

阿拉·古兹利米安 / 编
杨冀 / 译 侯坤 / 校

吊与平行 诡

丹尼尔·巴伦博依姆、
爱德华·萨义德对话录



Parallels

and

Paradoxes:

Explorations

in

Music

and

Society



本书记录的是当代文化界两位著名人物之间的谈话——音乐家丹尼尔·巴伦博依姆和学者爱德华·萨义德。他们始自 1995 至 2000 年的六次谈话构成了本书的基础。他们特殊而富于激情的关于政治与文化的讨论触及了广泛的话题——地域感的重要性；散文写作与音乐的不同；指挥家富特文格勒与托斯卡尼尼；作为伟大的奏鸣曲作曲家的贝多芬；演出瓦格纳的困难所在；拜罗伊特的音响效果；巴尔扎克、狄更斯、阿多诺等作家；伟大教师的重要性，等等。尽管巴伦博依姆和萨义德持有非常不同的观点，但他们彼此相互启发，使本书颇具思想的原创性，既易理解、又强烈震撼着所有对 21 世纪文化感兴趣的读者。



只有在演出中被注入了血与肉，音乐才是真实的。思想如果平躺在纸面上，只能是苍白的。无论在何处，我们打开这本书，巴伦博依姆和萨义德就仿佛站在我们面前，他们的思想，他们的激情，使他们的理论宛如音乐，使他们的问题鲜活生动。

——彼得·布鲁克

ISBN 978-7-108-05143-1



定价：30.00 元

*Parallels and
Paradoxes:*

Explorations in Music and Society

平行与吊诡

丹尼尔·巴伦博依姆、爱德华·萨义德对话录

编者：阿拉·古兹利米安 杨冀译 侯珅校

Simplified Chinese Copyright©2015 by SDX Joint Publishing Company. All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

平行与吊诡：丹尼尔·巴伦博依姆、爱德华·萨义德对话录 / (美)阿拉·古兹利米安编；杨冀译. -- 2版. -- 北京：生活·读书·新知三联书店，2015.6

(音乐生活丛书)

ISBN 978-7-108-05143-1

I. ①平… II. ①古… ②杨… III. ①音乐评论

IV. ①J605

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第229567号

责任编辑 樊燕华

装帧设计 优 昙 张 红

责任印制 崔华君

出版发行 生活·读书·新知三联书店

(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

排版制作 北京红方众文科技咨询有限责任公司

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

版 次 2005年11月北京第1版

2015年6月北京第2版

2015年6月北京第2次印刷

开 本 880毫米×1230毫米 1/32 印张 6

字 数 117千字

印 数 07,001—13,000册

定 价 30.00元

(印装查询：010-64002715；邮购查询：010-84010542)



{ 序 }

阿拉·古兹利米安

“你一定要见一见我的朋友爱德华·萨义德！”

丹尼尔·巴伦博依姆很坚定地说。他和我刚刚第一次详细谈了我们的这位朋友，那时我们正忙于卡内基音乐厅的远景计划（Carnegie Hall Perspectives project），这是个能够挖掘他在音乐多方面的兴趣并开发与他合作的项目。由于他对周围的一切都无比好奇，他开始询问我的来历。当他发现我有着中东血统后，就马上坚持说要把爱德华·萨义德介绍给我。

爱德华·萨义德和丹尼尔·巴伦博依姆的友谊可以追寻到十年前。20世纪90年代早期，两人在伦敦酒店的大堂里偶遇，然后便结成了特殊的关系。对音乐和思想的热情自然是联结两人的纽带，此外两人在地理上的相似之处将他们紧紧联系在了一起。他们都来自一个错综复杂又相互交融的文化。



爱德华·萨义德出生在耶路撒冷一个巴勒斯坦人的家庭，但他大部分时间是在开罗长大的，已经和出生的地方有些疏离。出身于一个信仰英国国教的基督教阿拉伯家庭，生活在以穆斯林为主的社会里，他也许有些错位（displaced）的感觉。当他十几岁来到美国，到住宿学校念书时，他再次体验到那种错位感。甚至他父亲的经历也是复杂的。早在爱德华出生前，萨义德便在美国住过一段时间，并取得了美国国籍，甚至加入了美国军队作战，后来才返回巴勒斯坦和埃及。这样漂泊的例子在很多中东家庭的历史上都能找到。

丹尼尔·巴伦博依姆的背景也同样复杂。他出生在俄罗斯犹太人家庭，自他祖父那一代移民到有着庞大犹太人群的布宜诺斯艾利斯。布宜诺斯艾利斯的犹太人数当时在世界排第三位。他后来跟随父母移民到刚刚建国的以色列，从那以后，他的家便包括了伦敦，巴黎，耶路撒冷，芝加哥和柏林。

对于音乐的热情，对他们每个人都有着深远的影响，那些音乐唱片以及开罗和布宜诺斯艾利斯战后几年异常丰富的音乐生活正引发了他们的这种热情。当丹尼尔·巴伦博依姆向我讲述他们的友情时，我很快便在自己的背景上找到了共鸣。我出生在开罗的亚美尼亚家庭，我小时的记忆也是和音乐有关的——我哥哥在钢琴课上弹奏巴赫的二声部与三声部创意曲，我们全家一起去原来的开罗歌剧院（威尔第为此写下《阿伊达》的地方），在那里我看到一架很豪华的白色钢琴，据说那曾是法鲁克国王的钢琴。像十



几岁的萨义德一样，我父母也观看了那些令人难忘的音乐会和歌剧，事实上，我妈妈还清楚地记得萨义德父亲开的那家文具店。

爱德华·萨义德现在是特别有影响力和创造性的知识分子，是文学与文化、文化与社会关系，特别是东方主义这一以他为先驱的研究领域里敏锐的评论家。他同时还是中东复杂冲突问题上理智而有号召力的评论家，但音乐仍然在他学术以及私人生活上占据着重要的位置。他写下大量的音乐文章，他钢琴也弹得相当好。

作为芝加哥交响乐团和德国柏林国家歌剧院的音乐总监，丹尼尔·巴伦博依姆是音乐界的中心人物。他是历史上出版唱片最多的音乐家，有着将近五十年的录音历史，最初的一张 CD 可以追溯到他十几岁的时候。他曾经多次公开且勇敢地站出来，成为在以色列演出瓦格纳的倡导者；他与在德国文化政治中长期存在的反犹主义对抗，并成为第一位也是最重要的一位在巴勒斯坦西岸地区^[1]演出的以色列音乐家（并不奇怪，这次演出是由爱德华·萨义德邀请并安排的）。

巴伦博依姆和萨义德的友谊硕果累累。1999 年，两人领衔进行了大胆的尝试，将以色列和阿拉伯的音乐家们带到德国的魏玛，作为庆祝歌德诞辰 250 周年纪念活动的一部分。那次魏玛短训班又在德国和芝加哥重复过。爱德华·萨义德为丹尼尔·巴伦博依

[1] 指约旦河西岸，即巴勒斯坦国。——编注

姆在芝加哥演出贝多芬的《菲岱里奥》撰写了串场词（connective narrative），并为后来巴伦博依姆指挥德国柏林国家歌剧院的实况录音撰写了曲目说明。他们还就各种各样的音乐话题进行了公开谈话，其中的两次谈话便是这本书的开始。

本书收录的谈话一共跨越了五年的时间。我们对这两位有着非凡创造性头脑的人物之间的谈话进行了精选和必要的压缩。

我首先要将感谢送给爱德华·萨义德和丹尼尔·巴伦博依姆，感谢他们令人愉快的陪伴，无论是亲自还是在书面上。我们三个人还要感谢我们的编辑 Shelley Wanger，感谢她的鼓励以及敏锐的批评眼光。我们还要感谢 Patrick Sharpe，是他录下我们长达几小时的谈话，此外还要感谢哥伦比亚大学意大利楼的 David Freedberg 教授以及 Francesca Nespoli，感谢他们为我们的谈话提供场地。Zaineb Istrabadi, Sandra Fahy, John Deverman, Antje Werkmeister 用各种方式帮助了我们，特别是不时用标着“先生们”的信件帮助我们经常与彼此保持联系。Henry Fogel, Osvaldo Golijov, Alexa Nieschlag, Matias Tarnopolsky——在本书各个阶段都给予了建议和指正。最后，将我的感谢送给我的妻子 Jan，还有我们的儿子 Alec，感谢他们的爱以及他们对我将餐桌变成文稿山堆的容忍。

纽约

2002年2月6日





{ 前 言 }

本书中有两次谈话是在纽约面对观众进行的，因此便有吸引广大听众兴趣的性质。最早的一次谈话是1995年10月在哥伦比亚大学的米勒剧场进行的，这是理查德·瓦格纳周末学术研讨会的活动之一，主要是利用丹尼尔·巴伦博依姆在纽约做短暂停留的机会，让他在公众面前谈谈自己多年来在拜罗伊特、柏林、芝加哥、萨尔茨堡以及其他地方指挥瓦格纳音乐的感受。这次谈话更有价值的是，丹尼尔是与会者中唯一的音乐家，因此便为这次本来可能成为纯学术性的会议增添了实践的视角。

五年后另一次公开谈话是由我们两人的朋友阿拉·古兹利米安，卡内基音乐厅的艺术总监安排和促成的。在丹尼尔指挥芝加哥交响乐团的系列演出间隙，我们被邀请到卡内基音乐厅的威尔



也许1995年第一次关于瓦格纳的谈话让我们都很喜欢并受益颇丰，我们在后来几年里不断碰面，并利用我们都能够在同一地点停留较长时间的宝贵机会，继续录制了更多关于音乐、文化和政治的谈话。（所有这些谈话都是在“9·11”事件之前。）最初的谈话由我们自己开始，只在背景处放着录音机。尽管这些谈话是不定期的，有时在纽约，而1999年8月则到了魏玛，我们发现有些被不断重复的话题正反映了我们各自的职业兴趣。丹尼尔是钢琴表演艺术家和指挥家，而我则是教师和作家，对我来说，音乐是我生活中至关重要的一部分。因此，我们用的录音带要比收入到这本书里的多，只因为我们重复，犹豫，有时小心谨慎、缓慢地尝试着探索新的话题。当然，此外还有在只有我们两人时互相说的冗长而无目的的闲话。我们不用去吸引或者娱乐听众。最终，我们推理，正如有着无数共同兴趣的密友（这些兴趣都没有受到这个事实的影响，我们俩——丹尼尔，一个以色列人，我，一个巴勒斯坦人——都把目光投入奥斯陆和平进程的发展中，各持不同的期望，至少是在一开始，各持不同的视角），我们两人一起探讨了各自生活的相同与不同，我们这样真诚自然的谈话方式究竟有什么问题？后来，随着我们要将谈话出版的主意吸引了我们的朋友和编辑，我们想，如果能够劝说一位我们共同的朋友，他要懂得音乐、懂得我们的这个世界，让他加入到我们中间来，

我们的讨论便可以有条不紊。

当2000年12月阿拉·古兹利米安加入后，一切都不同了。我当时一边养病（in the throes of treatment），一边还要在哥伦比亚大学教书，丹尼尔则在卡内基音乐厅指挥德国柏林国家歌剧院演出贝多芬全套交响乐和钢琴协奏曲（由他担任独奏）。我们在随后的几天里计划着几个小时的谈话（都是在阿拉敏感和直觉的引导下），大多是关于贝多芬的。我感觉，这真是难得的好事，在一星期的时间里，能够同一位伟大的音乐家在他循环演出西方音乐的重要作品（有人可能说是最重要的作品）的那一周里听他对音乐的感想。作为一个平易而谦逊的人，丹尼尔慷慨地倾囊而出，而谈话的背景处，一直在我们耳边隐隐地响着贝多芬的音乐，它的戏剧性，它的复杂性，它的力度，都为我们的谈话增色不少。

读者手中的这本书，便是由阿拉从冗长而充满激情的谈话中提炼出来的。我们的评论要可读易懂，不能像古老讲坛里音乐学和审美角度的论述，特别是贝多芬。这本书更是要记录下一个半星期里，欣赏（阿拉和我）和演出（丹尼尔）贝多芬伟大管弦乐和协奏曲所引发的问题和讨论。

我清楚地记得八年前丹尼尔刚刚指挥过瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》。演出结束后，我们在餐间闲谈，我问他音乐是不是还在他耳边回响着。“事实上，”我说道，“我无法阻止自己听到

那么浪漫而大胆的声音，这几乎令我发疯。”“不是的。”他断然地说，“我不再想它了，现在我和你在聊天、吃饭。”真的，他看上去确是如此，尽管对我来讲，演出的神秘感，这份记忆，这与众不同的声音久久地萦绕着我。我不太相信，对他来说，《特里斯坦》就真的结束了，尽管我们确实很理智地谈论了《特里斯坦》那几乎令人窒息的隐秘世界。我发现自己在我们有时打趣、有时严肃的谈话中做了两件事：第一，我努力去理解他在演绎我刚刚看过的记忆犹新的《特里斯坦》时做了什么，是怎么做的，即便我在谈话中是间接去做的。第二，我努力寻找自己工作中的共同点，以便能够更好地理解他。我要说，作为一个认真的业余音乐家和钢琴家，这种持续了很长时间的谈话，使我们成为很好的朋友，也成为我的一笔巨大财富。

我期望我们这些被记录下来和被提炼的谈话能够为读者带来享受。书中的内容并不是为艺术和人生的话题做出学术性或者职业性的贡献，也不是为演奏者世界和音乐圈内业已很多的讨论增色。我们希望向读者提供一系列面对面的真实互动，互动双方是两个思想活跃的人，他们是密友，他们有着充实而忙碌的人生并且是意想不到地交叉着的，我们觉得，这也给人以启发。我们全部的目标是互相友好、积极地分享各自的思想，并与将当代音乐、文化、政治视为一个整体的人们分享我们的思想。我很乐于说，关于这个整体，我们两人都无法说清，但



我们恳请读者们、朋友们，加入到我们之中去发现它。这些毕竟
是谈话而非协约，而谈话的性质便是让每个人都参与其中，
同时也时常让言说者深感惊讶。

爱德华·萨义德

纽约

2002年3月



Contents

目 录

序 阿拉·古兹利米安 1

前言 爱德华·萨义德 5

第一章 001

地点问题 排练风格 魏玛短训班 国家身份及解释

全球化及分隔 在威廉·富特文格勒面前试奏

第二章 026

演出的特性 声音的短暂 乐谱与文本的绝对性 主调

音乐心理学 作曲家、作家及社会 艺术与审查 细节是

一切 时间与奥斯陆协议

第三章 059

艺术、政治与机构 论导师 指挥的方式 极限的重要性

转调的艺术 空间与音调

第四章 074

速度的灵活性 声音的色彩与力度 开放式的乐池与拜罗伊特
阿多诺与瓦格纳 国家社会主义与瓦格纳 操纵与让步 德国艺术
的问题

第五章 105

现在什么是本真 对文本与音乐的演绎 过去与现在的大师们
一个懂音乐的听者 现代主义与不可接近性

第六章 130

有机的贝多芬 交响乐与协奏曲 音乐的社会范畴 拉长的“渐
强”与“立即弱” 音乐与最具阻力的乐段

德国人、犹太人和音乐 丹尼尔·巴伦博依姆 159

巴伦博依姆与瓦格纳禁忌 爱德华·萨义德 165

后记 阿拉·古兹利米安 176



{ 第一章 }

||: 阿拉·古兹利米安 (Ara Guzelimian, 以下简称“古”): 第一个问题, 我想问你们: 在哪里你们会有回家的感觉? 你们是否曾有过回家的感觉? 你们是否觉得自己一直都在漂泊?

♭: 丹尼尔·巴伦博依姆 (Daniel Barenboim, 以下简称“巴”): 一句经常被使用并被滥用的话: “我只要做音乐, 就会有回家的感觉。”这句话是真的。我说“被使用并被滥用”, 是因为我和我的很多同事, 当我们不知道该如何回答这个问题, 或者在那些我们并没有回家的感觉却迫于主人盛情, 不想以粗鲁的方式回答这一问题时, 经常这样说。只要我能够弹钢琴——最好是性能很好的钢琴——或者当我同我率领的管弦乐队, 比如芝加哥交响乐团或者柏林国家乐团旅行的时候, 我就有回家的感觉。

在耶路撒冷, 我有种回家的感觉, 但我觉得我的感觉有些不实,



这是一种伴随着我成长的充满诗意的感觉。我十岁的时候，我们搬到以色列，住在特拉维夫。这是一个没有任何历史可言的城市，很现代，但不是特别有趣，那里有的只是喧嚣的生活。而耶路撒冷，对那么多不同的人意味着一切。这就是为什么那里的政治总是麻烦不断。19世纪50年代，特拉维夫向耶路撒冷寻找着这座城市所缺乏的一切：精神、知识和文化上的独特性。很不幸，因为耶路撒冷一些思想极端的人缺乏包容心，这些特性正在消失。

因此，我要说的是，我回家的感觉只是关于耶路撒冷的概念。另外，当我和几个密友在一起的时候，也会有回家的感觉。我必须要说，对我而言，爱德华已经成为能够和我一起分享很多东西的朋友，他是我心灵的密友。和他在一起，我就有回家的感觉。

我不是那种很在乎财产的人。我不太在乎家具，也不太在乎关于过去的回忆。我也不爱收藏——因此我回家的感觉其实是一种动态的感觉，生活里一切都存在。音乐也是一种动态。当我拥有流动的感觉时，我最高兴。当我不能让自己很顺畅、很彻底地感觉到一切都在变化，都在演变（倒不一定非要向最好的方向变化），我最不高兴。

▲ 爱德华·萨义德（Edward W. Said，以下简称“萨”）：我最初的回忆是关于想家的，希望我能够身在别处。但过了一段时间，我发现“家”这个概念被过分地强调了。关于“故乡”这个人们投入了太多感情的概念，我倒并不在乎。而到处漂泊却是我最喜欢做的事。

我喜欢待在纽约就是因为纽约是一个反复无常的城市。你可以置身其中，但仍然可以身处其外。在某种程度上，我欣赏这一点。

当我四处旅行，特别是当回到我成长过的中东，我发现自己非常不愿意回来。比如，1992年我和家人一起回到耶路撒冷，我发现那里完全是一个不同的地方。我已经四十五年没有去过耶路撒冷，那已经不是我记忆中的城市，而且我童年曾待过的巴勒斯坦已经变成了以色列。我不是在西岸长大的，因此像拉马拉这样的地方（拉马拉是个神奇的地方，丹尼尔曾在大约一年前来到巴勒斯坦，就是在这里演出的），就不能让我拥有回家的感觉。而在开罗这样的地方，我却有回家的感觉，那里是我成长的地方。开罗有着某些永恒的东西。那是个复杂而有深度的城市，而那里独特的方言也深深地吸引着我。

我觉得丹尼尔和我的一个共同之处就是我们专注于耳朵而不是眼睛。和丹尼尔一样，我并不专注于具体的物品，除非我的某些收集。我收集了相当多的自来水笔，这和我父亲的职业有关。作为康德的追随者，我讨厌电脑。我收集烟斗和衣服，但也就这些了。对我来说，物品并不能带给我像艺术品、房屋或者汽车收藏者那样的快感。我曾经读到过，有人拥有五十辆汽车。对此我实在无法理解。

丹尼尔刚才说了——我刚完成自传《格格不入》^[1]，在那本书的结尾我表述了类似的观点，我认为——人的身份是一波浪潮，流动的浪潮，而不是某个固定的地方或者静止的物品。我觉得我就是这样。

巴：“浪潮”这一概念与你生活的方式紧密相关。你出生在耶路撒冷，那里当时是英国的属地。你在开罗长大，那时也是英国的属地。后来，开罗成为埃及的一部分，而你移民到美国。所以你兴趣里很大一部分是欧洲的。对你来讲最重要的事——你的思想，你教授的东西，你的知识，不只限于文学、哲学和历史，也包括音乐——绝大部分是源于欧洲的。

如果一个人的职业已经超乎职业而成为一种生活方式，就像我们这样——已经不再是朝九晚五的工作——这样的话，地理位置已经不再重要了。很有意思的是，我确信，当你阅读歌德的时候，你会觉得自己是德国人，正像我指挥贝多芬或者布鲁克纳的作品时那样。这正是我们在魏玛的短训班里的一节课。准确地讲，一个人拥有多种身份不仅是可能的，而且，我要说，也是我们所要追求的。一个人对不同文化的归属感是可以丰富起来的。

古：让我们谈谈魏玛的短训班吧。1999年，你们两人在德国魏玛合作，那里曾被誉为欧洲的文化之都，而这个荣誉被授予很

[1] *Out of Place*，中译本由生活·读书·新知三联书店2004年12月出版。

多的城市。在歌德诞辰 250 周年纪念之际，在那个和歌德有着深刻渊源的地方，你们把阿拉伯和以色列的乐手，还有一小部分德国的乐手集合在一起，在一个交响乐团里演奏。我想问的是，你们这么做有什么样的期望。你们觉得最终实现了什么？

▲ 萨：某种程度上讲，这是个大胆的试验。过去也曾有人这样做过——我知道这个国家里有人曾把阿拉伯国家和以色列的乐手们集合在一起，在音乐会上演出——但魏玛的这次所不同的是，首先，领衔人物的水平：丹尼尔和马友友。你找不到更好的人来率领这样的团队。参加者大多是 18 至 25 岁的人，我记得有一个大提琴演奏者只有十四五岁，一个来自叙利亚的库尔德男孩。

准备这个短训班用了相当长的时间。当然包括试奏。不奇怪的是，一些阿拉伯国家存在着政府能否允许这些学生来参加的问题。最后，他们都来了，包括来自叙利亚的一组学生，来自约旦的一组学生，一个来自巴勒斯坦，几个来自以色列、埃及、黎巴嫩，还有一两个来自其他国家。

有人觉得我们的培训班好像是寻求和平的另一个方式。正如我在其他地方花了很长时间做的长篇演讲，和平进程好像并没有任何结果。但我并不觉得挽救和平进程是我们的主要宗旨。我们觉得，我们想在魏玛，在歌德这个凭借对伊斯兰教的巨大热情写下许多诗篇的诗人的感召下，将这些人凑在一个乐团里，看看会发生什么。歌德通过阿拉伯和波斯发现了伊斯兰教——一个曾参



加过 19 世纪初西班牙战争的德国士兵为他带回了一页《可兰经》。歌德从此皈依了伊斯兰教。他开始学习阿拉伯语，尽管没有学得很好。然后，他发现了波斯诗歌，并写下了关于“他者”文化的一组“西东合集”。我觉得，这在欧洲文化史上是很特殊的。

这就是我们试验的理念。就在这种思想的鼓舞下，我们将音乐家们带到了魏玛，一个距离布痕瓦尔德那个可怕的死亡集中营很近的地方。事实上，布痕瓦尔德当初便有意修建在离魏玛很近的地方。魏玛是一个德国文化巅峰时期被浪漫化了的都市：歌德、席勒、瓦格纳、李斯特、巴赫都曾经在这里居住过。没有人能够完全理解如此的崇高怎么同如此的恐怖存在着密切的联系。

我们每天都进行排练，上下午都有，当然是由丹尼尔领衔。一个是室内乐班，一个是古典大师班——两个班同时进行。这些学生以前从未见过面。一星期有几个晚上，他们要在我的带领下一起讨论音乐、文化、政治以及其他，没有任何要保留什么的压力。由于学生们来源复杂，因此他们之间敌友分明。唯一就是没有发生直接的政治冲突；就此我们有一条不成文的规定，至少我们晚上的讨论是这样的。

我记得我们的第一次讨论，那是每个人心中紧张情绪的集中体现。谈话是由一个人的提问开始的，他问道：“你们对这个短训班有什么看法？”一个孩子举手说：“我觉得我受到了歧视，我想参加即兴演奏小组，可他们不让。”于是我问：“到底怎么回事？”

一个黎巴嫩的小提琴手解释道：“下课后，通常在11点左右，我们几个人会聚在一起，即兴演奏阿拉伯音乐。”我又问第一个孩子，他告诉我：“我是阿拉伯人。我来自以色列，但我的原籍是阿尔巴尼亚，我是犹太人。他们跟我说：‘你不能演奏阿拉伯音乐。只有阿拉伯人才可以演奏阿拉伯音乐。’”那是个很特别的时刻。问题就是，谁可以演奏阿拉伯音乐而谁不能。

这是其中的一个问题。然后，接下来的问题是，“那么，谁给你权利演奏贝多芬的作品？你不是德国人”。于是，这样的讨论就会毫无结果。学生中有一个以色列大提琴手，他是个军人。他说英语有些困难，所以丹尼尔让他讲希伯来语。他说：“我到这里是来演奏音乐的。我对你们努力灌输给我们的关于文化的东西不感兴趣。我到这里只为了演奏，我对其他事情不感兴趣，而且我觉得很不舒服。因为，谁知道，我也许会被派到黎巴嫩，我将会和这里的一些人作战。”丹尼尔对他说：“如果你觉得不舒服，为什么不走呢？没有人逼着你留下来。”最后，他还是留下来了。

所以，一开始的气氛很令人不安。不过十天以后，那个说只有阿拉伯人才能演奏阿拉伯音乐的孩子教给马友友怎样给大提琴调音来演奏阿拉伯音阶。所以，显然他觉得中国人也可以演奏阿拉伯音乐。慢慢地，这个圈子扩大了，他们在一起演奏贝多芬第七交响曲了。这真是不一般的事。

看到丹尼尔把这些互相抵触的人们组合在一起，真是让人惊

讶。不只以色列和阿拉伯人互不关心。一些阿拉伯人也不关心其他阿拉伯人，而以色列人不喜欢其他的以色列人。看到这样一群人，尽管在最初的一个星期或者十天里关系紧张，最后终于组成了一个真正的管弦乐团，真是不同寻常啊。我觉得，人们看到的是一个没有被政治影响的乐团。一套身份被另一套身份取代了。以色列人、俄国人、叙利亚人、黎巴嫩人、巴勒斯坦人、巴勒斯坦以色列人。这些人突然都变成了在同一个乐团中，在同一指挥下演奏同一曲目的大提琴手和小提琴手。

我永远都不会忘记，当听到贝多芬第七交响曲第一乐章双簧管演奏的A大调段落时，以色列乐手们脸上吃惊的表情。他们全都转过身来倾听那个埃及学生用双簧管完美地演奏A大调的这个段落，这就是丹尼尔想要他做的。这些孩子们的转变是难以阻止的。

巴：让我感到不可思议的是，他们对“他者”的无知。以色列的孩子们无法想象大马士革、安曼、开罗的人竟然会演奏小提琴和中提琴。我想阿拉伯的音乐家们知道以色列也有音乐生活，但对此却不十分了解。一个叙利亚孩子告诉我他以前从没见过以色列人，对他来说，以色列人代表着那些对他的国家和阿拉伯世界做坏事的负面例子。

就是这个男孩发现自己和一个以色列大提琴手共用一个谱架。他们一起演奏同样的音符，用同样的力度、同样的动作运弓，演

奏同样的声音，使用同样的表情记号。他们在一起做事。就这么简单。他们在一起做着他们共同关心的、能够引发他们激情的事情。那么，一起演奏出一个音符之后，他们对彼此的态度就和以前不同了。因为他们在一起共同分享了一段经历。我觉得，这是他们这次相遇中最为重要的部分。

在当今的政治环境下，特别是欧洲，我不想对美国政治说得过多，因为我对此并不十分了解。欧洲的领导人们仍表现得仿佛他们控制着世界，但事实上，他们几乎无所掌控。世界被大公司和金钱控制着。我觉得，政治家们这种在公众面前表现出的自信最终是无效且矫枉过正的。很显然，钱可以买到很多东西，有时，至少一段时间里，可以买到某种友情。但事实上，如果有一天需要解决冲突的话，还是要靠战争双方的接触来实现。

我们所谈论的中东地区非常小，接触是不可避免的。和平解决的途径是否可以奏效的真正考验并不仅仅取决于美元和边界问题的政治解决。真正的考验来自这种接触能够在长远意义上产生怎样的功效。

我相信文化上的这些东西：文学，还有比文学更好的音乐，因为它不需要明确表达思想，如果我们将这种接触发扬光大，便能够在人们之间产生很亲近的感觉，这是最重要的。

▲ 萨：有一件很重要的事，就是你在工作中扮演着演奏者的角色。演奏者是主要为了表达别人而不是表达自己的艺术家。这就

是一个挑战。歌德以及我们在魏玛的经历的有趣之处就在于，艺术，特别是歌德的艺术，都是向着“他者”迈进的旅程，而不是只关注于自己，而我们的这种观点在当今属于少数。现今更多人关注于对自己身份的肯定，关注于自己的根，自己文化的价值，以及自己的归属感，而很少有人把自我向外界拓展，从而具有更宽阔的视野。

在你作为演奏者的工作中，丹尼尔，还有我作为演绎者的工作中——文学和文学评论的演绎者——我们必须接受一个观点，亦即我们需要将自己的身份放在一边，以寻求“他者”。

巴：我觉得现在，特别是音乐界，但并不仅仅是音乐界，很多选择表面看似正确，但其实不然。让我们先看看令人挠头的一个问题：乐队的声音效果。你经常会听到有人说：“真可惜，法国乐团没有奏出法国大管特有的带鼻音的效果，因为他们现在用的是德国大管。还有，美国管弦乐团有时用德国小号或长号演出。捷克爱乐乐团和悉尼交响乐团的声音很相似，等等。全球化是多么可怕的事呀。”好像要演奏出鼻音效果，你就必须是法国人。要演奏出德国的效果，就必须是德国人。

这显然是缺乏文化包容心的开始。是的，对自己祖国和文化遗产的感情与法西斯式的对民族国家的观点是不一样的。1920年，德国人认为贝多芬和勃拉姆斯很德国是无可厚非的。我对此并不反对。但当他们声称只有亚利安人才能够欣赏贝多芬时，我就很

反感了。我觉得这又是我们需要重申的问题。

美国正好证明了相反的一面，因为美国最好的音乐家们并不将音乐与文化相联系。换言之，伟大的德国音乐家对贝多芬和勃拉姆斯的音乐有一种伴随他们成长的内心的反应，仿佛遗传的东西。而对德彪西的《大海》，他们就没有这样的感觉，不管《大海》被演奏得有多好。但是美国的音乐家，根据他的才华和知识，对贝多芬和《大海》有着同样的亲疏。因此，我们每一个人都可能容纳许多东西。

▲ 萨：不幸的是，我们这个国家得了健忘症，忘记了美国其实是一个移民社会，而且一直都是。而最近有些人努力声称美国是这样或是那样的，并且争论什么是美国传统，什么是美国规范（canon），什么是美国的整体特色，这种讨论让我极不舒服，因为这些说法会变成一种舶来的民族主义观念（什么是“德国的”，什么是“英国的”）。对我来说，这跟那流动的、易变的、深深吸引人的美国特色毫无关系。美国的特色就是这样一个社会，它总处于流动之中，总是不确定的，与那些一旦固定后或者形成后便一成不变的社会完全不同。而且，我觉得，像大学或者交响乐团这样的地方，在艺术和科学的领域里，人们的生命是献给了某种理想，这些地方应该是供人们去探索的，而不是简单的肯定或者巩固什么。我觉得，这跟这个社会以及这个国家的历史是背道而驰的。

♭ 巴：这是你的领域，爱德华。你怎么解释，另一方面，市场全球化使一切都一模一样。你可以吃到——

▲ 萨：麦当劳。你在香榭丽舍大街和开罗都能吃到巨无霸汉堡。

♭ 巴：你不用到日本就可以吃上寿司。而且，政治冲突和国家间的冲突也比以前更深、更微妙了。为什么会这样？

▲ 萨：有两个原因。第一个原因在于人们对全球化的反对。保护自己不受无所不包的全球氛围的影响——对很多人来说，美国是代表，回到过去是一个办法。比如，在伊斯兰世界里，越来越多的人穿着传统服装。他们并不是虔诚，而是对自身身份的确认以及对这股世界潮流的抵制。

另一个原因是大帝国的遗留影响。英国人，无论他们离开哪里，都要将哪里分裂。在印度是这样，在巴勒斯坦是这样，在塞浦路斯是这样，在爱尔兰也是这样。他们认为分隔可以迅速解决多民族产生的矛盾。好比有人说：“好，学习一段音乐的办法就是将它分成越来越小的单元，然后你就能把它们都凑到一块儿。”但事实并非如此。当你分开后，想再拼回去可并不容易。

但这些原因都会导致仇外情绪和身份冲突，这些都是现代社会所常见的，是非常危险的。

||: 古：我想问一下那个对你们两人来说影响很深、非常重要的音乐人物——威廉·富特文格勒。和你们刚才谈论的话题相比，这好像是一个急速右转弯。但它也和文化影响有些关系。丹尼



尔成长在布宜诺斯艾利斯，见到过很多真正伟大的欧洲音乐家。四五十年代包括 60 年代里的一两年，在开罗也是如此。埃及灿烂的欧洲殖民文化可以追溯到开罗歌剧院的建成以及威尔第《阿伊达》的上演。40 年代的时候，很容易看到贝尼亚米诺·吉利、玛利亚·卡尼利亚、吉诺·贝吉在开罗的演出。意大利和法国歌剧院也会在演出淡季经常来访——

▲ 萨：而且他们还胖得走形！

||: 古：确实胖得不成样子。当威廉·富特文格勒和柏林爱乐于 1951 年来到开罗的时候，我父母都去看了。当时只有十几岁的爱德华·萨义德也去了。开罗广播电台播出的富特文格勒的演出片段至今仍被保存着——柴科夫斯基的第六交响曲和布鲁克纳的第七交响曲。富特文格勒还留下了一张照片，他坐在骆驼上，头戴土耳其毡帽，在金字塔前，这张照片具有很多意义。

还有一张照片被复制在丹尼尔的《我的音乐生活》一书里，丹尼尔在照片里背对着镜头，穿着白色短裤，正和威廉·富特文格勒说话。这张照片被他的父母裱在镜框里。这张照片拍摄于 1954 年他十一二岁的时候。富特文格勒吃惊于丹尼尔的才华，于是便写了一封现在为人所知的信，邀请他随同柏林爱乐一起演出。丹尼尔的家人，也许他一会儿将要解释，拒绝了富特文格勒的邀请。后来，不幸的是，几个月后，富特文格勒去世了。

我想请你们各自谈谈同富特文格勒的联系。

▲ 萨：你刚刚提到 20 世纪四五十年代开罗的文化生活——20 世纪 30 年代的时候，我是听着开罗的故事长大的，当时在开罗举办了各种演出，很多很优秀的音乐家在此献艺。在开罗，我有个老师，名叫 Ignace Tiegeman，他给我们讲了亚瑟·鲁宾斯坦的故事。鲁宾斯坦在开罗开过一次音乐会，他非常高兴，并希望能够再次到开罗开音乐会，这样就可以在开罗待更长的时间。但他们却没办法把他的演出安排进去。开罗的演出已经被排得满满的，实在没办法给他的音乐会找个地方。这就是当时开罗演出频繁的情形。当富特文格勒出现的时候，我从没有见过那么伟大的国外交响乐团。一些当地的乐团也演奏，我时不时也去，但他们根本不能和富特文格勒相比。

♯ 巴：你听过巴勒斯坦爱乐乐团的演出没有？

▲ 萨：没有，但我父母听过他们的演出，他们还经常提起托斯卡尼尼指挥巴勒斯坦爱乐乐团在开罗的那次演出。但 40 年代的时候，他们觉得我还太小，没有带我去听。

在富特文格勒来开罗的前一年，维也纳爱乐以及克莱门斯·克劳斯也在同一家剧院献艺。对我来说，那是一次奇妙的经历，尽管我以前也看过在开罗演出的歌剧，也看到过那些体重超重、身体走形的歌唱家们（其实他们都是当时很著名的歌唱家），亲耳聆听过意大利的歌剧，克劳斯的出现特别让我兴奋。

但那次演出的光彩完全被富特文格勒和柏林爱乐遮盖了。我

这一生从未看到过舞台上如此的全神贯注。富特文格勒演出的是非常传统的曲目，和我在家里的那些正规的录音极其相似。听到那些录音变成了活生生的现场演出，对我来讲是非常特殊的事。而指挥台上那个略显憔悴、不吸引人的身影，与克莱门斯·克劳斯非常不同。克劳斯仿佛一个商人，碰巧做了指挥。富特文格勒用他疯狂挥舞的手臂以及他那高高的棱角分明的身材，深深吸引了我。让我记忆最深的是他对时间的感觉。那是关于时间的全新概念，对我来说，时间以前一直和义务、工作、我应该做的事情相联系。现在，突然一下，时间变成了组织得如此美妙的乐声，被赋予了那么美妙的可塑性。用这种方式，和这么多人在一起，这是我以前从未体验过的。

当然后来，在作品里和录音中，我再次发现了富特文格勒，但在当时的埃及文化中，我无法找到关于他的任何东西，仿佛他在人间“蒸发”了。富特文格勒只存在于欧洲文化中。一位另一文化的巨人被移植到了开罗这个处于转型期的文化，他给单个的听众，也许是全体听众，带来非常深刻的影响，但在这之后便不再有任何共鸣了。我记得那种被剥夺的感觉，因为他的演出只有一次。也许那给我带来了演出的真实感。当你演出的时候，有一种东西很特殊，那就是演出会消失。它来了，然后便结束了，而你只能在头脑中回味它。

巴：我理解你从另外一个角度来看现场演出：在一个没有任

何后续的环境里演出。我记得一次在加尔各答与加尔各答交响乐团演出。首先，天特别热。彩排从早上7点钟开始，我不是那种喜欢在早上工作的人。当我被告知具体什么时候起来以便排练，我想：“大概因为天热的缘故吧。”但其实并不是因为热，而是因为乐队成员们大多是业余的，他们在商店或者其他地方工作，10点钟要赶去上班。像这样的环境，你肯定能记住演出时的感觉。

至于为什么没有去柏林和富特文格勒一道演出，他提出的邀请其实困难重重。我的音乐教育大部分来自我父亲，我觉得这对我特别受用，我从他那里学来的东西以后几乎没有改变过。我并不介意师从不同的老师。我不用让自己适应不同的教学方法。但我从未学习过富特文格勒的那种做音乐的方法。

1952年夏，我当时九岁，我被伊戈尔·马克维奇邀请到萨尔茨堡，去听他教授的指挥课程。就在那里，我第一次在欧洲演出。在指挥课程的最后，我作为乐队里的钢琴独奏。我记得特别清楚，我对马克维奇的羡慕之情与对富特文格勒的并不相同。他更喜欢所谓的鲜明，喜欢其他的曲目和其他的演奏方式。

艾德温·菲舍尔说过：“你必须在富特文格勒面前演奏。”所以我被逼迫着到音乐节大厅（Festspielhaus）去试奏。

▲ 萨：你表现得怎么样？

♭ 巴：我记得我演奏了巴赫的《意大利协奏曲》，演奏了贝多芬奏鸣曲的第二乐章，记得还有普罗科菲耶夫的第二奏鸣曲，以及

两个肖邦《练习曲》。我那时只有 11 岁。

▲ 萨：人无完人的。

♭ 巴：正好相反，那些不完美的地方从那以后越来越严重了。现在我已经 57 岁，我想如果一个 11 岁的孩子到我面前来演奏这些曲目，我会有很深印象的。我觉得如果假装谦虚，连说“不、不”很滑稽。我想富特文格勒对我印象很深。后来他让我即兴演奏，我做了，然后他测试了我的听力。我甘愿冒险被说成愤世嫉俗，我想对于那些像他这样听力有严重问题的人来说，这么做是很不同寻常的。他对他的病无可奈何。助听器在当时并不像今天这么先进，他把助听器丢开了，因为他听到的一切都是一个色调。

尽管如此，富特文格勒还是弹奏了一些和弦来测试我的听力，让我背对钢琴，告诉他弹奏的是什么音符。我给他留下了很深的印象，他让我和柏林爱乐一起演出。我只有 11 岁，基本不会说德语，而且他的英语也非常差。我父亲说这是他能给我的最高荣誉，但作为居住在以色列的犹太家庭，当时离战后和纳粹大屠杀只有九年时间，他觉得时间并不合适。他希望富特文格勒能够理解。

富特文格勒不仅理解了，而且没有任何人要求，他就写下了那封大家都知道的信，这封信开启了我人生中许许多多的门。是富特文格勒推荐我去乔治·塞尔那里试奏，他当时正在萨尔茨堡指挥；他还把我推荐给了卡尔·伯姆。这一切都变得像民间传说一样。我被允许参加《唐·乔万尼》的排练。富特文格勒指挥的

这一歌剧成为 1954 年那部著名电影的基础配乐。

通过他的作品和他的录音，我了解到富特文格勒以及他的音乐哲学的一切。当然还有我遇到的那些人，那些认识他或者和他一同工作过的维也纳以及柏林爱乐的老音乐家们。我逐渐意识到，富特文格勒因为政治原因在美国受到了不公正的批评，还有关于他的其他事，都是不真实的。

你也许知道，他本来要在 1948 年做芝加哥交响乐团的音乐总监的，但一大批犹太艺术家，上了《美国音乐家名人录》的人联名写了一封信，信中说如果他来，他们就不会在芝加哥交响乐团演出了。我觉得他们所有人都签了名，只有耶胡迪·梅纽因除外。显然，富特文格勒没有来。

富特文格勒的音乐也同样受到了批评。每个伟大的音乐家都有自己一套做音乐的方法。但富特文格勒有他自己的一套音乐哲学，他的基本观点是必须通过矛盾和极端才能达到平稳——认为极端是达到音乐上所谓希腊式的感情净化的必需。极端是从混乱走向秩序的必需，是达到音乐统一的绝对必需。不仅他的这些理论在当时不合潮流，在今天仍然不合潮流——这方面其实没有什么变化——而且他的音乐手段背后的思想太过高深和复杂，而不能被很多人理解。

而且富特文格勒音乐的外在表现形式也比那些在外在形式上比较有规律可循的音乐家更令人头痛。换言之，富特文格勒的贝



多芬和勃拉姆斯在节奏上更加灵活多变。如果是瓦格纳的作品倒还罢了，但这是贝多芬和勃拉姆斯的作品。如果你不理解这种多变背后的原因，不理解很多极端背后的原因，而只注意到那些外在的表现形式，亦即极端的音响变化、极端的节奏和节奏上的灵活多变，一些听众会感到很困惑。

人们对他的批评正如批评瓦格纳的指挥以及李斯特的演奏。在音乐史上，这样的指责屡见不鲜。富特文格勒之后有塞尔吉乌·切利比达奇，又一个很独树一帜的指挥。克劳迪奥·阿劳也受到过类似的批评。我必须要说，很谦虚地说，我非常骄傲自己能够成为这一小群为此而受到批评的精英中的一员。

富特文格勒是从哲学角度来理解音乐的。他所理解的音乐不在于表述或者存在，而在于变化的过程；不注重于对一个乐句的表述，而在于你如何想到这个乐句，如何将它表达出来，如何进行转换以进入到下一个乐句中。

▲ 萨：你是否觉得你所谈论的富特文格勒需要更深层次的理解和接受，而不是去理解和接受直接表现于音乐中的东西？听富特文格勒的音乐好像不能够去事先准备。他的音乐给我的印象是，一切都在现场的演出之中，被你称作极端的那些东西，其实是你从音乐开始前的寂静到结束后的寂静的整个过程的一部分。当你总结他的演出时，你不能说：“就是这样的程式。这很清楚。完全可以被重复。”

你和我曾经对格伦·古尔德有过不同的见解。某种程度上说，格伦·古尔德可以被预料到。你知道我多么崇拜他。但格伦·古尔德的方式是可以被复制的，不是被别人，而是被他自己。富特文格勒给我印象最深的是，即便五十年前的事，我仍能模糊地回忆起那一种高度的人工过程（plastic process），或者你所谓的“演变”，好像那个时刻在那里自然而然地形成。没有事先的铺垫。没有程式。一切完全包容在现场演出之中。我认为一些听众很难接受这一点。

♯ 巴：你要知道，富特文格勒不仅是自发和灵活。

▲ 萨：不，不是自发。我指的不是这个。

♯ 巴：有时，富特文格勒的排练是非常辛苦且非常细致的，只是他用另外一种方式排练。他的这种方式，切利比达奇已经描述得非常清楚。他说富特文格勒在排练中采用了两百个方法说“不”，而只为在演出的当晚能说一次“是”。换言之，你排练以确保有些事情不会出现。音乐不能在这个地方空虚，在那里不能拖拉，在其他地方没有重音。而其他人排练只为能在早上把整个乐曲串起来，晚上再重来一遍。但音乐最重要的一点就是不重复性，如果我们能够用“不重复性”这个词的话。

▲ 萨：正如我早先所说，富特文格勒的音乐是非常罕见的。

♯ 巴：音乐是瞬间发生的。很快便消逝了。因此声音如此具有表达性的一个原因就是它不能任你驱使。你不可能像看一幅画那

样，拉上帘幕却还可以再看到它，或者像翻一本书。声音的这个性质被富特文格勒所理解并强调。他的很多作品与其时代精神紧密相连，而他对无调性音乐的一些反对意见却显得很幼稚。但对我来讲，他对音乐性质的理解是非常独特的。

||: 古：这是不是艺术圈里已经延续几个世纪的所谓阿波罗—狄俄尼索斯之争？有量音乐、预制音乐与即兴演奏之争？

▲ 萨：一般人总是误会这样的争执，以为这是“要不这样，要不那样”的，要不你是狄俄尼索斯，要不你是阿波罗。尼采认为，这两者彼此需要。这是个难题：在某些特殊或者比较有利的情况下，比如悲剧里，这两者是结合在一起的。而悲剧，很矛盾的，是经过反复排练，而不是即兴或者奇迹般发生的。这其中当然有某种科学，如果可以这样说的话。对艺术来说，一般是这样的，某种完成了的作品，无论是绘画还是诗歌，实际上经历了很多的过程，许多的时刻和选择，最终才变成摆在你面前的作品。文学上，词汇谁都会用。每个人都在使用语言。在诗歌、戏剧或者小说里的词汇，尽管他们用了不同的排列方式，并具有高度的艺术性，其实仍然是日常的词汇。我觉得音乐的奇妙之处在于它蕴涵了无声，尽管音乐当然是由声音组成的。音乐解释自己的方式和词与词之间的关系很不一样。

这就是为什么今天的音乐，至少是西方音乐，和其他的艺术形式不同。音乐需要一种特殊的教育，显然不是大多数人能够得

到的。因此，这就加深了音乐与其他艺术的差别。音乐有其特殊的位置。谙熟绘画、摄影、戏剧和舞蹈等的人，谈论起音乐并不会觉得容易。正如尼采在《悲剧的诞生》一书中所阐释的，音乐是一种最易于被人们接受的艺术形式，兼有阿波罗和狄俄尼索斯两种性质，因此比起其他形式的艺术，音乐具有更加强烈的震撼力。但矛盾的是，音乐尽管易于接受，但却永远不曾被人理解。

♫ 巴：另外有趣的是，音乐可以服务于两种截然不同的目的。如果你想忘记一切，想从你的问题和困难中逃避，或者干脆逃离你的现实存在，那么音乐是最好的手段，因为它很能够激起人们强烈的感情。音乐能够引领人们进入疯狂的状态，正如瓦格纳期望《特里斯坦》所达到的效果。音乐还可以带领人们进入到蛮荒的状态，比如斯特拉文斯基的《春之祭》。

但是，另一方面，研究音乐是最好的了解人类本质的方法。因此，我看到今天的学校里不再有实际意义的音乐教育，难免痛心。教育意味着让孩子们为成人生活做准备；教他们该怎么做，将来要成为什么样的人。除此之外的一切不过是信息，很容易便可以掌握。要想很好地演奏音乐，你需要取得大脑、心还有兴趣之间的平衡。如果三者之中有一者出了问题，或者有一者太过强调了，你就没法用它了。还有什么比音乐更能表现一个孩子的人品呢？

如果研究一些伟大的音乐，甚至不是太伟大的音乐，我们可



以了解到很多东西。贝多芬第四交响曲不只是简单地对现实世界的逃避。音乐开始时犹如无底的深渊，只有一个降B的持续音符，一支长笛，加上巴松、小号、弦乐器的拨奏……然后，什么都没有了。只有一个音符的延续，充满了虚空的感觉。然后弦乐器带来另一个音符，降G音，这个时候，听者已经手足无措了。

我要说，听者的这种手足无措是很特殊的。当你听到第一个音符，你会想：“嗯，也许下一个音符会是降B音。”最后真有了降B音，但下一个音符又让你困惑了，因为那是降G音。就在这个时候，你能够体会到很多关于人性的东西。你会理解到很多东西都不是你第一次见到的那个样子。降B音很有可能，但降G音带来了更多的可能。这时，你会有静止的、不动的感觉以及恐惧感。为什么？就因为那些漫长的、挥之不去的音符。接下来是一些音符，其间的沉默与这些音符持续着同样长的时间。音乐此时达到了一个低点，在此基础上，贝多芬重新建构了他的音乐，并最终推出了主旋律。

你也许称其为从无序到有序、从悲凄到喜悦的过程。我不愿过多讨论这些充满诗情画意的描述方式，因为音乐对不同的人意味着很多不同的东西。但有一点是很清楚的。如果你拥有一种归属感，一种回家的感觉——如果你是一个作曲家，或者音乐家——你就会经常有一种身处真空地带的感觉，虽然有些无措，但经常能够找到回家的路。一方面，音乐为人们提供了逃避生活的可能

性,而另一方面,音乐能够比其他学科更使人们了解人生。音乐说:
“对不起。这就是人生。”

古:我们刚才谈了很多观点甚至还有你们都受到过的影响。在这些方面你们有很多共通之处。你们在观点上有哪些不同呢?

▲ 萨:我和丹尼尔不同的地方是,我们对我们的生长的那个地方的历史有着不同的见解。换言之,丹尼尔对这个地方的历史,显然要和巴勒斯坦人有着很大的不同。事实上,保持着对历史的不同见解,而没有屈从于彼此,我觉得这样的争端是有益的而非无益的。

关于现在电视上报道的以及谈判桌前的和平进程,我要批评的是,这些都抛开了历史。巴勒斯坦人的故事,他们经受的痛苦,并没有被给予充分重视。人们好像忘记了需要了解历史的复杂性和其中的细节才可以更好地掌握这段历史。对我来讲,谎称历史并不重要,声称我们需要从现实出发,这样功利性的政治理念是不能苟同的。作为一个人道主义者,我相信人类的历史是复杂的,其中包含着正义、伤害以及压迫,因此我无法认同上述的政治观点。我觉得不需要每个人都同意我的观点,只要能够相互包容不同的观点便可以。这是重要的。我们必须尊重彼此的观点,并包容彼此对历史的不同看法。特别是,正如丹尼尔所说,我们正在谈论世界上一个如此狭小的地方。把人们分开的想法显然不能奏效——这从来没有奏效过。当你将人们闭锁起来,你让他们感到



不安，并会引起更多的恐慌。在我看来，你制造了更多的曲解。

在其他地方也是一样的。你知道黎巴嫩内战，一开始，是关于大片领土的争端，最后演变成了对每一条街道的争夺。结果如何？没有结果。因此，不同但互相交织的历史是很重要的——不须非要将它们融合在一起。

古：我觉得这也是你们友谊的基础，你们不可避免地要拥有互相交织的历史，但却不得不持有不相同的角度。我发现，和你们谈话的一个乐趣就是你们两人的平行和矛盾的交织。

纽约

2000年3月8日



{ 第二章 }

▲ 萨：在文学中，没有类似表演者这个角色。作者们可以在公众面前朗读自己的作品，但我们更合乎逻辑的目标是创作无声的作品，亦即无声的读物。像你这样以表演为主的音乐家，表演是你的最终产品。

♭ 巴：但是，写书并不同于音乐表演，只是与音乐创作相似。我觉得你不该拿一个作家和一个钢琴演奏家相比。你应该将作家与作曲家相比较；尽管对作曲家来说，他的最终目标是让人们去演奏自己的作品。但我认为，为表演而进行创作的过程与表演的过程存在着明显的差别。在表演中，除非遇到无法预见的干扰，你是无法中途停下来的。乐曲一旦开始必然要演到最后。因此，演出有一定的必然性，以及在音量、声音、速度等方面的合理结构。演出与排练不同，在排练中，你可以停下来进行改进。而演出只



有一种可能性——换言之，音响有着瞬间性。一旦过去了，便即终止。在准备的过程中，人们需要将这些元素全部考虑进去——也就是音乐只有一个目标。这就像人生，或者植物的一生：起于无，止于无……

▲ 萨：起于无声，止于无声……

♭ 巴：起于无声，止于无声，而且不到结尾，无法停止。在我们这个技术发达的年代，人们很容易忘掉“一次性”的问题。因为任何东西都可以通过技术被保存和重复，然而音乐却不能。你可以用磁带，也可以录下一场现场音乐会并保存它，但对于到现场去聆听音乐会的人们，那个经历是无法重复的。

▲ 萨：是，我觉得这非常有问题。对于文学和美术，时间并不总是向前的：人们可以走开，再回来；读，然后再读一遍。换言之，这不像演出那么强烈。演出很有统治性，正如你所说的，从一开始一口气就到结束。演出是不能重复的。即便有磁带，但那也不是同一样东西了，而已经是另外的东西。你认为呢？

♭ 巴：当然，即便第二天又重复演奏，仍然是不同的演出。

▲ 萨：这样，问题就来了：浪费和缺失的元素是否也可以被带入音乐中呢，这样我们就可以将无声作为音乐内在的切割因素，我们在文学中就是要去保持类似的切割元素。对于某些作家，他们的文本中在理论上便包含了阅读和重复阅读——一些人可以在编辑或者其他情况下不断翻回头来重读和修改。甚至评论家也有

机会经常阅读和重复阅读那些保存于打印稿中的文本。对于音乐家来讲，缺失的意识，亦即演出结束后一切又归于无声，这让我想到，比如贝多芬中期的作品，例如第五交响曲或是《菲岱里奥》的结尾部分。作曲家在结尾歇斯底里地肯定着某些东西。比如在C大调上的律动（throbbing），是一种预言、拖延、避免结尾的到来。

♭：巴：仿佛在向无声进行反抗……

▲ 萨：一种对无声的反抗，并使有声延长。你看出来了吗？

♭：巴：我看得非常清楚。但对我来说，音乐在很多方面好像对一些自然规律的挑战——其中一些规律就和无声有关。贝多芬的交响乐和莎士比亚十四行诗的区别在于——尽管书中的文字是莎士比亚思想的记录符号，同样，音符也是贝多芬想象的记录符号——两者的区别在于，那些思想既存在于莎士比亚的头脑中，也存在于读者的头脑中。但在贝多芬的交响乐中，却需要一些附加成分才能将这些声音带入现实世界：换言之，第五交响曲并不存在于音符中。

这就是声音的现象。声音是瞬时的，声音和无声有着非常具体的联系。我经常拿它与重力原理相比较。物体被吸引到地面正如声音被吸引到无声，反之亦然。如果你接受了这一点，那么你就对那些自然规律中不可避免的东西有了全面了解；作为音乐家，你就要去反对这一切。这就是为什么勇气是做音乐不可或缺

的部分。贝多芬有勇气，不只因为他耳聋，而是因为他战胜了很多超乎人力的挑战。做音乐本身便是一种勇气，因为你在努力反对很多自然界的规律。第一个便是无声。如果你想保持声音，如果你想在持续的声音中制造张力，第一个要处理的就是第一个声音与它之前的无声间的关系，第二个则是第一个音符与第二个音符的关系，如此循环往复。为了能够达到目的，你便在向自然规律挑战；你阻止声音的消亡，而这正是自然规律。因此，在演出中，除了懂得音乐并理解它之外，对于音乐家来说，最重要的是要理解当你把声音带入这个世界，带入这个房间后，声音是如何存在的。换言之，什么是声音的反射？什么是声音的拉长？对我来说，创造音乐的艺术就是幻觉的艺术。你在钢琴上让声音在一个音符上发展下去，而钢琴却做不到这一点。你在挑战它。你用乐句，用踏板，用其他不同的方式制造着幻觉。你用实际并不存在的音调的延长来创造幻觉。你甚至可以创造出减缓声音变小的幻觉。我觉得，管弦乐团与此不同，因为有些乐器是可以保持声音的。但是，制造幻觉的艺术，挑战自然规律的艺术，是演出中最吸引我的元素。为此，人们要去准备和排练——但不是为了达到某种演出的程式，而我觉得，很不幸，这却是经常出现的事。

▲ 萨：你是指小窍门什么的？

♯ 巴：不，不是小窍门。我说的程式是对于平衡、节奏、乐句的一些固定结论。还有就是满足于已达到的某种效果，纠正自己

不喜欢的东西只是为了确保演出当晚仍能达到那种效果而已。对我来说，这完全是对音乐的误解。

▲ 萨：音乐演奏者是不是和所有表演者一样，都是根据要去表演的那个文本而具有特定的风格呢？比如，我先读一部莎士比亚的戏剧，然后是狄更斯的小说，它们是完全两种风格的作品。一个是创作于16世纪或者17世纪早期，而另一部则是写于19世纪中期或晚期的。而读这两部作品的我却是同一个人。因此我想到一系列有趣的问题，作为读者，当然和另外一个读者感兴趣的地方不同。因此，我注意到我自己阅读时的某种延续性，这种延续性贯穿在我所阅读和解释的很多作品中。对我来说，最不愿意的就是被别人预测到并且听到别人说：“好，这就是，比如说，对《暴风雨》的神话式阅读，而萨义德，和往常一样，也用神话的方式解读狄更斯的小说《远大前程》。”另一方面，我觉得无论阅读的对象是什么，人们希望拥有自己独特的阅读风格。换言之，无论莎士比亚、狄更斯或是蒲柏，人们都希望能够拥有见解深刻、独具个性的阅读方式。因为，其中的平衡，我觉得这就是你所谓的程式，就是介乎独特且具个性的阅读方式与完全的可预测性之间的东西。换言之，一个人不想反复地做同一件事，但他又想让人们知道这种演绎或者解读的方式是自己独有而非他人的。

♭ 巴：在这方面，我还真没有考虑太多。我更多考虑的是排练和演出之间的区别，利用排练来弄清楚你认为不正确的东西，无

论是乐句的划分，或是重音的强调，都不该出现在演出中。换句话说，你不能把所有东西都放在酒精中保存起来，到了晚上，你打开瓶盖，那东西还在那里。我觉得对声音现象的审视和观察在排练中至关重要，尤其是在交响乐团的排练中。这对于独奏作品来说，也是对的。但对于交响乐来说，你们更容易理解我的意思。毕竟，在某些方面，作曲家的音乐记谱比人们想象的要模糊得多。你知道，对乐谱的忠实是根本不存在的。

▲ 萨：为什么？

♭ 巴：因为乐谱不是真理。乐谱不是作品。音乐作品是当你把它变成声音以后的东西。

▲ 萨：所以，你觉得并不存在所谓被称为“作品”的绝对事物？

♭ 巴：是的，是没有的。

▲ 萨：有一派批评家认为，不存在固定的文本。而每个物体都是在阅读、演出或者解读中被重新创造出来的。但问题是，乐谱或是文本，还是让我们称之为文本吧，因为这些就是文本。我的意思是说，我们谈论的是纸介物品。人们如何界定演出所需的最小值呢？极端的字面主义或者原教旨主义者，他们会说：“好，他这样说了，那么我们就得那样做。”

♭ 巴：这就是乐谱的可听性。换言之，当贝多芬标注“渐强”的时候，他不会在某一点上专为长笛写上“渐强”，两小节以后又写给单簧管；然后又写给弦乐。而在为小号 and 定音鼓写上“强”

记号的前一小节，还要标注上“渐强”。

▲ 萨：对，他会写在一起的。

♭ 巴：是的。如果你让所有乐器同时渐强，到第二个小节，你就什么也听不到了。显然，小号和定音鼓的声音会压过其他的乐器。这样的话，第二长笛根本表现不出来。因此，你在一开始的时候就要注意到平衡，音量上的平衡，这是个最简单的问题，而无需考虑什么解读的问题。我觉得“解读”这个词不能涵盖所有的一切。音响效果、透明度（transparency）。你如何创造出这些呢？当你创造出声响的那一刻，你会要求小号和定音鼓晚一些才开始渐强，并且在高潮到来之前最后往上推一下，这样做是忠实于文本吗？某种程度上，你是对文本的不忠，因为你实际上是在改变它。这只是一个例子。我这么说只是想阐明乐谱的模糊性。音符便是音符。这很清楚。就是这样。即便有人说存在一种力度标记——“强”意味着高声，不错，但“强”和什么有联系呢？这就是我所谓的对声音现象的观察：声音是如何积聚的；你如何能够使声音这一幻象保持更长的时间；如何能够使声音从无到有——这是不可能做到的事，但却是做音乐的根本。当你听到布鲁克纳的交响乐，从无声中出现的弦乐震音，这就是一个幻象。如果你完全用自然法则去衡量它，在某一点上，声音开始了。在布鲁克纳“第四”或者“第七”开始时的震音（tremolo），你便制造了这样的幻觉，作品从无开始，声音从寂静中爬出来，仿佛



浮出海面的野兽，让你在看到它以前便感觉到它的存在。这也许有些诗情画意，或者有些玄妙，但这是一种挑战。为了挑战自然规律，你必须懂得规律，懂得事物是用一定方式发声的，并且懂得为什么。由此，你可以进入到乐句划分的层面，即便这个问题也是和时空相联系的。在调性音乐中，创造出张力需要多少时间？换言之，这是需要一定时间的。对我来说，这是需要排练的。这就是排练的目的，你要考虑到交响乐团已经将每个音符烂熟于心，他们已经知道该如何演奏，他们也已经知道自己想要的是什么样的声音等等。基本上说，当你站在一支伟大的交响乐团面前，比如芝加哥交响乐团、柏林爱乐或维也纳爱乐，这样的交响乐团已经对曲目了如指掌。因此排练就是：创建一套声音相互联系的概念。这些是你做音乐的基本。这与那种创造毫无联系的声音的做音乐的方法完全不同。要的就是这种有机的元素。然后就到了演出的时刻。当你懂得上述所有的一切，当你懂得某个“渐强”不要超过某个程度，因为过两个小节，或者两页以后，还会有一个“渐强”，当你懂得节奏需要调整一下，稍稍调整一下节奏不只是可以接受的，而且是必需的，以便让音乐旋律表现出来。如果你做的是这些，那么你就可以去演出了。让你兴奋的不是你可以在公众面前演出，不是演出前后获得的掌声，更不是你可以穿着特殊的衣服走上舞台。让你兴奋的完完全全是因为你可以置身于一个曲目中，不受打扰，心无旁骛地将它从头到尾演奏完毕。对我来说，



生命中再没有可与之相比的了。

▲ 萨：你的这种表述真让人震撼。你的这种经历让我们也有身临其境的感觉。对于演出环境，有一个一直困扰着我的问题，那就是现代的演出完全依靠现代音乐厅的功能，而这是音乐史上最近才有的发展。如果回溯到巴赫的时代，就与现在有着很大的不同。根据我们所掌握的所有资料，巴赫当然是一位技艺超群的技师。他是对位法最伟大的大师。他会弹管风琴，还能写下那么美妙的音乐，所有这一切，完全是赞美上帝的宗教思想使然。而贝多芬和海顿，他们所做的，是为了他们的贵族赞助人（patron）。到了勃拉姆斯的时代，他在音乐厅里所做的就与听众或者教会这样的机构无关了。他的音乐更关注于音乐本身。你能够发现一种音乐上的逐渐自我满足，而对于表演，已经远离了赞助人，甚至远离了听众。我曾经将演出称为一种极端的情况——亦即，它不同于其他的生活追求，无论我们称那些为宗教性或者哲学的追求。我感兴趣的是，演出者能否全神贯注于自己创造的音响世界中。

♭ 巴：你说的我全部赞同，只有一点分歧。我觉得，从莫扎特开始，当然还有贝多芬，在他们的音乐中，除了对赞助人的考虑外，就已经有自我满足的因素存在了。

▲ 萨：哦，对，确实有的。而且巴赫的音乐也是这样。人们可以在其晚期的音乐中发现自我满足的元素，比如《赋格的艺术》，他是为谁写下这样的曲子呢？

♭ 巴：对。但是我想，这与当时的社会、政治发展有着很重要的联系。巴赫的音乐，在很多地方，都是为了赞颂上帝，因此，他使用了史诗的形式。赋格曲已经成为音乐殿堂里的真正组成部分了，是靠一块砖一块砖垒积起来的，一层垒上一层，完全是为了赞颂上帝或者教会。而你再看看海顿或者莫扎特，你就可以看到变革的迹象了。这在很多音乐形式中都有所体现：在奏鸣曲中已经出现对立的因素，无论你称之为阴柔的还是阳刚的，积极的还是沉思的。你已经看到互相对立的元素被并排放置在一起了。

▲ 萨：贝多芬的音乐也是如此……

♭ 巴：他的音乐更是如此，但他仍然相信生活的本质是积极的。换言之，在《英雄》中，葬礼的段落被安排到第二乐章而不是第四乐章，并不是偶然的。我想，这是有寓意的，是为了说明悲痛也是暂时的。

▲ 萨：换句话说，你要听完全曲才能得到肯定的答案。

♭ 巴：贝多芬的音乐大多是这样的。而晚期的贝多芬和晚期的舒伯特之后，就是勃拉姆斯、柏辽兹、李斯特和瓦格纳——大量使用半音音阶的所谓的浪漫主义的音乐风格。最后便是瓦格纳的《特里斯坦》，一部调性音乐的终极之作。

▲ 萨：对于瓦格纳，最让我震撼也同时最让我困惑的，就是一种对世界的迷失，而他在某些方面是可以依赖这个世界的。让我们称这个世界为外部世界，在这个世界里有男人、女人，各种习

惯、各种机构等等。换言之，像贝多芬这么具有革命性，像他这样写下大量充满了矛盾的作品——他写过的充满矛盾的曲目，比如你刚才提到的《英雄》——都给你一种感觉，他是信赖这个产生了许多矛盾的世界的。人们可以感觉到这真的在某些地方存在着。让我觉得瓦格纳与众不同的是（当然还有19世纪晚期的巴尔扎克或者狄更斯的巨著），他给你一种感觉，让你觉得不能再信赖这个世界了，而是要去创造自己的世界。对我来说，瓦格纳音乐中最与众不同的是《尼伯龙根指环》开始处，那持续的降E音，他让你产生一种幻觉，感到世界诞生了，他使这个世界活了起来。之后，在我看来，他便创造了一种孤立感。亦即是，对瓦格纳而言，瓦格纳的艺术世界或者听觉世界是极其特殊的，因为它是与外界完全隔绝的。

♯ 巴：我觉得，所有的进步都是抛弃了人们过去所信赖的东西所取得的。看看从巴赫开始的转向，到海顿、莫扎特、贝多芬。然后从海顿、莫扎特、贝多芬再到瓦格纳。在巴赫的时代，人们可以依赖上帝。到了贝多芬时代，你不能再依赖上帝了，却要依赖那些凡人。而瓦格纳说你甚至连这么做也不行了。我们必须创造全新的人类。

▲ 萨：当然，在一定程度上，他觉得自己就是那种人。我是说，他骨子里和齐格弗里德有些相似。你知道，齐格弗里德在那部同名歌剧里打造宝剑，而瓦格纳也做着同样的事情。我要说的是，



瓦格纳是从片段开始的，而那些片段确实从别的地方继承来。而他想让你相信的是，这一切都是从零开始的。这是一种很特殊的幻象——要知道，我确实从开始处开始，我不需要其他东西——而这一幻象的最终结果，我觉得是很有问题的，因为那是将音乐与社会、文化世界孤立开来。这是一种思想上和审美上的孤立，对人的要求更高，而不像比如巴赫，他在教会的保护下创造，在没有挑战的社会里创作。在巴赫的音乐里，你感觉不到对权威的挑战。而比如在《纽伦堡的名歌手》里，鉴于德国的分裂状况，瓦格纳在试图创造一个全新的德国。换句话说，他的野心太大了。

♭ 巴：是的。但公平地说，我觉得将歌剧，特别是灌输有瓦格纳的观点或者由瓦格纳发展而来的观点的歌剧，与绝对音乐或者大多数的康塔塔相比较是有欠准确的。

▲ 萨：是不太准确。但是谁也想象不出瓦格纳能够写出《B小调弥撒》来。你看，即便我谈这一点，弥撒曲有着固定的程式，而巴赫的确将之变得更加个人化。但你比较巴赫的《B小调弥撒》和贝多芬的《D大调庄严弥撒》，这两者之间已经有比较大的区别了。《D大调庄严弥撒》在某种程度上已经是非常与众不同的作品，当然，这是贝多芬的晚期作品。但你在贝多芬的作品中也无法感觉到巴赫对物质、宗教、审美上的那种自信。

♭ 巴：这就是18世纪音乐和19世纪音乐的不同之处。音乐一旦被孤立地置于一个房间或者音乐厅里，便具有充分的张力和表

现力，这看起来是非常矛盾的。将音乐与外部世界隔离开来是极其重要的，因为这样才能够创造一个声音的世界。如果听者可以并且愿意从演出的第一个音符便投入进去，真正的投入到音乐之中，直到最后，没有一丝分神，那么他就真正经历了一个完整的世界，无论是肖邦的短小作品还是布鲁克纳宏大的交响乐。从一方面讲，音乐是独立存在的，而另一方面，它又反映并且预示着社会的变革。在18世纪，人们笃信教会，在很多方面，那种信仰是盲目的。而后，从海顿、莫扎特和贝多芬身上首先爆发了革命的精神，他们更多地使用半音，进行着音乐形式的变革。奏鸣曲是一种与紧张、斗争和发展相关的曲式，但仍然是积极的，相信社会是健康的，相信人道主义的观点。而到了瓦格纳，则与这些又截然不同了。正如你所说的，他就像文学史上的巴尔扎克和狄更斯。突然间，奏鸣曲式不再能像直到勃拉姆斯的时代那样，为作曲家提供表达自己的基础了。于是，李斯特和施特劳斯发明了交响诗。瓦格纳创造了他的音乐戏剧。调性音阶中的等级排列，这个被认为是某些和弦最重要的因素，正在土崩瓦解，突然变得不确定了。换言之，不存在上帝的等级了。甚至在王国中也不存在社会等级了。现在，有了共和体，有了主音、属音、下属音这些表现秩序和等级的音乐术语，最后出现了无调性音乐，12个音全部相等。

▲ 萨：我相信泰奥多·阿多诺和你刚才的描述。也就是说，你

正在远离那些为社会而创作的早期音乐家，不只巴赫，还有贝多芬。贝多芬和他的听众之间的联系常常会被贝多芬独特的行为和额外的戏剧性所破坏，因此这使贝多芬成为一个很独特的作曲家。阿多诺认为，当你听到勋伯格的音乐时，一切音调都是相等的，你会觉得听音乐是很困难的。事实上，阿多诺认为那种音乐根本就是无法听的。因为要理解这种被彻底细分和组织的由12个音组成的声音世界，实在是太难了。在那里，没有戏剧性和对比，比如在贝多芬奏鸣曲中那样。也没有戏剧性，发展，肯定，或者最终成为否定，就像瓦格纳式的音乐。因此，我只是奇怪，在演奏勋伯格的时候，你是不是感觉需要完全孤立或者摆脱诸如李斯特或者巴赫的作品才可以呢？

♭ 巴：我演奏无论什么作品，都需要孤立和摆脱。对我来讲，这是非常主观的，我并不称之为客观，比如演奏贝多芬晚期的作品时。如果你看看《大赋格曲》，看看《D大调庄严弥撒》一段，再看看《迪亚贝利变奏曲》或者最后三个钢琴奏鸣曲，那才是完全的孤立和摆脱了现实世界，比勋伯格严重了很多。

▲ 萨：我几年前曾经听过你在音乐会上演奏的勋伯格。我听到他的音乐中有一种很浪漫的渴求以及充满激情的探求。而贝多芬的晚期作品中，确实很有力度，正如你所形容的，也非常孤立，因为其中含有互相冲突的成分。换言之，你不是要一个结果，而是感觉到被分离了。这就是你感觉到的吗？

♭ 巴：是的。我想你是指我演奏的勋伯格的《3首》(Op.11)。那是相对早期的作品，因此才具有某种渴求。

▲ 萨：是。

♭ 巴：我觉得，在调性系统中，作为基本的建构元素与和声张力的释放，在12音体系中已不复存在了。这是毫无疑问的。另外一个方面，在用12音体系创作的作品中，我感觉到一种很强的力量的聚集，而在布鲁克纳的作品中：就是巨大的“渐强”，当模进(sequences)一个接着一个重复的段落，有时甚至没有和声的级进，有的只是随着张力和音量的加强而重复。对我来说，在勋伯格和贝尔格的作品中，这种聚集的感觉特别强烈。

▲ 萨：但韦伯恩则不是。韦伯恩几乎是在对他同时代人的解构以及X光的解析，好像是对你的话的一种回应。

♭ 巴：我不相信调性体系是一种单纯而简单的人类创造，我也不相信这是自然法则。我在这两者之间摇摆不定。

▲ 萨：你是指它的起源吗？

♭ 巴：是，还有其存在。我觉得有时在勋伯格的音乐中，12音体系对平等的追寻以及对调性的反对，并不能抵挡耳朵逐渐形成的秩序观念以及对声音和谐的追求。而不和谐的音，比较极端地说，比如有时在勋伯格音乐中出现的那样，产生了某种和谐，而这是作曲家根本不想要的。听第二维也纳乐派的困难之处便是听者对此缺乏熟悉感。我想，你如果反复听，就会发现它比海顿的

交响乐要复杂得多。海顿的交响乐，你很容易便能记住其中的旋律，还有几部分的律动节拍。勋伯格的 Op.16 组曲则需要费力地去理解和吸收；但你一旦理解了，那种张力和张力的消解便随之消失或减弱了，你会体验到一种更加强烈的表现力。然后你就会问自己：音乐有目的，有社会目的吗？是什么？是为人们提供舒适和愉快，还是向演奏者以及听众提出一系列发人深省的问题？如果你看看音乐的功能，不只是音乐——还有戏剧和歌剧，无论在社会还是在强权统治下演出，这都是唯一可以批评政治观点和社会专制的地方。换言之，贝多芬的音乐在纳粹或者任何强权统治下演出，无论是左翼还是右翼，都会突然成为对自由的呼唤，甚至成为对该政权直接的批评。因此，这种演出非常矛盾，但同时又得到了升华。然而莫扎特的嬉游曲和约翰·施特劳斯的圆舞曲离此还有一段距离。

▲ 萨：有一种说法，文学在审查特别严厉的情况下愈发显得有趣，人们就会更加注意到作家所使用的各种技巧。对我来说，对于我们的社会，艺术和音乐是日常生活的奢侈品——比如说，有一纸交响乐合同（subscription），在某一天，芝加哥交响乐团要演奏贝多芬和勃拉姆斯的交响乐：人们如何确定音乐在这种情况下中的作用呢？音乐是用来确认——确认现存的情况，因为没有什么值得去挑战的？你不是在批评，就像在某种社会里，比如你提到的那种社会，贝多芬“第九”或者《菲岱里奥》成为在没有自由

的社会里对自由的支持。在一个自由已经被普遍接受的社会中，比如我们所处的这个社会，这些作品还有什么意义？它们只是对现存状况的肯定吗？它们是对管弦乐团这种机构的魅力的肯定，而这种机构则代表着我们社会的繁荣？作为知识分子，我不想一次又一次有着这样的发现。我感兴趣的是去挑战所给予我的东西。在音乐中还有什么类似的东西，或者在音乐的演绎中？我想知道这是否可能。

巴：我觉得是这样。为了讨论方便，让我们只谈贝多芬，而先不去谈《菲岱里奥》，以及哪一个思想，哪一个文本。让我们只谈纯音乐。《英雄》交响曲今天扮演着什么样的角色？你演奏《英雄》不因为它是一支名曲，它能保证更多的人来买票，来观看演出。《英雄》当然不会被认为是对某种社会或者对某政权的批评。它也不是为了歌颂法国大革命。我觉得，贝多芬的每部作品中都包含着重要的个人信息。换言之，确实，你说得对，在西方，我们享有很大的自由，但人们的自由到底有多大？人要如何对待自己？人要如何对待自己现实的问题？如何对待自己在社会中的位置？如何看待自己？如何对待自己的焦虑和痛苦？如何对待快乐？他如何对待所有这一切？对我来说，所有这一切，还有其他许多，正是贝多芬交响乐的核心。有类同，有上百处类同的地方。比如，如果我们从纯粹和声学的角度来看贝多芬的第四交响曲，引子是对主调音乐的探索。一开始是一个降B音，可能是

降 B 音，也可能是升 A 音，可能是任何一个音。然后，弦乐加入进来，因为是同音，让你对调性一片茫然。在引子的最后，你基本上有了乐曲开始时的降 B 调属和弦，唯独不知道是大调还是小调。主要速度是快板，整个显示部有两个主题，都证明是降 B 调。这样的搭建具有怎样的目的？换言之，降 B 成了这部作品的本调。然后通过一个非常精巧的等音变化（a very astute enharmonic change），亦即当降 B 音和升 A 音成为同一个音时，在发展部的结尾，我们突然到了异乡。为什么说是异乡？因为本调已经被搭建起来了。这就是被我称为主调音乐的心理过程。在这个过程中，建立了本调的概念，然后去一个未知的领域，然后再回来。这是一个需要勇气和无法逃避的过程。这是对主题的重申，你称之为对自我的确认，对已知领域的舒适感——为的是能够去往完全未知的地方，并且具有迷失方向的勇气，然后又意想不到地再次发现这个熟悉的领域，让我们重返家园。我想，这就是音乐。我不觉得音乐总是对社会或者对人类的批评。但它确实和我们内心的思想以及人类的情感有着相似之处。我想这就是贝多芬的音乐。我不知道是不是能够说服你。

▲ 萨：是，我觉得这已经很有说服力了。你所描绘的与我们在文学里所发现的神话有着相似之处。那是关于家、发现、回归的神话：《奥德赛》。贝多芬的音乐与《荷马史诗》有着类似的探险历程，然而具有离家和回来的勇气并不是简单的外出和返乡；这

里需要巨大的努力。奥德赛离开了家乡，离开了珀涅罗珀以及伊萨卡的安乐窝。他去了战场，等战争结束再次返乡。但那不是简单地回来——这就是《奥德赛》的力量所在——经过一系列一个接一个吸引他的冒险经历，他才得以回来。他本可以很简单地回来。但他是一个好奇的人。他的离家不是简单的离家，他离开家是为了发现能够吸引他的东西，当然也有威胁他的东西。这是关键。他可以避免自己和泼利菲墨，那个独眼巨人的碰面。但他觉得自己要跟他说话，他需要直接挑战可怕怪物的经历。为了最终返家而经历这些冒险，这与在办公室里工作一天后回家是不一样的。

♩ 巴：这是当然。在奏鸣曲式中也是如此。音乐主题在再现部中与在呈示部中是不同的，尽管音符是一样的。

▲ 萨：是，正是如此。因此这个意义即便他在家时也是存在的。当他回到家，仍然有纷争，只是地方不同了。这个地方可能更富有，也许存在着威胁。正如卡瓦菲所注意到的。这更加复杂。一切回到起点的时候并不是稳固的回归。在这种回归中，你能感觉到一些新的东西将要产生。这是一种很有震撼力的经历。我们在《伊利亚特》里发现了另外一种经历，就是漂泊和无家可归。换言之，这些人——我指的是希腊人，因为荷马关注于他们——远远地离开家，很多人都像阿喀琉斯一样，最后死去了：他们回不了家。换言之，这里没有回家，但却有一种深刻的无结果的结果。因此，

这种经历很大程度上不是凄凉，并不是凄凉，而是一种很不同寻常的冒险，并经常伴随着死亡。

♭ 巴：马塞达要塞。

▲ 萨：但是，在马塞达有一种目的性。我们不想被罗马人杀掉。但在《伊利亚特》中，荷马在着意描述一种纯粹的死亡力量。这里存在着一种无意义。这场战争进行了十年。到底意义何在？交战双方几乎已经完全忘记了战争的起因。这里存在着一种武力、尚武精神和某种不顾一切，这些都没有意义，最终只有战斗本身。我想知道音乐是否也有类似的情况，在第二维也纳乐派的音乐中，调性的缺失正是一种无家可归的状态，一种永远的放逐，因为你不会再回来。我认为这种预示存在于人类的体验之中。

♭ 巴：你认为第二维也纳乐派的音乐是一种难民音乐吗？

▲ 萨：是的，是一种流亡音乐，不只离开人类社会，而且也离开了调性世界。如果他们所承袭的那个调性世界意味着被广泛接受的世界，那个拥有着习惯、习俗，以及某种确定东西的世界的话。

♭ 巴：我从未在这个意义上考虑过这个问题，但你的说法很有说服力。

▲ 萨：而你在这个时期的现代主义文学作品中，能够看到一种力图恢复并且无法实现这种愿望的意识，比如普鲁斯特、乔伊斯、艾略特，还有其他人。

♭ 巴：运用这些联想，还有这些术语应该有个极限。这些词，

比如救赎、光荣，或者革命，无论什么，如果想用音乐来描绘这些想法，都会有一定危险，即便是在潜意识的层面上。我觉得，对于绝对音乐所表达的真实意义需要在声音的世界和声音的关系中寻找。而听者则需要将其与自己所处的情况相适应，无论他是处于良好的境况中，还是无家可归的状况，或者是在斗争之中。

▲ 萨：作为一个演绎者，你在头脑中难道没有出现过这些情景吗？

♩ 巴：没有。我头脑中没有出现过任何情景，即便是在瓦格纳的音乐中。当然，我也会对文本进行研究，并且会分析文本中的思想。但我总是努力寻找着音乐本身的真实——通常，如果我发现了，那就是音乐的真正意思，它和文本是相辅相成的；如果不是这样的，那么文本会突然显得非常不合适，一定有什么是错的。但我不同意要先研究文本，然后看音乐是否与之相符。尽管瓦格纳是先写的歌词，然后才有的音乐，但他是在寻找一种将两者相结合的艺术形式。他使声音与语言完美且明显地结合在一起，而其中的表现力并不在于它表现了非常强烈的感情，比如爱情、死亡，或者其他什么，而是拟声法，语言音节的读音配合着音乐的声音已经是乐曲表现力的一部分了。我觉得如果先去研究文本，然后再看音乐是否与之相符，当然，肯定是会与之相符的，因为必定是要相符的，但这样，你就无法获得将两者分别研究所能获得的那种音乐表现方面的深度。我觉得应该把音乐形式的文本和

文字形式的文本完全分开来进行研究，然后再看看两者到底是怎样相符的。但如果你想把音乐融入你对文本的理解之中，你就降低了其表现力度。这就是我为什么不运用意象，尽管有时运用意象是非常享受的。我记得卡拉扬说过：你需要告诉管弦乐团的只有六样东西：声音太大，太柔，太晚，太早，太快，太慢。当然，这要在将整个曲目完全消化之后才能做得到。

▲ 萨：和你的演奏与指挥相比，我在写作和讲座时也有类似的情形。很多我们所做的都建筑在 19 世纪之上，但我们是 20 世纪和 21 世纪的人。当我写关于过去的作品或是讲座时，我的主要兴趣在于尽力地去解释并再现它们，尽最大的可能接近他们创作的时代。对我来说，简·奥斯汀的小说或者威尔第的《阿伊达》都有着深厚的时代背景。奥斯汀的小说写于 19 世纪早期，而《阿伊达》则创作于 19 世纪晚期。我在阅读时，会尽力将其考虑在内。换言之，我不可能期望简·奥斯汀像普鲁斯特。显然，有些她所能做的是普鲁斯特则连想都不会想到或不会做到的；而威尔第的《阿伊达》也是如此，其中包含着对歌剧以及观众的某种期望，这是在他那个时代所独有的。但我经常在想，鉴于我对过去如此感兴趣，我是不是对过去太过关心了。当你在指挥和演奏时，你不会总是如此关心作品创作的时代，尽管人们有时是会这么做的。你会致力于演奏当代作曲家的作品。但你的主要曲目，在我看来，都是过去的伟大作品。因此就有一个问题。为了使其被 20 世纪晚期的交

响乐团，比如芝加哥交响乐团来演奏，你要将其改变到什么程度才可以？当你接手这样的作品，比如贝多芬的交响乐，那是为特定的环境所创作的——很小的交响乐团和很小的空间，你要将其变成 20 世纪的东西，在某种情况下就是要扭曲过去。就像我一样，你会觉得自己经常反复于对过去的需要和与现实的联系中吗？

♩ 巴：是的，当然。但我觉得每一部伟大的艺术作品都具有双重性：一方面是针对它创作的时代，一方面是向着永恒。换言之，莫扎特的交响乐或者莫扎特的歌剧显然是与他的时代相关联的，而与我们今天无关。《费加罗的婚姻》剧中的初夜权是和那个时代紧密联系的。然而莫扎特的音乐中有超越时间的东西，这则需要用发现的眼光来演绎。

▲ 萨：但为什么称其为超越时间？你身处某种时间中，你不是脱离时间的……因此，它是可以用某种方式被带到当今世界的——这就是你的意思。

♩ 巴：超越时间的意思就是，不仅不受那个时代的限制，而且永远具有现实性。并不是每部作品都是如此。我觉得《阿伊达》就没有这种永恒的现实性。但贝多芬晚期的作品就有。德彪西的很多作品也是这样。我觉得这是个人品味的问题，很主观。同样，我可以说出三个我经常演奏的当代作曲家的名字——我对芝加哥交响乐团的一些赞助人常常提起他们的名字——皮埃尔·布莱兹，哈里森·伯特威塞尔，艾略特·卡特，这三个当代作曲家。



▲ 萨：很难理解的作曲家。

♭ 巴：难以理解的作曲家，正如我所说的，我以“惊人”的频率反复演奏他们的作品，因为我相信，对艰难的处境，对难懂的音乐，对各种困难接触得越多就越容易理解它们。这种情况下，更多的接触不会产生轻蔑，而是会产生理解。

▲ 萨：你觉得这会把棱角磨光吗？

♭ 巴：不会的。我觉得演奏莫扎特和贝多芬的时候，需要带着巨大的、去发现意外的心理。换言之，你必须要直接将听众带入乐曲之中，让他开始音乐之旅却不知道等待着他的将是什么。你必须要让他忘记他已经知道的东西。

▲ 萨：就像伟大的演员。你知道《哈姆雷特》的剧情，但你要做的是再去体验一遍。就是这样，是不是？

♭ 巴：同样地——或者说很矛盾——演奏布莱兹、卡特和伯特威斯尔的作品时，却有演奏海顿或者莫扎特时那种“自我理解”的感觉。我觉得这是可能的。但演奏新音乐的首要条件是清晰：声音的清晰度；质感的透明度；从动态关系中理出头绪，因为这里不再有和弦；还有音乐中的一切表现元素。为什么一个短音符与一个长音符会有不同的表现力呢？我觉得这可以用有声与无声的关系来解释。打个简单的比方说，短音符很快便死亡了，而长音符却是对死亡的抗争；长音符中含有一种对永恒的渴求，对流动的生活，对自然或者你称作什么都可以的东西的反抗。但是，

你最初演奏或者在演奏非常难懂的作品时，却很难得到清晰的答案。在这方面，我觉得皮埃尔·布莱兹是20世纪下半叶十分重要的作曲家。他将第二维也纳乐派的作品变得非常清晰，而这与那些冷冰冰的理智态度没有任何联系。如果你将一场非常精彩的勋伯格和贝尔格的音乐会（在那里，一切都非常的清晰）同其他很笼统的演出相比较，就会觉得根本难以理解。我觉得演奏者最伟大之处便是对细节的关注。困难之处则是既要认真处理每一个细节，将其视为最为重要的环节，但又不能忽略整部作品。能够做到其中的一点很容易，但要将两者结合在一起就不容易了。如果遇到像卡特这种很复杂的作品时，就特别难做到。即便是管弦乐团里的音乐家们也覺得这样的作品不好理解。为了理解，最好的做法就是在一个演出季里反复演出同一个曲目：某些作品经过反复演出，到了第七次或者第八次的时候，听众也可以听下去了。而乐团的演出确实每次都不同。我们在芝加哥演出哈里森·伯特威斯尔的 *Exody*。这是一部又长又复杂的作品，一些听众中间就离开了，因为他们觉得太难懂，太受折磨了，但乐团的演出却非常好。我们经过了很好的排练，而且在1998年1月里演出了三四次。然后，我们就把这一曲目放下，到9月再次在伦敦的逍遥音乐会上演出。当然我们是在1月份的基础上演出的。我不能说9月份的演出是不是更好，但我们却已经熟悉了，这意味着你可以去比较，你已经经历过一些东西了。因此，乐团在第二次或者第

三次演出时，则采取了另外的方式。这很重要。对我来说，演奏莫扎特或是贝多芬的曲目，就要像第一次演出一样——将其视为一部全新的曲目——而演奏布莱兹和卡特的作品，则要觉得那是经过一百年的演出了。

▲ 萨：它们已经有了一些历史，尽管它们确实是创作于我们这个时代的很新的作品。我觉得在文学上，读者和作者的关系也存在着类似之处。当作品非常难懂，比如霍普金斯的诗歌，或者康拉德的小说，这些作品是可读的，但却总有些艰涩之处。你总不可能真正解开其中的谜团。答案就在于阅读和再现它，这样才能够最终找到作者写书时的感觉。换言之，我不是说你在重复这部作品，而是说你用另外一种特殊的方法去解读它，用另外一种形式制造了它。我的意思是说，你有这样一个感觉，觉得自己对作品有一种熟悉感，你觉得自己先是处在作品的源头，接着便可以随着作品慢慢展开而追随其整个进程。因此这是一种认知过程，我觉得在音乐中也可能存在。当你在指挥和演奏时，你不只是在指挥和演奏。人们马上就能看出来。你作为局外人很容易看出来。有一个很好的表述：“他深入其中。”换言之，你和乐曲在某一点上可以做到一同进退。很显然，对表演者、音乐家和演绎者来说，需要一定的技术准备和排练。但你要做的确实超越了这些，是让乐曲按照它本身的样子演奏出来，而同时，也要将它当成你自己的作品来演绎。问题是：到底可以改变到怎样的程度，到底有多

大的自由度？我觉得，忠实永远是一个问题。作为新作品或者其他人的作品的演绎者，你会感到要忠实于作品，而同时，作为解读者你觉得也要忠实于自己。换言之，这是你特有的方法，而你想说服别人这种方法是正确的。这种说服工作最终极的考验就是乐曲听起来仿佛就是在这一刻被创作出来，并被呈现在舞台上的。

♭ 巴：当然。

▲ 萨：另外，同样的，演奏卡特的这个巴伦博依姆就是演奏贝多芬、巴赫、瓦格纳的同一个人，因此你所有的演出历史都融进了对一部作品的演绎中。同样的，作为读者、作者、教师，或是评论家，我的感觉是，当我读到一篇当代的作品，比如贝克特的戏剧，我也读过莎士比亚还有其他早期戏剧，而当这部当代戏剧第一次呈现在观众面前时，我会把以前所有的积累都用在欣赏这部现代作品中。

♭ 巴：当然，但我们不要忘记，卡特也知道瓦格纳、莫扎特、德彪西，如果没有这些知识也就不可能有他的音乐。但我认为，作为表演者，这么说是在假装谦虚，“我是音乐的仆人。我的兴趣只是做到忠实于原作。我所要做的就是完全按照乐谱来演奏音乐”。这要不是极度骄傲，要不然便是故作谦虚，因为这不是客观存在的。乐谱并不是乐曲。

▲ 萨：确实不是。但我觉得这样要求的人才是自傲：“好，这是别人的作品，而我现在正在演奏它。”你理解我的意思：这是一种

统治欲。

♭ 巴：但我认为，除非你对作品消化理解到使它成为你自己的一部分了，即便不可能完全是，你也不要再去演奏它。我认为，你演奏的时候，你必须要有你和乐曲密不可分的感觉。问题是，当今人们在谈到自由的时候，几乎全部指速度、节奏上的自由。当有人评论演出时，会说“他在速度上很自由”；或者说“他很严格”，亦即是说“他很严格，因此他是善于分析、不妥协的”；“他在速度上很自由，因此他很浪漫，很感性”。

▲ 萨：这很愚蠢。

♭ 巴：当然是。这就是我们这个时代的思维——一切都被压缩、削减成标志或者标语。这就是我们这个时代的矛盾之处，我们觉得自己已经非常具有批评精神了，但却不对人们批评的方法提出要求。

▲ 萨：或者说是我们的文化，这需要很多的努力，很多的耐心。

♭ 巴：我以前看到乔姆斯基拒绝在电视里讲话。因为他知道他不会有充足的时间把一个概念自始至终地解释清楚。我对他的做法很钦佩。

▲ 萨：是的。我也不再上电视了。我以前经常上电视。我必须要用他们所谓的“讲话片段”（sound bites）。我对此非常反对。我觉得这是在浪费时间。这就是我为什么喜欢以写作或是讲座的方式来表达自己的观点。在那里，你才可以有时间充分阐述自己



的思想。我理解这种游击战的魅力所在——你可以很快地影响别人。这样是好，但不够。人们需要真正投入到辩论之中，而不是蜻蜓点水。音乐家影响着听众的生活。听众离开所有的一切，打断了正常的生活来听你的演出。同样的，人们读我的东西，也需要把其他的放到一边才能够腾出时间来。为了让他们打断原来的生活来阅读的做法有所收获，那么我这方面就需要有一些原则，这些原则包括你懂得一些东西，拥有某种文化背景，某种特殊的训练。我觉得这很重要。在我，这叫作哲学训练，你在某种历史语境下解读文本，懂得其语言、形式和话语的规则。对你，则是对古典音乐的研究，懂得奏鸣曲式，变奏曲，交响乐等等。但这种训练在我们当代的一些年轻音乐家身上却逐渐消失了。而他们有的，在我看来，是一种很虚空的折中主义：“啊，贝多芬：da-da-da-dum。”大概是这样的话吧。或者“贝多芬是创作了X或者Y的作曲家”。

♭ 巴：嗯，这只是个标语而已。对我来说，对类似的标语，对电视语言，显然存在着哲学性的批评。这些标语和语言都没有考虑内容和时间之间的关系。换言之，有些内容需要一定的时间，你不能压缩它，也不能缩减它。仿佛说：“好，用两分钟告诉我贝多芬的总谱中的精华之处吧。”

▲ 萨：还有，就像那些廉价的唱片所许诺的：“世界上最流行的曲调。”这些唱片把各个音乐作品抽出一部分来，让人们了解个大



概。我觉得这毁了所有的一切，就像将《莫扎特传》拍出一个过于自信傲慢的莫扎特从而毁了莫扎特一样。

9 巴：完全是这样。我觉得在每一个过程中，无论是文化过程还是政治过程，内容和时间都有着非常重要的内在联系。对某些东西，你如果不给予一定的时间或者给予太多时间，它就会消失。我是说，奥斯陆协议，就是一个最清楚的例子，无论你支持它还是反对它。我知道你反对它。我曾经希望它能够成功。我觉得，其失败的主要原因是契机的问题。也就是，速度、节奏，其进程没有和内容很好地联系起来。也许你的反对存在着某种哲学确认，也就是说确实出现了问题，因此它也就不可能有自己的节奏。但我觉得这和演奏音乐是一样的。内容要求一定的速度，如果演奏的速度不对，也就是太慢或者太快了，整个作品就要分崩离析。奥斯陆协议就是如此。

▲ 萨：但在我看来，奥斯陆协议的问题在于它是个符号。它本来是个文本，是写下来的东西，所以和现实情况很不吻合。也就是，它就像有着很多山峰的山脉，你觉得自己在纸上画出一个山峰就能够再现整座山脉。我觉得奥斯陆协议的问题在于它和现实存在很多出入。对于巴勒斯坦人，他们的失望，无家可归，流亡，都需要得到补偿，而那文本上只是写道“好，这些我们全都不谈；我们只谈谈你们的穿衣问题”——于是，现实和文本之间存在的差距使它出了错。补充一下你刚才说的。换言之，如果它能够以

一种独特的方式，慢慢向人们展开有着诸多山峰的山脉，这是一个办法。但是，事实上，那个代表着整座山峦的一个山峰却完全指向了另外的方向，节奏也不对，使自己越来越无法挽救它所要挽救的局势。

♮ 巴：但我觉得这些冲突并不能靠政治手段来解决。我经常在想：政客和艺术家究竟有什么区别？如果掌握了妥协的艺术，发现各方能够妥协的领域，尽量使他们彼此靠近，并希望依靠正确的协议和正好的时间，使他们化解争端。能够这样做，政客就会做得很好，并且给人们带来好处。而艺术家的表现力正好在于他拒绝任何妥协——他需要有勇气。我觉得这样的争端不是仅仅通过政治手段、经济手段，或者什么样的安排，就能解决的。这需要每个人的勇气，也就是一种艺术手段。

▲ 萨：是的，我知道，但我们为什么，在某种深层次的意义上——我是说我自己——不相信甚至不喜欢政客呢？正因为他们是在修补者。比起漫长的过程，他们对结果更感兴趣。他们想做的就是跨到下一个位置，并且说，“看看我们都做了些什么”；然而对一个知识分子或者艺术家来说，最重要的是让事情达到理想，没有任何妥协。你有想做的事情，你所关心的并不是取得了一点点的进步来获取少许的安慰，而这是政客们所需要的。问题是：有可能缩小两者的差距吗？这是个难题：政客的方法是否可以对艺术家和知识分子的方法采取开放的态度呢？

♩ 巴：嗯，这就是政客和政治家的区别，是不是？政治家是有远见的人。

▲ 萨：比如尼赫鲁或者曼德拉。他们就是有远见的人。同时，他们还能坚持下去，无论可能牵扯到什么……

♩ 巴：他们是那种分得清什么是现实存在、什么是应该的和什么是可能的人。而要做到这一点，你必须首先对现实有所理解。“政治正确”这个词同时也意味着哲学上的不正确，因为它意味着妥协……

▲ 萨：意味着妥协和服从。就像音乐家说：“我不从总谱去发现贝多芬，我不自己去搞明白。我去听录音，然后再去重复它。”换言之，就是找个样板，然后去拷贝而已。

♩ 巴：勇气永远都是最重要的。勇气不只意味着用另一种方式来演奏，而是全然不妥协；另一方面，像伟大的政治家一样，去理解现实，理解文本，理解困难，然后用尽全部勇气去实践。换言之，就是如果你演奏贝多芬的“渐强”，那么“立即弱”创造了一个来到悬崖边的幻象，你必须去做。你必须完成这个悬崖边的幻象，不能倒下，不能将“渐强”演奏到一半就放弃。

▲ 萨：那么，什么是胆小鬼的做法？

♩ 巴：只将“渐强”演奏到某种程度，而不会来到悬崖边，而是离它几米远，然后你就停下，换成弱。贝多芬先写“渐强”后写“立即弱”，这意味着“立即弱”之前的那个音应该是“渐强”

中的最强音。而要做到这一点是需要很大勇气的，因为这很难做到，很难控制声音，为了创造“立即弱”的效果，什么都是困难的。容易的做法是把“渐强”演奏到某一点上，然后就停止，你就能很舒服地进入到“立即弱”的部分。但是悬崖的整体效果就失去了。这就是我要说的：音乐演奏上的勇气，不在于你演奏什么，在哪里演奏。这种勇气，我觉得是解决所有人类问题都需要的一种勇气。

纽约

1998年10月8日





{ 第三章 }

▲ 萨：我一直觉得做一个职业人士，无论是职业作家或者别的方面的专家，都是永远不够的。这从来都不能使我满足。我相信，对我来说，我所做的，也许能够把我和我很多同事区分开来的，就是我觉得我对我的事业有一种态度。这种态度不和技术、专长、职业性，或者仅限于文学领域的事相关。我尽力探索文学与社会、文学与政治等的关系。另外一方面，我坚定地相信课堂，这个我度过大部分教学时光的地方，就只是课堂。那里不是展示政治纲领的地方，而60年代的时候确实如此，人们觉得大学与国家息息相关，也许确是如此，但课堂应该被变成一种特殊的社会，那里应该是自由的，其他政治观点都应该得到详细阐述的机会。现在，我强烈感到不是这样的。尽管我感到大学比较私人化，或者说大学和社会之间存在着界限，但我仍然感觉人可以既是一个专



业的知识分子，同时也是社会的一员。在我，我对政治和公共事业的兴趣通过媒体，通过我对我认为重要的问题，比如人权问题、巴勒斯坦问题等的写作、演讲，通过各种政党联合和联盟来表达。我总是觉得音乐家就包围在声音的世界里，特别是演出的世界，而演出，在某种程度上讲，把其他的一切都隔离开了。对你来说，你也身处在这样的体系之中——就是说在剧场和管弦乐队之中，这些就像一个城市、一个社会里的某个机构。可以说音乐家也有社会性吗？这两者之间有什么相似之处吗？

♭ 巴：我觉得这好比一个好的教师不是提供信息而是要去教育。我觉得当今教育的很大弊病就在于学校，不用说是大学，都是在提供信息：一切都是提纲的形式，只有信息而不是教育。你的书，特别是《文化与帝国主义》，吸引我的地方就是你不是在提供信息。你写书的目的，在我看来，就是在启发每一个读者用自己独特的方式去思维，因此你向他们指出了方向，激发他们去思考。我觉得对音乐家来说也是这样。在这方面，作家与作曲家有着相似之处，而不是作家与演奏者之间。我觉得由于现在教育水平整体较低，学校提供了太多的信息、太少的教育。我觉得很多机构，音乐方面的各种机构——无论他们是交响乐团还是剧院——在 21 世纪里更要做的是去教育：教育公众，教育年轻人。我觉得最近五十年来，公众观念的一大进步就是他们不再害羞也不再骄傲，他们公开地表达自己对知识的渴求。最好的明证便是

字幕。五十年前，人们很难想象在大都会歌剧院演出中将字幕翻译成英文，或者在柏林将意大利文翻译成德文。人们会说：“嗯，我们知道《艺术家的生涯》；我们干吗还要字幕？”对公众来说，这是非常积极且非常重要的一步。他们想要理解，希望得到教育，而这正是音乐机构有责任提供这种教育的原因。由于在美国，音乐教育的水平很低，甚至几乎不存在，人们能够意识到这点很重要。我觉得这种意识不只是提供关于作曲家的生平介绍，而是讲出一部作品是怎样写就的，其灵感来源于何处。但最重要的是向人们解释声音的原理，而我还不知道该如何才能做到，但我一直在寻找。为什么声音会有感情？换言之，如何去倾听：怎样让自己投入到第一个声音中去，并期望自己一直伴随着它，直至结束，这是很让我感兴趣的。

▲ 萨：我们谈论的是一种过程，我们的受众，我们的听众能够接受一些比较难懂的东西，无论你称之为音乐，或是历史，或是文学。我非常清楚地意识到这样一个事实，我接受过一种非常特殊的教育，就是殖民教育。到我15岁的时候，我到学校去，却经常感到我并不属于那里。那些都是英国人的学校，无论是在巴勒斯坦还是在埃及。因此我感到和老师有某种距离，而那种教育系统也不属于我。我非常清楚地意识到某种疏离感。同时我感觉，我从没有遇到过任何一个具有启发性的、很出色的教师，也许是因为这样一种特殊的情况。最后，我发现我要完全靠自己。也就

是说，你确实经历了正规教育：你开始学文学、历史、数学等等，一个年级一个年级地学。但我同时意识到，我的学习基本都是靠自己，用我自己的方式，自己学习，尽管有老师的存在。因此，我觉得我和那些我感觉并不属于我的观点有着智力上的隔阂。也许那是一种傲慢，但我特别不喜欢。当我 50 年代来到这个国家，我最先去了一所寄宿学校，在那里由于各种原因，我更加不喜欢，因为那所学校是建筑于某种思想之上——很多宗教和爱国的思想。那种教育系统和以前的英国系统非常不同，老师给我的材料也让我感到很难接受。因此，我在那里也同样感到自己是在挑拣和选择。因此我想，独立于自己的老师是很重要的。我记得一次被问道：“你曾经有过很有启发的老师吗？”我回答：“不，从来没有过。”而对我来说，这并不是什么损失。我想知道你是不是也有这样的情况。你是否遇到过能够启发你的老师？

巴：我非常幸运，我有一位非常好的老师，他就是我的父亲。我从每个人身上都或多或少地学习，因为我对他们都非常崇拜。但我无法称所有人为老师，只有纳蒂亚·布朗热除外。除了其他东西，他还教会我将结构看作一种感情的表达形式，而将感情看作一种结构。我从接触过的许多音乐家身上都学到了很多：我从七岁起就在公众场合演出了，因此便开始接触比我年长两三代音乐家，并从他们身上学习了很多。当你刚开始指挥的时候，你还没有一套指挥动作或是套路。



▲ 萨：你是指某种外在的指挥风格？

♯ 巴：是的。比如说，迪米特里·米特罗普洛斯的指挥，我发现他用某些手势来获得某种特殊的音响，某种特殊的效果。当我后来指挥时，有时是有意的，有时是无意的，都会做出同样的手势，以期获得我想要的同样效果。基本上这都是做不到的，但对刚开始指挥的人来说，这样做确实非常有用。只有慢慢地、不断积累经验后，你才可以从所有这一切里提炼出其中的精华，开始用自己的方式。

▲ 萨：对于某些曾经影响过你的东西，你会在某个阶段说：“不，我够了；我想拥有自己的方式？”我觉得我很反对权威，所以我总是在拒绝。我会很清楚地意识到自己是在学习某种阅读方法或者某种观点态度，但同时，我也很有意识地对自己说：“好了，我够了；我不能这么做；我需要找到自己的方法。”

♯ 巴：是的，对我来说也是这样。但你会在认为模仿是最高形式的崇拜和你刚才提到的那种对别人影响了自己的忧虑之间徘徊。基本上人人都会在这两个极端之间徘徊。你所讲的正是这一矛盾的本质，是不是？一方面你接受，只因为你知道你以后会丢掉它。

▲ 萨：我从来都不想用我自己的教学或者写作来吸收弟子，但很多教师、作家、文人，都非常希望培养自己的追随者。这从来没有吸引过我。作为教师，有一件事是我能做到最好的，那就是

让我的学生在某种意义上来批评我——不是攻击我，尽管很多人是这样的，而是让他们独立于我，并开始他们自己的路。正如你所说的，阅读《文化与帝国主义》时你感觉到了这一点。我认为一定的怀疑是好的，要知道，你不是百分之一百五十地确信自己在做什么。

♩ 巴：我觉得你不愿收弟子，是因为你不愿意向别人灌输什么。你不会灌输教条。但你却唤醒学生们的好奇心，给予他们可以发展自己好奇心的方法。在某种意义上，我也这么做，每天都是。

▲ 萨：但是我想，作为音乐家，你是有教条的。难道没有一种巴伦博依姆式的音乐观？

♩ 巴：我在音乐和做音乐上唯一的教条基本上是来自这样一个矛盾：你需要极端；你需要找到可以把各种极端放在一起的方法，并不需要减弱其极端性，而是要去塑造一种转换的艺术。

▲ 萨：我同意。也就是说，人们不用非要去调和或者减弱，并使这些极端失去锋芒。

♩ 巴：你可以保留这些极端，但却要找到彼此的联系，不停地寻找这种联系，使其成为有机的整体。

▲ 萨：在音乐上，你称之为一种观点还仅仅是一个形式？格伦·古尔德演奏的巴赫给我最深的印象是，他同时是一种观点，尽管你说不清楚这种观点是什么。

♩ 巴：当然。



▲ 萨：那并不是教条。也许是某种观点。这是一种将观点变得清晰的过程。

♩ 巴：确实如此。我觉得人们违反音乐本质的最大错误就是将音乐演奏得过于机械，用一种过于简单的方式来诠释音乐作品：你即便只弹两个音符也该讲出个故事来。这里，你进入了一个涉及很广的话题。首先，这话题涉及到当你演奏一件乐器的时候，也涉及到当你演奏室内乐的时候：如果是四重奏，有时四个演奏者用各自不同的方式讲述同一个故事；有时他们在对话；有时他们在争论；有时他们有分歧；这些都是演奏的一部分。但即便演奏两个音符也不能很机械，因为管弦乐演奏家的定义不是这样的。作为一个管弦乐演奏家，最要不得的态度就是你来了，很好地准备了，完美地演奏了却没有任何特色，而奏出来的音乐仿佛就是指挥安排好了的。而他确实是，比方说：“我来演奏音符，而你来做音乐。”这样，演出好的音乐就没有可能了。这时，你又再次涉及到权力的问题。这是个很有意思的话题，因为指挥常常被视为权力的象征。

▲ 萨：阿多诺写过一篇文章，谈到托斯卡尼尼的统治问题（mastery/domination）。他认为托斯卡尼尼是其中最恶劣的代表，因为他是统治的象征。某种程度上，指挥应该是一个具有绝对权威的形象。他不仅传播着自己对音乐的诠释，而且用他的权力控制着音乐。

♭ 巴：我比他还过分。我觉得这是一种误解：一种是从指挥的角度，一种是从乐团乐手的角度，而最后是从一个旁观者的角度，无论他是一名公众或者是评论家。换言之，这三种误解都出自于一个简单的原因，音乐只通过声音来传达，而声音不是由指挥创造的。声音是由乐团里的每一个乐手创造的。指挥可以是一位教师，他可以激发人们的灵感；他可以是卡通画家（animator）；他可以被想象成所有的一切以及它们的对立面。事实上，声音以及音乐表现力的决定因素正掌握在演奏者的手中，而有时演奏者并不知道。通常，指挥们也不知道这一点，于是就出问题了，无论是在音乐意义上还是社会意义上。不久前有一个研究表明，管弦乐团的音乐家们是对自己工作最为不满的一群人之一。

▲ 萨：为什么？因为指挥的原因？

♭ 巴：因为他们通常都只做指挥让他们做的事。我觉得这是对音乐本质的误解。音乐的灵感首先应该出自制造出声音的人，应该出自每一位乐手。每一个管弦乐队中的乐手都应该懂得，能够制造出第一个声音，不是他的责任而是他的幸运。指挥将声音进行组织。指挥可以改变声音的特性。但如果指挥用自己五分之一的精力去调动乐手，而这五分之一的精力就不可能用在音乐上。因此，在制作音乐的权力上，指挥必须要理解声音的本质：他可以改变声音周围的一切，但声音终归是由乐手们创造出来的。在一种理想的状态下，这也可以让指挥家的自我中心主义不会出格；

这同时也让乐队里的每位乐手感觉到他们并不是在唯命是从，不是成为某人实现自己权力欲或者控制欲的工具，而是感觉到他自己也是非常具有创造力的。

▲ 萨：任何想要表达自己思想的人，无论是音乐家、作家，或是画家，总是很明显地要去掌握某种力量，不只对于材料，而且对于技艺。比如拉斯金说，如果你欣赏米开朗基罗的名作，打动你的不只是其作品的高贵，而是其中的力量——也就是说米开朗基罗能够命令石头，用他一双凡人的手塑造出一个形象，让你永远记住这是一件非凡的作品。因此，这其中就蕴涵着某种力量：打动人们的力量和保持人们注意力的力量。这是具体某个人的层面。在某个组织的层面上，在管弦乐队的层面上，或者学校和大学，教师 and 这个组织便具有某种力量，他们让学生们体验到某种政权的意味。在我的工作中，约束我的是，我知道无论我在课堂上说什么，都会有许多作品在那里，它们都比我重要。也就是说，尽管我想向学生们多传授些知识，可莎士比亚的戏剧、荷马或者但丁的诗歌却总在那里。我并不完全在我自己的世界中。但我觉得，当人慢慢长大，人们会被某种习惯所驱使，这种习惯便是更多地关注自己，而不是自己之外的其他声音——那些作品，那些声音，也许曾经让他们感到非常渺小。我非常感兴趣的是，比如，我知道贝多芬并不喜欢听莫扎特的音乐，他担心这会影响到他的原创性。我有个哲学家朋友曾经告诉我——他曾经有一个非常多产



的时期——那个时候他不喜欢读书；他想要写作，换言之，在某种程度上不断地学习和创造是相互矛盾的。

♭ 巴：我很相信循环。我相信全套地演奏作品。我相信，一个钢琴家，如果演奏了所有贝多芬的奏鸣曲，他就会对每一部奏鸣曲有更广阔的理解。我相信生活是流动的。我相信思想是流动的。我们经过一些阶段，那时候我们需要通过别人的创造来给自己营养。然后，在其他的阶段里，我们需要让自己与那些作品孤立起来。成长的道路便在于这种充满矛盾的流动。

▲ 萨：我拿起一本书，只说是一个评论作者写的吧。我发现能够启发我、感动我、刺激我，让我思想兴奋起来的——如果我正好有心情去接受的话——并不是简单的信息，而是你能通过文字所感受到的某种精神：一种发现的感觉，一种通过阅读突然发现的某种原创的、某种重要的东西。我记得自己 22 岁或者 23 岁的时候，我第一次读到维柯的《新科学》。这是一部太不寻常的书，书中描写的人类那种古老而绝望的挣扎在我的头脑里留有难以磨灭的印象。尽管那是一本非常古怪的书，作者是 18 世纪意大利晦涩难懂的哲学家和演说家，他对于历史和世界的那种动人的颇具原创性的观点一直令我难忘。他一直在谈论着是人类创造的历史，而只有人才能够理解历史，因为他是历史的创造者。这是我对世俗的看法：你不必依靠那些外在的奇迹，不必依靠外在的力量，比如圣人，人类才是历史的创造者。这种观点，维柯说了一遍又

一遍。因此，这是非常重要的观点，这告诉了我很多。我想，作为音乐家，在其他演奏者、演绎者的作品中，是否会有类似的洞察力和发现呢？

♭ 巴：是的，毫无疑问是这样的。人必须要有聆听的能力，而并不只是单单去听。

▲ 萨：有什么区别吗？

♭ 巴：你可以去听，但并不一定听到什么。我觉得，在英语中，这两个词是有区别的。并不是每种语言都是如此，是不是？你必须要有能力聆听科尔托的自由速度（*rubato*），或者鲁宾斯坦的演奏声音，或者阿劳的分句，无论什么。但同时，几乎是平行的，你必须要知道怎样将它变成你自己的，怎样将它们用到你自己的方法中。

▲ 萨：这到底是怎么做到的呢？举你自己的例子吧。因为人们会想，在某种层面上，我们在谈论模仿的问题。比如阿劳用一种特殊的方式来演绎肖邦的《波兰舞曲》中的乐句；受了他的影响，你就会复制同样的乐句。

♭ 巴：并不需要这样。让我们回到富特文格勒的例子来吧，因为这个例子很说明问题。富特文格勒坚定地相信节奏的变化不仅是可以的，而且是必需的。因为这不只能够达到每个单元的表现力，而且能够产生结构感，产生起伏变化。你必须要进行一些小小的变化，以实现形式上的结构感。很显然，这些变化要非常细微。

这意味着制作音乐的一条重要原则就是转换的艺术。当我听富特文格勒的演出时，就特别深切地意识到这一点。这不是说我要模仿他的某一乐句怎样打拍子，或是模仿他做特殊的转调。我学习他通过转调所产生出的效果，并试图用自己的方式来实现这一效果。通常，在找到自己的方法之前，我会有意识地进行模仿。有时，我与前辈的不同之处不在于打拍子，而在于音量、强度和结构的清晰度，然后我们才回到时间和空间的问题上。这就是制作音乐的顺序。

▲ 萨：说到底，语言和音乐都是即时性的。它们需要时间。那么空间有什么意义呢？你是在打比方，还是真的把它当作真实存在？

♭ 巴：两方面都有：既是真实存在，也是个比喻。如果你听到贝多芬第九交响曲里的一段慢板演奏得没有一点紧张感，这通常都是由和声进行来制造的。很显然，你宁愿要快一点的速度，也不愿让和声进行中的和弦内部产生相互推拉和冲突，如果发生了这种情况，你就需要更多的空间和时间了。

▲ 萨：但你如何想象出空间？你说的空间是从上到下、外加深度的那种吗？还是你将音符的距离拉近，以达到某种力度，而反之则无法达到？

♭ 巴：是的。这和绘画中的透视有些相像：尽管画是在一个平面上，但你仍然感觉到某些元素离你近些，而某些元素离你远些。

在音乐上，你也可以做到这一点。霍洛维茨的钢琴演奏就是一个极端的例子：你可以感觉到和弦中的某些音符就在你面前，而有些则在几英里之外。这就是空间的问题，是在平面上施加垂直压力的问题。这是可以办到的。用钢琴也可以办到，钢琴是创造幻象的工具：你在钢琴上做的一切都是幻象。你可以创造“渐强”的幻象，可以用一个音符创造“渐弱”的幻象。你运用和声的知识就可以演奏了。

▲ 萨：你愿意听其他钢琴家的演奏吗？那会影响你的聆听和演奏吗？

♯ 巴：如果我在练习一个新的作品，我不会去听另外一个钢琴家的演奏，直到我自己完全掌握了这首曲子。然后我就会听很多其他钢琴家的演奏。

▲ 萨：很多人说，如果你写传记，就要看其他传记作家的作品。我觉得根据回忆、我自己的回忆才能更好地驾驭。这非常有趣。你别的什么都不想。这里也同样存在空间感——有些章节你需要给予更大的空间。但我感到这里有一种比喻性，因为你要在读者的头脑中创造形象。毕竟，那些是写在书里的文字，然后从文字转换成形象和形状——我喜欢“形象”这个词，这取决于速度，你说了什么，怎么说，标点停顿，篇章结构等等。如果你不是全力投入的话，你很难实现这些。但正如我说过的，来自于其他事情的各种声音却常常干扰着你正在做的事。同时还有一个问

题，谁是听众。作为一个演绎者，你在多大程度上关注你的听众，在对他们诉说？

♫ 巴：不太多。你决定做指挥的那天，你就要抛弃那种天生的要被人喜欢的本能。你如果想诉说些很个人的东西，肯定会有人赞同你，有人反对你。我想，只有那些很平庸的东西才能够得到一致的反馈。今天，有争议竟然成为一句骂人的话，你知道，“他是个有争议的人。”

▲ 萨：他们总这么说我。

♫ 巴：那么，我把这当作很大的称赞。

▲ 萨：哦，我是的，我是的。但并不是那个意思。这意味着，一个人在某种程度上打乱了我们都想付出一切代价来维护的正常秩序。但另一方面，人们也需要听众，不想太孤僻。我只看过克伦佩勒的一次指挥，那时候他已经年老体衰。他在伦敦指挥巴赫的《B小调弥撒》，我还记得他走上台的样子和他坐在指挥台上的样子。这很不吸引人，但同时却又很令人震撼。但我们也能够看到有些指挥很华丽、很张扬，所以作为指挥也有取悦观众的因素。你认为这是有意识的吗？

♫ 巴：我觉得有些指挥是，有些指挥则不是。有些人天生就很优雅，这真的很好，但我觉得有些人是故意装作优雅的。

▲ 萨：你马上就能看出来他们装得不像。

♫ 巴：他们确实不像。我觉得，今天的艺术创作之所以很重

要的一个原因是它完全与政治正确相对立，也与避免引起争议相对立。

▲ 萨：当然，我感到了这一点：写作不只是为了让人们感觉好。我一直都对让人们觉得舒服不感兴趣，而让我感兴趣的是让他们不舒服。有些问题要被提出来；有些观点要被强调；最终，有些老套的东西是要被打破的。

纽约

1998年10月10日





{ 第四章 }

▲ 萨：我们应该从瓦格纳开始，他不同于其他的作曲家，他那么适合学术会议和讨论。当然，和瓦格纳这个名字联系在一起的是一系列的形容词和名词——瓦格纳主义、瓦格纳式——我想问你的，是什么引起人们对瓦格纳如此巨大的热情和投入？你不会想到莫扎特研讨会议，你不会像说瓦格纳崇拜者那样说某人是莫扎特式的崇拜者。

♭ 巴：我想这其中有很多原因。这源于他的音乐个性；源于他音乐之外的人格；源于他不只为自己的歌剧创造音乐和歌剧脚本，而且对歌剧进行了改革，并且还创造了著名的“综合艺术”（*gesamtkunstwerk*）这一概念。我们无法谈论贝多芬和他的影响；我们谈起德彪西，也只能在小范围内谈论他的影响。但当我们谈论瓦格纳以及他的影响时，我们要问，他是否有过影响——如果



有，是什么样的影响——他如何影响了人们看待他之前的音乐的方式？他是否影响到人们对名作解读的历史，比如对莫扎特、对贝多芬等？他是否影响到——如果有的话——他身后的音乐创作？他是否影响到 20 世纪的音乐？

我想，如果你好好研究一下这些问题，再研究一下他关于音乐的写作（特别是他写过的指挥方面的书，我觉得不仅很有趣，而且很有用），你就会发现他在音乐和演出方面的影响。首先，瓦格纳对声音有着伟大的理解力，或者可以说是直觉（或者两者兼而有之）。能够这样的，他是第一人，也许除了柏辽兹，还有某种意义上的李斯特，但是李斯特更限于钢琴。我说的声音是指出现在一个房间里的音响，是一个时间和空间的概念。瓦格纳确实在音乐中发展了这一概念。他对他那个时代的音乐演出的评论，那些由门德尔松和其他人指挥的演出，全部指向一种他认为很肤浅的对音乐的诠释：也就是没有任何冒险，不要陷入任何深渊，不用走任何极端的黄金之路。这种演绎当然是肤浅的。这同时也会影响到演奏的速度，因为如果内容贫乏，那么只能加强速度。因此，瓦格纳指责门德尔松的速度。

他主张如何反对这种肤浅呢？两种方法。其一，他提出了一种观点，亦即让节奏有一定必要的灵活性，在古典乐章（classical movements）里加入不明显的变化是需要的。（我现在说的是他关于贝多芬音乐的观点，而不是他自己的音乐——如果可能，这个

问题我以后再谈。)也就是,每一组和声进行、每个乐段,如果用讲究一点的话来说的话,都有旋律性(melos),所以需要不明显的速度变化才能表达乐段的内涵。这一切,直到今天仍在争论中。这些变化当然要不明显,不然整个结构就会被破坏。瓦格纳真正想说的是,如果你没有这种能力,你就不能完全表达音乐的内涵,而只能停留在表面。他完全反对那种节拍器式的音乐诠释法。他支持时间与空间的观点。很显然,速度不是一个独立的元素:为了保持一个较慢的速度,瓦格纳认为这对某些乐段来说是必需的(不是所有的音乐都应该慢速,只是有些乐章,有些乐段而已)。他认为在古典交响乐中,如果第一个主题特别富有戏剧性——男性化,无论你怎么说它,第二主题(subject)就要不明显地慢一点,以形成对比,这是绝对必需的。但为了让速度稍稍慢下来,并仍能表达乐段的内涵,又能遵从于整个的乐段,就需要某种音调上的补偿(tonal compensation),于是他就提出声音连贯性(continuity of sound)的概念:声音是会消失的,除非我们保持它。这便引出了全部的理论,既包括声音的色彩——这是今天很多人谈论,并由此引出了“交响乐团的世界性声音”这一肤浅概念,而且还包括声音的力度(the weight of the sound)。瓦格纳对声音的力度更有兴趣。

当然,他那个时候很容易处理这个概念。你谈到力度的时候,不免要谈起和声。因为那是前无调性音乐(pre-tonal)时期,



和声的基本原理 (harmonic fundamental) 要比现在强很多。依靠和声的凝聚力, 他就能够通过声音的连续性而创造出越来越多的紧张感 (tension), 而不明显的放慢节奏就很容易被发现。然后, 你不知不觉地又回来了。这两个词——“不明显”和“不被发现”很重要, 这是转调的艺术。我要说的是, 瓦格纳提出这两个概念, 便无一例外地影响了全世界看待瓦格纳之前音乐的方式——那些德国、中欧地区的古典音乐, 比如莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼等人以及他同时代音乐家的作品。

因此, 直到“二战”, 你都无法忽略瓦格纳的观点, 无论你知道或是不知道那些观点是来自瓦格纳的。它们成了传统。无论指挥是富特文格勒, 魏恩加特纳, 布鲁诺·瓦尔特, 或者是托斯卡尼尼这样完全反对瓦格纳观点的人, 都无法不遵循这些原则。器乐演奏者也是如此, 不只管弦乐团, 还有汉斯·冯·彪罗和达尔伯特。我们并不是道听途说, 也不是从相关的录音里听来的, 而是从他们演绎的贝多芬奏鸣曲等作品中总结出来的。我曾经仔细研究过彪罗和达尔伯特的版本, 你可以发现所有那些轻微的速度改变的原则, 一直到施纳贝尔、艾德温·菲舍尔、巴克豪斯等人也是如此。没有瓦格纳的理论, 这些全都不可想象。因此, 就这样, 他影响了音乐演绎的全部历史, 甚至包括本世纪对瓦格纳理论的反应——所谓新客观主义, 德语里称之为 *die neue Sachlichkeit*, 旨在挑战瓦格纳的理论。我们在最近这些年里正经历着对复古音乐以及复

古乐器的复兴，在事实上，无论是不是有意识的，这也是对瓦格纳声音延续性这一概念的反作用。这些乐器的演奏原则和做音乐的方式是为了表达得更加清晰，也同时减低声音并降低音乐的和声压力。

当他自己创作音乐时，他将所有这些原则全部发展到极致。事实上，在我心里，瓦格纳发展了所有的表达元素，无论在声音的产生还是音乐的表达上，而且一直发展到极致——就像一条橡皮带被一直扯到尽头。在歌剧上，他开创了一种模式，完全抛离了分段的音乐、咏叹调等。也就是说，他一直关注着声音的连续性。他在很多方面，而且用一种特别特别个人化的方式发展了和声。人们总是很笼统地谈论瓦格纳的和声，但《特里斯坦和伊索尔德》是一个世界，《纽伦堡的名歌手》又是完全不同的另一个世界，在我看来，《帕西法尔》也是一个不同的世界。

他对自己音乐的解读——这完全是我的直觉，没有任何证据——我觉得和那个时代的精神是紧密相关的，和时代精神及人们普遍关注的很多音乐以外的观点有着紧密的联系。我发现，从20世纪20年代到“二战”的很多演出与纳粹的极权统治很相似，在建筑和其他艺术上也很明显，吹嘘夸张，过于艳丽、粗鲁，在色彩和平衡感上都缺乏细腻。

事实上，我觉得，最先专注于平衡并且严格遵从作品力度表现的，是鲁道夫·肯佩等人。在我看来，他是一个被低估了的德

国指挥，他对声音和平衡有着很好的感觉。当然，皮埃尔·布莱兹在至今仍很著名的那次于1976年在拜罗伊特与法国戏剧导演帕特里斯·显若合作的《尼伯龙根指环》中，也表现了很好的感觉。我想这就是音乐神秘性的减弱——我不是在谈理论。如同在其他人的音乐中，我觉得富特文格勒对瓦格纳的演绎，不只在于其演绎的水平——这是品位问题——而在于其路径，即便是最明显、最明白的乐段，比如《纽伦堡的名歌手》序曲，都有着不可思议的无限力量，为理解而探寻。我想富特文格勒这样一位音乐家，一定很懂得音乐的悲剧元素——我是在神话学的意义上谈论悲剧的，亦即你必须经过地狱才能够实现感情净化，达到高潮，或者达到你想追求的某种境界。在富特文格勒的作品中，总有一种对或明或暗的追求，一种考古学意义上的远征，去理解每一个发展的源头：在《纽伦堡的名歌手》里频繁出现的C大调和弦之前是什么，他们是怎样达到如此特殊意义的。他是驾驭音乐起伏跌宕的大师。富特文格勒是为数不多的指挥，他有勇气，不仅能够为了加强表现力而放缓节奏，而且能够在需要时加快节奏。

▲ 萨：你觉得在瓦格纳的作品中是否存在着一种倾向——比如说他的《特里斯坦》，甚至在《帕西法尔》——不只是流动、转变和形成的概念，而且还有某种不确定的因素，在某种意义上说，是为无调性音乐做准备？

♯ 巴：我不这么想。我觉得瓦格纳知道他想要的是什么，还知

道他的作品将产生怎样的效果，所谓效果，我不是指那种表面的、平庸的，而是指深层次的效果。也许他的错误在于他努力地，有些过于德国式地（Teutonic），要将音乐中某些属于感觉领域的东西系统化：操纵与让步（manipulation and yielding）之间存在的必要关系，在我看来是所有做音乐的基础，其实也是人类存在的基础。因此，他带领我们进入到混沌、不定的区域时，我觉得他是在控制我们，我觉得他清楚地知道自己在做什么……

▲ 萨：或者说在他脑子里有一个特殊的目的？

♭ 巴：是的。我所谓的控制是一个积极的词。他将我们带出来是因为他知道他还能将我们带回去。勋伯格的书里有一句非常精彩的话，可惜我不能确切地引用它，这句话是关于和声的，谈到不能用和声将听众的耳朵带领到陌生的领域。我觉得瓦格纳在这么做的时候，无论是速度是力度（dynamics），还是和声，都是很有意识的。他想要让我们感到迷失，为的是在以后很肯定地将我们带回来。他运用很明确的技术手段来做这些。你经常能够通过他给弦乐器分声部看到这一点。特别是在《莱茵的黄金》中，他把弦乐声部分成两部分：他写道：die halfte，“一半”，先写“第一个一半”，随后是“第二个一半”。我理解其中的“一半”指的是在一个谱台上演奏的左、右两位演奏者：如果你们共有八个谱台，第一个一半指前面的四个谱台，下一个一半指后面的四个谱台。因此，在模糊的地方，他常常让声音从乐队的后边出来，而这种

不定的感觉又被弦乐器用十六分音符演奏的震音而加以发展。这样，你马上就有了节奏感。如果你仔细研究的话，就能发现如果在震音的时候灵活处理一下节奏，就能够加强他所创造的那种不确定感。但很显然，如果你想表达全部的意义，只有严格地按照他的速度来演奏弦乐器的十六分音符。

▲ 萨：这就引出了一个问题，怎样从严格的音乐以及演绎的角度，将瓦格纳搬到舞台上，让他活起来。你是指挥，在一定意义上你生活在瓦格纳的世界里，你演奏他的作品，你想着他；你觉得自己在瓦格纳音乐上的自由度有怎样的限制？也就是说，你觉得自己可以像托斯卡尼尼那样，并不按谱子所写，而是自行加强或者增加什么或者减少什么。你还是觉得你忠实地遵从文本，也许这是在你认为是作品精神的和写在纸上的总谱之间的一种平衡。第三个因素是传统。传统可能意味着最近一次非常差劲的演出，但这意味着你能够从听过的东西里受益，从其他指挥家那里受益，在演奏方面，这是一个必要因素。

♭ 巴：我认为，当你说对音乐作品有一种忠实于文本的理解，你必须具体地谈，因为现在人们谈论音乐演出时，只谈论速度。他是否自由？也就是说他是否在速度上自由发挥，还是重复作曲家的速度。当然，为了让讨论更清楚，我把这些简单化了。但我觉得，有些概念用得太多就肤浅了，就模糊了。“忠实于文本”，我觉得是指你按照写下的东西做，但你要按照所有写下的东西做，

而并不只是容易判断的那部分。也就是，如果有个很难的乐段，简直不可能演奏出连贯性，没有任何停顿，没有任何缝隙，又特别有紧密感，如果你不能做到这一点，就不能叫作忠实文本。换言之，忠实文本就是要把最没有冲突的乐句变成最富冲突的乐句。在做音乐方面，最有价值的就是最富有冲突性的旋律。因此，当你谈论到忠实文本，你必须谈到改变文本的配器安排，必须要谈到速度，必须要谈到力度，必须要谈到平衡，必须要谈到音符的长度。对于瓦格纳的作品，稍稍有理由要做配器改动的，即便是很小的改动，就是《尼伯龙根指环》，因为尽管《尼伯龙根指环》的全本是在拜罗伊特首演的，但这并不是为拜罗伊特剧场创作的。唯一为那个剧场创作的是《帕西法尔》。而瓦格纳自己参加了《帕西法尔》的所有排练，想根据他在那里获得的经验，给《尼伯龙根指环》的某些乐段重新配器。

▲ 萨：是为了适应拜罗伊特？

♭ 巴：是的，我想不只是。瓦格纳对配器法的掌握——音量的不同层次以及管弦乐队中的不同乐器所能创造的声音密度——所有这一切是那样高超，以致想去做改变的想法都是没有必要的。通常情况下，必须要对声音做处理才能达到总谱里的效果。

▲ 萨：这就是在拜罗伊特演出的原则。如果你要在拜罗伊特演出，比如说《尼伯龙根指环》，正如你所做过的，或者《特里斯坦》，或者《帕西法尔》，就需要运用另外一套办法……

♭ 巴：我在拜罗伊特指挥过很多年的《特里斯坦》，我还在开放式乐池（open pit）里指挥过《特里斯坦》。那是《特里斯坦》的第二幕，通常是以音乐会的形式演出的。我还指挥过《帕西法尔》、《女武神》（*Walkure*）以及《齐格弗里德》，是在柏林的国家歌剧院乐池里。因此我就有机会比较一下这两个场地的演出。我觉得最主要的区别就在于乐队和舞台之间的平衡：在拜罗伊特，遇到那些音量很大的段落，你可以全力发挥，但在开放式乐池则不行。

▲ 萨：你能描述一下在拜罗伊特演出和其他地方有什么不同吗？

♭ 巴：你知道，拜罗伊特的乐池几乎是全封闭的（观众席里的观众能够看到演奏者），而且有逐级降低的坡度。因此，不像开放式乐池，声音不直接从乐池传到听众耳朵里。因此，作为听众，不需要你去把乐池里的声音和舞台上歌唱家的声音合起来。你听到的声音是已经混合好了的，因此才如此柔美、圆润、浓厚。这里的乐池，在声学角度讲，有着很强的共振；它会把声音搞得很大，因此，你一开始演奏的时候，会故意演奏得很柔和，因为你觉得太大声了，要过一段时间才能适应。我把拜罗伊特的乐池比作深潜。你深入水下，发现你的器械出问题了，你只能用你的脑子和一些动作来克服困难，浮到水面上。你再用力、再划水，也不会管用，因为海水实在太强大了。拜罗伊特的乐池就与此有些相像。在有些难以掌握准确性的时候，你不能生硬地乱挥臂，以

为大家都能听你的，因为这不现实。这要求你告诉大家下一个重要的时刻将要在何时到来，这样，大家都会全神贯注。换言之，不要走到乐手面前，或者等到有问题的段落开始了才在他面前挥舞手臂，而是要把他带你面前。所有完美的手势都会帮助你做到这一点的。

▲ 萨：就是说，要配合声音而不是让它……

♭ 巴：是的。那些在拜罗伊特乐池里遇到声学问题的指挥一般都是运用很有棱角（angular）的方式指挥的。但是，正如上回我们在这里时你所说的，瓦格纳最关注所有圆形的东西，我想这是他个性的一部分：他讨厌有棱角的或者被清晰定义的东西。

▲ 萨：我要说，这个夏天让我很惊奇：拜罗伊特这样的地方总让人觉得很正式，听众们大多穿着燕尾服、晚礼服等等。我去的那天温度大概有 150 度——特别热，那个乐池，就是乐队待的地方，就在舞台下面，也并不凉快。伊琳娜·巴伦博依姆和我在第一幕结束后去了后台，看到丹尼尔穿着 T 恤和短裤，乐队全部穿着你能想象到的最休闲的衣服。这真是一种奇怪的反差。

♭ 巴：是需要适应一下。

▲ 萨：当然，所有的演员和歌唱家们都穿着全套的行头，真奇怪他们是怎么坚持到最后的，因为那天特别热。

♭ 巴：嗯，不是这次演出，是上一次我指挥演出的《特里斯坦》，舞台导演是让-皮埃尔·庞尼尔。马可王穿着厚厚的皮大衣上台的。

那个可怜的马蒂·萨尔米能，那么个大块头，我觉得他……

▲ 萨：……要死了。是，当然，所有的歌剧场景全部设计在北方。他们可不像我们南方人那么快活。因此，歌剧里的人物只能穿厚厚的衣服。但是你讲完关于指挥的事情……

♭ 巴：在拜罗伊特的乐池演出和在开放式的乐池里演出，比如柏林国家歌剧院的乐池，这两者还有一个区别。最主要的不同是，在国家歌剧院里，你演奏“渐强”时要比在封闭的乐池里晚些开始，否则大音量就会过早出现。而到“渐弱”的时候则要快一点，低音铜管声部的和弦也很难像在拜罗伊特那样保持很长时间。一开始的声音非常弱，但其实不真是这样，因为你拥有一支管弦乐队；在开放式的乐池里，管弦乐队会表现得比在拜罗伊特更加积极。像《帕西法尔》这样的作品不会有什么不同。相比较而言，我想任何指挥《帕西法尔》的人，如果没有在拜罗伊特指挥过这部作品，就不能说真正指挥过《帕西法尔》。这部作品是为这里的音响，为这个地方创作的，需要在这里演出。但即便是《尼伯龙根指环》——我去年在柏林指挥过《齐格弗里德》的新版本——我觉得你必须要特别开放，要看到其中有好处也有坏处。

▲ 萨：但拜罗伊特确实是你喜欢去指挥的地方。

♭ 巴：哦，对这些作品来说，很显然是必需的。这是另外一个层次的问题。

▲ 萨：现在，我们从拜罗伊特这个地方，转到拜罗伊特这个概

念或者理念。瓦格纳的歌剧里容许了很多精神包袱 (baggage)。

正如你先前所说的，他写过的所有散文。另外戏剧本身也有很多非常棘手的问题。很显然，瓦格纳作品里有着鲜明的性，这在瓦格纳以前是没有的。同样，他的作品里还存在这样或那样的暴力。

♭ 巴：嗯，威尔第也并不温和。

▲ 萨：不错，是这样。

♭ 巴：我几天前刚看过《奥赛罗》。

▲ 萨：瓦格纳是一种很特殊的结合体，自从他开始写作，直到职业生涯的最后，他考虑了很多关于德国文化以及犹太人的理念，还有就是在创作《帕西法尔》的阶段。这方面的瓦格纳是很独特的，这显然是瓦格纳一个很矛盾的方面。还有一点就是这次会议上被反复讨论的瓦格纳以及拜罗伊特和纳粹时期的联系，以及纳粹时期对瓦格纳音乐的利用。你可以告诉我们并启发我们的是：作为一个指挥，在演出中如何面对所有这一切的问题？这种影响或者说负面影响会到什么程度？在很多方面，瓦格纳的作品确实是关于负面的和矛盾的。

♭ 巴：他内心里也一样。

▲ 萨：当然，这也存在于他的内心。我想，从阐释的观点出发，对这些默然视之，或者说，哦，那些并不存在，他创作的英雄、神、女神的世界是平静而美妙的，这是根本不对的。这就是胡说。但问题是，出于你自己的指挥背景：你怎样去面对它呢？是作为一

个准备演出的人，还是指挥它的人，或者像我们现在这样，在思考它？

♯ 巴：嗯，我希望你能有比较长的时间，因为我无法简单地给出答案。有些事情要说清楚。首先，瓦格纳是一个作曲家。其次，瓦格纳是一个歌剧作家——换言之，一切都和音乐相关。然后，瓦格纳是一个探讨艺术的作家。再然后，瓦格纳是一个政治作家——基本上是一个反犹太主义的政治作家。这是他作品的四个不同方面。

在讨论这些之前，我觉得我们应该去研究一下拜罗伊特的演出历史。在瓦格纳的领导下，拜罗伊特一开始是一个重要的实验派剧场。1876年，全世界都参与了《尼伯龙根指环》的世界首演。相对他那个时代来说，瓦格纳同时也有着最革命和最进步的思想。他有这样巨大的天才，因此才发明了封闭的乐池，比如拜罗伊特的乐池。这个乐池被所有现代声学家们认为是相当完美的；不仅如此，而且难以仿造。这说明，他的才能和天分已经远远超出了音乐作曲的范畴。1876年他建立了拜罗伊特剧院，但很快因资金不足而关张了。《帕西法尔》的世界首演在1882年，他死于1883年。像很多伟大的艺术家一样，他们要么引来人们无限的敬佩，要么便是无法克制的厌恶。瓦格纳就是重要的例子。他的遗孀科西玛，还有当时和他一同工作的人，他们处于一种毫无批评的崇拜里，他们努力保留着瓦格纳这位大师思想的一点一滴，这其实

是最不瓦格纳式的做法，因为他其实和自己也是对立的。他具有革命精神；他所反思、重新创造，以及那些不去做的一切，都是为了去创造新的东西。因此，这种为了保证拜罗伊特像在瓦格纳手中时那样的努力，在我看来，使拜罗伊特失去了作为艺术家瓦格纳所具有的很多重要特质。到“二战”前，拜罗伊特的演出没有任何改变。比如《尼伯龙根指环》，除了一些技术上的改进，比如用了电，其他都没有变化。从1876年到20世纪20年代，大概五十年的时间里，拜罗伊特是全世界最保守、最没有思想的剧院。造成这一局面的原因，一方面在于德国民族主义的兴起，另一方面在于愿意在拜罗伊特演出的是哪一类指挥家：布鲁诺·瓦尔特从没有在这里指挥过；克伦佩勒没有指挥过；弗里茨·布许，虽然不是犹太人，但却在道德上非常关心犹太人的遭遇，也不愿在这里指挥。我谈论的是纳粹初期，而不是在此之前。布许后来带着家人离开了德国，他曾在这里演出过一次，但再也不来了，因为他觉得这里的整个气氛都让他难以忍受。即便是汉斯·迈尔，一位伟大的瓦格纳学者，年轻时曾到过拜罗伊特，他在回忆时也觉得无法忍受。

因此，这种保守主义也存在于对作品的演绎中。换言之，这不是作品本质的问题，而是在拜罗伊特演出的问题。事实上，那种演绎，正如我先前说过的，背离了作品的内在精神。30年代时埃米尔·普里托雷斯曾在这里演出过；富特文格勒也来过，带来

了一些新的思想，但基本上仍没有什么改变。我想，承认拜罗伊特是自 1876 年至“二战”前最保守、最狭隘的剧院，这很重要。

1951 年，瓦格纳的两个孙子维兰和沃尔夫冈重开艺术节以后，他们发展了一套全新的拜罗伊特理念。维兰的观点是，音乐是写出来的，很清晰，然而舞台没有被写出来，因此要根据各时代的审美观念做必要的调整。而这正是舞台和歌剧作品的根本。人们期待的到底是什么？我的意思是说，我们面前有总谱，但舞台的意义是什么？维兰希望将拜罗伊特变成最进步的地方，他也确实这么做了。事实上，从 1951 年起，拜罗伊特和它从前的形象已经大相径庭：在这里，一切都被反思；在这里，所有的演出都体现了上演这些剧目的人的思想——维兰，而后是沃尔夫冈，然后是帕特里斯·显若，哥茨·弗里德利希，哈里·库普弗等人，以及现在的海诺·穆勒。

我接触瓦格纳的时间比较晚——对我来讲，无论在哪个意义上。我接受的音乐教育，我所处的环境，都围绕在钢琴、弦乐、管弦乐和室内乐方面。我去听演唱会，去听弦乐四重奏，去听交响乐，但却很少听歌剧。我九岁的时候随家人搬到了以色列。那时，以色列的歌剧水平很低，从没上演过瓦格纳的歌剧，于是我便没有真正地接触，我指正面接触过瓦格纳，直到我将近二十岁的时候。

▲ 萨：你第一次看瓦格纳的演出是什么，还记得吗？

巴：我想是《特里斯坦》。因此，我一开始接触瓦格纳便是在纯音乐和管弦乐的角度。让我感兴趣的是，其中每一个元素都可以被单独审视，我还对他作品中管弦乐配器（orchestration）、声音的力度（weight）及连续性等概念颇感兴趣。读了他关于音乐和指挥的著作以后，我对瓦格纳特别感兴趣。这就是瓦格纳最初吸引我的地方。而我并没有让自己的观念停留于此。我必须承认，那时我并不知道我最后能够指挥歌剧。我那时甚至都没有指挥过英国室内乐团，更别说在拜罗伊特演出，所以我也没有想得太多。我是通过那些与我比较接近的，以及那些影响了音乐家瓦格纳的作品来了解他的：首先是贝多芬，然后当然是柏辽兹和李斯特，布鲁克纳也有一点点，尽管他并没有影响瓦格纳，但我从很早就非常喜欢布鲁克纳的音乐。对瓦格纳的研究很大程度上帮助了我，不只帮助我最后演出他的作品，而且帮助我了解很多其他人的音乐，一直到后瓦格纳时代的德彪西。我永远忘不了第一次指挥德彪西《大海》的情景，我突然发现一种似曾相识的乐器组合——小号和英国管，小号和双簧管，正如在《帕西法尔》的引子里一样——以前只有瓦格纳这样用过。换言之，音色在瓦格纳是非常重要的。这正是瓦格纳的作品以及他关于音乐的著作所吸引我的。他关于贝多芬的管弦乐作品和关于指挥的著作影响我如何看待他的音乐并演出他的作品。后来，随着我对这些作品越来越熟悉，我开始准备指挥歌剧。这是第一次我不再只关注瓦格纳关于音乐

的作品——亦即我开始关注瓦格纳为他自己的歌剧而写的脚本以及他的思想性的著作。

▲ 萨：你怎样看待他在犹太人和音乐方面的观点，这些是他很多著作的核心？继而，你怎样看待现在人们对瓦格纳所做的音乐以及文化上的阐释，这些阐释着重或努力着重于他在著作里讨论的那些观点到底以怎样的程度被带入他的歌剧中？有意思的是，反犹主义和瓦格纳是直到最近才成为一个热门话题的，尽管是阿多诺在他写瓦格纳的著作里首先提出来的，他提出迷魅和贝克梅瑟这两个人物实际上是夸张了的犹太人形象。如果你仔细阅读他的著作——他的散文著作——便可以在他的歌剧里发现这一点。鉴于瓦格纳与国家社会党的历史联系——这种联系在纳粹大屠杀中表现出的可怕后果——这很大程度地影响了人们对这部作品的看法。你是犹太人，我不需要再说自己是巴勒斯坦人。因此这很有趣……

♭ 巴：我们都是闪米特人。因此，他反对我们两个！

▲ 萨：我们以后再谈瓦格纳与巴勒斯坦人的关系。现在，我们谈谈瓦格纳和犹太人的关系。某种程度上讲，这是一个无法回避的问题。如果我再加上一个问题，在他的歌剧里，瓦格纳使用了夸张的犹太人来再现那些并不是犹太人的人。我是说，在那部作品中，迷魅并不是犹太人——歌剧里并没有明说，贝克梅瑟也是如此。然而在他的散文著作里，瓦格纳很直接地谈到犹太人。

♭ 巴：我认为瓦格纳的反犹观点以及作品是很不道德的。这一点无法回避。我必须要说，如果我用一种很天真浪漫的方式，想一想如果可以的话，在过去那些伟大的作曲家中，我愿意和谁待上 24 小时，我是不会想到瓦格纳的。我愿意追随莫扎特 24 小时，我敢说那将是非常快乐、非常有趣的，会让我受益匪浅，但瓦格纳，算了。

▲ 萨：你是不会请他吃晚饭的。

♭ 巴：瓦格纳？我也许会因为研究的目的而请他吃晚饭，但为了娱乐，我是不会请他的。

▲ 萨：在你们俩中间搭座玻璃墙吧。

♭ 巴：但是，瓦格纳这个人绝对是可怕而卑鄙的，很难把他同他的音乐联系起来。他的音乐往往给你完全相反的感觉。他的音乐是高尚、慷慨的。我们现在讨论的是道德问题，我们在这个问题上陷得太深了。但我们完全可以说瓦格纳的反犹观点是可怕的。那时候，他使用了很多臭名昭著的词语，那些词语都可以被称为是反犹主义的，而且他还用各种办法使之合理化，这些并不能降低其丑恶性。他还用了一些令人厌恶的词语，这些词语，据说是在反犹情绪高涨的时候说的——犹太人该被烧死，等等。他说这些话是否只是比喻可以商榷。事实是，他是一个可怕的反犹主义者。我知道瓦格纳的观点或思想是被纳粹利用、误用和滥用了——我必须指出的是，这些都超出了他脑子里所想到的。反犹

主义并非是鲁道夫·希特勒的首创，当然也非理查德·瓦格纳的发明；它已存在于好几代人身上，存在了好几个世纪。国家社会主义和早期反犹主义之间的区别是，据我所知，希特勒是第一个发明了一套系统的计划来灭绝犹太人的。我认为，瓦格纳并不应为此负任何责任，尽管很多纳粹思想家（如果可以这么称呼他们）经常将瓦格纳引为自己的前辈。为了明确，这里需要说明，瓦格纳歌剧本身，没有一个犹太人。没有任何反犹的痕迹。在他 10 部伟大的歌剧里，没有一点痕迹，哪怕是隐约出现了像夏洛克这样的人物也没有。你将迷魅或贝克梅瑟理解为反犹（同样，你还可以将《漂泊的荷兰人》解读成一个坏犹太人），这个问题并不是关于瓦格纳的，而是我们的想象以及我们的想象怎样被带入到对他作品的认识中。

▲ 萨：是的，但并不止于此，丹尼尔，也许我可以再打断一下。你可以说这是我们的想象，但大家也都知道，瓦格纳的灵感来自于他所处的文化：他的一些人物来自于标准的语言中；他的一些观念和人物也来自反犹思想中。

♭ 巴：犹太人是被人滑稽模仿的对象。这是毫无疑问的。我确信在瓦格纳家里，在旺弗雷德，他和妻子科西玛经常用犹太人的语言和犹太人的动作来模仿迷魅。我从不否认这一点。另一方面，你不得不承认，在这方面，瓦格纳在艺术上很开明，我要说，也很有勇气。如果他真的想将歌剧作为他反犹主义的艺术表现形式，

他会实话实说,但他却不然。亦即是,他取笑犹太人是非常明显的,但我并不觉得这和他的作品具有内在联系。

▲ 萨:那么另外一方面呢,我指瓦格纳歌剧里存在很多联想——不只是思想上的联系,还有不同的人群——他对此似乎很有兴趣,就像他对外来人一样感兴趣。也就是,你看到《纽伦堡的名歌手》中的行会,《帕西法尔》中的圣杯兄弟会(brotherhood of Grail),《尼伯龙根指环》中的部落,在这些作品里,族群的概念已经成为歌剧的一部分。在《纽伦堡的名歌手》的最后一幕中,汉斯·萨克斯用和以往不一样的方式谈论德国的艺术,并告诫说德国的艺术面临着外来的危险。人们可以说,在瓦格纳的作品中,特别是《尼伯龙根指环》和《纽伦堡的名歌手》,充满了或明或暗的德国民族主义的观点。他的散文著作里也充满了这些观点。这是一个特殊的使命,他将自己作为守护者、更新者、革命者、改变者等等。他扮演着一个特殊的角色。我想知道你是否感到了这种很明显的东西,民族主义必须按字面的意义去理解。

♩ 巴:我觉得我们必须清楚的是,我们谈到德国艺术上的民族主义时,和谈论法国或者意大利的民族主义是不同的。因为在德国的民族主义中,纳粹的形象特别鲜明。但在音乐里,有些特别德国式的东西也以同样的方式存在于法国的音乐中……

▲ 萨:你已经谈过一种特别的德国式管弦乐的声音。

♩ 巴:是的。我要说的也许特别让人吃惊,因为种种原因,《纽

伦堡的名歌手》很多年来一直被认为是一部纳粹主义的作品。但我认为，事实上，这部作品是对社会的批评，就像现在一样。这就是我现在之所以觉得《纽伦堡的名歌手》对于现在是一部非常重要的作品的原因，在现在这种全球文化的影响下，巴黎、东京、纽约全都一样。当然，《纽伦堡的名歌手》中的一个重要主题当然是：平庸与天才，艺术家与业余爱好者的关系，还有剧中人物瓦尔特性格的前后变化的关系。

▲ 萨：还有训练与灵感的关系。

♩ 巴：训练与灵感。瓦尔特是非常有天赋的新人，但缺乏经验——也就是说，他不完美，他只能通过向萨克斯学习才能使自己完美。这就将天赋、不断进步的思想与塑造伟大艺术家的传统结合起来了。这就带领我们来到最后第三幕，贝克梅瑟唱了歌，并让自己出了丑，瓦尔特得了奖，汉斯·萨克斯赞颂德国艺术的最后一段话，就是这段话引来了诸多讨论。在我看来，这段话是被误用了，因为他谈论的是完美艺术的价值，他将此与德国艺术联系起来。我觉得这没有什么错；事实上，确实存在着德国艺术和德国演奏方式，这已经被很好地证明了。确实有德国式的弦乐声音：“德国式的三连音”中，第一个音符被拉长了，以创造更宽三连音；“德国式的起拍”是有点慢。为什么？因为语言也是如此，当你说 *la lune* 的时候，弱音节就很短；当你说 *der mond* 时，就长些了，而且这两个词要分开说。这是术语，没必要引起恐慌。

萨克斯所说的,基本上是文本、语言和音乐之间是有联系的,在“获奖之歌”(Prize Song)里,在瓦尔特的演唱中,具有某种德国艺术表现力的最高境界。就是这样。换言之,这是在反对所谓的纳粹思想,在反对那些毫无天分的大师,只能接受已被获知的东西的思想。贝克梅瑟是个危险的形象。除了好笑之外,他的危险在于,他认为自己比别人懂得更多规则,因而是更好的艺术家;他当然不是。现在,如果你看着汉斯·萨克斯的最后一段独白,把它从歌剧的语境和它原来的意思中抽出来,再把它放入政治性集会和纽伦堡中,它的意思就完全不同了,所以才导致我们现在有如此的理解。

▲ 萨:我不知道是否被完全说服了。也就是说,我同意你说的,不应该脱离语境来理解。我觉得你是对的,那部歌剧从整体上讲是关于我们先前所讨论的各种关系——革新、传统、天才还有训练之间的关系。值得注意的是——让我们忘记其语境以及纽伦堡会议(Nuremberg rallies)的影响——这里存在着某种转换,首先,从内部的世界、修鞋匠,到纽伦堡大街,到这个宽敞的正式集会地,《纽伦堡的名歌手》和小镇居民的集会地,这就是某种形式的会议。另外,萨克斯据称是城里的重要人物,因为他懂得很多。而当他说出这些话的时候,整部歌剧的声音开始改变了:当他唱的时候,乐队发出威胁性的、明亮的、胁迫性的声音。而他谈的正是“听从你们的德国大师吧”(listen to your German masters)。换言之,



在歌剧里，他在说，当一个像瓦尔特这样有天分的新人得到承认的时候，虽然确实有必要去追随，但集体在某种意义上是最重要的。最后，还有将外人当作威胁的观念：在歌剧中有一种仇外的性质——这很有问题。

♭ 巴：但如果你读过德国 20 世纪 20 年代的书，比如富特文格勒的作曲老师写的书。我记得那是贝多芬的传记，在书的最后有一段对《英雄》最后一个乐章的精彩分析，但那本书却很难读下去，因为他一直在谈论德国艺术，德国做音乐的方式，德国式的乐段，德国式这，德国式那，这全都在纳粹出现之前。

▲ 萨：是，我同意。这不只是德国；你能够从，比如法国 19 世纪末的著作中看到法国式科学、法国式文化。

♭ 巴：德彪西在他的名片上也写过：克罗德·德彪西，法国音乐家。

▲ 萨：因此，人们要认真对待这些相互矛盾，在我看来是非常危险的民族主义。我觉得他们不完全被包含在作品里。

♭ 巴：是的。但我想德国人相信，到现在仍有一些人相信，是他们发明的音乐，还有其他东西。从某种角度讲，他们确实是。我想谈谈以色列关于瓦格纳的全部问题。1936 年，托斯卡尼尼，他曾在 1930 年去过拜罗伊特，你知道的。我想 1931 年因为纳粹的原因他拒绝再去，我想是因为希特勒出现在拜罗伊特的缘故。他于是去了特拉维夫，与当时由布罗尼斯拉夫·胡贝尔曼创建的

巴勒斯坦爱乐乐团合作，并指挥了该乐团的首场演出。节目中包括勃拉姆斯的第二交响曲，罗西尼的几首序曲，还有《罗恩格林》第一和第三幕的序曲。没人说什么话，没有人批评他。乐团很高兴能够演奏它。在那时，瓦格纳的反犹观点和现在一样已为众人所知，因此在以色列演奏瓦格纳与他的反犹观点无关。事实是，1938年11月“水晶之夜”^[1]事件之后，这个乐团，其团员到今天仍然是一群自己管理自己事务的音乐家，因为纳粹利用过瓦格纳的音乐以及后来导致了焚书事件——决定就此不再演奏瓦格纳。就是这样。从那时起，所有的一切都来自乐队以外的人的反应，有些人喜欢，有些人反对。我为什么要说这些？因为这很清楚地说明，人们必须分清瓦格纳的反犹主义，确实不道德，确实令人厌恶，确实超出了正常的范围，超出了我们称之为可被接受的一不能被接受的反犹主义的层面，但它与纳粹对它的利用是有区别的。我遇到过一些人，他们根本无法听瓦格纳。在特拉维夫，有位女士找到我，那时关于瓦格纳的讨论正在激烈地进行着：“你怎么能演奏这个？我看着我的家人就伴着《纽伦堡的名歌手》序曲被送进了毒气室。为什么要让我听这个？”答案很简单：没有必要让她来听。瓦格纳不应被强加给任何人，他死后引起了这许多极端的感情，有支持、有反对，这不意味着我们没有责任。因此，

[1] 指 1938 年 11 月 9 日至 10 日凌晨，纳粹党员与党卫队突袭德国全境的犹太人事件。这次事件被认为是纳粹对犹太人有组织的屠杀的开始。——编注

我当时建议，乐队愿意演奏，但不要在常规演出中演奏。任何多年来一直是以色列爱乐乐团的忠实听众都不应被硬逼着来听他们不想听的东西。这些音乐家，他们的父辈在1938年投票赞成停演瓦格纳，因此他们今天重新投票，正好形成一个轮回。但如果有人不会产生那样的联想，特别是这些联想并不来自于瓦格纳本人，他就能听。因此，我的建议是应该在以色列爱乐的非常规音乐会上演出，任何不想听的人就可以不听，那些想听的人就可以买票来听这场特殊的音乐会。事实上，我的提议没有被允许，这反映了某种政治偏见，所有这些观念再一次与瓦格纳的音乐完全无关。这就是瓦格纳与犹太人的历史。

提问（来自哥伦比亚大学的一位听众）：首先，如果我可以问巴伦博依姆先生——在您的自传里回忆了当时被富特文格勒请去为柏林爱乐演奏的事，而您父亲拒绝让您去。那时您年纪还小，后来很明显，您到德国工作了，对您来讲，是否有那样一个时刻，随着时间的过去以及战后德国民主政府的建立，才使您有可能迈出这一步？是否有这样明显的一个时刻，还是很简单地、顺理成章地发生了？

巴：很显然，不然的话，我现在是不会在那里的。富特文格勒请我去的时候，我父亲拒绝了，那是在1954年。1954年夏，我只有11岁，我不能说完全明白其中的道理。父亲告诉我这意味着什么，战争才结束了九年，战争的阴霾，不仅是战争，还有大

屠杀、集中营，等等，等等，等等。这就是我父亲为什么要拒绝这一邀请的原因，而我也自然同意了。我还要说，现在回忆起来，尽管在音乐上我多么想和富特文格勒一起演出，但从今天的角度来看，我父亲绝对是正确的。我后来越来越多地接触到以色列人对德国、奥地利的想法，还了解了很多细节。我觉得这些想法并未经过很好的深思熟虑，比如以色列和奥地利很早便建立了外交关系，但却不同德国建交。我觉得奥地利在对灭绝犹太人的看法上并不心慈手软。还有其他问题，加之我们后来又接触了德国过去的种种，包括1961年在耶路撒冷对阿道夫·艾希曼的审判。从那以后，我便下决心去德国演出，要看看我的感觉。我必须说，那时我得到父母的全力支持。我第一次去德国的时候是20岁。我那时已经长大了，已经有很长时间自己一个人到世界各地演出，但因为这件事很重要，我就和父母谈了，得到他们的全力支持，这就是我怎么去的德国。

提问：我曾经在1991年去过拜罗伊特，看过巴伦博依姆先生指挥的《尼伯龙根指环》，我一直很崇拜巴伦博依姆先生的音乐才华。然而，这部由哈里·库佛导演的《尼伯龙根指环》有一种令人不快的反犹主义，这是我从未体验过的。在这一演出中，阿尔贝里希这个形象是一种明目张胆的对犹太人的嘲笑，这种东西曾经出现在《攻击者》，一份纳粹报纸上，我们看到这个人出现在舞台上，模仿着犹太人，在歌剧快要结束的时候，当他被沃坦和洛

格捉住——他们不只是抓住他，还拿了一根金属棒，放在他的两腿中间，扭动金属棒，在舞台上折磨他，最后非常血腥——看到这种情景发生在拜罗伊特，这个以前和纳粹有过联系的地方，看到这种折磨人的方式，我不明白一个犹太指挥怎么会参与这样的演出。

巴：我只能说，如果这种暴力的行为让你不快，我很抱歉。你有权拥有这样的感情。剩下的就纯粹是你自己的解释和想象了。我可以向你保证，我和哈里·库佛很仔细地研究过。我们很坦诚地讨论过舞台上的每一个细节。绝对没有这样的意图，库佛绝没有一点要把阿尔贝里希搞成犹太人或其他什么人的意图。因此，恐怕我要告诉您的是：您看到的要比实际存在的多。

提问：您没有说 20 世纪 30 年代的时候，瓦格纳全家在拜罗伊特接待希特勒的事情。

巴：我没有忽略这件事，只是这不是我们要讨论的问题。在 30 年代，大家都知道旺弗雷德·瓦格纳是希特勒的支持者，他去过他的家，还将拜罗伊特作为他的基地。瓦格纳一家，我想，和其他家庭没什么不同，都有想法不同的家庭成员。旺弗雷德的女儿弗里林德逃跑了，她母亲让她回来，后来希特勒派特工去瑞士请她回来，她拒绝了。在托斯卡尼尼的帮助下，她去了阿根廷，40 年代的时候在纽约落脚，成为美国公民，她一直是狂热的反纳粹者。其他家庭成员有相反的观点，我觉得那些针对瓦格纳一家

的批评应该只限于真正拥护纳粹的人。人们不应该把所有的罪责都归到瓦格纳全家。事实上，瓦格纳的曾孙（戈特弗里德）在以色列拜尔舍瓦的本古里安大学任教。他姐姐去过以色列，我觉得你不能把罪责落到这一代人身上。

提问：谈到大规模反犹的问题，正如我们知道的，阅读瓦格纳的作品，他是个特别机会主义的人。在他的生活中，他曾经是无政府主义者，他被驱逐出德累斯顿。1870年后，当他感到德意志帝国要崛起，便成了一个帝国的支持者。另一方面，在我看来，在他的反犹主义中，这种矛盾也被带入到他的私人生活中。

巴：哦，我觉得反犹主义很可能是他最重要的思想，而且一直是他首先考虑的问题，直到这影响到他的钱包，或者他对帮助的需要，他的艺术，他的金钱。我曾想过他还可能成为一个犹太复国主义者，对不起。我必须要说，自从我同意和爱德华做这样的谈话，我想了很长时间，可怜的瓦格纳，想到这么多年以后，一个巴勒斯坦人和一个以色列人要来谈论他和他的各种影响，他肯定会在坟墓里翻个身，但是我想，事实上，他会大笑的。

提问：在你成为一位顶尖的犹太瓦格纳音乐家的过程中，当你在拜罗伊特指挥时，你是否感到过痛苦、生气或者尴尬？

巴：首先，我不觉得自己是顶尖的瓦格纳音乐家，或者顶尖犹太指挥家，或者顶尖的什么。我从没用这些词来想过自己，我并不觉得有什么很重要的事件。这些关于瓦格纳在以色列的问题，

在美国也困扰着我，在德国也是。我必须说，特别是在美国，简直太不可思议了。我所做的并没有被看作是体现在管弦乐方面的音乐兴趣，现在，我被看作是在以色列演出瓦格纳的先驱，根本不是这样的。我的意思是，我不必去说，我没必要在以色列演出瓦格纳，如果他们不愿意听的话。我可以在其他地方指挥瓦格纳，我成了这一切东西的倡导者，可我不是。我不觉得自己是顶尖的瓦格纳音乐家；我根本不觉得自己是瓦格纳音乐家。我正巧认为我的关注点，或者说我的职业，我认为瓦格纳的作品在音乐上很重要，对我在音乐事业上的发展很有帮助，对我指挥其他音乐很有帮助。

拜罗伊特代表着什么，我是很明白的。但我想，拜罗伊特，你们所谈到的关于它的象征意义，关于它的联想，只是30年代的那个拜罗伊特，甚至是20年代，当然还有40年代，但不是1951年以后的那个拜罗伊特。我觉得人们必须非常清楚——我觉得我是个犹太人，所以我敢说——人们必须非常清楚地知道你是怎样对待自己的敌人和那些仇视我们、仇视了我们几个世纪的人。你可以向他们妥协，你还可以继续和他们毫无接触，但我并不赞成只接受对我们有好处的方面，否则就批评他们或者对他们不理不睬。我觉得如果以色列政府50年代的时候接受了德国的战争赔款，如果以色列政府允许德国汽车开进以色列，还有其他所有的事，那也该允许那些想演出瓦格纳的人来演出它，那些想听它的人听

到它，并不必把它强加于人。我觉得那些对拜罗伊特产生的厌恶感情并不是非常公平的，我这里并不是对我们的人民，我们犹太人民所经历痛苦漠然置之，但对过去的看法需要非常清晰地界定好，要说得很清楚。我觉得我们没有权利对那些曾经仇视我们的人进行总体批评，如果不是仇恨的话，因为那样的话，我们就把自己降到那些多年以来一直压迫我们的那些人的水准。

纽约

1995年10月7日



{ 第五章 }

♩ 古：忠实性意味着什么，特别是更广泛意义上对文本的忠实性，这种概念是如何被移植到其他艺术中的呢？

♭ 巴：音乐不同于写下来的文字，因为只有声音出现的时候才有音乐。当贝多芬写下第五交响曲的时候，它只是贝多芬想象的片段，只遵从于仅在他头脑中存在的自然法则。然后，他使用了一种人所共知的符号记录方法，也就是白纸黑字的方法。没人能够让我相信，那些写在白纸上的黑点就是第五交响曲。只有当交响乐团，世界上某个地方的乐团，决定要去演奏它的时候，第五交响曲才得以存在。因此，音乐的独特性正在于这种声音的现象，而音乐对不同的人有着不同的意味，无论是诗意的，数学性的，或者感性的，或者其他什么。但是最终，音乐只能通过声音来表达。音乐就是，用布索尼的话说，会发出响亮声音的空气。基本就是

如此。因此，你谈论忠实性，忠实于什么？你所谈论的是一套大致的、粗略的忠实性。如果在总谱上写着“弱”，你却奏出“强”，你显然是不够忠实文本。我们谈的不是这个。我想，我们又要忘了音乐的体验，做音乐的行为，就是要使声音进入一种连续的、互相依存的状态——也就是说，你不可以将其分离，因为速度是与内容、音量等相联系的，因此，一切都是相对的，永远都与之前之后、当然还有同时发生的事情联系着。当一个小提琴家演奏贝多芬交响曲中标有“弱奏”的一个乐句——“弱”和什么相关呢？是和这个乐句之前以及与它同时出现的其他声部相联系的。因此，你无法谈论忠实性。如果你要很客观地再现印在纸上的谱子，不做任何增添，这不仅是不可能的——因此没有忠实性可言，而且是胆小的做法，因为这意味着你并没有去理解其中的内在联系和程度的深浅，其他暂且不提——我这时所说的仅仅是音量和平衡的问题，还没有谈到乐句和乐段等问题。

▲ 萨：还有速度。

♯ 巴：是的，但是速度的问题与很多事物都有着类似之处。你知道，速度牵扯着内容。在我印象里，很多音乐家都犯过先决定速度的致命错误。他们用了拍节器（metronome），有时是作曲家给的，一般来说，这些速度都难以避免地太快了，因为作曲家在写速度标志的时候，并没有给出声音的力度。他只在自己的脑子里有着想象。你可以背出一首诗，你可以在两秒钟内背

出它，但你无法在两秒钟内大声朗读出来。因此，作曲家的速度标志难以避免地太快了，包括像皮埃尔·布莱兹这样有经验的指挥。他用一种很有魅力的法国方式来描述这一现象。当我指挥他的《Notation VII》的世界首演时，他给出的速度标志中有百分之五十比我们的实际演奏要快。他很高兴地改了速度标志。“怎么回事？”我问他，“你是这么有经验，这么有深度的”——这些词汇全部是好的意思——“音乐家”。他说：“这很简单。我写作的时候，我用水来做饭；当我指挥时，我用的是火。”无论如何，这导致很多音乐家先决定速度，然后再看看把什么内容放在里边。这么做是不对的。应该正好反过来。是内容决定速度。很显然，所有的一切都是相对的，有些速度要依靠某些内容才能够表达。比如贝多芬第七交响曲的最后一章，如果不使用快节奏，相对快或者非常快——这些地方，我想，我们还是允许有富余量的——我们慢慢、轻轻地而不是按照谱子上写的快速且响亮地演奏，其中的内容根本表现不出来。类似的事也可以发生在政治中。无论你怎么想奥斯陆协议——也就是，无论它有没有机会，一旦其节奏和速度都太慢，便失去了所有成功的机会。当速度缓下来以后，音乐就消失了，政治过程也是如此，因为不能分离。在音乐上，不同元素之间不能分离。这些元素无法被写下来。因此，对文本的忠实性是有限制的。它受限于轻柔、响亮、快速、缓慢，尽管这些都是相对的。除此以外便是胆小的行为。有意思的是，当人们

谈论对文本的忠实性的时候，在今天，人们通常谈到速度：“为什么不是这样？为什么这里占了这么多时间？”或者说“为什么他把速度搞得这么快？”我的意思是说，连音也牵扯到忠实性的问题。换言之，我们如此沉迷于速度里，正是把内容孤立起来了。这也是我们对专门化如此热衷的弊病，也就是说我们热衷于将元素分解，让其独立。我并不介意专门化，如果你是个大夫，你就该对身体某部分的解剖学很专业。我理解。但你的专长也经常与身体的其他部分相联系。你不可能是耳朵、喉咙、鼻子的专家，而对身体其他部分一无所知，因为那些东西是相互关联的。而音乐正和人的身体一样。音乐的解剖学正是：一切都是有联系的。当你用最狭隘、最粗浅的方式去遵循专业化的时候，这正是我们今天的时尚，你最后就发现自己正在进行分解，自己只是专注于其中的一个元素。因此，在这种情况下，根本没有做音乐的机会。

||: 古：如果你知道我与皮埃尔·布莱兹曾进行过一次与此无关的谈话，你会很高兴的。他说了两件事，与你刚才所说的非常相似。我问他演奏如何影响他的作曲，他说，作为演奏者，他不可能丢弃制造声音这个看得见的现实。因为，正如你所说的，作曲是一种抽象艺术，只存在于内心的听觉中。接着，他做了一个很夸张的比喻，对此我将会做解释，这个比喻非常柏拉图式。他将总谱或者说作曲家的意图看作一个看不见的源头，而感受到它要依靠对听众的观点进行一系列的反射。它永远不是源头。你永远不会，

如果你想的话，看到火焰或者光芒。你看到一连串的镜子，从源头到指挥，到那些制造出声音的人，再到听众，或者其他什么程式。他说，作为听众，你以为看到的源头其实只是幻象，你看到的是一系列的影子。

▲ 萨：这非常有趣，我更愿意想想意图的问题，尽管纸上的东西确实沉闷而无生气，但我觉得在解读的过程中，从解读人以及供解读作品的作者的角度上讲，人们应该秉持着什么，你可以称之为原文，也可以称之为被认同的约定，可供你回头再看。很显然，它不是作曲家写的东西。你不应回头去看它。我想回头看的是文本中所包含的思想。我想我们可以谈论文本并建立一个文本。我们完全依赖于此。编辑们的工作，校勘原稿，校勘笔记，或至少将其呈现在人们面前，以供解读者或读者参阅，这是非常关键的工作。我的意思是，我们需用这种基础的工作。我们需要知道阿兰·泰森这位研究莫扎特的学者提供了怎样的细节。他通过观察水印来辨别某一段落的创作时期，从而创立了总谱。这项工作，我认为是很基本的。当然，它不能决定你的阅读或者演奏，但我觉得人们应该认识到这种建立某一文本的编辑工作的重要性。继而，你如何处理这一文本？人们可以通过两种方法来解读。有人会说：“好了，都在这里了，我要做的很简单，就是很忠实地再现它。”这当然是完全没有道理的，因为对文本的忠实再现是根本不存在的。如果你看到的是18世纪的文本，你就必须是18世纪的人，



这根本不可能。某种意义上说，一旦作曲家或作家完成了某一文本，便随即与这一文本有了距离。文本便独立存在，不再受作者的保护。但我觉得我们，无论是解读者、读者，或者音乐的演奏者，无论在演出中还是在阅读中，都感到文本并不完全是随心所欲的。换言之，在文本中存在着与解读者意愿的对抗：“强”，“弱”，所有这些指令。我认为这一点很重要，因此无论用哪种方法，你都不可能完全自由地去解读文本。我想，我们知道，如果有人打算把《李尔王》演成喜剧，这将是一场灾难。这从根本上就错了。或者将《奥赛罗》演成滑稽剧，这是行不通的。我觉得最好的解读方法是将本文看作是作曲家、作家或者诗人一系列抉择的最后结果。我们得到的便是结果。因此在阅读时，你必须理解这些音符和词汇得以出现在纸上的过程。这是非常复杂的，因为这涉及到布莱兹所谓的“镜子”——一系列的直觉，一连串建立于学识基础上的猜测，按照规律再现声音或者文字，以使其具有引人注目的独创性。如果演奏者或演绎者只是简单地重复别人，那就没意思了。你努力去提供新的灵感或新的样子。我觉得，解读者不只要理解原来的作曲家或诗人所处的时代背景，而且要了解当今的演奏者和演绎者，这是至关重要的。也就是说，我们都受到一些惯例的约束，使我们不敢超越某些规范，而这些规范是由社会和理智决定的。因此，存在着这样一种相互影响：一方面是读者、演奏者、演绎者的个性，另一方面是决策、共识，将一个文

本从历史中——无论是五分钟前还是两百年前——转换到今天的
全过程。因此，解读过程是一个动态过程，我以为这通常需要理
性的审视而不应只凭感觉。感觉是很重要，你在解读自己讨厌的
文本时肯定同解读你喜欢、关心或者认为很重要的文本是不一样的。
但我认为解读是一个很需要原则的过程，要受到约束。也就是
说，有一种类似合同的约束。你同意吗？

♭ 巴：是的。但声音很不同，也就是说，当你谈论对音乐的演
绎时，和谈论对文字的演绎是不同的。

▲ 萨：好，我们谈谈对音乐的演绎吧。

♭ 巴：我认为不存在真正意义上的音乐的演绎。你首先要对声
音有外在的体现。你不会对诗歌中的文字有什么外在体现。

▲ 萨：不，你不会称之为外在体现。我会用实现（actualization）
这个词。只有你去实现（actualization）它，并去读它，它才具有意义。
当你读它的时候，你在将它外在化。我承认这和音乐不是太一样。

♭ 巴：是的。但你不需要去理解自然规律。而声音，你却要去
面对自然规律，其中包括声音在房间中的效果，空间和时间，所
有的一切。作为读者，你不用这么做。相同的是你要去读一首诗
和读乐谱，但要想去演奏它，即便在家里演奏，也是一种外在的
体现，要求音乐家了解音乐的物理性质，包括声音、泛音以及和
声之间的关系……

▲ 萨：是，这当然有技术方面的因素。

巴：但这是物理学的层面，没有学过物理学，你就无法形而上。因此，这是音乐演出的一个特殊现象。这就是为什么我觉得“演绎”这个词被很多人误用并误解了。我想，“我该如何演绎它？”“我该如何使它成为我自己的东西？”“我该如何使它不只是贝多芬的，而是我自己的东西？”这些都是错误的。你做不到。这根本就不存在的。你不能这么去做。你必须要了解，首先，贝多芬第五交响曲在声音上到底有怎样的物理性质；管弦乐是怎样达到平衡的；而音乐织体怎样有时厚，有时薄；力度变化（dynamics）的速度是什么——谱子上写着“渐强”，“渐强”在总谱上是垂直标注的，但如果所有的乐器都同时演奏“渐强”，你就什么也听不到了。很显然，圆号、小号、定音鼓会压住管弦乐队中其他乐器的声音。因此，在音乐上对文本的忠实性要相对得多，而这种相对性并非指不受你所说的合同的约束，而是指不会犯下省略的过错。如果你原封不动按照谱子去演奏，而不去理解其中的意义，你这就是犯下了省略的过错。也就是说，如果当谱子上写着全团演奏“渐强”，你作为指挥，让所有乐器都“渐强”，你是忠于了文本，但却忽略了很多东西，那些东西再也不能被人们听到了。

▲ 萨：我想，在解读文本上，有趣的相似性也许并不是从文字到音乐，而是从音乐到文字。也就是说，人是否可以将你刚才说的作为基础，再将其用到对诗歌的阅读中。比如，当你读到济慈的



一句诗：“Thou still unravish'd bride of quietness。”^[1]这不是日常使用的语言，不是我们开洗衣单或者在地铁里同别人说话时用的语言。因此，在这方面，如果人们认为诗歌需要一种特殊的语言，那么这就是有文采（figured）的语言，和普通的散文不同。文学的一个缺陷是，它使用一种与日常生活交互的语言，而音乐则不然。贝多芬交响乐中那些浑厚的声音并不出现于其他地方，但济慈诗歌中的语言，你在外面走走，听听人们说话，就可以听到。你可以说，正如文学批评家理查德·布瓦里埃最近所说的，文学更加民主，每个人都可以使用它。那些我们赖以生存的文字被特殊地使用了。我觉得我们更应该把它看作一种形式——诗歌的语言或者带文采的语言——与音乐的某些方面颇为相似。文字通常被赋予了实用的目的或物化的意义。我们说“这是一个杯子”时，我们将这个物体外在化了。但如果我们在音乐的层面来思考一个诗歌文本，你所有的是文本内的一种关系，同乐谱内各元素的关系是一样的。在这种用法下，一切都是相对的。这不是简单地说：“好，我知道 bride（新娘）什么意思，quiet（寂静）什么意思，unravish'd（未被迷醉的）什么意思；因此，我就知道整句诗的意思。”这样是不行的，因为诗化的物体是诗歌内部所有关系的集合。你必须首先理解这些关系才能够“读”懂它。因此，在这方

[1] 中文意为：你委身寂静的完美新娘。——译注

面，对音乐的解读也是如此。但问题是，什么和你先前谈到的声音的外在化相类似——亦即声音间各种关系的物理性质。在这方面，音乐有着特殊性，这只存在于音乐中：它是可接近的，同时也是不可接近的。这是某种巨大的矛盾。很显然，为了听懂济慈的诗歌并有所得益，你必须懂英语。但为了听懂某首乐曲，你不必懂得德文或者法文，即便这是德国或者法国的曲子。你必须在音乐风格和音乐语言上下一定的功夫。但这值得商榷——我们从现实中知道，孩子们无需懂得语言便能听懂音乐。你就是很好的例子。你在用西班牙语发表流利的哲学演说前便可以演奏音乐，对不对？因此，音乐的可接近性就是，一方面，正如很多哲学家所注意到的，音乐可以产生一种非常强有力的直接效果，因此也更加危险，我想因为它可以引发某些非理性的反应。尼采肯定感到了这一点，柏拉图也是，还有其他人。但另一方面，它也确实是少数人的艺术。它需要某种训练。在这方面，音乐非常不好接近。它很神秘，很难懂。我想作为表演艺术家，这就是你一直与之奋斗的。

♩ 巴：我想谈谈你先前说的关于文本的问题。如果你看一部戏剧，然后再看一部有舞台有音乐的歌剧，这两者有什么根本区别吗？在话剧舞台上，没有关于速度和声音大小的指令。这就是为什么许多舞台导演，他们在话剧上非常成功，但在歌剧上却遇到了困难，因为他们感到处处受限，他们不能让演唱者大声，因为

作者令人非常不舒服地在那里写了个极弱；演唱者告诉他：“我不能大声，这里写着极弱。”然后，他只有等下一次，因为这里突然冒出四小节的管弦乐间奏——以让演唱者为下一句做好思想准备——这是话剧里所没有的。这就是脚本和音乐间的重要区别。此外还有声音。声音这个元素是所有音乐的悲剧。如果你真想用连续的声音搭建一个乐段，一个音符接着一个音符——开始于前一个音符落下的地方，结束于后一个音符的开始处——通过声音这个元素，你便拥有了力度的元素和使声音保持在半空不落下的元素，如果不然，声音就会掉下来，也就是直接掉到地上。因此，不需要任何额外的标志（dynamic），甚至在你开始之前，声音便具有张力了，而这是文字所没有的。在我看来，还有一点是非常重要的，如果你研究一下音乐这个词最深层次的含义，它意味着所有的关系，意味着音符间、和弦间、节奏上的相互依赖，意味着与速度相关的各种元素间的联系；如果你看看音乐的不可重复性，音乐会因时间不同而不同，你就会懂得很多关于世界、关于自然、关于人类、关于人类关系的道理。因此，从很多方面来看，音乐是生活方面的最好的学校，真的是这样。而同时，它又是人们逃离这个世界的手段。音乐的这种双重性便是矛盾。这种教会你许多关于世界、自然、宇宙的知识，教会信教者关于上帝知识的音乐——教会你这许多知识的音乐却怎么又成为你逃离所有这一切的手段呢？对我来说，这是关于音乐作用的很有意思的想法。

每当我们谈到音乐，都会谈到音乐对我们的影响，而非音乐本身。在这方面，音乐就像上帝。我们无法谈论上帝，或者用其他方式来描述，我们只能谈谈自己的反应——有些人知道上帝是存在的，而另一些人却否认上帝的存在，而我们却无法去谈论，我们只能谈论自己的反应。同样，我们无法谈论音乐本身，只能谈谈自己的主观反应。

▲ 萨：这是宗教史方面的全部话语，无论你称之为神秘主义、苏菲主义，或者其他什么，而宗教体验是不可言喻，无法言说，不可触及，无法达到的。一神教是这样，某些多神教也是这样。很有意思的是，有些作曲家——人们会想起梅西安，当然还有巴赫——他们并不是要接近神，而是要代表神。想一想神秘的语言——无论你读圣十字约翰，还是伊本·阿拉比，这个伟大的阿拉伯潜修者——让我感兴趣的是其中强烈的信仰——这些人实际上是在告诉你上帝说的话。他们当然不会说：“嗯，这是近似上帝的话。”他们会说：“不，这是上帝通过我在说话。”因此我觉得，这比我们刚才讨论的还要有震撼力。对我这样完全不信教的人是很奇怪的。我不信教，但却被这样的作品所吸引，并不只因为其宗教元素。因此我一直在想，巴赫，他的音乐形式如此理性，他写出诸如《马太受难曲》这类丰富动人的圣经清唱剧，我们可以解释说：“嗯，肯定有一种实际存在的理性原则可以解释它。”但是，这类作品却又仿佛离我们而去。我想这就是有趣之处。这

不像你说的那样：“好了，我们只是去接近它。”你的实际感觉是在接近它的时候，它却远离了你。

♭ 巴：我觉得这与和声有关。在调性音乐中，这很容易解释。对于无调性音乐，我也有类似的感觉和想法，但在调性音乐中，就更容易解释。比如贝多芬的第五钢琴协奏曲的第二乐章，开始是小提琴、中提琴、拨奏大提琴，还有低音提琴的持续音：很容易理解这样的音乐为什么会有神圣感。

▲ 萨：是一种极为安详的感觉。

♭ 巴：这是一种和谐的感觉——不只是音乐意义上的，而且是思想上和感觉上的和谐。有很多方法来分析这一点。你可以说，一方面，持续的小提琴、中提琴，慢慢地，冷静地，行进般地，就会给你很安详的感觉。大提琴和低音提琴奏出来的低音，给这些持续的乐段一种带节奏感的律动。你会感到整个世界都在和声之中：无论持续音还是拨奏音；长音和短音。所有人都可以和平共处。我当然是在做解释，但是所有这些都给人一种感觉，我想是一种神圣、安详、宁静的感觉。然后，你会听到因半音和未解决的和弦而造成的具有强大的和声紧张感的乐句，不用到《特里斯坦和伊索尔德》，贝多芬的作品里就有很多，即便只有一个不协调的音符——对很多人来说，这是一种控诉的感觉，是一种与凌驾在我们头上的权威或者一种无所不在的力量的对抗。因此我觉得音乐有这样的力量，一部乐曲，无论有多长、有多短，都能够

很直接地让你有经过整个人生的感觉，哪怕是一小段肖邦的华尔兹，哪怕是仅仅一分半钟这么短的《一分钟圆舞曲》，只是简单地体验了从没有声音到突然有了声音，然后便到了最后一个音符；从曾经有过声音到再也没有声音了，有时你会很天真或者很诗意地觉得自己经过了曾经存在过、之后便不复留存了的什么。

||: 古：当下这种对本真的热衷，幸亏正在减弱，是不是想要将某些根本无法量化和理性化的东西去理性化和量化呢？理查德·塔鲁斯金说过这样的话：本真的观念是一种很现代的思想。一代人之前，或者当瓦格纳演奏贝多芬的时候，他不会坐在那里说：“哦，我的上帝；让我回去，完全像贝多芬想的那样去演出。”

▲ 萨：是的。但他却受到本真思想的驱使，因为他想的是他正在用自己的方式寻找真正的贝多芬，而这个贝多芬是其他人无法了解的。

||: 古：但他却没有那种量化的、可复制性的标准来衡量准确性。比如，他不用担心小提琴的准确数量以及小提琴手们应该坐在哪儿。

▲ 萨：是的。但他那时的重点不同；这是不同时代的语言。他也为本真着迷。什么是本真呢？

♭: 巴：他想要的是感觉上的本真。

▲ 萨：我知道，在他心中所谓感觉上的本真在某种程度上决定了声音。但本真到底意味着什么？本真是在为现在正名，它是相

对于过去而言的。换言之，如果我说这是本真的，我也就是在说这是真的。在基督教里，人们四处寻找真正的十字架的碎片。因此，这总是和现在相关。因此，认为本真是关于过去的想法是误导。本真是和现在相关的，是关于现在如何看待和塑造过去，以及现在希望一个什么样的过去；你知道，拥有一个什么样的过去是很重要的。看看过去三十年里，人们对18世纪音乐演出的“本真”的渴望。这是对庞大的管弦乐队华丽声音的一种回应，那些本真癖者想让这种新东西消失，就会说：“这才是巴赫音乐真正的声音，而不是富特文格勒率领柏林爱乐演奏出的那个巴赫。”因此，这就是现代人在构建过去的问题上面临的挑战。我想强调所有这一切。这是构建的重要元素。你同意吗？

♭ 巴：我完全同意。我想我们经常谈到我们自己希望什么样的将来，我们没有很关注我们想要什么样的过去。这就是20世纪下半叶以及21世纪初德国人的主要问题。他们究竟希望一个什么样的过去，包括那个黑暗的纳粹时代。这个问题同样也纠缠着美国人对越南人、以色列人对巴勒斯坦人和巴勒斯坦人对以色列人的态度。如果你这样看待世界，就会发现忠实性是一个非常非常相对的概念——无论是对文本的忠实，还是对解读的忠实；为什么某一时刻，这些历史事件看上去是这个样子，过了二三十年后，就变得完全不同了。这一事件已经过去好久了，但仍然用另外一种方式影响着历史的发展。我认为，最近三四十年里对音乐本真

性的追求有很多好处。它前所未有的地突出了表达的途径和过程的重要性。这方面要比他们是不是用了四把小提琴更吸引我，因为后者是自相矛盾的。你为什么要在容纳两千人的大厅里用四把或者六把提琴？如果你演奏的房间跟18世纪时一样大小，你才可以这么做。我觉得古典乐器演奏在哲学意义上的确有很大问题。

如果我们接受爱德华的说法，这是对现在的勾勒，那么这表现了现在很弱的一面。因为没有哪一代人像现在这样关注于过去。在人类学上，我们看到过怎样在其他城市的基础上建设城市。我们没有勇气丢开那些需要被丢弃的东西而向前走。我认为这是一种现代社会的弊病。现在的本真运动和舒曼、门德尔松或者瓦格纳演奏巴赫、贝多芬所不同的是，后者很现代，他们想把过去带到他们那个时代。这是一种假设，我想是一种猜测，对于今天参与这一运动的很多人，他们都觉得这是一种很现代的趋势，然而事实上，这只是因为他们没有能力将其转变成现代的才要回到从前。我想说的是，李斯特用钢琴弹奏的巴赫将巴赫带到了19世纪，他弹奏出的声音和当时人们所能听到的李斯特自己的作品非常相似。从音乐研究上讲，人们能够得到很多东西，能够了解音乐的风格，能够很快了解到关于一段乐曲所有的不同元素，因此很有必要，也很有趣，是必要条件。但如果试图去复制过去呢？单单“复制”这个词就已经是贫乏的标志了。

||: 古：这是很明显的区别。



▲ 萨：在文学领域里也有类似的现象，我觉得这一现象表现了一种很狭隘的历史观。听到有些人说我们要回到古典文学，学生们今天对荷马、维吉尔等人的作品读得不够，就和上述的问题很像。他们这么说，并不是因为他们对荷马、维吉尔特别感兴趣，而是正如我先前所说，因为他们想用荷马和维吉尔来攻击当代文学和当代关注的问题（比如性别、种族、阶级等）。他们说我们丢失了自己的民族传统——欧洲犹太教—基督教文明，我们应该花更多时间多读一读过去这些真正的大师的作品。我们不该把时间浪费在女性文学、黑人文学、少数民族文学和所有这些东西上。

他们到底在说什么？宣扬这种观点的人大多对这些作品都没有什么真正的主张，只是说要读这些书，只是说应该读但丁和维吉尔。谁又会不同意呢？维吉尔当然该读。但这并不是说读维吉尔就不要再读其他的东西。阿兰·布鲁姆实际说的是，我们不该再读尼采之后的东西，我们应该花时间读读希腊哲学家，一些诗人，法国启蒙作家的作品；他说教育应该是一种精英教育。不是所有人都能受到教育。当你再深入探讨关于本真以及关于过去的问题，你再次遇到“他者”（the other）的问题。这其中当然包含着现代的问题，但同样也存在谁对过去有权力的问题。在音乐本真性的运动中，也明显包含着势利的观念。

||: 古：这种权力问题已经变成字面的意义了。我们好像跑题了，但有时你却再也无权同芝加哥交响乐团一起演奏巴赫了。

▲ 萨：是的。本真派说这只能由专家来做。

♭ 巴：但我觉得这是对过去过分关注的最糟糕的负面影响。

▲ 萨：这是原教旨主义。

♭ 巴：是原教旨主义。在文学和音乐上对过去的太过注重——在这方面和原教旨主义是没有区别的。了解布莱兹和卡特，再看贝多芬就会有另一种眼光。这才使贝多芬成为永恒。这就是为什么我们今天关注贝多芬的原因，而不是他同时代那些籍籍无名的音乐家，比如约翰·菲尔德（John Field），因为他无论在音乐的永恒价值或是表现力上都没什么可说的。我们如此关注莫扎特，却极少注意萨里埃利。但同时，音乐家或演奏家需要经常接触当代音乐，以了解过去音乐中的新意。我记得我指挥哈里森·伯特威斯尔 *Exody* 的世界首演时，这是一部很重要、很长的作品，节目单上同时还有柴科夫斯基的《悲怆》。我听到了以前不曾听到的新的声音。很显然，因为是世界首演，谁也不曾听到过这部作品。当你接触它时，你的本能或者直觉就会对新东西非常敏感。这种情形下，我意识到柴科夫斯基交响乐中的很多方面。我能够感觉并理解柴科夫斯基很多段落中蕴涵的新意。这是很重要的。当然，正如你所说，人们毫无疑问该去读维吉尔，但你也要读读当代的作家。你要通过阅读拉什迪或者其他当代作家才能获得另外的角度来看维吉尔。

▲ 萨：音乐包含了一个我想要强调的特殊论题。我想这是一个很

有意思的论题：在众多艺术领域里，音乐在今天是最不为人所了解的。换言之，一个受过良好教育的哲学家，可能对文学有兴趣，可能精通摄影，可能对电影、绘画、雕塑、戏剧了解颇多，但却对音乐知之甚少。对音乐的隔绝，我觉得是今天社会所独有的。音乐通常都会在社会里占有中心地位，特别是19世纪，至少是在西方。

♭ 巴：一直都有人对音乐漠不关心或者没兴趣；斯宾诺莎就对音乐全无兴趣。

▲ 萨：是，当然是，他们是个别人。但总体上说，你可以说，在一个受过良好教育的家庭里——比如中产阶级家庭，当然还有贵族，但自法国大革命后便有越来越多的中产阶级家庭——音乐是一门很重要的艺术。音乐是学问和思想话语的一部分。现在却不是这样了。我很想知道，作为演奏家，你有何种感想。我觉得你两类听众。一类听众，他们希望音乐好听。他们人数众多（corporate），很有钱。我的印象是，他们非常保守。他们不想要新的作品，而只想无穷无尽地演出莫扎特，甚至萨里埃利，而不是伯特威斯尔。这是一个问题。另一类是人数非常少的听众，因为他们是由人数还在日趋减少的那部分听众组成的，他们懂得音乐并视之为生命。与此相关的一个问题，我想是阿多诺的问题。阿多诺说音乐已经不再是社会的某种再现，比如贝多芬的音乐中所表现出的得意扬扬的中产阶级，正如《菲岱里奥》中的那段小号，到了勋伯格的年代以及12音体系，这样的音乐则已经是音乐无法

发挥其社会作用的代表了。真正的新音乐是无法被表演和聆听的。他实际要说的是，根据他的观点——他将其看作一种哲学演化。音乐是一种社会哲学——它之所以变得如此难懂和难以接近，是因为它代表了一种社会的僵化，使之无法（被）演奏，（被）理解，（被）聆听。因此，我想知道我们是否要采用一种辨证的方法，而暂不考虑音乐赞助人不仅想听，而且希望音乐能够专门为他制作这一问题。我想知道你的感受。从演奏者的角度，如果你看看音乐史，比如从瓦格纳到勋伯格，然后是贝尔格，韦伯恩，最后是卡特，无论我们是不是谈到难度越来越大的问题，也就是说，你在自己的作品里，作为演奏者和演出的组织者，是否感到音乐和社会之间在逐渐疏离，而你则在某种程度上做着弥补，以使这种音乐被人接受？某种意义上，你违反了一般的音乐原则才能演出诸如卡特等作曲家的作品。你背叛了它，做了很多改变，这样才能让那些习惯于莫扎特、海顿的人来听他们的作品。

♭ 巴：为什么不呢？

▲ 萨：嗯，因为莫扎特和海顿是他们那个时代的财富。当时，音乐占据着非常不同的社会地位。它好比拉丁语。人们学习着它，使用着它。而今天，在我看来，音乐这种语言变得非常专业，除了音乐家以外，是不能被使用或了解的。这种情况比19世纪时严重了很多，而19世纪的音乐则是我们今天古典音乐的核心。我想知道对阿多诺的论题要理解到什么程度：音乐的意义在于，鉴于

其复杂性，它是针对非人道社会的控诉，那个社会逼迫它担当着这个社会的巨大的反对力量——就是这一方面是消费主义和商品化的社会，而另一方面是非人道的社会。勋伯格的继承者便深陷于这种双重性之中。艾略特·卡特便是其中之一。我觉得梅西安不是，因为他认为自己做的音乐与他们非常不同。但在纯粹的现代音乐中，卡特是今天的主要代表——也许还有布莱兹，尽管布莱兹的音乐中有着非常明显的文学性——这是不是一种本质上的矛盾或者相似？

♭ 巴：为什么瓦格纳在音乐界是这样一个重要的节点？为什么总会出现“瓦格纳之后”发生了什么问题？最重要的一个答案是：主调音乐的消失。失去了调性，音乐便失去了一种维度，没有了和声就不可能。从巴赫到瓦格纳的几代人中一直存在着的一种音乐语言和理性的认同感，现在都不复存在，仿佛灭绝了一样。瓦格纳音乐中的一个元素使我想起了一个经典的犹太笑话：“为什么犹太人总是用一个提问来回答另一个提问呢？”“为什么不呢？”这就是《特里斯坦》的原则，它依赖于没有解决的办法，永远在提出另外一个问题。这基本上是相同的。调性消失了，紧张感以及紧张感的释放便随之消失，你必须使用另外的手段，在某种程度上更加人工的手段。并不是说音乐没有调性便缺乏表现力。相反，出现了很多经典之作，比如《沃采克》。在古典时代的音乐，你期待一种很自然的秩序，一段有着紧张感及其释放得很自然的



乐句。因此，当你遇到一个属音和弦，你知道它将在主音上得到释放。最初演奏贝多芬第一交响曲是非常令人吃惊的。因为一开始的属七和弦并不是C调上的（C音是C大调的主音），却在F调上（F音是C大调的第四级或者叫下属音）。这种震惊并不在于力度或者节奏，而是和声进行造成的。这就是为什么我觉得本真运动是片面的，因为他们力图再现声音上的震撼，而其实这种震撼是由和声决定的。当然，随着调性的消失，这也就消失了。另外，在接近性和不可接近性的问题上，存在这样的因素，勋伯格和贝尔格的音乐在20世纪五六十年代是非常难以理解的，因为当时的演出水平不是很高。那时的演出没有现在的透明度（transparency）。你现在听芝加哥交响乐团演奏勋伯格的《五首管弦乐曲》时，你基本上可以听到所有的东西；你能够听到其中很自然的透明感。换言之，这种音乐也需要时间。这是熟悉感并不总是会导致轻蔑感的很好例子。当代音乐以及对当代音乐的藐视态度的问题在于，这种藐视很奇怪地导致了陌生感。我知道这是文字游戏，但事实便是如此。因为如果你鄙视什么，你就不会对它熟悉起来。因此，熟悉度与是否具有可接近性紧紧相关。人们不只要耐心地等待时间去发展，还需要重复去听那些你认为重要的曲目，听得越多，它们便越好接近。

▲ 萨：嗯，这也许是真的。但我对此并不确定。换句话说，我觉得，你没有强调在历史和音乐的进化史中，存在一种内在和人

为的异化（alienation）。因此，我不确定像艾略特·卡特这样的人是否真想让他们的音乐非常的好接近，因为我们这个社会里可接近的形式又是什么？电梯里听到的经过包装的音乐？唱片，这个我们可以想听什么就能听到什么，无需顺序，无需考虑其结构、背景、历史以及语言的东西。我和你一样崇拜、并对当代诸如布莱兹或伯特威斯尔等大师很有兴趣，但我要说，音乐自身有些东西，使它不能轻易被人理解。

♭ 巴：我觉得贝多芬晚期作品里就有这样的元素。

▲ 萨：这就是阿多诺为什么要这样评价贝多芬的晚期作品。在他看来，晚期的贝多芬孕育了勋伯格那种异化的音乐，我觉得还包括我们谈论的其他当代大师——也就是，这些作品注定要以特殊的不妥协的方式被创作出来。晚期贝多芬有什么特点呢？晚期贝多芬向整体性发起了挑战。他的一些作品，比如最后一首奏鸣曲是没有完成的，只有两个乐章。它对人们的期望发起了挑战。作品中还有令人吃惊和突然的段落。在钢琴奏鸣曲 Op.110 中，有很传统的伴奏声部，而旋律又接近赋格曲，是一部复杂的学院派作品。而在钢琴奏鸣曲（Hammerklavier Sonata）中，你听到很古怪的颤音，拥有极度夸张的复杂的赋格乐段的齐奏，这表明贝多芬不想再用《英雄》那样的赋格乐段了。

♭ 巴：这期间还有不断的干扰元素。

▲ 萨：这是有情节的、片段的、不可融合的，是有意为之的。

||: 古：但这是否不易沟通呢？还是作者有意降低了与听众沟通的程度？

▲ 萨：这确实有些不好接近，因此也不好交流。同样，这并不是在诱导听众。并不是要向听众强调什么，或者想去吸引听众。这里当然有特例：很显然，第九交响曲的最后一章就是要与听众交流。某种程度上讲，这就是为什么说这一乐章减弱了整部作品效果的原因。

♭ 巴：我们并不想对谁不敬，我觉得所有这些并不十分重要：接近性和不可接近性。因为以前曾有过很好的音乐，那些伟大的音乐是不可接近的，比如晚期的贝多芬。早期的巴托克也是，甚至我年轻时，也是不可接近的。我60年代的时候曾演出巴托克的《钢琴协奏曲第一号》；当时这部作品被认为是非常不可接近的。而有些伟大的音乐从一开始便是好接近的。因此，我觉得音乐是否伟大并不需要将其与可接近性相联系。

▲ 萨：对，是不联系的。我不是在说可接近性。我说的是音乐再次被视为大众现象的问题。今天也有音乐，但那不是古典音乐。今天统领世界的是摇滚、世界音乐、hip-hop，还有其他音乐形式。这些音乐形式统治着人们的耳朵，外加商品化、经过包装的音乐。我想说的只是：你想接受这种分化吗？你肯定觉得很难去考虑这个问题，因为你身处其间，这是你的工作。

♭ 巴：这对我来讲并不难。基本上是因为我演出和指挥我喜欢

的音乐，因为我对它有兴趣，它让我着迷，我也想和人们分享它。但你基本上是在说今天的音乐是对社会的一种控诉。

▲ 萨：我是在问。

♭ 巴：但我想通常是这样的。我想到瓦格纳，但同时也有勋伯格和斯特拉文斯基。我想这里边有爱德华想说的东西。我们生活在一个越来越复杂的政治世界中。艺术家和政客的区别——不是政治家，其实只是政客——在于艺术家对自己是真实的，有着绝不妥协的胆气；而政客，为了真实地对待自己，必须有十分灵活的妥协艺术，否则他就不是政客。因此，作为身处政治世界的艺术家，必须要与社会的主流背道而驰。

▲ 萨：我的印象是，音乐正在丧失它的权威性。我只是说我们对所感兴趣的问题的思考以及我们讨论的东西，仅仅是总体文化上关于音乐的部分，比起一百年前真是越来越少了。为此，我感到迷惑。

纽约

2000年12月15日



{ 第六章 }

⦿ 古：这次谈话是在丹尼尔指挥德国柏林国家歌剧院演出全套的贝多芬交响曲和钢琴协奏曲期间进行的。让我非常惊奇的是，比起我们通常看到的那些互无关联的贝多芬某些作品的演出，或者全部是贝多芬作品的音乐会，这种贝多芬交响曲和协奏曲的全套演出给我一种非常不同的体验。对于你们来说，演出这些作品和对其进行总体审视，到底有着什么样的意义？

♭ 巴：我很相信全套演出的想法，因为一个作曲家或者作家的每部作品都是对其他作品的补充。他们并非互不联系。而这在贝多芬的作品中特别突出，几乎每部交响曲都有另外的表现风格。我觉得对贝多芬的作品进行全套演出，比对莫扎特、勃拉姆斯，或者，就这一方面来说的布鲁克纳更重要。尽管这些全部是杰作，但每一部交响曲都好像贝多芬发现了一种新的表现手法，一种新

的和声手法，一种新的形式，一种新的节奏。因此，每部作品的心理高潮都是不同的。想想“第四”和“第五”，或者“第六”和“第七”，它们创作的时间非常接近，但却好像是完全不同的作曲家创作出来的，尽管它们之间有着相似性。另外，全套演出中的积累，外加头脑中对前一部交响曲的记忆，都会使你在演奏时——我想对听者也是如此，他们也可以把听到的东西运用到下一部作品里——只是方法不同。我觉得智慧包含以下两个因素：一个是对自己听到的抱着好奇心，另外一个就是可以将从一部作品中得到的东西用在下一部作品中。因此，当你听完《田园》，然后再听“第七”，你从“第六”中吸收到的新元素被运用到“第七”中，这样“第七”在演出时就不是很孤立的。

▲ 萨：能够欣赏到这种全套演出——交响曲和钢琴协奏曲——是非常难得的，想想贝多芬是怎样地受欢迎。当然，正如丹尼尔所说，你能够从中深入地了解作曲家的思想和人生。而且，我们还了解到作曲家的思想，比起那些孤立的单个作品的演出，你能够更多地意识到作品表达了什么。吸引我的第一件事，特别是那些中期的作品，比如第一钢琴协奏曲以及第八交响曲，这是我们最近才听到的。在丹尼尔的演出中，他将所有元素都赋予了巨大的活力。他不像其他指挥家那样对作品粗粗地扫一下，并忽略了其中的细微之处。我特别感兴趣的是每个独立部分间的互动，以及不同部分间是怎样衔接以形成一个整体的。换言之，你一直



意识到作品中存在着有机的联系，不仅是这部作品内各部分间存在着联系，而且还与其他作品有着联系。你可以听到，比如在第五交响乐曲开始的一段，有一种对“第九”的期待，然后再回到第五交响曲中。但我发现还有一种辩证关系是非常有趣的。所有作品不是以序号顺序来演出的，除了钢琴协奏曲。也就是说交响曲可以不按创作时间，来回变换演出的顺序。这样，听众就可以积累起以前听过的你还有其他人演出的记忆。这是非常有趣而丰富的体验，对声音的组织，重新组织，消解组织和重新组织。声音不再是线性的，而也是平行的，是对角线的。从顶端到底部，从底部到顶端，从中间到前头，从中间到后头，再跳跃一些曲目，以创造一个新的整体——其中的意义被很奇怪地隐藏了。也就是，你不能说“就是这个意思”，因为演出包含了如此众多的曲目，它确实占时间。然后，你努力回忆着说“好，就是这个意思”，但随后你就意识到你只能做个大概。这最好地体现了所有演奏者的矛盾：所有的演绎都存在这样的事实，就是缺失。你所有的就是一个比喻。你可以说：“好，这正是作曲家人生的第二个阶段的写照。”你要做的就是无止境地去寻找这部作品与作品之外的东西之间的关系。这就是困难所在。对我来说，我吃惊于这种音乐体验和社会氛围的差别。但舞台上发生的事与听众间发生的事有着天壤之别。这特别要花时间，需要有组织、有商业性的努力才能够把这一星期里所有思想上、审美上的影响集合到一起，归根结底，这

与我们在这一星期里也许会做的其他事完全不同。

♭ 巴：听众和音乐本身价值的鸿沟源于这样一个事实：将近半个世纪里，音乐教育基本上已经消亡了。人们不知道贝多芬的交响乐到底是什么。他们很不幸，去听《英雄》是因为他们知道这是名家名作，也许他们还能哼哼里边的曲调。但我认为这些作品中真正的人文价值和巨大的力量在于他们被贝多芬注入了精神上以及外在的力量。所有音乐研究都不能改变这样的事实：这些名曲是贝多芬的血、肉和骨髓。

▲ 萨：我觉得贝多芬的音乐，特别是《合唱交响曲》，讲了一个肯定的主题，这部作品与社会对人类的承认有着强烈而密切的联系，并包含着对成功、自由、友情的希望。也就是，这部作品包括了人类所有积极的东西，但并不是很明显地被表达出来，除了最后一个乐章。但这种含蓄的表述以一种吸引人的律动，和音乐有机地结合着，仿佛在说“人类的历险是值得的”，对不对？同时，在贝多芬最后的作品中，你知道他站在边缘上摇摇欲坠。这些伟大的中期作品，是你全套演出的精华，都有着肯定的主题。它们同时也指向了晚期作品的主题，所有关于肯定和交流的主题都变得有问题了。在晚期的作品中，就变得神秘了。我认为这正象征了音乐走出了日常的努力，走出了奋斗，走出了人类的孤独与斗争，进入了一个新的领域，这象征着当今音乐对现代人来说的模糊感。也就是说，音乐变成一种非常专业的艺术。

古：爱德华曾写过关于阿多诺以及关于贝多芬中期和晚期音乐的转化，从社会范畴走出来，转入一个纯审美世界的观点；尽管，具有讽刺意味的是，第九交响曲也许是最具社会性的作品，是他晚期之作。因此，并没有非常明确的时间顺序。音乐从一种社会以及哲学理想的表达，正如你刚才所说的，进入到一个非常私人的空间。在音乐上这是一个关键的转变，这影响了后面好几代的作曲家。丹尼尔，你同意这种假设吗？我认为区别主要在贝多芬晚期的四重奏和钢琴奏鸣曲，而不是公开的讲话。

巴：我不好说是否同意你的说法。我觉得这和作曲家的个性有关。我觉得有些音乐家是非常出色的音乐家——这并不是对他们品质的判断——对他们来说音乐是他们生命中很重要的一部分。而有些人则以音乐为生。因此，我们又回到了这个矛盾。你可以只以音乐为生，就好像如果你有其他兴趣，如果你在文学里看到了相同之处，在绘画中看到了相同之处，在政治进程中看到了相同之处，如果你有兴趣，你还有演绎的能力，你就可以将所有这一切作为你内心的一部分，然后表现在音乐中；因此，音乐真的成了你的生命。这不是因为你喜欢它，你享受它，你觉得它很重要。贝多芬不是来交流的，他不想利用音乐来交流。我觉得贝多芬的伟大之处在于他是个纯粹的音乐家，所谓“纯粹”是指我坚信他整个一生吃着、睡着、喝着音乐。我认为他是一个很有道德的人，有着很高的道德思想，这成为他自己的一部分，也将其

带入了音乐中，但并没有将他的音乐变得很有道德。其中的明证便是纳粹利用了他的音乐。像贝多芬这样的作曲家一旦完成了某一作品，那部作品便脱离了他，而成为整个世界的一部分。他注入到作品中的品质便不一定还在那儿。因此，这些作品可以被解读或者误读，利用或者误用，正如我们在不同的政治流派中见到过的那样。但我认为仍然有一种内在的道德。为什么？斗争是贝多芬音乐中很基本的不可分割的部分。在追求声音力度的时候，如果你感觉不到这种斗争，如果你轻描淡写地匆匆而过，就不会有什么力度。同样，这也适用于贝多芬慢板的演奏中——适用于诸如“柔美的，富有表情的”，或者第四交响曲里的慢板，还适用于第五交响曲里制造出的英雄气氛的段落，或者《英雄》——这就是斗争的元素。贝多芬是第一个先是使用很长的“渐强”，然后用一个“立即弱”来降低声音力度的作曲家。让“渐强”贯穿到底是很需要勇气和力量的。你来到悬崖边，然后突然止住。最容易的办法是不到悬崖就减力。从“渐强”变到“很强”也是一样。这是最难的事——需要控制住“渐强”，慢慢地上升，才可以为最后蓄积力量。这就像神庙里向人们张开手臂的参孙。使用“渐强”的时候，人们很容易在快接近“很强”的时候，并不总是能够注意到缺少了最后冲的那下子和最后的突然减力。就好像你挤橙子。你知道，最后的那一滴是最难挤的。声音也是这样，这就是为什么我认为勇气和努力是演奏贝多芬不可或缺的。



♩ 古：你所描述的是纯粹的音乐演奏。而爱德华刚才说的，是战胜阻力通往肯定的过程。

▲ 萨：这就是我为什么要删掉“道德”（morality）一词的原因。这与道德无关。你所描述的和职业伦理（原则）（ethics）有关，其在一定意义上是有一个道德上的目标的，也就是完全实现音乐的内涵。你所描述的不是内容，不是让人们感觉舒服的内容，或者其他什么，而是表演。我觉得，你在自己的演出中追随着贝多芬的斗争逻辑，这就是真正的演奏和真实的理解。这种斗争具有职业伦理上的意义，因为它是声音的过程——总是移动的，总是动态的，总是辩证的——在这一过程中，演奏者要关注着贝多芬，关注着力度形成的过程，制造着贝多芬内心想要发出的声音。也就是说，你在努力抓住贝多芬的创作意图。当你读着总谱——比如《英雄》或者第四交响曲，你想象着贝多芬创作时在想着什么，这不是说：“好了，他心里想的是一个要上战场的将军。”完全不是这样的。你想的完全是音乐意义上的东西。你要说明一个观点（argument）。表演的职业伦理就是你要坚持，不能放弃，也不能选择那些容易的做法，你的“很强”应该是一个爆发的“很强”，而不是很小心很小心校准后的一个结果，一个毫无意外的“很强”。

♭ 巴：但这是今天音乐的困难之处，因为音乐家的职业伦理已经成为一种专业性。这种职业伦理中并不包含冲突这个元素。也就是说，人们忘记了，《英雄》首演的时候，完全没有职业音乐

家这回事。但是现在，这已经成为社会体系的一部分了。音乐家们要全日工作，保证一年工作 52 周，并得到尽可能好的报酬，这当然是对的。我全都支持。但这不能影响到做音乐的规范和原则。你知道，这样做并不够。作为音乐家的规范和原则，演奏“渐强”时不能光用脑子，你身体的各个部位都要参与进来。但人们越来越不能意识到这一点，因为 20 世纪以及现在 21 世纪的生活与以前很不同，要想意识到这一点是很难的。就价值观来说，不如以前。

▲ 萨：你不觉得这与职业化和专业化有关系吗？很多音乐家觉得他们在靠自己的专长演出。因此，对他们来说，这是谋生的手段，而不是伦理的范畴。

♭ 巴：是的，我所谓的职业伦理是一种生活方式，而所谓专业性则是将音乐视为生活的手段。这是主要的区别：生活方式和生活手段。

▲ 萨：因此，你所说的是对音乐的敬业精神，但这不总是存在的。

♭ 巴：对我来讲，只有在指挥德国柏林国家歌剧院的时候，会特别自然地拥有这种敬业精神。

▲ 萨：为什么？我很好奇，因为你指挥过很多管弦乐团。

♭ 巴：人们并不能像谈论体育那样去谈论音乐：要么是最好的，要么就是最差。我不能说这是世界上最好的乐团，还有其他很好的乐团。但这支乐团面对音乐时，会有一种很自然的敬畏和

勇气相结合的感觉。这两种感觉很难在一起：敬畏和勇气。敬畏的感觉通常会使人们产生恐惧和被动的心理；而勇气带给人们一种极端的自我满足感——拥有勇气你很难会有敬畏的感觉。我们通常会遇到矛盾的时刻，对我来说，这些矛盾正是帮助我们理解生活的重要元素。但将勇气与敬畏结合起来是很难做到的，它们好像是平行的。但当你一方面有了敬畏这种很被动的感觉，另一方面又拥有勇气这种主动的感觉时，你就有了很大的力度。我认为这支乐团拥有这样的特点有几个原因。一个原因便是他们曾在极权统治下过了六十年；从1930年的纳粹到后来东德的共产主义。这当然不是说极权统治是必要的。但在极权统治下，音乐和文化在日常生活中更加重要。这样的政权使人们经常生活在恐惧中。这种政权想要继续下去，需要一种疑心：朋友之间，家人之间等等的疑心，因此当音乐家们在德国柏林国家歌剧院演奏音乐或者歌剧时，他们可以呼吸到自由。而那些反政府的人感觉音乐仿佛氧气，因为在这个地方他们可以自由了。而支持政府的音乐家会为在这样的政府下存在着这样美妙的组织而骄傲。

||: 古：在这样的情况下，非常需要有一个管弦乐团。

♭ 巴：这和挣钱糊口完全不相干。

||: 古：某种意义上，这和职业化正好相对。

♭ 巴：是的，正好相对。这是个矛盾。此外，德国的音乐教育不仅仅坚实、深厚——在这方面也有些过时，它给予和声与音乐

结构以极大的重视而忽略单个乐器的技巧。这支乐团演奏贝多芬如此特殊，首先是他们在演奏前便想象出自己想要听到的声音，想象的方式也是相似的，这与单个音乐家的演奏质量是无关系的。这一点很重要，如果八九十位音乐家个个都非常出色，但每个人对声音的想法都不一样，他们是不可能特别统一地演奏，不可能具有如此的内在力量。因此，你需要他们能够想象出比较相似的声音。这两个因素的结合——超越职业化的敬业态度以及接受过全面的音乐教育——使他们每个人都能够按谱子演奏但又不只顾及到自己的部分。我的意思是，无论他们演奏到哪里，他们都能充分意识到他们正在演奏的这个音符在全曲中的意义，也就是这个音符在什么位置上：它在和弦里的位置，它在和声的纵向和横向各在什么位置上。这在音乐演奏中是非常重要的，是人们所谓的横向叙述的纵向压力。这意味着旋律和节奏是横向发展的，但和声与和弦却总有着纵向压力，这种压力总在那里。在这方面，音乐就像历史，有着即时与共时。

▲ 萨：这种整体性，你所描述的结构上的整体性，对音乐家的教育以及德国柏林国家歌剧院的演出方式，特别是对贝多芬的演出，在我们的社会里正在消失。如果想一想思想上和音乐上的各种压力，它们都和越来越实用化相关——亦即知识的专门化，因此只有同一门类的专家才能互相了解。一旦你走出了自己的领域，你就无法和别人沟通了。那天，我到一所医学院讲座。我谈到晚

期风格的时候，有个人说：“你知道，你讲的音乐，你讲的文学，这些都和我们的世界无关。我们的世界是自然科学和医学的世界。”我说：“为什么？”他说：“因为我是神经植物学家，我只和其他的神经植物学家说话。”那种全才的想法不复存在了，首先是因为我们的教育极端专门化，其次奖学金发放机构已经向知识的片面化转向，因此人们对越来越少的东西做越来越多的事。这对科学来说是好事，但人们会多少被灌输这样的思想：“好，这不是你的问题；别人会帮你解决的；你不用再对此负责了。”有这样一种观念，特别是在美国，我们没必要去了解世界的其他方面。那种对全社会，对人类最终命运，对环境问题、艺术、历史等的关注已经消失了。在美国，历史被视为人们忘记的东西。当你对谁说“你是历史”，并不是在说你是其中的一部分，而是说你被排除在外了。这正是历史的含义。你已经用德国柏林国家歌剧院和贝多芬的例子描述过做音乐的道德观，这套乌托邦的东西在其他地方正在迅速消失。人们不再接受那样的音乐教育了，当然还有文学。我已经教了四十年书，所以知道，我现在意识到年轻的学生们知道得越来越少。当我一开始说学生们接受了语言教育时，你可以想当然。每个人至少要学其他两种语言。作为老师，你可以想象他们肯定对文学有所了解，比如英国文学或法国文学，这些文学是怎样产生的，其中包括弥尔顿、莎士比亚、华兹华斯、叶芝等伟人。你现在不能再这样想了。现在有一种对狭隘、特殊、

专门的追求。结果就是，存在一种总体性的斗争，无论在话语上或者思想交流上，能够拥有发人深省和自由的时刻，比如你这周的贝多芬演出所给予我们的，很不容易。你能理解我的话吗？对我来说，这比单一曲目的演出重要很多。

♭ 巴：当然了。

▲ 萨：这正填补了当今社会其他方面不为人所知的缺失，我认为这种缺失是很危险的。

||: 古：在贝多芬里——用一下你的语言并稍作转换——是不是一种最强大的动力？

♭ 巴：当然是的。“四海之内皆兄弟。”

||: 古：在第九交响曲里有一种很特殊的声音，但这在其他很多地方却不太鲜明。

▲ 萨：阿多诺说这在《菲岱里奥》中就是以小号呼唤性的旋律作为标志。在那个时刻，一切都汇到了一起。弗洛伦斯坦要被处死，他后来获救了。菲岱里奥说出了她的身份，隐藏着的秘密变得公开了，在光天化日之下变得明朗了。皮萨罗失败了。费尔南多来了。这是个特殊的转变——从真正的危机中实现了感情的净化，从所有的一切都面临着消亡的威胁到最后的解放，歌剧在轻轻的 C 大调中结束。作为演出者，你体验着演出的迷幻；接着便是后来的影响。我想知道这种情况下，正如你描述的，演出与后来影响之间的矛盾，现在是不是比五十年前你开始演出时更深了？你不是不

是更能感到这一点？

巴：是的。因为我觉得我们社会中的职业化和商业化元素已经改变了它。在我看来，这两个元素正如生活中很多事物一样，不是简单的好与坏。但鸿沟是越来越大。我认为好几百万人的生活——我想也许美国人比欧洲人更甚——彻底与外面的世界隔绝了，自冷战结束以后，这一点更为明显。首先，你不再对另一方有所恐惧了，也不再有好与坏的对峙，这是冷战双方各自感觉到的，只是方向相反。现在问题解决了，我认为美国对世界的发展状况有一种窃喜。你现在可以说：“好了，我在对抗共产主义和争取自由的战场上，战胜了最后一个障碍，我现在可以继续生活下去了。”但我想，正如在贝多芬音乐中的戏剧化斗争元素——也就是说，他音乐中的第一主题更具有英雄性或者更男性化，而第二主题则更柔和更女性化或者你想称之为什么；这两者常常被放在一起——这是每个人日常生活中都需要的。同样的，每个男人身上都需要某种女性化的元素，反之亦然——这个观点在性和感情上都被接受了，但同样的事情也要成为政治体系的一部分；如果没有对手，你就无法充分完善你自己。这就是冷战结束后最让我担心的，因为没有这些东西了。

▲ 萨：嗯，但这也以其他方式存在着。比如，欧洲和美国的移民问题。你住在德国，那里有很多非德国人。看看奥地利海德尔的出现。这是一种仇外情绪，会引发人们的胜利感和孤立感：“好

了，你知道，我们要保住我们的东西，使之纯净化。”我觉得这是真正的可怕之处。这也存在于这个国家里。也就是说，美国人有一种不安的心理，觉得美国应该是同质的（homogenized），那些外边的“其他人”——你称作墨西哥人，黑人或是非洲人，或者其他什么——要么就防着他们，要么就该被同化。在自己和“其他人”之间，没有一种健康的交流。我觉得那种健康的交流正在消亡。要么所有的一切都被同化于这种单色的、同质的、无头脑的整体中，要么就是一种对新势力的恐惧，他们对此的反应是：“我们对其他人要小心，他们是危险的。”我觉得当今的问题是，这两种极端中间没有任何调解。要么是同质主义，要么便是仇外，但却没有交流的意识。这种现象在世界其他地方也存在着。于是，便出现了回到从前的需要，你知道，人们说：“让我们找到自己的根。”出现了寻找德国过去、犹太人的过去、阿拉伯人的过去、美国人的过去的需要。出现了一种要寻找到那种未被污染的过去的需要，尽管这是完全非历史的方法，因为过去其实和现在是很相像的。

♯ 巴：德国在历史上不像美国或者阿根廷（我出生的地方）那样是移民国家。德国之所以成为移民国家只是因为纳粹时期过后一种很坏的集体意识。

▲ 萨：是不是也因为他们需要廉价劳工？

♯ 巴：两者都是。在纳粹之后，他们不能说“我们不需要非德

国人”，世界不会容忍这个的。因此，所有非亚利安移民都来到了德国，不被注意地，突然间就来了好多人。因为这又引发了讨论，边界到底应该开多大，他们到底想做什么。有些移民成为德国社会里很有用、很有机、很积极的组成部分，但有些却不是。他们想将自己的习惯以及宗教文化习惯强加于周围环境。德国人反对的就是这个。但德国并没有美国的内在体系。在美国，有犹太人移民传统、意大利移民传统，以及波兰、阿拉伯人。要知道，在整个 20 世纪，这些都变得很自然——你可以既是波兰人又是美国人。但你在德国不可能既是土耳其人又是德国人。这需要时间。因此，很多人都反对这一点。我觉得，这种德国式的特殊思维和德国式的存在（German being），如果走错了路，就会不可避免地发展成法西斯主义思想。在音乐上，我觉得很多人在 20 世纪都认为存在着一种德国式的演出方法，一种德国式的乐段，一种德国式的产生声音的方式，这没什么问题。只是当他们说只有德国人才能够真正理解并感受到时，才变成法西斯主义。现在，我们经常面临这样的选择，一方面是全球化——每个人都一样，每个人听着都一样，一方面便是法西斯式的对自己独特的民族价值的保留。这两者都是错误的。这种德国式声音的可贵之处——如同法国式声音或者意大利式声音，在于这种声音可以被任何人理解、感觉并且表达。最好的证明便是你看到如此众多的音乐家，在他们的国家里并不存在那样的音乐，比如来自印度的祖宾·梅塔，



或者来自日本的音乐家，还有其他很多很优秀的音乐家。冒着被看作傲慢的危险，我要说，阿根廷没有出产过什么伟大音乐，或者伟大作曲家，但我仍然能够指挥并演出伟大的德国作品，因为我尽力深入到德国音乐传统中。

▲ 萨：这是个很有趣的问题。对我来说，人类今天的一个使命，无论在音乐、文学或者其他艺术门类，或者人文学科里，这个使命便是在保留差别的同时不能落入统治的欲望中。当你说“这是德国身份，或者德国传统”，人们必须认可并承认这两者不尽相同；当然，这些传统是怎么来的，无论是英国、德国或是阿拉伯，这是另外一个问题。但我想，人们必须要勇敢地说“是的，确实存在着某种埃及、德国、法国或者犹太身份”，但并不纯粹。这种身份本身便是由不同元素组成的。但它一方面具有统一的声音，自己的个性或者特点；另一方面，尤其当你是德国人、阿拉伯人、犹太人或是美国人时，你会说：“是的，就是这种身份。”然后你说，“是的，它不仅与众不同，而且比其他的要好”，这就是这种不良思想的内在逻辑。因此，人类的使命便是保存自己的不同，又不会因为身份问题而带来统治和好斗的欲望。这是非常非常难以做到的。所有可能存在的这种潮流我们都要反对。

♭ 巴：当然。但这就是音乐何以变得如此重要的原因，在某种程度上，也因为它而使音乐如此难以接近。

||: 古：但是，在你们各自的音乐历史中，最主要的相似与矛

盾之处就是你们的文化背景。爱德华，你生长在巴勒斯坦的基督教阿拉伯人的家庭里，后来去了埃及。丹尼尔，你则生长在阿根廷的俄罗斯犹太移民家里，后来去了以色列，而你们两人的成长历程中都明显地被灌输了贝多芬——如果我们可以视他为偶像的话——的某种文化理想。我认为你们的相同之处在于你们都来自复杂的文化背景，另外你们又加上了一层，这就是欧洲的文化传统，你们拥有所有的一切。

▲ 萨：是的。能把这个坚持下去是很困难的。对于是否能重复这一切，我没有什么信心。也就是，巴伦博依姆的不幸在于：他努力要去做一些有着普遍意义的事，而这些事却又如此特殊，在目前无法被重复。人的矛盾性就在于，你想要去谈论人类，但同时人又是个体的。贝多芬的第三钢琴协奏曲就是一个例子。演奏这部作品的时候，一步一步，一个音符一个音符，一个时刻一个时刻，你把所有这些组成一个整体，你会说：“好了，这就是贝多芬所做的。”好。但光躺在谱子上，这部作品并不存在。你必须演奏它才行。你能将它伸延到何种程度？这是个问题。在这种非常个人化的体验之外，你怎能超越它而产生共鸣？你怎样去伸延它？

♭ 巴：我想这就是音乐的神秘性。

▲ 萨：你看，我不明白。试一试，试着说服我。

♭ 巴：我想舞台上所有的一切全部到位了——演奏、表达，所

有一切都成为永恒的、相互依存的，变得不可分。这是很神秘的，因为这与宗教、上帝的概念是一样的：一种在突然间你无法分开的什么。做音乐的体验便是如此。这不是宗教性的，不需要你去祈祷，但和宗教相似的是它无法与你分离。当这真的发生了，我相信那些活跃而敏感的听者一定能够与此沟通。这就是我所谓的神秘。

▲ 萨：我同意。但我想丹尼尔，你还是要考虑到“丧失”这个元素。这是一个悲剧元素。雪莱有一段很精彩的话，他说诗意的头脑在创作的过程中，有如一块慢慢消失的煤。我想，正如你所说的，这是需要特别耗费精力、需要特别投入的一场战斗，一场要让总是要消亡的东西保持活力的战斗。

♯ 巴：声音就是如此。声音在很大程度上就是要走向无声。

▲ 萨：是的。所以对于声音来说，它需要对立面。但我想要将声音与更广大的无声联系起来——这是一种特别独特的很好组织，被你称作神秘的体验。我说，“不，你可以对每个元素进行分析。”当然，其中的推动力在某种程度上说是神秘的；我想我们必须承认这一点。但这仍然可以被你感觉到。你可以定义它，但你却不能计算它的整体。

♯ 巴：整体与各部分的综合是不同的。

▲ 萨：是的，是的，当然是。

♯ 巴：数学也是这样。

▲ 萨：但是，丹尼尔，这个整体是变化的。这是我要说的。这让我想起一个故事，我要讲给你听。有一个印度女演员兼菜谱作家，这个人你也许很熟：马德赫·贾佛瑞。有意思的是，马德赫是一个印度教的名字，贾佛瑞是一个穆斯林名字，这个印度教和穆斯林的结合，你也知道，受到了很多批评。因此，她告诉我说，有一次她接到一个电话，那个人用特别明显的印度口音问道：“你是马德赫·贾佛瑞吗？”她答道：“是。”然后那个人问：“嗯，怎么回事？”我想问题就在这里。你刚才问“有多少？”而我问“怎么回事？”

||: 古：让我们回到我们先前谈论的话题，因为，作为听众，我的反应和你完全一样，爱德华。你的用词非常对，“活力”一词正好描述了这些演出，还有你描述的这些演出所提出的紧迫感。当然，它们从而变得神秘。Animation（生机）一词的词根是 anima，也就是“活力”的意思。我只想问你为什么不承认神秘感。

▲ 萨：如果你从神秘的角度看问题，还有任何意味着神圣或者超人的东西，我认为这是把事物降低了一个层次。

♪ 巴：这是超自然而非神秘，是超自然，超理性的。你可以称之为“超理性”（meta-rational）吗？

▲ 萨：是的，当然可以。我喜欢“超理性”这个词。声音的活力是与死板、无生气相对立的。在这些演出中没有死气沉沉的时刻。因此，这就成为演出的目标——让总谱中所有的一切都活

起来，不留一点懈怠或者模糊之处——这个词此处是贬义，也就是说没有表达出来。你拥有全部意义的表达，不需要任何虚假的渲染，这在历史上特别、而且也很特殊地与贝多芬联系着。你只要看看瓦格纳是如何评论贝多芬的，就可以发现充满高度宿命感的和人文主义精神的宣言。当然，很多都来自第九交响曲。但我所谈论的是一种带有终极风格的乐章，在那里你可以想象到一种力量：有组织的，表达清晰的，有观点而无需分辨其具体观点是什么。当然在每部音乐作品里都有结局，特别是贝多芬的作品里有着非常激荡的结局。这是非常宝贵的。而你不会将这一点与那些被复制了的声音相联系，你不会将其与唱片相联系。你同意吗？当你回想自己音乐历程或者思想历程的重要时刻，你不会想到唱片。你会回想到实际的演出，那是纯音乐的情境。

♭ 巴：有一些例外。我想富特文格勒的一些现场录音就有那种性质，特别是战前或者“二战”中的唱片。

▲ 萨：不，我指的是表面意义，丹尼尔，它们是记忆而不是真实的存在。

♭ 巴：这是当然。

▲ 萨：这就是我想说的。因此，一些东西就是由这里分离出来，就此闪光。

♭ 巴：这就是为什么我觉得声音具有哲学维度的原因。这是很矛盾的贝多芬的永恒价值，音乐上的、声音上的价值，因为他的

作品有一定的时间性，当作品结束了，声音便消失了，不再存在于我们的世界上了。声音去哪儿了？我们昨天演出的第八交响曲去哪儿了？在物质上，消失了，结束了。但是，如果我们今天坐下来再演一遍第八交响曲，就能让它回来，随时都可以。它不一样了；不会是同样的声音；它可能是同一条河但水却不同了。这就是音乐具有特殊的永恒意义之处。这就是为什么你可以创造出非常沉静的音乐；你可以在瞬间用声音创造出永恒的感觉。有时一个持续的和弦（a held chord），你就可以感觉它能够持续到永远。这就是幻觉的艺术。这种用音乐、用声音制造幻觉的因素才带来超理性的性质。

古：我们谈过了音乐可以表达一种超出音乐本身的理想，这一直是贝多芬作品的重要问题。昨天让我震惊的是，我们听着这部基本上是歌剧院管弦乐团的演出，首先从关于《菲岱里奥》开始接触到音乐的、其中包括你所描绘的美妙时刻，因此，关于音乐的知识来自高度戏剧化的元素。我们已经谈过贝多芬音乐中的转变过程以及最后的胜利。同一天晚上听到第四和第五交响曲也很受启发，因为每部作品都非常的不同。这种从黑暗到光明的哲学理想在演出贝多芬的时候，到底能够达到怎样的程度？

巴：在演出贝多芬的时候，这种感觉非常强烈。德国人对希腊古典神话有着特别的热衷，我们都知道的。瓦格纳也从感情净化的思想中吸收了不少营养，而这是贝多芬作品的根本。《英雄》



中的葬礼进行曲发生在第二乐章而不是最后乐章，这不是偶然的。换言之，死亡在这里是一种悲剧元素，是暂时性而不是最终的。只有柴科夫斯基，他如此沉迷于主观的思考和感觉中——如果你愿意这么讲的话，才会让《悲怆》结束在一片灰暗之中。对于贝多芬，他有一种需要，要把即便是最负面的东西注入活力，在这里是葬礼进行曲，而后将交响曲推向胜利或者积极的结尾。第四交响曲是一个很好的例子。开始时，乐曲有一种对主调的追求。这就是为什么和声的原则在这部作品里非常重要。你必须经历黑暗才能够看到光明。如果你总是在光明的地方，就看不到什么。这就是斗争的元素——有走过黑暗的勇气才能够达到光明——音乐也是如此，正如所有心理分析的过程一样，正如所有政治过程一样，正如所有的一切。

▲ 萨：但你知道，我觉得正如阿拉指出的，第四和第五交响曲的关系是另外一个让人感兴趣的地方。这就是，第五交响曲的音乐世界与“第四”的完全不同。

♭ 巴：这是另外一个问题。

▲ 萨：这让人难以置信。我指的是，也许在所有的交响曲中，从“第四”到“第五”的转换，很可能因为被安排在同一晚演出，因此比其他作品都要有戏剧性。

♭ 巴：我觉得从“第六”到“第七”的转变也很有戏剧性。

▲ 萨：让我们看看，从“第四”到“第五”，“第六”到“第



七”。作为表演者，你显然需要组织不同的材料才能演奏，才能制造出不同的声音，制造出不同的气氛。在“第四”的最后和“第五”的一开始之间发生了什么？显然是音乐上的巨大转变。我不确定这样解释是否充分。作为演奏者，你能解释一下这是怎样的心理过程，或者某种升华，某种使贝多芬从“第四”跳跃到“第五”的需要？“第四”相对来说比较阳光，但并非完全没有深度。我还记得你为“第四”交响曲的最后乐章带来的活力。这是非常活跃、快速、有朝气的。但从最后乐章到“第五”的开始，这中间的变化令人吃惊。因此，我认为有两种可能：一定发生了什么，或者贝多芬对彻底的对比充满了强烈的渴望，因此他才走向了这样的极端，创作了第五交响曲，这好像是唯一的解释——他要一种对比。

♩ 巴：我也是这么想的。看看第二交响曲，在很多方面都是很积极、很阳光的。

▲ 萨：接下来是“第三”。

♩ 巴：但是第二交响曲是贝多芬在极度绝望时写的；他写了《海利根斯塔特遗书》，他当时想要自杀。

▲ 萨：你想指出的是经常要有对矛盾和对比的需要。还有其他类似的例子吗？

♩ 巴：我不这么想。这是贝多芬独有的。我认为这与音乐的历史发展有关。在我看来，巴赫是一个史诗作曲家：一切都是一层



一层搭建的。赋格曲便是最好的例子。其后便是奏鸣曲式，这种曲式有戏剧性，充满了矛盾。这从海顿和莫扎特开始，后来被贝多芬发展到顶峰。贝多芬以后的奏鸣曲式再也没得到发展。

▲ 萨：这里另外隐含的意思是，因为奏鸣曲到了尽头，有一段时间人们便不再创作奏鸣曲了。作为表演家和音乐家，对你来说，奏鸣曲时代意味着什么？只是一段时间，然后人们的耳朵便对这种曲式厌倦了？

♯ 巴：我觉得这和时代精神有关。对于巴赫，他的音乐是为上帝服务的，他的音乐有着史诗的性质；接着便是戏剧性的奏鸣曲式以及法国大革命和所有的一切。再往后是交响诗和瓦格纳的音乐戏剧，这和主观的浪漫主义运动息息相关。

▲ 萨：是的，但就是这样了。奏鸣曲的结束其实是一个时代的结束，人们不再关注某种审美形式了。因此瓦格纳便需要发明他自己的音乐形式——我指的是他歌剧里的庞大结构。再后来当然就是施特劳斯的交响诗，其中作曲家给予听众的不只是音乐，还有文学以及一种辩护，而这是贝多芬所不需要的。

♯ 巴：贝多芬是纯粹的音乐家。

||: 古：是的，贝多芬是纯粹的音乐家，但即便就在他生活的时代里，就有著名的 E. T. A. 霍夫曼对第五交响曲的评论，此评论发表于 1809 年首演以后的两年。霍夫曼写道：“贝多芬的音乐带来了恐怖、害怕、可怕、痛苦，并启发了人们无尽的渴望，这是浪

漫主义的精髓。”他的描述方法，我们现在看来是纯粹的 19 世纪的语气。因此，在他那个时代，贝多芬的音乐就已经被理解为超出纯粹音乐的范畴了。

▲ 萨：是的，我认为贝多芬和莫扎特以及海顿不同，是一个更加具有哲学思想的作曲家。如果看看我们从他的朋友、图书馆和他读的书中得到的证据，他读的东西比莫扎特要严肃得多。

♭ 巴：莫扎特对生活有一种天生的理解力。你看达·蓬特编写的几部歌剧，那里有一种生活的智慧。但它还不是纯粹的达·蓬特，它还要加上莫扎特才行。但我觉得这更多依靠直觉。

▲ 萨：是的，更依靠直觉。贝多芬则总是在寻找。他记笔记。他会将那些对他很有意义的话记下来。他很显然受到法国大革命的启发，受到有关狂喜状态观点的启发，他好像对神秘的体验很感兴趣，我指的是他以一种理性的方式，因为他是一个理智的人。他是启蒙时期的人，在这方面要比莫扎特明显得多。

♭ 巴：但是从这一角度来看，莫扎特最重要的在于他是第一个泛欧洲人。他会法语、意大利语，还有德语。他用所有这些语言来创作音乐，而贝多芬则更多局限于德语的范畴内。

⌋ 古：如果看看莫扎特的《魔笛》以及海顿的《创世记》，这两部作品都清晰地表达了从黑暗到光明的转变。

▲ 萨：是的，但它们都是在不属于它们的曲式里。莫扎特的作品非常接近所谓埃及神秘的共济会，而海顿的源泉则来自基督教

的《圣经》，这就是我想说的。他们对社会的惯例和被社会接受的东西有一种巨大的依赖性。而贝多芬，他给人的感觉则是把周围的碎片组合成一种哲学。他深受歌德的影响；很显然，席勒对他有着很重要的意义；他用这些为自己的音乐做了准备。但你能意识到贝多芬也遵守着坚定而理性的信念。我想，这就是为什么人们总是经常要回到他这里——一种对人类的信念。经过一个世纪，这已经慢慢消失，从而进入了个人的神话——如果你想想瓦格纳，或者进入到如阿多诺描述的勋伯格，一个完全静止的世界。那种音乐不再具有任何社会或者人类的信息。正如我先前所说的，这就是《菲岱里奥》的小号和勋伯格无调性世界的截然差别，无调性音乐可以拒绝音乐被这样地接受。

♩ 古：你接受这样的说法吗，丹尼尔？

♭ 巴：完全同意。

▲ 萨：丹尼尔的演出非常感人，因此引发了很多问题——作为演出者，你对自己类似博物馆馆长的角色怎么看？你是伟大的音乐历史以及西方音乐遗产的守护者——贝多芬的交响乐，莫扎特的歌剧等等，这是一方面；另一方面，你又积极参与着今天的音乐。你是如何在这两种责任之间找到平衡的？

♭ 巴：我对当代音乐非常感兴趣也非常喜欢——比如卡特，布莱兹，伯特威斯尔。这是很重要的。没有这些我就无法生活。贝多芬并不是过去的音乐家，也不是当代作曲家。他是一个现代作

曲家。他和当代作品具有同样重要的意义，有时甚至更重要。我想，带着发现的眼光去演奏贝多芬是很重要的，仿佛贝多芬的作品就是今天写的。对布莱兹还有其他人的新作品要有充分的理解，演奏这些作品时则要带着与过去作品相联系的熟悉感去演奏。

▲ 萨：但过去的时代又是什么呢？对我来说，那是非常重要的。也就是说，过去到底是什么。我觉得，人们尊重过去，仰慕过去，关心过去，因为它是过去，并不只是觉得你可以把它带到今天，表现出它和现代的联系。你理解我的话吗？我认为历史是无情的，这种人类体验给我很深的印象。人们会觉得有些事情无法修复，因为他们已经过去了。我给你举一个例子。在贝尔格的协奏曲的最后乐章里，巴赫的众赞歌非常打动人心，因为这一段与正在演奏的东西格格不入，并不只是因为他在协奏曲里使用了众赞歌，而是因为这两者之间的明显对比。当然，你也能感到这一点，即便在贝多芬的作品里，是不是？

♭ 巴：我对巴赫的众赞歌很头痛。

▲ 萨：哦，是这样，这很有趣。

♭ 巴：我为此头痛，因为我发现它给结构、给作品带进来一种异质元素。

▲ 萨：但如果他告诉你，我想他会说：“嗯，我是有意这么做的。”

♭ 巴：是，我也肯定。但是，我仍然为此头痛。

▲ 萨：这种头痛正是我感兴趣的。我的意思是，这同样也是一

种审美体验：这些出人意料的信息干扰了可能是乌托邦式的理想状态。

♭ 巴：但是，你知道，音乐好比建筑。你可以说有棱角与圆滑的对比是一种美。这两者都是美的。而我认为，审美体验中最美妙的事情，特别是在音乐上，是你从一者进入到另一者。你从棱角进入圆滑，从阳性进入阴性，从英雄史诗进入缠绵小曲，所有这一切。某种意义上，学会这些就等于学会生活的流动性。在这方面，现实生活也是如此。你必须有勇气接受发展过程中各元素的流动。每一个发展，每一次分离，都意味着把某些东西甩下。

▲ 萨：不，我不同意这一点。我认为有些事情我们不能接受。对我来说，比如贝多芬，一定程度上，就是这样。也就是说，他有一种反抗。我认为不是一切都可以化解的。

♭ 巴：当然不是。

▲ 萨：我对那些无法被解决，无法被恢复的东西更感兴趣。我的意思是，我觉得在审美和政治的对比中，所有审美现象都可以用政治手段来弥补，最后便没有反抗；我觉得有时想想审美作为对政治的控诉是有用的，这是对那些非人道、不公平的强有力的反对。我想这就是人们对贝多芬的反应。你的反应也是一样的。因此，我认为，这样的说法很危险：“嗯，你知道，这就是生活的一部分。”这些是生活的一部分，但人们并不愿意接受。

♭ 巴：是的。但你从一种生活进入另外一种生活，这也是生活

的一部分。

▲ 萨：使你的演出拥有巨大力量的正是你一直提醒我们这是 A，不是 B。正是因为这个太 A，你无法说它是 B。对于我，一个如此深爱音乐的人，音乐非常重要的一点就是，音乐在很深的层次上，也许是对文化移入和商品化的最后抵抗。

纽约

2000年12月14日



{ 德国人、犹太人和音乐 }

丹尼尔·巴伦博依姆

记忆的残酷之处就在于它能记住那些在健忘中消失的东西。

—— N. 马哈富兹

N. 马哈富兹的这番话正表述了我认为德国人和犹太人关系上很重要的方面。双方在尊重对方的基础上，同时面对着过去的问题。有些事情要求人们大度地去遗忘，而另一些却要求真诚地去记住。在我看来，这是战后德国几代人面临的难题，尽管我本人对仇外或反犹主义并没有亲身体会。最近，一位很著名的柏林政治家讲了关于“犹太人巴伦博依姆”的话，他说话的背景与犹太教完全无关，而这被我理解为是他对犹太教的

确实，犹太教不是能够被轻易解释的：它部分是宗教，部分是传统，部分是民族，而且还牵扯各种各样的人。这很难应对，无论是犹太人自己还是其他人，特别是像德国这样的国家，一个与犹太人共有着那样可怕历史的国家。可悲的是，居住德国这许多年以后，我越来越深切地感觉到，这段德国历史并没有被很多德国人吸取或者理解。这样的无知可能会导致新的反犹主义或者狂热的犹太主义，这与反犹主义一样是错误的。我并不相信什么集体的愧疚感，特别是经过好几代人之后，所以我生活和工作在德国便没有什么问题。但同时，我希望每个德国人都不要忘记自己国家的这段历史，当他们思考这段历史时要特别小心。每个德国人只有在了解他自己并拥有能够帮助他了解自己的这段历史之后，才能够做到这一点。如果你抑制了自己本身一个很重要的元素，那么你在对待其他人的时候就会受到限制。这些思想指向了德国的身份问题，以及普遍意义上的身份构成问题。一个人或者一个民族难道只能有一种身份吗？犹太传统有两个明显的倾向：比较基本的——其代表者是那些只对犹太问题或者犹太世界观

[1] 指克劳斯·兰道夫斯基，柏林参议院基督教民主联盟党的领导人。他在2000年末发表了一番关于难以选择德国柏林国家歌剧院的指挥的言论，引来公众的指责。那时候，直到现在，丹尼尔·巴伦博依姆一直是该团的指挥。在记者面前，兰道夫斯基先生说：“一方面，你有年轻的卡拉扬——克里斯蒂安·蒂勒曼；另一方面，你们有犹太人巴伦博依姆。”——原注

感兴趣的哲学家、诗人和学者；另一种倾向则与斯宾诺莎、爱因斯坦这样的伟人相联系，一定程度上还有海涅，这种倾向将犹太思想传统施之于其他文化中，包括德国文化，以及其他问题。这就不难看出犹太人的双重身份思想是从何而来的。

在我看来，在 21 世纪初，谁也不可能令人信服地声称自己只有一种身份。我们时代的一个问题在于人们将自己的思维限制在很小的细节上，他们很少意识到事物之间是互相联系并一起构成了一个整体。德国在精神启蒙方面为这个世界贡献了很多——我们只要想想巴赫、贝多芬、瓦格纳、海涅、歌德，这只是一小部分——但也许其后出现的可怕的纳粹时期让 2001 年的德国人无法将自己的历史连成一个整体。

我看待身份这个问题，既从一个音乐家的角度，也从我自己的个人经历的角度。我出生在阿根廷，我的祖父母是俄罗斯犹太人，我在以色列长大，成人后的大部分时间住在欧洲。我用一种语言说话的同时也用这种语言思维。当我指挥贝多芬的时候，我感觉自己是德国人，指挥威尔第的时候，则感觉自己是意大利人。这没有让我感到不真实；正好相反，演奏不同风格的音乐非常有启发性。当你学习并演奏德彪西的“很弱”，然后再回到贝多芬的“很弱”，你对其中的差别更加明晰，你意识到自己在处理完全不同的两种声音。德彪西的“很弱”是无形的，而贝多芬的则是在表达和声音上有着外在的核心。



对不同的文化中的探索自然是很有价值的事情，但德国文化确实很特别，这用不着虚伪的谦虚。如果你认识到贝多芬是属于德国的同时也属于全世界，你就能很明显地看到，比起其他国家的人，德国人更多地关注于过去的文化，比如希腊神话、文学还有哲学。贝多芬的所有作品在一定程度上都是建立在希腊感情净化原则之上的，这反映了一种典型的德国观念：人不必惧怕进入黑暗再重见光明的过程。比如第四交响曲的第一乐章便在深深的无序状态中开始，继而寻找到一条特别的路径通向秩序与喜悦。

我发现德国总统约翰内斯·劳在11月9日发表的那篇关于民族主义和爱国主义的区别的讲话是非常有道理的。他说：“爱国主义只有在种族主义和民族主义消失殆尽的时候才能够繁荣。我们绝不能将爱国主义误认为是民族主义。一个爱国主义者是热爱他自己祖国的人。而民族主义者则是贬低其他人的祖国的人。”

在我看来，这是非常重要的观点。我认为很多德国人在20世纪后半叶已经丧失了爱国感和对自己祖国的热情，部分原因便在于他们对民族主义的惧怕。这是不幸的。这个变化是在大规模移民时期出现的，那时候，更多的外国人比以往更想来德国，或者被迫来到德国。德国向这些移民敞开了大门，并利用了他们，但并没有那些移民国家的宽容度，比如阿根廷或者美国。很多德国人对移民的敌意，在我看来，是因为他们以前的两三代德国人并没有充分理解移民的意义。他们并没有理解到人是可以同时拥有



两种以上的身份的，有着异国背景、异国习惯和异国文化的人，可以成为这个国家的一部分，而并不威胁到他们作为德国人的身份。

柏林的现状真是德国问题最好的例子。有些人担心他们的首都将要成为一个多文化、多维度的地方。他们的担心当然是因为以前的那段历史并没有被很好地理解。柏林是德国唯一曾经被分裂的城市，而这个城市的两部分都得到特殊的外来支持；德意志联邦共和国和德意志民主共和国都认为柏林城有着很特殊的地位。我倒是希望柏林不要因为统一而丧失自己特殊的地位。由于四十年的分裂以及东西德的共存，柏林在我眼中，有着能够融合不同的潜力，这种潜力现在正应该被利用上。与其抱怨历史带来的分裂，不如将其视为一个积极的动力，为了柏林，也为了柏林同德国其他地方以及其他国家的关系。毕竟，柏林是莫斯科代表团在西方唯一感到不算完全陌生的城市，同时，这里也是华盛顿在东方并不感到完全陌生的地方。

如果我们能够理解自然的现象，或者说人类的本质，或者说与上帝和其他精神体验的关系，我们就可以通过音乐而懂得更多。音乐对我如此重要和有趣，因为它同时是我的全部，也是我的虚无。如果你想学会如何在民主社会里生活的话，那么你该去管弦乐团演奏，因为你在管弦乐团里，你就懂得何时该领奏而何时该配合其他人。你为别人留出空间，而同时也不会为取得自己的位

置而羞愧。因此，尽管如此，或许正因为如此，音乐成了人们逃离人类各种问题的最好途径。

在我看来，音乐只有一个清楚的定义，是费鲁希欧·布索尼提出的，他说：“音乐是响亮的空气。”其他关于音乐的评论都指的是人们对音乐的反应：音乐让人感觉到诗意，在感官上、精神上、情感上，或者形式上是吸引人的；类似的可能性举不胜举。音乐既是一切也是虚无，因此很容易被误用，比如纳粹。在魏玛短训班里，以色列和阿拉伯国家的音乐家们几年来一直携手演出，而人们认为两者之间不可能存在的友好和融洽通过音乐实现了。但这并不意味着音乐可以解决中东的所有问题。音乐可以成为你生活中最好的学校，同时也是逃离生活的最有效的手段。

《纽约书评》

2001年3月29日





{ 巴伦博依姆与瓦格纳禁忌 }

爱德华·萨义德

理查德·瓦格纳音乐的公开演出在以色列总是被非正式地阻止着，尽管他的音乐有时候在电台播放，在以色列的商店里也能够看到他的唱片。对很多以色列犹太人来说，瓦格纳的音乐，这种丰富而复杂、在音乐界极具影响力的音乐，却变成了德国恐怖的反犹太主义的代表。但是，无论在舞台上还是音乐上，瓦格纳毫无疑问是一位伟大的天才。他带来了我们对歌剧概念的革命；他彻底改变了调性音乐系统；他还贡献了 10 部伟大的杰作，这 10 部歌剧始终是西方音乐的巅峰。他给予人们的挑战，不只是对以色列犹太人，而是对每一个人。一方面是人们应该怎样崇拜和演出他的音乐；另一方面是怎样将这些与他那令人不快的文章以及纳粹对他音乐的利用分开来。正如丹尼尔·巴伦博依姆经常指出的，瓦格纳没有一部歌剧是直接反犹太的；更直



接地说，那些他所憎恨的、他自己书里写的那些犹太人，是不会作为犹太人或者犹太人的角色出现在他的音乐作品里的。很多评论家认为某些被瓦格纳在歌剧里嘲讽或嘲弄的人物表现了他的反犹太主义；然而这些指责只是针对反犹太主义的指责，而不是针对具体的实例，但是当时普遍存在的对犹太人的嘲讽与贝克梅瑟——瓦格纳唯一的喜歌剧《纽伦堡的名歌手》中的一个讽刺性人物——很是相似。然而贝克梅瑟在歌剧里是一个德国基督教徒，很显然不是犹太人。瓦格纳在脑子里很清楚现实中的犹太人与他音乐中的犹太人的区别，因此他在自己的写作中滔滔不绝地谈到现实中的犹太人，但在音乐里却对此保持了沉默。

瓦格纳的音乐因此在以色列被人们一直置于一边，直到2001年7月7日。丹尼尔·巴伦博依姆带领德国柏林国家歌剧院来到以色列，在耶路撒冷连续演出三场音乐会。按原计划，7月7日的音乐会应该演出瓦格纳歌剧《女武神》的第一幕，但按照以色列艺术节导演的意思换了曲目。巴伦博依姆改成了舒曼和斯特拉文斯基。接着，他转向听众，请求演奏一小段瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》作为返场曲目。他由此便引发了争论，人们或支持或反对。最后，巴伦博依姆说他要演出这支乐曲，并建议那些感到愤怒的人离开。有些人确实离场了。总的来说，瓦格纳被大约2800位以色列听众很好地接受了，我确信当时的演奏肯定是极好的。



但是，对巴伦博依姆愤怒而激烈的攻击持续了好几个月。7月25日，据说以色列议会文化教育委员会（the Knesset committee on culture and education）“敦促以色列文化机构抵制这位指挥……因为该指挥在以色列重要的文化活动中演出了希特勒所欣赏的作曲家的作品，除非该指挥道歉，否则抵制无法取消”。以色列文化部长以及其他要人对巴伦博依姆的攻击非常激烈，尽管巴伦博依姆出生在阿根廷，他一直将自己当作以色列人。他在那里长大，读的是希伯来学校，在阿根廷护照旁边也带着以色列护照。另外，他经常被视为以色列重要的文化财富，很多年来他一直是这个国家音乐生活的中心人物，尽管他十几岁后便大多住在欧洲和美国。这很大程度上是他工作的结果，这项工作让他周游世界，在柏林、巴黎、伦敦、维也纳、萨尔茨堡、拜罗伊特、纽约、芝加哥、布宜诺斯艾利斯，以及其他城市指挥和演出。

巴伦博依姆是一个背景复杂的人，这也同时解释了对他的各种抨击。所有的社会都主要由普通的遵循着固定模式的公民组成，此外还有一小部分因为他们的才华以及独立取向而不普通的人，他们在很多方面都是对温驯的大多数人的一种挑战甚至是毅然对抗。当温驯的大多数想要减少那些小数量的不循规蹈矩的人的数量，让他们简单化或者同化他们的时候，问题就出现了。这种冲突是不可避免的——数量众多的人无法轻易容忍那些与他们不同、那些更有才能、更有原创精神的人——他们不可避免地要引

起大多数人的愤怒和不理智。看看雅典人如何对待苏格拉底，因为他是个天才，他教会年轻人如何独立地带着怀疑的眼光去看问题：他被判死刑。阿姆斯特丹的犹太人驱逐了斯宾诺莎，因为他的思想对他们来说太难懂了。伽利略也受到教会的惩罚。哈拉智因为他的睿智而被钉死在十字架上。这些已经延续了好几个世纪。巴伦博依姆是个有天才、特别与众不同的人物，他跨越了太多的界限，打破了太多蒙蔽着以色列社会的禁忌。

巴伦博依姆拥有一位伟大的独奏音乐家和指挥家所应具备的所有才能——完美的记忆力，能力，甚至对技术极其擅长，赢得观众的能力，最重要的是他有着对事业的特别的热爱。音乐上从没有什么能够难倒他或者令他难以掌握。到处奔波的生活以及取得了的名誉，都没有使他遵从普通人制定的标准。恰恰相反，他经常向惯例和障碍发起挑战。生活在那些限制社会和政治生活的规范中是很难取得艺术或者科学成就的。

正因为他住在国外又能常常旅行，还因为他的语言天赋（他可以流利地讲七国语言），对巴伦博依姆来说，处处是家，处处又不是家。他每年只去以色列几天，但他一直用电话和以色列保持着联系，并经常读报。另一个使他处处是家、处处又不是家的原因在于，他似乎可以在很多拥有互相对立的多元文化的地区处之泰然，不只是在美国和英国，而且在德国，他现在大部分时间生活在那里。人们可以想象得到，对于很多犹太人来说，德国人



代表着邪恶和反犹主义，巴伦博依姆住在那里一定是很难的，特别是他所选择演奏的音乐领域是古典德奥作品，其中瓦格纳歌剧占据着中心位置。当然，从审美角度讲，一个古典音乐家所关注的是声音，当然还有相关领域：这包括莫扎特、海顿、贝多芬、勃拉姆斯、舒曼、布鲁克纳、马勒、瓦格纳、理查·施特劳斯等人的杰作，当然还有很多其他的作曲家，法国、俄国、西班牙的音乐作品也都是巴伦博依姆非常擅长的。但他演出的核心是奥地利和德国的音乐，这些音乐对于犹太哲学家和艺术家来说有时便成了大问题，特别是“二战”以来。著名的钢琴家亚瑟·鲁宾斯坦，巴伦博依姆的朋友和导师，就拒绝去德国演出，因为他说作为犹太人去一个曾经屠杀过众多同胞的国家让他感到难过。因为他住在柏林，这个第三帝国的核心和前首都，他的很多以色列崇拜者都疏远了他，很多犹太人认为那里至今依然带着过去的邪恶印记。

所有伟大的作曲家都或多或少带有政治性，并有着强烈的政治观点；其中一些人，比如早期的贝多芬就崇拜拿破仑这个征服者，德彪西是法国右翼民族主义者，这在今天看来很不好。海顿是另一个例子，他服务于贵族赞助人伊斯特哈兹王子，即便是最大的天才约翰·塞巴斯蒂安·巴赫也常在桌间或宫廷里奉迎着主教或者公爵。

我们今天对这些并不关注，因为它们已属于相对遥远的时代。这些都不会像托马斯·卡莱尔在19世纪60年代写的关于种族主

义的书让我们如此愤怒，但我们还需要考虑两个另外的因素。一个因素是音乐是一种艺术形式，与语言不同：音符并不具有稳定的意义，与“猫”或“马”这样的单词不同。其次，因为很大程度上它是跨国界的，音乐能够跨越民族、国家或者语言的界限。你不用会德语便可以欣赏莫扎特，你不用会法语便可以读懂柏辽兹的总谱。你必须懂得音乐，这是一项非常专门的技术，需要不同于历史或者文学这些学科的特别的努力。但我认为，为了能够真正理解和阐释某一具体作品，需要了解其背景和传统。在很多方面，音乐很像代数学，但不尽然，比如瓦格纳的例子。

假若瓦格纳是个不重要的作曲家，只是至少安静地创作他的乐曲，那么他的矛盾也许稍稍容易被接受或者容忍。然而他却如此地大张旗鼓，用演说、规划、音乐填满了欧洲，所有这一切都要比其他作曲家更加声势浩大、更加打动人心、更加震撼听众。他所有作品的中心，都是他对自己的极度关注，甚至自恋，他认为自己代表着德国灵魂的精华、它的命运、它的优势。瓦格纳寻找着论战，要求着关注，为德国为自己的事业倾尽一切所能，他用一种特别革命性的词汇来形容所有这一切。他要一种新的音乐，新的艺术，新的审美观念，一种代表着贝多芬和歌德的传统，通常都转换成一种新的、具有普遍意义的综合体。在艺术史上，没有人像他这样引人注目，这样激励人们写作，这样引发关于他的评论。瓦格纳就是为纳粹预先准备好的（他死于1883年），但在



其他音乐家眼中，他是一个英雄和天才，他们知道他的成就在于改变了西方音乐的进程。他在世时，他拥有一家特殊的歌剧院，几乎是一座圣殿，为他自己，也为了在拜罗伊特小镇演出他自己的歌剧。拜罗伊特和瓦格纳一家与希特勒过从甚密，更复杂的是，理查德·瓦格纳的曾孙沃尔夫冈仍然掌握着夏季艺术节，而近二十年来巴伦博依姆经常来此演出。

巴伦博依姆并不是全面的政治人物，但他明确表明对以色列占领巴勒斯坦地区的不满，因此1999年初，他成为第一个到加沙西岸的比尔泽特大学免费演出的以色列人。我同意他的观点，无知并不是足够好的政治策略，因此每个人必须以他的方式来了解和认识那个被禁的“另外一方”。只有通过理性、理解、智慧的分析，而不是通过有组织地鼓励某种集体的情绪，就像鼓励原教旨主义者一样，才能够成为一个公民。

那些不理智的谴责，以及对类似瓦格纳这样复杂的现象给予无根据的大肆谴责，是不分青红皂白，不可接受的。正如阿拉伯人，好多年来愚蠢而又无聊地使用诸如“犹太复国主义”这样的词汇，并且完全拒绝理解和分析以色列和以色列人，认为他们由于引发了巴勒斯坦 nakaba（指剧变、灾难。——编注）而不应该存在。历史是动态的。如果我们希望以色列犹太人不会拿纳粹大屠杀来作为他们虐待巴勒斯坦人的理由，那么我们也不要愚蠢地说纳粹大屠杀从来没有发生过，不该说以色列所有人，男人、女人、

小孩，都注定要受到我们永远的谴责和敌视。政治家们尽可以谈他们惯常的那些没意义的话，可以做他们想做的事，蛊惑人心者也是如此。但知识分子、艺术家、自由的公民，必须要保留反对的空间，保留另一种观点，不断寻找反抗大多数人专权的途径和可能性，同时也是最重要的，要推进人类的洞察力和自由。

很难不让人们以为这个观点因为是从“西方”引进的，所以并不适于阿拉伯和穆斯林，或者也不适于犹太社会和传统。我知道这存在于所有的传统里。每个社会内部都有公平与不公，无知与博学，自由与压迫的矛盾。关键是，对一方或者另一方的支持，不能因为别人告诉你要这么做，而是要自己谨慎地选择，对问题的所有方面进行公平且公允的判断。教育的目的不在于积累事实，或者记住“正确”的答案，而在于学会自己独立地用批评的眼光去思考。

在以色列关于瓦格纳和巴伦博依姆的问题上，如果用道德行为来衡量他们的艺术，那么还剩下多少作家、音乐家、诗人和画家？而谁又能够决定某一位艺术家的作品要怎样的丑陋和不道德才不能被容忍？任何成熟的人都要记住两个矛盾的事实：瓦格纳是伟大的艺术家，其次，他是个令人讨厌的人。可惜的是，我们无法把一个事实同另外一个事实分开。我并不是说艺术家不可以因其不道德和邪恶的行为而受到道德上的评判，而是说一位艺术家的作品不能够仅仅以道德来评判，并因此受到抵制。

一年前，国会曾进行了激烈的辩论，辩论内容是关于以色列的中学生是否可以选读穆罕默德·达维希的书，我们很多人都持非常强烈的观点，认为这个观点是犹太复国主义封闭保守思想的典型表现。为反对所谓以色列年轻人读了这位重要的巴勒斯坦作家的作品后会因此获益，很多人辩论道，历史和真相是不能够被永远隐藏的，而类似的审查制度不应施用于教育大纲中。瓦格纳的音乐代表着同样的问题。尽管无法否认他的音乐与他的思想有着可怕的联系，对于那些感受到他是最容易为纳粹利用的作曲家的人来说，确实是可怕的折磨。在某些地方，像瓦格纳这样重要的作曲家，封锁住他是不管用的。如果没有巴伦博依姆 2001 年 7 月 7 日在以色列的演出，还会有其他人。复杂的现实总是要跳出来自己解决。这样，接下来的问题是怎样去理解瓦格纳现象，而不是是否承认这个现象的存在，那是肤浅且不恰当的反应。

在阿拉伯世界中，存在着一个反对与以色列关系正常化（normalization）的运动，但有一个更紧急更现实的挑战——毕竟以色列每天都在大规模地惩罚和谋杀一个民族，三十四年来一直非法占据着他们的土地——这与以色列抵制巴勒斯坦诗歌和瓦格纳有相似之处。我们的问题是阿拉伯政府与以色列有着经济和政治上的联系，而个人团体则在努力断绝与以色列的一切联系。对关系正常化运动的抵制从所谓“存在的理由”（raison d'être）上就缺乏一致性，以色列对巴勒斯坦的压迫并未因此运动而缓解：

多少巴勒斯坦人的家园因为反关系正常化运动而免遭毁坏？多少巴勒斯坦大学因为反关系正常化运动而教育了学生？没有，天哪，这就是我为什么说不如请一位知名的埃及学者一个人来到巴勒斯坦，和他或她的巴勒斯坦同事一起，也许教学，也许讲座，也许帮助一家诊所，也比坐在家里不让其他人来做事好。完全的反对关系正常化运动并不是弱势群体有效的武器：其象征意义非常低，而实际意义则是被动和负面的。弱势群体——比如印度、美国南部、越南、马来西亚，还有其他地方——他们成功的武器一直都是积极甚至激进的。关键是让强大的压迫者在道德上和政治上都感到不快和无能为力。自杀性爆炸并不能达到这一效果，反关系正常化运动也不能。在南非争取自由的运动中，他们抵制学者访问，同时还有许多各种各样的其他手段。

这就是为什么我认为我们必须随时将以色列的意识渗透给巴勒斯坦人。为以色列听众讲座或者写作都可以打破他们对我们的禁忌。那种被集体压抑的恐惧感是关于能否阅读巴勒斯坦文学的辩论的关键。犹太复国主义试图去排除所有非犹太人，而我们，以我们不辨是非的抵制，甚至包括“以色列”这个名字，实际是帮助而非阻碍了他们的计划。另外，这就是为什么巴伦博依姆要演奏瓦格纳的原因，尽管这对那些仍然承受着反犹大屠杀伤痛的人来讲确实痛苦，但却可以使哀悼进入另一个阶段，亦即进入生活之中，生活必须要继续，不能冻结在过去里。也



许我并没有了解这些复杂问题的全部，但最主要的是，禁锢和限制带有批评性的理解和对自由的体验，不能够再成为现实中的统治者，那些都必须给予最高的位置。现在，无知和躲避不是足够好的导师。

Al Hayat

2001年8月15日



{ 后 记 }

阿拉·古兹利米安

这些谈话是在丹尼尔·巴伦博依姆和爱德华·萨义德推出丰富作品的时候进行的。丹尼尔·巴伦博依姆指挥德国柏林国家歌剧院刚刚录制完成贝多芬交响曲全集，这几乎是贝多芬作品最现代的版本了。他的两张的贝多芬钢琴奏鸣曲全集（首张是 EMI 版，更新一些的是 DG 版），都得到高度的赞赏。他的贝多芬钢琴协奏曲全集（第一张是与克伦佩勒和爱乐管弦乐团合作录制的；第二张是和柏林爱乐，两者全部由 EMI 出品），也被极力推荐。这套贝多芬的《菲岱里奥》（Teldec）还包括爱德华·萨义德写的乐评文章。巴伦博依姆同时也录制了瓦格纳几乎全部歌剧作品的 CD（Teldec），巴伦博依姆很多在拜罗伊特和柏林指挥的现场演出也被拍成录像带和 DVD。他的其他录音作品包括指挥家皮埃尔·布莱兹，艾略特·卡特等现代作曲家的作品，卢恰诺·贝里奥



的作品特别值得推荐（与芝加哥交响乐团合作，Teldec）。

爱德华·萨义德的《音乐之阐发》（纽约：哥伦比亚大学出版社，1991），收录了萨义德在加州大学尔湾校区所做的一系列演讲，其内容涉及西奥多·阿多诺的音乐批评，马塞尔·普鲁斯特强有力的音乐想象，以及从格林·古尔德到理查·施特劳斯等音乐家。另外，他最近出版的三部选集里都收录了萨义德的关于音乐和文化的极有价值的文章及访谈：《权力，政治与文化》（纽约：Pantheon books，2001），《流亡的反思及其他论文》（剑桥：哈佛大学出版社，2000），《爱德华·萨义德：批评读本》（纽约：Vintage books，2000）。此外，萨义德的《文化与帝国主义》（纽约：Alfred A.Knopf，1993）一书中还收录相当精彩的对威尔第《阿伊达》的评论。