

# 春天去看肖邦

## ——音乐笔记续编

肖复兴 著

学林出版社



# 自序

在网上,我曾经读到一位读者的帖子,说是在他从美国转学到英国去读书的时候,整理越发沉重的行李箱,准备淘汰一些书,好让行装轻一些,犹豫了一下,最后还是把《音乐笔记》那本书又塞进了箱子里。像孩子总希望得到老师的表扬一样,看到这里,我有些感动,并有些稍稍的得意。但我知道,这是我浅薄的虚荣心所致。

一晃,《音乐笔记》出版已经七年了。它已经再版了七次,是我已出版的书中再版次数最多的。当然,这并不是说我写得有多么的好,而是说明这个世界上和我一样的爱乐者是多么的多。“同是天涯爱乐者,相逢何必曾相识”,这是一位爱乐者写给我的信中的一句话。好的音乐,如同好的女人一样,总能让我们感动又难忘。凭着好的音乐,我们可以走遍天下,随处都能找到好的朋友。

七年过去了,有读者曾经来信希望我能够再写一些,并能够把在《音乐笔记》之后写的关于音乐的文章合集出书。学林出版社社长曹维劲先生和责编,也提出了相同的建议,才使得这本书作为《音乐笔记》的续编得以出版。应该感谢曹维劲先生,也应该感谢上一本《音乐笔记》热情相邀的老友肖关鸿先生,还有为这两本书配上精美图片的周贤能先生。

这本书是《音乐笔记》之后七年中我所写的音乐散文的一部分,我精心挑选了五十余篇文章,奉献给一直关心我的读者,算是一种汇报,也是一种分享。

在编选这本书的时候,我坚定地把书名叫做《春天去看肖邦》。

这倒不仅仅因为三年前苹果花和櫻桃花将要开放的时候，我终于如愿以偿地到了肖邦的故乡——华沙郊外的沃拉村。有意思的是，编选这本书的那几天，我发现了儿子前些天回国休假时候留下一个盒式录音机，回去的时候没有带走，显然是被他淘汰的物件。如今，CD 流行，盒带已经很少有人听了。我从音响旁早已打包的箱子里，随手找出了一盘盒带，放进录音机里一听，居然那么熟悉，竟然是大约二十年前我最初听音乐时录下的乐曲。岁月无情地逝去，我都已经老了，盒子和带子都尘埋网封，但它们还那样的悠然动听。

我禁不住暗想，在所有的艺术中，大概只有音乐有这样保鲜的奇特功能，即使过去了多少漫长的年月，哪怕乐谱都苍老得发黄甚至破旧不堪，只要一响起音乐来，照样青春依旧。别的艺术行吗？绘画行吗，总要老旧而斑驳；雕塑行吗，总要风化而破损；文学行吗，总要显得过时而变得隔膜或难懂……

何况这盘盒带里，录下了除亨德尔的“广板”、舒曼的《梦幻曲》、格里格的“索尔维格之歌”、德沃夏克的新大陆的第二乐章……还有肖邦的《小狗圆舞曲》、《雨滴前奏曲》和《升 C 小调圆舞曲》。其他音乐家每人只录了一支曲子，唯独肖邦录下了三支曲子。这里有我岁月的回忆和情感的轨迹，是这些音乐让逝去的日子复活，而且那样的有声有色，甚至须眉毕现。这是只有音乐才会拥有的奇迹。他们是我音乐入门的向导，肖邦曾经是我的最爱。

我坚定地把书名取为《春天去看肖邦》。

我始终认为，一切艺术都向往音乐的境界，所有音乐都指向心灵的深处。

我曾经说过，在一个越发物化的社会里，人们的需求越发变得实际、实用而实惠（我称之为“三实”主义），当然，这没有什么不好或不对，紧张、繁忙又充满种种不公乃至邪恶的生活，挤压得我们不得不这样变成了卡夫卡笔下的虫子一样，只会匍匐在地，蠕蠕爬行。在日复一日的惯性生活之中，唯有艺术能够与这样的生活拉开距离；而在艺术中只有音乐最不带功利色彩，而以它最为纯正的浪漫主义和我们的灵魂相通相融。我们可以在音乐中得以放松、

喘息以及心灵的平衡,我们可以和我们以往的任何回忆相逢,和我们向往的任何情感相拥。可以说,只有音乐,能够把我们涌动在心里想说又说不出话语最微妙地表达出来;只有音乐,能够让我们漂泊无根的心灵有所依托。

希望喜欢《音乐笔记》的读者,能够继续喜欢这本小书。愿我们能够在这本小书中继续相逢。

2007 年 1 月于北京

# 目 录

## 第一辑 冬天和春天里的拉赫玛尼诺夫

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 俄罗斯气息 .....         | 2   |
| 百年海菲兹 .....         | 12  |
| 我听威廉斯 .....         | 16  |
| 冬天和春天里的拉赫玛尼诺夫 ..... | 21  |
| 忧郁的戴留斯 .....        | 27  |
| 巴托克的启示 .....        | 32  |
| 月光下的勋伯格 .....       | 40  |
| 邀舞韦伯 .....          | 44  |
| 西贝柳斯的声音 .....       | 51  |
| 牧神午后 .....          | 58  |
| 面对欣德米特 .....        | 67  |
| 科普兰印象 .....         | 74  |
| 十七分半钟的里亚多夫 .....    | 80  |
| 格里格断章               |     |
| ——格里格逝世百年祭 .....    | 85  |
| 偶然间听了布里顿 .....      | 95  |
| 大提琴,小提琴 .....       | 109 |
| 竖琴长吟 .....          | 116 |
| 巴赫和亨德尔 .....        | 122 |
| 舒曼和舒伯特 .....        | 129 |
| 艺术比死亡更有力量 .....     | 135 |

音乐和爱情 ..... 140

只为聆听而存在 ..... 146

莫扎特巧克力 ..... 159

第二辑 马勒扎我们脸上有点疼

芝加哥听乐 ..... 166

孤独的吹笛人 ..... 170

春天去看肖邦 ..... 173

小牛皮肖邦 ..... 178

马勒扎我们脸上有点疼 ..... 182

捷杰耶夫的胡子和手指 ..... 185

斯美塔那大街 ..... 188

古典也流行

——答四川音乐学院同学问 ..... 194

“制高点” ..... 197

宋飞为什么流泪 ..... 201

媚雅的新年音乐会 ..... 205

父与子式的永恒矛盾 ..... 208

爱国歌曲：从黄河到蜗牛 ..... 212

为什么说的比唱的还要苍白 ..... 218

第三辑 到纽约找鲍勃·迪伦

花儿开在粪土之上

——听苏阳 ..... 222

答案在身上还是在风中

——听胡吗个 ..... 227

沧桑的崔健 ..... 232

重听张蔷 ..... 235

该皈依巫师还是找一个牧师 ..... 239

|                  |     |
|------------------|-----|
| 爆炒腰花和蔡琴 .....    | 243 |
| 到纽约找鲍勃·迪伦 .....  | 246 |
| 草莓园 .....        | 256 |
| 灵魂的吟唱 .....      | 260 |
| 民谣的魅力 .....      | 263 |
| 乱星的吟唱 .....      | 266 |
| 黑色也是一种颜色 .....   | 272 |
| 哈利路亚不是一种皮鞋 ..... | 277 |
| 抱小猪的阿莫斯 .....    | 281 |
| 整个故事的一个开头        |     |
| ——关于凯特·布什 .....  | 287 |
| 不要在地铁里睡觉 .....   | 297 |
| 在时间中流淌的音乐        |     |
| ——在北京大学的演讲 ..... | 300 |

# 第一辑

## 冬天和春天里的 拉赫玛尼诺夫





# 俄罗斯气息

## 一、柴可夫斯基

大约二十年前,我第一次听柴可夫斯基,是听他的《第一钢琴协奏曲》。是在别人家的音响里听到的唱片,当时,不知道是柴可夫斯基的协奏曲,只是觉得非常的震撼。

开头一章,先是在长笛、后是在弦乐的引领下,钢琴流畅的音符一路透迤而欢畅地奔泻而下,要命的是我也一样立刻受到感染不说,而且觉得音乐里描绘的那情景怎么越听越像是我青春时期曾经到过的北大荒。特别是开春黑龙江开江时冷冽而急流奔腾的江水冲撞着大块大块的冰块,伴随着江风浩荡,轰鸣着,回荡着,一直流向远方。在北大荒时,我站在江边常常会想,冬天的时候我们还在江上面跑过汽车,那样厚重而宽阔的千里冰封一下子就消失了,看到那样巨大的冰块在冲撞中一点点变小、融化,被江流毫不留情地带走,在感受到大自然的力量的同时,也感到生命的无奈,以及一种心里冲撞着的莫名的悲壮和孤单无助。这首钢琴协奏曲,同样让我感受到那种大自然的悲壮和人的渺小,脑子里抛不开的是北大荒这种难忘的情景。

乐曲戛然而止之后,才知道是柴可夫斯基的这首《第一钢琴协奏曲》。

第一次听柴可夫斯基,便怎么也忘不了当时的情景。当时甚至还在想,这不是属于我们北大荒的音乐吗?



柴可夫斯基（右二）1890 年与友人在一起

柴可夫斯基就这样能够轻而易举地和我们相亲相近。几乎每一个中国喜欢音乐的人，特别是中国的知识分子，似乎都容易被柴可夫斯基所感染。这大概是音乐史中一个特例，或者说是一个奇怪的现象，即便是柴可夫斯基自己本人也会莫名其妙吧？

丰子恺在 20 世纪初期是这样解释这种现象的：“柴可夫斯基的音乐中的悲观色彩，并不是俄罗斯音乐的一般的特质，乃柴氏一个人的特强的个性。他的音乐所以著名于全世界者，正是其悲观的性质最能够表现在‘世纪病’的时代精神的一方面的‘忧郁’的原故。”我不知道丰先生是不是说得准确，但他指出的柴可夫斯基的音乐迎合了所谓“世纪病”的时代精神一说，值得重视。而对于一直饱受痛苦、一直处于压抑状态、一直渴望一吐胸臆宣泄一番的我们中国人来说，柴可夫斯基确实是一帖有种微凉的慰藉感的伤湿止痛膏，对他的亲近和似曾相识是应该的。

柴可夫斯基的旋律，是一听就能够听得出来的。特别是在他的管弦乐中，他能够鬼斧神工般在其中运用得那样得心应手，逢山开山、遇水搭桥一般手到擒来，那些美妙的旋律仿佛是神话里藏在森林的怪物，可以随时被他调遣，为他呼风唤雨。在他的那些我们最能够接受的优美而缠绵、忧伤而敏感、忧郁而病态、委婉而女性化、细腻而神经质的旋律里，我们可以明显地感受到他的感情是那样的强烈，有火一样吞噬的魔力，有水一样浸透的力量，也有泥土

一样厚重的质朴。如果要概括柴可夫斯基旋律的特点的话,那就是绚烂、浓郁。在这一点上,柴可夫斯基比他的老师莫扎特和门德尔松还要炽烈一些,这种炽烈,也许构成了他自己所追求的那种俄罗斯气息吧?

柴可夫斯基是特别注重他自己音乐的俄罗斯气息的,他曾经对梅克夫人倾吐过自己的心声:“至于我作品中的俄罗斯气息,我可以告诉您:我开始作曲的时候,常常有意地引进某些民间曲调,有时它自动地出现,并非有意安排(如在我们的交响曲的末乐章里)。我作品中的这种民族气息,与我在旋律或和声中运用的民歌之间的亲缘关系,可以追溯到童年时代的乡村生活,从我很小的时候,我们俄罗斯民间音乐所特有的美感即已充满我的心灵。我极为热爱所有以各种各样方式表现我们的民族气息。一句话,我是地地道道的俄罗斯人。”柴可夫斯基的这番话,对今天依然有着现实意义,乡村、自然、民间音乐,和心灵相通相融,才能够造就一个艺术家艺术作品自己民族的气息。

## 二、穆索尔斯基

穆索尔斯基是一位退伍军人,为了参加俄罗斯著名的“强力集团”的活动而毅然退役,自因母亲去世而第一次酗酒之后,终生酗酒成性,在音乐家中,大概只有西贝柳斯能够和他相比。只是虽然

一样是喝酒,但西贝柳斯活到了九十二岁,而他只活到四十二岁。

然而,穆索尔斯基是“强力集团”中的一个例外的天才,据说在他五六岁还根本不懂得钢琴的黑白键是怎么回事的时候,就能够根据自己的想像,把保姆讲给他听的童话故事在钢琴上面煞有其事地弹奏一番,但其实,即使到他长大之后,他

穆索尔斯基:  
“强力集团”  
成员



连基本的作曲法都不懂。巴拉基列夫是他的老师,教授给他最基本的曲式结构,才让他走上了作曲家的道路。“强力集团”真的是一个有意思的集团,可以说“前无古人,后无来者”,让一帮并不真正懂得音乐的人,魔术一般神奇地变成了世界著名的音乐家。看来学院派并非是造就人才的唯一途径,自学成才也需要一个好的团体和其所创造出的氛围。



巴拉基列夫:  
“强力集团”  
成员

但是,如果以为“强力集团”存在的意义,只是教会了穆索尔斯基作曲法,那便把“强力集团”当成了一个业余补习班了。在那个年代,俄罗斯正经历着一场剧烈的政治变革,沙皇尼古拉一世对于农奴的残酷镇压,使得“强力集团”更加团结,并愿意为彻底废除农奴制、争取俄罗斯的未来而贡献自己的力量,音乐不仅仅只是纯技术的活儿。穆索尔斯基曾经在给巴拉基列夫的一封信中说:“我正在经历着一种再生,我被引向接近俄罗斯的一切。”

穆索尔斯基的作品非常值得一听。其中有我们最熟悉的《展览会上的图画》(钢琴组曲,后被拉威尔改编成管弦乐组曲,非常流行)、《荒山之夜》、独唱歌曲《跳蚤之歌》。每一部作品都是那样非同凡响。我最喜欢的是他的《展览会上的图画》,百听不厌。

穆索尔斯基在三十五岁时创作的《展览会上的图画》,无疑是最值得一听的作品了,嘹亮的号声一响,会让你的心里一震,长笛的悠扬之后,弦乐如一片群蜂透明的翅膀轻轻地掠过芬芳的花丛,就让你无所适从地醉倒在他芬芳的音乐里了。他将对绘画的感受演绎成了自己独特的音乐语言,以散文般的方式带领我们徜徉在那样缤纷的花丛之中。

听惯了柴可夫斯基,听这部作品,会让我们耳目一新,有那种起伏跳跃着犹如阳光斑点在波光潋滟的溪流上面闪烁的感觉,是

有些感伤得腻人、润滑得可人的柴可夫斯基不能够给予我们的。如果以绘画作比喻，穆索尔斯基已经不是如列宾那样给我们只画那种写实味道很浓的油画了，而是有点印象派点彩画作的味道，兴之所至，随意挥洒。如果以大自然作比喻，穆索尔斯基已经不是那种我们司空见惯的俄罗斯的长满白桦的温馨原野，而是白令海峡的冷峻风浪。

穆索尔斯基还有一首小品：管弦乐序曲《莫斯科的黎明》，虽然很少上演，也是非常值得一听的作品。他把莫斯科的黎明用他无与伦比的音乐天才演绎成了一幅莫奈一般扑朔迷离的风景油画，明灭之间的光感，朦胧中的瞬息万变，妩媚里的汁水四溢，格外丰沛迷人。同样的大自然风光，他的演绎能够让我们体味到大自然的心一样——深至骨髓。

在所有俄罗斯的音乐家中，大概只有穆索尔斯基最具有独创性和现代性了，对于后代的影响超越了他自身。在这一点上，连柴可夫斯基都远远赶不上他。他直接影响了德彪西和拉威尔，可以说是他开了印象派音乐之先河。他对于一个世纪之后出现的摇滚音乐的影响，更是他自己都会始料未及的。奇怪得很，许多摇滚乐队都对穆索尔斯基感兴趣，20世纪70年代出现的老艺术摇滚乐队“E. L. P”和“橙红色的梦”(Tangerine Dream)，都不约而同地对穆索尔斯基的《展览会上的图画》感上了兴趣。也许，穆索尔斯基的不安分在音乐里和摇滚暗暗合拍，这说明古典音乐和摇滚之间并不一定有着一条不可逾越的冥河。“橙红色的梦”在他们专辑的第一支曲子就用电子音乐将《展览会上的图画》的序曲兴致勃勃、自娱自乐地作为自己的开场白；“E. L. P”则干脆把《展览会上的图画》用摇滚的方式完整地从头到尾、不厌其烦地演奏了一遍。

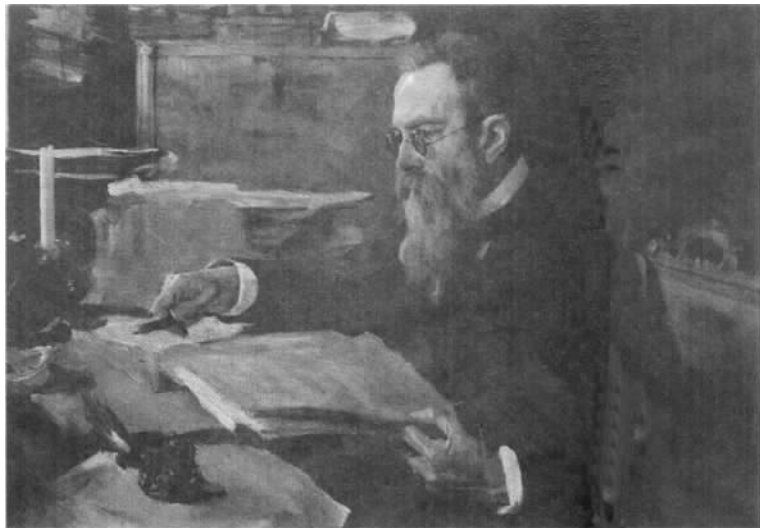
为什么？为什么在俄罗斯的音乐家中，只有穆索尔斯基能够做到这样？看来，美妙的旋律，并不是音乐的一切，就像大自然中，天青日朗，山美水秀，并不一定就是最美好的风光一样，新鲜的风，纵然冷冽一些，却往往能够让麻木的神经为之一振，让千篇一律的艺术清醒而瞩目。

### 三、里姆斯基-科萨柯夫

海军上尉里姆斯基-科萨柯夫,虽也是自学成才,却是“强力集团”中最有理论修养和成就的一位,他后来成为了彼得堡音乐学院专门教授实用作曲和配器法的教授,他的学生中就有以后的现代派大师斯特拉文斯基和格拉祖诺夫,而西贝柳斯当初也想慕名拜他为师,可惜最终未能如愿。

里姆斯基-科萨柯夫一生创作丰厚,大概是“强力集团”中收获最多的一位了,光歌剧就有二十部,管弦乐也有二十部。他在歌剧《萨达阔》中的《印度客人之歌》、在歌剧《萨丹王的故事》中的《野蜂飞舞》,已经成为现在音乐会上常演不衰的必备曲目。当然,他最有名的还得数进行曲——《天方夜谭》,这确实是一部不可多得的杰作。尽管刻薄的德彪西说它“与其说是东方,不如说是百货商场”,但令人眼花缭乱的配器,东方热情中含有冷峻色调的旋律,还是足以目眩神夺的。

这是一部描写大海的乐曲。世界上描写大海的乐曲有很多,但这一部是独特的,说其独特,以我看来,有这样三点:一是在于它是完全以俄罗斯的音乐语汇来描写大海的;二是在于它描写的完全是东方的大海,区别于德彪西西方的大海;三是在于它描写的是



里姆斯基-科  
萨柯夫:“强  
力集团”成员

马林斯基剧院：  
俄罗斯著名的  
歌剧院



童话中的大海，区别于德彪西大海中的神话，而使得它更平易近人，也更通俗易懂。一百多年的时间过去了，如今在世界乐坛中仍然常演不衰的，在“强力集团”中的曲目中，大概除了穆索尔斯基的《展览会上的图画》，就属这部《天方夜谭》了。

这部根据《一千零一夜》改编的交响曲，我们现在可以经常听到。我上面说的在它的音乐性中最富于东方色彩，应该是最重要的因素。颇为奇怪的是，如今我们东方人谱写的音乐往往倒不具有这样的东方色彩，而一个俄罗斯人却能够仅仅凭着他丰富的想像和奇异的配器与和声，倒让我们对我们自己再熟悉不过的东方色彩重新认识。在音乐中，这确实是一种奇怪的现象。

当然，里姆斯基-科萨柯夫能够谱写出天才的《天方夜谭》，是依赖于他不同凡响的想像力。但是，这种想像力，却是如同老酒一样需要年头沉淀的。如果不是他从小总听当海军上尉的哥哥对他讲述大海的神奇故事，让他那样向往，也许，他不会考彼得堡的海军军官学校，便也就不会有那告别家乡和祖国远洋巡航的三年刻骨铭心的经历，便也就不会有这部《天方夜谭》。以为想像力就是闭上一只眼睛天马行空地想入非非，是对于想像力的一种浅薄的理解。

在听《天方夜谭》的时候，完全可以抛开《一千零一夜》故事里

的情景,随他的音乐尽情想像,常常使我们倒有一种不知今夕是何夕的感觉,一种异国情调会随着音乐弥散开来,浸润在我们周围的空气中。特别是每个乐章竖琴映衬下出现的独奏小提琴,不像是《一千零一夜》里的那位叫做舍赫拉查达的美丽姑娘,倒像是个丰姿绰约的领航员,引领我们漫游梦幻般神奇的海上世界:云淡风轻,炽烈的阳光在海面腾挪跳跃,温暖海水如同丰满女人弹性十足的怀抱;风飘来,浪打来,大海柔媚得仿佛风情万种的风骚女人;铺天盖地的暴风雨恣肆鞭打着大海,又将大海翻滚成阴郁冷峻有股虐待狂的冷美人……小提琴和乐队翻江倒海的配合,真是跌宕得惊心动魄,美妙得无与伦比。小提琴和乐队就如同海面上的风和浪的起伏,空气里枝与叶的摇动一样,连接融合得那样天衣无缝、气韵悠长,那样云雨相从、潇洒自如。这样的音乐,只要小提琴一响,就那样富有挑逗性,撩拨得你兴味盎然,让人想入非非,美丽得犹如一匹漂亮的丝绸,可以尽情地随风飘舞,又可以随意剪裁披在任何一个听众的身上或肩上,托起我们袅娜的身姿,在他的音乐里款款飞翔,一醉一陶然,甚至醍醐灌顶。

实际上,里姆斯基-科萨柯夫为我们所营造的东方大海的氛围,用的却是地道的俄罗斯旋律,桃李嫁接一般,暗渡陈仓,倒鼓捣出另一番风味。他就像是一位天才的魔术师,调和的色彩和变幻的味道,都是那样地让人受用,让人开心开胃。他的音乐所具有的文学描绘性,大概其他音乐家都无法与之比肩。同他的伙伴穆索尔斯基不大一样,穆索尔斯基的旋律是画家手中的调色盘,他可以为我们泼洒或点彩一幅色彩浓郁的油画;里姆斯基-科萨柯夫的旋律则如同作家手中的笔,他的旋律有了我们遣词造句的功能,甚至比一般的比喻或通感之类更能够在我们的眼前铺满花开一般的缤纷想像,尽管他有些故意挥洒他擅长的华丽辞藻。

里姆斯基-科萨柯夫告诉我们,《一千零一夜》的神话故事完全可以用另外一种方法去讲,传统文学的长袍虽然好却显得旧了些,而音乐显示了目夺神迷的特殊魅力。

里姆斯基-科萨柯夫也告诉我们,大海的旋律完全可以用另外的方法演绎,大自然赋予艺术无穷的营养,艺术反过来完全可以用



柴可夫斯基墓  
上的铜像

全新的方式勾勒大自然，赋予大自然崭新的魅力。

如今到彼得堡，在郊外的亚历山大·聂夫斯基修道院的墓园里，可以拜谒柴可夫斯基、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨柯夫的墓地，他们三人都还在那里沉睡。在这里，你也会想起柴可夫斯基曾经讲过的话：“没有触及内心，就没有音乐。”你也会想起穆索尔斯基曾经讲过的话：“艺术是与人们交谈的一种手段。”或者，你也会想起里姆斯基-科萨柯夫曾经讲过的话：“在写《天方夜谭》的时候，我只是想把我幻想的路标指示给听众。”

那都是没错的，他们三人的话，都是理解他们的音乐最好的路标。但是，我想到的更是柴可夫斯基讲过的关于“俄罗斯气息”的话。一个民族的音乐家能够创造出属于他那个民族气息的音乐，该是多么的了不起。

从俄罗斯音乐的历史来看，如果说格林卡是第一个俄罗斯音乐的觉醒者的话，那么，柴可夫斯基和“强力集团”的音乐家，则应该是先后打出俄罗斯音乐的大旗，走向世界并征服了世界的伟大人物。尽管柴可夫斯基和“强力集团”在音乐理念上有很大的矛盾，但是他们一起让雄霸欧洲乐坛几个世纪的德奥法等国和意大

利为之瞩目而再不敢小觑。作为音乐的弱小民族,俄罗斯的民族乐派,正是由于他们的先后出现才真正形成的。

在这样历史的关照下,柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》、穆索尔斯基的《展览会上的图画》、里姆斯基-科萨柯夫的《天方夜谭》,无疑都是属于最能够代表俄罗斯气息的音乐。气息和气



格林卡: 俄罗斯  
音乐之父

味是不同的,气味,哪怕是再芬芳浓郁,哪怕如香水抹在敏感的腋窝和耳垂下,也是很快很容易随风飘散的;但是,气息却如同人身上随母亲带来的体味一样,同树木身上随岁月长成的年轮一样,是不会那样容易失去的。属于自己民族气息的音乐,就这样永存于世,让我们听到它们,就会想起音乐背后的那个民族和他们身后的山脉、森林、河流,以及鲜花开满的原野、鸽子翱翔的天空。



## 百年海菲兹

2001 年是海菲兹(J. Heifetz, 1901—1987)诞辰一百周年。想起十二年前的 1989 年买了音响之后听到的第一首让我感动的乐曲,就是海菲兹演奏的贝多芬《D 大调小提琴协奏曲》。可以说,海菲兹是第一位引我入音乐之门的老师。那时,一无所知的我以为他还活在人间。

一晃,十二年过去了。

一晃,一百年过去了。

人事有代谢,往来成古今。

十二年前,当感动于海菲兹之后才知道他在我当时听的他演奏录音之前的 1987 年就在洛杉矶他的家中逝去了,我写了一篇散文

《最后的海菲兹》表示我对他的爱戴之情。这是我写作的第一篇音乐散文。

没有想到,这篇文章为我赢来许多和我一样喜爱海菲兹的朋友,其中一位远在美国新泽西州的朋友,还特意为我漂洋过海寄来一盘海菲兹演奏贝多芬《D 大

海菲兹演奏的  
CD 封面



调小提琴协奏曲》的 CD 唱盘。那时候,买海菲兹的 CD 唱盘还不容易呢。虽素昧平生,他却不怕那样的麻烦,在一层层精心仔细的包装里寄来了我们共同喜爱的海菲兹。他说得很对:同为爱乐人,何必曾相识。感动之余,我写了一篇《新泽西来的海菲兹》。

上述这两篇文章,都曾经收入了我的上一本书《音乐笔记》中。

一晃,十余年的光景过去了。日子过得那样的快,到了海菲兹百年诞辰的日子。

一个人总有他心仪已久的人。但只要深深埋藏在心里就可以了,不见得非要去见面,或谋一个签名的手迹留存永远的纪念。对于海菲兹,你要是真的喜爱,就好好听他的唱片好了。他的唱片确实张张都好,都值得好好地听。他不是那种外向而花哨的人,愿意将手中的小提琴变成满树缤纷而招摇的花朵去香气袭人。不是没有这样的小提琴家,把演奏改造成电吉他般满场乱跳或性感媚惑。他不是,一个将生命和情感都融入了琴声中的人,小提琴只是他手臂的延长,是他心的外化。他不相信外在的力量,只相信他的小提琴能诉说出他所要说出的一切。能拉这样动听的琴声的人,是上天的造化;能听这样动听的琴声的人,也是上天的造化。在这个世界上,什么都可以烂掉,但他的小提琴声近一个世纪中(他是七岁就开始了公开演奏生涯,准确地算是九十三年)却总在荡漾着,比我们包括他自己活得都要长久。

十二年之中,海菲兹这张 CD 唱盘,我常常听,这上面还有一首勃拉姆斯的《D 大调小提琴协奏曲》,也是我非常喜欢的。同时,我已经买到并听到了海菲兹不少的唱片,从他演奏的巴洛克时期的乐曲到现代音乐家的许多作品。他的琴声总能让你一下子就能听出来,就像你在茫茫人群中立刻能找到你的朋友一样。听他的炉火纯青的小提琴声音,你总能想像得到他那如岩石一样纹丝不动的姿态,想像得出他的琴和琴弓不动声色却如海潮在海底奔腾涌来的情景。无论是他那如同太阳般的辉煌灿烂的琴声,还是他那如同天鹅绒般的细腻轻柔的琴声;无论是他在金碧辉煌的卡内基音乐大厅的演奏,还是他在战火纷飞的第二次世界大战的战场上的演奏;无论是 1911 年他在俄国的第一次正式登台,还是 1972 年



海菲兹演奏的  
CD 封面

他在美国的最后一次告别演出…他都是把他的感情深藏不露在他近乎冷面的背后和小提琴深沉的琴声之中。

十二年来,海菲兹的琴声一直陪伴着我。什么事能坚持这么久,我想这大概不是缘分就是彼此付出了情感。

说来也怪,听了他那样多的作品,到头来还是最喜欢他演奏的贝多芬《D 大调小提琴协奏曲》。也许,是我并不真的懂音乐。也许,第一次的印象太深,先入为主,总有初恋的那种自以为是刻骨铭心的感觉。想起来,就想起十二年前的那个夏天,闷热不雨,夜深人静,贝多芬的乐曲,海菲兹的琴声,像是从遥远的夜空中飘来,竟如梨花带雨一般湿润而清新。那开头琴弓有力的揉弦和坚韧的跳弓,那第二乐章荡气回肠让我屏心静气而肝肠寸断的柔板…总还像响在我的耳边,就好像海菲兹握着那把他心爱的 1742 年的“瓜纳里”离我并不远地站在那里,那一把小提琴和一双眼睛一起

闪亮在那一年夏天炎热的夜里。

如今海菲兹的唱盘已经不再难买,几十张一套的 RCA 公司录制的海菲兹全集的 CD,在北京许多摊点可以买到。

对于小提琴演奏来说,海菲兹不仅在一百年来独领风骚,而且已经成为绝响。虽然,在海菲兹去世之后这十多年来,杰出的小提琴演奏家风起云涌出了不少。同为小提琴演奏家的斯特恩说得好:“小提琴家的演奏,让观众们眼花缭乱;海菲兹的演奏,让所有的小提琴家眼花缭乱。”

## 附 记

这是 2001 年纪念海菲兹一百年诞辰的时候写的一篇文章,之所以编进这本书中,是因为 2007 年,也就是这本新书出版的时候,正是海菲兹逝世二十周年,以此表达我对这位前辈音乐家由衷的怀念之情。在这个世界上,所有的人哪怕是再伟大的人,都会老去和死去,唯独不老不死的是艺术,音乐更是永远替海菲兹发出最年轻而美妙的声音。



## 我听威廉斯

听英国音乐,特别是听英国的交响乐,一定要听沃恩·威廉斯(R. V. Williams, 1872—1958)。威廉斯长寿,活了八十六岁,横跨了20世纪整个上半叶,而那个时候正是英国交响乐辉煌的复兴期。在这个复兴期,威廉斯起着举足轻重的作用。

听英国音乐,我最喜欢听的就是威廉斯和埃尔加(E. Elgar, 1857—1934)。我买过一套双碟装的英国音乐精选,主要选的是他们两人的音乐,外加的一个人是戴留斯(F. Delius),可见他们两人

威廉斯在英格  
兰多金的故居



在英国音乐中的重要地位。他们的音乐确实非常动听,而且双子座般有着相似之处,那就是在他们的音乐中民间音乐的营养很丰富,如威廉斯的《绿袖》、埃尔加的《加沃特舞曲》,都是典型的英国民歌旋律;再有就是他们的音乐风格都是耽于幻想,特别是他们的弦乐是真正的弦乐化,美轮美奂,将现代弦乐发挥到极致。他们的音乐都不是叙事式的,他们不注重描绘,而注重感性,他们都是把自己的那种富于幻想的感情融入他们的音乐,他们都是音乐的诗人。

所不同是:比较埃尔加,威廉斯在交响乐中的角色更为醒目和重要。从1903年创作出第一交响乐《大海》开始,到1957年完成最后一部交响乐《e小调第九交响乐》,以半个多世纪的漫长时间为我们精雕细刻留下的九部浩繁的交响乐,可以说在英国没有一个人能够赶得上威廉斯所作出的非凡贡献。埃尔加,让我们记住的是他的大提琴协奏曲(女大提琴演奏家杜普蕾的演奏使得杜普蕾和埃尔加的这部作品都成为经典)和他的《谜的变奏曲》。

我是先买了一盘他的第七《南极交响乐》,本来是想先听听试试,回家一听,不同凡响,非常喜欢,立刻又跑了回去,将他的所有的交响乐都买了回来。一共八盘唱片,包括了他的《大海交响乐》、《伦敦交响乐》、《田园交响乐》、《f小调第四交响乐》、《D大调第五交响乐》、《e小调第六交响乐》、《南极交响乐》、《d小调第八交响乐》和《e小调第九交响乐》,最后两盘唱片收录的是他的一部歌剧《约伯》和双钢琴协奏曲以及包括《绿袖》在内几乎所有的小品。伦敦爱乐乐团的演奏,由多年来一直专门研究威廉斯的权威鲍尔特指挥,被企鹅评为三星保留一星,被美国TAS评为发烧名片,确实是不错的唱片。威廉斯几乎所有的音乐都囊括在这八盘唱片里面了,半个多世纪的岁月都浓缩在那天从夕阳之下到月落西天我家西窗旁的音响之中了。

那真是我听音乐最美好的经历了。我还从来没有一口气听了那么多的音乐曲目,同一位音乐家在那样短的时间里一起走过那样漫长的路程而顷刻“变老”。

也许是先入为主的原因吧,当我听完这八盘唱片之后,非常奇



故居内的雕塑

怪,还是觉得他的《南极交响乐》最好听,还是忍不住在以后的日子里每每拿出这盘《南极交响乐》来听,百听不厌。

奇怪的是,这部交响乐是威廉斯为电影《南极的斯科特》配乐后来发展而成的。为南极

探险而献身的斯科特的英雄主题,电影戏剧性的叙事的方式,都和威廉斯感性的音乐创作不尽相同,特别奇怪是,他自己在每个乐章前还特意加上了一段文字说明,更是与他的创作风格风马牛不相及。无疑,在威廉斯的九部交响乐中,这部《南极交响乐》是他力图革新之作。他如何将概念和材料化为他的音乐呢?探讨这样的话题,是非常有意思的,因为威廉斯师从布鲁赫,热爱德彪西,而无论布鲁赫还是德彪西,都远离着概念的主题和生硬的材料,他们所重视的音乐的旋律和意象,都来自心灵的直感。南极为什么感动了威廉斯,然后又感动了我?并不是威廉斯有着化腐朽为神奇的本事,而是无论斯科特还是南极,在威廉斯的心中都删繁就简为遥远的意象,便都在他的音乐中点石成金为动人的旋律。他没有沿着电影为他铺设的戏剧化的舞台走得更远,而是顺着自己心灵的轨迹轻车熟路地渗透蔓延。因此,可以说,斯科特和南极只是播撒进他音乐里的新的种子,再寒冷的冰雪也在他的心中化为了温暖的溪流。

没错,在这部交响乐五个乐章中,斯科特和南极其实都不存在,第一乐章响起的时候,也许风雪声能够依稀感觉得到,大海的律动能够隐隐地感觉得到,但那是你自己的感觉和想像,其实和威廉斯无关。当号角响起,不强烈,只是悠扬的回声,袅袅而清越地散失在寥廓的天空。女高音和合唱队此起彼伏犹如天籁之音,隐隐约约地缥缈着,伴随着梦魇般的风声器,仿佛进入一种良苑仙境,让人产生咫尺心境和苍茫宇宙交织的幻景。低音提琴衬托着渐渐高扬的木管和最后加入的竖琴和弦乐,如雾如织,那种清澈柔软的音质,那种如梦如幻的气质,那种如海浪一般铺天盖地涌

来的高贵品质,你会立刻感到那是属于威廉斯独有的。

第三乐章开始,纤弱的长笛和加弱音器的法国号,命悬一线般,细致入微,又有些阴森森的感觉,当然你也可以感觉到是寒气逼人的南极,奔走在死亡线上的斯科特。但管风琴出现后,效果立刻不一样了,阳光般灿烂,回响着清澈的回音,长笛再演奏的是那样的明亮而辉煌,居然还有嘹亮壮丽的嘹声,心境忧郁之中带有一种大自然飘曳而来的敬畏,最后回归于悠扬的弹拨乐中荡漾起的加弱音器的法国号上,回应着本乐章的开始乐思,然后过渡到下一个极其优美的乐章里,曾经被英国人认为是“天才之笔”。这个乐章不长,只有短短五分多钟,却是我觉得最美的一个乐章了。小提琴的轻轻撩拨,双簧管简捷的乐句,很短,很抒情,回忆的色彩很浓,往返回复几次,如同鸟飞进飞出树林,然后被起伏摇曳的乐队所淹没,如暂短一瞬的美丽天光被云彩所遮掩,只留下无尽的向往。

我不大喜欢末乐章,太闹得慌,也许是追求过于壮丽的效果吧,有些剑拔弩张,不大像是威廉斯,到有点像是贝多芬或马勒。那种曾在第一乐章出现过的女高音无词的歌唱和惟妙惟肖的风声器,最后又把我们带回到南极的风雪之中,余音袅袅,不绝如缕。虽然这种不可为之强为之的描述并不是威廉斯的所长,却也是一种无奈的首尾。有意思的是,英国人称赞威廉斯在交响乐形式上作出的最大贡献恰恰在结尾上。也许是我根本没有听懂这部交响乐的尾声,也许至少在这无奈的一点上和以往贝多芬或马勒式交响乐的结尾不一样,在闹腾之后归于冥想和沉思,又属于他威廉斯的了。或许,这矛盾的结尾正是威廉斯自己矛盾心理在音乐的透



1946年海燕书店刊行威廉斯著《民族音乐论》中文版封面

露,涉及主题先行和材料化解,对任何艺术家都是一道难题;奉命而作和心灵的驱使,毕竟是两种不同的创作方式,艺术从本质而言,是从心灵到心灵的流淌,而不是从物质到物质的覆盖。

威廉斯自己曾经说过这样的话:“艺术,就像慈善仁爱一样,应该先从家中开始。”这是他自己的创作守则,也是我们理解他音乐的钥匙和进入一切艺术的不二法门。难道不是这样的吗?包括音乐的一切艺术不是从家里开始,而非得从遥远的南极出发吗?哪怕那南极再至善至美,再辉煌无比,再拥有着英雄斯科特飘散不尽的伟大魂灵。

还是先从家中开始吧!



## 冬天和春天里的 拉赫玛尼诺夫

春天终于来了，虽然还有些乍暖还寒的意思，毕竟阳光开始温和而变得带有橙黄色了，而柳树的枝条也开始悄悄地萌发鹅黄色的嫩芽。阴郁而寒冷的冬天，终于过去了。无论如何地说，这一个冬天是一个并不好过的季节，在近百年的历史中最寒冷的冬天，掠过了北京城。

我就是在这个最寒冷的冬天里，第一次听到拉赫玛尼诺夫的《D小调第三钢琴协奏曲》的。当时，我正坐在音乐厅里听北京国际钢琴比赛，清一色的年轻人在钢琴上比武打擂，钢琴成了年轻人手上的魔术师，色彩斑斓，变化万千，斑驳的声响，潮水一般灌满了整个音乐大厅。我听的是那场最后的决赛，第二个出场的是位又高又壮的俄罗斯姑娘，也就二十岁上下的样子。因为手头上没有节目单，也因为对拉赫玛尼诺夫一无所知，一直到她将曲子在钢琴上弹完，我也不知道她弹的是什么。但是，她的手指最开始刚刚按在钢琴的琴键上，轻轻地飞起那几个轻柔的音符，单纯无比、清爽无比又多少带有忧郁的调子，立刻吸引了我（后来，我知道了，这首钢琴协奏曲的开端并不是单单地吸引了我一个人，许多人都是过耳难忘，称之为一个奇妙的主题，非常俄罗斯化，具有世界性的感召力。据说是从一首古老的俄罗斯修道院歌曲中衍化而来的）。第二乐章开头那凄美动人的旋律中钢琴强烈地进入，撩拨起流畅而又激动的琴声，一浪涌起一浪的冲天浪花的奔涌，飞珠溅玉，水



拉赫玛尼诺夫：  
俄罗斯作曲家

雾氤氲，挥洒得漫天闪烁，让你满脸都是潮湿的感觉。第三乐章中那种狂风暴雨式的激情洋溢，钢琴突然跳了起来，如同一位冲浪运动员似的，在乐队织就的浑厚音响之中，意气风发地上下盘桓，起伏跌宕（在一段中，能够听到冼星海《黄河大合唱》的影子），始终在浪尖波峰上不可遏制地跳跃着，恨不得将天与水拉在一起，连成一线。

当时，我不知道这就是拉赫玛尼诺夫（S. Rachmaninov, 1873—1943）的作品，只觉得钢琴和乐队居然可以配合得如此默契，可以具有如此巨大的能量，钢琴可以演奏得如此气势磅礴，宣泄出如此耀眼辉煌的色彩来，实在是太难得了。

当时，给我的感觉就是这样的力度和激情，充满现代感和现代意识，和我们今天的感情与心灵一点也不隔膜，同我以前曾经听过的钢琴协奏曲不尽相同，比如拿柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》和肖邦的两首钢琴协奏曲来作比较，柴可夫斯基的更忧郁些，肖邦的更诗情些，都缺少它拥有的这种力度和魔力的迸发，浪漫与激情的高亢。如果说柴可夫斯基像是积雪覆盖的森林，肖邦像是月光下的山冈，它则像是阳光灿烂下雄鹰展翅高飞的蓝天，无限宽广地回响着钢琴的声音，能让钢琴无所不至，无所不能。

我真的被它所激动所感动。它的这种力与气所呈现出的风格，很像当时门外寒风呼啸的冬天，或者说很像能够征服这样肆虐逞凶的冬天的一种象征。它和我当时心中由悲观和失望隐隐激起的渴望相吻合。

有时候，悲惨的环境和软弱的心，一并渴望有一种力量来搭救自己，音乐常常就在这时不期而至。当时，那一夜滴水成冰，暴风雪正孕育在地平线外。

那晚幕间休息时，我问一位行家，方知道这就是拉赫玛尼诺夫的《D小调第三钢琴协奏曲》。他当时很激动兴奋地对我说：“是拉三！”说得那样有感情，仿佛得意而亲昵地叫着他家什么亲人的



小名。

后来,我在书中看到才知道,就是这首“拉三”,被称为浪漫派大师的作品达到极限的一首钢琴协奏曲,就是拉赫玛尼诺夫自己超越它都很困难,这就是为什么拉赫玛尼诺夫隔了十七年才创作出他的《G小调第四钢琴协奏曲》来,而且让人们大为失望。“拉三”是他自己横在钢琴前一道难以逾越的横杆。

第二天,我到商店里买了拉赫玛尼诺夫的这首钢琴协奏曲。在这盘唱盘中还有他的另一首非常有名的《C小调第二钢琴协奏曲》,都是阿什肯纳吉的钢琴演奏。听了阿什肯纳吉之后,才对比出来昨晚那个俄罗斯小姐演奏的力度是够了,却少了一些柔韧的筋,因缺少这两者之间的对比,很容易将钢琴弄成了嗡嗡作响的蜂箱。阿什肯纳吉这款演奏录音于1963年,也是正值年轻的时候,但毕竟水准不同,理解的深度、演绎的感情不同,那种明暗对比,轻

重缓急,十指连心,在黑白琴键上激荡起的旋律自然也就不同。钢琴不过是演奏者心灵的外化。发现他们两人的不同,便也发现当时在音乐厅中我的激动只是对拉赫玛尼诺夫的一种片面的理解。音乐水平的提高有赖于多听多看彼此间的对比和如阿什肯纳吉这样高手的点拨(后来在报纸上看到那位俄罗斯小姐在这一届北京国际钢琴比赛中获得第四名)。

另一首拉赫玛尼诺夫的《第二钢琴协奏曲》,也是一首不可多得的好曲子。这是拉赫玛尼诺夫经历了长达三年忧郁症病愈后创作的乐曲,它是一首重新拾回失落的曲子,是一首寻找遗忘的曲子。因为有以往的失落和遗忘作对比,有大病失意和妙手回春作对比,那旋律的味道才大不一样,钢琴在这里的显现才充满心底埋藏过久如同老酒陈酿的味道。

它确实很美,乐队的协奏太美,钢琴的独奏太美,从一开始就是这样,琴声在乐队中回响,像是一艘小船在优美而波光涟漪的湖

拉赫玛尼诺夫  
和小提琴演奏家  
克莱斯勒共同完成  
的《第三钢琴协奏曲》  
CD封面



水中荡漾,像是一只小鸟在蓊郁而腐殖质气息浓郁的森林中跳跃。钢琴清亮而清澈,乐思缠绵,浪漫而富于深情,宛若深夜里花蕊在悄悄地绽放,露珠在轻轻地凝聚。第二乐章开始在优美无比乐队伴奏下出现的钢琴声,实在像是晶莹透澈的露珠滴落下叶间,滚落在茵茵草坪上,在黎明的玫瑰色晨曦中熠熠闪亮。听这样的琴声,会让你忍不住柔肠寸断。

如果将这首第二协奏曲和拉赫玛尼诺夫的第三协奏曲相比,第三协奏曲像是一个刚劲有力的哥哥,第二协奏曲则像是一位柔情万缕的小妹妹;第三协奏曲像是一条湍急飞驰的大河,第二协奏曲则像是一泓山岚树影倒映摇曳的深潭;第三协奏曲像是清晨飞跃出海面的一轮金色的太阳,第二协奏曲则像是黄昏回荡在晚霞里的清亮的钟声……

整整一个冬天,我常常听这盘唱盘,拉赫玛尼诺夫一直陪伴着我。许多的时候,心情烦躁不堪,抑郁不舒,一团乱麻剪不断理还乱,一池浑水抽刀断水水更流……但聆听拉赫玛尼诺夫这两首钢琴协奏曲,能让心情沉静下来,或被第三协奏曲所振奋,或被第二协奏曲所软化,沉淀下许多杂质,抽茧剥丝似地将许多曾经被掩藏的美好呈现在心里,让你觉得在丑恶现实面和卑污心灵前的存在的力量。你在拉赫玛尼诺夫的琴声中会觉得生活并没有如想像的那样不可救药,并不是所有的人都在背叛爱情和良知,并不是所有的心都污染成了脏兮兮的抹布,并不是所有的夜晚都没有星星,并不是所有的日子都淫雨绵绵,并不是所有的天气都如同今年的冬天一样寒冷无比……

冬天终于过去了。春天来临了。立春的那一天,正赶上春节的前夕。家中的水仙花那么多年年年在这时候要开花的,这一次却破例光是绿绿的叶子,没有开花。忽然想起那一年的立春,为了咬春,我们还专门到餐馆里要一盘萝卜,服务小姐端上来的是一盘韩国泡菜的萝卜。不管怎么说,是萝卜,是立春可以咬春的萝卜。今年的立春,却没有了萝卜,天气依然寒冷无比,我们都跑出了北京,跑到郊外的田野里,只是田野里没有萝卜,残雪尚未化尽。

现在,春天真的来了。重新将拉赫玛尼诺夫这盘唱盘拿出来



俄罗斯圣彼得堡  
皇宮广场

听,听了一冬天了,能听出什么新的味道来吗?熟悉的旋律,熟悉的钢琴声,熟悉的第三协奏曲中那种浪漫和狂热煽动起的力度和激情,熟悉的第二协奏曲中那种寻找归来的失去的岁月和回忆,熟悉的阿什肯纳吉,熟悉的拉赫玛尼诺夫……一一那么亲切,像是你养熟的一群小鸟,围绕着你纷纷地飞起飞落,甚至轻轻地落在你的肩头,眨动着透明清澈的小眼睛和你对视。

不知怎么搞的,忽然觉得拉赫玛尼诺夫的第三协奏曲是属于冬天的,第二协奏曲则是属于春天的。

不是吗?你可以再去听听。

## 忧郁的戴留斯

忧郁不是悲伤,不是忧愁,不是心里漾起莫名的难受,当然更不是时下缠绵而不值钱的眼泪。

忧郁是一种高贵的情感,一种艺术化的心情。

如果忧郁也有色彩的话,忧郁不是猩红,不是靛青,不是苹果绿,不是柠檬黄……

忧郁在英文里是 blue,是蓝色。但在我的眼里,忧郁是一种紫色,明亮的紫色,染上一点藕荷色,就像斯皮尔伯格导演的电影《紫色》开头中在山野风里、在光点的闪烁里那摇曳一片的紫色野花。



老屋前的紫藤树

大约二十年前的一个暮春,那时我还在大学里读书,到医院里看望一位住院的朋友。那时,我们都还算年轻,还在处于恋爱时期,虽然已是晚期,毕竟心里充满爱的回忆和涌出的一种无法诉说的惘然,因此即使是生病住了院,心情并不是悲伤,只是掠过一丝莫名其妙的阴翳。那家医院在遥远的郊区,很偏僻,但很安静,此外还有一个更大的优点,绿化非常的好,简直像一个花园。我陪着这位朋友在病房外的花园里散步,忽然发现一架紫藤,满架缀满紫巍巍的花,满眼打入的全是这明亮的紫色。那被风吹得翩翩起舞的紫色的花,像是无数的话语从嘴里纷纷说出来,即使说得不完整,说不出整个的故事情节,却极其准确地说出了那时的心情。本来还要说好些安慰的话,一看到这紫色的花,却什么话也说不出来了,掠过心头的感情一下子很难形容,我明白那其实就是忧郁,是属于我那处于青春尾声的忧郁。那天风很大,吹得满架的紫藤花像翩翩起舞的蝴蝶,那种明亮的紫色也飞了起来,遮满眼前整个的天空,然后沉甸甸地落在心头,挥之不去,融化不开。

二十年过去了,但那藤萝架那一片紫色却依然清晰地浮现在眼前。岁月中有如此无法抹去的颜色,总有些冥冥中命定的意思。

我国古典文学中忧伤或闲愁的文章很多,高树多悲风,白发悲千丈,千里暮烟愁,一带伤心碧,鸿雁哪堪愁里听,万点飞花愁似雨……俯拾皆是,一川烟草,满城飞絮,梅子黄时雨,到处点染着这些离愁别绪。但这些都不是忧郁,如果说我们根本就没有忧郁,也许太绝对,但说我们缺少忧郁,是肯定的。因为我们缺少产生忧郁的土壤,悲欢离合一杯酒,南北东西万里情,我们有的是这种感情,并有盛放这些种感情的酒杯,却没有一种为忧郁而比兴的对应物。

现代人多的是被欲望燃烧起的烦躁和郁闷,由此而来的打情骂俏只是逢场作戏,那些歌中的恨天海和生活里的悲欢离合可以是大起大落,也更多的只是发泄或无奈,很少带有忧郁的色彩。如果看到在烛光摇曳下的晚餐或轻音乐弥漫着的咖啡馆里的男女,

或许有泪光盈盈,或许有酒香蒙蒙,或许有欲言又止的哀婉,或许有喟然长叹的悲凉……这一切并不是忧郁。环境、情境乃至语言和表情,都不是构成忧郁的基本元素,相反这些只是现代人做秀的便当的方式,与其说是为自己,不如说是为了做给别人看的。忧郁,不是表演,不为显示,不是涂在脸上的粉底霜和手上的指甲油以其色彩迷惑别人,不是抹在脖颈和腋窝的香水以香味撩动别人。忧郁远离这一切,独处于遥远的一隅。

忧郁是一种高贵的感情,而且是属于资产阶级滋生的青苔,茸茸的,绿绿的,沾衣欲湿,扑面又寒。不是生在雨后树林中或王府阶前的那种,是厚厚地匍匐在那种哥特式或巴洛克式古老城堡的墙上的那种青苔,常年苍绿,四季湿润,就像是围裹在城堡前的一条古老而苍绿的丝巾。漫长的封建社会,培养了一批破落的土地主或暴发户或纨绔弟子的败家子,却不可能培养出真正的绅士贵族,忧郁的感情离我们总显得有些遥远和奢侈。就是那天我在医院里见到的紫色,也只是想像中的忧郁而已,或是渴望中的忧郁用以宽慰自己、美化自己而已。

我们可以感受忧郁,却难以拥有忧郁。即使能感受到的忧郁,也只是偶尔的几次。忧郁是无多的青鸟,不是广场上飞起飞落成群的鸽子或节日里成片飞舞的彩色旗子。

另外一次感受到忧郁,便是听英国的作曲家戴留斯(F. Delius, 1862—1934)的弦乐。是这样几首曲子:《孟春初闻杜鹃啼》、《夏夜河上》、《日落前的歌》、《走向天国的花园》、歌剧《唐加》中的《卡琳达舞曲》、歌剧《哈桑》中的《间奏曲和夜曲》。这位英国的多产作曲家,这位晚年同巴赫和亨德尔一样双目失明的老人,在生命临终前还在枫丹白露前的卢万河畔口授他的音乐创作,让我对他的经历和音乐充满想像。他初次给



戴留斯: 英国作曲家

予我的这些曲子，款款让我听出这种忧郁的紫色，真是怪了。仿佛不期而遇，让我和一位坐在轮椅上失明的老人邂逅，他敲打在石板地上的手杖声合着从心里喷吐出的音乐，在夜风中又摇曳起纷飞一片的紫色藤萝花。

尤其是《孟春初闻杜鹃啼》、《夏夜河上》和《走向天国的花园》，忧郁中渗透着一种葡萄酒酿造的甜美。也许，我们听的大喜大悲的音乐太多了（如贝多芬和柴可夫斯基），听的人工添加剂的甜果汁的音乐太多了（如约翰·施特劳斯和理查德·克莱德曼），真正品尝到这种陈年佳酿的机会太少。长期以来，我们的嗅觉和味蕾已经太不灵敏，甚至出现了问题。我们也许听不到春天杜鹃的啼鸣，看不到夏夜河上的雾霭，也无法闻到天国花园的花香。但《孟春初闻杜鹃啼》那种由弦乐反复吟咏的乐段所织就出的几分神秘，长笛几声清脆的撩拨而后荡漾进整个乐队之中那种牵心揪肺的情思；《夏夜河上》那种微风轻拂水面荡漾起一圈圈涟漪的湿润和河水远远流淌进天边夜色中的不可捉摸，让你忍不住同大自然融为一体的感觉；忧郁实在如一股无法排除的山岚雾霭一样弥散开来，紧紧地包裹着我，满眼只能是那种让我无法拂拭去的紫色。

特别是《走向天国的花园》中的弦乐实在是太美了，戴留斯所有的音乐，是这首曲子第一个闯入我的耳畔，正是这首曲子太美了，才让我注意到他并查出这首曲子的作者就是戴留斯。真的，那一天这首曲子突然从夜空中传来，如同从渺渺的云中飘逸而来，随融融的月光一起洒落在我的身上和心里，美得让我无言伫立在清凉的夜色中，一直到听完为止。尾声部分在竖琴伴随下单簧管插入后那种飘渺沁人的感觉，天茫茫，水茫茫，把你的心带到不可知的地方你却愿意随它一起飘飞到远方，那种忧郁的色彩弥漫在眼前和心头袅袅不散。

这样说那种忧郁的感觉，总觉得还不够准确。也许，悲伤和忧愁都可以说得出来，形容得出来，是可以和别人倾诉的，而忧郁是说不出的，形容不出来的，尤其是不能和别人诉说的。悲伤和忧愁，都可以有表情；忧郁没有可以捕捉到的表情，忧郁只是隐藏在

眼睛里的颜色,是荡漾在心里的皱纹。

忽然想起普列什文在《叶芹草》中描绘的景象——

白桦倒在了地上,在灰蒙蒙的还没有上装的树木和灌木丛中,显得那样伤感和悲凉,但一棵绿色的稠李却站着,仿佛披上用林涛做成的透明的盛装……

春天暖夜河边捕鱼,忽然看见身后站着十几个人,生怕又是偷鱼网的,急奔过去,原来是十来株小白桦,夜来穿上春装,人似地站在美丽的夜色中……

或许,这些充满诗意的图画,画出了忧郁的一部分,比文字的任何形容都要准确一些,让我们能多少捕捉到一些忧郁的影子。如果说忧郁的色彩是紫色的,那么,忧郁的核心是诗意的。

如果要为戴留斯的这些乐曲配图的话,用普列什文这样两幅林中的图画,大概多少触摸到一些戴留斯脉搏。

在夜色笼罩的林中那稠李或白桦的后面,站着的一定是戴留斯。



白桦树林



## 巴托克的启示

曾经有一位英国的学者论述巴托克时这样评说他的音乐：“拒绝为了美或放纵情感的利益而破坏其逻辑性。”“如果有人坚持音乐必须是悦耳动听，那他就无法欣赏巴托克的音乐。”

巴托克(B. Bartok, 1881—1945)的音乐到底是什么样子的呢？真的就不美不动听吗？这倒引起我对他的兴趣。

我买了一盘迪卡公司出品的巴托克作品集，布列兹指挥，美国芝加哥交响乐团演奏，里面包括巴托克最享有盛名的弦乐《交响协奏曲》，还有四首为管弦乐队作的小品。我主要想听他的《交响协奏曲》。

巴托克：匈牙利民族音乐家。



实在地说，巴托克和他以前的古典和浪漫时期的音乐家的作品不尽相同，同他热爱的理查·施特劳斯、勃拉姆斯，也不尽相同，他们的作品还在一定的规矩方圆中舞蹈，古典和浪漫的内核还是包融在内容和形式之中的。巴托克是在想标新立异，他是想突破古典音乐尤其是新浪漫派音乐的规矩，他便将两种现成的东西都置于自己

的对立面：上溯历史的渊源，下及眼面前的，他太想横扫千军如卷席，独树一帜。这在他早期的几首弦乐四重奏中就可以明显地看出来，在我买的这盘唱盘中的为乐队所作的四首小品也可以看出。他的音乐作法和音响效果都和以前不完全一样，他注重出奇制胜的效果，讲究一泻千里的气势，有点光怪陆离。但和勋伯格还是不一样，他并没有如勋伯格走得那样远，他没有完全抛弃调性。显然，他走的不是古典与浪漫派音乐相同的路，也不是勋伯格完全现代派的路，他走的到底是一条什么样的路子呢？难道他能走成两者之间的一条中间道路吗？

在听巴托克的音乐的时候，在捕捉巴托克的音乐品格和性格的时候，我的思想常常在开小差，飘移到巴托克的音乐之外。原因是我一边听一边总是忍不住在想，在巴托克所处的 20 世纪初期，不仅音乐是如此的活跃，出现了连同巴托克在内的不同流派不同追求却相同在努力探索的音乐家，如德彪西、马勒、勋伯格、理查·施特劳斯、斯特拉文斯基、艾弗斯……呈现一种百花齐放的局面，是如此的缤纷热闹，如同此起彼伏的浪涛奔涌；是如此互相攻击着，又互相鼓励着；是你花开罢我花开，而不是我花开时百花杀。而且，在其他艺术和非艺术领域，一样都出现了如此美不胜收的烂漫似锦的场面：比如文学就有普鲁斯特的浩瀚长著《追忆似水年华》占据春光，心理学有弗洛伊德的《梦的解析》一鸣惊人，美学有克罗齐的《美学》问世，科学有爱因斯坦的《相对论》的诞生和赖特兄弟的人类第一架飞机上天……就是在中国，也可以如数家珍一样，数得出许多各界的豪杰，如鲁迅、蔡元培、熊十力、马一浮……足以光耀后人。

为什么在一个世纪之前的 20 世纪的初期，这个世界会出现如此欣欣向荣的局面？而英雄是如此辈出，大浪淘尽千古风流人物，新人层出不穷后浪推前浪，让我们后代仰慕如同仰望漫天的星辰是如此璀璨耀眼？如今，一个新的世纪又来到了，在 21 世纪的初期，我们还能看得到那样的局面和场面，看到那样的星辰那样的天空吗？说实话，真让我背气。在一个世无英雄，遂使竖子成名的时代，城头频换大王旗，冠以著名的这家那家遍地都是，例是评定的

高级职称在日益贬值一样,不过大多是杂草丛生罢了。

我们还是回过头来看看巴托克吧。他还能给我们一些安慰。

巴托克既没有走一条古典和浪漫派或新浪漫派的老路,也没有走现代派的新路,他一直在孜孜探索自己的路。他走的是民间的路。有音乐史专家说:“巴托克全部创作的一根导线是熔民间音乐精髓与西方艺术音乐为一炉,技艺精湛,丰富多样。巴托克主要不搞革新,他像亨德尔那样兼收并蓄古今之精粹,雄辩地加以综合。”这话说得非常有见地,讲出了民间音乐和正统音乐、古典音乐和现代音乐、继承和创新、吸收和改造、东方和西方的诸多种关系。这些关系的处理方式和取决的态度,表现着音乐家的创作走向和性格轨迹。对于民间音乐,并非巴托克一个人情有独钟,许多音乐家都曾对民间音乐痴迷,如勃拉姆斯就曾经改编过匈牙利舞曲,德沃夏克改编过斯拉夫舞曲,而西贝柳斯和格里格也曾经把芬兰和挪威的民间音乐元素移植到自己的音乐创作中来。但是,有像巴托克这样把自己音乐的根深扎在民间音乐之中的音乐家吗?

曾经在一本书中看到过这样的一幅照片,是巴托克的老友也是匈牙利的音乐家柯达伊(Z. Kodaly)为他拍摄的:巴托克在特兰西瓦尼亚山村,用一个旧式的圆筒录音机在录制当地的民间音乐,很像我们现在热门出版的一些老照片图书上的照片,上面的那些偏远山村的村民都笔直地立着,面容表情都有些呆滞,巴托克在认真地鼓捣着那架录音机。这幅照片让我感受到一个世纪之前的生命气息和艺术气息,那个时代人们对艺术的真诚和投入,执着得带有孩子似的天真,不惜踏遍千山万水也要寻求一种真理般的渴望,真是让我感动。我们现在还能出现这样的场面吗?我们的许多音乐翻录别人现成的带子(俗称“扒带子”)就马到成功了,谁还愿意那样千里迢迢地去采风?

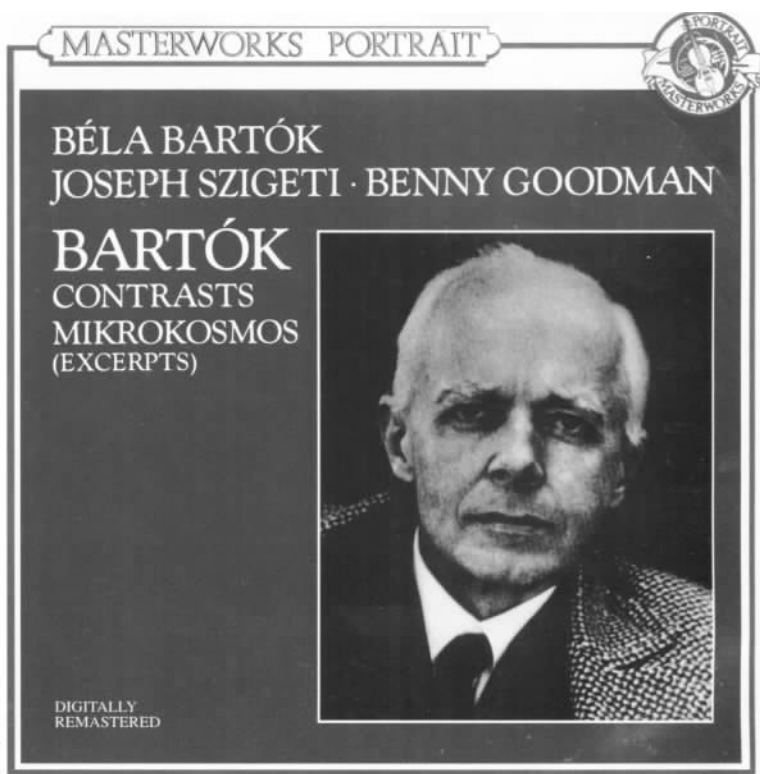
据说,巴托克不满意自己早期简单模仿的作品,而他力图成立新的匈牙利音乐学会也惨遭失败,这使他离开了大都市,离开了音乐的中心,而跑到了深山老林,带着他的老式圆筒录音机,就这样采风收集了两千多首民间乐曲,其中不仅包括匈牙利本土,也包括

罗马尼亚、南斯拉夫,还包括北非和东方。同时,巴托克还撰写了大量论述民间音乐的论著。不知道世界音乐史上还有没有如他一样的热情而注重采集民间乐曲的音乐家了?我猜想,如他一样热情的有,如他一样蜜蜂般不停地采集了两千首之多的则少见了。巴托克惊异地发现民间音乐尤其是匈牙利的民间音乐充沛的活力和新颖的生命力,并把它带入他的音乐,拓宽了音乐本身的疆域。



巴托克对民间音乐的钟情和付出的努力,在音乐家中是少有的。早在他二十五岁那年,曾有一次和神童小提琴家费伦茨·威切依到西班牙去演出的机会(当时巴托克为其伴奏),演出结束回匈牙利前,他去了葡萄牙,然后去非洲采集民歌。1913年,他再次重游非洲采风,他竟然很快地学会了当地的语言。他对那些非洲民间音乐爱不释手,他说那是些埋藏在这些国家地下最珍贵的财富、最纯洁的宝藏。有人说民歌有些是粗俗的甚至是色情的,难登大雅之堂,而巴托克的回答却是:“最粗鄙的字眼就是这个‘大雅之堂’,这个词叫我头疼。在出版美丽的民歌,特别是美丽的民歌歌词时,我吃够了它的苦头,这种民歌都是在精神和肉体亲切温存的情境中产生,或者在深切需要快乐和幽默以调剂一下单调生活时创作的。”

整日奔波在这些偏僻的山村,尤其是看到那些平日里沉默寡言的村民唱起民歌来忘记了羞怯,脸上呈现出的喜怒哀乐和民歌中的感情完全融为一体的时候,他愈发感受到什么才是他所需要的民间音乐。这些真正地道的民间音乐,彻底地改变了他和他的音乐。他像是从一头关在城市里动物,变成了一只飞出笼子的鸟,发现了一片无限自由的天空。那时他说过许多关



巴托克自己演奏的《小宇宙》CD封面

于民间音乐的话，现在再听时却是很有意思的。比如，他曾经无情地批评过那些伪民歌：“国内外以为是匈牙利音乐精神的东西，其实并不是真正的匈牙利民歌，而是些没有根基的、拼拼凑凑的仿制品，加上吉普赛乐队的雕琢风格而已。”他同时还说，“那些所谓的歌曲，一年又一年地大批生产，潮涌般地不断向人们灌输。你稍不戒备，就会失去免疫力，久而不闻其臭。每个历史时期都有这类弄虚作假的‘天才’，信口雌黄，歌词从头到尾都是些陈词滥调，也只配上那些叫人恶心的音符——我才不把这种东西叫做音乐呢。”这样的话，对于我们今天仍然有着警醒的启示意义。

关键，那时巴托克不仅生活艰难，而且已经染上了不治之症——白血病。虽然，民间音乐并没有成为令他起死回生的一剂良药，但毕竟让他的生命充实，让他的音乐为之耳目一新。

都说巴托克的音乐不大悦耳,其实也是一种误解,只能说他的有些音乐不够悦耳。这支弦乐的《交响协奏曲》的开头就很好听,不同乐器的渐渐加入,将乐曲的层次谱就得那样精致细微又色彩分明,整体的弦乐如同从湖面上掠过的一阵阵清风,带有花香,带有鸟鸣,也带有嘹亮的呼叫。巴托克自己称第一乐章为严峻,第二乐章为悲哀,末乐章为对生命的肯定。我听第二乐章的感觉,一样的很美,开头笼罩的哀婉情绪,在长笛和单簧管交错的呼应之下,显得格外迷人。竖琴的颤动,合着弦乐的摇摆起伏,间或弦乐和长笛的几声尖厉的鸣叫,如鹤唳长天,大多时候弦乐如水银泻地般荡漾,十分抒情,圆舞曲的旋律,回旋着曳地长裙,也回旋着天空中的袅袅白云,完全是古典主义的情致。末乐章里的民间音乐的色素最为明显,那种民间乐曲的粗犷,充满野性的张力,山洪暴发般,一泻千里。说《交响协奏曲》是巴托克最为出色的作品,一点不为过。



如果我们知道这首《交响协奏曲》，是在巴托克逝世前两年——1943 年的作品，在此之前许多时候他是一直在贫困和白血病的双重重压下艰难地活着，精神处于极度的痛苦煎熬中，许多时候没有创作也不愿意创作，是他的好友指挥家库塞维茨基的竭力约请，他才出山谱就了这首乐曲的话，我们就会对这首乐曲更会充满敬意。如果我们知道了巴托克创作完这首乐曲，由库塞维茨基在波士顿指挥演奏成功，而巴托克的白血病也出奇地有了好转，有了回光返照的生命的最后两年，我们就会对这首乐曲更会充满感情。我不知道别人听说《交响协奏曲》有这样的背景之后会不会涌出这样的敬意和感情，但我自己就是这样对这首乐曲对巴托克多了一份感情的。

有人说：“巴托克是活跃于 1910 年至 1945 年间，并留下传世之作的四五位作曲家之一。”

这是很高的评价。这这也是一个苛刻的评价。

这让我想起我在前面曾经提到过的问题，为什么在一个世纪之前的 20 世纪的初期，这个世界会如此欣欣向荣、英雄辈出？这实在让我们后辈汗颜惭愧。其实，在那段时期，并非仅仅拥有传世之作的巴托克这样四五位作曲家，但我们只要面对巴托克一个人

巴托克纪念邮票



就可以了,我们可以从巴托克的身上学到一些对艺术追求的执着与真诚,对艺术之树重新返回民间在大地生根的一点精神的净化和意义的启迪。



“巴托克四重奏”  
访华演出节目单  
封面

## 月光下的勋伯格

《月光下的彼埃罗》，是一个好听的名字，充满诗意和想像。彼埃罗，这三个音阶听起来很悦耳，就像我们听到玛丽娅或娜达莎这样的音阶能感觉出是美丽的姑娘一样，而月光下这三个字的组成作为人物出场的背景，又能让人荡漾起许多晶莹而温柔的想像。

但这只是望文生义出来的感觉和想像。听这支为诗朗诵配乐的乐曲，绝对涌不出这样的感觉和想像来。

《月光下的彼埃罗》是1912年勋伯格（A. Schoenberg, 1874—1951）三十八岁时的作品，正是他玩无调性的高潮时期。不知当时人们听到这支乐曲时是一种什么样的反应？事过近九十年，今天

再听这支乐曲，我是听不出来一点那位比利时诗人吉罗所写的以意大利的喜剧丑角彼埃罗为主人公发笑的意思了。当时彼埃罗这个丑角是非常有名的，据说，他经常恋爱失败，受到月光的引诱而发狂地胡思乱想，以至于笑话百出。也许，当时他会像我们今天的赵本山或是黄宏一样令人笑口常开而爱不释手的。一个时代有一个时代的英雄，一个时代有一个时

勋伯格：奥地利现代作曲家



代的丑角。否则，勋伯格不会对他那样感兴趣，专门为那么多首诗，据说一共有二十一首诗配乐的。

听《月光下的彼埃罗》，真是不如光看这支乐曲的名字。就像有些商店或餐馆的名字起得很甜美怡人，真正到那儿一看一品尝可能并不是那么一回事一样。

乐队一共八件乐器，时而合奏，时而独奏，很难听到悦耳的旋律，也听不到交响的效果，长笛似乎没有了往日的清爽，单簧管没有往日的悠扬，小提琴也没有了往日的婉转，像是长脚鹭鸶踩在了泥泞的沼泽地里，而钢琴似乎变成了笨重的大象，只在丛林中肆意折断树枝，粗鲁地蹒跚……

金属般冷森森的音阶、刺耳怪异的和声、嘈杂混乱的音色，给人更多的不是悦耳优美而是凄厉，是冷水惊风，寒鸦掠空。我想起的不是彼埃罗那位丑角在月光下可笑的样子，而是表现主义画家凯尔希纳那种色彩夸张、几何图形扭曲的画面。

说实话，我并不喜欢这支曲子。我宁愿听勋伯格早期的作品《升华之夜》。也许，是岁月造成了历史人物与艺术氛围的隔膜，或是和现代派音乐有距离，是对无调性音乐的无知。在音乐史上，有人曾称赞勋伯格的音色是最富创造性的。勋伯格自己曾说：“谐和音和不谐和音没有本质区别。”对于音乐的基本要素，勋伯格和他的同行与古典浪漫派的音乐，也与我们今天一般的欣赏习惯拉开了那样大的距离。在《月光下的彼埃罗》中，那种难以接受的杂乱的音色、尖利的和声，那些怪兽般张牙舞爪的乐器涌动，正是勋伯格要追求的效果。他就是要用这样的音响效果来配制诗朗诵的旁白，让人不适应，同时让人耳目一新。

听惯了和谐悠扬的音乐，听惯了为诗朗诵而作慷慨激昂或悦耳缠绵的配乐，听《月光下的彼埃罗》的感觉真是太不一样，得需要耐着心才能终于听完了这支《月光下的彼埃罗》（在这盘唱盘中还有另一支勋伯格晚年创作的根据拜伦诗改编的配乐曲《拿破仑颂歌》，几乎一样的呕哑周折难为听）。听完之后，我在想，在勋伯格那个时期，古典主义盛行了那么多年，浪漫主义和新浪漫主义又主宰了那么多年，一直都是以有调性的创作手法，以优美的旋律、谐



大卫作《拿破仑颂歌》：珍藏于凡尔赛宫

合的和声、完美的配器、优雅  
的交响为人们所喜爱的，便也  
习惯着将耳朵磨成了厚厚的  
老茧，将音乐的创作手法形成  
了一种约定俗成的规律。突  
然，有这样的一个勋伯格闯了  
出来，将一直奉为美丽至极的  
一匹闪闪发光的丝绸上，啦啦  
一声撕破了一角，也不再用它  
来缝制精致而光彩夺目、拖地  
摇曳的晚礼服，而是缝出一件  
露胳膊露腿的市井服装来，这  
需要多么大的勇气啊。从这  
一点意义上来说，说他是富于  
创造性的，一点不假。

勋伯格还有一支和《月光

下的彼埃罗》、《拿破仑颂歌》类似的乐曲，叫做《华沙幸存者》，作于  
1948年，是勋伯格逝世前三年的作品。这支乐曲旨在揭露第二次  
世界大战德国法西斯在集中营迫害犹太人的罪行。可惜，我没听  
过，但我想，那愤恨而充满激情的诗朗诵，配以这样刺耳尖利而凄  
厉冷峻甚至毛骨悚然的音乐，是最合适不过的了。勋伯格的这支  
《华沙幸存者》，让我想起毕加索那幅《格尔尼卡》，同样揭露法西斯  
的罪行，有异曲同工之妙。

同时，我也想起在北京音乐厅和中山公园音乐厅曾经举办过  
的唐诗朗诵会，专门请来作曲家为这些诗歌配乐，效果不错。为诗  
歌朗诵配乐，我不知道是否为勋伯格独创，但确实是将音乐和诗歌  
结合起来的一种不错的尝试。音乐流出自己的疆域，能够浇灌其  
他的土地滋润。况且，勋伯格寻求的更是音乐自身发展，方才有勇  
气打破墨守的成规，不惜走向极端，向平衡挑战，向传统挑战，向甜  
腻挑战，向四平八稳挑战。

据说，现在有人否定勋伯格无调性音乐创作在 20 世纪音乐史



勋伯格《升华之夜》CD封面

上的价值和意义,在 20 世纪伟大音乐家的名单中,除去了勋伯格的名字。虽然,我并不喜欢勋伯格的这支《月光下的彼埃罗》,但我以为是不大公正的。

美国音乐史家格劳特和帕利斯卡在他们合著的《西方音乐史》中,这样形容这支《月光下的彼埃罗》:“犹如一缕月光照进玻璃杯中,呈现许多造型和颜色。”他们说的是有道理的。虽然,那些造型是我们不习惯的,那些颜色是我们不喜欢的,但毕竟是属于勋伯格的创造。

## 邀舞韦伯

以前,我家里没有一盘韦伯(C. Weber, 1786—1826)的唱盘。除了听说过《邀舞》是其代表作,我对韦伯几乎一无所知。

后来,我买了一套双 CD 唱盘,是飞利浦公司出品的韦伯作品精选。不是因为我对韦伯一下子多了多少的了解,在买这套唱盘前,我依然是除了只听过《邀舞》这支短短的曲子之外,没有听过他的任何作品。让我对韦伯产生了兴趣,激起我想要听听他的音乐,是因为我在偶然间看到了一则很短的文字。

这则文字概括起来就是这样一句话:1813 年,韦伯担任布拉格歌剧院的指挥,在 1817 年离开布拉格迁居到德累斯顿任宫廷剧院的



韦伯和他出生的故居

指挥之前这四年的时间里,一共指挥了六十余部歌剧。用小学的算术方法就可以算出来,他平均不到一个月就要指挥上演一部歌剧。天呀,不到一个月就要在一座城市上演一出新的歌剧,我们可以想像得出 19 世纪初期的布拉格、进而推想出整个欧洲艺术的辉煌。

我不知道这样的辉煌还能否出现在今天的世界上?我只知道在我们这里是绝对不会平均不到一个月就可以有一部歌剧或任何戏剧上演的奇迹出现。我们正在发愁的是每年能不能有一部卖座的贺岁片,或者是能不能有能够逗人发笑的小品亮相在央视的春节晚会上。

有时,走在凄清的北京的街道上,看到的灯光闪烁辉煌的地方,大多是餐馆或歌厅,再一想韦伯在布拉格时的四年上演六十多部歌剧的情景,心里真是很憋气。有时,走在北展剧场的门口,看见从年初到年尾演出的是一出永远不变的老柴的《天鹅湖》,心想再美的天鹅也得被我们这样耗老耗到卖不出价钱了为止。有时,走在北京人艺的剧院或王府井儿艺剧院的门口,看到被风吹雨打褪了色的剧目广告,长时间还跟屁股帘似地贴在门前的广告牌上,心里更是无比的难受。



韦伯曾在这里指挥过莫扎特的歌剧的维也纳皇家剧院。

不到一个月就上演一部新的歌剧,对于我们不是天方夜谭的奇迹又是什么?

所以,我买了韦伯的那两张唱盘。

1997 的秋天,我有机会去了一趟布拉格。称布拉格是一座建筑之都,是一座艺术之都,也不为过。这是一座十分美丽又富于艺术气质的城市,这样的城市,在我看来,只有巴黎或维也纳能和它相比。只是到过这座城市的音乐家太多了,而且许多是如莫扎特一样的大音乐家,以致把韦伯很轻而易举地忽略掉了。在布拉格,很容易找到德沃夏克的故居,也有用斯美塔那命名的街道,甚至可以看到莫扎特的塑像,但是找不到韦伯曾经留在这座城市的什么遗迹,哪怕是他曾经住过的地方或弹过的钢琴也好。也许,是那个时期的音乐家太多,来布拉格的音乐家更多;也许,是欧洲到现在也并不怎么看重韦伯,在欧洲的音乐史上,韦伯的地位并不高,只是轻轻一笔掠过,认为他除了歌剧《自由射手》外,他的作品思想浅薄,室内乐和交响曲过于粗糙,太少精雕细刻——比如朗多尔米就持这种观点。在布拉格,连买到一张韦伯的唱盘都不那么容易。

但是,韦伯担任过指挥的歌剧院还在,就屹立在伏尔塔瓦河畔。就是在这里韦伯指挥过贝多芬的《费德里奥》,莫扎特的《唐璜》、《费加罗的婚礼》,斯卜尔的《浮士德》、凯鲁比尼和尼古洛的喜剧……在 1813 年到 1817 年这短短的四年时间里,韦伯将六十多部不同样式和不同风格的歌剧展现在布拉格人的面前。这四年,是韦伯二十七岁到三十一岁的四年,说他青春最可宝贵的四年,因为韦伯一共才活到四十岁。他在这四年里,虽然没有创作出一部作品(他的《邀舞》是 1819 年谱写的,《自由射手》是 1821 年创作的,《奥伯龙》写于 1826 年),却是他的音乐才能发挥得颇为淋漓尽致的四年,是为他日后创作奠定基础的四年。

走在布拉格的大街小巷,我为没有找到韦伯的一点踪迹而遗憾,但只要一想到一个音乐家在短短四年的时间里就能指挥那么多部歌剧演出,总觉得是极其辉煌的,那些美好动人的旋律花开花

落不间断，春来春去不相同，在夜晚的布拉格此起彼伏，飞溅起漫天的星光灿烂，真是为这座城市隐隐地激动，羡慕那个时期生活在这座城市的人们，便也会时不时觉得会在那条小路的石板上或拐弯处不小心踩上韦伯遗留下的哪个音符。

在布拉格我逗留的那短短一个多星期的日子里，因有德沃夏克、斯美塔那、雅那切克而美好，也因有韦伯而美好。

在我买的那两张唱盘中，几乎囊括了韦伯所有的精华。除了最为有名的《邀舞》和钢琴和乐队的《音乐会曲》外，还有《自由射手》、《奥伯龙》、《欧利安特》、《阿布哈森》的序曲，三首单簧管协奏曲和一首小交响曲。这些曲子，也因我去了一趟布拉格染上了别样的色彩和气韵。也许就是这样，听音乐本身，和人的心情与经历是紧密联系在一起的，心情和经历不一样，听出的音乐的滋味也会不一样。在音乐厅中，旋律的优美和听众的心情同时创造着音乐，是音乐最好的和弦与配器。

因此，我不大同意所谓韦伯思想浅薄、乐思粗糙的看法。韦伯本来就不是像贝多芬那样思想深邃、大气磅礴的音乐家，我们不能要求任何一朵鲜花都像梅花那样凌霜傲雪独自开，也不必苛求一只美丽的梅花鹿像狮子一样抖动鬃毛、发出回声四起的吼叫。韦伯是那种即兴式的音乐家，他的灵感如节日的焰火，是在瞬间时点燃迸放；同时，他又是那种人情味浓郁的音乐家，按德彪西的说法，他就是操心他妻子的头发，也要用十六分音符打一个漂亮的蝴蝶结（在所有音乐家中，大概只德彪西对韦伯最为推崇了），他从不刻意去用音乐表现单纯的思想，也不去表现单纯的技巧或完美，他的才华如同山涧溪水一样雀跃不止，当行则行，当止却不止，只要清澈，只要流淌，不去故作瀑布飞流三千尺、银河落九天状，他的作品更多表现在浪漫诗情的闪烁上和对幻想的手到擒来的表现上。还是德彪西说：“他的大脑驾驭了一切用音乐来表现幻想的著名方法，甚至我们这个乐器种类如此繁多的时代，也没有超过他多少。”因此，听他的作品，不会因思想或时代而产生隔膜，虽然过去了近两百年，我们听他的乐曲还是那样亲切，仿佛他离我们并不遥远，因为幻想和人情味不分时代而为我们人类



韦伯和《邀舞》  
手稿

所共有。

当然,最好听的还得算《邀舞》和《音乐会曲》。近两百年来,人们都这样说,说得没错,时间是一把筛子,总是将不好的筛下,而将最好的留给了我们。《邀舞》,确实甜美动人、欢快无比又优雅无比。实在想不出还有什么能比大提琴和木管乐分别代表舞会上的男女更妙的了,一点也不牵强,真是恰到好处,情致浓郁,又不是那

样写实拘谨。能够将画面转换到音乐之上,充分发挥乐器自身的作用,调动想像架起这两者之间的桥梁,填补音符跳跃间的空白,我还真是从未见过如韦伯那么熨帖、天然,让人充满联想而会心会意。后来印象派的德彪西总想借助印象派的画来表现音乐,肯定从他这儿得到过借鉴,但德彪西表现更多的并不是画面本身,而是由画面而产生对幻觉和梦幻的音乐,同韦伯不一样。韦伯最后让大提琴和木管双双袅袅散去,云水茫茫,渺无踪迹,怅然中的美好和雅致,彬彬有礼又书卷气充沛,只有在古典中才能找到,是现代的迪斯科中断然无法觅到的。

钢琴和小乐队的协奏曲《音乐会曲》,钢琴真是如同清亮的露水珠,轻轻地滴落下月光照耀下的透明的树叶,有微风习习拂面,有暗香袭袭浮动。乐队的配合色彩绚丽,像是由钢琴扯起乐队一匹辉煌无比的丝绸,在猎猎飘舞,阳光下光点闪烁,迷惑着你的眼睛,跳跃着丰富的想像。乐曲开头那种舒缓典雅中自带的忧郁,钢琴点缀其间,像是湖中被风荡漾起的丝丝涟漪,一圈圈地涌来,弥散在你的心中,湿润在你的心中,让你仿佛置身在月光下的海滨的礁石之上,浓重的夜色中有红帆船正向你飘来,船上载着你的朋友、亲人或你的情人……

听说韦伯除了作曲,还写过不少音乐评论文章,甚至还写过小说。这很能说明他的才华,但也说明了他性格中跳跃着不安分的一面。可惜,他活得太短了,否则,他肯定会在多方面都有发展。

他的文章中有许多话说得至今听起来依然不错。比如,他把音乐比喻作爱情,他说:“爱情对人类意味着什么,音乐对于艺术、对于人类也同样意味着什么。因为音乐本身就是



小女孩坐在钢琴旁弹奏《邀舞》

真正的爱情，是感情的最纯洁最微妙的语言。”

他还说过这样的话：“我们这个时代正被另一种危险性与之相当的艺术骗局所吞没。我们这个时代普遍地受到两个极不相同的事物——死亡和色情——的影响和控制。人们深受战争之恐怖的迫害，熟知各种悲惨生活，因此只追求艺术生活中最庸俗的、最富于感官刺激的方面，剧院上演着下流的场景。”“在剧场里，我们急于要摆脱欣赏艺术作品所带来的那种拘谨不安，可以舒舒服服地靠在椅背上，让一个个场景从眼前掠过，满足于肤浅无聊的笑话和庸俗旋律的逗乐，被既无目的又无意义的老一套废话所蒙骗。”这些话对于今天仍然不无意义。因为今天我们的舞台确实依然如此，我们满足于感官刺激只是变本加厉，我们满足于逗乐的小品更是愈演愈烈。想到这一点，再想起韦伯在四年的时间里在一座城市里指挥上演六十多部歌剧的事情，只会让我们感慨和惭愧。我们现在缺少如韦伯那样真诚对待艺术的人，用他年轻的生命和真诚的心灵，来提升我们和我们的城市。

## 西贝柳斯的声音

西贝柳斯(J. Sibelius, 1865—1957)是我非常喜欢的音乐家之一。他的音乐旋律中有一种别人所不具有的独特的冷峻韵味和色彩,只要你一听准能听出来,是属于北欧风味的,是属于西贝柳斯的。

西贝柳斯对大自然有一种天生的敏感,特别能够从声音中细致入微地感觉出音乐所蕴含着的色彩来。他一直认为世界上任何一种声音都有和它们相对应的自然色彩,音乐重要的任何旋律都有和它们相呼唤的原始和声。他能够在麦田里感觉到泛音,在泛音中感受到色彩。在声音和色彩之间,他如同魔术师一样变幻多端,让色彩发出声音,让声音迸发色彩,很像我们现在所说的通感。

他能够准确地指出每一个音调和色彩的关系,他曾经这样说过:“A大调是蓝色的,C大调是红色的,F大调是绿色的,D大调是黄色的……”我是无法想像出调式中蕴含着这样丰富的色彩,但不能不敬佩他如此的奇思妙想。

1875年,西贝柳斯十岁,写下了他的第一部作品,大提琴和小提琴的弹拨曲《雨滴》。那



西贝柳斯: 芬兰民族音乐家

时,他还是一个孩子,无论他的心情还是眼前的世界乃至音乐,呈现给他的都是如同雨滴一样的透明色。

1909年,西贝柳斯在英国伦敦完成了一首《d小调弦乐四重奏》,曲名就叫做《亲切的声音》,表达了他对声音的情有独钟。那里抒发的是他内心的感伤,亲切的声音里流露出的色彩是什么呢?我感觉不出来,但西贝柳斯一定能够感觉得到,他才愿意用从细腻到恢弘的丰富声音给予他的弦乐以无穷的变化。那或许是阴霾之中被天光所映照下变化着的铅灰色,那种色彩正和他当时的心情相吻合,生活上经济的拮据,又刚刚做完了喉症的手术要求他必须远离酒和雪茄烟;也和当时的世代相吻合,沙皇俄国在虎视眈眈地威胁着他的祖国芬兰,使得他的心情愈发的郁闷;同时和英国那总是雾蒙蒙雨蒙蒙的鬼天气相吻合。

1914年,西贝柳斯赴美国参加挪福克尔音乐节并演出他的交响诗《海洋女神》。第一次到那样遥远的国度去,过大西洋时,落日下澎湃的大海给他全新的感受,伏身在船舷上,他别出心裁地说海水是“酒色的”。这种色彩让人新奇也让我惊奇,因为我始终没有弄明白“酒色”到底是一种什么颜色,葡萄酒、朗姆酒和杜松子酒的颜色是一样的吗?也许,那“酒色”是西贝柳斯心中对大海的印象、幻想乃至错觉的一种综合体。

在西贝柳斯活了九十二岁长寿的一生中,色彩和声音就是这样藤缠树一般缠绕在一起的。在音乐家中,将声音和诗缠绕一起的不少,我们称他们为音乐诗人,称他们的作品为音诗,法国作曲家肖松(E. Chausson, 1855—1899)就专门写过一首音诗,流传甚广;将声音和色彩如此敏感而着意地搅和在在一起的不多,在我看来大概只有西贝柳斯和德彪西吧?我们可以把他们称之为音乐画家。只是德彪西更多借鉴的是印象派画家的灵感,而西贝柳斯更多来自传统浪漫派的画家对色彩的敏感。

在西贝柳斯浩繁的作品中,最值得一听的除了极有名的交响诗《芬兰颂》和后来被海菲兹演奏而名声大振的小提琴协奏曲之外,以我之见再有就是他的《勒明基宁组曲》中的《图奥内拉的天鹅》,和他的第四、第五交响曲了。



Listening to playbacks: Jacob Lateiner, Gregor Piatigorsky, John Pfeiffer, Jascha Heifetz

海菲兹(右一)  
与友人在一起

第一次听到《图奥内拉的天鹅》的时候,我就被它吸引了。那时,我不知道是一支什么样的曲子这样好听,赶紧一查,原来是西贝柳斯的这支《图奥内拉的天鹅》。同时,在书中我知道了勒明基宁是芬兰的一位家喻户晓的英雄。早在西贝柳斯结婚度蜜月的时候,在乡间第一次从农民那里听到关于勒明基宁的古老的唱词,他就格外激动,那古老的旋律就深刻在他的心里,一直发酵着。也许,我们现在已经听不出来自遥远的英雄的呼吸和古老苍凉的旋律了,但我们仍然可以在弦乐的如丝似缕之中感受到图奥内拉河的水面泛起的涟漪,随风荡漾起的轻微的忧伤。柔弱如淅沥雨滴的鼓点,从浩瀚的天边传来,英国管吹出了让人心碎的幽幽鸣响,和大小提琴此起彼伏地呼应着。法国圆号吹响了,天鹅飞起来了,高贵的剪影伴随着明亮而深沉的号音(那加了弱音器的号音是天鹅的鸣叫吗),渐渐地隐没在弦乐和竖琴织就的一派云雾缥缈的水天茫茫中。

《图奥内拉的天鹅》不是一首田园诗,不是一幅风情画。它是对古典情怀的一种缅怀,对英雄逝去的一声叹息。时过境迁之后,曾经鼓荡在西贝柳斯和当时听众心中音乐的意义,如今已经变得似是而非了。但它留给我们乐声是存在不变的,那乐声是奇特的,

能够渗透进入人的心灵。如果声音真的能够有色彩的话,西贝柳斯在这里为我们留下的是蒙蒙一片的湖蓝色中涂抹着一星惨淡的灰白。那一星灰白色,是天鹅,是圆号,是西贝柳斯颤抖的心音。

把第四和第五交响曲合在一起听,是不错的选择。西贝柳斯一生写下了七部交响曲,这两部是最值得一听的。一部是内心独白式的水滴石穿,一部是对外部世界宣泄的淋漓尽致,两部交响曲对比着也衔接着西贝柳斯的内心世界和音乐世界。

《A 小调第四交响曲》因运用了不协和音,在 1910 年首场演出时曾经遭到听众的嘘声(一直到了 1930 年托斯卡尼尼在美国指挥演奏了它,才多少改观了人们心中对它的成见),如今却被誉为西贝柳斯最伟大的作品,世事沧桑,有时就是这样颠倒着头脚,正可谓此一时彼一时。在北欧一些小国度里,只有西贝柳斯对交响乐投入最多,也只有他再能够驾驭这种形式,而挪威的格里格就不如他,格里格只作过一部《C 小调交响曲》,并不有名,有名的还是他的一些钢琴小品和《培尔·金特》组曲。丹麦的尼尔森(C. Nielsen, 1865—1931)和格里格与西贝柳斯都是同时代人,一生创作了六部交响曲,我听过他的第四交响曲《不灭》(正好和西贝柳斯的第五交响曲

在一张唱盘里面),但远不如西贝柳斯的好听。

西贝柳斯对交响曲的认识与众不同,据说他和马勒 1907 年曾经在赫尔辛基有过一次会晤,当时马勒已经是声名显赫,而西贝柳斯的第四、第五交响曲还没有问世,站在下风头。马勒底气十足地说:“交响乐就是一切,它必须容纳万物。”西贝柳斯却针锋相对地说:“交响乐的魅力在于简练。”

《第四交响曲》的风格可以说就是简练,精炼的配器,清淡

贝多芬的表情总是那么严肃,犹如他的音乐一样。



的和声,简约的演奏,都极其适合西贝柳斯忧郁而无从诉说的心情。

除了简练,就是曾经有人批评他这部《第四交响曲》音响效果的“浑浊”。的确,在这部交响曲中少了阳光灿烂,而弥漫着晦暗,声音带来的不是明快,而是晦涩甚至确实是浑浊。装有弱音器的大提琴以切分音的方式笨重而沉重地一出场,就预示着阴郁的乌云正压抑着沉沉地四散飘来。铜管乐的阴森,也少了本来应有的阳光般的明亮,而多了金属般的尖厉。单簧管和双簧管梦呓般的颤栗,往返反复着和弦乐交织着,失去了美好的幻想,而是一种渗透心底的哀愁和无尽的冥想,如黄昏时分的潮汐一浪浪涌上沙滩,冰凉而带有鱼腥味儿地浸湿了你的双脚。

《降E大调第五交响曲》是西贝柳斯自己最得意之作,曾经被他先后大改过三次,在他所有作品的创作中是绝无仅有的。他在最后定稿时说:“整部作品由一个生气勃勃的高潮到底,是一部胜利的交响曲。”同阴郁的《第四交响曲》不同,明朗注定就是这部交响曲的色彩和性格。

第一乐章,他特别爱用的法国圆号和木管轻柔却明亮地先后一出场,先把一种牧歌式的氛围清爽地演绎出来了,即使是慢板也传达出热情的声响来。当急促的弦乐响起来,立刻迸发出阳光般耀眼的光泽。在密如雨点的定音鼓的伴奏下,小号吹出愉快的声音,小提琴和弦乐摇曳着,间或是快速的木管声声,如小鸟啁啾,是大自然的明快色彩在乐队中的宣泄。

第二乐章,还是他爱用的木管和法国号,沉稳而柔弱,然后是轻轻的弦乐如露珠滚动般的弹拨,与同样轻柔的长笛的呼应,如同恋人之间彼此温馨的亲吻,纯朴动人。加进来的各种变奏,时缓时急,扑朔迷离的色彩一下子更是如万花筒一样丰富迷人。

最后一个乐章,先是中提琴,后是小提琴,然后是整个弦乐,最后是木管的加入,急促如山涧湍急的溪流,一路起伏跌宕,那样飘忽不定,那样摇曳多姿,那样坚定不移。当溪流终于从林间山中流淌到开阔平坦的平地,摊开了腰身晒在阳光之下,在略带忧郁甜美的弦乐的衬托中,木管和大提琴演奏出唱诗般的灿烂的旋律,将乐

曲推向了高潮,真是令人感怀不已,直觉得天高云淡,天风浩荡,天音弥漫。

将这部交响曲听完,我不大明白西贝柳斯为什么特别爱用法国号和木管,还爱用弱音器。或许,西贝柳斯不喜欢交响曲中那种众神欢呼的高亢交响效果,比如贝多芬那样,才特别加上了弱音器吧?而法国号和木管,总会容易让我们想起田园的自然,想起在阳光下的暖融融的草垛、河流和田埂,那种淳朴与温暖,与北欧大海之滨矗立着的嶙峋礁石,呈明显的对比和对称的关系。如果这样来理解西贝柳斯这两部交响曲,我们可以把《第四交响曲》比作后者,即寒气凛冽的大海和礁石,在月光或风雪映衬下,所呈现的色彩一定是银灰色那种冷色调的。而《第五交响曲》则一定是阳光下铺展开放到了天边的向日葵,或成熟了正在秋风中沉醉荡漾着的田野,所呈现的色彩是金黄色的。

西贝柳斯的音乐,无论哪一部,都能够让我们清晰地感受到他

杜普蕾演奏的  
西贝柳斯 CD  
封面





莫扎特和他的  
故居

为我们抒发的色彩,尽管这色彩带有我们主观的臆想,并不见得和西贝柳斯心中的色彩相同,但那又有什么关系呢?西贝柳斯在他自己的音乐里那么尽情涂抹色彩难道不也很主观的吗?关键是他的音乐为我们提供了调色盘,可以让我们去随意想像、随意挥洒。这就已经足够了,因为并不是所有的音乐家都能够为我们布下这样想像的空间。

西贝柳斯,这名字音节有时给我的感觉就是阴郁的,是那种云彩掩映下的铅灰色。听这音调,总不如莫扎特或门德尔松那样明快,有很长一段时间只要有听到西贝柳斯的名字,我总要忍不住想起他的那首《悲伤圆舞曲》,真是很奇怪。或许,每一个人的名字都带有命定般的色彩,那是你生命的底色。如果你是一个艺术家,注定着你艺术的风格;如果只是一个普通人,那就注定着你的性格。

## 牧神午后

第一次听德彪西(C. Debussy, 1862—1918),感觉特别的新鲜,一种新奇的味道是那样的与众不同,特别是当时对比那个刚刚过去的时代,我们听惯的那种样板戏中的模式音乐或赞美诗般的晚会音乐,一下子拉开了那样迢迢的距离。距离的遥远,让我简直不敢相信世界上居然还有这样的音乐,一种此曲只有天上闻的感觉突然涌上心头。那时,法国印象派的绘画还没有来北京展览,无法想像莫奈、马奈等人真正的画作是什么样子,也没有读过马拉美的诗,只能听德彪西的音乐去心游万仞,胡思乱想。

我已经忘记了那是一张什么唱盘,只记得是从单位同事那里借来的一张 CD。那时 CD 还不像时下一样普及。在那张 CD 中有德彪西的《大海》和《牧神午后》,声音效果很好。相比较而言,我更

喜欢《牧神午后》,一下子叹为观止,相见恨晚。我就是从那之后开始买德彪西的唱片,一直买了他几乎所有的作品。

其实,到现在我也许也没有听懂德彪西。那只是我心里对德彪西音乐的一种自以为是的认识或幻觉罢了。但是,那

德彪西：法国  
印象派音乐家



又有什么关系呢？我相信就像一百个观众对哈姆雷特有一百种理解一样，不同人对德彪西的理解肯定也会是不一样的。德彪西为我们描绘了什么，或者说明了什么，都不重要，重要的是在那个刚刚过去的百花凋零、声音单调得几乎被样板戏统治的时代，突然，你从来没有听过的一种声音从天而降，直渗进你干涸的心里。那种感觉是无与伦比的，无可言说的。

《牧神午后》确实好听，是那种有异质的好听，就好像我们说一个女人漂亮，不是如张爱玲笔下或王家卫摄影镜头里穿上旗袍的东方女人那种司空见惯了的好看，而是晒上了地中海的阳光肤色、沐浴着法兰西葡萄园清香的女人的好看，是卡特琳娜·德诺芙、苏菲·玛索或朱丽叶·比诺什那种纯正法国不同凡响的惊鸿一瞥的动人。

仅仅说它好听，未免太肤浅，但它确实是好听。对于音乐，文字常常这样暴露出无法描述的尴尬，就如同一个傻小子面对一位绝代美人只会笨讷地说太漂亮一个俗词一样。对于我们中国人，永远无法弄明白《牧神午后》中所说的半人半羊的牧神到底是怎么回事，而它所迷惑的女妖又和我们《聊斋》里的狐狸精有什么区别。但我们会听得懂那种迷离的梦幻，那种诱惑的扑朔，是和现实与写实的世界不一样的，是和我们曾经声嘶力竭的与背负沉重思想的音乐不一样的。特别是乐曲一开始时那长笛悠然而凄美的从天而降，飞珠跳玉般溅起木管和法国圆号的幽深莫测，还有那竖琴的几分清凉的弹拨，以及后来弦乐的加入那种委婉飘忽和柔肠寸断，总是难以忘怀。好像是从遥远的天边飘来了一艘别样的游船招呼你登了上去，风帆飘动，双桨划起，立刻眼前的风光迥异，两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山。

对于我来说，《牧神午后》是两个时代的分水岭，是新时代的启蒙。我第一次发现，历史其实也可以用声音来分割，一个时代有一个时代不同的声音。

后来，我曾经在英国人保罗·霍尔姆斯写的《德彪西传》一书里看见了当年马奈为《牧神午后》画的插图，是用铅笔画的单线条的素描，水边的草丛中三个裸体的女妖在梳洗打扮。说老实话，画得



《牧神午后》意境图

不怎么样，太实，太草率，和德彪西的音乐所给我的感受相去甚远。看来，在音乐面前，不仅文字，连同绘画一样无能为力。

在同一本书里，我还知道了当年马拉美非常感动地听完了这首《牧神午后》，他送给德彪西一本自己的诗集《牧神午后》，并在其上随手写下了几行诗：“倘若牧笛演奏优美/森林的精灵之气将会/听闻德彪西为它注入的/所有的光线”。

这几句诗能够阐释《牧神午后》无尽的美妙吗？德彪西的音乐

远胜过了诗人本人的诗(我们知道,《牧神午后》就是德彪西根据马拉美的同名诗谱写的乐曲)。

据德彪西自己说,马拉美第一次听完他在钢琴上弹完《牧神午后》,身披着那件苏格兰方格呢子披肩来回走了好几圈,然后激动地对德彪西说:“我从来没有料到像这样的东西。这音乐把我诗中的感情撷取出来,赋予它一种比色彩更热情的背景。”

后来,我在英国音乐评论家兼音乐家戴维斯撰写的关于德彪西音乐的书中,看到当年(即1894年)首演《牧神午后》仅仅二十八岁的年轻指挥家多雷,在同样年轻只有三十二岁的德彪西的寓所听德彪西在钢琴上演奏完这首曲子后的感觉,对德彪西也极尽赞美之意。他说:“他是凭什么样的天赋,能以完美的平衡在钢琴键盘上再现管弦乐的色彩,甚至使乐器表现出色调微差?完美的诠释似乎就在于它那微妙和深刻的敏感。”

不过,还是不要相信其他人对德彪西的解释吧,听音乐,就要相信自己的耳朵。

我是第一次感觉到在这个世界上还有这样崭新而奇特的音乐语言,能够把一种画与诗、感官和感情如此水乳交融地结合起来。也许是我见识浅陋,那时我还从来没有听过这样美妙的长笛,德彪西似乎特别喜爱木管和竖琴(后来我又听了 he 专门为长笛作的独奏曲《潘笛》和为长笛、中提琴和竖琴作的奏鸣曲),他能够把长笛和竖琴的个性和天性发挥得那样新颖别致。它使我想起我们的竹笛(我小时候学会的第一种乐器就是竹笛),同样是木管乐器,我们的竹笛能够演奏出这样魔幻般的效果吗?

确实,在那个刚刚过去的旧的时代而出现在我眼前百废待兴的新的时代里,这样的音乐让我耳目一新,这样的音乐不要说和听惯的样板戏、赞歌、颂歌、语录歌不可同日而语,就是和我们原来听过那种流行最广的写实音乐,以及那个激奋高亢的时代最为热衷的贝多芬的音乐,也是大相径庭的。

后来,渐渐地多一些接触德彪西,我发现我听德彪西的这种新鲜的感觉,同德彪西首演《牧神午后》的时代,竟然是那样的相同。尽管当时有人反对,但这首被誉为印象派音乐的第一部作品,还是

巴黎歌剧院，  
德彪西的许多作品都在这里演出。



成为了音乐会上法国作曲家管弦乐作品出现频率最多的景观。德彪西颇为自负地不满他的前辈所创造的古典音乐的辉煌，他曾经不止一次地表示了对那些大师的批评而不再对他们毕恭毕敬。他说贝多芬的音乐只是黑加白的配方，莫扎特只是可以偶尔一听的古董。他也不满意与他同时代的其他音乐家，他说勃拉姆斯太陈旧，毫无新意；说柴可夫斯基的伤感太幼稚浅薄；而在他前面曾经辉煌一世的瓦格纳，也不过是多色油灰的均匀涂抹；而在他之后的理查·施特劳斯，他则认为是逼真自然主义的庸俗模仿；他口出狂言、雨打芭蕉般几乎横扫一大片，唯我独尊地颠覆着以往的一切，企图创造出音乐新的形式。他确实做到了这样一点，他所开创的印象派音乐的确拉开了现代音乐的新篇章。而且，他绝对没有想到，在他去世六十多年之后在中国又为我们这样一代人打开了一扇崭新的大门。

《牧神午后》是我认识德彪西的入场券。我常常听这首前奏曲，也常常向别人推荐，希望和别人分享德彪西那个美妙绝伦的午后。记得四年前，孩子刚刚上大学时让我帮他选几盘古典音乐的唱盘，其中之一就有这首《牧神午后》。前几天，他回家了，带回几箱子唱盘，其中有包括这首曲子的一张唱盘，打开封套一看，里面的碟已经没有了，大概是借给其他同学了。好音乐就是这样不胫

而走。一晃,孩子已经大学毕业了。而只有德彪西还是那个老样子,一百多年前谱写的那个《牧神午后》,还是那个懒洋洋却神奇迷人的午后。

听这首曲子,有时我在想,在创作《牧神午后》的那个时代,德彪西是幸福的,是得天独厚的。我这样想,其实是在说那样的时代才有可能创作出那样的音乐。一个时代有一个时代自己的音乐,是无



鲁塞尔:法国作曲家



为纪念法国作曲家鲁塞尔诞生一百周年而发行的纪念邮票

法彼此取代,也是无法逾越的。声色犬马,是构成历史的细节,声音的历史就是内心的历史,也是构成外部世界历史的一部分。

在那个时代里,在法国,和德彪西在一起的诗人除了马拉美外,就有波特莱尔、魏尔伦、兰坡,以及小说家普鲁斯特,画家有莫奈、马奈、雷诺阿、毕沙罗……音乐家就更多了,肖松、拉威尔、圣桑、福莱、夏庞蒂埃、马斯内……我一直认为,艺术不同于政治,政治家不需要一群一群地涌现,有一个顶天立地的就足以指点江山、挥斥方遒了,政治家怕多,木匠多了会盖歪了房;而艺术家需要成批成批地孵化,所谓一畦萝卜一畦菜,彼此呼应着,相互砥砺着,特殊的时代纷繁着缤纷的花朵,即使是矛盾着、刺激着、嫉妒着,甚至是相互诋毁着、反对着,却在争奇斗艳,蔚为壮观,成一派景象。

我想也许正是因为这个原因吧,圣桑、福莱、夏庞蒂埃是德彪西的对头,德彪西明确地反对夏庞蒂埃的写实歌剧《路易斯》是以廉价美感和愚蠢艺术来愉悦巴黎的世俗和喧嚣,鄙夷不屑地痛斥这种艺术是属于计程车司机的。这在我们现在看来简直难以想像,但在那个时代没人说他不尊重他的前辈(不要说他明确反对过的贝多芬、莫扎特和勃拉姆斯、瓦格纳,是他前辈,就是同在法国的圣桑也比他大二十七岁、福莱比他大十七岁、夏庞蒂埃比他大两岁)。但是,没有人说他自以为是,或说他看不起计程车司机这样的劳动人民。同样,德彪西看不起现在已经是法国伟大小说家的普鲁斯特,他和普鲁斯特一起坐计程车彼此都不说话,但并不妨碍普鲁斯特喜爱他的音乐,在他的小说《追忆似水年华》中的人物樊图尔,就是以德彪西为蓝本创作的。

有时,会想像那时的情景,19世纪的末期和20世纪的初期,该是这样的天空和土壤,才能够造就出这样一批而不是一个艺术家在风起云涌。周围都是大树,容易彼此都长成大树连接成一片森林。而允许除了自己喜欢的声音之外也允许其他声音的存在,才可能出现众神喧哗的场面。

正是有这样的环境,才可能有相应的心态,德彪西才会在他三十七岁结婚的当天早晨还要为别人教授钢琴课,才有钱来支付婚礼的费用。德彪西才会简单的婚礼之后带领全部人马看完马戏



《大海》CD 封面

再花光最后一枚法郎喝尽最后一杯酒，图个今朝有酒今朝醉。那不是我们现在见惯的泡吧的颓废或时髦，而是一种自由的心态。他没有以艺术去买名去钓誉，到艺坛的准官场上混个一官半职；也没有以艺术去卖钱去暴富，如同我们现在有的所谓艺术家要个出场的大价钱，物化掉了艺术本有的光泽。

艺术家需要的是自由的天性。想像着德彪西那个时候居无定所却整天泡在普塞饭店、黑猫咖啡馆和星期二沙龙的情景，没有工作以教授钢琴和撰写音乐评论为生，过着有上顿没下顿的日子，却可以不用看任何人的脸色，想骂谁就骂谁，想写什么曲子就写什么曲子，他所树的敌大概和他所创作的音乐一般的多。在法国，他过得不富裕，但过得很潇洒。

一个时代就这样结束了。不要说是在我们中国，就是现在法国也难以出现德彪西这样的人物了。当然，也就不会出现如《牧神

午后》这样的音乐了。

一个时代就这样结束了。我心里清楚得很，现在再来听《牧神午后》，哪怕听再有名的指挥家和有名的乐团演奏的唱盘和现场，也难再有我第一次听它时那样新奇的感受了。

有些事情就是这样不可再生的，是一次性的。



美国钢琴家丹  
尼尔·波拉克  
1980年访华演  
出节目单封面

## 面对欣德米特

同为德国音乐家，保尔·欣德米特（Paul Hindemith，1895—1963）显然远不如他的前辈巴赫、贝多芬那样有名，也赶不上他的同辈理查·施特劳斯那样为我们所熟悉。同样为纳粹讨伐而逃离国外，欣德米特和勋伯格走的路也不尽相同，他不赞成无调性和一切新潮的音乐手法，而是顽固地坚持退回到巴赫时代，如蜗牛一样龟缩进古典音乐之中。在日益兴起的各类艺术先锋面前，20 世纪初期的古典主义已经不那么吃香了，作为一个艺术家，他能够不为潮流所动，坚持着自己心目中的音乐形象，即使是保守的，也是难能可贵的。

正是因为这一点，我敬佩欣德米特，找来了他的不少唱片。

当然，首先是听他最有名的《画家马蒂斯》，还有他的《世界和谐》。这是他的两部歌剧，也被他谱写成了同名的交响曲。听完这两部音乐，我的心头有一种隐隐的激动。北京今年夏天里的炎热，似乎清凉了许多，弥漫着潮湿和汗味的空气中，多了一丝能够让人感动



欣德米特：德国现代作曲家

的习习的音符。我在想,是什么让我感动呢?是欣德米特新古典主义的音乐手法?不尽是。无论古典主义还是新古典主义,动听的音乐多的是,欣德米特并非独占鳌头或一览众山小,比如和欣德米特同时期就有米约、奥涅格等六人组成赫赫有名的法国“六人团”,创作业绩不凡。

那么,究竟是因为什么?经过梳理我终于明白,在听欣德米特这两部作品的时候,我是将他的音乐和文学这两部分内容合在一起欣赏了,而不仅仅是听两部优美的音乐。这样,就像是把氢和氧合在一起,听出的效果便是新鲜轻盈的水一样了。我猜想,欣德米特在创作这两部作品的时候,大概也是这样将两者合在一起,让他的音乐融合着文字的理想,让他的文字插上音乐的翅膀,彼此进行着氧化作用的。我想我这样的猜测是有道理的,否则,《画家马蒂斯》干吗要欣德米特自己去写剧本,以至于倾注了他那样的心血和期望,拼命去做音乐家力所不能及的活儿?

也许,在新的世纪刚刚到来的时候,王纲解体,一切昔日的辉煌、价值和权威们一起纷纷油漆剥落。在旧秩序的倾斜乃至坍塌之中,人们的思想追求和艺术口味都变得无所适从,新潮的音乐门派大旗林立,五花八门,如同二八月乱穿衣一样而鱼龙混杂,失去重心的音乐一下子显得单薄起来,单靠音乐自身来搭救音乐自身,力量是不够的,于是,欣德米特希望借助文字借助历史借助人物尤其是顶天立地的人物这样的外力,来达到他固守的音乐理想。我想,这样的揣测是有依据的,否则,欣德米特为什么在对于他至关重要的这两部作品中,非要舍近求远选择了文艺复兴时期的两位巨人来做他音乐的主角?

《画家马蒂斯》中的宫廷画家马蒂斯(Matisse, 1470—1528),是文艺复兴时期的伟大画家。但是,如果不是那意外闯进他画室的受伤的父女,他可能会一辈子就在勃兰登堡为宫廷为教皇画那种粉饰太平的金碧辉煌的壁画,一辈子拿着俸禄和奖金,可以衣食无忧,过着一种那时和现在许多艺术家所向往的生活。但是,那父女两人闯了进来,他们的贫穷,他们的正义,他们来自地层的呼喊和血淋淋的伤口,深深地刺激了马蒂斯,激活了他一腔沸腾的血



马蒂斯为教堂  
作的壁画

液,促使他毅然决然地走出了为人附庸的画室,离开了他这样衣食无忧的生活,跟随父女俩加入到农民起义的队伍之中。

《世界和谐》中的科学家开普勒(Kepler, 1571—1630),同样也是教皇的叛逆者。开普勒所发明的行星运动三大定律,奠定了日后牛顿万有引力定律的基础,至今仍然是物理学的核心。开普勒的《宇宙和谐论》成为文艺复兴时期著名的科学论著之一,而他同

时也成了教廷的危险人物,以致饱受教廷的迫害,生计艰辛,不堪设想,但却万难不屈,一直坚守着自己科学的理想与高贵的尊严。

认识了伟大的马蒂斯和开普勒(如果说他们两人有什么不同,则是一个拒绝了优裕生活的诱惑,一个抵抗了政治高压的压迫),

巴赫是他的音乐理想



我们也许能够触摸到欣德米特内心世界的一隅，他和遥远的他们在心灵上是相通的。在新的世界和新的世纪里，在四顾茫茫、知音难觅的时候，他在音乐的世界里求助的是巴赫，在思想的天地里求助的就是马蒂斯和开普勒。他企图让他们一起形成合力，在自己的心底和外部的世界抛下牢固的锚，而不再像彩色鲜艳的旗子那样容易随风飘摇，或拿在手里去闹市招摇。

《画家马蒂斯》是欣德米特 1934 年的作品；《世界和谐》是欣德米特 1957 的作品。创作《世界和谐》的时候，虽然时过了二十三年，但依然可以清晰地看到血液百折不回地在欣德米特心中流淌的方向。欣德米特并不是犹太人，却因《画家马蒂斯》而受到希特勒的迫害，不得不逃亡国外。他在《世界和谐》中将自己的这一经历融入了开普勒的身上，他不会忘记历史留下的惨痛的伤痕，也不会像有些音乐家时过境迁之后那样轻易地就将伤痛遗忘在逝去的风中，如同换装一样很快就换上了轻佻而时髦的新式装束，去作风花雪月的后庭花曲了。

欣德米特从马蒂斯身上感受到生逢乱世时一个艺术家的良心和作用，他曾经说马蒂斯让他油然升起“小知识分子的耻辱”，这使他和马蒂斯一样毅然抛弃优越的生活，面向底层残酷的现实。而历尽苦难不改初衷、坚持对真理追求的开普勒，则是欣德米特音乐以及人生立身的万有引力，让他哪怕在颠沛流离中，也坚持着自己的操守。

这就是欣德米特的音乐理想。

也许，现在我们会觉得欣德米特这样做的固执，他有些强音乐能力所不能，强行加入了人物和思想在音符与旋律之中，使得他的音乐有些理念化，文学性和思想性的加强有些冲淡了音乐性。但是，我们怎么可以责备他的这种音乐理想呢？面对欣德米特，我有时常常会感到惭愧，因为当面对艺术和人生两方面的理想，我没有欣德米特那样的明确而坚定。油然而升起“小知识分子的耻辱”，应该是我们自己。

在政治统帅一切的时代里，和在金钱君临天下的时代里，我没有看到我们的艺术的良心和作用。乱世之中，我们看到了更多的

是艺术家的自我检讨和向别人的揭发,即使不是落井下石,也是为了保全自己;乱世过后,我们没有看到我们这一代耻辱的忏悔。新时代到来,我同样没有看到作为一代艺术家的良心和道义存在的价值和意义,只不过从自残和相残一步跨到自恋和自慰之中而已。在政治的高压下,我们常常是以投降和龟缩为定格的姿态。而在经济时代里,我们更容易满足于中产阶级的生活状态而故作附庸风雅,而面对哪怕仅仅是一点可怜巴巴的职称、金钱、奖状等浪声虚名的引诱,就可以毫不知耻地将自己的良知或批发或零售地出卖掉,本来就脆弱的知识分子,就是如此的不堪一击。这不是危言耸听,据中央纪委驻科技部纪检组组长指出,该部接到的举报信三分之二是反映专家腐败的。其中有的例子指出,中科院一位院士对学生抄袭的论文不仅睁一眼闭一眼,而且还签上自己的大名;一位北京某重点大学的副校长拿着国家“863 计划”资助撰写的论文,竟然被荷兰指控为抄袭。至于经不住客座教授或名誉教授等诱惑而出卖自己的良心的专家,就更不在少数了。专家尚且如此,一般的小知识分子,就更可想而知了。只不过,欣德米特痛心疾首的那种“小知识分子的耻辱”,已经成为了我们得意而愿意向外展示的一点腮红了。

无论面对政治和金钱的诱惑,我们的艺术家能够做到独善其身就很不错了,退隐山林,常常是我们艺术家最常见的活法儿。回避现实,也回避自己的良心,失去了艺术的万有引力的定力,自然便使得我们的艺术飘忽,常常愿意向阳花木易为春一般朝着阳光灿烂一面飞,不是朝着政治的功利,就是朝着金钱的势力,而我们却自以为飞的姿势很漂亮呢。其实,漂亮的羽毛在风中飞,同真正的鸟儿在空中飞,那意义和价值是不一样的。我们知道,艺术家是分为有理想 and 没有理想的,而在一个价值系统整体失衡的状态下,最容易失去理想的正是一些所谓冒充有理想的艺术家。

欣德米特一生作品繁多,《画家马蒂斯》和《世界和谐》,外加上 1926 年早期的《卡迪拉克》,这三部都是以艺术家为主角的歌剧,号称“艺术家三部曲”。如今,听《卡迪拉克》和《世界和谐》的人,远不如《画家马蒂斯》多。无疑,《画家马蒂斯》是最值得一听的了。那



1990年8月14日指挥大师伯恩斯坦在美国为中国上海乐团签名留念。

是欣德米特三十多岁时的作品，年轻时候的理想一直激荡在他的心中，一直到他的晚年还没有遗忘，实在足以让人尊敬了。听这一款作品，版本很多，库贝利克、阿巴多、卡拉扬、伯恩斯坦等许多著名的指挥家都曾经指挥演奏过它。但是，最值得一听的应该是1934年富特文格勒指挥柏林爱乐乐团的演奏，尽管后来富特文格勒曾经归顺过纳粹，但在1934年欣德米特因这部《画家马蒂斯》而遭受法西斯的围攻和迫害，许多著名的艺术家受到牵连，于是在许多艺术家退避三舍之际，富特文格勒指挥的演奏便成了冒着风险的雪中送炭，是友情而正义的举动。那场演出肯定不同凡响。不知有没有录音保存下来，反正我是没听过，只能迎风遥想当年了。

## 科普兰印象

匈牙利裔的美国音乐史家保罗·亨利·朗格,在论述美国音乐的时候,特别愿意将其和英国音乐作对比。他说,这是因为“19世纪英国和美国音乐史之间具有某些相似之处。两国都经受了外国音乐的侵略,都征服了侵略者,建立了他们自己的艺术之国;两国都是通过开明的音乐政治家有远见的决心策划而达到了目的;两国都是通过德国浪漫派和浪漫派以后的音乐道路获得了自由。”朗格同时也指出两国的不同:“一个重要的区别在于他们对德国影响的方式的不同。英国是超越了它,美国是消化了它。”

美国自由女神像



这说明了美国的胃口的强悍。

自巴赫以来,一直都是德国音乐在世界上占有着统治的地位,一直都是以欧洲为中心的音乐侵略着欧洲以外的地盘。一百多年以前,在19世纪末和20世纪初,新生的移民国家美国还没有自己的民族音乐,它需要消化欧洲的精髓,吃的是德奥的古典传统,挤出的是美国自己的音乐。你不得不佩服美国人的胃口,也许,这就

是移民国家的优势,它什么都能够吃得下去,什么都能够化为自己的营养,什么都能够移花接木变成自己的东西。

只要想一想那个时期,美利坚一方面敞开着自己的国门,吸纳着八面来风;一方面派出自己的人才去欧洲,实行着拿来主义;两相交叉作业,壮大着自己,诞生了自己的新生婴儿。前者,如当时法国著名的音乐家瓦雷兹(E. Varese, 1883—1965),瑞士的犹太音乐家布洛赫(E. Bloch, 1880—1959),以及从新成立的苏维埃逃亡出来的拉赫玛尼诺夫,都是那时候先后到了美国。而派出去的人才中的代表人物无疑应该要数阿伦·科普兰(Aaron Copland, 1900—1990),他是那时第一个到欧洲学习音乐的美国本土音乐家(他师从法国的布朗热和匈牙利的戈德马克)。他便也成为了美国第一位本土民族风味的音乐家。

听美国的音乐,科普兰应该是首选。

我买到一套三张碟的科普兰作品精选,是由科普兰自己指挥,索尼公司出版,被企鹅评为三星。确实是非常好的一套唱盘,三碟一共有近四个小时的录音,不敢说一网打尽了科普兰,但科普兰的好作品却是应有尽有。

这套唱盘中的第一部作品选的是《墨西哥沙龙》,这是科普兰的成名之作。他1932年第一次来到墨西哥,经过四年的沉淀与发酵,于1936年终于成功。他运用了大量的墨西哥民间音乐,使得作品一下子与众不同,特别是和欧洲的舶来品不同,显示出它浓郁的民族风味,旋律和配器的色彩尤其艳丽,立刻夺人眼目。或许就是从这时候开始,科普兰发现了民歌不同凡响的魅力,他以后的作品中总是有浓重的美国民歌的元素,才使得他的音乐本土化和民族化了吧?

听科普兰的音乐,这种地道和浓重的美国味儿,除了民歌的元素之外(因为民歌很可能成为一种装点形式,成为涂抹在音乐外面的脂粉,你没听见我们现在不少歌手唱的民歌已经将民歌原本拥有的淳朴与真情唱得面目皆非而徒具一具空壳了吗),更在于那种明快昂扬的精神头,那种透明清澈的韵律,让我们想起美国刚刚建立时期那种朝气蓬勃,那种青春洋溢,那种阳光灿烂的心情,那

种大汗淋漓的情绪、那种发自内心的呼吸顺畅和爬山越岭的尽情尽兴。一个时代真是有一个时代自己独特的音乐，那是来自人们心底的共鸣，不过是以音乐家所创作出的音乐方式表现出来罢了，它是骗不了人的。单纯模仿别人，除了自己的幼稚之外，很可能只是为邀宠或谄媚于别人；而如我们现在流行的晚会或歌手大奖赛之类的音乐，透露更多的是功利和虚情假意，都是无法和科普兰这样的音乐相比的。

科普兰的音乐不是那种个人情感的浅吟低唱，他抒发的是一种宽广的情怀，依托的不是电视晚会和大奖赛，而是美国西部正在开发的山川和耳熟能详的风土人情。

《小伙子比利》(是科普兰著名的三大舞剧之一，另两剧是《牧区竞技》和《阿帕拉契亚的春天》)，宁静的引子，透明的调子，辽阔的西部平原，狂放不羁的西部牛仔，一幅色彩鲜艳的西部风情画。你能够感受到天高气爽，清新的空气和马蹄溅落的尘土飞扬的土腥味，以及开荒者身上蒸腾的汗味，甚至那么一点剑拔弩张残酷的血腥，一起被太阳晒得热辣辣刺鼻呛眼。特别是第三乐章夜色中的纸牌游戏，很舒缓，很柔情，长笛悠悠，喇叭呜咽，和着弦乐此起彼伏摇曳，让人想到无边的荒原之夜在月光和小酒店油灯辉映下

阿帕拉契亚的  
春天



的旷远,星垂平野阔,月涌大江流,燃起你的想入非非。

《牧区竞技》,先声夺人的开头,不断加速的圆舞曲,甜美的夜色,如歌的梦呓,自由的回旋,兜起风,兜起星汉迷蒙,兜起夜空迷离。周末的狂欢,奔放的鼓点,精神抖擞的快板,有点爵士味道的小号,加上轻轻的打击乐,弦乐嘈嘈切切,密如急雨的热烈,西部独有的一股股热浪氤氲地向你扑来。

《阿帕拉契亚的春天》是我最喜欢的一部作品,这是一部开荒者之歌,质朴的旋律,犹如阿帕拉契亚山区的山民,一派田园风光,高远的山顶紧紧挨着蔚蓝透明的天空,空气的清冽之中能够闻得到山间草木在春天回黄转绿时散发的清香。非常慢的开始,仿佛从遥远的山涧里流淌出清澈的泉水,由远而近地逶迤着淙淙地流来,流出宗教般的沉静,天籁一样澄净静谧,蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽,也许是山区独有的氛围。快板中笛声的清脆,铜管乐的明亮,奏得满山摇响林涛阵阵,呼应着山风猎猎。而行板中如今听有一丝怀旧的味道,那种恬静与甜美,仿佛过滤一样;那种飘忽如云的梦幻,被旋律织就的那样熨帖;那种天真,充满孩子的气息;那种从容,是那个已经逝去的时代的从容。如今怎么可能还会有这样的天真的从容?只有在百废待兴的年轻时期,只有在一切都还没有但充满着想像和梦想的时候,才会有这样的天真和从容,如今一切都已经拥有,而奔命似的奔忙,在现实无穷的挤压和碰撞中,在各种欲望的时刻膨胀和泛滥中,如此的天真和从容只能是一种奢侈的梦境,只能从科普兰的音乐里去触摸一丝冰冷的脉搏了,去遥想参加青春年少的当年了。

还有那用单簧管吹出的民歌旋律中和激情弦乐映衬下的《林肯肖像》,还有那用英国管和小号吹出的动人音符中矗立的《寂静的城市》,还有美妙如歌的《我们的小镇》,还有温馨宁静的《家书》……

科普兰所给予我们的都是这样在美利坚合众国处于开创时期蓬勃和青春的印象,那印象是那样的纯真和透明,是如婴儿的眼泪一样的透明,如尚未开垦的处女地一样的纯真。科普兰的音乐,就是这样血脉相通一般介入当时的现实,融入当时正奔波在乡村和



格什温:美国现代作曲家

街市的人们的匆匆脚步中,尤其是西部开拓者的心跳里,而不是沉迷于自己一隅的悲欢离合中,也不是遁入空门退回到古典主义的老巢里。科普兰用欧洲古典音乐的形式装进自己国家的内容,创作出本土的音乐,尽管有人批评他的音乐略显保守,但他以自己的音乐为那个朝气蓬勃时代中的美国留下了历史的声音,如果当时有摄影师为美利坚留下了光与影的照片,科普兰则是为照片配上了最贴切而动人的背景——音乐。

顺便说一点,不知怎么搞的,听科普兰的音乐,总让我想起北大荒。那是年轻时候插过队的地方,可惜的是没有科普兰音乐中一样的牛仔装束,只有臃肿肥大的兵团服,那种绿不是正规军装的那种绿,被我们叫做“屎绿”。但那里有同科普兰音乐中一样的昏

北大荒开垦队



黄的马灯、呛人的土烟，还有那无边的荒地，荒凉而静寂；开春时分冰河的解冻，回黄转绿；还有如阿帕拉契亚一样的山林和一样的清新和宁静，还有和他们一样聚集着无数的开荒者，以及和他们一样的年轻的青春。

如今，一切都逝者如斯。只有科普兰的音乐还在，错位地在为我早已经逝去的青春旧梦伴奏。

# 十七分半钟的里亚多夫

新买了一盘迪卡公司出品的百年纪念的唱盘,是俄罗斯指挥家普列特涅夫在 1993 年指挥的俄罗斯作品集。里面的柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫,多少还熟悉一些,但里亚多夫(A. Liadov,

拉赫玛尼诺夫:  
俄罗斯作曲家



1855—1914)这个名字,我还是第一次知道。也是我孤陋寡闻,也是俄罗斯19世纪和20世纪初期出现的音乐家实在多得如同俄罗斯森林中的蘑菇,俯拾皆是,好听的音乐如繁星满天,时时辉映在你的头顶,让你应接不暇。

迈过高大而赫赫有名的柴可夫斯基和拉赫玛尼诺夫,先听里亚多夫。

这张唱盘一共有里亚多夫的三部作品:《巴巴·亚加》、《魔湖》、《基基亚拉》。全部都是从俄罗斯民歌和民间传说中取材,巴巴·亚加和基基亚拉都是女巫的名字,各有各的传奇。《魔湖》描述的是水妖,自有自己的故事。不了解俄罗斯的民间文学和音乐的传统,让今人来听这些作品,大概已经无法领悟其中真正的韵味。我是已经听不出作品中蕴含的那些复杂的故事传奇了,听到的只是里亚多夫通过他的音乐传递给我的一些纷杂和扑朔迷离的印象和感觉。音乐,经过了岁月的淘洗和沉淀,其实已很难再是原汁原味,无论演奏者,还是听众,再现和听到的多少都是经过今人的重新演绎,打上了今天的印记。这一点,很像好莱坞将好多传统的旧故事改编成适合今天观众看的新的动画片,比如《宝莲灯》、《人猿泰山》,穿戴还是老样子,里面的内核已经发生了变化。只不过,音乐没有好莱坞电影走得那样远。

这是三支很好听的曲子,浓郁的俄罗斯味道,与小时候听惯了的和插队时唱的俄罗斯民歌,其实是不一样的。听罢之后,我有些奇怪,为什么会出现这样不一样的感觉?是里亚多夫的俄罗斯味道不正宗?但里亚多夫对俄罗斯民歌情有独钟,一直是非常有名的,看音乐史中介绍,他曾经遍访民间收集到了一百三十多首民歌,除了自己创作了这三首带有民歌风味的曲子外,还专门写过《俄罗斯民歌八首》的乐曲。对民歌如此感情弥深并且身体力行于自己的创作之中,并非所有的音乐家都能做到的,说他的音乐俄罗斯味道不正宗,恐怕说不过去。

但想想,却也就明白了,新中国成立以后,流传到我国来的俄罗斯民歌,其实都是经过当时筛选的,又经过了当时我们自己的口味再一次调整,两遍筛选后,自然味道是另外一种样子了,无不打



1958年苏联国家交响乐队访华演出场景

上了当时政治和文化的烙印。对我们的口味倒是对了,只是我们长时期一直以为俄罗斯民歌的味道就是《三套车》,就是《山楂树》,就是《红莓花儿开》……忽然想起前年我到南斯拉夫去,向人家问起《深深的海洋》这首在插队时我们唱烂的歌,以为是南斯拉夫最有名的一支民歌,该是家喻户晓。谁知从一座城市走到另一座城市,问过好多人,竟没有一个人知道这支《深深的海洋》。人家唱起自己熟悉的南斯拉夫民歌,我是一首没听过。有些事情就是显得这样可笑和错位。

里亚多夫的俄罗斯味道,我是第一次听到。

《巴巴·亚加》开始先声夺人的急板,低音管奏出的急迫,高音喇叭奏出的高亢,高天滚滚寒流急一般,落叶纷纷夹杂着秋雨凄厉

一般,让我感受了节奏在音乐中的真正的作用,节奏调动着音乐的整体走向,调动着所有音符的情绪。节奏,在里亚多夫的音乐里是一个幽灵,用无形的魔爪抓住了一切。

《基基亚拉》中单簧管和舒缓的弦乐的配合,像是云彩在天边悠扬地漫步;英国管和双簧管在乐队中的起伏跌宕,像是大海的潮水一波一波极有韵律地涌来;高音短笛轻轻点缀,鸽哨清脆地响彻在天空中一样,高远浩渺,余音袅袅。旋律的优美,使得俄罗斯的味道分外宜人。旋律是俄罗斯音乐中也是里亚多夫音乐中流淌的鲜活的血液。

《魔湖》开始听时,让我觉得非常像德彪西的《牧神午后》,彩色缤纷,静谧中带有几分从遥远天边飘来的神秘感觉。大提琴迟缓而抒情的调子,像是清风微微拂过水平如镜的湖面;长笛轻轻地撩拨,像是阳光跳跃在湖面上精灵般光点闪烁;优雅的竖琴一出场,和钢琴你呼我应,和双簧管有分寸的招手点头极其绅士,在大小提琴轻柔的衬托下,真是高雅而美丽,动人之极。

那一天,听里亚多夫,外面正下着北京入冬以来最大的一场雪,纷纷扬扬的雪花将窗外涂抹得一片洁白晶莹而玲珑剔透,将平日触目皆是的污染垃圾和肮脏的塑料袋废纸统统遮掩了,给了我们暂时的干净和洁白。这时候来听音乐,尤其听里亚多夫这三支带有浓郁民间传说色彩的乐曲,能让我们燃起一些童话的幻想和感觉。虽然,我无法想像出女巫和水妖,如果真有,她们出现在这样的雪天里,一定也是格外的可爱。

纷纷扬扬的雪花中,飞翔着里亚多夫的音乐,音乐一下子显得洁白晶莹起来,显得轻盈透明起来。真的,这时候大提琴的呜咽,也显得甜美起来;长笛的清亮,也显得敦实起来;就是急促的小提琴奔走,也显得有一种风雪之夜归家的温馨,遥远的天边,呼啸的风雪之中,有一盏橘黄色的灯光在温暖地闪烁。那竖琴一声声弹拨得让人落泪,委婉动情,像有雪花扑满一身,亲吻着脸庞,然后融化在你的怀中。

雪花纷纷中,《巴巴·亚加》让我感受到朦胧,《魔湖》让我感受到静谧,《基基亚拉》让我感受到动荡中的抒情。如果说《巴巴·亚



普罗科菲耶夫：  
俄罗斯现代作  
曲家

加》像是天边扑朔迷离的星光，《魔湖》像是午后恬静而温暖的阳光，那么《基基亚拉》就像是风雨过后滴着清丽水珠的湿润的月光。

这位里姆斯基-科萨柯夫的学生、普罗科菲耶夫的老师，以他作品的数量和质量，以及他的影响和知名度，也许在俄罗斯的音乐史中的地位，既比不上他的老师，也比不上他的学生。我们一般都会知道里姆斯基-科萨柯夫和普罗科菲耶

夫，知道里亚多夫的却不多。但他是一座承上启下的桥梁，他对俄罗斯民歌的挖掘和开创作用，不见得比他的老师和学生差。起码，在他的这三支乐曲中（可惜我未听到《俄罗斯民歌八首》），能听出他情真意切的民歌情节和民间情绪。

纷纷扬扬的雪花中，里亚多夫显得那样让我难忘。虽然，这三支乐曲《巴巴·亚加》三分半钟、《魔湖》将近七分钟、《基基亚拉》七分钟多一点，加在一起，才一共短短的十七分半钟，但好的音乐从来不以时间的长短论短长的，百米之间短距离的较量，有时胜过马拉松冗长的精彩。

# 格里格断章

——格里格逝世百年祭

1858年,爱德华·格里格(E. Grieg, 1843—1907)十五岁,刚刚从九年制的小学毕业。像许多孩子一样,在大人一再的鼓动下,一定要报考一所名牌大学,他来到德国的莱比锡报考音乐学院。莱比锡音乐学院,确实是一所名牌大学,在当时整个欧洲都非常有名,它是由门德尔松创办的,建立在1843年,巧得很,和格里格出生在同一年头,似乎和格里格很有缘分。舒曼等很多有名的音乐家都曾经在这所学院里任过教。

但是,格里格那时还小,还考虑不到大人们替他想到那样长远的前途,而只看到眼前,他从家乡初来乍到德国,感到很陌生,尤其是一时无法听到挪威的家乡话,更使他感到很寂寞,他本来就并不那么愿意大老远地跑到莱比锡来考试,这时就更是



门德尔松:德国浪漫派作曲家

心里一百个不乐意。在考场上,他只是坐在钢琴旁应付了事般地弹奏了他在乡间婚礼上听到的《哈林格舞曲》,完全是即兴式的演奏、为了完成任务式的演奏。老师没有打断他,只是最后对他说了句:“半音多了点儿。”他以为不会考上了,却偏偏考上了。家乡的《哈林格舞曲》帮助了他。

以前,听格里格的音乐时,尤其是听他的《培尔·金特》组曲的时候,总会被他柔情似水的缠绵与深挚所感染,暗自觉得他在童年和少年的时候一定是一个听话的乖崽,就像我们中国的那些好学生一样个个笔管条直。但其实,不是那么一回事,他在生活中所展现的性格和作品中所流露出的性格并不完全一样。就在刚进入莱比锡音乐学院一年级的時候,他因为迟到和院长顶嘴,被院长施莱尼茨气愤地当众斥责为劣等生。这很伤他的自尊心,第二天,他到院长室找到院长直陈昨天对他批评的不满,指责院长昨天的话太生硬且带有侮辱性。院长本来极其生气地指着大门让他走人,他却不依不饶地说:“不用您指我也会走的,但您要听我把话说完!”一个十五岁的孩子,就这样不容分说地激烈争辩着,直至院长转怒为喜,拍拍他的肩膀说:“你这样看重名誉是好的。”

四年之后,格里格从莱比锡音乐学院毕业。院长给他的鉴定书上这样写道:“兹证明格里格品行优良,在各方面一贯为模范生。/莱比锡音乐学院院长 格·康·施莱尼茨。”

我在很长一段时间里只要一想起这件事就忍不住想,幸亏格里格是在莱比锡音乐学院。不知他要是在别的地方会如何,但我敢肯定在我们中国的任何一所学院都是行不通的。考试时那样漫不经心,迟到了顶嘴,第二天还要找院长理论甚至直面批评院长,院长居然能够容忍,不但不记仇,反倒在毕业鉴定上给予那样高的评价,这在我们中国的大学里怎么能够想像呢?

好的教育,永远对学生都是宽容的,因为好的教育和好的艺术是一样的,核心都是美和善的。将教育办成了产业,变着法子从学生腰包里掏钱,尤其是艺术院校有恃无恐地向学生多要钱,是无法同莱比锡音乐学院相比的,是无法面对他们的校长施莱尼茨的,便也很难培养出如格里格一样的学生的。

莱比锡音乐学院现在仍然在办,已经拥有一百五十九年的历史。有些美好的传统,并不因为年头长久就失去了历久常新的意义和魅力。

## 二

思乡是一切艺术家最容易患的病症。越是艺术造诣深的艺术家越是易患思乡病,正所谓“可怜多才庾开府,一生惆怅忆江南”。

1865年,格里格二十二岁,独自一人到罗马。游历富于艺术气质的意大利,一直是格里格的梦想。但是真的来到了艺术气息赏心悦目的罗马,却并没有给予他更多的快感,而相反让他的思乡病越发蔓延。他在给朋友的信中不止一次地诉说着他因远离祖国而引起内心无法排遣的苦闷:“我每天夜里都梦见挪威。”“我在这里不能写作。”“周围的一切太耀眼,太漂亮了……却丝毫没有使我感到在家乡刚发现我们的淡淡的微薄的春意的欢欣。”……

据说,丹麦的童话家安徒生曾经偶然听过格里格的一首管风琴即兴曲《孤独的旅人》,很是欣赏,那种因远离自己的祖国而感到无法排遣的孤独,因孤独而渴望回到祖国重温春天絮语的心情,使得他们两人的心豁然相通,真是“日暮乡关何处是,烟波江上使人愁”。那时候,格里格正在丹麦,他和安徒生因这首《孤独的旅人》结识,安徒生正是从思乡之处敏感地感受到他的天赋,器重并鼓励这个年轻人的音乐创作。格里格曾经为此终生感谢安徒生。

如果我们明白了上述有关格里格的经历,也就明白了格里格为什么在他的《培尔·金特》组曲里那首《索尔维格之歌》唱得那样凄婉动人了。索尔维格终于等来了历尽艰难飘洋过海而回到祖国的丈夫培尔·金特,这首令她气绝而亡的歌当然要成为了千古绝唱。

我们也就明白了为什么格里格死后一定要埋葬在他家乡卑尔根附近特罗尔豪根的一个



安徒生:丹麦最伟大的童话家



卑尔根的格里  
格故乡风光

天然洞穴里，因为那里面对的是祖国的挪威海。他说：“巴赫和贝多芬那样的艺术家是高地上建立的教堂和庙宇，而我，正像易卜生在他的一部歌剧中说的，是要给人们建造他们觉得像是在家里一样幸福的园地。”祖国和归家永远是他音乐的主题。

我们也就明白了格里格在逝世前一次音乐会演出中，当他知道了门口挤满了没有买到票的年轻人时为什么会说：让他们都进来吧。因为他知道他们是他的国家的年轻人。同时，我们也就明白了，为什么在他逝世的时候会有四万人涌上街头为他送行。如今还会有哪个伟大的人物逝世之后有这样多的人自愿涌上街头为其送行吗？

思乡，确实是人类共有的心理特点。特别是在如今世界动荡

不安的时刻,意想不到的灾难和恐怖威胁甚至战火的蔓延,总是如暗影一样潜伏在我们四周,思乡更成为了人们心心相通的共同鸣响的旋律。我想,也许正是因为如此,肯尼基的一首萨克斯曲《回家》才那样风靡在世界的许多角落吧?在古典音乐之中,在我看来思乡意味最浓的大概要数德沃夏克和格里格了。只有德沃夏克的《自新大陆》第二乐章的思乡情结能够和格里格相比,如今无论你在哪里听到格里格的音乐,他那种独有的思乡的浓郁感情总会伴随着特罗尔豪根前挪威海飘荡的海风,湿漉漉地向我们扑面而来。“共看明月应垂泪,一夜乡心处处同”。

### 三

19世纪末,格里格和易卜生(H. Ibsen, 1828—1906),可以说是挪威艺术的双子星座。有了他们两人的名字出现,使得挪威这个北欧小国,在艺术上可以和那些辉煌的欧洲大国平起平坐而显得熠熠生辉。

易卜生比格里格大十五岁,格里格只比易卜生多活了一年,他们是同时代人,只是易卜生是长辈,格里格是晚辈。他们两人的关系不同寻常,在格里格童年的生活时,易卜生在格里格的故乡卑尔根剧院里工作了六年,格里格是在易卜生的戏剧影响下长大;当年格里格年轻尚未出名的时候第一次见到易卜生,易卜生非常看重他,并赠诗给他,称赞他:“你是俄耳甫斯今世再现,从铁石心肠中引出热情的火焰,更有力地击奏琴弦,使兽心变成与人为善。”当易卜生得知格里格想谋得克里斯蒂安尼亚剧院指挥的职位时,立刻给剧院的院长、当时著名的文学家般生写信



格里格:挪威伟大的作曲家

推荐,可惜没有成功,但他毫不怀疑格里格的才华,他写信给格里格鼓励他:“你的前途要比剧院的指挥远大得多。”

1874年,易卜生极其信任地请格里格为他的戏剧《培尔·金特》谱曲,格里格也不负易卜生的期望,以《培尔·金特》一曲成功而名满天下。可以这样说,如果没有《培尔·金特》,特别是后来的《培尔·金特》组曲的流传,格里格的名气不会有现在这样的大。这一年,易卜生四十六岁,格里格三十一岁,都是艺术开花结果的最佳期。

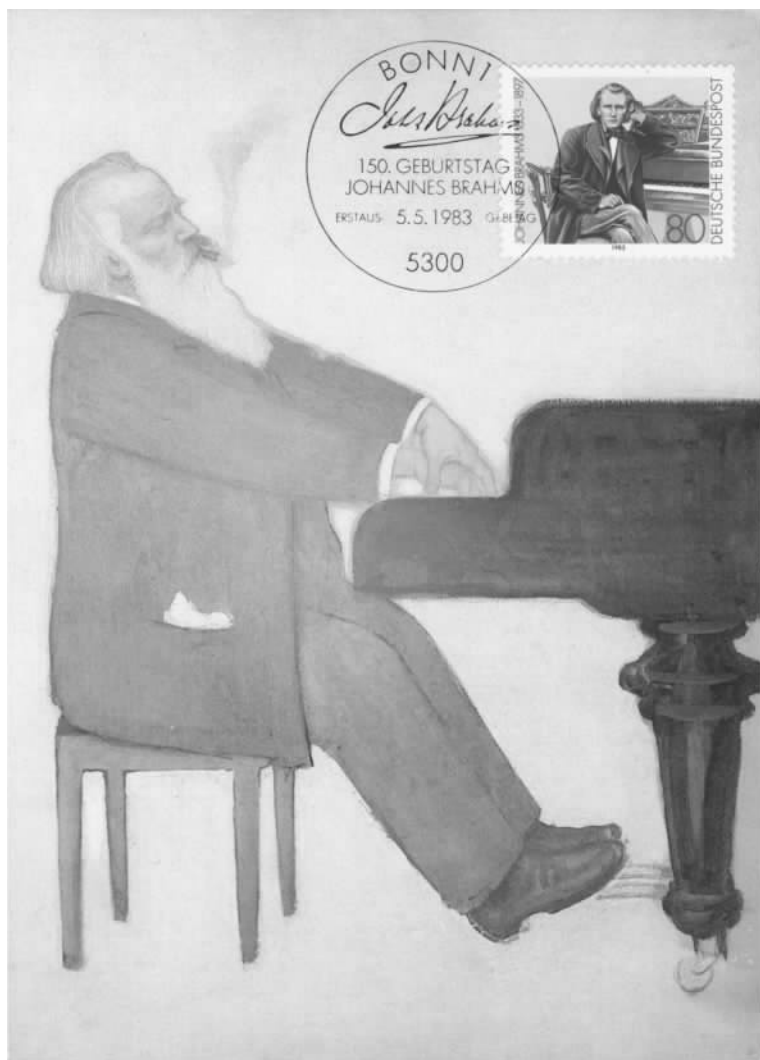
毫无疑问,易卜生和格里格是忘年交,是好朋友。他们确实是忘年交,是好朋友,但他们到底也不是那种交心的最好的朋友。他们相互的敬重更多的是彼此的才华,他们到底也没有成为精神上的朋友。

格里格和易卜生都出身在商人的家庭,只是易卜生的商人家庭在他幼小的时候就已经破产,前世的鼎盛只留下一个虚影,而格里格的父亲一直是一个殷实的商人。家境的衰落,早早就在药店里给人家艰苦地当学徒(在同样的年龄时格里格在莱比锡音乐学院读书),导致易卜生走的路肯定和格里格不一样,他年轻时就热衷参加政治活动,他的作品对社会的批判也格外浓重。格里格从易卜生的身上学到不少思想上与文学上的精华,但格里格毕竟不是一个如易卜生那样政治和思想意味浓厚的艺术家。格里格旋律下的培尔·金特和索尔维格,同易卜生笔下的培尔·金特和索尔维格,是不一样的。在接到易卜生邀请他来为《培尔·金特》谱曲的来信后,他就曾经给易卜生写信说明自己希望谱写出自己心目中的培尔·金特和索尔维格。一直刚愎自用、天性怀疑的易卜生,一般是不会为别人的意见所左右的,这一次却给格里格发来了电报,表示同意格里格的意见。这样的妥协在易卜生的艺术生涯中是绝无仅有的,我不知该如何解释,只能用易卜生确实太爱格里格的才华来解释了。

格里格和易卜生在个人性格和艺术风格上的差别是非常大的,如今我们来听《培尔·金特》,已经完全听不出易卜生的一点意思了,易卜生在剧本中提供的东西,我们早已经忘记了,留在我们

心中的是格里格那动人的旋律,那种美妙哀婉的音乐超越了文字,特别那首《索尔维格之歌》,已经成为了爱情之歌的象征,即使你根本不知道易卜生和他剧本所描写的一切,也没关系,那凄恻迷人的音乐足以打动任何人,而这一切显然已不是易卜生的培尔·金特和索尔维格了。

在我看来,虽然格里格得益于易卜生,但他和易卜生所走的道



勃拉姆斯:德国音乐家

路是不一样的。除了他们的生活道路和个人性格因素不一样之外,他们的艺术感情流向也是不一样的,而艺术说到底就是感情。在这方面,易卜生明显是抨击社会的恶,他的眼睛里容不得沙子,他愿意让他的艺术化作刀枪匕首;而格里格显然是歌颂心灵的善,他在自己的音乐里种下的都是这样的种子,盛开的都是温馨的花朵。所以,我们不仅在易卜生的《培尔·金特》,而且在他的《玩偶之家》、《群鬼》、《人民公敌》等一系列剧作中,同样可以看到那种批判的力量。而在格里格几乎所有的作品中,我们能够听出流淌在他心底里的都是对美好和善良的咏叹。

每次想到易卜生和格里格并想将他们对比的时候,我总忍不住想起我国五四时期的鲁迅和冰心,易卜生不有些像鲁迅吗?格里格也实在是太像我们的冰心了。

在评价勃拉姆斯和他的老师舒曼的时候,格里格曾经说过这样的话:“舒曼同他的最大的追随者勃拉姆斯不同,他是诗人,而后者始终首先是音乐家。”

套用这句话来说格里格和易卜生之间的关系,可以这样说:“易卜生和他的最大的追随者格里格不同,易卜生是社会批判家,而格里格始终首先是音乐家。”

#### 四

好多年前,读巴乌斯托夫斯基的小说《一篮枞果》,他写格里格在卑尔根的森林里遇见守林人的八岁女儿达格妮,答应在她十八岁的时候送她一个生日礼物。果然,在达格妮十八岁生日的时候,她在奥斯陆听音乐会听到了格里格送给自己的生日礼物——一首美妙的乐曲。

巴乌斯托夫斯基把这则故事写得很美,让我感动于格里格对于承诺乃至诺言的一片真心之余,又有一个疑问在我的心头:为什么格里格能够这样做,仅仅是为了信守一个林中诺言,仅仅因为达格妮是一个漂亮可爱的小姑娘,便能够付出了十年的代价吗?我有些怀疑是不是巴乌斯托夫斯基的虚构?要不,就一定有别的更能够让人信服的原因。但是,巴乌斯托夫斯基没有写到。

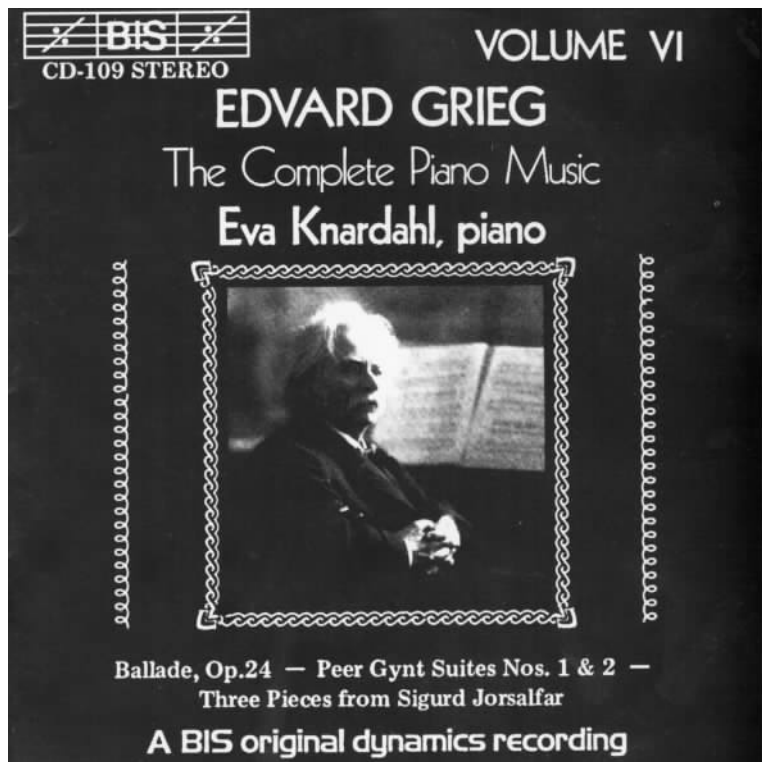
一直到前些日子,读到张洪模教授写的传记《格里格》,看到格里格唯一的女儿亚丽珊德拉,十三个月就不幸因病夭折这一节时候,我才恍然大悟。我一下子明白了巴乌斯托夫斯基为什么要那样写了。我找到了令人信服的原因,那并不是虚构,而是一个艺术家真实心灵最艺术化的体现。

只是,如果我是巴乌斯托夫斯基的话,我应该在文章中加上这样一节:

当格里格伏下身子,把散落一地的枞果拾回篮子里,帮助达格妮提着一篮沉甸甸的枞果,问她:“今天是你几岁的生日呀?”

“八岁。”达格妮的声音清脆得如同一声悦耳的长笛。

八岁,格里格禁不住在嘴边念叨了一句。如果自己的女儿亚丽珊德拉活着,早已经过八岁了。亚丽珊德拉才活了仅



格里格钢琴作品 CD 封面

仅十三个月呀,流星一闪,就病逝了,可怜的女儿没有能够和眼前的这个小姑娘一样过一次八岁的生日。这是他的唯一的孩子啊。

格里格望着达格妮,眼前重叠着两个小姑娘的影子。他轻轻地抚摸了一下达格妮漂亮的一头金发,金发上有阳光留下的温暖,还有调皮的松鼠在树间踩下的几根松针。格里格问她:“小姑娘,你叫什么名字?”

“达格妮。”

“好的,亲爱的达格妮,当你年满十八岁的时候,我一定送你一件生日礼物。”

是的,我要这样写。这样,我就找到了文章的起承转合的理由,也找到了格里格内心世界最隐秘动人的一隅。

这样,我也就明白了,为什么他的《培尔·金特》组曲中的《索尔维格之歌》会成为他最动人的乐章。在格里格的心里,索尔维格一定就是那个眼睛充满童话光芒的可爱的小姑娘达格妮,就是自己无法忘怀的女儿亚丽珊德拉。

## 偶然间听了布里顿

那天,我偶然间听到了布里顿(B. Britten, 1913—1976)的音乐。

精神和物质,是一个陈旧的话题,也是一个沉重的话题。多少年来,人们即使不在谈论着这个话题,也在实践着这个话题。这是一个哲人们绞尽脑汁困惑难解的话题,也是一个凡夫俗子每天都要遇到的话题。

以前曾经有伟人说过这样的话:或做一根会思考的芦苇,或做一口只会吃的猪。这就是在论述着精神和物质这个话题,只是他把这个话题推向了极致。其实,看重物质并不一定非得是一口猪不可,而只会做思考状的芦苇也可能太单薄,经不起一阵阵的秋风萧瑟。

我不赞成这种将精神和物质分别推向极端的说法。但是,精神和物质是有区别的,以为精神完全可以化为物质,是一种天真的幻觉,这就像是想把水一下子变为油一样是不可



布里顿:英国现代作曲家

能的；以为物质可以代替精神，也是一种可怕的思维，这道理很简单，因为没有翅膀，谁也不可能飞。我国经历了精神极度膨胀的时期，一下子又跌落进物质无限刺激物欲突然膨胀的时期，人们很容易找不到北。仅仅看新时期这短短二十年的历史，就可以看得出来，人们在精神和物质这两者之间颤悠得是多么的明显。我们不必看某些所谓的共产党员将精神的理想完全抛弃，贪得无厌、贪赃枉法，完全堕入地狱之中。我们只看看我们自己，有时，我们不要以为除了地狱便都是天堂，在地狱和天堂之间，还有不少烂泥塘，我们常常不由自主或情不自禁地滚进去，而自以为是睡在了席梦思软床之上。

以前，我常常会有一些朋友，约到一起聊聊天。闲散的心情，无主题的聊天，曾经给予我们那样多的快乐。而且，那时，我们都不富裕，唯一富裕的是时间。记忆非常深刻的是我有一个朋友，我们都是老师，都是刚刚从北大荒回到北京，那时我们哪也不去，就到家里来聊天，因为我们衣袋里实在“兵力”不足。一直聊到夜深人静，哪怕窗外寒风呼啸或是大雪纷飞。聊得饿了，我就捅开火，做上满满一锅的面疙瘩汤，放点儿香油，放点儿酱油，放点儿菜叶……围着锅，就着热乎劲，我们两个人竟然吃得一点不剩，聊天聊得我们精神和肚子一起吃得饱饱的。虽然，我们在聊天中所包含的精神因素不见得多么的高尚，但毕竟是属于精神的范畴，让我们在那个物质贫乏的时代心灵得以滋养。当然现在，我们不会那样悲惨了，我们起码可以到一家餐馆，举杯痛饮，畅快地聊天。但是，我们已经很长时间也凑不到一起聊天了。

我们都开始忙碌了起来。我们在忙些什么？二十年的岁月也许还算长，其实十年就足以彻底地改变一个人。十年前，也许我们还充满梦幻，将精神，将感情，将心中残存的那一分浪漫，极其认真而投入地用细针密线缝缀成灿烂的一天云锦，虽然到头来也做不成一床鸳鸯被面，但毕竟曾经闪烁在我们的头顶，辉映在我们的心里，迸发出一点星星的光芒，让我们眼前不曾一片漆黑。现在呢，我们会不会认为那只是一种无知般的幼稚一种迷信般的可笑？我们收获了累和烦之外，却只让我们颗粒无收？我们不仅浪费了

时光,也浪费了赚钱的机会。我们现在方才大梦初醒,忽然想起要重新设计自己和未来的岁月。我们就是这样轻而易举又水到渠成地从单纯的精神滑落到单纯的物质上来。也许,问题都出现在单纯上面。只是这种滑落是一种单纯的醒悟呢?还是一种无可奈何的倒退?

我忽然才明白,人的内心里其实是藏着精神和物质两种怪物的,人有时也会是主要呈现为精神和物质两个方面的。

我进而想到了这样一个问题,其实音乐也是分成精神和物质两种的。

## 二

这个想法的出现,或许也是些老生常谈,但确实正是在那天我和一个朋友在一家餐馆里聊天之后,回到家里偶然间听了两盘新买的布里顿的唱盘引起的。那两盘唱盘买了好些天了,一直没顾得上听,大概那天晚上一时睡不着就拿起来听了。按理说,这两年迪卡公司和伦敦公司出了布里顿的唱盘有三十多种,而且是不带重样儿的,这位英国当代作曲家的作品之多,品种之多(他最有名的是那些歌剧和声乐套曲),洋洋洒洒,铺天盖地。我只是听了两盘他的唱盘,一知半解,是没有资格对他来评头论足的。但是,对音乐的感受是极其直观和直接的,来不得半点虚与委蛇。我最初对布里顿的认识,是听一盘他和罗斯特罗波维奇合作的大提琴协奏曲,他为罗钢琴伴奏,天衣无缝,十分优美,便买了这两盘他的唱盘。谁知这两盘唱盘,我并不喜欢。一盘是布里顿的第二号和第三号弦乐四重奏和他的小交响曲,一盘是他的一首钢琴协奏曲和一首小提琴协奏曲。这只是他的作品中极其少的一部分,完全说明不了他的全貌。但我实在是不喜欢。

我不明白我不喜欢他的原因。

也许,是他的创作太多了,有些萝卜拔了不洗泥的感觉。在这两盘唱盘中,多的只是一些技巧上的东西,听起来很难打动人心。尤其是他的弦乐四重奏,钢琴协奏曲比小提琴协奏曲要好听些,小提琴协奏曲第一乐章,刚开始小提琴颤抖的琴弦的独奏还很动听,



伦敦音乐厅

乐队一加进来就立刻不是那么回事了，真是不知怎么搞的。其实，他的第三号弦乐四重奏是他临终前一年——1975年的晚年作品，应该是炉火纯青的。也许，是我耳朵的问题，我没有听懂。

也许，是那晚聊完天的后遗症。我将餐馆里的内心的感受和没有消化完的酒菜的味道，同布里顿的音乐混为一谈了。我只是借他人之酒浇自己胸中之块垒，布里顿的钢琴、小提琴或弦乐重奏，那一刻弹奏出的都是我的心音。

但是，音乐本来就是作用于听者的心灵的。音乐的客观性有时只在五线谱上存在，只要演奏出来，它必然要和听众的主观感受



罗斯特罗波维奇和布里顿在一起合作室内乐

密切联系一起。所以,有时音乐是作曲家、演奏家和听众三者共同的创作。

准确公正地评价布里顿,不是我的本意,也不是我力所能及的。我只是从餐馆里的聊天听到布里顿的音乐,拔出萝卜带出了泥,由此想到了音乐和人一样,也是分为精神和物质两部分的。而且,非常主观却也非常肯定地就将布里顿划入了物质的那一部分。这可能对布里顿很不公平。

精神方面的音乐,应该注重的是内心真实的感受和真情的由衷表达,而不单纯重视技巧。

精神方面的音乐,重视的是进入人的心灵,不只是愉悦人的耳朵。而满足于听觉上刺激,着眼于时髦的流行,迅速能将生活中的东西捕捉到音乐之中而作简单的变化邀宠于现实,或满足于一己的需要、表现,或用音乐来换钱,等等,这一切,都是属于物质音乐的。

并不是说物质音乐没有存在的必要。但物质的音乐毕竟不能等同于精神的音乐。流行音乐中的许多便是地道的物质音乐,电影里的配乐、专门为戏剧小说诗歌等等配作的音乐,还有某些标题音乐,过分着眼于标题本身,专门为标题而创作(但德沃夏克的《自新大陆》、柏辽兹的《幻想交响曲》不属于这类),就我看来也是属于

物质音乐。

一切附着于歌词的音乐,在我看来都属于物质音乐。音乐本身就是先于语言更是先于文字出现在这个世界上的,命中注定,音乐就该是和语言、文字是两股道上跑的车,并有一道无法逾越的鸿沟。列维-施特劳斯曾不无讽刺地说:“辅以词的乐曲的唯一长处,是有益于智力平庸的半行家和音乐盲。”歌词的出现,确实养成了一批围绕着音乐面前捉拿虱子的懒人,更是败坏了音乐自身,就像一位年老色衰的女人,不得不借助于脂粉的化妆,歌词就是这种脂粉,再漂亮的歌词,也只是高级的脂粉而已。摆脱这种物质音乐的唯一好方法,就是要像摆脱拐杖或像杂技演员要摆脱系在腰上的细钢丝,才能使我们彻底解放。

过分着重所谓思想的音乐,其实也属于物质音乐。按理说,思想应该是属于精神的范畴,但音乐不适合表达思想尤其深邃的思想。以表达深刻思想而著称的贝多芬,他的不少音乐我们现在听来其实会觉得很累,就因为他总是皱着眉头不可为之而强为之,将一些本来音乐酒杯盛放不了的思想的酒汁或浆液非要溢出而洒满我们的耳朵。我还是非常赞同李斯特的观点:“在纯音乐中感情的体现,并不通过思想,并不像其他艺术——尤其是文字艺术中一

样,必须通过思想。”“感情在音乐中独立存在,放射光芒,既不凭借‘比喻’的外壳,也不依靠情节和思想的媒介。在这里感情已不再是源泉、起因或起指导作用的基本原则,而是不通过任何媒介的坦率无间的、极其完整的倾诉。”但这样说并不妨碍人们对这类音乐的热衷和喜爱,它们其中确实也有不少好的音乐。比如贝多芬的《命运》依然为许多人所喜爱,第九交响曲的《欢乐颂》依然是许多

李斯特年轻时代的肖像



欢庆大典上音乐家的选择。比如电影《辛德勒的名单》的音乐让帕尔曼的小提琴拉出来,不是照样非常动听吗?

### 三

有时,我会想到这样问题:在艺术中不是一切唯新是举,为什么越是古老的音乐越是格外具有迷人动听的魅力?20世纪70年代,挖掘出来的出土文物埙,是一种上千年前的古老乐器,但是一下子成为了比现在许多花样翻新的乐器还要受欢迎,演奏者纷纷愿意用它来演奏,听众愿意听它的演奏,觉得那种古风古韵依然有着崭新的生命力。国外也有音乐家致力于古钢琴、古钢片琴来演奏古典音乐,其中的韵味一样非常动人,是现代乐器无法比拟的。其实,我们现在来听巴洛克时期的音乐,年代已经隔离了那样久远,而且那里面许多是属于宗教的音乐,我们根本弄不懂那里面的含义,更听不懂里面的歌词,但是,我们却听了非常感动。这就是为什么几百年过去了,我们仍然喜欢维瓦尔第、巴赫、亨德尔、莫扎特的音乐,甚至连更为久远的阿莱格利、拉索斯、蒙特威尔第、帕莱斯特里那的音乐,现在听起来都依然觉得动听而动人。

在现代音乐彩旗缤纷、频繁变换大王旗的当代,古典音乐总是处惊不变,不可动摇,而且还始终处于主流的位置,为那么多人所喜爱。一个国家可以有多如牛毛的流行音乐和现代音乐,但是一个国家却要把更大的财力和精力放在组建一支国家交响乐团上面,没有一支国家交响乐团,会是一件这个国家文化和经济落后而很让人害羞的事情。我们现在再来听巴赫他们的音乐,总觉得他们离开我们并不太久,甚至就在我们的眼前,和我们同呼吸在一个蓝天下,并不觉得他们是戴着假发穿着燕尾服的古代人。我们听巴赫的那些弥撒曲,听巴赫的那些康塔塔,听亨德尔的《弥塞亚》,听亨德尔的《水上音乐》,听维瓦尔第的《四季》,听蒙特威尔第的《奥菲欧》,听帕莱斯特里的那些经文歌,听莫扎特那些多如灿烂星辰的许多乐曲,不论是他的钢琴曲,还是他的小提琴曲,或是他的单簧管、长笛、竖琴和圆号曲,仍然百听不厌,仍然感到都还是那样的美,上几个世纪的鲜花盛开在我们的面前仍然芬芳扑鼻,上几个



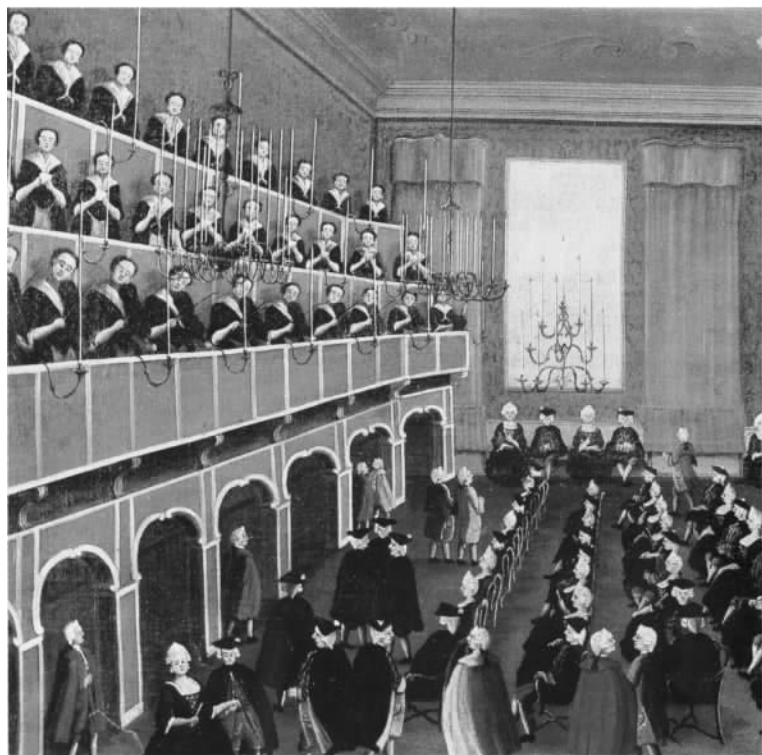
维瓦尔第《四季》CD封面

世纪的星辰闪烁在我们的头顶仍然灿烂迷人。仿佛他们是一颗颗古莲的种子，只要一浸在水里，立刻能萌发出鲜嫩而清新的绿芽来。

都说山可以隔开强悍的水的流动，季节也可以隔开悬殊的冷热的变化，但岁月和季节都无法隔开音乐的流淌。几个世纪以前的音乐，照样清澈而明亮地流淌在今天人们的心中，永不干涸，同时可贵的是不带一丝污染，比今天我们常喝的矿泉水还要纯净。而且，我们还会发现，他们的音乐有着长久之不衰的生命力，就像是一口口喷涌不尽的泉眼，永不衰竭的水花四溢，浸润了无数音乐家手中的笔和他们的五线谱，影响了几个世纪音乐的发展，后世的音乐家从他们的音乐中得到了无限的营养，即使现代音乐之中，我们也能轻而易举地看到有上几个世纪的影子在依稀摇曳。

## 四

为什么？为什么古典音乐有这样独一无二的魅力？古典 classic 一词来源于罗马时期的拉丁语，其中包含着高雅、典范、和谐和持久的几层意思。我想，古典音乐的这种罗马式的追求，是人类一种原始的也是根本的理想追求，这便注定了它的品味、格调和伴随人类成长历史的漫长与恒久，这大概就是精神音乐与物质音乐最主要的区别吧？物质音乐更重视的是一时的快感和热闹、宣泄和激动，精神音乐则更加重视的是和谐，是恒久。而这种区别早在巴洛克时期就已经奠定下了。我们或许会很清楚地看到巴洛克时期的音乐都是来源于宗教，那时包括巴赫在内的所有人是从教堂的唱诗班或乐监出来的，音乐家的桂冠都是后人给他们戴上的。但正是这一点恰恰说明了他们的音乐确实是属于精神的音乐，因为



巴洛克时期的音乐会

宗教本身就是精神的一种需求和渴望。上帝在那时给人们的精神安上了两只翅膀，一只是宗教，另一只便是包括音乐在内的艺术。

精神音乐一方面来源于宗教音乐的古典音乐，另一方面来源于民间音乐。许多有先知的音乐家都会走入民间，去收集来自山野老林中的音乐，不止一个音乐家在面对美妙的民间音乐时不是叹为观止的，勃拉姆斯是这样，德沃夏克是这样，格里格是这样，巴托克是这样，格林卡是这样，里姆斯基-科萨柯夫是这样……这样的音乐家数也数不完，他们对民间音乐的爱不释手乃至为之发狂的例子不胜枚举。我在一篇文章中说巴托克即使患有白血病也要跑到非洲的山野老林去采集民歌，就很能说明这一点。

说民间音乐是地道的精神音乐，道理很简单，那些山民村妇唱的歌是和音乐原始期的发源地同宗同祖的，他们的音乐并不是要拿去给城里人听的，也不是为了能让它像是手中收割的麦子、放牧的牛羊是为了吃的，更不是为了去卖个大价钱。他们就是为了唱这一单纯的本身，就是为了抒发自己的感情，痛快也好，悲伤也好，情意绵绵也好，愤恨已极也好……都是精神上最真诚最直接的一种倾诉和表达。在这样的民间音乐里，费尔巴哈的话说得最为确切：“音乐是感情的一种独白，而感情只能为感情所了解。”这样的音乐当然是不带任何功利的最醇厚最纯粹的精神音乐了。

说这样的音乐是属于精神的音乐，最为纯粹，只表达感情，除了不带任何功利这一点之外，另外一点就是拒绝理性的侵犯，拒绝强扭思想这个貌似强大的瓜，用这样的瓜作为点缀，确实有以思想而著称的音乐，但在这样的纯属于感情的音乐中，这样的瓜不甜不说，还会破坏这样音乐的纯粹性。曾经看到过李斯特讲过这样的话，我非常赞成。他说：“音乐体现感情，但不像艺术中其他表现方式那样，尤其不像语言艺术那样强求结合思想，强求与思想竞争。音乐比表现心灵印象的其他手段有这个优点，并充分利用这一优势，使每一个内心的冲动不用理性的帮助便能让人听见；理性的表现形式太单一，没有变化，至多只能证实或描写我们的感情，不能直接倾吐其全部浓郁的内涵，必须求救于形象和比拟；即使如此，也不过大致相近而已。音乐则相反，把感情的表现和浓郁的内涵

一下子全盘托出；音乐是具体化而能让人领会的感情的实质；音乐可以通过我们的感官来接受，像一支标枪，像一道光束、一滴露珠、一个精灵弥漫我们的感官，充满我们的心灵。”李斯特将这样的音乐中的感情与理性、思想三者的关心说得非常清楚而到位。

这就牵扯到音乐最初在原始时期的起源问题。可以说，音乐与绘画是一切艺术中起源极早的双子星座，早于文字出现后的诗歌，因此，音乐与绘画不会如诗歌那样除了抒情还要带上思想。稍稍区别的是，最早的绘画会带有功利性，而音乐则不仅不带有思想性，同时不带有功利性。格罗塞在《艺术的起源》一书中特别指出，原始艺术大半艺术品都不是单纯从审美的动机出发的，而是有其实际的目的，是要有用的，而且这一点是主要的目的，审美只是满足次要的欲望而已。我想就像我们现在看到的陶器，现在看起来无论造型和花纹图案都美得非常古拙厚朴，买回来是为了收藏和品玩，但当时那些陶器是用来盛东西用的，并不是要摆着玩的，实用的目的是非常明确的，这也就是我所说是属于物质的艺术。格罗塞举例说：“例如原始的装潢就大体而且全然地不是作为装饰之



美术作品，《音乐》，表现那个时期的音乐场景。

用,而是当做实用的象征和标记。”说得很明确而准确。格罗塞这样总结道:“在其他的艺术中,虽则也有审美目的占了主要地位的;可是照例还是只有音乐把审美当做单纯的动机。”格罗塞说得很对我心,在所有的艺术之中,只有音乐的原始起源时是属于单纯审美的,它不是为了吃、为了穿、为了住,为了满足简单的性欲和占有欲,或是为了简单的装饰的美……它是纯粹属于精神的。

这一点余脉依然延续至今,在大都市豪华的音乐厅中和万人的体育馆里,我们所听到的音乐可能有许多不具有这种单纯的精神品格,但是在乡间山林,在那些衣着简朴、脸色木讷、身上带有牲畜的味道、赤脚沾黏有田间泥土的村民的嘴里,或者是在那些乡间简朴古旧的小酒馆、咖啡馆里,我们常常会听到从他们口中唱出的民歌,虽然可能会有些跑调或五音不全,但那才是最为质朴无华带有原始地带的原汁原味的味道。

我曾经到云南白族人聚集的剑川石宝山下,听过那些老头老太太唱的地道的白族民歌,也曾经到新疆的赛里湖畔博尔塔拉蒙古族自治县听过土尔扈特后裔唱的长调和短调,感觉和听惯的流行歌曲包括所谓的艺术歌曲,真是大不一样。即使听不懂一句歌词,光听那调那旋律,在风中荡漾回旋,在明亮的夜色中消逝不尽,就足以让人感动了。好的音乐,精神的音乐,完全可以将那歌词淹没。在那些好的音乐、精神的音乐中,歌词永远不是重要的,歌词最多只是汤上面的一层浮油,也许舀了去,只会使汤更加清新。

前不久,我去塞尔维亚,这是我第三次去那里了。在离开贝尔格莱德到北部山区的山路上,坐在我旁边的司机往汽车音响里塞进一盘CD,音乐立刻沿着蜿蜒的山路流淌起来了。非常好听,一种忧伤的调子,雾一样弥漫。我对司机说了句英语:是情歌吗?他点点头,把音量调大。我说很悲伤。他又冲我点点头。坐在我身后的塞尔维亚女作家叶靛娜告诉我这是塞尔维亚一首很有名的民歌,歌手也非常有名,叫做 Arandelovac。真的很动听,只有民间原始的力量,才能够将一份内心里那样忧伤的爱情表达得这样感人吧?

想起童年时住过的大杂院里,曾经有过一位退休的铁路工人,



在欧洲处处能  
见到街坊旁的  
酒馆

他拉一手好的京胡，几乎天天晚上吃了晚饭就出屋坐在自己家的门口，屁股下放一块洗衣服的搓板，腿上垫一块蓝布，在胡琴上磨一磨松香，将开始自拉自唱起来，他唱的什么，我一句也听不懂，或者说当时我根本不关心他唱的是什么，但他拉的胡琴的声音却实在好听，很打动我。可以说，我生平第一次接触到的音乐，就是他的胡琴声。尤其是在那些个炎热的夏夜里，他的胡琴声合着星光月色，引起我们许多想入非非的想像和幻想，即使到现在我也常常会想起他拉胡琴的样子和他那琴声的宛转悠扬。他并不是为谁而拉琴，也不是为了什么目的而拉琴，就是为了自己痛快，拉得痛快了，就再痛快地吼着嗓门唱上几句。完全是属于精神的需要，是心中情绪的迸发，我想这大概应该属于精神的音乐吧？

他一共有九个孩子，老六老七小八是女孩子，其余都是男孩

子。老人家的音乐禀赋,有选择地遗传给了老四和小九两个男孩子的身上。老四拉手风琴,小九拉大提琴。老四的手风琴拉得很早,他的年龄比我大许多,因此在大院里是除了老人家的胡琴和我那时学的笛子之外另一种最早出现的乐器,而且是一种比胡琴和笛子要大得多的乐器,让我进一步领略了音乐的多样和丰富。那时,我们小孩子都爱围着他,听他拉手风琴。但是,很快我们就发现了,他并不那么爱给我们拉琴,而是爱给我们大院里一位刚刚从幼儿师范毕业在幼儿园里当老师的阿姨拉琴,我们就明白了他拉琴其实是有目的的。当然,最后他们之间的恋爱也没有成功,但是手风琴声却是如同箭在弦上要射靶子的。小九的年龄比我略小几岁,是属于同一批上山下乡的知青,只是我去了北大荒,他到了陕西延安。几年之后,他终于比我们还早就离开了农村,原因就是靠着他会拉大提琴。他的大提琴拉得比他四哥要好,离开农村调到城里的宣传队,是天生我才必有用,应该的。只是我想他们哥俩与他们的父亲有着截然不同的不同,老爷子的拉琴没有任何功利,纯粹是为了自娱自乐,而他们拉琴却是有明确目的的。因此,说老爷子的音乐是属于精神的,他们哥俩的音乐自然就是属于物质的了。

我们现在起码有将近二十年没见了。但是,在将近二十年后我们在北京劫后重逢见面的时候,他们的哥俩就已经为生活所迫不再有功夫有闲心拉他们的手风琴和大提琴了。

早期的大提琴演奏者



在这个世界上,同样的音乐是有区别的,就像同样是人是有着外国人、中国人、男人、女人、注重精神的人和注重物质的人等等区别一样,是有着属于精神方面的和属于物质方面两种音乐的。

无可奈何,在我的眼中,布里顿是属于物质音乐的那种。

不止一位布里顿是属于物质音乐的。



# 大提琴,小提琴



不知为什么,对弦乐有一种天生的敏感和喜爱。总觉得似乎那琴弦如水,渗透性更强,最能渗透进入的心田,湿润到人心的深处。

同其他乐器相比,弦乐的作用是特殊的。一般而言,钢琴被称为乐器之王,总觉得怎么也是男性化了一些,清亮而脆生生的音色,像楞楞的雨点敲打在石板上,是那种清凉激越的声响,没有弦乐那种抽丝剥缕的细腻,更适合李斯特、瓦格纳和拉赫玛尼诺夫式的激情洋溢,极其适合作为男人的手臂和胸膛。当然,肖邦力图将钢琴变得抒情和缠绵,让夜曲、船歌和华尔兹变成月色中女人温柔的曲线流溢的怀抱。但是,总觉得比不上弦乐那种如丝似缕的感觉,总觉得钢琴更像是从山涧里流淌下来的清澈溪水或激荡的瀑布,而弦乐才有一种草坪上毛绒绒、绿茵茵的感觉,夜色中月光融在白莲花般的云彩中轻轻荡漾的感觉。

同别的乐器就更没法相比了。能和萨克斯相比?萨克斯更低沉阴郁,如果也有女性的色彩的话,是属于那种失意的女人或小寡妇,沙哑的喉咙让一支接一支的香烟燎坏了。和长笛相比?长笛更像是一个年轻力壮的小伙子,底气十足,嗓门嘹亮,却也单薄粗心,难有弦乐色彩的丰富和曲线的起伏蕴藉。和圆号相比?那是一个胖子,哪有那种美丽而苗条的线条飘逸?和单簧管、双簧管相比?那是一个个的瘦子,哪有那种丰满的韵味荡漾?……

弦乐确实是属于女性的,女性更接近艺术的真谛,缪斯之神是



马泽尔访华演出的节目单封面

女性。

有一次在人民大会堂听马泽尔指挥美国交响乐团演奏贝多芬的《命运》。定音鼓敲响刚开始时，满场还是嘈杂无比，但弦乐一响起，立刻花朵纷纷轻柔地绽开，舒展着吐出花蕊，嘈杂立刻随着也消失了，这一片宏大又温柔的弦乐像是一张巨大无比的吸水纸，将嘈杂统统吸收殆尽。也许，只是我的错觉，是弦乐太美了，一下子占据了我的心，让我暂时遗忘了嘈杂。

还有一次也是在人民大会堂，听捷杰耶夫指挥基洛夫交响乐团演奏里姆斯基-科萨柯夫的《天方夜谭》，小提琴的独奏一出来，全场立刻鸦雀无声，那种异国情调如果没有小提琴的抒情演绎，该是多么的贫乏，还能有那大海和辛巴德的船的旋律吗？还能有东方的神话和美丽向往的色彩吗？弦乐有时能起到别的乐器无法起到的作用，它们单兵作战也好，集体出击也好，总是能出人意料，将许多复杂立刻化为简易，将许多粗糙立刻滋润湿润，将许多断裂立刻连缀平滑。弦乐如水，柔韧无骨，流动性最强，能够无所不至，渗透到乐队的任何地方，将乐曲弥合一起，细针密线缝缀成你想要的任何灿烂的装束。除此之外，哪一样乐器能有这样奇特神妙的功能？

在弦乐之中，我最喜欢小提琴和大提琴。在小提琴和大提琴之中，我最喜欢大提琴。

有时想先不用说“她们”得天独厚的音色和共鸣，光看“她们”的造型，就与其他的弦乐乐器大不相同。不用说和竖琴比，更不用和我们单薄的胡琴比了（只有我们的琵琶能和“她们”一争，但琵琶的线条还是缺少起伏，单一了些），小提琴和大提琴那种曲线流溢

的线条,可以说所有乐器都没有的,那完全是属于巴洛克时期的古典美的象征,是女性艺术之神的化身。

如果“她们”确实都属于女性的话,那么,小提琴是少女,那种尖细的声音,或许能让我想到少女瘦削的肩膀和小巧玲珑的身姿;那种细腻柔情,能让我们想到少女依在父母或情人的怀中撒娇的情景;那种如泣如诉的回旋,能让我们想到少女面向



小提琴制造者

日记的倾诉。而大提琴则是成熟的女人,那种低沉或许可以说“她”青春已经不再,但也可以说“她”的深沉已不再如蒲公英喷泉似的随处可以将水花四溢,妄想溅湿任何人的衣裳。如果有泪的话,“她”也只是一个人躲在角落里悄悄地将泪花擦去。如果小提琴和大提琴同样具有特有的抒情功能的话,大提琴更适合心底埋藏已久或伤痛过深的感情,那是经历了沧桑的感情,那是此情可待成追忆,只是当时已惘然的感情。

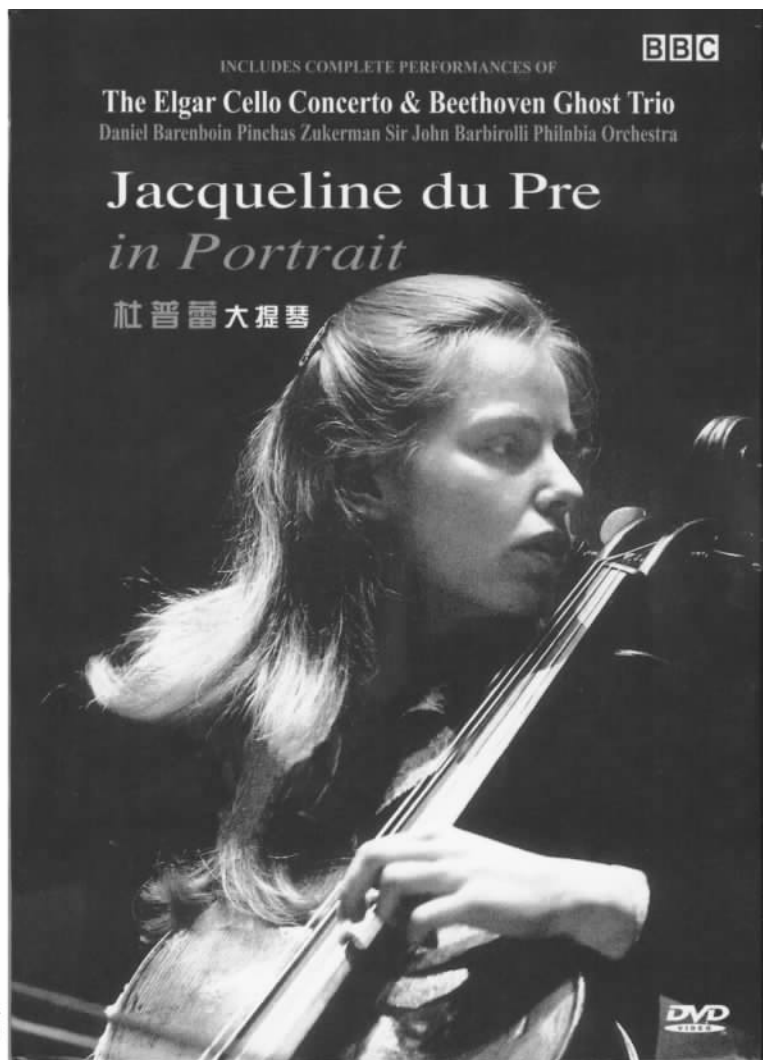
如果不同意将小提琴比作少女,觉得“她”和大提琴一样,都是一样属于成熟的女人,只不过小提琴更欢快些,大提琴更深沉些;或者说,只不过一个瘦些,个子小些,一个胖些,个子壮些。即使这样的话,我以为小提琴是属于白天的女人,大提琴是属于夜晚的女人。白天的女人,在阳光下奔跑或奔波,充满活力;夜晚的女人,辗转反侧,睡不着觉,一怀愁绪,满腔幽思,点点冥想都付于惨淡的月光和幽幽的夜色中。或者说,小提琴是属于那种婚后幸福的女人,总有人围着转,“她”便也总是小鸟一样啾啾地鸣啭不已,即使有着片刻的忧郁,也是春天的雨,难得雷霆大作,只配薄薄地漂浮在云层之中;而大提琴则是那种离了婚的女人,即使没离婚也是那种家中生活不幸福的女人,即使不下雨,却始终云层厚厚的布满头顶,所以才有那样多拂拭不去的压抑和忧郁,让大提琴声低沉地打着

漩涡,诉说不尽,欲言又止。

在小提琴演奏家中,我最喜欢海菲兹和帕尔曼。

在大提琴演奏家中,我最喜欢杜普蕾和罗斯特罗波维奇。

我尽可能买到杜普蕾几乎所有的唱盘,杜普蕾演奏埃尔加和德沃夏克的大提琴协奏曲,真是无人可以比拟。听过多少次,感动多少次。那种刻骨铭心的伤痛,那种回旋不已的情思,那种对生与



杜普蕾演奏大提琴作品的DVD封面

死、对情与爱的向往与失望，不是有过亲身的感受，不是经历了人生百味和世事沧桑变化的女人，是拉不出这样的水平和韵味来的。后来听杜普蕾演奏的海顿的两首大提琴协奏曲，奇怪了，再没有了这种味道。又听她演奏的贝多芬大提琴奏鸣曲的全集，是和她的丈夫巴伦伊姆 1976 年的合作录音，我猜想并不真的是 1976 年的合作，而只是重新的录音而已，因为 1972 年杜普蕾就因为病痛的折磨离开了乐坛，她是 1987 年去世的。这大概是杜普蕾和巴伦伯伊姆早期的录音，正是他们两人花好月圆的时候，却也没有了这种味道。看来只有埃尔加和德沃夏克的大提琴最适合她，好像是专门量体裁衣独为她创作一样的，让杜普蕾通过它们来演绎这种感情，天造地设一般，真是最默契不过的。想想她只活了四十二岁便被癌症夺去了生命，惨烈的病痛之中还有更为惨烈的丈夫的背叛，心神俱焚，万念俱灰，都倾诉给了她的大提琴。尤其是看过以她生平改编的电影《狂恋大提琴》之后，再来听她的演奏，眼前总是拂拭不去一个四十二岁女人的凄怆的身影，她所有无法诉说的心声，大提琴都替她委婉不尽地道出。

罗斯特罗波维奇的演奏和杜普蕾略有不同。听罗斯特罗波维奇演奏舒曼的协奏曲，或柴可夫斯基的洛可可变奏曲，或舒伯特、德彪西、拉赫玛尼洛夫的奏鸣曲，或巴赫的无伴奏大提琴组曲，听出的不是杜普蕾的那种心底的惨痛，忧郁难解的情结，或对生死情爱的呼号，听出的更多的是那种看惯了春秋演义之后的豁达和沉思。那是一种风雨过后的感觉，虽有落叶萧萧、落花缤纷，却也有了一阵清凉和寥阔霜天的静寂。一切纵使都已经过去，眼前面目皆非，却一样别有风景。听他演奏巴赫的无伴奏大提琴组曲，潇洒自如，如一个人静静地走在空旷的山间道上，林阴遮蔽、鸟语满山，显得那样轻快和舒展，仿佛走了那样远的道却没出一点汗。听舒曼的协奏曲的第二乐章慢板，那种舒缓的一唱三叹，将弓弦柔和却有力地拉满，让饱满而又轻柔的回音荡漾在无尽的空间；尤其听他演奏德彪西的奏鸣曲时弹拨琴弦的声音，苍凉而有节制，声声滴落在心里，像是从树的高高枝头滴落下来落入湖中，荡起阵阵的涟漪，一圈圈缓缓而轻轻地扩散开去，绵绵不尽，让人充满感慨和喟叹。

为什么？为像杜普蕾那种为生死、为情爱、为怅惘的回忆？说不清，罗斯特罗波维奇让你的心里沉甸甸的，醇厚的后劲久久散不去。

如果说，杜普蕾的大提琴和她的全身心融为一体，是她手臂、她内心、她情感的外化和延长；那么，罗斯特罗波维奇的大提琴则是他手中心爱的书或孩子，他将自己的感悟有章节地写进书中，将自己的感情以一个过来人的姿态叙述给孩子听。

如果让我来将他们两个人作一番区别，罗斯特罗波维奇是将心里感受和体味的人生告诉给大提琴，大提琴则是替杜普蕾倾诉、宣泄了心中的那一切。

听杜普蕾的大提琴，像是看一个女人毫不遮掩地将眼泪抛洒、将情感诉说、将内心展示给你看。

听罗斯特罗波维奇的大提琴，则是像看一位老人，对你讲述着人生与艺术的哲学。

真的，如果听惯了杜普蕾和罗斯特罗波维奇，其他人的大提琴可以不去听了。我曾经在第二届北京国际音乐节中听过了梅斯基和王建的大提琴，他们演奏的是杜普蕾的拿手好戏：埃尔加和德沃夏克的协奏曲。应该说，他们卖了力气，赢得了热烈的掌声。也许，是我的欣赏水平有问题，但是，我还是觉得他们离杜普蕾差了一个节气。

大提琴商店



据说,现代音乐之中少有大提琴独奏曲。现在我们能听到的都是古典或浪漫时期的大提琴独奏曲。大提琴独奏曲最早出现在17世纪,巴赫那时创作的阿勒曼、库朗班、萨拉班等六首大提琴无伴奏曲,现在依然被人们演奏(梅斯基就在人们的掌声中加演了巴赫的两首萨拉班)。到了19世纪和20世纪初的德沃夏克和埃尔加,大提琴独奏曲似乎已到了尾声,再以后便没有什么可以叫得出名字的大提琴独奏曲了。

不是现代科技进步物质丰富,一切就都进步了,起码大提琴独奏曲就停滞在现代的门槛之前了。不是什么人都能玩得了大提琴的,大提琴独奏,起码给现代的人们竖立起了一道难以逾越的横杆,考验着人们,也让人们珍惜。



世界上的乐器多得真是如同田野里盛开的鲜花，绽开各自不同的花蕊，散发出各自不同的芬芳。如果不是那一天我买了一套

交响乐队中离  
不开竖琴



双 CD 的竖琴协奏曲精选,真的不知道竖琴竟然是那样的美妙。

起初,买这一套唱盘时,并不认识唱盘封套上那 Harp 的单词,但从画面上认出了就是竖琴。那竖琴画得格外漂亮,橙色的琴颈是那样丰满,奶黄色的琴弦是那样缠绵,两相的搭配,显得格外曲线流溢而有张力,像是一个韵味十足的贵妇人,是那种个头高大胸部丰满的妇人。那一刻,让我想起读小学时每天上学在路上都要碰上的一位高高胖胖却又很漂亮的中年妇人,是我们邻校的一位老师,就是这样的一位贵妇人。每天见到我,她都要冲我嫣然一笑,表情温和中的气质高雅,就像画面上竖琴这样子。

在音乐史上,竖琴大概是最古老的乐器之一了。据可考察的历史文献中,就可以知道早在撒马利亚人和巴比伦人的时代,就有竖琴出现了。在现代挖掘出来的公元前 1200 年前的拉美西斯三世墓中的出土文物里,就有竖琴。

如果以我国的琵琶和竖琴相比,琵琶的历史也很悠久了,但比起竖琴却要晚得多。公元 5 世纪从西域传进来的曲颈琵琶,如果是琵琶的老祖,比竖琴也要晚了起码十七个世纪。琵琶真正的兴起是在公元 6 世纪之后的隋唐时期,这样算来,比竖琴就更晚了。

当然,乐器并不是如同姜那样越老越辣。历史只是赋予乐器一种浓重的色彩而已,古老只是笼罩在乐器上一层影子,或者说是披在乐器上的一件披风,只起到抖擞雄风的作用,像是雄狮头上威武的鬃毛。真正好坏还要看乐器本身。问题是一种古老的乐器能够历经千年而流传下来,总有它不可取代的魅力。

同样作为弹拨乐器,以竖琴和琵琶为例子作为比较,琵琶的外部造型和内部器件,历史变迁之中的变化都不是很大,一千五百年前从西域流入我国的曲颈琵琶,到唐代白居易《琵琶行》中咏叹的琵琶,和现在的琵琶没什么两样,是以不变应万变的姿态对应着时代,将音乐盛放在自己一直不变的琵琶美酒夜光杯中。但竖琴的变化却已经很大。外部的造型虽然还是弓形为主,但琴颈、踏板和共鸣箱,都有很大的变化,1820 年现代竖琴的问世,更是将其改造成七级踏板和两级变音,变得功能和音色更为齐备和好听了。

从声音来比较的话,显然我们的琵琶要单薄,竖琴要响亮。听

琵琶,我总觉得像是地底下流动的河水,那河水可以清澈,可以呜咽,可以澎湃,却总是河水在一个固定的区域里流淌。听竖琴,我觉得像是天空的阳光,格外灿烂,到处流淌,可以无所不在,明亮地辉映在树林、山脉、房屋、草地,当然包括在河水之上。特别是竖琴的回声,弹拨过后在空气中那轻微的回声,虽一瞬即逝,却清纯、明澈,韵味十足,连空气都像初吻一样在微微地抖动,弥漫着久久不散的芬芳。即使同为弦乐的提琴,可以比它更有着缠绵和深沉,却难有这样的回声。

从曲目上来比较的话,有名的琵琶曲《十面埋伏》、《将军令》、《昭君怨》等,都是有故事作为依托,是写意融在写实之中的。而竖琴曲,却没有那些醒目的名字,历史上几乎所有有名的竖琴曲只根据调式叫做协奏曲,既不写实,也不写意,只是充分运用自身的特点谱写适合竖琴的乐曲而已。在柴可夫斯基的《天鹅湖》中,我们或许还能从间或撩拨的竖琴声中,听到几许湖水轻轻流动的声音,但在任何一首竖琴协奏曲中,我们能听出哪里是水声吗?这或许是东西方文化的差别,我们特别愿意一切都能看得见摸得着,愿意小猫吃鱼有头有尾还有实实在在的刺。竖琴曲不愿意这样,它愿意在自己的天国里自由自在地遨游。

我买的这两张 CD,几乎囊括了音乐史上所有有名的竖琴协奏曲。既有历史上最早的亨德尔和莫扎特的竖琴协奏曲,又有 19 世纪初布瓦尔迪厄(Boieldieu, 1775—1834)和现代的卡斯泰尔诺沃-泰代斯科(Castelnuovo-Tedesco, 1895—1968)、维拉-洛勃斯(Villa-Lobos, 1887—1959)和罗德里戈(Rodrigo, 1902—)的竖琴协奏曲,将几个世纪以来不同时代和不同风格的竖琴的风韵尽显眼底。

## 二

专门为竖琴谱写曲子的,最早要数亨德尔的这首协奏曲了。还是亨德尔雍容华贵的风格,那竖琴仿佛是曳地长裙的女人和假发短剑的男人在手拉手跳着宫廷舞,头顶是燃着支支白蜡烛的枝型吊灯在辉映,缓步而面带矜持微笑地舞动了一圈又一圈,然后像是文质彬彬地踮起脚尖向你施以鞠躬礼。



凡尔赛宫庭内  
的一架很古老  
的竖琴

莫扎特的这首协奏曲是为长笛和竖琴所作，基本上还是以长笛为主，竖琴只起了辅助作用，但那点点的撩拨，却是花香动人不多，非常像是天上的阳光闪动，落在水面上荡漾起的粼光闪闪，一闪之间，却是那样天造地设，蔚为文章；又宛若情人间彼此丢下的眼色，虽是瞬间，别人并没有在意，但彼此的心领神会弥漫在整个情思之中了。

卡斯泰尔诺沃-泰代斯科的竖琴特别抒情。他仿佛是一位抒情诗人，竖琴是从他心中如雪浪花般不住喷涌出来的诗句。其中一段竖琴的独奏弹拨，真的像是泉水在阳光下喷射而出，水花上飞

溅着阳光的辉煌灿烂。

由于维拉-洛勃斯是巴西人,罗德里戈是西班牙人,他们的竖琴带有南美的味道,跳跃之中的那种甜美,无与伦比。罗德里戈将竖琴弹拨得像是吉他,有时弹拨得格外轻快,像是在热汗淋漓的乡村酒吧里跳起了桑巴;有时弹拨得十分轻柔,仿佛气定神闲地坐在热带的花丛树下,让浓阴和芳香一起向着火辣辣的阳光喷射着。维拉-洛勃斯的竖琴格外沉得住气,和弦乐的配合起伏摇曳,极有韵味,竖琴就像是轻盈的小鸟在弦乐织就的一片雾蒙蒙的林子里间上下飞行,间或落在某一枝头,溅落下露珠如雨,清新地飘洒。尤其是从浑厚的大提琴声中穿梭出来,优雅而有节制地弹拨,仿佛惹恼了哪一棵长髯飘飘的老树爷爷,自己却在抖动着亮晶晶的羽毛,故意清脆地鸣叫几声。

将竖琴发挥得最为淋漓尽致的,大概要数布瓦尔迪厄。这位



莫扎特为长笛和竖琴而写的作品 CD 封面

法国的音乐家对竖琴理解得最深邃,或者说最得竖琴之奥妙。其他的音乐家,似乎都将竖琴的作用发挥到适可而止的地步,总觉得大量的乐队声响有些淹没了竖琴。布瓦尔迪厄却尽可能地将竖琴突出,于是竖琴便极尽其能事,丰姿绰约、仪态万千,像是一位长袖善舞者,一招一式都是风情万种。用大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私语形容它很贴切。布瓦尔迪厄的这首协奏曲本身就作得一气呵成、天衣无缝,竖琴在乐队之间像是一条自由自在的鱼,每一段漂亮的旋律都荡漾成温情的水花四溢,让竖琴游成卡通片中的有灵性的鱼,游成神话中的美人鱼,水包围着它,它戏弄着水,真是好不自在,非常甜美。竖琴在布瓦尔迪厄的手中,缓慢时是那样清幽,给人以夜晚的花香在习习的晚风中暗暗袭来的感觉,只听见它在轻轻地拨动,乐队只是随风摇曳而已;即使急切时也是那样纯净,让人觉得好像一只小船在并不大的波浪中起伏,时而强烈的乐队好像和它在故意开着玩笑,让它的船帆上溅湿几星水花。那种竖琴特有的柔美高贵的气质,被布瓦尔迪厄发挥得恰到好处,拿捏得一派天籁,水银泻地般,银光迸射,灿烂无比;多米诺骨牌纷纷倒地一样,蜿蜒着天然浑成又色彩斑斓的曲线,撞响着空气,散发出风铃般清爽而迷人的呼吸……

据说,当今演奏竖琴的权威者是西班牙的扎巴列塔,不知他是否还活着。如果还活着,他该有九十三岁的高龄了。可惜,我没有听过他演奏竖琴的唱盘。



上海交响乐团  
1961年音乐会  
节目单封面



## 巴赫和亨德尔

我一直想将巴赫(J. Bach, 1685—1750)和亨德尔(G. Handel, 1685—1759)进行比较,这将是一件很有意思的事情。其实,在音乐史上,早就有人进行过这样的比较,只不过更多的还是分别论述着他们各自的成就。论及18世纪的音乐,不能不谈到他们两人,他们是那个时代的双子星座。罗曼·罗兰说得好:“巴赫和亨德尔是两座高山,他们主宰,也终结了一个时代。”

最初引起我对他们兴趣的是,他们两人是同在一年出生,晚年又同样双目失明。巴赫结过两次婚,有过二十个之多的孩子;亨德尔却终生未婚,甚至与一个女人也未有所染。巴赫只是中学毕业,亨德尔却是大学毕业。巴赫一辈子没出过国门,好像一个乡巴佬;

巴赫和亨德尔  
纪念邮票



亨德尔却一生在欧洲云一样地漫游，最后客死在英国，俨然一个英国人。巴赫一直生活并不富裕，亨德尔却每年有丰厚的两百金币收入。巴赫的死是很凄凉的，几乎无人过问；亨德尔的死却是英国政府出面，为他举行了隆重的葬礼……

从人物出发，他们有着太多的相似，又有着更多的不同。他们的相似和不同都是那样的赫然醒目，让人兴味盎然。

但我更关心的是他们的音乐。他们的音乐是那样的不同，正好呈现出那个时代两个最为辉煌的不同侧面。如果他们两人从人物到音乐都几乎是相同的，那该是多么的乏味！

从音乐的角度而言，巴赫是属于宗教的，亨德尔则属于世俗的。我想这和巴赫一生笃信宗教有关，而亨德尔只是在晚年双目失明之后快要离开人世的时候，才跪拜在汉诺威的圣乔治教堂前，皈依了上帝。

但有意思的是，现在听巴赫的音乐，我常常听出的不是宗教的意味，而是世俗的温馨和快乐，比如他的许多康塔塔，比如他的《D大调弦乐曲》。也许，是我对宗教根本不懂得，也缺乏巴赫那种对宗教的虔诚之心？

然而，现在听亨德尔的有些音乐，尤其是他的《弥赛亚》，特别是《弥赛亚》中的广板和“哈列路亚大合唱”，总能听到宗教的声音，看到那来自天国的神圣而皓洁的天光。也许，那只是我心中的宗教感觉和18世纪完全无关。

巴赫的音乐是内省式的，它面对的是心灵，因此它的旋律总是微风细语般的沉思，是清澈的河滩上洁白的牧羊群在安详地散步。

亨德尔的音乐是外向型的，它面对的是世界，因此它的旋律总是跌宕起伏，是大海波涛中的船帆一闪一闪，挂满风暴带来的清冽水珠。

我想正是由于此，巴赫的音乐大多是器乐，他不想借助人声，只想运用音乐本身，相信音乐本身；亨德尔的音乐大多是歌剧和清唱剧，他淋漓尽致地发挥人声，相信人在音乐中的力量。

巴赫的音乐基本是为自己的、为教堂的唱诗班的、为一般平民的，格局一般不会大，是极其平易的，像是我们经常遇到的一片树



亨德尔《水上音乐》CD封面

下清凉的绿阴，是“明月松间照，清泉石上流”般的宁静致远；亨德尔的音乐是为宫廷的、为剧院的、为上流社会的，格局会恢弘华丽，像是他自己曾经谱写过的那节日里绚丽的焰火，是“惊风芙蓉水，密雨薜荔墙”式的天玄地黄。

同巴赫的清澈美好的音乐相比，他的生活及其处世却大不相同。生活中的巴赫是谦卑的、世俗的、拮据的，为了生活和生存，他不止一次给达官贵人写信求援，他甚至专门为勃兰登堡的公爵献辞，并为公爵创作了《勃兰登堡协奏曲》。他的一生都只是卑贱的奴仆。

亨德尔也曾为讨好汉诺威亲王而专门为其谱写了《水上音乐》，但他大部分的生活却是鄙夷世俗的。他的清高孤傲，拒人于千里之外，尤其对那些上层人物傲慢的态度，在当时的英国是有名的，使得那些想以结交艺术家为附庸风雅的上流人士对他很是愤

恨,以至于如元帅之流要见他不得不转求于他的学生。他对牛津大学授予他的博士称号视若粪土,根本不屑一顾。他在都柏林看到广告上写着他是亨德尔博士,大为光火,要求人立刻在节目单上改正为“亨德尔先生”。

在我想像中,生活中的巴赫一直躬着腰,而只有在音乐中才得以舒展腰身,而亨德尔却无论在生活还是音乐之中始终是昂着头。巴赫是天上的一簇星光,亨德尔则是电闪雷鸣。巴赫是河上游温顺的小羊,而亨德尔则是雄风正起的雪狼。

巴赫和亨德尔在音乐之中和在音乐之外,是那样的不同。我想这是和他们各自不同的命运和性格有关。巴赫虽然有其固执的一面,但总的来说,他是一个平和的人,易于满足,谦虚质朴。一想到自己要养活二十个孩子这样庞大的家,他就什么脾气也没有了。亨德尔却是一人吃饱,全家不饿,他独身一人,只在音乐中徜徉。他是一个有名的脾气暴躁的人,所有一切的感情都会毫无保留地宣泄在脸上和他那一身多余的肥肉上面,以至于有人说他是一个饕餮,是一名暴君。罗曼·罗兰曾这样形容过他:“无论做什么事情,他都投入得忘了周围的环境。他有边思考边大声唠叨的习惯,所以谁都知道他在想什么。他创作时一会儿兴高采烈,一会儿涕泪交加。”想到这一点,看他暴怒的时候甚至要把一位拒绝演唱他的曲子的歌手扔到窗外,也就不会感到奇怪了。

每一位艺术家的作品风格无不打上自己性格的烙印。如果他们不是音乐家,而是去当政,亨德尔不是英雄就是暴君,而巴赫则是温和的良相。作为音乐家,巴赫如同他的德文名字的中文含义一样,的确是条潺潺的小溪;亨德尔则是大海,时而平静,时而汹涌澎湃。

在我看来,巴赫是莫扎特的前身,而亨德尔则是贝多芬的拷贝。

有一件这样的事情,我一直很感兴趣。巴赫的家乡在德国中部的埃森纳赫,亨德尔的家乡在埃森纳赫东北的哈雷,两地相距不足百里。按说,也算是小老乡,他们两人却一辈子始终未能得以相见。个中原因,很值得思考。我一直不明其理,一直在揣测。



德国小镇哈雷：  
亨德尔的故居

据史料记载,亨德尔出国之后曾经三次返回故乡看望他的老母。巴赫一直对亨德尔很敬重,也很希望能够有机会拜访一下他。在亨德尔第一次回国之前的1713年和1716年,巴赫曾两次专程到哈雷拜访过亨德尔的老母,以表示对亨德尔的敬重和仰慕之情。1719年,亨德尔第一次回国,到德累斯顿进行宫廷演出。巴赫请一位大公写信给亨德尔要求会见,但亨德尔没有回信,而是回哈雷看望母亲去了。巴赫得知后,立刻借坐大公的马车,从当时他所居住的科滕飞驰哈雷。科滕距离哈雷只有二十英里,巴赫赶到哈雷,亨德尔却已经返回英国了。

第二次,是1729年,亨德尔又回到哈雷,不巧,当时巴赫在莱比锡,正病得起不了床,只好派大儿子拿着他亲笔写的信替他前往哈雷,邀请亨德尔来莱比锡会面。两地相距不远,也只有二十英里。但是,亨德尔没有来。第三次,亨德尔再次回到家乡哈雷,巴赫已经不在人世了。

看来,他们实在是没有缘分。

我只是不明白,为什么他们没能成功会面?他们本来是有机会的。巴赫早就拜访过亨德尔的母亲,并表达过对他的敬意,老母亲不会不向他转告,况且第一次还有大公的信件在先,他却连等一等巴赫的功夫都没有?第二次,亨德尔完全可以前往巴赫的住地莱比锡看望一下巴赫,况且巴赫还有病在身,出于礼貌也应该去一

趟。即使是时间紧迫实在无法前行,总该写封信让巴赫的儿子带回吧?

也许,这只是出于我这个常人的考虑,艺术家的思维和我们常人不大一样,所以,我们成不了艺术家。我无法知道亨德尔到底对巴赫的态度是怎么样,我看的书有限,看到的只是巴赫一直处于主动的地位,处于对亨德尔的敬仰的态度,而亨德尔总是有些昂昂乎的傲慢。也许,亨德尔这样对待巴赫,是极其正常的,是完全符合亨德尔的性格的。如果不是这样,倒不是亨德尔了,便和巴赫混为一谈了。

客观地讲,以当时的地位和名望,亨德尔显然比巴赫要高上一筹,他走到哪里都被人们所簇拥。而巴赫当时只不过是莱比锡的一个教堂乐监,音乐家的名分,是巴赫死后被人们加上的。

我不想苛求亨德尔,每个人都有自己的长处和短处。我只是想说,即使身前受到冷遇寂寞的巴赫,亨德尔一时忙于自己的辉煌忘记或忽略看一看他的光芒,他的光芒还是存在的。真正的光芒是掩盖不住的。从这一点来看,巴赫有其更纯朴真挚的一面,他从来没有因为亨德尔最终没有会见他而有过什么抱怨,或对亨德尔有过什么非议。



巴赫在莱比锡  
托马斯大教堂  
故居

这就是巴赫,是虔诚的宗教的巴赫和高傲的世俗的亨德尔的区别。

也许,正是出于此,我更喜爱一些巴赫的音乐。亨德尔的音乐是属于戏剧的,巴赫则属于诗、属于梦,属于心里的话语在他的旋律里化作音符相融相会。

## 舒曼和舒伯特

舒伯特(F. Schubert)生于 1797 年,死于 1828 年,仅仅活了三十岁。

舒曼(R. Schumann)生于 1810 年,死于 1856 年,活到了四十六岁。

两个人活的时间都不算长。而且,两个人都是贫病交加,都是死于疾病。从病情来看,舒曼死于长期的精神病,痛苦的折磨比舒伯特更为残酷。舒伯特是喝了脏水患了肠胃病而致死的,怎么也比舒曼好些。但是从贫穷的角度来看,舒伯特比舒曼还要悲惨。舒曼还有一份稳定的工作,舒伯特一生除了有过一段短暂的教课生涯之外,从来没有稳定的工作。有时,他连买谱写乐谱的稿纸的钱都没有,他连一件外套都没有,只好和别人合穿一件,谁出门谁穿。他的音乐那时并不值钱,现在看来极为著名的《摇篮曲》,在当时仅能换一盘土豆;而同样有名的《流浪者》,也只卖了两个古尔盾。舒伯特死后所有的遗产都加起来,充其量也只值二十四五个古尔盾。

最重要的,舒曼一生有一份美好的爱情,美丽善良而又才华



舒伯特在维也纳郊外客栈前构思他的新作品

出众的钢琴家克拉拉对他生死相依的那一份爱情,足以使舒曼感到慰藉,并被后世传为佳话。而舒伯特一生没有一次爱情,他终生没有结婚,而且从不谈论女性。据说,在舒伯特二十一岁唯一一次外出到匈牙利一位伯爵家教授钢琴的时候,曾经爱上了伯爵家的小女儿,但是那只是一次单恋,他从未对人家说出口,而且那女孩当时只有十二岁。待六年过后那女孩十八岁时,他们偶然间又得以重逢,却已是云烟散去。

舒曼和舒伯特彼此一生从未相见,舒伯特比舒曼大十三岁,只不过是大了第一轮,如果舒伯特能够稍微活得再长些,我想他们是如此惺惺相惜,肯定能够相见的。舒伯特死的时候,舒曼仅仅十八岁,在舒曼这十八年中,舒伯特除了去匈牙利当过一次家庭教师之外,都生活在维也纳,而舒曼却是在莱比锡和海德堡求学,彼此间遥遥相隔。而且,那时舒曼是在攻读法律,只是在业余时间学习钢琴,音乐更在遥远的天边。命运让他们天各一方。

我现在偶尔会想像,如果那时命运成全了他们,让他们能够有机会相见,会是一种什么样的情景?我真的很难想像,以舒伯特的羞涩、舒曼的热情,他们会碰撞出什么样的火花?以他们彼此迸发出的艺术和思想的光芒,他们会如何相互辉映彼此激进?但会不会也出现摩擦?如瓦格纳和李斯特?如瓦格纳和勃拉姆斯?如托斯卡尼尼和普契尼?艺术性格突出的音乐家往往会在区区小事上格格不入而产生矛盾,彼此不愉快乃至剑拔弩张。因为有那么多的艺术家原来彼此关系不错,但后来却闹得一团乱麻,我对舒伯特和舒曼也不得不有些隐隐担忧。如果真的是那样,还不如不让他们两人相见呢。

当然,这只是我自己的想像而已,他们也许即使相见也不会出现这种担忧,相反没准能留下一段更为美丽的佳话呢。事实上,舒曼和舒伯特从未相见,但舒曼却对舒伯特保持极其友好的关系,并对舒伯特的音乐尤其是遗作的挖掘起了高度的作用。可以说,如果没有舒曼,舒伯特的遗作《C大调第九交响曲》,便很难问世为大家知道并喜爱。

舒曼是一个极为热情的人,他对同时代音乐家的热烈鼓吹和

提携,在音乐史上是有名的。他曾经撰写对李斯特、肖邦、柏辽兹和勃拉姆斯等人的音乐评论,如今已成为了一笔不可多得的财富。在音乐家之中,能够写一手漂亮文章的有那么几位,舒曼应该说是写得最漂亮的一位了,而且,他从来都是那样热情而厚道,从不像德彪西那样刻薄。他对舒伯特更是情有独钟,他不止写过一篇文章为天才早夭的舒伯特鼓吹,他不止一次为发现舒伯特这个奇才而兴奋不已、赞叹



舒曼:德国浪漫派作曲家

不已。说起舒伯特的音乐,他总是充满感情:“没有一首作品不是倾诉他的心灵的。古往今来只有少数几首艺术作品能像舒伯特那样鲜明地保留下作者的印痕。”他还这样说过:“常常在夜深人静的时候,当着星光树影梦到他(舒伯特)。”读到这样的文字,总能为舒曼的真诚,也为舒伯特终于得到了知音而感动。

舒伯特在世时得到的知音实在并不多。只有贝多芬看到舒伯特的乐谱惊异地大叫这是谁作的曲?但那已是贝多芬病重的晚年,舒伯特得知这一消息赶去看望贝多芬时,贝多芬已经垂危在病榻上了。贝多芬去世时,是舒伯特为贝多芬举着火炬送葬的,据说归来的途中喝酒,舒伯特举杯竟对大家说了一句:“为在座的先死者干杯!”不料一语成谶语,一年半后,他自己竟先死于他人。死前,他只要求能够将自己葬在贝多芬的墓旁边。

舒曼到维也纳去的那一年,对于舒伯特是极为重要的一年。那是舒伯特逝世后的第十一年,即1839年,那时舒曼二十九岁。如果不是舒曼去了维也纳,也许舒伯特还在地下沉默。或许在以后也会有人发现舒伯特的才华,但毕竟不知要等待到什么时候了,起码要推迟许多时日吧。

舒曼那一年去维也纳有两个目的,一是去拜谒贝多芬和舒伯

特的墓,二是去舒伯特的哥哥家寻找舒伯特的遗作。舒曼到达维也纳郊外维林墓园,拜谒了贝多芬和舒伯特的墓,舒伯特并没有紧挨着贝多芬的墓,中间隔着一位伯爵的墓地,舒曼特别羡慕那位伯爵能够长久在躺在他们两人的中间。只是贝多芬的墓前有几株红玫瑰,而舒伯特的墓前没有任何装点。舒曼说他的宿愿终于如愿以偿,并且还多了一个意外的收获,即在贝多芬的墓前捡到一支自来笔,他把这支自来笔当成了圣物,给了他无限的灵感。

他在归途中拜访了舒伯特的哥哥斐迪南,斐迪南拿出舒伯特的许多遗物给他看,舒曼说他当时看到那些遗物兴奋得抑制不住浑身发抖,那是一个懂得艺术又懂得心灵的音乐家具有的品质,那是只有舒曼才会有的表现,他后来将其中一些遗作以《遗物》为题发表在他主持的《音乐新报》上,让世人重新认识了舒伯特的价值。

在那次拜访中,舒曼最大的收获是发现了舒伯特的《C大调第九交响曲》。虽然,他认为它具有“天堂般的长度”,但他还是这样高度地评价这部交响曲:“我直率地说一句,谁若是不知道这首交响曲,那么可以说他对舒伯特知道得不多。”他认为当时的交响曲多数“都只是贝多芬的微弱的回声而已”,是“海顿和莫扎特假发的可怜剪影,而这假发下面是没有头脑的”,而舒伯特的这首交响曲的意义在于“绝不止是包含一支优美动听的旋律,绝不只是表达已

舒伯特的许多作品都是在小酒馆里完成的



经被音乐家表现过成千上万次的喜悦和悲哀的情绪而已，它还蕴蓄着更多的东西。这首交响曲把我们引入一个好像从未到过的境界之中。”

在具体评论这首交响曲的时候，舒曼这样写道：“这首交响曲，除了具有炉火纯青的作曲技巧以外，还洋溢着浓郁的生活气息，精细入微的明暗色调，它的每一个细节都具有深刻的表现力，全曲充满了我们已经很熟悉的舒伯特的浪漫情调。他这些神妙的漫长的乐句——正像长篇小说一样滔滔不绝，难以遏止，而又绝不使人厌倦；恰恰相反，它有很大的吸引力能把读者越来越深入地引进他的创作天地之中，流连忘返。”

舒曼回到莱比锡，将舒伯特的这首交响曲交给勃列特考普夫与格尔特出版公司出版，并交给了万豪斯音乐会主办机构。经过他的极力推荐和努力，终于实现了由门德尔松指挥在莱比锡音乐大厅的演出。舒伯特一辈子都没有听到自己的什么交响曲，更不用说这首在他逝世之前完成的第九交响曲了。但是，现在他听到了。在他的这首《C大调第九交响曲》中，他听到了有他的音乐同时也有他和舒曼的心灵共有的回声。两个伟大的音乐家，在这里紧紧握手。

我也曾经到过维也纳的维林墓园，拜谒过贝多芬和舒伯特的墓地，我看见在他们两人墓地之间没有一座什么伯爵的墓，只有一条人们踩出的小小的路。我看见贝多芬和舒伯特的墓前都摆放着鲜花。从墓地来看，贝多芬的更为朴素一些，舒伯特的则雕塑得颇为漂亮，白色的大理石上雕刻着这样的题词：“死亡把丰富的宝藏，更把美丽的希望埋葬在这里了。”站在舒伯特的墓



舒伯特：人们爱称他为“艺术歌曲之父”

前,想起舒曼和舒伯特,人生不相见,动如参与商,更不如说他们这一段生死两地之间的交往了,该是多么的难得而感人。人世中,有许多丑恶让我们悲观甚至失去生活下去的勇气,但也有许多美好和纯洁足以让我们能够抬起头来,让我们的眼睛里充满晶莹的泪花而拂拭去浓重的阴霾。而能够给予我们这些美好纯洁的,其中最主要的是依赖于艺术,而艺术中最重要的是依赖于音乐。因为,我已经越来越不相信人世间的那种越是真情浓郁越是充满虚情假意的化妆的情感,我也越来越不相信文学和影视戏剧中的伪劣的形式主义和煽情的制作方式。我只依赖于我认为好的音乐,在这样的音乐面前,人和音乐一样透明。在这样的音乐面前,让我的心滤去了一点杂质,暂时与世隔绝,而分外沉静安宁。

因此,千里迢迢到维也纳来,就是为了看望那些我心仪已久的音乐家。站在维林墓园前,我应该感谢那些音乐家,包括舒曼和舒伯特。

只是,行色匆匆,我没有找到舒曼的墓地。或许,舒曼的墓地没在这里,而是在他的家乡杜塞尔多夫?

我也没能有舒曼的运气,在贝多芬和舒伯特的墓地前捡到一支给予我灵感和好运的钢笔或别的什么。我只捡了一枚椭圆形的树叶,正是深秋季节,那枚树叶金黄金黄的,如同舒曼或舒伯特遗落在的一个音符。

## 艺术比死亡更有力量

如果从托斯卡尼尼最早指挥普契尼的歌剧《艺术家的生涯》开始算起,到普契尼逝世为止,他们之间的交往,起码有着二十八年的历史。二十八年,对于托斯卡尼尼也许不算太长,因为他活了整整九十岁;但对于仅仅活了六十六岁的普契尼来说,却不能算太短,差不多占了他生命的近二分之一。

托斯卡尼尼和普契尼最初的友谊是顺风顺水的。1896年2月1日,对于他们两人都是极其重要的日子。这一天,由托斯卡尼尼指挥普契尼的歌剧《艺术家的生涯》在都灵首演。在这之前,他们两人都已小有名气,公平地讲,托斯卡尼尼的名气更大些,他成功



1910年托斯卡尼尼和普契尼在一起的照片

地指挥了瓦格纳的《汤豪舍》和威尔第的《法尔斯塔夫》，为他带来了声誉。而普契尼在此之前还只是一个二流的作曲家，《艺术家的生涯》是普契尼的精心之作，是他下的赌注，关系到他是否能从二流的泥潭中一跃而出。但是，一直到演出之前还有评论家说《艺术家的生涯》不过是昙花一现而不会成功。因此，普契尼一直把心提到嗓子眼，托斯卡尼尼每天排练这部歌剧的时候，普契尼都要到场，心里怀着惴惴不安，可以说托斯卡尼尼为普契尼带来了好运，他一丝不苟的排练和精彩绝伦的指挥，使得首场演出大获成功，好评如潮，一连演了二十三场，让观众叹为观止，让普契尼更为折服。这一年，普契尼三十八岁，托斯卡尼尼二十九岁。

谁想到有着这样好的友谊基础，他们的友谊会出现矛盾、波折，甚至破裂。1921年，当时欧洲最著名歌剧院斯卡拉剧院计划演出普契尼的《艺术家的生涯》、《托斯卡》和《蝴蝶夫人》三部歌剧时，托斯卡尼尼坚决拒绝出任指挥，而只是派他的助手出场。而普契尼在请人出面调和不成之后，气急败坏地出言不逊大骂托斯卡尼尼是“充满恶意”、“没有艺术家的灵魂”。

他们两人之间友谊的裂痕出现在1914年，即对第一次世界大战的看法不同，政治的态度导致了艺术的矛盾。想一想，第二次世界大战之后，托斯卡尼尼对曾经为法西斯俯首做过事情的富尔特温格勒和卡拉扬的态度——拒绝和他们同台演出，以及他那句著名的话：“在作为音乐家的富尔特温格勒面前，我愿意脱帽致敬；但是，在作为普通人的富尔特温格勒的面前，我要戴上两顶帽子。”托斯卡尼尼对普契尼肯定不会原谅，便是很正常的事情了。

不过，我有时会想，如果没有发生第一次世界大战，或者虽然发生了第一次世界大战，但是普契尼没有对托斯卡尼尼说出自己真实的看法，而只是藏在心里，只谈艺术，不谈其他，他们两人之间的友谊会不会维持下去？就真的能不至于出现后来1921斯卡拉剧院演出矛盾的爆发了吗？

性格所致，会使得看似平行的两条线越来越远。作为艺术家，有的会极端地表现在艺术之中，有的会极端地表现在艺术之外的为人处世里面，托斯卡尼尼的性格是毫无保留地表现在这两者之

普契尼:意大利  
歌剧作曲家



中。他是一个极其严谨的人,他不抽烟,不喝酒,每天排练四五个小时当中不吃饭,也不饿。同普契尼一贯的折中主义不同,他是一

个开弓没有回头箭的人。他又是一个独断专行、极其固执己见的人,包括音乐在内的所有事情,他不会和别人商量,也不会听从别人的意见。他是鲁迅先生说的那种到死也不会宽容他人的人,更不会为自己的行为和思想作稍微的妥协。同时,他又是一个极其容易发怒的人,这一点并不是后来他的名气越来越大的缘故,他从一开始走上指挥台就是这样。据说如果他听到乐队里有人没有全神贯注或吹错、弹错,他会立刻勃然大怒,毫不留情地大骂人家是“畜生”,是“杂种”,是“无耻”,毫无节制,没人敢上前制止或劝说他,或许可以说他的修养实在有些难以恭维,但也说明他其实是一个胸无城府的人。他就像一条笔直的线,不懂得有时是应该拐弯的,哪怕稍稍有些弧度和弹性。

普契尼是一个和托斯卡尼尼完全不一样的人,他对于艺术和生活的折中主义,必定要与托斯卡尼尼发生矛盾。而普契尼对于托斯卡尼尼的嫉妒,也必然是产生矛盾的另一条导火索。因此,虽然托斯卡尼尼的性格并不因为他是一个大师就一定那么可爱,但是,普契尼的性格就更不可爱。两个这样性格的人偶尔相处,也许可能会迸发美丽而夺目一闪的火花,长期相处,不爆发矛盾才怪。第一次世界大战,不过是给他们两人火上浇油。虽只是出于偶然,

却含有必然的命定,在劫难逃。

普契尼逝世两年之后。托斯卡尼尼突然出任普契尼的歌剧《图兰朵》的指挥。这是普契尼的最后一部歌剧,是他呕心沥血之作,一直写到公主死去的时候,他自己也死去了。这场音乐,据说全场鸦雀无声,人们听到并看到,在音乐声中,托斯卡尼尼和普契尼又走到了一起。我想这大概不是托斯卡尼尼的妥协,或对死者的一种悲悯,而是对艺术的一种真诚,因

普契尼《曼侬·列斯科》歌剧宣传海报



为《图兰朵》确实是普契尼的精心之作。托斯卡尼尼在指挥到公主死去的时候,突然指挥棒在空中停住了,整个乐队在他的指挥下戛然而止。托斯卡尼尼慢慢转过身来对观众们说了那句《图兰朵》在中国上演时被报纸不断引用的话:“歌剧到此结束,普契尼写到这儿时,心脏停止了跳动。死亡比艺术更有力量。”

更让我感动的是 1946 年的春天,在普契尼的歌剧《艺术家的生涯》首演五十周年纪念日的那一天,托斯卡尼尼虽然人在美国,还是记起这样的日子,在电台指挥了普契尼的这部歌剧,并灌制了唱片。这一年,托斯卡尼尼已经是七十九岁的高龄。

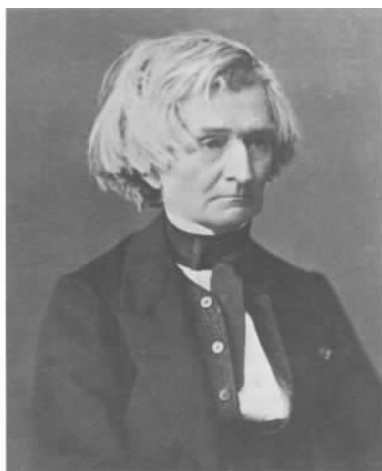
只有在美好的音乐之中,人们才能消弭了芥蒂而相会相融。所以我认为,托斯卡尼尼说得不对,并不是死亡比艺术更有力量,而是艺术比死亡更有力量。



## 音乐和爱情

这年的冬天，北京特别冷。一冬的前半截都暖和得没有下雪，缺少什么，就开始盼望着什么，人们盼望着下雪，等真的雪来了，寒冷伴随着朔风的呼啸紧跟着也来了，据说是北京城几十年来最冷的一个冬天了。偏偏屋里的暖气该需要它的时候了，却疲疲塌塌烧得不顶劲，最高温度才十四摄氏度。有一次，去吃贵州的花江狗肉来抵御寒冷，但那也只是暂时的热乎乎，很快浑身又冰冷了下来，弄得心情格外沮丧。那些天来，尤其是休息天没处可去，又冻得够呛，弄得心情十分坏，什么事情也像是被冻僵了手脚一样无法做。我唯一的去处是去买唱盘，然后回来钻进羽绒被里听音乐。这年的冬天，音乐帮助我抵御寒冷和由寒冷带来的坏心情。

柏辽兹生前最后一张照片  
(1866) 年



买回的唱盘中有柏辽兹 (H. Berlioz, 1803—1869) 的《幻想交响曲》，其实家里早有他的唱盘，但这盘里面还有《罗密欧与朱丽叶》和《浮士德的沉沦》等作品的片断，《幻想交响曲》也是其中的一个片断。想多听听他的音乐，他的音乐素以鬼才著称（由此他大概是被画为漫画最多的一个音乐家了，所谓画鬼容易画他难吧。其中一

幅漫画画着他将电线当成五线谱,他用电线杆指挥音乐),虽然他在世时,包括瓦格纳、门德尔松在内的许多音乐家都不喜欢他。

记得有一年在国外买到一套摩纳哥发行的纪念柏辽兹的邮票,十几张邮票统画的都是《浮士德的沉沦》的内容,能将一部音乐用绘画表现出来,而且是用这样多的画面来表现,大概也数柏辽兹为最。

在这个特别寒冷的冬天,居然有了柏辽兹来陪伴,寒冷中不敢说就一定有了多少温暖,但起码可以不太寂寞了。本来,柏辽兹的音乐也不是那种类似门德尔松、韦伯、舒伯特式温暖或温馨的音乐。

《幻想交响曲》让你涌动起许多莫名其妙的冥想,弦乐是那样丰腴得汁水饱满,鲜艳欲滴又变化多端;《浮士德的沉沦》是另一番景色,多变的柏辽兹让你仿佛能看到鬼魅丛生、鬼火闪烁,音响效果如同节日里腾空而起的焰火,是那样色彩绚丽;《罗密欧与朱丽叶》又展示了柏辽兹别样的才华,他将传统的爱情悲剧挥洒得那样自由奔放,演奏得那样壮丽辉煌,宛若奔跑在无边无际草原上的美丽而又自由自在的梅花鹿或羚羊……

冬天最寒冷的日子里,呼呼的北风肆虐地扑打着门窗,像莽撞的醉汉,找不到归家的房门。这时候,偎在被窝里听柏辽兹,听他的幻想和梦想,听他的渴望和企盼,除了会被他的音乐有所震撼之外,还能勾引出你自己的许多逝去的往事,一下子和他的旋律和窗外的寒风交织在一起,显出几分悲凉、苍凉和清凉来。这时,你的心里不是稍稍温暖,而是觉得更加寒冷,一种森森的感觉袭上心头,就像《幻想交响曲》第三乐章中定音鼓最后的那几声凄厉的号声,飘渺地消逝在空中。幻想,有时不是那么好玩的,对于如柏辽兹那样的鬼才,幻想成就了他,让他的音乐迸发出璀璨的火花,织出一天云锦来;对于我们这样的一般常人,幻想却常常会害了我们自己,我们以为能从大海里真的捞出普希金的金鱼来,其实最后捞出的不过只是千疮百孔的破鱼网和发腥的海草。

当然,这只是我自己的感觉。在柏辽兹的音乐中,柏辽兹是另外一番的模样,你能想像得出那是一个无拘无束的人,是一个踩着

云彩就能飞的人,是一个一夜怒放花千树、一夜恨不高千尺的人,是一个伸手可摘日月星辰,又可惊动天上仙人的人。如果将他和我国的诗人相比,他绝对不是杜甫、李商隐或李贺,而只有狂放不羁可以让高力士为他脱靴、想像力丰富得能够上天入地的李白能和他比肩。贝多芬虽说也狂放,但更多的是高傲、是对现实世界的投入,而柏辽兹则是将他的音乐挥洒在想像的世界里。所以,贝多芬不会像是李白,而有点像是杜甫。李商隐和李贺大概是和德彪西或拉威尔有点相似。

无论柏辽兹像谁,有一点可以肯定,柏辽兹不是一个快乐的人,不是一个如意的人,虽然,他有过快乐和如意的时候。他的内心里藏有太多的痛苦,许多能够得到而未得到,许多美好和他失之交臂,或被拱手相让。他的痛苦在于他不仅让他的音乐常常生存在他的想像世界里,同时也让他自己常常生存在这个他自造的想像世界中。艺术在想像的世界中也许才会得以成功,而生活在想像的世界中常常却会事与愿违。柏辽兹常常混淆了想像世界与现实世界、艺术世界与现实世界的区别。

我一直这样认为,如柏辽兹这样一个音乐家的音乐如此,他的生活和性格一定也会不同凡响。很难想像一个在日常生活中循规

蹈矩的人,穿衣服要系上封纪扣、过马路一定要走斑马线的人,会有如此超凡脱俗的想像力和奔放洒脱的创造力的。这是肯定的,柏辽兹之所以成为柏辽兹,就因为他就是这样一个被当时也被现代许多人议论的人。曾经创作过《柏辽兹》的电视连续剧并将剧本编写为《柏辽兹》小说的法国导演阿兰·布瓦耶说:“爱他,恨他,悉听读者尊便……唯祈读者更能了解他。”其实,了解他,同理解

《幻想交响曲》乐谱封面



他的音乐一样,都并不是那么容易的事。

就我个人而言,我知道柏辽兹一生都在追求爱情,只是他所追求的爱情和我一般常人所理解的恋爱、结婚以至到居家过日子的那种平常意义上的爱情,并不一样。他所追求的爱情是他想像世界中的,就像一个画家永远总是把他心目中的爱情涂抹在画布上。所以,他爱的女人一个紧接着一个,他结婚又离婚,然后再结婚,他的一生可以说就是由一个个女人和一场场内心备受折磨的痛苦,再加上由此诞生的一支支乐曲拼贴而成。但是他找到了他理想中或者更准确地说他想像中的爱情了吗?我以为他没有。女演员亨利达和李茜奥是吗?钢琴家莫克是吗?童年时就爱上的那位“有一双大眼睛,穿着粉红色的鞋子”的霭丝黛是吗?

他说他自己最喜欢在下着滂沱大雨的时候到蒙玛特墓地去,因为那里埋葬着他死去的前妻。他还说:“人世间只有活在心中的东西才是真实的。”他至死相信他所追求的爱情,他以为所有他曾经爱过的一切,都不会死去,都长久地活在他的心中。

然而,一切真的如他所说那样吗?

他深爱着的亨利达,开始人家并不爱他,当三十三岁的亨利达小姐(她比柏辽兹大三岁)青春已逝,色衰容退,并且带有一万四千法郎的债务,又出现在他的面前的时候,他还是如以前一样深深地爱着她,并且毅然决然地娶她为妻子。在他的眼中,三十三岁的亨利达小姐还是演莎士比亚戏剧中的年轻美丽的奥菲丽娅和朱丽叶,岁月在他的心中并没有褪色和苍老。与其说他仍然爱着亨利达小姐,不如说他爱的是他心中的幻想中的奥菲丽娅和朱丽叶。

他童年就悄悄单恋着的霭丝黛——霭丝黛比他大六岁,他总是爱上比他大的女人,这



柏辽兹的夫人  
亨利达

说明他总有长不大的恋母情结——童年时只要一见到霭丝黛，他就有一种被雷电击中一般的感觉，却始终没敢向她表达感情。在他六十一岁的时候，两个妻子先后死去，不少曾经爱过的女人都离他而去，他最凄凉而孤独的时候，忽然又想起了霭丝黛，竟然发了疯似的不远千里奔赴家乡去看望霭丝黛，但霭丝黛已经搬到意大利的热那亚去了，他又拖着苍老的步子赶去热那亚，终于见到了童年的梦中情人霭丝黛，她已经是一个满脸核桃皮一般皱纹纵横的老太太了，年龄都快七十岁了。但是，柏辽兹仍感动不已，老泪横流。

以前，每次想到这里，我常常会为柏辽兹感动，但现在在这个北京最冷的寒风呼啸的冬天，听他的音乐之中再次想到他这件往事时，我在想这真的就是柏辽兹追求到的一份爱情吗？年近七十的老太太，在他的眼里其实还是童年时的霭丝黛，岁月在他的幻想中发酵，他心中爱恋的依然是童年时见到的那位“有一双大眼睛，穿着粉红色的鞋子”的霭丝黛。同亨丽达一样，他仍爱着只是童年的梦中情人而已。或者说，他爱着的只是心中自造的一份顽固的幻想而出的想像而已。

霭丝黛：柏辽兹  
童年时代的恋人



想到这里，也就明白了，柏辽兹为什么能创作出不同凡响、别出一格的《幻想交响曲》了。也就明白了，在这首《幻想交响曲》第一乐章中有一个动人的乐句主题，是来自柏辽兹童年时期单恋霭丝黛时偷偷写下的一支浪漫曲。柏辽兹一生生活在幻想里。

我同时还是顽固地相信，对于艺术家，在现实世界追求不到，便在他所创作的艺术世界里获得；同时，对于艺术家，现实中的情感总是会和艺术中

的情感混淆着位置倒置。也许,现实中并没有什么真正的爱情,所以才会有动人的艺术出现吧?如果柏辽兹真的和霍丝黛在他年轻时候就结为百年之好,那么还会有动人的《幻想交响曲》吗?从某种意义上讲,包括音乐在内的所有艺术,都是现实中缺少或不可得的一种填充物,是一种幻想,是一种白日梦。于是,才有了那么多比现实美好得多的艺术,才能在这个北京最寒冷的冬季里听到柏辽兹这些美妙无比、才华横溢的音乐。

柏辽兹曾经说过:“音乐和爱情是灵魂的两只翅膀。”其实,这两只翅膀是一个含义,同时都是想像或幻想。他是依靠这两只翅膀在这个世界上飞翔了六十六年。我们能吗?我们拥有这样两只翅膀吗?



## 只为聆听而存在



我一直认为,音乐无所谓听懂听不懂。听懂听不懂,都只是吓唬自己的,再高深莫测的音乐,其实都可以被一般人接受,接受的一个基点不是听懂听不懂,而是听着好听不好听。对比其他叙事的艺术,比如小说戏剧而言,音乐不存在懂与不懂的抽象意义上的问题,而是一种最直接最接近人本能的艺术,从这一点意义上讲,音乐的本质是极其朴素,甚至是通俗的,是和人对于美的感受、感悟的天性最相通的一种艺术。这就是为什么对比人的文字甚至语言的产生,音乐的产生要早的一种根本性原因。因此,无论什么样的音乐,古典派的也好,浪漫派的也好,新浪漫主义的也好,表现主义的也好……也无论乐器和配器本身如何变化发展,音乐自身深处的核心这样的一点,带有恒定性的力量,是不会变化的。

其他艺术门类都很容易唬人,比如绘画会用色彩、戏剧会用形式、小说会用结构,来故作高深,唬人说你看不懂以显示自己的高明。但音乐很难也这样来唬人,在音乐面前,无论什么人,都用不着懂得色彩、形式、结构、叙述、情节、意义……那么多盔甲一样厚重的外加的东西,音乐最后都要水落石出一般,只剩下一点那就是好听不好听,听着动人不动人,感人不感人,用不着再用多余的话语来解释。

所以,圣桑说:“音乐起于词尽之处。”

所以,克劳德·列维-斯特劳斯说:“音乐无词语”,“音乐无需词典”。

这些话说得是有道理的。在我看来,不识字的人可以读不懂诗歌和小说,但可以听懂音乐。因此,我向来对那些以为音乐是贵族的化身而高人一等、以为音乐是玄而又玄用来唬人的人,不以为然。

从原始时代创造的音乐,发展到如今数字化时代的音乐,变化是极其多端的,显然是丰富了不少。但是,经过了漫长的机器时代和如今的电脑时代,音乐自身像是一个不断长大的人在增加



圣桑:法国作曲家

了肌肉和骨骼的同时,也丢失了一些重要的血液之类的东西。科学的发展,技术显示其魅力,音乐的技术化,让我们能听到更高保真、更精彩的唱盘,也让我们看到音乐有的仅仅沦为一种单纯的技术。有一次,在电影里我看到美国的小提琴家斯特恩在教导音乐学院附小的小学生拉琴时说:“你要像用脑子唱歌那样拉琴。”这是我理解他说话的意思,他说的英文是这样的,指着这个女学生的脑袋说:“你这儿唱。”指着女学生臂膀上小提琴说:“你这儿拉。”这话说得多通俗,即使不懂得英语,也懂得那意思。音乐本身就是这样的通俗而简单。技术是必要的,但永远不是最重要的,对于音乐尤其如此。只懂得乐理和技法的人,永远成为不了真正的音乐家。再简单地说,永远演奏不出好听的音乐效果来。

这样说,有时会让我想起大自然包括人类在内的声音,就是这样的奇特。站在原始森林或旷无人烟的大峡谷里,听那些鸟的各种鸣叫、瀑布的宣泄声和溪水冲击石子的湍急流淌声,还有那种风掠过树梢或月光在林间走动的声音,真是美妙无比,让我心动不已,如果录下音来,就是好听的音乐。为什么?它没有乐理、配器,甚至没有乐器,也不用高深的音乐家,为什么也很动听?好的音乐,就应该是这样的天籁之声,不假雕琢,无需伪饰,就像一个天真

的孩子,会装哭、装笑、装深沉吗?就是婴儿的第一声啼哭也是极其动听的,但是大人尤其是老人的哭叫声还会这样动听吗?

好听而动人,虽然不是对音乐唯一的选择,却是第一选择。对于专业人士,音乐已如庖丁解牛被大卸八块,选择得多是多了、细是细了,但有时也难品尝出真正的滋味来。对于一般人,这样的选择简单却绝对不会导致简单化,可以一下子进入要害部位,点到命门一般,品尝出音乐最动人的滋味来。

前几天,我听理查·施特劳斯的《堂吉诃德》。听之前,我不知道他会怎样处理这样一个带有明显叙述情节化的作品?难道音乐真是无所不能,那还要塞万提斯干嘛?说老实话,听这部作品时,我总是走神,不时在理查·施特劳斯和堂吉诃德之间蹦跳。但是,耳朵不会欺骗自己,好听的音乐不会轻易溜走。第二小节大提琴一奏响,立刻把飘飞走的心思拉了回来。我听的这盘唱盘是罗斯特罗波维奇演奏的大提琴,当然更使得音乐本身锦上添花。大提琴演奏的音乐确实非常美,和后来出现的单簧管的一跳一跃配合得十分精彩。看有的书中介绍,说这一段演奏的是堂吉诃德流浪

的主题,大提琴代表的是堂吉诃德,单簧管代表的是桑丘。当然,这无疑是对的,可以这样去理解,理查·施特劳斯既然谱写了这部《堂吉诃德》,自然是要写这两位主人公了。但那只是理查·施特劳斯自己一厢情愿的堂吉诃德和桑丘,说实在的,我一点也听不出来小说或电影中的堂吉诃德和桑丘的样子。我只听出来好听,几分伤感,几分优雅,几分跳跃,溪水般在旷野上无拘无束地流淌。

下面几节跳了过去,但第五节和第九节即第三变奏曲、

理查·施特劳斯:  
德国作曲家



第七变奏曲,立刻又像清风花香盈怀。大提琴又出现了,柔曼迂回,清澈爽朗,尤其是第五节的后半部分,优美的弦乐一荡漾,几声长笛一撩拨,真似灿烂无比的辉映着皎洁的月亮一样,让你充满甜美的幻想。第九节开始那种长风浩荡、气势非凡,回声是那样嘹亮,真有些乘风归去的感觉。书上说这两节一节说堂吉诃德和桑丘在讨论骑士的生活方式,另一节说是堂吉诃德和桑丘登上飞天的木马。我是一点没听出来这两层意思,骑士离我也实在太遥远,飞天的木马也实在太玄乎。在听后者时,我倒是忽然想起《战争与和平》中娜达莎坐在窗台上望着月亮思念安德烈的情景,这是因为将近三十年前读这部小说时,书里有一幅很美的插图。瞬间的胡思乱想,和堂吉诃德风马牛不相及,但不妨碍好听的音乐在这两者之间穿行,更不妨碍我爱听这样两段音乐。好的音乐不会仅仅是音乐家要表现的所谓主题本身,而能让人联想许多。

终曲也十分动听。大提琴像是一位钟情的情人,在分手时刻又情意缠绵地出场了。而小提琴像是另一位情人和她灞桥分别似的,杨柳依依,细雨霏霏,众乐队作遥远的背景,渲染一抹湛蓝色和玫瑰红交织的天光云色和雾霭山岚,一直到大提琴和小提琴声渺渺了无踪迹……

同样,我在听西班牙作曲家法雅的《魔术师的爱情》和《三角帽》的时候,会听出那位吉卜赛姑娘坎黛娜在丈夫死后爱上了一个小伙子,丈夫的幽灵穷追不放,坎黛娜和情人只好求救女魔术师露西亚,女魔术师和丈夫的幽灵调情,坎黛娜能和情人约会而终成眷属……会听出这样人鬼情未了的复杂情节来吗?会听出戴着官员标志的三角帽的州长老头,为夺人之爱下令去逮捕磨坊主,自己却落水浑身湿透,换上磨坊主的衣服,磨坊主回来穿上州长的衣服,致使彼此的身份陡变,最后州长受到嘲笑和惩罚……会听出这样笑话百出的情节来吗?

我一边听一边想:音乐该



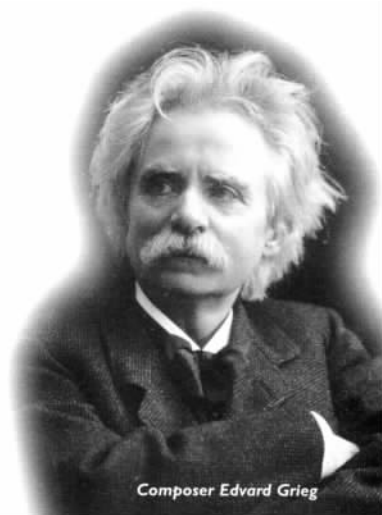
法雅和《魔术师的爱情》

如何表现女魔术师和幽灵调情呢？用什么样的乐器？什么样的旋律？那么这样的乐器和旋律出现，为什么就一定得让我们想起这样调情的情节来？而不能是表现别的什么呢？比如，就不能是跳舞或是溪水在月光中跳跃之类的情景？面对具象和戏剧情节性的东西，音乐便显得无能为力，音乐往往会显示多义性而让我们听出歧义来。音乐的丰富性，在于它对于我们情感和内心深处的一种共鸣，它能撩拨出我们心灵一隅隐秘性的情感或想说却永远说不出、说不清楚的情感，让这种情感和音乐一起荡漾起轻轻的涟漪。可以说，音乐不是为眼睛存在的，只是为耳朵和心存在的。如果说它也像鸟一样有翅膀，它驮不起具象的和情节性那样沉重的东西，它的翅膀只是轻盈和透明的，是属于天使的翅膀那一类。

我也想，音乐又该如何描述州长和磨坊主妻子的追逐呢？别的不说，那顶关键的三角帽，音乐能如同绘画一样描绘出它的形状和颜色来吗？最后磨坊主和妻子重逢，村民们庆祝胜利，而将这顶象征着官员的三角帽踩在地上，又该如何描述呢？音乐中飘忽的帽子就非得是三角帽，而不能是巴拿马帽或是贝蕾帽？将帽子踩在地上和将帽子抛上天空又有什么区别？音乐就一定得有不同的音符和旋律表现出来而让我们认同吗？

真的，我实在听不出来这样的形状、色彩和情节来。我认为，

格里格：挪威作曲家



音乐从来不表现情节，虽然有众多的音乐家一直孜孜不倦地愿意为情节性的戏剧或小说来谱写音乐，但只是不可为而为之，与其说是谱写情节，不如说谱写音乐家自己的心情和情感。音乐可以有色彩和形状，但那色彩是梦中的色彩，那形状是水银般流动不定的。

那么，我们没有听出这些复杂多端来，是不是一定就是我们没有听懂音乐呢？我不这

样看。如果我们仅仅为了听懂这些,我们不如去看戏剧或小说,或者我们买一本音乐词典就够了,那里面有这样许多的剧情介绍,简单得很,一看便知,我上面所说《魔术师的爱情》和《三角帽》的情节就是看了音乐词典知道的。音乐,无论被音乐家和评论高人说得



《罗密欧和朱丽叶》意境图

多么玄奥,对于我们一般人来说,就是为了听着好听,听着心动。好听的旋律,总是不那么复杂的,总是和我们一拍即合,一听就懂的。《三角帽》最后结尾真是委婉动听,弦乐的如丝似缕,尤其是小提琴的拨丝抽茧的颤动,如同蝴蝶薄如轻纱的羽翅颤动着抖落下芬芳的花粉,牵动着你的心止不住跟着一起颤动。剧情说那是描述磨坊主和妻子的重逢,但是,将这一段音乐作为格里格的《培尔·金特》最后那一段著名的“索尔维格之歌”中索尔维格和培尔·金特相逢的旋律,又会有什么不同吗?说老实话,听这一段时,我想起索尔维格和培尔·金特的相逢,两者的音乐完全可以置换,西班牙和挪威隔着并不遥远的距离,如同海水完全能把它它们相连一样,音乐也完全可以将一切美好和动人的东西联系在一起。

法雅的这段音乐,也让我想起普罗科菲耶夫为《罗密欧和朱丽叶》谱写的组曲,和《三角帽》、《培尔·金特》中的那一对夫妻、恋人一样,罗密欧和朱丽叶生离死别的情感是相似相通的。《罗密欧和朱丽叶》终曲“罗密欧和朱丽叶的墓畔”,那一段柔曼的柔板和它们又是何其相似,只不过多了一分哀伤,但至死不渝的深情是一样的。尤其是最后小提琴在高音区里徘徊袅袅弥散的柔肠绕指,实在和《三角帽》、《培尔·金特》太相似了。这种相似,不是彼此的抄袭,而是彼此情感的相通,音乐为他们也为他们旋律中的恋人架起牵手的桥梁。音乐中美好的旋律永远是音乐家共享的资源。在他们的音乐中,我们也许永远听不出那一对磨坊夫妻或索尔维格和培尔·金特、罗密欧和朱丽叶那一对情人富于戏剧性的情景,但美好而动听的旋律,我们是能够听出来的,就像我们一网能捞上来水淋淋会说话的金鱼来,一伸手能摸到闪着光亮会载我们飞上夜空中的星星一样。

许多音乐家都特别爱将戏剧、诗和小说改编成歌剧,自从巴洛克时期歌剧从神剧和清唱剧中分离出来而独立成行,歌剧曾经十分时髦,如同今日几乎所有的作家都在竞逐长篇小说,能否写长篇小说似乎成了衡量一位作家真正实力的标准一样,成为衡量一位音乐家是否是大音乐家的标尺,除了极少数音乐家,大多数音乐家都要在这方土地上驰骋一下方显英雄本色似的,非要让音乐和情

节融合。

这样说,并不是说音乐不需要戏剧的滋养,戏剧不需要音乐的配合,但那只是滋养和配合,那只是不同的两道门,出口的位置、方向和作用是不一样的,是不能彼此替代的。

我们的音乐家却乐此不疲,明知山有虎,偏向虎山行,极其愿意谱写歌剧音乐。有意思的是,福莱、勋伯格和西贝柳斯都曾为同一部歌剧谱写过乐曲,那就是根据梅特林克的《佩利亚斯和梅丽桑德》改编而成的歌剧。而且三位音乐家谱写的时间挨得很近,福莱是1898年,勋伯格和西贝柳斯都是1905年,不相示弱似地要打擂台。但是,我们在听他们这三部音乐的时候,会听出来梅特林克为我们讲述的情节吗?国王的孙子戈洛在林间一处叫做盲人泉的泉水边遇到了美丽的姑娘梅丽桑德,与之相爱成婚,梅丽桑德后来却爱上了戈洛的同母异父的兄弟佩利亚斯,被戈洛发现,嫉妒和愤怒之极的戈洛用剑刺死佩利亚斯,又穷追猛打梅丽桑德,梅丽桑德临死之际生下一个孩子,戈洛追悔不及,想要和梅丽桑德重续旧爱却被拒绝,梅丽桑德独自一人向天国远行而去……这样一波三折的复杂情节,音乐能够无所不能地胜任吗?如果是不同的演员演出这出戏剧,我们看到的可能是不同风格的佩利亚斯和梅丽桑德,但剧情终究是八九不离十的。但三位不同的音乐家为我们谱写的音乐,能演绎出大致相同的情节来吗?或者说能让我们听出相似的佩利亚斯和梅丽桑德的悲剧来吗?

坦率地讲,我是听不出来。那么复杂的蛛网,只有蜘蛛才能织得出来,再天才的蜜蜂也是织不出来的,这是因为蜜蜂的本领不是织网,而是酿蜜。

我是先听的勋伯格的这一曲音乐的,尽管我尽量去想像佩利亚斯和梅丽桑德,但我还是没



西贝柳斯生前发行的纪念邮票

有听出来他们那样的生离死别来。我听出来的是哀伤中有一丝温暖,舒缓中有几缕抒情,飘渺而有些迷离,缠绵而有些凝滞,像林中的雾,很大,湿漉漉的,几乎能拧出水滴。多少有些沉闷,有些啰嗦,一唱三叹式的反复,像是缺少高潮又总也不到尾的冗长的长篇小说。

后来听西贝柳斯的同样曲名的这一曲音乐,觉得比起勋伯格多了一些起伏,像一条溪水从山石陡峭的山峰间奔流而下,同样的哀伤多了一些欢快,同样的缠绵多了一些爽朗。明快的调子,多了一些民间音乐的色彩,轻盈跳跃的感觉,是勋伯格没有的。最后大提琴的出现,与管乐、弦乐的配合,融为一体,交响效果极佳,抒情中多了一份优美,犹如透明的水中五彩的石子清晰得历历可数,在明亮的阳光下熠熠闪光。

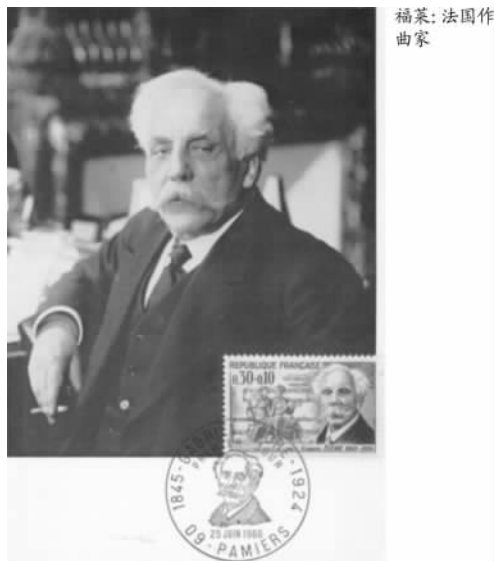
再听福莱的音乐,一样会听出不同的感觉来,与佩利亚斯与梅丽桑德都不相关。如果这里面也有优美,那这里的优美中多了许多细腻;如果这里面也有抒情,那这里的抒情中多了更多的歌唱性。如果这里面也有哀伤,那这里的哀伤更是属于福莱的哀伤,哀伤中糅合着精细和温存,就像你正在伤心落泪,他为你递上的绝对不是纸面巾,更不是揉得皱巴巴的手绢,而是绣花的香水罗帕,喷的是那种函薰草气味清新的香水,正是你平常爱闻的。

当然,这只是我自己的感觉,不同人听这三段音乐会有不同的感受,会在这三位音乐家的音乐中听出许多相同和不同来,唯独在这里面我听不出有佩利亚斯和梅丽桑德。人们在表达感情或偶尔闪现内心隐蔽世界的一角时,会有不同的方式,绝不雷同,这就注定一百位音乐家心中的佩利亚斯和梅丽桑德会是一百种不同样子的。如果,我们来比较这三位音乐家在处理这部戏剧结尾时也就是戈洛梅恨交加而梅丽桑德死去时候的音乐,会明显看出音乐家的不同来。勋伯格用的是小提琴,西贝柳斯用的是大提琴,福莱则是用的长笛,乐器选择的不同,很能说明他们内心的潜台词不尽相同,各自情感的表现方式自然更不相同。小提琴不绝如缕、袅袅散尽,将心声轻轻地倾诉;大提琴琴声呜咽盘桓,将爱伤深深埋藏在心底;长笛则哀婉典雅,有一种牧歌般寥廓霜天的意味。音乐家对

同一题材甚至同一规定情节的音乐元素之一的乐器的感受和表现方式都不尽相同,我们聆听音乐的人的感受和由此引发的想像便更不会相同。你说你听懂了,听懂了这三位音乐家对《佩利亚斯和梅丽桑德》相同戏剧不同的音乐,其实,只是听懂了你自己想像中的佩利亚斯和梅丽桑德而已,绝不是这三位音乐家心目中的佩利亚斯和梅丽桑德,更不会是梅特林克原著中的佩利亚斯和梅丽桑德。

关于这一点,我们还可以作一个比较,勋伯格在谱写被他自己称作交响诗的《佩利亚斯和梅丽桑德》的同一时期,还创作了另外一首非常有名的《升华之夜》,是根据德国诗人德默尔的诗《女人与世界》改编的管弦乐,仍然是用音乐演绎情节,风格极其相近。《升华之夜》中那一对情侣,在林中月下拥抱而尽弃前嫌的音乐,同佩利亚斯和梅丽桑德在林间约会相爱弥深、泉边别离情深意长,有什么区别吗?如果我们将这样两段音乐作一番置换,我们能听出两对不同情人不同的身影相近的情感来吗?这就好比我们扔出一根骨头,一条小狗能吃,我们再扔出另一根骨头,同样这条小狗也能吃,吃的滋味不会有什么不同,不同的只是骨头自身在小狗的咀嚼中才会真正地感觉出自己的味道来。

还可以举出这样一个例子,福莱开始谱写《佩利亚斯和梅丽桑德》组曲的时候,只有三首,戏剧上演前,一算这三首曲子时间不够,临时增加的第四首即第二幕前的前奏曲,这首前奏曲其实是根据福莱早先的大提琴曲《西西里舞曲》改编而成的。这首《西西里舞曲》本来和佩利亚斯和梅丽桑德没有任何关系,就这样楞加了进去,于是就有了关系,我们就一定能听出了这种关系来了吗?难道音乐在向



福莱: 法国作曲家

我们演绎情节描绘人物的时候,可以如市场上卖肉一样,切下一块放在秤上一称分量不够,再切上另外一块肉就行了吗?可见,音乐家在用音乐谱写情节和人物时,更看重的不是情节和人物本身,而是情感和情绪,是感觉和感受,是色彩和风采,是诗意和心意。如果我们非要从音乐中听出情节和人物来,实在是和自己同时也是和音乐家较劲。因此,我向来对那些自以为得意地说他听懂了音乐中这情节那情节,并煞有其事地还能将这情节那情节与音乐相结合对位一般说得有鼻子有眼的人,是否真的懂得音乐很表示怀疑。

我还可以举出这样一个例子,即法国音乐家肖松那首最著名的小提琴《音诗》,据说当初是根据屠格涅夫的一篇小说改编而成,但是,现在谁也说不出来是根据屠格涅夫的哪一篇小说改编的了。那些考证派、对位派已无用武之地,在肖松的这首《音诗》中还能再煞有其事地告诉我们哪里有屠格涅夫的《前夜》或是《罗亭》的情节和人物吗?反正,我是听不出里面有一点屠格涅夫的味儿,却不妨碍对它的喜爱乃至一往情深。

那种朦胧而带有忧郁的诗意,倒是有几分雨细秋深的意味,紫菊篱静,白莲渚愁,秋水共长天一色,浩浩淼淼,荡漾着无限的韵律,为什么非要承载着那样多小说戏剧中复杂的东西?我们要从音乐中听出的不必是那些人物、情节和思想意义上的东西,而是属于自己的那一份感情和感受。

据说,德彪西也曾经写过一部《佩利亚斯和梅丽桑德》的歌剧,可惜我没有听过。但我相信德彪西的佩利亚斯和梅丽桑德只是他自己的佩利亚斯和梅丽桑德,不会和勋伯格、西贝柳斯和福莱的佩利亚斯和梅丽桑德相同。我们从勋伯格、西贝柳斯和福莱那里没有听出来佩利亚斯和梅丽桑德,从德彪西那里照样也听不出来,就像上面我所说的,听出来的只是我们自己的一份感情和感受。

罗曼·罗兰在评论德彪西的这部《佩利亚斯和梅丽桑德》时曾经说过:“他从不寻求把音乐凌驾在梅特林克的诗文之上,或把它吞没在音乐的狂潮之中;他把这诗文化为自己的一部分,致使目前

法国人只要一想起梅特林克该剧中的某段话,就会在心中相应地同时响起德彪西的音乐。”这话我相信,因为我们在听小提琴协奏曲《梁祝》时,也会同样相应地想起梁山伯与祝英台化为双飞蝶的传说,但我相信法国人听这支曲子时也能涌起和我们一样的联想。同样,我们也不可能一想起梅特林克的诗句,就能和法国人一样相应地同时响起德彪西的音乐来。而且,我想那也只是和罗曼·罗兰同时代的法国人而已,现代的法国人还有多少



《佩利亚斯和梅丽桑德》意境图

人能想起梅特林克的诗句?我真是很怀疑。

所以,音乐,在不同时代、不同人的心中的感觉和意思是不一样的。音乐,就像海葵一样,伸出的触角是多样的,我们能摸到只是其中一条或几条触角而已。千万别说自己听懂得了音乐,也千万别说自己听不懂音乐。对于我们一般爱乐者而言,面对音乐,无所谓听懂听不懂,只有好听不好听。好听的音乐,即使在浪涛翻涌的大海上,也总能浮出水面。或者说即使杂草丛生的地面,好听的音乐也照样如鲜花摇曳在荒野之上,芬芳扑来而无法阻挡。

从这一点意义而言,音乐确实有点如同罗曼·罗兰说的那样,充满着法兰西民族赋予美学价值的肉欲主义的意味,它只崇尚美,让我们感官首先是耳朵得以抚慰,好听的旋律便是它最重要的选择。好听的音乐便经过了多少年代都不会存在听不懂的问题,出土的甲骨文需要破译,再古老的乐谱只要通过乐队一演奏照样能感动现代人。如果说,数学是智慧的体操,那么,音乐就是灵魂的按摩。

从这一点意义而言,好听的音乐就好像好看的女人或可爱的

孩子一样,对我们有一种天然的亲合力,用不着我们去如同算复杂数学题或研究深奥哲学命题一样费力。它向你走来,你向它走去,两条溪水一样自然而然地融合在一起,绝对不会像树一样能再长出另外一根杈来。

德彪西说得对:音乐只为聆听而存在。

## 莫扎特巧克力

到美国小住,在卖奥地利巧克力的店里和音乐厅的音乐商店里,我又看见了熟悉的莫扎特牌巧克力,一点二五美元一枚。这种巧克力的盒子上印着莫扎特的头像,非常醒目,是一眼就能够认出来的。在国内,我只在普尔斯马特的超市里见过一次,虽然价钱不菲,还是特意买回家一盒六角形的。我对这种莫扎特巧克力情有独钟。第一次见到它,是那年在维也纳,几乎所有的商店里都在出售,各种形状包装,琳琅满目,但无一例外的是,每个盒子上都有莫扎特醒目的头像,于是莫扎特遍地开花,闪烁在维也纳的每个角落。



印有莫扎特肖像的巧克力

莫扎特巧克力很好吃，心里曾想，如果莫扎特活到今天，这份专利应该是属于他的，不用再卖他的各种唱片，光靠这种巧克力，他就可以发了大财。他的名字，可比我们的傻子瓜子要值钱得多。

莫扎特牌巧克力，是1900年由萨尔茨堡一家叫做莎兹点心铺首创，制作并为它取名的是这家点心铺里的点心大师福尔斯，是他用莫扎特的名字开创了宽阔财路的先河。最开始，谁也没怎么注意这种盒子上印着莫扎特头像的莫扎特牌巧克力，莎兹店的这种巧克力卖得并不好。但过了一些日子，莫扎特牌的巧克力突然卖得好了起来，许多人喜欢上了它，便口口相传，让它的名字伴随着莫扎特一起不胫而走。于是，许多店家忽然醒了过来，立刻蜂拥而起，纷纷仿制，也都叫莫扎特牌，使得莎兹店和他们打起了官司，最后不得不在自家的店前挂起“真正的”、“原始的”的莫扎特巧克力牌子，很像我们当年老王麻子老老王麻子刀剪铺之争，透着生意的红火。莫扎特大概做梦也没有料到自己的名字日后竟然让家乡的一部分人先富了起来。

其实，莫扎特一辈子生活窘迫，似乎从来就没有缓解过，特别是婚后到他不幸去世那九年的日子越发艰难。那九年中，他搬了十二次家，有六年是妻子生养孩子或产后休养，一直处于负债累累和病恹恹的状态。现在有人说那一切的原因是由于莫扎特自己，莫扎特生活崇尚奢侈，又生性好赌，才造成他的日子入不敷出。但是，我是不大相信这样的说法的。倒是他的妻子大手大脚，使得日子更加雪上加霜，以致到了冬天连买烤火的炭钱都没有，饥寒交迫之中只好抱着患病的妻子围着空壁炉跳舞取暖。想想死后连墓地都没有钱买的莫扎特，如果用今天的富得流油的莫扎特巧克力和那时的他相对比，真可谓可怜身前身后名。

有意思的是，莫扎特为我们留下的音乐作品，和他三十五年贫穷而短促的一生不成比例，其数量之多，可以说在音乐史上绝无仅有。仅交响乐就有四十八部，还有歌剧二十部、钢琴协奏曲二十七部，不要再说其他的弥撒曲、奏鸣曲和各种重奏曲，以及最后未来得及完成的重要作品《安魂曲》。应该让我们向莫扎特致敬的是，面对如此深重的苦难，他却创作出如此丰富的音乐，而且他所有的

音乐都是把这些痛楚和苦难嚼碎化为肥料重新撒进土地,不是让它们再长出痛苦带刺的仙人掌,而是让它们开出芬芳美丽的鲜花。傅雷先生曾经这样说莫扎特的音乐:“从来不透露他的痛苦的消息…莫扎特的作品反映的不是他的生活,而是他的灵魂。作为受难的证人,而只借来表现他的忍耐和天使般的温柔。”我以为,这是迄今我所看到的对莫扎特最为知音的评价。

1788年夏天,在莫扎特逝世的前三年,他完成了他最后的三部交响乐:《降E大调第39交响乐》《G小调第40交响乐》《C大调第41朱庇特交响乐》。这三部交响乐,莫扎特仅仅用了六周的时间就一挥而就。人们都以为他是天才,音符与旋律就好像是揣在他衣袋里,随时都可以尽情抛洒。其时,那时正是他生活最为艰难的时刻,他为了尽快能够挣得一点现金以解燃眉之急,才以如此快的速度拼命写完,又以同样快的速度卖给了出版商。同样,1791年,在莫扎特病重临终之际,出版商为了榨取他的最后一部作品《安魂曲》,只给了他区区可怜的五十块金币。

用他的名字受益的是,1900年以后发明了莫扎特牌巧克力的商人,100多年来,财源滚滚,打着他的招牌,金钱滚进了他们的腰包。还有的就是我们,甜蜜着我们的口腹。应该说,最先想起用他的名字做巧克力牌子的福尔斯先生是位聪明人,他挖掘出莫扎特



莫扎特故居

潜藏的价值,并将其最大化,超出了他的音乐之外,于是,福尔斯先生借水行船,让自己的生意,潮平两岸阔,风正一帆悬。当然,这没有什么不好,从经济学的角度而言,也许是一种很好的创意,开创了名人经济的范例。

如今,在我们的商业时代里,商业色彩已经越来越浓郁,而且五色纷呈,比如有讲究美女经济的,有讲究节日经济的,也有讲究文化搭台经济唱戏的……名人经济,是其中之一。但是,我们的名人经济,大多是借助名人的广告效应(且大多数是药品、减肥或美容),我们的街道可以用名人的名字来命名,比如张自忠路,却罕见以一位名人的名字来作为商品牌子的。若以名人的名字作为食品的牌子,就更会被人以为是对名人的亵渎而难以接受。前两年,在绍兴,有人想用鲁迅的名字作为商业牌子,遭到了鲁迅后人的强烈反对。于是,我们无法看见如莫扎特巧克力一样,能够在有些食品或者其他商品的盒子上,也印着鲁迅的头像,成为绍兴的旅游特色产品而远走五洲四洋。

其实,以莫扎特的名字作为巧克力的牌子,或者以鲁迅的名字作为其他产品的牌子,都无可厚非,只要产品的质量没有问题,且能够得到保证,作为消费者应该不会反对或者反感,莫扎特也不会因为自己的名字和巧克力连在一起而觉得亵渎了自己音乐的神圣。看来我们的商家,有时并不比福尔斯先生聪明,他们愿意在商品的质量上偷工减料,耍点儿小聪明,却在更广阔的商业运作中,缺少点石成金的思考。因为只想到能够迅速发财,便没有福尔斯先生那样耐得住一时的冷淡,便缺少长远的眼光。于是,我们便也

就没有如同莫扎特巧克力一样闻名世界的产品。

今年是莫扎特诞辰二百五十周年纪念,在遥远的美国,又看见了莫扎特巧克力,忍不住想起莫扎特,也想起这么多。

想起莫扎特,便想起他离开这个世界这么多年,他不仅

印有莫扎特肖像的茶杯



让他的音乐一直陪伴着我们,还无偿地让人们使用他的名字,以巧克力的味道甜蜜着我们的生活。这就是莫扎特。或者说,这就是音乐时代的莫扎特和商业时代莫扎特的区别。

想起我们的差距,便想起我们的商业时代不过仅仅是开始,赚钱并不是什么坏事,关键是赚钱不能只盯着小打小闹的偷工减料或者更为恶劣的假冒伪劣,而应当有眼光有构思,才会有大手笔,即使一时难以有惊人的大手笔,起码可以有让人眼睛一亮的精彩之作。让人感到有些悲叹的是,在音乐世界里,我们出不了莫扎特;在商业世界里,我们也出不了莫扎特牌的巧克力。

## 第二辑

### 马勒扎我们脸上有点疼



Handwritten musical notation and text on a background of musical staves. The text includes:

*a menace en Lento*  
*souble Chœur et marche*

*London 28 a*



## 芝加哥听乐

2006 年到芝加哥，正好赶上这里的音乐节，而且，非常的凑巧，正有芝加哥交响乐团的指挥巴伦勃伊姆的谢幕演出。自从“9·11”事件之后，芝加哥交响乐团的票房率下降，虽然依依不舍，但最后乐团不得不和巴伦勃伊姆解约。这将是巴伦勃伊姆最后执棒指挥芝加哥交响乐团，一共三场交响乐：马勒第九、布鲁克纳第九和贝多芬第九，都是非常值得一听的音乐。在芝加哥市中心的大小街道，到处张贴着巴伦勃伊姆最后演出的广告和他手持指挥棒激情指挥的半身像。

巴伦勃伊姆宣  
传海报



我很想看这三场音乐会的其中一场，作为美国最好的交响乐团之一，芝加哥交响乐团和巴伦勃伊姆有着长期良好的合作，作为告别演出，巴伦勃伊姆肯定会有精彩的演绎。我是 3 月中旬就到了芝加哥，按说时间并不晚，却早早的赶到芝加哥交响乐团的交响大厅的售票处，得到的消息让我扫兴，这三场演出是在 5 月下旬，作为音乐节的压轴戏，而那时正是我离开芝加哥的日子。没有办法，只好退而求其

次,挑选了音乐节的其中一场,买下了票,心里充满着遗憾,无奈地和巴伦勃伊姆擦肩而过而失之交臂。

应该先说一下音乐会的票价,我买的这场音乐会的票子是最好的座位,每张六十美金,同样这场音乐会最便宜的票每张二十美金,学生票每张十美金。当然,如果是周末或节日,同样曲目和指挥的音乐会,同样的座位,票价要翻一番。即使这样,最贵的每张票合人民币一千元,而平常的日子里,最贵的每张票是不到五百元人民币,最便宜的是一百六十元人民币,学生只要花八十元人民币就可以听一场最好的音乐会了。买票的时候,心里忍不住和国内音乐会的票价作了个对比,同样的芝加哥交响乐团如果来华演出,一场音乐会又卖到多少钱一张呢?如果按照收入与物价的指数,将美国和我们作个对比,十美金只是美国大学生的一顿普通的饭钱,在学校的餐厅里买一杯可乐要一美金多,也就是省下几杯可乐的钱就行了。可以看出,我们的音乐会的票价实在是有些虚高,难怪有大学生在网上给文化部长写信说:高雅艺术,高雅倒是高雅了,我们怎么看得起呀!

听音乐会那天,遇见一位中国留学生,上海复旦大学毕业,在波士顿大学读的硕士,而今正在威斯康辛大学读博士,是位古典音乐的爱好者,专程开车两百多公里从威斯康辛跑到芝加哥听音乐会。他对我说,在美国听音乐会真的是便宜,所以尽可能地多听一些,要是回了国,哪里听得起呀。同时,他告诉我,在波士顿,听波士顿交响乐团的演出,一整个音乐演出季所有场次的联票,对学生优惠,只要二十五美金,就可以一下看尽长安花。在纽约,音乐会更丰富,可以选择的更多,票价也并不贵,我到纽约大都会歌剧院听一场歌剧,是站票,才要五美金。这样算起来,我们的票价,真的应该反省一下才是。不是要和世界接轨吗?演出的档次质量没接上轨,票价也没接上轨,那轨接到“鬼”上去了。

还应该说一下芝加哥交响乐团的这个交响大厅,芝加哥交响乐团创立于1891年,这是乐团自己的演出地,也是芝加哥市最有名最好的音乐厅。它位于市中心最热闹的密西根大街上,街对面就是有名的芝加哥美术馆,让音乐和艺术彼此辉映。这是一座老

建筑,当然,在美国再老的建筑也没有多少年的历史。在芝加哥,它就算是老建筑了。外表并不大,也不显著,甚至夹在摩天大楼中,显得有些矮小,很不起眼,像一块三明治。如果不是楼体上面正中刻有贝多芬的名字,左右分别刻有巴赫、莫扎特、舒伯特和瓦格纳的名字,你不会以为它是一座音乐厅。但它的里面很辉煌,环形的场地,金色的穹顶,三层楼层,中间还夹有一层包厢,连舞台的两旁和后面都是座位,坐在任何一个角落里,都可以清晰地看到舞台,哪怕最高一层,与舞台的直线距离也都是相差不多的。音响效果自然不差,因为它就是为听音乐的,不作别的演出或开会用,所以它的舞台并不阔大,容得下一个交响乐团的编制就可以了。它外面的厅也不大,除二楼有一个咖啡厅,一楼四周只是一个环形的走廊,权且当休息厅,四周的墙上挂满曾经到这里演出过的音乐家的照片,这是唯一的装饰,串联起它的辉煌的历史。

不过,和休息厅一侧相连的音乐商店,很有特色,销售的商品全部和音乐相关,音乐厅外貌的磁盘、雕塑、T恤、冰箱贴、钥匙链,印着音乐家像的毛巾、玩具、文具、玻璃杯、明信片,各种精致的乐器,大到真的电子琴,小到袖珍的萨克斯铅笔刀,还有印有莫扎特头像的巧克力……真的是琳琅满目,给音乐爱好者一种选择纪念

的机会。有意思的是,这里不少东西产自我们中国,但在我们国内,音乐厅里见不着这样的纪念品。我们似乎更重视印制精美的音乐会的节目单,要价自是不菲。

还有更有意思的是,此间的服务员,全部都是老头老太太,一身红色的西装,都像是圣诞节里老爷爷老奶奶一样,笑吟吟地站在门口剪票,为你领座,为你免费发放音乐会的节目单。

本书作者在芝加哥交响乐团的大厅外留影



最后应该说说音乐会的内容了。但因为没有听到巴伦勃伊姆指挥的音乐会,这已经不重要。我只是选择了我喜欢的音乐家的曲目而已,指挥是个年轻人,亚美尼亚籍的帕沃·耶尔维,他曾经到上海演出过,指挥的风格干净利落,内敛含蓄,没有我们常见的那种表情丰富的张扬。这天,他上半场指挥的曲目是:西贝柳斯的《芬兰颂》、勃拉姆斯《海顿主题变奏曲》、斯美塔那《我的祖国》中的《伏尔塔瓦河》;下半场是德沃夏克的第九交响曲《自新大陆》。特别值得一提的是,小提琴首席是我们中国人,来自上海,很让我一时兴奋,谢幕时候为他多鼓了好几次掌。

还颇值得一提的是,音乐厅门口一直坐着一位黑人流浪汉,抱着把吉他在尽情地弹唱着,和音乐厅内的演出相安无事,倒也雅俗共存,同舟相济,一起把音符撒在芝加哥春天明朗的夜色之中。



## 孤独的吹笛人

麦迪逊是一座美丽的大学城，四面环湖，走不多远，就可以走到透明的湖边，湖水是这座城市须臾不离的朋友。

这座城市还有一位须臾不离的朋友——一个吹笛子的老人。他成了这座城市叫不上名字的名人，满城的人几乎都认识他。

2006年5月的那天，我乘车路过一个十字街口，红灯停车的时候，同车的人指着对面一个骑自行车的老人，对我说：看，就是他，那个吹笛子的人！

他穿着一身橙黄色的衣服，连脚下的一双塑料的大盖拖鞋都是橙黄色的，异常艳丽，在阳光的照耀下熠熠闪光，能够从人流中一眼分辨出来。这里的人们告诉我，他一年四季都穿着这身衣服，从来也没有见过他更换过，却从来都是干干净净。不知道他是有意识这样穿着，为的就是特立独行，还是他家里家外就这样一身皮。

他们回答我的这个疑问：他是一个流浪汉，谁也不知道他在这里吹了多少年的笛子，他住在这座城市的哪个角落里，以及他命运的前生今世。人们只知道，他每天跟这些学生上课一样，天亮的时候，准时出现在这座城市里，或在校园的图书馆前，或在校园的广场上，或在州政府前的步行街上，或在风中，或在雨里，或在纷纷飘落的雪花下，吹着他的笛子。吹得老的一届学生毕业了，吹得新的一届学生的到来。春来春去不相关，花开花落不间断。

他的面前放着一个小盒子，姜太公钓鱼一般，听凭路过的行人



孤独的吹笛人

或是充耳不闻,或是往里面丢一点钱,他目不斜视,只管吹他的笛子,似乎笛子里有他的一切。从他身旁经过的,大多是威斯康辛大学的学生,总会有好心的学生往盒子里丢钱,靠着盒子里的这些钱,他足可以在这里生活下去。可以说,如同这里的湖水滋润着这座城市一样,这座城市大学的学生养活了他。多少年来,他一直舍不得离开这座城市而流浪到别处去。

吹笛人的经历,谈不上传奇,也谈不上神秘,他成了这座城市一种惯性的存在。让我感到的是,这座城市对一个孤独流浪汉的宽容,并没有因为他流浪的身份而被收留到收容所里去;同时也让我感到这座城市大学生的善良,他们愿意多听一种声音,在城市的风声雨声读书声之外,多一种笛声的陪伴,让自己的心多一点滋润,便也让一个孤独老人多一点宽慰。于是,这么多年,他们与这位吹笛人,相看两不厌,吹笛人成了这座城市的一道风景,而不是在许多城市里流浪汉被当成一块补丁。

在十字街口见到他的第二天,麦迪逊举办每年一次的万人长跑比赛,出发点在州政府大厦前面的广场上。没有想到,在熙熙攘攘的人群中,我再次看见了这位吹笛人。他坐在马路的檐子上面,一条腿横陈在路上,一条腿蜷缩着,拿笛子的一只胳膊正好架在这条腿上,据说这是他习惯的姿势。他的对面,两个靠在橱窗边的摇

滚歌手,正在摆弄着架子鼓和电吉他,仿佛彼此打擂。他不管他们,只管吹自己的笛子。这次因为离他很近,我看得很清楚,他已经很老了,起码有六十多岁了,一脸苍黄的胡须,他手里的笛子,类似我们的竹笛,但很短,在他骨节粗大的手中,显得很小,像个玩具。

我走过去为他拍照,离他很近,他看见了我,没有反对,也没有任何表情,仍然在吹他的笛子,笛声并不怎么悠扬,技艺一般。但是,这座城市已经缺少不了他的笛声。

## 春天去看肖邦

说来真巧，去肖邦故居那天，正好赶上春分。

肖邦故居位于华沙市区五十公里外一个叫做沃拉的小村。车子驶出市区，便是一片开阔的原野，平坦的土地大部分裸露着，还没有返青，到处是一丛丛亭亭玉立的白桦树，以及一片片的苹果树和樱桃树，油画一样静静地站立在湛蓝的天空之下。再晚一个多星期，田野就绿了，果树都会开花，那样的话，肖邦会在缤纷的花丛中迎接我们了。

老远就看见了路牌：WOLA，虽然是波兰文，拼音也拼出来了，就是我梦想中的沃拉。



沃拉村肖邦的故居：如今在这里，每个周末都有钢琴演奏会。

肖邦故居的门口很小，里面的院子大得出乎我的想像，虽还是一片萧瑟，但树木多得惊人，深邃的树林里铺满经冬未扫的厚厚树叶，疏朗的枝条筛下雾一样飘曳的阳光，右手的方向还有条弯弯的小河（肖邦九岁时在这条小河里学会游泳），宁静得如同旷世已久的童话，阔大得如同一个贵族的庄园。肖邦的父亲当时只是参加反对沙皇的武装起义失败后跑到这里教法语的一个法国人，破落而贫寒，怎么可能买得起这么大的庄园？我真是很怀疑，无论是波兰人还是我们，都很愿意剪裁历史而为名人锦上添花，心里便暗暗地揣测，会不会是在建肖邦故居时扩大了地盘？

我想起 1891 年的秋天，也就是在肖邦逝世四十二年之后，俄罗斯的音乐家巴拉基耶夫建议在沃拉建立一座肖邦纪念碑，曾经专门请假到这里来过，但是，他已经寻找不到哪里是肖邦的故居了，问遍村里的人，甚至不知肖邦是谁。肖邦怎么可能有这么大的园子？真有这么显赫的园子，村里的人会不知道住在这里的人是谁吗？

如今，肖邦纪念碑就立在小河前不远的地方，和故居的房子遥遥相望。那是一座大理石做的方尖碑，非常简洁爽朗。上面有肖邦头像的金色浮雕，浮雕下面有竖琴的图案，两者间雕刻着肖邦的名字和生卒年月。

那幢在繁茂树木掩映下的白色房子，就是肖邦的故居了。房子不大，倒很和肖邦当时家境吻合。如果房前没有两尊肖邦的青铜和铁铸的雕像，和村里其他普通的房子没有什么两样。它中间开门，左右各三扇窗子，各三间小屋，分别住着他的父母和他的两个妹妹。如今，成为了展室，展柜里有肖邦小时候画的画，他的画很有天分，还有他送给父亲的生日贺卡，是他自己亲手制作的。墙上的镜框里陈列着 1821 年肖邦十二岁时创作的第一首钢琴曲的手稿：《降 A 大调波罗乃兹》。五线谱上的每一个音符都写得那样清秀纤细，让我忍不住想起他的那些天籁一般澄清透明的夜曲和他那被塑成纤长而柔弱无骨一般的手模。

最醒目的，莫过于刚进去在右面屋子里摆放着的一架三角钢琴，节假日，特别是在夏天的节假日里，房间里所有的窗户会打开，



肖邦的雕塑在故居旁花园里

人们可以坐在它旁边弹奏,听众就坐在外面的草地或树丛中聆听。可惜,我们来的不是时候,只能想像那样美妙的情景,一定是人们和肖邦最亲近的时候。

客厅的一侧,有一个拱形的门洞,但没有门框、门楣和房门,空空地敞开着,门洞的后面是一扇窗,明亮的阳光透过窗纱撒进来,将那里打成一片橘黄色的光晕。走过去一看才知道,那里就是肖邦出生的地方,竟然只是一块窄窄的长条,长有五六米,宽却大概连一米都不到,因为中间放着一个大花瓶就把宽的位置占满了。靠窗户的墙两边分别挂着肖邦的教父和教母的照片,墙外面一侧挂着的镜框里放着圣罗切教堂出具的肖邦的出生证和洗礼记录,另一侧镶嵌着一块汉白玉的牌子,上面刻着三行手写体的字母:弗雷德里克·肖邦于1810年2月22日出生在这里(另一说肖邦出生于1809年3月10日,现在的错误源于当年巴拉基耶夫在这里建立的肖邦纪念碑上生卒日期刻错了,以致以后关于肖邦的生日,一直争论不休)。

实在想像不到肖邦出生在这里,家里还有别的房间,为什么他的母亲非要把他生在这样一个角落里?命定一般让肖邦短促的一生难逃命运多蹇的阴影。

肖邦只活了三十九岁,命够短的。在这三十九年里,只有前九

年的时光,肖邦生活在沃拉这里,那应该是他最无忧无虑的时候,以后的岁月里,疾病和情感的折磨,以及在异国他乡的颠沛流离,像影子一样苦苦地跟随着他,直至最后无情地夺去他的生命。肖邦传记的权威作家美国人詹姆斯·胡内克,曾经这样描述襁褓中的肖邦:“听不到音乐就会哇哇大哭,就像莫扎特儿时对小号的旋律出奇地敏感。”

肖邦的母亲是纯粹的波兰人,富有教养,弹得一手好钢琴,给予他小时候最温暖的爱和最良好的音乐启蒙。据说,乔治·桑最为嫉妒肖邦的母亲,她曾经断言,母亲是肖邦“唯一的爱”,因此而心理一直非常的不平衡。

肖邦就是在这里跟瑞夫纳老师学习钢琴,那一年,他才六岁。八岁的时候,他登台华沙演奏钢琴,引起轰动,被称为“第二个莫扎特”。瑞夫纳说自己已经没有什么可再教他的,建议他去华沙。肖邦去了华沙,跟华沙音乐学院的院长约瑟夫·埃尔斯纳系统地学习

音乐,又是埃尔斯纳建议他去巴黎。他去了巴黎,开创了音乐新的道路。这样两个对于他至关重要的老师,我在他的故居里为什么没有见到他们的照片、画像或其他一些印记呢?也许,是我看得不仔细。

在肖邦故居里迎风遥想肖邦的往事,别有一番滋味在心头。一个那么弱小而疾病缠身的人,竟然可以让整个欧洲为之倾倒,让所有的人对波兰当时一个那么弱小一直被人欺侮的国家与民族刮目相看,该是多么了不起。音乐常常能够超越某些有形的东西而创造历史。

走出故居,沿着它的侧门走

肖邦音乐会节目单封面



去,下一个矮矮的台阶,那里草木丛丛,更漂亮而幽静。前面不远就是那条小河,如一袭柔软的绸带,弯弯地缠绕着整个故居,淙淙地流淌着舒缓的音符。忽然,传来一阵钢琴声,听出来了,是肖邦的《第一钢琴叙事曲》,是从肖邦故居里传出来的。明明知道是从音响唱盘里播放出来的,却还觉得好像是肖邦突然出现故居里,推开了置放钢琴的房间的那扇窗子,为我们特意的演奏。



## 小牛皮肖邦

格坦斯克是波兰北部的一座小城，它紧靠着波罗的海，是旅游的胜地。初春时分，天气尚凉，游人很少，料峭的海风吹拂着，金色的海滩怀抱着，到处是哥特式尖顶建筑的小城，幽静得犹如一个童话。

2003年的春天，我正在格坦斯克。那天，在小城的体育馆举办一场晚会，晚会后要举办一个小型艺术品的拍卖会，所以那些艺术品在晚会之前就摆了出来，先供人们观赏。我一眼看见了那个小牛皮做的肖邦像。它在那群艺术品中是那样的鹤立鸡群。

波兰是肖邦的故乡，从华沙入境在机场就能看到肖邦汉白玉的塑像（机场就叫做肖邦机场），在肖邦故居、肖邦博物馆、肖邦公园，当然就更能够看到更多各种各样肖邦的雕像，在波兰，走不出看到肖邦的影子。但是，在波兰，到处卖的肖邦雕像，我也买了几个，做得和我们国内任何旅游点的纪念品一样，都很粗糙。眼前这个小牛皮做的肖邦却不同凡响，它是用一块整牛皮做成的，完全利用了牛皮的柔韧度制成了肖邦的头像，又巧妙地运用了牛皮明暗不同的颜色，色块暗而浓重的部分在肖邦脸的右侧，形成了阴影似的，使得头像立体感格外突出。头像的头发部分，也是恰到好处地运用了牛皮本身形成的纹路，显得那样妙手天成，又完全是现代派神似的象征，仿佛这块牛皮天生就是为肖邦准备的。最让人叹为观止的是眼睛，微微闭合着，略微凸起



肖邦公园的塑像

的眼帘恰好用了牛皮的那一抹淡淡的棕色晕迹，正好显示出肖邦忧郁的神情，让人忍不住想起德拉克洛瓦为肖邦画的那幅有名的画像。

大概是波兰人对肖邦已经见多不怪了，我却对这个小牛皮肖邦爱不释手。我觉得比那些旅游景点卖的肖邦头像要精彩得不知多少倍，就是和我在肖邦故居里见到的那些出自名家之手的雕像相比，也不见得差。况且，我也从来没有见过这样用小牛皮做成的肖邦像。

大概见我抱着它反复在照相，大使馆的工作人员陪着一位中国中年男子向我走过来，并向我介绍他叫余建尔，是波兰有名的房地产商。这个小牛皮肖邦头像起拍价是三千波币，合人民币六百元，不管竞拍价多少钱，都被余先生定下了。看来，这位余先生是小牛皮肖邦的知音。

和余先生聊起来，才知道他是上海人，到波兰做生意已经十多年。他告诉我这个小牛皮肖邦的作者也是上海人，叫卢频。他指指头像底座，我才看见有几个拼音字母：Lu Pin。他接着对我说：“一个又瘦又小的小姑娘。”大使馆的人告诉我，卢频考上了华沙美

术学院学雕塑，没有钱交学费，是余先生替她交的这些年全部的学费。我禁不住抬起头看看了这位余先生，如果不是他雪中送炭，小牛皮肖邦不仅会和我失之交臂，一个有才华的艺术家可能就无情地被埋没了。

我对房地产商素来持有一丝警惕和怀疑，但余先生的举动让我对他刮目相看。我问余先生，卢频现在做什么？余先生说她毕业后在波兰的一所中学里当老师。余先生还告诉我，他正在和上海的长宁区联

小牛皮制作的  
肖邦雕像



手准备将中山公园建成一个肖邦公园，在公园里要建立一尊和华沙的肖邦公园里一样的肖邦雕像，到时他准备请卢频来做这个肖邦雕像。这对于卢频而言，真有点扶上马再送一程的意思。并不是所有的商人都唯利是图，并不是所有的牛皮只能制成皮鞋皮带皮茄克或钱夹子。

那一晚分手的时候，余先生对我说：“你这样喜欢这个肖邦雕像，可惜我答应把它买下送给中国的一个代表团了。但是，以后我一定让卢频再做一个原模原样的，送给你！”我以为只是一句客气话，因为，明天我就要回华沙然后乘飞机回国了，只是这一晚的萍水相逢，茫茫人海，天远地远的，谁还能再见到谁呢？人生不相见，动如参与商。

谁想到，2004年的年初，正是数九严寒的一个夜晚，我接到一个电话，竟然是余先生打来的，他告诉我他回国参加一个会议，人已经到了北京，让我到他住的宾馆一聚。我赶往宾馆，余先生拿着一个足有一米见方的箱子在大厅里等着我呢，打开箱子一看，是卢频新做一个小牛皮的肖邦像。我不知该说些什么才好。那一刻，我想起了初春的格坦斯克那一夜，月明星稀，夜色格外美，海浪在轻轻地拍打在沙滩，像肖邦的夜曲。

## 马勒扎我们脸上有点疼

马勒的《第八交响乐》，是他最为恢宏的一部作品，但不见得是他最棒的一部作品。到处弥漫的贝多芬、瓦格纳和布鲁克纳的味道，会让我们感到马勒处于巨人的阴影之下喘息的样子，总有些不大舒展。宏大的叙事和庞大的结构，一直是他们共同的梦想，通过他们的音乐宣泄至今。其实，马勒的老师布鲁克纳，被人称作是“柔板作曲家”，马勒交响乐中最动听的也是其中的柔板。《第八交响曲》中就有一段柔板很让人感动，虽然沉闷得有些凝滞，但弦乐里那几缕微弱的长笛中出现的拉纤似的缓慢而沉重的男女歌声，整段音乐像是跋涉在艰难枯涩的泥沼里，那一朵由马勒音符所构成的盛开莲花的感觉便越发明显而冷艳。

在今年我们的北京音乐节刚刚结束的开幕式上，选择的不是马勒的“第一”或《第二交响曲》，而偏偏选择了他的《第八交响曲》，显然并不是冲着他的柔板去的，而是冲着那声势浩大的大合唱。就是由于大合唱的人数巨大，马勒的这部《第八交响曲》又被称作《千人交响曲》，对于数字敏感的我们，当然不会错

《第八交响乐》  
手稿



过千人这样庞大的数字,在报纸上宣传说如此耗费人力物力的交响曲,是只有在盛世才敢演的“马勒八”。

《千人交响曲》这个曲名,是当年在慕尼黑首演时慕尼黑交响乐团经理古特曼先生在贴海报上临时加上的副标题,完全出于商业的运作,用来招揽观众,根本没有征求马勒本人的意见,令马勒看后哭笑不得。马勒后来曾经嘲讽这是“巴南和贝里马戏团式的演出”,巴南和贝里是当时美国的两位马戏大师,号称组织了世界上最宏伟的马戏以赢得世人的热衷,卖得一个好票房。我们喜欢的是马勒,不如说是喜欢马勒这样好大喜功的《千人交响曲》的表



1901年《飞行报》上刊登的一组马勒的漫画。

现形式,而这种形式尤其是适用于庆典的开幕闭幕仪式上的。看来,好大喜功、贪大求全,始终是我们了却不了的思维定势。不用说别的例子,就看我们在张家界那刚刚建成的三百三十五米高的号称“世界户外第一观光电梯”,就足以说明问题了,我们干什么都愿意抓住“世界第一”的头筹。

我忽然想起这样一则关于马勒的小插曲,是作家鲍尔吉·原野的一次真实的遭遇,他后来在文章中极其幽默地写道:“在一家比较上档次的音乐书店里,我问:‘有马勒的音带吗?女售货员回答:‘没有,有马玉涛的音带。’我被噎个踉跄,接着问:‘有马克思的音带吗?女售货员形色不改,回答:‘没有。有马长礼的音带。’我欣赏这女人的冷隽。”

我们对于马勒是陌生的,我们离马勒还很远,我们抓住的只是马勒外在的皮毛。而马勒对于我们,则是一面镜子,有时候会给我们一点善意的讽刺。在世俗的商业时代里,一切古典的东西都已成为如马勒的《千人交响曲》一样,本想成为装点在我们衣襟上一枚醒目漂亮的胸针,却也可以成为扎在我们脸上——一根稍稍有点儿疼的刺。

## 捷杰耶夫的胡子和手指

捷杰耶夫的那一脸粗犷的络腮大胡子,和指挥时显得多少缠绵微微颤抖如同蜜蜂薄薄羽翼的手指,强悍与阴柔,对比得过于明显。那手指表情非常丰富,指挥家的手指像是演员的眼睛,从指挥家的手指上能看到其内心,他能深入到音乐细枝末梢,像海葵的触角触及大海的最深处。

这种印象,在五年前捷杰耶夫来北京指挥的那场音乐会分外深刻。听这场音乐会,我是奔着穆索尔斯基去的。捷杰耶夫对俄罗斯“五人强力集团”的作品情有独钟的演绎和推广,是分外成功的,他对曲目选择的独到之处,可以想见他的眼光和艺术磁场的信心和匠心独运。上一次来北京,他指挥的是里姆斯基-科萨柯夫的《天方夜谭》,这次他选择了穆索尔斯基《展览会上的图画》。说实在的,没有里姆斯基-科萨柯夫和穆索尔斯基,也就没有了捷杰耶夫。

俄罗斯的艺术和我们有着天然的联系,五人强力集团离我们更近些。这在音乐会上足可以看出来,不是我一个人对穆索尔斯基充满感情,他的音乐被捷杰耶夫指挥得像带我们



穆索尔斯基肖像

和他一起乘上一艘地道的老船,两岸风光旖旎,让我们禁不住燃起怀旧的情绪,似乎穆索尔斯基谱写的展览会上那十幅图画,都是我们似曾相见过的一样,或都是专门为我们谱写的一样。

捷杰耶夫指挥的这场音乐会的高潮就在穆索尔斯基的乐曲上。嘹亮的号声一响,紧接着木管的悠扬和弦乐如群蜂轻轻掠过芬芳的花丛,就让人醉了。对于这种叙事性浓郁的作品,捷杰耶夫最为拿手,他会榨骨吸髓将其富于色彩的地方再施以浓墨重彩,当然更不会放过叙事之中细微处的演绎,他会像一位好导演能将演员身上所有的潜质挖掘出来,会让哪怕出现的一点点小小的细节只是一闪而过,也能焕发出夺目的光彩。他讲究对比,讲究色彩,讲究跌宕起伏,讲究音响的效果,他将他手下的乐队拿捏成面人艺人手中的面团,经他的手一过,各种色彩大小不一的面团就立刻合为一体变成一种活灵活现的艺术品。原来所有的色彩便越发耀眼浓郁,原来所有的幼芽就都长成了大树。

以我外行的欣赏角度,他最拿手的是弦乐和铜管乐,前者让人想起他的手指,后者让人想起他的胡子;前者让人柔肠寸断,感到音乐能无所不至,能深入人的内心深处和你倾心交谈;后者有排山倒海之势,让人感到音乐无所不能,让我们随之抖擞一下被庸常日

子萎缩成话梅核般的精神。最激动人心而让人感到震撼的地方,还得属高潮的处理,捷杰耶夫在穆索尔斯基最后两曲“鸡脚上的茅屋”和“基辅的大门”,处理得确实充满力度而超尘出俗,处理的方法基本和他上一次指挥里姆斯基-科萨柯夫的《天方夜谭》一样轻车熟路,恰到好处。在他的手指柔软如水波般的律动起伏之间,像是能呼风唤雨调动起所有沉睡的魂灵,集中所有阳光辐射的光线

里姆斯基-科萨柯夫的作品  
《管弦乐法原理》  
中文版封面



和所有花朵喷吐的芬芳,让乐队恣肆汪洋澎湃起来,翻涌起冲天的雪浪花,飞珠跳玉般溅湿了我们所有听众的心。

同有些指挥家不同,捷杰耶夫重视的就是这种戏剧般的场面和效果,我们可以说这是追求激情的效果,也可以说这是追求史诗的效果,其实更可以说是为了让一般人更能喜闻乐见。他将本来属于情感与心灵的感觉和表现的音乐艺术,演绎成了壮观的叙事艺术。他正是由此在瞬间将一种艺术魔幻般变成了另一种艺术,才成为了不可取代的捷杰耶夫。他正是以这样的努力,让交响乐走向大众,让古典融和现代,让俄罗斯走向世界。虽然,那场音乐会过去了五年,但还是那么的令人回味。

## 斯美塔那大街

即使不认识捷克文，从字母上也能拼出斯美塔那几个字母来。

那天，我们从胡斯广场去布拉格有名的查理大桥，没有坐车，主人特意让我们步行，为了好好看看伏尔塔瓦河，这是一条他们最值得骄傲的河。沿着静静的伏尔塔瓦河走，街道很宁静，没有有些旅游城市的那种人流如鲫的嘈杂。在街道的一个街口，我偶然看见一个蓝色的街牌，上面的字母拼着的是斯美塔那的字样，心里一阵惊喜，莫非就是斯美塔那大街？便问主人，他们点头，并没有我的那种他乡遇故知的感觉。也是，天天在这条街上走，自然难有惊奇，就像我们常常从赵登禹路或张自忠路上走，已经很少会激起烽火年月的激情了。事过境迁之后，一切容易都变成了字母所形成

布拉格最著名的胡斯广场



的符号。

但是,这一发现当时让我隐隐地激动。将这条大街命名为斯美塔那,真是太恰如其分。而且,斯美塔那大街,这名字的音阶也极为悦耳,如果叫做德沃夏克大街,就没有斯美塔那大街动听。况且,最重要的是斯美塔那专门写过一首伏尔塔瓦河的乐曲,而德沃夏克并没有。让这条紧紧挨着伏尔塔瓦河的大街叫做斯美塔那不是再美妙、再合适不过的吗?

走在这条大街上,一下子像是和斯美塔那邂逅似的,忽然觉得这条街非常美丽。其实,这条街本来就十分美丽。

那一天,我们路过这里恰是黄昏,一街金色的树叶在头顶轻轻摇曳,像是一群活泼的小精灵;一街金色的落叶在脚下瑟瑟作响,像是舔着你脚后跟在走的一群金色卷毛小狗。伏尔塔瓦河的河心小岛上更是美丽动人,那一丛丛金色的树木环绕成一幅绝妙的油画,树叶定格成为金子做成的叶子,树的呼吸和河水的涟漪化为了一种旋律,一对年轻人正在旁若无人地拥抱接吻,成为了画面中相得益彰最动人的一笔,天衣无缝地融化在金色的韵律里,让人觉得如果恋爱在这里才是无与伦比的,即使是普通的亲吻也会夹着那金色的韵律,吻进彼此的心中而意味深长,浪漫无比,变成金色之吻。满树金色的叶子飒飒细语,在为他们伴奏,也在为我们伴奏,同时,也在为布拉格伴奏。

当然,这伴奏的旋律应该是来自斯美塔那的那首最著名的《伏尔塔瓦河》。

这时候,心里想起斯美塔那《伏尔塔瓦河》的旋律,真是非常的惬意。那熟悉的旋律和着眼前伏尔塔瓦河起伏的节奏,仿佛也成为了一条看得见摸得着的河一样,湿润清新,色彩缤纷,汹涌澎湃起来。眼前这段伏尔塔瓦河并不汹涌澎湃,也许在上游会有澎湃的地方,这里很平静,尤其从街树金色的叶间望去,在夕阳和晚霞的辉映下,伏尔塔瓦河轻柔地波金荡银,异常得绚丽,宛如从水仙女那明艳动人的童话中流淌出来的,或者说像是迪斯尼动画片中的那种韵律十足的河流,和斯美塔那《伏尔塔瓦河》其中开始那段温和的旋律极其吻合。说斯美塔那这旋律和眼前这条伏尔塔瓦河一



1944年捷克发行的斯美塔那纪念邮票和《我的祖国》乐谱

样如诗如画,最恰当不过。那种浓重的油画般的色彩和样子,是出自克里穆特画笔之下,那种花开般的充满幻想芬芳诗情,则是属于斯美塔那独有的旋律。

走在斯美塔那大街,想起斯美塔那,心里的感觉真是不一样。以前,总有人谈论捷克本土的音乐时说,斯美塔那师从李斯特,德沃夏克师从勃拉姆斯,而许多波希米亚的音乐家是属于德国的曼海姆乐派。这也难怪,捷克长期处于奥地利的统治之下成为殖民地,布拉格艺术氛围浓郁,却只是奥地利的后花园而已,自己的本土文化殖民化是很自然的事情。可以说,自从有了斯美塔那艰辛努力,才有了捷克自己的民族音乐,以《伏尔塔瓦河》流传最广的《我的祖国》,奠定了斯美塔那这一坚实的位置,并让世界的乐坛对捷克这样一个小国家刮目相看。来到布拉格的世界各地的游人,即使不知道捷克本土的其他音乐家,甚至连斯美塔那也不知道,但走在伏尔塔瓦河旁,不会不知道这首《伏尔塔瓦河》。一个国家有这样一位音乐家,一座城市有这样一条河,实在是件幸事。

特别是想到斯美塔那谱写这首《伏尔塔瓦河》时,正是突然双耳失聪的沉重打击到来的时候,会对这首《伏尔塔瓦河》涌起另外一种感情。想想当这首乐曲正式演出的时候,斯美塔那坐在音乐

厅中,却已经听不见自己谱写的旋律了,该是什么样的心情和情景?我猜想他肯定如我一样也曾经走过这条街道,甚至不止一次地走过这条他比我还要熟悉的街道,眼前这条伏尔塔瓦河流淌的声音,他听不见了;眼前这秋风拂动一街树叶的金色声音,他听不见了;街上走过来的他那些熟悉的朋友热情的招呼 and 陌生人们亲切的交谈,他听不见了……他该是何等地痛苦。有时候,美丽的场景和美丽的旋律,就是这样和痛苦的人生痛苦的心灵紧密地联系在一起,故意造成这种强烈的对比,让我们享受着美丽的同时,消化着痛苦。

所幸的是不管这里蕴含着多少痛苦也好,这里的美丽没有让人失望。这条大街,这条大街旁边的伏尔塔瓦河,因有了斯美塔那和他的美丽旋律,而更加让人遐思悠悠,心里溢满感动。这样身旁拥有一条美丽的河的城市,在这个世界上,大概只有塞纳河畔的巴黎、莫斯科河畔的莫斯科、莱茵河畔的科隆几座少有的城市能够与之相比。但我觉得似乎都比上这里,也许,是我去这三个地方的时候不对,去前两座城市是炎热的夏天,街上到处是人,塞纳河和莫斯科河中的游艇穿来穿去,难有这里的宁静;去后一座城市是料峭的开春,湿气很重,天也寒冷,街道上少有行人,而且莱茵河已经浑



伏尔塔瓦河是  
捷克的母亲河

浊得很,并没有想像中的那种美妙。也许是季节的原因,起码我去过的这三座城市,都没有这里金色秋季里伏尔塔瓦河两岸这样美丽辉煌的色彩,都没有行走在金色树影摇曳、金色落叶缤纷的斯美塔那大街的美感。

斯美塔那大街的尽头就是查理大桥,中间要路过民族歌剧院、五一桥和以捷克伟大画家玛内斯名字命名的俱乐部,路不算太长。但这条路,斯美塔那肯定不知该走过了多少遍,因为自从1861年斯美塔那三十七岁从瑞典回国,到1884年他六十岁时去世,整整二十三年,他都生活在布拉格这座城市,他的许多伟大作品,包括有这首最富盛名的《伏尔塔瓦河》在内的《我的祖国》和《我的一生》、《被出卖的新嫁娘》等,都是在布拉格写出的,那是他音乐创作收获的黄金时代。他同时参与了许多创建捷克民族音乐的工作,我们路过的壮丽辉煌的民族歌剧院,就是他和许多人在1868年一起募捐建立起来的。

走在这条街上,真是能让你的心充满了诗情和对斯美塔那的感念。有秋风习习拂面,有落叶在脚下窸窣作响,有伏尔塔瓦河在耳畔喁喁细语,有斯美塔那的美丽旋律在心中轻轻荡漾,真是再好不过的一段路了。想想在北京或在别的城市,尤其是热闹的旅

查理大桥是布拉格的象征



游城市,如今还能找得到类似这样一条街道吗?便格外珍惜而将步子放慢,极想将这一条路折叠起来,珍存在记忆里。

晚霞正在轻轻地飘散,暮色降临了,一片朦胧笼罩着斯美塔那大街和伏尔塔瓦河,查理大桥就在眼前,呈现出黑色的剪影,横跨在伏尔塔瓦河上,紧贴在已经变得瓦蓝色的空中。一切变得模糊起来,街灯蓦地亮了起来,像是突然盛开在街道两旁倒开的莲花。飘然而至夜色中的斯梅塔那大街立刻变幻了另外一种模样,银色的灯光映照下,整条街像是一条暗流的河,波动着粼光闪闪,氤氲飘浮在上空,仿佛突然涌现出来许多活跃的小精灵。大概因为查理大桥是旅游的圣地,即使是夜色来临,前面依然是人影幢幢,喧嚣的气氛扑面而来,没有了刚才的宁静和诗意。有时候,人是美的创造者,有时候,人又是美的破坏者。

只有眼前街道上这些树叶还依稀看得见,还在耳畔荡漾着金属般清晰而响亮的回响。实在应该感谢我们来的是时候,秋天使这些金色的树叶摇响起金色的交响乐队,是比所有布拉格之春的乐队都要庞大的乐队,奏响一年四季最为辉煌的交响乐,在这条斯美塔那大街上尽情聆听这样辉煌的交响乐,指挥肯定是斯美塔那,能看得见他的手指正在晚风中舞动。



# 古典也流行

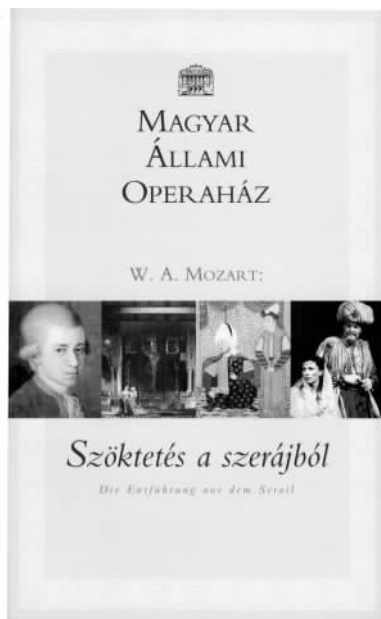
——答四川音乐学院同学问

北京音乐台有一档节目,我很喜欢听,叫做“古典也流行”,专门介绍古典音乐,希望将古典音乐和现在的时尚联系起来、结合起来。也就是说,古典音乐并不是和流行的时尚那么壁垒森严、水火难容。

其实,本来古典音乐在当时就是流行的东西,只不过随岁月流

逝到如今沉淀下来最好的那一部分,让我们现在还能够继续享用。不要说浪漫时期鼎盛的民族乐派的许多音乐,借助了当时流行的民间音乐,比如德沃夏克、格里格、西贝柳斯、巴托克,我们能够轻而易举地从他们的音乐中找到这样的元素。就是巴洛克时期的古典音乐里,也不乏融入当时流行的成分,比如莫扎特的那首最有名的《A 大调单簧管协奏曲》里,就巧妙地运用了当时的一首流行甚广而脍炙人口的流行歌曲的元素,年头一变,现在那

莫扎特音乐会  
宣传册封面



些灿烂的音符已经变成了古典音乐中最优美的组成部分。

现代流行音乐和古典音乐不是我们想像中的那样势不两立，德国老牌的蝎子乐队(Scorpions)和柏林爱乐乐团联手，一起找到古典与摇滚衔接点，受到那么多听众的欢迎；英国摇滚乐队“米兰达性花园”(Miranda Sex Garden)，将他们英国本土17世纪古典的牧歌演绎得那样淋漓尽致；美国现代乐队Kronos Quartet在他们的唱片《Nuevo》中将古典的氛围诠释得如梦如幻。这样的例子也并不算是少数或异类。

一切现代的东西都是从古典发展而来的，一条河流淌下来，可以有上游下游两岸的不同风光，荡漾着的水流其实是一样的。尽管水质甚至水的颜色都可能发生了变化，蓝色的多瑙河已经变成了黄色的多瑙河，但作为水的流淌与湿润渗透乃至 $H_2O$ 结构的本质还是一样的。因此，在现代社会里，古典不仅没有过时，相反可以流行乃至和时尚相映成趣，而且也可以成为流行乃至时尚的组成部分，它们即可以成为现代都市中的一种符号，一个细节，也可以成为一种血液、一种生命，点缀或植入我们的缤纷的时尚之中。

以为古典音乐只是剧场或音乐厅的专利，是少数专业人士高雅的专利或附庸风雅人士怀旧的专利，都是错误的，都是一种得不



古典音乐会场景

偿失的排斥和划地为牢的拒绝。古典音乐是我们现代生活中的一种色彩,是调节我们纷繁节奏中的一种释放,是寄托在我们缭乱心情中的一种梦想,是镶嵌在我们都市夜空中的一颗祖母绿的宝石。

如果说现代时尚的东西,是橱窗里缤纷的陈列,是商店前闪烁的霓虹,是街头新潮的蒲公英式的喷泉或彩虹门式的街灯,将城市辉映得一派五光十色。古典音乐在一旁清澈地响起来了,它们一样也是屹立在街头的,只不过是那种沧桑老树、枝叶古虬,却一样还是那样的绿意葱茏。如果缺少了它们,全是现代金碧辉煌的东西,全是现代电子水泥钢筋的东西,你会觉得少了衬托,少了底气,少了韵味。越是现代化的都市,越是离不开古典音乐的滋润,我们离不开它们对我们的荡心涤虑和清火化瘀,它们已经成为了我们不可或缺的时尚的另外一种补充、一种化解、一种形式、一种语言。有阳光照来时,它们会将它们的绿阴挥洒在我们的身上;有风吹来时,它们的叶子会飒飒响起遥远的回声;有雪落下来时,它们静静垂立的玉树琼枝成为陪伴我们的一道风景。

如果把现代时尚与古典的音乐都比喻成苹果的话,前者是从新嫁接的苹果树上采摘下来的,后者是从古老的苹果树上采摘下来的,颜色的鲜红和口味的甜美,可能会有差别,却是一样的新鲜,没准你愿意品尝年轻的新苹果,而把古老的苹果盛放在果盘里,摆放成一幅浓郁的油画一般欣赏;也没准你愿意先把古老的苹果尝进嘴里,而把那年轻的苹果画成一幅现代派的画。它们的意义是一样的。

没错,古典也可以流行,古典也能够成为我们时尚生活的一分子,一种并没有过时的生命气息蕴藉而温馨的散发。

## “制高点”

“制高点”，是一家餐厅的名字。这名字起得有些怪，和一般餐厅太不一样，吃饭也要占领制高点吗？跟打仗似的。但这家餐厅确实占在制高点上，在伊斯坦布尔位于亚洲部分的一座山巅，由于是伊斯坦布尔的最高处，故而占据了风光最漂亮的地方。

这是一家花园餐厅，玻璃窗户，玻璃房顶，初春温煦的阳光尽情地挥洒进来，烟波浩淼的博斯普鲁斯海峡尽收眼底，海峡上的第二大桥——“征服者曼哈迈德二世”大桥就在面前，伸手可触。正是中午时分，海面在阳光和云影的作用下或深或浅，宁静得犹如一匹熟睡中的丝绸。成群的海鸥温柔地栖息在水面上，仿佛也进入了它们的白日梦。如果不是间或有白色和红色的快艇驶过，溅起白练一般的浪花，我们面对的简直就像是一幅风景油画，餐厅里任

博斯普鲁斯海  
峡夜景



何一面窗,都可以是镶嵌起它们的画框。

对岸就是欧洲,一人身处两大洲,感觉很奇特,几乎所有的人开始落坐在餐厅里,都没有顾得上品尝餐桌上已摆好的开胃酒和沙拉,而是被眼前的景色惊呆了。

只有一个人除外,就是坐在我身边的舟舟。

这位中国残疾人艺术团的指挥家,对窗外美丽的风光根本不屑一顾,嘴噘了起来,不高兴起来,索性双手往餐桌上一摊,头像是断了秧的瓜,“啪”的一声,使劲地趴在桌上。不仅是我,几乎所有的人都知道,这是舟舟的习惯动作。他是馋肉了。除了音乐,他最喜欢的就是吃肉,如果有一顿饭没有肉,他就会是这样子。这位在国内国外已经相当有名的指挥家,虽然二十五岁了,智商却只是和几岁的小孩子一样,他就是要吃肉,他就是这样喜形于色,谁都能够理解一个弱智的孩子的。于是,几乎所有的人都从眼前的景色中被拉了回来,纷纷招呼餐厅的人员,请他们赶紧给舟舟上肉。土耳其的服务员摇摇头,谁也听不懂我们的召唤,直到翻译把漂亮的餐厅女老板请来,一身藕荷色套装的女老板搂住舟舟笑了,不一会儿便亲自把一盘地道的香喷喷的土耳其烤肉端到舟舟的面前。

风卷残云,舟舟心满意足地吃完了整整一盘烤肉,抹抹嘴,抬起头,望着一直站在他身边的女老板,嘿嘿地笑了起来。我们都知道,除了音乐和吃肉,他的另一个喜爱就是漂亮的女人。他忽然指指透明的玻璃房顶问女老板:“这是做什么用的呀?”这话在我听来近乎见到漂亮的女人想套近乎而没话找话,那意图过于明显而拙劣,引起大家的笑声,有人在尽情地和舟舟开着玩笑,餐厅里一下子热闹开来。

女老板没有听明白笑声的含义,很耐心地告诉舟舟:“这个玻璃房顶在夏天可以拆下来,整个餐厅就是露天的了,就能够享受海风了。”说起她的餐厅就像抚摸着自己的宠物,又不无几分得意地对他说,“那时候,到这里来的人非常多,要事先预定才行,当然,如果你要来的话,我会给你预留位子的,还有你的烤肉……”

就在这时候，餐厅里响起了音乐，先是轻柔得如同风起于青萍之末，然后渐渐地回荡在整个餐厅。这是餐厅音响里特意放出来的音乐，开始谁也没有在意，都在津津有味地听女老板讲她漂亮的餐厅夏天是伊斯坦布尔人们最爱来的地方，舟舟却忽然站了起来，我看见他的眼睛已经从女老板的脸上转移了，那张长得国际通行的弱智儿的脸庞像拨浪鼓似地来回在晃，他是在找音乐是从什么地方跑出来的，好奇得像是孩子在找童话里藏着的什么宝贝。



女老板停住了话音，所有的人都好奇地把目光转移到了舟舟的身上，谁也不清楚他要干什么。我发现那一刻舟舟根本没有注意到大家，他的眼睛里全是音乐，他的一双圆滚滚像藕节的手指情不自禁地抬起来，一只手里不知什么时候拿着刚才喝饮料的吸管，权且当成了他的指挥棒。吸管轻轻地动了两下，他在试探着，在寻找节奏，像蚯蚓小心翼翼在找一个突破口，好钻出土露出头来。很快，他就找到了，就像骑上了马背的骑手，哪怕马儿跑得再野也驾驭自如了，音乐的旋律像是马缰绳似的，一下子被他抓在手心里，那样驯服。他指挥了起来，很有韵律，吸管舞动，双手翻飞，从玻璃房顶洒进来的阳光，跳跃在他的手指上，一闪一闪的，和窗外博斯普鲁斯海峡微微抖动的涟漪一样。

是威尔第的歌剧音乐《西西里晚祷》的序曲，很幽雅，弦乐尤其美。

那一刻，再迷人的风景，再美味的烤肉，再漂亮的女人，也要让



中国残疾人艺术团节目单  
《梦》封面

位给威尔第了。他指挥得是那样的投入，那样的忘情，那样和音乐融为一体，俗虑尘怀，爽然尽释。别看他只是个弱智儿，却比我们在场的任何一个正常人都迅速地进入了一种天晴气爽的境界。音乐给他插上了翅膀，那一瞬间，舟舟真的站在这个世界的制高点上了。



## 宋飞为什么流泪



电视镜头前的宋飞在流泪。面对她,我非常感动,也非常敬佩。一个二胡演奏家,中国音乐学院的教师,二胡专业招生考试十五位考官之一,宋飞以无比可贵的勇气和无可争辩的事实指出此次考试的不公正。

我知道艺术院校招生的一些不公正,并不是从今日始。因为我自己是从中央戏剧学院毕业的,所以每年招生前后总有人找我,以为我能够帮上他们的忙。可惜,我与母校已经没有任何联系,烧香都找不到庙门,爱莫能助常常让我感到惭愧。但是,每年,我从这些人的嘴里都能够听说许多在招生中存在的一些不公正,乃至丑闻。一位外地来的学生就是花了几万元钱,“考”进了母校的大专班。不过,我始终不敢或者是不愿意相信这一切是真的,毕竟是艺术院校,是圣洁的殿堂。我总希望有老师能够站出来,告诉我这一切的事实。

现在,宋飞站出来了,告诉我那一切并不是空穴来风。她说艺术考试当然会有仁者见仁智者见智的一定弹性,但那只能把红说成浅红,不可能说成黑这样的颠倒。她说应该招进来的孩子没有招进来,是对孩子的犯罪。也就是说,我们的艺术院校现在正进行着这样的一种犯罪,而毫无羞耻,而冠冕堂皇(因为考试程序没有毛病,即使你告,也无法重新查阅考试录像,况且此次考试根本没有录像),而把艺术当成一面旗子,想扬起来就扬在自己的手中,想卷起来垫在自己的屁股下面。宋飞无法不流泪。



青年二胡演奏家宋飞

我想起自己报考中央戏剧学院,是20世纪60年代的事情。那时,我只是一个孩子,出身平民,又无师从名门,但是初试复试都通过了,录取通知书也来了,一切正常得没有任何波澜。我同班的另一个同学,报考中国音乐学院,也是二胡专业,同我一样,也是出身平民,又无师从名门,而且还有一样共同点的,是我们出身都不好,他完全是自学,天天对着我们教学楼大厅那面大镜子拉

《赛马》,和我一样也考中了,正常得没有如今的那种一点点节外生枝。我一直困惑不解的是社会发展到今天,我们的艺术、艺术院校、乃至我们的教育和良心道德,是进步了,还是堕落了。回忆以前的事情,并不是说以前的岁月就那么好,但起码那时少一些今天的某些不公正,孔子的“有教无类”的传统还没有从人们的心里连根拔掉。

面对宋飞的流泪,也许我们多少能够理解了。艺术相对社会其他方面,即使如今已经谈不上神圣,也应该是一个相对干净的地方吧。如果连艺术的领域甚至连艺术教育的殿堂都变得蝇营狗苟,让我们相信哪里还能够有一片干净的绿洲呢?宋飞说:如果让孩子认为我们以前教他们的真善美是错误的,艺术的纯洁是没有的,像我们小时候一样能够让他们对明天充满希望……她说不下去了。所以,她站了出来,不顾自己的声誉地位这些许多人羡慕并孜孜以求的既得利益,勇敢地站了出来。我知道,那是一个教师的,也是一个艺术家的良心、人格与道德的支撑与体现。

不过,我还有一个困惑的问题,中国音乐学院二胡专业十五名考官,为什么只有宋飞一人站出来?难道只有一个宋飞看出了问题吗?问题又是出自这十五名考官中哪几位呢?常识告诉我们,

十五人中只要有四人为同一名考生打出高分或低分,就会左右最终的成绩,影响一个孩子的前程。也就是说,问题肯定出现在这十五名考官中。过去,我们常说大堂上的县太爷草菅人命,现在,这样的考官又何尝不是在草菅人命呢?可怕的是,考试程序没有毛病,但结果出了毛病——用我报考戏剧学院的年代的语言叫做“打着红旗反红旗”。毛病到底出在哪里?宋飞说出在心里、脑子里。她说,这股力量不是一个人两个人。那么,这股力量到底来自何处?其实,我们的心里都非常的清楚,源洁则流清,形端则影直,在一个道德沦丧价值失衡的时代,逐物意移、唯利是图,是许多识时务者的自以为聪明的选择。古人尚且知道,饥不从猛虎食,暮不从野雀栖,我们却已经饥不择食要从学生嘴里夺食了,这不是一个时代的悲剧又是什么呢?

宋飞举了她上学时老院长讲过的三个词:洪水、大学、交易。老院长问学生这三个词代表什么意思?学生们说,洪水代表着灾难,大学是学知识的神圣的地方,交易是欲望。老院长说,如果大学已经没有知识,只有交易,会不会是洪水一样的灾难呢?

这才是宋飞真正哭泣的原因。守正为心、火不侵玉的宋飞,知道仅仅用个人的力量是挽救不了教育的不公正的,道德的力量也是挽救不了社会道德的沦丧的。宋飞的悲哀,其实是我们社会深刻的悲哀。因为不仅仅是教育,包括诸如各类评奖、职称评定、官位升迁,乃至司法等方面,类似的不



民族音乐巡回  
演出节目单封面

公正却涂饰着程序的冠冕堂皇而让人们哭诉无门的现象还少吗？除了应该向宋飞致敬，我们不应该反躬自省吗？其实，解决这样不公正的一个最便捷的方法，就是把诸如十五位考官（或评委）的评分（或评语）公之于众，便也就容易看清楚一些问题了。如果我们暂时还做不到公正和公平，起码应该先做到公开吧！？

## 媚雅的新年音乐会

听说,北京 2004 年的新年音乐会扎堆儿。除了声名煊赫的祖宾·梅塔将要率领他的以色列爱乐乐团,12 月 31 日和 2004 年 1 月 1 日在北展剧场和人大大会堂演出三场新年音乐会之外,还有法国爱乐乐团、德国慕尼黑新爱乐乐团、柏林广播爱乐乐团,维也纳施特劳斯王朝圆舞曲乐团、瑞典斯德哥尔摩交响乐团、奥地利维也纳管弦乐团、荷兰阿姆斯特丹交响乐团(还没有算上我们中国的乐团)等眼花缭乱十余场新年音乐会,都要在新年前后同时粉墨登场。



维也纳管弦乐团演出场景

不知别人以为如何,我是有些吃惊。虽说北京音乐发烧友确实不少,但如此在新年前后扎堆儿将这么多主要以施特劳斯家族一种风格的音乐塞给北京人,即使都是美味佳肴,北京真的就有那么大的胃口吗?一下子消受得了十余家施特劳斯家族的波尔卡、进行曲和圆舞曲的大拼盘吗?北京人真的一下子对新年音乐会钟情有加,被普及为施特劳斯的拥戴者,如赶集似的或如逛春节的庙会似的趋之若鹜不可吗?

心里想,祖宾·梅塔也实在是够累的了,两天要演三场,也就是说其中一天必须赶场似的要连演两场,就是他在维也纳指挥新年音乐会,不过也就仅此一场而已。为什么他就有那么大的热情,真的只是出于一分对我们北京得天独厚的爱?

拥有近一百年历史的维也纳金色大厅新年音乐会,也没有这么个搞法儿的吧?

明眼人都清楚,重赏之下,必有勇夫,如今是火到猪头烂,没有请不到的神仙。与其说新年音乐会成为了一种新的节日生活方式,不如说是新的文化消费,成为了假日经济中的一条有利可图的链环。当然,世界上没有免费的午餐,在一个商业时代里,谁也更更是无利不起早,既然要搞新年音乐会,主办者从中获取经济利益,也是无可厚非的。只是这么多的新年音乐会扎堆儿,这么多的英雄所见略同,一起塞车一般拥挤在新年的节骨眼儿上,雷同化的创意,趋同性的思维,复制般的制作,让我们多少有些啼笑皆非,或者让我们多少有些感到脸红。北京演出市场的繁荣背后所掩藏着的畸形,足以让我们思考。

应该引起我们思考的问题之一是,对新年音乐会的趋之若鹜,是打着高雅艺术的旗帜,然后将这种文化形式转化为消费文化商品,迅速地将所谓的高雅演变成为一种经济行为,或者说,高雅是这次叫卖中的一张牌、一个漂亮而精致的包装。我们常说媚俗不好,媚雅,就一定比媚俗要好吗?

其实,媚雅和媚俗只不过一板之隔的邻居而已,如此众多的新年音乐会联袂登场,从实质上已经和各种广告、时装模特或中超足球比赛一起,构成了大众文化消费的组成部分。媚雅,不过是为了



维也纳新年音乐会离不开施特劳斯圆舞曲

加速这种消费而已,真的是大雅即大俗,进行了便捷的链接和转换。之所以选择新年音乐会作为楔入点,是摸准了转型期北京的气脉,因为有近几年来电视转播的维也纳金色大厅的新年音乐会,做了事先的铺垫和免费的广告,让新年音乐会成为北京一种新的品牌,便成了水到渠成的事情,借此品牌一可以打造北京的文化形象,便也起到名正言顺而堂而皇之的作用;二是如此品牌又可以兴起新的消费趣味,甚至能够出席这样的新年音乐会是一种品位和地位的象征,正对了不少喜欢附庸风雅的人的胃口,让他们愿意掏腰包买票(就好像他们特别愿意花大价钱买名牌服装和皮鞋一样),在消费与享受中获得精神的满足,在新年音乐会中得以暂时的飘飘欲仙。一箭双雕,何乐而不为?

新年音乐会的大规模“入侵”北京,利弊互存,是显而易见的,至于利大弊大、存活率的长短,都还需要时间的检验,但其中隐含的问题足以引起我们的思考,才有利于及时的调整。它固然可以成为我们自己精神的一种调和剂,也可以成为我们文化市场的一种尝试,同时,也可以成为我们精神与市场浮躁的一种狂欢——只不过这一次是踏上了施特劳斯圆舞曲或波尔卡的节拍。北京虽然有一个庞大的铁一样的胃口,但最终也有限度的,别让施特劳斯像芭蕾舞《天鹅湖》一样,演得臭了街就是。

## 父与子式的永恒矛盾

说来真的是巧,看到《北京青年报》2004年4月8日整整一版关于王西麟与郭文景两位先生针锋相对的争论的报道,我刚刚听完王西麟先生的第三交响曲。在此之前,我知道王西麟先生在《人民音乐》杂志发表了对第五代作曲家全面批评的文章。报纸的覆盖面和传播力远胜过杂志,《北京青年报》把两位先生的争论迅速地蔓延开来,让更多的如我一样对于音乐外行却对于音乐热爱的人所关注。我以为这是一件非常有意义的事情,两位先生之争,正如《北京青年报》的记者刘净植所说:“不是音乐界仅有的,其中的

内容,足以让更多的人玩味、深思,甚至争论。”

对比郭文景等第五代作曲家,王西麟先生是属于上一代的作曲家,如果按照年龄划分,我应该是介乎他们之间过渡的一代。对于王西麟先生,我是非常尊重的,也是非常理解的。他特殊的经历造就了他音乐创作的风格和成就,他的第三交响曲就是这样一部作品,苦难、跋涉与命运的主题,凝重、浑厚与悲怆的基调,明显可以感受

《人民音乐》:  
一本谈音乐的  
权威杂志



得到：精神上溯屈原的《天问》，风格浸淫肖斯塔科维奇，当然还有着新颖的“简约派”的灵光一闪。这样的作品是应该值得尊重的，是能够让人感动的。只是，我不大赞同王西麟先生对郭文景们第五代作曲家全盘否定式的批评。尤其是不赞同王先生以“艺术良知与人文良知”、“历史的深度”和“今天中国老百姓面临着什么”的角度，对于第五代作曲家的批评。这种思想角度与思维模式的批评，并不只是王先生独有，只不过王先生直爽而一抒胸臆，正因为超出了个人之间或具体作品的争论，这场争论才具有不同寻常的意义。

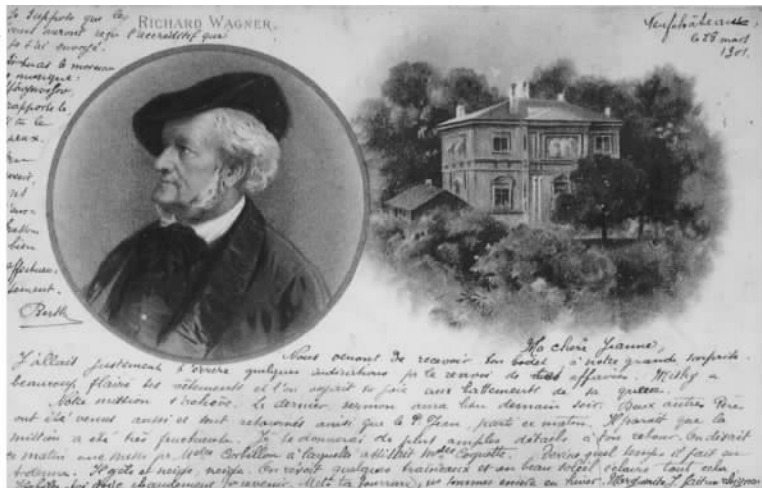
作为第五代艺术家，他们面世作品的选择，和上一代是不同的。王西麟奉献给世界的是他直面现实与人生的第三交响曲，而郭文景选择的则是追溯时间长河上游的《夜宴》。这样截然不同的选择，不能简单被判定为是只关风花雪月，是遁入朱门的后庭花。如今确实有这样的东西，但不是第五代。艺术通往现实的道路，不是仅仅笔直的一种，况且艺术更重要的是通往心灵，或者说是通过心灵而连通现实。回忆一下第五代电影导演，当他们的前辈如谢晋先生和王西麟先生一样，在当时拍摄出反思历史直面现实的《牧马人》的时候，他们最初导演的是《一个和八个》、《黄土地》，一样也是顺着时间的长河上溯到以往的岁月。同样，我们不能说他们是对现实的回避和对深刻的逃避。这种选择，看似时间的倒退，是不是真正对历史的倒退，便成为了一直以来对包括作曲家和电影导演在内的第五代艺术家的诘问和质询。可能，第五代艺术家存在着对上一代艺术家的误读，如王西麟一样的上一代艺术家也存在着对第五代艺术家的误读。王先生责怪他们没有吸收“文革”的经验教训写一些深刻的作品，从而缺乏对历史的思想批判深度，显然就是这样的误读。同样经历了“文革”，与上一代的信念没有被打破不一样的是，他们的信念被打乱了；因为他们的成长的背景和上一代完全不同，“文革”颠覆着他们整个青春的价值系统，从而完成了他们的青春祭。因此，他们对历史的怀疑与批判，采取的不是如王西麟先生的第三交响曲和谢晋的《牧马人》一样现汤煮现面那种汁水淋漓、血泪交织的法子，而是上溯到历史的深处，质问悲剧

的历史为什么总能够一再重演。他们对传统的宏大叙事产生了怀疑,他们需要寻找新的叙事方式,寻找新的语言方式。经典的真善美,也不再是他们艺术的不二法门。

从这一点意义来看,王郭所代表的是自屠格涅夫时代就已经存在的父与子式的矛盾,正因为矛盾的永恒,才更加说明了这场争论的价值。

从这点意义来看,对于第五代艺术家,我们给予的评价和研究是远远不够的,而他们特别是电影和音乐方面,对于新时期艺术的发展所起到的作用,是具有真正先锋开创意义的。他们遭受上一代政治与道德和下一代商业和时尚的双重误读,要不就是墙里开花墙外香的错位、失衡与漠视。现在,王西麟和郭文景两位先生把这样极其富有意义的争论重新撩起面纱,我觉得是一件好事情。这绝对不是意气之争,无论王西麟先生,还是郭文景先生,尽管他们激烈地反对着对方,但他们对艺术的操守与真诚,都让我感动和敬佩。我想,大概只有音乐家才能够做到这样冰雪透明吧?我想起19世纪下半叶的欧洲音乐,那真是一个令人羡慕的时期,彼此竞争着,相互提携着,毫不留情地鼓吹着、激情洋溢地欣赏着对方,也肆无忌惮地批判着对方。比如德彪西就嘲笑瓦格纳的音乐是“披着沉重盔甲迈着鹅步”,讥讽格里格的音乐是“塞进雪花里的粉

瓦格纳; 德国伟大的歌剧作曲家



红色甜品”，甚至公开叫嚷：“贝多芬之后的交响曲，未免都是多此一举……过去的尘土不那么受人尊重！”火气和意气是如此之旺盛，但并不妨碍音乐的发展，可以说，正是有了这样铜管乐一般激烈冲撞的争论，才有了那个时期音乐大面积的丰收，留给我们那么多不同风格的音乐，至今仍灿若星辰般闪烁在我们的眼前。无论如何，一个包括音乐在内的艺术崭新的时代，从来都是在这样开诚布公、毫无遮拦又激烈率直的争论中开始并发展着的。英国学者雷金纳德·史密斯-布林德尔，在分析二次世界大战之后那个历史转折时代音乐所面临的选择时说过：“音乐历史中，以前的任何关键时期都有不得不‘重新开始’的时候。”王西麟和郭文景两位先生之争的意义，正在于此。

虽然是音乐的外行，但同为爱乐者，我愿意把这点粗浅的意见就教于方家智者。

## 爱国歌曲：从黄河到蜗牛

周杰伦的《蜗牛》被上海市教委作为爱国主义歌曲推荐给中学生一事，众说不一，闹得沸沸扬扬。也是，作为传统和经典意义的爱国主义歌曲，首先应该具备音乐本身和歌者自身两方面的元素，周杰伦的《蜗牛》都是与之大相径庭的。一个流行歌手，而且是经常以 Rap 歌手形象出现的周杰伦，在传统音乐教育和熏陶下的人们眼里，不过是北京街头小“玩儿闹”，自然会不以为然。而原来人们耳熟能详的爱国主义歌曲应该是《黄河大合唱》，怎么一下子就

从黄河变成蜗牛了？这两种截然不同的意象，仿佛象征物一样，自然更加让许多人无法接受。

这样的现象，让我想起大约一百年前，奥地利音乐家勋伯格的一段经历。他以无调性和十二音体系，以及第一次把噪音运用到音乐创作之中，无疑是对古典主义音乐的一种造反。勋伯格的第一弦乐四重奏在维也纳首演时，所遭到的非议比周杰伦此次的《蜗牛》要大得多。在场的几乎所有观众都心照不宣地把那次首演当成一个大笑话，甚至演出半截的时

《黄河大合唱》  
音乐会节目单  
封面



候,有人站起来向乐队向正指挥着的勋伯格高喊“停止!”当时,另一位音乐家马勒也在场,当他劝阻反对者时,竟然被打。

当然,这是一个类比,勋伯格和周杰伦毕竟不对等,但是,从宏大的音乐史的背景来考察音乐发展变化的时候,人们对其变革或者变化会产生截然不同的态度和意见,其实是大致相似的,程度不一样而已,对待勋伯格远比我们过分,是奥地利人火气旺。不过,那也只是量的不同,意思是大同小异的。

如果我们对我国爱国主义歌曲的发展历史进行简单的梳理,会发现在我国音乐史中,这是一支特殊的力量,它所呈现的面貌和所起的作用以及所产生的影响力,都是不可低估的。应该说,它如一树硬朗而粗壮的枝干,支撑着我国音乐史的大半江山。而流行歌曲都是被当成后庭之花靡靡之音的,一直到20世纪70年代末和80年代初,邓丽君的歌和李谷一的气声,还都是被当成批判对象存在的。

我们可以轻而易举地举出从20世纪三四十年代到建国之后的五六十年代广为流传的爱国主义歌曲的名字,甚至到现在我们依然会完整不缺地唱下来。从解放前的《大刀进行曲》、《团结就是力量》、《毕业歌》、《大路歌》、《义勇军进行曲》、《我的家在松花江上》、《五月的鲜花》,一直到气吞山河的《黄河大合唱》。解放后的《没有共产党就没有新中国》、《社会主义好》、《祖国颂》、《我的祖国》、《山连着山海连着海》、《我们是共产主义接班人》、《我们走在大路上》……这些歌曲鼓舞了一代又一代人。音乐从来都是为人类的历史而伴奏,和文字书写与记载历史的功能一样,使得逝去的岁月有了声音和情感的保鲜。正因为如此,只要我们一唱起这样的歌曲,我们就能够想起并能够置身于那段历史之中。如今在北京的天坛公园里,几乎每天都能够看到许多中老年人自带着乐器和歌谱,聚集在祈年殿前的长廊里,他们都是自发地组织在那里,大部分是退休和下岗的人群,他们会围成一圈,站在那里一首接一首唱着歌,一直唱到黄昏,乐此不疲,感天动地。他们唱的大多数是这样的爱国主义革命歌曲。这样的歌曲,让他们能够迅速地回到他们的青春,回到他们曾经投身的那个年代,音乐就是能够起到

这样的作用，它能立刻让历史活色生香。一个时代有一个时代的爱国歌曲。

如果我们从音乐本身来进行一番简单的考察，我们会发现，在三四十年代，那些歌曲，无论从旋律还是从歌词，除了一小部分比较浅白直露外（比如《大刀进行曲》、《团结就是力量》），大部分讲究比兴而让这样本来应该慷慨激昂的歌曲更为丰富而生动，比如《义勇军进行曲》中“把我们的血肉筑成我们新的长城”，《五月的鲜花》中“鲜花掩盖着志士的鲜血”，一直到《黄河大合唱》中波涛汹涌而澎湃咆哮的黄河，长城——鲜花——黄河，无疑都成为了鲜明的音乐形象，融化在一代人激荡的血液里，弥散在历史逝去的风中。

到了五六十年代，我们的爱国主义歌曲，有些依然保持着这样的传统，比如《祖国颂》中那一连串排比式的祖国形象的比喻，《我的祖国》中女声抒情歌唱中的好比花儿一样漂亮的姑娘和心胸宽广的小伙子，以及船上的白帆、梢公的号子，风吹两岸的稻花香，一片闪闪的星光璀璨一般，让祖国以及对祖国的爱，都在这样的歌曲中唱得可触可摸、绵软可亲，至今让人难忘。但是，不少的歌曲却是更加的直白和浅露，比如《社会主义好》、《没有共产党就没有新中国》、《我们走在大路上》等，不是说这些歌曲不好，它们所起到的作用是非常大的，只是说它们确实没有更好地消化便将口号和标

“文化大革命”  
中演唱语录歌曲的场景





长城: 中华民族的象征

语移植进或搬进音乐之中了。这种音乐思维模式一直延续到“文化大革命”到达顶峰,语录和口号连过水都不过了,干脆直接进入了歌曲,音符和旋律只不过是涂抹在歌词上面的一层漆皮,手到擒来,词来曲成。当然,这和我国当时时代背景有关,一个处于政治时代之中的艺术,无一不染上了当时浓郁的政治色彩。对于政治急于表白,对于时代迫切发言,使得音乐成了一种最直截了当的波普艺术形式,而作为爱国主义的革命歌曲,当然首当其冲地成为了那个时代音乐的主角,便成为了那个时代遗留给我们的一份历史的物证。

我们这样说,只是从音乐本身来看待作为那个时代音乐主力军的爱国主义歌曲的变化。但是,我们还应该注意这样的一个现实,那就是爱国的基本内容并没有变化。如同历史就是政治的历史,就是社会的历史一样,国家也就是民族和集体的化身,爱国是一个宏大而伟大的概念。无论《义勇军进行曲》中的长城,《黄河大合唱》中的黄河,还是《祖国颂》里的“高粱红了棉花白”,都是统一的一个概念,是我们习惯了对祖国的比兴的手法,是音乐对其意念的一种不由自主的转换。

也许,现在我们再来看周杰伦的《蜗牛》,会明白为什么年轻的歌手这样一首短短的歌,竟然会引起如此轩然大波了。音乐从来

都是社会心理的一根敏感的神经。

周杰伦在《蜗牛》里唱：“我要一步一步往上爬/等待阳光静静看着它的脸/小小的天有大大的梦想/重重的壳裹着轻轻的仰望//我要一步一步往上爬/在最高点乘着叶片往前飞/任风吹干/流过的泪和汗/总有一天我有属于我的天……”我们会发现，他唱的并不是传统与经典意义上的爱国的内容与旋律，起码它和我们听了大半个世纪的爱国主义歌曲太不一样。周杰伦在这首歌里唱的理想，只是个人的小小的奋斗，他所要求自己的一步一步的努力，拥有一个属于自己的天。在周杰伦歌曲所散发的气息中，以及对周杰伦歌曲认可为爱国主义的信息中，我们感受到国家与爱国的概念在发生着变化，在以往的历史中，个人与集体与国家是矛盾的，个人只是集体与国家的一滴微不足道的水珠，个人只有投入到集体与国家之中，才是有前途并能够被认可的。于是，国家在无限地扩大，个人在无限地缩小，以至于个人和国家都在逐渐的抽象化。爱国主义的歌曲，变得越来越单一越来越直白，也就是可以想像的了。而现在对周杰伦的认可，说明爱国主义内涵的宽泛，爱国的内

周杰伦的演唱  
风格



容可以包容刚性与柔性,爱国歌曲可以超越在宏大叙事之外,也说明我们的社会对个人的尊重和宽容度在增加,怎么说都是一件好事。

其实,周杰伦的歌曲被当成了爱国主义歌曲,也并非真的是什么新鲜事情。因为早在五四时期,由李叔同改编而成的《骊歌》,“长亭外,古道边……”至今歌尤在耳,曾经影响颇为广泛,抒发的不也同样是个人的情感吗?所不同的是,在新世纪的周杰伦更为明朗向上,而在上个世纪之初的李叔同则哀婉惆怅。有人说周杰伦的《蜗牛》抄的是英国古典歌剧,其实,李叔同的歌也是翻用西洋现成的曲子填上的词。我们所要看到的是这样的问题:这一脉传统,以后有些断弦,才被我们大惊小怪。因此,从这一点而言,对周杰伦的认可,只不过是调整琴弦,续上前缘。

但是,还有一点,需要注意,个人在国家中地位的彰显,在艺术中作用的张扬,并不能够说明个人就是国家的代名词,以为爱自己就是爱国家,也是一种不确切的概念的偷换,或是爱国主义的泛化。国家的概念的扩展并不是无限的,如果国家的概念无所不包,概念也就无所意义了,一锅糊涂没有了豆——爱国主义的歌曲就没有存在的意义。



## 为什么说的比唱的 还要苍白

央视青歌赛已经尘埃落定，值得回味的地方比歌声要多。其中之一，便是青歌赛新设歌手一分钟陈述的环节。当然，任何一种比赛都是游戏，都需要有游戏规则，但是，青歌赛这一新规则的设置，很有意思，颇像足球比赛中的点球，凸现个人的素质，不能说将歌手歌声背后的文化与心灵暴露无遗，却起码能够显现出其冰山的一角。

虽然俗话讲“说的没有唱的好听”，但听完青歌赛最后民族唱法进入前二十名歌手的比赛，那一分钟的陈述却比他们的唱还要苍白无力，这超出我的想像，实在让我吃惊。仅看民族唱法的歌手的演唱，词曲的单调与空乏，是再高超的唱功无法弥补的，说起其苍白乏力，是由歌手、词曲作者共同完成的，不能让歌手一人承担；但是，那开放式的事先有准备的一分钟陈述，却完完全全应该由歌手一人完成的，是检验他们的文化素质与心灵真诚的一个张 ph 试纸。

让我吃惊的，有这样三点：一是除了极个别的歌手表现还差强人意之外，绝大多数歌手的那一分钟之说，其水平大概只够小学生作文的水平，而他们当中绝大多数则是艺术院校毕业生或正在就读的在校生。二是比言说水平单薄低下的，更是思想的偏颇与贫瘠，其中一位女歌手在考研究生时正赶上父亲脑溢血病重，面临为个人前途和为父亲尽孝的选择中，家乡的乡亲来电话告诉她父亲

那边他们会照顾让她放心,于是她便选择了考研,这样的价值选择似乎有悖传统,有些自私。让我吃惊的第三点是,与他们比赛之前的原生态歌手感人的一分钟之说的对比,更显出他们的贫血,与他们的大学身份很不对称,而那些原生态的歌手大都是来自深山老林没有什么文化的山民。这次民族唱法的前二十名歌手中,唯一来自大山深处的普米族女歌手茸巴辛娜,一分钟陈述中说起怒江旁寨子里的山民,因她走出大山参加青歌赛而连夜载歌载舞醉倒了一半的情景,感染了评委和观众,更加反衬出另外其他歌手的说,是那样的乏善可陈,再一次把我们的歌手晾在了尴尬的位置上。

问题是为什么会出现这样尴尬的状况?

在所有的艺术中,音乐是最清澈透明的,是最不能够骗人的,任何矫情与造作,都会在音乐中显现出来,是再高的技巧也无法遮掩的。而由文字演绎的陈述,却是可以遮掩一些什么,能够迷惑人的。那么,在以文字为基础的言说中,都透露着如此低水平的苍白,他们歌声的苍白,也就容易找到了歌声背后的依托了,那便是文化与真诚的双重缺失。我们这些大都是艺术院校出来或即将出来的专业歌手们,除了他们自己应该反思之外,我们的艺术院校的艺术教育,是不是也应该反思一下呢?

也许,艺术的真诚教育,不是完全能够让艺术院校独立完成的;当整个社会和整体的艺术氛围都缺乏真诚而浮躁得很,让一名歌手去独善其身、追求艺术的真诚,确实难度很大,也不是一朝一夕、指日可待的事情。但是,文化教育的规范与严格,却是可以也必须做到的。虽然,由于大学的扩招和艺术热的膨胀,导致的艺术院校的门槛不得不有所降低,但是,起码把从艺术院校毕业的歌手的作文水平提高一些,即使一时难以达到大学应有的水平,达到中学的程度,应该是可以做到的。这样做的目的,并不仅仅是为了让他们参加青歌赛的一分钟之说的时候不再露丑,更重要的是让他们明白,音乐并不仅仅是 HighC 之类的技术活儿,文化是艺术之根,让他们不要本末倒置。

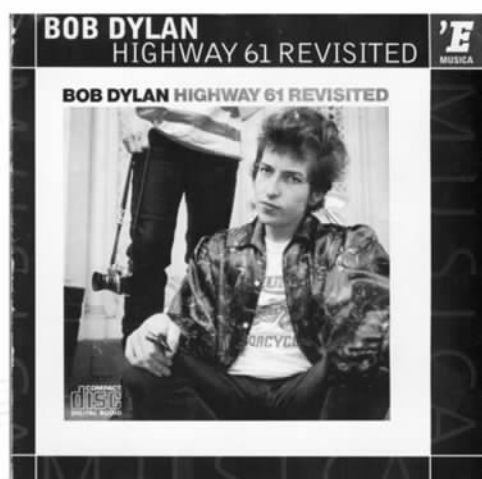
正巧看到最新一期的《紫禁城》杂志,里面有一篇文章披露:著

名画家吴冠中先生六十年前公费留学法国的考试试卷被意外发现。1946年,吴冠中二十几岁,以全国绘画专业考试第一名的成绩,获取留学法国的资格。当时,阅评试卷的是画家兼教育家陈之佛先生,看到一位考生美术史的试卷答得异常出色,为之欣喜不已,因为试卷封名,不知是谁,又不准外带,便用毛笔抄了下来,这便是现在发现的吴冠中先生的试卷。陈之佛先生不仅给了他最高分,兴奋之余,还整整抄了四页毛边纸,共一千七百一十五个字,是吴冠中在两个小时内完成的,回答了两个问题:试言中国山水画兴于何时盛于何时并说明其原因;意大利文艺复兴对于后世西洋美术有何影响试略论之。陈之佛先生在他抄录的文后特别注明:三五年(即1946年)官费留学考试美术最优试卷。

我们现在的艺术院校里毕业的学生,要达到吴冠中先生当年的水平,已经有些难度了。也许,青年吴冠中只是一个个案,并不能够要求人人都能够成为吴冠中,在当年众多美术专业考生中也只有一个吴冠中。但是,这样的事实,还是可以给予我们一点有益的启示的:对于我们的艺术院校,确实应该把文化教育放在重要的位置上了;对于我们的学生,可以看出一名歌手和大师之间的差别和距离。

# 第三辑

## 到纽约找鲍勃·迪伦



22 | h p p | j j j j |  
b b h . j . j . b j s | j b j .  
9 5 T | j . T j j j | j j j j  
1 a menace du Temple  
double chœur et marche  
London 28 a

# 花儿开在粪土之上

——听苏阳

那天半夜，孩子在星光剧场听歌的现场给我打来电话，告诉我他回家要晚些，正在听苏阳唱歌，非常的棒。

那是我第一次听到苏阳的名字。是什么样的力量，吸引孩子大半夜的不回家？

孩子一再向我推荐苏阳。毕竟年龄大了，对于新一代的摇滚歌手，本来就陌生，这个苏阳就越发的陌生。

暑假过后，孩子回美国读书去了，发来电子邮件，还在锲而不舍地向我力荐苏阳，并将载有苏阳的歌的网站网址写上，让我链接

民谣在云南少数民族中很流行



上可以直接听听。

我听了两首，果然不错。民谣的风格，典型宁夏花儿小调，浅吟低唱中，融入了摇滚的色彩，就像在一杯清凉的井水中又加上了棱角分明的冰块，越发的透心凉的感觉，清冽而爽朗，犹如西北辽阔田野上空那一直能够连接着地平线的莽莽长天。

我们有多么美妙的民间小调呀，可是，我们现在已经不怎么能够听得见了。我想起惯常在亮相电视上、晚会上的那些歌曲，也想起刚刚结束的央视青年歌手大赛上的那些所谓民族唱法的歌曲，已经几乎找不到它们的影子了。我们似乎羞于见到它们，起码是淡忘了它们，我们想起它们，更多的时候是愿意将它们当成点缀，把它们打扮一新，描眉秀鬓一番，方才可以出门示人。我们有些嫌它们简单，嫌它们粗俗，嫌它们难登大雅之堂。化了妆的民谣小调，其实是伪民歌，只是貌似光鲜的衣裳架子，没有生命的喘息，没有弹性的皮肤，没有了汗味鼻息和心跳，可以让我们亲近地想去触摸，甚至拥抱。

苏阳的民谣，已经不是原来土生土长的民谣，也经过了改造，也给它们洗了洗脸，填充进一些新的材料，不再只是老牛老破车在泥土地上一个劲儿的轧悠。但是，苏阳没有伤了它们的筋骨，他握住了它们的命根子，张扬着勃勃的活力，而没有把它们阉割成不伦不类的变性人，徒剩下一脸浓重的油彩。

听《贤良》中的那鼓声，听《劳动与爱情》中那板胡，虽然只是点缀，但真能听得让人心动，有种想哭的感觉。是的，这是只有西北的音乐元素，苍凉、粗放、随意、漫不经心，赤裸着脊梁，晒黑了脸庞，云一样四处流浪，风一样无遮无拦，草一样无拘无束，紫外线一样，刺青一般暗暗地渗进你的肤色之中。

我只听了这两首歌，就一下子喜欢上了。曲风是相近的，歌词却不大一样，虽然都直接借鉴了民间说唱的样式，却一为暗讽，比兴和比喻一锅烩；一为直白，调侃的意思，洒脱的自娱自乐。

《劳动与爱情》，歌名宏大，故意敞开了衣襟的样子，露出的并不是那种肌肉饱满的块儿，而是瘦筋排骨一样的肋巴条。这是首唱农民工的歌：“太阳出来照街上，街上走着一个吊儿郎，卷起铺



劳动中产生了  
爱情

盖我盖起这楼，楼高十层我住在地上。东到平罗麦子香，西到银川花儿漂亮，人说那蜜蜂最勤劳，我比那蜜蜂更繁忙……”特别是那句“卷起铺盖我盖起这楼，楼高十层我住在地上”，听得让我感动，虽然只是楼和人浅显的对比，无奈的辛酸，残酷的现实，却唱得那样的朴素而真切，起码是晚会歌曲中没有听到过的，是那些唱烂了的城里人的酸文假醋一般的恋曲中没有的。

《贤良》的歌词作得更好，唱的是三娘教子一类事，却将传统的唱法反串成现实的寓言，将如今道德和价值观念的失衡与坍塌，勾勒得活灵活现。贤良，显然是指民间的那种传统美德，这里用的是反讽的意思，在不露声色中讥讽现实。

歌里唱的是姨娘教女：“一学那贤良的王二姐，二学那开磨坊的李三娘。王二姐月光下站街旁，李三娘开的是个红磨坊，两块布子做的是花衣裳。”很显然，这个三娘教子，再不是当年的三娘断机织布，教子学业有成成才成人，而是让孩子去站街叫卖皮肉生涯。

歌里唱的姨爹教子：“张二哥的本事真正的强，满院子的牵牛花上了二房，满院子的牵牛软掉了地上。李大爷的学习真正的强，上了一个大学上中专，中专里学的是蹦、嚓、嚓！”很显然，歌中触及的是包二奶，以及知识贬值享乐主义至上等社会现象。

每段后面都有一段副歌，唱的是“你是世上的奇女(男)子呀，

我就是那地上的拉拉纓。我说要给你那新鲜的花儿，你让我闻到了刺骨的香味儿。”当然，如此刺鼻刺骨，我们和他们的理解是不一样的，我们以为的“堕落”，而他们的父母却被表面的荣光所蒙蔽，误认为是好，是一种“贤良”，才去这样教育自己的子女！? 如此，“贤良”的歌名，便又多了一层所指，包含了另一层辛酸。

这样的音乐，需要良知，这良知来自生活底层，其实，并不需要如何高深的望闻问切，或貌似惊人的警句，或熨烫整齐的韵律，只要鼻子没有伤风，应该用的嗅觉，就足够了。只是在我们现在的歌坛中，鼻子变成了大象的长鼻，可以舒展自如地追名逐利，邀宠取媚，却已经失去了原本灵敏一些的嗅觉了。

在北京，苏阳为我们演唱遥远西北的歌，他的歌没有油头粉面，没有花里胡哨，没有故作高深，就像他唱的花儿一样，就像西北的土地一样，质朴却真实、真诚。在他的另外我没听过的一首歌里，有这样的几句歌词：“我要带你们去我的家乡，那里有很多人活着和你们一样，花儿开在粪土之上，像草一样，像草一样。”

我非常喜欢这句歌词，谈到民歌，就像“花儿开在粪土之上”一样，民间或来自底层的民歌，似乎有一种更粗野、更直露的美学，或民间逻辑，而这正是矫情乔装之后的所谓民歌所没有的，或者说是文化精英再怎样模仿也学不到的。没有在屎一样的环境中磨砺过



北京胡同里常  
常会传出民谣

的人,是不会真的知道粪土里面也能长出花儿来的。现在我们所谓的民歌里更多的是一种城市精英假想出的事不关己式的民间。

从另一个角度来关照,民间性的利用问题,尤其是在现在这个全球化的时代里,本土性或民间性已经越来越多地被发掘为了可利用的全球流通资本,最明显的例子是演唱改装后西藏式的民歌的朱哲琴(作曲家何训田专门给她而写),她的唱盘在国外卖得很好。在一种面向全球而把民间或地方性审美化、神秘化的运作之外,能看到民间自本源力量的重新自我利用,并把民间性(苏阳的歌表现为西北调子和传统意象)重新真的和民间现实连在一起,就像作家希望用方言习作一样,一直是真正的民间文艺工作者的一个梦想吧。在无孔不入的全球资本对弱势文化的掠夺开发背景下,这种源自民间的尝试不仅是值得尊重的,而且将会使意义深远的。

在苏阳的家乡,苏阳一直有一个梦想,他说:我一直想在西门桥头为那里的农民工唱歌。他说:那样的音乐很纯粹,没有社会角度的批判,没有音乐门类、知名度、舞台灯光的暗示……

这样的歌手,让我心怀敬意。我猜想,站在银川的西门桥头,他一定会唱《贤良》,唱《劳动与爱情》。

在北京,有许多歌手、歌星和歌唱家,没听说哪一个也如苏阳一样说过,想在西直门东直门哪座桥头为那里的农民工唱歌。那里附近一定有许多建筑工地上或其他场合中的农民工的。

我们的歌手的梦想一直都集中在央视的演播大厅,最好是在春节的晚会上。于是,我们的歌像软壳蛋一样,或者精致点儿,像蛋壳上的雕刻画一样了,已经孵不出新的生命来了。民谣的萎缩,乃至假民歌的流行,就这样见怪不怪了。

# 答案在身上还是在风中

——听胡吗个

新一代摇滚,听得很少。那天,偶然听到胡吗个的《不插电》,觉得很有意思。这是一盘概念专辑,明显的民谣风格,却不仅和他的祖师爷鲍勃·迪伦大不一样,就是和他同辈的歌手也十分的迥异。这在鱼龙混杂的摇滚歌坛中,有着十分难得的个性。

他的音乐做得很有趣,现在的摇滚音乐中,坚持不插电的,已经绝无仅有。在这盘唱盘里,似乎有许多其他的乐器混杂在一起,从唱盘里听,会觉得电声的味道很浓,和鲍勃·迪伦在20世纪60年代的纯不插电相比,《不插电》只是一种戏仿。比起科特·科本和《涅槃》不插电的专辑,音乐做得更自然而充满烟火气息。

背景音乐做得特别有意思。混录着各种异质的声音,有意要和纯吉他做个对比或较量似的,颇有些偏偏在那种圆领的老头衫上系条领带一样,再不是传统的那种鸡尾酒的调制方法。

有时候加上的人声,是那种说话的声音,男男女女的,在背景音乐中像惊飞起的鸽子一般,此起彼伏,错落落落,大珠小珠落玉盘。还有《黄娣的新装》中那些



保罗·西蒙: 摇滚乐坛的开创者之一

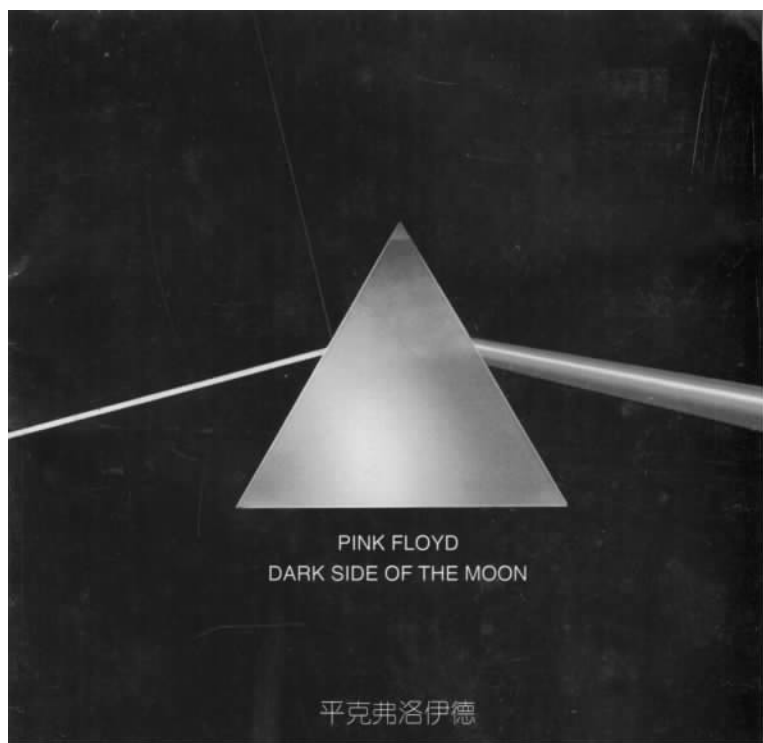
小孩子们嘻嘻哈哈的笑声,《很多年以后》中小孩子的撒尿声,《他们在床上,床在台北》音乐戛然而止时候,最后瞅冷子甩出一句“那女孩也爱好文学”,充满谐谑的反讽,小孩信笔涂鸦一般,让你忍俊不禁。

没有听过胡吗个以前的唱片,只知道一首《两个四川的厨子》,唱的是上海菜在北京很流行,两个四川的厨子跑到上海餐馆里点菜聊天,心情很郁闷。这盘《不插腿》与之相比,虽然还是小人物叙事的角度,所有的歌都是围绕着一个叫胡裁缝展开的故事,却从写实到虚拟,以有意识的外来者的身份,融入了北京今天的摇滚景观。底层写作,是如今文学界的一种时髦,胡吗个的歌其实也属于底层写作,只不过他没有那种赤裸裸苦难浅层的有意渲染,在他意象中的虚拟天地里驰骋得更自由而舒展,有那么点自娱自乐的放浪。

从歌唱的角度而言,其实是属于很清澈流行的那种,模仿齐秦,尤其显出本质。许多歌中,他却掩饰了唱的噪音,用得更多的是 Rap 说唱,略带点儿南方的口音,随意的吟唱,有点像美国的柴斯纳特(V. Chesnutt)或“天堂兄弟”(Palace Brothers),但比人家更显得吊儿郎当,又不是那种嬉皮士,而有些像小痞子。

比起以前的窦唯演唱的时候脸上化着妆,比起以前在五道口小朋克的演唱简单粗暴的歌词,比起盘古乐队原始化音乐利比多的发泄,胡吗个的音乐真的有了很大的不同,或曰发展,让人们感慨一个时代有一个时代自己的音乐,而彼此无法取代。他的这些说唱,虽然还是平民的姿态,还是叙事的风格,也还有很多的文化指涉,却多了文字游戏的成分。没有了 20 世纪 80 年代音乐的遗毒,那种歌词像诗,讲究对仗,讲究寓意,现在听让人觉得有些可疑。胡吗个的音乐,不再相信诗,也不再拘泥现实,因此,他的音乐并不真的要告诉我们一些什么真实发生的事情,他在有意地逃避了歌词背后的微言大义和宏大叙事,如他的前辈崔健和罗大佑那样。更多的是对现实开一下玩笑,略微有一些无关痛痒的嘲讽,再有便是对经典的解构和戏仿。

这后一点的解构和戏仿,让我对他最感兴趣。这种解构和戏



平克弗洛伊德  
乐队 CD 封面

仿，并不是对经典的反叛，由此揭竿而起故意装扮成新一代的英雄，而更多的是融进世俗的成分，类似郭德刚说的相声，或周星驰的无厘头。也许，这就是新一代的音乐，有意思取代了有意义，好玩取代了好听，身上的答案取代了风中的答案，一身随意而搞笑的休闲装取代了一身正襟危坐。

最有代表性的，大概要属《黄娣的新装》和《答案在身上飘扬》了。

《黄娣的新装》号称胡吗个的“情景悲剧”之一。但是，悲剧的成分，几近于无。更多的是家庭世俗的肥皂剧。胡裁缝和老婆黄娣隔三差五要一起在卧室内演出安徒生的童话《皇帝的新装》，老婆演皇帝，胡裁缝一人出演骗子、众大臣和那个童言无忌的小孩，他要在最后唱道：“可是她下面什么也没穿啊！”特别强调的是“下面”。在这里，他有意将皇帝的她和老婆的她作了置换，不仅是皇帝到平民的位移，同时也是男女的变性。于是，同样是皇帝的新

装,剪裁出的意思大不一样,安徒生的童话所要讲述的事实真相的意义,移花接木开出了性之花。

《答案在身上飘扬》,更明显是对鲍勃·迪伦的经典老歌《答案在风中飘扬》的戏仿。只不过,他把鲍勃·迪伦那样深沉的发自思想深处的天问般的歌唱,重新演绎成为了搞笑一般的无厘头。

他这样唱道:“如果有五尺布的话,可以做多少件衣服,为此,我专门请教了一个裁缝,裁缝说,若是个儿大一点,超过两米三的话,就会做得少一些;若是个儿小一点,不到一米三四的话,就会做得多一些。如果有五尺布的话,可以做多少件衣服,为此,我专门请教了一个时装设计师,设计师说,若是做旗袍的话,就会做得少一些;若是做比基尼的话,就会做得多一些。究竟五尺布可以做多少衣服呢?答案咯,噢,我的朋友,答案在身上飘扬!”

而鲍勃·迪伦的《答案在风中飘扬》中是怎样唱的呢?鲍勃·迪伦是这样唱的:“一个男人要走多少路,才能被称为男人;一只白鸽要飞越多海洋,才能够在沙漠入眠;炮弹还要发多少次,才会被永远禁止……啊,答案在风中飘扬!”在20世纪60年代,鲍勃·迪伦不止一次唱过这首歌,也不止一次感动过那个时代的年轻人。



罗大佑:台湾歌手

不用再多说什么,只要将这两首歌对比听一下,便会感到,时代真的是变了,一代人老去了,一代人长大了。原来所关心的一个男人真正的成长,以及战争与和平这个关乎世界的宏观的理想追求,轻而易举地变化成关系到五尺布这样现实、实际的话题。答案在哪里飘扬?从风中一下子落在了身上,就像鸽子从白云蓝天之上一下子落到餐桌上,一代人走着一代人自己的路。

胡吗个说这首歌是向鲍勃·迪伦致敬。当然,这是新一代致敬的一种方式。

不插电,可以是一种理想,也可以是一种形式、一种戏仿、一种与现实拉近的路数。

## 沧桑的崔健

前几天,在中央电视台的旅游卫视频道看到崔健音乐会长达一个多小时的转播,有些意外。这大概是崔健第一次以如此规模在电视上亮相。也许,会有许多人并不怎么留意,但它的意义,在宏大叙事的晚会歌曲充斥电视台的今天,不同寻常。

多年以前,我曾经在《崔健的意义》一文中说:“二十年前,当崔健第一次从胸腔中迸发出悠悠一曲《一无所有》的时候,确实如一道醒目的闪电,哪怕后来他再也不唱什么歌,也奠定了他无可争议的地位。在我看来,他当时的地位起码是和星星画展、朦胧派诗,以及刘心武《班主任》为代表的伤痕小说等量齐观的。他唱出了一个时代的声音,是那个几乎将我们民族葬送在濒临崩溃边缘的时

代,让我们从物质到精神都一无所有;是那个百废待兴的新时代,让我们合着崔健的节拍一起在心里吟唱‘我总是问个不休,你何时跟我走?’‘我要抓住你的双手,你这就跟我走;这时你的手在颤抖,这时你的泪在流。’我相信,绝不是我一个人,拥有着在二十多年前的春风秋月中突然听到这首歌时荡漾在心中清澈的共鸣。”

崔健《一无所有》CD封面



如今,这么多年过去了,在中国摇滚歌坛上,崔健这样的地位与意义,依然没有动摇,也没有人可以超越。

对于中国摇滚现状,崔健曾经作出他自己的一次次努力。但是,无论是丽江雪山还是宁夏贺兰山,或是今年刚刚不久在沈阳举办的摇滚节,可以说都是失败而归。那天,我碰见一位当年的摇滚歌手,他对我说,崔健虽然还要维持每场二十万元的演出费,但是,都是热爱他的人在组织他的演出,其实大多都是赔钱的。

我想这种状况,崔健一定是知道的,因为那天我参加北京一次建筑论坛,他也参加了,并发言道:如今中国有三个最弱:一是中国足球,二是中国建筑,三是中国摇滚。可见,他是极其清醒的。这么多年过去了,并没有出现新的歌手超越他,他依然宝刀不老,顽强地挺立在摇滚歌坛上,足见他的寂寞、不甘和无奈。如今,真正的摇滚还是在民间,流行在场面上的,比如年轻的花儿乐队,商业色彩越来越重。

不过,以为中国摇滚不行了,大概是崔健绝对不能接受的。事实上,新的摇滚歌手如左小诅咒等,还是顽强却也艰难地生存着,并拥有着执着的歌迷。因此,当不止一次有人批评或误解他自己和中国的时候,崔健总是以犀利的语言给予回击的。他曾经说过一段很有意思的话:“因为你本身是蹲着的,但摇滚乐已经站起来了,尽管摇摇晃晃,它已经站起来,试图站起来,你只能蹲在角落里看着跟你平行的缺点。”这是对那些对他对中国摇滚误解乃至批评者毫不留情的回击。他说得很准确很形象,一如他的歌。

崔健和他的音乐都是时代之子。虽然,他从来没有在我们电视晚会或 MTV 中频频亮相,以混个脸儿熟和钱包鼓胀,但他却是我国流行歌坛尤其是摇滚歌坛中当之无愧的一面旗帜,从来没有淡出在潮流之外,从来和我们这个时代和我们的生活紧密相关。

在电视中看到那么多的观众站着,和着他音乐的节拍,和他一起吟唱,那火爆热烈的情景,让我想起大约八年前在北京一家叫做“火山”的酒吧里,也是那么多人站着,听他一口气演唱了十几支曲子。在唱那支熟悉的《花房姑娘》,唱到“我就要回到老地方,我就要走老路上,只是我再也离不开你,哦——”的时候,本来应该唱

“哦——姑娘！”他指着周围这些可爱的大学生临时改为：“哦——学生！”当他反复再唱到“只是我再也离不开你，哦——”时，学生们一起高唱：“崔健！”那情景真是和今天一样，让人感动而难忘。

如今，世事变迁非常的大，那家“火山”酒吧已经没有了，那群大学生已经老了。但是，崔健的歌声还在，只不过多了些风霜和时光沉淀的沧桑感。



## 重听张蔷



在大陆多如牛毛的歌星中，张蔷似乎从来都不属于红火得如雷贯耳的歌星。无论是二十多年前她十七岁时刚刚出道，还是四年前她从国外归来重出江湖出版她的《冬天里咖啡》，抑或是沉寂四年之后，如今她出版了新专辑《我希望在你的爱情里》，她从来不是那种顶尖的红歌星，让自己的名字在大众中耳熟能详。虽然，在1986年年轻的张蔷曾经上过美国大名鼎鼎的《时代周刊》，她的唱片总销售量高达三千万张，这个数字，让作为一个写作的人脸红，我写过的书总销售量是多少？

这样来说，是想说明，走红而热闹的歌星，并不一定就是好歌星，歌星和歌星不一样，彼此的距离，有时会像隔着永远也无法跨过的一条河。我听流行歌曲并不多，但我喜欢听张蔷的歌。作为歌星张蔷，和我的关系密切或她与众不同的地方，在于二十多年前她刚刚出道的时候，我就开始听她的歌。那时候，我是先听了邓丽君之后，再听了她的歌，开始了最早的和流行歌曲的接触和认知。可以说，邓丽君和张蔷是我听流行歌曲的入门向导。

那时候，我对她一无所知，只是从磁带盒的封面上看到一个圆圆脸膛的小姑娘，很可爱很清纯的样子。那时候，我的儿子刚刚长大，虽然还没有上小学，但已经到了懂得听歌的年龄。我和儿子一起到音像店里，随手买下了她的第一盘磁带，非常盲目，琳琅满目的磁带面前，看得眼花缭乱，不知挑哪一盘好，像是抓阄似的，完全凭撞大运，儿子指着她，问我怎么样？我问儿子：就买这盘了吗？

于是,就买下了。那时候,还都是磁带,小小的磁带盒,拿在手里像一个还不知是什么馅的包子,就拿回家。放在录音机里一听,不错,我和儿子都很喜欢。

那时候,也不知道,磁带里放的都是张蔷翻唱别人的歌,只是觉得好听,曲子朗朗上口,也好学,好多首歌,听了几遍,我和儿子便都学会了,一边听着录音机里她唱,我们一边也跟着她大声吼唱,满屋子里常常荡漾着张蔷的歌。

她那略带沙哑嗓音的歌声,伴着孩子长大。在孩子升入小学的那几年里,我买了好几盘她的磁带。许多的歌,《野百合也有春天》、《潇洒地走》、《月亮迪斯科》、《拍手迪斯科》、《你那会心的一笑》、《轰隆隆的雷雨声》……一直到现在都还会唱,这是以后听流行歌曲从来没有过的奇迹,以至于谁也无法取代她的位置。

1986年,我在写作长篇小说《青春梦幻曲》的时候,忍不住让小

《野百合也有春天》CD封面



说里主人公喜欢上了张蔷的歌,不止一个地方,在小说里唱起了张蔷的歌。有意思的是,有的读者读完我的小说,特意去找张蔷的磁带。我希望让更多的孩子喜欢张蔷的歌,我觉得她特别适合孩子听,适合孩子唱。她的歌,很清纯,很青春,开朗向上,清澈透明如同露珠儿,沁人心脾,又有那么一点亮色,即使还有那么一点忧愁和烦恼,也是快乐的和幸福的。和后来的小虎队相比,她多了一点忧郁和厚度;和现在的花儿乐队相比,她多了一点自然和亲切;和那时与她年龄相仿的程琳相比,她多了一点亲近和贴切,像是一个容易说出心里话的孩子。

总还记得在《月亮迪斯科》里唱的:“我们相聚的时候,抛开烦恼忧愁,张开你的双手,跳一支迪斯科。这是心灵的安慰,不拘物欲的追求,朝着遥远的旅程,不要作短暂停留……”

还有那《拍手迪斯科》:“把你的手儿拍一拍,快点跟我来;把你的眼泪擦一擦,笑容露出来;把你的头儿抬一抬,忘掉那失败……”

现在,这样的歌的旋律和歌词,也许算不上多么精彩,甚至会觉得有些直白。但是,那时候听,总能够打动我和孩子,也许,那时候正是迪斯科流行的年代。那个时代相比较还单纯、理想、向上,充满希望,没有现在那样多的污染、无奈和杂乱的无章可循。

时代不同了,有的歌还没有褪色,还能够听,这不是一件容易的事情。张蔷的歌就是这样一直埋怨褪色,起码对于我是这样的——一个异类。在时间的流淌当中,不是所有的歌都能够随波逐流,一直能够流到今天的,有很多的歌而且是当时异常流行火爆的歌,会被无情地淘汰而被人们遗忘。在走马灯一样频繁走马换将一样更迭着歌星名字的排行榜上,许多昙花一现的歌手,早已经让我忘记了他们的名字,但是,张蔷却让我记住了。

二十多年过去了。一个曾经十七岁的小姑娘,已经长大成人。她的新歌出版了。她在唱爱情了,她希望活在别人的爱情里。显然,她成熟多了,不再是飞翔在过去的一只单纯的快乐鸟。但是,她选择了许多人都唱滥的爱情,我以为并不是她最好的选择。也许,这只是我一厢情愿的想法,谁也改变不了别人的选择,况且,二十多年的光阴,足以改变一个人的一切。她的歌还一直沉淀在我



邓丽君：台湾女歌手

的记忆里，我只是还不希望她走出来，我没有权利把她攥在手心里和记忆里，不让她长大变老。

重新听张蔷的歌，其实已经看山不是山，看水不是水，融入了主观的情感和印象。重新听张蔷的歌，其实是在倾听自己的记忆，只不过她歌中的青春和自己的青春叠印在了一起，她的歌声中顽固地流淌着过去的那些日子的光和影，“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”。

## 该皈依巫师还是找一个牧师

在华语歌坛中,罗大佑是一棵长青树,或者说是一个异数。大约二十年前,自从我买了他的一盘《青春舞曲》之后,我听过他的每一盘唱盘。最近出版的《美丽岛》,是他沉默十年后出版的最新专辑。和有些如鱼甩仔似的频繁出唱盘的歌手不一样,罗大佑珍惜自己的音乐,他的《恋曲 2000》和《恋曲 90》,也是相隔了六年。当然,同有些如嚼别人吃过的馍一样只会唱别人的歌的歌手更不一样,罗大佑音乐的原创力,永远让他们汗颜。特别是在当今流行老歌翻唱的年月里(比如刀郎和零点乐队的新唱盘《风雷动》),罗大佑更是让口味趋同的他们望尘莫及。

罗大佑是值得期待的。

听《美丽岛》,第一首歌《伴侣》,以前曾经熟悉的旋律是那样亲切,以为恍惚又回到十多年前。心里暗暗地替罗大佑担心,如果都是这样的歌,罗大佑真的是有些廉颇老矣,轻车熟路地走回到老路上了。幸亏从第二首开始,发生了变化。好的歌手总是要用音乐来说话的,罗大佑的这盘《美丽岛》,首先是音乐的丰富,和许多流行歌手



罗大佑: 台湾歌手

拉开了距离。其中《美丽岛》的摇滚色彩,《舞女》的圆舞曲调式中的爵士味道,《初恋的少年家》的民谣风格,《真的假的》的 Rap 的 词曲咬合,《时光在慢慢的消失》则更多地借助于电声效果,以及《啊,停不住的爱人》的抒情、《网络》的调侃、《往事 2000》的忧郁、《倾城之雨》的一唱三叹……都能够随手触摸到罗大佑仔细而小心的努力和变化。从心中流淌出来的音乐,和嘴里讲出来的话,是不一样的,特别是和电视秀场里矫揉造作或装腔作势的讲话更不一样。音乐最难骗人。

《美丽岛》传承了罗大佑以往一贯的对现实世界的介入态度。他宁肯作出形而下的低姿态,而不愿意贵族化,或贴胸毛、剪胸毛那样的假模假式。《伴侣》对前年春天 SARS 的反思,《倾城之雨》对白小燕案件的关切,《绿色恐怖分子》和《阿辉饲了一只狗》对台湾政治的抨击,表现出他一贯旺盛的政治情结;以及对网络时代所带来隐患的担忧(《网络》),对台湾岛一往情深的乡愁(《美丽岛》),都可以看到一个音乐家入世的姿态,而不是躲在象牙塔里,或避在桃花源里,或趴在中产阶级的软椅里、亚文化官员的主席台上,拍另一张名人照去顾影自怜。

《美丽岛》的歌词,同以往一样张扬着罗大佑的风格。这是罗大佑的长项。这里有罗大佑的文学功底,更有他对人生的态度。他不是靠男欢女爱的那一口酸曲小调,也不是靠贺卡或短信上格式化的名言警句,来吸引涉世未深的年轻人,诱骗误入歧途的歌迷。罗大佑的长处就是以直白得近似大白话的方式,直率地将世相人情戳开并不是花边点缀的一个窟窿,让我们心有所动而恍然共鸣。

在旋转不停的人生舞台上,“舞女的难处是没人会期待你张口把话说出来”,“舞女的缘分是上台时的拥抱总不是你人生伴侣”(《舞女》),一丝苍凉的人生况味,写得真的是不错。“青春年少承诺的勇气,比不上回心转意担当的珍惜,胜利让给英雄们去轮替,真情要靠我们凡人自己努力”(《啊,停不住的爱人》),虽不深奥,却也会让我们点头称诺。“子时丑时到寅时,悲欢离合都化为流转的舞池,辰时亥时总有时,醉生梦死快变成无常的历史。”文字游戏之



中，却含有无奈的感慨，让我们想起以前他的那首《之乎者也》。至于“风吹的 Evening，久违的 2000”（《往事 2000》），那种新世纪到来之际罗大佑式的聪明；“这个世界都生病了，因为太多太多人都想当医生”（《真的假的》），那种自己当过医生的罗大佑式的讽刺，“不论能不能，心软的总是骨头硬”（《往事 2000》），那种罗大佑式的大味必淡的，都可以让我们听到他那颗心的吟唱，而这种吟唱可贵之处是保持了以往的真诚。

一盘唱盘，能够给我们这么多的好处，他的短处也就让我们可以忽略不记了。只不过，在这盘《美丽岛》里，除了能够听到罗大佑对现实过于急切而直白的表达外，我们能够听到罗大佑上了年纪所有的矛盾和彷徨，减少了《恋曲 90》中的那种开朗与自信，以及对爱情的惘然和茫然，以致“爱是一个难赦的罪行”，再没有了以前“生命中追究难舍的蓝蓝天”。在《时光在慢慢消失》中所吟唱出的

对未可知的过去与未来的茫然,《宁静温泉》中所流露出的对无常的佛旨禅意的向往,以及在《真的假的》中所表现出的对网络虚拟世界“君不均来臣不成,鸟不语来花不香”的悲观,都道出了他的迷茫。

难得的是他没有教父一般故作超尘脱俗的深沉状,用一种防晒霜或油彩遮掩或覆盖这种迷茫,而是真诚袒露出这种迷茫。于是,他才一遍遍地自己问自己:“体力不支的盛世,该皈依巫师还是找一个牧师;流浪人海的游泳池,该忘记往事还是念一段宋词?”

这种迷茫,何尝不是我们心中的呢?我们也曾经是这样一次次地自己问自己。只不过,他替我们唱了出来。

## 爆炒腰花和蔡琴

8月6日,蔡琴刚刚在北京开她的个人演唱会,国庆期间,她又马不停蹄地在广州开她的演唱会,间隔的时间够密的,动静够大的,并不是轻轻的,不带走一片云彩。如今的蔡琴实在显得热闹了些,自从她在那年央视的春节联欢会上亮相和上演了她的歌剧《天使不夜城》之后,内地媒体一下子对她宠爱有加,爆炒腰花般炒热了起来。

我很喜欢蔡琴的歌,她的嗓子中音最好,好多年以前,我曾经写过文章说她歌声的特定是沉郁、忧郁、浓郁。这里的浓郁,不是指那种五彩斑斓,而是说她的声音里充满着感情和底气,但她不太好动声色,只是恰到好处地将声音悠扬地旋转拐一下弯儿,而且一般不向高音区上拔,把声音吹拂成袅袅的云;是往低音区里拐,如同沉入深深的海底,将声音化作深藏不露却美丽动人的海底珊瑚或岁月生锈的千年沉船。

有些歌是适合在大庭广众下听的,有些歌则不适合。蔡琴应该是安静的。她的歌词是安静的,她的旋律是安静的,她的唱法也是安静的。她最拿手的还是那些老歌,怀旧色彩很浓。怀旧,本身就是安静的,一



蔡琴:台湾歌手



个人静静地坐着，带有一丝惆怅和几分怀想，不可能作一种蒲公英迷途的随风飘摇状，搞得满眼飞红，尘土飞扬。

听她的歌应该也是静静的，化生命的激流于一泓平和而深深的潭水之中；而且大多数听众应该是中年，抒情和感慨都浓缩为经验和哲学，花红柳绿的热闹更化为了一团淡淡的云烟。蔡琴那些拿手老歌的怀旧之情本来就独属于中年。不是年轻人的怀旧，为赋新词强说愁，嘴上抹着甜蜜蜜的冰淇淋；也不是老年人的怀旧，六朝往事烟雨中，眼睛里沉淀着太遥远的光阴。中年的怀旧，虽然有深深而难言的苦楚和怅惘，但走的依然是一条归家的老路。在这条路上，蔡琴随手捡起落叶和落花、石子纸屑或小鸟的羽毛，都成了她委婉有致的歌。蔡琴演绎这种感情，是以她一贯的那种舒缓、沉郁、一唱三叹的方式来排遣。这样的方式肯定是安静的，不会如节日的爆竹四处点燃炸响。她就应该是用这种酒瓶装这样的酒：不是新潮的、舶来的、画着色块浓郁乍眼的图案的瓶子，而是那种老式的瓷瓶，瓶上画着国画，但不是工笔，又不是泼墨大写意，是那种逸笔草草、韵味幽远的山水和仕女的朦胧轮廓。

如今的蔡琴偏偏要抛弃这一切，一遍遍地出台亮相，让自己和自己的歌都变得扯旗放炮起来，偏要把中年的一腔情怀涂抹成了小姑娘一样灿烂而热闹，将本来是一片落叶夹进书中已经成为的一枚美丽的书签，偏要让它回炉似的如再生的小鸟一样飞回枝头，演绎重新回黄转绿的神话。有意思的是，不仅蔡琴自己相信这样的神话，听众们起码是媒体也故作天真地相信这样的神话，跟着她一遍遍地摇旗呐喊。

蔡琴的歌，算不上是陈年的老酒，她还没有那种老酒的醇香，但她绝不是啤酒或香槟，她犯不上变成泛滥在街头灌装饮料机出售的可乐，瞬间涌起又即刻消失那么多无谓的泡沫，满足于那么多口渴的记者。况且，北京广州等地的演唱会，并没有什么新歌，全是老歌翻唱，即使是如此的冷饭翻炒，依然如此火爆，报纸上仍然愿意整版为她披红挂绿，眼下的蔡琴有些过于邀宠和受宠于媒体了。其实，她完全可以作另一种姿态。许多优秀的歌手比如英格兰 Cocteau Twins 乐队的著名女歌手伊丽莎白·弗雷泽就拒绝参加



蔡琴《六月茉莉》CD封面

所有与音乐无关的活动,甚至拒绝将自己的照片上唱片的封套。

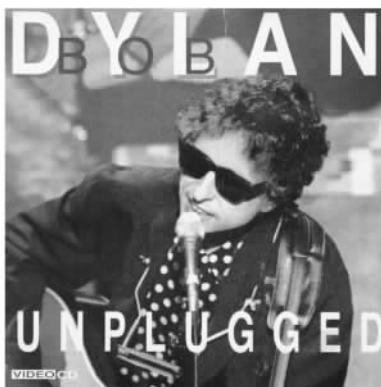
蔡琴的歌确实唱得不错,同时她还能写一手不错的文章。如果她觉得自己在歌中唱得还不尽兴,完全可以写进她的文字中,用不着这样走马灯似的频繁张嘴说个不休。

作为歌手,嘴用来天生就是为了唱歌,而不是为了做秀。但有时候需要闭嘴保持一下安静,却往往身不由己。在一个欲望膨胀的商业社会,在一个躁动焦虑的资讯时代,不仅蔡琴一个人,包括我们自己在内的每一个人,做一盘热锅上的爆炒腰花是容易的,安静下来,其实都是不那么容易的。

## 到纽约找鲍勃·迪伦

2006年的春天,我从芝加哥前往纽约。其中一个很重要的目的,就是寻找鲍勃·迪伦当年的足迹。那时,我刚刚读完鲍勃·迪伦自己写的传记《Chronicles》(我国翻译为《像一块滚石》,江苏人民出版社2006年1月版)。年轻的鲍勃·迪伦,当年也是从芝加哥来到纽约。那是他第一次来到纽约,自从1959年的春天,他离开家乡北明尼苏达的梅萨比矿山,来到了明尼阿波利斯之后,他还是第一次离开家乡到这么远的地方来,要穿过伊利诺伊州、印第安纳州、俄亥俄州、宾夕法尼亚州,一直向东再向东。只不过,和我到纽约的时间不一样,那是一个冰雪覆盖的冬天。他坐在一辆1957年黑羚羊破车的后座上,昏沉沉地坐了整整一天一夜二十四小时,一刻没停地来到了纽约。当那辆黑羚羊驶过乔治·华盛顿桥,他被嘭的一声甩下车,像货物一样重重地落在了纽约冰冷的雪地上。

鲍勃·迪伦演唱的CD封面



在那本传记里,他说:“我终于来到了这里,纽约市,这座好像一张复杂得难以理解的大网的城市,我并不想尝试去理解它。”

3月春天的纽约,虽然树木还没有一丝绿意,春寒料峭之中,匆匆行走在曼哈顿大街上的人们,依然还需要穿着厚厚

的冬衣,但是,已经不再是鲍勃·迪伦感受的冬天中那种“城市的所有的主干道都被雪盖着”的昏暗冰冷的情景了。

站在纽约街头,我在想,鲍勃·迪伦为什么选择在那一年的冬天到纽约呢?哪怕是如我现在一样初春时分也要好得多呀,起码可以不必为烤火取暖而不被冻死街头而担心,起码可以不必那么着急去那个叫做“问号瓦”的酒吧去打工,没有工钱,每晚只有可怜巴巴的几个零花钱,乞丐一般的勉强糊口度日。也许,他就是专门选择这样一个季节,励志青年一样,为的就是考验一下自己的意志和决心?

抵达纽约的第一天晚上,我便去了时代广场。当它突然出现在我的面前的时候,它比我想像的要小。人流如鲫,霓虹灯疯狂地闪烁着,让这里比纽约的任何一个地方都要流光溢彩,喧嚣而沸腾,给我的感觉像是一杯满满腾腾溢出杯口的色彩炫目的鸡尾酒。我不知道此刻的时代广场,和当年是不是一模一样,只知道当年在“问号瓦”酒吧里,听说时代广场上有一处叫做“赫伯特的跳蚤博物馆”的演出场所,鲍勃·迪伦特别渴望跳出狗窝一样的“问号瓦”,能够到那里去唱歌。我不知道他后来找没找到那个地方,但那确实是他来到纽约之后第一个向往的地方,他渴望沾一沾那杯鸡尾酒溢出的泡沫的味道。

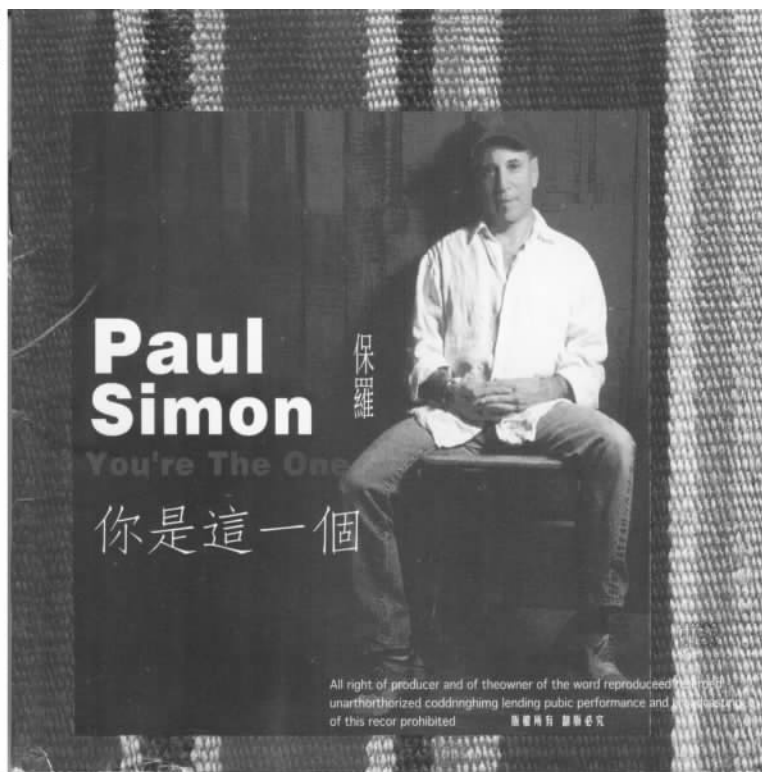
第二天的晚上,我来到了格林尼治,“问号瓦”酒吧就在这里,那只是地下室里一间肮脏而潮湿的屋子,却是当年鲍勃·迪伦在纽约表演生涯开始的地方,他用口琴为人家伴奏。夜色笼罩下的格林尼治,安静异常,除了迷离的街灯梦游一般闪烁,几乎见不到行人。虽然没有了当年冬天的寒风呼啸,却再也没有了当年的“问号瓦”酒吧。在那间简陋破败的酒吧里,我难以想像,年轻的鲍勃·迪伦朝不保夕,竟然充满着那样的自信,起码在他后来写的自传里,显得那样的自信:“我不是来寻找金钱和爱情。我有很强的意识要踢走那些挡在我路上不切实际的幻想。我的意志坚强得就像一个夹子,不需要任何证明。在这个寒冷黑暗的大都市里我不认识一个人,但这些都会改变——而且会很快。”

他凭什么认为能很快改变自己的命运?我一直奇怪鲍勃·迪

伦的自信是从何而来？是因为时过境迁之后将一切包括心情和事实不自觉地都重新改写？还是仅仅出自心中对音乐的那一份痴迷，便战胜了一切艰难困苦？也许，是因为年轻的缘故吧。只有年轻，才会将一切痛苦和磨难都化为幸福，让哪怕是丛生的荆棘，也能够编织成鲜花的花环。他就像现在那些居住在我们北京郊区农民房子里或蜷缩在城里楼房地下的“北漂一族”一样，让心目中音乐的理想之花开放在一片近乎无望的阴暗潮湿之中。

在鲍勃·迪伦的自传中，有一段他和“煤气灯”酒吧的著名歌手范·容克(Dave Van Ronk)的传奇邂逅，写得很精彩。他极其崇拜范·容克，在来纽约之前，他就听过范·容克的唱片，而且对着唱片一小节一小节地模仿过他的演唱。鲍勃·迪伦曾经这样形容范·容克：“他时而咆哮，时而低吟，把布鲁斯变成民谣，又把民谣变成布鲁斯。我喜欢他的风格。他就是这座城市的体现。在格林尼治

“民谣中心”的人物保罗演唱的《你是这一个》CD封面



村,范·容克是马路之王,这里的最高统治者。”

那个纽约寒冷的冬天,鲍勃·迪伦如一只被抽打的陀螺,不停地旋转着在格林尼治的几家酒吧里混日子。有一天,他正在一家叫做“民谣中心”的酒吧里,人高马大的范·容克披着一身雪花突然走了进来,让鲍勃·迪伦对和他的不期而遇感到异常的惊异,一时不知该如何是好。他看见范·容克抖落身上的雪花,摘下手套,指着挂在墙上的一把吉布森吉他表示要看。就在他看完并拨弄几下琴弦之后要走的时候,鲍勃·迪伦一步上前,“把手按在吉他上,同时问他如果要去‘煤气灯’工作,该找谁?……范·容克好奇地看着我,傲慢,没好气地问我做不做门房?我告诉他,不,我不做而且他可以死了这条心,但我可不可以为他演奏点什么?”

他们就这样认识了。那天,鲍勃·迪伦为范·容克演奏了一曲《当你穷困潦倒的时候没人认识你》。他便从“问号瓦”走到了“煤气灯”,开始了和范·容克一起演唱的生涯。他每周可以有六十美金的周薪,这是他到纽约之后第一次有了相对稳定的收入。这家坐落在麦克道格街上首屈一指的酒吧,将带着他改变命运。当他第一天晚上去那里演唱,在走向“煤气灯”的半路上,他在布鲁克街一家叫米尔斯的酒馆前停了下来,走进去先喝了点儿酒,镇定一下自己的情绪。“出了米尔斯酒馆,外面的温度大概是零下十度。我呼出的气都要在空气中冻住了。但我一点也不觉得冷。我向那迷人的灯光走去……我走了很长的路到这里,从最底层的地方开始。但现在是命运显现出来的时候了。我觉得它正看着我,而不是别人。”

我猜想,大概从那个零下十度的冬夜开始,纽约对于鲍勃·迪伦不再那样的寒冷,而成为了他自己的纽约了吧?在那以后,纽约即使不是敞开温暖的怀抱拥抱他,起码如同一轴长长的画卷,开始向他舒展出他渴望看到的温馨而能够充满想像的一面,而不再仅仅是冰冷阴暗、垃圾堆集的一面。那时候,他常常一清早就爬起来,跑到城北边的博物馆里,看了他从来没有看到过的那么多画家的名画,从委拉斯凯兹、戈雅、鲁本斯、格列柯,到毕加索、康定斯基、博纳尔和当时的现代派画家雷德·格鲁姆斯。在格林尼治那阴



戈雅的《花神》，  
珍藏于圣彼得堡爱尔米塔什美术馆。

暗潮湿的地下室里，他读了大量的文学作品，还有卢梭的《社会契约论》、奥维德的《变形记》、马基雅维利的《君主论》、伯里克利的《理想的民主城邦》、弗洛伊德的《超越快乐原则》、克劳塞维茨的《战争论》，乃至塔西佗讲演稿和书信，可谓是各派杂陈、五花八门。当然，他读得最多的还是诗歌，拜伦、雪莱、彭斯、费朗罗和爱伦·坡，都成为了他的启蒙，他第一次将爱伦·坡的《钟》谱写成了歌曲，弹奏着他的吉他演唱，开始了他歌曲新的创作，那种民谣风格融入丰厚的文学的光彩，如雪花一样晶莹闪烁。风雪交加的纽约，给了鲍勃·迪伦最初的磨练和考验的同时，也给了他最初的艺术营养和

积累,让他一点点羽毛丰满,终于有一天箭在弦上,时刻处于引而待发的状态,饱满的张力,如同一颗阳光下快要萌发的种子。

在这个时候,他还乘了一个半小时的长途汽车,到新泽西莫里斯镇,爬上山坡到一家叫做灰石的医院,去看望他所崇拜的正在病危中的上一代民谣大师伍迪·格思里(Woody Guthrie)。他给他带去了他最爱抽的罗利牌香烟,他为他演唱歌曲,每一首都是格思里自己创作的,他用这样的方式向心目中的大师致敬,也慰藉着病重中的大师。鲍勃·迪伦还曾经遵照格里斯的嘱咐,踩着那时候风雪泥泞的沼泽,特地到布鲁克林的科尼岛上格里斯的家中,寻找格里斯未来得及谱上曲的那一箱子歌词和诗稿。我知道,格里斯代表着 50 年代,而鲍勃·迪伦则代表着新生的 60 年代,这是新一代和老一代的交接和告别仪式,意味着 50 年代真的无可奈何也义无反顾地结束了。鲍勃·迪伦就像是上帝专门为 60 年代而创造的歌手一



美国B·B·金:  
布鲁斯风格的  
代表者

样,敏锐地感知着 60 年代的每一根神经。鲍勃·迪伦的诞生,宣告了垮掉的一代和忧郁的布鲁斯、乡间民谣的 50 年代的结束。

面对 60 年代所发生的这一切,鲍勃·迪伦用他嘶哑的嗓音抒发出了他对于这个世界理性批判的态度和情怀。他以那样简朴疏朗又易学易唱的旋律、意象明朗且入木三分的歌词、沙哑深沉而强烈愤恨的情绪,站在领头羊的位置上,充当着人民的代言人的角色。虽然,在 60 年代,他也唱过类如《来自北部乡村的女孩》那样的爱情歌曲,但他大部分唱的是那些激情洋溢的政治歌曲。听他那时的歌,总让我情不自禁地想起我们的《黄河大合唱》,他就像是站在那浩浩大合唱前面的慷慨激昂的领唱和领颂。他的歌声就像马丁·路德·金的演讲一样,震撼着美国和世界的许多角落。

可以说,所有以后发生的一切,纽约的作用不可低估,纽约是鲍勃·迪伦那一起跳最有力量的一块跳板。很难想像,如果鲍勃·迪伦一直还在明尼苏达或者伊利诺伊州,会是什么情景,还会有后来的鲍勃·迪伦吗?纽约并不像鲍勃·迪伦所说的只是“一张复杂得难以理解的大网”,而更像一株盘根错节、枝叶参天的大树,让每一只飞翔的鸟都有自己落栖之处,给你磨难,也给你营养,给你眼泪,也给你欢笑,然后送你飞上更广阔的天空。

其实,我在纽约前后只住了短短的三天,但是,根据他写的自传,我还是尽可能找到了他在自传里提到过的一些地方。在格林尼治,他最常出没的地方,几乎都能够看到他年轻的身影,即使当年他所演唱的那些酒吧早已经物是人非,新的地图上勾勒出的是新的地表景观。我也曾到第三和第七大街,那里分别是爱伦·坡和惠特曼的故居,当年,鲍勃·迪伦每一次路过这里的时候,总要对着那窗子投去哀悼的目光,想像着他们在那里写出的并唱出的灵魂深处的真实的声音。那时候,望着他们人去楼空的窗子,他渴望自己能像他们一样成功而成名,渴望着自己也能够唱出他们那样至诚至爱的声音。而如今,正如鲍勃·迪伦说的:“这座城市像一块未经雕琢的木块,每一名字、形状,也没有好恶。一切总是新的,总在

变化。街上的旧人群已经一去不返了。”我只不过是在重复着鲍勃·迪伦的步伐和心情而已。

我没有能够找到赫德逊街和斯普林街，它们应该就在格林尼治附近，但那晚我去的时候，风很大，街上难得见到行人，好不容易看见了人，都是旁边纽约大学的学生，他们不是一脸茫然，就是说的英文我听不懂，人生地不熟，我只好无功而返。

在那两条街间，当年在一个垃圾桶旁边，曾经有一家小咖啡馆。那个鲍勃·迪伦初来纽约寒冷的冬天，有一天，他走进了那家小咖啡馆。“午餐柜台的女招待穿着一件紧身的山羊皮衬衫。这件衣服勾勒出她优美的身体曲线。她的蓝黑色头发上戴着一块方头巾，有一双有神的蓝眼睛。我希望她能爱上我。她给我倒上冒着热气的咖啡，我转身对着临街的窗。整座城市都在我面前摇晃。我很清楚所有的一切都在哪里。未来没什么可担心的。它已经很近了。”在鲍勃·迪伦的自传里，读到这里，我很感动。也就是那时候，合上了书，我下决心，到纽约的话，一定要找找鲍勃·迪伦当年



19世纪纽约街景

在那里的轨迹。

3月的纽约，寒冷却生机勃勃，百老汇大街上，人头攒动，到了夜晚，灯红酒绿，更是人的海洋，难怪提起纽约，鲍勃·迪伦总会说它是“世界的首都”。其实，在那个寒冷的冬天里，纽约终于也成为了鲍勃·迪伦的首都。从鲍勃·迪伦那个第一次从芝加哥来到纽约的时候算起，将近五十年半个世纪的时光过去了，鲍勃·迪伦已经老了。年轻的鲍勃·迪伦，只和这座城市的记忆和他自己的歌声同在。

我想起前两年，鲍勃·迪伦出现在格莱美、金球奖和奥斯卡奖颁奖晚会上的样子，和他年轻时候的照片对比，你不得不感慨时光的无情，将一个年轻人迅速地雕刻成了一个瘦骨嶙峋的小老头。在电视屏幕上，看到当听到他的名字，所有到场的观众那种欢腾的情景，让我感到有些奇怪，因为并不是所有的摇滚歌手都能够赢得如此值得骄傲的荣誉，而他得到了。难道他不应该得到吗？约翰·列侬去世了，世界上只剩下他一人从20世纪60年代唱到世纪之末又接着唱到新世纪的到来（2001年，他出版了新的专辑《爱与偷》）。他和他的歌声一起跨越了一个世纪。在万众的欢腾瞩目中，2001年，那一年整整六十岁的鲍勃·迪伦站起身来走向前台的时候，镜头上他的脸如核桃皮一样坚硬而皱纹纵横，但我相信里面的仁儿肯定是软的，是香的。

鲍勃·迪伦曾经这样说过：“民谣在我的脑海里响着，它们总是这么响起。民谣是个地下故事。”这是他对民谣的理解，也是他把民谣当成了一生的艺术生命，才有可能如风相随一般总那样在脑海里响起。想起鲍勃·迪伦，总会想起他唱过的《答案在风中飘》、《战争的主人》、《上帝在我们这一边》、《像滚石一样》、《大雨将至》……那一首首脍炙人口的民谣。这些民谣伴随了一代人的成长，走过了近半个世纪，刻进了时代的年轮。歌声真的是有生命的，和人一样渐渐长大，慢慢地变老，而且，比人的生命还要长久，哪怕人的生命结束了，歌声还会在这个世界上荡漾。

离开纽约的那天夜晚，我再次前往时代广场，在旁边便道上，

见到正在卖画的一对来自上海的夫妇,他们在出售约翰·列侬头像的铅笔素描,我花了十美金买了一幅,可惜没有鲍勃·迪伦的画像,这让我很奇怪,也有些扫兴。在三角广场上,一组歌手正拉开阵势,弹奏着电吉他,演唱着民谣,虽然不是鲍勃·迪伦的风格,也不是鲍勃·迪伦常用的木吉他,却是和鲍勃·迪伦初闯纽约时一样的年龄。纽约的夜空,正如当年接纳鲍勃·迪伦的歌声一样,有些嘈杂,却很激越地回荡着年轻的歌声。

## 草莓园

3月初春,从芝加哥乘飞机,不到两个小时,就到了纽约,比北京到广州的距离还近。下了飞机,先奔向中央公园,为了寻找那里的草莓园。

约翰·列侬死后,他的妻子大野洋子请求纽约市政府能够在这里建立了草莓园,列侬死前住的七十二街达克塔公寓,就在中央公园旁边,推开他的窗户,大野洋子希望就能够看到这片草莓园,列侬便也一样能够看见了。

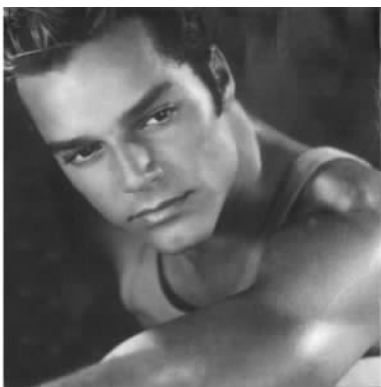
纽约市政府同意了她的请求,出资一百万美元修建了这座草莓园。远远地看,像一滴垂落在那里的泪珠。

每年列侬的祭辰,无数的歌迷们都会到这里来,点燃蜡烛,弹着吉他,唱着他的歌,日夜怀念他。草莓园声名在全世界大振。三个多月前,是列侬逝世二十五周年的日子,这里从早到晚围满了

人,夜晚的蜡烛让星星都黯然失色。可惜没能看到那样的壮观。

我爱听列侬的歌,不仅在于他在摇滚史上绝无仅有的地位,也不仅仅在于他那尖锐而撕心裂肺般的噪音。我喜欢他那种对于世界的关注,不是那种社论式的大气磅礴,而是他

列侬: 摇滚乐坛的先驱



独特的诗人式的关注,完全跳出一般流行歌手的范畴。我们的一般流行歌手有时也唱些这样宏观的歌曲,只是把它们当做公益歌曲或晚会歌曲来唱唱罢了,那种别人替他们编好的词和曲调总是那样千人一面般的相似,连他们自己都不大相信。你看得出他们的嘴巴甚至事先设计好的肢体在动,却看不出他们的心在动。列侬不是这样的,他总是能及时而准确地把握住时代的脉搏,唱出他自己的那一份感情,对这个世界作出他自己的发言。

我很难忘记第一次听列侬唱《圣诞快乐》的情景,不是圣诞,是那年初春的季节,北京的街树正在回黄转绿,风在柔柔地吹,仿佛为他的歌伴奏。也就是那年的春天,美国开始进攻伊拉克,战争打得天翻地覆,和眼前的春天的景色那样的不协调。

同样的圣诞歌曲,列侬没有唱教堂的钟声和雪地上铃儿响丁当。那一年,是越战终于结束的时刻,他唱道:“现在是圣诞了,你在今年做了一些什么?又一年过去了,新的一年要来临了。现在的圣诞,希望你能找到快乐。我身边的亲爱的人,无论是老人还是年轻人,这是一个非常快乐的的圣诞,我希望再没有任何恐惧,因为战争已经结束了…”

真的,我真是非常的感动,这是一个歌手更是一个诗人的歌。听这样的歌,我想起听到二次世界大战刚刚结束的消息时美国水兵在街头情不自禁地与一个女郎抱吻的那张有名的照片。我相信列侬和那个美国兵和那个女郎的心情是一样的,还有什么比对尽早结束战争的渴望和对和平的向往,更让人激动的吗?

我想起同在那一年春天听到的列侬另一首非常有名的歌《想像》,同样是他对世界的发言,但那绝对是诗的发言,虽然有些浪漫和乌托邦,但他对世界和平的向往,让你无法不感动,感动他的真诚的同时,感慨我们有些歌手的浅薄和贫乏。你会感到列侬一步就迈过了那种浅薄却装点得豪华如同游泳场里的蘑菇池而走向那样宽阔的水域,立刻有一种潮平两岸阔、风正一帆悬的感觉。

那一连串的排比是他对你我这样普通百姓的直抒胸臆:“想像这里没有天堂,这很简单,如果你想试试的话。我们的下面也没有地狱,我们的上面只有天空。想像所有的人民,只为今天的和平生



草莓园路标

活；想像没有国家，想像没有杀戮，想像没有牺牲，…你可以说我是做梦的人，但我不是唯一的一个，我希望有一天你能加入进来，那么世界就能变成一个。”

三十多年过去了，列侬的歌，还是那样的常听常新。

草莓园很好找，不仅因为有很醒目的路标，还因为所有的外国或者外地的游客到中央公园来，大多都是来看草莓园的，只要顺着人流走就可以了，那里仿佛有塞壬用歌声在诱惑着人们的脚步。我找到那里，那里已经围着好多的人，不同的肤色，不同的年龄，都在为一位歌手致敬。草莓园，其实就是一个直径有三米多的圆圈，彩砖铺地，一条条放射线铺展开来，很有些动感。很多人围绕着圆圈，像是围绕着正在唱歌的列侬，轻声说着来自世界各地的语言，表达着对他的情感。这一天，多了一种我的中国语言。圆圈的四周放着许多鲜花，圆心中写着 IMAGINE，这就是约翰·列侬那首著名的《想像》。

禁不住又想起列侬的这首歌，心里充满着感慨。“想像所有的人民，只为今天的和平生活；想像没有国家，想像没有杀戮，想像没有牺牲…”

如今谁来为我们重唱这样动人的歌？



列依的墓每年  
都有许多歌迷  
来这里献花

草莓园紧挨着公园出口,从这里抬头向公园出口望去,就可以望到达克塔公寓的高楼,正对着公园的那扇窗口,列依曾经常常站在那里眺望,可惜现在再也无法站到窗前望一眼这里的草莓园了。

草莓园,曾经是列依家乡利物浦的一个童年之地,有他的儿时难忘的记忆,那一年,姨妈带着他到那里看演出,是他看到的第一次歌唱演唱会。正是那块草莓园让他迷上了音乐,成立了第一支乐队。1967年,他唱了一首自己创作的《永恒的草莓园》。

如今,草莓园,真的成为了一种永恒。



因为刚刚看完演绎美国灵歌之父雷·查尔斯的电影——《雷》，所以听说在今年落幕的第四十七届格莱美奖，这位黑人盲歌手一下子获得包括年度最佳专辑等八项大奖的消息，心里很为他高兴。虽然，去年6月他已经去世，看不到今天覆盖在他身上如此盛誉的花环锦簇。

美国最具有权威的《美国乐评杂志》称赞他“是伟大的音乐家”，称赞他的歌“是心无杂念的灵魂在歌唱”。

这实在是一个很高的评价。

其实，水至清则无鱼，雷·查尔斯并不是真的一点杂念没有，比如他曾经为女人和金钱所迷失，他也曾经吸过毒，而且相当的严重，进过戒毒所甚至监狱。但是，在他的音乐里，在他一边弹奏钢琴一边歌唱的时候，他进入世俗世界中所无法抵达的境界，他的心和他的歌，在那一瞬间，确实毫无杂念，清澈得如同没有被污染过的湛蓝的天空。

任何一个人，都是吃五谷杂粮长大的，都是在世俗世界的包围中生活的，心存私心杂念，是很正常的，不可能要求每一个人每时每刻都做到心无杂念。只是不要让杂念时时刻刻地缠绕着我们，把我们的心裹缠上厚重的老茧就好。只要我们也能够在某一瞬间，如雷·查尔斯在歌唱中一样心无杂念就好。一个人的一辈子，总应该有这样的时刻，哪怕只是暂短的瞬间，达到这样心无杂念的境界，做人才能够有一种物我两忘，一览众山小的胸怀，如同一株

植物哪怕只是一生开一次花，可毕竟也没有虚度。

我们常说，孩子纯洁，爱情纯真，其中的那一个纯字，就是没有杂念，方能如花开一般的可爱。心无杂念，实际上是向儿童孩子、向爱情回归的一种表现，是回归到人类童年质朴至纯的一种状态和境界。

但是，在如今一个金钱至上、欲望膨胀的时代里，连最纯真的爱情都已经沦落为情欲的代名词，情人节的玫瑰变为安全套了；连最纯洁的孩子都开始在校园里肆无忌惮地唱起情歌而毫不脸红了，甚至小学生都在唱：三年级的帅哥没人要，四年级的美女没人追。来自物质和精神上方方面面赤裸裸的诱惑，真的是已经无所顾忌，不管风吹雨打、胜似闲庭信步地大踏步前进，无处不在，无孔不入。至于争名于朝，争利于市，更是让人们操守顿失，斯文扫地，心机算尽，红了眼儿一样，在落花有情、流水无意的折磨中，在明争暗斗的漩涡中，追逐奔突而心神疲惫。要想达到哪怕只是瞬间的心无杂念、胸无旁骛、清心涤虑、气定神闲，也并不那么容易。

雷·查尔斯为我们提供的一个参考在于，他能够有他的音乐的寄托，便和世俗的世界有了抗衡的武器，便让杂念得以暂时的遁遁，让心得以瞬间的平衡，纯净如普希金所讲的那条美丽的小金鱼一样，在周围污染的河水和荒芜的水草中，畅游得那样明快，对比得那样醒目。

问题是，我们有没有雷·查尔斯那样的寄托？我们先不要奢谈理想或信仰，因为许多人已经不相信或来不及想那些宏大的主旨，理想和信仰早已经不如一只凤爪或猪蹄子值钱和有味道了。我们只要找到一点寄托，哪怕不是如雷·查尔斯一样的音乐高雅的寄托，只是平常而细小的寄托也好，也会让我们的心有了自我救赎的一种方式 and 形式，起码能够让我们抓住了一根救命的稻草一样，有了在茫茫大海中拢靠岸边的一种希望、一种安慰。

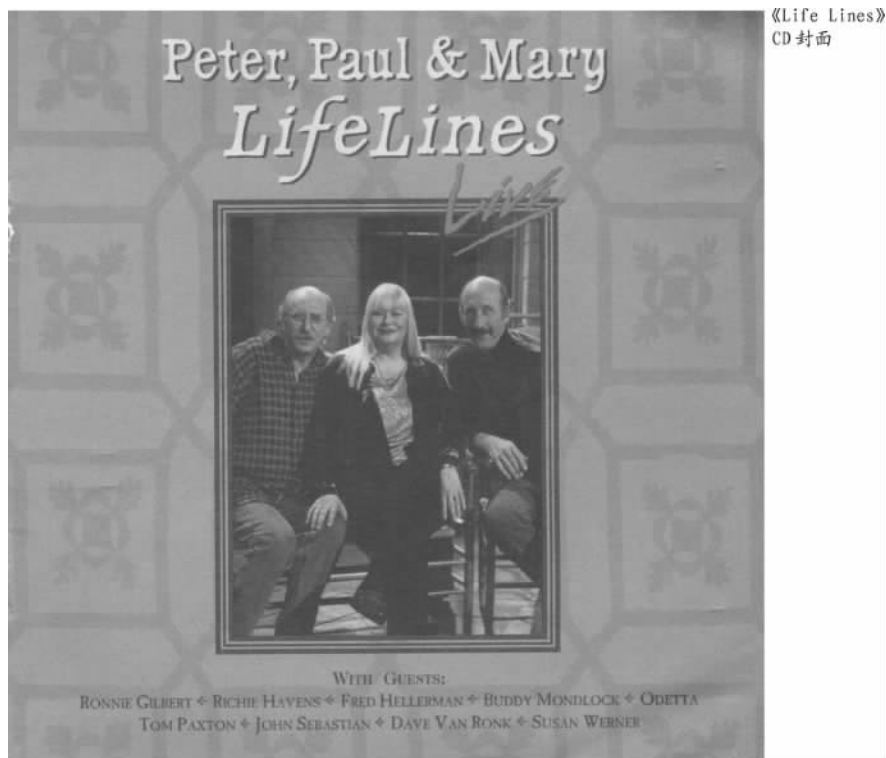
问题是，我们有时连这样的一点寄托都没有，不是不屑一顾，就是无暇一顾。我们如飞蛾投火一般，如飞蝇逐臭一般，忙忙碌碌地投身于我们自以为是重要的东西里面去，我们心里的杂念早都如同荒草丛生而疯长，无法芟夷和控制，怎么还有工夫和心思去寻

找那一点无关紧要的寄托呢？

在我们的眼睛里，即使雷·查尔斯，看到的也只是他生前那整整一万场音乐会和由此连带出版的唱片所带来的名利双收。在千疮百孔的心里，我们每一次心跳跳出的都会是计算机的旋律，精确地计算出这一切的价值所在。有什么办法呢？在我们的眼睛里，看山不是山，看水不是水，即使是普希金的那条美丽的小金鱼，也只是氽汤还是红烧的区别，顶多是制成了一个标本，或是悬挂在客厅里成为一幅画，或是垂荡在颈下成为一枚胸坠——尽可能地挖掘出其潜在价值的最大化而已。我们脱离不开利益的潜移默化与渗透，寄托便只是断线的风筝，抓也抓不住。灵魂没有了歌唱，歌唱便只能够如蝙蝠蛰伏在幽暗的卡拉 OK 歌厅里，抱着麦克如同抱着女人的胳膊或抱着猪蹄子在啃。

# 民谣的魅力

因 SARS 闹的,好久没有去唱片店买唱盘。前两天去了那家常去的小伙子那里,他向我推荐了一堆盘,也顾不上仔细挑,就抱了回家。还真有不错的,其中一盘 Peter Paul & Mary 的《Life-



《Life Lines》  
CD 封面

lines》的现场演出就很好听。Peter Paul & Mary 是三位 20 世纪 60 年代就开始抱着吉他唱歌的老牌歌手,和鲍勃·迪伦几乎是同一时代,也是同一风格。典型的美国民谣,让人一听就能够想起鲍勃·迪伦、保罗·西蒙或老鹰乐队。

简单的吉他、打击乐,伴随着淳朴的吟唱,总让我想起辽阔的田野和没有被污染的高森的天空,田野上有归家的人们在安详地走路,天空中有自由的鸟儿在翩翩飞舞。这是一盘 1996 年现场音乐会, Peter Paul & Mary, 前两人为男, 后者为女, 年龄比我都大了, 却还在唱着他们年轻时的歌。民谣就有这样永不会褪色的魅力, 特别是和那些应景的歌相比, 无论是晚会烤箱烘焙出笼的, 还是宏观叙事式吞云吐雾的, 都不过是过眼烟云, 经受不过时间的考验, 再声嘶力竭, 再装模作样, 也不过是装出的性高潮一般的短期行为。民谣的魅力就在于不假涂饰而现出本色, 一如土地的黄色正是最纯粹的颜色挥洒, 雪花的美正在于白色而没有涂抹成五彩斑斓。

在这盘从 60 年代唱到 90 年代的歌中, 我最喜欢《75 septembers》和《stewball》, 一首是 1992 年的歌, 一首是 1963 年的歌。特别是前一首, 初次听时, 差点没有掉下眼泪。前者唱一个在两次世界大战之间长大的孩子, 在七十五个 9 月来去的似水流年之后, 重返家乡时心底的回忆与吟唱。后者 stewball 是一匹赛马, 金色的鬃毛, 银色的缰绳, 喝水也喝葡萄酒, 是那样的高贵而威猛。赌马的人们没有把赌注押在它的身上, 它却绝对的胜利了。两首歌唱的都是那样朴实, 只不过是普通人普通生活的两个剪影。没有什么特别的, 便用不着装腔作势, 但两首歌却荡漾起生活中质朴感人的涟漪, 落叶归根的怀旧情调, 赛马与人的微妙交流和心理反差, 就像我们既喝水也喝葡萄酒一样平常。民谣的乐风恰到好处地吟唱出心底的那一份情愫, 就像唠家常一样, 喁喁絮语。

还喜欢《Home is where the heart is》, 唱得真是动人, 先是 Mary 独自唱着: “坐在角落笑着的男人叫马克, 他的妈妈要在星期三来, 晚上美味的汤冒着热气, 和他分享的只有他的朋友马丁。他们没有兄弟, 也没有亲戚。我的小姑娘对他们很好奇, 我拉着她的手

悄悄走去。”然后是他们的反复的合唱：“家是心在的地方。”他们将那一分亲情的向往和孤独的心情唱得真是曲径幽深，让人黯然神伤，又共鸣心动。

还喜欢《See you @ party. net》，1996 年的歌，歌风诙谐幽默，将虚拟的网上的 party 生活场景唱得那样真切。同前面的几首歌比，老歌手显得一点也不落伍于时代，只不过对时代的反映，他们同我们惯性的唱

法不大一样，他们不作空泛或虚假的抒情，而只捕捉生活的一隅，将那一隅飘浮的尘埃与闪动的光影，都呈现在我们的面前，便和我们不再遥远，而和我们肌肤相亲。如果他们这种唱法喻为普通却生机盎然的生活照，我们很多歌的唱法则像是影楼上化妆之后的婚纱照。



保罗·西蒙：典型的民谣风格演唱者



## 乱星的吟唱

总想像着这样的一种情景：一个放学后的下午，坐在教室的窗台上读书，4月的阳光碎金子般地洒在你的书上和身上。忽然，走过来一个人，陌生的人，招呼着你说，来吧，跟我们一起唱歌去吧。于是，你就跳下了窗台，跟着走了，跟着他背着一把木吉他也走了，把教室、同学、老师和那4月春日的阳光都抛在身后。

也许，我确实老了。如果是我，我会不会跟着他走，舍弃正要考大学的宝贵时光，跟着一个陌生的背着木吉他的走？那个陌生人，你了解吗？会不会是大灰狼，专拣妈妈不在家的时候来敲门？而吉他能够是我一生安身立命之本吗？

但我还是感动那个跟着陌生人走的年轻人。背着木吉他，再旧再破，是自己喜欢的，哪怕未来的路一片迷茫，毕竟有了那么一次的奋不顾身。也许，只有年轻，才会有这样的唐突与随心所欲，抽刀断水的决绝，天花乱坠的梦想和想当然。从窗台上跳下来，那动作便是那样的年轻，皮球一样充满着弹性，淬火般地迸溅出青春的火花。

跟着陌生人走的叫做霍普·桑多瓦尔(Hope Sandoval)。她当时正在读高中。她就那样不计后果地抛弃了大学，自己选择了前程：那便是摇滚。她的单纯与青春，梦想和轻信，还有那一头披肩的棕色长发和一双迷人的蓝眼睛，以及那小巧玲珑的个子，去和未可知的摇滚相逢。她就像是一头梅花小鹿，一起步就跑得很快，蹦蹦跳跳跑向远方，她一定以为前面有为她准备好的清澈的池塘，水

面上覆盖着一片蓝天白云和落花点点。

陌生人叫做戴维·罗巴克(David Roback)。他是一个成熟的男人,为他引见桑多瓦尔的,是“猫眼石”乐队(Opal)的女歌手兼贝斯手肯德拉·史密斯(Kendra Smith),她是桑多瓦尔的老朋友。有意思的是,在一次巡回演出中,史密斯和罗巴克不欢而散而离开乐队独自出走了。不知是什么原因,会是因为桑多瓦尔?反正是小个



霍普·桑多瓦尔：美国摇滚女歌手

子的桑多瓦尔正好顶替了史密斯的位置,和罗巴克一起把乐队的名字改成了“乱星”(Mazzy Star)。桑多瓦尔的歌喉,罗巴克的木吉他,相得益彰,高山流水一样,配合得那样和谐,你唱我弹,真有点“小红唱歌我吹箫”的意思。

一年之后的1990年,他们合作出版了第一张专辑《她辉煌的自缢》(台湾的翻译比这个名字优美,叫做《明月高悬》)。他们迅速地走红,惊艳撩人。

想想,这实在有点像是三角关系的青春剧,背景渲染着美轮美奂的迷幻音乐,身后是英格兰平铺天边的青青草原。而且是跨国之恋,因为罗巴克是美国人,桑多瓦尔是英国人。有点儿像韦唯和迈克尔,只是罗巴克没有迈克尔那样老,桑多瓦尔也没有如韦唯那样和迈克尔分手后一个人孤零零地回国。桑多瓦尔便一定比纳博科夫笔下的洛丽塔还要美丽。

这么一说,他们的音乐开始真有那么点脂粉气。其实,对于他们两人之间的关系,外间猜测得热闹,而他们却对此讳莫如深,他们拒绝关于他们的一切采访,包括音乐在内,因为他们的音乐都在他们的木吉他和歌声里了,留给人们的只是想像的空白。

他们的作品不多,十年的光景,一共出版了三张专辑,除了《明

月高曝悬》，还有《今晚我才了解》（1993 年）和《天鹅》（1996 年），却是款款动听。他们的唱片的封套都印得很古典，不做另类花哨的那种。《明月高曝悬》，是蓝色调子的旋转楼梯的一角，可以看到古典式的壁炉。《今晚我才了解》，是玫瑰色的老式花环图案。《天鹅》，更简单，一帧白色天鹅的剪纸，无奈地垂着头，凄婉地乍着翅膀，有点圣桑那曲《天鹅》的意思。

十来年过去了，高中生的桑多瓦尔早已经长大，只是她的声音还是那样显得很小的样子，还像是高中生，甚至更小，似乎没有长开。那种稚气未脱的清纯，鼻音有点浓重的沉郁，舒缓的调子，轻

“猫眼石”乐队  
女歌手肯伦  
拉·斯密斯



松的韵律,甘甜也有些干涩的嗓子,有些感伤,也有些懒散,像是刚刚起床,就那样赤着脚、穿着睡衣,依在窗台旁或院内的树旁随意地唱着,像是对着树上的小鸟喃喃的自语,像是对着地上的蚂蚁率真的诉说,有时也像是对着一地花儿催眠似的轻轻吟唱。有几分可笑的童话般的天真,也有几分莫名其妙的低迷,能够让你吃了迷幻药似的昏昏欲睡,也能够让你随她梦游星光璀璨的太空。

她的歌声总让我想像她身上穿的一定是亚麻布的裙子,虽然我根本不知道她穿的是什么衣服,但我觉得对于她,亚麻布一定要比其他的比如丝绸或者法兰绒都要合适。亚麻布没有丝绸或法兰绒那样厚重高贵、平滑细腻,却轻盈飘逸,还有那种独有的粗粗扎手的手感,以及本来就具有的草地里的清新和被阳光晒暖过的气息。

音乐作的极妙,配合她的歌声,就像是配她赤脚走过的湿漉漉的草地,配她喃喃自语时头顶蔚蓝的天空,配她撩起亚麻布裙摆的早晨温柔的习习轻风。木吉他单调地响着,如同寂寞无着的相思,间或的滑弦,惊鸿一瞥似的,打破水面的涟漪,立刻又恢复了平静。弦乐密密雨雾一样,在远处弥漫着,细雨迷蒙,沾衣欲湿,那种黄梅天黏糊糊的感觉,恰到好处地显示了如醉如仙的优雅和浪漫,配她那冷美人一样的歌声,是那样合适,一样的凄美哀绝,有点一地相思、满腔无奈的感觉。口琴声吹得那样让人伤感,“最是一年春好处,子规声里雨如烟”。突然出现的钟铃声,清脆得像是启明星升起在鱼肚白色的晨曦里,是那样的美不胜收。

桑多瓦尔应该感谢罗巴克的音乐,最大能量地发挥了她的潜质。这位来自美国80年代新迷幻音乐的先驱人物,对女性歌手有着一种天然的敏感力和创造力,他就像是一个经验丰富的养蜂人,从他蜂箱里放飞出的蜜蜂都是蜜的使者。他让她们的歌声蜜一般甜而为人所倾倒,他同时让后朋克的刚烈激愤中多了一抹阴柔的平衡。与他合作的“猫眼石”乐队的肯德拉·斯密斯,“手镯”乐队(Bangles)的苏珊娜·霍夫斯(Susanna Hoffs),都是成功的女歌手。桑多瓦尔是他放飞的又一只甜美的蜜蜂,可能更精心也更用心。没有罗巴克为她度身量衣的贴身式音乐制作,也许,桑多瓦尔还只



“手镯”乐队女  
歌手苏珊娜·霍  
夫斯

是一个矮矮个子的漂亮高中生。

我去年到台湾地区去的时候,发现好多人都喜欢“乱星”,喜欢桑多瓦尔和罗巴克的合作。因为是在去之前我刚刚听了“乱星”,所以格外留意对他们的评价。当他们的第一张专辑《明月高曝悬》在台湾地区首发时,在台北音像店前高悬着这样的一则侧标:“这

是一张令人联想到雷奈电影《去年在马伦巴》的作品。”他们的《天鹅》在台湾地区首发时，又写着这样的一则侧标：“非主流、非另类的，且自成一格的前卫组合。”显然对他们极尽称赞之意。那一阵子，台湾岛内正在大选，闹腾腾的，他们的音乐显得那样不协调，但还是有那么一批人喜欢他们的音乐，以此平衡着尘世的喧嚣。

回到北京，重新拾起“乱星”，又听到桑多瓦尔的歌声，又听到罗巴克的木吉他，心里总忍不住想，我们这里谁喜欢他们呢？而他们又是站在闹市哪一个街口的拐弯处，唱着朴素沉郁的歌、弹着凄美伤感的木吉他，在等着我们呢？

## 黑色也是一种颜色

在摇滚音乐里,噪音是其组成的重要元素,而且,还可以细致地分为工业噪音、电子噪音、金属噪音等并不科学却极为流行的多种形状。白色噪音就是其中的一种,虽然到现在我也不明白为什么要称之为白色噪音,难道还有黑色噪音和它对应吗?难道它不是电子器乐所制造的噪音吗?它和电子噪音有什么区别吗?也许,提出这样的问题,就是十足的外行。噪音就是这样自然而然、理所当然地出现在摇滚音乐里,分类只是人为的好事而已。

在古典音乐里,是没有噪音的。因为古典音乐崇尚的是谐和、

摇滚乐队以噪音而闻名



平衡、高雅、持久、匀称，源于古罗马拉丁语古典 Classic 一词，在拉丁语里就是这些含义，噪音显然是被摒弃之外的。尽管现代音乐的创始人勋伯格曾经将噪音尝试地运用在古典音乐里，终究没有成为古典音乐的主流，而是被认为有些离经叛道。另一位现代音乐家拉赫玛尼诺夫在世时曾经敏感地预言：噪音在下个世纪将成为重要的组成部分，但下个世纪真正到来的时候，噪音始终也没有能够成为古典音乐的组成部分。

好像命中注定一样，使噪音成为音乐重要组成部分的，不可能是古典音乐，而只能是摇滚音乐。从这一点意义来说，说明了古典音乐的局限性，也说明了摇滚音乐的开创性，正所谓尺有所短、寸有所长。背负着悠长历史岁月和高贵而骄傲的古典音乐，便也背负着沉重的包袱，靠自身是不能打破自己的局限的。运用古典音乐制作的模式，可以虚拟和再造出 17 世纪古典音乐天空的辉煌，但星光灿烂辉映出的已经不再是巴赫和莫扎特生活的 17 世纪的天空了。新的天空毕竟要出现新的星辰。

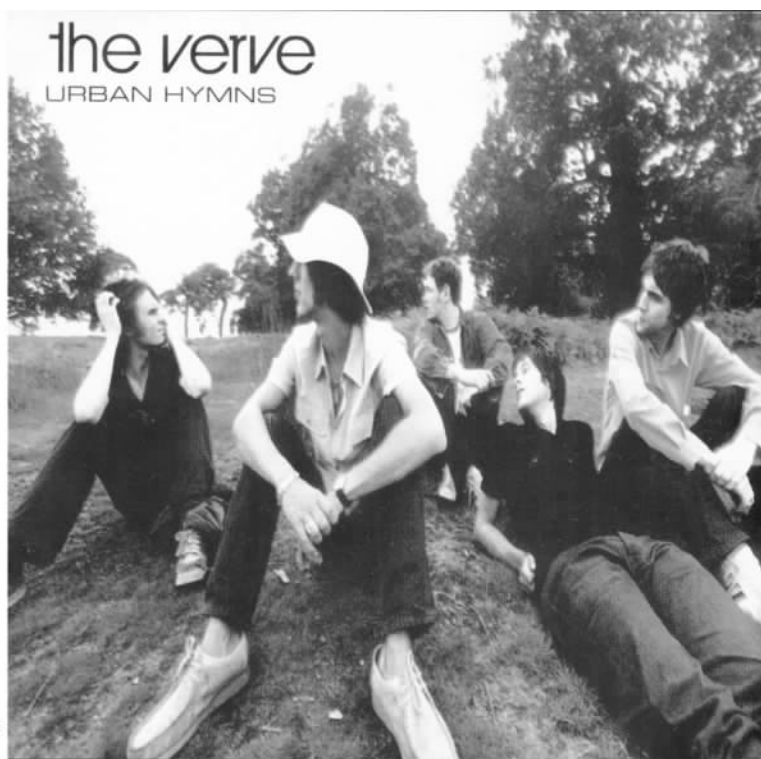
可以说，将噪音制造成音乐的人，是和创作古典音乐并排的人。

噪音拓宽了音乐自身的疆域，并创造出了新的音乐美学标准。

因此，与其说它使得音乐变化了内容和另一种可能存在的形态，不如说它是在用新的方式对现实世界的情景进行描述和诠释。

生活在古典音乐时期的人们，追求的是人性善良美好的一面和自我的心理平衡，向往的是梦与现实混淆的境界。而生活在摇滚音乐时期的年轻一代，表现的则是人性扭曲和压抑的一面，梦是灰色的，现实则是如同头顶上污染的天空一样，雨后很难再见到彩虹。

也许，对于我们这样一代，如丝似缕的小提琴和清亮透明的钢琴以及荡气回肠的交响乐最适合我们，让我们哪怕是枯涩的回忆也发酵变得美好而诗化起来。对于年轻的一代，噪音则是他们赖以生存的这个躁动不安充满着战争、骚乱、尔虞我诈、欲望膨胀的背景，是他们由此激发的感情的外化和生存状态的一种形式。不用说，回荡在他们生命之中的尽是这样的噪音，就是回忆里的诗也



神韵乐队 CD  
封面

散乱了韵脚而成为了杂音。

我猜想,噪音在最适合淋漓尽致地表现年轻一代情感的摇滚音乐之中,大概就是这样应运而生。

我不知道是什么时候噪音开始出现在摇滚音乐里的。据说,早期的布鲁斯时期,就有摇滚歌手不满足做一个仅仅对社会责任的行吟诗人了,他们就开始大胆妄为地做古典音乐不能做的事情,将噪音引入摇滚世界。在欧洲曾经涌现出的浮士德运动中,便有工业噪音在摇滚音乐中生机勃勃地躁动,认为自古希腊歌剧中教堂圣咏中的人声已经变得不那么重要和主要,而拎起了人们从来难以接受的噪音残酷而真实地表现后工业时代的冷漠。即使到了摇滚的新古典主义时期,以 4AD 公司出品的一系列唱片,不食人间烟火,逃避现实,唯美主义盛行,如凯特·布什等依然也出现了白色噪音。到目前为止,噪音在摇滚中几乎比比皆是、见怪不怪

了。就好像水果中的榴莲,最初吃起来会觉得有股子怪味而不习惯,吃习惯了会觉得是一种特殊的香味呢。

就我个人而言,不是什么噪音都可以接受,比如重金属,总觉得太闹慌,过于嘈杂而沉重。但白色噪音是能够接受的。我不知道它源于何处何时何人,以我听摇滚乐有限的经验和知识来看,似乎不是最早也是较早于60年代出现在“地下丝绒”乐队,而后被80年代初期的“耶稣和玛利亚锁链”学得了奥秘,80年代末出道的“我的血腥的情人节”则是明显地受益于这两支乐队的影 响。我很喜欢“我的血腥的情人节”这支乐队的演唱,他们让我对噪音有了全新的认识,对白色噪音有了感性的了解。它和我以前的想像不一样。

也许,以前对噪音多的只是固有的印象和无知的误解。

1984年,以天才的凯文·希尔兹为首,作着音乐、弹着吉他,和鼓手科·奥索尔伊格、歌手戴夫·康伟、键盘手蒂娜,一起组建了“我的血腥的情人节”(My bloody valentine)乐队。这名字有些古怪而匪夷所思,据说乐队的名字来自一部恐怖电影。他们一共只出过两张唱片:《非物》(1988年)和《无爱》(1991年),但不妨碍他们的出色。据说他们在演出时只是静静地站在舞台上,只顾自弹自唱,并不和听众交流,被人称之为“自赏派”,也算是我行我素,自成一格。我喜欢听那种音乐,他们所制造出的白色噪音,不似重金属那样震天动地、满耳轰鸣,他们似乎将那噪音别有用心地拉成了一条条丝线,织成了一缕缕亚麻的布帘,密麻麻地飘荡在我们的面前,不停地晃动着,晃得我们有些眼花缭乱。吉他声很难听到,只能听到噪音制作出的短促的音符在不断地重复着,就像电影片子卡住了,总是来回放映着同一个片段。但节奏很明显而清楚,这样有节奏



列依在电台录制他的专辑

的噪音循环往复,有一种“大弦嘈嘈如急雨”的效果,那情景不像是在机器轰鸣的车间,而像是在黄梅天披着雨衣或撑着伞走在车水马龙的大街上,地面上积下的雨水在哗哗打着旋涡往地沟里流着,身旁流过的是脚步急匆匆而面孔冷漠的人们,眼前是灰蒙蒙的雨雾一片,什么也看不大清,只有雨水不断线地下着,香烟一支接着一支在抽,酒一瓶接着一瓶在喝,脚下的浑浊而厚重的雨水哗哗地在流。

这种白色噪音制作出的噪音墙,隔住了什么,却也在隔住的空间中让人感到了一种与世隔绝般的自己的天地。那种由此产生的孤独,多的不是愤世嫉俗,而是有些凄婉和隐约的美,那种美不会让人感伤或震惊,却有一种隐隐的痛让人无法言说。没有那种重金属噪音所宣泄出的声嘶力竭、撕心裂肺的疯狂,不是那种痛不欲生、呼天抢地的发泄,而是一种压抑却不想迸发的情感、慵散而有些颓废的情绪、无所事事的脑子一片空白却依然存有一丝梦幻的灰烬残存的闪烁,雨蒙蒙中带有几分瑟瑟的凉意,一起随音乐袭来。

我听《无爱》这盘唱盘时,窗外正下淅淅沥沥的冬雨,这种感觉就越发的明显,密密的雨丝和密密的噪音墙一起飘忽在眼前,不知是音乐在为冬雨伴奏,还是冬雨在为音乐伴奏,两者的形象那一样相似,一种空虚而孤独无助的气氛袅袅地弥散开来。音乐里散发出的噪音仿佛通过了弱音器,进入了一个魔盒子似的,再出来已变成了另外一种装束。间或主唱并不明显而是有些含混不清的声音,絮语般的和噪音此起彼伏,像是把噪音当成一只只雨中淋湿了的鸟在逗着玩。噪音便不像是平常日子里分贝数字吓人的杀手,而像是一位天才的雕塑师,为我们雕塑了另一种音乐的形象。

“我的血腥的情人节”中绝大多数的音乐出自凯文·希尔兹之手,他杰出的音乐天赋,确实为我们展示出噪音的想像力和创造力。

想起画家马蒂斯说过的一句话:“黑色也是一种彩色。”噪音确实也可以化腐朽为神奇而成为了一种音乐。



# 哈利路亚不是一种皮鞋



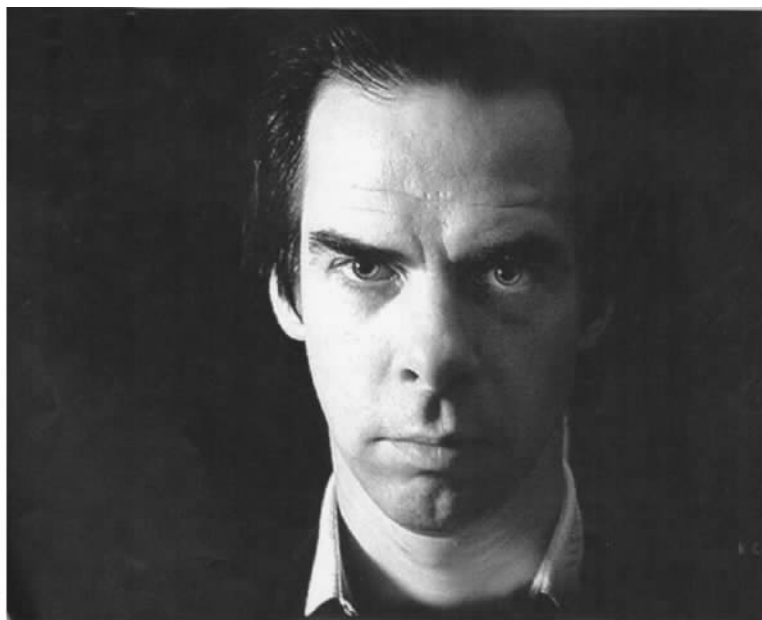
哈利路亚(Hallelujah),是希伯来文礼拜仪式中的用语——“要赞美主”的意思。这句专门用语,在希伯来语的《圣经》中曾经多次出现,早期基督教徒在教堂唱赞美诗时也会常常出现。一般,它用于首尾之处,前后呼应,成为一种虔诚和神圣的膜拜与表达。

除了在宗教音乐里,真正将哈利路亚写成一部完整音乐作品的,大概最早要属亨德尔了。他创作的不朽之作《弥赛亚》第二章“哈利路亚大合唱”,描写了耶稣的受难和复活,哈利路亚在里面不仅是首尾的呼应,而成为庄严神圣的血肉。据说,自从在伦敦上演时,当时在场的乔治二世听到大为感动而为之突然起立之后,以后每逢唱到“哈利路亚”时,在场的所有听众都会情不自禁地起立为之肃然起敬而形成了多少年不变的惯例。

哈利路亚在古典音乐里成为了一种神圣的经典。这并不奇怪,但出现在流行音乐中尤其是在摇滚音乐中,就是件让人新鲜的事情了。

最近,竟然那么巧,一连听到两位摇滚歌手唱哈利路亚。而且,都是摇滚的大腕;而且,他们唱的歌名开门见山干净利落都叫做《哈利路亚》。引起我很大的兴趣,倒要听听他们用摇滚的唱法能够把纯粹古典的哈利路亚唱成什么样子,和他们前辈亨德尔的哈利路亚有着什么样的区别。

尼克·凯夫(Nick Cave)在摇滚歌坛是绝对的顶级人物,他的文化修养和他的噪音在摇滚界一样出类拔萃。尼克·凯夫的《哈利路



尼克·凯夫：  
摇滚歌手

亚》，前奏很长，起初电子合成器浑厚低音的效果是那样的旷远悠长、恍若隔世，以为是古典音乐的延伸，只有渐渐出现的电吉他和打击乐的节奏才露出了摇滚的尾巴。不过，曾经极端后的尼克·凯夫在唱《哈利路亚》时，一下子冰消雪化没有那种极端和疯狂，他甚至没有用一点尖锐的高音，只是很低沉地在唱，显得心平气和，改邪归正了一般，没有了一点尼克·凯夫坏小子原来的样子。但有一点痛苦，有一点凄婉，尤其在反复唱着“哈利路亚”的时候，音乐有些飘忽的感觉，他唱得有一种让人要哭的味道。

杰夫·巴克利(Jeff Buckley)比尼克·凯夫年轻，命运却不济，刚刚制作他的第二张专辑，就在密西西比河游泳而丧生，年仅三十一岁。杰夫·巴克利的《哈利路亚》，一把电吉他伴奏，几乎没有一点打击乐，删繁就简干净得如同秋水清瘦而清冽。有时吉他奏的有一种钢琴的感觉，优雅而格外的清新清亮犹如晶莹的水珠，那种感觉实在特别让我奇怪。比起尼克·凯夫有些苍老的声音来说，他的声音年轻而纯净，似乎唱“哈利路亚”更能体现对一种心底以为值得珍爱的神圣的歌唱。一样反复吟唱“哈利路亚”，高高低低，真声

假嗓,上穷碧落下黄泉一般,极尽变幻之妙,让他那富有魔力的歌喉发挥得淋漓尽致,一丝忧郁也融化在优雅之中了。

听亨德尔《弥赛亚》的“哈利路亚”,会明显地感到宗教感是那样的强,那种庄严神圣;尼克·凯夫和杰夫·巴克利的《哈利路亚》,则把神圣世俗化。如果说,亨德尔的“哈利路亚”让我不禁会抬起头来仰望,“哈利路亚”就在我们头顶的天空中闪耀;尼克·凯夫和杰夫·巴克利的《哈利路亚》,则让我忍不住垂下头,问自己“哈利路亚”在哪里,“哈利路亚”还能够像阳光天光一样辉映在我们的头顶,像圣诞老人一样驾着雪橇从洁白如银的雪地上飞驰而来解救我们飞向洁白如雪的天堂上去吗?

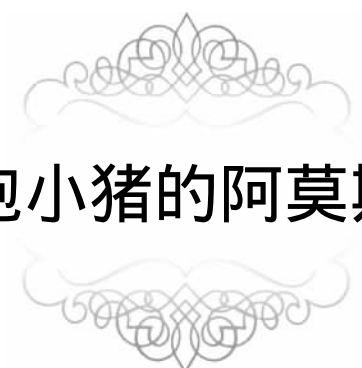
今年的春天,我去美国,在威斯康辛大学校园前的一家店铺



杰夫·巴克利  
(左二)和他的  
乐队

前,忽然看见几扇玻璃窗上,都用红色的彩笔写上了英文的“哈利路亚”,每一扇窗户上都大大地写着,上下占满这整个窗格,线条不甚整齐,却粗犷而醒目。我不知道那是家什么店铺,因为门窗都关着,在歇业。但那大大的“哈利路亚”,在校园的四周里,很显眼地闪烁着。我不知道写它的人对它是一种什么样的心理和想法,是把它放在天上,还是把它放在心里,还是把它放在了地上,开门之后和商品一起出售?

非常有趣的是,有一天,在我上网查询“哈利路亚”这一词条时,没有找到一句对这一词条的解释,屏幕上出现的只是我国温州地区生产的一种牌子叫做“哈利路亚”的皮鞋。我们的温州人真是和大家开了一个玩笑,把神圣的“哈利路亚”那样轻而易举地屈尊下驾,跑到我们脚下堂而皇之去踩大地了。亵渎神圣,解构经典,从来都是我们的拿手好戏。你不得不佩服,他们走得比尼克·凯夫和杰夫·巴克利远得多,比摇滚还要摇滚。



## 抱小猪的阿莫斯

秋天来了。

阿莫斯也来了。

阿莫斯是抱着小猪来的。

起初,我是先看到这盘磁带的封套非常有意思,才听这盘磁带的。封套上的漂亮的托莉·阿莫斯(Tory Amos)一头棕红色的长发披肩,敞着怀抱着一只小猪正在喂奶。那只微微有些发红的小猪那样听话,伸出嘴巴咬着阿莫斯的乳头吮吸。

不知道为什么阿莫斯要拍这样一幅照片?因为小猪在西方是吉祥的象征?还是因为阿莫斯自己就喜欢小猪?或是因为别的?或是什么也不为,只是这样挺特别的,为了追求一种另类的效果?

其实,阿莫斯一点也不另类。起码我买回的这盘叫做《火神的祭童》的磁带,后来又买了一盘叫做《轻微地震》的磁带,听着并没有觉得有什么另类。自20世纪90年代出道以来,阿莫斯一共只出过三盘带子。《轻微地震》是1991年的出品,《火神的祭童》是1996年的出品,之间还有1994年的一盘《石竹花下》,可惜我没听过。

我听的这两盘磁带,不仅没觉出另类,倒觉得有点向古典向自然回归。或许,这感觉是不会错的,这位看来年龄有三十多岁的托莉·阿莫斯,正是一个女人最成熟最美好的时节,她的身材和脸庞长得有点古典美人的样子。如果她不是抱着一只小猪,而抱着一



抱小猪的阿莫斯

个婴儿，一定是雷诺阿或戈雅笔下典雅的贵妇人，在秋日里的暖阳下撑着遮阳伞，一身洒满花阴凉。

这样子的女人唱出的歌应该是富于古典味道的，是适合怀中的婴儿（或是小猪）或怀抱着婴儿的母亲听的，而不应该是只给那些荷尔蒙和里比多一样疯狂的年轻人听的。

什么原因让我觉得阿莫斯一定是在向古典和自然回归？

是因为她的声音？她的声音有些甜美，仿佛浸染着一些花的

芬芳和树木的清新。不像有的女歌手比如帕蒂·史密斯那样阴冷，而是有点透明和蔚蓝。如果追溯渊源，也许她有点像凯特·布什和比约克，甚至也有那么点像 P·J·哈维。那种单纯的唱法很适合她的嗓音，她似乎有意滤除了庞杂和声嘶力竭，她的嗓子眼只流淌清风清水，有点不食人间烟火的味道。间或她自己的假声飘曳，乳燕出谷一般如丝似缕，和着空气一起振荡着，四下回旋，袅袅不尽；和着间或女声的伴唱和唱诗班一般的合唱此起彼伏的伴唱，真是月光如银似水一样流淌，夜色中花动影动香味袭人，实在是曼妙无比。

也许，是和她的音乐有关。她自己拿手的伯森多弗尔钢琴弹得如火如荼、风情万种，和她自己的歌声相拥相吻、水乳交融，而她在乐队加入的古钢琴、曼陀铃、风笛等多种乐器的伴奏，在摇滚乐中也是绝无仅有的尝试。这些乐器尤其是她自己钢琴的加入，无疑增添了音乐中古典的成分。丰富的背景音乐，衬托得她的歌自然也就丰姿绰约，让人觉得她不是走向热闹喧哗的现代都市，而是走向以往岁月里僻静的古城堡或荒废的村野。想一想，她一定不是穿着富丽堂皇的长裙皮靴走在枝型吊灯下的红地毯上，而是穿着亚麻布的衣服敞着怀在给她的猪喂奶，便觉这是符合她歌的形象的。也就是说，她的歌向古典的流动，只是一种意到神不到的意向，或者说是一种以摇滚的形式和精神进行新的诠释和改造的变种。

或许，是和她的出身和经历有关。这位基督教牧师的女儿从小就是在古典的宗教音乐熏陶下长大的，她四岁便开始在教堂的唱诗班里唱歌并弹得一手好钢琴。她不到二十岁就毕业于巴尔的摩的皮博迪音乐学院，一直延续在她身体里的古典音乐的种子，不可能完全



被摇滚冲击殆尽，总会变着法儿地萌发出异样的叶子，便也容易杂交一样改良出新的品种来。

很显然，阿莫斯的歌中类似 20 世纪 90 年代的那种另类摇滚的味道并不浓，不要说和那些注重外在音乐形式的重金属相比，就是和她同类的并非激进的女歌手相比，她也是属于保守的。以我的说法，她是属于摇滚里的“婉约派”。如果说前者更像是向行为艺术或绘画靠拢，阿莫斯则是向文学性寻找自己的归宿。因此，我也称她是摇滚里的少有的作家。也因为如此吧，电影《碟中碟 2》有众歌手加盟为之演唱助阵，其中阿莫斯演唱的《盛筵狂欢》，唱得是那样温情脉脉、格外动人，不仅是有点向古典靠拢，而是向流行谄媚的意思了。

不过，这样的摇滚在我听来却很能够接受和消受。毕竟年龄的关系，太花太闹的有点像是时装表演了。阿莫斯的歌声以一种保守的姿态以退为攻，改造着摇滚的色彩，也改造着我们的口味。对于喜欢重金属或哥特式摇滚的年轻人来说，阿莫斯也许显得老派了些，但对于喜欢摇滚中“婉约派”的人来说，阿莫斯却是最好的选择。比起 P·J·哈维和比约克，她没有更多的新意和锐气，但她的歌中一股难得透明的清新和自然空旷的气息，是那样温馨可人、沁人心脾。就好像你走进了茂密的森林，一下子隔开了尘嚣，真的见到了阿莫斯，就站在哪一棵参天的古树下或哪一丛灌木中，怀里抱着那只小猪，唱着《火神的祭童》或《轻微地震》里的任何一首歌，《这么多年的沉默》也好，《美丽的女王》也好，伴随着树叶的飒飒声和清风簌簌声，从森林深处传来遥远的古钢琴声和唱诗班的伴唱，你会是一种什么样的感觉？那种梦境般的神秘和远避喧嚣的幽静，还有一丝无可奈何的空虚，一并向你袭来，林中飘散的雾气一样把你打湿。她的歌能够让你想起会在林中发生的故事，是属于文学的，是属于童话的，是属于幻想的。

听阿莫斯的歌的时候，是下午时分，西窗下的阳光格外灿烂，凡·高的那种向日葵似的金黄色挥洒进屋里，是秋日里的阳光了，没有了夏天的烈日的炎热烤人，无数可爱温暖的小精灵一样，跳跃在我的电脑屏幕上和正在播放着阿莫斯歌声的音响上。阿莫斯从

幽静旷远的林中走到我的面前，她的歌声似乎少了一些梦幻和神秘，却多了一些阳光般的明丽，像果仁外面裹上了一层巧克力似的，镀上了甜美的反光。而那只小猪没有了，她也没有敞着怀露出那并不丰满的乳房。她的歌不是那种蛊惑和诱惑的歌，她的歌只是在我们听者听来有时变幻着色彩，就像是碎玻璃做的万花筒。

听完阿莫斯的歌，打开广播，正在现场转播萨尔茨堡音乐节的音乐会，传来了勃拉姆斯的《第一钢琴协奏曲》，是阿巴多指挥，波里尼演奏。真是奇怪了，竟然在勃拉姆斯的钢琴里听出一丝阿莫斯的味儿。他们似乎离得并不那么的远。

## 二

初冬季节，我来到台北待了整整一个月。一天下午，我来到重庆街，这是一条在台北有名的书店街，一家又一家的书店挨在一起，我在一家叫“黎明”的书店里翻书，忽然在一本书里意外地见到了阿莫斯，而且还有那张我曾经看到过的阿莫斯敞着怀抱着一只小猪正在喂奶的照片。因为前不久刚刚听过、写过阿莫斯的缘故，一下子有些兴奋，心想竟然在人生地不熟的台北遇见了她，好像她是我的什么熟人，他乡遇故知一般。

在这张照片旁边写着这样的一段话：“在发行《火神的祭童》专辑的时候，托莉·阿莫斯照了一张裸露上半身、怀抱一只小猪，为小猪哺乳的照片，用来当宣传照，并且大刺刺地把这张巨幅照片摆在许多重要公路旁。不料，此举引起了许多保守人士的抗议：‘会妨碍交通安全。’”这真是我没有想到的。

这本书中介绍说阿莫斯是一头红发，被称之为“红发精灵”。她演唱时特别爱穿一身女神一样圣洁的白长袍。和我是想像都差不多。还说她1963年出生在北卡罗来纳州，出版《火神的祭童》时正好是三十来岁，和我猜想的年龄也差不多。我很为自己和书中写的这几处“差不多”而自以为得意。但是，书中介绍这样一件事是我不知道的，也是无法想像和猜测的。阿莫斯走红是因为她第一张专辑《小地震》中一首叫做《一支枪和我》的歌，这首歌唱的是阿莫斯自己遭到性暴力的伤害经历，她的后脑勺被一支枪顶着，被



从阿莫斯的歌中能听到古典音乐味



阿莫斯被称为“红发精灵”

压在货车的后车座上强奸。她控诉性暴力，控诉男性的无耻。她还因此联合一些妇女团体成立了“全美反暴力联盟”。我当时看到这里很震惊，才忽然意识到最初听她的歌时有许多自以为是的误听。

我想阿莫斯的歌并不仅仅是我听出的那样向古典和自然回归，她不可能那样超脱，回避着矛盾，忘却了自身的痛苦。也许，那只是我内心隐藏的一种逃避，便以为她的歌也是和自己的心合拍。听音乐时常常会出现这样的情景，将自己的酒杯里的酒倒进了人家的酒杯，把人家酒杯里的酒倒进了自己的酒杯，彼此置换着角色和心情，音乐只是那炽热的酒，音符置换成了液体。

因此，阿莫斯不是摇滚里的“婉约派”，她只是将自己的控诉融合在她的温和之中，将火焰藏在自己的内心里。她不是那种以叛逆者的另类形象出现在极端化的舞台上，而是以一身圣洁白衣的超凡脱俗的姿态给堕落的社会以清心明目。如果说叛逆者是要芟削毒草的脑袋，那么，她的作用更在于渣滓的沉淀。便也就明白了她为什么没有选择尼可或帕蒂·斯密斯的路，从声音到节奏力度刻意模仿男性向男性靠拢，而是秉承了凯特·布什的风格，于阴柔之中努力表现女性自身的魅力和诉求。对于男人和男性的世界，她有她的理由远离和拒绝，她宁肯露出乳房抱着小猪为它哺乳。

# 整个故事的一个开头

——关于凯特·布什

凯特·布什(Kate Bush)是那种一听就会让人喜欢的歌手。她的歌声有一种命定般的磁力,一定能够让人别无选择。起码对我是这样。

凯特·布什出的磁带有许多种,我听的只是其中的两种:1986年的《整个故事》和1993年的《红舞鞋》。但就是这两盘磁带也足以让我领略了她歌声的力量和魅力。虽然,很遗憾我没有听到她在1978年刚刚出道时出品的第一盘带子《内省》和第二盘带子《勇士》,尤其《勇士》的封面上是她很前卫的一张照片:金发披肩、赤身裸体,作一头狮子扬鬃怒吼状,颇具有象征的意味。她曾经被称为狮女,她就是这样以奇思妙想、不同凡俗而惊艳于世的。不过,即便《整个故事》和《红舞鞋》这两盘磁带也很能够代表她的音乐风格和水平。前者让她在第十六届英国 BRIT 大奖中获得了最佳女艺人奖,后者让她首次挤进美国排行榜的前三十名。

况且,《整个故事》是她1978年到1986年八年之间作

凯特·布什:她的歌让你一听就会喜欢



品的精选，一网打尽她的十二首好歌，其中有她十七岁就开始演唱、1978年她二十岁时青春最美好季节正式推出的第一首成名之作《呼啸山庄》。这盘磁带里的《呼啸山庄》是她1986年二十八岁时的重新录制，八年的光阴似乎没有改变她什么，倒是把她的歌声磨练得越发精粹而耐人寻味。听她八年之后依然一遍遍在高声呼唤着她的同胞艾米莉·勃朗特的小说《呼啸山庄》里的主人公的名字：“希斯克利夫，是我——凯西，我回来了；我是这么的冷，让我进入你的窗户……”那疾如密雨的音速，那尖利如同刀刃划过透明玻璃的噪音，细弱丝弦，时时有迸裂的危险，却时时在高空中钢丝上的精灵一般盘桓，实在让人听了柔肠寸断，撕心裂肺。

据说，是凯特·布什当年看了根据小说改编的电影《呼啸山庄》，电影的结尾是女主人公凯西死了，但她化为了灵魂穿越茫茫荒野回到了呼啸山庄，希望重新获得她的恋人希斯克利夫。这个结尾很让凯特·布什感动，她认为表现出了人类当得不到自己想要的东西时应该如何对待这个冷酷的现实，她觉得凯西是一个被命运折磨的女英雄。在谈到这首她最有名的歌时，她说：“我要站在凯西的角度上写这首歌，凯西想要得到希斯克利夫的灵魂，那么即使死了她也不会孤独，在那个精神的世界里，她和希斯克利夫也能够生活在一起。”凯特·布什是站在了摇滚的角度上看待凯西，才会把凯西当成了主角，更把凯西当成了女英雄。想起是她十七岁时创作的这首歌，一个十七岁的小姑娘竟能够冒出对爱恨情仇和生死命运这样奇特的想法，实在让人叹为观止。再想起她的名字本来不叫做凯特·布什，而是原来就叫做凯西，和小说的女主人公的名字竟然那样巧合地雷同，便不得不相信冥冥之中的确是存在着命运这个东西的，要不她为什么和小说中的凯西一样为了所爱的人和所爱的艺术不惜赴汤蹈火，精卫填海一样，如此轰轰烈烈，让后人即使看不到她的面容只是听到她的声音也要为之惊异为之肃穆。

在这两盘磁带里，其他的歌也都是那样的美丽动人、出神入化，那纯净得没有一点杂音的歌声，透彻得如同深山里清澈的瀑布，高悬天外、飞流而下，虽有几分孤独而冷冽，却那样的爽然，玉

洁冰清又奋不顾身跌落下山,不惜粉身碎骨也要迸发个飞珠跳玉,让那激越的回声响彻旷远的山谷,余音袅袅、丝丝不绝,那种幽幽清寂的感觉是在世俗世界里少有的。尤其是那高亢入云、飘渺云天般的嗓音,云雀般撩拨得人心忍不住随她一起轻盈地往上在飞,在飞,一直飞到望不见影子为止,仿佛能够立刻随她的歌声羽化而成仙,让人觉得一下子就远离了喧嚣的万丈红尘之外,有种冷艳的意味,有种孤绝的气息,有种世外桃源的感觉。

听她的歌,总让我想起在新疆途经天山果子沟时见到的那耸入云天的冷杉。那种笔直,那种苍绿,那种迎风不动声色的呼啸,那种枝叶兵士排阵般枝枝昂首向上的凛然,那种树冠辉映着积雪和阳光晶莹剔透无言自威的鬼魅神光……真的,一切都是那么的像她的歌声,是她嘴中飞溢飘渺出来的歌声在冰雪世界的结晶体。如果,歌声在这个世界上也有属于自己对应的造型的话,这种在雪线上的冷杉就是凯特·布什,而其他的歌声也很动听,但也许只是雪线之下那些树木花草了。自然也是缤纷多彩的,芬芳万千的,但都不会有冷杉那样不同凡响、冷冽绰约的丰姿的。

作为20世纪70年代出道的女摇滚歌手,一直在歌坛上以自己的特色风靡了二十年,凯特·布什的开始和存在都是具有开创意义的,她是女子摇滚中醒目的坐标。像她一样所有词曲都是她自己一人创作,集演唱、表演、舞蹈于一身的女歌手,并不多见。听她的这两盘磁带,我常想起这位出生在英国肯特郡乡村的女歌手,最初的音乐天分真的就表现在家乡稻谷仓里那一架破旧的老风琴上吗?她总是爱跑到进稻谷仓里去弹那架老风琴,那弥漫着英格兰乡村风味的琴声伴随她的歌声是否就已经在那时无可避免地烙印下她的风格的印记,就如同血液一样流淌在她的脉管里,才会让她的歌喉如同乡间田野上空自由而高渺的流云一样狂放无羁了吗?一个歌手天生的歌喉真的就早早地和她童年的梦想和她故土的水土胶合在一起,而在那遥远的以前就庇护着她、成全着她了吗?

同时,我也常想起当年她刚出道时《滚石》杂志对她那鄙夷不屑的评论,说她的磁带可以最好不用买。事过境迁之后,这样的话显得是多么的不公平,又是多么的可笑。而今,谁还敢这样说吗?

凯特·布什是一位集写作与唱歌于一体的女人



多少女歌手要坦白甚至骄傲地承认汲取了凯特·布什的营养，自己的歌声里有凯特·布什剥离不掉的影子。

于是，我便想到这样一个问题：在一个本来由男性主宰的硬性摇滚歌坛里，女子摇滚歌手的出现并梦想取得成功，该是多么的艰难。比起女作家、女画家、女导演来说，女摇滚歌手的确更艰难些。因为无论女作家，还是女画家、女导演，她们都可以躲在自己所创作的作品的背后，用文字或用色彩或用影象来曲折迂回，即使我们能够看到她们印在书上的本人的玉照，也只是经过化妆的，有了有意或无意的遮掩，让人们看着似是而非。即使是那些标榜用身体或用隐私写作的作家，人们看到的也只是她们由文字编织的虚幻的天地，而非她们的真人再现。只有女摇滚歌手不再是间接地出现在我们的面前，而是最为直接地将她们的性别昭然若揭，自然，她们的压力就会更大。作为女摇滚歌手，她们除了要用自己的身体在舞台上和男摇滚歌手去作一番殊死的搏斗之外，再有的便是用自己与男子不同的声音了。

可以说，从某种程度上她们是以自己声音来抗争着这个男性霸占已久的摇滚歌坛的，以自己的声音来塑造自己的艺术生命和



在一个男性主宰的摇滚歌坛里，她的出现是多么艰难。

形象的，撑起自己眼前一片天空的。

于是，我回想在半个多世纪的摇滚历史中涌现出来的那些个卓尔不群的女歌手，并自作主张地从声音上给她们分了这样几类：

第一类我把她们叫做天籁之声。无疑，凯特·布什是这类天籁之声早期的先驱，她把女性最美好也是最特长的嗓音发挥到了极致。以后由 4AD 公司先后推出的“双生鸟”乐队的弗雷泽、“腹腔”乐队的唐莉、“能者善舞”乐队的莉萨，以及 90 年代出名的托莉·阿莫斯，无一不能追溯出来自凯特·布什的渊源。

第二类我把她们叫做浑浊之声。她们本身的嗓音就具有男性化的特点，又特别有意向男性靠拢或掺杂了男性的特征，而将女性的阴柔淡化或重新处理，在阴性的水中注入了棱角分明而呈阳性的冰块或泥沙，使得透明的水变了一种新的色彩和样子。早期参加“地下丝绒”乐队有杰出表现却不幸早夭的尼可，应该是这类浑



山羊皮乐队摇滚歌曲《发生》CD封面

浊之声的代表和领衔人物。她之后的帕蒂·史密斯、P·J·哈维和戴·格拉斯，都是尼可的变种或延长线。

第三类我把她们叫做寓言之声。很显然，这类的代表属冰岛的女歌手比约克当仁不让。她是真正女子摇滚的异类，以独特的噪音跳出了男女二元对立的事端，越入了机器人和网络时代的非人化的世界，给人以严寒彻骨的冰冷物化的感觉，那是一种异化的感觉。物是人非之后，再听那种非人化的声音，觉得真正是后工业寓言式的歌声。

如果我俗一下，将这三类的声音拿花作一番比较，第一类应该是莲花或梅花，出污泥而不染，迎飞雪而独艳，特立独行，馨香别致；第二类应该是仙人掌或铁树之类的花，是属于那种借助于高大粗壮的铁树和仙人掌为依托，让硕大无比的花醒人眼目；第三类则应该是属于梦笔生花或网络上用特制的文件制作出来的花，惊世

骇俗,与众不同,色彩浓丽,却不再以传统的芬芳来袭人邀宠。

如果真的男人是泥,女人是水,那就拿水来将这三类声音再作一番比较的话,第一类应该是清澈而清冽的山泉,是那种出自没有人烟的莽莽大山里的泉水,没有一丝污染,纯净得如同露水和泪珠;第二类应该是酒,即使不是烈性的烧酒,也该是色泽浓郁的葡萄酒,即使不是如火般滚过喉咙,也是灼热得腾起血花如注;第三类则大概是属于特别调制出来的鸡尾酒,五彩斑斓,味道异常,起码也该是那种威士忌、咖啡之类的饮料,是水,是咖啡,又已经有了别样的状态和意思,让你能够想入非非,也能够让你沉醉于迷离之夜。

在这三类女子摇滚歌手中,最能够代表女性特质的无疑是第一类,而凯特·布什起到了无可取代的先锋作用。后两类怎么说也是在有意无意向强权的男性靠拢、折腰和融合的意思。现在来听



莎拉·布莱曼:  
人们爱称她为  
“月光女神”

凯特·布什,有时会觉得她的歌声摇滚的味道显得并不那么足,但想一想她在《呼啸山庄》中那女子高腔鬼魅一样的噪音在吉他的伴奏下大珠小珠落玉盘般清澈地呼唤出“希斯克利夫,是我——凯西,我回来了……”那本身就带有原创性的意义,这意义在我看来她是那样得天独厚先天地注定、又是那样极其丰富地发挥了女性自身的潜质,使之赫赫醒目地孑然独立于男性独霸的世界中。她的意义不仅影响在女子摇滚绵延的承继的脉络里,而且在流行乐中也明显地吸收了她的特点,比如现在流行的莎拉·布莱曼和恩雅,那种清澈如水和高腔入云,都可以轻而易举地找到凯特·布什的影子。只不过,莎拉·布莱曼是将美声唱法带入了流行,恩雅是将民歌化为了流行,而凯特·布什依然坚守在摇滚之中,不那么愿意走流行的路子罢了。

据说,舞台上凯特·布什演唱,她魔鬼般疯狂,和听她的磁带的感觉不大一样,听的感觉是那样的娴静。我没有看过她演唱的录像带,但从心里不大喜欢那种疯狂,便一直保留着听的感觉,其实也是一种想像的感觉,仿佛面对的始终还是一个纯情的少女。今天,听凯特·布什二十多年前的《呼啸山庄》那样纯粹的歌,感觉还是那样的新鲜,那样纯净,时光似乎停滞了一样。仿佛只有遥远的、以前的天空才是那样的蔚蓝圣水洗礼了一般而没有什么污染,那样的白云缥缈如婴儿的屁股蛋儿一般没有一点渣滓。她的那种扑朔迷离又狂野激荡的高腔,实在是只有原始的山野、厚厚的没膝积雪、沉静的月夜下的森林才最适合成为她这样歌声回荡的背景。她那种惊天地、泣鬼神的高拔云天的噪音,即使听不懂一句歌词,也会让人震撼,并觉得是那样的久违。凯特·布什实在是个天才。如果用她的磁带名字《整个故事》来作一个引申,她在摇滚的历史中所处的地位和所起的作用,已成为所有女摇滚歌手整个故事发展的一个精彩的开头。

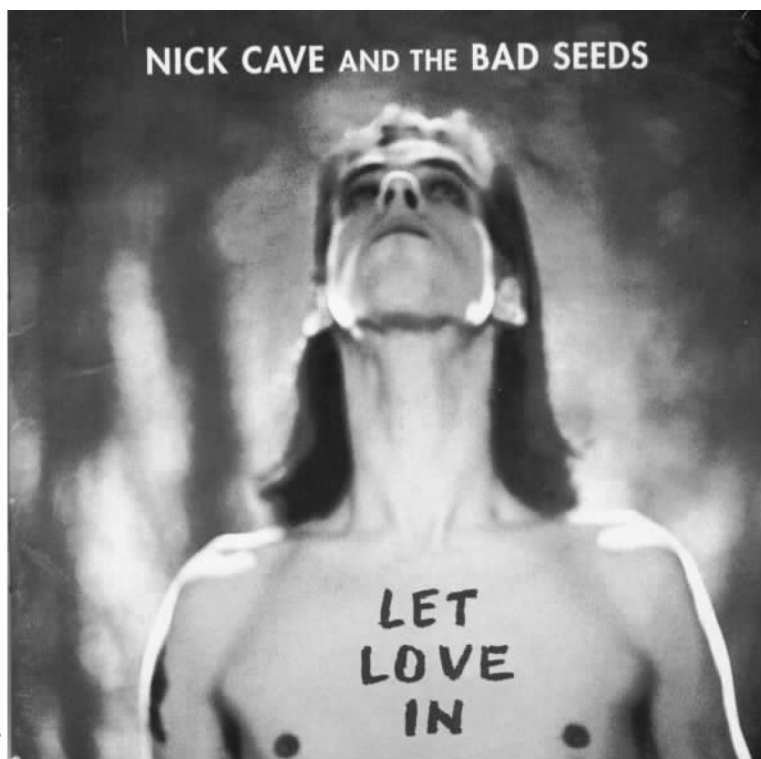
现在来看待这样的一点意义,重新审视凯特·布什,很有点像如今回过头来看我们的才女李清照在中国诗歌界的开创性意义,在一直是男性骄傲地雄峙的唐诗宋词之中,是李清照以一个女儿之身的独树一帜让宋词为之一震,别开生面,而使得李清照的名字

和苏轼、陆游及辛弃疾分庭抗礼，并驾齐驱。现在想一想，只会感慨如李清照、凯特·布什这样的女艺术家太少或远遁于我们，而大量的女性艺术家越发向这个男性的强权世界卑躬屈膝，误以为女性的魅力和力量就是展示自己的身体，甚至不惜出卖自己一点最后的隐私和色相，迅速地滑出了可怜的底线。雁字回时，月满西楼，云中谁寄锦书来？李清照的词成了我们今天的疑惑，“是我——凯西，我回来了”，凯特·布什的歌仿佛是对李清照的回应，却只有让我们心中徒生一片无力的茫然。

谈起自己的音乐，凯特·布什对评论界和听众很宽容地这样讲：“如果人们不能够如我希望的一样理解我的歌，那也没关系。当然，如果人们能够如我希望的那样理解我的歌，那也很好。”

虽然，在1993年《红舞鞋》之后，凯特·布什再没有新的唱片出版，但越来越多的她的各种精选专辑的出版，让我相信越来越多的人理解她的歌，并越来越深刻地认识她的存在对于摇滚的价值和意义。凯特·布什的确是个罕见的才女，当年的独行女侠，在男性摇滚的天地里闯出了一条血路。她是一个成功的典范，让众人瞩目，而不像尼可，徒有别样的歌喉，却没有爱，没有钱，甚至没有自己的一幢房子、自己的家，脑溢血，一个跟头跌倒在大街上，和那些死在街头的许多中年女人一样孤独无助地死去，没有人管，没有人问，一直到她的儿子到街上去找才将她那双大眼睛最后合上。同样作为摇滚女歌手，对比尼可的悲剧，凯特·布什是幸运的。我不该再为她感到抱怨。

还应该记录下和凯特·布什有关的这样一段经历，是2001年的夏天，我和儿子到昆明特意去云南大学对面的一二一大街上找一个叫做“重金属”的商店，听说那里专门卖摇滚唱片、书籍和服饰之类的。顶着高原上热辣辣的太阳找了半天，最后找到的是一家很小的店铺，大概生意不怎么好，里面空落落的，没有什么东西。一排旧磁带七零八落地摆在架子上，落满尘土，很久没人动了。我们翻了翻，大多是价值不高的磁带，儿子称之为“糟泔”。但我们忽然惊喜地有了意外的发现，找到了一盘凯特·布什的《恋爱癖》，这是她1985年的作品，里面有她的跻身英国单曲排行榜第四名的《跑



尼克·凯夫《爱》  
CD封面

上那座山》，非常有名，我一直没有听过。我们像得了宝一样，老板却连看都不带看一眼的，只花了五块钱就买了下来。想不到深山藏宝，凯特·布什竟跑上了这座山，藏在了偏远的昆明。不管怎么说，意外的相逢，和凯特·布什总是一种难得的缘分吧。

可惜，那盘凯特·布什是坏的，怎么修也修不好，一直到现在也没有听到。

## 不要在地铁里睡觉

这是一首老歌，是彼得·莫菲在 1995 年唱的，名字叫《地铁》。我非常喜欢听，这位英国老牌歌手的其他的歌，几乎都已经忘记了，唯有这首歌，总响在我的耳际。他唱得格外温情脉脉的那种样子，一开始就那样缓缓低飞如同飞机要平稳安全着陆到家的感觉，充满着他歌中少有的温馨。他反复地唱道：“不要在地铁里睡觉，不要在倾盆大雨里睡着。”真的让我感动，像是很少听到的一种叮咛，尤其是在冷漠如冰的今天，在擦肩而过的匆忙的地铁里，这种叮咛是那样感人而清新。

地铁在现代化都市里，真是一个奇特的场所，它像是这座城市流动的大客厅，那么多人来来往往，谁也不知道谁来自何方，又将去何方；那么多人拥挤在一起，能够闻得见对方身上的汗味，能够听得见彼此的心跳，却是彼此隔膜着，心的距离比身子紧贴着的距离不知远多少倍。只要车厢



彼得·莫菲

门一打开,人们立刻会如水一样奔流四方,好像大难临头,拼命逃跑一般,各顾各的,比赛着谁更快似的,很快就找不到了踪影。所以,彼得·莫菲反复地唱道:“不要在地铁里睡觉,不要在倾盆大雨里睡着。”然后,他接着这样唱道:“恨是一种罪恶,这条道很窄,像冰一样的薄,我们却可以在这里的某一个地方遇到。”

我确实得佩服彼得·莫菲,他能够准确地捕捉到生活中微妙的瞬间,让我们在某一个地方比如地铁和他不期而遇,听他唱出那难得的温情和叮咛、宽容和期待。他不是那样大而化之,没有我们的歌中常常听得到的只是名词和形容词垒加起来的防空洞,而是浓缩到最能够打动人心的一点上,让他的歌声飞溅出魅力四射的水珠,湿润着我们麻木而干涸的心。

听这首《地铁》,总让我想起无论在东京还是在巴黎还是在我们的北京的地铁里,见到的那些司空见惯的在摇摇晃晃的车厢里的城里的和外乡的人们,紧紧地抱着自己的挎包;搂着自己的钱包;

莫斯科地铁犹如一座美术馆



也总让我想起吕克·贝松导演的那部叫做《地铁》的电影,那些镜头里的奔忙如鲫的人流,冷漠如木偶的面孔,和那震耳欲聋的地铁的穿梭不停,对生活的回避,对现实的逃离,孤独的流浪,漂泊无根的无奈,还有那里面的一支乐队……便总会叠印着情不自禁地跳跃在彼得·莫菲的这首歌中来。那种日子对人生的重压,一天的繁忙对人心的蚕食,地铁车轮撞击铁轨的隆隆单调声响,正是对人疲惫麻木和昏昏欲睡的最好伴奏。仿佛他就地铁西直门站或东直门站的哪一个角落里,抱着他的吉他,悄悄地唱着这首歌,告诉你和我:“不要在地铁里睡觉,不要在倾盆大雨里睡着……”

真的,无论什么时候,只要一听到“不要在地铁里睡觉”,不要说是歌声,哪怕只是一句轻轻的诉说,也足以让人感动啊。现实的生活里,除了自己的父母,谁还会在意这样一句“不要在地铁里睡觉”的嘱咐和叮咛?就是自己的亲兄弟亲姊妹也都在各自的奔波之中,人们变得越来越理直气壮的自私、越来越近视眼的现实,就像罗大佑在歌里唱的那样:“人们变得越来越有礼貌,可见面的机会却越来越少。”客气的礼貌,并不是真正的关心和爱,那只是一层冷漠而又漂亮的包装。生日的豪华蛋糕和九百九十九朵玫瑰,代替不了日常琐碎的一点一滴的叮咛和关照。温馨与温情,已经被挤压得如同人们品尝咖啡时壶底的渣末或嘴里含过的话梅核,可以随手扔掉。谁还在乎这样一句话?

但是,“不要在地铁里睡觉”就是让我深深感动。



# 在时间中流淌的音乐

——在北京大学的演讲

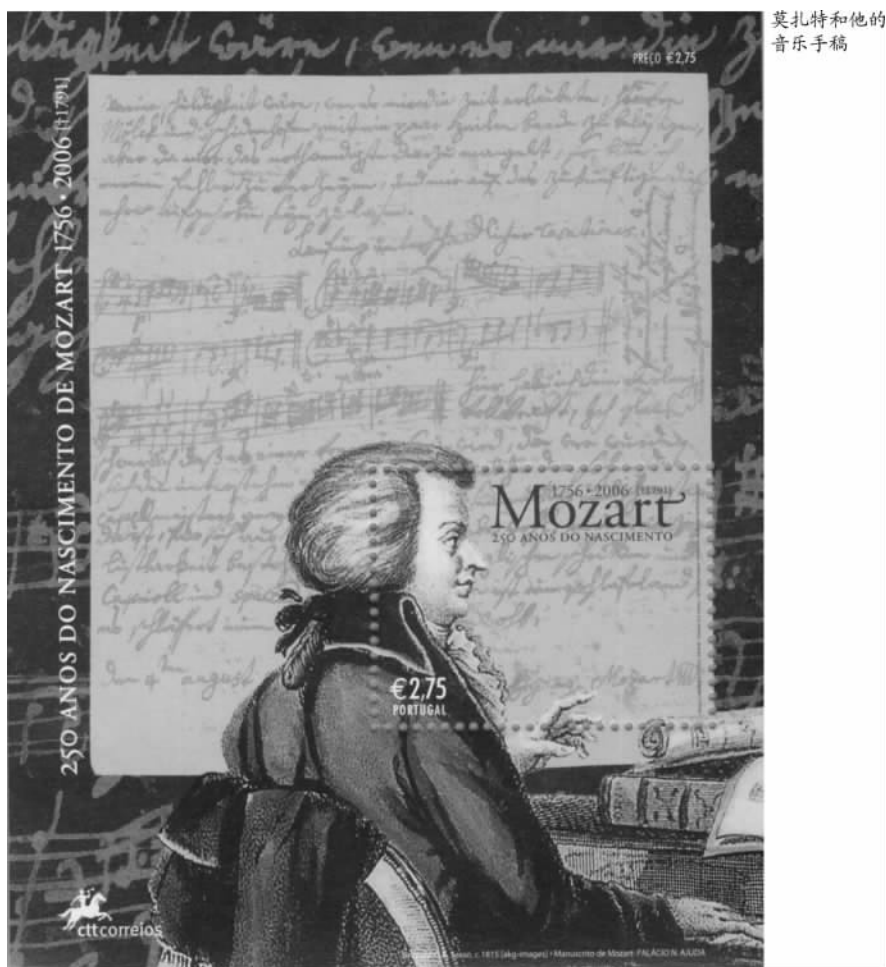


今天,我和大家来谈谈音乐。现在很多事情都变成时髦,谈音乐也变成一种时尚,附庸风雅,发烧友和球迷可能是社会上最流行的时髦语。其实,我觉得谈音乐是一件非常难的事情,不仅很难谈,而且谈它本身就是一件非常蠢的事情。圣桑早就说过:“音乐起于词尽之处。”但为什么我还要来谈?一个原因是我从内心深处喜欢它,小的时候我曾经吹过笛子,拉过二胡,等我上中学想拉小提琴的时候,因为家庭条件的原因,未能如愿,至今不能释怀。另一个原因,无论我们多么外行,对比那些音乐家,我们确实是门外汉,但作为听者,我们大家彼此的经历大同小异,作为爱好者,我们对音乐的热情并不亚于音乐家,所以我觉得我们还是有资格来谈一谈音乐的。我也希望把我听音乐的感觉、感受,在今天跟大家作一个交流,如果对大家欣赏音乐有帮助的话,也算大家没白来这一趟。

我们从哪里谈起呢?就用我一次听音乐的经历开一个话题。好几年以前,我买了一套三碟装的 Yellow Guide 的古典音乐的专辑。这套 Yellow Guide 是迪卡公司百年纪念出版的古典音乐系列的一种。这三碟囊括了从 16 世纪的帕勒斯特里那,一直到 20 世纪初的格什温,一共是四十多位音乐家的四十多部曲子,向我们展现了四百多年音乐的历程。从第一盘到最后一盘大约要听四个多小时,尽管这其中很多曲子我以前听过,但我发现当我听完这三碟装

的 Yellow Guide 之后,跟原来听的感觉并不完全一样。以前听莫扎特,或是听巴赫,都是单摆浮搁地听一首曲子或他一个人的曲子,而这次众多的曲子放到一起,确实有一种音乐家们接踵而来的感觉,音乐像一滴滴水一样汇成了一条河,涌到你的面前,从四百多年前一直流淌到今天的感受,是特别明显的。这也是为什么我把今天演讲的题目叫做“在时间中流淌的音乐”的缘故。

Yellow Guide 第一张盘里前三首曲子,最初我听完之后特别感动。第一首曲子是 16 世纪的宗教音乐家帕斯特利里那的《教皇马

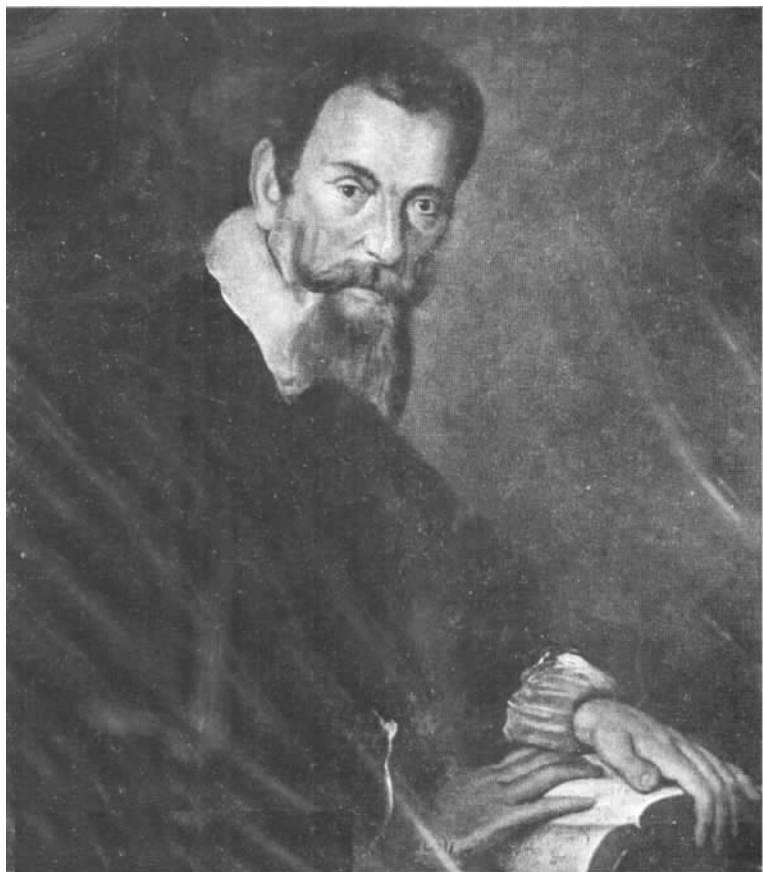


莫扎特和他的  
音乐手稿

切尔弥撒曲》，第二首曲子是17世纪的蒙特威尔第最著名的歌剧《奥菲欧》中的一首合唱曲，叫做《在这快乐幸运的一天》；第三首曲子是亨德尔的清唱剧《弥赛亚》最著名的大合唱《哈里路亚》。这三首曲子让我非常感动，给你的感觉是宗教的圣洁、清澈，非常奇怪的是再往后听这种感觉就没有了。其实，下面紧接着第四支曲子是巴赫非常好听的《G弦上的咏叹调》，但就是没有了这种清澈圣洁的宗教的感觉。前三支曲子好像形成了一道拦河大坝，你可以在坝上观看两边不同的风景，就是再听不到那种感觉了。但，当我将三盘碟片从头到尾听过一遍的时候，发现我开始时的感受是不完全的。当你听完这三盘碟片，你才发现其实在音乐的流淌当中，前三首曲子只是前三章，只有把它们放到整个音乐的脉络里，你才能发现它们除了好听之外存在的意义。我想，不管我们学文学也好，听音乐也好，把它放到一个历史大背景中，才能更加深刻地了解它，认识它。音乐就像文学一样，没有大历史的眼光作为背景，很难体会其中的内涵、意义以及情趣。打一个比方：如果我们不是以一个大历史作为背景去理解古代的白话小说是一种拟书场形式，现在就会对里面的许多程式感到可笑，觉得很笨；也就不会对五四时期新文化运动问世的第一篇以主人公——我出现的小说的叙事角度的重要意义有深切的认识。

我今天主要想讲两个话题，第一个我想从古典音乐的青春期和摇滚音乐的发展期这样两个不同方面，来看看音乐是怎么回事。我觉得这两个角度是最代表音乐的两个角度，主要看音乐形式的变化。我们现在常常是对某一个音乐家感兴趣，或特别喜欢某一首曲子，其实都是单摆浮搁的，是点对点的，是静止的，希望我们今天的话题能够对同学们今后欣赏音乐能多一些兴趣。

在我看来，一部音乐史实际上就是声乐和器乐不断交融、不断分裂、此起彼伏的历史。我们一起回顾一下在音乐青春期的时候声乐和器乐的大体轮廓。声乐的发展线条从“格里高利圣咏”开始（现在很多音乐研究都把它当作音乐的起源），一直到16世纪复调音乐的出现，到17世纪蒙特威尔第意大利歌剧的出现，我们现在唱的咏叹调都是从这里一脉流传下来的；一直到亨德尔的清唱剧，



蒙特威尔第：  
意大利文艺复兴时期作曲家

达到了古典音乐的声乐的辉煌阶段。另外一条线条就是器乐，我想从蒙特威尔第时代他对器乐的梦想来谈起，然后我们来看巴赫的时代，使得器乐在历史上第一次和声乐平起平坐；最后我们看到莫扎特和贝多芬时代，把器乐推向了古典音乐的辉煌，那便是交响乐的诞生。这样回顾可能对你了解音乐史，了解音乐家，有所帮助，在听音乐的时候也能有一个新的角度。

我们先来看一下声乐。

“格里高利圣咏”是中世纪的产物，是教堂音乐的代表，统治乐坛长达几个世纪，直到复调音乐的出现。在这样漫长的几百年中，人们唱的就是“格里高利圣咏”。为什么叫“格里高利圣咏”呢？当年的罗马教皇格里高利一世，他重新编修了宗教歌曲，目的是要统

一思想,加强统治,分门别类一共编修了一千六百多首宗教各种各样的弥撒曲,规定了在什么情况下唱什么歌,早餐的时候唱什么歌,晚祷的时候唱什么歌,睡觉的时候唱什么歌,都规定得特别细致,把人的行为规范得格式化了。你们可能没有经历过“文化大革命”,像我们这些经历过“文革”的人都知道唱“毛主席语录歌”,早上起床时唱一段什么,吃早饭的时候站在毛主席画像前,又要唱什么,像咱们今天开会听别人讲课,我们不能一上来就讲,首先前面的同学要带领大家唱一段“我们都是来自五湖四海,为了一个共同的革命目标走到一起来了”,在遇到困难的时候,你也要唱一段“下定决心,不怕牺牲,排除万难,去争取胜利”,都是有“毛主席语录歌”的,我现在还会唱呢。咱们没有在中世纪生活过,估计唱“格里高利圣咏歌”和唱“毛主席语录歌”是有异曲同工之妙的。

复调音乐的出现,是文艺复兴初期的产物,这一点我们在读艺术史时都知道。在文艺复兴初期,出现了像尼德兰这样的艺术王国,它对于包括音乐在内的很多艺术有一个很大的推动,而这个时期音乐对于整个艺术最大的贡献就是复调的建立。简单地解释:“格里高利圣咏”主要是单声部,就像小孩的齐唱;两个声部以上的叫复调,像我们今天的大合唱里有男高音、男低音、女高音、女低音、男次高音、女次高音等,复调实际上是对单声调的“格里高利圣咏”的一种反叛。当时复调出现,意味着世俗的因素已经不可避免地渗透进宗教音乐中去。对于宗教音乐,尤其是统治了几个世纪的“格里高利圣咏”,是一个极大的威胁,当时召开了一个特别有名的“特伦托公议会”,很多宗教人士认为,老这样唱复调音乐有和平演变的意思,不能再唱了,只能统统地唱“格里高利圣咏”。这样,复调音乐就面临着灭顶之灾,当时的罗马教皇就把帕勒斯特里那召回来。

帕勒斯特里那到底是个什么样的人呢?他当时是复调音乐的代表人物之一,教皇就请他重新编首《弥撒曲》。这首《弥撒曲》有两点要求:第一点,宗教教义不能改变;第二点,圣咏的歌词不能改变。这一下帕勒斯特里那命重如山,这不仅关系他个人的命运,同时关系到整个复调音乐的命运,如果他编得不好,复调音乐就完



帕勒斯特里那：  
宗教音乐之父

了,那音乐就会倒退到几个世纪以前,唱的还是“格里高利圣咏”。在这种情况下,帕勒斯特里那终于创作出了最著名的,也就是我在Yellow Guide里听到的第一首曲子——《教皇马切尔弥撒曲》,从这个角度上我理解了,Yellow Guide所选择的第一首曲子确实是有眼光的。非常好听,是无伴奏清唱式的大合唱。尽管短短的只有

几分钟,只是一小段,但能从中感受到帕勒斯特里那与众不同的风格。帕勒斯特里那当时采取的是一种折中主义的态度。为什么呢?因为他要在内容方面保证宗教的意义,圣咏的歌词不能作丝毫的改变,但是在形式方面却要用不同于传统的宗教音乐形式,采用带有世俗因素的复调音乐形式,所以他采取了折中主义的方式。这有些类似于当年北京和平解放,否则故宫可能早就炸没了。如果当时他挺着不干,惹怒了宗教保守派们,把复调音乐完全给灭了,那此后的很长时间可能唱的还是单声部的“格里高利圣咏”。

帕勒斯特里那之所以采取折中主义,跟他的生活经历和性格也有关系,我不知道大家对于他熟不熟悉。我这里简单地介绍一下。帕勒斯特里那是个穷人的孩子,他原先没有名字。帕勒斯特里那是罗马附近一个不知名的小地方的地名,因为他没名字就用这个地名给自己起了名字。我后来发现,用人名来命名地名,一般都是名人,比如说列宁格勒;但用地名当人名就随便了,一般都是像帕勒斯特里那当年那样出师无名的小人物。他十一岁的时候父母双亡,到处流浪沿街乞讨度日,非常穷。十四岁的时候,有一次他在罗马大街上光着脚丫子,破衣烂衫,没事边走边唱,就吼了起来。因为他声音非常好听,当时罗马大街上有一个叫圣玛丽亚·马乔里大教堂,教堂的窗户突然就被推开了,里面的神父想知道是谁唱歌唱得这么好听,一看是这个小孩,就把他叫进教堂,让他参加教堂里的唱诗班。帕勒斯特里那就是从唱诗班里学的音乐,慢慢成长起来的。因为帕勒斯特里那从小特别贫穷,当他成为音乐家之后,他最大的梦想就是脱贫致富。我不是给他扣帽子。二十二岁他结婚了,娶了一个非常富有的姑娘叫格丽,一直到他五十五岁的时候,也就是三十三年之后,他的妻子得了天花病去世了。当时帕勒斯特里那非常地悲伤,痛不欲生,想出家当僧侣,而且还为他去世的妻子写了一首非常动听的歌曲,即至今仍然流传着的《在巴比伦河上》。但是刚过七个月,他又碰上了一个非常有钱的寡妇,他又结婚了,忘记了自己说的要去当僧侣。帕勒斯特里那在人格上有点毛病,一个就是我才刚才所说的,他极力想去掉穷尾巴,第二个就是他非常善于钻营。他出版第一部《教堂弥撒曲》的时候,



罗马大街上圣  
玛利亚·马乔  
里大教堂

特别题字献给了当时的一位主教。没想到那位叫他作曲的教皇第二年去世了,那位主教成了教皇,于是一下子鸡犬升天,把他提拔起来当了宫廷合唱队的队长。当时规定参加宫廷合唱队是不能结婚的,但他已经结婚了,却还是当上了队长。

体现在帕勒斯特里那身上世俗和宗教的矛盾是很激烈的,他想出人头地,想过好日子,却又不想把自己的良心切成一块一块全卖掉。帕勒斯特里那的矛盾,实际上也是当时那个时代的矛盾,说明当时世俗因素已经不可阻挡地渗透进社会的每个角落,当然也渗透进宗教音乐。所以,帕勒斯特里那的复调音乐对整个音乐史起到了一个非常重要的作用。他的复调音乐主要是清唱式的,没有伴奏,等于把人声最美好的部分发挥到极限,完美地展现了出来。后人说,在巴赫之前没有人像帕勒斯特里那那样精细,在声乐上的贡献是极为重要的,当时人们称赞他为“宗教音乐的救世主”。

声乐发展到复调音乐,显然比单声部要好听多了。下一步,声乐发展到17世纪出现了蒙特威尔第,他将帕勒斯特里那的无伴奏的清唱的大合唱,发展成了歌剧,这种发展意义非同寻常。实际上在蒙特威尔第之前,在1600年第一部歌剧已经诞生了,蒙特威尔第不是创始人。蒙特威尔第的第一部歌剧《奥菲欧》晚于人家七年多,但历史上通常把他当作创始人。他的意义主要在两个方面:一个是他跟帕勒斯特里那的无伴奏式清唱是完全不一样的,帕勒斯特里那为了增加宗教的感觉,在他的大合唱里是没有表情的,但是在蒙特威尔第的歌剧里面特别突出感情色彩。另外一点,很重要的地方就是演出形式的不同,前者基本是在教堂里演唱。1600年,第一部歌剧是在佛罗伦萨问世的,因而被称为佛罗伦萨派,这个佛罗伦萨派基本上是王公贵族家里有婚庆大典,唱佛罗伦萨派歌剧,有点像旧社会唱堂会。蒙特威尔第最大的贡献就是将声乐从教堂、从王公贵族家里拉到民间,他使歌剧这种新鲜的艺术形式飞入寻常百姓家,蒙特威尔第被称为跟“佛罗伦萨派”对立的叫“威尼斯派”。

蒙特威尔第来到威尼斯的时候,威尼斯还没有一家歌剧院,他来了之后才建立了第一家面向大众的歌剧院,然后迅速地在威尼



佛罗伦萨：意大利文艺复兴典型的  
城市，这座古城如今被列入世界文化遗产。

斯水城里建立了十二家，而且座位便宜得让我们现在难以想像。不知道以前的货币比率是怎样计算，每张门票只要两里拉，就算过去的钱再值钱，两里拉也不是一个大数目。这跟咱们现在没法比，你看三大男高音在午门演出，卖的最贵的门票要两千美元一张。蒙特威尔第当时的想法跟我们现在想法很不一样。经过他这样的努力，歌剧迅速被广大人民群众所接受，而且像滚雪球一样，从威尼斯迅速传到罗马、佛罗伦萨等很多城市，歌剧院迅速建起来，而且很多艺术家都参与了歌剧院的建设，像当时最有名的雕塑家贝尔尼尼，他就参与过罗马歌剧院的建设，很多歌剧的舞美设计都出自他的手中。以前威尼斯上演的都是佛罗伦萨派的歌剧，后来没法唱了，就改成演马戏来维持自己的生存。

蒙特威尔第的经历是怎么样的呢？在生活上，他没有帕勒斯



威尼斯最著名的景点——叹息桥，这座水城被列入世界文化遗产。

特里那那么困难。他是一个特别注重感情的人。在创作《奥菲欧》的时候,正好赶上他的妻子在病床上奄奄一息,而创作的任务却要求他必须完成歌剧。所以他把和妻子生离死别的感情完全融入于《奥菲欧》的创作中。奥菲欧是个诗人,当时他的妻子要在地狱的煎熬中死去,这段肝肠寸断的音乐明显融入了作者的情感。所以罗曼·罗兰曾经说,蒙特威尔第是个感情色彩非常浓厚的作曲家。《西方音乐史》的作者朗多米尔曾经说:“在讴歌别人痛苦的时候,蒙特威尔第已经饱尝了自己的悲欢离合。”我很赞同这种观点。我们现在经常说“这个旋律非常好听”,其实旋律这个词,就是蒙特威尔第创造出来的。他曾说:“旋律是人类情感的唯一表达方式。”所以,我觉得蒙特威尔第是非常值得一听的音乐家,别的音乐没有时间你可以不用听,听《奥菲欧》中的《哈利路亚》中的大合唱就够了。蒙特威尔第一直到临死的时候还在写他的歌剧,他七十五岁那年写出他最后一部作品。

古典声乐发展到最辉煌的阶段是亨德尔的清唱剧。意大利的歌剧到了18世纪,已经形成了自己的体系,要想冲破这种格式化的束缚,亨德尔作了很多努力。他不仅借鉴了意大利歌剧中的一些咏叹调,也吸收了英国歌剧的一些精华,如假面舞会、众神合唱赞美诗,同时又吸收了古希腊悲剧的元素,这使他的清唱剧的形式更加丰富多彩。另外在以前,唱歌剧都是用意大利语,这时你听歌剧也都是意大利语,不管唱的人懂不懂意大利语,也不管听的人懂不懂,都在装模作样地唱和听,已经形成了一种规范。到亨德尔的清唱剧一律改唱英语,为了能让英国听众听得懂。再加上以前意大利歌剧都是男欢女爱的小情调,当时为了迎合英国正在反抗外国侵略的历史背景,增加了很多英雄主义的色彩。这几点加在一起,亨德尔一下子赢得了英国观众的喜欢。

亨德尔是德国人,他的名字在德文中的意思是“商品”,是交易的意思,他们家里只有他爷爷是商人,是一家铜器店的小老板。他的父亲非常想让他当医生、律师。但亨德尔七岁的时候,一次正在唱歌演奏,被一个公爵看见了,公爵认为他很有音乐天才,就把他父亲叫来了,说你的孩子有音乐天才,你必须让他学音乐,他父亲



普塞尔：英国  
歌剧创始者

很怕公爵，这样才送亨德尔去学音乐。

他二十五岁到英国，英国当时歌剧的创始人叫普塞尔，刚刚去世，歌剧坛上群龙无首，正需要有人替代这个位置，亨德尔恰逢其时来了。他来了，要想立足，怎么办呢？他只能创作两种歌剧：一种歌剧，意大利式的，就是蒙特威尔第式的；一种歌剧，普塞尔

式的，英国式的。为了立足，他就写了这两种歌剧。他果然立足了，而且享受了极高的待遇，可以说亨德尔一辈子享尽了富贵荣华。但是到他五十五岁的时候，他突然觉得不对劲了（我是这么想的），要不他为什么到五十五岁突然改写清唱剧了？他为什么在过去的三十年一直用别人的形式包装自己呢？他共活了七十四岁，五十五岁也算衰年变法，再改章程，很难啊！他在余下的十九年里一共写了二十四部清唱剧，不到一年就写一部，速度是非常神奇的，说明他对轻歌剧充满了感情。他开始意识到，他过去写的那些东西，不过是他从德国带过来的一块布料，用的是意大利式的或者是英国式的剪刀，裁剪出一件适合于英国贵族穿的披风，他现在已不愿再当这个裁缝，所以亨德尔在五十五岁的时候写出了第一部清唱剧《弥赛亚》，第二年写出第二部歌剧《参孙》（根据弥尔顿的长诗改编），这两部轻歌剧果然让英国的观众耳目一新，因为融进了新的东西，形式赋予了变化，比蒙特威尔第式的歌剧有了不同凡响的进展。六十六岁，亨德尔双目失明，他还坚持写他的清唱剧，没事的时候就到剧院坐在角落里听演奏他的清唱剧，听到动情处，忍不住老泪纵横，因为他对清唱剧充满了感情。

亨德尔的作品很多，我个人意见，如果你要没那么大功夫，就听两首曲子也行了，一个是歌剧《赛尔思》中的一段广板，大约有七八分钟的样子（我国也有把它翻译成《绿叶青葱》），不仅被古典音

乐乐团屡次演奏,而且被很多的流行乐团演奏,英国的曼托瓦尼乐队就演奏过,非常的优美。另外一首曲子就是《弥赛亚》里的《哈利路亚》,这也是不长的一首曲子,是《弥赛亚》中第三场的一个大合唱。《弥赛亚》演的是耶稣的一生。1957 年美国的一个音乐节上,



器乐中的“皇后”——钢琴

五百个乐队，一万人演唱这首曲子，气势磅礴。《弥赛亚》在伦敦首演，当唱到《哈利路亚》的时候，当时在场的有国王乔治二世，乔治二世听到这首曲子非常感动，忍不住从座位上站起来，躬身倾听。一看国王都起来了，带动全场的观众都忍不住站起来了，站着听完《哈利路亚》。此后，只要在欧洲，只要演唱亨德尔的《弥赛亚》，只要《哈利路亚》的歌声一响起，全场观众就会起立，这成为一种惯例。海顿晚年的时候听到《哈利路亚》这段曲子的时候也非常感动：怎么会有这么神圣、这么伟大的音乐，我这一辈子说死说活也要创作这么一部音乐。海顿晚年坐在轮椅上还坚持写他最后一部歌剧《创世纪》，每天创作之前，要洗手焚香，以示神圣之感，最后在首演《创世纪》的时候，有一段大合唱，就是模仿《哈利路亚》，叫《天上有星光》，非常动听，充满神圣感。当指挥棒一起，全场唱起《天上有星光》的时候，坐在轮椅上的海顿突然站起来了，指着台上激动地说：星光就在那里！美好的音乐确实能够震撼人。其实你仔细想想，能让你落泪的，一个是你的母亲，一个就是音乐。所以《哈利路亚》又被称为“天国的国歌”，这个称谓可以说是很高的奖赏。

前面回顾了古典声乐的发展脉络，人的声音一步步得到尽善尽美地发掘和展现，下面我简单讲一讲，音乐的另一支——器乐。

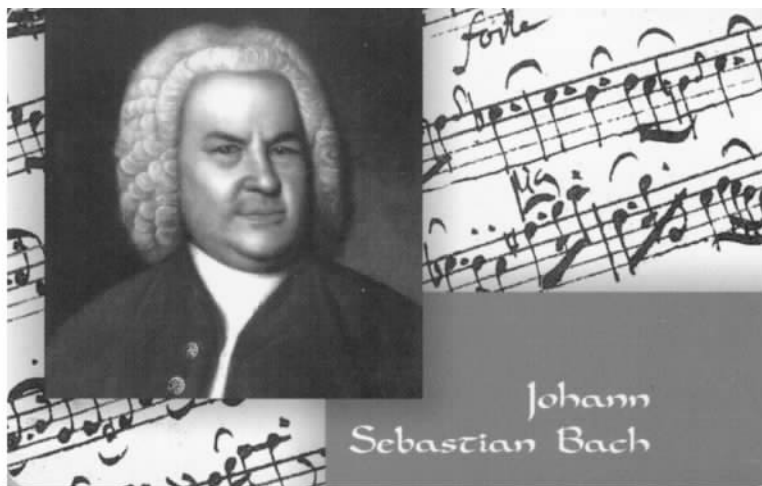
器乐独立于声乐，从声乐中分离出来，和声乐平起平坐，无论在音乐历史上还是人类历史上的意义都是非常重要的。重要性主要从两点表现出来，一点是世俗因素不断扩大，你想想，原来占统治地位的声乐是一种宗教形式，宗教因素越来越少，世俗因素越来越多，肯定唱歌越来越少，器乐越来越多。另外一点就在于民主的力量加大。房龙在谈这一段历史的时候，说的一段话很经典：“音乐比起绘画是更民主的艺术，等到各种完美的乐器都可以加入进来，当各种乐器合成一种变幻无穷的管弦乐的时候，音乐就获得的全面的胜利。从基督教新教教堂逃亡出来的绘画，遁入了私人住宅，或藏于博物馆，但音乐却在每一个国家的大街小巷里昂首阔步，征服了世界。”我觉得这些话说得很到位。同样是民主的进程，同样是世俗化的进程，伦勃朗的绘画、达·芬奇的绘画被个人收藏了，或者藏在博物馆里，因为很少有人能买得起。但是你可以在兜

里藏着任何一个音乐家,包括最伟大的音乐家的音乐,走到哪听到哪。音乐就是这样体现了世俗的、民主的力量,因此可以说器乐的出现体现了这两点意义是不可小看的。

我现在从蒙特威尔第器乐的梦想谈起。蒙特威尔第的一辈子在创作歌剧的同时,内心潜藏着很大的梦想,就是器乐。当时音乐是以人声为主,所有的乐器是声乐的附庸,所以当时的伴奏很简单,只有四五种,你看中国的京剧就很体现那个时代的特色,老三样:京胡、月琴、板鼓。而蒙特威尔第的歌剧《奥菲欧》一下子在台上用了四十多种乐器,这在贝多芬交响乐时代都少见。这跟蒙特威尔第内心的梦想有关。

蒙特威尔第出生在一个很小的地方,叫做克里莫纳,但这个地方从过去到现在一直是管弦乐器的制作之乡。我们现在运用的很多管弦乐器最早都是在那里制作出来的。比如说,我们现在的小提琴,据说就是16世纪初期一位叫做安德丽亚·阿马提的工匠创造出来的,这个人跟蒙特威尔第是老乡。另外蒙特威尔第一直是乐队里的中提琴手。所以他对音乐的理解肯定跟帕勒斯特里那是不同的,因为后者是唱歌的出身。所以,蒙特威尔第一直都怀有器乐的梦想,只不过因为当时社会现实的制约,一直得不到发挥。这个梦,是巴赫帮他完成的。可以说,巴赫是第一个在历史上让器乐和声乐实现并驾齐驱的音乐家,相当于猴子从森林里出来直立行走。原来的器乐是声乐的附庸,现代的器乐独立成章,意义很重大。

巴赫跟蒙特威尔第一样,一生对器乐有着特别的钟爱,他自己曾发明过一种叫做五弦中提琴的乐器;也是他,第一次把管风琴独立出来,单独为管风琴编写了很多的独奏曲,巴赫本身就是一位管风琴演奏大师,以至人们称赞管风琴就是巴赫的乐队,他把乐器潜在的能力发挥得淋漓尽致。其他的更多了,他的钢琴曲,他的单簧管、双簧管,他的大提琴无伴奏,都非常值得一听。尤其是双簧管协奏曲一共是三首,都不长,非常好听。后来在莫扎特时代,他曾经作过一首单簧管协奏曲,是莫扎特最著名的一首,现在一演奏单簧管协奏曲,肯定就演奏这首,我想他肯定是受了巴赫的影响。巴



巴赫纪念磁卡

赫的大提琴无伴奏有六首,也是非常好听,到现在仍常演不衰。其中演奏得最好的就是前苏联大提琴演奏家罗斯特罗波维奇,可能是他年龄比较大,经历的沧桑多一些吧,对巴赫的作品的理解有很多独到之处。

巴赫对器乐的贡献是巨大的,但是他本身并不走运,没有亨德尔那么幸运。巴赫和亨德尔同年出生,晚年又先后双目失明,大致

生活经历和轨迹是相同的,而且他们的出生地相隔二十英里,算是老乡,但巴赫一辈子穷困潦倒,有二十个孩子,你想想二十个孩子,怎么养?还不得跟放羊似的。房龙在写《巴赫传》的时候,画了一张插图,画的是墙上钉了二十枚钉子,每一枚钉子上挂一顶帽子,最后一枚钉子上没有帽子,钉子下面是一个婴儿车,里面是刚生下来的小婴儿。巴赫的《勃莱登堡协奏曲》非常有名,死后仅卖了六便士。但是亨德尔就走运,他写的《水上音乐》被英王一次就

海顿: 交响乐之父



奖赏了两万英镑，真是不可同日而语。巴赫死的时候连一块墓地都没有，第一天埋了，第二天就找不着了。亨德尔去世的时候英国政府出面，相当隆重，安葬在伦敦的西敏寺名人墓园中。但是，这并不妨碍巴赫的伟大。是巴赫的努力使器乐达到了辉煌，当然最辉煌的要数莫扎特和贝多芬时代。

实际上巴赫的努力是在单独的乐器上，但交响乐是一种众神的联欢。交响乐的拉丁语意思就是“一起来演奏”。提起交响乐，不能不提海顿，他被称为“交响乐之父”，没有他也就没有莫扎特和贝多芬，莫扎特和贝多芬都不得不承认海顿是他们的老师。莫扎特一直都称海顿是他爸，而且他创作的弦乐四重奏曾专门献给海顿。贝多芬脾气有点暴，尽管海顿是他的老师，但他们有点不合，但海顿对他仍然很赏识，应该说海顿对贝多芬的影响是非常大的。

下面，我想简单介绍一下贝多芬的交响乐，贝多芬交响乐的意义就在于他把器乐推向古典主义辉煌，更全面地讲，这个辉煌是经过了海顿的奠基，莫扎特和贝多芬的努力，最后由贝多芬来完成的。

贝多芬第一第二交响乐，有着明显的海顿和莫扎特的影子，可以略去不听，其他几部交响乐大致分为两个部分。一类是第三、第五、第九交响曲，建议大家放在一起听，其中的第三是《英雄交响曲》，第五是《命运交响曲》，第九是《欢乐颂》。三部交响乐合在一起，实际上完整地用音符抒写的是一个英雄的诞生、成长和涅槃。其中最重要的当然是《第五命运交响乐》。我们国家对别的音乐家都不熟悉，就熟悉贝多芬；对贝多芬别的不熟悉，就熟悉命运交响曲开头前四个音节。昨天我看电视台搞的音乐大奖赛，出了好多素质测验题，很多曲子他们都不知道，但只要放《命运交响曲》前四个小节，我相信没有不会的。但是这四个音节最衡量我们对贝多芬的理解和认识。刚粉碎“四人帮”的时候，电台里老演奏贝多芬的这首曲子，把贝多芬的这四个音节演奏得非常气势磅礴，节奏非常紧凑有力，开始我们就是这样接受的，后来我觉得好像不对，贝多芬怎么成了李尔王一样的人物了？再后来，我看了一个英国学者写的文



贝多芬国际音乐节宣传册

章,特别带着嘲讽的口气评论道:“这开头四个音节经常被那些表演过火的浪漫派的指挥家虐待,谨防在开头的四个音节里用力敲击的蠢人,他们就像是训狮员一样,控制了整个的乐队。”说得太好了,我一直就找不到这么好的词。为什么?因为在创作《命运交响曲》的时候,贝多芬的双目已经失明了,他内心是痛苦的,怎么可能像李尔王似的时时刻刻都在强有力的敲击命运的大门呢?总是这样的敲门声,贝多芬受得了吗?所以,我们在欣赏这部交响曲的时候要警惕英国人说的“那些蠢人”和“那些虐待他的指挥家们”。

第二类值得一听的是贝多芬第二、第六交响曲。《第二交响曲》充满了爱情色彩,被舒曼称为是“在两位北欧巨人之间的纤弱的希腊少女”,因为在创作这部交响乐的时候,他正在和一对贵族姐妹恋爱,后来好像是他跟姐姐好了,那个妹妹嫁给了一个军官,那个姐姐送给贝多芬一个自己的雕像。看电影《永久的情人》中,贝多芬有一个抽屉,里面装着没有发出去的情书,还有的就是那个雕像。这部交响乐里弥漫着这样动人的爱情的旋律。《第六交响曲》就是我们非常熟悉的《田园》,它不是模拟自然的作品,而是贝多芬心目中的田园。虽然那时贝多芬已经双目失明,但是贝多芬说“田园里的每一棵树都在和我说话”,他把对自然的感情寄托在里面。

如果说前一类交响曲的主题是“英雄、命运、欢乐”,那么后一类交响曲的主题就“青春、爱情、自然”;前一类交响曲寄托的是贝多芬的理想,后一类交响曲寄托的是贝多芬的梦想;前一类的交响曲呼应的是那个时代革命的主题,后一类交响曲则反映那个时代回归自然和人性的主题。

以上我们梳理了一下古典器乐的发展脉络。这样我们对古典音乐有了一个粗浅的认识。我们回过头来再听那些歌剧,听那些器乐,我们可能充满了对这些音乐家的感情,这样听起来,可能另有味道。

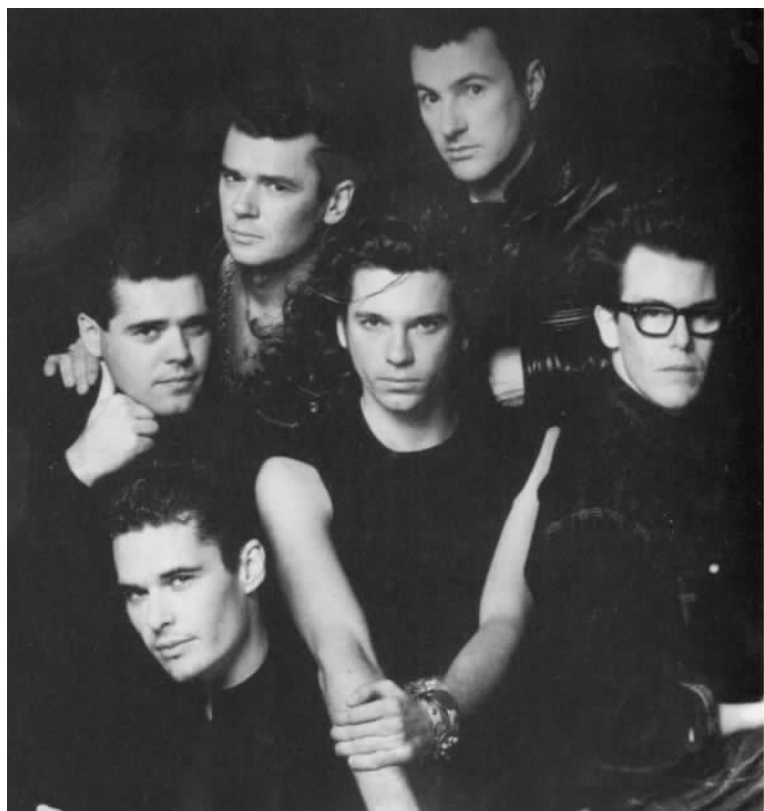
上面是对古典音乐青春期的声乐、器乐的简单介绍,下面我就从摇滚音乐的角度来进行一下对前面所提出的问题的补充。

2001年,我用了一年的时间写了一本关于摇滚音乐的书,在写

这本书的时候我一直在想这样的一个问题,音乐的发展史实际上就是不断界定什么是音乐,什么是噪声的过程,因为在古典音乐里没有噪声,古典音乐讲究的是和谐、匀称和美,噪音只有在摇滚音乐里才有。我想在“格里高利圣咏”的时代,肯定认为复调音乐就是噪音,蒙特威尔第的四十种伴奏,肯定会更被认为是噪音。所以,一部音乐史,就是一部什么是音乐什么是噪音的历史,是一场争夺音乐权利的斗争的历史——用阶级斗争的方法来分析的话,大概就是这样来说的。

实际上,在古典音乐的后期,也就是19世纪的末期20世纪的初期,古典音乐的最后一批传人,他们已经在探讨噪音能不能纳入音乐的范畴。其中一位叫勋伯格的,是无调性音乐的创始人,他就试验性地将噪音引进了他的音乐创作中,比如他的《月光下的彼埃罗》和《华沙幸存者》,但终于没有成为古典音乐的主流。另一位拉赫玛尼诺夫,他曾经寓言20世纪是噪音的时代,但他到底没有看到噪音时代的诞生。

真正完成了勋伯格和拉赫玛尼诺夫遗嘱的人,不是古典音乐家,而是摇滚音乐家。20世纪60年代出现了一支摇滚乐队,大家都很熟悉,叫“地下丝绒”乐队,其中主要的作曲者叫约翰·凯尔,他当年曾获得了伦敦音乐学院古典音乐的奖学金,拿着古典音乐的奖学金搞摇滚,等于喝着牛奶给狼干活。他改造了小提琴的拉法,第一次把噪音搬上舞台,被一些年轻人所接受,尽管当时影响不是很大,但毕竟让噪音音乐开始抬头。所以摇滚音乐者后来不无骄傲地说,是他们创作了拉赫玛尼诺夫《第五钢琴协奏曲》。事实上,大家都知道,拉赫玛尼诺夫一生只写了四部钢琴协奏曲,并没有《第五钢琴协奏曲》。到了80年代,各种噪音音乐迅速发展起来。其实像我这样年纪的人,一开始不太喜欢噪音音乐,但听过之后,发现跟你想的不一樣。噪音音乐不是像外面汽车的声音那样,和卓别林电影《摩登时代》里的噪音不一样。80年代的噪音主要有两种值得一听,像我这样的人都能接受,你们一定可以接受,一种是“白色噪音”,代表是80年代初期出现的“耶稣和玛利亚锁链”乐队,一支是80年代末期出现的“血腥的情人节”乐队;另一个是美



西方摇滚歌手

国 90 年代出现的地下噪音,代表的乐队叫“大黑”乐队,改造的是吉他的弹法。噪音乐队经过 60 年代、70 年代,到 90 年代已经十分丰富,成为摇滚乐一个重要组成部分。

之所以产生出噪音音乐,除了古典音乐家的梦想之外,器乐材料的变化,是一个很重要的因素。古典乐器的材料尽管也经历了很多变化,但基本已经成型。进入了电子时代之后,1968 年第一次出现了电子合成器,使音乐的材料发生了根本性的变化。合成器的出现,给了噪音音乐一个新的武器。当时有一个合成器大师叫布赖恩·依诺,对合成器的普及起了很重要的作用,合成器被摇滚乐队普遍应用。当时德国有一个乐队叫“橙红色的梦”,出版他们的唱盘叫《半人马座  $\alpha$  星》的时候,在封套上注明“本唱盘绝对不含任何纯器乐”,意思和现在在食品包装袋上特别标明“本食品绝对

不含任何添加剂”一样,为的是突出合成器的重要。合成器的作用确实很大,我们不要低估它,噪音音乐正是有了它的推波助澜才有了进一步的发展。

因此,总结一下我们刚才讲过的古典音乐青春期和摇滚音乐的发展期,从这样两个根本不同的坐标系来看音乐形式在时间中变化的意义,让我想起德国学者保罗·贝克所说的:“音乐没有进

瓦尔特·冯·德·福格尔魏德:最著名的恋诗歌手,他是首位将文学和音乐连结在一起的音乐家。



化,只有变化。”这种变化,如果从文学的角度来分析,和文学有着很相似甚至神似的方面,用如今一句时髦的话就是“陌生化”——这是20世纪初俄罗斯理论家什科洛夫斯基说的一句名言。形式的变化总是对前一种形式的陌生化。蒙特威尔第的四十多种乐器的出现肯定是对“格里高利圣咏”的陌生化,而贝多芬的交响乐肯定更让人吃惊,而后来摇滚音乐的出现又是整个古典音乐意想不到的陌生化。

如果说前面我们已经谈到了音乐在历史长河的发展中和文学的发展有非常相似乃至神似的方面,下面我再讲讲音乐和文学不同的地方,因为毕竟是两种不同的艺术形式,它们不同的地方会给我们一些有意思的思考。

一种不同,就是叙述的角度不一样,当然,音乐和文学存在相容的地方,它们存在的方式都是以时间为单位,读文学,要一页一页地看,听音乐也要一个小节一个小节地听,不像绘画、雕塑,一幅绘画我瞬间就可以把它看完,用不着时间流淌的过程,即使雕塑的背面你看不见,放一面镜子就看见了。文学的叙述角度一般都是单声部的,尽管有的小说用复调方式去写,但是本质上还是有一个隐含的主体,就是作者,所有的一切都掌握在他手心里,所以即使分出很多声部,最后看来还是他一个人的独白。最近贾平凹写了一部长篇小说叫《梦象报告》,实际上是希望用多声部的方式来表现这部长篇小说,写了两个人年轻的时候相恋,一直到年老也没有成功。他为了叙述这两个人从年轻到年老的爱情历程,从不同角度叙述这两人的故事,想达到复调小说的作用,但遭到很多人批评,说所有人都操着同一个腔调说话,还是作者单声部的独白。其实这确实很难。为什么?我觉得这跟创作材料有关系。音乐的材料是乐器和人的声音;文学的材料是文字。在一句话当中只能有一个主语,但我们在座的共同发出各自的一种声音的话,那将是一种新的声音,但我们也就什么也听不清了。而乐器可以拼凑在一起,发出各自的不同声音,合在一起却可以是非常好听的音乐。在那里,每种乐器都是一张嘴,可以在同一时间,形成一种众神喧哗的多声部的效果,这是文学望尘莫及的。

另一个不同,20 世纪文学才出现了巴赫金所说的复调小说,也就是才有了向音乐的求助,利用音乐的形式充实自己的尝试。但早在几百年前,音乐就曾梦想过和文学的联姻。但这两种艺术形式毕竟是不一样的,就像文学梦想和音乐联姻,我觉得很难成功,音乐梦想和文学联姻依然是很难的。这是我个人想法,不见得对。理查·施特劳斯曾经写过一首交响诗《堂吉诃德》,他主观意图是用大提琴代表堂吉诃德,用单簧管代表桑丘。我觉得这有些一厢情愿,作为听者,你能听出哪个代表哪个?变化一下不可以吗?所以我觉得,我们听音乐最多的还是听音乐本身给我们的感受,而不像小说可以有情节,有人物。音乐是一种感觉艺术,从本质上来讲和主要是叙事功能为主的文学是有区别的。音乐、文学各有其长,各

理查·施特劳  
斯和他的签名



有其短,应该相互借鉴,但这种借鉴不是“输血”式简单的方式,而是一种素质的培养;学文学的人懂一点音乐,学音乐的人懂一点文学,彼此给予营养,是很有好处的。

最后,我用一段话来作为我今天讲座的结束语。讲这段话的人很有意思,是一个 18 世纪的异想天开的人物,他想发明两种乐器,一种叫做眼观羽键琴,一种叫做彩色羽毛键琴,希望能把音乐的旋律与和声的色彩在乐器上给人们一种视觉冲击的感受。他就是那个叫卡思·戴尔的神父,他曾经说过这样的话:“声音的特性是

流失的、逃逸的，永远和时间系在一起的，并且依附它而运动。而颜色从属于地域，它是固定的、持久的，它在静穆中闪烁。”我想他这句话正好符合我今天的题目“在时间中流淌的音乐”。没错，音乐永远在流淌中闪烁，在流淌当中给我们以享受。

就讲到这里吧，谢谢诸位！