

国际著名指挥兼钢琴家巴伦波伊姆作序

音乐、文学、历史、政治、社会与文化的交会处  
二十世纪最具影响力的知识分子  
以专业乐评家身份探讨古典音乐及其现象

# EDWARD W. SAID

## 音乐的极境

萨义德音乐随笔

# MUSIC AT THE LIMITS

[美] 萨义德 著

彭淮栋 译

帕瓦罗蒂是索价过高的最高分贝噪音？

霍洛维茨是尖锐刺耳风格的代表？

萨尔茨堡音乐节是痴肥臃肿的观光促销活动？

美国大都会歌剧院尽上演些二流剧目？

萨义德是二十世纪最具影响力的知识分子，  
也是令人跌破眼镜的乐评家！

## MUSIC AT THE LIMITS

《音乐的极境》是萨义德论乐横跨三个十年的第一本文集，他讨论许多作曲家、音乐家、演奏家，在过程中抽绎音乐的社会、政治、文化脉络，连带发挥他古典钢琴家的素养，对古典音乐和歌剧提供丰富而且不时出人意表的评价。

全书以清新的角度赏析经典作品，也以他人不及的眼光品题为人冷落的当代作曲家作品。萨义德批评纽约大都会过于保守，也惋惜帕瓦罗蒂有超级巨星之誉，却“将歌剧演出的智慧贬到最低，把要价过高的噪音推到最大”。此外，他思考以色列禁演瓦格纳的问题，音乐节愈来愈泛滥的令人忧心趋势，以及马尔孔·X生平为主题的歌剧，音乐与女性主义的关系，钢琴家古尔德，及莫扎特、巴赫、理查·施特劳斯等名家的作品。

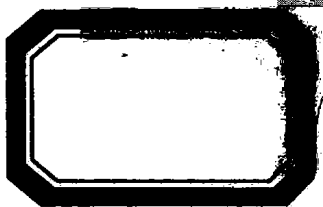
萨义德以内行人的造诣，权威的身份，书写精辟犀利的批判。他在音乐里看出文学与历史理念的反映，并密切观察其构成和创造的潜力。《音乐的极境》情文并茂，处处发人深省，呈现萨义德思想事业的一个重要层面，进一步证明，作为二十世纪最具影响力、最勇于突破的学者之一，他实至名归。

ISBN 978-7-5399-5203-1



9 787539 952031 >

定价：29.00 元



W.  
SAID

# 音乐的极境

萨义德音乐随笔

[美] 萨义德 —— 著

彭淮栋 —— 译



江苏文艺出版社  
JIANGSU LITERATURE AND ART  
PUBLISHING HOUSE

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

音乐的极境：萨义德音乐随笔 / (美) 萨义德著；  
彭淮栋译. — 南京：江苏文艺出版社, 2012.6

ISBN 978-7-5399-5203-1

I. ①音… II. ①萨… ②彭… III. ①音乐评论—美国  
IV. ①J605.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 053019 号

MUSIC AT THE LIMITS

Copyright © 2008, Edward W. Said

Foreword copyright © 2008, Daniel Barenboim

Preface copyright © 2008, Mariam C. Said

All rights reserved

本书简体中文译稿由台湾早安财经文化有限公司授权使用  
著作权合同登记号 图字：10-2011-56 号

书 名 音乐的极境：萨义德音乐随笔

著 者 (美) 萨义德

译 者 彭淮栋

特 约 编 辑 雷淑容

责 任 编 辑 孙金荣

出 版 发 行 凤凰出版传媒集团

凤凰出版传媒股份有限公司

江苏文艺出版社

集 团 地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼，邮编：210009

集 团 网 址 <http://www.ppm.cn>

出 版 社 地 址 南京市中央路 165 号，邮编：210009

出 版 社 网 址 <http://www.jswenyi.com>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

照 排 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 扬中市印刷有限公司

开 本 880x1230 毫米 1/32

印 张 11.125

字 数 300 千字

版 次 2012 年 6 月第 1 版 2012 年 6 月第 1 次印刷

标 准 书 号 ISBN 978-7-5399-5203-1

定 价 29.00 元

(江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换)

## 前言

萨义德是兴趣淹博的学者。他精研音乐、文学、哲学，以及深明政治，而且，在各有差别，看来遥不相属的学门之间寻求并找到关连的人十分难得，他是其中一位。他对人类精神和人的出色了解，可能来自他发人深省的卓见：彼此平行的理念、主题、文化可能有个吊诡的性质，也就是既相互矛盾，又互相丰富。我想，这是萨义德之所以是一位极重要人物的原因之一。他做他今生今世之旅的时候，正值音乐在社会上的价值开始式微。音乐的人性、静观与思想价值，以及声音所表达的理念之超越性，在现代世界都江河日下。音乐已从其他生活领域孤立出来，不再被视为知性发展的必要层面。一如医学，音乐的世界已经演变成一个由知识愈来愈少的专家构成的社会。

他极力反对专门化，因此非常强烈批评——我认为他的批评非常公允——音乐教育不但在美国日益贫乏，美国毕竟是从旧欧洲进口音乐，但产生过音乐上最伟大人物的欧洲也是如此。据萨义德所见，产生贝多芬、勃拉姆斯、瓦格纳、舒曼等等许多名家的音乐摇篮德国，以及德彪西和拉威尔的故乡法国，都任令音乐教育的质量和机会恶化。此外，他察觉一个令他至为不安的趋势（他这项观察导致我们两人迅速结合）：音乐教育愈来愈专门化，范围愈来愈小，即使在很方便获得这教育之地也是如此。最好的情况里，这样的音乐教育产生相当胜任的器乐家，他们拥有的理论知识和音乐学知识很少，却有职业音乐家必备的高度技巧。但萨义德看出他们欠缺探掘、悟解并表达音乐本质的根本能力。毕竟，音乐之为物，其内容舍声音则无从表达，但今天的音乐教育愈来愈远离这项基本真理的深刻、复杂奥秘，愈来愈集中于以身体上的熟练灵敏在乐器上产生

声音，以及在结构与和声上解剖音乐，而没有任何主动参与或体验音乐的力量。萨义德为音乐界这样的发展扼腕，他的乐评也处处流露这股反感。

没有谁比萨义德为这显微镜式的聚焦提供更完全的相反例证。这并不是说他对细节不感兴趣。他完全明白音乐天才或音乐才具必须非常留心细节。天才将细节视为最重要的事情来注意，同时又不昧于整体大局；其实，留意细节，反而有助显现他的大局眼光。音乐里，一如在思想上，大图像必定是小小细节彼此精准协调的结果。萨义德观赏音乐会或一场演出时，专心注意这些细节，其中有些细节，许多职业音乐家也忽略。批评方面，他许多方面在批评家之间出类拔萃，他们有的缺乏以足够判断力来讨论其题材的知识，有的欠缺不带成见来聆听的能力。第二类批评家明显为自己铸造一个定见，认定某件作品如何诠释才“正确”，因此，他们的能耐仅限于拿眼前的演出和他们所服事的一己之见，做有利或不利的比较。萨义德则不如是，他带着开放的耳朵和深厚的音乐知识聆听，因而听到并尝试理解演出者的用意，和他处理音乐的取径。例如，评论切利比达克和慕尼黑爱乐的一场音乐会，他徜徉哲学领域，探讨公开演奏的本质，观察并比较哪些演出者具备想象力来质疑音乐会一定要两小时的传统。关于切利比达克出名的慢速度，和乐章之间充满戏剧性的停顿，他的评语来自静观，富于洞识，而且公允；他的评语，代表的不是一个人对偏离规范的做法的反应，而是尝试进入演出者的心灵，了解其动机。

萨义德对作曲和管弦乐法的艺术有精纯的知识。例如，他知道，在《特里斯坦与伊索尔德》第二幕某一时刻，法国号退到舞台后面。数小节后，法国号吹奏的同一音符在乐池里的竖笛部重新浮现。我有幸曾和许多知名歌者合作这部作品，他们懵然不觉这个细节，老是回头看那声音是哪儿发出来的！他们不晓得那个音符已经不来自舞台后方，而是来自乐池。他关心这些事情；这是他对细节那种不厌其详的兴趣的一环，他对整体的了解有一种宏大的气象，无此兴趣，这气象是难以思议的。以他对世界的理解，萨义德不可

能只见一目了然之事，只知字面意义，只取一索即知之理：在他的著述、在他的生活中，他持续不断发现并提出世界一切事物本质上彼此关连的证据，而他这个概念，最可能的来源是音乐。音乐里没有独立的元素。谁不愿意相信人在个人、社会或政治领域里能独立行动而无后果，然而我们时时刻刻碰到相反的证据。举个例子：分析巴赫作品的演出时，萨义德自然而然援引济慈诗句，讨论瓦格纳作品在以色列演出的问题，他也自然而然拿当代非洲人对康拉德小说《黑暗之心》（*Heart of Darkness*）的解读来比拟。在萨义德眼中，只要是人类的事，就没有哪两个层面是彼此无关的。

身为音乐家，他和我一样知道并且相信逻辑与直觉、理性思维与情感是密不可分的。我们经常忍不住尽抛逻辑，以便满足某种情绪性的需求或狂想。在音乐里，这事不可能，因为音乐不能只用理性，也不能单用情绪。事实上，两者分开，剩下的不是音乐，而是一堆声音。萨义德相信包容而非排斥，这个信念也导源于他的音乐理解。在音乐里，强调一个声部而排除其他声部，是违反对位法原理的，同理，萨义德相信，不将有关各造都拉来讨论一个情况，不可能解决冲突，无论是政治上的还是其他领域的冲突。统合的原则也是如此，从管弦乐团的声音平衡，到中东的和平会谈，皆属此理。这些精彩、乍看不可能的关连，促成萨义德伟大思想者之誉。他是为他的民族争取权利的斗士、无与伦比的知识分子，兼为最深层意义上的音乐家：他以他的音乐体验与知识，作为他政治、道德、思想上的信念的根据。他关于音乐和音乐演出的论述，既赏心，复益智，只是联想之际多遐想，而行文至为典雅，佳处精彩照人，富于独创，充满出人意表，只有他能揭露的启示。

## 序

在他第一本以音乐为主题的著作《音乐的阐释》(*Musical Elaborations*)的导论里,爱德华说,他“‘在音乐上’的首要兴趣是,将西方古典音乐视为对‘他’作为文学批评家、作为音乐家都有重大意义的文化领域”。我自己呢,视他这个兴趣和他对音乐的关系为一个生生不息、变动不居的现象,其起源有强烈的个人因素。

在回忆录《乡关何处》(*Out of Place*)里,爱德华描述他对音乐的感受。对他,“一方面,音乐是令我非常不满意又无聊的钢琴练习……另一方面,音乐对我是一个极为丰富,由辉煌的声音与物象随机组织而成的世界”。爱德华经由他双亲收藏的大量唱片,以及每星期六晚上收听 BBC 电台广播的《歌剧之夜》(*Nights at the Opera*),发现这个世界。

西方古典音乐是我们日常生活的一部分。爱德华工作时听音乐,休息或需要松弛身心时弹钢琴;他的休闲阅读包括大量音乐方面的论著。他音乐知识淹博,兼有一圈密友,若非像他一样热爱音乐的知识分子,就是音乐迷。他各种著述随手援引音乐为例或音乐内容为证,但我相信是 1982 年古尔德(Glenn Gould)去世,促使爱德华认真为文谈音乐。古尔德英年早逝而结束一位钢琴奇才的辉煌生涯,爱德华深有所悟而不得已于言,于是深入探索古尔德的生平音乐成就。他尽情聆听他拿得到的每一件古尔德录音,阅读所有关于古尔德的文字,以及古尔德自己的文章。他看所有关于古尔德的影片。古尔德变成爱德华的执念,他放不开他所爱的这位天才。

1983 年 1 月,也就是古尔德去世后数月,我们的儿子瓦迪发生非常事故,对我们这个家庭,那是很恐怖地和死神擦肩而过。我们



得知瓦迪严重感染而需要住院那天，我吓得全身瘫痪。爱德华承受了那个消息，半小时后，说我们既然有当晚音乐会的票，应该准备出门了。我留在家里，既害怕，又困惑，爱德华去了音乐会。多年后，我才明白，他面对死亡的恐惧时，寻求音乐对他多么重要。

瓦迪住院期间，爱德华得知他母亲诊断罹癌，非手术不可。在他脑子里，音乐和他母亲是连在一起的，因为母子俩有那么多共通的音乐体验。在《音乐的阐释》里，他写说“我对音乐的最早兴趣，要归源于我母亲美妙的音乐性和对这门艺术的爱”。1983年5月，这本集子的第一篇文章问世，主题是古尔德。1986年，爱德华成为 *The Nation* 杂志的乐评家，从那时开始，音乐研究和他对音乐的热爱融合为一。他开始大量收集同一首协奏曲、交响曲和同一部歌剧等音乐作品的不同录音。他不惜时间聆听这些录音，并且在大西洋两岸听歌剧、独奏会、音乐会，能听几场，就尽量听几场。音乐里变化多端的主题和音乐结构上的复杂性，仿佛与他挣扎面对他母亲的疾恙和去世连在一起。这段时期，我们全家开车从纽约前往华府地区探望他母亲。爱德华平常在漫长的车程里坚持聊天，这时却带着满满一帆布袋的卡式录音带，摆在前座我的脚边。我有异议，他就觉得受伤。瓦格纳的《指环》成为我们五小时车程的旅伴。孩子坐在后座，两个都戴耳机听他们的音乐。其情其景简直超现实。然后，我恍然大悟，爱德华因应母亲重病及不久人世之痛的唯一途径，是把自己淹没在宏壮美丽的音乐里——回忆他童年和她的共同体验。爱德华的母亲于1990年辞世。《音乐的阐释》1991年出版，题献给她。

爱德华的母亲去世一年后，他被诊断得血癌。音乐成为他寸步不离的伴侣。1998年夏天，他必须接受一场严酷可怕的实验治疗，当时正值海力克（Christopher Herrick）排定以十四场音乐会演奏巴赫的管风琴作品。爱德华安排治疗日错开那些音乐会。他不但所有十四场都到，还写了一篇评论，也收在这本书里。

同时，爱德华探索“晚期风格”论。他判定，作曲家人生尾声所写的作品，特征是“顽固、难懂，以及充满未解决的矛盾”，这

些思维演化成他另一本书《论晚期风格》(*On Late Style*)，全书触及多位作曲家的晚期作品。在《乡关何处》记述童年音乐体验的章节中，爱德华描写他从这些体验里获得的乐趣，加上他所聆听的所有作品的细节，以及他的兴趣与好奇心如何引领他学习，而对这些作品和演出它们的艺术家所知愈来愈多。他在开罗亲见福特万格勒指挥。在一长段以福特万格勒为主题的反思之后，爱德华写了一句“时间似乎永远跟我作对”，并且由此导出长长一段将音乐和时间连在一起的文字。时间向来令爱德华萦心——它的稍纵即逝、它无情的前进，以及它继续存在而向你挑战，看你能不能完成重要的事情。在他心目中，音乐也占据这个世界。这个集子的最后一篇文章，评所罗门(Maynard Solomon)那本谈晚期贝多芬的大著，2003年9月刊出，距爱德华去世前两周，标题“不合时宜的沉思”(Untimely Meditations)有如讖语。<sup>①</sup>

2003年6月初，爱德华辞世前三个月，他打电话给他当长老会牧师的表兄弟，请教“时候将到，现在就是了”语出《圣经》何处。问题获答时，爱德华放下电话，转脸向我，说担心我不晓得他丧礼该奏什么音乐。我吃一惊，片刻才答出话来，因为我恍悟他正在告诉我，这是结束的开始，他要走了。

玛丽安·萨义德

<sup>①</sup> untimely 有不合时宜、来得不是时候等意，玛丽安·萨义德取的是后面这个意思。

## 致谢

本书所收文章大多是爱德华担任 *The Nation* 乐评期间所写，其余诸文发表于 *Raritan* 评论、《伦敦书评》、《纽约客》、《浮华世界》(*Vanity Fair*)、《哈泼杂志》(*Harper's*)、《观察家》(*Observer*)、《华盛顿邮报读书世界》(*Washington Post Book World*)、《纽约时报》、《纽约时报书评》、《金字塔周刊》(*Al Ahram Weekly*)、《生活报》(*Al Hayat*)、《外交世界》(*Le Monde Diplomatique*)。附录是爱德华谈他打算有一天要写的书。他后来打消计划。

此书得以出版，我特别感谢许多朋友，他们的协助无比珍贵——特别是 Richard Poirier 给我无比珍贵的建议，巴伦波伊姆写了极有见地的前言，Ara Guzelemian 校读原稿。我还要感谢 Sandra Fahy 协助我收集和整理这些文章；谢谢 Wylie 经纪公司的 Sarah Chalfant、Jin Auh 和 Tracy Bohan；谢谢哥伦比亚大学出版社的 Jennifer Crewe，她是最有耐心、对我帮助莫大的编辑；还有她的同事 Anne McCoy 和 Timothy Clifford。

# 目录

## CONTENTS

前言：巴伦波伊姆	001
序：玛丽安·萨义德	001
致谢	001

### 第一部 1980年代

---

1—古尔德的对位法慧见	003
2—追忆钢琴家的台风和艺术	013
3—威风凛凛（论音乐节）	026
4—论理查·施特劳斯	033
5—《女武神》、《阿依达》、《X》	041
6—音乐与女性主义	049
7—万人迷大师（评《了解托斯卡尼尼》）	055
8—演奏家：人到中年	060
9—维也纳爱乐：全套贝多芬交响曲和协奏曲	065
10—《塞维利亚理发师》、《唐乔万尼》	071
11—古尔德在大都会博物馆	078
12—裘利斯·恺撒	083
13—《蓝胡子的城堡》、《期待》	089
14—切利比达克	095
15—彼得·塞拉斯的莫扎特	101
16—席夫在卡内基	105

### 第二部 1990年代

---

17—理查·施特劳斯	113
18—瓦格纳和大都会的《指环》	121

19—歌剧的制作（《玫瑰骑士》、《死屋》、《浮士德博士》）	132
20—风格与无风格（《埃莱克特拉》、《塞米拉米德》、 《卡佳·卡芭诺娃》）	140
21—布伦德尔：乐语（评布伦德尔新著《音乐的探寻： 文章、演说、访谈、追想》）	147
22—《死城》、《费德里奥》、《克林霍夫之死》	150
23—风格的不确定性（《凡尔赛的幽灵》、《士兵》）	160
24—音乐的回顾	169
25—巴德音乐节	178
26—对瓦格纳不忠实之必要	188
27—音乐和指挥的姿势（论索尔蒂）	198
28—《特洛伊人》	205
29—儿戏（评所罗门《莫扎特传》）	213
30—《古尔德的三十二个极短篇》	220
31—巴赫的天才，舒曼的怪癖，肖邦的无情， 罗森的天资（评罗森的《浪漫主义世代》）	223
32—为什么要听布列兹？	232
33—欣德米特与莫扎特	239
34—评麦可·坦纳新著《瓦格纳》	244
35—那张椅子上的古尔德（评欧斯华《古尔德和天才的悲剧》）	248
36—谈《费德里奥》	258
37—音乐与场面（《灰姑娘》、《浪子的历程》）	273
38—评戈特菲德·瓦格纳的《不与狼同嗥的人： 瓦格纳的遗泽——一本自传》	278
39—给大众的巴赫	282

### 第三部 2000年以后

40—巴伦波伊姆（跨文化连结）	291
41—古尔德，作为知识分子的炫技家	297
42—抗怀宇宙（评沃尔夫《巴赫：博学的音乐家》）	311
43—巴伦波伊姆和瓦格纳禁忌	323
44—不合时宜的沉思（评所罗门的《晚期贝多芬》）	332
附录：巴赫/贝多芬	341

第一部 ——

**1980**年代



## 古尔德的对位法慧见

就本世纪几乎其他所有音乐演出者而言，古尔德都是例外。他是才华洋溢而技巧精熟的钢琴家（即使相对于在一个满是才华洋溢而技巧精熟的钢琴家的世界里），他独一无二的声音、惹眼的风格、节奏上的创意，以及最重要的，专注的特质，整个境界似乎远远超出表演这个举动。在他的八十种录音里，古尔德的钢琴音调一听即知，只此一家。在他生涯任何阶段，你都可以说，这是古尔德弹的，而不是魏森博格（Alexis Weissenberg）、霍洛维兹或拉萝佳（Alicia de Larrocha）。他的巴赫自成一格。就如季雪金的德彪西和拉威尔，鲁宾斯坦的肖邦，施纳贝尔的贝多芬，卡钦的勃拉姆斯，米开兰杰利的舒曼，古尔德弹巴赫，像是为巴赫的音乐下了定义，你如果想入乎这位作曲家的真谛，一定要听这位艺术家的诠释。但是，和上举所有钢琴家和他们个人的专长不一样，古尔德弹巴赫——论感性、直接、可悦、给人深刻印象各方面，较上举诸人都毫不逊色——仿佛传达关于一种谜样题材的知识：他的弹法令我们心想，古尔德弹巴赫，是在提出一些复杂、深深引人兴趣的理念。也由于他以此为生涯的中心焦点，他的生涯成为一个美学和文

《浮华世界》( *Vanity Fair* ), 1983 年 5 月号；重印于 John McGreeny 编《古尔德：变奏》( *Glenn Gould: Variations* ), New York: Doubleday, 1983.



化计划，而不只是演奏巴赫或勋伯格的短暂举措。

古尔德的演出太值得一听了，大多数人于是把他种种怪癖视为值得姑且容忍一下的东西。出类拔萃的乐评家，尤其里普曼（Samuel Lipman）与罗斯坦（Edward Rothstein），则进一步认为，古尔德以与众不同但每每反复无常的行事作风表现其独特——边弹边哼，衣着习惯怪异，以及弹奏的智能与丰采两皆空前——凡此都属于同一个现象的要素：这位钢琴家，他不只以演出为己任，更以就他所弹作品提出声明和批评为己任。的确，古尔德的许多述作，1964年舍弃演奏生涯，专心致志讲究录音细节，遁世、苦行又喋喋不休且多所缘饰，在在都更加使人认为，他的演奏可以和炫技钢琴家通常不引起联想的一些观念、经验和情境拉上关系。

古尔德生涯的真正起点是1955年录制巴赫的《哥德堡变奏曲》，这一点我想众所共见，在某种意义上，此事几乎预示他在那之后所做的一切，包括去世前不久重录那件作品。他推出那张唱片之前，除了杜蕾克（Rosalyn Tureck），极少主要钢琴家公开演奏《哥德堡》。所以，古尔德的开路（和垂世）成就即是，和一家大唱片公司联手（杜蕾克似乎从来不曾享有的一层关系），首度将这件高度格式化的音乐作品摆在非常广大的听众面前，并且由此创造一个完全属于他的领域——反常、充满怪癖、不会有错的。

你得到的第一印象是，这是一个拥有魔性技巧的钢琴家，在他的技巧里，速度、精确和力量为一种纪律与计算服务，这纪律与计算并不属于这个聪明的演奏者，而是出于音乐本身。此外，聆听这音乐之际，你觉得你眼看着一件包封紧实、结构致密的作品披展开来，几乎是化解开来，成为一组彼此交织的线，统绪其线条路路的不是两只手，而是十根手指，每根手指都敏捷呼应其余九根手指，呼应那两只手，以及其实在一切背后主控的那个心灵。

这部作品的一端宣布一个简单的主题，这主题变形三十次，以多种模式重新配置，其理论上的复杂性随实际弹奏的快感而俱升。《哥德堡》另一端，这主题在变奏停止后重演，但这一回，其重复——借用博尔赫斯（Jorge Luis Borges）对梅纳德（Pierre Menard）

版《堂吉诃德》的评语——“字面相同，而境界远更无限丰富”。这个由小宇宙而大宇宙，复由大宇宙而小宇宙的精彩往返过程，是古尔德第一次《哥德堡》录音的特殊成就：他以钢琴意境表现这过程，让你体验阅读和思考的结果，而不只是演奏一种乐器的结果。

我完全无意贬抑后者。我的意思只是说，打从开始，他追求的发音模式就有别于，例如，范克莱本（Van Cliburn）——与他差不多同世代，一位很好的钢琴家——对柴可夫斯基或拉赫马尼诺夫协奏曲的弹法。古尔德选择从巴赫开始，继而为巴赫大部分键盘作品录音，对他的志业有核心意义。巴赫的音乐多属对位或复音（polyphonic），这项事实赋予古尔德的生涯一个力量惊人的艺境标记。

对位法的本质在于声部的共时性、对资源的超自然控制、仿佛无止境的创意。在对位法里，一个旋律永远都在被另一个声部重复的过程里：结果是水平式，而非垂直式的音乐。因此，任何音符系列都能做无限组变化，因为这个系列（或者旋律、主题）先由一个声部接上，然后由另一个声部接继，这些声部永远持续和其他所有声部以相反又相成的方式发声。巴赫的对位音乐不是旋律在顶上，由厚厚的和声支撑（大体属于垂直式的十九世纪音乐就是如此），而是由好几条等长的线规律构成，这些线条蜿蜒交织，依循严格的规则挥洒。

除了可观的美之外，充分发展的巴赫式对位风格在音乐宇宙里有其特出的威望。首先，单是它的复杂和重量，即暗示其中有一种可观的精纯和断然的陈述；贝多芬，或巴赫，或莫扎特以赋格方式落笔的时候，聆听者情不自禁假定这音乐有一种非比寻常的重要性，因为，在这些时刻，一切——每个声部、每一刹那、每个音程——都详细写出来，都经过彻底讨论，都经过充分衡量。最能发挥音乐底蕴的，莫过于一个严格的赋格：威尔第《法斯塔夫》（*Falstaff*）结尾巨大的赋格油然上心。因此，音乐上的对位模式似乎与末世论（eschatology）连上关系，而且原因不只在在于巴赫的音乐有宗教本质，也不只在在于贝多芬的《庄严弥撒曲》（*Missa*

Solemnis) 赋格性质强烈。原因在于, 对位规则的要求至为严格, 其细节至为精确, 仿佛是神意指定似的; 违反规则——禁止使用的行进、不准使用的和声——有个明定的名称, 叫 *diabolus in musica*<sup>①</sup>。

所以, 精通对位法, 在某个层次上几乎就是扮演上帝, 托马斯·曼小说《浮士德博士》(*Doctor Faustus*) 的主角雷维库恩 (Leverkuhn) 于此深有解会。对位法是彻底的声音排序、全面的时间管理、音乐空间的精细区分, 以及绝对的智力贯注。从帕雷斯替纳 (Palestrina) 与巴赫, 到勋伯格、贝尔格、韦伯恩的严格十二音列体系, 整个西方音乐史就是一场追求包举一切的对位狂, 托马斯·曼在《浮士德博士》里写一个德国复音音乐家, 他的美学命运成为他国家天大愚行的缩影, 小说呈现希特勒版的浮士德与魔鬼签约, 整个影射由这股对位狂而刷力万钧。古尔德的对位法演奏使人依稀意会到, 对位法的作曲与演出可能有什么争议或危险, 粗糙的政治含意不算的话。但他这项成就里有很重要的一点是, 他从来不曾规避一个好笑的可能性: 对位法可能只是一种谐拟 (parody), 它是纯粹的形式, 却思图扮演具有世界历史 (world-historical)<sup>②</sup> 智慧的角色。

古尔德的弹奏比其他任何钢琴家都更使聆听者能够体验巴赫对位法逾度之处——巴赫的对位法的确过度 (excess), 一种美丽的过度。这样的弹奏使我们相信, 没有谁比古尔德更能演奏、复制、理解巴赫天衣无缝的技巧。他的演奏似乎臻至极限, 在此极限上, 演奏者的手指成为音乐与理性的具体化身, 而音乐、理性又和这个化身融合为一。但古尔德的弹奏即使已经全神贯注, 他竟还有办法暗示其他种种不同的力量和智慧, 这些力量和智慧流露于后来的录音之中。在巴赫键盘作品的录音过程中, 古尔德录了一张贝多芬第五号交响曲的李斯特钢琴版, 后来更推出他自己的瓦格纳管弦乐与声

① 拉丁文, “中魔的音乐”。

② 黑格尔将一些伟人称为“具有世界历史意义的个人”: 他们追求自身目的时, 就是在展开世界历史的精神和普遍价值, 他们因此是“世界精神的代理人”。

乐作品钢琴版，这些是浪漫主义晚期的音乐，有一种过熟的对位法风味，古尔德从管弦乐总谱里揪出半音阶的复音，以钢琴弹出来，其中的做作更为明显。

这些录音，和古尔德的所有演奏一样，突显他的演奏那种极度的不自然，从那张非常低的椅子、他几乎趴着的姿势、他的半跳音，到他极力追求的清晰声音。但这些不自然之处也说明，古尔德的对位音乐偏爱如何赋予他一种始料未及的新颖向度。坐在钢琴前，兀自做着凡人不可能的事，他不再是音乐会里的演奏者，而是蝉蜕于躯壳之外的录音艺术家，这个古尔德难道不是变成了一个证明他自己、愉悦他自己的听者？这个人，他难道不是取代了史怀哲所说，巴赫音乐奉献对象的那个上帝？

古尔德选择的音乐的确坐实这一点。他写过，他不仅偏爱一般的复音，也偏爱理查·施特劳斯之类作曲家，“他以不属于他的时代来使那个时代更丰富，他不属于任何时代，却是为所有世代发声”。古尔德不喜欢中期的贝多芬，不喜欢莫扎特，以及大多数十九世纪浪漫派，嫌他们的音乐主观强烈、时髦，或太过器乐导向，他服膺前浪漫派与后浪漫派，如吉本斯（Orlando Gibbons）与韦伯恩，以及复音派（如巴赫与施特劳斯），认为他们为他们选择的乐器作曲时，有一种孤注一掷的态度，这态度使他们具备别的作曲家缺乏的全面纪律。举个例子，施特劳斯是古尔德属意的主要二十世纪音乐人物。施特劳斯非仅反常，他还致力“在最坚实的形式纪律内部，最充分运用十九世纪晚期的调性富藏”；古尔德并且说，施特劳斯的兴趣所在，“基本上是保存调性的完全功能——不只在一件作品的基本轮廓里，甚至在整个设计的最精微细节里亦然”。也就是说，如同巴赫，施特劳斯“在建筑观念的每一层面都极明晰之能事”。你作曲，每个音符都算数，如果像施特劳斯，你心中对每个音符的功能都有个明晰的主意：如果像巴赫，单纯为键盘乐器作曲，或者，如同《赋格的艺术》（*The Art of the Fugue*），为四种乐器而写，却未指明是那些乐器，那么，每种声部也加以细心的纪律。没有弹拨发出的怪响（虽然施特劳斯未免于此），没有那种

不经心的规律和弦伴奏。形式观念都断然、有意识地表现，从大结构到最纯粹的装饰皆然。

以上描述大有过甚其词之处，然而无论怎么说，古尔德认为他弹的音乐明晰而且注意细节，因此他运指之际也以明晰且注意细节为目标。在某一层次上，他的演奏延伸、扩大他所诠释的乐谱，并使那些乐谱的意思更加明晰，在原则上，那些乐谱并不包括标题音乐。根本而言，音乐是哑的：音乐在句构与表达上尽管有其丰富的可能性，却不像语言那样以说理或论说的方式包纳典故、观念或假设。因此，演奏者可以将哑就哑，或者像古尔德，给自己很多事情做。很多事做的意思，可能是控制演出空间，就他的环境表示意见，接管环境（在穿著和仪容上逆理而行），指挥乐队，不顾指挥就在那里，边弹边哼，哼声盖过钢琴，喋喋高谈，又振笔疾书，仿佛有意以大量文章、访谈、唱片封套说明将钢琴的触角伸入语言领域，凡此种种，古尔德做起来热心带劲，像个淘气、话匣子关不起来的小神童。

我听过的许多古尔德演出里，印象最深的是1961年10月在波士顿，帕雷（Paul Paray）指挥底特律交响乐团。上半场，古尔德与乐团的首席小提琴和首席长笛演出第五号《勃兰登堡协奏曲》（*Brandenburg*）。台下看不到他整个人，但他的双臂和头看得见，随音乐上下左右摇摆，但他的弹奏因时制宜而缩小规模，有一种令人佩服的轻灵，节奏富于推进的动势，并且充分知觉着同台的两人。我还记得我当时心想，这是眼、耳、鼻并用的音乐。（古尔德所有协奏曲录音——尤其巴赫的协奏曲——有个层面都一样：其弹奏的伸展性无比矫捷灵敏，修辞极抑扬顿挫之致，在经常仿佛沉重拖沓、事倍功半的乐团，与疾逸如镖、活泼跃动，以绝妙从容在管弦音团里钻进飞出的钢琴线条之间，维持一种通了电般的张力。）中场休息后，古尔德再度露面，演奏理查·施特劳斯的《谐谑曲》（*Burleske*），一件忙得不可开交的单乐章作品，不十分算是标准曲目，古尔德也不曾录过。就技巧而言，他和底特律交响乐团的演出足以令人目瞪口呆；你难以相信，一个基本上专长巴赫的钢琴家，

怎么可能这么突然就变成旋风般的后拉赫马尼诺夫、超拉赫马尼诺夫式炫技高手。

但真正的奇迹还更怪异，回想古尔德后来的生涯，他那天在弹钢琴之外的表现似乎预示了他此后的发展。仿佛要扩张他独奏者的角色似的，古尔德指挥起乐团来，姿态纵恣，即使不是可得而理解的指挥法。帕雷就在那里，他当然才是真正的指挥。但古尔德对指挥自己（虽然他那模样令人看了有气），毫无疑问把乐团逗得一团迷糊，帕雷则恼形于色，除非他扫向古尔德，恨不得把他给做了的眼角余光是经过排练的戏码。在古尔德，指挥似乎是他对《谐谑曲》所做解读的狂喜、帝国主义式扩张，先以手指，继用双臂和脑袋，终而脱离他个人的钢琴空间，突入乐团领土。观看古尔德做这些事情，像走歪了的一堂“细节纪律”课，一个艺术家被那位疯狂讲究细节、气势开展的作曲家引导，却走到这一步。

古尔德的演奏，可说者不止于此。绝大多数写文章谈过他的批评家都提到他对他所奏作品的干净利落解剖。在这方面，他剥掉钢琴文献继承的绝大部分传统，无论是历世沿承的速度或音色处理，或者伟大炫技派钢琴家形成的，有如专业畸形的表现机会，还是经过著名教师——莱谢蒂斯基（Theodor Leschetizky）、罗西娜·列维涅（Rosina Lhevinne）、柯尔托（Alfred Cortot）等等——认证过的根深蒂固的演奏模式。这些传统在古尔德身上全无踪影。他的声音既不像别的钢琴家，据我所知，也没有谁有本事发出他那样的声音。古尔德的弹法，就像他的生涯，仿佛完全是自造，甚至自生的，既无沿承来历，也没有他本身之外的命运在塑造它。

这有一部分是古尔德直截了当的自我主义的结果，一部分是当代西方文化造成的结果。和他弹奏的许多作曲家和作品一样，古尔德有意显出我自有我法，我从来不曾受益于谁。没有多少钢琴家像他那样迎战数量如此令人生畏的作品，而且都从中理出意义来：巴赫的两卷《平均律钢琴曲集》（*Well-Tempered Clavier*），他所有《组曲》（*Partita*）、《赋格的艺术》、包括《意大利协奏曲》在内所有键盘协奏曲，加上比才的《半音阶变奏曲》（*Variations*

*chromatiques*)、西贝流士的奏鸣曲、柏德 (Byrd) 与吉本斯的作品、施特劳斯的《伊诺·克雅顿》(*Enoch Arden*) 和《欧菲丽亚之歌》(*Ophelialieder*)；勋伯格协奏曲、瓦格纳《齐格弗里德牧歌》(*Siegfried Idyll*) 和贝多芬第五号交响曲的钢琴版。在这一切作品里，他维持一种风格，这风格（套一句他曾用来形容西贝流士的评语）“热情但反感官”。这风格使聆听者能够观察古尔德“渐近而以毕生心力建构的奥妙与静穆状态”，这状态不只是一种独立的美学现象，也是一种源出于古尔德自身的剧场经验。

1964年，古尔德离开音乐会的世界，改头换面，成为科技人，他致力于多多少少能做无限次复制、无限次重复录音（他称之为 *take-twoness*）、无限创造和再创造的科技。难怪他形容录音室“有如子宫”，在那里，“时间封闭起来”，一种新的“艺术与录音艺术家一同诞生，这艺术形式自具法则与自由……并且具有十分非比寻常的可能性”。培冉特写有一本颇为可读的书，《古尔德：音乐与心灵》(*Glenn Gould: Music and Mind*)，关于这场改头换面，以及古尔德维持自己成为镁光灯焦点的技巧，全书着墨甚多。离开演奏会的古尔德，余生把那种热烈、反自然的反感官倾向发展得淋漓尽致，这种倾向的来源，当然就是他雅好孤独、独创、空前，外带总是有一点那么喋喋絮叨，一个从来不对自己感到厌烦的人。

用比较不那么玄的话来说，他1964年以后的生涯是一场重点移位。在演奏厅里，重点是观众对一位现场演奏者的接受程度，一种在两小时音乐会里直接购买、消费、淘尽的商品。这样的交易根源于十八世纪的恩护制度 (*patronage*) 和旧制底下的阶级结构，到十九世纪，音乐演出变成一种比较容易到手的商品。不过，二十世纪晚期，古尔德承认，新商品是一种可以无限复制之物，也就是胶盘或录音带；作为演出者，古尔德已从舞台转向录音室，在这里，创造变成生产，在这里，他可以是创造者，同时兼为诠释者，不必直接屈从买票大众变化无定的好恶。古尔德的新关系来自技师和企业高层，而且他谈起他和他们的关系（以及他们谈起和他的关系），用语充满亲密的情感，此中的反讽还真不小。

同时，古尔德将他的对位法人生观往前推进一步。作为艺术家，他的目标，如同巴赫或莫扎特，是要彻底组织这个领域，以极度的控制力将时间与空间细分，“玩索元素”（托马斯·曼在《浮士德博士》里的用语）<sup>①</sup>，也就是取来一系列元素音符，尽可能强迫它们改变，改变多多益善，制造改变的方法是将一片片录音带拼接起来，形成新的整体，或者将序列移位错置（例如古尔德1981年的《哥德堡》录音，主题的不同表现并非依序录制），或者，同一件作品的不同段落用不同的钢琴弹奏，录音和作息不择一天之中什么辰光，以不拘形式的录音室空间来对照演奏厅那种令人窒息的一本正经。这，古尔德说，是要使“进步”这个观念更丰富，可以永远做下去。

这样做法的另一意义，或许说得痛切一点，是要打破人类演奏者生涯的生物与性别基础。对二十世纪晚期的音乐艺术家，录音将是不朽，这不朽不仅适用于非作曲者（十九世纪式作曲家如今既珍且罕），也适用于德国文化批评家本雅明（Walter Benjamin）所说机械复制的时代。古尔德是二十世纪首先毫无疑问地选择这个命运的伟大音乐演出者。古尔德之前，斯托可夫斯基（Stokowski）和鲁宾斯坦等演出者自觉地俯仰于一种由财富与浪漫的陈腔滥调混合而成的世界之中，一种由观众、剧院经理、售票业者共同创造的世界。古尔德看出，这样的抉择，那两位不管多么自得，都非他所宜。然而，明于自知如古尔德，却从来不曾反省他所走路子具有的，那种令人难以恭维的同谋：追根究底，他那条路子所以成功，端赖大公司、一个没有名姓的大众文化，以及广告吹捧。他根本不曾细看市场体系——在某种程度上，他是市场的产物——这一点可能出于冷眼的明哲计算，也可能是由于他无法将之融入他的弹奏。古尔德的对位技巧天生无法消化某些事物，他工作的现实社会背景似乎是其中之一，无论这些技巧假定那套制度对他多殷勤。

<sup>①</sup> 萨义德引用的是 H. T. Lowe-Porter 的英译本，此词作 speculate the elements，语出小说第三章。以 1985 年版 Penguin Modern Classics 为例，在页 18。



然而他绝非白痴学者 (idiot savant)，尽管他和北方的安静和孤寂那么投契。如同批评家波瓦里耶 (Richard Poirier) 对弗罗斯特 (Frost)、劳伦斯及诺曼·梅勒 (Mailer) 的评语，古尔德是一种演出的自我，其生涯事业是由非常的才华、细心的选择、都市特质和相当的自足 (self-sufficiency) 共同培养的结果，这些因素结合起来，成为浮雕般突出的复音结构。古尔德生前问世的最后一项录音——重新录音的《哥德堡变奏曲》——几乎每个细节都是对这一位艺术家的礼赞：这位艺术家举世独一无二能够以新方式重新思考、重新计划一部复杂的音乐作品，却仍然使之入耳即知是古尔德之声（一如第一次录音）。

古尔德，机械复制时代之子、机械复制时代的伙伴，他给了自己一项任务，就是自在托托马斯·曼所谓“两军对阵般的对位法” (the opposing hosts of counterpoint)<sup>①</sup> 之中。古尔德之作容或有其局限，却比这个时代几乎其他所有演奏艺术家都更引人兴趣。我想，唯有拉赫马尼诺夫，具备精干的才智、精彩的锐劲、完美经济的线条形成的特殊组合；而古尔德差不多弹每一件作品都能产生那种组合。技巧为一种不断探讨的悟性服务，复杂性获得解决而不是被驯服，以及不带哲学包袱的机锋：此即古尔德弹奏的钢琴。

① 在前引英译本第 60 页，主角雷维库恩的音乐老师 Kretschmar 描述贝多芬写《庄严弥撒曲》的经过。

## 追忆钢琴家的台风和艺术

钢琴家对我们的文化生活有其可观的吸引力。其中有万人迷般的“超级巨星”，也有地位稍次但追随者仍然不少的钢琴家。录音提升并扩大我们对演出钢琴家的参与：录音可能唤起实际演奏会的回忆——现场观众咳嗽和拍手、活生生的钢琴家弹琴。我们为什么追寻这经验？我们为什么对钢琴家感兴趣，况且他们是十九世纪欧洲文化的产物？此外，有些钢琴家何以有趣、伟大、非比寻常？什么特质维持杰出的钢琴家常在我们心目之中，拥有我们的注意力，年复一年把他带回我们面前？撇开太系统化或过于玄虚的讲法，我们如何来形容这特质？

钢琴曲目虽然浩繁，里面却很少称得上新的东西；钢琴世界其实是镜子、重复、模仿的世界。实际上获得演奏的，又是曲目里相当微小的一部分——贝多芬、舒伯特、肖邦、舒曼、李斯特；一些德彪西和拉威尔；一些巴赫、莫扎特及海顿。布伦德尔说过，钢琴只有两个演奏传统：其中一个以肖邦和少数相关作曲家为基础，另一个，也是比较丰富的一个，主体是汉堡到维也纳、巴赫到勋伯格的中欧作曲家作品。一个钢琴家如果以演奏韦伯、麦道威尔（MacDowell）、艾尔肯（Alkan）、葛恰克

(Gottschalk)、斯克里亚宾或拉赫马尼诺夫的作品为事业，通常落得比边缘艺术家好不了多少。

我自己从今天的钢琴演奏得到乐趣，这乐趣不只来自欣赏钢琴家现场演奏，也来自我能弹这种乐器，并且反思我所弹、所听，不过，这乐趣基本上指向过去。也就是说，在相当大的程度上，事关回忆。我这乐趣何以如此强烈关连于过去（更确切而言，应该说是关连于我对过去的了解），不难理解。钢琴家尽管给人活力充沛的临场感，他们却是保守的，本质上是博物馆型的人物。他们很少演奏新音乐，而且仍然偏爱在公开的大厅演奏，而这是十九世纪那些家族和宫廷形成的传统。我们对钢琴的乐趣，根源在私己的回忆里，把我们和这乐趣拉上关连的，则是引人兴趣的钢琴家——是他们赋予演奏会那种出奇迫人的力量。

今年3月23日和31日，波里尼（Maurizio Pollini）在卡内基和菲舍尔厅演奏。出身米兰的波里尼，今年四十三岁，他的事业自始就非比寻常：他十八岁赢得华沙肖邦钢琴大赛，是该项比赛第一个摘冠的非斯拉夫人。这几场纽约独奏会，他的节目——一场贝多芬和舒伯特，另一场舒曼和肖邦——是典型的波里尼式混合：熟悉，甚至陈旧之作（《月光》奏鸣曲、肖邦的《葬礼进行曲》奏鸣曲）搭配困难与怪癖之作，如舒伯特的C小调奏鸣曲与舒曼最后一首钢琴作品《早晨之歌》（*Gesänge der Frühe*），写于他精神病最后阶段，有人说是他精神最后阶段的例证。比节目更重要的是，波里尼再度证明他是一个令人感兴趣的钢琴家，在充满纽约音乐会的大群第一流钢琴家之中突出众表。

首先是波里尼的技巧造诣，既非表面功夫，也不是令人厌烦的英雄式作风。他弹特别困难的作品时，例如肖邦的练习曲，或舒曼、舒伯特的复杂作品，你不会马上评说他多么聪明地解决了这音乐对钢琴家灵巧度的挑战。他的技巧使你完全忘掉技巧。你也不会说，肖邦、舒伯特或肖邦只应该是这样的声音。波里尼的所有演奏，都流露对音乐的一种取径（*approach*）——一种直接的取径，有充满贵族气息的清晰，发音有力而宽宏。我做此形容，另一层意

思是，你知觉他如何邂逅并学习一件作品，以超绝的琴境表现作品，然后带着观众回归“生命”，台上台下对整个作品的了解都经过提升，而且彼此共享。波里尼没有什么舞台作风，也没有一套什么姿态，他只呈现他对钢琴文献那种全无矫饰的解读。几年前，我看见他没穿西装，面前摆着乐谱，演奏施托克豪森（Stockhausen）棘手之至的《第十首钢琴作品》（*Klavierstück X*）；在他的弹奏里，我感觉到作品本身的一些边缘性和带着玩笑意味的痛苦——音乐在这里达到其他当代作曲家的作品不曾接近的极限。

即使波里尼没有获致这种效果——已有很多人提过，他的演奏有时候有一种玻璃般面无表情、强烈，因此而可憎的完美——大家依旧期望他下次演奏臻此佳境。原因在于，聆听者意识到，目前这人的生涯是一个在时间里展开的生涯。波里尼的生涯传达一种成长、目的及形式的感觉。说来可悲，大多数钢琴家，如同大多数政客，似乎只希望一直当权。我认为霍洛维兹与塞尔金（Rudolf Serkin）就是如此。我的想法也许不公平。两人天资非常，专心致志，活力充足；他们给他们的听众莫大乐趣。但他们给我的感觉是，他们单纯是在继续弹琴。很好但引人兴趣稍次的钢琴家，如瓦兹（Andre Watts）、贝拉·戴维多维奇（Bella Davidovitch）、阿什肯纳吉及魏森博格，也可作如是观。但你绝不能说波里尼只是继续弹琴，一如你不能这么说布伦德尔；你也不能用这么一句话利落打发李赫特、吉利尔斯、米开兰杰利或肯普夫（Wilhelm Kempff）。这些钢琴家，每一位都代表一个在时间里展开的过程，一种不只是公开弹两小时钢琴的过程。他们的独奏会，是体验重要钢琴曲目获得探索、诠释和重新诠释的机会。

所有钢琴家都有志特出、给人印象、留下独一无二的美学和社会印记。这就是我们说的，一位钢琴家的“人格”。但是，有个事实妨碍钢琴家“与众不同”，这个事实是，今天的听众视非常高的技巧水平为理所当然。他们认定钢琴家都是精熟的演奏者，弹肖邦或李斯特练习曲都能毫无瑕疵过关。于是，钢琴家必须倚靠类似特殊效果的东西来树立和维持他们的钢琴身份。理想而言，一个聆听

者应该能够辨认另一位钢琴家的声音、风格和手法，不会将之与别的钢琴家混淆。不过，相似和比较对任何令人感兴趣的“印章”（signature）轮廓都极重要，所以我们才有钢琴学派、某些人是这个或那个风格的传人、这位肖邦专家和那位肖邦专家有哪些类似之处等等说法。

论以极为特异的“身份”来树立自己，当代钢琴家没有哪个做得比1982年以五十岁逝世的加拿大钢琴家古尔德做得更精彩。连中伤古尔德的人也承认他天资之伟大。他有以惊人的清晰与生动弹奏复杂复音音乐——尤其巴赫之作——的非常能力。席夫（Andras Schiff）说古尔德“控驭五个声部，比绝大多数‘钢琴家’管两个声部更灵动”，其说甚当。

古尔德以巴赫《哥德堡变奏曲》的惊世录音开始其生涯，他的琴境资源（pianistic resourcefulness）至为丰富，丰富到他生前最后几件录音之一就是他对《哥德堡》的另一种诠释。值得一提的是，1982年版与上一个录音大异其趣——然而还是同一位钢琴家之作，如假包换。古尔德的诠释，用意是要演证这音乐之丰富，而不只是表现演奏者的灵巧——当然，如果没有演奏者的灵巧，巴赫丰富的对位法在第二次录音里也不会以如此惊人不同的风貌出现。古尔德的巴赫演奏——知性、焕发秩序之美、热闹、活力洋溢——铺下其他钢琴家回归巴赫之路。古尔德于1964年离开独奏舞台，闭门将自己局限于录音工作。但他“下台”以来，一大串钢琴家都以演奏《哥德堡变奏曲》知名，而他们全受古尔德影响：席夫、彼得·塞尔金（Peter Serkin）、马丁斯（Joao Carlos Martins）、罗森（Charles Rosen）、魏森博格。古尔德弹巴赫，在演奏观念上带来有如地震造成的剧变（以钢琴标准而论）。钢琴家不再薄巴赫而厚标准曲目——贝多芬、肖邦、李斯特、勃拉姆斯、舒曼。他的作品也不再被视为演奏会里无伤的“开场”材料。

古尔德的弹奏，特值一提之处不只是键盘技巧精熟。他弹每件作品都像为作品照X光，以独立和清晰处理其成分。结果通常是一个美丽流动的过程，其中带着许多逗人兴味的附属细部。一切似乎

都经过彻底思考，可是一切绝无沉重、造作、费力之感。此外，他表现的一切都显示一个心灵在作用，不只是一双捷疾的手。古尔德离开演奏舞台之后，做了一批唱片、电视影片，以及电台广播，证明他在键盘之外多才多能。他言语清楚，和气而多怪癖。最重要的是，他随时令人惊奇。他从来不以你我预料中的曲目为足：他从巴赫走向瓦格纳，再到勋伯格，回头找勃拉姆斯、贝多芬、比才、理查·施特劳斯、格里格，以及文艺复兴时期的作曲家如吉本斯与柏德。他并且敢走偏锋，舍弃只弹大家喜欢的作曲家和作品，宣布他不喜欢莫扎特，然后录莫扎特所有奏鸣曲，用的是夸张的速度和不可爱的抑扬起伏。他和世界见面的时候，对自己要求苛细。他的声音只此一家；他对一切种类的音乐都有他的论点，而且那些论点似乎流露于他的弹奏之中。

当然，智慧、品味、独创性全无意义，除非钢琴家的技巧足以传达它们。这方面，伟大的钢琴家有如伟大的网球员，拉维（Rod Laver）或麦肯罗（John McEnroe），发球强力，截击精准，迎击落地球完美——每天如此、打每一个对手都如此。看到一个好的钢琴家表现竞技员般的技巧，我们会有反应，这反应不容低估。约瑟夫·列维涅（Joseph Lhevinne）弹三度音和六度音的速度与流畅；拉萝佳弹格拉纳多斯（Granados）与阿尔贝尼兹（Albeniz）的节奏活力与和弦妙技；米开兰杰利处理拉威尔《夜之加斯巴》（*Gaspard de la Nuit*）的超绝完美，波里尼演奏贝多芬奏鸣曲《汉玛克拉维》（*Hammerklavier*），赋格的手指绝技与慢板乐章的沉思意境；李赫特弹舒曼，那种浓烈而兼轻灵醇雅，尤其《幽默曲》（*Humoresque*）之类以长短句构成之作——凡此种种，都以其华彩与妙技把音符的弹奏提升到超乎寻常之境。这些，是肉体方面的成就。

然而有智观众不可能满足于声音又大而手脚又快的（loud-and-fast）的弹法。布伦德尔演奏贝多芬也有炫技风格，我们感觉到知性与品味结合了可畏的技巧驾驭；佩拉希亚（Murray Perahia）的舒伯特亦然，温和的歌唱线条底下以绝佳控制的和弦来支撑；阿格丽希（Martha Argerich）在肖邦《诙谐曲》里那种金丝柔韧缭绕的

功夫，亦皆如此。同理，钢琴家如何解决巨大的音乐复杂性，也引起我们兴趣，无论是见之于罗森弹卡特（Elliott Carter），罗文塔尔（Jerome Lowenthal）弹巴托克的协奏曲，或非舍尔（Edwin Fischer）在巴赫与莫扎特作品里表现的白热化纯粹。总之，钢琴家必须具体将声音塑造成形式——也就是说，将声音、节奏、音调塑造成统合连贯的交织，将乐句塑造成能够告诉我们：这就是贝多芬的意思。作曲家和钢琴家经由此法、在这时刻合而为一。

钢琴家组织其演出节目，用心与技巧各有不同。我不知其名的钢琴家，我不会因为他或她的节目内容有趣就去听演奏，但一位杰出的钢琴家，节目内容浅显或漫不经心，我也不会去听。我们要的是那种好像有话要说的节目单——以出人意表的方式突显钢琴文献或钢琴演奏的某些层面。这方面，古尔德是天才，差不多和他同世代的阿什肯纳吉则非。阿什肯纳吉当初以专长肖邦、李斯特、拉赫马尼诺夫的“浪漫派”钢琴家亮相，他每次演奏，也证明他在那个钢琴领域里的本事。然而他的节目了无新意，也没有流露新的关系层次，至少没有古尔德将巴赫与理查·施特劳斯连在一起，或将斯韦林克（Sweelinck）与欣德米特（Hindemith）一块演出时揭露的那种新意和层次（后两位作曲家阐释对位法，在饱学、果决，以及漫长而了无丰采方面颇相类似，其实两人相距将近三百年）。

有些节目令人感兴趣的原因，是它们对观众呈现一种叙事（narrative）。这叙事可能较为传统，依历史先后从巴赫或莫扎特而贝多芬，而浪漫主义，然后到现代派。有些节目可能以形式（奏鸣曲、变奏曲、幻想曲）、调性或风格的演进为基础，构成一种内在叙事。当然，使叙事栩栩如生、统合其发展线条、突显其重点要义的，还是钢琴家。

波里尼三月演奏会的两套节目，各以一对将近同一世代的作曲家作为焦点：3月23日是贝多芬和舒伯特，3月31日是舒曼和肖邦。两场独奏会里，代表年纪较长的作曲家的，都是形式结构堪称“自由”的作品——在贝多芬，是贝多芬自己形容为“幻想曲风”的两首27号奏鸣曲，舒曼则是以情境小品宽松连结而成的《早晨

之歌》与《大卫同盟舞曲》(Davidsbündlertänze)。年纪较轻的作曲家以两种作品来代表：一种是篇幅较短而严格对称的作品，用意是作为嬉游曲，但流露一股浓厚的小调悲情（舒伯特的C小调行板、肖邦的升C小调诙谐曲），另一种是大调奏鸣曲（舒伯特晚期的C小调奏鸣曲，肖邦的第二号、也就是降B小调奏鸣曲），令人想起前面那种短曲意味的素材。就这样，波里尼的节目内容清楚揭露贝多芬与舒曼自由或“幻想风”形式里结构严谨，几近巴赫式的逻辑，以及舒伯特与肖邦奏鸣曲的伟大音乐智能如何几乎淹没其形式限制。我用“几近”一词，是向波里尼的节制致敬，在早期浪漫主义的惯用语法(idiom)里，幻想曲与奏鸣曲差异虽然小，却可观，波里尼善自克制，遵守这差异，将之表现得恰到好处。

大多数节目分成两半，各半有其导入阶段与高潮。不以轰然巨响做结的节目很少，虽然钢琴家通常尝试将这结尾的热闹烟火和节目的其余部分拉上关系。常见的做法是纳入一点实质性的东西——例如一组肖邦大作，藉此使观众对钢琴家的力道留下深刻印象。依我之见，安可曲挺可怕，像帅气西装上的食物污渍。安可曲适足以证明，安排节目单的艺术至今原始。说实话，典型的节目内容大多是以最简单的头脑想出来的那种对比（先来一件沉思之作，继之以一件炫耀之作），而这往往是一场独奏会不必听的一个原因。

有些钢琴家喜欢排出说教般的节目——例如全场贝多芬和舒伯特奏鸣曲。去年三月，在大都会博物馆，席夫举行特别值得一提的一系列三场巴赫独奏会，收尾高潮是《哥德堡变奏曲》。这样的节目，首先尝试者是布索尼(Ferruccio Busoni)与安东·鲁宾斯坦(Anton Rubinstein)，两人的独奏会以地道英雄式的规模形成一段钢琴音乐史。全肖邦或全舒曼的独奏会本身并不夺目，部分因为这类节目并非那么不常见，不过，阿图·鲁宾斯坦(Artur Rubinstein) 1960年代的十六首协奏曲演奏系列是有趣的。诸场演出由于彰显了协奏曲形式各式各样的转化，值得一提，但那些演出的主要力量还不在于这一点。令人屏息的是那种高超造诣：将广博的美学境界与竞技员般的力量结合为一，而且持续数周。



但这般有意思的节目安排十分罕见。大多数钢琴家规划其独奏会时，以前辈盖章认可的曲目为中心，而希望——依我之见，这希望没有任何根据——自己能够抓住那音乐。钢琴家如果任由自己被宣传成“新施纳贝尔”或“二十世纪的陶齐希（Tausig）”，他还可能有什么属于他自己的美学身份？等而下之者，千方百计模仿半世纪以来被视为力度模范——以及，我要说，尖锐刺耳的钢琴风格的代表：霍洛维兹。他们没有一个得逞，部分原因是霍洛维兹本人还在弹琴。

钢琴曲目的另一个局限是，钢琴文献大多已经耳熟能详，而且相当固定：音符已经写定了，而且作品几乎已经都有录音。因此，像艾克斯（Emanuel Ax）最近在卡内基演奏厅那样弹肖邦的四首《叙事曲》，那不只是弹那些作品，而是重弹。我们所能希望的是，钢琴家弹起来有些变化，透露他或她的想象力和品味，显示他或她没有模仿别人，或者，没有扭曲作曲家的原谱。有意思的钢琴家，甚至在以约定俗成的方式排出的节目里，也大多给人一个印象，说，他们弹一件作品，就是在品评那作品，就像一篇谈一部伟大小说的文章，就是对那部小说的评论，不只是情节摘要。成功的舒曼《幻想曲》演出，像波里尼的演出，使聆听者同时感受到两件非常不同的事情：你觉得这是舒曼写的作品；你觉得波里尼在回应此作变化无限的节奏与修辞冲动、强音、乐句、休止及音乐抑扬时，他也是在评论这件作品，交给我们他的版本。钢琴家就是这样发表他们的声明。

钢琴演奏的世界是“文化”与商业的奇异混合。有人主张，文化脉络（一如售票亭）是打扰钢琴家声音的东西。不过，这看法太率意摈斥一些环境条件，这些环境条件对我们所谓有意思的钢琴演奏其实有刺激作用。阿多诺（Theodor Adorno）五十年前描述音乐演奏有三个基本线条连结，现代钢琴家的突出，其实是他所说这个连结逐渐破坏的结果。三条线是：音乐的作曲与生产、其复制或演出，以及其消费。绝大多数钢琴家不弹当代音乐；反过来说，今天也没有多少音乐在写作时心存钢琴。大众盈耳都是机械复制的音

乐。此外，音乐素养（musical literacy）已不再是受过教育的人的必备修养。结果，观众与演奏和作曲大致上是没有关系的。

音乐比赛是炫技生涯的起跳板，对钢琴演奏的专门化也有促成之力。经营这些比赛的，大多是各路慈善事业家、音乐家、音乐会筹办人的奇异组合，而他们每每喜欢培养一种必胜主义。大多数比赛里发生的事情都令我瞠目，与我所见略同的人看见这种必胜主义，不禁想起运动比赛的世界，在那个世界里，服用安非他命和类固醇来提升成绩已成家常便饭。偏执狂气氛是所有比赛都有的特色，偶尔有些钢琴家挺得过那样的气氛。评审偏爱华丽的技巧，以及齐平、中性的风格，这些少数钢琴家也必须如此，但他们的琴艺没有因此毁灭。波里尼活了下来，我想部分是因为，在华沙肖邦大赛获胜之后，他没有马上巡回演出，开始“大事业”，而是进修数年，成为成熟的钢琴家。我说“活下来”，并非暗示比赛的赢家没多久就无疾而终。成功的赢家和比赛型钢琴家名单很长：阿什肯纳吉、富拉格（Malcolm Frager）、舒伯（Andre Michel Schub）等人立即浮现。我要暗示的是，他们之中几乎没有哪位的演奏是有意思的。

“明星”钢琴家演出索价甚昂，这笔钱，加上唱片收入，是可观之财。有些钢琴家似乎获益于这套系统：他们名成业就，而能够少演奏一点，能够休假，学新的（风险考验较大的）材料。不过，一般而言，大家竞相演奏，音乐会多多益善，人人都抢更好的合约，更大的“机会”。明星拼命维持他们的地位，亮度稍次者死命更上一层。凡此种种，结果是观众落得索然无味，得到厚利的是经纪人、中间人，以及媒体操纵者。

作曲家、演奏者、聆听者形成的真实共同体——没有录音合约和大奖之类打扰——曾经视巴赫家族为令人心仪的模范，三者再度形成那种共同体的希望不大。大众也不大可能变得比较不受夸大宣传和商业主义影响。不过，钢琴世界之内、之外都有迹象显示，很多人觉得有必要重新建立钢琴演奏与人类其他活动之间的关系，好让哗众型钢琴家那种不用心思的炫技能被真正有意思的东西取代。波里尼的成功当然和这种心理有关系，布伦德尔的成功也是。古尔

德的一切作为，都表达他对“弹钢琴”这件事的不满：他希望把钢琴演奏和社会连在一起。

这一切都证明，钢琴演奏正在尝试冲出其知性上的沉默、其拜物性质、其“美丽的”声音和炫技。我们永远会佩服那些声音、那样的技巧；我们永远会喜欢听钢琴家演奏标准曲目。但是，钢琴的体验如果和我们在其中获得滋养的其他体验连在一起，将会更为浓烈。

钢琴家如何使我们心动神驰，从演奏本身进入另一个意义境界？听听拉赫马尼诺夫的录音。拉赫马尼诺夫令人兴趣盎然；他的一切都使我们觉得他在介入一件作品，如果没有他那样的介入，那件作品只是纸上的死乐谱。我们觉得他想提出他的论点。例如他弹舒曼的《狂欢节》(Carnaval)，他使我们感觉到作曲家在工作，作曲家使这件作品成为一种陈述；但是，舒曼那种十分私密的灵见是混乱的，那混乱在拉赫马尼诺夫掌下流露无余。柯尔托的弹奏也给我们同样的感觉。

这样的琴艺不只是敢冒险，弹出奇快的速度，引入抑扬剧烈的旋律线。应该说——这是核心要点——这样的琴艺将我们拉进音乐里，因为其过程明显、令人情不自禁、可解而发人深省。同样这个要点，也可能变成负面的东西。有一种钢琴家，他关切的唯一事情是完美，完美到我们说：这演奏多么完美。比赛得奖的风气的确助长一种“成就”美学，除了钢琴家令人眼花缭乱的指法，演奏里什么也没有。换个说法就是，有些“完成度”极高的演出（我想起约瑟夫·列维涅）变成只是弹琴，把聆听者推开了，钢琴家与人隔绝，独自留在只有“职业演奏家”活得下去的荒凉环境里。

能鼓舞我的，是那种让我进去的弹法：那种使我觉得我也要像他或她那样弹的钢琴家。把莫扎特和肖邦弹得纯粹灼人的李帕第(Dinu Lipatti)，就给我这样的感觉，名气没那么显赫的英国钢琴学派——海斯(Myra Hess)、柯尔荣(Clifford Curzon)、伟大的所罗门(Solomon)，以及与他们在伯仲之间的莫伊塞维奇(Benno Moiseiwitsch)，也流露这样的境界。今天传承这香火的是巴伦波伊姆、鲁普(Radu Lupu)和佩拉希亚。

你也可以主张说，钢琴演奏的社会本质和我说的这一点正好相反，说它应该疏离大众、和大众保持距离，以便使产生炫技钢琴家的那些社会矛盾更为强化，而这就是当代文化过度专门化的一个后果。不过，这个论点忽略了同样明显的一点，而且也是消费主义所产生的疏离造成的——也就是说，钢琴演奏的乌托邦效应。演奏者往来于作曲家和聆听者之间，演奏者的演出只要吸引我们参与演奏的经验和过程，他们就是在邀引我们进入一个知觉变锐利的乌托邦情境，我们在别处是享受不到这种情境的。简而言之，吸引人的钢琴演出能够打破观众与诠释者之间的藩篱，而且又不侵犯音乐的宁静本质。

一场演出如果打进观众的主观时间，丰富那时间，使那时间变得更复杂，这演出就不只是两个小时的赏心乐事而已。我想，钢琴和钢琴家令人感兴趣的本质就在这里。每个聆听者光临一场演奏，都带着别的演奏会的记忆而来，那是这个聆听者与音乐的关系史，一张关系之网；这些全被眼前这场演奏启动。每个钢琴家启动这关系史和关系网的方式都不一样。古尔德似乎不断在发明一个新的他和新的弹法，他仿佛没有来历似的。对位法好像直接、生动、以可解的语言对你说话，强迫你暂时搁置你的观念和经验。波里尼弹舒曼，则让你不但听出舒曼的长短句天才，而且听出别的钢琴家来——例如米开兰杰利：波里尼学益于他们，然后另辟新境。这两位钢琴家都具备知性的严谨，其强度与说服力像极了第一流论说之作的文字。

最伟大的钢琴家就这样担任接通两个世界的桥梁：一边是演奏台那种至精至纯而不自然的世界，一边是人类生活中的音乐世界。我们的确都曾受到一件音乐作品的强大感动，并且想象自己不得不表演那件作品时，大声表现它，一个音符一个音符、一条线一条线为它发音，是一种什么滋味。最好的钢琴家就是能够刺激这样的经验：他们的弹法的说服力、他们的声音之美和高贵，使我觉得如果我像他们那样弹，可能会是何等感觉。

这完全不是说，一位演奏者符合我们的期望。正好相反：这是

说，一位演奏者引起期望，使我们和记忆相会，那记忆只有此刻眼前这样演奏的音乐能够表达。

多年前在法国，我听伟大的德国钢琴家肯普夫演奏。就我所知，肯普夫晚近只在美国演出一次，是十二年前在卡内基，并非十分成功。他在美国受到的赞扬不多，或许被巴克豪斯（Wilhelm Backhaus）和塞尔金等不如他的同代人盖过去了。肯普夫的音乐有其独一无二的，歌唱般的音色，他的弹法有个层面和古尔德一样不寻常，就是没有带着他师从过的老师的印记，也没有其他钢琴家的印记。在他的弹奏里，你听见一种逐渐披展的诠释。在肯普夫，技巧是为发现服务的，钢琴是一个塑造知觉的工具，而不是发出时髦声音的道具。他弹一切作品，从贝多芬作品 110 号末段赋格的严谨对位法，到舒曼《克莱斯勒魂》（*Kreisleriana*）的奇幻气势，都是如此。

肯普夫的弹法并不自以为是，也不以力道给人印象，但我们感觉到他在实现他对音符的解读，很像我们在一段漫长的时日里学习一件音乐作品，逐渐了解它，终而——套用一个漂亮的说法——“会之以心”。

要明白我说的意思，请听肯普夫 1976 年演奏的巴赫《耶稣，世人渴望的喜悦》（*Jesu, Joy of Man's Desiring*）。大多数人对此曲所知，是来自李帕第透明、纯净的录音。不过，李帕第使用海斯的改编，肯普夫用的是他自己的改编版，因而提高了他演出的亲切韵味。巴赫此作在静穆中阐释圣咏曲旋律，配上波状三连音伴奏，李帕第使用圆滑奏，其中蕴含了完美发抒的内声部；这样的表现法，大多数钢琴家十分欣赏。不过，聆听者总是知觉到有某种效果在要求他注意，李帕第的诠释与肯普夫的诠释比较的时候，这一点特别明显。肯普夫到达圣咏旋律的最后陈述时，三连音伴奏和旋律的境界已经扩张了，大到这位钢琴家毕生致力巴赫音乐的功夫精华尽含其中。这严整的演奏提出其结论，没有虔敬的胜利姿态，也没有已成滥调的那种忧郁。这件作品的外在证据和内在运动，我们体验起来成为共同发音的两个形式。我们领悟到一点：我们透过弹琴

（如果我们会弹琴）和聆听所知道的钢琴演奏，虽然发生于公共领域，其最完足的效果却是在聆听者自己的回忆与联想这个私领域里感受的。塑造这个私领域的，一方面是演出、品味模式、文化机构、美学风格和历史压力，另一方面是远更属于个人的快感。

我说这话，想提的是普鲁斯特在《追忆逝水年华》（*A la recherche du temps perdu*）和托马斯·曼在《浮士德博士》里探索的那种可观的音乐世界。这两部作品是文学、音乐和社会三方面的现代主义汇集而成的巨作。古尔德好像是托马斯·曼笔下那位雷维库恩的化身，阿图·鲁宾斯坦刚健的琴风则好像直接来自普鲁斯特笔下盖尔芒特家（Guermites）的沙龙和音乐会，凡此都显示这三个领域在今天仍然多么有力互动。

企业经营的音乐事业世界取代了波西米亚和上流社会，成为音乐会环境，没错，这里面有商品营销，不过，其中也见证当代钢琴家致力使之高贵的一个传统，当代钢琴家每次达到波里尼的水平，都是在证明这个传统的多彩和严肃。

最伟大的演奏能够提供散文那种无比珍贵的陈述和有利的诠释；散文是一种光辉被史诗和悲剧的宏大结构掩盖的文学形式。散文如同独奏会，是偶发的，也是重视再创造，而且个人的。散文家，如同钢琴家，以既有的东西为素材：那些艺术作品永远值得再来一次严谨、带着反思的解读。最重要的一点是，钢琴家和散文家都不能提供最终底定的解读，无论他们的演出多么给我们一件事有了“定义”的感觉。这两个类型在根本上都有一种轻便（sportiness），这轻便使它们维持诚实，以及保持活力。不过，钢琴家的艺术另有一种根本的传奇味道。舒曼《幽默曲》和肖邦F小调叙事曲里潜藏的忧郁；名字仿佛带着魔法的传奇钢琴家——布索尼、达贝特（Eugen d'Albert）、李斯特、戈多夫斯基（Godowsky）——历久弥新的权威；那种既能涵盖最扎实的贝多芬，又能涵盖最纤细的福雷的音响力量，以及独奏会气氛里流动的那种专注奉献和金钱气味：凡此种种，都向我们诉说着钢琴艺术的传奇境界。

## 威风凛凛（论音乐节）

格罗夫（Grove）《音乐辞典》关于音乐节的说明，写得简短但可读，捧读之下，我们感觉到前现代的音乐节和现代音乐节之间的深刻差异：前现代的音乐节是带有象征性，与宗教、农业相连的仪式，现代音乐节则有的是为了纪念伟大作曲家而举行，有的是作为商业噱头和观光景点而举行。从第五世纪雅典那些伟大的戏剧节，到由教士主持的艾斯特弗德（Eisteddfod），到十三世纪法国的普伊（Puy），第一型音乐节已经沉入邈远的过去。第二型则仍然非常活跃，甚至可以说太活跃了。现代音乐节大举扩散，也大幅堕落，很少例外，使已经愈来愈不正常的音乐生活进一步虚弱。

现代音乐节始于十九世纪，当初的用意是以崇拜之情，歌颂纪念伟大的作曲家——亨德尔、莫扎特、巴赫、贝多芬，后来加上瓦格纳。瓦格纳的拜鲁伊特（Bayreuth）音乐节开办于1876年，有一个不寻常之处，这个音乐节本来是计划搞音乐革命的，而不是要歌颂资产阶级及其官方文化记忆。托马斯·曼评论瓦格纳的书信，指出这位作曲家的本意是要

点火，把整个资产阶级文明及其商业化的剧场产业付之一炬。经过这场火的清洗之后，一些孤独的热心之士（像瓦格纳自己）可以召集这个可悲世界的生还者，问他们：“你们哪位愿意帮我演出一出戏？”这时候，只有那些真正动机纯粹的人会挺身而出，因为这个事业已经不再有利可图。然后，他们将在一座匆忙建造的木制建筑里聚集，向世人显示什么才是真正的艺术。……这座建筑要盖在一座小山上，成为方圆数里一眼可见的艺术殿堂。四面八方的人将会在这里集合，接受纯粹、崇高的美的熏陶教化。这里只演出最崇高的作品，并且以最高的标准制作演出。

崇高的演出（“当然，不收门票”）之后，演出计划跟着结束，剧院也拆掉。

结果完全不是那么回事。到十九世纪结束前，拜鲁伊特已成为社会朝圣之地——普鲁斯特笔下那位奥黛特（Odette），根本不是什么有知识的爱乐人，也要去拜鲁伊特，还要租一座路德维希王（King Ludwig）的城堡，说是住下来挺不错，把斯万（Swann）惹得老大不快。到1930年代，拜鲁伊特音乐节成为希特勒千年帝国的象征。1951年福特万格勒重启拜鲁伊特音乐节，演出一场洗除罪恶的贝多芬《合唱》交响曲，马上成为后人用来评断所有瓦格纳作品演出的标准。拜鲁伊特由瓦格纳的孙子沃尔夫冈（Wolfgang）与维兰（Wieland）主持，吸引大指挥家克纳柏兹布什（Hans Knappertsbusch）、克路易坦（Andre Cluytens）、伯姆（Karl Böhm），比较晚近则有布列兹（Pierre Boulez）。演出的标准近年已经下滑，但这个音乐节仍然相当持久而且昂贵；七月和八月想看全套《指环》（绝非易事），门票连饭店开销非数千美元莫办。

1877年开张的萨尔茨堡音乐节，和拜鲁伊特一样持久、昂贵、死气，只是小莫扎特的魅力——他在世之日，几乎厌恶萨尔茨堡的一切：那些贵族，以及那恐怖的舒服自满气氛——已被卡拉扬这位欧洲音乐总监奔驰汽车般的力量和效率取代。萨尔茨堡音乐节话说



专演莫扎特作品，但其他作曲家（威尔第、施特劳斯、贝多芬）也在这里登场，全被总揽一切的卡拉扬赶在一起。卡拉扬曾有个梦想，要在中欧一个地方准备好五十部歌剧，然后把这些歌剧派去世界巡回演出。拜鲁伊特和萨尔茨堡符合一个音乐节模式，就是它们都表现一个自我的特殊美学和政治性格；其他走这个模式的有史波雷托（Spoleto）的梅诺提音乐节（Menotti）、艾德堡（Aldeburgh）的布里顿音乐节（Britten）、巴斯（Bath）的梅纽因音乐节（Menhin）、马尔波洛（Marlboro）的塞尔金音乐节、普拉德斯（Prades）和圣胡安（San Juan）的卡萨尔斯音乐节（Casals）。

这类音乐节往往有机能衰退的问题，另外一个问题是它们带着那种令人联想到独裁、秘密集团的传统主义。不过，另外一条路，也就是由委员会来办音乐节，通常也好不到哪里去。最常见的夏季音乐节类型，基本上是一支乐团或歌剧团正规季节的延伸。有些夏季音乐节的商业主义十分明目张胆。在维也纳和慕尼黑，所谓的夏季歌剧节，提供的是和冬季剧目完全相同的一套作品，而且绝大多数使用同样的演出阵容——但票价高很多，因为它们瞄准的是好骗的观光客荷包。纽约的莫扎特音乐节（Mostly Mozart）包罗万象，纳入冬季音乐季的拉拉杂杂内容，但票价（和演出水平）低一点，至于拉维尼亚（Ravinia）与坦格伍德（Tanglewood）音乐节，则是芝加哥和波士顿管弦乐季的例行延长，只是搬到乡村风味的环境里演出，而且结果良窳悬殊。其余重要音乐节——威尼斯的马吉欧音乐节（Maggio Musicale）、圣塔菲（Santa Fe）、艾森普罗旺斯（Aix-en-Provence）、洛桑（Lucerne）、格林登波恩（Glyndebourne）——则介于这两类型之间，它们吸引人之处，除了景色宜人，大致上是与众不同、精细追求卓越而出名。

当然，这些音乐节有的能够给人很不错的音乐体验，有看头的环境也能提升例行演出给人的乐趣。我仅有的一次拜鲁伊特经验是1958年，那十天给我的印象太令我目瞪口呆了，我至今不想再去，以免破坏那印象。另外，黎巴嫩的巴贝克音乐节（Baalbeck Festival）坐落黎巴嫩这个东部城镇，在古罗马伟大的朱比特（Jupiter）

和酒神巴克斯（Bacchus）庙废墟之间举行，有大约二十年之久，直到1976年左右，都极值一访。不过，我也怀疑，音乐节，即使罕见的顶级音乐节，除了带给我们一些孤立的，只能在静谧中回味的时刻，到底还有什么。而且音乐通常是极糟糕的，它们提供的演出完全误导人，利用一种特殊的场合，运用刺目吓人的强光，将讨巧但有时只是虚应故事的东西混充为充满灵感和专注的音乐制作。

今天的夏季音乐节太多了，其美学根据似乎已完全付之阙如。查一查《纽约时报》，你会发现，单是纽约地区就至少有十五个音乐节。你有个感觉，那些雄心勃勃的剧院经理和总监们为了填饱一年，把闲置死气的夏月塞满节目，这些节目在设计上使消费者相信自己得到特别的东西，另一方面让乐手有工作，有收入。今天，有哪个大型音乐节不打出布伦德尔、李汶（James Levine）、艾克斯或霍格伍德（Christopher Hogwood）为号召？你可能运气好，在艾德堡听到佩拉希亚一场神奇的独奏，当初布里顿和皮尔斯（Peter Pears）在那里创设一种兼具音乐和教学式的演出，佩拉希亚可能在那种美学环境中演出。但是，在坦格伍德，小泽征尔指挥、布伦德尔担纲的贝多芬第三号钢琴协奏曲演出，你该怎么看呢，如果你知道一周之后，布伦德尔会在爱丁堡演出同样的作品，乐团不同，指挥也不同，但演出多多少少雷同，小泽则会在下一季指挥这件作品，而且和他上季在交响乐厅的指挥大致相同？这样的演出似乎没有丝毫音乐节的味道，即使加上不同的音响环境、高得离谱的票价、闷热和开车七小时。

有人会顶我说，这是把音乐带给群众嘛；或者说，在景色迷人的地点演出音乐、在宁静的时光里演出音乐，在幽僻、不拘形式的架构里演出音乐，有何不可。也许吧。但是，请考虑以下这几点。第一，今天其实没有任何音乐节以突显当代音乐为主。当今所有成功的音乐节，基本上都是重演十九世纪中叶到二十世纪初叶中欧主流传统的音乐。有些音乐节，像坦格伍德，确实纳入相当多的当代作品，但这些音乐会和吸引人潮的节似乎是分开的：主场都是贝多芬和勃拉姆斯，另外应景一下，尝试为人数不少的观众演出一些难

得听到的作品，例如坦格伍德本季演出韦伯《奥伯龙》（*Oberon*）的英文原版。要紧的是响亮名角，以及比较耳熟能详的曲目。

第二，演出场数快速增加，效应是演奏的美学层次愈来愈小，社会层面的分量加重。（莫扎特音乐节持续两个月，一周七天几乎夜夜不休。）这些场合的确提供机会，供我们在音乐淡季听到大批作品。不过，支撑这些夏季音乐节的，是都会群众那种看热闹、贪求的品味。而大多数人又只听几场，就像他们到一个城市公园散步；除了大报纸的乐评人，极少人把一个音乐季从头到尾听完。安排一位作曲家大量作品来达到教育功能的目的已经失落。取而代之的，是一种和周末出游差不多的东西。

克拉克（T. J. Clark）写过一本极好的书，《现代生活的绘画：马奈及其信徒笔下的巴黎》（*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*），他在书中描写中产阶级如何养成在郊外体验大自然的习惯，这习惯浮现之时，正是欧斯曼（Haussmann）改建的巴黎那种经过极度规划的城市开始主宰居民生活的时候。这里面的反讽是，我们在1860和1870年代画家笔下可以看见工业生活，甚至在这些郊游里，工业生活也处处出现，例如，马奈以市郊为背景的那些画里，就有烟囱和铁轨。莫奈等人则选择以草、溪流、树木为焦点，仿佛刻意驱逐工业，以便贴近自然而重新体验自然，但那其实是不自然的。这是“安排郊外风景来供都市人使用”，这是将礼拜天郊游歌颂为“资产阶级的认同仪式”，克拉克在这里面看出，“休闲变成一个重大的象征场域，资产阶级在这场域里争取认同”。

如同写实主义绘画呈现的巴黎环境，音乐节在十九世纪下半叶成其气候，一如克拉克与维布伦（Thorstein Veblen）的说法，休闲成为表演。前往拜鲁伊特，不只表示仰慕瓦格纳，更表示空得出时间、有能力长途旅行、远离家门和日常例行事务，最重要的则是，能看一场超过一般水平的音乐演出，这样的演出，你在家里不够宽广的环境里根本无从接触。此外，这表示你得到一种音乐体验，这体验和一切困难的艺术一样，需要奢侈的专注和努力培养。

时至今日，早期音乐节那种令人敬畏，甚至带着威权主义的特征已经不再，换成一种招徕术，也就是找来明星演出者表演明星作品，日复一日，日复一日表演。在最近出版的《卡拉扬传》（*Herbert von Karajan*）里，沃恩（Roger Vaughan）说，1983年，萨尔茨堡音乐节开销如下：

《费德里奥》（*Fidelio*）的服装费据报是11万美元；道具布景28万美元。《女人心》（*Così fan tutte*）服装14万美元；道具布景30.5万美元。头发和戏服费用总共50万美元；灯光100万美元；行政和技术人员265万美元。节庆剧院（Festspielhaus）147个人全年消耗360万美元。马捷尔（Maazel）拿5万美元；萨瓦利什（Sawallisch）拿4万美元；李汶10万美元。卡拉扬据报每晚指挥费1.1万美元、制作费每晚2万美元。独奏家合拿175万美元。维也纳爱乐管弦乐团147名乐手，每人拿7500美元。整个音乐节的补助津贴约为600万美元。

甚至卡拉扬也不会说，如此数目的金钱保证有精彩演出，他也不会说，莫扎特和贝多芬的精神需要这么吓人的财富来展示。五十万美元的“头发和戏服”使明星们生色，这些明星在一群仰慕他们的观众面前演出，这群观众然后可以自我恭维说，来萨尔茨堡，乖乖欣赏排场而不是音乐，还是比没来好。易言之，音乐节变成一种疏离的工具，高度专门化的音乐家、发型工作人员和技师以此工具把自己和大众疏远，大众则在“消费”音乐。

所以，在音乐节，音乐变成应景之物。那些“现场”演出的规则是从看戏、从唱片发音里套用过来的。阿多诺有一篇文章，《音乐里的拜物性格，以及聆听的退化》（*On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*），文章里说，优秀的“演奏”，“听起来也像它自己的唱片录音”。一长串演出，例如音乐节里的情形，就像你书房里的许多唱片——够得着，拿得到，随手实

时可用。有教育作用、新作品获得演出的音乐节因此凤毛麟角。战后施托克豪森、布列兹、约翰·凯吉（John Cage）、贝里奥（Luciano Berio）、史推尔曼（Eduard Steuermann）等名家夏季齐聚达姆施塔特（Darmstadt）开课的盛况，已一去不返。

我无意影射音乐节是坏事，或者说，音乐节的所有音乐演出都有瑕疵、庸俗市侩，反正就是不值得严肃对待。我将在下一篇章解释，当然有些音乐节值得一听。但是，音乐节以及它们呈现的音乐不能和它们所在的社会环境分开。不管在萨尔茨堡、林肯中心还是圣塔菲，音乐演出都千方百计修剪来迁就消费者的耳朵和荷包——以及报纸的乐评。至于瓦格纳在拜鲁伊特追求的那种音乐节，或尼采在《悲剧的诞生》描述的那种音乐节，今天差不多已无处体验，也难以想象。

## 论理查·施特劳斯

理查·施特劳斯去世将近半世纪至今，他在二十世纪音乐里的角色仍无定论。他的才华、他的专业素养、他每每非比寻常的音乐想象力，都无人置疑。但是，初期涉猎半音主义之后，他的作品一直扎实留在瓦格纳、勃拉姆斯建立的调性传统之内，虽然他也以别人做不到或不曾做过的方式阐释了那个传统。第三帝国建立之后很久，甚至第三帝国结束之后，他都写歌曲、歌剧、室内乐、应景的管弦乐曲，引起他和第三帝国是不是共犯、他是不是无辜的问题；同时，他似乎把他相当狭窄的美学发展成一种表现法，这表现法可以粗略比拟于早期维也纳乐派、斯特拉文斯基及巴托克达到的表现境界。他那件富于沉思、感人甚深的作品《变形》（*Metamorphosen*）就是一个例子，此作是二十世纪音乐顶峰之一，写于1940年代，使用的是他四十年前就已成熟的语法。

施特劳斯的歌剧《埃及的海伦》（*Die ägyptische Helena*）是他最问题重重的作品之一。此作费时五年完成，是施特劳斯与伟大维也纳诗人霍夫曼希塔（Hofmannsthal）出色合作的结果，1928年首演，但在美国已五十多年不曾登台。不过，今年进入第三十季的圣塔菲

歌剧节这个夏天演出此剧。

很少地方像圣塔菲这样适合演出不属常态的、不寻常的作品，夏季音乐节做得这样令人信服、感兴趣的更少。设计令人惊艳的歌剧院坐落城外数里；歌剧院的侧面和屋顶都受风，但其音响十分丰实。布景设计者经常使用借景手法，以朦胧的周围群峰和山谷为舞台背景，暗示许多歌剧取材于遥远的传奇，到夏季的天光完全消失的时候，则用来投射海的黑暗、沙漠的神秘，例如《埃》剧第一和第二幕。

大多数有关圣塔菲歌剧节的种种，都突显而不是减轻今天音乐事业里的矛盾。你搭飞机约三个钟头就到那里，但是大体而言，去圣塔菲和去纽约、东岸一样远。其次，这个歌剧节的剧目异常有趣，而且精心挑选，制作准备周到，演出阵容，无论两者还是指挥，都看不到什么天王明星。于是你纳闷，为什么圣塔菲能够成功演出布里顿、亨兹（Hans Werner Henze）、塞姆林斯基（Alexander Zemlinsky）、汤姆森（Virgil Thomson）、斯特拉文斯基、贝里奥、拉威尔、雅纳切克（Leos Janáček）和魏拉-罗伯斯（Heitor Villa-Lobos）的作品，外加大量的普契尼、威尔第、罗西尼和莫扎特，大都会和其他著有传统的歌剧院却尝试一下也不肯？

理查·施特劳斯的歌剧——《达芙妮》（*Daphne*）、《达妮之爱》（*Die Liebe der Danae*）及《随想曲》（*Capriccio*）——在演出的次数与频率上，都冠于圣塔菲其他剧目。或许因为音乐节总监兼主要催生人克洛斯比（John Crosby）是施特劳斯迷，并且喜欢指挥施特劳斯的音乐（虽然并非次次指挥都充满灵感）。诸剧之中，最早睹当推《海伦》。此作和《阿莉亚德妮》（*Ariadne*）、《达芙妮》、《达妮》属于同一系列，这些作品的主题取自古典神话，在处理的手法上，写成对施特劳斯与霍夫曼希塔感兴趣的美学问题的评论，或者阐明家庭生活的矛盾，藉以暴露性别认同和社会认同的不稳定。霍夫曼希塔和施特劳斯断断续续为《海伦》花掉五年工夫，未能解决剧中诸多怪异之处。我相信，这些怪异之处是这出歌剧很重要的一部分，因为这部歌剧和施特劳斯的后期作品一样，显示他

有惊人的音乐能力，而且由于一种独一无二的才华，而善于写已故的古尔德说的“狂喜音乐”（ecstatic music），但这些能力和才华被二流题材拘限，未能尽展长才。观赏此作，我觉得是夏季音乐的一个理想过程，因为音乐会应该突显二十世纪音乐里的张力和有趣问题（可惜音乐会难得这么做）。

米尼劳斯（Menelaus）是阿格曼农（Agamemnon）之弟、海伦之夫，由于这样的身份，他在古典希腊文化最血腥，并且堪称最有名的一双事件里占有枢纽角色。这双事件是特洛伊战争，亦即荷马史诗《伊利亚特》的主题，和阿特柔斯（Atreus）的覆亡，亦即悲剧家埃斯库罗斯（Aeschylus）名作《奥雷斯提亚》（*Oresteia*）的主题。不过，在荷马另一部史诗《奥德赛》第四章，米尼劳斯却是个舒服度日的国王，海伦又回到他身边了。米尼劳斯从一个不顾一切以报夺妻之恨的丈夫，变成一个生活平静，与可爱的中年妻子彻底相安的斯巴达国王，霍夫曼希塔为这样的变化着迷，是可以理解的。1928年，霍夫曼希塔为此剧写了一篇序言，后来收入怀斯坦（Ulrich Weisstein）那本可贵但已绝版的《歌剧要义》（*The Essence of Opera*），在那篇序言里，他说，遥想特洛伊城陷之夜，米尼劳斯穿行于特洛伊王普莱安沦为废墟的宫殿之中，寻找妻子——“这个女人，他所爱而被劫的妻子，世界上最美的女人，这场战争、这可怕的十年、这平原尸横遍地、这焚城大火的肇因”——他想象此情此景，完全不能自己：

对一个丈夫，这是何等处境！这处境超越一切想象——没有任何语言文字，甚至以莎士比亚的手笔，也难以状其景，写其情，我确信，米尼劳斯背着这个女人……上船，一路无语。

《海伦》剧本出自霍夫曼希塔之手，他尝试呈现《伊利亚特》和《奥德赛》之间发生的事。他杜撰第三个角色，即女魔法师艾丝拉（Aithra），写她在一座地中海岛屿上的家，以及她如何作法用计，霍夫曼希塔以这段安排来造成米尼劳斯的改变。米尼拉斯



(Menelas, 这是他在德文剧本里的名字) 和海伦从特洛伊坐船回家, 途中遇到暴风雨, 船毁, 两人流落艾丝拉之岛。米尼拉斯带着他手刃帕里斯 (Paris) 的匕首, 他正要以此匕首割断海伦喉咙, 艾丝拉招呼他们, 以她的法力化解这对夫妻的冲突, 并将海伦变成美如处子。片刻之后, 米尼拉斯看见海伦, 认不出她来; 他喝下艾丝拉给他的魔法莲汁, 艾丝拉使他相信, 真实的海伦从来就不曾去过特洛伊, 而是在他出兵那十年里被劫到埃及, 他眼前这个年轻又美丽的女人就是他妻子, 两口子就此团圆。

剧情到这里, 写剧本的人和作曲者都无法就此搁笔。第二幕出现施特劳斯所有作品里最诙谐, 也最夹缠的结局: 每个事件都牵出另外一个更令人难以置信的事件, 直到剧作家和作曲家都意识到这样没完没了不是办法, 于是来一个终场仪式, 这对夫妇的女儿赫米欧妮 (Hermione) 在全无伏笔、完全出乎预料的情况下主现, 成为核心角色。在这过程中, 施特劳斯和霍夫曼希塔设计一段插曲, 情节是两个阿拉伯战士, 阿泰尔 (Altair) 和他儿子达乌德, 从沙漠里冒出来, 看见海伦, 惊为天人; 达乌德在一次打猎之行中丧命, 阿泰尔则最后明白他与海伦无缘。全剧这一段使施特劳斯有机会发挥他最先在《莎乐美》(Salome) 里尝试的“东方”音乐, 剧作家则利用阿泰尔与达乌德来加强探讨海伦和米尼拉斯关系里那种令人好奇的两极特质。霍夫曼希塔在前言里说, 米尼拉斯的道德和愧疚感使他“对我成为一切西方事物的致命体现, 而在她身上, 我看见东方源源无穷的力量”。这是未免夸大的东方主义, 我想, 米尼拉斯改变他对妻子的心意, 这改变很不容易令人佩服, 因为在第二幕大半部里, 他的凶性都和他在尚未喝莲汁的第一幕结尾部分一样强, 因此霍夫曼希塔藉这样的东方主义来掩饰这个困难。甚至和海伦共度奇妙一晚之后, 他还怒气填膺, 恨不得宰了她。

施特劳斯的音乐往往尖锐、滑利、空洞, 而且复杂到几乎令人受不了, 这音乐有两个时候最令人感兴趣, 一个是他以没有任何浪漫作曲家能够媲美的功力, 让一个女主角在“狂喜”的轻快抒情乐段里高翔, 一个是两个或两个以上的女角合唱, 唱得那样金丝寮

绕，可见他对女高音的声部多么着迷，而这显示他何其念兹在兹要以女性取代男性。《海伦》几乎没有给任何男人什么感人、逼人的东西来唱，而施特劳斯总是那么流动的风格如果需要什么别出心裁的表现，机会也留给管弦乐的音色和他无限聪明的修辞技巧来发挥。不过，从另一方面来说，《海伦》的音乐有太多抢走我们注意力的设计了，弄得我们拿不定主意该仔细听呢，还是该留意他为各种问题提供的解决。

就事实而论，《埃及的海伦》集反常、矛盾、不可能之大成；也因为此故，这件作品出奇令人感兴趣。例如，霍夫曼希塔想出一个角色，叫 alles wissende Muschel：“无所不知的贻贝”，是一个有预言能力，供艾丝拉差遣的蚌类，这个角色碰巧是女中音。施特劳斯面临最可笑的挑战，也从来面不改色，他为这个角色写巧妙讨好的音乐，虽然有一次彩排的时候，有人听见他大声咕哝说“这什么玩意儿”长得简直像留声机。很明显的一点是，这部歌剧，蚌类、女魔法师、阿拉伯战士和希腊英雄与女主角推来挤去，不可能照正常的歌剧来演出，太多疯狂的情节，太多混乱要命的状况了，这件作品不可能像——例如《没有影子的女人》（*Die Frau ohne Schatten*）那样演出。该拿这部歌剧怎么办呢？这个问题，正是碰到此作难得演出时一定要看的好理由。除了“这件作品居然演出”这一点之外，圣塔菲的制作最可取的也许是它的设计，第一幕以蓝色为主调（剧中的海景），第二幕以黄色为主调（沙漠）。至于克洛斯基，与其说是有意思的指挥，不如说是尽职的指挥，虽然我们不得不说，他的确掌握了施特劳斯的矫饰主义风格。在他那本有里程碑意义的施特劳斯研究里，戴马尔（Norman del Mar）指出，在指挥家布什（Fritz Busch）棒子底下，整部作品的音乐效果断续混乱、不断转向、剧烈起落，因为施特劳斯不断在总谱上东割西补。没过多久，场面不可收拾，这时，施特劳斯接手指挥，发挥“一个既博又广的线条”，结果效果完全改观，而且显然成功。追根究底来说，这正是施特劳斯所需，而在圣塔菲未能获得的效果：不但必须蓄意搁置现实和历史的法则，还必须将音乐演进的法则抛诸脑后：否

则，要如何把这么多时代倒错的内容演得如此精彩？圣塔菲尝试接近这种效果，最主要的难题是——除了雪莉·伍兹（Sheryl Woods）饰演的艾丝拉表现惊人流畅——没有哪个角色是真正一流而且能够放开拘束，尽情翱翔的；阿泰尔和达乌德——麦可·戴夫林（Michael Devlin）和格蓝·席伯特（Glenn Siebert）饰演——好像从来不曾搞清楚自己上台要做什么。克拉绿蒂·詹姆斯（Clarity James）演的贻贝倒是甜美悦耳，只是我怀疑，她唱的时候，她如何对自己解释这个角色。

布洛赫（Hermann Broch）分析霍夫曼希塔，笔下每多无情之论，他说，《海伦》是这位诗人否认现实世界之作，又说，此作是维也纳千年盛势渐近尾声之际，这位诗人给这个城市的“告别盛会”。至于阿多诺，阿多诺尊重施特劳斯“以技巧来产生自发性”的能力，他认为施特劳斯后期作品的风格是完全不蹈袭传统的，而且运用自如，阿多诺称之为“世界市集”（Bazaar of the World），这市集和豪华大饭店相邻并排：什么都摆，什么都卖，无所不容。我自己则当然觉得，今天演出施特劳斯与霍夫曼希塔合作的任何作品，都必须考虑它们浓厚的文化脉络，这些作品的美学神秘主义，明显富于颓废气息，加上这两位天资超凡而很不对称的艺术家经常探触的大批政治和美学问题。在沙漠日落散发的气氛之中，圣塔菲的《海伦》好像走向一种思想上十分有趣的声明，因为演出是这么纯净又仔细，不过，那声明又不曾清楚宣示，因为这主要是一种不自觉的演出。

纽约的莫扎特音乐节就完全不是这样。要说哪个音乐节像大杂烩，莫扎特音乐节就是了。这个音乐节的主事者把整个过程擦得亮亮的，表面收拾得闪闪发光，只可惜里子没有多少有趣的东西供你发现。菲舍尔厅（Avery Fisher Hall），只要你一个月必须去超过一次，就变成一个挺可怕的地方；那里没有任何东西真的好听，那个地方既不鼓励你细心聆听，也不鼓励你思考。此外，那些演出是例行表演，背后并没有指导原则，也没有什么明显的风格来使你佩服或引你提出异议，于是，这个音乐节变成一种彻底无精打采的夏

季仪式，观众则大多规规矩矩，欣赏如仪。

史瓦兹（Gerard Schwarz）正在迅速成为我们最喜欢的音乐总监，这里应该谈一下他。从美国的这一头到那一头，他主持过一系列音乐节、节目和管弦乐团。但是，我所听过的他的任何演出，都毫无分量，也毫无值得称赏之处。他指挥一切都是同样的水平，更怪的是他多多少少可以说一切曲目来者不拒。他和朗帕尔（Jean-Pierre Rampal）两人以几乎侮辱人的不协调，赶完莫扎特的G大调长笛协奏曲，然后，音乐节尾声，史瓦兹和他那支过度操劳的乐团奏完莫扎特歌剧《假女园丁》（*La Finta Giardiniera*），结果是——借用波普（Alexander Pope）的说法——“全场呵欠”。莫扎特在部作品里水平极不均匀，但是，由于我们本来可以从一些乐段听出《女人心》的先声，他们把《假》剧奏得如此黯无光彩、毫无抑扬顿挫、缺乏细思，实在没有道理。

终始整个音乐节，都看得出诸场演出缺乏连贯的风格，另一个问题是演出弛缓无力、极为草率，而且我认为可耻，就像马克拉斯（Charles Mackerras）的情形。这里面的反讽是，在莫扎特的A大调轮舞曲里，一向令人敬畏的拉萝佳被逼得和马克拉斯争锋，她万无一失的手指和超绝敏锐的音色占了上风，然后是D小调协奏曲；这件作品，也许由于疲惫（她的音乐会好像比所有活人都多）或无聊，她居然还弹出珠玉般的莫扎特来。其他不错的时刻也是有的：古德（Richard Goode）的莫扎特第25号C大调钢琴协奏曲（K. 503），以及霍利格（Heinz Holliger）演奏一个叫什么克隆莫（Franz Krommer）的人一件无趣透顶的作品，奏得精雕细琢，成为一场出色的双簧管演出。

音乐以外的因素，诸如性格、回忆、态度，对有力的音乐演出有多大影响，在罗伯特·萧（Robert Shaw）领导的音乐里可以看到佐证。罗伯特·萧是亚特兰大交响乐团指挥，三十年前创办“罗伯特·萧合唱团”而开始知名，尤其因为在托斯卡尼尼（Toscanini）版的贝多芬《庄严弥撒曲》（*Missa solemnis*）合唱部分，他带来美国最高的合唱团造诣。他有现代人的矫饰作风，然而他演出的

音乐绝无丝毫矫饰之处：在莫扎特的 C 小调弥撒曲（绝对是莫扎特宗教音乐的顶峰）里，他气魄宽宏、每每宁重勿轻的旋律线和那些巨大的高潮，以及在法库斯尼（Rudolf Firkušny）仿佛不太情愿担纲独奏的贝多芬《合唱幻想曲》里，他所表现的力量，都令我印象深刻。在音乐生活里，罗伯特·萧是今之古人，较之于年轻一辈的当红角色狄·瓦特（Edo De Waart）与史瓦兹，尤其如此。他明显是一个自认为上台应该言之有物、提出理念的人，年轻一辈则给人有效率的生意人的印象，在赶飞机途中就能读完任何乐谱，轻舟而渡任何困难。这第二种做音乐的方式，我们很难接受，因为为期两个月的音乐节，填满（如节目单说的）M、B、H（莫扎特、贝多芬、海顿）数十部作品，而且演出没有一定顺序，你必须全力以赴、按部就班，才可能乱中有序。实际情况不是这样，而是一场音乐会接一场音乐会的例行公事；伟大的音乐不是写来让你这样例行虚应故事的。

## 《女武神》、《阿依达》、《X》

大歌剧（grand opera）基本上是十九世纪的形式，今天我们的歌剧院有如博物馆，典藏着瓦格纳、威尔第的作品，供二十世纪人观赏，这些都是实话，不过，有一点也是事实：有些十九世纪曲目在当时就已经是反动之作，有些则在音乐和剧场上都是革命派。不过，在这两种情况里，十九世纪的演出都与当时的文化和美学保持活力十足的接触：威尔第、瓦格纳等作曲家经常在现场影响他们作品如何演出，观众和演出者通常了解歌剧使用的语言，而且极重要的是，所有各造都有一个共通的音乐语言。

今天不是这样。一部根本上属于保守之作，像《阿依达》（*Aida*），其演出和《女武神》（*Die Walküre*）这样的革命之作，其实没有什么区别。有个爱说笑的人这么说大都会歌剧院的一场《特里斯坦与伊索尔德》（*Tristan und Isolde*）演出：“四个肥胖的人摸黑在那里没完没了的唱，而且不知所云。”这句话稍加改动，几乎可以用在大都会演出的所有歌剧上。观众无疑认为，那么昂贵的秀应该讨他们欢喜才对。大都会每一个稍有名气，能吸引人的歌者，简直全是怪物，用大家不熟悉的语言唱歌，表演一种过时的音乐风格，戏剧方面又没有说服力。

至于那些服装设计和导演，他们的差事好像只不过是叫歌者穿上古怪的衣服，叫他们一脸严肃，煞有介事在台上走来走去。

我甘冒得罪许多歌剧爱好者之险，要再加上一点，这一点是，今天的问题很多来自意大利剧目，意大利剧目——罗西尼除外，他是天才——大多是二流作品。帕瓦洛蒂这么出名，本身就是对和这个怪胎这么合拍的意大利歌剧的指控。这辈歌者将歌剧演出的智慧贬到最小，把要价过高的噪音推到最大，在这样的演出里，低得令人难信的剧场标准和同样低标准的音乐性与导演结合。这是一种对理念、对审美都不相宜的环境。

我把话说得这么极端，很大部分是我在纽约市歌剧院看了一部当代歌剧演出的结果。那是安东尼·戴维斯（Anthony Davis）的《X》（《马尔孔·X的生活和时代》，*The Life and Times of Malcolm X*）。《X》剧前后，大都会有两场极有问题的演出，一是大都会当季首夜大戏《女武神》，一是《阿依达》。即使戴维斯此作没有和大都会两剧同时演出，我还是会觉得大都会拼命规避有意思的、当代的作品，令人恼火。我说的不是常演剧目有百分之八十通常被《波西米亚人》（*La Bohème*）、《托斯卡》（*Tosca*）、《弄臣》（*Rigoletto*）、《拉摩莫的露西亚》（*Lucia di Lammermoor*）、《诺玛》（*Norma*）包办。我反对的是，大都会演出、一再演出十九世纪剧目，其主导观念好像抄袭1930年代好莱坞电影里的歌剧法宝——所有男女主角都胖嘟嘟、大嗓门、一副蠢相，而且歌如其人。于是，十九世纪的前卫作品也没有逃过被扁平化，变得和保守的作品半斤八两。就算剧目范围狭隘好了，也不应扭曲诸剧的可能效果。

以《女武神》为例，此剧是瓦格纳《尼伯龙根指环》（*Der Ring des Nibelungen*）四联剧的第二剧，却被选来为大都会再演这四联剧打先锋。大都会找来希德佳·贝伦斯（Hildegard Behrens），她演布伦希尔德（Brunnhilde）称职，时有可观；珍妮·阿特麦尔（Jeannine Altmeyer）演齐格琳德（Sieglinde），热烈非凡；郝格兰（Aage Haugland）演亨丁（Hunding），声音尚稳，但出奇隔膜，这也许是他最不该演的角色。此外，大都会管弦乐团是顶尖

团队，论精确性、音调、醇雅、灵敏，的确都比纽约爱乐更胜一筹。但瓦格纳需要的不只是几个好歌手和一支优秀的管弦乐团，这正是大都会的美学派上用场之处。尊奉威尔第的人歌颂他的“天真”，瓦格纳不一样，因为瓦格纳也是哲学家，最重要的是，他是音乐和美学先驱。1870年威尔第写《阿依达》之时，瓦格纳的影响已传遍欧洲，那股影响力，一如威尔第也承认的，鼓舞歌剧走向更多省思、更精进、更留心细节。由此看来挺讽刺的，大都会演出《女武神》，构想是受到《阿依达》的影响，而非反过来。

《指环》是有史以来最大规模的歌剧构想。瓦格纳有意藉这套作品，从历史/神话的角度解释现代文化，而且，尼采的读者都晓得，这套作品是以古希腊的阿提克（Attic）悲剧为根据。瓦格纳音乐才智甚深，奥/德音乐从巴赫、亨德尔，经过维也纳古典主义，到贝多芬、舒伯特与舒曼的整个过程，由瓦格纳对管弦乐、人声和艺术结构的理解而集其大成。另外有两点，使瓦格纳对二十世纪的歌剧团构成特别的挑战。其一是，在歌剧的诠释上，至今没有人比他产生过更多理论和实践，而其所以如此，一半是来自拜鲁伊特（这个瓦格纳学的中心是瓦格纳设计的，作为一切有关瓦格纳的事物的参考点），一半来自那些献身于他音乐的音乐巨匠。李汶头一遭指挥演出《女武神》的时候，想到冯·彪罗（von Bulow）、尼基什（Nikisch）、施特劳斯、托斯卡尼尼、福特万格勒、克纳柏兹布什（Knappertsbusch）、索尔蒂（Solti）和布列兹都是此中前辈，他可能戒慎恐惧，而不是觉得豁然开朗。

关于瓦格纳，困难但会有收获的第二点是，他的模式本质上是叙事，虽然不是绝对如此。我想，要拿他和谁比较的话，成果最丰富的比较不是和他同时代的歌剧家，而是福楼拜（Flaubert）、詹姆斯（Henry James）、托马斯·曼、普鲁斯特（后面这两人迷他迷得像被催眠）。他的叙事，一如尼伯龙根的指环，是循环式、反思式的，像一支曲子般充满再现部，而且气息郁黯：每个事件都像使用典故般指涉早先的种种事件，那些事件又证实后来种种事件，并且造成它们的劫数。音乐线条则致密之至，前进之际，同时也后退、



纵行、横行，整个过程不断蓄积压力与张力，直到循环终了，一切死锁不能动弹、沉重而自觉，不胜自身重量而崩溃：瓦格纳似乎发明了，或者将弗洛伊德的“过度决定”说（overdetermination）应用于音乐，并且将半音风格与复音发挥到产生魔性效果的地步，理论上把维系调性世界的清醒、理性材料炸碎。

结果是，演出《指环》，先不谈利弊，本身就是一件令人生畏的工程——上次具备所需智慧来尝试此事的，是十年前布列兹和谢鲁（Patrice Chereau）在拜鲁伊特的合作。大都会找不到这等人才来演《女武神》，但是，因此就可以把这出歌剧做得这么毫无方向、这么漫无目的吗？

第一个窒碍是，李汶的音乐构想，连同咸克（Otto Schenk）的戏剧安排，完全无视战后以来瓦格纳作品演出的所有进展。他们的合作里没有丝毫象征、容格、弗洛伊德、马克思主义或结构主义的成分，只有1900年前后那种北欧型的（Nordic）的“自然主义”式呈现，依照那种呈现方式，所谓戏剧性就是以激动的姿态从舞台中央跑到门边，再从门边跑回舞台中央。霍夫曼（Peter Hofmann）——演齐格蒙德（Siegmund）——穿着简省，容光焕发，金发飘扬，就是这种手法的最纯粹表现。（G或A以上的音域，他全都一“喉”莫展，不过，在第一幕，他运用他基本上属于高男中音的嗓子，唱得还算像样。）

第二个难处是，演出瓦格纳的作品，一定要极其密切留意戏剧性的发展。《指环》有许多长段以宣叙调推动叙事并显露角色性格；在这些段落里，演员与导演必须有本事传达消息，使人意识到意义重大的事情正在发生。第二幕是最好的例子。在这里，沃坦（Wotan）述说他早年生活的故事，他如何下来凡间，如何强暴爱尔兰姐（Erda），如何生出布伦希尔德，如何与法夫纳（Fafner）和法索特（Fasolt）结约，如何与阿贝利希（Alberich）相争，乃至如何想办法（办法就是齐格弗里德）来挣脱他身陷其中的承诺和法则之网。沃坦的叙述是《女武神》的核心；沃坦呈现的是一个意识，这意识自由创造，却摆脱不了它的创造，然而又无止境地寻求

手段来达到新而且超越道德的自由层次，宣叙调把这股意识的文化、政治困境做了生动的戏剧化表现。这或许是德国本性的呈现，恐怖和得意一应俱全。这只有一个才智卓绝的艺术家能够演出，还要有个导演，这位导演并不把管弦乐无声的那些长段当成空空如也的峡谷，偶尔来个砰的一声，打破空寂。可以听听霍特（Hans Hotter）的录音，他是二十世纪有数的瓦格纳大家，那四十分钟的宣叙吟唱里，他的张力、他的技巧造诣、他对词句与乐谱的了解，令人五体投地。

大都会的沃坦由艾斯提斯（Simon Estes）担纲，他是不错的轻型男低音，唱过一些《指环》以外的瓦格纳角色。但沃坦是威严的角色（霍特身高大约一九六公分，而且台风堂堂），艾斯提斯缺乏威严之感；他略嫌细小的嗓门能唱中、高音域，但低音明显吃力。他的宣叙调，内心戏深度不够，他的唱法和表演看来也没有什么主导概念。更糟的是，艾斯提斯——以及其他演出者——唱的是观众里没有一个人可能听懂的复杂、诗质词句。大都会坚持不准备唱词字幕，实属可笑。观众为什么要忍受这个缺憾？他们会付一百块美金看一场演出低劣，使用世界语的莎士比亚戏吗？

李汶的音乐指挥至少可以说是流线型的，在冬天的暴风雨场面上，他要温暖，在女武神的骑行里，他要喧闹的声势，在魔火场面上，他要安静的诗质气势，乐团都敏感回应。然而，总的说来，李汶对这部作品的音乐构想好像是快笔速描，准备来日再充分发挥似的。李汶令人生气之处是，他天资过人，却不知怎的，老是忽略音乐里最具省思意义、最知性、最深浸于思想反省之中的层面。

他似乎出于机灵，将《阿依达》留给不如他的人去处理。极有可取的班布丽（Grace Bumbry）演火爆扫掉情敌的安奈丽丝（Amneris），那个情敌，亦即女奴，是嗓子已经不存在的阿萝约（Martina Arroyo）。除了班布丽，这场演出真是无可弥补的损失。威尔第在《阿依达》这部作品里失算之处——谱曲过度发展而故事发展不足、他对东方主义埃及学（Orientalist Egyptology）了无生命的处理，以及作品为开罗而写，他对那个地方却冷淡疏远——在大都

会时而趾高气扬，时而结巴踉跄的演出之下，益形明显。一个意气风发，权势鼎盛的法老王廷怎么形同废墟，壁饰和浮雕简直就在你眼前腐朽剥落，只有天晓得。

幸好这不是世界末日。还有《X》，安东尼·戴维斯负责音乐，杜拉妮·戴维斯（Thulani Davis）写剧本，根据的是克里斯多福·戴维斯（Christopher Davis）的原著。此作扣人心弦，政治上毫不妥协，音乐在风格上虽非始终连贯，却饶富兴趣，戏剧层面则至为精彩。整部歌剧的原始基础是《马尔孔·X自传》（*The Autobiography of Malcolm X*），并且紧贴此书。全剧划分成三幕，各幕分别有三、四、五景，剧情处理马尔孔1931到1945年的早期生活，从在蓝辛（Lansing）失怙，到波士顿街头和入狱；接下来是1946到1963年的中期，他皈依伊斯兰，成为伊利亚·穆罕默德（Elijah Muhammad）的弟子；末段，我们看到他的麦加之旅、他和伊利亚·穆罕默德分道扬镳，乃至他遇刺不治。

情节处处历史典故：卡维主义（Carveyism）风尚；黑人分离主义与黑人穆斯林的兴起；肯尼迪遇刺；泛非洲主义；埃尔维斯（Medgar Evers）与卢蒙巴（Patrice Lumumba）被谋杀。此外，这部歌剧利用人数众多，巧妙配置的角色，代表自觉意识水平各有差异的黑人小区。整体效果是史诗剧场、古典歌剧和爵士团队的综合。马尔孔有时领导他受压迫的族类，有时是那个族类的代表人物，他和这个族类之间存在着不曾化解的紧张，但我认为这是一种意义丰富的紧张。霍尔特（Ben Holt）饰演马尔孔，举手投足带着克制，又流露不受羁制的人格力量，正是他所代表的那种两难困境的活生生体现。与他形成对照的是杨格（Thomas Young）的演出，他饰演两个角色，一个是带点浮夸的街头悍将史崔特（Street），一个是喜欢讲道，隐约带着威胁气息的伊利亚·穆罕默德。这么一对相互辉映的有力演出，可遇难求。

《X》剧的最大冲击，毫无疑问，来自多彩多姿而且往往规模甚大的爵士演出，尤其在第一、第三幕；狱中场面力量稍弱，第二幕有相当大片也稍欠强度，这些地方每每以单调的议论形式呈现，仿

佛剧本作者在约翰·肯尼迪遇刺而叫马尔孔口出“自作自受”的难听话之前，就想先把一大堆有关他皈依伊斯兰的信息塞给观众。第三幕的独特力量来自马尔孔与伊利亚·穆罕默德对峙，以及他在麦加二度皈依。后面这场戏，戴维斯安排了时间颇长而剧力一贯的法蒂哈（fatiha）仪式，也就是《古兰经》首章开端的祈祷，相当成功。安排这两场戏相衔相续，颇得戏剧性要领，因为马尔孔在伊斯兰中臻于自觉，与他从种族排他主义的所有束缚中解放，两事同义。马尔孔的孤寂，以及他终于接受伊斯兰的普世主义，似乎受勋伯格的《摩西与亚伦》（*Moses and Aron*）影响，虽然其间有些差异：神怒在勋伯格笔下是来自上帝而寓于摩西，《X》剧改成以马尔孔的历史和时代处境来呈现：“一股浪潮在你背后升起，把你卷着走。”此外，戴维斯明明白白将马尔孔的自我解放与莫桑比克、安哥拉、津巴布韦，甚至南非的自由战士拉上关系，马尔孔的救赎远见和他遇刺牺牲也由此获得更广大的意义。

市立歌剧团制作《X》剧，美妙配合戴维斯一门三人的音乐、故事和剧本。演员全都素养精良，由此也可以这部歌剧多么切合当代需要。我不是说只有当代政治歌剧才值得做。不过，我们的确需要一些本身具备历史感，或对我们这个时代的历史有些意识的歌剧。此外，我们应该注意，为《X》这种写于当代，而且这么感人的作品创造音乐，殊非易事。基恩（Christopher Keene）的音乐指挥，利落而且富于权威，不过，我意识到两种相互交战的音乐语言——十二音列系统和爵士乐——未能完全融合。从另一方面来说，戴维斯的韵律脉动的确是连贯的，也就是纯熟，特质是生动、切题，不拘美学，并且不单纯是直觉反射之作。《X》这部作品因此使人着迷如中魔咒。不过，戴维斯诉诸政治，而不采用任何明显可见的音乐模型，以及他终究未能产生一种音乐风格（他偏重有力的戏剧性陈述），可以从他依违于两极之间看出来：一边是十二音列那种严谨，一边是《X》剧中的即兴式爵士自由流动。

《X》是一部真正重要之作，而且虽然是原创之作，却有许多障碍要克服。其中之一是，此作有对立性，并不是那么符合主流；马

尔孔本人就不是白人观众容易接受的角色。第二，此剧演出成本昂贵，因为至今看不到继演的计划。三，钱都被普契尼和马斯卡尼（Mascagni）抢走了，肯投资时间来学这么困难的音乐的歌者寥寥可数。少了柏林剧团（Berliner Ensemble）之类能够鼓舞制作精益求精的歌剧单位，我们必须力促老是演出固定剧目的歌剧院多来一点冒险精神。演出《X》可以当做一个开始。

## 音乐与女性主义

关于女性主义，关于音乐在当代文化里的角色，有个有趣的事实：很少人检视过女性在音乐的生产 and 演出里扮演的角色。主流古典音乐几乎在每个经济、政治和社会层面都由男人主导，但女人在艺术领域扮演突出而且多样的角色。最传统的女性角色，是担任为出色男性作曲家带来灵感的缪斯，后来是他们的帮手、附属物、带着仰慕的目光（但位居次要）的伙伴：克拉拉（Clara）对舒曼、科西玛（Cosima）对瓦格纳。在贝多芬，女性是他魂萦梦绕而可望难即的理想；其反面，也就是视女性为带有毁灭性的诱惑，则比较常见于音乐里表现的女人，例如贝尔格的露露（Lulu），或施特劳斯的莎乐美（Salome），而在著名音乐家的实际生活里比较少见。女演奏家在十九世纪从社会地位不登大雅的底层阶级（舞女、女戏子、高级妓女等等）崛起，成为名气响亮的女高音、明星器乐演奏家和教师，是音乐史极为重要的一章；为女性而写，或者以女性为题材的伟大作品，如舒曼的《女人的爱情与生命》（*Frauenliebe und Leben*）、比才的《卡门》（*Carmen*）、普朗克（Poulenc）的《圣衣会修女的对话》（*Dialogues des Carmélites*），都是见证。

乐评与音乐学，以及演奏与作曲的世界，和主要的文化批评领域距离很远。在最近刊出的布列兹和福柯（Michel Foucault）对话里，后者说，关心海德格尔（Martin Heidegger）或尼采、历史、文学和哲学的知识分子，对爵士乐或摇滚乐可能有些短暂而了无意义的兴趣，但他们绝大多数认为音乐过于精英主义、太无关宏旨、太困难，不值得他们注意。中世纪、中国或日本文化，西方知识分子都能谈，就是对音乐不得其门而入。有个现象因此是可以预见的，但仍然未免奇怪，也就是说，女性主义对所有人文学问和科学那么关心，在音乐批评方面却少见建树。音乐里的女性主义，大致相当于文学女性主义二十年前的阶段：一种分离主义的事业，寻找过去有自己独特声音的女音乐家。此外一片空白。不过，完全归咎音乐批评或女性主义理论，也是不对的。难题在于，今天的音乐，在作为男性主导的巨大组织方面，和过去一般无二。女性扮演的是一种关键但底层的角色，几无重大例外。

从晚近的事件——歌剧、独奏、管弦乐演出——几乎随便怎么取例，都是如此，在这些例子里，非常明显有女性主义应该感兴趣的议题，却看不到女性主义的批评反应。例如，女器乐家演出的时候，可以谈谈有没有所谓“女性”音乐风格的问题。这个十月，钢琴家拉萝佳弹莫扎特的C大调协奏曲，腾斯泰特（Klaus Tennstedt）指挥纽约爱乐；她并且在菲舍尔厅举行独奏会，主题是阿尔贝尼兹的《伊比利亚》（*Iberia*）第一和第二卷。与已故的莉莉·克劳斯（Lili Kraus）相比，拉萝佳是主见较强的钢琴家；她的莫扎特（莫扎特素来被视为“阴柔”的作曲家，有别于每每“阳刚”的贝多芬）并非只知作珠玉之声、清啾、轻柔或婉约。但是，除了她独步天下的西班牙音乐之外，拉萝佳弹最多的，还是比较常和女演奏者联想在一起，而不是比较常和男性演奏者联想在一起的音乐（因为规模较小，以及那股亲密感）：斯卡拉蒂（Scarlatti）、肖邦、莫扎特，甚至巴赫。K. 503 是莫扎特诸作里体制最大、最富气魄的，最常被指为贝多芬协奏曲的先驱，也因此最“阳刚”。从另一方面来说，她在那场独奏会里弹的是贝多芬作品110号，降A大调

奏鸣曲，一件没有《汉玛克拉维》或作品 111 号那么“阳刚”的作品。

音乐里的性别与性向模式，本身就是一个牵涉复杂之至的问题。这问题最明显的是以浪漫主义音乐为主的节目，以及歌剧音乐，女性的代表在这里从头到尾为整个过程注入活力。我可以举萨瑟兰 (Joan Sutherland) 最近在大都会歌剧院演出的贝里尼《清教徒》(*I Puritani*) 为例。这部歌剧观赏起来挺别扭的，没完没了的声音特技，情节空洞，又掉弄毫无意义的十七世纪英格兰典故。一个心情忐忑的少女爱上一个男人，以为他移情别恋，她因此发狂；恋人的音乐，基本上是拖长，长得非人的高音旋律，底下是单调、极简的低音，间以军队般协同一致的铜管。暴露狂般的排场，音乐语言矫揉造作透顶，累人至极，高潮关子卖不停，却次次只是吊人胃口，男声女声不断相互摹仿，高低起落夹缠不清：总合起来，其中的性别牵扯使人既存疑，又欲罢不能，大群男女观众俱为所迷。

与此相反的极端是马勒的《悼亡儿之歌》(*Kindertotenlieder*)，手法无比经济，言近而旨远，气氛平静，素材困难而控驭裕如。这套联篇歌曲由梅塔 (Zubin Mehta) 指挥纽约爱乐，霍恩 (Marilyn Horne) 独唱。这个演出，我们可以希望霍恩在解读上再投入一点，但她还是处处令人佩服。吕克特 (Friedrich Ruckert) 的诗痛苦中有一种深沉的宁静，马勒的管弦乐对位法浓密但永远透明，词曲相得益彰。如同勋伯格的《期待》(*Erwartung*)，这些歌曲是一场由女声唱出的戏剧性对话，表达忧伤的各种不同阶段——在马勒身上一“曲”成谶，因为他 1904 年完成此作，那是他大女儿夭折前三年——而以和解作结。这套曲子呈现的情感境界，类似霍普金斯 (Gerard Manley Hopkins) 晚年所写十四行诗，特色在强烈而不在广大，霍恩的内敛风格正好与之契合。管见所及，她只有一处欠稳，是第五首歌这句 *In diesem Wetter, in diesem Braus*<sup>①</sup>，全曲每一节都以此句开头，而每次重复，马勒都使用不同的配器法和抑

① “在这样的天气，这样的呼啸里”。



扬顿挫，以求变化。我想，高潮之后，霍恩的想象力似乎失灵，而且误解最后一节，把这一节看成无助的疲惫，而不是安详平静。

你可以形容这些歌曲是腹语，亦即一个男作曲家再现女性，不过，这么形容，将会失之简化。这里面牵涉到认同和共生，马勒的歌曲和他的交响曲之间就是如此，这关系并不是单纯的操纵而已。关于操纵，一个比较好的例子可能是最近在纽约演出的两部十九世纪狄奥尼索斯式（Dionysiac）作品：贝多芬的《费德里奥》（*Fidelio*），在大都会，由贝伦斯坦纲，另一部是柏辽兹（Berlioz）的《浮士德的天谴》（*Damnation of Faust*），在菲舍尔厅，迪图瓦（Charles Dutoit）指挥匹兹堡交响乐团。我没看过迪图瓦指挥的现场，一见之下，如被催眠。要说有一种斗牛士兼瓦伦蒂诺（Valentino）的指挥风格，迪图瓦就是这种风格的体现：他屁股窄窄，躯干修长，两腿坚实，五官隐泛杀气。演梅菲斯特（Mephistopheles）的是希腊男低音卡夫拉科斯（Dimitri Kavrakos），嗓门有力但欠洗练，也没有焦点，却有办法演得魅力四射。在迪图瓦和梅菲斯特之间，是可怜的玛格丽特（Marguerite），由女中音凯瑟琳·基辛斯基（Katherine Ciesinski）饰演，表现尚可，但夹在前两人中间，气势太小，无从发挥。

柏辽兹此作以歌德史诗为本，但他的构思，或者应该说，他的改编，堪称怪异；他使用内瓦尔（Gerard de Nerval）的法文译本，要把这部歌剧做得后无来者，完全自成一个类型。和所有追求救赎的见解一样，此剧比较令人感兴趣的是它的魔性，而非其虔诚。柏辽兹的想象力是个好工具：个别声部被用来发挥创意惊人的整体效果，迪图瓦与卡夫拉科斯则将这效果运用得淋漓尽致。柏辽兹完全没有要紧贴歌德原著的意思；他只想从歌德诗中抽取适合他非正统戏剧手法的成分，那手法既非歌剧，亦非神剧，而是重视布景、气氛、典故暗示。《浮》剧不仅处处可见开放的空间、退却的军队、漫游的学生，还到处是充满学问的设计（例如以赋格为题材的赋格），以及情绪和色调上的出奇变化。

柏辽兹的玛格丽特除了唱那首歌谣 *Le Roi de Thule*<sup>①</sup>，她比较令人感兴趣的，是别人唱她，而不是她自己唱的时候。魔鬼逼得浮士德承认这个女人——他 *devorant desir* 的工具——已经让他饱欲那一刹那，迪图瓦熟练的戏剧功夫令人叫绝之至。十九世纪有个偏好，在这里出现一个典型例子，就是把女人呈现为毁灭天使：玛格丽特失手毒死她母亲，必须坐牢。柏辽兹透过梅菲斯特，想办法减轻对女人的这种见解，把剧中种种是非归咎于浮士德胡作非为，几乎使我们相信真有什么地狱群魔殿，说这位学者/受害人来生注定要在那里受罪。问题是，刻画男性淘气和罪行的音乐，比那用来暗示女性善良的糖浆般乐段有意思多了；柏辽兹本人以降的所有法国音乐——我们想起圣桑（Saint-Saëns）、佛朗克（Frank）、福雷，甚至梅西安（Messiaen）——都有这个挥之不去的问题。说穿了，这部歌剧其实是在歌颂对女人的厌恶：男人以女人为快感之工具，翻脸就以女人泄其恨。

最后，是贝多芬的《费德里奥》，此剧主题比较不是以女人为救赎之源，而是各种原则：忠诚、夫妻的幸福——这部歌剧所本，是布伊利（J. N. Bouilly）的戏剧《夫妻之爱》（*L'Amour conjugale*）——以及对暴政之恨。此作于1806年写成，起先不成功，直到八年后，贝多芬将篇幅大幅缩短，并将剧名由《莱奥诺拉》（*Leonore*）改为《费德里奥》。我听过早先版本的录音，旋律听来优美，没有紧绷之感，角色极具人性而温良。到1814年，贝多芬将一切极其压缩，只留下最本质的部分，他要观众贯注于这些本质，因此，可能使观众分心的装饰或舞台安排所剩无几。

《费德里奥》需要至少四个一流歌者，加上一个真正灵感勃发的指挥，始见精彩，不过，标准歌剧曲目里如果说有哪部作品在最糟糕的演出里仍能活命的，或许就是此作。这部作品有些天真、热情率直的成分，向党性与派性挑战。贝多芬仰慕法国大革命（在某一层次上，《费德里奥》的文字就是借自法国大革命），对实际的革

① 《杜雷王》，在第十一幕。下一句 *devorant desir*（吞噬他、煎熬他的欲火），在第十四幕。

命生活并未多少留意；他的成就在于，运用一个政治母题来彻底超越政治，并且完全超越历史。布洛赫（Ernst Bloch）有个独得之见，认为《费德里奥》是一部指向未来的启示录式作品；因此，莱奥诺拉表明身份后，佛罗雷斯坦（Florestan）脱离皮札罗（Pizarro）之时，那声著名的小号是“tuba mirum spargens sonum：宣布救主来临”。布洛赫并且说，全剧结束时，贝多芬的音乐已证明是“军事/宗教性的，象征着一个新日子的黎明，这黎明如雷贯耳，似乎不单纯只是一个希望……所以，整体上，音乐站在人性的外缘极限上，在那些极限上，人性带着新的语言，正在形成‘我们’的世界”。

大都会老得颇不优雅的演出很难说呈现了一丝丝这样的光明，不过，仍然值得一看，只因为几乎任何《费德里奥》都值得一看。腾斯泰特生病，培瑞克（Christof Perick）替他指挥，风度不错，环绕贝伦斯的歌者也称职。我想，贝多芬出于一种巨大的自我主义，才自认有本事超越人性，进入永恒的、一切根据原则行事的世界。不过，他的自我主义、他细心建构的主体性、他的美学规范，都是他一项尝试里面的一环，那尝试就是超越殊相、历史、政治。早期的浪漫主义艺术充满这种对尘世魅力不再着迷的倾向，连被认为政治性的作品也是；这类艺术迷人之处，并非因为它像它自称的那样崇奉人文主义，而是因为它的目标是去人性、去政治化。至于《费德里奥》是如贝多芬的用心那般对女性做了恭维的刻画呢，还是由于给莱奥诺拉的是补助地位而令人心寒，全剧音乐由于不断使用企望和受阻彼此交错的结构模式，看来并未提供可做定论的答案。女性主义批评理论能不能找到答案，倒是值得思考。

## 万人迷大师（评《了解托斯卡尼尼》）

唱片公司和音乐厅的经理“卖”古典音乐家，是一门厚利生意——不过，这势必对演出水平带来不利影响。加拿大钢琴家古尔德本来是极为成功的演奏会音乐家，他在1964年离开现场演奏的生涯；直到1982年去世为止，他都将自己的工作局限于唱片、电台和电视。他为何做此决定？他提出的理由之一是，观众对他的弹奏有扭曲性的影响；巴赫的复音有其古典的节制，古尔德觉得他不得不在修辞上要花样，强迫那节制产生巴赫音乐里没有的各种重点和强调，因为这样才能吸引观众注意。然而，凡是艺术家、制作人和演出者，莫不需要观众。难题是，在你对你的艺术的内在义务，和社会的外在要求之间，如何拿捏平衡，社会要求满足、娱乐和兴奋，这需求其实不能置之不理。

这个难题免不了牵引我们进一步思考，艺术和社会两者的要求究竟不可能有个干净利落的解决，尤其是其中每每涉及可观的经济利益。唱片公司和音乐会经理人今天掌握的营销机器，力量太大了，能像飞弹发射器般，把一个钢琴家或歌者本来只算还可以的名气，推成价值数百万美元的事业。艺术家不可能继续自足于安安静静只凭良心做事了。如果电影《阿

玛迪斯》(Amadeus) 有办法将莫扎特已经了不起的成就，变成财源无穷的门票和录音带，如果唱片公司把一场稀奇一点的演出宣扬成“世界最伟大”，就能进帐好几百万，那么，有些艺术家极可能难禁引诱而追求名声，不管这么做要付出他多少艺术清誉。想把一个平庸之才变成一个帕瓦洛蒂或帕尔曼 (Itzhak Perlman)，未免可笑，不过，我们倒有很好的理由来设想，这两人变成超级巨星，代价是牺牲比较没那么“成功”的演奏者择善固执地坚守的细致和醇雅。

约瑟夫·霍洛维兹 (Joseph Horowitz) (按：非钢琴家霍洛维兹) 研究功夫细密的书，《了解托斯卡尼尼》(Understanding Toscanini)，提供一个极有说服力的论点：这位“世界上最伟大的指挥家”大致上是一个美国式成功故事，一个天资惊人的男子，他——经由 RCA，经由霍洛维兹所说各色各样“属于保守派的宣传业者”，经由“高级文化民粹主义者”，以及他自己那种威权主义式、但也充满不安全感音乐人格——在这个国家获致独裁般的艺术地位将近五十年之久。1957 年去世以来，托斯卡尼尼的名声已经减小，部分因为大量唱片和录音带已将大家的注意力引向别的指挥家，部分因为托斯卡尼尼代表的那种苛求而并不令人满意的指挥标准，已经不再能够取信于人。但是，在他担任 (为他而成立的) NBC 管弦乐团指挥的全盛期 (1937—1954 年)，托斯卡尼尼在美国的音乐生活中是绝无仅有的一景：他如同教主，根据霍洛维兹的说法，他的规矩不容争议，他歼尽对手，他每一项要求都是法律。

霍洛维兹历数托斯卡尼尼从意大利城乡出身，到米兰成为斯卡拉剧院 (La Scala) 总监，乃至大都会歌剧院 (1908—1915)，以及纽约爱乐 (1927—1936)，走笔之际强调此人生活中的几个动机。这些动机一同构成霍洛维兹所说，“典型的本世纪中产阶级音乐现象”。第一个，当然是超凡的敏锐音乐资质，颠扑不破的耳朵和记忆，以及将他演出的每一件作品都加以戏剧化的本事——对托斯卡尼尼而言，一切音乐，无论是贝多芬的交响曲、勃拉姆斯的序曲、柴可夫斯基的小夜曲，都可以比照威尔第的作品处理。第二，美国

社会有一个倾向，喜欢将文化简化、化约成一套僵死、进口的杰作，由广告业者、公关人员、市侩和没有鉴别能力的狂热之辈端上台面。这些人利用基本上不容争议又好用耐用的托斯卡尼尼自肥，把他炮制成英雄；他们把他变成经典作品的诠释大师。霍洛维兹说，这转化并非全无根据，因为托斯卡尼尼的音乐才具的确不错，以他来象征欧洲传统里一些比较好的传承，可算正当。

第三个，也是问题较大的主题，是托斯卡尼尼与上文所说美国那个社会倾向会合，在音乐或美学上产生的后果。霍洛维兹提出一个看法——这是全书主要论点，也是全书写得那么详细的原因——这看法是，不但艺术与音乐通盘蒙受其害，连托斯卡尼尼自己也是。“在指挥家之间臻至空前地位的是他的性格，”霍洛维兹说。“谈他的遗传，基本上是谈音乐以外的事情。指挥家托斯卡尼尼影响的只是几个世代的传人与模仿者；托斯卡尼尼崇拜，以其前所未有的那种经营组织和策略运用，造成的冲击较为久远。”RCA的沙诺夫（David Sarnoff）为托斯卡尼尼成立NBC交响乐团的时候，大师已经70岁，并且已将他的常演曲目削减到只剩为数相当少的十九世纪经典，冷落当代音乐以及他认为太复杂、太边缘或偏于对位法的作品。托斯卡尼尼全部心力集中于营造一种境界极有限的群众魅力——“以威尔第式的本能技巧为万灵丹，制造演出亢奋”。在NBC的8H摄影棚——象征这位大师的疏远、他的隐形与难以接近、NBC“商品化心态”僭称科学的大吹大擂——托斯卡尼尼和他的管弦乐团大量赶制他们每周一场的“传奇”演出，这些演出，其内容是萎缩的，靠夸大的广告，以及一群奉承的唱片公司评论其名而膜拜其实的文字，做尽粉饰。

霍洛维兹的论点虽然极端，却绝非如此单纯。视托斯卡尼尼为被崇拜的偶像，深具见地。这个见解的起源，我想，是德国哲学家、音乐学家兼社会批评家阿多诺1958年发表的一篇精彩短文，霍洛维兹也援引了这篇文章。阿多诺认为托斯卡尼尼是末期资本主义的一种失调，他精通主控，象征一个没有灵魂的领袖那种威权主义式的、机械式的完美，他支配一切的意志表现于一种把音乐的人

性精神遗失的表演风格。

霍洛维兹不像阿多诺那样充满细致的形上机锋，但他有足够的描述能力来呈现托斯卡尼尼。书中多处以论说的语言重现托斯卡尼尼极具效果的演出，是全书最引人兴趣之处；更多篇幅以极具见识且刺激思考的笔触，暗示托斯卡尼尼的影响如何造成一些“标准化”的演奏规范；这影响力使马勒、福特万格勒（二次大战之前、之后）、约夫姆（Eugen Jochum）、克纳柏兹布什等伟大的欧洲音乐家无法在美国闯天下，使宗奉托斯卡尼尼的塞尔（George Szell）和莱纳（Fritz Reiner）事业发达。托斯卡尼尼和“音乐欣赏”的风尚、《好家政》（*Good Housekeeping*）和《读者文摘》、鲍伯·霍伯（Bob Hope）、厄尔·威尔森（Earl Wilson），以及那些揽客观看“世界最大的鼓”的人半斤八两。

霍洛维兹对“托斯卡尼尼崇拜”深怀反感，而同情反威权主义，以及艾夫斯（Charles Ives）、约翰·凯吉（John Cage）、保罗·包尔斯（Paul Bowles）、亨利·考尔（Henry Cowell）——他甚至援引惠特曼（Walt Whitman）——等人的作品所表现的本土创意，不过，我们虽然可以同意他的反感和同情，把美国文化不对劲的发展过度算到托斯卡尼尼头上，却是有问题的。他所谓的“林肯中心症候群”当然不能只归因于托斯卡尼尼，把托斯卡尼尼说成美国文化里一个那么重要、影响力无所不至的人物，也行不通。霍洛维兹行文太直线、太多重复、太专于一件事，分析的时候也把很多事情同质化；他文笔颇佳，但我们意识到他有一股几乎难以克制的解释冲动，好像有关托斯卡尼尼的一切都能归结于美国的企业风气，反之亦然。毕竟，正如霍洛维兹自己说的，文化不只是各种社会因素加起来的总和而已，那么，为什么还把托斯卡尼尼化约成只是一件营销、出售的商品？

霍洛维兹这本书，比较好的读法，不是视为一个完全成功的分析，而应该视为一种呐喊，抗议当代社会的市侩作风和商业主义。托斯卡尼尼本人，我想，比霍洛维兹承认的要更正面、更值得尊重。他在世之年来不及享受晚近音频科技的巨大进步，但是，他剥

掉音乐演奏里虚假的传统主义和邈邈的滥情，这遗泽将会传之久远。有些管弦乐杰作，他的解读坚韧、紧绷，称之为拘泥或直译主义，是不公平的，最佳境界的托斯卡尼尼，实际聆听的体验如同触电；托斯卡尼尼引人注目之处，不能和 NBC 报幕员那些令人入耳生厌的糖浆式陈腔滥调混为一谈。

霍洛维兹处理这个题材的困难，和如何评估托斯卡尼尼才能圆满，是一个理论问题：风格和演奏之类复杂的事情，要如何和历史与社会现实拉上关系？这个问题至今尚未获得充分研究和解答，显示美国音乐批评的思想是尚未开发，甚至赤贫的；和文学批评或艺术批评相形之下，音乐批评不大关切社会脉络，即使谈起音乐的社会脉络问题，也往往不够精细，只是初级谈法。霍洛维兹能够讨论托斯卡尼尼这号令人敬畏的人物，值得记一大功，即使他身为批评家的缺失十分明显。托斯卡尼尼这个等级的音乐家给我们的挑战是，不但他们往往击败大多数刻板的谈法，而且批评家必须有一套全盘性的诠释理论，才能了解他们的力量、他们的精准。在这一点上，霍洛维兹有所不足，但他努力阐明托斯卡尼尼对美国社会的影响，令人印象深刻，足够作为一个起点，促使很多批评家动起来。



## 演奏家：人到中年

中年，和一切介于两个比较有明确定义的时间或事物之间的东西一样，不是一个回收特别丰富的阶段。你不再是前途无量的青年，但也还不到德高望重的老年。四十岁之后，当叛逆小子，往往未免傻气，要装老年的权威，又还过早，往往徒然一副托大的臭架子。但丁从中年危机里写出他最伟大的作品，但这作品如此宏伟又精详，才具稍次者的危机相形之下变成微不足道的牢骚呻吟，虽然艾略特善用但丁和中年，但但丁这个模范还是只适用于非常少数人。中年代表不确定和几许失落、气力衰损、抑郁、焦虑和怀旧；中年并且是大多数人首次频频注目死亡的时候。

以上所举，至少是经验现实里的几项。艺术上，光辉灿烂的中年引起一些出奇温情的反应。世人颂扬中年的贝多芬，不只是说他那些奏鸣曲和交响曲写得好，仿佛贝多芬真正的英雄事业是从他中年开始似的。诗人华兹华斯（William Wordsworth）也是以其中年获得赞美，斯特拉文斯基、雨果（Victor Hugo）亦然。不过，只要是实际活过中年的人，都是值得欢呼的事少，需要思考的事多——例如，再寻出路，调整逐渐不听使唤的体力元气，以

便适应新的现实，从过去学取教训，不要重蹈覆辙（悲哀的是，这比较可能）、背叛过去。中年使人联想到无聊、邈邈、褪色，而和一切陈腔滥调一样，这些中年特质都有些实情。

一个钢琴家如果既不再是神童或新科大赛冠军，又还举目不见老年的收成，其中年危机就相当可观。但可能的成就也相当可观。波里尼是典型的中年钢琴家（在小提琴家，则是年纪长一点的梅纽因），他十分有意识地尝试改变他琴艺的境界和美学，因而乐于探索新曲目、冒新曲目的险。他当初以“肖邦钢琴家”知名，但很快“分枝”，转攻十九世纪其他曲目，随后加上伟大的二十世纪经典——勋伯格、贝尔格、韦伯恩、斯特拉文斯基，随即又开始弹他同世代欧洲作曲家的作品——贝里奥、布列兹、施托克豪森。1985年，他一百八十度转身，在欧洲和美国献奏巴赫的《平均律钢琴曲集，卷一》。今年三月，他将和阿巴多（Claudio Abbado）与维也纳爱乐管弦乐团在卡内基演出贝多芬的五首钢琴协奏曲。

我景仰波里尼的琴艺，但他的巴赫颇有可批评之处，他把焦点放窄，只受一种严厉的心志驱策，就是避开古尔德任何影响的痕迹。波里尼转向杰出的意大利前辈布索尼——可能是二十世纪最被低估的作曲家和音乐人物——而像他那样弹巴赫，也就是像勃拉姆斯时代的人那样弹法。波里尼在强度上、在贯注上都没有任何软弱之处，特别在延伸较长的赋格里（升C小调、A小调及B小调），他为这些织工紧密的对位质地各各营造宽敞的智性建筑，其中显出一种深层的逻辑。但那声音每每是重浊的，复音线条也欠清晰，仿佛波里尼想做一套不可能的蒙太奇——让那些声部做水平运动，同时他以相等的力量垂直建构它们的声音。不过，你至少觉得这整个壮举有一个美学定见为之统摄（以诉诸布索尼来处理古尔德问题），这定见运用的结果没有非常成功，其所以没有非常成功，并非因为没有彻底思考、想通，而是因为想太多、太用力，像凝块般堵塞了，济慈（John Keats）诗句“工作中的脑子，藤蔓缭绕的花

架”<sup>①</sup>，可以拿来形容波里尼弹巴赫的奇异成就。

每当有人提起出色的中年钢琴家，布伦德尔就隐然被视为波里尼的劲敌。布伦德尔成就稍次，或者说，魅力稍次。布伦德尔值得一提的是扎实、细心，其诠释准备周到、可靠，而且每每高贵。布伦德尔还是思路清晰，富于学者气质的音乐作家；他在知识分子之间地位特别高。在布伦德尔，中年是巩固成就的年纪，证据是数年前他在纽约和欧洲演奏的全套贝多芬奏鸣曲。如果说波里尼之失出于“过”，则布伦德尔之失为“不及”，有心把一件事做透彻，却没有充分考虑气质、心境的影响。他的舒曼感人不足，我觉得原因是，他希望在他擅长的曲目上再加些杰作，亦即在他的舒伯特、莫扎特、贝多芬和李斯特之外，加上舒曼。同理，贝多芬和舒伯特有些作品——《英雄》（*Eroica*）变奏曲、《流浪者》幻想曲（*Wanderer*）——对核心奏鸣曲是边缘之作，被布伦德尔吸纳到他一种风格里，那风格用在别处是完美的，对这些作品却用非其地，太少奇思与狂想，太多拘谨、吹毛求疵的解说和做作的强调。

波里尼和布伦德尔都是极令人感兴趣的钢琴家，对他们，中年既非绝望的深渊，也不是令人反胃地重复早先的成功。从最起码来说，他们的弹奏尝试呈现使他们的生涯独具一格的那种有意义发展。这样做，有风险，也有胜利。他们表现最好的时候，牵引观众进入一种境界，以经过提升的眼光超越表演和表演的时地。查尔斯·罗森也是如此，他似乎由于跨足其他领域（例如教学），在手指的灵活程度上付出代价，演奏生涯成就因此小了一点。但是，你很难不带着感兴趣的心情留意他，一如你永远不会想错过阿格丽希、彼得·塞尔金、富拉格、乌苏拉·欧本斯（Ursula Oppens）等人的演奏会。我历来听过的中年钢琴家之中（他们彼此都有极大差异），最好的当推所罗门、米开兰杰利，以及令人敬畏的李赫特。

说了这么多，现在才谈到阿什肯纳吉。我二十多年前听他的第一波美国独奏会。他的弹奏，天资过人，极为自然而本能，他弹他

① 济慈诗《灵魂颂》（*Ode to Psyche*）第60行。

选择的作品时，简直是没有能力做任何难看或不顺的演出。他选择的作品，主体是1835年以后的中欧和俄国曲目。我第一次听阿什肯纳吉，他弹勃拉姆斯的《海顿变奏曲》，以及拉赫马尼诺夫的《柯雷里变奏曲》，都是规模大而质地精彩之作，这位二十岁刚出头的钢琴家弹来，风格纯正，技巧纯熟。后来，他得柴可夫斯基大赛金牌奖，逃出苏联，游走世界各地的音乐厅，几乎每一场演奏都令人失望。他令人失望之处是，技巧完美，却有一种怪异的拙钝以及了无表情，另外一点是，他给人言之无物或怯于探索的印象。他近年弹室内乐、伴奏、指挥，好像要逼他的才具进入新领域。今天的他似乎体现着最原始、最无力化解的中年困境面貌。

我最近一次听他，是在卡内基，他指挥皇家爱乐管弦乐团（Royal Philharmonic Orchestra），自兼演奏。皇家爱乐是优秀的乐团，音色稍暗，起奏有点拖泥带水，但比起好一点的美国乐团，转换耳朵还是不错。音乐会以柏辽兹的《海盗》（*Corsaire*）序曲开始，是一件忙碌、多彩多姿之作，热情洋溢。此作不像柏辽兹最好的音乐那样恣肆潇洒，但非常适合管弦乐团发挥，作为开场曲。阿什肯纳吉的构思十分吓人，若说中年的他是不知所措的，则这样的表现就是他这种状态的写照。声音似乎没有一个事先设计的平衡，这个缺失，这位指挥应该独任其咎：他一心要乐团呈现最敏锐的演奏，把一切逼出来，结果是弦乐、铜管、木管全部一窝蜂抢风头。由于既无主从原则，又缺乏戏剧感，乐团似乎既想求好，又一切落空。整体印象是拥挤尖叫，直露而浮薄。

柏辽兹之后，乐团调整，演出贝多芬的第三号钢琴协奏曲，坐成半圆形，以便阿什肯纳吉坐在钢琴凳上面向乐团。在这样三面围拢之下，他开始演奏这件典型的中期作品。这件作品很容易走歪，陷入毫无丰采的麻钝之中。演奏结果再度显出阿什肯纳吉的中年症候。管弦乐负责的导奏是各种录音版本的集合，一点卡拉扬，一点托斯卡尼尼，而且音乐逐渐愈来愈膨胀，维系统合第一乐章的节奏脉动同时消失。阿什肯纳吉指挥时，只顾缘饰比较小的单位，这是经验不足与缺乏安全感之征。另一方面，他的钢琴是“老”手的表

现：开头的音阶模糊不清，因为被乐团盖掉了，第一个终止式为了与乐团的齐奏形成对比，而过度加重，等等。第二乐章，最缓板，特别几乎全无节奏组织，变成快要晕倒的 *molto adagio*（很慢）。所幸阿什肯纳吉的绝妙手指救了最后乐章，虽然乐团这时已经灰心丧志，沦于自说自话。

说中年的阿什肯纳吉令人失望，并非只指有损他指挥功力的才智与能力失灵而言，也指他屈服于那种时代倒错，全无美学观念引导的演奏本能而言。我们意识不到他生涯里有任何引人兴趣的动态，仿佛他那些绝佳才华只是一星期在观众面前展示几个晚上的商品。他的储备似乎非常少，在音乐上、思想上所能汲取的资源都非常少，除了他这么多年倚赖的完熟技巧。或许，我行我素，而且行得和过去一样好，也是解决中年闷局的办法。不过，这是把观众的记忆和感受从音乐方程式里剔除掉，而且是拒绝承认一个事实：如此窄化、乏味无趣的做法，所能带来的精神满足愈来愈少。

中年的演奏，最糟糕的时候，令人受不了，部分原因是，你以节目内容上的安排为实际演出的理论依据，也很不容易为这“糟糕”圆说。毕竟，年轻的钢琴家有如发乎自然，老年演奏者则若非显示一种不老的劲道，就是流露其美学尾声的珍贵洞见。录音的一大好处是提供一个生涯里的各个参考点，我们藉此能够比较早年和中年的李赫特，或肯普夫和布伦德尔的贝多芬。但唱片往往只是独奏舞台的延伸，着眼于立即的效果，提供一时的快感，因此令人感兴趣的内涵有限（就如阿什肯纳吉）。在最好的中年演出里，在舞台上、在唱片上皆然，我们希望听到自我和他者、演出者与作品之间辩证关系的迹象，他们在时间里变化的消息。诠释是一个没有止境的过程，演出者有如就此过程发表声明。归根究底来说，一切演奏的要义就在这里。不过，这是一种脚底下很难踩实的努力，它对定义的追求也是在摸索中前进的，除非聆听者能感觉到其中层出不穷的险象与难得出现的美，否则其聆听经验也是陈腐、平泛的。

## 维也纳爱乐：全套贝多芬交响曲和协奏曲

福斯特 (E. M. Forster) 小说《印度之旅》(A Passage to India) 接近尾声的时候，精神疲竭的费尔丁 (Fielding) 坐船回家，经过苏伊士运河，进入地中海，这个“人类常态”之地。他从这个地区获得解脱之感，这是“人工与支撑人工的大地臻至和谐”的地方。这是福斯特居心阴险的一个比较：印度，全是杂乱无章，全是不能令人满足的神秘玩意，欧洲则是一个“避开杂乱无章，精神具备合理形式的文明”。

任何人尝试掌握贝多芬生平和音乐的意义，都会发生类似费尔丁的体验（减掉其中令人不快的层面）。贝多芬生平和音乐里占有核心地位的英雄成分，完全合乎人性尺度：他的人生既不太长，也不太短，其整体作品数量似乎刚好够大，有清楚的轮廓、阶段、发展。我们进入十九世纪，就离开巴赫等音乐家；巴赫，他的十二个孩子、他的两百多部康塔塔、他数不清的器乐作品，和他复杂无止境的复杂、创意对位法；莫扎特，他那似乎不是人的生产力，他的四十九首交响曲和二十一首钢琴协奏曲、他的歌剧、弥撒曲、四重奏、三重奏和奏鸣曲，全都散放着形式的完美与优雅；海顿，一百多首交响曲，以及数十首你想得出来的所有音乐

类型；亨德尔，像巴赫一样产品浩繁，才华洋溢，富丽可观。他们都有自成一格的美学特征。二十世纪的聆听者对之既敬畏，又困惑，最重要的一点是，他们无法认同那些属于宫廷与教会下层结构的音乐事业。

贝多芬是莫哈哲（Charles Moraze）所说资产阶级征服者（les bourgeois conquérants）的音乐前锋。他认为支持他的那些贵族是他的从属，而不是领主。他出身中产阶级，是一个彻底世俗的人，以顽强，近乎创投的精神获致成功而高高超越他的出身环境。他的音乐的所有层面，从那大批速记本，到那些辛苦费力写了又重写的乐谱，都诉说着人性的努力和发展。他生活艰苦，是可以理解的——疾病、欠债、孤独、家庭不快乐、爱情不顺遂、创作上有瓶颈，而且，如果不计入他非凡的天赋和成就，那么，整体而论，他的艺术成就还是在“人”的范围里：任何不如他的人都不必觉得那成就在理论上是可望难即的。贝多芬的音乐，最重要的作品不是使用奏鸣曲形式，就是变奏形式，前者讲戏剧性和发展，后者是循环式的；无论使用什么形式，他的最大特征都是工作、劳动，而不是单凭洞见解决问题。阿多诺与托马斯·曼着迷于所谓晚期风格，虽然晚期风格交替于魔性和空灵之间，但里面永远有坚实努力的成分供我们欣赏。

普鲁斯特说过，每一个艺术家都有其特殊的曲调，这曲调可见于其每一件作品：那是绝对属于这位艺术家的，某种特别的抑扬、主题、执念，或别具特色的调子。在莫扎特，那可能是人声组形（configuration）进入他所有旋律乐句的方式；在巴赫，是濡染了他所有作品的节奏与复音结合——音乐学家梅勒斯（Wilfred Mellers）说的“上帝之舞”。在贝多芬，则是单纯的旋律与持续不懈，有时充满爆炸性的发展程序之间那种独一无二的紧张，那种紧张的结果，是传统形式（奏鸣曲、交响曲、四重奏）实现得几乎肉眼可见：贝多芬将形式摆到舞台上，就像戏剧家把一出戏摆到台上，在观众面前演出一段具体的时间。

贝多芬全心全力贯注于他的音乐目标，使他作品的各大单元，

如三十二首钢琴奏鸣曲、九首交响曲、十七首四重奏、五首钢琴协奏曲，盘石般完整从他生涯中浮现，都是安稳着落于世俗、人性层次的整体，并且因此层次而令人心仪。不过，他即使在最崇高的时刻，往往也不惜中断这崇高，用一些刺耳的突强音来使人想起粗俗的现实，“那无法控制的，兽畜之地的神秘”<sup>①</sup>。因此，说来无足为异，他最后一首交响曲的最后乐章开头，前面几个乐章的主题一一出现，也一个一个碰到嘈杂的低音，也就是一个一个被拒斥，直到独唱男中音进入，仍是这个模式。另外还有几个例子：第八号交响曲最后乐章里重复出现的升C小调中断；《英雄》交响曲第一乐章发展部里不和谐、不对称、不合拍的句读；或者，从贝多芬这位炫技演奏者的生平抓个例子，他即兴演奏，观众佩服得眼中含泪，欣喜出神，他偏偏煞风景，猛击琴键，继而粗鲁大笑。凡此种种，都是一个结构浑融的整体的环节，其成分是平凡的，其艺术精神是所有素材兼收并蓄的，不是把一切同质化。

全套交响曲或钢琴协奏曲的演出十分罕见，不只因为交响乐组织靠套票支撑，而乐迷要求变化，也因为演出这些全套作品，不可能不透过它们来言之有物，或提出关于它们的有物之言。其实，单是宣布并演出这些作品，就已经是在发表你的声明。经过多年来人人肃然起敬的演出，这些作品树立了无比强大的核心地位。今年三月，维也纳爱乐在阿巴多指挥之下，由波里尼担任独奏，以六场卡内基厅音乐会演完这全部两套作品，此事本身就是一种表示，要以权威的身份，将与贝多芬（当然，还有其他伟大的交响乐作曲家）相连的维也纳传统伸入新大陆。和一切演出一样，这些音乐会是有社会阶级性的。好的座位，票价格外高，每场音乐会要75和60美元。这整个象征了旧大陆上流社会的现象（有如汽车界的奔驰），里面可以看见穿着体面非常、富有、欧洲脸孔的观众。到场观赏这些演出，就是接触一个重新建构的世纪末维也纳。欧洲的威势还是存在的。

<sup>①</sup> 叶芝 (W. B. Yeats) 诗《东方三贤士》(The Magi) 第八行。



我提起这些外在的体面事情，因为这些音乐会的制作，以及其中的传统气氛、全体都是男性的维也纳爱乐那种犹存的风华，比演出本身强多了。关于贝多芬这个革命的创新者、粗鲁的新贵，我们时或看到一些暗示，乐团也仍然以其绚烂温暖，以其发亮的音色、毫无勉强的整齐一致、内在语法的表现，将我们引向贝多芬的音乐。但阿巴多对全套作品虽有极专注的技巧掌握，却没有任何统合连贯的眼光来驾驭技巧。第一场音乐会（《艾格蒙特序曲》、第四号钢琴协奏曲、《英雄》交响曲）之后，一位乐评家将阿巴多的缺失归因于他的国籍，其说令人错愕，因为这种说法不仅白痴，而且是种族主义。事实是，像阿巴多那样背谱指挥全套交响曲与协奏曲、演奏这么巨量而且困难的音乐，真是兹“乐”体大，是许多音乐家不宜轻试之事。不过，不能否认的是，对阿巴多的最佳形容是，他犹豫于两极之间：一边，他极富张力，但也往往急促，另一边则是注意力不足、例行公事般的奏乐。

他最令人满意的演出是《英雄》，特别是第一乐章的乐句塑造颇富信心，发声清晰，全作由始至终的修辞步调配置得当，都深深感人。不过，总的说来，美好的时刻只是间歇出现：第五号交响曲最后乐章精彩有劲，每个附点音符处理恰到好处，每个高潮都尽可能欣然饱满；《田园》洋溢开阔，第二乐章奏得像是布鲁克纳交响曲的总源头；第七号伟大的快板乐章处理格外清晰且不滥情；第八开头乐章步调美妙，既能抒情内敛，又能放怀外延。其他不痛不痒的演出，毛病都一样，第四号——或许是最不容易接近的贝多芬交响曲——更有一种简直侮辱人的，慌乱无措的拙劣。

阿巴多主要的差错是，贝多芬音乐神经质、狄奥尼索斯的层面有一股冲动，或者说，有一种近乎盲目的坚持，阿巴多好像没有把这股坚持纳入考虑。这个失败最明显之处，莫过于第九号。据我的见解，完全令人满意的交响曲只有此作和《英雄》。阿巴多和乐团都没有能够掌握第一乐章的主音——属音序列，演奏一路上愈来愈支离破碎。最最糟糕的是诙谐曲乐章，阿巴多打的拍子黏糊恍惚，不分抑扬顿挫，起音也不明利。在各首交响曲雄强而热闹的收尾时

刻，阿巴多每每鞭策乐团奏出声音大得不成比例的渐快板，在第九号，结果是结尾合唱濒临粗嘎刺耳。

总体说来，这全套交响曲的演出似乎有个统一的见解，但那见解不曾露面；或许是阿巴多没有能力执行他对这些交响曲的见解。我们指望得到刺猬，却得到一只头面不整的狐狸<sup>①</sup>。我过去佩服阿巴多指挥的马勒和威尔第，现在纳闷，在卡内基厅，他是不是让乐团和环境的富丽堂皇为他代劳了。如果当代的演出风气——天价的成本和费用、明星制度、吹捧作风和广告——连一位这么显然有原则、这么认真的艺术家也给主宰了，那真是大大可悲。

波里尼演出的五首钢琴协奏曲，则没有引起我这样的疑虑。依我之见，波里尼是当今钢琴家第一人，原因在他自信、准确和直接、诠释严谨、技巧，以及毫不花哨的力量。他对这些作品采取独具创意的立场，将它们视为五个彼此分开的美学单元，各单元有自己的调性特质、张力程度，以及对钢琴/管弦乐关系的态度。是波里尼挑起两人之间的紧张，还是阿巴多每每流于随机性的指挥引起紧张，都不打紧，因为到头来波里尼的演出仍然精彩之至。第二号协奏曲——或许是五首里最欠实质的一首——就是如此，阿巴多的起头齐奏明显拖沓，因为他坚持让管弦乐落在每一拍的中段或尾端。波里尼带着主题进入，立即将重点移转，加快脉动，这种对比持续整首协奏曲，在最后乐章尾声产生一些格外轻灵而生动闪耀的双三度，结束这场小小拉锯战。

波里尼了不起之处是，他音色音调的境界变化极广，并且以绝不装腔作势、但极为明确的方式驾驭他的乐器来获致彼此对比的结果。第四号最后乐章的韵致和优雅崇高令人振奋，而且他弹出小音乐厅演奏的亲密感；对照之下，第三号紧绷，几乎郁暗，第二乐章

<sup>①</sup> 已故英国思想家以撒·柏林 (Isaiah Berlin) 将作家、思想家或一般人大略分为狐狸和刺猬两类：“刺猬”凡事统归于单一的见识中心、一个条理连贯的体系，依此体系来理解、思考、感觉事物，“狐狸”追逐许多彼此没有关连，甚至彼此矛盾的目的，其行动和观念是离心式的，思想漫射，在许多层次上活动。请参考彭淮栋译《刺猬与狐狸》(The Hedge and the Fox)，《俄国思想家》(台北：联经出版公司，1987年)，页29—107。

最缓板完全没有一般常见的无病呻吟。波里尼就是有办法将贝多芬中期风格最不好的层面化为最小，以外科手术般的精准引出各个片段的主题。他最势不可当的演出是《皇帝》，他弹出的宏伟和音色规模，我闻所未闻，除了米开兰杰利。第一乐章发展部伟大的降C小调和弦，以及那些长柄巨槌般重击之后的降E小调八度音阶，其最令人屏息之处是，它们的力量以极出人意表的方式显现。第四号与第五号协奏曲之间的极端对比，就靠这样美妙的手法带着贝多芬的全副热情与智慧，呈现古典奏鸣曲形式的风貌。

因此，波里尼的演出与维也纳爱乐的声音得到意义连贯的统一，虽然这场全套贝多芬并不连贯。这些系列演出的一大好处是将所有作品集中呈现，即使阿巴多的美学境界有限，我们也没有理由不能将这些交响曲和协奏曲，个别视为一位力量非凡的作曲家的作品来欣赏。最后一位福特万格勒式的有卓越见识者约夫姆，最近去世，我由此深信，在可预见的未来，不可能有人再如此真正演出这两全套作品。也许，今天所有比较大规模的古典音乐演出尝试——《指环》、贝多芬交响曲、巴赫的受难曲和《平均律钢琴曲集》——都注定只能是零碎再现或令人惋惜的失败。

## 《塞维利亚理发师》、《唐乔万尼》

晚近的文学批评有一股思想元气爆发之势，其中有相当大部分的焦点是谈诠释之困难，甚至诠释之不可能。心理分析、符号学、语言学、解构主义、女性主义理论、马克思主义大大扩张了我们关于文本或作者演出（authorial performance）的概念，因此，今天要接受《李尔王》（*King Lear*）或《尤里西斯》（*Ulysses*）的意义，变成非常复杂的事。往好的方面想，诠释变成一种发明术，一种蓄意的误导，提供各色各样摆明是出于臆测的可能性，用来解释作品的历史距离、作者的沉默、批评家对作品的明显支配。那些受制于潜意识或阶级策略的作品，今天的人阅读的时候，重视的已不再是角色、背景或历史的逼真描写。“华兹华斯”一词已经变成一个方便的代称，用来代表一种作家，这种作家的文本是无数不稳定的力量纠缠会合之地，这些力量全都无法像一张照片表现一个真实的瀑布那样，做“写实”的呈现。

音乐的演出当然是一种注释的艺术。不过，一个钢琴家弹一首贝多芬奏鸣曲，或歌剧导演演出《沃采克》（*Wozzeck*），你指望他们产生创造性的误读，却是不通的。音乐演出绝大多数仍然奉模仿为圭臬。钢琴家认为贝多芬是怎

么写谱的，就想办法尽可能按照他所认为的真相弹出来，并且依照贝多芬落笔的顺序弹，第一乐章先弹，最后乐章最后弹。同理，歌剧的演出虽然给导演相当大的自由，还是必须尊重角色和情节。演出《阿依达》而没有阿依达，是不可能的，虽然在法兰克福一场出名的制作里，维兰·瓦格纳（Wieland Wagner）安排她在舞台后方躲躲藏藏，由安奈丽丝拥有舞台中央。一件作品的完整面貌应该是什么样子，导演和观众（歌者与舞者更不用说了）有他们共同的预期，否则就没有歌剧，也没有付钱看戏的观众了。

也因此，音乐复兴往往走保守路线，希望返回某种失落或被遗忘了的原作面貌。有个风尚是重现早期音乐，演奏什么音乐，就使用那些音乐的原初乐器，有人则重振美声唱法的曲目和风格，有人回头找马勒：凡此种种，体现的不只是复古的理念，通常更体现了一股未曾明言的，追求“原味”的思想。音乐上的结果每每令人满意。不过，一般人没有留意到，甚至“忠于原味”这么明显无伤且“正确”的概念，本身就已是一种诠释：许多无法验证的东西（作曲家的意图、原真的声音，等等）被供起来崇拜，好像它们是自然的事实似的。

就以目前的罗西尼复兴为例吧。一直到大约三十年前，除了《塞维利亚理发师》，罗西尼的歌剧极少在美国演出。有几个因素——对美声唱法的兴趣、萨瑟兰与霍恩等歌者崛起、里寇蒂（Casa Ricordi）大规模重编罗西尼总谱，葛塞特（Philip Gossett）等先驱学者的历史研究——激发对其他歌剧的兴趣，这些歌剧现在有唱片可买，有些演出对他非凡的音乐也加以留意。罗西尼的作品今天仍然尚未受到该有的那么多欣赏，也没有获得该有的演出频率，但是，即使偶尔碰到《理发师》，也很难不注意到，对罗西尼的音乐与戏剧，演出者的诠释态度已经有了健康的改变。

伦敦科文特花园今年七月演出的《塞维利亚理发师》，显示连罗西尼这部最知名的作品，也不再被视为只适合儿童或愚蠢成人看的单纯搞笑娱乐。当代的罗西娜（Rosina）——在伦敦由瓦伦提尼-泰拉妮（Lucia Valentini-Terrani）唱来，有一种慧黠的自信——是

睥睨流俗的女中音，不是天真的女高音。指挥费洛（Gabriele Ferro）将皇家歌剧院管弦乐团的声音变得较为高傲，而非一味甜美，仿佛反映罗西尼那种话匣子打开就阖不起来般的修辞特色：弦乐较为低调，声调较高的木管和铜管（特别是短笛和小号）被赋予突出的地位，打击组则有锐利强调的演出。柏奇拉瑟（Paata Burchuladze）演唐巴西里奥（Don Basilio），除了这位嗓门极为洪亮的年轻乔治亚男低音，其余演员并非格外出色，但整体效果却是一个全新、有智慧、政治内涵复杂的罗西尼。目睹这部耳熟能详的歌剧没有被演成半愚笨的闹剧，而是以精明计算且富创意的手法挑战阶级社会之作，何其值回票价。另外值得一提的是，科文特花园这个节目充满有用的历史和文化信息，包括博马舍（Beaumarchais）的通信、圣西蒙公爵（Duc de Saint-Simon）的回忆录，以及哲达（Alberto Zedda）为里寇蒂版罗西尼总谱所写的编辑说明；我们在纽约大都会就看不到这么富于知识性的节目安排，大都会处理其节目的知识内容是纡尊降贵的姿态，认为那是商业小玩意。

今天很少批评家或观众反对罗西尼复兴的成果，据我所知，部分原因是他的作品还没有像瓦格纳等人的作品那样被加以革命性的修正。彼得·塞拉斯（Peter Sellars）今年在纽约州柏彻斯（Purchase）百事可乐夏季音乐节执导演出的莫扎特《唐乔万尼》，就完全相反。塞拉斯将这部歌剧变成到处是毒贩和废车的贫民窟戏码，《纽约时报》乐评家赫纳罕（Donal Henahan）颇为所忤，认为这样的点子完全糟蹋莫扎特。塞拉斯将《女人心》摆在1970年代的黛丝宾娜快餐店里演出，大多数批评家原谅他放肆，因为《女》剧被视为比较轻松、没那么重要的作品。巴德学院（Bard College）教授葛拉伯（Fred Grab）则告诉过我，东柏林歌剧团那位伟大的指挥费森斯坦（Walter Felsenstein）从来不曾尝试上演《女》剧，因为他认为这部作品太困难。

《纽约客》的波特（Andrew Porter）认为塞拉斯的《唐乔万尼》是历来最令他有触电感的《唐》剧演出。他和赫纳罕碰触到关于音乐诠释的几个重要问题。改变一件作品，可以改到什么程

度？作品本身有哪些方面看来可以做些改变，但其他不能改变？原味或忠于原作的概念为什么可以主宰演出的标准？莫扎特的歌剧被以非常新锐，甚至令人震惊的方式演出时，是哪些成分引起一些人出现保守反应，一些人则热烈响应（施特劳斯与瓦格纳有些歌剧亦然）？

塞拉斯的演出，一大功德是提供机会直指这些问题的核心。这些制作几乎使你马上探触莫扎特最独特、最难索解的层面：他的歌剧里有些不断使用的模式，而这些模式的用意不是要彰显犯罪划不来，也不是要说，一切人类心里固有的不忠实必须先克服，才能有真正的结合。《唐乔万尼》与《女人心》里的角色不能只诠释为具备明确特征的个体，更应该视为被一些外在力量驱使的人，这些力量，他们既不了解，也没有花工夫去检视。其实，这些歌剧的主题是权力和操纵，这权力和操纵使人的个性萎缩，在事物的巨流里只能做暂时的身份认同。这里面，容纳天意或魅力型人物英雄式行事的余地很小。相较于贝多芬、威尔第，甚至罗西尼，莫扎特刻画的是一个非关道德的卢克莱修（Lucretius）式世界，在这个世界里，权力有其自身的逻辑，既不被虔诚，也不被现实的考虑所驯化。在 *Madamina, il catalogo questo* 一幕里<sup>①</sup>，雷波列罗（Leporello）冷酷尽情揭露唐乔万尼的纵欲，唐乔万尼到底为什么被他的恣欲束缚，无可救药？或者，阿方索（Don Alfonso）和黛丝宾娜（Despina）为什么那样乐于计谋，不能自拔？剧中没有任何地方提供足以解释的答案。

我想，莫扎特尝试透过一些故事来体现一种抽象力量，这力量驱动着人，不征求他们同意，也不管他们的意志。这些故事也有一个层面十分明显：它们没有道德上的意义。贝多芬，永远热心于启蒙运动的贝多芬，不喜欢莫扎特歌剧，原因就在这里。在《女人心》里，古列摩（Guglielmo）唱那首咏叹调 *Donne mie, la fate a*

① 《夫人，这就是情人名册》。

tanti<sup>①</sup>，他名副其实是以很不启蒙的方式问，女人为什么这样待人处事；在这脉络里，这段咏叹调也指涉男人的行为，只是古列摩本人的行动不足以说明那行为。塞拉斯把这曲咏叹调安排在观众里唱，饰演古列摩的人好像变成唐纳休（Phil Donahue），对每个案例都得到内容不同，但同样无助于说明事体的回答。

莫扎特歌剧里，权力由年纪较长的男人（阿方索、萨拉斯托）、任性的贵族（阿马维瓦、唐乔万尼）来管理或当掮客。他们的权力是武断的，而且无法以单纯的方式形容；这权力依照繁复的规矩运作，那些规矩既顽固又自足。莫扎特生活的十九世纪末期社会，其权力模式是封建、教会而愈来愈都市化的，因此他在他作品里配置的是他熟悉的成分——绅贵和贵妇、农夫、仆人以及（以萨拉斯托为例）共济会教士。但是，我们并没有理由可以说，莫扎特认为社会力量永远将由这些体现权力的人拥有。此外，莫扎特的角色从事的并非行动，而是游戏、比赛型的活动，一个模式发动之后，游戏或比赛就接续下去。理论上，我们很可以想象这个过程一直持续，进入二十一世纪。

所以，为什么不能在快餐店里、由越战退伍老兵来演《女人心》，然后找吸毒客演《唐乔万尼》？这样的演法真的不如莫扎特“原作”可信吗？好像原来的《女人心》——早就被那些编辑和舞台总监东割西切而面目全非——或《唐乔万尼》穿十八世纪服装就比较易懂似的。塞拉斯精彩掌握这两部歌剧核心里一个空间，这空间容许你做无限系列的替换，只要每种替换与其模式和奇想连贯一致。《女人心》是对称运作的，三对男女协同行动；塞拉斯由此构思那些经过编舞般的动作、同步的姿势、海滩闲荡似的随兴表现。《唐乔万尼》里，莫扎特的想象力集中于剧情或行动的连环、线性特质，在里面，一个事件类似另一事件，一项探险跟着另一项探险，其中没有真正的发展或固定的目的。塞拉斯选用毒品场面，舞台打暗，人物角色每每无法分辨，我觉得强烈、切题得令人打寒

① 《女人的作为居然如此残酷》。



颤。唐乔万尼的风流生活虽说浪漫，却像灰暗肮脏，流浪汉与逃犯、社会畸零人盘踞的地铁月台，他们潜伏在那儿，伺机玩些花样；那个瘾头深重的老兄每有机会就来一针，其态度完全就像那个淫性深重的无赖对女人的看法。塞拉斯也就是如此刻画。

但是，塞拉斯如此诠释莫扎特，另外有一个更切近当代的，实际的理由。塞拉斯自己出身的文化并没有任何持续、独立的歌剧传统。直到今天，美国的主流歌剧制作仍然导源于欧洲，而且是乏味的写实一路。这样的传统搬到美国来，需要金钱和明星，而这两者都并非说有就有。塞拉斯因此人、钱两寒酸。在《女人心》与《唐乔万尼》里，他找来的歌者都年轻，声音平均（甚至平庸），只是女性大体上比男性强一点。他们在音乐上缺乏洗练，以身体上的敏捷来弥补，绰有余裕；很多咏叹调是角色在舞台上边转边唱的，结果是声音的纯粹性不尽令人满意。全团演员里，很难挑出哪个真正出色。事实上，塞拉斯对他那些歌者有极强的主见，你只能想象他们是为他而唱的，就如狄更斯（Charles Dickens）的小说是一个风格化的世界，里面的角色永远有那些固定的特征。

塞拉斯的莫扎特，最令我不安的是他的指挥史密斯（Craig Smith）。史密斯的管弦乐团声音稀疏，而且算不上一流团队。把莫扎特浪漫化，把他变美、变神圣，都没有意义。这两点我们都可以承认，但是不是因此就非把莫扎特弄得像时速 75 哩不可呢？史密斯的演出，最怪异之处是，每一首咏叹调和合唱听起来都一模一样。开头的速度一律非常快，然后愈来愈快。每一次，歌者都跟不上。所有曲子一律没有抑扬顿挫，歌手们落得吃力不讨好，喋喋念颂发音不清，意思也听不清楚的歌词。塞拉斯的风格概念富于想象，而且可塑性高，史密斯却是机械的，既无音乐性，功夫也粗糙。

我必须承认，这两位合作伙伴差异如此悬殊，令我惊愕。史密斯的指挥里可能有些要素对塞拉斯的诠释非常重要，我非常可能未能掌握那些要素。不过，这么高质量的戏剧才智，却搭配如此无趣、粗心的音乐演出，仍然可惜。下季，塞拉斯到大都会碰上李

汶，也许会对等一点，但仍然会有一个令人困惑的问题等着他，他精彩的工作现在才开始回答的一个问题：莫扎特音乐上的流畅、他令人惊叹的作曲风格、他无穷尽的旋律创意，和他主要喜剧情节里那种强烈的不妥协和严厉，两者如何协调？音乐是不是在揶揄剧情？剧中的音乐，其用意是不是要强化情节里能够被社会接受的传统，藉此掩饰莫扎特的颠覆性？还是说，那音乐里有些尚未发现的复调或对位法或伴奏概念，以十分奇怪的方式将这两个成分连接为一？这些问题需要相当深入且细腻的诠释，而塞拉斯的制作经常有一种惊俗的直截了当，并且以别出心裁的方式扭曲“原作”，他令人感兴趣而期待，道理在此。

## 古尔德在大都会博物馆

9月26到27日，纽约大都会艺术博物馆播放了八小时电视影片，内容是古尔德演奏范围广大的曲目。这场影片播放由大都会负责音乐与演讲事宜的经理里蒙吉安（Hilde Limondjian）安排，是古尔德1982年10月去世以来纽约首见播出他的演奏影片。由到场观赏的人数来判断，古尔德至今还是极具吸引力。他几乎是一种不可能的人物，既是才气惊世的钢琴家，又特有见解而辩才无碍，其中有的见解纯属怪癖，有的深具洞识且具智慧。他的弹奏无不提供音乐上与思想上的满足，是我们在任何其他当代音乐家的演奏里都得不到的满足。

大都会播出的影片，以1950年代中期古尔德年纪还非常轻时的演奏录像开头，终于他制作的最后一部影片，也就是1981年演奏《哥德堡变奏曲》，后来出了唱片。选播的内容主要是巴赫和贝多芬的独奏曲与合奏曲。他屠杀一首莫扎特奏鸣曲（K. 333），流于戏剧化表演、无情、虐待狂而无聊，除此之外，所有演奏都显出古尔德不凡之处。（我现在深信，除了那些协奏曲，莫扎特绝大多数钢琴作品根本是不能弹奏的；古尔德毕生诠释那些奏鸣曲，成功证明这一点。）

古尔德的弹奏里有相当多怪癖与惊奇的混合；你永远可以确定，在一场演奏里，他会动些手脚，把演奏变得极为不寻常。影片之中，最早的是1954年加拿大广播公司（CBC）播出的贝多芬第一号钢琴协奏曲第一乐章，古尔德根据这个乐章主题某个部分发展出复杂的四段式赋格，弹成令人惊心动魄的装饰奏。贝多芬自己为这首协奏曲写了装饰奏乐段，古尔德出于他特有的放肆，插入自己的手笔。连续两场普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev）的第七号奏鸣曲，1961和1976年，显出对此作完全不同的构思，第一次惊人抒情且大气，第二次（只有开头乐章）尖锐而紧张，起音流露的神经质远远更接近古尔德成熟风格的特色。

古尔德时喜炫耀，但他在室内乐方面似乎与人合作无间，与合奏伙伴相融毫不费力（例如在肖斯塔科维奇五重奏），与独奏家搭配，炫技与专业技巧的尺度拿捏也堪称完美。特别值得一提的，是他与罗斯（Leonard Rose）合作的贝多芬A大调大提琴奏鸣曲，以及其他有点不自在但总是引人兴趣的合作，亦即和梅纽因合作巴赫C小调小提琴奏鸣曲、勋伯格的小提琴与钢琴《幻想曲》（一件晚期且极为复杂之作，梅纽因有点焦虑，而且带些不情愿，古尔德则十分威重且热烈，他背谱演出，记忆力了无瑕疵），以及贝多芬中晚期的G大调奏鸣曲，作品96号，梅纽因的看家本领之一。据我所知，这些影带里的音乐全都不曾发行唱片，虽然古尔德1964年曾与贝克（Israel Baker）合录《幻想曲》。

不过，八卷影片里最扣人心弦的，是古尔德演奏对位法作品与变奏。有个一小时的节目，专弹赋格，包括巴赫《平均律钢琴曲集》选曲、贝多芬降A大调奏鸣曲（作品110号），以及弹法带着魔性的欣德米特第三号奏鸣曲，由于绝大多数当代音乐家思想上的怯懦，这是今天音乐会里几乎没有人弹的一件佳作。变奏曲的节目，则高潮是韦伯恩的《变奏曲》，和贝多芬的E大调奏鸣曲（作品109号）。古尔德为此两作拉上关系，方法是突显两作结构上的细致与表现上的细节——了不起的成就，因为这两件作品的写作美学完全相反。这个节目还包括以严格节制手法演奏的一首斯韦林克

(Sweelinck) 管风琴幻想曲，我头一遭听这件作品，是 1959 或 1960 年在古尔德一场独奏会上。当时我留意到，这次看影片时再度留意到，演奏者古尔德消失了，化入作品漫长的复杂变化之中，成为他所说“狂喜”的实例，就是站在时间之外，人在一个完整的艺术结构里。

导演孟山吉安 (Bruno Monsaingeon) 制作的这些影片里，最动人的是古尔德先谈话，然后弹《哥德堡变奏曲》。在这里，古尔德不再是那个精瘦而年轻渴切的知识分子，展露尖锐的机锋，说贝多芬总是在下一个转调的时候就要去见他的命运。现在，他变成一个肚子圆凸，光了头，已入哀乐中年的唯美主义者，双下巴的脸和微显颓废的双唇暗示他过度饱餐美食。连他的手指，虽然留住那传奇般的效率和优雅，也明显变老，比较属于这个尘世了。的确，古尔德演奏这三十段非比寻常的作品，弹起来增加好些层次，有精密和机灵，添加了装饰，速度出现奇特而且通常较慢的变化，有令人讶异的重复，尖锐抑扬的线条也多了一些——例如第一变奏的低音，指力颇重，他弹巴赫在第三变奏里的同度卡农主题，好像在底下画线强调似的。

彩色的古尔德影片，我见过的很少，这是其中之一，而且非常明显出于电影行家之手，不是电视摄影组之作。他在片子里弹的是当初使他名闻天下的作品，想到这是他最后一次演奏此作，片中的秋意色调更添感伤。多伦多大学的教授培冉特 1978 年出版一本优秀的书，《古尔德：音乐与心灵》，是历来谈古尔德而堪称接近真相的唯一著作，他去年告诉我，孟山吉安有一批总共五十二小时的古尔德演奏影片，在欧洲和美国想办法卖给电视公司，迄未卖成。虽然那些电视台冷漠，但是我想，孟山吉安如此专心致志拍摄古尔德演奏，真有识人之明——此人十足是一个文化事业的化身。

不过，古尔德要是没有那极为罕见的指上功夫，也不可能那么出色。他的指功与传奇技巧名家霍洛维兹、波雷或米开兰杰利争锋，绰绰有余。古尔德似乎永远能使他的手指和钢琴、他弹的作品达到天衣无缝的统一，三者相互出入，直到难分彼此。古尔德的指

功仿佛是从作品汲取其流畅，而不是来自经年累月累积沉淀的过人技巧。波里尼也有类似特质，但古尔德由于其手指在复音音乐里的美妙、智能运用，而在所有钢琴家外自成一格。唯有伟大的巴赫管风琴家能如此传达音乐。

据孟山吉安的看法，古尔德最有意思的一点是，他不断跨越界线，冲破拘制。孟山吉安去年在法国出版一本书，《古尔德：不，我根本不是怪人》（*Non, je ne suis pas du tout un excentrique*），最后一章是一场“视讯蒙太奇”，古尔德死后接受五位批评家访谈：在孟山吉安眼里，古尔德是个完全不受一般道德局限之人。古尔德自己当然也在他的观众心中培养这个想法。他不但明显掌握文艺复兴到当前的整个音乐——古尔德影片里，他谈到一系列音乐例子，然后在钢琴上示范，而且不看谱；非仅如此，他还能随心所欲摆布音乐。

大多数音乐家指尖、唇上的音乐要比他们当众演出的多很多。记忆是每个演出者的内在天资。但我们通常只看到台上、节目单里安排的演出。古尔德 1964 年离开演奏生涯后，非常努力向广大的听众传达他多样的才华，散播他的知识、他明晰的分析和非凡的技术修养，都超越演奏会经验。除了在摄影机前演奏，古尔德写了好几十篇文章；他制作、自撰、自导电台剧本；他访谈很多人；他做电视工作；还有，当然，他继续出唱片。而每当他似乎适得其所的时候，他就跳出来，录瓦格纳改编曲，或格里格奏鸣曲——最出人意表的曲目。

古尔德有一种罕见且令人惊异的才具，就是把一件事做得无比精彩的同时，暗示他其实也在做着另外一件事。因此他偏爱对位或变奏形式，或者，换个稍稍不同的层次，他习惯弹着琴，同时指挥，嘴里还哼哼唱唱，或者，他在音乐上、思想上几乎随时随地都能援引乐句和文句。从某种意义来说，古尔德逐渐走向一种非演出、反美学的“总体艺术”（*Gesamtkunstwerk*）。我这样描述他，听起来好像可笑又矛盾。我不确定他多么刻意尝试达到这境界，或者，他多么有意以兰波（Arthur Rimbaud）说的“消除意义”

(déracinement du sens) 为美学目标。不过，古尔德极不寻常的文化事业里具有一些令人不安，却富魅力的后现代特质，我觉得这些观念最能形容这些特质的神髓。

## 裘利斯·恺撒

遍数伟大的西方古典作曲家，一贯最被误解、一般而言也最受低估者，当推亨德尔。亨德尔完全与巴赫同一世代，和巴赫比较时，向来被视为相形见绌。我记得我和一位音乐学朋友经常讨论，他称赞巴赫崇高的复音风格、他明显的知性主义和严肃、他动人的宗教性，用以贬抑亨德尔比较不那么复杂的风格，和他那按捺不住的华丽绚烂。亨德尔的音乐的确给人几分世俗之感，甚至带着一种不大可能使当代观众起劲的宫廷式优雅。但是，以他自己特有的那种复杂而论，亨德尔在技巧和洗练上当然足与巴赫分庭抗礼。再者，亨德尔的十八世纪同行人人称许他的宗教忠忱，亨德尔的宗教心与巴赫也是两两相当的，而虽然他的神剧——《以色列人在埃及》（*Israelites in Egypt*）、《弥赛亚》（*Messiah*）、《犹大·马加比》（*Judas Maccabeus*）——过于戏剧性和写实，但亨德尔作品真实的辉煌和无尽的创意都不容否认。

不过，有两个窒碍，使亨德尔今天未能获得当年其他作曲家对他的那种欣赏（例如，回想一下，贝多芬死前缠绵病榻，还不惜工夫翻阅亨德尔的总谱，所有前辈之中，贝多芬最敬重的是他）。第一个窒碍是，亨德尔的主要成就



是作为歌剧作曲家，而且是其中一种限制大、又专门的形式，也就是“庄严歌剧”（opera seria）。在英国度过的五十年间（1710年到他去世的1759年），亨德尔写了大约三十部歌剧，大多自制、自导，几乎到人生结束时都是“剧院劳工”。这些作品没有一件见容于现代歌剧常演戏码，现代戏码偏爱（一样是风格化、限制也同样的）美声和写实传统。

亨德尔名声被掩的另一原因是，身为作曲家，他起初是为基本上以贵族为主的观众服务，那批观众式微，他转而为逐渐扩张，气势渐高的英国中产阶级作曲。十九世纪，亨德尔被视为一个彻头彻尾维多利亚式的作曲家，而且那个时代颂扬他的方式使人忽略他的音乐天才。当时，他的作品不是以规模夸大可怕的合唱排场知名——二千人的亨德尔唱诗班、五百支木管和铜管的乐团描写经常可见——就是他变成王室场面爱用的作曲家。连他那些壮观的赞美歌，如《祭司撒督》（*Zadok the Priest*），和那些华丽的咏叹调，也未能免于种种始料未及的热闹——谁能忘记查理王子和黛安娜婚礼，卡娜娃（Kiri Te Kanawa）戴着荒唐的花帽唱《让那灿烂的六翼天使》（*Let the Bright Seraphim*）的光景？

因此，尽管他的音乐实力巨大，亨德尔还是落了下风。他既没有被视为巴赫/帕雷斯提纳（Palestrina）型的抽象、纯粹音乐家，也不曾和莫扎特、海顿、贝多芬一样被视为成熟古典主义的模范，指向前往浪漫主义之路。亨德尔似乎完全锁在他自己的时代里，他有中产阶级和王室关系，但那些关系无助于使他得到今天的爱乐者欢心，他们似乎认为他只适合青春期或庸俗品味。想了解亨德尔，确实必须好好努力，虽然反过来说，他是所有作曲家里最容易、最直接令人喜欢的一个。不过，亨德尔也是幸运的，因为现代从学术角度诠释他的人，写了一些既富知识性，又十分可读的书。温顿·狄恩（Winton Dean）那几本了不起的亨德尔书，其明智和清晰，少有音乐学研究能比，甚至在比较不那么专门的著作里——朗格（Paul Henry Lang）与蓝登（H. Robbins Landon）之作——亨德尔也浮现为极具人性的天才。他是俗气的，没错，而且总是那么专

业，而且，就像经常有人注意到的，他似乎从英国人那里学到相当多反讽和常识，并且用来减少虚矫浮夸，因此而成就他适才适所的形象，现代人看他全无精神官能症，为之气短。

然而，以作曲家而论，亨德尔的伟大昭然显现于他的音乐之中。他所写的一切，对位法和一种旋律性的、组织质地上的特性之间都有一种独一无二的关系：其对位法的结构可能精彩如巴赫（和声的多样性稍减丰富），旋律特质则每每超越对位法而统摄形式。他有些恰空舞曲与变奏结构将两者结合，但大体上，亨德尔似乎往往先赋格，而咏叹调，而合奏：他的键盘组曲、作品6号的大协奏曲，以及他最好的合唱作品，都是如此。他的戏剧性和情感表现富于力量，复音的严格规矩仿佛被这力量哄诱而进入歌曲，从音乐模仿自己（对位法）变成音乐模仿一种情境。在亨德尔的作品里，我们意识到一场音乐创意的演出，这演出是——我将富里德（Michael Fried）对十八世纪绘画的说法倒过来——从音乐专注于自身（absorption），走向音乐的剧场性（theatricality），也就是说，音乐向（观）听众展示它的模仿能力，亦即戏剧、舞蹈、旋律和形式结构。

在方法上，亨德尔比巴赫、莫扎特、贝多芬包括更多借用、替代和改编。崇拜莫扎特与巴赫多产且无止境，甚至不费力的人，对亨德尔投以白眼，说他抱着满箩筐剽窃品，拖着一大群顺手牵的羊。亨德尔与贝多芬尤更大异其趣，贝多芬的音乐似乎全写的是他内省的挣扎、他那些痛苦的笔记、他悲剧性的自觉。亨德尔的艺术与其说是掩饰，不如说是抑制和适足。学者已经指出，他可以说任何话，再现任何心绪、任何情况，而且做得天衣无缝。然而他的作品变化裕如，无时静止。他好像从来就不曾在“那里”，但他令人一听就错不了的声音和音域永远突显而出。没有哪个作曲家的原创性比他的更难捉摸，但也没有谁比他的更容易体验。存在于一切音乐里的那些本能冲动，都几乎被亨德尔完全教化、驯服，虽然它们的确也有爆发的极少刹那（例如晚期清唱剧里那些狄奥尼索斯式的过度表现）。

不过，对欣赏亨德尔，真正的障碍还是，今天歌剧舞台上看不到他。有助弥补这缺憾的录音不多：大都会歌剧院 1988—89 音乐季刚要演出的《恺撒》（*Giulio Cesare*），现今可得唯一录音是纽约市歌剧团二十年前的演出，担纲的贝维利·席尔丝（Beverly Sills）和诺曼·特雷戈（Normann Treigle）表现并不令人满意。我自己有一套出奇凌乱但仍然比较可取的录音选粹，萨瑟兰和霍恩主唱，波宁吉（Richard Bonynge）指挥，可惜已经绝版。所以，大体说来，亨德尔的歌剧没有机会拉拔他的名声。这好比将贝多芬的四重奏、莫扎特的钢琴协奏曲剔出常演曲目。

不演亨德尔歌剧，通常的理由是亨德尔太反现代、反民主、反写实，有人则说找不到具备足够技巧，或找不到能处理那些即兴装饰的歌者，所以没法演出他的作品。这些理由的真相足够使这些理由成立——大约成立一分钟。莫扎特一样难，却获得演出；威尔第、多尼采第（Donizetti）或施特劳斯对歌声的要求和亨德尔一样多，而这几位作曲家的作品经常获得演出。今天的歌剧文化——在纽约，统治歌剧文化的人认为大都会的使命是一而再，再而三演出普契尼和威尔第——不允许亨德尔登台，并非因为他风格化，而是因为这样的歌剧文化没有办法将他的风格化“解释掉”或“表演掉”。谈歌剧的文字——例如罗宾森（Paul Robinson）那本卓越的《歌剧和观念》（*Opera and Ideas*）——大多数不碰亨德尔，即使谈他——像康拉德（Peter Conrad）那本问题很多的《爱与死之歌》（*A Song of Love and Death*）——也是陈腔滥调，把他打成对莫里哀的无聊模仿。亨德尔的现代性在于他像勋伯格、韦伯恩那样严格遵守一个既定模式，以及他有智能而永远能够避免陈套和自我模仿。

演出亨德尔歌剧的原初环境，今天已不可能复制：贵族圈子、阉伶、边打牌边看戏的观众、意大利风的文学等等都缺货，受过训练或有本事做那精妙演奏的乐手，则很快就发现抓不到神髓。然而那些歌剧还是可以演出的，而且演出的话，通常能成功。但亨德尔歌剧的基本要义是，智能与风格占有核心位置。歌手如果过得了

《唐乔万尼》而过不了《罗德林达》(Rodelinda)或《恺撒》，那么，再怎么嘶吼，再怎么做情绪，也绝对徒然。既然没有机会听到或观赏亨德尔歌剧演出，听众和演员接近亨德尔世界的最佳途径是读狄恩那本《亨德尔与庄严歌剧》(*Handel and the Opera Seria*)的前两章，以及找钢琴弹唱谱来弹，想象亨德尔的十足力量。

天可怜见，大都会有人就这么做了，结果是目下这场《恺撒》果然顶呱呱。我去的那晚，向来都演克丽奥佩特拉(Cleopatra)的凯瑟琳·巴托(Kathleen Battle)得病，由芭芭拉·基杜芙(Barbara Kilduff)替代，她体型、唱腔灵巧、技巧稳当，都酷似凯瑟琳·巴托。亨德尔的恺撒和克丽奥佩特拉(女中音、女高音)不是萧伯纳式，而是莎士比亚式，克丽奥佩特拉尤其出奇媚魅，歌剧味令人叫绝——这是个成熟而多谋，能用计夺命的女人，不是早熟少女，动辄长笛般纵情跑出令人难以置信的颤音和急奏。芭芭拉·基杜芙并非理想，但她令人信服地过关。

《恺撒》的情节在埃及展开，那是庞培(Pompey)战败而被克丽奥佩特拉的兄弟托洛米欧(Tolomeo，阉伶或假声男高音)谋害之后。托洛米欧并且算计恺撒性命。因此，克丽奥佩特拉计诱恺撒之时，恺撒也在想法逃开托洛米欧的毒手；副情节是托洛米欧的部将阿奇拉(Achilla)谋夺庞培遗孀考尼莉亚(Cornelia)，并摧毁她思图复仇的儿子塞斯托(Sesto)。

结果当然是大好收场——阿奇拉丧命，托洛米欧之计未逞，恺撒与克丽奥佩特拉结合，塞斯托和考尼莉亚获救。作为剧中唯一的传统男声，朱利安·罗宾(Julien Robbin)的阿奇拉够好，而且不时有动人之处，不过，主导全场的是塔媞亚娜·特洛亚诺斯(Tatiana Troyanos)演的恺撒，其连贯性令人佩服，虽然不是处处成功。她的唱法可谓崇高，虽然恺撒第一幕那首咏叹调 *Va tacito e nascosto*<sup>①</sup>——显示恺撒决心复仇之计——她塑造乐句与配合协奏(这首咏叹调很独特，由法国号助奏)失之苛细，传达的庄严超越

① 《静静地，暗中》。

之意过多，冷血复仇之气不足。表演亨德尔的难处就在这里：他的文字效果与音乐两相校准，严丝合缝到速度只要稍快毫发，音乐听来就太愉快而显愚蠢，速度过慢，入耳又失之悲凄。

知名英国大键琴家兼指挥平诺克（Trevor Pinnock）带领演出《恺撒》，是他初度在大都会登台指挥。乐团充满信心，他指挥出来的声音就是我们今天认识的巴洛克原味，很多大键琴数字低音，弦乐有点稀薄。他的构思没有很多洞见，虽然合乎语法、合理，结构也不错。至于演员阵容里几位主角——演塞斯托的马丁·杜普伊（Martine Dupuy）、演考尼莉亚的莎拉·华克（Sarah Walker）——我们觉得他们上台前对音乐还没有一个严肃的概念；只有饰演托洛米欧的美国假声男高音杰弗瑞·贾尔（Jeffrey Gall）令人印象深刻，他将乐趣和艺术做了大胆的混合，正是亨德尔音乐的要求，不过他的嗓子几乎花了整整一幕才暖起来。

柯普雷（John Copley）的制作堪称适任，服装明显是从《阿依达》借来的，俗不可耐，此外我既无不快，亦无感动。亨德尔歌剧运用多种轮廓分明的“零件”——宣叙调、从头反复的咏叹调，以及适时而起的合奏，这些合奏酝酿出马上可以察觉到的戏剧单元，各个单元（这是现代观众难以理解之处）都随即退场，绝无拖沓。全剧终于“解决”而有了结论，所有“好人”齐集台上，这时候，亨德尔的“递延满足法”获得平反，是壮丽的收场合唱，大都会的制作把这一刻做成一个十分了不起的场面。几乎有三分之一观众在剧终以前离席，原因我百思不解，也许因为他们看不懂台上在演什么；大都会愚蠢拒打字幕，大概是要观众乖乖坐在那里就行，不然就是认为他们应该把剧本熟背在心。不过，要是《恺撒》重返林肯中心，我力劝大家去看这部异常伟大的歌剧，看到幕落。

## 《蓝胡子的城堡》、《期待》

巴托克的《蓝胡子的城堡》（*Bluebeard's Castle*）和勋伯格的《期待》，虽然大都会歌剧院的制作有瑕疵，还是给人一个不寻常，而且多处扣人心弦之夜。两部作品比较不是那么耳熟能详、比较专门化的语法，在这个歌剧院难得一遇；说来讽刺，大都会向来似乎老是偏爱平庸得紧的写实派剧目，其实它比较适合制演二十世纪歌剧。这两部作品出于大约同一时期，《期待》是1909年，《蓝胡子的城堡》是1911年；两作写成后，都等待多年才演出。两作历来都被称为表现主义或象征主义之作，因为它们反写实、意义难以捉摸，产生两作的那个世界，特征是疏离、焦虑和言过其实的孤寂，而两部作品又是对那个世界的奇特的、个人的见解。性别（不是性）位居这两出短歌剧核心（巴托克之作一小时长，勋伯格之作差不多一半）。两作都以一个女子为中心——杰西·诺曼（Jesse Norman）连演带唱。

在第一部歌剧里，茱蒂丝（Judith）刚被蓝胡子——撒姆尔·拉米（Samuel Ramey）饰演——带到他城堡，当他妻子。她决心打开墙上的七道门，于是哄得他同意。茱蒂丝将门一一打开，先看到权力和财富，然后是残忍与恐

怖；第三道门打开，满室金银珠宝，待一细看，血渍斑斑。最后一道门打开，走出三个幽灵女人，是蓝胡子先前三个妻子，茱蒂丝此时恍悟她自己的命运。全剧尾声是四个女人凄然而去：一行人之中，茱蒂丝是她们的兼谋杀者蓝胡子若有所思静观的最后一个。

茱蒂丝和蓝胡子十分明显是相爱的，但她逼他揭秘，那些秘密，我们可以猜想，他宁愿不要打开。不过，巴托克把跟着一道一道门展开的剧情呈现成无可避免，几乎是必行的仪式；两个角色似乎都被他们既不了解，也无力控制的力量驱策，但蓝胡子——其匈牙利文原名 Kékszakállú 读起来含意较清楚——带有一股阴邪的力量，这力量最后制服了那个频提疑问的女人。我们联想到潘多拉 (Pandora)，不过，巴托克此所本是梅特林克 (Maurice Maeterlinck) 的童话三联剧；那套三联剧还包括由德彪西作曲的《佩利亚斯与梅丽桑德》 (*Peléas et Mélisande*)，及杜卡斯 (Paul Dukas) 作曲的《阿莉亚与蓝胡子》 (*Ariane et Barbe-Bleue*)。因此，《蓝胡子的城堡》的世界是高度风格化、加了密码的、魔法般的世界，虽然其主要情节是人为了亲密、性知识的需求而揭露惊人的真相。贾维费特 (Goran Jarvefelt) 在制作上明明白白强调这需求：每有一道门打开，蓝胡子就脱掉身上一件衣着。

由我在上一段中所做的剧情述要，可以明显得知，巴托克这出歌剧有清楚的模式，几乎从头到尾都是可以预测的。音乐也是，此剧的音乐属于巴托克研究匈牙利民俗文化，同时复兴其他前卫作曲家（尤其理查·施特劳斯）的阶段。没错，关于这两部歌剧，我们得到的最大印象并不是这两件作品和这两位作曲家后来的生涯有什么关连（历来讨论《期待》者经常探索这个问题，也颇有道理），而是它们带着何其浓厚的施特劳斯印记。施特劳斯比瓦格纳先进之处，令人有如触电。施特劳斯如同巴托克和勋伯格，取用瓦格纳的半音主义而将之推到极端，进入一个惊世骇俗的非调性宇宙。

不过，有趣的是，瓦格纳自己的非调性音乐实验是和狂热、离经叛道的性连在一起的，这个关连无比强烈体现于《特里斯坦与伊

索尔德》。然而《名歌手》(Meistersinger)问世后于《特》剧，而部分由于题材较为“健康”——沙克斯(Hans Sachs)与华尔瑟(Walther)和伊娃(Eva)的友谊体现德国艺术的强健，瓦格纳的音乐语法也相应地健康，而且坚定直爽。《名歌手》里使用的全音阶复音与路德教会音乐，当然偶尔穿插一些和声上的偏离，但此作的音乐图像整体上强调正常的性等同于传统的和谐。因此，从《特》剧中的热狂，有一条直线连到莎乐美的堕落、埃莱克特拉(Electra)弑母的执着、茱蒂丝不幸的固执，和《期待》里未有姓名的“女子”的歇斯底里；这是一条愈来愈无调性，“不正常地”强调心理的音乐，勋伯格后来很快宣扬他的十二音列法，终于结束这种音乐对古典调性“正常”规范的忠心。

《蓝胡子的城堡》在和声与美学上都不如《期待》那样有侵略性，而且要求没那么严格、没有那么不妥协。我要说明，巴托克从来不曾完全令我信服。如同勋伯格，他是二十世纪音乐巨人之一。他晚一点的作品，包括第五与第六号四重奏、《为弦乐器、打击乐器和钢片琴的音乐》、《管弦乐协奏曲》，以及第二与第三号钢琴协奏曲，都是力量明显，节奏效果巨大之作，旋律运用在那个时期也独一无二。不过，我觉得巴托克音乐有些成分诉诸一种浪漫的投射或沉淀（大多偏向浪漫，唯不尽然是民族主义），但这投射或沉淀在音乐中未能完美实现、未能获得令人满意的实现；相较于德彪西、早期的施特劳斯或勋伯格，巴托克好像是个不太情愿的前卫艺术家，或许反思性低一点，想得不如他们那样透彻。

在大都会的《蓝胡子》里，巴托克音乐的这些层面浮现出来，给人的感觉一半是品味不足，一半是过于滥情。例如，蓝胡子向茱迪丝展示他的王国，手一挥，扫过房子的整面墙，配合的是大声强调的调式和弦，我想，巴托克用意是要我们听这自以为是的嘈杂吹擂之声而起疑，结果，由李汶指挥的管弦乐团奏出来，那声音入耳却像米克洛希·罗沙(Miklos Rosza)在那些米高梅电影里做的音乐。演蓝胡子的撒姆尔·拉米给人深刻印象，永远富于尊严，令人信服——甚至衣服已脱掉一半，他还必须在舞台右侧一张位置不对



称的可笑小圆台上摆胎儿姿势，就是这时候，他也不失尊严，令人信服。他的连唱（legato）乐句处理是大都会所有男歌手里最好的，他这个层面永远是戏剧的一个功能，而非故做姿态或特别制造“美丽”的声音。他的角色是静态的、谜样的，情节在某种程度上也是如此。不过，他的仪态和高贵的声音掩饰了这部歌剧仇恨女人的内涵，变成好像他和茱迪丝都是在别人的设计里身不由己。

我很高兴看到大都会演出巴托克和勋伯格，但这些演出有一些真实的问题。杰西·诺曼毫无疑问是卓绝的歌者，德国和法国浪漫艺术歌曲最为拿手，唱某些歌剧也绝佳，如德国、法国歌剧，另外可以加上英国作品，如普赛尔（Purcell）的《狄多与伊尼亚斯》（*Dido and Aeneas*），唱这些歌剧，她雄辩、稳定，加上范围狭小的声音和戏剧表演。她唱不出难听或乐句处理拙劣的声音，在施特劳斯或柏辽兹作品里无人能出其右。但是，在大都会这两部二十世纪作品里，我认为她表现不佳，在《期待》里特别每下愈况。她台步欠佳，手势和姿势细碎而不宁，从恐惧到歇斯底里的亢奋、激情、爱和狂喜，一切都想暗示。

在《期待》里，诺曼的表现为拉米所掩，但也获得他极佳支撑，他的台风赋予她的手势和稳确的声腔一个焦点。我们可以勉强原谅夏维诺克（Hans Schavernoch）的布景，那种巨大的装饰艺术（Art Deco）风格，鲜艳的颜色和偶尔刺眼的调调，像《星舰迷航记》里的宇宙飞船，从后面伸出一扇门来，像店面使用的不锈钢片卷门。诺曼反复无定的表演，也情有可原，她演的女人，原先对生命与婚姻的热爱被逐渐化约成对她主子残忍意志的可悲顺从。她眼前至少还有她往下走的命运，她多多少少忠实地追逐那命运。

在《期待》里，勋伯格在戏剧上没有提供这样的清晰发展，而这也是诺曼的局限愈来愈明显之处。勋伯格说的这出“单人剧”（monodrama）是他最伟大的音乐之一，在毫不留情、毫不手软呈现人类的绝望和精神官能症的表现上，是阿班·贝尔格《沃采克》音乐根源。此作以莫扎特般的速度在两星期内写定，其四段式剧本则出自医学系毕业生马莉·巴本罕姆（Marie Pappenheim）之手。

一个不知名字的女子在一座森林里寻找她的情人；她发现他时，他是一具尸体，有人认为她可能是从精神病院逃出来的，在一阵妒忌中杀了他。构成文本的不是完整的言语，而是碎片，是阵阵爆发的歇斯底里力量，其中透露（如布列兹所言）一种正在崩溃的感性。

和使用复音的《蓝胡子的城堡》一样，《期待》将失去平衡的女性——从伊索尔德到莎乐美、埃莱克特拉——带进勋伯格同世代的维也纳人弗洛伊德发掘的领域。（阿多诺曾说，弗洛伊德所做的个案研究和《期待》有类同之处，他并且进一步认为，这出单人剧与十二音列法的关系，就如个案研究对完整的心理分析方法的关系。）这是一部相当扣人心弦之作，其音乐在细腻、激情和强烈上都堪称勋伯格之最。全剧各种效果纤悉呈现，四景之中，一景比一景更长且更复杂：女人一步步更深入森林，她的心智迷走，愈来愈远离日常现实，进入“一个没有极限和颜色的梦”中。自然、历史、自我和他人逐渐互织成一张偏执狂之网，全剧结束时，她已完全失去方位，不断寻找。

专心聆听这部作品，是一种十分无与伦比的经验。勋伯格缩小的管弦乐团实质上是一个由独奏者构成的合奏团，其音乐令人惊异的乐趣之一，是他的创意将乐器环绕着调性来组合，但从未进入调性。结果是一系列非常快速但处心积虑产生的选择、移动和策略，都具备灵巧的表达力，而且全都严谨投入半幻觉的戏剧情境之中。我想，将《期待》搬上舞台，就已经是削减这些效果，已经是将内在戏剧变成过时、几乎诙谐的场面。而且，真遗憾，诺曼和舞台设计夏维诺克把事情弄得还更糟。勋伯格明白指示要森林，结果夏维诺克没给我们森林，而是用一些树木、树叶和一两根枝桠即自以为足，又在舞台中央摆个巨大的平台钢琴，配上枝状吊灯和矫揉造作的布幔。好了，这就是一座有平台钢琴的森林，杰西·诺曼——一个人——在里面唱困难的音乐，连带表演。

没有谁能优雅地熬过这样的挑战。诺曼不但搞不清楚该拿那台钢琴怎么办（你能怪她吗？），而且她看起来并没有将她要演的角色完全融会于心。她的确掌握所有歌词和音符，但她处理的正确

与美适足以突显她周遭一切的不协调。她忙着尽职抓音符，整乐句，来回踱步，猛绞着手，凡此种种，都造成巨大的分心效果，勋伯格的内在戏剧，一个歇斯底里女人面对她逐渐解体的自我而产生的细致内心戏，在此为之涣散。与这样的音乐世界相对应的，不只有弗洛伊德的个案研究，还有阿多诺的否定辩证法（negative dialectic），以及卢卡奇（Georg Lukacs）的异化与物化理论。大都会的演出，提供的是非常出色的管弦乐团表演——李汶指挥是大师手笔——搭配一副不堪卒睹的舞台场面，杰西·诺曼，好好一个伟大的歌者，却在里面任其摆布。

## 切利比达克

两小时的古典音乐演奏会已经“凝固”为一成不变的商品，在音乐会经理、演奏者和观众之间买卖。所以有这样的的发展，有个原因是音乐的演奏和写作几乎已经完全彼此脱节。自从二十世纪初叶的埃奈斯库（Georges Enescu）、拉赫马尼诺夫和布索尼以后，演奏者变成只负责演奏的专家，作曲者是只管作曲的专家（作曲专门化的程度更甚，观众更小，大致上只属于学院）。今天，身为主要演出者而兼以作曲知名的，仅得布列兹和伯恩斯坦（Leonard Bernstein）两人，但两人也不是以演奏自己的音乐为生涯事业。公共层面上的景象因此是纯粹的表演，并且受一套十分僵硬的规则和仪式支配。

在美国，卡内基音乐厅至今仍是看高水平表演的最好场所之一，不过，可惜也是惯例难改。“演奏体系”极为保守，衣着、节目、仪容、演奏风格、观众的行为、票价、演出形态、表演者的身份，皆属之，我想，我们可以在演出的真正水平和演奏者的舒适之间看出一个关连来。演奏者愈卓越，他或她对这样的场合愈不满意。对最不寻常的音乐家，演出的场合（虽然大多是事先决定）提供的是一个机会，可

以用来推撞、攻击、扩大或改变专制的限制和仪节。最无趣的演出几乎没有例外，都来自乖乖接受两小时各种不自然拘限，毫无怨言在里面活动的音乐家。

基于此故，切利比达克和慕尼黑爱乐驾临卡内基，对纽约观众是个无比极端的经验。纽约观众久已习惯成就虽高，却了无变化的十八和十九世纪管弦乐经典作品演出。切利比达克现年 76 岁，罗马尼亚怪才，第二次世界大战结束不久与柏林爱乐短暂过从以来，一直游走于演奏世界的边陲地带。他要求的彩排时间比乐团通常愿意提供的时间多四倍，而且向来拒绝出唱片，理由是机械性的复制与诠释音乐的当下行动不可同日而语。他认为音乐诠释有一种必然性和形上层次的正确性——音乐在那里，而这两者只有在音乐厅里才可能。此外，切利比达克以异常缓慢的速度知名，我 4 月 22 日在卡内基欣赏的布鲁克纳第四号交响曲就是明证。布鲁克纳第四虽然约有一个小时长，却从来没有任何音乐会节目单上只印这件作品，但那晚切利比达克只演此作。

那晚的确不同于我听过的其他音乐演奏会——在许多方面都更丰富，也更详细、悠闲、有计划，也更有曲外深意。布鲁克纳交响曲的要素是长度和不平常的重复，藉此营造美学效果；没错，作为交响作曲家，布鲁克纳创新之处是，在他，大小（size）成为使一件作品的音乐内容完整的要件，而不是偶然或形式上的成分。这一点，切利比达克理解，而以惊人的毅力去追求，并且完成惊人的效果。十八世纪末和十九世纪初打造的奏鸣曲形式，其逻辑是往前推的，切利比达克似乎拒绝那样的逻辑，而将音乐视为一种横向发展的质地，在无限的悠闲中披展，而不是在时间里发展。你往往觉得音乐不自然地放慢，时间出现巨大的扩张，然而切利比达克的布鲁克纳向来能够完全揪住我，使我全神贯注，并且使我服气说，音乐真的就在那里。我不再能想象另外还有演出布鲁克纳的方式，即使我回想这首交响曲四个乐章某些片段的时候，我听见的它们是分开的，而不是一气连贯。但这是我自己记忆力不济的问题，而非有些批评家说的切利比达克构思上的失败：在当时，他令我信服。就我

回忆所及，我想不出切利比达克的修辞脉动有任何衰竭，他做出来的也不只是漂亮、拉长但不相连接的声音。切利比达克的乐团完全符合他的设计需求，法国号独奏在这首交响曲里扮演主角，乐团的独奏法国号也特别令人印象深刻。

佳处不止如此而已。切利比达克的构思包括乐章之间很长的停顿，因此音乐会之夜结束时，布鲁克纳第四已经拉长到大约一小时又二十分钟。这之外，还要加上他离开和走向指挥台都极为缓慢，而且步步深思熟虑，以及他和乐团谢幕礼数周到，姿态深思熟虑（他先做手势请法国号起立，然后长笛，然后法国号和长笛一块，然后小号，然后伸缩喇叭，然后法国号、长笛、小号、伸缩喇叭一块，以此类推），这样，就是足足两小时了。我想，这整个过程的目的是，将演奏场合转化成某种焦点较为集中、终始一切都经过彻底思考的东西。我们得到一个印象，切利比达克主持的是一种每个环节都连续而且经过彻底研究的演出，而将音乐的时长和演出的时长融合为一，因此使时间出现意味极为深长的“变容”。

演出也因此成为一个内涵广大并且高度自我戏剧化的现象，而不是一个只有两小时，像仪式般呈现炫技和鼓掌的时段。看愈多当代的音乐演出，你会愈注意到，最令人屏息的精彩演奏者都懂得自觉地逾限，下工夫，以引人心神集中的方式使本来可能空洞的两小时充满内涵。这其实不是什么了不起的成就，但至少见证演出者的智慧与意志，这年头，这两样都不算货源充裕。在一些例子里——米开兰杰利、李赫特、晚期的古尔德、1950年代和1960年代初期的霍洛维兹——演奏者与演奏之间的紧张大到演奏者根本不再登台演奏。他或她好像再也不愿受制于音乐会那种形式主义的僵化。

太多音乐家变得乏味无趣，一大原因是他们的演奏只会消极顺从音乐会提供的条件：一个舞台，一项乐器，表演，鼓掌，各种金钱和社会报酬。看看曾经非常优秀的佩拉希亚。这个四月，在卡内基，他弹了一场有史以来最无聊的独奏。他像个信徒，也不知信的是哪个不知名教派，上了祭台，现场装饰得像十九世纪的舞厅，周围尽是穿着状似信众，做着膜拜模样的人。他的贝多芬太学院，太

谨小慎微，他把拉赫马尼诺夫的作品弹得像摹拟拉赫马尼诺夫之作，他基本上属于微图画家（miniaturist）的技巧把李斯特做得太大声，而且干燥板滞。把他的音色弄得面目全非的那种粗糙，现在好像是他风格一个如影随形的特征了。

不过，在佩拉希亚的弹奏里，我们至少还偶尔听得到从前那些顺耳语法的痕迹：令人惋惜的瓦兹却不是这样。他和不错但绝非伟大的德国指挥家库特·马祖尔（Kurt Masur）带领的莱比锡布商大厦管弦乐团搭配。这搭配极不协调。瓦兹在卡内基演出三首贝多芬协奏曲，我只听了第二号，是4月14日。瓦兹明显自认是非常有风格的人，他的技巧也毫不费力，但我坐在那里，心中回响着一句话：“毫无意义的流畅”。有几位演奏者，瓦兹是其中之一，他们的技巧和明显的人气总是激起我一个问题：他为什么弹钢琴？他的弹奏，整场演出那样了无意义，那样全无思想，甚至全不经心，那样全无主见或计划。

钢琴家的人数远远超过其他任何乐器独奏者，令人佩服的钢琴演奏家比较少，原因在此。所以，瓦兹与佩拉希亚是一种常态——总是低潮，大方发挥匹夫之勇，却吝于呈现切利比达克那样的演出。职是之故，波里尼的美德是一流的。波里尼看起来带着一点心事的样子，脸上带着探询的神情，在台上健步而出，坐上钢琴椅，只坐椅缘，开始运用随他使用的两小时，强度力度佳境渐出，愈来愈令人难以置信。在他两场卡内基独奏的第二场，也就是3月14日，他以勃拉姆斯作品119号开场（一组间奏曲，以及降E大调《狂想曲》），继之以勋伯格与施托克豪森的《钢琴作品》，仿佛绘制奥—德浪漫主义从调性主义到后调性主义的沿流。结尾是令人听得毛发直竖的贝多芬《汉玛克拉维》，处理得比我听过的所有演奏都更具魔性，却也更晓畅——特别是最后那段不是人弹的赋格。

以任何标准衡量，那个赋格都显出波里尼的极致。波里尼的高超技巧近于斯威夫特（Swift），而比较不像约翰生（Johnson）：词汇愈来愈单纯，同时愈来愈有力。我并且格外有感于波里尼对慢板乐章的诠释，这个慢板乐章在别人手里往往走岔，滑入肖邦《夜

曲》的早期版本。波里尼绝无懈怠的冲劲有一套目的论在控制，他将这个乐章解读为他这股冲劲的一环——也就是说，视为赋格的序曲，结果奏效。

与波里尼“琴”逢敌手的是布伦德尔，波里尼现身卡内基前不久，他在那里演出。布伦德尔独特之处是，施纳贝尔空出的宝座非他莫属，但他的曲目其实稍微较多变化（在必弹的贝多芬、莫扎特及舒伯特之外，布伦德尔的节目仍然可以看到李斯特和舒曼）。如同波里尼、切利比达克、古尔德、米开兰杰利和李赫特（李赫特在欧洲已恢复演奏，但坚持音乐厅和舞台灯光打暗，只在琴板上摆一盏小小的阅读灯，并且看谱演奏，看谱演奏这一点和今天所有重要演奏家都不一样），布伦德尔演奏时似特别不自在。他的弹奏，我从来不曾觉得真的吸引人：它没有办法像波里尼的弹奏那样使竞争者知难而退。布伦德尔是正派、认真的钢琴家，以其严肃与明显的智慧而极受文学界景仰，这一点，在巡回演出的炫技名家之间堪称独步，但他没有令人兴奋称快的戏剧性。不过，在独奏会内容狭隘的世界里，布伦德尔善于选择作品，并且使他选奏的作品彼此呈现辩证性、批判性的对比，从而产生很好的效果。想了解他的琴风，可以读他2月2日在《纽约时报书评》发表的文章，谈舒伯特最后三首奏鸣曲，文中探讨这三首作品如何彼此互动。在他2月12日的卡内基独奏会里，布伦德尔演奏四组主题和变奏：莫扎特组是《杜波小步舞曲》（*M. Duport's Minute*）；勃拉姆斯组是他以钢琴改编自己作品18号弦乐六重奏第二乐章；李斯特就巴赫《哭泣、哀诉、忧虑、犹豫》（*Weinen Klagen Sorgen Zagen*）所写变奏，以及贝多芬的《狄亚贝里变奏曲》（*Diabelli*）。变奏基本上是可以偏离主题而维持关系的，有别于古典奏鸣曲，古典奏鸣曲讲戏剧性，偏重发展，布伦德尔就四组作品提供一个看法，这些作品似乎是朝外面伸展，而不是在节目的架构内毫不松懈地往前推进。布伦德尔的《狄亚贝里》表现超绝，贝多芬固执到底又机锋层出，从一个愚蠢的小小的圆舞曲主题里纺出愈来愈多材料来，有如钢琴家技巧考试。布伦德尔的弹奏迅捷而手法经济，比较像提炼某种精华，而不



是在证实什么事情，他得到的是一种非常不自以为是的结果。最怪的一点是，和波里尼的《汉玛克拉维》不一样，布伦德尔的《狄亚贝里》特别用心不对贝多芬的晚期风格发表立场。在处理如此伟大的音乐上，这是新颖的手法。虽然我在美学层次上并不满意，但我仍然不自禁佩服布伦德尔特立逆行的苦心。

## 彼得·塞拉斯的莫扎特

纽约州立大学举行的百事可乐夏季音乐节，演出彼得·塞拉斯制作的《唐乔万尼》、《女人心》和《费加罗婚礼》，现场分发他做的详细逐幕注解和诠释文章。这种不常见而且可嘉可许的做法，不但有助观众了解这位导演的制作用心，还有助于推动一件困难的工作，就是说服观众接受他对这些经常演出的杰作所持的不平常见解。我看过塞拉斯早先制作，并且也是在百事可乐夏季音乐节推出的《唐乔万尼》和《女人心》（1987年9月26日），后来在本刊写了评论。但我欢迎今年再看一遍这些制作的机会，而且加上《费加罗婚礼》。这是第十届，也是最后一届百事可乐夏季音乐节，因此值得撮要谈一下塞拉斯如何处理这几部出色、极为世俗且复杂的歌剧。

为这三剧制作拉上关连的，既不是各界谈论已多的聪明构思（有人说是噱头，或者，如果你不喜欢的话，《纽约时报》那支辣笔赫纳罕有个形容，叫“导演的傲慢”），不是塞拉斯大胆洋溢的才华，也不是他以骇俗手法，将地道古典的十八世纪音乐和意大利歌词，同二十世纪美国通俗掌故并列。而是说，塞拉斯的见解有个明确的政治倾向。他的论点是，这三部歌

剧都是一个处于革命边缘的社会的自觉产物，然后，他将它们翻译成广泛的二十世纪末期美国语法，用以暗示“旧体制‘美国的’正在崩溃，不管它承不承认”。于是，《费加罗》以川普大楼为背景，阿马维瓦伯爵（Almaviva）是富有而好色的租户，雇用费加罗和苏珊娜当司机和女佣；《唐乔万尼》坐落纽约贫民窟，主角是黑人毒贩，自己也有毒瘾，是“莫扎特所写那个压迫阶级结构”上的寄生虫；《女人心》——塞拉斯最好的制作——以黛丝宾娜餐馆为背景，经理阿方索是“越战老兵，快顶不住压力了”，两对男女则是愚蠢的雅痞。

我大体上同意塞拉斯的前提，以及他大胆创新这三部歌剧的计划。不过，我不觉得我能够硬称这套制作从头到尾都好极了，而且我也不能假装说塞拉斯处处都切中要点。塞拉斯的《唐乔万尼》是从十八世纪的塞维利亚翻译过来的产物，无论大胆之处多精彩，这回都觉得令人不安、不快，而且流于单调冗长的说教。莫扎特区分贵族、城市居民、农夫不遗余力，塞拉斯版的情节却泰半发生在一处灯光昏暗的丑陋门前台阶上，所有角色则都换成人渣——结果是，作品的政治意涵变得既原始，又难令观众入戏。塞拉斯找到尤金（Eugene Perry）与赫伯特（Herbert Perry）这对黑人双胞胎，把乔万尼和雷波列罗唱得非常精彩——这是一记绝妙高招，非常能够突显这部歌剧非关道德的特质，以及其无视于一般的身份认同观念——但其中还是有一股幽闭恐惧症的不和谐，最后，这幽闭恐惧症淹了整个作品。角色们彼此相融，情节模糊，莫扎特规划的对位法舞台作业变得极端含糊。塞拉斯的指挥史密斯也没帮上忙。史密斯拍子打得够规律，但他在速度（大多太快，尤其在《女人心》，不然就是单调无趣，漫无目标）和平衡上若非对音乐漠然无感，就是根本粗糙。

塞拉斯一望而知喜欢和史密斯合作，这一点使我疑心，作为一个想在剧场里演出强烈政治见解的导演，他刻意使音乐尽量维持精简，可有可无。这倒不是说歌者不行；他们很上相，有一两位甚至称得上优秀。塞拉斯使你明白，莫扎特的男性角色一贯地比女性角

色有趣。演莫扎特笔下趾高气扬的大男人姿态（永远都加上自我批评与憎恨人类而变复杂），需要轻飘适任、讨人喜欢的嘹亮歌喉、气质彬彬的音乐性三者合一，在这方面，塞拉斯的男中音和男高音比女高音令人信服。桑福·席尔文（Sanford Sylvan）饰费加罗和唐阿方索，他光头、体重过重、效果出奇、满脸笑容，炫耀的模样笨拙却讨好，是这套演出里的国际级歌者。詹姆斯·马达雷纳（James Maddalena）搭配他，演阿马维瓦与古列摩。马达雷纳的嗓门微粗，但他虽然偶尔夸张或表达过度，整体上却往往控制得宜。法兰克·凯利（Frank Kelley）演巴西里欧（Don Basilio）和费兰多（Ferrando），他的男高音带着鼻音，而且尖锐，但他以极为镇静的音乐自信完成他的角色，有时装模作样驼着背，益增迷人。

除了强悍的黛丝宾娜，莫扎特的女主角老是哭哭啼啼抱怨，塞拉斯这回好像怨恨女人似的，偏偏要强化她们这一面。她们嗓子本就相对单薄或尖锐，这下子更加明显。苏珊·拉森（Susan Larson）演侍童切鲁比诺（Cherubino），小精灵般，创意无限，一摇身却变成声声绝望的费欧狄丽姬（Fiordiligi），在痛苦的自我发现里，整个人不断解体成没有目标的歌斯底里。这样处理莫扎特，势必以很无情的方式暴露一位歌者的所有弱点。不过，那些问题——在《唐乔万尼》特别大——我觉得很难说清楚是莫扎特的缺失（在他眼中，女人不是促狭鬼，就是爱哭的泼妇），还是塞拉斯的。我疑心是前者，但是，关于这些角色，我们已经太习惯施瓦茨科普夫（Elisabeth Schwarzkopf）或莉莎·德拉·卡莎（Lisa Della Casa）那种华丽、多智的模型，因而忽略了她们内在的（而且深深绝望的）局限。

不过，塞拉斯对音乐的处理却打破一般的歌剧观念。有一点不容怀疑：他尝试为歌剧做的事，向来极少人尝试。瓦格纳是最后一个研究歌词文字、音乐与歌剧之间的紧张关系的作曲家、剧作家兼制作人，结果他认定音乐最重要。从他以降，人人至今相信歌剧主要是一种音乐类型。塞拉斯的观念则是将作品视为一种完足的思想、社会和美学计划，主要不是一种音乐计划。同样一部歌剧，塞

拉斯呈现各种不同版本时，往往也改变戏剧细节与制作价值；也由于这原因，在他的制作里，统一或目的经常是后来浮现，要以回顾来观照。同样重要的是，他的歌剧观念——莫扎特与达蓬特搭档的作品是其中最大的——有其清楚的用意，就是要全面攻击今天美国几乎所有歌剧舞台的惯例。他的想象力无时静止，而且具备精彩的批判性，不断冲撞并且无情瞄准一个观念，名牌歌剧院喜欢夸耀的一个观念：歌剧演出应该提供崇拜的仪式和奴隶般的重复。塞拉斯对莫扎特优雅歌剧所做的变化，使我们纳闷，僵硬的纤细和做作的原味怎么满足了我们那么久。透过塞拉斯，我们得知，它们其实没有满足过我们，不只因为它们那些愚蠢的惯例不曾探触到莫扎特的精髓，也因为它们保护了绝大多歌剧团的懒惰和无能。

我希望我有能力评价塞拉斯这些作为的政治和剧场意涵。他是后现代的，他熟练、有创意。但另外有个麻烦的问题：文化当权派使塞拉斯成功，而我们是当权派的共犯。我想，他对这一点有几分反讽意识——例如，他在舞台上嘲弄资本，但舞台是百事可乐大方资助的。他是一个天资非凡的人，他的歌剧制作胜过美国任何其他歌剧制作。塞拉斯做的事，我向来感到振奋，不过，他以一些手法把莫扎特/达蓬特的作品变得那么惊人，却又那么没有定论，我至今无法完全相信他已超越那些手法往前进。他是不是还有什么见解或理论尚未发挥？

这个问题，等到塞拉斯对音乐比较有立场的时候，我们就会有解答的线索。目前为止，他好像是任其发展的样子（这样是行不通的，因为史密斯帮不了忙）。他现在已经有一团好相处又极为称职的固定班底，但他要处何处理那些真的很优秀的歌者？接下来，我想，塞拉斯应该看看诺林顿（Roger Norrington）和早一点的古尔德对传统演奏方式提出的那种挑战。这样，他可能就知道他的识见有多远，有多深。

## 席夫在卡内基

霍洛维兹 11 月 5 日去世之后，人人都在谈他琴音的极度清晰和非凡灵捷的技巧。但是，在音乐上，他似乎难得引起我们的兴趣或瞩目；他引人注意的毋宁是那些渐强，他钢铁般的巨大音响，或者他弹八度、三度或音阶的速度和精准。晚年，大家昵称他 Volodya，令人生腻，不敢领教，他是在白宫受到颂扬的国家资产，一上电视，就有大批崇拜的评论家和记者簇拥。他的事业生涯和名气是靠其他任何钢琴家都不敢尝试、尝试也做不来的事情建立的，他的能耐就是如此可畏。

然而霍洛维兹虽是伟大的钢琴家，他的琴风却经常不足以服人。你可以击节叫绝，可以瞠目结舌，可是你其实不能学他或思齐他，否则会受伤。三十年前，几位钢琴家想照他那样弹，结果异常不成功，例如伊凡·戴维斯（Ivan Davis）和拜伦·坚尼斯（Byron Janis）。技巧最接近霍洛维兹而成熟于二次世界大战以前者，如李赫特、鲁宾斯坦、米开兰杰利，是远更令人满意的音乐家。李赫特的传达能力，他近乎神秘的诠释天才，以及他仿佛来自天上的绝技，似乎最为惊人。

因此，李赫特不常在美国露面，非常可惜，不过，他既然难见人影，鲁宾斯坦已经物故，霍洛维兹和米开兰杰利又形同消失，我们只好在今天定期出现的年轻一辈钢琴家之间寻找生力军。除了布伦德尔和波里尼，有两三个年轻一辈的人物突出众表：鲁普、阿格丽希，以及席夫。四十八岁的阿格丽希毫无疑问是当代最佳女钢琴家，这几年来她将第一次在卡内基登台（搭配瑞士罗曼德管弦乐团）；鲁普已将近两年不曾在纽约市演出。席夫在这里则是常客，最近一次是10月19日在卡内基。

席夫早年出名之作是他的巴赫，特别是数年前在大都会博物馆的一系列三场独奏，高潮则是《哥德堡变奏曲》，令人回味。他三十六岁，匈牙利人，长相如天使，结束养成教育后，离开布达佩斯，定居萨尔茨堡和伦敦。在席夫的巴赫演奏里，可以明显观察到古尔德的影响，但是，有别于古尔德，他的圆滑奏极好，力度变化微妙，脉冲也较为节制，不那么尖锐和严厉。席夫常见的问题是他会将他的诠释和声音甜化和美化，例如，演奏《英国组曲》和《法国组曲》，他会使用钢琴的一些特性和一些有强调作用的矫饰风格来松弛巴赫一个很长但紧凑的对位乐句，或者用过分刻意的渐弱、手法细腻但仍然明显的减速，结束一件作品。席夫的独奏会大多在纽约比较小的音乐厅举行，因此给人家庭音乐会的印象，比较像室内独奏家，倾向于以重思想、有品味的方式弹古典作品，而不是个雷霆手，像霍洛维兹那样为大群一味奉承他、而且通常没有什么分辨能力的观众弹李斯特与拉赫马尼诺夫。关于席夫流畅而且完全的非凡技巧，论者皆无疑问，但他那些技巧向来服从一种谦抑、可亲、内省的音乐性，而不是为炫耀和自我主义的展示来服务。

当然，凡是音乐演奏，都有宰制的成分，因为，如果不使用有纪律的、为自己服务的力量，没有任何器乐演奏家能够指挥（军事上的含义在这里很贴切）观众的注意力，调动他所演奏的乐器的资源。霍洛维兹和席夫属于两种不同的演奏风格，两种风格都透过曲目的选择和他们抱持主见的程度来达成宰制。第一个范畴以一种外向展现的风格为基础，作品的主要重点钢琴的表现，而非音乐性，

演奏者的诠释人格扮演重要角色（拉高修辞姿态、任性极端的速度和力度，演奏上流露本能的自由，而非仔细考究、慎思熟虑的作风）。因此，这型钢琴家的理想曲目相当有限——肖邦（不包括夜曲、大多数马祖卡舞曲、三首波罗乃兹），一些舒曼，许多李斯特、普罗科菲耶夫、斯克里亚宾、拉赫马尼诺夫、巴托克，斯特拉文斯基的《彼特鲁什卡》（Petrouchka），一些拉威尔，偶尔可以加上贝尔格的奏鸣曲。此型钢琴家包括霍洛维兹、鲁宾斯坦、波雷（Gorge Bolet）、彻卡斯基（Shura Cherrkasky）、波哥雷利奇（Ivo Pogorelich）、范克莱本（Van Cliburn）、瓦兹，有时候阿什肯纳吉亦属之。

第二个范畴的核心人物是施纳贝尔、李帕第、菲舍尔（Edwin Fischer），在古典、浪漫及印象派音乐上可以加入肯普夫、所罗门、季雪金；他们今天的传人可以包括天资绝佳的内田光子、彼得·塞尔金（和他父亲鲁道夫塞尔金相较之下，他向来是更精纯、更有资质的音乐家）、理察·古德（Richard Goode）及席夫、鲁普、科奇斯（Zoltan Kocis）。他们的危险，其实就像所有演奏者的危险是，一种语法或一种曲目的成功，对他们带来继续那种路线的压力，一直到原本新鲜、有趣的东西变成粗糙和无心（我想，佩拉希亚就是一例）。最佳结果来自一个范畴的钢琴家在另一个范畴里展现其力量；波里尼、布伦德尔、阿格丽希是如此越界致胜的例子，阿什肯纳吉有时亦属之。

席夫亦然。他 10 月 19 日的节目，琴技惊人，节目的结构与内容也同样出色。他选择海顿的 F 小调变奏曲、罕见演奏的雅纳切克钢琴奏鸣曲《1905 年 10 月 1 日》、巴托克《舞蹈组曲》及舒伯特非常晚期的 C 小调奏鸣曲（D. 958）——这是一对郁暗、地道中欧的作品，主要特征是一种奇特的深思。这样的选择有智慧，有眼光。席夫演奏海顿繁富的组形（configuration），令人想起晚期的贝多芬和马勒，尤其最后几节棱角分明的严厉及毫无窘态的推进。雅纳切克唯一的奏鸣曲有两个乐章，当初是要（有如叶芝的《1916 年复活节》）纪念一场反抗外国霸权的民族主义起事；雅纳切克后



来沮丧而毁掉总谱，但多亏两个朋友而有复本存世，至今在他的钢琴作品集里还可以找到。

席夫的演出充满催眠力：镇定控制，兼又热情、才思洋溢，富驱迫力。雅纳切克的基本线条非常抒情（从中很容易解读到德沃夏克和斯美塔那的痕迹），但里面有一种作曲者出面干预，打乱秩序的狂野，在这首奏鸣曲里格外动人，有时是沉着反复的序列，有时是极其激动的炫技模式，两者交替，令人想起《格雷戈里弥撒曲》（*Glagolitic Mass*）和他两首四重奏。雅纳切克如同早期的施特劳斯，身处无调性降临之前，调性几乎已经途穷之后。因此，他的音乐形式是补丁一般缝制起来的；例如，古典的奏鸣曲结构经常被他用来表现他的生平和非常属于他私人的事情。结果是一种不安的变化，从沉着流畅的调子变成郁暗的声响，如是者再三。席夫卓越的技巧天赋足以迎接这件非凡作品的挑战，但他带着罕见的耐心，从未偏离眼前的工作，就是披展这首奏鸣曲的复杂内涵。

巴托克和舒伯特的作品为整个节目做了总结，这组作品构成一种反叙事，与传统叙事平行而反向；传统叙事是从维也纳古典主义连到二十世纪主流现代主义。我的印象是，席夫尝试提供一种音乐体验，这体验不在王室宫廷，不在教会，也不在贵族圈子，而是在欧洲文化里一个完全真实但尚未形式化之处——半田园乡村、边缘，正在浮现，几乎已被遗忘，而且未经探索。

这样的体验以一种罕见的连贯性，使演奏会有尊严。将有意思的作品并列、演奏；让它们产生出人意表的乐趣；使观众感觉到，迭经演奏的十九和二十世纪西方音乐里还有尚未僵化的风格与声音——这些都是明显的成就，而我们现在可以预期席夫将会继续拿出这类成就，这显示他创造的新境已经如何超越他从前那些独奏会的做作和局限。本质上，他的台风仍属适中，很少有哗众取宠的独奏家那种矫饰主义。见证他作为诠释家之深度的，是经过两小时之后，我们留下一种音调结构，这结构持续并永远改变一生音乐体验的内在纪录。

两天后，也就是10月21日，颇有可取的贝拉·戴维多维奇也

来到卡内基，席夫之声仍在绕梁，把她比了下去。她是舒曼一肖邦演奏家，手法明净，雅致而不过于矜谨，使她结合了所罗门传统与吉利尔斯之类俄国前辈那种有格调的炫技。但是，在卡内基，她以舒曼作品 21 号《新事诗》(Novelettes) 中的两首开场，由于乐句掌握不确定、欠灵活，音乐变了形；接着是舒曼的降 B 大调《幽默曲》，弹来只有间歇闪现的灵感或机锋。她一举一动，我都意识到一种过分考究的收敛，一直到她构思丰富的那几件肖邦作品，都是如此，他最伟大的《船歌》(Barcarolle)，她弹得像个老师，这位老师将她要表演的作品准备得滚瓜烂熟，她一心想弹得正确又有品味，却由于带着怯意而坏了事。有趣的是，到了最后一首演出，也就是肖邦的 B 小调诙谐曲——她节目单上最老套，最耳熟能详的作品——她放开了，弹得猛烈而精确，组织结构甚美。

将她这场音乐简化，说成只是弹钢琴，而且有时候十分无心而令人失望——说这是一场主要由“传统”习惯和乐句带动，靠在音乐学院里努力尽本分学到的风格撑场的演出，这么说当然有欠公平，但是可惜，这说法颇得真相。音乐会的风景里只要有席夫一流的艺术家在活动，贝拉·戴维多维奇和霍洛维兹牌就会继续显得才智和音乐造诣两皆不足。



第二部 ——

**1990**年代



## 理查·施特劳斯

剧评家肯尼斯·泰南（Kenneth Tynan）在《纽约客》以精彩笔触刻画钱宁·卡森（Johnny Carson）之后，在结论里说，卡森不管做了什么，都是独行其是，而且总是做得完美。他可能部分是单口相声喜剧演员，部分是脱口秀主持人，部分是好莱坞名流，然而，持续了二十多年的“卡森现象”绝非以上各“部分”本身所能解释，其境界也超越所有这些部分加起来的总和。

小异之处不计的话，理查·施特劳斯的的情况也是如此，他长度惊人的生涯（1864—1949）与二十世纪许多重大变迁平行，并以出奇的方式碰触这些变迁，但又不算真正参与这些变迁。古尔德描述过，施特劳斯宁宁静静，漠然以对他周围一切潮流趋势，事不关己般做他的事，非常类似泰南笔下的卡森。如此观察施特劳斯，的确颇得其实，即使这看法忽略《莎乐美》（1905）和《埃莱克特拉》（1908）的巨大音乐影响，这两件作品问世之时，被视为革命，伤风败俗。勋伯格、马勒、德彪西是施特劳斯的早期信徒，不过，是施特劳斯生涯里那些密度极高的文学和文化关连，使他成为二十世纪音乐里或许最丰富，却又最谜一般的人物。

赫曼·布洛赫在他谈霍夫曼希塔的专著里，偶尔提到施特劳斯和这位诗人的关系，阿多诺有一篇精彩但鲜为人知的文章，研究作曲家兼指挥高手施特劳斯，也提过这层关系。二十世纪初期中欧音乐里所有伟大的名字，尤其歌剧界，都和施特劳斯有关连，几无明显例外，从马勒、克劳斯、伯姆与卡拉扬，到声华辉煌的歌者洛蒂·雷曼（Lotte Lehmann）、里查·陶柏（Richard Tauber）、马利亚·洁莉札（Maria Jeritzka）、莉乌芭·维里奇（Ljuba Welitsch），到著名的剧院经理和制作人佳吉列夫（Diaghilev）、莱因哈特（Max Reinhardt），莫不如此。

第二次世界大战以后的世代，也许必须在早年，而且是意外接触施特劳斯，这神秘的魔咒才会上心，而且更神秘的是，这魔咒历久不去。我至今清清楚楚记得，我是在1949年春天，也就是我十三岁时，头一遭听人演奏他的音乐，当时克劳斯率领维也纳爱乐管弦乐团到开罗。我听的两场音乐会都在里弗利电影院（Cinema Rivoli），电影院是新造的，装了一部巨大，有点反常的“剧院管风琴”，节目配合跳动的灯光，中场休息时间由一个英俊的英国人杰拉德·皮尔做迷人的表演。施特劳斯最后一出歌剧《随想曲》剧本是克劳斯写的，我当时完全不晓得他和施特劳斯的密切关系，但他指挥的《提尔恶作剧》（*Till Eulenspiegel*）十分撼人，音量巨大，淘气十足，半音风格的和声“先进”而具丰富的驱迫力。之后不久，在我父亲收藏的78转唱片里发现一个录音，标签印着《莎乐美之舞》，那年稍后，我在黎巴嫩一座山中村落里消磨又一个无聊的夏季之际，在一个多雾的八月下午收听到BBC播报他去世，我至今还记得我当时那股淡淡伤逝之感。

施特劳斯的音乐作品十分多样，虽然今天我们碰到最多的还是他的歌剧。他下笔多趣，为木管乐器、人声、小提琴、钢琴、室内乐团、大编制的管弦乐团写各个类型和混合类型的作品，无不当行本色。一般的看法是，以《莎乐美》和《埃莱克特拉》超越瓦格纳之后，他曾撤退：以《玫瑰骑士》（*Rosenkavalier*）与《纳克索斯岛上的阿莉亚德妮》（*Ariadne auf Naxos*）为例，这些歌剧的和声

语法并不先进，而是以较为华丽的和声见长，与《罗恩格林》（*Lohengrin*）或《韩塞尔与葛蕾特》（*Hänsel and Gretel*）同类，即使霍夫曼希塔的剧本要比那些先前之作都要更复杂和精细。不过，施特劳斯后来的大量歌剧作品——包括不容忽视的《阿拉贝拉》（*Arabella*）、《随想曲》、《间奏曲》、《埃及的海伦》及《达芙妮》——单纯是以专精却反动的手法回归早期德国浪漫主义，将之简化吗？还是说，有某种现代主义的成就贯串这些作品？

阿多诺对施特劳斯的形容——他做的是幻觉音乐，“那音乐貌似生命，其实里面没有生命”；他的风格是“无根之谈”，只是“他这个作曲主体的意志”，不受形式组织的纪律节制，对一些突然的效果上了瘾，那种效果令我们想起，世纪初的时候，人把电灯开了又关，关了又开，为了自己有这样开开关关的力量而高兴莫名：这些形容的确能够解释施特劳斯的许多怪癖和弱点（例如，比起瓦格纳）。阿多诺和施特劳斯同一世代，认为施特劳斯的美学对立第二维也纳乐派，而阿多诺是向社会推广那个乐派的斗士、为那个乐派辩护的哲学家。但是我认为，施特劳斯的事业，其基础比阿多诺承认的要更令人感兴趣，而且这些基础可见于今天他每一部作品的演出。

首先是施特劳斯和文本的关系。那些文本往往十分出色。很少作曲家对文学更有兴趣，也很少作曲家像施特劳斯那样与好作家发展出如此深厚的关系。不过，他的音乐有时候令你觉得没有抓到文字的要点，或者，那音乐虽然很美，却略过文本里的复杂之处和典故。从反方向看，施特劳斯很多最伟大、最复杂的音乐，与之相应的却是配不上如此美妙声音的作品或文本段落。例如他早期的音诗《唐璜》（*Don Juan*）与《堂吉诃德》（*Don Quijote*），在作曲上是供管弦乐团表现技巧的妙品，然而，要说它们是伟大文学杰作的写照，未免可笑。施特劳斯将文字内容一段一段分开来，然后把音乐当插画来表现那些内容——其效果就像用两行图说来“画”、来写解释《侍女图》（*Las Meninas*）。《阿莉亚德妮》在霍夫曼希塔的绝妙文本里是最精致的后设剧场，在施特劳斯处理之下却到处是不协



调的音乐，哲碧妮达（Zerbinetta）的咏叹调，文词十分琐屑，他配上令人入耳亢奋的花腔急调，剧中有一场歌剧史上少见的伟大神秘结合（阿莉亚德妮与巴克斯），搭配的音乐却是毫无灵感的乐段反复。

第二，施特劳斯有能力写崇高的旋律和狂想曲般的旋律变奏，就是德文说的 Schwung，但这些崇高的旋律经常和漫长的补丁彼此连带，这些补丁只是插句，令人生气的是，却写得颇有技巧（我认为）。这一点早在《莎乐美》就明显可见，约翰的好质量，如同《埃莱克特拉》中的克里索提米丝（Chrysothemis），与虽然偶显平庸但整体高拔上升的大调旋律相连。总谱里忙碌的叙事工作则交给其他角色，而那些角色的高潮环节——例如犹太人之间的讨论——是烂熟、过度经营，却又大师手笔的技巧展示。这些叙事工作喧宾夺主，使人注意剧本文字之贫乏。《玫瑰骑士》第一幕，意大利男高音咏叹调和周围那些絮聒不休的乐段，对比的确强烈，《随想曲》里，奥利维尔（Olivier）的十四行诗，和那些关于音乐与文字到底谁重要的漫长争辩，同样对比悬殊。

总而言之，施特劳斯的音乐由彼此悬殊扞格的元素构成，这些扞格之处至终没有解决，这一点突出施特劳斯没有什么音乐形式（奏鸣曲、变奏、轮旋曲，等等），他之前的音乐由于有形式，才有连续性，才有结果。施特劳斯对自己的造诣有十足信心，就像阿多诺说的，施特劳斯的造诣能够把作品完工，但也引人注意到他的作品里缺乏过渡、序列和解决。使施特劳斯的作品在二十世纪古典音乐主流之外鲜明自成一格的，也正是缺乏这些成分，以及时而写出甜美的旋律，时而又以其拿手的功夫狠命经营音乐，两者突兀交替。相较于斯特拉文斯基、贝尔格、欣德米特极力统合形式和内容，施特劳斯不慌不忙我行我素，几乎是个奇迹；只不过，最糟的时候，他的我行我素基本上是一种不经心的矛盾，他有时候是惬意写歌的人，出现返祖现象而旋律优美悦耳，有时候又是个现代专家，表现出可畏的专业主义。那些和他合作的人一定也有此感觉。施特劳斯音乐与其脉络之间的关连经常没有着落，他们得为他想办法。施特

劳斯的中、晚期歌剧大多倚重幻想或寓言，原因在此。其中最复杂的《没有影子的女人》(1919)，本身已够多装饰、够多牵扯了，但最后的意义仍然有赖于霍夫曼希塔所写一篇更长的散文版来厘清，那篇散文版是他把剧本交给施特劳斯之后补写的。

有些严肃的批评家认为《没有影子的女人》是施特劳斯最伟大的舞台作品，我则向来觉得他想把《魔笛》带进二十世纪，《没》剧是他最典型、最不成功的尝试，也是他所碰到的难题的一个征候。它的情节是完全不能令人信服的东方主义版“东方寓言”，一对面临无后危机的皇帝和皇后必须做一件无私的事情，才能生孩子。这事发生在最后一幕第二景，之前却是一段极为漫长且无聊的准备过程，一个染匠的妻子受了哄诱，要将她的影子（象征生育能力）给皇后。全剧充满各种半寓言角色，包括一只老鹰和一个奶妈，两者都是另一个灵界派来的使者，那个灵界由名叫凯科巴特(Keikobad)的角色统治。另外是几个和巴拉克（染匠）夫妻有关系的配角，包括一个由尚未出生的婴儿组成的合唱队。

《没有影子的女人》是施特劳斯规模最大的歌剧，其剧情不断展衍，但往往多余，总是令我想起奥威尔(George Orwell)那句评语，他说，狄更斯小说里，次要角色多不胜数，证明狄更斯的想象力是“杂草丛生”式的。情节逐渐发展，我们发现巴拉克有好几个畸形的兄弟，在第二幕里，施特劳斯毫不吝惜，让他们每个人大展歌喉。大都会歌剧院选择《没》剧，也挺奇怪，布景那么复杂，角色那么繁杂，剧情那么庞杂而难以理解。此剧需要有巨大耐力的指挥和演出者，而且他们都必须“无知是福”，不晓得他们演的是多么愚昧的东西。不过，从另一层次看，此剧也是大都会的上选：大都会的剧目大致上是由普契尼和威尔第盘踞的，现在没来由演出《没》剧，强烈突显了大都会怯懦的剧目规划和没有什么反省能力的商业主义。《没》剧的文字和音乐质地太浓稠了，早已习惯演什么看什么，而且不具理解力的观众根本不可能真正看懂。此外，这部作品大刺刺，更别说全不合理的异国情调也适合大都会那种喜欢把场面弄得大、假、粗的倾向。

11月13日，培瑞克指挥水平颇高的大都会管弦乐团，劲道、雅致兼具，但他的成就适足以突出演员表演平泛。只有海尔嘉·德尼什（Helga Dernesch）还懂一点自己在台上是做什么来的，她演奶妈，睁只眼闭只眼打分数的话，可说称职，她的嗓子只剩她先前造诣的一丝痕迹；巴拉克是一个比较没那么有意思的角色，演他的柏恩·维克（Bernd Weikl）也还知道一点这出戏怎么回事。渲染匠妻子的玛丽莲·乔（Marilyn Zschau），以及演皇后的鲁丝·佛肯（Ruth Falcon），勉强可算称职，她们负担的音乐，要求之苛，简直非人，你觉得她们是铁了心硬撑到底的，而不是带着热情和信念演出。皇后本来由梅希提·葛林朵芙（Mechthild Gessendorf）饰演，她去年饰演齐格琳德，但鲁丝·佛肯代她登场，鲁丝·佛肯的高音虽有一种尖利能穿透施特劳斯往往极为绵密的管弦乐，但基本上表情不够。不幸的罗伯·松克（Robert Schunk）勉强交差皇帝一角，他唱得那么痛苦，提醒我们，施特劳斯其实是为女高音而写，不是为男歌手。

这部歌剧里有两个美得超绝的乐段：一个是第一幕两景之间的过渡；另一个是全剧结尾的四重唱，巴拉克、他妻子、皇帝、皇后歌颂和解与夫妻谐好之乐，此情此景的光彩与剧力持续的狂喜鼓舞，足以媲美瓦格纳《齐格弗里德》最后一幕。第一幕的间奏曲显示施特劳斯有本事在没有动机推力之下写出音乐来，这音乐没有再现，也没有再发展，却以近乎普鲁斯特的方式暗示一段从前理想生活的回忆：那生活是都市、世界主义、认真、美好的。这音乐有强烈的欧洲风味、秩序井然、旋律优美，接近我们和手工打造，而非大量制造的工艺品联想在一起的那种温情。最后的四重奏里，施特劳斯铆足了劲，攀登人类幸福的最高峰（在大都会俗丽的制作里，两对男女岌岌可危高踞岩峰之巅），结果写出概要式的，但尽职发挥技巧的音乐，他专门在他与霍夫曼希塔合作的精华段落写出如此佳作，例如《玫瑰骑士》最后的三重唱和阿莉亚德妮的开头独唱。

施特劳斯年纪愈长，佳境愈出（他几乎无穷复制自己，却又善于持盈保泰，这是他才华令人难以置信的一面），在他最伟大的末

期作品里，他就写出这样的佳作。这些作品大多落笔于第二次世界大战之后。他末期作品里的狂喜大体上是肯定性的，和贝多芬的晚期风格不一样，贝多芬的晚期风格将传统成分与耸拔崇高混糅为一，听起来并不是十分舒服的。也许由于这个原因，施特劳斯充满秋意之作，如双簧管协奏曲、《变形》，以及为女高音和管弦乐团写的《最后四首歌》，都不属于向外扩展之作，都不暗示他早先的音乐对哪个标题或文本做了不充分的或错误的表现，也没有给人内容不搭调、不协调的印象。相反，音乐里那种带着绝望的灿烂都控制裕如，剥尽有意的装饰，精神上是严峻的，不过，效果与此矛盾，是华丽的。我想，《最后四首歌》是这种形式的最完美实现，但它们很少演出，因为语法、表情或歌者与乐团的平衡只要出现丝毫犹豫，一切就落得庸俗、拙劣。10月28日，大都会演出《没有影子的女人》前三星期，卡内基演出《最后四首歌》，茱莉亚·瓦拉迪（Julia Varady）主唱，阿敏·乔登（Armin Jordan）指挥瑞士罗曼德管弦乐团。茱莉亚·瓦拉迪差堪维持专业水平，一种平泛的敬业，始终不曾真正“起飞”，<sup>①</sup> 远远不及乔登的自然与大方自在。

《最后四首歌》的最后一首，《黄昏》（*Im Abendrot*），使用艾兴多夫（Joseph von Eichendorff）的诗，字面上是挽歌气息，事实上却是一个非常开放的结尾，因为它疑问“结束”是不是真的：“这可能会是死亡吗？”言下仿佛要暗示，可能不是。这样的开放式收尾，说来奇怪，却又十分适当。管弦乐使用的是施特劳斯最喜爱的一种设计，在一个支撑的6/4持续和弦上抒发旋律，也就是说，将传统的结尾做成一个刻意的拖长和延留。施特劳斯是在做结论，但他还是流连、移动、回旋，多争取一点时间。他和现代主义运动的关连、他对这运动的奇特贡献，就在这里：即使已经没话可说，也不做结尾定论；一种媒介已经穷竭，他还是继续从“自然”和声里挖掘其可能性；他并不故意忽视他音乐的历史处境，但仍然演出、再演出其时代倒错的毅力。他创造了一种后浪漫主义的音乐类型，

<sup>①</sup> 《最后四首歌》第三首《就要沉沉睡去》的歌词：“那被释放的灵魂，想在天上自在飞翔”。

他的手段是富丽的，但他的美学却是俭约的，这使他成为这个音乐类型的至高代表兼唯一人物，他接续不断编织这个音乐类型，直到去世。

## 瓦格纳和大都会的《指环》

大都会歌剧院连续两个春天推出三套瓦格纳的《尼伯龙根的指环》。（顺便一提：剧名里的 Nibelungen 不是复数，也就是说，并不是指 Nibelung 这个部落，而是指一个尼伯龙根人，也就是在这套巨大四联剧第一剧里偷金的阿贝利希。）这是纽约音乐生活里一个奇怪而且的确出人意料的变化，大都会向来只演老套、安全的戏码，现在却尝试这么大部头、处处风险、不太可能的壮举，不过，这尝试还是实现了，而且成功：大多数场次的票都卖光，群众一般十分热情，演出本身大体上也令人满意。今年的演出，我认为比去年更值得一提，我两次买的票都是最后一套的，也就是杰西·诺曼、希尔嘉·贝伦斯等明星没唱的那一套。

每一次的制作都一样，指挥也一样是李汶，他负责全部二十四场演出，总计接近 432 小时，时间之长，难以置信。《指环》不是一件容易或“自然”的工作，以李汶的耐力和整体成就来说，我们应该承认他是一位多么认真、可观的歌剧指挥。有些大师在无数舞台之间游走跑腿，对哪个舞台都没有重大投入，李汶主要在大都会活动，这一点也是可嘉的成就。十年来极少优秀的其他指挥在大都会露面，也是李汶坚定

毅力的结果。李汶的《指环》现在几乎已全部录成 CD；美国公共电视台将在 6 月 18、19、20 和 21 日播出全套。

在每一个剧场层面，大都会的《指环》都刻意、有目的、细心地讲求“传统”。什么意思？《纽约时报》首席乐评家赫纳罕有很明白的称赞，讲求传统味道，就是不使用维兰·瓦格纳影响之下形成的那种严厉的，战后拜鲁伊特的制作观念，那种观念的特征是舞台全无装饰，歌者不动；也不要塞拉斯、富利德利希（Götz Friedrich）那种激进的，全由导演一人重新诠释瓦格纳的观念。大都会的《指环》布景由史奈德-席姆森（Gunther Schneider-Siemssen）设计，基本观念并不是那么有意思：瓦格纳说舞台要森林或河流，那就是真的舞台或河流，而不是象征性的森林或河流。整体制作由咸克负责，也走乏味的忠实路线，据说就是 1876 年瓦格纳向有钱的德国观众呈现的模样。

结果是一种怪怪的，半生不熟的舞台经验，缺乏真实的脉络或清楚的哲学意涵。既然标榜如实按照瓦格纳的指示演出，那么，为什么，第三剧第一幕，瓦格纳舞台指示说要有一只熊给年轻的齐格弗里德做伴，大都会就拿出熊来，但第三幕，布伦希尔德真的给齐格弗里德一匹马，格兰（Grane），舞台上却不见马的影子。同理，瓦格纳明确指示沃坦只从舞台另一头瞠目瞪着倒地的齐格蒙德，演出来的却是沃坦将他把在怀里（《女武神》第二幕），我们也不禁要问，这么做有何戏剧上的目的？布景本身也不是光裸无物或不足够，有个场面，是在《众神的黄昏》（*Die Götterdämmerung*）里，吉比宏堡（Gibichung）倒塌，伤了贝伦斯饰演的布伦希尔德，使她在我看的那整套戏里都不能上场：布景完全没有问题，只有一点，是你刻意回头使用一种过时的风格，这种做法没有能够使人注意瓦格纳，反而引人注意一项持续不断的争论，就是二十世纪末的歌剧院究竟应该如何演出十九世纪杰作。大都会的《指环》介入这场争论，未免有点像柯南（Conan）电影系列引起人类学家讨论原始人的本质。

但是，我们在音乐方面的收获，事实上绝非微小，部分原因是

《指环》如此庞大而且罕见，部分原因是单单欣赏这套巨作展开，就已是一场力量惊人的美学体验，无论其制作多么单纯。瓦格纳从1840年代末期开始写这套四联剧，直到1874年才完成，《齐格弗里德》写到一半发生漫长的中断，因为他另外写了《特里斯坦与伊索尔德》和《名歌手》。全套四部歌剧——《莱茵的黄金》（单幕序曲）、《女武神》、《齐格弗里德》、《众神的黄昏》——1876年在节庆剧院首演，剧院在慕尼黑北边小镇拜鲁伊特，是瓦格纳专门为他的“音乐戏剧”兴建的。《指环》演出时，瓦格纳已是欧洲文化界影响力屈指可数的人物。他这个人，以及他所做所为，都过度、矛盾、强力且丰富之至。他是诗人兼革命派，1847年读了朵伊森（Droysen）翻译的《奥瑞斯提亚》（*Oresteia*），以恢复古希腊文化和使世界重新开始为己任；他是绝佳音乐家，崇敬贝多芬，但也立志超越贝多芬，要设计新的和声与戏剧结构，粉碎当代的音乐传统。他也是自大狂，与科西玛的关系激发了他的灵感（科西玛是李斯特的女儿，伟大钢琴家兼指挥彪罗的妻子，但他照样全力支持瓦格纳），使他的事业有了焦点，然而他还是和其他人发生乱七八糟而且往往如同虐待狂般的关系。他又极懂人的心理，在这方面常有先见之明，了解黑暗的私密层面，也了解人类历史里那些巨大的力量。他是希特勒最爱的作曲家（部分因为瓦格纳年纪渐长之后，和希特勒一样，是狂热的反犹派、德国沙文主义者），但也是对二十世纪先进音乐最大的单一影响力。

我们至今几乎还是不可能理解瓦格纳，他差不多横跨现代西方文化每一个层面。诚如达尔豪斯（Carl Dahlhaus）所言，瓦格纳一贯的兴趣是要重建歌剧（他认为歌剧在意大利人手里沦于名誉扫地），这兴趣凌越他所有种族、文化、哲学、艺术和历史理论。他作为音乐家、剧本作家、舞台设计家、财政家、历史家、政客、哲学远见者的希望、才华和兴趣全都寄托在他的“音乐戏剧”上。阿多诺在他早期那本瓦格纳专论里严厉抨击他，就是为了他这一团乱的雄心，说瓦格纳才气纵横，其人其事却预示了二十世纪的帝国主义和恐怖主义。《指环》是瓦格纳规模最大的作品，不但需要异常



称职的指挥和大编制的管弦乐团，还需要三十个独唱家的阵容，他们必须有本事处理复杂、大胆的音乐，这音乐不是一系列固定的咏叹调和宣叙调，而是必须呈现成瓦格纳所谓“无止境的旋律”（endless melody）。他总谱的核心是交织成网的主题或主导动机（剑、英雄、诅咒、救赎等等），这张主题或主导动机网取代了古典的交响曲形式，它提供一个含括整体的音乐架构和一种面面俱到的音乐语言，这语言不但表达情绪、对象、性格，还表现它们依随环境而来的变化。瓦格纳的技巧极具可塑性、极具创意，他一百多个无限变化的动机实际上几乎构成了《指环》的全套乐谱：他曾说，他的目标是“顶上是完美戏剧”（舞台上），“底下是连续不断的交响乐”（乐池里）。

《指环》是瓦格纳心目中的历史：观众不能像看贝里尼或威尔第的作品那样只是欣赏，还必须在它里面生活四天。但是你如果真想做到这一点，对台上演出的故事，一定要事先有一些相当详细的知识。我想，那故事有相当大部分是现代观众看不懂的，他们既跟不上德文原著，也不会去做充分的理解所必备的研究。那故事其实是一种拉长的十九世纪家族衰亡史，始于（《莱茵的黄金》）一个没有时间性的境域，终于（《众神的黄昏》）一段粉碎的、灾难性的历史，关于这段历史的意义，瓦格纳本人也不确定。

奥地利喜剧家安娜·鲁塞尔（Anna Russell）曾以精彩的讽刺手法模仿《指环》，突显（只加上一些夸大）其反复、作者利用一切机会把故事重复一遍的喜好、种种不可能之事，以及全剧的半精神错乱气氛。瓦格纳受到如此嘲弄，的确不冤枉。他是个不稳定、动力十足的天才，将整个世界看成一个由他的力量和弱点填满的空间。不过，《指环》也包含一大堆不连贯、不一致，见证了瓦格纳的二十年奋斗写作，以及他无数次的改变心意。以沃坦（瓦格纳的另一个自我）为例，他有如宙斯，是众神之父，但也是个摇摆不定而且贪心不足的众神之父。他已知的婚姻有三次，其中两次是乱伦。他的三个妻子是：原始的母爱尔妲（Erda），孩子包括女武神，女武神里最主要的是布伦希尔德；婚姻女神富丽卡（他的姊妹）；

以及一个不知名的人类女子，生下那对威松族（Walsung）双胞胎，也就是齐格蒙德及其孪生妹妹齐格琳德。《指环》有相当大部分是将北欧与日耳曼神话混合，重新打造来突显一个忧郁的十九世纪主题：人愈来愈式微的至尊地位，原因是沃坦和他列为优选的雅利安族英雄破坏他们统治的自然状态。

全套作品的象征性开端发生于《莱茵的黄金》，畸形的尼伯龙根侏儒阿贝利希做了一件等于“原罪”的事，就是偷走三个莱茵少女看守的莱茵黄金。他以誓绝爱情为条件，拿到黄金，将之打造成一枚赋予他无限力量的指环。沃坦找巨人法索特与法夫纳为他建造瓦哈拉堡（Valhalla），言定将富丽卡之妹富莱亚（Freia）送给他们，作为报酬。付酬之日既至，沃坦无法兑现承诺；他利用诡计与火之神罗格（Loge），从阿贝利希处偷得黄金，用以安抚那两个巨人。阿贝利希为指环下了一个永劫诅咒。沃坦心不甘情不愿将指环给了两个巨人，指环的恐怖力量开始发作，巨人发生争执，法索特命丧法夫纳之手，成为指环的第一个牺牲品。《莱茵的黄金》尾声，诸神进入瓦哈拉，他们的生命和统治与人类、侏儒、巨人彼此牵缠，彼此用计，走向启示录般的下场。

接下来三部歌剧里，我们看到沃坦那对子女齐格蒙德（瓦格纳另一幅自我画像）和齐格琳德的乱伦爱情，这乱伦之爱变成悲剧：齐格蒙德虽有魔剑诺东（Nothung）护身，仍然在战斗中丧生，因为沃坦插手粉碎了他的魔剑。齐格琳德被抛弃，有了身孕，无人保护。布伦希尔德为了想从齐格琳德凶残的丈夫亨丁手中救出齐格蒙德，被沃坦惩罚，被搁在一处岩石上，沉睡着，岩石四周围着罗格的魔火；魔火保护她，直到有个无畏的英雄穿过来要她。沃坦已经大失神尊，他实质上是为富丽卡而牺牲齐格蒙德，因为她不满这对孪生兄妹违犯婚俗。这是沃坦伤心的认输，也就是约定俗成的社会总是要他为他的大胆天才之举付出代价。《女武神》是四部作品里最好懂的一部，以齐格蒙德之死，以及沃坦对他最钟爱的女儿布伦希尔德的动人告别里落幕。

在《齐格弗里德》里，我们发现阿贝利希之弟迷魅（Mime）

抚养齐格琳德的遗子齐格弗里德（被布伦希尔德救下来的）。齐格弗里德也是瓦格纳本人理想化的自我形象。齐格弗里德憎恶迷魅，但还是与他住在一起，以便共同重新锻造齐格蒙德的剑。沃坦再度出现，这回装扮成“流浪者”，一个独眼神，迷了路，看来注定要行脚地上，永无解脱。齐格弗里德铸好了剑，来到法夫纳的洞穴（法夫纳已化身为龙，守护黄金），将他连同心怀奸计的迷魅都杀掉。然后，齐格弗里德摒弃沃坦（一如沃坦摒弃他父亲），攀上布伦希尔德仍在沉睡的岩石，用全剧最逗的一句台词唤醒她——他看着这位沉睡的女战士，惊呼道：Das ist kein Mann!（这不是男人呢！）他们拥抱，随即成为夫妇。《齐格弗里德》至此结束。此作向来评价不高，但我认为是四作之中最精彩、最复杂的。

《众神的黄昏》是四作之中最长，也最像传统歌剧的。开头是齐格弗里德离开布伦希尔德（她现在已非不死之身），寻求探险。他来到吉比宏堡，被哈根（Hagen）下了媚药，哈根是阿贝利希之子，昆达（Gunther）与古特鲁妮（Gutrune）的异父兄弟，他们统治吉比宏）。齐格弗里德爱上古特鲁妮。他回去找布伦希尔德，将他先前给她当信物的指环拐骗到手，转交给古鲁特妮当礼物。布伦希尔德盛怒之下，向哈根透露，刀枪不入的齐格弗里德，要害在背部。哈根依言取了齐格弗里德性命。齐格弗里德之死给了瓦格纳一个机会，写出辉煌的葬礼音乐。布伦希尔德悔悟而殉夫，骑马跃入齐格弗里德的火葬柴堆里。火势大作，甚至烧掉瓦哈拉，然后被高涨的莱茵河水淹没。指环复归于莱茵少女，她们将哈根拖入旋涡之中，全套歌剧在瓦格纳最典型的矛盾里落幕：一场巨大的毁灭灾难，被有清涤和救赎作用的音乐凌越。

论纯粹长度和专心一志追求宏伟，没有任何音乐能与《指环》比伦——瓦格纳谈过他处心积虑，发挥几乎像中邪的耐心，像珠宝匠般处理这部巨大无朋的作品每个细节。每个细节里的巨大音乐质地都显示瓦格纳的音乐天才，既能持续漫长的叙事序列，也能以美妙的管弦乐与合唱片段穿插于漫长的过程之中：女武神的骑行、魔火音乐、莱茵之旅、齐格弗里德的葬礼、烈焰殉夫。《指环》整体

扣人心弦，而且演出不绝，在拜鲁伊特当然演出至今，而且处处演出，处处吸引人潮，即使真正优秀的瓦格纳声音凤毛麟角，在最近的未来不可能改善。

今天已没有柏姬·尼尔森（Birgit Nilsson）来唱布伦希尔德，找不到梅奇尔（Lauritz Melchior）来高扬齐格弗里德的英雄男高音，也没有一个汉斯·霍特（Hans Hotter）来演出并唱出沃坦庄严的力量与非常人性的困惑与哀伤，虽然大都会的詹姆斯·摩里斯（James Morris）表现不错。瓦格纳的《指环》不只是有关瓦格纳，其主题还包括宇宙里自由意志与决定论之间的暧昧关系、违反伦常与“正常”情欲之间的关系，因此你一定要找到能够管领风骚的演员来处理这些困难。演出《指环》的歌剧院由于找不到这种水平的演员，似乎只好强调自己的其他长处，诸如抢眼的舞台设计、经常沉思而充满威胁性的阿贝利希、一流的管弦乐团（乐团和摩里斯演的沃坦是大都会特别傲人之处）。

然而，《指环》的情节虽然是义无反顾地前进（某些方面类似狄更斯或巴尔扎克小说），其实却是一部关于滑落与倒退的作品，而且绝未真正充分完结。普鲁斯特之见，我向来认为最精彩：他说，此作的统一只能求于“回顾式的观照”。瓦格纳从齐格弗里德之死起笔，一路往回写到诸般事物在莱茵河里的缘起。这时候，他才为此作加上一步步迈向毁灭、救赎之爱、旧秩序消失的过程。他有志和希腊悲剧家争锋，但是，《奥瑞斯提亚》或那些底比斯剧（Theban plays）结尾时，归结于整个社会的净化和重生，瓦格纳没有这样的社会或政治群体可以依归，因此他必须自己提供一切，从他的自我、他的艺术作品、他的拜鲁伊特王国来提供。于是，他随时都在把事情重来，重新安排结构、重新配对，仿佛从头开始赋予它们稳定性。《指环》里许多角色和瓦格纳自己一样，把故事说了一遍又一遍，原因在此。

这种人人把故事重说一遍的做法，证明瓦格纳有个核心冲动，想使一个像包法利夫人那样到处是讨债人和恶毒闲话的世界产生秩序，静止一下。几乎每个角色——莱茵少女、罗格、爱尔妲、齐格

蒙德等等——说的每个故事都彼此拥挤，互抢风头和空间，而整体由管弦乐团来包含，管弦乐团是所有叙事的总叙事。《指环》外表坚实，规模慑人，但这一大堆彼此交争的故事和被权力欲驱策的角色象征了整部作品核心里沸腾的不稳定。制造梦想和权力，尽量拥有，想办法宰制别人：这是《指环》坚不可破的核心，体现这核心的，则是阿贝利希、沃坦、亨丁、哈根、齐格弗里德，甚至侏儒迷魅的那些事功。每个这样的事业，和一个音乐线条般，无可避免地引起其他人的事业，而由于他们之间的竞争永难化解，这竞争只能一而再、再而三重演，就像权力与资本的追求是永无止境的。交响曲音乐的发展，与讲求竞争的资产阶级社会的发展，两者是平行的，瓦格纳完全了解这一点。

所以，从剧场和音乐两方面来说，任何严肃的《指环》演出构思，都必须强调瓦格纳的这种刻意尝试，也就是将歌剧院当成美学和政治可以彼此对照的场所。此外，观众应该能够察觉瓦格纳音乐的革命性，他将美学和政治两个领域合而为一，旋律的灵活、创意、性格都令人难以置信。瓦格纳说他这部最伟大的作品是“有形的音乐”，他意指他的音乐是有史以来最持续不辍的努力，努力在心理上与交响乐上刻画他当代彼此竞争的精神特质，而且他刻画的方式是奏鸣曲形式或古典轮旋曲做梦都想不到的。《莱茵的黄金》里沃坦与阿贝利希，或《女武神》里沃坦与布伦希尔德扣人心弦的交锋里，那些左右为难、寻找代罪羔羊，以及弗洛伊德式伏笔，都相当惊人；他们行事十分自觉，相较于瓦格纳同时代人威尔第和罗西尼作品里那种不自觉的慷慨激昂和乖戾，明显大不相同。

总之，瓦格纳在风格和观点上都并不是匀匀称称的，而是充满矛盾、恣肆即兴发挥的。今天想把他的作品演得令人满意的话，不能畏怯，也不能只求忠实。因此我认为，《指环》需要一种敢于发挥怪癖但整体统合的观念来处理，例如谢鲁和富利德利希的做法。大都会演出此作的方式未能充分搔着痒处，几乎像宾客群集，等着一场无限期延后的盛会。李汶为《莱茵的黄金》设定的步调极端缓慢、拉长，一种奇怪的慢条斯理；一些戏剧上的关键时刻——大多

牵涉声音稀薄、甚不出色的阿贝利希，朱利安·派屈克（Julian Patrick）饰演——未加足够强调，就此放过。演得薄弱之处，那种徐缓更徒增烦冗之感。再者，在《指环》里，阿贝利希的音乐多棱角而不吸引人，声音也是扭曲的，因此演员唱腔要有尖锐的抑扬顿挫，节奏则必须有断然的味道，例如这可怜的侏儒蹦跳奔忙追逐莱茵少女的时候。在这些地方，以及齐格弗里德·耶路撒冷（Siegfried Jerusalem）饰演的罗格唱得很讨巧的时候，李汶的管弦乐处理却比较适合海滩漫步的场景。

《女武神》步伐加快了一点点，但齐格琳德拿水给齐格蒙德时，伴奏大提琴发出令人难以接受的滥情感伤调子，却是不妙的预兆。几年前，我在这个专栏提过（《音乐》，1986年12月6日），李汶对总谱的掌握是间歇断续的，仿佛他没有时间发展一个整体的解读，而且有时候，刺耳的不平衡（例如《众神的黄昏》的葬礼音乐）不但说明连续演出的疲惫，也说明构思上的失败，使铜管乐组和木管乐组不能尽力鸣放。至于人声令人失望之处，最难过的是克莉丝妲·露德维希（Christa Ludwig）在头两夜唱的富丽卡，和她在最后一夜唱的娃特劳特（Waltraute）。她从前声音丰富而且偏暗，能唱布伦希尔德（我1967年听她配合芝加哥交响乐团唱跃马入火的场面，出色，有智慧），现在还是一流演员，发音清晰，乐句拿捏亦佳，只是已毫无声音可言。《莱茵的黄金》里激烈有劲的“沃坦夫人”，《女武神》里女子受委屈的愤怒，《众神的黄昏》里遭到悲剧性的困扰的娃特劳特：她们全被露德维希稀薄、每每短促尖叫的女高音拖累，音量、响亮两缺，完全无救。

詹姆斯·摩里斯演沃坦，声音醇厚高贵，抑扬顿挫也够威重，足以表尽这个角色的丰富。我想，在《莱茵的黄金》里，他的表现为李汶的钝缓所累，但是，到他在《齐格弗里德》里最后露面的时候，与饰演齐格弗里德而分量完全不足的威廉·琼斯（William Johns）对照之下，我们就知道，他是我们这一代的最佳沃坦，只有精彩（但嗓门稍逊）的罗柏·哈尔（Robert Hale）差堪比拟。罗柏·哈尔主要在欧洲演出。贾利·雷克斯（Gary Lakes）演齐格

蒙德，出场很短暂，却充满权威，衬托出当今没有任何称职的齐格弗里德。贾利·雷克斯除外，《指环》下半部倚重的英雄男高音角色完全无法令人满意。耶路撒冷饰演《众神的黄昏》里的齐格弗里德，的确免了我们忍受琼斯之苦，但他既未能提供瓦格纳在最后两剧之间设想的连续性，也缺乏这个角色非常严格需要的声量。不过，耶路撒冷是技巧娴熟而且警觉的艺术家，他听起来不像英雄，至少望之如英雄。马提·沙米能（Matti Salminen）饰法夫纳、亨丁、哈根，邪恶可畏，腰大十围，充满威胁，音色沉暗。希斯特曼（Horst Hiestermann）演迷魅甚佳——有概念、准确、富才智，可惜没有一个世代以前史托尔兹（Gerhard Stolze）为这个角色表现的心理层次。

最后，要谈谈古德伦·弗克特（Gudrun Volkert）的布伦希尔德。当今没有一流的布伦希尔德，谁要是认为贝伦斯还算是演员，因此能演好这个角色，都是错误之见。贝伦斯在唱腔上卖力，应该打高分，但她实际唱出来的声音是缺陷重重的（有人形容是惨不忍闻），而且根据我的观点，整体效果可怜之至。我从来不曾认为她是戏剧歌手，在瓦格纳的角色里，她也没有展现如今嗓门一败涂地的桂妮丝·琼斯（Gwyneth Jones）偶尔还凑得出来的智能和深度。乌特·文莘（Ute Vinzing）与珍妮·阿特麦尔也颇演一些布琳希德，但也离可取的水平非常远。相较于尼尔森或弗拉格斯塔德（Flagstad），以上诸人由于音量与音色质量一概不足，都不够资格称为第一流。因此，弗克特进来填缺的时候，她进入的是一个贬值得非常厉害的领域。贝伦斯在一个周六夜受伤，接下来的星期二急需一个布伦希尔德（结果发现星期四和星期六也需要）。

弗克特不是以她的声音，而是以她的气势令我信服，她的声音仅算适中，音量只是平均水平，中音域尚可，但表达度平凡（高音域则尖锐刺耳）。临时接到通知，进入一场她事先不知的制作，唱歌剧里最困难、最漫长的女高音角色，结果一个重大失误也没有：这，令人印象深刻。她演《女武神》的布伦希尔德，既能喧闹，也能温柔，在《齐格弗里德》里狂喜洋溢，在她最不令人信服的《众

神的黄昏》里，也稳定而精确。反过来说，取代杰西·诺曼演齐格琳德的女高音哈娜·里索丝卡（Hanna Lisowska），差强人意而已，因此更将弗克特衬托得星光耀眼。的确，弗克特演布伦希尔德，干净无饰而可靠，正是大都会《指环》制作的特色：大都会以一种很基本的方式，将这套四联剧摆在纽约（和电视）观众面前，让他们体验叙事与音乐相续合一的实际情况。因此，即使没有字幕，即使对原文没有详细的知识，观众仍然可能了解瓦格纳天才特有的那种斗性和抒情力量，感受他对演员与观众的不理性要求，在音乐和思想上做一些他要求的辨识，以及了解他以那么惊人的手法预示的未来音乐。



## 歌剧的制作（《玫瑰骑士》、《死屋》、《浮士德博士》）

虽然小克莱巴（Carlos Kleiber）过去这个秋天在大都会歌剧院只指挥七场《玫瑰骑士》（1911），但他给人的印象十分惊人。此剧是理查·施特劳斯最出名也最好看的作品。维也纳背景，迷人的圆舞曲，一个年纪较长的女人和一个年轻男子之间既苦又甘的恋情，不具威胁性、聒噪热情的音乐，加上霍夫曼希塔的剧本，精彩交织，使《玫瑰骑士》一直是大都会的热门戏码。不过，此剧音乐到了小克莱巴手里，脱胎换骨的效果，无以复加。一句话：想听如此充满智慧、如此细心的歌剧指挥，竟这么难得，真令人气短。他处理全剧长度可观的总谱，几乎没有一句虚应故事，没有一句逃过注意；他面对施特劳斯蜿蜒的线条，加以抑扬顿挫、引导并塑造，完全不见丝毫夸张、牵强或过度讲究的痕迹。小克莱巴传达的效果“非常海顿”，我说“非常海顿”，使用的是查尔斯·罗森在其《古典风格》（*The Classical Style*）里的意思：海顿的风格是和蔼可亲，像聊天对话一样。小克莱巴给人的感觉是，他照顾乐谱，也照顾听者，而不是偏重或委屈任何一边。

真希望制作演出也是如此。担纲的歌者包

括菲丽西提·洛特 (Felicity Lott) 饰演元帅夫人、冯·奥特 (Anne Sofie von Otter) 饰奥克塔文 (Octavian)、郝格兰饰奥克斯 (Ochs)、芭芭拉·邦妮 (Babara Bonney) 饰苏菲 (Sophie): 他们从优秀 (冯·奥特与郝格兰) 到良好 (洛特与邦妮), 不一而足, 但演出与导演极少精彩之处, 而且, 施特劳斯与霍夫曼希塔长期合作的那些产品, 有一特色是乖僻和严肃两相结合, 而演出和导演几乎完全没有强调这个特色。

关于施特劳斯和霍夫曼希塔的合作有多少问题, 又何其异常有趣, 可以看看史坦博格 (Michael Steinberg) 所著, 康乃尔大学出版社最近出版的《萨尔茨堡音乐节的意义: 奥地利作为剧场和意识形态》(*The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology*)。史坦博格以出色的学术研究和分析, 说明哈布斯堡帝国崩溃后, 奥地利沦于边缘地位, 萨尔茨堡音乐节 (霍夫曼希塔是其精神之父) 是一项把奥地利恢复为欧洲文化中心的尝试。这个新的奥地利形象是民族主义的, 但它依附来自天主教巴洛克 (Catholic Baroque) 的理想, 因此它也是普世主义的、保守的。因此, 萨尔茨堡音乐节可以是一个和瓦格纳平行的活动: 将音乐和歌剧转向政治和意识形态目的。在萨尔茨堡担当这项宏大精神使命的, 是莫扎特和施特劳斯的歌剧: 世俗、完美洗练、充满吸引力、富于象征意义, 而且由于被这个音乐节供奉, 在文化层次上是受保障的。两人的歌剧和霍夫曼希塔的《每个人》一样, 年年在萨尔茨堡演出; 虽然有将近三十年之久, 这个音乐节变成了有如卡拉扬的个人舞台。

小克莱巴解读总谱, 掌握了施特劳斯刻画十九世纪维也纳的意义, 这意义经常 (例如在大都会的制作里) 变成纤细的做作和卖乖的时代喜剧。在这高度风格化的刻画里, 占有核心地位的是圆舞曲, 其前身, 也就是它由约翰·施特劳斯 (和德国这位施特劳斯没有亲戚关系) 而出名之前, 包括小步舞曲、德国舞曲、乡村舞曲, 以及莫扎特、海顿、贝多芬和舒伯特为贵族写的圆舞曲。在他稍早一点的一篇文章里, 史坦博格认为, 在《莎乐美》、《埃莱克特拉》

和《玫瑰骑士》里，施特劳斯和霍夫曼希塔使用圆舞曲，部分是因为霍夫曼希塔相信，只有舞曲能透达隐藏在世俗习惯底下的本能生命，部分是因为语言文字无法说出只有身体的动作能够表达的东西。小克莱巴的指挥突显圆舞曲节奏在整个总谱里的重要性，而绝大多数指挥漫不经心，把这么重要的成分化约成简简单单的三拍子；他使圆舞曲节奏说出史坦博格所说的，性渴望的核心内在语言。

不过，虽然音乐在小克莱巴引导下活了过来，舞台工作却好像神志不清又筋疲力竭。洛特貌美，但她既无台风，亦无歌声来呈现一个三十二岁的贵族放弃一个年轻情人（奥克塔文），而且促成他娶一个富有中产阶级之女的心情。元帅夫人这个角色在冲劲和活力其实类同于莎乐美与埃莱克特拉，但没有她们那种无怨无悔，以及基本上未经教养的狂热。她始终是一个有一定姿态的社会产物，表达哀伤、愤怒或反抗的时候，方式极少，主要是语气改变，某种手势，或节奏加快。例如第一幕，全剧底部的舞蹈节奏每次重复时，小克莱巴都加以变化，用意似乎是要尽可能精确呈现元帅夫人周遭多变的场景，以及她和奥克塔文的幸福生活所受的种种打岔：奥克斯男爵出现、她的大群仆人、社会即将出现变化的依稀感觉，等等。她这些小小的表达方式在管弦乐里不是太显著，洛特对它们也只是偶有认知，我觉得她对这部歌剧的观念困陷在传统窠臼里。

《玫瑰骑士》充满那个时代的造作，其实却是一部二十世纪歌剧，不只是以现代手法模仿十八世纪的宫廷景观，也不是风俗喜剧。甚至十八世纪稍后的作品（例如莫扎特和格鲁克的歌剧），今天也不可能“原味”演出，只能依照据信是十八世纪的风格来重建或重新诠释。我认为，歌剧的制作应该强调歌剧作品与背景的关连，并且努力使一部比较老的作品和二十世纪末期的观众发生关连。这两种做法的“原味”，都远多于以拙劣的自然主义手法去揣摩接近原貌。

实质上，元帅夫人不但可以连上莎乐美和埃莱克特拉，也可以连上勋伯格《期待》里那个女人，甚至可以连上贝尔格的《露露》

(*Lulu*)。此外，我们可以提出一个有趣的看法：二十世纪歌剧——瓦格纳与贝里奥、布里顿、亨兹之间几乎每件作品——为演出者和观众提供一种复杂的现代经验，这里的现代性十分不同于稳坐大都会核心剧目的十九世纪意大利主流传统所提供的经验。大都会有时候请来泽菲雷利 (Franco Zeffirelli) 这类令人遗憾的人制作，那些制作的存在理由是来取消或掩饰一部歌剧与其时代背景的关连，这种做法的结果是，大都会将歌剧变成一种吵闹又昂贵的玩意，吸引有钱人、企业赞助者和僵硬保守之辈，却疏远年轻、涉足文化的人。大都会并且拒绝承认观众应该分分秒秒了解一出歌剧的情节 (禁用翻译和字幕)，等于进一步将伟大的歌剧作品封起来，使人难解其精华。

这样的美学支配了一切，以至于连纽约小一点的歌剧院演出不属主流或困难的作品，结果也往往令人失望。这个秋天，能在市立歌剧院看见《死屋》(雅纳切克最后一部歌剧，极少演出)，真是美妙，此作根据陀思妥耶夫斯基小说而来 (那部小说，托尔斯泰认为是他当代最伟大的作品)，至为丰富，非比寻常。然而眼看此作导演这么差、演出这么乏善可陈、规划这么漫不经心，令人失望之至。洛姐·李汶 (Rhoda Levine) 早先为市立歌剧院负责的制作，尤其安东尼·戴维斯的《马尔孔·X》，大胆且有创意。雅纳切克这件作品挺怪，情节整个发生在西伯利亚一处监狱院子，而且没有真正的主角，洛姐·李汶给我们一个沉闷写实的场景，一群大杂烩般的歌者，而且完全没有情节。更糟的是，她的歌者虽然能唱，唱出来的却是几乎完全模糊不清的英文歌词。大部分时候，观众既听不懂他们在唱些什么，也看不清楚是谁在唱：看这么一部丰富而且有意思的作品，却付出这样的代价，实在令人无法接受。

《死屋》核心是一批囚犯的告白，其中一人叫葛利安西科夫 (Alexander Petrovich Goryanshikov)，是政治犯，剧初被带来，剧终时获释，狱囚们养的一只受伤老鹰也同时获得自由，但整部歌剧的气氛是未曾稍释的感伤和绝望。全剧中心是囚犯们为了消遣而排演的一出剧中剧。这剧中剧和接下来的音乐，克里斯多福·基恩指

挥颇见心思，只是缺乏必要的戏剧直觉来带动雅纳切克总谱里那些组织细密的妙处。只有饰演希科夫（Shihkov）的尤金·派瑞（Eugene Perry）突破制作加给他的累赘拘束；他关于他杀老婆的独白（也是一种剧中剧）是全剧最长、持续力也最足的一段音乐，他道来至为强烈，音乐上的控制亦佳，效果扣人心弦。

二十世纪有少数几位作曲家的歌剧作品，现在开始被二十世纪末期的观众所认识，雅纳切克是其中一位（另一位是施特劳斯）。此作后来获得比市立歌剧院更细心的制作演出而变得更为知名，基于这个原因，其他如今被冷落的二十世纪剧目也有比较好的上演机会。这些作品有一天甚至可能取代霸占大都会的那些十九世纪中叶作品，那些作品在大都会演出，导演和唱功两皆拙劣，阻碍了这个歌剧院的艺术成长。市立歌剧院最近演出拉威尔、勋伯格和雅纳切克之作，的确有了个开始，但纽约观众仍然看见无数《波西米亚人》、《游吟诗人》，而《耶努发》（*Jenufa*）和《期待》仍然太少。

比起布索尼 1924 年去世时尚未完成的《浮士德博士》（*Doktor Faust*），很少歌剧更罕见、更值得来一次纽约大复出。布索尼其人，今天几乎无人知晓，大家或许只知道他改编过一些巴赫的管风琴和小提琴作品，现在还有许多人弹他的改编版。他出生于特利斯特（Trieste），但生平大多在德国度过，他在那里以数一数二的钢琴高手知名。他和勋伯格、马勒、德彪西同一世代，革命性也不下于他们：他写过一些非常特殊的歌剧，大量钢琴作品，和一部以“新音乐”为主题的重要专著。

布索尼的风格，本质是复杂和折衷性。他的主要作品大多是无调性而抒情的，讲求对位，却有精彩的戏剧性。他是知识分子而兼为有远见卓识者，其作品尝试综合各种风格、世界观与技巧而折衷之。矛盾的是，他作品的构思不是最大规模（他的钢琴协奏曲约有九十分钟，需要一支巨大的管弦乐团和男声合唱团），就是最小规模（他许多最好的钢琴小品都极短小）。布索尼对表演者的要求很高，而且由于他不属于“正典”，观众也必须特别努力听。

但这不能当成不演出他作品的理由，因为他的作品在各地逐渐

可闻可见，而且异常成功。1986年，伦敦“英格兰国家歌剧院”（E. N. O.）演出《浮士德博士》，今年又上演一次。本季第五场演出，也就是十一月初，我适巧在伦敦。我去看了，颇为此作的力量所慑，而且 E. N. O. 找到第一流的指挥、优秀的演员阵容，以及一位充满灵感，有时候可能太活泼的舞台设计和制作人——他们分别是拉萨里迪斯（Stefano Lazaridis）和庞特尼（David Pountney）。

波蒙（Anthony Beaumont）是《浮士德》特别请来的指挥，他并非寻常音乐家：他是出色的学者、布索尼书信的主编、重要著作《作曲家布索尼》（*Busoni the Composer*）的作者（印第安纳大学出版社）。此外，大约十年前，波蒙完成《浮士德》的总谱（布索尼的遗孀请勋伯格将她丈夫的遗稿完工，勋伯格回绝）。在 E. N. O. 一个关于这部歌剧的有趣节目里，波蒙讨论《浮士德》的总谱，节目内容还包括浮士德传奇的研究，浮士德和氢弹之父泰勒（Edward Teller）之间的模拟（一个有趣但暧昧的点子），以及已故批评家海勒（Erich Heller）对托马斯·曼、布索尼、歌德等人的批评。我认为，总的说来，波蒙对 E. N. O. 和这部作品都是一大加分因素。

和雅纳切克一样，布索尼从无数小单位着笔，在作曲上使用一种微逻辑（micrologic），由此生出以有力手法塑造和设计的整体。不过，布索尼有一点不同于雅纳切克，他学问太大，又景仰巴赫、贝多芬和莫扎特，变成他的心病（有人说是负担）。他是形式主义者、学者、综合者，他想包纳一切，因此牵扯复杂（《浮士德》有相当部分像一件巨大的蒙太奇），他为这部歌剧花费将近三十年工夫，显然和主角变成一而二，二而一。他将主角视为一种复合式角色，是个兼具达芬奇、歌德特色的超人，又是个基督教异端；因此，这部歌剧是由往往彼此矛盾的成分构成的，是仪式、木偶戏和闹剧的混合体。

拉萨里迪斯设计的基本布景富于弹性，兼具高度想象力：浮士德的书桌摆在舞台中央，两侧是高高叠起的一排排档案柜子，其间穿插着跳板、管子、杠杆、测量器。舞台地板的左边和右边都陡峭起落，那些条纹橡胶板可供进进出出，加上巧妙的灯光效果，不但

传达一个学者隐居般的封闭（书房兼实验室），也暗示权力、工业和历史（官僚体制的指挥中心、工厂、公共档案）。

庞特尼的制作有些奇特之处，特别强调浮士德与梅菲斯特的同性恋关系，以及一种严格世俗的观点，这观点为了要完全以（比较有希望的）人力来解决历史，而将上帝和魔鬼两者都否认，依照我的解读，布索尼只有一部分这个立场。（我的感觉是，这部歌剧其实传达一种挥之不去的悲观主义。）布索尼减轻马格丽特/海伦的分量，对她兴趣缺缺，将她分解、分散成一系列影子般的女性角色（帕尔马公爵夫人、特洛伊的海伦，等等），庞特尼依随其做法。全剧末尾，浮士德和公爵夫人（可能要加上魔鬼）生下一个了不起的男孩子，他在今生救了浮士德，使浮士德来生不被打入地狱。饰演梅菲斯特的葛兰·克拉克（Graham Clark）有主导全场之势；他貌似罗伊·谢德（Roy Sheider），体型和富有穿透力（虽然不尽优雅）的男高音足以呈现一个充满诱惑力、阴森，并且最后被击退的角色。艾伦·欧丕（Alan Opie）演浮士德，有人告诉我，他不如1986年版的托马斯·艾伦（Thomas Allen）成功。他是不错的歌者，男中音流畅。这个角色戏份长，要求又严格，他演得后继乏力。他们，连同巨大阵容里的许多成员，大体上提供了一场灵活、令人兴趣盎然，在纽约难得一见的演出。

DG 唱片公司有个《浮士德》录音，由菲舍尔-狄斯考（Fischer-Dieskau）主唱。这个角色许多复杂之处，他唱得令人无比激动，表情绝佳。此剧在纽约的仅有一次演出是1964年在卡内基，也由菲舍尔-狄斯考担纲。据我所知，此剧在美国的仅有完整舞台演出是1974年，居然是在里诺（Reno）。我所以提这些事情，是因为纽约规避《浮士德》之类极有意思二十世纪歌剧（包括亨兹、欣德米特、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、布里顿等人的作品），使能够上演的传统好戏更为减少。E. N. O. 并非明星云集的剧团（欧丕完全不能和菲舍尔-狄斯考相比），但这些歌剧院面对演出一部当代歌剧的挑战，往往提出优秀且充满挑战性的制作、细心的预演和导演，以及用创新的方式运用通常年纪甚轻，但极有意愿而且天资不

错的艺术家的。而且，比较常见的剧目，如《丑角》（*Pagliacci*）和《弄臣》（*Rigoletto*），也经常（但不是处处）获益于这样的做法。结果是歌剧被提升到一个比较高，而且我相信也比较有利可图的层次。纽约有个胆小而且自取其败的想法，认为歌剧院应该花大钱一再制作那几部标准戏码，要吝于演出不常见的剧目，要花天价请那少数几个明星撑场，并且认定看歌剧就是要磨过好几个月，度过那些莫名其妙的夜晚。凡此，都大错特错。错上加错的是不给字幕，不容许歌剧用英文唱（用英文唱歌剧是 E. N. O. 的规矩），以及不鼓励——如果不说是阻止的话——有批判力的、文明的歌剧讨论。

最后必须指出的是，许多管弦乐团，不管来访的还是本地的，以及许多器乐演奏家，在纽约大致上也采取类似做法。这些演出和曲目是安全的，然而无趣之至，对纽约这样的伟大都市，安全而无趣的曲目频率实在太高了。



## 风格与无风格（《埃莱克特拉》、《塞米拉米德》、《卡佳·卡芭诺娃》）

批评家对塞拉斯有没完没了的怨言，说他扭曲古典作曲家的意图，但是，在音乐会里演唱歌剧，扭曲的程度有过之而无不及，我却从来没听过谁反对这类演出。有人说，歌剧的本质在音乐，将一部歌剧化简成这个本质，摆到音乐会里唱出来，对作品和作曲家都更好。但是，让歌者穿上华丽的衣服，对观众唱曲子而没有表演、风格原则或戏剧姿势来配合，不但扭曲，而且是将一部歌剧截手去脚。毕竟，依照作曲者的用意，音乐不能和戏剧的结构分开。而且，我相信，作曲者听到的歌剧音乐带着身体动作所加给歌者的压力、抑扬顿挫，甚至障碍；戏服，以及台上的其他演员，等等因素，都对歌者构成影响。诚如林登博格（Herbert Lindenberger）那本卓越著作的书名所说，歌剧是一门“铺张的艺术”，极尽挥霍和多余之能事。总之，歌剧非常不纯，成分非常混杂。但是，所有严肃的学者也同意，歌剧并非毫无节制，并非毫无形式，而且不允许当代演出者种种完全漫无顾忌的表现。

可怕的庸俗、扭曲，以及不合歌剧本质的过分做法，最近在卡内基音乐厅有个例证，是维也纳爱乐由马捷尔指挥演唱理查·施特劳斯

的《埃莱克特拉》。这样的演出之于歌剧风格，有如“沙漠风暴行动”之于伊拉克，我打这个比方，只是要说明浮夸和过度会怎么样无所不用其极。巨大的管弦乐团铺展了整个舞台，舞台上搭起一种像V字形的阳台（沙漠风暴行动胜利？），台上是一批独唱者。伊娃·马顿（Eva Marton）饰演埃莱克特拉，在最前排；她背后扮克莉坦妮斯特拉（Klytemnestra）的布莉姬·法斯班德（Brigitte Fassbaender），和扮克莉索提米丝（Chrysothemis）的伊丽莎白·康乃尔（Elizabeth Connell）；詹姆斯·金恩（James King）与葛伦赫柏（Franz Grundheber）分别唱已己斯（Aegisth）与欧雷斯特（Orest），站她们后面。于是，没有任何歌者能和任何其他歌者对唱，人人只管朝前方嘶吼。更惨的是，观众席是全暗的（用心分发的剧本因此也不能读了），只有颜色俗艳的紫色、红色、绿色的聚光灯，轮到谁唱，就罩定谁，以及用灯光在大师身上耍花样，他指挥起精神抖擞，做出名符其实震耳欲聋的声音来。

小角色们（使女、骑士等等）唱功称职，但是，主角里面，只有角色甚小的詹姆斯·金恩有一点点戏剧性或表情。其他人一味以大声取胜，好像施特劳斯和霍夫曼希塔要的就是两小时的综艺彩色噪音节。台下根本听不到一字半句，尤其伊娃·马顿，她倾泻出来的音量大得难以形容，顾不了情感或戏剧效果。此剧是施特劳斯呈现先进现代性的最后努力，受到这么恐怖的演出，当然是马捷尔之过。

《埃莱克特拉》首演于1909年，当初有惊世骇俗的意图，就是要观众认识一种和声语言，这和声语言比《特里斯坦》超前一步，但还不到完全无调性。剧本则根据索福克勒斯（Sophocles）的戏剧而来，加上现代心理治疗理念，并以颓废为美学，以表现主义为传达戏剧情节的极端手段。这一切在马捷尔的版本里几乎都看不到，他这个版本只重视“效果”，不顾连续性、说服力或风格。大声，哗众，嘈杂。

那个V形的东西既象征观众被动领受毫无间断的浮夸轰炸，也象征美国此时此刻的耀武扬威。或许我多心了。不过，没有指挥

的奥菲斯室内管弦乐团 (Orpheus Chamber Orchestra) 二月初在卡内基演出, 对照鲜明。这个乐团的音乐家大多很年轻, 我在纽约听过他们一系列音乐会, 印象深刻。和其他许多乐团一样, 他们的核心曲目也是维也纳古典主义, 偶尔尝试斯拉夫或二十世纪的调性作品。但有别于其他一些本质上是室内乐团的团体, 例如伦敦古典演奏家 (London Classical Players)、圣马丁学院 (Academy of St. Martin-in-the-Fields)、启蒙运动管弦乐团 (Orchestra of Enlightenment) 和圣路易管弦乐团, 他们并不崇拜原味, 也不为搞怪而搞怪。比方说, 他们的卡内基音乐会以舒伯特的第五号交响曲开场, 开头几小节就流露他们特别与众不同之处。三个和弦及一个属音下行音阶之后, 宣布这个乐章的主题 (一个琶音主和弦), 一般乐团在这里往往吹毛求疵, 装腔作势。奥菲斯乐团不然: 动机以优雅、简单的力量出现, 毫无斧琢之痕; 所以有此境界, 要溯源于这个乐团的“室内乐态度”, 也就是器乐家们齐心从内在演奏, 而不是向外对着一个控制他们和观众的指挥来演奏。

这一点值得注意, 甚至矛盾, 因为演奏就是要表现, 而不是潜入内在。从另一方面来说, 奥菲斯乐团的节目一般而论是保守、耳熟能详的, 而且给人刻意不冒险之感, 仿佛想要突显演奏和品味的细腻, 而不要炫技和令人目眩。他们演出莫扎特的 C 小调协奏曲, 搭配的独奏家是鲁普, 当代最细心谨慎、也最不抢风头的钢琴家, 他的弱音、节奏智慧、音阶功夫令人难以置信, 但他强烈的音乐性格却如同奥菲斯乐团, 是以淡中着墨及近乎斯多噶式的沉思而见其神髓。真正有沟通力的表演需要一种外向性, 但彼此配合莫逆的音乐家需有沉潜的内省, 奥菲斯乐团刻意没有解决这外向和内省之间的矛盾。

纽约大都会歌剧院许多不满人意的制作之后, 最近出现差不多类似奥菲斯水平的节目, 令人欣慰, 即罗西尼的《塞米拉米德》(Semiramide, 1823), 与雅纳切克的《卡佳·卡芭诺娃》(Katya Kabanova, 1921), 两作都是相当罕见的歌剧, 两个作曲家都禀赋过人, 却是性质深深相反的天才。大都会维持不提供翻译和字幕的政策, 对《卡佳》特别可惜, 因为此剧根据奥斯特洛夫斯基

(Ostrovsky) 名剧《暴风雨》(*The Storm*) 写成, 十分浓缩且复杂。强纳森·米勒(Jonathan Miller) 负责制作, 当今首屈一指的雅纳切克诠释者马克拉斯指挥。《塞米拉米德》是极尽表现之作, 《卡佳》则像安静的室内歌剧, 虽然它的题材有斯特林堡(Strindberg) 那种挑衅气息, 而且在音乐上、戏剧上对乐团和歌者都是挑战。此作核心是卡佳和她婆婆卡芭尼查(Kabanicha) 的冲突, 这个婆婆代表压制人的传统, 她有一种戏剧性, 蕾妮·里莎尼克(Leonie Rysanek) 唱得华丽又顽固, 把这戏剧性表现得淋漓尽致。卡佳嫁提复(Tichon), 婚姻不快乐, 她住俄罗斯城乡卡里诺夫(Kalinov), 有文化气息的年轻人格里戈耶维奇(Boris Grigoryevich) 来访, 她和他发生婚外情。

米勒的制作强调两层次之间的紧张: 一个层次是表面上的体面和说话聊天, 另一个是堵也堵不住的性冲动, 一种黑暗的、自杀式的冲动。(《埃莱克特拉》的气氛虽然歇斯底里, 它呈现的世界却不像《卡佳·卡芭诺娃》这么令人不安。) 罗伯·以色列(Robert Israel) 的舞台设计配合米勒的构思, 朴实无饰, 剧中各组角色之间流动着平易近人的日常生活气息——直到一场爆裂撕破这宁静。演员大多优秀, 米勒使他们发挥日常生活的气息, 兼又透露心理的纷扰不安, 将这两个层面做了充满说服力的结合; 在这部深具俄罗斯/斯拉夫风味的作品里, 雅纳切克有时候似乎有意卖弄舞台阵仗或闹剧风调, 但演出里丝毫没有给人这种感觉, 只有一些稍纵即逝的暗示。这里面有信念, 有痛苦, 而且, 由于作曲出色, 乐团与歌者有一种入神的专注。里莎尼克之外, 表现格外好的有苏珊·基特麦(Susan Quittmeyer), 她饰演瓦瓦拉·卡芭尼查的继女瓦瓦拉(Varvara), 以及郝格兰(Aage Haugland), 他演一个富有而庸俗的生意人, 在一个神似陀思妥耶夫斯基手笔的场面里, 他模仿一个农夫在贵族遗孀面前卑躬屈膝的模样, 那种肆无忌惮, 令人心惊。

《卡佳》全剧有个瑕疵, 是卡佳本人, 由很不错的捷克女高音贝娜科娃(Gabriela Benackova) 饰演, 是全场仅有一人用她本国语言来唱的。全剧主角十人, 她是最少和人对唱或和别人同唱的,

她的脸坚定对着观众，唱功令人佩服——她嗓子超绝——可惜缺乏戏剧力道，或者说，缺乏焦点。例如，她几乎像是在清唱剧里一样，和她周遭扣人心弦的动态极少互动。此外，雅纳切克音乐灵感的惊人飞跃（例如第一幕，第二景），卡佳突然离开她平凡乏味的人生，叙述幸福，我也没有觉得贝娜科娃对这飞跃有什么特别的领会。这个段落，米勒设计十分精彩：两个女人，也就是卡佳与瓦瓦拉，站在舞台中央，两侧是玩具屋（可能影射易卜生的娃娃屋），玩具屋本身别无搭配，只有空荡的舞台，和远方一两朵云。卡佳本来过着天天相同的日常生活——她毕竟是个普通人，但她的梦想逐渐打破日常生活的愚蠢限制，管弦乐的伴奏在反复之中愈来愈致密，愈来愈狂喜，从仿佛闪耀着微光的小提琴和长笛，到大提琴的拨奏和充满肯定的法国号，从印象主义般的朦胧韵味，到近乎感伤的旋律抑扬，在这里，卡佳说，她看见鸟儿和天使歌唱，并且在一个高处感觉到遗世独立的自由。

这一景的力量不在于卡佳上升超越她的环境，却在于她显然做不到这一点，而且将会任令自己被它们摧毁。因此，饰演卡佳的歌者必须能在脆弱之中以真实的情感呈现雅纳切克的音乐以其迂回变化传达的意境。米勒设好了舞台，只等歌者实现这意境，可惜贝娜科娃功亏一篑。她演唱音符完美，但仅止于此。我觉得她虽然技巧绝佳，在这里却只是尽职而已，而非带着戏剧性来解读这个光彩毕现的角色，马克拉斯应对这个角色，则处处弹性，领会其妙。因此，由于这个核心缺陷，这出制作有点失色。但整个制作绝不能说不成功。雅纳切克有个层面，米勒有极佳掌握，这个层面是，他的歌剧语法结合顽固和一种通达的细腻，而且引导音乐的是由心理上的骚动不安，而不是戏剧性，也不是传统和声提供的简单结论。卡佳在剧终自杀时，你感到那种哀伤，但你也几乎马上就体验到日常生活永无改变的压力：卡芭尼查接受人群的低声致哀，她仍然视他们为她的忠仆。这是独一无二的音乐和戏剧洞识，一个极不寻常的事情发生之后，人以习套成俗来掩护其粗糙的麻木，本世纪擅长此一洞识者，似乎唯有雅纳切克。但一个剧团需有极大素养，才能处

理这个洞识；我第二次观赏演出时，全剧似乎比较统合，因此也比较令人满意，但我希望能更成功一点。

《卡佳》由于有相当大部分不属于歌剧上和戏剧上的熟门熟路，因而难演，《塞米拉米德》难演，则由于它植根于十九世纪初叶，与二十世纪晚期的演出风格相距极远。不久之前，我在普林斯顿听了芝加哥大学教授葛塞特在高斯（Gauss）里的动人演讲，又看了大都会的演出，感觉特别深刻。这几年来，葛塞特和塞达合作，以严谨的学术标准和非常文雅、深入的音乐风格重建罗西尼的歌剧版本。在普林斯顿，他谈十九世纪人以好几种风格来唱罗西尼华丽而且经常出于即兴发挥的装饰，其中哪些风格是可接受的，哪些是不可行的。由于大都会使用的是他的《塞米拉米德》版本，而且他以“风格顾问”身份和大都会共同制作此剧，也难怪本赛季的《塞米拉米德》成为一大胜利。

大都会此剧的主角阵容是玛丽莲·霍恩、琼·安德森（June Anderson）、撒姆尔·拉米、约翰·奇克（John Cheek）和杨·欧克·辛（Young Ok Shin）。从葛塞特的演讲，以及这几位主角的实际唱法，我发现有趣的一点，就是罗西尼作品的演出无法像制订法规般轻易明定什么可接受，什么不能接受。诚如葛塞特所言，在一个很大范围之内，有各种不同做法可供艺术家选择，只是没有人逾越这个范围（或者说，今天谁都不宜逾越）。和《卡佳·卡芭诺娃》不一样，《塞米拉米德》的情节极尽繁富，谋杀、乱伦、所有种类的欺骗一应俱全，全剧一切以过度、夸耀、群聚享受音乐烟火，快意忘我。但是，这里也有需要以极大声音功夫来处理的规则和要求，霍恩与拉米是特别了不起的例子（《埃莱克特拉》的演出是与此相反的可叹灾难），而且这里看不见罗西尼之后主宰意大利歌剧的“写实主义”影子。

罗西尼的尖酸讽刺和懒惰都是出了名的。有人问他，他自己的歌剧之中，他最喜欢哪一部，他劈头回答：“《唐乔万尼》。”<sup>①</sup> 司汤达

① 《唐乔万尼》为莫扎特所作。

(Stendhal) 回忆罗西尼，多仰慕之意，对《塞米拉米德》却有负面评论，令人不解，其实此作富于旋律与创意，力量万钧，几乎令人招架不住。在詹姆斯·康伦 (James Conlon) 令人佩服的指挥之下，大都会的制作喧哗洋溢，音乐完全支配情节，最后甚至完全绕过情节。罗西尼这位喜剧天才，将戏剧与音乐做了十分完美的搭配。在他最伟大的严肃作品里——《坦克雷迪》 (*Tancredi*) 与《塞米拉米德》或许是最佳例子——我们觉得，他那些表现、戏剧情境和角色，都是为了揭露他自己的音乐创意。我想，结果是一种“后设音乐” (metamusic)，一种关于音乐的音乐，或者，大体上脱离社会和历史拘束的音乐。

和司汤达一样，产生罗西尼的，是一个既幻灭，又保守的欧洲。我们不妨将这两位伟大艺术家理解为运用其极为世俗的艺术来肯定一种极具对立性的生命力——对立於一个配不上他们，也不了解他们的社会。而且，这两位艺术家即使在最恣肆奔放的时候，也从来不曾放松他们对理性的掌握。两者都有一种奇怪的过度放肆，既精纯，又能给人生命力：在当前这个演出往往了无风格、漫无目的的年头特别如此。《塞米拉米德》由于恣意过度又严厉，我觉得有点像歌剧在反思自己，我知道这么说很怪异，但我感觉的确如此。

## 布伦德尔：乐语（评布伦德尔新著《音乐的探寻：文章、演说、访谈、追想》）

音乐家通常少说话，因为观众见证的是他们的技巧和诠释，而不是他们的观念或谈锋。因此，说话的演奏者向来有点怪异，甚至好笑。例如，像已故的伯恩斯坦，或二十世纪初叶那位波兰钢琴家巴克曼（Vladimir de Pachman），他在独奏会上停下来，发言赞赏自己的演奏技巧。演奏者不说话，仿佛就担保了音乐的严肃和投入，只有音乐要紧，只有它的声音要紧。晚近几年，音乐家打破这个惯例，写的不是蜚短流长的故事，就是对自己这一行的拉杂观察，如摩尔（Gerald Moore）和施纳贝尔。写文章而实际上在思想上有贡献的演奏家非常少，而且难以预期会增加。

非常少数之中，有三位当代钢琴家出类拔萃。第一个是古尔德，他1964年从音乐会生涯退休之后，写出大量文章、唱片说明，以及电台和电视讲稿。1982年去世的古尔德特别不寻常之处是，他的文章不只是他演奏的附属品（他文笔精彩而且有说服力），也是一种工具，他藉此提出一套完整，虽然有时怪异的世界观。第二位是查尔斯·罗森，他比较不是全能炫技家和充满怪癖的性格，而较像学者和审美批评家。有别于古尔德的另外一点是，罗森的文



章——最有名的是《古典风格》——和他的演奏风格似乎没有直接的关连，虽然圆熟的钢琴家罗森和学问渊博的学者罗森是同一个人。

第三位是布伦德尔，他最近的文集，路线大致上相同于他1976年出版的《音乐的思想与追想》（*Musical Thoughts and Afterthoughts*）。布伦德尔是有口皆碑而且经常露面的钢琴家。他和他同世代的意大利同行波里尼并立于当今钢琴世界的顶峰。我认为波里尼技巧尤胜，是全能的完美主义者，布伦德尔的名声来自以独一无二而且有力动人的方式掌握两种十分不同的曲目，第一种是中欧的奥德古典传统，从莫扎特与海顿，经过贝多芬和舒伯特，到勃拉姆斯和舒曼。第二种是稍微比较不属于中欧但价值并不稍逊的音乐，以李斯特与布索尼华丽多彩的演奏为核心，布伦德尔鼓吹并演奏他们的作品，极为出色。

布伦德尔的独奏会向来一票难求，任何曾经坐在台下的人，都动容于他令人信服的知性和技巧风格。他偶尔吃力或缺乏灵感，尽责而已：有时候你在他的弹奏里感觉到一种悬殊，就是他将一件作品排入节目里，但他的气质并不和那件作品合一。换句话说，布伦德尔并不是一个不要复杂，只管表演出风头的人，因为，对他这位真正的音乐家，作品的诠释必须含有大量的省思和调配适中的准备。他——如同施纳贝尔、他老师菲舍尔、最近去世的肯普夫——基本上是艺术家，素养文雅、苛求，而且，弹奏贝多芬和舒伯特比较大型的作品而最令人信服之时，是超绝的结构建筑家。在他最好的演奏里，你永远感知一种处理上的连贯和精醇的知性，而成全这连贯与知性的是他令人敬畏的钢琴技巧。

他的新著《音乐的探询》（*Music Sounded Out*），内容多样（质量也不均匀），无法以三言两语概括，也不容易全记在心，不过，凡是谈他所弹作品之处，都极有力。例如，在他对舒伯特晚期奏鸣曲所做的长篇动机分析里，布伦德尔阐明这些崇高作品的内在逻辑，彰显这些作品并非冗长的漫步或闲谈，而是组织严密的长篇沉思，里面只有五或六个简单的套式，但舒伯特以神奇的技巧加以

变化运用。

同样的，他分析贝多芬晚期作品中的“新风格”，李斯特的B小调奏鸣曲，或舒曼的《童年情景》，不但极有助于我们了解他对这些作品的想法，这些分析还濡染这位演奏家对这些音乐的处理：他弹的舒伯特、李斯特、贝多芬和舒曼都自成一格。

全书其他地方，谈莫扎特的“神经质”，贝多芬《狄亚贝里》变奏曲的幽默，以及如何构筑一张独奏会节目单，都灼见层出，体察入微，只是有时止于表面。布伦德尔在全书有一个关心的主题，是严肃音乐里暗藏的喜剧（他称之为“崇高的反面”），不过，他举出的证据大多显示，音乐在没有逗趣的用意之处最逗趣。他举个例子，是威廉·本德（Wilhelm Bund）1926年一场钢琴独奏会，其中一首作品弹得极其正经严肃，节目单里却加注一句“渴望死于肉欲销魂之中——起而复落，希迷舞——狐步，命运之歌，狂欢杂交之舞（中断），欲望的惊叫，死命的挣扎，中风。”布伦德尔妙语批注说，不晓得这么一场演奏会下来，本德还有没有命。

我无意暗示布伦德尔并非处处才智焕发和兴趣盎然——他是处处如此。不过，他到底还是演奏家和职业音乐家，谈起比较远离他演奏主题的事情，诸如福特万格勒，或布索尼的歌剧《浮士德博士》，令人感兴趣的程度，未免不如他谈海顿作品或李斯特的《巡礼之年》（*Annees de Pelerinage*）。他分析施纳贝尔，谈法枯燥，讨论以钢琴弹奏巴赫，说法出奇平泛，都令我讶异（关于古尔德弹的巴赫，他没有片言只字涉及，虽然古尔德对所有巴赫诠释者的影响似乎都非同小可）。不过，当成一种关于音乐演奏的实用智慧来看，布伦德尔这本新文集令人非常满意，尤其因为此书协助我们更知道如何来听、如何来欣赏他的演奏。

## 《死城》、《费德里奥》、《克林霍夫之死》

“中心支撑不住，”叶芝在他的名诗《二次降临》（*The Second Coming*）里做此心忧天下之语。谈今天主掌西方古典音乐演出的那些机构，可能不是多么宏伟的领域，不过，将天崩地裂的意象移到这个领域来，倒也不完全是坏事。但中心无力支撑，边缘则远远更有冒险和探索的可能性。我们宁要布鲁克林音乐学会（BAM），不要纽约爱乐或大都会歌剧院；至于曲目的选择方面，我们宁要纽约市立歌剧团，不要那么多《唐乔万尼》和《阿依达》。

因此，我们真的会想看一场罕见的演出，康果尔德（Korngold）的《死城》（*Die Tote Stadt*），虽然此剧的音乐明目张胆模仿他人，而且科沙洛（Frank Corsaro）的极简风制作和导演几乎将一场努力化为乌有。我禁不住纳闷，这么一个好点子怎么搞成这么邈邈的设计和死气的场面。第二幕大多时候，台上一大群歌者——阿布沙隆（John Absalom）、史达夫妮·森汀（Stephanie Sundine）、里查·柏恩（Richard Byrne）、赫德斯頓（Charles Hudleston）、富利兹·马斯登（Fritz Masten）——好像光是站在那里，除了依序唱唱停停，在戏剧方面差不多无所事事。同时，观众

被迫忍受一连串令人头晕目眩的幻灯和影片投射，那些幻灯和影片据说是暗示布鲁日（Bruges）和一个弗洛伊德式的狂恋，事实上却使人根本无从看清台上在演些什么。在不错的乐团指挥马纳罕（George Manahan）配合之下，市立歌剧团的演出底下潜伏着一出还算有趣的施特劳斯式歌剧，但只见其粗略梗概，真可惜。

或者，看看纽约州库柏镇的“闪烁之镜”（Glimmerglass）歌剧院，每年歌剧季有一个月，今年的曲目有贝多芬的《费德里奥》（强纳森·米勒导演），和《牧羊人王》（*Il Re Pastore*），一部非常少演出的莫扎特歌剧，有人告诉我，要看歌剧，就看此剧。我只看了《费德里奥》，但我没有后悔只为了是一部歌剧而远道徒步前往库柏（James Fenimore Cooper）之乡。歌剧院建筑令人惊艳，其中的一切都暗示，歌剧在这里是小区活动，没有太过度追求演出上的权威性或“核心地位”。你慢慢体会到，这个歌剧院的偏好是，以智慧和品味把小型歌剧做好。这里上演福雷的《潘妮洛普》（*Penelope*），或（排在1922年的）罗西尼《阿尔及利亚的意大利女郎》（*L'Italiana in Algeri*），是何情景，不难想象。我们没法指望看见大都会歌剧院经常做这样的尝试。

今天排演《费德里奥》，很难做出什么特别的新意或惊人之举来，不过，米勒的制作还是怪异，带着一点不敢放胆挥洒的样子。从许多方面来说，《费德里奥》不但是贝多芬以坚决的中产阶级立场，答复达蓬特所写莫扎特剧本里的放荡角色，而且他尝试在音乐上为取自法国大革命的抽象观念——人间的正义和自由——赋予生命。在1991年3月号的《剑桥歌剧期刊》（*Cambridge Opera Journal*）里，保罗·罗宾森（Paul Robinson）有一篇极好的文章，他说，在贝多芬心中，1789年那些事件与《费德里奥》有强烈的关连，强烈到他把剧中的角色和情节几乎完全去性化（desexualize），并且去身体化（disembody）。因此，你无论如何处理莱奥诺拉和佛罗雷斯坦，都没有办法使人相信他们真的是人，而且，你除了乖乖跟着贝多芬极为严厉的叙事路线走，能够施展之处不多。可惜我没有能力掌握米勒所做诠释的核心要义，但我相当欣赏他不理

会大多数《费德里奥》演出的种种矫揉做作和多余穿插。康克林 (John Conklin) 的舞台设计极为严峻, 却甚流畅——出奇近似福柯 (Foucault) 在其《规训与惩戒》(*Discipline and Punish*) 里描述的边沁 (Bentham) 圆形监狱——留给歌者充分机会发挥他们的唱功。

从这里, 我们可以言归正题, 就是纽约、芝加哥这些都会中心以外的歌剧演出。这些演出没有足够预算来请到名气响亮和撑得起戏剧场面的歌者。米勒的莱奥诺拉是珍妮·阿特麦尔, 她架势够, 也帅气, 成名作是在布列兹和谢鲁合作的拜鲁伊特演出里唱齐格琳德。我猜她后来在拜鲁伊特和其他地方唱布伦希尔德, 但我的总印象是她已稍显过气。她嗓门甚大, 却不够温暖, 而且持续力不够。莱奥诺拉那段伟大的 *Komm, Hoffnung*<sup>①</sup>, 宏亮唱出之后, 声量突然下坠, 令人丧气之至, 好像她的本事止于简短的爆响, 接着就得休息。不过, 她有一股令我感动的尊严和热情 (《费德里奥》尽管有种种重大弱点, 这样的效果却从不失灵, 我因此纳闷, 这部歌剧到底可不可能出现糟透的演出)。

贝克 (Mark W. Baker) 的佛罗雷斯坦还算过得去, 史蒂尔 (Brian Steele) 别出心裁, 将通常魔鬼般的皮札罗演成一个甜言蜜语的官僚, 也差强人意。这两位都没有维克斯 (Jon Vickers) 或非舍尔-狄斯考那种驾驭一个角色的声音, 不过, 今天要找比“闪耀之镜”这个阵容更上一层楼的男高音和男中音, 真是困难。人才无处不缺。机会主义的狱卒罗寇 (Rocco), 我向来认为是个令人不快的角色, 但他好像又该摆出父执辈的, 大气的样子, 托马斯·保罗 (Thomas Paul) 演来极佳, 他是整个演出里表现最全方位的。如同米勒的戏剧导演, 罗伯森 (Stewart Robertson) 的乐团指挥非常直接、爽利、反浪漫。不过, 这对提升整个演出也没有多大帮助。贝多芬明显希望用音乐为全剧画龙点睛, 特别是莱奥诺拉揭露自己身份, 在令人沉醉, 可做第九号交响曲先声的音乐中和佛罗雷斯坦团

① “来吧, 希望”, 在第一幕。

圆之时。罗伯森的乐团没有这样的力量，但他对乐团的调度也不足以密切配合剧中那些巨大的高潮。

不过，“闪耀之镜”绝对是技巧和潜力获得发挥之处，而原因在于它无力模仿大都会，于是不想模仿大都会。大都会所做的决定不纯粹是美学上的决定，明显也是政治性的决定。如果艺术家和某些做艺术事业的机构下定决心，不要只是演出音乐作品，而是像《纽约时报》似的，要为存证、留下纪录而制作，那么，这里面就另有居心。我认为一点也不奇怪，为了存证而制作节目、以保存传统自居而禁止大胆实验、维持现状的人，也是那些提出某种政治正确的概念的人，他们以这类概念来使这个领域里的左派显得可悲。

更有甚者，这些制作有预算、有空间，而且有喉舌来把“传统”变成一种正统。大都会最近许多点子，有关瓦格纳《指环》和《帕西法尔》的点子——沉重、严肃、“写实”、节目毫无实验性——其实等同于政治声明，说有钱、有势者拥有美学传统，这些传统讲究巨大、奢豪的逼真排场，用没有批判力的方式复制过去，以此取代重新思考、能发挥才智的实验和大胆的观念。这样，你就能压制当代，甚至现代，而偏向更好卖，“争议”也少得多的作品。

我不是说“中心”没有任何值得做的东西。当然有，而且我在这个专栏提过很多次。我说的是，大家不够留意，新保守主义对文学和绘画艺术的攻击也已经多么严重地伤害古典音乐。这一点，在音乐报导里可能比较容易看出来，今天的音乐报导里，语言和思想的败坏变成可以接受的东西，其基本观念认为音乐最可取之处在它是“非意识形态”的（此词出现的频率不小），于是，任何人尝试从政治角度诠释音乐，或者将当代的关切引入音乐之中，都被视为侵犯。

这样的概念已经变成《新标准》（*The New Criterion*）杂志的教条，而且在相当大的程度上也是《纽约时报》的教条，但这样的概念多么欠考虑，有个例证，是纽时资深乐评家赫纳罕今年春天的一篇临别文章；赫纳罕离开纽时，已由罗斯坦（Edward Rothstein）继位。赫纳罕对一切现代性的表现都持负面态度，依照那篇

文章的解释，他这个负面态度源自他不满十二音列这玩意为什么一定要发生。当然，就如阿多诺首先指出的，甚至十二音列音乐也可能被（而且事实上经常被）主流传统收编，变得烦闷乏味，不过，哀叹世界上怎么出现这东西，未免有如憾恨怎么有人发现地心引力。令新保守主义者气疯的，是音乐会改变、会发展这个事实；“音乐传统”变成一种不容批评的口头禅，这类口头禅维护法律与秩序方面的退步观念、机械性的写实作风，以及僵硬、没有想象力的演出风格。

矛盾在于，歌剧应该是所有音乐类型里最“非意识形态”的一个，但它却最明显受政治、历史及社会运动影响。瓦格纳“非意识形态”？莫扎特“非意识形态”？贝多芬和威尔第“非意识形态”？当然，全属瞎扯。但是，BAM最近演出《克林霍夫之死》（*The Death of Klinghoffer*），亚当斯（John Adams）作曲，古德曼（Alice Goodman）剧本，塞拉斯导演，那些群起抨击的讨论和剧评就爱用“非意识形态”一词。这现象的进一步反讽是，“有意识形态”一词指的是批评家不赞同的政治立场，而《纽约时报》或《华尔街日报》认为没有问题的政治立场则被解读为“非意识形态”，并且因此而无人解释，甚至无人讨论。

我说这话，并不是要否认，作为一个相当关心音乐和现代中东的人，对一部以克林霍夫被谋杀为主题的歌剧，我心中是很乱的。我向来批评阿巴斯（Abul Abbas），但我也一直欣赏塞拉斯的作品，而且已多次讨论他的作品。由于以色列的宣传，由于少数巴勒斯坦亡命之徒的白痴行为，大多数美国人认为整个巴勒斯坦民族是恐怖分子，虽然自从巴勒斯坦人奋起抵抗以来，这个习惯看法已有改变。但是，克林霍夫谋杀案实在做得太丑陋，有人会认为，以此为题材的歌剧在某种层次上一定是意识形态先行的，美国观众特别可能这么认为。看这出歌剧之前，我问自己的一个问题是，亚当斯/古德曼/塞拉斯的处理方式可不可能产生什么新的角度，以便不但使人更加知觉巴勒斯坦和以色列人如此仇恨相向、继续受苦的可怕背景，并且呈现某种令人感兴趣的美学体验。活生生的历史，以及和

那历史极度交缠将近一世纪的激情里有许许多多陷阱，这三人可能如何来避开这些陷阱？

罗斯坦，以及《华尔街日报》的索科洛夫（Raymond Sokolov）说，这部歌剧减少、丑化或化小了这个恐怖主义事件的犹太面，我想，跟着他们这么说，会流于自动思考，会沦于一种太容易的公式，既不符合事件本身，也不符合这出歌剧的审美体验。杀害克林霍夫的那种暴力不容辩解，也无可原谅，这部歌剧也没有尝试原谅。我想，这出歌剧做的，是为“两者的会合”想象一个架构、一个背景、一个历史和美学情境。严格而言，这架构只在一种概括的意义上是精确的，因为克林霍夫是美国观光客，而非以色列观光客；攻击他的是巴勒斯坦难民，他们有拼命般、几如着魔般的使命感，无辜的克林霍夫则背景普通，性格也显然是非政治的，双方形成尖锐对比。全剧的背景，在流亡巴勒斯坦人开头的合唱里就确定：

“巴勒斯坦”那栋房子  
 一面可供鸟结巢的墙壁  
 也没有留下。以色列  
 将一切夷为平地。

在音乐上，我认为这是全剧最热烈也最动人的一段，一大原因是亚当斯的音乐以一种庄严的宁静展开，在合唱的最后几节绽放出阿拉贝斯克般的精细变化，以令人屏息的持续性，绕着单单一个字上下迂回，以最沉重的感伤烙印观众的意识。

当然，对这部歌剧的序曲（由流亡巴勒斯坦人和犹太人的合唱构成，加上以讽刺手法刻画由鲁莫一家代表的美国中产阶级生活），你只有以开放的心胸看待巴勒斯坦历史的这一面，才会有所反应。我是有心理准备的（因为此剧再现了我自己的经验），但我不认为我的反应完全是意识形态或生平的遭遇使然。亚当斯的极简主义音乐沉静且充满信心，我认为表现最佳之处是第一段合唱，古德曼理智清醒的文字也是。我想，整个晚上的演出里，达到这个水平的段



落不算多。以我的品味来说，亚当斯的极简主义感觉最好的不是其戏剧性，而是在沉思或抒情片段；他明显不擅长宣示性的音乐语法，虽然他为《克林霍夫》所写的音乐是专家手笔。一个晚上听下来（我后来从电台又听见一次），我的整体印象是，他作的曲子听起来好像是要给此剧音乐以外、和此剧音乐有些距离的场合用的；结果是，他写出来的音乐只在大致上配合剧情（经常脉动不足，使用重复琶音），往往有一种奇怪的回顾况味，模糊，对自己的方向不够信心，不然就是——例如“阿奇劳洛号”邮轮船长的开头独唱——被歌词分散焦点，变成暂歇出现清晰段落，接着是冗长，不合语法的加重宣叙调。亚当斯说，《克林霍夫》不是威尔第式歌剧，而是一件仪式性的作品，有点像巴赫的受难曲：的确，贾尼丝·费尔提（Janice Felty），这位塞拉斯作品里非常称职的常客，所扮演的三个角色就是剧情的评论者，一如《马太受难曲》（*St. Matthew Passion*）里那位福音传道者。

不过，对剧作家和导演，亚当斯无疑是熟练的合作者。这两位对巴勒斯坦问题的看法和阿拉伯世界的共鸣多，和美国/犹太这边的共鸣少。古德曼强调剧中事件的美国/犹太、庸俗、中产阶级层面，等于预做手脚，让巴勒斯坦悲剧里比较富于戏剧性的层面居于优先地位，从而有点不公平地掩饰巴勒斯坦对那位观光客毫无道理的杀害，这位观光客的唯一罪行，是那些巴勒斯坦人登上阿奇劳洛号的时候，他刚好就是坐这艘船。不过，你坐在那里观看这件大作展开之际，你必须问自己，你看过几部有分量的音乐作品或戏剧、文学、艺术作品真正将巴勒斯坦人刻画成遭受悲剧性的冤屈，虽然有时候带着犯罪的意图？答案是从来没有；然后，你一定会问那些主张音乐和文化应该非意识形态的批评家先生们，向来看见立场偏颇的作品时，他们何曾发过任何怨言，或者，面对大量认定以色列是民主国家的影像和文字，他们有谁可曾指出，西岸和加沙两百万巴勒斯坦人的权利比南非种族隔离政策最恶劣期间的黑人还不如，以及美国送到以色列的 770 亿美元正在使巴勒斯坦人遭受没有止境的压迫？我们有几次听人说辛西亚·欧齐克（Cynthia Ozick）那些

无比浮夸的反巴勒斯坦言论是“偏颇之词”？或者，约瑟夫·帕普（Joseph Papp）1989年取消一个巴勒斯坦剧团的演出，有谁说过他也是偏颇的？有谁可以抱怨说这部歌剧太过意识形态？因为，以同样的标准来看，绝大多数主流艺术演出都充满刻板的伪善，而且由一大批政治正确的现状维持者为之饰词圆说。

事关平衡和尊严的时候，任何演出者或艺术家都没有义务复制“麦克尼尔/雷尔新闻时间”（*The MacNeil-Lehrer News Hour*）的政治立场。亚当斯/古德曼/塞拉斯连试也没试，我想是一大加分，而且应该受佩服。不过，基于同样的道理，《克林霍夫》事实上也应该受到严谨的审视——虽然我只看过一场完成的演出；严谨审视之下，很快可以看出明显的优点和缺点。整部作品有一种刻意反资产阶级的特质，在作品有力且坚强的片段，这特质很有意思，但是，依我之见，作品写得任性而蹩脚的时候，就很难引人兴趣。此作有力且坚强之处，在于一项完全主导整个演出的特色——也就是说，在于塞拉斯的导演眼光：既抒情，又富戏剧性，但同时又带着喜剧（相对于悲剧）意味，兼且形式化、仪式化。在其极具创意的空间运用上，塞拉斯获得设计家乔治·西平（George Tsypin）绝佳协助，乔治·西平设计了巨大的垂直管状金属结构，做成各式各样的台阶和舷门，对观众和演员都十分壮观。

合唱团在整个过程中迂回进出，马克·摩里斯（Mark Morris）的舞者亦然，作为戏剧里使一切充满生气的一股脉动，这批舞者美极了；两年前，演普塞尔的《狄多和伊尼亚斯》（也是在BAM），他们表现反常，效果甚差，因为自恋，而且对普赛尔深沉哀伤的音乐和结构精美的剧情做了没有道理的处理。在《克林霍夫》，摩里斯的编舞和他的舞蹈使抒情/戏剧的情节效果加倍，并且透过流动性与静态的穿插来统合整个演出空间。舞者、几位主唱者和合唱团都身穿简单、淡色调的街头衣服，恐怖分子则穿有色袍子，偶尔戴头饰，以收变化之效。

最令人印象深刻的是，塞拉斯的导演功夫将血腥冲突的感觉拿掉了。全剧穿插七场埃斯库罗斯（Aeschyles）般的合唱，这些合

唱充满宁静的省思、深沉的神圣与凌神意识，照亮全剧，而且在相当程度上把剧情提升到仪式而非历史的层次。不过，从暴力转化为仪式性的热情，最动人之处莫过于克林霍夫遇害之时，这段情节先在幕后发生，然后转化为一段由上方往下掉的人体演出的吉诺皮德舞（gymnopedie），一位舞者的身体缓缓从天花板下降，到达舞台，男中音席尔文扮演已死的克林霍夫横躺之处。

塞拉斯对这部歌剧的处理方式，是就历史暴力提供一场令人着迷的形式沉思，令人在里面领会浪费和悲剧如何将角色们绑在一块，形成新的复杂爱恨关系。这做法并非处处成功：序幕里讽刺一个新泽西州郊区家庭（鲁莫家），用意是界定克林霍夫的背景，批评家大多认为这个场面带着侮辱，认为这是反犹，将鲁莫一家刻画成最坏的一种商业主义和追求便宜货的代表。其实，剧中并未确定暗示他们是犹太人，但我认为，就其意图而言，这段情节太长了，而且其意图也不是那么重要。有些比较长的叙事片段，像船长开头的独白，他的脸打在舞台上方的银幕上，也失之冗长，因为这个角色在根本并没有那么多问题要探讨。不过，另一方面，第二幕开头，以夏甲（Hagar）为主题的合唱，以其合唱和舞蹈的绝佳配合，有一种加强内涵的缓慢，为情节带来恰到好处的扩充。也就是在这个节骨眼上，我感觉到邦特科弗（Gillo Pontecorvo）在电影《阿尔及尔之役》（*The Battle of Algiers*）里的导演手法那种特有的美学尊严，他强调集体认同——他称之为合唱角色（personnage choral）——以此认同作为那场斗争所有层面的共同特征。

因此，实质上，《克林霍夫之死》只有在其看待历史现实的最初态度上有浓厚的政治和意识形态气息，然后，在对犹太/巴勒斯坦对抗的体会上，这部作品超越政治和意识形态层次，它由于塞拉斯的胆识而获致的成就——就其所冒的风险及其成果而论——是可观的。严格说来，这部歌剧的主导情绪并不是政治，而是美学上的情绪，类似我们从叶芝那些以拜占庭为题的诗或史蒂文斯（Wallace Stevens）那些伟大的颂歌所得的情感。我猜想，《克林霍夫》可能流传成一种特殊场合才演出的剧目，就像梅西安的《圣方济》

(*Saint François d'Assise*)，虽然这个版本有其十分特殊而只属于这个剧团之处。席尔文饰克林霍夫，马达雷纳饰船长，尤金·派瑞饰马莫德 (Mamoud)，托马斯·杨格 (Thomas Young) 饰穆尔奇 (Molqi，以及强纳森·鲁莫)，史蒂芬妮·富里曼 (Stephanie Friedman) 饰阿玛·鲁莫 (Alma Rumor) 和欧马 (Omar)，托马斯·哈蒙斯 (Thomas Hammons) 饰“蓝波”，都为塞拉斯带来辉煌的演出。雪拉·纳德勒 (Sheila Nadler) 饰演玛丽莲·克林霍夫，她最后的独白有一种特殊，令人心碎的精准，感人之至。肯特长野 (Kent Nagano)，这位流畅而且反应灵敏的指挥，在维系音乐的统合上精彩独到。不过，整场演出还是属于塞拉斯，他以他出色的才华严谨思考作品，并且加以明澈的落实。

## 风格的不确定性（《凡尔赛的幽灵》、《士兵》）

最近有两场争议风暴，先是史密森国立美国艺术馆的“西方/美国”展览引发争议，然后奥利佛·史东的电影《肯尼迪》（*JFK*）引发争议，显示民众对过去有一股异常大的不安全感。一些机构为民众呈现过去，不但它们呈现的美国今昔形象应该是权威性的，关于美国人该看什么、该听什么，它们的呈现也应该是权威，现在一切却流露着明显的不安之感。这是一个上升中的帝国陷入危机的明确征象，经济一团糟，官方文化受抨击，美国优越主义（American exceptionalism）、美国天真纯洁、美国人爱国的老套受到质疑。我想，这就是为什么，个人和机构都觉得必须发言赞成或反对某种关于美国本质的共识，仿佛大家争议的不是一场表演或一个展览，而是美国的命运本身。这是一件累人，令人幽默不起来的事。

所以，大都会歌剧院数十年没演过新作品，委托作曲家科利里亚诺（John Corigliano）和剧作家霍夫曼合作一出歌剧的时候，就注定不看好。这件作品满载着期望和意义，不胜重负，终于在十二月和一月来到的时候，笨重蹒跚如一只身穿芭蕾舞裙的乳齿象。《凡尔赛的幽灵》计划和撰写太久，是我在大都会看过的最不成

功的作品，理念不连贯、荒唐，音乐毫不出色，听过即忘可也，制作则肥胖不知所云，流于没有必要的繁复。（所有场次都一票难求，这无足为异，因为媒体极力宣传，日报则狂吹力捧。）

关于瓦格纳第一部（目前已不存世）歌剧，曾有人说，所有角色都在第一幕和第二幕送了命，却在第三幕以唱歌的鬼魂重返。该剧被嘘下台，至今不曾再演（难怪）。科利里亚诺和霍夫曼不只思齐瓦格纳的怪妄，还努力使瓦格纳的怪妄相形失色：他们这部歌剧里全是鬼，从包括序曲和五景的第一幕，到包括九景和终曲的第二幕，都是。安德鲁·波特在《纽约客》写剧评，尽心尽力想办法从这盘大杂烩里看出意义来，我非常佩服他，但是，这部歌剧毫无必要的杂沓混乱，连他也吃不消。这么说好了，《凡尔赛的幽灵》将十八世纪末的法国历史和文化构想成鬼魂幽居之处，具有各种情节可能性，并且以博马舍继《塞维利亚理发师》与《费加罗的婚礼》之后的《有罪的母亲》（*La Mère coupable*）未完成为借口，发展出情节和反情节，从想象的世界造出阿马维瓦、费加罗和苏珊娜，加入真实世界历史里的路易十六和玛丽·安托瓦内特。

这一切有多可笑，从节目单就可以看出来，节目单说“剧中角色所在的是一个没有界限的世界”，客气一点说，是没有意义的世界。这整件事的重点是，美国人有一股独特的欲望，要重写、调和历史：激进派博马舍和最反动的玛丽·安托瓦内特坠入情网。在最后一景的最后时刻，我们看见两人在舞台前侧相拥，而在舞台后侧，史实里的玛丽·安托瓦内特被送上断头台。不过，由于他们都是鬼魂，我们很快回过神来，连鬼的国度也有阶级和容许的程度之别。真实的革命，地位远低于波莉亚娜（Pollyanna）和她那些朋友。

阿马维瓦婚外所生的孩子，加上革命分子博格斯（Begearss）——英国男高音克拉克唱功再好，也救不了这个角色——构成一条没完没了的副情节。这还不够，中段又插入一个场面，用来演出十八世纪的“土耳其热”。在这个场面里，玛丽莲·霍恩演鄂图曼帝国高官钟爱的歌者莎米拉（Samira），玩的不是土耳其音乐，而是经过可耻愚昧扭曲的阿拉伯音乐，配上用字拙劣，发音也不上道的阿拉

伯文为歌词。这个场面没有任何戏剧上或音乐上的目的，徒然显示没有品味而已：目前情况已经够坏的阿拉伯/伊斯兰世界，被这幕愚蠢、误导视听的戏更进一步糟蹋贬辱。伟大歌者如霍恩何以同意演出这样的垃圾，我百思不解。

戏已如此，接下来真正的问题是，音乐够好，还是够糟。科利里亚诺写的音乐和此剧完全相配。我这话，往最好处看，也只是个暧昧的恭维。我只看过《凡尔赛的幽灵》一次，但音乐经过电台广播，而且我有录音带，我一听再听。我觉得这音乐是三种语法的不幸混合，其中没有一个能赋予整体某种具有特色而且成功的气质。首先，作曲者以莫扎特及其时代的人为出发点，模仿十八世纪的音乐风格；第二，美国音乐剧/喜剧加上维也纳小歌剧的风格，拙劣模仿而流于聒噪嘈杂，牵强冗长；最后，是一种晚期现代主义或后序列（postserial）现代主义语法，举个例子，关于《露露》的技巧如果能在1980年代回收再利用，可能是何模样，科利里亚诺有他的印象，他的现代主义因此过度被这印象支配。他搞出一种抓不到定义的折衷主义，症状之一是，他根本不确定一首咏叹调或一个场面何时应该结束。全剧稍具规模的管弦乐间奏曲是在第二幕，显示科利里亚诺不敢尝试与情节没有直接关连的音乐；那首间奏曲也真是温驯，平淡，整体上十分单调无趣。

把这部歌剧的弱点衬托得特别明显的，是制作排场的奢豪手笔。我们很难责怪歌者，泰瑞莎·史特拉塔斯（Teresa Stratas）、哈坎·哈加德（Hakan Hagegard）、克拉克·霍恩、吉诺·奇利科（Gino Quilico），他们时刻都在努力寻找足够的信念来通过考验。但那些布景好大喜“费”，其制作的价值观差不多就是好莱坞的价值观，而整个制作的力气东倒西歪又愚蠢无章，残忍拖着乐团和演员跳一道又一道火圈。科利里亚诺、霍夫曼、李汶（指挥）是资优、严肃的艺术家，这一点我没有疑问，但这整个事情颇有一些任性妄为、构思失当、夸张过头之处，令人怀疑他们的才具。说穿了，这场歌剧制作不是用作品本身来吸引观众，而是用一个机构的权力，这机构够重要，能提供一个这么浪掷、昂贵的演出，然后美

其名曰一部“新歌剧”，没有一丝脸红。

然而《凡尔赛的幽灵》演出前不到一星期，我还看过大都会出色呈现《伊多梅纽》(Idomeneo)。《伊多梅纽》是最不容易处理的莫扎特作品之一，是一部篇幅长，音乐相当复杂，声乐也十分困难的庄严歌剧。李汶的指挥没有半个虚假的刹那，没有丝毫不精准的抑扬顿挫。《伊多梅纽》的情节衍生于特洛伊战争，有些不是那么吸引人的闹剧式英雄行事，有些场景的风格化程度有过于格鲁克。帕瓦洛蒂已将主角变成他的专属角色，结果甚佳（至少，据我这个非帕迷看来）。他没有唱我去听的那一场，改由加拿大的赫普纳(Ben Heppner)担纲，亦甚可取，赫普纳是逐渐崛起的英雄男高音，表现力和多样性都尚未极尽发挥他的优秀声音。唐·阿布萧(Dawn Upshaw)唱伊莉亚(Ilia)，苏珊·曼哲(Susanne Mentzer)唱伊多曼提(Idomante)，俱甚佳妙。此剧第三个重要女性角色伊蕾特拉(Elettra)由卡萝·凡妮丝(Carol Vaness)担任，起初嗓子刺耳，但第三幕的咏叹调轰动全场，灿烂和激情结合之美，堪称罕闻。

在《伊多梅纽》与《凡尔赛的幽灵》的悬殊表现里，我们不但感觉到音乐上的天差地别，也感觉到大都会这个机构对它作为重要歌剧院的投入有其差别。上演实质上已经可以藏入博物馆的作品——《伊多梅纽》再宏伟，其音乐再超绝，还是可归于此类——大都会的做法就像博物馆，甚至像古董店，大都会的《指环》，以及去年春季的《帕西法尔》，就受害于这种态度，李汶指挥起来简直像从坟墓里挖音乐，而不是使音乐生动有活力。《伊多梅纽》大幸，此作甚至在莫扎特时代也是历史剧，大都会的做法居然灵光。但是，谈到当代作品，或者可能想对当代观众说些迫切的话的作品，大都会的做法，无论风格、布景、制作，都失去直接、有力的效果，不是成为拙劣的模仿，就是一团混乱，全无头绪的玩意。整体而言，《凡尔赛的幽灵》远远不只是疯狂重整法国大革命，公开希望不曾发生这回事，而且这部歌剧的用意是不惹争议，只处理鬼魂、了无生气的虚构事物、穿上戏服假仙一场，所有角色既疏远，



又疏离，几乎全无动人之力。歌剧就这样又更进一步退离意义或当代文化，实质上这等于说，艺术应该尽可能不连贯，尽可能不挑战现状。这就难怪，委托撰写《凡尔赛的幽灵》的是大都会，也难怪，这部歌剧纷扰忙乱半天，结果是谁也不得罪，琐屑而终。

与此几乎完全相反的是市立歌剧院演出的《士兵》（*Die Soldaten*），此剧由德国作曲家齐玛曼（Bernd Alois Zimmermann）完成于1960年代中期，1982年在波士顿由莎拉·考德威尔（Sarah Caldwell）主持美国首演。我认为市立歌剧院去年十月的制作是该院一大胜利，原因不在这部歌剧本身，而在于市立歌剧院有如校队二军，能严肃上演此作，不必像大牌歌剧院那样凡事讲究政治正确。《士兵》完成不久，作曲者自杀。提起这一点，似乎十分可议，但其实大有关系。我的印象是，齐玛曼很认真看待贝尔格在《沃采克》和《露露》里的成就，有心写出更上层楼之作。结果是一部极黑暗又极宏大之作，不但需要大量技巧极佳的独唱者，还必须动用一支一百多人的管弦乐团。

故事蓝本是十八世纪作家蓝兹（Jakob Lenz）的一件作品。蓝兹曾令毕希纳（Buchner）印象深刻（毕希纳甚至写了一本名叫“蓝兹”的奇妙作品）。齐玛曼将蓝兹这件作品变成《露露》和《沃采克》的奇异组合：齐玛曼笔下的马莉（Marie）的沦落和她的磨难，背景是士兵的营盘和无情的商业主义。罗达·勒文（Rhoda Levine）的制作，设计精彩，戏剧性慑人，强烈的程度甚至对观众构成考验。演员极佳，演马莉的莉萨·莎弗（Lisa Saffer）尤其自成一派：她分毫无懈，将她困难令人生畏的角色唱得没有一个音符迟疑，没有一处运腔犹豫——真实、直接、抒情。托马斯·杨格和尤培里两位最佳男角是塞拉斯作品的常客，殊非巧合，他们在《士兵》里表现出色。

我在上文说，此作和《凡尔赛的幽灵》适成极端。除了一两处援引巴赫圣咏曲而非常像贝尔格之外，齐玛曼由于太专注，又缺乏戏剧性，因此缺陷甚深。我们如果细看他巨大的总谱，无疑能够察见细致和精美之处，但整体感觉是一个人将他的痛苦和焦虑直接投

入其音乐风格，没有经过折射、没有任何调剂，一切只有愤怒与绝望。在市立歌剧院提供的节目说明里，一位评论家否认这一点，说齐玛曼的音乐非但没有“过度”，反而证明齐玛曼是“善于节制的大师”。此话颇违实情。要不是莉萨·莎弗表现之妙之美，我们只会听到极力堆栈，浓密逼人的声响：这些声响是直接表现，甚至明目张胆的标题音乐。世界可怖，人不是东西，纯真不能够、不可以存活。这是一种极为简化的世界观，这世界观在音乐上令人无聊，到底是因为我们已经听太多十二音列表现主义，还是因为我们已经看太多极力操纵音效的恐怖电影，不易分辨。但《士兵》尽其全部力量和共振，从舞台上冲击观众，沦为粗糙过度的自然主义，具有补救和澄清作用的美学颇嫌不足。

从这里，我要谈谈最近数月两场格外令人满意的音乐会演出，两场演出在大多数方面截然不同，却都有一种风格和构思上的连贯统一。彻卡斯基（Shura Cherkassky）这位钢琴家，我大约已听了三十年。不过，很奇怪，他的录音我没有听过多少，而且，由于他的斯拉夫背景（相对于中欧），他弹我最关心的曲目，我觉得弹起来并不是那么有意思：因此，他的节目经常有贝多芬和勃拉姆斯点缀，但只是用来平衡一下他当注册商标的巴拉奇列夫（Balakirev）和李斯特炫技之作。彻卡斯基师从约瑟夫·霍夫曼（Josef Hofmann）——钢琴“伟人”，只是我认为其地位有点拜神秘之赐，因为他存世的录音不多——如今八十岁了。他演奏向来逗趣，有种种讲究的小手势，作态的炫技，而他也似乎并不特意节制自己令观众莞尔或高兴的本事。然而，十二月在卡内基现身的时候，他的弹奏却有一种颇似顿悟的效果，尤其是那些如今由于演奏过多、耳熟能详而披上许多习惯和假传统框框的作品（巴赫/布索尼恰空舞曲、舒曼的《交响练习曲》、肖邦E大调诙谐曲）。我想起看见当年班上的要宝人物拿出卓绝的学术成绩，为之瞠目。

这个惊奇有一部分是彻卡斯基丢掉了泰半那些分散我们注意力的矫饰，并且由此获致一种出人意表的威重与严肃性。在中段的变奏里，我感觉到舒曼那种执念般的坚持造成彻卡斯基失去专注，那

些不合逻辑的重音和令人麻木的模式令他烦心，或者说，令他出现暂时性的搁浅。但是，在他以异常徐缓的速度处理的布索尼作品里，他赋予整体一种劲健，以及一种浑圆的音色之美，使你真的看见惊人的阐释从巴赫的形式胚芽里发展出来，你并且看见布索尼将原本的小提琴作品做成何其智能的转化。舒曼的开头段落，以及肖邦的诙谐曲也是，他演出此作绝妙的轻灵，上行与下行和声行进的彼此呼应，钢琴家罕见如此尝试优雅超脱，实现优雅超脱者更是凤毛麟角。彻卡斯基回到他习惯的曲目，演出霍夫曼与帕布斯特（Paul Pabst）艰难的炫技小品，极视听之娱；后者意译柴可夫斯基《尤金·奥涅金》（Eugene Onegin）几个主题，属于炫技范畴，如同舒兹-艾夫勒（Schulz-Evler）意译《蓝色多瑙河》，这类作品仿佛是学不来的，而是就那么雅致地抖出来，而一举一动又带着随时可能爆发灾难的险意。

你不会说彻卡斯基是李赫特或米开兰杰利；他不是。但是，他演奏的时候，他似乎并不担心自己不是在发表什么重要的历史陈述，或者说，他并不担心自己不只是个在干活的钢琴家。他就是钢琴家，丝毫没有有什么难为情，他尽分做这件差事，没有太多废话或浮夸。彻卡斯基由衷、吸引人、有说服力。最近，他和另一位音乐家分享才华，是罗伯特·萧，罗伯特·萧七十五岁，同样历久弥坚。

罗伯特·萧从1950年代起出类拔萃，虽然我只看过他和“罗伯特·萧合唱团”一场演出。他初次引起瞩目，是在托斯卡尼尼的NBC交响乐团负责合唱团，成果至今仍无与伦比，尤其在从来无人演出或非常困难的作品方面。和彻卡斯基一样，他根源于一个比较早先的，文化比较不虚矫的时代，那时候，音乐主要来自业余的歌唱，很多人在家里四手联弹钢琴，很多人每周等着收听电台转播的纽约爱乐和大都会歌剧院节目。那是音乐电台无处不在的很久以前的年代，而且那年头，流行的看法也还没有认为重要的文化机构是国家认同的工具。

罗伯特·萧的举止，其绝对谦虚的程度使人以为全是做作，就

像鲁道夫·塞尔金走上舞台，面容忧戚，还带着几分歉意。罗伯特·萧指挥亚特兰大交响乐团二十年，有人认为没什么了不起，因此他的成就没有人真正留意。退休之后，他增加录音，并且开始在美国各地和别的乐团合作，我因此听过他好几场演出。1月19日，他在卡内基演出，率领圣路加管弦乐团（Orchestra of St. Luke's），出色的罗伯特·萧节庆合唱团（Robert Shaw Festival Chorus），以及几位优秀的独唱者——女高音贝妮塔·瓦伦提（Benita Valente）、女中音佛萝伦丝·基瓦（Florence Quivar）、男高音尼尔·罗森斯罕（Neil Rosenshein）、男低音阿利斯泰麦尔斯（Alistair·Miles），演出作品是《庄严弥撒曲》，这件作品，他主持合唱团搭配托斯卡尼尼，表现之佳，是当年此曲合唱部分闻所未闻的录音。

这次演出，的确也是我从托斯卡尼尼以来印象最深的演出，但前后差别也大得不能再大。《庄严弥撒曲》，阿多诺曾精彩形容为一件“异化的扛鼎之作”，意思是说，此作奇异、音乐难以捉摸而理念超越，一直和音乐上的正典规范格格不入。此作的演出也非常困难，速度和声量充满突兀的变化，使演出者应接不暇，里面使用了不常见的调式和声，以及——特别是在巨大的《信经》（Credo）里——极为复杂的赋格，那是贝多芬晚期作品特有的赋格手法，例如《汉玛克拉维》奏鸣曲和《狄亚贝里变奏曲》。根据阿多诺之说，贝多芬的晚期风格象征着贝多芬对资产阶级世界的拒斥。不过，虽然《庄严弥撒曲》是晚期风格的典型例子，我们仍然可以在这些令人敬畏的作品里听到对秩序和可靠性的追寻。在其《贝多芬论》（*Beethoven Essays*）里，所罗门提出一个比较着眼于贝多芬个人的论点，说《庄严弥撒曲》和第九号交响曲反映贝多芬健康每下愈况、他和他侄儿的夹缠问题，以及，当然，他可怕的孤独感；这两件作品完全不是拒斥世界，反而是贝多芬尝试藉音乐和世界发展新的关系。所罗门写道：“《庄严弥撒曲》隐含他对神提出的两个大问：我只是凡人之躯吗？有没有永生的希望？”

这件巨作的质问音乐当然会被加上各种含意的诠释。罗伯特·

萧令人印象深刻之处是，他的诠释丝毫不带、甚至也许是坚持不带精神官能症意味（unneurotic）。卡拉扬最近录这件作品，也有志获致这样的成就，却发生始料未及的效果，把这音乐弄成自满、溜利、四平八稳。罗伯特·萧着力之处不在于令人惊异的细节，而在于创造一种集体人格，一个旅者，或者，一个有所探求的朝圣客。声音与速度两皆劲健，绝无神经质，也毫无满腹牢骚的况味。在他的指挥里，你感觉到年轻一辈指挥家尝试但绝少达到的境界：一种经过提升的宁静。他并且达到完全自然之境，因此，即使是艰险之处，例如《信经》结尾极难的赋格，或更困难的《降福经》（Benedictus），高拔而静谧的线条颇非正常的发声所能应付，他都让音乐自然开展。这当然是错觉，因为我们听到的声音乍看自然，其实是艰辛的功夫得来，只是罗伯特·萧欲“彰”弥“盖”。

他将独唱者安排在靠近合唱团之处，距舞台前侧有些距离，而独唱者通常靠近舞台前侧。这样的安排有点不利于男低音，对整体效果却大有帮助。只有一个地方——《降福经》加长的小提琴伴奏，田中生子表现得当，只是色彩稍嫌单一，我觉得需要多一点奋斗，少一点自然和宁静；和贝多芬很多偏向非常高音域的晚期音乐一样，其真正的标志是崇高和一种紧张的异趣，这境界如果演奏得太欠亢奋感，听起来会变成只是拙陋而已。

罗伯特·萧的音乐风度，或者说，台风，透露这是个圣徒般的，无比谦逊的人。他站在乐团后排谢幕，仿佛说，我不敢掠美，这是我们大家的功劳，当然，还有贝多芬。有点儿老式，也许，但他的演出带有一种铁一般的严谨，不容低估。他货真价实，是伟大的音乐家，他避免有意识的炫耀，和这世上的祖宾·梅塔之流大异其趣。或许你也可以和他一样，如果你没有负责守护大都会或纽约爱乐之类国家机构，在那些地方，你举个手，或擤个鼻涕，都是在表达立场。罗伯特·萧独特之处是，他有别于另外一位老一辈成就非常、坚不妥协的指挥家切利比达克，他丝毫没有流露边缘性。音乐好像只是在表达它自己。这是最美的美学境界。

## 音乐的回顾

出色的匈牙利钢琴家席夫，二月在非舍尔厅举行独奏会，纪念去年去世的鲁道夫·塞尔金。继霍洛维兹、阿劳、肯普夫去世之后，塞尔金物故，代表一个光荣地挺过二次世界大战的音乐时代就此告终。音乐与哀悼经常彼此结合，但要到十九世纪，葬仪音乐的艺术才成为一个重要、独立的类型（一个有待研究的类型）。莫扎特 1785 年作《哀乐》（*Trauermusik*, K. 477），二十年后有贝多芬《英雄》交响曲（1806 年）的第二乐章，两者之间颇有差异：《哀乐》形式上有清楚的范围，使用于共济会仪式，贝多芬之作是哀伤的长篇、表现主义式倾泻，但经过纪律化，变成贝多芬在创作上开始独立的表征。从《英雄》的葬礼进行曲，发展出维特那种自怜式的浪漫主义音乐，许多作曲家——李斯特、柏辽兹、瓦格纳、肖邦、布鲁克纳、施特劳斯——极力挥洒失落、孤寂、绝望等主题，而且，有趣的是，这些作品每每成为他们炫技性和独创性的见证。

哀伤与音乐创意之间这种奇怪的伙伴关系突显一个更深层的吊诡：音乐是一种表达、表现的艺术，但又没有能力清楚、具体说出它表达的是什么。因此，从某个意义来说，一切音

乐只是关乎音乐，这是音乐雄辩的本质悲剧；无怪乎，以奥菲斯——音乐的神秘象征人物——来说，我们想到他的时候，我们看见他哀悼尤莉迪丝（Eurydice）之死，他回头看她，害她送了命。因此，音乐愈哀伤，就愈接近后设音乐（metamusic），音乐局限于它自己、沉思它自己、哀悼自己失去了对象。

席夫的演奏会说明我们不必老是为这困境捶胸顿足。相反，这是一场令人惊艳的知性沉思，引起这沉思的，与其说是对塞尔金的回忆，不如说是这位中欧钢琴家和一种特殊音乐的关系，一种博学，甚至“博古”（antiquarian）的音乐。节目里的两件主要作品都是塞尔金的看家本领：雷格（Max Reger）的《巴赫主题的变奏与赋格》（*Variations and Fugue on a Theme by J. S. Bach*），和勃拉姆斯的《亨德尔主题的变奏与赋格》（*Variations and Fugue on a Theme by Handel*）。为了提供对比，席夫在节目开始时先弹一首巴赫的《法国组曲》，后来，则先弹亨德尔就一个主题所做的变奏，才弹勃拉姆斯就同样那个主题所写的变奏。所以，在缅怀塞尔金的时候，席夫强调了一种内在逻辑，由于这种内在逻辑，十九世纪晚期的西方调性音乐变成一种复古、自我指涉、过于耽溺的乐趣。比起 1861—62 年的勃拉姆斯，雷格在 1904 年使用的语法向这个迷宫更迈进一步：雷格的变奏愈来愈复杂，一直到结尾的赋格，这赋格在和声上几乎全不可解，其和声与节奏结构都变得太丰富，交互参照（cross reference）的程度太高。整场独奏会里，每件作品都必须往回参照一个先例：席夫回顾塞尔金、勃拉姆斯回顾亨德尔、雷格返取巴赫、变奏回顾主题，等等，由此产生令人目迷五色而快感非常的效果。

甚至对席夫这么才华洋溢的演出者，这个节目也带来非比寻常的收获。他弹巴赫，相当贴近古尔德的足迹，不过，他采取古尔德的“客观”手法——也就是说，多用断奏的、不带钢琴风的手法——表现出来的巴赫键盘音乐却比古尔德呈现的要抒情、多情。古尔德放弃抒情，是他所弹巴赫带着一股紧张的主因，席夫音色温暖，而且比较不刻意苛究细节，其做法比古尔德有普遍性，比较能

适应各种不同风格。简而言之，席夫既不像古尔德那样充满怪癖，也不是鲁宾斯坦那种外向型钢琴家。根本而言，他虽然技巧一流，却是内敛节制，不经营戏剧性的钢琴家。他的独奏会特别令我感动之处是，他在琴境的表现上没有太多辞藻，仿佛向观众搭讪，要给观众什么印象似的，而是在音乐内部为之，就音乐本身为之。于是，雷格和勃拉姆斯的作品成为晚期（甚至颓废期）复音作曲家的产品，用尽手段保存德国的对位传统，因此而愈来愈极尽巧妙来运用迭奏（stetto），将三、四个甚至五个乐句挤在一起，最后产生的效果太复杂了，超过调性体系及其传统节奏组织所能处理。听过雷格之后，勃拉姆斯的《海顿变奏曲》听来真正是二十世纪复调主义（polytonalism）的先驱。勋伯格就是这么看勃拉姆斯的。至于雷格，今天没有多少人听，也没有多少人关心，席夫的演奏使他重新跻身钢琴正典之列。席夫并且唤回塞尔金，使人想起美国音乐会里这位饶有古风的古典主义者。

这个音乐季有太多愚笨的炫技演奏，而且每每是为彻底传统的节目服务（我们能听多少“安全的”舒伯特和贝多芬奏鸣曲，而不会开始讨厌这类玩意？）。另外还有一场钢琴独奏会，也和席夫一样具有独特的知性，甚至形上兴味。我今年三月头一遭听谢尔曼（Russell Sherman），在哥伦比亚大学的凯瑟琳·巴克·米勒厅（Kathryn Bache Miller Theater）。这是一位极不寻常，令人难以抗拒的音乐人物，因此观众里坐了数目可观的钢琴家。谢尔曼显然擅长于技巧和风格都困难的音乐：这次登台，他不但演奏李斯特《唐璜的回忆》（*Réminiscences de Don Juan*），这是八度音、三度音、半音如瀑布般倾泻而至的作品，困难至极，他还弹了塞欣斯（Roger Sessions）写于1930年的第一号奏鸣曲，最美妙的则是德彪西《前奏曲》第二卷。

谢尔曼琴艺的特质由他接受的一场长篇访谈可见一斑，该篇访谈收在史托尔曼（Edward Steuermann）的一本书里。史托尔曼跟随勋伯格，并且是布索尼的学生，在茱莉亚教过多年钢琴（1950年代末期，我曾短期从学于他）。那本书叫《不十分无辜的旁观者》



(*The Not Quite Innocent Bystander*, University of Nebraska, 1989), 不仅在历史上, 在音乐上也有可观的意义, 在出版界却完全无人闻问。根据谢尔曼描述, 史托尔曼的教学技巧强调钢琴这种乐器有种种残缺之处, 钢琴家在音乐会里弹一件作品的时候, 必须运用各种策略和呈现的手法, 乃至制造错觉。谢尔曼和采访者舒勒 (Gunther Schuller) 的交谈很长, 很精深, 我这三言两语颇嫌简化, 但也可以点出谢尔曼自己的钢琴风格: 技巧连同音乐思维都大, 但这大并不是要提升炫技家的角色, 而是要像一系列思维般传达作品——也就是说, 知性、连贯、有机地传达。同时, 听他弹李斯特与德彪西 (我想, 他显示塞欣斯那件作品是并不成功的“时代作品”), 如果那些音乐能够自己说话, 说出来的可能就是我指的这个信息。

谢尔曼的琴风, 与波里尼形成完全的对比, 后者曾是最令人兴味横生的演奏者, 然而, 由他在三月两场卡内基独奏会的第一场看来, 他已非故人, 变成令人难过, 乐趣全失, 甚至不堪之至。节目简单, 分量却可观: 舒伯特身后出版的降 B 大调奏鸣曲, 接着是肖邦作品 10 号的十二首《练习曲》。很难想象还有谁能把这首多处欠灵巧、不平匀的奏鸣曲弹得更糟糕。波里尼弹琴缓滞、极为托大、反复、炫学, 令人厌烦到恐怖的地步, 他仿佛在说, “我有办法弹得比布伦德尔和施纳贝尔更清醒又严肃”。接着, 他转攻肖邦练习曲, 乖戾炫技的夸示令人退避三舍, 其中每首曲子都被无情地戳刺、锤打、蹂躏。几乎一切都太大声并且太快; 忽而阵阵慌乱的含糊乐句, 忽而爆发不可理喻、专断、构思拙劣的华彩乐段。和他去年的独奏会一样, 波里尼这回给人的印象也是没有投入, 他非比寻常的禀赋漫无目标, 在隆隆噪耳的声响里漂浮。

走笔至此, 我心怀沉重的难过和困惑。波里尼是这个时代的伟大钢琴家之一, 但如今的他听来令人出奇不愉快; 你意识到, 为了开不完的演奏会, 他厌烦、愠怒、无奈, 而这一切都失去目的, 令他无比丧气。他与谢尔曼 (或席夫) 的差异在于, 演奏根本上只是一种运用肌肉的功夫, 但他似乎没有能力为他的演奏赋予一种规

划，为这功夫提供某种反思性的、部分超乎音乐之外的理路。席夫和谢尔曼组织节目内容的时候，心中存有一个叙事目的——纪念性的、哲学性的或历史性的目的，因此，连演奏台上一些比较乏味的程序也好像满注理念，而不只是无精打采弹一套人尽皆知的音乐杰作。席夫和谢尔曼这类罕见的钢琴家，诠释音乐富戏剧性而不做作，也就是说，在肉体层次发挥操控键盘和观众的艺术之际，他们注入调剂性的、自觉的思想，为音乐会加上引人兴趣的框架，将演奏会呈现为不只是特技杂耍而已。

在约瑟夫·霍洛维兹最近几本讨论托斯卡尼尼和钢琴比赛的书里，他指出，市场的需求对音乐演出有其直接影响。他说，音乐家不但附和赞助人、剧院经理和唱片公司的要求，他们在演奏上也调整自己去顺应一般人认为可接受的（或安全的）风格和曲目。写完这几本书，霍洛维兹灵机一动，安排一系列由大赛失利者担纲的独奏会，在纽约第92街Y艺术中心举行。我只有幸观赏范克莱本大赛落榜的柏麦斯特（Pedro Burmester）那一场，他是才气可观的葡萄牙钢琴家，擅长《哥德堡变奏曲》。我发现他的演奏极为令人信服，不主故常，高度个人主义，给人的印象是，他依照他自己的（而非一般认可的）观念来形成他的演出风格。《哥德堡》的演奏大多尝试给全曲一个统一的理念，柏麦斯特却强调这部作品的原子特质，三十段变奏里，每个都是一个单子（monad），各个单子都影射，而非明显关连于其他所有单子。希望柏麦斯特很快再度登台。

市场的要求当然使人想起企业和美学利益夹缠不清的大本营，也就是大都会歌剧院。大都会的1992年音乐季，节目包括李汶指挥的《帕西法尔》，瓦格纳最后一部，而且可说是他问题最多的一部歌剧。李汶1991年指挥的《帕西法尔》，我看了，但没有写乐评，那场演出不利之处是由杰西·诺曼唱昆德丽（Kundry），这个角色，她无论以演员身份，或以她的台风，都极不适合。杰西·诺曼是绝佳的歌者兼音乐家，才华顶尖，但风格错误、角色错误、演法错误（她有种种可怕而且几乎完全没有必要的矫揉造作，那些造作现在已经严重拖累她出色的嗓门），整个乱了套，她在歌剧舞台

上的模样，有时真是不堪卒睹。今年，李汶有实力强大的华特洛德·梅耶（Waltraud Meier）助阵，她素养极佳，声音感性深沉。这个角色极其难演（昆德丽是圣徒而兼妓女，演她的人必须往返于这两极之间，而且必须能掌握相当的神秘气氛）。除了角色本身难演，梅耶还得应付两件难事——第一，李汶慢得夸张的速度，第二，庸俗得近乎可笑的制作。我想，她表现相当精彩，只可惜，她五月再和李汶/大都会管弦乐团合作，演出马勒的《大地之歌》（*Das Lied von der Erde*），就无以为继，李汶的指挥漫不经心，又欠平衡，对她只有帮倒忙。

《帕西法尔》属于晚期风格的类型（如阿多诺在一篇文章中所言），也就是说，反复、充满秋天气息，极为单纯，兼又复杂费解。瓦格纳的和声风格既复古，又十分先进，是《名歌手》和《特里斯坦》之间一种不安稳的折衷，与其音乐并行的，是很多恼人的圣杯/基督宗教性，以及不尽令人信服的假深度。李汶指挥瓦格纳作品向来有个问题，是他往往将沉重混淆为严肃，以至于在《帕西法尔》的序曲里，他极端讲究斟酌，拖沓到音乐全失形状，瓦格纳在旋律中细心写出的附点节奏沦于尽失面目。

演员也不好过。古奈曼兹（Gurnemanz）一角，去年的罗伯·洛伊德（Robert Lloyd）比今年的库特·穆尔（Kurt Moll）感人，后者是不错的歌者，唱起这个角色来，声腔黏糊，正是他被李汶之沉重所误的明证。两次制作都有幸找到美丽的男高音：去年是多明哥，今年是耶路撒冷。多明哥稍胜，但也较为过亮刺耳；耶路撒冷实现的戏剧性较为饱满。《帕西法尔》的演出，我最怀念的是一道自觉的微光，作品里的确有这么一道微光等着挖掘，但如果制作单位只想传达滥情的尊敬，这微光就不可求了。《帕西法尔》对奇迹（及魔法）的关心弥漫全作，克林格索尔（Klingsor）的巢穴是如此，瓦格纳出奇细腻回顾沉思他自己的成功和力量——很像叶芝在《马戏团动物弃我而去》（*The Circus Animal's Desertion*）里回顾此生作品——也是如此，但是，这部作品也表达一些自我消遣，现代的制作如果运用一点讽刺性的模仿和一点刻意的做作，最能呈现这

自我消遣。但这次演出连一丝丝戏剧智慧也付之阙如，令人窒息，这一切都谈不上。

戴克斯特（John Dexter）制作布里顿的《比利·巴德》（Billy Budd），则充满戏剧智慧。此作是布里顿根据梅尔维尔（Melville）同名小说作曲，剧本出自福斯特（E. M. Forster）之手。这场演出由马克拉斯指挥。这位巡游各地的澳洲人，我们一般都至少感激音乐界有他，但我对他一直有一股奇怪的不满意（我在这个专栏谈过这位莫扎特和雅纳切克专家）。这场制作甚为可取，美中不足是过于平匀，没有什么突出的高峰、扣人心弦的戏剧、精彩打造的环节。汉普森（Thomas Hampson）唱比利·巴德，他是当今最热的男中音，是唱罗西尼和德国艺术歌曲的当红人选；他圆熟、可靠、讨人喜欢。在第二幕，也就是克拉加特（Claggart）丧命、比利被判刑和处决之处，看汉普森，以及演船长维尔（Vere）的克拉克的表现，仿佛善恶、道德责任和死亡等问题都事不干己。在这里，大家只是胜任而已，完全只是在尽专业责任，而不是依照布里顿洞彻心理幽微的音乐，带着激情和探索来体验这些重大问题。至于演克拉加特的詹姆斯·摩里斯（James Morris），他仍如往常那样单色调，他的嗓门令人感兴趣，毫无疑问，但是，对主要的角色，包括瓦格纳的沃坦，他的戏剧理解却低得令人丧气，咬字拙劣，姿势僵硬如木头，使他雄浑高贵的声音也为之减色。

许多音乐在本质上带有回顾和纪念的层面，因此任何音乐季也带有回顾和纪念的层面，我想，由于庆祝罗西尼和莫扎特的活动无理拖棚，这层面已变本加厉。有个演出倒可以免于这个抱怨，是葛塞特设计的一场罗西尼咏叹调集锦音乐会，颇为逗趣，而且由常见的名角演唱——汉普森、霍恩、撒姆尔·拉米、琼·安德森，结果不错。除了出自罗西尼杰作《兰斯之旅》（*Il Viaggio a Reims*）的十四声部《大竞奏》（*Gran Pezzo Concertato*）之外，整个节目是一连串片断，使人非常难以专心聆赏，除非我关闭我的思维能力，只听不想，这其实是一场罗西尼名曲车轮战，算不上好好纪念这位伟人丰富得几乎令人难以置信的旋律和戏剧天才。

纽约有一个比较适当地歌颂罗西尼才华的场合，是穆蒂（Riccardo Muti）指挥费城管弦乐团在卡内基的最后一场音乐会，演出罗西尼的《圣母悼歌》（*Stabat Mater*）和切鲁比尼（Cherubini）的D大调交响曲。这是个聪明点子，将两个伟大的意大利裔巴黎人排在一个由另一位旅外意大利人指挥的节目里；此外，这节目使我能够测度穆蒂十年前指挥费城管弦乐团在卡内基演出莫扎特C小调以来的巨大进步。穆蒂依旧溜利、充满歌剧味、爱现，但他也变成一个不厌精细，纪律严格的指挥，以及塑造管弦乐和合唱团声音的专家。《圣母悼歌》是威尔第《安魂曲》最近的先声；和《安魂曲》一样，此作需要巨大的力量和深沉精彩的呈现，四位独唱家中，只有卡萝·凡妮斯做到。

最后，在一个偏向回顾、纪念和哀悼而往往充满忧郁的季节里，威廉·克里斯蒂（William Christie）的繁盛艺术古乐团（Les Arts Florissants）格外适时，在布鲁克林音乐学院（Brooklyn Academy of Music）再度演出吕利（Jean-Baptiste Lully）的歌剧《阿提斯》（*Atys*）。如同一个半世纪后的罗西尼和切鲁比尼，吕利这位早期歌剧大师也是法国/意大利作曲家，得意于路易十四的宫廷，但他的作品大致上无人闻问，一直到克里斯蒂演出他的《阿提斯》。我不是早期/原味演出迷，但我抗拒不了这个机会。连看多场十九世纪和二十世纪初期动人情感的歌剧之后，克里斯蒂以其讲究细节、善用矫饰、大量装扮的风格，为我们提供许多乐趣，特别是贯穿全剧的一个对比：剧中有股狂暴的激情——阿提斯为善妒的女神塞比丽（Cybele）所爱，塞比丽没有护佑他和桑嘉莉德（Sangaride）的婚姻，而是使他发狂，懵懵懂懂杀死这个可怜的女孩子，但吕利的音乐却偏偏刻意压抑和克制。克里斯蒂这个不错的团体重视人为装饰和戏剧体制，在境界上的确受限于《阿提斯》之类作品，但《阿提斯》体现了严厉重视阶级和精英主义的歌剧观念，这令我想到，以其社会起源而言，歌剧的起源绝非民有民享，而且风格化到一般人难以亲近。克里斯蒂本人是造诣完熟的大键琴家，有几位第一流歌者共襄盛举，尤其是演阿提斯的豪尔·库克（How-

ard Cook), 演桑嘉莉德的莫妮克·札尼提 (Monique Zanetti), 以及唱塞比丽的吉莉梅提·萝伦斯 (Guillemette Laurens), 加上一个完美无瑕的舞者和器乐家集合。总的说来, 此作令我们动心的是它坦直不以为耻的美学矫饰, 而不是它对事物的见解。而且, 和席夫的琴风一样, 它证明轻描淡写也能有惊心动魄之效。

## 巴德音乐节

夏季音乐节大多起源于庆祝和纪念活动，后来僵化成例行节目和恬不知耻的观光促销计划。萨尔茨堡音乐节当然就是如此，这个音乐节当初（史坦博格讨论其起源的那本书说之甚明）是莫扎特音乐节，它在第一次世界大战后的目标是重振奥地利作为天主教巴洛克世界观大本营的地位，以及为奥地利注入一股国际使命的意识。莫扎特、霍夫曼希塔、理查·施特劳斯的音乐是核心曲目，而且一直到二次世界大战都十分成功，虽然规模不如创办者想象的那般宏大。战后，这个音乐节被卡拉扬劫持，沦为他的自我歌颂。学生时代，我躬逢一次萨尔茨堡音乐节（1958年），为其演出水平动容：一个星期之内，我听了卡拉扬指挥的《费德里奥》和威尔第《安魂曲》，伯恩指挥、施瓦茨科普夫（Elisabeth Schwarzkopf）和克莉丝妲·露德维希担纲的《女人心》，米特洛波洛斯（Glenn Mitropoulos）指挥巴伯的《凡妮莎》（*Vanessa*），维也纳爱乐搭配富兰切斯卡提（Zino Francescatti）绝佳合作的勃拉姆斯音乐会，加上古尔德和菲舍尔-狄斯考，但是，我同时也意识到这个音乐节渐渐令人不敢恭维的肥胖程度，以及它带着保守反动，在漫无目的之

中以炫耀为能事的倾向。在那之后，除非你是企业公司的执行长或德国银行家，否则萨尔茨堡根本遥不可及，那整个是卡拉扬霸气专横和冰冷倨傲的世界。今年开始，有莫提尔（Gerard Mortier）引进新体制的报导，方针虽然还不清楚，但已有不同，首度演出分量不错的前卫作品（例如1992年由塞拉斯制作的梅西安歌剧《圣方济》）。

六年前，我在这个专栏写过圣塔菲歌剧院，我当时听了施特劳斯基本上很少演出的《埃及的海伦》，颇有意思，以及（至少我认为）没那么有意思的蒙台威尔第歌剧《波佩阿的加冕》（*Die L'incoronazione di Poppea*）。1992年我再去，看了盖伊（Gay）和培普希（Pepusch）合作的《乞丐歌剧》（*The Beggar's Opera*, 1728），和施特劳斯的《玫瑰骑士》，两作演出都未至于令人称快，但都称职。《乞丐歌剧》这年头难得一见，原因大致在它的音乐，咏叹调与合唱都写得分量太轻、后劲不足，而且这些曲子可说都只是加上管弦乐的民歌，反正都引不起传统歌剧院的兴趣；此外，盖伊处理偷儿、皮条客、腐败政客，痛快自然，情节笔调既不造作，也不伪善，形同蓄意挑刺，甚至侮辱中产阶级观众。布莱希特和魏尔根据这部十八世纪歌剧，写出《三便士歌剧》，今天也未见太多演出。布里顿有个相当迷人的现代版《乞丐歌剧》，也一样几乎无人演出，去年夏天难得在艾德堡音乐节登台，而艾德堡音乐节是布里顿自己创办的。

圣塔菲的演出由麦格甘（Nicholas McGegan）负责音乐，他指挥、弹数字低音、编曲，都做得雅致而且经济。问题在别的地方。一般演出十八世纪初期的歌剧，只有两个选择：一是直接用当时那个历史时代的风格来做，以矫饰、做作来突显其十八世纪的特质和局限，二是反过来，将之当成二十世纪的、现代的作品，只是碰巧由一位十八世纪的人写出来而已。塞拉斯精通第二种做法，希特纳（Nicholas Hytner）则擅长前者，例如他最近在英格兰国家歌剧院制作的亨德尔作品《塞瑟斯》（*Xerxes*）。将两种做法掺合为一，这个用一点，那个取一些，必定兼得两者之害，所获不过是淘气嬉



戏，或插科打诨。艾登（Christopher Aiden）在斯塔菲执导的《乞丐歌剧》，出岔就在这里。角色们穿十八世纪服装，加上二十世纪打扮，诸如运动鞋，或葛洛莉亚·史璜森（Gloria Swanson）的烟斗，那位作家/叙事人则干脆画上《满城风雨》（*The Front Page*）的眼影打字。他们的手势姿态是二十世纪，他们的腔调含盖阿拉巴马到纽约皇后区，而且他们都太自觉，砸掉整个效果。演员们就这样，在莫名其妙的四不像制作里跌跌撞撞，虽是四不像，却以时髦喜剧之名演遍美国舞台。整个制作还有一个更不连贯的层面：麦克希斯（Macheath）——麦奎尔（James Michael McGuire）饰演——属于一种演技学派，扮珍妮·黛薇（Jenny Diver）的莉莎·莎弗（Lisa Saffer）却属于另一种十分不同的表演学派。

这并不是说我反对歌剧制作里有彼此矛盾，甚至彼此混淆的成分，而是说，你必须使人感觉到这些矛盾或混乱有助于成全一个总体效果或一系列效果。保罗·史坦博格（Paul Steinberg）的舞台设计的确别出心裁——舞台使用一条对角线，使进场和退场有个如同走廊的斜度，并且将情节聚焦于舞台的特定部位，但是，这样的制作有何用意，极费索解。《乞丐歌剧》原作是讽刺中产阶级，现在却变成无关紧要，基本上谁也不得罪的好戏，既没有政治意味，也不特别令人一见难忘。至于《玫瑰骑士》，制作既极为传统，又极为催眠，我没等第二幕开场就走了。

斯塔菲证明，夏季音乐节非常容易丧失其知性和美学目的，成为只是例行展示家当的场合，让观众看一个晚上的秀就算了，不大理会他们是否满意。其实，所有音乐节除了要观众付钱买票，叫他们乖乖安静看节目之外，都应该有些别的表现。据我所知，有意识地朝此方向努力的夏季音乐节只有一个，是巴德学院（Bard College）过去三年来在八月两个周末举行的音乐节。这个音乐节由巴德院长波特斯坦（Leon Botstein）创办于1990年，协办的是优秀钢琴家兼巴德教授莎拉·罗森柏（Sarah Rothenberg），每年以一位作曲家为主题（1990年是勃拉姆斯，1991年是门德尔松），参与者来自纽约市音乐界，大多是大都会和市立歌剧院管弦乐团的年轻乐

手，以及一批以演出不寻常曲目和室内乐为事业重点的年轻钢琴家和声乐家，但他们当然也演出标准经典作品。巴德音乐节的关键信念是，观众想听很多音乐（四或五天共十场或十二场音乐会），但也希望在这里获得知性的互动。因此，每场音乐会前，都先举行一场演讲，还有许多由公认出色的专家和音乐家出席的小组讨论会，在音乐节期间，演出者、专家和观众有很多机会交谈。结果非常独特。有一种连续性贯串整个音乐季；演出者和聆听者之间的距离打破了；最重要的是，你体验到一位作曲家的作品，你不是疏离的消费者，而是直接介入而且素养不断增加的当代人。

今年的主题作曲家是理查·施特劳斯（1864—1949），一个难题很多，极为复杂的艺术家，他不但亲身经历勃拉姆斯与瓦格纳到布列兹与凯吉这段时期的绝大多数音乐革新，而且他的语法保持调性，风格则如同浪漫主义鼎盛期，好像浑然不知周遭一切变化；古尔德称他是二十世纪最伟大的音乐人物，即为此故，虽然音乐界仍然有相当多人认为施特劳斯是被高估而且灵感全无的复古角色、机会主义者、没有生命的模仿者。施特劳斯引起的争议还不只如此。他是第三帝国的音乐领袖之一（福特万格勒是另一位），在第三帝国最丑恶的时期也留在德国，因此被指责为勾结者、共犯、不道德的观众。福特万格勒由于协助犹太音乐家，而显然名节较佳，但争议持续不断，而且福特万格勒不世出的指挥才具，并没有受到太大怀疑，施特劳斯的音乐则被指为沾沾自满。例如，施特劳斯拒斥十二音列音乐，我们可不可以说这拒斥在道德上相当于他和旧体制厮混（那个体制的象征当然是瓦格纳和希特勒）？或者，依照当前流行的艺术应当绝俗超脱论，我们能不能将施特劳斯只视为音乐家，他和纳粹音乐机关的病态关系和他 1942 年写的《随想曲》之类歌剧有没有关连？

在整个音乐节，这些问题此起彼落，但迄无定论。我想，施特劳斯是一个谜，如古尔德所言，他的音乐似乎表达他对他周遭一切——音乐上与社会上的一切——那种狂喜的淡漠。这的确是个问题重重的要点。另外一点是，当前的文化批评和音乐批评完全没有

能力考虑艺术与政府之间的共犯、勾串或彼此牵连。巴德音乐节期间，最连贯研究这些问题的是麦克·史坦博格（Michael Steinberg），他参加小组讨论，也开课演讲，文章和口头两管齐下。音乐节产生一册批评文集，算是导聆，就此而言，史坦博格的贡献相当令人失望。我极为欣赏他作为文化史家和批评家的才华（他那本谈萨尔茨堡音乐节的书，我在这个专栏和别处的评介就是证据），但他那篇文章，我觉得出奇失望，依我看来，他的大文即使不是将施特劳斯的音乐直接关连于纳粹，也是将之关连于关于纳粹的问题，而其说法难以服人。他在口头发言里也做此尝试。这件事主要的窒碍在于，除非我们将政治与艺术的合伙关系视为普世皆然（例如，我们要怎么看越战时期的美国艺术，或冷战时代的小说、散文、短篇故事和音乐？），否则，在这上面做文章，除了谈德国法西斯主义的恐怖、皱眉头不以为然、指指点点，此外别无意义。施特劳斯的音乐与“那个问题”了无干系，《随想曲》开头的出色六重奏（排在巴德音乐节节目里）、《变形》（1946）二十六个独唱声部那种令人难以置信的复音创意，或《最后四首歌》（1948）的生动悲鸣，再多聪明、有学问的挖掘，也挖不到里面有什么秘密的罪恶。

施特劳斯其人，不管你喜欢他与否，他都有完美的音乐技巧，青年时代的音诗富于夸大和新瓦格纳式的奢华，接着是《莎乐美》（1905）和《埃莱克特拉》的颓废表现主义冒进作风，然后是他与霍夫曼希塔漫长合作种种复杂过程——《玫瑰骑士》、《阿莉亚德妮》、《阿拉贝拉》等等，晚期作品则包括一系列出色的管弦乐和室内乐作品，如双簧管协奏曲、三首小奏鸣曲等等，这些作品的风格富丽，但也有一种怪异的稀薄味道。波特斯坦和罗森博格细心安排，使节目包含施特劳斯擅长的大多数类型（歌剧除外，这是可以理解的，因为作业太费事），而且穿插几个最令人感兴趣的施特劳斯同世代作曲家之作。施特劳斯最喜欢的作曲家是莫扎特，他最喜欢的莫扎特作品则是G小调五重奏，除了莫扎特此作之外，与施特劳斯作品一块出现者有助伯格、勃拉姆斯、欣德米特、布索尼、雷

格、克雷内克 (Ernst Krenek)、魏尔、施雷克 (Franz Shreker)、费兹纳、艾斯勒 (Hanns Eisler)、马勒、托赫 (Ernst Toch), 甚至华尔津·约瑟夫 (Waltzing Josef) 与约翰·施特劳斯 (除了并世而生, 两人没有亲戚关系), 大多是从未听过与极为出色之作。此外, 波特斯坦挖出施特劳斯曾经有名, 甚至曾经著有影响力的当代人之作, 都是我不曾听过现场演出的作品, 像里特 (Alexander Ritter)、席林斯 (Max von Schillings)、郝塞格 (Siegmond von Hausegger), 诸人资质不及施特劳斯远甚, 而且有些名过其实, 但对他是极佳的衬托, 而且有意思的是, 谈起罗札 (Miklos Rosza)、提安金 (Dimitri Tiomkin) 以及可佩的康果尔德所写的 1930 和 1950 年代好莱坞电影音乐, 他们正是其前身。

节目还包括一些名符其实从来无人演奏之作, 尤其是 1927 年那件可怕复杂、困难到非人地步 (甚至可说无法演奏) 的左手钢琴协奏曲《泛雅典行进》(Panathenian Procession)。维根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) 的哥哥保罗在第一次世界大战失去右手, 委托施特劳斯写这首作品 (他也请拉威尔写了那首左手钢琴协奏曲), 施特劳斯发挥其独特的长才, 以帕萨卡利亚 (passacaglia) 的形式——根据一个反复的低音主题发展而来的一连串变奏——展开这件三十五分钟的奇作。霍布森 (Ian Hobson) 以惊人的沉着演出此作, 虽然有一种作品, 你记得并欣赏的是钢琴家居然有办法把它跑完, 而不是这作品里的音乐谈得上什么美。另一件不寻常之作是《最后四首歌》, 艾希莉·普特南 (Ashley Putnam) 唱来中规中矩, 但离超尘绝俗尚远, 她还唱了施特劳斯 1894 年就写好, 但 1948 年才配上管弦乐的《安静, 我的灵魂》(Ruhe, meine Seele)。年轻的音乐学者杰克森 (Timothy Jackson) 铆足力气 (有点滑稽) 申论这些作品是“最后五首歌”, 我认为演出结果可疑, 很像把一只如假包换的希腊手黏到米洛的维纳斯雕像上, 说是新近完成之作。普特南临时应命, 代替海伦·多纳斯 (Helen Donath) 上台, 在此情况下, 她唱得中规中矩, 不过, 她虽然声音清晰, 但既无任何怪癖, 也没有任何个人特色的抑扬顿挫, 因此演来比较像交差, 少了灵感。

话又说回来，独奏与室内乐演出大多效果不错，主要是因为它们协助达成一个益智又赏心的目的：深入体验施特劳斯的音乐。这正是巴德施特劳斯节的特色所在——这个音乐节既不复制一般音乐那种只为出风头而举办，内容彼此了无关联的音乐会，亦非以音乐节为勒索阔绰顾客的口实，而是使施特劳斯现身为容易亲近的、活生生的作曲家。演出的作品种类繁多，而且演出的不是坐着豪华轿车来去如风的大明星，而是许多才华洋溢的年轻演出者，你在好几天里可以听他们好几次。他们有好几十位，这里无法一一列举，但有几场演出和作品突出众表：托赫一件丰富、深思之作，那首弦乐四重奏（1919），作品 18 号，绮丝维特（Erica Kiesewetter）、戈德丝坦（Annamae Goldstein）、瑞安提（Vincent Lionti）及维利克（Peter Wyrick）四人演出相当美妙；优秀的钢琴家黛安·华尔希（Diane Walsh）与大提琴家葛洛斯曼（Jerry Grossman）演出科特维尔的大提琴奏鸣曲，精彩有劲；葛洛斯曼、萝莉·史莫克（Laurie Smulker）、伊拉·维尔特（Ira Welter）、黛安·华尔希演出施特劳斯早期那首钢琴四重奏；黛安·华尔希并与优秀的年轻小提琴家尤金·杜拉克（Eugene Drucker）演出费兹纳的奏鸣曲：技巧非凡，她琴艺流畅、富音乐性、从容自然，令人悦耳赏心；托德·克洛（Todd Crow）演出三场，是施特劳斯三首钢琴奏鸣曲中的一首、雷格《日记》（*Tagebuch*）选曲、克雷内克的作品 39 号《五首钢琴小品》（*Five Piano Pieces*），令人纳闷，纽约的音乐会世界这么缺乏不寻常的节目，这么缺乏富有想象力与品味的钢琴家，为什么还这么少看到托德·克洛；安东·奈尔（Anton Nel）绝妙演出布索尼的第二号小奏鸣曲（1912），以地道精纯的琴风处理这件独创性绝高而且令人毛骨悚然之作。

有一点很清楚，就是如此水平的演出基于两个原因而令人满意：第一是整个大背景，节目有一个整体的宗旨和意义，第二是共襄盛举的音乐家来到这里，主要不是为了有利他们的事业前程。做到这两点，功劳最大的明显是罗森博格和波特斯坦，因此这里允宜说明一下他们的贡献。罗森博格是非常流畅的钢琴家，这一点，从

她在勃拉姆斯 C 小调钢琴四重奏和施特劳斯《心景》(Stimmungsbilder) 里的演出, 可以得到充分证明。但是, 和波特斯坦一样, 她指尖发音清晰而带着知性的追寻, 琴风既自觉, 又引人竖耳倾听。把演出不只与作品的历史和文化现实拉上关系, 也与我们的世界拉上关连, 是非常罕见的造诣, 但是, 在罗森博格的演奏, 以及她对那些作品的评论里, 我们意识到她发现的这些关系是令人信服的。有些节目的标题是《室内乐传统: 勃拉姆斯和年轻的理查·施特劳斯》, 《现代主义和压制: 施特劳斯时代的前卫派音乐 (1914—1918)》, 单是这些标题, 或许就把音乐演出从消费提升到实践层次: 这对演出者大有帮助, 对观众当然也帮助莫大。

虽然很多人协助波特斯坦, 但我认为他是这一切的关键人物。他大概是有史以来第一位这么直接参与文化工作的大专院校校长 (这和治校、募款不一样, 而且他在这两件事上显然也十分在行), 他在这方面的成就无待于我在这里赘述。巴德音乐节流露的专业和知性水平必定是他的以身作则和领导能力使然。

但他也是指挥, 在四个非常大 (而且非常长) 的下午和晚上, 他率领一支其实是临时凑合的管弦乐团, 结果可能不尽完美, 但始终令人兴味盎然。单是顺利演完这么多复杂、困难、大家不熟悉的音乐, 就已值得好好记一笔; 这一点不容否认。不过, 他领导乐团的方式, 有些方面可以扣一点分数。其中之一是, 波特斯坦有几场音乐会是在音乐效果不太令人恭维的大帐篷里举行, 他有时候失去平衡。例如第一个节目, 副属合唱团的声音和主唱一样大。结果往往模糊不清, 乐句时而浮现, 时而消失, 仿佛苦苦争取它们短暂的生命而屡试不成。第二, 波特斯坦的指挥在开头几场音乐会里不够灵活, 但后来两场——尤其《死与变容》——明显好转。第三, 由于波特斯坦本质谦抑, 演出施特劳斯最伟大作品《变形》时, 他似乎没有为此作组织出一个包括整体的戏剧性、主题、信息来。所谓指挥, 牵涉很多表演、花招、歌剧般的自恋, 波特斯坦远远太清醒、太直率。《变形》是一首挽歌, 是早期作品的再现, 一种绝妙的后设音乐反思, 需要指挥不断高扬、悲悼、酝酿情绪。波特斯坦

处理此作，节奏稍微偏快，活泼迈步，少了此作需要的凝视和曲折。有个绝佳版本是福特万格勒与柏林爱乐的1947年演出，听听这个版本，可以略窥此作之浓烈与万钧力道。

我不想以吹毛求疵为本文做结。我到过的音乐节极少像巴德学院的施特劳斯特这样，纯粹乐在音乐，知性连贯，而且执行如此完善。应居首功者当为波特斯坦。他提供的真正是音乐生活的模范，大城市的音乐会绝少做到，更不要说像在波特斯坦卓越引导之下这么可爱又有力地实现。

对我自己，有一件令我心神一震的作品突出于其他诸作之上。此作在出色的合唱指挥家威廉·艾普林（William Appling）领导之下，由威廉·艾普林合唱团演出，在美国是首演，出神入化：施特劳斯1913年所写、1943年修订的作品62号，《德意志经文歌》（*Deutsche Motette*）。根据提摩太·杰克森在节目单上的说明，此作的修订版和《变形》一样，属于施特劳斯以重铸，基本上改写他早期作品（而非创作新作）为主要工作的人生阶段。这部《经文歌》的高潮或许是我生平所闻最长也最复杂的赋格，其歌词（“哦，请在梦里开示我已开始之作/完成时是何模样”）与语法带有晚期风格的特征，以及施特劳斯关心的一个主题：以经过变容升华的自然来取代正统宗教。

作品里延绵而圆熟的对位法（而不是任何“自然”的意象），我久久难忘，部分因为此作不会很快再演出（或录音），部分因为此作特别生动具现施特劳斯之谜。巴德音乐节显示，极少作曲家像施特劳斯这么心无二用地亲身经历那么多风格和观念上彼此冲突的起伏动荡，同时却又如此顽强地不受它们影响。

这是今天对施特劳斯的普遍看法，《经文歌》的赋格和《变形》却带来一些改变。以我之见，我们应该以晚期的施特劳斯风格为了解其音乐的钥匙，一种极度成熟、无限重述、出奇充满古意的音乐，他用功地留意周遭世界在形式与和声上的所有发展，然后又退离它们，退入十七和十八世纪前辈手里臻至完美的那些音乐风格。简言之，施特劳斯用复音结构复杂到几乎不可思议的《经文歌》与

《变形》，来答复勋伯格与韦伯恩那些要求同样严格的创新；他们那些创新的关键，当然是那些色彩幻化、无限对位而且可以变形的音列。施特劳斯晚期风格的绝技，是答复第二维也纳乐派的多声部作曲挑战，而且是从大家以为勃拉姆斯、瓦格纳之后已被抛弃的调性与形式传统内部取材迎战。由此角度视之，施特劳斯根本不是复古派，而是在为调性音乐的历史注入生命，并且藉此彰显，伟大的现代主义者（勋伯格、贝尔格、巴托克、斯特拉文斯基、韦伯恩）用弃绝调性世界来完成的事，他可以用一再重新挖掘那个历史来响应。

这个主题有待另文深谈，但我勾出来的轮廓可以显示施特劳斯的晚期作品，对于今天听音乐会和当代的音乐演出有什么样的重要性。他体现一种精神：在一个和我们一样远离十八世纪古典时期（他的晚期作品一再返回那个时期）的世界里，要演出古典音乐，但同时也意识到后来音乐在风格与类型上的种种发展。施特劳斯澄清正典，但不曾丝毫小看当代作品的力量。相反。我认为，他留在调性传统内部，而强化了无调性与复调性音乐的力量。巴德施特劳斯音乐节的独特成就也在这里：使音乐家和观众都得到这个发现。浸在第三帝国的罪恶里，施特劳斯的音乐和生平构成人文理解上的一大课题。

1993年巴德音乐节的主题作曲家将是德沃夏克。



## 对瓦格纳不忠实之必要

“以瓦格纳为主题的学术工作（或者说，学术其名的工作），其兴趣与标准之林林总总，令人头晕目眩，无从研究。”英语世界的首席瓦格纳学者狄斯里吉（John Deathridge）在他的《瓦格纳手册》（*Wagner Handbook*）里这么说。如果连狄斯里吉这么淹博而且内行的学者，也觉得要了解瓦格纳的研究和诠释非常困难，你我之辈怎么办？瓦格纳非仅鄙视历史，而且不断改写他自己的历史，他留下来的材料（当然包括他那十五部歌剧）又这么浩瀚，因此，以任何比较直截了当的方式来接近他，都是不可能的。狄斯里吉还把难题加深一层，因为他说，即使是一个 *Gesamtforscher*（“多才多艺，无所不能的学者”），大概也无法处理其中种种悬殊之处：例如他极度大量的取材来源与瓦格纳变动不居的意识形态之间的差距，或者，瓦格纳和瓦格纳主义之间、其音乐与文本之间的差距。这些困难令人目眩，而且看来没有止境。狄斯里吉说：“一个有发展能力的瓦格纳研究，关键在历史的动能，而不在于抱持某种绝对的观点。”

出》(*Wagner in Performance*)，都是帅气、篇幅饱满，许多人合作的书，从各种当代角度来综观瓦格纳现象，这些角度很多，但彼此并非完全协调。谈音乐风格设计的文字（出自歌者、指挥之手）大多迷人，有学术上的不确定，也有自信、时而托大逼人的高论。位居关键角色的是拜鲁伊特，瓦格纳认为，在这里，他可以控制他的作品：以《帕西法尔》来说，他可以防止此作在别处演出。但是，拜鲁伊特的乐团和指挥是隐藏起来的，歌唱风格则多创新，而且座位异常不舒适，这样的拜鲁伊特既是美学潮流的设定者，同时也是社会权威和权力的中心。狄斯里吉谈很多节庆剧院，但也频频着墨于瓦格纳在拜鲁伊特特别建造的居处万福里（Wahnfried），十分确当，因为瓦格纳，后来加上科西玛（Cosima），从这里控制瓦格纳作品的制作；瓦格纳死后，科西玛，然后是她媳妇温妮弗列德（Winifred），在这里独力主持局面，席柏博格（Syberberg）令人感到阵阵寒意的电影刻画甚深。希特勒、理查·施特劳斯、托斯卡尼尼、种族主义者张伯伦（Houston Stewart Chamberlain）来此觐见，以及大批比较小的角色、谄媚之徒、天才、哲学家、江湖郎中，和形形色色的瓦格纳职业崇拜者。

瓦格纳遗产丰富到令人难以索解的地步。看看保罗·劳伦斯·罗斯（Paul-Lawrence Rose）的《瓦格纳：种族与革命》（*Wagner: Race and Revolution*），解说瓦格纳现象十分有力，而且在历史方面相当广博，大致上将此人及其歌剧呈现为暴力、革命及反犹。读了罗斯，再读《瓦格纳手册》或《瓦格纳的演出》，你不会晓得这些著作谈的是同一件事，罗斯的语气和写书的用意都那么截然不同于另外两人。有个例子是《瓦格纳的演出》里那篇颇多创获的精彩文章《在拜鲁伊特泡温泉》（*Taking the Waters at Bayreuth*），作者弗格特（Matthias Theodor Vogt）以其独创之见指出瓦格纳紫心于水疗，认为水疗为人类所必要，一如火疗为神祇所必要：想想《众神的黄昏》结尾，瓦哈拉付之一炬，大地连同《指环》本身被莱茵河高涨的洪流吞噬。这不是空洞的理论，而是瓦格纳深有感受而且日常必行之事，弗格特举出瓦格纳 1951 年一段文字为证，当

时瓦格纳正在写《年轻的齐格弗里德》，也就是《尼伯龙根的指环》的萌芽：

我每天固定行事如下，第一，早上五点半到七点湿包疗法；然后冷水浴，散步。八点钟，早餐：不涂奶油的面包、鲜奶或水。第二，早餐之后马上第一次灌肠，接着第二次灌肠；再一次短程散步；然后，小腹冷敷。第三，十二点左右：湿按摩；短程散步；再敷。然后，在我房间和卡尔“里特”吃午饭，以预防反抗。然后，闲着无事一小时：轻快的两小时散步——就我自己，第四，四点左右：再一次湿按摩，和一段短程散步。第五，六点左右，浴盆坐浴一刻钟，接着散步以暖和身体。再敷。七点左右晚餐：不涂奶油的面包，配水。第六，之后，马上第一次、然后第二次灌肠；然后，打惠斯特牌，到九点，之后，再敷，然后，十点左右，大家就寝。——在这套作息之下，我过得挺好的：我们甚至可能做得更严格一点。

瓦格纳居然还有办法做什么工作（除了防止人家抗命），真是奇迹。水的着迷主导了他所有歌剧——尤其是《特里斯坦》、《指环》、《荷兰人》及《帕西法尔》。这股着迷，和他那些令人不敢领教的反犹漫骂，他对传统歌剧，特别是意大利与法国歌剧的抨击（罗西尼除外），以及他那些荒谬徒托大言的革命宣言，都同样是他作品的重要部分。因此，问题不在找出一个能统摄瓦格纳所有层面的要素，而在于懂得如何明智、有想象力、不流于简化地辨识、判断、批评他。《瓦格纳手册》和《瓦格纳的演出》从歌唱、指挥和舞台设计方面为我们提供材料，可以用来对瓦格纳的作品做一些综合性的诠释，从歌者和指挥采用的颤音和弹性速度，到纽约大都会歌剧院等场所的那种艰涩无趣的自然主义式制作，到瓦格纳孙子维兰战后在拜鲁伊特率先使用，后来谢鲁、富利德利希、博格豪斯（Ruth Berghaus）、库弗（Harry Kupfer）、威尔森（Robert Wilson）在那里和别处加以变化效法的修正主义手法，不一而足。

阿多诺写出他那本严抨瓦格纳的书之后数年，以带着秋意，甚至和解之意的态度说：“瓦格纳是不妥协的音乐唯名论的第一个例子……个别的艺术作品优先于一切图式或外在强加的形式，作品内部则具体角色优先于一切图式或外在强加的形式，在这一点上，瓦格纳是第一人。”不过，瓦格纳还是有问题，他夹缠在种种糟糕的意识形态里，陷在不确定和欠决断的泥沼里，这泥沼既产生他最大的失败，也产生他最好的成就。阿多诺接着说：

关于瓦格纳，如果说我们无论怎么做都是错的，那么，还有个最可行的办法是将虚妄、有缺点、矛盾之处揪出来，而不是为之粉饰来产生一种与瓦格纳最深的本质相反的和谐。职是之故，今天只有实验性的解决 [阿多诺指的是制作而言，不过，我们也可以将之解读成他主张实验的必要，也就是说，自觉、反讽、不依照字面意义所做的诠释] 可以成立，只有有损瓦格纳正统的做法才是真实的。维护圣杯的人听了我这说法，也不必太激动；瓦格纳精确的指示还在，而且会继续传下去给历史学家。不过，我说的这类做法引起的愤怒，证明它们触到了一条神经，就在决定瓦格纳对今人的意义那一层。处理明显民族主义的段落时，例如沙克（Hans Sach）的最后演说，毫无疑问特别需要我说的做法。同理，我们应该将这些歌剧从迷魅与贝克梅瑟这类可耻犹太丑像的污名里解放出来——至少可以透过制作上的重点配置来做到。如果瓦格纳的作品真的是暧昧、有破绽的，那么，将这一点纳入考虑，呈现那些破绽，而不是为之化妆弥缝的演出，才是得其真相的演出。<sup>①</sup>

在专业上与瓦格纳有关连的人，很少有能抱持这种态度，在诠释上——无论是思想或剧场领域——能落实这种态度者更少。原

<sup>①</sup> Wagners Aktualitat (1965)，此文后来以《瓦格纳对今天的意义》（Wagner's Relevance for Today）的名称收入 *Grand Street*，页 44。译按，阿多诺德文题目意思是“瓦格纳的现实意义”。

因在于，阿多诺描述的态度是十分反讽的，几乎是一种布莱希特式的态度：强调瓦格纳的矛盾之处，而且做法有二，其一是刻意的时代倒错（例如不遵照他那些很明白的舞台指示），其二是自由处理他作品里必定无法解决、令人困惑的地方。采取这种态度，大致就是原样呈现他的音乐：他做足姿态，说他在一切事情上都是革命派，但他歌剧里的音乐风格（甚至《特里斯坦》和《帕西法尔》）是自然而然从他最喜欢的前辈作品里长出来的，尤其是巴赫、莫扎特和贝多芬。至于将瓦格纳从他的反犹太主义里解放出来，保罗·罗斯（Paul Rose）这样的批评家似乎认为不可能，其实还算容易，因为迷魅和贝克梅瑟根本不是真正的犹太人：这两个角色，演出的时候都可以不带那些经常被堆在他们头上的，令人不快的特征。前几夜，我在大都会一场本来会很无聊的《名歌手》里欣赏普雷（Hermann Prey）演贝克梅瑟。历来所见的贝克梅瑟几乎清一色是得精神官能症，浑身黑衣，猛吠多于歌唱的夏洛克（Shylock）式人物，普雷的贝克梅瑟却是个噘着嘴，隐约带些青春期少年味道，极为脆弱的中年男子，以他不太有把握的学问掩饰他在性上的不确定。但真正发人深省的是普雷的歌唱，那真的是歌唱，而且充满表情，修辞非常精确，风格则是地道的瓦格纳，而不是陈腔滥调的模仿。

关于瓦格纳，论者虽多，但据我所知，只有一位音乐学家不但以那些“暧昧、有破绽”的作品为基础，而且根据“诠释本身也受历史的动能影响”这个观念，尝试做一个全面的诠释。我说的是法国音乐学家纳提兹（Jean-Jacques Nattiez），他目前在蒙特娄教书，有两本出色著作，1983年的《四联剧：论不忠实》（*Tétralogies: Essai sur l'infidélité*），与1991年的《瓦格纳阴阳人》（*Wagner Androgyne*）。《四联剧》的写作，缘起是布列兹/谢鲁搭档的著名1976年拜鲁伊特《指环》；奇怪的是这本书迄无英译本，虽然《瓦格纳的演出》里收有一篇其论点的详细概要。至于《瓦格纳阴阳人》，我想英译本即将问世。此作有一种虽然有力，但未免奇怪的简化说法，认为瓦格纳的音乐是关于音乐史的音乐，并且说，瓦格

纳的想象力被一个长年萦心的念头控制，那念头就是，要以先知的姿态，将男人和女人做成阴阳合体（很像柏拉图在《飨宴》里说的寓言）。

不过，特别有意义的，是纳提兹精彩分析如何“忠于”瓦格纳歌剧的问题。纳提兹以布列兹和谢鲁为参考点，主张瓦格纳音乐的主题不是重返和重复，而是“过渡”。“为了忠于瓦格纳，”他说，“我们必须将他去瓦格纳。”瓦格纳“蓬勃的无政府状态”有助诠释他的人发挥这种动荡和才能。瓦格纳并非每一思每一想都写进他的总谱里，因此，谢鲁这类导演的要务是强调瓦格纳那些鼓励以当代方式重新诠释、做新建构、重新赋予活力的层面。同理，布列兹说：“凡是自称把一件作品守护在其原初传统内部的人，都很快发现自己站在一座坟墓上”。依纳提兹之意，不忠于瓦格纳就是忠于瓦格纳：“每一个制作人、每一个导演都提出一个可能的瓦格纳。”凡此见解，与布鲁姆（Harold Bloom）的误读理论都不无相通之处。

到头来，瓦格纳还是活下来了，原因不仅是诠释者富于想象力或对他尊重，而是单单是他音乐的美与力，就能使观赏那音乐在舞台上演出的经验获得连贯统一。使普鲁斯特、托马斯·曼、马拉美（Mallarmé）这些瓦格纳迷感动之处，分明就是这一点。罗斯尝试反驳的，正是瓦格纳极为纷繁多样的遗绪——这遗绪包括托斯卡尼尼、布列兹、勋伯格，以及狄斯里吉、纳提兹、阿多诺等批评家。罗斯充充分分证明瓦格纳属于费希特、康德、巴枯宁（Bakunin）、马克思、青年黑格尔派、戈比诺（Gobineau）的反犹传统。《指环》来源是瓦格纳的“革命观念”而不只是复古主义，罗斯也充分研究并确定。瓦格纳着迷于“流浪的犹太人”（Wandering Jew），并且将之体现于漂泊的荷兰人和昆德丽这两个角色，罗斯也加以证明。最后，罗斯认为：“瓦格纳的关键特征，可以说，整个德国人的‘犹太人’观念的关键特征在于，这是一个多变的，流动的概念，往往在一个作家或思想家不知不觉之下天衣无缝地改变其意含。因此，在德国的革命思想里，革命和犹太人是笼统的，近乎神秘的象征，而不是西方自由主义那样精确、切实的观念”。

关于这一点，我们可能会犹豫——但我们要记住，瓦格纳关于水的观念也是如此笼统、固执、夸大、不切实、不精确的。然而，罗斯一而再、再而三表达的见解也不是这么浮浅的。他认为，作为反犹意识形态的主要作者之一，世人应该留意瓦格纳，他有别于其他以其傲慢的自我和骇人的激情使世界活受罪的音乐家或艺术家，例如罗斯没有提起的萨德（Sade）。罗斯批评瓦格纳的关键是在全书附录里提出的，我认为其说公允。这篇附录1992年1月原刊于纽约报纸《前进》（*Forward*），罗斯提出一个新论点，认为瓦格纳的音乐含有

瓦格纳自身人格的蒸馏物，最重要的是，他那些暴烈的恨意。他个人的邪癖只是恰好针对犹太人而发，其实，任何目标都行——法国人、那些不知怎地得罪他的朋友、掌握不到他观念纯粹性的支持者、不以让他如愿为乐的有妇之夫……例如，听听齐格弗里德葬礼音乐的凶狠——其宏伟和暴烈都令人屏息。有人也许会说，这样的音乐值得牺牲羞恶之心来听。不过，请比较一下它的原型，贝多芬《英雄》的葬礼进行曲。同样宏伟，却没瓦格纳作品里弥漫的那种可耻的残忍和仇恨。

罗斯的结论因此是，瓦格纳的音乐不应该在以色列演出，原因是，听他的音乐，有忘记犹太浩劫之虞：“以色列对瓦格纳的禁令是一项特出的仪式，用以防止犹太历史与记忆的核心经验消释。”这里面当然有个严重的矛盾。如果瓦格纳的音乐真是他心中那些恨意的蒸馏物，则演奏那音乐非但不会使记忆消释，应该反而会使聆听者记取那些恨意是什么。此外，如果“任何目标都行”，我们如何确定被针对的只有犹太人；你当然也可以说他的作品不应该在法国演出，或警告有妇之夫不要听他的音乐，等等。不过，罗斯取贝多芬和瓦格纳比较，值得注意：贝多芬有四盎司高贵，瓦格纳二盎司。这有点像酒驾检测。另外，聆听瓦格纳必须牺牲“羞恶之心”，此话怎讲？是不是像看偷窥秀？又如果，假使那音乐里其实听不出

什么明确的内容——仇恨、暴力、残忍，怎么办？说实话，罗斯关于音乐的种种声称未免可笑。他怎么能一方面坚持瓦格纳的观念是分不清楚的笼统东西，另一方面又自信满满咬定那些观念可以蒸馏成音乐里明确的仇恨观念？

不乏批评者指陈瓦格纳观念邪恶。贾特曼（Robert Gutman）的《瓦格纳：其人，其心及其音乐》（*Richard Wagner: The Man, his Mind and his Music*, 1968），在将瓦格纳的反犹主义连上革命观念方面或许不如罗斯彻底，在痛斥此人的可鄙言论和行为上却毫不留情。但贾特曼没有主张禁绝瓦格纳的音乐。罗斯的简化法认为，艺术实质上只是艺术家政治和道德信念的再现——或许加上狡黠的乔装——仿佛风格、形式、语法、反讽毫无作用。也许是无心吧，他说瓦格纳音乐每一小节都含有明确的政治指示，这样的说法给了瓦格纳的力量，可能大过瓦格纳自己所敢希望。他说，体验瓦格纳，就是（或者，主要就是）体验反犹主义。言下之意，那些指挥、唱、奏、导演、设计过歌剧的犹太音乐家，从赫曼·利瓦伊（Hermann Levi）到巴伦波伊姆、李汶、索尔蒂，若非愚昧，就是共犯恶棍。“瓦格纳的反犹主义和希特勒对其反犹主义的利用，是根本问题，”罗斯说，“但归根究底而论，禁止瓦格纳，关键在于要藉此维持犹太浩劫本身的记忆。世上是有这么一场浩劫的。瓦格纳那些自以为是的狂论呓语，经过他的音乐加以美化，成为极有力的要素，用来创造一种心态，说这样的罪行是可想，而且可行的。”压轴罪名：瓦格纳使希特勒遂行其恶。

关键词是“根本”。罗斯——现任海法大学赫希特讲座教授——是基本教义派，艺术上的柯梅尼（Khomeini），他像那些经常被批评的教主一样，做得出一件事来，也就是要求以禁书或焚书为国家权威的工具。罗斯绝不容许一个可能性：人们听瓦格纳的音乐或看他的歌剧，可能不会就此忘记其人的可鄙观念，或者，不会忘记那些观念在第三帝国政策里的可怖延伸。他不允许瓦格纳音乐的其他诠释（例如布列兹和纳提兹建议的诠释），不认为瓦格纳的作品可能（如阿多诺所言）有自相矛盾之处，也不认为罗斯自己的



做法之外还有别的瓦格纳解读。

这是令人难过的事。依照罗斯言下之意，他认可恨不得禁绝《撒旦诗篇》（*The Satanic Verses*）的伊朗（和其他穆斯林）当局，以及许多在西方文化里遭受冤屈，而鼓吹将“僵死的白人男性”及其观点剔出大学课程的人。艺术与邪恶观念（和行为）的关系当然应该解释清楚，但我们真该禁绝斯宾塞（Edmund Spencer），因为他对爱尔兰的看法形同灭种论，禁绝卡莱尔，因为他的“黑鬼问题”论，禁绝雷南（Renan），因为他关于“犹太心智”的看法？数年前，阿奇比（Chinua Achebe）抨击康拉德《黑暗之心》里的种族主义，在这本书和非洲的非人化、被剥削之间找到直接的关连。阿奇比的用意不是要阻止非洲人读康拉德，而是要向非洲人彰明，他们没有必要将康拉德视为“经典”的或伟大的作家。这是我们可以和阿奇比争论的一个观点，无论我们多么同意或不同意他对康拉德反动、种族主义政治的批判。但是，将瓦格纳等同于犹太浩劫，做法比阿奇比推进很多，甚至有过于本雅明，本雅明认为每一件文明纪录也是野蛮的纪录。罗斯的做法，是截肢似的，将不适当的、可怕的经验从人性领域整个切除。这样的看法没有发展能力、没有论证能力，也没有调和之能。

我明白，罗斯是以一个浩劫余生的以色列人的身份落笔，由于这样的悲剧传承，他永远不可能和不但产生瓦格纳，还产生海德格尔等纳粹共犯的德国传统妥协。但是，身为巴勒斯坦人，我斗胆认为，欧洲反犹主义有一个向来受忽视的后果：巴勒斯坦人的遭遇。以色列/巴勒斯坦学者马萨哈（Nur Massalha）最近一本著作追踪锡安主义思想的“移转”观念，从赫哲尔（Herzl）、魏兹曼（Weizmann）、班·古里昂（Ben Gurion），到他们的传人夏米尔（Shamir）和拉宾（Rabin）<sup>①</sup>。马萨哈检视大量希伯来语文件，显示

① 《驱逐巴勒斯坦人：锡安主义政治思想的“移转”观念，1882—1948》（*Expulsion of the Palestinians: The Concept of "Transfer" in Zionist Political Thought*），Institute for Palestinian Studies, Washington DC, 1992.

每个锡安主义领袖，无论左派、右派或中间立场，几无例外，都赞成将巴勒斯坦人逐出巴勒斯坦，使用一切必要手段，包括武力和收买。我们知道，这驱逐发生于1948年。上个月，又有四百一十五个巴勒斯坦人被拉宾政府扔出去。

这两件事之间有些令人不安的连续性和相类性，而且大多极为明显，不待提示。罗斯关于瓦格纳的论点，其知识论基础有严重的缺失，太轻易将艺术、历史、灭种屠杀搅在一起，而且其延伸立场似乎认可驱逐、焚书，而且不但规避分析性的研究，还规避国家政策。1948年，以色列建立为犹太民族之国，并且以罗斯指斥于瓦格纳的那种观点，预想这是一个免于阿拉伯人的国家。据我之见，处理别人，甚至你所恨、所惧的别人，比较好的办法不是但愿他们不存在，然后在思想、政治和军事上大费力气来摆脱他们。巴勒斯坦人民从1988年以来已经承认以色列：但以色列政府一直没有任何负责人相对承认巴勒斯坦民族主义，虽然当初土地和社会被夺走的是巴勒斯坦人，而且他们1967年以来就生活在军事占领之下。罗斯这本谈瓦格纳之作，在思想上和以色列政府同样僵硬不化，其结果并不比他所反对的反犹主义更令人满意。对待瓦格纳的音乐应该不必有这么多过当的防御和回顾式的怨恨。

## 音乐和指挥的姿势（论索尔蒂）

对于观众，看而不是光听一场音乐演出，是整个音乐体验重要的一部分。我们眼中所见，能提升优雅、清晰之类特质，有时则使演出的缺点出现惊人的戏剧化。观看指挥尤其如此，指挥的角色至少有一半是身体上的姿势和舞动指挥棒。我看、听索尔蒂至少已二十五年，但直到他去年二月和维也纳爱乐在卡内基演出——布鲁克纳第八号交响曲，一场令人迷惑，参差不齐，甚至了不连贯的演出，我才看出他的姿势和他在台上的整个举止如何削弱，并且足至于毁掉他最好的音乐意图。

布鲁克纳缓慢，经过细心安排，拖得很长的结构线条，用意是要产生一种深思熟虑，逐步展开的效果，由此导致团块般聚集的高潮，这些高潮的存在理由在于，它们是势所必至地走向它们的那些过程的巨大结论。指挥过无数场音乐会、上过无数次电视，以及经过无数篇奉承为他叫好的文章之后，索尔蒂在指挥台上的角色如今是三分之一馆子领班，三分之一马戏团驯狮员，三分之一 40 年代和 50 年代好莱坞音乐剧想象的那种“大师”，像科斯特兰尼兹（Kostelanetz）和伊特比（Iturbi）。他那些咻咻有声的动作，那些脑袋的起起落落，那些挥舞、

戳刺、猛扑，以及要命的装模做样，弄得连可敬的维也纳爱乐也不可能为这部巨作奏出此作需要的逐步开展效果。我们得到的似乎是乏味无趣的一连串琐屑乐句，时或有个抑扬顿挫夸张的段落，或——这是索尔蒂的拿手好戏——来个巨大而显然毫无必要的爆响，为整个过程帮倒忙。你可以佩服那巨大的音响或乐团的敏捷反应，但你听到的不是一首完整的交响曲，而且说穿了，根本没有任何音乐线条可言。

不过，我向来相当喜欢索尔蒂，甚至及于他的虚荣，和他那非比寻常，成就单纯的自满模样。他以战后第一套《指环》录音成名，那套录音有很好的戏剧性，卡司无人能出其右。相较于布列兹在拜鲁伊特指挥的《指环》（最近发行DVD和CD），这套录音风格浮夸，而且（卡司不论）原始；布列兹曲折细腻而抒情，索尔蒂蹒跚笨重而夸张。索尔蒂的专长向来是晚期浪漫派音乐——例如，他的莫扎特每每极为平泛单调——特别是连贯性怪异，难以掌握的巨大歌剧作品，如《指环》、《摩西与亚伦》或《没有影子的女人》。从某个意义来说，这些作品有牵涉复杂的声乐和戏剧过程，使观众和演出者不受这位老兄身体上怪异的抽搐动作影响；当然，他的年纪和骑士身份也为他加上光环和威望。不同于塞尔和托斯卡尼尼——或莱纳——索尔蒂没有指挥巨匠那种严酷，也没有他们那种镇定的醇熟境界，部分原因是追根究底，他好像没有办法在身体上融入音乐或乐团。维也纳爱乐的第二个节目演出门德尔松和肖斯塔科维奇的交响曲，间歇有引人兴趣之处，但从未超过这个层次。

对照之下，英国音乐家拉图（Simon Rattle）去年八月在坦格伍德指挥波士顿交响乐团演出海顿的《创世纪》（*Creation*），身体姿势与运用自如的音乐就有当今极少指挥能够比伦的出色结合。拉图现在不过三十几岁，已跻身最佳指挥之列，虽然依照我肤浅的印象，他或许太过节用他的才能，为他的事业精打细算。他将伯明翰市立交响乐团打造成一支“利器”，回绝他处之邀，而且他自限于完美（或许太完美）适合他好恶的曲目：西贝流士、马勒、布里顿，偶尔来一出雅纳切克的歌剧，一点海顿，外加几位二十世纪作

曲家。拉图也有点儿留意十九世纪上半叶的作曲家，但（也是我的肤浅印象）他似乎比较经常一再演出同一首作品，而非不断尝试扩张领域。他常客座指挥，但和祖宾·梅塔比起来，简直不值一提。三年前我在科文特花园听他指挥一场精神抖擞的雅纳切克《狡猾的小狐狸》（*The Cunning Little Vixen*）；不过，他指挥交响曲多于歌剧。

海顿的《创世纪》几乎有《弥赛亚》的地位，但演出的机会少得多。如同《弥赛亚》，此作令人一听而喜，写法始终充满灵感，结构优雅，效果奇佳，合唱合奏出神入化。换句话说，演出此作，很难出岔。拉图的解读，其特出之处首先是他给这部作品一个柔韧而且大体上很经济的形状，偶尔来一点天真的膨胀（海顿放纵自己着迷于蚯蚓、鲸鱼、大象动物图像，放纵得可能有点笨拙），但这膨胀颇有节制，拉图突显此作的对位法造诣，掌握其魅力。事实上，拉图的处理方式，其新颖之处就在于对合唱的细微留意，而不在于独唱者。独唱阵容里，只有芭芭拉·邦妮的嗓门与技巧足以胜任。他的姿势经过细心调节，成为对各个角色的提示；他富于弹性的节拍，他眼睛、身躯、脑袋的动静使各部分在音乐上各得其所。因此，整个过程不是乐团、独唱者、合唱团、指挥分别提供互不相连的舞台效果，而是观众眼、耳、心结合成总体印象，强化了作品的统一。

拉图这位指挥逗人好奇，当然是由于上述能力，但另外一个原因是他的演出规划如此绝妙：是不是一切都如此完美设计和计划，没有给自发、幻想、即兴留下任何余地？的确，《创世纪》由于是圣经这一章的戏剧化版本，因此有利做戏剧性的外向呈现，拉图对这一点做了高贵的运用。一切似乎从舞台的不同方向向指挥汇集，他成为作品的焦点。因此，拉图比较不是在作品里，而是按照某种精心设计的计划来抽绎作品，也就是他的做法比较像蒲柏（Pope），而不像华兹华斯（Wordsworth）。不过，他产生的效果太令人满意了，你不禁要问，他是不是把这音乐吃光吐尽，把它给制伏，把它给驯化了。我佩服并享受这场演出，但仍然希望里面留有一些不确定，有一点试探性的探索，而我感觉到的是这场演出专业、职业化

淋漓尽致，而且有点儿过头了。

然而我还是比较喜欢拉图的明确和用功，而比较不喜欢年纪比他稍大的同辈李汶。也不是说李汶无趣：他当然很有意思。大都会节目浩繁，有个因应的好办法是挑出李汶的场次，然后去看他。上季他指挥一场特出的《霍夫曼的故事》，有强劲、灼热的戏剧性，始终有力，甚至力道万钧，原因是卡司可观，加上他自己全心全意投入领导。在乐池里，指挥完全不像在交响乐舞台上那么显眼；此外，歌剧在视觉和气氛上提供给观众处理的材料也远多于交响乐演奏。但是，在这部极为复杂、挑战性极高的十九世纪歌剧里，李汶的成绩可说有眼为证：卡萝·凡妮斯演三个女主角，苏珊·曼哲演缪斯，多明哥演霍夫曼，看他们的音乐反应，可知李汶的表现。他处理那无时平静、构造精巧的音乐，雅致而曲尽意蕴，简直变成霍夫曼的化身。

不过，李汶处理纯德国曲目，有个问题。《霍夫曼的故事》乃法德混血之作。相形之下，李汶上季也指挥的瓦格纳《名歌手》，而此作公开声称以德国音乐艺术之优越为主题，最后一幕，沙克斯高谈德国艺术神圣，以及这神圣受到外人威胁。此作以中世纪的纽伦堡为背景，是崇高的音乐、二流的幽默和把问题简化的寓言杂糅而成的矛盾混合。在瓦格纳所有成熟之作里，这部歌剧最令仰慕他的人难为情，更别说敬而远之：瓦格纳对贝克梅瑟的讽刺至为无情，而且有人认为这讽刺是反犹主义，虽然这说法证据欠足。加上那些对德国艺术的歌颂，以及每每并无必要另扯青年热情化为艺术才气的故事，《名歌手》不是被视为瓦格纳最具挑战性之作，就是被视为最无趣的歌剧。

我自己认为此作属于前一范畴，这部作品是极具创意的音乐想象，但这个层面和它的情节、意识形态及角色相互冲突。歌手沙克斯（而且是鞋匠！）是粗鲁的恶霸，兼为人道的哲学家；青年骑士华尔特（Walther）是欠成熟，不知高低的后生，兼为富于天资的艺术家；伊娃（Eva），他的恋人，既象征一件家当，又相当于家庭中的布伦希尔德。故事焦点是中世纪名歌手的理想化情谊——男子

学会依照一套音乐伦理规则唱歌，就有“名歌手”资格；相对于帕西法尔阴郁的圣杯兄弟会，他们健康、充满阳光：他们是市民，也是细腻的艺术家的守护者。所以，瓦格纳是一个明显的沙文主义者，以最民族主义、最自大的方式撮合他的贵族恩主，但另一方面，他把学徒到出师的过程投上舞台，以此歌颂他从事的这门艺术。

情节很简单。时值仲夏，名歌手波格纳（Veit Pogner）自献他女儿伊娃为一项歌唱比赛的奖品。她和来访的骑士华尔特相恋，但他必须学习将他的抒情天赋向可以被接受的美学形式，通过名歌手公会的评审。华尔特在第一幕失利，但在第三幕光荣过关。贝克梅瑟是最严厉批评他的人，也是他的情敌。贝克梅瑟通常被丑化成一身黑衣，这是瓦格纳敌人的典型打扮，在大都会的演出里，他由赫曼·普雷饰演，非常精彩，赫曼·普雷将他呈现成笨拙，几乎青涩的人物，像个求好心切，心事重重的大一新生，面对一个看起来对他有意的玛丽莲·梦露。整个过程里，汉斯·沙克斯扮演华尔特的朋友和心腹，阻碍贝克梅瑟，坚持真正的艺术标准，实则他也在暗恋伊娃。

诠释瓦格纳的歌剧，有两种基本风格。一是遵守假装的传统和写实主义意识，假定瓦格纳把他所有难题都解决了。结果是一种沉重拘泥的解读，角色、背景、音乐被塞进预铸、德国味浅薄的设计，这种设计据说始源于1876—1883年间瓦格纳自己在拜鲁伊特的做法。另一种风格是修正主义路线，假定瓦格纳没有能够控制他的意识形态图式（我相信实情也是如此），他的歌剧并不是那些意识形态的直接实现，而是非常机动，甚至很不稳定的纪录：纪录他尝试解决问题而没有成功。如实诠释瓦格纳，就是暴露并突显这些不连贯之处，而不是把它们熨平，成为自然主义式的，也就是误导的观念。这第二种诠释一直有成功的例子，从罗伯·威尔森的《帕西法尔》到谢鲁1970年代中期的全套拜鲁伊特《指环》，乃至各种各样的心理分析、表现主义、“人种志”（ethnographic）解读，皆

属之，它们强调瓦格纳的挣扎，而不是侧重他在音乐之外那些优越种族必胜的论调。

李汶向来偏好上述两种诠释风格里的第一种，其音乐上的结果（先别提令人十分不满意的拟写实场景和戏剧效果）是令人困惑的退化。对指挥家李汶，瓦格纳显然意指沉重、过于审慎、艰涩、固执。李汶的拍子将音乐膨胀，抓紧瓦格纳肤浅的自信来产生一种宣告般的，终至流于单调的声音，而不是色泽与柔韧节奏的感性挥洒，似乎唯独布列兹有本事从乐团和歌者引出这样的挥洒（布列兹是我们这个时代的瓦格纳大家）。或许李汶太过动容于瓦格纳神气活现的权威姿态。但我们永远不要忘了阿多诺的精见：瓦格纳愈是大声嚷嚷、愈是显得魁梧的时候，他愈不知道自己在干什么。

除了普雷，李汶的《名歌手》卡司将他们的角色演成歌剧老套，男的粗直、鲁莽，女的缠人、不安。芬兰女高音卡莉塔·玛提拉（Karita Matilla）演伊娃，流露美妙的抒情女高音造诣，却老是被她乱抖的胳膊和令人看了难过的可笑姿势糟蹋，那些动作除了表达讶异、震惊、狂喜，似乎别无意含。最令人失望的是演沙克斯的麦辛泰尔（Donald McIntyre）。沙克斯和沃坦并列为瓦格纳构思的最伟大男中音（沙克斯甚至似胜一筹），他在守法与反叛、慈悲和齷齪、认命与激情之间依违不定。部分是因为被不够柔韧而且几无抑扬顿挫的乐团声音牵制——李汶似乎根本没有进入音乐去找出里面的反叛意味——麦辛泰尔的声音显得疲惫而枯燥。

我想，李汶的错误是将沙克斯想成一个有完整人生哲学的人，而不是一个有点困惑但手段巧妙的操作者（如同瓦格纳自己），能在一个公众场合挺身而出，在根本不算名正言顺之下宰制一切。这一点，最明显的是全剧最后一景，一大群合唱者和独唱者呆立在那里，好像被沙克斯那番听来并不舒服的德国艺术论摄了魂。何不将这个场面演成类似纳粹的纽伦堡集会，或者，以诙谐风格呈现，演成那些往来闲逛的纽伦堡人不大理会这个夸夸其谈的演说者，他们以他们的行为表示他们不想理会这类怪论。

李汶 1992 年 5 月在卡内基演出马勒《大地之歌》（女中音是了不



起的华特洛德·梅耶)，我注意到同样的问题。李汶其实有极佳的音乐禀赋，他尝试在指挥之中再现音乐里充满变化的，后期浪漫主义的不确定性，马勒在不同音乐类型与不谐和的音色之间所做的特殊混合，以及马勒精巧的不合拍节奏。但是，处理悠长、平静的最后一首歌（《告别》）这样的音乐时，他似乎尽失巧思而汲深绠短。马勒的标准非常高，而且自己承认这首歌几乎不可能指挥：此曲线条绵长，象征勘破生死，乐句绵延数页，小节线几如虚设，节拍亦非平稳行进，凡常指挥往往为之束手。诚如米契尔（Donald Mitchell）在其马勒研究第三卷所言，唯一办法是丢掉打拍如仪的习惯，任音乐带着你迈越线条和严格的模式，进入一种境界升华的仪式形式。

李汶完全不是这么做。他反而传递出一种令人丧气的逐渐弛缓之感，好像一部巨大的乐器跑不动了，做不出带有诗意的认命，而用一种极为怪异、无比空洞的滞慢来冒充。可怜梅耶被李汶那种看来考究，其实空洞的沉重和斟酌弄得困惑莫名，甚至闷闷不乐。指挥站在音乐外面，对音乐极尽雕琢，欲巧反拙。

这与阿巴多和柏林爱乐十月在卡内基演出马勒第九号交响曲的表现形成尖锐对照。本地乐评家只忙一件庸俗的工作，就是比较阿巴多的柏林爱乐和卡拉扬的柏林爱乐，并且大多认为卡拉扬较为精彩。真是离谱。阿巴多必定是当今最全面，也最令人满意的指挥。他驾驭的音乐范围十分惊人，即使演出其中比较无趣的作品，也以出色的手法结合圆熟的专业修养和谦抑不矜。柏林爱乐表现毫无瑕疵，而且没有丝毫卡拉扬的崇拜者众口交赞的光滑，那是令人生厌的虚有其表。二十年前，我也是那些人之一。看阿巴多演出第九，你眼见兼耳听他有如拿一个具体的东西般，将那声音抓出来，他好像在重现作曲家作曲之际的思想姿势。全曲徐缓的最后数页特别令我动容，音乐到了这里，以悠长得令人称奇的降D大调舒展，其间穿插几个小小的渐慢、重音和渐弱，产生的效果比《告别》更离世绝俗。阿巴多最有力之处是，他不曾须臾让音乐失速；你见证他具体将声音引出来，始终看见那脉动和内在的压力。有一连串的刹那，阿巴多就是那音乐。

## 《特洛伊人》

柏辽兹 1863 年写的最后一部歌剧《特洛伊人》(Les Troyens), 以其规模之宏伟、风格之崇高及构思之大胆, 若说《尼伯龙根的指环》在十九世纪“剧”逢敌手, 唯有此剧。不过, 瓦格纳在世之日见其四联剧在他亲自督造的拜鲁伊特歌剧院上演并且成为正典, 柏辽兹却只看见他从维吉尔《伊尼亚德》(Aeneid) 第一、二、四章改编而来的这部两段式大作以劣质、经过大量删削的模样在巴黎抒情剧院 (Theatre Lyrique) 演出。没错, 一直到十九世纪末和二十世纪初, 才有《特洛伊人》全本演出, 而且是在德国, 不是在法国; 在演出次数上, 以及在欣赏柏辽兹非比寻常 (而且十分奇特) 的天才方面, 法国至今落后德国、英国和美国。就如经常有人说的, 瓦格纳完全属于他那个时代及其文化, 将当时德国语言学思考、音乐、哲学、诗里已有的潮流带到一个往往很多争议, 但十分出色的高峰; 柏辽兹则和他所处的时代和地方并不是那么合辙。他是有卓越识见的世界主义者, 比较相得的是莎士比亚、维吉尔、歌德, 而不是法国作家。至于音乐, 他接近德国, 追随贝多芬和格鲁克, 距法国音乐稍远, 法国无论今昔, 都低估并且错待其音乐家。法

国观众是欧洲最欠悟性的，其音乐主流和机构也比任何其他国家的要传统、少新鲜空气、保守。

不过，《特洛伊人》仍是深具法国特质之作。其修辞与字汇是十七世纪古典戏剧与十八世纪新古典主义在十九世纪的转化；剧中卡珊德拉（Cassandra）和狄多（Dido）这两个精彩的女主角亦然。柏辽兹对大歌剧（grand opera）——主要是一种巴黎现象——的创新构想不仅得助于奥柏（Auber）与梅耶贝尔（Meyerbeer），也得助于格鲁克，其歌剧是为巴黎而写，而且在巴黎上演，柏辽兹本人就主持过一次出名的《奥菲欧》（*Orfeo*）演出。而且我认为，柏辽兹运用其大胆的戏剧想象，以《特洛伊人》为艺术媒介，在音乐上反映法兰西帝国在北非的扩张；此作第二段的背景就设在北非。

由于全剧几乎五小时长，而且对导演和歌剧资源的要求很大，《特洛伊人》不常演出，上次在大都会看到是十年前，这个冬天重返，演出多场，其中我躬逢其盛者有三次。有个矛盾是，虽然制作与演出都缺陷重重，亲临其境的体验却深为动人，甚至令人激动。和《费德里奥》一样，《特洛伊人》在台上即使搞砸或构思拙劣，全作之诚挚与强烈似乎也不受影响。不过，有别于《费德里奥》，柏辽兹这部杰作很难看到或听到全本；更糟的是，完整的商业录音至今只有一套，是柯林·戴维斯1969年在科文特花园演出的版本，历久如新，整体卡司不错，但维克斯演伊尼亚斯，特别突出众表。十二月初，戴维斯在指挥一场以此作为主题的音乐会时，我正好在伦敦，音乐会效果极佳，但当然比不上歌剧演出之巨大炫人。

若说哪个地方的《特洛伊人》演出应该可以成为决定版，那就是大都会，可惜大都会没做到。首先是制作本身非常欠完美，更别说草率、预演不足、半生不熟，风格部分是“罗马式”，部分又是以暗示为主调的现代主义。柏辽兹将此作划分成两段：第一、二幕，特洛伊沦陷，第三、四幕，特洛伊人在迦太基落脚。大都会依照柏辽兹的划分。卡珊德拉主导上段，狄多主导下段：两个女人都自杀，前者是为了不愿在希腊当奴隶，后者是由于伊尼亚斯弃她而去。为了刻画这样极端的情况，柏辽兹使用的语法奇特之至。他处

心积虑追求宏伟的效果，却用阵阵火爆来构筑场景，而且并不拘泥情节合逻辑，甚至不讲究情节可信。然而他的舞台指示和记谱（我们现在才开始发现）极为精准，他尽弃所有关于浪漫主义的滥调，认为那些老调失之模糊、浮夸。他精心计算一切，以便在表现力、忧郁、政治陈述上达到极致，虽然他并未幻想他的指示会获得遵从。1857年，柏辽兹在写给妹妹阿黛莉（Adele）的信中预言，他为《特洛伊人》计划了十多个特殊效果，歌剧院至多可能做两个到三个。

这里提到他预见会被忽略的几个特效：柏辽兹强调卡珊德拉初次露面应该是在一群庆功的特洛伊人之间（这部歌剧幕启时，希腊人已突然离去，留下木马），而在大都会，她在人群离场后才被察觉，结果，柏辽兹本来精心计算，要使她的独自忧惧与群众节庆般的亢奋之间形成对比，这用意落空了。安德洛玛奇（Andromache）带着小儿子亚斯提亚纳克斯（Astyanax）默默在集会的特洛伊民众面前出现时，应该身穿吊丧的白袍，服装设计维克斯勒（Peter Wexler）却把她包在四不像的条纹衣里。第一幕里的摔角手之舞变成杂耍舞；第四幕的侍妓、迦太基奴隶与努比亚（Nubia）奴隶（柏辽兹指明他们的出身）之舞，不知何故，被编舞家维勒东（Gray Veredon）改成男男女女穿着芭蕾舞裙。第四幕开头那段精彩的王室狩猎和暴风雨音乐，柏辽兹要的是精巧安排的哑剧，大都会根本置若罔闻。最后一幕，柏辽兹写得明明白白，狄多被伊尼亚斯抛弃而心烦虑乱，光着左脚，因为决意寻短。这淡中着笔的巧思被大都会勾销，就像柏辽兹另一项更重要的指示：迦太基合唱队诅咒伊尼亚斯及其子孙时，他们上方要有 ROMA<sup>①</sup> 这个字。维克斯勒没有照做，而是把这个字换成三只狼的头像，此举或许聪明，却是多此一举。你如果想给观众一场局部写实的十九世纪末演出，办法只有一个：要么遵照柏辽兹所有列出明确要求的指示，要么对他一概不理。

卡珊德拉由法国女高音法兰丝瓦·波蕾（Francoise Pollet）饰

① 意大利文“罗马”。

演，在两个女主角里是戏份较短而比较浓缩的，她的咬字和风格两皆无瑕，可惜演技难以大书，但她还是成功投射这个角色的巨大尊严和热情：这个女子逐步失去爱人、家人和同胞，但仍然努力忠于她灼痛人心的灾难先见。波蕾的低音域有权威感，而且丰满，中上音域则以滑润，而非以强力见长。她在艾丽斯·杜里厅（Alice Tully）唱莫扎特、杜巴克（Duparc）、德彪西、舒伯特之作，堪称优秀（调子偏慢），证实她出色的音乐自信，以及她作为艺术家那种笼罩全场的宁静。

有一场戏，我认为是歌剧里最伟大的一个场面，亦即特洛伊陷落的终场，波蕾的风度赋予其曲子一种地道悲剧性，而且近乎魔性的风格：卡珊德拉激促大群特洛伊妇女合唱队集体自尽，以免被希腊人掳为奴隶。柏辽兹以灼热紧凑的音乐刻画独唱女高音，妇女合唱队，颤栗少女唱队，寻找特洛伊宝藏的希腊军队队长，以及卡珊德拉举剑刺入自己胸腹时冲进来的希腊士兵。管弦乐时而充满威胁，时而歇斯底里，时而意气扬扬；竖琴、黑管、弦乐、定音鼓、法国号、小号以二拍、三拍来去，效果彼此加乘，整个在合唱队一声声“意大利”呐喊的宏伟降D大调和弦里达于高潮。

在这里，以及全剧好几处，柏辽兹的用意是提醒观众，特洛伊遭难，但一个新的特洛伊将会在意大利诞生，并且从中产生罗马帝国。这个动机在《特洛伊人》里比在《伊尼亚德》前几章里要更加紧切。没错，柏辽兹热爱维吉尔，这股热爱可能是主导他一辈子的美学理念，但是，使这股热情更强烈的，是他对法兰西帝国的扩张有同样坚定的热望。拿破仑1798年用兵埃及，开法兰西帝国扩张得手的先河。1830年代，法国占领阿尔及利亚，其后数十年则在各地致力平乱，以及将那些领土并入帝国系统。帝国在1844年攻击摩洛哥，1849年将圭亚那变成保护国。1860年代，法国远征马达加斯加与印度支那。凡此都是柏辽兹世界观的一部分，而且他特别仰慕拿破仑及其传人；的确，他有一部规模稍次的作品就是献给拿破仑三世的，是名叫《皇帝》的清唱剧。巴颂（Jacques Barzun）所言没错，柏辽兹的政治观念不能说定型于民主政治和贵族政治之

间；但是，另有论者指出，柏辽兹对民主也没什么兴趣。他第一件作品是《阿拉伯人哀悼他的骏马》（*The Arab Mourning His Steed*）。自始至终，如同许许多多当代人，如雨果、夏朵布里昂（Chateaubriand）、德拉克洛瓦（Delacroix），他着迷于东方。巴颂并且推测，柏辽兹 1830 年的意大利之旅影响他许多最伟大的作品，包括《特洛伊人》，不只因为他吸收了我们在歌德和司汤达作品里也看得到的阳光朝气和浪漫，而且因为意大利是欧洲第一个南部帝国所在。

我不想将柏辽兹简化为帝国主义者，也不想辩说《特洛伊人》是粗糙的意识形态歌剧。然而，此作写于帝制的法国，并且是为帝制的法国而写，全剧和罗马帝国诗人维吉尔，以及法兰西帝国共同具有那种自我陶醉的宏伟，如果不考虑这一点，我相信无从理解这部伟大的艺术品。迦太基女王狄多起初是有争议、情感上有些伤痕的北非君主。我们初见她时，她倦倦地巡视她的臣民、她的军事胜利、她苍翠的田野。打从伊尼亚斯和流浪的特洛伊人进入她的生活，她生出巨大的热情，但也愈来愈哀伤。她与伊尼亚斯合鸣一首洋溢着崇高之美的二重唱（并非根据维吉尔，而是《威尼斯商人》一些台词），然后幸福突然结束：在没有任何警讯之下，伊尼亚斯被召回而重拾他前往意大利创建帝国的使命。在爱情戏之间，柏辽兹穿插芭蕾舞，特洛伊卫兵的剪影，比较迦太基女人的欢乐与海上生活的艰苦，或狄多和妹妹安娜的焦急交谈。贯穿这一切的主题是，你有义务成全帝国，不管人性代价多大。

但是，也十分清楚，在这里，就像在此剧的特洛伊部分，柏辽兹最关心的是王室、历史伟人及民族命运的悲剧。不过，在剧情要求之下，狄多往返于官务和私人生活之间的频率，高过面貌有点单调的伊尼亚斯；这个角色的负担没有卡珊德拉那么沉重，给女高音的表情范围却广一点。我看过的演出，此角有两场由马利亚·尤英（Maria Ewing），第三场由卡萝·雅尔（Carol Yahr）担纲。马利亚·尤英戏剧风格甚佳，音乐造诣则稳当如波蕾。第一场里，她本来就不是太大的嗓门为感冒未愈所累，运嗓有些迟疑，有不少失焦

的低吼。在我看的第二场演出里，这一切都不见踪影。她的声音没有珍妮·贝克（Janet Baker）或芮珍·克蕾丝班（Regine Crespin）那种饱满丰富，但中音域足以令人印象深刻。她淋漓发挥一个身陷困境的角色，演被抛弃而志切复仇的狄多尤其令人信服。卡萝·雅尔的嗓子是抒情、轻盈一路，表现差堪取信：她没有马利亚·尤英那样逼人的悲情庄严，但刻画一个比较年轻、比较脆弱的狄多，仍然动人。演伊尼亚斯的雷克斯则另当别论，他体型英挺，但运嗓吃力，遗漏音符，碰到难唱之处如同喊叫，几无表现力。

《特洛伊人》在乐团和舞台方面都十分需要组织，这方面，梅拉诺（Fabrizio Melano）的舞台设计和李汶的指挥都只间歇做到。柏辽兹不时沉重，气势压人。巨大的合唱团上台下台步履蹒跚，不是呆立当场，就是一副懵懂茫然模样，都无助于这样的气势。柏辽兹毕竟不是德米尔（Cecil B. De Mille），想把他做好，一定要有些宗旨，在制作上要有些主意。大都会歌剧院半抽象、半写实的做法里，完全看不到宗旨和主意。柏辽兹挣扎着，要冲破大都会的限制和李汶每每心不在焉的指挥。他的指挥，迦太基比特洛伊好一点。我觉得李汶倾向于膨胀和拉长，造成卡珊德拉最后一幕失之涣散（相形之下，柯林·戴维斯结构紧绷，甚至有爆炸性），狄多本质上较为宽广的音乐，透过与伊尼亚斯的爱情二重唱，表现甚美，但她最后几场戏泄气甚剧，一如乐团的演奏，李汶难辞其咎。

讽刺的是，李汶身为大都会音乐总监，大概最该为那些制作的拙劣戏剧质量负责——导演和设计一定是他挑选的吧？而他似乎不晓得，舞台上的演出如果凌乱或草率，对他的指挥必有负面影响。乐团仍是顶级的（功归李汶），但舞台、乐团与歌者彼此那么不搭，你想不察觉都难。另外，我认为，整个演出基本上令人看不懂，如坠五里雾中，演出使用原文，却不打字幕的荒谬坚持是原因之一。

这项怪异的做法有个很大的牺牲品，是施特劳斯的《埃莱克特拉》。我看的那一场，贝伦斯由潘妮洛普·达娜（Penelope Daner）取代，她勇敢有余，但声音单薄而且台风稚拙，终不济事。顶有名气的布莉姬·法斯宾德撑完克莉坦尼斯特拉（Klytemnestra）的音

乐，做尽手势和怪脸，结果根本是灾难一场。黛波拉·沃格特担任克莉索提米丝，救了整个演出，只因为她（她不是演戏的料子）声音绝佳，音乐修为优秀。不过，这场演出真是好一盘大杂烩。为了只有他自己晓得的理由，导演咸克将一匹倒地的巨大铜马，摆在阿加门农宫殿入口，埃莱克特拉在这里疯狂搜寻她用来杀她母亲的那把斧头。她没找到斧头，但口口声声提这玩意，而且真的拿来像一支看不见的魔棒般挥舞。在这里，李汶的指挥还是强调总谱里广、大、沉重的成分，实则原谱变化多姿而且灵动活泼，令人耳迷目眩，就如霍夫曼希塔的剧本。

我观赏的威尔第《奥赛罗》演出里，有点不同境界的蛛丝马迹。多明哥演奥赛罗，卡萝·凡妮莎演德丝狄蒙娜（Desdemona）。我说的蛛丝马迹当然不来自莫辛斯基（Elijah Moshinsky）的可厌制作，也不是伊尔甘（Michael Yeargan）那种毫无意义的肥肿舞台设计，而是来自葛济夫（Valery Gergiev）出奇灵活、充满才智和戏剧性、节奏拿捏绝佳的指挥。我记忆所及，没有任何歌剧演出具备他这般特出的效果，尽管舞台上的整体表现呆滞，甚至愚蠢。单举一例，即足以说明一切：最后一景，多明哥唱他怎么吻德丝狄蒙娜的时候，站的位置离她约莫十码开外。我非常不算是威尔第迷，但连我也晓得，如此演法，这老兄本来没那么庸俗，也变得那么庸俗，本来没那么不合逻辑，也变得那么逻辑不通。多明哥的表现很讨观众欢心，但我感觉到他运腔十分吃力，而且大体上是粗糙的。凡妮莎尚可，不过，也许为整体制作所累，她失之遥远，时而冷得可以。

最后还有个问题：大都会的演出，其传达能力、其智慧，为什么硬是比不上大多数管弦乐和/或器乐演奏会。拿大都会的《特洛伊人》和纽约爱乐最近演奏、柏辽兹为中提琴和管弦乐写的出色作品《哈洛德在意大利》（Harold in Italy）相较，其天悬地隔几乎令人目瞪口呆。迪图瓦的指挥、辛西雅·费尔普斯（Cynthia Phelps）的演奏、乐团的齐奏——这一切，传达一个无比强大的印象，就是连贯、智慧、技巧、规划。二月初，我在阿姆斯特丹，在荷兰歌剧院观赏威里·戴克（Willy Decker）执导的贝尔格《沃采克》，演出绝佳，也和



大都会形成尖锐对比。这个歌剧院的资源远远不如大都会，其《沃采克》却极有力、极优异，因为戴克对这部作品明显有他的构想，这构想提升了剧中一切。大都会不缺钱，也不缺人才，为什么这么多人到这家美国首席歌剧院的时候，接受这么低的标准？谜底是，大都会对正典采取博物馆式的态度，而不是采取前卫的立场，因此一再辜负它所照顾的杰作，而不是仔细、用心地制作它们。

末了，我很乐意向本季戏码的一个例外致敬，也就是布里顿最后也最困难的一部歌剧，他根据托马斯·曼同名中篇小说写成的《魂断威尼斯》（1974）。或许因为它绝对无法和制作成本昂贵的卖座之作《奥赛罗》竞争，也无法和起死回生的平庸之作《史提费里欧》（*Stiffelio*）争色（大都会以此剧博得创新的虚名），《魂断威尼斯》反而格外可取：柯林·葛兰（Colin Graham）的导演堪称卓绝，阿瑟顿（David Atherton）的音乐指挥超优，安东尼·罗夫·强森饰艾森巴赫，托马斯·艾伦饰演魔鬼的各种化身，演、唱都令人迷醉。可惜，此剧想再上档，可能遥遥无期。

## 儿戏（评所罗门《莫扎特传》）

“儿童莫扎特”，最新一本莫扎特传的作者所罗门这么称呼他，十分贴切，而且莫扎特也就是以此形象进驻西方文明：没有谁比他更早熟，没有谁从婴幼儿时期就以如此异常的自在和如此惊人的质量作曲。英国学者巴林顿（Daines Barrington）见证了这位神童的才华，向皇家学会提出报告，所罗门引述其说：“想象一下，莎士比亚作品里一场绝佳演说，没人看过，却由一个八岁的孩子念出来，抑扬顿挫尽得（18世纪名演员）贾利克（ Garrick）的感人元气。同样地，想象一下，这个孩子以眼角余光读着三篇关于这场演说的评论，一篇是用希腊文写的，一篇用希伯来文，第三篇是伊特鲁利亚文（Etruscan）。……把这一切想象一下，你约略可知这个小男孩的本事。”视奏、绵长的即兴演奏、转调、蒙眼演奏、写下他只听过一次的音乐——全无差错、辨认任何声音的音高，以及写奏鸣曲、室内乐、协奏曲，甚至一两部歌剧：全都大约从五岁开始。莫扎特的天资几近超自然，至今无人能比。

不过，再怎么列举他的特技，也无法使我们更接近莫扎特这个人。他的音乐语言虽具表情，却神秘难以捉摸：一首莫扎特钢琴协奏曲

什么也没说，而且和它的写作时间只有偶然的关系。音乐学上的分析可以描述风格上的改变，说明形式和音色的特征，交代一件作品的逻辑与和声语言，问题是，你仍然无法在莫扎特的生活经验和他写出来的音乐之间找到有意义的关连，揭露前者如何支撑以及——至少在某种程度上——解释后者。所罗门这本资料丰厚的《莫扎特传》(*Mozart: A Life*, Harper Collins; \$35)，一大优点是他将莫扎特的生平与音乐成就融合为一，做法比历来绝大多数莫扎特传记作者更有技巧，更明智，其融合也更有力量——而且更令人感慨。莫扎特的作品当然使人认为他魅力完美，成就超自然，但所罗门不是由此说起，而是从一个奇怪的事实开始：莫扎特死于1791年，在那前十年里，萨尔茨堡这个最有名的子弟，好像被从萨尔茨堡的集体和官方记忆中删除，大概是为了惩罚他“自愿移民”，不想在这个城里当奴才。莫扎特被这样断绝关系，成为所罗门了解他的线索，甚至是“他创造力的先决条件”。随着所罗门发展其洞见，我们发现这位作曲家身份的内核和一个东西绑在一起，就是他与他父亲雷奥波德(Leopold)的痛苦、复杂关系，雷奥波德自己也是被断绝关系的子弟，怀着“一种染有情色意味的支配冲动”。所罗门以这对父子档的关系为焦点，说明这关系如何将少年莫扎特的创造力和人格，囚禁于这位父亲的管辖之中，莫扎特既是造反的儿子，也是——在这一点上，所罗门的创见使他的诠释产生大胆的色彩——心甘情愿的俘虏。甚至莫扎特有了自己的家庭生活之后，这内化了的关系也还是他心灵的固定层面。

这关系如果单纯只是一个父亲剥削聪明的孩子，不可能维持这么久，双方也不会这么各蒙其益。这关系的基础是爱与慕，而非只有贪婪和唯利是图；相形之下，这孩子和他妈妈的关系远远没有这么丰富。儿子和女儿那些巨大的欧洲之旅，当然是雷奥波德筹划的；所罗门以详细令人瞩目的笔触刻画七岁的莫扎特和十二岁的马莉安妮(Marianne)在欧洲奔波“三年五个月又二十天，坐马车走过数千哩路，在八十八个市镇驻足（有些地方是重访），在无数观众面前献艺”。雷奥波德既怂恿儿子发现世界，也促成这孩子发挥

惊人的天资，精擅当时管领风骚的新古典风格——宫廷式、意大利风、传统。所罗门形容，莫扎特的童年是父子之间的合资事业，带给两人知名度和财富，而且使雷奥波德挣脱他在家庭上和职业上的责任。他成就不大，本来可能必须兢兢业业为稻粱谋。神童的天才日益显露，“神奇”、“奇迹”之类字眼也愈常听到（爸爸加在他身上的表演行程相当辛苦，但他似乎颇得其乐）。

也是势所必然，神童长大，成为才华洋溢的青少年，开始打造自己的美学声音，用来表达他关切的事物和他的创意。所罗门1977年写的贝多芬研究已成经典，在那里，他岔开故事，交代贝多芬风格的一些重要发展；现在写莫扎特，他也这么做，并发挥过人的洞察力，以一系列篇章说明哪些风格、形式、修辞特征使莫扎特的声音具备其难以言喻的特质——雅致、形式完美，以及那些独树一帜的抑扬顿挫。这些章节有罕见的说服力，因为它们不仅巧妙提出莫扎特特定阶段作品的特色，还别具洞识，揭露这音乐在莫扎特那个人生阶段里的来源。这个十几岁少年与日俱增的独立意识，他永远离开萨尔茨堡以及对巴黎和维也纳的探索，他对过去的忠实，加上“微妙掩饰于传统之中的颠覆心态”，都进入他1772年到1776年之间在萨尔茨堡为大主教宫廷所写的那些小夜曲和嬉游曲，以及，在比较小的程度上，他写于同一时期而且比较传统的那些协奏曲和室内乐。

所罗门教我们看出，莫扎特如何在这些“社会”作品中建立他的创意个性，这些作品“代表这位作曲家和他所处社群的关系，同时也代表他对田园、牧歌生命情调的眷恋感受”。这些比较无人讨论的作品兼具田园风，兼具反讽意味，反映了这个年轻人对他父亲（因此，也是对传统）的依恋，以及他自己“追求原创性的焦虑”，这股焦虑现在使他首度探险进入“一个深化的感觉世界”。莫扎特愈多写这类带有宫廷舞蹈与摹仿鲁特琴的音乐，就愈超越贵族的自我恭维，进入另一层次，“表现一个理想的田园世界，甚至古典的阿卡底亚（Arcadia）意象，于是，原本很容易消化，与某种庆祝连在一起而充满节日气息的音乐，现在变成风格资源，能表达范围

异常广阔的情感，能歌颂境界广泛的人类经验，其核心则是自然、爱，以及游戏”。

但是，甚至在 1782 年与康丝丹采·韦柏（Constanze Weber）结婚，并且移居维也纳之后，莫扎特依旧受他父亲束缚，他依违于两极之间，既要自得其乐，又有“被支配的需要”：一方面，他有了自己的家庭，要有成年人的自由之乐，另一方面，又要服从他父亲严厉监督的“演奏原则”。雷奥波德从来不曾因为儿子已婚就放手，对儿子的子女也毫无兴趣。（不过，他倒是把马莉安妮的儿子抱过来抚养，希望再造一个他原来的家庭，但终归徒劳。）

据所罗门所见，莫扎特成年的音乐纪录了他如何逐渐实现他艺术独立自主的意识。这一点在 C 小调弥撒曲（K. 427/417a）至为明显，此曲写于 1782—1783 年，作为他对康丝丹采的爱情证言，而且，在这件作品里，他终于蜕除他父亲极为珍视的“新古典主义美学”。他的音乐有一段时期反映他陷入“两极效应”的冲突（所罗门以 1770 年代中期作品中的行板/慢板为例，提供极为发人深省的分析，这些作品传达他丧母的伤逝，以及他对家庭结构解体的哀伤），但是，到了 1780 年代，他的音乐另有继承，不是他的生父，而是海顿。他从 1786 年左右开始离开钢琴作品，走上另一种生涯，当剧院经理和歌剧作曲家。他父亲 1787 年去世；他的音乐出现新的美的层次，而其中充满吾生有涯之感，但以查尔斯·罗森所说“令人惊异的陶醉方式”表达这股感受，是主控这感受，而非屈服于这感受。夹叙夹议之间，所罗门令人信服地描述莫扎特的成熟作品，这些作品里，“莫扎特音乐纯洁、升华的表面底下隐藏着动荡、充满爆发性的感觉洪流”。关于降 B 大调协奏曲（K. 595），及 G 小调交响曲（K. 550），所罗门说：

或许唯有当我们感受到莫扎特音乐那股把我们撞出瘀伤来的力量，我们才能也发现其神奇的疗伤止痛之力。我们可以追随莫扎特的游戏冲动奔上欢快喜乐之路，欣悦于他出尘的性情，讶异于他能将事物颠倒反转，以及像嘉年华狂欢般将万物并置齐

观，从中发现无限可能性，处处肯定声音的宇宙里蕴含的原生活力，那声音的宇宙印刻在一片寂静的状态里，他把它拈出来，给它生命。

所罗门举出另外几个比较自由的地方，莫扎特在音乐之内、之外都加以探索：他有些经常放纵难以节制的倾向，包括享受奢华、说双关语，以及玩夹杂粪使用词的语言游戏；他喜欢共济会，以满足他对正义与理性的欲求（他倒数第二部歌剧《魔笛》也处处可见共济会思想）。但是，他困顿、缺钱的音乐家生涯远景逐渐黯淡。他大部分时间是全家财务安全的支柱和来源，雷奥波德却断绝他的继承。在这个家庭持续解散的过程中，马莉安妮取雷奥波德而舍莫扎特，久而久之，莫扎特和她原本亲密的关系也淡化。他在 1780 年代晚期为严重的抑郁所苦，创作力似乎同时减弱，尽管他在 1789 年，以和剧本家达篷特合作的最后一部歌剧杰作《女人心》——我认为也是最伟大的一部——恢复近乎奇迹的生产力。

莫扎特六个孩子只有两个没有幼龄夭折，他自己的健康状况也时呈危殆。他在 1791 年 12 月死于急性风湿热，得年三十六岁，死时已是一个筋疲力竭，甚至可悲的人。经过所罗门的论证，莫扎特并非阴谋的牺牲品，应该已无疑义；此外，所罗门提供充分的证据，莫扎特葬礼简陋既非由于他极端贫穷，亦非由于大众忽略。维也纳公民大多选择当时所谓“三级”葬礼，而且，所罗门设想，莫扎特其实可能有意无棺下葬，以此“象征他的信念”——藉此肯定“灵魂皆兄弟，死而平等，一如他们生时应该平等”。

这是我所知最令人满意，也最动人的音乐家传记。没错，所罗门一心一意不放过任何细节，读者连续不断面对那些漫长，有时烦冗的货币、城市、人名的清单，以及寇歇尔（Kochel）编号之后，为之头晕目眩。他有时或许有过度诠释的倾向，例如他奇想推测莫扎特为什么在一份结婚文件上使用“亚当”这个名字。他时或反应过度，像他花太多篇幅，兴奋翻检莫扎特并非特别有趣的《索罗亚斯德残篇选录》（*Excerpts from the Fragments of Zoroaster*），那

是写于 1786 年的一组字谜和谚语。不过，这些缺失被令人着迷的掌故轶事抵销：莫扎特常用宣叙调说话；他奢华而且有时流于俗艳的衣着（特别是带着金扣子的鲜红大衣）；他“对法国有明显的反感”；他写给他堂妹马利亚·安娜（Maria Anna Thekla）的信有如“一部发了疯的同义字辞典”；直到他九岁，他对小喇叭都还有一股非理性的恐惧。

此书甚长而令人手不释卷，全书洋溢人性且宽宏的精神。社会与政治分析十分难得像所罗门的处理方式这样巧妙结合心理分析——在心理分析的探索方面，他获益于弗洛伊德、米兰妮·克莱恩（Melanie Klein）、温尼克特（D. W. Winnicott）及吕格尔（Paul Ricoeur）。我也从未见过谁如此详细刻画莫扎特这么深刻的天才，尤其是这个天才如何与给它滋养，但也造成它心理失去稳定的雷奥波德互动。据所罗门之见，这条家庭纽带绝不是一份无情的创伤和情结清单，而是这两个男人的人性条件。两人都曾尝试挣脱对方，所罗门写道，“最后，一个父亲和一个儿子，在彼此冲突，使他们神魂不宁的情绪涡流里患得患失，他们权衡着彼此反叛之后有什么补偿，纳闷着除了彼此相负，是不是还有别的途径，他们想法子掩饰他们的创伤，无力改弦易辙。”

不过，作曲家传记的真正考验在于，其音乐是不是变得更清楚一点，以及，它叙述的生平是不是有助我们以一种新的方式诠释那音乐。这两方面，所罗门都赢得漂亮。虽然他明显得助于前人对莫扎特作品的审视（尤其查尔斯·罗森那本《古典风格》），但是，他向我们彰显莫扎特的音乐如何从这个人精神的最深处浮现，他为我们说明，这音乐的形式特征与风格特征既来自一种高度纪律化、高度内化的“古典”美学，也来自个人冲动和心理压力。举个例子，现在听《哈弗纳小夜曲》，我们不可能不想到莫扎特正在想办法利用一个老掉牙的形式来挣脱他父亲的轨道，创造一套充满反讽——虽然“正确”——的田园姿态；现在听 C 大调钢琴协奏曲（K. 415），也不可能不注意“其军事风格大胆前进去兼并维也纳古典主义”。此外，甚至在 C 大调钢琴奏鸣曲这么

“简单”的作品里，大调和小调模式也有慑人心魄、往往令人惊异的交替运用（这是所有钢琴初学者的头痛之作）<sup>①</sup>，所罗门以前，从来无人解释其中奥妙。莫扎特如何“在洛可可的表面底下暗动手脚，不但颠覆宁静，也颠覆这宁静向来支撑的贵族秩序”，所罗门以前也无人解释。阅读所罗门此作，我们了解一个**势必如此**的莫扎特：他永远是奇迹般的创造者，但也是一个**可观**的人，无与伦比地令人印象深刻，而且平易近人。

<sup>①</sup> C大调奏鸣曲（K. 545）标题：“给初学者的小奏鸣曲”，是莫扎特当初为教学用所写的曲子。



## 《古尔德的三十二个极短篇》

各位今晚即将看到的影片十分不寻常，从片子的标题开始就不寻常，《古尔德的三十二个极短篇》（*32 Short Films About Glenn Gould*）。此作导演是法国/加拿大人吉哈德（François Girard），主题是 1982 年正好五十岁时去世的加拿大钢琴家古尔德。古尔德初露头角，是在 1955 年纽约和华盛顿两场独奏会上：我当时还在念大学，那两场独奏会都没有在场，但我读了相关报导，并且在一年后买了哥伦比亚唱片公司为那次独奏会出的唱片，就是巴赫的《哥德堡变奏曲》。我想，说整个音乐演奏的景观，尤其以钢琴演奏巴赫的整个景观，都由那次演奏和那张唱片而永远改变，并非夸大其词。古尔德一夕成为国际大明星，而且出现了一个钢琴演奏录音史独一无二的现象：他开启他独此一家，别无分号的曲目和演奏风格领域。没有谁的声音像他，没有谁在弹奏复杂的音乐上能够望他项背，他在那种音乐上的清晰与精准几近超自然。也没有谁生具他那些天资。吉哈德这部片子，原声带全是古尔德的弹奏，其中很多是巴赫的音乐，他和这位作曲家几乎有一而二，二而一的味道。巴赫的《哥德堡变奏曲》是他第一张唱片，古尔德死前一个月，将此作

重录了一遍：两次录音完全不同，但都是如假包换的古尔德。《哥德堡》为巴赫最后、最复杂但元气出奇充沛之作，结构精细，是对单一主题的三十段沉思，主题出现在全作开头和结尾，也就是说，主题陈述两次，加上三十段变奏，等于三十二：三十二段短片，每个变奏都很短，但也都与主题相关，一如全片是一系列从同一个人物产生的变奏，这人物就是古尔德。

片子里，吉哈德没有给我们看古尔德，而是由年轻演员菲欧尔（Colm Feore）饰演古尔德，他在身体上略肖似古尔德，但往往巧妙捕捉古尔德极为独特的姿态。吉哈德没有给我们看古尔德实际弹钢琴，原因可能有几个。首先，钢琴前面的古尔德有他极不寻常的矫饰主义，见者无不叫绝：他这些矫饰作风，许多乐评人和观众或者推许，或者抱怨。他的椅子非常、非常低，因此手指与眼睛差不多齐平。弹琴的时候，他歌唱，而且经常是相当大声唱，而且他挥舞双臂，像个指挥家指挥自己弹钢琴。我有一次看他弹施特劳斯的《谐谑曲》——那是一首困难至于非人之作，帕雷指挥底特律交响乐团伴奏：古尔德弹这件作品不但挥洒裕如，他还从钢琴那里指挥乐团，气坏可怜的帕雷。片子里没有给我们看古尔德弹琴，一个或许更重要的原因是，古尔德在1964年他三十一岁时突然告别公开演奏，从此也不曾公开弹琴，但他可能已经是有史以来在电视、影片里出现最多，录音也最多的音乐家。古尔德深受加拿大人麦克鲁汉（Marshall McLuhan）影响，认为音乐本质上是一种传播。他着迷于电台广播，写过好几部广播剧本，但他也相信，聆听或观赏一个演奏者是——或者说，可以成为——一种创造举动，如果你给观众听或看的足够的话。BBC或加拿大广播公司CBC上看到的古尔德演奏其实有好几百小时，Sony已将这些演出重新发行为镭射光盘和录像带；要一个演员模仿已经拍成这么多影片的演出，不是有扭曲之虞，也会是无利可图的重复。因此，在这部片子里，你看到的永远是演出前或演出后的古尔德，就是看不到他演奏。

片子极为巧妙刻画的，是古尔德的与众不同，他独行其是的怪癖作风，以及他在音乐和人生这两件事上的狂喜态度。他只看一眼

乐谱就把作品背在心里，他的视奏技巧也令人惊异：他用钢琴弹出整出歌剧、整部交响曲、合唱作品，轻松令人难以置信。他似乎不需要练琴，而根据今天许多钢琴家，他的技巧或许是天下最令人叹为观止的，甚至在霍洛维兹与霍夫曼之上。他每根手指仿佛各具智能。他是一切都要掌控才放心的怪人，是虑病患者，自己开车，一开难收；他住饭店客房，不住家里，不社交，不见人，却喜欢三更半夜打电话。据我所知，没有哪个钢琴家的曲目像他这么引人兴趣，这么范围广大，从巴赫，伊丽莎白时代与荷兰的十六、十七世纪键盘作曲家，到亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬、格里格、比才、勃拉姆斯、瓦格纳、施特劳斯，乃至所有主要的现代主义者——勋伯格、贝尔格、韦伯恩。他似乎讨厌标准的十九世纪浪漫派，如肖邦和舒曼，但他录了李斯特改编他人之作，也录有他自己改编的瓦格纳，成果都惊人。他认为莫扎特是二流作曲家，他偏爱克拉克（Petula Clark），他录了莫扎特所有奏鸣曲，其弹法使你相信他真的不喜欢那些作品。他指挥，弹管风琴和大键琴，他作曲，做起全部这些事来都同样强烈而精彩，其他绝大多数钢琴家相形之下，显得温驯而十分无趣。总之，他控制他自己和他的人生。

或许有个观念在主导他的人生和工作（他的工作包括数量巨大，颇有意思，虽然时而显得过度经营的散文），这观念就是，不要属于自己所在的时空。他认为，最糟之事莫过于只知追随时代精神或只知取合时式。因此，他不只是个执着于自己怪癖的人，他还是一个原创者，认为他作为艺术家和演奏家，任务是所作所为一切都要原创，包括原创他自己。他的声音，他的谈吐和谁都不一样，而且谁也没法学他的声音。幸好他有这样的天才。因此，制作一部以此人为主题的影片，最大挑战是，找到一种形式与风格，这形式与风格能够忠实呈现他，同时又不是模仿或拷贝他：在这一点上，我认为吉哈德成就精彩。看完影片，你的印象是，这个人创造了他自己的方式，不顾传统，也没有先例。当然，一切回归到他弹钢琴的方式，他弹琴的时候，你感觉到那音乐真的张开嘴巴，第一次对你说话。

## 巴赫的天才，舒曼的怪癖，肖邦的无情，罗森的天资（评罗森的《浪漫主义世代》）

查尔斯·罗森这本新书，写的是继伟大的维也纳古典主义者莫扎特、贝多芬、海顿而起的一组作曲家，以及他们所代表的美学运动。后古典主义大多出现于贝多芬去世（1827）到肖邦去世（1849）这段期间。《浪漫主义世代》（*The Romantic Generation*）是1980—81年哈佛大学诺顿讲座的大幅扩充，接续杰出的上一本著作《古典风格》而至，出色结合了精确、精彩阐释的分析，大胆的概括，以及并非处处令人满意——但处处引人兴趣——的综论，全书七百页，文笔顺畅但时而流露高高在上的口气，主要讨论器乐和声乐作品，至为详细。

首先必须指出的是，对这时期的音乐，这音乐在和声和结构上的惊人创新，以及演奏这音乐的难处和乐趣，罗森何其了解，其了解之透彻令人何其欣羨：这里走笔的不是音乐学者，而是一位极善于现身说法的钢琴家（此书附一张CD，罗森亲自弹奏示范），他以一辈子的研究和公开演奏，赋予音乐生命。书中确实有些冗长乏味的章节，但每每扣人心弦，至为可读。不过，读者一定要不断听那音乐，因为罗森有意思的论点毕竟归结于一场听觉效果的革命，他所举三大范例人物所追求的革命。这三位范

例人物是肖邦、舒曼、李斯特。有一个基本要点贯穿全书：用 *cantus firmus*<sup>①</sup> 一词来形容这要点可能更贴切。这基本要点就是巴赫的复音天才，以及他的天才在浪漫主义音乐里的作用。巴赫饱学而严谨，精通赋格，和浪漫主义音乐应该格格不入吧。不对。常有人说，门德尔松为十九世纪“发现”巴赫，实则肖邦、舒曼、李斯特，以及他们之前很久的贝多芬和莫扎特，全都喝《平均律钢琴曲集》的奶水长大。肖邦以巴赫为偶像；贝多芬第三阶段的作品获得巴赫前奏曲和赋格启发；李斯特与舒曼回头在巴赫作品中寻求指引，如何在不同音域里重新配置钢琴音乐的对位。

罗森有兴趣探讨浪漫主义音乐里的巴赫身影，隐约反驳古尔德一个说法。我们当代的钢琴家，核心曲目是肖邦、舒曼等人的作品（古尔德回避并痛斥这核心曲目），古尔德说，这些作曲家只对垂直式作曲有兴趣。有个章节或许是全书最有意思的章节，肖邦向来被视为动不动昏倒，只凭灵感作曲的小规模沙龙作曲家，音乐基本上是“女性化”的，罗森却说明，肖邦是极为匠心独运的对位法高手，他动人的表面底下，藏着规划、复音、和声创意上的纪律，追根究底而论，真能与他分庭抗礼者只有和他截然不同的瓦格纳。罗森说：

肖邦的风格，其核心有个吊诡，是一种不可能的结合：他根据他对巴赫的深刻体验，以半音形成丰富的复音网络，加上直接从意大利歌剧衍生而来的旋律意识，以及支撑旋律线的方式。你听那音乐的时候，这吊诡才浮现，你也才感觉到这吊诡。这两股影响在肖邦手里完美结合，并且互相赋予新的力量。

据罗森之见，巴赫之重要，另外有一个层次。他晚期的对位杰作《赋格的艺术》，或《音乐的奉献》（*Musical Offering*），你虽然可以分析其乐谱，但不可能听到所有复音效果，这些效果是理论上的，而不是实际的声音。罗森说，十八世纪的作曲家，像巴

① 复音音乐的基本旋律。

赫、莫扎特、亨德尔，他们构思音乐，为之记谱，用意是要产生“一种特殊的美，这美和演奏只有部分关系——就说那是一种无可化约、肉耳听不到的美吧”。但是，贝多芬的声音有一种势必如此的特质，这特质意味着他“已达到构思与实现的理想融合”。至于浪漫主义者，尤其舒曼，那听不见、无法演奏、无法想象的层次，可以融入演奏之中：“浪漫主义本质里有个吊诡：浪漫主义的音乐是声音至上的，但这声音却要用一种非仅无法实现，而且无法想象的声响来伴随，甚至宣布。”

因此，浪漫主义者做了一件事，就是扩伸音乐作曲的范围，使之不但包含听不见的境界，也包含和声上的弦外之音、踏板产生的鸣响、音色、音质、音域、音符间隔之配置，从而“永远扩大了声音在音乐构造里的角色”。在另外一个层次上，他们的音乐观念生出新的意义，同时，浪漫主义文学萦怀于断简残篇、废墟、风景，在其影响之下，浪漫主义音乐家发明其独特的音乐形式。音乐，就因为其不精确和笼统（与讲求具体、精准的议论思辨语言相反），被视为最得浪漫主义艺术真质的代表。罗森在浪漫主义音乐作品与施莱格尔（Schlegel）、维柯（Vico）、物理学家里特（Ritter）、塞南科（Senancour），及旅行家兼博物学家拉蒙德（Ramond de Carbonnieres）的观念之间找到许多关连，并且认为拉蒙德的风景与冰河描写是二十世纪思想的一个重要先声（但完全无人知晓）。

不过，罗森有些阐述失之过度饶舌：问题不是出在他对个别音乐作品的分析，而在于他高傲征引思想和诗坛权威，并且喋喋解释那些引文。那些素材，读过阿布拉姆斯（M. H. Abrams）与曼纽尔（Frank Manuel）著作的人都熟悉，关于废墟之类浪漫主义主题，则读麦克法兰（Tom McFarland）等人的读者也耳熟能详。罗森絮聒不能自休，不但援引英译，还援引法文和德文原著，夸博贪多，令人极为不耐。从这个文化背景，罗森很少能够直接论证——这背景与赫希曼（Albert Hirschmann）及福柯精博讨论的社会、经济、政治现实，诸如法国大革命、工业化的降临，或逐渐引人兴趣的经济学，没有多大关连。仿佛在这个世界上，里特像维柯、史登

(Sterne)、提希 (Tiech)、舒曼一样对音乐和语言都有令人感兴趣的概念。我们很难怀疑这里有个兴趣共同体，但罗森的方法太随兴，太沾沾自喜，无法从路数纷繁的作家那里挖出见解来，读者得到的感觉只是，那些观念弥漫于那个时代，反正就是以某种方式影响作曲家偏爱联篇歌曲 (song cycle)，偏爱在音乐里描写风景，或偏爱以片断 (fragment) 为其作曲风格。罗森精彩说明舒曼如何运用这种作曲风格，使《诗人之恋》这类作品带有那种独一无二的风味，一种半成未成的况味，和不合时宜的落寞之感。

罗森分析一个文化时期，其手法可能太欠透彻思考，太喜欢做天马行空的类推，以及得意的对号入座，而对素材太少做大规模而且非常有用的学术处理，不过，他的手法用来观察浪漫主义钢琴和声乐文献的一些层面，却效用惊人。舒曼非常奇特，罗森比谁都更深入揭露其来源，让我们看出那奇特其实来自一整系列的形式练习。他并且巧妙彰显，那些形式练习贯穿 1830 年代（舒曼这辈子真正有创造力的十年）所有主要作品。特别值得一提的是，C 大调《幻想曲》，罗森以舒曼如何运用贝多芬《致远方的恋人》(An die ferne Geliebte)，来解读这件作品这套伟大的联篇歌曲是接通贝多芬第二阶段到晚期阶段风格之作。除了罗森，再无作家有此才具，能游走众作之中，并且演奏说法，指出回忆、引句、心得如何实现于音乐之中，又如何从印在纸上的乐谱传到键盘上的手里，传到踏板，终而入于聆听者的耳朵。

因此，难怪罗森能够连写带弹，示范“联篇歌曲是十九世纪上半叶最具独创性的形式”。舒曼的《大卫同盟舞曲》是由小曲构成的钢琴作品，罗森说明这类作品是阐释“一种音乐结构，你走透这结构之际，对它有渐进的体验：在舞曲系列持续前进之中，个别舞曲的差异才渐渐流露一个更大统一体的意识”，在这里，罗森触及一个重要美学成就的核心：

忧郁的第二曲再度出现，这不只是重返，更明确地说，是回顾，就如浪漫主义时期的旅人欣然回望，以便体会他们看过的

事物在回顾之下出现什么不同的面貌，意义在距离和新的视角里如何改观。在贝多芬的器乐作品里，一个原初的主题重返时，往往由于重新谱写而变形、根本改变：在《大卫同盟舞曲》里，Ländler（或舞曲）并未根本改变，只是被时间和空间上的距离、被先行的音响、被开头以来发生的一切变形。一个开始时尝试将风景实现为音乐的时代，终于——在舒曼最激进、奇特的产品里——能将音乐当成风景来体验。

罗森将舒曼最好的作品和他的怪癖画上等号，这做法在全书结尾重返。舒曼执着于细节，罗森认为这执着使他的作品缺乏广度，但也以“催眠般的强度”弥补了这个缺失。我自己不会那么不屑舒曼的交响曲，特别是绝佳的第二号，我也不会那么看不上《天国和仙子》（*Das Paradies und die Peri*），但罗森处理舒曼，所用图式相当没有弹性，而且几乎完全将室内乐剔除不谈。例如他说，在果实丰富的那个十年之后，舒曼回头修订他的作品，全是还金成铁，而非点铁成金。但是，从整体作品中切出空想成分最多，怪奇程度当然也其最白热化的环节之后，罗斯严厉对待舒曼手法不一贯之处，以及他的音乐热情在他终于精神失常前几年逐渐淡化的问题。然而我认为，这样的处理太图式化（schematic），太过于化约，太没有耐心，因为舒曼的成就，其变化多姿和统合连贯的程度有过于罗森所承认。

罗森论肖邦，则没有这样的问题：三大章，共两百页，成为《浪漫主义世代》的核心。关于肖邦，过去十年有几本关键性的著作（罗森都提到），但论方法井然、学识博雅、察幽探微，没有一人能及罗森。罗森认为肖邦体现了“既是他那个世代最保守，也是最激进的作曲家”的吊诡。对我这样狂热的肖邦迷，这些肖邦篇章了不起之处是，它们能影响，甚至改变世人弹奏肖邦的方式，特别是他谈肖邦的对位法（他是“莫扎特以来最伟大的对位法大师”），以及肖邦活力充沛的复音策略：他指出，即使是主要以单线构成的作品，也有三声部或四声部手法的发挥。



然后，罗森从肖邦如何将叙事形式运用于器乐写作，对第三号叙事曲做了一场至为出色的解读：由此角度出发，他审视另外几首叙事曲和晚期那首《幻想波罗乃兹》（*Polonaise-Fantasia*），不但能够阐明这些作品以多么令人惊奇的丰富手法运用其他作曲家忽略的和声设计（大调小调模式的交互变化、运用关系调性来达到多彩多姿的目的），他还指出，这些作品的支声复音（heterophony）既巧妙又“秘密”，把自己藏在乍听“轻柔”，甚至“甜如糖”般的音乐里。

罗森提出一个极有说服力的论点说，肖邦其实不但组织能力与技巧少有作曲家能比，而且他毫不留情，要钢琴家弹出那种无法实现的细腻和暴烈。不过，肖邦作品里难以实现的境界永远是声音上的难以实现。他的结构很少本身是美的或引人兴趣的，巴赫和莫扎特（他最喜爱的作曲家）的结构本身即美、即引人兴趣；他追求的则是那些结构的效果，即使听众规模小，而且非常属于私人性质。他的长篇作品每每有一种尚未写定的意味，原因在此：第三号叙事曲，或《幻想波罗乃兹》，其形式在纸面上看起来倾斜，不平衡。但一经演奏，深意自见，虽然肖邦是最难诠释的作曲家之一。有别于巴赫许多作品精心计算供人独自沉思，肖邦的音乐直接作用于聆听者的神经，作用的方式有时是最细腻、最稍纵即逝的暗示，有时是固执、如铁锤般重击的暴力，例如像B小调诙谐曲的结尾。

罗森精妙研析《练习曲》中体现（以及在某种程度上导源于巴赫）的教学技巧，讨论肖邦的不留情和“虐待狂”。和全书别处一样，在这里，罗森的心得俯拾即是，谈愈来愈少人为青少年写音乐，谈炫技的本质，谈钢琴家必须忍受疼痛，谈肖邦“善于反讽与机锋而无丝毫幽默感”，都闪现着入世的明敏和长久经验的光芒。他提出浪漫主义有追求“病态的强烈”（morbid intensity）的倾向，以及——例如肖邦——能够将伤感的陈腔滥调或虽然老调但深刻的感觉，转化为“凌厉的专注”，这专注由于使用“丰富的细部装饰与对位细节”而益增气势。关于肖邦的最后一章，谈罗森所说肖邦“最具原创性和最奇特的作品”，也就是马祖卡舞曲，这一章确定肖

邦一个地位，“他是那个世代二十一岁以后比较长篇的作品看不出丝毫尴尬的唯一作曲家”，或者也可以说，同世代那个年纪以后短篇作品没有丝毫尴尬的仅有一人。肖邦语法的所有特征，包括他汲源于波罗乃兹节奏与意大利歌剧，以及用形式与和声天才模糊作品段落之间的分野，从而建构最具创意的主题变形和重返，凡此种种，罗森认为构成一种的确独具特色的浪漫主义风格——实现这风格的最伟大单一作品是《船歌》（*Barcarolle*），这是晚期之作，我认为也是肖邦最辉煌之作。

以肖邦为主题的三章，行文绵密，灵感勃发，而且细节充分，洞识汹涌，但是，这样的水平要持之以恒，并非易事，罗森也有心无力。这并不是说罗森对李斯特和门德尔松不再充满敏锐的观察——他给后者一个暗含讽刺的恭维，称他是音乐里“宗教性媚俗之作的发明者”。（我过去一直这么看维瓦尔第！）事实上，他说了许多有意思的话，不过，由插曲式的松散笔法看来，他可能写累了。此外，他发明一些范畴来描述舒曼和肖邦的浪漫主义风格，这些范畴似乎很难适用于其他作曲家。这是迁就定义和公式而牺牲分析甚至品味之例。论柏辽兹那一章了无章法，甚至没头没脑，罗森以出奇不着边际的一句话含括他的作品，“使柏辽兹伟大的，不是他的怪，而是他的正常，他的普通”，然后勉强承认，柏辽兹可能不是那么有趣，但他操纵和弦转位和本位和弦，技巧惊人。柏辽兹是浪漫主义世代不曾学钢琴，也不曾为钢琴作曲的唯一成员：这使他和罗森更加疏离。罗森对1850年以后的音乐也不甚抬举。

贝利尼和多尼采第都是才具不足，时而令人厌烦的作曲家，罗森对两者有一些不足以服人的指摘，对资质较高的梅耶贝尔则有几页稳健的评论，除此之外，罗森对浪漫时代的歌剧没有表现多少兴趣：韦伯未获一提，罗西尼的历史歌剧也未获多谈。早期的瓦格纳，连同浪漫主义时代管弦乐团的兴起——例如在韦伯与柏辽兹、门德尔松（顺带略提了一下），以及更重要的，在贝多芬的作品里——都完全不谈。罗森不必人人、事事都提（这本书已够扎实了），但是，我们可以感觉到，他所用的图式有一种缺乏省思的封

闭性。举个例子：为什么不将贝多芬中期和第三阶段的作品视为浪漫主义的一个重要起源，而只说，由于其宏伟巨大，这些作品是对浪漫主义的一个指控？在舒曼、门德尔松、柏辽兹、李斯特，以及，当然，舒伯特的作品里，确实可以看见贝多芬的身影。只有肖邦似乎没有感受到他的重大影响，但是，连这抗拒也突显一个事实：早期的贝多芬既是古典风格的一部分，也是浪漫主义的一部分。

罗森不想涉入浪漫主义所处的社会，也不想涉入文化理论，这可以理解，但是，也因为如此，他的论证本来可以获益于某些洞识和观念的时候，他却坐失这些洞识和观念。浪漫主义作曲家的孤立是罗森的主题之一，但他没有（以足够篇幅）探究这孤立为什么存在，也没有探究世俗主义的兴起和贵族特权的结束对这孤立可能具有的关系。

以罗森之才，他不可能没有留意这些事情（例如他点出浪漫主义不曾产生宗教音乐，虽然许多作曲家写安魂曲），但他的提法阻绝了讨论。以作曲家生活和作品的关系这个极为麻烦的问题为例。他提出一个论点说，“最令人感兴趣的作曲家安排其人生与人格，以便最有效、最令人信服地实现他们的计划和他们的观念”，然后提出一项未经检视的声称，“一个纯属音乐的体验，是和音乐以外任何事物一样强大的悸动”。然而何谓“内”与“外”，人生与人格又如何区分于音乐体验？谈这类关系，这些看似掷地有声的断言很难取代观念或理论。

全书有个总撮全篇的命题说，浪漫主义之所以诞生，必定是由于那些作曲家懊恼于理性主义体系，懊恼于古典主义在音乐类型上所做的阶级体系。我们很难完全不同意这项命题，但罗森最有力之处是呈现由此不满而来的，浪漫主义作曲的不可预测，以及浪漫主义“透过琐屑而臻至崇高”，透过仔细经营的细节，透过特异、个人结构而到达崇高的尝试。使读者捧卷而欲罢不能的，是罗森那些十分出色的分析例子，明晰易解，信手拈来，处处成趣，而不是他以笼统概括的理念为艺术和人生立法的企图。从另一方面说，此书

一定会改变大家对肖邦和舒曼真正成就何在的想法：更重要的是，读者从此聆听、弹奏浪漫主义音乐，都会比从前带着更敏捷的理解。

## 为什么要听布列兹？

布列兹今年 70 岁了，而且是目前西方音乐里唯一还公开活动的主要作曲家/演出者。本世纪初叶，这类人物曾有好几位——拉赫马尼诺夫、巴托克、梅西安、普罗科菲耶夫、布里顿、施特劳斯，等等。从那时以来，演奏明星和严肃作曲家的分别已经变得更彻底，原因包括录音生产和炫技演出的经济算盘，以及一般听音乐会的人难以了解，更别说喜欢台上通常呈现（说“误现”更贴切）的绝大多数当代音乐。少数“后现代”，甚至反动作曲家，甚得买唱片的群众欢心，如帕特（Arvo Pärt）与戈雷奇（Henryk Górecki），除此以外，布列兹和施托克豪森的音乐据说没有听众，他们的音乐没有动听的曲调，也不容易进入听惯莫扎特、勃拉姆斯、贝多芬录音的人的耳朵。结果，今天的音乐听众是历史上第一批主要不听自己当代音乐的听众。

他们要什么，就给他们什么吧，大都会歌剧院和纽约爱乐的高层人士都这么说；如果“他们”要的是没完没了重复十八世纪末到十九世纪末的古典作品，“他们”也会如愿，特别是如果音乐会门票维持卖况。瞄一眼大都会、卡内基或非舍尔厅最近的演出曲目，就知道这些

地方的政策异常保守，满目奥/德交响曲和奏鸣曲和意大利歌剧，然后伪善零星凑一首卡特（Elliott Carter）、施托克豪森或梅西安。大都会从未演过梅西安的《圣方济》或利盖第（Ligeti）的《死神》（*Le grand macabre*），对亨兹（Henze）、布索尼、欣德米特的注意也完全不够。卡内基已经宣布，本季节目是波里尼独奏的一系列七场全贝多芬奏鸣曲，而过去这个夏天，他在萨尔茨堡出色演出五场，包括舒伯特为男合唱团写的歌曲；勋伯格、葛舒瓦多（Gesualdo）、诺诺（Nono）、利盖第的作品；布列兹、勃拉姆斯、贝尔格的独奏曲和室内乐，以及贝多芬最后三首奏鸣曲。“他在纽约为什么不也这么做？”我问萨尔茨堡音乐节总监蓝德斯曼（Hans Landesmann）。“波里尼是想这么做，”他答说，“但卡内基只请他做贝多芬系列。”布伦德尔不甘后人，下季要搭配马祖尔和纽约爱乐，弹贝多芬的五首钢琴协奏曲。

在如此乏味无趣的背景反衬之下，布列兹突出抢眼，不只因为（担任纽约爱乐的音乐总监除外）他用心调配他的指挥场次，以便不要显得太过规律出现，也因为比起任何其他二十世纪作曲家（勋伯格差堪相比），他最可以称为集演出者、作曲家、批评家于一身，而且他的文集是数千页思路缜密、才智洋溢之作，为他身为指挥家兼作曲家的的工作提供一个完整的知性讨论架构。瓦格纳之外，还没有哪个音乐家这么全方位创造自己的舞台、传统和批评语汇。法国出版商波格瓦（Christian Bourgois）适才出版布列兹著述集的第一部分，叫《基准点，卷一》（*Points de repère, tome I*），全卷第一篇文章是1954年写的《作曲家作为批评家的可能性》（*Probabilités critiquea du compositeur*），文中有力主张，想了解作曲家的功能，必须连带了解他身为批评家的工作。法国偏尚“自发”的创造力，布列兹提出这个观念，笔锋挟着他特有的那种讥讽，来惊骇他们。

不只如此。如同瓦格纳，布列兹建立了一个领域，里面有一个研究学会（音乐/音乐研究与协调学会，IRCAM），和一个演出团体“当代合奏团”（Ensemble Inter-Contemporain），都设在巴黎，布列兹同时任教于巴黎的法兰西学院（Collège de France）。布列兹

的确是当代音乐最有力的人物，他焕发着令人不能不注意，甚至令人敬畏的独特权威（一个形容方式是，有权威的现代主义）。

没有谁能像布列兹那样触及音乐世界的每一个角落。他可以选择在任何地方演出任何作品。证据：1970年代，他在拜鲁伊特表现出色，1971到1977年带领纽约爱乐，表现稍次。他和伦敦、芝加哥、克利夫兰、维也纳的乐团都有定期录音的音乐会。他在全欧洲指挥歌剧演出，最近和威尔士国立歌剧团合作《佩利亚斯与梅丽桑德》，在阿姆斯特丹演出《摩西与亚伦》（纽约都看不到），将会久久被人记得。总之，布列兹正在设法重新塑造音乐会的世界，使之接近他对过去这个世纪的伟大音乐的想法，并且使之更贴近他自己的音乐。

梅西安是布列兹的老师，有一本书明白记述梅西安的教学方法，以及他1940年代在巴黎的影响力，是波瓦文（Jean Boivin）写的《梅西安的课程》（*La Classes de Messiaen*），书中记载了师徒两人1948年在气质上的分歧。他们的关系丰富，而且大致上是正面的，但爱争论的布列兹（他那时已经开始当面锣对面鼓，抨击当代音乐的传统和实践）含蓄地拿自己的方法，和他走折衷路线的老师唱反调。他说，梅西安使用并列法（juxtapose），我是组构法（compose）；以画为喻，梅西安的方法导致一幅音乐画，上面布满声音，将这些声音连在一起的不是必然性，而是和声上的邻近，主其事者是趣味与直觉。读布列兹40年代和50年代的批评文字，你感受到他的要求十分严格，依照那些要求，勋伯格、贝尔格、巴托克、斯特拉文斯基在逻辑、节奏的组织、各种连贯方面都有缺憾。

今年四月，布列兹在卡内基指挥伦敦交响乐团演出三场，都是二十世纪音乐，一票难求；每场都演出一首他自己的作品，加上二十世纪的经典曲目。这些音乐会——知性、感性、创意、批判俱足——依照主题与论证的理路来组织结构，而以作品的共通元素为注意力焦点。布列兹就这样依照一套深思熟虑的计划，把通常音乐会的并列转化成组构。节目一，由纪念、回顾之作构成：拉威尔的《库普兰之墓》（*Tombeau de Couperin*），以二十世纪的反讽角度颂

扬那位十八世纪大师——华美、装饰、仪式性。布列兹的《层层叠叠，即兴第三号》(*Pli selon pli, improvisation III*)，规模和力量形成令人惊异的反比，以马拉美十分困难的十四行诗《沉重不堪的云》(*A la nue accablante*)为蓝本，原诗暗示启示录式的灾难和坟墓般的压缩，布列兹以巨大、令人不安的音乐处理，写成女高音配管弦乐，女高音由劳拉·艾京(Laura Aikin)担任，相当精彩。最后是韦伯恩的《六首小品》(*Six Pieces*)纪录这位作曲家母亲之死，以及贝尔格的《小提琴协奏曲》，记阿尔玛·葛洛皮乌斯(Alma Groupis)女儿之死，附标题“纪念一个天使”。

节目二，是《春之祭》(*Le Sacre du printemps*)，梅西安的《献给Mi的诗》(*Poèmes pour Mi*)，马利亚·尤英主唱，她是敬业的演出者，极为诚实，诠释能力也高。加上布列兹的《为弦乐的书》(*Livre pour Cordes*)。这些作品都是早期技巧探索，表现力独一无二之作，技巧探索和表现力竞争，但没有完全主宰后者。节目二显示，二十世纪的现代主义音乐如何导源于托马斯·曼在《浮士德博士》里说的“玩索元素”，包括音乐元素和情感元素：梅西安写给第一任妻子的半静态，半狂喜情诗，配上基督教婚礼的神圣仪式，斯特拉文斯基的《春之祭》使用异教仪式，恰好与之互成对位。

最后一场似乎最为多样，有拉威尔的《鹅妈妈》(*Ma Mère l'oye*)组曲，斯特拉文斯基的《夜莺之歌》(*Chant du Rossignol*)，布列兹最平易近人、最浪漫的作品《乐谱笔记一至四》(*Notations I-IV*)，以及贝尔格《七首早期的歌》(*Seven Early Songs*)，和他的作品4号，《阿尔腾博格之歌》(*Alternberg Lieder*)，这两件作品都由杰西·诺曼主唱，姿态极为做作，从头到尾矫饰，拖累她在这些作品音乐上的成就。全场演出的作品以重返和再现为主轴——拉威尔那件作品本来是双钢琴，五年后改编成管弦乐，贝尔格《早期的歌》写于1905—08年，二十年后编成管弦乐版，《夜莺之歌》本来是一部歌剧的片断，在斯特拉文斯基为佳吉列夫的舞团谱写《春之祭》和《彼特鲁什卡》后，改成芭蕾舞曲。《乐谱笔记一至



四》原是布列兹第一批钢琴作品，数年后，他将之扩大，改成管弦乐，目标是再加上八首作品，让音乐家选择四首一组演出，只是这目标迄未实现。

我在东京听过巴伦波伊姆指挥芝加哥交响乐团演出《乐谱笔记》，诠释十分温暖且令人信服，其塑型比布列兹在纽约的演出还更吸引人。巴伦波伊姆之外，很难想象今天还有哪个指挥家计划并实现这样的一个系列。关于布列兹的指挥，这里每一篇评论都说他的拍子空前清晰且精准，对乐团的掌握出神入化，以及他的耳朵无比精细。这些都是实情。不过，他不是最好的平衡建构者，他倾向于给予独奏者过大的力量，并且喜欢制造和整体效果不成比例的高潮。贝尔格的小提琴协奏曲里，穆特（Anne-Sophie Mutter）频频被淹没，《献给 Mi 的诗》里，尤英也是如此。在《春之祭》第一部分，也是我认为最不成功的部分里，我感觉布列兹和音乐缠斗，要拉直其偶尔谱写不足的部分，加强其较为突出的插段，而出现非常大的爆声。不过，看布列兹指挥，极为发人深省。他不用指挥棒，而且，在斯特拉文斯基、他自己的音乐和梅西安作品最复杂的节奏模式里，你可以看到他真的每一小节都在边算边指挥。他以令人欣悦的精彩和机锋，将乐团的敲击潜能挖掘到极致。

每场音乐会都有一套理路来统合演出的各样内容，用以观照作品，阐释脉络。一般人向来认为“现代”音乐非常困难，非常讨厌，不可能理解，也不可能给你乐趣，布列兹专演这个世纪的音乐，打破这个成见。布列兹的用意是，显示二十世纪的音乐其实构成一种文化和美学事业，里面有不同的阶段和风格，其中许多还在演化。这和绝大多数演出者一再对观众重复的老掉牙东西非常不同；今天的观众变成米尔顿（John Milton）说的“盲目的嘴”（blind mouths），如同逛麦迪逊大道，懒懒散散一个一个橱窗盯着看的消费者。

数十年来，布列兹一直想办法将音乐厅从它几乎像餐馆的地位（你八点钟去那里消费菜单上的一道餐点，吃完了，十点前走人）加以延伸，使之变成类似博物馆，在那里，你在一段比较长的时间

里体验艺术品，与之互动；你可以浏览，也可以听演讲。此外，布列兹认为今天古典音乐比其他任何艺术都更孤立、更拘限，此见甚当。和这孤立并生的，是一个世代以前阿多诺说的“聆听的倒退”，这倒退消灭了“结构性的”或完整的聆听，变成分散、偶发的听，在这种听法里，招牌曲调、商业化的经典、价值贬低的演出形式取代了对古典音乐的了解。

布列兹的壮志，是将他自己和当代人的作品摆在一个扩大的脉络里，藉以使音乐体验重新获得知性、有批判力的接受。二十世纪音乐不再是难吞但观众很容易避开的药丸，也不再是一种深奥的活动，局限于学术界和小型、孤立，只有作曲家出席的演奏会。不管我们喜不喜欢或了不了解《层层叠叠》之类的作品，有一点是没有疑问的：我们将它们拿来和其他二十世纪作品一块体验，它们的力量会增加，而且变得比较易懂，这些作品不但是作曲者对各种现代主义文本的反应，也是对其他表达恐怖、忧伤、敬畏的方式的反应。此外，懒惰的观众和上进心不够的音乐会主办者把古典音乐摆进各种自满的小盒子里，来限制它真正的力量和每每令人不安的爆发，布列兹这样有力的演出硬是把些盒子打开来。对布列兹，音乐可以对治大众文化的粗糙和肤浅；在一点上，他承袭勋伯格、阿多诺、韦伯恩及现代主义极盛期其他作曲家的看法，他们都眼观大局，以清晰、知性的意识对抗流行的音乐做法。布列兹一方面和约翰·凯吉绝不相同，另一方面也大不同于格拉斯（Philip Glass）和约翰·亚当斯（John Adams）等极简主义者，身为作曲家，他对过去有兴趣，认为过去需要不断修正，同时，他有心建构当下的文化。这样的事业不只需要诗人和哲学家努力，也需要音乐家。这事业引起观众也努力来诠释和理解，那么，从作曲、演出到接受整个过程就变成你很难再只是静坐在那里“享受”的过程。

但是，这过程对今天绝大多数听音乐会的人极有意思，而且完全在他们能力所及之内。我们需要更多布列兹这样的演出，而且不只演出更多二十世纪音乐。近来管弦乐团和器乐家的各种“主题”周末节目，绝对是往正确方向踏出一步，巴德学院、艾德堡和拜鲁

伊特细心打造的音乐节也是。不过，布列兹单枪匹马为音乐——他自己以及当代人的音乐——所做的事，是第二次世界大战以来没有第二人做过的努力，他的努力在现代文化史上构成一座英雄式的，极为感人的里程碑。此所以我们应该听他，此所以尽管有种种独霸、当“明星”的诱惑，他还是这么令人印象深刻。他比谁都不会在满脸崇拜的观众面前沾沾自得整刷毛羽、卖弄气质，布列兹始终清醒，忧郁而沉思，追求连贯、可信的美学目标。

## 欣德米特与莫扎特

欣德米特从五十岁出头开始写他最好的歌剧《画家马提斯》（*Mathis der Maler*）。此作先被纳粹禁止，随后于1938年5月在苏黎世首演。他如何终于完成这件作品，是个牵涉复杂，充满纠结的故事，有一点倒很明显，是他写了此作两年或三年，才清楚知道自己要写什么。欣德米特心仪马提亚斯·葛伦华德（Matthias Grunewald），就是画了伊森罕（Isenheim）祭坛三联画的那位十六世纪画家。欣德米特受他吸引，部分是因为他艺术杰出，却孤寂，有点没没无闻，部分则因为他在德国历史一段动荡时期作画，而且似乎卷入其中，亦即农民战争（1524—25），是天主教徒和新教徒之间极端紧张的一个阶段。

纳粹一开始在德国得势，欣德米特马上感受到党的压力和他的作曲倾向之间的冲突。他的作曲倾向是创新的，但绝非革命。欣德米特从未像勋伯格师徒那样抛弃调性，他一直自认持续，而非断弃巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、瓦格纳构成的伟大德奥传统。欣德米特为福特万格勒和柏林爱乐写成一部《画家马提斯》交响曲，后来将此作的理念与结构扩大，终而成为歌剧的最后形式，是一部巨大的七幕剧，音乐

和主题十分有力，多方探索艺术家和社会的关系。

然而那时欣德米特已成为在自己国家里被放逐的人，他的音乐被打成颓废、不合雅利安族性格而遭禁，他的朋友和支持者（尤其福特万格勒）与纳粹时生龃龉，他的前途陷入不确定。欣德米特后来前往美国，任教耶鲁，虽然他的兴趣和情感始终属于欧洲。但《画家马提斯》虽然是对艺术节操的见证，地位堂正，在歌剧曲目里却向来是边缘之作。这是一部长篇、充满挑战、富于知性的作品，对观众、歌者、乐团、指挥、导演的要求远远超过大多数二十世纪歌剧，包括理查·施特劳斯、贝尔格、斯特拉文斯基、布里顿之作。《马提斯》动用十几个独唱，音乐约四小时，可不是吃来惬意的糖果。此作1967年由汉堡歌剧团在纽约演出，堪称出色，去年由纽约市芭蕾舞团上演，不算特出。我去年十一月听说塞拉斯要在伦敦科文特花园演出，于是特别安排去看。

如同我看过的所有塞拉斯制作，这场演出力量逼人，构思精彩，面对二十世纪末的观众，刻意毫不妥协。马提斯受农民的诉求吸引，但他也是倨傲、强势的枢机主教艾伯列希特（Albrecht）的知己，这位枢机主教最喜爱的画家就是马提斯。马提斯拉扯于人世、艺术、社会参与之间，在塞拉斯的制作里成为被拖进当代社会斗争的象征人物（起事的农民 Schwalb 则成为都市黑人游击队员）。舞台上举目尽是商人、政治大头、打手般的警察。乔治·西平的舞台设计以钢和塑料做成后现代抽象风格，一条陡峭的坡道对角切过舞台，舞台四周是窄窄的通道、破碎的摩天楼和矮墙。这不太宜人的环境里，挤进当道权威（教会、政府、工商界）的代表、民兵、造反的工人，当然，还有在各方追逐之下无所适从的马提斯。为了加强象征力量，塞拉斯在背景布幕上打出一行字，加上两台监控器（他用的是英文剧本），强调我们在《画家马提斯》里见证的，是在一个充满喧嚣的另类选择、争权夺势的世界里追求清晰和定义的斗争。

塞拉斯抓住这部歌剧特别引人兴趣的层面——其未获解决的深沉内核，将它掀开来，打乱欣德米特（藉马提斯夫子自道）想方设

法追求的所有可能性。因此，全剧高潮是第六幅画，马提斯/圣安东尼面对一个接一个诱惑，各个诱惑由宗教、财经、政治、艺术世界的要角来扮演，在全剧里，这些角色都摇摆依违于多种可能性之间：艾伯列希特在这一幕变成圣保罗，是高傲的教会之王，禁欲而热爱艺术，丹麦英雄男高音安德森（Stig Andersen）唱他，表现超绝。塞拉斯没有解决故事里的各种紧张，而是演出马提斯最后如何挣扎求得一种暂时性的安宁，也就是同时呈现马提斯哪一点做得不错、他追求什么、他做了什么、他的烦恼是什么、他爱的是什么。

这不是传统歌剧，而是拉长的受难歌剧（或许模仿了巴赫的《马太受难曲》），塞拉斯在科文特花园的制作将各幕加以戏剧化，以便维持，而不是澄清全剧异常复杂的情绪。《画家马提斯》于是散发着怀疑和不安全感，而不是救赎的信心。追根究底来说，纳粹和一切威权主义党都仇视欣德米特，原因可能就在这里，这是一位手法完全稳扎的大匠出奇令人信服之作，其音乐的宗旨是传达观念和情绪，同意又不提供政治需要的那种效忠和依附。对塞拉斯和他排练精良的演出阵容，《马提斯》是在音乐和戏剧上对集体困境的强烈探讨，目标是将观众丢进动人而无从解决的各种动荡情境之中，每个情境都有其特殊的要求和片面的解决。马提斯才华再高，到底还是一个当代的凡夫俗子，美国男中音泰特斯（Alan Titus）刻画他，颇为称职：一个并非英雄的良心人，他唱他内心的艺术家和他存在的生活陷入何其无望的矛盾。

自始至终，芬兰指挥萨洛宁（Esa-Pekka Salonen）都给塞拉斯很好的支撑，萨洛宁紧凑而深具表现力的风格使乐团产生罕见的有力、结实声音。我想，这场《马提斯》是塞拉斯在歌剧演出上的最佳成就：因此，使人更加惋惜，美国为了商业和政治上的理由，无法演出此作。没错，塞拉斯是激进派，但他性格有一种真实的高额，识见也宽厚，对观众既没有托大的姿态，也没有刻意要令观众无法招架。他的《画家马提斯》传达的，是他在当今所有歌剧导演里最擅长的一件事：使你觉得歌剧能以独一无二的方式，牵引观众在很多层次上——戏剧、视觉、政治上——介入当代生活的集体悲

情。对塞拉斯，歌剧体现由受挫的希望、孤独和挣扎构成的复杂情结，歌剧的音乐、戏剧与视觉成分则体现这情结，并且将之提升到论辩的层次。这当然非常有异于大多数导演那种使人疏离的、博物馆长式的看法，而且可能就是歌剧院经理和许多批评家嫌厌他的地方。

这件事——将歌剧关连于当前的社会和政治辩论——欧洲导演做起来比较自在，美国极少人尝试，塞拉斯是其中之一。对欧洲导演如谢鲁、库普弗（Kupfer）、博格郝斯（Berghaus）等人，这个做法已是传统，因此他们做起来较为容易，对塞拉斯则困难得多，他必须反抗（而且往往必须用夸大的方式反抗）美国流行的看法：歌剧本质上是无害的玩意，看《波西米亚人》和《谢尼耶》之类作品，要看它们巨大、写实的布景，昂贵的明星，以及在人性层面上并无意义的情节。塞拉斯选择《画家马提斯》，使他直接连上德国一场关于音乐与社会的可观辩论，这辩论由费兹纳和布索尼开其端绪，由欣德米特、阿多诺、托马斯·曼带着穿过 30 和 40 年代；关于这辩论，有一本优秀的记述，是维尔纳（Marc Werner）的《低声的造反：现代德国叙事里的音乐、政治和社会领域》（*Under-tones of Insurrection: Music, Politics, and the Social Sphere in the Modern German Narrative*, 1933）。说来也巧，塞拉斯在伦敦演出《马提斯》，正好和南非剧作家哈伍德（Ronald Harwood）的作品《抉择》（*Taking Sides*）同时，《抉择》主题是福特万格勒被指勾结纳粹，一位严厉而时或粗俗的美国上校负责调查本案，作品呈现调查过程，有对立性，但不尽然非常细腻。这件事赋予这部歌剧更大的情境脉络，因为曾大力支持欣德米特者正是福特万格勒。或许无巧不成书吧，剧作和歌剧提醒我们，关于歌剧的社会和哲学意义，辩论很多，这辩论在美国完全不见踪影，美国的歌剧制作取决于赞助演出的企业，而这些企业根本不要这类辩论。

有个不幸的例子，是大都会新近在冬天制作的《女人心》，莫扎特最难也最美的作品。有片刻之久，我动容于蕾斯莉·科尼希（Lesley Koenig）一丝不苟的手法，以及她以毫不做作的方式让这

部拟似萨德（Sade）的作品披展开来。一流的歌者阵容为她提供绝佳支持。托马斯·艾伦唱阿方索，卡萝·凡妮斯饰费欧迪丽姬（Fiordiligi），苏珊·曼哲演多拉贝拉（Dorabella），克洛夫特（Dwayne Croft）唱古列摩，芭托莉（Cecilia Bartoli）唱黛丝宾娜。只有男高音亨德利似乎赶不上众人，他的唱法过于做作，坏了莫扎特的旋律线。两个未婚夫归来，乔装成穿着阿拉伯衣服的阿尔巴尼亚人（观众纷纷窃笑），自此以下，整出戏开始变得像一部没有导演的公路电影。恋人们各归所爱，以最令人丧气的方式互碰香槟杯子肯定“家庭”价值之际，你再度感觉到近来纽约歌剧演出里经常表现的，那种没有思考能力的惯例，和彻底的没头没脑。莫扎特这部歌剧没有别的主题，就是严厉怀疑爱情不渝与坚定的特性：将这部戏变成爱情复圆的愚蠢道德寓言，无异掏掉其实质，淘光其生命力。



## 评麦可·坦纳新著《瓦格纳》

麦可·坦纳的《瓦格纳》(Wagner)是一场非常怪异的演出。坦纳不但好斗，而且怀着一肚子怨气和动辄发作的嫌厌，于是带着这样的心情，大费力气重新诠释瓦格纳的生平和作品。此书首开先例，说，瓦格纳虽然反犹、极端自恋、待人极尽苛求、行无定则，甚至不正常，但他到底不是个太糟糕的坏蛋。实质上，坦纳将这一切淡化，对瓦格纳至今令人难以消受、难以解释的地方多所通融，从而就瓦格纳的歌剧和文章提出一连串丰富，有时独具见解的诠释。不过，他又喜欢对批评家和学者做无谓的攻击，而自损诠释。

读者最直接碰到的难题是，坦纳抓不准他的调子。这本书是写给一般观众看的吗？关于哲学家兼歌剧家瓦格纳，论述已经非常可观，这本书是不是写来再添一笔？此书是不是要反驳今天很多人对瓦格纳的想法？或者，这本书主要是不是给不太懂音乐的人读的中级瓦格纳读物？坦纳摇摆于所有这些点之间，对任何一点都没有深入的探讨。我们手里这本书，马不停蹄跑过各部主要作品，忙着描写，坦纳对瓦格纳的热爱相当吸引人，但这种写法不足以传达他这股热爱，想面面俱到，也力有未逮。

坦纳满脑子假想敌——太假道学的学者，像布列兹、谢鲁、维兰·瓦格纳那样观念走岔的制作人、指挥和导演，以及太注重瓦格纳瑕疵和执念的历史学家。这样的心事，使他的文字产生一股以令人不快的笔法肆行非难的讥刺味道，而且对他的论点毫无帮助。举个例子：大体上，他对当代制作的瓦格纳演出似乎没有好感，但他的抨击使用了很像电报的文体，弄得我们每每只能假定得罪他的是哪些人。（“有些风格掉弄‘后现代’之类万用名词来掩饰它们的赤裸”，这种充满不屑的句子不可能一竿子打尽曾经演出瓦格纳的所有现代导演——他们之中有些人还满有意思的。）

我们读到的是坦纳口气乖戾的指摘，而不是论证或解释，而且到头来，他还是没有告诉我们他要的是什么样的制作风格。

此书有这个特征，原因或许是坦纳急着要与众不同，这是可以理解的心理，因为瓦格纳激起大量评论和学术研究，这些评论和研究绝非全都愚蠢或错误，但很多是此等货色。要对瓦格纳的歌剧提出有新意的看法，非常困难。

坦纳的长处是机敏的局部观察。他于理有据说，《罗恩格林》有时候是非常平泛乏趣之作，音乐动听，但基本上瓦格纳明显流于互戏拖棚。或者，多留一点口德来说，是瓦格纳以艺术家自居，以写这部作品来寻找能够满足自己的东西。《罗恩格林》之后，瓦格纳五年很少落笔，坦纳说，或许因为他发现一件危险的事：他的戏剧天赋和音乐天赋都在成长，却各分西东。在另外两部早期作品（《漂泊的荷兰人》、《唐豪瑟》），坦纳看出许许多多缺陷，显示这位年轻作曲家还没有能力为他深厚的天赋找到适当的题材。一直到瓦格纳写《尼伯龙根的指环》，所有条件才汇集而成全此作，以任何标准衡量，此作都是现代西方艺术的伟大里程碑之一。

关于《指环》，坦纳论点有个令人信服的部分，就是他认为现代的《指环》演出都不够强调剧中角色——尤其沃坦——的宇宙性、非凡层面，老是将他们贬抑成资本主义贪婪或法西斯意识形态的丑化版。他说，没错，沃坦是腐败的政客，但他也是个有真实眼光的角色。另外，坦纳为我们说明，在渐次展开的这部四联剧里，

瓦格纳决心揭露人类生命的万端复杂，但又无力调和这些复杂的头绪：“剧中某个部分提出完整性的承诺，另一部分却否定这承诺。”此说并非创见，但坦纳谈《指环》的个别段落，谈法颇有可取。瓦格纳为什么写完《齐格弗里德》（四联剧的第三出）第二幕就停笔，数年之后，也就是写完《特里斯坦与伊索尔德》与《纽伦堡名歌手》，才回头续写第三幕，坦纳的解释极具说服力。他推测说，瓦格纳必须先发现，深刻的人类爱情，像齐格弗里德和布伦希尔德的关系所体现的那种爱情，是会受阻于社会呢，还是死于它自身的内在逻辑。

但是，沙克斯及其同胞在《名歌手》结尾散放德意志民族主义，坦纳只字未提这惊人的爆发，甚不可解。这一点，以及坦纳迂回规避或大而化之解决对瓦格纳的合理指控（例如，他很多作品充满仇外症和反犹主义），真的是坦纳对瓦格纳的了解里最弱的一环。米林顿（Barry Millington）认为反犹主义是瓦格纳音乐的核心执迷，坦纳对他不假辞色，我认为是对的，但是，瓦格纳死命将他的社会、种族、政治观点和他的美学作品拉上关连，坦纳以为这关连在诠释上构成的难题可以用小学生式的聪明词句来打发，我认为他搞错了。瓦格纳应该得到更严肃的处理。所谓严肃一点的处理，断断不是将瓦格纳的观念打散成一批主题就行，也不是采取与此相类的看法，说瓦格纳的艺术很高贵、很复杂，你不能将区区反犹主义或味道难闻的原型法西斯理念赖在它身上。

维纳（Mark Weiner）说之甚明，不谈产生了他的那种极怪异、极激进的反犹文化，就无从理解瓦格纳。瓦格纳是德国民族主义、极端不安全感、叔本华悲观哲学、巨大音乐创意、浮夸戏剧美学构思的结合，这结合驳杂而且相当不稳定。

坦纳说的没错，瓦格纳夹缠于爱情与权力的辩证，以及宗教与心理痛苦、救赎与令人升华的死亡构成的整个复杂情结之中，这一点，坦纳分析《帕西法尔》时有很好的观察。还有一个问题更棘手：瓦格纳还是个创造新声音的天才——他是前所未有的气氛兼语言专家。

这方面，瓦格纳在《指环》及后来三部作品里达于完美的动机系统有关键地位，虽然坦纳只字未提。此外，瓦格纳的自我意识压倒一切，所以他不计代价放纵他的奇特人格。因此，合理的做法似乎是将他的作品视为以各种方式体现这些因素（纵非全部体现，也是大部分体现），而不是想办法把这个品格令人不敢领教、表现能力巨大有力的人变成一个正常、可以接受、和你我一般无二的人。每个世代都必须一再尝试综合瓦格纳令人目眩的能力和畸形；至少必须试一试。

可惜坦纳将瓦格纳变得太扁平了，他的诠释方式太自得，太自满，太舍我其谁。全书零星散布着可贵的洞见，但整体效果稀薄，不满人意。

## 那张椅子上的古尔德（评欧斯华《古尔德和天才的悲剧》）

古尔德是二次世界大战以后被人谈最多、写最多的音乐家之一，而且他相当有意操作自己变得有趣又怪异。大多数演奏者也这么做，但古尔德比谁都有过之而无不及。非凡的手指异禀、完美的记忆力、非常高的才智，对他这种操作大有帮助，但他自我意识、自我观察的程度，颇非其他大多数演奏者所能想象。他弹每件作品不但录了又一再重录，他还想象、思考自己要弹到最最详细的程度。1964年，他以三十四岁的年纪离开音乐会舞台，退入他自己制造的，令人裹足的幽闭世界里：下午三点钟起床，住多伦多一家饭店，绝少离开房间，用自己的录音机和接片机彻夜工作，社交生活则局限于午夜以后的漫长电话，极少例外。他凡事讳莫如深，却爱说话，又讨厌任何批评，虽然他的琴艺至为独创、有力，二十几岁就受别的音乐家和一般大众崇拜。

他的第一个录音是哥伦比亚唱片1955年发行的传奇《哥德堡变奏曲》，在加拿大境外一举成名。古尔德生平有长长一系列巴赫录音，第一次的《哥德堡》（他1981年重录一次）至今仍是他最知名、活力最惊人、流畅度最惊人的录音演出。它的冲击有一部分是由于没有竞争

者，也没有先例，只有兰多夫斯卡（Wanda Landowska）用大键琴，以及纽约以外少有人知的杜蕾克在钢琴上表演过：管领乐坛风骚的是贝多芬、肖邦、拉赫马尼诺夫的钢琴音乐。古尔德一举改变钢琴艺术的景观，而且，他将一种近乎语言智力（verbal intelligence）的能力部署于十指之中——各个手指都能独立行动，立下至今无人能够仿效或比美的标准。钢琴的艺术从此重新定义；浪漫主义被一种精实、清晰得超自然的对位技巧取代，在这里，古尔德非凡的天赋结合巴赫伟大的键盘杰作——组曲、触技曲、法国和英国组曲、创意曲、两卷《平均律钢琴曲集》、大部分《赋格的艺术》——成为演出曲目的核心。布伦德尔、波里尼、巴伦波伊姆、阿格里希也同时竞起，但他们的领域无一与古尔德的巴赫接壤。古尔德仿佛重新界定什么叫做钢琴家，但他的做法使他成为那个定义的唯一代表。

以古尔德为主题的著述与日俱增，为他的天才提供证词。早期的研究，如多伦多大学哲学教授培冉特的《古尔德：音乐与心灵》，以古尔德在各种文章里表达的美学看法为焦点，首度将之汇集为连贯而尚未完整的形式。后来的书籍和研究，是作者以第一人称记述他们和古尔德认识、共事、谈话的种种，其中透露很多古尔德对作曲家、录音的态度，以及他的生活等等。一直到富利德利希（Otto Friedrich）获得古尔德遗产管理委员会合作，发表《古尔德：人生与变奏》（*Glenn Gould: A Life and Variations*），关于古尔德令人叫绝的种种怪癖才出现足够的原始数据（可见1992年3月26日的《伦敦书评》）。富利德利希写法老练，他详尽呈现素材里往往令人困惑，甚至流于病态的细节，但没有拿古尔德的心理做太多文章。不过，古尔德明显有严重的虑病症，而且对林林总总的药品上了瘾，成年后的大部分岁月，多多少少形同由他几个医师协助对自己下毒。富利德利希写道：

那些医师不断开药给他。Aldomet吃高血压，安眠吃Nembutal，四环霉素和绿霉素治他三天两头感冒和感染。还有 Serpa-

sil 和 Largostil 和 Stelazine 和 Resteclin 和 Librax 和 Clonidine 和 Fiorinal 和 Inderal 和 Inocid 和 Atistocort 膏和 Neocortez 和 Zylprim 和 Butazolidin 和 Bactra 和 Septra 和苯基丁氮酮和甲基多巴和 allopurinal 和双氢克尿塞。而且，吃尽一切之后，永远还配上一大堆一大堆烦宁。

他又是控制狂，想方设法支配每一个情况（往往成功）。再引一段富利德利希：

控制——几乎在每个人的古尔德回忆里，这个字都再三出现。他永远用心控制他所有的生活情况，久而久之，这种控制变成一种酷嗜，一种执念。驱使他抛弃演奏舞台而转入录音室的，其实就是他对控制的这股需要。在录音室里，他必须控制所有工程，麦克风摆那里，怎么用，他把唱片公司叫到他出生的城市，叫到他自己的录音室，那间录音室里只有他自己的设备，那套设备的一切都由他控制。

几年前，我问梅纽因，和古尔德一块工作是什么滋味。他们一块做了一个电视节目，内容是一首巴赫奏鸣曲、贝多芬的作品 96 号，以及勋伯格的《幻想曲》（*Fantasie*），其间穿插两人的讨论。梅纽因说，古尔德真的是了不起的音乐家，但是，谈到拍摄他们的讨论，古尔德坚持不但自己写自己的台词，还要包办梅纽因的词。“这么做，就什么差错也不会发生了，”他对同样寸步不让的梅纽因解释道。古尔德让了步，但大伙费了好大工夫，才劝得他将“控制权”让给别人。他要弹什么作品、弹哪个作曲家，也是一样：只有他知道他要弹什么、会弹出什么声音、弹多快（或多慢）。频频端出巴赫和贝多芬一阵子之后，他把他的听众弄得摸不着头脑：他转向理查·施特劳斯、西贝流士、格里格和比才，将他们捧上天，当然也超越别人都在弹的浪漫派。就是弹巴赫和莫扎特，他也选用挑战传统的速度，而由于他在不同场合以不同的弹法处理同样的作

品，他好像在说：“我控制这件作品，我喜欢怎么诠释，就怎么诠释。”他停止开演奏会之前，我在50年代末期和60年代初期听过他几次，而且我自认差不多听过他所有数十件录音：他的创意和节奏活力没有一次不扣我心弦，尽管他弹一切都带着诠释上的任性。也难怪，一流钢琴家布伦德尔至今不能完全接受古尔德在古典作品上的师心自用，以及那些往往不具音乐性的声音。

最新的古尔德传记和诠释分析，出自精神病学家欧斯华（Peter Ostwald）之手，他写过尼金斯基（Nijinsky）和舒曼的心理传记，都有意思；他是不错的业余小提琴家，也是古尔德的朋友，在这本书出版前因癌症去世，不过，虽然生前最后几周陷入种种痛苦，还是完成手稿。欧斯华有个创举，不但说明古尔德这位钢琴家和这个人的怪异行为，还将这行为连上他个人身为天才而付出的悲剧代价。书中的故事素材很多也见于富利德利希那本传记，但欧斯华增加了故事，而且有他自己的洞见。据欧斯华之见，古尔德生活的核心主题是一股从不静止的焦虑、自恋式的自我关切和沉浸于自我，演奏家不断被审视的生活则助长、加强这一切。古尔德在台上的奇特行事——他跷二郎腿弹琴、指挥自己和乐团、哼哼唱唱、坐椅低到眼睛差不多和手指齐平——是自我表现癖，但也表示他在演奏过程中需要一种变容——“身体表现与音乐智能交融”。欧斯华写古尔德，所用的新颖手法有个前提概念：演奏者有其特殊压力，一个像古尔德这样的伟大音乐家，所拥有的非常能力加重（而非减轻）这些压力。欧斯华和一批柏克莱医师在“表演艺术家健康小组”工作，这是个相当新的医学附属专业团体，音乐家成天准备演出，然后为渴切的观众展示他们的成就，这样的生活会产生一些问题，这个团体专门研究这类问题。

几年前，我曾描述音乐会艺术家生活的吓人世界，说古尔德想办法逃避的公开试炼是一种“极端场合”。一大群人付了不低的价钱来看一个钢琴家、小提琴家或声乐家做别人做不来的事，除了置身这么一群人面前所产生的极度紧张，演出者在台上也几乎是孤绝的，他处于一种险象环生，岌岌可危的情境，在此情境里，什么令



人丧气的事都会发生——记忆闪失，瞎摸乐句，完全混乱，精神不集中，指法出岔，等等。还有，你意识到观众在等你跌倒，等着看你过不了关；这方面，听音乐会会有点像看血腥运动。最后，如同古尔德说过的感觉，开演奏会就是置身一个竞争剧烈的世界，里面充满别的音乐家，他们要赶到你前面，他们等着得利于你的没落或灾难演出，他们要抢你的档期、你的录音合约、你的音乐会进帐、你的经理、你的名气。这个行业要求你维持高水平的洗练和精彩，想维持这样的水平，你就得活在十分不堪的紧张高度里；一场演奏会结束，或一张唱片录完，就必须开始思考下一场、下一张。古尔德同世代好些人——霍洛维兹、格拉夫曼（Gary Grafman）、弗莱舍（Leon Fleisher）、奥格东（John Ogdon），但举少数资质最高者为例——罹患神秘的疾病，不得不取消露面，甚至结束整个演奏生涯，实无足为奇。日复一日孤悬台上的极端处境，迟早要恶果上身，特别是像古尔德这样，对生活 and 身体的天生控制欲不断受到挑战——构成挑战的不只是演奏生涯的严苛要求，还有人生有时而尽这个事实。

伟大的音乐演奏者，其技艺机制微妙、精致之至，行外人很难了解个中情况；即使是一个有天赋的业余者，与古尔德之流钢琴家之间也是完全不同，而非程度之异。任何作品都能视奏、背在心理，将你对纸上音符的解读翻译成乐器立即发出的声音，以极不自然的方式运用手指，并且有信心（这一点万分重要）说自己任何时候都有此本事：凡此一切能力，古尔德都淋漓尽致。高才堪与相比者，唯有巴伦波伊姆——他凭记忆指挥数十部歌剧和交响曲，边弹钢琴边指挥，而且似乎从来不用练琴，不同的是这些事他做起来顺理成章，不像古尔德那样疯劲以赴。欧斯华描述古尔德如何被他母亲培养成不寻常的音乐家，她是多伦多的钢琴教师，不苟言笑的新教徒，怀着古尔德的时候，不断用留声机和收音机播放钢琴音乐，心想可以藉此引出肚子里这个孩子的音乐性，在他婴儿时期，她继续这么做。一到古尔德会坐了，她不时把他抱在膝盖上，坐到钢琴前，鼓励他按键，同时自己哼着赞美诗、圣咏曲、加拿大民歌。

“母、子、钢琴很快成为三位一体，”欧斯华写道，并且认为“这可能是古尔德未来弹琴姿势的起源，他非常靠近钢琴，可能唤起那些温馨的感觉，以及更早一点，母亲与乐器的亲近”。不久，这孩子就有绝对音准，但也开始特别讨厌某些东西，例如大理石珠之类圆的东西，以及红色的消防车，同时对他聆听的音乐出现狂喜反应：在非常早年，《特里斯坦与伊索尔德》就令他落泪。欧斯华猜想，“明显害怕某些物体、对他人不容易设身处地、从社会退缩、自我孤立，以及固执于仪式化行为”——这些都贯穿他的童年和少年时代（甚至之后）——“的确近似亚斯伯格症（Asperger Disease），这是自闭症的一个变体”，常见于天赋逾常的人（欧斯华举维根斯坦、巴托克为例）。

欧斯华写古尔德，字里行间含着同情共鸣，优点是他没有将古尔德的非常天赋和成就化约为一套心理/病理症候。他描述古尔德演奏巴赫，笔下带着喜悦和兴奋，古尔德巧妙躲开老师和他仰慕的资深钢琴家（如施纳贝尔）的拥抱，欧斯华写来语含深思之后的佩服。他母亲在他的生活里始终扮演核心角色，而且可能是他念念追求完美的始源：他将她挑他毛病的习惯投射到所有观众身上。这一点又可以局部解释他为什么偏爱录音室渺无人迹的气氛，不要演奏厅那种充满焦虑的兴奋；进录音室“几乎就像退守那些平静、与世隔绝的管风琴台，他童年时代喜欢到那些高台上练管风琴”。古尔德太太在儿子身上看见一个未来的莫扎特，虽然她极力防止他被当神童来剥削。不过，奇怪的是，古尔德的父亲——事业成功，但没有艺术兴趣的多伦多皮货商——和儿子从来不亲，但他为这孩子做了一张特殊的椅子，是这位钢琴家生平用过的唯一椅子。椅垫磨穿了，古尔德照坐不舍。

也就是说，古尔德直接坐在H状的木框上，这么坐法即使不痛苦，也一定是不舒服的，因为他必须靠一条从中央穿过他整个胯部的板子支撑。板子方向是从木框前侧到后侧，板子两侧是空的，因此他两瓣屁股不落实。这样，他身体的重量势必降

到他的会阴和生殖器上……他视他父亲做的这张椅子几如圣物，从无怨言。

可怪的是，在这样的情况下，欧斯华也很少谈古尔德的被虐癖，因为他后来的人生就是毫不松懈的自我观察和严苛的自我矫正（其中相当多做法是根据对人体功能极有问题的知识而来），显示这位音乐家为了自己想当然的不完美和凭空想象出来的缺陷而惩戒、调教自己。他数量庞大的日记里，多处记载每小时量血压和体温的结果，加上没完没了写说不满意自己的弹奏，猜想哪根手指、哪个指节、哪个关节、哪些肌肉功能不良，以及描写他剧烈起落的心理状态。欧斯华自己不曾治疗过古尔德，但帮他接触好些位精神病学家和神经学家，古尔德间间歇歇看过他们，都没有确定的结果。他看一位医师，似乎从来不说别位医师建议过什么，或开过什么药给他。他对感染和疾病的极端恐惧与日俱增，也由于这股恐惧，他母亲在医院不治而亡期间，他不曾去看她。他惯常穿太多衣服，在最暖和的天气里也一身厚厚的大衣、毛线衣和帽子；他从不运动，似乎每天只吃一餐，而且只有炒蛋。他到指挥家伯恩斯坦夫妇家拜访，好不容易服劝，将毛线帽脱下来；接着，伯恩斯坦的妻子菲莉西雅（Felicia）总算洗到他的头发，由于他成天戴着帽子，过的又完全是足不出户的生活，头发在那之前好像从没洗过。

古尔德许多录音传出令人惊异的喜悦和愉快，但他看来痛苦不断。他有性压抑，甚至形同清教徒；他的女性关系短暂，而且大多突然告终，只有一个例外（是一位知名钢琴家、指挥家兼作曲家的妻子）；他厌恶身体接触，他机会主义般利用、然后丢掉好些朋友，似乎也不曾从中获得什么慰藉或裨益。他母亲于1975年去世，欧斯华形容他在那之后的生活是地狱；弹钢琴，或他表面上热心从事的电台和电视纪录片，也都没有给他多少满足。这有一部分是“过度使用失调”和“重复压力伤害”的结果，但他长期痛苦，追求最高演出标准的心理紧张必定也扮演了核心角色。似乎只有一位音乐家（烦恼和他一样多）曾经引起他妒嫉，甚或羡慕——霍洛维兹。

古尔德显然自信是比这位魔性般的俄国人更好的钢琴家，八度音更厉害，而且自己理当更有名、更受瞩目；他有心使他多项音乐壮志统合连贯，驱使他发疯般努力的也就是这股不可能的欲望。他始终不是多出色的作曲家，他五十岁才开始认真从事指挥（在多伦多数哩开外雇用一支管弦乐团，以便秘密勤练挥棒技巧），随即在1982年10月中风去世。

但他的生涯生产力令人屏息：富利德利希开列密密麻麻一百页音乐会、录音、广播纪录，以及许多小时的电视影片。多年来聆听他、看他的影片、读他的文章，你感觉他富于对位的、多声部的自我表达能力未尝稍懈。欧斯华所言甚当，对古尔德，音乐和言语是一体的两面；甚至他走偏锋、故唱反调的时候（“莫扎特，”他常说，“太晚死了，而不是太早死”），你至少还能和他的看法辩理，挑战他的解读。对他，每个演出都是名符其实的解读：他弹奏的作品似乎在伸张一种说法，提出一个论点，创造一个感觉敏锐、细心且自觉地在聆听者面前展开的形式。古尔德的演奏永远给人经过绝佳组织之感，那种组织完全避开“钢琴的”效果、色彩、弹性速度、巨大的声浪，而是倚重发音、声部的清晰、对每个声音的精熟与控制，下及于最低的低音。我听过不少重要钢琴家贬斥古尔德缺乏“音乐性”或“乐句塑造”，他们不明白，他其实就是反对每个业余或职业钢琴家都必须学的那种传统修辞。他从来不属于任何教学传统或民族学派（波兰、奥国、俄国或法国钢琴学派）。他不曾明白说出来，但是我想，他的兴趣在于以一首巴赫赋格或瓦格纳改编曲的每次演出来重新创造自己。不过，他弹奏的效应是，他的琴艺往往令人想起某种东西，例如大键琴、人声，正在——借用霍普金斯句子——以独到之见和创意述说自己。

欧斯华综观古尔德后期的日记和札记，推测他是陷入麻烦的音乐家，他的控制欲已不可抑遏，他愈来愈寂寞，他那些不获支持的努力给他的负担愈来愈重，他健康恶化，他的身体已被虐待到无力抵抗的地步。古尔德在世最后几年对完美的追寻益加强烈，是由于

近来母亲逝世，在他的意识和潜意识记忆里，她是无时或己的纠正者和催促者，纠正他的错误，催促他进步，精益求精。如今她走了，这些批评的功能完全跑进他的内在里。他碰任何事物，都强迫症般全力以赴：谈话、写作、录音、电台节目和电视节目，无不如此，没有了他母亲的平衡作用，他带着同样这股强迫症来处理他键盘演出的问题。

另外一个难关是，他无力统合他的钢琴家、知识分子、作曲家、指挥家身份；通常，主导其他身份的是钢琴家，但是，单从这个角色，他得不到他那些多样冲动所需要的满足。欧斯华并且猜想，他一身多用，心里是不是产生了一种整个人扩散的感觉，这感觉由于他修道院般的与世隔绝而益形深重，并且毁坏他以钢琴家自视的原本自我意象，这个自我意象“是他从孩提以来在他母亲牵引之下构筑的”。他看过许许多多医师，但不曾找人帮他做心理分析。欧斯华十分谨慎，没有暗示这不愿意的心理本身就是有问题的，但这问题其实笼罩全书。

这个人在人格上和行为上代价昂贵的扭曲，明显与他以演奏来诠释古典音乐的目的意识有关连。他是典型、示例，还是怪异或只是孤寂？他严厉批评音乐会的争利、肤浅、贪婪和演艺事业层面——莱布列希（Norman Lebrecht）无情揭露的弊病——但他自己却是个在这事业里发达的人，赚了大笔的钱。（他大部分财产遗留给救世军，以及追求动物福利的多伦多人道协会；欧斯华这本书里最有意思的照片，是古尔德对一群加拿大乳牛唱歌。）他巧妙操纵他和哥伦比亚唱片公司的关系，暗示一种我们不常把他连在一起的世俗面。写古尔德传的人大多提到，他一天里第一通电话永远是打给他的股票经纪人。由此看来，他至少在一个层次上是相当善于管理自身事务的人。但古尔德的悲剧在于演奏者与制乐（music-making）作为当代社会/文化实践的功能已经分家。绝世高才如李斯特，弹的也是他自己和朋友的音乐：今天的钢琴家弹过去的音乐，尽管古尔德有个奇想，说每个演奏者、每个聆听者只要动一

扩大机的调节纽，也可以有创造性。

莱布列希辛苦指摘古典音乐事业，他的问题在于，他抨击它的过度，而没有充分知觉它本身就是过度的东西。钢琴、小提琴或唱歌变成职业性，也就是拿酬劳的活动，我们很难责怪天资特高的人索取巨额的演出报酬。这一点，古尔德一清二楚，但他总是给人一个印象，说他关心的其实是别的事情——不计代价追求完美的理想发音，一种挑战传统的自我意识，一种不是以健康幸福、而是以不自然的自我投射为前提的生活作风。他可取之处不只是他令人难以置信的才具，还有他的反讽，今天的音乐界，明星索酬无度，公关人员百般奉承，偏执的剧院经理在全无想象力的剧目曲目里故作精挑细选，反讽是非常罕见的特质。古尔德持己严肃，但随时化身为拳手帕特洛诺（Dominico Patrono）、演员奇安提（Myron Chianti）、音乐学者普莱斯-戴维斯（Sir Humphrey Price-Davies）、指挥特维特-桑维特（Sir Nigel Twitt-Thornwaite），自我嘲讽。这样的自我意识，代价非常高，其中一环是留意自己的毛病，以及放纵他通常彼此矛盾的那些冲动。从某方面来说，古尔德的一切都有令人不安的矛盾和变态。然而他提供的经验何其丰富。

## 谈《费德里奥》

常演歌剧剧目之中，只有《费德里奥》即使演出不痛不痒，仍有力量左右观众。但这是一件充满问题的作品，它有胜利的结局，而且其命意就是要传达正必克邪的印象，但都没有探触到贝多芬当时正在奋力因应的困境核心。这既不是说它情节复杂，也不是说它和影响贝多芬、他也欣赏的许多当代法国歌剧那样漫长而牵缠：《费德里奥》在剧院里的成功部分来自它的紧凑和强烈——全剧两幕，极端紧绷，忠心的妻子拯救她被枉屈囚禁的丈夫，挫败一个西班牙高官，并且释放被他专横打入地牢的其他所有狱囚。但《费德里奥》不同于绝大多数别的歌剧，此作负担甚重，包括它复杂的缘起来历，以及作曲家 1814 年 5 月 23 日在维也纳以其最后形式演出以前花费的浩大工夫。这是贝多芬完篇的仅有一部歌剧，为他带来极大的痛苦，但他投入如许心力，却没有获得满足，无论在通俗成功、在美学信念方面，都没有获得这番努力应有的满足。

我们今天所知道的《费德里奥》是一出三幕歌剧的第三个版本，首版 1805 年以《莱奥诺拉》的名字演出，1806 年删削成两幕，1814 和 1815 年维持两幕，但大加审订，取用《费德里

奥》这个名称。不只如此。《费德里奥》必定是作曲者为它写了不下四首序曲的唯一歌剧（三首给《莱奥诺拉》，一首写于1814年，给《费德里奥》）：这四首序曲今天全都仍在音乐会里演奏，但只有《费德里奥》序曲在音乐上与歌剧了无干系。

音乐学家与音乐家挖掘的结果，现在有个相当精确的1805—06年版《莱奥诺拉》，近年并有演出和录音。的确，我知道1996年两场重要的《莱奥诺拉》演出，一场在纽约，另一场是数周之后在萨尔茨堡，加迪纳（Eliot Gardiner）指挥他的“浪漫与革命”古乐团，是一场精实、半舞台式演出的音乐会。接下来，也是在萨尔茨堡，索尔蒂指挥好几场《费德里奥》的舞台演出，纽约则有马祖尔和纽约爱乐，是一场极为大声、艰涩乏味的音乐会，相形之下，加迪纳的构思与执行都充满动力。

加迪纳认为《莱奥诺拉》比《费德里奥》更有意思，并且在纽约的节目说明书上写了一篇带劲的文章，支持他的看法。加迪纳认为，“在维也纳度过颇为惬意的那日子之后，贝多芬写了1805年的《莱奥诺拉》，奋力藉此恢复他波恩岁月的火热革命情怀和理想主义。如果说《莱奥诺拉》源出于那个无视于恐惧而不断寻求理想的自我，那么，相形之下，《费德里奥》代表的是贝多芬对专制暴政、不义、自由和自我牺牲等问题比较已有安顿的、静态的反应。”加迪纳说，《莱奥诺拉》的力量来自“其情感的力道与纯粹”。加迪纳对《费德里奥》持论甚苛，认为此作牺牲“个人与人性的复杂”以加强其“抽象的集体与哲学信息”。他说，“被挟持为希特勒祝寿”的不是《莱奥诺拉》，而是《费德里奥》，因为《费德里奥》背着“国族主义的包袱”。此外，也是《费德里奥》，连同《日耳曼尼亚》（*Germania*）和《战争交响曲》，使贝多芬英雄风格的余响为欧洲的反动倾向服务。但是，有一点加迪纳的确说对了：1815年版的《费德里奥》——这个版本与维也纳会议（Congress of Vienna）的关连，使它具有浓厚的威权意味——从来不曾令贝多芬满意，尽管他已为这件作品花费十年或十一年，但他经常抱怨说，这件作品必须从头重写。加迪纳因此论定：“有人谬误主张说，在《费德里奥》



里，贝多芬提炼并强化了他的原初理念。”他并且由此结论而认为，“此剧并没有一个统摄其他版本所有优点的终定版本”。

加迪纳的评断厚《莱奥诺拉》而薄《费德里奥》，我们无论不同意他的评断，都必须考虑很重要的一点：后者是《莱奥诺拉》里某些发展的延续，因此，作为一部后续歌剧，它有点自觉地被它自己的过去拖累——这过去持续不断，是此剧所有三个版本的核心主题，这个过去不肯安顿、不合作，不断重返来打乱贝多芬所用“拯救歌剧”（rescue opera）形式的确定性。依照我自己对《费德里奥》的解读，这后来的版本延伸并深化而非结束这件作品，或者说，延伸并深化加迪纳在《莱奥诺拉》里察觉的奋斗。

所罗门指出，1813 是贝多芬生产力乏善可陈的一年，紧接这年之后，他诉诸一种“意识形态/英雄”模式，产生了一连串吵闹而低劣，“充满浮夸大言和过度‘爱国’的”作品，“成为他艺术生涯的最低点”。《威灵顿的胜利》（*Wellington's Victory*）之类作品，以及为维也纳会议所写的几件作品，和《莱奥诺拉》的几次修订属于同一时期，那些修订的结果就是 1814 年的《费德里奥》。所罗门认为，这“意识形态/英雄风格”可以溯源到 1790 年代的作品，诸如约瑟夫和雷奥波德康塔塔，以及富利德堡（Friedelberg）战争歌曲，但是，在他的核心作品里——所罗门举第三号与第五号交响曲、《费德里奥》，以及《艾格蒙特》配乐为例——这侵略性的、半军事主义的风格“升华成一种细腻而深刻的表现形式”。作为一个系列的最后作品，《费德里奥》令人想起它那几个前身，也是不足为奇的，其中或许表现了它对自己的来历的深刻眷恋。一个众所周知的例子发生在第二幕第二景：莱奥诺拉获得总理费南多（Don Fernando）准许，解开她丈夫身上的锁链，于是上前执行这件解放工作，音乐从 A 大调转为 F 大调，进而出现动人的单簧管独奏与合唱，几乎完全袭用约瑟夫康塔塔。在这部歌剧里，这段剧情赋予至此一直动荡且混乱的场面一种庄严的宁静。此外，全剧最后一景，你很难不察觉第五号交响曲终曲的回声；那些歌词和歌声不管多么生气活泼，两者都大力使用 C 大调来稳住主调音，从而排除任

何残留的阴影。

《费德里奥》也可以诠释为对《女人心》的大力反击。《女人心》是一个重要的前传，也是贝多芬正在处理的过去的一部分。一方面，他采用《女》剧里的乔装，而不用其恶意；另一方面，他运用揭下面具，藉以肯定资产阶级的婚姻忠实理想。回忆在《女》剧是为了追求享乐而必须抛弃的东西，在《费德里奥》却是品格的核心要素。不过，贝多芬坚持毅力、忠心、个人品格，这里面有个挥之不去的矛盾。一切肯定、一切真理的坚持都带着对它自身的否定，正如一切爱情和夫妻不渝的回忆都带着可能有什么会抹灭它的危险（而且通常是实际的危险）。不少批评家讨论过贝多芬标举英雄风格的中期阶段——最晚近者有柏恩罕（Scott Burnham），还有保罗·罗宾森，后者认为《费德里奥》是以不算复杂的手法演出法国大革命。他们大多只看见贝多芬似乎以胜利主义为这些作品收尾。但是，我们如果更仔细端详《费德里奥》，并且记住它融入和取消的版本，那么，我们会看见里面有一种更扣人心弦而且比较暧昧、比较自觉的挣扎——这挣扎使《费德里奥》的挑战比它表面上显示的要更重大。

这挣扎打从开始就很明显，虽然大多数评论者认为开戏那一幕失之轻浮，亚奎诺（Jaquino）和玛彩琳娜（Marzeline）为两人未来厮守的事拌嘴（她害怕那个未来，因为她已爱上她父亲的助手费德里奥，也就是女扮男装的莱奥诺拉）。不过，就像歌剧里许多事物，这一幕是杂糅之物，由互不相混的东西构成，这些东西互不相混，因为它们无法相混；这做法产生贝多芬想在整部戏里再现的一种一触即发的气氛和紧张情势。这一触即发和紧张，起源在全戏开头，也就是欲求和希望互不兼容：亚奎诺希望最后和玛彩琳娜独守，她推拒他，费德里奥不断敲门，中断两人的口角。各人各有不同的时间观念：心急的年轻情郎觉得时间紧迫；时间在玛彩琳娜代表希望，在费德里奥是期望和等待。费德里奥首次亮相，就肩负这一幕的象征重任，而且贝多芬详尽指明：年轻男子打扮，背着采办回来的粮食，又一手一个信盒，另一手一包锁链。我们马上看见，

这个角色为当下提供滋养，但她和她丈夫（或许以及其他狱囚）一样，承担着过去的行为招来的惩罚。

罗可（Rocco）出现，给贝多芬机会用一首八度卡农将开头这场戏的四个角色连在一起——其灵感也得自《女人心》第二幕的卡农。两部作品里的卡农，理念非常相近，都是一种 *discordia concors*<sup>①</sup>：角色们以严格，甚至学究式，但同时带有沉思意味的形式表达他们互有矛盾的情绪。这首卡农四重唱 *Mir ist so wunderbar*<sup>②</sup> 还有一层重要意义，这关系到贝多芬在此剧的表现上碰到的窒碍，以及我稍早提到的那种不可调和，这些问题阻碍他想做的肯定，而且的确使他这项努力变得更复杂。波伊（Bouilly）那出由嘉沃（Gaveaux）在1798年配乐的《夫妻之爱》（*L'Amour conjugal*），为他提供完全可以预测的拯救情节，冤屈得伸，狱囚获释。对《费德里奥》，我们反应特别强烈的一点是一种权力形式被拿掉，一种新的，或至少远更可以接受的形式取而代之：心态血腥、脾气横暴的典狱长皮札罗被光明和真理的特使费南多取代。剧中没有为这有益的改变提出理由——那理由来自台下的善与正义之源，佛罗雷斯坦、莱奥诺拉、皮札罗等人接触不到的来源。费南多对我们表明，他奉君主之命而至，他因此是代理人，或替代者。

说这小小的政治情节代表贝多芬以戏剧形式来体现他曾在法国大革命里察觉的巨大解放，未免是太轻易的说法，而且我认为太欠精确。这部歌剧由于有些太迅速、几乎近似魔法的成分，因此无法代表一个政治过程。贝多芬和瓦格纳或莫扎特不同，他既非特别博学，也不是特别有兴趣哲学思考。他读伟大当代诗人席勒和歌德的作品，但是，谈到哲学观念或历史思考，他多多少少只算初学者。《费德里奥》的奋斗和悲情主要关系到文字与音乐如何彼此搭配的实务，而不是讨论历史事件或人性。波伊与嘉沃提供的现成故事是个起点，贝多芬由此出发，将本来完全属于音乐的事情翻译到视

① 兼融许多彼此矛盾的成分而获致的和谐。

② 《我心中有一种奇妙的感觉》。

觉、语言、造型层次，而他发现这过程陌生而困难，牵涉对女性的强烈感情时尤然。贝多芬所有传记的作者都说，他对求之不得的女子向来特怀激情，而且他在开始写《莱奥诺拉》时特别脆弱。他对约瑟芬·戴姆（Countess Josephine Deym）有强烈爱意，但对方无意，看他写给她的书信片段，可知此事对他的影响：

为什么没有语言能够表达远远超过只是关心——远远超过一切——我们所能描述的一切——的境界——哦，谁能叫你的名字——而不感觉到，他无论怎么谈你——他都永远得不到——你——只有在音乐里——天知道，我相信我擅长音乐而拙于文字的时候，我是不是太自傲了——你，你，我的一切，我的幸福——天啊，不对——就是在我的音乐里，我也得不到，虽然在这方面您，造化，没有吝惜赐我天赋。可是要得到你，还是太少。

我不想把这封情绪波涛汹涌的信和桑莱斯纳（Joseph Sonnleithner）不讨好的《费德里奥》剧本连得太近，不过我想，我们还是可以由此信约略看出，贝多芬努力将他的音乐冲动化入这出歌剧的文字与剧情时经历的辛苦，他体会到他有音乐能力，但他用旋律语言发抒他的感受时，忧思百结。这情况的最纯粹例子，是第二幕佛罗雷斯坦和莱奥诺拉那段有力但出奇结结舌舌的二重唱，O namenlose Freude<sup>①</sup>。直到此刻，佛罗雷斯坦都是藏匿的囚徒，莱奥诺拉则乔装成青年男子，是罗可的助手、玛彩琳娜暗恋的对象。两人都不曾有机会公开交谈。然后，在激烈的地牢四重唱 Ersterbe<sup>②</sup>里，莱奥诺拉自揭身份，“魔法般的”信号小喇叭响起，皮札罗明白他和他的邪恶计划已经落败：最后，夫妻相见，互相倾诉彼此之爱。在《莱奥诺拉》，贝多芬插入夫妻之间一段稍嫌漫长的

① 《哦，难以言喻的喜悦》。

② 《他要死》。

口语对话，彼此发现，确定彼此身份，完成从孤寂状态到幸福团圆的过渡；在《费德里奥》，这对话删除殆尽，两个版本的二重唱虽然相似，但后者的音乐较为迫切而尖锐。

这个环节在这部歌剧的早先版本里较具心理真理，这一点没有疑问。不过，和后来版本许多做法一样，原有的对话删掉，不但支开一段碍事的过去，并且牺牲戏剧上的逼真写实，以便强化当下。贝多芬仿佛一把抓起剧中角色，离开乏味的牢狱——第二幕大费工夫探索和描写的场景——进入一个比较高层次，甚至带有形上意味，语言和凡常的沟通都不可能的境界。那段二重唱极明显的一个特征是大量使用夸饰和过甚其实——喜悦难以言喻，忧伤不可名状（unnennbar），幸福压倒一切（übergross）。这些措辞重复好几次，使二重唱的音乐产生给约瑟芬·戴姆的信里那种上气不接下气的结结巴巴、兴奋、昂扬特质。此外，这二重唱有个凌厉上升、企望、奋求的动机，在歌剧里几乎独一无二，而且和前面的音乐大体上以哀怨为主调形成鲜明对比——例如地牢三重唱，罗可和费德里奥挖埋葬佛罗雷斯坦的墓穴，两人悲怜这个快要饿死的人，随后给他面包和水。这个三重唱的旋律由下行音型塑造其悲情，大多是二度和三度音。

佛罗雷斯坦在第二幕开头的咏叹调主题也是如此：他在皮札罗荒凉寂静的地牢里回想往日，贝多芬也使用一个极为熟悉的下行音型，因为那是所有三首《莱奥诺拉》序曲里的一个动机。这个段落特别值得留意，因为贝多芬头一遭至少让我们略窥佛罗雷斯坦所犯何罪。在第一幕，我们从善于通融但奴性也强的狱吏罗可得知，这名男子被他有权有势的敌人下狱。现在，这个狱囚自道，他年轻的时候，Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, /und die Ketten sind mein Lohn（大胆敢言真相，/这些锁链就是给我的报偿）。那真相是什么，贝多芬没有给我们线索，除了说其中包括指斥皮札罗的“叛国”（如何叛法，没有详陈），不过，很清楚的是，佛罗雷斯坦被幽囚于地牢，虽生犹死，已经使他远离过去那无可重复的揭斥。那真相极为罕见，而且极具威胁（对他的敌人），他只说了一次，

就没有机会再说一次。我们必须假设佛罗雷斯坦说的事情有政治性——而且雄辩、危险：全剧最后一幕，费南多形容佛罗雷斯坦是 *der für Wahrheit stritt*（为真相奋斗）的高贵灵魂。那真相是什么，还是不曾透露，《费德里奥》和前面的版本都没有透露。在总共三个版本里，佛罗雷斯坦都以善尽责任自我告慰，也就是说出那个迷离的真相；那个真相是个相当大的政治负担，一个无法描述但感受深刻的负担。

全剧只有一个角色，皮札罗，充分占据剧情，直到他在第二幕覆亡。监狱是他的，那是他的城堡，他的意志；他的仆从和他的狱囚受他控制；他报复心重、残忍，他虽然是性格单面的人物，却分明不容小觑。在他那篇著名的《费德里奥》研究里，达尔豪斯指出，剧中的次要角色——罗可、玛彩琳娜、亚奎诺——想创造适合他们阶级品味和偏好的田园风生活，佛罗雷斯坦和莱奥诺拉则似乎属于一个较高的阶级，而追求一个以四海皆兄弟和自由为基础的乌托邦。皮札罗是这两种取向的反衬。他打破田园生活的追求，逼迫容易收买、性喜敷衍的罗可变成谋杀的共犯；另一方面，就政治乌托邦而言，他是一切反乌托邦成分的体现。他对当下有一种几近官能的享受：例如，他能报复佛罗雷斯坦，同时也以杀人为快事。

不过，和剧中其他很多以强调，甚至以狂热语气暗示的事情一样，这些都没有发生。在第二幕的高潮时刻，莱奥诺拉和罗可挖墓穴，皮札罗准备完成等待已久的心愿，贝多芬匠心独运，不但安排莱奥诺拉勇敢置身丈夫和皮札罗的子弹之间，还安排此时响起时机拿捏如魔法的信号小喇叭。《费德里奥》历来受人讨论多过全剧其他任何段落的，就是这个插曲。天意般的信号喇叭，有人诠释为自由的象征、希望的象征、新的资产阶级世界、人文主义的结束，等等。阿多诺 1955 年的达姆斯达特演讲（Darmstadt Lecture），讲题《剧场——歌剧——资产阶级》，在这方面比较有见地。我不打算概述他整个论点，但他的主要用意在于指出，歌剧是一种特别属于资产阶级的形式。与《费德里奥》相关的内容如下：

《费德里奥》里那声号角……几乎像仪式般使抗议大功告成，打破永恒的监牢地狱，结束武力统治。神话和启蒙的两两相扣，界定了歌剧的资产阶级本质：也就是说，人被囚禁于一种盲目、不自觉的制度之中，从中兴起自由观念，两者彼此交织。

我觉得这段话非常精确掌握《费德里奥》风格上的突兀，《费德里奥》风格的这个特征，非常不同于前两个版本比较流畅、比较人之常情的写法。加迪纳形容《莱奥诺拉》是一件进展中的作品，这样的形容颇能捕捉赋予早先版本极大力量的那种劳动、发展、过程感；最重要的是，在《莱奥诺拉》，贝多芬比较有兴趣的似乎是发展一组关系，而不是发展一套立场。这在第一幕几个拟似家庭的场面里非常明显，在情思迷惘的玛彩琳娜和她父亲那个羞赧、躲闪的助手之间，贝多芬写了一些前戏——《费德里奥》里删掉了。《费德里奥》风格的突兀，主因不在于阿多诺所说启蒙和魔法之间太直接的混合，而在于一种奇怪，近乎两轨式的风格。一方面，各种角色被用来推进情节：例如费德里奥、罗可、玛彩琳娜的三重唱 Gut Söhnchen, gut<sup>①</sup>，这段三重唱铺了路，准备费德里奥和罗可进入监狱里的禁区，以及罗可/皮札罗二重唱，后者逼迫罗可快点动手，在费南多抵达以前取佛罗雷斯坦性命。另一方面，贝多芬创造了一些突然出现的空间或机会窗口，使一个或几个角色能够站到情节外面反思，其反思或冷静，或热烈，视情况而定。Mir ist so wunderbar 是后面这种设计的完美例子，卓绝的《狱囚合唱》也是，狱囚们走出阴暗的囚室，唱这首合唱曲，唯为时不久。

凡此种种，在《费德里奥》里产生一种奇特的连续性：或许“不连续”是比较好的说法。你如果先听《莱奥诺拉》，接着听《费德里奥》，极可能觉得1814—15年的版本尽管运用具有连接作用的对话（贝多芬取自德国轻歌剧），听来还是支离破碎而且勉强。不

① 《很好，孩子，很好》。

过，即使如此，这个版本的效果仍然十分有力，因为这位作曲家打造了一种不连续的风格，而带动这风格前进的不是情节或心理的考虑，而是我一直尝试描述的突然强烈化手法。剧尾费南多的出现像魔法，即使如此，我们在大部分《费德里奥》中体验的贝多芬世界仍是自然的，更重要的是，它是一个世俗的世界。莱奥诺拉和佛罗雷斯坦是显然没有什么世袭权利的普通公民。两人对不义有痛切的感受，罗可、他女儿，或亚奎诺，无此感受。不过，从佛罗雷斯坦对他过去所做的简单交代看来，他夫妇非常可能属于一个比较好的阶级，虽然是一个特权比皮札罗或费南多都要少的阶级。达尔豪斯参考贝多芬据说借自法国百科全书派的美学分类（但此说找不到多少佐证），来解释这部作品里的阶级区分。他认为，全剧开始不久以罗可、他女儿、亚奎诺、乔装的费德里奥为主的那几场戏，借自法国感伤喜剧（*comédie larmoyante*），皮札罗、佛罗雷斯坦、莱奥诺拉的对手戏则取自资产阶级悲剧（*tragédie bourgeoise*），最后，赋予这部歌剧独特情感质地的戏剧性、悲情场面，源自中间类型（*genres intermédiaires*），狄德罗（Diderot）和莱辛（Lessing）认为这个类型比前两者宽广，而且事实上包含前两者，使戏剧家能够将令人信服的、动人的属性派给并非贵族、民间身份也不高的角色。

够合理，不过，以《费德里奥》的种种突兀、失手、省略而言，这是不是解释其特殊政治力量和卓有见识的力量的唯一途径呢？我认为不然。《费德里奥》里有两道底流，一道是政治性的，一道是半形上的：在历来对此剧的分析里，两者都不曾扮演突出的角色，因为绝大多数分析只谈此剧清楚明白的主题，也就是自由和忠心，说这些主题即使没有穷尽此作的意义，也是界定了此作的意义，而且认为此剧内在连贯，全剧结尾则将剧中各种不同的成分做了完满的综合。舒波尼克（Rose Subotnik）借用阿多诺的看法，说明贝多芬第二阶段的风格在于其结构与运动“明显有能力”

不从任何外在来源，而是从其自身内在导出形式组织的原则，



于是在音乐里树立一种与自由的个人相类之物，也就是“音乐的主体”，这主体控制外在对它的拘限和异议，决定它自己的命运……“事实上”再现部“或结尾”似乎确认，主体返回它自身，在理性上是无可抵制的，因为再现部只要浮现，看来几乎总是前行过程的逻辑结果和解决。

我一直想点出来的是，《费德里奥》是一部被各种压力和彼此对抗的力量撕扯之作，部分原因在于它自身的历史牵涉复杂，它是一件与人合作、经过很多吹毛求疵的作品，风格不整，元气郁勃，全剧性质又问题重重，经常超乎贝多芬所能驾驭。这部歌剧当然明显带着贝多芬天才的标记，不过，说此作像创造的奇迹般圆融调和了它所有成分，的确是不对的诠释。贝多芬熟谙法国和维也纳歌剧，但他想实现他自己的唯一歌剧时，怎么写才对，却遭遇重大难题，而且那些难题留下了记号。《费德里奥》不仅突显它自己的特征，也突显一般歌剧的特征：歌剧是彻底的混种产品，而且是夸大的东西，只是夸大得美妙。作为观赏的东西，歌剧由于太例行化、太没有思考力，我们对这种文化形式变成只剩尊敬有加的份，并且谈到它时总是复制一些陈腔滥调——现代的制作人和导演和我们一样没有思考力，也在复制这些陈腔滥调。最引人兴趣的歌剧也可能有些肉眼看不出来的东西（例如断层，以及没有解决的对立）和离经叛道之处，这一点，看戏的人懵然不知，他只知道歌剧愈大、愈豪华，就愈好看：在纽约大都会歌剧院，泽菲雷利制作的威尔第十分不堪，普契尼更糟，规模肥胖过度而导演功夫不足，却从来不缺掌声——而且显然没有人意识到整个玩意儿何其庸俗可怕。

因此，我们更有必要了解，《费德里奥》背后的创作主题是一个充满裂隙、只有局部连贯的东西，陷在种种不确定里，面对着它无法解决的问题和它无法充分实现的解决。《费德里奥》的政治暗流就是极佳例子。暴政和慈悲在剧中差不多是对等之物；经由某人迅速抵达的奇迹，阿多诺称之为神话，它们可以彼此替换：皮札罗的警力和费南多的小喇叭可以互换。佛罗雷斯坦落难，他的解释是

国家对付他，但我们始终不曾——而且无法——得知那是什么样的国家。其他狱囚是些什么人？他们也是受到不义惩罚的知识分子吗，还是他们之中也有小偷和杀人犯？人人追求自由和光明，但推动他们的都是原则（如佛罗雷斯坦），以及对所爱之人的忠心（像莱奥诺拉）吗？没错，如所罗门等论者所指出的，在第一幕，这部歌剧从罗可在城堡中的角落转入地牢的阴暗，第二幕则从佛罗雷斯坦地牢的黑暗，进入庭院阳光高照、使人获得解放的气氛，但是，作曲家能够怎么做，来保证暴政的故事不重演？

事实是，贝多芬很清楚，在他的社会里，真实的力量不在于《费德里奥》（一件相当浓缩的作品）所能代表的任何事物。贝多芬的观众，说实了，他的恩主，是贵族，不是一般的中产阶级市民。他生活于一个帝国的心脏地带，那个心脏地带当时正值剧烈变迁，革命遭遇反革命：《费》剧的观众的主体可以推断是出席维也纳会议的代表。所罗门早在出版贝多芬传以前，即于1971年发表一篇文章，他在文中指出，对滋养贝多芬早期生涯的维也纳和普鲁士贵族，启蒙运动是值得欢迎的，在他们心目中，启蒙运动不只是法国贵族或被贵族收养的卢梭等人创造之物，启蒙运动还代表

一种责任、服务、理性哲学，这哲学部分可以当成手段，用以规避社会存在与国家四分五裂的痛苦现实，部分则是一个濒死阶级的错误意识……如果说启蒙运动是专制体制收编激进知识分子、化解其最先进成员的情绪的手段之一，那么，启蒙运动同时也是终于摧毁专制体制的手段之一……贵族由于地理上的距离，加上世世代代的短视，而和他们巨大岁入的来源“他们坐拥的广大土地”两相远隔，他们滋养艺术，尤其是音乐，出手之阔绰，只有他们在衣食享受上的花费能够比拟。

所罗门说，贝多芬和保护他的贵族之间有其不和谐，这不和谐是“一种驱策，促使他打破现有模式，扩张音乐表现的手段”——扩张的结果，产生新的乌托邦意象，这些意象使贝多芬能够完全挣

脱旧式的贵族保护制度，写自己选择的作品，不是写给有天赋的贵族去弹奏，而是为他们自己这样的职业音乐家而写。当时有战争、革命，旧秩序正在消退，在这样的情势里，如果贵族还在音乐和繁富的歌剧娱乐里，看见肯定乌托邦的可能性，那么，少数伟大的音乐家也能为自己找到新的模式来肯定乌托邦：所罗门大胆主张，这新模式就是奏鸣曲的形式。“奏鸣曲有别于其他一切幻想形式之处，在于它能控制其幻想内容，像铸模般形塑其即兴成分，压制临时涌现的成分，将非理性的部分理性化。奏鸣曲经过这样的发展，成为一种封闭、理性的音乐系统，一种作曲‘原理’，而不只是又一种音乐形式”。

不过，奏鸣曲形式的问题是，它为器乐——交响曲、奏鸣曲、四重奏——提供一套严谨的秩序、调性、对比、发展部、再现部系统，但很难说在歌剧里能够发挥这样统摄一切的功能，歌剧太长，而且内容太复杂，无法受此限制。歌剧内部的个别曲子可以使用奏鸣曲形式，但推动一部歌剧整体的是情节，一个自具起始、发展、结论的叙事序列。贝多芬之后一个世纪，贝尔格写《沃采克》时碰到这个问题，觉得必须另寻一个音乐组织的原则，这部歌剧才会有“戏剧统一”感，他于是设计非常复杂的一系列形式，而且经常是复古的形式——古典组曲、帕萨卡亚舞曲、赋格。《费德里奥》和《英雄》交响曲、第五号交响曲属于同一个调性和结构世界，但它是歌剧，叙事上有其复杂性，需要一套比较有弹性的系统来组织其声音。

贝多芬从处理奏鸣曲形式的经验得知，经过漫长、充满动荡的挣扎奋斗之后，必须有所收结，必须显示事情已获得安顿。角色们各得其赏罚的最后场面因此十分关键。在《费德里奥》，最后一首合唱的最后部分，阵容浩大，莱奥诺拉和佛罗雷斯坦率领所有角色（皮札罗除外），加上整个合唱团。这样的处理完全是第九号交响曲合唱乐章的先声，大合唱收尾使用十分慑人的加强音急板，最后阶段是尖锐的属音/主调音模式，类似第五号交响曲的尾声。这个段落不断重复同样几个字，声声颂扬莱奥诺拉，“丈夫的救星”；引申

而言，这也是在礼赞新的自由，她秉持对丈夫的忠爱，以英雄的壮举所建立的自由。

全剧多处暗示，皮札罗的城堡不是临时凑合的结构，而是真实世界一个手握生杀威福的势力。然而，在费南多面前热烈欢唱的合唱者代表的是镇民，他们生活之地紧挨于皮札罗的地牢，却似乎从来不曾听说此人。罗可揭发自己是一个同谋，责怪别人叫他干狱卒的事，害他虽然连声抗议，还是变成皮札罗的共犯。所以说，此剧的终曲听起来似乎确立自由，其实这结果非常临时性——是贝多芬的浪漫冲动和乌托邦冲动，与他和他那些剧本作者所呈现的病态世界之间暂时的结合。接下来是那充满肯定意味的终止式，这终止式再延伸也无法超越最后的C大调和弦，随即一切归于沉寂，这沉寂证实那肯定的终止式是岌岌可危的。所罗门有一段话清楚说明这一点，他这段话只是顺带提到《费德里奥》，但我认为其要义也适用于《费》剧：

贝多芬作品里没有完全的肯定：《英雄》交响曲的终曲是第五号交响曲那些奋斗的序曲；第五号的终曲里，那些脆弱的肯定也没有产生和谐或解决。贝多芬作品里没有终于确定的调和：有一系列乌托邦的重新肯定，但全都是有条件、片面、暂时的。在贝多芬的全体作品里，每部作品是一个更大单位的一部分，每个肯定、每个快乐的结局都前瞻一个新的挣扎、进一步的内省焦虑，前瞻冬天、死亡，而寻求一个新的胜利结论。……这些作品是奋斗、死亡、重生的永恒循环。每件作品都既回顾，兼前瞻，有如双面神耶纳斯（Janus），因为，在作品里，快乐的结局里都含着结局前的痛苦。

《费德里奥》里的形上脉络是当代文化模式的一部分，阿布拉姆斯在《自然的超自然主义》（*Natural Supernaturalism*）里对那个模式有相当好的描述。法国大革命时代是充满“启示录般的期望”的时代，打动一整个世代的诗人和哲学家，以及贝多芬。但

是，对一个“以暴力革命的手段带来千禧年”，他们大多失去信心，只不过“他们没有抛弃那个原初愿景的形式。在许多重要的哲学家和诗人身上，浪漫主义的思维和想象一直都是启示录式的思维和想象，只是其有形内容已有各种改变”。在《费德里奥》以及第九号交响曲，贝多芬的心态也是虽然幻灭，却维持启示录的性质；在这两部作品里，我们都看到阿布拉姆斯所说，重新建构的神学，但其中使用了问题重重的音乐和戏剧形式，这形式几乎不由自己地突显对千禧年变革的信心，但一方面又保留那股热情和胜利意识的一些层面。

最后值得一提的是，《费德里奥》和它自身的历史扭绞搏斗，力图超越受尘世束缚的前两个版本，虽然将戏剧背景设在现实世界里，却以强烈升华的姿势指向人类皆兄弟的乌托邦境界，凡此种种，似乎指向所谓的贝多芬晚期风格，以及他最后几年的折磨。他一直在找一部歌剧剧本来配乐，却由于耳聋、与世相绝之故，而一步步退入1816年由作品101号《A大调钢琴奏鸣曲》宣布，继而于1817—18年由作品106《汉玛克拉维奏鸣曲》昭告的那种艰深风格。《费德里奥》最后一幕响亮的C大调终曲和弦隐含未发的意境，尽现于晚期风格；如阿多诺所言，在其晚期风格里，贝多芬已不复在乐段之间寻求调和：“停顿，非常晚期的贝多芬最大特色所在的那些突然间断，是挣脱的环节；作品被留在后面，沉默无语，并且将其虚空朝外示人。”结果，“乐句变成只是一种纪念碑：主体性石化之碑”。《费德里奥》独特之处在于，它起源于贝多芬中期的英雄成分，结果成为他晚期作品的先声。晚期风格不再尝试为各种彼此拮据的成分做最后的综合，却见证阿多诺所说贝多芬的“分裂力量”，他将作品“在时间中打碎，以便将它们存诸永恒”。

## 音乐与场面（《灰姑娘》、《浪子的历程》）

歌剧在舞台上的演出，有赖许多因素彼此折衷妥协，包括演出者、导演、指挥，以及，特别是今天，观众、资助人、售票单位。有个普遍的共识说，古典音乐落难是因为企业贪婪、正典作品的观众日益减少、明星（例如三大男高音）索酬过高，以及演出者和剧院经理在音乐上没有想象力，态度十足的极端反动，只演安全的杰作，不碰当代或非主流的作品。

但是，歌剧仍然吸引年轻人，文学、绘画、哲学各领域的专家，以及一般民众，盛况颇非其他古典音乐演出能比。大都会歌剧院演出的剧目相当无趣，所引起的注意，却不是拥有知名演奏家阵容的卡内基音乐厅所能企及。歌剧的奢豪排场，戏剧、舞台设计与音乐的盛大混合，是部分原因，新奇和超乎寻常的娱乐效果也是原因。不过，歌剧里，舞台和台下之间流动的信息，也远多于独奏家和观众之间的流动，看戏者获得的复杂乐趣是听演奏会得不到的。

但是，舞台这么大，大都会面临一个艰巨的工作，就是使舞台有活力，填上引人入胜的内容，制作小规模或室内型作品尤然，这类作品本来就不太适合四千个座位的巨大观众席和庞大的舞台空间。去年的《卡门》，使用典型的

泽菲雷利铺张构想，只为了将每个空间塞满动物、数不清的人和几个主角，那些主角在鼎沸的人潮里完全迷失。今年大都会头一遭制作罗西尼的《灰姑娘》（*La Cenerentola*），就没办法这么做，仅有机会是合唱团现身，为舞台中央展开的灰姑娘故事歌唱（不是和故事互动）。大都会愈来愈严重的问题是，即使是真正扣人心弦的作品，它也无法，或者说，不愿，多花时间或精力来制作，舞台巨大而空洞，一位歌者使用片刻，然后了无生气，直到下一位歌者到来。芭托莉演灰姑娘，可想一定是整个制作的焦点，她嗓门热闹，作尽娇俏忸怩之态，表现足够可取，但是，你的座位如果在第五排以后，她看起来像大片空空荡荡的舞台里一个细小的洋娃娃，偌大一支管弦乐团为她伴奏。

从剧场层次而言，大都会这场《灰姑娘》是一个不能令人满意的经验，罗西尼容或善于欢笑，喜剧洋溢，但他按捺不住的创意和完美的风格意识一旦受制于乏味的闹剧和粗俗、快活而不假思索的戏谑顽笑公式，就大为失色。李汶的乐团技巧精湛，他的指挥也稳当之至，乐团和舞台两者表现因此极为悬殊。司汤达崇拜罗西尼，还以他为题写了一本书，却从来不甚喜欢《灰姑娘》，理由是，他说，这部作品没有理想主义的精神。并不是说此剧的音乐缺乏活力，所谓活力，就是司汤达认为罗西尼最大特色所在的“活泼和冲劲风格”，而是说，这部歌剧有点儿太平泛、太平常、太普通，无法像带有幻想之作那样成功，除非有一位独出机杼的导演或一组特具天赋的演员，为这个太耳熟能详的故事注入新的成分。结果，导演里维（Cesare Lievi）不晓得要如何（或许没有胆量）将全剧境界从一个层次提升到另一层次，只好诉诸角色们忙碌的来来去去，但又不足以带出丹迪尼（Dandini）性格里的怪异成分；丹迪尼就是王子的仆从，大部分时间都乔装他主人。

阿雷莫（Simone Alaimo）演灰姑娘的继父马尼费科（Don Magnifico），是不错的谐角男低音，起始第一曲精彩，但随后只间间歇歌维持开始的水平。芭托莉的唱功当然还是令人竖起耳朵，但她过人的音乐天赋，这回发挥似乎不如她数年前在纽约初次露脸。

大都会重新演出庞奈尔（Jean-Pierre Ponnelle）1984年制作的莫扎特歌剧《狄托的仁慈》（*La Clemenza di Tito*）时，冯·奥特饰演塞斯托（Sesto），这回以她细心琢磨、音乐上极为有力的演出抢尽风头。芭托莉似乎不是凭乐句的拿捏和塑造取胜，而是靠虽然巧妙，但流于花哨的功夫过关，好像说，这角色她唱了九百遍，可以率意挥洒，尽管庸俗，但十拿九稳。

斯特拉文斯基的《浪子的历程》，是大都会这个秋天值得一提的另外一场新制作，也是由出色的李汶指挥，导演是强纳森·米勒，就是那位天资过人的英国知识分子、科学家兼剧场全才，其舞台表现向来充满才智、具人性、意味深长。我非常佩服米勒，他碰巧又是朋友，虽然我不尽同意他的制作手法，我认为他的手法有意思，但并非完全成功。他经常说，他不同于库弗和塞拉斯之类比较时髦的实验导演，他不会将导演的“观念”硬生生架在一部歌剧上，那些观念对作品有完全连贯的看法，却改变全剧每一个细节的意义。这是刺猬式概念，米勒认为，这类概念强自解决作品内部的问题，侵犯作品的完整；他的立场是狐狸的立场：一部歌剧是一系列没那么有趣的事件，充满富于深意的细节，以及经过细心推敲的舞台指示。

不过，斯特拉文斯基的《浪子》，本身倒可以视为刺猬，一个二十世纪的艺术家有意识地返回贺加斯（Hogarth）的十八世纪世界，以便一方面将之呈现为带有反讽意味的模仿，一方面作为新古典主义的特技，从十二音列的不和谐和前卫实验退离一步。莫扎特的《唐乔万尼》是明显的模型（斯特拉文斯基的总谱里到处是这部歌剧的回音），贺加斯著名的系列绘画当然也是。奥登（W. H. Auden）和卡尔曼（Chester Kallmann）合写的剧本极为精密（而且经常精密过火），斯特拉文斯基铆足力气追摹其复杂的文字节奏和音节游戏，用尽二十世纪管弦乐团所能提供的音色和结合。

这部歌剧，斯特拉文斯基的构思包括某种层次的自觉，这自觉既加强、又有损情节的寓言式结构。他运用的外在因素在第三幕格外密集，使此幕成为全剧最佳段落，也使此剧不再单纯说一个乡下



孩子——在魔鬼般的谢多（Nick Shadow）翼护之下——进城，沉迷于金钱和罪恶的享乐而败坏。他还碰到一个来自马戏团和童话幻想的奇异女子，土耳其女郎芭芭，为了逃避理智的负担和感官享乐的无聊，他和她结婚。第三幕结束前，汤姆已厌倦芭芭，和尼克一同变成骗子，破产而受家当拍卖之辱，后来被关进精神病院，幻想自己是等待维纳斯的阿多尼斯（Adonis）。从浪子被城市腐化的故事，《浪子》转化成叙述现代资本主义的诈欺和浪漫爱情的疯狂，斯特拉文斯基的音乐呈现这转化，紧绷强烈，魅力十足，为前几个场面所无。但在全剧尾奏里，这个气氛也被推翻，所有主角重新露面，七嘴八舌评述他们对整个故事的观感。

米勒有个优异的演出阵容，李汶的指挥则奏出充满灵感的透明声音，使音乐至终引人兴趣。唐厄普萧饰汤姆的乡下女友安妮，撒姆尔·拉米演谢多，两人的音乐和戏剧表现俱皆卓越，杰瑞·赫德里（Jerry Hadley）声音不错，可惜缺乏神采，失之弛缓。丹妮丝·格蕾芙斯（Denyce Graves）的芭芭时而精彩，但你感觉到她无法掌握这个困难的角色。但米勒对此剧的诠释基本上是小规模的，甚至小家子气，大都会无底洞般巨大的舞台不利这样的诠释。米勒为什么把背景设在两次世界大战之间的英国，理由也一时难解。

我想看到一些夸大一点的表现来善用斯特拉文斯基那种内行的淘气，以及奥登提供的诙谐离题片段。凡是道德寓言，本质上都可以预见的烦闷，奥登为解此闷而写进那些诙谐片段。舞台上的演出太多被家务事占去，将这部作品往下拉到个人层次，但这样的发展违反这部歌剧灵活而且十分明显的自我转化。整个制作真正的问题出在没有一个够弹性、够大胆的构思来涵盖斯特拉文斯基/奥登的天才，甚至进一步采用大规模的、夸饰做法，接近马戏团或广阔展衍的十九世纪小说，而不要近似《拾梦记》（*Brideshead*）。斯特拉文斯基的讽刺污染了安妮对汤姆的真爱，但是我想，真可惜，米勒把这一点看得太严重，使它变成他对这部歌剧的构想的核心。不过，这部杰作得到演出，也够难得，即使美中不足，也是一个丰富之夜。

另外两场演出也值得一记，是男中音凡·丹姆（Jose van Dam）十一月初在卡内基的独唱，以及席夫和彼得·塞尔金的双钢琴演奏会。无论演什么角色，都能以其音乐造诣为所演角色带来独一无二价值的演员/歌者愈来愈少，凡·丹姆是其中之一。他已不复年轻，发挥的空间已经减少，但他演柏辽兹的梅菲斯特，和瓦格纳的沙克斯，通常以完全的投入和无瑕的技巧弥补弱点。十一月那场独唱，他唯一的问题是，最后几首拉威尔的歌曲唱来充满机趣，但节目主体的勃拉姆斯、福雷、杜巴克选曲，音色收敛，以至于一味阴郁、哀伤，单调了些。

安可曲是舒曼的 *Ich grölle nicht*<sup>①</sup>，诠释得狂喜洋溢，一扫节目大部分曲子由于过度谨慎，以至于抑扬顿挫缺乏动力之病。席夫和塞尔金的音乐会在大都会艺术博物馆，节目包括莫扎特的《为两架钢琴的奏鸣曲》，雷格的《贝多芬主题变奏和赋格》，以及极少演出的布索尼《对位幻想曲》（*Fantasia Contrappuntistica*），两人向来以技巧高，又善于安排节目内容而出色，这场音乐会也证实他们这些特点。不过，席夫博大而且富于想象的音乐性压倒塞尔金，他音色较窄，乐句的塑造又多拘碍，难敌他那位搭档丰富的音色和大胆炫技。但愿席夫能和鲁普配对一系列双钢琴和四手联弹作品：这方面的曲目丰富而素受冷落，单调乏味的独奏会太多了（而且一而再，再而三，老是同样几首经典作品），剥夺了我们欣赏的机会。

① 《我无怨》。

## 评戈特菲德·瓦格纳的《不与狼同嗥的人：瓦格纳的遗泽——一本自传》

戈特菲德·瓦格纳（Gottfried Wagner）是理查·瓦格纳的曾孙，也是一个非常不快乐的人。他不快乐到什么程度？这本书是对他家族一场毫不放松的指责，尤其是他父亲沃尔夫冈，就是当今拜鲁伊特瓦格纳机构的总管，以及他那位惹人厌的反犹主义曾祖父，也就是作曲家瓦格纳；还戈特菲德出身英国、极反动、亲纳粹、仰慕希特勒的祖母薇妮菲德；箭头还指向几乎二十世纪所有和瓦格纳歌剧演出拉得上任何关系的人。

可怜的戈特菲德，天下好像没有人同情他，也没有人了解他，他希望为他家族的可怕历史补过，结果导致一系列灾难般的过度行径，不是卑躬屈节，就是专擅独断，而凡此种种，原因大多是他当舞台总监、音乐学家、思想史家都有些才气却样样皆松。他当歌剧导演、论战家都不成功，出乖露丑，他当然全都归咎他父亲的恶意影响和无所不能。戈特菲德每次制作失败（他的制作大多失败），他的工作每次受到难听的批判，他自己每一项不幸，都要怪沃尔夫冈这个恶势力，他是德国最重要文化机构——拜鲁伊特瓦格纳音乐节——的龙头，权力太大，把这个儿子赶出那个音乐节，害他前

途一片黯淡。《不与狼同嗥的人》交代剪不断理还乱的细节而不能自休，全篇出之以含冤受屈的语气而六亲不认，令人读来极为不快。

一个干劲十足而并非和乐的人，肩负瓦格纳遗产的重担，包括他和法西斯主义的亲近关系，当这个人的幼子是不可能轻松的。首先是沃尔夫冈和他天赋过人的哥哥维兰之间的竞争。在战后的拜鲁伊特，维兰几乎单枪匹马，以偏重象征层次、手法简省的现代主义制作，将那些伟大歌剧可怖的过去洗刷尽净。戈特菲德起初佩服他伯父，但他发现一口箱子，里面的影片、文件、照片显示瓦格纳家族与希特勒多么亲近，以及家族成员多么乐意参与纳粹反犹太主义和德国仇外症的不神圣结合，他明白维兰和沃尔夫冈都不值他敬重。

然后，维兰 1966 年早逝，音乐节由沃尔夫冈主持，根据他受尽委屈的儿子的说法，沃尔夫冈撤销维兰的成就，将拜鲁伊特拨回基本上反动的状态，其约定俗成的设计和制作路线本质上投合德国当权派，节庆剧院（Festspielhaus）门口是布雷克（Arno Breker）以拟纳粹手法制作的瓦格纳胸像，对德国当权派，这样的节庆剧院是种族主义意识形态的圣殿。

与瓦格纳歌剧演出有关连的人，能在戈特菲德笔下超生者屈指可数。他指控他们大多数人若非心里暗藏亲纳粹情绪，就是地道阿谀谄媚之徒。他父亲请来两位杰出的犹太裔指挥——巴伦波伊姆和李汶，这位年轻人指斥两人是“被当做开脱工具的犹太人”，他父亲把他们弄进瓦格纳神庙，用来安抚一段见不得人的过去。拜鲁伊特演出的《指环》没有任何一次获得戈特菲德赞许，而由于他吝于说明，我们也就没有机会了解原因。有一次，他在节庆剧院听《特里斯坦》，颇得其乐，“虽然”是巴伦波伊姆指挥。他既没有批评，也不分析：这句话纯是侮辱。他页复一页都是如此写法。

但愿他的家庭生活有趣一点。结果不然。他结了婚，离婚，领养一个不幸的罗马尼亚男孩，交新朋友，当然，也制造了许许多多新敌人，间间歇歇做过鞋子推销员、银行雇员、助理导演、巡回讲员。他有个救赎的机会，在完全可以预测的情况下，一副

神圣姿态，前往以色列演说，公开为他家族的许多罪孽赎罪。他演讲，谈他曾祖父的反犹主义，谈尼采和李斯特（他曾祖母科西玛的父亲），并且无止境地研究科特·魏尔，标举他是伟大的瓦格纳美学对手。

他顶着名满天下的姓，必须做出一点独创的事来，他陷在中间，摇摆于自怜和侮辱他人之间，四面八方一竿子打翻人——他的概括之论经常未经检视，巨大笼统得令人不能接受。“理查·瓦格纳本人，”他大刺刺说，“已为拜鲁伊特、特莱西恩施塔特（Theresienstadt）和奥希维茨（Auschwitz）之间解不开的关连尽了他一己之力”。一句话里，塞进纳粹、希特勒对瓦格纳的着迷、瓦格纳自己的反犹主义，以及犹太浩劫，却只字不提音乐，不提瓦格纳的不世天才，而且完全不提许多反纳粹的瓦格纳专家，他们经由重新诠释瓦格纳的作品，使那些作品历久弥新。

这本翻译糟透的书，真正的问题不只是通篇尖酸和抱怨，目录般罗列的苦楚和每每琐屑的轶闻，对他人的谤辱，以及哭丧着脸，漫长、令人厌烦地诉说戈特菲德的不幸遭遇，真正的问题还有，关于瓦格纳、他的作品和它们对我们时代的关系，全书言之无物。我退求其次，寻找《指环》、《特里斯坦》、《帕西法尔》或《名歌手》对戈特菲德的真实意义，也徒劳，找到的尽是一些毫不动人的俏皮话。他说，《指环》导致启示录式的核子灾难。至于这个洞见要如何翻译成这套巨大四联剧的实际制作，他不曾赐告我们。即使我们承认沃尔夫冈在拜鲁伊特主持的制作并非天才之作，我们也希望看到更仔细的分析、知道有什么替代办法，戈特菲德那些全盘否定的指责在思想上才能令我们满意。徒知抱怨和率尔鄙斥是行之不远的，难怪这位五十出头，不再年轻的少壮激进派处境艰难，孤立无援。

我忍不住要说，戈特菲德见事不足，他对以色列的态度尤其是好例子。将以色列的建国关连于反犹主义、灭种屠杀，当然是公允之论，然而以色列的创建过程也造成另外一个社会的毁灭。作为一个国族，巴勒斯坦人被剥夺、被否认，至今犹然。戈特菲德对这些

只字不提，仿佛他的使命是将某些事情和某些事情连在一起，却剔除或罔顾其他同样重要的关联。

关于瓦格纳音乐和眼光的后果，可说之处甚多，然而何必自我缩减对它们的了解？哀怨的戈特菲德一心只顾揭露自己的困难和伤心事，眼睛被自己的热泪遮蔽，看不见别的事情。这本书也许堪供闲览，但绝不能认真看成有助我们了解瓦格纳、他的作品，甚至他几乎非常不吸引人的家族。

## 给大众的巴赫

最近连续两周，每天一个多小时，英国艺术家海力克（Christopher Herrick）坐在塔利厅（Tully Hall）的管风琴前，弹奏巴赫庞大令人咋舌的作品。当代人认为管风琴是巴赫的主要乐器。（十四场演奏会，弹巴赫所有管风琴作品，在质与量似乎都在萎缩、今夏甚至有点流于凑合的林肯中心音乐节里，是值得一提的节目。今年，原本宣传很大的上海歌剧团演出取消了，留下残缺的纽约爱乐音乐会，一个非常无趣的伯恩斯坦系列，一些并不出色的戏剧集锦和新音乐，我们只好将就将就，欢迎海力克这样偶然出现的惊喜。）巴赫是管风琴制造家、管风琴技师、管风琴作曲家、精熟的管风琴演奏家，他巩固意大利和北德的风格，将它们转化成新而复杂的管风琴演奏语法，成为此后所有管风琴作曲的基础。

海利克演奏这位伟大音乐家的全部管风琴作品，这项成就的新颖和重要性不仅在于这样的马拉松演出是罕见的尝试，也在于我们因此而能听到一个风格发展过程中每个阶段的创意和才智，这风格十分复杂而且富于知性，但也有悲情、戏剧性、热情洋溢以及其他形态的可观表现力。我们大多数人是在学生时代邂逅巴

赫的键盘作品。他的创意曲、组曲、前奏曲和赋格是建构键盘（通常是钢琴）技巧的必要教学阶段。不过，那段经验很艰苦，挤掉了本来能够从巴赫作品里获得的音乐乐趣，结果是许多人只将他的键盘作品视为练习，而且是无比困难的练习。巴赫在技巧上呈现的困难主要导源于一种对位风格，每个声部（每根手指）必须独立，因此我们听到的不是旋律和单纯的伴奏，而是流动、时时变化，由两个、三个、四个、五个或六个声部构成的质地，各声部模仿其他声部，但模仿之中，节奏、抑扬顿挫、旋律变奏都有细微差异。绝大多数演奏者都是辛苦挣扎过关，无暇理会巴赫奇妙的和声胆识、独具匠心的节奏弹性，和层出不穷的旋律创意（许多演奏者连兼顾两个声部都吃力，而巴赫要求的是同时弹好几条脉络，每条都复杂但清晰）。

不过，听海力克弹巴赫全部管风琴作品，在某层次上，是听一个拿掉了背景的东西。巴赫所有管风琴作品都是为新教教会而写，原初听这些作品的人也是新教徒。身为唱诗班指挥、管风琴家兼宫廷作曲家，巴赫的音乐生命有相当部分在莱比锡的圣托马斯教堂度过。教堂之外没有管风琴，也没有我们今天这样的音乐会。巴赫的听众是上教堂的信众，他们在教堂里的经验，本质上当然就是做礼拜。但是，聆听巴赫为这些场合设计的许许多多作品类型，我们发现其音乐多么多彩多姿——有圣咏曲、经文歌、前奏曲、赋格、合唱团轮唱、器乐间奏，我们也发现，在他服务的那些年里，他不知疲倦，产生一件又一件卓越的作品，每件都针对四旬斋、复活节之类特定季节的特定礼拜天，供礼拜仪式里的特定环节使用。我想，巴赫的教会音乐，特别是他的管风琴音乐，值得视为这位无比勤劳敬业的作曲家巨大成就的核心。更令人惊奇的是，将这些管风琴作品从教会背景提出来，用十四场音乐会串起来，件件作品都如此流露技巧上和精神上的圆熟。像海力克这样逐一弹奏这些作品，的确能揭露它们令人讶异的特质，从而使我们将它们视为音乐作品，而不是教会作品来思考。

管风琴本身是一种有支配力的乐器，其设计就是要以其声音充



满教堂，营造会众的情绪，包括敬、畏、欢乐、冥想、静观。海力克在塔利厅弹的是现代管风琴，他弹得功力逼人，这台管风琴声音不错，但入耳干涩，没有大型教堂管风琴的共振或音域，但仍然足以显露各部作品在最佳演奏和音响环境里的相貌。也许我该多解释一下管风琴的声音。和钢琴不一样，你如何击打管风琴的键，都不能使声音变大或变抒情一点；管风琴是将空气推过大小、形状不一的管子而发声，因此你重击、轻触琴键，都无关紧要。音量都一样。管风琴的识别特征是，它不但有供手指使用的键盘（塔利厅这台有四个键盘），还有踏板，用脚奏出的音符。琴声因此而更丰富、更多变化。

此外，管风琴的声音随音栓的调配而变，也就是说，演奏者选用特定几根管子（类似弦乐器、木管，等等），结合发声。由于音栓或可能的声音非常多，演奏者能选用的结合几乎是无限多的；不过，一旦选用某种组合，作品就盖上这个组合的戳记，演奏的性格也就此决定。所以，钢琴家能从心所欲操纵的一些事情，诸如音量、力度和音色不断变化，在管风琴的弹奏里无用武之地。海力克的音栓调配十分出色，为观众提供相当广的声音境界来引诱耳朵，以及控制作品的效果，许多作品是根据圣咏曲而来，海力克的音栓调配颇能观照其文本意义。例如 *Valet will ich dir geben*（世界，我将向你告别）这样阴郁的句子，以偏暗的巴松管和风笛低音效果传达，*Ein feste Burg*（路德写的赞美诗《一座坚固的城堡》）则以明亮、铜管般的声音表现，由小喇叭和低音木管担纲。

巴赫的宗教眼光当然属于新教的路德，但在音乐上的表现方法是彻底的对位，或复音——以创意结合音乐线条而毫不违反对位规则，而且不让学术、技术面主导局面。这是巴赫管风琴音乐吊诡之处：每件作品演出一种对位技巧——赋格、变奏、圣咏曲、前奏曲、幻想、帕萨卡里亚舞曲——但绝不使技术面（空前的高水平）掩盖作品的表现、礼拜仪式或情感目标。海力克演奏的几件作品，

如 Vom Himmel hoch<sup>①</sup> 卡农变奏曲、C 小调帕萨卡里亚与赋格、《音乐的奉献》(Musical Offering) 里的 Ricercare, 其繁富与对位法的倾吐, 气势撼人。这类作品需要令人目眩的高超技巧, 显示巴赫运用他无与伦比的力量, 抗怀自然世界的丰沃和繁复。但它们也是复音技巧的虚拟百科全书, 对学生有用, 就像它们必定曾对巴赫有用, 指示如何淋漓尽致发挥一种技巧, 界定那种对位法的绝对极限。他的炫技作品也是如此, 例如触技曲, 触技曲的用意是, 在灿烂的急奏、快速的踏板段落及使用到二、三、四个键盘的错综反复模式里, 展现演奏者如何凌驾一般的管风琴手。

对位法是一种博学, 甚至学院的作曲风格, 因为这种作曲法受到严格的规则束缚。某些音符组合, 例如平行五度, 一般是禁用的, 至于主题的变奏, 例如转位(将主题倒弹)、stretto(整个主题尚未结束, 就引进一个反主题)、转调、移调则规定必有。巴赫 1750 年去世后, 他的作品颇遭埋没, 部分原因是他的技法似乎被比较以旋律、以形式为基础的音乐取代(例如海顿、贝多芬、莫扎特的奏鸣曲形式); 不过, 继他而起的作曲家重新发现巴赫可畏的对位天才并受其启发, 是音乐史上最动人的事件之一。贝多芬写《庄严弥撒曲》及最后好几首钢琴奏鸣曲, 都望向巴赫; 莫扎特也崇敬巴赫, 将赋格溶入他晚期的歌剧和交响曲, 以示向往之意。浪漫派如肖邦、门德尔松、舒曼学习运用巴赫的音乐, 使自己的作品具备复杂的内涵。瓦格纳写《纽伦堡的名歌手》期间, 妻子科西玛的日记记载他如何完全浸淫于巴赫作品, 因为在他唯一的喜剧歌剧里, 他憧憬一个理想的德国, 巴赫那种以圣咏曲为基础的风格正好赋予那憧憬以活力。

海力克的马拉松演出优点甚多, 其中之一是, 除了偶尔失之夸大, 他生动传达巴赫当代人对他的观感——技巧高超, 艺力万钧, 一切键盘乐器, 尤其管风琴, 都构不成他无法以非凡技巧挥洒的难

① “Vom himmel hoch da komm ich her” 的前三字, 《从至高天我今降临》, 是路德除 “Ein feste Burg” 之外最有名的圣诗。

题。最近有一本著作，是美国音乐学家德瑞福斯（Lawrence Dreyfus）所写，哈佛出版的《巴赫与创意的模式》（*Bach and the Patterns of Inventions*），书里深入“显示巴赫如何充分取用并了解他那个时代的传统和惯例，从而彰显巴赫作曲的特殊性质”。巴赫不是革命派，也不是偶像破坏者，但他运用传统，使之产生全新的意义，其程度远远超过别的作曲家所敢梦想。创造并不是无中生有，而是在一个乐句里找到隐藏其中的发展可能性。德瑞福斯显示，巴赫有一种异能，善于预先揣度任何乐句在对位发展上的潜力，然后顺理成章产生结果。巴赫的创造并没有超越他当代的音乐环境，但他做一件作品时非常自觉，做法也至为严谨，因此他的作品变成一种音乐地图，一种对传统的沉思，突显或提升那些传统，供人从事新的反思和分析，也就是说，他将传统整个转化。德瑞福斯写道，巴赫的创造模式

是一张作曲思绪和行动的网，他将这张网带进他的作品，那些模式不只支配单一作品的创造，更重要的是，它们透露一种音乐体验，音乐占首要位置的一种体验。作品则体现一种清楚的吊诡，里面包含自由和必然，显示两者交织相连，密不可分，你兴奋发现新乐思，这发现就带来严格的责任——你承担风险，然后引出适切的结果。这种对音乐的内在尊重，展示的无非是对世界的内在意义，以及对里面每一种 *res severa* “以严谨作曲手法完成的作品”的尊重。

从这个角度观察巴赫管风琴作品的最佳机会，我想是海力克演出的中段，也就是他演出的完整版《风琴曲小集》（*Orgelbüchlein*）。集子里收了四十五首短曲（一到三分钟不等），供教会年历使用，各曲都根据一首圣咏曲而来，巴赫将之改造成加上对位法架构或装饰的圣咏旋律，对位线条有的突显一段曲调，有的只突出曲调里一个乐句。海力克（他当过教会管风琴师）技巧精湛，而且一气贯注，使我们在没有间断之下听到一个美学想象如何

根据基本上寒伦，甚至庸俗的素材，加以阐释——创造——而完成结构繁富的作品，使素材里范围广大的可能性流露无遗。我想起济慈诗《灵魂颂》那个隽永的句子“工作中的脑子，藤蔓缭绕的花架”。音乐在性格上是敬神的音乐，更加强海力克诠释的浓烈，因为他的演奏，以及波伊德（Malcolm Boyd）撰写的绝佳节目说明，提醒我们，巴赫将这些作品“献给至高的上帝，为了赞美他，献给下一位，供他自学”。

最后，海力克对这套丰富素材的想法传达了巴赫作品里永远不分开的两件事：宗教和教学。每件作品，从最外向的触技曲和赋格，到最内省、哀凄的受难曲之作，似乎都有两层命意：敬神，以及示范如何解决某个非常特殊的作曲难题。海力克这场演出，规模巨大，始终连贯，绝少冷场（他偶尔力气不继，另有一两次手指不听使唤，皆属人情之常）。巴赫的作品，原意不是这样演奏，每天一场，毫不松懈。这也是非常稀珍的音乐会经验，全程充满压力和紧张，但海力克一丝不苟，曲终奏雅，对位法的必然性和创造的自由相互辉映，绽放壮丽之美。



第三部 ——

**2000**年以后



## 巴伦波伊姆（跨文化连结）

伦敦一家饭店大厅里，站在我后面的是一个错不了的熟悉身影，他忽然冒出头，向柜台问一件事情。1993年6月：我到伦敦担任BBC雷斯讲座（Leith Lectures）的主讲人，碰巧也买到一张票，要听丹尼尔·巴伦波伊姆弹巴托克第一号钢琴协奏曲，布列兹指挥伦敦交响乐团。就那么突然，巴伦波伊姆和我排同一队。我生性不喜唐突名流，况且，老实说，无人不知他是以色列音乐家，而我是阿拉伯人，彼此之间的藩篱委实不易克服——但他就在那里，我也非常快克服那道藩篱。我们彼此产生立即但有力而深刻的认识。人生如此幸运，能有几次。那个星期五，到他担纲音乐会的星期日晚上之间，我们在他彩排和我赶写讲稿之暇张罗时间见面，如果能一块进餐，就到附近一家阿拉伯馆子，里面为我们保留了一张桌子。我们大多谈个不停的是：音乐，当然也谈政治，还有艺术、人生，天南地北。我感觉到有个什么东西就要出来了。谢天谢地，真的来了。我到后台贺他演出成功，他介绍我认识布列兹，我瞥见我那本《巴勒斯坦问题》（*The Question of Palestine*）摊开着，在练习用钢琴的琴谱架上。



巴伦波伊姆名列本世纪伟大音乐家，和他接触，你就知道他也是一股活力充沛，极为健谈的思想力量。这个特征在一般人当然极不寻常，但在音乐界如此可遇难求，未免丧气，这个行业，人经常处于孤寂和危殆之中，演奏之后每每整个人有淘空之感，生涯事业的要求十分要命，巡回演出的生活并且造成心理上充满不确定，种种加起来，往往使最身怀绝技者也养成一种过度谨慎的悭吝之气，和明哲为上的矜默寡言。巴伦波伊姆正好相反，结果是我们异常丰富且深厚的友情，而这情谊改变了我的生命。他终年奔走，马不停蹄，我为疾病所累，而且教职在身，加上写作，两人甚至经常不在同一块大陆上。但他永远有办法现身，他总是有时间，从来不曾显出仓促之态，虽然他可能正在录阿尔贝尼兹的《伊比利亚》，当柏林国家歌剧院管弦乐团和芝加哥交响乐团的总监，规划五年后的音乐会、独奏会和制作，会晤数不清的显要、音乐家、经理、经纪人、朋友，读总谱、读书，指挥乐团兼弹钢琴，凡此一切，都同时并行。在我得病治病的艰困时期，他规律打来电话。1996年初一个周末，我和丹尼尔及芝加哥交响乐团合作一个节目《音乐里的东方主义》。星期日下午，他和鲁普演出四手联弹，我为他们翻谱，忽然全身冷颤，当场送医治疗肺炎十天。他时时来看我，永远鼓励、关心，洋溢着笑话、以好几种语言表达的观念和多元文化的计划。

我们在柏林和东京、巴黎和特拉维夫、纽约共度时光，下次也许在开罗，充满魅力风华，令人着迷的音乐会行程，和比较平凡的演讲、教书生活结合，产生这快乐的结果。我想，另外支撑我们友情的，是地理和历史在我们早年岁月里的交织：我早年在巴勒斯坦，他稍晚在以色列（我们家1947—48年离开那里，也就是巴伦波伊姆一家从阿根廷抵达以色列前两年），这项因素悄悄使我们觉得，现在以及未来，音乐、共存、友谊、理念必然要在那里扮演一个角色。当然，我们对1948年未必有一致的立场，而且基于不同的原因，我们两人没有住在那里，但那个地方随时将我们拉回去，而且我们都知道，将我们的民族分隔，并非解决问题之道。我

们两人都没有官位或官方角色，要如何来一块儿做点事？

巴伦波伊姆勇于尝试的程度，真是不做第二人想。我们举行过（而且将会继续举行）令人兴奋的公开和私下录音对话，要集成一本书。我们援引自身的经验，也汲取对方的经验，不只音乐和文学，还及于文化政治、锡安主义和阿拉伯民族主义、福特万格勒的重要（他幼年师事福特万格勒，我则是1951年在开罗听过他演出），以及许多相关主题。他观念丰满多产，而且抑制不住要直接化成行动，无论是布鲁克纳交响曲里一个特别的声音，还是力劝某人邀请一位阿拉伯或以色列音乐家，打电话请马友友加入我们，邀请祖宾·梅塔光临拉马拉（Ramallah）听一场演奏会，成立工作坊、举行研讨会、大师班、讨论会。他数不尽的活动，一定是乐坛最繁忙的作息表。两个例子特别突出。

一、1998年3月，丹尼尔在耶路撒冷举行独奏会，我在西岸为BBC制作一部以巴勒斯坦生活为主题的影片。我们家在比尔泽特大学（Birzeit University）校长纳西尔（Hana Nasir）家吃晚饭，纳西尔被以色列解递出境，新近返家。纳西尔和他活力充沛的夫人坦雅（Tanya）与丹尼尔相谈十分投契，他是这个家招待过的第一个以色列人（要点当然在于巴伦波伊姆不只是以色列人，也是阿根廷、法国、德国、意大利人、血统中东人、俄国人，身份多元，说以上语言都字正腔圆）。不到一年，他已是那个家的密友兼贵宾，他重临斯土，在比尔泽特举行首场独奏（并且开以色列人在巴勒斯坦演奏的先例），安可曲是和一位才华洋溢的以色列/巴勒斯坦青年钢琴家合作一首舒伯特作品。

二、1999年8月，他、马友友和我邀集七十八位精选、年龄十八到二十五岁的阿拉伯和以色列音乐家，到那年的欧洲文化首都魏玛。八位叙利亚青年临时出现，以及巴勒斯坦人、埃及人、以色列籍阿拉伯人、犹太人、黎巴嫩人，另外还有十二位德国人。三个星期里，有丹尼尔和马友友，以及芝加哥和柏林来的一级演奏家主持的大师班，还有室内乐，以及每天七小时的管弦乐彩排，夜里则由我们两人主持讨论会。没有一天空置。每周大约三个下午，巴伦波

伊姆开车到拜鲁伊特指挥《特里斯坦与伊索尔德》（背谱指挥），然后凌晨两点钟回来，九点三十分开始彩排。最后，经过扣人心弦、幽默、深富启发和创意的一小节一小节钻研——而且巴伦波伊姆根本不用总谱——之后，他的乐团登台，和卓绝的马友友演出舒曼的大提琴协奏曲、贝多芬的第七号交响曲、莫扎特的双钢琴协奏曲（一位以色列、一位巴勒斯坦钢琴家合作），最后甚至加一首序曲，门票卖光，魏玛音乐厅的观众听得如醉如痴。我们和乐团谈歌德的《西东合集》（*West-östlicher Divan*），乐团的孩子门有时候脾气不佳，但这最后一夜决定了一切。

那三星期里出现令人惊讶的事，不一而足：一位以色列士兵/大提琴手和一位轻盈的叙利亚小提琴手似乎彼此倾心，身份认同和政治的激动辩论化解成令人难以置信的合奏，有个下午，全体参访魏玛附近的布痕瓦尔德（Buchenwald），人人惊怖无语，丹尼尔恼火，骇了一下那位只知尽职的德国导游，打破死气。那晚，经过讨论之后，他和马友友演奏勃拉姆斯和贝多芬，令人难忘，午夜时分，他弹了作品 109 号，作为安可曲，博得满堂彩。之后，没有人能够入眠。一位温文的双簧管手跟我说：“这老兄太厉害了。”我记起丹尼尔从贝多芬那首作品里拉出一个超级精炼的 A 大调音阶时，以色列乐手们脸上的惊异神情。

有一回，在巴黎，他指挥两首贝多芬交响曲和他自己担任独奏的一首协奏曲之后，次日又要演出《沃采克》，我问他：“紧张吗？”他说：“没有。我为什么要紧张？他们去紧张吧！”他有一种奇特，本能的天赋，做事情直接上手，不必预拟——无论是对乐谱、乐器、乐团、歌手、独奏家、观众，观众的耳、心灵、心智。这不只关乎能力或天才，这方面他才高八斗。还有彻底的全力以赴，以及自信，更重要的是他对他专心投入的情况有十足信心。因此，排场、摆姿态对他完全格格不入（这两件事，他都没工夫理会），就像在要求最苛刻的演奏之夜以后，他还能讲有趣无比的犹太或以色列音乐家笑话，害大家笑破肚皮。他做当下之事，专心致志，因此他做每一件事都有令人放心的精准、具体和清晰。不吹毛求疵，也

不自以为是。

从某个层次说，所有艺术都是无言的：它们当然是以不同的媒介表达自己，但是，即使它们属于历史和人类的现实，它们表达的也只是自己，不及其他。普鲁斯特说，艺术作品是沉默之子。不过，文字使用的是有日常意义的文字，形象艺术也反映现实，所用形式包括电影、雕刻、摄影等等。亚里士多德将艺术定义为 *mimesis*，即模仿。但是，所有艺术之中，音乐——音乐依靠声音，就是声音——是最无言的，最远离我们能够从一首诗、一部小说或电影得到的那种模仿式意义。济慈有个诗句，用在音乐上十分贴切：Thou still unravished bride of quietness, Thou foster-child of silence and slow time<sup>①</sup>。因此，演奏者的任务是使音乐说话，但音乐说话的方式隐奥而难解，并非你我绝大多数人所能掌握。在魏玛，巴伦波伊姆有一次在彩排的时候解释：“一直到现在，我们都在拐弯抹角——现在我们得把话说出来。”没错，你可以假定贝多芬的《田园》交响曲是写大自然，齐格弗里德的葬礼进行曲是哀悼一位英雄之死，但这些标签未免望题生义，而且明显不足，我们要如何超越它们来了解一件音乐作品的意义？演奏者主要就是诠释者，为音乐实现陈述。大多数诠释者认为自己的工作和技术性的工作，并以他们认为最有效率或效果最好的法子把音乐走完。你碰到巴伦波伊姆这样的诠释好手，那些人通常就显得庸俗。身为钢琴家、指挥和老师，他的诠释的最大特点是，先找到音符，产生音符，然后用许多抑扬顿挫、休止、高潮、插曲，把它塑造成一个生命，最后，让它沉回它所从来的寂静里。

将音乐从它的寂静里抽绎出来，是一个密集而经过提升的过程，这整个过程要有至高的诠释天赋，不只是实现和发音，还有另一种境界，我称之为**阐释**（*elaboration*）。我们说话的时候，当然就是发文字、观念、情绪之音，但这是自然之事，像说话的本身，

① “沉静尚犹无玷的新妇，寂静和悠悠岁月领养的孩子”，济慈诗《希腊古瓮颂》（*Ode on a Grecian Urn*）起头两行。

或使用语言，都是人天生而能的事情。伟大的诠释者使音乐说话、使音乐实现陈述，其层次却不止于此，巴伦波伊姆之所以异于其他音乐家，就在这里：我指的是他似乎无限的能力，将生命本身的密度和复杂赋予音乐，而由生命自行阐释成样式、结构、秩序、元气，以及惊讶和喜悦。

你有一种感觉，这位出色的音乐家带着类似生命的冲劲履行美学事业，他汇集许许多多线条、经验、声音和冲动，结成一张对位之网，这张对位之网的目的是要赋予这多样性、这发声、这声音和生命的复杂性，一种既深富人性，但境界超越的清晰和立即性(immediacy)。这既不是支配，也不是操纵，而是阐释，表现与意义的终极形式。他在演奏里做这样的阐释，以他的手指从钢琴雕塑声音，他在指挥里做这样的阐释，从乐团里引出甚至最好的器乐家也没想到发得出来的声音。他的技巧当然卓绝，但他没有丝毫技巧名家经常表现的那种冰冷的完美，和不带人性的展技。透过一种美学体验，他使你感觉到你的人性，你的爱和终有一死，那美学体验以奇妙打造的声音将聆听者连上别的聆听者，连上其他自我、其他音乐和其他经验。

这一切的主要来源是巴伦波伊姆的实际声音，无论是他从钢琴创造的，还是他从乐团指挥出来的声音。我还记得，大概二十年前我谈过他的指挥，说他的指挥寻求一种中道，说他的诠释和他特有的声音都过于谨慎。这些年来，他的追寻已经深化，巴伦波伊姆似乎有了更多他所仰慕的鲁宾斯坦、阿劳、菲舍尔、切利比达克和福特万格勒的优点，同时愈来愈明显修正和转化那些优点；这几位艺术家，他们的文化和生命丰富了他们的演出，而不是和他们的演出互不兼容。丹尼尔音乐的这些层面，是他所产生的音色音调的延伸和扩展，那声音更充满肯定、更成熟、更满人意、更复杂了。这满足感是透过塑造力极高、抑扬顿挫毫不浮夸的速度而获致，这速度沿着脉动和过渡的道路输送音乐，一路前行，化为一种完整的宣告。势所必然、提升生命、不带精神官能症。巴伦波伊姆的音乐是为我们的时代而生的音乐。

## 古尔德，作为知识分子的炫技家

音乐史上，很少人在音乐界以外的名声像1982年以五十岁年纪死于中风的加拿大钢琴家、作曲家、知识分子古尔德这么丰富且复杂，演奏家更屈指可数。这类人物不多，原因可能是音乐本身的世界（“音乐商业”当然不算）和文化大环境之间的鸿沟愈来愈大，比起文学与绘画、电影、摄影、舞蹈之间相当密接的关系，这道鸿沟的确宽多了。今天的文学知识分子或一般知识分子对音乐这门艺术，很可能只有些微实际知识，只有些微弹奏一种乐器、学过视唱或理论的经验，而且，或许除了买唱片、收集卡拉扬或卡拉斯等几个名字，跟实际的音乐这一行谈不上有什么一贯的认识——无论是谈演奏、诠释和风格之间的关连，或认识莫扎特、贝尔格、梅西安与和声或节奏特征的差异。这鸿沟可能是很多因素的结果，包括音乐在博雅教育课程里渐失地位、业余演奏式微（从前，学钢琴或小提琴是成长过程的常规），以及难以进入当代音乐的世界。在这样的事态之下，有几个流行的重要名字一思即得：贝多芬当然甬提了，还有莫扎特（八成是萨尔茨堡和电影《阿玛迪斯》之赐）、鲁宾斯坦（部分由于电影，

部分由于他的手和头发)、李斯特、帕格尼尼，当然也有瓦格纳，比较晚近则是卡拉扬、布列兹和伯恩斯坦。另外可能还有几位，像三大男高音，他们和歌剧、公关比较有关系，但出色音乐家如艾略特·卡特、巴伦波伊姆、波里尼、柏特维索（Harrison Birtwistle）、利盖第（Gyorgy Ligeti）和克努森（Oliver Knussen），也好像是例外，而不是当代文化生活的中心人物。

古尔德特殊之处是，他似乎进驻一般人的想象，而且在他去世将近二十年的今天还留在一般人的脑海里。例如，有一部知性剧情片以他为主题，而且他不断在文章和小说里出现，例如威廉斯（Joy Williams）的《鹰》（*Hawk*），与伯恩哈德（Thomas Bernhard）的《失败者》（*Der Untergeher*）。他的唱片和录像、关于他的唱片和录音至今有行有市，他的第一次《哥德堡变奏曲》录音最近名列《留声机》杂志的世纪最佳十大唱片。以这位钢琴家、作曲家兼理论家为主题的传记、研究和分析，在主流媒体而非专业媒体获得相当分量的注意。在大多数人心目中，他几乎就代表巴赫，盖过卡萨尔斯、史怀哲、兰多夫斯卡、卡尔·李希特（Karl Richter）、库普曼（Ton Koopman）这些演奏名家。我们正在纪念巴赫去世二百五十年，值得探索一下古尔德和巴赫的关系，以及关于炫技的问题，看看古尔德与这位对位法天才的毕生关连如何建立了一种独一无二、可塑性引人兴趣，但基本上由古尔德这位知识分子兼炫技家自己创造的美学空间。

做这些反思之际，我不想遗漏的一个要点是，首先，无论是他以演奏者兼名人身份所做的事，或以他的生活和工作无止境地刺激出来的那种知性活动而言，古尔德总是能够传达程度非常高的乐趣。这有一部分是他独一无二的炫技修为所发挥的功能，我将试说其详，但另外也是他炫技修为产生的效应。古尔德和绝大多数手指神奇的同行不一样，他的技巧不单纯是要给聆听者/观众印象，终而疏离他们，而是将听众拉进来，方法是挑激、使他们的期望发生错位，以及根据他对巴赫音乐的解读来创造几种新思维。“几种新思维”一词，我是从所罗门那里借来，他探讨贝多芬写第九号交响

曲而引进的新事物：不只是追寻秩序，还追寻新的理解模式，甚至弗莱（Northrop Frye）所说的那种新神话体系。作为一个二十世纪晚期的现象（古尔德的活动年代，包括1964年离开音乐会舞台之后的阶段，始于50年代中期，终于他去世的1982年），他特殊之处在于，他几乎单人只手为炫技演奏家（我相信他整个成年生涯都是炫技演奏家），创造一种真正富于挑战而且复杂的知性内涵，也就是我刚说的，新的理解模式。我想，我们不必知道古尔德在追寻什么，也能欣赏他，就像这么多人至今还欣赏他：不过，我们愈了解这位非比寻常的知性炫技家整体成就与使命的性质，那成就将会显得愈有意思，愈丰富。

回想一下，炫技家在欧洲的音乐生活里浮现为一种独立的力量，是帕格尼尼和李斯特立下楷则的结果，两人都是作曲家兼身怀魔性绝技的器乐家，在十九世纪中叶的文化想象里扮演重要角色。他们的主要先驱、当代人和继起者莫扎特、肖邦、舒曼，甚至勃拉姆斯，本身是重要的演奏家，但这个身份永远次于他们的作曲家名气。李斯特是有相当地位的作曲家，但主要是以独奏台上一个出奇慑人的人物知名，受满怀崇拜、时或流于轻信的群众注目、仰慕、叫绝。炫技家毕竟是资产阶级创造的人物，是新兴而自主、世俗的民间表演空间的产物（音乐厅、独奏厅、公园、艺术宫殿，容纳的是新近崛起的演奏家，而非作曲家），这些空间取代了曾经滋养莫扎特、海顿、巴赫及早年贝多芬的教会、宫廷和私人场所。李斯特首创的，是演奏者成为专门受付钱而来的中产阶级民众称奇的对象。

这段历史可见于一本令人陶醉的文集，就是帕拉奇拉斯（James Parakilas）编的《钢琴的角色》（*Piano Roles*），书里收的都是以钢琴的历史和钢琴家为主题的文章。我在别处写过，我们去听技巧神奇的名家演出的现代音乐厅，其实是一种绝崖断壁，是一个位于悬崖边缘的危险和兴奋之地，在那里，不作曲的演奏者受一群听众欢呼，观众到那里看我所说的极端场合，一个不寻常，而且无法重复的场合，一种险象环生的经验，虽然是在有限的空间里，



却充满无时不在的风险和潜在的灾难。同时，到二十世纪中叶，音乐会经验变得精雅、专门化，深深远离日常生活，脱离弹奏一种乐器以自娱或自我满足，而完全和其他演奏者的竞争、售票公司、经纪人、剧院经理，以及控制权甚至更大的唱片与媒体公司主管绑在一起。古尔德既是这个世界的产物，也是对这个世界的反动。如果没有哥伦比亚唱片公司和斯坦威钢琴公司在关键时刻的周到服务，他不可能有那样显赫的名气，电话公司、音乐厅经理、聪明的唱片制作人和工程师，以及他整个成年岁月享受的医疗网络，更不在话下。不过，他也拥有不世出的天赋，得以在那个环境里精彩发挥作用，同时又超越那个环境。

在这里细数古尔德所以成其为怪人的特征，没有多大意义：低低的椅子，边弹琴边哼唱，做手势，挤眉弄眼，用空出来的手指挥自己弹琴，因为不喜欢莫扎特，于是师心自用，把他的作品弹得怪里怪气，当然，还有他选择的不寻常曲目，除了将巴赫变成他独擅的禁脔，还包括主要不以键盘作品知名的比才、瓦格纳、西贝流士、韦伯恩、理查·施特劳斯。但是，不容否认，古尔德的《哥德堡变奏曲》录音问世那一刻，炫技史就开始了一个真正的新阶段：他为公开演奏的造诣带来一种空前的提升，或者说，旁通之路，称之为偏向亦无可。而且，他的出现由于在音乐史上没有先例，而显得益发原创。（布索尼可以一提，不过，看了或听了古尔德，你就知道这位意大利/德国思想家兼钢琴家，和古尔德真的不可相提并论。）古尔德不属于任何师承世系，也不属于什么国家的钢琴学派，他弹的曲目——例如柏德、斯韦林克、吉本斯——从来没有人认为可以构成钢琴独奏会的主要内容。此外，他弹知名作品时使用迅速、节奏紧张的弹法，而且对《哥德堡变奏曲》的萨拉班德咏叹调与三十段变奏所完美体现的赋格和恰空舞曲形式情有独钟，再加上，至少刚开始的时候，你完全没料到这个钢琴家会这样积极向安静、被动的听众挑战，观众本来已经学会安坐椅子上，等着人家端上短短一个晚上的节目——就像雅致馆子里吃饭的客人。

听古尔德 1957 年和卡拉扬合作的贝多芬第三号钢琴协奏曲录

音几个小节，或看他演奏赋格的一两个画面，我们马上知道，他尝试的境界不只是音乐会上的炫技。这里必须补充一点，古尔德的基本钢琴本事的确十分可畏，的确是足与霍洛维兹平分秋色——古尔德似乎认为，堪称与他“琴”逢敌手的钢琴家唯有霍洛维兹（而且名过其实）。论弹奏之速度与清晰，处理双三度、八度、六度及半音阶模进（sequence）的非凡天赋，壮丽雕塑滑音而使钢琴发声如竖琴，以神奇的力量在对位质地中使线条纯然透明，无与伦比的视奏、背谱能力，以及用钢琴弹奏复杂的当代、古典管弦乐谱与歌剧总谱（例如他弹施特劳斯歌剧），古尔德的技巧丝毫不让米开兰杰利、霍洛维兹、巴伦波伊姆、波里尼、阿格丽希。因此，听古尔德可以享受老派或现代炫技家提供的同样一些乐趣，但古尔德永远另外有些东西使他彻底非比寻常。

关于古尔德的弹奏，有很多有趣的记载和分析，我不再重复：例如，培冉特那本先驱研究已有最新修订版；欧斯华从精神病学的角度，说明古尔德演奏生涯和情感生活里的虐待/被虐成分；最近，巴札纳（Kevin Bazzana）出版一本完整的哲学和文化研究《古尔德：作品的演绎者》（*Glenn Gould: The Performer in the Work*）。这几本著作，连同富利德利希那本优秀的传记，都力求详尽、忠实，从中可见古尔德的境界不止于演奏上的炫技家。不过，我想做的，是将古尔德的工作摆在一个特定的思想批判传统里，在这个传统里，他对炫技所做那些十分自觉的重新表述指向一些结论：通常并非演奏家所追求，而是使用语言的知识分子才追求的结论。也就是说，古尔德的工作，其整体——我们不宜忘记，他笔下多产，制作广播纪录片，而且督制他自己的录像——显示这位炫技家刻意超越演奏的狭隘限制，而构成一种关于知性解放和知性批判的主张，这主张令人印象深刻，而且根本大异于现代音乐会听众所理解和接受的演奏美学。

阿多诺研究了聆听的退步，充分显示他描述的那些情境何其贫瘠，不过，他特别解剖和当代演奏行为连在一起的那种高超技巧与支配性。当代的演出，特征是崇拜炫技音乐家。阿多诺认为托斯卡

尼尼是此中典型。他的论点是，托斯卡尼尼是现代公司创造的指挥家，用来将音乐演奏压缩、控制、精简成能够掌握聆听者，使聆听者身不由己的声音。《音图》（*Klangfiguren*）里有一篇文章《大师的绝技》，容我节录一小段：

他自信满满的姿态后面暗伏着那股焦虑，唯恐只要他放弃控制那么一秒钟，聆听者可能厌倦而逃。这是一种建制化、和人脱了节的票房理想，误以为自己有鼓舞听众的无限本事。存在于伟大的音乐里，以及伟大的诠释所实现的，是部分与整体之间的辩证，这辩证在这里丝毫不见。打从起始，我们看到的是关于整体的一个抽象观念，几乎像为一幅画准备的素描，然后用音量来着色，那音量挟其感官上的片刻辉煌压制聆听者的耳朵，细节则被剥掉它们本有的脉动。在某一层次上，托斯卡尼尼的音乐性敌对于时间，是视觉的。整体的赤裸形式由彼此孤立不相连接的刺激来装饰，达成比较能和文化工业同声一气的这种原子论的聆听。

古尔德 1964 年在他生涯高峰上抛弃音乐会舞台，的确就像他自己说了很多次的，是要逃开阿多诺犀利、以反讽笔调描述的那种做作和扭曲。在其最佳境界里，古尔德的演奏传达的，正是阿多诺所说那种原子化的、枯涸的音乐性（不过，阿多诺以此指责托斯卡尼尼，有失公允，托斯卡尼尼的威尔第和贝多芬，其最佳境界也有古尔德的巴赫那种清晰和简洁的内在关连）。总之，古尔德力避他认为舞台演出必定产生的那些扭曲效果。你登台演奏，必须想办法抓住并维持老远楼座上的听众注意力。于是他整个逃开。不过，逃入何处、古尔德自认前往何处？在古尔德这位炫技家的思想投射里，巴赫的音乐为什么又特别扮演核心角色？

要回答这问题，我们可以先看看古尔德 1964 年 11 月对多伦多大学毕业班的一场演说。他那次演说的遣词用句，我认为其实勾勒了他自己作为演奏音乐家的纲领。他要那些年轻的毕业生明白，音

乐是“以纯粹人为手法建构的思想系统”，这里的“纯粹”一词不带贬义，而是正面意义，“音乐和正面事物相关”，不是一种“可以分析的商品”，而是“从负面事物劈出来的，是个小小的保障，用来抵抗四面八方包围它的那片负面虚空”。他接着说，我们必须注意、善加考虑，也就是留意负面和系统相较之下对人的影响何其重大，只有牢记这一点，那些新科毕业生才有能力“善用发明，而富于创造性的观念取决于发明的滋养，因为发明（invention）其实是从一个坚定安顿于系统内的位置，审慎地伸手到负面里去探捞”。

讲词里的各种意象比喻有点混乱，但我们还是可以解读古尔德想说明的意思。音乐是一种理性的、经过建构的系统；它是人为的，因为是人所建构，而非自然即有；它是与我们周围的“负面”或无意义相反的一个肯定；最重要的是，音乐取决于创造，也就是放胆从系统伸出手去试探负面（古尔德以“负面”一词代表音乐以外的世界），然后返回音乐所代表的系统。这里描述的不管是什么，都不是炫技器乐家会给的那种职业建言，他们比较可能的做法是劝人用功练习、忠于原谱之类。古尔德处理的是困难，而且其志不小的工作，他提出信条，其主旨是追求连贯、系统、创造，将音乐视为一种表现和诠释的艺术。此外，我们必须记住，他是在与特殊的一种音乐——巴赫音乐——结合多年之后说这番话。他和巴赫的音乐结合，长期不厌其烦一再声明拒斥他所说的“垂直式”浪漫派音乐。在他开始他的音乐家生涯以前，那种音乐已经成为钢琴曲目里高度商业化的固有标准，其特色正是他的演奏（尤其是他演奏的巴赫）极力避免的那种矫饰钢琴效果。此外，他不喜欢和时代主流走得太密切，他欣赏不合时宜的作曲家，像理查·施特劳斯，他感兴趣的是以他的演奏、在他的演奏里产生一种狂喜自由的状态——凡此一切，都为古尔德在台下的不寻常炫技事业增加实质。

他深夜在录音室的完全隐私中产生的弹奏风格，其最大特征，首先是传达一种理性连贯的意识和系统意识，第二，为了这个目的，他集中演奏巴赫的复音音乐，以此音乐来体现那个理想。在1950年代中期抓住巴赫（以及受巴赫理性主义强烈影响

的十二音列音乐)，然后以之为钢琴生涯的柱石，并不如你我想象那么容易；当时，范克莱本与阿什肯纳吉声名崛起，他们出名拿手的音乐是李斯特、肖邦、拉赫马尼诺夫，都是标准的浪漫派曲目。一个年轻，实际上出身加拿大城乡的钢琴家放弃这些，颇非小事，尤其是要记住，不仅《哥德堡变奏曲》在当时是大家不熟悉的音乐，而且巴赫钢琴音乐的演出极为罕见，不是被和古董联想在一起，就是令人想到学校里的练习，钢琴学生不喜欢那些练习，认为巴赫困难又“干燥”，是老师硬加给他们的纪律，而非乐趣。古尔德在写文章和弹奏上都更进一步，认为你如果在演奏里致力于“洋溢而且大气的再创造”，这努力之中就含有“终极的喜悦”。因此，我们最好在这里稍事驻足，尝试了解古尔德1964年那些说法背后隐含的认定、他在弹奏巴赫中抒发的钢琴理念，以及他当初选择巴赫的理由。

首先是复音之网本身。这张网朝外辐射成好几个声部。古尔德很早就强调，巴赫的键盘作品主要并非为任何一种乐器而写，而是为好几种乐器而写——管风琴、竖琴、钢琴等等，或者根本不是为乐器而写，例如《赋格的艺术》。所以，巴赫的音乐可以单独演奏，离开仪式、传统、时代精神的政治正确，古尔德只要有机会，就强调这一点。第二，是巴赫在他自己那个时代的作曲家/演奏家名声，他是时代倒错之人——他返取古老的教会形式和严格的对位法规则，但他也大胆现代——在作曲程序和半音尝试上，他有时候要求过苛。古尔德踵其事而增华，刻意力抗正常的独奏惯例：他的台风绝不同俗从众，他的琴风返回浪漫时代以前的巴赫，而且，在他了无缘饰、不合一般语法、不为钢琴所拘的音色里，他以完全当代的方式尝试做出一种音乐的声音，不是商业主义的声音，而是严谨分析的声音。

阿多诺1951年发表一篇实至名归的文章，《为巴赫辩驳其信徒》(*Bach Defended against his Devotees*)，文章里表述了我在这里就古尔德提出的一些看法。事关巴赫技法里的一个核心矛盾：对位法，也就是说，“透过对具有动机的作品(motivic work)的主观

反思，将特定主题素材分解”，与

制造（manufacturing）——本质上寓于将旧有的技艺运作（craft operations）打散成它比较小的构成动作——之间的关系或关连。如果其结果是素材生产上的合理化，则巴赫是体现“理性地建构的作品”的第一人……他以音乐合理化在技巧上的最重要成就，为他的主要器乐作品命名，并非巧合。巴赫最深刻的真理也许是，至今支配资产阶级的那个社会趋势不但保存于他的作品之中，而且借着被反映于意象之中而与人性的声音调和——打从开始就被那个趋势扼杀了的声音。

我不肯定古尔德曾经读过阿多诺的著作，或者，在那阶段甚至还没听说过阿多诺，但两人看法如此不约而同，令人惊异。古尔德弹的巴赫带着一种深刻的——而且经常有人不以为然的——特异主观风调，然而入耳清晰，有一种说教式的坚持，对位法严厉，毫无繁琐的虚饰。这两个极端合一于古尔德，就像阿多诺所说，它们合一于巴赫。“巴赫，这位最先进的数字低音大师，同时宣布他，作为复古的复音主义者，不再服从当时的潮流‘gaudium，或雅丽风格，如莫扎特’，那个潮流当初是他塑造的，以便协助‘音乐’触及它最内在的真理，也就是解放主体，使之在一个连贯的整体里走向客观性——主体性本来是那客观性的本源。”

巴赫的核心是时代倒错的，是复古的对位设计与近代理性主体的结合，这融合产生阿多诺所说“音乐主体—客体的乌托邦”。因此，在演奏中实现巴赫的作品，包含下列意思：“演奏必须强调音乐质地的全盘丰富，质地的统合是巴赫力量的来源，不可牺牲音乐质地的全盘丰富性去追求一种僵硬而没有机动性的单调，无视于它应该体现的多样性，呈现虚假表面的统一”。古乐器运动有志恢复作曲家时代的原音原味，阿多诺斥之为虚伪，其说当然并非人人认同，但他坚持巴赫富创意、有力量之处不应枉遭浪掷、不应被打发而退到“怨懣与蒙昧主义”的领域，这项坚持绝对中肯；阿多诺并

且指出，“真正的”巴赫“诠释”是“对作品的 X 光照相：在感性现象中照见所有特征与交互关系的全体性，并且经由透彻研究乐谱而实现这样的诠释。……乐谱与作品绝非等同之物；浸淫于文本，意思是不断努力掌握文本掩藏之境”。

依此定义，演奏巴赫成为既是论述，又是突显，也就是演奏者萃取巴赫特有的创意，以现代方式加以辩证的重新表述。G 大调组曲最后的赋格乐章可为一例，巴赫的创意显示于一种既属炫技，又有知性论述意义的复音写法之中，由古尔德的弹法，可见他对巴赫的创意有神奇的预感，和一种近乎本能的理 解。我这样的简要解释，得助于德瑞福斯于 1996 年出版的一本研究，《巴赫与创意的模式》。管见所及，德瑞福斯对巴赫的基本创意成就开启一个新的了解层次，因而提升我们对古尔德这位演奏家所作所为的欣赏。可惜德瑞福斯整本书都未提古尔德，因为“创意”是他们两人的共通用语，巴赫自己也使用此字，而且德瑞福斯将之正确关连于一种可以追溯到昆提良（Quintilian）与西塞罗的修辞传统。Inventio 有重新发现和回返的意思，有别于今天的用法，譬如创造某种新东西，像轻型灯泡或真空管。在比较老的修辞意思上，invention 指找到一个主题，加以对位法的阐释，从而抒显、表现、衍释其所有可能性。例如，维柯常用 inventio 一词，是《新科学》（*New Science*）的关键用语，他以之描述人类心智的一种能力，ingenium，人类具此能力，而将人类历史视为不断展开的人类心智所制造的东西；因此据维柯之见，荷马的史诗不应该诠释为一个理性主义哲学家的睿智，而是一个丰沃心智充满创意的倾吐，后世诠释者设身处地，把自己摆回荷马时代的迷雾与神话之中，而重新发现那些创意。所以，Invention 是一种具有创造性的重复和重新体验。

这个将诠释和诗视为创意的观念可以延伸到音乐，如果我们看看巴赫复音作品里的一个特质。他在赋格上的创意天赋显著之处，是他能从一个主题抽绎出里面隐含的所有可能排列和组合，他透过巧妙的练习，使一个主题像荷马的史诗那样向作曲的心智呈现，形成巧妙的演出和创意。借用德瑞福斯的说法：

我不愿将音乐结构视为潜意识的成长——有个美学模型认为，音乐结构是一种自发的创意，并非具备意图的人类行动所能掌握，我宁可强调作曲家“巴赫”是以几种可以预测，并且由历史决定的方式“经营”音乐。我们既推测巴赫的音乐是一种蓄意的经营，那就不妨想象，一首音乐并非必然要成为它现在那个样子，而是一种音乐造诣的结果，这音乐造诣在一个充满韧性、传统和限制的背景上设计、修正思想。……没错，在巴赫手里，部分和整体的统合连贯方式常常逼近奇迹……但我认为比较有益的谈法是少谈“奇迹”……改为追索巴赫的意向：他认为某些法则必须遵守，有些可以打破，有些限制不容违反，有些徒成束缚，有些技法有建设性，有些不会有结果，有些理念要尊重，有些则是过时的。总之，我们要将巴赫视为一个不断思想的作曲家来分析。

巴赫的天赋就这样转化成创意能力，从一套既存的音符和 *ars combinatoria*<sup>①</sup> 里创造一个新的美学结构，而前此从来无人能将此术运用得如此巧妙。关于巴赫在《赋格的艺术》里的做法，容我再引一段德瑞福斯的话：

从许多种赋格创意的观点来检视这些作品，你特别注意到，在一件单一主题作品的脉络内，巴赫关心的从来就不是如何提供“教科书”般的次类型（subgenre）例子，在每作品里以示范性的、言之成理的次序列出来。结果，他打造一套非常奇特的作品，显示为了探求和声上的洞识，可以将赋格创意追寻到何其深远的程度。……《赋格的艺术》经常处心积虑要使教学取向的赋格定义落空，同时认定难以思议的赋格程序是最富灵感的创意的来源，道理在此。

① 组合术。



简单说来，古尔德选择弹奏的，不折不扣就是这样的巴赫：这位作曲家带有思维的作品，为这位不断思考的、知性的技巧名家带来一个机会，以他自己的方式诠释、发挥创意、修正、重新思考，每场演奏都成为一个针对速度、音质、节奏、色彩、音调、乐句、声部导进（voice leading）、抑扬顿挫各方面下决定的场合，绝不漫不经心或自动机器般重复上次的决定，而是致力传达重新创造、重新经营巴赫对位作品之感。目睹古尔德在台上或录像带里实际做这件事、实际演出，你觉得他的钢琴演奏更增一个层次。最重要的是，《哥德堡》的演奏很玄，像相框般将他的生涯框起来，始于《哥德堡》，终于《哥德堡》，我们在早期和晚期的演奏里可以听出来，古尔德发掘这件作品非常精炼的对位结构和恰空舞曲结构，用以宣示他透过他自己的炫技造诣，持续不断探索巴赫的创意。

据此而论，古尔德尝试的，似乎是希望充分实现一种拉长、持续的对位创意，加以揭露、论证、阐释，而非单纯透过演奏来呈现原物。因此，终其生涯，他都坚持演奏必须离开音乐厅。在音乐厅里，演奏受限于难以动摇的编年式次序，以及固定的独奏节目；演奏应该移置于录音室，在这里，录音技术基本上的“二次性”（take-twoness）——古尔德极喜欢的一个用语——对创意能够有所帮助：反复的创意，反复的 take（录音），实现“创意”的最完足修辞意义。

因此，古尔德与巴赫的关系，预启我们今天才开始渐渐对后者巨大、独特的天赋得到的了解：在巴赫 1750 年去世后的二百五十年里，那天赋生出一整个世代的美学苗裔，从莫扎特，经过肖邦，到瓦格纳、勋伯格以降。古尔德的演奏风格，他的文字著述，他的许多录像和录音，都见证他对巴赫创造力的深层结构有多么精到的理解，以及他如何深深意识到他自己的炫技生涯，另外有其严肃的知性和戏剧性成分：以演奏巴赫以及可以说衍生自巴赫的其他作曲家，来传承那种作品的香火。

有一点我觉得特具戏剧性，甚至痛切，在几个重要场合（例如他为《哥德堡变奏曲》录音所写的唱片说明），他说，巴赫的主要

作品，古尔德自认独得其秘的那件作品，有一种生殖之根，“一种负起传宗接代责任的倾向”，因为它生出三十个变奏/子女。古尔德自己给每个认识他的人、给听众和后世听众的观感是，他是个非常孤立的身影、独身禁欲、为虑病症所苦、习惯怪异之至、极不适合家庭生活、偏重大脑、陌生难解。几乎在每一方面，古尔德都没有归属，无论身为儿子、公民、钢琴家世界的成员、音乐家或思想者：他的一切都寓示一种疏离超脱，这个人的家，如果说他有家的话，是在他的演奏里，而不是在传统意义的住家。他觉得巴赫的音乐丰沃、有再生能力，他这个感觉和他自己不具生产力的孤立之间距离悬殊，我想，他的演奏风格和他演奏的作品不只是缓解，而是克服了这个距离。他的演奏风格，以及他选择演奏什么，都是自我创造的，也是时代倒错的，就像巴赫。所以，古尔德的炫技成就，其戏剧性在于，他的演奏不只是透过一种明确的修辞风格来传达，更是为一种特殊的陈述提出论证，这是绝大多数音乐演奏者不做的尝试，或许应该说是做不来的尝试。我相信，他这个尝试其实就是在一个专门化、非人原子化的时代伸张持续性、理性的智慧和审美之美。以其半即兴的方式，古尔德的技巧造诣扩大了演奏的境界，使正在被诠释的音乐能够显示、呈现、启露其本质上的动机活力、其创造性的元气，以及作曲者和演奏者共同建构的思想过程。换句话说，在古尔德心目中，巴赫的音乐是一个理性系统从中浮现的原型，这个系统的内在力量在于，它是一个人果决打造出来的系统，用以抗衡那四面八方包围我们的负面和失序。演奏者在钢琴上执行这个系统，就是和作曲者，而不是和消费大众站在同一阵线，消费大众受了演奏者炫技造诣的推促而留意演奏，演奏变成不是消极被看、被听的活动，而是一个理性的活动，从知性、听觉、视觉各方面传达给别人。

古尔德炫技造诣里的紧张从未解决。由于其特异性，他的演奏从不尝试讨好听者，也从不尝试化解它们孤独的狂喜和日常世界的混乱之间的距离。它们有意识地尝试为一种艺术提呈一个关键性的范型，这种艺术是理性而兼愉悦的，而且其构成过程还在演奏之中

进行。这达成一个目的：扩大演奏者被迫在其中发挥的架构，并且——就像知识分子所当为——在使人类精神僵死、去人性、去理性的流行传统以外，另行阐释一条论证蹊径。这不仅是一种知性成就，也是一项人文成就。古尔德能持续扣住并激活他听众的心弦，道理在此。

## 抗怀宇宙（评沃尔夫《巴赫：博学的音乐家》）

西方古典音乐的演奏曲目由为数颇少的作曲家管领风骚，其中大多是德奥体系，而且大多出自十八和十九世纪。在他们的作品里，完美——形式、旋律、和声、节奏上的完美——是共通特点；事实上，这等完美在他们的音乐里发生的频率，在绘画（或许除了拉斐尔）或文学上都无法想象。不过，就是在如此非比寻常的作曲家群中，巴赫也特立独出，站在这门艺术的峰顶。他的作品有很多至今相当规律演出，而且由于去年适逢他去世二百五十周年，所有音乐厅和教堂节目势必都将他排上档期，巴赫录音也潮涌而出，包括加迪纳令人惊艳的康塔塔演出（只是 DGG 唱片公司停掉了这个系列）。这些康塔塔每周演出，为期一年，地点遍及欧洲和北美，用意是配合巴赫担任唱诗班团长和管风琴手期间每个礼拜天为教会安排的节目。然而，就是如此大量的作品，也还无法涵盖巴赫的全部作品。根据最新一位、也是最详尽的巴赫传记作者沃尔夫（Christoph Wolff），巴赫的教会作品，连同许多器乐与合奏作品，至少一半失传。传世之作的密度和数量即已如此，实在令人咋舌。

如同他同世代的亨德尔，以及他死后九年出生的莫扎特，巴赫听觉之敏锐，及手指之灵巧，令人瞠目。在键盘上，无论是演奏自己的作品、视奏或即兴发挥，巴赫的复音天赋也空前绝后。柏辽兹刻意不受巴赫影响。除了柏辽兹这个明显的例外，每一位重要作曲家都惊异于巴赫的多产，他对声部独具匠心的组合、塑造和编织，这手法是他风格的要素，他的精纯程度并且远远超越帕赫贝尔、布克斯特胡德（Buxtehude）这几位比他早的德国复音名家，而他是从他们那里学到这些要素的。巴赫之后，再也不曾有沃尔夫所写这么彻底“博学”的音乐家。巴赫写（并且经常演奏）的作品，意境经营如此美好，如此充满才智，将调性声音的潜力发挥殆尽。在巴赫的对位法里，聆听者意识到相当可观的复杂性，但其中绝无辛苦雕琢之气或学院式的复杂。它的权威是绝对的，对聆听者和演奏者，其结果都是一种审美的快感，这快感既来自作品之直接可即，也来自技巧的极致力量。

古典音乐由于是一种高度专门化，甚至有点深奥的艺术，因此必须以非常有组织、有结构的方式来研习。非音乐家只能自哼自唱，或者从乐器里哄出单一的曲调线条来，想再深入都不可能。产生声音的学问，严谨的平均律和声系统，作曲的形式要求，学习弹、拉一种乐器并演奏（或唱咏叹调、艺术歌曲）的身体训练——这一切都需要多年练习和温习，尤其是心/耳/手（或声音）的完美协调，或毫发无失、不假思索地将这协调发挥出来的能力。许多有志精通音乐的人，想以此闯出成功生涯的雄心壮志有一天一蹶不振，因为他们发现单有音乐性、单凭爱好音乐，是不够的，你真正需要的是一种天生本事，能将你在乐谱上看到的、在耳朵里听到的东西直接译入手部肌肉或喉肌。古今所有伟大的音乐家都具备这个天赋，其中涉及灵敏、完美的记忆力、音高，这天赋，一个人不是有，就是没有。假以年纪，一个人可以养成一套技巧，但这天赋并非后天可致。音乐史上，例子俯拾即是：莫扎特听毕一首曲子，写在纸上，毫厘无差；贝多芬在钢琴上有无穷的即兴发挥之能，目击者说，他即兴弹出之作犹胜他执笔写下之作；或者——我最喜欢的

一则掌故——年轻的圣桑到拜鲁伊特拜访瓦格纳和李斯特，坐到钢琴前，完美弹出《齐格弗里德》，那是尚未完成的管弦乐总谱，瓦格纳陪岳父聊天，搁在钢琴上。圣桑先解读在一种媒介上，而且极为复杂、从未看过的文本，然后实时将之化入十根流畅的手指和另一种媒介——键盘，如此能力，瓦格纳和李斯特双双为之惊绝。

过去百年之中，炫技演奏家兼为重要作曲家，如布里顿、拉赫马尼诺夫，日益罕见，今天更无从一见，除非将极不寻常的指挥家——例如布列兹，他兼为伟大的指挥家——视为类似钢琴家和管风琴家的炫技演奏者。今天的音乐会极端事件，与日常生活大异其趣。波里尼、巴伦波伊姆、马友友以其非凡的音乐才具，演出在他们充满风险和挑战、在听众则享乐而兴奋的音乐节目：他们除了拿出看家本领演奏，不必其他能力。在绝技演奏之外教学或作曲的音乐家，远比一般人所想的要少。精通音乐自成一种才华，我想，音乐成为一门奇奥的艺术，原因与此有关。一首伟大的诗，其文字在诗人自己运用的明确意义和可能性之外，还有不一而足的意义和可能性，音乐作品则非如此，一首音乐的音符不是只有自我指涉，就是指涉其他音乐，而且不受其实际声音以外的指涉或批注影响。标题音乐与此说不相矛盾，反而证明这一点，因为十例之中有九例，音乐利用几个隐约带着模仿的声音（以五度音表现打猎号角，低音大提琴的鸣吼代表恶龙，小调进行曲表示部队打败仗），都在佐证标题。

一直到十九世纪中叶，音乐的用意相当大的程度上取决于教会和宫廷。作曲家/演奏家如海顿（以及其他许多名气稍次者），对其恩主如艾斯特哈奇（Esterhazy）的关系是臣属关系，贝多芬有别于众之处是打破这种臣属关系，这已是音乐史常谈。莫扎特在维也纳宫廷的地位比跟班的强不了多少，在萨尔茨堡则是大主教成群仆从中的一员，虽然我们的分析仍欠精细，不足以辨明海顿和莫扎特在作品里是为他们那些贵族恩主的价值和利益张目，还是反对那些价值和利益。也许有一天，我们能看出莫扎特那些由达蓬特写词的歌剧，以及他几首比较宏伟的钢琴协奏曲——还有海顿的《创世

纪》——是反抗之作，影射他们向往另一种社会形式。我自己的印象是，这两位伟大宫廷音乐家的音乐有相当部分特具挑战性，因为其形式与内容似乎都和上位者强加给他们的限制和奴性形成摩擦。从来无人怀疑莫扎特的C小调与D小调钢琴协奏曲里藏着切身的痛楚，以及《创世纪》带有一股得意而尽在不言中的自我满足（海顿显示他直参天地之化育，这与他的恩主给他的种种规定相反）：说不定，从内在看，那些作品也在表达对种种限制不耐烦之下的自我肯定，表达对形式的推撞，希望延伸形式，使之超越查尔斯·罗森有点太过以和为贵的“古典风格”观念。

沃尔夫的巴赫传，其一大优点，是他详述巴赫受教育和自我教育的细节，以及这些教育如何主导他所写的音乐——他写的是传统音乐，但时时有突破局限之势。巴赫1685年出生于艾森纳赫（Eisenach）的一个音乐家族，艾森纳赫是新独立的公国，“位置颇佳，坐落莱比锡与法兰克福之间的所谓高街（Hohe）或上街（Ober-Strasse）之上——当时是德国一条东西向的主要商道和邮路”。他父亲安布洛修斯（Ambrosius）是镇上的音乐总监，担任此职者必须在镇府和圣乔治教堂演出。巴赫自幼浸淫音乐，承袭了持续好几世代的传统，终身“为十七世纪德国音乐文化支柱所在的四个机构奔走：市镇、宫廷、学校、教会”。

沃尔夫在全书各处说之甚明，巴赫时时温习他的拉丁和德国教育基础，这些教育的前提是：宗教和“现实事物”之学彼此兼容，可以一起系统化。沃尔夫将巴赫与牛顿相互比拟（断断续续的比拟，但颇能刺激思考），这比拟甚为大胆，但我认为可信，如果我们承认，第一，“上帝是创世者，而且上帝的创造是完美的”这个信念占有“中心”地位，第二，音乐的语言与科学的语言是可以通约的。关于第二点，我很不确定，第一点则是十七世纪到十八世纪初叶，世人常见的信念。

不过，我能理解这模拟的论点何以如此吸引沃尔夫这样勤恳的传记作家。巴赫的音乐，其辉煌、其复音创意，以及其处理路德和拉丁祈祷文的神奇手法，和他令人看了不愉快的，而且非常不能任

他发挥长才的忙碌工作，不可相提并论。如此高才，何以委屈于他那个社会角色？那个角色要做那么磨人的例行职务，貌似阔气实则贫穷，还要奴事他人。沃尔夫说，巴赫有心追求解放和自主，也就是说，他早年希望到北德探索管风琴，藉以避开杂务一段时间。但这个心思很难说足以满足另外一股真正的愿望，亦即挣脱他在教会唱诗班当见习，以及后来在各个宫廷、教会、学校当仆人的低微角色。

在学期间，巴赫对音乐知识堪称始终学而不厌，勤抄乐谱，跋涉漫漫长路去听人演奏，日间苦学，夜里不眠，这一切之外，还得加上他在圣米歇尔学校里的紧凑作息，学校在汉堡附近的吕内堡（Lüneburg），学校里的大键琴和管风琴任他使用，老师是格奥尔格·伯姆（Georg Böhm），对他影响极大，引导他认识“风格化的舞蹈、法国音乐，特别是演奏传统……他还为巴赫提供作曲示范——教材是他自己和其他北德作曲家写的前奏曲和赋格——以及他十分擅长的圣咏曲变奏”。美妙的是，巴赫吸收这一切，化为己有，然后前进新领域，虽然他生活和事业的环境与他的创造力渐隔渐远。

他中学毕业以后的生涯，以他的出身阶级和背景而论，无足为异，除了两点。其一，如沃尔夫所言，他永远开放心胸从事音乐实验，接纳音乐上的新事物，即使他在所有重要层面始终是谨守圭臬的基督徒和传统主义者。从意大利作曲家，如柯雷里、阿尔比诺尼（Albinoni）及雷格伦奇（Legrenzi），他学到如何精通“连贯、合乎逻辑的声部写作、面面俱到的乐章设计、主题呈示及与此相关但不属主题的插段之间的区分，和序列样式的扩充”。巴赫并且很快通晓“纯正的法国音乐风格与演奏风习”——他那些贵族恩主所崇尚的宫廷温文与优雅。从布克斯特胡德与帕赫贝尔（今天世人只知他是那首无所不在的卡农的作者），他沿承其辉煌的对位法模式，为之加上前所未有的宏丽。

沃尔夫乐于交代日期、地点、名字、财务交易、工作性质、恩主、日程表、节目和种种假设情况，构成密密麻麻的质地，但他也记述了巴赫顽固、暴躁、好争论的例子，这些不合体统或出人意外



的行为事件，在这样的质地反衬之下十分突出。突然，巴赫从纸面朝我们跳出来，是个活生生栩栩如生的人，他的音乐思维有时候克服、有时候迂回绕过他人人生里的那些琐屑障碍。

几乎在他完成教育之后担任的每个职位里，都可以瞥见他的固执。根据记载，他好几个学生吃过他傲慢和不耐烦的苦头。他和那些王侯恩主与教会上司的关系，不时达到暴怒恼火的地步；例如在魏玛，他犯上而被扔进牢里几乎一个月。他永远不满意他的薪水，一边机灵寻找更好的差事，一边故作快乐知足。他经常邀功、要求更自由，写给衣食父母的信则曲意奉承。面对音乐家同行，他甚为好斗，也乐于决斗，就是在键盘上比赛即兴作曲，表演绝技。早年在盎司达特（Arnstadt）、穆尔豪森（Mühlhausen）、魏玛等地当宫廷乐师、教会唱诗班指挥和学校教师，只要有沃尔夫所说“探索、实验、训练的机会”，他一概善用；这类机会一旦告竭，他开始与人摩擦、搅局，逼人叫他辞职。

据沃尔夫书中所写，巴赫的键盘造诣在1710年达于颠峰，当时他二十五岁；到1714年，他已将大键琴和管风琴探索殆尽。他应命演奏或教导的音乐如果太做作，或者他看不上眼，他会激动，然后诉诸创意——他由此生出种种革命性的指法观念，用以产生流畅的弹奏，将本来是障碍的拇指变成其他手指的平等伙伴。

沃尔夫聚集了不计其数关于巴赫音乐生涯的事实和半事实，你不禁觉得他与其说是要从内在来了解巴赫——奥特嘉（Ortega y Gasset）谈一部歌德研究，使用“从内在来了解”一词——而是汇编一本书，用来先发制人，使别人一时不可能再写一本巴赫传。举个例子：他告诉我们，关于巴赫婚礼（他娶第一个妻子是1707年10月17日，沃尔夫助人为乐，为我们说明当天是“礼拜一”）的来宾名单或当时演奏什么音乐，今天已没有事实可考，至此应该不必多试了，但沃尔夫接着滔滔不绝，先提出一份当时可能在场者的名单，再补一张当时可能演奏的作品列表。当然，我们有必要知道巴赫做什么工作、他收入多少、他履行的职务是什么，但是，更珍贵的细节，诸如他音乐心灵的发展、他的作曲方法、他作品的总体结

构，却每每湮没在一张张货币、家计责任之类的列表里。看来沃尔夫并未想通或建构一个阿多诺式的模型，来处理日常生活巴赫人生中的角色，以及日常生活对他的音乐关怀的关系。

一位音乐家，其艺术在本质上与其日常杂务，甚至与他的生涯如此不同、距离如此遥远，要讨论他的人生和工作，并没有容易或现成的方法。没错，巴赫所写的康塔塔和管风琴音乐，明显与教会年历中特定星期天使用的圣经段落有关连，与路德圣咏曲的题目也明显有关，这方面，沃尔夫的描写十分周详。但是，谈到《键盘练习》(Clavierübung)、键盘组曲、管弦乐作品、圣咏曲、那些伟大的对位练习，甚至合唱作品，他却流于插曲式的交代（他见解不多，但说出来充满洞识）。例如，巴赫对圣咏曲的和声潜力何以如此着迷，竟至于不断挖掘，并且一再为之重写和声，一直到他还清醒的最后一刻？他为的是什么呢？

沃尔夫如果将这些事情分别一一讨论，而不是这里插一句评语，那里扔一个意见，结果会好一点。少用一点实证主义、僵硬流水账的写法，多用一些反思，成果也会更丰富，像所罗门写贝多芬和莫扎特传，先呈现已知事实，然后发挥想象力详细分批讨论作品，如莫扎特的小夜曲，贝多芬的晚期四重奏和奏鸣曲。沃尔夫在序言里说，巴赫的人生有如“一件十分零碎的镶嵌细工”，他这本传记则是尝试“走过两端之间的桥：一端是巴赫的实际生活背景，一端是他艺术的思想架构”，他这个说法低估了零碎写法的不利结果。的确，读者几乎不可能看出这部复杂的大传有什么统摄整体的设计，但我们聆听几件作品，可以明显听出有这么一个设计，值得一部篇幅如此厚大的传记发挥想象力尝试为之重建。做这件事，比揣测谁出席这位作曲家的婚礼有意义。

沃尔夫不愿意发挥真正的美学想象力来建构巴赫，进一步的佐证是，在全书结尾，他谈巴赫 1750 年去世后，遗产分崩离析。他说，由于许多手稿不是遗失，就是为不同的继承人所有，必须再过五十年，才可能确定巴赫的全体音乐遗产。他并且拿牛顿做个比拟：“他们的作品所代表的理念明显可见于”现有可以找到的作品之

中，甚至在他们去世之前已经完成。

那么，这全体、这音乐典范是什么？沃尔夫简要形容其为“以原则为体，而流动、科学且人性”。以今人的后见之明视之，难道不能多说一点吗？沃尔夫吝词惜墨，甚不足取，因为巴赫自己已曾尝试处理这个问题，只是没有成功，或者说，未能竟功。1735年，正值巴赫事业全盛期——他仍任职莱比锡的圣托马斯学校，即将获任为萨克森选侯与波兰宫廷的作曲家，沃尔夫说，他尝试以简单的世系和家谱来具体而微呈现他的人生轮廓。这么做的结果，他

开启了一个广阔的历史光谱，这光谱引领他往两个方向看：他家族的音乐历史，以及其未来——这边是祖先，那边是他自己的子女，他自己在中间。家族的过去、现在、未来具体映现于他所做音乐的过去、现在、未来。……因此，他走上一段反思之旅，批判性地综观他的主要作品，并为《赋格的艺术》、B小调弥撒曲等大规模的计划铺路。

在其作曲上，巴赫似乎一直在追求愈来愈大的包容性：不只写一个组曲、一首前奏曲或赋格，而是整批写，不但推撞作曲的限制，也推撞日常作息的限制，奔波一连串职位，包括盎司达特（1703—07）、穆尔豪森（1707—08）、魏玛（1708—17）、克滕（1717—23），终而至于莱比锡（1723—50），他在莱比锡担任合唱长兼全市所有学校的音乐监督，度过他工作生活最辉煌的岁月。他第一个妻子1720年去世；次年，他娶安娜（Anna Magdalena Wilcke）为妻，在第一次婚姻所生的子女之外（其中有几个婴年夭折），又生了好几个孩子。

作息表没有止境，教学、作曲、演奏、训练、争论（和音乐家、学生，谁都可能）、做礼拜、各种服务，这没完没了的日程似乎逼促巴赫从美学上导正这些分散浪掷的时光，他不但写愈来愈深奥的作品，而且有些作品的核心其实是他在音乐上所做阐释的精华，它们围绕几个音乐与主题序列，将之重新分组、重新塑造成细

致非凡的对位声音结构。在这类结构里，没有任一音符，甚至没有任一作品只具装饰或打岔的功能：一切——旋律、和声、节奏、调性、类型——都有其角色。每个至小至末的细节都生气蓬勃，聆听巴赫为《受难曲》制作的众多和声化圣咏曲、B小调弥撒曲和康塔塔，可知其概，巴赫的康塔塔有两百多首存世，大约相当于失传或毁坏之数。

关于作品本身，沃尔夫不时有些精辟之论——关于巴赫这位“博学音乐家”，关于巴赫是“音乐科学”的高手，他的零星评论只是一个例子而已。关于音乐的主题是上帝与现实世界之间的中介这一点，我认为巴赫不是只像奴才般称颂上帝及其事功，他潜意识里还有心与之分庭抗礼，这个心意在几部庞大作品里愈来愈明显，像《赋格的艺术》、B小调弥撒曲，以及《哥德堡变奏曲》。可惜，沃尔夫由于对巴赫有点令人厌烦的虔诚太信以为真，以至于根本不曾探索巴赫可能有此逆心。巴赫应该很清楚自己有力量产生一位当代人所说“奇怪、新颖、言志、美丽的理念”，那些理念必曾三不五时完全逸出上帝的统治，披上根本另外自成一个世界的轮廓。

作曲家花莫大功夫探索调性、模态、和声，并且在主题、节奏与变奏的组合可能性上穷力探索者，为数不多，巴赫是一位——瓦格纳、勋伯格、晚期的贝多芬也是。在《浮士德博士》里，托马斯·曼说，主角雷维库恩（和他父亲）有“玩索元素”的倾向——那是一种危险的追逐，不仅涉猎大自然的怪异现象（例如，没有生命的水晶却有动物的行为），还涉入炼金术、通灵术、法术、与音乐无关的艺术，使利用元素者俨然以造物者自居。事实上，托马斯·曼将音乐这一行和神学、雷维库恩与魔鬼的契约、现代的德国劫数连在一起。回顾之下，这些关连在巴赫身上更意味深长，因为，是他的复音音乐使雷维库恩成为一个原创作曲家。

我想比沃尔夫再深谈一点，虽然拿巴赫和一位伟大科学家相似的是他，不是我。一切有关巴赫作为演奏家，以及巴赫作为对位法天才作曲家的证据都显示，在个别乐句或主题的处理上，他有不可思议的力量。乐句、主题的组合潜能，他一瞥即悟。德瑞福斯那本

精彩之作，《巴赫与创意的模式》（1996），透露他的创造力导源于他能找出 *inventio*，拈出、运用一个乐句里潜藏的所有组合。有如一位对自然数的基本特性，对它们如何相连、组合、成群独具洞见的数学家，巴赫识透调性系统，悟透其集中、扩大、表现、阐释的潜力，其和声与旋律能力，音符群在节奏与逻辑上的种种兼容可能性，并且从大量可能性中萃取含有内在美的乐句。音乐史上没有第二人这种力量达到如此程度。这句话的意思是，诚如德瑞福斯极为敏锐指出的，几乎任选一批音符，例如《音乐的奉献》里的国王主题，巴赫都能做成所有可能的排列，并且依照他无比精通的一套严格规则使那些组合一起发生。另外最惊人的是，他有不必要准备，当场在键盘上将此作品演奏出来的指掌技巧和心手相应之能。

加上巴赫作品的数量，则更增神奇。他不时换工作，从穆尔豪森，而魏玛，而克滕。在克滕，如沃尔夫所言，他写出“《勃兰登堡协奏曲》、《法国组曲》、《平均律钢琴曲集》、无伴奏小提琴组曲，以及无伴奏大提琴组曲”。这些作品，任何一部都可以视为一座巨碑。巴赫的作曲精力似乎习惯发抒于成群、成组的作品，仿佛借用沃尔夫的说法——“不穷尽尝试，绝不罢休”。一旦着手一件作品，他任其成长，从一个往往单调平凡或了无特色的核心（那件惊人复杂的晚期作品，亦即根据圣咏旋律 *Vom Himmel hoch* 写成的卡农变奏曲，本来是一个近乎幼稚的音型），演变成最老练的音乐心灵也无法想象的广远结构。《赋格的艺术》里那个小小的 D 小调主题是个例子，《哥德堡变奏曲》的咏叹调基线，《音乐的奉献》（堪称他最伟大的对位法杰作）里那个国王主题，也都是例子。歌词产生的康塔塔，和巴赫其他作品一样既丰富又复杂，沃尔夫的讨论特别可看。

巴赫的作品，质地经过细密、耐心、极力的策划和衍释，这一点，他和贝多芬正好相反。贝多芬的晚期作品可以看出受到巴赫直接影响（作品 106 号、110 号或 130 号的赋格，《庄严弥撒曲》，等等），但即使在这些作品里，贝多芬使用的也是戏剧式手法，乐句挟其莫之能抑的气势往前推，攻城夺地，并且不忙着整军巩固所

得，而是继续前进，以愈来愈大的弧度围取新境域，如同巴赫。贝多芬每一件作品都是一套不同的进击方法，无论是呈示部、发展部、再现部，经常透过一些小小的小主题为之，这些小主题则只是分解三和弦（如《英雄》交响曲第一乐章），或者是以重复音符打造的主题样式（第七号交响曲第一、二乐章）。巴赫是史诗；贝多芬是戏剧。巴赫最后一批作品（B小调弥撒曲、《哥德堡变奏曲》、《赋格的艺术》、《音乐的奉献》），我觉得最吸引人之处是，贝多芬第三阶段的作品撕碎类型而留下一堆破碎、未完成、断简残篇式的形式，巴赫似乎专心一志，致力将每一个细微变化、每一个转折、每一个和声和节奏收融于一个整体。

巴赫深染新教信念，熟悉新教规矩，也浸淫于其音乐之中，因此看来始终是虔诚的基督徒，所有为他作传的人，尤其史怀哲，都说服自己这么看他。然而巴赫的狂热，的确确有其魔性、吓人之处。当然，他勤习技巧，精研乐谱，但他在所有这些方面获致的创造绝技必定连他自己也为之动容。你不得不想，巴赫在上帝面前那样百般虔诚和谦卑，他是不是藉此抵抗某种更黑暗——更洋溢勃发、更骄傲、濒临湮神——的东西，那东西就在他内心里，他那带着对位法魔术的音乐也传出个中消息。沃尔夫必曾略窥一二。

沃尔夫此书多处应言而未言，整体结构也有问题，但仍是可贵的成就，不仅和盘清晰呈现所有事实，也让读者了解巴赫毕生劳碌之苦。他似乎过着多多少少知足常乐的家庭生活，其实几乎未曾有过片刻安闲。不过，情绪上的高潮和低潮到底写进了他的音乐里，连同广大的表情范围，和渴切的情感抒发。在阵阵躁怒与不耐烦，以及那股要抗怀宇宙的壮志之外，这位伟大的唱诗班指挥可以相信是真心的信徒，虔诚的路德派信徒，他的大任是荣耀上帝，其次是履行他的世俗职责。除此之外，他如果有什么感受（他的书信提供的线索很少），我们只能从他的生活和音乐难得合一的那些刹那得到直觉。沃尔夫提供了这么一幕：1750年7月，巴赫临终时刻；他由于病体沉绵，无法为《赋格的艺术》最后一首收尾。这首作品就以一个赋格的伟大躯干传世，而且也这么演奏，在BACH这几个

字母响起后，突然中断（在德文术语里，B 是我们说的降 B，而 H 是还原 B）。

巴赫请“一位朋友”……用他的踏板大键琴弹圣咏曲 Wenn wir in höchsten Nöten sein（当我们陷入最大的困恼之中），BWV 668，现在视为 Vor deinen Thron tret ich hiermit（我来至您的宝座前）的组成背景。他听着，恍悟这件作品在对位法、旋律和节奏细节上还有多处可以改善。于是，他请那位朋友将这首圣咏曲的开头改成 Vor deinen Thron tret ich hiermit，并口授各种必要的变动，做了那些变动，他才算准备好去他的造物主的宝座面前……这首非凡圣咏曲的现存资料……不容置疑地证实这位作曲家临终之际，在属灵层次和艺术层次上介入他的死生大事，并且使我们真正一窥巴赫深沉冷静的虔诚……同时，那些改动将原有的 Wenn wir in höchsten Nöten sein 提升为最后的版本 Vor deinen Thron ich tret hiermit，则是一个人在音乐上毕生孜孜追求完美的最后例证。

巴赫从未平息的创造元气，由这幅有力的小插图流露无余，沃尔夫只用“介入”、“虔诚”形容，我们不以为然。那个场景的内涵绝非这两词能尽，因此沃尔夫总算做对了，他最后加上一个观察：巴赫的创造元气“莫之能抑”。

## 巴伦波伊姆和瓦格纳禁忌

以色列有件事情物议哗然，值得非常密切注意。我指的是钢琴家兼指挥家巴伦波伊姆——我先明讲，他是我的知交——以及他4月7日在以色列的演出里，演奏瓦格纳一首歌剧的管弦乐选萃。那件事以来，他备受批评、咒骂和规劝，只因瓦格纳（1813—1883）既是非常伟大的作曲家，又是恶名昭彰（而且的确惹人憎恶）的反犹分子，他死后多年，世人还知道他是希特勒最偏爱的作曲家，一般人想到他，就联想到（相当有道理的联想）纳粹政权以及数百万犹太人，和其他被那个政权消灭的“劣等”民族的可怕遭遇。迄今为止，以色列都禁止公开演出瓦格纳的音乐，虽然电台有时还是播出他的音乐，以色列的商店也卖他的音乐录音。基于某些原因，许多以色列人认为瓦格纳的音乐——丰富、异常复杂、在音乐界影响极大——象征德国反犹主义的恐怖行径。

我应该补充，甚至对许多非犹太欧洲人，基于同样的理由，瓦格纳也只是勉强可以接受，尤其是二次世界大战期间纳粹占领过的国家。由于他有些音乐听来浮夸，太“日耳曼风”（虽然是误用形容词），由于他是只写歌剧的作曲家，他的作品总是以大压人，而且深切关切的

《金字塔周刊》，2001年8月16—21日；《生活报》，2001年8月15日；《外交世界》，2001年10月。



无非日耳曼的过去、神话、传统和成就，又因为他以不厌其烦、芜词冗长、口气托大的文章推广他那些关于劣等种族、崇高（日耳曼）英雄的可疑观念，瓦格纳很难令人接受，更别说喜欢或敬佩。虽是如此，但在剧场、在音乐上，他毫无疑问是伟大的天才。他为整个歌剧观念带来革命；他完全转化调性系统；他写出十部伟大的杰作，十部至今名列西方音乐伟大高峰的歌剧。他给我们的挑战，不只对以色列犹太人，也对我们的挑战是，如何佩服并演出他的音乐，同时将那音乐从他可厌的文章以及纳粹对他的利用分开来。巴伦波伊姆经常指出，瓦格纳歌剧没有一部使用直接反犹的素材；更挑明了说，他仇视并且在小册子里谈论犹太人，但他的歌剧里并没有犹太人或犹太角色。瓦格纳歌剧里有几个角色，他以鄙蔑、嘲笑的手法呈现，许多批评家附会说有反犹之嫌：但这类指控充其量是附会，而不能当成反犹的实例，只不过，那个时代对犹太人的常见丑化，的确非常类似瓦格纳唯一喜歌剧《纽伦堡名歌手》里，以嘲弄手法刻画的角色贝克梅瑟。然而，贝克梅瑟在那部歌剧里是德国基督徒，可以确定不是犹太人。很显然，瓦格纳心中，对现实里的犹太人和他音乐里的犹太人有清楚的区分，因为他在文章里滔滔不绝谈论前者，在音乐里却绝口不提他们。

总而言之，以色列众议咸同，不演出瓦格纳的作品，直到2001年7月7日。巴伦波伊姆是芝加哥交响乐团，也是柏林国家歌剧院总监，他带领该院乐团巡回以色列，在耶路撒冷连续演出三场音乐会。他本来排定7月7日那场音乐会演出瓦格纳歌剧《女武神》第一幕，经以色列音乐节总监要求而变卦，因为当初是音乐节邀请这支德国乐团和巴伦波伊姆，他客随主便。巴伦波伊姆改为演出舒曼和斯特拉文斯基，节目既毕，他转身面对观众，建议演奏一小段《特里斯坦与伊索尔德》，作为安可。他邀请大家讨论，观众有的赞成，有的反对。最后，巴伦波伊姆说，他要演奏那一小段，但也说，觉得受到冒犯的人可以离席，有些人真的起身而去。大致而论，那段演出获得二千八百位以色列人欢喜接受，而且我确信乐团表现极佳。

但是，对巴伦波伊姆的攻击没有因此停止。7月25日，以色列报纸报导，以色列国会的文化/教育委员会“促请以色列的文化团体抵制这位指挥，直到他道歉……以惩罚他在以色列首要文化活动中演出希特勒最心爱作曲家的音乐”。文化部和其他显要对巴伦波伊姆的抨击流于恶毒，尽管他是在阿根廷出生并渡过童年，但他始终以以色列人自视。他在以色列成长，上希伯来学校，随身是阿根廷和以色列护照。此外，他向来被视为重要的以色列资产，多年来一直是以色列音乐生活的核心人物，虽然他十多岁以来大多时间住在欧洲和美国，而非以色列。这是工作之故，他的工作为他在以色列境外提供许多更重要的机会。毕竟，他在柏林、巴黎、伦敦、维也纳、萨尔茨堡、拜鲁伊特、纽约、芝加哥、布宜诺斯艾利斯等地指挥、弹钢琴，定居何地的事实向属次要。下文将会说到，在某种程度上，这世界公民式的生活是瓦格纳事件以来他成为众矢之的一个原因。

但他是一位复杂的人物，这也说明他引起激愤之源。所有社会都由占多数的一般公民和为数甚微的少数人构成，后者由于其才华与独立的倾向而非常不“一般”，在许多方面对温驯的多数构成挑战，甚至冒犯。温驯的多数想以其观点化约、简化、规范少数复杂而不合常例之人，问题就发生了。这冲突无可避免——大多数的人不容易宽容一个明显和他们不同，比他们有才华、有原创力的人——而且必然引起多数者的愤怒与不理性。看看雅典人怎么对待苏格拉底，因为他是天才，他教导年轻人独立思考、带着存疑之心思考：他被判死刑。阿姆斯特丹的犹太人把斯宾诺莎驱逐出教，因为他们受不了他的观念。伽利略被教会惩罚。哈拉吉（Al-Hallaj）为他的洞识被钉十字架。古来皆如是。巴伦波伊姆天赋高，极不平常，他太多次越线，违反太多维系以色列社会的禁忌。他到底如何犯忌，值得详述。

在音乐上，巴伦波伊姆极不寻常，这一点无需费辞。伟大独奏家和指挥家需要的天资，他应有尽有——完美的记忆力、技巧胜任甚至精彩、在观众面前台风引人，最重要的是，他爱他所做的事。

音乐上，没有他不懂，也没有难到他无法精通的事，他一切做起来皆似驾轻就熟，他这个才华，在世音乐家无不承认。然而，说来容易实艰难。他的养成期先在说西班牙语阿根廷度过，然后在说希伯来语的以色列，因此他早年就已不单纯是阿根廷人或以色列人。青少年后半期以来，他就没有真正住过以色列，他偏爱欧洲和美国富于世界性、文化上也比较有意思的气氛，在这两个地方，如上文所言，他担任音乐界里两个声望顶尖的职位，一是堪称美国最佳管弦乐团（芝加哥）的指挥，一是全世界最伟大、最古老歌剧院之一（柏林国家歌剧院）的总监。同时，他持续他的钢琴家事业。过如此马不停蹄的生活，以及获致如此名气，很明显并非来自矻矻谨守一般人设定的标准，而是正好相反，来自不断挑战俗成惯例和藩篱。非常之人莫不如此，他的生活境界必须远达超越一般资产阶级的俗约。艺术和科学上，极少重要成就得自俯仰于社会和政治生活的限制之内。

但事情还有更复杂的一面。由于长年出门，又富语言天赋（他七种语言流利），巴伦波伊姆可谓处处是家，又无处是家。有个结果是他一年只能到以色列几天，另外就靠电话和看报纸与以色列保持接触。另一结果是，他在海外生活，不只住美国和英国，也住德国，德国现在是他度过最多时间之地。许多犹太人至今认为德国是最邪恶的事物、最反犹的代表，我们可以想象，对他们，巴伦波伊姆住在那里，是可忍，孰不可忍，况且他属意演出的音乐（这一点，他跟随二十世纪最伟大的德国指挥家福特万格勒，福特万格勒的政治角色也相当复杂）是古典的德奥曲目，而瓦格纳的歌剧在其中占有核心地位。从美学角色来说，这选择当然没有问题，也是一位古典音乐家可想而知会专注的领域：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·施特劳斯的伟大作品尽在其中，另外当然还要加上巴伦波伊姆也擅长的许多法国、俄国、西班牙曲目。不过，核心是奥地利和德国音乐，这音乐有时候对一些以色列哲学家和艺术家构成重大窒碍，尤其二次世界大战以后。巴伦波伊姆亦师亦友的伟大钢琴家鲁宾斯坦，永远拒绝到德

国弹琴，他常说，置身于一个杀了他那么多同胞的国家，情何以堪。因此，景仰巴伦波伊姆的以色列人，心中对他居住第三帝国的首都柏林，早有疏远之感，许多犹太人认为柏林今天仍然带着第三帝国的邪恶标记。

别人尽可以说，心胸要宽大，别忘了，艺术是一回事，政治完全是另一回事。实际上，这是一种没有意义的立场，绝大多数艺术家以及我们最敬重的音乐家也鄙斥这样的立场。所有伟大的音乐家都有某种程度的政治性，有很强烈的政治观念，从今天的角度看，其中有些还颇为可议，如早期的贝多芬称颂拿破仑为伟大的征服者，德彪西是右派的法国民族主义者。海顿受雇于艾斯特哈奇公爵，卑屈如奴，连天才中最伟大的天才巴赫，也经常在一个大主教或公爵的宴席上陪笑，在宫廷里奉承逢迎。

今天我们不太在意这些事情，因为那时代已经有点久远，令我们不舒服的程度没有一件比得上卡莱尔（Thomas Carlyle）于1860年代写的种族主义小册子。不过，另外有两个因素也值得考虑。第一，音乐作为一种艺术形式，与语言有其差异：音符的意思并非固着不变，“猫”、“马”的字义则有其定指。第二，音乐大体上是超国族的，能超越国界、国籍或语言。你不必懂德文，也能欣赏莫扎特，你不必是法国人，也能读懂柏辽兹的乐谱。你必须懂音乐，音乐是一种非常专门，必须辛苦培养的技巧，大不同于历史或文学等学门，虽然我要指出，你必须明白个别音乐作品的来龙去脉与传统，才能真正了解和诠释。音乐在某些方面像代数，但也不尽然，瓦格纳可为例证。

瓦格纳如果是次要的作曲家，或者，如果他如隐修般工作，或至少不多话，他的种种矛盾会比较能为人所接受和容忍，但他滔滔聒噪，把欧洲塞满他的宣告、计划和音乐，全都气势汹汹，其创作用意就是为了比别的任何作曲家都更加给人印象、更有震撼力、更慑人。所有这些作品的中心，是他那个极为只顾自己，甚至自恋的自我，而且他认为他的自我就是日耳曼民族、其命运以及其特权的体现。此处明显不是讨论瓦格纳作品之地，但我必须指出，他以招

惹争议为乐，他需索别人的注意力，他所作所为都是为了德国和他自己，而他以极端革命性的方式构思这两者。他的目标是成为新音乐、新艺术、新美学，体现贝多芬和歌德的传统，以及以一种新而全面的综合超越他们。艺术史上没有谁比他招引更多注意、更多文字、更多评论。瓦格纳对纳粹是现成好用的材料，但——别忘了这一点——别的音乐家把他当英雄和伟大的天才来欢迎，他们知道他的贡献彻底改变了西方音乐的进程。在世之日，他在小镇拜鲁伊特有一间歌剧院，几乎是一间圣庙，专门为他和他的歌剧而打造，至今每年有音乐节，只演出瓦格纳的音乐。拜鲁伊特和瓦格纳家族颇获希特勒心爱，另外一个枝节是，音乐节仍由瓦格纳的孙子沃尔夫冈管控，而巴伦波伊姆过去二十年来定期在那里指挥。

还不只如此。巴伦波伊姆明显是一位推倒障碍、穿越禁忌界线、进入禁忌或禁域的艺术家的。这未必就使他变成十足的政治人物，但他并不讳言他不高兴以色列占领西岸，1989年甚至成为第一个自愿免费在西岸的比尔泽特大学开演奏会的以色列人。过去三年（头两年在魏玛，今年在芝加哥），他募集以色列和阿拉伯世界的青年音乐家一同演奏，大胆尝试超越政治与冲突，进入完全非政治的艺术：一同诠释音乐。他明显着迷于“他者”（the Other），而且断然拒斥“不知胜于知”的不理性立场。我同意他的见解：无知不是一个民族应该采取的策略，人人都应该以他自己的方式去了解被列为禁忌的“他者”。能够这么想的人不多，但是，对我，以及对愈来愈多人，这是思想上连贯的唯一立场。这立场无损于你对正义的维护、对被压迫者的同情，也不意指你必须抛弃你的认同，更不是要你对现实政治视而不见。这个立场的意思是，公民之道是理性、理解、知性分析，而不是组织、鼓励基本教义派那种集体激情。我自己长久服膺这些信念，而且这也许就是为什么，巴伦波伊姆和我虽有歧见而友谊不渝。

瓦格纳是复杂的现象，对这现象全盘拒绝，加以彻底不理性的谴责、一竿子宣斥，是不理性的做法，追根究底，是不可接受的做法，一如我们阿拉伯人这么多年来采取的愚蠢、虚耗政策，固执使

用“锡安主义实体”（Zionist entity）一词，完全拒绝了解、分析以色列和以色列人，而理由是我们非否认他们的存在不可，因为他们是造成巴勒斯坦人苦难的罪魁祸首。历史是一股生生不息的动力，我们如果指望以色列的犹太人，不要以他们在纳粹手里遭受的浩劫来开脱他们对巴勒斯坦民族的侵害，那么，我们也必须超越各种愚昧的做法，说什么那场浩劫是没有的事，说以色列男女老幼全都注定和我们永世敌对。历史没有冻结在时间里的事，历史里没有不变的事，历史里没有超越理智、无法理解、无法分析的事。政客尽可随兴胡诌、任意行事，职业煽动家亦然，但知识分子、艺术家、自由的公民永远应该有其向多数专制挑战，以及——最重要的一点——促进人类启蒙和自由的异议、异见、途径和可能性空间。

这信念不容被率尔打成从“西方”进口的玩意，并且说，因为是西方来的进口货，所以不适用于阿拉伯人和穆斯林，也不适用于犹太人的社会和传统。这是我所知道的每个传统里都找得到的普遍价值。每个社会里都有正义与不义、无知与知、自由与压迫之间的冲突，重要的不是人家告诉你要属于哪一方，你就属于那一方，而是审慎抉择，做成对情况里每一造公正的判断。教育的目的不是累积事实、记诵“正确”答案，而是学习为自己做批判性的思考，为自己了解事物的意义。

关于以色列、瓦格纳和巴伦波伊姆这件事，单纯将这位指挥家打成机会主义者或麻木不仁的冒进者，未免太容易。说瓦格纳是恐怖的人，满脑子保守观念，因此他的音乐不管多美妙，都不能获得宽容，因为那音乐和他的文章带着一样的毒，这样的说法，也未免简化。你要如何证明他的音乐染了毒？如果用作家、音乐家、诗人、画家的道德行为来评断他们的艺术，结果会剩下几人？任举一个艺术家产生的艺术来说，谁又能决定里面什么程度的丑和悖德是可以宽容的？思想检查一旦开始，理论上就是没有止境的。我倒认为，我们应该运用心智，分析瓦格纳在以色列这样复杂的现象，然后指出罪恶何在，艺术何在——或者，另举一例，关于今天的非洲要怎么读康拉德的《黑暗之心》，才气纵横的尼日利亚小说家阿奇

比写过一篇著名的文章，加以分析。成熟的心智应该有能力兼容两个彼此矛盾的事实：其一，瓦格纳是伟大的艺术家，其二，瓦格纳是可憎的人。这两个事实，我们取其一，就必须兼取其二。意思是不是说，我们不应该听瓦格纳的音乐？断断不是，虽然一个人如果仍为瓦格纳和犹太浩劫的联想而烦恼，那么，他显然不必硬逼自己听瓦格纳。我想说的只是，对艺术抱持开放的心灵是必要的。这并不是说艺术家不应该为其悖德或邪恶行为而受道德评断，而是说，艺术家的作品不能单单只受道德评断，并且因此而被禁。

最后有一点，以及一个和阿拉伯情况可以模拟的情况，也值得提出来。一年前以色列国会有一场激烈的辩论，主题是应不应该容许以色列中小学生选择阅读达维希（Mahmoud Darwish），这个想法受到猛烈抨击，我们之间很多人说，这适足以显示正统的锡安主义心胸多么封闭。以色列青少年阅读一位重要的巴勒斯坦作家是有益之事，很多人说反对者没道理，你无法永远隐藏历史和现实，教育课程里不应该有那种思想检查存在的余地。瓦格纳的音乐是一个与此类似的问题。不容否认，他的音乐和理念令人产生恐怖的联想，对觉得这位作曲家是纳粹现成利器的人，这联想是真正的创伤。但是，就瓦格纳这么重要的作曲家而言，封锁的作用有限。如果没有巴伦波伊姆7月7日在以色列演奏他的音乐，之后不久也会有别人做这件事。封锁永远会碰到复杂的现实来作梗。因此，重要的是如何来了解瓦格纳现象，而不是讨论要不要承认这现象的存在，这样的讨论不是足以因应问题的反应，本身也明显是一种不充分的反应。

场景换到阿拉伯这边来看：以色列非法占领一个民族的土地三十四年，至今每天对这个民族遂行集体惩罚和谋杀，但是，反对和以色列关系“正常化”的运动虽然更迫切，而且是一项挑战，这运动和以色列将巴勒斯坦的诗和瓦格纳列为禁忌，却有一些相似之处。我们的难题是，阿拉伯国家的政府和以色列有经济和政治关系，但个人组成的团体想方设法全面禁止和以色列接触。禁止正常化，缺乏自圆其说的根据，因为其存在的理由——以色列压迫巴勒

斯坦人民——未曾因这个运动而减轻：反正常化的手段保障了几个巴勒斯坦家园不被拆毁、有几个巴勒斯坦大学拜反正常化之赐而能好好教育学生？一个也没有。我有一段话就是基于此故而说的：一位杰出的埃及知识分子到巴勒斯坦，教书、发表一场演说，或到诊所帮个忙，藉以表示他和他/她的巴勒斯坦同志团结一心，都强过坐在家里策划防止别人去那里。全面反正常化并不是无权力者的有效武器：象征价值不高，实际效果则是消极、负面的。弱者成功的武器——例如印度、美国南方、越南、马来西亚等地的例子——向来是主动，甚至带侵略性的。重要的是造成有权力的压迫者不仅在政治上，而且在道德上不安、出现弱点。自杀炸弹无法获致这样的效果，反正常化亦然；在南非的解放斗争里，反正常化的做法包括抵制访问南非的学术界人士，和林林总总手段结合运用。

这就是为什么我相信，我们必须尽量使用我们用得上的一切手段来穿透以色列人的意识。对以色列观众说话，写信给他们，能打破他们对我们的禁忌。他们害怕面对被他们的集体记忆压抑的事物，关于阅读巴勒斯坦文学的整个辩论就是这股恐怖激起的。锡安主义想尽办法排斥非犹太人，我们毫无选择性地抵制他们的一切，连“以色列”一词也抵制，其实是帮助，而非阻碍了他们的排斥计划。换个背景来说，这也就是为什么，巴伦波伊姆演出瓦格纳，对许多仍然感受着反犹屠杀之痛的人虽然真的很痛苦，却有个有益的效果，就是使哀悼往一个新阶段前进：走向生命，生命必须往前推移，不能冻结在过去里。我或许没有掌握到这些复杂问题的所有微妙意含，但重点是，禁忌和禁令不利于批判性的理解和有解放作用的经验，你不能用这样的禁忌和禁令来主宰真实生活。批判性的理解和有解放作用的经验，永远应该居于最高优先。无知和规避不可能是当下的适当指南。



## 不合时宜的沉思（评所罗门的《晚期贝多芬》）

贝多芬近年在批评家和传记家笔下特别走运。首先，福布斯（Elliot Forbes）修订泰尔（Alexander Thayer）在二十世纪初问世的标准五卷《贝多芬传》（*Life*），1964年出版，大受佳评，福布斯1967年又做进一步修订。接着是一批质量非常高的传记和批评研究，包括柯尔曼（Joseph Kerman）、柏恩罕、罗森、金德曼（William Kindermann）、库柏（Martin Cooper），以及洛克伍德（Lewis Lockwood），后者是贝多芬研究的元老，大作《贝多芬：音乐和生平》（*Beethoven: The Music and the Life*）是多年专题研究的集成，刚刚出版。不过，论诠释之高才，以及用文字传达贝多芬音乐与人生中复杂、驱动人性的细腻微妙之处，能及所罗门者甚少。除了一本优秀的莫扎特评传，以及一些有关舒伯特的重要著述，所罗门这些年的学术精力几乎完全集中于贝多芬，二十五年来为这位作曲家写出三大本篇幅巨大（但极为可读）的书：一部传记（1977年出版，1998年修订），一本文集《贝多芬论集》（*Beethoven Essays*, 1988），如今则推出或许是最出色的一本，《晚期贝多芬》（*Late Beethoven*），也

是文集，以贝多芬在世最后十年（1816—1827）的音乐和精神关切为主题。

介绍所罗门这本书之前，容我先谈谈晚期风格，因为这正是我这些年来一大兴趣所在。首先是艺术家和他或她的时代、历史阶段、社会和先行者的关连，以及美学作品虽有不可化约的个性，仍然是其所属时代的一部分——或者，从矛盾的角度视之，它何以不是其所属时代的一部分。这不单纯是社会学或政治学里讨论的同步问题，而是更有意思，是修辞风格或形式风格的问题。因此，莫扎特在他音乐里表现的风格，与宫廷和教会世界的关系要比贝多芬或瓦格纳更密切，贝多芬和瓦格纳出身于世俗环境，在那环境里，恩主的保护不可靠，加上浪漫主义崇拜个人创造力，作曲家不再（像巴赫和莫扎特那样）被视为仆佣，而是要求严格，带着傲骨，或许甚至带着自恋，和他的时代保持距离。于是，我们不但常见巴尔扎克之类写实主义艺术家，与其社会环境之间有一望即知的关连，还可以看到一种与此相反的关系，也就是艺术作品向他们时代的美学和社会规范挑战，而且，以他们的时代而论，那作品可说是晚到的。这样的关系在贝多芬或勃拉姆斯这类音乐身上特别不容易察觉，他们的艺术既不属于模仿论，也不属于剧场性质。

依所罗门之见，贝多芬的晚期作品散发他个人一股奋争、不安定的意识，十分不同于写作时间较早，以自信而合群的笔法出现的作品，例如英雄交响曲和五首钢琴协奏曲。说贝多芬最后十年的杰作“晚”，一个意思是它们超越它们的时代，在大胆和惊人的出新上走在时代前面，一个意思是它们呈现一种回归或回家，回到被历史的无情前进脚步忘记或遗落的境域。

文学上的现代主义，本身可以视为一种晚期风格现象：乔伊斯、艾略特等人看来完全脱离他们的时代，而返回古代神话或古代形式，诸如史诗或古代宗教仪式，寻求灵感。其他人物有蓝培杜沙（Lampedusa），这位西西里贵族只写过一部，而且是回顾式的小说《豹》，此书在他在有生之年从无出版商感兴趣。还有久居亚历山德拉（Alexandria），生前几乎没有作品出版的希腊诗人卡瓦菲

(Cavafy)。这些作家坚持曲高和寡，近乎矫情自珍而颇难索解的心灵美学，拒绝直接碰触他们的时代，同时却织出半含抗拒、目光回顾而力量可观的艺术作品。哲学上，尼采是这类“不合时宜”立场的伟大原型。以 late（晚）、belated（迟）这类字眼形容他们，似乎无比贴切。

所罗门讨论的晚期风格第二个层面比较麻烦，对贝多芬特别适用，贝多芬的晚期作品（尤其是第九号交响曲、最后五首钢琴奏鸣曲、最后几首弦乐四重奏、《庄严弥撒曲》，可以归为一个作品群，显著证明他作曲风格上的重大转化：从他中期的浪漫英雄主义，变成一种难解、高度个人化，而且（对聆听者，甚至对他当代人）有点不吸引人，甚至令人嫌厌的语法。仿佛早先的外向者已转向内心，而产生满是节瘤疙瘩的作品，这些作品对演奏者和聆听者都构成前所未有的要求，而且传达的不是认命，而是一种非比寻常的反骨，打破藩篱，离经逾限，有如重新探索艺术的基本要义。

杰出奥地利文人、《梦游者》（*The Sleepwalkers*）和《维吉尔之死》（*The Death of Virgil*）的作者布洛赫（Hermann Broch），为贝斯帕洛夫（Rachel Bernaloff）的《论伊里亚特》（*On the Iliad*）写导论，文中提到“老年的风格”：

这不尽然是年岁的产物，而是一种和艺术家其他天赋一同植入的天赋，随时间而成熟，经常在死亡阴影的笼罩下提早开花，甚或在老年或死亡接近之前自行绽放：也就是说，到达一个新的表现层次，有如提香（Titian）发现那穿透一切、将人类肌肉与人类灵魂融合成一种更高的统一的光；又如伦勃朗和哥雅（Goya）在盛年之际找到那形上的表面，那个表面潜藏于人与物底下，但仍然可以画出来；又如《赋格的艺术》，巴赫老年口授此作，心中并未属意什么具体的乐器，因为他要表达的若非在耳朵可闻的音乐表面底下，就是超越那表面。

阿多诺有一本书《贝多芬：音乐哲学》（*Beethoven: The Phi-*

losophy of Music), 生前没有完成, 是身后出版的, 书中那篇十分严谨的短文《贝多芬的晚期风格》(Beethoven's Late Style) 切中这风格的精义。阿多诺说, 晚期风格的特征不在于贝多芬其人晚年的死亡之悟(这心理如果说曾经出现, 也只是以带有寓意的音型出现), 而是一种新的美学, 这美学是破碎、不周全、难以捉摸的, 而且出奇充满老掉牙的传统习套(颤音、装饰音, “匠心独具的简单伴奏”), “没有掩饰、未经转化, 光裸直露”。这奇特的风格和它所产生的晚期作品完全不像成熟的果实, “并不圆美, 而是处处沟纹, 甚至充满裂隙, 它们大多缺乏甘芳, 令那些只有兴趣选样尝味的人涩口、扎嘴而走”。阿多诺如此精彩作结:

那些休止, 最晚期的贝多芬最大特征所在的那些突兀停顿, 就是主体冲决而去的刹那; 作品被遗弃而无语, 而空洞外露。这时, 下一个碎片才加进来, 被那奔逸而去的主体性命令前来就位, 与前行的碎片共存亡, 因为他们之间有个秘咒, 只能用它们共同形成的音型来祛除。至此, 最后的贝多芬既被说成主观, 又被说成客观的矛盾获得澄清。客观的是那破碎的风景, 主观的是那唯一使之发亮的光。他没有谋求它们彼此和谐综合。他, 作为一股分裂的力量, 将它们在时间中打散, 以便将它们存诸永恒。在艺术史上, 晚期作品是灾难。

这段话行文如格言, 解读起来的确千头万绪, 但其主要论点还是很清楚。首先, 晚期风格的贝多芬关心的并不是调和, 也不是在好整以暇总结一个悠长的生涯。那是莎士比亚在晚期作品《暴风雨》、《冬天的故事》(The Winter's Tale) 及《辛白林》(Cymbeline), 或索福克勒斯(Sophocles) 在《俄狄浦斯在科洛诺斯》(Oedipus at Colonus) 里做的事, 这些作品, 套一句话, “成熟是一切”<sup>①</sup>。依阿多诺的解释, 晚期风格里有暴烈之处, 有实验, 最重

① Ripeness is all. 语出莎士比亚戏剧《李尔王》第五幕第三景第十一行。

要的是，一个成果丰富的生涯结束时自然会有一种疗伤止痛、有容乃大的安详，但贝多芬的晚期风格拒绝任何这种想法。第二，而且对所罗门此书很关键的一点（全书只顺便提到阿多诺，颇为奇怪），晚期风格的现象推翻我们关于作品要连贯统合、有机周密、完整浑融的观念和经验，因为这作品是以出人意表的方式绑扎而成（tied together），如果可以这么形容的话。所罗门举一个例子：贝多芬完成第九号交响曲的合唱乐章之后很久，还在没完没了玩索要不要用器乐取代那个乐章，完全丢掉以席勒诗作《欢乐颂》谱成的合唱。所罗门指出，今天看到的这部作品很难说是对“欢乐”的一元式（unitary）歌颂，而是“由多种风格和程序融合而成，而其形式之多重，与这些风格和程序之驳杂不相上下，这些形式构成一落层层相迭，性质各异的多层结构：一组变奏；一种奏鸣曲形式；一个由四乐章构成的循环，架在一首有双重呈示部的奏鸣曲/快板协奏曲上；一首康塔塔剧；一个导源于文本的通谱（through-composed）形式；一首嬉游曲；歌剧的终曲；甚至是自由的幻想曲”。这部作品的一切都回响着“对既有条件的抵抗，所以这部作品以开放性的五度音起头，带着调性上的不确定，一种空诸一切的感觉”。

所罗门描述晚期作品的开放性（openness），可以解释第九号交响曲自从1824年维也纳首演以来，为什么会被各种文化拨用。布克（Esteban Buch）的著作《贝多芬的第九号：政治史》（*Beethoven's Ninth: A Political History*），从社会学角度严谨研究这个持续不断的现象，书中显示贝多芬的音乐如何在民族命运的形成上扮演重大角色——不下于《天佑吾王》（*God Bless the King*）、《马赛曲》等国歌。第九号交响曲最惨下场是被二十世纪德国民族主义运用，堪称悲剧，但此作也为反种族隔离和反极权主义助势。没有一首音乐像第九号这样在全世界发挥如此深远的效应，尤其是它对人类一家和自由的歌颂。

不过，所罗门的焦点完全摆在贝多芬自己的内在世界上，那个世界从1810年前后开始，“在接下来的十年里逐渐加强，足至于他对自然、神、人类目的的理解，全面重新调整，贝多芬的信念体系

完全改变”。所罗门借助于贝多芬 1812 到 1818 年在他《日记》里随手记下的文字，设法将这些属于文字语言而且每每带着哲学意味的思绪，和完全属于音乐、不明白指示意义的音符及抽象形式拉上关连。

在一系列十二个章节和一篇序言里，所罗门勾勒贝多芬在世最后那几年完成的思想、感觉、音乐形式革命。那几年，他耳聋、孤寂、政治幻灭逐渐加深（尤其维也纳会议以后），他自己终有一死之感也变尖锐。这段时期，他退藏于自己内心，精思极虑处理他的艺术，不是与之互敌，而是发挥创造力与之合作，同时他觉得必须弃绝都市生活，转向“乡间生活的半修道院式孤寂，远离城市的喧嚣”。不过，这本来不容商量的牺牲命令被贝多芬那股无法平息的，要和人保持密切关系的需求减轻了：所罗门认为，这股需求可以解释为什么这位孤独的单身汉全力争取成为他侄子的监护人，但这件事也变成贝多芬“另一种形式的克己”，音乐方面，他苦心孤诣，提出“音乐形式的重新配置，用以探索无人尝试过的表现深度”。

如此解读的话，可见贝多芬的最后作品、他的晚期风格在内容上和形式上以种种途径脱逸传统：他最后一首小提琴奏鸣曲，作品 96 号，是悠闲的田园背景，有意“恢复维吉尔、拜恩（Bion）、提奥克里特斯（Theocritus）歌颂过的整个古典田园经验，包括其挽歌和酒神风调”，接下来，是“宏伟的钢琴作品”《狄亚贝里变奏曲》的奉献之旅，最后，则是“一部巨大的交响曲，这部交响曲重新消解语言与音乐之间的界线，有志恢复所有艺术据说在古代仪式戏剧中存在过的合一”。这些理念有很多散见于贝多芬这个时期的笔记、书信、日记之中，但所罗门以其独见之明，在那些往往零碎不全的材料里看出具体而微的巨大形式，这些具体而微的形式对贝多芬研究者提出哲学上的挑战，境界超出正统音乐学见树不见林的僵硬形式主义讲究。

所罗门清楚看出，贝多芬是伟大的艺术家，也是思想者，他在音乐中思想、感觉、收览新领域，产生的声音几乎带着风景的触感，或但丁式旅程的触感，而且全用一种极为个人，甚至令人敬而

远之的音乐语言实现。也就是说，晚年的贝多芬抛弃启蒙运动传承下来的，以人类为宇宙中心的古典世界观，而和他同时代的文学与哲学浪漫主义者一样，一再返回一个经过升华或革新的古典世界，甚至采用古典希腊的节拍来组织他伟大的第七号交响曲，希望“以幻想风重建音乐，唤起古代的异教世界”。所罗门指出，这是以古典主义/浪漫主义使“古代的文化、伦理、美学前提复活”。不过，我们必须加一句，这是巴特勒（E. M. Butler）所说“希腊对德国的专制”的又一例子。

贝多芬晚期风格的一大思想来源，是他和施莱格尔（Schlegel）、歌德、赫尔德（Herder）相通的那些理念与读物——其中相当多导源于浪漫时代的东方主义（Orientalism），特别是有关古代东方和地中海地区的神秘崇拜与宗教的部分，以及琼斯（William Jones）翻译的古代印度经典，当然，还有当代人对荷马等古代作家重燃的兴趣。另外一大来源是近代初期在欧洲影响力非同小可的共济会传统。莫扎特就是出名的共济会会员，贝多芬很多思想也属于共济会，例如以仪式净化身心、入会要经过坚忍与道德刚强的考验，以及深心尊敬光明会（Illunimist）的最高人文主义理想（都明显体现于莫扎特歌剧里的那位萨拉斯托）。所罗门书中有一章谈贝多芬的“共济会想象”，对此事有精辟的分析，贝多芬是个充满活力，虽然怪癖也不少的独行者，他的一大特点就是消化他所沿袭或阅读的一切，化为己出。所罗门的方法是，彰显那些潮流和变化如何以音乐的模样，而非以能够按部就班落实的理念，进入他的音乐。

此书题材范围之广，十分惊人。所罗门优游出入文学、哲学、文学理论、社会史、音乐分析与言之有据的思想推测。所罗门文笔至为练达而精确，描述音乐——艺术中最玄默、最像谜的一门——既能在历史脉络中呈现贝多芬这个不凡之至的人类心灵境界，兼使我们能在形式与作曲的层次上进入音乐本身。例如，贝多芬根据狄亚贝里一个通常认为琐屑的圆舞曲主题，写成由三十三段变奏构成的《狄亚贝里变奏曲》，是一件复杂的晚期钢琴作品，所罗门分析

此作，修正并推翻向来的认定，将此作关连于华兹华斯对“寒微与乡下事物”的关切，以及浪漫主义对民俗艺术的提升，并由此谈到“熟悉的世界，日常的平凡事物，日常事物的领域，这领域不仅包含寒微、通俗、乡鄙之事而已，还指向更大的认同问题”。从这里，所罗门以其博雅之笔，解说这件巨作有如一段旅程，由里面许多巧妙运用的变形，可见作品中有个叙事者，这叙事者“回顾着主题，这主题连向他离开了的家，他离家，为了追求所有想象得到的意象来表达他向往的目标——上帝、理性、智慧、秩序、和平、成就、完美、疗伤，以及爱”。然后，所罗门以精警之句，点出我们预期贝多芬终获归宿，结果他叫我们期望落空，反而“用一首无言歌作结，一个幽灵般的舞曲，小步舞曲速度的中板，表情记号说 *grazioso e dolce*<sup>①</sup>”。

所罗门这本书每一章对贝多芬的晚期作品都有细腻，令人读之而快的解说，我但愿有更多机会介绍，但此处当然难以如愿。不过我可以做个结论，就是所罗门的成就令人开卷而欲罢不能，他提供最高水平的人文探讨，但也从不淡化贝多芬十分复杂的音乐在技术上的要求。举个例子，今天有几位音乐学者能如所罗门这般透彻精辟挖掘浪漫主义运动，然后析取其主要动机与意象，看看贝多芬如何依照交响曲、奏鸣曲、赋格或小品的严密条件转化它们？

所罗门此作出色之处，在他大胆将最重要的人性关怀与音乐环节拉上关系：有一章谈音乐的医治作用，十分动人，内容取自贝多芬和舒伯特（同时代的人）弹奏作品的实例。更精彩的是，有一段绝佳短论，谈贝多芬最后阶段的作品如何结尾（例如《汉玛克拉维奏鸣曲》、第九号交响曲等超凡之作），我们向来以为那些结尾是底定、宣告胜利的华彩乐段，所罗门却告诉我们绝不是这么回事，贝多芬认为这些声音里程碑的终结陈述可以有很多种，我们看到的结尾只是从中选用一种。所罗门的分析亦非无稽妄忖，而是有档案研究为凭，他以之作为贝多芬的艺术生命力和

① “优雅而柔和”。



创造力了无止境、毫不松懈的证据。“归根究底而论，第九号交响曲‘之类作品’的强制、颠覆意含可能无法从作品分开，原因或许是贝多芬的未来主义冲动——创造向来不曾存在的事物——和他要属于传统的渴望交战。”

所罗门这位充满创意的批评家和宅心宽厚的文化诠释者，这两种能力在此书发挥尽致，我只有一个挥之不去的保留：他的种种发现到底可以如何关连于今日贝多芬作品的实际演奏，语焉未详。所罗门对贝多芬文字与乐谱的洞见极具发蒙解惑之效，只欠指点我们如何将那些洞见还原，也就是将之应用于在音乐上实现作品。这事要怎么做，可能难有直接的指点，而只能说，如果读者是音乐家，他或她自能意识到可能的诠释途径。演奏必然涉及抉择与行动。所罗门在这一点上惜墨，他整体洞见的吸引力为之稍减，虽然他的卓识指涉至为丰富，并且令人体会贝多芬音乐里埋藏着未经开发的可能性，与至今无人想到的另类境界，等着有人带着知性的乐趣来发现并解读。一位批评家运其生平绝学，有此成就，或许已经足够，但我必须说，我颇有技痒之感，觉得自己差不多了解，若有所罗门在旁指引，我演奏时可能会怎么做，无数能够从所罗门的分析获益无穷的表演艺术家亦然。真希望他现在能指点指点。

## 附录：巴赫/贝多芬

音乐是最玄默的艺术，也是以最直接的方式动人、最直接表达的艺术，但也是最幽奥而最难讨论的艺术。因此，西方古典音乐未能像电影、绘画、摄影、文学那样成为知性讨论的流通题材。音乐学是十分专门的学问；除了布列兹等少数例外，“音乐界”指的是生意、名流崇拜、非常花哨的表演，以及范围愈来愈小，像古董或博物馆一般的曲目。主办音乐会的人避新意和创意唯恐不及，再演一场《茶花女》，永远胜过演出全版的梅西安《圣方济》。

但如此日益贫乏的情况不可能呈现古典音乐的全貌，巴赫/贝多芬就是一项补救的尝试。眼前适值巴赫去世二百五十周年，贝多芬则至今仍是浪漫、英雄式音乐的象征。两人界定了音乐和文化上，从他们的时代延伸至今的一些历久弥新的关怀。他们在音乐上所做之事，换成其他形式都不可能做到，对我们当代的自我认知却极为重要——除了为认同、传统和巨大变迁之类问题绞心苦思，我们还是全球化、多文化的。

在西方音乐史里，巴赫对所有后来者都占有一个绝对优先和伟大的地位，这是一个奇怪

的地位，因为巴赫音乐以其神奇的含容万有和种类变化，其实只是集“旧”复音风格之大成的极盛点。巴赫的对位法是一种组合、再组合的艺术，水平线以无限变化的和谐音与不和谐音、旋律与和声、整齐的节奏与切分音、和弦与转位、前进与后退样式汇流。简而言之，这位作曲家也是教师、演奏家、敬神者、魔术师、卓绝技巧大师，身怀全套方法，用以探索世界，同时美丽地将世界系统化，他的音乐有一种淹博的复杂性，其完美的秩序似乎比人类所能知道的境界犹高一筹，但他产生美好、雅致声音的能力从来不曾为此复杂性所累。我们重寻巴赫，他是创意的象征，阐释音乐淋漓尽致的象征。

贝多芬则是“发展”的最伟大例子，他以坚毅不懈的姿势突破音乐走向世界，其力量与令人惊异的推力、有条不紊的元气经久弥新。我想，基于自我的个人力量，从音乐跨出第一步也最具决定性一步者，是贝多芬——当然，他还是在音乐里，甚至在他为音乐加上文字（即歌词）时亦然。不同于巴赫，贝多芬的音乐追求的不是调和与包容，而是一股透过戏剧形式不断建构的紧张感（主要是奏鸣曲形式，但变奏与联篇歌曲亦属之）。因此，他的音乐的要义是突破，成长而超越界限，渡过边界和领域，穿行时间如开启一个领域，加以探索，同时绘制地图并屯垦。带着挑衅、大胆、自我主义，兼又（他最后亦即第三阶段的作品）不寻求调和，而且疏离。

这两位作曲家不只是西方音乐的两根支柱，也是现代文化一些重要发展的支柱。没错，巴赫是地道的基督教作曲家，贝多芬则是现代第一个真正重要的西方资产阶级艺术家，但他们一直被视为代表所有欧洲中心、自利、远离“兽畜之地那个无法控制的神秘”（叶芝给人类经验的称呼）。

但事情并不是这么单纯，也不像这篇尝试诠释和了解的文章所说这么明快。首先，这两位伟大人物是传统与创新、系统与原创、中心与怪癖、非个人与个人等等两极的最佳例子。此外，由于音乐十分缄默，其运动与存在就是巴赫的包容和体系（绝无呆滞或学院味）、贝多芬的发展元气（从自我升起，带着充满威胁的不连贯，

兼含扩张和肯定)的最纯粹例子。今天我们面临这类问题,因为后现代主义怀疑过去的意义,过去经历着未来令人不安的挑战。我们该留什么,扔什么、重建什么?再者,城市和乡下的新局面产生了一种跨国风景,这风景将世界织在一起,但也——至天涯海角皆然——造成世界更深的分裂。在隐私被同质性与实时电子通讯破坏的时代,自我和主体性的极限何在?留下来的是什么,又去何去何从?

最后,这两位巨人必然挑起政治和文化的问题。过去这个千年,我们(东和西、南和北)将历史视为累积与发展、巩固与成长、巴赫与贝多芬。如果我们这个时代由于不断的移民和其他种种无穷的变化,造成巴赫和贝多芬所代表的两个模式之间的旧有平衡(和交流)不再适用呢?又如果有一种新的混合认同正在显现,领土或传统的认同都不再像从前那样适用,又将如何?

这些是我在这本小书(共175页)里提出的一些问题。我先前在文化、政治、批评、文学、音乐方面的著述,为我在这里的探讨提供极好的背景,我完整的音乐知识亦然。管见所及,此书对新千禧年非比寻常的文化挑战,提出全新、全属原创的观察角度,保罗·肯尼迪(Paul Kennedy)、福山(Fukuyama)、欧布莱恩(Conor Cruise O'Brien)、傅利曼(Thomas Friedman)、巴柏(Benjamin Barber)比较明显偏重经济和政治的研究都不及于此。