只活了 33 岁 ,和舒伯特一样不能尽享天年。米勒是古典文学教师 ,曾在柏林大学研究语言学与历史 ,他的代表作是两卷本的诗集《一个林中漫游号手的遗诗》,以极其淳朴的诗句表现情感 ,时常弥漫着哀伤情绪。舒伯特采用米勒的诗写的歌曲多达数十首 ,两个人缘分不浅。米勒在世时 ,他的诗有些影响 ,但还不具备很高地位 ,只能算是个二流诗人 ,现在如果不是经常演唱舒伯特的歌曲的话 ,几乎不会再提起他的名字了。

舒伯特写《美丽的磨坊姑娘》时 ,正住在医院里 ,这时他已 26 岁 ,还没有谋到一个正式稳定的职业。他多年来并不认真想有一个固定职位 ,他喜欢做一个自由音乐家。但是 ,岁月消逝 ,人事更迭 ,围绕在他身边的小团体成员因为各自的生活而各奔东西。随着年龄增长 ,早年的欢乐都已消失殆尽 ,潦倒的局面越来越清晰。贫困的境遇加上身体病弱 ,使他心境消沉 ,很容易沉浸在米勒诗的悲哀情绪中 ,把米勒诗的悲伤情绪转化成音乐 ,就写成了套曲《美丽的磨坊姑娘》。所以 ,舒伯特说 :“我的音乐是我的才能和悲惨境地的产物。世人最喜爱的正是我以最大的痛苦写成的音乐。”

对于舒伯特的一生有许多解读上的误会 ,其中最普遍的是给他加上“歌曲之王”的冠冕。如果仅从 600 余首歌曲这个数量和给歌曲加入了浪漫主义因素甚至是感伤情调这个角度来解释 ,“歌曲之王”的称号还勉强可以成立 ,虽然这已经忽略了他的器乐成就。然而更糟糕的是 ,他还被很肤浅地描绘成一位创制旋律的高手 ,这就更容易对舒伯特的创造性劳动认识不足 ,同时对 19 世纪浪漫主义音乐的内涵不易探查。诚然 ,“旋律大师”这样的桂冠对于作曲家来说是很高的褒奖 ,音乐史上没有几个人能获此殊荣 :拉索、莫扎特是公认的旋律大师 ,曾有人很惋惜地责备莫扎特过于奢侈地使用旋律而浪费了资源 ;罗西尼自诩能流水般地淌出旋律 ,他在一年内写过五部规模严整的歌剧 ,自夸“给我一张洗衣单 ,我也能给它配上音乐” ,不幸地是有人便据此断定他只是个三流的匠人。舒伯特固然乐思如泉涌般地写过大量旋律 ,但只看到他歌曲的数量无助于对舒伯特的了解。把舒伯特的歌曲放在 19 世纪初期的浪漫派音乐里去观察 ,再把整个浪漫派音乐放到欧洲浪漫主义运动里去看 ,就会发现舒伯特最先意识到了文学给音乐带来了新的可能



性,并率先取得了开拓性成功。

人们常说“文学是一切艺术的母体”,用这句话来考察浪漫主义运动是最能清楚地验证的。浪漫主义最先发生在文学界,由诗继而是戏剧、小说,逐渐波及到绘画、雕塑、建筑、音乐、芭蕾。在与音乐的关系上,文学不仅带来浪漫主义艺术原则的影响,其本身就在向音乐内部渗透。文学题材的选择不仅改变着音乐的风格,甚至引起音乐形式的变革,标题音乐就是文学性内容浸润的产物,艺术歌曲就更是文学与音乐的融和。在古典主义时期,歌曲虽已不是什么新鲜事物,但与歌剧、清唱剧、康塔塔以及其他宗教音乐相比,歌曲只是所有声乐形式中最不重要的一种。而且那时的作曲家认为诗性原则决定了诗与音乐是不相容的,纯音乐的处理会破坏掉新的艺术法则,所以,那时的艺术歌曲里,音乐往往不是第一重要的,至少诗与音乐之间存在着某种障碍。

是舒伯特最先消除了诗与音乐之间的隔阂,他从诗里体味出微妙的情绪化的东西,并能调动出这种情绪,使它向旋律转化,就成了艺术歌曲。因此,他的歌曲是诗自身的歌唱,是音乐的诗,是贝多芬说的“以音吟诗”。所以,如果把舒伯特的艺术歌曲的伴奏部分抽去,歌曲本身仍然动听而富于诗意。舒伯特搭建起了诗通向音乐的桥梁,他也确信自己进入了一个新领域。他曾给大诗人歌德去过无数封信,想和诗人交流一下诗与音乐的看法,却泥牛入海、杳无音信,这使舒伯特很是伤心。但是,他没有放弃努力,他成功地运用音乐对诗的解读,创作出大批感人的歌曲,也使音乐取得了与诗之间的均衡关系,这称得上是对19世纪音乐发展的贡献。

门德尔松 :A 大调第四交响曲(意大利)

门德尔松的交响曲序号只排到五,在这五部交响曲里为人们熟知的是第三交响曲(苏格兰)和第四交响曲(意大利),演出最流行的是第四部《意大利交响曲》。第四交响曲写于1831年,门德尔松在意大利旅行期间。从1829年到1831年的两年多时间里,门德尔松游历了英、法、意大利、奥地利几国,陶醉于各地的历史文化、自然风光,写出了《芬格尔岩洞》、《苏格兰交响曲》、《意大利交响曲》等不朽名作。其中,管弦乐序曲《芬格尔岩洞》更是开创了浪漫主义音乐会序曲的一个时代。

门德尔松的意大利之旅长达一年多时间。意大利是欧洲历史文化的重要见证,罗马、威尼斯、佛罗伦萨、帕都瓦、波伦那等文化名城,如同一个个历史人文博物馆,古罗马和文艺复兴文化遗迹比比皆是。接受过良好而全面的教育、门德尔松感受颇深,他几乎不可能不动手写一部交响曲。在旅途中,他已经开始起草第四交响曲,全部完成是回到柏林以后,离当初起稿已有两年。学养深厚的人善于思精而虑周,高度理性化的思维往往会表现为犹豫不决。门德尔松对第四交响曲的总谱反复修改,大段大段地重写,他是在以一种学者的审慎态度对待音乐,抑制住热情,施展纯熟的管弦乐技巧,追求尽善尽美的境界,以致这部交响曲直到他去世也没出版。无数次的修改把门德尔松自己也弄得很疲惫,所以,他说第四交响曲给他带来的是痛苦。事实上,《意大利交响曲》在1833年刚一完成,就在伦敦举行了首演,由门德尔松自己担任指挥,演出获得很大成功。

《意大利交响曲》由传统的四个乐章组成,第一乐章奏鸣曲式,兴奋而欢快,





充满明媚的阳光,是作曲家本人对意大利的南国风光和热情奔放、热爱艺术的意大利人性格的体验。意大利是门德尔松向往的国度,那里气候温润、风光迷人,历史人文景观丰富,民间音乐传统丰厚,民俗富于魅力。威尼斯狂欢节吸引着来自四面八方的游人。门德尔松在给家人的信中说:“这就是意大利了,我一生向往的欢乐时刻开始了,我正沉浸在那里。”这个乐章是欢乐中的激昂奔放,表现一个青年满怀期望地进入憧憬中的神奇国度的兴奋心情。第二乐章是一个慢乐章,抒情的歌唱性旋律据说是描写在意大利时常可见的宗教游行队伍,乐曲略带阴沉悲伤。另有一些评论家考证出这个乐章的主要音乐素材是从门德尔松的作曲教师策尔特的叙事歌里得来的。第三乐章是传统的小步舞曲,优雅而安闲,是18世纪的古典趣味。第四乐章标明为萨尔塔雷罗舞曲,急板。萨尔塔雷罗是起源于西班牙和意大利的民间舞曲,拍子多样化,男女成对表演,动作激烈并结合有大的跳跃,是一种活泼热烈的舞蹈。门德尔松把第四乐章写成萨尔塔雷罗,用以表现罗马狂欢节,音乐由兴高采烈的欢乐气氛发展到狂热奔放的尾声,形成辉煌的结束。在以“意大利”为标题的第四交响曲里,这个乐章是名副其实的意大利。

门德尔松是浪漫主义音乐进入成熟期的第一位代表人物,所有的音乐史里对他都有专门章节的论述,《格罗夫音乐与音乐家辞典》对他的介绍更是连篇累牍。然而,几乎所有的传记评论里都不忘记对门德尔松的身世加一个说明——他出身豪门、环境优越、教育良好、生活顺利,没有经历过个人道路的坎坷和艰辛,很早便获得了艺术上的成功。所有这一切加在一起,使门德尔松的音乐文雅而精巧,古典氛围浓厚,虽然给人很高的艺术享受,却未能达到无比深刻的地步。因此,他不是一位伟大的音乐家。这是一个似是而非的批评,逻辑混乱而且强加于人,它捏造了两个艺术“规律”:即环境优越、艺术道路顺利便必定流于浮泛不能深刻,而学识丰富、技法纯熟便无法做到感情深挚。这样貌似合理、实则荒谬的推断极容易引起感情淳朴、思维简单者的共鸣,人云亦云的结果是门德尔松经常被描写成一位因生活优裕、工作轻松而造成事业上种种不足的作曲家。更有学舌者乖巧地用什么“伟大的小作曲家”这样的词句来揶揄门德尔松。然而,每当门德尔松《e小调小提琴协奏曲》那华丽辉煌的旋律响起时,人们不会忘记海费兹大师的一句话:“假如门德尔松的音乐从世上消失,那么其他一切音乐将会终结。”对门德尔松



每有新作，门德尔松便会与芳妮切磋。

的不正确批评虽然从未平息过，但是门德尔松的音乐在他身后一个半世纪里却长演不衰，这倒应了杜甫那两句诗：“尔曹身与名俱灭，不废江河万古流。”

我们也不妨来透析一下对门德尔松的批评。长期以来人们对门德尔松有两点不能饶恕，其一是他环境优越、个人道路顺利；其二是他教育良好，有较高的个人修养。关于他的出身，社会上一直存有一种荒谬的论调，即“逆境出人才”，好像人只有在逆境中历经种种苦难，才会克服一切困难，业有所精，登上人生的成功之路。这句话存在着

很大的欺骗性，尤其是统治者最喜欢用来愚弄人，来推托他们的社会责任。换一个角度来想，“逆境出人才”假如果然是培养人才的规律，那么人才培养将成为极简单的事情。事实告诉我们，科学文化史上有成就的名人大多数在青少年时期有良好的学习环境。就以莫扎特为例，他如果不是出生在一个衣食无愁的音乐家庭，而且，从童年起便有机会遍游欧洲各国、出入宫廷、拜见天下名师，日后也不会成为我们现在所知道的莫扎特。顺境不是成功的障碍，修养和学识也绝不是艺术的天敌。门德尔松出身富有的家庭，却不是在懒散和悠闲中成长的，他5岁起便开始了艰苦的学习，语言、文学、数学、音乐、美术，他所要面临的繁重学业要比一般孩子重几倍。长期的艰苦学习有损他的健康，这是他在38岁夭亡的潜在原因。说到门德尔松的教育，是很值得做一点介绍的。他的祖父摩西·门德尔松是皈依基督教的犹太人，是启蒙运动的促进者，在当时的思想界有一定影响。由于他在思想界和文化界的交游甚广，使得小门德尔松有机会从小就与文学界泰斗交往。





其中最令人羡慕的是,他与老黑格尔和歌德结成忘年交,这与他思想和艺术风格的形成有很大关系。门德尔松的父亲是银行家,非常富有,曾在拿破仑战争期间出钱资助德国政府,所以,有很高的社会地位。他是一位知识型企业家,结交的是当时德国文化艺术界的大部分精英人物。他使自己的家成为柏林著名的文艺沙龙,每星期都有音乐演奏、戏剧演出或是文学活动。在这样的氛围里成长,门德尔松几乎没有理由不成为大艺术家。和所有的犹太家庭一样,门德尔松自幼家教极严,5岁起,便开始了全面的正规教育。从5岁到10岁学习的课程有德语、法语、拉丁语、希腊语、数学、文学、绘画、钢琴、小提琴,除了德语、法语、数学是由父母亲自来教,其他的各科都由当时的名人任教。10岁开始学音乐理论,老师是柏林声乐学院院长、作曲家策尔特。由于策尔特的介绍,门德尔松与歌德之间建立了亲密的友谊。策尔特对门德尔松的音乐理论教育显然是严格而成功的,这从门德尔松的交响作品里可以听得出,规整而严谨,热情而理性,这些都来自对古典传统的尊崇。策尔特本人是学院派法则的遵循者和古典传统的捍卫者,据说他对贝多芬之后的音乐不以为然,有评论家便因此说门德尔松保守,这是不顾事实的。门德尔松的理性、清醒、均衡、有条不紊和他所追求的精确和大境界、高品格更主要来自于他接受科学的头脑。

在门德尔松家的星期日沙龙里,有一位重要的客人对门德尔松的学习和成长影响很大,这就是柏林大学校长维勒姆·洪堡。洪堡是语言学家、哲学家,柏林大学曾经以他的名字命名为洪堡大学。在他的引导下门德尔松修完了柏林大学的历史语言课,还听了黑格尔的美学演讲。洪堡的弟弟亚历山大·洪堡更是了得,他是德国自然科学经典时期的著名人物,是近代地质学、气候学、地磁学、生态学的创始人,科学巨著《宇宙》一书的作者。门德尔松在与这些人的交往中不必直接学习某种学科,而是从交谈中领略科学的魅力,接受西方实验科学对自然界理解、认知的思维方式,是语言逻辑的缜密与洗练,是哲学性沉思的周密和博大。从青少年时期知识的学习和积累开始,门德尔松就是站在人类文化的高处观察世界的。丰富的知识使他具备睿智清晰的思辨能力,对事物的认识喜欢穷究其里的习惯使他对古典艺术有浓厚的兴趣,巴赫、亨德尔、莎士比亚等古典大师的艺术是他研究的对象。但由于他对当代文学和艺术的学习,尤其是文学上的浪漫主义的影

响,使他没有堕落成保守主义者,反而成了浪漫主义音乐进入成熟期的第一位代表性作曲家。

门德尔松出身富豪家庭,从小得到了其他人无法想像的学习条件,这是他自38岁积劳成疾去世之后人们一直不肯原谅他的原因,在西方文化界“富人原罪”是很普遍而又不公开宣明的认识。门德尔松掀起了持续了一个半世纪至今没有完全熄灭的“复兴巴赫”运动,这又让他很容易地获得了“有古典嗜好”的批评,深厚的学养使他不能不被打入“学院派”一流。凡此种种,门德尔松便成了悲剧性的二流人物。

然而,门德尔松的音乐响了一百多年了,至今,仍然是最受人欢迎的音乐家。对门德尔松的评论和研究近些年也有突破,这位作曲家在音乐史上的作用和地位越来越受人们的重视,这也是人们对音乐本身重新认识的结果。



保罗·杜卡 管弦乐谐谑曲《魔法师的徒弟》

管弦乐谐谑曲《魔法师的徒弟》(又译作《小巫师》),是一部想像奇特、色彩绚烂、配器精巧的描绘性乐曲。在19世纪末浪漫派音乐发生嬗变、新音乐尚未登场之际,这部管弦乐是后浪漫主义最后的辉煌。它的曲作者保罗·杜卡因这首曲子而享有世界声誉。

法国作曲家保罗·杜卡生于1865年,卒于1935年。对于中国音乐爱好者来说,听到这个名字就应该联想起人民音乐家冼星海。冼星海留学巴黎期间考入巴黎音乐学院,师从杜卡学作曲。1935年杜卡突然病逝,冼星海便结束留学生活回国。在冼星海的早期作品里可以看到杜卡和他的另一位老师、作曲家丹第的影子。

杜卡的大部分作品写于20世纪的前十几年里,但是,他的音乐属于19世纪。他与福莱、丹第一起代表着19世纪末后浪漫主义余波中的法国音乐文化精神。杜卡的作品数量并不算多,但他的音乐才华却是世人公认的。他的一首钢琴奏鸣曲被认为是贝多芬、舒曼、李斯特等人建立的钢琴音乐风格的最后体现,而管弦乐谐谑曲《魔法师的徒弟》则被称之为巧夺天工的管弦乐杰作。

《魔法师的徒弟》取材于歌德的一首同名叙事诗,讲的是一位魔法师的弟子趁师傅外出,偷试咒语,无法收场而几乎酿成大祸的故事。这个故事出于公元二世纪古希腊修辞学家、讽刺作家卢西安的对话体散文集《吹牛大王》。这部对话集自问世以后,就以辛辣的讽刺与幽默和精巧的故事带给人阅读的快乐,在欧洲广为流传。文艺复兴以后人们对古希腊文学与艺术大量发掘和传播,卢西安的著





作再次引起人们的兴趣,其中的一些段落几乎是家喻户晓。其中《魔法师的徒弟》一节还被编成童话故事讲给孩子们听。卢西安的作品以冷嘲热讽、富于机智见称,对当时的文学、哲学和知识界等方面的虚妄与愚昧现象进行了严厉甚至是苛刻的批评。《魔法师的徒弟》则是对神秘主义的讽刺和嘲弄。歌德写叙事谣曲《魔法师的徒弟》是在1796年,这一年歌德和好友席勒在相互鼓励下,各自创作了他们的一些不朽的叙事诗名篇。毕生投入很大精力从事自然科学研究并颇有建树的歌德,对当时一些人进行极端化的哲学玄想不以为然,于是,写这个故事加以讽刺。

《魔法师的徒弟》讲的是哲学家潘克拉底斯穴居山中二十余年研究魔法,他的徒弟尤克拉底斯追随师傅多年,已经颇有手段。但师傅有一个绝活从不教给他,那就是师傅能给一根木棍穿上衣服,念过咒语,木棍就像佣人一样勤快地工作。聪明的尤克拉底斯通过旁敲侧击、察言观色,暗中掌握了驱遣木棍的咒语。有一天师傅外出,尤克拉底斯便拿出木棍,给它穿上衣服,念动咒语,派木棍去打水。木棍快活地工作起来,很快就打满了水。尤克拉底斯便吩咐木棍停下来,岂料木棍竟不予理睬,继续打水。水很快漫了出来,木棍仍旧起劲地打水,尤克拉底斯这才后悔没有探明收回的咒语。情急之下,他拿起斧子把木棍一劈两半,想就此了结,谁知木棍被劈成两半就成了两个小工,各自打起水来,工效提高了一倍,很快便上演了“水漫金山寺”一幕。尤克拉底斯束手无策,眼看将要酿成大祸,师傅潘克拉底斯回来了,他念起咒语,使一切都恢复了原样。但他从此便神秘地离开,再也不回来了。

歌德的叙事诗里用扫帚取代木棍,抹平了神秘感和批评的棱角,代之以欢快的气氛和幽默的讽刺。杜卡的谐谑曲也以此为基调,管弦乐谐谑曲《魔法师的徒弟》演奏下来大约十分钟。曲作者为了强调音乐的标题性,也许是有意指出音乐描写的故事情节,在总谱前面印上了歌德的原诗,并在手稿上还标出了三处主题,作为演奏或欣赏的提示。由于这首色彩绚烂的管弦乐曲配器手法运用得令人眼花缭乱,倘若对音乐描写的故事情节全然不知,听这样的音乐也许真会不知所云。音乐的形象性非常鲜明,如乐曲开头的引子很快便渲染出将要施展法术的神秘色彩:单簧管、双簧管、长笛的接续组合代表魔法咒语,三支大管的跳跃性音型幽默



而滑稽,描绘出扫帚勤快而不怀好意地打水,并伴随着魔法师徒弟欢快的主题,自鸣得意的愉快心情,不知祸事将至。在滑稽和快乐的气氛中,音乐开始推向高潮,不祥之兆开始显露,局面快要失去控制了。一次强烈的高潮代表魔法师徒弟抄起斧头把扫帚一劈两半,情况更糟,祸事越来越大,一片混乱。全体乐器在各自发挥,爆发出幸灾乐祸的哄堂大笑,这时师傅回来,收回咒语,一切又恢复平静。

管弦乐《魔法师的徒弟》以精湛的配器法成为世界性管弦乐典范,保罗·杜卡获得的荣誉主要来自人们对这首乐曲的评价。作为一个作曲家,保罗·杜卡的作品数量不多,在他的音乐生涯里另外两项音乐活动占去的比重也许过大,使他用于创作的时间相对减少。他是一位出色的音乐教师,又是音乐评论家:从1909年到1935年去世,巴黎音乐学院的教授生涯长达二十多年,教乐器法和作曲课,还担任指挥,他对拉莫、格鲁克和柏辽兹的评论被认为是对这几位作曲家的最精当的研究,而在任教期间发表的作品却只有区区两三部。但是,这并不妨碍他成为世界著名作曲家,因为他有《魔法师的徒弟》。

如果只有手法精巧,令人眼花缭乱的配器,这首乐曲还不足以成为管弦乐经典之作。描写性的旋律制造出鲜明而活泼的音乐形象,节奏明快,欢快与幽默的气氛油然而生,传统的交响性发展手法巧妙地运用,不留痕迹,不入俗套,成功地表现了故事情节,全曲生动谐趣,没有一丝浮华。以上这一切的综合作用使这首乐曲成为近现代交响音乐的典范之作。

管弦乐《魔法师的徒弟》以其鲜明的交响性特色而经常被指挥家列入自己的演出曲目,巧妙而丰富的配器是对乐团演奏水平的考验,也是高水平乐团炫耀乐队色彩的机会。所以,音乐会演出机会很多,CD唱片的版本也很多,其中不乏精彩的表现。

舒伯特 :C 大调第九交响曲(伟大)

19 世纪浪漫主义音乐有许多捉摸不定的风格因素 :它有时气势恢弘博大 ,极度扩张 ,仿佛要包容宇宙和人类生命最耀眼的光彩 ;有时亢奋激动 ,有不顾一切天崩地裂的决心 ;也有时柔弱感伤 ,在个人化的狭小空间里抚弄情感。音乐学家把这个现象归纳为浪漫主义的双重性格。用这种双重性格的比喻套用在作曲家舒伯特的头上最合适不过了。当然这仅仅是比喻 ,并没有说舒伯特有双重性格的意思。比起歌曲里舒伯特的欢愉、快乐 ,年轻的向往和感伤、凄凉 ,愁肠百结的抒情 ,他在大型交响作品里则是另外一种风格了 ,他的 C 大调第九交响曲给我们展示了另一位舒伯特 ,雄伟壮丽、英雄式的舒伯特。

在舒伯特的音乐生涯里 ,一直有两种语言在歌唱 :在歌曲里他清新、浪漫而感伤 ,在交响曲里他使用海顿、莫扎特、贝多芬的语言 ,模仿古典风格的崇高精神。他一生都在写歌曲 ,一生也在写交响曲 ,还有那些精致的室内乐。他 16 岁时已经完成了第一交响曲 ,到他去世的前半年完成第九交响曲 ,交响曲贯穿了他的一生。遗憾的是 ,他没有听到过自己的交响曲的任何一个音符 ,他生前没有任何音乐团体肯演奏他的交响曲。然而 ,他却这样一部一部地写下去 ,据研究者提供的情况 ,他的交响曲很可能有 12 部之多 ,有的遗失了 ,有的只是不完整的草稿。舒伯特去世 10 年后 ,才由舒曼“发现”了这部 C 大调第九交响曲。舒曼把手稿交给门德尔松 ,希望莱比锡格万音乐厅能演奏这部被埋没的杰作。

门德尔松指挥演出了 C 大调第九交响曲 ,获得热烈的反响 ,人们公认这是一部伟大的作品。但成功只限于在莱比锡 ,欧洲的其他城市似乎很不情愿接受此曲 ,门德尔松的极力推荐也成效甚微。他担任客座指挥的伦敦爱乐乐团很勉强地同意演





奏此曲,但在排练中乐队成员公开嘲笑作品,任意贬低舒伯特的音乐才能,弄得门德尔松很下不来台。在巴黎情况更糟,音乐会协会只排练了第一乐章就拒绝再演奏下去,法国的乐手们与英国同行的判断一样,认为这是一部无法演奏的作品。值得回味的是,19世纪中期的几位大音乐家都对这部交响曲推崇备至,舒曼和门德尔松自不必说,法国的柏辽兹听了C大调交响曲在巴黎的首演后,立即认定这是“最崇高的艺术品之一”。大师和平庸之辈之间的区别就是这么清楚。

舒曼谈到C大调交响曲对于舒伯特的重要性时说:“谁如果不知道这首交响曲,可以说他对舒伯特知道得不多。”假若真的是这样的话,在我们现在的听众里对舒伯特完全了解的人恐怕的确不会太多。因为这部交响曲如果要抓住现代听众,有一个很大的问题,就是篇幅太长。全曲通篇演奏下来要50分钟,除非因为特殊的需要,音乐会节目单很难列入此曲,因为演出的经营者必须考虑在一场音乐会里曲目的丰富性,它直接影响票房的收益。这样的篇幅在电台完整播出的机会也不太多,即使能把四个乐章连续播送出去,能从头到尾听下来的人恐怕也不会太多,所以人们对这部交响曲,以至于对舒伯特的完整认识,经常是欠缺的。

舒曼以其敏感的洞察力发现了舒伯特第九交响曲的艺术价值,他不吝笔墨地在他自己的《新音乐报》上撰文介绍这部交响曲。他可能同时隐约感觉到作品的长度,也许会构成人们接受它的障碍,便闪烁其词地说它具有“天堂般的长度”,以消除人们对一部庞大作品的畏惧心理。事实上,听这部交响曲不会因篇幅的长而感到困顿,因为在这部作品里充满了温润的旋律,丰富的曲调会吸引着听众前行,不会感到繁冗。舒伯特在音乐精神上追随海顿、莫扎特、贝多芬等古典大师,音乐手法却不完全追随他们。他没有重复古典奏鸣曲的音乐技法对乐章内的一两个主题做纯技术处理,把它们展开、压缩、对比、倒置,做各种调性处理,而是用丰富的旋律做语言材料,使主题扩张得绵长而富于情感因素。他可能已经暗中意识到,旋律是鲜活、热烈、激情的语言,容易深入人心。富于歌唱性是浪漫主义音乐很复杂的特征之一,舒伯特是最早显露出这一特征的作曲家。

舒伯特的第九交响曲乐谱上标有“伟大”的字头,标示着曲作者在鼓起勇气,努力攀登交响世界的高峰,音乐精神也正如标题提示的那样,是紧随着贝多芬之后充满英雄气概的伟大作品。舒伯特写这部交响曲的时间与写声乐套曲《冬之旅》的时



间大致在一个时期,但是,他一扫《冬之旅》里充溢的那种感伤凄凉,而是用昂扬奋进的精神筑起光明的憧憬和希望。舒伯特最尊崇的作曲家是贝多芬。贝多芬在交响曲里完成了对美的崇高的追求,他的第九交响曲犹如人类精神的史诗,壮丽而辉煌。舒伯特在C大调交响曲里也在追求这种境界,他在第一乐章的序奏里仅用两支圆号奏出宽广的旋律,不加任何伴奏,仿佛是混沌初开,英雄出世前的朦胧,随后才有乐队的各种乐器参加进来,逐渐展开交响性的全景,直到强大的长号宣布高潮的到来,音乐发展壮大,形成宏伟的英雄般的气势。从这里可以清楚地感受到曲作者在塑造一种精神气质,或是一座辉煌的殿堂,人类史诗般的气概表现着理想的光辉。

从C大调交响曲里虽然可以看出舒伯特在受到古典的崇高精神的鼓舞,在音乐上他却注入了许多浪漫主义因素,如和声的运用和乐队色彩的展现。尤其是对主题的处理上,加强了抒情性,削弱了主、副部对比冲突,这是浪漫派交响音乐的明显特征,也是从这里,他建立了自己在交响音乐史上的地位。

1828年春,舒伯特临去世前半年左右的时间,他把第九交响曲交给维也纳音乐之友协会,希望采用,遭到拒绝。在他死后的许多年里,这个城市都不理睬这部伟大作品,它的市民们似乎更乐于沉浸在兰纳和施特劳斯的华尔兹舞曲里,“音乐之都”的趣味似乎并不十分高雅。不仅在维也纳,就是在整个19世纪的欧洲,这部交响曲演出的次数都是屈指可数的。除了少数音乐家能理解它的艺术价值,庸俗风气泛滥的社会根本不屑一顾深刻的作品,小市民的暂时物质满足使他们像肥猪一样在烂泥里打滚,幸福地哼哼。他们不知道什么是伟大,他们不需要伟大,所以舒伯特清楚地感觉到“我自己已不再属于这个世界”。

尽管如此,舒伯特还是没有放弃努力,他在不断地写着。在C大调第九交响曲完成之后,他实际上已经病入膏肓,在贫困与病痛的折磨下,忍受着孤独与痛苦,他居然还在积蓄力量向新的高度攀登。他说:“我知道还有很多东西需要学习。”他修订了最后一部歌曲集,在他死后出版,出版商杜撰的标题是《天鹅之歌》。此外,他研究对位法。1828年11月初,他还到维也纳的对位法专家西蒙·赛赫特那里报名学习对位。半个月后他病逝于医院,以31岁的生命留下1500多部(首)作品,以及一个被埋没的天才和无数的希望。舒伯特生前曾说过:“我的作品之所以存在,是由于我对音乐的理解和苦难,那些因为我的最大苦难产生的作品似乎是这个世界最喜欢的。”

莫扎特 :C 大调第四十一交响曲(朱庇特)

莫扎特的 C 大调第四十一交响曲是他生平最后一部交响曲 ,也是古典交响曲里在贝多芬以前最伟大的一部。这部交响曲雄伟壮观、气势恢弘 ,洋溢着英雄气概。在 18 世纪末僵化陈腐、趣味庸俗的维也纳 ,它犹如夜间喷发的火山 ,把黑暗的夜空映得绚烂壮丽 ,使古典交响曲达到前所未有的高度 ,它彪炳后世 ,预示了贝多芬伟大交响曲的问世。遗憾的是 ,这部交响曲在莫扎特的有生之年没演奏过 ,非实用性的自主创作在那个时代很容易被忽略。莫扎特去世后三年 ,第三十九、四十、四十一交响曲得以出版 ,此后便风行欧洲。在伦敦的一次音乐会上 ,演出了第四十一交响曲 ,音乐会的节目单上为这部交响曲冠上了“朱庇特”的标题。据考证 ,这是伦敦的著名音乐家萨洛蒙精心策划的文字游戏。朱庇特是古罗马神话里的主神 ,相当于古希腊神话的宙斯 ,是天空的主宰。他保佑人类 ,象征着正义与力量 ,有非凡的英雄气概。萨洛蒙给第四一交响曲加上“朱庇特”的标题 ,其用心很明显 ,暗示这部交响曲是交响曲中最尊贵者 ,精神气质和情感内容都是交响曲的最高成就。从那以后 ,人们就称第四十一交响曲为“朱庇特交响曲”了。

有关萨洛蒙其人 ,音乐爱好者应该不算陌生。此公是国际音乐社会中最早的音乐经纪人之一。他策划组织过许多音乐活动 ,是莫扎特和海顿的音乐推广者 ,海顿的两次伦敦之行都是他出面邀请的。海顿在伦敦写的十二部交响曲有“萨洛蒙交响曲”之称。他是贝多芬的朋友 ,又是伦敦爱乐乐团的创建人之一。他是欧洲音乐从教堂、宫廷和私人化演出向音乐厅经营性演出过渡的促进者。他的演出经营足迹远及美国 ,对音乐的大众化推广和现代演出模式的建立有很大贡献。尤





“朱庇特”之后再写下去会走到哪一步，
学者们不敢妄断。

出刚毅强悍的性格，这个简短的上行音列节奏铿锵，铜管与定音鼓的加入使它咄咄逼人，蓄势待发。在乐章的起始便积蓄力量，为整个乐章提供动力；第一主题的后半部分转换到一个柔和的歌调，由弦乐奏出。第一主题在陈述和发展英雄性因素，直到宽广如歌的第二主题加入进来，抒情性与英雄性形成对比，表现出清俊洒脱、超越尘世的高旷境界。整个第一乐章始终贯穿着英雄性主导动机。第二乐章是慢乐章，如歌的行板，也采用奏鸣式，庄严宏伟，戏剧性发展使音乐呈紧张的悲剧色彩。第三乐章按规矩采用传统的小步舞曲，具有古典风格，音乐欢快活泼，雅致而有节制。第四乐章再次振作精神，攀向英雄伟业的顶峰，雄浑豪放的英雄气概在这个乐章里发挥得淋漓尽致，辉煌的尾声欢腾而热烈，铜管和定音鼓掀起白热化的高潮。在莫扎特的时代，如此狂热的发泄是不可思议的。莫扎特仿佛在表示，在交响曲这个领域里，他已经走到尽头了。

在“朱庇特”交响曲之后，莫扎特再也没有写过交响曲。1788年夏季的一个

为可贵的是他的音乐审美趣味很高，他的音乐经纪活动促进了音乐的发展。他是小提琴家，也是作曲家，写有歌剧、清唱剧和小提琴协奏曲。他死后葬入威斯敏斯特教堂，这是很高的荣誉。

“朱庇特”交响曲，正如萨洛蒙赋予它的标题那样威严庄重，有英雄史诗般的壮观气势，又含有丰富的情感内容，与英雄性主题相交映衬，形成戏剧性对比。整部作品采用严整的四个乐章，不同寻常的是第一、二、四，这三个乐章采用奏鸣曲式。这使音乐的规模扩大，奏鸣曲式内部的对比冲突使英雄性主题增加了戏剧性。第一乐章的头一句便开门见山地奏出第一主题，这个主题自身就带有对比因素。前半部分由乐队的全奏显示





半月里写的第三十九、四十、四十一交响曲便成了莫扎特在这个领域的绝响,他三年后去世。音乐传记作家和莫扎特研究者在仔细搜寻有关这三部作品的背景材料,他们似乎不相信靠卖曲和演出为生的莫扎特会在没有委托作曲和演出计划的情况下费时费力写三部交响曲,换句话说莫扎特不会“白干”的。他们仔细搜求,不放过任何蛛丝马迹,名人的传记、日记、维也纳和其他城市的演出记录、节目单、报纸,都找遍了,竟没有一点可靠的证据能够证明他们的猜测。一位英国学者做了许多考证,想要说明莫扎特的最后三部交响曲是为某些演出准备的,但时间上的明显漏洞连这位专家自己都不好意思确认自己的观点。这倒为另一些评论家们提供了反证,即莫扎特是在一种自主创作的冲动下写这些交响曲的。

莫扎特在维也纳的最后几年,境遇很不顺利,委托作曲明显减少,音乐会演出的机会也不多,这大大影响到他的收入。为减少开支,他搬到房租较低廉的城外去住,可是临搬家才发现脱不了身,因为欠房租,房东扣住不放,可见莫扎特当时的境况有多糟。维也纳的贵族市民对莫扎特的音乐越来越冷漠,他不能困守一隅,几次外出旅行,寻找其他的机会,但总是空手而归,这是他一生中最阴郁的一个时期。但是在维也纳的十年又是他在创作上最成熟的时期,他最伟大的作品几乎都是在这里完成的。

莫扎特一生写过四十多部交响曲,前后跨越二十多年。他从幼年起就把交响曲和歌剧当作最重要的音乐形式,当他认为应当郑重其事地做点什么的时候就会写一部交响曲。他前期的交响曲都只能算是习作或是对某种风格的模仿,在欧洲各国的游历使他得以吸收各国的音乐风格,并且把这些东西不留痕迹地融化成自己的风格。他曾在信件中说:“没有人像我那样在作曲上花费如此大量的时间和心血。没有一位著名大师的作品我没有再三地研究过。”但是莫扎特不是各种风格的简单模仿者,他以种种音乐文化滋养自己。所以,在他成熟期的音乐里人们无法找出某位前辈大师的影子,只有属于莫扎特自己的东西。从童年就显露出来的音乐天分经二十多年的历练,博采欧洲各地优秀音乐文化的精华,对巴赫、海顿作品的深入研究,使他恰如其分地操纵一切风格、技法,把优雅、华丽、热情、妩媚、深挚的情感、崇高的精神熔铸成尽善尽美的只属于他自己的风格,他人无法模仿。西方音乐史上有一些伟大作曲家的风格被后人当作研究和模仿的范本,如帕莱斯

特里纳、约翰·塞巴斯蒂安·巴赫、贝多芬,都可以找出代代相传的继承者。例如贝多芬之后有舒伯特、勃拉姆斯、瓦格纳、理查德·施特劳斯,他们的音乐里都有贝多芬的影子。然而只有莫扎特是孤立的天才,他是无法模仿的,他遗世独立,后无来者。

莫扎特在 1788 年夏天写的最后三部交响曲,是 19 世纪之前最伟大的作品。第四十一交响曲“朱庇特”,更是电闪雷鸣般地预示了即将来临的 19 世纪音乐高潮,预示了贝多芬伟大交响曲的出现。人们为莫扎特在 35 岁去世而惋惜,推想他如果像巴赫、海顿那样长寿,则还有三十多年的时间可写,那将会与贝多芬几乎同时代。那又将如何,是不是也会写贝多芬那样的音乐?这几乎是一个无法回答,也无需回答的问题,莫扎特就是莫扎特,贝多芬就是贝多芬,在人类文化史上他们各自代表着一个时代。在一个时代里,人们也只需要一个英雄。





巴托克 :《乐队协奏曲》

匈牙利作曲家贝拉·巴托克是 20 世纪前半期欧洲音乐界最出色的少数几个作曲家之一。巴托克生于 1881 年,一生经历过两次世界大战,1945 年大战结束几个月后,他客死美国。巴托克一生致力于把匈牙利民间音乐融进欧洲主流音乐里,他耐心地搜集、整理、研究民歌,出版了近 2000 首民间曲调。他是技艺高超的钢琴演奏家,还在布达佩斯音乐学院教钢琴。他的钢琴曲集《小宇宙》由 153 首钢琴小品组成,不仅是由浅入深的钢琴教材,也是他个人音乐风格的总结。巴托克的 6 首弦乐四重奏,是 20 世纪室内乐的珍品。他留下的音乐作品里,最为人们熟知的是他晚期的压卷之作《第三钢琴协奏曲》和《乐队协奏曲》。

巴托克的音乐活动时期正是欧洲乐坛纷繁无绪的时期,维也纳古典风格的音乐原则经浪漫主义到后浪漫主义近一个世纪的冲蚀,已经基本瓦解。音乐家们按照自己寻求的方式写音乐,各自的主张经常是相互抵触的,形成了流派纷呈的局面:在象征主义之后,表现主义、未来主义、微分音音乐、十二音列纷纷出现。当此之时,一些有影响的音乐家认为音乐还是应该保持理性精神,而巴洛克时期的音乐是理性表现的优秀典型。所以,1927 年斯特拉文斯基在一家英国杂志发表文章,题目是《重返巴赫》,于是,新古典主义开始出现,并形成有影响的潮流。在巴托克的全部音乐里民族主义是一项主要内容,他是晚期民族主义作曲家里少数几位佼佼者之一,他又受同时期其他流派影响,风格因素很复杂,而最后则归结到新古典主义。《乐队协奏曲》就是新古典主义的典型之作,在 20 世纪最引人注目的管弦乐作品里,《乐队协奏曲》占有一席之地。

《乐队协奏曲》是巴托克留下的音乐里，至今演奏得最多的一部。对这部有五个乐章的管弦乐的情感内容，巴托克有一个简单的说明，他在说明文字里有这样的一段话：“除了诙谐的第二乐章外，这部协奏曲总的情绪所描绘的，是从第一乐章的严峻和第三乐章悲哀的死亡之歌，逐步转变到末乐章的对生命的肯定。”这样的表现内容，恰好是巴托克生命中最后几年的写照，关于这些，还要从巴托克流亡美国谈起。

巴托克性情敏感，为人正直，是一个有社会责任感的人道主义者。匈牙利历史上长期受外来统治，直到19世纪末才获得有限的独立。进入20世纪后，经第一次世界大战，它失去了大部分土地，部分国土被划入罗马尼亚、斯洛伐克和其他邻国。而巴托克



在命运面前，巴托克是个不屈不挠的人。

从事的民歌整理和研究恰好有一些是从罗马尼亚、捷克、斯洛伐克地区采集来的，有些音乐素材融进巴托克的音乐里形成他自己的风格。极端民族主义分子和右翼政客竟借此攻击他是卖国者，只是由于巴托克的国际声誉，才对他奈何不得。巴托克对匈牙利政府与法西斯主义的暧昧关系也很厌恶，30年代中期以后，德意纳粹分子气焰日益嚣张，匈牙利政府依靠纳粹势力恢复国土的梦想昭然若揭。此时，欧洲的恐怖空气越来越凝重，托斯卡尼尼因为拒绝演奏纳粹的进行曲而遭到纳粹党徒暴揍，暴徒们竟在剧院里当众掴他耳光，打得他头破血流。这一事件对巴托克刺激很大。斯特拉文斯基、欣德米特、勋伯格等音乐家早已看出苗头不对，逃到美国去了。正直而性格固执的巴托克，不是明哲保身的人，他不避讳自己的反纳粹立场，不与当局合作，他以版权所有为理由禁止德国和意大利的电台广播他的音乐，在德国纳粹控制了音乐版权机构之后，他收回自己的版权代理权，转到英国的代理机构去。有了这些举动，再加上他的言论，国内甚至欧洲是住不下去





了,他于1940年取道西班牙逃往美国。由于情况紧急,在西班牙丢失了全部行李,当他携妻子到美国时,只剩下身上的衣服,什么都没有了。

巴托克在美国并没有受到他期待中的英雄般的礼遇,因为欧洲来的政治难民实在是太多了。科学家、诗人、艺术家、音乐家,大批精英人物聚集在这里,没有人太多地注意他。美国处在战争萧条中,大量涌入的人口使生存机会变得很少,在美国的流亡生活实际上成了退隐生活,只能靠不多的演出机会,挣少量的钱维持生活。不幸的是他又得了白血病,身体极度虚弱,就是在这样的情况下,巴托克仍顽固地坚持不接受救济。

1943年,巴托克的身体状况更坏,经济上同样的窘困。经友人西盖蒂等人的奔走,指挥家谢尔盖·库谢维茨基拿出一笔钱,以自己的基金会名义向巴托克委托作曲,条件非常宽容,宽容到委托人似乎并不想真的拿到什么作品。这笔钱实际上是变相救济。巴托克可能感到自己来日无多,先是拒绝委托,经劝说才接受下来。休养两个月之后,巴托克身体得到一些恢复,8月开始动笔写《乐队协奏曲》,到10月已经完成了全部总谱,很难想像以他那样的病弱之身怎么能完成这么繁重的劳动。

乐谱提交给波士顿交响乐团,1944年12月,库谢维茨基指挥波士顿乐团首演此曲,取得很大成功。10个月后巴托克去世,他的辞世激发了人们对他的作品兴趣。演出、广播、出版非常频繁,在他所有管弦乐里,《乐队协奏曲》是脍炙人口的一部。

《乐队协奏曲》实则更像一部交响曲,音乐里没有设独奏乐器。巴托克使用“协奏曲”一词,显然是借用巴洛克时期复协奏曲的概念,给乐队里的各种乐器留下施展的空间。从这个概念的使用,也可以稍稍透露出巴托克的新古典主义倾向。音乐共分五个乐章,第一和第五乐章采用奏鸣曲式,当然是经过改造的奏鸣曲式,旋律性很强,但无法用大小调体系规范,也不遵循调性原则,节奏变化多端,是传统里没有的。所以,所谓“新古典主义”,旨趣主要还是在于“新”上。有的音乐评论家根据五个乐章的布局,穿凿出整部作品采用拱形结构,暗示与文艺复兴时期某种风格形成联系,来证明对“古典”的借鉴,其实也是不必要的。单纯从形式上研究音乐,往往会忽略最值得注意的东西,那就是曲作者要表达的思想感情。



古典主义的瓦解、纳粹主义的
嚣张、自身命运的悲叹，
构成巴托克音乐的大量不和谐因素。

《乐队协奏曲》的主题材料非常丰富，乐队技巧又十分高超，表现出强烈的个性。在第三乐章“悲歌”里，阴暗的情绪泛滥上升成狂想性的悲剧高潮，是英雄末路的悲恸。这里使人们联想到巴托克自己的命运，仿佛在聆听巴托克为自己唱响的挽歌。乐曲的第五乐章以快速的无穷动力令人精神为之一振，接着出现的舞蹈性节奏使气氛越来越活跃，直到光芒四射的尾声，体现出巴托克所说的“生命的宣言”。

巴托克的生命不因为任何“宣言”

而留下，在《乐队协奏曲》获得演出成功后不到一年，他死于白血病。临终前几天，他拼出最后的力气写完《第三钢琴协奏曲》，弥留之际他对医生说：“还有这么多东西在我脑子里，我对此只有遗憾。”

《乐队协奏曲》给乐队的各种乐器都留有施展的空间，对整个乐队的技术也是一种考验，高水平的交响乐团都愿意通过这首乐曲展示自己的技巧，这使它成为现代音乐里演奏机会最多的作品之一。



舒伯特 :《魔王》

叙事性歌曲《魔王》是 1815 年舒伯特 18 岁时写的 ,这一年是舒伯特创作歌曲几近白热化的时期 ,一年内写了 144 首 ,另外还写了一部交响曲和两部弥撒曲 ,在他一生创作的 600 余首歌曲里 ,这一年就占去了近四分之一。

舒伯特歌曲的总体风格是优美清新、感怀、悲伤 ,又不乏生活的欢愉和欣喜的向往 ,抒情性很强。《魔王》这首歌曲却是独特的一例 ,它紧张又恐怖 ,命中注定地走向悲惨的结局。歌曲里几个人物轮番说话 ,富于戏剧因素 ,对演唱者的艺术表现力是个考验。

《魔王》的叙事情节是这样的 :深夜里 ,父亲骑马在树林里飞奔 ,他把孩子紧紧地抱在胸前 ,使他温暖。孩子惊恐不安 ,因为隐形的魔王潜伏在密林深处 ,他在诱惑孩子的灵魂。父亲一边安慰孩子 ,一边策马飞奔 ,他要赶在魔王的威力发作之前赶回家去 ,拯救孩子的性命。气氛越来越紧张 ,魔王的威胁在迫近 ,他施展法术勾摄孩子的魂魄 ,父亲战战兢兢 ,抱紧孩子 ,最后终于赶回家中 ,而怀抱里的孩子已经死去。

在这首歌里出现了三个人物 :父亲、孩子、魔鬼 ,另外还有故事的叙述者。三个人物轮番登场 ,形成戏剧化情节。故事发生在深夜的森林里 ,黑雾弥漫 ,风吹枯叶簌簌作响 ,树影憧





憧,形成紧张的不祥之兆。歌曲的恐怖气氛由钢琴伴奏在低音区上的隆隆声烘托而出,三个人物用旋律、节奏和伴奏音型分别描写,可以清晰地区分开。孩子的恐惧、父亲的激动不安和魔鬼那致命的温柔诱惑交织成戏剧性的场面,音乐随着情节发展而逐渐增加紧张气氛。孩子的声音每出现一次升高一个音,最后推向高潮,在高潮中突然停顿,然后在沉寂下来的悲哀里唱出最后一句。死亡的悲剧性结局在激动亢奋之后的沉寂中更显悲哀。

《魔王》歌词的原诗作者是歌德,原诗是作者写于1781年的一首叙事谣曲。叙事歌谣是欧洲民间诗艺的古老形式之一,浪漫主义运动兴起之后,由于艺术家们对民间艺术的浓厚兴趣,叙事谣曲开始走入文人创作领域。它所提供的丰富题材和更为自由丰富的表现可能,也吸引了画家和音乐家。在德国的狂飙突进时期,歌德和席勒都写过不少叙事谣曲。1781年,歌德在图林根地区旅行时,住在一家叫“枞树”的旅馆里,听人们饭后闲谈时讲到附近村子里前几天刚刚发生过的事情:库尼茨村的一位村民,因为孩子病重,夜里骑马抱孩子赶到城里去找医生看病,途中要穿过一大片树林。由于孩子已病入膏肓,在归来的路上,还没到家,已经死在父亲的怀抱中。歌德听说了这件事,联想起民间传说里的魔鬼夜里勾魂抢孩子的故事,魔鬼只要碰一下孩子,便摄去魂魄,孩子也就死去。把道听途说的生活事件与民间传说结合,很能满足他对民间谣曲的兴趣,便写了《魔王》,用在他的叙事歌剧《渔妇》中。

叙事谣曲是一种很自由的艺术形式,它可以从客观陈述转入戏剧性的表演。叙事性和戏剧性里又不排斥作者的主观抒情,叙事内容既可以是现实的,又可以是幻想虚构的。如此之下,叙事谣曲里现实的、幻想的、戏剧的、抒情的交织在一起,提供给艺术家一个宽阔的具有多种可能性的创作空间,可以容纳下极为复杂多变的抒情需求。这些特点使浪漫主义艺术家着迷,因为这里没有一个固定的公式束缚他们的艺术想像,于是,叙事曲就成为19世纪浪漫主义作曲家常采用的形式。在歌曲叙事曲里,《魔王》是首开风气之作,使叙事曲脱离歌词,完全音乐化而成为器乐叙事曲的则是肖邦。也许是根据这方面理由,有人便指着歌曲《魔王》说这就是浪漫乐派的开端,此说也是片面的。在漫长的音乐发展史上,以某一部作品来划分风格时期肯定是武断的。况且19世纪浪漫派音乐风格形成的原因非常复杂,有来自历史的,有来自社会的,有音乐自身变化的结果,各种背景和因



素都在起作用,所以用一首歌曲来说明一个文艺运动在音乐上的表现,无疑是片面的。但歌曲《魔王》是里程碑式的作品,这一点毫无疑问。

由于歌德的叙事谣曲《魔王》为音乐的表现提供了丰富的空间,许多作曲家为它谱曲,见诸于记载的有七种之多,其中不乏大师名家。但由于舒伯特的谱曲太成功了,他采取了别人意想不到的手法,创作出一种在歌曲里前所未见的戏剧性抒情方式,所以其他几个人的谱曲都被湮没了。值得提出的是,歌德的音乐家朋友策尔特谱写的《魔王》也没有留传下来,贝多芬曾起草过一份初稿,但始终没有完成,放弃了。

舒伯特在《魔王》里还让人们认识到,人声可以和器乐伴奏达到完美的结合。在这里钢琴伴奏不是对演唱者的和声辅助,而是把钢琴伴奏的作用提高到和歌曲同样重要的地位。他把歌词里的诗性因素溶解成纯音乐因素,人声和钢琴共同达到一个艺术境界,诗与音乐之间成为均衡关系,音乐的表现力和文学向音乐的渗透都得到保护。因此,《魔王》的钢琴伴奏部分对演奏者的要求也很高。

舒伯特一生谱写的歌曲全部是德语歌词,采用的诗大部分是德国诗人的,少部分英国、法国、意大利等国的诗也都用的是德文译诗,而奥地利本国诗人的诗作可以纳入德语文学,20世纪以前,奥地利文学通常只被认作德意志文学的余脉。所以有时一些粗心的音乐爱好者会把舒伯特误认成德国作曲家。

舒伯特对歌德怀有崇敬心情,他为歌德诗写过59首歌曲,不止一次地给歌德写信,还附上自己的乐谱征求歌德的意见,都石沉大海。最后一次给歌德写信时,舒伯特的境况已经很糟糕,贫病潦倒,挣扎了多年也没有什么指望,他希望文学泰斗、宫廷重臣歌德先生能起到一点推广他的歌曲的作用,结果却大失所望。舒伯特把歌德的音乐趣味估计过高了,老诗人虽然自己能弹钢琴,甚至还能写音乐剧,但区别音乐艺术价值的审美判断却不算上乘。他的好朋友作曲家策尔特也无法改变他的音乐趣味。策尔特与歌德之间的亲密友谊,使他认为有必要把自己的门生、少年门德尔松介绍给歌德。门德尔松住在歌德家里,边弹钢琴边给老人讲解贝多芬的音乐,最终并没有使他接受贝多芬。听了贝多芬的音乐,歌德说:“这样的音乐简直要把屋顶掀掉,写这样音乐的人不是要疯了嘛!”

歌德晚年才听人演唱了舒伯特的《魔王》,深受感动,问起舒伯特的情况,这时舒伯特已化作尘土好几年了。

莫扎特 :《C 大调长笛竖琴协奏曲》

莫扎特一生共写过 40 余部各种乐器的协奏曲 ,种类之繁 ,几乎涉及所有的乐器。这些协奏曲后来都成为各类乐器的经典性文献。他虽然从 8 岁起就有小型作品出版 ,但是能代表他的艺术成就的作品 ,还是在他 20 岁以后写的。尤其是他生命的最后 10 年 ,定居维也纳时期。也就是说 ,莫扎特创作的活跃时期是在 18 世纪晚期。这个时期乐坛上协奏曲创作的热潮正在逐渐退去 ,作曲家们对音乐的注意力转移到了交响乐方面 ,协奏曲出现的数量也就减少了。莫扎特这几十部协奏曲单纯从数量上说 ,比起 17 世纪末、18 世纪初维瓦尔第那 600 余部协奏曲 ,简直是微不足道 ;但是比起同时期的作曲家 ,却称得上硕果累累了。

莫扎特的协奏曲从写作动机上分两类 :一类是为了演出 ,给自己写的。如他的小提琴协奏曲和大部分钢琴协奏曲 ;另一类是接受委托 ,为挣钱谋生写的。他的绝大多数管乐协奏曲都是这样诞生的。但是 ,接受委约并不影响他的创作热情 ,这些作品后来都成了传世之作 ,《C 大调长笛竖琴协奏曲》就是这样一部作品。

《C 大调长笛竖琴协奏曲》写于 1778 年的巴黎之行。据说莫扎特不喜欢长笛这件乐器 ,可是在 1777 年到 1778 年的旅行中 ,他连着写了 6 部长笛作品 ,当然 ,都是接受委托 ,替人写的。

1777 年 ,他途经曼海姆。曼海姆是 18 世纪的音乐重镇 ,因为这里有举世闻名的曼海姆乐队。13 年前老莫扎特曾带一家人在这里住了几个月 ,就是为了让小莫扎特开阔眼界 ,观察管弦乐团的交响特性。曼海姆乐队是 18 世纪最优秀的乐团 ,在发展交响乐上占有重要地位。这个乐队是由选帝侯卡尔·菲利普和他的继任者卡尔·特奥多尔建立的。曼海姆乐队的成员来自不同的国家 ,尤以捷克人为多 ,他们每个人都堪称演





奏大师 因此乐队被比喻成“由将军组成的乐队”。曼海姆乐队以“王宫学派”著称于世,他们开创了全新的乐器法和演奏风格,为维也纳古典乐派奠定了基础。莫扎特此番再到曼海姆,与乐队里的许多人交上了朋友,长笛演奏家温德林就是其中之一。与这位长笛专家的友谊也许改变了莫扎特对长笛的成见,在曼海姆他写了最著名的长笛作品。经温德林的介绍,一位来自荷兰的业余长笛演奏家德·让委托莫扎特写一些长笛协奏曲和长笛四重奏。那个时候所谓“专业”与“业余”是很难区分的,有一些著名作曲家和演奏家就是业余身份。莫扎特一家的朋友,圆号演奏家,“蠢驴”洛特盖布就是卖干酪的,他拥有莫扎特为他写的四部圆号协奏曲。这位吹长笛的作曲委托人德·让,可能也不是个稀松平常之辈,莫扎特一下子为他写了两部长笛协奏曲,这就是200多年以来长演不衰的“G大调和C大调协奏曲”,还有3首长笛四重奏。这些曲子的润笔费是96盾,莫扎特又筹到了一笔去巴黎的旅费。

莫扎特本来对这次的巴黎之行很有信心,十几年前他和家人曾在这里受到过热情的欢迎。这里有他家很好的朋友,父亲给他写了长达53个人名的名单,让他去拜访,寻找机会。可事与愿违,几个月过去了,几乎一无所获,在巴黎只能靠教几个学生和接受作曲委托维持生活。

在莫扎特的学生中,有一位德·吉内公爵小姐,这位女弟子身份尊贵,头脑简单,缺乏学习作曲应具备的艺术灵感。莫扎特为了赚取必需的生活费用,不得不把宝贵的时间耗费在这些平庸的事情上。莫扎特有时失去了耐心,就向公爵小姐发脾气。老莫扎特在萨尔斯堡听说此事,立即写信训诫儿子,不要得罪雇主,要想在巴黎安身立命,是离不开宫廷和贵族的。此后,莫扎特便对学生改变了方针,虚应世故地哄着公爵小姐写些毫无价值的音符。但是这样的工作也不长久,公爵小姐只学了很短时间,就因为订婚而不再学“作曲”,这个工作又失去了。

这时德·吉内小姐的父亲,公爵大人向莫扎特定货,要一首长笛和竖琴的双协奏曲。德·吉内公爵本人能吹一手很好的长笛,女儿会拨弄竖琴,公爵订购一首长笛、竖琴与乐队的协奏曲,父女二人在女儿的婚礼上演奏,一展新娘的风采。莫扎特对这个约稿有些为难,一来他对长笛和竖琴这两件乐器都不太喜欢,缺乏创作热情;二来公爵大人虽然有钱,却不是慷慨大方之士,莫扎特怕在这件事情上挣不到什么钱。后来,碍于与吉内小姐师生关系的情面,还是答应下来了。




勉强归勉强,一旦接受委托,莫扎特便以一位艺术大师的创作热情投入工作。在音乐世界里,他从来都是在无我的境界里歌唱,结果是又一部传世经典杰作问世了。

长笛和竖琴,我们今天是把它们当作两件充满浪漫情调的乐器来认识的。一些通俗的音乐知识小册子介绍长笛是“乐队里的花腔女高音”,竖琴则以华丽流畅的琶音和清纯的音色在乐队里掀起泛动的涟漪。这都是19世纪浪漫主义乐派兴起以后的事了,当年的莫扎特可没有这么幸运,因为那时候的长笛和竖琴都还没有进化完全,演奏技法和表现能力都有很大局限。长笛和竖琴的前身,可以追溯到上古时期,发展过程当中不断进化。到19世纪20年代,彪姆把长笛的管形和音键的构造加以改良,使之适应复杂的调性转换;竖琴在1820年由爱拉尔德将踏板改成较复杂的机械结构,才形成现代竖琴的构造基础。这两件乐器的定形是在莫扎特去世30多年之后,莫扎特没有见过这样性能优良的乐器。所以莫扎特写《C大调长笛竖琴协奏曲》时必须解决演奏技术上的难题,否则写出来的将是无法演奏的曲谱,而且,长笛与竖琴在协奏曲中搭配,这也开了一个先例。

莫扎特写的这首协奏曲充分发挥了两件乐器各自的长处,歌唱性的主题由长笛奏出,竖琴只是以分解和弦在一旁装饰旋律,所以这首协奏曲有点像有竖琴助奏的长笛协奏曲。乐曲仍采用传统的三乐章协奏曲形式,全曲庄重而华丽。第一乐章是奏鸣曲式,长笛与竖琴在乐队的伴奏下相互响应,交织成优雅华丽的古典情调。第二乐章是安详典雅的牧歌风格,洋溢着梦幻般绮丽的旋律,情调优美流畅,在弦乐的前导下,长笛奏出优美的旋律,竖琴则温柔地唱和。第三乐章是中规中矩的回旋曲,旋律仍是优美的,频繁的调性转换更加渲染出华丽的色彩,乐曲最后在辉煌的气氛中结束。

德·吉内公爵小姐的婚礼举行得是否喜庆热闹,今天已不得而知,但她和父亲一起演奏的《C大调长笛竖琴协奏曲》肯定是成功的。从那次婚礼到现在,二百多年过去了,由于这首协奏曲的广泛流传,德·吉内父女的名字至今还有人提起,一方面是因为他家的一次婚礼才有了这首经典名作;另一方面是因为公爵拿到曲子后迟迟不付酬金,似乎想赖账,这使莫扎特很苦恼。最终他拿到这笔钱没有,有关莫扎特的各种传记里都没有提起。

《C大调长笛竖琴协奏曲》在音乐史上的地位是重要的,它使长笛和竖琴这两件乐器成功地组合。现在,在演奏一些抒情浪漫的音乐时,这两件乐器几乎是分离不开的了。



柴科夫斯基：《1812 庄严序曲》

1880 年 10 月 ,尼古拉·鲁宾斯坦致信柴科夫斯基 ,委托他为莫斯科的庆典活动写一首典礼音乐。题目有三个 ,由柴科夫斯基自选其一。三个题目如下 :一、莫斯科艺术工业博览会开幕 ;二、沙皇亚历山大二世加冕二十五周年纪念 ;三、重建 1812 年战争中烧毁的莫斯科救主基督大教堂落成典礼。柴科夫斯基选择了最后一个。

仅仅过了 12 天 ,柴科夫斯基在给梅克夫人的信中写道 :“ 亲爱的朋友 ,我的音乐女神可真不坏 ,短短的时间里 ,我已作了两首曲子 ,一首大而庄严的序曲 ,一首四个乐章的弦乐队用的小夜曲。我现在正忙于把它们改编为管弦乐曲。那首序曲很热闹 ,但没有艺术价值 ,因为我写的时候 ,虽有热而无爱。”

这首急就而成的序曲 ,就是后来成为世界名曲的《1812 庄严序曲》。柴科夫斯基当初接受作曲委托就有些勉强 ,他认为这种应景之作不会有什么艺术价值。曲子写成之后 ,他把手稿寄给莫斯科的出版商 ,随信附有一张乐谱酬金的清单 ,项目开列很详细 ,几项合计共 8 卢布 60 戈比。这个单子很有些自嘲的意味 ,借此表示对这类乐曲的不屑。柴科夫斯基随即宣布放弃这 8 卢布 60 戈比 ,把它“ 送给莫斯科城” ,因为“ 这样子的作品要报酬 ,是开玩笑 ,那将是一种侮辱。像这样子的事情 ,要么做了不收报酬 ,要么就索性不做。”从这里的口气来看 ,柴科夫斯基对这首序曲是不抱任何成功的希望的。有些名曲介绍一类的小册子 ,在谈到《1812 庄严序曲》的创作时 ,说柴科夫斯基是怀着如何的爱国激情来写这首序曲的 ,但从作曲家自己的态度来看 ,这种说法盖出于主观臆测 ,以结果代替动机 ,是缺乏根据



的。

为了使音乐能适应广场庆典的需要,柴科夫斯基把乐队的编制加以扩大,增加了打击乐的力度,在序曲的尾声处加上了一个军乐队,再配合上广场一侧的大炮和教堂钟楼上的钟声,音响处理几乎是前所未有甚至令人瞠目的。

1882年8月20日,在莫斯科博览会开幕期间,首次演奏了《1812 庄严序曲》。乐队的宏大声势调动起人们的激情,在音乐进入高潮时,广场上传来阵阵钟声,大炮轰鸣,强烈的音响效果把观众卷入爱国情绪的狂潮,演出获得极大的成功。柴科夫斯基本人对如此热烈的场面也始料不及,他表示:“我还不曾感到如此的兴奋,获得如此辉煌的成功。”《1812 庄严序曲》很快就普及各地,甚至在俄国以外的欧洲城市也在演奏它。这首曲子成了柴科夫斯基所有交响作品中形象最鲜明、最通俗易懂、最受欢迎的一部。

前面已经介绍过,《1812 庄严序曲》是为重建在1812年战争中焚毁的莫斯科救主基督大教堂落成而写的。从1812年到1882年,中间整整相隔70年,岁月虽然消逝了,但俄国人民对那场战争仍然记忆犹新,那场战争的胜利仍在激励着俄国人的爱国热情。战争的起因和过程是这样的:英法两国历来交恶,两国为了争夺和建立各自的霸权,历史上有过许多次战争。英国依靠海上优势对法国实行海上封锁,法国也利用大陆的地理和军事优势对英国实行封锁,切断其经济贸易通道。1806年拿破仑签署大陆封锁令,宣称“用陆上的力量征服海洋”,命令欧陆各国不得与英国贸易往来。这是用欧洲其他国家的利益换取法兰西帝国的霸权,当然要引起各国的不满。拿破仑用战争和联姻方式迫使一些国家合作,只有遥远的俄国不肯听命,暗中与英国通商。这使拿破仑的大陆封锁战略无法完全实行,拿破仑决定先武力征服俄国,回过头来再与英国计较。

1812年6月,拿破仑亲率40万大军,不宣而战,渡过涅曼河,向东进击。拿破仑主观地估计用20天就能解决战斗。俄军兵分两路,抗击法国军队。法军企图尽早与俄军决战,但是俄军利用本国辽阔的疆土与法军周旋,且战且退,一路上实行焦土政策,让法军得不到粮食给养。9月,库图佐夫将军在波多利诺与拿破仑展开大会战,双方损失都很严重。战斗之后,俄军主动放弃莫斯科,法军9月14日进入莫斯科城,此时的莫斯科已是一座空城,法军也仅剩不到10万兵力。当晚




莫斯科城燃起大火,连烧三天,莫斯科城仅存三分之一。这一年冬天来得特别早,10月初就下大雪,在饥寒交迫中,拿破仑空守一片废墟中的莫斯科已毫无意义,只得下令撤军。回撤途中,法军遭到层层拦截袭击,游击队、民团、哥萨克骑兵轮番进攻,后面还有库图佐夫将军的追兵。11月在克拉斯诺的最后一战,法军付出重大代价才渡过别列津纳河逃走,最后只剩下12000余人,拿破仑孤身回到巴黎。1812年战争以拿破仑的惨败而告终,法兰西第一帝国从此走向衰亡。俄国获得胜利,却是惨胜,大片田庄村舍化作焦土,古城莫斯科多半成了废墟。直到70年后,为了纪念这场惨烈的战争,重建莫斯科救主基督大教堂,柴科夫斯基应邀写了《1812庄严序曲》。

《1812庄严序曲》采用的是奏鸣曲式。奏鸣曲式是一种曲式结构,通常用于奏鸣曲、交响曲、协奏曲的第一乐章,也可用于其他乐章。奏鸣曲式一般有三部分:呈示部、展开部、再现部。呈示部前面可以有引子,再现部后面可以有尾声。在这样的布局结构内部,音乐材料的主部与副部互相对比、发展、冲突,形成戏剧性高潮,最后得以圆满地解决。这个结构方式,与我们的文章布局的起、承、转、合很近似。

柴科夫斯基虽然不能被纳入民族主义音乐家阵容,但他对格林卡开创的俄罗斯交响音乐传统却是推崇并继承的。在《1812庄严序曲》这样一部宣扬爱国主义热情的作品里,作曲家就更重视民族音乐素材的使用了。乐曲从一段庄重肃穆的引子开始,描写遥远东方的俄罗斯人民宁静平和的生活。音乐采用的是带有爱国主义歌词的俄罗斯教会歌调《主啊,拯救你的子民》。随后,发生了骚动与不安,象征着战争危险的临近:音乐的速度开始加快,急促的鼓声是征召军队的信号,木管乐器和圆号奏出号召性主题,音乐进入快板,旋律模仿在辽阔草原上驰骋奔突的骑兵。这时,圆号和短号吹出象征法国军队的《马赛曲》片断,这是敌人的入侵。《马赛曲》的主题反复几遍之后,出现的又是俄罗斯风格的主题,它辽阔自由,表现出俄罗斯民族对祖国的热爱,新加进来的另一个俄罗斯音乐主题是舞蹈性的,体现俄罗斯民族的乐观精神,这个主题采用的是婚礼歌曲《在大门旁》。短暂的欢乐之后,又进入了强烈冲突的战争场面,矛盾的冲突愈加猛烈,在激烈的战斗中,《马赛曲》的主题越来越低沉,最后终于被压抑下去,一阵呼啸盘旋急转直

下的下行乐句象征着法军的溃败,乐曲从这里进入尾声。引子里的赞美歌主题再次出现,只是变得高亢威严,军队的战斗主题也加入进来,这次是以胜利进行曲的色彩奏出,大军鼓和定音鼓狂热地敲击,军乐队庄严地奏起沙俄国歌《上帝保佑沙皇》。大炮声、钟声响成一片,气氛狂热到白热化程度,音乐到这里结束。在前苏联时期,由格拉祖诺夫执笔,把《1812 庄严序曲》里的沙俄国歌替换成格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》中的《光荣颂》主题,以避免在革命政权的时代,演奏这首爱国乐曲时,沙俄国歌高高飘扬。但是在前苏联以外,演奏《1812 庄严序曲》仍用柴科夫斯基的原谱,所以这首曲子长期以来有两个版本行世。具有讽刺意味的是《伊万·苏萨宁》的另一个名字竟是《为沙皇献身》。现在,已经听不到《1812 庄严序曲》的改编版了,这首充满爱国主义激情的名曲丝毫没有因为使用了旧国歌而减损一分一毫的艺术价值,反而被很多国家借鉴为激励爱国主义情绪的杰作。正如高尔基说的那样:“这首序曲是深具人民性的音乐……把你高举于时代之上,它的声音表达出这一庄严的历史时刻,极其成功地描绘了人民奋起保卫祖国的威力及其雄伟气魄。”





莫扎特 :g 小调第四十交响曲

莫扎特一生苦短,只活了 35 岁,作曲生涯倒有 30 年,从他有出版物的 8 岁算到去世,“工龄”也有 27 年之多。他一共留有 41 部交响曲,分布在他一生的各个时期,反映出他一生的创作历程。他 8 岁时写的第一部交响曲只能算是中规中矩的习作,是对他和蔼可亲的师长,“伦敦巴赫”克利斯蒂安风格的幼稚模仿。在伴随他成长的长期漫游和萨尔茨堡时期,意大利、法国、德国、奥地利的各种音乐文化滋养着他,终于形成了他自己的风格。1788 年夏季,在一个半月的时间里,他接连写了 3 部交响曲,这就是降 E 大调第三十九、g 小调第四十、C 大调第四十一交响曲。这 3 部交响曲表面上互相没有什么联系,由于创作时间上的连续和风格的对比,有评论家愿意把它们说成是“三部曲”或“三联画”,有此一说而已。这 3 部作品是莫扎特交响曲的登峰造极之作,代表了他在这个领域的最高成就,也是他交响曲的掩卷之作。写完这 3 部交响曲,直到 3 年后去世,他再也没碰过这个体裁。

g 小调第四十交响曲是这三部作品里情感因素最为丰富的一部。因为它含有许多不确定性内涵,所以,最能激起评论家的兴趣。历代评论家对第四十交响曲的感情特质给出的结论差异很大,有些甚至是完全对立的。但有一点可以确定,这部交响曲含有很多浪漫因素,为此有人竟送给它一个标题:“浪漫交响曲”,也许是希望引起人们的注意。在海顿、莫扎特的作品里,已经有很多浪漫色彩了,但是无论如何,对古典时期的音乐加以“浪漫”的桂冠是应该采取谨慎态度的。

在古典主义时期,以大小调体系为轴心的调性原则在主宰着音乐的情感特





质,在莫扎特的交响作品里极少采用象征伤感的痛苦的 g 小调。在第四十交响曲的第一乐章里,音乐一开始就以很快的速度进入,没做任何铺垫,由小提琴奏出第一主题的上下句应答,这个旋律是音乐爱好者非常熟悉的。围绕这个主题的展开,丰富的感情扑面而来,评论家们的各种解释也就此展开。有人说这个主题焦虑不安,又有人说它温柔热情,也有人说它极度抒发痛苦和惊骇。消极的评论说它有强烈的宿命色彩,几乎是厌世,折中的说法是温柔真挚的抒情、如怨如诉的悲怆,又充满兴奋激昂的精神。可以引述的评论还有很多,必须要说明的是,这些评论都是严肃的、权威的研究者的结论。

g 小调交响曲之所以两个多世纪以来长演不衰,而且尤其在近些年更受人们的注意,就是因为它传达了极为丰富、复杂的思想感情。多重情感内容的组合使它的艺术魅力给人的精神世界带来慰藉和满足,也许正是因为这个,才有人给它打上“浪漫”的标记。

了解莫扎特写 g 小调交响曲时的生活情况,有助于我们今天对这部交响曲的理解。莫扎特生命的后 10 年是他创作上最成熟的时期。这个时期他定居维也纳,是自由音乐家,不固定受雇于宫廷贵族,不必像在家乡萨尔茨堡那样奴仆般地仰人鼻息。但是他没有音乐保护人,也就没有一份赖以生存的固定收入,他谋求过职位,一切努力都未果。他的收入是靠演出、教学生和委托作曲,所以他的绝大多数作品都是应约制作的。以交响曲为例,一般都是特定的演出场合,用于教堂、宫廷的礼仪和仪式,再就是用于私人音乐会、半公众音乐会和大众音乐会,有时还有实用性场合,例如婚礼,这样的委托作曲肯定要照顾到演出场合,要合时宜。莫扎特写的这类作品当然也都体现属于他自己的风格,但毕竟要适应演出需要,按需供货。莫扎特在维也纳的最后几年里,社会开始对他冷落,音乐会次数减少,委托作曲也不多,这意味着收入减少;而此时家庭开支却在增加,妻子康斯坦察治病、孩子接二连三地夭亡,都消耗不少金钱。还有一个专家们至今没解开的谜,莫扎特突然之间需要大量金钱,不知他要把钱用在何处?1788 年六月,莫扎特给他共济会里的朋友普契柏格写信告贷,借二百弗罗林以解燃眉。仅仅过了几天,他又致信普契柏格,借款的数字增加到两千,措辞迫切而凄惨,而且,信誓旦旦地保证要写更多更好的音乐,以偿清欠款。此后求救的信件接连不断,语气一次比一



次凄凉。就在写这些凄凉的信件的同时,他接连完成了第三十九、四十、四十一三部交响曲。莫扎特没有食言,这三部作品是他的交响曲里的登峰造极之作。但是想靠这些作品卖钱还债的打算肯定落空了,维也纳音乐家协会没有排演过,乐谱出版也是在莫扎特去世后好几年的事情了。维也纳对莫扎特最辉煌的作品不屑一顾。

莫扎特的音乐贯穿着青春的愉悦、热情、开朗、温润、优雅,仿佛是充满青春欢乐的歌唱,但这却是“含着眼泪的歌唱”。“含着眼泪的歌唱”这一命题,是莫扎特研究者对莫扎特的音乐和人生的准确概括。这句话可分为两层意思,它一方面说明莫扎特写那些优美欢乐的音乐时,是在压抑着内心的痛苦;另一方面是说在莫扎特的音乐里有隐含的忧伤,它构成莫扎特风格的隐性基因。g小调第四十交响曲是莫扎特直接从音乐里显现阴郁心情的少量作品之一,尽管如此,他的这种感情舒张也仍然是含蓄的,音乐的总体格调仍然是朝气蓬勃的热情歌唱。只是往日的欢乐愉悦让位给紧张感,在第四乐章里,优美的旋律几乎遮掩不住悲怆的情绪,浪漫因素与古典主义混成一体。

g小调第四十交响曲还被人冠名为“维特交响曲”。这个富于文学色彩的标题主要是从莫扎特的生活经历出发,借用歌德的名著《少年维特之烦恼》的文学主题,隐喻乐曲的情感内容。《少年维特之烦恼》,更贴切的翻译应该是《少年维特之苦难》。它反映了18世纪中晚期青年中的感伤、厌世的时代潮流,歌德对小说的解释是这一代人“受着种种得不到满足的热情的熬煎,根本不能从外部得到鼓舞来从事有意义的活动。唯一的前途是不得不在停滞不前、精神空虚的市民生活中彷徨,因此才容易产生病态的青春的疯狂。”莫扎特正属于维特式的人物,他怀着极大的热情来到维也纳,然而,他的天才和热情正是他的不幸。维也纳要的并不是真正的雄才大略,这个欧洲封建君主统治的大本营只按照封闭保守样式维持社会文化秩序,对莫扎特所探索的精神世界的高峰既不理解又不需要;加之莫扎特几年前写的歌剧《费加罗的婚礼》对贵族表示了大不敬,曾经触怒过宫廷和贵族,所以,莫扎特在维也纳的出头之日几乎是毫无希望了。

然而,莫扎特真堪称是上帝派来的音乐使者,他能够含着热泪继续他的歌唱,在g小调第四十交响曲之后仅半个月,他又完成了第四十一交响曲“朱庇特”。在

他生命的最后几年里 ,在接近于潦倒的境况里 ,他写了《狄托的仁慈》、《魔笛》、《A 大调单簧管五重奏》、《A 大调单簧管协奏曲》等不朽名作 ,最后留下没完成的《安魂曲》。这些晚期的音乐有一个共同的特点 ,就是不去迎合某种场合的特殊需要 ,而完全是为了内心的表达。他知道自己心中的某种东西必须表现出来 ,这是他为之磨炼一生而终于触及的最高境界 ,这是欧洲思想、文化、科学、艺术在古希腊传统上经过文艺复兴和启蒙运动的熔炼所产生的精神光辉 ,我们今天称之为“美”。





亨德尔 清唱剧《弥赛亚》

乔治·弗里德里希·亨德尔,体格强健,精力充沛,富于创造性的开拓精神。他一生致力于声乐艺术的探索与创作,把声乐艺术推到了最高境界。为了歌剧艺术他18岁起离开家乡,经过汉堡时期、意大利时期、汉诺威时期,最终定居英国,并在这里尽其一生,死后受到最高礼遇,厚葬在威斯敏斯特教堂,与莎士比亚长眠在一起。在英国,亨德尔遭到过艺术上失败的沉重打击,并几乎因此而丧命,同是在这里,他也达到了人类艺术的顶峰。他的23部清唱剧有19部是在英国上演的,在他生命的最后一刻,他还在指挥他毕生艺术的结晶——清唱剧《弥赛亚》。

亨德尔1710年得到汉诺威选帝侯的庇护以后便请假访问英国。在伦敦,他创作了意大利风格的歌剧《里纳尔多》,这部歌剧大获成功,这使他对英国情有独钟。两年后他再访伦敦,并就此定居这里;后来他加入英国国籍,成了大英帝国治下的子民。亨德尔在英国的生活可谓是一帆风顺,这并不是因为他得到英国王室和贵族的赞助,而是因为当时的英国剧院里意大利歌剧风靡一时,亨德尔写起这类歌剧得心应手,他认为英国是他施展才华的地方。

亨德尔的确在歌剧创作上获得了不小的成功,他陆续写出30多部歌剧。1720年在国王和贵族支持下建立了由亨德尔领导的歌剧院,剧院冠名“皇家音乐学会”。亨德尔早年的理想几乎要实现了,但是这件事对于他的艺术生涯几乎是个灾难。“皇家音乐学会”上演的意大利歌剧适应的是宫廷和贵族的趣味,亨德尔受到贵族的关照正是因为他是一位意大利风格的作曲家。从今天的眼光来看,亨德尔写的这些意大利歌剧音乐上的成就是不容低估的,但是一部歌剧的成功从



亨德尔作品乐谱

很大程度上讲要取决于戏剧脚本,它是一剧之本。意大利歌剧从剧情到音乐都充满程式化的东西,通常由两个情敌之间的相互妒忌和明争暗斗展开情节,忠贞的爱情经过苦难的考验,最终出现造作的大团圆结局。这些模式化的异国他乡情调只能适应少数贵族的口味,在一般观众眼里只不过是装腔作势的表演。就是在这样的“皇家音乐学会”剧院舞台

上,在不到10年时间里,亨德尔领导上演了500部歌剧,这使他疲惫不堪。但是更累人的还不是这些,当时宫廷里贵族的朋党之争也累及歌剧院,两派贵族各捧一位女高音明星,剧院里的演出常因为捧场的喝彩和捣乱的起哄而搞得一团糟。亨德尔这样一位大艺术家也被迫卷入这场争斗,迫于两派贵族的压力,他写了一部歌剧《亚力山大》,安排两位明星女高音扮演亚力山大的两个情妇。歌剧上演时双方都出钱雇佣了喝彩起哄的流氓,结果酿成了丑闻。在这起事件里亨德尔悲剧性地成了牺牲品,伦敦的一家滑稽剧院不久就上演了描写亨德尔和两位女歌唱家的滑稽剧。我们今天欣赏古典音乐大师的音乐时,沉浸在庄严华丽的艺术氛围里,很难想像他们在艺术道路上曾经有过如此富于戏剧性的插曲。

给亨德尔苦心经营的意大利歌剧院以沉重一击的是《乞丐歌剧》的上演。在当时的伦敦,各种类型的舞台演出纷繁杂陈,各有各的阵地。除了宫廷贵族推重的意大利歌剧之外,还有本国风格的英国歌剧;另外,反映市民风俗的滑稽剧、歌舞剧的演出也颇为兴旺。由于这类演出欢快幽默,又常针砭时弊,所以,很受一般市民欢迎。《乞丐歌剧》就是这样一部给普通观众带来快乐的音乐喜剧。

《乞丐歌剧》是一部政治讽刺剧,由诗人约翰·盖伊与作曲家佩普施共同完成。描写的是伦敦下层社会的生活,剧中男主角麦克希德是一位强盗,剧作者通过这个人物暗讽当时的内阁大臣罗伯特·瓦尔保尔和他的阁僚们。贵族们喜欢





的意大利歌剧也是嘲讽的对象。全剧由几十首歌曲串联而成,歌词采用下层社会俚俗语言,语意双关,机锋暗藏,充满机智和欢乐。剧中歌曲的曲调大多采自市井坊间的流行歌曲,倚声填词。盖伊的歌词极尽调侃讽刺之能事,亨德尔自然也没有幸免。意大利歌剧的戏剧结构和音乐形式的程式化模式在《乞丐歌剧》里遭到讽刺性模仿,亨德尔歌剧里的一首咏叹调被讽刺性地加以糟改,第二幕里匪帮在亨德尔的一首进行曲下凯旋归来,这首进行曲出自亨德尔的歌剧《里纳尔多》。《乞丐歌剧》上演后受到普遍地欢迎,仅在1728年的冬季就演了62场。亨德尔领导的“皇家音乐学会”剧院遭到冷落,第二年不得不关张大吉。生性顽强的亨德尔与人合伙接手歌剧院,亲自经营,但是观众的兴趣早已不在意大利歌剧上,惨淡经营的剧院很快破产。

1734年亨德尔东山再起,第三次组建歌剧院。这一次与亨德尔作对的是来自宫廷的贵族,他们从意大利请来著名作曲家尼科洛·波波拉和一些著名歌唱家,组建了“贵族歌剧院”与亨德尔分庭抗礼,目的是反对亨德尔的庇护者英国国王。两家歌剧院唱起对台戏,本来就不景气的意大利正歌剧这次仍然没能走出困境,3年后两家剧院都宣布破产。亨德尔付出多年的辛勤劳动和艰苦努力,最后面临的是倒闭的剧院、12000镑巨债和街头散布流行着反对他的小册子和讽刺诗。亨德尔疲惫不堪,加上这些打击,他一下子病倒,脑溢血的后果是半身不遂。

亨德尔在病床上的样子使人们相信他不可能再从事任何音乐活动。他不但不能起床,甚至连说话的能力都没有,只有往日的朋友们在他身边演奏音乐时他的眼睛才会放射出一丝光彩。医生对他的病也无计可施,除了为他放放血以外,只有建议他去试试洗温泉。在温泉疗养地亚琛,亨德尔以极大的毅力战胜了疾病,几个月以后回到伦敦时,他不仅行走自如,甚至能够弹奏风琴。生性顽强的亨德尔向人们宣布:“我从阴间回来了!”

康复的亨德尔立即投入工作,只用3个月的时间就写出了两部新歌剧,同时他把创作的注意力转向清唱剧,写出了《扫罗》和《以色列人在埃及》。这两部清唱剧揭开了亨德尔艺术生涯上新的一页。清唱剧是由乐队、独唱、合唱紧密结合的大型声乐作品,内容取材于《圣经》故事,有情节,但不做舞台表演,完全用音乐来表现戏剧性内容,描写英雄性格和心理。亨德尔从《圣经》里选取素材创作清



唱剧并不是出于宗教信仰,而是因为《圣经》里的故事在欧洲家喻户晓,根据这些英雄故事编成的清唱剧很容易为大众所接受。

但是清唱剧的写作并没有使亨德尔走出困境,贵族们仍对他怀有敌意,清唱剧的内容又遭到教会的反对,说他亵渎神灵。他的音乐会上总有人挑衅生事,他的演出海报被神父们出钱雇人撕掉;在他演出的日子里,上流社会的贵妇们恶意地举办各种招待会,把观众们吸引开;演出的第二天则有评论家的讥讽见诸报端。亨德尔在外面四处碰壁,回到家里又有债主上门讨债,纠缠不清。亨德尔一时心灰意懒,几乎要离开英国。

就在亨德尔一生中最困难的时候,又出现了新的转机,激起了又一个新的创作高潮。

1741年8月21日,亨德尔收到一个邮包,拆开邮包,是一部清唱剧剧词手稿,作者是清唱剧《扫罗》和《以色列人在埃及》的作者詹宁士。他在信中表示希望这部新的剧本能仰仗大师的才能插上音乐的翅膀飞上云霄,清唱剧的标题是《弥赛亚》。被种种失败情绪折磨得近乎麻木不仁的亨德尔此时根本没有心思接受新剧本,不过他还是随便翻开瞟了一眼。然而,剧词的第一句话就牢牢抓住了他,“鼓起你的勇气!”亨德尔心头一震,被失败情绪笼罩的他,正是需要鼓起勇气有所作为的时刻。“鼓起你的勇气!”这句话好像是来自苍穹的感召,映入眼帘,深入肺腑,顿时化作千种乐音,汇聚成强烈的音符,撞击着他的心灵。亨德尔接着读下去,觉得剧中的歌词都是向他而发的,他感到自己心灵中某种被压抑了很久的力量,正在被唤醒。他读到“他曾遭到鄙夷”,读到弥赛亚被害,还没有死去就被埋葬,还遭到尽情的嘲笑,“而当时没有一个人给这个苦难者安慰”。亨德尔联想到自己几年来的遭遇,没有人帮助他,没有人安慰他,但是一种神奇的力量支撑着他。歌词这样写着:“昂起你的头!”“不要把你的灵魂留在地狱”。当读到赞美诗《哈利路亚》时,亨德尔确信自己已经获得新的灵感,他觉得有千军万马在胸中奔突,汹涌的心声仿佛掀起滔天的巨浪,化作旋律直透云霄,反复延伸扩展,充满整个世界。

亨德尔不敢有片刻的耽搁,立即抓起笔,把这来自上苍的音乐记录下来。一种无形的力量催促着他、挤压着他,使他无法停下。夜已经深了,在黑夜遮盖下的




这间小屋却充满了光明。直到第二天上午,仆人小心地推门进来,亨德尔还在不停地写着,他的助手问他是否需要帮助抄写乐谱,竟被他粗鲁地赶了出去。于是再也没有人敢到他身边去,只是按时把水和面包送到他的工作室去,亨德尔也整整3个星期没有离开房间,他已经完全如醉如痴。他不时站起来在房间里走动,一边高声歌唱一边打着拍子,眼睛放出异样的光彩。债主登门讨债、歌唱家来找他试唱、皇上的使者来请他到宫里去,都被仆人挡在门外。因为仆人知道,这种时候去打扰主人,就好比去点燃一桶火药。亨德尔完全被从心灵深处涌出的激流裹挟着奔腾而去,他觉得自己还从来没有过如此旺盛的创作欲,也从没有为一部作品这样呕心沥血。

3个星期之后,作品终于完成,亨德尔也如同一个被压榨干了的躯壳,颓然倒在床上。他睡得如此之长,以至于仆人以为他旧病复发,去请医生。当医生赶来时,亨德尔已经起床,正在吃饭,那表情像是个获胜的将军。

1742年4月13日,清唱剧《弥赛亚》在爱尔兰首都都柏林举行首演,获得极大的成功。为了感谢都柏林观众对他作品的理解,亨德尔把《弥赛亚》的全部演出收入捐赠给都柏林的慈善事业。1743年3月,《弥赛亚》在伦敦演出,但反响并不强烈,英国的观众还没有改变对他的敌视态度。但是,亨德尔仍坚持每年演出《弥赛亚》,并把演出收入捐赠给医院和孤儿院。直到7年以后,才在伦敦取得决定性的成功。

1751年亨德尔双目失明,但是,他没有改变亲自演奏指挥《弥赛亚》的习惯。1759年4月6日,在柯文特皇家歌剧院举行《弥赛亚》的第56场演出,74岁的亨德尔依靠着生命最后的力量,指挥演出并弹奏风琴,当终曲《阿门颂》结束时,他倒在台上。几天以后亨德尔与世长辞。

清唱剧《弥赛亚》是亨德尔一生中最伟大的作品,反映出早期启蒙运动的人道主义精神,借助《圣经》中耶稣拯救人类的故事启动人们崇高的精神力量。直到今天,每年的圣诞节世界各地都演唱《弥赛亚》。亨德尔生前曾说过:“假如我的音乐只能使人们愉快,那我很遗憾。我的目的是使人们高尚起来。”《弥赛亚》正是一部这样的作品。



斯美塔那 :e 小调弦乐四重奏《我的生活》

在世界著名的诗人、小说家、画家、戏剧家里 ,以自己生活为题材的作品数不胜数 ,而作曲家描写个人生活的音乐却不是很多 ,捷克音乐家斯美塔那的《e 小调弦乐四重奏》就是这样一部作品 ,曲作者为这部作品加的副标题就是《我的生活》。

《我的生活》是斯美塔那用音符写的自叙传 ,乐曲的四个乐章表现作者从青年到老年的精神历程 ,是他一生经历的写照。斯美塔那的一生充满坎坷与艰辛 ,忍受过无数痛苦 ,但在这部自传性音乐里 ,却没有愤世嫉俗的紧张和怨天尤人的愁苦 ,有的只是一个艺术家在音乐世界里寻到的欢乐。

《我的生活》布局为四个乐章 ,但并不意味着遵循古典传统。斯美塔那自己曾表示过 ,他无意按照传统形式写这首四重奏 ,而只想用音乐表达自己的一生。浪漫主义作曲家的音乐里主观抒情因素占据着主导地位 ,传统音乐形式在逐渐向情感让步。所以 ,若以传统四个乐章的结构原则为线索去分析这首四重奏 ,将是徒劳的。这首四重奏自始至终注满了作者的情感 ,叙述自己从青年时期对艺术的追求以至一生中从音乐里获得的快乐 ,是斯美塔那一生的精神历程。

斯美塔那 1824 年出生在波希米亚的一个小镇 ,父亲是酿酒商 ,喜欢音乐 ,也能演奏一点乐器 ,他让孩子 5 岁起跟当地的乐师学钢琴和小提琴。斯美塔那极有音乐才能 ,一年后就能参加四重奏 ,演奏海顿的作品 ,还举办过钢琴演奏会。8 岁在钢琴上即兴弹一些小品 ,这时他还不会记谱 ,由别人为他记下一首波尔卡舞曲。尽管斯美塔那的种种表现足以在家乡称得上是音乐神童 ,但是他没有接受过完整





正规的音乐教育,最多只能算是个音乐爱好者。19岁迁居布拉格,在这座音乐名城,他眼界大开,听了李斯特的演奏之后,立志“在技巧上成为李斯特,在作曲上成为莫扎特”。

斯美塔那对《我的生活》四重奏有一些文字说明,提示在第一乐章里表现的是“青年时代对艺术的热爱,我的浪漫情怀”。一个热情初放的青年对音乐的热爱和追求,在第一乐章里以浪漫欢乐的情绪表现出来。音乐开朗热情,充满生机,正是一个青年做出人生道路选择时的憧憬、向往、希望。音乐里丝毫没有表现他19岁只身去布拉格求学遭遇的苦厄、困顿,那时他不但没钱交学费,连租一架钢琴的钱也付不起。斯美塔那写《我的生活》时52岁,受着病痛的折磨,听觉完全丧失,生命力正在衰退,再加上来自外界的讥谤,精神状态应该不算太好。在这种境遇下写出的音乐,有一些感时伤世、自怨自艾,当在情理之中。但他只表现生活中美好欢乐的一面,这也许是一个真正的音乐家的气度。

斯美塔那对四重奏的第二乐章的解释是,“波尔卡舞曲带回青年时代美好的回忆。作为作曲家,我曾以舞曲点缀年轻的世界。”波尔卡是最初流行于波希米亚地区的快速二拍子舞曲,后来流行于全欧洲。作为民族主义作曲家,斯美塔那对捷克民间舞曲的整理推广起过重要作用,是他使波尔卡传遍欧洲,也是他最先把波尔卡这种民间音乐形式运用到艺术音乐中。《我的生活》的第二乐章以波尔卡的快速节奏表现作者青年时代在音乐里的快乐。事实上,斯美塔那的音乐道路并不顺利。他想成为李斯特的梦想永远没有实现过:直到23岁才为自己筹措了第一场钢琴独奏会,结果并不成功;25岁时开办自己的音乐学校,不过是惨淡经营;27岁才出版了自己的第一部作品,钢琴曲《六首风格小品》。在作曲上成为莫扎特的梦想也注定实现不了,但是斯美塔那终于能在音乐里找到自己的位置。1848年欧洲革命引发的民族主义运动使音乐里的民族意识觉醒,参加过波希米亚民族主义者起义的斯美塔那把毕生的音乐创作都集中在建立捷克民族音乐上,他被称作“捷克音乐之父”。

《我的生活》的第三乐章是悠长的慢板。斯美塔那在这个乐章里重温与妻子的恋爱,音乐充满温情,是对幸福的美好时光的追忆。斯美塔那与妻子的恋情足以令人称羡,但是,他们的婚姻生活却很不幸。斯美塔那的妻子原本可能成为不



错的钢琴家,嫁给斯美塔那以后就把自己的一切都献给了这个家庭。在13年的共同生活里,生了四个女儿。1854年到1855年,四个女儿中的三个夭折,而灾难并不就此而止,1859年斯美塔那的妻子也撒手而去,只留下孤零零父女二人,这一年斯美塔那35岁。这一切在斯美塔那的音乐里都不留痕迹。只有在第四乐章里才找到一点斯美塔那生活中不幸的影子:在这个乐章的末尾,有一个与音乐极不和谐的高音E,这个持续出现的刺耳的高音表示作者耳聋后,在脑子里驱赶不掉的幻听音,这个刺耳的声音折磨得他无法正常生活。但是,这个乐章的主要篇幅还是用来表现他对民族音乐的运用和从中得到的喜悦。

斯美塔那的晚年生活异常凄凉,50岁耳朵出了问题,很快就丧失了全部听力,为此他不得不辞去布拉格民族剧院的指挥职务,住到乡下去。但是,他顽强的民族主义音乐创作却并没有因此停歇,反而写出了他最辉煌的作品——交响组曲《我的祖国》,这部作品使他享誉全世界。在写《我的祖国》的同时,他写了弦乐四重奏《我的生活》。这两部作品同样地积极乐观、充满热情、没有孤独、没有痛苦,更看不出那时来自同伴的中伤正包围着他。

从50岁耳聋到60岁去世的10年间,斯美塔那还写了3部歌剧、几部室内乐、一批声乐作品、14首捷克舞曲等大量作品,其毅力是惊人的。他生命中的最后几年异常孤独,《我的祖国》、《我的生活》、小提琴与钢琴二重奏《我的家园》、合唱《我们的歌》这些作品他从没听到过,靠出卖作品的一点近乎于施舍的收入维持生活,住在乡下忍受寂寞,在自己的生日那天写贺卡寄给自己。听觉没有了,持续的耳鸣长期折磨着他。绵绵秋雨的日子,站在窗前看滚落的雨滴,向空旷的庭院频频招手,幻觉中那里聚集着成群的崇拜者。他已经精神失常。他在一些废纸上涂写凌乱的句子,据分析那是写给莫扎特和贝多芬的信。他想向天国中的贝多芬和莫扎特倾诉什么,无从知道,或许是预感到自己也很快要追随他们去了。1884年,斯美塔那死于布拉格的一家精神病医院,终年60岁。

斯美塔那的一生历尽坎坷与苦难,但是,他总能在音乐里找到欢乐与安宁。弦乐四重奏《我的生活》表现了一位音乐家在艺术世界里忘我的境界。音乐能给人以无限的慰藉。



勃拉姆斯：《b 小调单簧管五重奏》

单簧管五重奏,是指单簧管参加的五重奏,即由第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴构成的弦乐四重奏加一支单簧管,构成五重奏。在这样的器乐组合里,浑然一体的弦乐器组与音色华丽富于表现力的单簧管形成对比,产生温柔、沉静的浪漫气息,可以达到一种引起幽深的内心体验的艺术境界。勃拉姆斯的《b 小调单簧管五重奏》就是这样一部含蓄抒情的宁静之作。

用单簧管与弦乐四重奏组成的五重奏曲目不是很丰富,甚至可以说很少,但是在这不多的曲目里,却有几首存在着异曲同工之妙。有趣的是这几首单簧管五重奏的产生背景非常相似,都是由于单簧管演奏者炉火纯青的技巧激发了作曲家的创作灵感,于是专为这位演奏家写单簧管音乐,这当中当然少不了作曲家与演奏家之间的友谊。首先应该谈到的单簧管五重奏是莫扎特在 1789 年为维也纳的单簧管名家安东·施塔德勒所写,这部五重奏是单簧管参与室内乐的较早范例。莫扎特的太太康斯坦察的娘家姓氏叫韦柏,她有一位堂弟卡尔·马利亚·封·韦柏,就是那位写过歌剧《自由射手》的韦柏,为慕尼黑的单簧管演奏家贝尔曼写过单簧管五重奏。比莫扎特晚整整一百年,勃拉姆斯在 1891 年又为迈宁根的单簧管名家穆菲尔德写了单簧管五重奏。几位作曲家在不同年代里采用同一形式作曲,本不是什么值得一提的事,但是这三首五重奏产生的过程很相似,音乐精神也很接近,都很优美感人,堪称珠联璧合。

假如勃拉姆斯没有 1891 年到迈宁根去旅行的话,今天也就不会有《b 小调单簧管五重奏》这首名曲了。那时勃拉姆斯 58 岁,按照现在的观念,58 岁只是人

生的中年期,应该是创作力旺盛的时期,但是,勃拉姆斯从几年前就显出精神上的老态。从1889年开始,就很少创作新作品,把主要精力用在整理旧作上。他向朋友诉说自己感到创作力已经衰退,写大一些的作品有些吃力,以后不再写大型作品了。他甚至准备了遗嘱。勃拉姆斯一生为人拘谨,性格不算开朗,55岁以后生活比较平淡,他终生未娶,难免有人生的寂寞感,他作曲一向下笔谨慎,创作速度较慢,到了一定年纪也会感到力不从心,这些都可能是他停笔的原因。



勃拉姆斯的客厅,墙上有贝多芬塑像和宗教题材绘画。

1891年勃拉姆斯到迈宁根去旅行,在迈宁根看了迈宁根宫廷乐队的演出。这里有一位叫理查德·穆菲尔的单簧管手,演奏了莫扎特的单簧管协奏曲和韦柏的单簧管协奏曲。穆菲尔的演奏技巧把莫扎特和韦柏的音乐表现得淋漓尽致,使勃拉姆斯大受感动,他声称还从没有听到过有人把单簧管吹得如此优美动听。在那次音乐会之后,勃拉姆斯与穆菲尔成了好朋友,勃拉姆斯晚年的四部单簧管作品都是为穆菲尔写的。勃拉姆斯在作曲方面是出名的慢手,但是,这次却很快拿出了两部篇幅不短的室内乐,一部是为单簧管、大提琴、钢琴写的三重奏,另一部就是这首《b小调单簧管五重奏》。这首五重奏当年在柏林公演,单簧管当然由穆菲尔担任,合作者是约阿纪姆四重奏组。约阿纪姆的四重奏组一向





不与管乐器合作,这次破例演奏了单簧管五重奏,是约阿纪姆与勃拉姆斯绝交多年后的善意举动。演出获得了成功,第二乐章应观众要求返场。

《b 小调单簧管五重奏》共有四个乐章,四个乐章按照传统的奏鸣曲快慢对比布局,全部演奏下来大约用 28 分钟,大致相当于一部交响曲的长度。在音乐形式上勃拉姆斯仍然恪守古典主义的严谨和均衡,但是他使用的音乐语言和大量抒发自我的内心感受却是浪漫主义的。在严谨凝练的结构里,他装入的是个人内心的浪漫情感,既有热情的表露,又有诗意的抒情,所以这部室内乐很受人们的欢迎。尤其是第二乐章柔板,单簧管与弦乐的各个声部轮流交织,从容不迫地倾诉内心世界,仿佛正在把人生的苦涩吞咽下去,化作柔美的旋律歌唱出来,非常富于诗意,具有一种哀而不伤的美感特质。

勃拉姆斯在写这部五重奏时肯定是考虑过穆菲尔德的演奏风格,按照他的技术特点写这首曲子,所以这首名曲至少有穆菲尔德一半功劳。穆菲尔德此人可不是个等闲之辈,他本来是迈宁根管弦乐团的小提琴手,不知怎么的就迷上了单簧管。他试图把小提琴的表现方式移植到单簧管上,以拓展单簧管的表现力。看来他的努力是成功的,除了勃拉姆斯以外,还有当时的几位作曲家为他写过曲子,他对单簧管的发展是有贡献的。

能激发作曲家灵感的演奏者都不是凡夫俗子。当初令莫扎特对单簧管着迷的是施塔德勒,他的演奏技巧炉火纯青,他那个时代的单簧管还很简陋,但他凭着嘴上控制的超吹功夫解决了演奏难题。莫扎特与他结成莫逆之交,《A 大调单簧管协奏曲》和《A 大调单簧管五重奏》、《降 E 大调单簧管三重奏》这几部不朽之作都是为他写的。施塔德勒在作曲方面也能雁过留痕,莫扎特有两部室内乐也由他完成。

韦伯一共为单簧管写过 6 部作品,都是为演奏家贝尔曼写的。贝尔曼不仅演奏技巧娴熟,音乐表现尤为出色,韦伯与他结识大有相见恨晚之意。贝尔曼也深得大作曲家梅耶贝尔和门德尔松赏识,都为他写过曲子。


在乐器家族里,单簧管属于浪漫派音乐。它华丽辉煌的音色、宽广的音域、丰富的表现力使它本身就富于浪漫色彩,它理应是浪漫派音乐家钟爱的乐器。单簧管是一件成熟较晚的乐器,1700 年才出现很初级的管型,只有 6 个基本音孔、1 个



背面辅助音孔和两个音键,与现代乐手使用的25键单簧管有天壤之别,表现力受很大限制。单簧管音色华丽丰富,给乐队增加了色彩,很受作曲家和演奏者的器重。演奏者和乐器制造商不断改进单簧管,使它的性能不断增强。德国的曼海姆乐队最先采用了单簧管。1751年,曼海姆乐派的杰出人物约翰·施塔米茨为单簧管写了第一首协奏曲,可见单簧管作为独奏乐器没有很深的资历。单簧管音色圆润明朗,喜爱单簧管音乐的爱好者很多。但要是搜寻一下单簧管曲目,就会发现不是很多,不仅不能与小提琴、钢琴这样的主奏乐器比,就连木管乐器家族里的长笛、双簧管、大管也比单簧管曲目丰富得多。因为喜欢用管乐制造浑雄壮烈气氛的巴洛克音乐家还没来得及认识这种黑木做的小喇叭,古典时期单簧管刚刚在乐队里找到自己的位置,所以曲目也就不多。

单簧管在管乐器里音域最宽广,有三个半八度,音色最丰富,高、中、低三个音区的音色各不相同,它是硬簧片乐器,音的强弱幅度大,能吹出最强音和极弱音;它指法最复杂,吹奏时口唇控制难度也大,所以被称作“木管乐器之王”。

单簧管的华丽音色最受作曲家的器重,经常在乐队里担任旋律独奏和华丽的走句。浪漫气质的作曲家当然最爱用这件乐器。舒伯特在艺术歌曲《山岩上的牧羊人》里用单簧管为女高音助奏,获得过很好的艺术效果。莫扎特的单簧管五重奏一反自己的优美欢愉,表现出苍凉的内心世界,使人联想到他两年后的痛苦离世。韦柏的单簧管五重奏的慢乐章委婉流转,单簧管充分发挥音色纯美的特点,在宁静中表现浪漫精神。勃拉姆斯的五重奏更是在浪漫主义发展到全盛时期的作品,单簧管的华丽浪漫特性有充分的展现。单簧管在莫扎特到勃拉姆斯这一个世纪里才完全成熟起来,音乐家们给了单簧管辉煌的生命力,单簧管也为音乐家们提供施展才华的天地。遗憾的是,直到今天,仍然会有人把勃拉姆斯的单簧管五重奏称作“有单簧管的弦乐四重奏”,以表示对管乐器的轻慢。



贝多芬：最后的四重奏

贝多芬 1827 年去世，写于 1824 年到 1826 年的几部弦乐四重奏被音乐史专家喻为“贝多芬的音乐遗嘱”。从 1824 年首演的第九交响曲达到辉煌的顶峰之后，他不再写其他形式的音乐，只留下几部弦乐四重奏和钢琴音乐。贝多芬一生共写过 16 部弦乐四重奏，加上一部从《降 B 大调四重奏》分离出来独立成章的《大赋格》，一共是 17 部。这些四重奏，按照贝多芬的创作年代，被分为早、中、晚三个时期，属于晚期的有 6 部，这里着重谈的是作品第 131 号《升 C 小调四重奏》。

贝多芬晚期的弦乐四重奏一向被认为艰深难懂，人们想当然地认为，写出过第九交响曲那样辉煌的作品之后，贝多芬应该接着攀上更高的山峰。然而，在他最后的四重奏里，没有第九交响曲的辉煌壮丽，没有第五交响曲的愤世嫉俗，找不出《D 大调小提琴协奏曲》的昂扬气势，也听不到《降 E 大调第五钢琴协奏曲》那山崩地裂的英雄气概。贯穿在贝多芬晚年的弦乐四重奏里的是宁静的沉思，是肃穆的参悟，安详的诉说代替了热烈的倾吐，理智超越了热情，更像是英雄暮年回首人生沧桑的慨叹。

用弦乐四重奏这一室内乐形式与交响性作品比较，也许难于做出令人信服的评价，单就四重奏这种音乐形式本身的艺术特质来观察，可能更容易接近贝多芬晚年的内心世界。

弦乐四重奏是室内乐方面最主要的音乐形式。作曲家们在管弦乐里以交响曲为最高艺术追求，而在室内乐里用以表达音乐思想的最高工具，则当属弦乐四重奏。几乎所有的音乐传记和通俗的音乐史里都会提到是弗朗茨·海顿“创造”了





弦乐四重奏,而接着文章的作者又会修正一下这个说法,指出海顿完善并确立了弦乐四重奏的音乐形式和表达方式。凭着对海顿这位古典大师的崇敬,把“弦乐四重奏之父”这顶桂冠加在他头上也不失其过。在海顿之前,巴罗克作曲家的室内乐形式里已有四个声部的重奏奏鸣曲。科雷利的三重奏鸣曲是17世纪意大利室内乐的高峰。18世纪

初,亚历山德罗·斯卡拉蒂和塔尔蒂尼使其发展,从而更近似完形的弦乐四重奏。海顿早期写过许多三重奏鸣曲,当他使大提琴摆脱了通奏低音成为独立的旋律乐器,又加入了中提琴声部,弦乐四重奏的演奏形式才开始固定下来。当然,更重要的是海顿使四重奏的四件乐器平等对话,没有主次之分,主题处理更加开阔,四个乐章的安排也更加精细、完美。

在海顿手里锤炼成型的弦乐四重奏具备18世纪古典派艺术家所追求的艺术境界的准则,即完整、严谨、条理分明,知识和理性诉诸完美的秩序。而在这个结构之内,又足以让丰富多样的情感自由地表现。所以,歌德把弦乐四重奏比喻作四位学识丰富有修养的人之间展开的谈话。在崇尚知识与理性的时代,作曲家们很自觉地采用弦乐四重奏来表达音乐思想,这虽然还算不上是一种风气,但这种做法影响了古典时期以后的作曲家。从浪漫主义时期的舒曼、勃拉姆斯,直到20世纪的勋伯格、欣德米特、肖斯塔科维奇,近两个世纪以来重要一点的作曲家都写过弦乐四重奏,他们在这里表达对经典音乐的理解与自己的音乐发现和创新。

贝多芬的一生几乎完全以音乐生涯贯穿。他不是莫扎特那样的随时呼唤灵感的神童,贝多芬的音乐创作开始得较晚,15岁才开始写正式完整的作品:一部钢琴四重奏。直到30岁,贝多芬出版了作品第18号——6部弦乐四重奏。音乐



评论家认为 30 岁才是贝多芬真正严肃的音乐创作的开始。贝多芬的弦乐四重奏被认为是与他的交响曲、奏鸣曲、协奏曲同等重要的杰作,它们完全可以体现他一生的音乐追求。事实上,不仅他的第一部真正重要的作品是弦乐四重奏,他的一生都以弦乐四重奏贯穿,在他晚年既雄心勃勃想写更伟大作品,又感到来日无多力不从心的时候,他最后选择的还是弦乐四重奏。

贝多芬一生写过“三次”弦乐四重奏。在早期的作品第 18 号——6 部四重奏之后,他有几年时间没有碰这种体裁。从 35 岁到 40 岁之间的几年里,他又发表了 5 部弦乐四重奏。在此之前,经历过了写“海立根遗嘱”的精神危机,还尝过了因身份地位引起的恋爱失败,这时期里他还写出了《英雄交响曲》、《热情奏鸣曲》、《菲岱里奥》这些伟大作品,这是贝多芬雄心勃发的时期。在贝多芬生命的最后 5 年里,他又重操旧业,拿起了 10 年没有摸过的弦乐四重奏,此时,他所有惊世骇俗的伟大作品都已问世,包括《第九交响曲》。

《升 c 小调弦乐四重奏》是最后的 5 部四重奏中的最后一部。它完成于 1826 年,贝多芬于 1827 年去世,所以,有人说这部四重奏是他的音乐遗嘱。根据作品本身来看,说它是遗世之言,也有几分道理。这部四重奏与晚期的其他几部四重奏一样,深刻细致而又大胆创新。贝多芬全然不顾弦乐四重奏四个乐章的布局结构,一气写了 7 个乐章,而且 7 个乐章一贯相连,中间没有停顿。乐章的篇幅随心所欲,长短不齐,最短的只有 11 小节;乐章内的速度变化也无章可循,自由变化。总之,意到笔随,不受章法限制,而在复调的运用上又复杂精细;有些段落做过许多修改,据说最后 4 个小节的音乐用总谱写了 12 次之多,足见刻画之细致。

但是,人们一向认为贝多芬晚期四重奏深奥难懂,甚至是玄奥艰深的。这些四重奏首先是演奏家们面前的一个难题,由于缺乏对作品的理解,加之技术上的困难,很长一段时间里没有人演奏,至少在贝多芬去世后 50 年的时间里这些作品没有成为音乐会曲目。根据国际小提琴大师卡尔·弗莱什在 20 世纪 30 年代写的《回忆录》里的观点,到他那个时代,也只有少数人能够理解包括《升 c 小调四重奏》在内的贝多芬晚期四重奏,此时离贝多芬去世已是一个多世纪了。

多数贝多芬传记作者持有这样的看法,即贝多芬晚年听力全部丧失,加之性格孤傲,很难与人交流,于是,陷入一种孤僻自闭的精神状态。在这种状态下的作



约阿纪姆四重奏组是贝多芬弦乐四重奏的

优秀演绎者

近些年来,贝多芬晚期弦乐四重奏成了有学问的音乐爱好者和文笔家们爱谈的题目。但这类议论不外乎对贝多芬身世的慨叹,借以抒发自己对社会人生的感悟,对音乐本身的准确把握不多,能真正得其风流者更是寥寥。室内乐演奏家们乐于接受这几部作品的挑战,因为演奏贝多芬晚期弦乐四重奏被认为是很高的艺术境界,况且还有人宣称贝多芬的博大境界是任何人通过演奏表达不出来的。音乐研究者们有许多深入的研究,虽然意见纷繁莫衷一是,但透辟的分析渐趋一致,即贝多芬的晚期弦乐四重奏,尤其是升c小调作品第131号,是引导古典主义通往浪漫主义的大门。

贝多芬生年56岁,在这个年龄上人的生命之火还没有减弱,说贝多芬自感来日无多才写了最后几部四重奏是没有根据的。事实上贝多芬那时仍有庞大的创作计划,他已经在起草第十交响曲,另外还在酝酿一部歌剧。他只来得及写出几部四重奏,就因一场突发的疾病而去世,这几部四重奏是贝多芬把古典主义导向浪漫主义的奠基之作。其中的最后一首《升c小调四重奏》是贝多芬自己认定的“最伟大的作品”。这使他在临终前一年跨入了由他开创的新领域——浪漫主义。

品便走入沉思冥想,写成的音乐,哲学意味多于音乐性,所以玄奥难懂。但是这类看似合理的解释只是满足文学性逻辑,缺乏对音乐本身的深入理解。况且,音乐家们自身的经验告诉我们,作曲家和演奏家们的艺术活动,往往要借助于“内听”。人只要不精神错乱,这种类似“内模仿”的“内听力”是不会丧失的。所以,耳聋不是贝多芬晚期四重奏艺术特质形成的原因。





巴赫 :《音乐的奉献》

《音乐的奉献》是巴赫晚期的作品 , 写于 1747 年 , 这时的巴赫已经 62 岁 , 离他病故还有 3 年。《音乐的奉献》是一部器乐曲集子 , 包括两首供键盘乐器演奏的多声部利切卡尔、两部共 10 首卡农曲、一首由长笛、小提琴和通奏低音演奏的四乐章奏鸣曲。这里的利切卡尔又叫做追寻曲 , 在音乐曲式里是一个比较冷僻的词汇。作品所见无多 , 形式上指赋格或卡农风格的对位精致的器乐曲。有一种说法是巴赫首创了把“追寻”一词用作曲式称谓的做法。他在《音乐的奉献》乐谱上写了一句献词 , “奉敕依御赐主题所作卡农曲” , 这句话每个单词的字头正好拼写成“追寻”这个单词。于是 , 利切卡尔后来就成了一个专有名词。以上这个小典故只是作家写音乐史话中穿凿而出 , 不足以取信。但巴赫生平喜欢玩拼字游戏却是事实 , 而且 , 这部《音乐的奉献》也果真是奉诏所作。

以君主之尊接受巴赫这部曲集的是声名煊赫的普鲁士国王腓特烈二世。腓特烈二世是德国历史上一位强硬的军事家和保守的政治家 , 他在位的 46 年中有大半时间都在拓边开疆 , 与邻国交战。他继承王位仅 7 个月就入侵西里西亚 , 使欧洲邻国大为震惊。他敢于向奥地利哈布斯堡王朝开战 , 争夺神圣罗马帝国君主的头衔 , 尽管这个名衔在欧洲从来就没有建立过大一统的霸业。腓特烈雄心勃勃的军事举动和有效的政治统治使他赢得了腓特烈大帝的尊称。腓特烈大帝不仅是一位军事统治者 , 他的社会政策也有开明的一面 , 他对司法和教育制度加以改革 , 实行宗教信仰自由 , 提倡科学和艺术。腓特烈大帝本人是个音乐爱好者 , 他会一点作曲 , 尤其擅长演奏长笛。有一幅油画 , 画的是腓特烈大帝的一次宫廷演奏



会。画面右边是一支规模不大的室内乐队,画面的中央是腓特烈站在独奏者的位置上对着乐谱吹长笛,左边是贵族和妇女们在聆听演奏,仆人在一旁垂手侍立。根据画面看,腓特烈应该正在演奏长笛协奏曲,而坐在乐队中央弹古钢琴的,就该是巴赫的儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔了。

巴赫一生共有过 20 个子女,其中一半夭折,另 10 个长大成人。还是巴赫在世的时候,已经有 4 个儿子在欧洲各地获得音乐家的声誉,他们才名远扬,远在父亲老巴赫之上,而一生创著极丰的老巴赫却平平淡淡无人知晓,只知道他是个不错的风琴师。埃马努埃尔是巴赫的第 3 个儿子,当时正在腓特烈朝中任宫廷乐师,很受皇上器重。埃马努埃尔在柏林的境遇不错,他曾几次邀请父亲到柏林来看看小孙子,但一直没有成行。1747 年,俄国大使凯塞林男爵出面,向腓特烈二世讨了一封邀请函,这才算确定下行期。

1747 年 5 月 7 日,巴赫抵达柏林,当时国王正在柏林郊外的波茨坦行宫里与宫廷乐师们合奏,有人报告莱比锡的巴赫到了,国王立即吩咐引他来见。巴赫刚到旅馆,还没来得及更换衣服,就被国王的使者直接引到宫里。腓特烈二世和宫廷贵族们早就听说巴赫是演奏键盘乐器的名手,当时就请他即席演奏。没有经过任何演练的巴赫当即演奏了一首赋格曲,他精湛的演奏技艺和超绝的音乐才华使在场的人无不赞叹。腓特烈大帝的宫中备有许多架不同牌子的古钢琴,他领着巴赫走遍了所有设有钢琴的房间,每到一处,巴赫就坐下弹奏一曲,于是又引起一片赞美声。最后,巴赫请国王给出一个主题,由他来即兴发展成一部多声部的赋格。国王的音乐主题给出来了,但却是一个缺乏音乐性的主题,几个音符之间的音程关系毫无关联,生硬地堆砌而成。巴赫拿到这个主题看了一下,感到很难根据它发展成复调音乐。但是,只是略作迟疑,在上面做了一点小的改动,便在钢琴上即席演奏起来。音乐主题一经展开,就发展成有六个声部的赋格曲,音乐挥洒自如,把复调艺术展现得淋漓尽致,令在场的人们叹为观止。

这次柏林之行使巴赫有机会一展才华。年事已高的巴赫对这次旅行不报有任何功利目的,既不想谋什么职位,也不想讨什么封赏,能够看看儿孙也就满意了。但是,巴赫对这次晋谒国王获得的成功还是很欣喜,回到莱比锡以后,他把腓特烈大帝的音乐主题加工成一套多声部作品,其中的一部四乐章奏鸣曲特为腓特



烈大帝写进了长笛声部。全部作品完成以后,巴赫又写了一封措辞极为卑微的书信,与乐谱一起呈献给国王。类似这样的书信巴赫一生中写过很多次,分别致以不同的君主和贵族。但是,他几乎从没有因此而改善过自己的境遇。巴赫把乐曲集题名为《音乐的奉献》,这个“奉献”不是我们今天常说的“献出”的意思,而是指臣仆向君主献上的贡品。

巴赫在给国王的信里委婉地请求当朝至尊把《音乐的奉献》传播于天下,以使乐谱里精致而完备的复调手法广泛流传,供人们学习研究。但是,腓特烈二世皇帝兴头一过就把这事弃之脑后,他没有安排宫廷乐队演奏过,自己也没有试奏过乐曲中的长笛部分。这部精致的被后世称之为复调大全的作品集就这样冷落下去了。

巴赫晚年已不奢望谋取更高的职位,为他子女众多的大家庭多挣一块面包;他已经有4个儿子作为音乐家而名扬天下,对这一点他心满意足;他与市政当局持续了近20年的争吵也渐趋平缓,他不再为自己领导的可怜的乐队增加编制而求告于官僚机构,他可以在家里组织起一二十人的乐队和合唱,搞一些无偿但却有趣的演出;他也不必再为请假去巡回演出而伤脑筋。因为,人们欣赏的只是他的技巧,很少有人听懂他高深的音乐。这时的巴赫主要潜心于总结他为之求索一生的复调艺术,留下的是两部遗产:《音乐的奉献》和《赋格的艺术》。

《音乐的奉献》和《赋格的艺术》被音乐史学家认为是复调音乐大全。在这里艺术技巧的解决已达到复调音乐的顶峰。他几乎已经穷尽了复调音乐的各种可能,又解决了和声与对位之间的冲突和旋律与复调之间常常发生的混沌,使音乐求得平衡。这里有凝练鲜明的主题、层出不穷的音乐创新、无穷无尽的表现方式,通过这些精湛的音乐技巧表现出了巴赫的精深的情感和热情奔放的情感。

一部西方音乐史里说巴赫的音乐经历了被埋葬和复活的历程,这是很准确的。巴赫完成了《音乐的奉献》以后,自己出资把乐谱印刷100份,分送亲友,此后这部作品便没有下文。《赋格的艺术》正式出版,但只售出30份,巴赫一气之下把印刷木版当作木柴论斤卖了。巴赫死后,他的作品很快被人遗忘。除了他的音乐过于博大精深一时难于被人们理解之外,另一方面的原因是意大利风格的音乐大量传入德国,人们的兴趣被吸引到那里去了。

巴赫离开尘世已经两个多世纪,在他身后,世界上翻天覆地的变化发生了好几次。如今,世界各地都在纪念这位经典音乐大师。聆听巴赫的音乐,令人追忆起一个理性的时代,一个勇于探索追求真理的时代,一个奠定人类近代科学和思想的时代,一个追求美的时代。在那个时代,开普勒、伽利略和哥白尼在物理学和天文学上的发现、笛卡儿在数学上的发现、斯宾诺莎哲学体系的建立都在把人类引向探索真理的路程。哈维发现了血液循环,牛顿的万有引力揭示了宇宙间存在的规律,劳克奠定了人类思维研究的基础。这一切科学发现的终极目的就是宇宙间的真理,而在这样的时代背景下产生的文学、诗歌、艺术和巴赫、亨德尔等等大师们的音乐,则折射着时代的、真理的光辉。

