

琴性如诗，直透时空。他的音乐，优美中蕴藏着忧伤，欢乐中闪烁着悲凉，优雅中流动着激情，宁静中蕴藏着不安。他的钢琴奏鸣曲、夜曲、圆舞曲、玛祖卡舞曲、波兰舞曲、即兴曲、幻想曲、歌剧，都是钢琴的独语。钢琴家施慧，以她独特的视角，走进三十位古典音乐大师的世界。

走进三十位古典音乐大师的世界

音乐之光

施慧 著



云南出版集团公司
云南人民出版社

走进三十位古典音乐大师的世界

音乐之光

施恩 著



云南出版集团公司
云南人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

音乐之光 / 施慧著. — 昆明 : 云南人民出版社, 2010.12
ISBN 978-7-222-07176-6

I. ①音… II. ①施… III. ①古典音乐 - 音乐欣赏 - 西方国家 IV. ①J605.5

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第258730号

责任编辑：段兴民 陶汝昌 装帧设计：

书 名	音乐之光——走进三十位古典音乐大师的世界
作 者	施慧 著
出 版	云南出版集团有限责任公司 云南人民出版社有限责任公司
发 行	云南人民出版社有限责任公司
地 址	昆明市环城西路609号
网 址	www.ynpph.com.cn
E-mail	rmszbs@public.km.yn.cn
邮 编	650034
开 本	787 × 1092 1/16
印 张	21
字 数	350千
版 次	2010年12月第1版第1次印刷
印 刷	昆明德范印务有限公司
书 号	ISBN 978-7-222-07176-6
定 价	39.00元

尊敬的读者：若您购买的我社图书存在印装质量问题，请与我社发行部联系调换。
发行部电话：（0871）4194864 4191604 4107628（邮购）



①



②



③



④

- ① 巴赫家族
- ② 贝多芬
- ③ 瓦格纳
- ④ 海顿在演奏



- ① 勃拉姆斯与克拉拉相识
- ② 舒曼与夫人克拉拉
- ③ 舒伯特
- ④ 正在作曲的小莫扎特



①



②



④



③

- ① 亨德尔
- ② 柴可夫斯基
- ③ 马勒
- ④ 门德尔松
- ⑤ 斯特拉文斯基



⑤



- ① 李斯特演奏钢琴
- ② 威尔第
- ③ 柏辽兹
- ④ 肖斯塔科维奇战斗在列宁格勒音乐学院





- ① 理查·施特劳斯
- ② 德彪西
- ③ 普契尼
- ④ 拉威尔
- ⑤ 蒙特威尔第





- ① 维瓦尔第
- ② 穆索尔斯基
- ③ 圣·桑
- ④ 斯美塔那



用生命的激情点燃音乐之光

序 一

秦咏诚*

海顿晚年坐在轮椅上还坚持写他最后一部歌剧《创世纪》，每天创作之前，要洗手焚香，以示神圣之感，最后在首演《创世纪》的时候，有一段大合唱，就是模仿《哈利路亚》，叫《天上有星光》，非常动听。当指挥棒一起，全场唱起《天上有星光》的时候，坐在轮椅上的海顿突然站起来了，指着台上激动地说：星光就在那里！美好的音乐确实能够震撼人。其实你仔细想想，能让你落泪的，一个是你的母亲，一个就是音乐。所以，在人生的旅途中，音乐就是我们的灵光圣火，只有音乐，能够让我们漂泊无根的心灵有所依托。一切艺术都向往音乐的境界，所有音乐都指向心灵的深处。

自从人类进入较高的文明之后，人类就开始回顾自己几千年所经历的过程了。在文化艺术这一领域，人们早就将目光投向了己的童年，于是出现了浩如烟海的专门历史，比如文学史、哲学史、美术史和建筑史等等。但是，相对而言，音乐作为一门人们生活中不可须臾离之的艺术门类，论述其发展历史的著作却不多见。

正是因为如此，人类对自己远祖的音乐作品才遗憾地留下了很长时间的空白。《音乐之光》介绍的就是这段时期的西方音乐，古典音乐这是整个音乐史中最为辉煌的时代，当代社会演奏的就是这个时代产生的作品，今天大众对这些作品的浓厚兴趣仍然有增无减。

喜爱西方音乐的读者对这些大师的某些作品可能早已是诵之思之，耳熟能详了，早已从这些妙化天成的杰作中汲取了无尽的审美享

* 秦咏诚，中国著名资深作曲家、中国音乐家俱乐部名誉主席、原沈阳音乐学院院长。

受。但是，要达到较高的审美境界，我们首先需要深入地了解西方古典音乐的发展历程，了解这些星光灿烂的音乐大师的个性、生活经历、创作过程，了解西方古典音乐名著的文化内涵和创作背景等等。

施慧先生的《音乐之光》这个书名，非常动听，充满了神圣感。

《音乐之光》是一本难得的佳作，具有很高的收藏价值。本书的目的仍然在于追溯过去四百年间音乐艺术的发展历程，它给我们提供了许多有益的帮助。作者施慧先生是一位著名的中医专家，他以他特有的博学和多才多艺，站在世界音乐潮流的宏观角度，紧紧扣住历史情境，又细致入微地把握每位音乐大师的个性和生活经历，对他们各自的升沉荣辱、悲欢离合进行准确的勾勒。此外，他还对这些大师的上百部音乐杰作做了生动的欣赏性评述，对他们众多的艺术风格进行了分析比较，尤其是对一些世界名曲的诞生所经历的曲折情节，作曲家对这些作品倾注的浓厚情感、创作冲动等等都做了细腻的描述和刻画，其中有些还是鲜为人知的。音乐就像文学一样，没有大历史的眼光作为背景，很难体会其中的内涵、意义以及情趣。难能可贵的是，作者倾心十年之久，完成了这部鸿篇巨著。洋洋35万字，30位主流作曲家，繁简适度，疏离相间，优雅的散文笔触，恰到好处的精美插图，真是一册在手，爱不释手。

读这本书，你会有这些大师接踵而来的感觉，音乐像一滴滴水一样汇成了一条河，涌到你的面前，从四百年前一直流淌到今天的感受。没错，音乐永远在流淌中闪烁，在流淌当中给我们以享受。

这本书是作者的第18部专著，对于作者似乎永不枯竭的创作激情，我表示无限的感慨，让我们用生命的激情共同点燃音乐的圣火吧！

秦咏诚

2010年12月20日于北京





让音乐之光照耀一生

序 二

晓 雪*

施慧兄是一位医生，是昆明圣爱中医馆的著名男科、皮肤病专家，出版过《临证心悟》、《施慧治疗男性性功能障碍专集》、《施慧中医皮肤病临床经验集》等7部医学临床专著。据我所知，在云南医药学界，坚持行医数十年而写了这么多医学临床专著的，他是绝无仅有的一位。

他兴趣广泛，多才多艺，不光在医学方面成果丰硕，在书画、音乐、文学等领域也多有建树。他的书法风骨刚毅、韵度飘逸。去年6月，云南省音乐家协会和云南传统蒙学研究会共同举办了“施慧、梁巨成声乐作品音乐会”，那诗意盎然、耐人回味的歌词和优雅婉转、优美动人的旋律，至今还在我的心中荡漾。特别难能可贵的是，他从2003年开始，在坚持行医的同时，写散文、写小说，连续发表了一系列文学作品，出版了散文集《人生苦旅》、《月夜闲话》、《北窗随笔》、《音乐札记》、《来自心灵深处的吟唱》和中短篇小说集《扇里乾坤》，在文学界闪亮登场，而成为新世纪云南文坛上一位引人注目的作家。这部历时10年完成的力作《音乐之光》，则进一步显示出他在音乐和文学两方面的厚实功底、长期积累、深刻感悟与喜人才华。

《音乐之光》共收入30篇散文，分别写了从16世纪到20世纪四百年间，从意大利最富于感情色彩的作曲家蒙特威尔第（1567~1642）到俄罗斯最伟大的作曲家肖斯塔科维奇（1906~1975）等30位西

* 晓雪，中国著名诗人、散文家和文艺评论家，中国当代少数民族文学研究会会长、中国诗歌学会副会长。

方最著名的音乐家，其中包括了巴赫（1685~1750）、亨德尔（1685~1759）、海顿（1732~1809）、莫扎特（1756~1791）、贝多芬（1770~1827）、舒伯特（1797~1828）、门德尔松（1809~1847）、舒曼（1810~1856）、肖邦（1810~1849）、李斯特（1811~1886）、瓦格纳（1813~1883）、勃拉姆斯（1833~1897）、柴可夫斯基（1840~1893）、马勒（1860~1911）、德彪西（1862~1918）等音乐大师。每一篇散文写一位音乐家。作者怀着诗人的激情，以散文家行云流水般生动感人的笔触，从音乐家的视角来抒写他心目中的这些音乐大师。他把人物评传与作品欣赏结合起来，把音乐家的成长、创作及其艺术生命、艺术个性，同他们的时代、他们的故乡、他们的爱情、他们的宗教信仰、理想追求和哲学思想联系起来，别开生面、诗情洋溢的叙述，自然朴素、鲜活逼真的描绘，联想丰富、独特深刻的感悟，再配上550多幅精心挑选出来的珍贵照片，使我们仿佛回到音乐家生活的时代，走进他们的故乡和祖国，走进他们的音乐天地和心灵世界。读着《巴赫笔记》、《聆听莫扎特》、《英雄柔情贝多芬》，谈着《音乐诗人舒曼》、《永远的勃拉姆斯》、《浪漫主义作曲家舒伯特》，读着《多才多艺的门德尔松》、《忧伤的柴可夫斯基》、《意大利歌剧的最后巨星普契尼》和《民族主义音乐家穆索尔斯基》，我们不仅大大地加深了对这些音乐大师的认识和理解，进一步感悟到音乐的美，音乐的丰富性、多样性、深刻性及其不可替代的、妙不可言的魅力，而且开始认识到音乐家及其经典作品“征服我们的最大秘诀”究竟在哪里，认识到他们那喷涌如泉的美妙乐思和醉心迷人的经典作品，究竟是在什么时候、什么环境和什么样的条件下产生的。

施慧善于用诗一般的语言写出音乐家的艺术个性和主要特点，如写柴可夫斯基：

当欢乐像轻烟一样消散的时候，当忧郁像浓雾一样弥漫的时候，当太阳隐藏进云海，当星星暗淡在天空……”

“他流着泪，那些悲怆的泪水，竟像晶莹的珍珠，滚着、碰撞着，发出不可思议的动人的声音，这些声音慢慢透出的那一点惆怅，一丝忧伤，乃至满腔的悲怆，轻轻地、轻轻地拨动着我们的心弦……”

“忧伤的柴可夫斯基正向我们走来。

如写贝多芬：

听贝多芬的交响曲，我们往往为他的激情所振奋，你





能在他气势磅礴的旋律中，感受到生机勃勃的力量，感受到一种居高临下、俯瞰大地的气概。贝多芬的音乐中涌动着那些澎湃的激情，使人很自然地会联想起那些高耸入云的山峰，它们以宽广深沉的大地为基础，以辽阔的天空为背景。他们又像自由不羁的雄鹰翱翔蓝天，目光闪现的是大自然的雄浑与苍凉，是人世间的沧桑和悲剧。但是贝多芬的山峰上也有蓊郁的森林，也有清溪流泉。如他的《月光奏鸣曲》，便是倒映着清朗月色的高山湖泊，他的那些优美的钢琴三重奏，则是清澈的山涧，在幽谷中蜿蜒流淌……

再如写天籁般的音乐家莫扎特：

听莫扎特的音乐，你可以坐下来，静静地欣赏，犹如面对水色潋滟、风光旖旎的湖面。你会情不自禁地陶醉在音乐的旋律中，让想像之翼作彩色的飞翔……这时莫扎特会漫不经心地走到你的面前，双手合抱在胸前，微笑地凝视着你，把你带进他用光芒四射的音符建造的美妙天堂。

莫扎特从6岁（1762）开始作曲，到35岁（1791）去世，在短短的29个春秋里共创作了626首曲子，平均每年22首。对这样一位在短暂的一生里留给人类数不清的如珠似玉的旋律的天才音乐家，施慧在他的生活和创作作了诗意的描述之后，自然地引出了傅雷的评价：

“莫扎特的作品反映的不是他的生活，而是他的灵魂”，“在整部艺术史上，不仅在音乐史上，莫扎特都是独一无二的”，“没有一种体裁没有他登峰造极的作品，没有一种乐器没有他的经典文献”。在音乐的全能方面，莫扎特“毫无疑问是绝无仅有的”。并由莫扎特在音乐领域的全能冠军联想到我国宋代的大文豪苏东坡。通过东西方两大文艺家人生命运与艺术影响的对比，进一步完成了对莫扎特让音乐“永远陪伴着人类”这一不朽形象的塑造和歌颂。这时候，再引用捷克作曲家德沃夏克对他学生讲的话，就顺理成章了：“请记住，莫扎特就是我们的太阳。”

马勒说得好：“我们的音乐所演奏出来的，归根到底是整个人：也就是感觉的人，思想的人，呼吸的人，遭难的人。”

施慧通过《音乐之光》中的30篇散文，真实生动、引人入胜地描述、评价和歌颂了四百年间西方30位杰出的音乐家，通过对他们的艺术道路和经典作品的多角度多层次的透视、感悟和理解，写出了他们作为“整个人”的不同的命运、个性、思想和灵魂，使我们一次又一

次地走进他们用“音符建造的美妙天堂”。根据我有限的阅读范围，像这样努力熔东西方文化于一炉，哲理与诗趣于一体，集中分别写了30位西方杰出音乐家的书，这在全国还是可贵的第一部。

苏东坡说过，音乐可以“散我不平气，洗我不和心”。列夫·托尔斯泰说：“我喜欢音乐胜过一切。”贝多芬说：“音乐是比一切智慧、一切哲学更高的启示……”。瓦格纳说：“音乐用理想纽带把人类结合在一起。”

读了这本诗意地抒写西方30位杰出音乐家的书，我相信美妙温馨的“音乐之光”会从此照耀你的一生。

晓雪

2010年12月22日于昆明





目 录

巴赫笔记·····	1
聆听莫扎特·····	9
英雄柔情贝多芬·····	17
走进瓦格纳的音乐世界·····	26
古典风范的作曲家海顿·····	39
永远的勃拉姆斯·····	54
浪漫主义作曲家舒伯特·····	59
音乐诗人舒曼·····	70
不朽的作曲大师亨德尔·····	83
忧伤的柴可夫斯基·····	96
多才多艺的门德尔松·····	106
德沃夏克音乐的民族个性·····	123
浪漫主义音乐家李斯特·····	130
不要再复制肖邦·····	143
现代音乐大师斯特拉文斯基·····	152
意大利的歌剧英雄——解读威尔第·····	161
说说马勒·····	172
伟大作曲家肖斯塔科维奇·····	180
走近理查·施特劳斯·····	197
柏辽兹，注定是一位永远不得宠的人·····	204
德彪西札记·····	216
意大利歌剧的最后巨星普契尼·····	227
深邃优美的作曲家圣·桑·····	242
音乐画家西贝柳斯·····	250
追求完美艺术的拉威尔·····	260
雪国的精灵格里格·····	272
富于感情色彩的作曲家蒙特威尔第·····	281
古老而时尚的维瓦尔第·····	289
民族主义音乐家穆索尔斯基·····	301
民族音乐之父斯美塔纳·····	312
附一：童心与大自然的牧歌 杨庆隆·····	320
附二：施慧专著出版目录·····	324
附三：施慧专著捐赠图书馆目录·····	325



巴赫笔记

我一直想写一写巴赫，多少次拿起笔，又放下了。

舒曼说：“巴赫之于音乐正如创教者之于宗教。”又说：“在他身边我们都是拙劣而蹩脚的。”巴赫之后出现的伟大音乐家中，几乎没有一个没受过他的滋养。贝多芬、舒曼、里姆斯基·科萨科夫、雷格尔、勋伯格、肖斯塔科维奇……无数后代音乐家对巴赫的敬仰和崇拜，甚至专门创作出有关巴赫的音乐主题，或者用他们心心相通的语汇，以他们钟情的乐器的鸣奏，向巴赫呼唤，向巴赫致敬。

巴赫确实太伟大了，太浩瀚了。他的管风琴音乐将科学与诗歌、技术与情感、精湛技巧与高贵思想融为一体；他十分个性化的清唱剧，对世界深具影响；他的作品《b小调弥撒曲》，常被称为唯一最伟大的乐曲；他的《六首无伴奏小提琴奏鸣曲及古组曲》和《六首无伴奏大提琴组曲》是弦乐独奏作品的佼佼者。许多人认为《勃兰登堡协奏曲》是协奏曲的最高典范。巴赫还是最后一位伟大的宗教艺术家，也是雄霸天下的赋格大师……在对现存音乐形成的完善上，没有一个作曲家做得如此之多，走得如此之远，以致后来者必须寻找新的



巴赫家族：被公认为最伟大的音乐家族，这张画被认为是仅有的三幅巴赫画像中的一幅，左起巴赫与他的三个儿子，他的儿子都是著名的作曲家

山峰。巴赫的音乐影响了300年来人们的艺术世界，也影响了人们的精神世界，无以言说，难以描述。我确实不知该怎么来写巴赫。

试一试吧！看我能不能走近巴赫？

巴赫出生于德国中部的埃森纳赫，他的父亲是一位受人



巴赫（1685~1750）德国作曲家，一生创作了上千部作品。被公认为有史以来最伟大的作曲家之一，他的音乐也被认为是巴洛克时期音乐创作的顶峰。

尊敬的大提琴和小提琴家。很少有家族比巴赫家族更具有音乐传统，由30位巴赫家族成员断断续续的占据着德国管风琴师的位置。童年的巴赫，家境贫寒，但酷爱音乐。只要汉堡有音乐会，虽距家30公里，步行也要去参加。一次，在汉堡听完音乐会，他还想继续听明天的下一场音乐会，可身无分文，只好无奈地踏上归途，走到半路，天黑下来，连饿带困，只好小猫一样蜷缩在一家旅店屋檐下的草地上，挨过这一个没有音乐的寂寞之夜。夜半时分，一股扑鼻的香味萦绕在他身旁，头顶上的窗子突然“砰”的一声打开，从窗口上落下一包东西，正落在他的身旁。他醒来打开一看，是一个喷香的鲱鱼头，鱼头里还藏有钱！

童年的巴赫感到莫名的兴奋，他抬头望望窗子，窗子已经关上，他立刻跪在草地上，对着漠漠的夜空，向上帝祷告膜拜。他相信万能的上帝一定就藏在闪烁的繁星之中。那一晚，巴赫又返回汉堡，继续听他的音乐会。

在巴赫的传记中确有这样一段生动的描述。再听巴赫的音乐，比如他的《G弦上的咏叹调》、《双簧管协奏曲》，我们总能听到巴赫那种独特的庄严、典雅、深邃，巴赫自己的那种内省、含蓄、柔美。我以为巴赫就是从那一个夜晚开始真正走进音乐的，我总好像看到那一晚忽然洞开的窗子和漫天的繁星怒放。

实际上，几乎在所有的巴赫传记中，都有这样的描述：巴赫在他十几岁时就从家乡徒步到塞尔宫廷去听法国的音乐，尤其是库泊兰的音乐。人们不禁会问：难道就没有一辆马车让一个孩子搭乘吗？他20岁到30岁左右在魏玛期间，曾经专门研究过意大利和法国当时的音乐，科莱里、维瓦尔第、库泊兰、阿尔比诺尼等音乐家的作品对他产生过巨大的影响，他还认真分析和抄写过他们大量的乐谱。在魏玛，巴赫每年可得到85个盾，外加2捆木头、6束干柴、3份玉米。也是在魏玛，他首次发现了为公爵所喜爱的维瓦尔第的音乐，由于维瓦尔第是当时欧洲的协奏曲大师，巴赫也开始了



圣托马斯教堂





协奏曲的创作。而维尔瓦第的协奏曲集《协和的灵感》，则是巴赫学习和改编的范本。巴赫为此专门将维瓦尔第的3首小提琴协奏曲改编成管风琴曲和古钢琴曲，同时他还吸收了维瓦尔第的科利乃罗式的紧凑曲式的结构，卸掉了德国音乐本身原来的那种散漫而笨重的盔甲，从而使自己的音乐更加简洁而清晰。

在那个时期的德国，有许多音乐家比巴赫声名煊赫，如泰勒曼、哈瑟、格劳恩等人，他们都是当时时髦的意大利音乐的热情追随者、模仿者和繁殖者，都曾独霸乐坛一时。如泰勒曼曾经为全年的宗教节日写过整个12套的清歌剧，朗多米尔评价泰勒曼等人时说：“他们只是缺乏创造精神的奉迎者，他们走的是易于见效的捷径。”“他们只是模仿意大利的艺术，却偏要做得像发明者。”艺术生命的永恒，不在于一时的桃红柳绿，激进的先锋派总是将巴赫这样坚守自己一方阵地的艺术家认为是保守的，以显示举世皆醉唯我独醒的姿态。然而提起德国那个时期的音乐，我们除了记住亨德尔，就是巴赫。艺术的淘汰，让许多风云一时的人物灰飞烟灭。

写到这里，想起巴赫与当时的作曲家兼理论家阿道夫·沙伊贝的一场笔墨官司。沙伊贝在自己主办的《音乐评论》上发表了一篇文章，不点名的批评了巴赫音乐创作赶不上他的键盘乐器和管风琴的演奏。沙伊贝批评巴赫的音乐“牺牲了和声之美”，“模糊了旋律线”，是“浮夸和玄虚”、“矫揉造作”。而巴赫则在他的康塔塔《太阳神和牧神的争吵》中含沙射影沙伊贝是小丑、是驴子、是傻瓜，是“从未见过船，却把舵来握”……5年前，巴赫还高度评价过沙伊贝的音乐天赋，怎么可能一下子就变成了小丑、驴子、傻瓜了呢？看来文学家、艺术家之间是冤家易结不易解，有时在他们的作品中宽宏如浩瀚的大海，但心胸有时却窄小如豆芽叶，他们在冲动的时候，笔下都容易走火。

沙伊贝的批评显然有失公允，巴赫的复调音乐延续到今天依然魅力长存。但是我们不应该过分地责备巴赫或沙伊贝，因为



《平均律》第一卷首页

我们也并不比他们做得好到那儿去。

谈到巴赫，不能不谈亨德尔，他们是那个时代的双子星座。罗曼·罗兰说得好：“巴赫和亨德尔是两座高山，他们主宰了一个时代，也终结了一个时代。”

他们两人同在一年出生，晚年又同样双目失明。巴赫结过两次婚，有20多个孩子；亨德尔终生未婚，与女人未有所染。巴赫一辈子没有出过国，俨然一个乡巴佬；亨德尔一生漫游欧洲，最后客死英国。巴赫的死很凄凉，几乎无人过问；亨德尔的死是由英国政府出面，为其举行了隆重的葬礼……

据史料记载，巴赫与亨德尔的家乡相距不足百里，他们终生未能得以相见。亨德尔出国之后曾三次回过故乡，都是来看望他的老母。巴赫一直对亨德尔很敬重，很希望能够有机会拜望他。在亨德尔第一次回国之前的1713年和1716年，巴赫曾两次专程到哈雷拜访过亨德尔的老母，表示过对亨德尔的敬意和仰慕之情。但是亨德尔1719年和1729年两次回家乡看望老母，都没有给巴赫留下见面的时间。第三次，亨德尔再次回到家乡哈雷，巴赫已经不在人世了。

于是我们看到，生活中的巴赫一直弓着腰，只有在音乐中才得以舒展腰身，而亨德尔无论在生活中还是音乐中始终是昂首挺胸。巴赫是河边温顺的小羊，亨德尔则是雄风正起的老狼。巴赫是条潺潺的溪流，亨德尔则是大海，时而平静，时而汹涌澎湃。有时我会想，或许当时亨德尔正忙于自己的辉煌，忘记或顾不上去看一看他的光芒，生前受到冷遇寂寞的巴赫，死后才得以大放光芒。

1750年7月28日的“老巴赫”之死，并未被视为一件大事，没有人上街参加他的送葬行列，没有头条新闻和外国要人。据说，莱比锡当局在巴赫死后只发给他妻子半年的薪水，巴赫的遗产，他妻子只拥有三分之一，坐吃山空的她迅速贫困，在巴赫死后十年凄凉地死在一家济贫院里。一个伟大音乐家的妻子之死，很能折射出音乐家自身的凄凉和当时时代的残酷影子。

让我们再看看巴赫的遗产，其中股票60塔勒、债券65塔勒、乐器大小19件共值371塔勒，还有神学书籍80本价值几十塔勒，总值为1千多塔勒。巴赫的手稿没有算在遗产之内。和当时的钢琴一样，巴赫的手稿一样不值钱，他的遗孀和孩子曾经拍卖了大量的手稿，最多的一份不过卖几十塔勒。而现在巴赫的手稿已经像凡·高的“向日葵”一样价值连城。我终于明白了，无论在什么时代，真正的艺术家都不会是富有的，而流行和时尚在什么时候都值钱。这一点上，我们比起巴赫时代并没有多少进步。





巴赫曾使用过的羽管键琴

现在，我们来听听巴赫的音乐吧！

从音乐的角度而言，巴赫是属于宗教的，这大概和他一生笃信宗教有关。巴赫的音乐是内省式的，它面对的是心灵，因此它的旋律总是微风细语般的沉思，是清泉石上流水般的宁静致远。

巴赫为双键的羽管键琴写过《英国组曲》、《法国组曲》和《帕蒂塔》，每组六首，皆是“独乐乐”的姿态，虽遵循典型巴洛克组曲的路数，节奏、分句则是典型巴赫口吻，乐思抽象得了无尘渣。《英国组曲》的独特之处，在于每首在例行的萨拉班德、布雷、阿拉曼德、吉格舞曲前都带着漫长的前奏，不紧不慢地娓娓道来。在宣叙的过程中，神色端庄的素材常常被突然击碎，散落在十六分音符里翩翩起舞。

有段时间，我反复在听《英国组曲》。夜里听来，令人清幽而孤独，每首曲子都冷得精致，令我在亮晶晶的声音里昏然不醒。

《英国组曲》的主题以点状的形态进行，从中你会隐隐地感觉到那种优雅、清澈，手指腾挪间敏感的情绪更替，而中间装饰音密布，常常让人迷途。第一组曲我听得最多。在前奏曲中，席夫指下温柔软语，节拍分明，上上下下的三连音自成波澜，他自己则躲在后面，安然焚香，颌首闭目。第二组曲中，萨拉班德舞曲短小意境宏大，双音进行的旋律慨然慢行，似乎使人想起巴赫无伴奏大提琴组曲里的若干萨拉班德，也是慢而深，俨然一幅“酝酿”的姿势。“第三”中，浪漫的加伏特舞曲有着阳光的力量，让我的心瞬时化掉。“第六”长达十多页的前奏曲中，最为肃穆。高声部和中声部一直若即若离，犬牙交错。后面绵绵的阿拉曼则是缥缈的，珠玑滚滚的装饰音之间波澜不惊，不过再往后的加伏特再次鲜明，让积蓄的情绪轻轻流淌。最后吉格舞曲例行的三连音在听者的倦怠中，挑拨起柔软的欢悦……说到底，其实每首都好。连线是高低遮树的云，断奏是破碎纷沓的阳光，而在这些只有暗示的主题前，整个世界都在急切地找寻自己的影子。

听完宏大的《英国组曲》，我感到巴赫的音乐在现世的心境里，最摄人心魄的恐怕还是那些简洁纯粹之作，无怨无伤，但见声色在赋格里款款消融，锦瑟无端。

我听巴赫的双簧管，是听他的F大调、d小调和A大调三支协奏曲。尤其是巴赫的A大调，用的是揉音双簧管。这种双簧管细腻动听，巴赫在这支协奏曲中将这种揉音双簧管运用得出神入化，双簧管

吹出的每一个音调宛若一条条鱼在小溪里游动，在略微翻起的水波中，轻快地划出一道道漂亮的弧线。那双簧管的尾音袅袅不散，那弧线便闪着光亮，也久久不散。巴赫的双簧管在沉稳和平中充满了温情和人性，我可以想象得出，巴赫演奏完他的双簧管之后，一定会依然久久地坐在椅子上，默默地望着你，微微地笑着。柔和的目光静如秋水，双簧管在他身旁如同一片安详的树叶。

我对木管乐器的认识是源于“文化大革命”那段时期，我总觉得单簧管和双簧管比笛子、芦笙的声音要丰厚一些。那时候我们一群年轻人，常聚在我住的宝善街的小阁楼里唱歌，罗崇义拉小提琴，刘双福用单簧管伴奏，当时刘双福的那支单簧管的装饰音和琶音，像轻风吹皱了一池碧波，吹散了漫天柔软的蒲公英一般，撩拨得我们心绪不宁。记得他奏《哎哟，妈妈》这支曲子，节奏的轻快，让我们觉得像是赤脚淌在清凉的溪水里，淙淙的水声里跳跃着扑朔迷离的蛙影和明灭闪耀的阳光，所有的声音和光影都是夏季绿色的韵味，现在都成了我们青年时代的甜蜜回忆。

《勃兰登堡协奏曲》我是多年以前听过的，因为里面有经威廉汉姆改编而异常动听的《G弦上的咏叹调》。但这支著名的乐曲，当时勃兰登堡对它根本不屑一顾，没让他的乐队演奏，而是将这支乐曲谱



《戈德堡变奏曲》封面

的手稿混同在其他曲谱中一起卖掉，一共才卖了36先令。可以说，如果没有1802年德国音乐家福尔克出版了世界上第一部巴赫的传记，没有1829年门德尔松重新挖掘并亲自指挥演出巴赫的《马太受难曲》，恐怕巴赫的音乐到现在还只值36个先令。

听巴赫的六首勃兰登堡协奏曲，你听不到他对自己糟糕的生活的抱怨，也听不到明晰的赞美。巴赫当年曾目睹过秋天突如其来的金黄，长久地沉总，那种景色和其中包含的上帝的语言，已显露在巴赫的作品里。如他的勃兰登堡协奏曲之二：嘹亮的小号，优美的小提琴与雅致的长笛，它们相互交织缠绕，从水面浮起而后又潜下。

我想起巴赫十七世纪的传记作者施皮塔说这首协奏曲的首乐章令人想起骑士挥旗奔走，盔甲闪亮，其实“闪亮”就是秋天。我们可以感觉麦浪的馨香，有秸秆的甜味，麦浪使空气暖烘烘的，天上云的黑影不断从上面降落并升起。羽管键琴和大提琴如无边的土地与森林，醇厚、缄默，双簧管和长笛娓娓地叙说出秋天的气味，光线与温度。





这些音乐流淌出大自然的永恒、静美，让人敬慕。

巴赫的音乐中常常浮现这一主题，尽管巴赫潦倒、暴躁，但他的音乐最为静美。他在魏玛的艾内斯特公爵的宫廷内担任风琴师时，写下了大量的赋格、康塔塔和古钢琴作品，件件皆称不朽。以至当巴赫1717年提出要离开的时候，公爵竟把他投入了监狱。

有时我也听一听巴赫的管风琴曲。巴赫的管风琴全集共九册之多，各首被了解的程度自然参差不齐。如大家都熟知的《d小调托卡塔与赋格》、《幻想曲》等等，就是以《前奏与赋格》为题的，也有大量显赫的名作，比如BWV547、539，等等。

听巴赫的管风琴曲，溪流般的、又有着丝绸质地的声音，像风在管子里微妙至极的战栗和呼吸。经常听，你能感觉到它的滚烫和潮湿，干净和遥远。那木管音色听起来像天堂中的树叶在风里微微摇曳。从前奏到赋格，我跟着巴赫的目光，在波浪漪漪的主题中动摇心旌，其神韵无可言说。

岁月历历，红烛昏沉，不用说也不用想，慢慢听就是了。那份沉郁、苦涩、拙厚以及看似简明实则艰深的内涵，只有跟那些高大的音管朝夕相处并相知相爱的人，才能嗅出风中耸动的气味和性情。

巴赫音乐的这种含蓄的美，我是在听了巴赫的无伴奏大提琴组曲之后，才感觉到这一点的。我反复地听第一首的前奏曲，音乐的旋律流畅而自然，不停地向前展开，妙不可言。我越听下去，越觉得有种感动从心中涌起，这种感动用喜悦、欢欣或伤感之类的词都无法形容。听完组曲，我又再次聆听了巴赫的那首前奏曲，觉得平静的音乐中蕴含着一种生机。开始，大提琴低沉而又柔和地流淌着，像春风在唤醒地下的种子，音乐变得活跃起来，我仿佛看到绿色的嫩芽破土而出，散发着不可遏制的生命力，它在抽芽，摇摆着向上生长……卡萨尔斯的演奏自然、感人，朴实中蕴含着神圣的感情。卡萨尔斯说：“在巴赫的作品中我看到了上帝。我每天早晨第一件事是欣赏大自然，然后就是巴赫的音乐。”

我想，巴赫在创作这部作品时，也许并没有刻意想表达什么，但我总觉得其中蕴含着无限的玄机。音乐的美，在于它自身的形态、结构、色彩。但是一切都不是孤立的，天地万物都有联系，随着日月运行而开放、闭合，随着四季变化而冬枯夏荣。巴赫音乐



古大提琴演奏

的美，便蕴含在这一系列微妙的变化之中。

在《赋格的艺术》里，几个主题互相追逐、碰撞，时而远离，时而变形、反复、回归。里面蕴含了宇宙间的许多基本规律，那些音符的组合、运作，就是万物运动的一种抽象。对位法和平均律，正是宇宙的美妙规律在音乐中的体现。时至今日，我听过了巴赫的一些宗教和世俗康塔塔，管风琴作品和各种协奏曲、奏鸣曲，却渐渐深感巴赫音乐的多彩和包容，几乎是在穷尽着这个世界。



巴赫《音乐的奉献》



巴赫的五线谱BWV 995手稿

在宁静如水的夜晚，巴赫的那些弥撒曲和管风琴曲，像蓝色夜空下的尖顶教堂沐浴在皎洁的月光里，教堂寂静而瘦长的影子，正跳跃在旁边溪水银色的光点中，蜿蜒地流向夜的深处……

在阳光灿烂的日子，巴赫的那些康塔塔和圣母赞歌，是广袤原野里茂盛的青草，芬芳的野花，太阳照在毛茸茸的草尖上，晶莹的露水折射出七彩光芒，在遥远的地平线上，流着一湾清澈的小溪……

伟大可以是高山、是江河，但伟大也同样可以是溪水，当世事沧桑，春秋代序，高山夷为平地，大河更改河道，小溪却一如既往，依然涓涓在流，巴赫就是这样一条清澈的小溪，清清在

流，静静在流，一直流淌了300年。从勃拉姆斯到勋伯格和斯特拉文斯基这两位艺术风格迥然不同的20世纪音乐大师身上，在他们身上我们都能清楚地看到巴赫创作的历史回响，在他们的音乐中，我们都能感觉到流淌着巴赫静谧安详的音乐元素……

这就够了，这就是巴赫，一个音乐史上永远的话题。





聆听莫扎特

听莫扎特的音乐，你可以坐下来，静静地欣赏，犹如面对水色潋滟、风光旖旎的湖面。你会情不自禁地陶醉在音乐的旋律中，让想象之翼作彩色的飞翔……这时莫扎特会漫不经心地走到你的面前，双手合抱在胸前，微笑地凝视着你，把你带进他用光芒四射的音符建造的美妙天堂。

写到这里，自然会想到帕乌斯托夫斯基那篇有名的《盲厨师》，那篇文章很美，十多年前，我是在一个仲夏之夜读完它的，当时月光从书房的窗口流淌进来，悄然无声，仿佛是莫扎特从遥远的地方走来，走到我的面前。是这篇文章让我走近莫扎特，逐渐增加对莫扎特的理解和感谢。

文章是写1786年维也纳近郊风雪呼啸的一个夜晚，一个失明的老厨师躺在床上痛苦地等待死亡降临，在忏悔了一生所犯的过错之后，临终前他希望能再次见到先他而去的妻子，依然出现在早春苹果花盛开的树下，向他走来。这时小孙女带进一个年轻的陌生人，他默默地在一架废弃的旧钢琴上，为老人弹奏了一支即兴曲。在乐曲声中，老人竟真的看见了自己年轻时的恋人玛尔达，走在了早春苹果花盛开的树下，在他们约会的那一天，“她因慌乱而打破了一罐牛奶……”就在美妙的瞬间，老人幸福地合上了眼睛。这个年轻人就是莫扎特。那年莫扎特30岁。

小说也许是虚构的，但它实在是一个美丽的故事。它表明，人在痛苦的时候是多么需要莫扎特。

我有很长一段时间沉浸在这个故事里，我不知道莫扎特为那个盲厨师弹奏的是一支什么样的钢琴曲，盲厨一生所有的辛酸都融入了音乐之中，化为了永恒的旋律。当然，我们必须拥有对音乐和生活的虔诚，以及盲厨师临终前渴望的心中珍存的那一份感情，才能感受到那种崇高的境界。

莫扎特生于1756年，卒于1791年，死于肾病，只活了35岁。莫



莫扎特（1756~1791）
奥地利作曲家，欧洲
维也纳古典乐派的代
表人物之一，作为古
典主义音乐的典范，
他对欧洲音乐的发展
起了巨大的作用。



正在作曲的小莫扎特

扎特一生创作有编号的各类作品600多首，他6岁开始作曲，他编号第一的作品是为钢琴而作的《小步舞曲》，而最后一部作品是编号为第625号的《安魂曲》。

莫扎特25岁之前一直在萨尔茨堡，25岁之后到维也纳，所以他的音乐是这两个城市音乐的结晶。当然作为神童的莫扎特，当时在巴黎还是获得了相当的成功，从更深一步讲，构成他后来音乐风格的因素中也有这段时期他在法国学到的东西。给他深刻影响的是当时在法国宫廷供职的一个德国音乐家让·朔贝特，莫扎特早期的奏鸣曲有不少都带有他的

的痕迹。萨尔茨堡和维也纳那充满悠闲与浪漫的气息，到处都被轻柔的舞曲节奏所渗透的环境，很适合莫扎特的创作心情。13岁时，真正有吸纳能力的莫扎特来到意大利，这使意大利当时的美丽旋律给他一生创作带来深刻的影响。他称海顿为父亲，1773年他成熟的标志起源于对海顿弦乐四重奏的模仿。他还从海顿的音乐中学会了意大利美丽旋律中那种超凡脱俗而强调典雅的节奏，他与海顿的音乐同样靠即兴来创作，但他把自己比海顿更单纯的那一面带进了音乐，没有一点世故没有一点阴郁，只有在晚期的极少数作品中才出现了冲突。



萨尔茨堡全景：这里因为有莫扎特故居而成为世界文化遗产。





莫扎特（中）与海顿

莫扎特音乐的魅力在于单纯美丽，常常在细微的音色变化中展现出来，一切都是在自然中浑然天成，所以几乎所有作品都是流畅至极，是音乐中最高级别的天籁之声。莫扎特音乐基本上还是海顿的

快、慢、快形式，每一作品中慢板因为最单纯也就最好听。他的快板中也充满着机智与俏皮。

世界上恐怕没有一位音乐家能和莫扎特一样，音乐作品和自身生活反差那样大。他一生中除了短暂的童年，几乎都是在贫困中度过的，即使他出任萨尔茨堡宫廷乐队队长职务的时候，也不过享有佣人一样的待遇。

曾几何时，他与歌艺出众的美女阿罗伊加情投意合，可莫扎特的父亲并不认可，他指望儿子名满天下，将来迎娶一位大家闺秀。莫扎特难违父亲，他松开了阿罗伊加苦苦挽留的纤细手，连唇边的香吻也不及细细品味，便匆匆登上了北归的马车。后来，阿罗伊加声名鹊起，富家公子纷纷拜倒在她的石榴裙下，不用说，莫扎特音乐的魅力，已敌不过黄金的诱惑。但阿罗伊加18岁的妹妹康斯坦丝——一个美丽的天使，给了莫扎特加倍的补偿。他们携手踏上了教堂的台阶，将现实的幸福牢牢把握，一起美美地享受生活，有钱时挥金似土，没钱时债台高筑。冬天，山可寒，水可瘦，但壁炉不可冷，他和带病的妻子取暖时不用木柴，不用煤炭，而是代之以风雅的舞步……就像他的音乐一样，没有一点凄苦，他嚼碎了自己所有的痛苦，把它们化为一个个柔和的音符，融进那一支支美好的乐曲之中，他用他的音乐永远抚慰着世界上受难的人类。

伊甸园空荡了，上帝寂寞了，莫扎特早早地被召回了天堂。

莫扎特死的那天，天上下着罕见的大雪，他的妻子又正生病爬不起来，送葬的亲友架不住凛冽的严寒，一路散去，最后只有三两个人为他送葬，好歹把他扔进公共墓地了事。凡事漫不经心的康斯坦丝姗姗来迟，只见白茫茫一片大地一望无边，以至于后世的人无法在他的墓地上献上一朵小花。

何处才是莫扎特的墓地？她泪眼模糊，不得而知。



阿罗伊加



康斯坦丝



病榻上的莫扎特

在死亡的门槛边打滚过来的人才会格外欣赏莫扎特。他自己受了那么多苦，但他的精神一点没有委顿。他贫病交加以致穷死、饿死，而他的音乐始终这样丰满辉煌，他把人间的苦难踏在脚下，用音乐的甘霖润泽着所有病痛

的身躯和病痛的心灵。多少名噪一时的艺术，被时间的流水冲刷得一千二净。而他的音乐是真正的“上界的语言”，它们不会因为岁月的流逝而消失。莫扎特生时被误解，被冷落，死时连一口棺材也买不起，然而他的音乐却随岁月之河晶莹四溅地流向了未来，人类曾出现过多少优秀的运动员乃至伟大的英雄和卓越的领袖，但是再未出现一个莫扎特。

记得很多年前，在一些苦闷的日子里，我一个人在房子里，一遍又一遍地聆听莫扎特的钢琴协奏曲，从他儿时创作的第一钢琴协奏曲，一直到他后期的《第二十七钢琴协奏曲》。莫扎特的钢琴曲如同一条迂回在幽谷中的溪水，清凉晶莹的溪水飞溅在我疲惫的双脚上，驱散了我心头的烦恼。在人生的旅途中，莫扎特的音乐像溪涧的流水，时而平缓时而湍急，始终保持着优美的节奏，绿荫在它们的脚下蔓延，花朵在它们的身边开放，有时，也有凄凉的风在水面吹拂，枯叶在风中飘舞……莫扎特的旋律中有欢乐，也有悲伤，但没有愤怒。莫扎特可以把人间的一切情绪都转化为美妙动人的旋律，甚至他的厌恶。

《第一钢琴协奏曲》是莫扎特6岁时创作的，当时他心里没有任何阴霾，没有忧伤和恐惧，只有对未来的幻想和憧憬，一切都明丽而鲜亮，莫扎特把童年时代的梦幻都倾吐在他的音乐中，从钢琴上蹦跳出来的音符，轻盈而圆润，犹如一滴滴清澈透明的雨珠，滴洒在春天的草地上，闭上眼睛，你可以看见微风中颤动的野花，花瓣上滚动的露珠，上面还有蝴蝶在湿润的风中扇动着的彩色翅膀。

当然，莫扎特的音乐旋律，也不是永远都是欢快和愉悦，生活的艰辛和人生的磨难也不可避免地会出现在他的音乐中，只是他从不号啕悲叹，他永远用优美的声音来表达自己的感情，即便这感情充满了忧郁和哀伤。如他的《施塔德勒五重奏》，一支安闲而出神入化的单





簧管，在几把提琴的簇拥下，如泣如诉地吹出委婉迷人的旋律。这是莫扎特后期的作品，和他的《第一钢琴协奏曲》相比，这是完全不同的情绪，前者是孩童时代对世界美妙的期待，后者是一位饱经沧桑的艺术家发自内心的叹息，这是人生的印记，谁也无法抹去它们。

1778年，法国驻英大使馆宴·法努公爵得知奥地利天才作曲家莫扎特和母亲正客居巴黎，便非常恳切地要求莫扎特为其善弹竖琴的女儿的结婚纪念写一首竖琴曲子。莫扎特欣然应允，写成了莫扎特独一无二的《C大调长笛竖琴协奏曲》，编号K.K.299。

这部作品把法国式的典雅、华丽和莫扎特一贯的明亮、清纯融为一体，使莫扎特风格发挥到了极致！开始是蒙蒙的清霜，仿佛有细细的雨丝轻轻飘荡，突然，从云层罅处，露出了奇光，阳光从高空射下，似放射了满天的银箭，银箭落在山林之中，雾气迅速聚成一朵朵白云升起、升起，于是露出一片湛蓝而又纯净的天空。又像是银色的小溪从林中流出，在敷着苔的礁石上激起一颗颗珍珠似的水珠，一路叮咚而去。

这首协奏曲中，明亮的长笛有如一缕长长的温柔的阳光照射心际，竖琴的一串串乐音珠圆玉润，如泉水，如朝露般滋润着焦虑的心田，莫扎特天才地把这两种音色反差很大的一管一弦搭配在一起，产生了一种绝妙的效果。

我还喜欢听莫扎特生前创作的最后几部作品，他的《第四十交响曲》、《安魂曲》……可以感受到蓝色的海水，平静地冲洗着沙滩，那是人心和天籁的融和，天地间回响着永恒的潮汐，那是超越时空的预言，是不死的灵魂在呼吸……这些在贫病交迫的境况中写成的音乐，把忧伤和困惑隐藏在优美的旋律中，听这些旋律，只能使人产生依恋，只能对生活产生憧憬。一个艺术家，面对着穷困和死神，依然为世界唱着美丽的歌，这是怎样的一种境界？莫扎特真像一个目光平和的天使，在我们的前方翩翩地飘行。我们幻想中所有美丽的地方，他都能引导我们抵达……

天才的莫扎特第一个音符是1762年开始创作《D大调小步舞曲和四重奏》（作品k1）时写下的。那时他六岁。1791年，35岁的莫扎特写完了《A大调单簧管协奏曲》（作品k622），在划上最后一个休止符后不久，这位用音符诠释世界的思想家终因心力衰竭而英年早逝，给全人类留下了无比丰厚的精神财富——全部625部作品。

《A大调单簧管协奏曲》是莫扎特625部作品和35岁短暂人生的辉煌句号，是为当时维也纳宫廷乐队的单簧管演奏大师施塔德勒而作，因此又叫做《施塔德勒协奏曲》。乐曲开始是先以弦乐把第一乐



《小夜曲》CD封套



《弥撒》CD封套

章的第一主题引导出来，美丽而忧伤的乐句和短暂的休止，给人感到的是痛苦的抽噎。然而协奏曲无比丰富，一如充实的人生。第二乐章最甜美不过，美得真要让人想落泪，似乎有拂拭不去的忧郁。弦乐奏出了第一乐章那难忘的乐句，这个乐句又由单簧管接了下去，重复吹出。赵鑫珊先生评价第二乐章开始的这个乐句“是西方音乐史上最富有忧伤美的一个旋律。”莫扎特在这一乐章中，不仅将单簧管具有的高音区域的特点信手拈来，演奏得优美动人，而且单簧管的低音部也发挥得淋漓尽致，那些由单簧管中发出的低音，并非仅仅是呜咽，也像水滴渗透树根。然后恢复的高音，单簧管的几声独奏，音调凄厉，如鹤高飞云端。第三乐章单簧管的装饰音和琶音如狂风吹皱了一池碧波，撩拨得你心绪不宁。莫扎特随心所欲地让单簧管从高音区跌落至低音区，月光泻地，一泻千里。

《A大调单簧管协奏曲》中的单簧管如同一个步履蹒跚的旅人，尽管疲倦劳顿，提琴们犹如一群白衣少女，在他身后翩翩起舞，他们的脚步声汇合起和谐沉稳的节奏……多少次，我一个人默默地倾听这部协奏曲，不管是在晴朗的早晨，还是在阴晦的黄昏，他总是深深地感动着我。在单簧管优雅而踉跄的步履中，我仿佛看见了那个吹单簧管的施塔德勒音乐家，他忘情地吹着，陶醉在一颗高贵的心赠予他的友情的歌声里，温暖的烛光随着音乐的旋律在他的脸上晃动。同时，我也想起一些曾经帮助过我的朋友，在孤独的岁月中，他们曾微笑着向我伸出双手，用温馨的友情抚慰我受伤的心灵……



莫扎特的音乐接近于天籁，或者说莫扎特就是天籁式的音乐家。他的音乐才能不是做出来的，而真正是从心灵深处流出来的，他的妻子康斯坦丝曾经说他“作曲就像写信一样”，康斯坦丝明白莫扎特写给她的信充满着天籁。写信不是正襟危坐做文章，也不是一般的作曲，写信是一种倾诉，是心中音乐的流淌，在这里音乐来自心灵，而不仅仅是五线谱。一个艺术家可以很有才气，或非常刻苦，或很有思想，或很有创新……这一切都可以磨炼，可以培养，但天籁是与生俱有的，是融入一个人血液里的东西。

傅雷先生说：“莫扎特的作品反映的不是他的生活，而是他的灵魂。是的，他从不把艺术作为反抗的工具，作为受难的证人，而只借来表现他的忍耐和天使般的温柔”。傅雷先生还这样评价过莫扎特：“在整部艺术史上，而不仅仅在音乐史上，莫扎特都是独一无二的。”又说“没有一种体裁没有他登峰造极的作品，没有一种乐器没有他的经





莫扎特写的作品，深受法国贵族的喜爱，尤其是凡尔赛宫的庞巴杜夫人

典文献。”在音乐的全能方面，“毫无疑问是绝无仅有的。”莫扎特在音乐领域中全能冠军的地位有些像我国文坛上的苏东坡。莫扎特在短促的人生旅程间写出了交响乐、协奏曲、独奏曲、歌剧等许多伟大的作品，音乐创作中几乎什么都和他有关，近年还考证出他是摇滚乐的祖师爷。苏东坡在处理政务之余写出了诗词文赋等各种体裁的作品，始终是未经册封的文坛盟主，后人雅称东坡为坡仙，传说中八仙

过海时来了九朵莲花，第九朵是接东坡的，但他没有去。就个人生活来说，东坡晚年屡遭贬谪直到蛮荒之地，但在流放的过程中，始终有家人陪伴，侍妾王朝云侍奉他而埋骨惠州。莫扎特不同，病重时没有家人的关心，但是他不孤独，他有音乐的陪伴。音乐不仅陪伴了他，也永远陪伴着人类。郁闷时，它给你一片灿烂；焦躁时，它给你丝丝阴凉；给痛苦以抚慰，给孤独以温暖。总之，只要你能感受到莫扎特的音乐，什么时候都不会绝望，哪怕面对死亡，也会带着笑容。

我知道，在我们这个喧嚣的时代，我们有时会轻视乃至漠视莫扎特。我们昆明的姑娘很多眼眶子高，她们可以喜欢莫扎特的音乐，却绝不会瞧得起寒酸的莫扎特。我们的青年人会如数家珍将许多流星般的歌星的名字挂在嘴边，而遗忘甚至根本不知道莫扎特、巴赫、肖邦是谁。

捷克作曲家德沃夏克在布拉格音乐学院执教时，不允许他的学生轻视莫扎特，他的一个学生回答了一些似是而非的话，德沃夏克立即抓住他的手，把他拉到门外，指着天空厉声问他看到了什么东西？学生莫名其妙，异常惶恐。德沃夏克告诉他：“你没有看见那是太阳



《费加罗婚礼》剧情画

吗？”然后严肃地对全班学生讲：“请记住，莫扎特就是我们的太阳！”

莫扎特的音乐充满难以企及的美，在他所有的作品里，我们找不到一点对生活的抱怨，对痛苦的咀嚼，对不公平命运的抗争，对别人幸运的羡慕，或对世界故作深沉的思考……他对痛苦和苦难不是视而不见，而是把这痛苦和苦难嚼碎化为肥料重新撒进土壤，不是让它们再长出痛苦带刺的野花，而是让它们开出芬芳美丽的鲜花——这就是他用天使般温柔的音乐奉献给人类的鲜花。

我们应该感谢莫扎特，我们应该记住德沃夏克严肃而响亮的声音！





英雄柔情贝多芬

听贝多芬的交响曲，我们往往为他的激情所振奋，你能在他气势磅礴的旋律中，感受到生机勃勃的力量，感受到一种居高临下，俯瞰大地的气概。贝多芬的音乐中涌动的那些澎湃的激情，使人很自然地会联想起那些高耸入云的山峰，它们以宽广深沉的大地为基础，以辽阔的天空为背景。它们又像自由不羁的苍鹰翱翔于蓝天，目光里闪现的是大自然的雄浑和苍凉，是人世间的沧桑和悲剧。但是贝多芬的山峰上也有蓊郁的森林，也有清溪流泉。如他的《月光奏鸣曲》，便是倒映着清朗月色的高山湖泊，他的那些优美的钢琴三重奏，则是清澈的山涧，在幽谷中蜿蜒流淌……

正如萧伯纳在《贝多芬百年祭》中所说：他不同于别人的地方，就在于他那令人激动的性格，他能使我们激动，并用他那奔放的激情笼罩着我们。贝多芬把心中那些复杂焦虑的情绪化为音乐的旋律，也许改变了古典的和谐优雅，然而这种复杂的心情，决非贝多芬一个人心中所独有，因而使无数人产生共鸣，成为治疗那些萎靡不振、沮丧悲观的灵魂的一帖良药。

瓦尔德斯坦伯爵在贝多芬纪念册上有一句赠言：“通过你的努力，从海顿手里继承了莫扎特的精神。”这句赠言一笔画出了3座相连的高峰。



贝多芬木刻像，英国洛克作

200多年来，人们把贝多芬奉为乐圣。其实他是个身高只有157厘米，左撇子，满头波浪似的浓发，一张忧郁沉思坚毅的脸，一双褐色的小眼，大头，宽额，大鼻子下突出的下唇，粗壮的骨骼、短短的脖子和微驼着脊背的德国人，被海顿戏称为“蒙古大王”！最具代表性的是1819年约瑟夫·史迪拉为贝多芬画的那幅画：一个硕大的脑袋，狮鬃似的头发，鹰似的锐利目光和刚毅的嘴



贝多芬（1770~1827）德国作曲家、钢琴家、指挥家。维也纳古典乐派代表人物之一。他一共创作了9首编号交响曲、35首钢琴奏鸣曲、10部小提琴奏鸣曲、16首弦乐四重奏、1部歌剧、2部弥撒、1部清唱剧与3部康塔塔，另外还有大量室内乐、艺术歌曲与舞曲。这些作品对音乐发展有着深远影响，因此被尊称为乐圣。

唇。整个面部表情勇猛而桀骜不驯，没有一点柔情。

读贝多芬传记，可以发现贝多芬的性格远比这幅画像复杂得多！可以说是哲人、英雄、狂徒和多情才子的混血儿。事实上，贝多芬一生中最伟大的几部作品都是在他双耳失聪之后写成的。“音乐”和“聋子”同时存在于一个人的身上，这是罕见的奇迹。贝多芬的行为又像个狂徒。他天生嗜好咖啡和烟酒，每日傍晚喝啤酒、抽雪茄成了他为数不多的乐趣之一。由于贝多芬终生独身，生活极不规律。他常愤怒地撕碎琴谱，用拳头猛砸钢琴，不间断地弹琴直到手指发烫又打



贝多芬在一片凌乱的家中作曲

盆冷水来泡，水因此经常从地板缝里漏到下面，于是又和人大吵大闹。据说，为确定鸡蛋是否新鲜，他经常要把鸡蛋在光线下照照；另外有时还让女佣为他做十份鸡蛋包饭供他来品尝，如果他不满意的话，会用生鸡蛋砸在她们背上，并不停地发火；一个贵妇人崇拜他，要他的一束头发留作纪念，贝多芬寄给她的却是一络山羊胡子。如此等等。

著名钢琴家卡尔·车尔尼在回忆录中，对贝多芬有一段描述。讲的是自己10岁时被人领去见贝多芬的经历。

“我和父亲上了楼，我们好像在塔内攀登。到了第六层，一个外表邋遢的仆人领我们进屋。这是一间空荡荡而简陋的房子，纸张和衣物扔得到处都是。屋内还放一些箱子，墙壁光秃秃的。椅子放在钢琴边上充当琴凳。贝多芬自己穿着一件粗糙的暗灰色的夹克，裤子也是差不多的颜色，这使我不由地想起了鲁滨逊。”

在他的住所里，那架破旧的三角钢琴上堆满了印刷品和乐谱，并布满了灰尘，下面就放着他天天用的、散发着恶臭的便盆，钢笔的笔尖沾满了墨迹，床上、椅子上，到处散乱着他吃饭用过的食具及穿过的衣物，真是惨不忍睹……

但这些还不是贝多芬的全部。他对他喜欢的女人的那份柔情使他又



贝多芬的学生车尔尼





像个风流才子。他一生恋爱不断，和他有过爱情的名媛贵妇，少说一打。

1787年，17岁的贝多芬，经朋友介绍到富绅布林克家作钢琴教师，所教学生是布林克的长女和次子。布林克的长女莱奥诺莉当时只比贝多芬小半岁，二人通过钢琴构筑了纯真的恋情，莱奥诺莉偷偷地给贝多芬写信，在其生日时为他写诗，还送领带给他作信物。而贝多芬则把自己写的变奏曲献给莱奥诺莉作为纪念。这恐怕就是贝多芬的初恋情结。

1799年，29岁的贝多芬在维也纳已很有名气了，并以不愿接触陌生人著称，但他却接受了布林斯维克夫人请其给自己的女儿24岁的特蕾塞和20岁的约瑟芬教授钢琴的请求，估计是由于姐妹二人相貌非常出众的缘故。从此，他们在一起上课、交谈、游玩，相处得非常愉快。不久，



贝多芬为朱丽叶塔·吉契阿迪弹奏
《月光奏鸣曲》



《月光奏鸣曲》
手稿



贝多芬的女友
——勃伦塔诺·安东尼

妹妹约瑟芬结识了达依姆伯爵，并很快地结了婚，但后来贝多芬一直与她保持着暧昧的关系。这时，贝多芬与约瑟芬的姐姐特蕾塞还一直在恋爱，并持续了10年之久，其间还订立了婚约。与此同时，贝多芬又深恋着他小14岁的贵族姑娘朱丽叶塔。朱丽叶塔是贝多芬的学生，容貌美丽，性格活泼且具音乐才能，贝多芬将他1801年所作的钢琴奏鸣曲《月光》献给了她。

贝多芬逝世后，在他的文件柜里发现了3封写给“永恒的爱人”的情书，100多年来一直令音乐史学家们头痛，这三封没有发出的情书是写给谁？近些年通过考证，证明这三封信写于1812年，那“永恒的爱人”已被普遍认为是勃伦塔诺·安东尼。1810年，贝多芬经与歌德关系密切的才女勃伦塔诺·贝蒂娜介绍，结

识了她的哥哥弗朗茨和夫人安东尼，这使贝多芬得到了极大的满足。贝多芬用自己的音乐抚慰了安东尼那颗孤独寂寞的心，于是二人由理解逐步发展到相爱，只是后来由于诸多原因，贝多芬和安东尼结婚的美梦才宣告破灭。

贝多芬一生繁多的恋情催生了众多的音乐作品，例如《D大调小提琴协奏曲》就是贝多芬心情最好时期的产物。爱情给予他的力量使他又在这一时期写出了不朽的第五交响曲——《命运》和第六交响曲——《田园》，以及专门献给丹莱莎·勃伦斯威克的《升F大调奏鸣曲》（Op.78）。遗憾的是，丹莱莎不久就离贝多芬而去了。随后，多情才子贝多芬又有了新的恋人，如女钢琴家、贵妇人玛丽·彼德，曾是歌德恋人的勃伦塔诺等等。而贝多芬也从不隐讳他对女人的这种兴趣。在给朋友的信中他坦言道：“爱情，只有爱请才能带来持久的幸福……啊，上帝！让我得到她、找到她吧，她能使我变得更加纯正。”

贝多芬与众不同的复杂性格在他的作品中展现出来的就是以“人类”、“自然”、“道德”、“命运”、“爱”等为思考和表现对象的贝多芬精神。最有代表性的当然要数第五、第六和第九交响曲，这些作品具有雄浑、磅礴的巨大力量，这是代表贝多芬精神和风格的主流作品，是了解和研究贝多芬所必须听的。除此之外，如《月光奏鸣曲》、《热情奏鸣曲》，乃至小小的《致爱丽丝》，它们所描绘的又是贝多芬的另一个侧面，柔情似水的一面。

至今我还记得，“文化大革命”期间我买的那套《命运交响曲》唱片的硬面封套上，有一张很大的贝多芬弥留时面容的浮雕，头发形成一圈月桂形花环，古铜色脸上的双目紧闭，有如进入永恒的深思。

“文化大革命”后由于搬家，后来再也见不到这些古典的唱片，只留下永远解不开的怀旧情绪。

“文化大革命”时期，那是一个可以狂妄的年纪，我是那么年轻、自由、倔强和孤单，虽然生活波澜不惊，但我内心里埋藏着别人无法体察的哀伤和落寞。理想一次次破碎，我感到自己其实正在苍老。

是的，那时《命运交响曲》对我产生了巨大的诱惑力，贝多芬就像一个高贵女人的圣洁眼神不时深切地吸引着我的全部身心。那个永远属于我的夏天，那个20岁的夏季永远静静地凝视着我的心灵，夏风吹拂着整个天空，每一片叶子都充满了对记忆的逡巡，我不记得当时





贝多芬《第五交响曲》手稿



贝多芬《第六交响曲》手稿

我在宝善街的小阁楼里听了多少次《命运交响曲》，我只知道我被那多变的旋律和深邃的乐思深深吸引了。

贝多芬在回答他的学生辛德勒时说，第一乐章的主题思想就是“命运的敲门声”。贝多芬的作品被公认为极具哲学思辨色彩，用“门”和“敲门”来表现偶然和必然正是这种哲学思辨色彩最准确、最形象的表现。“命运的敲门声”开始是咄咄逼人的，可有时它又是欢愉的和得意的。贝多芬以不同形式在各个乐章中反复出现的这个“命运动机”，时而倔强、紧张，时而悲戚、低沉，像一个模糊的回忆，又像一次次深沉的思索。

厄运的来临不会事先通知，因此《命运交响曲》没有任何“前奏”。悲剧性的主题听起来非常沉重。与之抗争的英雄时而幻想，时而沉思，并不断积蓄力量，充满自信地为命运作最后斗争做好准备。规模宏大的最后乐章响起来了，那是凯旋式的进行曲，充满了光明、欢腾和胜利的情绪，它使我想起了自己的命运。我的确在生活中好几次在创痛中摔倒，一次次遭袭于希望的破灭，即便是现在，明枪暗箭，背后猛击一掌之事也还时有发生。但是贝多芬的《命运交响曲》依然放在我书房最显眼的位置，依然是我最喜欢听的乐曲。在自己灵魂最深最深的孤寂里，我依旧为《命运交响曲》所散发的沉静而华美的光泽所迷惑。贝多芬那深邃而悠扬的曲声，成为多年前那个夏天的永远记忆。它们是可以让生命在所有痛楚中还能够坚定下去的永恒证据。

贝多芬说：“田园交响曲不是绘画，而是表达乡间的乐趣在人心所引起的感受。”贝多芬常常带上笔记本到树林和田野中散步，1803年的笔记本上甚至可以看到他用音符记录下的小溪潺潺的流淌声。他还经常冒雨出游，淋得浑身透湿而忘乎所以。但《田园交响曲》也绝非小桥流水，它同样具有贝多芬那英雄式的强有力的呼吸，却又不乏其亮丽乃至柔媚的细部。

《田园交响曲》一共五个乐章。每个乐章贝多芬都写了标题，这在他的作品中是罕见的。他同时又反复强调：“他是感受多于音画。”

第二乐章最具“画”的色彩，你可以从带弱音器的大提琴和法国号



贝多芬在散步，他的许多灵感来源于这种散步

的旋律中，看到多姿多彩的小溪，溪涧溅起的朵朵水花，以及水中漂浮着的水草和礁石上湿漉漉的青苔……这些由中提琴、大提琴，后来是长笛和小提琴反复描绘并不断衍化的风光，是那样轻轻地拨动着我们的心弦。

第三乐章开始的三拍子的节奏是轻松、活泼的，那是乡土的华尔兹。随着一支双簧管的独奏，描绘了农家少女的舞步，她的裙子因旋转如花朵般开放。低沉的木管声中，又好像是淳朴的老农。随着节拍的改变，出现了一段粗犷的农民舞曲。那些穿着木屐的农民加入了舞蹈行列，气氛更加热烈。当舞曲回到快速旋转的三拍子后，妇女狂舞，半醉的男人鼓掌、喊叫，狂欢的场面使舞会的欢乐情绪达到了高潮……陡的一声雷鸣，在暴风雨来临之前，舞会宣告结束。

在《田园》中，第四乐章是典型的贝多芬风格，具有强烈的震撼力量。当低音提琴浑浊的吼叫和短笛的呼哨响起，一场暴风雨来了。然后整个乐队的声音像是从高空钻到地底。听得见狂风怒号，看得见闪电裂云，长号、定音鼓像炸耳的雷鸣和雨水掠过大地时的哗响，整个大地为之震动。

第五乐章终于风停雨散，风和日丽，雨后清新的空气中牧笛之声更加悠扬。一曲感恩的颂歌贯穿乐章始终。它沉静而幸福，喜悦的心情犹如普照大地的阳光……

1801年，在完成了《c小调奏鸣曲》之后，喜欢给自己的作品加标题的贝多芬没有给这部作品取任何名字，只是在口头上称它为“幻想风格的奏鸣曲”。其实，贝多芬与

一个叫朱丽叶塔伯爵夫人有过一段恋情，作品是为她而创作的。后来人们为这首奏鸣曲编织了一个美丽的故事：贝多芬某天晚上在维也纳散步时听到有人弹奏自己的作品，老是弹不好，随即敲门而入，看见一个瞎眼女孩坐在琴凳上，贝多芬当即作了示范，当主人知道这就是他们景仰的贝多芬时，非常激动，恳求贝多芬再弹奏一曲，贝多芬马上答应了她的请求，闭上眼睛，缓缓地开始弹奏出这首即兴创作的曲子。这时窗外月光皎洁，洒泻地上，静夜中只有风声轻轻掠过树梢，人们因之称它为《月光奏鸣曲》……此后虽然俄罗斯作曲家、钢琴家



贝多芬生前工作的房间





贝多芬在波恩的故居，如今是他的纪念馆

鲁宾斯坦也试图纠正这种传说，他说：“在音乐上，月光要用朦胧、梦想、和平、温柔的手法来表现，而这首奏鸣曲第一乐章彻头彻尾是悲剧性的。”但《月光奏鸣曲》还是这样被人们认可并广为流传了。

多年前的一天傍晚，路过翠湖边的一条小巷，很远就听见有钢琴声从巷中飘出来，在幽静的夜色中，琴声变得十分清晰，弹的正是贝多芬的《月光奏鸣曲》，像是一种美妙的呼唤。我停下脚步，站在巷口，默默地听着，琴声笼罩着我，犹如一片轻云，托着我离开了地面，飘向月色溶溶的夜空。“月光”似散步，似天空细碎的雨滴悄无声息地落在身上，似纯洁少女在山间的流泉下洗浴。那晚，月亮正挂在路边的树梢上，如露珠般晶莹的月光，从树的缝隙中汨汨地流淌在巷道里。听着听着，我终于感到了贝多芬内心的隐痛，贝多芬自己之所以叫它“幻想风格的奏鸣曲”，很清楚，他想说对朱丽叶塔伯爵夫人的情感无非是一种“幻想”而已。《月光奏鸣曲》像一只美丽的翠鸟，衔来一片又一片美丽的草叶，覆盖在贝多芬自己的伤口上。

现在，当我再次聆听《月光奏鸣曲》时，在我的心里所有的空隙都已被月光的回忆填满……

协奏曲体裁中，钢琴协奏曲所占的份额和比重是最大的。从海顿承前启后，莫扎特、贝多芬接踵而至，造就了钢琴协奏曲历史上至今还令人望洋兴叹的黄金时期。这其中，贝多芬《G大调第四钢琴协奏曲》在公众中的影响力比《降E大调第五钢琴协奏曲“黄帝”》固然稍逊，但它在钢琴协奏曲体裁的历史发展中，却是一个革故鼎新、独树一帜的创造性成果。

在1805~1806年贝多芬创作的《G大调钢琴协奏曲》中，钢琴的地位遽然而变。它不再像莫扎特协奏曲里被管弦乐众星拱月般烘托着的王子，倒像是随时可能将之吞噬的管弦音响中勃发出璀璨光芒的巨人。它既具有鲜明的表现力，又具有感人的歌唱性和高度的技巧。此曲醇美，结构雍容宏大，独奏部分与乐队部分紧密联系，共同实现交响性的发展。

此曲摒弃了古典协奏曲中，在开始部分为乐队写上一大段音乐来为独奏乐器的进入制造悬念的手法，一开始就让钢琴与乐队产生戏剧性的对抗。第二乐章是贝多芬作品中的又一个被称为“慢板赞美诗”



三重协奏曲扉页

的实例。该乐章仅有72个小节，很不寻常，具有意味深长的宁静的内在力量和深厚的情感，作者仅用延长记号就直接进入了快板回旋曲式的第三乐章。这时主题在猛烈的力量和气氛中展开，第二乐章深情而又敬畏的情绪早已被欢快活泼、磅礴恢弘的气势驱赶得无影无踪……

而《D大调小提琴协奏曲》则又是贝多芬协奏曲的另一种形式。他创作这支协奏曲那一年，正与匈牙利的伯爵小姐苔莱丝·勃朗斯威克订了婚，并在她家的庄园里度过了一个愉快的夏天。贝多芬把她叫做“身边开放的最美丽的花朵”、“最明朗的日子的香味”。他将他的爱情心曲溶进了那七彩音符中，酝酿了缠绵而美妙动情的旋律。一个闷热的仲夏夜，我在家中反复听这首曲子，那荡气回肠的旋律，一



《D大调小提琴协奏曲》手稿

下子把我带到另一个神清气爽的境界。那有力的揉弦，坚韧的跳弓，强烈的节奏，飞快的速度，如此气势磅礴，飞流直下三千尺般冲撞着我的身心。尤其是乐曲的第二乐章，柔美中带有绵绵无尽的沉思，音乐主题由小提琴带动不同乐器反复出现，让人感到天是那样的湛蓝，周围的夜是那样明亮、深邃、清凉一片而沁人心脾……当E弦上出现一缕明亮如丝的乐句，你才深知贝多芬性格中柔情的另一面，才会明白这么多女人爱着这个头大身小、其貌不扬而又性格乖戾的伟大作曲家是不无道理的。

每一次听《D大调小提琴协奏曲》，都为贝多芬的深情所感动。贝多芬在作了这首小提琴协奏曲四年之后，他与苔莱丝小姐的婚事破裂，打击再次降临到他头上，但他依然源源不断地创作出《热情奏鸣曲》、《田园交响曲》那些美妙动人的乐章，这大概就是矢志不渝的爱的结晶。要不为什么在十年之后，贝多芬提起苔莱丝仍然说：“一想到她，我的心就跳得像初次见到她时那样剧烈！”

去年雨丝飘飘洒洒的秋夜，我又反复听了《第九交响曲》，暮色中的春城笼罩着几分伤感的情调。听着听着，我仿佛看到了贝多芬最后指挥《第九交响曲》的情景：当时他连一身黑色燕尾服都没有，穿





青年贝多芬在拉祖莫夫斯基伯爵家中指挥
他的一首弦乐和钢琴作品

一件绿色燕尾服站在台上，显得那样地简陋和寒酸，这多少有点委屈了贝多芬。但这不妨碍他的伟大，他是那种用自己的情感、自己的心和灵魂进行创作的音乐家。正因为这样，《第九交响曲》中既有庄严



晚年失聪后颓唐的贝多芬

的第一乐章的快板，也有如歌的第三乐章的慢板，更有第四乐章那浑然一体高亢而情深的《欢乐颂》。听这样的音乐实在是灵魂的颤动，是心与心的碰撞，是人与宇宙融为一体的升华。

作为作曲家的贝多芬也是钢琴家，但后来贝多芬老迈、耳聋、贫困使他显得有些暴戾，但是出自他指下的乐思却是如此优美。在贝多芬的英雄气概中，透过天才又有一种

人格。他虽然愤怒过，但仍确信生活是美好的。

没有英雄的时代是不幸的时代，没有英雄的民族是不幸的民族。在人类精神的天穹上，贝多芬的《英雄交响曲》和《欢乐颂》訇然作响，在云蒸霞蔚的天际，我们还看得到贝多芬指挥交响曲狂舞的身影……

1827年3月26日，在维也纳万人为贝多芬举行的葬礼上，格里尔帕茨在悼词中说：“……直到死前，他对人民怀有一种对待父亲似的爱。请不要忘记今天这一时刻，请你这样对自己说：当贝多芬下葬时，我们都在场。他的死使我们热泪盈眶。”

是的，贝多芬的音乐不仅有英雄的恢弘气势，也有柔美似水的细部，而它们的核心就是格里尔帕茨指出的：爱。

搁笔时，我再次倾听《月光奏鸣曲》，看着窗外渐蓝的暮色，琴键深一下浅一下地敲击在心上，贝多芬英雄的柔情使我不禁泪水泫然。



中央公墓里的
贝多芬墓碑

走进瓦格纳的音乐世界



瓦格纳（1813~1883）
德国作曲家。开启了
后浪漫主义歌剧作曲
的潮流。

瓦格纳在给他的岳父弗朗茨·李斯特的一封信中曾说过：“只要有激情去做，我就可以在一段时间内成为音乐家、诗人、导演、作家、演讲者或者是其他任何职业。”而这个“其他的职业”，又可以是记者、戏剧改革家、文艺理论家，一直到素食主义者、革命活动家和反犹太主义者。在瓦格纳主义的外包装下，所有这一切都对欧洲的文化生活产生了深刻影响，并在瓦格纳死后持续了数十年之久。一个多世纪以来，一代又一代的传记作家、音乐学家和文化历史学家为研究瓦格纳而辛勤劳作。那么我们是否真的就能理解其本人就处在矛盾之中的瓦格纳，与此同时，瓦格纳的伟大作品还在继续令观众们感到激动、挑战、躁动和愉悦，尽管它们远离了瓦格纳自身的时间、地点和文化背景，但它们已经跨越了时代的局限和阻碍。我们称瓦格纳的作品都是一流佳作。的确，在他的许多生活目标中，他非常渴望创作一部一流的艺术品。他在音乐中成就的业绩，他在技术与审美两方面引起的变化是如此深刻，以至于直到现在也无法做出最后的评估。

瓦格纳能够在作曲家中间傲然挺立，他所依靠的只是区区12部作品。其中包括由四联剧（尼伯龙根的指环）在内的10部作品都是需要整晚演出的乐剧。从某种意义上来说，瓦格纳的一切都源于他的戏剧作品，而且是戏剧的一种特殊形式。那么，我们究竟要怎样概括瓦格纳的创作呢？瓦格纳年轻时在成为音乐家之前，曾渴望成为一名剧作家，在他努力学习音乐创作技巧之前，他早已拥有了对大型戏剧性场景的感悟力。他总是先从戏剧的理念出发，创作出散文的提纲，然后再撰写剧本，或者是“戏剧诗歌”，据说他的音乐也尽可能地直接来源于文字、象征意义和剧本的结构，这不仅包括生动的音乐旋



《瓦格纳作品舞台设计》封面





律、形体语言、色彩变化和环境氛围，而且还有乐剧的超常形式和发展趋势。

为了实现他的戏剧理想，瓦格纳发展了一种新颖的、与他同时代最伟大的歌剧作曲家威尔第的创作背道而驰的乐剧理论原则。威尔第总是用配乐的形式来引导音乐创作，而瓦格纳，至少是在《罗恩格林》之后，他就开始依靠一段一段音乐的延续，用动机来暗示即将发生的事情，这就是瓦格纳所谓的主导动机。主导动机的体系作为灵巧的方式，常常用来演绎戏剧的困境，或者是剧中人物的心理活动。假如剧中的一个人物提到了指环的咒语，瓦格纳早已创作出的咒语动机就会以某种方式出现，然后他至少还需要一些音符或者和声进行来帮他填满下面的几个小节。

瓦格纳的创作在大胆、精细和完整性方面的确是独具特色的。他的每一部成熟乐剧的戏剧诗歌都像施了魔法一样，融入了其自身的音乐世界中。因此，《罗恩格林》美妙的混合风格与《指环》粗狂的英雄性风格绝然不同，《特利斯坦》流畅的和声进行与《名歌手》丰富的对位，形成了鲜明对比，而这一切也与《帕西法尔》中的怪异灵光大相径庭。瓦格纳是个复杂而又多变的人，让我们慢慢走进他的音乐世界。

德国作曲家理查·瓦格纳生于莱比锡，父亲是个低级警官，在瓦格纳还是幼年时就去世了。一年后，寡居的母亲嫁给了路德维希·盖耶，他是一个有才干的演员、剧作家和画家，他鼓励自己的继子发展艺术的爱好。瓦格纳只接受过六个月的音乐理论指导，这位未来的作曲家几乎完全是自学的。20岁时，瓦格纳放弃了莱比锡大学的学习，在一个小歌剧院里谋得合唱队长一职。23岁时，瓦格纳与女演员明娜·普拉娜结婚，这时他已写出了最初的两部歌剧：《小精灵》和《禁止恋爱》。

瓦格纳在里加歌剧院担任指挥时，开始写作一部大歌剧，这部歌剧以英国小说家和政治家布尔沃·利顿的历史小说《黎恩济：最后的护民官》为基础，讲的是一个在14世纪领导罗马平民百姓反对暴虐的贵族，并在斗争中



莱比锡，瓦格纳的出生地



第一任妻子明娜



德累斯顿爆发革命

死去的英雄人物的故事。瓦格纳在胳膊下面夹着《黎恩济》前两幕的手稿与明娜一起出发去征服世界，他们的目的地是巴黎。瓦格纳在巴黎的两年半时光里，完成了《黎恩济》，写出了《浮士德序曲》，这些都是打上了他的天才印记的最初作品。同时，瓦格纳还写出了《漂泊的荷兰人》的歌词和音乐，这些都是在巴黎的贫穷与日常生活的烦恼中产生的。正当苦恼的年轻作曲家开始失去信心的时候，一个幸运的转机使他脱离了困境——德累斯顿歌剧院接受了他的《黎恩济》。瓦格纳出发前往德累斯顿，他第一次见到莱茵河，“眼里噙着大颗的泪珠，发誓要永远忠于自己的祖国。”《黎恩济》符合了公众对历史性大歌剧的口味，极为成功，它使这部歌剧的曲作者在30岁时被任命为萨克森国王的宫廷指挥。

在《漂泊的荷兰人》里，瓦格纳迈出了重要的一步，从关于历史事件的戏剧转向理想化的民间传说。在德累斯顿期间，他沿着这条路写出了两部歌剧《汤豪瑟》和《罗恩格林》，这两部歌剧的主题取材于中世纪的德国叙事诗，它们表现了人对自然的深刻情感，采用了超自然的东西作为对戏剧的基本要素之一。这两部歌剧使德国的浪漫主义歌剧走向巅峰，这种歌剧是由瓦格纳所尊崇的韦伯创立的，但德累斯顿的公众还没有接受《汤豪瑟》的准备，他们希望看到另一部《黎恩济》，《汤豪瑟》使他们失望了。但是，一个献身于艺术的作曲家是不会对公众的口味让步的。渐渐地，瓦格纳疏远了那些把歌剧看作是一种消遣的轻浮贵族；疏远了那些掌管着皇家剧院的官僚；也疏远了妻子明娜。他还怀着作为一个艺术家的信念，在天翻地覆的1848年来临时，加入了渴望在欧洲发动旨在结束反动统治权力的革命阵营。1849年5月，德累斯顿爆发革命，国王及其宫廷侍从逃走了。但普鲁士国王派来的军队镇压了这次起义。瓦格纳逃到了在魏玛的朋



巴黎郊区“美丽的视野”小城是鸟瞰巴黎最好的角度，瓦格纳曾居住于此



《黎恩济》布景设计





友李斯特那里，在那里获悉他已受到通缉。在李斯特的帮助下，他迅速而秘密地穿过边境，到瑞士避难。

在世人眼里，也在妻子明娜眼里——瓦格纳是个不可救药的人。瓦格纳定居在苏黎世，进入了一生中最多产的时期。他首先必须自己澄清自己的思想，有四年之久，瓦格纳没有写作音乐，而是写出了他的最重要的文字作品：《艺术与革命》、《未来的艺术作品》，以及两卷《歌剧与戏剧》。书中，他把他的歌剧称为音乐剧，阐述了有关的理论。接着，瓦格纳开始着手把理论付诸实践，动笔写音乐联本剧



瓦格纳亲自设计创建的
拜罗伊特剧院

《尼伯龙根的指环》。当他写到《西格弗里德》的第二幕时，他开始对他所说的“把一本又一本寂静无声的总谱堆起来”感到疲倦了，并把这巨大的工作搁置在一边。然后，他写出了他的两部最出色的作品：《特利斯坦与伊索尔德》和《纽伦堡的名歌手》。完成了《特利斯坦与伊索尔德》的以后几年间，是瓦格纳一生中最阴暗的时期。在他的抽屉里堆着的乐谱根本没有上演的可能：欧洲既没有能上演它们的剧院，也没有能胜任的演员。瓦格纳陷入了叔本华的悲观主义和自弃的哲学。同时，明娜与他更加疏远，他在孤独中绝望了。瓦格纳过了50岁生日，他那不屈不挠的毅力终于崩溃了，他想到过自杀，想到过移居美国，也想到过逃避到东方去。

就在这时，一个18岁的青年——瓦格纳音乐的热情崇拜者登上了巴伐利亚的王位，成为路德维希二世。国王委托瓦格纳完成《尼伯龙的指环》，于是瓦格纳拾起了多年前搁置的《西格弗里德》的第二幕。为了上演他的音乐剧，特别在拜罗伊特建成了一座节日剧院。瓦格纳找到了一位有着和他一样愿望与勇气的妇女来分享他的帝国，这就是他的老朋友李斯特的女儿科西玛，是当时著名的钢琴演奏家冯·彪罗的妻子，为了把自己的生活与瓦格纳结合在一起，科西玛离开了丈夫和孩子。过了几年，明娜去世后，瓦格纳便与科西玛结了婚。

瓦格纳式的信条传遍了欧洲，成为新的艺术信仰。遍及世界的瓦格纳协会筹集了资金来建造拜罗伊特的大剧院。1874年，在瓦格纳动笔之后26年，《指环》联本剧完成了，并于1876年在拜罗伊特音乐节呈献给虔诚的观众。为了弥补这次音乐节财政上的亏空，这位大师着手写作最后一部作品——《帕西法尔》，瓦格纳将近七十岁时完成了



科西玛·瓦格纳

这部歌剧，不久就去世了。从各种意义上来说，他都是一个征服者。他被葬在拜罗伊特。

瓦格纳和女人的关系是一个永远说不尽的话题，他把各国的音乐惟妙惟肖地比作各色女人：“意大利歌剧艺术好比一个妓女……法国歌剧音乐是一个卖弄风骚的荡妇……德国音乐是一个羞羞答答的女人。”他有一句名言“女人是人生的音乐”。同时他把艺术与生活的关系也看得很透彻，他说：“如果我们尽情地活着，那也就不需要艺术了。”他的爱情观正如他的戏剧里所表现的思想那样，交织着爱与死，痛与怨。在他心中，爱不是欢乐的、世俗的结合，而是经过死亡后获得的结果。

瓦格纳年轻时去莱比锡的姐姐家里做客，见到了一个叫做丽·大卫的犹太女孩，与她一见钟情，后来经常参加女孩家的晚会。一次女孩的表哥弹奏了一支钢琴曲，赢得了大家的喝彩，瓦格纳也不甘示弱弹起了另外的曲子，他越弹越糟，在人们的嘲笑声中，他愤愤然离席了。第二天，瓦格纳接到女孩的来信，信中说与别人订了婚，不希望再见到他。瓦格纳后来把这次初恋看做是人生的一次难以忘却的创伤。有学者认为瓦格纳心中播下排犹的种子，就是在他初恋失败的时期；也有人反对这种观点，认为瓦格纳是出于民族主义而憎恨犹太人。但不管怎样，瓦格纳初恋爱上犹太姑娘而受到伤害确是事实。

瓦格纳的第一任妻子叫明娜，他们的婚姻从一开始就是吵吵闹闹。明娜曾经因为倾慕一位有钱人出走，但瓦格纳不计前嫌，接回了悔改的妻子。这样的婚姻不能算是美满，但瓦格纳一直不愿意离婚，有人说是因为明娜对瓦格纳的无私的支持。比如家中断炊时，她就卖掉心爱的珠宝；瓦格纳卷入了政治风暴，再三向法院提出请愿，她在没有任何希望的情况下，最后一次申请终于意外成功。后来，随着岁月流逝，丈夫的精神世界日益开阔，到最后，不仅是他的思维，他的音乐，甚至他最简单的行为对她来说也成了不可理解的事。他们的感情疏远了。1866年，瓦格纳得到明娜去世于精神病院的消息时，悲痛地说：“这则消息，使我丧失感知。”

瓦格纳与红颜知己马蒂尔德是在苏黎世相识的，虽然相处的时间不长，他对马蒂尔德的感情却刻骨铭心。他们相识的时候马蒂尔德23岁，瓦格纳已38岁。她是个漂亮的女人，聪明而敏感，她渴望理解艺术和音乐，但是，她说自己的心灵“是一张纸”。瓦格纳将用一种近似火焰般的文字在上面书写。他为她讲解贝多芬的音乐，为她讲述自己的理论和梦想，他还给她朗读了自己的全部散文作品。每天傍晚他都要给她演奏自己早晨谱写的乐曲。在《女武神》的手稿上，有一些



马蒂尔德





隐秘的题词，可以证实作曲家对她的迷恋。他为写给这位年轻太太的诗歌谱写了五首优美的歌曲，他把这称为《特利斯坦和伊索尔德》做的准备工作。他曾经说：“马蒂尔德一直是我第一个和唯一的爱，她是我生命的顶点。”他们的恋情短暂而热烈，像火山爆发，岩流散尽便激情全无。

这段爱情故事发展的确切界限在什么地方，至今仍是个谜。

瓦格纳生命中的第三个重要女人，就是李斯特的女儿、冯·彪罗的妻子科西玛。彪罗是当时著名的钢琴家和指挥家、李斯特最喜爱的学生之一，也是瓦格纳的热情追随者。科西玛干练自信，希望丈夫在事业上有大发展，偏偏彪罗信心不足，特别是在瓦格纳面前总觉得才华低他一等，平时一家人又常常爱到瓦格纳家中做客，久而久之，瓦格纳与科西玛暗度陈仓，待彪罗猛醒，事情已无可挽回，于是科西玛抛下前夫和两个孩子，如愿以偿地成了伟大音乐家瓦格纳的夫人。

科西玛是个很有想法的女人，她用心记载了瓦格纳最后十五年的生活和创作情况，归纳总结了瓦格纳的创作思想。瓦格纳对科西玛的感情也日见弥深，音乐史上有这样一则逸闻趣事：1871年12月25日，科西玛的生日。黎明时分，朦胧之中，科西玛听到了优雅的乐曲声，她以为自己还在做梦，打开窗户，映入眼帘的是瓦格纳指挥的15人乐队，在投入地为她演奏，原来今天是科西玛的生日，瓦格纳将刚刚完成的《齐格费里的牧歌》作为她的生日礼物献给她。没有一个女子不向往浪漫的情境，如此意想不到的礼物使科西玛感动得热泪盈眶。难怪著名指挥家、伟大的托斯卡尼尼曾说：“在如此动听的音乐中醒来的科西玛夫人，是世界上最幸福的女人……”总之，瓦格纳在赢得女人欢心的方面是难得的



瓦格纳和岳父李斯特、妻子科西玛在一起



瓦格纳与科西玛

高手，他也说过：“女人的爱，会使我的艺术之树苗壮。”瓦格纳与女人的关系，就像我写李斯特所言：“音乐和女人是他人生旅途中飞翔的两只翅膀，他是凭借它们而飞入艺术殿堂的。”

瓦格纳集诗人、剧作家、作曲家和理论家为一身。自己撰写剧本，改革歌剧，努力创立德国民族歌剧，使之与当时盛行欧洲的意大利歌剧和法国歌剧相抗衡；同时又在理论上对歌剧、音乐，甚至对艺术进行阐述，提出了新的概念。瓦格纳一生致力于创作严肃题材的音乐剧，他认为音乐应使人们高尚起来，应该表现哲理性的内容。他反对歌剧音乐片面追求人声美，把音乐作为歌剧的唯一目的，使歌剧成为由咏叹调、重唱组成的音乐会；他认为音乐和戏剧应该结合成完美的整体，像连绵不断的源流一样随剧情发展，在音乐创作中大量使用不协和的音响来表达人物细腻丰富的情感，用庞大的乐队来塑造宏伟的充满激情的场面……因而，瓦格纳偏重运用乐队的交响化手法，大量运用主导动机，并在声乐和乐队里不停地展开、演进，配合和声上极端的半音化，形成“无穷尽的旋律”。这种独树一帜的“瓦格纳主义”的音乐风格，在19世纪下半叶和20世纪初的西方音乐中，起到了巨大的影响，瓦格纳也成了音乐史上的重要人物。

下面我们沿着瓦格纳的作品进入他的音乐世界。



《汤豪瑟》海报（1855年）



《汤豪瑟》中维纳斯堡中纵情声色的场所

《汤豪瑟》是瓦格纳根据1206年瓦尔特堡恋歌诗人歌咏比赛的传说和维纳斯堡骑士汤豪瑟的故事写成。有一次，瓦格纳在返回德累斯顿途中，经过埃森纳赫附近的瓦尔特堡故地时，看见远处的山头上屹立着一座中世纪城堡，不禁回想起曾经阅读过的日耳曼故事：在13世纪时候，许多游吟骑士曾在此地举行歌咏比赛，唱出爱情的诗篇。因而激发起瓦格纳创作此剧的兴趣，此剧1845年10月19日在德累斯顿宫廷剧院举行首演并由瓦格纳亲自指挥。

《汤豪瑟》取材于中世纪神话，故事发生在德国埃森纳赫，那儿有一座象征德国古老文化传统的古堡——瓦尔特堡。中世纪时，一些爱好诗歌和音乐的骑士居住在那里，时常举行赛歌会。相传住在附近维纳斯堡的爱神维纳斯，她用自己的美貌





《汤豪瑟》的布景设计

引诱瓦尔特堡的骑士，汤豪瑟就是其中一个。瓦尔特堡象征着人类文明，维纳斯堡象征着仙女的妖艳，汤豪瑟就在这种“灵与肉”的矛盾中徘徊。最后，人间少女伊丽莎白的真挚爱情，拯救了他的灵魂。

《汤豪瑟》的题材表现了所谓感官之爱情与纯洁的爱情之间的冲突，或者说是火热的爱情与禁欲主义之间的斗争。汤豪瑟这

个角色虽然来自于古老的传说，但在瓦格纳歌剧中的他是独立的，是独创的，尽管他沉湎于享乐，但无论是在感官享受的世界里，还是在道德规范的世界里，他都难以得到满足，或许这就是作曲家最终也未能将其心目中的汤豪瑟与现实对应起来，并让包括他自己在内的所有人都满意的根本原因吧。《汤豪瑟》是瓦格纳的早期作品，基本上属于德国歌唱剧类型，保留着咏叹调、宣叙调、合唱等歌剧分曲形式，还不完全显出有瓦格纳的音乐剧设想。歌剧序曲和几个著名的片断，受到音乐爱好者们的欢迎。

例如第三幕中的《晚星之歌》就是游吟诗人沃尔夫仑的著名咏叹调。伊丽莎白不听他的劝阻，执意孤身去寻找汤豪瑟，沃尔夫仑对着晚星，弹起竖琴，唱起了这首歌：“啊！你好，可爱的晚星！把我衷心的问候和祝愿带给她，飞向山谷那边的天使。”这首咏叹调采用单三部曲式，还要曲调的连续半音下行进行，给这个抒情的曲子以淡淡的忧郁的情调，恰如其分地表现出沃尔夫仑彼时彼地的心境。伴奏始终用竖琴分解和弦的音型，烘托出夜深人静的山谷景色。歌声完了，乐队再现第一段的曲调，在宁静的气氛中结束了这首咏叹调。

瓦格纳在19世纪中叶花了26年构思创作出四部剧情人物相联的乐剧，分别为《莱茵的黄金》、《女武神》、《西格弗里德》、《众神的黄昏》，合称《指环系列》。这四部“乐剧”的规格与艺术价值，那是歌剧舞台上的霸王龙。要有特殊舞台，还要一连看上四个晚上，所以从来都为行内专家所推崇。

单是那篇“序”《莱茵的黄金》就得要看一个晚上，而且“序”前又有序。这篇《前奏曲》也有奇处，是作曲家在半醒半睡的白日梦状态中完成其构思的。当时他忽然觉得自己浮沉于流水般的降E大调和弦琶音之中，好像那泛滥不已的莱茵河将使他灭顶。惊得他睁开眼



《女武神》

来，才知酝酿心头已久的《前奏曲》已初见端倪，此曲还奇在从一个大三和弦演化而来。

乐终幕启，便是令人目眩的水底奇观。莱茵仙子们绕着她们守护的世界之宝



《莱茵的黄金》

（也是万恶之源）莱茵黄金，巡游嬉戏。为了这一景观，历来耗费了多少舞美人员的心力！随后那“势如涌出”的瓦尔哈拉天宫也是一向引人注目的景点。这些妙在既有舞台效果也有可以引发现实联想的寓意，19世纪的布景画在平面上，又靠透视法的妙用，取得逼真实景的幻觉效果，后来便从二维的画景改为三维立体装置，也就更有实感了。

《西格弗里德》中有个浪漫镜头，是男女英雄的情歌。1951年拜罗伊特重开戏剧节，1952年再演《指环》。这一景的设计叫观众眼睛一亮：一对恋人并肩而立在一个弧形舞台面上，象征人类所依存的大地。仰面看一片蔚蓝的天宇，无尽无极，一大圈月晕似的光华套住他俩，俨然像神圣头上的灵光。这里汇合着瓦氏那辉煌而且深沉的“无终旋律”织成的音乐洪流。

比如众神进天宫这一场景，1973年莱比锡演出，处理成了一大群天宫建筑者三五成群拥在台口，观望着沃坦大神的权势集团得意洋洋地向美轮美奂的天宫走去。同是一景，1951年拜罗伊特舞台上的天宫是浑然一体的独块巨石，仿佛牢不可破。1958年维也纳演出，天宫像是用巨型积木搭起来。再如女武神策马驰骋天上地下，阿尔伯希戴上隐身帽，忽地无影无踪，沃坦作法，立时腾起烈焰，西格弗里德斩蛇夺宝，惊险有趣……这些都是历来雅俗共赏的场面。

看瓦氏精心结构的这部戏，写神、魔、主、奴为了权、财、爱、欲而相欺相斫，自腐自垮，自掘坟墓，四个晚上的戏浓缩了几千年之史，不然的话，拜罗伊特座上客不会有尼采、哥蒂叶、屠格涅夫、萧伯纳等等以及众多虔心朝礼者了。

整部《指环》是一张用数不尽的主导旋律及其变体错综交织而成的巨大网络。每一个角色，思想感情，乃至指环、宝剑等道具，都被赋予主导旋律。音乐一面介绍着、讲评着此时此地之人、情、景，又时而回忆前情，或又预示下文后事。那乐声中包罗了“时间的艺





术”，却又突破了时间的局限！

尼采赞道：“他为自然界中种种事物都创造了一种语言，而它们原来从来是无声无语的。”于是，瓦剧中的好多名篇都可以搬到音乐会中去让人享用。不但不比剧场里边看边听的效果逊色，许多人更宁愿摆脱视觉的负担闭目倾听这些妙音……当邪恶终结，合唱最后一次响起，悲壮的歌唱让刚刚结束的战争重新成为遥远的神话。

神话终究是神话，它满意地离开了人间。



《特利斯坦与伊索尔德》首演布景设计

从情绪的整体性、激情的持续和情感之强烈程度来说，《特利斯坦与伊索尔德》是瓦格纳抒情悲剧中最为完美的。这出剧的前奏曲描述了发生在特利斯坦与伊索尔德之间的激情，这首出色的音诗由一个在整部歌剧中不断出现的主导动机发展

而成。这个主题集中表现了浪漫主义音乐的色彩性和声，往往被用来描述渴望、温柔的情人的喜悦。

第一幕中伊索尔德叙述了特利斯坦在被国王派遣迎娶她之前，两人之间发生的事情：特利斯坦在比武中误杀了爱尔兰的武士，后遇武士的未婚妻、爱尔兰国王的女儿伊索尔德，并相爱了。两人都预感到他们的爱情不会有结果。伊索尔德是骄傲的爱尔兰公主，她已经许配给年长的康沃尔的国王马克。特利斯坦是国王的侄子，宫廷中的第一骑士，他被派去接伊索尔德到夫家来。

乐剧的开始是在迎娶的船上。伊索尔德深爱着特利斯坦，但又不能与爱人在一起，悲痛中决心服毒了断生命。特利斯坦想到自己深爱着的女人不久要嫁给别人，亦是伤痛欲绝，决意与伊索尔德一同服毒了此一生。却不料侍女以迷药替代了毒药，两人的爱情愈发炽烈。特利斯坦到达家乡后不久，在宫中花园与爱人幽会时被国王的侍从发现并被刺伤，他的老侍从把他带回老家医治。伊索尔德尾随而去，却只赶上把他抱在怀中，看着他离开了人世。心碎的女人在爱人身边也死去。

在这个乐剧中，瓦格纳满足了一个时代追求美感、追求英雄性、神秘性和宏伟场面的需要，他以浪漫主义时代最有权威的人物，在历史上

占有一席之地。

《纽伦堡的名歌手》完成于1867年。歌剧的脚本为瓦格纳本人所作，取材于16世纪德国纽伦堡的一个民间故事。这部作品是瓦格纳浪漫主义歌剧中独一无二的现实主义喜歌剧，在歌剧史上也是最著名的杰作。

故事发生在16世纪中叶德国的纽伦堡。路过纽伦堡的骑士瓦尔特爱上了金匠波格纳的女儿伊娃，但波格纳已经按照工匠师傅们的传统，允诺将女儿嫁给将在节日歌唱比赛上获胜的歌手。瓦尔特决意参加比赛。由于不熟悉歌唱要领及比赛规则，加之也想娶回伊娃的市镇书记员贝克梅塞尔在计分时做了手脚，瓦尔特在预赛中即被淘汰……后来瓦尔特在鞋匠萨克斯的帮助下获得了“工匠歌手”的称号。剧中的瓦尔特是新艺术的化身，他勇于创新，敢于同传统法则决裂；萨克斯既能保持传统艺术中的精华，又能认识新艺术的魅力，是绝大多数群众的代表；贝克梅塞尔则是墨守成规的批评家，是保守势力的代表。

而萨克斯这个人物充满人性。这位同样爱慕伊娃的人，在最后一时分决心退出，全力支持瓦尔特赢得心爱的对象，他的音乐尊严而自持，有一种中年人的苦乐参半——当他在月光下追忆过去的时光，



《纽伦堡的名歌手》场景绘画



伊娃为瓦尔特戴上歌唱比赛优胜者的桂冠





请注意音乐中那种寂静秋天果园般的闪光。再看第二幕第三场，萨克斯静静地唱出《紫丁香的独白》：“紫丁香在飘香……”而第三幕第一场，萨克斯在鞋店里陷入沉思，他唱出自己心底的歌《迷惑的独白》：“困惑！困惑！”，他最终看破自己对伊娃的眷恋，决心帮助瓦尔特——这些场景，一再让我想起了我的声乐作品《永远的勃拉姆斯》。同样，另一个角色贝克梅塞尔则以荒腔走板的鲁特琴伴奏唱小夜曲，萨克斯的徒弟大卫用棍子把他打成跛子。当比赛“开始”后，贝克梅塞尔弹响鲁特琴唱起来，那荒唐古怪的唱法让评审师傅面面相觑。但这是一种特殊的复杂情感，例如《指环》中的侏儒阿尔贝利希——他对莱茵三女神的爱虽然不可能，但绝非只配被人嘲笑。另外我们也会联想到穆索尔斯基的《可爱的萨什维娜》：一个一瘸一拐的傻瓜，跟在一个乡间美人背后，用笨拙的歌声表达那永远不可能的爱。那种智残者的荒诞、笨拙、单调的歌曲，却是一个人唯一可能的绝望语调，这一点足以动人心魄。

所以倾听瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》，也就好比欣赏我与梁巨成创作的《清明上河图》的声乐作品，我们在那里能感受到市民商业社会的温暖萌芽。其实，纽伦堡是古老的“德国手工艺”的象征，德国市民社会民主精神的罕见标本。《纽伦堡的名歌手》通过萨克斯和传奇歌手瓦尔特的形象，描摹出德国市民资产阶级民主社会自然发育的灿烂晚霞。

在这部洒满阳光的现实主义杰作中，瓦格纳展示了充满生命力的民间艺术同墨守成规、故步自封的保守主义之间的斗争，赞颂了自由的理想和独立的人民的美好向往。另外，瓦格纳以健朗的C大调为主线条，描绘出16世纪纽伦堡手工业者的习俗和风尚，表明了自治城市的生机盎然，以及人民对真诚朴实的艺术的无限热爱。

瓦格纳的高明之处还在于他发挥了乐艺所特有的净化功能。例如在《特利斯坦和伊索尔德》之中，我们仿佛可以体验到恍惚、迷惘、战栗……狂热等层次不同的激情，而又感受到了高妙的艺术表达。这部乐剧一面高歌炽热如火的恋情，一面却又是对夜与死的礼赞。罗曼·罗兰形容得好，它的音乐始终如悲风鼓浪，呜咽地拍打着。这是情天恨海，一望无际的灰色，而且行将没入更浓密的黑夜，然而那却是殉情者的一心向往的“安乐死”。也可联想鲁迅文章中的警句：“沉酣于大欢和大悲悯中。”

说实感，要论文化宏大深沉，比才难与瓦格纳争个高下，然而最可贵的是那一种暖烘烘的人间味，和《特利斯坦与伊索尔德》不同，以另一种激情取胜的《卡门》固然如此，《阿莱城姑娘》中则更有其

朴素无华的一往情深而并不流于廉价的温情脉脉。听瓦格纳的音乐，有时觉得它像庄严端丽的大理石雕塑，手触是冰冷的，一旦激情喷涌则又像病人发热高烧。比才的歌剧、戏剧配乐与唯一的一部交响乐，却是健全的生人肉体中散发着的体温。

瓦格纳的拿手好戏是用“无终旋律”精心编织他的那些乐剧。其实，人类历史也像是无数支无终旋律织成的一张流动变幻的大网吧？尼采说：“受他诱惑的绝不是精神贫乏之辈。”瓦氏提倡的“歌剧革命”、“未来艺术”，当年甚嚣尘上，后来只是在乐史上大书了一笔。今人看得如痴如醉的歌剧，很多还是瓦氏不以为然的传统节目。他并未能独霸舞台，不过也被供进了古典的殿堂。

像他这样集诗、乐、剧等多才多艺于一身的“巨人”，近代是不多见的。但“巨人”又有浮夸性。还是听听超人哲学家怎样讲吧：“他的艺术端给我们的第一样东西就是一枚放大镜……一切都变大了，他自己也变大了。”《宽容》的作者房龙对此人却不肯宽容：“当你阅读他的剧本时会感到这是很糟糕的东西……但在演出时其音乐如此有说服力、诱惑力，一般血肉之躯是抵挡不住它勾引的魔力的。出了剧院吃一客三明治喝一杯啤酒……才苏醒过来恢复常态。”

作为这篇文章的尾声，我要热烈推荐他的一篇杰作，这就是《浮士德序曲》。我同它相识恨晚，一听之下便被一种真正杰作所具有的灵气所打动。向来取材于《浮士德》的音乐多矣，但我们只能很不满足地听听古诺、柏辽兹与李斯特等的作品，而遗憾于贝多芬想写都未曾实现，瓦氏一生中竟无暇写出一部成熟的交响乐——也可以说都写进他的乐剧里去了。此作是他原想写的《浮士德交响乐》之一章，可说也是一部“未完成”，是一种有如沉思，也令人久久沉思的音乐。我听《浮士德序曲》，一面感受着房龙所云的难以抗拒的魔力，同时也想着作曲者瑰奇的一生，这便大大加浓了他那《浮士德序曲》的弦外和声了！

对于瓦格纳，人们多年来争论不休。在艺术方面，瓦格纳无疑是集作曲家、诗人、戏剧家、指挥家、布景设计家等为一身的大家；但有一个事实就是，瓦格纳本人的品德操行并不高尚，这一点同他的才华和艺术一样举世昭然。

流年似水淘尽了无数的英雄。历史有时候就是这样，现实生活当中看人品，世事沧桑，过后只论成就，中间淡化的是日益模糊的道德准则。

时光荏苒，轶事的可信度已经无从查考，还是让我们一起走进瓦格纳的音乐世界……





古典风范的作曲家海顿

没有什么声音比高亢激昂的小号声更激动人心的了。

在寂静的夜间，当无边无际的黑暗像一张巨大的网把世界笼罩，当沉默像无穷的浓雾在没有星月的天地间弥漫。突然有一个声音，强有力地揭开了黑暗的帷幕，就像一把雪亮的利剑，挑破浓雾的包围，以刚劲的姿态在天地间挥舞。于是，黑暗的网络被划破了，灿烂的月光从树叶中洒泻下来，这就是我和梁巨成合作的《小号夜曲》，这是一支小号的声音，杨建昆设计的伴奏音型……

几年前，在离我家不远的一幢大楼里，我常常听到的是另一支小号的歌唱。没有乐队伴奏，但它却把海顿的一阕小号协奏曲吹得惊心动魄。这曲子跌宕起伏，低沉缓慢处似乎倾诉着惆怅和忧伤，但这样的情绪不会盘旋得太长。旋律总是在低沉的地带优美地稍事停留，旋即回转直上，小号的音色变得透明而嘹亮，以一种不可阻挡的穿透力向四面八方辐射，我知道，这是海顿的《降E大调第一小号协奏曲》。吹小号的是一个年轻人，我就是从海顿的这支《降E大调第一小号协奏曲》走进海顿的音乐世界。

众所周知，弗兰兹·约瑟夫·海顿在西方音乐史上被誉为“交响乐之父”。作为一名多产作曲家，他一共完成了107首交响曲，83首弦乐四重奏，62首钢琴奏鸣曲，45首钢琴三重奏，14部弥撒，24部歌剧以及两部神剧等作品。从1780年开始，他的每一部交响曲、四重奏、弥撒曲、甚至神剧无不为人称道。他的创作之丰，种类之广极为令人佩服。他的一生跟随新的音乐观念成长变化，也许正是因为他如此之多的创作，在积累中形成了模式，所以才在交响乐、奏鸣曲及四重奏的曲式等方面奠定了基础。

就整体而言，海顿或许不及莫扎特的灵气四溢，但其音乐品质足可与莫扎特并驾齐驱。他不似莫扎特、舒伯特、门德尔松那样一出现便展现惊人的才华。海顿是大器晚成，一切都循序渐进。海顿说：“我创作音乐从不求快、总是步步为营，一再修改。”古典主义音乐的精



海顿（1732~1809）奥地利作曲家，18世纪欧洲最著名的音乐家之一。他的音乐作品体裁广泛，涉及声乐、器乐各个领域，尤其对交响乐和弦乐四重奏的形成、完善和发展方面有着突出的贡献，是世人公认的“交响乐之父”和“弦乐四重奏奠基人”。

神主要体现在维也纳古典乐派的创作中。作为这一乐派的三个杰出代表，海顿、莫扎特与贝多芬不仅将古典主义音乐发展到完美的至高境界，而且对古典主义之后的西方音乐文化发展产生了极其深远的影响。海顿是三人之中的年长者，还是贝多芬的老师，只有他真正经历了维也纳古典乐派从形成到全盛的艺术过程。正是这位朴实可亲的音乐家将我们带入了古典主义音乐的辉煌。从海顿的交响曲，弦乐四重奏和清唱剧中，我们可以看到古典的风范，感悟传统的意蕴。从这一特定意义上讲，海顿的音乐是我们体验维也纳古典乐派艺术蕴涵的“首选”。

1732年3月31日，约瑟夫·海顿生于奥地利的洛劳，他出身贫寒，父亲是车轮匠，对音乐一窍不通，不过，父亲却并不反对儿子学音乐。海顿6岁的时候，父亲的一位远亲约翰·弗兰克在听了小海顿的演奏之后决定把他带到海因堡学习，在弗兰克家里海顿待了3年，弗兰克是一位非常严厉的老师，对小海顿经常棍棒

相向，这期间他接受了比较严格的古钢琴、小提琴演奏、和声与作曲训练，打下了扎实的基础。因此，虽然海顿在弗兰克那里受了不少委屈，但是他却对弗兰克存有感激之情，海顿一直把弗兰克看成是启蒙老师。在跟随弗兰克学习两年之后，海顿遇到了一个非常好的机会，维也纳圣斯蒂芬大教堂的音乐指导罗特来到海因堡为自己的教堂唱诗班招兵买马，弗兰克向罗特推荐了小海顿。在听了海顿的演唱之后，罗特非常兴奋，马上提出要把海顿带到维也纳去，在征得了海顿父母的同意之后，1740年海顿离开海因堡前往维也纳。

在圣斯蒂芬教堂，海顿的生活很像青年时期巴赫在圣托马斯教堂的生活。作为这些男孩在唱诗班工作的代价，他们可以得到食宿，可以学习基本的教义问答、拉丁文和歌唱技巧。同时，通过痛苦的经历，他们也知道了市政府支持的这些教堂在财政上一般都是一筹莫



海顿诞生地



海顿曾经当过唱诗班歌童的
圣斯蒂芬大教堂





展，而这种经济状况就意味着缺少口粮和饥饿。为了得到一些额外收入，以便偶尔吃上一顿美餐，教堂也允许这些孩子到街头演唱小夜曲，或到宴会上、到有钱人和贵族家里演唱，在那里他们既要担任合唱演员的角色，又要担任帮厨收拾碗碟的任务。这样一来，海顿第一次听到室内乐和管弦乐（他对这两种音乐都产生了极浓厚的兴趣）的时候，很可能就是“当他在某个大贵族的府邸抱着一摞盘子、碟子从厨房跑向餐厅的时候。”（他的一位传记作家就这样认为）

尽管海顿很有天赋，但是，他在圣斯蒂芬教堂并未得到特殊待遇。有一次，乐队队长提出为了保持他出色的女高音似的嗓音，他应当进行阉割手术，但是，海顿的父亲拒绝这样做。海顿在晚年回忆说：“他在音乐上从来没有一位真正的老师。他是跟着其他孩子们一起学会演奏拨弦古钢琴和小提琴的，他第一次尝试作曲非但没有受到鼓励反而遭到嘲笑。”

海顿17岁的时候，他才真正领会到18世纪的教堂为那些毁坏了嗓音的唱诗男童安排了什么命运。由于他再也没有用处了，就被人一脚踢出教堂大门，流落到维也纳的街头。他的全部家当就是三件衬衣，一件旧外套。他既没有钱，也没有可去演唱糊口的歌喉，他演奏乐器的技巧也不足以谋生。他眼睁睁地面对着饥饿。那天夜晚他就露宿在街头，这时一位教堂唱诗班的朋友把他领到一间阁楼上，同他共享那恶劣不堪的食宿，因为他也和海顿一样一贫如洗。

阁楼上又阴冷又昏暗，下雨时还漏水，但是，海顿还是找到了一架古钢琴来弹，他后来说：“每当我坐到那台被虫蛀过的古钢琴前，我就感觉自己好像是国王一样了。”为了谋生，海顿拼命地找机会演出、教学生，甚至还到大街上拉过小提琴，就是在这段艰难的日子里，海顿结识了住在米歇尔大楼三层，后来在维也纳宫廷炙手可热的诗人梅塔斯塔西奥，他们后来成了朋友与合作者。1752年，海顿完成了自己的第一部歌剧《新跛足魔鬼》，同年春天在维也纳首演，虽然贵族们表示不太喜欢，但是，不久歌剧就在柏林、布拉格、萨克森等地成功演出，令海顿赢得了不小的名声。此外，经梅塔斯塔西奥介绍，海顿也有了自己的第一份比较固定的工作，为著名歌唱大师波尔波拉弹伴奏，而波尔波拉除了让海顿学习到了不少有关意大利声乐创作的经验之外，还介绍海顿认识了冯·弗恩伯格男爵。1755年，海顿被任命为弗恩伯格男爵府上的指挥（男爵有一支18人的小型管弦乐队），这是一份“铁饭碗”的工作，海顿终于可以不再到处为生活而奔波了。没过多久，海顿又转到了莫尔钦伯爵的宫廷，他一心想作那里的乐长，1759年，海顿完成了《第一交响曲》。



海顿弹过的古钢琴



上：尼古拉斯·艾斯特哈齐亲王
中：乔治四世曾是海顿的重要支持者
下：保尔·安东·艾斯特哈齐亲王



艾斯特哈齐王宫。海顿以这里为中心，进行音乐活动。

1761年是海顿艺术生涯中极为重要的一年，他开始了一个长达近30年的音乐经历——在艾斯特哈齐家庭的宫廷中任“乐长”。当时的宫廷乐长就像一个“音乐指导”，主管宫廷里与音乐相关的事务，但都得遵照主人的要求行事。他必须会作曲，还能演奏与指挥，利用宫廷现有的“音乐班子”为主人及其家族提供各种音乐娱乐。“乐长”的职位看似体面，实际地位与仆人无异，海顿也是一样，他在艾斯特哈齐宫廷任职之初就被要求穿上仆人的制服，以便能与其他仆人和音乐家“合群”。对海顿来讲幸运的是，艾斯特哈齐家庭比较开明，一直慷慨资助艺术活动，尤其喜爱音乐。所以，海顿在艾斯特哈齐宫廷的任职还算稳定与顺畅。下面这段海顿的话语颇能代表这位宫廷乐长当时的心态与处境：“亲王满意我的所有工作，我受到赞扬。作为乐队指导，我能够进行试验，观察如何创造或削弱艺术印象，这样就能改进、增加、删除和大胆探索。我与世隔绝，周围没人能让我失去自信或干扰我，所以我就必须有所独创。”实际上，海顿并没有与世隔绝，他那些富于新意的音乐（作品抄本）开始在艾斯特哈齐宫廷之外流传，最初是奥地利的其他宫廷对他的作品感兴趣，后来欧洲各地的一些王公“爱乐者”也对他的创作大为赞赏，尤其是他的交响曲与室内乐最为走俏。1790年主政艾斯特哈齐宫廷的“爱乐亲王”尼古拉斯去世，宫廷乐队也随之解散。由于海顿此时已是一位声名远扬的作曲家了，艾斯特哈齐宫廷的继任亲王尼古拉斯二世依然雇用了他。但这位新亲王并不热爱音乐，留住海顿只是为了装点门面。海顿最终离开了他效力近二十载的宫廷，继续他音乐生涯的新旅程。

1790年他遇到了一位英国演出经纪人萨洛蒙，他出了大价钱邀请海顿访问英国（200英镑演20场音乐会），另外支付300英镑委约海顿写6部交响曲。面对如此优厚的报酬海顿当然不会不动心，1790年12





月15日海顿和萨洛蒙，启程前往伦敦，路过波恩的时候海顿听了贝多芬的弥撒曲，海顿认为贝多芬是天才，这也为贝多芬日后到维也纳师从海顿埋下了伏笔。然后，海顿继续上路。1791年1月1日，抵达伦敦。

海顿对伦敦的两次访问（1791~1792年、1794~1795年）可以看作他音乐生涯中最辉煌的年代。他为这两次访问专门创作了两套交响曲（共12部），史称《伦敦交响曲》。

萨洛蒙是当时一位精明能干、极有能力的音乐家与音乐会组织者。正是他对海顿创作的大力推广，使海顿风格新颖的晚期交响曲能风靡伦敦这座音乐大都市，老年海顿也就名利双收。因此，人们也将这12部《伦敦交响曲》叫做《萨洛蒙交响曲》。海顿的音乐不仅受到英国普通爱乐者的喜爱，还得到英国皇家的青睐，当时的威尔士亲王（后来继位英王的乔治四世）就是海顿音乐的一位热心的鉴赏家和鼓吹者。牛津大学还将荣誉博士的头衔授予了这位大作曲家，伦敦市长也邀请海顿参加野餐，海顿在伦敦的日子过得很不错，唯一让海顿感到伤心的



萨洛蒙

的消息是1791年12月初获悉的莫扎特的死讯。虽然接到了艾斯特哈齐亲王要他回国的命令，但是海顿还是拖延着待在伦敦，直到1792年6月下旬才启程回国。路过波恩时海顿再次见到了贝多芬，并且确定了贝多芬去维也纳跟他学习的事情。至于海顿与贝多芬的师生关系到目前为止还是众说纷纭，从历史文献来看似乎海顿没有和贝多芬搞僵，1793年夏天他们甚至还一起在艾森斯塔特住过一段时间，后来，海顿



英国牛津大学

又去了英国，贝多芬与他之间的师生关系便无疾而终。

虽然名声越来越大，但是，海顿的健康状况却持续恶化，1808年，海顿最后一次在公开场合露面，参加一场《创世纪》的演出，那次演出盛况空前，76岁的海顿到场观看演出，指挥是萨利埃里，贝多芬也到场祝贺。1809年拿破仑的军队围攻维也纳人心惶惶，海顿已是深受全欧洲敬仰的音乐大师了，就是拿破仑这位叱咤风云的人物也对海顿充满敬意。在法军重围维也纳之时，这位不可一世的法国统帅却



拿破仑

在海顿的住房外列兵致礼，以示对大师的崇敬。5月26日自知将不久于人世的海顿把一家人叫至床边，作最后的告别，他还在钢琴上弹了好几遍自己作曲的奥地利国歌《天佑吾王》，而后泪流满面，他的祖国正面临战争的灾难。1809年5月31日油尽灯枯的

海顿去世，享年77岁。两周之后，6月15日，在苏格兰教堂举行了葬礼，在仪式上演了莫扎特的《安魂曲》。一直到1820年欧洲战争结束之后数年，海顿的遗体才被迁移到艾森斯塔特落葬，这也是海顿的遗愿，因为他一生的三分之一是在这片土地上度过的。

海顿27岁的时候，他命运的潮流突然出现了转变。他成了莫尔钦公爵府邸中的作曲家和乐队指挥。这是一个很有吸引力的位置，每年有200弗洛林的薪俸，夏季还可以住在波希米亚一座可爱的城堡，他还可以支配一个有12名演奏家的小型管弦乐队。海顿为公爵写了不少嬉游曲，也写下了他的第一部交响乐。海顿成名了。他再也不会感到贫穷的压力，于是他就以结婚的方式来庆祝自己的好运气。但是，这个婚姻却与之很不相称。他在维也纳时交过一个朋友，是制造假发的人，名叫凯勒。海顿曾为凯勒的两个女儿讲授音乐课程，并对小女儿产生了爱情。但是，后来他发现她根本不打算结婚，而准备做一名修女。于是（在她父亲的催促下）海顿就与她姐姐订了婚，她比海顿年长3岁。1760年海顿与安娜·玛丽亚·凯勒结了婚。她没有子女，奢侈无度地花钱，根本不知道自己的丈夫是个什么样的天才。她把海顿的谱曲手稿当作卷发纸，或者当作烤糕点的垫纸。海顿对她的反应就像一切性格温顺、不善争斗的男人的反应一样。他对她迁就容忍达40年之久，直到1800年她死去为止。

海顿对一位美丽女子的钟情使他卷入一段极不相称的风流韵事。1779年，一位名叫路易佳·波勒兹利的歌手与演奏小提琴的丈夫受雇于艾斯特哈齐，他们在此处生活了一年半的时间。



遭炮击的维也纳



海顿为友人演奏他刚完成的作品





在这段时间里，海顿已是47岁的中年，他爱上了19岁的路易佳。他们之间有一条同情的纽带，那就是：这两人都有一个不称心的配偶。另外，在她离去之后，海顿多年都按照她的要求定期送去大量金钱，毫无疑问，对这位太太而言，这也是一个因素。10年之后，当那位貌合神离的丈夫去世时，海顿动情地给他的遗孀写了一封信以示唁慰：“也许我们常常盼望着那个时刻，即两双眼睛闭上的时刻已经到来。但是，此时闭上的却只是一双眼睛！剩下的那双眼睛该怎么办啊？也许这就是上帝的意志！”到安娜·玛丽亚·海顿去世的时候又过去了11年，此时这位作曲家已是68岁了。于是路易佳就说服海顿签署了一个法律文件保证他与她结婚，条件是：他可以考虑再婚，但在他去世时要给她留下一份年薪。不久路易佳本人就破坏了条件中的第一部分——她与一位意大利歌手结婚了，而条件的第二部分则被忠实地履行了。海顿没有丝毫怨恨，他在遗嘱中为她留下一份终身年薪。

我们经常说，从音乐中可以感觉到作曲家的性格和为人。这话未必一定准确，却也十分有效。对于一部分寻求新音乐和期望从音乐中获取力量的听众来说，海顿的音乐听上去没性格，过于四平八稳。事实是，海顿性情平和，行事中规中矩，工作勤奋。他有宗教信仰，可是不至为此入迷。他头脑聪颖，但是决不对人构成威胁。他爱好冒险，但决不像莫扎特那样具备大起大落的狂妄个性。他心胸坦荡，当莫扎特出名时，他承认说：“许多好友说我才比天高，但是莫扎特却远在我之上。”当贝多芬小有名气时，他大力举荐说：“贝多芬有朝一日会成为欧洲伟大的作曲家之一。”海顿一生最幸福的友谊之一，就是他与莫扎特之间的友谊。他们第一次见面的时间已经无从考证，大约是1781年或1782年的某个时间，当海顿在冬季来到维也纳的时候。



富有的犹太贵妇范妮·冯·阿恩施泰因是18世纪维也纳著名的沙龙女主人，她的聚会吸引了来自欧洲的艺术与哲学家

当时莫扎特25岁，海顿将近50岁。这个年轻人的经验和阅历远远超过了他的年龄，从少年时代开始他就领略了公众的钦羡。他机敏过人、富有魅力、热情奔放，然而有时也极度地心灰意冷，但他毕竟是音乐中神奇的天才。尽管他们在年龄、生活和天性上相差悬殊，海顿还是一下子的就被莫扎特吸引住了，他们的感情基础就是真诚的赞赏。莫扎特曾说海顿“是第一个教他谱写四重奏曲的人”，而海顿则对莫扎特的父亲说：“作为一个诚实的人，我向上帝宣告：你的儿子是我所知道的最

伟大的作曲家。”他们在此后的生活中，各自的作品都深深地受对方的影响。从任何一种意义上讲，这都不是一种竞争，而是鞭策他们创作出最好作品的互相之间的激励。

海顿所起的历史作用就是促进18世纪后期一种新型器乐语言的完善，这种语言以主题和动机的动力发展为基础。有棱角的主题、刚劲的节奏、富有表现力的和声、结构中的逻辑性和不断变化的情绪构成了海顿精炼的、非常有个性的风格，在这样一种风格中，海顿似乎是第一次完全实现了成熟的古典主义风格。

弦乐四重奏在海顿的艺术中占据了中心位置，他留下的83首四重奏曲是这类乐曲中不可缺少的一部分。他的中期和后期四重奏作品包



海顿与宫廷乐师们合作他的四重奏

含了音响和形式方面值得注意的试验。莫扎特的论述是可以理解的：“从海顿那里我才第一次学会了写作四重奏的真正方法。”

像四重奏一样，交响乐——有100多首——贯穿了海顿的整个创作生涯。海顿在29岁时已为新的艾斯特哈齐乐团写出了最初的几首交响曲（第6、7与第8号），构成完整的三部曲，曲名

分别是《早晨》、《中午》与《夜晚》。1765年，海顿创作了第30号交响曲《号角声》，以其中法国号的高难度技巧著称。第45号交响曲《告别》是海顿中期作品中非常著名的一首。此后，海顿的作品中曾出现一段情绪激烈、奔放的时期，有人称为海顿的一段“狂飙时期”。德文意思是“风暴、激动”用来特指1700年晚期德国文学上出现过的一个流派，它预示了浪漫主义的出现。海顿一生中有8首交响曲明显地标示着这一个阶段，从交响曲第49号《热情》至第56号。

1780年，海顿已经名扬国际。这时他应巴黎人音乐协会之约，写了一组共有6首的交响曲。后来被称为《巴黎》交响曲，同时它们每个都有特殊的别名，例如第82号《熊》、第83号《母鸡》和第85号《女王》。1790年间，海顿满载盛誉退休，接受了养老金和坐落在维也纳的一栋房子。不久便接受音乐经纪人萨洛蒙的邀请，前往伦敦进行旅行演出。海顿在那里写了两组各6首的交响曲，它们后来被称为《伦敦》或《萨洛蒙》交响曲。其中有打算惊醒打瞌睡的女士们的《惊愕》（第94号）、有幽默“滴答”声的《时钟》（第101号）、《鼓声》（第103号）和《奇迹》（第96号）。《D大调第104交响





伦敦街景

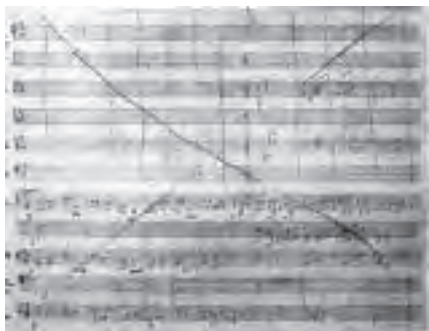
曲》是海顿“伦敦交响曲”中的最后一部，也是他毕生事业的最后一部。这部作品于1795年5月4日在英国举行音乐会。他在日记中写道：“大厅中坐满了一流的观众，所有人都兴高采烈，我也是这样，今夜我收入了四千盾，只有在英国才能挣这么多钱。”

海顿是一个多产的教堂音乐作曲家，他写的14首弥撒曲构成他在这方面作品的主体。这些作品主要表现了愉快的情绪，反映了一种没有受到内心痛苦与怀疑干扰的真诚信仰。海顿丰富了嬉游曲、协奏曲和歌曲的文献。他的钢琴奏鸣曲曾一度受到人们不公平的对待，现在正在重新受到喜爱。他的歌剧和木偶剧是专为艾斯特哈齐宫廷中娱乐的需要而构思的。“我的歌剧只适合于我们自己人看，在其他地方不会产生效果。”但有几部他的歌剧近些年来重又上演，它们表现了快乐的情绪。

现在让我们来欣赏海顿的几首不同风格的作品：

G大调第94号《惊愕》交响曲是海顿最著名的交响曲之一，也是现代音乐会上演奏最多、录音最多的交响曲之一，1791年作于伦敦，1792年3月23日首演于伦敦汉诺威广场音乐厅，由海顿自己坐在古钢琴的位置上指导演出。《惊愕》的标题是人们后加的。海顿经常喜欢在自己的作品里开一些幽默的音乐玩笑，在这部交响曲里，海顿在第二乐章开始一段十分典雅安闲的主题之后，让整个乐队突然奏出了一个带有定音鼓奏的强烈和弦，之后，音乐立刻又回到前面平静的状态，就好像任何事情都没发生过一样，让听众十分震惊和莫名其妙，所以后人给这首交响曲加了《惊愕》这样一个形象的绰号。在编制上，《惊愕》交响曲采用典型的古典交响曲的双管制，乐队由两支长笛、两支双簧管、两支大管、两支圆号、两支小号以及定音鼓和弦乐队组成。

第一乐章是如歌的柔板——很活泼的快板，奏鸣曲式。这是一个单主题乐章，一开始是一个很抒情的柔板（引子）。引子所用的主题材料与后面奏鸣曲快



《惊愕》交响曲手稿

板的主题似乎存在某种关系，但主要是通过同一个主题大小调的变化形成对比。在奏鸣曲快板部分，音乐立即进入暴风雨般的展开部，似乎出现了“两个”并行对比的主题。

第二乐章是行板，变奏曲式，C大调。这个慢乐章是一个在C大调的次属音键上的2/4节拍的主题与变奏，音乐以温柔的弦乐开始，旋律朴素而充满温情。乐章行进到第16小节处，整个乐队突然发出一声强烈的和声，也就是令人“惊愕”的那一下，用海顿自己的话说就是“这会使女人们尖叫起来。”随后，音乐又回到先前温情安静的意境中。紧接主题之后的是在小调上的四种不同的变奏，配器与和声色彩十分丰富。

第三乐章是快速的小步舞曲和三声中部，G大调。这个乐章就是一首连德勒曲风的小步舞曲，主题有8个变奏，充满了强烈的乡村快乐情绪。与传统的节奏较慢，适宜跳舞的连德勒民间舞曲相比，海顿小步舞曲的速度要快得多。

第四乐章，活跃的很快板，奏鸣曲快板曲式。像第一、第三乐章一样，这个乐章也是G大调。快板部分充满了通俗舞曲的情绪，具有海顿所有终曲的气势。主部主题建立起主调G大调。精神饱满的过渡段引出副部主题，它在对比调D大调上。这是一个调皮的曲调，后面是同一调性的小结尾。第一主题进行了强有力的发展，在发展过程中，音乐出现了各种大调和小调。再现部中，两个主题都在主调G大调上。结尾部将快乐的情绪持续下去，一个有力的G大调终止结束了这部作品。它是海顿为贵族听众创作的，但抓住了民间音乐中的所有魅力和幽默情绪。

海顿第104号交响曲《伦敦》创作于1795年，这是海顿《伦敦》系列交响曲的最后一首，也是海顿交响曲生涯中的最后一首交响曲。从创作技术含量上看，第104号交响曲无疑是12部《伦敦交响曲》中最炉火纯青的一部，堪称压轴之作。

第104号交响曲《伦敦》包括4个乐章。第一乐章，奏鸣曲式。慢板序奏开头，再接到简单愉快的快板，在这里可以听到慢板的d小调转成快板的D大调之变化。主部为快板，D大调，奏鸣曲式。在呈示部，海顿使用十分简单的素材，最后再接到再现部。发展部先以第一主题发展开始，第二主题动机再与第一主题3小节动机交错发展。

第二乐章，行板，G大调，3段体。主题



18世纪伦敦一角





还是两小节构成的两段体，中间部为g小调，变奏形态。主题以降B大调，回复g小调，再转回G大调，在变调中音型发生微妙的变形。

第三乐章，小步舞曲，快板，D大调。小步舞曲主题由两个各8小节乐节构成，属于两段体，轻快的小步舞曲，音乐行进的特征是在第三拍予以加强，呈现出特别强调的效果。在小步舞曲重复之前，有10小节的经过部，双簧管与第一小提琴齐奏，后半部为长笛独奏。

第四乐章，终曲，精神昂扬的D大调，奏鸣曲式。第一主题由后半高八度来对比大提琴与圆号以主音的持续低音表达。第二主题以弦乐对位二分音符移动为基础，发展部先是第一主题动机发展，然后是经过部动机，再现部后有大规模的终结部，再现部第二主题再现，此外的长笛助奏发散出优雅怡人的风致。

作为交响曲之父的巅峰之作，第104号交响曲最好地表明了海顿音乐的风格：充满机智的风趣。这种机智和风趣是特殊的、和声学意义上的机智和风趣，完成12首伦敦交响曲之后，海顿就不再创作这一体裁的作品，他在《第104交响曲》的末尾写下“曲终，赞美主”。

“交响曲之父”自此封笔，在清唱剧的领域中“重新开始”，成就了两部里程碑式的杰作。

海顿的第一首大提琴协奏曲创作于1762~1765年，C大调，被认为是海顿最生动活泼的乐曲，据说是为了当时的艾斯特哈齐侯爵府上的大提琴手约瑟夫·怀格尔所创作的。海顿与这位大提琴家有着极好的私人关系并且十分欣赏他的演奏才华，甚至在他的多部交响乐作品当中都为怀格尔创作了大提琴的独奏乐段。这首作品的引人瞩目之处还在于它的配器，除了慢板乐章之外，在弦乐声部加上两支双簧管和两个圆号，以便使得独奏大提琴的声音不会被乐队淹没。

开始的中板乐章，遵循了奏鸣曲式的结构，采用了进行曲的旋律作引子开头，随后是大提琴与乐队和谐而温暖的对话。感觉更加通透连贯，浑然一体。第二乐章是慢板乐章以F大调写成，温暖而宁静，充分展示了大提琴歌唱性的特点，柔缓而不拖沓，高雅又不失亲切感，丝丝入扣，宛如夜曲一般宁静致远。最后一个乐章极快板也许就是海顿所认为的“最明亮的旋律”之所在了，整首作品犹如烟花般绚丽辉煌，无穷动一样活泼可爱，而且对大提琴的演奏技巧要求很高，给独奏家们以充分的展示空间。

同交响曲和四重奏作品比较起来，海顿的协奏曲作品的数量可谓寥寥若晨星，尤其是他的大提琴协奏曲作品，迄今为止得到可靠印证的作品仅有两部，而且都有过一波三折的经历，但这绝不说明海顿在写作协奏曲这方面乏善可陈，却显得它们更加弥足珍贵。作为世界上



海顿在键盘边创作

最伟大的两部大提琴协奏曲，它们已经成为演奏家们的保留曲目，如今几乎每位大提琴家都曾录制过这两部作品的唱片。

海顿作有80余首弦乐四重奏，与他的交响曲一样，逐步达到完善和成熟。他早期的四重奏如由弦乐演奏的“四声部音乐”，颇似当时流行的娱乐音乐“嬉游曲”。17世纪70年代受德国“狂飙运动”思想影响的四重奏，表达出较深刻的感情。17世纪80~90年代创作的《俄罗斯四重奏》、《普鲁士四重奏》以及《云雀》、《皇帝》等四重奏是古典室内乐的经典，对莫扎特、贝多芬有很大影响。海顿特别钟情于弦乐四重奏，因为，四件弦乐器的音色相融，音量平均，音域覆盖面宽，既能容纳交响曲般的丰富内涵，又能形成友人之间亲密交谈般的音乐氛围。

我们来看看G大调弦乐四重奏《皇帝》第二乐章，在这一乐章中，海顿将他创作的歌曲《上帝保佑弗兰茨皇帝》（亦称《皇帝赞歌》后成为《奥地利国歌》）的旋律作为主题，首先由第一小提琴演奏，第二小提琴、中提琴和大提琴与它共同构成和谐的音响。

第一、二、三变奏分别由第二小提琴、中提琴、大提琴主奏，在原来的主题上添加装饰，这是变奏手法中最常用的一种——装饰变奏。第四变奏又回到小提琴演奏主题旋律。四件乐器的演奏，仿佛是四位友人促膝谈心，真挚亲切。

海顿访问伦敦之时，亨德尔的清唱剧仍在英国的音乐生活中占据一定地位。正是受到亨德尔清唱剧的影响和启发，海顿才创作了他晚年最成功的大型声乐作品：清唱剧《创世纪》和《四季》。海顿的清唱剧与亨德尔相比，多了一份世俗性，多了一份对人类自身的赞美和理解。

《创世纪》的脚本以《圣经·创世纪》和弥尔顿的《失乐园》为基础，包括序曲和三个部分。第一部分叙述神创造天地的前四日：创造了天地山川、海洋草木、日月星辰；第二部分写创造世界的后三日：创造飞鸟鱼虫和走兽，神还按照自己的形象创造了人；第三部分

写乐园中的亚当和夏娃，男高音任天使尤利尔，男低音任天使斐尔和亚当。这里，我们来看看作品的第一部分。

第一曲，序曲和宣叙调。在序曲中，海顿巧妙地运用模棱两可的调性，大胆的不协和弦，对比鲜明的力度，描绘出创世之前的“混沌景象”。不久，明确的



版画：海顿诞生地纪念碑





音乐轮廓才显露出来。天使拉斐尔宣告：“远在太初，神创造天地，地是空虚混沌，渊面黑暗。”接着，合唱队极轻地唱道：“神的灵运行在水面，神说‘要有光’，就有了光。”在这“光”字被唱出的一刻，从原来的小调突然转成大调，形成强烈的力度对比，唱出了光华四射的奇妙景象。

第二曲，咏叹调与合唱。天使尤利尔唱起洋溢着欢乐情绪的歌曲：“而今在神圣的光明面前，黑暗的恐怖逃遁无踪。混乱自此消失，秩序从此萌生。”

第三曲，宣叙调。天使拉斐尔叙述“神创造天空，把天空上的水与天空下的水分开”。于是，狂风呼啸，乌云翻腾，闪电雷鸣，骤雨倾盆，雪花飞舞。由管弦乐队表现。第四曲中，女高音独唱（天使加伯利）与合唱的歌声交相辉映，“赞美创造之王，颂扬次日成功。”

第五曲和第六曲是天使拉斐尔唱的宣叙调和咏叹调，叙述聚水成海，露出旱地。讴歌美丽的大自然。

第七曲和第八曲是天使加伯利的宣叙调与咏叹调，先叙述地上长出青草，然后咏唱芳草如茵、古树参天的美景。

第九曲和第十曲紧密衔接，宣叙调只起引子作用，合唱热情地唱着：“和着弦音，拿起竖琴，高唱出你们欢乐的歌。”

第十一曲至第十三曲写创造的第四日，是第一部分的高潮。尤利尔叙述神创造日月星辰的情景：朝阳光辉遍地，明月步过夜空，众星闪烁发光。在尤利尔唱的宣叙调之前，乐队的引子描绘了日出：从很弱的声音开始，旋律逐步上升，几乎每一小节都有新的乐器加入，一直推向强大的高潮，营造出一个充满光明的世界。而后一段缓慢的音乐，表现了明月和星辰的创造。最后出现三重唱与合唱，反复高歌：“诸天诉说神的荣光，穹苍传扬他的奇功。”结束了《创世纪》的第一部分。

海顿的风格与亨德尔的完全不同。他并不是表现宏大壮丽，更侧重于思考或者描述，而不是为了强烈的戏剧效果。他的清唱剧希望达到描述的效果，因此声乐元素设计得较为简单。从音乐上说，它包含了海顿成熟的交响风格，同时吸取了威尼斯的传统和亨德尔的传统。

海顿作品最优美的地方是独唱音乐。而且旋律和风格就如同最



海顿《时钟》第三乐章中的一首欢快的小圆舞曲

好的意大利剧作家一样出色。我们无法抵抗它“充满绿色活力的表现力”和“在静默山谷和欢快小溪间温和前行”的音乐感受。

1808年3月，海顿最后一次在音乐会上听到这部作品。一年多以后，当拿破仑的军队炮轰维也纳时，这位年老的作曲家溘然长逝。

海顿的音乐大体符合了18世纪后期的美学原则。传统上音乐的基础是模仿和表情，创作一部作品的目的是要“感动”听众。“海顿的初衷（尤其是声乐作品）首先是通过流畅的节奏和迷人的旋律抓住听众的感官。他用一种高超的手法让听众渐入佳境，从多个方面感动他们的心灵。”人们常常听到流畅的旋律在海顿作品中占据着重要的位置。像所有伟大作曲家一样，海顿首先是一位旋律作曲家。他本人曾经说过：“曲调是音乐的魅力，而最难于创作的也就是曲调。只有天才才能创作一段优美的旋律。”这是一段应该用红色油彩写到现在所有音乐学院墙壁上的名言。为了给自己大部分的旋律寻找灵感，海顿曾经走向在那个时代看来是非同寻常的源泉——来自艾斯特哈齐周围的农夫和村民以及他本人农民祖先演唱的民歌曲调。

多元统一的原则，在海顿与莫扎特那里都非常重要。海顿的奏鸣曲式的“第二主题”常常是主要主题的变体。两者时常要形成对比，第二主题的写法也不一样，再现部分要有新的发展。在有些慢乐章中，大调、小调主题通常是彼此的变体。海顿晚期声乐作品中，风格的两重性更加明显，几乎有《魔笛》那样的效果，从头到尾既新颖又统一。不过，严肃、深沉的情感也是海顿艺术的重要元素。

《伦敦》交响曲缓慢的引子总能唤起圣洁的思绪，尤其是《第103交响曲》，几乎带有“震怒之日”的意味。在《创世纪》中这点体现得更加明显。后来被认为充满幽默的作品，其实本意并非如此，比如“告别”、“惊愕”，就算是最诙谐、最出格的作品中，海顿也从未放弃对音色、曲式的要求。有人写道：“如果有人只用两个词来描

述海顿作品的特点，那就是流行的艺术和艺术的流行”。海顿的“流行”并不仅仅是天性，也不是自然流露，而是精心的设计。当海顿采用其他国家的旋律的时候，这点尤其明显。比如《第103交响曲》行



海顿在维也纳街头行走





圣保罗大教堂

板中的“克罗地亚”主题，它并不只是一段引用过来的旋律，而且与这部宏大交响曲的主题丝丝入扣。

海顿音乐的真正爱好者总是细心地按照它本来的面目欣赏它，就是说，把它看作一种洋溢着旋律的清新和魅力、洋溢着精巧的构思、完美的技巧的作品。

作曲家温顺的性格肯定会渗透进他的作品中，他的音乐往往以欢快的特点著称。从本性和习惯上讲，他都是一个乐观主义者，他的绝大多数作品都极明显地显示了这一事实。E.T.A.霍夫曼的评论尤其著名，他认为“海顿大部分作品表达了儿童般的平静。他的交响曲带领我们穿越无边的绿色森林，穿过热闹欢腾的人群。一队载歌载舞的青年男女从身边走过，儿童在树丛中嬉笑。永远年轻的生活，充满了爱与幸福……”

其实，海顿就是一个天才。了解海顿，才会理解海顿作品中更丰富的内涵：1780年弦乐四重奏里的“狂飙突进”；《伦敦》交响曲的大胆和新颖；宗教声乐作品的神圣虔诚；钢琴作品和艺术歌曲中的热情与感性。或者可以这么说，创作了这些风格多样作品的人肯定有着一个更为博大的胸怀。海顿希望感动的心灵，并不只当时的人们，也包括两百年后的我们。

海顿的《降E大调第一小号协奏曲》，两百年后依然激荡在我的心头！



海顿墓

永远的勃拉姆斯

想起勃拉姆斯。

想起了载着爱的夜行的驿车。

不是常有这样的夜色在这样的冬暮里予你以震撼吗？那种古老的人文气息，飘荡在浮尘中，飘荡在教堂的尖顶。那种夜色，静谧神秘，有画布般的纹理质感。有马蹄与弹簧交织的嘎吱声响，然后是脸色肃穆的车夫与着深色斗篷的女士，坐着夜行的驿车，驶向茫茫的荒野……

蓦然转身，百年如昨。想此，心境不禁有点苍黯，也许风雨剥蚀得太久？——如若把百年视为一纸册页，你惊觉自己还没有展读过，人怎能完全读遍世事变迭的松轻与沉重？激动感喟与落寞孤寂？

我想起了勃拉姆斯，他就是那个车夫，坐在夜行的驿车里，拉着克拉拉的爱，一直走了四十年……难道还需要语言吗？情到深处，任何语言都是苍白无力的。

勃拉姆斯20岁那年，在著名小提琴家约阿希姆的引荐下和舒曼相识。在舒曼家中，勃拉姆斯第一次见到舒曼的妻子克拉拉，便一见钟情。但勃拉姆斯一直把这份最真挚的感情藏在心中，从未向克拉拉吐露，一直到克拉拉和他自己都离开人世。

1854年，舒曼投莱茵河自杀被救，一直到两年后舒曼逝世，都是勃拉姆斯在克拉拉身边，陪伴着她照料舒曼和他的七个孩子，帮助她从痛苦和绝望中解脱出来，为此他放弃了出名和赚钱的机会。而克拉



勃拉姆斯（1833~1897）德国作曲家，被视为19世纪浪漫主义音乐时期的“复古”者。他是创作与演奏并重的作曲家。



约阿希姆



舒曼与克拉拉





1853年，年轻的勃拉姆斯与克拉拉相识

拉心悬明镜般清楚，勃拉姆斯与其说是为了他的老师舒曼，不如说是为了自己。

在舒曼去世后，勃拉姆斯就离开了克拉拉，再没有见面，他曾多次给克拉拉写过情书。情书据说热情洋溢，发自肺腑，但这样的情书一封也没有发出去，这是一种纯粹柏拉图式的爱，是超越物欲和情欲之上的精神爱情，

他牺牲了爱，却让爱成为永恒。我们常说梁山伯与祝英台或罗密欧与朱丽叶的爱情，令人荡气回肠，成为一种经典。其实，勃拉姆斯和克拉拉一点不比他们差，也许比他们更为动人而让我们深思。

在勃拉姆斯的一生中，有几首乐曲是献给克拉拉和与克拉拉有关的。

一首是他的《C大调钢琴奏鸣曲》。他第一次来到舒曼家，为舒曼演奏的就是这支钢琴曲。当时，舒曼让他稍停一下，要克拉拉一起来听。克拉拉就是在这首曲子中走进屋来，勃拉姆斯望见克拉拉，眼睛一亮，一见钟情。

另一首是《c小调钢琴四重奏》。这首曲子，勃拉姆斯一改再改，用了整整二十年的心血，他自己毫不隐晦他说这首曲子是爱的美好的纪念和爱的痛苦的结晶。在这部作品中，他希望出版商在封面上画一幅用手枪对准头的画，其实他是在倾吐自己对克拉拉少年维特式的爱和痛苦。勃拉姆斯在1891的夏天创作了《a小调单簧管三重奏》和《b小调单簧管五重奏》，以此来战胜流言蜚语。管弦乐阴暗的演奏使音乐有一种旷世的秋日之美，令人想起莫扎特的天鹅之歌——刚刚开始吹奏出来的音符从天鹅绒上飘下来，宁静、开阔而整洁的天堂花园，美好的往昔已被抽空，将逝的天使留下最后的蛩音。《b小调单簧管五重奏》似乎暗示了勃拉姆斯内心无限的孤寂：一方面是伊舍尔美丽多情的夏天，一方面是对克拉拉无尽的思念。虽然在两首单簧管曲子里，勃拉姆



巴德伊舍尔

勃拉姆斯《D大调小提琴协奏曲》手稿

永远的勃拉姆斯—

斯有点像后期的贝多芬，让交织多变的思维如流水一般清晰展开，并且在一种回绕的演奏中表现出了核心主题，但我们能明显感觉到变老发胖的勃拉姆斯，生命曲线已陡转下降。

在两首单簧管作品诞生之间隔着两个漫长的夏天，1892和1893年。习惯了周围安静的勃拉姆斯坐在寂静的书房的窗口旁等到黄昏消逝，等候夜幕降临“得得”的马蹄声响起。刚刚在意大利和西西里享受过的美丽风景像落叶一片片飘去，他感到自己也在无可挽留地消逝。他有一个广阔的朋友群体，但没有一个真正的知心朋友，他曾经暗恋过低音歌手赫尔明娜·施比斯，追求过多米娜，与克拉拉·舒曼长达30年的恋情还在继续，克拉拉·舒曼如果不能嫁给他，他就驾着驿车去寻找夜，还有风——那吹过树林，掠过田野的风，一切都充满了他可以分担的忧愁，还有童年。

他甚至想好了基督受难曲《哦，满是血与伤》的第九段。在他日后创作的作品第104至107号的20首歌曲、作品第121、《挂着一枚戒指》以及《第四交响曲》中，死亡的阴影越来越强大，在屈指可数的日子里，他所要做的是用温暖的根须拥抱那逝去的岁月。

1896年，克拉拉在法兰克福去世了。勃拉姆斯从瑞士赶回法兰克福亲护克拉拉灵柩下葬。当时他也是抱病之躯，是位63岁的老人，当他急匆匆赶往法兰克福的时候，忙中出错，踏上的火车却是相反方向的列车……

在克拉拉的墓地前，勃拉姆斯独自一人为克拉拉拉了一支小提琴曲。那是一种怎样悲怆的情景？天苍苍，野茫茫，猎猎风吹，悠悠琴响，只有勃拉姆斯一人和克拉拉默默相对，他在尽情地倾诉！想想一个人从20岁到63岁埋藏在心底的感情融化而成的乐曲，会是一种什么样的旋律呢？

勃拉姆斯献给克拉拉的乐曲，还有一首叫做《四首最严肃的歌》。这是用《圣经》里的词句编写的乐曲，是1896年克拉拉去世前不久创作的，也是他最后的乐曲。德国人维尔纳·施泰因著的《人类文明编年纪事》的《音乐和舞蹈分册》中在1896年这一年的记事里，特意注明此曲是“献给克拉拉·舒曼的”。这支曲子会不会就是勃拉姆斯在墓地前献给克拉拉的乐曲？为什么这样巧，勃拉姆斯刚刚写完



勃拉姆斯指挥的音乐会海报



晚年的克拉拉





献给克拉拉的乐曲，克拉拉就与世长辞了，十一个月后，勃拉姆斯也与世长辞，莫非爱神在冥冥之中已安排好了一切？勃拉姆斯献给克拉拉的音乐，一定埋藏在勃拉姆斯心底的这座坟墓中了。

据说，在克拉拉逝世之后，勃拉姆斯已经意识到自己将不久于人世，他焚烧了不少手稿和信件，包括给克拉拉的情书。他把爱情如折叠伞一样折叠起来，珍放在心灵的深处，让它悄悄滴洒着湿润的雨滴，温馨着自己的心房。如今还会有谁像勃拉姆斯一样把一份感情深藏43年，作茧自缚而至死不渝呢？有谁还会关心一百多年前的一个大胡子老头和一个钢琴家的感情问题？对于现代人来说，这只不过是一个旷日太久的童话。

当然，爱情的花朵不会只开一季，在和克拉拉分离四十年的漫长岁月里，也曾有另一个女人闯入他的生活，这就是阿加特。

1858年，也就是勃拉姆斯和克拉拉分离的第三年，勃拉姆斯在哥丁根遇到一位女歌唱家叫阿加特，她很喜欢勃拉姆斯的歌曲。勃拉姆斯一

生创作过200余首歌曲，他和阿加特一起研究歌曲创作和演唱，他们彼此相爱了，并交换了戒指。但是勃拉姆斯心里藏着神秘的思想和对克拉拉沉沉欲醉的感情，他向阿加特告别了。他向爱情乞求解脱，他连一段过眼云烟的爱情都没有力量和勇气来承受，他心上背负着对另一个女人的爱的痛楚。初恋，是一幅永不褪色的画，又像是埋下的一颗种子，不能在当时开花，就会在未来的岁



勃拉姆斯的工作室

月里发芽。他给阿加特写信说：“我渴望把你拥抱，但结婚是不可能的。”勃拉姆斯明白，他不是来讨世俗的幸福，虽然这是一个时机，但是他放弃了，为了理想之爱与世俗之爱失之交臂。

后来，阿加特只好另嫁他人。

五年后，勃拉姆斯把一首《G大调六重奏》献给阿加特。曲中第二主题用阿加特的名字作为基本动机：A—G—A—DE，寄予他对阿加特并未忘记的感情。



勃拉姆斯雕像

十年后，阿加特生下第二个孩子，勃拉姆斯从一本画报中挑选了一首童谣编成歌曲送给阿加特和她的孩子，那就是勃拉姆斯著名的《摇篮曲》：

睡吧小宝贝，你甜蜜地睡吧，
睡在那绣着玫瑰花的被里；
睡吧小宝贝，你甜蜜地睡吧，
在梦中出现美丽的圣诞树……

罗曼·罗兰说过：“每个人的心底都有一座埋藏心爱人的坟墓，那是生命的狂流冲不掉的。”

这就是勃拉姆斯，一个完整的勃拉姆斯。他注重感情，却不滥用感情；他珍惜感情，却不沉溺感情。他懂得感情并将它深沉地化为他永恒的音乐，他依然坐在那辆载着爱的夜行的驿车上，缓缓地驶向深邃的荒野……

说不尽的勃拉姆斯，永远的勃拉姆斯！



《摇篮曲》乐谱



汉堡以港口特有的繁华与灯红酒绿留在勃拉姆斯的记忆中





浪漫主义作曲家舒伯特

在五光十色的浪漫主义中，有一道光芒显得更加耀眼生辉，这就是音乐艺术。而舒伯特为之作出慷慨贡献的浪漫主义运动冲破了艺术的藩篱，荡涤了人类文明活动的每个角落。它影响了人们的道德风俗、政治、宗教、甚至还有科学。那些创造了浪漫主义音乐的人在贝多芬之后的舞台上，一个接着一个地出现了，这些天才就是舒伯特、柏辽兹、舒曼、肖邦、门德尔松、李斯特、瓦格纳、威尔第、勃拉姆斯、穆索尔斯基、柴可夫斯基。但是所有这些人的作品可能都起源于贝多芬，就像哲学界的歌德，是联结过去和未来的线索，他是古典主义者，而他的作品却包含着浪漫主义思想生长的萌芽。但是，尽管如此，第一个真正的浪漫主义作曲家是舒伯特。

舒伯特身高五英尺一英寸（约1.55米），矮胖身材，双肩高低不平，他生着一张圆胖的脸，厚嘴唇，短鼻子。甚至他那双明亮地闪烁着男子内在灵性的眼睛，也被一副眼镜遮住了。

舒伯特一直想见到贝多芬，这是他一生中的梦想。1827年的一天，贝多芬生命垂危，有人拿给他舒伯特谱写的一本歌曲手稿，希望能给他一些安慰。贝多芬为舒伯特笔下歌曲的美和独创性着迷了，

“一连几天，贝多芬对这些歌曲爱不释手，每天他要花几个小时来欣赏《伊菲格涅》、《人类的界限》、《全能的上帝》、《年轻的修女》、《中提琴》和《磨坊女》等等。他有几次竟高兴地大声说：

‘舒伯特确实闪烁着天才的火花’。”随后，舒伯特见到了贝多芬。在贝多芬的盛大葬礼中，是舒伯特手持火炬走在这位大师灵柩前面的人群中的一员。葬礼后，舒伯特与朋友们在酒馆中聚会。他提议“为我们刚刚埋葬的这个人干杯吧！”过了一会儿，他突然忧郁地用预言似的口吻说：“我们再为下一位干一杯吧！”实际上这杯酒弗兰茨·舒伯特是为自己干的，因为不到两年他也离开了人世。

弗兰茨·舒伯特于1797年1月31日出生于维也纳郊区一个小镇上。舒伯特儿童时代就显露了非凡的天才。他抓起父亲的小提琴、或



舒伯特（1797~1828）奥地利作曲家，他是早期浪漫主义音乐的代表人物，也被认为是古典主义音乐的最后一位巨匠。舒伯特在短短31年的生命中，创作了600多首歌曲，18部歌剧、歌唱剧和配乐剧音乐，10部交响曲，19首弦乐四重奏，22首钢琴奏鸣曲，4首小提琴奏鸣曲以及许多其他作品，被称为“歌曲之王”。



舒伯特的出生地



舒伯特担任过助理教师的学校

者从哥哥手中接过钢琴就可以演奏起来，与当地的一个合唱队长一起唱得很和谐。这使所有的人都大吃一惊，10岁他开始谱曲。

1808年他被录取为皇家寄宿学校的学员，学校里有一支优秀的管弦乐队，舒伯特担任小提琴手，这段时间他熟悉了海顿、莫扎特、贝多芬和凯鲁比尼的一些简单作品。16岁时，舒伯特已经谱写了六七首弦乐四重奏，就在他离开寄宿学校之前，他已经完成了第一部交响曲。1813年舒伯特在他父亲的学校里当了一名助理教师，课余之暇，他几乎把所有时间都花在作曲上，在1814年和1816年两年中，他谱写了250首歌曲。有时一天可以谱写八首歌曲，他说起来很轻松：“我写完一首就开始写另一首。”

当舒伯特20岁时，他想献身音乐，他已经无法忍受教师这种枯燥的职业。父亲一直反对这个想法，他知道像他儿子这样不切实际、不善交往的音乐家，会有什么悲惨的命运在等待着他。但是舒伯特还是毅然辞去了学校的职务。从那个时候开始，他没有金钱，没有收入，生活像一只漂泊不定的小船，只是在教授音乐或出售歌曲时才能偶尔得到一点报酬。

舒伯特周围生活着一批青年知识分子，他们都是些放荡不拘的艺术家、作家、画家、演员和音乐家。他们常常在维也纳友善的小酒馆中相聚，舒伯特是他们的精神领袖，似乎受到特殊的赞赏和热爱。他最热情的崇拜者中有一位叫迈克尔·福格尔，是当时一位著名的歌剧明星。在1821年一次公开的音乐会上，他把《魔王》介绍给听众。舒伯特个人生活混乱，收入几乎等于零，但是他的创作似乎没有受到什么影响，他在任何地方、任何环境都能谱曲，甚至在喧闹的酒馆餐桌上谱曲，作品像一条奔流不息的小河流淌出来，数以百计的歌曲，还有交响曲、室内乐作品、钢琴曲、序曲、弥撒曲、歌剧和小歌剧。音乐出版商对舒伯特几乎不注意，他们偶尔买他一件作品，价钱也少得可怜，每首歌曲往往只给一个盾（约合10美分）。



舒伯特的朋友福格尔

1824年，舒伯特谱写了《未完成交响乐》之后就病倒了。有段时间他脱发很严重，甚至不得不戴着假发，并被送到维也纳一家医院。第二年他精神极度压抑，创作的歌剧一部接一部失败了，他的歌曲却一帆风顺地受到热情欢迎，由于贫困，他像个傻瓜似的把某些歌曲的





版权以非常低的价格卖掉，真是贫病交加。他写道：“请你想一想，如果一个人最美丽的希望都落空了，没有爱情和友谊的享受，只有不堪忍受的痛苦，如果他对美的憧憬也要破灭了，那么，请问，这样一个人还不算悲惨和不幸吗……每天晚上我上床睡觉时，都愿从此长眠不醒。”看着舒伯特的有关传记，我心里沉甸甸的，艺术家及其艺术品的真正经济价值，是任何时代都不曾解决的问题，为什么有些艺术家就能在舒适甚至豪华的环境中生活和创作，而另外一些艺术家却要忍饥挨饿，舒伯特的情况尤其引人注目。

经过这一场重病的袭击之后，舒伯特就再也没有恢复元气。病情不断地复发，他的精神也极度忧郁。1828年夏末，舒伯特病得很厉害，意志消沉，他哥哥费尔迪南德不得不把他带到维也纳郊外自己的家里。作曲家在这里度过了一段平静的日子，但他已病入膏肓。10月末的一天，他在一个餐馆吃饭，突然站起来大喊这些食物都是有毒的。他不知道，真正的毒物就在他的血管里，他得了斑疹伤寒。从此以后，他就一病不起。后来他神志不清，语无伦次，向他哥哥喊道：“别让我一个人呆在这地下的角落里。”费尔迪南德向他解释说 he 正躺在自己家中的床上，但是，奄奄一息的舒伯特还在喊：“不，你胡说，贝多芬不在这里。”

1828年11月19日，舒伯特的生命走到了尽头，享年31岁。他至少有一个愿望实现了：人们把他葬在沃灵，距贝多芬的陵墓只有几英尺，他远远地把自己的目光留在同时代人视野之外的地平线上了。

人类生活中有些事是不可思议的，就像舒伯特这样天赋非凡的人在世界上却几乎毫无自卫能力。朋友们的帮助是不够的。他需要庇护人，他需要妻子。像舒伯特这样的人，如果他希望有一个像德沃夏克妻子或是像凯瑟琳娜一样的女人，这并不过分。凯瑟琳娜是英国前期浪漫主义诗人、水彩画家威廉·布莱克的妻子，她同德沃夏克的妻子一样，为丈夫的艺术作出了一切牺牲。可是舒伯特一生从未结婚。他沉默寡言的性格一直是他无法逾越的障碍。他在生活中也与女人来往，但他们之间的关系几乎无人知晓。近几十年来，世界各地演出了一些以舒伯特的生活为原型的音乐喜剧，情节中加入了各种浪漫主义的插曲。这些插曲很多都是华而不实的，就如同广泛流传的经过改编的舒伯特的音乐一样庸俗。

让我们来关注一下舒伯特的音乐创作。1785年，莫扎特为歌德的一首短诗《紫罗兰》谱了曲，这首诗所有的内涵，无论是描绘性的还是抒情性的，都忠实地通过莫扎特的音乐得到了表现。随着《紫罗兰》的问世，现代艺术歌曲终于舒展开希望的枝叶。作为一种严肃音



舒伯特墓



舒伯特纪念碑

乐的形式，歌曲需要一位耳朵可以适应伟大诗歌金色声响的作曲家，这个人应该能够深切地感受到文字的纯粹之美。贝多芬不是这样的人，莫扎特不是，海顿也不是。但年轻的弗兰茨·舒伯特是这样的人。诗歌为他带来了魅力。虽然舒伯特创作的歌曲的歌词参差不齐。这些歌词既有歌德、席勒、莎士比亚最优美的诗歌，也有一些粗制滥造的骗钱之作，但是这些歌曲都充满了旋律和谐之美，它们富有独创性、精巧、技法高雅，诗歌与音乐完美地融为一体。舒伯特不仅能把诗歌整体中的戏剧感、气氛和情感都投射到音调之中，而且还能把每个单词的精义涵括在内，这就是音乐与纯文学性观念的重新结合，它使音乐又获得了新的生命。例如舒伯特为歌德的59首抒情诗谱写了71首歌曲，这些歌曲总的水平在他全部声乐作品中都是无与伦比的。

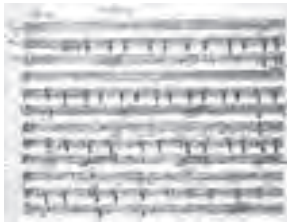
从1815年开始到1817年结束，舒伯特在此期间数以百计的歌曲像春天泛涨的河水一样从他笔端涌流出来。除去《纺车旁的玛格丽特》和《魔王》这两首歌曲外，还有近30首歌曲也是为歌德的伟大诗篇谱写的，其中有《野玫瑰》、《漫游者夜曲》、《不平静的爱》等等。以及从《威廉·迈斯特》中选出的一组诗歌。此外，还有《死神与少女》、《致月亮》、《来自冥府的一群》、《致音乐》等。

舒伯特的才华令人惊叹的地方就在于：在他的青年时代，他就能机敏地完成许多绝妙的创作思路，例如他17岁时根据歌德的《浮士德》中的情节，创作了《纺车旁的玛格丽特》，这是他的第一首杰作。诗人的诗句描述了坐在纺车旁的玛格丽特，对情人的思慕占据了她的心灵。想到那英俊的男子、他的抚摸、他的亲吻，她头脑中翻起各种念头。随着想念的深入，她的歌声越来越热情和激动，纺车突然停下，把玛格丽特带回现实单调的工作中。舒伯特生动地改写了这个情景，包含了诗中所有的情感和心理学上的含义，这首歌曲成了把艺术浓缩在很小形式中的最高典范。

1815年末，舒伯特的两个朋友来到他的寓所，看到他正在屋里踱来踱去，并大声朗诵着歌德的歌谣《魔王》。舒伯特没有钢琴，他坐到桌子前，“一转眼一首优美动听的歌曲就写到了纸上。”歌曲《魔王》，既是体现舒伯特歌曲艺术魅力的典范之作，也是欧洲浪漫主义艺术歌曲的一个里程碑。这原是歌德根据民间传说而写的叙事诗：一对父子为逃避魔王的追逐，在深夜飞马疾驰，但最终还是惨遭不幸。舒伯特用音乐加上了神秘、恐怖、虚幻的色彩，快速的三连音伴奏音型模仿马蹄声，造成高度紧张



纺车旁的玛格丽特



歌曲《魔王》手稿





的气氛，歌者一人兼唱父亲、儿子、魔王、叙述着四个角色，父亲的强作镇定，儿子的恐惧颤抖，魔王的威逼利诱，都表现的惟妙惟肖，颇具戏剧性。

年青的作曲家大胆地把不同的主音调对立起来，就像一位大胆的水彩画家把互不相关的色彩排列在一起，而又能使它们达到水乳交融的程度，结果造成了一种18世纪音乐中罕见的绚丽色彩，在音乐史上也竖起了一个里程碑。

《致月亮》和《致音乐》又是纯旋律的散文。前者是一篇优美的夜景散文，它涂着一层淡淡的银白色的月光。这首歌曲荡漾着两条沁人心脾的甜美旋律，清晰地预示了肖邦的小夜曲。《致音乐》则是作者关于自己艺术的欢乐赞歌，舒伯特的艺术为他阴郁的生活带来了信心，为他增添了灵感的翅膀，使他扶摇直上。

舒伯特18岁那年，一个夜晚从学校里练完钢琴回家已经很晚。走在寂静的路上，舒伯特忽然看见一个小男孩，手里拿着一本书和一件旧衣服。舒伯特望望这个小男孩，男孩正抬起头，将那充满忧郁而无奈的目光和他的目光相撞，男孩的眼里储满了泪水，浓重的夜月和凄凉的寒风，把他们俩都吞没了。

舒伯特弯腰把所有的钱都掏了出来，将那些古尔盾交给小男孩，对孩子说：“那本书卖给老师吧！”孩子望望手中的钱，他知道那本书值不了那么多的古尔盾。

舒伯特安慰这孩子：“快回家吧，夜色已经很深了！”

随后，舒伯特也回家了，他边走边随手翻看那本旧书。忽然，他看到书中的一首诗，禁不住在路灯下朗诵起来：

少年看见红玫瑰，
原野上的红玫瑰，
多么娇嫩多么美，
急急忙忙跑去看，
心中暗自赞美，
玫瑰，玫瑰，原野上的玫瑰。

.....

这是歌德的诗《野玫瑰》。读着读着，寒冷的风和漆黑的夜，都不存在了，舒伯特的眼前只有那盛开的野玫瑰，他似乎已闻到野玫瑰浓郁的芳香看到孩子顽皮的身影……舒伯特加快了步伐，飞也似地跑回家，立刻提笔写出了这支旋律美妙的歌曲。

这就是一直传唱至今的《野玫瑰》。

舒伯特19岁时谱写的大量歌曲中有一首最著名的作品：庄严的



Hyperion舒伯特艺术歌曲全集唱片封套

《漫游者》。一个无家可归的漫游者，郁郁寡欢，饱尝艰辛，一直在寻找自己希望的田野。但是那绿色的原野，盛开的玫瑰总是躲避他，他叹息：“你在那里，你在那里？”一个声音回答他：“那片乐土就在你永远无法到达的地方。”诗歌典型地反映了德国当时流行的感伤情调，在舒伯特手中，这个诗意具有一种崇高的戏剧光彩。

舒伯特歌曲的内容，很多是自传性的，尤其是他的两部声乐套曲——《美丽的磨坊女》和《冬之旅》，记录了作者在社会中追求爱情和幸福，但最终失望悲观的情感历程。

《冬之旅》又可以看做是《美丽的磨坊女》的续集，但《美丽的磨坊女》描写的是年轻的主人公流浪的开始，对前途有着美好的憧憬，乐观开朗，而《冬之旅》则仿佛是一个迟暮的老人在叙述一生中经历的痛苦往事，有着浓重的忧郁色彩。

最早的著名声乐套曲是贝多芬写的《给遥远的爱人》，而舒伯特的两部声乐套曲的产生，对这种体裁的形成起了重要作用。自舒伯特以后，声乐套曲就成为浪漫主义音乐家喜欢运用的一种音乐体裁。

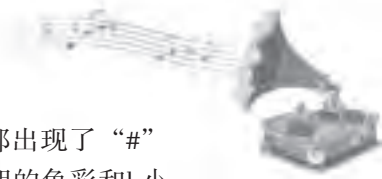
《美丽的磨坊女》写于1823年，是根据奥地利诗人威廉·米勒的同名组诗谱写而成。全套曲由二十首曲子组成，除第一首和最后一首外，都是磨工自述，全套曲就像是一部第一人称的中篇抒情音乐小说。根据各首歌曲的情绪特点，可把全套曲分成两部分。第一部分是前面的十一首歌曲，它们总的情绪是开朗活泼的，充满了对幸福的幻想；第二部分是后面的九首歌曲，它们表现了失恋的磨工那疑虑、嫉妒和悲伤的感情，并逐渐地带上了悲剧的色彩。

其中第十六首《可爱的颜色》是一首构思精巧、感情深厚的歌曲。它表现了磨工陷入了失恋的痛苦之中，并开始想到了死亡和坟墓。值得注意的是，这首歌基本上是建立在b小调上的。贝多芬曾称b小调为“黑色的调性”。许多作曲家都用这个调来写富有悲剧性的作品（如舒伯特的《未完成交响曲》，柴可夫斯基的《第六交响曲》以及巴赫、肖邦、李斯特等人的一些忧郁、悲壮的作品等）。舒伯特选择这个调来写《可爱的颜色》，就使这首歌蒙上了一层灰暗的色彩，仿佛是磨工临死前唱的一首与世诀别的悲歌。但是，歌曲中每当磨工唱



舒伯特与朋友聚会





到“因为我的爱人，她喜欢绿颜色”这一句时，曲调都出现了“#”音，使曲调暂时转换到B大调上去了。B大调的比较明朗的色彩和b小调的黯淡色彩形成了鲜明的对比，仿佛此时此刻，磨工脑海中又浮现出爱人那可爱、温柔的形象和自己昔日的欢乐情景。

1827年3月贝多芬逝世了，舒伯特在葬礼上点燃了火炬，而在几个星期之前，他曾着手创作另一套声乐组曲，即《冬之旅》，它们同样是根据威廉·米勒的诗篇创造的，这套组曲是舒伯特歌曲艺术中的登峰造极之作。米勒也许同样接到了死神的警告，这一年还没有过完，他就死去了，年仅33岁。

《冬之旅》的故事情节与《美丽的磨房女》那组套曲截然不同。同样，歌中的主人公因为爱慕的姑娘变心而精神错乱了。他在一个寒冷刺骨的冬夜跑到外面，毫无目的地漫游，希望得到一点安慰。一个随风摇摆的风向标使他想起心爱的姑娘的爱情，他在雪地上寻找她的足迹，恐怖的鬼火把他引向了烧炭人的棚屋。在这里，他梦见往日的幸福，其实他正躺在寒冷如冰的床上。第二天，他又开始了漫游。

舒伯特通过24首不同的歌曲讲述了一个凄惨的故事。第一首《晚安》与最后一首《老艺人》，可以看做是套曲的引子和结尾。中间以第13首《邮车》为界，可分为前后两部分。在前一部分中，套曲的主人公虽然一直被悲哀的感情所笼罩，但仍不时流露出对美好的往事的留恋；在后一部分中，主人公则是万念俱灰，失却了一切希望，而不时地祈求死亡，以得到最后的解脱。整个套曲中几乎每一首歌曲都是优美的，其中有几首流行得极广，而《菩提树》最著名，歌中充满了舒伯特脉脉的柔情，充满了他洁白无瑕的伤感，也充满了他无法模仿的质朴。

但是，套曲中的杰作应该说还是《老艺人》。这是一个奇异、迷人的故事：乡村街道的尽头，一个失去理智的青年遇到一个老乞丐，没有人听他述说，没有人看他，一群吠叫的狗追逐着他，他仍在微笑着。最后年轻人看到了自己的归宿，他哭着问道：“老头，你也带我走吧，你能用风琴弹唱我的歌吗？”《老艺人》是迄今为止最简练的一支歌曲。低音管上出现的单独的、没有意义的五度音在整个歌曲中就像一架手摇风琴，此外还不断地重复着手摇风琴那种吵闹的低沉声响，与人的歌声交替着。整个歌曲只有60小节，每个小节只有很少几个音符，然而，它使聆听者所感到神秘和困惑的完美在《漫游者》中达到了最高水平。

在舒伯特生前及死后很长一段时间，遗忘的灰尘首先蒙上了他的那些乐谱，这些灰尘在他一生中早已呛得他感到了窒息。但也有一组

乐曲没有遭到被长期遗忘的命运。这是由14首歌曲组成的选集，舒伯特去世后六个月，出版商就把它出版了，题目是《天鹅之歌》。这些歌曲是在1828年8月谱写的，是作曲家的绝笔。其中有一首是可爱的《小夜曲》，尽管多年的苦难完全可能把一个铁人磨垮，这首歌曲还完整地保持着它高雅的气质。这些歌曲中有六首是为海涅的诗歌谱曲的。例如《城市》和《在海滨》，这两首歌曲的微妙和独创性强烈地暗示了四分之三个世纪之后才会出现的印象主义。最后是《幻影》，人们一致认为它是舒伯特最伟大的歌曲。诗人深夜站在空荡荡的大街上。“我的心上人曾住在这个屋子里。她走了，这里多荒凉。一个人呆呆地望着空房间，绝望地绞着手指。我战栗了，月亮出来了，我望着她的脸庞。啊，那不正是我的脸吗。你这个鬼家伙，你投下的阴影就是我的悲伤，你为什么在这么多夜晚来嘲笑我的忧愁？”海涅的这些诗歌燃烧着预言之火。如果没有这些，那么，19世纪德国歌曲的发展史就要重新改写了。

很久以来，音乐评论就流传着一种观点，认为舒伯特不会谱写大型音乐作品。按照这种见解，他们就把舒伯特的《未完成交响曲》和伟大的《C大调交响曲》、《d小调弦乐四重奏》看做是一些偶然之作。对于这些意见不能一概否定，他的短篇作品包含了他创作的某些最可爱的乐曲，而他的大型作品则显然是良莠并存的。短篇的乐曲中有著名的《即兴曲》和《音乐的瞬间》，这是舒伯特生命后期谱写的两个小巧的音乐珍品；简短的单乐章作品、诗一样的情调、歌曲一样的旋律风格，舒伯特简直就是把歌曲的概念移植到钢琴上。如果说舒伯特早年的奏鸣曲还显得不成熟的话，那么当他步入成年的时候，他已开始理解贝多芬的用意了。其中有几首作品比其他作品高出一筹，比如：《a小调奏鸣曲》（作品42号）和《D大调奏鸣曲》（作品53号），它们创作于1825年，还有第二年创作的辉煌的《G大调奏鸣曲》和三首《大奏鸣曲》。——c小调、A大调和降B大调大奏鸣曲。这三首大奏鸣曲作于1828年，即舒伯特去世那一年。

舒伯特早期的交响曲大部分都是典型的18世纪作品，但在歌曲中他又是各种新思想的开拓者，但是这些思想却没有反映到他早期的交响曲中。反之，莫扎



舒伯特音乐晚会的绘画





特给他留下的印象却随处可见，比如，舒伯特乐曲的优美典雅，刻意追求对称与形式上的均衡。有时人们甚至误以为它们就是莫扎特的作品，只有当他的乐曲中出现了圆润丰满的旋律，出现了意想不到的色彩明亮的和声时，我们才能立即辨认出这是舒伯特的的手法。

1821年，舒伯特为他的《E大调第七交响曲》精心草拟了提纲，但他从未完成这部作品，他的草稿已经接近完成，几位现代音乐家曾试图完成这部交响曲。第二年，他又着手创作另一部交响曲，但这部也半途而废。这就是他寄给格拉茨城音乐协会负责人安瑟勒姆的那部所谓的《未完成交响曲》。舒伯特的九部交响曲中，最与众不同的当属这部《未完成交响曲》。它只有两个乐章是完整的，第三乐章似乎刚开始写作就中断了，不知是作者刻意如此，还是真的没有完成？两百年来，众说纷纭、莫衷一是。也曾有人自告奋勇为其补写了第三、第四乐章，但反被认为是画蛇添足。《未完成交响曲》是由无与伦比的旋律观念构成的一个长长的行列，它的某些前所未有的最优美的和声色彩把这个行列装点得绚丽多姿。在第二乐章，作曲家运用了木管乐独奏，其优美简直非文字所能形容，听来宛若仙曲，使人心神俱净。

以勃拉姆斯为核心的几位音乐家认为，这首交响曲虽然看似不完整，但它的情感表达很充分，乐思发展很完善，结构也很完整，实际上已经完成了。

舒伯特的室内乐作品，被称为“维也纳古典主义的最后一批作品”。由于受其艺术歌曲创作的影响，几件乐器间叙述和交谈的语气，酷似人的说话。而有几部作品，更是根据其同名艺术歌曲而作，如《“鳟鱼”钢琴五重奏》、《“死神与少女”弦乐四重奏》。

《“鳟鱼”钢琴五重奏》的得名，是因为它第四乐章的曲调取自歌曲《鳟鱼》。这阙五重奏是舒伯特应一位富裕的矿业家要求所作，由于矿业家擅长拉奏低音提琴，舒伯特就越过常规的五重奏乐器编制，而使用了大、中、小提琴各一把，低音提琴一把，钢琴一架。这一乐章是变奏曲，即同一旋律的变化反复出现。《鳟鱼》主题由小提琴奏出，接下来的五个变奏中，旋律分别由钢琴、大提琴和低音提琴、小提琴、中提琴奏出，尾声中，《鳟鱼》主题由小提琴和大提琴一问一答，轮流演奏，钢琴弹出描写鳟鱼戏水的伴奏音型。整个乐曲洋溢着明朗愉快的情调，充满朝气。

舒伯特有段时间被写作歌剧的强烈愿望占据着。其实他最初尝试谱写歌剧时只有17岁，第一部作品是：《魔鬼的安乐宫》，此后写了18部歌剧作品，其中有些作品根本没有完成，只是一些草稿和片段，其他的则遗失了。这些作品没有一部是成功的。现代作曲家打算复活



舒伯特生前使用过的钢琴

和改写舒伯特的歌剧时，往往会暴露出这些根本性的缺陷。尽管舒伯特具有把脚本中的感情和戏剧情节转变为乐曲的天才，尽管他具有抒情的敏感，但是，他对舞台情境和剧场规则却缺乏清晰的感受。

在音乐史上，有两大温床培育了德国浪漫主义运动中音乐的花朵：一个是贝多芬的音乐，另一个则是舒伯特的歌曲。浪漫主义运动的关键就是音乐与纯文学性观念的重新结合，舒曼把他的钢琴乐曲变成了一面反映美丽如画的文学幻想的镜子，柏辽兹则采用了交响乐纯粹抽象的形式并为之增加了标题，李斯特创造了用音乐写作的诗歌，瓦格纳把歌剧变成了音乐性的戏剧。所有这些表现的基本动力都来源于舒伯特的歌曲。

舒伯特作为一个工于旋律的作曲家，具有一个创造性音乐家所具有的最惊人的禀赋，可以和贝多芬驾驭主题发展的能力相媲美，也可以和巴赫掌握复调音乐的才能相辉映。另外舒伯特的旋律不仅甜美、高雅、轻柔、可爱而忧郁，而且丰富充裕，独具特色，人们能一眼就看出它们是舒伯特的旋律。同时，舒伯特也是第一个掌握了现代和声自由的作曲家，他可以随意地变换主调，结果他的和声手段呈现出绚丽夺目的光彩。舒伯特歌曲中丰富多彩的伴奏手段也值得注意，每一首诗歌对钢琴的角色似乎都提出了新的处理方法。这种钢琴伴奏往往有一种交响曲式的结构，它们在不停地阐述着歌词的诗意，描绘着景物，激励着诗情，它们与歌声比翼齐飞。

当这篇评介散文即将搁笔时，我的心情是沉重的。如果不是因为贫穷和疾病的缠绕，舒伯特不会仅仅活到31岁，病情的恶化并最终夺去了他的生命，正是因为没有金钱的缘故。

由此我想到了金钱和艺术家的关系。

拥有金钱当然是好事，尤其对于舒伯特这样贫困潦倒且疾病缠身的短暂一生，更加重要。试想，如果当初柴可夫斯基没有梅克夫人雄厚的金钱资助，会有今天的柴可夫斯基吗？

但金钱可以使贫穷脱胎换骨，也可以使艺术沦陷变味。



清华俊美的浪漫诗人气质的舒伯特，却始终得不到爱情的眷顾，25岁的时候因为青春烦恼感染了风流病，31岁在贫病交加中早逝





我们现在的明星、艺术家更容易让金钱弄得忘乎所以，颠倒黑白的艺术家也不是没有，从舒伯特时代到现在都大把大把地存在。

有时我会想，如果舒伯特生前突然发了大财，再不用为两个人分享一件外衣或苹果的问题发愁了，变成大款后会是什么样呢？他出门起码会坐一辆豪华的马车，身边会有一位妙龄女郎陪伴，还会周旋于贵妇人的酒宴之间谈笑风生……处于灯红酒绿美女鲜花包围之中的舒伯特，会有那么多时间那么多激情那么多善良的心意和灵感，来捕捉那么美妙动听的七彩音符，为我们留下那么多无与伦比的音乐作品吗？例如他的《鳟鱼》那充满孩子天真天籁般生命气息的乐曲，《菩提树》那充满对故乡无比怀念的动人旋律，以及《野玫瑰》那美妙而伤感的意境……还有他那9部交响曲、600多首歌曲，还会存在吗？

人生处处充满着种种诱惑，金钱是一种诱惑，艺术也是一种诱惑，当我聆听舒伯特那些高雅幽婉的音乐时，我常常感慨：幸好那时的舒伯特贫穷而没有腰缠万贯。

音乐诗人舒曼

舒曼是浪漫主义者中最具浪漫精神的人，我感兴趣于他的经历甚于他的音乐。我常常想，他命运坎坷，人生多蹇，内心世界常处于激烈矛盾的漩涡中，以至最后投莱茵河自杀，怎么还会写出那么甜美纯净的音乐来？甜美得犹如少女储满笑容的酒窝，纯净得犹如一掬明澈如泪的月光。听他的音乐，如轻风、如泉水、如晨露，静静地，仿佛从幽幽的夜色中淌来，又向朦朦的梦中流去。那一刻，万籁俱寂，只有无与伦比的钢琴声，像熟透的果子，一颗颗轻轻地坠落在心头。如他的《梦幻曲》，听似单纯简短，却可以让你展开翅膀尽情在其中飞翔遨游，看到很多很多却又不可言传。

这就是不朽的音乐诗人舒曼。

尽管罗伯特·舒曼在恩得尼希精神病院去世距今已经166年了，但有关他创作成就的真实特征，仍不断地有新观点出现，他与钢琴家克拉拉·维克的婚姻在他的生命中占据了重要位置，而他的精神疾患也是其中一个骇人听闻的内容。舒曼不仅是位狂躁型的精神病患者，是位命中注定的天才，他还是拥有超前思想的学者，他的文笔像他的音乐一样洒脱而敏锐，他支持勃拉姆斯，帮助韦伯、肖邦和莫扎特等作曲家赢得盛名。他和我有一样的观点，文学和音乐的融合是非常重要的（在《音乐札记》续编的“自序”里，我阐述了这个观点）。舒曼是位常常被误解的、独具特色的音乐家。

罗伯特·舒曼（1810~1856）是浪漫主义时期重要的作曲家。父亲是著名的书商，编辑出版文艺书籍，有很高的文学修养。舒曼受父亲影响，爱好文学和音乐。7岁开始作曲。18岁时遵照母亲意愿入莱比锡大学学习法律，同时师从维克学习钢琴。19岁时，听到杰出小



舒曼出生的房子

舒曼（1810~1856）德国著名作曲家、音乐评论家。曾在莱比锡大学学法律，19岁起师从维克学钢琴，1834年创办《新音乐报》，刊发了大量评论文章，成为当时德国音乐艺术生活中革新与进步艺术倾向的喉舌。





帕格尼尼

提琴家帕格尼尼的演出，受到极大震动，决心当一名钢琴演奏家。1831年得到母亲同意，放弃法律学习，埋头练琴，因练习不当损伤手指，当演奏家的希望就此破灭，转而从事作曲和音乐评论。

舒曼那时寄宿在他的钢琴教师弗里德里希·维克在莱比锡的家中学习，并在那里认识了维克的小女儿、神童钢琴家克拉拉，当时克拉拉的年纪还很小。但等克拉拉长大之后，舒曼与她私定终身。维克反对他们结婚，也不是没有道理的：舒曼的确不适合做一个天才神童的丈夫，因为他以生活放荡不羁而著称。维克千方百计地要把他们分开，但都无济于事。克拉拉的形象经常出现在舒曼的作品中，比如热情的《G调奏鸣曲》（舒曼在寄给克拉拉的作品手稿上写道：“我心中的每一次哭泣都是为了你，你的主题旋律在我心中以各种音乐形式出现。”）和爱情歌曲《幻想曲》，在克拉拉21岁生日前一天，这对情侣终于把维克带到教堂，赢得了他们结婚的权利。

1840年，舒曼投身于艺术歌曲的创作，而且很快就完成了一些作品。他找到了创作的灵感，爱情的获得与受挫、婚姻、期望、孤独和沮丧，这些都是最常见的主题内容。他喜欢的诗人包括歌德、拜伦、吕克特，还有伤感的海涅。舒曼为海涅的诗歌谱写出了他最伟大的声乐套曲《诗人之恋》。舒曼在1841年完成了两部交响曲，《钢琴协奏曲》的初稿，还有许多歌曲。下一年，他转向了室内乐，创作出了3部优美的弦乐四重奏，充满激情的钢琴五重奏和钢琴四重奏。所有这些作品都极富独创性。

从1840年年初开始，舒曼就以全速投入了工作，一股狂怒的灵感牵引着他。年底，他突然放弃了歌曲创作而转向管弦乐。1841年他除了管弦乐之外什么也没创作。



维也纳卡尔斯剧院，舒曼曾在这里做过推销员

随着舒曼的“歌曲年”的结束，他来到了一个三岔路口，他从纯浪漫主义方式，从受到诗意感化的音乐转向了古典主义。现在吸引他的是那些抽象的形式，尽管他的音乐中仍然饱含着他的基本浪漫风格，但是，他往日的文学想象力却明显地消失了。佛罗雷斯坦和尤塞比乌斯与让·保罗的其他奇思妙想消失了，齐埃拉和大



舒曼的母亲



让·保罗

卫同盟也消失了，化装舞会、狂欢节、浪漫歌曲中甜蜜的花冠也一起消失了。它们随着作曲家本人浪漫主义的青春都留在了过去。

由此，我们可以看到，舒曼总是在一段时间里深陷在一种音乐体裁的创作中，这常常被看做是一种不健康的强迫症现象，但这也加深了他对一种音乐体裁的理解。最开始是钢琴音乐的创作，他完成了规模空前的几部钢琴套曲：《蝴蝶》、《狂欢节》、《大卫同盟舞曲》和《克莱斯勒偶记》。这些作品简直就像是用音乐描述的长篇故事，内容也取材于他喜爱的作家，比如让·保罗·里希特，《蝴蝶》和霍夫曼，《克莱斯勒偶记》作品中的有关章节。舒曼的音乐中还隐含了向克拉拉传达信息的音乐密码。这个时期，舒曼人格中两个彼此对立，又同样重要的个性有了具体的形象，他们是外向、热情的“弗罗雷斯坦”和内省、严肃的“尤塞比乌斯”，还有个介于中间位置的第三者，比较客观的“拉罗大师”。这些人物形象在被写入音乐之前，已经出现在舒曼的音乐评论文章中。

舒曼逐渐放弃了在一段时间里只创作一种体裁的音乐作品的嗜好，而用爱情歌曲、钢琴小品和室内乐作品组成了一个庞大的作品目录。舒曼的管弦乐作品与合唱音乐有时会受到一些批评，认为他的配器过于沉重。这种指责毫无道理可言。他的四部交响曲非常清新而充满活力，第一部（作于1841年）再现了春天的大好时光；第二部（1845~1846年）实际上是一种狂躁不定情绪的描述，悲伤痛苦的慢乐章与狂热的谐谑曲并置；第四部（作于1841年，并在10年后修改）表达了一种贝多芬式的与命运抗争的精神。他的合唱作品包括《浮士德场景》和《安魂曲》，这些满怀同情之心的作品似乎是为浮士德树碑立传，却不及柏辽兹和勃拉姆斯同类作品优秀。舒曼创作的唯一一部歌剧《格诺费娃》终因剧本太差而没有被列入上演剧目之中。说起来，歌剧才是真正体现文字与音乐大融合的体裁；舒曼梦想着要创作的是那种“简洁、深刻、德国化”的歌剧，尽管他没有付诸行动，但他已经在考虑有关《罗恩格林》之类的主题内容。

舒曼那个漫长而紧张的创作活动开始于“歌曲年”，而在1843年达到了最高潮。那一年他创作了一首鸿篇巨制的康塔塔：《天堂与仙子》，其中包括了声乐的独唱、合唱和管弦乐队。这是一项能使人精疲力竭的任务，它使舒曼陷入了精神混乱的状态。第二年，他和克拉拉启程前往俄国进行四个月的旅行，以支撑他们的经济状况。冬至时节的



《天堂与仙子》唱片





俄国之行，那些闪着铁色幽辉的大地上，那些阴郁的冰冷黑暗之中，一种深沉的忧郁抓住了舒曼的心灵。

当他们返回莱比锡时，舒曼遭受了一场全面的神经衰退。他无法入睡，他受到幻想中的各种恐怖的折磨，他不停地哭泣。克拉拉从医生那里只能得到一种忠告：改变生活的环境。于是，1844年晚些时候，舒曼一家搬到了德累斯顿。这种慢慢瓦解着舒曼的大脑和神经系统的疾病究竟属于什么性质至今仍无从知晓，现代诊断学专家仍无定论。此后12年的生活记录，直到舒曼病故于一所精神病院中，简直是一个令人无法相信的痛苦和英勇刚毅斗争的故事。这对他的艺术造成的影响本身就构成了音乐史上的一大悲剧。



易北河畔的德累斯顿

当舒曼一家于1844年12月到达德累斯顿时，舒曼几乎完全病倒了。他不仅由于精神抑郁而遭受痛苦，而且为一种神秘的皮肤病所折磨，他说身上“有上百处奇痒难耐，阵阵作痛”。以我一个专业皮肤病医生的角度来看，大概是患了全身泛发性湿疹吧，此病痒痛难忍，病程缠绵，给舒曼带来了长时期的痛苦。克拉拉

希望给舒曼寻找一些娱乐，于是说服他试着谱写一些赋格曲。他们选择同样的赋格题材，然后分别谱曲，最后把各自的结果拿来进行比较和修改。对舒曼来说，这成了一种具有强烈吸引力的游戏和一种短暂恢复健康的手段。

舒曼的晚期音乐令人感到有些困惑。他的《大提琴协奏曲》（1850年）和《小提琴协奏曲》（1853年）都被认为非常艰深而不易演奏，远不如《钢琴协奏曲》那么受欢迎。这些作品连同诸如《早晨的歌》（1853年）等钢琴曲一起，常被用来说明舒曼接近崩溃的精神生活：音乐在四处漫游，作品的织体结构不够完整，既失去了他早期作品中的锐气与热忱，也放弃了交响曲中那种凝聚的力量。尽管这些作品表现了一个破碎的灵魂，但可不可以说，它们终究是探索一种音乐新形式所迈出的第一步。事实上，舒曼的音乐包含了完整的人类精神，他终究是我



们中的一员。

1854年春天，舒曼最后写到：“我的音乐沉默了”。除了零星的谱曲之外，他只好放弃一切活动。凭借他日益衰退的智力中残存的部分，舒曼转向了一件思考了多年的文学工程。他开始着手编辑他的《诗人的音乐花园》，这是世世代代中伟大诗人有关音乐的文字选编。但是他没有完成这部作品。1854年2月26日，在杜塞尔多夫举行了一次狂欢节，他跑上一座长桥，纵身跳入了莱茵河。正好有一只小船在桥下经过，船上的人们把他从水中救上来，人们认出他就是音乐指挥舒曼博士。一个星期后，他被送到波恩附近的恩得尼希一家精神病院。

舒曼被安置在那里生活了两年多，于1856年7月29日在那里离开了人世。直到舒曼去世前两天，克拉拉才获准与他会面。他遭受的痛苦使他发生了极大变化，克拉拉几乎认不出他了。但是，舒曼向她微笑，还最后一次拥抱了她。克拉拉写到：“我将永远把这次拥抱的记忆埋在心底，即使用全世界的珍宝来交换我也不会放弃。”

舒曼与克拉拉·维克的浪漫史是18世纪最多情的爱情故事之一。它的各个侧面：爱情缓慢的萌发、他们的别离、梦想的实现、浪漫的个性、悲剧性的结局，都编织成了一个维多利亚时代小说家无法想象的故事。

当舒曼作为法学系的学生第一次走进弗里德里希·维克的家时，克拉拉还是一个9岁的小姑娘，她是个可爱的孩子，有教养而又纯真。那时克拉拉已是一个引人注目的钢琴家，几个月后她将在莱比锡历史上有名的音乐厅举行公演。她的父亲很有头脑，他知道培养她的天才而又不滥用这种天才。自莱比锡公演之后，维克带着女儿到许多德国城市去旅行，甚至还到了巴黎。很快她就成了那个时代最著名的神童。

起初，克拉拉和舒曼彼此都没有注意对方。实际上，舒曼很腼腆，而且沉默寡言，他能长时间心情阴郁地一言不发。他的沉默和乖僻并不是装腔作势，我从医生的角度上来想，这大概就是那种精神紊乱的最初征兆吧。

当舒曼渐渐与克拉拉熟识后，他与她一起嬉戏，给她讲故事，有时还给她写一些滑稽的书信。克拉拉晚年时曾说，她在12岁的时候就爱上了舒曼，而过了几年之后，舒曼才突然认识到自己的爱情。有一



舒曼与克拉拉在一起，
这是一对恩爱夫妻





天的晚上，那是克拉拉刚刚过完16岁生日不久，她和父亲正准备一次长途演出的旅行，郁郁寡欢的舒曼前来告别。当他离开的时候，克拉拉送他下楼，在楼梯脚下，他转过身来，突然把她拥入怀抱。

随着楼梯下的浪漫情事而来的是残酷的现实：克拉拉的父亲不同意他们的结合，他命令舒曼离开他的家，禁止克拉拉再与他见面，也不准接受他的任何信件，他甚至带她到德累斯顿，使他们隔离开来。以后的四年中，对这两位情人简直是一场噩梦。维克开始散布关于舒曼的一些坏话，他说：“克拉拉嫁给一个游手好闲的人，简直是岂有此理。”

四年分离对于舒曼来说，就是一场折磨。在这期间，他以一种前所未有的深刻灵感来为他的音乐奋斗，他创造了《C大调幻想曲》、《克莱斯勒偶记》、《新事曲》、《大卫同盟舞曲》、《幻想曲》、《维也纳狂欢节的嬉戏》和《童年情景》。舒曼曾说，他之所以创作《童年情景》是因为克拉拉说过一句话：在她看来，他有些地方就像个孩子。他用这种掩盖了艺术的难以捉摸的质朴创作了十几首这样的短曲，每一首短曲都像一幅捕捉了短暂童年某个瞬间的图画。

1837年8月，克拉拉在莱比锡举行独奏音乐会，舒曼也作为观众出席。他与克拉拉被迫分离数月之久，对她的感情已经没有把握。但是，当克拉拉演奏了舒曼的《交响练习曲》以后，舒曼就再也没什么疑问了。这就是他们之间的爱情密码。克拉拉说：“我没有机会表达我内心最深处的情感。我不可能私下表达它，因此我在公开的场合这样做。”第二天他们就正式订婚了。但是舒曼与维克的斗争才刚刚开始。

因此在三年多的时间里，维克试图找一些借口和拖延手法拆散他们，最后克拉拉被迫离家出走，建立新居。但她始终是个未成年的人，要受到父亲的监护，这不可避免地迫使舒曼采取了最强烈的手段：诉诸法律。与此同时，维克到处散布卑鄙的谣言，指责舒曼是个酒鬼，甚至对女儿的道德也横加攻击。现在我们知道，他反对舒曼也有其难言的苦



莱比锡格万特豪斯音乐厅

衷，因为舒曼的精神病刚刚显露苗头，但是，他之所以没有提出这个理由，可能是因为在当时没有人会相信。

这个案子拖延了一年，最后判决舒曼胜诉。他彻底证明了自己的清白。在他们结婚前，他又谱写了一组歌曲（作品第25号）献给自己的新娘。他为这套歌曲取名为爱神木，德国新娘佩戴的爱神木的叶子和香橙花一样都是表示纯洁的象征。人们不禁要问，有谁能够和舒曼一样送给新娘这样的结婚礼物？《爱神木》中有一些歌曲是杰出之作：《献辞》、《杏树》、《莲花》、《你的艺术像花朵》和《你的艺术是我的灵魂》。这对有情人于1840年9月12日举行了婚礼，这正好是克拉拉21岁生日前一天。

舒曼的幸福可以清楚地从他结婚后前3年的无数创作活动中显示出来。他谱曲时简直像着了魔法，他受了灵感的激发。克拉拉对丈夫的爱情已达到了盲目崇拜的程度。他看不到丈夫性格中的弱点，也看不到他艺术中的缺陷。在15年的生活中，他们生育了八个子女，四个男孩，四个女孩。尽管如此，克拉拉还能有时间和精力举行公开演出。这些演出往往是必须的，因为他们的经济压力随着时间在不断地增加。

克拉拉作为妇女和艺术家的真正伟大之处是随着她的婚姻显现的。她从一个天真可爱的小姑娘成长为一个具有坚强不屈的性格力量的妇女，由于她的独特之处，她赢得了与李斯特、塔尔贝尔格和其他演奏名家齐名的地位，舒曼对克拉拉的进步所作的贡献主要在于他提高了她的音乐审美能力。他帮助她从演出曲目中清除了海尔兹、塔尔贝尔格、亨塞尔特，甚至还有李斯特的华而不实的、俗丽的乐曲，此外，他还教她学会了巴赫的“福音”和贝多芬的大型奏鸣曲。另外，她还有一种最幸福的特权，那就是把丈夫的许多作品首先介绍给公众的权利。

从舒曼与克拉拉的爱情故事中，我们可以看到：爱情是神灵的事业，上天不欲使人完美。舒曼奔向了莱茵河，奔向了永恒的归宿，他的自杀不是克拉拉的过错，她的纤手怎能挡住疯狂的病魔？克拉拉的悲戚是鸿雁的悲戚，克拉拉的忠贞是天鹅的忠贞。每当她奏响《春之声》，舒曼便会在音乐的潺潺流水中复活，他的心跳清晰可闻。

作为一个钢琴作曲家，舒曼是19世纪最有独创性的人物之一。在舒曼的钢琴小曲中，洋溢着奇异和炽热的表情，它们充满了激情的旋律、新颖的和声和有利的节奏。这些曲集的标题，也带有浪漫主义的特征，例如：《幻想曲集》、《蝴蝶》、《浪漫曲集》、《童年情景》。在舒曼的大型钢琴作品中，有三首奏鸣曲：《C大调幻想





曲》、《交响练习曲》以及《a小调钢琴协奏曲》。

作为一个歌曲作家，舒曼仅次于舒伯特。他的歌曲构思精致，富于诗意。他所喜爱的主题是爱情，他所喜爱的诗人是海涅，他被海涅吸引就像舒伯特被歌德吸引一样。

舒曼四部交响乐中的情感完全是浪漫主义的。由于舒曼不长于发展主题材料，有时在配器上也感到棘手，他不得不做大量的艰苦的工作。但他最好的交响乐：《第一交响曲》和《第四交响曲》，表现出了清新的抒情性，这使他的交响乐长期保持活力，而很多比他写得更为精巧而风行一时的作品却早被人们抛在一边。在舒曼的第一部交响曲《春天交响曲》的开始，圆号和小号表现出“自然的音响”，还有什么能比这种音响更接近德国浪漫主义的本质呢？舒曼在给乐队指挥的信中说：

“你能否给乐队注入一种渴望春天的心情呢？小号的第一次出现，我想它们应该像是从高高的地方发出声音，好像是觉醒的召唤。”

下面让我们来梳理一下他的主要作品：

作于19世纪40年代初的《a小调钢琴协奏曲》，是舒曼唯一的一部钢琴协奏曲。它孕育的时间很长，起初打算写成单乐章的钢琴幻想曲，然而出版商认为它不符合传统的协奏曲结构而不愿接受。到1854年，舒曼为它添上第二和第三乐章，但第一乐章仍有完整的乐思和内容。

舒曼为第一乐章定下的速度和表情要求是“充满柔情的快板”，表明了音乐的浪漫主义幻想气质。一开始，钢琴独奏气势磅礴的下行进行，引出如歌的第一主题，它在宁静中透露出几分沉郁和压抑。第二主题并未与第一主题形成常见的柔与刚、抒情与雄壮的对比，而是把相同的旋律移到C大调。接下来的展开段落，就像是同一主题作幻想性的变奏：有宁静温馨，有热情洋溢，有柔和优美，也有激昂慷慨。最后，钢琴奏出华彩段落，以宏大的气势结束了整个乐章。

而作于1850年的《降E大调第三交响曲》，属于舒曼的最后一批优秀作品，虽然5个乐章都未加上明确的文字标题，我们仍然可以从感受到作者对于大自然的热爱，对人民生活场景的描绘和欢乐情绪的抒发。

快速的第一乐章包含两个互相对比的主题。第一主题乐观明朗，大量的切分节奏，使旋律积极而有推动力，饱满的和声及乐队音响，使音乐生气勃勃。抒情的第二主题由双簧管和单簧管奏出，柔和甜美的音色以及旋律中所包含的装饰音和半音进行，给人以热切倾诉之感。整个乐章就在不时情绪高昂、不时温暖抒情的交替中达到高潮。

《C大调幻想曲》是舒曼与克拉拉分离之后的第一个作品，它创作于1836年。这是他最优秀的钢琴作品，它具有两重意义：作为一首纯浪

漫主义的乐曲，它可以和肖邦最优秀的作品相媲美，而作为一个宏伟的调性结构，它又可以和贝多芬的奏鸣曲相辉映。它具有三个庞大的乐章。第一乐章是狂热的、充满激情的，在调式和风格上有许多变化。第二乐章是一首壮丽的进行曲，第三乐章是慢乐章。舒曼从未写过这样严肃和感情深刻的乐曲。在这里可以明显地看到贝多芬的印记。

在《幻想曲》中，舒曼特殊的、而且多少有些复杂的钢琴曲风格已经达到了成熟阶段。这里清楚地显示出他对巴赫的周密研究，有些地方可以看出强烈的复调音乐的印象。当然，左手演奏的再也不仅仅是乐曲的从属部分，它的和弦结构连续不断地分解为第二主题和各个内声部，而这又必须与主旋律分离开来，并与之取得平衡。而右手演奏的往往是两个不同的旋律线，而不是平常的一个旋律线。

他在以后给克拉拉写信时说：“我想我从未写过比第一乐章更充满激情的东西，那是关于你的深深悲痛之情。只要你回想一下不幸的1836年夏天，我不得不放弃你的时候，你就能理解这首幻想曲。”舒曼最初打算把它奉献给即将为贝多芬在波恩竖立的纪念碑，后来，随着音乐的展开，这个意念就有些变化。所以，这是一个很好的范例，它说明舒曼有时会在一个与开始时完全不同的地方结束他的创作构思。

艺术歌曲是舒曼创作的重要领域，像他的钢琴套曲一样，也喜欢把一首首独立的歌曲组合成套。舒曼有很高的文学修养，总是选择优秀诗人的诗歌为词。他不从表面上理解诗歌的音调，而是努力发掘诗的意境，重视钢琴伴奏的作用，人声与伴奏成为不可分割的整体。舒曼和海涅，虽然都是具有浪漫主义性格的艺术家，但舒曼的思想天地与海涅相比，还是有差距的。在海涅的原诗中，有不少对社会讽刺和批判的内容，经过舒曼的改编以后，却失去了这些成分。但是舒曼的成功之处，在于用音乐的手段挖掘诗歌的深刻感情，更细腻地表现原作的诗情画意，使套曲具有很深的感染力。

《诗人之恋》的歌词取自海涅的诗集《抒情的间奏》。原诗集包含65首互无联系的诗歌，舒曼从中选出16首，编成带有一定情节发展线索的声乐套曲，叙述了诗人从对真挚爱情的向往到失恋后无比痛苦的内心发展过程。现介绍其中的几首歌曲。

第一首《灿烂鲜艳的五月里》，诗人在



海涅，德国浪漫派诗人，其作品曾多次被舒曼、舒伯特谱曲





心里燃起了爱情的火焰，要向自己钟爱的姑娘倾诉爱慕之情。第二首《从我的泪中》，写诗人没有勇气去表白，只有独自叹息流泪。第三首《小玫瑰、小百合》，写诗人曾经爱花朵，爱太阳，爱鸽子，可现在心中只有姑娘的情影。这3首歌曲，结构短小，旋律音调纯朴，钢琴伴奏与歌唱紧密结合在一起，共同表达出诗人的内心活动。

第四首《当我凝视着你的眼睛》和第五首《我愿把我的灵魂陶醉》写诗人终于得到了姑娘的爱。在第五首曲中，优美流畅的旋律和丰富的钢琴伴奏表达出诗人真挚的爱情。钢琴的尾奏延续了诗人“陶醉于爱情的感受”。

然而诗人失恋了，姑娘嫌贫爱富，移情别恋。在第七首《我不怨你》中，诗人说：“我不怨你，即使我心破碎。虽然你炫耀宝石的光彩，但你心里却黑暗如夜……”舒曼为这首歌配上短句子的旋律，钢琴以沉重的和弦，刻画出诗人愤懑的心情。第八首《那小巧的花儿如果知道》，写诗人重又向大自然倾诉：“那小巧的花儿如果知道，我心受伤有多深重，它定会陪我流泪，来安慰我的痛苦。”旋律虽有抒情风格，钢琴快速细碎的音型，为音乐加上了激动不安的情绪。第九首《笛子与小提琴》，描述在姑娘的婚礼上，乐队奏起欢快的舞曲。舒曼把钢琴伴奏处理成舞曲音乐，左手弹奏低音灵巧的三拍子音型，衬托着高音犹如小提琴和笛子演奏出的流畅旋律。人声的歌唱更是刻画诗人的悲痛心情。

《诗人之恋》的音乐继承了舒伯特声乐创作的传统，注重对诗歌的情感深刻表现。不过，在舒伯特的声乐曲中，歌曲和钢琴伴奏两部分的地位是平等的；而舒曼则把钢琴和歌声更紧密地揉在一起，有时钢琴部分甚至超过歌唱部分，在许多歌曲的结尾部分，常用钢琴发展出新的乐思，使歌曲的意境更上一层楼。

《妇人之恋》是舒曼另一部优美的声乐套曲，它是根据诗人多米索的诗歌谱曲的。这部套曲以纯朴、真挚的抒情笔调描绘了妇女一生中恋爱——结婚——亡夫的经历，细腻地表现了妇女真挚的内心感情。这些歌曲的旋律并不华丽，形式构造也很简练但却充满了诗意，散发出迷人的芳香。套曲共有八段，下面简单介绍其中几段。

第一首《自从和他相见》，这是对一个初恋的姑娘和小伙子相会后的心情描写。舒曼没有表现姑娘真诚而又羞怯的那一面，旋律缓慢而多带附点，显得真挚内在。第三首《我不明白，也不相信》，姑娘做了一个她不能相信的梦，也是她热切期望的梦：他的心上人竟爱上了她。全曲贯穿着带休止符的和弦伴奏，表现出姑娘受宠若惊而又有点不知所措的神态。第四首《戒指在我手指上》，描写了姑娘的梦

想成了现实。此刻，订婚的戒指已戴上了手指，音调像民歌那亲切动人，它极其细致地描绘了一个陶醉在爱情幸福之中的少女的形象，这是套曲中最优美的一首歌曲。第五首《亲爱的姐妹，快帮我装扮》，婚期到了，姑娘激动地让女友为自己梳妆，迎接幸福的到来。钢琴采用上下跑动的分解和弦进行，展现了婚礼的热闹景象，同时，也衬托出新娘难以平静的心情。第六首《亲爱的，为什么这样惊奇地望着我》，是描写姑娘新婚之夜的复杂心情。歌曲在调性、节奏、速度方面都富于变化，层层展现了新娘内心感情的发展过程。第八首《你如今终于给我带来无限悲痛》，歌曲描写了妇人的丈夫不幸去世后悲痛欲绝的呻吟，歌曲中同音反复很多，好像妇人在哀诉。

钢琴在尾奏中，重新出现了第一歌曲的旋律，使人回想起妇人年轻时的情景。这与《诗人之恋》中的手法是一样的，舒曼用往昔的幸福与眼前的悲伤作对比，更增添了歌曲凄伤的感情气氛。

《两个掷弹兵》是一首在思想性和艺术性上都很杰出的叙事歌曲。词作者是海涅。它通过1812年从俄罗斯战败的两个法国士兵的对话，来表达欧洲封建复辟以后，人们重新怀念拿破仑、向往资产阶级民主革命的思想情绪。全曲共分三段。第一段的大意是：两个掷弹兵在俄国当了俘虏，在回法国的途中来到德国军营，听到了法国战败、皇帝（指拿破仑一世）被禁的消息，感到无比悲痛。其中一个说：“朋友全完了，倒不如死去，可我有妻子儿女，他们将遭到不幸。”第二、三段是另一个掷弹兵的慷慨陈词，大意是：“妻子儿女我都不管，我有更美好的理想。……如果我现在死去，请把我的尸首埋在法国的故乡，把勋章佩在胸前，刺刀挂在腰间。我像一个英勇的战士，守卫在坟墓中。当我听到大炮和铁蹄的声音，定是皇帝陛下骑马经过，我拿着枪走出坟墓，保卫我的皇帝！”第一、二段是用悲剧性的b小调，叙事性较强，音调铿锵有力，情绪也层层递增。到第三段时，歌曲转向明朗的同名大调（B大调），舒曼引用了标志法国革命精神的《马赛曲》，来表现战士视死如归的英雄气概，使歌曲的高潮显得无比悲壮。在最后几小节，舒曼重复了“利剑闪闪发光”一句，这是全曲唯一的一次重复，以便进行必要的音乐扩展。钢琴奏出持续和弦的尾奏，作了沉思般地补充。

舒曼往往满足于那些不幸的冲击，这对他的心灵和性格自然会造成深刻的影响。同样，这也会对他的艺术、对音乐历史的本身造成相应的影响。舒曼是那种从不凭空创作作品的艺术家。我们可以在舒曼的音乐中追寻到他阅读过的书籍、他结识的朋友、他生活中的情景以及他看到和赞美过的自然风光。他比任何其他浪漫主义作曲家都更





多地把自己高度个性化的感情用作自己的艺术细胞。他在音乐中是一位擅长制造警句的人，就如同他在文学中也是这样一位能手一样。在音乐家中，他是一位最有能力的音乐作家之一，现在的音乐和评论中到处都有他的字句，同时，他也是一位掌握短小音乐思想，比如：活泼、奇特的笔触和警句的大师。因此，把这些散布在他整个艺术领域中的巧妙细节汇集起来就能使他的音乐显示出一种突出的特点。

思想性则是舒曼钢琴艺术的核心，要发现它的审美快感不是一件容易的事，只有经过深入挖掘才能得到。舒曼的音乐与李斯特的音乐有一个区别，李斯特的音乐必须由一位具有技术资质而又有情感的演奏家来诠释，缺少任何一个条件，他的音乐都将是毫无意义的。说到舒曼的音乐，那就必须加上第三个因素：理智。对一个具有头脑的演奏者（或听众），舒曼提供了取之不竭的快乐，这种快乐是深藏在一种曾被人称为晦涩和不正常的风格下面，现在我们已经认识到这种风格乃是现代音乐中最有成果的风格之一。



《大卫同盟舞曲》唱片

而舒曼不仅是一位杰出的作曲家，还是一位在欧洲音乐史上重要的音乐评论家。他创办的《新音乐杂志》很快就闻名于整个德国，成为当时著名的音乐评论刊物，他本人担任总编辑长达10年之久，他为杂志制定的方针是：“对那些过时，注定要灭亡的东西，要站在未来的立场上，给他一个先知先觉的无情打击。”他拥有那种能从最初的表现中发现天才的不可思议的直觉，他为巴赫的作品进行了艰苦斗争，那时，巴赫几乎一直被人们遗忘，他还为舒伯特、为贝多芬的伟大作品进行了艰苦斗争。他在杂志上向人们介绍了肖邦、李斯特、柏辽兹等人的作品，是他在杂志上大胆宣布了勃拉姆斯将成为有影响力的作曲家的宣言。

另外，在对舒曼为歌曲艺术作的贡献进行最后评估的时候，只有舒伯特可以与之相比，因为只有舒伯特超过了他的贡献。舒曼在选择诗人的歌词时确立了一种新的标准。他对韵律学寄予了一丝不苟的关注，他在为某种诗歌配曲时技巧高妙，往往令人有耳目一新之感。更令人感动的部分是歌曲的钢琴音乐。在他的歌曲中的钢琴音乐，独立的乐思是如此多样，如此丰富，以至于人们很难说它们仅仅是一些伴奏乐曲。同时，舒曼频繁地使用精心制作的尾曲，在尾曲中，当歌声停止后，钢琴还要持续很多小节。在那“歌曲年”令人惊奇的高产之后，舒曼对自己的成绩感到满意，但是，他认为今后可能再也不会谱



法兰克福街市一角

写歌曲了。不幸的是，他谱了更多的歌曲。十年之后，他又创作了一百余首歌曲，但是，这些歌曲的质量与第一批歌曲相比非常悬殊，它们的作者简直判若两人。因为在这时，作者的精神功能运转得太快，他头脑清醒的时间只有几年了。

按照舒曼的生活年表似乎可以看出：他属于那种早熟的艺术家的，他在20岁和30岁的时候就创作出自己最好的作品，而在中年却进入了一个不结果实的阶段。但是，就舒曼的情况来看，我们很难肯定这一点，因为他精神上的恶化正好与他艺术上的衰退巧

合了。由此我想到：人世间，有很多丑恶让我们悲观甚至失去了生活下去的勇气，但也有许多美好和纯洁足以让我们眼里充满晶莹的泪花而拂去浓重的阴霾。从舒曼和克拉拉的爱情中使我们看到了这一点。

我们永远都无法知道，如果拥有不同的命运，舒曼会取得怎样的成就。现在，他的音乐作品得到了公众的全面认可，这不仅仅是因为其优美的旋律，还因为他尚未发挥出的潜能。同时，我们也可以得到一个细微的暗示，因为舒曼死时找到了一个后继者。在某种意义上说，勃拉姆斯就是从舒曼驻足的地方开始前进的。

笔触至此，我建议你读一读本书中的《永远的勃拉姆斯》一文，这篇文章写于2003年深秋，它像一枚金黄色的树叶，如同舒曼遗落在这个里的一个音符……





不朽的作曲大师亨德尔

如果音乐中的巴洛克时代只造就了一位像巴赫那样伟大的创造性艺术家，那么，历史记录也会表明这个时代完全能够充分证明自己的合理性。但是令人难以置信的是，在同一时代、同一国家又产生了另一位同样伟大和富有成就的作曲家：乔治·弗里德里克·亨德尔。

这两个人在个性和气质、在事业和个人生活上都有许许多多的不同之处。巴赫是一个性格内向、思想神秘的教堂雇员，他有家室拖累，一生中大部分时间都很孤独，他的艺术主要是奉献给宗教礼仪的。亨德尔则是一个属于世界的人物，他的声名和艺术都为18世纪的英国历史增添了光彩。亨德尔终身未婚，他的生活范围就是剧院，他是

作曲家、演奏家、剧院经理和商人，在尽力取悦于伦敦歌剧观众时，他也有过得失起落。

从音乐的角度而言，巴赫是属于宗教的，亨德尔则是属于世俗的。我想这和巴赫一生笃信宗教有关，而亨德尔只是在晚年双目失明之后快要离开人世的时候，才跪拜在汉诺威的圣乔治教堂前，皈依了上帝。但有意思的是，现在听巴赫的音乐，我常常听出的不是宗教的意味，而是世俗的温馨和快乐，比如他的许多康塔塔，比如他的《D大调弦乐曲》。然而，现在听亨德尔的有些音乐，尤其是《弥赛亚》中的广板和“哈利路亚大合唱”，总能听到宗教的声音，看到那来自天国的神圣而皓洁的天光。另外，亨德尔终其一生都是风暴的中心，是歌剧女主角与阉歌手在后台琐碎争吵的中心，是互相敌对的作曲家和舞台监督们制造阴谋的中心，甚至是宫廷阴谋的中心，这种阴谋甚至引起英国皇室成员的世仇。亨德尔执拗而



亨德尔（1685~1759）著名的英籍德国作曲家。亨德尔的曲风雄伟、崇高，所创作的清唱剧是戏剧性的英雄史诗。



威斯敏斯特大教堂亨德尔纪念碑

又坚定地克服了这一切困难，似乎是从他生命的激流中倾泻出一条小溪：40部歌剧、20部清唱剧和百余部短篇乐曲构成的溪流。他一生的作品在数量上几乎等于巴赫和贝多芬的作品的总和。他去世后，英国举国为向他表示感激之情，将他安葬在威斯敏斯特大教堂（举行国葬的地方）。

亨德尔1685年出生于德国的哈雷城，父亲是理发师兼外科医生。少年时期他就学会了演奏风琴、拨弦古钢琴、小提琴和双簧管，此外，在作曲方面他也受过极优秀的训练。他父亲是一位倔强、观念狭隘的人，他要亨德尔学习法律，而不希望他在哈雷城的教堂里当一名风琴师，然后很快成为一个演奏家。父亲逝世后，亨德尔才能自由自在地追求自己的爱好。在哈雷大学学习了一年后，雄心勃勃的亨德尔前往汉堡。他被汉堡歌剧院所吸引，加入那里的乐队，当了一名第二小提琴手。他很快就吸收了当时在汉堡风行的意大利歌剧风格，两年后他谱写了一部歌剧：《阿尔米拉》。这部歌剧立即获得了成功。但是，汉堡并不能使他长期停留在那里，因为意大利这块歌剧的金色大地正在向他招手。

从1706年到1710年，亨德尔到佛罗伦萨、罗马、那不勒斯和威尼斯做了朝圣旅行，在那里他被意大利的歌剧、清唱剧、康塔塔和室内乐迷醉了。这个身材修长、漂亮英俊的萨克森青年勃然迸发了创作激情和演奏技巧。他惊人的风琴和拨弦古钢琴演奏技巧使他能够出入最孤傲的社团和最豪华的宫殿。在意大利的3年中，他与爱好音乐的王公和红衣主教的来往形成显赫的生活背景。1707年，他在佛罗伦萨谱写了一部歌剧：《罗德里戈》。两年后，他又创作了《阿格里皮娜》，而且取得了巨大成功，1709年在威尼斯上演，它使意大利人极为兴奋，剧院里回响着“亲爱的萨克森人万岁”的呼声。但是，此时的意大利已经不能吸引他了。1710年，他来到伦敦，在他此后的生涯里，英国成了他艺术和精神上的家园。保罗·亨利·朗格写道：“他从德国、意大利和法国的传统中获得了自己的表现手段、形式和技巧，但是，真正使他成熟起来，造就了他伟大而自由的艺术的气候还是英国的文明和文化。”

亨德尔到伦敦的时候，那里正面临着英国音乐的空白时期。在此15年前，亨利·普赛尔去世了。在他短暂的一生中（1659~1695），普赛尔为英国留下了一份丰富的音乐遗产，其中有圣歌、歌曲、康塔塔、颂歌、器乐作品和舞台伴奏乐曲，这些



德国哈雷市的
亨德尔雕像



伦敦故居
亨德尔居住并逝世于此





作品中他的歌剧杰作《狄多和埃涅阿斯》最为成功。他是远自都铎王朝以来的英国作曲家正宗中的一员，但是，他也是这个传统的最后一员。普赛尔在17世纪末去世了，繁茂的英国音乐之树似乎也随之凋落和死亡了。于是，伦敦的贵族只能转向意大利的歌剧。亨德尔在25岁时被汉诺威的选侯任命为指挥。他那时一年得到的钱相当于1500美元，而巴赫在魏玛只能拿到80美元。1710年秋天，亨德尔第一次访问伦敦，以后他在这个城市度过了将近50年的动荡生活。亨德尔用两个星期的时间写成《里纳尔多》，它以清新、温柔的旋律征服了英国听众。这是一部杰作，是一次巨大成功，从这一刻起，这位作曲家和英国音乐的历史就转向了一个新的命运。

一年后，亨德尔又一次获准回到伦敦，这一次他定居下来。亨德尔为乌德勒支的和平创作了《安娜女王的生日颂歌》和《感恩赞美诗》。这样，他就跟随普赛尔的脚步，开始为大的公共场合创作大型作品。安娜女王赐给他一笔年金，于是没有什么能使他回到汉诺威的主人那里去了。一个意想不到的转折事件，却使他的主人到他这里来了。安娜死后，萨克森的选侯登上了英国王位，即乔治一世。这位君王对他的玩忽职守的作曲家感到恼火，但他热爱音乐甚于礼仪，不久就重又喜爱这位作曲家了。

只有具有巨人般的气魄、精力和意志的人才能像亨德尔那样在伦敦开创出自己的事业。这是一场在三个层面上进行的战斗，即：在音乐上、经济上和社会上进行的战斗，命运潮流的涨落把他在凯旋与失败之间抛上抛下。在他的第一部作品《里纳尔多》上演之后，亨德尔这位作曲家一夜之间就成了名人，成了伦敦的偶像。1713年，他又创作了《提修斯》，再次取得成功，但是，那位舞台监督携带演出收入潜逃了。

1720年，皇家音乐院创立，这给亨德尔创造了机会。以国王为首的一些富有的贵族支持了旨在上演意大利歌剧的计划。亨德尔被任命为音乐指导之一，他发现自己的35岁时占据了英国艺术生活的一个关键职位。此后8年中，他积极地写作，指导并上演他的歌剧。亨德尔的繁忙生活与那种我们认为和创作过程联系在一起的隐居生活大不相同。亨德尔是在灵感迸发时写作，他能一连几天伏案工作，在两、三个星期内便可写出一部歌剧。跟随职位一起到来的是激烈的权力之争。这位萨克逊人在遭到反对时傲慢而固执，易于树敌，并时时表现出暴躁的脾气。他在宫廷中受各派系的摆布，还受到英国思想界领袖的猜疑，他们在他的歌剧中看到了对本国音乐和戏剧的威胁。

亨德尔工作的剧院中充满了明星制度的最坏弊病。一次，当亨



上图：亨德尔在伦敦的住所
下图：亨德尔的羽管键琴



英王乔治二世



《乞丐歌剧》场景



亨德尔指挥时，著名的女高音歌唱家库佐妮拒绝演唱一首咏叹调，亨德尔——这个人中巨人——便抓住她的腰部，威胁说如果她不服从就把她扔到窗子外面去。库佐妮和杰出的歌唱家福斯廷娜·鲍多妮争吵不休，在舞台上揪着头发打起来。整个剧院里的人都在大打出手，布景也被砸得粉碎。亨德尔和共事的音乐院指导乔万尼·波南契尼之间的敌对行动同样激烈。

但就是在这样令人心神烦恼的环境中，产生了亨德尔的歌剧，他在30年中创作了40部歌剧。一些歌剧在写作时太匆忙，另一些歌剧中又明显地可以看出他屈从于票房价值，但所有这些歌剧中都能看出一个天才留下的印记。尽管亨德尔写出了大量作品，但皇家音乐院还是一天天走下坡路，贵族们的铺张浪费使它的财政空虚，管理不善和派系争斗使它萎靡不振。

随着乔治二世在1727年登基继承王位，这位作曲家和他的歌剧遂成了一种政治问题，成了新国王与王子，即弗里德里克·威尔士亲王之间恶毒的皇族争斗的中心。因为国王和王后卡罗琳都热情赞美亨德尔的音乐，而亲王则利用一切权力去诽谤和诋毁它。争斗的界线是这样划定的：国王、辉格党和崇拜亨德尔的人为一方，另一方是威尔士亲王、托利党和拥戴退位的英王詹姆士二世的人，还有一个与亨德尔竞争的意大利歌剧作曲家：乔万尼·巴蒂斯塔·波南契尼。

1728年，约翰·盖伊的《乞丐歌剧》取得了巨大成功，使音乐院遭受了最后的打击。《乞丐歌剧》是一部幽默的民歌歌剧，用英文演唱，它的曲调符合听众的感受，它是英国的中等阶级对表现神明与英雄的贵族正歌剧的回答。具有讽刺意味的是，在它的音乐中，甚至能找到亨德尔的《里纳尔多》的影子。

新时代的曙光已经出现，这对这位作曲家和演出主持人来说应该看得很清楚，但他不愿理会这些预兆，他为新皇家音乐院投资了成千元的钱。从他笔下，源源不断地又写出了一连串歌剧，其中有《奥兰多·弗里奥索》，这是“他的最大胆的作品”。但就是亨德尔所具有的巨大能量也不能无限期地持续这样的创作速度，52岁时，他的身体垮了，他出国疗养以恢复健康。他的敌人幸灾乐祸：这个巨人完蛋了。

遭此打击，亨德尔倒下了，他到了德国的亚琛，在那里他很快，健康也得到恢复。他带着一种新想法又回到了伦敦。他打算在用英语演唱的清唱剧这个领域中为自己的天才寻找市场。亨德尔经受了5次更高代价的失败才认识到正歌剧在英国是完结了。在他的命运的最低潮时，机会为他展开了一条道路，这条道路使他从意大利歌剧转



扫罗之死



《以色列人在埃及》总谱



等待朱庇特的赛墨勒

向英国清唱剧，从毁灭变为流芳百世。

1738年，亨德尔用了4个月的时间就完成了一件惊人的业绩：他创作了《扫罗》和《以色列人在埃及》，这是他最伟大的两部清唱剧。尽管这两部作品威武壮观，但它们在伦敦的首场演出都失败了。因此，在1741年亨德尔又创作了最后一部歌剧：《代达米雅》。这一年的夏末，这位作曲家沉浸在忧郁和绝望的情绪中，他又开始创作另一部清唱剧。只用了23天的时间，他就完成了《弥赛亚》。与此同时，亨德尔回到英格兰，又卷入了斗争。从他的笔端涌现出一部又一部的壮丽清唱剧，其中有：1742年的《参孙》、1743年的《赛墨勒》和《约瑟夫》，1744年的《贝勒沙扎》。但是，财政危机再次临近他的剧院，亨德尔又一次深深陷入债务泥淖。命运的潮流最后一次转动了方向。亨德尔的清唱剧的强烈影响开始为伦敦观众留下了印象。1747年，他的《犹大·马加比》取得成功。同年，几乎只用了两个多月的时间，亨德尔就以巨大的创作热情又谱写了《亚历山大·巴鲁斯》和《约书亚》，在1748年，他又以同样的热情创作了《所罗门》和《苏珊娜》。但是，正当他努力为完成《耶弗他》（1751年）而奋斗的时候，一个新的、不可抗御的敌人袭击了他。他开始失明了。

但就是这样的打击也没有使他停止活动。他像弥尔顿和巴赫一样，口述了最后一些作品，主要是对以前的作品的修改。他继续在公共场合露面，指挥清唱剧，显示他演奏管风琴的传奇般的能力。1759年，亨德尔在74岁生日过后不久，按惯例开始了清唱剧的演出季。他在一个多月的时间里指挥了10部大型作品，场场满座。《弥赛亚》是这些作品中最后上演的，演出结束时，亨德尔在剧院里虚脱了，几天后就去世了。他为之服务了半个世纪之久的国家给了他最高的荣誉。“昨晚八



《赛墨勒》唱片封套



上图：参孙搏狮
下图：参孙与达丽拉

时许，已故的伟大亨德尔先生的遗体安放在威斯敏斯特教堂中阿吉尔公爵纪念碑的底部。……参加葬礼的有各界人士，其人数之多在任何场合都属罕见。”

让我们来看看亨德尔的作品。

《弥赛亚》是亨德尔最伟大的神剧也是英语世界最杰出的合唱音乐。从1741年的8月22日到9月14日，他以闪电般的速度完成此剧，并在1742年4月13日于都柏林首演。剧本由詹尼斯编写，取材自《旧约》与《新约》，表现基督的一生故事。

“弥赛亚”是希伯来语中“受膏者”的意思，古代犹太人封王时，要举行在受封者头上膏油的仪式，弥赛亚就成了君王的代称。后来，被基督教作为对耶稣的称呼。清唱剧《弥赛亚》用间接的方式，象征性地讲述耶稣基督的一生。分成三个部分：第一部分写耶稣诞生的预言和他的诞生。第二部分写耶稣四处传播福音和受难。第三部分写耶稣显圣复活。歌词不是选自记录耶稣生平的《新约·圣经》中的福音书，而几乎全部来自《旧约·圣经》。它不像亨德尔那些近似一部大型歌剧，充满戏剧性的清唱剧，而几乎没有具体人物和连续不断的情节发展，带有抒情和沉思的格调。亨德尔写作《弥赛亚》仅花了24天的时间，音乐却异常丰富多彩，有不同性格的独唱，有气势宏伟的合唱，还有独唱与合唱完美的结合。写作时他就像是着了魔。他的仆人发现他在写完“哈利路亚合唱”后泪如泉涌。“我确实认为我实实在在地看见整个天国就在我面前，我看见了伟大的上帝本人。”刚一完成《弥赛亚》，大师马上就开始写《参孙》，两个星期之后，《参孙》的第一部分就写好了。这真正是一个产生巨型作品的时期。

亨德尔的原配器是非常简朴的，织体很清晰。他主要使用了弦乐器和低音部，双簧管和大管用来加强合唱部分，小号和鼓则用于某些特别的段落。用巴洛克时期所用的术语来说，这个作品采用了小组乐队，在高潮时刻由大组乐队作补充。不同的音乐家（包括莫扎特）为了与规模不断扩大的合唱队保持一致，扩编了配器谱，现在的一些演出，仍采用这些配器谱，但采用亨德尔原配器谱的情况越来越普遍了。

序曲和第一部分。序曲是法国风格的。它以带附点节奏的慢板，庄严地开始，忧郁的e小调。这部分重复一次，引出快板。快板是一



都柏林音乐厅，《弥赛亚》在此首演

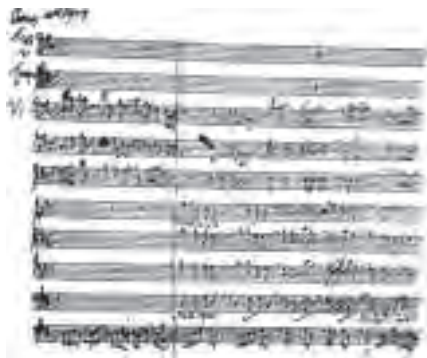




首坚定的三声部赋格曲。“主的荣誉必然显现”是全曲第一次出现的合唱，亨德尔的合唱从一开始就以浓重的色彩画成一幅宽广的音乐画卷。两个短句在合唱队的四个声部轮流涌现，互相交织，蕴积成一股力量，迸发出有力的主调性的合唱。“他必圣洁利未人”由合唱队的女高音首先唱出清晰的旋律，带有字句的反复和花腔。男低音、男高音和女低音依次进入，这些声音很快集中在一起，转成和声坚实、气势恢宏的主调性合唱。跟着的是精彩段落之一，合唱“因有一婴孩为我们而生”，主题取自亨德尔的一首意大利风格的二重唱，具有这位大师的坚毅精神。这首合唱显示出巴洛克时期的坚持不息的节奏能量，和声与对位的因素熔合在这坚定的整体之中。

“田园交响曲”是《弥赛亚》中除序曲之外仅有的乐队部分，它柔和而流畅。节拍为12/8拍，带有附点，这种节奏在整部作品中反复出现，成为统一的线索。它是从一首意大利民间舞曲发展而来，这种舞曲总是伴随着田园气息（我们在维瓦尔第《大协奏曲》的慢板乐章中可以注意到这种西西里舞曲），它为后面的几首宣叙调渲染了气氛，其中第一首是“野地里有牧羊的人，夜间看守着羊群”，音乐美妙而温柔。然后是合唱“荣誉归于神”，D大调。

第二部分，忧伤的合唱“看见神之羔羊”具有慢速的附点节奏和下降的转折，它奠定了第二部分的情绪。在女低音的反复式咏叹调“他被人们憎恨和抛弃”中，继续了悲剧的情绪。充满感情的歌词“知晓悲痛”导致了半音和声。在中部，人声的表白呈现了戏剧性的紧张，“人打我的背，我任他打”。第二部分的结束段落，“哈利路亚”是全曲的高潮，也是《弥赛亚》乃至亨德尔合唱音乐的代表。乐曲一开始就响起对神的欢呼语“哈利路亚”，被处理得无比辉煌。接着出现四声部庄严的齐唱，并形成复调织体的段落，与哈利路亚的欢呼声交织在一起，将音乐推向高潮。



《弥赛亚》中的“哈利路亚”

第三部分以“我知道我的救世主活着”开始，这是信仰的平静表述，是亨德尔最好的咏叹调之一。女高音深情地唱出那可以让亨德尔一再复活的咏叹调“我知道我的救赎主活着”，神圣的E大调，女高音以优雅的萨拉班德舞曲，唱出亨德尔的坚定信念，旋律透过向上的持续跳音和持久强拍，传达深沉的宁静与狂



大卫杀死巨人歌利亚

喜的水乳交融。

让我们再来看看亨德尔的另一首清唱剧：《扫罗》。

《扫罗》的情节取自《旧约·圣经》“撒母耳记”。它的结构与写法几乎与歌剧完全一样，只是用音乐会的形式演出。三个部分相当于歌剧的三幕，各幕又分成3~4场，人物较多。第一幕写大卫打败巨人歌利亚后被介绍给第一代以色列王扫罗，扫罗之子约那单与大卫一见如故，扫罗次女米甲更爱上年轻英俊的大卫。返城途中，听以色列民众歌颂他们时，唱的是扫罗杀敌千千，大卫杀敌万万，扫罗心中不悦。第二幕写扫罗由于妒忌要除掉大卫，约那单再三劝阻，扫罗怒斥约那单。第三幕写扫罗处于困境，去求隐多尔的女巫招来撒母耳之魂。撒母耳告诉扫罗，神已将王权赐予大卫，并预言扫罗与他的儿子必死。果然，在与亚玛力人的战斗中，扫罗父子双双遇难。

亨德尔到伦敦后绝大部分作品通常都在夏天完成，然后在年底冬天到来之际及来年的春季上演，这几乎成了他的创作规律。1738年夏，从7月23日到9月27日，亨德尔花了两个月的时间，创作了一部不朽的圣经题材的清唱剧《扫罗》。

第一部分：序曲之后一上来就是以色列人在营地唱的庆祝战胜歌利亚（被牧羊人大卫杀死的非利士巨人）和非利士人的凯旋歌，即大合唱：“主啊，你的名字多么伟大！”音乐是亨德尔颂歌式的旋律，朴素中体现了宏伟的气势。随后是一首女高音咏叹调：“在你的召唤下一个婴孩站起来”和一段三重唱与一段合唱，回顾了大卫、巨人歌利亚和他们的会战，旋律充满昂扬的斗志，极富有生气。这些合唱向前推动着剧情，并影响着剧情的发展，在扫罗的帐篷里，简短的宣叙调引出扫罗小女儿米甲对大卫示爱的咏叹调“啊，神一样的小伙子”。长子约拿单也十分赞赏大卫，并欲与其结为兄弟，米甲紧接着以感伤的咏叹调“瞧，多么轻蔑地拒绝”，再次向大卫示爱。一段欢快的间奏曲过后，女人们载歌载舞唱起了赞美胜利者大卫的大合唱“欢迎，欢迎，强大的国王！”，接下来，妒忌的扫罗唱出了愤怒的咏叹调“听到赞美他，我怒火迸发”。最后在大合唱“为了你的荣誉保护他”中结束了第一部。

第二部一开始是著名大合唱“嫉妒，地狱的最早产儿”，曲调威武轩昂。米甲宣布他爱上了大卫，两人唱起了欢喜的二重唱“啊，你的忠诚万里挑一”，当扫罗的长子约拿单再次劝说父亲，以挽救大卫，暴怒的扫罗迁怒于约拿单而要杀死他时，爆发出了著名的恐怖大合唱“啊，狂怒的致命后果！”，第二部随之结束。

第三部分开始，扫罗的一曲宣叙调“我是一个不幸的人”，揭开





扫罗与大卫

了戏剧性的高潮。隐多耳的女巫的咒语（咏叹调）“地狱的幽灵”让撒母耳的幽灵显现，预示出扫罗悲剧结局的不祥征兆。当亚玛力人给大卫带来扫罗和约拿单已阵亡的消息，大卫唱出了“不忠的卑鄙之徒！”，然后就是著名的间奏曲“死亡进行曲”，亨德尔通过采用小号、长号、单簧管和双簧管等管乐器，或威严壮丽，或悲痛哀号，极尽渲染出扫罗之死所具有的神的意志，成为一首送给扫罗的哀歌。在简短的合唱“老鹰没有那么迅猛”过后，米甲唱出了对父王和亡兄的悲歌“他们活在甜蜜的和谐中”，这也是全剧最后一首咏叹调，音乐情感细腻，旋律缠绵感伤，充满了深情。全剧在全体以色列人威武雄壮的著名大合唱“佩上你的剑”的高潮声中结束。

而充满幻想色彩的三幕神话歌剧《阿尔辛娜》则是亨德尔1735年的作品，代表了亨德尔歌剧艺术的最高峰，1735年4月16日在伦敦科文特花园歌剧院首演。

《阿尔辛娜》所讲的是非现实的魔幻神话题材，所以，它在亨德尔全部歌剧中占有极为特殊的地位，很像莫扎特的歌剧《魔笛》。内容描写的是中世纪骑士鲁杰罗经不住魔法女王阿尔辛娜的引诱，投入她的怀抱，成为她的爱情俘虏，即使面对自己真正的爱人也不能醒悟；鲁杰罗的未婚妻历尽艰难寻找失踪的未婚夫，并终于使他从阿尔辛娜的法力中解脱出来，最后战胜魔女，两人重新团聚的故事。这种在故事内容上十分荒诞不经，情节简单，又缺少戏剧性冲突场面的非现实主义题材的神话式歌剧，正好符合18世纪那些已经看腻了古代帝王英雄戏的观众的品味。

但剧情的“异类”，丝毫没有掩盖其音乐的光芒；相反，《阿尔辛娜》的音乐带来了一种明快的清新风格，展现出亨德尔将巴洛克声乐艺术发展到极致的天才能力。亨德尔在《阿尔辛娜》中天才般地创造出一种丰富色彩的声乐表现。《阿尔辛娜》剧中的众多角色，或人或妖，都被亨德尔根据人物的性格特点和



伦敦国家剧院版《阿尔辛娜》剧照



威廉·克里斯蒂指挥“繁荣艺术”古乐团于1999年在巴黎歌剧院录制的一套现场录音（ERATO），是近年来评价颇高的《阿尔辛娜》优秀录音版本

不朽的作曲大师亨德尔——



《罗德琳达》唱片封套



《婚姻之神》唱片封面



剧情需要赋予角色一种最佳的嗓音表现，出现了男高音、女高音、次女高音、女低音、男低音等多种声部，尽管女高音和男高音的戏份儿仍然不少。为了细致地表现角色的情感，亨德尔让每一首咏叹调都具有相当的篇幅，使演唱者有足够的时间层层揭示人物的内心世界；如第二幕，当阿尔辛娜得知鲁杰罗负心背叛自己后所唱的那首极其伤感悲愤的咏叹调《啊！我的心啊！》，唱起来要十几分钟，以及第三幕，当阿尔辛娜得知自己的军队被彻底击败绝望中所唱的咏叹调《我只留下眼泪》都是8分多钟的长段子，这些唱段，人物内心情感刻画之细腻，堪称亨德尔歌剧咏叹调中的经典杰作。

《阿尔辛娜》的音乐风格带有混合性的特点，一定程度上体现了巴洛克声乐艺术的多重性；虽然其音乐仍然难以摆脱意大利那不勒斯流派华丽风格的影响，但声乐部分，无论是咏叹调，还是大合唱，都带有法国式特征，十分优美动听；像第二幕结尾处鲁杰罗（次女高音）所唱的《啊，绿色的牧场》，就是音乐会上常见的亨德尔歌剧名曲。同时，剧中反复出现的舞蹈场面融合进大量芭蕾音乐的元素，也使《阿尔辛娜》的音乐体现出轻盈、明快、流畅的18世纪法国风格。

亨德尔写的歌剧全部是18世纪的意大利正歌剧，一共创作了大约40余部，有几部已经遗失。他在德国汉堡时期和意大利佛罗伦萨、威尼斯时期创作的歌剧在他的全部歌剧中所占比重不大，绝大部分歌剧都是他于1712年到伦敦以后创作的。从创作年代和内容题材上划分，大致又可分成三大时期或三大类型；第一时期主要是1726年亨德尔加入英国籍以前的创作，其中以《朱利奥·恺撒》、《帖木儿》、《罗德琳达》等为代表，这些歌剧大都取得了空前的成功。第二时期主要是1726~1735年间的创作，以《奥兰多》、《阿里奥丹特》、《阿尔辛娜》为代表，这三部歌剧的故事题材全部源自于意大利文艺复兴时期的伟大诗人阿里奥斯托的史诗《疯狂的奥兰多》。这些歌剧通常被认为是巴洛克歌剧艺术的顶峰之作，但由于此时清唱剧已露出取代意大利正歌剧的端倪，所以，亨德尔这些艺术上登峰造极的歌剧赢得的掌声反而明显不如像《朱利奥·恺撒》这类上一时期歌剧来得热烈。第三时期主要是1735年以后的创作，以《赛尔斯》、《婚姻之神》、《戴达米亚》等为代表，这些歌剧在内容题材上有了明显的变化，表面上轻松、诙谐、愉快，实则隐含着



古罗马神话中的婚姻之神许门



阿喀琉斯与戴达米亚

深重的悲哀。这一时期的意大利正歌剧在英国已经完全露出颓势。因此，亨德尔这一时期的歌剧创作首演时大多以惨败告终。1741年以后，亨德尔就完全放弃了歌剧创作，从此专心于清唱剧的写作，结果却开辟出一片新天地，成就超过了他的歌剧。

《水上音乐》是一套供户外演奏的管弦乐曲。据说，1717年7月17日黄昏，英王乔治一世在泰晤士河游览，亨德尔创作此曲助兴。实际上现存的20首乐曲分别作于不同年代，因此被编成三套组曲。然而今日我们听到的却是后人改编供现代乐队演奏的6首乐曲：快板、歌调、布列舞曲、角笛舞曲、行板和近似角笛吹奏的快板，乐声要比用巴洛克乐器演奏的原曲要嘹亮得多。

综上所述，我们看到：亨德尔出生于中等阶级，在一个中等阶级首先掌权的国家里从事他的事业。亨德尔从宫廷歌剧向清唱剧的转变象征着巨大的社会变化，他成为新型资产阶级文化的缔造者之一，也因此成为新型观众的创造者。18世纪后半期开始，随着所有悲歌剧的衰落，亨德尔数量惊人的全部音乐作品几乎被人遗忘了。与此相对，出现了一种喜歌剧，这种歌剧几乎把全欧洲喜爱旧式歌剧的时髦风尚都抹杀了。阉歌手这种畸形产物永远地从舞台上消失了，而失去这些歌手，亨德尔的歌剧就再也不能以真正音乐的韵味再现出来。这样一来，这些作品被人们遗忘了将近200余年，只有一些音乐会演奏某些孤立的咏叹调才使人们还记起这被埋葬了的珍宝。第一次世界大战后不久，德国有一个短暂时期重新上演了亨德尔的二十几部歌剧，但是唱歌、乐器和风格习俗等问题，仍然为现代歌剧院造成了无法克服的困难。

亨德尔的清唱剧则是有极大活力的宏伟合唱戏剧，它们像巨大的壁画，以史诗般的风格构成。其中激昂的咏叹调、戏剧性的宣叙调、巨大的赋格曲和双重合唱都达到了巴洛克壮丽风格的顶点。亨德尔以天生领导者的直觉，估量到他所入籍（英国）的国家的需要，创造了充满《旧约全书》气氛的清唱剧艺术形式，它很理想地合乎英国中等阶级的口味。他们从耶和華向上帝的选民发出的前去征服迦南土地的命令中，清楚地看到了前去保卫不列颠帝国的命令。随着亨德尔的清唱剧我们可以进入到一个不朽的声乐史诗的世界，作曲家的英名安眠于此，而且将永远、稳固地安眠于此。亨德尔的宗教清唱剧是一种混合形式，它是由剧场的戏剧与教堂虔诚的热情合成的，实际上它就是一种舞台戏剧，



1784年，威斯敏斯特大教堂合唱团与乐队的亨德尔纪念演出

只不过没有道具、布景或动作而已，但是，作曲家全面掌握了戏剧性声乐：咏叹调、宣叙调，还有更重要的合唱的写作技巧。

亨德尔使合唱——人民——成为戏剧的中心。他没有受舞台上快速的表演的影响，他将每一场都扩展成庞大的规模并尽量抒发感情。合唱一会儿解说剧情，一会儿思考剧情。像在希腊的悲剧中一样，合唱既是主角，又是理想的观众。剧中人物描绘得高于实际生活。扫罗、约书亚、德伯拉、犹大·麦克阿斯和参孙都是人性的原型；他们是命运的创造物，无论胜败都是雄伟庄严的。在亨德尔的清唱剧中，合唱艺术已经被提高到一个庄严的地位，这可以与其原来在希腊戏剧中的地位相媲美。作曲家对这种艺术倾注了全部的高超技巧。保罗·亨利·朗格说：这种大型合唱团惊人的复调结构穿插了强有力的主调唱段、双声部、三声部以及四声部赋格，复活了的古老威尼斯人的拱顶唱诗班，间或还插入一些用肯定的笔法写出的圣乐唱段，庄严的圣歌、刻板的固定音型、雄伟的声乐、众赞歌幻想曲、简短的齐声朗诵或合唱宣叙调、清脆的舞曲，还有以牧歌风格谱写的诙谐唱段，所有这些都恰到好处，结果以令人难以置信的丰富和壮观达到了巴洛克艺术的高峰。

至于亨德尔的器乐，即大约几十首协奏曲、奏鸣曲、组曲等等，许多乐曲至今还具有辉煌的生命力，比如一些优秀的风琴曲、管弦乐协奏曲，其中有《皇家焰火音乐》（1749年为了庆祝亚琛和约的集会而谱写）和绝妙的《水上音乐》。后者是一首管弦乐组曲，据说这是由两个“水上音乐会”演奏的不同乐曲组合而成。这两个音乐会是1715年和1717年为乔治一世欣赏而安排的。当时有人记述了第二个水上音乐会的情况：国王乘着皇家大型游艇在泰晤士河上游览，后面跟随着一艘乘有50名音乐家的船，这些人是演奏“小号、猎号、双簧管、巴松管、德国长笛、法国吹口长笛、小提琴和大提琴……”的演员。今天，几乎是250多年之后，我们仍然能分享到国王的欢乐，他曾两次命令演奏这些辉煌的乐曲，一次是在切尔西举行豪华的晚宴之前，一次是在晚宴之后。

亨德尔死后不久，他的清唱剧成为英国的民族艺术形式。威斯敏斯特教堂为他的百年诞辰举行的纪念会上，有五百多名歌手和乐手参加了演出。在随后举行的一些亨德尔音乐节上，这个数目字还在扩大，最后成为三千五百人的合唱队和五百人的乐队，使霍拉斯·沃尔作出优美的评论：“这些清唱剧得到了充分的表现，它们给我留下天国的概念，在那里每一个人都在歌唱，或放声，或低吟。”应该记得，亨德尔在创作他的清唱剧时，合唱队只有约三十人，乐队的人数





也差不多。将演出人数增至五十多倍意味着要牺牲许多作品中的精细之处。但他的艺术具有宏大的轮廓和压倒一切的效果，能够作这样的处理。它确实是“为大量活跃的人而作的音乐”，正像它要求群众倾听一样，它也吸引群众加入演唱。

亨德尔采用巴洛克式具有强劲动力的节奏，只有听过他的一首合唱曲才能认识到简单的4/4拍能取得怎样的动力。他倾向于运用自然音和声，而巴赫喜爱半音和声的更尖锐的风格。他的旋律具有丰富的表情和情感，在极宏伟的结构中展开。亨德尔的乐思以大量的音柱——和弦——为基础，各声部就交织在这些和弦中。他扎根于戏剧的世界中，他把音色用于气氛和戏剧性的表现。他为户外演出而作的一些作品显露出他的奇妙的音响感，如《水上音乐》和《皇家烟火音乐》。

亨德尔的歌剧里有一些他写得最好的音乐，近些年来，这些舞台作品中有几个重又上演并获得成功。亨德尔的大型合唱作品都是为举国欢庆的场合而写的，最著名的是为乔治二世就位而写的《加冕赞歌》，其中《教士扎多克》一段为以后的历代英王加冕典礼所采用。在这位大师的声乐作品中，有各种各样的颂歌、康塔塔、耶稣受难曲、教堂音乐、室内乐和歌曲。他也写了数量可观的器乐，在这一领域中最出名的是作品第6号的12首大协奏曲，它们和巴赫的《勃兰登堡协奏曲》一起代表了巴洛克时期管弦乐的顶峰。



西敏寺大教堂，亨德尔纪念碑
就在诗人角一带

音乐的巴洛克时代就以亨德尔最后的杰作雄壮地结束了，世代代的英国音乐家将敬畏地观看着这首音乐曲壮观的演出。我们知道，亨德尔没有浓厚的宗教情怀。在英国国教的世界里，他很少为宗教问题与人交流或交锋。但在一生中罕见的时刻，亨德尔也粗暴地捍卫过自己的德国萨克逊新教信仰。在西敏寺的亨德尔基石纪念碑上刻着《我知道我的救赎主活着》的曲谱：“无论是天上的、地下的、海里的、掌权的……都不能使我们与上帝的爱隔离”，这种对终必能得救的福音主义的坚定信念，确实是日耳曼式的。也许这还真是《弥赛亚》征服英国人的另一个秘密。

亨德尔，不朽的作曲大师。

忧伤的柴可夫斯基

在世界文学史上，俄罗斯的文学艺术作品中，总有一种淡淡的忧伤。

文学中如托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》、《复活》，普希金的《叶甫根尼·奥涅金》，莱蒙托夫的《当代英雄》，陀思妥耶夫斯基的大多数作品；绘画中如列宾的《伏尔加纤夫》，列维坦的《深渊》，以及施什金那冷色调里透出的寂寞和凄清；而音乐上最具代表性的就是柴可夫斯基了，他的作品《如歌的行板》、《云雀之歌》、《船歌》、《天鹅湖》……由小至大，直到第六交响曲《悲怆》，柴可夫斯基的这种忧伤感总是挥之不去。

他时而用灰色涂抹晴空，时而用阳光驱散阴云，时而用风描绘冬的严厉，时而用雨叙述春的柔和……但无论在明朗的早晨，还是在灰暗的黄昏，柴可夫斯基向我们走来总是带有一种忧伤的情调。多少年来，普通听众一直对他的隐秘而奇特的忧愁感到困惑不解，这种忧愁咬啮着他的灵魂，而且在他的音乐中，则以令人心碎的啜泣和极度的痛苦流露出来。

柴可夫斯基1840年5月7日出生在俄罗斯的维雅特卡省的一个小镇，父亲是一个矿山工程师，后来全家迁到了圣彼得堡。柴可夫斯基最初的志向是学习矿山工程，但父亲决定让他学习法律。与罗伯特·舒曼一样，他对法学也感到厌恶，他在19岁毕业后在司法部当了一名公务员。与此同时，他开始学习音乐，但没有显露出任何特殊的天分。

1862年，俄国第一所音乐学院在彼得堡成立了，它是由俄国著名钢琴家和作曲家安东·鲁



柴可夫斯基(1840~1893)
俄罗斯浪漫乐派作曲家。其风格直接和间接地影响了很多后来者。



柴可夫斯基的出生地



圣彼得堡音乐学院





安东·鲁宾斯坦肖像

宾斯坦创办的。鲁宾斯坦出生在俄国，但是他作为一个钢琴家却走遍了欧洲，他的基本音乐概念与他的音乐教育一样，都不是俄国的而是德国的。柴可夫斯基成了这个音乐学院的第一批学生，几年以后，他与强力集团的五个著名人物相识了，他的个人素质受到这些人物的称赞，但是由于他的经院式教育，他们仍然排斥他的作品。安东·鲁宾斯坦的弟弟尼古拉斯在莫斯科也成立了一所音乐学院，柴可夫斯基便辞去了公务员的工作在那里担任了教员。

勤奋而有条理的工作习惯是柴可夫斯基最珍贵的财富，尽管他个人的风度极有魅力，但仍具有超乎寻常的羞怯感，他第一次当众指挥演奏自己的一组乐曲时感到惊恐不已，以致此后20多年中他再也不敢指挥演奏了。他对自己的批评总是过于激烈，他销毁了自己早期创作的两部歌剧乐曲，即：《司令官》和《水仙女》，有一次他在自己的作品中写下几个大字：“臭不可闻”。

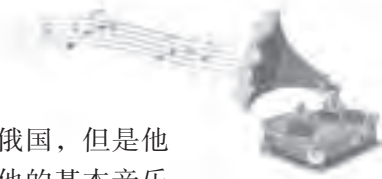
在柴可夫斯基创作的第一批作品中有一部交响曲，这是他的第一交响曲，这部作品有一个描述性的标题：《冬天的梦想》，在作曲家的心灵深处还有一个关于冬日旅行的模糊而富有诗意的场面，彤云笼罩了大地的景象。其后又有作于1873年的第二交响曲和作于1875年的第三交响曲。

29岁时，柴可夫斯基创作的序曲——幻想曲《罗密欧与朱丽叶》，这是他全部作品中最优秀的作品之一。他对这部作品进行了两次修改，一次是1870年，一次是在1881年，这部作品可以说是柴可夫斯基全部乐曲中谱写得最细致的一部作品。



柴可夫斯基《第四交响曲》的乐谱扉页

在柴可夫斯基结婚的第二年，即他创作了《第四交响曲》的第二年，他的生活和艺术都发生了转变。1878年他辞去了音乐学院的教职，此后就从教学的重担中解放出来。而梅克夫人使他过着舒适而独立的生活，又能使他频繁地到意大利、法国和德国旅行，到夏季她还把自己在乡村可爱的别墅让给他，由他自由支配，同时他的声望也传得很远。但是他却越来越乖僻、越来越孤独，他感到生活并不幸福，他永远怀着一种恐惧：害怕他的妻子会敲诈他。他的不幸有一部分也是因为他的创作



圣彼得堡冬景

活动。尽管他在技术上获得了自信，但是自从《第四交响曲》问世以来，他的灵感不是在增长而是在削弱。这个时期几乎没有什么杰出的作品。唯一的例外就是《小提琴协奏曲》，那是1878年在瑞士创作的，亦即在他的婚姻破裂之后马上创作的。

1887年有一件事改变了柴可夫斯基后期生活的进程。他终于被人说服为自己的一部歌剧的演出担任指挥。多年前他担任指挥的那次经验在灵魂上留下了焦灼的烙印，而这次指挥他却受到了观众的热烈欢呼。结果，他就到西欧作了一次旅行，指挥许多著名管弦乐队演奏自己的作品。此后，他多次到国外旅行，有一次到了美国，他似乎从公众的欢呼中真正得到了享受。他绝不是一个伟大的乐队指挥，但是，世界各地的观众都利用他亲自出场的机会向他表示他们对他作品的情感。他已经成为世界上最有声望的作曲家之一。

1888年他到莱比锡、汉堡、柏林、巴黎和伦敦作了一次旅行。古老的莱比锡音乐大厅仍然是德国古典主义的根据地，这位外国来的浪漫主义入侵者怀着一颗战栗的心在那里演奏了自己的作品。但是观众让他谢了两次幕，这在莱比锡就是最热烈的欢迎了。同时，他还见到了约翰内斯·勃拉姆斯。

经过这一次旅行，回到俄国后不久，柴可夫斯基就开始创作《E小调第五交响曲》。他在1888年夏季，大约用了两个月的时间谱写了这部乐曲。有时柴可夫斯基甚至认为自己已经到了山穷水尽的地步，他在写给梅克夫人的信中，谈到了自己的担心：自己的灵感已经枯竭，现在已经到该退场的时候了。这部乐曲的首场演出为他带来了前所未有的沮丧，后来他在圣彼得堡和布拉格指挥演出了这部作品，也完全失败了。他写给自己的

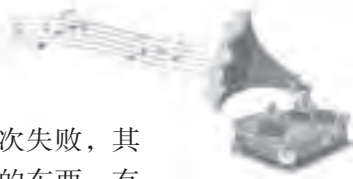


梅克夫人在布雷洛夫的庄园，1878年柴可夫斯基曾经在此居住过



柴可夫斯基给梅克夫人的一封信





柴可夫斯基曾经爱慕的女高音阿尔托

知心女友说：“这是一次失败，其中有些是令人无法接受的东西，有些则是虚假的或杜撰的东西，公众凭着本能就能看出来。”

随着《第五交响曲》的问世，柴可夫斯基在1889年初又作了一次国际旅行。他在整个欧洲大陆和英国都受到热烈欢迎，但是，他一直感到思乡的痛苦，心情抑郁。第二年他谱写了自己最成功的一部歌剧：《黑桃皇后》，当它在彼得堡首场演出时，竟成了轰动一时的事件。他曾到高加索的比利斯指挥一场音乐会，并和弟弟阿纳托尔住在一起。在那里，他收到梅克夫人的一封信。她在信中以一些奇怪而不友好的词句通知他：梅克家族的经济

濒于崩溃的边缘，从此以后，她将不再给他寄钱。从此，他再也没有收到她的回信。不久他回到了莫斯科，才知道她说的是假话：梅克家族的财产状况根本没有什么危机。

梅克夫人这个奇怪举动的真正原因现在还不清楚。或许她可能通过某种渠道知道了柴可夫斯基的变态行为，因此，她受到了震动；或许与梅克夫人长子多年的疾病和死亡有关，她可能感到内疚，认为自己在流逝的岁月中，忽视了自己的儿子，却把自己的兴趣和爱都慷慨地送给了柴可夫斯基。但是柴可夫斯基并没有立即理解梅克夫人的终极性，几个月过去了，他没有得到任何信件和解释，于是就慢慢坠入了绝望的深渊。第二年春天他接受别人的建议，到美国进行了一次演出旅行。他游历了费城、巴尔的摩、华盛顿和尼亚加拉大瀑布。美国使他沉迷，也使他感到恐怖。他被美国人民的好客精神惊呆了，他在美国的声望甚至超过了他在自己祖国的声望。

柴可夫斯基生命的最后两年就是一次完全绝望的冒险旅行。在大部分时间里，他都在欧洲漫游，把时间都消耗在公众场合中，接受了各种接踵而至的荣誉，把它当作一种绝望的消遣。他在家信中表露出极深的忧伤，他对自己为什么没有发疯都感到奇怪。1892年秋天，柴可夫斯基开始创作一部新的交响曲，还没有完成，他就兴趣索然了，认为自己的灵感枯竭了，并把全部手稿都销毁。这年年底，他在前往



1877年新婚不久的
柴可夫斯基夫妇

巴黎的途中，又构思了另一部交响曲。1893年10月28日，在彼得堡第一次演出了这部作品，这是一次失败。只是由于他担任了指挥，这次演出才没有冷场，但评论家们几乎是异口同声地宣称《第六交响曲》是他最糟糕的交响曲。十天以后，还没有看到第二次演出，柴可夫斯基就离开了人世。他喝了一杯生水，几个小时之后，柴可夫斯基就陷入了霍乱带来的剧烈痛苦中。他于1893年11月6日逝世了。

在柴可夫斯基的生活中，女人是无足轻重的。然而，有两个女人却在他的生活中扮演了重要的角色。其中一个是有钱的遗孀娜德吉塔·冯·梅克，另一个是个年轻女子，对后者，柴可夫斯基铸成大错误：与她结了婚。

娜德吉塔·冯·梅克是俄国铁路史上一位著名工程师的遗孀。丈夫死去时，为她留下一笔巨大财富，其中包括莫斯科的一处宅第，一个巨大的农庄，还有两条铁路。这时梅克夫人正是40多岁，她在莫斯科宫殿般的家里过着半隐居的生活。她是莫斯科音乐学院的慷慨捐赠者，尼古拉斯·鲁宾斯坦是她家为数不多的常客之一。通过他，梅克夫人对柴可夫斯基的音乐产生了兴趣，很快这种兴趣就变成了火热的激情，他们持续不断地互相通信，有时几乎是每日一信，从1876年到1890年，一直持续了14年的时间。但是，他们从来没有见过面。梅克夫人对柴可夫斯基的音乐已经崇拜到某种病态的程度，柴可夫斯基的音乐使她倾倒。然而，她却提出这样一个条件：他们永远也不要见面。此事的原因从来也没有完全弄清楚，但是很可能是因为她担心柴可夫斯基这个人会毁灭她关于他音乐的幻象。从他的来信中，她知道他是个有教养、智力非凡的人。有一次她在写给柴可夫斯基的信中说：“令人遗憾的是人们不能人工培育人类，就像养鱼那样，如果真能如此，那么，人们就没有必要结婚了，那将是一个巨大的解脱。”然而，她必须为自己的激情和渴望寻找出路。她通过这种奇怪的爱情为自己找到了一个出路，因为这种爱情既是替代性的又是淡漠的。

多年来，她定期赠给他一笔收入，她送他到国外旅行，每当柴可夫斯基请求帮助时，她都会慷慨解囊，而且还有额外馈赠。简言之，她已经成为他生活中的主要支柱。

1877年春，一个名叫安东尼娜·米留克娃的年轻女子与他偶然相识，以后就给他写信，表示自己已经疯狂地爱上了他，并希望与他结婚。柴可夫斯基并没有认识到这个女子的精神出了毛病，也不知道她正幻想着所有男子都爱上了她。最后他终于同意与她结婚。关于自己结婚的计划，直到结婚前一天，柴可夫斯基也没向梅克夫人透露一个字。后来这个消息几乎要了梅克夫人的命，但是，她隐匿了自己的感情。





新婚之夜他们乘火车旅行时，柴可夫斯基就认识到自己的妻子与自己根本不是情意相投的一对。此后三个月中发生的故事简直就发生在只有陀思妥耶夫斯基才能描绘的精神酷刑的焦热地狱。为了躲避自己的妻子，柴可夫斯基夜间必须跑到莫斯科街头漫游几个小时。有一天夜晚，他跨入莫斯科河的水中，水深齐腰，站在冰冷的水中直到无法忍受。最后他逃到圣彼得堡，躲到弟弟阿纳托尔的家中，在那里他的精神完全崩溃了。阿纳托尔把安东尼娜送回敖德萨她母亲的家中，然后把自己衰弱不堪的哥哥带到瑞士的一个疗养所。

这场婚姻破裂之后，柴可夫斯基写信向梅克夫人详细讲述了全部可怕经历，她许诺每年增给他6000卢布，使他能够独立生活。

现在，让我们来关注一下柴可夫斯基的音乐作品。

在柴可夫斯基的大量作品中，《罗密欧与朱丽叶》是一部强烈感人的作品，它的旋律丰富多彩、和声豪华绚丽，而且它还充分利用了管弦乐队最迷人的声音。尽管柴可夫斯基本人很羞怯，但是当他作为作曲家出现时，他就不再沉默寡言。在《罗密欧与朱丽叶》这部乐曲中，我们可以听到一些著名的旋律，第一个出现的就是用英国号和装有弱音器的中提琴演奏的低沉、丰富而华丽的主题；下面接着出现的是一个更优美的主题：即用装弱音器的弦乐演奏的有精妙、温柔、几乎令人屏住呼吸的主题。整个段落情节与这些旋律配合得水乳交融，同时它的台词也是无与伦比的。

在第一节弦乐四重奏（D大调，作品第11号）中，柴可夫斯基又创造了另一个著名的旋律。他利用了一首民歌曲调，那就是为他工作的一位木匠偶然哼出的一首名为《寂寞的凡尼亚》的民歌。这个旋律出现在标有“如歌的行板”字样的第二乐章，于是这个乐章就成了柴可夫斯基最成功、最著名的商标之一，它标志着这位作曲家能够创造出芬芳的旋律、丰富的和声，还有闪闪发光的感伤和忧郁色彩。那悲切如诉的旋律使老托尔斯泰听了都止不住潸然泪下，说：“我已接触到忍受苦难的人民的灵魂深处了”。

柴可夫斯基在34岁时谱写了他的《降b小调钢琴协奏曲》（作品第23号）这部作品最初的命运并不理想。由于柴可夫斯基本人并不是一位钢琴演奏名家，完成这部作品后，他于1874年圣诞节前夕找到自己的朋友和保护人：尼古拉斯·鲁宾斯坦，后者是欧洲第一流的钢琴家。鲁宾斯坦静静地听着，不知是出于嫉妒还是出于无法解释的迟钝，作品奏完后他发表了一通攻击，简直能凉彻这位羞怯的朋友的骨髓。后来柴可夫斯基把这首乐曲交给了汉斯·冯·比洛，后者带着它到了美国。比洛在1875年10月25日于波士顿第一次公开演奏了这首协



列夫·托尔斯泰

奏曲。听众爆发出狂热的情感，他不得不重奏整个终曲。

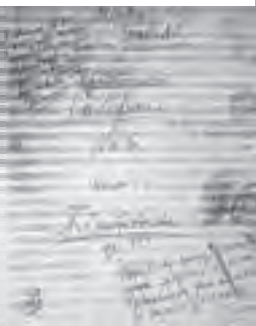
柴可夫斯基这首著名的钢琴协奏曲的风格是从弗朗茨·李斯特的钢琴协奏曲借鉴而来的。这位钢琴独奏专家的演奏具有奇迹般的灵敏技巧和力量，有时钢琴和管弦乐队成了呼啸战斗的敌人，而过后不久它们又成了紧密拥抱的情人，互相倾吐着衷情，全曲的结构具有戏剧性，令观众惊异的是它那庄严的感人至深的开场，以及那直到狂热终曲的最后一个音符始终不衰的情感优势。这首协奏曲享有罕见的盛誉，甚至经历了四分之三个世纪的磨砺，在今天，仍然具有强大的生命力，并已成了每个钢琴音乐演奏名家天空中一颗明亮的星星。

1877年，除去那噩梦般的婚姻外，柴可夫斯基还创作了《第四交响曲》，这是他最著名的三部交响曲的第一部，这些交响曲构成了他一生中关于名誉、兴趣、重要意义的最强音，也构成了他灵感的最高潮。

《F小调第四交响曲》并不是柴可夫斯基创作的那种近于完美无疵的乐曲，但是，它肯定是他最有影响的作品之一。开始的几个小节很著名：木管乐的吹奏激动人心而又奇特，似乎预示伟大的时刻、伟大的事件。后面详尽展开的乐章音调优美、色彩缤纷，具有高度戏剧性。它的第一主题具有优美的抒情性，但是第二个主题却显得软弱和啰嗦，第三乐章是器乐中的绝技，它从第一个音响开始就为听众带来了欢乐。这个乐章由三种对立的管弦乐色彩构成：弦乐、木管乐和铜管乐。每一组乐器都独立地演奏到结尾，那时它们才融合在一起，它的终曲在战斗的狂怒高潮中，插入了铜管乐奏出的序奏，具有非凡的戏剧效果。

《第五交响曲》也是柴可夫斯基成熟风格中的另一件作品，它绚丽多姿的抒情性几乎有些过分，同时也具有柴可夫斯基特有的忧郁情调。它的配器手法是明快、富有色彩的。乐曲开始时的主题与《第四交响曲》中的“命运”主题截然不同，它不是用铜管乐奏出的嘹亮旋律，而是用单簧管奏出的柔和而忧郁的旋律，首先出现的是圆号的独奏，后面又加入了双簧管伴奏。这个乐章使人想起了肖邦的小夜曲，其中充满了各种强烈的不断增长的激情和庞大管弦乐队的色彩。而他为第三乐章所做的标记是《华尔兹》，柴可夫斯基为此而受到双重指责，纯粹主义者认为在一部交响曲中无论如何不应该为华尔兹留下地盘，即使有，也不是一首真正的华尔兹。但是，没有多少观众愿意放弃这个有特色的乐章。因为它旋律美，富有魅力，而且还能缓和前后乐章造成的紧张气氛。

至于柴可夫斯基的第六交响曲《悲怆》，那是一种全息和饱和的悲怆，我们可以称之为“经典的忧伤”。



《悲怆》交响曲手稿，上有给鲍伯的题献辞





柴可夫斯基第六交响曲《悲怆》在圣彼得堡举行首演的音乐厅内景

乐曲开始，第一乐章就可以听出作品悲剧性主题，那是“灵魂的震颤”。柴可夫斯基用定音鼓低沉升F调的长长的持续音和弦乐向上的音响、长号向下的严酷步法构成了展开部，而哀婉的副部似可感知生命在弥留之际对生的依恋之情。然而，阴冷的铜管奏出的仿佛是那不祥的挽歌，这些构成了浪漫主义音乐中最令人压抑的篇章。它告诉你死亡对谁都一视同仁，它要来了。随后，第二乐章中圆舞曲突然地明亮

而美丽起来，但这只是短暂的回光返照。很快，它就被像叹息似的音调所取代了。于是出现了第三乐章。第三乐章是个很活泼的快板，主部是戏剧性的谐谑，副部是进行曲式的，威武而刚健，显示出生命的最后抗争，不久它们互相追逐，盘旋的音型就变成了轻率的逃跑，就像飞掠过大草原的部落。当然，死亡最后还是来到了，一阵阵呜咽和呻吟，颤抖的圆号吹出的是心脏的最后跳动……

柴可夫斯基告诉他的侄儿达维多夫说，这是他的安魂曲。不幸一语成谶，就在《第六交响曲》首演后不几天，柴可夫斯基果真去世了。萧瑟的秋风中一片黄叶飘零了，兀自在草地上轻轻颤抖，偶见殷红。看着这般景象，你就能理解死亡和欣赏如秋叶般静美的柴可夫斯基的《第六交响曲》了。

1876年柴可夫斯基应尼·马·贝纳德之约，为彼得堡的《小说



左：《胡桃夹子》的人物造型



右：《胡桃夹子》中扮演克拉拉的著名舞者马克西莫娃

家》音乐特刊写钢琴套曲。按杂志的要求，每月（期）一首，必须与季节特征相吻合。这部钢琴套曲因而叫《四季》。如三月《云雀》，4月《松雪草》，6月《船歌》，11月《雪橇》……每次听，我都会想起施什金、列



《睡美人》在莫斯科公演时的海报

维坦、列宾的画。四季中我最喜欢的是3月《云雀》和6月《船歌》。

柴可夫斯基的《云雀》，很短，是钢琴演奏的，虽然只是几个短短的乐句，却让我听到俄罗斯一望无际的天野中云雀的孤单叫声。它的主题，那个简单的乐句使你永远忘不掉。仿佛在辽阔寂静的俄罗斯原野上，荒草萋萋之中，一条褐色的小路消失在远处的白桦林里。这时草丛中飞起一只云雀在蓝蓝的天空叫着，叫着……声音在孤寂的原野里有一种凄清的美。尽管柴可夫斯基的《云雀》有点冷冷的忧伤，但俄罗斯原野上的雪终究消融了。百花盛开，云雀高飞的6月天总是要到来的。

6月的《船歌》自然会想到船。6月，凉风飒飒地掠过树梢，似乎能看到一张绿黄的树叶飘落在小河里；河面是粼粼的光，柔和的影，小船行走荡起的涟漪使得绿叶上下浮动，这时桨声寂寞，小船飘零，随着渐弱渐远的琴声，小船渐渐地消失在烟雾迷蒙的远方……

柴可夫斯基一生中完成了八部歌剧，从1868年失败的《司令官》开始到1891年的《伊奥兰特》。他的作品往往是头等的旋律、最可怜的戏剧，他在歌剧创作中的巨大音乐才华被他对戏剧艺术的无知抵消了，只有《叶甫根尼·奥涅金》（1878年）和《黑桃皇后》是例外，这两部歌剧是柴可夫斯基生前享受到的真正成功果实。特别是《叶甫根尼·奥涅金》，它在俄国和世界各地都受到热烈欢迎。柴可



斯拉维斯基的画作《舞台上的家庭》，描绘俄国人家庭生活的情景



左：著名的白天鹅扮演者莫·布莉谢利娃

右：1877年《天鹅湖》首演现场





夫斯基还写过两部芭蕾舞：《天鹅湖》和《睡美人》，二者都有优美的旋律和迷人的乐曲。柴可夫斯基轻柔的笔触，装饰的情感和幽默感，使人不敢相信这是出自一个创作了充满忧郁情调的大型交响曲的作曲家之手。当那著名的“天鹅”主题由一支双簧管奏出时，我们仿佛看到一只雪白的天鹅正从水池那边缓缓游来，它长长的脖颈高贵地昂着，是那样的纯洁和温柔，如果双簧管是天鹅，那么晶莹而舒展的竖琴声则又像水。这些精致小巧的作品就像精心制造的玩具那样富有魅力，而且往往更微妙。

当然，从形式上讲，柴可夫斯基知道自己音乐的弱点，他说自己的音乐“有一些裂痕”。然而，幸运的是，他有一种补偿性的优点。那就是，他对戏剧形式具有非凡的感觉。他对音乐的起伏、对悬念、对高潮具有天生的戏剧家的情感。

作为一个管弦乐配器专家，柴可夫斯基在对柏辽兹的直接继承中是一个杰出人物。他知道如何从这些乐器中汲取最大的表现力，同时又表现得清晰而富丽堂皇。所以，他的管弦乐配器总是才华横溢，洋溢着罕见而美丽的色彩。在他所有的大型作品中，那些以管弦乐为中心谱写的作品总是最为成功的。当他得到某个想法时，他就会以一种狂热的无拘无束的激情在音乐画布上涂抹自己的灵感。他的色彩大多数是紫色、金色和深红色的，而阴影则是黢黑和惹人注目的，那些高光部分则又光辉夺目。

当欢乐像轻烟一样消散的时候，当忧郁像浓雾一样弥漫的时候，当太阳隐匿进云海，当星星黯淡在夜空……

他流着泪，那些悲怆的泪水，竟像晶莹的珍珠，滚着，碰撞着，发出不可思议的动人的声音，这些声音慢慢透出的那一点惆怅，一丝忧伤，乃至满腔的悲怆，轻轻地、轻轻地拨动着我们的心弦……

忧伤的柴可夫斯基正向我们走来。



圣彼得堡公园内柴可夫斯基的纪念像



1893年柴可夫斯基坐在克林庄园的花园里

多才多艺的门德尔松



门德尔松（1809-1847）德国犹太裔作曲家，德国浪漫乐派最具代表性的人物之一。他的《仲夏夜之梦》序曲》为浪漫主义作曲家描绘神话仙境提供了先例。他独创了“无言歌”的钢琴曲体裁，对于标题音乐和钢琴艺术的发展都有着巨大的启示价值。他的审美趣味和创作天才都深刻的影响了后来的浪漫主义音乐。

门德尔松的一生虽然短暂，但却令人羡慕，他家道殷实不必为生计犯愁；他接受过良好教育，会说6种语言，喜欢绘画和写作；门德尔松家位于莱比锡大街3号的老宅占地7英亩，还专门建了一个可以容纳数百人的小音乐厅和一个规模不小的图书馆；他的婚姻生活不仅顺利而且幸福，夫妇二人琴瑟和谐。总之，所有的一切都令门德尔松的生活看上去那样完美，然而，天妒英才，他没能活过40岁，成为又一位短寿的天才。

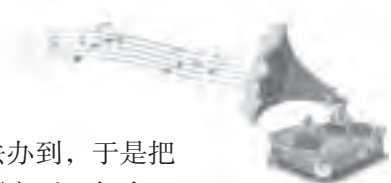
弗利克斯·门德尔松是音乐史上包括莫扎特在内的最早熟的音乐天才。1821年，12岁的门德尔松在魏玛所展现出的键盘演奏技能令歌德和他生活圈子里的人们大为惊骇。在柏林，因为上演了他创作的弦乐交响曲、协奏曲和室内乐作品，他拥有了音乐行家的地位。到他15岁生日的时候，他的老师卡尔·弗里德里希·策尔特（Carl Friedrich Zelter）宣称，这个男孩子已经是巴赫、亨德尔和莫扎特兄弟会的成员。在16岁之前，这位“大师”就已经创作了辉煌的B小调钢琴四重奏，其中灵巧轻快的谐谑曲是门德尔松自己创造的这一形式作品的第一个实例。后来在1825年，他创作的八重奏又创造了一个奇迹。莫扎特16岁的时候，还仅仅是创作模仿性的音乐作品，而门德尔松那令人难忘的主题旋律、富有创意的织体结构和驾驭大型作品的非凡能力，已经使他成为真正的作曲家。在创作八重奏的同一年，他还创作了《仲夏夜之梦》序曲。其严谨的层次布局 and 精致的管弦乐配器令世人惊异，他在17岁时就取得了非凡的成就。

门德尔松的老师策尔特手里有巴赫《圣马太受难曲》的手抄本，只有极少几位爱好者知道这部作品，巴赫去世后，没人演奏



少年门德尔松





过，人人都觉得无法演出。策尔特本人也觉得自己无法办到，于是把乐谱作为圣诞礼物送给了18岁的门德尔松。门德尔松研究了一年多，为了让这部沉睡百年的作品重新走上舞台，门德尔松几乎把柏林所有的音乐家都请来准备，柏林的音乐生活几乎暂停了。演出非常成功，像一道闪电照亮了整个欧洲。不久人们就成立了历史上第一个巴赫协会，音乐家开始研究、编辑、出版巴赫的作品，直到今天。虔诚的路德教信徒巴赫的音乐，最终在犹太人门德尔松手里得以复兴，这多么不可思议！

从此之后，门德尔松几乎无暇回首过去。到他长大成人，他自然成为著名的作曲家、钢琴家、管风琴家和指挥家。他把清新的活力和精湛的技艺注入艺术活动中。英国作曲家朱利乌斯·本迪克特（Julius Benedict）写道：“他比别人更懂得怎样能够把自己对作品的理解好像是通电流一样传达给众多的演奏者。”见到门德尔松的人无不被他那充沛的精力和英俊的外表所打动，他的眼睛极富吸引力。用乔治格罗夫（George Grove）的话来说，就是“黝黑的闪着光泽，深不可测。”门德尔松的才智水平与艺术成就也是极为卓越的。他拥有浓厚的古典文学和哲学基础，还是位天才的水粉画家，妙笔生花的书信作家。他能流畅地用法语和英语交流与写作。另还擅长游泳、骑马和棋艺。

门德尔松出生在一个犹太人家庭，他祖父的名字就是摩西（是一位哲学家），而他父亲亚伯拉罕通过努力从福尔德兄弟银行的一个出纳员成为了家底厚实的银行家。1809年2月3日门德尔松出世，亚伯拉罕虽然算不上是天赋很高的艺术家或者文学家，但是却对艺术有着相当高的鉴赏力，门德尔松的母亲接受过良好教育，会讲流利的法

语、意大利语、英语，还会用希腊语做诗，弹琴、唱歌，绘画也是门德尔松老夫人的爱好，这些都对门德尔松产生了不可估量的影响。门德尔松的第一位钢琴老师就是自己的母亲。门德尔松的童年生活很少是充满童趣的，他似乎更喜欢与大人待在一起，他的行为举止也很难让人相信他还是孩子，从门德尔松许多早期的书信里（他非常喜欢写信），我们可以发现他少年老成的文字风格。1822~1823年，门德尔松写



门德尔松的祖父与朋友拉瓦特儿及莱辛，拉瓦特儿正劝说摩西改奉天主教



门德尔松的父亲和母亲

了大量作品，包括小提琴奏鸣曲、钢琴四重奏等等。安逸富足的家庭环境使门德尔松可以专心于创作，在家里他经常开音乐会，甚至还请来管弦乐队演出门德尔松写的小歌剧。就在这段时间他读了莎士比亚的《仲夏夜之梦》。故事中的那些精灵、森林和仙人却使门德尔松为之痴迷不已，1826年，门德尔松根据这个故事创作了著名的《仲夏夜之梦》序曲。1827年2月，《仲夏夜之梦》序曲首次公演，年仅18岁的门德尔松一举成名，奠定了自己作曲家的地位。

从1827~1828年他相继完成了《C小调前奏曲与赋格》（作品35之1）、《平静的海与幸福的航行》（作品27）等比较成熟的作品。1829年，门德尔松还第一次访问了英国，邀请他去的是伦敦爱乐协会的爱乐交响乐团指挥乔治·斯马特爵士，实际上，这次英国之行也是门德尔松家庭策划的一次重要活动。

5月底，门德尔松到爱乐协会第一次在英国观众面前亮相，还指挥了自己的《第一交响曲》，当时指挥还不是专门的职业，但门德尔松的指挥却得到了观众的热烈欢迎，人们要求他把慢板乐章和谐谑曲乐章重新演奏一遍。6月24日，门德尔松指挥了《仲夏夜之梦》序曲的英国首演，这部作品从选材到音乐风格都使英国观众感到十分亲切，自然获得了成功，人们为门德尔松的才华而折服。演出的成功使门德尔松很快就得到了英国上流社会的垂青，大量的社交活动扑面而来，门德尔松来者不拒，凭借着自己高贵优雅的气质他赢得了不少人的好感。在伦敦门德尔松还没有放过看演出的机会，他先后观看了罗西尼的《奥赛罗》和《塞维利亚的理发师》，并与歌剧名伶玛丽亚·莎拉有过一段密切的交往。7月下旬，门德尔松启程前往爱丁堡，1829年8月7日，在一封信里门德尔松写道：“为了让你们明白赫布里底群岛如何深深地打动了我，于是脑子里出现了下面的东西。”信中所指的就是后来成为《芬格尔山洞》主题的几小节旋律。此外，在爱丁堡门德尔松还写下了后来被称为《苏格兰》的《第三交响曲》的开头10小节，在一封信中他写道：“今天，我发现了《苏格兰交响曲》开头的旋律。”1830年5月，门德尔松开始了自己第二次长途旅行，这次他的第一站是魏玛，因为歌德就住在那里，81岁的歌德会见了21岁的门德尔松，他们的关系是那样融洽。1830年11月一直到次年4月门德尔松就待在罗马。在罗马，门德尔松每天都参观、游历，同时还研究作曲。门德尔松喜欢绘画，于是，罗马的画廊也成为他终日光顾的地方。在意大利，门德尔松跑了不少地方，热那亚、米兰、那不勒斯等都去了，这段时间也是门德尔松创作的高峰时期，他先后完成或构思了《第四交响曲（意大利）》、《G小调钢琴协奏曲》、



芬格尔山洞





门德尔松日记一页

门德尔松曾使用过的文具

《第一个沃布尔加之夜》等作品。

离开意大利之后，门德尔松经瑞士和德国后于12月中旬抵达巴黎，在巴黎他遇到了肖邦并结识一批新的朋友，然而，巴黎似乎对门德尔松的音乐不太感兴趣，加之1832年3月歌德的去世都使门德尔松心情低落，于是，门德尔松离开巴黎启程前往伦敦。在伦敦，门德尔松以著名演奏家、指挥家和作曲家的身份出现在公众面前，他先后指挥了《芬格尔山洞》、《g小调钢琴协奏曲》等作品，还在圣保罗大教堂演奏了管风琴，引起了英国观众的极大兴趣。也就是在这段日子里，门德尔松的《无词歌》第一卷发表，这也成为他多卷《无词歌》创作的开端，接下来，他完成了《意大利交响曲》，整部《仲夏夜之梦》和《平静的海与幸福的航行》等作品。1835年10月4日，门德尔松在莱比锡指挥了第一场音乐会，他指挥了《平静的

海与幸福的航行》以及贝多芬《第四交响曲》。对于门德尔松来说，这场音乐会是一次十分成功的亮相，他赢得了莱比锡观众的喜爱，然而，仅仅两周过后，柏林就传来了亚伯拉罕·门德尔松去世的消息。门德尔松星夜兼程赶回柏林，来到母亲和家人的身边。父亲的去世使门德尔松又一次陷入精神上的危机。1836年4月18日门德尔松完成了《圣保罗》，1836年5月22日《圣保罗》在杜塞尔多夫的莱茵音乐节上首演，结果并不太成功，虽然像舒曼这样的门德尔松的死党写了热情的评论赞颂《圣保罗》是“今日的宝石”。但门德尔松很快就从虚幻的成功假象中清醒了过来。

1836年门德尔松与法兰克福的塞西尔·让·雷诺小姐订婚，雷诺小姐的外祖父是当地的富商，而她早已去世的父亲是牧师。塞西尔“体态纤柔、优雅、中等身材，像一朵沾满晶莹朝露的小花微微向前倾斜，一头秀美的金褐色长发……脸色红润剔透，微笑时最迷人。有一双美如湖水的深蓝色眼睛，眉毛和睫毛黑而浓密，宛如圣母玛利亚再世。”门德尔松对塞西尔十分痴迷，1837年2月他们在塞西尔父亲曾经工作过的教堂里举行了婚礼，随后便是快乐的蜜月。1838年2月，门德尔松的第一个孩子出世了，他给儿子取名保罗。门德尔松非常适应婚姻生活。他们的家坐落在林荫大街附近的卢尔根斯坦花园里，一幢大房子的二层。这里位置绝佳，临近莱比锡主要大街，圣托



门德尔松夫人



门德尔松在莱比锡的住宅



莱比锡的圣托马斯教堂



门德尔松1840年在莱比锡捐赠的巴赫纪念碑



马斯学校和教堂。进门是一间大厅，右边是很多起居室和几间卧室，左边就是门德尔松的书房，里面有一架钢琴。书房往里还有一间很大的画室。门德尔松对婚后的新生活非常满意，“我过上了已婚人士的生活，住在一幢漂亮舒适的新房子里，窗外精致优美，可以看见花园和田野，也可以看见城里的高楼，我感到非常舒适愉快，开心平静，自从我离开父母的家，就还从未有过这样的体会……”。

他们的婚姻一共诞生了三个儿子两个女儿。门德尔松是一个温情的父亲，与孩子们相处融洽。当时的许多作曲家都记录过他们一家的幸福生活。大家都知道门德尔松在家多么幸福，他美丽温柔的妻子给这个家庭带来迷人的光辉。门德尔松结婚丝毫没有妨碍创作。在他们的婚礼后，塞西尔与门德尔松动身前往伦敦之间的五个月，成为门德尔松一生中最多产的阶段。这个阶段，他不仅创作了雄心勃勃的作品，而且表现出井井有条的特点。婚姻仿佛象征着他迈向成熟，门德尔松借此把创作触角伸向广泛的领域，他创作了一部合唱作品：赞美诗42；一部乐队作品：d小调钢琴协奏曲，作品40号；一部室内乐：e小调弦乐四重奏，作品44/2号；一部钢琴作品：无词歌，二重奏，作品38/6号。还有几部管风琴前奏曲。

1840年，在门德尔松倡议下还在圣托马斯教堂和音乐学校里为巴赫建了一座纪念碑，这一年门德尔松还第六次到伦敦，参加了伯明翰音乐节，指挥《颂赞歌》的演出，获得了成功，这部作品在欧洲各国上演，为门德尔松赢得了巨大的声望。

1840年底，门德尔松奉普鲁士国王威廉四世之命出任柏林国家艺术学院的音乐系主任，在繁忙的教学和行政工作间歇，1841年门德尔松为柏林观众带来了一部新的作品《安提戈涅》。同时，他还最终完成了《苏格兰交响曲》并于1843年指挥作品首演。但是，柏林依然让门德尔松感到无趣，他不喜欢这座都城，人们似乎对他都抱着不冷不热的态度，于是，1842年门德尔松便向国王提出辞呈。回到莱比锡不久，门德尔松就得到了母亲去世的消息，对他来说这又是心灵上沉重的一击。威廉四世并没有忘记门德尔松，1843年他再次下令让门德尔松到柏林工作一段时间，这一年，《仲夏夜之梦》的全曲上演。但他在柏林总是感到环境恶劣，于是，1845年5月他第八次到伦敦旅行演出，7月还到法兰克福休了近2个月的假，最后，门德尔松仍然无法适应首都的气氛提出了辞职，这次威廉四世恩准了。1845年，门德尔松还



腓特烈·威廉四世



《以利亚》演出现场



维多利亚女王聆听门德尔松弹钢琴

完成了他晚年最著名的作品之一——《e小调小提琴协奏曲》。1846年，门德尔松开始着手创作清唱剧《以利亚》，这个计划十年之前就已经在酝酿了，但门德尔松直到考虑成熟之后才动笔，大概8月初《以利亚》完成，8月26日《以利亚》在伯明翰首演。门德尔松亲自指挥，这一时刻也是门德尔松一生事业的又一里程碑，自从亨德尔《弥赛亚》首演之后已经很少再见如此热烈的清唱剧首演场面。观众对这部作品表现出异乎寻常的热情，面对成功他没有表现出过分的喜悦，相反他抱着对作品精益求精的态度开始了艰苦的修订。虽然在伯明翰取得成功，门德尔松对这部作品并不十分满意，接下来的整个秋天和冬天，他都在修改润饰。他非常喜欢修改自己的作品，他的“苏格兰”交响曲、“意大利”交响曲都进行了长时间的修改才印刷出版。他在年底给朋友写信说：“我敢肯定你会对这些改动——我觉得应该说‘改善’——感到满意。《以利亚》越来越有分量、神秘……此前我感到恼火，就是觉得缺乏了这些东西。”

虽然过度劳累、健康状态不佳，门德尔松还是答应回到英格兰，指挥修订版的《以利亚》。1847年4月，他在伦敦、曼彻斯特、伯明翰共举行了四场演出。维多利亚女王、阿尔伯特王子参加了伦敦埃克赛特音乐厅的第二次首演。

此外，门德尔松还在白金汉宫为维多利亚女王、阿尔伯特王子举行了两场私人演出，指挥“爱乐协会”乐团演出了“苏格兰”交响曲和《仲夏夜之梦》，并且在贝多芬第四钢琴协奏曲中担任钢琴演奏，参与了几次室内乐演出。人们请求他推迟返回，他没有答应：“这种精疲力竭的生活再多一个星期，就能要了我的命。”5月9日，门德尔松离开英格兰，这是他最后一次访问英国。

门德尔松的健康状况由于频繁的演出和作曲工作的劳累受到了很大影响，1847年当他再次去伦敦的时候，身体已经感到相当不适。从伦敦回到法兰克福，门德尔松就再次接到了一个噩耗，他的姐姐芬妮·门德尔松突然去世，据说门德尔松在得知这个消息之后当场就晕



门德尔松的姐姐芬妮



威尼斯、佛罗伦萨
景色



米兰、那不勒斯
景色

了过去。精神打击加之原来身体就欠佳，门德尔松几乎一病不起，直到7月才有了一点起色，他用画水彩画来调剂精神，在瑞士养病期间门德尔松完成了最后一部重要作品《f小调弦乐四重奏》。1847年9月，门德尔松的情况稍好，一些预定的工作也开始安排起来，然而到了10月底，他的病情却迅速恶化，很快他就进入昏迷状态，这期间虽然一度好转，但终于回天乏力，于11月4日辞世，临终前门德尔松喃喃自语：“好累，好累！”

现在让我们来分析一下他的作品：

门德尔松为他的《A大调第四交响曲》加上了“意大利”这个标题，这部作品表现了作曲家赴意大利旅行时对于当地风土人文的印象，以及丰富的心理感受。有人将门德尔松创作的交响曲与序曲称为“浪漫派的风景画”，《意大利交响曲》即是具有代表性，也是非常写实的“画作”。意大利之旅的第一站是威尼斯，精通绘画的作曲家曾表示为了欣赏提香的画作就值得赴此地一行。在这次旅行中，欣赏艺术珍品始终为他带来莫大的享受。离开威尼斯之后，门德尔松在佛罗伦萨逗留了很短一段时间，后到达罗马，在那里住了五个多月。这段时期内，他结识了画家、雕塑家和诗人，并与柏辽兹建立了友谊，当时后者已获得罗马大奖。居于罗马期间，门德尔松完成了他最重要的乐队作品之一：《芬格尔山洞》序曲。回到罗马，随后门德尔松重游佛罗伦萨，又在米兰度过了几周时间，以此作为他漫长的意大利之旅的终点。

第一乐章，活泼的快板，奏鸣曲式。整个乐章最初由木管确立活跃的基调，随后小提琴奏出主部主题，这个主题的性格欢愉、明朗，使人联想到灿烂阳光之下，充满生机的自然风光。同时该主题也带有意大利民间舞蹈的特点。在弦乐的断奏之上，木管乐器吹出主部主题的片段，随后发展为整个乐队演奏这一主题，欢乐的气氛奔涌而出。副部主题表现出典雅的气质，与主部主题的热情形成对比，但同样具有民间舞蹈的特点。随着长笛与木管复奏展开部中出现的主题，其他乐器也逐渐加入，第一乐章进入尾声。

第二乐章，稍快的行板，无展开部的奏鸣曲式。交响曲的慢乐章有一个简短的引子，由木管与弦乐演奏柔和的旋律。随后在大提琴与低音提琴拨奏的背景之上，双簧管、大管与中提琴呈现主部主题，再由长笛伴奏，小提琴重复这一主题。这个主题在优美之中体现出一些肃穆感，使慢乐章的氛围与表现明媚风光的第一乐章形成鲜明对比。与主部主题相比，副部主题更富于深情，似乎包含着渴望。副部主题在再现部中略作扩展，插部的旋律重现后，乐章进入尾声。相对于第



一乐章中骄阳般的热情，慢乐章虽保持从容的节奏，有时却不失凝重气氛，给人的感觉如同黄昏的阳光。

第三乐章，活跃的中板，复三部曲式。作曲家将作品的第三乐章设计为一首小步舞曲，我们经常能在门德尔松的创作中感受到古典气息，这个乐章即为其中的典范。小提琴演奏的第一主题表现出门德尔松所独有的优雅，长笛与木管乐器逐渐加入进来，我们在这种异常雅致，却富有活力的氛围中陶醉时，会发现自己距欧洲南部的风光渐行渐远。圆号与大管在E大调上奏出中间部的主题，并先后由小提琴和长笛回答。德奥作曲家（如舒伯特，或门德尔松之后的勃拉姆斯与布鲁克纳）经常使用圆号的音响来表现大自然的气息，尤其是关于森林的遐想。进入再现部之后，弦乐的演奏将我们带离了渗透着浪漫色彩的森林，也使听者再次体会到这首小步舞曲接近于德国民间舞曲的特点。

第四乐章，萨尔塔雷洛舞曲：急板，带有类似呈示部的自由结构。《第四交响曲》的末乐章以极为奔放，具有高度刺激性而几乎令人晕眩的风格，使我们感受到意大利人的狂欢场景。快速的6/8拍舞蹈，节奏活跃，气氛热烈，由成对的男女舞者表演。至19世纪末，萨尔塔雷洛已在意大利流行了数百年，而在交响音乐的领域中，对这一形式最著名的运用正是《意大利交响曲》的末乐章。同时该乐章还加入了那不勒斯的塔兰泰拉舞。在乐章的开头，乐队强劲的音响确立了萨尔塔雷洛舞的节奏，长笛奏出主部主题，音响转为轻盈，音乐的气氛则保持激动和紧凑。这个乐章的后半部分是一系列根据标题而写的对比的舞曲，首先是单簧管演奏第一首萨尔塔雷洛（即主部主题），随后出现一个新的主题——塔兰泰拉舞。

在贝多芬的时代之后，交响乐作曲家们逐渐使作品走向一种宏大的激情，门德尔松《第四交响曲“意大利”》注重于表现纯净明晰的美，而非强烈的情感冲突，显得独特而珍贵。因为正如汉斯立克所说，这部作品“满足了一种迷人的魔力，一种醉人的鲜花般的芬芳。”

一部交响曲的写作，让它的创作者几乎经历了人生的三分之一的时



《第四交响曲》唱片



《“苏格兰”交响曲》唱片封面

在伦敦逗留了一个月，这期间，门德尔松还受到了女王陛下的邀请，两次访问白金汉宫，受到女王及其丈夫的盛情款待。最后，女王的丈夫代表女王赠给门德尔松一枚漂亮的戒指，上面刻有“V.R.1842”，而女王陛下则接受了门德尔松题献的《“苏格兰”交响曲》——这的确是恰如其分的题献。此时，门德尔松已经从一个音乐神童，成长为一代音乐大师，但令人感到可惜的是，在完成《“苏格兰”交响曲》之后，他的生命就只剩下五年时间了，仅比莫扎特多三年的时间。

与人们所熟悉的门德尔松的优雅和轻快有所不同的是，《“苏格兰”交响曲》给人的总体印象是阴郁的，不过绝非压抑的感觉，而是一种出自于自然的那种暗色调，这一点同《“意大利”交响曲》的明媚阳光形成了截然的反差。

当年，门德尔松在苏格兰游历时云：“我们在苍茫暮色中抵达玛丽女王曾经生活和恋爱的圣十字架宫。”门德尔松写道：“那里有一间供人参观的小室，缘梯迂回而上。那里，人们就是沿此梯来到这间小室，搜到里奇奥，将他拖了出去，并在一个阴暗的角落里将他杀死……当年苏格兰女王玛丽加冕的地方，如今已是残垣断壁，抬头可见蓝天。此刻，在这里，我找到了苏格兰交响曲的开端。”这里所指的里奇奥是16世纪的意大利音乐家，来到苏格兰后，成为玛丽女王的亲信，后来苏格兰贵族发动政变推翻玛丽女王，他被以与玛丽女王通奸的罪名而处死；其后数年，玛丽女王也被英格兰的伊丽莎白女王处以绞刑。

之所以将这首交响曲称为“阴郁的”，是由于它的音乐本身给人的总体印象，还有内容所涉及的那些古老的往昔。交响曲的第一乐章变化很多，具有冥思特点的引子，就是门德尔松参观玛丽女王加冕的小圣堂废墟时，脑海中闪现的那句乐句。它第一次出现就显示出苍凉的感受，中提琴和双簧管以凄然的音色奏出，然后再由大提琴唱出，略微增添了一抹暖色。事实上，整个乐章就是受这一中心主题及衍生乐思支配的。在这个结尾的高潮处，滂沱大雨仿佛是急速倾泻而下的，虽然管弦乐队在盘旋轰鸣，但却给人以冷彻心扉的感受。第二乐章“不过分活泼”的谐谑曲是整首交响曲中篇幅最短小的乐章，采用传统的奏鸣曲快板曲式，但同时又显得十分自由，音乐带着一股清新的味道。在这里以一支单簧管单独吹奏出，背景是小提琴和中提琴的碎弓方式的演奏，很像是在窃窃私语。第三乐章不像第一乐章那样阴冷，但却充满了若有若无的忧伤情调；最后在十分静谧的状态下，直接进入到了末乐章开始富有节奏感的小提琴拉奏之中。乐章的最后，在





巴特所登

铜管乐器的辉煌音色中，庄严的乐声一扫之前的阴霾。

在门德尔松所有作品中，这首交响曲的确是最与众不同的一部，它将人们所熟悉的门德尔松式的古典色彩的浪漫打破了，更靠近纯粹的浪漫，而更加让人赞叹的是，十二年的创作时间，并没有影响到交响曲整体的连贯性，反而使得它更加成熟，更加丰满。

《e小调小提琴协奏曲》（OP.64）是门德尔松的最后一首协奏曲，这首协奏曲的创作贯穿了门德尔松在作曲、指挥、音乐教育等领域的事业走向高峰时期。他的典雅的诗意与精美的品位，以及传统审美中的创新精神都通过这部作品到达理想境界。大师在钢琴家、指挥家、音乐教育家与社会音乐活动家的多重角色中取得的成就证明了他的天才，但这也使他几乎成为音乐史上最忙碌的作曲家。第八次英国之行结束后，门德尔松在1844年7月中旬返回巴特所登的乡间住所，进行了一次非常彻底的休息。这或许成为一个平静的契机，乡间生活令作曲家倍感愉快，他既能融入自己所热爱的大自然，又能获得充分的休息。门德尔松正是在这个夏天完成了《e小调小提琴协奏曲》的总谱，手稿上所标明的时间是1844年9月16日，不过直到该作首演之前，作曲家仍不断向小提琴演奏家大卫征求意见。

1845年3月13日，《e小调小提琴协奏曲》在格万特豪斯音乐厅举行首演，费迪南德·大卫担任独奏，指挥却不是门德尔松。首演前夕，作曲家由于健康问题而无法执棒，由丹麦作曲家尼尔斯·加德（Niels Gade）指挥乐队，首演大获成功，同时人们迅速认识到，该作品属于小提琴协奏曲文献中最杰出的作品。当时英国的音乐学家本奈特曾这样评价门德尔松的新作：“贝多芬的小提琴协奏曲本质上是英雄的，男性的；门德尔松的小提琴协奏曲本质上是优美的，女性的。如果将前者比喻为亚当，那么后者就是夏娃了”。

第一乐章，热情的快板，奏鸣曲式。作曲家在乐章的开头采用了突破传统的写法，即取消双呈示部，而让独奏小提琴开门见山的呈示出主题。主部主题的扩展是一连串的二连音，音乐的氛围转入激动，却不失优雅与精美的特点。随后乐队以齐奏的方式重复主部主题，副部主题最初由长笛和单簧管在pp的力度上呈现，它表现出一种纯粹的、淡雅的优美。副部主题的呈现是乐章中尤为美丽的段落，作曲家在展开部仍不注重于追求戏剧化的效果，却别出心裁地将独奏小提琴



费迪南德·大卫

的华彩段放在展开部的结尾。激动的氛围一直持续到乐章的尾声。

第二乐章，行板，复三部曲式。紧接着第一乐章的尾声，大管演奏的持续音将作品导入第二乐章，独奏小提琴奏出第一主题。最初由独奏声部一亮相就将小提琴这件乐器的歌咏效果发挥到最高，中间部主题略带伤感与不安的情绪，却表现得十分得体，它最初由乐队呈现，随后独奏小提琴以双音演奏这一主题与乐队部分形成对答。

第三乐章，不太快的小快板，十分活跃的快板，奏鸣曲式。这个乐章属于小提琴协奏曲文献中最为活跃、欢乐的终曲之一，在铜管和定音鼓的呼唤下，独奏小提琴与之形成简短的对答，随后奏出主部主题（转入E大调），它的形象轻盈灵巧，略带谐谑气质却绚丽多彩。乐队部分在ff的力度上呈现副部主题，它的性格是主部主题的延续，与后者相比更显热烈。独奏与乐队交替演奏这一主题，将呈示部推向欢乐的高潮。作曲家在乐章的尾声回顾了主部主题与副部主题，并为独奏小提琴安排了使人眼花缭乱的华丽乐段，整部作品在独奏与乐队交融的气氛中结束。

门德尔松的序《仲夏夜之梦》是从莎士比亚的同名喜剧中获得灵感而创作的，我们先简单地了解一下喜剧的内容：

雅典公爵忒修斯与阿玛宗女王希波吕忒的婚期已近。正当他们在谈论婚事时，老绅士伊吉斯带着他的女儿——美貌的赫米娅和两位年轻的绅士狄米特律斯、拉山德来找公爵。他说，自己早已把女儿许配给狄米特律斯，而拉山德却用诡计骗取她的痴情，致使赫米娅不肯顺从父亲的意志。公爵要求赫米娅回去考虑一下，到他举行结婚典礼那天作出决定。随后，拉山德和赫米娅约定明晚在郊外森林相会，逃离雅典，奔走他乡。这一情况被深恋狄米特律斯的海丽娜获悉，就前去向他通报消息，以表忠心。

第二天晚上，仙王奥布朗与仙后提泰妮亚在月光轻洒的森林里相遇，双方为一侍童争吵起来，不欢而散。仙王为了报复仙后，指使专爱作弄人的精灵迫克趁仙后熟睡时，在她眼皮上滴上神秘的花汁，使她睁开双眼会立即爱上眼前的任何东西。仙王与迫克正在商议，狄米特律斯与海丽娜恰巧来到林中追赶私奔的赫米娅。仙王为了帮助被狄米特律斯遗弃的海丽娜，叫迫克把花汁滴在负



仙境中的《仲夏夜之梦》





心青年的眼皮上。迫克却把花汁错滴在拉山德眼皮上，至使拉山德醒来被魔法作弄爱上站在面前的海丽娜，却对爱人赫米娅置之不顾。迫克又奔到正在林中排戏的手艺匠那里，把织工波顿变成驴头人身的怪物，并在仙后眼皮上滴上花液，仙后醒来把波顿视为心爱的天使，对他殷勤备至。迫克高兴地把这一恶作剧报告了仙王。这时，狄米特律斯疯狂爱上海丽娜。于是拉山德与狄米特律斯为了海丽娜争吵起来，以至提出决斗。仙王和迫克设法使他们无法交手，并让拉山德恢复常态，使两对情人终结鸳盟，与公爵同贺良缘，仙王与仙后也重归于好，携手而去。

在门德尔松的《仲夏夜之梦》戏剧配乐中，“序曲”和后面的各曲，在创作的时间上相差17年之遥，分别是作曲家17岁和34岁的时候。这是一位17岁少年的天才之作，有人认为，它是门德尔松创作上的一个里程碑，如果回顾一下这之前完成的作品，那么这一观点是完全可以成立的，因为它的完美，是以往的作品所无法比拟的，而之后的作品，又让作曲家获得了更高的赞誉。

当年，门德尔松同姐姐芬妮一起读《仲夏夜之梦》的德译本，令他心中充满激情，便开始梦想着为这部莎士比亚不朽喜剧写一部音乐。据记载，1826年7月初，门德尔松开始创作“序曲”，到8月6日完稿，创作速度惊人。作品最初采用了四手联弹形式，但未作公演。第一次以管弦乐形式演奏，是在这一年的年底，那是一次私人聚会，正式公演是在第二年的2月20日。

现在听来，这是一首空灵脱俗、精灵玲珑的乐曲，不乏想象力和幽默感，并具有提示剧情的作用。一开始，木管乐演奏出四个亮晶晶的和弦，音色柔和透明，意境幽幻，宛若夏夜的银光，洒落林中的小路，莎士比亚喜剧中的幻想人物就此登场。接着，小提琴在高音区独自轻轻奏响仙乐，轻盈，灵巧，跳跃，好似精灵们在虚无缥缈的境界中嬉戏着。一个明快和欢乐的主题代表了仙王和仙后，同时，优美和甜蜜的副部主题则象征了爱情，还有被变成了驴头的波顿的嘶鸣，以及表现波顿同乡下人跳起贝加马斯卡舞的一段重重的踏足声。中间展开部分，着意刻画了仙界的奇幻。在广阔的天地之间，精灵们欢舞嬉戏，作弄爱情，让恋人陷入烦恼……结束部分明朗热情的音乐，象征了相爱的人重归于好；然后，又恢复到开始时的朦胧意境之中，并以乐曲之初的那四个木管乐演奏的和弦作为收尾。

1842年，普鲁士国王邀请门德尔松为即将在柏林上演的《仲夏夜之梦》写配乐，此时，少年时期对莎士比亚的热爱重又涌回，他无比轻松地将早年那些主题一个一个编织成新的乐曲，而新的乐思中注入

了最初的那种浪漫的清新、优雅与想象力。

全部配乐首次演出是在1843年10月14日，地点是波茨坦新宫，当时只有皇宫官员和特邀的客人前来观看，以确定能够保证演出的成功，之后才在柏林皇家剧院与观众见面。而随后的演出空前成功，场场爆满，风靡一时，在“序曲”之后，总共有十二段配乐，现在演奏最多的是“间奏曲”、“夜曲”、“谐谑”和“婚礼进行曲”。直到今天，这部戏剧配乐都是作家曲最流行的作品，其中的《婚礼进行曲》已经成为婚礼上必备的音乐。34岁的门德尔松，续写了自己少年时代的梦想。

我们来欣赏这首辉煌灿烂的婚礼进行曲，这是雅典公爵忒修斯与阿玛宗女王希波吕忒的婚庆典礼。一开始，随着闪光的铜管乐的奏响，多次反复的主题叠加出激情洋溢的欢腾气氛，绚丽明亮的色调带来极大的感染力，同时它又充满了庄重神圣的感觉，乐曲中间部分稍缓的段落，于柔和起伏中暗含绵绵情感，然后转为比一开始要更加热情和欢腾的乐声，音乐宛如在空中盘旋着，将婚礼的庆典场面推向最热烈的高潮。

你听过门德尔松的钢琴小品无词歌吗？作品的主题往往出现在钢琴整个音域人声的音区，辅以简洁细腻的伴奏声部，并用带即兴性的引子和尾声镶嵌起来，较好地体现了器乐作品“声乐化”的审美追求。像豪放明快的《猎歌》、清醇委婉的《知心话》、情趣盎然的《春》、宁静柔美的《安慰》、缱绻隽永的《威尼斯船歌》以及轻盈活泼的《纺车》等，都是《无词歌》中脍炙人口的传世之作。

门德尔松一生写了大量的钢琴小品，其中流传最广的是包含48首乐曲的《无词歌》。我们知道，钢琴音乐在贝多芬之后已经发生了较大的变化。崇尚理性精神的古典主义，喜欢用严谨缜密的形式来构筑恢宏的音响建筑；而强调主观情绪的浪漫主义，却多偏爱在凝练简洁的篇幅中捕捉瞬现即逝的灵感。这种不同的美学追求和风格差异，一方面导致钢琴奏鸣曲套曲中各乐章的分化独立，另一方面也为一批篇幅短小的体裁如即兴曲、前奏曲、随想曲、间奏曲、夜曲、诙谐曲等大量涌现创造了条件。舒伯特的音乐瞬间、肖邦的夜曲、舒曼的幻想曲、李斯特的练习曲以及门德尔松的《无词歌》等等，都无不像一颗颗璀璨玲珑的明珠，在那些音乐长篇巨著间闪耀着它们特有的光彩。风格纯朴的《无词歌》与当时大量专门炫耀技巧的浅薄作品形成鲜明对比。它别具一格、清新优雅，以情动人、以美感人，具有曲调鲜明、织体纯朴、和声清晰、手法简洁的特点，一直为广大听众所喜爱。

在门德尔松的无词歌中，《春》是最出名的一首。它不仅是人们





经常演奏的钢琴小品，而且还改编成管弦乐和轻音乐广泛流传。

全曲共分三大段。第一段是全曲的基调。一开始，钢琴在A大调上奏出两个近似的乐句。接着，美妙、活跃的旋律，充满活力的伴奏织体，动听悦耳的和声色彩刻画了春天的形象，并逐一展示出春天的动人画卷；第二段，在前面陈述的基础上旋律起伏更大，大的跳进增多，伴奏色彩更丰富，情绪更热烈，仿佛从春景的描绘进入对春天的热情歌颂。在一串明亮的经过句之后，乐曲进入第三段。开始钢琴以很轻的力度再现第一段的主题，好像以淡淡的色彩从远处为我们展现春天的诗意画面。接着，乐句掀起了新的波澜，旋律线向更高的音域伸展，音量加大，力度增强，情绪高涨，达到了全曲的高潮。接着，第二段乐曲的片段在A大调上再现，在音色透明的下行模进中，歌声越来越远，似对春色的留恋，更像是对春意的回味。最后，一连串从低到高的上行琶音清脆悦耳，就像春风拂面而过，使人感到曲终声犹在，余音常萦回。

门德尔松早年所写的多部作品使他一举成名，蜚声乐坛，其流传程度要超过他的后期作品。于是，有史学家据此认为：“门德尔松的创作从一个大天才开始，最后却以一个小天才来结束。”然而，艺术的价值很难简单地用流行程度来衡量。当我们聆听了他逝世前一年写的清唱剧《以利亚》之后，就会发现上述论断的片面和轻率，这部作品所蕴藏着的深刻的戏剧力量、优美的抒情音调、清醇的和声效果、精致的赋格处理和丰富的乐队色彩，已使之成为浪漫主义清唱剧的典范之作。门德尔松本人是虔诚的宗教信徒，他认为“人整个一生就是一场神圣的仪式”，因此渴望用音乐来表现内心执著而强烈的宗教情绪。门德尔松先后写过清唱剧《圣保罗》、《以利亚》、《耶稣基督》、交响康塔塔《颂赞歌》、9首经文歌等一系列宗教作品，其中以《以利亚》最为著名。

《以利亚》取材于圣经旧经（列王纪）中有关以色列先知以利亚的故事。公元前9世纪，以色列王室为抗外族入侵与腓尼基王室联姻，结成政治同盟。不料腓尼基人把自己信奉的神祇巴力神引入以色列国，并进而强迫以色列百姓也改变信仰。清唱剧的第一部分讲崇拜耶和华神的以利亚对此情景深感哀痛，为卫护耶和华神，抵制邪教，他挺身而出，克服艰难曲折四处讲经布道，终于使国民免遭巴力教的迷惑。第二部分讲以利亚躲过迫害，凭借神的力量完成先知先觉的使命，重新在以色列确立了对耶和华的信仰，自己也升入天国的神奇经历。整部清唱剧包括宣叙调、咏叹调、重唱、合唱等共42首乐曲。其中，第2曲附女高音女低音二重唱的民众合唱犹如圣咏般的纯净美

妙；第4曲男高音咏叹调《如果你在寻求我》庄严而抒情；第7曲天使双四重唱超凡脱俗，线条流畅；男主角以利亚的第14曲《亚伯拉罕的神》，采用宣叙调和咏叹调相结合的方式，成功地表达了人们对神的敬畏和赞颂；第28曲的天使三重唱和第29曲的民众合唱，勾勒出一极轻柔迷幻的意境；第38曲描写以利亚在火光的照耀下飞升上天，整个合唱雄健有力，震撼人心；终曲合唱《主的荣光》以富于戏剧性的赋格手法，把音乐引向了辉煌壮丽的境界。

从以上作品分析中我们不难看出，门德尔松既拥有令人炫目的对位法技巧，又精通古典奏鸣曲式的风格特征，这两个方面相互补偿，相得益彰。他在这方面的能力，在同时代无人能够企及。他早期创作的弦乐交响曲就表现出精湛的技巧，使巴赫和亨德尔与莫扎特和早期贝多芬的音乐风格密切交融，他对奏鸣曲式的处理非常引人注目，可谓组织严密，个性突出。虽然他也具有贝多芬式的力度表现能力，但他本能的气质还是抒情与忧伤的。有一点很重要，那就是他最富有诗意的体现，许多是发生在发展部的结束处。贝多芬往往要在此建构一个戏剧性的高潮，而门德尔松却逐渐沉浸在幻想之中，或者是呈现疲惫的静寂。典型的实例首先表现在小提琴协奏曲的第一乐章里，发展部结束时静谧的、近似静止的不安没有进入再现部，而是引出空前辉煌的华彩乐段。还比如在降E大调四重奏Op.12第一乐章中，突然出现了富有神秘色彩的休止，再现部在我们丝毫没有察觉的情况下悄悄进入。

除了序曲、《小提琴协奏曲》和《意大利》、《苏格兰》交响曲以外，我们从门德尔松的室内乐作品中，也能找到他对古典奏鸣曲式最具特色的再创造。比如《八重奏》中谐谑曲的最后部分，令人联想到贝多芬第五交响曲的终曲乐章。《f小调四重奏》是作曲家最后一部重要作品。在作品创作三个月之后的1847年11月4日，门德尔松在一系列打击下溘然去世，终年38岁。这首四重奏本身就表明，体现门德尔松天赋中那流畅与不断再现的乐思已经在他生命的最后几年中呈衰退趋势。有人说，门德尔松的后期作品永远也比不上他十几岁早熟时期的佳作，这个问题值得探讨。要求他的创作风格永远都不能超越他十几岁时的水平，显然是荒谬可笑的。门德尔松的晚期作品，特别是他的最后一部四重奏，仿佛是窥探了一下他永远都无法生活其中的那个充满新风格和新情感的世界。

交响曲在门德尔松的全部作品中占据的分量很小，但却涉及文学、旅行、历史等多个方面。他的《仲夏夜之梦》和《平静的海与幸福的航行》就是对两部文学作品的音乐阐释。前者接近于韦伯的《自



门德尔松遗容





由射手》序曲风格。门德尔松用音乐塑造了类似歌剧角色的形象。17年后，作品终于有机会作为配乐演出。在创作后一部作品时，门德尔松还没有经历过海上的风浪，他全凭想象力完成了这部作品。这两首作品的重要性在于它们的旋律，主题没有了古典时代的影子，让门德尔松迅速从后古典时代走向浪漫主义时代。

门德尔松在视觉艺术方面具有高超的天赋。早在儿童时代，门德尔松就展现了绘画天才，他的父母也一直给他请来绘画老师，其中包括1822年开始教他的柏林风景画家和教授罗塞尔。这年夏天，门德尔松在德国和瑞士旅行时就创作了不少铅笔画。到他15岁时，罗塞尔送给他一卷瑞士风景画集。门德尔松在短短的一生里绘制了大量的绘画，包括他在德国、瑞士、意大利、英格兰、苏格兰等地旅行所见的风光。门德尔松一家与绘画界也有紧密的联系。他的妻子塞西尔就是一位著名的画家，当然更重要的是他的姐夫维尔海姆·亨塞尔，曾经是普鲁士宫廷肖像画家。门德尔松在罗马旅行时又结识了多位德国画家。亨塞尔曾经说过，门德尔松在姐姐芬妮去世后的水彩画中丝毫看不出任何业余的笔触。在创作音乐之外，素描和油画是他最大的喜好。门德尔松青年时代写的信件中，总是画满了素描，生动描绘身边的自然世界、建筑和人物。

绘画方面的爱好，也影响了他的音乐作品。门德尔松的器乐作品里，再现部分几乎很少出现，也是这个原因。因为他觉得听众的体验必须是统一的，直接的，就像欣赏一幅画，一处风景，之后的回忆也应该是一个整体。门德尔松一直努力让听众把作品当做一个完整统一体来欣赏，也就不可能太着重深层的扩展，否则会模糊前景物体的清晰轮廓。为此，门德尔松的作品里，许多抒情慢乐章与贝多芬或舒曼相比，缺乏深入的展开。不过，这些段落却都有更加饱满的旋律，变奏的形式也融入其中。比如两部钢琴协奏曲的慢乐章。门德尔松非常喜欢短小的众赞歌形式，也喜欢清唱剧中的分段形式，因为这好比是绘画里的实物模型，不管细节、阴影、视角有何不同，都不会改变它们的基本物质。门德尔松的音乐作品中，总有一个焦点，是整个审美的核心。门德尔松的音乐作品中，对位的运用比较传统，强调各个旋律线的清晰度。比如，他非常喜欢运用赋格，也是因为赋格是通过模仿展开，非

门德尔松的绘画作品



常清楚。门德尔松的音乐叙事是在清楚的主题旋律和结构中不断加深，而不是在自由随意的变奏里展开。

在所有伟大作曲家中，门德尔松的多才多艺都是首屈一指的。他在音乐、绘画、诗歌、古典作品研究（他能轻松地阅读和翻译希腊文和拉丁文）、神学方面都有很高的成就。单就音乐而言，他不仅在作曲方面，而且在指挥，钢琴、管风琴、小提琴、中提琴等方面都有杰出表现，这方面只有莫扎特能与他相比。他是最早采用指挥棒指挥的人，他开创了一整套排练技法，奠定了指挥作为独立职业的坚实基础。他是声名远扬的钢琴大师，也是当时最著名的管风琴大师。他在发掘巴赫作品，恢复清唱剧演出传统方面作出了杰出的贡献。在作曲方面，门德尔松也多才多艺，被舒曼赞为“19世纪的莫扎特”。

所以，多才多艺的门德尔松，你事业的顺利和婚姻的完美，确实令我羡慕！



莱比锡音乐学院校园





德沃夏克音乐的民族个性

捷克这个民族是奇特的，她的玻璃雕花工艺心灵手巧，她的手工艺制鞋业世界闻名。大概是过于细腻纤巧，捷克人缺少强悍之气，甚至可以说有些软弱，历史上屡遭外国入侵。但这个国家充满着艺术的色彩，同时也不乏伟大的思想家、科学家、艺术家。如思想家胡斯、教育家夸美纽斯、天文学家赫尔、音乐家德沃夏克、斯美塔纳、亚纳切克，甚至连文学家卡夫卡、昆德拉也是从捷克甚至可以说就是从布拉格走向世界的。一个弱小民族，能够涌现出这些群星灿烂的伟大人物而为世界知晓，这个民族实在是了不起。

德沃夏克、斯美塔纳、亚纳切克这三位驰名世界的音乐家，他们构成了那个时期捷克音乐的三代，一浪推一浪，层层叠叠的浪花，前呼后应，谱写下捷克音乐史上最夺目的篇章。



德沃夏克出生的房子



波西米亚的乡村景色

奥塔卡·希渥莱克在他的《德沃夏克传》中说：德沃夏克赴美国之前，在他的家乡波西米亚靠近布勃拉姆的维索卡村，购置了一所小小的房子，他经常住在那里，那里有田野、花园、森林，还有一个银矿。他爱养鸽子，这是他最有名的爱好，在花园里尽情地饲养他的鸽子。

德沃夏克到了美国之后，非常想念祖国，尤其想念他的维索卡村。他在1894年的假期，终于回到维索卡村，度过了一个美好恬静的夏天。旅居美国期间，他不爱交际，很少出门，他一门心思只想回家，以致原定根据诗人朗弗罗的名诗《海华沙》改编的歌剧都没有心思写，仅仅到过大会歌剧院看过两次瓦格纳和罗西尼的歌剧。但他喜欢到纽约的中央公园去，那里有一个大鸽子笼，



德沃夏克（1841~1904）
19世纪捷克最伟大的作曲家之一，捷克民族乐派的主要代表人物。



德沃夏克的老师李曼

让他常常想起家乡维索卡村自己饲养的那些鸽子，唤起他浓郁的乡愁……

德沃夏克的故乡尼拉霍夫斯在布拉格北面约30公里的地方，就在伏尔塔瓦河沿岸。他的家境并不好，父亲是兼做屠户的小客栈老板，按照这种家庭的传统习惯，长子应当继承家业，13岁那年，德沃夏克被父亲送到离家很近的小镇兹罗尼茨，不是去学音乐，而是去学几年杀猪，有点像我们现在的失学儿童一样。不过也正是在兹罗尼茨，当地一位叫安东尼·李曼的音乐教师认识到他的音乐天赋，于是开始教授他学习钢琴、管风琴和作曲，同时他还劝德沃夏克的父母打消了让儿子继续杀猪的念头，从而使德沃夏克在1857年进入布拉格管风琴学校学习音乐，这也是德沃夏克受到过的最高音乐教育。如果没有李曼，他或许依然会喜爱音乐并钟情音乐，但他很可能和他父亲一样，只是一个会弹奏齐特尔琴的乡村屠夫。

德沃夏克对李曼和兹罗尼茨一直充满感情。后来在他24岁那一年特意创作了第一交响乐《兹罗尼茨的钟声》，表达了他的这种深深的怀念。1880年李曼去世之后他亲自指挥过一场音乐会以纪念老师，此外他的歌剧《雅各宾党人》中有一个很重要的乡村教师的形象就是以李曼为原型创作的。

19世纪70年代中叶的德沃夏克处于创作的高峰期，作品数量惊人，他的创作风格受到捷克民间音乐因素的影响，特别是他在1877年创作的《摩拉维亚二重唱》引起了德国作曲家勃拉姆斯的关注，勃拉姆斯马上写信给出版商希姆洛克：“盼你深入了解它们，你会像我一样喜欢上它们的。”信的末尾他又写道：“任何你想像得到的作品德沃夏克都能写，歌剧、交响曲、四重奏、钢琴曲，毫无疑问，他是一个卓越的天才，但也是一个穷困的人，我请求你特别予以考虑。”希姆洛克听从了勃拉姆斯的建议，出版了《摩拉维亚二重唱》，接着又希望德沃夏克能够模仿勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》创作一些民族味的舞曲作品。于是，德沃夏克写出了《斯拉夫舞曲》。

19世纪70年代中叶的德沃夏克处于创作的高峰期，作品数量惊人，他的创作风格受到捷克民间音乐因素的影响，特别是他在1877年创作的《摩拉维亚二重唱》引起了德国作曲家勃拉姆斯的关注，勃拉姆斯马上写信给出版商希姆洛克：

“盼你深入了解它们，你会像我一样喜欢上它们的。”信的末尾他又写道：“任何你想像得到的作品德沃夏克都能写，歌剧、交响曲、四重奏、钢琴曲，毫无疑问，他是一个卓越的天才，但也是一个穷困的人，我请求你特别予以考虑。”希姆洛克听从了勃拉姆斯的建议，出版了《摩拉维亚二重唱》，接着又希望德沃夏克能够模仿勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》创作一些民族味的舞曲作品。于是，德沃夏克写出了《斯拉夫舞曲》。



勃拉姆斯



希姆洛克



德沃夏克就读的管风琴学校





《摩拉维亚二重唱》的顺利出版为德沃夏克在欧洲带来了声望，勃拉姆斯的坚定支持者之一汉斯利克也对德沃夏克大加赞赏，约阿希姆把德沃夏克的四重奏带到欧美各地演出，李斯特、里希特和彪罗也在欧美各音乐重镇指挥德沃夏克作品的演出，这些都客观上推动了观众对德沃夏克的了解和喜爱。这段时期德沃夏克佳作大量涌现，1878年完成《斯拉夫狂想曲》，1880年完成了《a小调小提琴协奏曲》、《D大调交响曲》、《吉普赛之歌》，1881年写成了《传奇曲》等等。这段时期德沃夏克的经济开始好转，经济宽裕使他终于能够在维索卡森林里买了一栋别墅，此后他每年都会离开繁华的布拉格来到乡下住上几个月。从本质上说德沃夏克终生保持着一种农人的生活方式，他不喜欢大都市，最大的乐趣是独自登山、林中漫步或者喂养鸽子。



汉斯利克

然而，异乡优越的物质生活也不能使德沃夏克感到快乐，他的创作力开始衰退，从《第九交响曲》之后一直到1894年夏，他只写了一部《G大调小提琴奏鸣曲》。1895年四月他离开美国启程回布拉格。不过，在离开美国的最后一年里，他还是完成了一部杰作《b小调大提琴协奏曲》，音乐中混合了乡愁和即将回到故国的欣喜。回到祖国的德沃夏克在很短时间里完成了他的又一部脍炙人口的作品——钢琴小品集《幽默曲集》。可能是受到柴可夫斯基的影响，晚年德沃夏克在作品选题方面挑选了不少童话题材，1896年，他完成了交响诗《水妖》、《午时的女巫》、《金纺车》和《野鸽》，这些乐曲的故事都来自捷克诗人艾尔芬的诗歌《鲜花集》。此后，德沃夏克的创作领域主要是歌剧，1900年完成的《水仙女》成为他一生中最著名的歌剧名作，至今仍盛演不衰，而他付出心血最多的要算最后一部歌剧《阿尔米达》。



德沃夏克的妻子安娜

德沃夏克的妻子叫安娜·契尔玛柯娃，一位布拉格金匠的女儿，布拉格歌剧院杰出的女低音。但是实际上当时德沃夏克爱着的是她的妹妹，这可以从他以后的音乐作品中看到这份热情的表达。德沃夏克与安娜1873年结婚，后来生了四女二男，安娜陪伴德沃夏克21年，在生活和艺术上对他帮助很大，她是以自己的牺牲成全了德沃夏克。



德沃夏克《新世界》交响曲乐谱封面

德沃夏克最著名的作品，当然是《第九交响曲》，也就是人们熟知的《新世界交响曲》或《自新大陆》。在形式上，第九交响曲承袭了在欧洲传统的交响乐框架，一个奏鸣曲式的开头，沉思的慢板被不安宁的爆发旋律所打破，一个强健的谐谑曲伴着牧歌二重奏和一个有力的、狂欢的最后乐章。听德

德沃夏克最著名作品，当然是《第九交响曲》，也就是人们熟知的《新世界交响曲》或《自新大陆》。在形式上，第九交响曲承袭了在欧洲传统的交响乐框架，一个奏鸣曲式的开头，沉思的慢板被不安宁的爆发旋律所打破，一个强健的谐谑曲伴着牧歌二重奏和一个有力的、狂欢的最后乐章。听德

沃夏克的《自新大陆》的第二乐章，可以说百听不厌。这段慢板乐章，的确让人怀乡，不能不让人从心底涌出渴望回家的情感，它让我们听出了浓郁的乡愁。怪不得《自新大陆》交响曲首演时，这一慢板中的哀婉如歌似的旋律使很多听众掩面而泣，热泪沾巾。有评论家说：“这是一切交响乐慢板乐章中最动人的一个。”是呀！当一曲思乡的悲歌在异乡响起，岂能不情思潮涌而热泪盈眶呢？

听这一乐章，常会使你想起难以忘怀的某个瞬间，这样的瞬间常常交织着欢乐和悲伤，是一种复杂而又微妙的情绪，是对人生的独特深刻的感悟。譬如我常常在《自新大陆》第二章的旋律中想起我在台北探视父亲与台湾作家许逖交谈的那个月夜。许逖离乡背井的那份漂泊感，拨动了我心中那根思乡之弦，心中出现的就是德沃夏克《自新大陆》第二章的旋律，我从来没有感到过这音乐是如此的亲切……也许，当德沃夏克从遥远的地方突然走到你的身边时，你的难得颤动的心弦会和我一样，情不自禁地发出悠远的共鸣。

听这段乐章，最好是半夜时分，万籁俱寂，夜空迷茫……

听这段乐章，家乡便顷刻毕现，近在咫尺，可触可摸……

交响诗《水妖》在德沃夏克的作品中并不是最著名的，然而却是很特殊的一部。这部作品丰富的感情，全部蕴藏在风波浪涌一般的旋律中，他描绘的水妖，应该是心怀美丽愿望的探索者，它们在海里巡游时跳着奔放的波西米亚舞，你无法在这样的音乐中发现狰狞的面孔和妖冶的身段，更没有兽性的咆哮。当然，每个爱乐者听后都可以根据自己的思想和心境来理解和感觉这段音乐。

《水妖》的结尾是意味深长的。水妖们被海底迷人的景色所吸引，流连在蓝色的梦幻中驻足不前，它们原来坚定优美的舞步成了悠长的叹息……水妖们从沉醉之中醒来，又踏上了寻求之路，那优美坚定的脚步由重而轻，由近而远，渐渐消失在遥远的地方。

应该说，大自然和神话藏在一个人的童年之中，这是一个人对自己民族和国家最初与最深的认识与依赖，德沃夏克回国后的管弦乐作品中，也许是思乡之情搅动了 he 更深的怀念，这段时间的音乐作品触及捷克的自



《水妖》传说中水妖会发出声音，这种声音会使水手们丧失生命



然风光和神话。德沃夏克1896年写出了五首交响诗，《野鸽》、《水妖》与《金纺车》等。《金纺车》叙事性强，风格淳朴，捷克民歌和民间舞蹈的色彩依然浓烈。小提琴与竖琴的演进，讲述了一个富于幻想的神话。

这首交响诗取材于捷克诗人艾尔芬《鲜花集》里面的故事：“有一个年青的国王骑马打猎。在树林中，他路过一间小屋，停下来讨水喝，他看到可爱的少女杜尼希卡——她送水给他，然后回到自己的纺车旁。”接着，“国王向她表达了自己的倾慕，她说这需要得到继母的应允。”随后国王又去打猎。继母听说此事后在森林里杀害了姑娘，带走她的四肢和双眼，让自己的亲生女儿与国王成婚，婚礼舞会极其豪华。七天后，国王又去打猎，嘱咐新娘好好织布。这时，一个神秘老人用黄金的纺车轮、绕线杆和金纱锭进宫换回了杜尼希卡的四肢和双眼，又用活命之水使她复活。国王回宫后，假新娘展示金纺车。国王说，纺吧。德沃夏克让第一小提琴颤奏。“纺车唱出一首三节诗的歌曲，说明了事情的真相。”国王听后，急忙跑到森林，和杜尼希卡重逢。

这样的故事令人愉快，它的鲜明与童稚打动了55岁的德沃夏克，不惜用交响诗这么复杂的形式，以庞大的管弦乐来诠释它。美好的音乐使他在晚年终于恢复了儿童式的澄澈心灵。

《来自波西米亚的森林》这支钢琴二重奏，最能体现德沃夏克的思乡恋情，这是1884年他43岁时的作品，这支曲子中蕴涵着那样浓得化不开的森林的色彩、呼吸，湿润清新和寥廓深邃的意境。波西米亚森林的一切，是德沃夏克成长的背景，是德沃夏克音乐的氛围，是德沃夏克生命的气息。

由于受到其同胞斯美塔纳的深刻影响，德沃夏克作为钟爱捷克音乐的音乐家获得了很高的声望。他和谐地把富有民间色彩的旋律混合在古典的形式中。他不像勃拉姆斯、李斯特等人只是从学院派的眼光来看待民



德沃夏克的作品充满了波西米亚情调，故乡民族舞曲也常常出现在他的旋律中



德沃夏克《B大调大提琴协奏曲》乐谱封面



德沃夏克手稿



1891年，德沃夏克接受英国剑桥大学荣誉学位

间音乐，只把它们当作一种短暂的奇异的娱乐。德沃夏克的《摩拉维亚二重唱》、《捷克组曲》、《斯拉夫舞曲》等早期成名作的基础，都是把捷克民族音乐作为主体，他的音乐始终保持着强烈的民族性。他并不拒绝国外的优秀的东西，但也不会让别人的东西吞噬了自己，把自己改造成一个改良的外国品种。他希望以自己的音乐让世界认识的不仅是自己个人而是整个捷克虽小却美丽丰富的民族，即使在获得巨大成功的时候，他强调的也总是：“我是一个捷克的音乐家。”

出生在波西米亚农民家庭的德沃夏克，从来不偏离他成长的根基；他追求率真的快乐，平日喜欢与手工劳动者聊天，不喜欢听咬文嚼字的演讲。他的每一个乐章、每一个旋律、每一个音符，都来自波西米亚，来自那里春天浓郁的花香，来自夏天樱桃成熟的芬芳，来自秋天红了黄了的树叶的韵律，来自冬天冰雪覆盖的伏尔塔瓦河。德沃夏克通过展示捷克音乐内在的吸引力，把它带到了世界范围的注意力当中。德沃夏克经常被比作舒伯特，他同样有丰富的旋律、自发的协调和无拘束的悠闲，但是舒伯特的音乐是从维也纳酒馆里飘荡出来的，人们从德沃夏克那里可以更多地感觉到乡间的微风和淳朴风情。德沃夏克为人的谦和平易，与他对音乐的坚定偏执，是他性格上表现出来的两极。他多次访问英国，在英国知名度极高。英国朋友请求他为英国写一部以英国为内容的歌剧，他说写可以，但他坚持要写就应该是一部捷克民族的歌剧。他选择了捷克民间叙事诗《鬼的新娘》，最后完成了一部清歌剧自己指挥在英国的伯明翰演出。在出版自己的《d小调第七交响曲》的时候，德沃夏克要求出版商希姆洛克一定要把姓名写成捷克文，对此，希姆洛克十分不解，德沃夏克极为生气地对希姆洛克说：“我只想告诉你一点，一个艺术家也有他自己的祖国，他应该坚定地忠于自己的祖国，并热爱自己的祖



1940年德沃夏克历史歌剧《雅各宾人》上演时的布景草图





国。”他一生的行为恰恰印证了这种对祖国的爱与激情，他眷念波西米亚的土地，并用音乐描绘了自己神圣的祖国。

德沃夏克讲过：“每个人只有一个祖国，正如每个人只有一个母亲一样。”祖国、民族、家乡，美丽而崇高的艺术可以超越它们，却永远无法离开它们；艺术家的声名可以如鸟一样飞得很高，艺术家也可以如鸟一样飞的很远，但作品的灵魂和韵律却是总要落在故乡的这片土地上的。

德沃夏克音乐的民族个性让我们看到了他透明的心情，他透明的灵魂，他的心情感染着我们，他的灵魂烛照着我们。他以一个弱小民族的音乐让全世界认识了自己的国家，这是多么的了不起！

向您脱帽以礼！捷克音乐家德沃夏克。



伦敦阿尔伯特音乐厅，万名听众在此欣赏
德沃夏克的《圣母悼歌》

浪漫主义音乐家李斯特



李斯特（1811~1886）
匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家和音乐活动家，浪漫主义音乐的主要代表人物之一，被人们誉为“钢琴之王”。

在音乐史上，李斯特可以说是独一无二的。他的一生，似水漂泊，如星灿烂。如今人们对于李斯特的音乐成就，有口皆碑，举世公认；而对于他和女人的关系，人们往往捕风捉影，说法繁多。“音乐”和“女人”是他一生中最重要的两个主题，缺一不可。李斯特在音乐事业上精益求精，成就斐然；而关于女人，在品尝了各种韵味的女人之后，李斯特却在晚年皈依了宗教。

其实，对于浪漫主义音乐家李斯特而言，音乐和女人是他人生旅途中飞翔的两支翅膀，他是凭借它们而飞入艺术殿堂的。

1811年10月22日，李斯特出生于匈牙利的雷丁，他的父亲亚当·李斯特在埃斯特哈奇亲王府上工作，父亲从小就教李斯特弹琴，是他首先发现了儿子的才华。9岁时，李斯特已经能够公开登台演出，他很快就在匈牙利不少地方演奏，作品主要有胡梅尔的钢琴协奏曲和他自己即兴创作的幻想曲等等。1821年李斯特来到大都市维也纳，当时的维也纳可谓群星璀璨，贝多芬、舒伯特、车尔尼都在维也纳。幸运的是，不久李斯特就拜在东尔尼门下学习，车尔尼很宽容地对李斯特收取低廉的学费，他想驯服这匹“野马”。车尔尼那枯燥的速度、枯燥的指法练习让李斯特头晕目眩，但是也打下了坚实的基础。1822年12月1日，李斯特在维也纳举行了一场成功的音乐会，这次成功是李斯特成为巴黎上流社会新宠的良好开端。在1823年的一次音乐会上，暮年的贝多芬也来观看，据说他亲吻了李斯特的额头表示了对这



李斯特出生地



据李斯特自述，在1823年的音乐会上，贝多芬为李斯特的演奏感动得当众拥抱他





位12岁少年的赞许。

然而，要获得真正的成功李斯特还必须接受高等音乐教育。于是，父亲带着李斯特离开维也纳前往巴黎，希望能够让李斯特进入巴黎音乐学院学习。不料，等待他们的却是失望，因为巴黎音乐学院照例不招收外国学生，院长凯鲁比尼一句淡淡的回答，使少年天才全家犹如头遭晴天霹雳：“你们不是法国籍，所以没有资格报考巴黎音乐学院。”现在看来，凯鲁比尼拒绝李斯特入学也许有两个原因：一是法国革命失败以后，重新掌握政权的贵族阶层如惊弓之鸟，风声鹤唳，在政治思想上对内实行封闭政策，在文化上进行对外封锁，李斯特的巴黎之行正好处在这种思潮的风头漩涡当中。另外，李斯特被拒门外，可能还以凯鲁比尼个人的思想情结有关。凯鲁比尼本人也不是法国人，他年轻时从意大利出发，辗转伦敦，以杰出的才华被任命为皇家御前作曲家，后来又回到巴黎发展，晚年被委任为巴黎音乐学院院长，其人以反对音乐改革而著称，当时法国一些新生派的音乐家像柏辽兹和提倡音乐教育改革的巴黎音乐学院教授安东尼·黑塞等人，都在某种程度上受到他的排挤和压制。由此，凯鲁比尼毅然拒绝以新锐天才而名扬欧洲的李斯特入学，也就不难“理解”了。无奈之下，李斯特的父亲继续向匈牙利贵族们筹款以应付在巴黎的巨大开销，同时，李斯特拜雷查和帕尔学习作曲。1824年3月8日，李斯特在巴黎大歌剧院开了一场成功的音乐会，野史上记载说当天演奏协奏曲的时候，乐队的演奏员们竟然停下了演奏如痴如醉地聆听李斯特的弹奏。观众对李斯特独有的风格和仪态趋之若鹜，人们评论他是“莫扎特的灵魂转世”。少年李斯特在巴黎一举成名，将在巴黎所遇到的一切冷遇，举手挥洒间化作了春风拂面，彩霞满天。不过，李斯特仍然对巴黎音乐学院的态度耿耿于怀，他要用自己巨大的成功让音乐学院的老爷们感到后悔，1824年夏天，李斯特来到伦敦。在英国，李斯特的演奏赢得了非凡的成功，英国国王乔治四世在温莎城堡召见了她，此行还为李斯特带来了100英镑的巨额收入，使他经济状况大为改善。

1831年，是李斯特艺术生涯中值得专门提到的一年。那年的3月，被人称为“小提琴魔鬼”的意大利小提琴家帕格尼尼来到巴黎演出，李斯特被他魔鬼般的演奏技巧和无与伦比的音乐表现力深深震撼了。李斯特对帕格尼尼崇拜至深，他曾经感叹过：“老天爷，这四根弦是多么地折磨人。”如果说柏辽兹和肖邦教给李斯特的是大胆、自由的创作精神的话，那么帕格尼尼就是直接刺激李斯特准备成为“钢琴上的帕格尼尼”的动力，他后来创作的《帕格尼尼练习曲》以及《音乐会练习曲》等都是这种挑战的产物。1836年，李斯特因为和



帕格尼尼

玛丽·达古特的绯闻而远避瑞士日内瓦，他听说几乎与他同龄的奥地利钢琴家塔尔贝格在巴黎风头正健，而他似乎早已被巴黎人忘记了。李斯特再也坐不住了，毅然回到巴黎，决心与塔尔贝格决一雌雄，夺回属于自己的“领地”。音乐史上有名的李斯特与塔尔贝格“巴黎决战”就此展开。他们不仅在公开的音乐会舞台上斗法，最后还发展到在贝吉欧荷索女大公的沙龙里决雌雄，当时汇集了欧洲几乎所有的著名钢琴家，肖邦、车尔尼、赫尔兹、皮克赛斯等。“决战”的方式很特别，六位钢琴家各自根据意大利著名作曲家贝利尼的歌剧《清教徒》中的进行曲主题，每人演奏一段以此为主题的变奏。李斯特最后一个出场，他先把前五位演奏者的演奏风格和特征神形俱佳的模仿了一遍，最后以其精彩的拿手戏——李斯特个人变奏征服了在场的每一位观众。李斯特以其盖世无双的技艺和美妙绝伦的乐感以及深邃的音乐感悟力，让对手塔尔贝格悄悄打起铺盖，无声地离开了巴黎。

在接下来的十多年里，李斯特一直在欧洲各地到处演奏，再也找不出能够与之匹敌的伟大钢琴家了，他的技巧被人们用“焰火般”的来形容，而且他天生就是作秀的料。李斯特还是现代钢琴独奏音乐会的始作俑者，在他之前钢琴家的演奏会一般都是弹协奏曲的，独奏曲不过是点缀而已，而李斯特却弹整场独奏也不会使听众感到厌倦。他还是第一位侧面对观众演奏的钢琴家。1838年《帕格尼尼练习曲》出版，其中最有名的是第3首《钟》和第5首《狩猎》，同年，还出版了《24首大练习曲》。从1846起，李斯特开始着手写《匈牙利狂想曲》，断断续续一直写到1885年，前后费时近40年，共作有20首，李斯特十分珍爱这套曲子，后来还亲自动手配器。

在李斯特的人生旅途中，每当他感到沮丧或者绝望的时候，他就会躲到宗教里去，1862年，他最钟爱的女儿布兰丁去世后，李斯特又重新回到了宗教的怀抱之中，他跑到了玛利欧山上修行，教皇庇护九世登门造访使李斯特略感欣慰。让李斯特感到烦心的事还有女儿科西玛与瓦格纳的婚姻，虽然李斯特本人的私生活也起不了表率作用，但是他还是跑到慕尼黑去规劝只比自己小两岁的瓦格纳不要再和科西玛待在一起，结果是不欢而散。

晚年的李斯特空有名望却十分孤独，一些友人和曾经的爱人们都相继谢世，更使李斯特觉得惆怅，幸好1876年他终于和瓦格纳冰释前嫌，他参加了拜罗伊特音乐节的开幕



李斯特曾经进入修道院，担任神职





李斯特参加瓦格纳的家庭聚会

演出，重新拥有了天伦之乐。

李斯特最后一次到巴黎，是在1886年的4月，当时住在朋友弥阿里的家里，现在那栋老楼已经改建成新舍，楼旁十几米处就是后来印象派大师德彪西居住过的地方。李斯特此次到巴黎还与古诺一起举办了一场音乐会，在法国女钢琴家宝丽娜的家里倾听了圣·桑的作品《动物狂欢节》。最后几天，他的身体越来越糟糕，于是匆匆返回魏玛。几周以后的1886年7月31日，一代音乐大师

李斯特星辰坠落。

李斯特的父亲亚当·李斯特因感染伤寒于1827年不幸去世。此时的李斯特不仅在艺术上获得了整个欧洲的承认，经济上也早已衣食无忧，父亲唯一担心的却是李斯特在女人问题上的前景。父亲在弥留之际留下了半句话：“弗朗兹……我担心女人……我担心你和女人……”父亲没有说完后半句话，就撒手人寰。李斯特后来回忆说：“父亲说我心地善良，也不乏才智，但他怕女人会毁了我的生活。”父亲终究是最了解儿子的，亚当说的一点也没有错。

李斯特一生风流，他的经历验证了法国著名艺评家罗曼·罗兰的一句话：“所有众所瞩目的演奏家和艺术家，在每个时代都能吸引女性。”一代音乐大师李斯特无疑是他们之中的佼佼者，他不仅才华横溢，相貌也俊秀非凡，炯炯有神的眼略带忧郁，长发飘洒，英雄气概中流露出儿女情长的温柔，不仅使当时的女性为之着迷，也是现今许多爱乐者的“精神恋人”，音乐家李斯特的永久魅力可见一斑。

李斯特的初恋情人叫夏洛琳·圣克里克，是他的学生，姑娘与他同龄，当时两人都是16岁。夏洛琳出身名门，父亲是国王的财政大臣，夏洛琳与李斯特相互吸引并表达了爱意。就在秘密谈婚论嫁的关键时刻，夏洛琳的父亲出面了，他非常干脆地找李斯特谈了一次话，通知他被解雇了，然后，父亲把夏洛琳送进了修道院，几个月后，夏洛琳就成了达里戈伯爵夫人。这釜底抽薪的一着，对于李斯特来说，不亚于父亲去世的打击，李斯特就像一具被掏空了的木乃伊一般，茫然若失，心情绝望到了极点，他不仅失去了爱人还失去了自尊心，在那帮贵族老爷眼里，他还是一钱不值。李斯特的母亲早已预料到了事情的结局，她深知一个出身平民的艺术家怎能和贵族家的女儿谈婚论嫁？哪怕你有天大的才能，婚姻也好比是天方夜谭。

自此以后，李斯特还经历过几次恋爱，其中最为轰轰烈烈的是

和玛丽·达古特和卡洛琳·桑·维特根斯坦的情感。据说李斯特的情感生活里还有乔治·桑，但这还是一个未解之谜。李斯特74年漫长的人生道路中，父亲的担心果然应验了，他一生都为情所困，由此所造成的内心苦痛，挥之不去。

这位玛丽·达古特是巴黎的一位伯爵夫人，也是有名的大美人，比李斯



约瑟夫·丹豪瑟绘的李斯特1840年在帕里西那沙龙

特大6岁，特别富有魅力，同时也对李斯特一见倾心，她写道：“他闪烁的双眼，他的举止，他的微笑，一会儿深不可测，充满无限的柔情，一会儿又露出挖苦嘲讽的意味。这一切都在向我发出委婉的暗示……”玛丽是有夫之妇，他们的相爱必然遭到了各方人士的告诫和谴责。但当她爱上李斯特之后，家庭、孩子都在抛弃之列了，而且那时玛丽已怀有了身孕。于是李斯特和玛丽毅然决然地踏上了前往瑞士远避绯闻的道路，离开了巴黎这个是非之地，过起了无忧无虑的神仙眷侣生活，1843年12月18日他们的第一个孩子出世，是个女孩，李斯特为她取名布兰丁，此后，他们又相继生出两个孩子，其中一个就是后来嫁给瓦格纳的科西玛。自从生下科西玛之后，他们之间的关系开始变得淡漠了，李斯特开始动笔写《旅行年代》的第二卷，同时还要与身边数不清的女崇拜者们周旋，因为李斯特一直不缺乏掌声如潮、美女如云和香槟美酒的包围。

李斯特注定是属于音乐的，他不属于某一个人或是某一个家庭。李斯特开始在欧洲进行巡回演出，家庭只不过是它行程中的一个驿站。玛丽渐渐觉得不满，她希望李斯特多花些时间陪伴在她身边，更不希望李斯特和别的女人接触。玛丽越来越感到孤单寂寞，甚至怨恨伤心，索性把孩子交给李斯特的母亲抚养，1844年他们正式分手。玛丽后来撰写出版了自传《涅利达》，向世人表述她与李斯特相知相爱和相思相弃的过程，也许是爱之越深，恨之越切的原因，也许是经济上不太宽裕，玛丽在书中把李斯特描绘成风流才子和道貌岸然的截然不同的两个人。在他们热恋的时候，李斯特才华横溢，如天使降临；与她分手的时候，则是魔鬼现身，丑陋自私。玛丽的自传体小说畅销



李斯特与维特根斯坦公主在魏玛的别墅





一时，这对李斯特精神和交际上造成了很大的伤害，不过他最后还是宽容了玛丽，他曾说：“假如她这么做能消减些怒气的話，那就这样写吧。”13年之后，当李斯特又一次重返巴黎，见到了近20年未曾谋面的玛丽。这次见面是尴尬和悲伤的，他们感觉还在互相爱着对方，玛丽在日记里这样写道：“那次见面，他还是那么有魅力，那么才华横溢，神秘而不可思议。李斯特还是李斯特，那么孤独，那么忧伤。分手后我心中空空如也，泪珠止不住地掉下来……”1876年3月5日玛丽殁于巴黎，葬于拉雪兹公墓。

1847年，李斯特到俄罗斯举办他的独奏音乐会，在他的欧洲巡回演出中，这是平常事，照例赢得掌声和女人的青睐，照例举办义演来捐助当地的慈善事业。在这次义演中，居然有人花了贵宾席票价的一百倍价钱买了一张票，这消息让李斯特有些吃惊。这个人就是卡洛琳公主，李斯特竟然对她一见倾心，其他女人立刻就灰飞烟灭。为什么？就因为花大价钱买了一张义演的门票？显然不会这么简单。与玛丽相比，卡洛琳公主显得并不漂亮，但却很有内涵，喜欢文学、诗歌，更重要的一点还有家财万贯，卡洛琳不失时机地请李斯特到庄园来做客，从此开始隐秘的恋情。起初，这份私情还没有公开，等到1848年魏玛大公邀请李斯特来担任乐长之后，他们才在魏玛郊外阿尔滕堡别墅住下，从此，李斯特开始了所谓的“魏玛时期”，他最为重要的一系列作品（包括但丁交响曲、b小调奏鸣曲等）都是在这阶段完成的。

李斯特和卡洛琳的爱情历经周折，在李斯特50岁生日时，本来已经被教皇允许和卡洛琳结婚了，却由于宗教和沙皇的原因还是没有结成婚。一直熬到1886年，李斯特75岁，他们还是没能结成婚。正



卡洛琳公主与女儿玛丽

是这样的煎熬，才让李斯特最后彻底皈依了宗教，当上了神父，音乐解救不了他，他只好将这份撕心裂肺的爱情煎熬放到宗教中碾碎、抚平。按理说，李斯特一生接触的女人不算少，为什么被卡洛琳所倾倒，并为此付出了大半生的代价。而我们从这位家中光奴隶就有3万人，宁可被沙皇开除国籍，剥夺了一切财产，至死也要嫁给李斯特的卡洛琳公主身上，也看到了李斯特晚年内心里世界的一角。女人，尤其是男人真正刻骨铭心喜爱的女人，从来都是男人内心珍藏的宝贝。

李斯特在乐坛上驰骋一生，所向无敌，



《神曲》的创作者：
但丁



魔鬼梅菲斯托菲尔

无论在演奏、教学、作曲还是指挥领域堪称空前绝后的一代大家。李斯特的艺术目标是完美的抒情表达方式，用“音响的神秘语言”来表现精神状态。他创造了抒情自由的交响诗表现形式，这种形式是由几个不断变化的基本主题结合在一起的。李斯特用改变一个主题的旋律轮廓、和声和节奏，或将它从柔和变为响亮、从慢变到快、从低音区变到高音区、从弦乐器变到木管或铜管等办法来变换这个主题的特性。这样，它就有可能在乐曲的一部分中代表浪漫的爱情，在另一部分中描绘出田园景色，在第三部分变为紧张和斗争，在最后部分则是凯旋的颂歌。

李斯特的13首交响诗（1848~1858年和1882年）在19世纪产生了极大的影响，他为乐队写的著名作品有《根据歌德“浮士德”而作的交响曲》（1854~1857），由三幅肖像画组成：浮士德、格雷兴、梅菲斯托菲尔；还有一个类似的作品，即《为但丁“神曲”而作的交响曲》（1855~1856），也是三个乐章：地狱、净界、天堂。李斯特把这些标题交响乐献给了他的莫逆之交，《浮士德》献给柏辽兹，《但丁》献给瓦格纳。

李斯特给音乐厅注入了鲜明的个性，这是浪漫主义个性的具体体现，一直保留至今。他是一个伟大的教师，培养了一代钢琴巨人。他那易于接受的音乐促进了现代听众的形成，并对从瓦格纳和塞萨·弗朗克到拉威尔和格什温的许多作曲家产生过影响。同时，李斯特还是现代钢琴技术的创造者之一。他的最好的钢琴小品像他的歌曲一样，具有真正浪漫主义抒情性质。如《彼特拉克的第104首十四行诗》和色彩丰富的《匈牙利狂想曲》，极为流行的《爱之梦》和第一首《梅菲斯托菲尔圆舞曲》都是很有特点的。另一类是他为钢琴写的主要作品，有《降b小调奏鸣曲》和两首作于19世纪50年代的钢琴协奏曲。这些充满热情的音乐，从各方面来说都是和雨果、拜伦及德拉克洛瓦同时代的产物。

李斯特在他的名声达到鼎盛时期退出了舞台，为的是献身于作曲。1848年他定居在魏玛，成为大公爵的宫廷指挥。在魏玛时期（1848~1861），他写出了他的主要乐队作品。他不断地运用他的影响，来提倡他和瓦格纳称作的“未来音乐”，这是既有戏



但丁与梦中情人邂逅





剧性又有交响性的一种标题音乐，他们和柏辽兹一起倡导了这种音乐。在魏玛，李斯特指挥了瓦格纳的《罗恩格林》、柏辽兹的《邦韦尼托·塞利尼》，以及许多其他同代人作品的首次演出。像他这样宽宏大量、没有妒忌心地对待同行艺术家，在历史的记载上是很少见的。而我们则是生活在一个妒忌心极度膨胀的时代，看不得别人成长的速度，为搞跨别人，睡不好觉，吃不好饭，不惜丧失道德准则，甚至于对别人进行恶毒的人身攻击。想想李斯特，他对年轻音乐家关怀备至，如比才、圣·桑、古诺、瓦格纳等人都曾得到过他的精神或者物质上的无私帮助。同时李斯特和同代人契若金兰，情深义厚，对晚辈无私的扶掖、热心提携，可以说，李斯特对19世纪欧洲乐坛的贡献是不可估量的，这同他的人格魅力也是分不开的。

《匈牙利狂想曲》和李斯特的名字是连在一起的，正如圆舞曲和施特劳斯、交响曲与贝多芬的名字分不开一样，它在今天已列入世界古典钢琴文献的宝库中。所谓“狂想曲”是一种自由奔放、挥洒自如的音乐作品，常具有史诗性和民族特点。李斯特的“匈牙利狂想曲第二首”在形式上接近匈牙利的“募兵舞曲”。募兵舞曲起源于18世纪奥匈帝国招募士兵的方式：由军曹带领12个骠骑兵，在地方军团吉卜赛乐队伴奏下表演舞蹈，吸引青年来报名当兵。

李斯特幼年生活在匈牙利农村，人民的歌唱，吉卜赛人的歌舞和小提琴演奏在他心中留下了不可磨灭的记忆，特别是技巧高超的吉卜赛小提琴家比哈里的演奏，给他留下了深刻的印象。这些经历往往形成了《匈牙利狂想曲》的气质和风格，他作为浪漫主义音乐的中心人物，他对自己的祖国仍然充满了热爱，他创作的19首匈牙利狂想曲，就寄寓了对祖国的感情。

《匈牙利狂想曲第二首》由两个段落组成。一开始，钢琴模

仿游吟诗人在拨动他的琴弦，引出缓慢而自由的吟唱。那深沉并带有幻想风格的音乐，把人带到遥远的异域和往昔。音乐在发展过程中不断的装饰，变得华丽而多姿。第二段速度加快，转变成热烈的歌舞。活泼的音乐主题同样用装饰的手法发展。在这里，李斯特充分展示了钢琴的丰富表现力，时而似晶莹的珠玉滚动，时而如民间扬琴的敲击，时而如排山倒海般的波涛汹涌。丰富的情感由高超的技艺表达无遗，听众的心随着音乐而激荡。



《第十一匈牙利狂想曲》总谱



李斯特与他的弟子们



匈牙利狂想曲手稿

《12首超级练习曲4“玛捷帕”》取材于雨果的同名诗歌。玛捷帕是17世纪下半世纪的人物，原是个贫苦的哥萨克青年，因在波兰宫廷当侍从与贵妇人有恋情，被捆在马上任马狂奔。哥萨克农民将他救起，后来推他为将领。他图谋乌克兰脱离俄国，被彼得大帝率军打败，服毒自杀。《12首超级练习曲》是李斯特这位炫技性演奏大师所创作的12首练习曲，演奏技巧艰深并有一定的思想内容，如每一首练习曲都有明确的音乐形象，并加上“风景画”、“鬼火”、“狩猎”、“夜的宁静”等标题。

练习曲“玛捷帕”并未作叙事性的描述，只是用一个刻画主要形象的旋律做不断反复，每次出现都饰以不同的华彩伴奏音型，贯穿着一种急迫的动力和英雄气概。

《交响诗“前奏曲”》原是李斯特未发表的一部男声合唱的管弦乐序曲，后改写成交响诗。李斯特首创的“交响诗”是浪漫主义思潮在交响音乐领域的体现。这类作品并不严格遵照古典形式，标题含有诗意。他创作的13首交响诗，或表现某种哲学思想，或由诗歌绘画激起灵感，结构比较自由。

李斯特在为这首“前奏曲”寻找一首与音乐情绪相近似的文字说明时，选择了法国诗人拉马丁诗集《诗的冥想》中的诗节：“我们生命的意义何在，只不过是‘死亡’唱出第一个音的一曲无名之歌的前奏。爱情是每一颗心中的朝阳，但最初的幸福和欢乐，怎能不受暴风雨的袭击，以致好梦被惊破，神龛被摧毁；在残酷的打击下，怎能不冲出暴风雨，投入宁静的乡村生活，从回忆中去寻求安慰呢？可是，人总是不能久安于自然怀抱中温馨的退隐生活，当小号吹出警报的信号时，他立即冒险上阵，不管号召他去参加的是什么样的战斗行列，为的是在战斗中完全恢复自信和获得力量。”

诗中所描述的人生历程，与乐曲各段的内容完全吻合。第一主题展现出青年人朝气蓬勃的精神面貌。接下来的两个抒情旋律都从引文的“疑问”变化而来，表现“爱情是心中的朝阳”，充满温暖和幸福感。乐曲的中间部分分成两个段落：紧张不安的音响，刻画人生道路上经历的暴风雨袭击；双簧管奏出的明朗安详的曲调，写乡村的宁静生活。田园曲般的音乐逐渐激动起来，铜管吹出号角声激励主人公重新投入战斗。原来柔和温暖的爱情主题，变成了一支战斗进行曲，主人公在战斗中恢复了自信和力量。

《降E大调第一钢琴协奏曲》是李斯特的代表作，既有辉煌的演奏技巧，又有浪漫主义的夸张语汇。钢琴声部充盈着华丽的音响和高超的技艺；在结构上，李斯特把多乐章的套曲融合成单乐章，从头到



李斯特的钢琴





尾贯穿基本主题的发展，音乐一气呵成。

全曲由四个部分组成，第一部分是庄严的快板，弦乐组奏出气势宏大、充满压迫力的音乐，管乐果断的和弦与它呼应，这是全曲的基本主题。紧接着，加入钢琴严峻豪迈的音乐，引出自由的华彩演奏，第二部分速度缓慢，音乐优美清新，抒发出明朗乐观的感情。第三部分是活泼的小快板，相当于交响曲的谐谑曲乐章，经过对第一部分和第二部分的回顾，进入第四部分。在这里，综合前面所有音乐素材，变化它们的音乐形象，构成一首生气勃勃的凯旋进行曲。

革命的艺术家的往往会由低沉、忧郁而变为消沉、失败，如果说柏辽兹的个人生活就是这种过程的化身，那么，弗兰兹·李斯特的生活恰恰体现了相反的过程。少年时代，他在巴黎的演奏为他赢得了神童的美誉，后来在巴黎生活的十几年间，李斯特结识了柏辽兹、肖邦、门德尔松、帕格尼尼等众多欧洲音乐界的天才巨匠，为他登峰造极的钢琴技艺和今后音乐艺术的全面发展打下了坚实的基础。李斯特还结交了那一时代几乎所有的法国文学家和艺术家，像巴尔扎克、雨果、海涅、大仲马、乔治·桑、拉马丁、德拉克洛瓦等人。他一帆风顺地成了所有时代中至高无上的钢琴家，也成了19世纪浪漫主义艺术家画廊中最引人注目的人物之一。李斯特的一生是充满魅力的一生，上天为他赋予了一切才华。他是个美男子。具有磁石般吸引人的个性、博大的胸怀，无论是在知识阶层或富豪沙龙，他都是一个受人敬仰的人物。听众为他的演奏神魂颠倒，妇女则为之倾倒。他与许多公主、伯爵夫人的风流韵事，也成了欧洲人的话题。他是一位慷慨、得意、宽宏大量的艺术家，天赋极高又极为热情，他一生中赢得了他那个时代所能赋予他的所有荣誉和胜利。

李斯特的音乐有如一股洪流，曾经迷醉了欧洲，他是一个最有能力的浪漫主义的革新派。他比较优秀的钢琴乐曲，比如：两首协奏曲《匈牙利狂想曲》和《超级练习曲》、《帕格尼尼练习曲》、《旅游岁月》、《B小调奏鸣曲》等等，一直都是非凡天赋的活生生的例证，他的天赋见之于气贯长虹般的和声、富有感情的旋律、华丽的构思、戏剧性的力量和雄辩的气势，最



1867年匈牙利人颁发给李斯特的荣誉证书

重要的是，他对钢琴这一乐器本身有着深透的理解。在李斯特之前，几乎所有的钢琴家（除贝多芬外）基本以拨弦古钢琴的演奏技巧来演绎作品，即手指弯曲，手掌尽量靠近键盘，手臂保持不动，完全靠手指本身敲击琴键产生乐音，因此，在力度和音色上有一定的局限性；而在李斯特的弹奏中，肩膀放松，加入手臂的运动，依靠上身的力量来辅助手指的触键，由此拓宽了钢琴演奏的力度和色彩，大大增强了音乐的表现力。1886年李斯特的一场音乐会后，诗人夏菲尔说道：“音乐会后，胜利的斗士像是战场上的主人一般，那被击败了

的钢琴散落在他周围，震断了的琴弦像战利品一样到处飘荡，伤残的乐器四处飞溅，观众们相互看看，惊呆得说不出话，就如同晴朗的天空，突然刮过一场风暴一样。”诗人的描述或许有些夸张，但他想展示的意见是明显的，即当时的钢琴已无法承受李斯特这样一位大师的激情。

李斯特最有生命力的一项发明就是“交响诗”。毫无疑问，他是从贝多芬曾经加以改进的序曲形式中得到启发的，贝多芬的序曲就是在音调上与后面戏剧总的构想有关的一个单独交响曲乐章。柏辽兹在他的标题交响曲中，更大规模地发展了这个想法，李斯特在他的《浮士德》和《但丁》交响曲中模仿了这一形式，但是，只有李斯特把这一风格确立为更短小的乐曲形式，而且，他为此取名为“交响诗”。交响曲是由三四个互不相关的乐章组成；交响诗不同，它是自成一体的单乐章作品，和“纯”音乐不同，它需要一个“标题”，它试图说一个故事或描述一个实况。它使很多19世纪作曲家有机会以不同于古典时期的海顿、贝多芬和莫扎特或巴洛克时期亨德尔和巴赫的音乐方式进行创作。受李斯特民族主义倾向影响的作曲家有捷克斯洛伐克的斯美塔纳、俄国的鲍罗丁、法国的圣·桑、芬兰的西贝柳斯和英国的沃恩·威廉斯。李斯特采取的另一种做法是汲取文学源泉，



李斯特演奏钢琴的风格



1882年，71岁的李斯特在居家的客厅，举行星期天的演奏会





从雨果、歌德、席勒、拉马丁和莎士比亚的作品中寻找音乐题材，他曾写道：“整整两个星期，我的头脑和手指像两个发狂的精灵，不断地工作着——荷马、《圣经》、柏拉图、洛克、拜伦、雨果、拉马丁、夏多布里昂、贝多芬、巴赫、胡麦尔、莫扎特、韦伯都在我身边。我研究他们、思考他们，疯狂地看和听他们。除此之外，我还练习四五个小时……啊，如果我不变成个疯子，你就会看到我是个艺术家！是的，你所希望的那样的艺术家。”遵循这种文学模式的作曲家包括俄国的柴可夫斯基、法国的圣·桑和弗朗克。如果说李斯特发明了交响诗，那么在世纪末，理查·施特劳斯则使之臻于完美，而且德彪西也在他最重要的印象主义作品中使用了相似的格式。李斯特一共



在《塔索》中，李斯特采用了威尼斯贡多拉船夫唱的《解放的耶路撒冷》的歌谣

谱写了13首交响诗，其中有《俄耳甫斯》、《普罗米修斯》、《塔索》、《马捷帕》、《匈奴之战》，还有最著名的《前奏曲》。

李斯特对后世影响深远的另一个原因是他活得很久，而且终生都无保留地鼓励其他艺术家。

要做到这一点很不容易，显然他对自己的天才深信不疑，因此他对别人的成就并不嫉妒，也不会感到威胁。法国人柏辽兹也许是最坚定的早期浪漫主义革命家，多年来也是李斯特的忠实崇拜者，李斯特对捷克斯洛伐克的斯美塔纳和挪威的格里格帮助很大。文献证实他对俄国作曲家也有影响，包括“五人强力集团”中的鲍罗丁和里姆斯基·科萨科夫，还有柴可夫斯基。李斯特植根于过去，但他对探索新方向无所畏惧。他促进新事物的诞生，抓住贝多芬、舒伯特、舒曼和门德尔松的东西，推动瓦格纳，并为德彪西和德彪西以后的现代主义做准备。他以吉普赛音阶为基础的一些作品，奠定了20世纪无调性音乐的基础。人们一致认为，就独创性而言，他稍逊于色彩绚丽的柏辽兹，但在思想强度上却远远超过了他。

在这篇文章结束时，我再次想到了音乐家的爱情天地。其中最令我难忘的，一个是勃拉姆斯和克拉拉，一个便是李斯特和卡罗琳，他们是那样的相似，他们都是一生生死相恋却没有能够结婚，勃拉姆斯和克拉拉生

要做到这一点很不容易，显然他对自己的天才深信不疑，因此他



魏玛故居内部

死恋长达43年，李斯特和卡洛琳活活煎熬了39年，人们不得被他们的这份古典爱情所感动，我曾经在饱含泪水中写作了音乐散文：《永远的勃拉姆斯》，并与梁巨成先生合作写了美声歌曲来纪念他：“金色时光，已经逝去，爱的思恋，埋藏心底，只留下你的身影，只留下深深的情意……”他们还有相同的一点，是克拉克死后不到一年，勃拉姆斯也随之赴黄泉和克拉拉相会；李斯特死后不到半年，卡洛琳也病逝罗马，和李斯特共赴生死。

罗曼·罗兰说过：“每个人的心底都有一座埋藏心爱人的坟墓，那是生命的狂流冲不掉的。”

勃拉姆斯说过：“我最好的旋律都来自克拉拉。”

对于卡洛琳，李斯特也说过同样类似的话：“我所有的欢乐都得自她。我所有的痛苦也总能在她那儿找到慰藉。”

听到这样的话，我真的很感动。正如我在文章开头评价李斯特所言：“音乐和女人是他人生旅途中的两只翅膀……”前年我省著名作家张昆华先生赠我书时，在扉页上写道：“施慧先生，文学和医学是你飞翔的翅膀，美感情感是你艺术的灵魂……”张先生的

话虽然鲜活中肯，但我仍然仰慕李斯特的艳福，正是有了音乐和女人这两只翅膀，李斯特埋藏在心底的感情，才会化作一支支美丽的乐曲，而我们这些凡人，及便有美感和情感，也只会化作往昔的回忆，留下无奈的伤感和惆怅。



李斯特在拜罗伊特的墓室





不要再复制肖邦

肖邦被人称为“钢琴诗人”，这是一个非常妥帖的称号。琴声如诗，超越了时空。他的音乐，优美中蕴涵着忧伤，欢快中潜藏着愁绪，文雅中涌动着激情，宁静中埋伏着不安。他的钢琴奏鸣曲、夜曲、圆舞曲、玛祖卡舞曲、波兰舞曲、即兴曲、幻想曲、船歌，都是钢琴的独语。钢琴像一艘奇异的小船，被肖邦驾驶着，随时准备开往他梦想和憧憬的地方。

我们常说起肖邦，我们常听肖邦。说熟了，说烂了，却往往很陌生。自以为走得很近，其实却可能离得很远。早在听到他的作品以前，肖邦就已被同时代的著作、书信、回忆录以及各种文艺作品复制了无数次。肖邦被时代的多棱镜折射、漫衍、变形、重叠、增殖、放大、删除……肖邦被人们各取所需，肢解，分离，重组。当肖邦传到我们的耳朵里的时候，他已经在乔治·桑的小说里如自己所愿地死了又死，剩下的呢，就是那个常年戴白手套，两眼因肺病而发黑，在“小狗”、“雨滴”、“离别”等很女性化的标题下演奏着的肖邦。

如果我们让肖邦稍稍离开一下音乐的幻想，不让他纤细洁白的手触到琴键，我们的头脑里会浮现出李斯特描绘的另一个肖邦：“他的淡蓝色眼睛表现出来的，与其说是幻想的气质，不如说是锐利的智慧，在他的柔和而文雅的微笑中没有流露出悲哀。他的温柔玉润的脸色引人注目；金发梳得很整齐；他有一个富于表情的鹰钩鼻子，身材不高，外表很脆弱，姿态很大方而富有表情；说话的音色有点沙哑，有时他甚至喘不上气来。他的整个容貌使人联想到一朵牵牛花，在纤细得出奇的花茎上摇动着奇妙色彩的花冠，这花冠似乎是由如此清香而柔弱的纤维组成，稍一碰触就要破裂。”（《肖邦的个性》）

李斯特描述的这段文字，似乎像一个女性的肖邦，和那位抽雪茄戴男帽的乔治·桑相反，肖邦似乎更像一个外表纤弱内心忍受痛苦和折磨的女人，永远是杜德望夫人襁褓里长不大的小肖邦。肖邦和乔治·桑之间到底是否有真正的爱情，肖邦是不是乔治·桑与缪塞关系



肖邦（1810~1849）
波兰作曲家、钢琴家，被誉为“钢琴诗人”。他通过钢琴来表达自己的诗意的，把钢琴的表现力发挥到了精彩绝伦的境界。

破裂后的一个替代品？

桑阿，你何处亲睹笔下的惊人景象：

半裸的阿农，横陈在安蒂娜的床上，
正与莱蒙交欢，似醉如狂？
你凭谁授意，写下这火热的篇章；
——爱情张开着颤栗之手，
枉自把幻梦中的偶像寻求？

——阿尔弗雷德·德·缪塞致乔治·桑

这是缪塞写给乔治·桑的情诗，这些感情的旋涡一次次使肖邦眩晕，他在乔治·桑的笔下越来越远离那个弹钢琴的肖邦：“据他自己说，他陷于绝望。他一连几天把自己关在屋里走来走去，折断他的笔，重复和修改一个小节达100次……他会在一页纸上花费6个星期，最后写出来的竟和他原先所拟的草稿完全一样。”它让我们看到的是被多棱镜复制了无数次的肖邦，是那个影子的影子，复制品的复制品。

让肖邦复活吧，给他一架钢琴，让他从时代的多棱镜中走出来。

肖邦说：“我的生活……是一首没有开始但有悲伤结尾的插曲。”肖邦并不复杂的短暂一生，给世界留下的却不是一串单纯简单的音符。

1831年，肖邦来到巴黎，一住就是19年并死于巴黎，这是他全部生命的一半，他是靠什么力量支撑着自己在异国他乡浮萍般飘荡了整整半生？

音乐？爱情？坚定的对祖国的忠诚？

当然，我们可以这样说，肖邦

为了表示对祖国的忠诚，断然拒绝了俄国驻法大使代表沙皇授予他的“沙皇陛下首席钢琴家”的职位和称号，当大使说他获此殊荣是因为他没有参加1830年的华沙起义时，他义正严词地说：“我没有参加华沙起义，是因为我当时太年轻，但是我的心是同样和起义者在一起的！”肖邦的骨头真硬，多像贝多芬。

同样，我们也可以说，肖邦为了在巴黎扎下根，尽快打入上流社会，



1830年11月1日，肖邦离开华沙前往维也纳，从此再也没有回过家乡



乔治·桑



这架钢琴伴随了肖邦一生





1826年在拉德兹威尔客厅中的少年肖邦，
亨·谢米拉茨基油画

不得不去小心装扮修饰自己，去为那些贵族尤其是贵妇人演奏，表现了他软弱的一面。肖邦说过：“巴黎这里有最辉煌的奢侈、有最下等的卑污、有最伟大的慈悲、有最大的罪恶；每一个行动和语言和花柳有关；喊声、叫嚣、隆隆声和污秽多到不可想象的程度，使你在这个天堂里茫然不知所措……”但是，不知所措，只是短暂的一时。很快他就

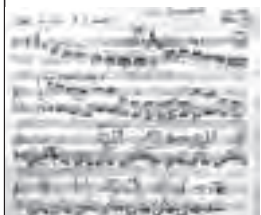
学会了和上流社会一样考究的穿戴，出门总不忘戴上一尘不染的白手套，甚至从不忽略佩戴的领带，哪怕在商店里买珠宝首饰，也犹如选择一曲最优美的装饰音符。

他到巴黎的第二年，给巴黎的一位部长大人写了一封毛遂自荐的信。他说：“一个不能再忍受祖国的悲惨命运而来到巴黎已将近一年的波兰人——这是我向阁下作自我介绍所能使用的全部头衔——恭顺地向您请求把音乐学院大厅供他一月二十日举行音乐会用……”这样的信，比他作一首钢琴圆舞曲要难得多。那不仅在遣词用字上颇费斟酌，更主要的是那一刻低头求人的时候心灵扭曲的痛苦。

从有关的传记来看，肖邦是一个任性的、有点神经质的人。一切从当时的情绪出发，去创作、说话和做事。因此他的作品中既有《夜曲》这样细腻、幽丽的作品，也有像《革命练习曲》、《A大调“军队”波兰舞曲》这样豪迈泼辣之作。他可以拒绝接受俄皇授予他的“俄国皇帝陛下首席钢琴家”的殊荣，却又不可思议地为一个演出场所给法国的一个部长写出一封措辞谦卑的信。1831年，华沙起义失败，他为之痛哭流涕，显示他作为爱国者的高尚情操，可在1837年，肖邦又像一条温顺的小狗投入比他大6岁的乔治·桑的怀抱，经常为这个放荡的女人弹琴解闷，点火抽烟。舒曼说：“如果北方那个专制的沙皇知道肖邦的作品里面，就在最简单的波兰农民的玛祖卡舞曲的旋律里面，都有他的可怕的敌人在威胁着他，他一定会禁止肖邦的音乐在他统治的区域里得到演出的机会。肖邦的作品好比一门门隐藏在花丛里面的大炮。”事实上，沙皇一直在欣赏、拉拢着肖邦，除了授予他“俄国皇帝陛下首席钢琴家”的职位和称号外，在肖邦童年的时候还赠送他钻石戒指。将艺术作品比成武器，是我们一段时间里特别爱说的话，舒曼和我们都夸张了肖邦和音乐本身。



波兰乡村景色



《革命练习曲》手稿



肖邦终生喜爱的波兰舞蹈和民间音乐，被用于他的圆舞曲之中

肖邦命中注定不是那种高歌击筑、碧血蓝天、风萧萧兮易水寒式的勇士，他做不出拜伦、裴多菲高扬战旗冲锋在刀光剑影之中的举动，他也缺乏贝多芬对于命运刻骨铭心的思考。在他的一些作品里，他把对祖国和爱人的情感融合在他的旋律中。但在另一些作品里，他独对的是他的爱人，是他自己的喃喃自语。他将个人的痛苦，化为一种略带伤感的苦橄榄，轻轻地品味，缓缓地飘曳，幽幽地蔓延……

说到底，肖邦不是一个革命家，他只是一个音乐家。

肖邦短短39年的人生中，4个女人在他的生命中留下过痕迹，他也留有乐曲给她们，女人与音乐一样，同样进入了他的内心世界。

肖邦爱上的第一个女人，是康斯坦奇娅。1829年的夏天，肖邦19岁，与华沙音乐学校同学康斯坦奇娅一同跌入爱河，第二年，肖邦离开了波兰，他们便劳燕分飞，各栖新枝了。初恋，常常就是这样的一枚无花果，而艺术家的爱情更是往往浪漫多为一次性。这次初恋，肖邦创作出了他一生中唯一的两部钢琴协奏曲。

肖邦爱上的第二个女人，叫玛利娅。这是1835年发生的事。但由于女方的家世贵族，门不当户不对，一个回合下来，爱情就破灭了。这是一次邂逅相逢中产生的爱情，谁也没有付出那么深、那么多，虽然肖邦献给人家一首A大调圆舞曲，但它溅起的只能是几圈涟漪而已。

肖邦与乔治·桑的爱，长达10年之久。乔治·桑年长肖邦6岁，爱的角色一开始就发生了偏移，使命中注定这场爱可以爱得如火如荼、繁花似锦，却坚持不到底。肖邦和乔治·桑之间的爱情是不是真正的爱情，肖邦是不是因为他的外表和性格刚好吻合了杜德望夫人的口味而成为爱情的俘虏？还是因为乔治·桑的儿子从中作梗导致爱的破裂？或者真如人们说的那样乔治·桑是个多夫主义者，刺激了肖邦……爱情，从来都是一笔糊涂账，走路鞋子碍不碍脚，只有脚自己知道。

从1837年到1847年，肖邦和乔治·桑10年的爱结束后，不到两年，肖邦就与世长辞了。说肖邦死于肺病，其实只是死因之一，他对乔治·桑的爱加速了他的死亡，就像勃拉姆斯对克拉拉的爱一样，当克拉拉1896年在法兰克福去世，11个月后，勃拉姆斯也追随克拉拉与世长辞。爱情从来都是和痛苦粘



肖邦纪念像



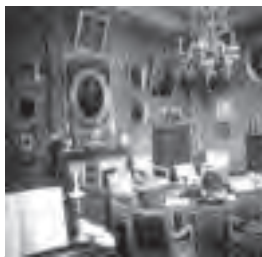


在一起的，甜蜜的爱情是艺术给人们带来的一个迷梦，妄想像轻松地剥开一张糖纸一样剥开痛苦，爱情也就随之消失了。肖邦在和乔治·桑的这10年中，有欢乐亦有痛苦，有时往往是美好与迷茫交织在一起，在这些天涯漂泊的日子里，在他心中的感触只有音乐才能表达，这几年中创造了大量的乐曲，其中包括叙事曲3首，谐谑曲4首，奏鸣曲2首，还有大量的夜曲、玛祖卡、波罗乃兹和梦幻曲。这段时期创作的尽是美妙动听的乐曲，像肖邦和乔治·桑在西班牙修道院的废墟中，在南国的白云碧海边，在温馨的晨曦暮鼓中，创作出的g小调夜曲、升F大调即兴曲、c小调罗乃兹……和在诺昂桑的路易十六风格的庄园里创作出的《雨滴》前奏曲、《小狗》圆舞曲。后两首乐曲带给我们多少遐想，小狗滴溜溜围绕他们打转的情景，是何等幸福欢快；细雨初歇，屋檐滴落的雨声、琴声，和等待心绪的交融，是何等沁人心脾……

1848年的春天，因为生活的拮据，肖邦抱病渡海到英国演出，暂住在他的苏格兰女学生史塔林家中。史塔林爱上他，送给他25000法郎作为生活费用。他回赠给史塔林两首夜曲F小小调、降E大调。在肖邦21首夜曲里，它们不是最出色的。也许，肖邦已到了生命的尽头，爱情已无法挽救他，也许他还沉湎于以往的甜梦，无力从噩梦中解脱出来？……

但肖邦之所以是肖邦，正是这些极为复杂的性格造成的。对作家、艺术家，人们更多的是通过他极具个性的作品把他和别人区别开来。作品的个人艺术印记越是鲜明、独特，就越具魅力，无法代替，因之便会流传后世。《升c小调即兴幻想曲》（OP66）就是一首极具肖邦性格，极有肖邦风格的曲子，它完成于1834年，但死后才发表。乐曲既有幻想，又有即兴。再没有哪首曲子能在这样短的时间里把肖邦热烈奔放而又柔情似水的复杂个性表现得如此鲜明和完美。从乐曲第一部分快速流动的旋律中，使人感受到如漫天云锦般绚丽的幻想色彩，六连音型的分解和弦中那些重击琴键时跳出的音符，就像火山口间或射出的大块岩石，直击心魄，给人以强烈的震撼！第二部乐曲与第一部分快速、紧张、热烈形成了鲜明对比，竟然是一段秋水般明澈、柔媚如歌的旋律，闭上眼睛，仿佛进入一个美丽的梦境。第三部分的再现，同时低音中仍荡漾着抒情的主题，“即兴”和“幻想”水乳交融，乐曲结束时那低低的琴声像柔和的耳语，让人在憧憬中遐思绵绵。

在静夜里，我喜欢聆听肖邦的钢琴夜曲，飘逸澄净的音符优美地蹦跳着流淌着，如歌如诉，尽管优美，但谁也不能否认蕴藏在这歌声



乔治·桑在诺昂别墅的客厅，肖邦曾在那里生活，其大部分钢琴曲也是在那里谱写和演奏

中的忧伤，这淡淡的忧伤轻扣着听者的心情，使人如梦如幻，眼前仿佛出现许多往昔迷人的故事，你就是这故事中的主人翁，你在这些故事中流浪，在这些故事中恋爱……人们把肖邦的钢琴曲比作抒情诗，实在不是夸张，文字的诗歌，永远无法传达出这样的意境。我想，在喧嚣的生活中，有这样宁静诗意的夜晚是多么好。

肖邦一共写过21首夜曲。其中我最喜欢的有两首。

升F大调夜曲（op15-2）：作于1830~1831年，肖邦所有夜曲中据说是最著名的一首。开始乐曲如夜色般的宁静而温柔。随着音乐的变化，我们听到了心灵的躁动和不安，时而如泣如诉，时而音色明亮。主旋律在缓缓进行之中，一抹淡淡的忧伤渗透其中，临末，宁静的夜色再次出现，月光皎洁，水波粼粼，琴声就像一缕不断的情思，让人久久回味。

C小调夜曲（op48-1）：是一首富有戏剧性的作品，再一次反映出肖邦的爱国热忱。它柔中有刚，具有夜曲中极为罕见的英雄品格，似乎是一个于变幻风云中出没的战士的严峻思索。第一部分仿佛是沉思中的内心独白，悲壮忧愁，中间部分庄严舒缓，像是对心灵的抚慰，后来情绪逐渐激动起来，终于成为一首豪迈的进行曲。乐曲结尾仍回到一种对国家民族命运的痛苦思索，伴奏音型从静止的和弦变为有急促的三连音，情绪从沉思转为激动不安。

当然，我也非常喜欢肖邦唯一的两部钢琴协奏曲，它常常使我想起肖邦和康斯坦奇娅的初恋情景。无论是e小调第一，还是f小调第二协奏曲，都是那么甜美迷人，清澈的流水，珍珠般晶莹的钢琴声，那是月下的情思、真挚的倾诉和朦胧的梦幻。旋律纯净得那么透明，这只有初恋才能涌现出来的心音，是肖邦后来成熟作品中再不会拥有的韵味。

再说肖邦的《小狗圆舞曲》。这首作于1846~1847年间的钢琴小品，又称《瞬间圆舞曲》、《一分钟圆舞曲》。肖邦写这首曲子时，正同放荡不羁的女作家乔治·桑相恋。乔治·桑养了一只可爱的小狗，老喜欢追逐自己的尾巴，不停地在原地打转，逗得乔治·桑哈哈大笑。有次她突发奇想，要肖邦为小狗写一首曲子。天才的肖邦不假思索，坐到钢琴旁“一弹而就”，先是四小节引子，一个活泼、憨态可掬的小狗出来了，突然在三拍子的圆舞曲节奏伴奏下，速度迅



身着节日服装的波兰农民



19世纪版画，一对男女跳着圆舞曲，





玛祖卡舞木刻

急的主题出现了。主题不断重复，呈现出小狗原地打转追逐自己的尾巴的形象，活脱脱描绘出小狗淘气和可爱的感觉。最后，小狗累了——乐曲出现了温馨、闲适的中间部主题，人们仿佛看到了小狗伸出舌头，安详舒适地趴在地毯上，同时还感受到肖邦和桑在房间里的那种静谧、甜美的气氛。小狗的嬉闹，主人的悠闲，生命是多么有趣啊！

听《船歌》，我会感觉到肖邦的手指在黑白键上掠过，音乐雨流过我的发，我的额际。黑色的弧形水面映着堤岸上闪亮的、光影流泻的团团灯火、浪花、游人，喧声和小

船的桨声浑然一体。这时候的肖邦才是真实的肖邦，那个用钢琴说话的肖邦，那个与春天的芳香一块摇曳的贴着泥土和雨水行走的肖邦。

肖邦是小型曲式的大师。他没有创作出足以显示其天才的《费加罗的婚礼》（莫扎特）、《b小调弥撒曲》（巴赫）或《第九合唱交响乐》（贝多芬），如果有的话，那首包含了最著名的赞礼进行曲的《b小调第二号钢琴奏鸣曲（OP-35）》应该是他步入大师行列的作品。这是肖邦1839年抵达乔治·桑的故乡诺昂时写的。虽然桑的路易十六风格的庄园使肖邦着迷，使他刚刚经历的梦魇般的马霍卡岛之旅得以疏解，但是潜藏于肖邦内心深处的忧郁与退缩和他日益严重的肺病一样每天来侵夺他的肉体 and 才华。十年之后，当这首奏鸣曲再次响起的时候，是在肖邦的葬礼上，它成了肖邦在巴黎临终时的天鹅之歌。

这首乐曲开始时是不安的问询，四个小节缓慢的引子像是在苦难之门上短促地叩了四下。接着，主部的速度在急速进行，像一连串的问询在副部的柔和如歌中迸发，它们在击中更远处的虚幻背景时变得沉重而有力，把刚刚沉入幸福的梦想中的听众拉回到苦难的现实中，但信仰的旗帜不会倒下，勇士仍在前进中。

从来没有一个作曲家像肖邦一生唯一只写钢琴曲而不写其他作品，没有交响曲，没有小提琴曲，没有弥撒曲。他的恋爱可以



鲁宾斯坦关于肖邦的手迹



肖邦钢琴曲《蝴蝶》的意境图

不要再复制肖邦——



诺昂城堡，现在是乔治·桑博物馆

更换四次，和乔治·桑的十年厮守相聚可以一朝分手各奔东西，唯有这一点，他至死不渝，他的作品一律写给钢琴，仿佛它不是一架琴而是他的唯一、忠诚、永远的爱人。他把爱人昵称为《前奏曲》、《诙谐曲》、《玛祖卡》、《夜曲》、《波兰舞曲》、《回旋曲》和《即兴曲》等。

据说，有好些人总问肖邦：“你为什么不写交响乐和歌剧？”把他问烦了，他指着天花板反问：“先生，你为什么不飞呢？”人家只好说：“我不会飞……”他便不容人家说完，自己就说：“我也不会，既不会飞，也不会写交响乐和歌剧！”我们生活中有些人也太爱以自己的意愿来改造他人，不仅仅是改造凡人，同时也改造名人和伟人，甚至热衷于在伟人头上挑刺，这实在是十足的浅薄与无知。

作品体积和容量的大小，不能说明一个音乐家成就和造诣的大小。契诃夫一生没有写过长篇小说，依然是伟大的作家；肖邦一生没有写过交响乐和歌剧，同样依然是伟大的音乐家。同时，我们也不得不佩服肖邦的偏执，在众多舆论面前，在众多劝说面前乃至在众多疑惑面前，他始终恪守自己的信条，绝不动摇，绝不背叛，更不用说随风转舵了。没有人比肖邦更能把心灵深处的诗意通过钢琴这样完美地表现出来。在演奏钢琴的时候，他不是“把我的心脏运回波兰”的肖邦，不是卡斯米尔·杜德望夫人口中的“我亲爱的小肖邦”，他是来自有莫扎特、拉斐尔与歌德的国度，诗里的梦境才是他真正故乡的肖邦。

德国诗人亨利希·海涅在听完肖邦1837年在巴黎的一次演奏后评论：

我甚至想打断琴声问他：“美丽的水妖与白胡子海神之间的爱情是否依然炽热？花园里的玫瑰是否依然娇艳欲滴？月色朦胧，微风轻拂，树木是否依然婆婆起舞，簌簌作响？”

肖邦和他同时代的许多音乐家、作家、画家都是朋友。对于肖邦的作品，许多人给予了赞赏。但是也有不少人给肖邦给予批评甚至讥讽，瓦格纳恐怕是最具代表性的了，他说肖邦不过是“妇人的肖邦”。同时，肖邦对他的前辈和同时代的音乐家也给予了一针见血乃至不无偏颇的批评，就连给予过他最大支持



肖邦（后排中间）与巴黎钢琴家在一起





傅聪，著名钢琴演奏家，以演奏肖邦作品而闻名

的舒曼和李斯特，他也一样毫不留情，比如他说舒曼的名作“狂欢节”简直不是音乐，他对李斯特炫耀技巧的钢琴演奏公开持批判态度，他批评柏辽兹音乐中所谓“奔放”是“惑人耳目”等等。

这种情况在今天是不可能想象的。但在当时，这些艺术家都是凭着自己的天性和艺术追求，来评判自己和朋友。他们不想巴结什么人，也不怕得罪什么人；他们不曾为获一个什么大奖而说昧心话，也不曾想为谋得一官半职而将艺术当成敲门砖。当然，不会自我炒作，更不会雇吹鼓手。他们自己就是一面艺术的旗帜，即使不那么鲜艳夺目，却一样迎风飘扬。

肖邦的内心世界，是一个矛盾的织体。作为一个艺术家，都会有矛盾和软弱的时候，这一点并不妨碍他的伟大，反倒看出作为普通人真实、可爱的一面。他渴望成功，思念祖国，倾心艺术，痴迷爱情，恋慕虚荣，憎恶堕落……矛盾、彷徨、一时的脆弱，这些都是极正常的，不正常的倒是我们爱把羸弱多病的肖邦，描绘成一副容光焕发的样子。

坚强和软弱，伟大和渺小，激情和柔情，世俗和超俗，一起交织在肖邦身上，这才是真实的肖邦；一起交织在他的作品里，这才是肖邦完整的音乐。

让我们还原一个真实的肖邦。

现代音乐大师斯特拉文斯基



斯特拉文斯基
(1882~1971) 美籍俄
国作曲家、指挥家，
西方现代派音乐的重
要人物。

巴黎香榭丽舍剧院坐落于巴黎最为豪华昂贵的名牌街——蒙泰涅大道，与中国驻法使馆和名妃戴安娜香消玉殒的阿尔玛桥为邻。香榭丽舍剧院建成时的开幕式盛况空前，5位著名的作曲家指挥演出了自己的音乐作品：德彪西的《牧神午后》前奏曲，保罗·杜卡的《小巫师》，弗列的《维纳斯的诞生》，但第的戏剧交响曲《华伦斯坦的营地》和圣·桑的《李拉和竖琴》选段。

第二天，著名指挥家魏因加特纳亲自指挥了柏辽兹的歌剧《本韦努托·切利尼》。稍后，在贾吉列夫的带领下，俄罗斯芭蕾舞团演出了由斯特拉文斯基作曲的芭蕾舞剧《火鸟》和德彪西的舞剧《游戏》

1913年5月29日，由斯特拉文斯基作曲的芭蕾舞剧《春之祭》（编舞尼金斯基，指挥皮埃尔·蒙德）在香榭丽舍剧院首演，而在此两周前，德彪西的《游戏》中的情节就已经使巴黎的观众难以接受，《春之祭》的奏响使人们再也无法克制自己的情绪，人们叫着、唱着、吹口哨、跺地板，音乐很快就被淹没了。斯特拉文斯基自传里这样说：“抗议的声浪越来越大，终于淹没了整个剧院。反对抗议的人也很多，发展为可怕的骚乱……这时贾吉列夫认为关闭照明就可以平息，于是他命令关灯……”据说宪兵都来维持秩序。这场演出，在欧洲音乐界掀起了轩然大波，是音乐史上最为著名又最为传奇的一天。而芭蕾舞剧团团长贾吉列夫对于这



据《牧神午后》改编的芭蕾舞的一幅服装设计图，列昂·巴克绘，该剧首演由俄罗斯舞蹈家尼金斯基主演





次骚乱早有预感，他是一位世界舞蹈史上极少有的杰出领袖人物，他把俄罗斯舞蹈艺术带到巴黎，使欧洲濒临衰退的芭蕾舞雄风重振。这次演出过后，贾吉列夫自己倒对这场演出“很满意”，可见其高瞻远瞩的目光和宽怀大度的胸襟。《春之祭》的首演，具有深远的历史意义，它预示着世界现代音乐的萌芽，香榭丽舍剧院也因此与《春之祭》乐曲一起被载入音乐史册。

《春之祭》的作者斯特拉文斯基因此名噪欧洲，在巴黎的生活与创作更加如鱼得水。他在当时比德彪西还富有，拥有普莱耶尔（法国的钢铁公司）的豪华工作室，还酷爱汽车和名牌服装。

1882年6月18日，斯特拉文斯基出生在圣彼得堡附近的奥拉宁包姆，他的父亲费道尔是莫斯科皇家歌剧院的低音名角。在父亲的影响下，斯特拉文斯基从9岁开始学习钢琴，还喜欢到歌剧院去看父亲的演出，在柴可夫斯基去世前两周，斯特拉文斯基有幸在一次《鲁斯兰与柳德米拉》演出结束时在后台见到了他。然而，父亲的意愿却是让他从事法律工作。于是，1900年斯特拉文斯基进入圣彼得堡大学攻读法律，在大学里，他遇到了里姆斯基—科萨柯夫的儿子弗拉基米尔，他们成了好朋友。1902年夏天，斯特拉文斯基在海德堡近郊的著名海水浴场见到了正在那里举家疗养的里姆斯基——科萨柯夫，虽然后来斯特拉文斯基把这次会面看成是改变自己命运的契机，但是，实际上当时里姆斯基——科萨柯夫并没有正式收斯特拉文斯基作为自己的学生。但一年以后，里姆斯基改变了主意，他接受斯特拉文斯基作为自己的私人学生。到1905年的时候，斯特拉文斯基已经创作出了一首流畅感人的降E大调交响曲。这部作品反映出作曲家受到柴可夫斯基、格拉祖诺夫和里姆斯基本人的深刻影响，但还丝毫没有显示出作品自身的个性特征。

1907年，斯特拉文斯基与表妹卡特琳·诺森克结婚，同年他完成了《第一交响曲》，题“献给老师里姆斯基——科萨柯夫”。除了交响曲，他还完成了《幻想谐谑曲》等一批作品，1908年冬天，里姆斯基——科萨柯夫去世，这让斯特拉文斯基感到伤心和失落，他很快就完成了交响诗《焰火》以表达自己的哀思。俄罗斯歌剧院的经理、谢尔盖·贾吉列夫出席了《幻想谐谑曲》和《焰火》等作品的首次演出。贾吉列夫与他的剧团当时已经成为巴黎文化生活的主要话题。因为贾吉列夫正在筹建一个俄罗斯芭蕾舞团，他在1910年的演出季需要一部新作品，他把这个机会留给了斯特拉文斯基，委托他创作芭蕾舞剧《火鸟》的音乐。

俄罗斯芭蕾舞团首演的《火鸟》，使这位年轻的作曲家立刻闻



谢尔盖·贾吉列夫

名世界，首演后好评如潮，人们评价：“终于有一部绝对美妙，完全新颖，意味深长的作品问世！”接下来他完成了具有火山爆发式震撼的《春之祭》，这部作品1913年5月在香榭丽舍剧院首演的第一晚，曾传奇般地引发了观众的骚乱。斯特拉文斯基被认为是改变了音乐史进程的作曲家。但是高处不胜寒，先前还默默无闻的斯特拉文斯基，处在众目睽睽之下，不得不奋力抵抗着来自各方面的攻击。激烈的争论也消耗了斯特拉文斯基的体能，在《春之祭》首演后不久他就病倒了，德彪西、拉威尔等一批巴黎音乐界的重要人物都来探望他。

从此之后，他深知自己的孤立无援，他需要用正当防卫的盾牌来保护自己。不久他就真正被孤立了，因为第一次世界大战和俄国革命的爆发使他离开了祖国，背井离乡地在中立国瑞士度过了几年的时间。在这种环境中，他的家庭生活方式却比从前更俄罗斯化了，无论他们身居欧洲何处，动物、孩子和音乐手稿，这些永远是斯特拉文斯基生活的组成部分。终于停战了，斯特拉文斯基也松了一口气，他和贾吉列夫再次来到巴黎，在那里斯特拉文斯基接受了贾吉列夫的建议，看了一些18世纪的作曲家的作品，并且产生了浓厚的兴趣，再看了佩尔戈莱西的歌剧《女仆作主妇》之后，用作曲家自己的话来说就是：“一看就爱上了！”于是，斯特拉文斯基写出了舞剧《普尔钦奈拉》，通过这部芭蕾舞剧，这位俄罗斯作曲家试图再现18世纪繁荣喧闹的场景，用佩尔戈莱西、加洛、切莱瑞和帕瑞所第的作品来阐述自己对那个时代的全新感受。厚积薄发的产物还有作于1926~1927年的歌剧——清唱剧《俄狄浦斯王》。这部作品也是斯特拉文斯基早期新古典主义的杰出代表作。

《俄狄浦斯王》也是献给斯特拉文斯基的好友、著名舞蹈经纪人贾吉列夫从事歌剧与芭蕾经纪20周年的一份礼物。

1929年9月19日贾吉列夫因糖尿病去世，斯特拉文斯基不仅仅是失去了一位20多年的老友，更是失去了艺术与人生的坐标。但斯特拉文斯基的创作并没有停止下来，1931年，他完成了《D大调小提琴协奏曲》，这也是斯特拉文斯基所谓“返回巴黎”的代表作之一。同年，《D大调小提琴协奏曲》在柏林首演，获得了不错的反应。他继续在法国的尼斯居住，并于1936年加入法国国籍，如果不是战争的话，斯特拉文斯基可能会在法国平静的终老。1939年，他应哈佛大学的邀请去讲授音乐诗学的课程，可能连他自己也没有想到这却改变了他的后半生。第二次世界大战的爆发使斯特拉文斯基有家难回，只能在美国安顿下来，并最终成为美国公民。斯特拉文斯基过起了僧侣般有规律的生活，每天早起、做操、作曲、下棋。晚年斯特拉文斯基最重要的作品之一就是1945~1946年完成的《三乐章交响曲》，这部作





品是献给纽约交响乐团的，以表达对这支与自己长期合作的乐团的敬意。斯特拉文斯基又一次为了适应新的生活环境而努力，他创作了一些迎合好莱坞电影录音所需的作品，但并没有成功。直到完成《三乐章交响曲》等作品，他的美国化的华丽音调才逐渐成熟。而这最富戏剧性的变化出现在他那数年从事新古典主义风格创作之集大成的足本歌剧《浪子的历程》中。



斯特拉文斯基与肯尼迪夫妇

1947年，斯特拉文斯基还写了一部弥撒，这部作品散发出来的浓郁的宗教气息使人们感到一个激进的、改革的斯特拉文斯基已经老去。正当人们都认为斯特拉文斯基已失去了进取精神的时候，1954年他却写出了《怀念狄伦·托马斯》这样一部应用了十二音技法的作品，一时引起轰动。接着1955年他又完成了《圣

歌》。从此，斯特拉文斯基从新古典主义阶段进入了十二音时代。1958年，斯特拉文斯基写出了清唱剧《眼泪》，这部作品是斯特拉文斯基对200多年以来西方已经成熟的宗教合唱作品日渐式微现象长期思考付诸的实践。

斯特拉文斯基太长寿了，耄耋之年的他越发感到孤独，所有的同辈朋友都去世了，唯独他还活在人间。1962年，斯特拉文斯基回到苏联，受到了高规格的接待，但是他不肯留在苏联。此后，斯特拉文斯基很少创作，直到1966年写出最后的作品《安魂曲圣歌》。1971年4月6日，88岁高龄的斯特拉文斯基突发心脏病在纽约去世，死得很突然，也没有痛苦，而他的前辈德彪西却是在受尽病痛折磨后才死去的。遗嘱公布，人们这才知道斯特拉文斯基为自己选择了长眠之地，他选择了圣·米歇尔岛，因为那是安葬着贾吉列夫，如果没有他，斯特拉文斯基或许永远只能是俄国的一个管弦乐配器员。

斯特拉文斯基大多数最有名的曲子都是来自为贾吉列夫的俄罗斯舞剧团而写的舞剧，《火鸟》是个开端。斯特拉文斯基于1910年4月完成了《火鸟》的全部音乐，6月25日在巴黎歌剧院首演获得了空前的成功。舞剧《火鸟》根据俄罗斯神话故事写成：伊凡王子追赶一只火鸟，来到魔王不死的卡斯切伊的花园，园中树上长着金苹果。王子捉住火鸟，火鸟送给王子一根金羽毛，恳求放了它，王子答应了火鸟的要求。被魔法控制的13位公主到花园游戏，跳着古老的民间舞蹈，



斯特拉文斯基画像

王子也加入其中。黎明来临，公主们必须回到卡斯切伊的城堡，失去自由。为了解救被魔法控制的人们，伊凡闯进城堡，在火鸟帮助下，找到藏有卡斯切伊生命之蛋。王子将蛋砸破，卡斯切伊终于死去。公主们和变成石头的骑士们都恢复了自由。

斯特拉文斯基根据舞剧的总谱改编了三部组曲，其中第二部组曲最为著名，是音乐会上通常演奏的版本。火鸟是只美丽而神奇的鸟，它的羽毛像金子一般发光，眼睛像宝石一样闪亮，它那光辉的身躯，看上去仿佛是夜间的一团火。在弦乐一阵战栗中宣告火鸟的到来。木管圆润的声音和弦乐急促略显焦躁的乐句，形象地刻画出火鸟不同于常的骄傲、聪颖性格和漂亮的外貌。在这部作品里，可以清晰地听到地道的浪漫主义、醒目的民间歌曲、舞曲旋律、浓郁的和声，以及色彩瑰丽的管弦乐，细致新颖的配器更是将老师里姆斯基——科萨柯夫的技术加以发挥，《火鸟》可以说是斯特拉文斯基最为流行的曲子，以至于他曾戏谑地说此曲是“观众最爱吃的棒棒糖”。

《春之祭》是斯特拉文斯基的第三部舞剧，与第一部《火鸟》、第二部《彼得鲁什卡》不同的是：在这部舞剧里，斯特拉文斯基从音乐、节奏、和声等方面摒弃了古典音乐中的惯用手法而使这部作品成为一场革命。斯特拉文斯基起意写《春之祭》是在1910年，当时《火鸟》刚刚完成。他想象中看到“异教徒庄严的礼祭：智慧的长者围坐一圈，注视一青年姑娘跳舞致死，他们正把她作为牺牲，祭献给‘春之神’。”舞剧《春之祭》分为两部分，分别是“大地的崇拜”和“献祭”。我们来看看第一部分中的“引子”，和第二部分中的最后两段“祖先的仪式”、“被选少女的献祭舞”。这首“引子”的开始部分已经成为这部作品的标志之一，它的精彩之处在此可以引用评论家埃尔默·奥尔森的话：“谁会构想出——或者敢于构想出——为大管写出《春之祭》的开始乐句？然而他这样写了之后，正好获得了那种怪异的、梦想不到的音质，一种唤起对早期的、模糊久远的时代的怨诉。”“祖先的仪式”这段开始处有序的节奏中，飘出轻柔的英国管的旋律，但是毫无田园之色



《春之祭》





斯特拉文斯基的《春之祭》充斥着冲突的和弦、调性和躁动节奏，在当时被视为“洪水猛兽”

而是透着神秘与原始气息，在强大管乐不断进行的怪异旋律中，音乐中原始人举行神秘祭礼的色彩越来越浓并且令人战栗，这是为最后一段献祭舞做的准备。这段音乐感染力极强，紧张、复杂的节奏和管乐令人疯狂的不协和音响把这部作品最终推向惊人的高峰。所以当访谈者克拉夫特问

斯特拉文斯基：“在俄罗斯最爱什么？”他回答说：“突然降临的俄罗斯春天，它似乎是在一个小时内开始的，整个地球随着它而绽开。这是我童年的每一年最开心的事情。”因此，在这部《春之祭》的作品中，大自然的力量在火山爆发的音响中，在协和与不协和的和声中，在非常规的强劲节奏中，传达着大自然神秘的、原始的力量。

《普尔钦奈拉》是斯特拉文斯基1919年开始创作，1920年由贾吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团首演于巴黎歌剧院，指挥是恩内斯特·安塞尔梅，服装和布景由毕加索设计。这部舞剧斯特拉文斯基放弃了之前俄罗斯风格的纯朴和民间风格，较为偏爱交响曲、奏鸣曲、组曲、协奏曲等古典主义结构，音乐变得清澈、简洁，并对复调和节奏的兴趣加深了，这部《普尔钦奈拉》是他沉迷18世纪音乐的一部混合曲。

1919年，贾吉列夫在米兰图书馆看到一份18世纪意大利作曲家佩尔戈莱西未发表的作品手稿，建议斯特拉文斯基根据它写一部芭蕾音乐。这部手稿是围绕那不勒斯通俗喜剧中机警而俏皮的仆人普尔钦奈拉展开的，斯特拉文斯基为佩尔戈莱西的音乐添加了现代的色彩，是他新古典主义风格的代表作之一。普尔钦奈拉是个美男子，很受姑娘们喜爱，友人普洛林和柯维埃洛妒忌他。当他与一个名叫罗塞塔的姑娘跳舞时，两个友人生气地殴打他，连他独自一人时也遭到暗算。他非但不予报复，还披上魔法师的斗篷，帮助友人与他们所爱的姑娘成婚。普尔钦奈拉也与情人辛比莱拉喜结良缘。

组曲包含前奏曲、小夜曲、谐谑曲、塔兰泰拉、托卡塔、加沃特与两首变奏曲，活泼的快板、终曲。作曲家将这部作品形容为自己在瑞士生活时期的天鹅之歌。可见他在改编或者研究佩尔戈莱西的作品时，从中自得其乐，并迷恋上18世纪的音乐。

《小提琴协奏曲》是为小提琴家杜什金所作，作为斯特拉文斯基唯一的一部小提琴协奏曲，这部作品仍然在同类体裁中占据着重要地位。该曲也是作曲家第二创作期的作品。这部作品十分有趣，风格独



图斯特：《斯特拉文斯基访谈录》，
[美] 罗伯特·克拉夫特著，李毓榛
任光宣译，2004年2
月东方出版社出版

特，虽然有着明显的巴洛克风格，但是斯特拉文斯基特有的幽默、现代感以及新奇的和声，永远令人惊叹的音响仍然充斥其中，使这首曲子听上去古典而现代，兴趣盎然。全曲有四个乐章，从结构上看，很多内容让人想起巴赫。斯特拉文斯基确实非常喜欢巴赫为两把小提琴写的《协奏曲》，并且，在末乐章中，乐队与独奏小提琴的二重奏可以看得出来。在这首小提琴协奏曲中，斯特拉文斯基并没有展现小提琴高超的技术技法，而是着重于小提琴同乐队的各种配合。这首乐曲，听上去虽然没有华丽的炫技，也没有大型乐队的手法，但是却在简单的音乐中显露出作曲家洗练的手法，干净清晰的音乐中，自有一番独特的品位。

在牛津音乐词典中的芭蕾舞剧一项中，斯特拉文斯基差不多写了十几部芭蕾舞剧，基本都是经典之作。《阿波罗》舞剧创作于1927年，于1928年首演，在舞剧音乐的风格上，作曲家力求一种节制、静穆的古典主义。从《火鸟》一路听下来，很难想象一个作曲家会在风格上有如此之大的转变，这部作品的乐队只采用弦乐柔和的音响，音乐避免半音化，旋律在作品中的地位得到了重视。

整个舞剧分为两场，如第一场“阿波罗的诞生”，慢速的八分音符引子带出宽广而严肃的主题。快板音乐中两位女神翩翩起舞，她们领着阿波罗向奥林匹斯山奔去，宽广的主题再次出现。斯特拉文斯基认为，这部作品是他朝长线条复调风格迈出的最大一步，并且，他认为这部作品的声音容量的对比应替代乐器色彩的对比。对于这一点，我们完全可以从斯特拉文斯基的音乐中感受到。

生活在20世纪的斯特拉文斯基与文艺复兴时期的杰苏阿尔多和巴洛克时期的佩尔戈莱西有着不解之缘，他曾以这两位作曲家的音乐为基础进行了成功的再创作，并写下了不少新古典主义风格的作品。斯特拉文斯基一生的创作以风格多变而著称，这些与他的人生轨迹留下了各色或深或浅的印痕有关。斯特拉文的音乐一向有着冷艳之美，是外表的冰冷与内在的火热之间的统一，他的《弥撒曲》和《诗篇交响曲》（1930）是在这方面最具代表性的作品。

新古典主义风格的作品在斯特拉文斯基的创作生涯中占有不小的比例，如《管乐交响曲》、《管乐八重奏》、《钢琴与管乐队的协奏曲》、歌剧（清唱剧）《俄狄浦斯王》和芭蕾舞剧《众神之王阿波罗》都是此类作品的名





作。从这份曲目单及《弥撒曲》和《诗篇交响曲》中，我们不难发现斯特拉文斯基对于管乐器的偏好。他两部舞台作品的风格截然不同，《俄狄浦斯王》有着巍峨壮丽的大合唱，《众神之王阿波罗》则极富抒情柔美的气质，那些小提琴独奏、大提琴独奏或者弦乐合奏的旋律异常纤细，以致让我们很难将它们与《春之祭》的作曲者联系在一起。

另外让我们来看看为纪念德彪西而创作的单乐章《管乐交响曲》，这乐曲与《普尔钦奈拉》作于同一时期，并且被看做是斯特拉文斯基进入新古典主义时期的一个标志，但是它听起来却很少有《普尔钦奈拉》那样的愉悦感，管乐器的音响是锐利的和冷冰冰的，只有其间一些较轻柔的段落才流露出少许感情色彩。《管乐八重奏》相比之下就活跃多了，也明亮了许多；第一乐章的节奏上带有巴洛克式法国序曲的特点，恬淡的旋律因节奏的不断变化而颇有趣味；第二乐章是基于一个主题的五個变奏，主题的速度不紧不慢，情绪沉稳而安详。再看《钢琴与管乐队的协奏曲》，斯特拉文斯基更进一步遵循巴洛克式协奏曲的原则，在钢琴与管乐队之间形成竞奏。通过这些乐曲，我们可以清楚地看到这一点：斯特拉文斯基作为现代音乐大师，他的现代音乐距离古代音乐其实并不遥远，二者之间有的时候甚至没有任何距离，这确实是音乐的最奇妙之处。

斯特拉文斯基一生音乐风格三大变，每变都大相径庭，还两变国籍，难一不变的是名声。不仅如此，斯特拉文斯基生活中“一支接一支地抽烟，一直抽到香烟头”，却高寿89岁。他与好友毕加索在艺术成就和高寿方面都可以算是西方艺术界的奇迹。同时，斯特拉文斯基不仅和法国众多音乐人有着深度交往，还与毕加索等艺术家情深意厚。据说斯特拉文斯基是在旅游时与毕加索相识的，俩人一见如故。



斯特拉文斯基被公认为20世纪前50年最具“革命性”的作曲家之一



斯特拉文斯基在指挥演奏

毕加索特意为他画了一幅肖像作为留念，可惜在出关时被海关人员误以为是军事地图而没收了。

巴黎可以说是斯特拉文斯基的福地。28岁时，他的《火鸟》在此上演，使他名扬欧洲；《春之祭》更使他声名远播，奠定了现代音乐大师的地位。然而斯特拉文斯基并不满足于巴黎，他也

许敏锐地意识到：一个新的艺术时代将要到来，而这个时代并不仅仅属于巴黎。1939年，57岁的斯特拉文斯基从巴黎出发，转道波尔多乘船去美国曼哈顿，展开了另一番人生事业。斯特拉文斯基肯定意识到，他的名字不仅仅属于一个国家或地区，他的名字属于全世界。

这就是现代音乐大师，我们永远怀念的斯特拉文斯基。





意大利的歌剧英雄

——解读威尔第

为威尔第写传记的作家朱塞佩·塔罗齐这样描写他的尊容：“面孔严肃、冷酷，有一种暴躁、忧郁的神情，目光坚定，眉头紧皱，双颌咬紧。一个乡村贵族打扮的固执农民。”许多人包括他的妻子朱塞品娜·斯特丽波尼都曾称他为：“乡下佬”、“野蛮人”、“熊”。他也一直把自己叫做农民，在填写职业档案时，他索性填上“庄稼人”。从本质而言，威尔第的确是个农民。

但他又是创作出那个时代最伟大的歌剧：《纳布科》、《阿依达》、《茶花女》、《欧那尼》、《游吟诗人》、《奥赛罗》……并将19世纪意大利浪漫乐派的歌剧艺术推向顶峰的人。今年央视“青歌赛”的好些选手都唱了威尔第的作品，可见他的影响之大之广。

他住在乡村种植遍野的蔷薇，养殖野鸡和孔雀。他还养了名叫“卢卢”的狗，甚至想培育出叫“威尔第”新品种的良马。很难想像他的孔雀的开屏、马的奔跑、蔷薇的摇曳，也会同他创作的旋律一样动人心弦随风飘荡吗？

多少年前看世界杯足球赛时，发现了一个有趣的现象：每当意大利足球队出场，不管赢球还是输球，球场上总是不断地响起球迷们激昂的歌声，其中唱得最多的就是威尔第的歌剧《阿依达》中的《大进行曲》和歌剧《纳布科》中的合唱《飞吧，我的思想，借着金色的翅膀》……听着这些充满爱国激情、庄严而又凝重的歌声，让我对威尔第油然而生敬意。

威尔第（1813~1901）出生在意大利北部一个小村庄里，父亲开一家小小的旅店。羞怯而沉默寡言的小威尔第在贫困的乡村里生活长大，他的天才引起了邻近城镇布塞托的一个富商的注意，这个富商是个音乐爱好者，他资助威尔第学习音乐。在米兰学习了两年之后，威尔第回到了布塞托，当了一名管风琴手。后来，他爱上自己恩人的女儿。富商接受了这个分文不名的音乐家当自己的女婿。那时威尔第23岁，妻子玛格丽塔16岁。



威尔第（1813~1901）意大利杰出的歌剧作曲家，他一生创作了27部歌剧，其中一些已被列入世界著名歌剧之列，在世界各国上演。他被誉为歌剧之王。

三年之后，威尔第带了一部歌剧手稿重返米兰，征服了这个城市。《奥伯托·圣邦尼法西奥的伯爵》于1839年在斯卡拉剧院上演，获得了相当的成功。这个作品为他带来了写另外三部歌剧的委托。不久，威尔第经历了生活中的第一次危机，病魔先后夺去了他两个女儿的生命，几个星期后，年轻的妻子也去世了，面对这样一场人生的大悲剧，威尔第还不得不履行约定去写另外一部喜歌剧！威尔第说：

“在一阵突发的沮丧情绪中，我不想在艺术中寻找任何安慰了，我决心放弃作曲。”

几个月过去的一天晚上，他遇见了斯卡拉剧院的经理。经理强迫他把《纳布科》的脚本带回家。威尔第写到：“我回到家里，生气地把那本手稿扔在书桌上，一动不动地在桌前站了一会儿。当我把剧本扔在桌上时，它翻开了。我的目光落在这一页上，读出一行歌词：‘飞吧，我的思想，展开金色的翅膀’。（这是在巴比伦的河边被囚禁的犹太人为他们被掠夺走的土地而哀痛合唱的第一句歌词。）我已下决心再也不写作了，因此我压抑住自己的情感，合上剧本，上了床，然后吹熄了蜡烛。我尽力想睡着，但《纳布科》在我脑子里一个劲儿地折腾。”这是威尔第强烈的创作欲在蠢蠢欲动，就这样，威尔第恢复了写作。《纳布科》于1842年在斯卡拉剧院上演，这对于29岁的作曲家来说这是一次胜利，他开始了辉煌的历程。这部歌剧自首演至今160多年，仍经久不衰。

当时的意大利正遭受着奥地利帝国军队的占领，由威尔第作词作曲，并取材于《圣经》的这部歌剧，正好讲述了犹太人遭受暴戾的巴比伦王国压迫的故事。《纳布科》借古喻今，激起了意大利人高涨的爱国热情。据史料记载，1855年歌剧上演时，观众群情激愤，抛撒鲜花和传单，高唱后来成了意大利第二国歌的《飞吧，我的思想，借着金色的翅膀》。这首合唱曲的开始部分缓和，情绪压抑，但你能感受到它内在的力量，等到哪句“告诉我，先知的金色竖琴，为何不响？”以火山爆发般的力度喷薄而出，突然又用极弱的声音像是喃喃自语：“为什么被挂在那柳树上？”没有激昂、辉煌灿烂的词句，却令听众的心灵颤抖。通过威尔第的音乐，我们看到的是他纯朴而炽热的精神世界。

但是，威尔第的歌剧不仅有内容方面的隐喻，它们还产生了更深远的影响。音乐方面具有生气勃勃的力量，这在意大利歌剧院里是新型的刚劲有力的音乐。1848年革命期间，威尔第居住在巴黎，关注着祖国的命运。在故乡布塞托附近购置土地，成为历史上唯一兼务农的作曲家。1851年以后的3年时间里，连续发表了3部优秀歌剧：《弄





臣》、《游吟诗人》、《茶花女》，继而又有《假面舞会》、《命运的力量》和《唐·卡洛斯》。到1871年首演《阿伊达》的20年间，威尔第以稳健的步伐，完全按照自己的需要，对德、法两国浪漫主义歌剧的成果加以吸收融化，不断有新的创造。

威尔第获得了世界声誉，但他仍保持着朴实无华的风格，这是艺术家难得的品质。他回到了家乡，在布塞托有了所房产，与第二个妻子歌唱家朱塞品娜·斯特丽波尼居住在那里。她是个敏感聪明的女人，在他的早期歌剧中扮演过主角，半个世纪中一直是他忠实的伴侣。威尔第有些社交活动，这使他的内心世界异常丰富。正是如此，他才能以持续的创造力写出一部又一部杰作。他57岁时写了《阿伊达》；73岁时写了《奥赛罗》，这是他最伟大的一部抒情悲剧；1983年，他80岁时，又以《法尔斯塔夫》震惊世界。这样的持续多产，可与前辈大师如蒙特威尔第、米开朗琪罗或是提香相媲美。他的全部作品，代表了意大利19世纪中、下叶歌剧发展的历史，通过他的创造，把意大利歌剧发展到尽善尽美的境地。

威尔第于88岁时逝世，全世界为之哀悼。他把大部分财产遗赠给一个他在米兰建立的“老音乐家之家”。意大利为他举行了民族英雄式的葬礼。成千上万的人跟在灵车后面，唱出了一支旋律——飞吧，我的思想，展开金色的翅膀。这是《纳布科》中的合唱，60年前威尔第把它奉献给自己的同胞，使他们从中得到安慰。

缺乏音乐才能。这是米兰音乐学院对当时年轻的威尔第作出的评判。

尽管当时米兰音乐学院将他拒之门外，但是具有戏剧性的是，后来米兰音乐学院改名为威尔第音乐学院。若把音乐史上最伟大的歌剧作曲家削减到只剩下两名，那将是威尔第和瓦格纳。

还有一些技巧高超的歌剧作曲家，他们也都创作出辉煌的音乐和震撼人心的剧情，但只有威尔第和瓦格纳是出类拔萃的。几乎所有音乐界人士承认在瓦格纳的乐剧中表观出高超的管弦乐、心理顿悟和深刻的智慧；但几乎所有的人都认同威尔第的旋律美、天才的戏剧效果、激动人心的真理和人类的激情。

威尔第的音乐集中体现了戏剧性的力量和热情，迷住了与他同时代的人。他具有通晓情节和冲突方面的想象力，并能使戏剧性场面充满令人激动的表现力。他一次又一次的要求他的剧作家：“短小的戏剧，迅速的进展，饱满的热情……热情至上！”威尔第是真正的意大利人，他的艺术以旋律为基础，对他来说，旋律是人类情感的最直接的表达。在威尔第最初十五部歌剧中，最重要的是《麦克白》（1847年），这是他第一次从莎士比亚那里吸取的故事素材，他把莎士比亚称作“人类的

心灵的伟大探索者”。以后接连写出的三部歌剧：《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》，建立了他的国际声誉。在这些经久不衰的作品中，这位音乐戏剧家已完全成熟地出现在我们的面前。

威尔第中期创作的歌剧具有更加雄伟的规模，显示出他吸收法国大歌剧成分的尝试。《假面舞会》（1859）、《命运的力量》（1862）和《唐·卡洛斯》（1867）是最重要的三部。他说：“写了《茶花女》之后，我写起东西来很顺手，可以用经过考验和严格的样式每年写一部歌剧。但是，我还有另外的艺术目的。”这些目的在《阿伊达》中实现了，这个作品是威尔第晚期创作的，是受埃及总督的委托，为1870年苏伊士运河的开幕典礼而创作的。法普战争的爆发使演出推迟了，第二年才在开罗隆重上演。

后来，威尔第发现阿里戈·波伊托是他的理想脚本作家。波伊托自己也是个作曲家，威尔第与他的第一次合作取材于莎士比亚的作品，产生了《奥赛罗》（1887），这个作品是300年来意大利抒情歌剧的顶峰。首演之后，74岁的作曲家宣称：“我感到我好像射出了最后一颗子弹。音乐需要年轻人的感觉，沸腾的热血和充实的生活。”但6年之后，他又一次与波伊托合作，完成了《法尔斯塔夫》（1893）。这部通俗易懂的喜歌剧堪与莫扎特的《费加罗的婚礼》，罗西尼的《塞维利亚的理发师》和瓦格纳的《名歌手》相媲美，它与威尔第一生劳动的成果所获得的荣誉是相称的。



毕约林饰演弄臣黎戈莱脱

歌剧《弄臣》是威尔第的代表作之一，根据雨果的戏剧《国王寻乐》改编。剧中曼图亚公爵风流倜傥，纵欲好色，宫廷弄臣黎戈莱脱外貌丑陋，为人刻薄，愤世嫉俗，对贵族们任意讥讽取笑，只有对自己的女儿吉尔达满怀柔情慈祥。他让吉尔达住在荒僻小巷的一座房子，不许外出。接下来弄臣来看女儿，这是一段交织着剧情发展和表现父女亲情的二重唱。吉尔达住在这与世隔绝的深巷3个月，她想到城里去看看，父亲严厉拒绝。黎戈莱脱叫来女仆乔万娜，并充满深情地唱道：“姑娘，我托付给你这朵鲜花，你要好好地照顾她；温柔美丽，贞洁无瑕，你要特别地爱护她。”这时，公爵穿着平民衣裳出现在街头，弄臣警觉有人，打开院门向街头张望，公爵乘机溜进院子。公爵买通了女仆乔万娜，化名格瓦蒂耶





蒂塔·卢弗扮演的弄臣

尔·马尔代，来到吉尔达家中，两人互诉衷肠。公爵走后，吉尔达沉浸在对爱情的回忆中。她唱起了一段花腔女高音的咏叹调：

“格瓦蒂耶尔·马尔代，这名字多可爱，深深刻在我心里，难以忘怀！……我的爱慕和思念都要向你倾诉，啊，我愿永远属于你。”当弄臣确知女儿被骗至宫中，音乐性格立即转变成管弦乐队强烈的和弦以及急速的音型，衬托着弄臣厚实有力的声音。他数次想闯进公爵的内室，都被贵族们拦住。这时，音乐形象再次改变，乐队中大提琴声部上下起伏流淌的音型，把黎戈莱脱痛苦的情绪刻画得格外感人。

黎戈莱脱要报仇，他收买刺客斯帕拉弗奇莱，要暗杀公爵，而公爵又在追求新的目标了。弄臣带女儿来到客栈，要她看清公爵无情无意的面貌。玛达琳娜进入室内与公爵调情。四重唱的第一部分：快板，就从公爵的独唱开始：“美人，凭我的记忆，有一天我曾与你相遇，以后我到处找你，今天终于与你在一起……”玛达琳娜与公爵在逢场作戏的对唱着，在屋外看到这一切，吉尔达和弄臣加入到重唱中，4个人物表现出不同的心理状态。弄臣要实施刺杀公爵的计划，他对吉尔达说：“他欺骗了你，这已得到证明。我要立即报仇雪恨，结束他的生命。”4个声部遍及人声整个音域，用复调手法交织在一起，形成既对比又和谐的整体。

歌剧“游吟诗人”是威尔第中期歌剧的代表作之一。歌剧故事情节并无感人之处，靠优美的音乐弥补了台本的不足，几乎每个角色都有极富戏剧效果的独唱段落，重唱、合唱也格外动人，充分体现了作者的旋律创作天才。

故事发生于15世纪的西班牙。吉卜赛女子阿祖切娜的母亲，被鲁纳老伯爵当作女巫活活烧死，她窃走了伯爵的幼子，取名曼里柯，当作自己的孩子抚养。歌剧开始时，老伯爵已去世，曼里柯也已长大。在比斯开与阿拉贡的战争中，曼里柯是比斯开骑士，却在追求阿拉贡女官司莱昂诺拉。年轻的鲁纳伯爵实际上是他的兄长，也爱上了莱昂诺拉。两个情敌在花园中相遇，举剑决斗。曼里柯打败伯爵，但饶恕了伯爵的性命。伯爵却让卫队把曼里柯打伤。曼里柯在一个山谷中养伤，友人鲁伊兹带来比斯开公爵要他前往战场指挥军队的命令，并告诉他，莱昂诺拉以为他在决斗中死去，要进修道院当修女的消息。曼

里柯赶到修道院，带走莱昂诺拉。两人正准备举行婚礼，得知伯爵抓走阿祖切娜。曼里柯急忙去营救，也被抓获，关入牢塔。莱昂诺拉以放走曼里柯为条件，答应与伯爵成婚，暗中服下毒药。她进入牢塔，死在曼里柯的怀里。

《安魂曲》是威尔第1871年意大利爱国诗人马佐尼逝世所创作的一首“追思曲”，也是弥撒曲的一种。19世纪的不少作曲家留有这一体裁的杰作，有追思亲人的，如勃拉姆斯的《德意志安魂曲》、《福莱的安魂曲》；也有悼念革命志士的，如柏辽兹的《庄严大弥撒》和威尔第的这首《安魂曲》。20世纪有英国作曲家布里顿纪念二战中死难者的《战争安魂曲》。

威尔第的《安魂曲》共有7个乐章。第二乐章《末日经》包含有9首乐曲，是整部作品中内容最丰富的部分，着意刻画人的内心体验和感受。其中的第六首曲《我痛悔》是一首男高音独唱曲，歌词大意是：“我如囚犯流泪痛悔，自知有罪满面惭愧，虔诚乞求神的赦免。”它像一首歌剧咏叹调，从深沉的情感开始，几经转折，达到强烈抒发的高潮。

1870年代，威尔第舒舒服服地住在林木苍翠的帕尔玛乡下一个叫圣阿加塔的农庄里。此时的他已经功成名就，作为意大利最伟大的作曲家，他不需要再努力去证明自己，也不需要写歌剧来维持生计。

剧作家杜·罗科勒一直渴望与作曲家进一步合作。罗科勒提到的所有故事中，只有一个古埃及的故事让威尔第有些动心。威尔第对这个故事本身很感兴趣，加之想到剧本很可能要交给瓦格纳，威尔第最终接受了这个邀请。罗科勒希望《阿依达》是法国大歌剧那种风格，因此他写的剧本是法语的，可是威尔第坚持翻译成意大利语。

许多人都说《阿依达》是为开罗歌剧院开幕创作的。或者说是为苏伊士运河开通创作的。其实这两种说法都可能有误。罗科勒的剧本到

达威尔第手中的时候，运河已经开通，开罗歌剧院也早已开幕。可能埃及总督最早的意愿是用歌剧来庆贺运河开通，但事与愿违。歌剧中沦为女奴的埃塞俄比亚公主阿伊达，与她的女主人阿姆涅莉丝（埃及国王之女），都爱着拉达梅斯。拉达梅斯也爱阿依达，但必须忠于埃及，他陷入了两难。阿依达处境更困难，她



《阿依达》场景图





既不能公开表示她对拉达梅斯的爱，也不能泄漏她被俘的父亲阿摩纳斯罗是埃塞俄比亚国王。

威尔第大胆地选用大歌剧的设计，讲究排场，芭蕾舞团，游行队列，满台尽是胜利的埃及人，战败的埃塞俄比亚人，第二幕的凯旋场面“埃及的光荣”，便用了巨大的合唱，配合芭蕾插曲及高潮的六重唱，堪称集大歌剧之“大”的大成。威尔第试图在音乐中，特别是在女祭祀的歌唱中，通过调性变化产生一种异国情调的声音：静态的旋律特征。低音部和大量的小二度音增加异国风格。贯穿始终的管弦乐主题为场景做着生动的注解，复调音乐展示出剧情紧密的内在关联，和声也更丰富了，半音和转调扩大了音响的空间，通过重复的主题，人们可以一目了然地了解整个戏剧的轮廓。

威尔第的歌剧中，几乎所有女主角的相同之处，都是在最后选择了离别，内心充满了对故土的眷恋，同时又渴望去到另一个地方。从序曲开始，就一直重复着一个悲伤的主题，阿依达的歌声就表现出飘渺的期盼和悲伤。同时，对幸福的想象和求死的心绪又纠缠在一起（第三幕的浪漫曲）。《阿依达》首演取得了巨大的成功，3年内在13个德国剧院演出过。威尔第在1876年亲自在巴黎歌剧院指挥《阿依达》的演出，并最终获得了一致的掌声。

虽然取得了国际性的成功，但威尔第还是很闷闷不乐。评论家们的各种评论激怒了他。法国记者恩涅斯特·雷伊尔在《阿尔达》开罗首演后写道：《阿依达》“带有日耳曼色彩”。“日耳曼主义”对于威尔第来说是个非常敏感的字眼。威尔第不想去模仿德国的新音乐，而是在思考如何促进意大利艺术并把它的特点发扬光大。一年后，他向朋友提托·里科尔边抱怨媒体对他的态度：“在《阿依达》演出后，他们都说我不再是写作《假面舞会》的那个威尔第了……说我不明白如何为歌手创作了……说我最后成了一个瓦格纳的模仿者！！一个多聪明的结论呀，在35年的辛苦创作后，我居然落得一个模仿者的身份！！！”在《阿依达》之后15年的时间里，威尔第一部歌剧都没有写，可见这对他的伤害有多大。

白石墓碑，苍色条石，花朵图案，编织或“A、P”字样；粉红茶花，黄釉飘带，蜡石为纸，上书一“怨”字；石碑上铭刻“阿尔弗西娜·普莱西长眠于此”。这就是法国著名小说家小仲马的名著《茶花女》中女主人公的墓地，坐落于距“红磨坊”不远的蒙马特公墓。每年，都有世界各地的人们来此凭吊思怀，墓碑旁四季鲜花不断，幽香暗洒。

《茶花女》描写巴黎社交场上一位才华出众、年轻美貌的女子，



讽刺威尔第的海报

以卖身为业，还是一位老公爵的情妇。她穿着华贵，珠光宝气，她是巴黎各大剧院的常客，她座前总是摆着三样东西：看戏用的望远镜，一些糖果和一束茶花。茶花随时而变，如果那天是当月的晦日，茶花就是白色，如果是吉日，茶花就是红色，因此，人们称她为“茶花女”。

一次偶然的机，茶花女结识了淳朴厚道的法国外省青年阿芒，俩人真心相恋，茶花女于是舍弃巴黎骄奢淫逸的生活，与阿芒到巴黎乡下过着极为简朴的日子。阿芒的父亲得知消息后，匆匆赶来，请求茶花女为了他家的名誉离开阿芒。茶花女心地善良，想到阿芒将来的幸福，于是答应阿芒父亲的恳求，给阿芒留了一封信件，告诉他自己做了别人的情妇，不辞而别赶回巴黎。阿芒到巴黎找到了茶花女，斥责茶花女贪图享乐，绝情负意。他把赢来的钱扔到茶花女的面前，随即远游出走。患有肺结核病的茶花女看到心上人愤然而去，心力交瘁，以致病情加剧，生命垂危。阿芒的父亲见此情此景深感内疚，把真情告诉了儿子。当阿芒匆匆回到茶花女身边时，她已是奄奄一息。茶花女躺在情人的怀里，咽下最后一口气。

威尔第《茶花女》的脚本作者是弗朗西斯科·皮雅雅。第一幕的前奏曲以弦乐奏出的柔和音乐开始，然后出现一个宽广的旋律，以后我们将会辨认出这是爱情主题。大幕升起时，一个简洁的引子奠定了在茶花女家中活跃的宴会的情绪，总谱上把这一段称为“最辉煌和非常活跃的快板”。客人们请求阿芒唱一支歌，他谢绝了。在茶花女的请求下，阿芒唱起了著名的《饮酒歌》。客人们去吃晚饭，茶花女突然一阵咳嗽，碰见了阿芒，在轻快的圆舞曲音乐声中，茶花女对阿芒的爱情表白很冷淡，但阿芒坚持向她表白爱情，他的咏叹调引出了歌剧的爱情主题。于是她摘下身上佩戴的鲜花，交给阿芒，告诉他，当这朵花枯萎时他就可以回到这里来。

第三幕的前奏曲为这部歌剧令人伤感的结局创造了气氛。卧床不起的茶花女由忠实的阿尼娜陪伴，她读着老阿芒的来信，这时乐队轻轻地奏出爱情主题。然后，她照着镜子，看着受到重病摧残的面容，唱起一支深切动人的咏叹调，为自己的命运而感到悲伤。当阿芒到来时，音乐变得更加激动，形成一个高潮。爱人重聚了，唱起了一首壮丽的二重唱，一起憧憬着美好的未来……



距“红磨坊”不远的蒙马特公墓，《茶花女》中女主人公的墓地





最后，茶花女倒在了阿芒的怀里。

1852年2月，小仲马的《茶花女》在巴黎上演，威尔第和他的情人斯泰伯尼一起观看了演出，两人深受感动。尤其是与威尔第同居的斯泰伯尼，将人比己，对茶花女和阿芒的爱情产生了共鸣，于是极力建议威尔第把《茶花女》写成歌剧。威尔第那时正在巴黎写作《游吟诗人》，于是一边创作《吟游诗人》，一边写作《茶花女》的音乐，在极短的时间里，就完成了这部音乐史上被称为最动人、最杰出的歌剧。

《茶花女》在巴黎的成功，使威尔第更加留恋艺都。他往返于法国和意大利之间，他说：“艺术人不能忽略巴黎太久……我对一些时尚艺术家充满着好奇。”《茶花女》诞生在巴黎，绽放在欧洲，香飘在世界的每个角落。威尔第的《茶花女》是“出自人心深入人心”的。他使茶花女的爱情、痛苦以及她的死都带上了高尚的气质，使她身上的人类共有的弱点也带有高贵和哀婉。《茶花女》至今仍是世界歌剧乐坛中上演率最高的曲目之一。歌剧中主人公“祝酒歌”的祝愿，“告诉巴黎”的情谊，“为什么我心激荡”的爱情涟漪，永远流淌在巴黎人的心怀里，使无数人为之倾情感动。小仲马就曾说过：“50年后，也许谁也记不起我的小说《茶花女》了，但是威尔第会使它成为不朽。”

在哥伦比亚大学长期担任音乐学教授的兰格对威尔第有一段精彩的评述：“威尔第是意大利歌剧的最后一位伟人，从蒙特威尔第开始的系统到他那里宣告结束。摆脱掉时间与环境的一切限制。他再一次解决了300年来的抒情歌剧问题……在莎士比亚精神的帮助下，威尔第以自己的方式重新编排生命旋律线。由于他比瓦格纳更富于人性，因此与我们更加接近，其作品也更易于被了解和接受。瓦格纳描写的是理想；威尔第描绘的是人……威尔第塑造的不是英雄，而是激情，他就是这样激情的英雄和胜利者。他的人物都和我们一样，基本上是软弱和自欺欺人的，重要的只是他们的激情而不是他们的行动……威尔第笔下的男男女女都可以卸下他们的外表，脱去16世纪的皱领、埃及外衣、威尼斯的甲冑和吉卜赛人的长袍。他是弄臣的空虚感情，阿依达忠贞不渝的爱，埃古的阴谋狡诈，奥赛罗徒劳无益而且愚蠢的妒忌，以及阿祖切娜近于疯狂的复仇心理。威尔第在音乐中、在歌剧中向我们展示了人类这些不变的因素，体现了歌剧的本质，把人的情感从文学描写转化为纯音乐。”

威尔第在《奥赛罗》里完美地加强了他早期的歌剧技巧，进一步发展了他的配器法，但既未失去他超凡脱俗的旋律，也没有盖过歌唱家的声音。《奥赛罗》中最著名的咏叹调包括：第一幕中的《饮酒



《奥赛罗》米兰首演海报



伟大的弗朗西斯科·塔马尼奥饰演奥赛罗

歌》，第二幕中埃古的《信经》，第三幕中奥赛罗关于德丝蒂莫娜不忠贞的独白，以及第四幕中的《杨柳之歌》、女高音庄重的《圣母颂》和《奥赛罗之死》。《福斯塔夫》中的《奥伯龙之歌》表明威尔第仍然是旋律之王。《福斯塔夫》是威尔第歌剧中“大场面”的歌剧之一，而且也没有壮丽场景或气势惊人的戏剧高潮。评论家说它是最伟大的抒情喜剧之一，集合了在它之前的三大谐歌剧中最优秀的特质：瓦格纳的《纽伦堡名歌手》，莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》，有专家认为：它完整的音乐谐和统一是“匠心独具的奇迹”，颇有瓦格纳之风；而它的音乐个性化又是莫扎特式的；至于它的欢快与笑声则是属于罗西尼式的。

在不同题材、风格的歌剧作品中，威尔第非常善于通过简洁的手法勾画出鲜明的音乐形象，比如《弄臣》中吉尔达的咏叹调《亲爱的名字》，一开头就是下行的大调音阶；公爵之歌《女人善变》中，前几句都在一个八度里，十分简洁，但一下子就能抓住听众的心；《阿依达》中第二幕的《凯旋进行曲》，由小号奏出明亮而雄壮的第二主题已是家喻户晓；还有令听众痴迷的《饮酒歌》，更是激情燃烧，不能不让人感叹威尔第是一位天才的旋律魔术师。意大利歌剧作曲大师，前有罗西尼、贝利尼和多尼采蒂，后有天才的普契尼、列昂卡瓦洛和玛斯卡尼，尽管每个人都各有特点和长处，然后不能不说，威尔第是站在歌剧创作的高山之巅。

威尔第向往乡村，不仅仅在失败的时候，成功的时候，他也一样向往土地，这是他与众不同的地方。土地不仅是一块手帕，可以渗透失败的泪水；同时也是一只酒杯，可以盛满成功的酒浆。虽然，他离不开城市，他所有的歌剧必须要在城市而不是在乡村上演，他需要城市给予他金钱、地位和名誉。1842年，《纳布科》使得威尔第功成名就，如日中天，米兰的贵妇人争相与他结交，出版商愿意为他大把掏钱，城市向他敞开热情而谄媚的怀抱。这时候，威尔第依然



威尔第在巴黎期间，大多数的时间住在距巴黎歌剧院不远的帕德旅馆里，现名伦敦旅馆





巴黎香榭丽舍大街威尔第故居正在装修，作曲家初到此地居住时还很冷清，现在这里已成为举世闻名的街道

向往乡村。只要在城市待的时间稍稍一久，他就会说他痛苦到了极点，他说他太爱那个穷乡僻壤。当他的《奥赛罗》大获成功之后，米兰市的市长亲自授予他米兰市荣誉市民的称号，并盛赞他为大师，希望看到他新的歌剧，他只是十分平静地说：“我的作曲生涯已经结束。午夜以前我还是大师威尔第，而此后又将是圣阿加塔的农民了。”像威尔第这样不愿意标榜自己是一个大师，而真诚坦率地承认自己是一个

农民，这实在是让人敬重的。

应该说，乡村没有亏待威尔第。在这里，他和土地，和大自然相亲相近，来自田野的清风幽香，来自雪峰的壮美温馨，抚慰着他的身心，融化着他的灵魂，激发着他的音乐灵感，摇曳着他的梦想。这是许多艺术家都不曾有过的福分。威尔第逝世的时候，米兰旅馆附近的街道，铺满了麦秸。这些麦秸是米兰市政府下令铺的，“为了不使城市的噪音惊扰这位伟大的老人”。只有充满浪漫色彩和艺术气质的意大利，才会想得起这样金黄的麦秸。

威尔第，意大利的歌剧英雄，即便死了，你也能闻到来自乡村的气息。

说说马勒



马 勒 (1860~1911)
奥地利作曲家、指挥家，浪漫主义晚期代表作曲家之一。

20多年前，马勒的音乐很少有人详悉，中国的乐队也很少演奏他的交响乐，人们不了解马勒，演奏起来也很难。直到前几年，我才听到马勒的名字，后来买了他的交响乐CD在家一个人听，感到马勒的交响曲旋律虽然有些陌生，但却气象万千，细腻处如细流涓涓，粗犷时又似地裂山崩，震撼人心，尤其是飘飞在房间上空的旋律，犹如天上的精灵，时紧时缓地牵动着我的灵魂。

听着这样的音乐，我仿佛看到了一个身材短小，面色苍白的马勒，有点像漫画人物，有点神经质，沉默寡言，脾气怪戾。马勒的母亲出身上流社会，但却是一个跛脚，形象过于突出。马勒的人体肉身显然来自母亲的遗传，但上流社会的贵族气质与心思，同样来自母亲，只不过呈现对比显著的两极，让他在这个世界上是这样的对称，有了稳定的支撑。

有音乐史家说：音乐宇宙的中心点站着两个人，一个是巴赫，一个是马勒。马勒作为一位奥地利的音乐家和指挥家，是继贝多芬、瓦格纳、德彪西和勋伯格之后最受欢迎的音乐家。从马勒的音乐中，无论从格局的庞大、气势的宏伟上，还是从配器的华丽、旋律的绚烂上，都可以明显感觉出来自同时代瓦格纳和布鲁克纳那过于蓬勃的气息，以及来自前辈李斯特和贝多芬遗传的明显痕迹。从本世纪六十年代以来，出现了“马勒音乐的复兴时代”这一文化现象。马勒终生真诚又终生痛苦，其作品渗透着深刻的哲理内涵。他站在衰草丛生的传统的废墟上，目睹了由科学进步造成的物质繁荣只不过是一种虚假的幸福。法国著名的雕塑家罗丹曾为马勒雕过像，据说雕像有着富兰克林的深邃、莫扎特的敏锐和菲特烈大帝的豪放，但那是在他快要去世的时候了。在他活着的当时，他只是一个跛子母亲的孩子，是一个其貌不扬的指挥家和作曲家。他只是一个连续死去双亲、弟妹和心爱女儿的，一直被悲惨命运所笼罩而又从不甘心的音乐家。

捷克和维也纳，一个是马勒的出生地，一个是马勒的死亡地。





马勒出生的小木屋

马勒15岁离开捷克，来到了维也纳，42岁才结婚，51岁就逝世。他在美国的纽约指挥了他的最后一场音乐会，之后突然病倒。他自知不久于人世，死活都要回家乡维也纳，而就在送回维也纳的第六天便与世长辞了。

“一匹跟牛一起牵着犁的高贵的马。”

这是马勒说自己的话，非常准确、形象。心比天高，命比纸薄。

有时我会觉得艺术家的爱情，大多是不幸的，如勃拉姆斯、肖邦，马勒也是其中之一。

马勒的第一次爱情，是他23岁时爱上的一位女歌手，女歌手比他年龄小，并有着与他共同的音乐爱好，和女歌手交往最令他激动的是除夕之夜和他一起默默地等待新年钟声的来临，他们一起紧握着手走到门口，聆听教堂传来圣咏歌声。另一次是他28岁时爱上了音乐家韦伯孙子的夫人，韦伯孙子的夫人比他年龄大，有着吸引他的容貌，马勒同韦伯孙子夫人的来往最大兴趣是互相谈论音乐而使他觉得心灵相通。马勒不是莫扎特、李斯特、肖邦那样的情种，爱情并不像音乐对于他那样如同开不败的鲜花，一朵紧连着一朵，缤纷在他的身边。这两次爱情，都只是流星一闪，瞬间就消逝在岁月之中和生命之外。从马勒的这两次爱情，可以看出，马勒对于爱情，注重精神胜于本能的欲望，而他的精神主要来自音乐和宗教，他对这两者的虔诚，远远超过了对爱情的投入。马勒在他的《吕克特诗歌谱曲五首》的乐曲中，曾经引用这样一句诗：“我仅仅生活在自己的天堂里，生活在我自己的爱情和歌声中。”这是马勒的一句箴言。

在马勒50岁那年的夏天，他突然发现自己的妻子与别人偷情，并在秘密准备一起私奔，这种刺激对于马勒是惨重的。他知道了妻子的外遇后曾彻夜不眠，妻子好几次在半夜中醒来，看见他站在自己的床头，泪流满面。妻子的此次红杏出墙，不能不说是马勒的死因之一。就像乔治·桑之于肖邦一样，不到一年之后，马勒离开了人间。看过阿尔



马勒的红颜知己娜塔丽·鲍尔·莱哈娜



美丽的阿尔玛

玛撰写的马勒回忆录的人，都深为这位音乐家精神生活的精纯敏锐所感动。阿尔玛比马勒小20岁，我不知道如果马勒能够活下去，他与妻子的爱情关系会发展成什么样子？这本回忆录会不会从更宽阔的角度来理解马勒。

马勒一生创作的9部交响乐中，第一交响乐大概是最容易懂、最充满青春气息的一部。马勒创作这支乐曲时34岁，完成时38岁，那是他在维也纳最艰难的时期，曾被迫两次辞职。文学艺术的创作就是这样，作家、艺术家在人生最坎坷的时候，往往创作出来的东西最耐人寻味，也最甜美。

我听马勒的《第一交响乐》是在多年前的一个夏天，那时正是我在医学和文学之间徘徊、挣扎的时候，确实有种复杂而悲壮的心绪涌上心头，觉得一切如流水，一去不返。人生何去何从，真是一阵阵犯晕。那一天的下午，我打开音响，放进马勒《第一交响乐》的CD片，将音量拧大，给自己振奋鼓鼓气。马勒的《第一交响乐》确实给了我勇气，定音鼓和铜管乐给我嘹亮的回声，小提琴和大提琴给我温馨的慰藉，似乎早已远去的青春又依稀飞回来。

第一乐章是晨光曦微朦胧的景象，是初春时节翠绿的颜色；第二乐章一开始，有种圆舞曲的味道，接下来大提琴和低音提琴稳定出场，小提琴的反复跳弓，这些都像是乡间欢快无比的丰收舞蹈，是夏季金色的色彩；第三乐章的忧郁，像秋雨绵绵，带有阵阵悲伤，有时激愤凄切，却又动听非常，尤其是后半部分的弦乐轻柔无比，如暗紫的颜色；第四乐章很长，约20分钟，开头部分铜管乐吹得人心有些烦乱，定音鼓也敲得生猛异常，几分钟后，尘埃落定，刚才还在浪花翻涌的河流，平静如镜，两岸的青山绿树、蓝天白云，倒映水中，旋律中融化着鸟声风声和心声，晶莹剔透，实在是甜美怡人。

马勒的《第一交响乐》一连多少天都在我家里荡漾，妻儿出出进进，有声有色，生机盎然，由此我想到音乐可以长生不老，永远年轻。据说，马勒在为他的这支交响乐写文字时，第一行有这样的话：花卉、果实和荆棘……听完这支曲子，我感到，即使是荆棘也是柔软的，也能随风而婆婆摇曳出芳香。这是只有青春才有的旋律。

马勒的《第一交响乐》，第一乐章是晨光曦微朦胧的景象





马勒指挥自己的第二交响曲的时候，票房销售几乎为零，他不得不举债演出，并送赠票。音乐会当天，马勒的偏头痛十分厉害，但是他还是撑持着到了指挥台，强迫自己指挥。（演出后，他在更衣室里崩溃了。）接下来就是音乐史上一个崇高的时刻，那些在音乐厅的人们意识到他们不仅见证了音乐，而且见证了创造——这次穿越马勒以及所有人内心有关怀疑和信仰、希望与绝望的旅行。

“复活”交响曲的诞生是音乐史上最让人动容的故事。这部作品是马勒用了6年时间一点一点地创作完成的。创作23分钟的第一乐章时，马勒还只有27岁。他把这段音乐称为第一交响曲中英雄的“葬礼仪式”。过了5年，他又重新回到创作中。最后在1893年，他完成了中间三个乐章：一个迷人的行板——据他说这代表逝者生命中“一缕纯净的阳光”；一个奇怪的谐谑曲——描述“如折射在凹面镜中一般扭曲疯狂”的世界；以及第四乐章，“最初的光”，关于信仰。（“我自上帝来，并将回归上帝。”）马勒此后试图完成终曲，但一直无法取得进展，直到1894年指挥家汉斯·冯·彪罗的葬礼在汉堡举行，这给了他“所有艺术家一直等待的火花”——根据克洛普斯托克的“复活”众赞歌创作并由唱诗班演唱。所以1895年12月13日晚上，马勒在柏林第一次指挥了他的《第二交响乐》，最终展示了他的创造。

从欧洲音乐史的角度来看马勒的《第二交响乐》，应该把马勒当做德奥交响乐和德奥艺术歌曲的嫡系继承者。在马勒之后，还有施特劳斯和勋伯格等人；瓦格纳当然也是极日耳曼的，有人说他是贝多芬与莎士比亚的混合体，我们也可以说瓦格纳继承了贝多芬与歌德的传统。但有一点是可以肯定的，马勒的交响音乐是贝多芬《合唱交响乐》的接棒者。

有段时间，随着对马勒音乐迷恋的与日俱增，我内心会有一点一点被掏空的感觉。这心态看起来有些矛盾，但却实实在在地留存于我一次次的聆听过程中，马勒与我是如此的近，近到能窥见我的五脏六腑，让你无法躲避却不容易与之沟通。马勒从第五交响曲开始的三首交响曲都是纯器乐作品，这些中期的作品昭示出作曲家面对现实生活的决心。没有更多的童话仙境，没有更多的神学宗教，也没有更多的诗情画意；结构更加紧凑、和谐、清晰，带有实验性的理念让作品毫不妥协且更加以自我为中心。因此可以这样说，从第五交响曲开始，马勒真正成长了。他抛弃了一些孩子气的东西，并开始用一种更加深邃的目光去打量这个世界。

几年前冬天的一个夜晚，我辗转反侧睡不着觉，就拿出马勒的《第五交响曲》放进一个小型的CD机里听。第一乐章是一首激烈的





马勒《第五交响曲》中温馨而绚烂的柔板乐章，让人想起画中的天使，带有一种如怨如诉的情绪

葬礼进行曲，痛苦和烦恼在哀歌的伴随下匪夷所思地爆发出来。第二乐章不断穿插着在全然绝望、焦急的气氛中凸现出来的天堂和眼看绝望就要胜利前出现的坚定，激烈和亢奋是这个乐章的主色调。第四乐章是一首充满怀旧色彩的无词歌，弦乐和竖琴向你娓娓倾诉。第五乐章喜气洋洋的回旋曲用近代的创作手法写就，曾在第二乐章中出现过的天堂美景在这里重新登场。

第四乐章是为弦乐和竖琴而作的稍慢板，这段群众喜闻乐见的音乐是马勒最著名的篇章。那是只有一支竖琴和弦乐队共鸣的乐曲，是一曲慢板，有些如怨如诉。只感到弦乐如同清澈的微风习习拂面，竖琴如同透明的溪水流过光滑的石子，一直流淌到我的脚前；一只凡·高《麦田上的群鸦》中的鸟，张开黑色的凝固着的翅膀，在阿尔高地蔚蓝的天空寂静而显得忧郁地滑翔……显现在我们面前的第五交响曲是马勒的人格分裂在音乐上的表现。悲惨和欢快、沮丧和癫狂、痛苦和欢愉，绝望和希望，所有的对立都并存于他的音乐中。这些全然对立的特性由一个三重结构把持，描绘出一条看似普通其实决不平坦的道路。路的起点绝望，而终点则通向终极意义上的快乐。

或许对于马勒，我们有时真的需要滤去内心的种种杂质去聆听，因为他的音乐往往能将最真的东西恩施与你，为你注入一种对生命的理解，对“爱”的彻悟。

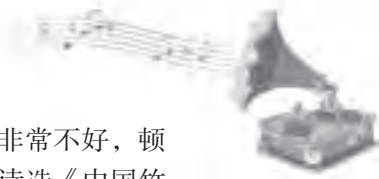
马勒的《第八交响乐》，又称为千人交响乐，是他最为恢宏的一部作品。这部作品，一开始的大合唱，有些让人接受不了。多处弥漫着贝多芬的影子，总有些不大舒展。但他确实能让你亢奋，让你感受到一种力量的存在，这力量也许来自广阔的大自然，也许来自冥冥的宗教，也许来自我们的心灵。有一段慢板很使人感动，弦乐中那几缕微弱的长笛中出现的拉纤似缓缓而沉重的男女歌声，就像是跋涉在艰难枯涩的泥沼里。

1907年，马勒心爱的小女儿夭折，医生又诊断出他有严重的



马勒与女儿安娜





心脏病，他被迫辞去了维也纳歌剧院指挥职务。他心情非常不好，顿时想到生命的无常。这时他读到汉斯·贝特格翻译的唐诗选《中国竹笛》。李白、孟浩然、王维等人的诗，激起了他强烈的共鸣。从这些诗中他获得了对生命的重新解释：自然之美年复一年地更新，人只能短暂享受自然美景，然后仓皇辞世，唯独大地繁荣依旧。因此他借这几位诗人的诗谱写了深刻感人而又发人深省的《大地之歌》。

《大地之歌》是马勒最著名的作品，可以说是他所有作品中最杰出的一部，作曲家将其称为《为男高音和女低音（或男中音）独唱和管弦乐队而写的交响曲》，这部作品的六个部分相对独立又贯穿统一，富于多变的情绪和丰富的色彩。听完乐曲，心潮澎湃，久久难以平静。它痛苦又欢乐，逃避又希冀，认同又抗拒，无奈又追寻……整个是极为矛盾的心理，极为复杂的情绪。最终希望和大地——大自然融为一体。马勒在这部作品中，一方面表现了对自然美景的无限享受，另一方面又表现了他孤独的人生。

第一乐章“咏人世悲愁的饮酒歌”充满了激越的情绪，歌词摘自李太白的七言古诗《悲歌行》。一开始，法国号和小号那刺耳的叫声似乎执拗地反抗着“悲来乎！悲来乎！”的悲秋主题。紧接着，乐队像爆发出一阵狂笑，似乎是对命运的轻蔑。之后男高音开始演唱……马勒把诗句分成三段，每段以“生是黑暗，死也是黑暗”结尾，来表达他对生命的思索。总之，音乐表现了大自然的美和活力，同时也透露出作曲家孤独的感伤。

第二乐章叫《秋日的孤独者》，同样是悲愁的。带弱音器的小提琴冷漠地描绘出的景色像是秋天薄雾笼罩的一个湖面。“孤独者”独立寒秋，在朦胧的雾中形影相吊，乐曲尾声幽暗飘逸。

第三乐章叫《咏少年》。描写一群无忧的少年春日中坐在亭子中欣赏池中的倒影，是一首对于青春的颂歌。作品以很有中国特色的五声音阶开始，主题明快爽朗，但色彩始终是维也纳式的。



马勒的维尔特湖畔别墅街景

第四乐章《咏美女》原诗是李白的七言律诗《采莲曲》：

“若耶溪畔采莲女……”长笛和小提琴演奏出的纤美舒缓的诗句，表现了李白笔下江南水乡优雅而宁静的风情。马勒以一种音乐的语言诠释了对美的渴望和对未来的憧憬。

第五乐章《春日的醉翁》源

自李白五言古诗《春日醉起言志》：

处世若大梦，胡为劳其生。

所以终日醉，颓然卧前楹……

这一乐章里马勒成功地表现了对人生的无奈及对大地的向往。短笛吹奏的犹如春天的信息，男高音唱出乐天的情绪。但人生无常，最终你还得要向生活告别？于是，第六乐章回到了它的基本主题。

第六乐章《告别》：这是《大地之歌》的基本主题，马勒这一乐章的乐思来自孟浩然《宿业师山房待丁大不至》及王维的《送别》。

孟浩然《宿业师山房待丁大不至》：

夕阳度西岭，群壑忽已暝。

松月生夜凉，风泉满清听。

樵人归欲尽，烟鸟栖初定。

之子期宿来，孤琴候萝径。

王维《送别》：

下马饮君酒，问君何所之？

君言不得意，归卧南山陲。

但去莫复问，白云无尽时。

由大提琴、低音提琴、竖琴、低音大管、法国号奏出的这一乐章开始就给人一种冰冷无情、茫然有所失的感觉。在孟浩然、王维的两首诗之间的一长段间奏，那沉郁的英国管，那恐怖的锣声，犹如面临一个死亡的深渊，而当乐曲最后在女低音唱出的“永远……永远……”两句后，最终慢慢地消逝在一种永生的感觉中。

马勒实际上是以交响乐的形式探讨了一个古老的哲学命题：存在的价值。他赋予了《大地之歌》一个丰富的哲学内涵。于是，《大地之歌》既热爱，又消沉，既唱出永别，又描绘永生。这种探讨是矛盾的、痛苦的。每个人的内心世界都是充满矛盾和自相抗衡的，一切深刻的灵魂，所有睿智的人生都蕴藏着悲观，这就是《大地之歌》作为一部不朽的传世之作的的原因。

在马勒生活的那个时代，和现在一样，文人和艺人之间的相轻，是由来已久的。1910年的春天，马勒的《第二交响乐》在巴黎演出，观众对此反响强烈，而



马勒时代的维也纳市容

马勒1911年从美国乘船回来，在船上拍下了他一生中最后一张照片





德彪西对此不屑一顾，演奏到第二乐章时便很不礼貌地起身退场了。马勒当然要有所表示，在看完德彪西的歌剧《佩利阿斯和梅丽桑德》之后，讽刺说这出歌剧最大的优点是不怎么干扰人。

由此我想到我们现实生活中的许许多多的文学、艺术圈子，有些人自以为是某个艺术领域的中心，往往排斥或打击别人，甚至伤及无辜。有时文学、艺术评论也会带有情绪化的色彩。因此偏离文学、艺术本身就是很自然的事了。而马勒的优秀，就在于他身处圈子之中，有时还能跳出圈子，而使自己的眼光看得远一些。例如在他去世前一年，他特别指挥了德彪西《意象集》中的“春天的轮舞”和“伊比利亚”。他将德彪西音乐中那种朦胧透明，融入自己最后的音乐创作中，化解在他弦乐的织体里。我们的文学家或艺术家，是不是也能如马勒一样从竞争对手的优点中有所吸收，或者彼此地借鉴一番呢？

马勒的骨子里是悲观的。他的一生，像是一条失血的河流，像是一座烧焦的山林。他的音乐，无论什么样的作品，尤其是他的交响乐，总是气势恢宏，排山倒海式的，像是一朵燃烧的彩霞。但这样的音乐，外表虽然狂放，却并不妨碍骨子里依然有着悲观的气息。马勒的音乐，受到贝多芬和瓦格纳的影响。因此他可以有外表上和贝多芬相似的激情澎湃，却难以有贝多芬对世界乐观的向往；他也可以有外表上和瓦格纳相似的宏伟气势，却难有瓦格纳钢铁般抗争的意志。

因此，马勒在维也纳大学就读时创作的《悲叹之歌》，可以说是他一生音乐的象征，他日后创作的许许多多作品，就像是从那时长出的枝干上滋生发芽。同时，马勒一生都在不停地拷问着自己这样的话：“我们从哪儿来？我们准备到哪儿去？难道真的像叔本华说的那样，我们在出世前注定要过这种生活？难道死亡才能最终揭示人生的意义？”他到死也没弄明白这个对他来说一直乌云笼罩的关于人生意义的难题，他将所有的苦恼和迷茫，以及对人生无可奈何的悲叹和绝望，都倾注在他的音乐中。

听马勒的作品，我有时会感觉是坐在波涛中漂游，一缕阳光从乌云中照射下来，使我忘记了身处瀚海的危险，这样的漂游，会使人的意识模糊，这种模糊非常奇妙。有几次，我竟然在音乐中不知不觉地睡着了，马勒的旋律和我的梦境合二而一。

无论如何，在我看来，马勒的人生是悲剧的人生，爱情是悲剧的爱情，马勒的音乐是悲剧的音乐。

悲剧的马勒，是一个生活在梦境中的马勒。



马勒墓

伟大作曲家肖斯塔科维奇



肖斯塔科维奇
(1906~1975) 苏联最重要的作曲家之一，也是当代世界著名的作曲家之一。他的创作遍及各种音乐体裁，特别是15部交响曲使他享有20世纪交响乐大师的盛誉。此外，他还培养了大批苏联当代著名作曲家，深受苏联人民的喜爱。

如果有人问我：在你心目中谁是20世纪最伟大的作曲家？我会毫不迟疑地说出一个名字：肖斯塔科维奇。尽管20世纪优秀的作曲家无数，但要担当得起“最伟大”这一评价者，我始终认为，非肖斯塔科维奇莫属。肖斯塔科维奇早年深受俄罗斯浪漫派的影响，诸如柴可夫斯基、里姆斯基·科萨柯夫、穆索尔斯基等等。但是他没有一味将自己束缚在传统当中，而是在随后成为一个反传统的作曲家，不和谐音的大胆使用，调性的极度拓展，在他的音乐中比比皆是，同时，他又与传统的调性保持着若即若离的关系，将激进与前卫包裹其中，而众人对其音乐兴趣盎然的主要原因有两点，首先是由于肖斯塔科维奇所处的社会环境造就了其音乐“神秘难解”的特点，吸引着人们不断地去探究其真实，第二个原因也许更为重要，那就是他的音乐所体现的激动人心的人性的因素，常常给人们带来一种反思。

众所周知，交响曲是严肃音乐的最高领地。在贝多芬之后，固然有勃拉姆斯、柴可夫斯基、德沃夏克、马勒等浪漫派作曲家努力支撑着交响曲创作大业，也为我们留下了为数不少的优秀的交响曲。但是，在贝多芬之后，作曲家一进入交响曲创作领域，便难免会产生威慑于贝多芬的伟大业绩的惶恐之情，仅能匍匐于巨人脚下，小心追随，而失却了勇往攀高的勇气与信心。在这种情形下，特别是在进入20世纪浪漫派日渐失去活力之后，交响曲的衰落实在是无可避免的了。

对交响曲趋于衰落的反思中，一位复兴交响曲艺术的巨匠终于出现了，他就是20世纪伟大的俄罗斯（前苏联）作曲家肖斯塔科维奇。肖斯塔科维奇之所以堪称伟大，就是因为他在严肃音乐最高领地的交响曲创作领域所取得的成就，达到了可与贝多芬相媲美的高度。

正像人们所熟知的那样，肖斯塔科维奇一生经历了数次来自于当局的批判，面对磨难的他，在内心深处从来没有屈从过，尽管他曾有过一些表面的妥协，但这样做的目的不仅是自我保护，同时也保护了作品能够最终按照作曲家原本的意愿得以面世。





肖斯塔科维奇在列宁格勒的住所，第七交响曲的诞生地

1906年9月25日，肖斯塔科维奇生于彼得堡（现在的列宁格勒），父亲是化学工程师，母亲曾是音乐学院的学生，是一位优秀的钢琴家，也是肖斯塔科维奇学习音乐的启蒙老师。肖斯塔科维奇九岁开始跟母亲学习钢琴，后很快就进了格拉塞尔的音乐小学。

作曲家幼年时期就对一些重大事件如第一次世界大战、二月革命和十月革命等有所反映，此时他写了《自由颂》、《纪念革命烈士的葬礼进行曲》。

1919年，肖斯塔科维奇进入列宁格勒音乐学院，同时学习两门主科——钢琴与作曲。他在创作上表现出高度的才能，在他毕业之前就写了十部作品，其中包括用普希金的《茨冈》写的歌剧、钢琴曲《三首幻想舞曲》和毕业作品《第一交响曲》（作品第10号）。这部交响曲引起了国际乐坛的注意。1923年、1925年，肖斯塔科维奇先后毕业于列宁格勒音乐学院的钢琴系和作曲系。1927年，他参加了在华沙举行的第一届肖邦国际钢琴比赛并获得了奖状。

1937年10月21日，在列宁格勒第一次演奏他的《d小调第五交响曲》（作品第47号），标志着肖斯塔科维奇的创作进入了成熟时期。这一时期，他除了创作交响乐和室内乐作品外，还为一些电影配乐，如：《马克辛的归来》（1936~1937）、《沃洛恰耶夫的日子》（1937~1938）、《革命摇篮维堡区》（1938）、《伟大的公民》（1938~1939）、《带枪的人》（1938）等等。



肖斯塔科维奇与第一任妻子妮娜

苏联伟大的卫国战争爆发时，肖斯塔科维奇正在自己的家乡列宁格勒，于是他参加了保卫列宁格勒的志愿消防队，成为一名优秀的消防队员。《第七交响曲》（《列宁格勒交响曲》）就是在这些严酷的日子里写成的。战争将要结束时，肖斯塔科维奇的《第八交响曲》于1944年4月2日在美国初演，当时曾有一百三十四家美国电台和九十九家拉丁美洲电台以及加拿大、夏威夷群岛、意大利、阿尔及利亚等国的电台转播了这场音乐会。美国舆论界对这部新交响曲评价很高，1945年当全美国为罗斯福总统逝世致哀时又演奏了《第八交响曲》的第一乐章。于是在



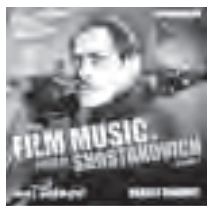
肖斯塔科维奇在圣彼得堡的出生地



《牛虻》电影配乐



《攻克柏林》电影配乐

《沃罗恰耶夫的日子》
电影配乐

《李尔王》电影配乐



苏联重又引起一番对肖斯塔科维奇创作的批评和争议。直至1947年，在“布拉格之春”的国际音乐节上，这部作品再次获得了好评才算了结。

战后，肖斯塔科维奇用自己顽强的、创造性的劳动创作了与自己的人民心心相印的新作——为保卫和平反对战争而作的《第十交响曲》、清唱剧《森林之歌》和电影音乐《易北河会师》等，在苏联和世界许多国家和人民中间流传和演出。

20世纪50年代以后，肖斯塔科维奇对俄国革命历史中的英雄形象非常注意，连续写了一大批大型声乐套曲和标题性的交响乐，如以革命诗人的诗而写作的《十首无伴奏合唱诗》和《第十一（1905）交响曲》。这些作品的音乐语言充满着民间音乐的因素，富有歌唱性。20世纪60至70年代，肖斯塔科维奇又创作了近40部作品，其中交响曲四部、弦乐四重奏九部、大型声乐套曲八部，电影音乐两部，重新修改的歌剧1部以及其他器乐协奏曲、室内乐作品15部。他一生创作的最后一部作品编号为147号，其中获奖作品为30余部。他的创作，体裁多样，题材广泛，音乐构思和发展规模宏大，大型的、标题性的作品（包括交响曲）占主导地位。对各种各样的主题形象他都有极大兴趣，他的音乐既充满感情又富有深刻的哲理性。肖斯塔科维奇是20世纪以来世界上最有成就的音乐家之一。

1975年8月9日，肖斯塔科维奇在莫斯科逝世。

肖斯塔科维奇的音乐深藏着一种崇高的感情，这些作品时而流露出朴素的抒怀和坦白的陈述，时而又激荡着燃烧的热情和苦痛的思索，其中的表情极为鲜明，但是常常带着紧张、怪诞和苦涩的情绪。从他的音乐中不难看出，肖斯塔科维奇是一位精通传统技术的20世纪音乐家，他的音乐无疑是在恪守传统的基础上不断大胆革新的结果。时至今日，那些沉重厚实的音符仍然深受人们的广泛喜爱，大家公认他是继贝多芬之后不可多得的几位音乐巨匠之一。

现在让我们来梳理一下他的几首主要作品：

《d小调第五交响曲》，这首交响曲恐怕是肖斯塔科维奇最为人熟知的作品了，它既是最单纯的，也是最“复杂”的，关于它的创作，要追溯到歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》。此剧在1934年1月首演时大获成功，之后两年内盛演不衰，直到两年后的1月斯大林亲临歌剧院观赏之后，《真理报》很快便刊登了诋毁这部歌剧的文章《混乱代替了音乐》，宣称它是一个反苏维埃的、不

肖斯塔科维奇交响曲《第五交响曲》、《第九交响曲》，
捷杰耶夫/基洛夫交响乐团，
PHILIPS SACD 471 651-2



健康的、庸俗的、拙劣的、无调性的畸形怪物。

肖斯塔科维奇感受到了自己的危险，于是明智地撤回了正在排练的《第四交响曲》——它是一部狂野而富于悲剧性的作品，当经历了漫长的二十五年之后终于首演时，作曲家没有改动一个音符。1937年，肖斯塔科维奇完成了一部“乐观”的作品，即被他自己称作“一个苏维埃艺术家对于正确批评的具体回答”的《d小调第五交响曲》，它具有简单而宏伟的风格，特别重要的是，它有着一个令人瞩目的快乐结局，这使得它立刻受到热烈的欢迎，《真理报》上称它“呈现出宏伟的展望和哲学的探索”。



绘画《列宁向劳工阶级演说》

1937年11月21日，《第五交响曲》作为庆祝十月革命二十周年纪念演出的一台曲目在列宁格勒首演。几场演出的票很快就预售一空；每场演出结束，观众每每为那振奋人心的音乐所感动，他们长时间起立鼓掌，作曲家登台谢幕竟不下十次之多，整个音乐厅充满了欢乐之情。报刊上的音乐评论也热情地颂扬这部作品，一位莫斯科的音乐评论家

说：“作曲家在这部新作品中保留了他的艺术独创性，而同时在很大程度上克服了在他以前的许多作品中留下有害印记的故意卖弄音乐感情和滥用奇异风格等等问题，那么长久地附加在作曲家身上、妨碍他创作出概念深刻的作品的音乐形式主义枷锁，如今已经卸下来了。”苏联著名小说家阿·托尔斯泰也撰文称赞道：“光荣属于我们的时代，因为它慷慨地将如此伟大的声音和思想撒遍全世界；光荣属于我们的人民，正是他们培养了这样的艺术家。”作曲家本人称这部作品为“一位苏联艺术家对于公正批评的实际的，在创作上的回答。”

然而对于以音乐来记录自己的真实情感和真实思想的肖斯塔科维奇来说，这首交响曲的真相也许并不像音乐所直观表现的那样。从肖斯塔科维奇晚年对它的谈论中，我们可以得知“那种欢腾气氛是强挤出来的，是在威胁之下捏造而成的”。按照法捷耶夫的说法，第五交响曲的终乐章是“无法挽回的悲剧”。而另一件非常有趣的事情是，第五交响曲与第四交响曲有着许多共通之处，它们甚至共用了一个主题，于是胜利的欢腾被等同于神经质的狂乱，这真是太富于讽刺意味了。

肖斯塔科维奇曾经就这部作品作出过简要的解说，他认为“此



肖斯塔科维奇和
《攻克柏林》的导
演切阿乌列里



肖斯塔科维奇和普
罗科菲耶夫

作的特点之一就是主题个性的稳定化，这部作品从头到尾的构思都是抒情性的，在乐曲的中心看到一个饱经沧桑的人。末乐章解除了前几个乐章的悲剧性的紧张的搏动，使之成为生的乐观和喜悦。”的确，《第五交响曲》是肖斯塔科维奇的第一部以表现内在矛盾与冲突为特征的悲剧交响曲，它的主题思想——克服孤独、痛苦，走向乐观、欢乐，与贝多芬交响曲的“从黑暗到光明，从痛苦到欢乐”的主题还是比较接近的，因此也有人把肖斯塔科维奇的这部作品称为“新贝多芬风格”的交响曲。《第五交响曲》规模雄伟，共分四个乐章。这里有一段开端音乐使人响起贝多芬来，还有一个带有吸引人的节奏的诙谐曲乐章，一个宽广的、富有感情的慢乐章，以及一个稍事夸张的终曲乐章。作品本身具有很强烈的色彩和音响效果，需要将浓郁的抒情气质和充分的力度表达完美统一。

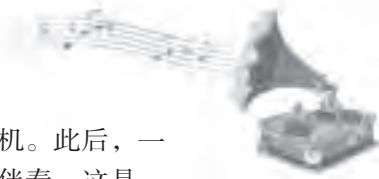
中板第一乐章从一开始就由弦乐器呈示第一主题，这个主题最初是在大提琴和低音提琴上相隔八度奏出，所有的小提琴立即以强有力的八度音作出模仿，这是一种十分富于戏剧性的构思。这个主题不久便消退为一个摇曳的伴奏音型，在其上方，是一个从主题中衍生出来的温和的旋律，它那宽广的旋律线带有沉思的意味，就像是作曲家沉浸在童年生活的回忆中。高潮过后，第一小提琴在高音区唱出了乐章的第二主题，作为伴奏的是弦乐器上一个持续不断的节奏型，在呈示部中，配器十分简洁。但在与之形成对比的发展部中，铿锵的和弦、古怪的节奏，以及激动人心的全奏，使这段音乐显得强劲有力而欢欣鼓舞。乐章的最高潮也就是再现部的开始，这里省略了第一主题的再现，代之以呈示部中紧随第一主题之后的那个温和的副主题。这时，第二主题以明亮的大调再现。在乐章的最后，由钢片琴的上行音型衬托着的小号和定音鼓的符点音型逐渐消逝，等待着次乐章的来临。

第二乐章的音乐似乎暂时偏离了交响曲的主题思想，它并没有阐述什么深刻的思想内容，而是以嘲讽和幽默的笔触讥讽了徒然想回到过去时代的那种创作，这是一首狂放的诙谐曲，是一个必不可少的铺垫。这一乐章主要建立在一连串与古老的小步舞曲和连德勒舞曲的节奏十分接近的舞曲上。这个乐章中最雄壮而富丽堂皇的一段，是法国号以强音奏出的一支辉煌的舞曲。打击乐器和低音弦乐器以强音来支撑它的进行。中段是由独奏小提琴奏出的一支精致典雅的舞曲，它的伴奏清晰透明，除大提琴上的拨弦外，还有竖琴上的一串串和弦。

也许可以说第三乐章是整部交响曲中最美的，也是感人最深的一个乐章，采用的是广板。

这个乐章以第三组小提琴上一个圣咏般的主题开始。这个主题不





久便上升到由第一组小提琴引入的一个较富节奏性的动机。此后，一个新的乐思在长笛上出现，竖琴以其美妙的叮咚声充当伴奏。这是一个一掠而过的短暂的乐思，但它带来了由定音鼓参与的高潮。在乐章临近结束时，音乐又恢复到开始时宁静的、反省般的意境。美妙意犹未尽，但不能浸淫其中，还要迎接最后一个乐章。

终曲的标注为不太快的快板，从一开始木管乐器和铜管乐器上一个突如其来的坚强和弦起，就以一种难以抑制的活力征服了听众。第二主题有着热烈的舞曲的特征，由木管乐器和弦乐器奏出。从主题结构来看，这个主题是第一主题乐思的一个补充，它与第一主题交替呈现，造成了浓厚的交响性紧张气氛。呈示部中温柔的氛围里，仍隐伏着一种紧张的情绪，那就是小提琴上的轻声呢喃。进行曲的音响激流终于重又喷发，而且越来越有力、雄浑，它把这部交响曲导向了一个胜利的狂欢。

《第五交响曲》首演时的指挥穆拉文斯基与列宁格勒爱乐合作，留下了这部作品多个版本的录音，他们分别完成于大师艺术生涯的不同时期。50年代的录音室版本是单声道录音，指挥家丰富的处理，以及表现音乐情感变化时敏锐的洞察力都表明这是一场既忠实原作，又有着足够情感投入的演出。与录音室版本相比，穆拉文斯基1965年指挥列宁格勒爱乐演出《第五交响曲》的广播录音更富有魅力。大师标志性的风格终于出现，在指挥严整的控制之下，乐队的演奏能力被推向极限。演奏中炽热的激情令听者神往，第二乐章强劲而又精湛的演奏，广板异常深邃，神秘的处理，以及末乐章的非凡气势都是穆拉文斯基的录音所独有。

大师最炉火纯青的演出应该是1984年的现场录音，在这份晚期记录中，穆拉文斯基为自己对于《第五交响曲》的诠释做了一个总结。指挥家强烈的情感投入与作品的音乐灵魂如此完美结合在一起，整场演出既表现出奋进的激情，又凸显了一种崇高的悲剧情怀。第一乐章中指挥家的速度控制使音乐的悲剧张力绵延不绝，第二乐章仿佛被演奏一首阴暗不祥的圆舞曲（低音弦乐的表现非常美妙），第三乐章音乐感的高潮被表现得如此深刻，而末乐章开头摧毁性的气势，以及主部题重视之后宏伟的演奏都使这场演出成为我心目中的首选版本。

第一次世界大战结束后，欧洲作曲家们的创作中关于战争的不安非但没有消失，反而显得有增无减。许多作曲家都通过他们的音乐传达了令人恐惧的信息。其中既有反映一战遗留问题的作品，如拉威尔的《左手协奏曲》，也有一些作品是表现了音乐家对于世界的绝望，如贝尔格的《沃采克》，不有一些则是表现了对未来战争的预感，



卫国战争时期绘画

如肖斯塔科维奇的《第四交响曲》。作为肖氏的第一部悲剧性的交响曲，完成于1934年的《第四交响曲》无论是音乐强烈的悲剧情感宣泄，还是那种始终让人感觉有事将要发生，高潮却总未出现的设计，都显现了有关战争的预兆。

希特勒于1941年6月22日撕毁协定，对苏联发动猛攻，苏军一溃千里。

肖从一开战，就申请参军。不过，由于视力太差，曾两次遭拒。第三次，终于成功进入自卫队（Home Guard），他曾热血沸腾地说：“我要保卫祖国，不惜牺牲生命和力量，完成一切使命”。参军后，肖挖了几个星期的战壕，然后被分派到消防队，他的任务是站在列宁格勒音乐学院楼顶，防止大楼发生火灾。肖戴着消防帽的照片在1942年7月20日登上了《时代》杂志封面，成为苏联人民英勇顽强的象征。肖斯塔科维奇全身心地投入到音乐学院防守部队的工作之中，并在列宁格勒电台发表了演说，1941年7月底，作曲家在自己家中的厨房开始了《第七交响曲》的创作。



1941年肖斯塔科维奇战斗在列宁格勒音乐学院的前沿

肖斯塔科维奇说：我从未把作品献给任何人。但我想把这部交响曲献给列宁格勒。列宁格勒是肖出生的地方。在所有艺术家、音乐家中，肖是最后几个撤退的人之一。交响曲前三个乐章是在列宁格勒完成的，庞大的第一乐章在8月29日完成了。

第一乐章是这部作品的决定性乐章。“入侵”主题非常著名。这个主题让人想起莱哈尔的歌剧《风流寡妇》中的一首咏叹调。这个主题也是巴托克“乐队协奏曲”第四乐章的主题。

肖斯塔科维奇在9月17日完成了第二乐章。那个晚上，他在列宁格勒广播电台发表讲话：“一个小时前，我完成了一部庞大交响曲的两个乐章。如果进展顺利，如果我能够完成第三、第四乐章，那么这就是我的第七交响曲。我为何要告诉听众们这个消息呢？我只想让观众都知道，我们城市的生活依然照常进行。”从措辞上看，肖不仅在对全城人民讲话，也是说给德军听的。

第三乐章在9月29日完成。两天后，作曲家和家人就逃到莫斯科。为了轻装出逃，肖斯塔科维奇只携带了第七的手稿，他的歌剧《麦克白夫人》和斯特拉文斯基的《赞美诗交响曲》总谱。10月15



绘画《彼得格勒防线》





日，肖一家被安排乘火车到哈萨克斯坦边境的古比雪夫。虽然肖获得的接待是当地最好的，还能弹奏立式钢琴，但他仍然觉得在那样的条件下，很难开展创作。第四乐章在12月27日终于完成。

这部作品最轰动的首演，要算1942年8月9日在列宁格勒的首演。此时，全城仍处在围困之中，乐队演奏员要么撤出、要么在前线，唯一一个留下的乐团是列宁格勒广播乐团，团员大约四五十人。为了演奏这部交响曲，临时从前线调回一些演奏员。到7月底，乐团开始排练，由肖在彼得格勒音乐学院的同学卡尔埃利亚伯格担任指挥。就在演出前夕，列宁格勒前线司令戈沃洛夫将军下令炮轰敌军的据点，以便演出不被干扰。爱乐大厅修葺一新，演出通过喇叭传遍列宁格勒。

接着，这部作品的总谱像国家机密文件一样，复制在35毫米胶卷上，装进盒子，通过飞机运往德黑兰，然后转汽车送到开罗，最后乘飞机到西方。最早在1942年6月22日，亨利伍德指挥伦敦爱乐乐团最早举行了广播演出。6月29日，他们在逍遥音乐会上再次举行了音乐会首演。库谢维茨基和罗德金斯基，都有意执棒第一次演出。大名鼎鼎的托斯卡尼尼也有此意。对法西斯的反感，让他对这部作品评价甚高。《第七交响曲》的演出远及南美，在世界范围内被视为坚毅不屈的抵抗法西斯侵略的音乐宣言和对于未来胜利的坚定信念。二战结束后，随着原本被德军占领的城市获得解放，《第七交响曲》先后在基辅、奥德萨、里加和巴黎上演，同时还被改编成芭蕾舞剧和爵士乐演出。在这种情况下，不仅肖斯塔科维奇在国际乐坛中获得了更崇高的地位，就连苏联音乐的地位都有了很大的提高。

在战争结束前，肖的第七交响曲一直非常受欢迎。单美国在1942年到1943年，就举行过62次演出。不过，战争一结束，这部交响曲就遭到俄罗斯和其他国家评论家的攻击，几乎从节目单上销声匿迹。甚至托斯卡尼尼在演了几场之后，也置之不理了。欧内斯特纽曼曾经宣称：这部交响曲在未来音乐版图上的位置，将淹没在繁密的经纬度之间。直到1960年代早期，或许出于当时特殊的国际形势，伯恩斯坦再次推出了这部作品。

以下简单介绍肖斯塔科维奇《第七交响曲“列宁格勒”》的各个乐章，作曲家曾为四个乐章分别加上标题，但之后又将这些标题取消了。第一乐章，小快板，奏鸣曲式，作曲家曾加标题“战争”。主部主题（C大调）在乐章的开头便巍然屹立，这个主题给人以雄伟、强劲和宽广的印象，代表了和平时期的坚毅、勇敢的苏联人民。副部主题（G大调）同样宽广，但不同于主部主题雄健的气势，它给人的感觉是细腻和优美的，代表了苏联人民的幸福生活。肖斯塔科维奇使用了



斯大林



美国《时代》周刊封面上的肖斯塔科维奇

伟大作曲家肖斯塔科维奇——

一种在交响曲并不常用的设计，在展开部之前安排了一个非常庞大的插部，这个插部中包含了代表入侵者形象的“侵犯主题”，以及根据这一主题而作的11个变奏。这个庞大的插部正是其中的妙笔。由于这个部分需要表现的是德国侵略者的形象。

“侵犯主题”成为德国法西斯最著名的音乐形象之一，作曲家排除了那些古老进行曲中有血有肉的旋律、节奏与和声修饰，使这个主题成为毫无人性的战争机器的象征。11个变奏犹如一个运用非凡的长镜头，纳粹德国很长一段时期内的一系列活动几乎尽收眼底。但“侵犯主题”这个主题由小提琴在PP的力度上奏出，给人的感觉是“贼头贼脑”的。音乐的力度从局部的mf一直发展到整体的ff。第九段变奏中开始出现“抵抗主题”，这个主题的力量不断增长，象征着苏联人民组织起越来越强大的抵抗直至展开反攻。几乎就在作曲家完成第一乐章的同时，苏军西北方向总司令伏罗希洛夫元帅认为列宁格勒已经没有希望了，甚至准备上前线为国捐躯（朱可夫接手之后情况才有所改善），肖斯塔科维奇的“革命乐观主义”精神确实让人肃然起敬。

整个乐章在一种宁静、压抑的沉思氛围中结束。

第二乐章，中板，复三部曲式，作曲家曾加标题“回忆”。呈示部中，小提琴奏出的第一主题轻盈流畅，带有一些舞蹈性，双簧管演奏的第二主题是一段兼具柔美与忧伤气息的典型的俄罗斯风格旋律。此时的回忆已经不再是第一乐章再现部中那种悲怆的情绪，人们终于能从回忆中获得一些美好的东西，但一切始终还是笼罩着忧郁的色彩。高音单簧管奏出尖锐的第三主题，音乐的气氛骤然改变，同时低音木管奏出的第四主题与之形成对位，整个乐章走向中段的高潮。尽管在整部作品中，第二乐章是一个带有谐谑曲性质的乐章，但在音乐内容方面，这个乐章从一个不同的角度揭示了战争灾难的深远影响。

第三乐章，柔板，复三部曲式，作曲家曾加标题“祖国辽阔的大地”，音乐的形象仿佛是一座伫立在硝烟与寒风中的教堂，它是如此的神圣、庄严，如此之美，几乎完全没有受到破坏。人们在经历了严酷和战争（第一乐章）和忧郁的回忆（第二乐章）之后，惊讶地发现战场上竟还遗留着如此美丽的东西，硝烟中的教堂奏响了赞美诗，已变得麻木的信仰在此刻复苏了。第二主题转入E大调，当长笛在弦乐圆舞曲音型的伴奏下演奏这段舒展、优美的旋律时，我们在作品中几乎是第一次感受到这种无忧无虑的气息。再现部中，音乐的氛围已经完全改变，忧郁再一次笼罩了人们的心，原本由长笛演奏的无忧无虑的旋律变成了中提琴黯淡的独白，音乐一直保持着这样黯淡、孤独的情绪直到乐章结束。



《第七交响曲》唱片





第四乐章，不太快的快板，奏鸣曲式，作曲家曾加标题“胜利”或“未来的胜利”。乐章的呈示部规模非常庞大，其中的导入部笼罩着晦暗、朦胧的气氛，主部主题和副部主题的材料都在其中出现，同时还出现了一个类似贝多芬《第五交响曲》中命运动机的三连音音型。主部主题最初由低音弦乐奏出，随后作曲家对这一主题做了极大规模的发展，表现了人民再一次迅速地投入战斗，战火再起后宏大激烈的战争场景，以及持续不断、一浪高过一浪的战争发展轨迹。宽广、悲壮的副部主题是运用萨拉班德舞曲写成的葬礼进行曲，它既是对于阵亡英雄们的悼念，也表现出作曲家对自己几乎遭到摧毁的美丽故乡列宁格勒的缅怀。音乐迈向尾声的最高潮，主部主题的C小调与和声部分C大三和弦的对抗几近白热化，在无比坚定、排除万难的意志之下，小调音响最终退去，音乐在情感张力到达顶点的同时结束在C大三和弦上。作曲家通过他用心血写成的作品告诉世人，究竟需要怎样的意志才能在这场战争中走向最终的胜利，与这个乐章相比，贝多芬《第五交响曲》的末乐章开始即奏响凯歌，然后一路狂飙的胜利则是属于理想的国度了。

总之，肖斯塔科维奇通过“战争交响曲”表现了他对于战争的感受和思考。

另外，让我们来欣赏肖斯塔科维奇的《第十四交响曲》，这既

是肖斯塔科维奇最为个人化的交响曲，也是最具普遍意义的思想作品。创作这一作品时，应当说是肖斯塔科维奇一生中难得的平静时期，然而他却重病缠身。诗与乐的配合天衣无缝，最为简洁的配器，使第一小节都足以成为音乐作品的格言警句，《第十四交响曲》为男女声独唱者与乐队而作，创作于1969年，题献给作曲家的好友英国作曲家本杰明·布里顿。

第十四交响曲由11个乐章构成，以西班牙诗人洛尔迦（1889~1936）、法国诗人阿波里奈尔（1880~1928）、俄罗斯诗人布伦塔诺（1797~1846）、德国诗人里尔克的诗作为歌词。

11个乐章分别为：

1、《在深处》。慢板，洛尔迦的诗，男低音与弦乐合奏。原诗包含对死亡进行戏



战争纪念雕塑



米约（右一）与肖斯塔科维奇（左）
（1966年）

弄的口吻：“一百个狂恋的情人都已安眠。在那干土深处，红沙为圃。”

2、《马拉加尼亚》。小快板，洛尔迦的诗，女高音、弦乐声部与独奏小提琴。歌词大意为：“死亡之神走进酒店又出来，马与黑暗中的灵魂，在彷徨流浪。血和汗、焦躁的心房，死亡之神还是出去又进来、进来又出去，在那酒店，不曾说过再见。”

3、《罗雷莱》。很快的快板转慢板，阿波里奈尔的诗，二重唱、弦乐合奏、木鱼、鞭子、钢片琴等。先以鞭子抽打始，采用对话的形态，以急速始，转慢板后，女高音咏叹调：“在莱茵一个转弯地方有条船，船上坐着我的爱人，她向我呼唤。”远处传来莱茵水妖罗雷莱的歌声，最后罗雷莱在歌声中，自悬崖投身莱茵河底。

4、《自杀》。慢板，阿波里奈尔的诗，女高音、弦乐合奏、大提琴独奏及钢片琴等。大提琴成为女高音伴奏，歌词大意为：“3朵百合花，3朵百合花，在没有十字架的，我的墓上的3朵百合花呵”。

5、《凋谢的玫瑰》。小快板，女高音、弦乐合奏、木鱼、鞭子等，阿波里奈尔的诗，歌词大意为：“‘像玫瑰的凋零，今天将去世，我的小兵，我的情人、兄弟哟。在近亲性爱与死亡之中，但愿我会更美。”

6、《女主人，你看呵》。慢板，二重唱。弦乐合奏、木琴，阿波里奈尔的诗。以男女声二重唱应答失去爱的痛苦。

7、《左拉·桑蒂监狱》，慢板，男低音、弦乐合奏、木鱼，阿波里奈尔的诗。此作为诗人因卷入卢浮宫失窃事件进监狱而作。

8、《哥萨克先锋队给君斯坦丁堡苏丹的回信》。快板，男低音与弦乐合奏，阿波里奈尔的诗。此为诗人从同名画作中得灵感而作。

9、《呵，德尔维克，德尔维克》。行板，男低音、弦乐合奏，布伦塔诺的诗，德尔维克为普希金好友，参加十二月党，流放到西伯利亚而死。

10、《诗人之死》。最缓板，里尔克的诗，女高音、弦乐合奏，歌词为：“诗人死了，他的脸还保持苍白，带着什么委屈。”

11、《终曲》。中板，二重唱、弦乐合奏、木鱼等。歌词包括：“死是全能，是欢乐，我们注视这人生的最高境界。我们苦



1962年肖斯塔科维奇父子来到伦敦





闷，我们等待，我们的心流泪呜咽。”

从精神上看，肖斯塔科维奇始终是穆索尔斯基的继承人，他更像一个造型艺术家，以其特有的冷峻，要为死亡造型而不是被死亡塑造。肖斯塔科维奇的全部音乐，像穆索尔斯基一样，从始至终拒绝的东西就是——顾影自怜。对理解其晚期作品，特别是声乐套曲的第十四交响曲，这一点至关重要。他把不可避免的死亡瞬间定格，就像用一枚图钉固定一只蝴蝶。

同时，马勒把歌曲写进交响曲的作法，也给肖斯塔科维奇不少启示，肖斯塔科维奇曾多次说过，每当听到马勒的《大地之歌》时，他都会感到无比的震撼，特别是其中的第三乐章，会让他情不自禁，潸然泪下。我们知道，《大地之歌》的第三乐章《青春》，也是全曲中唯一真正的欢乐醉歌部分，那里有因为生命因为世界如此美丽而痛哭流涕。

同时代的西欧作曲家中，除了去世稍早的马勒之外，肖斯塔科维奇非常推崇布里顿。这种喜爱，一直延续到肖斯塔科维奇生命的最后一刻。自己晚年创作的最感人肺腑的《第十四交响曲》特意献给布里顿，不仅是为了回赠布里顿敬献给肖斯塔科维奇的寓言清唱剧《浪子》。

可以说，作为绝对和平主义的布里顿，曾经因为无条件反对欧洲战争而自我流放至北美，他对音乐艺术本质的理解，对于人性脆弱本质的理解，对于现代社会到处充斥的人云亦云的厌恶，与肖斯塔科维奇心有灵犀。应该说，第九乐章是《第十四交响曲》真正有核心的部位。肖斯塔科维奇将这首作品题献给布里顿并不只是有一个致敬的题词而已，重病之中的肖斯塔科维奇，把自己对布里顿的友爱之情充分地表达出来了。因此，《第十四交响曲》被称为肖斯塔科维奇“最个人化的”作品，不仅仅体现在这是一首关于死亡的交响套曲。而且还因为它表达了肖斯塔科维奇很少在其他地方表现出来的个人的温情。

如第九章的歌词：

啊，德尔维格，德尔维格！

对于高尚的事迹和诗篇，酬谢是什么？

置身于恶棍和傻瓜中间，

天才的欢乐是什么？在哪里？

严厉的挞伐者手执无情的鞭子，

在恶棍们头顶上呼啸，

吓得他们面无人色。

……

我们还可以反复欣赏第六乐章《女主人，你看呵》。出自阿波里

奈尔的组诗《关注者》第二首的这部分，原诗并无标题，肖斯塔科维奇特意给它加上了一个标题。

太太，你瞧
您掉了什么东西
——不过是我的心
拣起来吧
我把它给出去又掉下来了
在那战壕里它做完了一切
在这儿我嘲笑
什么伟大的爱情
死神早把它拎走了。

.....

肖斯塔科维奇有一种特殊的本领，就是用再简单不过的旋律线，传递出浓厚的反讽意味。全篇歌曲的编写，主要是采用全音阶，但一点都不意味着肯定，而是怀疑。在《凋谢的玫瑰》开头，轻快的木琴奏出了主旋律，通过强调第四和第五拍的停顿，又增强了某种音调效果。但乐曲的主旋律却是十二拍的，我们始终达不到平稳之地，木琴声营造出一种难言的焦虑。

前苏联指挥家、中提琴家鲁道夫·巴尔沙依指挥了肖斯塔科维奇《第十四交响曲》的首演，这是一次巨大的成功，交响曲公演的成功是难以描绘的。首演是在莫斯科音乐学院的小音乐厅举行的，参加者大都是特别邀请来的听众。他们中大部分是文化官员，很少一部分是有票的。那天晚上发生了一起意外事件。在演出到第五乐章时，音乐厅的后排发生了骚乱。那是大半辈子负责揪肖斯塔科维奇“形式主义”小辫子的文化官员阿波斯托洛夫突然发病，就死在了那里。音乐会后，肖斯塔科维奇跑到休息室大声说：“我可没想这样！”

肖斯塔科维奇创作了15首交响曲作品，除此之外，他还创作了大量的管弦乐、室内乐以及奏鸣曲作品。现在让我们再简单地分析一下他的以下三个作品。

1、《a小调第一提琴协奏曲》第三乐章。

这首协奏曲是作曲家题献给小提琴家大卫·奥伊斯特拉赫的。

第二次世界大战结束不久，文化领域的肃反运动再次展开，在音乐界，批判的矛头对准了肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫等人，肖斯塔科维奇被解除了莫斯科音乐学院教授的职务，这样一来，《a小调第一小提琴协奏曲》便遭到“延期演出”的命运，同时被禁演的还有声乐套曲《犹太民谣》。



城市英雄公园及圣乔治教堂





在《a小调第一提琴协奏曲》中，肖斯塔科维奇更加专注于非常个性化的风格，全曲共有四个乐章：夜曲、谐谑曲、帕萨卡里亚和滑稽曲，这样的结构安排非常鲜见，并且在第二乐章的一个动机中，肖斯塔科维奇第一次嵌入自己的音乐签名“DSCH”，以示拒绝在艺术上的任何妥协——这样的签名后来还出现在他的其他几部作品当中。

“帕萨卡里亚”是一种源自于意大利或西班牙的古老舞曲，协奏曲第一乐章尽管采用了一这形式，但与古老的“帕萨卡里亚”已经大相径庭。这是一个行板乐章，肖斯塔科维奇为小提琴写出了绵长悱恻的抑郁旋律，它与俄罗斯浪漫主义音乐有着千丝万缕的联系，然而现代风格的融入使它具有了更鲜明、更非同凡响的表现力。

2、《c小调第一钢琴协奏曲》第一乐章。

这首为钢琴、小号和弦乐队的协奏曲是肖斯塔科维奇27岁时创作的，当时，年轻的肖斯塔科维奇在音乐创作上追求创新。就这首协奏曲而言，其配器的独特性使之成为作曲家独具一格的作品。

协奏曲由连续演奏的四个乐章构成，音乐变化十分丰富，第一乐章充满了肖斯塔科维奇式的“幽默”。伴着钢琴的急速弹奏，小号吹奏出尖锐的声音，之后钢琴独奏出的低沉而平静的旋律，弦乐合奏急速的进入，音乐转而变得迅疾，当小号再次出现时，一切都变得“谐谑”了，就像是镜中变形的景色，那是一种不真实的快乐，这一乐章不间断地进入到黯淡的第二乐章。

1943年，在第二次世界大战最后阶段，人们已经见到了胜利的曙光时，肖斯塔科维奇创作了反映“战争的悲惨和恐怖”并引发出对人类战争宏观性思考的《第八交响曲》，因而立刻招致了众多非议，第二年，他完成了著名的《e小调第二钢琴三重奏》。

3、《e小调第二钢琴三重奏》第四乐章。

这首三重奏是肖斯塔科维奇为纪念在战争期间亡故的密友，列宁格勒爱乐乐团的成员索雷廷斯基而创作的，它记录了作曲家与亡友的真挚情谊，同时也继续了《第八交响曲》的思考，其终乐章的灵感据说来自于一则纳粹屠杀犹太人的报道，报道中描述了纳粹逼迫即将被处死的犹太人在自己的坟墓上跳舞的情景。

在这一乐章中，大量使用了拨弦，不论钢琴的锐利的弹奏，还是弦乐的刺耳的拉奏，都有着十分怪异的舞蹈节奏，音乐是阴森可怖的，就像游魂一样诡异。在中间的高潮处，这种恐怖情绪达到了极点，钢琴在低音区轰响或在高音区强奏，弦乐演奏出不和谐的最强音。随后是小提琴引领出的一个优美而冰冷的旋律，大提琴与之相应合，钢琴在低音区作衬托，乐章开始时的舞蹈节奏再起，将乐章引向



《肖斯塔科维奇书信集》焦东健、董茉莉译，东方出版社

悲凉的结束。

总而言之，肖斯塔科维奇的创作是多方面的，他的作品囊括了音乐艺术的所有形式与体裁，其中包括民歌、轻音乐、交响曲、歌剧和清唱剧等。在肖斯塔科维奇的作品中，再现了重大的历史事件、现实生活、震撼人心和可歌可泣的英雄壮举，展现了民间世俗生活的画卷；在他的音乐中，既可听到伴随着革命风云成长起来的整整一代人真诚的表白和倾诉，也有人道主义艺术家充满激情的呐喊；既有饱经风霜、天真无邪、质朴和充满稚气的形象，也有令人厌恶的丑恶形象、武力和崇高的爱情；既有尖刻和讽刺、怪诞和灰色幽默，也有无限的悲伤、对黑暗势力的愤怒和深刻揭露，同时还有充满光明的田园生活、渗透着青少年的机灵和顽皮。

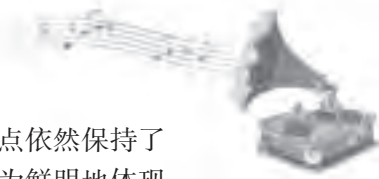
在肖斯塔科维奇的早期作品中，有时会出现一丝细腻的嘲讽和讥笑，甚至还充满了他对“美好时代”已成过去的惋惜之情和善意的微笑。另一方面，他对历史上的音乐现象的重视和借鉴，获得了更加深层的和更加普遍的意义，作曲家肖斯塔科维奇全面而广泛地运用了世界音乐艺术的最高成就。为达到此目的，他在新基础之上，恢复了许多古代创作方法，音乐体裁和曲式。在他的音乐作品中，经常可以听到萨拉班德舞曲的壮美节奏、动听的众赞歌。肖斯塔科维奇不仅具有创造性地借鉴这些古老曲式的艺术表现力，而且还直接运用了这种表现力产生的想象和联想。

毫无疑问，肖斯塔科维奇在自己的音乐创作中大量而广泛地运用了过去的艺术遗产；除此之外，在他的音乐作品中，还明显地体现出他与巴赫作品的恢弘气势和深刻哲理性的联系，对贝多芬音乐中的现实与浪漫主义色彩的参照，对柴可夫斯基交响曲、穆索尔斯基音乐形象的深刻表现力及其鲜明特点的借鉴。听众有时可以听到肖斯塔科维奇音乐中的莫扎特或格林卡音乐清澈而轻松的特点，有时还使人感到海顿音乐中的幽默特点，有时使人产生瓦格纳歌剧中热情奔放的音色特点，与柏辽兹和理查·施特劳斯音乐十分相似的戏剧形象特点，或者是来自于马勒音乐中的怪诞意味；有时还可听到舒伯特抒情音乐的质朴和纯真。在肖斯塔科维奇的创作中，诸多的风格源泉已融汇成一种崭新的、完整的、有机的和独一无二的风格。虽然他善于巧妙地将



一群俄罗斯儿童





多种艺术源泉和现象融会贯通，但是其中各种要素的特点依然保持了自身的个性。肖斯塔科维奇完全成熟的创作风格首次极为鲜明地体现在他的《第五交响曲》中，这就是说，他已经对现代音乐的这些典型的表现手段进行了认真的思考和重新看待，而且同样把它们纳入到综合性音乐创作理念之中。

20世纪30、40和50年代，不少人曾设法使自己与他人相信，肖斯塔科维奇的音乐旋律是苍白无力的，他们依然对当时已被人忘却的“旋律大师”赞叹不已，他们还自封为柴可夫斯基的继承者，其实，柴可夫斯基真正的继承者恰恰是肖斯塔科维奇。苏联作曲家和教育家鲍里斯·阿拉波夫经常回忆说，在一次创作会议上，有一个叫维尔布舍维奇的音乐家对肖斯塔科维奇提出了这样一个问题：“德米特里·德米特里耶维奇，为什么在您的音乐作品中，听不到像柴可夫斯基音乐中那样优美的旋律呢？”

应该说肖斯塔科维奇的旋律听起来并不总是像抒情诗那样段落分明，反而像果戈理、陀思妥耶夫斯基、左尔琴科等一类作家的散文。肖斯塔科维奇的音乐中一旦出现了类似诗歌的唱段，那也是一种自由体的，类似于无韵诗或法国作曲家奥贝尔创作的诗歌加散文式独白的喜歌剧形式。

肖斯塔科维奇交响曲中歌唱性极强的慢板乐章，听起来宽广而悠扬，生命力极强，因为他为这些乐章增添了酷似人声的发音。穆索尔斯基曾为民族声乐旋律填充了酷似人声的发音，而肖斯塔科维奇则把这种发音效果用于交响曲之中。

在《第五交响曲》第一乐章主部富有歌唱性和使人警醒作用的旋律中，从第三个小节就出现了近似于歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》（第一场）精明的雇工谢尔盖唱段的旋律，还是那几个音符，以相同的方式向小九度转移，而且同样是以剧烈的加洛普舞曲节奏奏响的那个动机。在第一乐章的展开部里，这个动机听起来好像是极其恐怖的地狱鬼神进行曲。这里不仅有基本旋律因素自身固有的忏悔性，而且还有辛辣而隐蔽的讽刺和嘲弄，有时还有自我嘲讽的意味；充满悲剧色彩的抒情段经常变成一种黑色幽默、语言式旋律学，随之变成了死亡之舞。肖斯塔科维奇的音乐作品既表现了他对音乐



上：肖斯塔科维奇夫妇与好友
下：赫连尼科夫与肖斯塔科维奇

曲式和体裁的诠释态度，也表现了他对社会上不同势力的对比、对音乐主题和主题发展的理解，还表现为他对各种不同音乐语言要素的理解，其中包括他对音准、调式、速度与节奏、和声、复调和配器方法的理解。除此之外肖斯塔科维奇的创作风格还大大拓宽了音乐艺术的内容及其社会作用，这一点既促进了音乐本身的知识功能的进一步发展，同时又使音乐的直接情感作用得以加强。肖斯塔科维奇的许多艺术发现，都有力地促进了音乐力的深入发展，从而使原来只能通过其他艺术形式得以表现的生活现实和情感，而今通过音乐艺术，也可得到真实的再现。

当我们每每聆听肖斯塔科维奇的作品时，都能听到他的坚忍和刚强，听到他对黑暗专制势力的抗争的声音。同时可以触摸到他的品格。1955年底，苏联的“解冻日期”刚刚开始，他在跟所谓“进步的文学界”对话时，针锋相对地引用契诃夫的话来表明自己的艺术家的立场：“作家



肖斯塔科维奇墓地

永远不能充当警察和宪兵的助手”。（与契诃夫的原话有出入，但意思是对的。）1936年，当他第一次陷入意识形态的危机时，绝大多数人都认为他会屈服，同时对他稍后创作的第五交响曲产生了程度不同的误解。但历史再一次证明了他毫不畏惧的立场，面对批判的浪潮和死亡的威胁，肖斯塔科维奇掷地有声地说：“如果有一天我的双手被砍断，我还可以用牙齿咬住笔继续作曲。”

沧海横流方显出英雄本色。

这就是一个真正的知识分子的气节，一个伟大作曲家的脊梁。





走近理查·施特劳斯

作为近代音乐新浪漫主义的赫赫主将，理查·施特劳斯在音乐史上的地位，是无可取代的，也是无可争议的。他的许多音乐作品，如《莎乐美》、《麦克白》、《死与净化》、《查拉图斯特拉如是说》等等，至今仍是经久不衰的经典作品，他的《玫瑰骑士》更是歌剧院所能演出的最优秀喜剧之一。

歌德在老年重新访问了图村根山区的一所木制农舍，在卧室的墙壁上找到了33年前自己在夜间写下的字句。即他青年时代的灵感：《同题》（《游子夜歌》），这是德语诗歌中最著名、也是最可爱的一首诗。当这位年迈的诗人、哲学家重睹自己已逝去的青年时代写下的模糊诗句时，他哭泣了。我不知道理查·施特劳斯晚年重新翻阅自己年轻时代的杰作：《唐·璜》结尾处的一些小节，即这个浪子临死时那剧烈痛苦的插曲，是否也会有歌德这样的情感流露。面对自己的天才严重衰退，他可能会哭泣，但是面对过去人生不光彩的一页，他更会感到长久的悲哀。作为一个人，他的生前受到了许多批评。现在人们已经渐渐淡忘这些批评，已把它们作为一个人的弱点和欠缺宽宏大量地容忍谅解，而淹没在他那些美妙的音乐之中了。

施特劳斯也像莫扎特一样，从小就是神童。青年时代他成了勃拉姆斯式的古典主义者，步入成熟期时的他，完全可能成为与贝多芬相媲美的伟大革命者。最后他成了一位高超的李斯特式的音乐家，成了一位令人震惊的浪漫主义者。

施特劳斯于1864年6月11日出生于慕尼黑。他祖父具有深厚的音乐传统，父亲是慕尼黑歌剧院的第一圆号手，母亲出身于普



理查·施特劳斯
（1864~1949）德国作曲家、指挥家，他的音乐前卫浪漫，作品涉及奏鸣曲、协奏曲、室内乐、交响诗、歌剧和声乐作品等。



左：莉莉·勒曼饰演《埃及的海伦》
右：克莱门斯·克劳斯



施欧斯家族，是慕尼黑著名啤酒酿造商的女儿。理查·施特劳斯5岁就显示了罕见的音乐天才，6岁谱写了一些钢琴曲。16岁时创作了大量音乐作品，其中包括一部交响曲。两年后公开演出了他的交响曲，赫尔曼·列维担任指挥，此人曾为瓦格纳的《帕西法尔》的首场演出担任过指挥。1887年，他离开了迈宁根，到慕尼黑歌剧院担任乐队队长助理，并创作了一首交响诗。那时，交响诗正是弗兰茨·李斯特的创举。之后，施特劳斯于1888年创作了《唐·璜》，1889年又创作了《死与净化》。这两部作品取得了惊人的成功，使这位25岁的青年指挥成了欧洲家喻户晓的音乐家。



TESTAMENT公司出版的四张克劳斯指挥演奏的理查·施特劳斯的乐队作品

在以后的岁月中，施特劳斯在德国各重要城市，在莫斯科、伦敦、巴黎、苏黎世、马德里进行了多次指挥。在1895年至1899年的四年间，他真正的工作是创作了四首交响诗：《梯尔·艾伦施皮格尔》、《查拉图斯特拉如是说》、《堂吉珂德》和《英雄的一生》。在四年中，每年创作一首。完成这些创作时，施特劳斯已35岁，步入了一个享有最广泛的声誉和威信的阶段。1898年他获得了柏林皇家歌剧院第一指挥的职位，成为现代音乐中最突出的人物。他是一位令人肃然起敬的人：身高足有六英尺，瘦而挺拔，长着一个漂亮的头颅、前额突出。站在管弦乐队前面和歌剧院乐池中，他似乎异常高大、突出，对管弦乐队的驾驭很有独特性。

施特劳斯的个人生活从来没有激动人心的不平凡经历，他永远不可能抱怨自己的妻子没有理解自己。施特劳斯夫人曾是一个歌剧演员，她能以特殊的直觉理解自己作为一个艺术家的丈夫的需要。她集妻子、总管和经理的职责于一身，她总是能协助自己的丈夫以最恰当的风度出现在世界面前，而且还能使他躲过人们过分好奇的凝视。





交响诗是音乐浪漫主义运动少数几项发明之一，它几乎是由李斯特一手创造的。但是，要把交响诗发展成一种史诗般的作品则要等待施特劳斯去完成了。他早期的《麦克白》和《唐·璜》显然是按照李斯特的风格创作的。《麦克白》肯定算不上成熟的作品，但《唐·璜》却不同凡响，当时24岁的施特劳斯已经是一位掌握管弦乐队的大师，他的每一个效果都是天衣无缝的，人们把《唐·璜》列为19世纪最后几十年中极为卓越的乐曲之一。施特劳斯为《唐·璜》画的肖像生动逼真，一目了然，而且极为哀婉动人。这是一部具有强烈生命力和热情的乐曲。乐曲伊始，音乐就以急切的心情从乐器中优美地流淌出来，以求得到生存的权利。此后交替出现了轻率、鲁莽、甚至暴烈的音乐风格，同时又有快乐的抒情风格。乐曲通篇都是鲜明细腻的。

《死与净化》是一部比《唐·璜》更庞大也更做作的作品，但是，它并没有随着岁月的流逝而被磨损。这首诗是他完成谱曲任务后由他的朋友里特尔写的。诗中说的是一个奄奄一息的男子，在神志恍惚中，回忆童年的情景，也回忆起壮年时的英雄气概。最后，死神捉住了他，但是，他的灵魂从衰竭的身体向上升腾，达到了光华四射的顶峰。

《死与净化》是施特劳斯最有影响的作品之一。最后一个段落很长，它表现了净化，这一节的构思显示了大师的手法：一个延长了的

渐强音在管弦乐中达到了令人无法抗拒的高潮。多少年来，《死与净化》这种物理上的音量使观众和作曲家同样都感到一股魔力。只是它的旋律缺乏必要的美感和尊严，无法填充它打算构筑的那个框架，这已是尽人皆知的事了。

《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》是在《死与净化》之后的第五年完成的。梯尔·艾伦施皮格尔是个喜剧角色和流浪汉，1515年就出现在德国文学之中了。梯尔的恶作剧、鬼把戏有些是粗鲁、笨拙，甚至是猥亵的，这些都成为德国民间文学的一个组成部分。所以《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》是一部音乐幽默作品，由于它的机敏和才智，由于它的生机勃勃和厚颜无耻的欢乐，这部作品在音乐领域很少遇到对手。

在音乐编织的各种各样的窘境中，我们看到了梯尔的形象：骑着一匹马仓皇地穿过



《梯尔的恶作剧》来源于这本18世纪德国民间故事里，这是书中的一幅插图

市场，打翻了所有的铁皮器皿，装扮成一个神父，又装扮成骑士大胆地寻欢作乐，最后才知道自己落入了警察之手，当他被吊死的时候，木管乐器奏出了尖利短促的声响。

在《梯尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》中，如果我们不知道剧情，我们怎么能够听到梯尔那样一个进行了无数恶作剧最后被吊死的喜剧效果的形象？同样，在《莎乐美》中，如果我们事先不知道剧情或者将曲名更改，我们依然只会听出它的动听，却绝不会听出这样复杂、残酷和享乐主义的泛滥。当然，如果我们事先知道莎乐美的故事，尤其是看过亚兹莱画的那幅莎乐美在希律王前跳舞的著名插图，我们可以借助画面从乐曲中想象出那种情节和情境。

施特劳斯根据尼采的哲学著作《查拉图斯特拉如是说》创作了一首交响诗，这是他为管弦乐队创作的最雄心勃勃、最困难的一部作品。施特劳斯特别指出，他根本没有任何意图去“谱写哲学性音乐，或用音乐描述尼采的伟大作品，他只是从中选取了某些段落和插曲，把它排列起来，构成一个音乐织物而非哲学织物。”

在序奏中，查拉图斯特拉向朝阳表示敬意。“你这伟大的星球！什么是你的幸福，难道照亮万物不是你的幸福？”此后他就开始了自己的探索。他打算为宗教问题、为欢乐和激情、为死和生的问题寻找答案，但他没有得到满意的答案。他转向科学，同样变成幻影。他又转向了舞蹈和欢笑、歌唱。夜幕降临，他梦到了爱情，他的睡眠被洪亮的夜半钟声打破。作品以一层神秘的纱幕结束了，乐曲同时奏出两个基调，显示出那个仍未解开的宇宙之谜。施特劳斯的乐曲是个庞大的完整乐章，有十个段落，但是，它们的情调却各不相同，每个段落都描述了尼采书中的一个插曲。

例如在“来世之人”中，我们听到的是缓缓而至的月色天光、淙淙流淌的深潭溪水。在“挽歌”中，我们听到的是小提琴哀婉的声调和双簧管交相呼应。在“康复”中我们听到的是略带欢快的调子，如丝如缕，优雅回旋。在“舞曲”中，我们听到的是长笛、双簧管和小提琴在乐队的陪伴下上下翻飞，似乎将所有的一切，包括艰涩的哲学都溶解在这一舞曲的旋律中。最有意思的一节是第六节“关于学术”。在这



埃米黛斯廷饰演的莎乐美



首演施特劳歌剧最多的森珀歌剧院



一节中，厚重的学术理念，变成了大提琴低沉而深情的旋律，更加抒情而轻柔的小提琴在其中蜿蜒地游走，单簧管清亮而柔弱地回旋。学术变成了音乐。

听这样的乐曲，感到尼采离我们很遥远，而理查·施特劳斯只是戴着一副自造的哲学与宗教的面具，踩在他自己创作的自以为是的深奥的旋律上跳舞。

人们对这部乐曲的最终价值产生了广泛争议。有人认为这是施特劳斯的管弦乐杰作，也有人认为这是他最不平衡的作品。交响诗的序奏段落：查拉图斯特拉对朝阳的祈祷，没有引起任何争议。它是音乐的伟大绪论：整个管弦乐队和风琴用C大调强烈的白色基调奏出了一个庄严的宣言，这是惊人而奇特的宣言，这是施特劳斯这位管弦乐队大师从未超越的效果。是的，人们也不能否认这部乐曲的戏剧力量，不能否认它卓越地融合了对位声音和生机勃勃、令人倾倒的管弦乐演奏技巧。

施特劳斯为了下一首交响诗从一部现代杰作转向了一部伟大的古典作品，从哲学转向了幽默。他的启示来自塞万提斯的《堂吉珂德》。这首乐曲是施特劳斯1897年在慕尼黑谱写的，并为它加了一个副标题：《以骑士性格为主题写作的狂想变奏曲》，结构分为四个部分：引子、主题、变奏和终曲。正如谱写《查拉图斯特拉如是说》的情况一样，这首乐曲只是原著某些著名插曲的音乐性插图。

在引子中，他把年老的绅士拉·曼查描绘为“一个靠读骑士游侠小说度日的人……他整日整夜地阅读这些小说，几乎到了废寝忘食的地步，他绞尽脑汁，最后竟走火入魔，丧失了理智。”管弦乐队渐渐变成了一片声音的奇异混合，似乎象征着这位想象中的骑士最后丧失了理智。第二小节大提琴一奏响，立刻把飘飞的心思拉了回来，这段

演奏是堂吉珂德流浪的主题，大提琴代表的是堂吉珂德，单簧管代表的是桑丘。下面出现的10首变奏曲描绘了这对主仆在寻找骑士的冒险中表现的种种蠢行：与风车进行的著名大战、对羊群发起的攻击，堂吉珂德关于骑士制度的专题讲演，把杜尔西尼亚想为理想的情人……直到令人忧郁的结尾，骑士才恢复了理智，但是，他也离开了人世。



作曲家理查·施特劳斯

终曲也十分动听，大提琴像是一位钟情的情人，在要分手时又情意缠绵地出场了。而小提琴像是另一位情人，她们灞桥分别，杨柳依依，细雨霏霏，她们渐渐消失在乐队遥远的音乐背景中……

施特劳斯用这种异想天开的材料构筑了一部巨大无比、没有规则、巴洛克式的乐曲，它是华丽、幽默、哀婉的。除了《艾伦施皮格尔》之外，这部作品超越了施特劳斯以前为管弦乐队谱写的一切作品，同时也证实了：自莫扎特之后，他作为音乐幽默大师很少有人能与其匹敌。但是这部作品比《查拉图斯特拉如是说》更需要剧情说明。

《堂吉珂德》的永恒伟大之处，还在于它具有生命力，因为它是人类生活的一个片断，是用音乐而不是用文字和颜料描绘的一幅图像。在《堂吉珂德》的结尾处，他用最动人的笔触描绘了濒临死亡的人，这很可能就是音乐艺术中的一个经典了。

1904年3月21日，理查·施特劳斯的《家庭交响曲》在纽约卡内基音乐厅首演。这部交响曲完成于1903年12月31日新年前夕，总谱题献是“献给我所爱的妻子和我们的孩子”。实际上，当时他的儿子刚满6岁，所以此曲是送给妻子保利娜的新年礼物。理查与保利娜1894年结婚，当时他30岁。

这部交响曲虽然篇幅有常规交响曲的40多分钟，但只有一个乐章，在一个乐章中分成主题呈示部、谐谑曲、慢板与终曲四部分，因为连续演奏，也类似交响诗，但实际上又是交响曲的结构。

《家庭交响曲》是施特劳斯所有管弦乐作品中受人攻击最厉害的作品之一。由于它直率地描绘了简单的家庭生活而使人感到非常窘迫，曾有人认为它是乏味的、毫无幽默感的作品。《家庭交响曲》的真正弱点在于它音乐思维的参差不齐。同时，有许多人也并不欣赏这种特殊的幽默方式：用一支庞大的管弦乐队，即用最复杂、最变化多样的技术手段去描绘人类关系中最温柔的东西。

1933年，70岁高龄的施特劳斯，禁不住诱惑，守不住晚节，迈着老态龙钟颤巍巍的步子出任了德国纳粹集团的国家音乐局局长职务，不是向神圣的音乐，而是向强权低下高贵的头，在这一点上，理查·施特劳斯颇似我国的周作人。

门德尔松是犹太人，法西斯当局禁演他的作品，理查·施特劳斯就跟



西班牙马德里广场上堂吉珂德雕像



理查·施特劳斯：四首最后的歌





着随波逐流，故意抹杀门德尔松的音乐价值。可以说，这是理查·施特劳斯一生洗刷不掉的耻辱。

1939年6月11日，第二次世界大战爆发前几个月，美国报纸上刊载了一条发自维也纳的电讯：“理查·施特劳斯今日在维也纳爱乐乐团指挥了一场演出，以庆祝他的75岁寿辰。一位音乐爱好者阿道夫·希特勒与他共同分享了观众的掌声。”

第二次世界大战结束时，施特劳斯已经是年逾80的老人。一度极为富有的作曲家，现在已是一贫如洗，在贫穷和衰老的痛苦中，他从自己多年相依为命的艺术的余烬中寻找安慰，1943年，他为圆号和管



德累斯顿宫廷歌剧院

弦乐队谱写了《第二协奏曲》，1945年，他又创作了为管弦乐队谱写的《变态》，1948年创作了《最后的四首歌》，这些作品仍然显示出施特劳斯对技术手段的掌握，甚至还带有温和的、放射光芒的灵感。

理查·施特劳斯于1949年9月8日在加米离开了人世。

作为一个艺术家，施特劳斯虽然曾经写过脍炙人口的作品，但他的那段历史是不可以抹杀掉的。善良的人们有时往往会宽容有才华的人。我们有时也爱夸大文学艺术的作用，或把文学艺术调制成五彩斑斓的颜色，随心所欲地涂抹在文学艺术家的脸上。艺术的智慧和新奇，也许并不难寻找得到；有骨气有血性的文学艺术家，却不是一定能随时随地寻找得到的。

当你走近理查·施特劳斯时，对他的作品，对他的人格，你会怎么想呢？

柏辽兹

注定是一位永远不得宠的人



柏辽兹（1803~1869）
法国作曲家、指挥家、评论家，法国浪漫乐派的主要代表人物。

1879年出版的《格罗夫音乐和音乐家词典》中，赫克托·柏辽兹的条目是这样结尾的：“他孤独地矗立着——是一个没有朋友，也没有嫡系追随者的巨人。”这位作曲家早已去世10年，他是一个孤独的人，一个被误解的艺术家，这位词条作者是他所处的年代里一个有着非同寻常的先见之明的人。柏辽兹这位浪漫主义的革新家创作了数量巨大、范围广泛、富于诗意的音乐作品，并且带着前所未有的特征。他创造了全新的表情和色彩的管弦乐调色板，他曾经被法国学院派拒绝，被音乐推广人冷落，还经常被观众嘲笑。有一点让人惊讶，他选择麦克白对自己一生的最终评价作为自己的墓志铭：“一个由白痴讲述的故事，充满了噪音和狂暴，毫无意义。”

1803年12月11日，柏辽兹出生于法国南部的一个小城里，父亲是当地的一名富有的医生，母亲是位律师。柏辽兹幼年时曾经学吹长笛和弹过吉他，少年起开始自学作曲。家里人希望他继承祖业，从事医学。18岁那年，柏辽兹进了巴黎的医科学校。但是，音乐学院和歌剧院的吸引力比解剖室不知要大多少。据柏辽兹的自传中回忆：“当我和同学阿尔丰斯·罗伯特来到巴黎的时候，我已经完全投入到了紧张的学习中去，以实现离开我父母时对他们所作的认真学医的承诺。”可是不久，柏辽兹遇到了一个严重的考验。那是一天早晨，同学罗伯特从外面带回一具尸体，柏辽兹第一次来到医院的解剖室，他这样写到：“这时，一个恐怖的画面出现在我的眼前，解剖间里面有几具分解开的尸体，有血肉模糊的头颅和一堆狰狞的骷髅，还有正在滴血的脊梁骨，刺鼻难闻的味道伴着内脏上成堆的盘旋的麻雀，还有老鼠



柏辽兹故居



在啃食这些内脏……”。可以想像得出，解剖室里的恐怖景象一下子就把柏辽兹吓坏了，他夺门而逃，一口气跑回宿舍，柏辽兹回来说“好像被死亡追逐着似的，这种感觉一直缠绕了我一天。”于是柏辽兹苦思冥想，以期逃脱这种祖袭传的“似乎已注定的命运”。从1823年起柏辽兹开始跟让·弗朗索瓦·列索尔学习作曲。不久之后他回到老家，向父母说出了想成为一个作曲家的想法和计划，但遭到父母的强烈反对，父母告诉他，如果他改学作曲，那么他将得不到家中任何资助。家中反对柏辽兹从事音乐的态度，并没有淹没柏辽兹的意志，反而更加激发了他对音乐的追求。

1830年，柏辽兹的天才第一次获得了正式的承认。赢得了渴望已久的罗马大奖，这使他得到了一笔津贴，并有机会在罗马城工作和生活。这一年他写出了《幻想交响曲》，这个作品一直是他最著名的作品。从罗马回国后，柏辽兹接着狂热地追求亨丽达小姐。他们遭到了双方家庭的强烈反对，多次发生激烈的争吵，激动的柏辽兹甚至企图自杀，未成。最后他俩终于结婚了。这可望而不可及的理想人物成了自己的妻子以后，柏辽兹的热情冷却了下来。他爱的是莎士比亚，而不是亨丽达，最后又到别处去寻找理想去了。尽管如此，他结婚后最初的几年仍是他多产的几年。到40岁那年，柏辽兹已写出了他赖以成名的绝大多数作品。1831年至1840年，柏辽兹创作了《李尔王序曲》、《哈罗尔德在意大利》、《罗密欧与朱丽叶》，以及他的第一部歌剧《本韦努瓦·切利尼》等等，有人称这段时间为柏辽兹的“黄金的十年”。

为了挣钱，柏辽兹致力于音乐评论，写出了一批评论文章。他的文字工作是他的音乐活动的必要组成部分，他在评论无足轻重的作品时耗费了精力，而他自己的作品却无人理睬。1835年由于不满他人对演出他作品时的粗糙处理，决定亲自指挥自己的作品。这样，他主要的音乐活动便转向了指挥领域。1846年完成酝酿了10余年的大型传奇剧《浮士德的沉沦》，自费组织演出，但惨遭失败，债台高筑。他在国内虽得不到承认，在国外却受到欢迎。

他的最后一部主要作品是歌剧《比亚特里斯与班尼狄克特》，脚本是他自己根据莎士比亚的《无事烦恼》写成的。取得了这最后的成就后，柏辽兹的热情全消失了，在一生的最后七年里，这位受着痛苦煎熬的大师再也没有写出什么。60年代以后，浪漫主义热潮在全欧逐渐衰退，他的亲人又先后辞世，晚年感到消沉失望，他说：“我已61岁，没有希望，没有幻想，也没有崇高的理想……我孤独。”1867年到俄国去指挥演出耗尽了他生命的最后热量，两年后在巴黎去世。理



让·弗朗索瓦·列索尔



《罗密欧与朱丽叶》

柏辽兹注定是一位永远不得宠的人——

查德·瓦格纳写道：“总有一天，怀着感激之情的法兰西会在他的墓前树起一座壮丽的纪念碑。”这个预言已经成为现实。

柏辽兹曾经说过：“音乐和爱情是灵魂的两只翅膀。”其实，这两只翅膀是一个含义，同时都是想象或幻想。他是依靠这两只翅膀在这个世界上飞翔了66年。

柏辽兹的感情像他的生活一样没有着落，起伏不定。童年时期，有一次他去祖父家，邂逅了比自己大6、7岁的美丽姑娘爱丝黛·杜波尔，他一见钟情，可惜爱丝黛却并不以为然，她像照顾兄弟一样照顾柏辽兹。爱丝黛后来结了婚，柏辽兹的单恋成了泡影。到老年，柏辽兹还想念着他的初恋，还痴情着恋着那个山村里的“小星星”。在他61岁的时候，两个妻子先后死去，不少曾经爱过他的女人都离他而去，他最凄凉而孤独的时候，忽然又想起了爱丝黛，竟然发疯似的不远千里奔赴家乡去看爱丝黛，但爱丝黛已经搬家到意大利的热那亚去了，他又拖着苍老的步子赶到热那亚，终于见到了童年的梦中情人爱丝黛，她已经是一个满脸皱纹纵横的老太太了，年龄都快70岁了。但是，柏辽兹感动不已，老泪横流。在2008年昆明最冷的春天，听柏辽兹的音乐再次想到他的这件往事。同亨丽达一样，他爱着的只是童年的梦中情人而已，这就是柏辽兹为什么有不同凡响而又别出一格的《幻想交响曲》了。其实在这首《幻想交响曲》第一乐章中有一个动人的乐句主题，是来自柏辽兹童年时单恋爱丝黛时偷偷写下的一支浪漫曲。柏辽兹一生生活在幻想里。

柏辽兹在感情方面是一个单恋的典型，他总是爱上不爱他的人。1827年，英国一家剧团到巴黎演出莎士比亚的名剧《罗密欧与朱丽叶》，他爱上了扮演朱丽叶的女主角亨丽达小姐，与以前一样，亨丽达并不喜欢他。柏辽兹苦苦追求，终于使她动心，答应他的求婚。但两人就要结婚时，柏辽兹又忽然爱上了青年女钢琴家莫可，无奈莫可小姐早已订婚，柏辽兹面对两个若隐若离的恋人，迷茫而彷徨，只有用精神寄托的方式来排解，他感情都倾注于写作，成名作《幻想交响曲》就是单相思的结果。在《幻想交响曲》的标题中他这样解释说：“一个具有病态神经质和狂热想象力的年轻的音乐家，在失恋中吞服了鸦片企图自杀，因为麻醉剂剂量太小，没把他毒死，却使他沉睡不醒。他的梦中出现了一些奇怪的幻觉，而他的感觉和情感全在他



柏辽兹雕像



柏辽兹的夫人亨丽达





病态的脑子里转化成一些乐思与形象，那恋人本身对音乐来说已成为了一个旋律，就像一个固定的观念，他到处都可以看见。”柏辽兹把个人的冥想和激情融进作品当中，作品里充满幻想的色彩和感情的波澜，《幻想交响曲》的作曲手法开创了法国浪漫主义音乐的新时代。1833年，亨丽达出了事故，从马车上摔下来，摔断了腿，欠下了一万四千法郎的债务，同时她所供职的剧团也陷入了混乱。这一年柏辽兹娶到了亨丽达，也娶到了她一万四千法郎的债务。在他的眼中，33岁的亨丽达小姐还是演莎士比亚戏剧中的年轻美丽的奥菲丽娅和朱丽叶，岁月在他的心中没有褪色和苍老，与其说他仍然爱着亨丽达小姐，不如说他爱的是他心中幻想的奥菲丽娅和朱丽叶。唯一使他们高兴的是婚礼在英国驻法大使馆举行，李斯特是他们的证婚人。

娶回青春已逝，姿色全无且欠债累累的亨丽达后，她对他诚心诚意，一心希望把柏辽兹禁锢在琐碎的家庭生活里。哪知柏辽兹的感情大起大落，忽左忽右，他又开始倾心于一个叫玛丽·李茜奥的西班牙女演员。李茜奥是一个务实的、精明的女人，“十分热衷于歌唱但又不刻苦练功的歌者。”柏辽兹为李茜奥巴结剧场的经理，给她争取演出的机会，撰写广告词来吹捧她的才能，并且把自己创作的歌曲交给她演唱。虽然李茜奥唱得一塌糊涂，但柏辽兹却无怨无悔。这时的亨丽达容颜憔悴，孤苦一人，她瘫痪了八年，最后在寂寞中死去。柏辽兹于1854年与李茜奥结婚，李茜奥的生活一塌糊涂，他们婚后并不幸福。1862年，柏辽兹完成了喜歌剧《贝雅特里奇与贝纳德》，此时李茜奥在德彪西的家乡圣日耳曼昂莱朋友家做客时突然死去，这场意外使柏辽兹异常悲伤，很长时间不能自拔。柏辽兹晚年颠沛流离，在困苦的生活中死去，葬礼在巴黎克尼得教堂举行，音乐家托马斯、奥柏、古诺是扶灵人。在送葬的人群当中，还有比才，据说比才哭得最为伤心。柏辽兹被埋葬在巴黎蒙马特墓地。一个多世纪以后的1969年，亨丽达和李茜奥的骨灰被挪到了蒙马特墓地的入口处，这条小路，被命名为“赫克托·柏辽兹之路”。

柏辽兹所追求的爱情是他想象世界中的爱情，就像一个画家永远总是把心目中的爱情涂抹在画布上。所以，他爱的女人一个紧接着一个，他结婚又离婚，然后再结婚，他的一生可以说就是由一个个女人和一场场内心备受折磨的痛苦，再加上由此诞生的一支支乐曲拼贴而成。他说他自己最喜欢在下着滂沱大雨的时候到蒙马特墓地去，因为那里埋葬着他的前妻。2008年昆明的初春特别冷，我倚在被窝里听柏辽兹，听他的幻想和情感，听他的渴望和企望，除了会被他的音乐有所震撼之外，还能勾引出我自己的许多逝去的往事，一下子和他的旋



玛丽·李茜奥

柏辽兹注定是一位永远不得宠的人——



柏辽兹为特洛伊陷落的这段传奇着迷



《特洛伊》是柏辽兹重要作品之一



律和窗外的寒风交织在一起，透出几分悲凉和清冷。对于如柏辽兹一样的鬼才，幻想成就了他，让他的音乐迸发出璀璨的火花，织出一天云锦来；对于我们这样的常人，幻想常常会欺骗我们自己，我们以为能在大海里真的捞出什么金砖来，其实最后捞出的不过是千疮百孔的破渔网和发腥的水草。

大作曲家柏辽兹凭借着他的个性、聪颖与勤奋，一生为后人留下了大量的音乐作品和音乐理论著作，在浪漫派音乐中堪称与瓦格纳齐名。以他那著名的《幻想交响曲》为代表的标题音乐，开创了新的管弦乐曲的先河，为其后来人李斯特创造出交响诗奠定了基础。另外，他那器乐曲的个性音乐和个性节奏的使用，对近代及现代的作曲家们也有着广泛而深刻的影响。

柏辽兹是十九世纪最大胆的革新家之一，他使用的音乐手段完全是新颖的，他的音响感觉是独一无二的。从一开始，他就对强烈的戏剧性或形象化的内容有很大兴趣，而管弦音乐与此密切相关。柏辽兹的作品反映了他所喜爱的浪漫主义时期的文学对他产生的影响。序曲《威弗利》（1827）和序曲《罗布·罗伊》（1832）受司各特小说的启发。序曲《浮士德之沉沦》（1846）受歌德的启发。有中提琴独奏的标题交响乐《哈罗德意大利》（1834）、序曲《海盗》（最后定稿于1855年），都是根据拜伦的诗写成的。序曲《李尔王》（1831）和为管弦乐队、独奏和合唱而作的戏剧性交响乐《罗密欧与朱丽叶》（1839）均根据莎士比亚的戏剧写成。

柏辽兹最重要的歌剧《特洛伊人》的脚本是他根据古罗马著名诗人维吉尔的诗自己写的，近些年来，这个歌剧重新上演获得成功。《安魂曲》（1837）和《赞美歌》（1849）是宏伟的作品，特别是《安魂曲》，在音乐史上，这部作品由于利用了所有管弦乐器的最庞大的阵容而著称。乐谱为弦乐部分安排了100多位演奏者，12把圆号、4把短号、12把小号、16把长号、6把旧式铜管乐器，16面铜鼓，此外还有一批木管乐器和打击乐器演奏者，一支200余人组成的合唱队。这种对大型乐队和合唱队的力量的钟情，只代表了柏辽兹个性的一个方面，温柔的情感同样是他的特点。清唱剧《基督的童年》（1854）表现了这一点，在他的歌曲里诵出了精致的抒情，充溢于乐队作品中的感伤也带有高卢人的明晰与优雅。

在配器方面，柏辽兹施展了他的全部才华。他在使用乐器时的大胆创新，打开了浪漫主义音响的新世界。艾伦·科普兰指出：在他以前，“作曲家们只是为了让乐器发出自己的音响而使用它们，把音色混合在一起而产生新的效果是柏辽兹的成就”。在柏辽兹写的总谱中



《梦幻交响曲》第四乐章原稿封面

有大量新奇的效果和发现，这些都成为后来作曲家的典范

柏辽兹最著名的《幻想交响曲》是在他对亨丽达的迷恋达到最高潮时写成的，当时他27岁。令人难以相信的是，在贝多芬死后仅仅3年，这个年轻人就构思出了这部非凡的“音乐小说”。他不仅给一部交响乐加上了标题内容，而且这内容取自他的个人生活，这是异乎寻常的。柏辽兹对他的艺术采取了自传体的处理手法，一个神经质而又有丰富想象力的年轻音乐家在失恋的绝望中突然发病，吞下了鸦片，但剂量太小，不足以引起死亡，却使他进入了有奇异幻象的昏迷

沉睡中。他的感觉、情感和记忆都在他混乱的头脑中转化为音乐的形象和乐思。他所爱的人本身也形成一个旋律，一个无论在哪儿都萦绕着他而不断出现的主题（固定乐思）。

柏辽兹是个真正的浪漫主义者，象征着他所爱的人的“固定乐思”，是主部交响乐的基本主题，它在和声、节奏、速度、音区和乐器色彩上有所变化，这些音乐不仅是文学意义的变化，也产生了音乐意义上的变化。这样，这个基本的动机，借助于文字内容，成为一条音乐线，将情绪和特性各不相同的五个乐章统一起来。

第一乐章：梦幻与热情长段的序奏渲染，梦幻般的气氛和忧郁的思绪。内心的骚动不安，造成音乐中情感的不断高涨，终于迸发出他渴慕的女性形象——“情人主题”：“他回忆起遇见他所爱的人之前那困倦的灵魂和难以表达的渴望，然后是她以强烈的爱情鼓舞了他，他的极度痛苦……他在宗教上获得的安慰。”接着乐曲属于了主人公的梦想和热情，他时而热血沸腾，时而万念俱灰。音乐就这样反复上升和跌落。强有力的主题再现，形象地描绘出主人公的幻想与渴慕变成狂热的追求。然而这一切究竟都是非现实的臆想，尾声中出现的“情人主题”仍然是那么遥远而不可及。

第二乐章：舞会。描述“在豪华喧闹的舞会上，他遇见了心爱的情人。”整个乐章笼罩着华丽的舞曲气氛。引子，在弦乐的震音上竖琴奏出了琶音，一种迷人的音响。圆舞曲本身开始时是“甜蜜而温柔的”。突然，年轻的艺术家在人群中看见他热烈追求的女性，正随着乐声翩翩起舞。为表现舞会中的情人，柏辽兹巧妙地改变了“固定乐思”的节奏，使它与圆舞曲融为一体。舞会达到了高潮，而艺术家心

柏辽兹注定是一位永远不得宠的人——



柏辽兹在巴黎的最后住处，位于第九区

中只有“她”的情影。

第三乐章：田野景色。“夏日乡村的黄昏，他听到两只牧笛呼应地吹奏。这牧笛二重奏，这景致，这随着微风吹动的飒飒树叶以及不久前他曾发现的一线希望之光等等，结合在一起，慰藉着他的心，使他感到异乎寻常的安宁，他的思想增添了一种更为明朗的色彩……但她又出现了，他的心一下子收缩起来，不祥的预感折磨着他——假如她欺骗了他……一个牧童又吹起那纯朴的音调，另一个却不再应和了。夕阳西下……远处传来雷声……孤独……沉寂……”这一乐章，写主人公来到乡村，田野安宁静谧。他却摆脱不了对“情人”的思念，仍然郁郁寡欢，在大自然中也得不到安静。这一乐章，“固定乐思”以新的形式出现，由独奏长笛和双簧管用高八度吹出这田园诗般的旋律。定音鼓奏出“远处响着隆隆的雷声，而英国管则勾画出不幸的情人的孤独。”

第四乐章：赴刑进行曲。“他梦见自己杀害了他所爱的人，被判处死刑，押向断头台。队伍在进行，进行曲一会儿是阴暗、粗野的，一会儿是辉煌而庄严的……就在结束之际，远处再次传来‘固定乐思’，像是爱情的最后闪念，它被落下的斧头打断了。”

乐曲一开始就渲染出阴森可怕的气氛。行刑的队伍由远而近地走来，铜管奏出明亮的灿烂的音乐，乐曲推向高潮。在这个乐章的结尾，单簧管奏出爱人的主题，但被一个严厉的极强和弦打断。一直有人批评这个效果（爱情的最后闪念被落下的斧头打断了）过于逼真了。但是，应该想到，当柏辽兹写这部交响曲时，他正在为他的艺术开辟一个新的表现领域。

第五乐章：妖魔夜宴的梦。这是一个怪诞的幻想性乐章，描绘成群的幽灵鬼怪为埋葬这位年轻的艺术家的聚会宴饮，他爱恋的情人变得猥琐鄙俗，也参加到这妖魔的狂欢宴饮中。柏辽兹用木管装饰音来破坏“固定乐思”的温柔性格，用提琴的弓背敲击琴弦来模仿骷髅起舞时骨骼碰撞的声响。交响曲就在这群恶魔乱舞的景象中结束。

柏辽兹在这里开拓了一种格调，它为一个世纪的歌剧、芭蕾舞和交响诗在表现魔鬼时提供了典范。加弱音器的小提琴和中提琴以PPP的力度奏出闪动不定的半音音阶，恰当地造成了阴森的气氛。柏辽兹在总谱中指出了舞曲主题和“最后审判日”的结合，任何人也不会找不到的。他对这一段乐曲感到很得意，它戏剧性的主题引出了激动人心的戏剧性的结尾。

交响曲“哈罗德意大利”是著名意大利小提琴家帕格尼尼听了《幻想交响曲》之后，对柏辽兹的才华十分赞赏，委托柏辽兹为自





已写一部中提琴协奏曲，柏辽兹写成的却是一部带中提琴独奏的交响曲。

哈罗尔德是拜伦诗集《哈罗尔德游记》中的主人公，一位英国贵族。由于厌倦百无聊赖的贵族生活而离家出走，漫游欧洲各国。交响曲《哈罗尔德在意大利》像一部只有一个角色的戏剧，用不同的背景，反射角色不同的精神和心理状态。与《幻想交响曲》一样，主人公终于以自我毁灭达到自身的精神解脱。诗中虽抒发了他对封建专制的痛恨和对民主自由的向往，然而始终是个旁观者，无法融入现实的生活之中。柏辽兹用这一题材写成一部自传性作品。第一乐章写“哈罗尔德在山中，忧愁、幸福和狂喜的情景”；第二乐章写“唱着晚祷之歌的朝圣者们在行进”；第三乐章写“阿布鲁齐山民对情人唱的小夜曲”；第四乐章表现“强盗们的狂宴，往事的回忆”。例如第二乐章“唱着晚祷之歌的朝圣者们在行进”就是一幅充满浪漫诗意的音画，柏辽兹为它写了如下的文字解释：“黄昏时，哈罗尔德望见一群朝圣者在行进。他们先停在山上的小屋，唱着虔诚的晚祷之歌，然后又出发，消失在远方。”乐章包含两种形象，开头和结束的段落具有平静诚挚的感情和徐缓前进的效果，音响由弱到强，再从强转弱，描绘朝圣者的行列远远走来，又逐渐离去的景象，而哈罗尔德不动声色地站在山头，目光枯槁，脸上浮着冷漠的微笑。

《罗马狂欢节序曲》原是歌剧《本韦努瓦·切利尼》第二幕序曲。主要人物切里尼是16世纪意大利著名雕塑家、金饰家，任教皇克雷门特七世的金饰师。歌剧叙述切里尼与教皇司库巴尔杜契的女儿苔莱莎相爱，遭到巴尔杜契反对，两个年轻人只得私奔。教皇的雕刻

家费拉埃莫斯卡也爱着苔莱莎，他追踪而来，与切里尼决斗失败身亡。切里尼回到他的工作室，全身心投入到泊尔修斯（古希腊神话中杀死凶恶怪物梅杜莎的英雄）雕像的铸造，终于完成了这件艺术作品，教皇也因此赦免了他决斗时的过失。

歌剧第二幕的背景是罗马狂欢节的热闹场面，序曲也就从热烈欢快的引子开始。全曲包含慢速的歌唱和快速的舞蹈这两个部分。



柏辽兹在奥林匹克环形剧场举办音乐会

柏辽兹注定是一位永远不得宠的人——

第一部分一开始由英国管奏出抒情忧伤的曲调，这是第一幕切利尼对苔莱莎唱的一首情歌“苔莱莎，我爱你。”充满柔情渴慕的旋律，因新的乐器不断加入和节奏逐渐活泼而变得热情洋溢。

第二部分呈现出狂欢节欢乐喧闹的场面，采用了意大利古老的民间舞曲萨尔塔雷罗的节奏。我们仿佛看到川流不息的人群，热烈狂放的歌舞，音乐不断起伏发展，达到了欢乐奔放的高潮。

柏辽兹称他的大型戏剧合唱《浮士德的沉沦》为传奇剧。内容采用了法国诗人纳瓦尔所译的歌德《浮士德》的情节。但柏辽兹的浮士德并没有得到解脱，而是与魔鬼梅菲斯特一起沉入地狱。剧中加进了歌德原著中没有的场面。如在易北河岸仙女围绕 着熟睡的浮士德轻盈飞舞；在匈牙利平原，浮士德看到匈牙利起义军在行进。它们的配乐成为单独的管弦乐小品，前者被称为《风精之舞》，后者就是著名的《拉科西进行曲》。

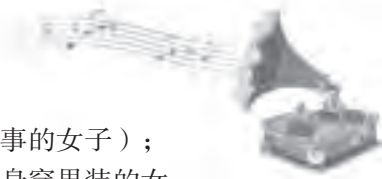
拉科西是18世纪匈牙利民族独立运动的领袖。他领导的部队中，流传着一首据说是吉卜赛小提琴家所作的《拉科西进行曲》，在斗争中鼓舞着起义军的斗志。柏辽兹引用了这支旋律，用浓墨重彩的笔调，写成一首绚丽辉煌的管弦乐曲。乐曲的第一和第三部分 具有典型的进行曲特点，节奏稳健有力，显示出坚忍不拔、一往无前的精神。中间部分减去沉重的低音乐器，突出短笛、长笛、单簧管和小提琴的音色，与首尾两端形成对比。

任何时代，任何地方都不会比19世纪30、40年代的巴黎，云集着大批天才的激进分子、云集着千奇百怪个性的人，就像热带五光十色的珍禽，浪漫主义已经步入成年期。另一方面，围绕着雨果的《爱尔那尼》的演出展开了一场骚乱，这标志着新的浪漫主义戏剧对僵死的古典主义的胜利。1830年柏辽兹谱写了《幻想交响曲》，这是音乐中的里程碑。雨果是以戏剧家、小说家和诗人的身份开始自己漫长事业的，巴尔扎克则像个隐士在一间阁楼上开始了艰难的历程，这时他已经着手进行《人间喜剧》那项惊人的工作。戈蒂埃也在那里，他是一位才华横溢的文体批评家和狂热的浪漫主义者；大仲马，这位法国的舍



一幅著名的素描：柏辽兹、恩斯特等人在聆听李斯特弹钢琴





海拉萨德（《天方夜谭》中为苏丹讲了一千零一夜的故事的女子）；沙贝夫，这位19世纪最伟大的批评家；乔治·桑，一位身穿男装的女人，抽着雪茄，像男人一样写小说，他们都生活在巴黎。这里还有一个德国人，海涅。这位诗人“蘸着蜜汁和胆汁用双联句写出了他的嘲讽和哭泣。”德拉克洛瓦也在这里，这是一个想象、智慧和勇气超凡的人，他的作品是法国绘画中永恒的光彩。音乐界精英人物也毫不逊色，除了柏辽兹、肖邦之外还有李斯特；那时李斯特正处于熠熠放光的青春的巅峰时刻，他像朱庇特那样悠闲地征服了钢琴和女人。

那个时代个人主义的过渡泛滥，使得要成浪漫主义的信徒首先就要与众不同。也许在这些浪漫主义艺术家的心灵中还有一丝病态，他们都充满了执迷和身心两方面的疾病。大仲马曾写道：“患肺病简直成了一种时髦的风气，人人都得了肺结核，诗人最普遍。如果受了什么强烈的感情刺激，那么，最好的表现形式就是吐血，此外，在30岁以前就死去也是个好主意。”缪塞听到拉辛的诗句，甚至会双手抱头激动得脸色惨白。这位年轻诗人承认，他与乔治·桑的风流韵事由于她投入了意大利医生帕格罗的怀抱而结束之后，几乎四个月足不出户，终日以泪洗面。

18世纪末到19世纪下半叶的近100年间，法国是在革命与反复辟的不断交替中度过的，法国的浪漫主义也就更多出自革命与斗争精神，充满了对现实的不满和反抗。巴黎是欧洲的文化艺术中心之一，文学家雨果、巴尔扎克、司汤达尔、画家德拉克洛瓦，来自波兰和匈牙利的肖邦、李斯特都在这里创造了辉煌的文化，而法国自身真正的浪漫主义音乐家只有赫克托·柏辽兹一人。

柏辽兹一生最崇敬的作曲家是格鲁克，有一次他去歌剧院看格鲁克的歌剧，由于当时的演出对原作做了一些改动，使柏辽兹看了非常恼火，他按捺不住自己的情绪，在观众席上，利用音乐的间歇大声地对演出进行强烈抗议，在他的挑动下观众们频频冲上舞台，险些酿成一场暴动，对当时的歌剧院和演员们来说，柏辽兹简直就像一个歌剧院的怪人。

海涅在巴黎认识了柏辽兹，他写道：



1830年七月革命期间圣安东尼街一场街垒战

柏辽兹注定是一位永远不得宠的人——



“他是一只巨大的夜莺，是一只雄鹰般的云雀……他的乐曲使我梦幻出一个难以置信的充满罪恶的王国。”在柏辽兹的王国中，映衬着浪漫主义的音乐天空，至今仍然耸立着许多离奇的建筑，经历了一百年的时间，这个王国仍然是个争议的中心。在这样长的时期里，没有任何人的音乐曾受到这样严厉的指责，被人这样贬斥和攻击。尽量他的风格豪放、感情激烈，但他无法摆脱灵感的起伏变化。某些个别乐章、短篇乐曲、某些片断往往是精妙绝伦的，比如：《罗马狂欢节》序曲，柏辽兹在这里把旋律的生命力和管弦乐的色彩融成一个熠熠放光的整体而绝无片刻的间断。再比如：清唱剧《基督的童年》，或者是《浮士德的沉沦》中的某些著名短曲、《罗密欧与朱丽叶》中的梅布皇后谐谑曲、《幻想交响曲》中的某些片断等等。然而，在这漫长的作曲生涯中，柏辽兹的力量衰竭了，气力耗尽了。他的弱点往往在于旋律。他缺乏有趣的主题构思的强大储备。他的和声技法有时分布得太单薄、太沉闷，无法支持他长长的旋律线。

很长一个时期以来，柏辽兹留给大多数人的印象就是骚动不安的怪异和陌生，人们很容易把他归类于偶尔涉猎作曲的文学家、卓越的评论家和有趣的自传体作家。他的自传体《回忆录》更是一部融狂热的激情与尖刻的讽刺于一体的怪异组合。作为一名作曲家，他不得不等待这样一个时刻的到来，即只有当音乐的发展已经不再只有一个评判标准，如柏辽兹之类的作曲家们才能够被发现并得到正确的评估。使柏辽兹成为伟大作曲家的至关重要的事件，是指1957年拉法埃尔·库贝利克在科文特花园歌剧院指挥上演柏辽兹创作的《特洛伊人》。这部柏辽兹鼎盛时期的佳作自完成以来还是第一次被完整地搬上舞台，许多人在演出后激动地在大街上漫步了几个小时。最典型的例子就是作家、音响专家汤姆·海尼茨，他怀着有些好奇的心情去科文特花园歌剧院看演出。当他在5个小时以后离开剧院的时候，他已经变成了一个非常振奋因为前所未有的体验而激情燃烧的人，这也是整个歌剧院的感觉。观众们听了柏辽兹的音乐，他们发现这部充满激情和力量的作品足可以用来要求重新书写历史教科书。

尽管柏辽兹有些缺陷。但是，他对音乐仍做出了巨大的贡献。其中最突出的就是：他的作品在音乐中确立了新的浪漫主义精神。诚然，当他去世时，他的祖国几乎冷落了他，但是，在德国，后来又在俄国，他却产生了惊人的影响。他确立了一种崭新的风格，使音乐挣脱了19世纪古典抽象的束缚，为音乐增添了生动的、丰富多彩的画面和故事。他为这门艺术注入了更强烈的感情力量，也注入了神奇、幻想的新因素。从技术上讲，他的贡献更为强健有力，特别是在配器领





域，没有人否认他在这方面的卓著声望。柏辽兹是第一个具有这种现代概念的人，就是说，他把乐器技巧本身作为音乐演奏艺术的一种手段，他对各种乐器进行过试验，无论是单独地还是配合起来，以便从中得到某些前人没有发现的音色。他为管弦乐队增加了新乐器，其中有竖琴和英国号。他的《论乐器研究》于1844年出版，是这个课题中的经典著作。在他身后所有伟大管弦乐作曲家，诸如李斯特、瓦格纳、里姆斯基·科萨柯夫、施特劳斯、斯特拉文斯基、拉威尔以及其他大批管弦乐作曲家都曾受益于他。

柏辽兹是法国音乐史上最伟大的音乐家之一。在法国的过去和今天，柏辽兹可能也是孤寂最长的艺术伟人。因为柏辽兹向来不把法



手持指挥棒的柏辽兹，1839年

兰西的文化传统放在眼里，对法国过于纤细的音乐风格不屑一顾。他心里流淌的是蓬勃伟岸的欧洲血液，他的音乐的灵感大多来自异国情调的旋律，所以法国人对柏辽兹那种神经质的天马行空般的音乐风格至今也不甚喜爱。虽然比才和梅西安都很推崇柏辽兹，但是近代的法国主流音乐家，从德彪西到布列兹，都与瓦格纳主义势不两立，并对坐在自家门口台阶上的天才柏辽兹，表现出不屑一顾的态度。在法国，柏辽兹依然属于被排斥的一类。他是一个早熟的欧洲人，心智与众不同。有的法国人仍然对柏辽兹以疯子相称，更极端的，则把他视同魔鬼撒旦，它从那本柏辽兹《浮士德的沉沦》的曲谱封面上，蜷曲着身体飞起来，盘旋在蒙马特墓地的上空。柏辽兹降生两百年来，爱乐人从来

不曾把他与勃拉姆斯之类相提并论。曾有人建议，将柏辽兹的墓迁移到先贤祠去，但不少人认为，柏辽兹不配与马尔罗和大仲马等人平起平坐，不配享有至高无上的法兰西荣耀。两百年纪念活动结束了，柏辽兹的灵位依然难以登堂入室，只能在外围墓地栖身。

柏辽兹，难道你注定就是一位不得宠的人吗？

德彪西札记



德彪西（1862~1918）
法国作曲家，音乐评论家，在三十余年的创作生涯里，形成了一种被称为“印象主义”的音乐风格，对欧美各国的音乐产生了深远的影响。

罗曼·罗兰称德彪西“是一个伟大的梦幻画家”。
现代音乐的鼻祖斯特拉文斯基说：“我们这一代音乐家以及我自己多归功于德彪西。”
法国著名音乐理论家朗多尔米说德彪西“具有孩子气的狡黠顽皮”，是“异想天开的幻想者”。

有人曾问起德彪西对家乡的印象，德彪西回答：“我不过是个圣日耳曼昂莱人，那里离巴黎半小时的路程。”其实，离巴黎30公里的圣日耳曼昂莱城，是德彪西的故乡，一个风景秀丽、景色绝美的千年古城。

开创了印象主义音乐先河的一代音乐大师克洛德·德彪西生于1862年。他的父亲在他出生的那一年，在家乡圣日耳曼昂莱镇开了一个小瓷器店。德彪西是家里五个孩子中的长子。有评论说，他与家人的关系并不亲近，这大概与德彪西特立独行的个性有关。

马蒙泰尔教授是19世纪法国音乐界的一位资深的音乐教育家，在他的班上成长起了法国一代杰出的钢琴家和作曲家。但这位享誉欧洲的倔强老头儿，对德彪西却相当刻薄，德彪西的学生生涯，被老师们认为是“背离传统、离经叛道”的典型。教过他的马蒙泰尔教授、和声专家杜兰教授、著名作曲家弗兰克以及配器大家恩斯特·吉罗都对德彪西音乐中异乎寻常的过分色彩化的描绘大为光火，连巴黎音乐学院的院长昂布鲁瓦·托马斯也一样不喜欢德彪西。但德彪西



上：德彪西的父亲
下：德彪西出生时的家





德彪西（左起第四位）在罗马与获得法国学术奖的同学合影，摄于1885年

还是比较幸运，因为这些老师们对他艺术才能的评价比较理性客观。马蒙泰尔第一学期这样评价德彪西：“他是一个聪明的孩子，具有艺术气质，他会成为杰出的音乐家，他将有一个无可限量的未来。”杜兰教授虽对德彪西很有偏见，但每当他看到德彪西的作业本总是说：“这虽然不符合法则，但很敏锐。”

后来，马蒙泰尔教授介绍德彪西认识了俄国富孀冯·梅克夫人，那位著名的柴可夫斯基的保护人。这使少年的德彪西得以远游俄罗斯，极大地开阔了眼界，特别是俄国音乐家穆索尔斯基的音乐风格对他影响深远。同时，吉罗教授一面指导德彪西坚持自己的创作方向，一面又要求他适应大赛评委的“口味”，德彪西终于在罗马大奖中一举夺魁，奠定了他一生音乐事业的基础。梅克夫人曾对柴可夫斯基一针见血地批评德彪西“他要的罗马奖金一其实毫无意义，不值一文钱”。为了迎合评委的口味，德彪西不惜将艺术与真诚揣在腋下乃至踩在脚底，违心地作了一曲大合唱《浪子》。随之，他摆脱了贫寒，住进了巴黎梅迪奇别墅。

为了获奖而昧心走后门，以求一时花红柳绿，并不是只有德彪西一人。其实，有些艺术家当初也如德彪西一样寒酸；不少文人当初也如德彪西一样无行；只是后来羽毛渐丰，便忘了或竭力掩盖当初的疮疤，时时抖开五彩洒金的孔雀翅膀。但德彪西是真正的艺术家，他后来曾尖锐批评自己的这部《浪子》：“是一个杂种，笨拙地用上了歌剧和合唱交响乐的全部陈词滥调。”像在他之前的柏辽兹一样，他把在意大利首都的停留看作是沉闷的流放，从林阴大道到咖啡馆组成了他的天地。那时他已看清了将来的志向，他写信给一个朋友：“我所期望的音乐必须柔顺到足以使自己能适应从内心发出的、不受拘束的抒情与梦境的幻想。”从此他没有为了迎合世俗与官方将自己的面孔和艺术涂脂抹粉，而是老老实实教学生弹钢琴，为出版商改编乐曲，为杂志撰写音乐评论，以维持生计。即便在创作的鼎盛期，他拥有了《意象》、《夜曲》、《版画》、《前奏曲》等一批脍炙人口的作品，生活却没有保障的时候，他也没有借用艺术做升迁或发财的阶梯



1884年罗马大奖颁发给德彪西的奖状



德彪西在友人肖松的家庭聚会中弹奏钢琴



1896年巴黎黑猫咖啡馆重新营业的广告海报，德彪西当年在这间咖啡馆与经常出入其间的印象派画家、象征主义诗人接触，而受到强烈的影响



马拉美



或敲门砖。

德彪西在读书时的那些教授们，虽然有的脾气暴躁，有的性情温和，有的成绩平平，有的成就斐然，但他们都有共同的美德：为人师表，善待后辈。师生间虽然有成见，但是他们并不扼杀德彪西的创作个性，充分尊重德彪西的音乐理念，发挥他的才华。从这一角度看，德彪西的成才不仅仅是他个人的成功，也是法兰西教育理念的典范。

世纪转折之际的巴黎，文化生活非常活跃，德彪西在这样的文化氛围里，不断探索新的艺术创作道路。他两次去拜罗伊特观看瓦格纳的歌剧，聆听巴黎国际博览会上爪哇加美兰乐队的演奏，还是象征主义诗人马拉美家文艺沙龙的常客。他很喜欢蒙马特里夜生活的刺激，经常出入各种各样的咖啡馆和啤酒馆，其中有一家韦伯咖啡馆，是洛特雷克、马歇尔·普鲁斯特、奥斯卡·王尔德最喜欢光顾的地方。在这些地方，他可以遇到那些与他同样对新的艺术观念感兴趣的艺术家、作家、画家和音乐家。与诗人和画家们的交往启发了他的创作，他很快就反对后浪漫主义以自我为中心的英雄崇拜和音乐的过度庞大膨胀，而东方音乐则为他开启了一扇新的音响之门。1890年以后，他创作了一系列印象主义音乐的代表，如管弦乐《牧神午后》、《夜曲》、《大海》、《意象集》，歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》，钢琴曲《版画集》、两集《意象集》和两集《前奏曲》等。同时，还为报刊杂志撰写颇有见地的音乐评论文章，表露了他的音乐美学观。第一次世界大战爆发，他憎恨战争和杀戮，创作了《英雄摇篮曲》、《无家可归孩子们的圣诞节》等反映战争苦难的作品。1918年，在大战激烈进行之际，他因肠癌逝世于巴黎。

德彪西以其非凡卓著的音乐才华享誉世界，也以他惊世骇



1889年巴黎举行的万国博览会上演出的爪哇舞蹈。德彪西在此博览会中深受爪哇加美兰音乐的启发



史伦德绘“伊比利亚半岛”。管弦乐《意象》的第三集第二曲《伊比利亚》，以音乐的印象手法写出了德彪西心中的伊比利亚半岛



俗的感情经历而“扬名”乐坛。他的感情历程可与法国著名的小说家莫泊桑相齐比肩。不过，莫泊桑一生未娶，而德彪西则在经过了一波三折之后迅速立业而成家。后人评论提到他在俄罗斯游学之时爱上了梅克夫人的女儿，可能因为身份悬殊的原因，只好知难而退。回到巴黎后，德彪西与一位靠缝纫洗衣的嘉弗丽·杜庞的姑娘相识，杜庞赚钱供养德彪西，长达十年，德彪西最终还是抛弃了她，因为这时作曲家认识了一位“窈窕动人，一头金发”的罗莉莎·泰克瑟小姐。在此期间，据说德彪西也曾闯入罗丹的情人、著名印象派女雕塑家卡蜜儿·克洛黛尔的生活，但是无功而返，嘉弗丽·杜庞得知德彪西与罗莉莎·泰克瑟小姐的关系之后，便以死相威胁，德彪西去意已决，不为所动，杜庞黯然神伤，只得悄然离去。德彪西随后与他昵称为“莉莉”的罗莉莎·泰克瑟小姐结婚。事隔数年，他又爱上了银行家巴达先生的夫人，并火速与她同居，这便是德彪西的第二任妻子艾玛。莉莉得知真相后如她前任杜庞一样以死相拼，并且开枪自杀，子弹没有穿过心脏，她活了下来。但德彪西主意已定，即使有很多朋友出面周旋，也无济于事，德彪西终于像离开杜庞一样离开了莉莉。1905年，德彪西与艾玛结婚，同年10月他们的女儿秀秀出生。如果说秀秀是天意安排她为德彪西而来也不为过，德彪西1918年56岁过世，秀秀在1919年死去，仅比他的父亲多活了一年。

在情感的旅途上，德彪西经历了“年少春衫薄”式的风流，但生活的变迁和社会的动荡，加之朋友们的绝交，乔迁新居并没有给他带来多少快乐，相反常使他闷闷不乐。在艾玛和他的前夫巴达先生的儿子拉乌尔·巴达的回忆录中，我们可以看到这样的描述：“德彪西把他喜欢的几种物品放在写字台上，这些饰品是生活中无声而忠实的伙伴……”德彪西的精神生活里的忧郁情绪由此也可可见一斑。

艺术对德彪西来说，就像对莫奈和魏尔伦一样，首先是一种美的享受和体验。他说：“语言所不能之处，正是音乐的开始，音乐是用来表达语言所不能表达的东西，我要它仿佛出自虚无缥缈之境……我要它永远深沉含蓄。”印象派绘画中注重光线色彩，注重人对自然的瞬息印象的主旨以及为此营造出来的意境、氛围和明净、简练的表现



德彪西与莉莉



德彪西的第二任妻子艾玛



德彪西与女儿秀秀



德彪西生前最珍爱的物品

手法，这些正是德彪西所要追求的。德彪西在一种间接、微妙和考虑周到的艺术中躲避那面面俱到、枝叶繁茂的浪漫主义。德彪西用简短的灵活形式代替奏鸣曲结构，这种小形式他运用得非常出色。这些表现情绪的乐曲显现了印象派画家所喜爱的形象：雨中花园、透过树叶的阳光、云彩、日光、海洋的雾霭。

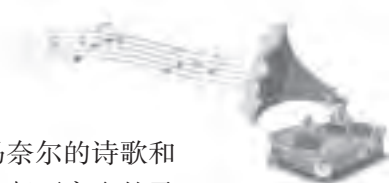
德彪西的音乐风格和创作理念无疑受到过法国印象派诗人马奈尔和画家莫奈等人的影响。介绍德彪西的音乐并非易事。德彪西自己说过：“音乐只为聆听而存在。”他的音乐拒绝描绘，从不拘泥现实中的各种具象外表。虽然他的作品名字都非常鲜亮而有诗意，比如《雨中花园》、《雪上足迹》、《月色满庭台》等，宛若一幅幅画，但具体描述它们，是颇费气力的。如美国人弗兰克·道斯介绍德彪西的《月光》，乐曲一开始有着静寂、怡人的意境，头八小节的上方以及缓慢的速度向下动，宛如悬在半空一样，这种富有象征性的下行进行，令人感到柔和的光影是来自月光的辐射。这样的描写，虽然专业但有趣。

德彪西的音乐作品还受到了他的家乡灵秀典雅的圣日尔曼昂莱古城的滋养。当你脚踩圣日耳曼昂莱肥美的土地，看那苍翠的森林，俊秀的青山，听那涓涓的流水、婉转的鸟语，不用说古时的詹姆斯二世和他的妻子去世后埋葬在这里，“太阳王”路易十四诞生于此，还有近代大文豪大仲马在此写就了《基度山伯爵》和《三个火枪手》等传世名作，法国象征派画家莫里茨·丹尼也在这里生活了长达30年之久，由此可见圣日耳曼昂莱小城的魅力了。1905年德彪西写出了传世作品《大海》，巴黎近郊的圣日耳曼昂莱小城本无海，只是因德彪西小时候曾在法国南部的海滨小城戛纳度过，短短的儿时记忆，给德彪西留下了深刻的印象，德彪西从此对大海充满了深深的依恋。在《大海》里，德彪西把海之细腻、海之温柔、海之蓬勃、海之激荡描写得淋漓尽致。另外，成年后的德彪西也一直留恋着巴黎，巴黎的景物、巴黎的色彩，不仅赋予了他敏锐的印象派艺术的色彩感觉，而且激发了他为此而继续创作的激情。塞纳河的粼光谱写着音符，河水轻轻拍岸诉说着乐思，圣母院



这是一幅表现《月光》的绘画





的钟声漫卷着旋律，鸣奏出古都千年的交响。如果说马奈尔的诗歌和莫奈等人的绘画风格唤起了德彪西的创作灵感，那么德彪西家乡的灵秀、戛纳的大海景观以及巴黎的水与天、光与影的绚丽色彩，便是德彪西沿着其音乐方向而前进的动力源泉。

要理解德彪西，我们从塞尚对德彪西和莫奈的评论中也可得到启示：“莫奈的艺术已成为一种对光感的准确说明，他除了视觉别无其他”。德彪西则“也有同样高度的敏感，他除了听觉别无其他。”从这里，我们可以看到绘画与音乐是如何交融，德彪西是如何被造就成印象派大师的。他一生中最亲密的朋友，并不是音乐界的同行，而是那些象征派与印象派为多的作家、诗人、画家。由此我想到了自己最近十年来，我的职业是医生，但是我往往把中医搁在一边，在文学、书画、音乐的舞台上时不时客串一下角色，往往也还演得有声有色。近亲繁殖远不如远距离杂交有益，这并非是所有艺术家都能明白的。

德彪西的音乐评论也颇有个性，他对格里格和瓦格纳尖锐的批评，令人过目难忘，德彪西坚持了自己民族的特性，反对庞大的形式，他指出，法兰西太容易受条顿人的冗长和笨拙的影响。他发现瓦格纳的《指环》尤其冗长：“一个用四个晚上演完一出戏的主意！这是可以接受的吗？尤其是这四个晚上你听到的总是同样的东西！”可是，虽然德彪西在找到自己的道路之前曾力图摆脱瓦格纳的诱惑，但他最后还是对这位大师作了令人感动的颂词。德彪西写道：“瓦格纳是绝不会完全消失的。”他是“美丽的日落，但却被人错误地当作了黎明”。

听惯了古典的浪漫派的音乐作品，忽然接触到德彪西的《牧神的午后》，耳朵为之一亮，那新鲜感不可形容！

那是多年前朋友送来的一盘磁带，名叫《牧神午后》，正巧在一个大热天。这音乐恰似展开一卷“夏日林荫图”，使人顿入清凉世界。听着《牧神午后》只觉得如梦如幻，迷离恍惚，几分凄迷、哀婉，几分柔肠绕指，特别是乐曲一开始那一声长笛悠悠滑落，紧接着，木管的幽远，圆号的清凉，竖琴缥缈……织就一幅略带忧郁却恍然如梦的画面。

这首篇幅不大的乐曲，是德彪西印象主义风格在管弦乐领域最早的体现。乐曲根据法国诗人马拉美诗歌的意境而作。诗的大意是：午后的牧神，半醒半睡地躺在草丛里，



《牧神午后前奏曲》的舞台设计，巴克斯特绘



1912年5月15日尼金斯基演出芭蕾舞剧《牧神午后》的海报，巴克斯特设计



上：长着羊角、羊腿的牧神
下：芭蕾舞剧《牧神午后》演出的一幕，格罗斯绘



朦胧中仿佛有沼泽女神——林芙从眼前飞过，又想象自己在埃特纳山峰的阴影下拥抱着爱神维纳斯。夏日炎热的阳光驱散了他的幻想。不久，睡意上来，牧神进入了梦乡。德彪西说，这首乐曲从头至尾始终与马拉美的诗歌联系在一起，而马拉美却认为德彪西的音乐大大超过了他的诗。

马拉美的诗歌展现了古代异教徒所在地的风景，它描述了神话中森林创造出来的半人半羊神。《牧神午后》所具有的异质的韵味，就如一个女人的漂亮，不是张爱玲笔下穿着旗袍的东方女人的好看，而是在地中海沙滩上晒着阳光、沐浴着法兰西葡萄园清香的女人的好看，是那种纯正法国女人惊鸿一瞥的动人。德彪西于1894年完成这首音诗，当时32岁。他的想象和这首异教作品相合，他的音乐激起妖娆的、捉摸不定的情感。这首作品呈现出一种和声，他恰当地称之为“和谐和声”。值得注意的是，这首曲有一种清晰的色彩，弦乐使用了弱音器并且分奏；长笛、双簧管、单簧管和圆号用于独奏，突出于乐队之上。

对于我们东方人，永远无法弄明白《牧神午后》里的半神半羊的牧神到底是怎么回事，而它所迷惑的女妖又和《白蛇传》里的蛇精有什么区别。但我们会听得懂那种迷离的梦幻，那种诱惑的扑朔，是和现实与写实的世界不一样的。听这首曲子，能感受到朦胧的阳光在树林里流动，飘忽的旋律里活动着神话中的人物和动物，他们梦幻般出没现隐，仿佛被一层透明的轻纱笼罩着，使人捉摸不定。一次诊余之后，躺在床上听这曲子，音乐犹如夏日午后的微风，带着被阳光灼热的气息，带着一般异域的奇香，缓缓吹过。当音乐把我送入梦乡，梦中并没有出现马拉美诗中描绘的牧神，只是一团彩色的云雾，朦朦胧胧地在我四周飘动。特别是乐曲一开始时那长笛悠然而凄美的从天而落，木管和法国圆号的飞珠跳玉般的幽深莫测，还有那竖琴的几分清凉的弹拨以及后来弦乐加入的那种委婉飘忽和柔肠寸断的韵味，总是令人难以忘怀。

当年马拉美非常感动地听完了这首《牧神午后》，他送给德彪西一本自己的诗集《牧神午后》，并在上面随手写下了几行诗：“倘若牧笛演奏优美／森林的精灵之气将会／听闻德彪西为它注入的／所有的光线。”据德彪西自己说，马拉美第一次听完



德彪西与斯特拉文斯基在家中的合影



他在钢琴上弹完《牧神午后》，身披着那件苏格兰方格呢子披肩来回走了好几圈，然后激动地对德彪西说：“我从来没有料到像这样的东西。这音乐把我诗中的感情撷取出来，赋予它一种比色彩更热情的背景。”

我常常沉醉于德彪西的音乐而无法自拔，我一遍遍地播放《牧神午后》，不管德彪西是否皱起了眉头，依然如故。我感觉到在这个世界上还有这样崭新而奇特的音乐语言，能够把一种画与诗、感官和感情如此水乳交融地结合起来。这就是德彪西，他那完美的音乐诠释，似乎就在于它那微妙和深刻的敏感。

大海对德彪西产生了巨大的诱惑，尽管他在巴黎度过的一生中只有很少几次机会亲眼看到大海。《佩利亚斯和梅丽桑德》中有许多暗示可以清楚地显示出大海对德彪西的想象力产生的神秘影响。1904年，这些冲动开始在《大海》中结出果实，德彪西说这组套曲是“三部交响曲草稿”。德彪西用音乐描绘的大海，是一片沉思的大海，是一个思想者在海边散步时缤纷而又恍惚的遐想。在音乐中我们能想象海水的深蓝，能想象阳光在波动的海面上奇异的闪动，能想象海鸥在风中翩然飞舞的影子，也能想象湿润的海风如何拂动衣衫，晶莹浪花如何飞上云天……他的这部作品就像一幅幅生动的油画构成的系列，每幅油画都再现了大海变幻无穷的一个侧面。这些画面，是从各种微妙地、迂回地运用旋律、和声、节奏和管弦乐色彩的过程中涌现出来的。有一个时刻，人们似乎看到了铅灰色的天空，看到了绿色或深蓝色的大海。一瞬间，整个海面又透过了光芒，光华灿烂，耀人眼目，

就像俄罗斯画家艾伊瓦佐夫斯基创作的海景画《九级浪》那样令人惊异，这幅管弦乐油画中弥漫了金黄色的云雾。

德彪西说：“大海是我的一位朋友。”音乐消失后，我们的耳边依然萦绕着海的呼吸，风在遥远的海面上踱步，浪花散落在我们身上，仿佛能感觉到它们



日本画家葛饰北斋的版画“神奈川冲浪”，此画被德彪西选作管弦乐《大海》的总谱封面

的清凉。《大海》对那种广为传播的观念是一个彻底的驳斥，那种观点认为德彪西的作品肯定只能是小型的艺术品，只能是一些片断，是一些受到约束的、女性的作品。由于他对自己的风格有意识地强加了一些限制，人们往往就产生了这种错觉，在《大海》中，他根据题材的要求为自己的音乐提供了广阔的天地，结果就创作了这部气势恢弘的作品。这是德彪西在管弦乐谱曲领域中的杰作，也是音乐印象主义的不朽丰碑。

德彪西守住贫寒，守住寂寞，守住自己的一颗艺术家的孤单、敏感而高贵的心，苦苦在乐谱纸上写了八年，写成他一生唯一一部歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》。就连并不喜欢他的音乐的同时代著名音乐评论家加·卡洛德也不得不赞扬他：“《佩利亚斯与梅丽桑德》从此摆脱了世俗的阿谀或嘲讽，它直截了当地找到了通往内心的道路。”罗曼·罗兰在评论德彪西的这部《佩利亚斯和梅丽桑德》时曾经说过：“他从不寻求把音乐凌驾在梅特林克的诗文之上，或把它吞没在音乐的狂潮之中；他把这诗文化为自己的一部分，致使目前法国人只要一想起梅特林克该剧中的某段话，就会在心中相应的同时响起德彪西的音乐。”

《明月之光》是德彪西另一支风格迥异的曲子，乐曲一开始，我们会感觉到皓月清辉，远处的阿尔卑斯山积雪如银，整个天地剔透如水晶；夜空如黑色的天鹅绒般舒展着，稀疏地缀着钻石般的星星，月下的原野安详而舒坦……这是德彪西1884年赴意大利留学期间，游历意大利北部的贝加摩地区，那里美丽的风光给他留下的深刻印象。旅行归来，读到魏尔伦的《明月之光》，激发灵感，写就了《贝尔加玛斯克》组曲，其中第三首就叫《明月之光》。这首曲子悠长的旋律线和平稳的节奏，再加上与色调柔和而明净的和声融合在一起，达到的就是一种清幽、静寂的效果。

德彪西写作得很慢，他的名声是由比较少的作品带来的。在他的管弦乐作品中，《牧神的午后前奏曲》最受公众喜爱，还有三首《夜曲》（1893~1899）：《云》、《节日》、《海妖》以及《大海》



《佩利亚斯和梅丽桑德》乐谱



佩利亚斯与梅丽桑德在花园的泉水旁相遇交谈





(1905)和《伊比利亚》(1908)。他的配器手法具有法国人的敏感性，他使个别的乐器突出于乐队之上。在他的总谱中，各条旋律线都相隔很宽，织体轻盈、虚无缥缈。德彪西很不满意他的前辈所创造的古典音乐的辉煌，他说贝多芬的音乐只是黑加白的配方，莫扎特只是可以偶然一听的古董。对同时代的音乐家，他说勃拉姆斯陈旧无新意；说柴可夫斯基的伤感太幼稚浅薄；对于瓦格纳，他说不过是多色油灰的均匀涂抹；而在他之后的理查·施特劳斯，他则认为是逼真自然主义的庸俗模仿；同样，德彪西也看不起已经是法国

伟大小说家的普鲁斯特，他和普鲁斯特一起坐计程车，彼此都不说话，但并不妨碍普鲁斯特喜爱他的音乐，在他的小说《追忆似水年华》中的人物樊图尔，就是以德彪西为蓝本创作的。德彪西口出狂言，唯我独尊地颠覆着以往的一切，企图创造出音乐的新形式。但他也确实做到了这一点，他所开创的印象派音乐的确拉开了现代音乐的新篇章。

作为一个重要的钢琴作曲家，德彪西创造了为钢琴写作与众不同的新风格。相隔很宽的和弦以二度、四度和五度平行进行造成音响的光晕。德彪西用无穷无尽的技巧发掘了钢琴的能力：高低音区的对比，通过使用踏板而获得混合音响，泛音的碰撞。他的钢琴作品

构成现代钢琴曲目中必不可少的一部分，其中最著名的有：《月光》（1890），这是他的最为流行的作品；《格拉纳达的夜晚》（1903）；《水中倒影》（1905）；《沉没的大教堂》（1910）。

艺术家需要的是自由的天性。想象着德彪西居无定所，整天泡在普塞饭店、黑猫咖啡馆和星期二沙龙的情景，没有工作以教授钢琴和撰写音乐评论为生，过着有上顿没下顿的日子，但可以不用看任何人的脸色，想写什



杜飞所绘“向德彪西致敬”，表达出后人对这位音乐大师的敬意



海妖

么曲子就写什么曲子。和德彪西在一起的诗人除了马拉美外，还有波特莱尔、魏尔伦、兰坡，以及小说家普鲁斯特，画家有莫奈、马奈、雷诺阿、毕沙罗……音乐家就更多了，肖松、拉威尔、圣·桑、福莱、夏庞蒂埃、马斯内……他们彼此呼应着，相互砥砺着，特殊的时代纷繁着缤纷的花朵，即使是矛盾着、刺激着、嫉妒着，甚至是相互诋毁着、反对着，却在争奇斗艳，蔚为壮观，成一派景象。有一些法国作曲家使法国的歌曲独立于德国歌曲之外而成为一种民族的艺术形式，德彪西就是其中最重要者之一。德彪西为波特莱尔、魏尔伦和马拉美的诗谱写的曲子极为精美。在室内乐方面，他以《g小调弦乐四重奏》（1893）而取得完全的成功。他在晚年写的三首奏鸣曲——大提琴和钢琴奏鸣曲，长笛、中提琴和竖琴奏鸣曲，小提琴和钢琴奏鸣曲方面，显示出他走向更为抽象，更为精炼的风格。

听惯了主题明确、戏剧性强烈、情感高贵而庄严、配器古典而严谨的音乐之后，德彪西的印象主义风格的作品让我耳目一新，如同鱼缸浅水中的鱼一下子沉浸在清幽蔚蓝、融有阳光和田野芳香的河水中。

德彪西，你真的让我很难忘记。



大提琴奏鸣曲和小提琴奏鸣曲



德彪西最后的家





意大利歌剧的最后巨星普契尼

贾科莫·普契尼（1858~1924）是继威尔第之后，意大利歌剧界的最后一位巨匠，在他42年的艺术生涯中一共创作了12部歌剧，虽然不是位多产的作家，但每一部作品都非常优秀，几乎占据了从19世纪后期起意大利歌剧的整个保留作品。他歌剧的特点是人物内心刻画真实而细腻，戏剧冲突场面激情却不失美感，尤其善于表达男女主人公之间的爱情。

1858年12月22日，普契尼生于卢卡，普契尼在靠近圣米凯莱广场的家中出生了。在他出生之前，普契尼家族从18世纪以来都是作曲家，并一直占据着教学唱诗班指挥的位置。今天，卢卡城仍然是传统的象征。卢卡城的街道令人昏昏欲睡，街上非常冷清。从卢卡城成为亚平宁半岛的一个音乐之都以来，就几乎没有什么变化。在卢卡，我们时时刻刻都能感受到普契尼先辈们曾经生活的环境。



普契尼在卢卡的出生地波乔街

小普契尼直到6岁才有机会接触音乐，但他当时并没有表现出良好的资质。小普契尼是个腼腆的孩子。每次做祷告时，他都乖顺地坐在管风琴凳上，对弥漫在整个教堂内的圣乐却没有丝毫特殊的兴趣。据他回忆，父亲为了唤醒他的好奇心，将小铜钱撒落在键盘上让小普契尼去捡，希望儿子捡钱时能触动琴键发出声音，从而引起他的兴趣。普契尼家中的氛围和巴赫一家的氛围是一样的，从他内心明白音乐的意义的那一刻起，他的未来之路已经非常清晰地勾勒出来了：他可能会成为家中的第五位管风琴手。在圣米凯莱和圣马丁诺修道院，除了音乐，他的学业都非常平庸。

卢卡城的音乐学校以作曲家乔瓦尼·帕



普契尼（1858~1924）意大利歌剧作曲家，19世纪末至欧战前现实主义歌剧流派的代表人物之一。



在卢卡时的青年普契尼

奇尼（1796~1867）的名字命名。帕奇尼是卢卡音乐学校的创办人，是当时意大利歌剧界的一位名人。普契尼父亲米歇尔去世后，乔瓦尼·帕奇尼将小普契尼收为门徒，就像收留了“他祖先因为音乐而博得的巨大荣誉”的唯一继承人。1864年2月18日市政当局发布一份公告宣布，暂时由福尔图纳托·马吉接替去世者的职位，但公告中还有一段话：“一旦这个已经去世的音乐大师的儿子普契尼先生长大成人，可以胜任这一职位的时候，马吉就必须把管风琴师和乐队指挥的这一职位交还给他”。如此奇特地命定为音乐家，在音乐史上绝不多见。父亲去世后，普契尼的舅舅福尔图纳托·马吉就代替了他的父亲，成了他的音乐老师。马吉感情激烈易怒，教学手段相当严厉，棍棒加上脚踢。值得庆幸的是，这种不懂艺术的教学没有持续多久，后来他的舅舅自动放弃了——他觉得他的努力根本毫无希望可言。

那时的普契尼是一个没有鲜明个性的耽于幻想的男孩。他做事消极被动并常常心不在焉，耽于幻想和沉湎于丰富的内心生活的孩子经常这样；但另一方面，他又有一种放肆、甚至疯癫的玩恶作剧的天性，这一天性一直伴随至他成年。在他大约14岁时，他就已经是管风琴师并自己挣一点钱了。他不仅在卢卡城，还在附近地区的一些教堂担任管风琴师。此外他还弹钢琴，在民间节日上、在小酒馆里、在附近海滨浴场的舞会上常能见到他的身影。另外，普契尼终其一生都是一个不同寻常的烟鬼。

1874年，普契尼进入卢卡音乐学校。在那里，安杰洛尼是他的作曲课老师。在这期间，普契尼偶尔会去光顾卢卡城的歌剧院（百合花歌剧院），他在安杰洛尼的指导下，注意到了威尔第的歌剧《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》，对这些歌剧的乐谱进行了仔细研究。

1875年8月的一天，普契尼在比萨的威尔第剧院聆听到了《阿依达》。普契尼穷得连火车票都无力购买，他和两个伙伴从卢卡步行20公里去比萨，打算凭着自己家庭的盛名免费入场。演出结束后，他又步行回家。呈现在他面前的整个音乐大厅都为之震颤。这场歌剧使他意识到自己真正的理想：一定要成为音乐家，要成为舞台音乐家，生活音乐家，告别那种沾满灰尘土的管风琴和可悲的唱诗班生活。他要成为另一个威尔第。这次演出给他的印象是巨大的，震惊的，“好像音乐之门开启了”。从孩提时起，他就开始关注人生问题：生存、斗争、日常生活的悲剧及情感，这一切使他眼花缭乱，心潮澎湃。从此，忧伤的性格在普契尼心中扎根，再也没有离他而去。

说到歌剧，人们首先想到的就是那时意大利的城市米兰，那儿有斯卡拉歌剧院，它是威尔第歌剧的庇护所。那里还有著名的皇家音乐





米兰韦尔梅歌剧院，普契尼的第一部歌剧在此首演

学院，对决心从事歌剧创作的人来说，它在意大利是第一流的。普契尼把他全部的希望都寄托在了米兰。但是，这样宏伟的目标对一个学习音乐的18岁学生来说遥不可及。

普契尼以一部弥撒曲结束了他在音乐学校的学习。米兰的学习费用相当昂贵，他的家庭是无力承担的。在这一非常时刻，普契尼的母亲充分发挥了她的聪明才智，当她打听到马尔盖里达王后为年轻贫穷的音乐家提供资助时，她就通过一个熟人（伯爵夫人帕拉维奇尼）递交了一份请求书，结果成功了——至少在第一年里，她的儿子可以获得每个月100里拉的奖学金。以后几年的资助是由一位名叫尼古劳·切鲁博士的熟人慷慨提供的。他是一个很有名望的医生，业余时间是一名新闻记者和文学家。

普契尼和卢卡城的告别标志着普契尼家族几代人恪守的音乐传统的终结。亲友们很快就给予普契尼支持。他们了解了普契尼的禀性，看懂了他眸子里闪烁的泪花，明白了他的雄心。歌剧比宗教音乐更为人所珍视。

普契尼一生爱好旅行，曾经去过许多地方：法国、英国、北美和南美，到过埃及、俄国、西班牙、德国、奥地利、瑞士、匈牙利。他在很多城市都购买了公寓。在米兰朱塞佩·威尔第大街还有一套大房子，冬天的几个月他就住在那里。可是，在长达30年的时间里，在普契尼的创作巅峰时期，他都在一个小渔村度过：马萨丘科利岸边的可爱的小村庄托雷，是他情有独钟的“人间天堂”。从《波希米亚人》到《图兰朵》最初的构思，几乎所有的重要歌剧都是在这儿创作完成的。



《曼依·莱斯科》海报

母亲去世后，伤心的普契尼离开了卢卡，第一次到这个距离卢卡城不远的小渔村。那儿当时仅有几间房子，大约120个居民。从那时起，这个远离尘嚣的地方就让他魂牵梦萦。7年后，为了完成《曼依·莱斯科》，普契尼想到了这个宁静的小村。普契尼喜欢这里与世隔绝的氛围和原始的生活方式。就在普契尼到来之前，已经有一批画家在此居住，不久，普契尼和家人在一个租



普契尼在托雷的别墅

来的旧房子里安顿下来，随后，他们就搬进了一个意大利贵族（格罗塔内利伯爵）提供给他的一幢宽敞的别墅。1900年，他在那儿买了房子，紧靠着湖，湖水可以漫到他家花园的栅栏。偏僻落后、与世隔绝，正好可以激发普契尼的想象力。同时，对于普契尼这样一个狂热的猎人、钓鱼迷和玩汽艇的人，托雷的条件得天独厚。白天，普契尼在湖边的芦苇丛里打猎，驾着汽艇去游玩（后来也驾车）。他的创作一般从夜里10点钟左右开始。普契尼坐在钢琴旁，面前放着一大摞的咖啡和香烟，手里拿着铅笔和乐谱纸，激动不安地折磨着键盘。

在玩汽艇、打猎的时候，普契尼都喜欢有同伴，他喜欢男人们愉快、轻松地聚在一起。他们又聚在一个破旧的酒馆里，酒馆的主人是当地的一个修鞋匠。而晚上，他们聚在普契尼家里，喝酒、抽烟、玩纸牌、吵闹、喧哗，这让他的夫人埃尔维拉感到非常失落，她不理解，她的丈夫怎么会有这样“庸俗”的一面。但很奇怪的是，正是在这类日常庸俗的氛围里，常常会闪现出最好的音乐灵感，《波希米亚人》中最深情、最激动人心的场面都是这种粗俗的环境里诞生的。

1895年12月10日午夜，歌剧《波希米亚人》大功告成。为了表示祝贺，朋友们举行了一个极富想象力的化装舞会。普契尼穿着古罗马大将军的服装出场。他们还成立了一个“波希米亚人俱乐部”，地点就是那个古老的小酒馆。1898年和1899年，普契尼埋头于《托斯卡》的音乐创作，大部分时间都在托雷和米兰。1898年夏天，他和家人隐居到卢卡附近一个叫蒙萨格拉蒂的偏僻的小山村。

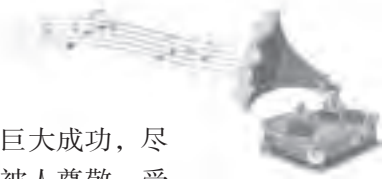
普契尼有着不受约束的自由天性。一战爆发，普契尼不能自由拜访世界各地的朋友。而且，自从意大利参战后，他的作品就被德国和奥地利的歌剧院禁演，这让他非常痛苦。战后，他让人在维亚雷焦建了一幢大别墅，外观很有异国情调。新别墅的花园就像一个五针松的小树林。1921年快年底时，普契尼迁入新居，他感到非常惬意，尤其是他开车很快就能到托雷附近，在那儿他还保存着一个猎舍。在别墅建造期间他的歌剧《图兰朵》的大部分就诞生在马雷亚和维亚雷焦。

从歌剧《蝴蝶夫人》开始算起，普契尼生命的最后20年，名誉和



着猎装的普契尼





财富双丰收。他享受着自己的歌剧所获得的举世闻名的巨大成功，尽管他一再强调，他对这些名誉不太在意，可他还是乐意被人尊敬，受人颂扬。他的生活习惯不曾再有大的变化，只有汽艇和汽车的数目大大增加，生活方式更加奢华而已。可除此之外，本质上他依然单纯，爱好大自然，对生活没有过高的要求。猎取水禽、寻找剧本、追逐女人——这些以一种奇特的标志构成了他全部的生活。

普契尼究竟是一个怎样的人？作曲家本人说自己是“水鸟、脚本和女人的猎手”，这恐怕很能说明问题，因为普契尼确实喜欢打猎、工作和女性。对这三件事情他都津津乐道。

在普契尼的一生中，最重要的女性当属他的妻子埃尔维拉·彭杜里，然而，他们的结合却颇费周折，前后经历了近20年的折磨。埃尔维拉是普契尼的朋友格米纳尼的妻子，他们还有两个孩子罗纳托和福斯卡，埃尔维拉深深地爱着普契尼，1886年她离开了自己的丈夫，带着小女儿福斯卡跟随普契尼前往米兰。当时普契尼的生活十分拮据，所以，埃尔维拉是在普契尼最穷困潦倒的时候跟随他的，完全是出于爱情。

1886年夏天，普契尼在母亲去世之后，决定与埃尔维拉同居。原因很简单，他们有了孩子，普契尼的长子安托尼。这在保守的卢卡引起了轩然大波，格米纳尼还活着，夫妇俩也没有离婚，普契尼和格米纳尼还是朋友，这些都触动了保守派们的神经。埃尔维拉坚定不移地选择了与普契尼一起离开家乡。1886年12月23日，埃尔维拉为普契尼生下了儿子安托尼。他们之间维持着这种同居关系，直到1904年，埃尔维拉的丈夫格米纳尼去世，普契尼这才与埃尔维拉结婚，这时他们的大儿子也已经18岁了。

埃尔维拉生性多疑，经常和普契尼冲突。普契尼则生性浪漫，他喜欢交际，和各色人等接触，在湖滨塔，普契尼经常接待各种来访的客人，其中当然不乏女性，在湖滨塔，普契尼大宴宾客，交友如云，普契尼还喜欢骑自行车、开游艇、开汽车，一切新鲜时髦的东西他都要尝试，在给妹妹的一封信里普契尼写道：“再见，我要上床去了，埃尔维拉已经在那儿了，她像奥赛罗一样盯着我。”

在普契尼的各种风流韵事中，与希比尔·塞利格曼的交往最为抢眼，他们之间保持了相当长时间的亲密关系，他们经常见面，不见面就写信。塞利格曼是一个富有的银行家的妻子，长得非常漂亮，普契尼是在伦敦演出《蝴蝶夫人》的时候首次遇到她的。很快，他们就建立了亲密且暧昧的关系，塞利格曼的富于教养和体贴入微使普契尼受用匪浅，普契尼很依赖她。



普契尼的夫人埃尔维拉·彭杜里



普契尼与埃尔维拉在托雷花园中



霍恩施泰因设计的《波希米亚人》的海报

1908年普契尼和埃尔维拉之间发生了一次非常大的冲突，当时因为普契尼车祸后休养，不善于理家的埃尔维拉就请来了一个当地乡村的姑娘多莉亚帮忙照管。但有一天，埃尔维拉发现普契尼和多莉亚一起到花园里散步，并且躲开她走向远处。醋意大发的埃尔维拉大光其火，把多莉亚赶出家门，第二天埃尔维拉跑到多莉亚家骂姑娘是妓女，结果，几天之后多莉亚服毒自杀，验尸后表明她还是处女，为此，普契尼悲愤不已，一段时间里离开了埃尔维拉。不过，最后时刻的普契尼还是想到了埃尔维拉，她毕竟是相依为命、度过一生的妻子，普契尼为妻子儿子留下了80万里拉的遗产，而且弥留之际的普契尼对儿子说的最后几句话也是关于埃尔维拉的，虽然儿子只听清了母亲的名字。

我们来欣赏普契尼的几部歌剧作品：

《波希米亚人》至少标示着普契尼一生中两个重要的转折点：首先，在该剧问世前，作曲家虽已凭借《曼侬·莱斯科》树立了自己的声誉，但名声依然在莱昂卡瓦洛等人之下。真正使他战胜所有对手、继威尔第之后成为意大利歌剧界领军人物的正是《波希米亚人》；其次，这部歌剧是作曲家艺术风格全面成熟的标志。《波希米亚人》还有不同的译名，如《艺术家的生涯》、《绣花女》等等。它是世界上最受欢迎的歌剧之一，对听众有着难以抗拒的魅力。

《波希米亚人》1893年2月1日初演于意大利都林。文学剧本是贾科萨和伊利卡根据缪尔若的小说《波希米亚人的生活情景》写成。故事梗概：巴黎拉丁区的一间阁楼上，住着诗人鲁道尔夫、音乐家绍纳尔德、画家马采洛和哲学家柯林。大家生活贫困，各自奔营，一有所得共同享用，充满着穷苦的青年艺术家之间相互友爱的精神。马采洛有一情人名叫米瑟塔，与富有的议员阿尔森多罗鬼混，但不忘情于马采洛，并在金钱上时有接济。鲁道尔夫却和邻居绣花女咪咪相爱。两对情人，性格各异。咪咪得肺病，诗人虽时加安慰，但由于生活艰难，不免有些怨言，甚至反目。以后咪咪病危，众人着急，四处谋食找药，诗人留守病人。当朋友们带着食物和药物回来时，咪咪已在诗人怀中气绝。

第一幕。歌剧开始时富于节奏性的动机奠定了玩世不恭的艺术家的情绪。大幕升起，显出一间阁楼，诗人鲁道尔夫、画家马



帕瓦罗蒂在《波希米亚人》中饰演诗人鲁道夫





采洛和他们的两个好朋友——年轻的哲学家柯林和音乐家绍纳尔德住在这里。鲁道尔夫的第一首小咏叹调“Nei cieli bigi”（巴黎的天空）的曲调在整个歌剧中一直伴随着他，此曲混合着热情的梦想，很好地刻画出年轻诗人的特点。鲁道尔夫正在屋中写作，突然有人轻轻敲门。门打开了，邻居——一位娇弱的少女，站在门前说：“对不起，我的蜡烛灭了”。诗人点燃了她的蜡烛，忽然一阵风把俩人的蜡烛都吹灭了。屋内一片漆黑，只有一缕月光悄悄射进顶窗。咪咪惊喊她失掉自己房门的钥匙，他们一同在黑暗中寻找。他的手碰到了她的手，“多么冰冷的小手啊”。鲁道尔夫的叙述《冰凉的小手》可分成三个发展阶段。一开始，鲁道尔夫紧握咪咪的手唱道：“你的小手冰凉，让我温暖它。今晚月光皎洁，好似一片白纱……”。音乐徐缓舒展，亲切柔和，表达出鲁道尔夫对咪咪的关怀和温情。接着，他告诉咪咪说：“我是个诗人，生活虽然穷困，依然自由抒发幻想，展示才华。”最后，旋律大幅度地起伏，音乐变得热情洋溢，鲁道尔夫表白他对咪咪的爱意：“你明亮的双眼，给我带来生命和希望。”整段音乐一气呵成，感情的发展和表露生动自然。

然后咪咪唱了这首《啊，人们叫我咪咪》。咪咪的叙述以宣叙调性质的歌唱开始：“人们叫我咪咪，但我的名字叫露契亚。我的身世很简单，一针针，一线线，绣出朵朵鲜花。”然后出现抒情性的旋律，咪咪仿佛沉浸在自己的幻想中，她唱道：“这些花儿使我快乐，用那迷人的音调告诉我春天的信息……”，她回到现实，继续她的叙述：“我的生活很孤单，最高的一层阁楼就是我的家。”又不时抒发她少女美好的情怀：“早上的太阳最先向我问候，明媚的春光首先与我亲吻。”音乐也就数次出现宣叙性旋律与抒情歌调之间的转换。

神魂颠倒的鲁道尔夫邀请咪咪去咖啡馆，说些已成了意大利民间谈情说爱时必须说的一些话：“把你的胳膊伸给我，我的小宝贝儿……好的，先生。”这一幕像应该做的那样，以在高音C上的“爱情”一词结束。

第二幕。拉丁区的圣诞夜：在这里，普契尼的意大利式情感与巴黎的景象交织在一起。大幕升起，铜管明亮的平行和弦明显地表现了他对这种环境的情感。鲁道尔夫给他的新情人买了一顶玫瑰色的无边帽，带她走到桌旁，朋友们正等着他。米瑟塔的到来引起了一阵骚动，尤其使她过去的情人马采洛感到不安。这个活跃的年轻姑娘由一位叫作阿尔森多罗的花花公子陪伴着，米瑟塔老是把他的名字叫做路路，像是叫一条爱犬。等米瑟塔唱起卖弄风情的圆舞曲，马采洛更加激动不安了。米瑟塔决定把路路支开，派他跑一趟腿。她和马采洛重归旧



好。侍者送来账单，青年们惊愕地发现付不起这笔钱。于是随机应变的米瑟塔让侍者把账算到阿尔森多罗的账单上，并在那位绅士回来时让他付账。当这一幕在最活跃的气氛中结束时，青年们在人群中消失了。

第三幕开始是一个无生气的寒冷早晨，咪咪出场，来找马采洛。她向马采洛吐露了她跟鲁道尔夫之间的纠葛，鲁道尔夫疯狂的妒忌心使他们的生活变得不能忍受。在这一段和下一段对话中，歌唱有时会夹入自由形式的朗诵，而乐队则演奏旋律。这是普契尼喜爱的手段，他运用这种手段总能产生万无一失的效果。鲁道尔夫在里面醒来了。为了避免吵嘴，咪咪藏在几棵树后面。鲁道尔夫出来，他向马采洛倾诉内心的痛苦，他不能抗拒他的妒忌心和恐惧。咪咪病了，快要死去，但他太穷，不能让她得到需要的治疗。

咪咪的哭声和咳嗽声暴露了她的在场。她唱了一支动人心弦的咏叹调——“再见，没有辛酸”——向鲁道尔夫告别。

这一幕的高潮是结尾部的四重唱，咪咪和鲁道尔夫的动人旋律表现了他们屈从于所担心的分离；而马采洛和米瑟塔则发生了激烈的争吵，他指责她太轻佻，她却用俏皮话反唇相讥。

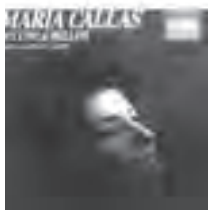
全剧开始时的艺术家的动机引出了第四幕，我们又回到那间阁楼。马采洛和鲁道尔夫想要工作，就像第一幕那样，但他们的思想老回到失去的爱情上。绍纳尔德和柯林带回四个面包卷和一条鲱鱼当作一顿简单的饭。米瑟塔走进来，告诉他们，咪咪在楼下，病得很厉害，爬不上楼梯。青年们帮助咪咪走进房间。

为了使咪咪在最后的时刻感到安宁，朋友们走出去各自想办法。只剩下一对爱人。“啊，我可爱的咪咪”……“你还认为我是漂亮的？”……“像日出一样可爱”……“你的比喻不恰当，你应该说：‘像落日一样可爱’……”他们回忆起相遇的那个夜晚。普契尼巧妙地运用了回忆手法，其他人回来了，马采洛带回药品，米瑟塔带回给咪咪暖手用的手笼。咪咪死了。在乐队简短而猛烈的尾奏中，可以听到鲁道尔夫的呼喊：“咪咪……咪咪！”普契尼是含着眼泪写完最后一场的，观众看到这里也会潸然泪下。

《波希米亚人》诞生于真实主义广受推崇的时期，许多作曲家纷



《波希米亚人》首演第三幕剧照





纷抛弃了理想主义的、象征性的歌剧形式。普契尼最初的创作受瓦格纳影响很大，例如《群妖围舞》中大规模的交响性乐段。虽然普契尼在《曼依·莱斯科》里已经进入了他的成熟时期，但我们依然能够清楚地感到那种影响。直到《波希米亚人》问世之后，普契尼才真正摆脱了瓦格纳的影响，发出了完全属于他自己的声音。听众能从这部作品中感受到作曲家对于人声表现力的充分发挥、动人的旋律天赋、色彩丰富的管弦乐、非凡的戏剧天才以及巧妙表现人物内心的动机运用。它们使这部剧情平淡无奇又兼多愁善感的歌剧成为不朽的艺术杰作。

《蝴蝶夫人》的故事也算是个老故事了。早在1616年，意大利冒险家卡莱蒂就提到，外国水手一踏上日本土地，就会有人来招呼他们，要不要在逗留期间找个女子陪伴。江户时代，长崎的出岛是荷兰的贸易岛。250年里荷兰商人对长崎这一风俗了如指掌。1885年，法国海军军官皮埃尔·洛蒂到这里待了一个半月，根据自己的经历写出了一本《菊子夫人》。1892年，美国卫理公会传教士埃尔文·科莱尔夫妇也来到这里，听到了类似的故事。归国后，科莱尔夫人把故事讲给弟弟约翰·路德·朗。1898年，朗发表了《蝴蝶夫人》的短篇小说。小说非常轰动。美国剧坛大腕大卫·贝拉斯科将它改编为戏剧。

1900年6月，普契尼的歌剧《托斯卡》在伦敦首演。普契尼在逗留伦敦期间，看到了戏剧《蝴蝶夫人》，被这个悲剧故事深深打动。

这年年底，他决定以这个故事为基础创作一部歌剧。1904年2月17日，斯卡拉歌剧院首演《蝴蝶夫人》，虽然名角齐聚，但反响很差。之后普契尼重新修改，把原先的两幕改为三幕，增加了男高音咏叹调“Addio fiorito asil”。歌剧在5月28日在布雷西亚重新上演，这一次取得了巨大的成功。自从这次“首演”之后，歌剧稳稳占据了常规曲目的席位。

歌剧在一个日本旋律的序奏中开始，长崎港脚下的一所住宅中，美国海军军官平克顿将迎娶一位日本女子乔乔桑，介绍人五郎将女佣铃木以及其他等人等引见给他。已经迫不及待的平克顿，吩咐五郎把新娘领来，他所唱的咏叹调“是爱情还是一时的感情冲动”，为后来情节发展埋下了伏笔。不久，远方传来了女声合唱，乔乔桑的声音在其间



长崎港口



《蝴蝶夫人》乐谱



由雷娜塔·斯科托亲笔签名的她在纽约大都会歌剧院最后一次登台的《蝴蝶夫人》告别演出剧照

格外突出，管弦乐演奏出“狮子舞”的旋律。这是一曲爱的赞歌，也是剧中的爱情主题。平克顿热情地迎接乔乔桑，而当乔乔桑把天皇赐给父亲的短刀拿出来给平克顿看时，乐队则奏起了一段日本国歌。

婚礼上，二人相互致辞并且敬酒，此刻，锣敲出强音，弦乐以震音演奏，乔乔桑那震怒的伯父，出来痛责她对宗教信仰的改变，决定同她断绝关系，并对平克顿发出诅咒。此时，不祥的死亡旋律与诅咒的动机，萦绕在人们的头顶。夜幕降临，众人离去，渐渐消逝的合唱声有着迷人的效果。平克顿握住心情沉重的乔乔桑的手，温柔地安慰她，屋中传来铃木的祈祷声。此刻出现的甜美的爱情二重唱“黄昏已降临”，是这一幕最感人的唱段，这段爱情二重唱就是在如此细腻的心理描写中不断发展，直到最后平克顿抱住了乔乔桑，音乐的速度和曲调推向了高潮。

第二幕的短小前奏，以日本旋律开始，诅咒动机结束。场景是乔乔桑家，平克顿已经离去三年了，乔乔桑带着孩子苦等他的归来。在“从高山俯视谷底”的民谣旋律中，铃木正为乔乔桑祈祷。内心凄凉的乔乔桑深信平克顿一定会回来，她对铃木唱起了那首感情真挚而浓烈的著名咏叹调“晴朗的一天”：

.....

在那晴朗的一天，我们将看到
海平线的尽头升起一缕青烟
然后会出现一艘军舰。
那白色的军舰
将驶入港口，礼炮隆隆。
你看到了吗？
他回来了！
我将不会跑去迎接他，
哦，不，我将站在山顶等待着，
长久地等待着，
我不会感动
这长久的等待令人厌倦。

.....

在咏叹调的最后一句，乔乔桑以“我将坚定地等待着他的归来”，倾诉出自己最炽烈的情感，它既是唱给铃木听的，也是用来安慰自己的。而当歌中“死”这个词出现时，乐队如呼喊般的最强音，暗示了乔乔桑的悲剧命运。

港口响起了轰鸣的礼炮声，乔乔桑在望远镜中看到了平克顿的



《蝴蝶夫人》的舞台布景





军舰，流出快乐的泪水。她和铃木边采摘花朵，边唱起著名的《花之二重唱》——“摇动樱花树，让那花瓣飘落满地”，歌中洋溢着无限的欢乐之情，忧伤的情绪似乎一扫而光。乔乔桑为自己和孩子打扮一番，兴奋的感觉直到深夜还在延续。在弦乐器拨奏的伴奏中，三人哼唱起一支旋律动听的船歌。在安静的摇篮曲合唱中，铃木和孩子睡着了，只有乔乔桑还耐心地等待着。

平克顿带着自己的夫人凯特与沙普莱斯一同到来，他希望铃木帮助说服乔乔桑把孩子交给自己抚养。当平克顿看到鲜花点缀的房屋以及自己的照片时，心里很不是滋味。此处的三重唱表现了铃木的为难之情，沙普莱斯的责备之情和平克顿的后悔之情。随后的一段平克顿的男高音咏叹调“再见吧，让我留恋难舍的可爱的家”，有着很浓的意大利民歌味道。

乔乔桑来找铃木，见到了和她在一起的凯特，一切就此明了。而当她得知，他们还将把孩子带走时，不禁悲痛欲绝，哀叹道：“难道要把我的一切都夺走吗？”心灰意冷的乔乔桑答应半小时后会把孩子交给平克顿，乔乔桑独自一人，取出父亲留下的短刀，刀上的铭文清晰可见：“若不能荣耀地生，毋宁荣耀地死。”此刻，不祥的死亡旋律再现，但当她刚要用刀刺入自己喉咙时，孩子跑进来，她把孩子紧紧抱住，唱起一首哀切的诀别之歌，表达了母亲对孩子的令人心碎的爱：

你——
我心中的小精灵
我的爱，我的爱，
百合花和玫瑰。
你不会懂得，为了你，
为了你那双无辜的眼睛，
蝴蝶将要死去……
于是你就可以越过重洋
走向远方
在今后的日子里
不会因离开妈妈
而心存懊悔。
……

让孩子离去后，乔乔桑手握短刀走到屏风后，只听到刀落地的声音。这时平克顿喊着乔乔桑的名字，与沙普莱斯跑了进来，垂死的乔乔桑



用手颤抖地指着孩子，而后死去，沙普莱斯流着眼泪抱起孩子，平克顿在乔乔桑的尸身旁颓然跪下。

《蝴蝶夫人》是一部凄凉哀婉的歌剧，冷酷地讲述了女主人公如何一步步走上绝路。普契尼让观众们目睹了一种近乎虐待狂式的自杀祭礼，给人的心灵以极大的震撼。《蝴蝶夫人》中著名的咏叹调“晴朗的一天”是罕见的华丽的篇章，与之相比，“爱与花”二重唱则是修饰不多的对唱片段，活脱脱的蒙特威尔第风格。而最后一幕中，几乎没有任何音乐，常常是无伴奏、间有大量停顿的宣叙调。对于指挥来说，这是一种极大的挑战，既要保持唱段的流畅，又不能乱了分寸、流于肤浅。

这部歌剧最成功之处，就是将蝴蝶夫人乔乔桑外柔内刚的性格刻画得淋漓尽致。在故事中，乔乔桑为了爱情同家庭决裂，又为了爱情坚定地苦等平克顿的归来，最后不惜为了爱情自刎而死。她对爱情的感受，非知音是无法理解的，尤其是对于一些感悟淡漠的现代人来说，更是如此。最终，在爱与恨之间，在生与死之间，乔乔桑选择了爱与死。她以自己的死，将真爱留在了平克顿的心里，也留在了世人的心间。

普契尼最后一部歌剧是唯一以印象派技法写作的意大利歌剧《图兰朵》，可惜这是一部作曲家未能完成的作品。在创作《图兰朵》之前，作曲家感到自己的好时光在渐渐流逝，“我正在变老，这使我厌恶。我怀着满腔热忱想创作，但却没有脚本，我处于痛苦的状态。我需要工作，正如需要吃饭一样。”经过大量的寻找，普契尼在柏林看

了德国名演员演出的话剧《图兰朵》，产生了将它改编成歌剧的强烈愿望。歌剧《图兰朵》的创作先后花了四年时间，普契尼从1921年上半年开始创作第一幕，但8月初听到卡鲁索突然去世的消息后十分震惊，以至于很长时间振作不起来。开始写第三幕时已经是1923年6月了，但到了1924年5月，创作又无法进行下去了，普契尼的喉病不断加重，最终发展为致命的喉癌。1924年11月，他在布鲁塞尔接受了手术治疗，其时，他的皮包里仍装着《图兰朵》最后一幕的草稿，可



尼尔森饰演的图兰朵





惜手术失败了，临终前，他念念不忘的仍是《图兰朵》的创作。

剧情描述美丽的中国公主图兰朵宣布：有三个谜语，能猜中的就可以招为女婿，猜不中就要杀头。结果各国的王子应征，波斯王子因为没猜中，遭杀头的命运；鞑靼王子卡拉夫乔装打扮，猜破了谜语。图兰朵因不知卡拉夫身份，不愿履行诺言。结果卡前后夹击与图兰朵立约，要她在第二天猜出他真实姓名，不然就要执行诺言。图兰朵找卡拉夫女仆柳儿探听，柳儿因深爱着王子，守秘而自杀。最终卡拉夫自己说明了身份，图兰朵被感化，嫁给了王子。这部歌剧中，《茉莉花》作为主导旋律，各种美丽变奏创造出宏大的庄严与辉煌，还有平、彭、潘三个官员作为意大利传统假面剧所展现的谐谑作用，以及通过异国音乐素材突出他对色彩调配的强调。剧中的两位女主角，一位是介于女高音与女中音之间的柳儿，具有柔弱女性情意绵绵的倾诉，另一位是作为主角的图兰朵，她的大部分唱段都是拔高的、甚至有些声嘶力竭的、充满鲜艳明媚的色调。第三幕卡拉夫那首在抒情的《今夜无人入睡》之后，从柳儿的咏调《公主你冰凉的心》开始，已经为最后卡拉夫与图兰朵的“伟大二重唱”做了铺垫，可惜它最后并未能诞生。

我们来看“图兰朵”的第一幕：

“茉莉花”的音调首次出现于第一幕。波斯王子猜不出图兰朵的谜语，就要被砍头。月亮升起，行刑的队伍走了出来，人群中响起要求赦免这无辜青年的呼声。孩童们轻轻唱着：“在东方的山上，鸛鸟在歌唱。冰雪不再融解，四月的鲜花不再开放……”卡拉夫王子高呼：“宽恕他吧！”群众也不断唱着：“公主，怜悯这青年人！公主，宽恕他吧！”图兰朵出现在阳台上，她一挥手，行刑的队伍继续前进。音乐在铜管乐吹奏响亮的茉莉花旋律声中达到高潮。

卡拉夫王子看见站在阳台上的图兰朵，被她的美貌迷住，不顾一切地要去向她求婚。鞑靼国王帖木耳，在忠实的侍女柳儿的陪伴下，流浪到北京城，遇见了儿子卡拉夫。他们为卡拉夫的命运担忧。深爱卡拉夫的柳儿，满面泪痕地唱起委婉动听的咏叹调：“老爷，你听我说，我的心都碎了！如果明天决定了你的命运，我们会死在流放的路上。国王将失去儿子，我再也不能忍受。”帖木耳和中国皇宫中的大臣平、彭、潘，都竭力劝说。卡拉夫决心已定，他安慰父亲和柳儿，高呼图兰朵。而北京城的人们又将看到一次砍头的悲剧。第一幕就在六重唱与群众合唱，伴以管弦乐队强烈的乐声中结束。

《图兰朵》1926年4月25日首演于米兰的斯卡拉剧院，首演时只演到柳儿为保护心上人王子而自杀处，指挥托斯卡尼尼放下手中的指挥棒，转身对观众说：“就在这个地方，作曲家永远地放下了他的





托斯卡尼尼

笔”。之后，由阿尔法诺按遗留草稿写完最后两场，从第二次上演起才真正演完全剧。如果考虑到普契尼热衷于用女主人公之死作结局的安排，以柳儿之死收场也未尝不可，换言之，柳儿才是真正的女主角，她那种从柔顺而痴迷，发展到玉碎的性格变化，正是普契尼歌剧的某种套路。

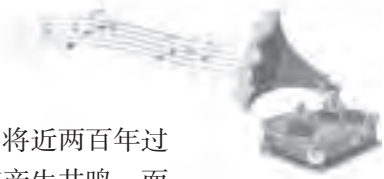
普契尼在他歌剧里注入了他所有的灵感和完美的作曲技巧，值得一提的是，当时在歌剧中添加幕间曲也是写实主义歌剧的一大特色，《乡村骑士》和《丑角》都有着非常出色的幕间曲。普契尼为了适应潮流也为《曼依·莱斯科》谱写了一首动听的幕间曲。幕间曲的出现极大地展示了作曲家们的戏剧才华，它们不是一首简单的交响乐，而是在歌剧进行到一个戏剧冲突点时做为缓解情绪或整理故事脉络而出现的，他们是作曲家们在没有台词的情况下对人物和故事的一种纯音乐解释，为歌剧增添了极大的感染力，每个音符的背后都有着丰富的人物情感，这是它们被拿到音乐会上单独演奏时所无法表达的。

普契尼的歌剧虽然大都以女主角为主，但是剧中的男主角总能得到观众更多的同情和喜爱。原因很可能是因为作曲家把自己或多或少地写进去了吧。如《曼依》中的格鲁厄，这个角色是个不折不扣的大情种。他对曼依的爱似乎到了盲目的程度，而且是越往下发展越严重地让人觉得他有点在冒傻气，最后还情愿和曼依一起被流放到沙漠去。先不论这种行为是不是值得，光是这一份执著就很值得人尊敬和同情了。

20世纪初期，以德彪西为首的浪漫主义和无调式音乐开始逐渐蓬勃发展起来，让普契尼开始想改变自己的创作风格以具备更强的竞争力。《燕子》是他的一次尝试性作品，有点维也纳轻歌剧的风格。女主角更被认为是茶花女和约翰·施特劳斯的轻歌剧《蝙蝠》中阿代拉的综合体。但是音乐开始不到三分钟，我们就听到了普契尼固有的旋律风格。整部作品给人一种不痛不痒的轻松之感。之后普契尼以一年一部的速度谱写了他的三连剧《外套》、《修女安吉丽卡》和《贾尼·斯基基》。这三部作品普契尼放弃了改变作曲风格的尝试，在音乐上追求精神上更深一层的描写。用普契尼自己的话说，《蝴蝶夫人》是他最好的歌剧。

至此，普契尼到达了他创作上的一个高峰。之后他总是被说成是意大利写实歌剧的代表，但是我们看到他的歌剧故事没有一个是发生在当代的，最接近的是《波希米亚人》，《托斯卡》的故事发生在1800年，与当时差了一百年，《蝴蝶夫人》更是来到了遥远的东方。因此我们有必要把写实主义更深入地分析一下。其实普契尼的现实性不是简单地描写现代生活，而是他可以把任何年代，任何地点的人物





都注入当代现实生活情感的真谛，将近两百年过去了，这种情感到如今还能与现实产生共鸣。而那享誉世界的“今夜无人入睡”，确实能使听者激动得无法入睡。仔细听下来，原来这首咏叹调的激情不是靠歌手唱出来的，而是管弦乐队烘托出来的！普契尼的音乐至此时已经是像大海一样深不可测了。

普契尼堪称意大利歌剧的最后一位作家和写实主义歌剧的代表。与威尔第相比，普契尼缺少威尔第式的崇高气质，但在处理戏剧性的才智和技巧方面就很少有歌剧作曲家能与他抗衡了，他认为“歌剧的基础是题材及其处理”，因此他将剧本与音乐并重。他的音乐多愁善感，塑造性格的直觉得到高度的发展，在配器方面的天赋使他能以很少的音符就把观众吸引住，而和声的松紧浓淡拿捏得恰到好处，真让人感动得浑身发麻。他大部分歌剧的主题是“为爱而生，为爱而死”，为剧中的女性谱下爱恨情仇的旋律，女主角常常既有“少女”因素，又有虐待狂般的残酷特点。当今有很多女声乐家认为，普契尼是个让人又爱又恨的作曲家，恨的是，在他的音乐里会出现连绵不绝、会“杀死”女高音的乐句；而爱的是，这些旋律是她们一辈子不唱会痛苦不堪的歌曲。

莫扎特曾经说过：语言要完全服从音乐。但是普契尼的音乐却恰恰相反，他的音乐完全服从语言。所以演奏莫扎特和演奏普契尼是同样难的，一样是平衡强弱快慢，前者是要音乐家在一个严谨的尺度中自由诠释，后者是在自由中缔造一个严谨的尺度。最后都是用音乐表达高尚的人格魅力。而所谓经典就是用现代人的审美和方法诠释时还能发出光亮来。普契尼的作品正是这样的经典，他用他的音乐探索了人类的精神世界和对爱与美的不懈追求与向往。

普契尼，意大利歌剧的最后巨星。



神圣的“三剑客”：
普契尼、路易吉·伊
利卡、剧作家朱塞
佩·贾科萨

深邃优美的作曲家圣·桑



圣·桑（1835~1921）是一位属于浪漫时期的法国钢琴及管风琴演奏家，亦是一位多产的作曲家，他的作品对法国乐坛及后世带来深远的影响。

法国作曲家圣·桑虽然在20世纪生活了21年，但他却是一位纯粹的浪漫主义者。他的音乐有着优美的线条与结构，动听的和弦与和声，传承了法国音乐自巴洛克以来的优雅气质，有着颇具新意的旋律和迷人的魅力。他既不是一位革命者，也不是陈旧模式的突破者；既不是贝多芬式的人物，也不及瓦格纳的声誉，甚至不是其他作曲家在谈论音乐时无法回避的人物。他的作品具有与众不同的声音，立刻就能被认出是他的创作风格，其中的闲适情调和成熟的表现技巧很少能有人与之媲美。

事实上，圣·桑努力遵循的是折衷主义思想，他精通音乐的每一种体裁，并达到了超凡卓越的程度。除了是一位技巧精湛的钢琴家和管风琴家之外，他还是指挥家、漫画家、剧本作者、诗人、哲学家和有关植物学和古代音乐的论文作家，他在科学、数学、天文学和考古学方面都有权威性的论著。他也是音乐评论家和学者型的音乐编辑。他所创作的作品，涉猎了音乐的所有领域。这些作品包括：10部协奏曲、5部交响曲、39部室内乐作品、约50部钢琴独奏曲、6部舞台剧配乐、13部歌剧、数十首世俗和宗教合唱作品、90多首歌曲和近40首改编曲。

卡米尔·圣·桑1835年10月9日出生于巴黎，圣·桑的孩童时期，几乎是在女性世界中度过的，他的兴趣也在此。正像作曲家自己所说的，他的父亲是内务部的“小公务员”，他在卡米尔还是个婴儿的时候就去世了，把自己的儿子留给了他的妻子克



圣·桑的出生地，巴黎著名的文化区奥德荣街区的热尔蒂奈街





莱芒丝和她的姨妈夏洛特·马松来抚养。夏洛特引导卡米尔学习钢琴和音乐，3岁半创作出他的第一部作品，这部作品现在还在巴黎音乐学院中。他在4岁7个月第一次参加公开演出，5个月之后就能分析莫扎特《唐·璜》的全剧总谱。他在10岁时举办了官方的首演独奏音乐会，加演的作品是背谱演奏贝多芬32首奏鸣曲中的任何一首。他是当时最杰出的音乐神童之一，被新闻界授予“法国莫扎特”的称号。

22岁时，他被聘为巴黎马德林教堂的管风琴师，这是法国具有最高声望的管风琴职位，他在此工作了近20年，极大地发挥了它具有传奇色彩的即兴演奏的天赋。李斯特（他成为圣·桑的朋友和拥护者）还在这里听了圣·桑把他的《阿西西的圣方济各》中的“向鸟儿布道”改编成自己的管风琴曲来演奏。圣·桑在32岁就获得了法国荣誉勋位。到了19世纪60年代末，他已经跻身于在世的最伟大作曲家之列。如果有可能把他归属于折衷主义的作曲家之列，那么他应该是时代的代言人，但他又有些游离于时代之外。他的和声语汇特别优雅，富有旋律性，法国味十足，尽管是后期浪漫派的风格，却没有瓦格纳式的过多的变化半音。

与圣·桑音乐中有序的织体结构与和谐的缤纷色彩形成鲜明对比的，是他个人生活中所遭遇的灾害。据说，圣·桑“非常渴望做父亲，却不想做丈夫。”他违背母亲的意愿，而与玛丽·洛尔·特吕福结婚的时候，已经快40岁了。他们的浪漫史简直如旋风一般。没有蜜月旅行，婚礼仪式结束后，他们就回到作曲家与母亲合住的房子里。尽管圣·桑常常不在家，但两个儿子很快接连出生。1878年5月，大儿子安德烈爬出了四楼的窗台，失衡掉下楼摔死了。几乎就在6周之

后，小儿子让·弗朗索瓦又突然死于肺炎。受母亲的影响，圣·桑也把孩子们的死归咎于他的妻子。在1881年夏季度假中，他不听警告而走出了他们住的旅店，接下来就是法律上的离婚。他再也没有与妻子联系或见面。1888年，当圣·桑79岁的母亲与世长辞时，他曾考虑过自杀。因为无法面对家庭的变故，他把财产寄存在迪拜，过起了颠沛流离的生活，直至去世。

在母亲去世之后，圣·桑的



圣·桑是法国的音乐神童，热尔蒂奈街故居曾留下他的袅袅琴音

创作力急剧下降，他变得日渐痛苦且愤世厌俗，结果是处处树敌。他的傲慢自大和固执己见，使他拥有了行为粗俗的名声，圣·桑的直言不讳与勃拉姆斯、理查·施特劳斯、弗朗克和丹第的坦率完全不同。他对德彪西等人的进步音乐持坚决反对的态度，因而失去了许多朋友。在他生命的最后20年间，音乐的发展已经背弃了这位音乐界的老前辈和他那些过时的音乐作品。《春之祭》的首演更是使他哑口无言（尽管斯特拉文斯基曾回忆道，这位“尖刻的小男人”大义凛然地坐在剧场的位置上，直到演出结束）。

圣·桑此后的一段生活严重损害了他的声誉，甚至使他历经多年创作的进步的优秀作品都黯然失色。早在1871年，他与音乐学院的声乐教授罗曼·比西内等人一起创建了“民族音乐协会”，其目的是为了演出新的法国音乐作品。在几年时间里，协会介绍了弗朗克、丹第、夏布里埃、肖松和拉威尔等人的作品。圣·桑也积极宣传李斯特、柏辽兹和瓦格纳的音乐，他还把穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》介绍给法国音乐家（总谱是他从俄罗斯带回来的）。1910年在伦敦，年近75岁的圣·桑在三场音乐会上演奏了12部莫扎特的钢琴协奏曲，以期把公众的注意力吸引到这些有价值的作品上，因为当时这些作品几乎都不为人所知。他还把李斯特交响诗的创作理念引入法国。圣·桑终生对各种音乐形式都感兴趣，他用传统的织体结构进行了许多创作实践。他异常痴迷于其他国家和地区的民族音乐，从中吸取了很多创作灵感。他还是第一批使用民歌素材的重要作曲家。

在去世之前四个月，圣·桑在迪拜举办了她的隐退音乐会，纪念他公开演出75周年。1921年12月16日他以86岁高龄在阿尔及尔去世，身边只有男仆。马德林教堂为他举行了国葬。

让我们来分析他的几首作品：

交响诗“骷髅之舞”是圣·桑交响诗中最优秀的一首，从法国诗人卡扎利斯怪诞的诗歌取得灵感。在乐谱的扉页附有这首诗歌：

“吱格，吱格，死神用他的脚跟敲打墓冢，夜半时刻，在提琴上奏出一首舞曲。风疾夜黑，椴树呜咽。骷髅出现，遍及暗处。穿着尸衣，奔跑跳跃。吱格，吱格，吱格，群魔乱舞，骸骨碰撞，格格作响。忽闻金鸡报晓，纷纷四下逃散。”乐曲有一个简短的引子：竖琴拨奏D（re）音，反复12次，象征远远传来午夜的钟声。死神出现在荒凉凄惨的坟场上，用那定音不准的小提琴，发出令人毛骨悚然的声音，召唤墓中骷髅。

一支长笛轻轻奏起灵巧跳动的圆舞曲主题，接着，独奏小提琴以





另一首婉转抒情的旋律相应和，全曲就由这两个主题的互相交替和不断发展构成。聚集在坟场上的骷髅愈来愈多，舞蹈也就愈来愈热烈。乐队突出木琴干枯的音色，仿佛是骸骨在嘈杂的舞蹈中互相碰撞。中间段落以第二主题为主，最后，两个主题结合在一起，常常形成旋风般的半音下行，骷髅们的舞蹈达到了狂热的高潮。响亮的乐声突然停止，时近黎明，双簧管模仿金鸡报晓的啼声，骷髅们纷纷逃回墓穴。小提琴奏出优美的晨歌，荒凉的坟场复归寂静。

1886年初，圣·桑在布拉格和维也纳举办音乐会，之后他来到奥地利的小城库尔迪姆休养，在这期间应邀为法国大提琴家夏尔·勒布克举办的狂欢节音乐会创作了《动物狂欢节》这一组曲，当时许多在当地休养的一流演奏家都参加了演出，圣·桑亲自指挥了整部作品。由于他采用了一些名家作品的主旋律进行了夸张和变形，并冠之以动物名为标题，含有戏谑和讽刺的成分，因而圣·桑被禁止在他生前出版和继续演出，只有第13曲《天鹅》被允许单独出版和演奏。

从《天鹅》这首乐曲中我们可以看到作者的内心情感和纯熟的创作技巧的一个侧面。它深沉、典雅，华丽但不矫饰。在描绘与赞咏天鹅圣洁、优雅的形象时，又似乎隐藏着一种淡淡的惋惜和忧伤。作者在乐曲中赋予天鹅某种拟人化的情操与美感。音乐的描写性与抒情性在这首乐曲中都得到了很好的发挥。所以直至今日，《天鹅》仍然是为人们所十分喜爱的一首音乐作品。

现在通常以大提琴小品出现的《天鹅》，是《动物狂欢节》中唯一不带漫画和谐谑成分的乐曲，乐曲有着迷人的意境和纯净的感觉，开始是钢琴弹奏出的恬静的波浪式琶音，令人联想到波光粼粼的水面，然后

大提琴以小行板的速度演奏出温婉舒展的旋律，表现天鹅在碧波荡漾的水面上浮游的神态，端庄而高贵。这首乐曲也是被改编最多的作品之一，目前有管弦乐版、钢琴版、小提琴版、长笛版，前苏联著名女舞蹈家巴甫洛娃还将其用于芭蕾舞《天鹅之死》的配乐。

对组曲中的《天鹅》这首乐曲，圣·桑采用了以两架钢琴为大提琴伴奏的演奏形式。大提琴深沉柔美的音色用于表现天鹅的外在形态与内在气质是再恰当不过了。这首乐曲是G大调，6/4拍，全曲分三部分。

乐曲一开始，就以弱的力度，通过G大调主和弦上的分解和弦，清晰而简洁地为我们奏出了一小节引子，左手由主、属两个音构成带有起伏与波动感的音型，使人们仿佛透过淡淡的迷雾，看到了森林环抱之中的一泓湖水，宁静而清逸。第二钢琴则在重拍上以和弦及琶音的形式，加强了这种意境和渲染。此时，右手的分解和弦音型为人们创作出新的驰骋音乐思维的天地。它似乎是随着微波的浮动而跳跃在水面上的晶莹剔透的闪光；但又像远处天际飞来的天鹅的形影。在这种音型的伴奏下，由大提琴在中音区奏出了天鹅的主题。它高雅而圣洁的气质立刻拨动了人们的心弦。此时，舒展自由的天鹅时而徐缓地飞旋在天空，时而从容不迫的浮游于水面上。

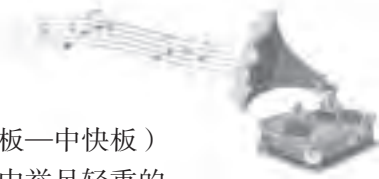
这首乐曲的中间部分是用第一部分的音乐材料发展而来的。它所表现的情感更内在，更热切了，乐曲的第三部分音乐重奏了天鹅那优美的主题。最后，随着音乐力度的逐渐减弱，旋律的逐渐下行，钢琴伴奏从高声区向中、低声区过渡，使人感到那美丽的天鹅已逐渐地消失在远处的天际，湖面上又恢复了原来的平静。乐曲也就此结束了。

《c小调第三交响曲》是对圣·桑一生交响乐创作的总结。这首1886年5月19日首演于伦敦的瑰丽之作（又称“管风琴”）其实并非圣·桑的第三首交响曲，在此之前，圣·桑已作有四首完整的交响曲（其中两首未编号）和三首未完成的同类作品，而这些交响曲都作于1860年之前。这部作品的两个乐章实际上仍然具有传统交响曲的四部分格局：两个乐章中各自因主体材料和速度的差异再分为两个部分。第一部分（略同于奏鸣曲快板乐章）与第四部分（庄严的终曲）间共有的主题乐思在使全曲因循环主题而呈现出高度统一性的同时，更具备了“哲理”般的意味；第二部分（温柔的柔



圣·桑《第三交响曲》管风琴返场曲





板)显露出真正的法国气质,而第三部分(中快板—急板—中快板)激越的节奏和动人心魄的戏剧性,扬弃了日耳曼交响曲中举足轻重的谐谑曲乐章。

在第一乐章开始时缓慢的引子,弦乐奏出叹息的音调,木管轻轻地反问回答着,仿佛天国里缥缈的光芒。第一部分的第一主题出现了,这个激动不安的短小句子不断变化重复着,在它的背景上闪现着引子中的答句和好几个副主题;在主题材料减缓做成的连接部后是悠长的f小调第二主题,而第一主题的动机构成了全曲的核心,它的各种形态和新出现的素材相结合,最终达到惊人的高点。温柔如歌的第二部分出现在降D大调上,这是再现的A-B-A三部结构。弦乐上波浪般的主题旋律推动着听者的意识航行在波平如镜的水面上,而管风琴的和声背景仿佛两旁高耸的峡谷。织体简洁凝重,第一部分主题的核心动机像暗影一样浮现、跳跃,带来变化的再现,航行继续着,在管风琴的轻吟中悄然结束。

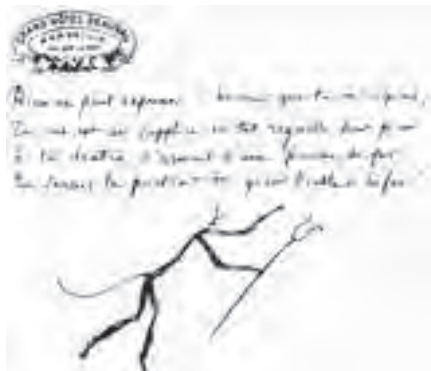
第二乐章。这是新的循环,它否决了前一部分的女性气质,以强硬的动力返回到了第一部开始的状态。这个乐章的第一部分(即全曲的第三部分)具有传统交响曲第三乐章的谐谑性,但给人留下极深印象的是由弦乐擦出,定音鼓迎合的主题一往直前,不可逆转的史诗气概和果断表情,对比性的中部是一个欢快的、舞蹈性的展开段,其中包含着悠长的对比主题,暗示着某种超越“命运”之上的希望,但随即被强有力的第一部分的表现所截断。在再现部之后,我们出人意料地又听到中部开始的舞蹈音型。

第四部分是最后的终曲。管风琴奏出了庄严明亮的C大调主和弦。核心主题平静地出现在弦乐齐奏上,无比巍峨,好似圣母院耸入云霄的塔尖,雍容而畅美,高贵而尊严。这是交响曲历史上少有的壮

丽神奇的辉煌音响,也是圣·桑内心世界的写照。展开部混合了核心主题的各种形态,将其作对位式的组合。最后,在缤纷华丽的焰火似的陶醉中,胜利地完成了全曲。这首作品对于法国交响音乐史和作曲家本人都具有重要意义。在当时的评论看来,它使“音乐获得了为之骄傲的权利”。首演的同年作品出版时,圣·桑将它题献给了李斯特,在



洛杉矶吉他四重奏



圣·桑的书信

许多评论家看来，圣·桑的确是“法国的李斯特”，作为圣·桑风格成熟时期的杰作，《第三交响曲》极好地表明了这个法国作曲家对于形式与内涵的理解，这部作品优美独特的旋律，富于表现力的管弦乐织体和微妙精美的和声必将使所有听过它的人难以忘怀，作曲家没有执著于个体意志与思想的表述，而是致力于描绘一种面对伟大的超凡的力量时自身的感受，这种感受最终被升华为赞美诗般的热烈和圣咏式的庄重，在这部作品里，我们很少感觉到日耳曼人偏好的忧郁的内心倾诉和乡野的森林情节；沉思冥想和苦苦求索被质朴的传奇和天真的宣示所替代，但同样是藉着严格的交响逻辑和纯熟的乐队语言。它不是冷漠无情和置身事外的，却是一曲渗透着敏感的直觉与优雅的浮想的狂喜圣诗。

A小调第一大提琴协奏曲，是一部篇幅短小，结构精练的作品，它的三个乐章被综合成贯穿发展的整体。管弦乐队的音响清澈细腻，独奏大提琴充分展示它那既深沉有力，又光辉明亮的特质。第一部分一开始，大提琴就开门见山地奏出坚定豪迈的主题。这种音型流动，在乐曲中是起核心的主要音乐形象。第二部分有小步舞曲的风格，音乐明朗生动。第三部分重又响起乐曲之初那深沉有力的音乐，并且得到更加广阔的展示，乐曲将近结束时，独奏大提琴的华彩演奏与管弦乐洪亮的音响交相辉映，音乐无比灿烂辉煌。

在19世纪和20世纪的法国音乐史上，很少有像圣·桑这样全面而高产并且长寿的作曲家。与他同时代的弗朗克、丹第、马斯涅、杜帕克、夏布里埃、福雷等等，要么在创作上踟蹰一隅（如马斯涅只写歌剧、弗兰克专注于器乐、福雷则不精于配器）、要么不肯轻易以佳作示人（杜帕克只有14首艺术歌曲遗世）、要么短命，唯有他在86岁的漫长一生中留下来二百来号遍及各种体裁的作品（在歌剧、交响诗、协奏曲、艺术歌曲、合唱音乐和室内乐等各个领域，他都有可圈可点的成功之作），并好批评人事（我们很容易想起《动物狂欢节》中那些影射音乐家人士的动物的音型和他众多流畅而尖锐的文论），卡米尔·圣·桑和他的许多法国同胞一样，在交响音乐的创作上总是受到日耳曼评论家的轻视与不恭。“法国人也能写出真正的交响曲么？”德国人在说这句话时满脸奚落的表情是可以想见的，在他们看来，只有像贝多芬、布鲁克纳和勃拉姆斯那样深思、焦虑而睿智的面容才当得起交响曲的大师的名称，只有和康德、黑格尔用同样语言思考的头脑方能够用音乐表达不朽的情愫的高深意境。

可是在19世纪的法国交响乐历史上，圣·桑却是一个无法回避的话题，在他的作品中，看不到弗朗克一派为求得浪漫主义交响乐传





统与形式逻辑间的平衡而进行的苦苦挣扎，对于这个早熟而又长寿的音乐神童来说，一切都是顺理成章而理所当然的；曲式的清澈自然、和声的曼妙丰富，还有适度的复调织体以及虽无创作却能给人无限新意的乐队法，都十分完美地表达了一种近于古典主义的高贵气度，个中不乏浪漫主义所孜孜以求的情感幅度与深度。圣·桑的音乐既受到了巴赫、莫扎特、贝多芬、门德尔松和李斯特的深刻影响，也还有民间歌曲与其他国家和地区音乐的影响。他的所有作品都体现出表达清晰、逻辑明晰的优雅精美的典型法国人的风格特征。

同时，很少有作曲家能够如此娴熟地在音乐的众多形式中表达自己的情感。每当圣·桑不伤感的时候，他会为纯美优雅的音乐旋律而感动得战栗、兴奋和愉悦不已。他还有个极珍贵的天赋，那就是幽默感。如某评论家所说：“他有足够长的时间来品味在19世纪所取得的荣誉，也同样感受到20世纪的公众和艺术家对他的作品所持的严厉而漠然的态度。”在阅尽人间沧桑，最后客死阿尔及利亚之际，我们突然发现：法国音乐的一个时代竟是这样结束了。

笔触至此，我耳边又萦绕起作曲家交响诗《骷髅之舞》的旋律，时光流逝，光阴荏苒，呜呼伟人已经逝去！



蒙帕纳斯墓旁的一位老妇人正在看书，形成了温馨浪漫的勾描

墓地几米远的地方，长眠着法国著名作曲家丹第和法国作曲家弗兰克。圣·桑被法国人称为是法国舞曲音乐的杰出代表，丹第有法国山歌之王的美誉，弗兰克被公认为是法国歌曲性音乐的典范。蒙帕纳斯长眠的三位音乐家音乐风格各异，而弦管响起，就是法兰西乐派的灵魂所在。我想，我会选择在巴黎浪漫的春季，踏着青苔与绿草，来拜谒你们的灵魂栖所。

安息吧！深邃优美的作曲家圣·桑。

在巴黎离圣·桑

墓地几米远的地方，长眠着法国著名作曲家丹第和法国作曲家弗兰克。圣·桑被法国人称为是法国舞曲音乐的杰出代表，丹第有法国山歌之王的美誉，弗兰克被公认为是法国歌曲性音乐的典范。蒙帕纳斯长眠的三位音乐家音乐风格各异，而弦管响起，就是法兰西乐派的灵魂所在。我想，我会选择在巴黎浪漫的春季，踏着青苔与绿草，来拜谒你们的灵魂栖所。

圣·桑墓上有两条彩带，写着“我们用法语中最美的语言向您致敬”

深邃优美的作曲家圣·桑

音乐画家西贝柳斯



西贝柳斯（1865~1957）
是芬兰著名音乐家，
古典音乐民族乐派的
代表人物。

西贝柳斯一直是我非常喜欢的音乐家之一。他的音乐旋律有一种别人所不具有的独特的冷峻韵味和色彩，我们只要仔细一听，就知道这是北欧风味的，是属于西贝柳斯的。

西贝柳斯对大自然有一种天生的敏感，特别能够从声音中细致入微地感受到音乐所蕴含的色彩来。他一直认为世界上任何一种声音都有和它们相对应的自然色彩，音乐重要的任何旋律都能在自然界里找到原始和声。“当他观察这一壮观景致的时候，他的脸上流露出极为虔诚的神情。”这段话描述的是西贝柳斯，地点是在尼亚加拉大瀑布，时间是1914的盛夏，时值世界大战爆发的几个星期前。西贝柳斯曾考虑把自己的这一体验用某种形式写进音乐中。所以他能够在流水中感觉到泛音，在泛音中感受到色彩。在声音和色彩之间，他如同变幻多端的魔术师一样，让色彩发出声音，让声音迸发出色彩，他曾说过：“A大调是蓝色的，C大调是红色的，F大调是绿色的，D大调是黄色的……”他在音乐方面对色彩的感觉，这些我们都是无法想象的，但你不得不敬佩他如此的奇思妙想。

西贝柳斯，你真是一位富于幻想的音乐画家。

芬兰作曲家西贝柳斯（1865~1957）出生在芬兰内地塔伐斯特胡斯。父亲是外科医生，双亲都十分喜爱音乐。西贝柳斯从小就表现出非凡的音乐才能，9岁开始学习钢琴，14岁学小提琴，1885年20岁时，被送到赫尔辛基大学攻读法律。像柏辽兹一样，西贝柳斯因为酷爱音乐而顶住了家庭的压力，他自作主张转到音乐学院，并于1888年以优异的成绩毕业。1889年获得了奖学金和政府的资助赴柏林深造，之后又去维也纳





上：西贝柳斯指挥乐队演出
下：西贝柳斯纪念碑

学习配器和作曲，学成回国后任赫尔辛基音乐学院的教授。

西贝柳斯中学时期就开始对芬兰民族文学产生兴趣，并于伟大的芬兰史诗《卡莱瓦拉》中汲取创作灵感，于1892年创作首演了体现这一史诗民族精神的交响曲《库勒沃》。上演后一举成功，被誉为“一个革命性的前奏”，从而奠定了西贝柳斯作为芬兰最有才华的作曲家的基础。

西贝柳斯是柴可夫斯基的热烈崇拜者，也极为崇拜理查·施特劳斯的配器法天才。曾有一次，西

贝柳斯带着很有分量的推荐信想到维也纳向勃拉姆斯学习，但是脾气暴躁的勃拉姆斯却不像李斯特那样喜欢鼓励别的艺术家，因此他拒绝了西贝柳斯。西贝柳斯只好居留在他的芬兰乡间，继续他对芬兰神话的爱。

西贝柳斯不仅对芬兰民族音乐作出了宝贵的贡献，而且对世界音乐的发展也起到了重要的作用。他一生留下的作品繁多，其中最著名的有7部交响曲，交响诗《芬兰颂》、《图奥内拉的天鹅》、《冰川古史》、《d小调小提琴协奏曲》和弦乐四重奏《内心之声》等。

1914年，西贝柳斯访问美国，逗留期间，曾在波士顿的新英格兰音乐学院短期任教，还获得过耶鲁大学的博士学位。回国后隐居在赫尔辛基近郊的爱诺拉别墅，他的许多重要作品都在那里完成。1929年终止创作。在他生命的最后三分之一的时间里，他没有写过任何一个音符。尽管他在31岁时就开始领取芬兰参议院每年发给的3000芬兰马克，以使他生活无忧，可以专心作曲。他又创作了30年，之后在60多岁时完全停止工作。有些评论家说他是疲倦了，或是精疲力竭了。另一些人则认为他只是不愿意和同时代人的20世纪无调性音乐竞争，也可能他更热衷于其他事情。不管怎么说，尽管他沉默了30年，他仍然过了一个创造力丰富的一生。西贝柳斯在引退后仍是音乐界一位德高望重的人物。晚年获得了极高的荣誉。芬兰有以他的名字命名的街道和公园，赫尔辛基音乐学院也改名为西贝柳斯学院，政府还建立了西贝柳斯奖金，斯特拉文斯基和肖斯塔科维奇都是这个奖金的获得者。在西贝柳斯90岁生日时，他收到1200多封贺电，伦敦还为他举办了广

播音乐会。1957年9月20日，西贝柳斯92岁时，因患脑溢血在爱诺拉逝世。

作为芬兰音乐的代表人物，西贝柳斯在世界乐坛上为自己的民族和祖国争得了不容忽视的一席之地。西贝柳斯的《d小调小提琴协奏曲》和柴可夫斯基的《小提琴协奏曲》一样，被人们认为是最艰深无比的作品，但是，正如柴可夫斯基的《d小调小提琴协奏曲》等待布罗德斯基那样，没多久这部作品的解释者就出现了。1905年10月19日，《小提琴协奏曲》在柏林公演，由卡尔·哈林担任独奏，理查·施特劳斯担任乐队指挥。施特劳斯要求乐队为该作品排练了三次，足见这位音乐家对西贝柳斯的重视。1906年11月30日，美国小提琴家莫德·鲍威尔在纽约爱乐协会于卡耐基大厅举行的音乐会上，将这部作品介绍到了美国。以后，著名小提琴家海菲兹也经常演奏它，使之风靡世界乐坛。

西贝柳斯的国际声誉日渐提高，他的作品在外国一些重要的音乐中心演出。1905年春，他应邀前往柏林，为步左尼组织的“近代音乐会演”指挥演出他的《第二交响曲》。演出获得了很大的成功，舆论界反响强烈。《民族报》的评论员为他以前没有听到这首交响曲而感到“愤怒”。然后他又去了英国，在伦敦指挥了他的《第二交响曲》和他的其他作品，并结识了乐队指挥亨利·伍德爵士。同时，他还是作曲家格兰维尔·邦托克乡间别墅的座上客。他风趣地说：“我享受了英国人这样真诚的款待，以至于我没有机会接触英国的流通货币。”之后，他去了法国。当他到达巴黎的时候，他发现自己已经是知名的作曲家了。拉慕累交响乐团再次演奏了他的《图奥内拉的天鹅》，并预告了他的其他作品。与此同时，著名指挥家托斯卡拉指挥交响乐团演出了西贝柳斯的《第二交响曲》、《芬兰颂》和《图奥内拉的天鹅》。

接下来，西贝柳斯倾注全力写他的《第三交响曲》，他必须尽可能的完成它，因为他已接受伦敦王室爱乐协会的邀请，将于1907年3月到伦敦去指挥这部作品的首演。尽管他马不停蹄地工作，但工作进展较慢，直到这年夏天才完稿。他不得不推迟伦敦之行。首次公演于11月25日在赫尔辛基举行；





同年冬天他又在莫斯科的一个音乐会中指挥演出了这部作品。《第三交响曲》似乎回归更普遍的风格，更接近于纯粹古典主义的单纯性。

在历史上，那些成功的、不同时期的大型作品往往最明显地记录着大师的风格、思想的变化。但是，在这些大型作品之间所产生的零星小品则与大型作品相关，同时又有着独特的意义。这些小品是大型作品的实验和准备，交响曲则将抒情、史诗般的画面、戏剧性的冲突融为一体。

西贝柳斯写有一百余首声乐作品，其中大部分是用瑞典语写成。而以芬兰语写成的歌曲则多采用芬兰古代神话为题材。如19世纪90年代所创作出的男中音与乐队伴奏的叙事曲《渡船夫的新娘》以及男声合唱《维尼马特卡》，这些作品的旋律起伏紧密地配合着歌词的词意，表现出强烈的情感。这些歌曲具有迷人的独创性，它们被列为芬兰民族声乐中最可宝贵的遗产。他的钢琴作品则具有柔情意味，他经常将钢琴小品（舞曲、写景曲）编成套曲，加上标题。即兴曲、小品曲、抒情曲均富有曲调性，许多钢琴曲带有生活音调的特点。

综观西贝柳斯的交响曲和交响诗，我们注意到他在具体的创作手法、音乐材料上并没有运用芬兰民族现有的音乐素材，那如何解释他作品中始终浸润的“芬兰的声音”呢？

在聆听一位作曲家的作品时，我们往往会找寻他所崇尚的哲学理论，美学观念，试图以此来解释一些音乐现象。而在对西贝柳斯的研究过程中，我们似乎很难发觉他对某一哲学、美学体系的推崇，但在他的作品中我们完全可以感受到一个始终贯穿他音乐创作的哲学体系——来自大自然的哲学——这是他穷其一生来领悟并以他的音乐来诠释的哲学理论。

交响史诗《芬兰颂》是西贝柳斯写过的众多的民族主义作品中的

的代表之作，像德沃夏克一样，西贝柳斯的一生是在伴随争取民族独立的斗争中度过的。1899年夏天，在芬兰人民不满沙俄的统治、组织为新闻记者募集资金的义演晚会上，诞生了这首举世闻名之作。它原是一个活报剧式的节目“历史场景”中的配乐，第二年才修改成一首独立的管弦乐曲。在19世纪90年代，他创作了一批交响诗，这些作品抓住了芬





兰的传说和神话中的精神。其中最著名的有：《传奇》（1892）、《死河的天鹅》（1893）、《列敏凯宁归故乡》（1895）和《芬兰颂》（1899）。这些作品是在沙皇压迫的年代中产生的，那时，爱国就等于革命。尤其是《芬兰颂》抓住了解放运动的情绪，触犯了当局。为了瞒过警察，这首乐曲在上演时曾冠以像《夜曲》或《即兴曲》一类简单的标题。

这部交响诗，用独特的音乐手法，表现出芬兰人民英勇不屈和顽强斗争的精神风貌。他的音乐语言是少有的，避免了感觉上的美丽。他挖掘了管弦乐队中的暗色彩和低音区，并采用短小、深刻而且适于交响发展的主题。他的音乐语言直截了当，精辟简练。《芬兰颂》以铜管群在低音区的吼声开始，接着是木管乐器模仿管风琴的段落，弦乐作出庄严的回答。它引出了以持续节奏为基础的一段快板。小号激动人心的号声像是在号召人们行动起来。民族骄傲的情绪持续下去，弦乐奏出欣喜若狂的乐句，铜管节奏鲜明的插入段予以强调。《芬兰颂》中的著名曲调初次出现是由小提琴和大提琴演奏的，虔诚而安静。在曲尾再现时，狂热雄壮的进行曲主题又以排山倒海之势和坚定有力的节奏，逐步达到兴奋激动的最高潮。最后，乐队在引子的动机再次出现后以宽广的气息和嘹亮的音响辉煌地结束了，这个曲调变成凯旋的赞歌。

《d小调小提琴协奏曲》是西贝柳斯第二交响曲与第三交响曲之间镶嵌的一颗璀璨的明珠。它以其深刻丰富的内容、真挚内在的抒情性、独具特色的高雅气质使之成为世界小提琴协奏曲宝库中的精品。此曲初稿完成于1903年，1904年首演。这首无标题协奏曲，极富浪漫色彩，处处洋溢着高雅的气质和北欧风格特有的抒情味。

作为一个擅长交响乐写作的作曲家，在这首协奏曲中显示出比以往的协奏曲更强烈的交响色彩。曲子华丽灿烂，旋律奔放富于芬兰的乡土气息。《d小调协奏曲》是按古典传统的三乐章形式写成。第一乐章是奏鸣曲式，但又糅合着浪漫主义的写作技巧。首先，在装有弱音器并分成四个声部的第一、第二小提琴轻轻地奏出的和声背景上，独奏小提琴唱出了深切、充满忧郁美的第一主题。它像一



西贝柳斯小提琴协奏曲总谱第一页





幅美丽的风景画，仿佛让我们看到暮色降临的北欧海岸边，激浪拍岸，人们在海边燃起篝火，兴致勃勃地聆听着游吟诗人的歌唱。随后，音乐进入发展部，乐队掀起的高潮导出独奏小提琴的华彩乐段，乐曲在两个主题中反复变化发展，经过再现后，在独奏小提琴演奏的一连串快速琶音和激昂的音流中结束。

第二乐章，很慢的柔板，是一首充满诗意的浪漫曲，也是世界著名小提琴协奏曲中最美妙的慢板乐章之一。人们仿佛看到西贝柳斯伫立海边的礁石上，面对浩瀚的大海用他那心爱的小提琴抒发无限的情怀，同时略带忧伤与神秘的情调。

第三乐章，从容的快板，是由两个主题构成的狂热的回旋奏鸣曲式，好似一首动人心魄的舞蹈幻想曲，节奏刚毅勇武，音乐中蕴藏着一股不可抑制的热情和强大的活力，具有北欧民间舞曲的风格。此后，两个主题交替出现，独奏小提琴充分展示了高难度的双音、琶音、泛音、和弦演奏技巧，乐队以其丰富的音色、形态多样的织体、强弱有致的力度与独奏小提琴交相辉映，掀起一个又一个高潮。最后乐队在宏伟的全奏和独奏小提琴声部一连串激流般奔腾的音流中，辉煌地结束了全曲。

对于《d小调小提琴协奏曲》，有位评论家说：他从中听到了“北欧黑暗中芬兰的安静的忧郁，大海盲目地涌向海岸，人的生命像花朵般短暂而不稳定地随着旋律而开放”，曲子的浪漫、优雅和充满动感，不管人们是否认识到生命如花般旋开旋谢，但都是令人神往的。

西贝柳斯的《D大调第二交响曲》是一部极富魅力的动人作品，有人称他为西贝柳斯的“田园交响曲”，这主要指它有着强烈的芬兰风土气息，同其他交响曲一样，在主题上有很强的北欧民谣色彩。他以明朗的笔调，突出了作品所描绘的关于祖国这一中心主题：祖国有美丽的大自然；有过遭受压迫和奴役的历史；她的人民也有过抵御侵略的斗争和对美好未来的憧憬。

全曲共分四个乐章，第一乐章用奏鸣曲式写成，这是一个情绪明朗、旋律朴实单纯的乐章。乐章的第一主题有两支旋律，第一支旋律由双簧管和大管在弦乐旋律线背景的衬托下奏出，十分宁静而富有韵味，加上圆号呼应性的对答，犹如大自然的声音在田园里悠悠回响。第二支旋律由小提琴奏出，抒情而凄楚动人，如同在向人们诉说祖国遭受奴役和压迫的历史。副部主题由木管演奏，是颇具西贝柳斯风格的旋律，他把一个音拉长，后面接上一个轮廓清楚、富于节奏性的音型。乐章到了开展部，各个主题都以新的面貌得到壮丽的发展，进入再现部后，又以第二主题为基础发展成宏伟辉煌的乐队

全奏作为结束。

第二乐章一开始，定音鼓连奏孕育着雷声，传出吓人的隆隆声；低音提琴有力地拨奏推出了一个低沉的声音——由大管吹出伤心凄凉、缠绵悱恻的主题，在大鼓沉闷的轰鸣声中暗藏着威胁。随着弦乐的加入，动机的展开，乐队在高音区的不安呼唤和低音大量和弦的鲜明对比，再加上小提琴旋风般旋转的乐句背景，形成了一种悲剧性的斗争色彩。但是这种气氛不一会就被暴风雨般的高潮所驱散。

第三乐章是一个充满兴奋与激动情绪的谐谑乐章。首先，弦乐在降B大调上奏出旋风般的三连音，这是第一主题，它从一个声部到另一个声部，不断地转动着。与此同时，木管奏出了与这个主题相呼应的主题。乐曲的中段和前段有着明显的对比，中段旋律简朴而充满哀诉之情，后来经过一段较长的渐强，以始终向前发展的力量直接将此乐章导向第四乐章。

第四乐章首先出现的是凯歌般灿烂辉煌的主题，旋律很短，但坚定而干脆，好似一种勇敢、宽广和强有力的宣言。主部主题再现之后，略带忧愁味的副部主题逐渐振奋起来，弦乐同心协力地齐奏起来，将不安的伴奏音型扔给了柔弱的木管组，形成了一个抒情的高潮。全曲在一派胜利的欢腾气氛中结束。

组曲《勒明基宁》取材于芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》，描述了英雄勒明基宁惊险曲折的传奇故事。在1895年~1896年之间完成了这部四乐章的组曲。在第一稿中，《图奥内拉的天鹅》是组曲中的第二乐章，30多年后，西贝柳斯将第二乐章与第三乐章的顺序进行了对换，从史诗《卡勒瓦拉》和作品体裁的观点来看，新的排列显得更自然合理。

第一次听到《图奥内拉的天鹅》，我就被它吸引住了，《图奥内拉的天鹅》似乎在内容上并没有暗示诗中的具体情节，但是，西贝柳斯将诗中所提到的意味着死亡的“图奥内拉”定位在组曲的黄金分割处——第三乐章，着力于渲染作品阴沉忧郁的情绪和强调悲剧色彩。所以我们可以从弦乐的如丝似缕之中感受到图奥内拉河的水面泛起的涟漪，随风荡漾起的轻微的忧伤。英国管吹出了让人心碎的幽幽鸣响，和大小提琴此起彼伏地呼应着。当法国号柔和地奏响，天鹅飞起来了，微弱的弦乐和竖琴泛起淡淡的雾，悠远而缥缈，天鹅高贵的剪影伴随着明亮而深沉的号音，渐渐地隐没在水天茫茫之中。

《图奥内拉的天鹅》不是一首田园诗，不是一幅风情画，它是对古典情怀的一种缅怀，对英雄逝去的一声叹息。特别是英国管如歌如泣地吟唱着的一首悲歌，它象征着天鹅在死亡之水的哀鸣。时过境迁之后，曾经鼓荡在西贝柳斯和当时听众心中音乐的意义，如今已经





比蒙特为《图奥内拉的
天鹅》绘画

变得似是而非了。但它留给我们的音乐是奇特的，西贝柳斯为我们留下的是蒙蒙一片的湖蓝色中涂抹着一星惨淡的灰白，这就是音乐画家西贝柳斯给我们留下的音乐色彩吧？

《降E大调第五交响曲》是西贝柳斯最得意之作，曾经被他先后大改过三次，在他所有作品的创作中是绝无仅有的。这部交响曲很受西贝柳斯本人重视，就像一个孩童得到一件心爱的玩具，简直是爱不释手。作者在定稿后曾说：“整部作品由一个生气勃勃的高潮贯穿到底，是一部胜利的交响曲。”如果说第四交响曲是在诉说内心之声的话，那么这部交响曲则是回归生活、回返大自然的写照。与阴郁的《第四交响曲》不同，明朗注定就是这部交响曲的色彩和风格。无论怎样，这部交响曲确已显露出他在建构曲式方面的努力，而这一努力在第七交响曲中体现了极富独创性的成就。在20世纪的初期，在北欧的一个小国里，西贝柳斯竟已开始致力于对新的曲式的探索，这确实令人回味。

第一乐章：西贝柳斯特别爱用的法国圆号和木管轻柔而明亮地先后一出场，就把一种牧歌式的氛围清新地演绎出来。在这里，西贝柳斯会来一点离题，或是抒情性的，或是戏剧性的，这使得他的音乐即使在慢板中也能传达出热情的音响。当急促的弦乐响起来，立刻迸发出阳光般耀眼的光泽。在密如雨点的定音鼓的伴奏下，小号吹奏出愉快的声音，小提琴和弦乐摇曳着，间或是快捷的木管声声，如小鸟啁啾，这些大大丰富或扩展了“田园”这一场景的表现内容。

第二乐章：近似于小快板。它是一个较为平静的乐章，由一个简洁朴素的主题及其非常自由的变奏所构成。木管和法国号，沉稳而柔弱，在它们奏出一段含蓄的和声背景上，轻轻的弦乐如露珠滚动般的弹拨，与同样轻柔的长笛的呼应，如同恋人之间温馨的亲吻，纯朴动人。这一乐章的基本主题作了多样的变奏处理，时缓时急，扑朔迷离的色彩丰富而迷人。

第三乐章：很快的快板。开头由中提琴奏出急速运行的主题，随即小提琴也加入进来，然后是整个弦乐，最后是木管的加入，急促如山涧湍急的溪流，一路起伏跌宕，那样飘忽不定，那样摇曳多彩，那样坚定不移。不多久，法国号在弦乐的支持下奏出了上一乐章里曾暗示过的那个步履稳健有力的动机。当溪流终于从林间山中流淌到开阔



平坦的地上，在阳光下闪耀着波光，在略带忧郁甜美的弦乐的衬托中，木管和大提琴演奏出唱诗般的灿烂的旋律，把乐曲推向了高潮，真是令人感怀不已。

听完这部交响曲，我们可以把《第四交响曲》比作寒气



晚年的西贝柳斯



《第四交响曲》总谱手稿

凛冽的大海和礁石，在月光或风雪的映衬下，呈现出银灰色的冷色调。而《第五交响曲》则一定是凡·高在阳光下耀眼的向日葵，或是在秋风中沉醉着的田野，它们的色彩都是金黄色的。

西贝柳斯和格里格都是北欧人，西贝柳斯是坚定的民族主义者、热烈的爱国者，但却不是里姆斯基·科萨柯夫、鲍罗丁、穆索尔斯基、斯美塔纳、亚那切克或沃恩·威廉斯那种民间音乐的使用者，这些人都借用民歌的演奏和利用民间的音阶作曲。西贝柳斯只是他的音乐听起来像原来的民间音乐。虽然他一直活到上世纪中叶，但他不属于斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、巴托克那一类“新音乐”。虽然他是个民族主义者，但后期作品却不如早期作品那样贴近芬兰的心态。实际上，他是德彪西、马勒和理查·施特劳斯的时代代人，当他年轻的时候，辉煌的俄罗斯火焰迸发出的火花就点燃了欧洲各地的民族主义之火；在波希米亚点火的人是斯美塔那和德沃夏克，在挪威则是格里格，这些大火燃烧了许多年，一直烧到了我们的时代，在西班牙点火的是法里雅，在丹麦是尼尔森，在匈牙利是科达伊和巴尔托克。在这群星灿烂的人物中，多年以来西贝柳斯一直被当作倡导芬兰民族主义的典型。不论过去或现在，他无疑是芬兰的民族英雄——也是唯一的芬兰民族英雄，所以，他拥有为他发行邮票、领政府的特殊津贴以及符合国家明显地位的其他奖励。

有些人认为西贝柳斯彼此互不相同的7首交响曲，使他称得上是本世纪最伟大的交响作曲家，也许能与沃恩·威廉斯、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇媲美。每隔10年似乎都会出现对西贝柳斯的不同看法，这是很公正的。而且，正如在任何评论中一样，每个评论者都在寻求不同的东西，并且都带着自己的视角来进行判断。西贝柳斯特别喜欢的创造源泉就是芬兰民族的史诗《卡莱瓦拉》。其中的一个



西贝柳斯生前发行的纪念邮票





诗篇为《波希奥拉的女儿》带来了灵感，这是为神话中骑在彩虹上纺线的少女绘制的一幅音乐图画。另一个诗篇则表现在《火之源》中，这是为男声独唱演员、男声合唱队和管弦乐队谱写的作品。在这部作品中，北欧的宙斯：乌可可驱散了世界的黑暗，恢复了光明的温暖。《卢诺塔》是为男高音和管弦乐队谱写的，是《创世纪》的卡莱瓦拉版本。《瓦伊诺之歌》、《列敏凯宁归故乡》和《图奥内拉的天鹅》都是根据同一史诗的不同诗篇创作的，西贝柳斯用下面的话描写了《图奥内拉的天鹅》的音色：“图奥内拉，死神的王国，芬兰神话的殿堂，由一条黑色的小溪和湍急宽阔的河流所包围，图奥内拉的天鹅在河中庄重地滑行和唱歌。”专家们指出它实际上是为英国管而作的协奏曲。不管你名叫卡拉汉或麦克塔维什，只要听到《4首传奇曲》，就会觉得是在芬兰。当你听到另一首交响诗《塔皮奥拉》时，也会有这种感觉。为了描绘这些巨幅的音乐壁画，西贝柳斯发展了一种显然属于他本人的风格：男性气质，精力充沛，强健有力，很具有德国后浪漫主义的绵软抒情风格。虽然西贝柳斯从来没有利用真正的民间曲调，但他的许多旋律都具有强烈的民歌风韵。他的和声包容了丰满的阴郁和尖锐的不和谐音。他的器乐配置更是深不可测。

在西贝柳斯92岁的生涯中，色彩和声音就是这样藤缠树一般缠绕在他的作品里。1914年，西贝柳斯赴美国参加挪福克尔音乐节并演出他的交响诗《海洋女神》。过大西洋时，落日下澎湃的大海给了他异样的感受，倚在船舷上，大海的色彩使他新奇也使他惊讶，他突然说出海水是“酒色的”，“酒色”到底是什么颜色？也许那“酒色”就是西贝柳斯心中对大海的印象、幻想乃至错觉的一种综合体，这大概就是西贝柳斯的一种艺术直觉吧。正是由于他的这种艺术质感，芬兰音乐才具备了自己的民族色彩，才真正在世界舞台上奏响了“芬兰的声音。”大自然给予西贝柳斯的，不仅仅是成熟的思想，他所追求的简洁淳朴的风格，寻求乐思内在发展的思想根源，也正是大自然的最为原始朴素的色彩状态。

在音乐家中，将声音和诗缠绕在一起的人不少，我们称他们为音乐诗人，称他们的作品为音诗，法国作曲家肖松就专门写过一首音诗，流传甚广；将声音和色彩如此敏感的搅和在一起的音乐家不多，大概只有德彪西和西贝柳斯吧？我们可以把他们称之为音乐画家。只是德彪西更多地借鉴了印象派画家的灵感，而西贝柳斯则是来自于传统浪漫派画家对色彩的敏感。

西贝柳斯，伟大的音乐画家。



赫尔辛基的西贝柳斯纪念碑

追求完美艺术的拉威尔



拉威尔（1875~1937）著名的法国作曲家，印象派作曲家的最杰出代表之一。

说到拉威尔，人们总是把他与德彪西联系在一起。从一开始巴黎的评论家们就喜欢把他们混为一谈，这种做法使拉威尔左右为难。一方面，来自保守派的猛烈抨击把对德彪西的反感一起宣泄到他的头上，在那著名的“评奖不公事件”里挑大梁的巴黎音乐学院院长杜布瓦就是个仇视德彪西而把这种情绪迁怒于拉威尔的人。另一方面，那些印象派的信徒和徒子徒孙们却对拉威尔的创作颇有微词，因为激进的人们又觉得拉威尔太传统、太古典。对此，拉威尔也愤愤不平，还曾公开写信给评论家希望能把他和德彪西区分开来，虽然他很敬重德彪西。两者的分歧始于一战之后，拉威尔的音乐语汇应该说越来越趋于明确化和严谨，他似乎要迅速从印象派的圈子里抽身，回归到古老纯粹的法国音乐传统和民间音乐相融合的园地里来，德彪西则置古典形式于不顾，以水彩画般的色调与神秘转换的和声自成一家，拉威尔后期的旋律背后，曲式结构的支柱作用则愈加明显；德彪西淡化节拍与小节的存在，拉威尔则被斯特拉文斯基戏称为“瑞士钟表匠”；德彪西是捕风捉影的大师，拉威尔则千方百计在这种飘忽不定的新颖感觉里寻找它的古典主义的渊源。

当然，拉威尔在和声方面与德彪西的确有很多相似之处，但是在调性运用、曲式和配器方面却有很大的不同。即使是拉威尔早期的印象派时代，他也并未落在德彪西之后，1901年《水的嬉戏》问世的时候，德彪西还没有写出《雨中花园》和《水中倒影》。而到了后期，按专家的看法，拉威尔似乎更接近萨蒂、米约那个圈子，与德彪西早已视同陌路了。有时我也会想，从个性上看，德彪西抱定的是一辈子在他贵族化的道上独行的信念，而拉威尔的姿态是否更倾向于平民化呢？

1875年3月7日，拉威尔出生在希布雷，这个地方在法国南端的下比利牛斯地区。父亲约瑟夫·拉威尔是个工程师，母亲玛丽是巴斯克人，由此拉威尔身上兼有法、西血统。父亲很有音乐天分，但最终还是没能考入音乐学院而作了工程师，因此，约瑟夫非常渴望儿子能够





拉威尔的恩师福雷

波德莱尔、马拉美等文学家以及萨蒂等音乐家的各类思潮与创作理念的影响。

1895年，拉威尔一度离开音乐学院，这一时期他完成了包括《古风小步舞曲》、《哈巴涅拉》在内的一些早期作品。一年之后，拉威尔终于下决心放弃钢琴专业而投身于作曲，于是，他重新回到巴黎音乐学院进入福雷的作曲班，同时悉心钻研对位法和配器。回到音乐学院的第二年，拉威尔完成了著名的管弦乐曲《为已故公主的帕凡舞曲》的钢琴版。这一时期，拉威尔个人的创作风格已经初露端倪。1899年，拉威尔指挥了自己的声乐曲《舍赫拉查德》的首演，获得评论界与公众的一致好评。然而，在音乐学院，拉威尔并没有得到一些权威人物的赏识，拉威尔一共4次参加罗马大奖的比赛，均名落孙山。1905年，30岁的拉威尔第四次参加罗马大奖比赛，不料竟然引起了轰动一时的“评奖不公事件”。事情的发生非常戏剧性，罗马大奖评审委员会竟然在第一轮就把拉威尔从参赛名单上去掉，理由竟然是“缺乏作曲技法”，这简直是一桩丑闻。评审委员会的所作所为马上引起了巴黎艺术界的强烈反响，当时，大家已经十分熟悉拉威尔的《水之嬉戏》等作品，他也被看成是新一代作曲家的领袖人物。人们很快把矛头指向了巴黎音乐学院院长杜布瓦，著名艺评家罗曼·罗兰在5月26日的《费加罗报》上公开发表了给美艺协会会长保罗·莱翁的信：“我并不是拉威尔先生的朋友，对于他的音乐也没有多少个人的好恶。然而，正义感迫使我写信给您，因为拉威尔先生得到了不公正的待遇……这种情况只有在柏辽兹身上发生过，拉威尔不是作为一个音乐学院的学生来角逐罗马大奖的，他是作为一个成熟的作曲家参赛的……每一个有正义感的人都要起来反对这个荒谬的决定！”

人们把拉威尔在历次罗马大奖比赛中的老账都翻了出来，结果，

战火蔓延到整个巴黎音乐学院，最后，无法顶住压力的杜布瓦不得不提出辞呈，拉威尔的老师福雷成为巴黎音乐学院的新院长。然而，拉威尔也没能成为最终胜利者，就像明知错判却必须维持原来结果的足球比赛一样，拉威尔第一轮被淘汰的命运无法改变。而此时此刻的拉威尔却不在巴黎，他受邀登上了“艾美”号豪华游轮，开始了从比利时经荷兰到德国的旅行，就在离开巴黎前拉威尔完成了《引子与快板》，作为临别赠言让巴黎的保守派和革命派们去争论不休吧！

从1906年到1908年之间，拉威尔完成了《天方夜谭》、《夜之幽灵》、《鹅妈妈》等一系列作品。这一时期，拉威尔也一直没有放弃创作舞台作品，这也是任何一位有抱负的作曲家希望去做的事情。1909年，受俄罗斯芭蕾舞团团长贾吉列夫的邀请，拉威尔开始着手创作舞剧配乐《达夫尼与克洛埃》，这部作品前后写了3年时间，拉威尔说：“我的意图是完成一幅宏大的音乐壁画，除了具有古朴的趣味之外，几乎接近18世纪末法国画家表现的绘画趣味，也顾及到古代希腊的梦想”。与贾吉列夫的接触也使拉威尔结识了年轻的斯特拉文斯基，拉威尔听了《火鸟》和《春之祭》，还接受了斯特拉文斯基题献给他的《3首日本歌曲》，1911年，管弦乐版的《西班牙狂想曲》在巴黎喜歌剧院上演，这是一次里程碑式的成功，因为这是拉威尔的管弦乐作品首次公开演出。一年之后，《达夫尼与克洛埃》也被俄罗斯芭蕾舞团搬上了舞台。

然而，拉威尔创作的黄金时期却被第一次世界大战打断了，爱国热情使拉威尔到了汽车队服务。1916年，因为伤寒症他被迫退伍回到巴黎休养，战争期间，拉威尔的创作非常少。

随着德彪西的去世，拉威尔也很自然地被认为是法国音乐界的领袖人物，他的《为已故公主的帕凡舞曲》、《水之嬉戏》和《弦乐四重奏》得到广泛演出并得到人们的认同。1920年法国政府准备授予他荣誉勋章，这也是对他音乐成就的一次肯定，但拉威尔拒绝了授勋，“评奖不公事件”对他造成的伤害依然使他对“庸俗的荣誉”感



拉威尔的G大调钢琴协奏曲/米开朗杰利版



拉威尔的左手钢琴协奏曲和大调钢琴协奏曲/L.洛尔蒂版



拉威尔的钢琴独奏作品/L.洛尔蒂版（老版1）



拉威尔的钢琴独奏作品全集/L.洛尔蒂版





到恶心，也许是已经把政治和官场看透，拉威尔对这些都无所谓，1921年他甚至搬到了巴黎郊外居住，以期获得宁静的生活。

1928年，拉威尔到美国访问，在4个月的旅行中，拉威尔的作品得到了大量上演的机会，他也结识了一批美国的艺术精英，同年，牛津大学授予他名誉博士学位，拉威尔已经获得了国际声望。1910年至1920年期间，奥地利、荷兰、意大利、西班牙、比利时等地都先后上演过拉威尔的作品，这些演出都为他赢得了很高的声望。就在赴美旅行的这一年，著名舞蹈家埃达·鲁宾斯坦找到拉威尔，希望能够为她写一部西班牙风格的舞剧音乐，埃达一开始的想法是让拉威尔为阿尔贝尼兹的《伊比利亚》配器，但后来拉威尔却创作出了著名的舞剧音乐《波莱罗》。

早在1926年，拉威尔就被诊断为脑供血不足，一年之后，他的保健医生就建议拉威尔休息一年，拉威尔当时并没有在意。从1932年开始，拉威尔的病情加重，他得的这种病会逐渐使语言功能丧失。渐渐地，他变得不能读谱，不能记忆旋律，也不能写作了。一次，在《达夫尼和克洛埃》的演出之后，他哭了起来，大声说道：“我还有许多音乐在脑子里！”他的伙伴尽力安慰他，说他已经完成了他的工作，拉威尔极度痛苦的回答：“我什么也没写出来，我还有很多东西要写。”1937年12月28日，拉威尔在一次不成功的脑部手术后去世。

拉威尔是一个独来独往的人，他的性格让人难以捉摸，他没有女朋友，也没有男朋友，关于拉威尔的爱情直到今日也鲜为人知。连最亲近的同仁都不知道他的秘密。莫里茨·拉威尔的童年、青年时代一直生活在蒙马特高地，但他的生活并不像德彪西那样醉卧艳丛，带露折花。他们的性格很不相同，德彪西生活在幻想的感受世界里，性格犹如似火的骄阳；拉威尔在情感表达上羞涩而含蓄，性格则像夜间幽静皎洁的月亮。

拉威尔的性格里有精细简朴、纯洁童真的一面，也有背离世俗、放浪不羁的一面。他不喜欢别人跨入他情感的门槛，与人交往总是在



拉威尔的钢琴独奏作品/M.哈斯版



拉威尔 四手连弹/L.洛尔蒂版



安塞美指挥拉威尔管弦乐



马蒂农指挥拉威尔管弦乐



《波莱罗》唱片，
雨果·雷恩古德
指挥伦敦爱乐乐团

别人要进入他内心的一刹那就戛然而止，他的理智总能成功地控制住感情。你听拉威尔的《圆舞曲》（华尔兹）中最大的渐强，一开始如同幻想在盘旋，一层层地向上旋进，将要到高潮时，音乐戛然而止，陡地换了另一种格调，回归于婉约的倾诉当中，从这个作品中我们可以感受到他性格的这个特点。同时，拉威尔的性格也主导了他音乐创作的方向，我们从他创作的多变性，从他创作的复杂性，也感受到这一点，而且他绝不会被一种音乐体裁所缠绕。他创作了具有东方风格的作品《谢赫拉查德》、希腊情韵的《达夫尼和克洛埃》、法国风格的《库普兰之墓》、巴斯克风格的《三重奏》、维也纳的《圆舞曲》，还有西班牙的《西班牙舞曲》、《帕凡舞曲》、《西班牙时刻》以及《波莱罗》舞曲等等，还不必说马达加斯加风格的《马达加斯加歌曲》，这些都可以证明他性格多变的这一点。据拉威尔后来说，对他影响最深的，倒是俄罗斯音乐，他从里姆斯基·科萨柯夫和穆索尔斯基等人的作品中汲取了很多艺术滋养。

拉威尔的音乐题材广泛而委婉，人们很难在他的音乐题材里找到他的人生观，他的作品大都产生于他情感的积累，而且诞生于他与大自然的亲密接触。拉威尔对弗兰克、瓦格纳、加布里埃尔等每一位大师的音乐风格都了解得非常细致深入，他在给学生举例时，可以随口说出各时期作曲家的音乐特点、作曲风格的细节和全貌。拉威尔的音乐修养，至今还为人们津津乐道。同时，拉威尔在配器领域的研究，使他创造了一种独特的管弦乐配器法，以充分发挥每个乐器的表现性能，从而使其表达出异常精美和多彩的音乐效果。拉威尔的作品结构明确，织体清晰，作为一代管弦乐配器大师，尽管他技术高超，但仍坚持尽善尽美的追求。

拉威尔是20世纪杰出的钢琴作曲家之一，他发展了李斯特的传统，而德彪西是肖邦精神的继承者。在拉威尔最广泛演奏的作品中有：《为已故公主的帕凡舞曲》（1899），《喷泉》（1901）和《小奏鸣曲》（1905）。拉威尔也是法国艺术歌曲大师。《舍赫拉查达》（1903）表现了他的风格特点，这是为人声和乐队而作的组歌。《斯泰法内·马拉美的三首诗歌》（1913）是20世纪爱好把人声加入室内乐的例子；优美的《马达加斯加歌曲》（1926）也是如此，是为人声、长笛、大提琴而作的。

但是，拉威尔是通过他的管弦乐作品赢得国际声誉的。其中最著名的是《西班牙狂想曲》（1907）、《鹅妈妈》（1912）、芭蕾舞《达夫尼和克洛埃》（1912），这是他最好的作品之一；拉威尔另一首更受人喜爱的交响曲是1920年写的《圆舞曲》，这时维也纳流行圆





舞曲的高峰期已过，因此它已毫无那种快乐时光的音调。作曲家称它为一首“芭蕾交响诗”，发表时还附上一段话：“透过翻转云的层裂缝，人们看见一对舞伴跳着圆舞曲。云层渐渐散开，看见旋风般的人群挤满了大厅。现场逐渐照亮。枝形吊灯突然发出刺眼的强光。这是1855年的宫廷。”

像德彪西一样，拉威尔在美国总是十分受欢迎的，他的和声与配器对爵士乐的改编者和好莱坞的作曲家有特殊的吸引力。结果，他的风格（当然多少有些走样）成为无数美国人每天所听到的音乐的一部分。

《波莱罗》是拉威尔为著名舞蹈家埃达·鲁宾斯坦写的一首芭蕾舞音乐，埃达·鲁宾斯坦表演的独幕芭蕾，场景是一个灯光昏暗的西班牙小酒店。幕启时，舞台深处有一群人在喝酒聊天；舞台正中，一个姑娘在乐声中翩翩起舞。起初，她轻柔而优雅的舞姿并没有引起大家的注意，随着音乐的发展，舞蹈愈来愈热烈，人们一同围拢来，跳起欢乐的舞蹈。

“波莱罗”是西班牙的一种双人舞，拉威尔的这首歌曲虽标以“波莱罗”的名称，但与同名的西班牙舞蹈相比，显得速度缓慢。拉威尔按照力度从弱到强的发展线索，来安排乐器及和声配置。虽然两个主题不断反复，由于音色在不断变化，仍然显得多姿多彩。从第三变奏开始，在旋律的下方添加了和声，以平行进行的方式，伴随旋律移动，就形成了多调性的组合。同时，演奏固定节奏型的乐器也逐渐增多，力度愈来愈强。乐曲进行到最后，突然转到E大调，色彩一下子明亮起来，全体乐队加入演奏，以极不协和音响，热烈而喧闹地结束。对于如此单调的素材，拉威尔却以其娴熟自如的配器技巧，把它写成了一首绚丽多姿、光彩夺目的乐曲。

拉威尔一直同样被作为“色彩大师”来看待，最能代表的作品应

该就是舞剧《达夫尼与克洛埃》了，这是作曲家最为辉煌的乐曲。这个有着令人心醉的乐队色彩，富有感观美的和声和放浪的节奏的音乐是那么富于魅力。

20世纪初，贾吉列夫领导的俄罗斯芭蕾舞团风靡巴黎，不少作曲家都为该团写作芭蕾音乐，拉威尔就是其中之一。他根据希腊作家朗古斯的田园诗，构思成舞剧《达夫尼与克洛埃》。故事



《波莱罗舞曲》源于西班牙的“弗拉曼柯舞”



舞剧《达夫尼与克洛埃》中的一幅场景

情节是：青年牧羊人达夫尼和克洛埃是一对相亲相爱的恋人，海盗来袭，抢走了克洛埃。牧神潘吓走海盗，救出克洛埃。达夫尼与克洛埃向神献祭，发誓永远忠贞不渝。音乐写得极其细腻复杂，作为舞蹈音乐，似乎不太适合；而从中选出的精粹，编成两部管弦乐组曲，却是管弦乐文库中不可多得的精品。现在来看看《“达夫尼与克洛埃”第二组曲》。

第二组曲由舞剧第三场中的“黎明”、“哑剧”和“群舞”构成，完全遵循舞剧情节的发展。一开始，加弱音器的弦乐，支持长笛和单簧管快速的琶音起伏，织成精细的音网。在晨雾中，似乎可以听见从岩石滴落的水珠声和潺潺流水声，在一支迷人的曲调缓缓升起中，旋律不断向上递增。晨雾散尽，金色阳光洒向大地时，达夫尼与克洛埃经过劫难，重新相聚了。

接着是“哑剧”。老牧人拉蒙告诉这对恋人，是牧神潘回忆起他自己对森林女神西林克斯的爱恋，才救了他们。于是，克洛埃装成西林克斯，达夫尼化装成潘，表演当年潘对西林克斯的追求。在热烈的乐声中，一群姑娘装扮成酒神巴克斯的女祭司，打着铃鼓上场，男青年也纷纷进入。最后的“群舞”是一个宴饮作乐的场面，小单簧管奏出5/4拍子的舞曲，节奏与力度不断变化，把音乐推到了热烈的高潮。拉威尔那种具有明快色彩的新颖别致的配器在这里显示出极大的魅力。

拉威尔的两部钢琴协奏曲——“G大调”和“D大调”是演奏家和乐迷都极为喜爱的两部作品，它们几乎同时完成于1931年秋天，而《G大调钢琴协奏曲》则构思于1928年。拉威尔在谈到《G大调钢琴协奏曲》时说：“它以莫扎特和圣·桑的协奏曲的特点写成，这首协奏曲的音乐可能是欢愉而辉煌的，它并不追求特别的深度和戏剧性效果……”

《G大调钢琴协奏曲》采用传统的三乐章结构，乐队编制较小，带有室内乐的风格特点。第二乐章由慢板开始，独奏的钢琴悠悠地吐出舒缓的旋律。长段的颤音之后引来单簧管更加美妙的旋律，同时，充斥着静美的钢琴独白，在这段音乐里，只需要你怀着一颗宁静的心去聆听。这一乐章的主题是拉威尔创作的最美的旋律之一。这一气息宽广舒畅的旋律费了拉威尔很大工夫，也表现出他的杰出创作才能。钢琴的这段音乐悠然且富于诗意，木管组的配器更加衬托出乐思中明朗而崇高的情绪。最后一段主题呈现交由英国管演奏，钢琴伴以水晶般清澈的装饰性伴奏，在一片安详的气氛中悄然结束。

拉威尔终身过着独身生活，却非常喜爱孩子，他根据童话故事



拉威尔在演奏钢琴





写成了一组钢琴四手联弹，题名《鹅妈妈》，曾送给挚友戈台布斯基的两个孩子。1911年，拉威尔把《鹅妈妈》改编成管弦乐组曲，后来又加上两个乐章，改变了各乐章的次序，并用间奏曲把它们贯串起来成为舞剧音乐。与《达夫尼与克洛埃》相比，《鹅妈妈》短小、简洁，五首音乐曲精巧玲珑。它们分别是《睡美人帕凡舞曲》、《小拇指》、《瓷偶女皇雷德隆娜》、《美女与野兽的对话》和《魔法花园》。这套组曲没有光彩夺目的乐句和技法，只是一些织体清晰、透明，演奏起来不很困难的乐曲。

拉威尔曾说：“在这些乐曲中，我的目的是要唤起童年时代的诗意，因而我的作曲手法必然单纯化，从乐谱上把那些表面的东西都删去。”他采取了小规模的双管制乐队，配器巧妙精致，乐曲结构紧凑，线条分明。其中被遗弃孩子的寂寞心情，中国陶瓷小人的异国情调，美女与野兽对话的真挚洒脱，王子复活时的光辉气氛，都使音乐显得极其优美。例如，在《鹅妈妈》的故事集里，“睡美人”的故事最为儿童喜爱，这段音乐描绘了其中的一个画面：由于被施妖术，公主沉睡在森林中，长笛奏出异常优美的曲调，圆号与之呼应。侍从们随着催眠曲般的音乐跳着优美的帕凡舞（一种双拍子的舞蹈，舞步徐缓庄重）。音乐风格典雅，感情略带忧郁。这些生动、新奇的理念和精细入微的色彩变化，不仅赢得了儿童听众的心，也令成人倍加喜爱。

《西班牙狂想曲》是威尔第一部成功的管弦乐作品，西班牙作曲大师法雅为这部作品强烈的西班牙风格感到震惊：“这首狂想曲让人吃惊的是通过运用我们西班牙流行音乐的调式和装饰音型，它所表现出来的纯粹的西班牙特性丝毫没有作曲家的自身风格所改变。”拥有西班牙血统的拉威尔把西班牙视为自己的“第二故乡”。西班牙题材贯穿着拉威尔一生的创作。他从来不直接引用西班牙民间舞蹈的韵律，却极为鲜明的表现在他的作品中。这部作品共有四个乐章，以倦怠的“夜的前奏曲”开始，以火热和纯朴的舞蹈“市集”收尾，在其中则穿插进两首西班牙生活中最流行的舞曲“马拉加舞曲”和“哈



拉威尔使用过的钢琴、香水和餐具等物品





首演《D大调左手钢琴协奏曲》的奥地利钢琴家保罗·维特根斯坦

巴涅拉舞曲”。其中“市集”是一首西班牙舞曲风格的辉煌的管弦乐曲，因为与宗教节日的庆祝活动和狂欢节这样的风俗放在一起，它也就成了最热闹的音乐。这个乐章用了五个人人都爱的旋律，并成功地做了豪华的尾声。只有在中间插入的慢乐段，作曲家才在蹒跚的节奏下由英国管和单簧管营造出阴郁的气氛。在这个乐章里，华美的弦乐、打击乐、强有力的铜管、响板和节奏，充满热情而精力充沛的聚集在一起。雅克·里维埃认为这一乐章是“昏睡与狂暴的结合体”的评论可谓是恰到好处。

钢琴曲《水的嬉戏》作于1901年。拉威尔在乐谱扉页写上象征主义诗人雷尼埃的诗句：“河神笑流水，流水戏河神。”拉威尔还表示，这首乐曲，是他“作品中所具有的各种钢琴创新的起源。由水声和喷泉、瀑布、溪流发出的音乐之声激起灵感。”全曲有两个音乐形象：一个是对水的描绘，低音区大量空5度的音响，支撑着右手弹奏的上下起伏的琶音流动；另一个是五声音阶风格的旋律，渲染出明朗乐观的气氛，中间出现一段华彩性的演奏，好似一柱清泉喷向天空，随后水花四溅，滴入水中泛起阵阵涟漪。《水之嬉戏》是从李斯特《艾斯泰别墅的水之嬉戏》中获取灵感。以印象派手法描写在晨曦中闪光的喷泉美景。印象派画家强调作品中的“光”与“色”，钢琴正是最能以和弦的音群与音响层次表现水中光影的变化。这首乐曲和声色彩变化多端，琴声给人以水滴在阳光下熠熠闪光的感觉，给你一种无限的遐想。

《D大调左手钢琴协奏曲》创作于1930~1931年间，这部钢琴协奏曲为在战争中失去了右臂的奥地利钢琴家保罗·维特根斯坦创作的。这位坚强的钢琴家虽在战争中失去了右臂，但他仍然努力不懈地凭单手坚持钢琴演奏事业，并邀请一些著名作曲家为他创作新作品。其中布里顿、欣德米特和理查·施特劳斯等人都曾为他创作过作品，普罗科菲耶夫的《第四（左手）钢琴协奏曲》也是为他创作的。

只用左手来完成一部规模庞大、表现力极为丰富的作品，这无论对作曲家还是对演奏家来说，都是一次巨大的挑战。经过拉威尔的精心挖掘，在短短一年的时间里，他充分开发了单手演奏钢琴的各种演奏技巧，那磅礴的气势、丰厚的织体、错综复杂的声音线条，出自一只手的演奏，使人们在听觉上简直难以想象，其音响效果真可以和一部由双手演奏的协奏曲相媲美。拉威尔在创作这首钢琴作品时，第一次世界大战已经结束了十余年，但从作品中仍能使人感受到战争给人们带来的阴影，这是拉威尔音乐作品中为数不多的“严肃与深沉”，甚至还带有一些悲壮色彩，同时我们还可以看到他具有的深刻思想的





一面和高超的驾驭大型音乐作品的能力。

这是一首具有里程碑意义的单乐章作品，全乐共分三个部分。乐曲的第一部分为慢板，低音大管奏着呻吟一般的主题，曲调暗淡而又低沉，接下来由圆号演奏的第二主题，也被笼罩在这种沉闷的阴影中，在这样的背景下，钢琴开始登场亮相。作曲家巧妙地利用高低声部穿插进行的方式，用不同的演奏法来区分旋律与伴奏织体，演奏家只用左手在钢琴键盘上左右快速跳动，变换之快，距离之远，几乎超出人们的想象。乐曲的第二部分为活泼、诙谐的快板，在乐队步伐规整的节奏伴奏下，钢琴改变了前面所表现出的忧郁和不安，奏出了一段快速活泼、性格诙谐并富有爵士风格的音乐。随后，诙谐而富有爵士风格的主题与低沉的忧郁主题同时以复调的方式巧妙地结合在一起。第三部分是乐曲的高潮。乐队以宏伟磅礴的气势再现了乐曲开始时钢琴演奏的主题，之后进入了钢琴的华彩部分。在这里，一只手以分解和弦的伴奏织体进行着二重唱，给人留下了一种意犹未尽的感受。

现在，拉威尔通常被划作印象派，与德彪西相提并论，尽管他们有着明显的差异，有评论家叙述过这两位作曲家的不同：“德彪西的音乐笼罩在一种给人快感的迷雾里，拉威尔的轮廓则鲜明清晰。”事实上，拉威尔的音乐比德彪西的纯粹印象派音乐要更加多元化，调性观念也更强烈很多，旋律线条较为清晰，并有着更多的古典气质；其管弦乐的色彩感源于柏辽兹，其钢琴音乐的表现力源于李斯特，而某些作品甚至有些爵士乐味道，同时，拉威尔又更多地运用了不和谐音，这使之与20世纪音乐的发展趋势不谋而合。拉威尔说：“我对德彪西这位音乐家和这个人，一直怀着深深景仰之情。但是从本性上说我和德彪西不同，虽然我认为德彪西可能与我个人继承的遗产并不完全陌生，我仍应该把我进化的早期阶段与福莱、夏布里耶和萨蒂联系在一起。我认为，我个人一向遵循的方向是与德彪西的象征主义背道而驰的……人们相当坚持地声称早期的《水之嬉戏》可能是受到德彪西的《雨中花园》的影响，人们还提及有关我的《哈巴涅拉》更为明显的巧合；但是对这些的评论我留给别人去作。很可能表面上性质相似的想法，也几乎同时在两个不同作曲家的意识中成熟起来，但并不意味着彼此间有直接的影响。”

拉威尔与德彪西的区别，似乎还可以用马奈的《草地上的午餐》与莫奈的《日出·印象》两幅作品给人的直观感受来做对比，我们所熟悉的莫奈的那幅绘画充满朦胧的梦幻感，恰好与德彪西典型的印象派风格相吻合，而马奈的那幅画则人物线条和轮廓都十分清晰，让人很难意识到这是一幅印象派绘画，这一点与拉威尔的音乐特别相像。

其实拉威尔与马奈的相近之处远不止这一点，如果我们再仔细研究一下马奈的另一幅作品《吹短笛的男孩》，画中的男孩颜色使用很少，背景色调单一，手法极其简练，而效果却十分强烈，画中并未蕴涵什么深意，就像拉威尔在谈到自己的《G大调钢琴协奏曲》时所说的一段话：“我认为一首协奏曲可以是明快辉煌的，没有必要以表现深刻内容或戏剧性效果为目的。”这的确令我们吃惊，拉威尔与马奈的创作思想竟如出一辙。

另外，我们还可以通过两位作曲家的作品加以比较，来分辨二者音乐风格的不同。德彪西根据马拉美诗篇谱写的《牧神的午后》，全曲犹如一场极其遥远的流动着的梦，当年曾被原诗作者认为“是在召唤一个已经失去的天真烂漫的传奇世界。”而拉威尔则称自己的《G大调钢琴协奏曲》“是一首按莫扎特或圣·桑的精神写成的协奏曲，”尽管其首乐章在虚无缥缈的气氛中开始，但独奏短笛在钢琴营造的闪烁透明背景上吹响的生机勃勃的主题，以及独奏小号接过这一主题后散发出的金光灿烂的色彩，宣告了拉威尔与德彪西是多么的不同，中间乐章据说以莫扎特的杰出《单簧管五重奏》为楷模，宛如一首流畅的小夜曲；最后的乐章为轻巧而妙趣横生的回旋曲，还包含了爵士乐的素材，全曲在此达到了光彩夺目的高潮。

多年来对拉威尔的研究，使我相信拉威尔主要崇尚的还是古典主义的艺术，《达夫尼和克洛埃》最能说明这一点。它那小提琴和长笛模仿小鸟的欢唱，单簧管与中提琴渲染的黎明之际的辉煌，小提琴倾诉的如歌的爱情心情……这些都与德彪西的印象派音乐拉开了距离，让我们领悟到典雅的艺术之美。它让我们走进昔日薄雾笼罩的芬芳的



上：莫奈《日出·印象》
左：马奈《吹短笛的男孩》





拉威尔在靠近巴黎的乡村别墅

田野，沐浴在明净而清澈的梦境中，而不是一片色彩斑驳、扑朔迷离的意境和音响，而且拉威尔最推崇的音乐家不是德彪西，而是圣·桑。法国音乐史家朗多米尔说：“一提起圣·桑的名字就很自然地使我们远离德彪西。这两者之间的距离实在是太大了。”

从感情上来讲，我喜爱并敬佩拉威尔，他对自己的音乐一丝不苟。这种一丝不苟既表现在他对自己的艺术追求不为世风所动，也表现在他对艺术的精益求精。前者，让他的作品总能保持如水一样的纯净，如风一样的明快，如诗一样华丽的古典魅力；后者，保证了他的音乐这种古典的美的含金量、浓度以及精确度，如斯特拉文斯基说他的那样，是位“精巧的瑞士钟表匠”。同时，拉威尔不追逐时尚，不附庸风雅，不把艺术当成频频更新的时装店，像走马灯一样拼贴着色彩绚丽的彩虹碎片。这些，都是拉威尔音乐的典雅、高贵的意义之所在。

拉威尔曾对他的传记作者纽埃尔这样说：“我的目标是技术的完美，因为我确知这一目标永远无法达到，所以我要求自己不断向它靠近。”这种追求，本身就是古典主义的。我欣赏拉威尔的这个信念，其实，我对文学艺术的追求，也是遵循这样的目标，因为我知道，一个艺术家必须要靠自己的艺术，只有它才是自己畅行无阻的通行证。

拉威尔，你以你的创作实践，给人们留下了一个追求完美诠释艺术的形象。



拉威尔晚年的家

雪国的精灵格里格



格里格（1843~1907）
挪威作曲家，19世纪
下半叶挪威民族乐派
代表人物。

挪威素有“午夜太阳之地”的称号，特定的纬度和地形，造就了独特的民族风情。格里格在这里度过了童年和成年后的大部分时光，他是将自然融入音乐的重要作曲家。北欧的音乐与斯堪的纳维亚半岛的地形山势颇有关系，被大海紧紧环抱的层峦叠嶂与茂林修竹使得格里格的作品多出一份天高水长山远的空旷自然感，一份远离尘嚣的自足与气定神闲的情韵。

与阴柔抑郁的肖邦相比，格里格显然健康得多，若论诗意的浓郁，他的钢琴协奏曲又绝不在肖邦那两首之下，而且这种诗意又时时刻刻让你想起北欧的自然风光对于格里格精神上的滋养。它的透明与清纯，任性与活跃，不正是一个与大自然贴得最近的民族性格诗一般的写照？格里格的音乐，有时不妨看做一串优美绝伦的音乐珍珠，它由人间至美的情感和乐思培育而成，不过，时而它又会被一股苍凉悲壮之气罩住，在迷茫中逍遥逗留片刻，直到那北欧上空的气流中闪烁飘荡的灵气和神韵将它全数化解，音乐于是又重归清冽纯净之境。

爱德华·格里格1843年6月15日生于卑尔根，格里格从6岁开始跟随母亲学习钢琴，当时格里格最感兴趣的作曲家就是莫扎特、韦伯和肖邦。1858年，格里格迎来了人生的第一个转折点，这一年，挪威著名小提琴家布尔来到卑尔根，布尔在听了他的演奏之后提出希望父母能够同意格里格到莱比锡音乐学院深造。后来，他在魏纳尔教授班上学习。在莱比锡音乐学院除了学钢琴，他还要学习和声与对位法，最后



卑尔根的格里格故乡风光





两年他还学了作曲，并开始创作一些室内乐作品。在莱比锡格里格就曾听过克拉拉·舒曼演奏她丈夫的钢琴协奏曲。后来，格里格写出了《a小调钢琴协奏曲》，大多数评论家都认为这部作品与舒曼的协奏曲有着千丝万缕的联系。格里格还在莱比锡看了好几场《汤豪舍》的演出，对于瓦格纳的音乐格里格的看法较为中庸，但是，他的戏剧配乐和康塔塔却或多或少地受到了瓦格纳的影响。

1862年3月，格里格在莱比锡著名的格万特豪斯音乐厅演奏了自己的毕业作品《4首钢琴小品》（献给老师魏纳尔）。1863年，他以钢琴家的身份与波兰指挥赛尔斯卡布合作了贝多芬《c小调钢琴协奏曲》，这一年5月，格里格启程前往北欧的文化中心哥本哈根。在哥本哈根，格里格结识了当时著名的作曲家加德，他被公认为斯堪的纳维亚半岛浪漫主义学派的领袖人物，还是门德尔松与舒曼的朋友。正是在加德的鼓励和支持下，格里格于1864年完成了《c小调交响曲》。

到哥本哈根的另一重大收获就是在那里格里格遇到了自己的表妹妮娜，一位很有才华的歌唱家，1864年格里格与表妹订婚，这一时期他完成了钢琴曲《6首抒情音画》（Op.3）和一些艺术歌曲。他的作品渐渐为人们所接受，从1864~1865年，格里格对振兴挪威民族音乐有了全新的认识，他的创作更多地转向从民族民间文化中汲取营养，风格上也日趋成熟，逐渐走出了模仿德奥乐派的模式，《钢琴奏鸣曲》（Op.7）和《第1提琴奏鸣曲》（Op.8）都是这一时期的代表作。

1865年秋天他来到莱比锡，在母校举办了音乐会，演奏了刚完成不久的2首奏鸣曲。年底时，格里格来到了罗马，在罗马格里格结识了易卜生，并且完成了管弦乐曲《秋》（Op.11）。

回到挪威之后，格里格定居挪威首都克里斯蒂安尼亚（即奥斯陆的旧称），当时他靠教钢琴维持生活，在钢琴教学过程中，格里格开始为学生写一些教材，这就是后来出版的《抒情小品集》的雏形。直到1883年，他的《抒情小品集》才由莱比锡的彼得斯公司出版，这套乐谱在全欧洲都卖得很好，以至于几年之后彼得斯公司与格里格邀约的第一部作品就是续写《抒情小品集》。

1867年，格里格与表妹妮娜结婚，新婚不久他就带着妻子和刚刚出生不久的女儿一起到丹麦的哥本哈根附近的乡村瑟勒勒小住。就在这一年的夏天，格里格完成了著名的《a小调钢琴协奏曲》。1869年4月3日，《a小调钢琴协奏曲》在哥本哈根由诺伊佩尔特独奏首演，受到了丹麦评论界一致好评。3年后，《a小调钢琴协奏曲》在莱比锡初登德国音乐会舞台，然而却遭到了德国音乐界的批评，这使格里格感到遗憾。



格里格与妻子妮娜
（1888）

后来，格里格把这首协奏曲带给李斯特看，李斯特大加赞赏还当场视奏了一遍，这对格里格是莫大的鼓舞。1868年秋，格里格回到了克里斯蒂安尼亚，在那里继续从事创作和演出。作为钢琴家此时的格里格已经名满挪威了，而对于他的作品却众说纷纭。关键时刻，格里格收到了来自魏玛的来信，李斯特给他写了一封信，盛赞格里格的《第1小提琴奏鸣曲》，并邀请格里格到魏玛会面，这无疑是莫大的鼓舞。第二年秋，格里格在罗马见到了李斯特，他为大师呈现了《第2小提琴奏鸣曲》的钢琴部分，再次会面时他又演奏了自己的《A小调钢琴协奏曲》，李斯特对这些作品大加赞赏。

回到克里斯蒂安尼亚之后，格里格与著名剧作家毕约森合作了2部非常重要的作品，一部是清唱剧《大地景色》（Op.31），另一部是戏剧配乐《十字军战士西古尔德》。在成功地合作了《十字军战士西古尔德》之后，格里格决定与毕约森合作一部歌剧，至于题材他们也商量过了，就写奥拉夫·特吕格瓦松的故事，情节上紧接着《大地景色》。

1874年1月，易卜生给格里格写信，当时易卜生正在德累斯顿加紧修改诗剧《皮尔·金特》，克里斯蒂安尼亚剧院准备上演《皮尔·金特》，于是，易卜生写信请格里格，希望他能为《皮尔·金特》创作戏剧配乐。格里格起先还很犹豫，因为他还对毕约森的奥拉夫·特吕格瓦松的剧本心存幻想，但经过了一番权衡之后，格里格还是答应了易卜生的邀请。

此时的格里格放弃了在首都的工作，到卑尔根专心创作，他的一位富商朋友罗夫森借了一套面向大海背对森林的房子给格里格，作曲家便在相对比较安定的情形下进行创作。1875年9月完成全部的戏剧配乐，皮尔·金特是一个典型的浪荡子，皮尔·金特到处惹是生非，先是跑到山妖那里跳舞，而后又跑到乡村婚礼上抢走新娘等等，总之是无恶不作，等到老年的时候，皮尔·金特一贫如洗，回到故乡，他年轻时的情人索尔维格还在等待着他。最后，精疲力竭的皮尔·金特倒在了索尔维格膝间，安详地死去。《皮尔·金特》共有5幕，格里格写了23段配乐，1876年2月6日，《皮尔·金特》首演，获得了巨大成功，仅一个演出季里就连演了35场。

1876年8月，格里格前往拜罗伊特观看瓦格纳的《尼伯龙根的指环》，对于瓦格纳的音乐格里格始终抱着满腹狐疑，他为挪威和丹麦的报纸杂志写了一些观点中立的评论文章。1878~1879年，格里格在科隆与莱比锡上演了新近完成的弦乐四重奏，对于德国，格里格总有一份第二故乡的深情。而斯堪的纳维亚也终于认识到了格里格的重要





性，1879年4月30日，在哥本哈根举行了由皇室资助的音乐会，格里格在音乐会上独奏了自己的《A小调钢琴协奏曲》，盛况空前。

1880年春，格里格的身体恢复，又开始了创作活动。同年，他被家乡卑尔根聘请为爱乐乐团的常任指挥，这也是他接受的最后一个公职。格里格个性上是一个很内敛的人，喜欢在山间别墅里搞创作。1883年夏天，格里格又到拜罗伊特去听了《帕西法尔》，第二年他又到魏玛、德累斯顿、莱比锡、科隆、法兰克福、鹿特丹、阿姆斯特丹等地举行了一次行程漫长的巡回演出。

晚年的格里格接受了大量荣誉，剑桥大学、牛津大学相继授予他名誉博士学位。1898年，挪威举办了专题音乐节，由门格尔贝格指挥阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团演奏格里格的作品，成为一时盛事。1899年9月，格里格亲自指挥《十字军战士西古尔德》在克里斯蒂安尼亚剧院演出。1900年之后，他的健康状况渐走下坡路，1906年，格里格完成了他的最后杰作，根据民歌创作的合唱《诗篇4首》。1906~1907年的寒冬，格里格都是在克里斯蒂安尼亚旅馆的房间里度过的，他仍然喜欢旅行，到哥本哈根、慕尼黑、柏林等地走走，在最后一次到英国旅行之后他彻底病倒了，于1907年9月4日在卑尔根去世。

让我们来欣赏他的几部作品：

1874年，格里格应剧作家易卜生之约为戏剧《培尔·金特》配乐。1876年配乐与该剧一起上演，大获成功。该剧的剧情是这样的：培尔·金特是农家子弟，他任性、放荡，耽于幻想而自私自利。在一次农家的婚礼上，他把人家的新娘拐到山顶上，事后却又抛弃了她。他周游世界，经历种种荒唐的、冒险的生活，最后他回来时已经年老，种种狂想一一幻灭，而他年轻时代的情人索尔维格却痴情地等待着他。最后，培尔·金特终于在他忠贞的未婚妻索尔维格怀中安然死去。

格里格为此共写下23段配乐，后来他从中选出8段，组合成两套组曲。

我们分析《培尔·金特》的第一组曲和第二组曲中的《索尔维格之歌》

《培尔·金特》第一组曲包括四个乐章。

第一乐章：《晨景》。原为诗剧第四幕中的一段配乐。描写培尔·金特在非洲海岸流浪时的当地自然风光。乐曲开始，由长笛在高音区奏出四小节柔美清朗的主题：这个主题随后在双簧管声部模仿并由长笛与双



《培尔·金特》在巴黎上演时的广告画



《培尔·金特》中《诱拐》的场景，培尔在婚礼上劫持年轻的新娘逃入树林，第二天将她抛弃，留下可怜的女孩独自哀叹不幸的命运

簧管交替连续向上方三度转调，造成一种明丽璀璨的色调，像黎明的霞光洒向浪涛轻轻拍击的海岸。中段，乐曲进入高潮。以全奏方式发出的大三和弦明亮光彩的音响，描绘了喷薄而出的太阳照射在浪涛起伏、波光粼粼的海面与沙滩之上。随后，主题先在F大调上预示，继而回复到原调上重现，气氛与景象仍是宁静平和的。

第二乐章：《奥赛之死》。

原为诗剧第三幕配乐。这一乐章很短，纯由弦乐器演奏。乐曲充满悲哀的沉重的气氛，衬托了培尔·金特的母亲奥赛——一位典型的挪威善良穷苦的山村老妇临终前的凄婉情景。建立在b小调上的主题抑郁而哀痛，造成十分感人的悲剧色彩。乐曲后半部分，改用半音下行的短小音调并以很弱的力度演奏，进一步刻画了剧中悲哀的场景与气氛。

第三乐章：《阿尼特拉舞曲》

原为诗剧第四幕中的配乐。描绘阿拉伯酋长之女阿尼特拉轻盈舞蹈的情景。采用全部弦乐器（其中第I、II小提琴声部自始至终加弱音器）与三角铁演奏。乐曲跳荡轻快，音响柔和朦胧，充满异域情调和诗意。优美轻快的主题贯穿全曲。

第四乐章：《在山魔的宫中》。

原为诗剧第二幕中的一段配乐。描绘培尔·金特在山魔宫中为群魔包围、戏弄时的情景。山魔的主题阴沉而怪诞，这一主题先由大提琴、低音提琴八度拨奏，继而由两支大管重复并与低音弦乐器交替移调演奏，其后这一主题在连续变奏中乐器声部逐渐增多，音量与强度不断加大，音区也不断扩展，直至狂热的高潮中结束。

这套组曲四个乐章分别描绘了不同的场景，对比鲜明；各乐章均由个性突出的主题发展而成；手法简洁明快，独具匠心，并具有浓郁的民族风格。

在《培尔·金特》的第二组曲中，“索尔维格之歌”是一首举世



格里格所作的组曲《培尔·金特》音乐之所以受人喜爱，主要是展现了本国色彩与异国情调的融合，在《晨景》中，描写男主角在北非看着太阳在沙漠中升起。



《奥赛之死》是一曲悲歌，格里格用加弱音器的弱乐，表现肃穆哀伤的气氛。



《阿尼特拉舞曲》表现一位阿拉伯酋长，以咖啡和水烟来款待客人的场景





格里格夫妇在演唱那首《索尔维格之歌》

闻名的杰作，是索尔维格思念流浪在外的培尔·金特时唱的一首歌，它也是全部配乐中最抒情、最富诗意的音乐。乐曲从一个不长的引子开始，第一主题，旋律自然、流畅，它集中体现了挪威民歌的风格特点，表达了索尔维格对培尔·金特发自内心的忠贞爱情。第二主题，旋律带有花腔，音

乐明朗而活泼，这似乎是索尔维格心中对幸福生活的美好向往。乐曲最后又回到了引子，回到深沉忧郁的情绪中。《索尔维格之歌》就是献给风景这边独好的北国的一首赞美诗，其真挚和单纯，又有谁能不为之动容？

人们常称格里格是一位写音乐小品的大师，他从不写交响曲，但他唯一的一部钢琴协奏曲却是举世公认的不朽巨作。《a小调钢琴协奏曲》作于1868年，全曲按古典的三乐章套曲形式写成，第一乐章开始由钢琴奏出辉煌激昂的主题音乐：这一主题首先出现在大提琴声部，然后又转为钢琴的独白。乐曲的尾声，由钢琴为华彩乐段掀起高潮，最后，乐曲在颂歌般的宏伟旋律中结束。

第二乐章，宛如一首田园诗。乐曲开始，乐队全奏奏出了优美流畅的旋律，乐章用三段体形式写成。前一段音乐纯净、清新，好似一幅忧郁的风景画。乐章中段，钢琴在不同的调性上反复奏出了明朗而富于幻想性的旋律。再现段，由独奏钢琴和乐队共同演奏充满狂喜的音乐，将乐曲推向高潮。

第三乐章，由两种音乐形象构成。首先是热烈的挪威舞蹈场面，这个主题由钢琴独奏的即兴发挥，将乐曲推向高潮，接着，长笛奏出的歌唱性旋律将人们从热烈的民间舞蹈场面带入了诗意般的境界，最后，这一旋律又转化为新的形态，显示出一种前所未有的威力，在颂歌般的宏伟气势中结束了全曲。

《钢琴抒情小品》由1867年间格里格陆续出版的10卷钢琴独奏的《抒情乐曲》组成，这些乐曲大多有标题，它们包含民俗生活、抒情诗以及自然风光等各种类型的题材，其中《致春天》、《林中的幽静》、《蝴蝶》等乐曲都是他广为流传的代表作。

《致春天》（作品43，之6）是一首期盼春天到来的抒情音诗，乐曲在简朴的和弦衬托下奏出了纯朴而富于歌剧性的旋律，描绘了万物即将苏醒，但严寒还未彻底消失。中段音乐力度逐渐加强，体现出冰雪逐渐融化，春回大地，万物更新的景象。最后，竖琴拨出了一系



1993年摩纳哥发行的格里格与《培尔·金特》

列的分解和弦，似乎呈现出春天给人们带来的一切美好景观。

《林中的幽静》（作品71，之3）是格里格笔下的一首抒情性胜于描绘性的作品。在分解和弦的伴奏下钢琴奏出优美如歌的旋律，营造了一种宁静而深邃的意境。

《蝴蝶》（作品43，之1）是格里格描写大自然的一首广为流传的钢琴小品，乐曲一开始以两个不同的音型生动刻画了蝴蝶的轻盈和灵巧，表现了它们在飞翔时的可爱形象。

格里格的《抒情小品》共66首，吉列尔斯（DG 1973年）精心采撷了20首，其中包括《摇篮曲》、《独行者》、《蝴蝶》、《乡愁》。这一类名字所营造的意象我们已见得太多，以至于光看题目已难再勾起诗意上的新奇。格里格创作理念跟深刻沉重那一路离得可谓远矣！若说他背上的使命，无非是做他自己民族乐风的一个代言人，轻而不俗，幽而不妖，清澈浅显，那滋味直叫人想到柳宗元的《永州八记》，但柳宗元是有所指，格里格有没有呢？他在1904年说过：“创作力是什么？创新又是什么？这些并不重要，重要的是感情的真实。”有这种情感做支撑，我们才有理由从格里格的抒情小品中听出最动人的主题——人生的孤寂。

尽管德彪西认为他是一颗“用雪包住的粉红色糖果”，一般仍认为格里格是位相当不错的作曲家，虽然并非不朽的作曲家。这么多年来，贬低格里格，将他说成只不过是超级民族主义者已经成为一种风尚（德彪西一向口齿犀利，得理不饶人，他也写到除了是挪威民间音乐的天才表达者外，格里格只是个“聪明的音乐家”，“他关心的是效应，而不是真正的艺术”）。萧伯纳说他是“极其渺小的格里格”。

但柴可夫斯基就非常喜爱格里格的作品，他曾经说过“听格里格的作品，我们立即会感到，这音乐出自一个执著于音乐来传达诗意情感的人，他不遵从任何理论规则，没有任何人的印记，只有那强大真诚的艺术感觉。音乐主题的发展，有着完美的曲式、严格的逻辑，而这一切都那么浑然天成。可这其中又有着那么优雅丰富、无可比拟的音乐想象力。旋律温暖热情，和声活力四射，转调和节奏那么新颖优美。如果在这些卓越品质之外，还要再说一点，那就是毫不做作的简单质朴”。

格里格找到了李斯特这位强而有力的盟友，上面我们已提到过，李斯特在他漫长的一生中，对能找到他的每一位优秀的音乐家几乎都曾给予援助。在听了格里格的《F大调钢琴和小提琴奏鸣曲》后，李斯特写信给作曲家说：“它证明具有能占据一席之地的一种强大、



格里格三重奏音乐会节目单



格里格，挪威音乐的领导者





格里格故居

富于逻辑性的创造力，聪明和出色的建设才能，从这里出发只需顺其自然发展，就能达到很高的位置，我希望你能在你自己的国家里取得应有的成功与鼓励；在别的地方你也能得到。”两人终于会面了，匈牙利大师继续鼓励这个挪威人，促使他创作，并协助格里格写出他唯一受欢迎的大型作品，1868年他25岁时写的《A小调钢琴协奏曲》取得成功。这不仅是他今天最受欢迎的作品，而且也是最常被演奏的钢琴协奏曲之一。由于重要作品不多，专家就没有给予格里格更高的地位（另一方面，肖邦地位就很高，而他写的大型作品也很少）。

格里格的作品编号中，有26部都是钢琴独奏作品，其中每个编号都包括许多钢琴小品。他还创作过一些乐队的作品、歌曲等。

19世纪末、20世纪初，《抒情小品》风靡各地。他一生都没有间断小型作品的创作，在给荷兰作曲家的一封信中，格里格半带玩笑地说：“我又抒情了一回，你难道不能治一治我这个毛病吗？”《抒情小品》是业余钢琴家最喜欢的曲目，然而，许多音乐会钢琴家也对这部充满挪威风情和新鲜灵感的作品钟爱有加。格里格从未创作过交响曲、歌剧等，但人们仍然将他归为一流的作曲家。如果不是疾病困扰，或许他最终能成为一名歌剧作曲家。格里格很幸运，他及时获得了瑞典学院和莱顿学院的任命，并被选入法国艺术学院，得到剑桥和牛津大学的荣誉学位，并以多种方式在世界各地受到尊敬。与他一起在剑桥大学获得荣誉的人还包括两位著名音乐家——柴可夫斯基和圣·桑。但是格里格在挪威是位民族英雄，最优秀的作曲家，而且他的作品正体现了挪威的一切——历史、传统、地理、习俗、人民、民间舞蹈、农民歌曲、乡村联欢节、峡湾、教堂钟声、森林和山涧……这些全然属于挪威特点的作曲家。

格里格64年的生命中，有两件事情令人难忘。一是他31岁时，国家给予他政府年俸，使他可以专司职业音乐创作，不必再



格里格乐谱手稿



格里格钢琴作品CD封面

为生计打工。一个多世纪前挪威对艺术家的重视，对我们不会没有启示。二是他在家乡卑尔根附近特罗尔豪根海滨乡村居住长达22年，一直到去世，骨灰也安置在那里一个天然洞穴中，即使死也要面对家乡，面对祖国的挪威海湾。他说卑尔根的景色和民间生活，“都是我的素材，都曾给我以灵感”。时下，膨胀的欲望和诱惑无处不在，艺术家耐住寂寞成了隔夜的馊菜被不屑一顾。不要说如格里格远避尘嚣22年之久，即使保持内心一角不被利欲缠裹蚕食的单纯和清静，又有多少“艺术家、作家”可以做到？

格里格一生都在民间采集民族的音乐语言，收集被很多人认为不登大雅之堂的民歌民谣，在他的作品中，处处听得见这些来自挪威民间的乡音。他也在神奇莫测的大自然中寻找音乐的源泉。他的音乐中，回旋着多少美妙的天籁。如果我们明白了上述有关格里格的经历，也就明白了格里格为什么在他的《培尔·金特》组曲里那首《索尔维格之歌》里唱得那样凄婉动人了。索尔维格终于等来了历尽艰难漂洋过海而回到祖国的丈夫培尔·金特，这首令她气绝而亡的歌当然要成为千古绝唱。我们也就明白了为什么格里格死后一定要埋葬在他家乡卑尔根附近特罗尔豪根的一个天然洞穴里，因为那里面对着祖国的挪威海。他说：“巴赫和贝多芬那样的艺术家是高地上建立的教堂和庙宇，而我，正像易卜生在他的一部歌剧中说的，是要给人们建造他们觉得像是在家里一样幸福的园地。”祖国和归家永远是他音乐的主题。同时，我们也就明白了，为什么在他逝世的时候有四万人涌上街头为他送行。如今还会有几个伟大的人物逝世之后有这样多的人自愿涌上街头为其送行呢？

文章写到此，我又听了一遍格里格的《F大调第一小提琴奏鸣曲》，这是小提琴和钢琴的唱和。浑厚的大提琴退出，并没有影响旋律的曲折和丰富。格里格写过三部小提琴奏鸣曲，这是其中最激动人心的一部。琴弓如同出神入化的舞者，在四根银弦上尽情蹦跳游弋。我无法用语言复述音乐，但是在小提琴和钢琴的起伏委婉的交流中，我也依稀看到了挪威的山林和飞雪……

这就是雪国的精灵格里格的“遗世而独立，羽化而登仙”的妙味。



格里格歌曲集



格里格的骨灰被安放在岩壁凿出的洞里，此处可远眺他深爱的故乡景色





富于感情色彩的 作曲家蒙特威尔第

1607年，蒙特威尔第创作出他的第一部歌剧《奥菲欧》的时候，他的妻子克洛迪娅正在临终的病榻前。正是因为他先体验了自己与妻子的生离死别的悲痛之情，才将诗人奥菲欧对在地狱之中的妻子那种肝肠俱碎的哀痛，抒发得那样淋漓尽致。

所以罗曼·罗兰说：“蒙特威尔第不同于贝利和卡契尼，其中存在着一个威尼斯艺术家和一个佛罗伦萨艺术家之间的整个距离；他是属于利迪安和卡普里那一类富于感情色彩的作曲家”。保·朗多米尔也说：“蒙特威尔第不是那种力图仔细地在每一个细节上都使音乐和诗词相协和的推理者，而是一个富于感情的人，他想通过自己的歌曲来表现内心的活动，他是一个用自己整个灵魂来生活的人，在讴歌别人的快乐和痛苦之前，他已经饱尝了悲欢离合的滋味。”

罗曼·罗兰和朗多米尔说得一点没错，蒙特威尔第确实是一位感情型的音乐家。他的音乐融入了他的深挚的感情，感情不是他音乐的形式，而是他音乐的生命。蒙特威尔第于1567年出生于意大利的克雷莫纳，1590年至1612年在曼图亚温琴佐公爵府供职。从1613年直至



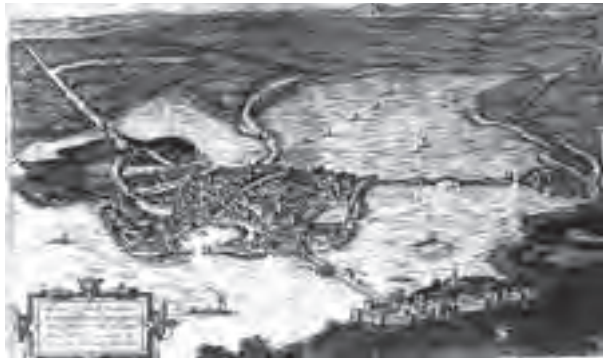
威尼斯

他逝世的1643年间，他一直在威尼斯圣马可教堂担任乐长职务。蒙特威尔第的声乐作品不仅映射了那个时代音乐发展的主要源流，而且更成为了引领变革与发展的先锋力量。在曼图亚生活期间，他创作了大量的五声部牧歌，同时结合声乐变革萌芽阶段崭新的音乐思潮，完成了他一生中最初的两部歌剧杰作——《奥菲欧》（写于1607年）和《阿里阿娜》（写于1608年）。在威尼斯生活的30年里，蒙特威尔第主要致力于宗教音乐的创作，这些作品被用来在一些特定的宗教礼拜



蒙特威尔第（1567-1642）是古典音乐史上一位划时代的人物，是巴洛克音乐的早期代表。他虽不是第一个写出歌剧的作曲家，然而他所创作的歌剧却可以一直流传至今日，甚至影响后世各乐派的作曲家。

节日上演奏。这一时期，大师还参与了为少数几位歌唱家承办的音乐会演出，并对音乐戏剧的几种新型风格与表现手法进行尝试。晚年时期，巧逢第一座国立歌剧院在威尼斯建成，蒙特威尔第为之写作了几部歌剧，这些歌剧与大师在曼图亚时期的音乐创作的风格迥然不同，获得了极大的成功。



曼图亚

1607年，当时40岁的蒙特威尔第和妻子克洛迪娅以及两个孩子住在北部城市曼图亚。此时他已经在公爵的府第担任了17年的首席乐长，起初是一名弦乐演奏家和歌手。那时蒙特威尔第的工作繁重。1608年他曾抱怨“我在曼图亚连续19年中所知晓的幸运，更使我觉得那是不幸，是对我有害的，不友好的。”他为自己入不敷出的开销而懊悔沮丧，为公爵服务带来的更多是沉重感，而非荣耀感。然而尽管蒙特威尔第平日里是公爵谦卑的仆人，他在音乐上的声望却远远超越了曼图亚。他已经出版了八部声乐作品；他最近写的一本关于牧歌的书大受欢迎，不得不再版五次。他掌管着公爵势力范围内所有的音乐活动，不仅仅负责诸如组织日常的音乐演出和音乐创作，还负责为重大的仪式庆典谱写音乐。他的兄弟朱里奥·凯撒·蒙特威尔第在克劳迪奥1607年出版的《谐谑音乐》的前言里说他“十分繁忙”，“不仅因为他要负责教堂的音乐和公爵的室内乐演奏，还要负责一些其他特别的仪式，如为一位王子服务，他的时间远远不够用，这会儿是锦标赛，过会儿是芭蕾舞，一会儿又是喜剧和各种各样的音乐会，最后还有两首六弦古提琴的演出”。

在威尼斯，尽管“蒙特威尔第学派”很少被提及，但圣马可教堂闻名遐迩的音乐大师总会受到当时音乐界一些重要作曲家的关注与青睐。这些作曲家怀着对音乐的执着与热忱常聚在一起相互交流，共同切磋，并对音乐史的发展做出了卓越的贡献。而蒙特威尔第为了戏剧性的表现、气氛和悬念运用了不谐和与乐器色彩；他用突然的调性变化来突出剧中人物的对比；他坚持认为节奏与情感有密切关系。他是复调写作法的大师，在合唱作品中保留了过去时代的优秀对位传统。这样，产生了一种充满悲怆因素、扎根于人类天性的真实情感中的高尚艺术。他的音乐戏剧中的人物既不是木偶也不是抽象的，而是通过歌曲表达欢乐与悲伤的男人和女人。当蒙特威尔第的赞助人曼图亚公



米兰大教堂





爵向他推荐一个以当时的时髦神话主题——风的对话——写的脚本时，这位《奥菲欧》和《阿里阿娜》的作曲家反对说：“我怎能模仿不会讲话的风的讲话呢？我又怎样才能用这样的方法激起人们的感情呢？阿利安娜之所以感人因为她是一个女人，同样，奥菲欧之所以感人因为他是一个男人而不是风。和声模仿人类，而不是风的呼啸、马嘶和羊叫。”

《奥菲欧》和次年创作的歌剧《阿里阿娜》是蒙特威尔第的一个转折点。随着他的声望日隆，蒙特威尔第有越来越多的时间不在曼图亚；几年之后他被任命为威尼斯圣马可大教堂的乐长，从1613年直到他1643年去世。



奥菲欧的传说讲述了人类关于责任和欲望、激情和信仰，生存和灭亡的普遍真理——关于沉思和象征、原始而永恒的主题。这个故事有很多流传的版本，但中心都是歌手奥菲欧和他美丽的妻子尤丽迪丝。当尤丽迪丝死去，被带到阴间，奥菲欧跟随着来到从不允许凡人进入的阴间，通过他歌声的力量使得普鲁托允许尤丽迪丝重返人间。但有一个条件，就是奥菲欧引领尤丽迪丝返回人间，途中不得回头看她是否在身后。这是一个讲述心灵和意识、情感和理智之间关

系的故事：奥菲欧带领尤丽迪丝逃离阴间，但是他情感的力量超越了理智，他回头张望，于是他永远地失去了尤丽迪丝，这个瞬间就是如此。我们想劝阻奥菲欧不要回头看尤丽迪丝，但我们也知道他必定会回头看。这个故事总是扣人心弦，因为我们就是奥菲欧。

让我们来听听《奥菲欧》的片断：

蒙特威尔第艺术的特性在《奥菲欧》的宣叙调“你与世长辞”中充分体现出来了。奥菲欧是古代的诗人歌手，他的音乐使



奥菲欧

岩石、树林和凶猛的野兽都为之感动。奥菲欧得到了妻子尤丽迪丝的死讯，决定跟随她到阴间去：

你与世长辞，与世长辞，我的爱妻，
我尚留在人间，你却离我而去。
永远离我而去，
你决不会再回来，而我一息尚存，
不，不，假如诗句能动人心弦，
我将大胆地走进最深的地狱，
使冥王回心转意，
我将带你重见天日。

要是残酷的命运拒绝了我，我将和你留在阴间！

别了，大地；别了，天空；还有太阳，永别了。

这首宣叙调由一个小管风琴和一个低音诗琴伴奏，诗琴演奏和声。蒙特威尔第用这种简单的手段把歌词变成极为悲伤的吟诵。和声中大部分都是简单的三和弦，偶尔使用不谐和产生紧张性。半音音程和偶尔一次宽音程的跳跃，形象地描绘了悲剧情绪。乐曲灵敏地表现了人声的优美和情感力量，这完全是意大利式的。乐曲表达的强烈情感则完全是蒙特威尔第式的，这种强烈的感情，此后在音乐上是不会被人忘记的。

合唱以庄严的形式讲述了尤丽迪丝的死，讲述了命运的残酷：

啊，命运多舛，前途多虎狼，
啊，星象不吉，苍天茫茫。
好运难信，转瞬即逝，
如临危崖，令人惶惶。

蒙特威尔第以在稳重速度上进行的连续和弦为基础，获得了极为丰富的音响。歌词中提醒必死的人，命运是一位变化无常的女神，力度突然变为P。“好运难信，转瞬即逝”一句是真正的抒情小曲风格，速度加快，对位旋律作活跃的模仿。最后一句“如临危崖，令人惶惶”中，音乐回到开始时的稳重和弦。

从蒙特威尔第起，意大利歌剧的传统经过250年传到威尔第。在奥菲欧的哀诉中，我们听到激情的迸发，《阿伊达》和《奥赛罗》的音乐以人们更为熟悉的形式也回响着这种深刻的人性。

《奥菲欧》和别的伟大作品不同，它最初不是在公共场合上演，而是私人的，是在封斋期狂欢节最后为曼图亚公爵的府上一群贵族而演出的。《奥菲欧》是一个艺术上的实验和宫廷中娱乐的混血儿。听众都是在宫殿里定期聚会的固定成员，其中有些人还邀请了客人。倘



奥菲欧与尤丽迪丝



上：饰演尤丽迪丝的意大利女高音罗伯塔·因弗妮吉
下：饰演奥菲欧的男中音乔治·尼戈





若《奥菲欧》仅仅是为了这部分精英阶层的娱乐而写的实验品，那它何以在我们今天的时代拥有这么高的地位，被誉为歌剧的始祖，感情和戏剧的杰作，音乐体裁和形式的万花筒？一言以蔽之，是因为蒙特威尔第无与伦比的天才。尽管来出席演出的都是当时的精英分子，他们也和我们一起被感动，完全地被奥菲欧的传说所感动。

《波佩阿的加冕》可谓是作曲家所处的伟大的古老世纪中最杰出的一部歌剧作品，只有威尔第生平的最后两部歌剧作品能够与之媲美。故事讲述的是罗马皇帝尼禄爱上了将军奥托尼的妻子波佩阿，于是尼禄驱逐了奥托尼并与自己的妻子Ottavia离婚，以迎娶波佩阿为王后。这个在某种程度上有些肮脏龌龊的故事主题，经诗人之手，改编得前后紧凑连贯，展示出非常优美的欣赏品味和戏剧内涵。为了达到更好的音乐效果，蒙特威尔第在作曲的过程中改变了很多剧本的细节。此剧的伟大之处在于将笔墨着重放在解析人性的弱点，如何无法抗拒激情的引诱。蒙特威尔第的歌剧表现出来的艺术张力，使其成为歌剧史上所有时代的音乐戏剧家中的佼佼者。

蒙特威尔第表现悲伤情绪的功力同样出众，在第二幕第五场的一首表现Ottavia深深忧伤的悲歌以及第一幕第一场中奥托尼辞职时所演唱的“E put io torno”，都是最好的例子。蒙特威尔第还特地将在这两首歌曲中展示人物性格的主题音乐，放在第一幕第十二场和第二幕第十一场中，使其反复出现了两次。《波佩阿的加冕》中的爱情歌曲如此优美，只有瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》或者威尔第的《奥赛罗》才能与之一争高下。为了配合尼禄与波佩阿之间天光地火露骨浓烈的激情，蒙特威尔第用穷尽奢华、炽热火烫的音乐来表现。比如在结尾的二重唱在帕萨卡利亚低音的基础上不断反复，造成宏大的效果。或者比如在第一幕的第三场和第十场中，采用了宣叙调和咏叹调的自由组合。

纵观17世纪的歌剧，再没有哪部作品能比《波佩阿的加冕》



《波佩阿的加冕》手稿片段



《阿里阿德涅悲歌》手稿片段

更值研究并加以复兴的了，现代歌剧已经为此提供了大量的证据。在《波佩阿的加冕》中，蒙特威尔第以极其成熟的技术手法综合利用了几乎所有的音乐资源，来达到最大限度地表现戏剧化的主题，创造了将大量多变的音乐形式和音乐效果极有效率地整合为一体的方法。在这部作品中，戏剧和音乐平分秋色，达到了完美的平衡。《波佩阿的加冕》对现代歌剧的影响是深远的。正如《奥菲欧》代表了旧式田园戏剧的巅峰之作，《波佩阿的加冕》迈出了现代歌剧形成的决定性一步，它将作品的中心放在表现活生生的人物的个人特色和感情的描绘上，而并非对准那些理想世界里虚构的神话人物。

蒙特威尔第最伟大的贡献，就是写出了历史上第一部真正意义上的歌剧作品《奥菲欧》。这部作品在1607年首演时，蒙特威尔第在人们心目中还是名噪一时的牧歌作者，喜欢采用一种活泼生动但容易引发争议的方法来谱曲。在创作《奥菲欧》时，作曲家运用了那种充满活力的音乐风格，使作品找到了戏剧性的表达方式。作曲家的技法也在这部歌剧中得到了充分的展示。

当然，蒙特威尔第的创作初衷并不是为了展现自己的技巧，而是为了宣传他的雇主：曼图亚的文森佐·贡扎加公爵。《奥菲欧》的印刷总谱第一页，详细地记录了演奏所需要的乐器，单就这一点，就足以表明，公爵府邸中藏龙卧虎，聚集着一大批文化精英。公爵府中的乐队起码超过30人，其中包括弦乐、长号、短号、小号、竖笛等，还有不少拨弦乐器、键盘乐器，为低音声部提供色彩丰富的音色。蒙特威尔第在总谱中，也详细标明了何种乐器在何时演奏。《奥菲欧》音乐中丰富多彩的交响效果和“反复”远远超过了佛罗伦萨牧歌那种平淡且没有配器的音乐。遗憾的是，贡扎加公爵对这部歌剧态度冷淡，在制作上非常吝啬。蒙特威尔第不得不与各位赞助人周旋，甚至发生很不愉快的争吵。1612年，他最终丢了饭碗，黯然离开了公爵府邸。一年后，才在威尼斯的圣马可教堂找到了称心如意的工作，这个职位在当年也是炙手可热的，许多著名音乐家都在觊觎它。

但是，蒙特威尔第不仅精通歌剧，他还是17世纪最优秀的作曲家。在他那个时代，他谱写的乐曲可与比他年长3岁的莎士比亚创作的戏剧媲美。他还是早期音乐戏剧的主要提倡者，牧歌的完善者，比柏辽兹和施特劳斯先成名的第一位重要管弦乐音色专家，以及16世纪与17世纪之间，即文艺复兴时期与巴洛克音乐流行时期之间一位重要的过渡性人物。不过，蒙特威尔第的才华不仅仅体现在配器方面，他真正的天才体现在唱词的处理方面。《奥菲欧》的合唱，具有蒙特威尔第最精巧的牧歌中才有的那种锋芒和力量。独奏的旋律线条，与大





胆的半音和不谐和音相映成趣，给唱词表达的情感增添了一种别致的感染力。应邀出席《奥菲欧》首演的观众们赞不绝口，心怀感佩。第二年，蒙特威尔第的歌剧《阿里阿娜》上演时，更加盛况空前，其中一段“哀歌”几乎人人都在传唱。

作为一位伟大的音乐实验家，蒙特威尔第促进了文艺复兴时期盛行的“同步旋律风格”向巴洛克“旋律加和弦技巧”的转变。此外，他还促进了宣叙调的发展。宣叙调是为人声配乐的方法之一，它将一般说话和纯粹歌唱融合在一起，通常由一名演员在歌剧中连唱带说，或作为若干独唱演员交流的一种形式。但蒙特威尔第并不是第一位使用宣叙调的作曲家，这种技巧是最初几年由佛罗伦萨的卡梅拉塔会社的团体发明的，该团体抛弃了长期沿用的复音音乐同步旋律音乐技巧，帕莱斯特里纳使这种风格近乎完善，巴赫则使之臻于完善。但蒙特威尔第使用宣叙调时，硬将旋律与和声分开，这有助于发展配有和弦的单旋律概念。

蒙特威尔第的妻子逝世第二年，即1608年，他奉命为曼图亚王朝新王位的继承人王子的婚礼写作音乐，不得不去完成一部叫做《阿里阿娜》的歌剧。这对于他来说，是一件多么痛苦的事情。在他个人最为痛苦的时刻，却要最为欢乐的王子的婚礼去谱写音乐。他在这部歌剧中谱写了一段“哀诉”，据说歌剧正式上演，演到这一段“哀诉”的时候，全场六千名观众立刻哭声一片。以后，这一段“哀诉”成为《阿里阿娜》中最著名的乐曲。音乐，是蒙特威尔第心中的一汪清澈的泉水，只从自己的心中流出，再流到共鸣者的心中。缺少感情的艺术，是枯萎的花；没有感情的艺术，是纸做的假花。无论艺术如何纷繁变化，贝多芬的古典音乐变成了斯特拉文斯基的现代音乐也



蒙特威尔第时期的音乐演奏

好，达·芬奇的古典绘画变成了毕加索的抽象的色块也好，艺术的灵魂，万变不离其宗，说到底还是感情。感情是一切艺术创作的原动力。

写到这里，我突然想起与梁巨成先生合作的声乐作品《秋天里最后的花瓣》里的“——往日的爱情，化作淡淡的愁云，在暮色中的燃烧……”每唱到这里，它都在滋润着我的心灵，滋润着我的白发。

1642年，蒙特威尔第完成了他最后一部歌剧《波佩阿的加冕》。这一年，他已经是75岁的老人，但还写出这样充满感情、充满朝气的音乐，不能不让人敬佩。写完这部动人歌剧的第二年，即1643年，蒙特威尔第便去世了。这样的死，是美好的。他应该无怨无悔。

蒙特威尔第，感情丰沛的作曲家！



意大利的艺术首都佛罗伦萨





古老而时尚的维瓦尔第

和同时代的许多作曲家一样，维瓦尔第在去世之后被人们遗忘了很久，直到19世纪初，在包括巴赫最早的传记作者福凯尔等人的推波助澜下，他才被人们记起。即便是老巴赫这样才华横溢的作曲大师也不得不承认维瓦尔第的天分，并热衷于把他的协奏曲改编成键盘乐，而维瓦尔第的《四季》更是借演奏家们之手传播四海，成为最热闹的古典音乐名曲之一。据作曲家自己声称，他总共创作了94部歌剧，但现在流传下来的不足50部，他的第一部歌剧是1713年上演的《乡下铜管乐队》，重要歌剧包括《疯狂的奥兰多》、《真理出自验证》、《朱斯蒂诺》、《马亚捷》（帖木儿）和《卡托内在乌蒂卡》等。在宗教音乐方面，维瓦尔第承传了威尼斯乐派的辉煌风格，并早于歌剧受到重视，其中《荣耀经》已经有多个录音版本。他那些风格清新的经文歌和世俗康塔塔更是受到人们的喜爱。

1678年3月4日，安东尼奥·维瓦尔第出生在威尼斯，当天有地震，或许因为受到惊吓，维瓦尔第的身体从出生起就有许多这样那样的问题，直到成年之后他的哮喘病以及心绞痛似都与这出生时的“事故”有些关联。他的父亲乔万尼·巴蒂斯塔是银行家，后来家道



维瓦尔第出生的小屋

中落，维瓦尔第就跟随母亲来到了威尼斯。1685年4月23日，巴蒂斯塔成为了圣马可大教堂的小提琴师，在大教堂的记录册里记载了一位“红头发”的叫罗斯的人就是马蒂斯塔，看来后来维瓦尔第被人称为“红发神父”也是家庭的遗传。

1693年9月18日，15岁的维瓦尔第接受剃度，进入圣吉米诺修道院，在修道院的这段日子里，维瓦尔第接受了比较正规的系统音乐教育。他的古钢琴弹的不错，小提琴当然拉得更好，但是神学课让他感到头疼，一



维瓦尔第（1678~1741）
昵称Il Prete Rosso（红发神父），是一位意大利神父和巴洛克音乐作曲家，同时还是一名小提琴演奏家。其最著名的作品为《四季》。



维瓦尔第时代的威尼斯风俗画

到诵经的时候他总是以哮喘病发作或者心口疼等理由来争取免除他的义务。1703年9月，维瓦尔第终于获得了神职，被安排在皮埃塔寄宿学校，而维瓦尔第的工作就是训练培养这些孤儿，薪水是每个月60杜卡斯，这个价钱要比他父亲在圣马可大教堂的收入高出两倍。皮埃塔寄宿学校的音乐总监加斯帕里尼对维瓦尔第很

不错，加斯帕里尼认为学校乐团特别缺乏的是小提琴和双簧管方面的教师，而维瓦尔第正好补了这个缺。在加斯帕里尼的呼吁下，学校方面在1704年8月给维瓦尔第每个月增加了40杜卡斯的薪水。

然而，1709年皮埃塔寄宿学校还是解雇了维瓦尔第。幸好，此时的维瓦尔第已经以一个作曲家的身份崭露头角，1705年出版商萨拉就推出了一套由维瓦尔第作曲的12首室内奏鸣曲（作品1），献给了一位叫加姆巴拉的威尼斯贵族。他的作品第2号，一套小提琴奏鸣曲，于1709年出版献给了丹麦挪威国王弗里德里克四世。1708年12月30日，这位国王出席了在皮埃塔寄宿学校举行的宗教活动，那是他抵达威尼斯的第2天，维瓦尔第代替正在忙着新歌剧演出的加斯帕里尼指挥乐团演奏演唱，给国王留下了深刻的印象。1711年9月，经皮埃塔寄宿学校校务委员会成员的投票，维瓦尔第得以重操旧业。不过，5年之后的1716年，在一年一续的聘约投票中维瓦尔第未能获得三分之二的多数从而再次失去了在皮埃塔寄宿学校的职位。就在他恢复职位的这一年年底，阿姆斯特丹的出版商罗格找到了维瓦尔第，他出版了维瓦尔第早期最重要的作品之一《和谐的灵感》。这套作品献给托斯卡纳公国的费迪南大公，《和谐的灵感》包括12首协奏曲，《和谐的灵感》的出版令



维瓦尔第时代的孤儿院



1711年，维瓦尔第出版了《和谐的灵感》（图为作品的标题页），这是一部极为新颖的大协奏曲作品，被认为是18世纪最有影响力的作品之一，也由此建立起维瓦尔第作为作曲家的地位，他成为San Angelo剧院的指挥，开始创作歌剧





维瓦尔第时代演奏的大提琴

维瓦尔第赢得了不小的声望。在德国，维瓦尔第的协奏曲深入人心，巴赫就曾把《和谐的灵感》中的5首作品改编为键盘乐曲。此时的维瓦尔第也以演奏家而闻名，那些从德国到威尼斯来的作曲家们无不以朝圣的心情去听维瓦尔第的演奏，并千方百计为自己主人的图书馆搜集维瓦尔第的作品乐谱。

1713年5月维瓦尔第与威尼斯的圣安基洛剧院联系，并很顺利地成为他们的委约作曲家和指挥。1713年4月，加斯帕里尼突然挂冠而去，皮埃塔寄宿学校方面找不到继任的音乐指导，维瓦尔第就成为代理负责人，他不折不扣地履行着自己的职责。1715年6月，学校方面因为维瓦尔第完成了“1部完整的弥撒、1首晚祷赞美诗、1部清唱剧、30多首经文歌和其他的许多工作”，特意给他发了50杜卡斯奖金，即是对维瓦尔第工作的肯定。1716年3月24日，他被任命为皮埃塔寄宿学校的音乐指导，对于维瓦尔第来说这件事具有相当重要的意义，因为他已经从一个被雇用的教师成为有发言权的音乐指导，换句话说，他在音乐界的地位已经十分稳固了。1716年12月，维瓦尔第继清唱剧《摩西战胜法老》即前面提到过的那首得到了奖金的清唱剧之后的第2部清唱剧《朱蒂斯的胜利》也上演了。

维瓦尔第接下来的3部作品（作品5~7）都是1716~1717年出版的，这些作品里包括6首奏鸣曲和18首协奏曲。有一件事很值得关注，就是这3套作品都没有题献，这就意味着没有受题献者为出版费用买单，真正投资的是出版商罗格，这在当时是非常罕见的，同时也表明罗格对日后的发行非常有信心。1718年4月，他来到了曼图亚，他在曼图亚待了整整3年时间。其间他的歌剧《阿尔米达在埃及军营》上演，同时，他的3部歌剧仍然在1719~1720年狂欢节演出季在威尼斯上演。维瓦尔第的统治者菲利普王子是一位音乐爱好者和开明的君主，他给予维瓦尔第“室内乐乐长”的头衔和待遇，直到维瓦尔第离开曼图亚之后仍然保留了这个头衔。

回到威尼斯之后，维瓦尔第没待多久就启程去了罗马，以维瓦尔第1737年留下的一些书信为证，在罗马的3个狂欢节演出季里他至少有2次在教皇面前演出，在当时这自然是莫大荣誉。虽然在罗马过得很不错，但是维瓦尔第也没有忘了在威尼斯开展活动，1723~1725年居住罗马期间，他与皮埃塔寄宿学校达成协议，每个月写2首协奏



维瓦尔第时代的威尼斯人舞蹈

曲，为此学校方面支付7金币的报酬，不在威尼斯的日子里维瓦尔第也尽量把作品寄给学校，以换取这可观的报酬。我们不应该忘记，维瓦尔第此时此刻的身份依然是教士，授有神职，这就注定了他不能结婚。然而，1720年代中期的维瓦尔第却陷入了一桩绯闻，他与一位女低音歌唱家安娜·吉劳德交往颇深，虽然吉劳德的出身很普通，但是长得很迷人，为此，维瓦尔第也许确实动了心。当然，最后流言蜚语让维瓦尔第望而却步，他毕竟还不敢冒天下之大不韪去考验教会的耐心。1726~1728年，维瓦尔第又恢复了圣安基洛剧院作曲家和演出总监的身份，不过，他的器乐作品却更加出名，1725年，他的名作《和谐与创意的试验》（11作品8）在阿姆斯特丹出版，维瓦尔第把作品献给了波希米亚的莫尔金伯爵，这套作品的前4首协奏曲就是著名的《四季》。在每首协奏曲的开头都有一首大白话般的十四行诗，很有可能这些诗歌都是出自维瓦尔第的手笔。1727年，他的另一套协奏曲集《里拉琴》由赛纳出版了，这套由12首协奏曲组成的曲集题献给了奥地利皇帝查理六世，皇帝还赏赐了他一大笔钱、勋章和荣誉性的骑士称号。

从1729年底到1733年初的这段时间，维瓦尔第一直在欧洲各地旅行，他的父亲也向圣马可大教堂方面告假一年陪儿子去旅行。1735年8月，皮埃塔寄宿学校方面又恢复了维瓦尔第的职位，酬金是100金币，问题是维瓦尔第一定要回到威尼斯。而此时的维瓦尔第早已今非昔比，他的活动十分繁忙，根本无法履约，结果，1738年他再次在投票中被排挤掉。不过，学校仍然与维瓦尔第保持了密切的接触，1740年3月21日，萨克森-波兰公国的弗里德里克·克里斯蒂安亲王驾临埃塔，学校方面提前向维瓦尔第求援，维瓦尔第也很慷慨，让人从德累斯顿把3首协奏曲以及一首小交响曲的手稿送到了威尼斯。

维瓦尔第的社交能力非常强，在费拉拉他结识了对当地歌剧院具有绝对影响力的阿拉贡侯爵本奎多·迪沃格里奥。在侯爵大人的大力支持下，1737~1739年连续3个狂欢节演出季费拉拉都上演了维瓦尔第的作品。1738年，费拉拉的大主教鲁弗通知维瓦尔第不得进入费拉拉对歌剧演出进行指导，因为费拉拉属于教皇的管辖范围，然而，维瓦尔第属于那种非常执著的人，面对禁令他毫不气馁，终于他盼来了鲁弗大主教的离开，利用这段权力的真空阶段，他无视禁令，将自己的歌剧《法尔奈斯》和《波斯的西罗王》推上了费拉拉的舞台。1738年1月，维瓦尔第到阿姆斯特丹指导了苏堡剧院百年庆典演出，为此，他特意创作了一首协奏曲。

1739年秋天，回到威尼斯的维瓦尔第继续开展他那轰轰烈烈的事



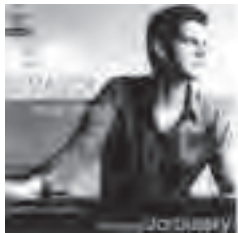


1741年，维瓦尔第与安娜·吉劳德去维也纳旅行。他或许是为了观看他的新作品在Karntnertor剧院（上图右面的房子）上演，也可能是想要寻求宫廷聘任，但他不幸因病逝世，被安葬在维也纳医院公墓中的一个乞丐的墓穴中

业，他依旧为皮埃塔寄宿学校写作品，同时又以高得离谱的价格把作品卖给前来访问的仰慕者，他常常说自己写一部协奏曲的时间比抄谱员抄写一遍还要快。1740年，维瓦尔第又踏上了旅程，这一次的目的地是维也纳，不过，维瓦尔第走前还是没有忘记做一笔生意，他把20首协奏曲卖给了皮埃塔寄宿学校，然后轻松上路。这时维瓦尔第的经济情况已经相当糟糕，虽然他会很赚钱，据说生前挣过5万多金币。

但是，由于挥霍无度和不善经营，1741年维瓦尔第已经接近一贫如洗了。他的歌剧《蒂托·曼里奥》在威尼斯已经通过了检查，很快就会有上演的机会，然而，1741年7月28日，维瓦尔第却出乎意料地在马具商瓦尔的寡妇的家中死去，此前没有一点关于他身体欠安的报道，根据圣斯蒂芬大教堂发表的讣告上宣布的死因是“体内炎症”。由于没有钱，而且是客死异乡，维瓦尔第第二天就被草草埋葬在医院的贫民墓地里。

安东尼奥·维瓦尔第是18世纪前半叶最重要的巴洛克作曲家之一，今天的声誉大概仅次于伟大的巴赫和亨德尔。他和巴赫、亨德尔、D·斯卡拉蒂等人是同代人，只比他们年长7岁。今天，维瓦尔第也是因其器乐作品而著名，实际上与他那一时代的音乐家一样，热衷于歌剧创作，还根据所在孤儿院宗教节日的需要，写过不少清唱剧、康塔塔和经文歌。当然，他的传世之作仍是器乐音乐作品。他是位优秀的小提琴演奏家，作有大量小提琴奏鸣曲和协奏曲。他也写大提琴



维瓦尔第/艺术爱好者康塔塔/雅罗斯基/阿尔塔塞尔乐团/Vir-gin/545 721 2



维瓦尔第/意大利语康塔塔与奏鸣曲/莱斯尼/神学院乐团/Ac-cord/464 234 2



维瓦尔第/参季奇/奥那蒙特99/Ca-priccio/67 072



《巴亚捷》CD封面

协奏曲、大管协奏曲，是第一位写长笛协奏曲的作曲家。维瓦尔第创作了卷帙浩瀚的器乐作品，光是协奏曲就达数百首之多，所以留给人的第一印象是一位十分多产的一流器乐协奏曲大师。在协奏曲领域，维瓦尔第贡献最大的是完善了巴洛克独奏协奏曲的形式，为古典协奏曲的形成打下了基础。他使独奏协奏曲定型成速度分别为快-慢-快的三个乐章。第一乐章常常是独奏乐器演奏的段落与合奏组演奏的段落交替出现，合奏演奏的音乐主题每次出现都基本相同，独奏则有所变化。第二乐章像一首抒情的歌曲。第三乐章大多生动活泼，带舞曲风格。他的作品音色明亮华丽，曲调优美动听，节奏生动活泼，显露出勃勃生机。

然而，维瓦尔第现存下来的一系列被遗忘的歌剧通过近几十年来不断地被上演和发行录音制品，它们长期以来被忽视了的艺术价值在今天得到越来越多的现代听众的承认。他的第一部歌剧是他35岁时在维琴察上演的《乡下铜管乐队》。维瓦尔第的代表性歌剧《朱斯蒂诺》是他走红以后应邀为罗马的卡普拉尼卡剧院写的，创作于1724年。罗马是维瓦尔第发展其歌剧事业的重地，他的好几部歌剧都是在这里首演的。1720年，在距他的歌剧处女作《乡下铜管乐队》公演8年后，罗马的听众才第一次有机会听到这位知名的威尼斯出生的作曲家的歌剧，他的歌剧在维琴察、威尼斯、佛罗伦萨、曼图亚、那不勒斯、米兰等几乎所有意大利主要城市和伦敦、汉堡等当时欧洲的音乐中心城市上演，使他成了远近闻名的人物。

长期以来，人们把对巴洛克时期的兴趣主要集中在巴赫与亨德尔的身上，以致一些更早的大师被忽视了。没有谁比安东尼奥·维瓦尔第因此而受到的损害更大了，但20世纪已经重新认识了他。维瓦尔第的作品之多甚至在那个多产的时代说来也是令人惊异的，他创作了大量协奏曲、奏鸣曲、歌剧和合唱作品，其中有许多仍未被人所知。

《d小调大协奏曲》（作品第3号，第11首）表现了维瓦尔第风格的特点，这个作品为两把小提琴、一把大提琴和弦乐队而作，是十二首一组的作品中的第11首。维瓦尔第给这组作品加了一个奇异的名字，叫做“和声幻想”。巴赫对维瓦尔第的音乐作过刻苦研究，他改写——或不如说是改编——了这个作品中的六首乐曲，三首改为管风琴曲，三首改为拨弦古钢琴曲。维瓦尔第在死后就完全被人们遗忘了，以致很多人都把巴赫的改编本当作是巴赫自己的原作。

《d小调大协奏曲》以一个快板引子开始，这个引子以三个独奏者和低音部演奏的琶音音型为基础。然后全体乐队演奏了三小节的慢板引出了第一乐章，这个主题节奏鲜明，表现了维瓦尔第最欢快的情绪。





第一部分由独奏组演奏，全体弦乐组伴奏。由于独奏组和伴奏组都由弦乐组成的，所以作曲家不能依赖音色的对比。他用力度和节奏的变化、回声效果及灵巧地运用高低音区获得对比。

第二乐章，广板与跳弓。这是以意大利古典乐派的传统写成的歌剧性的乐章。12/8的节拍和附点节奏具有西西里舞曲的特点。西西里舞曲大多用来表现优美的田园气氛。在这个乐章中，独奏小提琴与第一小提琴部齐奏，引出了旋律。这个旋律在富有表情的和声伴奏下展开，形成起伏的曲线。

第三乐章，终曲。由独奏组开始，它在分量上与第一乐章相当，使这个作品的结构完整。这个乐章是那些生动地勾画了18世纪社会的热闹快板乐章之一。两把独奏小提琴以意大利歌剧的甜美方式奏出的三度经过句、明暗区域迅速转换的阶梯式力度、明晰的对位、音乐的连续运动与向前的动力都是值得注意的。这样简练的手法预示了一种极有理性的风格。

西方古典音乐中，以四季为题材的音乐作品最著名的有两部。一是意大利作曲家维瓦尔第的小提琴协奏曲《四季》，一是柴可夫斯基的钢琴套曲《四季》（一译《十二月》）同样是描写大自然，比起贝多芬第六交响曲《田园》，维瓦尔第的《四季》就显得肤浅，它只满足于表面的描绘，缺乏贝多芬的雄浑和厚重的哲学深度。“四季”于音乐实在是一个好的命题，不管是维瓦尔第的或柴可夫斯基的，美则美矣，总觉得过分局限于具体的形象和风光描绘，缺乏更深层次的内涵。

“四季”是题为“和谐与创意”所包含的12首协奏曲中的1—4首，每首以一年中的四个季节“春”、“夏”、“秋”、“冬”命名。这四首协奏曲完全按照标题音乐的写法，每首都附有短诗解释各段音乐的形象和内容。

我们来看看《四季》中的《春》和《冬》：

《春》是《四季》的第一首，与之相对应的十四行诗描绘云：“欢乐的春天降临了，鸟儿唱着优美的歌儿致敬；潺潺的小溪像甜蜜的耳语轻轻流淌。忽而，天空笼罩的乌云，预示着雷



维瓦尔第最著名的《四季》协奏曲中的《春季》

鸣电闪的来临。当风雨平息，小鸟再一次唱起迷人的歌，须臾，花丛里树枝叶在飒飒低唱，牧羊人睡了，踏实的狗陪伴在身边。田园的牧笛响起愉快的曲调，在明媚的春日里，仙女和牧羊人在他们喜爱的农舍跳舞。”

音乐与诗歌的内容十分接近，一开始合奏组演奏的欢快音乐就渲染出春日来临是人们的喜悦心情，句子结构虽不规整，却有着巴洛克音乐所特有的魅力。如果说合奏组演奏的音乐是表达一种欢乐的情绪，独奏小提琴演奏的段落则更多是对大自然景色的逼真描绘，模仿小鸟转啼、溪水潺潺、雷鸣电闪、雨过天晴。

第二乐章像一幅表态的画面。在这一乐章里，贯穿着小提琴的歌唱。合奏组只留下小提琴和中提琴，小提琴模仿树叶的摇晃，中提琴不时发出的顿音是“牧羊犬的叫声”。

第三乐章是一首“田园曲”。这一乐章的结构与第一乐章相同，4次出现的合奏之间，插入3次独奏小提琴的演奏。合奏组奏起带西西里舞曲节奏的田园曲，好似在笛声伴随下，仙女和牧童沐浴着春天的阳光，跳着欢快的舞蹈。

我们来到这个世界上，就是种子破土出芽了。一方面充满了茁壮成长的生命力，一方面又非常稚嫩，缺乏抵抗力，很容易遭到病虫害的侵袭，这个时候的生命需要充分的阳光雨露，要精心地呵护培养，使之健康地、茁壮地成长，才可能长出花蕾，开出鲜艳的花朵。这就是人生的花季，生命的春天，这也是维瓦尔第《春》的真正含意。

第四首《冬》所对应的十四行诗内容如下：

“在寒风中冰封大地，令人瑟瑟发抖，牙齿打颤，顿足而行。当屋外的雨滴淋湿了肌肤，在炉火旁度过清静的时光，踏在冰上，因为害怕滑倒而谨慎慢行。尽管失足滑倒，也要沿着冰路继续前进直到冰雪消融。感觉推开了紧闭的大门，那是交织的南风 and 北风卷入的战争，这就是冬天，尽管如此仍然带来欢乐。”

第一乐章乐队合奏的段落用弦乐的顿音和颤音以及羽管键琴的和弦生动有趣的模仿走路顿足和牙齿打颤的情景。接着，独奏小提琴奏出快速流动的句子，好像是刮着寒冷的风。冰天雪地的



《冬季》让人想到一幅白雪皑皑、萧瑟严寒、冰天雪地的景象





自然景色与簌簌发抖的人的形象不断交替出现，构成生动的寒冬情景。

第二乐章所描绘的图景从户外转到室内。在“壁炉旁度日，恬静又满足。屋外雨霏霏，万物全湿透。”小提琴奏出温暖抒情的旋律，表现“恬静又满足”的心情；合奏组中小提琴的拨奏，像是户外的淅沥雨声。

第三乐章写冬天“在冰上行走，缓慢又小心，急速转身，滑倒在地……”的情景。接着，我们听到户外狂风呼啸，然而这已离春天不远了。

步履蹒跚，白发如银，当生命是冰雪覆盖头颅时，冬天来到了。维瓦尔第的《四季》中，我以为恰恰是“冬”，写了冰雪中滑倒又起来的溜冰，最后一章还描写了“似乎要冲出铁门的热风、北风和怒吼的大风”的激烈混战。“这就是冬，它带来了欢乐无穷”。维瓦尔第就这样一面以音乐，一面以十四行诗热烈地颂赞着四季。生命的质量不在于它的长度而在于它的密度，即怎么过好人生的四季：怎样让生命的春季健康茁壮，让生命的夏季葱茏繁茂，让生命的秋季硕果累累，最后，当生命的冬季来临时，就像蒙田轻松道出的：“收拾好行装，准备随时上路。”

我以为，谁参透这一点，他就懂得维瓦尔第《四季》的真正意义。

维瓦尔第的经文歌不论本身的形式特点还是听起来，都很像是世俗康塔塔，它们的结构都是“咏叹调—宣叙调—快板或急板”，感觉上很像是四个乐章的协奏曲，只不过是女高音或次女高音与弦乐和伴奏低音所作的，维瓦尔第总共创作了12首经文歌，《走开，不幸、黑暗和恐惧》、《你是天国与尘世的和平》、《为了你的神圣的君王》、《在草地上歌唱，在山峦中欢笑》、《不可战胜的》和《没有真正的安宁》是其中的6首。

《走开，不幸、黑暗和恐惧》开始时的器乐合奏会令人想起冬天的寒风，与作曲家《四季》有着天然的联系，次女高音演唱的第一首咏叹调也是充满了紧张感，宣叙调极短，仅半分多钟；第二首咏叹调相当于协奏曲的慢板，歌声宽广而抒情；作为终曲的快板，是欢乐的“哈利路亚”——所有经文歌的最后乐章都是“哈利路亚”。《没有真正的安宁》是最为人熟知的，它十分富于戏剧性，使用女高音演唱。第一首咏叹调是维瓦尔第经文歌中最著名的一曲，歌声宁静而清新，并充满了活力，歌词大意是：“在苦难的世界中，没有真正的安宁，唯有耶稣是正直无瑕的，在痛苦和折磨中，唯一的希望就是爱。”随后的宣叙调的戏剧性十分强烈，并与灵活多变的第二首咏叹调紧密相连，最后的“哈利路亚”充满了欢乐的颤音，在天国般的愉

悦中结束全曲。

歌剧《朱斯蒂诺》的内容在今天看来有一些老套，反映出17~18世纪巴洛克时代歌剧作者喜欢采用的“英雄救主”故事情节的典型特征。这个故事最早在17世纪由尼科洛·贝雷甘伯爵写成剧本，并先后被多位巴洛克时代的作曲家搬上过舞台，亨德尔也在1737年写过同名歌剧，这说明这个题材在当时十分受欢迎。1723年，罗马的卡普拉尼卡剧院的老板费德里克·卡普拉尼卡邀请维瓦尔第为他的剧院写一部歌剧，结果诞生了《海克利斯在特莫丹特》。由于反响颇佳，卡普拉尼卡又让维瓦尔第在来年再为剧院写一部歌剧，这就是《朱斯蒂诺》的由来。

维瓦尔第在创作《朱斯蒂诺》时对贝雷甘伯爵的这个冗长的剧本进行了改编，描写的是主人公朱斯蒂诺从一个憨厚、朴实、谦恭的农夫最终变成拯救东方帝国的大救星的故事。在剧中，勇敢无畏的庄稼汉朱斯蒂诺解救了被狗熊追击的皇帝的妹妹，因而得到皇帝阿纳斯塔修斯的赏识与重用。在与外敌入侵的战争中，皇后阿莉安娜不幸被敌人抓住，朱斯蒂诺再次表现神勇，不但解救了皇后，随后还在战场上俘获了以武力向皇帝讲条件的“敌军”首领维塔里亚诺；而真正的野心家——觊觎皇位的军队最高统帅阿曼奇奥此时正预谋陷害朱斯蒂诺，以便日后顺利夺权。听信了谗言的皇帝恩将仇报，将朱斯蒂诺投入监狱，结果自己也被阿曼奇奥推翻。“敌军”首领维塔里亚诺与朱斯蒂诺先后逃出监狱，两人在山林中偶然相遇，神灵的宣示表明他们实为失散多年的亲兄弟。在朱斯蒂诺和维塔里亚诺的共同努力下，他们抓住了篡位的阿曼奇奥，解救了被囚禁的皇帝和皇后，恢复了江山社稷；最后，朱斯蒂诺与皇帝的妹妹结婚并被加冕，与皇帝共同执政。

《朱斯蒂诺》在内容上虽然充斥着诡计多端的阴谋家和拜占庭式复杂的政治角力斗争，但维瓦尔第在音乐上赋予了它一种比较清新的音乐风格，总体上呈现出活泼而轻快的特点，在严肃的情节和轻松的音乐之间通过“中和”以求得某种平衡。过去在他的器乐作品中常见的某一个作品的某一段旋律被多次用到其他作品中的情况在《朱斯蒂诺》中也再次出现，其中最为人所熟悉的就是出现了他的名作《四季》中的主要旋律和乐思，像第一幕中第五/六场一开始时由乐队演奏的序奏和第二幕中第二/三场里的二重唱“我亲爱的人，我甜蜜的希望”。音乐一起，立刻让人想起了《四季》中的“春”；也许是因为《四季》太过于耀眼，所以《朱斯蒂诺》才被人遗忘。但如果不是《四季》在1725年才出版，会有更多的人认为《朱斯蒂诺》的这些旋律来自于《四季》。《朱斯蒂诺》中还有一些十分著名的咏叹调和宣



《朱斯蒂诺》手稿



《朱斯蒂诺》Virgin版指挥阿兰·科蒂斯





叙调，如第二幕第九场中公主雷奥卡斯塔的咏叹调“假如一条小船陷入颠覆的危险中”和朱斯蒂诺的宣叙调“啊，命运之神召唤了我”、咏叹调“我有一颗如此勇敢的心”，都是音乐会上演唱的保留曲目。

维瓦尔第留下了许多信件，其中最为著名的是他在1741年去世前四年写下的一封信，而且只在拍卖会的罕见场合里露过面。作曲家在这封信中为他的艺术和道德信念做了极为热情的阐述。因为这封信已经成为了解作曲家生活与艺术生涯的重要基本事实，所以它早已被作曲家的传记作家使用过，在这封信中，维瓦尔第描述了他此前14年间在他的学生、朋友兼助手、女低音歌唱家安娜·吉劳德的陪伴下，在欧洲无数个城市中的旅行（作曲家很喜欢安娜·吉劳德，但作为牧师，他又否认与之有更亲近的关系）。他明确地提到了这样几个城市：费拉拉，他曾在那里指挥过歌剧，还不顾市红衣主教托马索·鲁弗的禁令，试图继续工作；曼图亚，他曾在奥地利人统管下的1718—1720年任音乐总监；罗马，他曾在那里度过了三个狂欢节的演出季（包括1723和1724年的狂欢节），还为罗马主教私人演奏过小提琴；维也纳，他曾受到过皇帝的召见，还有一些具体的事件已无从考察。

他在出生之后，就一直饱受支气管哮喘病的折磨，时至今日，我们都懂得哮喘病可能带来的危险和造成的局限，当然我们也拥有相应的医疗知识和科学的治疗，这在维瓦尔第的时代是闻所未闻的，每一部新的作品，每一个成功的歌剧制作，每一次在小提琴上的炫技表演，对他来说，都是超越常规的成功典范。为了确保他的歌剧作品能产生出令人满意的效果，他不得不在作品上演的时候赶到演出的剧场，指导管弦乐队的演奏，他要自己演奏独奏乐段，还得不断地修改咏叹调和宣叙调，使之迎合当地贵族的嗜好，并要争取最好的票房收入。

他可能每年都不得不外出两三次，一次是参加以大都市为中心而兴办的狂欢节演出，另一次是在某个省城举办的春季或夏季歌剧节演出。为此他访问过的城市不计其数，但他怎么能够保证自己的旅行呢？一个很大的因素就在于他的那些忠实的随从人员。他最主要的帮手就是他的父亲乔万尼·巴迪斯塔，他在儿子身边一直待到自己在1736年去世为止。人们可以想象，维瓦尔第的家庭成员都很高兴来帮助作曲家，分享一份他的高额收入。维瓦尔第对自己的慢性病也是无能为力，有心理学家认为，从某种程度上讲，外出旅行能够让维瓦尔第补偿因日常生活备受局限所遭受的挫折。作为一名作曲家，维瓦尔第用音乐来排解自己由于行动受限而感到的巨大压力，他的创作最大限度地表现了充满活力的运动，声乐与器乐都使用了非同寻常的宽泛音域，起伏跌宕的旋律线条引发出不断变化着的布局处理，产生出多



维瓦尔第漫画像

姿多彩的时尚风格。在他去世的前两年，令人颇为自豪的是，他创作一首新协奏曲的速度甚至比抄谱员把协奏曲抄写下来的速度还要快。在使音乐形成强烈对比的创作方面，维瓦尔第堪称大师。有时，他会满足于以极少的音符和单一的和声来表现一种心安理得的昏昏欲睡，接下来，他就会改变和弦，有时也变调，似熊熊燃烧的烈焰，从一个乐句到另一个乐句。但是，在他社交和音乐方面的强势背后，却掩藏着另一幅私密的面孔。我们能从《小提琴协奏曲》等作品的慢乐章中，窥探到那种弥漫在小调音乐中的忧郁，《荣耀经》也是如此。在这些时候，维瓦尔第似乎陷入被动的沉思冥想之中，他要面对他内心的痛苦，宣泄他内在的精神世界，尽管他迷恋金钱，过着奢华的生活。如果说巴赫有时表现得像超人，那么，维瓦尔第则代表了太多的人情味。在他身上，自私与英雄性并存，他扮演了一个非常时尚的形象。他毕生都在云游四方。他在威尼斯的家庭冒着一定的风险，帮助他登上了欧洲的音乐舞台，更为重要的，或许就是由于家人的鼓励，才造就了维瓦尔第功名卓著的生活和艺术。

在某些“艺术家”的脑子里，钱虽可爱，却是艺术的敌人。不仅钱是艺术的敌人，富裕的生活，众多的作品都是艺术的敌人。现世的享乐和创作就这样矛盾地僵持着。仿佛一有钱，艺术家纯洁的本性就会像刚出土见风的贵妇人尸体一样朽烂变色、恶臭难闻。维瓦尔第的确可以用五天时间写出一首协奏曲。而他创作的勤奋，和大多数古典音乐家一样，是为了钱，而有了钱之后的景象是日日宴筵，夜夜笙歌。但这些都不曾妨碍他的音乐的美好。在某种情形下，音乐史家把维瓦尔第列入优秀的古典音乐大师行列似乎有些犹豫。维瓦尔第的音乐在他死后300年间无声无息，好像到了20世纪才开始复活。为了钱而创作，为了奢华而赚钱，一生写几百部作品，也许是中国艺术家所不能理解的和不能想象的。

维瓦尔第，古老而时尚的作曲家，我推崇你！





民族主义音乐家穆索尔斯基

很多人，包括对音乐完全不感兴趣的人，也会从列宾这幅著名的画像中认识了穆索尔斯基，这成为穆索尔斯基乃至斯拉夫精神的一个原型：胡子拉碴，头发乱哄哄，不梳不洗，衣服脏兮兮的，脸盘虚肿，表情麻木，眼神呆滞，完全是一个醉鬼、破落户，令人想起《鲍里斯·戈杜诺夫》、《霍万欣那》以及其艺术歌曲中那些疯子、白痴、乞丐。除此之外，我们还可以在德彪西的《云》、《佩利亚斯与梅丽桑德》中看到穆索尔斯基的微笑，如同我们可以在斯特拉文斯基系统化的节奏张缩变形中发现穆索尔斯基的直觉一样。

德彪西赞扬穆索尔斯基的一首儿歌就堪称“一部小型戏剧”。同时代的音乐评论家谢洛夫在听了穆索尔斯基的《亲爱的萨维日娜》后说：“可怕的景象，音乐中的莎士比亚！”像穆索尔斯基这样用一串音符塑造一颗心，用一首歌塑造一个世界，而且充满戏剧张力和人性的深度，这种莎士比亚式的才华，是穆索尔斯基获得的最高赞赏。是的，穆索尔斯基说过：“艺术家的目标，应当是研究人类最微妙的特性以及群众中的人性。探索并征服这些未知的领域，并且从中为所有人类的心灵找到一种健康的精神食粮，这就是责任所在，而且是最大的快乐。”在这里，穆索尔斯基没有说起美，因为对于穆索尔斯基由痛苦滋养的灵魂来说，美是一种次要的价值。例如，穆索尔斯基不仅因为认为“爱情”在《鲍里斯·戈杜诺夫》、《霍万欣那》之中完全多余，而且在艺术中也无永久的人性价值。这种极具穿透力的思想，不仅使《鲍里斯·戈都诺夫》成为惟一一部堪与莎士比亚《麦克白》分庭抗礼的巨著，而且也使他的所有作品具备一种多立克柱式般的粗犷与崇高。

穆索尔斯基追求真理，他献身于音乐的真理，俄罗斯人民的真理，并把他们的语言忠实地写进音乐里，他是一个最富有民族主义色彩的作曲家。

俄罗斯作曲家穆索尔斯基（1839~1881）出生于一个地主家庭，



穆索尔斯基（1839~1881）
俄国作曲家。他主张音乐必须反映现实，表现人民的精神面貌。其作品具有民族性和独创性。他的民主思想倾向和现实主义的创作原则，充分体现在他的作品中。

自幼开始学习钢琴，13岁时，他进入近卫军士官生学校学习，参加了学校合唱团学习宗教音乐，并开始创作他的第一首作品。十八岁时，他接受了一些年轻音乐家的影响，他们梦想着建立一个俄罗斯民族乐派。穆索尔斯基和这些人一起组成了“五人强力集团”，其领袖是米利·巴拉基列夫，他是一个自学的作曲家，他说服他的四个追随者，认为在表现俄罗斯精神时，他们不必练习德国的对位法。这四个追随者中，鲍罗丁在攻读医学，居伊准备当一个建筑堡垒的专家，里姆斯基——科萨柯夫正在接受当一名海军军官的训练。而穆索尔斯基22岁时辞去了军职。

1861年的农奴解放，给小地主造成了严重损失。穆索尔斯基这个年轻的贵族未能自由地献身于艺术，他被迫要寻求一个工作。他定居彼得堡，在交通部里得到一笔微薄的津贴，和四个朋友一起讨论音乐，以及进行最初的作曲尝试。穆索尔斯基的个性在这个时候立刻就显示出来了，这种个性既不接受传统，也不接受指导，他是那种一定要找到自己道路的人。“描绘人的天性和人性中最美的品质，不屈不挠地探索和征服那些未被人发掘过的领域——这就是艺术的真正历史使命！”这与陀思妥耶夫斯基的信条是多么近似呀，他是又一个描写“被侮辱与被损害”的人。

穆索尔斯基在29岁时从祖国的历史中找到了一个有价值的主题，即“鲍里斯·戈杜诺夫”。他根据普希金的戏剧和过去的历史记载，自己编写脚本。当他把《鲍里斯》呈送给皇家歌剧院时，由于该剧缺少一个女主角而被拒绝了。后来穆索尔斯基修改了这部歌剧，增加了玛琳娜这一角色。《鲍里斯·戈杜诺夫》终于在1874年上演。批评家把它骂得一无是处，但它却给公众留下深刻的印象，并对动荡不安的沙皇统治时期的年轻知识分子产生了影响。描写反抗沙皇鲍里斯的叛逆者的合唱很快就在彼得堡的大街小巷传开了。这样引起了检查官的疑心，《鲍里斯》从演出剧目中被取消了。

《鲍里斯》的停演使穆索尔斯基进入了痛苦的时期。在一生最后的六年里，他与“五人集团”的朋友的关系也疏远了。他已成熟，不再钦佩巴拉基列夫。居伊现在已是一个有影响的评论家，他由于攻击《鲍里斯》而抛弃了穆索尔斯基。穆索尔斯基认为里姆斯基和鲍罗丁为了获得成功而出卖了他们自己，向学院派投降。而他却把这种学院派精神看作是真正的艺术的敌人。他实践自



“强力集团”成员之一塞萨尔·居伊



分离派领袖铎铎和信教徒





13岁的穆索尔斯基到达圣彼得堡接受军事教育

己特有的创作风格，因而他的音乐语言和表现手法在当时是最为独特的。这不仅对俄国音乐的发展作出了贡献，对19世纪末和20世纪初的西方音乐也有着重要的影响。

然而，与朋友的疏离，使他彻底的

孤独了。在他身上，对自己的充分信心和沮丧情绪交替出现。穷困、无人赏识以及因母亲的去世和内心的苦闷而酗酒，使他的生活失去了方向。所以，在后期的一些作品中出现了悲观厌世的情绪。在这绝望的几年里，穆索尔斯基写出了他最杰出的一些歌曲：组歌《阴郁》和《死亡歌舞》。这一时期的主要作品是民族歌剧《霍万欣那》，由他自己写作脚本，描写皇家卫兵对彼得大帝的反抗。但那曾经使他写出了《鲍里斯》的创造力量已经耗尽。在死前，他一直在写这部阴沉的歌剧，一遍又一遍地修改，却未能最后完成它。

当穆索尔斯基旧友们的社会地位上升时，他的地位下降了。从近卫军里快活的年轻军官到列宾著名的肖像画中不修边幅的悲剧人物，他走完了自己的历程。但一直到死他都保留着斗争的精神。

穆索尔斯基一生作有歌剧、钢琴曲、歌曲、管弦乐曲等近百首作品，其中管弦乐曲《荒山之夜》、《莫斯科河上的黎明》，钢琴套曲《图画展览会》以及歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》都是他颇具代表性的作品。

穆索尔斯基一生没有结婚，我们对他与女人的关系几乎一无所知。他对结婚感到害怕，有一次他说：“如果你在报纸上看到我用枪把自己杀死了，或上吊自杀了，你可以肯定地相信，我在那天之前结婚了。”有人认为，他在青年时代爱上一个年轻姑娘，后来她死去了，在以后他还与一个朋友的妹妹有过交往，她会唱他谱写的许多歌曲。但是，这种爱情似乎完全是柏拉图式的爱情。如果说他后来的生活中还有什么浪漫的爱情，那么，肯定是穆索尔斯基把它埋藏在心里了。

穆索尔斯基生活在沙皇时代晚期，随着农奴制的土崩瓦解，动荡的社会改变了他原有的生活，在自己淡然的一生中，他始终被贫困所搅扰，并且孤独一人，没有异性伴侣，还要忍受亲人相继死去所带来



穆索尔斯基非常喜欢俄罗斯白桦林

的痛苦，于是他染上酗酒恶习。现实中的穆索尔斯基极少表露自己的心迹，从不愿向外界敞开自己的心扉，即使是在他那些有着至高艺术水准的书信中，也总是闪烁其词，让人难以捉摸，K·爱默生在《穆索尔斯基传》中说，他给人的感觉总是“高深莫测，像戴着假面具”一般；同时，他又是一个我行我素、放浪形骸的自由艺术家，他以不同常人的思维模式，在自己的作品中无所顾忌地按照个人意志去探究命运和历史的真实，不管自己的观点是否与人们的成见相悖。

自从他母亲去世后，穆索尔斯基再也没有享受到家庭的温暖。他与亲戚、朋友生活在一起，这种孤独、不安定的生活使他感到生活没有牢靠的根基。有两年时间，他与里姆斯基·科萨科夫共住一个小小公寓，直到后者结婚为止。里姆斯基·科萨科夫的回忆录中直言不讳地描述了穆索尔斯基在完成《鲍里斯·戈杜诺夫》之后出现的变化。他说：“某种神秘的，或某种傲慢的神情出现了，他的自信心变得十分突出，他那种晦涩、难以捉摸的表达方式也变得更加强烈。”他开始养成一种习惯：一连几个小时坐在餐馆里，饮用大量的法国白兰地。

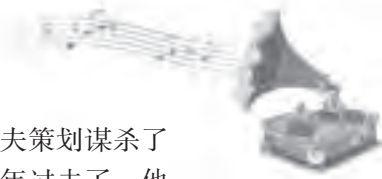
这些都决定了他的一些作品（尤其是《霍万斯基党人之乱》）深奥难解的特点，也使得他不容易被当时乃至后来的人们所理解。时至今日，许多人对穆索尔斯基的认识大都依旧仅限于他那部杰出的钢琴套曲《展览会图画》和著名的交响诗《荒山之夜》，而对歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》和《霍万斯基党人之乱》以及歌曲集《死亡歌舞》等一些更富于思考性的作品，仍然较少给予关注，事实上，穆索尔斯基的非同寻常的见解就深深印记在这些作品当中，它们是我们了解这位思想独特的音乐家所不可或缺的。

《鲍里斯·戈杜诺夫》是穆索尔斯基呈献给祖国的一部伟大歌剧。人们认为这部歌剧的真正主角是俄罗斯人民。在壮丽的合唱场面中，我们看到的不是通常的歌剧式合唱，而是来源于农民的、形式生动的合唱。这部歌剧的中心内容涉及1598~1605年间



穆索尔斯基为普希金剧本《鲍里斯·戈杜诺夫》创作了歌剧





的历史，主要是写一个篡位者的罪恶。鲍里斯·戈杜诺夫策划谋杀了王位继承人——年轻的德米特里，自己登上王位。一些年过去了，他为悔恨而受折磨。一个名叫格列高里的喜欢冒险的年轻修道士，决定装扮成被谋杀的德米特里。他逃到立陶宛边境，宣布自己是王位继承人，受到了反对鲍里斯的波兰贵族的欢迎。他爱上了姆尼什克贵族家的女儿、高傲的玛琳娜。玛琳娜知道他在说假话，但认为这能使他当上皇帝，便鼓励他来向她求婚。这个假冒者回到俄罗斯，把不满鲍里斯统治的人都召集到他的旗帜下。鲍里斯成了自己罪行的牺牲品，他为幻觉所困扰，看见被谋杀的孩子的精灵向他走来。在胜利的格列高里——德米特里向克里姆林宫进军时，鲍里斯死去了。

序幕中加冕一场戏，穆索尔斯基采用了适合民族歌剧的庄严音调和节奏。当贵族们走进大教堂时，克里姆林宫的钟声敲响了。人们唱起了源于古代民歌曲调的赞美诗。第二幕克里姆林宫皇室内，抒情的歌曲形式与戏剧性的宣叙调互相衬托。谢尼娅、鲍里斯的女儿，为在战场上阵亡的未婚夫而悲伤。鲍里斯的小儿子费奥多应和了一支“拍手歌”，这首歌可与穆索尔斯基的《童年之歌》相媲美。与这几首感情情绪相对的是受罪恶感折磨的沙皇的大段独白：“我有至高无上的权力……但一切快乐都躲开我的痛苦灵魂。”第三幕第一场，美丽、骄傲、自私的玛琳娜，对女友们赞颂她的美丽的歌曲不予理会，她只爱听歌颂勇敢行为的歌曲。玛祖卡舞曲和波洛涅兹舞曲的节奏一直伴随着这位贵族的小姐。第四幕最后一场，假德米特里领着他的军队出现，受到人民的欢呼。除了村里的傻瓜，所有人都离去了，这是一个非凡的，意味深长的结局。幕落时，穆索尔斯基用了一个不完全的终止来结束他的作品，这是一个极其大胆的结合。

这部关于良心道德的深刻戏剧的创作者死后，被他的同胞遗忘了几十年。在九十年代的巴黎，他的作品才第一次被人理解了。新一代音乐家——其中有德彪西和拉威尔——发现穆索尔斯基是现代音乐的倡导者，并从他的大胆和声中产生了他们自己的灵感。

钢琴套曲《图画展览会》创作于1874年，属穆索尔斯基全盛时期的作品。它是根据作者亡友加尔特曼的图画展览会的观后感写成的。加尔特曼是俄国的美术家和建筑家，他与穆索尔斯基虽从事不同的专业，但他们有着共同的理想和情趣并结下了亲密的友情。1873年，39岁的加尔特曼突然逝去，艺术评论家斯塔索夫为他主持了遗作展览会，穆索尔斯基为了纪念他的亡友，从加尔特曼的大约400幅画中挑出10幅，分别谱写成钢琴独奏曲，献给他的朋友，就是这部著名的钢琴套曲。

套曲共由10首小曲组成，每一首小曲又各自描写一个特定的景物，整个作品用一个叫做“漫步”的主题作为贯穿，它表现了作者在展览会上漫步观画的情景。音乐家这样直接用旋律刻画美术作品，而且描绘得色彩斑斓，这大概可算是穆索尔斯基的创造。钢琴套曲《图画展览会》曾拥有管弦乐改编曲的各种版本，其中以法国作曲家拉威尔配器的版本最为出色和广为流传。听拉威尔改编的《展览会上的图画》，感觉比钢琴曲更丰富，然而和穆索尔斯基的原作相比韵味有很大的改变，主要是少了些童话的色彩，我们来看看由拉威尔改编的穆索尔斯基的《图画展览会》。



穆索尔斯基为逝世的画家加尔特曼创作了《展览会中的图画》，这是作品中第七幅加尔特曼和朋友访巴黎墓穴的画像

乐曲开始是一段由“漫步”主题发展而成的引子，它具有俄罗斯民歌音调的特点，又像是一首俄罗斯的合唱曲。先由小号独奏奏出这个主题，然后，再由管弦乐器的合奏来支持它，音乐情绪庄严而富有朝气。

一、侏儒 音乐描绘的是一幅木制儿童玩具的素描。作者在这里着意刻画这个小人物复杂的内心世界，乐曲由两个音乐形象构成：乐曲开始时突然发作似的急剧跳音和长时间的停顿相交替，以及不规则节奏的跳跃和弦，使人想到了侏儒短小丑陋的形象和蹒跚的步态，刻画了侏儒内心的痛苦和无奈。接下来，漫步主题再次出现，转入小调，音乐舒展、从容，表现了作者从这幅画漫步到下幅画时的心情。

二、《古堡》 一位吟游诗人在古堡前动情地歌唱，在低音连续不断的重音反复伴奏下，管乐器奏出了悠扬浪漫的曲调。

三、《杜伊勒里的花园》 音乐勾画出一幅纯净、明朗、活泼的画面：王宫里的孩子在保姆的看管下快乐地游戏。由小提琴奏出的中段音乐，纤细而优雅，好似花园林阴道上的孩子们在嬉戏中发生了“争吵”。

四、《牛车》 这是一幅木制的波兰牛车图，音乐以低声部缓慢而沉重的和弦形象地表现了波兰农村常见的笨重而简陋的装载木材的牛车正蹒跚而过。乐曲中力度变化的反差则表现了牛车由远而近，最后渐渐远去的情景。此时，“漫步”主题又一次出现，它以d小调的调性在木管乐器的高音区轻轻奏出，这仿佛是作者在观画时的片刻遐想。





五、《未孵化雏鸡的舞蹈》 穆索尔斯基用装饰音和跳音生动地表现了小鸡啾鸣的生动画面。乐曲中段，小提琴以大量明亮的颤音奏出旋律，刻画出小鸡在蛋壳中翩翩起舞的可爱形象。

六、《两个犹太人，一个穷，一个富。》 穆索尔斯基运用僵硬、冷漠的音响以及间歇的节奏刻画出富人的冷酷和高傲，这个主题由木管乐器组和弦乐组在中低音区齐奏奏出。又以颤抖的同音重复和下行的曲调描绘出穷人在富人面前的胆怯和苦苦的哀求，这里由加弱音器的小号在低音区奏出这个同音反复的下行主题。

七、《里莫日的市场》 里莫日是法国中部的一个城市，这里描绘的是里莫日市场上喧嚣的情景。乐曲自始至终贯穿着连续不断的十六分音符节奏以及模拟女声的高音区音色，生动地刻画出长舌妇们絮叨和嘈杂的市场景观。

八、《墓穴》 第一部分音乐用深沉、阴暗的低音与和弦奏出，表达了作者因亡友而引起的悲伤心情。第二部分的标题是：“与死者的谈话”，作曲家在原稿上写到：“亡友加尔特曼创造的灵魂领我到骷髅面前，向骷髅们呼唤，于是骷髅寂静地发出了光辉。”在低音区奏出的震音背景上，出现了“漫步”主题。

九、《鸡脚上的小屋》 音乐描绘了一位俄罗斯童话中的妖婆。乐曲开始时七度下行的短小动机表现了妖婆的石臼开始启动，乐曲中段音乐以快捷的音型流动，刻画出妖婆的粗野和怪诞。乐曲结尾的戛然而止，将人们直接引入套曲的终曲：《基辅的大门》。

十、《基辅的大门》 《基辅的大门》是加尔特曼为基辅大门绘



基辅之门：激发作曲家灵感的维克多·加尔特曼设计图原作

制的设计图，音乐庄严、壮观，表现了基辅大门的宏伟气势。由单簧管和大管的四重奏奏出的音调肃穆而虔诚，好似一首宗教的圣咏，这仿佛描绘了与大门毗连的一所教堂。第三个形象是节日的钟声，表现了基辅古城全民欢腾的情景。此刻“漫步”的主题又在乐队中出现，它显得庄严、昂扬。最后，在热烈辉煌的城门主题中结束了全曲。

在前苏联列宁格勒的图书馆中，保存着一份俄罗斯音乐家最早写的管弦乐标题音乐——《荒

山之夜》的草稿，这是俄罗斯音乐文库中的珍品。穆索尔斯基创作这首乐曲，从1860年开始酝酿构思，1877年修订完成，历时十余年之久，几经曲折才完成了这首富于俄罗斯民族色彩的交响音画。

在总谱手稿上，他写下了这样的提纲说明：“阴惨的声音，从地下闹哄哄地涌上来，女妖出现，魔王车尔诺波库出场。颂赞黑暗之神车尔诺波库，女妖的祭奠，热闹的夜宴。狂欢进行到最高潮的时候，远方传来了乡村教学的钟声，于是妖怪的逃散、消逝——黎明”。

乐曲开始，小提琴以微弱的音量奏出的三连音以及由低音弦乐器奏出的滞顿音调生动地刻画出群魔出动的场景。第二段音乐描写了魔鬼们纵情作乐的狂欢场面，音乐配器色彩强烈，和声浓重而且怪诞，充分展示了一个群魔乱舞的疯狂世界，正当妖魔们的喧哗达到高潮时，远方传来了教堂的钟声，这预示着黎明的

到来，一切又变得宁静而和谐，在竖琴奏出的琶音的衬托下，单簧管奏出了悠缓、抒情的旋律，音乐即刻又把人们带入了一个充满阳光和温暖的全新世界，它仿佛在告诉人们：人类是美好的，世界是美好的。

《莫斯科河上的黎明》是穆索尔斯基所作歌剧《霍万欣那》的前奏曲，《霍万欣那》是描写17世纪末在莫斯科发生的一起禁卫军叛乱的故事。禁卫军统领霍万斯基公爵勾结东正教分裂派，反对彼得大帝改革，他们阴谋篡位，最后，彼得大帝迅速平息了这场霍万斯基之乱。《莫斯科河上的黎明》是穆索尔斯基笔下富有诗意的前奏曲，它虽与歌剧情节没有直接的联系，但却象征了旧势力被推翻以及新生活的美好开端。富有俄罗斯风情的宽广旋律，描绘出古老俄罗斯城市的晨曦景色。乐曲中运用了竖琴和锣鼓来模仿士兵的步履和教堂的晨钟，营造了清晨俄罗斯城市的环境氛围，生动地刻画出从黎明前的朦胧转入白昼的晴朗而壮观的景色。

《跳蚤之歌》是穆索尔斯基为献给俄国著名女歌唱家列昂诺娃而创作的，是穆索尔斯基晚年创作的最后一首声乐作品。

《跳蚤之歌》创作于1879年秋季，作曲者根据18世纪德国诗人歌德的著名诗剧《浮士德》第一部第五场中，魔鬼梅菲斯托尔在阿威尔



《荒山之夜》交响诗，来源于果戈理《圣约翰之夜》中关于巫婆思日的情节，这是穆索尔斯基的重要作品





巴赫酒店里唱出的《跳蚤》一歌写成。原诗作于1773年至1774年间。大诗人歌德以写国王畜养跳蚤，影射讥讽当时腐败的德国封建诸侯豢养宠臣的社会现实。其笔锋尖锐，切中时弊。1809年、1842年，德国作曲家贝多芬、贝拉先后为这首词谱过曲，法国作曲家柏辽兹在他的传奇喜剧《浮士德的沉沦》中也写有《跳蚤之歌》。穆索尔斯基的《跳蚤之歌》则以其鲜明、突出的音乐形象和富于戏剧性的特点，著称于世。

《跳蚤之歌》全曲共分三部分，采用富有鲜明的俄罗斯民歌风格的小调式。第一部分是叙述性的朗诵词，采用某一个特定的人物的戏剧独白的形式进行创作：“从前有一个国王，他养了一只大跳蚤。”那近似口语的旋律，明显地含有讽刺的意味。而钢琴伴奏中出现的上下跳动的顿音，生动、形象地刻画了跳蚤的形象。第二段的音乐塑造了一个狐假虎威、骄横跋扈、不可一世的跳蚤的形象：“跳蚤穿上了大龙袍，浑身金光闪耀。”第三段综合运用了一、二段的创作素材和艺术手法，将歌曲推向高潮，表明了正义的人们蔑视邪恶、伸张正义的坚定信念，全曲以掐死跳蚤的胜利者的爽朗笑声作为结束。

俄国音乐艺术的兴起就像一部浪漫的长篇小说那样的惊人。除了古代教堂中的圣歌之外，俄国音乐艺术几乎是一夜之间由一个音乐家小组创造出来的。第一位就是米哈伊尔·格林卡，他是这个运动的先锋。随后就是著名的“五人强力集团”，他们都以彼得堡为活动中心。而柴可夫斯基，他生活在另一个城市：莫斯科。在作曲家当中，穆索尔斯基属于对死亡最敏感的人之一，但他最关注的是与马勒完全不同的死亡，别人的死亡：《暗无天日》中僧人在牢房中听着钟声死去，游放的政治犯葬身大海，死神战胜母亲将病孩唱入永眠，年轻的寡妇唱着摇篮曲哄孩子入睡，而丈夫遗体在远方战场上被猛禽啄食。

“强力集团”中另外的四人在他们的作品中可以看到共同的优点与缺点。他们最好的作品都是较小形式的作品，他们过分依赖丰富绚丽的色彩与和声，作品中都有一种强烈的绘画特征。许多旋律都具有悲哀的色彩。穆索尔斯基虽然也像同伴那样应用了民族主义的外在形式，但他不是一个简单的民族主义者。他从来没有被色彩本身所欺骗。

歌德说过，他不敢看著名动物画家鲁斯所画的羊。“我每逢看到这类动物总感到有些害怕，看到它们那种局促呆笨张着口像在做梦的样子，我不免同情害怕自己也变成一只羊，并且深信画家自己也变成过羊。鲁斯仿佛渗透到这些动物的灵魂去充分享受它们的思想情感……他用毕生精力，在这方面下工夫，与生俱来的他对这类动物情况充满同情之心。”我们在穆索尔斯基那一串穷人、疯子、白痴、乞

丐肖像中也会看到我们自己的灵魂，发现自己也好像变成了其中的一员。

但是，对穆索尔斯基，把复数的民众的苦难，换成知识分子单数的个人的苦难是不可能的；把社会层面的无尽痛苦转换成心理层面的精神分析更是难上加难。因此，里姆斯基曾尝试着对他的作品进行润色，“为了使大众更容易理解。”这位忠实朋友的好心举动对后世产生的效果更是任何人都无法预料的。多少年之后，新一代成长了，他们发现原作要比经过润色的作品更有灵感。这个被人贬为笨蛋的穆索尔斯基成了20世纪的音乐动力之一，他那强有力的乐思足以使这个时代最优秀的音乐心灵激动起来。

正如一位音乐史家所说的那样，在穆索尔斯基的艺术里，他失去了自我，把自我完全融入他人之中，以至自己最终一无所有。对于现实和真实的追求，导致他接近昏迷的边缘。穆索尔斯基实际上是用酒精把自己喝到疯癫和死亡——却把生命留给一个新的世界。我常常想，如果一定要用无辜者无尽的苦难才能搭起通往天堂的虹桥，那么穆索尔斯基肯定会比陀思妥耶夫斯基更固执地退掉上帝赐下来的入场券。

酗酒的穆索尔斯基死于绝对的清醒。他是绝无仅有的，他的乐思、他的方法、他的灵感和个人性格是绝无仅有的。

穆索尔斯基，没有像浪漫主义者舒曼那样跳进莱茵河，没有像白发苍苍的李尔王那样精神崩溃在雪野中呼号，也没有像尼采那样冲上马路拖住那匹正在挨鞭打的老马。他倒在路边的臭水沟里，被人发现后，竟然没有医院收留这个不体面的白痴，直到冒名一个有身份的人的“勤务员”才得以入院。“我想从历史中隐退，避开这无处不在的无聊，它让你无法呼吸。”他说的最后一句话是“啊，我是多么痛苦。”

最后我们来对比一下穆索尔斯基和瓦格纳。他们之间最大的共性都是自学成材，都是在歌剧创作上剧本乐谱一人包揽，都打破了欧洲传统调性体系。二人最大的不同倒不是瓦格纳好色而毫不讲信义，并且获得帝王一般的成功；而穆氏对友情怀有无限真挚的爱，而一生穷困潦倒。真正的不同在于，这里存在着德国音乐形而上学与斯拉夫表



肖斯塔科维奇恢复了穆索尔斯基歌剧





现的现实主义的对比，德国的专业精神的浪漫主义与斯拉夫非专业的民粹主义的区别。穆索尔斯基说“我根本就不知道自己在干什么”，瓦格纳绝对知道自己在干什么。瓦格纳需要绝对的控制，他绝无仅有的管弦乐魔法，从一开始的波涛就能控制了我们，直到我们和众神殿的烈火一起化为灰烬。而穆索尔斯基什么也不需要。他就像他描绘的乞丐，从第一个音符的大河到最后一个音符的烈焰，都是伸手向我们行乞的乞丐，我们完全可以拒绝他，完全可以背过脸去。

否则你肯定会泪流满面。

现在，我们已经能够领略那种苍岩老树一般的美了。一个不追求美的人，达到了美的极致。



普希金故居是圣彼得堡的文化象征

民族音乐之父斯美塔纳



斯美塔那（1824~1884）
捷克著名的民族乐派
作曲家。被誉为“新
捷克音乐之父”，是
捷克民族乐派的奠基
人。

贝德瑞赫·斯美塔纳是捷克作曲家、钢琴家和指挥家，捷克古典音乐的奠基者，享有“民族音乐之父”的美誉，这是确凿无疑的，但在他周围，似乎又围绕着许多不够明确的问题。首先，尽管他是捷克民族音乐的积极支持者，但他的第一母语却是德语。这似乎有些非比寻常，但在19世纪的下半叶，大多数捷克的中产阶级都是在德语环境下成长起来的，其中也包括许多民族复兴运动的领导人。他用音乐描绘的一条河流，却很早就在我的心里溅起浪花。这条河，便是流淌在波希米亚平原上的伏尔塔瓦河。这条蓝色的河流，是捷克人的母亲之河，它对于捷克人，就像长江和黄河对于中国人。它哺育了世世代代的波希米亚儿女，也哺育了斯美塔纳和德沃夏克这样伟大的音乐家。

1824年3月2日他出生在捷克东南部的里托迈希这一古老的城市。父亲是酒坊主，会拉小提琴。由于生活关系家庭多次迁徙，斯美塔纳得以从小熟悉许多城市附近的农民生活及其歌曲舞蹈，对捷克普通人民的热爱终生不衰。斯美塔纳的音乐才能从小就已显露：4岁开始学小提琴，翌年便能参加四重奏演奏海顿的作品，6岁当众演奏钢琴并开始尝试作曲。中学毕业后，他自修音乐，到1843年他定居布拉格，在那里他与李斯特相识，并为李斯特的演奏所打动，李斯特对斯美塔纳影响至深，他曾说过：“是李斯特把我带入艺术的世界。”

1848年捷克国内革命爆发，斯美塔纳在此直接影响下，创作出一系列作品，包括《两首革命进行曲》、《民族近卫军进行曲》和《自由之歌》等。他的这



查理大桥是布拉格的象征





些作品第一次出现了热情奔放的旋律，而革命则赋予斯美塔纳以力量，帮助他意识到推动现实前进的思想与艺术的功用。布拉格起义失败后。捷克全境重新沦入黑暗之中。斯美塔纳和一切捷克进步活动家一样遭到奥地利拔赫政权的迫害，1855年他被迫离开祖国流亡国外。

作为1848年革命的热情支持者，斯美塔纳历经了50年代捷克人民争取从奥地利帝国的压制下获得解放所遭受的种种挫折。1849年，斯美塔纳与Katerina Kolarova结婚，女儿们接连来到世上，家庭生活给了他许多慰藉，但显然呆在家里是没有前途的。在1854年和1855年间，斯美塔纳的孩子中有三个女儿相继去世，其中的贝德里斯卡已经显现出音乐天赋。孩子的去世令斯美塔纳十分沮丧，也使他幡然醒悟。于是在1856年，他也像许多18世纪的捷克前辈一样，决定去国外碰碰运气，他在瑞典的哥德堡定居下来，在此地历经五年时间，获得了指挥管弦乐队和作曲的宝贵经验。他在那里组织乐队和指挥交响音乐会，还到德国、丹麦和荷兰等地进行钢琴演奏。这五年间，斯美塔纳创作了充满诗意的《回忆捷克》的钢琴套曲，同时，他创造性地运用李斯特所奠立的交响诗体裁，写出了《理查三世》、《华伦斯坦的阵营》和《雅尔·哈康》三首交响诗。

对斯美塔纳来说，具有决定意义的时刻出现在1862年，专门用来演出捷克歌剧与戏剧的临时剧院开张了。他在1861年就急匆匆地从瑞典回来，全身心地投入到布拉格的音乐生活中，虽然他没能成为剧院的第一位音乐总监，但他为“临时剧院”接连不断地写作歌剧，包括《被出卖的新嫁娘》（1866）、《达里波尔》（1867）和《利布舍》（1872）等；其中三幕喜歌剧《被出卖的新嫁娘》由克·萨比那编剧，首演于布拉格。它是旋律丰美的歌剧的最鲜明的范例，它加强了古典歌剧艺术的最重要的特点——永远趋向音乐语言的旋律化。



最重要的特点——永远趋向音乐语言的旋律化。斯美塔纳在这部歌剧中，以波希米亚丰富的音乐语言生动地表现了捷克人民的精神面貌。音乐中充满了波希米亚质朴、自然的风格，欢乐、热情而富于生命力。因此它作为斯美塔纳创作的民族歌剧杰作，一直是世界歌剧舞台久演不衰的精品。

1866年秋天，斯美塔纳成为歌剧院的音乐总监。在接下来的18年间，他创作了一系列被称作是捷克经典作品的歌剧，比如：最引人入胜的《达里波尔》（1867年）、为民族剧院最终开业而上演的《利布舍》（1872

年），以及精炼诡辩的《两个寡妇》（1874年）到特别抒情的《吻》（1876年）等多部喜歌剧作品。尽管从表面上看起来，斯美塔纳取得极大的成就，但他也时常受到来自政治家和专业对手的攻击，比如那位剧院的前任音乐总监。当然，他也得到了包括德沃夏克在内的剧院乐团众多音乐家们的热情支持。只是当他遭受疾病侵袭之时，他的演出也就无法挽回了。

然而最能令世界观众陶醉和欣赏的还是那部交响诗套曲《我的祖国》。这部作品于1879年完成，历时五年之久。斯美塔纳把全部心血都倾注于这部规模宏大、构思精细、魅力无比而充满诗意的作品。其实，这一宏大的交响诗的构思还是在写《利布舍》的时期产生的，那时他曾考虑要写具有纪念性质的标题的交响乐作品，因此他想到与《利布舍》传说有关的古老的捷克城堡——“维谢赫拉德”的主题。不久，交响诗套曲的轮廓开始显现了。1882年11月5日，当这部作品第一次公演时，受到热烈的欢迎。当时，他已经患上了严重的耳疾，听不见任何声音了。交响诗的六个乐章分别有着独立的标题——《维谢赫拉德》、《伏尔塔瓦河》、《莎尔卡》、《捷克的田野和森林》、《塔波尔》和《布朗尼克》。其中的《伏尔塔瓦河》已经是现在最为流行的古典乐曲了，这首充满魅力的抒情诗般的交响音乐，有着流畅自然的旋律、波尔卡舞曲的节奏和音调，音乐富于诗意，清新动人，是各大音乐会久演不衰的名曲。

1874年，斯美塔纳因疾患而导致完全失聪，他不得不结束了他的指挥生涯，但他仍坚持作曲。他的个人遭遇也在《我的祖国》中反映民族解放斗争的三首交响诗中有所体现，这三首作品分别是在1874年秋开始创作



被出卖的新嫁娘



我的祖国



弦乐四重奏 我的生活



为钢琴创作的捷克舞曲





的《维谢赫拉德》、《塔波尔》和《布兰尼克》，他还继续创作了三部歌剧：《吻》、《秘密》和《鬼墙》。这位悲剧性人物越来越受到可怕疾病的困扰，逐渐他的创作也无法进行了，他于1884年去世。尽管斯美塔纳受到民众的敬仰，当局并没有重视他，《鬼墙》首演的失败就充分说明了这一点。好在子孙后代纠正了这些错误，斯美塔纳作为捷克民族音乐奠基人的盛名得到了确立。

我们来欣赏斯美塔纳的三部作品：

标题交响诗套曲《我的祖国》，以捷克人民反抗异族压迫的斗争历史和传说、波希米亚美丽的自然风光和人民的生活习俗为题材，经过精心的构思，以宏伟的气质和充满诗意的笔触，描绘了捷克民族的光辉历史和风土人情的壮丽画卷。标题交响诗套曲共由六个乐章组成。每个乐章都可作为独立的标题交响诗演奏，也可整体联结起来演奏（约75分钟）。

《伏尔塔瓦河》是第二乐章，这是一首充满魅力的抒情诗般的交响音乐，也是斯美塔纳所作交响诗中最通俗、最易于为人们所理解与接受的作品之一。1874年12月初次公演时即受到公众的热烈欢迎。

第一次听到《伏尔塔瓦河》时，我的灵魂就受到了震撼。这种震撼不是突如其来的，它随着音乐的涛声，平缓地，不慌不忙地从远方流过来，这是一条博大的河流，它波涛滚滚，气势浩大，却不张扬，也不喧嚣浮躁。然而它的流动却不可阻挡，它迈着沉重有力的脚步，浑厚地漫流过来，在不知不觉中，它已经慢慢地把你包围，把你笼罩，把你卷入它那浩浩荡荡的波涛，使你身不由己，随着它深沉美妙的旋律沉浮飘荡……

关于乐曲的构思，斯美塔纳曾在乐谱上写着如下的提示：

两条小溪穿过寒冷呼啸的森林，汇合起来成为伏尔塔瓦河，向远方流去。它流过响着猎人号角回声的森林，穿过丰收的田野，欢乐的农村婚礼的声浪传到它的岸边；传说中的水仙，在月光下的水面上舞蹈歌唱；保留着古老的光荣与功勋之回忆的古城废墟在谛听它的波浪喧哗；伏尔塔瓦在斯维特扬峡谷中冲击，激流在岸边轰响掀起浪花飞沫，随后宽阔浩荡地流向布拉格，从



伏尔塔瓦河是捷克的母亲河

“维谢赫拉德”古城堡下流过，最后呈现出瑰丽庄严之姿的伏尔塔瓦河奔向远方。

乐曲开始，两支长笛在小提琴与竖琴的拨奏伴奏下像是在对话，这是涓涓细流的形象。然后双簧管和小提琴奏出宽广而流畅的旋律，这是伏尔塔瓦河的主题，它沿着音阶级进，形成宽广的曲线。斯美塔纳根据一首捷克民歌改写成这个旋律。

这个乐思反复一遍后，由圆号、木管和小号展现了一幅打猎景象。像这样的号声，不仅创造出野外的气氛，也突出了现代圆号从老式的打猎号角继承来的传统。被称为“农民婚礼”的一部分具有乡村舞曲的气息。单簧管和第一小提琴在断奏的伴奏下奏出旋律。总谱上写着“月光—仙女们的欢乐”的地方，情绪变为一种神秘色彩。在长笛、单簧管、圆号和竖琴的背景上，加弱音器的弦乐描绘出树林中的迷人气氛。在音乐形象地描绘圣约翰滩的时候，速度加快了，在弦乐器起伏的衬托下，使用了全部铜管乐。伏尔塔瓦河流近古代国王城堡的遗址，主旋律以兴高采烈的情绪再次出现，这时G音和C音都升高半个音成为升G音和升C音。随后，是铜管和木管吟咏出凯旋的赞美诗，好像是作曲家在向他的同胞们做出允诺：祖先的光荣将会发扬光大。结尾处是渐弱，伏尔塔瓦河“消失在诗人的视线之外”。

《伏尔塔瓦河》是斯梅塔纳的交响诗套曲《我的祖国》中的一章，它的主题不言自明。1874年，斯梅塔纳50岁。失去了听力的斯梅塔纳和晚年失聪的贝多芬一样，以前所未有的激情开始了他的创造。那一年，他辞去了剧院指挥的职务，全身心地投入交响诗套曲《我的祖国》的创作。一个聋人，要用音符，用旋律倾诉心中的爱和激情，这似乎不可思议。我无法体会斯梅塔纳面对着乐谱时的感觉，但我能想象他的艰辛，能想象他所经历的激动和煎熬。在沉寂之中，他的心里一定涌动着曾使他梦魂牵绕的形象，翻腾着曾使他心旌飞扬的声音。

斯梅塔纳整整花费了5年时间才最后完成了《我的祖国》，而《伏尔塔瓦河》是其中最动人的乐章。《我的祖国》首演时，斯梅塔纳坐在听众席上，他听不见自己描绘的这条母亲河的涛声，但他能看到周围的人们激动的神情，能看到他们眼角晶莹的泪光。当所有的人都站起来向他欢呼时，他的视野里一片模糊。



斯美塔纳《我的祖国》交响诗中最著名的《伏尔塔瓦河》





他闭上眼睛，听不见人们的鼓掌和喝彩，心里一片宁静。这是经历了大悲大喜之后的宁静，他知道，他在沉寂中倾吐的爱和激情，他的同胞们听懂了，也感动了。对一个音乐家来说，还有什么比这更令人欣慰的呢？

和其他众多作曲家的众多作品一样，《被出卖的新嫁娘》尽

管音调热烈，音色悦耳，并且带有令人振奋的波尔卡，但演出开始并未立即获得成功。但是随着时间的流逝，它成了捷克音乐中最受赞誉的作品，而且直至今日仍被视为所有民族歌剧中最为伟大的不朽作品之一。和19世纪许多歌剧作品一样，《被出卖的新嫁娘》的故事也是围绕着一段被安排好的婚姻展开的。年轻的农村姑娘玛伦卡，和富有的地主家的公子瓦舍克曾有婚约。可是，玛伦卡却爱上了身世扑朔迷离的年轻农夫耶内克。在歌剧最后，耶内克的真实身份揭开——他其实是地主家失散多年的长子，一切都顺理成章，歌剧在一片皆大欢喜的氛围中结束。这个剧本气氛欢乐、情节曲折，而且非常适合谱曲。为了让人立即理解“诗的语言”，剧作家下了很大工夫。萨比纳采用了一种淳朴自然的捷克语写作唱词，加上歌剧场景的安排，歌剧后半部魅力无穷。这部歌剧剧本也成为整个歌剧史的一部杰作。

早在1862年10月，斯梅塔纳在手里没有任何剧本或草稿的情况下，就已经写下了16个小节的音乐，这就是后来歌剧开头一段合唱的主题。1863年5月，他又写下了八小节，最后用在了爱情二重唱“忠诚的爱情不可阻挡”中。不久，还在等待剧本的作曲家又写出来一段喜剧唱段的主题，还完成了序曲的钢琴版，这个版本的序曲在这年11月18日的一场音乐会上率先首演了。这也打破了作曲家的作曲习惯，他一般在最后才完成序曲。

1866年5月30日，歌剧在临时剧院首演，由斯梅塔纳指挥，舞台设计由约瑟夫·马库雷克担任。玛伦卡由临时剧院首席女高音埃利奥诺拉·冯爱伦伯格演唱，其余角色都由剧院的一流歌唱家演唱。首演没有取得预想的成功。这里有几个原因，首先这个日期恰好是一个公众节日，许多人都离开城里到乡下去了。同时这一天的天气格外炎热，许多人都都不想走进闷热的剧场里。更糟糕的是，普鲁士和奥地利之间的战争一触即发，布拉格城里人人惶惶不安，根本没有心思来欣赏一部轻松浪漫的喜剧。这样一来，在歌剧的首演之夜，上座率还不

到一半，观众的反应也比较冷淡。

首演结束后，斯梅塔纳立即开始修改，增加了一段吉卜赛舞蹈。1869年，临时剧院再次演出这部歌剧时，这段舞蹈被删掉，代之以一首波尔卡，并进行了重大结构调整，第一幕一分为二，歌剧变为三幕。很多唱段的顺序也做出调整。歌剧直到第四稿才最终定型，对话全部改为宣叙调，这个最终版本在1870年9月25日上演，获得广泛好评。

斯梅塔纳在很久之后谈到这部歌剧时，评价并不高，他说：“只不过是向那些指责我走瓦格纳道路，没有能力写出轻快风格作品的人们，进行有力的反击”。又说：“只不过是我随意写的一部戏而已。我为这部歌剧谱曲并不是出于功名心，而是出于抗拒……”或许斯梅塔纳和萨比纳都没有意识到他们创作了多么伟大的作品。在此之前，捷克民族歌剧只有几部很少演出的作品。而这部歌剧也是斯梅塔纳要创造真正的捷克民族歌剧的一次成功实践。斯梅塔纳采用了大量波希米亚的舞曲音乐元素，如波尔卡等，但他并没有直接引用民歌，而传达了捷克民族的精髓。歌剧序曲已经成为独立于歌剧的著名音乐会演出曲目。

在斯美塔纳50岁时，他也像贝多芬一样遭受到耳聋疾患的不幸，在他生活的最后10年中几乎是在双耳全聋的状态下以顽强的意志、坚定的信念写出了他最主要的作品，包括《我的祖国》，四部歌剧以及带有自传性质的《e小调弦乐四重奏》。在《e小调弦乐四重奏》的四个乐章中作曲家分别表现了青年时代的理想，对甜美爱情的回忆，对事业的追求，最后还有对不幸命运的痛苦。这些截然不同的感受在作品的最后一个乐章中体现得尤为明显，当欢乐的音乐情绪到达高潮时，第一小提琴突然拉出一个长达七小节的高音。这是作曲家遭受失聪时所听到的耳鸣声。

斯美塔纳是忠实的李斯特乐迷，他的音乐作品大都具有一定的内涵。即使是室内乐作品，也都尽量避免抽象的概念。比如那首感人至深的钢琴三重奏，就是为了纪念她死去的女儿贝德里斯卡而创作的。斯美塔纳是一位新浪漫主义者，他坚持对标题音乐实效性的坚定信念。尽管他受到李斯特的深刻影响，但他的交响诗，特别是《我的祖国》中的六首作品简洁、质朴、富有戏剧性，超越了他从前的作品。

还有自传体性质的第一弦乐四重奏“我的生活”等。作为歌剧作曲家，他摆脱了法国正歌剧的束缚，而成为现代主义者。尽管他非常钦佩瓦格纳，但同时代人对瓦格纳音乐的指责基本上来自一些特别尖刻的旁观者。尽管斯美塔纳在1860年代之前并没有尝试过歌剧的创作，但他很快就本能地永远喜欢上了这种艺术形式。在剧作家的帮助下，他塑造出一些栩栩如生的人物形象。比如《被出卖的新嫁娘》中





的婚姻介绍人Kecal,《吻》中意志坚定的Vendulka。在德沃夏克成熟期的歌剧出现之前,斯美塔纳的创作在当时的捷克经典作品中处于至高无上的位置。

或许围绕在斯美塔纳周围最令人迷惑的,还有这样一种概念:他所缔造的民族特色基本上得益于民间歌曲。他很高兴使用通俗的舞蹈节奏,比如他最爱的波尔卡舞曲,但他明显地不喜欢直接引用民间歌曲。像德沃夏克一样,斯美塔纳不喜欢直白地引用民间歌曲。他认为,把民歌用在娱乐性音乐中,会降低捷克作品在剧院演出的信誉度。在他的歌剧中,民族音乐的特性主要表现在对舞蹈节奏的运用方面。在《被出卖的新嫁娘》的开头场景中,他还再现了风笛的演奏风采。

他所创立的音乐风格,在我们现在看来,是包含了韦伯、贝里尼和莫扎特等诸多渊源综合而成的捷克音乐。而与前辈有所区别的是,斯美塔纳不是简单的模仿者,而是具有鲜明个性的旋律和节奏型的音乐,还带有强烈的戏剧性,这正是艺术观众所认可的捷克音乐的风格特征。斯美塔纳在创作令人难言的音乐旋律方面拥有高超的技能,比如《被出卖的新嫁娘》序曲开头的音乐主题等。而描述伏尔塔瓦河的著名旋律可能就源自瑞典民歌。斯美塔纳常常用切分的节奏型使其音乐的织体结构充满勃勃生机,他也用节奏的变化来塑造歌剧中的人物形象,比如在交响诗《莎尔卡》中,他在波尔卡的稳定律动中加入了出人意料的拍子,用来表现武士们带有醉意的狂欢。

以前,总有人说起捷克本土的音乐时,说斯美塔纳师从李斯特,德沃夏克师从勃拉姆斯,而许多波希米亚的音乐家是属于德国的曼海姆乐派。这也难怪,捷克长期处于奥地利的统治之下成为殖民地,

布拉格艺术氛围浓郁,却只是奥地利的后花园而已,自己的本土文化殖民化是很自然的事情。可以说,自从有了斯美塔纳的艰辛努力,才有捷克自己的民族音乐,以《伏尔塔瓦河》流传最广的《我的祖国》,奠定了斯美塔纳这一坚实的位置,并让世界的乐坛对捷克这样一个小国家刮目相看。来到布拉格的世界各地的游人,即使不知道捷克本土的其他音乐,甚至连斯美塔纳也不知道,但走在伏尔塔瓦河旁,不会不知道这首《伏尔塔瓦河》。一个国家有这样一个音乐家,一座城市有这样一条河,实在是件幸事。

向您致敬,民族音乐之父斯美塔纳!



布拉格的民族剧院在6月11日首次开张,它成为捷克民族精神的重要象征。剧院的建设早在1851年开始筹款,1868年奠基



《吻》是斯美塔纳很受欢迎的歌剧之一,这是当年的剧本封面

附 一：

童心与大自然的牧歌

施慧、梁巨成作品音乐会简评

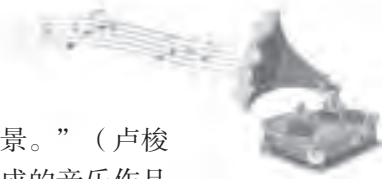
杨庆隆

带着淡淡的惆怅，带着绵绵的乡愁，返回童心的家园，返回清溪与绿柳滋养过的摇篮，这是我们于2009年6月13日下午，在昆明宝善大酒店观赏了施慧、梁巨成作品音乐会后得到的心灵的震撼与感受。

当我们仔细咀嚼施慧、梁巨成音乐作品的时候，始终被一种莫名的情感牵引着，我们总会勾起儿时的记忆。我的心被回忆所融化，并期望捉住它，让那甜美的春天般的曲调和充满诗情画意的歌词填满我的心。人到中年，或许会格外依恋带着乡土气息的景物人事，虽然多年身居闹市，都市的高楼大厦却依然使我感到陌生，只有那小巷小弄里残存的红门灰瓦才能不断唤回前尘往事。与施慧、梁巨成作品音乐会的不期而遇，唤醒了我沉睡多年的感觉。如施慧在他的音乐作品《小巷》中写道：“铺满了青石的小巷是我童年生活的地方，长满了绿草的小巷使我童年充满了阳光。小巷啊小巷，记忆中的小巷，你那古朴的宅院，不高的楼房，户户炊烟……，我想起童年的时光，放风筝、滚铁环、爬树枝、打野战，月光下堆罗汉，梦里还在捉迷藏。”加之梁巨成用柔美的旋律与陪衬，以飘逸、婉约、含蓄的清雅之韵与之相合，使我们仿佛置身于那种挥之不去的童年往事的印记中，这种在音乐伴奏中的抒情与叙事构成了施慧、梁巨成音乐艺术的一大亮点。

因此，我们说，施慧、梁巨成的音乐作品是童心与大自然的对话，是童心与大自然的牧歌。惟其如此，施慧与梁巨成的音乐作品才折射和达到了一种艺术境界的美。他们的音乐作品才充满着耐人寻味的魅力。我们知道大自然始终是一切美的源泉，是一切艺术的范本。古今中外，任何伟大的艺术家都与大自然结下了不解之缘。难怪歌德曾把自然称之为“她是至高无二的艺术家”；甚至连卢梭那样伟大的哲学家也难以抗拒大自然的诱惑：“我的心迷失在大千世界里，我停止思维，我停止冥想，我停止哲学推理；我怀着快感，感到肩负着宇





宙的重压，是因为大自然展开了一幅永远清新华丽的图景。”（卢梭《生活在大自然的环抱里》）于是，我们在施慧、梁巨成的音乐作品里就会更加理解他们为什么对大自然那样偏爱上了。因为当下全球都面临着大自然日益恶化的威胁，关注环境保护，呼吁保护绿色环境已成为每一个世界公民的共同使命。施慧、梁巨成在他们的音乐作品中对大自然的歌颂和赞美也可见一斑了。瑞士思想家阿米尔（Amiel）说“一片自然风景是一个心灵的境界。”中国大画家石涛也说，“山川使予代山川而言也……山川与予神遇而迹化也。”我们认为每一个作家艺术家都应该为山川立言。从某种意义上讲，施慧、梁巨成的音乐作品也是代山川立言的，这也正是他们的音乐作品让我们感慨千万的原因所在。

因此，讴歌自然，让音乐作品与自然景象交融互渗就像无形的纽带贯穿于施慧、梁巨成音乐作品之中，这种在艺术表现里情影交融的景象在艺术中又称之为“意境”。施慧、梁巨成共同创作的音乐作品《秋虫》，正是这样一首颇具“意境”的音乐作品，施慧在歌词中写道：“记得初秋的夜晚，天际把繁星点燃，我坐在草埂上，眼前飞舞着点点荧光，它无声无息，时隐时现，那是萤火虫最美的时光。”

“记得初秋的夜晚，我坐在田间的草埂上，草丛中探出了弹动的黑须，它唧唧的叫，它哧哧的喊，那是蟋蟀虫，争爱的翅膀。”

“记得初秋的夜晚，天空是那么的深蓝，我坐在田间的草埂上，榆树上响起了知了的吟唱，哦！它忽远忽近，它时弱时强，那是孤独蝉对爱的渴望。”我们在这一篇音乐作品中看到，施慧、梁巨成在借大自然这特殊的“景”来表达心中的最深的情，而且他们的情一层更比一层深，同时也渗人最深的景，一层更比一层美，这种景中含情，情因景生的想像，正是我们所说的“意境”。这种微妙境界的实现，可以看出施慧、梁巨成平素的艺术精神涵养和艺术天赋。这种天赋使他们足以表现出蕴藏在胸襟里的无尽的灵感气韵。

同样地，《秋虫》也是一首怀乡的作品，加之梁巨成在音乐处理上的层次分明，借助通俗唱法渲染气氛，并在衬词中使用高亢回旋的旋律，时而高亢、时而轻柔，恍似一个顽皮的儿童把气球抛向天空，气球又轻盈自然地落在地面的那种感觉。秘鲁作家胡安·拉蒙·里维罗对艺术创作有一种精彩的见解，他认为艺术家不能成熟，他们还应当永远追随孩子。岁月使我们离开了童年，却没有硬把我们推向成熟（《世界散文随笔精品文库·拉美卷》）。是的，无论我们在欣赏施慧、梁巨成的音乐作品《童年的梦》、《小巷》、《秋虫》、或者是聆听他们创作的音乐作品《故乡的秋》、《秋天里的花瓣》，《荷

韵》、《雨中的樱花》、《怀念滇池》等等，都会把我们带回那种遥远的回忆中，我仿佛是听他们讲述着我的童年，或者是他们在描写我那小小的村落。是的，我曾经在他们描述的那条小河边玩闹过，我曾经在他们描写的那片田野边采到过春意的盎然，我曾经采到过那含羞的蝴蝶花的眼光，听到过那百灵鸟的歌声，触摸到风儿青春的爱抚。而今，这种回味只有在施慧、梁巨成的音乐作品中重新找回。正像托尔斯泰所说的，“人们用语言互相传达自己的思想，而人们用艺术互相传达自己的感情。”

在欣赏施慧、梁巨成的音乐作品的时候，我倏地想到，只有拥有金子般童心的人才能创作出这么美妙的歌曲。从某种意义上讲，施慧、梁巨成仍然是“老孩子”，他们的音乐作品始终布满着生命的原始气息。

在施慧、梁巨成的作品音乐会上，我们也欣赏和聆听了他们创作的《明天我就要离开邦喀岛》、《永远的勃拉姆斯》、《因为我错爱上了你》、《秋天里最后的花瓣》等等充满着浪漫主义色彩的音乐作品。在这些音乐作品中，《永远的勃拉姆斯》是有代表性的。作品取材于勃拉姆斯与克拉拉的爱情故事，这个爱情故事就是浪漫主义的典型作品，歌中写道，“永远的勃拉姆斯，深沉的勃拉姆斯，琴声中倾吐与克拉拉的爱恋，它们化作一个古老的故事……金色时光，已经逝去，爱的思念，埋藏心里，只留下您的身影。只留下你的情意。”在这个音乐作品中，梁巨成用西洋大调的形式进行谱曲，增强了艺术感染力，起到了一唱三叹，情意绵绵的效果，在这首歌里，我们感到了激情燃烧的魅力，施慧优美的歌词与梁巨成委婉柔美动人旋律的音乐组合使人仿佛置身山间小道，时有山回水转，柳暗花明之景，入眼有跌宕起伏移步换景之妙。加之梁巨成使用的音调委婉缠绵，一字多音，妙用悠长的拖腔衬词，音节如长山般委婉曲折，乐汇似玉珠般落盘，施慧、梁巨成音乐作品由歌词与曲调的珠联璧合，异曲同工，心有灵犀的不谋而合，达到了水乳交融的默契。综之，施慧、梁巨成的音乐作品中既有充满“意境”抒情叙事，又有喷射激情让人永久陶醉的浪漫主义情怀。由此，构成了施慧、梁巨成音乐作品的艺术特色。

值得一说的是，施慧、梁巨成作品音乐会是云南省音乐家协会参与由民间团体云南传统蒙学研究会组织举办的。这种第一次由民间组织的高规格、高水准的音乐会，展示了云南民间音乐文化已经具有雄厚的实力与基础，我知道施慧的少年时代是不堪回首的，他曾经历了人生苦旅，于是在他的音乐创作中多少带着“婉约”的情结，它也自然渗入音乐作品的创作之中。在音乐会上，施慧还捧出了他刚出版的





《来自心灵深处的吟唱》及《音乐札记》等著作，也为这台音乐会增色不少。在施慧、梁巨成成功举办音乐会的今天，在施慧、梁巨成创作这些令人陶醉的音乐作品的时候，他们都已经进入“耳顺”和“古稀”的年龄，而他们的音乐和文学创作却还充满着那样的青春的气息，这是可喜可贺的。难怪它吸引了那么多文艺工作者倾情加盟，我省的一些著名作家、艺术家们也特来捧场。我们相信，施慧、梁巨成作品音乐会已经为云南民间高规格的音乐文化活动拉开了帷幕，云南民间的音乐文化活动必将绽放出更加灿烂的光彩，我们期待着！

摘自《文艺评论》2009年第7期



《云南蒙学首届音乐会·施慧、梁巨成作品音乐会》于2009年6月在昆明举行，会后词、曲作者与演员合影。



在二十一世纪华人音乐盛会上，施慧的《现代音乐大师斯特拉文斯基》获音乐论文一等奖，施慧与梁巨成合作的《海鸥圆舞曲》分别获作词、作曲一等奖，获奖后，作者与家人在北京合影。

附 二:

施慧专著出版目录

◎医学类

- 《临证心悟》台湾环球书局出版, 1990
 《施慧治疗男性性功能障碍专集》台湾志远书局, 1994
 《施慧中医皮肤病临床经验集》中国医药科技出版社, 1994
 《施慧治疗男女不育症专集》中国医药科技出版社, 1995
 《施慧现代中医临床经验集》中国医药科技出版社, 1999
 《今日中医外科·瘾疹》人民卫生出版社, 2000
 《施慧中医男科专集》云南人民出版社, 2010

◎文学类

- 《人生苦旅》(散文)中国文联出版社, 2003
 《月夜闲话》(散文)云南美术出版社, 2004
 《北窗随笔》(散文)云南美术出版社, 2006
 《扇里乾坤》(施慧中短篇小说集)云南美术出版社, 2008

◎音乐类

- 《音乐札记》云南民族出版社, 2004
 《来自心灵深处的吟唱》(《音乐札记》续编)云南民族出版社, 2009
 《音乐之光》云南人民出版社, 2010
 《施慧、梁巨成声乐作品专集》CD唱片, 云南音像出版社, 2010

◎书画类

- 《云南传统蒙学丛书·书画流芳》云南美术出版社, 2006
 《草书欣赏》云南美术出版社, 2007

◎国学类

- 《中国少儿国学启蒙小讲坛·全本百家姓》(与施璐郗合作)晨光出版社, 2010



施慧各类专著





附 三：

施慧专著赠送图书馆目录

省级以上图书馆

中国国家图书馆	山西省图书馆	重庆图书馆
吉林省图书馆	湖南省图书馆	黑龙江省图书馆
河南省图书馆	宁夏回族自治区图书馆	安徽省图书馆
广西壮族自治区图书馆	辽宁省图书馆	新疆维吾尔自治区图书馆
河北省图书馆	甘肃省图书馆	青海省图书馆
成都图书馆	云南省图书馆	海南省图书馆
南京图书馆	湖北省图书馆	浙江省图书馆
内蒙古图书馆	福建省图书馆	台湾中央图书馆
贵州省图书馆	上海图书馆	澳门中央图书馆
江西省图书馆	陕西省图书馆	
山东省图书馆	四川省图书馆	

部分重要图书馆

美国国会图书馆	深圳图书馆	金陵图书馆
北京大学图书馆	长春图书馆	兰州市图书馆
清华大学图书馆	广州图书馆	石家庄市图书馆
复旦大学图书馆	郑州市图书馆	佛山市图书馆
中国现代文学馆	沈阳市图书馆	青岛市图书馆
云南大学图书馆	大连图书馆	广东省立中山图书馆
云南师范大学图书馆	苏州图书馆	哈尔滨市图书馆
云南民族大学图书馆	天津图书馆	杭州市图书馆
昆明市图书馆	武汉图书馆	云南省档案馆



部分图书馆收藏证书

注：施慧先生的专著已赠送全国各地58个图书馆，图书18种，共计2958册，全国各地读者只要上网即可查询和借阅施慧先生的这些专著。

Yinyue Zhiguang



在人生的旅途中，音乐就是我们的灵光圣火，只有音乐，能够让我们漂泊无根的心灵有所依托。

《音乐之光》是一本难得的佳作，具有很高的收藏价值。

读这本书，你会有这些大师接踵而来的感觉，音乐像一滴滴水一样汇成了一条河，涌到你的面前，从四百年前一直流淌到今天的感觉。

像这样努力熔东西方文化于一炉，哲理与诗趣于一体，集中分别写了30位西方杰出音乐家的书，这在全国还是可贵的第一部。



走进三十位古典音乐大师的世界

ISBN 978-7-222-07176-6



9 787222 071766 >

定价：39.00元