

MUSIC

MUSIC

二十世纪音乐漫步

朱建 著



厦门大学出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS



作者简介

朱建，1924年生，音乐理论家。曾任上海音乐学院作曲指挥系副教授、上海音乐学院图书馆馆长、上海师范大学音乐学院研究生班兼职教授、上海音乐学院《现代音乐学会创作丛书》主编、上海《光华日报》音乐周刊主编等职。译著有《20世纪音乐名家与名作》、《二十世纪西欧音乐名作（讲授提纲）》、《曲体学》（普劳特原著）、《指挥棍使用法》（许米特原著）。曾在全国各大音乐杂志及中央、上海人民广播电台等发表各类音乐论著200多篇。

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪音乐漫步/朱建著. —厦门:厦门大学出版社, 2005. 12

ISBN 7-5615-2484-6

I. 二… II. 朱… III. ①音乐欣赏-西方国家-二十世纪②作曲家-简介-西方国家-二十世纪 IV. J605.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 109075 号

厦门大学出版社出版发行

(地址:厦门大学 邮编:361005)

<http://www.xmupress.com>

xmup @ public. xm. fj. cn

厦门昕嘉莹印刷有限公司印刷

(厦门市前埔东路 555 号 邮编 365001)

2005 年 12 月第 1 版 2005 年 12 月第 1 次印刷

开本:787×960 1/16 印张:19.5 插页:2

字数:261 千字 印数:1~3 000 册

定价:26.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换

目 录

序	[朱践耳]
---------	-------

德彪西与印象主义音乐	(1)
理查·施特劳斯歌剧《莎乐美》中的 《七层披纱之舞》	(5)
葛拉祖诺夫的《第五交响曲》	(11)
一曲近代英国风格的典范之作——沃恩·威廉斯的《托马斯·塔里斯 主题幻想曲》	(15)
拉赫玛尼诺夫的交响诗《死亡岛》	(20)
霍尔斯特与他的《行星组曲》	(26)
音乐奇才艾夫斯与他的《康科德奏鸣曲》	(32)
新英格兰·艾夫斯·《新英格兰三景》	(37)
勋伯格:弦乐六重奏《净化之夜》	(44)
拉威尔:《达夫尼与克洛埃》第二组曲	(50)
拉威尔的钢琴曲《库泊兰的坟墓》	(57)
法拉的舞剧《三角帽》	(62)
巴托克的艺术与他的不朽杰作《弦乐、打击乐与钢片琴音乐》	(66)
木偶·主角·牺牲舞剧《彼得鲁什卡》	(71)
韦伯恩的“简洁”风格与他的《交响曲》	(78)
音响的探索者——现代作曲家埃德加·瓦雷斯及其创作	(82)
一部“隐而不见的歌剧”——贝尔格的《抒情组曲》	(87)

维拉·罗勃斯及其《第十肖罗》	(93)
普罗柯菲耶夫:大合唱《亚历山大·涅夫斯基》	(101)
亨德米特事件	(112)
名画家的音乐画像——交响曲《画家马蒂斯》	(116)
奥尔夫的《布兰之歌》	(123)
查维斯与他的《印第安交响曲》	(137)
一部具有美国精神的交响曲——柯普兰的《第三交响曲》	(142)
牛仔芭蕾组曲——《小伙子比利》	(148)
恰恰图良与他的《小提琴协奏曲》	(153)
百折不挠的音乐巨匠——肖斯塔科维奇	(158)
肖斯塔科维奇的《C大调第七交响曲》	(166)
梅西安与他写在战俘营的杰作——《末日四重奏》	(175)
鸟鸣音乐会——梅西安的《异国的鸟》	(182)
混乱与秩序的对抗——卡特的《羽管键琴及钢琴的双重协奏曲》	(187)
卡特与他的“乐器演奏的戏剧”——《第二弦乐四重奏》	(193)
奇才凯奇与他的“加料”钢琴杰作——《奏鸣曲与间奏曲》	(198)
布里顿与《弗朗克·布里奇主题变奏曲》——为纪念布里顿八十诞辰 而作	(203)
布里顿《青少年管弦乐队入门》——《普赛尔主题变奏及赋格曲》 ..	(209)
卢托斯拉夫斯基与他的《乐队协奏曲》	(218)
从信徒到叛徒——罗奇伯格与他的《小提琴协奏曲》	(224)
才华出众的伯恩斯坦	(229)
伯恩斯坦的“合成”风格与交响曲《焦虑的年代》	(234)
尼德·罗雷姆与他的《弦乐交响曲》	(239)
利盖蒂与他的《大气》	(242)
布莱兹与他的《无主之槌》	(246)
亨策·音乐·政治	(251)
施托克豪森与他的《瞬间》	(256)

奇妙的声乐套曲——《远古童声》	(261)
奠定风格的作品——乔治·克伦姆的《夜乐 I》	(268)
彭德雷茨基与他音色音乐的杰作——《广岛殉难者的悼歌》	(275)
古雷斯基与他的《第三交响曲：悲歌》	(283)
“一颗巨星陨落了”——悼念施尼特凯	(288)
施尼特凯与他的《中提琴协奏曲》	(292)
德尔·特雷迪奇的管弦乐曲《步伐》	(296)
荣获普立策奖的第一位女作曲家——兹维莉希与她的 《第一交响曲》	(299)
舒万特纳与他的《无限的余音》	(303)
后 记	(306)

序

20 世纪是个复杂而又奇特的世纪。它既是大动荡、大倒退的世纪：经历了血与火的煎熬，文明摧残，生灵涂炭，人性灭绝，野蛮黑暗，还有生态环境的破坏；另一方面，却又是大繁荣、大进步的世纪：科技突飞猛进，文化日新月异。人类对自身的复杂性的认识和感悟，比以往任何时代更为深刻。

这种惊心动魄的客观现实必然会在文学艺术中有所反映，于是就需要找到与之相对应的、独特的艺术语言和表现手法。它与以往的大不相同，是另类的，丰富多样而又十分复杂。由此，20 世纪的现代新音乐就应运而生了。它比起前两个世纪的古典主义和浪漫主义那明朗悦耳的音乐来说，自然就显得十分怪异、艰涩、深奥、难懂。另外，从音乐本身来看，其生命力就在于不断创新。以往任何时代有作为的、卓越的作曲家都是力求创新的，只不过随着时代发展的加速化，现代音乐的创新，步子也就越来越快，胆子也越来越大。甚至对传统观念（包括审美观、哲学观等）以及传统的技法与规范，进行了最激烈的挑战和最彻底的颠覆。几乎每个现代作曲家都在追求创作个性的张扬。经过离经叛道（“大破”）和别出心裁的发明创造（“大立”），各式各样的新技法、新体系、新“主义”、新流派层出不穷，各显神通。从而每个人的聪明才智得以尽情地发挥，这是音乐艺术本身进步的必然。

但就普通的音乐听众来说，由于欣赏习惯一时跟不上来，他们只觉得现代音乐太古怪，五光十色，目不暇接，不知所云，无所适从，陌生感引

起了排斥感。其实,这种“跟不上”的现象古已有之,只不过于今更烈罢了。因此,很需要有一些入门、导读之类的书籍,来帮助听众们、音乐专业和文艺专业的学子们,更好地理解 and 欣赏现代音乐。朱建先生的《二十世纪音乐漫步》,正是这样一本有益的读物。

这本书挑选了四十位有影响力的西方知名作曲家,采用对每人各取其一部或两部代表性作品用“窥一斑而知全豹”的办法,逐一加以分析讲解。资料丰富,文字生动,娓娓道来,引人入胜。特别是通过对时代背景、人文背景、创作背景的具体介绍,作曲家本人的自白,再对作品的内容和艺术表现的独特手法和风格进行剖析,使读者能有较全面和深入的理解,从而在作曲者和听者之间架起一座沟通的桥梁。

写到这里,突然想起一位爱乐者的文章中讲到的切身体会。他初听那无调性的现代音乐作品时,感到刺耳难听,甚至反感,丝毫不能接受。朋友劝他不妨以一种宽容的、开放的心情,静下来多听听。果然,他渐渐地走进了那陌生的音响之中,越听越有味,终于,他认识到,在反映现代人的精神感受与生活经验方面,无调性音乐来得更直截了当,细腻透入,因而更易于直接深入到人的内心深处,引起精神上的共鸣。

由此可见,现代音乐同样也是表达心灵之声的,也能与听众沟通。另一方面,也说明了欣赏习惯是可以改变的,正如俗话说说的“少见多怪,多见不怪”,您不妨也试试看?

朱践耳

2005 年 4 月



德彪西 与印象主义音乐

我必须抓住“印象”这词，
我重视它，因为它给我以自由。

——德彪西

“多少世纪以来，音乐一直以追随其他艺术的觉醒而称著。这话对印象派的音乐更为确切。”

1874年，在巴黎著名的落选者沙龙中举办的一次画展里，法国青年画家莫奈展出了一幅名为“日出印象”的油画。这幅画以特殊的感受与新颖的技法描绘了晨雾弥漫的泰晤士河上的日出印象：水面上倒映出天空与太阳的颜色，水天在朦胧的朝雾中融成一片，扁舟与远景都模糊不清，没有明确的形状，仿佛画面上的一切景物都为晨曦与雾气所融化了。这是一种崭新的艺术，它完全背离了文艺复兴时期以来一直统治着绘画的“忠于自然”的原则，创立了一种“直接利用外光绘画”以及“捕捉自然界瞬间即逝的景象”的新绘画原则。主张这种观点的画家认为客观形体在人们视觉中的表现是光的反映，而光又是瞬息万变的，捕捉一瞬间由形体反映在人们头脑中的色彩印象，这就是他们所追求的目标。他们将物体周围的色彩、光影、气氛看得比轮廓分明的实体更为重要，而且对活

动不息的物体及虚无缥缈的事物如水、雾、光、云等特别感兴趣。为了适应这种新的追求,他们改变绘画的技法,以不断变换的线条以及模糊变幻的色调代替了清晰的外形和客观的颜色。但当时的迂腐学究对此十分蔑视,贬称他们为“印象主义”。然而,就是这个“印象主义”,不仅形成了绘画的革命,而且在音乐、诗歌、哲学、伦理学乃至更广泛的思想领域中也产生了巨大影响。

当时的青年作曲家德彪西(Claude Achille Debussy 1862—1918)与这些印象主义画家如莫奈、德加、雷诺阿以及象征派诗人魏伦、马拉美、波德莱尔、路易斯等朝夕相处,深受他们艺术思想的影响,并在创作上采用了类似的方法创立了一种新颖的“印象主义音乐”。德彪西本人因此而被人公认为印象主义音乐的奠基人及“旗手”。

但是,十分有趣,德彪西对别人称他为“印象主义者”大不以为然。1908年,他写信给出版商杜朗,在谈到自己的作品时说:“我试图加进某些新的东西,创造一种独特的真实——无知之徒竟称之为‘印象主义’,这是人们,尤其是艺术家们,使用得最不合理的一个术语。”后来又说:“象征主义或印象主义,这是用来贬抑同行的最方便的话了。”看来,他对“印象主义”这词深恶痛绝,同时也厌恶别人称他为印象主义者。当然,德彪西的创作确实有超越印象主义的地方。但是从他的艺术思想、美学观点以及创作手法的总体来看,他确实是一位名副其实的印象主义作曲家。

1901年他曾说过:“我必须抓住‘印象’这词,我重视它,因为它给我以自由,使我的情感不受任何寄生性的审美观的影响。”并且表示要去“倾听在自己周围的大自然的无数声音”,“去捕捉这个大自然所提供的无止境的瞬息万变的音乐”。在这样的思想指导下,他与印象主义的画家一样,尽量地在大自然中捕捉永无止境的瞬息万变的音乐。他的作品很多是取材于大自然的,例如:《夜空的声音与芳香》(Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir)、《水中倒影》(Reflets dans l'eau)、《雪花飞舞》(Des pas sur la neige)、《雨中花园》(Jardins sous la pluie)、《原野中

的风》(Le vent dans la plaine)、《浓雾》(Brouillards)、《帆》(Voiles)、《月光》(Clair de lune)、《阴云》(Nuages)、《大海》(L Mer)、《枯叶》(Feuilles mortes)等,而且在表现手法上,不像贝多芬和柴可夫斯基那样,偏重于写实性、戏剧性和心理的表现,而是非常细腻地描绘出景色给人的瞬间印象。他也效法印象派画家不求实物的清晰轮廓,而着力于色彩的追求,将调性、和声、音色、旋律乃至节奏、速度都作为创造色彩的一种手段。例如,为了色彩,他采用了多样化的调式结构,运用各种可能获得的调性、调式来谱写色彩斑斓的音乐。他的钢琴曲《月光》、《淹没的教堂》(La Cathédrale engloutie)、《雨中花园》、《萨拉班德》(Sarabande)以及歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》(Pelleas et Melisande)的第一动机与弦乐四重奏的第一主题都是采用多里亚、弗里几亚、混合里底亚、爱奥尼亚等中世纪调式写成的。另外,还有些作品则采用五声音阶(如《亚麻色头发的女郎》(La Fille aux Cheveux de lin)、《塔》(Pagodes)等)、半音音阶(如前奏曲《牧神午后》(Prélude l'Après-midi d'un faune))以及全音音阶(如《帆》等)写成。而且有时调性游移,段落不清,有时调性布局十分复杂,有时一曲中采用多种不同的调性、调式,有时采用人工的调式,这样就丰富了整个作品的色彩变化。在和声上,他首先考虑的也是色彩的效果。他脱离了德、奥式的功能和声的基础,而运用独立的绝对和声,这就是说,不要求一定的和弦进行及调性进行的逻辑性,而只追求特殊的魅力与效果。这样,色彩的因素统治了和声的结构,乐音混合的现象胜过了调性和弦结构的原则,不协和音的作用因此起了变化,它的采用与否完全决定于它的色彩价值。因此,在他的作品中出现了大量的平行和弦、附加音和弦、高叠和弦、增和弦、空四、五度等的色彩性表现手法。例如,在《月光》一曲中,他运用降Ⅲ级和弦来替代原来功能和声中的Ⅴ级和弦,减弱了和声进行的力度,使色彩显得柔和、黯淡一些,非常准确地描绘了月色朦胧的夜景。在《水中倒影》中,他运用了Ⅱ⁷—Ⅲ、Ⅵ—Ⅱ⁷两种和弦的快速连续交替出现,给人以一种闪闪发光的感觉,惟妙惟肖地描绘出水光荡漾的湖上景色。在配器上,色彩的追求就更为突出。德彪西不

喜爱庞大乐队的洪亮音响及丰满的和声,他所迷恋的是轻柔、新颖、黯淡的音响。为此,他偏爱木管乐器的低音区、加弱音器的铜管乐、分部很细的弦乐器、音量微弱的打击乐器……每种乐器演奏的乐句都极短促,这样,使不同乐器的色彩相互辉映、对比、嬉耍,构成了一种不断跳动之感,犹如光的闪烁,透明而晶亮,甚至阴影部分也都充满了反光。对于钢琴,由于它兼有和声,而且具有精细色彩变化的性能,德彪西对它的要求更多。他要求钢琴的演奏要“多暗示,少表白”,他结合不同的触键及踏瓣技巧,创造出一种音色明暗法,像加了面纱般的“音晕”。这样就使音乐充满了诗意及特殊的韵味。同时,还要求钢琴的演奏具有乐队的色彩概念,要能奏出诸如长笛、小铃、锣等乐器的色彩,使钢琴能在人们头脑中获得乐队的音响感觉。

德彪西通过探索千变万化、形形色色的手段与技法,创造出一个色彩斑斓、绚丽多姿的印象主义音响世界,打开了跨入 20 世纪音乐的大门,吸引着世界各国的作曲家,例如法国的杜卡(P. Dukas 1865—1935),英国的司各脱(C. M. Scott 1879—1970)、戴留斯(F. Delius 1862—1934),意大利的雷斯庇基(O. Respighi 1879—1936)、卡塞拉(A. Casella 1883—1947),西班牙的法雅(M. de Falla 1876—1946)、阿尔贝尼兹(I. Albeniz 1860—1909),美国的洛埃弗莱(C. M. Loeffler 1861—1935)、格里西斯(C. T. Griffés 1884—1920),波兰的席曼诺夫斯基(K. Szymanowski 1882—1937),俄罗斯的斯克里亚宾(A. N. Scriabin 1872—1915)、雷比可夫(V. Rebikoff 1866—1920)等都汇集到印象主义音乐的大旗之下,形成一股国际性的巨大力量,推动了整个 20 世纪音乐的发展与前进!

原载《音乐爱好者》1988 年第 2 期



理查·施特劳斯 歌剧《莎乐美》中的 《七层披纱之舞》

这显然是一件天才的作品，非常有力，肯定是我们时代最重要的作品之一。

——马 勒

独幕歌剧《莎乐美》(Salome), 作品 54 号(1904—1905), 是 19 世纪后期德国著名作曲家理查·施特劳斯(Richard Strauss 1864—1949)不朽的声乐作品中的第一部, 从某种意义上说, 《七层披纱之舞》(Dance of the Seven Veils)是整部歌剧中的一个顶点。

歌剧《莎乐美》是根据英国著名文学家王尔德(Oscar Wilde 1854—1900)的诗剧写成的。1902 年, 奥地利诗人林德纳(Anton Lindner)将自己改编的脚本送给施特劳斯看。施特劳斯不感兴趣, 自己去找了拉赫曼(H. Lachman)的德译本来阅读。开始的诗句“今晚, 莎乐美公主是多么美丽啊!”吸引了施特劳斯, 他认为这非常适合于谱写音乐, 就开始构思起来。1902 年 11 月, 当别人问起这事时, 他回答说: “我已准备写作了。”1904 年夏季, 他写完草稿, 1905 年 7 月 20 日全剧脱稿。1905 年 12 月 9 日, 在著名指挥家舒奇(Ernst Von Schuch 1846—1914)的指挥下进行了首次演出, 由德累斯顿宫廷歌剧院(Dresden Court Opera)的女高音维蒂希(Marie Wittich 1868—1931)饰莎乐美, 女低音夏瓦纳(Irene von Cha-

vanne 1868—1938)饰希罗狄雅丝,男高音皮利安(Karel Burrian 1870—1924)饰希律王,男低音贝隆(Karl Perron 1858—1928)饰先知约翰。演出获得极大的成功,施特劳斯谢幕达 25 次之多,很多主要的歌剧院都争相上演。但是这个歌剧在奥地利和英国却没有通过检查官的审查而遭到了禁演。

(一)

《莎乐美》是英国唯美主义文学家王尔德最著名的一部诗剧,作于 1893 年。这部作品取材于《圣经》中莎乐美引诱希律王杀死先知约翰(Jokanaan)的故事。原作先以法语写成,后由友人译成英语。这出戏强烈地反映了王尔德的唯美主义艺术观:为了追求美与享受,可以不顾一切,牺牲一切。而剧本写作的风格上都与梅特林克的象征主义作品相近。

歌剧的情节简述如下:事情发生在公元 30 年的蒂贝利亚斯。夜晚,神秘而惨白的月亮高悬夜空,在希律王(Herold)皇宫的大平台上,年轻的侍卫长纳拉博斯(Narraboth)伫立在台阶上,探头向宴会厅里张望。一双眼睛目不转睛地盯着年轻貌美的公主、王后希罗狄雅丝(Herodias)的女儿莎乐美。一位王后的侍从发现了他,向他警告说:“假如你老盯住莎乐美看个不停的话,恐怕将有什么不幸的事可能发生。”突然,一阵洪亮的声音从水牢深处传出,这是希律王的俘虏、先知约翰的声音。他预言着救世主耶稣的降临。这时,身穿锦绣长袍的莎乐美从宴会厅里走出,她厌恶继父希律王老盯住她不放。独身出来,呼吸夜空里的新鲜空气。突然,先知约翰又在水牢里大声宣讲着耶稣的教义。莎乐美被这奇异的声音所吸引。她问侍从,这是否是一个老人。卫士答道:“不,公主,他很年轻。”莎乐美为好奇心所驱使,一定要见见这位先知。但是,希律王有令,谁也不敢将约翰带上。莎乐美无法,只能勾引纳拉博斯为她出力。

纳拉博斯抵挡不住她的魅力,乃派士兵下水牢将约翰带上。约翰脸色苍白,头发肮脏蓬乱,身穿一件粗劣的苦行僧的服装,两眼直瞪地站在水牢边。当获悉莎乐美是希罗狄雅丝的女儿时,他斥责道:“走开点,你母亲的淫荡玷污了整个大地。”可是莎乐美却倾心于他,热切地要听他说话,并且渴望占有他。她甚至支支吾吾地说出了自己对他的身体、他的头发以及他的嘴唇的强烈的欲望。约翰对她厌恶至极,大声斥责说:“滚开,索尔登的女儿!”但她还是纠缠不放,最后竟提出要吻他的嘴唇。这时,侍卫长纳拉博斯见状悲痛而绝望,拔剑自刎,倒在莎乐美及约翰之间。但公主全然无动于衷,一心死死盯住约翰,嘴里不停地念叨说:“我一定要吻你的嘴唇。”约翰在盛怒之下,大步走下水牢。

这时希律王、王后希罗狄雅丝以及一批朝臣也来到平台上呼吸新鲜空气。当神经过敏的希律王发现了纳拉博斯的尸体时,惊慌万分。可是他又突然看到了莎乐美。这样,他就忘了一切,色迷迷地要莎乐美挨着他坐,陪他喝喝酒,吃果子。水牢里不时传出约翰的谩骂声,但希律王全然不顾,一股劲儿地缠着莎乐美,要她跳舞,并且答应赏给她任何她想要的东西。这下,莎乐美满意了。女仆为她拿来了香水和七层披纱的舞衣,她更衣换鞋,走上了平台,跳起了《七层披纱之舞》。

在打击乐器狂野节奏的伴奏下,莎乐美婆娑起舞。她边舞边揭去一层层的披纱,然后几乎全身赤裸地扑倒在希律王的座下。希律王心花怒放,允许将半壁江山酬谢莎乐美,可是公主什么都不要,只要把约翰的头颅放在一个银托盘上给她。希律王因对先知有一种迷信的恐惧,听到这个要求毛骨悚然,大为震惊,恳求莎乐美回心转意。但是,莎乐美坚定不移。最后,希律王无可奈何,只能打铃叫侍者执行。黑黝黝的刽子手,手持大斧走下水牢,舞台上顿时出现了一种可怕的寂静。刽子手终于走出了水牢,手里托着一个银盘,上面放着一颗血淋淋的头颅。莎乐美紧紧抓住盘子,希律王见状恐惧万分,将脸藏到外衣里去。希罗狄雅丝则笑开了,并且使劲扇起扇子来。基督教徒们开始跪下祈祷。这时莎乐美对着头颅说:“啊!约翰,你不让我吻你的嘴唇。好!现在我将要吻它,我

将要用牙齿咬它,犹如一个人咬一个熟透的苹果一样。……约翰,你对我无能为力……你曾拒绝我。你曾对我诅咒……好,我仍活着,但你已死去,而你的头是属于我的了。”

希律王恐惧地望着妻子,喃喃地说:“来,希罗狄雅丝,让我们到宫殿中躲藏起来吧!我害怕。”他下令将火炬统统熄掉。霎时间,舞台上漆黑一片。

这时只听得莎乐美以微弱而得意的口吻说:“啊!我终于吻了你的嘴唇,约翰。……你的嘴唇上有一丝苦味,这是鲜血的味儿吗?……不,不,这可能是爱情的滋味。……人们说爱情有一点苦味。但这又有何关系呢?约翰,我终于吻了你的嘴唇。”

月亮从云堆后探头窥望,正好映照着莎乐美在热烈地拥抱那可怕的人头。希律王再也忍不住了,他转过身来,怒视莎乐美,狂喊道:“杀掉这个女人!”士兵们一拥而上,用盾牌将莎乐美压死在地上。

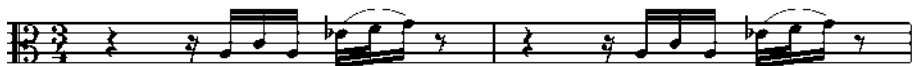
(二)

《七层披纱之舞》被称为“历史上有名的舞蹈”。但在剧本的原著中,只有这样一句舞台的提示:“莎乐美跳起了七层披纱之舞。”可是,在歌剧里,这舞蹈成了一个核心。莎乐美跳起这一色情而肉感的东方舞蹈并不是为了挑动起这位昏君的热情,而是利用这个舞蹈来达到个人的目的。那时,她沉溺于迷恋约翰的美梦之中。而就是这个内心的幻影,支配了她整个舞蹈的动作。她以一种叙述性的哑剧舞姿,表达了她内心的一切。可是,不少演员过分渲染,使表演显得下流而淫荡。施特劳斯对此万分恼火。他写道:“莎乐美是一位贞洁的处女和一位东方的公主,必须以最纯朴及最有分寸的姿态来加以表演。”他在总谱上,注明了他所需要的一切注解,因此,不需要再作任何更动。

(三)

整个舞曲是以一种火热粗野、节奏强烈的音乐开始的。在这段音乐上,作曲家标明“十分快速有力(音乐师们开始跳起了一个狂野的舞蹈,莎乐美依然呆若木鸡)”。

音乐的步伐迟缓了下来。“现在莎乐美高高站起,并向乐师们做了一个手势,粗野的节奏立即消失。音乐变得轻柔而摇晃。”这时,莎乐美开始扭动,婆娑起舞,半掩半露的披纱在她身边轻轻飘荡,犹如笼上了一层轻柔的玫瑰色的薄雾。“莎乐美跳起了《七层披纱之舞》。”乐队中提琴及长笛奏出了简短的莎乐美的主导动机(B后 14 小节):



紧接着,英国管奏出了一支迷人的东方旋律,既温暖而又略带一点黯淡的色彩(C前 3 小节):



舞蹈随着节奏及浓度的变换而不断地变化,有时舞步轻盈而流动,有时则急促而旋转。然而,弦乐、圆号、单簧管、上低音双簧管及英国管奏出了一支端庄、华贵、带有浓郁东方风味的第二主题(P后 7 小节):



经过不断地向前发展,音乐逐渐升向高处,显得无比辉煌、华丽。然

后,弦乐和长笛上出现了挺秀的莎乐美的主题([T]):



音乐开朗、明亮,充满了一种喜悦之情。但是,不久音乐又回复到了消沉、倦怠的第一主题([V])。总谱的提示是这样写的:“莎乐美转瞬间变得萎靡不振。”可是,不多久“她精神振作起来,重新显得轻松起来”([Y])。这时的音乐轻盈、敏捷,充满了一种机灵、潇洒的感觉。接着,音乐渐趋狂热,铜管的声音大作,霎时间掀起了一个新的高潮。突然,音乐戛然而止。在一小节的全乐队大休止后,音乐更为狂热,并且出现了强烈的颤音。这时舞台上出现了莎乐美的大跳及旋转。但立刻音乐变成了一种可怖的高音上的颤音([K]后4小节)。“莎乐美以一种梦幻般的姿势在囚禁着约翰的水牢前迟疑了一会儿……”紧接着,一股旋风般的音乐席卷而过([I])。最后结束在三个响亮的和弦之上。这时,莎乐美脱去了最后一件披纱,“向前冲去,扑倒在希律王的脚下”。

原载《名作欣赏》讲义第18讲



葛拉祖诺夫 的《第五交响曲》

这部交响曲贯串着一种刚勇、坚定和乐观的情调,充满着欢乐的感情和鲜明的民族色彩。

——基柯洛夫

葛拉祖诺夫 (Glazunov Alexander Konstanovich 1865—1936) 出生于圣彼得堡, 父亲是一位出版商, 母亲是位钢琴家, 从小就有极高的音乐天赋, 有一双极灵敏的耳朵和特强的记忆力。9 岁学琴, 11 岁就开始作曲。他最早的老师是艾伦柯夫斯基 (N. Elenkovsky)。1879 年, 他碰到强力集团的巴拉基列夫, 推荐他去向里姆斯基·柯萨柯夫学习作曲。学习持续了两年, 据里姆斯基·柯萨柯夫说, 他的进步“不是以天计算的, 而是以小时计算的”。此后他们终生保持了深厚的师生之情。

1882 年, 葛拉祖诺夫的《第一交响曲》演出后, 获得了巨大的成功, 受到了社会的极大关注。著名的俄罗斯艺术保护人、音乐出版商贝利亚耶夫 (M. P. Belaiev 1836—1904) 对他倍加关爱。1884 年带他去西欧旅游, 在魏玛结识了李斯特, 他的《第一交响曲》也获得了演出的机会。1885 年, 贝利亚耶夫在他圣彼得堡的家中, 组织了每星期五的“俄罗斯交响音乐会”, 这就逐渐形成了一个“贝利亚耶夫集团”, 取代了当时已趋衰落的“强力集团”。葛拉祖诺夫当然是成员之一, 就连里姆斯基·柯萨柯夫、

包罗丁、里亚多夫(Liadov)、斯克利亚宾(Scriabin)、布卢曼菲尔德(Blumenfeld)等都参与在内。据里姆斯基·柯萨柯夫所说:“强力集团是革命性的,而贝利亚耶夫集团则是进步型的,两者略有不同。”1899年,葛拉祖诺夫被聘为圣彼得堡音乐院教授。1905年被任命为音乐院院长,直至1930年卸职,共工作了30年左右。这一时期,他的创作达到了一个高峰,特别是《小提琴协奏曲》及《第八交响曲》,真可谓是力作。同时,他也获得了不少国际荣誉,如牛津、剑桥大学的荣誉博士称号等。1928年,由于不愿参与世事纷争,他离开祖国去巴黎。1929—1931年间,他走遍了葡萄牙、西班牙、法国、英国、捷克、波兰、荷兰及美国指挥音乐会。于1936年逝世于巴黎。

讲到他的《第五交响曲》,苏联当代著名的音乐理论家阿萨菲耶夫(Boris Asafiev 1884—1949)曾经说过这样一句话:“在葛拉祖诺夫的《第五交响曲》中可以听到你所熟悉的亲爱的俄国的一切,令人神往……就像在路途前面呈现一幅美丽的景象。”这句话正好概括地说明了葛拉祖诺夫这一交响曲的特色。的确,葛拉祖诺夫的《第五交响曲》有着深刻而丰富的内容和明朗而突出的音乐形象,它能够充分地展示俄罗斯大自然的壮丽景色。

第一乐章,庄严肃穆的中板—快板,降B大调,4/4。乐曲以宽大、雄伟的引子开始,它好像昭示着春的来临,而且也描绘了俄罗斯大自然的庄严景象。



接着出现了第一主题,3/4,它好像是积雪从高山顶上开始融化,无数细流潺潺地沿着山坡而下,渐渐汇合成许多小溪直向那大海奔泻。河水眼看翻腾起来,似乎要溢出河床。宽阔的河流汹涌地挤过了山谷,冲向那广阔的平原。



这时出现了柔美而富有田园风味的第二主题：



它使人感觉到初春平原上的欣欣向荣。跟着，两个主题互相交错，重重叠叠地发展开来。祖国河山的秀丽、峻严的景色，一幅幅地展现在人们的眼前，使人不由自主地燃烧起热爱祖国的感情。这感情渐趋高涨，几乎达到了无法遏止的地步。这段音乐实在可算是交响音乐中高度抒情的杰作。

第二乐章，中板，g 小调，2/4。这是一首与前一乐章形成对比的诙谐曲。音乐轻盈、灵活，好像是湖面上闪闪发光的水波，更像是从隆冬中苏醒过来的小动物，在春天温暖的阳光下跳跃、嬉戏，带来了一种新生的气息。



第三乐章，行板，降 E 大调，6/8。这是一段沉思的、内心的、高度抒情的音乐。这里充满了对乡土无限怀念的心情。它有时带着回忆般的甜蜜，有时有着会心的微笑，有时又显得无限感慨，有时则又如春潮般的涌动。



第四乐章，终曲，庄严肃穆的快板，降 B 大调，2/2。这一乐章充满

无限兴奋、狂热的狂欢节的气氛。这里有着热忱、生动活泼、无羁无绊的欢乐的音乐形象：俄罗斯的民间舞蹈、农民的集体轮舞、小丑的表演以及群众爽朗的笑声，形形色色，无所不有。这些形象一个接一个地出现，掀起了无比欢乐的高潮，形成了人间盛典的景象。

Allegro maestoso pesante





一曲近代英国风格的典范之作

——沃恩·威廉斯的

《托马斯·塔里斯主题幻想曲》

作曲家必须热爱他祖国的曲调,而它们必须成为他自身中一个不可分割的部分。

——沃恩·威廉斯

历史的沉浮有时真是令人无法捉摸……

中世纪后期及文艺复兴时期,英国音乐在世界乐坛上煊赫一时。当时它拥有一批杰出的复调音乐的大师伯特(William Byrd 1543—1623)、塔里斯(Thomas Tallis 1505—1585)、莫利(Thomas Morley 1557—1602)、威尔克斯(Thomas Weelkes 1576—1623)以及享有国际声誉的珀池赛尔(Henry Purcell 1659—1695)等,他们的作品在乐坛上光芒四射,大放异彩。但当最后一位大师珀池赛尔逝世以后,英国的音乐突然出现了一个巨大的真空。此后整整两百年的时间里,英国乐坛成为一批杰出的外国作曲家展现才华的舞台:18世纪有伟大的德国作曲家亨德尔与巴赫的儿子约翰·克里斯汀·巴赫(Johann Christian Bach 1735—1784);19世纪则有德国的门德尔松、勃拉姆斯等和意大利的贝利尼、威尔第等。

待到19世纪后半叶,浪漫主义、民族主义的文艺思潮席卷了整个欧洲。各国的音乐家都想使自己的民族音乐在世界乐坛上展现风采。俄

罗斯、匈牙利、波兰、捷克、挪威、芬兰、西班牙等国的音乐家披荆斩棘，相继走出了自己民族音乐的道路。这种思潮同样也冲击着英国的作曲家，他们震惊，同时热切地渴望重建中世纪英国音乐的伟大传统，以摆脱两百年屈服于德国与意大利的可悲历史。不少音乐家为此作出了贡献，但真正首先创作出国际公认的“英国风格”的作曲家，应该要推拉尔夫·沃恩·威廉斯(Ralph Vaughan Williams 1872—1958)。

沃恩·威廉斯出生于格罗斯特郡的下安普内，是一位牧师的儿子，曾先后在伦敦的卡特豪斯和剑桥大学的三一学院以及皇家音乐院学习，他的民族主义的美学思想就是在皇家音乐院学习时孕育的。他师从英国音乐复兴运动的杰出领袖、皇家音乐院院长帕里以及斯坦福教授学习作曲，思想上受到他们很大的影响，开始认识到复兴英国音乐的意义。1896年，他开始深入到诺福克地区采风，同时还参加了农村的节目及音乐比赛。实践给他的思想带来了更大的启示及影响，他下决心加入了“英国民歌协会”，专心从事民歌的研究。对民歌的研究真正转换了他的音乐美学思想，为他开辟了一个音乐的新天地。他说：“两年中，我与世上某些美好的曲调（也有某些最坏的）朝夕相处。这是一种胜于大量奏鸣曲及赋格曲的更好的音乐教育。”由此，他更进一层地领悟到：“音乐艺术超乎其他一切艺术，是一个国家灵魂的体现。作曲家必须热爱他祖国的曲调，而它们必须成为他自身中一个不可分割的部分。”经过几年的探索，1905年，他终于开始以搜集的诺福克民歌为基础，创作了他的“英国风格”的处女作：《三首诺福克狂想曲》(3 Norfolk Rhapsody)。此后，他的一系列作品——甚至包括室内乐——也都使用民歌素材，如：《温洛克的边缘》(On Wenlock Edge)、《G小调弦乐四重奏》、《五首神秘之歌》(5 Mystical Songs)、《云雀翱翔》(The Lark Ascending)、《黄蜂》(The Wasps)序曲以及叙事歌剧《牲口贩子休先生》(Hugh the Drover)等。这些作品，在一定程度上都体现了英国的风格。

除了民歌以外，他还在创作中吸收了代表英国传统音乐的都铎王朝时代的复调音乐。他之所以关注这类音乐，首先是由于老师帕里的教

悔：“写合唱音乐，合唱音乐才与英国人和民族主义者相称。”威廉斯在此确实受到启示，并为此下过功夫。但更重要的是，他于1904年参加了《英国赞美歌集》的编辑工作。通过这项工作，他大量地接触和研究了16世纪英国的复调声乐作品，这里包括帕里、塔里斯、塔沃纳的弥撒曲、经文歌；莫利、威尔克斯的牧歌以及塔里斯的格律诗篇等，并吸收了文艺复兴时期英国复调音乐的许多因素，在此基础上写出了一大批篇幅宏大的合唱作品及乐队作品，如《祝福》(Benedicite)、《圣母颂歌》(Magnificat)、《都铎王朝的五个人物画像》(Five Tudor Portraits)、《G小调无伴奏弥撒曲》等，显示了强烈的英国风格特征，为“英国风格”的建立奠定了基础，其中特别是为弦乐四重奏及双弦乐队写的《托马斯·塔里斯主题幻想曲》(Fantasia on a Theme by Thomas Tallis)，一直被人认为是他“英国风格”的一个典范之作。著名的音乐作家彼得·斯·汉森认为：“随着《托马斯·塔里斯主题幻想曲》的出现，英国摆脱了两个世纪以来德国音乐的统治……他发展了一种不仅具有民族的和个人的，而且具有国际意义的音乐风格。”

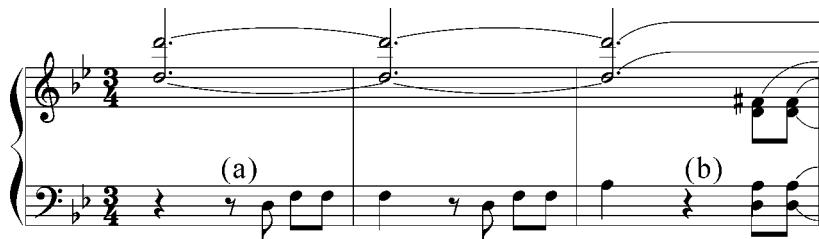
塔里斯(Thomas Tallis 1505—1585)是16世纪英国复调音乐的作曲家，是亨利八世、爱德华二世、玛丽女皇及伊丽莎白女皇统治时期的皇家圣堂的堂士，日后与伯特同为皇家圣堂的管风琴师。他谱写了大量的宗教及世俗音乐，他的四十声部的经文歌、七声部的卡农、弥撒曲《天瑕圣母歌》(Mass “Puer natus est nobis”)以及《圣歌集》中的经文歌等所体现的精湛技巧及高度艺术性，使他成为16世纪中叶最伟大的作曲家之一。

1567年，塔里斯为坎特伯雷大主教帕克的《格律诗篇》献上了九个曲调，每个曲调以一个调式写成。沃恩·威廉斯在编纂塔里斯的《赞美诗集》时，对其中的弗里几亚调式的第三曲产生了兴趣，因此采用了这个曲调作为主题，并按照塔里斯时期流行的英国“幻想曲”的形式——专为一组提琴类乐器谱写的——创作了这部举世闻名的杰作。因为这部作品是为格罗切斯特教堂举办当年的“三大合唱团音乐节”而谱写的，当合唱团在教堂那共鸣巨大的大厅里演出时，为了适应这一音响环境，作曲家

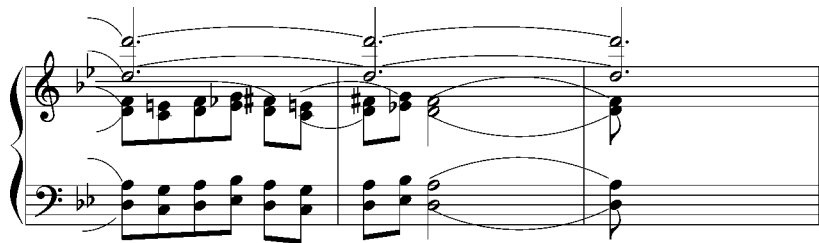
采用了一种特殊的弦乐编制。

整个弦乐群分为三个层次。第一层次是弦乐四重奏,由各弦乐组的首席组成;第二层次是弦乐队的主体,称为第一弦乐队;第三层次是由各弦乐声部的第三谱台的两演奏员,再加上一个低音提琴共九人组成。三个层次的乐器按照 16 世纪宗教合唱中的“交替圣歌”的风格写成,所谓交替圣歌就是采用应答方式进行演唱的圣歌。在文艺复兴时期,两个、三个乃至四个合唱团可以在教堂广场上各自摆开,然后互相轮换、互相呼应,或在不同音色组合下轮流演唱。

整个乐曲一气呵成,由一个简短的全奏广板引子开始。在低音弦乐的持续八度 D 音下,中、低音弦乐在低音区上奏出了一个动机(a),接着,这一动机又迅速转变为一个副歌型的乐句(b),而这个乐句以后一直连续以不同的和声变化在这首乐曲中再现。



完整的主题是在乐句(b)呈现两次以后,由弦乐器展现出来:

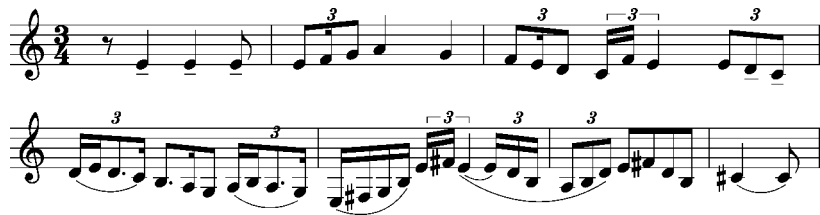


接着,整个乐队以更丰满的织体重奏一次,使主题的内涵得以更好地揭示出来。之后,两个乐队各以(a)的动机及(b)的副歌轮流穿插,作应答式的轮奏。这时和声不断变换,并且其中还插入了引子的曲调。这样,音乐就显得更为厚实与丰富了。可是,不久音乐即逐渐淡出,在低音弦乐器

的步步下沉声中,独奏中提琴如歌般地奏出一个由塔里斯主题第二段中衍生出来的旋律,音乐十分典雅、动听:



接着,独奏小提琴跟着演奏一次,然后转变为一段简短的四重奏复调音乐。再往下,一段副歌先在第一弦乐队上奏出,接着,再由两个乐队同时演奏。紧接着是一个展开性的段落,旋律的各种片段以不同的方式逐渐积聚起来形成一个高潮。高潮的音乐主要还是以塔里斯主题的第二段的素材构成的。高潮后,插入了一个引申出来的段落,由近似(a)的动机组成。这时独奏小提琴演奏主题,独奏中提琴则在下面演奏一个装饰性的对位,而整个乐队则以颤弓作着伴奏;



最后,乐曲在独奏小提琴向上飘扬的袅袅余音中渐渐结束。

这部作品虽然始终散发出一种古色古香以及永恒的庄严肃穆的气息,但是英国评论家埃立克·布洛姆(Eric Blom Walter 1888—1959)认为“它必须作为一部现代作品来加以欣赏”。理由可能是十分简单的,正像英国音乐评论家福勒·梅依特兰所说,“作品是神奇的,因为它将人们引导至一个音乐思维及感情的未知领域之中”。



拉赫玛尼诺夫的 交响诗《死亡岛》

无限的悲怆——没有一线希望，无可挽回的命运
的劫数……

——萨班涅耶夫

1907年5月，拉赫玛尼诺夫（Sergey Vassilievich Rachmaninov 1873—1943）为了参加俄罗斯音乐演奏会来到了巴黎。在那里，他见到了瑞士浪漫主义画家阿诺德·博克林（Arnold Böcklin 1827—1901）极享盛名的一幅油画《死亡曲》（Die Toteninsel）的黑白复制品，深受感动。这幅画是画家于1880年创作的。关于这幅画的创作意图，博克林曾在一封致友人的信中作了如下的叙述：“它要创造出这样一种鸦雀无声的宁静效果，以致任何人听到一下敲门声就毛骨悚然。”但当拉赫玛尼诺夫在德累斯顿（Dresden）和瑞士再次看到这幅画的复制品时，这最初的深刻印象再也找不到了。

1909年1月，拉赫玛尼诺夫根据自己最初的印象，在德累斯顿开始进行创作。关于这曲的创作经过，他自述如下：

我作曲的进度并不太快。我长时间地漫步在乡村之中，端详着那青翠碧绿的树叶在暴风雨后闪闪发光，细细地聆听着那树林中的

沙沙响声。夕阳西下,地平线上呈现一片朦胧不清的红色。突然间,一串音乐涌上心来,《死亡岛》就这样创作出来了。四五月间,写完了绝大部分。搁笔之后,这曲究竟是如何开始的,似乎已经讲不清了。但那已是我心中涌现的、令我喜爱的和被记录下来的东西了。

经过三个月的创作,交响诗终于在4月17日完成。这部作品的主题是拉赫玛尼诺夫在德累斯顿结识的一个朋友尼古拉·斯特罗威(Nicholas von Struve)推荐给他的。所以,拉赫玛尼诺夫就将这部作品呈献给他。

1909年4月他全家迁回莫斯科居住,碰巧遇上一件事情,伟大的指挥家尼基许(Nikisch)正准备指挥莫斯科交响音乐会的演出,但最后却无法前往了。莫斯科交响音乐会就求援于拉赫玛尼诺夫,他同意在音乐会中指挥演出两场音乐会。拉赫玛尼诺夫就在1909年4月18日(俄罗斯新历5月1日)亲自指挥莫斯科爱乐协会乐队首次演出了交响诗《死亡岛》,取得了极大的成功。此后,他被任命为俄罗斯皇家音乐协会的副主席。渥托·陶布曼(Otto Taubmann)还将此曲改编成钢琴曲。

(一)

博克林的这幅油画《死亡岛》在当时极负盛名,经常能在画册中见到,这幅画是这样的:

在阴霾密布的宁静海面上,浮现着一座异样的小岛。岛上古柏参天,郁郁葱葱,四周则是悬崖峭壁。壁上有几个洞穴依稀可见,也许这是古人在此置放棺木的。岛前有一个岩石堆砌的神秘入口,一叶扁舟正缓缓地向小岛驶来,船头上横放着一具白布覆盖的棺木。一位身裹素衣的人,面对棺木,俯首祈祷。船尾有一位摩尔族的青

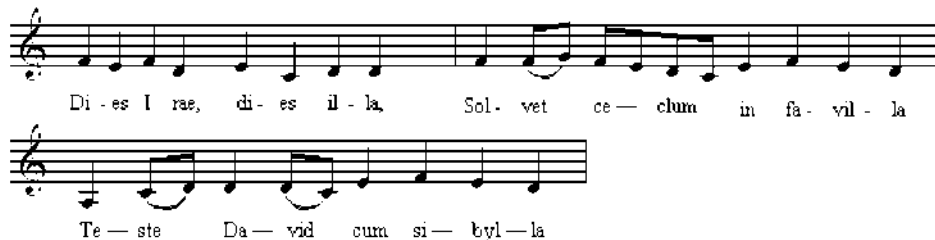
年划着桨板,将小舟轻轻摇向入口处。四周的一切是如此的阴森、静谧、凄惨……

有人认为画中的景色是虚构的,作者将它如此真实地描绘出来,这仅是一种幻想现实主义的作品而已。其实,这并不是凭空的幻想,很明显地,这是位于那不勒斯海湾北部的阴森的蓬察岛(Ponza Island)的一个写照。

(二)

拉赫玛尼诺夫的交响诗《死亡岛》虽自博克林的绘画中取得灵感,但在艺术的绚丽和感情的深沉上要略胜一筹。在中间段落他表现了亡灵对生命的热切的渴望。他曾在给他作品最优秀的解释者之一——著名指挥家斯托考夫斯基(Stokowski)的一封信里谈到了这点:“它必须与这作品的所有其他部分形成一种强烈的对比——稍快些、更加有力、更加深情——好像这个片段是不属于这幅‘图画’的那样。实质上,它是画的一种‘补充’——由于这个事实,对此就成为更加需要的了。前者是死亡,后者是生命。”

《死亡岛》里最重要的就是一首古老的葬礼歌曲《愤怒的日子》(Dies Irae):



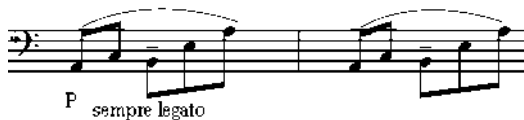
拉赫玛尼诺夫曾将它用在其他作品中,作为一个“固定乐思”(idée fixe)。但是,在这首曲子中,拉赫玛尼诺夫从不全部引用,仅仅从中取用一

些片断,作为这首乐曲的主要动机的素材。当然,这曲子对这首涉及死亡的乐曲是十分合适的。

(三)

交响诗《死亡岛》是拉赫玛尼诺夫早期作品中的一篇杰作,也是作曲家自己最喜爱的作品之一。

乐曲是从缓板, a 小调, 5/8 拍子开始的, 低音弦乐器先泛出了一个低沉的主音 a, 犹如那死寂的海面上微微的波涛。四小节后, 进入了一个八分音符琶音式的音型:



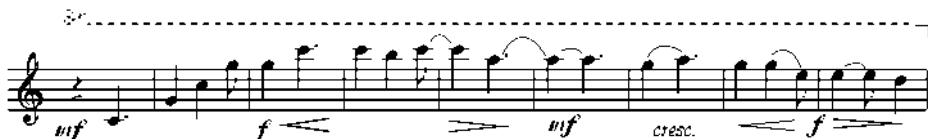
这音型一上一下, 一紧一缓, 完全与船夫划桨的节奏及依呀声相近似, 这里似乎是描绘着一叶扁舟缓缓地向死亡岛驶去。这个动机贯穿全曲, 有时作为乐曲的主要部分出现, 有时则作为乐曲的背景, 有时是 2+3/8, 有时则变为 3+2/8, 它就像画面所显示的那样, 这叶小舟似乎一直在划动之中。

随了这划桨声响不断地延续, 悲哀的感情逐渐发展成了恸哭, 就在这情绪逐渐高涨的过程中, 我们可以断断续续地听到一个抒情的旋律:



先在圆号上, 后在其他乐器上浮现出来, 而这个主题是全曲的主要主题, 它贯穿全曲, 起着一个统一全曲的作用。在这段音乐里, 木管上还出现了一些快速的上行半音阶的音型, 这似乎是激浪拍岸的声响。

当划船的一段音乐再现以后,在小提琴的高音区上,飘浮着一支宁静的抒情曲调:



它犹如送葬者的一种深切的怀念之情。然后,这曲调出现在低音单簧管及双簧管上,但这次转到了 bB 大调上。接着,又出现在第一、二提琴上,而调性又转为 bA 大调。这时音乐的速度从“渐渐稍活泼”Un Poco Piu vivo 而逐渐加快,这时大提琴上出现了一个恸哭性的曲调:



待到(10)“渐稍快”Un Poco Piu mosso,音乐逐渐高涨,划船的音型也加上了附点,似乎更加有力地向前划动,织体更为繁复,音量也逐渐加大,它给人以一种逐渐逼近小岛之感。当音乐达到高潮的时候,竖琴上的一阵快速的上下滑奏使音量逐渐减弱下来,进入 $3/4$ 拍子。这时,加强音器的第一提琴奏出一个半音下行的切分音动机渐弱地



顺序而下,导出了铜管上强烈的众赞歌曲调。它似乎暗示着小舟已经到达了小岛。接着,音乐转入了 bE 大调。高音、中音木管乐器及第一、二提琴奏出了一个三连音音型的抒情旋律:



这个旋律充满了一种忐忑不安、渴望、祈求的心情,但却明朗、温情,

具有一种生的气息。逐渐地,音乐发展成一个高昂而激动的动机:



这些动机前仆后继地向前推去,形成了一个激动异常的高潮。接着,音乐低沉下来,英国管、双簧管、圆号、大提琴以及第一提琴在单簧管、大管、中提琴和低音提琴的三连切分音的伴奏音型上,以浑厚而深沉的音色轮奏着类似主要主题的短句。经过不断地摸进及转调,音乐逐渐高涨起来,最终达到了全曲的最高潮。在铜管的几个响亮而刚强的和弦以后,音乐进入了广板。在第二提琴的四分音符震音的背景上,圆号轻轻地奏出了《愤怒的日子》曲调开始的四个音符。不过这是以缓慢的二分音符及切分奏出的。接着,独奏小提琴的连接部导出了双簧管的 3/4 那段忧郁的旋律,经过了一段铜管的众赞歌似的音乐,乐曲又回到了 5/8 的那段划船音乐,不过这次在划船的音型上,出现了第一小提琴上的怀念的乐句,最后音乐渐渐消沉下去,又恢复到最初的那种死寂与宁静。

原载《名作欣赏》讲义第 15 讲



霍尔斯特 与他的《行星组曲》

天空的运动只不过是一首连续的几个声部的歌曲。

——开普勒

20 世纪在人类历史上是一个巨大的飞跃时期,人类借助科技的飞速进步为自身开拓了前所未有的知识空间,其中最为突出的成就应该说就是人类进入了太空,对宇宙进行探索,实现人类征服太空的美梦。人类智慧的发展通常大都是以同步的形态展开的,科技的进步也同样强烈地影响着整个文艺的发展:敏感的艺术家的科技开拓的领域中捕捉自己的创作灵感及题材,而在作曲家中第一位对太空产生兴趣,又以此作为题材而进行创作的大约就要算是英国作曲家古斯塔夫·霍尔斯特(Gustav Holst 1874—1934)了。

霍尔斯特是一位体弱多病、神经衰弱、喜欢冥思的人,因此,他对唯心主义的哲学产生兴趣,对一些玄妙而难以理解的事物具有强烈的探索意识。他不仅对占星学着迷,而且对难以理解的古印度宗教语言“梵文”进行了刻苦钻研,并从 1906 年开始进入了“梵文”创作时期。他以许多有关印度古典文学的题材进行创作,写下了一批极有价值的音乐作品,

直至1911年。1913年当他准备去西班牙度假之前遇到一位名叫克利福德·巴克斯(Clifford Bax)的人,从他那里学得了一些占星学知识并为周围的朋友占星算命,十分灵验,以致不能自拔,他自己称之为“可爱的恶习”。占星学的启示促使他逐渐形成了一个强烈的创作意念,这就造成了这部组曲的诞生。

其实,关于天体运动与音乐的关系,历代的学者都有所论述。中国古代《吕氏春秋》中就说:“音乐之所由来远矣,始于度量,本于太一”。古希腊哲学家毕达哥拉斯(Pythagoras 公元前580—前500):“弦之发声中有几何原理,宇宙空间中包含着音乐”。柏拉图(公元前427—前347)的想法则更奇妙,他认为每颗行星都有一位长发美女在低吟着一支与她特殊有关的行星旋律。最不可思议的是,伟大的天文学家开普勒(Johannes Kepler 1571—1630)竟然也认为:“太空的运动只不过是一首连续的几个声部的歌曲,它为智力思维所理解,但不为听觉所感觉。这音乐,好像通过抑扬顿挫,根据一定的、预先设计的、六个声部的韵律进行,借以在不可估量的时间川流中定出界标。”但是,说来真是奇妙,亨德米特的学生、美国耶鲁大学音乐副教授鲁夫和耶鲁大学地质学教授、钢琴家罗杰斯利用普林斯顿大学的电子计算机和电子合成器,把开普勒的天文数据译成具体声音,竟然获得成功,并且录制了一套“行星音乐”的唱片。这里,金星的音乐像短笛,又尖又脆;水星的音乐在四个半音的范围内哼着;地球的音乐低沉哀伤,听了使人鼻酸;火星的音乐快速而开朗;木星像男低音,深沉而缓慢;土星像闷雷;天王星的声音滴答滴答;海王星咔哒作响;冥王星的声音好似鼓声咚咚。

但是,霍尔斯特《行星组曲》(The Planets Suite Op. 32)都不是按照天体运行的原理来进行创作的。1920年,这曲首演时,他与记者谈了一席话,从中就能看出他创作的意图。

这些曲子的创作是从行星在占星学的意义上得到启示的。它们虽不是标题音乐,也没有因为名字相同而与古代神话中的神仙发生任何联系,假如这篇音乐一定需要什么说明的话,那么,每首曲子的小标题,特

别从广义的意义看,就很足以说明问题了……

这部作品是从 1914 年春天开始创作《火星》开始的,到 1917 年才全部完成,整整花了三年时间。1914 年秋天,完成了《金星》和《木星》。1915 年,完成《土星》、《天王星》和《海王星》,作为第三乐章的《水星》却最后到 1916 年才完成。整个组曲的配器完成于 1917 年。作品大都是在圣·保罗女子学校的隔音的音乐室内写成,而其余部分则是在埃塞克斯靠近泰克斯台德的乡村小屋内完成的(冥王星在 1930 年才发现,因此未列入组曲之中)。组曲曾在 1918 年及 1919 年作过三次公开性质与不完整的演奏。正式的首演是 1920 年 11 月 15 日由艾伯特·科茨(Albert Coates)指挥,在伦敦皇后大厅演出,演出后舆论反映不同,有人认为“浮华、喧闹、缺乏魅力”。但在 1920 年的首演后舆论评论说:“霍尔斯特是我们时代最机智和最有独创性的人物之一,他开始在大部分其他人不感兴趣的一个音乐问题上开始工作。”英国著名作曲家沃安·威廉士(Ralph Vaughan-Williams)认为这部作品将使作者名扬天下,成为“一位现代作曲家”而永垂史册。

整个《行星组曲》共有七个乐章,虽说是组曲,伊文思在《音乐新闻》上却认为“……事实上……它是超出了一部组曲的范围而成为一部交响诗”。这个意见确实有一定道理。

第一乐章,《火星——战争使者》,快板,C 大调,5/4。音乐一开始,由弓杆击弦的弦乐,竖琴以及木槌敲打的定音鼓奏出了 5/4 节拍的一阵阴森、冷酷的战鼓声。它显示出战争的冷酷无情与凶狠残暴的愚昧。接着,大管和圆号奏出了一种具有挑衅性的音调,将音乐逐渐推向第一个高潮。紧接着,长号与大号合奏出一支悲恸而半音进行的附点音型的第三主题,这是战神发出的怒吼。经过一段发展,次中音大号奏出了一个战斗号召,战斗的狂热气氛不断增长,冲向了第二高潮。这样就结束了全部三个主题的呈示,此后,三个主题又相继陆续出现,但这次给人以一种心惊胆战、悲惨凄凉之感。最后音乐终于激起了最终的高潮,几个不协和弦发出了骇人的胜利叫嚣,似乎是战神吞噬了整个世界,接着一阵

急促而强烈的音乐急冲而去,结束了全曲。

第二乐章,《金星——和平使者》,缓板,降E大调,4/4。新的一章,换了人间,柔和的圆号独奏将人带进了一个和平的世界,一切宁静、平和,没有一丝干扰。接着大管和圆号奏出了水波荡漾似的切分音型和弦,独奏小提琴在上面吟唱着一支爱情之歌,歌声随着水波在空中回荡。最后,这个乐章在长笛、钢片琴、竖琴和弦乐组的冷漠如银铃似的音色中渐渐隐去,整个音乐给人以和平之感,霍尔斯特所以将一乐章置于《火星》之后,主要是为了淡化前一章强烈的战斗气氛。

第三乐章,《水星——飞行使者》,急板,6/8。水星是理智与智慧的象征,它是偷窃犯的庇护者及守护神,因此,这个乐章就具有一种机智、敏捷、谐谑的性格,一开始,两个远关系调的和弦一拍一个地快速交替出现。这样就产生一种闪烁发光的效果,另外再加上音乐上快速地作上下四五个八度的大起大落,这样,造成一种机灵、精巧、敏捷的感觉。接着,经过一个短小的插段进入了B段,这是独奏小提琴奏出的二、三拍交替出现的抒情小曲;这段小曲在各种乐器上轮番演奏后,又回到了A段,最后,进入了结尾,前面所有的主题在此都若隐若现地显示一下即匆匆结束,这个乐章最为短小,这可能因为水星是最小的行星。

第四乐章,《木星——欢乐使者》,欢乐的快板,C大调,4/4。木星是众神之王,最大的行星,可能因此而在这组曲中成为最长的一个乐章,依照霍尔斯特的意见,朱比特是“……享乐生命的那些肥头大耳,欢天喜地的人中的一个”,因此,乐曲一开始即出现了一个欢闹的主题,此后又出现了一个铜管上的三拍子舞蹈性音乐,逐渐达到一个高潮,这时,却出现了一个缓慢而庄重的主题;这一主题听起来并不十分欢快,因为霍尔斯特的欢乐意义包括了“一种糅合了宗教与民族节日的更为仪式性的欢乐”。这支宏伟、庄重的旋律完全具有这样的气氛,它似乎扎根于一种更为深沉和更为持久的愉快之中,接着前面出现过的全部主题又在不同的乐器上再现一次,最后在一种无比欢乐的气氛中结束。

这一乐章起着承上启下的作用,可作为前四曲的一首终曲,也可作

为后四曲的一个开始乐章。

第五乐章,《土星——老年使者》,缓板,C大调,4/4。这是霍尔斯特心爱的一个乐章,不像其他六个乐章,它是用一种戏剧性的交响诗形式写成的,并且具有叙事的内容。音乐在一串空漠、阴沉的切分和弦上开始,此后,低音提琴奏出了一个阴郁而悲哀的曲。这似乎是老人对生命即将枯竭而发出的一种呻吟及叹息。后面出现了低音提琴的拨弦,描写老年使者以沉重的步伐逐渐走来,他步步紧逼,我们似乎可以听到老人恐惧而紧张的叹息,不久,竖琴以泛音奏出了一支“天堂之歌”,这时音乐渐渐趋于崇高,光明而优美,老人终于走上了天国。

第六乐章,《天王星——魔法师》,急板,C大调,6/4。天王星发现于1781年,它掌管着独创的事物、怪癖以及无法祈求的事物。因此,霍尔斯特认为它是宇宙中的魔法师,在这段音乐中,魔术大部分出现在低声部。低音提琴、大号及大管担任了重要的角色。

乐曲以小号、长号奏出的一个由四个长音组成的降神曲调开始,然后再在中音及低音大号与定音鼓上作一次压缩性的再现,这显示出一种神秘感以及魔法的威力无比。此后,大管像着了魔一般,首先婆娑起舞。接着,其他乐器也陆陆续续地参加了进来,音乐逐渐发展成为一个高潮,这时,弦乐与圆号奏出了一支雄伟壮丽的曲调。尔后,音乐平静下来,又出现了开始时的降神曲调。当音乐再次掀起高潮时,在一阵管风琴痛苦而强烈的上滑音声中音乐戛然而止,只留下弦乐器上的空洞,单薄的长音和竖琴上轻微的声响,似乎显示出魔法无边,令人恐惧得颤抖、发呆。

第七乐章,《海王星——神秘客》,行板,5/4。海王星发现于1846年。肉眼看不到,因此可以说是一颗凭直觉感受的神秘行星。在神话中,海王星是海洋之神,霍尔斯特就抓住这个特点,在这个乐章中,他以空荡的音浪将我们带到很远很远的地方,这里一个无词的六部女声合唱在远处回响,或许这就是太空的音乐,这些音乐在我们四周散开,似乎使我们进入了一个未知的世界。这篇音乐是霍尔斯特的一篇杰作,也是一首印象主义音乐的杰作。

乐曲从两支长笛和低音长笛的神秘曲调开始,由双簧管的和弦轻轻地加以对答,其后的一段音乐整个是在竖琴、钢片琴和弦乐流动的背景上开展起来的,然后,单簧管奏出一支如歌的曲调:它在整个神秘、朦胧的乐曲中出现,犹如透过云层的一线阳光,给人以一种非常清新的感觉,这时出现的一曲虚无缥缈的六部女声合唱,似乎在应答着单簧管曲调的回声,婉转动听,沁人肺腑。最后,整首乐曲在朦胧、空漠、神秘、苍茫的气氛中,渐渐消失,好像将人引入了无限深远、空旷的未知太空世界。

原载《音响世界》1996 年第 3 期



音乐奇才艾夫斯 与他的《康科德奏鸣曲》

《康科德奏鸣曲》是“哲理的构思，超然的音乐，
是一种新的印象主义”。

——斯洛尼姆斯基

艺术创作是奇妙的。

当 20 世纪欧洲作曲家正在热火朝天地背叛一切音乐创作的旧传统，热衷于探索新的音响世界，寻觅新的表现手段之时，在音乐文化十分贫瘠的美国土地上出现了一位叱咤风云、超越时代的伟大作曲家。他可以说是 20 世纪音乐的一位先知。他使用无调性早于奥地利的勋伯格，使用复合节奏早于俄罗斯的斯特拉文斯基，使用不协和和弦早于匈牙利的巴托克，使用多调性写作早于斯特拉文斯基及法国的米约，使用微分音早于捷克的哈巴，使用音束早于美国的考埃尔，使用偶然音乐早于法国的布莱兹……他在音乐上的探索成就可以说是显赫的，超越任何作曲家的。但是，可能因为超前意识过强，跨越时代的步伐过大，距离常人的认知过远；也可能由于他在作曲上一无所求，只图传递个人独特的信息，致使局外人难以接受和理解。在他生前，除了美国音乐界的一批有识之士如作曲家卢·哈里森（Lou Harrison 1917— ），作曲家、指挥家莱

曼·恩格尔(Lehman Engel 1910—)、贝尔纳德·赫尔曼(Bernard Hermann 1911—1975);作曲家埃·卡特(Elliot Carter 1908—);作曲家、指挥家与音乐学家尼·斯洛尼姆斯基(Nicolas Slonimsky 1894—);作曲家、钢琴家亨·D·考埃尔(Henry Cowell 1897—1965);作曲家、画家卡·拉格尔斯(Carl Ruggles 1876—1971);钢琴家约·柯克帕特里克(J. Kirkpatrick 1905—)等支持他的音乐以外,他在社会上始终默默无闻,直至逝世以后他的价值才逐渐被人认识与推崇。20世纪音乐巨匠勋伯格曾情不自禁地赞赏说:“有一位伟人住在这个国家(美国),他是作曲家。他理解如何自爱、自强、不卑不亢、宠辱不惊,他的名字就叫查尔斯·艾夫斯。”

艾夫斯(Charles Edward Ives 1874—1954)能创造这样的奇迹除了独特的强化家庭音乐教育赋予的能力外,更主要的还是他在创作上寻求超越一切、摆脱一切——特别是欧洲音乐传统桎梏——的努力。他期望在美国文明的基点上,运用美国人的心灵、认知以及美国生活中的一切现实,谱写真正具有美国精神及气质的音乐,来传递他个人独特的讯息,走出一条前无古人的道路。他这种自由无羁的创作和富有独创性的音乐,必然会增强乐曲理解及演奏的难度,但这决非唯一的理由。应该说,他对音乐的认识以及他的哲学信念,才是真正促使他音乐深奥、难以理解的一个重要因素。作为一位音乐家,他认为:“音乐的真挚,意味着表现的自由……音乐之所以乐趣无穷,乃是因为它表达了人类伟大而生动的体验,而不只是动听的音响,供人赏心悦目。”作为一位新英格兰的先验主义的信徒,他认为人世间的一切重要事物,从来都不是简单的,而必然是盘根错节,内涵繁复,不易理解的。因此,世事的陈述决不可简单而直率。任何企图简化内涵、平铺直叙的陈述都是不负责任和不切实际的。因此,他寻求叙述的复杂化及哲理性,蔑视那些“投人所好,讨人喜爱”的廉价音乐。

正是这种思想指导了他的创作实践。1909—1915年之间,他写出了一部具有代表性的钢琴曲:《第二钢琴奏鸣曲“康科德·马萨诸塞州,

1840—1860 年”》(Piano Sonata No. 2; Concord, Mass.)。曲后,还专写了一篇论述该作品的论文《写在一首奏鸣曲前的序论》。他要以此毕恭毕敬地奉献给那些“不赞成他音乐的人或不赞成他序论的人,或既不赞成他音乐的又不赞成他序论的人”。1920 年,他自费印刷了曲谱及论著,分赠给自己的至亲好友。1939 年 1 月 24 日,钢琴家约翰·柯克帕特里克在市政厅首演了这部作品,引起了巨大的震动,至此,艾夫斯才被公认为美国的一流作曲家。人们开始认识到他在美国音乐文化中的重要作用。正像斯洛尼姆斯基日后所评价的那样:“许多美国作曲家认为,艾夫斯或许是唯一的 20 世纪美国人,他发展着一种深深扎根于美国民族音乐的独特的创作手法。他所创作的每首乐曲都可以作为美国生活某些方面的一种参考,就像标题所显示的那样。”

《康科德奏鸣曲》共有四个乐章,每个乐章记述一位曾于 1840—1860 年间活动在康科德的美国文学家。他们分别是诗人、散文家爱默生(Emerson 1803—1882),小说家霍桑(N. Hawthorne 1804—1864),作家阿尔科特(L. M. Alcott 1832—1888)父女以及作家与哲学家梭洛(H. D. Thoreau 1817—1862)。按照作曲家的意见:“此曲意在表达一个人的先验印象。这印象是与半世纪前在麻省康科德城生活过的那些人相连接着的。”作品虽称奏鸣曲,而实际上不过是四首小曲连缀而成的套曲,全然没有按照奏鸣曲的曲式写成。作曲家说:“所以叫奏鸣曲,是因为没找到更合适的名称。”整个乐曲是以试验风格写成的,其中包含了不少独创的手法,例如乐曲结构的特殊,速度处理的自由,新音响的创造,不协和音及音块的运用等等,赋予作品一种新颖、独创的特色。

第一乐章:《爱默生》。爱默生是美国文坛中的一位巨匠,在艾夫斯心目中,他是一位“美国精神世界中最深刻的探索者”。这一乐章的创作就是企图捕捉爱默生超自然的意识。

乐章大致可分为三个部分,第一部分主要由两个贯串全曲的主题所构成。乐曲是由两个反向进行的不协和对位化旋律线开始的,而它的低声部上的那个曲调就是全曲的一个重要主题:



不久后,出现了一个近似贝多芬第五交响曲中“命运主题”的主题。按照艾夫斯的意见,他所以采用这一主题,主要是为了表现爱默生所谓的“打开神的玄秘之门——人的灵魂——的那一敲击”。但是整个音乐的奇妙何止于此?这段音乐既不分小节,也没有轻重节拍之分,更没有明确的调性,一切是如此的松散与自由。诚然,这全是因为音乐的内涵涉及的是爱默生的散文,而不是诗歌之故。紧接着,乐曲的气氛骤变,刺耳的不协和和弦与强烈的力度使整个音乐狂放起来,特别是其中一个高度密集的二度结构的不协和和弦的出现,据说这是为了表现爱默生拟作一次超自然旅行所突然发出的一声吼叫。第二部分的音乐似乎恢复了常态。平静的低声部的分解和弦,轻轻地衬托着高声部断断续续的旋律,像是一首诗意盎然的随想曲,使人引起无穷的遐想。最后出现了一段富有神秘色彩的结尾。在减五度的持续音上,浮现了点点滴滴的轻快乐音,忽现忽隐,闪烁闪烁,十分引人入胜。作曲家解释说,这是“人类灵魂的一种反照”。

关于这一乐章的演奏,艾夫斯也有奇想。他认为“速度不必拘泥于划一”,原因是“爱默生的同一诗篇,在黎明与黄昏的时间里朗读,可以容许有些不同的感觉”。音乐比起诗歌,当然可以更为自由、洒脱一些。

第二乐章:《霍桑》。这一乐章创作于1910—1911年之间,而且与日后创作的《第四交响曲》的第二乐章有着某些内在的联系。这一乐章不是描述霍桑其人的,作曲家只是试图在这里暗示出霍桑“梦幻似的冒险来到了半人半仙的王国”所遭遇到的迷惘而怪诞的奇遇,而音乐中确实也出现了惊人之笔。作曲家竟然在此采用一根近15英寸长的木条来演奏一个宽达两个八度的密集音束。木条压下一排琴键,发出阵阵刺耳的音响,听起来确实十分怪诞。可是中间部分又转换了气氛。一支朴素的古老赞歌曲调的出现使人步入了一个迷惘而恍惚的境地。不久,在整齐

的节拍之中,又响起了一支欢腾、通俗的进行曲曲调。音乐的风格再次发生了碰撞。这样的多次突变,加强了这一乐章的诙谐性格。

第三乐章:《阿尔科特父女》。这是一个宁静、流畅而缓慢的乐章,散发着浓郁的田园气息。特别是那些古老的福音赞歌、客厅歌曲等曲调,惟妙惟肖地勾画出 19 世纪末阿尔科特父女一家平和、幸福的家庭生活情趣。这里依然出现了贝多芬的命运主题,可是这次似乎不是为了敲击“玄妙之门”,而是因为阿尔科特一家人喜爱贝多芬的音乐之故。

第四乐章:《梭洛》。这是一首描绘这位沃尔登哲学家一天生活的乐曲。音乐慢条斯理,含情脉脉,具有一种随想曲的风格。在这段音乐中可以听到一大段长笛音乐。据作曲家说,这是因为梭洛喜爱长笛,并且“希望在沃尔登听到笛音”。在乐曲行将结束之时,音乐对前面的一些基本主题作了一些回顾,最后依然在贝多芬主题的乐声中结束,这似乎意味着“神的玄妙之门”最终被敲开了。

原载《音乐爱好者》1991 年第 4 期



新英格兰·艾夫斯· 《新英格兰三景》

一个土生土长的美国人，可以在一代或几代人以前的新英格兰露营集会的福音赞美诗中获得极大的吸引力。

——艾夫斯

伟大的土地

两个世纪前，在北美殖民地时期，美国东北部的顶端有一块四个州相连的广阔地区，这就是美国历史上有名的地区——“新英格兰地区”。这块土地不仅是北美最早的一块殖民领地，也是美国文化的一个摇篮。这里汇集了许多美国文化的历史名人，他们有：文学家、思想家爱默生（R. W. Emerson 1803—1882）、索洛（H. D. Thoreau 1817—1862），诗人朗费罗（H. W. Longfellow 1807—1882）、惠特曼（W. Whitman 1819—1892），小说家霍桑（N. Hawthorne 1804—1864），教育家及哲学家奥尔科特（A. B. Alcott 1799—1888），女作家奥尔科特（L. M. Alcott 1832—1888）等。精英的汇集与碰撞爆发出灿烂的思想火花。以爱默生为首的

一批思想家,在此产生了“先验主义”的哲学思想。他们重视人的直觉、人的创造力和人的个性;反对盲目迷信宗教,强调个人的天赋价值;反对重金钱的资本主义的物质文明,主张发挥人类精神的崇高作用;反对一味模仿欧洲的文艺倾向,呼吁创造具有民族精神的美国文学。这种思潮影响了整个美国浪漫主义文艺运动的发展,时间长达一个世纪之久。因此“先验主义”思潮有“美国文学史上的文艺复兴”之称。它对整个美国文艺的发展进程,起到了巨大的推动作用。

文艺的崛起也推动了音乐的发展。早在 18 世纪下半叶,这里曾出现过第一新英格兰乐派。这些人出身低微、地位不高又未受过专业训练,只是编纂各种歌集及教材,辛勤地为普及音乐文化而默默耕耘。时至 19 世纪下半叶,由于进步思潮的推动这里再次出现第二新英格兰的乐派,涌现了第一批具有专业素养的美国作曲家及音乐家,如:佩恩(Paine 1839—1906)、查特威克(Chadwick 1854—1931)、帕尔克(Parker 1863—1919)、梅逊(Mason 1873—1953)等,同时出现了第一批美国作曲家自己的作品,在世界乐坛上崭露头角。此外,他们开始在各地创办音乐学院、音乐学校、大型音乐厅、歌剧院、交响乐团、歌剧团等,并且编纂出版了不少音乐著作及刊物,在美国掀起了一阵音乐热潮,推动整个美国音乐文化向前迅猛发展。就在这块生趣盎然的大地上,不久就孕育出一位——

杰出的英才

查尔斯·艾夫斯(Charles Edward Ives 1874—1954)出生在新英格兰大地上,他呼吸着新英格兰清新、自由的空气,吸吮着新英格兰独特、进步的学术思想,感受着新英格兰纯朴、动人的曲调……新英格兰哺育着艾夫斯,艾夫斯成了一名真正的新英格兰的作曲家。先验主义的思想指导了他的创作;新英格兰的历史、人物、风土人情等构成了他创作的主

要题材；新英格兰的曲调形成了他音乐语言的基础。艾夫斯几乎与新英格兰结成了一体。

艾夫斯生活的康涅狄格州，正是先验主义活跃的地区。他的父母受此思潮的影响也成了新潮人物。当年，爱默生是他家的常客，奥尔科特则和他家交往甚密，另外一些进步的文艺家如马克·吐温、斯蒂芬·福斯特等也常去他家。幼小的艾夫斯生活这样的环境中，耳濡目染，先验主义思想在他的心灵中留下不可磨灭的烙印，也深深影响了他的创作思想。他声称：“……真实的艺术没有任何例外，它直接来自内心，来自对生活的体验，对生活的思考与实践。”又说：“……如果艺术家从生活中、社会中、人民中或任何有价值的客观事物和经验中看到了什么优秀的东西，并忠实地、直觉地将它们反映到他的作品里，那么，他和他的作品都在某种方式上是那优秀事物的一部分。”遵循这一原则，为了使听众能直接体验到他作品中的内涵，他的创作大多取材于新英格兰的现实与历史，并且写成人民喜闻乐见的标题音乐形式。他的《第三交响曲》取材于新英格兰的史诗；他的《康科德奏鸣曲》(Concord Sonata)、《爱默生协奏曲》(Emerson Concerto)等取材于新英格兰的历史名人；他的《新英格兰三景》(Three Places in New England)取材于新英格兰的光荣历史及自然景色；他的有些歌曲则用新英格兰诗人索洛等人的诗篇写成……为能使听众接受，他尽力采用新英格兰的音调作为他创作语言的基础。他曾说：“一个土生土长的美国人，可以在一代或几代人以前的新英格兰露营集会的福音赞美诗中获得极大的吸引力”，因为“他可从中找到生机活泼的、深刻的感受，一种充满乡土气息的节奏，忠诚而强有力的感情。它们能将他带到比起最伟大的天主教堂圣咏中的离‘人民的上帝’近得多的地方”。他的作品始终散发出浓郁的乡土气息，易于为人民所接受。

但是，反映现实，就要反映它自然的、本来的形态，决不应加以任何艺术的修饰。现实始终是复杂的，同时有一定的神秘性。如何才能真实反映客观现实的错综复杂、神秘莫测呢？他按照父亲的启示，对传统技

巧大胆创新,毫不犹豫地使用无调性、多调性、不协和和声、复合节奏、音簇、随意音乐、四分之一音等技法来真实地描绘复杂、神秘的现实,创造了多彩的音乐语言和崭新的作曲技法,开拓了一种充满活力的纯正美国音乐艺术。1908年后,艾夫斯离开家乡,移居纽约。但新英格兰的光辉历史、人物、风土人情始终萦绕在他的脑海之中,他以创作来寄托他的思念之情。十年后,他写成了一部新英格兰交响曲——《新英格兰三景》,这是一部——

动人的作品

第一乐章:《波士顿中心的圣·高顿斯纪念碑;上校肖和他的“黑人联队”》。

在波士顿市中心,矗立着一座雄伟的纪念碑——圣·高顿斯。纪念碑上镌刻着一些动人心魄的浮雕,它描绘出南北战争时期,联邦军将领罗勃特·G·肖上校率领北方部队的第一个“黑人联队”(即第54马萨诸塞州志愿军团)为解放黑奴而英勇战斗的形象,这些英雄的形象唤起了艾夫斯的创作灵感。他先赋诗一首,歌颂那些为争取自由而勇敢献身的黑人士兵:

前进、前进、赤胆忠心！
一代受苦的人，
命运之神，频频招手，
引我走向自由！
.....

然后,以诗谱曲写了这一乐章。音乐在肃穆、平静的钢琴与长笛的动机中开始,接着,他采用南北战争时期的几首群众歌曲如《自由战歌》、《行军经过乔治亚》等曲调作为素材,将它们交错重叠,使人有战士云集、人声鼎沸、歌声四起、斗志昂扬之感:

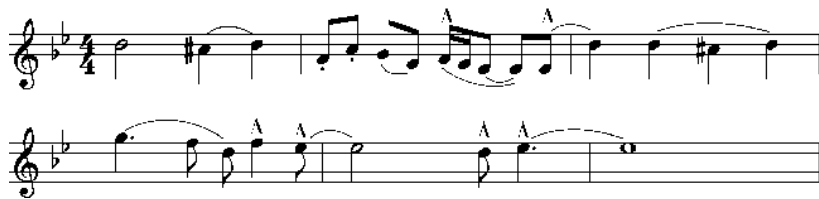


唤起了人们对南北战争时期火热斗争场面的回忆。

第二乐章:《帕特南露营地·雷丁·康涅狄格州》。康涅狄格州雷丁镇附近有一座公园。1778—1779年间,曾为南北战争时期抵御加拿大入侵部队的联邦军帕特南将军部队的宿营地。为了纪念这一古迹,艾夫斯创作了这一乐曲,并撰写了一段文字说明:

有一年7月4日,大家来此野餐。一个男孩离开大家,跑进附近的树林,想寻找过去的士兵。后来他睡着了,梦见在这古老的兵营里出现了自由女神,她告诫士兵不要忘了他们的职责。士兵在当时战歌的伴奏下,开始行军。帕特南将军来了,他招呼士兵回来。他们的脸上露出了喜容。小男孩醒后跑回野营的地方,那里有节日的铜管乐队在奏乐……

这个乐章分为前后两段。前段是节日气氛的渲染及节日情景的描绘。音乐十分喧闹,既有嘹亮的教堂钟声,又有铜管乐队欢快的曲调:



还有人们吟唱的南北战争的歌曲,其中还夹杂了古老民歌的音调,似乎军民在此欢聚一堂,共庆“美国独立纪念日”的到来。

后段刻画了男孩梦境中的各种情景。开始时,弦乐反复不断地奏着

行军的节奏。钢琴则演奏着一个个音响庞杂的音块在旁助兴。此后出现了南北战争时期的战歌《英国近卫军》的曲调：



此后,又有一些进行曲曲调穿插进来。进行曲间管乐又分作两部演奏了一些多调性及复合节奏的乐句,显示了梦境中熙熙攘攘的各种群众场面。最有趣的是乐曲的最后一个高潮,这是由两个铜管组各自在不同的调上演奏的不同曲调。逐渐慢慢融合在一起,这似乎表现狂欢节时乡村铜管乐队各吹各的调从不同的方向走到一起来的热闹情景。音乐有点古怪,但十分逼真而形象。难怪有人认为这是一个“最足以鼓舞人心的段落”,而著名的指挥家及理论家 N·斯洛尼姆斯基则更认为这一乐章堪称是一部“美国的革命音乐剧”。

第三乐章:《斯托克布里奇的霍斯托尼克河》,极慢板。霍斯托尼克河是艾夫斯家乡附近的一条小河,他十分钟情于它。他选择了诗人 R·U·约翰逊的诗篇《木桩桥》作为乐曲的解说:

静静的河流、朦胧的国土，
云般的垂柳，羽状的榆树。

.....

男耕女织，繁衍生息，
人间疾苦，你最知悉，

.....

你端庄秀丽、踌躇满志，
仙境般的山峦，一望无际，
驰骋想像，银色的天宇，
飘然而过，绿色的小溪。

.....

这段音乐具有浓郁的扑朔迷离的情趣,犹如一幅意境朦胧的印象派

的绘画。细柔的弦乐音响轻描淡抹地勾画出一条小河潺潺流动的情景。在这弦乐的背景上,圆号、英国管则不时奏出断断续续、不相关联的史诗型的曲调,好似在诉说着一个引人思念的历史故事:



接着,整个音乐在互相碰撞的织体及参差错杂的节奏组合下,蜿蜒前进,起伏不已。最后,渐渐淡出,构成了余音缭绕、使人神往的境界。评论家P·罗森费尔对这乐章推崇备至,称之“是壮观的飞瀑,是光彩夺目的珠宝,是令人惊异的美国管弦乐的杰作”。

原载《音乐爱好者》1993年第5期



勋伯格： 弦乐六重奏《净化之夜》

我凭自己的感受去创作。

——勋伯格

1899 年夏末,勋伯格 (Arnold Schoenberg 1874—1951)和他的老师岑林斯基 (Zemlinsky) 一起到维也纳南部 80 公里的派尔巴赫 (Payerbach) 山区去度假。他从诗人理查德·德默尔 (Richard Dehmel) 于 1898 年出版的诗集《女人与世界》(Weid und Welf) 一书的最初三十六行诗句中取得了灵感,在 9 月短短的 3 个星期中写成了这部不朽的作品,当时他才 26 岁。根据勋伯格传记的权威传记作家施笃根·施米德 (Stucken Schmidt) 的考证,这部作品于 1902 年 3 月 18 日首次公演,由维也纳爱乐乐团的首席提琴手阿诺得·罗塞 (Arnold Rose) 的四重奏团,另外再聘请了两名维也纳爱乐乐团的演奏员一起演出的。乐曲演出不久,立即获得了成功。它并不像那首原诗,始终没有受到过一点恶意中伤。乐曲于 1905 年由比尔恩巴赫 (Birnbach) 公司出版。

弦乐六重奏《净化之夜》是勋伯格创作的第一部大型作品,也是他的成名之作。

这件作品原由 2 只小提琴、2 只中提琴及 2 只大提琴演奏。但是,这

部作品的音乐具有较为强烈的交响性及戏剧性,因此,如果是在较大的音乐厅中演出,总有不足之嫌。1917年,作曲家将此曲改编为弦乐队的合奏曲。增加了演奏员,而且加上了低音提琴及几个独奏弦乐器声部,使音色、音量以及表现力方面,取得了前所未有的进展。勋伯格本人十分喜爱这部作品。虽然自1907年开始,他放弃了调性,从事于十二音体系的音乐创作,但仍然在他的成名作品中继续不断地提高它的地位。1943年,他再次修订弦乐队的总谱,将两处低音提琴的音乐删去,变为休止。

舞蹈家安东尼·图德(Antony Tudor)还曾按此音乐编了一部芭蕾舞剧《火柱》(The Pillar of Fire)。该剧于1942年4月8日在纽约的大都会歌剧院首次公演,很受群众欢迎。

(一)

德默尔的诗篇,由亨利·克莱贝尔(Henry Krehbiel)用英文意译如下:

两个生灵正穿越一片冷寂、荒秃的小树林。月光浮掠过巍梧的橡树,橡树在皓月下展现出枯瘦如柴的树枝。一个妇女说话了,她向身边的男子承认了自己的罪过。她怀孕了,但他不是孩子的父亲。她对欢乐已经失去了信心。为了追求生活的美满,为了母爱和母亲的责任,她遗弃了她自己,颤抖着投入了另一个素不相识的男人的怀抱中去。她臆想自己是有福分的。但是,如今生活向她进行了报复,给了那个陪伴她的男人的爱情。她蹒跚地向前走去,睡眼惺忪地凝视着追随她的月光……

男人说话了,不要使她的灵魂因犯罪而心情沉重。看!月亮的光芒普照大地,他们一齐涉足冰凉的湖水而过,但每人都有一颗火热的心温暖着对方。这火也使新生的婴儿美化了,她将要为他负担

这个孩子。她受了他内心辉煌的光芒的启示,为他生下一个孩子。他们互相投入了对方的怀抱。他们接吻时的气息在空中汇合在一起,两个生灵在奇妙的月夜中漫游、彷徨。

(二)

19 世纪末,所有具有现代倾向的青年作曲家都在写作瓦格纳风格的歌剧和大型乐队的交响诗,可是勋伯格却在弦乐六重奏的范畴里应用标题音乐的原则上创作了这部最具个性、完全崭新的室内乐作品。应该说,这是一部交响诗型的弦乐六重奏。

《净化之夜》的结构按照诗的形式,可以分为五个部分:

1. 两个人踟躅于一片光秃而冷漠的森林之中,月亮随着他们移动,他们却凝视着树丛。月亮在高耸的橡树的上空浮动,万里无云,皓月当空,月光中留下了树杈的黑影憧憧。
2. 一个女人在说话,她坦白诉说了自己的罪孽与悔恨。
3. 四行写景诗,情绪比较缓和:她拖着沉重的脚步,高高仰望,月光随着她而浮动,月光下,她那忧郁的眼神全然消失。
4. 男人在说话。他的崇高思想,鼓励、安慰以及最后激起的热情。
5. 开始的场景以一种不同的形式再现:“两个生灵在崇高而明净的月夜中漫步、遨游。”

按照勋伯格传记的作者威尔兹(Wellesz)的意见,音乐亦以相应的五个部分组成。其中第一、三、五段具有叙事性质,并且也深刻地描绘了在寒冷的月夜中,一对游荡的情人的温顺、深厚的感情。第二段写妇女的动人的怨诉,第四段写男人的答话,表达了深切的理解及温情。

乐曲自一个暗示着滞重步伐的连续不断的低音 D 以及一个情绪压抑的乐句,反复多次而开始:



这里还可以听到风吹树叶的簌簌声。这段音乐以一个尖锐的和弦结束(21 小节)。现在出现一个温和的乐思：



但这个乐思如昙花一现,并未发展下去,在一个短暂的“渐强”中,音乐进入第二部分,妇女开始了她那热情的怨诉,充满了一种忏悔之意(29 小节)：



妇女的怨诉达到高潮以后,逐渐慢慢抽搐着安静下来。这时,男女之间带有痛苦感情的对话开始了(50 小节)：



这个描写形成了一个冗长的发展部分。但这里又突然转 4/4 拍子为 3/4,出现了一个崭新而富有表情的乐思(75 小节)：



这里,音乐时快时慢,变化频繁,然后又回到 4/4,在一个新的高潮以后,出现了一支温柔而优美的旋律,这暗示了对母爱的渴望与欢乐(105

小节)：



这段音乐逐渐发展,变得十分粗野起来,最后音乐逐渐紧张、急迫起来,达到了一个巨大 *ff* 的高潮。

第三段音乐由第一提琴的一个宣叙调式的旋律引入(137 小节)：



然后由中提琴接上,引出了怨诉主题的再现。音乐逐渐激动起来,具有非常强烈的戏剧性,并且也可以听到那沉重的脚步声。这段音乐的末尾,有一个提琴和中提琴高把位上的一个极其轻柔的和弦。这是描绘那月色朦胧的夜景的(224 小节)。

第四段音乐,由男子慰藉的答话开始,它是以一个由丰富而清晰的和声所支持的大提琴独奏的动机来暗示的(230 小节)：



音乐逐渐进入一个神奇而美妙的景色,犹如诗句中所写的那样：

啊,你看!宇宙在闪闪发光!

这光芒把大地照得金碧辉煌。

在加弱音器的第二提琴与第一中提琴的六连音的流动音型及第二中提琴与大提琴的泛音背景上,第一小提琴奏出了一支优美而迷人的旋律(255 小节)：



这里又出现了小提琴和大提琴之间的男女对话。但是乐曲开始时的一个情绪压抑的乐句一经出现,这个对话就中断了(226 节),此后又出现了第一小提琴上的一支新的旋律(278 小节):



这曲调充满感情,给人以一种无限温顺的感觉,到后来发展成为一种激情(310 小节)。这激情终于化为一曲炽烈的爱情之歌(320 小节):



音乐终于进入了最后一段(370 小节)。第一提琴和大提琴的对话,以及第二提琴的金光闪闪的伴奏,描绘出一幅多么生动、迷人的情侣夜游的图画啊!最初的情绪压抑的动机再次重现。但它已摆脱了悲哀的情绪。最后(407 小节)音乐进入了一种奇幻而圣洁的境地,万物都在皎洁的月光的普照下。一切显得如此地崇高而神圣。

原载《名作欣赏》讲义第 11 讲



拉威尔： 《达夫尼与克洛埃》第二组曲

我写它的意图是想创作一幅宏伟的音乐壁画。

——拉威尔

1909年，著名的俄罗斯芭蕾舞团第一次在巴黎演出，由于一个偶然的^①机会，剧团的总裁迪阿济列夫听到了拉威尔（Maurice Ravel 1875—1937）的音乐，深受感动，他暗暗记下了拉威尔的名字，准备日后请他合作。凑巧，剧团的舞蹈编导福金正好用古希腊的传奇《达夫尼与克洛埃》（Daphnis et Chole）写了一个舞剧台本。迪阿济列夫认为拉威尔擅长传奇题材的音乐，就把音乐创作的任务交给了他。拉威尔对福金的台本和画家巴克斯特的东方色彩的舞台美术兴趣索然，不想接受，但剧本的题材、情趣以及故事发生的年代强烈地吸引着他，最后接受了任务。从此日以继夜、废寝忘食地埋头苦干起来。拉威尔对待创作极为严肃，精益求精、刻意求工，不厌其烦地反复修改。仅《酒神之舞》一段前后就写了

^① 迪阿济列夫（Sergei Diaghilev 1872—1929），俄罗斯芭蕾舞团的创建人及总裁。1909年建团后，为了创作一些新颖而独特的芭蕾舞剧，他广罗人才。一些杰出的艺术大师，如：画家毕加索、玛蒂斯、巴克斯特、贝努瓦，作曲家斯特拉文斯基、德彪西、拉威尔、德·法拉、普罗柯菲耶夫，舞蹈家涅金斯基、巴甫洛娃、福金等都参与了他的舞剧创作。他的剧团在世界艺坛上享有极高的声誉。

将近一年,直至总谱已经出版,才交付给迪阿济列夫排练。由于这种情况,这部巨著的创作整整花了三年时间,到1911年才全部脱稿。

舞剧《达夫尼与克洛埃》是拉威尔最宏伟的作品,通常也被认为是他作品中最感人的。他自己认为《达夫尼与克洛埃》“是一部三部曲体的舞蹈性交响曲,受俄罗斯芭蕾舞剧团总裁迪阿济列夫之委托而写的。我写它的意图是想创作一幅宏伟的音乐壁画。在这壁画中,我不太考虑古色古香的情趣,而只求忠实地再现我梦幻中的希腊,这和18世纪法国画家所想像的和描绘的极为近似。由于它有一个调性模进的严格计划,这个作品是用极少的主题组织得非常交响化的,它的发展部保证了这部作品的匀称”。斯特拉文斯基则对它推崇备至,称之为“整个法国音乐中最优美的作品之一”。代谬特则认为它是“法国音乐中的里程碑之一,作为一部舞剧,它的地位可与《彼得鲁什卡》相媲美”。汤姆生也认为“这份总谱表现了拉威尔才华的顶点”。

1912年6月8日,舞剧《达夫尼与克洛埃》在涅琴斯基主演,在皮埃尔·蒙多指挥下,由俄罗斯芭蕾舞团于小城堡剧院进行首次公演。舞剧的音乐超群绝伦,并有这么一批才华出众的艺术家合作,理应成功,但结果恰好相反,原因在于拉威尔的古希腊观点近似法国画家华陀,而迪阿济列夫坚持更加古典的概念,两者难以吻合,音乐、舞台美术和舞蹈设计间缺乏思想间的协调,甚至引起了人事的纠纷;另外,再加上舞蹈演员对独创性的音乐不太习惯以及排练仓促等等原因,舞剧没能取得成功。后来,拉威尔从舞剧中选出一部分乐曲,编纂成两套供音乐会演出的管弦乐组曲,才获得成功。而这两部组曲,特别是第二组曲,至今已成为法国管弦乐作品中最经常演出的曲目之一。

(一)

舞剧《达夫尼与克洛埃》的台本是著名的舞蹈编导福金根据古希腊诗

人朗格斯(Longus)的田园诗改编而成的。舞剧是呈献给迪阿济列夫的,全剧共分三场。

第一场:圣林外的空地上。空地上矗立着一座岩石雕琢出来的牧羊神的雕像。一群青年男女手捧着供给女水仙的贡品走进舞台,而女水仙的塑像正镌刻在一个岩洞的入口处。青年男女很虔诚地跳着一支庄重的舞蹈。这时,一对情人达夫尼与克洛埃出现了,青年男女一齐簇拥上去,将他们分别团团围住。有一个牧羊人,名叫道康,也爱慕克洛埃,独自凝神注视着她。达夫尼见了妒火中烧,大为愤怒,要求和道康比舞。道康为了克洛埃,欣然同意,随即跳了一支“怪诞的舞蹈”。达夫尼当然不甘示弱,立即跳了一支“轻巧而优雅的舞蹈”。达夫尼胜利了,克洛埃奖了他一个吻。群众走散了,他们带走了克洛埃,场上只留下达夫尼一人,孤孤单单,极为可怜。这时,一位迷人的姑娘莱茜妮奥出现了,她要求和达夫尼跳舞,达夫尼毅然拒绝了,依然一个人孤独地留在那里。突然,粗野的叫嚣声大作,惊醒了达夫尼。原来,海盗来袭击这个岛屿,妇女们慌忙逃散,可是,克洛埃却被海盗掳掠而去,达夫尼见状焦急万分,匆忙追赶上去。但是,太迟了,没有赶上,只拣得了克洛埃挣扎时丢失的一只便鞋。达夫尼悲恸欲绝,跌倒在岩洞的入口处。这时,女水仙从她们神龛的神座上走了下来,婆娑起舞。当她们跳完一段缓慢、抒情而神秘的舞蹈后,突然发现了达夫尼。当她们知道克洛埃被俘,都劝他去祈求牧羊神的帮助。这时,牧羊神显形了。

第二场:海盗的营寨。营寨两边,柏树参天,郁郁葱葱,煞是威严。海盗王正襟危坐,出神地观看一群小喽啰跳的战斗舞蹈。美丽的克洛埃被带了上来,海盗王立刻命令松绑,要她跳舞。克洛埃不从,试图逃走,但还是被抓了回来。突然,气氛骤然恐怖、紧张起来,奇怪的幽灵出现了,离奇的光线到处闪烁,森林之神猛地从四面八方冲杀过来,包围了海盗。大地迸裂,在黝暗的天空中,山背后出现了牧羊神巨大的身影。海盗震慑于神威,个个魂不附体,争相逃命。

第三场:林中空地。达夫尼依然躺在女水仙的神龛之前。东方破

晓,百鸟啼叫,凉风习习,清泉淙淙,牧羊人发现克洛埃安全无恙地返回,大家十分高兴,立即叫醒达夫尼与她相会。这时,老牧人拉蒙也走了上来,告诉他们:这是因为牧羊神爱上了女水仙西琳克丝。他的遭遇与你们相似,所以牧羊神才救了克洛埃。这对情人为了感谢牧羊神,乃以哑剧形式表演了一段牧羊神和西琳克丝的恋爱故事。表演完毕,他们在群众的欢笑声中,相互拥抱,最后,全体青年高唱疯狂的饮酒歌,跳起热烈的群舞,结束了全曲。

(二)

第二组曲是以舞剧第三场的音乐编成的。全曲共分三大段:“黎明”、“哑剧”和“群舞”。演奏时,三段连奏,中间不停,一气呵成。整个总谱是以一个编制庞大的乐队谱成的:1支短笛、2支长笛、1支G调长笛、2支双簧管、1支英国管、1支降E调小单簧管、2支降B调单簧管、1支降B调低音单簧管、3支大管、1支低音大管、4支F调圆号、4支C调小号、8支长号、1支大号、定音鼓、大军鼓、钹、三角铁、铃鼓、小军鼓、小鼓、响板、钢片琴、钟琴、2只竖琴及弦乐组,外带一个不唱歌词的混声合唱队。总谱上,拉威尔注有20段文字说明,以便向指挥提示剧情。我们即按此提示来欣赏这篇杰作吧!

第一段:黎明

1.“四周鸦雀无声,只听得岩石上的露珠涓涓地滴入小河中的声响以及河水流淌的淙淙水声。”(1小节)^①

这是一段精致、细腻的描绘音乐。长笛、单簧管和竖琴奏出一连串上下不断滚动的三十二分音符的音型,犹如画家笔下的几笔淡墨,轻轻涂抹,绘出了一幅雾霭朦胧、诗意盎然的迷人晨景。

^① 本文的小节数系按照苏联音乐出版社1960年的版本标注的。

2. “达夫尼手足大敞地躺在女水仙的岩洞前。”(3 小节)

这里,低声部上缓缓起伏的半音阶曲调仍然描绘着荡漾的水波和那淙淙的流水。

3. “东方渐渐破晓,鸟儿开始啼鸣。”(8、9 小节)

短笛、长笛及三个独奏小提琴上巧妙地奏出了声声鸟鸣,木管乐器和竖琴依然上下滚动,继续在描绘着那淙淙的河水,在这美妙景色的背景上,单簧管和中提琴奏出了这个组曲中的一个重要主题(20 小节),它浑厚而抒情,暗示了达夫尼与克洛埃的爱情。

4. “远处一个牧童在那里放牧羊群。”(26 节)

这里,我们可以听到短笛在舞台两侧吹着一支田园风味的牧歌曲调,表达了一种怡然自得的心情。

5. “另一个牧童穿过舞台的后方。”(31 小节)

一支降 E 调单簧管奏出了另一个带有华彩段风格的牧笛曲调,渐渐远去。这里,整个音乐的背景依然是小河的淙淙流水声和弦乐的歌唱声。

6. “牧羊人进入,寻找达夫尼和克洛埃。”(46、47 小节)

一段优美而抒情的旋律在弦乐器的高声部上浮动,充满了一种关切的感情。

7. “他们发现达夫尼,然后叫醒了他。”(50 小节)“他苦恼地环视四周,寻找克洛埃。”(52 小节)

这时,音乐上出现了一些零乱而不安定的节奏与和声,但这音乐十分短促,只有一刹那的功夫。

8. “一群牧羊女簇拥着她出现了。两人互相冲进了对方的怀抱。”(54、55 小节)

弦乐器在高音区上演奏出一支热情洋溢、如醉似痴的迷人曲调,它非常成功地描绘了一对情人久别重逢时的那股激情,而这整个曲调仍由木管乐器流水般的音型伴奏着。

9. “达夫尼见到了克洛埃头上的皇冠^①,他的美梦却成了一个具有预感的幻觉。牧羊神真的显灵了。”(60、61 小节)

这又是一个高潮,由组曲开始时的素材组成,表达了达夫尼与克洛埃的欢乐与感恩,然后音乐再次低沉下去。

10. “老牧人拉蒙告诉他们:这是因为牧羊神回忆起他和女水仙西琳克丝的恋爱,才救出了克洛埃的。”(78 小节)

小提琴上奏出了一个平静而柔和的短句,跟双簧管上一支古雅的田园风味的音型相互对抗。这段轻柔的音乐引出了第二大段的“哑剧”。

第二段:哑剧

11. “达夫尼及克洛埃扮演牧羊神和西琳克丝的故事。克洛埃扮演年轻的女水仙在草地上游荡。”(87、88 小节)

这里出现了芭蕾舞剧中最优美而动听的一个片段,这是代表西琳克丝的主题,由双簧管和英国管奏出,下面衬以弦乐冗长的泛音和竖琴空泛的拨弦。

12. “达夫尼扮作牧羊神而出现,并且表露了自己对她的爱情。”(91 小节)弦乐器奏出一支新颖而多少又有点离奇怪诞的旋律,这就是多情善感的牧羊神。

13. “女水仙拒绝了他,这位牧羊神更加坚持要爱她。”(96、97 小节)

女水仙的拒绝,由一个双簧管的下行乐句来表示,而弧形向上的长笛乐句,则表示牧羊神的恳求。

14. “她在芦苇丛中隐去。他失望之余,摘了几根苇干,做了一支牧笛,用它吹出了一支忧郁的悲歌。”(100 小节)双簧管上一个温柔而快速上行的曲调,表示牧羊神的失望与叹息。接着,弦乐器奏出了带有忧郁之情的爱情主题,牧羊神若有所失,心灰意懒。

15. “克洛埃出现了,按照长笛的韵律婆娑起舞。”(108 小节)

这里出现了由弦乐拨弦及竖琴和弦伴奏的长笛的悲歌,歌声婉转曲

^① 这顶皇冠系牧羊神所赐。

折,自由洒脱,带有明显的华彩段的性格。牧羊神在悲痛地吹着芦笛。笛声感召了克洛埃。她逐渐地舞动起来,跳起了一段冗长而感人的独舞。

16.“舞蹈愈跳愈热烈,在疯狂的旋转中,克洛埃坠入了达夫尼的怀抱之中。”(178 小节)

在强烈的全奏中,舞蹈达到了高潮。音乐戛然而止,唯独长笛自高音区直泻而下,克洛埃终于倒在达夫尼的怀中。接着长笛在低音区上先奏出一支柔情的曲调,然后全乐队奏出了一支宽阔而深情的恋歌曲调。达夫尼与克洛埃的爱情燃烧到了顶点。

17.“在女水仙的祭坛前,他献上了两头肥羊,宣誓自己的忠诚不渝。”(212 小节)

整个乐队在缓慢的节拍下奏出了一段沉重的祭祀性音乐。

第三段:群舞。

18.“姑娘们进来了,她们打扮得像酒神一样,并且摇起了铃鼓。”(217 小节)

这是一段由木管演奏的 5/4 拍子的热情舞蹈。

19.“达夫尼和克洛埃热烈地拥抱。一群年轻小伙子冲进了舞台。”(221、222 小节)

独奏长笛和提琴演奏了一段缓慢的爱情主题,它显示一对情人的热烈的拥抱。接着,在一阵欢笑的喧闹声中出现了中提琴和单簧管的曲调,这是描绘青年小伙子们熙熙攘攘冲进舞台时的热烈情景。

20.“群舞。”(241 小节)

最后是辉煌而热烈的群舞。这是以酒神舞的主题为基础而写成的。开始乐曲还比较平静,尔后音乐逐渐激动、高涨起来,最后,全乐队以一个巨大、响亮的全奏颤音结束了全曲。



拉威尔的钢琴曲 《库泊兰的坟墓》

这似乎是一种崇敬,不仅是对库泊兰,而且是对 17、18 世纪整个法国古钢琴乐派的作曲家们的。

——默叶斯

《库泊兰的坟墓》(Le Tombeau de Couperin)是拉威尔最后一部重要的钢琴曲,也是他一生中规模最为宏大的一部钢琴独奏曲。1914 年夏天,第一次世界大战爆发的前夕,拉威尔在圣·让·德·吕兹这个地方就开始构思这首乐曲,但后来因参军入伍、母亲病故及患病等原因,到 1917 年 6 月—11 月间才在莱昂斯·拉·福雷完成。1918 年,该曲由杜朗公司出版,但迟至 1919 年 4 月 11 日,才由著名女钢琴家玛格丽特·朗夫人在加沃大厅的一次音乐会上首演。音乐受到听众及评论界的一致好评。为此,1919 年 6 月,拉威尔从全曲中抽出前奏曲、福尔兰那舞曲、小步舞曲及利戈顿舞曲加以配器,改编为一部管弦乐组曲,同年,由杜朗公司出版。1920 年 2 月 28 日,里内·巴托指挥帕德卢乐团首次公演,备受欢迎。同年 11 月 8 日,以其中的福尔兰那舞曲、小步舞曲及利戈顿舞曲三曲改编成的芭蕾音乐,由瑞典芭蕾舞团在巴黎爱丽舍广场剧院作首演,罗夫·德·马雷任艺术指导,让·博兰和罗夫·德·马雷任设计舞

蹈,安格尔布雷希特任指挥,演出轰动一时,几年中竟陆续演出达 165 场之多。此外,此曲还改编为钢琴四手联弹曲及两架钢琴重奏曲,这是拉威尔在世界乐坛上享有盛誉的一部作品,流传极广。

(一)

《库泊兰的坟墓》是作曲家从一个阴森的骨灰瓮中获得创作灵感的,具有组曲性质。全曲共分六个乐章,每个乐章呈献给在第一次世界大战中英勇牺牲的一位战友。但作曲家为了对法国伟大的羽管键琴作曲家库泊兰(1668—1733)以及 17、18 世纪整个法国古键盘乐派的作曲家寄以崇敬之情,仍采用库泊兰的清澈、典雅的古钢琴创作风格,并以库泊兰及当时一些法国作曲家经常采用的几种体裁来谱写此曲,因此,题名《库泊兰的坟墓》。这部作品与以前的《鹅妈妈》组曲(“Ma Mère O’lye” Suite)及《高贵与多情的圆舞曲》(Valses nobles et Sentimentales)的格调有所关联,但从曲趣及风格来讲则近似作曲家的钢琴作品《小奏鸣曲》。

(二)

这部作品共分六个乐章:

第一乐章《前奏曲》,c 小调,12/16,活泼地。此曲恰如标题所示,既是这一组曲的一个前奏曲,而且从曲式来看,也仍然是一首前奏曲。它建立在一个反复不已的快速十六分音符的六连音的单一音型上,看来似乎没有曲调,但真正的主题大部分隐伏在眼花缭乱、上下波动的音型之中,不作任何强调,这种写法使人回忆起拉莫、库泊兰及多·斯卡拉蒂的古键盘乐曲来。但此曲的和声却是近代的,写作也十分钢琴化,配乐能适应各方面人士的需要,取得了良好的效果。曲前还题有“纪念雅克·

夏洛中尉”字样。

第二乐章《赋格》，e 小调，4/4，中庸的快板，是一首三部赋格曲，也是拉威尔全部出版的作品中唯一的一首赋格曲。为了写作赋格，他勤奋学习，反复谱写了好多练习，以保证这作品成为这类曲式中的一个完善的典范。他甚至重写了一首巴赫的赋格曲，并且骄傲地声称，作品比巴赫的还有所进展。

此曲的主题渊源于前奏曲的主题，开始处彼此相似，都是从 A 到 G，然后是分解主和弦型的主题，其后具有不少倒影进行和紧接模仿的范例，结构严谨，紧凑。通篇音乐，绝大部分均在高音谱表上演奏，只有两次用到低音谱表，总的气氛恬静而温和，分部写作清晰而透明，但由于过分矫揉造作，精雕细琢，缺少了动力和感人的深度。此曲是为纪念让·克罗比少尉而写的。

第三乐章《福尔兰那舞曲》，e 小调，6/8，小快板，回旋曲体，题献给加布·里埃尔·德尔克(Gabriel Deluc)中尉。

《福尔兰那舞曲》是吉格舞曲中的一种，渊源于意大利，深受威尼斯平底船水手们的喜爱，曲趣经常是明朗而欢快的。古代的作曲家经常采用这一体裁谱曲。拉威尔虽用这体裁写作，但他不采用巴赫的那种复调式的写作方法，而是采用与库泊兰的福尔兰那舞曲相似的织体、节奏、装饰音和结构进行创作。他不墨守成规，在曲式、旋律、和声及曲趣方面有些突破。库泊兰与拉莫时期的回旋曲在处理正主题的每次反复时，通常是原封不动地再现。但拉威尔在处理正主题反复时不仅更换了正主题的调性，而且连旋律也作了一定的改变。同时，他将福尔兰那舞曲原有的明朗、欢快的性格改变为一种忧郁的情趣，还采用了一些现代化的旋律及和声，使之与舞曲原有的性格形成尖锐、古怪的对比，显示出一种 20 世纪的音乐的新风格，因此，有人认为乐曲是“带有菠萝味道的”，这样就使这首舞曲形成了一种新颖、独创、不同凡响的特色，成为这部组曲中的一篇杰作，广泛流传。

第四乐章《利戈顿舞曲》，C 大调，2/4，“相当活泼”，复三部曲式，是为纪念皮埃尔和帕斯卡尔·戈丹而写的。

这首乐曲是整个组曲中最流行的一首,由C大调的A段和一个c小调的缓慢田园风格的B段组成。在开始几小节中,两手快速地交叉弹奏,使人联想起羽管键琴家,特别是多·斯卡拉蒂的演奏技巧。这段音乐是全音阶的,色彩光亮,具有男性及开朗的性格。中段突然转变为半音化的音乐,使人产生一种振奋的效果,而且和前一乐章构成一种很好的对比。

B段柔和、缓慢一些,但是却带有一种“辛辣的怪味”,颇具刺激性。

整个乐曲具有德彪西早期组曲的那种性质,但却具有德彪西所缺乏的那种雄伟的气魄。

第五乐章《小步舞曲》,G大调,3/4,“中庸的快板”,复三部曲式,是为纪念让·德雷菲斯而作的。

这首小步舞曲单纯而朴实无华,具有一种古朴、高雅的性格与作曲家自己的《古代小步舞曲》颇为相似。但从结构、调式和声以及古典音乐的平衡、分句上来看,却又与《小奏鸣曲》的第二乐章极相近似。

乐曲的中段不是三声中部,而是一首风笛舞曲。这是由连串的三和弦以及一个持续声部所构成的一个乐段,与作曲家本人的《高贵与多情的圆舞曲》中的一个曲调极相类似,最后一段是两首舞曲交织的再现。乐曲终止的内声部中有一个双重颤音,十分别致。

最后一个乐章是《托卡塔》,c小调,2/4,“活跃的”。这个乐章以辉煌的技巧而称著,具有李斯特的风格,堪与作曲家的最深奥的钢琴曲《水的嬉戏》和《斯卡博》媲美。但尽管技巧艰深,旋律线条始终十分清晰,织体简单,而且也十分钢琴化。这首乐曲是作曲家呈献给法国著名钢琴家玛格丽特·朗夫人的丈夫约瑟夫·德·马利亚夫队长的。

(三)

1919年,拉威尔将此曲改编为管弦乐组曲时,只取用其中的四段,而且为了获得生动、有力的结束,他将乐章原来的次序也作了更动,排列成为

《前奏曲》、《福尔兰那舞曲》、《小步舞曲》和《利戈顿舞曲》。音乐上也作了一些订正,增加了许多钢琴原作中所未有的波音、泛音等,而且在个别地方对和声也作了一些更改。

《库泊兰的坟墓》的乐队组曲采用的是木管乐器、圆号、小号、竖琴及弦乐组的乐队编制。配器十分别致而卓有成效。旋律的素材基本上分布在木管与弦乐上,铜管乐器只是偶尔提供一点色彩而已。

原载《音乐艺术》1986 年第 4 期



法拉的舞剧 《三角帽》

他将本国的传统通俗音乐作为自己风格的基础。

——唐 斯

《三角帽》(El Sombrero de tres Picos)是西班牙著名诗人阿拉贡(Pedro Antonio de Alarcon)撰写的一篇风趣横溢的故事。在这故事里,有一个年老而好色的省长,爱戴三角帽,故事因此而得名。这个故事后来被改编成了一部舞剧。

20 世纪初,俄罗斯艺术家迪阿吉列夫(Sergey Pavlovitch Diaghilev 1872—1929)领导的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎红极一时。但在第一次世界大战时期(1814—1818)迪阿吉列夫为了躲避战火,不得不远离巴黎,到瑞士及西班牙去避难。在西班牙,他碰到了著名作曲家法拉(Manuel de Falla 1876—1946)。法拉就给他演奏了新创作的一部哑剧的片段。这哑剧就是剧作家西艾拉(Martinez Sierra)根据阿拉贡的《三角帽》改编的,曾在马德里的爱斯拉瓦剧院(Teatro Eslave)演出过,但是因为只有两个片段,显得十分单薄。说来也巧,当时迪阿吉列夫正迫切地希望创作一部包容所有西班牙艺术的真正的西班牙舞剧,于是建议法拉改写总谱以适应大型舞剧之需。为了能充分渲染西班牙的情调及色彩,迪阿吉

列夫、法拉及舞蹈编导马西纳 (Leonide Massine) 三人结伴, 走访了安德鲁西亚 (Andalusia) 绚丽多彩的偏僻村落。有一天晚上, 当他们在街上溜达时, 意外地碰到一位盲女歌手。这位歌手用一架破吉他伴奏, 为他们演唱了一首当地的民歌, 法拉十分满意, 就将它用在舞剧之中。马西纳也从一个名叫弗立克斯 (Felix) 的吉卜赛舞蹈家那里学了不少西班牙舞蹈的知识。为了使舞剧具有浓郁的西班牙风味, 迪阿吉列夫还特地聘请了西班牙的绘画大师毕加索 (Pablo Picasso) 为舞剧设计布景及服装。虽然毕加索的设计不多, 但异常艳丽的淡粉红色、白色、蓝色和灰色的服装紧紧抓住了“西班牙农村最通常的色彩特点”。

这部舞剧于 1919 年 7 月 22 日, 在著名指挥家安瑟梅特 (Ernest Ansermet) 指挥下, 在伦敦的阿尔罕伯拉剧院举行首演, 取得极大的成功。它跟迪阿吉列夫所有最优秀的创造一样, 是一个熔音乐、戏剧、舞蹈与舞台美术于一炉的综合体。但是其中令人最不能忘怀的, 还是法拉的总谱——20 世纪初期舞剧历史中的一部不朽杰作!

下面看看舞剧的剧情。

开幕前, 一阵喔喔的叫声和强烈的鼓掌声, 揭开了磨坊主房子的外景。舞台后部是一个牌楼, 穿过牌楼可以看到一座小桥。房间内的墙上, 有一个鸟笼和一支滑膛枪挂在托架上。

这时, 磨坊主站在房外, 三个人背了几口袋谷物前来求磨。他们走后, 磨坊主爱调情的妻子走了进来。他们一起跳了一会儿舞, 似乎心情非常愉快, 然后他们一起走到井边打水。正当磨坊主打水的时候, 他的妻子两眼直盯着小桥边的一个年青英俊的小伙子。小伙子在放风筝, 眼盯着女主人, 并且飞了一个吻给她。磨坊主一看就上了火, 冲上前去, 撵走了他。

正好这时省长与他妻子坐着轿子, 由一个警官卫队簇拥着浩浩荡荡地开了过来。省长虽老朽, 但却好色。他向着磨坊主的妻子扔了一块手绢。磨坊主的妻子行了一个屈膝礼, 拾起那块手绢, 还给了省长。队伍就这样过去了。不久, 这位省长一个人回来寻找磨坊主的妻子。女主人

对他并不表示反感,却用一串葡萄戏弄他,逗得他东倒西歪,跌到地下,喘息不止。这时磨坊主回来了,见状大笑不止。省长这时大为恼火,一边进行恐吓,一边鬼鬼祟祟地溜走了。磨坊主和他的妻子欢欢喜喜地进了屋,高兴地跳了一段方丹戈舞(fandango)。

这时,村里的男男女女都挤在广场上,他们边打闹、边喝酒、边跳舞,好像逢到喜庆的节日一样欢乐。正当大家兴高采烈的时候,警官来了,带来了省长抓捕磨坊主的逮捕令,他们把悲痛的妻子推到一旁,抓了磨坊主就走。村民们一个个小心翼翼地离开了这个地方,舞台上只留下磨坊主的妻子一人孤零零地站在那里,当她听到一声杜鹃的啼叫——在风俗里,这是负了心的丈夫的标志——她气得大跺其脚,绝望地摔倒在地上。

正在这时,省长大摇大摆地走了过来,他正在找磨坊主的妻子。磨坊主的妻子见状害怕极了。她为了躲避他,匆匆地跑上了桥顶。哪知省长紧追而去,不料将斗篷丢在了地上。他置之不顾,直冲桥顶而去。当他到达桥顶时,磨坊主的妻子顺势猛烈一推,将他推出桥杆掉到了河里。磨坊主的妻子失声大笑,随后就拔腿逃跑了。

省长好不容易爬上了岸,认识到自己上了年纪,不能与年轻人相比,气呼呼地走进磨坊主的房子,休息去了。正在这时,磨坊主从监狱里逃了回来。他跨过小桥,直奔家去。正好在小桥边看到了省长的斗篷,他感到事情不妙,立即抓住斗篷,直奔家去,发现了这位愁眉苦脸的省长,戴了一顶自己的兜帽,显得十分古怪、滑稽。于是磨坊主蓄意侮辱他。他用斗牛士的挑逗动作来挑逗他,在墙上画了一张拙劣的漫画来讽刺他,然后翻墙逃跑了。这时更糟的事出现了:警官为了追捕逃犯,一下子冲进了磨坊主的屋子。当他们看到墙角里躲了一个鬼鬼祟祟的家伙,而且穿着磨坊主的衣服,于是不问青红皂白立即拖了出去,狠狠地揍了一通。说来也巧,正好这时磨坊主的妻子赶了回来,她看到丈夫挨揍,心急火燎地上去阻拦。可是,这时磨坊主与他的朋友正好从外面回来,磨坊主的妻子一看这情景,立刻就明白这是怎么回事了。泄气的省长赶紧催

促警官把他从这个倒霉的地方带走,免得丢人现眼。警官一听大吃一惊,原来他犯了一个莫大的错误!

村民们渐渐集合起来,跳起了欢快的霍塔舞曲(Jota),他们还将省长的模拟像抛到空中,庆祝这个可怜的“暴君”的可悲下场!

由于舞剧创作的成功,法拉将舞剧中的三首主要舞曲编成一部管弦乐的组曲,目前经常在音乐会中演出。

第一曲《乡邻》,不太快的快板,D大调,3/4。

乐曲唤起了一种节日情景的气氛,以描写圣约翰节前夕,乡亲们聚集在磨坊主屋前尽情歌舞的欢乐情景。

第二曲《磨坊主之舞》,很有节制地,沉重有力而富有节奏性地,C大调,3/4。

这是一首具有强烈节奏的典型的安德鲁西亚风格的舞曲,它刻画了磨坊主粗俗而直率、带有一种忧郁色彩的性格。著名的西班牙作曲家图里那(Joaquin Turina)认为这首舞曲“似乎是一种典型的南方艺术”。

第三曲《收场舞曲》,节奏强烈的快板,3/4。

这是一首三拍子的霍塔舞曲。它变换了气氛和节奏,一鼓作气地冲向一个光辉的结尾。

此文原为上海人民广播电台 1955 年星期音乐会播出而作。



巴托克的艺术与他的不朽杰作 《弦乐、打击乐与钢片琴音乐》

……在于所有不同因素的最均衡的融合。

——巴托克

在现代人的认识中,科学与艺术通常总是对立、矛盾的。在人们的意识里——由于长期以来传统、经典哲学的影响与渗透——经常牢固地镌刻了一种观念:科学是理性的、客观的,着重于逻辑思维;而艺术则是感性的、主观的,专注于形象思维,两者具有极大的差异,是不可协调和难以融合的。但是在人类历史的相当长的时间里科学与艺术是浑然一体的。要不是1543年天文学家哥白尼的“天体运动说”问世,就不会引起自然科学、神学与哲学的分化;要不是1750年德国哲学家鲍姆嘉通将人的认识区分为感性认识与理性认识,就不会形成艺术与科学间的断裂;要不是1829年德国哲学家黑格尔“美学”理论的出现,就不会出现艺术与科学间的巨大鸿沟。但不论理论如何完善与精辟,艺术与科学间的分化与断裂——不论从实质上,还是从现象上看——从来都不是绝对的。文艺复兴时期的美术大师达·芬奇、德国诗圣歌德以及法国百科全书派的大师如狄德罗等在艺术及科学方面的造诣,正可以作为这种明证。直至20世纪,在音乐艺术方面仍然出现了这样的奇才,这就是名扬

全球的匈牙利音乐家贝拉·巴托克(1881—1945)。

贝拉·巴托克(Bela Bartok 1881—1945)是20世纪初期国际乐坛上“最富独创、最具影响”的三大作曲家之一,而且也是匈牙利的一位杰出的科学家。他从艺术研究中获取了重大的科学成就,同时又总结自己的科学成就以指导自己的创作。他对从世界各地搜集的30000首民歌进行研究,在民俗音乐学的领域里,开拓了“比较音乐学”这门新兴的学科。同时,他又从科学研究的成果中衍化出自己独特的创作理论、创作技法、创作风格及创作灵感,在国际乐坛上显示出辉煌的成就。

巴托克的整个音乐生活及创作是植根于民间音乐的搜集与研究之上的。他的旋律写作经常具有民歌风及原始性的特点,但很少直接采用现成的民歌曲调。他从民歌中抽取主要属性,以创作具有民歌风的旋律,有时甚至采用一些具有强烈民间音乐性格的动机,从而衍化成完整的曲调;或是用同一动机营筑一部多乐章的大型作品。他惯用的节奏、节拍也源自民间音乐,同时还以现代意识予以发展及组合,构成了他音乐中复杂、多变的节拍、节奏:双重节拍、多重节拍、附加节奏、双重节奏、多重节奏、非节拍节奏等,构成了他音乐的强烈动力。另外,他又发现东欧的大部分民间音乐都属于调式体系,而不归属于西洋传统的大、小调体系,为了适应这类音乐的需要,他创造了一种自己独特的和声体系,通常称为“音轴体系”。但是,巴托克不是一位民粹主义者,他不仅注意吸收传统西洋音乐的珍贵遗产,也注意摄取音乐艺术中的各种最新成就,用他自己的话来说,他的理想是“在于所有不同因素的最均衡的融合”。他曾自问:德彪西“影响了所有音乐家对和弦的感受力,他和向我们展示了先进形式的贝多芬一样重要;他也和把我们带入对位法的高超境界的巴赫一样重要。我总是问我自己,一个人能不能合三位大师为一体而创造出一种富有生命力的当代风格?”巴托克终于用他自己的智慧实现了他的理想。

1936年,巴托克作客瑞士。瑞士指挥家保罗·扎赫尔对巴托克推崇备至。他将自己的山区别墅提供给巴托克居住,并委托巴托克为他创建

的巴塞尔室内乐团成立十周年创作一部作品。这时,巴托克 55 岁,创作正处于巅峰的时期,但不幸当时时局不宁,战云密布,法西斯势力日益嚣张,巴托克的心情十分压抑。于是,他就将沉思、激情与奔放的感情灌注其中,谱写了这部传世杰作——《弦乐、打击乐与钢片琴音乐》(Music for Strings, Percussion and Celesta),为世界室内乐宝库添加了一颗璀璨的明珠。

作品共有四个乐章。

第一乐章,平静的快板,8/8。这是一首结构精致、手法新颖、展示缓慢的赋格曲。

赋格主题由四个短句组成,具有音域狭窄、移动平稳、力度轻微、色彩黯淡的特点,宛如一种哭诉型的音乐。主题贯穿全曲,其他三个乐章的主题都由此衍生而来。因此,这一特色也就确立了整个乐曲的风格。一开始,主题由中提琴奏出:



接着,其他乐器相继以一上一下五度的调性连续奏出主题,逐渐向两极作扇形的扩展,力量不断积聚,一直发展到主调 A 的最远关系调 b E 为止,形成全曲的高潮,而这里正好是第 56 小节,如按全曲 88 小节来计算,正好是黄金分割点,这真可谓是精确之极。

此后,音乐又以主题压缩的形式从降 E 调逆行返回 A 的调性。由于赋格各声部都以不同的调性进入,以致出现了复杂的多调性结合,声部的碰撞也愈演愈烈,给人以阴沉、压抑之感。

第二乐章,快板。这是一首舞曲风的奏鸣曲快板乐章,音乐大量吸收了中欧民间音乐中的调式及强烈的节奏音型,充满了活力及乐观情绪,十分风趣幽默,可以说这是巴托克最优秀的诙谐曲之一。

主部主题由动机发展而成,与第一乐章主导动机有着密切的关联:



副部主题源自主部主题,由一对对位声部组成,性格活泼、跳跃,而且篇幅也较长,创作手法也较为丰富,十分吸引人。



展开部由三个部分组成,第一部分是主部主题压缩的模仿。第二部分全为拨奏,由主部主题素材构成。第三部分是一个赋格段,它积聚力量,将音乐推向高潮。随后是一个再现部和一个结尾。

第三乐章,慢板。音乐恬静而深沉,具有巴托克独创的“夜乐”特色。特别由于作曲家运用了各种乐器的特殊音色,如:定音鼓的滑奏,弦乐器的笛声,钢片琴、竖琴及钢琴的刮奏,弦乐器的震音等等,描绘了神秘朦胧、凉风习习的夜景,诗意盎然,情意深沉。难怪汉逊要称它是巴托克“夜乐”的一个极好的典范。乐曲用拱形曲式 ABCDCBA 写成。

乐章开始时,木琴在高音键上自由地作同音反复的独奏,然后又加入了定音鼓滑音,揭开了夜的帷幕。接着,中提琴以独白形式奏出了一个民间吟诵性格的主题。

B段则着力刻画神秘而朦胧的夜景,在连续震音、颤音及滑奏的背景上,钢片琴和第一提琴奏出了一个与赋格主题近似的主题。

C段,4/4。尽为竖琴、钢琴及钢片琴的滑奏,形象单一,描绘风声大作的情景。

D段,5/4拍子,这里出现一个“钟声”的新主题,经过复调的发展,掀起了一个高潮。其后,C、B两段融合一起而再现。最后,乐章以A段的凄切音调及随之而来的木琴独奏而告一段落。

第四乐章,极快的快板,一首以近代手法谱写的古老回旋曲。在这里,作曲家以强烈的民族音乐色彩及欢腾的情绪来热情讴歌祖国与人

民. 主题因为运用调式音阶及热烈的切分节奏型, 因此比前三乐章更具民族音乐的色彩。



第一插段是两个反向进行的平行三度旋律。第二插段的主题更具有鲜明的舞蹈性格:



第三插段先是两个平行声部的反向进行, 然后各声部按半音向上递升, 同时各种乐器逐渐增加进来, 音响越来越嘈杂, 随后以大齐奏告一段落。最后是一个宏大的尾声, 各乐章的主题相继在这里显示, 似乎是整个乐曲的一个总结。

1937 年 1 月 27 日,《弦乐、打击乐与钢片琴音乐》在保罗·扎赫尔指挥下, 于巴塞尔作首演, 获得了舆论界的极高评价。他们认为这部作品不仅是继“第四”“第五”弦乐四重奏之后有机发展的一个顶峰, 同时也是实现他艺术创作理想——将德彪西的优美色彩、贝多芬的结构形式及巴赫的对位手法融为一体的一部伟大杰作。但是我想这是否也应该将它看成是科学与艺术相结合所产生的一个卓越的结晶呢?

原载《音乐爱好者》1991 年第 2 期



木偶·主角·牺牲 舞剧《彼得鲁什卡》

所有的集市市场及所有乡村中的一位不朽而
可怜的英雄……

——斯特拉文斯基

1910年,俄罗斯芭蕾舞团在巴黎演出斯特拉文斯基(Igor Feodorovich Stravinsky 1882—1971)的《火鸟》,取得极大的成功,芭蕾舞团的总裁迪阿济列夫立即找上斯特拉文斯基,要求他再创作一部部落的仪式性舞剧——这就是日后的《春之祭》,斯特拉文斯基欣然允诺了。但是,当斯特拉文斯基绞尽脑汁进行创作时,另一个迷人的乐思——一首钢琴与乐队的《音乐会曲》——也浮现在作曲家的脑海之中。在这首《音乐会曲》中,钢琴和乐队相互捉迷藏,钢琴在其中尽其可能地演奏各种新颖、离奇的“恶作剧”。这段调皮的钢琴独奏音乐在斯特拉文斯基的想像中不可思议地活了起来,形成了一个淘气的小木偶形象。迪阿济列夫到日内瓦湖畔的克拉伦斯来拜访斯特拉文斯基,向他索取《春之祭》的总谱,斯特拉文斯基装作若无其事的样子将《音乐会曲》的手稿交给了他。迪阿济列夫拿到乐谱,纳闷为什么斯特拉文斯基竟对舞剧毫无兴趣。幽默的斯特拉文斯基胸有成竹一言不发,取过乐谱漫不经心地在钢琴上弹奏起来。迪阿济列夫听了音乐,又听了斯特拉文斯基对木偶的设想,高兴

得无以名状,他逼着斯特拉文斯基立刻用这音乐写出一部舞剧来。斯特拉文斯基随即提出了一个初步的设想,然后两人就在一起琢磨,写出了这部新舞剧的场次和剧情梗概。这部新舞剧的全称就叫“四场滑稽讽刺舞剧《彼得鲁什卡》(Petrushka)”。

经过斯特拉文斯基几个月的艰苦劳动,《彼得鲁什卡》终于在1911年5月26日——斯特拉文斯基29岁生日的前几个星期——完成于罗马。舞剧的台本由斯特拉文斯基与画家贝努瓦合作写成。作曲家把总谱呈献给贝努瓦,由舞蹈大师米夏尔·福金编舞。6月13日,整个舞剧由俄罗斯芭蕾舞团在巴黎的小城堡剧院作首次公演。

舞剧演出的成功,促使斯特拉文斯基把音乐改编为“芭蕾组曲”。1914年3月1日在巴黎首次公演。

《彼得鲁什卡》是通过木偶彼得鲁什卡(俄罗斯农民对彼得的昵称)来表现纯洁的人被邪恶者欺压玩弄而毁灭的悲剧。在使人激奋的狂欢节情景里,音乐并不只是单纯地制造气氛和描绘情景,而是用带着一定深度的心理和哲理的描绘来揭示人类社会的矛盾。

第一幕 《狂欢节》

第一段《狂欢节时人们的游乐》。这个乐章描绘欢腾、喧闹、如醉似狂、尽情歌舞的狂欢节场景。一开始,尖声刺耳的长笛像街上的叫卖声。四只独奏大提琴像醉汉一样高歌呓语。接着两组乐器分别以快速的十六分音符与长颤音汇合在一起,造成了一种万头攒动、人声鼎沸、熙熙攘攘的节日街头的喧闹气氛。这时乐队奏出表现“一群醉汉边舞边过”的情景的俄罗斯曲调。在再次出现的长笛叫喊声中,单簧管模仿手风琴的音响,奏出一支古老的俄罗斯民歌《秋风秋雨的黄昏》,这就表现了总谱文字说明中标注的:“人群中出现了流浪的手风琴艺人及街头卖艺的女舞伎”的情景。在长笛三拍子舞曲的伴奏中,“卖艺舞蹈演员婆娑起舞,

以三角铁打着拍子”。这时,“舞台另一头的八音箱里的音乐开始演奏”,“另一位卖艺舞伎也翩翩起舞”。突然,“流浪艺人及八音箱戛然而止,出现在舞台上的魔术师引起人们的注意”。然后,乐队重又奏出前面那喧闹、杂乱的街头情景和更为热烈的音乐,但不久又为一阵猛烈的击鼓声所打断,这是“两位鼓手站在戏院门口,以招揽观众”。最后,在一个强烈的全奏和弦声中,“魔术师从小剧院里走了出来”。

第二段《魔术师的把戏》。单簧管和大管奏出一段富有神秘色彩的音乐,把人带进了一种魔幻的境界。为了迷惑和吸引观众,“魔术师吹起了长笛”,华彩的音乐虽然简单,朴素,却很有诱惑力,并逗人发笑。“小剧院的幕布揭开了,出现了三个木偶:彼得鲁什卡、摩尔人及芭蕾女演员”。在神秘的音乐中,竖琴的上滑音后突然出现了三个尖锐的短笛声,这是“魔术师用长笛点触木偶,木偶变活了”。

第三段《俄罗斯舞》。全部的管乐和钢琴爆发出一股节奏严谨而情绪热烈的俄罗斯舞曲音乐来:



“彼得鲁什卡、摩尔人和芭蕾女演员友好地跳起舞来,观众目瞪口呆,感到惊讶。”这首急速的舞曲活泼跳跃,热情洋溢。钢琴、竖琴、木琴在里面活蹦乱跳,给人造成一种五光十色,眼花缭乱的感觉。舞曲的中段,略有妩媚而多情。整个舞曲在两个嘹亮的全奏和弦中结束。在舞台转暗时,单簧管和双簧管以尖锐的二度音奏出两个短句,预示着彼得鲁什卡的厄运。

第二幕 《在彼得鲁什卡家里》

“幕启时，彼得鲁什卡的房门忽然打开了，不知是谁，粗鲁地把他从房里一脚踢了出去，他倒下了，房门随之‘嘭’地关上了。”乐曲先后出现阴森可怖的军号型的动机和长音，表示彼得鲁什卡的惨叫与沉痛的呻吟。然后单簧管吹奏出古怪而忧郁的音乐。这就是彼得鲁什卡的主题：



为了表现他既是人，又是木偶的双重性格，和声上采用了复合和弦——现代音乐中有名的“彼得鲁什卡和弦”。钢琴和单簧管发展了这个主题，好像他被关在房内绝望地敲着墙壁。突然，他对着墙上魔术师的肖像，挥拳咒骂踢他一脚的人。这是由加弱音器的独奏小号，凶狠地吹出的“彼得鲁什卡的咒语”。在他平静后，在独奏钢琴的轻盈、飘逸的音乐声中，爆发出一一种无可抑制的感情，但显得十分粗野。当芭蕾舞女演员很不愉快地离去后，重新引起彼得鲁什卡的沮丧。又出现了彼得鲁什卡的咒语动机，他绝望地在房内奔跑，最后敲破墙壁而逃，不知去向。

第三幕 《摩尔人的房间》

第一段《摩尔人之舞》。摩尔人的住房具有一种东方色彩的奢侈气氛。音乐以一种粗野而古怪的四度与五度来予以表现。接着，单簧管与低音单簧管齐奏出一个三拍子的旋律：



摩尔人按照这单调平庸的音乐,独自跳着舞蹈。音乐一再反复,显得心神恍惚:他肯定在等候什么人。

第二段《芭蕾女演员之舞》。在一阵小鼓声中,芭蕾舞女演员进了房间,手里握着一支短号。就在这短号鄙俗的曲调声中女演员婆娑起舞,摩尔人见了非常愉快,乐曲最后一段下行十六分音符的琶音短句,表示了摩尔人的赞赏。

第三段《芭蕾女演员和摩尔人的圆舞曲》。短号与长笛的圆舞曲曲调,逗得芭蕾女演员跳起了一个天真无邪的舞蹈:



摩尔人被她迷住了。音乐变成类似兰纳的维也纳圆舞曲的风格,摩尔人按捺不住,也跳了起来。但是,他笨拙得连三拍子的舞步也踩不上,因此,就出现了一段怪诞的音乐:长笛和竖琴奏着 3/4 拍子的圆舞曲曲调,而英国管、大提琴等则用原来摩尔人 2/4 拍子的舞蹈曲调。突然,舞曲停止了。远处传来了彼得鲁什卡的动机。音乐豁然响亮起来,“彼得鲁什卡出现了”,音乐开始混乱而紧张起来,原来“摩尔人与彼得鲁什卡争吵,芭蕾女演员昏厥了”,他俩大打出手,最后“摩尔人推走了彼得鲁什卡”。

第四幕 《穆斯林节的傍晚》

第一段,开场时群众场面的喧闹音乐又响起了。整个乐队以流动不息的音符、变化多端的节奏及巨大的音量来描绘出一幅狂欢节傍晚的生动图画。

第二段《村妇的舞蹈》。在欢乐的人群中,走出了几个肥胖的村妇,她们随着热情洋溢的俄罗斯民歌《沿着彼得大街》的舞曲曲调:



跳起了雄健的俄罗斯舞蹈。整个音乐如醉似狂,热烈到了顶点。这时,弦乐上出现一个下行半音阶:一个“农民牵了一头狗熊入场”,狗熊在短笛古怪的曲调伴奏下,笨重地用后足立起走路。但很快,“农民带着狗熊远走”,群众又恢复了他们的狂欢场面。接着,整个弦乐组奏出了一个强烈的顿音曲调,这是“肥头大耳的商人带着两个吉卜赛女人闯入,在狂喜中,他向人群掷去一把把的纸币”。人们大乱。这时,双簧管等吹出了一个短小的乐句,而整个弦乐则奏着一种三角琴式的快速弹拨乐,这是“商人拉起手风琴,吉卜赛姑娘在跳舞的欢乐情景。不久,姑娘厌倦了,于是商人从情绪高昂的人群中把她们带走了”。

第三段《马车夫与马夫之舞》。在瞬间的平静后,乐曲以沉重而刻板的节奏,连续不断地响着。一群马车夫和马夫,以他们滞重的踢踏舞的舞步冲进了人群。小号等断断续续吹出了舞曲旋律的短句,逐渐推动了舞蹈情绪的攀升,村妇们按捺不住自己的感情,一拥而入,也参加到舞蹈中来;歌唱般的旋律和马车夫的舞曲节奏交织在一起,显得格外兴奋、热烈。最后舞蹈像旋风般地达到了高潮。

第四段《化装舞会与结尾》。刹那间,一阵铃鼓声响,一群戴着山羊和猪的假面的舞蹈者冲了进来,音乐更为强烈而刺激,一种跳跃的铜管对比乐句,描绘了“假面魔鬼和人们一起跳舞”的可怖的景象。接着第一小提琴以跳动的、连续装饰音的乐句,表现了“山羊和猪的假面人间的谈笑”。后来“剩余的人全都参加了化装舞会”,整个乐队的音响似乎要爆炸了,一切都沉浸在无比的兴奋中,“谁也没顾到小剧院中传出来的呼喊声——彼得鲁什卡的惨叫。舞蹈停止了。彼得鲁什卡从剧院中冲出,摩尔人及芭蕾女演员在后面猛追,竭力要抓住他”。整个音乐跳动不安。突然在急剧下降的弦乐半音阶的后面出现了一个特强的高音,“疯狂的摩尔人用自己的马刀击中了彼得鲁什卡的头颅,他摔倒在地上”。音乐

转为缓板,中提琴的长颤音和高音上的泛音,表示群众聚拢来,“围看彼得鲁什卡”,他有气无力地在呻吟。在提琴的颤音的背景上,单簧管吹出了一个悲哀的乐句,表示“他含恨死去”。跟着,“警察前来逮捕魔术师”。大管上的低沉的脚步声,表示“魔术师来到,他举起彼得鲁什卡的尸体”,向群众保证彼得鲁什卡仅仅是一个木渣和锯屑制成的木偶。“群众渐渐走开了”,“魔术师孑然一人留在舞台上,他拖着彼得鲁什卡的尸体,走向小剧院”。一切都是如此地凄切、宁静。但突然,独奏小号上又出现了活跃的彼得鲁什卡主题:原来,“小剧院的上空出现了彼得鲁什卡的鬼影,他对着魔术师伸出他的长鼻进行恫吓”。魔术师恐惧地丢下手中拿着的彼得鲁什卡的木偶,害怕地回头一顾,立即匆匆地走开了。偌大的一部舞剧最后在几个轻微的弦乐拨弦中宣告结束。但那浓郁的神秘气氛却依然笼罩整个舞台,久久不能消散。

原载《音乐爱好者》1982年第2期



韦伯恩的“简洁”风格 与他的《交响曲》

剥去一切直到它最本质的要素。

——莱波维茨

一位作曲家一生中只写下篇幅奇小的 31 部作品,其中最“伟大”的不过演奏了 15 分钟,而最短小的只演奏了 15 秒钟,31 部作品加在一起演奏还不足 3 个小时,这是一件何其不起眼的事呀!何况此人生前默默无闻,生活潦倒;死时更为悲惨,被占领军的一颗无情子弹所误杀,就像遗弃街边的一具婴尸,没有引起丝毫震动。这样的一位作曲家怎能在世上留下痕迹呢?但韦伯恩(Anton von Webern 1883—1945)留下了。韦伯恩是勋伯格的杰出的弟子、新维也纳乐派的成员之一。他的作品从不反映深刻的现实生活内容,也不添加任何无聊的标题,更不作任何感情渲染,一切强调理性的原则。他将音乐简化到只剩下基本的要素,弃尽了种种传统的和声概念,而将许多孤立的音乐组件,按复杂的对位和节奏型的原则进行排列,集中表现在极为短暂的时间幅度之内,这样使他作品的结构显得特别严密紧凑,音乐也特别纯净。他在十二音技法的应用上也极尽简洁之能事,不仅在音高结构中采用序列形式,而且在音色、节奏、织体、力度、休止等方面也讲究序列原则。有时他将一个音列分割为若干微型序列作为原型,再以逆行、倒影、逆行倒影等多种方式加以伸

展。有时以严格的卡农形式对序列作移位处理,应用的材料十分简单,结构极为严密,而内涵却极其丰富,充分显示了高度简练与“浓缩”的创作风格。韦伯恩的这种成就震惊了整个乐坛,同时也震惊了 20 世纪伟大的俄罗斯作曲家斯特拉文斯基,斯氏 50 年代的许多作品都受到韦伯恩的深刻影响。无怪乎他在 1958 年竟写下了以下的一段话:“……韦伯恩对我来说意味着音乐上的真理,我毫不犹豫地置身于他那尚未成为正宗艺术的‘缪斯’的仁慈荫庇之下。”

在韦伯恩的作品中,较能突出体现他简洁、浓缩风格特征的作品,恐怕要数 1928 年创作的《交响曲》了,这部作品采用室内乐编制,由九件不同的乐器演奏。这是他采用十二音技法创作的第一部重要作品,极具独创性,深刻影响了第二次世界大战以后的西欧音乐。

这部作品的简洁、浓缩主要体现在音列的设计。韦伯恩采用了以对位设计方式构成的一个惊人对称结构的音列,是纯“一元论”的,也是韦伯恩序列思维中高度性格化的体现。音列的原型由两个从属的六音组构成,后六音组是前六音组的增四度逆行移位。前后两个六音组中,对称的各音之间,均保持着三全音的关系。我们知道,在十二音技法中,一个音列通常可有四种表现形式:原型、倒影、逆行及倒影逆行。一个音列如在 12 个半音上各移位出现一次,即可获得 48 个移位的音列。但韦伯恩的设计十分奥妙,他使音列的本身即包含了原型及逆行两种形式。这样,通常一个音列需用四种形式体现,现在只需两次就能体现了。同样,移位的音列数原为 48 个,而目前也必然减半成为 24 个了。这样的写法实际上就是一种“浓缩”的体现。另外,韦伯恩在作品中经常运用几个音为基础构成一段音乐,同时还采用了许多重叠与连锁的方法来连接前后两个音列,这就是说前一音列的第 11、12 音,正好是后一音列的第 1、2 音,这样音乐又进一步简洁、浓缩,而结构上也更为坚实了。因为音列是构成十二音音乐的主体,因此音列的设计就必然强烈地影响到整个作品的构成。因此,这样的音列设计必然体现出简洁、浓缩的风格特征。

《交响曲》只含两个乐章。

第一乐章,平静地进行,2/2 拍子。这乐章虽名为以稍加改变的奏鸣曲式写成,但实际上却是一首对称型二部结构的乐曲,而且采用复调手法写作。20 年代,韦伯恩参与了文艺复兴时期的伟大作曲家海涅克·伊萨克(约 1450—1517)作品的编纂工作。这一工作深深地影响了他的音乐思维,他从 15、16 世纪的声乐复调的技巧中获得了深刻的启示,渐渐地应用到他的作品中去。在第一乐章中就有强烈的反映。呈示部就是用倒影的双重卡农写成的。而其中的第二卡农尤为特殊,它运用大量的休止符,造成音列中各音间的断裂,以致产生一种短促、模糊而断断续续的效果。可是,从两个卡农声部的整体结构来看,音符与休止符在两个旋律的流动中互为补充,犹如镶嵌艺术一般,这样使复杂的声部写作保持了一种透明的织体,相反使两个声部的显示变得更为清晰,这真可谓是绝妙的一招。另外,旋律中的每个音都由一种不同的乐器奏出,犹如印象派绘画中的点彩画法一样,构成了一种所谓的“音色旋律”,使音乐的表现更为新颖、别致。

展开部分为前后两个部分,而后者又是前者的一个逆行卡农。再现部仍然是一个倒影的双重卡农。所用音列同呈示部,但音域、音色、节奏等都有所变化。作曲家所以在乐曲中广泛地运用对位的手法,主要是为求得结构的严密、集中与紧凑。

第二乐章,变奏曲。十分安静地,2/4 拍子。这一乐章由主题、七个变奏及尾声组成。主题长十一小节,分为前后两部分,后者也为前者在增四度上的一个逆行的移位。特别引人注目的是七个变奏之间也构成了逆行的进行。变奏 I 与 VII 是逆行的双重卡农;变奏 II 与 VI 是三重奏;变奏 III 与 V 为两声部的逆行卡农;变奏 IV 是全部变奏的中心,调节了向前与向后的运动。这样的结构构成了一个总体的逆行进行,使全曲趋于紧凑。

韦伯恩的《交响曲》虽说是力求简洁、紧凑,但乍听时,经常会获得一种绝对混乱的印象。因为休止符过多,形成一种时断时续、零零散散的感觉,难以捉摸。但只要经过仔细分析和反复聆听,原来一片混乱的印

象,就会逐渐明朗、清晰起来,继而获得一个完整的、有意义的、有组织的印象,到此,就会确实感受到韦伯恩音乐的简洁与“浓缩”了。

原载《音乐爱好者》1991 年第 3 期



音响的探索者——现代作曲家 埃德加·瓦雷斯及其创作

在其他人的时候，瓦雷斯却已进入了音响世界的本身……

——约翰·凯奇

音乐是由乐音组成的，这应该说是人所共知之事。可是，随着时间的迁移，时代的飞速前进，音乐家们在不断探索、不断思考之后，认识出现了新的飞跃与突破，他们提出：“音乐是否只应用乐音写成？”“自然的音响不是有时也很迷人吗？”“噪音不是有时也具有强烈的表现力与浓郁的感情色彩吗？”……一系列新的疑问的提出使音乐构成的传统理论受到了有力的冲击。有人认为：凡是听觉可以感觉到的一切声音、音响甚至噪音都可以构成音乐的因素。如果真的做到这步，音乐的材料岂不就更为丰富，音乐的天地岂不就更为广阔了吗？这是一个多么新颖而大胆的设想与构思啊！第一个提出这一观点的是 19 世纪末的一位美国作曲家、先锋派音乐的先驱者——埃德加·瓦雷斯 (Edgard Varese 1883—1965)。

瓦雷斯并不是一个道地的美国人，他 1883 年 12 月 22 日出生于巴黎，早年在意大利生活。他的父亲希望他成为一名工程师，所以他接受过工程师的训练并且获得了学位。1900 年他在意大利都灵音乐学院学习

和声与对位,两年以后去巴黎天主教歌唱学校深造,跟随著名作曲家丹第、卢塞尔学习,后来又回到巴黎音乐院的韦多尔教授的大师班学习。1909年,他在柏林建立了一个专门演唱古老音乐的合唱团。同时结识了理查·施特劳斯与意大利作曲家、钢琴家布索尼,在创作思想上受到他们很大的影响。1916年到美国后,他就开始致力于近代音乐的推广及创作。首先,他在纽约市组织了一个管弦乐队,专门演奏近代音乐。令他十分吃惊的是,在这个伟大、先进的国家中,竟然找不到现代音乐的听众。为此,1921年他与查尔采多创立了国际作曲家协会,目的在于演出与宣传现代作曲家的作品。在协会成立的六年中,经过他们的努力,演出了14个国家的65位作曲家的作品,其中包括勋伯格的《月光下的波埃罗》(Pierrot Lunaire)、斯特拉文斯基的《婚礼》(The Wedding)等作品的美国初演以及威伯恩、贝尔格、查维斯、拉格拉斯、考威尔等人的作品。这一工作对在美国人民中普及、推广现代音乐起到了很大的作用,但与倡导现代音乐相比,更重要的当是他自己的创作了。

瓦雷斯一生中最重要的就是创立了一个全新的理论,根据“当代世界上最具有影响的美国作曲家”约翰·凯奇的说法,瓦雷斯理论的建立“是由承认所有听觉可以感到的声音都是正常的音乐材料这一概念产生出来的”,“他第一个把噪音引进音乐,也就是20世纪的音乐之中”,他把音乐看成是“有组织的音响”,而且他认为要扩大音响的来源,音乐家必须争取与科学家及工程师的合作。这样,他又把音乐称之为“艺术—科学”。对于自己,他说:“不要称我作曲家,称我是节奏、共鸣及音色的工程师好了。”由于这种理论的建立,传统的音乐创作概念及方法发生了根本的改变。为了寻求、构思新的音响,他一生都埋头于音响的实验之中。1922年,他的第一部探索性作品《阿美利加》(Ameriques)问世。这是一部用大型乐队演奏的交响诗,在这部作品里,他还采用了警报器,产生的音响十分奇特。他认为这是一个“发现——大地、太空或是人类心灵的新世界——的信号”。1923年,另一部作品《双棱镜》(Hyperprism)问世。这首曲子是由用两支木管、七支铜管和十六件“喧闹”的打击乐器所组成

的室内乐队演奏的,在这里,他尝试着用音块的移动来替代了线状对位。他声称这个曲名“具有几何的含义——包含了一种第四空间的意思”。1924年,他创作了《八棱体》(Octandre)。这是采用七件管乐器与一把低音提琴写成的乐曲,奏出的音响极为刺耳与不协和,犹如工厂里的汽笛声。这首乐曲最足以说明他在正规乐器上使用非传统的演奏法以及曲式新概念上所作的成功的实验。1925年,他又谱写了一首用长笛、单簧管、双簧管、圆号、小号、长号,与一组节奏极为复杂的打击乐器演奏的乐曲《积分》(Integrales)。这首曲子不用弦乐,奏出的效果极像大城市里各种嘈杂的噪音。这是一种“晶体”型的音乐作品。所谓“晶体”就是基本的音响材料不变,而只是在各种成分之间发生变换,这也是他的一种新实验。那几年中他最大胆的一部作品要算是《奥秘》(Arcane)了,这是1927年在纽约沙利文街的家中完成的。作品采用五管编制的乐队再加上六个定音鼓及六种打击乐器,由120人演奏,规模空前庞大。乐曲以一个十一音组成的“固定乐思”为基础,采用帕萨卡里亚舞曲的风格,对固定乐思在旋律、节奏、配器上加以变奏,使它产生出五花八门的各种音响。1927年4月8日,这部作品由斯托科夫斯基指挥费城交响乐团作首演,受到音乐界的好评,称之为“20年代最大胆的作品之一”。

到30年代,他的实验还在继续之中。他的《密度 21.5》(Density 21.5)就是专为一支特制的白金长笛而谱写的独奏曲。21.5就是指白金的密度。另外,为了追求新的音响,他在《赤道仪》(Ecuatorial)一曲中,使用了两架早期电子琴“泰勒明”。在这阶段中,最有名的曲子当推《电离子》(Ionisation)。这部作品是为35种不同的打击及摩擦乐器而谱写的。乐器分为三组,一组是有明确音高的,其中包括排钟、钢片琴、钢琴等。第二组是没有明确音高的,例如各类的鼓、钹、锣、三角铁、敲板、梆子、响板、铃鼓、两个铁砧以及一批外来乐器如西印度的邦戈鼓、古巴的嘎啰筒、沙槌、响棒和一个牛铃。第三组是能发出长音的乐器,其中有两个汽笛及一个能发出狮吼的乐器。他非常巧妙地将各种噪音按照一定的关系编排起来,类似合唱队中的分声部那样形成很多音响的层次,按照这

个办法,全部的打击乐器就可以构成它自身的和声与对位了。作品的演出获得了好评,有人认为这是 20 世纪打击乐曲的最早范例之一,也有人称它是“电子音乐出现前的‘噪音音乐’中的一首典范作品”。实际上这部作品确实预示了 20 世纪音乐发展的一种新趋势。

为了探索新的音响,他除了苦思冥想,进行无穷的实验以外,还求助于贝尔电话公司、古甘汉基金会等,希望得到他们的赞助,但未能如愿。这样,到了 1937 年,他就停止了创作,原因是他对在常规乐器上寻求新的音响已不再感兴趣。这种情况直到磁带录音机的出现并在社会上普遍流传以后才改变。人们找到了录制、储存及改造各种声音的方法之后进入了一个广阔的、新的音响世界,音乐的构成从明确音高的音响扩大到任何音响,因为录音磁带可以使噪音音乐化,也可使音乐噪音化。因此,可以说,电子音乐开辟了音乐史上的一个新纪元。到这时,瓦雷斯才获得了他过去一直在追求的广阔的音响资源,便立即采用电子音乐这一新手段开始进行创作。

1954 年,他在巴黎电子音乐工作室工作时,采用两种不同的音响:一组是四个木管、十个铜管、一些打击乐器及一架钢琴组成的乐器音乐,另一组是运用工业噪音为嘶嘶声、嘎嘎声、噗噗声、摩擦声、敲击声为基础而制成的电子音乐,然后将两者合成在一起,创作了一部早期电子音乐《荒漠》(Déserts)。根据作曲家本人所说,乐器各声部造成一种在空间运动的感觉,跟人类活动的自然环境相联系;磁带上的电子音响则与远离人类的宇宙空间相联系。作曲家以此来说明荒漠不仅是指沙漠、海洋、大山、积雪等外界的物质上的荒芜,而且也是指内心空间的。这首曲子是他首次尝试的电子音乐,是早期电子音乐中的一首名曲,它为 20 世纪电子音乐指出了前进的方向。

1958 年,荷兰飞利浦电器公司委托法国著名建筑师柯尔布歇为布鲁塞尔世界博览会设计一个飞利浦展览馆,要求具有“电子时代的一篇诗歌”的情趣。柯尔布歇则请瓦雷斯帮忙,要他创作一首光、色、节奏与音的幻想曲,使观众能产生一种“创世伊始”的感觉。他接受了邀请,直接

在磁带上创作他的音乐。他使用了各式各样的钟声及噪音,其中包括喀哒声、汽笛声及偶然出现的呻吟声或是呜咽声,另外将一个女孩子的声音加以电子处理用来代表人的因素,创作了一首《电子音诗》(Poème électronique)。在展览会上,作品通过四百个扬声器播放出来,观众一边观看放映出来的系列图像,一边聆听音乐,而这两者只有一点偶合之处,其他大部分是各自为政,风马牛不相及,结果使观众在听觉与视觉之间产生一种不协调感,由此引起了惊骇、愤怒、畏惧、狂热、不知所措的感情。这部音乐显示了电子音乐在创作方面的巨大潜力,成为一支电子音乐的名曲。

1965年,作曲家瓦雷斯与世长辞了。在他漫长的一生中,虽然仅仅留下了12首自以为满意的作品,但是他的努力探索及实验为后人开辟了一个新颖的五光十色的音响世界。这些成果不仅运用在严肃音乐的创作中,而且已经进入到人类娱乐性的音乐生活领域中去。当我们在收音机或电视机前兴致勃勃地听到那些迷人而刺激的现代音响时,我们如何能忘记这位音响的探索家——瓦雷斯呢?

原载《音乐爱好者》1989年第2期



一部“隐而不见的歌剧” ——贝尔格的《抒情组曲》

一部“隐而不见的歌剧”。

——阿都尔诺

被法国当代著名作曲家布莱兹誉为“现存最伟大的杰作之一”的弦乐四重奏《抒情组曲》(Lyric Suite)是奥地利著名作曲家、新维也纳乐派的三杰之一的阿尔本·贝尔格(Alban Berg 1885—1935)运用十二音技法创作的第一部重要作品,这部作品对20世纪30年代弦乐四重奏的创作产生了重要影响,不少作曲家研究这部作品并效法于他。在宇宙出版社总裁赫尔兹卡的建议下,作者抽出其中的第二、三、四乐章改编为弦乐队曲,并于1929年1月在柏林公演,受到了更为广泛的欢迎。从那时起此曲就成为贝尔格最脍炙人口的一部作品而蜚声乐坛。

从表面看,这是一部纯音乐作品,又是题赠给著名作曲家赞林斯基(Alexander von Zemlinsky 1872—1942)的,应该是一件很严肃的作品。但谁又能知道这却是一部自传体作品,记录了一段贝尔格的秘密浪漫史,多少年来,从没有人知晓这一内情。直至1977年,佩尔莱(George Perle)经过了多年的钻研,写出了他的著名论文《抒情组曲的秘密标题》,以大量例证将这一隐蔽的浪漫史公之于众,才使真相大白。1925年,当贝尔格在一位布拉格的实业家福煦·罗贝汀家里做客时,竟爱上了年轻

这部作品可说是他青年时代抒情表现的一种回潮,也可认为是在十二音领域中新探索的一个起点。新探索体现在他超越了勋伯格制订的十二音写作的法则,而采用了十二音与自由无调性兼用的方法,并有时还带有一点调性的意味。这样,他的音乐就摆脱了一般十二音作品的那种晦涩,易于被一般人接受,所以获得了广大听众的欢迎。

第一乐章,朝气蓬勃的小快板,4/4。

在这乐章里,主题展示了全曲所采用的基本音列:



乐曲开始不久,就出现了瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中的一

个摘句：



这就十分明确地显示出这部作品的爱情悲剧的性格。

第二乐章,充满爱情的行板,6/8。

这是一个由主题及两个插部交织而成的回旋曲,轻快之中略带一些伤感及多愁的情调。

主题用十二音写成,具有清闲的田园风格,充满了柔情,在整个乐章中出现了三次:



第一插部用奥地利民间舞曲连德勒的节奏及风格写成:



插部的后面还插入了一段真假声互换的山歌曲调,十分兴奋活泼,作为主题的一种情绪上的补充。两者结合在一起暗示了一种轻歌曼舞的情趣。

第二插部音量很弱,特别是因为采用了近指板及近马奏法,使整个音乐充满了一种神秘感,似乎十分黝暗而内向,再加上一个××·的切分音型,音乐就更显示出一种咄咄逼人的威胁性。当然,恋爱是欢快的,但这里也有一种内心的恐惧与不安。

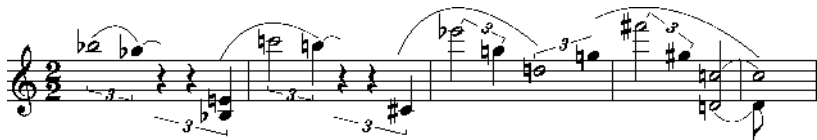
第三乐章,神秘的快板,3/4。

这一乐章不论从形式、音量的强弱对比、表达的方式、织体以及感情的处理上来看,都符合了真正诙谐曲的意义,因此,有人就誉之为“无与伦比”的诙谐曲。乐曲是一个拱形结构的三部曲式。主部在再现时是以

逆向进行呈现的。

主部虽用十二音技法写成,但采用的却是 B、H(b B)、A、F 的四音组的紧接模仿(Stretto)及紧密卡农的形式写成的。为什么采用这样一个四音组的动机呢?原来这四个音就是阿尔本·贝尔格及福煦·汉娜两人姓名的缩写字母。四个音的不同排列,即说明了两人情感上的交融。再加上采用了各种特殊的奏法,如:近马奏法、指板奏法、击弦奏法、弓杆拉弦、泛音奏法等,音乐充满了一种窃窃私语的气氛,因之有人称之为是“另一星球上的咏叹调”。

狂喜的三声中部是一种感情上的强烈爆发,其中大上大下跳跃与离奇连接的段落似乎写出了纵情欢乐的情景,与主部形成强烈的对比。



第四乐章,热情的快板,4/4。

这一乐章热情洋溢,是“贝尔格最有气势的篇章之一”,因此,也就成为全曲的高潮中心。这乐章的曲式也极为复杂。呈示部具有展开性质。主要主题是由一个四部紧接模仿而导入的:



第一插部则发展成自由模仿。主部的再现则是由中提琴及第一提琴二重唱的形式出现。

中间部分起了点题的作用。贝尔格摘用了赞林斯基《抒情交响曲》“你是属于我的”这一摘句。其用意是不言而喻的。尾声部分将不同的动机发展成一个欢呼性的高潮,但它一再被许多强烈的凶险和弦所打断。最后出现了一个依附于主音“F”上的七个音的增和弦,似乎要急切地解决到 F 大调主和弦上去。但这主和弦始终没有出现,说明了福煦夫

人是可求而不可得的。



第五乐章, 疯狂的急板, 3/8。

这是一个具有巨大戏剧性对比的乐章。该谐曲与三声中部各自具有鲜明的特点, 迥然不同。该谐曲是自由无调性的复调结构, 具有极为狂乱的性格, 主题的十二个音就像火箭发射似的向上跳跃, 但一瞬间即跌入无底的深渊:



这一曲调出现三次, 每次性格都不同。第二次强调了弓杆击弦、滑奏及弓根演奏等技法, 第三次则加上了××○的节奏, 且用拨弦奏出, 效果仍然是十分粗犷的。

三声中部是严格的十二音技法, 采用竖式音列的和弦奏出。色调十分黝暗, 很多地方采用近马演奏, 效果十分神秘。

结尾是十分有趣的。各声部采用不同音符组成的固定音型, 先后参差地演奏, 造成了一种复合节奏的结构, 效果十分奇特。最令人吃惊的是, 大提琴声部竟奏出了传统功能和声中的调性终止, 这不可不谓是一种大胆的探索。

第六乐章, 悲痛的广板, 3/2。

这一乐章近似马勒的《大地之歌》中“告别”乐章的情趣。两者都是一种生命的衰落。但马勒采用了一种美化的幻想, 而贝尔格则以极度悲痛的心情来结束全曲。

广板是用严格的十二音技法写成的, “从头至尾是歌唱性的”, 它“异常自由, 几乎是狂想曲型的”。主题是以热情的抒情风格及大跳为其标

志,也是“贝尔格最有灵感的创造之一”:



乐曲的最后再次出现了《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde)中的摘句,再次说明了他与汉娜恋爱的悲剧结局。最后,乐曲还仿效了海顿《告别交响曲》中的写法,四件乐器在意犹未尽的气氛之下,逐渐先后停止演奏,最后只留下中提琴孤独而悲痛地在那里呻吟,并且将乐曲结束的一个音停留在“F”上。这就是这部催人泪下的爱情悲剧所寄予的一个音——福煦·汉娜夫人!

原载《音乐爱好者》1990 年第 3 期



维拉·罗勃斯 及其《第十肖罗》

这是一种新的形式,其中综合了巴西、印第安
及通俗音乐的各种不同形式……

——维拉·罗勃斯

音乐的民族化孕育于浪漫主义,而且也是最具浪漫主义特征的现象之一。且不说文化比较落后的国家,甚至在 19 世纪后叶,在先进的欧洲国家中仍有不少作曲家为此而呕心沥血。应该说民族化不仅是艺术问题或民族文化的复兴问题,而且也唤起了民族意识的觉醒,树立民族自信的意念,激励人们奋进的决心,对整个国家都可能产生深远的影响。巴西是南美的一个大国,但经济尚不发达,音乐文化上历来备受欧洲音乐——西班牙、意大利、法国及奥地利等国音乐——的严重渗透,本土音乐得不到应有的发展。即使有人创作民族音乐,也仅是些印第安及黑人音乐风格的作品,而不能创作出具有真正具有巴西音乐风格的作品。有人进行尝试,可得到的却是嘘声与嘲笑。1922 年 2 月,巴西的圣·保罗市举行了一次“现代艺术周”。在这次活动中,知识青年群情激愤,竭力抨击了欧洲音乐毁灭性地渗入巴西文化,严重地阻碍了巴西音乐的发展。群众的觉醒极大地冲击了作曲家。正在探索音乐民族化的埃托·

维拉·罗勃斯(Heitor Villa Lobos 1887—1959)也参加了这次活动,“艺术周真正唤醒了他内心中尚未激发的民族精神”,他决心按照文化革新运动的新思潮,创造出真正的巴西音乐。

维拉·罗勃斯出生于一个音乐气氛浓厚的家庭之中,从小受到音乐的熏陶,并且会弹奏大提琴、吉他、钢琴、单簧管等乐器。16岁时,父亲去世,他离家出走了。为了生计,他参加了里约热内卢的街头“肖罗”(Choros)乐队,开始了他走南闯北的艰苦流浪生活。串街走巷使他对民间音乐产生了浓厚的兴趣。最后他决定变卖父亲遗留下来的珍贵图书充作旅费,到边远地区的穷乡僻壤中去采集民歌。从1905年到1911年间,他总共下乡四次。1905年,他先后去了圣·阿斯贝里托、巴伊亚、伯南哥布等地,对当地丰富的民歌感到惊奇。1906年,去了南方,停留了八个月,可是,当地民歌不太丰富,而且都带有德国、波兰及西班牙等国的影响,因此收获不大。1907年,他甚至中断了在国立音乐院和声班上的学习,又去圣·保罗、马托格罗索、戈亚斯等地搜集民歌。1908—1911年,再次冒险深入北部与东北部与世隔绝的原始森林,甚至远达巴巴多斯去搜集民歌,长达三年之久,害得他母亲都以为他客死异乡了。三年中,逢村就停,组织演出,挣了些钱,再继续前进。就这样,几年间,他周游各地搜集了大量民歌、简陋的器乐曲调、赶牲口的吆喝声、民间戏剧、民间舞曲、迪萨菲奥斯(Desafios)等共计千余首。十分可惜的是,其中有部分在渡河时被河水冲走了。1921年,又因参加乐队巡回演出,再次下乡,去了东北部的巴伊亚、累西腓乃至亚马逊河边的马瑙斯以及巴拉那肖南面的巴拉那瓜镇。这样的深入农村,使他对巴西本土的音乐有了长足的了解,从此对他的创作产生了深远的影响。正像他自己所说:“巴西的地图是我启蒙的和声教科书。”

1923年后,他曾在巴黎住了多年,周游了意大利、比利时等地,受到各种现代音乐流派的影响,结识了一些当代著名作曲家如瓦列兹等。同时,也演出了一系列自己的作品,受到舆论界的高度评价。当时有人即推崇他为轰动20年代国际乐坛上成就卓著的音乐民族化“四杰”之一

(指俄罗斯的斯特拉文斯基、匈牙利的巴托克、西班牙的法利亚和他)。著名的作曲家普罗柯菲耶夫甚至评论说：“在巴黎有两个离经叛道者——就是我与维拉·罗勃斯。”但即使在那样的岁月里，他也没忘了搜集民歌。他曾去了西非的塞内加尔的达喀尔，采集与巴西有关的黑人音乐。

1930年，他返回巴西。由于他在巴西音乐上所作出的杰出成就，1932年，巴尔加斯总统任命他为里约热内卢地区的音乐总监。获取这样的职位后，更激励了他振兴民族音乐的决心，当时，除创作外，他还不遗余力地从事教育工作。他采取了新的教学方法——一种手势视唱练耳法；编纂了巴西的音乐教科书：六卷本的合唱曲集《实用手册》(Guia Pratico)，其中包括大量用民歌改编的合唱歌曲；指挥学生练唱；建立了维拉·罗勃斯乐团和教师合唱团；举办各种形式的音乐会，热心普及巴西的音乐。有好几年，在巴西独立日的那天，他在里约热内卢最大的体育场里，站在50英尺高的指挥台上，指挥由数万名学生组成的合唱团及上千名演奏员组成的乐队进行演出。1942年，他以教育部的名义，创立了一所奥菲士教师进修学院(Orfeao de Professors)。1945年，还创立了巴西音乐研究院。总之，他竭尽全力普及与提高巴西的音乐教育。1939年11月22日，他在电台广播了一篇致音乐守护神圣·西西利亚的祷文，热情洋溢地表达了他对巴西音乐未来的展望与希望：

神圣的保护者，你给了巴西音乐天赋，你使这块土地上的飞禽、河流、瀑布、风声和人民感奋而汇成一支无可比拟的交响曲，它的旋律与和声帮助塑造了巴西的灵魂！光照那些培育巴西音乐的人吧！……启发公众的舆论，使他们能够欣赏巴西的艺术吧！……给那些相信音乐能成为世界和平的响亮旗帜的一天终将到来的人们以信心吧！……

他为了振兴巴西音乐而呕心沥血，正如欧文·许韦尔克(Irving Schwerk)所说：“他似乎是受了民族内在的火焰而行动的。”

40年代,他曾去阿根廷(1940)、乌拉圭(1940)、智利(1942)及美国(1945)、意大利(1945)等地演出他的作品,取得极大成功,载誉而归。50年代,他的国际声望日增,被邀亲自指挥欧美著名乐团,演奏了自己的作品。1957年是他70寿辰,纽约、巴黎、里约热内卢与圣·保罗等地都有官方为他举办祝寿活动,巴西政府更将1957年定名为“维拉·罗勃斯年”,并为他修建一座博物馆,以纪念他的伟大成就。

1959年11月17日,这位天才的作曲家因患尿毒症,在里约热内卢逝世,总统亲自出席了葬礼。巴西音乐学家瓦斯科·马里奥(Vasco Mario)赞誉他为“巴西民族音乐的创始者,也是巴西最伟大的作曲家”。他“是处女地的开垦者,为年轻一代铲除了巴西民族艺术道路上的荆棘,并为他们指出前进的方向”。1957年12月纽约大学授予他荣誉博士学位时,称他是“一位当代最伟大的艺术家……以现代音乐的光辉创造者在全世界称著”。

他一生总共创作了2000余部作品,其中包括:5部歌剧、6部芭蕾舞剧、12部交响曲、9部协奏曲、17部弦乐四重奏以及大量的室内乐、钢琴曲、合唱曲等,涉及了巴西所有的音乐体裁。从音乐的语言而言,他特别强调了民间音乐因素的体现。他的主题都采用仿民间音乐的曲调,他的节奏则受巴西民间舞曲的影响,采用固定低音及固定节奏型,有时更采用繁复的复拍子节奏以及复合节奏的织体。他的和声一般不按成规写作,而是按头脑中的音响来组织的,这样,由简到繁,一应俱全,有简单的三和弦,也有多调性及半音音块,同时经常运用一个或几个并行的持续声部,有时用隐伏的内声部以断奏形式出现,有时以延续音形式出现,这样造成了一种混沌、原始的音响效果。在复调音乐写作上,也吸收了巴西民间音乐中的复调风格,以此构成多层次的复调织体形式,并且强调了横向的线条进行,从而使和声结构显得十分复杂。他的配器大多采用非正规的编制,并且大量运用巴西的民间乐器,特别在人声的器乐化处理上,真可谓是匠心独运。但对巴西的民族音乐创作而言,他最有价值的贡献却是他那16首不朽的《肖罗》。

说到“肖罗”(Choros),正如斯洛尼姆斯基(Slominsky)所说的“是一种演奏通俗曲调的街头乐队”。这种音乐起源于19世纪末到20世纪初的里约热内卢,一些民间艺人组成的演奏小组。他们采用吉他、巴西小吉他、曼陀林、双簧管、单簧管、U形管、长笛,甚至长号、短号、蛇形大号、铃鼓以及一些打击乐等乐器,通常演奏一些比较忧郁的民间小夜曲和各种民间舞曲,如:隆杜、切分的探戈、乔蒂斯、波尔卡、圆舞曲等。演奏时即兴自由、节奏强烈,并且常常采用一种不协和的多声部,人们把它称为“对位歌曲”。他们经常出现在家庭舞会、婚礼、寿宴或节日庆典上。每逢节日,他们总是一边演奏,一边走向市中心的广场,在那里尽情演奏,那时爱热闹的人群总是围绕他们转。维拉·罗勃斯本人也曾是一位出色的肖罗演奏家,具有丰富的实践经验,日后,他按照自己的设想,将它发展为一种演奏形式自由、风格独特的器乐曲,称之为“肖罗”。用他自己的话来说:“这是一种新的形式,其中综合了巴西、印第安及通俗音乐的各种不同形式,主要的因素是节奏与任何通俗性格的典型旋律……‘小夜曲’这词是具有与肖罗含义极相近似的一个概念。”后来,他又补充说:“肖罗是按照一种基于展示巴西本土音乐的特殊新技巧以及建立在某种绝对原始而非常明显的通俗性格而显示出来的心理印象上写成的。《第一肖罗》是精心创作的,好像它是这种通俗音乐灵巧想像的一种天生的产物,可以简单地把它看作一个起点,后来,逐渐在它的形式、技巧、结构以及式样上加以扩展。”

一生中,他共写了16首《肖罗》。其中14首是有编号的,另外,再加上《肖罗引子》(Introducao Choros)与《肖罗加演》(Choros bis),总共16首。这是一组从各个不同侧面表现民族精神的作品。乐曲的配器形式各不相同:有的是以独奏形式写作的(1,5),有的用不同和乐器组合写成(2,3,4,5,6,7),有的加用民族乐器(8~13),有的类似协奏曲(11,13),有的甚至加上了合唱(10,14)。乐曲的乐章数目也有2、3、4乐章之别。乐曲的表现方式也各不相同。《肖罗引子》按传统的序曲形式写成;第1、2、4、5、7曲显示了某些20世纪形态的通俗音乐重奏;第3、6、8、10曲则

按照巴西本土音乐或巴西土风舞曲的原始形态,乐曲的形式,类似于圆舞曲、马克西塞(Maxixe)(12)以及桑巴舞(Samba)(13)。演奏时具有即兴风格。其中第5、10曲可以认为是作曲家在这套组曲中新创造的不同风格的范例。现在我们就来赏析一下他的《第十肖罗》。

《第十肖罗》附有一个标题“破碎的心”(Rasga o coracao),作于1926年,这部作品因为具有高度的现代技巧及强烈的艺术感染力而不同凡响,标志了作曲家成熟的民族音乐风格,成为整部套曲中的一部代表作。

《第十肖罗》突出显示了节奏的因素。错综复杂的切分音与交叉节奏的组合,形成了许多复合节奏的片断。和声上经常运用持续音,虽不及《第十一肖罗》复杂,但因为采用了多调性及音块的手法,因此音响十分刺激。特别值得一提的是配器。作曲家在这首乐曲中使用了一个大型管弦乐队(包括一个含有巴西典型民间乐器的巨大打击乐组)与一个混声合唱队。他运用了许多高超而特殊的手法,例如:乐器在几个八度的范围内进行重复;一个和弦中的不同的和弦音分配给不同族类的乐器,形成不协和的效果;分组的弦乐作泛音的滑音及双音的演奏;在极高或极低的音区内模仿主题题材的片断;将人声作为一种色彩乐器(这里比《九重奏》及《第三肖罗》更为突出),主要履行一种节奏的功能。这样,创造出了许多新颖而别致的音响,因此,这首乐曲创造了地方音乐因素与现代先进作曲技巧相结合的最成功的范例,成为他的一部不朽杰作,享誉乐坛。

作品于1926年12月15日,由作曲家本人指挥,在里约热内卢首演。为了演出,作曲家为乐曲写了一段简介:

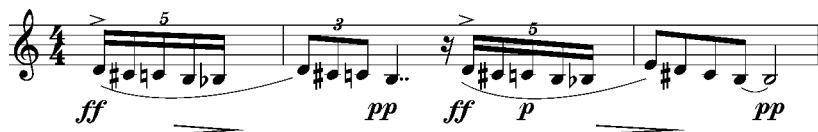
这部作品表现了一个文明人对莽莽荒原的反应以及他面对亚马逊流域、面对马托·格罗索州及马拉河两岸的土地的沉思冥想。那浩瀚无垠而瑰丽雄伟的景色使他神魂颠倒、如痴如醉。那悠悠苍穹、那浩浩江河、那森林、那小鸟,都使他着了迷。但是,渐渐地,他人性的一面又占了上风;这块土地上生活着活人,即使他们是野蛮人。他们的音乐充满了乡愁和爱,他们的舞蹈充满了节奏。这里可

以听到巴西歌曲《破碎的心》，巴西人的心同巴西的土地在同声搏动。

作为《第十肖罗》的某些动机，乐曲一开始，作曲家的意图就清晰地体现出来，长笛与单簧管吹出了千变万化的啾啾鸟鸣声，生动地描绘了巴西大地的辽阔、壮丽与富饶的景象。然后，出现了一个音域狭窄的五声音阶的原始音乐的主要动机。据作曲家本人说：“这是巴西印第安人的原始曲调与五声音调歌曲的混合物。”



动机的下面衬托着不同色彩的和弦、平行和弦及长持续音，极具印象主义性格的异国情调。这个动机在乐曲的最后一段中重现。同时，还有一个半音阶的动机，这是模仿马托·格罗索州的帕雷西斯印第安人的“休闲歌”而创作的：



这个动机在最后一段中不断重复，给人以强烈的印象。最后一段还加入了混声合唱。合唱声部只是诵唱一个包括音节与母音的歌词：Ja-ka-ta, ka-ma-ra-ja 与 Ta-ya-po, ka-ma-ra-j，这歌词只是一种强烈的拟声效果，没有任何文字的意义。然后，这歌声又变为不同母音的音响，创造出一种令人惊异的复杂对位效果，增强了这段音乐的疯狂节奏性格。对维拉·罗勃斯来说，拟声法是作为“土著语言”的语言氛围的一种回声。这种“野蛮的声乐固定音型的敲击效果形成强烈的对比”。突然间，出现了一支抒情而温顺的曲调。这曲调是取自巴西通俗诗人库图鲁·热·派尚·赛亚连赛(Catula da paixao Cearense)作词、安那克尔托·热·麦第埃罗斯(Anacleto de Medeiros)作曲的一首伤感的巴西城市歌曲《破碎的心》。最后，合唱与乐队融为一体，发出一阵震耳欲聋的音响，结束了

全曲,充分体现了一种炽热的原始激情,十分震撼人心。正像音乐学家B·费多托娃所说:“在这幅壮丽的音乐风景画里,作曲家非常精巧地运用了管弦乐的音色,有时并不排斥直接模拟热带雨林中的音响,夹杂着一股劲儿地重复咒语的合唱,以其原始的节奏魔力而令人心醉神迷。”

原载《音乐艺术》1998年第3期



普罗柯菲耶夫：大合唱 《亚历山大·涅夫斯基》

从这作品里，可以“觉察到现代俄罗斯音乐生活中最稳固的民族与民间的基础”。

——阿萨菲耶夫

1937年，普罗柯菲耶夫为巴甫连柯(P. Pavlenko)编剧和爱森斯坦(S. Eisenstein)导演的苏联电影《亚历山大·涅夫斯基》写了配乐。一年以后，他从电影配音音乐中选出一些最重要的素材进行加工，改写成一部声乐——交响性结构的大合唱《亚历山大·涅夫斯基》。这部作品由鲁戈夫斯高依及普罗柯菲耶夫作词，是为女中音独唱、合唱及乐队而写的。原来的电影配音因为电影录音的特殊条件，用了一些试验性的配器手法，因已在音乐厅内演奏不太合用，于是普罗柯菲耶夫将大合唱的配器全部改写，而且写得特别细致。他对此曲极为重视。他曾在1939年3月号的《苏联音乐》杂志上撰文，公开表示：“我非常高兴，在党召开第十八次代表大会的前夕完成了这部作品。它可以作为俄罗斯人民历史长河中最鲜明的插曲之一。”

这部作品于1939年5月17日，由作者亲自指挥，女中音歌唱家加加琳娜独唱，首次于莫斯科音乐馆的音乐厅演出。同年秋季在第三届苏联

音乐周期间再次演出,获得了评论家们的一致好评。

(一)

亚历山大·雅罗斯拉伏维奇·涅夫斯基(Alexander Yaroslavovich Nevsky 1220—1263)是俄罗斯杰出的政治活动家和统帅。从1228年开始,他是诺夫哥罗德王公(Novgorod Grand Prince)。从1248年起他是基辅王公。1252年起成为符拉基密尔大公。当他是诺夫哥罗德王公的时候,他曾在俄罗斯人民遭受蒙古人蹂躏的情况下,率领大军阻挡了日耳曼骑士和瑞典人对俄罗斯土地的侵略,捍卫了自己的祖国,立下了不朽的功勋。

1240年,俄罗斯人民正处于遭受蒙古人侵略的艰苦岁月之中。而就在这个时候,瑞典政府却派遣大军,由乌里夫·法西公爵和驸马马比尔格伯爵(Count Birger)统率,大举入侵俄罗斯。他们企图占领拉多加,甚至还想占领诺夫哥罗德。7月的一天,瑞典的舰队突然驶入涅瓦河(Neva),停泊在伊若拉河口,并在那里安寨扎营。当时诺夫哥罗德公爵亚历山大·雅罗斯拉伏维奇得到海上警备队队长的消息知悉敌人入侵,立即准备予以反击。但当时俄罗斯军队寡不敌众,于是,亚历山大决定对瑞典军队进行突然性的袭击。7月15日清晨,俄罗斯军队突击了瑞典的军营。同时,诺夫哥罗德的民兵由密沙(Misha)率领,也沿着涅瓦河攻击瑞典军舰,并击沉了其中的三艘。瑞典军队遭此袭击,全军崩溃,残部被挤入伊若拉河及涅瓦河之间的狭窄地带,最后全部被挤入水中。由于这次涅瓦河上的胜利,亚历山大公爵获得了“涅夫斯基”的光荣称号。

但是,当年除了瑞典的侵略以外,日耳曼和丹麦的封建领主也入侵俄罗斯,并且于1240年占领了伊兹波尔斯克城。日耳曼的鹰犬骑士还攻陷了普斯柯夫城(Pskov)。亚历山大·涅夫斯基这时正因为诺夫哥罗德贵族要限制他的权力,发生内讧,一气之下带领自己的朝臣离开诺夫

哥罗德前往德累雅斯拉夫尔。1241年初,日耳曼鹰犬骑士又连攻数城,直逼诺夫哥罗德。这时,诺夫哥罗德爆发了人民起义,并按照市民会议的决议将亚历山大·涅夫斯基召回该城。涅夫斯基重整旗鼓,同年攻克了科波尔耶(Koporye),又以“闪电战”的方式攻克了普斯柯夫。军队进军至楚德湖(Lake Chudskoye)西时遭到日耳曼主力部队的阻挡,只好后退到结冰的湖上。

1242年4月5日,就在这冰湖上爆发了著名的“冰上大战”的战役。日耳曼鹰犬骑士按照习惯,摆成了“楔形阵”,展开攻击。楔形阵的前锋由重甲骑兵队组成,左右配以手持刀矛的步兵,后军及两翼皆由骑兵武士队加以保护。但俄罗斯军队从两侧进攻,将它攻破,而俄罗斯的弓箭手又使得被包围的日耳曼骑士队伍陷入混乱状态。这一战,正像某编年史作者所称,是“一场狂怒的战斗”。冰上遍地血迹,俄罗斯军队追击日耳曼骑士至7公里之远,杀死骑士500人,俘获50人,大获全胜。

“冰上大战”的胜利迫使日耳曼武士结束对俄罗斯的攻势,俄罗斯人民免遭日耳曼人的毁灭。

大合唱《亚历山大·涅夫斯基》(Cantata; Alexander Nevsky, Op. 78, 1939)就是按照涅夫斯基的这段经历写成的。

(二)

这部大合唱由七个乐章组成,但各乐章间有着强烈的内在联系。

第一乐章《在蒙古人压迫下的俄罗斯》(Russia under the Mongolian Yoke), c 小调, 3/4, 很慢的行板。

根据电影分镜头剧本,这段音乐写“蒙古人破坏俄罗斯战争留下来的悲惨遗迹——尸骨成堆,干戈遍地,田园荒芜,一片废墟……”这段音乐极短,没有什么发展,它似乎是整个套曲的一个纪器乐的引子,具有交响画的性质,为整部套曲提供了一个时代的背景及气氛。

音乐一开始,出现了一个古怪、单调的“蒙古主题”:



由相隔四个八度的最高音与最低音齐奏,给人以一种无限空旷、冷漠之感。接着出现了一个悲痛的俄罗斯曲调:



由双簧管及低音单管在相距三个八度的距离上齐奏,它柔和而又畏缩,充分体现了一种受压迫的苦痛。整段音乐非常形象地描绘了在一望无际的俄罗斯草原上,俄罗斯人民遭受蹂躏和洗劫的一派死气沉沉的悲痛情景。

第二乐章《亚历山大·涅夫斯基之歌》(Song about Alexander Nevsky),降B大调,2/4,缓板。

第二乐章与前一乐章形成鲜明对比,它刚劲有力,庄重而流畅,表现出俄罗斯人民不可摧毁的战斗精神。这是整部作品中最有积极意义的一段音乐。它的歌词是这样的:

涅瓦河上的故事到处传扬,
在涅瓦河上,河水深又长。
我们在这里杀敌打了胜仗,
残暴的瑞典军,不敢来逞凶狂。

嘿,看我们作战勇猛势难挡!
看!我们把敌人舰队齐扫荡。
我们不怕牺牲,不怕流血汗。
为了保卫俄罗斯好江山。

看！在那大街上，斧头显锋芒，
 在那偏僻小巷，人们动刀枪。
 敌人想逃跑，全被消灭光。
 好比羽茅草，枯萎原野上。

俄罗斯祖国，寸土不能让。
 谁敢来侵犯，注定要灭亡。
 俄罗斯祖国，起来抵抗。
 光荣的诺夫哥罗德，快奋起作战！

这一乐章是由两支不同情趣的古俄罗斯壮士歌曲风格的曲调所谱成的。乐曲中避免采用女高音，而采用附加女低音的男声合唱，并且采用了“模仿古斯里琴”的配器手法。这样，刚毅的低音音色再加上古斯里琴式的伴奏，更加突出了这个乐章的古老而叙事的性格。

乐章的第一部分是由一支比较稳重而刚毅的曲调谱成的(〔5〕)：



中间一段的合唱，则比较活泼有力，而且节奏明显(〔8〕)：



乐队在下面模仿佛古代的古斯里琴，以一种强烈的拨奏和弦效果作为伴奏。

第三乐章《十字军入侵普斯柯夫城》(The Crusaders in Pskov)，升c小调，4/4，广板。

这也是一幅阴森而恐怖的交响音画。乐曲运用严森冷酷的中世纪天主教圣咏歌的曲调。尖锐刺耳的和声，粗野、咆哮的钢管音色以及悲哀、柔情的弦乐的复调音乐刻画了普斯柯夫城在灭绝人性的十字军蹂躏

下的一派凄凉、恐怖的情景。

乐曲一开始,全体钢管乐用“阻塞音”吹出了一个尖锐刺耳、惊心动魄的好战的主题(〔14〕),立即揭示出了一个阴森、恐怖、冷酷、残暴的形象世界。

此后出现了一个中世纪的圣咏歌曲调(〔15〕):



普罗柯菲耶夫用这个主题来代表十字军的形象,并且特地采用拉丁文的圣咏歌词,似乎特别强调了它的异族性。拉丁文歌词的大意是讲出征骑士应尽的军事义务,要他们消灭地面上的一切敌人。这段合唱依然是附加女低音的男声合唱。

乐曲的中段情绪骤变,铜管与合唱戛然而止。弦乐器以无比悲痛的心情奏出了一个呜咽、凄切的主题(〔18〕):



它与下面错综复杂的复调声部交织在一起,描绘了俄罗斯人民在十字军铁蹄下的一种悲惨的受难情景。

最后,代表十字军的圣咏歌的旋律再次出现(〔21〕)。一切又都恢复为令人毛骨悚然的冷酷、凶残的情景。

第四乐章《起来吧!俄罗斯儿女们》(Arise Ye Russian People), c 小调, 2/2, 坚定果断的快板。

这是一首激昂、英勇的俄罗斯爱国合唱歌曲。但它与第二乐章的合唱音乐有着迥然不同的情趣,前者带着有回忆往事之感,而这首歌曲则带有无比激昂的情绪,号召人民起来保卫祖国的大好河山,具有强烈的现实感。这里出现了整个作品结构中最重要的一個形象——祖国的形

象。难怪这首歌曲具有极大的鼓动力,在苏联伟大的卫国战争时期,这首歌曲风靡全国,激励人们去和法西斯强盗作英勇的斗争。

这首歌曲由两个部分组成。第一部分的歌词是这样的:

起来吧!俄罗斯儿女们。

快投入光荣的决战战。

起来吧!自由的儿女们。

为保卫我们祖国而战!

卫国的

牺牲的烈士万古流芳。

保卫祖国。保卫家乡。

起来吧!俄罗斯儿女们。

快投入光荣的决战。

起来吧!自由的儿女们。

为保卫祖国而战。

这是由雄浑、健壮的混声合唱唱出的([24]):



这首歌曲先由女低音声部齐唱,后由男低音齐唱。歌词如下:

亲爱的俄罗斯。

大好江山绝不许侵犯。

祖国母亲啊。

快起来奋战!

然后,又回复到第一部分的混声合唱,但歌词作了一些改动([29]):

起来吧。俄罗斯儿女们。

快投入光荣的决战战!

起来吧。自由的儿女们。
 为保卫我们祖国而战！
 决不让敌人来侵犯。
 决不让敌军逞凶狂。
 决不让他们闯进我家园。
 决不让他们蹂躏我田庄。
 起来吧。俄罗斯儿女们。
 快投入光荣的决战战！
 起来吧。自由的儿女们。
 为保卫祖国而战！

第五乐章《冰湖之战》(The Battle on Ice), c 小调, 4/4, 慢板。

这一乐章是整部作品的核心乐章。它集中刻画了整个交响戏剧的主要事件——亚历山大·涅夫斯基的俄罗斯部队与十字军的鹰犬骑士间的激烈战斗。普罗柯菲耶夫以丰富的想像、非凡的气魄、雄浑的笔触以及多变的色彩,描绘了一幅宏伟、冗长的史诗性的交响画卷。整个乐章是按照音乐形象发展的逻辑而进行的,不取决于任何曲体。

乐曲是以一个描绘楚德湖上冰封大地、烟雾弥漫的景色的引子开始的(〔32〕),然后出现了战骑的马蹄声(〔34〕)及敌人的侵略信号的动机(这在第三乐章中曾出现过):



敌人长驱直入地来到了楚德湖边,并且依旧声嘶力竭地吼唱着圣咏调式的十字军战歌(〔38〕)。他们趾高气扬、不可一世。音乐逐渐加快,然后进入了“快板”(〔43〕),这时疯狂的鹰犬骑士以最响亮的歌声,咏唱出诅咒的歌词:

处决俘虏 Vinctam arme crucifera !

消灭顽敌 Hostis Pereat !

紧接着,在小号声部上出现了俄罗斯军队的主题。然后,两个主题相继交替出现,形成两个队伍的首次交锋。这里,我们还可以听到铁骑奔驰的急促的马蹄声(〔45〕)。战斗逐渐展开了。

鹰犬骑士的主题再度出现(〔48〕)。这次速度比先前略为缓慢,但音乐的写作更为丰满。这似乎描绘了用铠甲和笨重武器装备起来的鹰犬骑士,排成了“蠢猪”式的楔形阵,自远方缓缓向前挺进。这时出现了轻装而来的俄罗斯勇士的“攻击主题”(〔51〕):



然后音乐逐渐发展,进入了激烈的战斗(〔58〕)。铜管上的十字军鹰犬骑士的主题与弦乐上的俄罗斯军队的主题上下交锋,此起彼伏,形成了一幅巨大、炽烈的战争图画。最后鹰犬骑士终因装备笨重,压碎了湖上的冰面,开始沉陷(〔66〕)。最后终于被彻底消灭(〔67〕)。待至音乐进入结尾的时候(〔71〕),我们可以听到第一提琴在很高的把位上以 PP 的音量奏出了俄罗斯祖国的主题。它是如此之崇高、飘逸,使人不禁怀念起战死沙场的勇士们,同时也在心底里燃烧起炽热的爱国热情。

第六章《死寂的战场》(Field of the Dead), c 小调, 4/4, 慢板。

这是一个间奏型的乐章,静谧而肃穆,似乎是大战后的一个暂时的休止。但是,却充满了强烈的感情,一位心碎了的妇人,在白雪皑皑的沙场上,寻找自己失去了的丈夫:

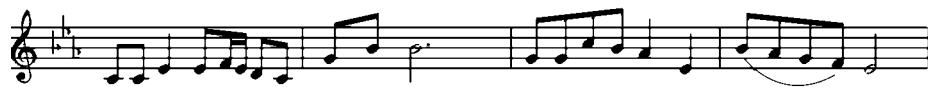
我将踏遍积雪的田野。

飞过死气沉沉的战场。

在这儿寻找光荣的战士们。

我的亲人们,年青又善良。

这是一首由音色浑厚的女低音演唱的咏叹调(〔74〕):



歌曲的中段,音乐激动、急促和高昂起来,女低音唱道:

有人被那利剑砍杀送了命。
有人被那飞箭射中受了伤。
他们将青春献给祖国,
把热血洒在神圣的土地上。

谁为俄罗斯祖国战死沙场,
我用亲吻祝他瞑目长眠。
等待那些英雄好,他胜利归来。
我要当他忠实的妻子,最亲密的伙伴。

整个音乐要比第一段快速、激动,充满了一种悲恸欲绝的感情:



这段音乐的主题是从《十字军入侵普斯柯夫城》的中间段落中借用过来的,最后,音乐又回复到原来的主题,但歌词却作了改变:

我不贪恋俊俏的容颜,
人间青春美丽总不久长。
我愿嫁给那英雄汉,
请你答应我,坚强的好儿郎!

整首歌曲最后在浑厚而沉痛的弦乐合奏的尾声中渐渐地结束。

第七乐章《亚历山大进入普斯柯夫城》(Alexander's Entry into Pskov),降B大调,4/4,中庸。

大合唱的终曲是一首色彩辉煌、气势磅礴的颂歌。人民以无比的热

情欢呼亚历山大·涅夫斯基的伟大胜利。

乐曲一开始,合唱队在《亚历山大·涅夫斯基之歌》主题的高八度上,以嘹亮而明朗的声音唱着下面的歌词(〔79〕):

俄罗斯人民英勇奋战,
侵略军溃败忙逃窜。
我们的好江山,绝不容许侵犯。
谁敢来,注定要灭亡。

在这段音乐中,时时出现了教堂庆贺胜利的阵阵钟声,经过了一段过门之后,合唱队又以下面的主题(〔82〕):



唱着下列的歌词:

祖国母亲啊,你欢呼歌唱!
俄罗斯江山绝不许侵犯。
绝不让敌人蹂躏我村庄,
谁敢来侵犯,注定要灭亡。

而特别有趣的是,当音乐进行到(〔83〕)时,这个合唱主题在复调上与乐队演奏的前一主题结合在一起,音乐显得更为丰富、结实。此后,出现了一个器乐的插部(〔84〕),应该说这是回忆战争的主题(这段音乐最初见于《冰湖之战》)。最后,音乐又回到了颂歌的主题。合唱队以更庄重的气氛、更高昂的情绪将颂歌步步推向高潮。这时多种打击乐器也全部加入进来,再加上竖琴大幅度地上下滑奏,形成了一个声势浩大、气象万千的宏伟结尾。英雄将永远活在人民的心中!



亨德米特事件

希特勒于 1920 年建立纳粹国社党,1921 年自任党魁。13 年后夺取政权,统治了德国。1934 年爆发了德国近代音乐史上一次极为著名的政治与美学的斗争,那就是震撼德国乐坛的“亨德米特事件”。

保罗·亨德米特(Paul Hindemith 1895—1963)是德国近代最著名的作曲家之一,也是西欧现代派音乐的一位杰出领袖。他与理查·施特劳斯及普伊茨纳尔齐名,在国际上也享有极高的声誉。在德国政局剧烈动荡的 30 年代,各派政治力量想尽办法要拉拢他。进退维谷中的亨德米特感到压力很大,他决意创作一部颂扬艺术自主的歌剧《画家马蒂斯》(Mathis der Maler),以表明自己的旨趣。为了要明确地表达自己之所想,他决定自己写作歌剧的台本。

在这部歌剧未完成前,亨德米特想先予宣传,于是抽了歌剧中的三首插曲,将它扩展成一部交响曲先予演出。1934 年 3 月 12 日,亨德米特的挚友、著名的指挥家富特文格勒指挥柏林爱乐乐团首演了这部交响曲,演出后,听众与舆论界一致叫好,甚至非常忠诚的纳粹分子也不例外。唱片公司立即为它出了一套唱片,指挥家和著名歌剧院也为了取得这部作品的演出特权而你争我夺。总之,演出是空前成功的。这样,在 5 月里,作曲家就暂时住到平静的波罗的海的海滨胜地沙尔博茨,开始创

作歌剧第一场的音乐。

但天有不测风云,汉斯·罗斯包德突然在法兰克福广播电台上拒绝播送交响曲《画家马蒂斯》。他私下告诉亨德米特的好友施特雷克尔:瑞士送来了一个文件,上面说亨德米特在访问瑞士时对希特勒发了一通牢骚。在这个莫须有的冒犯话没有调查清楚以前,亨德米特的任何作品都不能广播。罗斯包德还说:即使这事已经澄清,所有的禁令全部撤销,广播电台还是需要得到柏林广播总部的允许才能播送亨德米特的作品。施特雷克尔非常气愤,很想找出幕后发号施令的那个人。富特文格勒则表示会尽一切力量去支持亨德米特,而亨德米特当时在黑森林心脏地带的弗洛腾斯塔特潜心创作,对于外界发生的一切置若罔闻。

事实上,自从首演成功以后,各种阴谋诬蔑、攻击亨德米特的活动就一直没有停歇过。到10月间,施特雷克尔从格特尔德那里得到涉及广播电台的一个简短的禁令,而这个禁令却是非官方的。与此同时,富特文格勒依然在各处积极奔走活动,甚至向他的上级戈林上将要求,请他批准亨德米特的歌剧《画家马蒂斯》在柏林国家歌剧院演出,而得到的回音是:这事只有取得希特勒的同意才行。但是大家都知道希特勒不欣赏亨德米特,又有谁能说服希特勒去改变他的意志呢?为了取得这样的许可,富特文格勒不辞艰辛,决定亲自去求见希特勒。但11月5日,《莱茵前线报》的一篇文章中谈到:“从亨德米特早期作品来看,他是一个地地道道的传播颓废思想的作曲家,决不允许他这样的人来影响德国音乐未来的进程……”接着《德意志日报》也指责“竟会允许他(亨德米特)的一个作品在佛罗伦萨的现代音乐节上演出,而这个音乐节却是犹太人所控制的”,《文化卫士》、《音乐报》以及纳粹《人民观察员》也都纷纷攻击亨德米特与他的作品。亨德米特难以忍受这些辱骂,但他又不知道这究竟是因为什么。其实,虽然亨德米特具有极高的国际威望,但他的艺术却违背了“文化卫士”的艺术原则,更重要的是,这部歌剧的主题——德国自由主义的泯灭和在社会剧变时期艺术家的崇高任务——大大触犯了纳粹的政治信念。剧中罗马天主教徒焚烧耶稣教徒的经书一事,又恰和1933

年纳粹在柏林焚烧犹太人和反法西斯作家书籍的情况相似。另外,他还和一位非雅利安人结婚……总之,这一切都使纳粹痛恨他。他们不放弃一切机会攻击、诬蔑他。11月中旬,亨德米特气愤极了,挟了他的剪报资料直接去找哈佛曼算账,并且声明:这种不道德的攻击再继续下去,他将离开这个国家。但同时亨德米特也跟富特文格勒拟定了一个拜会希特勒的计划,希望取得希特勒的谅解。

富特文格勒找上了柏林《德意志大众日报》的编辑——一位具有新闻言论自由观点的人——腓烈兹·克林博士,争取他为自己发表文章。1934年11月25日,柏林《德意志大众日报》的头版上,在显著位置刊出了一篇名为“亨德米特事件”的长篇文章,作者正是赫赫有名的富特文格勒。他以锋利的文笔还击了《莱茵前线报》的进攻。这篇文章的刊出,犹如捅了马蜂窝,立刻引起了轩然大波,在后街偷偷进行的狙击战被迫公之于世。公众们都支持富特文格勒与亨德米特。纳粹陷入了一种极为狼狈的境地,任何让步都会被看作是一种政治上的失败。于是整个纳粹政治集团纠集在一起对他们发动了猛烈的进攻。富特文格勒首当其冲,失去了一切的职务与工作,德意志文化卫士、国家歌剧院和柏林爱乐乐团等都辞退了他。克林博士当然也无法例外,最后轮到亨德米特。纳粹的宣传部长戈培尔的德意志文化卫士冲了出来,他的发言人驳斥了一些人认为对亨德米特的攻击是一种政治性的谴责。11月28日,戈培尔在他自己的报纸《进攻》的头版上,以横幅的大字标题“音乐上的机会主义者亨德米特为什么要攫取桂冠诗人的称号”为题刊登了一篇文章,谴责他在德意志文化卫士中,运用他的特殊地位,塞进了许多自己的创作去排挤别的作曲家。戈林也私下打了个电话给希特勒,要他立即取消原先约定与富特文格勒的会见。

经过几天的酝酿,纳粹的总进攻开始了。纳粹宣传部门的头子终于亲自跳到前台,戈培尔和罗森堡两人串通一气,前者在12月6日于柏林文化宫发表了一篇气势汹汹、杀气腾腾的演说,罗森堡则在12月7日的《人民观察员》的报纸上发表了一篇恶毒攻击的文章,两者的意思是一

个：在新的德意志国家里，统治者可以决定什么是艺术，如果哪位艺术家不喜欢，那么可以滚蛋。戈培尔的那篇演说虽未指名道姓，但谁都会知道他指的是亨德米特。戈培尔讲完话后，立即又宣读了一份祝贺戈培尔“在铲除不受欢迎的分子”的一举中大获胜利的电报。这封电报签上了德意志音乐卫士主席、作曲家理查·施特劳斯的名。这使亨德米特痛苦万分。因为他能忍受戈培尔的谩骂，但对一位自己尊敬的同行作曲家对自己的恶意中伤，则是难以忍受的。但是，就在这战火纷飞、硝烟弥漫的日子里，11月20日，指挥家许勒却英勇无比，竟然在埃森指挥演出了交响曲《画家马蒂斯》。演出后，亨德米特写了一封热情洋溢的信：

在过去的几天里，无穷无尽的淫褻话倾泻到我身上，使我对这世上笑脸相迎的人特别敏感，你就是他们中的一个。为此我感谢你。你对错误与辱骂的纠缠置若罔闻，给我以很大的鼓舞……

但迫害是无情的，亨德米特的作品在德国遭到全面的禁演，课也无法教下去了，在走投无路的情况下，他先流亡到土耳其去，歌剧的创作暂停了下来。直到1935年7月，亨德米特才在柏林完成了这部歌剧。此后，他曾多次出国，最后流亡到瑞士，直到临死才重新踏上了祖国的土地，那部使他受尽折磨的、长达四小时的歌剧《画家马蒂斯》最终是于1938年5月28日在瑞士的苏黎世歌剧院，由谭兹勒指挥进行了首演。演出获得极大成功。此后，立即在各地相继上演。可是，德国的报纸却守口如瓶，对这方面的消息始终保持沉默。

著名的德国评论家施玛根许密特(Stuckenschmidt)为此作出如下评论：“这是具有讽刺意味的，从德国的气质和伦理观点看来，《画家马蒂斯》可以与贝多芬的《费德里奥》(Fidelio)和普伊茨纳尔(Pfitzner)的《帕列斯特里那》(Palestrina)相齐名，但是它却在德国以外开始了它的经历，可是毫无疑问地，它将会流行于整个世界！”



名画家的音乐画像—— 交响曲《画家马蒂斯》

亨德米特不过用音乐来表现出人们观赏这些
伟大图画时所产生的感情……

——施特罗贝尔

在德国阿尔萨斯的柯尔玛博物馆里,珍藏了德国文艺复兴时期的伟大画家马蒂斯·格吕内瓦尔德(Matthias Grunewald 1475—1528)在伊森汉祭坛上的11幅镶板画。这些画年代悠久,人们对它们的印象早就淡薄异常了。谁知时隔4个多世纪,这些绘画由于它独特的风格及出奇的构思,与20世纪现代写实主义的绘画有着许多近似之处,引起了人们莫大的兴趣,而这位技艺卓绝的绘画大师也就引起了世人的极大重视。

早在1933年,德国近代杰出的作曲家亨德米特(Paul Hindemith 1895—1963)在好友施特雷克尔的建议下,以格吕内瓦尔德的事迹为基础创作一部歌剧,亨德米特决定自己写作剧本。为此,他搜集有关的资料,苦心研究,博览群书,在14天时间里翻阅了130多种书籍,进行了反复的分析研究。他最终根据部分史实及自己设想的一些情节,编写成了歌剧《画家马蒂斯》(Mathis der Maler)的剧本。

画家马蒂斯·格吕内瓦尔德的真实姓名叫马蒂斯·戈特哈德·尼特哈特,生于维尔茨堡,是勃兰登堡的阿尔布雷希特红衣主教的一位宫

廷画师。这人善于思考,成天沉思默想,总想去解决一个百思不得其解的疑难问题。通过反复不断的思考,他领悟到传教活动是无意义的,解救陷于水深火热之中的同胞比从事艺术创作更为重要。这样,他决定放弃了传教与绘画,投身于革命。他加入了 1524 年德国南部农民起义的领袖汉斯·施瓦尔布所领导的反宗教的运动中去。他坚决反对贵族和教会,最后甚至反对起他自己的主人阿尔布雷希特红衣主教来。但是投身于农民运动以后,他却发现自己队伍中不乏奸淫掠夺、男盗女娼的罪恶行动。为此,他气愤至极,当起义的农民遭受到一次彻底的惨败时,他逃进一座森林中去藏匿起来。他饥寒交迫、痛苦万分,丑恶的妖魔鬼怪不时出来纠缠他,他经历了一次圣·安东尼的诱惑。在痛苦的灵魂中,良心的谴责从内心升起,不断鞭笞和折磨他,要他忏悔他的所作所为。为了寻求解脱,他访问了提佛的圣·保罗,保罗从安东尼的肖像中启发马蒂斯,使他认识了自己的错误,并给他指出了日后应遵循的正确道路。马蒂斯终于回心转意,重新回到他的绘画生涯中来,过着和平而宁静的隐居生活。

亨德米特原来准备为这歌剧的每一幕戏写一首管弦乐的插曲,但是,由于他老改变主意,经常涂改,更因剧本改变了剧情及结构,这个计划就更难完成了,最后只写成了三首曲子,发展成一部交响曲《画家马蒂斯》,并于 1934 年 3 月 12 日首演,获得极大成功。交响曲的每个乐章都是以格吕内瓦尔德的一幅镶板画的标题而命名的。

这部作品虽然作者自称是交响曲,但它却不是一部严格的交响曲。德国杰出的音乐评论家施特罗贝尔曾有以下一段评语,可以作为我们欣赏时的一种参考:

当亨德米特连接了他歌剧中的三段音乐,而称它为交响曲时,他的意思并非指 19 世纪的交响曲形式。这三段音乐并没有包含特定的交响曲意义,而且它们不是用主题来表现的。这曲子中无形的

联系就是根据马蒂斯的画来的。但这曲子也并不是寻常的标题音乐,亨德米特不过用音乐来表现出人们观赏这些伟大图画时所产生的感情……他的乐曲免除了一切形象性的描绘,也不采用什么特殊的音响,而完全依照规律来处理一切的变化。这部交响曲中所采用的技巧也就是他在别的乐器协奏曲中所采用的——把感情化为纯音乐。

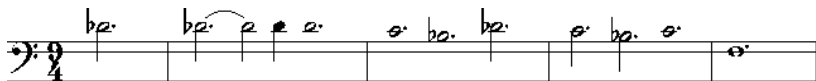
歌剧在政治上触犯了纳粹,被戴上了莫须有的罪名,交响曲的演出在纳粹德国导致了引人瞩目的“亨德米特事件”。

歌剧《画家马蒂斯》虽然最后完成于 1935 年 7 月间,但由于纳粹的迫害,不能在德国演出,直至 1938 年 5 月 28 日,这部作品才在瑞士的苏黎世歌剧院,由谭兹勒指挥作首次演出,受到了观众空前的欢迎。

第一乐章 《天使的音乐会》

此曲原是歌剧的序曲。据说这是按照格吕内瓦尔德为农民起义领袖施瓦尔布的女儿雷吉娜所画的肖像而创作的。乐曲完成于 1933 年 11 月。

这一乐章是以降 D 调为其调性基础的。乐曲由一个管风琴式的引子开始,音乐始终散发出一种浓郁的宗教气氛。单簧管和大管以一种管风琴的色彩,奏出了一个肃穆、神秘而庄重的乐句,接着双簧管和长笛相继将这乐句重复了一次。然后,三支长号以浑厚的音色奏出了一个主要主题,也是一个贯串全剧的主要主题:德国民歌《三位天使在歌唱》。



它是作为一个固定旋律在弦乐的拱形音型的背景上出现的。经过简短的发展,引子就告结束。

紧接着是快速的呈示部。呈示部由三个主题组成,每个主题可以设想为一位天使。

第一主题快速、活泼、爽朗而欢乐,具有一定的男子性格,它被认为是亨德米特旋律发展风格的一个典型:



经过简单发展后,出现了第二主题。这主题与前者迥然不同,赋有一种妩媚、忸怩、含情脉脉的性格:



但是,在发展中,却特别强调了它的节奏力度与冲劲,显示出一种刚劲有力的性格。

第三主题活泼、跳跃、天真烂漫,具有一种逗乐取闹的情趣:



展开部以一个“赋格风格的乐句”开始,然后,以第一、二两个主题交织在一起进行展开。接着,引子中的“天使”主题也参加了进来,音乐变得更为激动起来。“天使”主题的最后一句引回了弥漫于整个乐章的那种平和静谧的气氛,它唤起人们想像格吕内瓦尔德无与伦比的杰作《耶稣降临图》中的那种温和而容光焕发的喜悦神色。

再现部由第三主题先出,然后第一、二主题相继依次出现,最后导致一个强烈而欢乐的结束。

第二乐章 《葬礼》

这是歌剧最后一幕中马蒂斯守候在临终前的雷吉娜前的一首器乐间奏曲。乐曲是从《基督受难图》中获得灵感而写成的。

这个乐章简洁而清晰,是一首单三段体加一个小结尾的乐曲,里面的两个主题也是亨德米特旋律风格的典型。乐曲一开始,弦乐以拖沓步伐型的葬礼进行曲的节奏,奏出了一个凄凉而孤寂的第一主题,给人以无比压抑之感:



第二主题是一支四、五度音程结构的悲歌,由双簧管及长笛以卡农的形式奏出,抒发了无比深厚的思念、怀旧之情:



接着,乐曲又回到了第一主题,不过,这次变换了调性,加强了配器,并丰富了音乐的织体,音乐渐渐高涨,最后迸发出一个强烈而光芒四射的长音,这似乎预示了基督的复活。此后,单簧管、长笛及弦乐相继奏出一个富有悲剧气氛的乐句,使人又回复到葬礼的那种沉痛记忆中来。最后,提琴奏出了一丝长音,高高悬挂在空中,它表达了人们内心的一种无可名状的痛苦之情。

第三乐章 《怪·安东尼的诱惑》

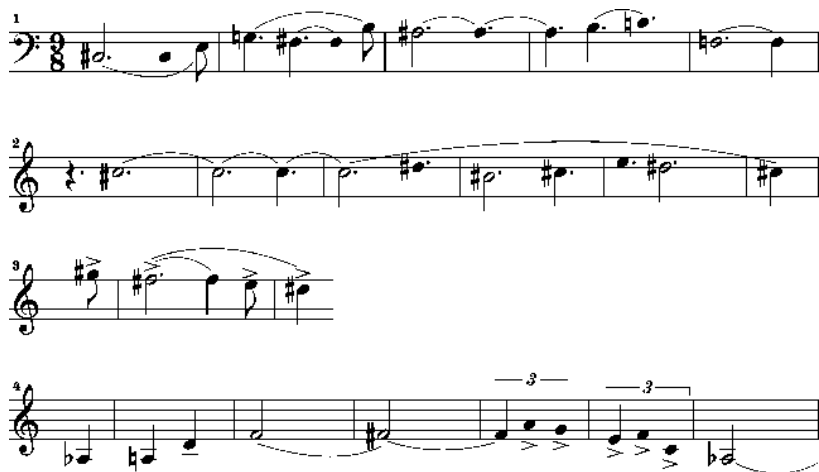
这取材于歌剧第六幕中的一首间奏曲。它大致完成于1934年的

二三月间。因为2月5日他给施特雷克尔写信说：“我发现我对第三首乐曲毫无办法，虽然我辛苦了好一阵子，而且作了各种尝试，结果我放弃了它，而且就决定让它两个乐章去算了。但是，昨天以来，事情再次发生变化，我正在写作《诱惑》。”

这乐章由五个部分组成，它歌颂了圣者以坚强的意志和毅力战胜各种诱惑的英雄形象。乐曲先由一个浑厚的宣叙调式的引子主题开始，它描绘了马蒂斯画中的地狱惨状（见次页谱例）。经过转调，音乐达到一个高潮，随后出现一次简化了的再现而逐渐微弱下来，这是本乐章的引子。



此后，是以赋格与对位手法展开的几个新主题：



各种错综复杂的心理与情绪，并且还象征性地写出了整个斗争的艰苦性。此后，出现了一段赋格式的音乐：



后来,在这段赋格式的音乐上,又出现了木管演奏的一支《西昂救世主的颂歌》:



最终,乐曲以雄伟、嘹亮的铜管奏出了一支崇高、辉煌的宗教歌曲《哈利路亚》结束了全曲,它显示了圣者最后的胜利。



原载《音乐爱好者》1982 年第 1 期



奥尔夫的《布兰之歌》

对于一切,我最终关注的不是音乐,而只是精神的探索。

——卡尔·奥尔夫

在 20 世纪的欧洲乐坛上,最受听众欢迎的一部清唱剧恐怕就是德国著名作曲家卡尔·奥尔夫(Carl Orff 1895—1982)的《布兰之歌》(Carmina Burana)。这部作品的强烈吸引力主要归功于作曲家的艺术信念、创作技法及独特的风格。

1913 年,奥尔夫在慕尼黑音乐院学习作曲,学习了不少现代作曲家的作曲技法。但直到 1920 年,师从著名复调大师卡明斯基(H. Kaminski)研究了文艺复兴及巴洛克时期的音乐,他的思想才开始转变。他认为艺术美学的核心是质朴。用他的话来说“表达越具有本质性、单纯性,效果也就越直接而强烈”。从那时起,他的音乐语言从应用的音阶、和声、节奏直到旋律的素材都尽量简单,但效果却十分强烈。在这基础上,他发展了一种直率、基本和原始的音乐风格,世人称之为“奥尔夫风格”。

奥尔夫形成自己风格的第一部作品就是这首举世闻名的《布兰之歌》(意即《世俗之歌》)。它有一个副标题——为独唱家及合唱队演出而带有器乐及不可思议的场景的世俗歌曲。从这里不难看出这是一种结

合清唱剧、大合唱、歌剧、话剧等特点以及舞蹈因素的音乐体裁,但奥尔夫并没有指明舞台上应用何种布景,演员应穿何种服装,这全由演出时决定。演出时,歌唱者坐在乐池内,台上由舞蹈者作出补充歌词所需的象征性的动作。

《布兰之歌》作于 1937 年,同年 6 月 8 日在法兰克福歌剧院首演,取得极大的成功。同月,他写信给出版商说:“以往我所写的以及那些你已不幸地出版了的任何东西,一概作废。从《布兰之歌》起,我可以收集的作品开始了。”事实上也确实如此,从那时起,他进入了一个崭新的“奥尔夫风格”时期,创作了 12 部作品,赢得了他在国际乐坛上的崇高声誉。

《布兰之歌》歌词的取材十分有传奇色彩。在德国慕尼黑以南 30 多英里处,有一座建立于公元前 740 年的巨大的寺院半隐半现在阿尔卑斯山的山谷中,这就是古老的贝尼狄克特修道院。1803 年,在这座庄严、神圣的古老寺院里挖掘出许多“长年失散”的宝藏。其中一件就是被慕尼黑州立图书馆收藏的 1280 年《布兰之歌》的手抄本。这本诗集收集了 200 多首诗歌,都是当时尚未毕业的神学院的流浪学生、流浪僧人、思凡的僧士留下的。他们脱离神学院的教育,整天沉溺于歌唱、喝酒、恋爱,用诗歌歌颂这种花天酒地的生活。歌词极端粗俗,使用多种文字:白话拉丁文、古法语、古巴伐利亚语、古德语等。1847 年,诗人约翰·许默勒将它汇集出版。

1935 年,奥尔夫浏览了这个版本的全集。奥尔夫的传记作家莱斯(A. Liess)说奥尔夫“戏剧灵感在一接触到开始几句诗句时就已燃点起来了”。奥尔夫从这书中选了 24 首诗篇,立即交米夏尔·霍夫曼(M. Hoffmann),请他译成韵文,然后再请沃尔夫根·夏特瓦尔德(W. Schadowald)将韵文译为自由的散文诗。此后,他将这些素材重行安排,分为四个部分:第一部分《序歌》(二曲);第二部分《初春》(八曲);第三部分《在酒店里》(四曲);第四部分《爱的宫殿》(十曲),总共 25 曲。现简介如下:

第一部分：序歌

第一曲：序歌合唱《啊，命运》，3/2，庄重地。这是一首气势磅礴、宏伟壮丽的大合唱。乐队以管风琴般的洪亮音响奏出了几个巨大的和弦，导入了气象万千的大合唱。歌声历数命运愚弄人们的各种罪行：



啊，命运！
 你像月亮
 变幻无常，
 先是升起，
 然后下降；
 可恨的人生，
 对我们一时虐待，
 一时宠爱。
 世人的愿望
 由它播弄，
 权势与贫贱，
 一样冰雪消融。

不久，速度变快，音量渐增，最后，情绪骤变，合唱翻高一个八度，激昂慷慨地高唱起与命运争斗的战歌：

此时此刻，切莫迟延，
 拨起琴弦
 为的是强有力的人物

已被命运之神制伏，
请与我一齐同来痛哭。

第二曲：男低音独唱与合唱《命运带来的创伤》，4/2。此曲分为两部分，前首由男低音演唱，后首男高音、女高音及女低音先后加入演唱。他们控诉着命运的残酷无情：

我含着满眶热泪，
哀悼命运带来的创伤。
她给我无情的打击，
从我身边索回她的恩赏。
有句话千真万确，正像人们所说的那样：
秃顶无论遮盖得怎么好，
头发也会很快脱得精光……

在歌曲的演唱中，挟带着一首情绪强烈的器乐间奏，似乎是表达了一种对命运的愤慨。

第二部分：初春

第三曲：小合唱《明媚的春光》，8/2。这首歌曲用伊奥利安调式写成，清新、优美。在高音木管乐器短小的引子以后，先由小合唱队中的女低音及男低音演唱，后由女高音及男高音的独唱予以应答：



明媚的春光
返回苏醒的大地。

严冬的势头
已被驱散,远走高飞。
弗洛拉穿上
五彩的衣裳,
树林也兴高采烈,充满了鸟语花香……

此曲描绘了春回大地的一派美丽的景色:鸟语花香,清风荡漾,少女跳着艳舞,满心欢畅。

第四曲:男中音独唱《万物受到太阳的抚育》,2/2。在银铃似的引子后,男中音以温柔的声调唱出了一首节拍自由而潇洒的歌曲:

万物受到太阳的抚育
多么美好鲜妍。
四月的旖旎风光,
重又向世间展现。
翩翩少年的心中,一片温情蠢蠢欲动,
爱神带到的地方,上帝任意操纵……

这首小曲十分素静,犹如国画中的淡墨山水,寥寥几笔就勾画出一
种深远的意境,实在令人爱不释手。

第五曲:合唱《可喜可盼》,4/2。这是一首歌唱春到人间的欢乐歌曲,先由男声合唱,继以女声:

可喜可盼
那等待已久的春天,
她把快乐带回世间,
原野开遍了花朵,
绯红鲜艳。
阳光普照,一片晴朗,
所有烦恼,一扫而光。
如今,夏天

告别了严酷的冬日
回到了人间……

音乐开始比较平稳,不久即转为激动,使人感到一种春光焕发之情。

第六曲:《舞曲》,2/2。这是整部作品中唯一的一首器乐间奏曲,气氛强烈、节奏多变,中间还夹了小段的小提琴与长笛的独奏,是一首饶有风趣的土风舞曲。

第七曲:合唱与小合唱《壮丽的森林》,3/4。虽是一首失恋的情歌,但依然十分活泼、风趣。前半段由大合唱演唱,描绘美丽的自然景色,后半段先由一群姑娘问道:“我最亲爱的情郎,你现在何方?”然后小伙子回答说,“他已骑马走了”,而且渐弱,表示远去。这时姑娘情不自禁地惊呼:“哎呀,如今有谁再来爱我?”音乐渐渐消逝,表现出一种无可奈何的失落之感,十分生动、风趣。

第八曲:童声合唱与女声合唱《卖货郎,给我胭脂》,4/4。这是一首以古德语歌词配置的民谣风歌曲。合唱前有一段简短如铃声般的引子,犹如货郎担的摇铃声,接着姑娘们以天真无邪的感情,轻快、洒脱、怡然自得地唱道:



卖货郎,给我红胭脂
我要把脸蛋儿涂得绯红,
管他愿意不愿意
要燃点起小伙子心中的火种。

副歌:

瞧瞧我
小伙子
我是不是十分漂亮?……

第九曲:艳舞,合唱《她们到这儿来翩翩起舞》,3/4。这是一首带器乐引子的三部曲式的歌曲,比其他歌曲较为复杂,节奏多变,而且用上了转调。开始,男女青年以对唱形式演唱了舞曲,热烈、欢腾,抒发了青年人的欢乐心情:

她们到这儿来翩翩起舞。
都是一些年轻的姑娘,
整个这样漫长的夏天,
可没有男孩伴在身旁……

突然,情绪骤变,女低音以浑厚、深沉的声音唱出了一首情歌:“来啊,来,我亲爱的心肝,我等你等得这么久长,你那玫瑰色的嘴唇,会消除我的一切失望。”最后,青年男女又重投入欢乐的歌舞之中。

第十曲:合唱《就算整个世界都属于我》,4/4。这是一首生气蓬勃、情绪激昂的歌曲,由一个铜管乐的引子导入,充分显示了青年人热恋的心情:



就算整个世界都属于我,
从大海直到莱茵河,
我也走过而无动于衷,
只要俊丽的英国皇后,
卧倒在我的双臂之中……

第三部分 :在酒店里

第十一曲:男中音独唱《内心激动》,4/4。这是一首控诉世道不平的歌曲,情绪烦躁,歌者声嘶力竭,口若悬河地唠叨不已:

我激动的心中
 万分痛苦，
 怀着满腔怒火，
 我向自己倾诉。
 我本来自物质，
 尘土做成，
 好似一片落叶，
 随风飘零，任人摆弄……

最后出于无奈，终于唱出了“与其明日得拯救，不如今日尽开颜，只求肉体得解放，何求灵魂升天堂”。

第十二曲：男高音与男声合唱《我曾在湖上游荡》，4/4。这是一首描写被厨师烧烤的一只天鹅的惨状来影射残酷现实生活的歌曲。此曲以模拟天鹅悲鸣的乐队引子开始，然后由男高音的高亢而凄惨的声调唱出了这支悲歌：



我曾在湖上游荡
 生活无比美好，
 那时我是一只天鹅。
 啊！可怜我呀，不得了，
 如今已是漆黑一团，
 被人用火烧烤……

最后，男声合唱以激昂的声调唱出：“可怜，可怜，如今凄惨，被烧烤得黑而又焦。”显示出无比愤慨。

第十三曲：男中音独唱与男声合唱《我是修道院院长》。这是一首宣

叙调式的讽刺歌曲，揭露修道院院长男盗女娼，只顾与酒肉朋友寻欢作乐而对修道士横加管辖的罪恶行径。歌中唱道：

我是“吃喝会”的会长，
爱和朋友痛饮一场。
我的心思全在“赌博党”上，
谁若早晨去酒店里找我，
保证他晚上脱去衣裳输个精光……

然后，群情激愤，大家连吼带骂地唱道：“恶棍！可耻！你干了什么勾当？我们人生的欢乐，全被你剥夺精光。”

第十四曲：男声合唱《当我们在酒店里》，4/4。这是整部清唱剧中最长的一曲，这是一首醉歌，采用模拟醉汉呓语及狂吼的声调写成。音调时高时低，节奏时快时慢，逼真地表演了一个醉汉的醉态：

当我们在酒店里，
我们无暇顾到死活这笔账，
总是抢着挤到赌台上，
在那边冒汗又紧张，
酒店里有什么？
一个银币就给你欢畅——
假如你真想懂得这迷的话，
那么，好好听我说端详……

就这样，他开始醉醺醺地没完没了地唠叨开了。最后：

虽然他们愉快地痛饮，
就这样很多人指摘我们，
就这样我们终是口袋空空，
但愿批评我们的人惊惶失措，
不被列入到神明的名册之中……

第四部分 :爱的宫殿

这部分的十首歌曲是按照男女爱情逐渐发展的情节贯穿而成的。

第十五曲:童声合唱与女高音独唱《爱神飞来飞去》,2/2。这是首柔情的歌曲,但风格上与其他歌曲有较大的不同,其中运用了不少半音,似乎显示了恋爱中的人们那种精神恍惚的神志。

爱神飞来飞去,
情欲把她紧紧抓住。
年轻的男男女女,
双双结成了伴侣。
要是姑娘少个对象,
什么欢乐也就一扫而光,
在她苦闷的心房,
就像那里夜茫茫……

第十六曲:男中音独唱《白天、黑夜与整个世界》,4/4。这是一支即兴风格而具有不少华彩乐段的歌曲,男中音以真假声交替的方法演唱,吐露出失恋中的一种无可奈何的心情。



白天、黑夜与整个世界
都在跟我作对,
听到少女的声音,
令我含泪伤心,
有时听到一声悲叹,
更令我胆战心惊……

最后,他逼不得已吐露了自己的心声:“一会儿又会起死回生,只要你给我仅仅一个亲吻。”

第十七曲:女高音独唱《站着个年轻的姑娘》,4/4。失恋的小伙子看到一位姑娘,心中是如何地激动呢?他以深情的语调,悄悄地赞美着她:



那儿站着一个年轻的女郎,

穿了一件红色的紧身衣裳;

假如有谁碰碰她,

紧身衣就会簌簌作响,

哎哟,哎哟。

那儿站着个姑娘,

玫瑰那般的漂亮;

她的容光焕发,

她的小嘴像花朵一样。

哎哟、哎哟……

这是一支优美动听的抒情歌曲,伴奏简洁,只用了弦乐、木管,十分细腻、动听。

第十八曲:男中音独唱与合唱《在我的心中》,6/4。姑娘的出现,燃点了小伙子心中的爱情。他热情地唱道:



在我的心中，
 充满了声声的哀叹，
 为了你那么可爱，
 我忍受深深的苦难。
 曼黛莉埃特，
 曼黛莉埃特，
 我的心爱，
 还没有回来。

……

但愿上帝助我，
 完成我心中的意愿：
 使我终于开启——
 她那童贞的锁链……

第十九曲：男声合唱与男中音独唱《假如小伙子与姑娘》，2/4。这是一首宣叙风格的无伴奏合唱，前段先由男中音、男低音及男高音形成竞唱，后由男高音独唱。后段则为生动、活泼的合唱，具有强烈的谐谑情趣，十分逗人喜爱。

假如小伙子与姑娘，
 结成伴侣一双，
 他们的结合多么愉快，
 情爱不断地增长，
 要把圣贤的教诲
 一股脑儿遗忘。
 只有难以形容的欢欣，
 渗透他们的躯体、双臂与唇上……

第二十曲：双重合唱《来、来、来》，4/4。这是一首欢快的情歌，以两个合唱队的竞唱形式写成，情绪十分激动、热烈。他们唱道：

来、来，来，
不要让我死去，
……
你比玫瑰还红，
比百合还白，
比其他什么都美，
我将永远对你崇拜……

第二十一曲：女高音独唱《我心中的天平》，3/2。此曲描写少女在热恋中的彷徨，是放任于爱情，还是保持自己的贞操？独唱在二拍子、三拍子、四拍子之间徘徊，显示出一种犹豫不决之情。特别由于长笛吹出了一个平行三度的抒情旋律衬托独唱，这更加深了这种感情的抒发：



我心中犹疑不定的天平秤，
肉体的爱与纯洁的童贞，
放在上面一起称一称。
可是凭我所见去挑选，
我低下头来细盘算，
从中取那个，毕竟爱情比蜜甜……

第二十二曲：女高音与男中音独唱及童声合唱《这个时辰多快活》，4/4。这是一首歌唱及时行乐的歌曲，曲中充满了激情及强烈的切分节奏，生气勃勃，显示出“为了爱情，敢作敢当”的大胆精神。



第二十三曲：女高音独唱《最甜蜜的人儿》。这是一首四小节的华彩

乐段型的短小情歌,拍子十分自由,写出了姑娘在享受爱情时的美满心情:



最甜蜜的人儿,
啊!我把我整个都奉献给你。

第二十四曲:合唱《祝福你,最可爱的人》,4/2。这是一首声势浩大、气象万千的颂歌型的大合唱:



祝福你,最可爱的人,
珍贵的珠宝,
欢呼,最光荣的贞女,
处女的骄傲,
欢呼,人世的光芒,
欢呼,人世的玫瑰,
布兰齐弗洛尔和海伦娜,
高贵的维纳斯,嗨!

第二十五曲:合唱《啊!命运》。青年男女在获得了美满的爱情以后,再次唱起了与命运斗争的战歌,它好似向人类宣告:人生永远是美好的!



查维斯与他的 《印第安交响曲》

查维斯的音乐无比健壮。这不是以一种生活的写照,而是以一种生命的体现而创作的音乐。

——A·柯普兰

19 世纪以来,世界各地民族意识日益高涨,民族觉醒运动风起云涌,这不仅对这些地区的政治造成了重大的影响,而且对其文化艺术也带来了猛烈的冲击,形成了各地广泛的民族主义文艺思潮。20 世纪初,这股浪潮波及南美。1910 年,墨西哥也爆发了革命。革命唤起了墨西哥人为自由、为人民而斗争的热情,同时也在文艺领域中激起了民族文艺复兴的高潮。1923 年,墨西哥的三位伟大的画家 J·C·奥罗兹科(J. C. Orozco 1883—1949)、里维拉(D. Rivera 1886—1957)与西凯罗斯(D. A. Siqueiros 1896—1974)在美术上展开了一个新的运动。他们要以复兴墨西哥的阿兹特克(Aztec)与玛亚古代文化及印第安人的民族性来建立墨西哥自己的现代艺术,开创墨西哥文艺复兴艺术的光辉灿烂的时代。绘画的觉醒也带动了音乐的复兴。三位杰出的作曲家:庞塞(M. Ponce 1886—1948)、雷维尔达斯(S. Revueltas 1899—1940)与查维斯否定前人的观点,认为“土著民族的音乐文化在墨西哥历史上形成了最重要的阶

段,西班牙入侵前的音乐表现了墨西哥心灵最深邃的智慧”。他们要为创作真正的墨西哥音乐而奋斗。这三人虽同是作曲家,但查维斯除了作曲外还从事表演、教学、研究、著作及社会活动等多方面的工作,他在墨西哥音乐史上的地位,犹如艾涅斯库在罗马尼亚音乐史、巴托克在匈牙利音乐史、勃劳赫在以色列音乐史及维拉·罗勃斯在巴西音乐史一样,功不可泯、名垂乐史。

卡洛斯·查维斯(Carlos Chavez 1899—1978)具有西班牙—印第安血统,从小就酷爱印第安音乐。童年时,他每逢节假日经常与家人同去印第安人聚居的特拉斯卡拉(Tlaxcala),自幼便迷恋印第安音乐。11岁起随墨西哥音乐先驱庞塞学钢琴,庞塞对他也十分赏识,日后曾回忆“查维斯是一位少见的勤学苦练的典范,在我们碌碌无为的环境中是很突出的”,又说“查维斯音乐最引人注目的特点是渴求创新……他有才华,身受双重影响:舒曼与肖邦的浪漫主义和现代主义,后者是因其新颖与异国情调吸引着它”。

对民族音乐的渴求促使查维斯多次深入各地搜集、研究印第安人的音乐,尤其是对土著乐器及阿兹特克音乐的文献进行深入研究。这些音乐中短促而原始的旋律、强烈而单调的节奏、严峻而冷漠的色彩深深地吸引了他,正是这些质朴的音乐语言构成了他日后创作的基础。早年他所创作的几首钢琴曲《狂喜》(Juvenilia)、《墨西哥曲调》(Cantos de Mexico)、《c小调交响曲》、芭蕾舞剧《新火》(El fuego nuevo)以及《弦乐四重奏》等都显示了墨西哥民族音乐风格的端倪。

查维斯没有沉湎于已有的成绩,他勇于进取。他要使墨西哥音乐与现代音乐接轨。1922—1924年,查维斯去了德、法、奥等地。1926—1928年,他又去了纽约,结识了柯普兰、考威尔、瓦列兹等现代作曲家。20世纪新音乐的思潮强烈地冲击了他。回国后,他一方面大力从事于斯特拉文斯基、勋伯格、萨蒂、米约等人的现代作品的演出,以传播欧洲的新音乐思潮,推动墨西哥现代音乐的发展。另一方面,开始探索现代音乐的创作。这种探索促使了原始主义与现代文明的交融,并构成了他日后创

作的一条主线。由于在国外受到机械统治的社会精神的影响,结构主义的思维开始出现在他的作品之中,创作出一批带有抽象性标题的作品:《多边形》(Poligonos, 1923)、《容貌》(Aspectos, 1923)、《36》(1925)、《能量》(Energia, 1925)、《统一》(Unidad, 1930)。但这些作品依然保持了墨西哥音乐的特征,这种探索在他与画家里维拉合作的芭蕾舞剧《马力》中达到了高峰,被人称为“查维斯最迷人之作”。

革命的成功给他带来了广阔的活动空间。1928年,不满30岁的查维斯被任命为墨西哥交响乐团指挥,12月,又被聘为国立音乐院院长。作为一位指挥,他致力于本国作曲家新作的演出,同时也积极介绍世界古典音乐及现代音乐的名作。在他任职的21年(1928—1949)中,总计演出了33位墨西哥作曲家的93部作品,并且在墨西哥首演了250部世界名作。此外,他还聘请了一批享有世界声誉的指挥家及作曲家如安塞梅特、斯托考夫斯基、蒙特、亨德米特、斯特拉文斯基、柯普兰等与乐团合作演出,进行广泛的国际文化交流,为墨西哥音乐文化的发展作出了重要贡献。作为一位音乐院的院长,他不仅主持校务,而且亲自担任作曲课的教学。为了摆脱欧洲传统模式的影响,他大力进行教学改革,并取得了卓越的成就,培养了不少优秀的音乐家。墨西哥著名的“四人团”:D·阿亚拉(Daniel Ayala Pérez 1906—1975)、S·孔特雷拉斯(Salvador Contreras 1912—)、B·蒙卡约(José Pablo Moncayo 1912—1958)与B·加林多(Blas Galindo 1910—)都是他作曲班上的学生。由于政府文化改革的政策不能贯彻始终,他于1934年辞去了院长职务,但他奠定的教学体系,已在院内扎根,并取得了发展。

1933年,查维斯被任命为公共教育部艺术司司长。1947年,阿勒曼总统要他组建国家艺术研究院,并任命他为院长。在任职的5年中,他组织创作与演出,研究古代音乐,创建舞蹈剧院,出版乐谱,做了大量工作,取得了极为卓越的成绩。

1949年,查维斯对自己作了深刻的自我总结:“在所有过去的这些年代里,为了使墨西哥的音乐生活得到整体的发展,看来我已做了我能做

的一切,现在我要满足我个人最大的欲望——创作——了,并用这一形式服务社会。”他于是辞去一切职务,专心创作。在此后的30年中,他创作了5部交响曲、6部室内乐、4部合唱作品、7部器乐作品及歌剧《来访者》(The Visitors, 1953—1956)、舞剧《金字塔》(Pirámide, 1968)等,使他成为“他一代人中最主要的一位拉丁美洲的作曲家”。

在查维斯一生创作的主要作品中,唯一直接采用印第安旋律的就是那部被称为“表现了墨西哥印第安人灵魂”的《印第安交响曲》(Sinfonia India, 1936)。

查维斯一直认为:“古代墨西哥的印第安音乐,它最纯粹的形式,不像通常所猜测的是阿兹特克(Aztec),而是亚基(Yaguis)、赛利(Series)和维乔勒斯(Huicholes)等游牧部落的那些音乐。”并说:“就这些土著音乐的本质而言,经过四个世纪与欧洲音乐的接触,依然保留其原有的特色……这个事实便成为其强韧的标志。”也许就是为了充分显示真正的印第安人的性格,他就采用这三个部落的音乐写成这部单乐章形式的交响曲。作品里还使用了许多印第安的乐器,如:水葫芦、印第安鼓、各种刮响器、钹等。

作品的主题素材具有一种剽悍的原始力量,旋律只在一个相对狭窄的范围内运动,强调单音及其重复的片断。所有这些与查维斯音乐的明亮的色彩、固执的节奏、清晰的轮廓以及有意的质朴的创作风格十分吻合。和声语言是全音阶—调式性的,有时带有一点五声音阶的音响。

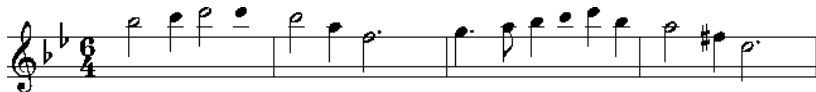
交响曲以急速的5/8与2/4、3/4交替拍子的短小引子开始。紧接着,出现了一支强烈节奏的那亚利德(Nayarit)地区维乔勒斯部落的《太阳颂歌》的旋律:



乐思进行了有力的扩展以后,音乐进入了“如歌的小快板”。单簧管唱出了一支索诺拉(Sonora)地区的亚基部落的曲调:



这曲调以巧妙的变奏,一再重复,然后,音乐达到了一个高潮。“慢板”乐段由另一支索诺拉地区的印第安曲调组成:



音乐逐渐展开,使人产生与大自然融为一体之感。交响曲的中部给人留下了深刻的印象:悲伤的动机,逐渐加入了新的音响,似乎汇合成一种宗教仪式性的行列:小提琴的悲歌、打击乐的轰鸣、横鼓的震天敲击声……好像庄重的祭祀仪式正在进行。交响曲的尾声采用了一支 6/8 拍子的赛利部落的舞曲主题:



主题在木管的刺耳齐奏、长号的滑奏、打击乐器的细碎的敲击声、刮奏乐器及弦乐器的持续吱吱声中汇成一股巨大的音响,爆发出一一种无法抑制的狂欢气氛,最后在一个结束和弦的巨响中,整个齐奏戛然而上。霎时间,似乎突然有一个壮实、强悍的印第安人的高大塑像浮现在人的脑海之中,令人久久不能忘怀。这真是一曲墨西哥印第安人的心灵之歌。



一部具有美国精神的交响曲 ——柯普兰的《第三交响曲》

我喜欢让音乐自己说话。

——柯普兰

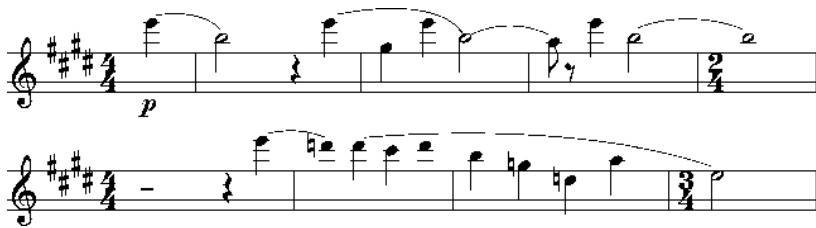
美国是当今世界上的超级大国,它在许多领域中都占有领先的地位。但由于建国短暂,它的文化高峰也就姗姗来迟。19 世纪初期,当欧洲各国的文化正处于顶峰与蓬勃发展的时期,美国却连大歌剧院、大交响乐团、完善的音乐学院都还没有建立。本国无法培养作曲家,学作曲的都到欧洲去求学,因此,不论美学观点、艺术思想、作曲风格等各方面都深受欧洲文明的影响,始终没有自成一家。直至 19 世纪末,出现了艾夫斯等一批作曲家,这才开始渐渐摆脱欧洲的影响,表现出一定的美国精神,建立起别树一格的美国音乐风格。在大型交响乐作品中,这种精神体现得较为突出并受到群众广泛欢迎的,应该说是柯普兰(Aaron Copland 1900—1990)的《第三交响曲》。

《第三交响曲》是柯普兰应库塞维基金会的委托而创作的。这部作品是非标题性的,可以称为“古典性的”、“纯音乐”的作品:乐曲是以美国音乐素材写成的,这里没有采用原始的民歌,但随时可以听到《阿帕拉契亚的春天》(Appalachian Spring)中那种新英格兰及夏克的赞美歌曲调,也可听到

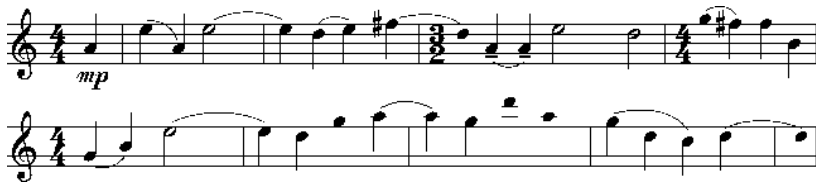
芭蕾舞剧《小伙子比利》(Billy the kid)中美国牛仔歌曲的动机或是《墨西哥沙龙》(El Salón México)中拉丁美洲舞蹈与爵士乐的节奏,整个作品充满了美国情调,再加上结构松弛,类似狂想曲,技巧艰深,这些都典型地体现了柯普兰创作的独特风格,是他交响音乐作品中的一部杰作,也被认为是美国乐派中最卓越的成就之一。1946年10月18日,库谢维茨基指挥波士顿交响乐团进行首演,受到广泛的欢迎并且作为这一年度中美国作曲家所创作的最优秀的乐队作品而获得1947年纽约音乐评论同仁奖。

作品由四个乐章组成。

第一乐章具有浓郁的新英格兰的赞美诗气氛,形式十分自由,抒情性与朗诵性的音乐轮流出现,具有柯普兰的典型沉思风格。乐章由三个主题组成,呈拱形结构,始末都在E大调上。音乐没有引子,一开始就直接进入第一主题,由长笛、单簧管及第一提琴奏出,十分安详、清新,把人带进一种清晨的平静气氛之中,使人回忆起迷人的《阿帕拉契亚的春天》。主题以E音为其中心音,第一乐句是在E大调上,第二乐句则在同主音的多里亚调式上:



第二主题是第一主题的补充,具有类似的性格,由中提琴、英国管及双簧管奏出。主题中的上行五度与下行五度相互平衡,前进的节拍也十分均匀,再加上终止音时值较长,这样就更为接近古老的赞美诗:



第三主题则与前两个主题的性格迥然不同,气势雄浑,音响洪亮,先由两个长号奏出,然后转到了圆号:



这个主题与第一主题在整个交响曲中的地位都很显要,一再出现在后面的几个乐章之中。主题呈示完毕,即出现了生气勃勃的中间落段。其后是一个扩大的尾声,它以一种更为开阔的气势再次呈示了第一主题的素材。最终,整个音乐又恢复了开始时的那种安详而平静的气氛。

第二乐章的音乐富有柯普兰西部题材舞剧中牧童音乐的情趣。这一乐章虽不称为诙谐曲,但却具有诙谐曲的性格,开始时有一段引子,其曲调是从第一乐章中的第一与第三主题中演化出来的,然后再引入第一部分。第一部分的主题由一个军号型的动机所构成:



这个主题前后一共呈现三次,先由圆号、中提琴及单簧管奏出,后由弦乐齐奏,最后由铜管奏出。每次的呈示都由一个插部予以隔开,然后直趋高潮。高潮后直接进入第二部分。

第二部分抒情的主题带有卡农风格,由第三双簧管及英国管奏出,与第一部分形成鲜明的对比:

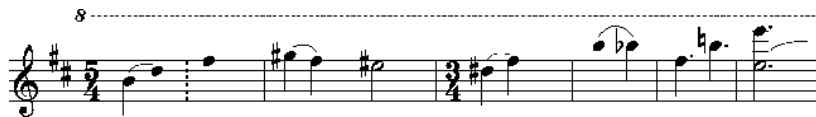


略带变化的再现部在钢琴上奏出,插部则由乐队担任,定音鼓喧闹地敲击着重拍,气势磅礴,激动人心。

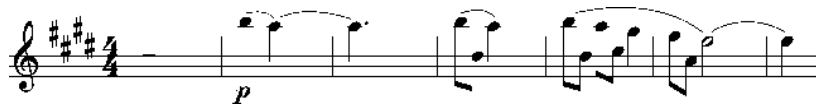
第三乐章是全曲中曲式结构最为自由的一个乐章。虽然它由很多

不同的段落构成,但各个段落之间相互渗透,可以说有点像一连串交织紧密的变奏曲。这种形式,柯普兰称之为“段落变形”,是饶有风味的一种手法。

开始的一个沉思性引子是第二乐章第一主题的变体,由第一小提琴在高音区奏出,听起来具有一种遥远而神圣之感:



这个乐思以第一、第二小提琴之间的一种简单对位进行发展。最后,音乐以一个E大调的全终止引出了第一主题:



上述主题源自第一乐章的第三主题,优美而抒情,由独奏长笛奏出,并且以逐渐缩小旋律的音程为其特征。这是乐章中的一个主要主题,也是所有变奏的基础。此后的各个变奏性的段落,一直在变换调性,而且不断地加以展开。

第一变奏是一个快板,具有一定的舞蹈性,由弦乐器奏出。

第二变奏具有天真、烂漫的性格:



紧接着的是充满生气的第三变奏:



此后音乐逐渐减弱,最终结束。短笛及小提琴泛音的旋律轻轻地漂浮在上,下面则由竖琴及钢片琴担任伴奏。

第四乐章是全曲中最冗长的一个乐章,也是曲式上最接近于奏鸣曲式的一个乐章。乐曲由军乐性质的引子开始。主题是以作曲家在 1942 年谱写的一首《平民军乐曲》为基础而写成的,它为乐章主体部分的出现作了准备:



乐章的呈示部完全由主部主题构成,而这个主题又与军号动机有着密切的关系。当它在双簧管及单簧管上以对位形式出现时,很像叽叽喳喳的鸟语声:



展开部是以上述两个主题为基础发展的。令人十分诧异的是乐章的副部主题却在这时才出现于展开部,它宽阔如歌并且具有强烈的拉丁美洲音乐的节奏:



当展开部行将结束时,音乐中出现了由铜管及长笛的滚舌奏法奏出的一组恐怖的和弦,令人难以忘怀。至此,原有的舞蹈节奏消失了,音乐转入再现部。再现部与呈示部不同,带有明显的华彩性。尾声是整个交响曲的一个巨大的总结,各种素材在此穿插显示。先是终曲的第二主题以一种均匀的步伐出现在我们面前,转而成为一首庄严的赞歌。最后,乐队全体高奏第一乐章开始的主题,结束了全曲。那么,这部作品究竟阐述了什么内容呢?我想作曲家在交响曲首演时曾写过的一个解说正好可以作为解答:“写这种交响曲,不可避免会产生这样的问题,就是它

要表达些什么。我想假如我要勉强自己,是完全可能为这部交响曲编造一套理论根据的。但是,真这样做了,我就是在欺骗,至少是添油加醋,搞了些真真假假的东西,而这与创作全然没有关系……我喜欢让音乐自己去说话。”

原载《音乐爱好者》1989 年第 4 期



牛仔芭蕾组曲 ——《小伙子比利》

我历来的兴趣,就是把音乐与我的生活联系起来。

——柯普兰

许多许多年以来,在辽阔的美国西部流传着一个传说,传说中的主人公比利是一个年轻胆大、胡作非为的流浪汉。在美国的淘金热年代里,他随父母西迁到墨西哥州,在那里成长。11岁时就经常出入酒馆与赌场,寻欢作乐。后来因为母亲被人误杀,他满腔怒火,拔枪打死杀手,从此成为一个声名狼藉、心狠手辣的亡命徒,流浪于西部的城镇、草原之中,成为美国西部一位传奇人物。

1938年,美国克莱文芭蕾舞团总裁基尔斯坦对此产生了兴趣,将它编写为一个芭蕾舞剧的脚本,邀请美国当代著名作曲家柯普兰为之谱曲。柯普兰原来对牛仔歌曲毫无兴趣,压根不想创作这一作品。但是,当他七八月间从巴黎、纽约、新罕布尔什创作归来,他的思想开始有了转变:“要肯定人民大众,为了他们尽可能运用简洁的语言,并讲出需要讲述的话,这是美国现代音乐家必须去做的事情。”他采用了牛仔歌曲、小调的音调以及墨西哥民间舞蹈如哈拉比、踢蹴舞、霍达舞等谱成了他有

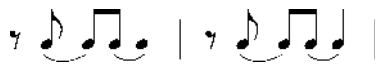
生以来的第一部芭蕾舞剧。1938年10月16日,克莱文芭蕾舞团在芝加哥的市歌剧院首演了这部新作。由于具有鲜明的美国精神及美国音乐的特征,这部舞剧受到了观众热烈的欢迎。1939年,柯普兰又从中选出八段音乐改编为一部芭蕾组曲《小伙子比利》(Billy the Kid)。现在我们对这组曲作一简介,读者可从中窥到全剧的概貌。

第一曲《一望无际的大草原》。音乐以单簧管演奏的一个平行五度的民歌风格的主题开始:



因为采用了平行五度,而且还运用了大、小调交替的色彩,这个主题显得调性模糊而不清晰,并且给人造成了一种空旷、凄凉之感,非常形象地描绘出一派荒无人烟、一望无际的大草原的景色。

接着,音乐中出现了固定低音的节奏音型:



以及基本的和声。这些主题的旋律、和声以及固定低音的音型成为贯串全曲的重要因素。然后,出现了主题的三次变奏,每次变奏都逐渐加强了力度,增厚了织体,加浓了色彩,最后推向了高潮,整段音乐形象单纯、性格统一、曲式自由,似乎是整个组曲的前奏。

第二曲《边境小镇的街道》。这是整个组曲中最冗长的一段。音乐嘈杂而喧闹,描绘出美国西部边境热闹繁忙的情景。整段音乐采用了几首著名的牛仔歌曲的曲调,按照变奏曲及回旋曲相结合的形式加以发展而写成,音乐生气勃勃、兴奋欢乐,充分体现了柯普兰芭蕾音乐的特点。乐曲开

始时,短笛以顿音奏法吹出了一段轻松、愉快的牛仔小调《曾祖父》:



不过,在这里柯普兰将它略加改变,并且给予了一个复杂而精致的和声背景。不久,长号又引进了另一首牛仔歌曲《走吧!小狗》:



此后,以上两个主题不断变奏,有时轮流出现,有时则又结合出现,有时又以复合节奏的形式出现,有时又在和声上出现不协和的音响。总之,柯普兰用尽心机,突出地表现了边镇小街上人声沸腾、嘈杂喧闹的情景与气氛。

第三曲《墨西哥舞蹈与终曲》。曲子采用牛仔歌曲《我骑上一匹老马》的曲调及墨西哥舞蹈《哈拉比》的节奏写成,不过,柯普兰将原曲调的四三拍子改为八五拍子。整段音乐热情粗犷、欢乐奔放,显得十分新颖、别致:



这段音乐开始时极为轻柔,后来逐渐高亢起来。正当群众兴高采烈地观赏这段舞蹈之时,两个醉鬼争斗起来,打断了舞蹈。双方都拔枪互射。一颗无情的子弹穿透了比利母亲的身躯,母亲倒地而死。这下,比

利愤怒地杀死了凶手,开始了他悲剧性的流浪汉生涯。

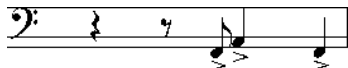
第四曲《夜间赌牌》。这段音乐沉思而抒情,具有典型的柯普兰性格。音乐描绘了比利与一群不法的哥儿们在夜色苍茫、星月高照的夜晚悄悄地赌牌时的情景。加弱音器的小提琴轻轻地演奏着牛仔歌曲《垂死的牛仔》:



这是一段恬静、优美的夜景音乐,幽静的音乐令人心旷神怡,但好景不长,在乐曲的最后三小节上,弦乐器在低音区演奏出三个渐强的长音:



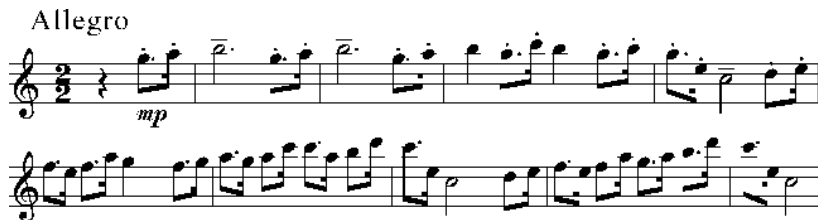
四周的气氛立即紧张起来,它似乎暗示着警察前来追捕。当长音尚未结束之时,立即出现了枪声。音乐直接进入了第五曲《枪战》,这是一段纯粹模仿自然音响的音乐。先由大鼓、定音鼓、钢琴、竖琴的敲击声引出了激烈的枪战,后又采用小号、小军鼓、低音大鼓、钢琴、竖琴等描绘出手枪的射击声,在整个枪战的下面,定音鼓、大鼓、大提琴、低音提琴及钢琴等不断地演奏着一个三个音的固定动机:



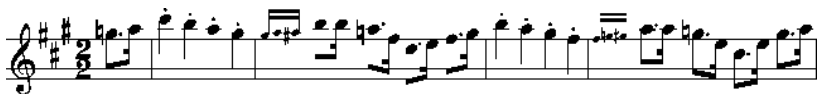
这表示追踪者一直在追击之中。整段音乐构成了一种子弹横飞、枪声四起的战斗场面,音响十分逼真。待到枪声逐渐平息下来,比利终于束手就擒,锒铛入狱。

第六曲《庆功大会》。十恶不赦者被捕,带来了群众的热烈欢呼,大家集合在一起,为此举行了盛大的庆功大会。整段音乐热烈、欢腾,节奏铿锵有力,色彩艳丽多姿,宛如一次民间歌舞的盛会。这段音乐是由一

首舞曲与一首进行曲组成的三部曲式的音乐。舞曲与进行曲在调性、旋律、织体的写法上有所不同,但两者都以附点节奏为主,而且低音和上面声部的和声构成了双重的调性,具有强烈的刺激性。音乐开始时,短笛与双簧管轻轻地吹奏出舞曲的曲调:



在这洋洋得意的主题下,柯普兰大胆地使用了一个高半音的固定低音,这就是说旋律在C大调上,而低音则采用 $\sharp C$ 与 $\sharp G$ 的持续音,效果十分刺激。紧接着是一段进行曲:



由短笛及单簧管奏出,音乐更为粗鲁、复杂及强烈。低音的节奏依然在不同的调性之上,显示了庆功会上的喧闹与热烈。最后乐曲在全奏的强烈和弦中结束。

第七曲《比利之死》。这段音乐凄凉而短小,仅仅十五小节,但具有感人肺腑的力量:



第八曲是第一曲音乐的再现。但乐队的织体有很大的改变,力度也有所加强,悲剧的气氛逐渐达到了高潮,似乎以一种悲叹命运的情绪,结束了整个舞剧。



哈恰图良与他的 《小提琴协奏曲》

我想创作一部大师型的乐曲,既能适合交响音乐发展的原则,又能为广大听众所理解的。

——哈恰图良

《马刀舞曲》,大家也许都很熟悉,并且为它炽烈的感情、强烈的节奏、浓郁的民族风格所倾倒吧!它的作者是苏联当代三大作曲巨匠之一的阿拉姆·哈恰图良(Aram Ilich Khachaturian 1903—1978)。哈恰图良是苏联当代最杰出的一位少数民族作曲家。他是苏联人民艺术家、苏联作曲家协会理事会书记、莫斯科音乐院教授,一生创作了几百部作品,其中有些作品如:《小提琴协奏曲》、《第二交响曲》、舞剧《加亚涅》、电影《斯大林格勒大血战》配乐等曾获得过斯大林奖金,此外他还两次获得过列宁勋章。他的音乐以热情奔放、铿锵有力、浓郁的民族风格、振奋人心的节奏以及华丽多彩的和声与管弦乐法而称著,在国内外享有盛誉。^①

阿拉姆·哈恰图良是亚美尼亚人。1903年6月6日生于阳光明媚、歌声不落的格鲁吉亚首府第比利斯。第比利斯位于黑海与里海之间的

^① 1998年正是他逝世二十周年,我们谨以此文表示我们的缅怀之情。

外高加索,是一个多民族的聚居地,有格鲁吉亚人、亚美尼亚人、阿塞拜疆人等三十个民族。多民族的聚居带来了音乐的繁荣。各民族人民都骄傲地唱着自己的民歌行走在第比利斯的街头巷尾,使这里成了一个“歌声不落”的美丽的城市。哈恰图良自幼即生长在这样美好的音乐世界之中,这给他日后的创作留下了深刻的生活烙印。民歌成为哈恰图良一生创作的基础,而在这基础上又形成了他独特的创作风格。

早年,哈恰图良虽也喜爱音乐,但从来没有想到过以此为终身的事业。1921年,他的哥哥苏伦带他去莫斯科求学。当哈恰图良跨进莫斯科这宏大的音乐世界之中,他的心灵受到极大的震动,决心将音乐作为他终身的事业。1922年,他终于进入了格涅辛音乐专科学校。刚进校时,他对音乐一无所知,格涅辛称他是块“未经雕琢的钻石”。但不出两年时间,他已能在学生音乐会上演奏格涅辛的那首技巧艰深的钢琴曲《游侠之歌》。1925年,格涅辛新开设了一个作曲班,哈恰图良即在这班上学习,且开始创作器乐小品,但就在这些作品中,已经显示出他日后的创作风格。1929年,哈恰图良进入莫斯科音乐院作曲系,师从著名作曲家米亚斯科夫斯基,继续创作那些带有浓郁东方情调的器乐小品。1932年他创作了一部三重奏,尽量模拟了高加索民间乐器的音响以及即兴演奏的风格。作品写得十分成功,给当时回国访问的普罗柯菲耶夫以深刻的印象。随后,普罗柯菲耶夫即带此作品到巴黎演出。哈恰图良的作品第一次在国外演出就获得了音乐界的重视。1934年,正值亚美尼亚共和国成立十五周年,哈恰图良创作了《第一交响曲》以示庆贺,这部作品深受莫斯科及列宁格勒两地的青年作曲家们的赞赏。翌年,他以优异的成绩毕业然后担任了老师的助教,后来又考入了该院研究生班,继续进修了三年。在学期间他的创作从器乐小品转为交响音乐,他以雄浑的笔力、娴熟的技巧谱写了《钢琴协奏曲》、《斯大林颂》(Song of Stalin)大合唱、《小提琴协奏曲》、舞剧《加亚涅》(Gayane, 1942)、《第二交响曲》、《交响曲与诗》等作品,使他一跃而居于苏联著名作曲家的行列并蜚声

海外,成为世界乐坛上的一位著名作曲家。

到 50 年代,哈恰图良的艺术生涯朝两个方向发展:一方面在格涅辛音乐学校及莫斯科音乐院执教,一方面开始了他指挥家的生涯。此后他进行了一系列出国巡回演出,指挥演出他自己的作品。他先后去过意大利、冰岛、芬兰及英国等地。1957 年,还去拉丁美洲的乌拉圭、阿根廷及巴西等地指挥演出,受到了当地人民的热烈欢迎,并且与那里的作曲家吉那斯蒂拉、维拉·罗勃斯等人建立了友谊。1968 年,哈恰图良作为苏联代表团的成员访问了美国并在华盛顿及纽约指挥演出了自己的作品,受到了热烈欢迎。频繁的演出活动以及繁重的教学任务,在一定程度上削弱了哈恰图良的创作。在这些年代里,他只写了一些小型作品,较为重要的只有三部协奏狂想曲。1971 年,哈恰图良计划动笔创作一部歌剧,但歌剧没能完成,1978 年 5 月 1 日,他与世长辞。哈恰图良对音乐文化事业作出的贡献是值得载入史册的。

1940 年夏天,哈恰图良与全家来到鲁扎的“作曲家之家”度假。当时他带了《小提琴协奏曲》的一些草稿,想在暑期内专心致志地写完。关于这部作品,用他自己的话来说:“我以世界小提琴文献中难以逾越的杰作,例如门德尔松、勃拉姆斯、柴可夫斯基及格拉祖诺夫的协奏曲作为我的范本……我想创作出一部大师型的乐曲,既能适合交响音乐发展的原则,又能为广大听众所理解的。”两个半月后,他从鲁扎返回莫斯科,带回了协奏曲的总谱并且决定将它题赠给小提琴大师大卫·奥依斯特拉赫。奥依斯特拉赫非常高兴,作了一些修改后,还亲自添加了一个华彩乐段。11 月 16 日,在莫斯科的一次苏联音乐节中,奥依斯特拉赫亲自首演了这部作品,取得了辉煌的成功,在国外也引起了轰动。很多著名的提琴家,如罗马尼亚的艾涅斯库、波兰的塞金、美国的考夫曼、英国的霍尔斯特等人都先后演出了这部作品,这使它成为世界提琴家的一个保留曲目。1941 年,这部作品荣获了斯大林奖金。

协奏曲按传统的三个乐章的结构写成,音乐基调生气蓬勃、乐观欢

腾,充满了一种对生活的热爱之情。协奏曲头尾两个乐章是以舞蹈节奏构成的,而所有的三个乐章都具有浓郁的民歌风味。提琴的技巧十分繁杂,但能与内容完全融合在一起,没有一点炫耀之意。

第一乐章,坚定的快板,4/4拍,奏鸣曲式。音乐以一个具有浓郁民间音乐风格的刚毅、坚强的简短引子开始。然后,引出了主部主题。主题分为前后两部分。先由乐队奏出一个级进型的冗长的乐句:



这时,独奏提琴以炽烈的舞蹈节奏作为伴奏,音乐刚劲有力,充满一种粗犷的气氛。当乐队奏完主部主题的前半段时,独奏小提琴立即接着奏出一个具有活泼的东方风味的乐句。这就是主题的后半段:



音乐在快速的发展中前进,不久,再在高八度上以更强的力度再现一次,显示了主题无限活力及无比喜悦的心情。

副部轻柔而温情,与主部形成强烈的对比:



犹如一个母亲在轻轻地哼着一支催眠曲。音乐进入展开部后,情绪突变,它夹着一种惶乱、不安的情绪,以迅猛的姿态不断向前冲去,犹如一股巨浪冲过大地,席卷了一切。展开部的后半部,音乐又转入了深沉。乐队以雄浑的音色奏出了副部主题,而独奏提琴依然故我,用它那刚劲的声音继续演奏着强烈的舞蹈节奏,与下面的曲调形成鲜明的对比。整个展开部以一个技巧辉煌的华彩乐段告一段落。再现部比呈示部简洁而洗练,但因节奏改为三连音而使整个情绪变得更为强烈。最后,乐曲在一个类似引子主题的铿锵有力的乐声中结束。

第二乐章,舒展的行板,3/4拍。音乐具有夜曲的性格,抒情而沉思,

它仿佛是充满灵性的歌声在夜空中回荡,使人堕入了令人喜悦的幻想天地之中。一开始,大管以一个从容不迫的沉思性曲调揭开了第二乐章的序幕。音乐忧郁而惆怅,并且类似一种即兴风格的宣叙调。接着独奏小提琴奏出一支宛如慢步圆舞曲的主题:



音乐渐渐扩展与丰满起来,由单簧管、长笛及弦乐器的许多富有表情的辅助性旋律所陪衬。第二乐章的中间部分(行板)具有一种迷人的宣叙调性格:



声音近似东方民间乐器,感情真挚而恳切。但是,不久后,情绪发生了变化,炽烈的倾诉代替了柔和抒情的沉思,然后经过一段热情高涨的即兴演奏,重新又回到了主题,但这次是由独奏小提琴在低音区上奏出的,音乐显得更为深情含蓄。经过一段乐队的全奏以后,音乐渐渐消逝。

第三乐章,急促的快板,3/8拍。音乐充满了阳光与欢乐,写出了人民高歌狂舞的欢腾的节日气氛。这是一首回旋曲,它的正主题具有强烈的民间舞蹈的特色:



这个主题在不断的交响发展中,与其他几个不同性格的插部多次更迭出现,有的还具有抒情的性格。

但是,不管情况如何,舞蹈的因素完全统治了整个终曲,音乐喜悦地歌唱着人民生活的欢乐与幸福。最后,乐曲在一种无比欢腾的气氛中结束。



百折不挠的音乐巨匠 ——肖斯塔科维奇

走出社会、祖国，我个人将无创作可言，我要以音乐从各方面建设我们的国家。

——肖斯塔科维奇

被誉为“苏联音乐的三大巨星之一”、“20 世纪交响曲大师”的苏联杰出的作曲家、钢琴家、音乐教育家季米特里·季米特里也维奇·肖斯塔科维奇(Dmitri Dmitrievitch Shostakovich 1906—1975)逝世已经十周年了。他一生以坚强的毅力以及一支生花妙笔涂写了自己壮丽的历史，为后世留下了一份珍贵的艺术遗产，培育了苏联乐坛的一代新人。他不仅对苏联音乐的发展，而且也对整个世界的音乐文化作出了卓绝的贡献！

初显端倪

1906 年 9 月 25 日，在彼得堡的一位工程师的家里，一个婴孩呱呱坠地，做了父亲的季米特里·鲍列斯拉夫维奇·肖斯塔科维奇后来又经营地产，他不仅生活富裕并且多才多艺，还是一位业余的钢琴家和歌唱家。

婴儿的母亲索菲亚·瓦西列耶夫娜·科柯林娜也是一位出色的钢琴家。家庭的熏陶赋予小米佳特殊的音乐禀赋。五岁那年,父母带他前去观赏里姆斯基·柯萨科夫的歌剧《萨丹王的故事》,第二天他就能哼唱其中的几首主要选曲。九岁时,母亲教他学琴,他又进步神速,母亲感到这样下去会耽误了他的前程,于是,就送他进了格拉瑟尔音乐学校。就在入学的第一年,他创作了一首钢琴曲《主题与变奏》。十岁那年正逢俄国大革命,“日子过得十分艰苦,彼得堡被围,城中饥荒四起”。但就在这时,他受了二月革命的影响,创作了《自由颂》和《悼念革命牺牲者葬礼进行曲》等作品。可以看出革命的思想已经注入了他幼小的心灵。这将是一个富于创造的人才。

院士待遇

同年,十月革命获得胜利,举国的劳动人民正在高唱凯歌之时,国内战争又爆发了。彼得堡正像诗人奥西普·曼杰尔施塔姆写的那样:“……在光荣的贫困中奄奄一息。”但是,就在这硝烟弥漫、战火纷飞的年代里,13岁的肖斯塔科维奇在著名作曲家格拉祖诺夫的鼓励下,进入了彼得堡音乐院学习。一天,格拉祖诺夫在他喀山街的公寓里听小米佳演奏,发现了在他的演奏中闪烁着一种未来新音乐的光芒。他惊住了,决定去和高尔基商讨这个孩子的未来。当时连年的战争使供应十分困难,只有学者、院士及科学家可以得到一份特殊的食粮卡,凭卡领取糖、面粉、鱼和葵花籽油等的额外供应。格拉祖诺夫为了不使小米佳受到饥饿的袭击,终于为他破格争取到一份特殊待遇。此后,这位小“院士”就用一只破旧的椅子作成雪橇,经常到店铺里去装食物回家了。即便如此,他日后还是染上了肺病,为此,受了十年病痛的折磨。在学业上他是十分努力的,第一学年,完成了一首管弦乐的升f小调诙谐曲,此后还写了八首钢琴前奏曲、五首前奏曲和第一部出版的作品《三首幻想舞曲》。

(Three Fantastic Dances, 1922)。同时还在校内外举行钢琴演奏会,弹奏的就是这些作品及他更早些时候写的钢琴小品。当时报纸上的评论认为他的作品“都是结构严谨之作”。

1922年,父亲因家境贫困和劳累患上肺病,不治身死。小米佳为了维持母亲和姐妹的生活,就到电影院里去为当时的无声电影弹奏配乐。次年他修完了钢琴课程。19岁又毕业于作曲班。毕业作品是《f小调第一交响曲》,1926年5月12日,玛尔柯指挥这部作品在列宁格勒音乐厅演出,受到了热烈欢迎。这部作品后来又在莫斯科、柏林等地演出,指挥家瓦尔特、斯托考夫斯基、克伦伯勒及托斯卡尼尼相继指挥演出。这部作品开启了肖斯塔科维奇的交响曲创作的生涯,同时奠定了他作为20世纪交响曲大师的地位。

首次受挫

《第二交响曲》(1927)与《第三交响曲》(1929)的创作没有成功,作曲家就开始了新的尝试。1928年,他用果戈理的故事写了一部讽刺歌剧《鼻子》(The Nose)。这部歌剧于1930年1月13日在列宁格勒演出,受到“无产阶级作曲家协会”的攻击,被责斥为腐败而充满了资产阶级的意识。接着他的第二部讽刺舞剧《黄金时代》(The Golden Age, 1930)虽在全国性比赛中夺冠,但到1930年10月26日在列宁格勒演出时,还是同遭厄运。此后,他又创作了四幕歌剧《马克白夫人》(Lady Macbeth of the Mzensk district)。这部作品完成于1932年,那时,他刚与美丽、聪慧的物理学家尼娜·瓦尔莎结婚,就把这部作品题献给自己的新娘。歌剧写的是主角卡捷琳娜·伊兹麦洛娃为爱情而杀了人。肖斯塔科维奇认为她杀死的是那些毫无心肝、仗势欺人的人,这些人才是真正的罪犯。《马克白夫人》于1934年1月22日在列宁格勒首演。演出取得了空前的成功,5个月内就演出了36场,在莫斯科,仅仅两个戏剧季节就演出了94

场。此后,斯德哥尔摩、布拉格、伦敦、苏黎世和哥本哈根等地都跟着上演这部歌剧。罗津斯基在大都会歌剧院指挥演出后,《现代音乐》上发表了评论文章《大都会剧院的社会主义》。《马克白夫人》成为现代音乐中取得空前成功的作品。但是好景不长,1936年1月28日《真理报》刊登了一篇声色俱厉的社论《混乱而非音乐》,对这一歌剧提出了严厉的批判:“听者从歌剧一开始就被连续不断的故意安排得粗俗、混乱的音响惊住了。片断的旋律和刚萌芽的乐句被撞击声、挤压声和嘶叫声所淹没,刚逃逸出来又被再次淹没。这种音乐令人无法聆听,要记住它是不可能的……为了使爱情场面尽可能写实,音乐芜杂之极,不堪入耳……作曲家显然根本无视于苏联广大群众的爱好及期望。只有那些趣味低落、打着美学旗帜的形式主义者才会欣赏他那堆砌的音符。”一个星期以后,2月6日的《真理报》又刊出《舞剧的虚伪》一文,对肖斯塔科维奇的舞剧《明净的小溪》(1934)也进行了批判。这样,批判开始了,《马克白夫人》禁演,肖斯塔科维奇处于完全孤立之中,当他夜不成寐,收拾好提箱,准备坐牢的时候是不可能想到此剧 1963年1月8日在莫斯科再次演出后又在伦敦、旧金山、纽约等地上演,并且改编为电影,红极一时的命运的。

辉煌成就

肖斯塔科维奇具有倔强的性格,他继续写作。1937年,他完成了《d小调第五交响曲》,同年11月21日,在列宁格勒音乐厅首演。那天盛况空前,名人、要员全集一堂,抱着各种心情聆听这次演出,当最后一个音符在空中飘荡时全场沸腾,许多人流下了泪,一个焕然一新的作曲家的形象又在人们脑海中浮现出来。以前冷遇肖斯塔科维奇的评论家布达考夫斯基也执笔在《每月新闻》上写了颂词:“这是一部极有深度的作品,感情丰富、恬适,是作者创作过程中的一个重要里程碑。”的确,这部作品创造了肖斯塔科维奇自己的独特风格,开创了他交响曲创作的一个新纪

元。

1940年11月23日,他创作并亲自演奏的钢琴五重奏在莫斯科音乐节上又取得了巨大的成功。《真理报》的评论称这五重奏为“抒情、清晰、充满了人性和洗练。”1941年,这部作品获得了一等斯大林奖金,奖金高达十万卢布,这是苏联音乐史上授予一部作品的最高奖金。肖斯塔科维奇的卓越创作才能得到了应有的肯定和荣誉。

“民族英雄”

1941年7月3日,斯大林在广播中号召全体人民武装反抗法西斯主义,苏联开始了伟大的卫国战争。充满爱国热情的作曲家两次申请参军都未被允准。第三次他被接受并被委派去负责人民近卫军剧院的音乐组。6月末他开始创作《第七交响曲》。9月,德军进攻列宁格勒,作曲家加紧创作,9月3日写完第一乐章,17日完成第二乐章,29日第三乐章也完成了。这时列宁格勒已被紧紧包围,于是国家特地派了一架巨型飞机,将他和妻子、两个孩子以及《第七交响曲》的总谱带出了列宁格勒,抵达当时的临时首都古比雪夫,在那里他完成了这部巨著。1942年3月5日,著名指挥家萨姆苏德指挥这部作品的首演,苏联官员及美国外交官都莅临参加。舆论界给予极高的评价,亚罗斯拉夫斯基认为它是“所向无敌的英勇精神”。有的人预言“到胜利来临的那一天,交响曲的终曲将由一个五千人组成的管弦乐队在红场上演奏”,斯维德罗夫斯克、乌拉尔、列宁格勒、莫斯科等地都将演奏起来。

在伦敦艾尔伯特大厅,在纽约全美广播公司,这部交响乐受到反法西斯阵营的人民的狂热欢迎。

美国有1934家电台,拉丁美洲有99家电台播放了这部作品。《第七交响曲》的声音响彻了整个世界,肖斯塔科维奇在国际乐坛上的声誉也达到了登峰造极的地步,几乎成了苏维埃音乐的象征,人们称他为“苏

联的民族英雄”。鉴于作曲家的巨大贡献，国家又一次向他颁发了一等斯大林奖金。

再经冲击

1948年，苏联展开了规模宏大的文艺批判运动。2月14日，党中央发表了《关于穆拉杰里的歌剧〈伟大的友谊〉的决议》，对那些“支持形式主义的，反人民的倾向的作曲家”进行了批判。肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、塞巴林、波波夫、米亚斯科夫斯基等著名作曲家都在批判之列。这时，肖斯塔科维奇的作品又从节目单上消失了，报上的“工人来信”指责他的音乐，小学生背诵关于肖斯塔科维奇给艺术带来巨大损失的课文。但他仍然握着创作的笔。1949年的清唱剧《森林之歌》(Song of the Forests)、1950年的电影配乐《攻克柏林》(The Fall of Berlin)、1952年的《十首合唱曲》(Ten Poems)都相继获得斯大林奖金。当然，他还创作了许多其他体裁的作品。

新的转折

1953年，斯大林逝世了。苏联开始转变，进入了一个新的时代。就在这时，他创作了《第十交响曲》。这部作品“充满了沉思，激烈的冲突和忐忑不安的感情，是他最卓越的作品之一”，也可以看作是斯大林时代的一个总结。作曲家在这作品里也开始确立了自己的风格。此后，他不仅创作上更为活跃，而且不断地获取更多国际荣誉。1954年，瑞典皇家音乐学院聘任他为院士，世界和平理事会还授予他国际和平奖金。1956年，他五十寿辰，国家授予他列宁勋章；罗马圣·赛西里亚学院授予他名誉院士称号；德意志民主共和国艺术院聘任他为通讯院士。1957年，他甚

至担任了苏联作曲家协会书记之职。1958年,他又荣获了芬兰西贝柳斯奖。1960年9月14日,这位杰出的作曲家终于加入了苏联共产党,揭开了他生命中崭新的一页。尽管他的荣誉一日多于一日,地位一天高似一天,可是命运却是无法捉摸的。1962年,他为独唱、合唱与乐队创作了《第十三交响曲》献给第二次世界大战的苏联英雄,但却因在其中误用了叶夫图申科的诗篇《娘子谷》而遭受非议。娘子谷临近基辅,第二次世界大战期间,纳粹在那里屠杀了数以千计的犹太人,叶夫图申科曾以此影射来反对苏联政府的反犹太人政策。1962年12月18日,这部作品在莫斯科演出时因“表露了一种反政府的情绪”而立即受到舆论界的猛烈抨击,观众反映也冷淡,最后被禁止公开演出。

鞠躬尽瘁

1966年,这位杰出的作曲家已经六十高寿了。但这年他严重的心脏病发作,卧床很久。祸不单行,1967年他又因一次意外事故摔断了腿,骨骼变得十分脆弱,嘴唇不住地颤动,面部表情略带哭容,右手写字也不方便。每次外出,他都需要妻子陪着,搀扶起坐。与人握手时,要用左手托住右手。但即便如此,他还为著名小提琴家大卫·奥依斯特拉赫写了《小提琴协奏曲》(1967),《大提琴协奏曲》(1967),第十一、十二《弦乐四重奏》(1966,1968),《小提琴奏鸣曲》(1968),音诗《十月》(October,1968)等作品。因为健康欠佳,他辞去了作曲家协会书记之职,担任较为轻松的秘书职务。晚年他曾写道:“音乐是善,不是恶。诗是善,不是恶。这样说来未免粗浅,然而多么真实啊!”在走向死亡的道路,他坚持写下了不少巨著:《第十四交响曲》(1969)、《第十五交响曲》(1971)、《第十四弦乐四重奏》(1973)、《第十五弦乐四重奏》(1974)、《中提琴协奏曲》(1975)等。病体终于支持不住艰苦的劳动,1975年8月9日,这位“20世纪最伟大的作曲家之一”终因心力衰竭,病逝在克里姆林医院的病床上。一

颗乐坛上的巨星陨落了,全世界为他的去世而震惊哀悼。肖斯塔科维奇以他毕生的创作劳动为人类的音乐文化留下了丰富的遗产:2部歌剧、4部舞剧、15部交响曲、11部组曲、6部协奏曲、23部室内乐,36部电影音乐以及许多其他体裁的作品。同时,也为后世培养出许多优秀的作曲家:巴斯涅尔、鲍德列夫、布宁、戈德诺夫、戈雷宁、叶夫拉霍夫、卡拉耶夫、列维金、罗布科夫斯基、斯维利多夫、乌斯特沃里斯卡娅、科·哈哈图良、勃·柴可夫斯基、奥库涅夫、契申科、乌斯宾斯基等等。

在纪念反法西斯战争胜利四十周年的时候,人们无疑会怀着敬意想起他们中间最英勇的音乐战士——肖斯塔科维奇。

原载《音乐爱好者》1985年第3期



肖斯塔科维奇的 《C 大调第七交响曲》

《第七交响曲》是毫不犹豫地和黑暗势力作殊死斗争的俄罗斯人民的良心的产物。

——A·托尔斯泰

1941 年夏季,希特勒法西斯德国侵犯苏联。7 月 3 日,斯大林在广播中发表演说,号召全体人民武装起来,反抗德国法西斯强盗。肖斯塔科维奇两次提出申请,要求参军,都未获批准。他当时一面参加人民近卫剧院,与演员车尔夫索夫(Nikolai Cherkasov)安排剧院及前线音乐会的演出节目,一面创作群众歌曲。作为列宁格勒音乐院的志愿消防队员,他还整天头戴钢盔,手持水龙头,站在音乐院屋顶上守卫。从随时准备牺牲的列宁格勒人民的身上汲取了力量及灵感,他酝酿创作一部新的交响曲——《第七交响曲》。

《第七交响曲》是一部具有伟大爱国主义思想的交响曲。关于这部作品,肖斯塔科维奇自己写道:“1941 年 6 月末,我开始创作这部作品,12 月底完成。交响曲的绝大部分是在我的故乡列宁格勒写作的。希特勒凶残的匪帮围攻着这个城市,列宁格勒遭到空袭,敌人的大炮不断轰击着城市。列宁格勒全体人民团结起来并和光荣的红军战士一起宣誓,要给骄横的敌人以反击。我在这些日子里写作这部交响曲,勤奋、紧张而

迅速地工作着。我打算创造有关我们的时代,我们的生活,我们的人民……的作品。我把我的《第七交响曲》献给我们与法西斯的斗争,献给未来的胜利,献给我的故乡列宁格勒。”

这部作品大部分是在列宁格勒被围困的时期完成的。第一乐章完成于1941年9月3日,第二乐章完成于9月17日,第三乐章完成于9月29日。此后列宁格勒城危急,政府派飞机将肖斯塔科维奇接往当时政府的所在地古比雪夫(Kuibyshev)。第四乐章的草稿及配器完成于同年12月27日,在古比雪夫。作品题献给列宁格勒市。

1942年3月5日,这部作品在古比雪夫文化宫礼堂,由萨姆苏德(Samuel Samosud)指挥莫斯科大剧院管弦乐团进行首演,向全国及世界广播。3月29日及30日,仍在萨姆苏德指挥下,由大剧院管弦乐团和莫斯科中央广播局交响乐团在莫斯科演出。这部作品因其高度的爱国主义激情而荣获当年的斯大林文艺奖金的一等奖。

关于这部交响曲,评论极多,评价亦极高。

著名文学家A·托尔斯泰在《听肖斯塔科维奇的〈第七交响曲〉的排练》一文中,谈到:“《第七交响曲》是献给人性的胜利的……《第七交响曲》是毫不犹豫地和黑暗势力作殊死斗争的俄罗斯人民的良心的产物。这部交响曲是在列宁格勒写作的。但它已成了一部巨大的世界艺术作品……整个交响曲飞向未来,在描述人战胜野兽之余,展示未来。”

叶甫根尼·彼得洛夫认为:“肖斯塔科维奇的《第七交响曲》是一件完整无瑕的作品,它是俄罗斯音乐的凯歌。它是柴可夫斯基及莫索斯基两人的伟大继承品……”

彼尔舍斯认为:“这作品,作为一个整体,被描写成为一部有关苏联男女老少的交响曲。”

《第七交响曲》共分为四个乐章。

第一乐章,小快板(Allegretto),C大调,4/4,奏鸣曲式。关于这个乐章,作曲家本人有一段自述:

第一乐章的呈示部是愉快的……主要主题是对那些成为文化、

文明与生命的堡垒的人民的一种敬爱。我是为他们和其他与他们相似的人写作我的交响曲的,因为我打心底里热爱他们。在第一乐章的发展部中,战争突然在和平生活之中爆发……我不需要去创作一个“自然主义”的插部。再现部是一首葬礼进行曲,一首深沉的悲剧插曲,一首安魂曲——人们尊敬地悼念他们的英雄。一开始,我急需这部分的歌词。我几乎要亲手编写它们。然后,我决定用不同的歌词处理,而我正乐于如此。音乐是更为感人的。然后,出现一个更为悲剧性的插部:普通的悲哀以后,紧接着的是个人的忧伤,也许是一位母亲的。悲痛是过于沉重了,以致留不下一点眼泪。更远一些,另一个抒情片段表现了生命的神化,阳光——最初,我考虑以一个乐章完成这部交响曲。乐章的结尾是光明而抒情的,人类亲密无间的友爱。对于死亡已讲得够多的了。闲谈、散步……只有在最后的几小节中出现了一种遥远的隆隆炮声:战争并没有结束。

乐曲一开始,出现了呈示部的主部主题,由弦乐奏出,具有一种明朗、和平、愉快的调子:



它“直上直下”,充满棱角,表现出俄罗斯人的一种豪迈的气概,难怪有的苏联评论家称之为“人的主题”,它体现了富于理想,性格刚毅的苏维埃人的形象。

副部是一种田园风格的音乐,轻柔而摇曳,似乎描绘出夏日里微风习习的俄罗斯大地的景色。副部有两个主题,性格近似,色彩亦同,犹如一对姊妹一般。

副部的第一主题 6, G 大调,由小提琴奏出:



副部的第二主题紧接第一主题之后,又回到 C 大调,由双簧管奏出:



副部结束处,出现了一段悠长而清新的短笛“独白”([14]):



这似乎是一种沉思,一种幸福生活的回味。而就在这恬静的沉思中,我们可以听到隐约可闻的沙沙小鼓声,在这鼓声节奏的背景上,出现了敌人的“侵犯插部”,音乐进入了展开部([19]):



展开部由“侵犯插部”的主题及其 11 个变奏组成。这个主题机械、生硬、方正、毫无生气,犹如一批机械的木偶在那里列队前进。音乐开始很微弱,带有一种神秘的色彩。其后,运用不同的配器,将这主题作了 11 次的变奏反复,音乐愈演愈烈,逐渐显示出一种嚣张的神态,铜管的粗野、刺耳的音响,非常准确地描绘了普鲁士士兵的那种灭绝人性、残暴与狰狞的面目。这段音乐全长 280 小节,旋律始终不变,这又使人想起了敌人的笨拙、迟钝、方正、刻板形象。

11 个变奏以后,音乐的发展突然中断,出现了另一个新的铜管主题([45]),这由附加铜管乐组奏出:



在新主题的发展过程中,敌人的主题仍不时出现([49]),这似乎是一个新的残酷斗争的场面。后来,音乐发展到高潮时,终于出现了主部

此后出现了副部的主题([57]),同样也有巨大的变化。这里不再是田园风格的沉思,而是大管悲哀的“独白”([60]):



在这墓穴里，
不是牺牲者，而是英雄。
你们的命运
在子孙万代感激不尽的心中，只会引起羡慕
不会流露出一丝悲痛……
你们生得高尚
死得光荣。

第二乐章,中板(小快板风的),B小调,4/4,复三部曲式。作曲家本人为这个乐章写了一段自述:

第二乐章是一首抒情的间奏曲，一个非常柔情的乐章。它不同于第一乐章，没有标题，也没有多少具体的事实。这里有一点幽默。（我不能没有它！）莎士比亚懂得幽默在一部悲剧中的价值，——你不能使听众始终神经紧张。

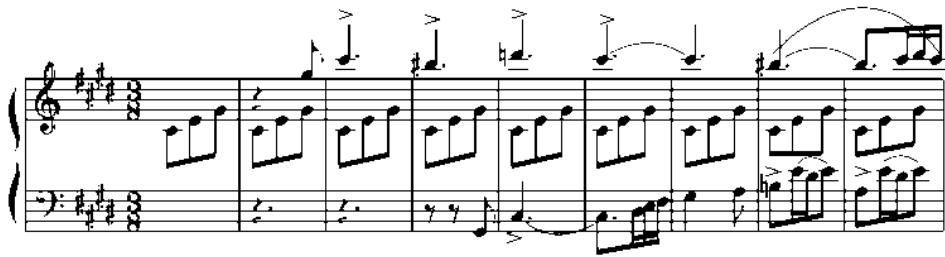
主部的第一主题轻盈、明快,由第二、第一提琴先后奏出([72]):



然后,在明快短促的节奏背景上,双簧管奏出了主部的第二主题([76]),清雅、忧伤,充满了诗意。



中间部分([82]),升c小调——中板——和战争形象有比较直接的关系,分解小三和弦与不断反复的固定低音,粗野而干枯,与第一乐章插部的敌人的形象遥相呼应。小单簧管和低音木管乐器的两个主题分别在高低两极以对位形式进行,造成一种惊惶不安的情绪。



不久,小号及大号吹响了战斗的号角([84]),预示了胜利不久即将到来。经过一段发展以后,音乐又返回了主部([96]),但是在音色上有很大的变化,第二主题原由双簧管演奏,现在则由沉重的低音单簧管奏出([97]),而且伴奏的音型及音响也有所不同。最后整个乐章在一个轻微的尾声中渐渐消逝。

第三乐章,慢板(Adagio),D大调,3/4,复三部曲式。据作曲家本人的意见:“第三乐章是一个悲怆的慢板和一个富有戏剧冲突的间插段。”他想在这里表达出“对生活的欣喜,对大自然的陶醉”。同时还力图刻画出难以忘怀的列宁格勒的市容:“奔腾的涅瓦河河水,它那花岗

石的河岸”和“巍峨的大厦”……

主部一开始,木管组、圆号及竖琴以“管风琴”的音色奏出了一支壮丽的颂歌:



紧接着,小提琴以刚毅而饱满的情绪,奏出了一首歌唱性的宣叙调([106]):



这个曲调与颂歌交替演奏组成了主部的第一部分。然后,长笛奏出一个缠绵多情的旋律,深深扣人心弦([112]):



这是主部的第二主题,发展迟缓,延续了 95 小节之多,富有沉思的心情。

中间部是果断的中板(Moderato risoluto),B 大调。主题带有很多附点,充满了一种动力,具有一种坚强、刚毅的性格,由第一、第二提琴奏出([121]):



这个主题的出现,一扫沉思的气氛,显得异常活跃而热情。激情此起彼伏,愈来愈加高涨,犹如一股势不可挡的洪流,挟着主部的两个主题直泻而下。最后终于渐渐平静下来,返回到再现部([133]),一切又都回

复到沉思、深情之中。乐曲的最后出现了三下轻轻的锣声,它似乎预示着终曲的悲剧气氛。

第四乐章,适中的快板(Allegro non troppo),g 小调,2/2。关于这个乐章,作曲家只简单地写道:“胜利,一种未来的美满生活。”乐曲以一个色彩朦胧的引子开始([147]):



在这引子中,低音弦乐上间或出现主部中的斗争动机([147])([150]):



此外,还夹杂着贝多芬《命运交响曲》中的命运动机那样的号角性的音调([151]):



这个动机在第三部分中出现得较为频繁。这可能因为这个动机在第二次世界大战中,欧洲人民用它来作为胜利的象征及信号。肖斯塔科维奇可能也用它来表现胜利的到来。

除引子外,终曲还有三个基本部分,第一部分是一个刚毅坚决、清晰的主题([152]):



这个主题体现了终曲里走向胜利的思想。这个主题的展开是复杂而持久的,并且愈演愈烈,情绪日益高涨。再加上引子中的战斗信号,作曲家创造了一种令人难以置信的震天巨响,使人似乎感到战争的场面历历在目。

第二部分,庄严、肃穆,似乎又是一个悼念性的片段([179]):



这段音乐,音色饱满浑厚,节奏庄严,形象鲜明。

第三部分是第一部分主题的再现。不过这次速度宽广,音乐如歌,具有一种史诗性的力量([192])。

这主题愈奏愈为强烈,再加上强烈音响的节奏音型,音乐嘹亮达到了最高顶点,它犹如一曲无比宏伟的凯歌,正确地体现了作曲家本人所要求的“光明战胜了黑暗,理性战胜了疯狂,崇高的人道主义战胜了可怕的专制统治”的思想。

最后,出现了第一部分的主题构成的短小尾声,整个音乐在嘹亮而庄严的 C 大调上胜利结束。



梅西安与他写在战俘营的杰作——《末日四重奏》

在 20 世纪音乐演进的一个转折点上,梅西安的出现,成了一个天然的连接环节和一种方向性的力量。

——卡休贝尔

1992 年 4 月 28 日,誉满全球的法国音乐巨匠奥利维尔·梅西安(Olivier Messiaen 1908—1992)与世长辞了。巨星的陨落在世界乐坛引起极大的震动。许多音乐家、评论家撰文介绍和纪念这位 20 世纪世界乐坛的泰斗。有幸在生前拜访或跟随其学习过的两位中国音乐家杨立青和陈其钢先生也曾在《音乐爱好者》上介绍和评价过梅西安的音乐创作与音乐教育成就。笔者在浏览、欣赏和分析梅西安众多的音乐作品之余,发现其一生深受象征主义美学和崇拜耶稣的天主教教义的影响。他以宗教作为他音乐观的核心组成部分,走出了一条以谱写宗教题材为主的创作道路。他自己曾说:“第一个理由因为我是一个虔诚的教徒。这不能说是父母和后天教育的结果,可以说是我天生的偏爱吧!”“我作品中的一部分是奉献给天主教的信仰,以使神学的真谛更趋清晰。这是我音乐中最重要的一个

方面……或许,这是我在垂死之时,唯一不会感到羞愧的事情。”在他漫长的创作生涯中,曾写下无数的宗教题材作品,例如:《天国的盛宴》(Le Banquet eucharistique,1926)、《被遗忘的奉献》(Les offrandes Oubliees,1930)、《主的诞生》(La Nativité du Seigneur,1935)、《享天福的圣身》(1939)、《阿门的幻影》(Visione de L'Amen,1943)、《圣婴二十默想》(Vingt Regards sur l'enfant Jesus,1944)、《三部小教仪剧》(Trios Petites Liturgies de la Presence divine,1945)、《圣灵降临节弥撒》(Messe de la Pentecote,1950)、《期望死者的复活》(Et expecto resurrectionem mortuorum,1964)、《我主基督的化身》(La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ,1969)等,但他的宗教题材作品并非纯正的教会音乐,他所追求的是一种“真诚的音乐”、“一种涉及一切物象,又不失去与神联系的音乐”。怎样理解这话呢?他的《末日四重奏》(Quatuor pour la fin du Temps)是一个极好的佐证。

第二次世界大战爆发时,梅西安正在巴黎三一教堂任管风琴师。不久,即应征入伍。也许是命运的捉弄,没多久,到1940年6月就被德军俘虏,囚禁在德国萨克森的西利西亚第八A士兵战俘营中。面对战俘营的悲惨、冷酷、凶残与无情,作曲家触景生情,心中燃起了熊熊的宗教热火,激起了不可遏止的创作欲念,他要用音乐来鞭挞这罪孽之地。《圣经·圣约翰的启示录》第十章中有关叙述世界末日的章节显现在他的眼前:

我又看到另一位大力天使从天而降,披着云彩,头顶彩虹,脸如红日,足似火柱……他右脚踹海,左脚踩地……向着苍天举起右手,指着创造天和天上之物,地和地上之物,海和海上之物……起誓说,不再有时日了。就在第七位天使吹起号角之时,神的法力就成功了。

《圣经》给了他启示。他从战俘的苦难遭遇中,预见到人类有朝一日终将走向毁灭的悲惨境地,但他坚信人类的灵魂终将得救,重新回到上帝的身旁。他要以善良的心愿及真理必胜的信念,在战俘心中点燃起希望与信

念。那时战俘营中正好另有三位法国音乐家——一位小提琴家、一位单簧管家、一位大提琴家。他就准备以这三件乐器来构思他的作品。后来又找到一架“五音不全”、琴键“弹下不起”的破钢琴。钢琴虽破,仍是一个宝。这样,加上钢琴,成了四重奏的形式。

1941年1月,一个北风凛冽的冬夜,这部奇特的名作就在五千名来自法国、比利时、波兰等国的战俘前进行了首演。为了使不同民族、不同文化素养的广大士兵都能欣赏这部新潮作品,梅西安特地为他们作了详尽的解说。虽然作品长达45分钟,天气如此之寒冷,但听众仍然聚精会神,场内始终寂静无声,因为作品吐露了战俘的心声。

四重奏《时间的终结》共有八个乐章。

第一乐章:《纯洁的礼拜仪式》。关于这一乐章,梅西安解释说:“清晨三四点钟,鸟儿苏醒了。画眉和夜莺随意鸣唱,周围蒙蒙雾霭、林间啼鸟啾鸣。啾啾之声,消失在天空之中。”这里,小提琴及单簧管扮演了鸟的角色,鸣唱出婉转动听的曲调:

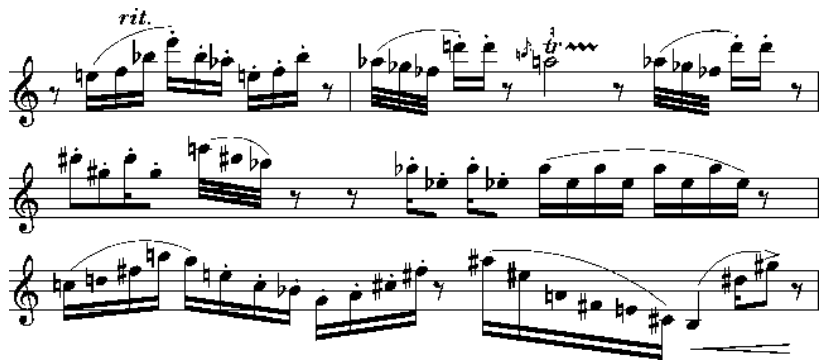


钢琴与大提琴则在两个不同的层次中,各自采用类似节奏卡农的形式,构成有趣的错位效果,非常生动地勾勒出林木纵横、交错纷杂的背景,再加上音响微弱,恍恍惚惚,更有溟曜晨曦之感。

第二乐章:《为宣告时间终结的天使而歌唱》。这乐章分三个部分。

头尾两部分均由钢琴强烈而尖锐的和弦构成,正如梅西安所说的“显示了大力天使的力量”。中段的音乐,梅西安是这样描绘的:“……钢琴上有一连串间隔的柔和和弦与小提琴、大提琴唱出的歌协调一致,这首歌几乎就像是一首宗教仪式中的无伴奏齐唱。”音乐缓慢,和声“难以捉摸”,音量十分轻微,似乎是为天使而低吟的一首歌曲,非常迷人。梅西安将它称为“彩虹中的水滴”。

第三乐章:《鸟儿的深渊》。音乐缓慢、忧伤而富有表情。“单簧管独奏。深渊就是时间,带着悲哀和倦怠。鸟儿与时间对立:我们的希望就是要光明,要星星,要彩虹,我们还要欢快地歌唱!”这乐章由两个对比的乐段构成。一段是宽广而悲切的,象征着时间;一段则是快活而随想性的,象征着鸟儿:



梅西安一直认为鸟类是“生活、运动和欢乐的象征”,鸟鸣则是“大自然、自由与圣灵的象征”。两个主题的交替出现,非常形象地勾画出这一乐章的标题内容。

第四乐章:《间奏曲》。“一首谐谑曲,比其他乐章更为外向,但有几个旋律上的联系,把它和其他乐章连接在一起。”这一乐章是一个 A+B+A (再现)三部曲式。第一部分具有舞曲的特征,第二部分表现的仍是鸟儿,音乐快速、跳跃,而且还有不少颤音夹杂其间,由单簧管及小提琴演奏,第三部分则为第一部分的再现。

第五乐章:《赞美耶稣的永生》。“在这里,耶稣即《圣经》。大提琴奏

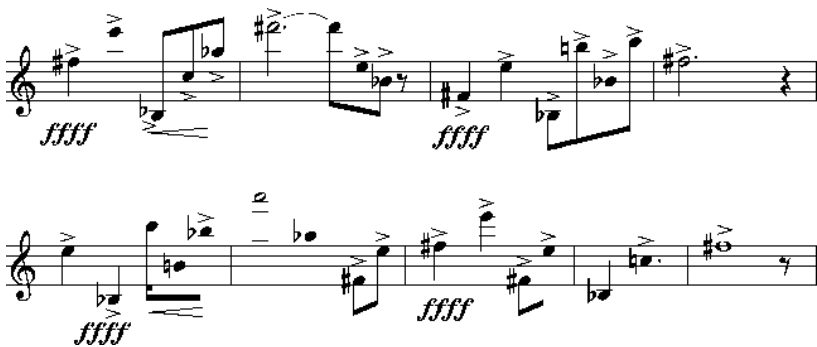
出一个悠长而缓慢的乐句,充满了仰慕与崇敬的心情来赞美这既有力而又温柔的《圣经》的永恒。”这是一首以钢琴的柔和和弦伴奏的大提琴沉思曲。非常扣人心弦:



第六乐章:《七位吹号天使的愤怒之舞》。这是一个极有特色的乐章。乐曲开始,“四件乐器一起模仿可爱的钟声和号声”,显示了天使的到来:



“……在这乐章快要结束时,尤其能听到极强的、经过扩展并在不同音区上变换的主题。”



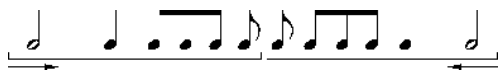
仔细分析这个曲调,我们发现它是上述主题的一种变体。梅西安把原主题的每个音作了音区上的变换。形成大幅度的跳跃,构成一种动力性的变化。同时,放慢速度、增强力度、改变节奏、转移重音,使音乐具有强烈的愤怒之情,同时也巧妙地勾画出激情的舞姿,这真是绝妙之一笔。

梅西安认为:“在节奏上,这乐章是最有特色的。”为了说明《启示录》中那位天使“举手向着天空宣称‘时间在那里已不复存在’的预言”,他在

这片段的每个小节中都采用了一种“不可逆行的节奏”：



所谓“不可逆行的节奏”，就是将一个节奏的原型和它逆行的形式横向并置。例如：



这样就构成一种镜状结构的回文节奏。在他看来，这种节奏不可能倒转逆行，正好使人领略到一种“不可能性的魅力”，因此，用这节奏表达“时间已不复存在”的概念，是非常恰当的。

第七乐章：《宣告时间终结的天使头上的彩虹大放光芒》。“第二乐章中的某些片断在这里再现……在梦里，我听见和看到一组组和弦与旋律……着迷地感受到急速旋转、跳动而又互相渗透的神奇的声音和色彩。这些火的剑，这些蓝色和橙黄色的熔岩流，这些突然出现的星星，就是光彩，就是虹的光彩。”

这乐章采用一种双主题的变奏与展开的综合结构写成，也就是将曲式结构中的两个不同的原则——变奏与展开——融合在一个曲式之中，极为独创，同时也增强了乐曲的表现力。乐章中第一主题安详、宁静、舒展；第二主题与之相反：性格粗野、节奏显豁。作曲家采用“第一主题的变奏，被第二主题的展开所分隔”的方法，将整个乐章按此顺序连续不断往下延伸，构成七个大段和一个尾声的结构。



鸟鸣音乐会—— 梅西安的《异国的鸟》

在艺术的王国里，鸟类可能是居住在我们行星上的最伟大的音乐家。

——梅西安

以鸟声来谱曲的作曲家应该说是数不胜数，但是，你有没有听说一位作曲家用记谱办法来记录鸟鸣，并且纯用鸟鸣来谱曲的呢？这人就是20世纪国际乐坛上享有盛誉的法国作曲大师奥利维埃·梅西安。

梅西安（Olivier Messiaen 1908—1992）于1908年出生于法国南部的阿维尼翁城。父亲是文学教授，母亲是著名女诗人塞西尔·索瓦热。艺术环境的熏陶使他早年就显示了很高的音乐天才。12岁考入巴黎音乐学院，师从著名作曲家杜卡及杜普兰。1930年以优异的成绩毕业于该院，他胸怀大志，拒绝了“罗马奖金”的应考比赛，自己埋头研究作曲方法。此后还与年轻的作曲家若利韦（Andre Jolivet 1905—1974）、勒絮尔（Daniel Lesur 1908—）、博德里埃（Yves Baudrier 1906—）等成立了先锋派音乐的“青年法兰西小组”，创作了不少新颖的作品。二战爆发后，梅西安参军，但不久被俘，关入集中营。在集中营中创作了举世闻名的《末日四重奏》。1942年回到法国，在母校教授和声，1966年，开始任

作曲教授。他的教学成绩卓著,培养出一批当代杰出的作曲家:法国的布莱兹、德国的施托克豪森等,在西欧的现代音乐中产生了极大的影响。长期而卓有成效的创作及教学活动使他在国际乐坛上享有崇高的声誉。1968年,梅西安被选为法兰西艺术院院士,1971年又获得西贝柳斯奖。此外,还荣获过国家功勋奖章及伊拉斯默斯奖。70寿辰时,法国还为他举办了“梅西安月”。由于他的贡献,“20世纪音乐已达到开创新时代的起点”。

在创作中,他寻求“一种崭新而具有时代性、独创性,同时又能表现个性特点的音乐”。为此,他创造了“非逆行节奏”及“有限移调的调式”等两种手法来建立自己的音乐语言。在这方面,他确实作出了他独特的贡献。但他尤其与众不同的方面仍是用鸟鸣来谱曲。

梅西安从小就喜欢聆听鸟鸣,18岁时就开始出入崇山峻岭,采集鸟声。20来岁时,就用乐谱记录鸟鸣。他不仅在法国,还去新卡列多尼亚及美国的大峡谷西部搜集鸟鸣。他自认是用记谱方法记录鸟鸣的唯一的鸟类学家。他认为“鸟是伟大的艺术家、伟大的音乐家”,它们有各自的审美观点,歌唱时都在阐明自己的观点。因此,他在研究鸟鸣上做了大量工作,并且用鸟鸣谱写了四部作品:《鸟的苏醒》(Rêveil des oiseaux, 1953)、《异国的鸟》(Oiseaux exotiques, 1956)、《百鸟图》(Catalogue d'oiseaux, 1958)以及《花园里的莺》(La fauvette des jardins, 1970)。

《异国的鸟》是他受学生布莱兹的请求写的。作品采用钢琴、两支单簧管、木琴及小型乐队,由19个演奏员演奏。其中钢琴占了一个重要的地位,它在乐曲中有三段短小的华彩乐段及两段长的华彩乐段,因此似乎可称为一部钢琴协奏曲。这部作品曾在欧洲所有大城市及美国、日本等地演出,备受欢迎。

据梅西安自述:《异国的鸟》是汇集了世上各地——南北美洲、印度、中国、马来西亚及卡纳莱群岛等地的鸟鸣,采用声音拼贴的手法而写成的一部高度色彩化的作品。这部作品既描绘了各种鸟类的羽色,又表现了它们不同的鸣声。这里有黑色黄脖子的印度八哥,一身碧绿的绿叶

鸟,淡褐色带白条纹的模仿鸟,暗灰色的猫叫鸟,白色冠子的笑鸫,红色的美洲知更鸟……五光十色,煞是迷人。它们的鸣声也是各具一格,十分动听:有的只叫单声,有的叽叽喳喳,有的声如号角,有的叫声咪咪,有的声带冷音,有的音似鼓点,有的声如洪钟、喧闹震耳,有的却似银铃、婉转不绝。梅西安就是运用音、色关联的方法,写成了这部作品。在这里,打击乐器还运用了古希腊与印度的复杂节奏。

梅西安是怎样把鸟鸣与颜色谱到音乐中去的呢?他认为:“音色无论如何都是泛音构成的,我想在作品中把鸟鸣再现出来,就要在每一个音上作出它应有的和声,并务必使之协调,进一步表现出它原来的音色。”另外,在表现鸟鸣的合唱时,他用独特的对位手法把各种不同的鸟鸣组织起来,形成了鸟类的大合唱。

在色彩表现方面,梅西安一直认为音乐的进程是一个音乐转化为色彩的过程。他确实也费了不少心血来揭示其中的奥秘。他认为人的不同感官之间是存在着某种联系的,比如说,你吃东西时,不仅用舌来尝,还要用鼻来嗅。嗅与尝在吃东西时是同样重要的,那么,视与听之间也就有着同样的关系,他经常是听到音就想到色,特别是在创作时,这种感觉特别强烈。他说:“我有一种理论:一种声音的组合形成一种颜色——一种混合色或一种单色,但仅是一种颜色。如果你把它移动半个音,它就会变成另一种颜色;如果移动一个全音,则又成了另一种颜色。所以每种声音的组合都有十二种颜色,高八度的颜色明亮,低八度的颜色暗淡。……激烈的和声是红色的,温和的和弦是蓝色的 许多二度的结合则成为灰色、黑色。”他创作的时候即以这种理论为指导,构成了他作品中独特的音与色。但这种纯粹用鸟鸣声组成的音乐,或多或少显得有点单调,为了避免这点,梅西安一直采用音色及结构上的各种对比来加强它的变化及反差。因此,这部作品是十分新颖与深奥的,欣赏时必须具有丰富的想像力才能收到较好的效果。

这部作品共分为十三个段落:

第一段:引子。这是一段合奏的音乐,主要由八哥与笑鸫的鸣声组

成。

第二段:第一华彩乐段。由独奏钢琴奏出。这是在印度八哥的单声鸣叫和木鸪的爆发性鸣叫的基础上写成的。木鸪的叫声在华彩乐段的结尾处。

第三段:第一重奏段。这是四种鸟的一个间奏曲。这四种鸟是绿叶鸟(短笛演奏)、巴尔的摩黄鹂(长笛、双簧管、2支单簧管演奏)、红喙山雀(钟琴)以及加利福尼亚鸫鸟(木琴)。四者合在一起的重唱颇为动听。

第四段:第二华彩乐段。这是在红鸟鸣声上建立起来的短小的钢琴华彩乐段。

第五段:第二重奏段。这是四种鸟的间奏曲的延续部分,具有与第一重奏段相同的音色和类似的结构。

第六段:第三华彩乐段。这个钢琴华彩乐段仍旧以红鸟的鸣声为基础而写成。

第七、八、九段是全曲的中心全奏段。这是以白冠笑鸫及普雷里小鸟的鸣声作为主要素材而写成的。前者出现于全奏段的始末,好似巴洛克协奏曲中的利都奈罗形式一样。在全奏过程中,不同的鸟鸣交织成一种节奏与旋律素材的复杂网络,所有这些素材都是运用十六分音符为单位来加以统一的。

第七段:引子。这里出现了可怕而渐强的锣声,这暗示着亚马逊森林上空的雷鸣。这时,普雷里小鸟发出一种自高处蜿蜒而下的可怕的尖叫声。

第八段:这是一段巨大的中间合唱段。各种不同的鸟类以对位的手法进行了大合唱。大合唱的下面,打击乐运用从古希腊及印度节奏发展出来的四种节奏作为支持。

第九段:小结尾。这段音乐在音色与结构上都与引子相像,所不同的是素材的处理。同样是一阵渐强的锣声,不过听到的却是普雷里小鸟的四声尖叫。

第十段:第四华彩乐段。这是全曲中最长的一个华彩乐段,由食米

鸟及猫叫鸟的叫声为基础而写成,但钢琴几乎用尽了所有的音区,上下翻滚,显得十分光彩。

第十一段:最后的全奏段。白尾印度鵝担任了一个重要的角色,它的歌声有两大特点:一是两个不连贯节奏的鼓点,一是爆炸性的喇叭声。它的音量洪亮,即便所有的乐器在演奏繁复的对位和强烈的色彩,也仍压不过白尾印度鵝的鸣声。

第十二段:第五华彩乐段。这段短小的钢琴华彩乐段又引来了木鵝及红鸟,而木鵝的鸣声在华彩乐段的开始就出现了。

第十三段:尾声。白冠笑鵝是一种大鸟,生长在喜马拉雅山区,样子十分可怕,叫声响亮而难听,整部作品就在它嘹亮的叫声中结束。

原载《音乐爱好者》1990年第2期



混乱与秩序的对抗 ——卡特的《羽管键琴及钢琴 的双重协奏曲》

混乱与秩序的对比特别具有意义，因为它似乎是我们一切重要事物的根基。

——卡特

1962年，《美国音乐》杂志编辑罗伯特·克拉夫特(Robert Craft)曾询问20世纪音乐巨匠斯特拉文斯基说：“迄今为止，美国土生土长的作曲家中，谁写的作品对你最具吸引力？”斯特拉文斯基略加思索后说：“我想是埃利奥特·卡特(Elliot Carter 1908—)的《双重协奏曲》……我喜欢卡特协奏曲的意境，它充满清新、愉快的精神……我喜欢协奏曲的造型和比例感、时间的分寸，是施托克豪森(Stockhausen)的《四方形》(Carré)之类的作品所全然没有的……但是，分析既不能解释一部巨著，也不能使它获得生命……这里，语言没有用处，它就是一部杰作，一部美国作曲家谱写的绝妙之作。”

艺术创作的成功是来之不易的，要想揭示其成功的奥秘恐怕更为困难。但是任何创作都不能脱离创作思维、技巧及乐曲内容这三大要素。现在，我们不妨从这三方面来探求一下这部作品的价值所在。

卡特一直认为：“我经常写一些使我感到具有强烈戏剧性的东西，其中混乱与秩序的对比特别具有意义，因为它似乎是我们一切重要事物的

根基。”卡特的不少杰作,都是基于这一创作思维而谱写的。

1961年,当德国的弗罗姆基金会委托他创作一部作品时,他就继承了艾夫斯批判精神的音乐传统,选择了羽管键琴及钢琴这种同族异种的乐器,采用巴洛克的大协奏曲形式,突出秩序与混乱的矛盾,强调乐器的个性与对比,充分发展了乐曲内部的戏剧因素而创作了这部不同凡响的作品。

按照他自己的说法,创作这部作品的动机就是对比与统一,就是“通过材料及性格上的小小差别,发展到越来越尖锐的对立,然后回到统一上来……这是我的一组作品中的一首,在这里,我打算尽可能地通过不同乐器的不同力度和不同音色的对比,戏剧性地表现不同的音乐性格。我尝试采用这种音乐手法去描绘人们的不同体验,包括瞬间即逝的刹那感觉,亦包括体验的发展变化……在这部作品里,两个室内乐队分别配置给两件独奏乐器,相互之间音色不同,音乐素材与音乐表情各异。如此两个乐队互相作用,构成了全曲不间断的七个段落”。

但是,对比与统一只是文艺创作的一个普遍原则,这部作品的成功取决于两个重要的因素:一是取材的独创与深刻,一是技巧的新颖与表现力。

《双重协奏曲》(Double Concerto for Harpsichord and Piano)虽是一部纯音乐,但却具有一定的内涵。它是依据古罗马哲学家及诗人卢克丽舍斯(Lucretius 96—155)的长诗《事物本质论》及英国文学家波普(A. Pope 1688—1744)的讽刺诗《蠢货》的部分内容而谱写的。作者着眼于诗歌中有关宇宙原子的跌落与碰撞,世界的黑暗与混乱等章节的描绘。从表层看,作品似乎只描绘了万物伊始的骚乱与混沌,但实质上是体现了卡特对现代西方社会生活以及人的精神状态的切身感受。美国的60年代被人称为“思考与怀疑”的年代,在这时期里,人们特别重视个性,要求揭示人生与世界的神秘意义,同时不满社会的混乱失调。这部作品的艺术价值正是反映了时代及社会的本质。

为了使作品能恰如其分地反映出时代的特征及精神,卡特在音响结构上费尽心机,采用了某些新颖独特而具有自我风格特征的手法来开拓一种新的音响结构。例如,为了捕捉五六十年代冲击整个美国社会的重要现象“个性”,他强化不同音响(乐器)的个性特征及色彩上的强烈反差,为作品的对比与统一提供了一个坚实的基础。他在作品里采用了可以产生全部

音程的四音列,并将它们平分给羽管键琴及钢琴的两个部分。在钢琴及其乐队上,采用0、1、4、6的四音列,并用大二度、大三度、纯五度、大六度、大七度作为其特性音程。对羽管键琴则采用了0、1、3、7的四音列,并用余下的小二度、小三度、纯四度、增四度、小六度、小七度等作为特性音程。从而使两组乐器的音响各具个性及特色,形成了强烈的反差。

为了显示近代生活中的混乱、矛盾,卡特在作品中还采用了多层次的交错律动。例如在乐曲中6/8拍子的一段音乐中,四种打击乐器声部使用了四种不同的律动。四者的关系是4:7:5:3。这样就淡化了传统的节拍作用,而形成了各声部间的交错律动,准确地描绘出现代生活的自由无羁、浪漫放纵及错综复杂,使总体音响具有一种立体感及弹性。

另外,为了体现对多侧面的现代生活的“复合透视”,卡特在作品中采用了分层对位的手法。分层对位是一种自由对比式的复调织体。古典复调着重从不协和音向协和音的转化,从而推动音乐的前进,分层对位织体则应用不同的节奏性格、不同的特性音程等构成反差强烈的各个声部,并且通过各层次织体的自我变形、相互作用和相互交叉等,使音乐充分展开,形成多层清晰而独立的音响,足以使听众能在一特定时间内

对多侧面的现代生活作全方位透视,并且也使音乐加剧了戏剧冲突。

当然,卡特在这乐曲中应用的独创技法远不止这些,但是,即从以上所述,我们已不难看出卡特为了刻画现代生活现象而所作的努力了。同时,我们亦可看出,他不是一个“为技巧而技巧”的作曲家,而是运用现代思维创造现代音响,为准确地创作现代艺术、反映现代社会的一位作曲家。

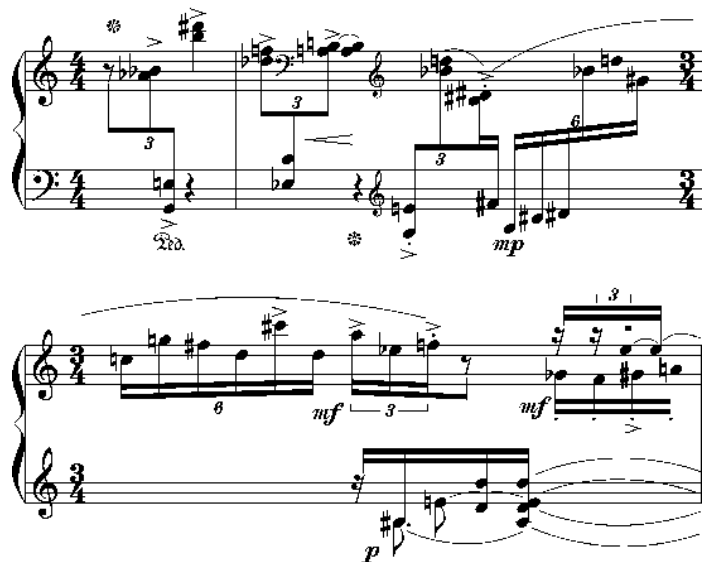
现在,让我们对这作品作一简介。

第一段:引子。这段音乐与古罗马哲学家、诗人卢克丽舍斯的长诗《事物本质论》的第五节中一段描写“万物伊始”的诗句“最初的群体,在奇怪的骚动中”、“引起了一阵狂乱”有关。

轻微的打击乐声渐渐揭开了乐曲的序幕,随后,各种乐器逐渐加入,力度也随之而增强。接着,各件乐器奏出性格对比强烈的音乐语言,彼此竞奏、碰撞,造成了极大的动荡。尔后,在极不协和的音响中,音乐达到了高潮,但没多久,音乐迅速平静下来,进入了下一段落。

第二段:羽管键琴的华彩乐段。音乐从羽管键琴的即兴乐段开始:

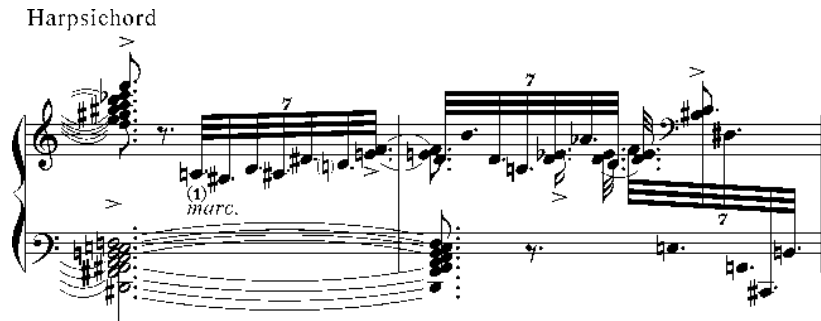
Piano sempre scherzando i non troppo jorle



此后,乐队中的各件乐器以不同的音程及速度组成了错综复杂、相互碰撞的复合节奏。这段音乐不仅具有强烈的动感,并且也展示了羽管

键琴及其乐队的整个性格特征。

第三段:诙谐的快板。这段音乐是按《事物本质论》第五章中有关描写太阳与月亮运转的情景而谱写的。卡特在这里使钢琴及羽管键琴的性格泾渭分明。他十分巧妙地将钢琴比作太阳,音乐写得十分明朗、诙谐、生动而流畅:



将羽管键琴比作月亮,把它的音乐写得较为缓慢而暗淡。整段音乐是以钢琴及其乐队为主而演奏的,羽管键琴则偶尔插入进来。这种性格迥异,快慢、明暗分明的音乐交替出现,正暗示着太阳与月亮在宇宙运行中交替出现的现象和规律。

第四段:慢板。这是根据《事物本质论》第五段中有关星星与大气运动的诗句而谱写的。在这里,木管乐器以缓慢、恬静、流动的音乐跟两件独奏乐器与打击乐器的快速音乐形成明显对比,显示了星辰与大气、秩序与混乱的尖锐矛盾与冲突。

第五段:急板。生与死是人类哲学探求的两大主题,而在卢克丽舍斯长诗的第六段中,也有两行诗句述及这两个重要的自然法则,这段音乐也是描绘生与死的,它与第三段遥相呼应,不过这里是由羽管键琴主奏的。羽管键琴与钢琴各自以自己的演奏特色互相展开竞奏。羽管键琴以快速的短音符演奏,清晰而流畅,钢琴则显示了自己的力度,表现得缓慢而滞重。两者不断碰撞,互不相让,如同生死之间存在着不可调和的矛盾和冲突一样。

第六段:钢琴的华彩乐段。这段音乐与第二段相对称,但不同的是

这里包含两个华彩乐段。第一乐段突出地发挥了钢琴的多种演奏技巧,而羽管键琴则以简单分解和弦音型作为对答。第二乐段则较为复杂,钢琴、羽管键琴、木琴、弦乐聚合在一起与打击乐器形成对抗,激起了一个巨大的高潮。

第七段:尾声。这段音乐与引子前后呼应。它描绘了宇宙诞生时的混沌情景。乐曲始于一声锣的巨响,这似乎宣告了宇宙的诞生。然后,各种乐器演奏出五彩缤纷的声波音型,时隐时现,显示出“万物伊始”的一种混沌状态。最后,音响渐渐减弱,乃至万籁俱寂而结束。

1961年国际音乐学会第八次年会开幕前夕,卡特的这部《双重协奏曲》于9月6日在纽约作首次公演,立即引起世人瞩目。舆论界给予了高度的评价。著名音乐评论家埃立克·萨尔茨曼在《纽约时报》上评论道:“简直是令人大吃一惊的构想,奇异的万花筒,光彩夺目的织体和节奏,从头至尾迂回婉转,跳动着幻想的脉搏。”此后,这部荣获“纽约音乐评论奖”的作品先后相继在伦敦、柏林、罗马、华沙等地演出,成为一首享有国际声誉的名曲。

原载《音乐爱好者》1993年第4期



卡特与他的“乐器演奏的戏剧” ——《第二弦乐四重奏》

我把我的乐谱看作是电影剧本——可听的剧本，演奏者用他们的乐器演戏。

——卡特

在很长的一段时间里，美国音乐在国际乐坛上始终默默无闻，没有引起人们足够的重视。即便到了 20 世纪，出现了被勋伯格称之为“自爱、自强、不卑不亢、宠辱不惊”的一位伟人查尔斯·艾夫斯以后，美国音乐在世界上仍然未能形成一个重要的支流。但第二次世界大战以后出现了转机，在世界乐坛上闪耀出四颗灿烂的美国明星——“偶然音乐的创始人”约翰·凯奇(John Cage 1912—)、“严格控制的音乐语言”的埃利奥特·卡特(Elliott Carter 1908—)、“合成器音乐大师”米尔顿·巴比特(Milton Babbitt 1916—)以及“音响试验的探索者”乔治·克伦姆(George Crumb 1929—)。他们的出现似乎形成了新的美国现代乐派，在世界上颇有影响。

被罗克韦尔称为“美国活着的最杰出的作曲家”埃利奥特·卡特出生于 20 世纪之初，是上述四人中最年轻的一位。他博学多才，兴趣广泛，现代意识浓厚，探索精神强烈，不愿随波逐流，人云亦云。经过几十个年头五个创作时期的探索，到 50 年代初才真正形成了自我的创作风格，独步乐坛。这时大部分有名的基金奖、研究奖学金及创作奖倾他而

来,许多大学都聘他任教,授予他以名誉学位。他的每部新作品的问世,都成为舆论界评论的大事。当他八十寿辰之际,世界各大城市包括旧金山、伦敦、巴黎、日内瓦、苏黎世等都相继举行他的作品音乐会,以示庆贺。影响之大,可以窥见一斑。

卡特(Elliot Carter 1908—)出生于纽约。在哈佛大学求学期间,曾师从著名作曲家辟斯顿、霍尔斯特等修完音乐课程。但对他创作产生巨大影响的并不是这两位老师,而当推艾夫斯及布朗热。1924年,卡特才16岁,就结识了50岁的艾夫斯。长期以来,曾为整理、编纂、演奏及出版艾夫斯的作品做过大量的工作。艾夫斯的美国创新精神就此深深地铭刻在他的心灵之中,一直影响着他的创作与思维。1932年,他又远涉重洋,来到巴黎,师从娜迪亚·布朗热女士学习作曲。在她门下的三年时间里,他系统地学习了西欧传统音乐及新古典主义的创作技巧,具备了深厚的作曲功底,并且也获取了欧洲现代乐派的新思维。两位师长,一位创新,一位传统,但两者都要求背叛传统音乐,创造新音响,它们巧妙地结合,终于为卡特的创作开辟了一条新颖、独特的道路。当然,卡特的成功依然仰赖于他自身的努力,他不停地进行探索,几乎每部作品都有新的追求。这样的探索,对他日后风格的奠定带来了莫大的收获。

卡特是位态度严肃、技法严谨的作曲家,写作认真而缓慢,因此,作品也并不太多,但他的许多探索,例如节拍转调、多层次的复合节奏、乐器个性化、音程与力度的序列化等对现代音乐技法的发展确实作出了贡献。这里我们选择较易理解的乐器个性化的问题向大家作一简单的介绍。

乐器个性化并不是指乐器自然的形态、结构及音响等方面的性格差异,而是指运用特殊的演奏方式赋予不同乐器或不同声部以一种独特的个性,同时利用这种强烈反差的个性构成乐器及声部间戏剧性的对比,造成惊人的感染力。这一手法最初不是卡特发明与创造的,早在几十年前,美国现代音乐奠基人查尔斯·艾夫斯就曾运用这一原则进行过创作,但开始时并没如此丰富、完善。卡特继承了这一传统,赋予新的处理方法及新的时代精神,突出了秩序与混乱之间的矛盾,强调了乐器的个

性及强烈的对比,并且采用更多的方式深化了这一手法,取得较大的成功,这一手法成为他创作的一个鲜明标志。他的不少作品,例如《羽管键琴及钢琴的双重协奏曲》(1961)、《钢琴协奏曲》(1965)、《乐队协奏曲》(1969)、《第三弦乐四重奏》(1973)都反映出这一特色。在这些作品中,乐器个性化表现得最为突出的,要算是使他扬名天下的《第二弦乐四重奏》。

《第二弦乐四重奏》作于1959年。全曲共分为序奏、尾声和四个乐章共六个部分。结构十分独特。在四个乐章中,除了一个乐章是合奏型的,其他三个乐章都是以一件乐器作为中心而写成的。四个乐章之间由三件不同乐器独奏的华彩乐段连接起来,全曲连续演奏,一气呵成。在这部作品中,每件乐器都以自己独特的性格参与演奏,犹如四个性格各异的“角色”在同演一台戏。正像卡特自己所说:“我把我的乐谱看作是电影剧本——可听的剧本,演奏者用他们的乐器演戏,每个人都像是在戏中扮演角色一样地进行着合奏。对我来说,这种合奏的作品特别有趣、动人,这种感觉在我的室内乐创作中具有重要的意义。”在这部作品中,特别强调了“按照类型分配角色”的原则,赋予每件乐器以一种特殊的个性,同时运用这种“角色”的性格差异,构成“角色”间的对立与冲突,形成了一部“音响性的戏剧”。比如,在音调的构成上,第一小提琴多用小三度、纯五度、大九度、大十度等音程,再加上运用自由、不规则而长短交叉的节奏以及频繁更换的速度,使它赋有幻想多变、英勇威武的性格,有时还带有一种活泼、华丽的特点。第二小提琴则多用大三度、大六度、大七度的音程,节奏的律动稳定,一分钟始终保持着70拍而不变,性格显得简朴而抒情,但又因为经常运用拨弦,造成各种打击乐器的效果,因而使它又带有几分幽默感。中提琴多用增四度、小七度、小九度等音程,再加上多用上、下滑音和富有弹性的节奏,常以附点八分音符及附点十六分音符使线条的律动形成一种伸缩速度,这样使它散发出一种伤感气息。大提琴则多用纯四度、大六度及小十度音程而速度则时快时慢又多用装饰音,它的性格就显得有些急躁、粗暴。从这里看,这四种乐器由于使用不同的音程、节奏、速度、演奏法等,形成的个性及色彩的反差是十分强烈的。但是事情还不止于此。卡特还采用了更多的手法来强化乐

曲的表现力。例如在第二乐章开始的两小节中,他采用了多层次的交错律动加强了内部的冲突。这里,第一小提琴、中提琴及大提琴的节拍记号都是 5/4,速度是每分钟 175 拍,而第二小提琴的实际节拍为 4/4,每分钟 140 拍,这样,两者之间就形成了交错的律动 5 : 4。



音响由此而显得更为复杂,并且还富有一种弹性和立体感。另外,他又采用了节奏对位的手法,例如我们前面所谈的各种乐器中的节奏特色,它们既各自独立于其他声部,又需要结合在一起演奏,这样就形成全方位的节奏对位,这和歌剧中的许多不同类型的重唱相似,它的总体音响更为复杂、丰富,而且更富有浓厚的戏剧性。似乎更接近于一部绘声绘色、维妙维肖的音响戏剧,应该说,这是一种极妙的设想及创造。

卡特的乐器个性化的探求决不仅仅是一种技巧的追求,一种音乐的游戏,相反它包含着一定的社会意义。卡特历来把音乐作品看作是一件能反映自然现象、社会生活复杂内涵和哲理思想的载体。他曾说:“我经常写些强烈戏剧性的东西,其中混乱与秩序的对比特别具有意义,因为它似乎是我们一切重要事物的根基。”《第二弦乐四重奏》的创作应该说是美国近年来所谓的“个人主义年代”中充斥社会的个性扩张及个性泛滥这一重要现象的一种精确的影射。从这里,我们可以认识到卡特的创作不仅是一种艺术探索的反映,而且更重要的是,他以此揭示了当代西方社会的时代特征及人们的精神风貌,因此,他的创作就有了更高的意义及价值,从而获得了舆论界的高度评价。为此《第二弦乐四重奏》获得了 1960 年美国文艺的最高奖赏——普利策奖。

现代的艺术是以现代的意识、现代的思维、现代的美学观点、现代的认知及现代的技巧为基础创作出来的,因此,读者也需要运用这些手段

来仔细地、耐心地欣赏卡特的这一名作,希望大家能获得像陶布曼在《纽约时报》的一篇文章中所说的那种心态:

卡特创造了“一个崭新的感觉世界,乍看似乎陌生,继而百听不厌……固然,作曲家的技巧高超,但却不是在做音响或数学游戏,而好像是在人们心灵深处热情、温柔、幽默、激烈和庄严的大海中航行”。

原载《音乐爱好者》1991年第6期



奇才凯奇与他的“加料”钢琴 杰作——《奏鸣曲与间奏曲》

他是这一代人当中在世界上最有影响的一位作曲家。

——彼得·雅茨

在新版《格罗夫音乐与音乐家辞典》的第2卷中,刊登了这样一段文字:

美国作曲家、哲学家和音乐作家。他处于美国几代先锋派音乐的中心。他的作品及美学思想的影响遍及全球,特别在二次大战以来,他比任何美国20世纪作曲家对世界音乐具有更大的影响。

这位作曲家是谁呢?这就是彼得·雅茨所说的:“他是这一代人当中在世界上最有影响的一位作曲家”——美国的约翰·凯奇(John Cage 1912—1992)。

一位艺术家的成功决不可能是一种机遇及偶合,应该说它取决于人的智慧、积累及环境。凯奇的成功正好证明了这一点。凯奇出生于洛杉矶的一位发明家家中,自幼思维敏捷,好发奇想。他的生活积累相当惊

人：曾周游西欧各国，既有艺术方面的多种修养与实践，在音乐创作方面又接受了一批思想先进、造诣高深的音乐巨擘的教诲和启示，还接受了一些非西方音乐的熏陶，再加上他对东方哲学的追求及探索，构成了他广阔的思维空间，赋予他探索未知的巨大勇气及优厚的条件。他起步于东西方文化的交汇点，开创了他事业上的崭新纪元，是一位被视为“哲学家”的音乐家。

由于观念的转移，凯奇的创作一直处于更新之中。最初的5年（1933—1938）是学步的岁月，基本上以十二音进行创作。后10年（1938—1949），由于接触了舞蹈与打击乐，他开始思考音乐创作中新音响的探求。这时的一个杰出创造就是“加料”钢琴的发明。40年代以后，他开始对哲学产生兴趣，曾随吉塔·萨拉哈依学习东方哲学，又去哥伦比亚大学聆听铃木教授讲述禅宗与佛教的教义。东方哲学对他的音乐美学观点产生了巨大影响，他认为：“艺术是以自然运行的方式和感觉来模仿自然的……音乐，应当是既可以被人聆听也可以被人置若罔闻的，随你的高兴。一切音响，一切音乐家完全独立自主，即便是在集体合奏时也各自为政的。”这样，他开始将偶然因素引入到音乐创作及音乐演奏中去，创造了烜赫一时的“偶然音乐”，同时，他自己在音乐界也获得了一个“天才与严肃的发明家”的声誉，引起了音乐界对他的高度重视。但他并没以此为满足。50年代中期，他开始了新的磁带及无确定性音乐的创作阶段。无确定性音乐是个新名词，包括两方面的内容：一是指创作上没有明确的思想、内容、意图或标题；二是指演奏上不受演奏形式或总谱的约束，任情挥洒。这种音乐是采用“概率”方法创作的。所谓“概率”作曲法就是作曲家将音高、音值、音量、速度等元素一一制成图表，然后用铜线占卜、抓阄、玩方格字谜、64卦占卜等特殊办法抽选这些元素，待它们组合起来，然后填进一个预先设计好的节奏结构中去的一种作曲方法。这种方法看来十分荒谬，但实际上它是对西方传统音乐创新可能性日益枯竭、对西方现代音乐矫揉造作的“体系”的束缚的一种反叛。他要作品始终不受作曲家的自我意识及欣赏者的智能的干扰。按照禅宗的

教义,“任何将艺术和生活割裂的做法都是不真实的和不切实际的”。在人类生活中,乐音、噪音、音响的组合都是自然存在的,所以用概率方法,信手拈来任何音响将它们组合在一起的音乐创作,都是“顺乎天理”、“合乎自然”的,都是生活中的自然形态。这种从哲理思维中演绎出来的艺术创作,看来似乎十分不可思议,但有谁又能知晓这种无确定性艺术的概念以及采用概率方式进行创作及表演的做法,不仅在音乐界中流行开来,而且竟然对西方的某些现代戏剧及舞蹈流派带来了一定的影响。凯奇对于现代艺术发展的业绩,在此也可窥见一斑!

凯奇对音乐创作的开拓性的思考,对音乐创作发展的贡献是巨大的。但现在我们对其深层性的哲理思维姑且不谈,而单单就其最简单的创作构想——“加料”钢琴的使用,看看他这一特殊的创作思维。

“加料”钢琴的起因也是很有趣的。自1937年起,他在加利福尼亚大学的一个现代舞蹈团中担任钢琴伴奏及作曲,同时还在西雅图的康尼希学校伯特舞蹈班上工作。从那时起,他接触了各种类型的打击乐器,从此对打击乐产生了兴趣,并组织了几次打击乐的专场音乐会。1938年,舞蹈家塞维拉·福特请他为《酒神舞》谱曲时,他原想采用打击乐队,但又不愿演员太多,于是他就别出心裁地设计了一种“加料”钢琴来替代之。

所谓“加料”钢琴实际也不复杂,就是在乐曲演奏之前,演奏者按照乐谱的指示,在钢琴琴弦的某些特殊位置或两弦之间,插入金属栓子、螺丝钉、橡皮、毡条、木塞、纸片、回形针等物,使得每个音的音高、音色与力度都有所变化,发出一种类似打击乐器的音响,如丁丁冬冬、噼噼啪啪、叨叨嚓嚓、滴滴答答等,而所有的音响结合在一起,就犹如一个小型的打击乐队,具有色彩丰富的打击乐音响。可以说“加料”钢琴就是“单独一个演奏员所控制的一种打击乐合奏”。凯奇总共为“加料”钢琴谱写了十首乐曲,其中以1946—1948年创作的《奏鸣曲与间奏曲》(Sonatas and Interludes)最为有名。1949年1月,钢琴家玛罗·阿吉曼(Maro Ajemian)在卡内基大厅中首演了这部作品,取得轰动性的成功,成为纽约市这

一音乐季节中的一个重大事件。为此,凯奇获得了当年古根汉基金会与国家艺术文学学院的奖金,并被赞扬为“如此地扩展了音乐艺术的界限”。

《奏鸣曲与间奏曲》由一套 16 首奏鸣曲和 4 首间奏曲所组成,共长 80 分钟。根据凯奇的自述,这曲子主要是表现印度传统中的“永恒的感情”:英雄的、色情的、惊人的、欢笑的、悲哀的、恐惧的、可憎的以及它们趋于平静时所有的普遍倾向的。乐曲不易理解,需要细细地玩味。从结构上说,“加料”钢琴演奏出来的许多音是十分复杂而不够明确的,因此不易结构乐曲。但凯奇却十分出色地把基于音高组织的结构转成为建立于节奏模式的结构,好似他创作的《第一结构》(First Construction, 1939)那样(《第一结构》是一首金属打击乐器的乐曲,共分 16 部分。每个部分共有 16 小节。每 16 小节中又包含 4 小节、3 小节、2 小节、3 小节和 4 小节的 5 个乐句。而整个 16 部分又分为 4 个部分、3 个部分、2 个部分、3 个部分和 4 个部分的五段。总之是采用 $4+3+2+3+4$ 的模式写成的)。《奏鸣曲与间奏曲》中的 20 首乐曲,每首也都以它各自的结构模式构成一个独立的单位,其基本的组织原则是在一个特定的单位中,保持乐句的长度不变。作曲家认为这种分句的办法“与东方诗歌结构中的换气句子有关”。这种节奏组织的原则取代了传统西欧音乐所基于的和声结构体系。一个节奏性乐句的末尾取代了一个和声的终止式,这整个计划是被一个预先安排好的计划的应用所严格控制的。这种结构对于一般欣赏者来说是不太习惯与不易掌握的,但是,如果细细聆听,我们会从这首奇异的打击乐音响的乐曲中唤起一种难以名状的感情,引起你无穷的遐想。

总之,“加料”钢琴并不是一种过分复杂的创造、发明,但它却赋予钢琴以一种新颖的音响,这样,许多年轻作曲家都争相仿效,创作了不少乐曲,特别是约翰逊(R. S. Johnson)的《第二钢琴奏鸣曲》甚至采用了 20 种不同的方法在钢琴内“加料”,使之发出许多奇异的音响而称绝一时。确实地说,“加料”钢琴的意义并不在于它是一种出色的演奏方法从而在音

乐创作中占有一席之地,而是作为一种思维方式,企图在现有的常规乐器上探索新音响的可能性,从而为现代音乐的发展开辟了一条新路。当前,许多西洋的传统乐器都由于这一思想的影响,在原有的乐器上寻求各种新的音响,这样就大大地扩展了所有传统乐器的音响,从而极大地丰富了音乐创作的天地。应该说,这对现代音乐来说是功不可没的。

原载《音乐爱好者》1991年第5期



布里顿与 《弗朗克·布里奇主题变奏曲》 ——为纪念布里顿八十诞辰而作

我看不出有什么必要把自己闭锁在狭小的个人风格之中。

——布里顿

本杰明·布里顿(Benjamin Britten 1913—1976)出生于英国的罗斯托夫特村。从小显示出神童的天才,极似莫扎特。两岁开始弹琴,5岁写歌(乐谱极复杂),7岁作曲,9岁创作四重奏。17岁考入皇家音乐院,随爱尔兰(J. Ireland 1879—1962)学习作曲,随本杰明(A. Benjamin 1893—1969)学钢琴。1934年毕业。因家境清贫,只能为邮政总局及英国广播公司等谱写记录片及话剧配乐以糊口。经过多年磨炼、刻苦探索,他熟练地掌握了戏剧音乐写作的技巧,这为他今后歌剧创作的事业奠定了坚实的基础。1939—1942年,曾旅美并获柯立兹奖。1942年回国后,专注于歌剧创作。几年后,即定居东海岸的阿尔德堡渔村中直至1976年逝世。

布里顿的创作以歌剧及声乐曲见长,一生中谱写了广为流传的歌剧十多部,如:《保罗·班扬》(Paul Bunyan, 1941)、《比利·巴德》(Billy

Budd, 1951)、《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream, 1960)、《命终威尼斯》(Death in Venice, 1973)等以及大量的声乐套曲,如:《小夜曲》、《夜曲》、《威廉·布莱克的歌曲与格言》(Songs and Proverbs of William Blake, 1965)、《米凯朗杰洛的十四行诗(七首)》(Seven Sonnets of Michelangelo, 1940)等。1947年创办了英国歌剧团,次年又建立了“奥尔伯特歌剧节”,主要倡导小型歌剧之创作,以适应时代要求,对推动英国歌剧事业的发展立下不朽功勋。他为人正直,关心政治,曾谱写《狩猎的父辈》(Our Hunting Fathers)等作品抨击战争、纳粹;为战俘写了《小马斯格雷夫与巴纳德夫人叙事曲》(The Ballad of Little Musgrave and Lady Barnard, 1943);甚至写讽刺歌曲嘲笑政府的不抵抗主义。战争期间,还进行演出以筹款救济牺牲者的家属。他认为音乐对儿童的成长有莫大影响,为此,他写了不少杰作,如:歌剧《让我们演个歌剧》(Let's Make an Opera)、《扫烟囱的小家伙》(The Little Sweep, 1949)、《青少年管弦乐指南》、《诺亚方舟》(Noye's Fludde, 1957)、《儿童的十字军战士》、《圣诞颂歌庆典》、《金色的手提包》、《春天交响曲》等,为儿童音乐开拓了一个新的天地。作为一位杰出的作曲家,布里顿还一意寻求创作与表演艺术的高度融合及统一,取得了辉煌的成就。他与英国男高音彼得·皮尔斯(Peter Pears, 1910—1986)合作了40多年,他的许多声乐套曲如《小夜曲》、《冬日的话》(Winter Words, 1953)等以及几部歌剧的主角都是特地为皮尔斯而创作的。他对著名大提琴家罗斯特洛波维奇(Rostropovich 1927—)的艺术造诣深为钦佩,特地按他的技艺特点创作了《大提琴奏鸣曲》、两首《大提琴无伴奏组曲》以及《大提琴交响曲》等名作,成为20世纪大提琴文献中的精品。他还为大提琴家的夫人、著名女高音维什涅夫斯卡娅(Galina Vishnevskaya 1926—)谱写了一部声乐套曲《诗人的回声》(The Poet's Echo, 1965)。被誉为“圆号艺术典范”的伟大的英国圆号家丹尼斯·布雷恩(Dennis Brain 1921—1957)与他友善,为此他创作了一首由高难技巧的圆号协奏的歌曲《小夜曲》。他的《战争安魂曲》(War Requiem, 1961)的歌唱声部就是为维什涅夫斯卡娅、皮尔斯及德国

著名男高音菲舍尔·迪斯考(D. Fischer-Dieskau 1925—)三位歌唱家设计的。他的小提琴协奏曲是为旅英的西班牙小提琴家布罗萨(A. Brosa 1896—1979)而谱写的。吉他大师布里姆(Brim)技艺超群,布里顿十分赞赏,为他创作了一曲以高难度技巧著称的吉他伴奏的声乐套曲《为中国古诗谱写的六首歌曲》(Songs from the Chinese, 1957),并因此开拓了一些吉他新技巧,总之,他的这类作品数不胜数。《弗朗克·布里奇主题变奏曲》是布里顿的一首成名作。当代英国作曲家博伊德·尼尔(Louis Boyd Neel 1905—)于1932年创建了一个弦乐队。乐队素质极高,享有世界的声誉。1937年,尼尔弦乐队受邀参加奥地利萨尔茨堡音乐节,并应要求携带一部英国作曲家的新作去参加演出。关于新作问题,尼尔立即就想到了当时尚未成名的青年作曲家布里顿。布里顿当时才23岁,当他接到任务,就决定用自己12岁时的启蒙老师弗朗克·布里奇(Frank Bridge 1879—1944)写的弦乐曲《三首田园诗》中的第二曲作为主题,以此谱写一部弦乐的主题与变奏曲。不到10天,他“就把整个作品的草稿写好,接着又用4个星期的时间完成了弦乐的配器”。作品即定名为《弗朗克·布里奇主题变奏曲》(Variations on a Theme of Frank Bridge, Op. 13)

作品神速完成后,布里顿在谱上题写了一句献词:“弗朗克·布里奇,一件爱慕与敬仰的礼物。”

1937年8月27日,博伊德·尼尔弦乐队在萨尔茨堡音乐节上首演了这部作品。作品获得了轰动性的成功。舆论界称之为“一部‘尽善至美的杰作’”,顷刻之间,布里顿名扬天下。此后,不到两年时间,这首作品在欧美各地竟连续演出了50余次。

作品由一段引子与主题,十段性格自由的变奏以及一段终曲所构成。

乐曲由弦乐的两下拨弦开始。在快速的高音弦乐器的辉煌华丽的引子以后,弦乐四重奏温和地呈现出3/4拍子的弗朗克·布里奇主题:



这里,主题开端处的一个下行五度与下行四度值得注意,因为这是后面几段变奏的一个音调基础,反复不断地出现在各个变奏之中。

第一变奏:慢板,C大调,12/8。低音弦乐器以众赞歌形式演奏着一个持续和弦来应答主题的下五度并与短促音符的小提琴插句交替出现。接近尾声处,小提琴的音响渐趋轻柔,最后与其他弦乐器融合成一个悠长的C大调和弦而结束。

第二变奏:进行曲,急板,a小调,4/4。在主题的下行四度音上,生气勃勃的符点节奏的进行曲变奏骤然出现,先在d小调上出现,后来,低音部移至a小调演奏,出现了双调性的音乐。整个音乐由弱而强,再由强而弱,好似一支军队在行进,由远而近,再由近而远,最后,在突然的肃静中结束。

第三变奏:浪漫曲,优雅的小快板,降B大调,3/4。在时隐时现、轻盈跳动的低音弦乐的断奏与拨奏音响中,第一、第二小提琴在高处吟唱着一支优雅的变奏之歌。

第四变奏:意大利风格的咏叹调,辉煌的快板,A大调,4/4。布里顿为了表示对意大利歌剧作曲家罗西尼的《清晨》及《音乐之夜》的喜爱,创作了这支脍炙人口的作品。开始时,在低音弦乐器的颤音引导下,第一小提琴奏出一个宣叙调风格的美丽的华彩乐段引子。尔后在类似吉他音响的拨弦伴奏音型上,第一小提琴奏出了一首19世纪初叶的“卡巴列达”(Cabaletta),音乐俏皮、热情,十分动听,但其中却包含了大量的颤音、断奏、快速乐句和突然的大跳,技巧艰深,十分难奏。伴奏停止后,再次出现小提琴的华彩乐段,随后“卡巴列达”也再次出现,并且更为华丽。

最后在热情高涨的音乐声中,结束了这一变奏。

第五变奏:古典的布列舞曲,沉重的快板,小调。乐曲始终在一种庄重的气氛中进行。主题中的下行五度在这生气勃勃、包含一段小提琴独奏的风格模拟片段中显得异常突出,使人回忆起巴赫及其同时代人的巴罗克布列舞曲,但该曲节奏新颖、独特,颇多神来之笔,引人入胜。

第六变奏:维也纳圆舞曲,慢板—急板,C大调,3/4。这似乎是一首以夸张的手法故意贬低维也纳圆舞曲的作品。其中反复出现圆舞曲常用的 rubato,激烈的快速乐句和三连音的旋转等陈词滥调的写法。在一小节的动机式的引子以后,中、低音弦乐器演奏出固定音型式的舞曲伴奏。不久,第一小提琴奏出了模仿维也纳圆舞曲的旋律。主题中的下行五度音程在这里以各种不同的形式突出地反复出现,时上时下,形成了一种波涛汹涌的动感。而慢板引子的动机也不断插入其间,一急一缓,使乐曲的情绪逐渐高涨,最后达到了高潮。

第七变奏:无穷动,很快,d小调,4/4,这似乎是一首颤音的齐奏练习曲。乐队以极快的速度和强烈的颤音,忽高忽低,时强时弱,不停顿地向前冲击,造成一种惊心动魄的气氛,令人眼花缭乱,心神不定。结尾处,在凶猛的断奏和弦中,不同乐器继续演奏很强的颤音,逐渐下行,直至结束。

第八变奏:葬礼进行曲,节奏型的行板,e小调,4/4。这是一个动人的乐章。大提琴及低音提琴以下行五度作为固定音型节奏,持续不断地演奏着,犹如葬礼行列中沉重的脚步声。小提琴则在上面孤独地吟唱着一支忧郁的挽歌,两者相互呼应,更加强这一变奏的悲剧气氛。

第九变奏:歌曲,缓板,降A大调,4/4。这支散发着宗教气息的美妙歌曲是由加弱音器的三个中提琴声部以圣咏歌的形式奏出的。小提琴则奏着一个轻轻而悠长的主音泛音,飘浮在上,显得异常神秘。大提琴以拨弦点奏其间,而低音提琴则在下方柔和地伴奏着。整个气氛静谧而神秘,引人浮想联翩。

第十变奏:赋格,非常急促的快板,G大调,12/8。赋格的主题是由

布里奇主题中的下行四度与五度以及吉格舞曲的节奏音型为基础而构成的。



赋格的主题先由第一小提琴以拨弦奏出,然后按第二小提琴(d小调)、中提琴(降E大调)、大提琴(a小调)的顺序,相继奏出赋格的主题与答句,由此乐曲绚丽辉煌地渐渐展开。布里奇主题贯串在错综复杂的复调织体之中。

终曲:“沉重的慢板”,D大调。经过变化的原主题由全体小提琴在G弦上齐奏奏出,音响十分雄浑。最后,经过一段小提琴的泛音和一段琶音音型的乐句以后,乐队以强有力的D大调和弦庄重地结束了全曲。

原载《音乐爱好者》1993年第6期



布里顿

《青少年管弦乐队入门》

——《普赛尔主题变奏及赋格曲》

许多儿童是天生的音乐家与演员,迫切需要给他们的艺术天赋准备一条出路。

——布里顿

1945年6月7日,在伦敦的“萨德勒之泉”剧院里,英国作曲家本杰明·布里顿的歌剧《彼得·格兰姆斯》初次公演,演出极为成功,赢得了人们广泛的赞扬。很多人认为《彼得·格兰姆斯》的成功打破英国歌剧两百年来低沉的局面,使普赛尔和韩德尔的英国歌剧传统得以恢复并发扬光大。有人将他看作是英国近代歌剧的复兴者。有人则认为布里顿是三百年来英国最伟大的天才,是“英国的莫扎特”。

布里顿(Edward Benjamin Britten 1913—1976)是英国当代声望极高的一位作曲家。他不仅写下13部歌剧,而且创作了数以百计的音乐作品,在英国音乐界占有重要的地位。1945年,英国教育部为了拍摄一部音乐教育记录片《管弦乐队中的乐器》延聘他配曲,他欣然接受了。布里顿的传记作家怀特说:布里顿认为作曲家不应高傲,应该为群众写作能供他们欣赏、娱乐的作品,布里顿“相信国内有许多儿童是天生的音乐家与演员,迫切需要给他们的艺术天赋准备一条出路”。在这方面,布里顿不遗余力地做了大量工作。除了这部作品外,他还创作了许多供青少

年演出用的音乐作品,例如:室内歌剧《扫烟囱的小家伙》(The Little Sweep,1949),儿童歌剧《诺亚方舟》(Noye's Fludde,1957),室内乐《双重变奏曲》,合唱曲《金色的手提包》(The Golden Vanity,1966)、《儿童的十字军战士》(Children's Crusade,1969)以及《迎客颂歌》(Welcome Ode,1976),歌曲《星期五的午后》(Friday Afternoons,1935)等,为青少年音乐教育事业作出了可贵的贡献。

(一)

《青少年管弦乐队入门》(The Young Person's Guide to the Orchestra)完成于1945年除夕。1946年10月15日,由著名指挥家萨金特指挥利物浦交响乐团在利物浦市作首次公演,取得极大的成功。此后,它就不再只是音乐教材,而且还成为一首独立而通俗的乐队作品,广为流传。布里顿甚至想仿效这曲的写法,再创作一部《青少年歌剧入门》。有趣的是不少舞蹈家还争着以这样一首乐曲去编制芭蕾舞。1948年6月,在巴黎的沙龙宫内的国立人民剧院中,“舞蹈之友”协会在他们一年一度的庆祝晚会里,演出了一个现代的古典芭蕾舞《是与否?》,这个舞蹈就是用《青少年管弦乐队入门》的音乐编成的。在英国女皇陛下加冕典礼时,纽约市芭蕾舞团的罗宾斯也以这曲编成了一个名叫《军号嘹亮》的芭蕾舞。舞蹈家艾什顿也用这首乐曲编制了一个题为《普赛尔主题变奏曲》的芭蕾舞,1955年1月6日由“萨德勒之泉”芭蕾舞团在柯文特花园剧场进行首次公演,很受欢迎。

《青少年管弦乐队入门》的总谱于1947年由布奇与豪克斯公司出版。总谱的扉页上,作曲家写下了这样一段题词:“谨以这部作品衷心题赠给约翰和珍妮·莫德的孩子们:帕梅拉·卡罗琳以及弗吉尼亚,为了使他们得到教益和娱乐。”

这份总谱的配乐比较复杂:1支短笛、2支长笛、2支双簧管、2支降B调及A调单簧管、4支圆号、2支C调小号、3支长号、1支大号、定音鼓、1

架竖琴、弦乐组,其他打击乐器(至少三位演奏员),如:大军鼓、三角铁、响板、钹、小军鼓、锣、铃鼓、中国木鱼、鞭子和木琴。

1960年夏天,布里顿为了资助阿尔德堡音乐节,毅然将这份总谱的手稿(用铅笔写的)与《米开朗琪罗的十四行诗(七首)》的速写手稿忍痛割爱,一齐拍卖给了耶鲁大学图书馆的奥斯本,这两份珍贵的手稿就一直保存在那里。

(二)

这部作品采用英国作曲家普赛尔(1659—1695)的主题并加以变奏而写成,故又名《普赛尔主题变奏及赋格曲》(Variations and Fugue on a theme of Purcell, 1946)。

布里顿早年求学于皇家音乐学院,师从著名作曲家爱尔兰和钢琴家本杰明,学习成绩斐然,当时,他对一些近代作曲家如马勒、勋伯格、斯特拉文斯基的作品深感兴趣。但到1945年,开始了新的转折。他对普赛尔的作品,特别是他的歌剧,发生了兴趣,并且在创作上也深受其影响。

1945年11月21日是普赛尔逝世250周年,为了表示纪念起见,他创作了两部作品:《约翰·唐尼的神圣十四行诗(九首)》(The Holy Sonnets of John Donne, 1945)和《第二弦乐四重奏》。为了创作,他钻研了普赛尔的作品,普赛尔使他入了迷。纪念音乐会不久,他联合著名歌唱家皮尔斯出版了一部可供演出用的普赛尔作品的版本,这谱于1946年出版,其中包括《黄金奏鸣曲》、《奥尔菲斯·勃列坦尼格斯》(Orpheus britannicus)选曲、《颂歌与悲歌》(Odes and Elegies)等乐曲。此后,他参加“英国歌剧小组”的活动,对普赛尔音乐的兴趣更浓。他又和英国作曲家霍尔斯特(1874—1934)合作,恢复了大量普赛尔的作品,如:普赛尔的杰作,有“十七世纪歌剧文化中的明珠”之称的神话剧《迪东与伊尼阿斯》(Dido and Aeneas)、歌剧《仙后》(The Fairy Queen)等等。

《青少年管弦乐队入门》正创作于“普赛尔热”的这个阶段中,因此,

其采用了一个普赛尔的曲调——《阿勃德拉查》(或称《摩尔人的复仇》)的戏剧配乐中的一个舞曲曲调——作为主题,那是很自然的事情。

(三)

为了便于孩子认识各种乐器,这部作品采用边演边讲的形式写成。讲解词插入的部分,作曲家都事先作了安排,因此讲解并不影响乐曲的演奏。同时作曲家还作了一种不用讲解的安排,这样可使乐曲作为独立的管弦乐曲演出。

解说词是由布里顿的好友埃里克·克罗泽写的。下面引号内的文字均为解说词。

“作曲家谱写这部乐曲是专向你介绍管弦乐队中的乐器的。这里有四组演奏者:弦乐器、木管乐器、铜管乐器和打击乐器。这四组演奏者,各自使用类似一个族类的乐器。它大致运用相同的方法,奏出类似的声音。弦乐器是用弓子或手指拨弦而演奏的。木管乐器吹气发声,铜管乐器也是吹气发声。打击乐器是敲打出声的。”

“首先,你将听到伟大的英国作曲家亨利·普赛尔写的一个主题,由整个乐队以及四组乐器中的每组乐器奏出。”

以上是一段开场白,讲解员朗读完毕后,整个乐队开始演奏普赛尔的主题(主题 A):



整个主题壮严、宏伟,具有一种典雅、古朴的风格。全奏完毕,木管乐组、铜管乐组、弦乐组以及打击乐组先后分别再奏一次主题。每组乐器演奏时,解说者朗读下列解说词:

“木管是六孔小锡笛的高级变种。它们系用木料制成。(主题 B)

“最早的铜管乐器是小号及狩猎圆号。这些乐器是他们现代的后裔。(主题 C)

“大、小的弦乐器,是用弓子摩擦,或是用手指拨奏发声的。他们的表兄弟竖琴,通常也是拨奏的。”(主题 D)

这段音乐与其他主题呈示不同,采用卡农的形式,这样,可以自高声部而往下,按顺序听到每种乐器音色上的差别。

“打击乐器包括鼓、锣、铃鼓以及你想用的任何其他乐器。当你听完它们以后,整个乐队将再次演奏旋律。”(主题 E 与 F)

至此,主题呈示完毕,下面开始变奏。

“现在让我们聆听每件乐器演奏一支它自己的变奏曲。木管组最上面的是长笛清晰而美丽的音色,还有它尖声尖气的小兄弟短笛。”

变奏 A, 急板, 强, 2/4。这是一段充满装饰音的跳跃性旋律, 机灵、活泼, 充分地体现了长笛与短笛的灵活性。



“双簧管具有一种温顺而哀怨的音质,但只要作曲家需要,它们仍然是很有力量的。”

变奏 B, 缓板, 4/4。这里,作曲家运用双簧管最好的音区,谱写了一支具有双簧管典型性格的曲调。中提琴、大提琴及低音提琴在下面轻声地伴奏着。



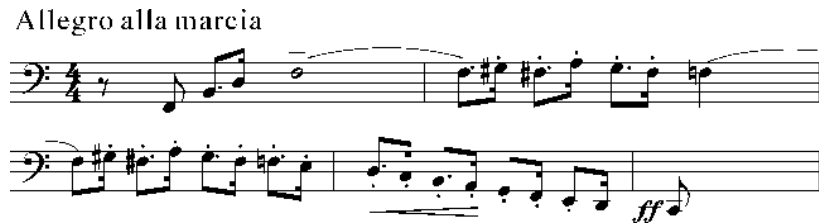
“单簧管非常灵活,它们能奏出一种绝妙的平滑而圆润的音色。”

变奏 C, 中板, 6/8。在弦乐拨奏的简单和弦及大号的点奏衬托下, 两支单簧管交替演奏一个个短小而流畅的动机, 你一句、我一句, 衔接得天衣无缝, 犹如一件乐器独奏的完整乐句一样。



“大管是木管组中体积最大的, 所以它们具有最低沉的音色。”

变奏 D, 进行曲风格的快板, 4/4。大管在弦乐的强烈点奏和弦的伴奏下, 奏出一个具有附点节奏特点的豪迈旋律, 充分显示了大管的粗犷性格。



“弦乐家族中, 最高声部是小提琴, 它们分成第一、第二两组演奏。”

变奏 E, 光辉的波尔卡风格, 3/4。在铜管乐器和大管的强烈舞蹈节奏上, 提琴出现一支刚劲有力、光彩夺目的波尔卡旋律, 给人们以一种热烈、兴奋之感。

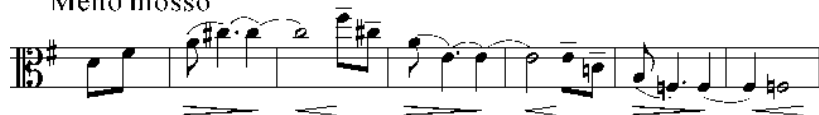
Brillante-alla polacca



“中提琴比小提琴略大，所以音色稍厚。”

变奏 F，稍慢，3/4。这是一段中提琴抑郁的独白。木管与铜管在上边作短促而轻声的伴奏。

Meno mosso



“大提琴以异常丰润而热情的声音歌唱。请听听这优美的音色！”

变奏 G，稍慢，3/4。大提琴以浑厚的音色及悠闲自在的神情，奏出一支切分音型的旋律，上面伴以单簧管轻声的琶音音型伴奏，音乐非常动听。



“低音提琴是弦乐家族的老祖父，声音沉重而嘟嘟囔囔。”

低音提琴奏出一段具有诙谐情绪的音乐。音乐由小三段体形式构成。第一段由短促、跳跃的音型组成。第二段是一段较为舒展的旋律。第三段是第一段的倒影进行。最后，以低音提琴的最高泛音结束：



“竖音琴有 47 根弦,有七个踏瓣来变换弦线的音高。”

在弦乐组的颤音的背景上,竖琴以和弦,分解和弦及上、下滑奏等形式奏出了一段优美的音乐。



“铜管家族始于圆号。它们是用铜管子弯成圆圈而制成的。”

这是一段朦胧、缥缈,具有幽邃、神秘气氛的圆号音乐,由前后两个乐句组成。前句自低音而上行,后句自高音而下行,但曲趣相同。



“我料想你们大家都认识小号的音色。”

这段小号音乐是由一个固定而急促的节奏音型构成。两支小号,一人一句,轮流吹奏,颇有紧迫、催人之感。



“长号具有沉重而铜质的音色,低音大号则更为沉重。”

这段音乐宽阔而英武,很能显示长号的性格。



“打击乐器种类繁多。我们不能全部都予演奏,而这里是最常用的

一些。首先是罐鼓,通常称为定音鼓……大军鼓和铜钹……铃鼓和三角铁……小军鼓和中国木鱼……木琴……响板和锣……而在它们全部合在一起演奏以前的是鞭子。”

在这一大段打击乐器音乐里,全由定音鼓及弦乐组演奏简单的旋律,而其他打击乐器则敲打节奏显示自己。这段音乐奏完,进入赋格曲。

“赋格曲——我们已经把整个乐队拆成部件。现在让我们将它们集拢在一首赋格曲中。乐器按照前面的次序,从短笛开始,一个挨一个地逐次出现。在结尾中,铜管乐器将要演奏普赛尔的优美旋律,而其他乐器仍继续演奏本杰明·布里顿的赋格曲。”

朗诵完华,赋格开始。下面即赋格曲主题:



在各类乐器逐次出现完毕后,音乐转入 3/4。“一股劲儿地”时,铜管乐器演奏乐曲开始时的普赛尔主题,其他乐器继续演奏赋格曲。最后,乐曲在整个管弦乐队全奏的华丽高潮中结束。

原载《音乐艺术》1983 年第 1 期



卢托斯拉夫斯基与他的 《乐队协奏曲》

这是我与民间音乐实行间隙性“共栖”的结果。

——卢托斯拉夫斯基

20 世纪 50 年代,在欧洲的乐坛上骤然崛起了一支前所未闻的新军——波兰的现代音乐乐派,引起了世人极大的关注,因为它毕竟是诞生在一个发展中的社会主义国家。世事所出,必然有因。1956 年斯大林的逝世导致了东欧政治风云突变,在波兰,新一届政府竭力鼓励艺术的自由化并且还创办了具有轰动效应的“华沙之秋”现代音乐节,促进广泛的国际音乐文化的交流活动。政府的提携及国际文化交流的影响,极大地激励了整个波兰艺术界在世界新文化思想的洪流中去开拓自我,寻找自我的天地。就在这股巨大的浪潮的冲击下,波兰涌现出一大批极具才华的作曲家,如格·巴策维奇(Grazyna Bacewicz 1913—1969)、斯·基谢莱夫斯基(Sefan Kisielewski 1911—)、沃·基拉尔(Woiciech Kilar 1932—)、克·潘德莱斯基(Krzysztof Penderecki 1933—)、亨·米·戈雷茨基(Henryk Mikolaj Gorecki 1933—)、齐·克劳塞(Zygmunt Krause 1938—)、克·迈耶尔(Krzysztof Meyer 1943—)等。但其中才华显赫,并首先获得巨大国际声誉的当然要推维托尔德·卢托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski 1913—1994)了。

(一)

卢托斯拉夫斯基是波兰现代音乐乐派的一位杰出代表,出生于华沙。早年随斯米多维奇(Smidowicz)学习钢琴。1926年考入华沙音乐学院,先随基米托娃(L. Kmitowa)学习小提琴。1932年后,随莱弗尔德(Lefeld)教授学习钢琴。15岁时,随里姆斯基·柯萨科夫的弟子马里泽夫斯基(Maliszewski)学习作曲。1936年获得钢琴演奏文凭,1937年毕业于作曲系。与此同时,他还在华沙大学攻读高级数学,显示了过人的才智。

1938年,由于其作品《交响变奏曲》结构合理、清晰、匀称,显示了在曲式上的惊人的控制能力而引起乐坛的关注。此后又写了一批作品,如:《帕格尼尼主题变奏曲》(1941)、《第一交响曲》(1947)、《管弦乐小组曲》(1951)、弦乐合奏《序曲》(1949)、《钢琴练习曲》(1941)、《木管三重奏》(1945)、《儿童歌曲》等。这些作品显然受到具有调性观念的现代作曲家的影响,其中特别是和希曼诺夫斯基(Szymanowski 1882—1937)、巴托克以及波兰民间音乐的影响有密切关系。

50年代后期,他开始接触布列兹和施托克豪森等人的序列音乐,但经过自己的钻研,他感到整体序列是“处于人类感觉领域以外的一种音乐创作的经验”而难以接受,因此,决定开拓自己的道路。他运用自己的才智,创造了“基本的十二音和弦”,这是运用“一两种或三种音程的型式”而建立起来的和弦。这种和弦由于结构的不同,与缺乏色彩的序列音乐和弦有较大差异,它具有“清晰、易辨的性格”,而且“使强烈和声的对比运用成为可能”。按照这一革新理论,他创作了一批具有自己独特风格的作品,其中最著名的就是为纪念巴托克而作的弦乐合奏《葬礼音乐》(Muzyka żałobna, 1958)。在这部作品中,他采用了在两个具有巴托克特点的音程(三全音、小二度)基础上建立起来的十二个音的序列,并

且引入了包括所有 12 个音级的半音音阶的复合声,这一创作原则在他的 60 年代作品中得到了较为充分的发展。而这一作品也就标志了卢托斯拉夫斯基的一个新的创作时期的开始。

三年以后,在他的管弦乐《威尼斯的游戏》(Grvweneckie, 1961)中,首次运用了“偶然对位”(Aleatory counter-point)的技法。这个名词十分精确,因为它是同时演奏的声部间的一种对位关系,但却不受一个统一节拍的严格控制,而是按照一种“时间周期”(a period of time)或是由指挥者的手势或其他演奏员的信号,或是听到其他演奏员开始演奏新素材时,再重复演奏原来的那一组音乐,而在这一段时间里,几个演奏员之间没有固定的“同位”(Coordination)。他所以采用这一技法,按他自己的说法:“每一位演奏家富有比一件纯粹由抽象构思出来的乐谱所要求的那些东西更为丰富的潜在可能性,而这种丰富的潜在可能性隐藏在每个演奏者的自我心灵之中。我期望将它包含在我的创作手法的宝库之中……”但是,他的偶然音乐全然不同于美国乐派的那种,是始终控制在与结构有关的范围内,而且音乐的思维还是以调式为基础的。由于这些创作技法的运用,再加上他的著作《音乐技术中偶然因素的作用》(1967)以及《论现代乐队》(1968)的发表,他被音乐界公认为是“十二音偶然音乐”的作曲家。

60 年代以后,他开始在许多国家的音乐中心,如坦戈伍德、达廷顿、斯德哥尔摩、埃森、哥本哈根、得克萨斯等教授作曲,并且担任了国际现代音乐协会的副主席及各种国际音乐比赛的评委等职务。由于创作上的成就,他曾先后获得波兰作曲家联盟的两次大奖(1959、1973),联合国教科文组织的巴黎作曲比赛的三次一等奖(1959、1964、1968),波兰文化部的一等奖(1962),维也纳音乐家协会及国际音乐委员会的一等奖(1963),国家级一等奖(1964),海德奖(1967),索宁奖(1967),拉威尔奖(1971)以及西贝柳斯奖(1973)。

(二)

《乐队协奏曲》(Concerto for Orchestra)是他“扬名国际乐坛的第一部作品”,也是他“情不自禁地把它列为我最重要的作品之一”的作品,此作品作于1950—1954年,它的创作过程是十分有趣的。40年代,波兰成立了一个“波兰音乐出版社”(PWM)。为了扩展业务,他们委托卢托斯拉夫斯基为该社创作一本简易钢琴曲集,但必须采用波兰民歌或舞曲的素材编写。作品写成了,他用这些素材继续写了一部分其他作品。经过多年的磨炼,他已十分熟悉这类风格并且开始思考“用它来写点比较严肃的东西”。这时正好华沙爱乐乐团的指挥维托尔德·罗维茨基(Witold Rowicki)委托他为乐团写一部新作。但是要求“东西不要难,但却要使这个年轻的乐队有机会一显身手”。看来容易,但要用民间素材建造一种包含几个乐章的大型曲式,确非易事,用他自己的话说:“没料到一写就会花掉我将近四年的时间。”结果,他采取了一种“边缘风格”,就是把简单的民间曲调、无调性的对位手法和非功能性的多变和声结合在一起并且运用曲调与伴奏间的不同节奏,构成复合节奏的织体。作品写成了,他认为这是“我与民间音乐实行间隙性‘共栖’的结果,它诞生的方式是我始料不及的”。1954年11月26日,《乐队协奏曲》在华沙由罗维茨基指挥华沙爱乐乐团作首演,乐曲题献给罗维茨基。

《乐队协奏曲》是采用“两次世界大战间最普遍倾向”的波兰交响乐创作手法写成的。采用了巴洛克时期的古典大协奏曲的模式,大体都是单一主题的,而且按照延伸技巧的原则加以发展,但尽可能地避免尖锐化的戏剧冲突及巨大的发展弧度。全曲共有三个乐章。

第一乐章:《入场曲》(Intrada),庄严的快板,9/8。乐曲由定音鼓引入,接着,大提琴奏出一个剽悍而有力的主题。这一主题逐渐扩展,而且每次移高一个五度,从低音弦乐器逐渐传递到高音弦乐器,最后移交给

木管乐器。整个乐章分成 7 个大致平均的段落。最后主题再现,但这次由木管乐器演奏,每次下移一个四度,而且和声也由五度结构改为四度结构,最终在一个 $\sharp F$ 音上的持续不协和音上逐渐消失。

第二乐章:《随想曲、夜曲及咏叙调》,甚快板, $3/4$ 。这一乐章的标题看来奇特,实际上却是一首三部结构的诙谐曲。加弱音器的第一小提琴奏出了随想曲轻巧而快速的主题,这一主题极易使人联想起门德尔松的诙谐曲,B 部是由独奏小提琴演奏的一首具有夜曲情趣的民歌型的哀怨旋律。 $9/8$ 拍子的咏叙调事实上是诙谐曲的一个三声中部,但咏叙调则雄壮而强劲,不同凡响。在气息悠长的曲调中,乐队不时加入了铿锵有力的节奏。不过,音乐不久渐渐平静下来。在定音鼓的节奏下,随想曲的主题再次出现。但这次是在低音弦乐上以变奏形式再现的。乐曲最终在打击乐的震音中结束。

第三乐章:《帕萨卡里亚·托卡塔及众赞歌》。这是全曲中最精雕细琢的一个乐章,也是全曲中的一个高潮。

帕萨卡里亚舞曲,甚快的行板, $3/4$ 。这一段音乐由一个八小节的主题和 15 个变奏组成。变奏可划分为三组。第一组是以旋律化的素材与主题形式对位而构成的。第二组主要由管乐器演奏的快速琶音及音阶型的快速走向构成。在第三组,主题移高上声部,主要由弦乐器奏出。然后在所有乐器上轮番演奏一次,音乐的发展越来越复杂和响亮,突然,音乐移至属调,帕萨卡里亚的主题由高音铜管乐器、木管乐器及钢琴在最高音区上以八度奏出,效果极佳。在巨大的高潮之后音乐渐渐消沉下来,进入了果断的 $3/2$ 拍子托卡塔。七小节的引子后,进入了由弦乐器奏出的一个生气勃勃的托卡塔主题。这一主题由帕萨卡里亚主题衍生出来,并依次在各件乐器上轮番奏出,音乐是十分生动有力的。间奏部分则由弦乐奏出一个舒展而强烈的旋律,接着由铜管及木管演奏着一个强烈节奏型的伴奏,最后再次出现托卡塔的主题。主题后,木管引出了降 E 大调, $3/2$ 拍子的众赞歌。在恬静、平稳的木管与铜管的悠长和弦声中,第一长笛在上奏出一个牧歌型的曲调,并且带有一些民歌的气息。

这一旋律与众赞歌交织在一起,而且依然由多种乐器轮流演奏。接着,帕萨卡里亚主题与托卡塔主题又以各种不同的形式汇集在这里。最后,由托卡塔主题动机构成了一段急速激昂的尾声,将乐曲推向最终的高潮。在全乐队合奏的一个强烈的 $\sharp F$ 音上,整个乐曲宣告结束。

原载《音响世界》1996年第11期



从信徒到叛徒——罗奇伯格 与他的《小提琴协奏曲》

以往大师的音乐是一种活生生的存在,它的精神价值是不能被新音乐所替代或摧毁的。

——乔治·罗奇伯格

20 世纪作曲家的风格特征之一就是多变。时代的高速前进,科技的不断创新,美学观念的日新月异,艺术追求的千变万化,迫使作曲家不能不顺乎时代而变革自我。许多大师如斯特拉文斯基、瓦雷兹、凯奇、施托克豪森等都曾有此经历。但是,令人惊奇的却是有位作曲家在经历了长时期新音乐的探索后,竟然在背叛传统、摧毁调性的新音乐巨大浪潮之中,在 60 年代中大胆冲破新潮巨浪,逆流而上,重新回归到调性音乐的世界之中,而且获得了世人的确认,这如何能不使人震惊呢?

这位作曲家不是别人,就是当今著名的美国作曲家乔治·罗奇伯格(George Rochberg 1918—2005)。罗奇伯格出生于新泽西州的帕特生市。早年曾先后在蒙特克莱州师范学院及纽约的曼内斯音乐学校攻读作曲、理论。第二次世界大战爆发以后,他投笔从戎,在军中担任了中尉的军职。1945 年复员,再次进入柯蒂斯音乐院及宾夕法尼亚大学主修理论与作曲,师从意大利著名作曲家罗萨里奥·斯昔列罗(Rosario Scalero

1870—1954)以及吉安·卡洛·梅诺蒂(Gian Carlo Menotti 1911—)。在名师指导下他的学业有了长足的进步。1949年,他在宾夕法尼亚大学获得了硕士学位。并早在1948年即受聘于柯蒂斯音乐院,在该校任课共八年时间,其中曾获得弗尔勃莱特奖学金。1950—1951年他去意大利罗马学习,与著名意大利作曲家达拉皮科拉(Luigi Dallapiccola 1904—1975)相识,后者对他今后的创作产生一定影响。回美后,曾被聘为普雷塞公司的音乐编辑(1951—1960)、宾夕法尼亚大学的音乐系主任(1960—1968),并长期以来直接接受库索维斯基基金会、福尔姆基金会以及朱丽亚音乐学院等所委托的创作任务。1953年他因《夜乐》(Night Music)获得格什温纪念奖,1961年因《第二交响曲》获璠姆堡唱片奖。

罗奇伯格虽然出生于20世纪初,并从40年代即开始从事创作,但因探索道路的坎坷,直到70年代才闻名乐坛,成为一位引人注目的杰出作曲家。他的整个创作受当时几个重要音乐美学思潮的碰撞而不断转轨。但在每个阶段中,他总是留下个别重要作品以及探讨音乐美学问题的重要论著。

40年代后期,他深受斯特拉文斯基、亨德米特以及巴托克音乐的影响,特别是后者。他的《随想曲》(Capriccio, 1949)以及《第一弦乐四重奏》(1952)都显示了较为明显的巴托克的印记。

50年代,为了“追求音乐的条理观念以及音乐结构的逻辑性”,接受达拉毕科拉的影响,他“踏入了无调性和序列主义的世界,并接受勋伯格过去曾设想过的音乐‘世界语’”。他说:“我曾坚信十二音音乐语言的历史必然性,曾经感到自己正生活在音乐领域的最边缘上,音乐历史的最边缘上。”思想的确立必须反映到作品上,最能说明这阶段风格的作品是他的《十二首小品曲》(12 Bagatelles, 1955)、《室内交响曲》(1953)、《圣歌作者大卫王》(David, the Psalmist, 1954)以及以匀称的十二音音列为基础而写成的《第二交响曲》(1956)。与此同时,他还发表了不少论著。至1955年,他编纂成册,以《六声音阶以及它与十二音音列的关系》(The Hexachord and Its Relations To The Twelve-tone Row)的书名发表,按

他的意见,每篇文章是“试图去解释一个问题或者一个见解”的。

但没过多年,他的风格又开始转轨。他写道:“大约在 1957 年,威伯恩的个人风格开始对我的创作产生影响。其结果使我更加集中和更加纯正地使用序列主义。”在这影响下,他写出了《布雷克之歌》(Blake Songs, 1961)以及有名的《采尔顿哈姆协奏曲》(Cheltenham Concerto, 1958)。但这种创作方法并不能阻止他对创作的新追求。这时,他开始对复合速度产生兴趣以破除序列主义在时间及表达上存在的较多限制。这样引发了他构想出一种音乐的“存在空间”的理论,创造了“时间延续作为行动的方式”和“密度的投射”等创作方法,谱写了双簧管与钢琴二重奏《真理的体验》(La bocca della verita, 1959)与《时间的跨度》(Time Span, 1962)等作品。其中最能显示这种手法的重要作品就是《第二弦乐四重奏》(1961)。

待至 60 年代初,罗奇伯格接触了艾夫斯的音乐。艾夫斯的音乐敲开了他凝固的思维,使他发现自己创作中的困惑。他反思说:“序列技巧最大的危险,或许存在于它引入一种枯燥无味和机械式的学院风气……到了 60 年代初,我已对序列手法固有的严密程式完全不满意了……它的紧张的表现方式以及抑制自然脉冲与节奏的倾向”,这严重遏制了他的创作,束缚了他乐思的驰骋自如。为此,他得出一个结论:“序列音乐……这是结束了……虚假的……毫无意义的。”从《钢琴三重奏》(1963)创作以后他完全结束了序列音乐的创作,从一个信徒变成了叛徒。

摆脱了序列主义,去向何处?这是罗奇伯格面临的重大问题。这时,他重新求助于过去大师的音乐。他认清了“以往大师的音乐是一种活生生的存在,它的精神价值是不能被新音乐所替代或摧毁的”。因此,决心“放弃那种认为艺术家的个人风格及自我才是具有最高价值的观念”,要求以“最有力和最有效的方法把音乐转变为最清楚、最直接的感情及思想”。这样,他转而采用类似 20 世纪绘画及雕刻上运用“拣来的材料”(objects trouv'es)的达达主义、超现实主义、新现实主义的方法,创造了“拼贴式”的风格,从 25 年徘徊于探索新方法的道路上回归到了调

性语汇的世界,与新潮音乐形成反差,揭开了他创作生涯中新的一页。在器乐四重奏《命运与时间的对峙》(Contra mortem et temps, 1965)中,他摘用了贝里奥、瓦雷兹、布莱兹和艾夫斯等7位大师的音乐。在15件乐器合奏的《魔术剧院的音乐》(1965)中,他借用贝多芬、马勒、韦伯恩、瓦雷兹、斯托克豪森和自己的某些创作手法,并大段摘用了莫扎特的嬉戏曲和小夜曲的旋律。他的《第三交响曲》(1966—1969)则摘用了许茨、巴赫、艾夫斯及自己的音乐。还有一曲《模仿巴赫》(Nach Bach, 1962),自不待言,这是以巴赫音乐写成的,这种摘用调性语汇的方法使他重返调性世界。此后,他更进一步发展了一种再现传统风格的自我风格。70年代创作的既有调性因素,又有无调性成分的《第三弦乐四重奏》(1972—1973)以及《小提琴协奏曲》(1975)就是这种风格的范例。作曲家在这里极少摘用现成的曲调,而是将前人的风格与自己的风格有趣地糅合在一起。例如,《第三弦乐四重奏》的变奏曲乐章就是采用贝多芬晚期作品的风格,第三乐章则用马勒的舞曲风格。但这里并无牵强附会之感,既不能说是一种摘引,也不能说它是某种综合,而纯粹是一种“完全的再体验”。

罗奇伯格的《小提琴协奏曲》的创作过程十分有趣,它是多方促成的结果,这可从它的献词中看出:“受匹茨堡交响乐团的音乐指导斯坦伯格(W. Steinberg, 1899—1978)的委托,在国家艺术基金会和《匹茨堡邮报》的资助下,为I·斯特恩并为纪念斯坦弗斯特而作。”

《小提琴协奏曲》是一部将巴洛克音乐、浪漫派音乐与无调性音乐合而为一的乐曲,表达了对一位亡友的哀思与怀念。全曲共分五个乐章,以拱形结构构成,乐队编制庞大并具有浓郁的新浪漫主义的风格。

第一乐章,引子,“快板渐激动并带有自由速度”。乐曲由小提琴独奏引入。小提琴以双弦及和弦演奏了一连串感情激动的旋律。而这种双弦及和弦的奏法即成为整部协奏曲的主要因素,因此,整部协奏曲的技术难度极高,没有卓越超群的技艺是难以驾驭的。不久,乐队在与独奏小提琴的竞奏中获取了动力。音乐趋向于戏剧性地展开,充满了强烈

的哀怨之情,扣人心弦。

在激动的引子以后,出现了第二乐章《第一间奏曲》。乐队与独奏小提琴的强烈竞奏揭开了乐章的序幕。然后独奏小提琴奏出一段快速、紧张、悲恸的音乐,乐队则在下面作戏剧性的烘托,颇有勋伯格早期作品的风格。其后插入了一段以双弦为主的小提琴华彩乐段。最后在独奏小提琴的一个长音下导入了第三乐章。

在《幻想曲》这一乐章中,独奏小提琴作了多次悲切的独白,催人泪下。似乎十分深刻地表达了对亡友的怀念之情。此后出现一段以复合节拍组成的慢板,音乐一直在 5/8、3/8、6/8 等节拍中辗转前进,给人以烦躁与不安之感。最后乐队以几声丧钟似的音响结束了这个乐章。

第四乐章是《第二间奏曲》,柔和的行板。这段音乐性格多变。多种情趣的音乐如催眠曲、诙谐曲与进行曲等糅合一起,似乎在追忆亡友生前的一些往事。这里还插入了一段完整的小提琴华彩乐段。在结束处,整个乐队渐渐淡出。

最后是《后奏》。整个音乐在独奏小提琴及乐队的竞奏中,变得激昂慷慨,充满了无比悲壮的激情,似乎不能自拔。但最后,这悲恸之情终于转化为痛不欲生的叹息,这时独奏小提琴缓慢无力地攀登到最高音区,奄奄一息地随着整个乐队渐弱的 D 大三和弦渐渐消失。

原载《音乐爱好者》1994 年第 1 期



才华出众的伯恩斯坦

我不想音乐是一件可以买卖的东西,而是一件
可以共享的东西。

——伯恩斯坦

在音乐史上,拉赫玛尼诺夫是一位多才多艺的杰出人物,他既是作曲家、钢琴家,又是指挥家,在这些方面都取得很高的成就,应该说这是十分不易的。但是,世上竟然还有比他更出色的人,既是指挥家、作曲家、钢琴家,又是教师与作家,这就是当今享誉国际乐坛的大指挥家利奥纳德·伯恩斯坦(Leonard Bernstein 1918—1990)。

1918年8月25日,伯恩斯坦出生于美国麻城一位美容院老板的家里,不久随父亲移居波士顿。伯恩斯坦10岁那年的一个秋日,他的姑母克拉拉在他家寄放了一架钢琴,这下,小伯恩斯坦就像着了迷一样,他不仅每天去捉摸、玩弄,而且几乎可以将听到的各种音乐立即在钢琴上演奏出来,有时还能在技巧方面进行某些发挥,表现出很高的天赋。父亲感到他可以造就,就让他跟随当时著名的钢琴教师格布哈特学琴。但格布哈特觉得他年幼,就让助教科茨女士教他。科茨女士十分理解她的学生,对他表现了高度的赏识与信任,师生之间合作无间。可以说,科茨女士在伯恩斯坦成长的过程中起到了决定性的作用。为此,伯恩斯坦成名

之后,就聘请科茨女士为他的私人秘书和代理人来作为一种报答。1935年,他进入哈佛大学攻读音乐,随梅里特学理论,跟辟斯顿学对位与赋格,跟希尔学配器。1939年毕业,再去费城,进寇蒂斯音乐院深造两年。在那里,他跟普罗柯菲耶夫原先在俄国时的老师凡格罗娃学习钢琴,跟雷纳学指挥,跟汤普森学配器。1940年和1941年的夏天,他又在伯克夏音乐中心跟世界著名指挥家库谢维茨基学习指挥,获得许多宝贵的知识、经验。通过十多年的勤耕苦读,他完成了音乐的学业,开始了辉煌的艺术生涯。

震惊乐坛的指挥大师

在他所有的艺术造诣中,他首先是以指挥家的声誉而名扬天下的。但他的成名也像托斯卡尼尼一样富有戏剧性。1944年11月,著名指挥家布鲁诺·瓦尔特(Bruno Walter 1876—1962)原拟举行一场曲目艰深的音乐会,其中包括舒曼、瓦格纳、施特劳斯等人的作品。但不巧瓦尔特病倒了,于是就请伯恩斯坦替他指挥。25岁的伯恩斯坦初生牛犊不怕虎,经过短暂的准备,就上台指挥了这场音乐会。他那卓越的技艺和大胆、果断的风格使观众大为赞赏,音乐会取得了极大的成功。伯恩斯坦一举成名,踏上了指挥家的道路。

其实伯恩斯坦的指挥才华在此之前就为许多大指挥家所赏识了。1942年,库谢维茨基就聘他为助理指挥,经过在纽约的一段时间的演出,大指挥家罗津斯基也看上了他,聘他为1942—1943年纽约爱乐乐团的助理指挥。到50年代后期,他已是纽约爱乐乐团的常任首席指挥。这是第一位美国出生的指挥家担任此职,为此他感到无比的光荣。从此,他不仅在国内的舞台上大显身手,也开始走向世界。1953年,他成了第一位走上米兰斯卡拉剧院舞台的美国指挥家。1958年,他率领纽约爱乐乐团到拉丁美洲去巡回演出。翌年,他的计划更为庞大,竟然率领乐团

到苏联及其他 17 个欧洲和中东国家作大规模的巡回演出。1960 年,又率团去日本、阿拉斯加及加拿大等地演出。1967 年,还去耶路撒冷指挥以色列交响乐团,为纪念“六天战争”演出了门德尔松及马勒的作品,取得了巨大的成功。1969 年退休以后,他还于 1976 年率团去欧洲 17 天,在 11 个城市中演出 13 场音乐会,专门介绍美国音乐作品。伯恩斯坦以他高超的技艺、深邃的理解力在美国的指挥史上写下了光辉的一页。因此,在他退休之时,纽约爱乐乐团赠予他一个“桂冠指挥”的荣誉称号,以表彰他对指挥艺术所作的巨大贡献。

才华出众的大作曲家

伯恩斯坦不仅是一位才气横溢的指挥大师,还是一位颇负盛名的著名作曲家,在美国现代音乐史上占有重要地位。讲到指挥家作曲,在音乐史上也不乏其人,例如富尔特温格勒、托斯卡尼尼、门格堡、塞尔等等,可他们都没有留下什么传世之作。唯独伯恩斯坦,不但写了不少严肃音乐,而且还写了不少通俗性的音乐,其中有不少传世佳作。就这点而论,他也许比普罗科菲耶夫、亨德米特、施特劳斯、肯尼克、亨策等人略胜一筹。伯恩斯坦之所以取得这些成就,主要在于他的勤奋。早在 13 岁的时候,伯恩斯坦就写过一部钢琴协奏曲,称之为《俄罗斯人与吉卜赛人之间的战斗》,而且为此设计了自己的和声体系。此后,进了哈佛大学,受柯普兰的影响,急切地希望成为一位作曲家,于是勤奋学习,刻苦钻研,他着重研究了斯特拉文斯基的特殊节奏、柯普兰的乐曲结构以及肖斯塔科维奇的变异调性,以此来创造自己的独特风格。他的第一交响曲《耶利米》是写《圣经》中的一位先知的,曾获得 1944 年“纽约音乐评论界奖”。他的第二交响曲《渴望的年代》是以奥登的诗歌为依据而写就的,被认为是伯恩斯坦最成功的一部作品,后来由鲁宾斯改编为一部芭蕾舞,长期以来成为纽约市立芭蕾舞团最受观众欢迎的一个节目。他的芭

芭蕾舞剧《不解风情》是为舞剧家鲁宾斯所作,这部作品于1944年4月18日在大都会歌剧院的芭蕾舞剧院内首演,取得了轰动性的成功。后来,他还将它改编为一部交响组曲,流传甚广。他的三大音乐喜剧《镇上》、《康狄德》以及《西部故事》征服了整个百老汇,成为美国音乐喜剧的经典之作,仅《镇上》一剧,就连续演出了463场。他所写的电影配乐《滨水区上》十分精彩,可以证明他是第一流的电影音乐作曲家。此外,他还写过一些钢琴小品和一首匠心独运的单簧管奏鸣曲。甚至到了1981年,他还写了一部意境深邃的横笛与管弦乐的《哈里尔》,继续显示了他在创作上的才华。

技艺高超的钢琴家

以指挥艺术闻名的伯恩斯坦也是一位技艺高超的钢琴家。钢琴是他生活中最亲密的伴侣。平时见到钢琴,他总要上去抚弄一番。要是在联欢会上见到钢琴,他就会毫不迟疑地上去自弹自唱。作为一位道地的钢琴家,他经常与乐团一起演奏古典与近代的钢琴协奏曲,而且是自己弹奏、自己指挥,显示了很高的才能。他的第二交响曲《渴望的年代》采用乐队与独奏钢琴的形式,类似一部协奏曲。首演的时候,就是由他担任钢琴独奏、库谢维茨基指挥的。1967年,他曾和著名的朱丽亚特四重奏团一起演出了舒曼的《钢琴五重奏》,受到好评。1973年,他还与以色列交响乐团一起合作,录制莫扎特《C大调钢琴协奏曲》的唱片,显示了卓越的钢琴演奏水平。这样的聪明才智,恐怕很少有人能望其项背的。

伟大的教师及作家

伯恩斯坦的艺术才能还不止于此。1951—1956年之间,他还曾在布

兰迪斯大学执教,并且教出了一些出色的学生。但是,伯恩斯坦在教育方面的主要贡献却不在于此,而是他在电视节目中举办的音乐讲座。从50年代开始,他几乎与电视节目打了30年的交道。他在电视节目中讲解音乐,推广、普及古典音乐。从爵士音乐讲到莫扎特,从音乐的构成、风格一直讲到音乐的精神作用。靠了他那雄辩的口才,天南地北、海阔天空地讲述,同时还弹琴,示范,吸引了无数的观众。据统计,仅在“公共汽车”电视节目的音乐系列讲座中,估计听众就可达到1100万人次。1958年,他与纽约爱乐乐团在电视节目中举办了一系列的青年音乐会,也成了一件轰动乐坛的大事,受到了听众热烈的欢迎。伯恩斯坦还把所有讲座的讲稿整理成册,1959年出版了一本《音乐的乐趣》(The Joy of Music),1966年又出版了一本《音乐的无穷变化》(The Infinite Variety of Music)。这两本书在美国广为流传,对普及音乐教育起到了很大的作用。继此之后,1973年他还在哈佛大学著名的“诺顿讲座”中作了一系列有关音乐问题的讲演,受到了音乐界的重视。1976年,他又将这一讲座的讲稿整理成集,出版了一本名为《未答复的问题》(The Unanswered Question)的专著,震动了乐坛。

在这位伟大的艺术家度过七十寿辰的时候,我们预祝他在未来的岁月中,仍能为人类的音乐文化事业作出更大的贡献!

原载《音乐爱好者》1988年第4期



伯恩斯坦的“合成”风格 与交响曲《焦虑的年代》

我认为凡是好的音乐都是严肃音乐。

——伯恩斯坦

继 20 世纪指挥大师卡拉扬的去世,另一位当代杰出的指挥大师利奥纳德·伯恩斯坦(Leonard Bernstein 1918—1990)不久前也与世长辞了。巨星的陨落,使人们为不能再亲聆他精湛的指挥而感到惋惜与遗憾。伯恩斯坦不仅是一位才华横溢的指挥家,同时也是一位风格独特的作曲家,虽然他的指挥风采是再难见到了,但他的作品的迷人音响将永远陪伴着我们,使我们依然能领略到他的神韵。他曾经作有三部交响曲、六部音乐剧以及不少的管弦乐曲、室内乐曲、钢琴曲及声乐曲。作品虽不多,而且也不能与美国近代作曲家艾夫斯、柯普兰、凯奇、罗奇伯格、克伦姆、卡特等人的作品相媲美,但是艺术贵在创新,风格的独特当使作品永恒,伯恩斯坦的作品无疑是属于这一类的。

伯恩斯坦出生在东海岸移民后裔的家庭。家庭的遗传使他的音乐带有一定的犹太性格及色彩。但是生活环境对一个人的影响才是最主要的,他毕竟是一个自幼生活在纽约的美国人,多元的美国文化、多彩的美国生活、自由无羁的美国精神在他身上镌刻了深深的烙印。正像汤姆

逊所说：“他是美国人的典型，无论他的为人，还是他的作品，都表现出一种精力充沛的节奏和 20 世纪人类生活的尖锐冲突。”这样，在他的创作中，体现典型美国精神的爵士音乐及流行音乐必然就成了他创作的基础。但是，可能由于美国多元文化的深刻影响，也可能由于他要在作品中体现现世美国五光十色生活的气质，还可能由于他博大的胸怀想将世界优秀的音乐文化全都融合在他的作品之中，这多种原因，形成了他独特的“合成”音乐风格。早在 1942 年，他的音乐剧《在乡镇上》(On the Town, 1944)与芭蕾舞《自由的想像》(Fancy Free, 1944)已显示出他艺术上的“合成性”。到创作第一交响曲《耶利米》(Jeremiah Symphony)时，这种合成性就较为明显了。曲中除了犹太风格以外，又糅合了浪漫派的、多调性的音乐语言，甚至还掺入了好莱坞电影音乐的风格。在 1949 年的第二交响曲《焦虑的年代》(The Age of Anxiety)身上，这现象就更有所发展。他在这部交响曲中既运用了古典主义与浪漫主义的音乐语言，又掺和了许多 20 世纪的新的作曲技法，甚至运用了爵士音乐的音调及技法。50 年代的音乐剧《神奇的城市》(Wonderful Town, 1952)及《西城的故事》(West Side Story, 1957)中这些特征也很明显。待至 70 年代创作的一部《弥撒》，这个特点则更为突出。弥撒原是罗马旧教的一种祭祀音乐，十分规范，具有一定的格式。但伯恩斯坦却大胆地显示了自己的风格，将它谱写成一部歌唱、舞蹈及器乐合奏的剧院作品。里面糅入了摇滚乐、民歌、布鲁斯、电声乐器的音调等，甚至在规范的拉丁文祭词中插入了自己编写的反映时代风貌的英语诗文。1971 年 9 月 8 日，这部作品在华盛顿的肯尼迪表演艺术中心开幕典礼上演出时受到美国观众的热烈欢迎。这主要是因为作品的风格具有美国文明的精神特质。但在他的作品中，“合成”风格最为显著与强烈的还是当推第二交响曲《焦虑的年代》。

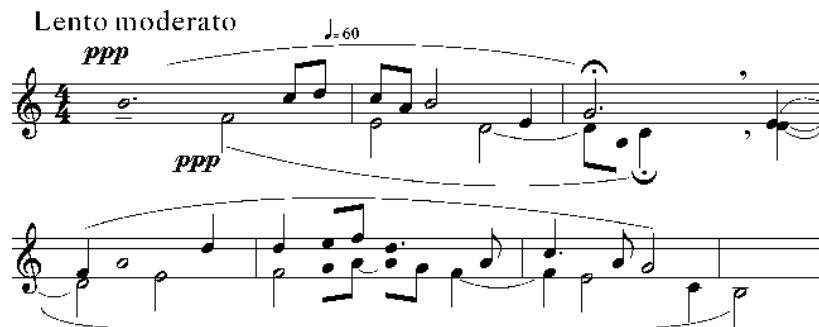
《焦虑的年代》是美国当代著名的新潮诗人 W·H·奥登(W. H. Auden 1907—1973)在 1946 年发表的一篇反映战后美国人民心态的诗

篇。诗中描绘了第二次世界大战行将结束之时,4位对未来抱有憧憬的美国公民:柯凡特、马林、洛塞塔以及叶姆卜尔围坐在一所小酒吧的餐桌上喝酒。战争的胜利原本应该带来欢笑,但谁能料到战火的扑灭也破灭了他们的美梦、理想。一切沉浸在失望之中,4个人只能借酒浇愁,驱散迷惘的苦恼。夜深了,店主关闭了店门。4个失意的人就被赶出了酒店,只能蹒跚地走上漆黑的街道,搭车返回寓所。在车上,4个人酒兴发作,引吭高歌,大唱《我伟大的父亲》,但歌声中却充满了苦涩与惆怅的情调。到家了,他们只能带着失望的心情走进了住所,再次举杯痛饮起来。酒精麻醉了他们的心灵,他们强作欢笑,尽情跳起舞来,但这又何济于事呢?忧郁与惆怅就像恶魔一般,始终萦绕着他们破碎的心,久久不散。待到天色破晓,他们仍然各自怀着失望的心情,再次走向他们冷酷的现实生活中去。这首诗写出了战后人们的心态,也揭露那时代的社会真相。诗的真实赢得了人们的赞誉,也获得了“普利策”奖。

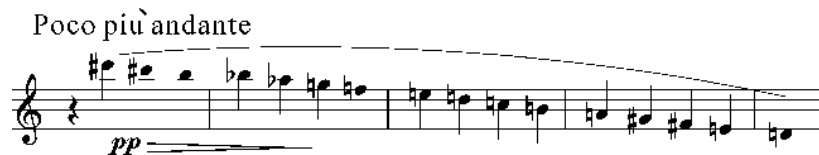
《焦虑的年代》在文坛上的美誉,震惊了伯恩斯坦的心,诗的内涵深深地吸引了他。他感受到现实生活中的阴影,也感到了现实生活中的残酷。诗感化了作曲家,促使他决心将之化为音乐。1949年,作曲家谱写了一部钢琴与管弦乐队演奏的第二交响曲,它的标题就是《焦虑的年代》。交响曲没有按照传统的交响曲曲式与结构,而是按照诗的构思与内涵写成,全曲为两个部分,六个乐章。第一部分包括《序奏》、《七个时期》与《七种人生》;第二部分包括《悼歌》、《化装舞会》与《后奏》。对于这部作品,小提琴大师梅纽因曾说道:“伯恩斯坦把纽约生活中的多侧面结晶化了。其作品没有停留在犹太性格上,而是把这个大城市所有的多种多样的精神气质都表现出来了。”

第一乐章:《序奏》,慢板、中板。这段音乐虽然篇幅不大,但却包含了全曲中的两个重要题材。

一个是乐曲开始时的单簧管曲调:



一个是乐章结束处的长笛下行乐句,它直泻而下,似乎是人们在悲叹人生的凄惨:



整个“序奏”就像原作的序诗一样,似乎在诉说着在酒吧中四个人的心理动态。

第二乐章:《七个时期》。七个时期指的是人生的七个阶段。音乐很巧妙地用变奏手法写成。但这里的变奏不同一般,它不是用一个特定的主题加以变奏而写成的,而是采用前一变奏中的某一素材为契机加以变奏而写成的。这样的写法,使各个变奏环环相扣,就像锁链一样连贯在一起,犹如人生长河一样蜿蜒而下。第一变奏写的是生的起源;第二、三变奏表现的是生的茁壮;第四变奏5/8拍子,表现的是青春的不安与激情;第五变奏是快速的2/8拍子,显示了壮年生活中的奔波及繁忙;第六变奏是稍慢的2/4拍子,音乐松散而自由,表现了老年人疲惫的神态;第七变奏显示了人生道路的崎岖,最后从高处直泻五个八度,落到了无底的深渊。这就是奥登笔下的人生。

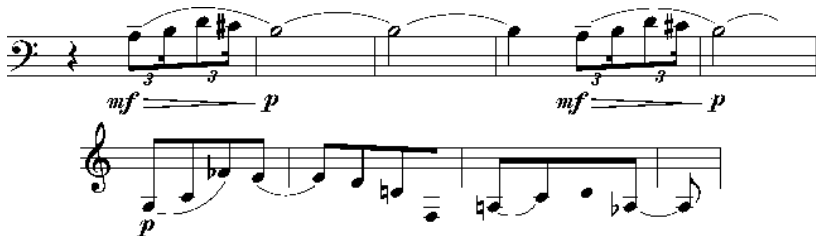
第三乐章:《七种人生》。这里也运用了七个变奏来描绘四个人所想像的不同的人生。这里有生的探索、生的追求、生的乐趣、生的搏斗、生的消亡,最后出现了对生的恐惧与惊惶。

第四乐章:《悼歌》,双簧管以哀伤的情感吹出了一个只含三个音的旋律:



但就在这悲哀的曲调周围,也偶尔出现了具有讽刺意味的活泼音调。这似乎暗示着个人的悲哀不能掩盖世界的欢乐。但乐曲最终仍在低沉的音调中结束:

第五乐章:《化装舞会》,极度快速地。这是一个充满爵士音乐风格的乐章。低音提琴、竖琴、钢片琴、钢琴及打击乐器出色地演奏着:



这似乎是人生一个侧面的写照。

第六乐章:《后奏》,仍然散发着爵士音乐的气氛,但整个音乐的速度却是多变的,从原来的速度转为柔板、行板,最后转为“活泼地”。音乐似乎给人一种启示:人们一生所追求的理想、现实与信念,仅仅是南柯一梦而已。生活又有何所求呢?最后,伯恩斯坦用欢快来结束这出悲剧,这似乎是对悲惨人生的更大讽刺!

原载《音乐爱好者》1991年第1期



尼德·罗雷姆与他的 《弦乐交响曲》

这部特殊的作品，形式上十分清晰，因此不需要任何文字的说明了。

——罗雷姆

20 世纪的音乐为了开拓更大的创作空间，一开始就表现为竭力挣脱传统的调性束缚，此后甚至发展到对一切传统的音乐现象如声源、乐制到技法、风格、记谱法乃至高层次的美学观念、审美心态等都进行了突破与扩展，形成了创作上的千姿百态及令人眼花缭乱的局面。经过几十年的周折，最终却又出其不意地出现回归调性的趋势。目前有不少近代作曲家的作品都逐渐显示了这种倾向。今天我们要向大家介绍的美国近代作曲家尼德·罗雷姆(Ned Rorem 1923—)的《弦乐交响曲》(String Symphony)就是属于这类作品。

罗雷姆，对我国音乐爱好者来说，可能是陌生了些。但是作为一位美国近代作曲家，他却是一位声名卓著、多才多艺的艺术家。他不仅创作了 6 部歌剧、4 部交响曲、5 部协奏曲、大量室内乐以及 270 多首歌曲，而且还是一位勤于笔耕的著作家。他曾写过几部音乐论著如：《由里及外的音乐》(1967 年)、《音乐与人民》(1968 年)、《纯粹的新玩意儿》(1975 年)、《一件神的礼品》(1978 年)等，同时还写了大量饶有趣味的日记，如

《尼德·罗雷姆的巴黎日记》(1961年)、《尼德·罗雷姆的纽约日记》(1967年)、《品乐笔记:一位作曲家的日记》(1970年)、《最后的日记》(1974年)等,成为一位极具声望的作家。

他于1923年出生于美国印第安纳州的里士满。早年曾在芝加哥师从著名作曲家索尔比(L. Sowerby 1895—1968)学习理论。后来先后在柯提斯音乐院(1943)及朱丽亚音乐学院(1945—1946)学习,1948年获得硕士学位。在校期间,曾因一部乐队作品而获得“格什温奖”。罗雷姆对学习始终如饥似渴,即使在音乐院学习时他在校外还追随汤姆逊、柯普兰及戴蒙德等著名作曲家学习,学习成绩斐然。1949年他获得了富布赖特奖学金,去巴黎随奥涅格继续深造。此后,为了潜心创作,又去了摩洛哥一个时期,1952年返回巴黎。当时依靠了他的庇护人的关系,进了以科克托普朗克及奥立克为首的法国文化圈子,受到了极大的影响。在法国的8年中,他主要从事于歌曲的创作,待到他的作品在美国得到不断增长的认可后,1958年返回了美国。虽然他先后在布洁洛大学、犹他大学及柯提斯音乐院执教,但他生活的主要来源还是在于作曲。虽然他一直被认作是一位歌曲作曲家,但1976年使他获得普利策奖的却不是一部声乐作品,而是一部乐队组曲《空中音乐》(Air Music)。

他早期钟情于独唱歌曲的创作,返回美国后,转而创作器乐与声乐结合的作品,而且更加强调节奏的变化与形式,同时运用变和弦、音束、调式及复合调式等手法来扩大调性的运用。到60年代后期,他甚至偶尔采用稍加变化的序列手法,但在和声上仍然保持了调性。到70年代后期,他开始创作大型套曲形式的作品,可是,总是避免写作大段的展开部。这部《弦乐交响曲》就是属于这一类型的作品。

《弦乐交响曲》是受亚特兰大交响乐团的美国音乐工程(American Music Project)的委托,于1985年5月26日开始创作。8个星期以后完成。1985年10月31日在伍德鲁夫艺术中心由罗伯特·肖指挥亚特兰大交响乐团作首演。这次他不像以往那样,采用音乐以外的有趣的名称如《回忆的汤姆》、《绿色音乐》、《星期日早晨》等来命名这部作品,他还是

老老实实在地称之为《弦乐交响曲》。但是,说来奇怪,这部作品并不是按照传统定义的交响曲形式来谱写的,而是由5个肖邦式标题的乐章:圆舞曲、摇篮曲、诙谐曲、夜曲及回旋曲所组成,因为实际上可以简单地称之为“组曲”。虽然这5个乐章都具有它们各自的曲调,但大部分是由小三度音程构成的,并且各有独特的构思及明显的特点,而首尾两个乐章还有着某种主题上的关联。这部作品优美、动听,具有较高的弦乐写作技巧,因此,深受音乐爱好者们的欢迎。至于它的内容,正如作曲家所说:“当作品完成以后,我极少有兴趣去谈论作品的创作技巧,这部特殊的作品,形式上十分清晰,因此不需要任何文字的说明了。”

原载《音响世界》1998年第4期



利盖蒂与他的《大气》

我的主要目的是建立起一种音色比旋律、和声、节奏更重要的艺术形式……旋律、和声、节奏就压缩并整齐地排列在浓厚、密集的结构之中。

——利盖蒂

乔治·利盖蒂(György Ligeti 1923—)是一位出生于匈牙利的奥地利作曲家。青年时,他在克劳斯堡音乐院随匈牙利作曲家福尔考什(F. Farkas 1905—)学习作曲,暑假时还专程到布达佩斯随著名匈牙利作曲家考多萨(P. Kado 1903—)学习作曲。二次大战以后,他重新考入布达佩斯音乐学院。师从瓦雷斯(S. Veress 1907—)及福尔考什,重读了他的作曲学业。1950年,以优异的成绩毕业。次年,就被聘为该院的和声、对位及曲式分析的教授,直至1956年。在这一阶段中,他主要是一位理论家,虽然也创作了些作品,但都具有学术意味,其中有些是研究民间音乐的作品,有些是研究韦伯恩序列主义音乐的。他不能自由创作,主要是由于当时的政策的限制。作曲家不能尽情创作,心情必然压抑。必然会寻求新的出路。1956年,匈牙利事件发生,这位作曲家断然出走他国,奔向音乐之都——维也纳。在这里,他结识了西欧先锋派的一批领袖人物。如施托克豪森、电子音乐大师艾默特(H. Eimert 1897—

1972)与柯尼希(G. M. Koenig 1926—)等。艾默特十分赏识他的才能,就邀请他到西德电台科隆电子音乐实验室一齐工作。此后他一直作为一位现场电子音乐演奏家的身份出现,而电子音乐的演奏及创作日后就深深地影响了他在织体上独特的处理方式。除了演奏以外,他还创作并出版了早期的重要作品:磁带音乐《音的离合》(Artikulation, 1958)。此后,他的作品开始在维也纳等地演出,逐渐受到了重视。值得一提的是,1960年在科隆国际现代音乐协会音乐节上演出的《幽灵》(Apparitions, 1960),这是一部采用了密集与精确计算的乐队织体的作品,这部作品轰动了乐坛并立即获得现代音乐圈子中音乐人士的赏识及承认。但当时他的声誉主要还是由于他出色的讲学活动。1959年以后,他几乎每年都在达姆斯塔特的现代音乐中心讲学。有时还去瑞典的斯德哥尔摩音乐院、美国的斯坦福大学等地讲学并教授作曲。

作为一位作曲家,对他整个创作生涯产生决定性影响的一部作品,就是他在60年代创作的第一部管弦乐作品《大气》(Atmosphères, 1961)。这部作品对整个先锋派音乐的创作产生重要影响,并使他成为60年代国际乐坛上的风云人物。

《大气》是受巴登—巴登的西南德国广播协会(SWF)的委托,为悼念1960年9月25日在南非一个国家公园因车祸而丧生的英籍匈牙利作曲家塞伯(M. Seiber 1905—1960)而创作的。

当时,利盖蒂决心要摒弃传统的音乐发展形式,同时也要摆脱时尚的序列主义与偶然音乐的影响,以建立自己独特的创作风格。他试图不再以音高、时值、力度与音色作为一种序列形态的单位来写作,而偏爱于不同音量、浓度与音色的半音音响的组合。利盖蒂对《大气》的创作曾有过一段自述:

作为作曲家,我最基本的目标是使音乐形式的音响内容重新活跃起来。现代作曲中一些并不直接以音乐活动形式表现出来的因素,我认为都只是次要的……我认为重要得多的是发现新的音乐形式与新的表现方式。我个人的发展始于序列音乐,但今天我已超越

了序列主义,在《大气》中,我试图排斥对待音乐的结构主义立场……建立一种新的音乐织体概念。在这类音乐中没有“事件”,而只有“状态”,只是一个没有人烟的、想像中的音乐空间。音色通常只是音乐形式的一种工具,现在却摆脱了形式而自成一体。

音乐是以一种新型的乐队声音来体现的:音响的织体是那样的稠密,以致交织在一起的一件件乐器的音响都融化在总的织体之中,而完全丧失了各自的个性……总谱的开本因而也是不寻常的,用了八十七行谱表,因为弦乐器全部都用分奏,每个演奏员都各有一个声部。

利盖蒂所谓的新型乐队音响实际上就是采用“密集音块”(tone clusters)的技法写的。这种方法实际上是美国作曲家考埃尔(H. D. Cowell 1897—1965)在20世纪初而倡导的。密集音块就是把全音、半音或微分音叠置起来而形成一种音的集合体,但不同的是考埃尔只是在作品中部分运用这种技法,而利盖蒂则是全面地运用。波兰的作曲家彭德雷茨基(K. Penderecki 1933—)也用音块技法,但在记谱上常用一些几何图形标示,而利盖蒂则每个音都明确写出,而且在音乐进行时,也有其一套特殊的手法。我们可以清晰地感觉到音程的组合逐渐模糊,而另一个新的音程组合逐渐形成。这是一种新型的音响织体合成的多层次的结构,《大气》就是运用这些技法创作的。

《大气》的音乐犹如音流,极难划分成段落,进行曲式上的分析。但为了说明的方便起见,根据音流的形态及构成因素的不同,大致可分为11个段落。

一开始,弦乐以五个八度的巨大音域弱奏一个以半音叠置而成的静止状态的音块,因为没有任何节拍上的变化,因此,这个音块犹如一块巨大的云团高高悬挂在太空之中。此后乐器替换出现。但因为音响混沌一片,而且所有的变化都极细微,所以,很难察觉到音色上的变化,此后,乐器以颤音代替了单音,这样音响开始活动与丰富起来。接着音乐采用各种不同的组合方式,构成了丰富多彩的不同音响,推动了音乐的进行。例如有时各声部同时出现了上行与下行的运动;有时弦乐器以泛音构成

音块,而钢琴则踩着踏瓣。在这段音乐中,最特殊的一种音块就是以“微型复调风格”(micro-polyphonic style)写成的。每个声部虽在运动,却都湮没在厚层的对位性的纹理之中,不易察觉,但彼此间却形成了对位。

除了音块的不同构成以外,利盖蒂还运用了许多特殊的奏法,创造出许多新的音响。例如以长笛吹奏泛音;铜管使用金属弱音器;钢琴以钢丝刷槌摩擦琴弦而发声;铜管只吹气而不发音,产生一种气流之声;弦乐器演奏泛音的滑奏等等。

最后,在弦乐器高音泛音的滑奏而形成的音块中,钢琴先用小刷槌摩擦最高音区的琴弦,后又用爵士乐中用的刷槌摩擦低音弦,接着长号及大号弱奏一个低音音块,消失后,又以手绢扫拂钢琴琴弦来渐渐结束音乐。

这部乐曲于1961年10月22日,由位处多瑙埃斯钦根的西南德国广播交响乐团演出,罗斯堡指挥。由于效果极好,当天连演了两场。后来此曲作为电影《2001》的配乐,因为效果特别出色而闻名于世。

原载《音乐爱好者》1994年第5期



布莱兹与他的《无主之槌》

如果你要“理解”歌词，那么就去念诗吧！

——布莱兹

1951年，20世纪音乐巨擘、十二音音乐的奠基人阿诺德·勋伯格逝世之时，一位法国青年作曲家刊出了一份惊人的讣告，标题是：“勋伯格去世了！”讣告未对勋伯格加以褒扬，相反却历数他在音乐方面的反动，加以批判。这似乎向全世界宣告勋伯格时期的结束，新的时代行将到来。这位大胆而激进的青年人就是当代先锋派中最重要的作曲家皮埃尔·布莱兹（Pierre Boulez 1925— ）。

布莱兹早年是学数学的。后来放弃数学，考入巴黎音乐院，师从梅西安学习作曲，又从莱博维兹学习序列技巧。学成后，他又对十二音音乐大师韦伯恩的后期作品产生很大兴趣，并以他的作品为起点，扩展了勋伯格的序列技巧。当时已有一些作曲家在音乐因素以外，试图把时值、音色、音响、力度等从传统的旋律从属关系中解放出来，进行序列化的探索。布莱兹喜爱推理，受过数学的专业训练，因此对此尤其感兴趣，立即采纳了这种手法进行创作。但他发现这种手法忽视了对节奏的重视。为了弥补这种缺陷，他把从老师梅西安那里学来的一套可塑性节奏

的办法运用到十二音风格中去,使之与标准的序列结构结合起来,创造了他自己独特的创作风格。虽然,他还花费了大量的时间及精力从事于指挥,但他还是写下了不少杰出的作品如:钢琴曲《结构Ⅰ》、《结构Ⅱ》,大型乐曲《重重皱褶》,独唱、合唱及乐队曲《水中太阳》等,这些作品在国际乐坛上享有很高的声誉,但在他全部创作中流传最为广泛的还是他的早期作品《无主之槌》(Le Marteau sans maître)了。

《无主之槌》是以超现实主义诗人勒内·夏尔的三首短诗为蓝本谱写的一部九乐章的组曲,由女低音和6种乐器——长笛、中提琴、木管、颤音琴、吉他及一组打击乐器演奏。在9个乐章中,有4个是附带声乐的(3,5,6,9),5个是纯器乐的(1,2,4,7,8)。每首短诗各自形成一组乐曲。凡是直接采用诗歌的,则由人声加以表达,而在展开性的乐曲中,人声原则上不参与演出。这样,《狂怒的工匠》则由前奏、歌曲及后奏、三曲组成;《孤独的刽子手》除歌曲外,还配上了3个纯器乐的“注解”,形成四曲一组;《美观的建筑及预兆》则由“第一描述”及“古变奏曲”两曲所组成。但整个组曲不是一曲接一曲地进行的,而是采用相互穿插的形式排列的。作曲家所以要这样写,是因为他希望作品在进行中不断增加其复杂性,从而达到从传统曲式中解脱出来的目的。

在词曲的结合上,他始终认为音乐应该加强歌词中的意义,而不是逼真地按歌词谱曲,因此,他对歌词能否听清的问题毫不介意,他的一句名言就是:“如果你要‘理解’歌词,那么就去念诗吧!”实际上,他是把人声当作一件乐器来处理的。

在配器方面,他主张每个乐章采用一种不同的组合,但织体清晰、音色纯净,而整个音响则继承了梅西安的那种钟声与打击乐的音响,丁丁冬冬,听来有如巴厘的“加美隆乐队”的音响,与传统的器乐合奏音响迥然不同,具有一种东方音乐的情趣。

第一乐章:《狂怒的工匠》的前奏。由中音长笛、颤音琴、吉他与中提琴演奏,采用一种韦伯恩后期的“粉末”音响的手法谱写而成。音乐不停地变换拍子,而且速度极快,但是,各个旋律线条之间留下了很大的活

动空间,各音不易混淆,加上长笛与中提琴经常采用大音程的跳跃,使得每个乐音都清晰可闻。从整个音响效果来看,似乎漫无章法,只是一群奇异音响的混合体,可是布莱兹依靠了他卓越的序列技巧以及在曲调中强调增、减八度的不协和音程,从而使它构成一种高度统一的现代派风格。

第二乐章:《孤独的刽子手》的第一注解。由三段音乐组成,第一、三段均为缓慢的,由长笛、大木琴、架鼓、两个古巴双面小鼓及加弱音器的中提琴谱成,整个音响十分暗淡、轻盈,音量大致在 $mp \sim pp$ 之间相互转换,而架鼓一直轻击,作为一种陪衬。

中间段落速度较快,由大木琴、中提琴及四面音高不周的古巴单面小鼓演奏。音乐比较活泼,音量也明显加强,古巴单面小鼓却在其中扮演了一个重要角色。当音乐再回到慢板时,又恢复了那种神秘的色彩,直至结束。

第三乐章:《狂怒的工艺匠》。这是一首女低音与长笛的二重奏曲,与勋伯格的《月光下的彼埃罗》的第七曲较相似,作品采用的夏尔的短诗是超现实主义的,具有支离破碎、晦涩难懂的特点:

监狱近旁的鲜红大篷车
和篮子中间的一具尸首
还有在马蹄铁里的辕马
我梦幻我的头颅正在我秘鲁刀的刀尖上

这是一个彻头彻尾的线状作品,诗歌以一种装饰性的华丽风格演唱出来:



长笛以华丽的急奏与之呼应,而且不断变换节拍,结果形成一种自由、即兴方式的旋律线条,具有东方的情趣和狂想的性格。声乐的旋律

音域十分宽阔,而且跳度也大,其中还采用了不少增减八度,演唱者既要有特殊的技巧,还需有绝对音高的听觉才能演唱。长笛声部也有类似情况,再加上花舌奏法,也具有一定的难度。但两者相互呼应,互为补充,一会儿是回声,一会儿是应答,水乳交融,听来十分新颖、雅致。

第四乐章:《孤独的刽子手》的第二注解。前半部分以打击乐音色为主,后半部分速度较慢;中提琴的音响突出,情趣上有一定的变化。音乐不时停顿,呈现出一种支离破碎之感。布莱兹认为这些休止点就像是在行进中遭受的鲁莽干扰一样。此外,音乐在进行中还呈现出一种渐快、渐慢的现象,形成了一种欧洲作曲家所谓的“呼吸”节奏。整个音响十分亲切动听。

第五乐章:《美观的建筑与预兆》的第一描述。用人声、长笛、吉他及中提琴所谱成。歌词如下:

我听见我的双腿正在行走
死寂的海水淹没了我的头
婴孩——这荒凉的散步码头
成人——这学样的幽灵
一双纯净的眼睛在森林之中
寻找,哭泣,一个留存于此的头颅

这段歌词虽在第九乐章中同样应用,但处理的方式全然不同。这段音乐中声乐写作连贯而持续,并且具有花腔的装饰音,配以旋律性较强的乐器如长笛、吉他与中提琴。第九乐章的声乐写作有如说话,有时还用哼声,而且突出打击乐的伴奏,可以说是无言的器乐歌唱。另外,这乐章的声乐部分常采用不寻常的音程,以提高歌词的表现力,而且经常被大段兴奋、跳跃的纯器乐片段所点断,两部分形成竞奏,迫使声乐不再能超越器乐的地位。但到乐章结束前,却由人声单独演唱,犹如一段独白。

第六乐章:《孤独的刽子手》。这是一首全体乐器都出场的声乐曲。歌词虽短,却仍然是费人理解的:

脚步声远去,步行者沉默了
在模仿的指针盘上
针摆推动了它来回摆动的花岗石的重负

在这乐章中,声乐与器乐不再进行竞奏,而用统一的音乐结构衔接起来,达到总体上的合一,人声只在合奏中作周期性的出现,以表达歌词的内容。整个音响以打击乐为主,加强了它在前几乐章中给人的印象。

第七乐章:《狂怒的工匠》的后奏。这是一个简短的乐章,在音程结构及音响织体上都和它的前奏(第一乐章)有关,所不同的是减去了原来的中提琴,只留下其他三件乐器演奏。其中颤音琴似乎成了整个音响中的主体,长笛隐伏其中,吉他则慢条斯理地陪衬着。它既是这一组歌的尾声,也是前面乐曲的一个回忆。

第八乐章:《孤独的刽子手》的第三注解。这一乐章前两个注解基本相似。由于速度缓慢,篇幅较长,因此成为整个套曲中最长的一个乐章。在全曲中,打击乐器作过四次更换,先是梆子、对钟、古巴单面小鼓,最后则是沙球与古巴单面小鼓。从音色上讲,形成了层层更新、变化多端的现象,十分新颖有趣。

第九乐章:《美观的建筑与预兆》的古变奏曲。先由人声按照第五乐章的歌词唱出,然后渐渐转向哼鸣,成为无词的歌声,并逐渐融化到器乐中去。与此同时,长笛也参与进来,与人声交替,最后渐渐替代了人声,直至结束。

按照布莱兹的意见,这一乐章就是解开迷宫——人声与器乐的合二为一的钥匙。他以为:“诗歌是音乐的‘中心’,但它‘游离’于音乐,正好像火山的熔岩能够保持一个物体的外形,甚至物体本身已经消失——或者,再举一个例,正好像一个石化了的物体,在同一时间使它成为既可认识,又不可辨认。”



亨策·音乐·政治

非有不可的是人类最伟大的艺术作品的创作；世界革命。

——亨策

1968年12月9日，德国汉堡发生了一场音乐作品首演所导致的政治示威。这部引人瞩目的作品就是当代德国杰出的作曲家汉斯·维尔纳·亨策(Hans Werner Henze 1926—)的清唱剧《梅杜萨之筏》(Das Floss der Medusa)。这作品是题献给古巴革命领袖格瓦拉(Ernesto Guevara 1928—1967)的，具有强烈的革命意识。演出开始，左翼学生挑战性地把一面红旗披盖在舞台上时，联邦德国的合唱队员就高唱“我们不愿在红旗下歌唱”并且罢唱。这时整个音乐厅陷入一片混乱，警察入场进行干预，逮捕了铺红旗的学生以及前来支援学生的清唱剧词作者欧内斯特·施纳贝尔。一场世界性的首演就此而夭折。

创作这部清唱剧的亨策是当代德国作曲家中的佼佼者，他在歌剧音乐的创作上成绩显赫，共谱写了14部歌剧，是理查·施特劳斯以后最伟大的德国歌剧作曲家，堪与英国的布里顿相媲美。亨策出生于德国的威斯特法利亚，成长于纳粹统治时期。父亲是一名校长，是纳粹的忠实信徒，整天在家唠叨政治，这对具有自由思想的亨策来说是一种灾

难。父子间的关系始终十分紧张,这引起了亨策对纳粹的叛逆心理。12岁开始,亨策又先后偷读了一些德国第三帝国时期的“禁书”。如斯特拉文斯基与迪阿古列夫的芭蕾舞剧、英国牛津大学的大学生生活等等,书籍启迪了他的觉醒。他愈来愈感到第三帝国的德国是“一个文化罪犯的化身”。1944年,他刚18岁,即被征入伍参加第二次世界大战,驻扎在波兰、马格堡等地。纳粹的行径引起他的反感,他不顾一切,冒着被盖世太保击毙的危险开了小差,逃至丹麦,隐姓埋名居住于埃斯比约,充当一名教堂的管风琴师。战后,他才回到比勒菲尔斯德,在歌剧院里任职。但作曲知识的欠缺,迫使他弃业从师。1946年,去海德堡随着名作曲家沃尔夫冈·福特纳(Wolfgang Fortner 1907—1987)学习作曲,后又去巴黎从莱博维茨(R. Leibowitz 1913—1972)学习十二音技法。并且进入了创作初步成熟的年代,写出了三部交响曲及歌剧《荒凉的林荫大道》等。但战争与死亡的阴影依然萦绕在他的脑海之中,久久不能忘怀。这在他的《第二交响曲》中得到了充分的反映。

随着年岁的增长,他对德国的现状——不论是在政治还是在文艺方面——的幻想都逐渐破灭,甚至产生了愤恨。1953年,他毅然挟了两个小皮箱离开德国,去意大利定居,一走就是7年。秀美的意大利的景色净化了他的心境,使他的音乐变得明朗、柔和而新颖并且形成了独特的风格。但政治始终没有远离他的视野,在这块美丽的土地上,他参加了意大利共产党。

1960年他返回德国,受到了当局的盛情款待,许多优秀的艺术团体争相演出他的作品,而且委托创作也络绎不绝。但他仍然忘不了政治。他与社会主义学生联盟取得了联系,并与学生讨论新音乐的创作问题,还进入了东柏林学院。不久后他写出了一部讽刺德国资产阶级生活习气的讽刺剧《少年贵族》(Der junge Lord, 1965)。这部作品的脚本是由奥地利女诗人I·巴赫曼(I. Bachman 1926—1973)根据德国童话作家W·豪夫(W. Hauff 1802—1827)的神话故事改编的。内容荒诞、用词刻薄,而亨策在谱成音乐时,也蓄意加以嘲弄。显而易见,这部作品的矛头

是指向政府当局的。事隔不久,亨策为比勒菲尔德一座新的艺术厅开幕而创作了独幕歌剧《酒神节》(The Bassiards)。但委托创作这剧的人用一个早期纳粹党徒的名字来命名这座大厦,亨策发表宣言予以回击:“博物馆、歌剧院和世界的首演都可有可无——非有不可的是人类最伟大的艺术作品的创作:世界革命。”这一事件再次坚定了他的政治信念,并对自己以往创作的基本思想进行反思。从此进入了 he 引人注目的创作第三时期——马克思主义时期(1967)。这时期的作品不同于以前的社会性作品——以前是含沙射影的,例如:《洪堡王子》是写一个军国主义的严酷无情的世界与王子个人梦境间的碰撞,《酒神节》则写高雅的理想与情欲追求间的碰撞,《少年贵族》则揭示布尔乔亚在道德观念方面所表现的自命不凡与伪善,《情侣的挽歌》(Elegie für junge Liebende)则是抨击一个生性邪恶、损人利己的诗人……而现在,则完全自觉、明确地表现社会内在的尖锐斗争及矛盾。在诗人的选择上,他摒弃了以前的克莱斯特、塔索、维吉尔、霍尔德林等,而转用一批激进的诗人:德国的艾森斯伯格、古巴的巴尼特、智利的萨尔瓦托列等,而且创作风格也变得更为尖锐、雄浑并富有战斗气息,极少再有抒情的情趣。

就在这一年,为了表示对联邦德国文艺政策的抗议,他与另一激进的德国作曲家保罗·德骚(Paul Dessau 1894—1979)撤回了西柏林艺术院的会员资格。同时开始创作一批令人震惊的新作。

这时期的第一部作品就是清唱剧《梅杜萨之筏》。这部被作曲家称为“民众与军队的清唱剧”是受北德广播电台委托,根据法国名画家杰里科(T. Gericault 1791—1824)描写法国海军史上一件惨事的名画而创作的。1816年,法国军舰梅杜萨号触礁沉没,军官们登上救生艇,水兵全体登上大木筏,以艇拽筏而逃命。但军官急于逃生,竟砍弃木筏,任其漂流。13天后,木筏才遇救,筏上154人经过多日惊涛骇浪仅15人幸存,情况十分悲惨。亨策以女高音、男中音、朗诵者、合唱队、9个男孩声部及乐队来谱写此曲。演出时,甲板的一边代表生者,另一边则代表死者,女高音饰死神。男中音担任全体水手的代言人,合唱队员则受死神声音的

吸引,轮番向舞台两边倾倒。最后 15 名歌手全都倾向一边,而舞台的另一侧则造成空间的感觉。情景悲壮动人。结束时,打击乐敲起“胡、胡、胡志明”的节奏,充满了一种革命的激情。

由于《梅杜萨之筏》的演出事件,激发作曲家创作了另一部作品《关于猪的小品》(Essays on Pig),这是为歌手及朗诵者写的一篇声乐讽刺小品,一篇辛辣的政治短文,由萨尔瓦托列作词。柏林的中产阶级称革命学生为“猪猡”,这作品就是对这种称谓的反击。诗的主题写的就是“必须对不能铲除而徒有美名现象的认可加以反抗”。这部作品除了使用室内乐队及爵士乐队伴奏外,还使用了磁带的音响手段。

紧接着对坚定他马克思主义的信念具有重要意义的一件事就是去古巴讲学及研究的一年(1969—1970)。去古巴后的第一部作品就是《第六交响曲》。这是为两个设备齐全而互为补充的大型室内乐队精致配器而写成的单乐章作品。作品以大跳及点音线条交织而成的音网,以及电声音响为其标志,曲长 40 分钟。乐曲中的所有乐器都处理得好像一个独奏者那样,这样织体就无比复杂及稠密,其中甚至还融入了越南解放阵线的革命歌曲《夜空群星》的曲调以及西奥多拉克斯的《自由之歌》,显示了浓郁的政治色彩。1969 年 1 月,作曲家亲自指挥古巴国家交响乐团演出了这部作品。

“为四位音乐家而作的音乐会”《逃亡奴隶》(El Cimarron,1967)是巴尼特(Barnet)根据 E·蒙太乔的《一位逃亡奴隶的传记》改编的,作品详述了一个 104 岁的古巴奴隶从一个西班牙奴隶主那里逃出,成为一位革命战士的坎坷经历。亨策的音乐是为男中音、长笛、吉他与打击乐而作的,记谱十分自由,允许演奏者随着隐伏在戏剧动作中的含义以及丛林中的神秘音响而任意发挥。作品长达一个半小时,其中使用了大量不同的音乐体裁,既不像歌剧,也不像一部音乐会的作品,但十分动人,再次宣扬了他的革命思想。

离开古巴后,他写了歌剧《通向怪人娜塔莎寓所的漫长道路》(Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer,1971)。这是

一部含有象征主义因素的现代“探索歌剧”，由萨尔瓦托列编剧。怪人娜塔莎装扮得有如政治上的一位理想人物，但实际上却是一个肮脏的老妓女，音乐由一位男中音歌唱家、一个代表腐朽社会的重奏组、一个代表警察局的铜管乐队以及代表群众的哈蒙特电风琴及打击乐共 17 人来演奏，作品的主题是揭示欧洲左翼知识分子进退维谷的一种窘相。

此后，亨策还写了不少作品，如《声部》(Voices, 1973)、《古巴人》(La Cubana, 1973)、清唱剧《约菲特》(Jephthe, 1976)、《我们来到河边》(We Come to the River, 1976)等作品，风格及内容虽有所改变，但他的政治信念依然故我。1976 年，他将自己 1955—1975 年间写的论文汇编成册，定名《音乐与政治》(Musik und Politik)，予以出版。从他一生的创作来看，他似乎正像作曲家惠托尔所说的：“亨策……似乎令人信服法西斯主义的衰落必须以一种不同的对立政治原则加以反对及斗争。”

原载《音乐爱好者》1994 年第 2 期



施托克豪森与他的《瞬间》

我是多种影响下的产物。

——施托克豪森

人对于人类的贡献,主要在于对事物的开拓、创新。开拓、创新可以深化、扩大及丰富一个事物或一种事业的内涵及外延,可以扩展人类的视野,可以获取更多的机遇,可以推动人类文明的前进。这现象在艺术上亦不例外,无数艺术家为此进行了探求,20 世纪的作曲家在这方面更有所追求。二战以来德国杰出的作曲家、理论家卡尔海因茨·施托克豪森(Karlheinz Stockhausen 1928—)就是在新科技发展的条件下成为电子音乐、音乐中物理空间的新运用、开放曲式、现场电子音乐、“直觉音乐”及世界音乐等许多重要音乐领域方面的一位杰出开拓者。他主要是在整体序列的前提下,运用各种新颖、独创的手法,发展出一种独特的粘合性的概括体系,并且注意到美学与哲学的意义以及音乐技巧与理论的问题,同时,将各个发现都反映到他的作品之中。他还撰写了大量论著阐明自己的观点及理论,到 1978 年,他已出版了论述电子音乐及现代音乐的论文集四大卷,在国际乐坛上享有巨大声誉。不到 50 岁的年龄,已

有三位音乐理论家分别为他撰写了三部传记或有关他的作品评介的专著,有人称他为“20 世纪最重要的电子音乐作曲家”、“当代世界音乐生活中具有巨大影响的人物”,甚至还有人称他为“最现代的现代音乐的代表人物”。

施托克豪森出生于科隆附近的莫德拉茨的一个小学教师的家庭。6 岁开始学钢琴,后又学习小提琴及双簧管,但父母不幸在二战中双双亡故,因此一直生活于贫困之中,曾当过陆军医院的担架员、农场工人、舞蹈排练的钢琴师、舞厅的钢琴师等。到 1947 年,他夜间工作,白天进入科隆高等音乐学校学习,还在科隆大学进修音乐学、语言学及哲学。1951 年,在挚友艾默特的鼓励下,他参加了达姆斯塔特新音乐暑期训练班,得到梅西安等人的指导,很受启迪。翌年 1 月,他专程去巴黎随梅西安及米约等大师深造,并在法国电子音乐的开创者皮尔·谢菲尔创建的具体音乐制作室学习,研究了具体音乐及电子音乐。14 个月以后,返回科隆,在西德意志电台的电子音乐制作室工作,正式开始了他的创作生涯。他致力于电子音乐、空间音乐的探索,创造了一些特殊的曲式如“群体曲式”、“瞬间曲式”等,创作了一批极具价值的作品,取得极大的成就,他的管弦乐曲《表演》(Spiel,1952)使他获得了“最现代的现代音乐代表”的称号,他的《电子音乐练习曲 I 与 II》(1953—1954)被认为是“更具理智的德国电子音乐的里程碑”,他为三个乐队与三个指挥创作的大型乐曲《群》(Gruppen,1955—1957),开拓了崭新的空间效果,成为“20 世纪管弦乐创作的一块里程碑”。此后,他又创作了为四个乐队及四个合唱队的交响音乐作品《四方》(Carre,1959—1960),使空间音乐又获得了进一步的体现。他的 11 首《钢琴曲》(1952—1957)有人认为在现代音乐中可以取得与巴赫及肖邦前奏曲相媲美的地位。他的《麦克风一号》(Mikrophonie I,1964)和《麦克风二号》(1964)创造了极端音响结构,使他成为“世界电子音乐的权威”。自 1958 年起,他每年赴世界各地巡回演出,指挥自己的作品,举办报告会,从而享誉国际乐坛,并获得了一大批追随者。1974 年他获得了德国的一级联邦十字勋章,1982 年又获得当年德

国的唱片大奖。

1955—1956年,他创作了《青年之歌》(Gesang de Jünglinge),其中将复杂的电子音响与演唱《圣经》歌词的童声结合在一起,从而首次突破了在录音带作品中只使用纯电子合成音响素材的限制。从此以后,他消除了声乐与器乐、有声与无声、乐音与噪音之间的鸿沟,打破二元论的写作框框,开始将电子音乐方面所作的各种变化试验,表现在他的器乐与声乐作品之中,创作了一批深有影响的作品,如:《接触》(Kontakte, 1958—1959)、《电声音乐》(Telemusik, 1966)、《颂歌》(Hymnen, 1966—1967)等,但其中最典型的作品也许应该是1961—1964年间创作的第一部主要的声乐作品《瞬间》(Momente)。

《瞬间》是施托克豪森采用“瞬间形式”而创作的一部为女高音、四个合唱组、钢管八重奏、两个电风琴及三个打击乐手的作品。多年来,施托克豪森感到欣赏者在体验序列音乐形式中有一定困难。他从早期的“群体曲式”中衍生出一种“瞬间曲式”。这是他在整体序列的前提下,运用感性而非数字性的联想而表达的一种曲式原则的新品种方向,因此,这是他在追求新的曲式过程中最重要的一个成就。所谓“瞬间”就是指一部作品中每个独特性格的片断而言。这片断被认为是一个经验的单位:“一个瞬间”能潜在地吸引听者的注意力。但是没有一个“瞬间”需要优先考虑,或者一定要放在开始或结束之处。但这一瞬间也许会提示出下一个瞬间,可是彼此间的连接并无因果关系,它可以同样连接在另一个不同的瞬间。按照施托克豪森的意见“音乐的活动不能从一个肯定的开始到一个必然的结束之间获得一条固定不变的路线,一个‘瞬间’仅仅是它们先行者的必然结果以及它们后继者的先行的前提,而是此时此地的‘集中’”。这样,指挥可以根据自己能力之所及以及他期望这部作品需要演奏的长度,有选择地进行演奏。同样,他也不期望听众聚精会神地聆听全部作品,他以为“你如果不再想听或不能听某一‘瞬间’时,就别理睬它”。

具体从作品来看,根据《施托克豪森作品集》的作者麦康尼的意见:

《瞬间》是以一种意识流的独白来处理一个爱情的主题,其中歌声及歌词扮演了一个明显的标题音乐的角色,它具有近似清唱剧的规模及歌剧的述及的范围,但却不同于传统的舞台艺术,它既不依赖于动作的表演,也不按照时间的顺序安排情节,而是运用联想的形式重新安排事件的次序。可以说,这部作品是一种非视觉叙述形式的艺术,它像是意识流的小说及广播剧。

乐曲开始时,女高音静坐在舞台中央的一个高台上,背靠一个象征着皓月当空的巨大平锣前。女高音前面放着一台哈蒙德电风琴及一台罗莱电风琴,脚的四周放了两套打击乐器,四个合唱组分配在舞台的四周,呈一个半圆形,每个合唱组由一支小号及一支长号的二重奏所支撑,歌手与乐器紧紧集成一群。舞台中央的群体与外围的合唱组与乐手间存在着一定的空间。这空间具有重要的作用,另外,听众的参与虽未指明,但在整个音乐网络中也是一个重要因素。

一阵鼓掌声,乐曲开始演奏。然后出现了说话声、呼噜声、低语声与呼喊声,给人以一种参加政治集会的印象。此后,在各种各样的震音、叽叽喳喳声、“双吐”声和婴儿的嚎哭声中,渐渐地听到了女高音的独唱声。歌词五花八门,十分繁复,有《歌中之歌》,有马特诺夫斯基的《原始野人的性生活》中的片断,有某些信札及个人姓名中的片断和拟声词等。合唱的角色并不限于歌唱,还发出卡哒声、踩脚声与拍手声,另外还演奏一些小件打击乐器如木响棒、金属管响棒、刮响器等。这部作品难以理解,不仅因为它包括了“各种乐曲:滑稽的模仿、戏谑、诙谐、稚气、唱赞美诗及电子音乐,以至人造音响”,而且乐曲冗长、漫无头绪,音响怪诞,因此较难欣赏。虽然,施托克豪森在1972年作了第二次的修订,对内容及形式都作了重大更改,首先增强了它的戏剧性、群众性及动作性,又增加了一些戏剧角色,如由一位男高音作“情人”,一位男中音作“提问者”,一位男低音作“酒吧常客”,而且将乐曲从原来的61分钟扩展到90分钟,虽然获得了部分群众的好评,但依然还是不易欣赏的。正好像他自己所说:“……我的音乐对我来说是有意义的。我从来不理解为什么它给别

人造成了困难。”可是,无论如何,它至少提供了一个音乐创作及音乐欣赏的全新观念,沿此方向前进,可能会走出一条更为广阔的道路,使人类的音乐生活更为丰富多彩!

原载《音乐爱好者》1994 年第 1 期



奇妙的声乐套曲 ——《远古童声》

我感到这首诗篇的重要意义就是与基本事物有关：生命、死亡、爱情、大地的气息、风与海的声音。

——克伦姆

一位 20 世纪先锋派作曲家的作品——主题深奥、音响离奇、风格独特——竟然能在首演中不遭到听众的非难、抗议，反倒获得了长时间热烈的掌声，这是音乐史上极少见的。1970 年 10 月 31 日在美国国会图书馆第十四届室内乐音乐节上，美国作曲家乔治·克伦姆（George Crumb 1929— ）创作的声乐套曲《远古童声》（Ancient Voices of Children）的首次演出就受到了听众狂热的欢迎，出现了近代先锋派作品首演中前所未有的盛况。翌年，这部作品又连续荣获联合国教科文组织的国际作曲论坛奖及冈维茨基国际唱片奖两个大奖。

克伦姆作品的魔力究竟何在？关键在于他运用了 20 世纪哲理的思维和当代人的心态探讨了音乐的本质与表现，然后按照他的理解去创作音乐，“我总认为音乐是一种非常奇异的实体，一种奇妙性质的实体。音乐是有形的，几乎是可触知的，然而它又是不真实的、虚幻的，音乐只有在其最机械的方面才是可以分析的；音乐有各种重要的因素——精神上

的推动力,心理上的曲线,超自然的含意——只能通过音乐本身才能被理解。我有一种直感:音乐一定是衍生出语言、科学和宗教的那一种原始细胞”。基于这个认识,1962年起他就确定了自己独特而具有鲜明个性的创作风格,开始追求远古时代的原始、犷野性;太空与宇宙的虚无、奥秘性;东方哲学的神秘、深邃性。他的大部分作品都着眼于这类主题,例如:《秋天的十一个回声》(11 Echoes of Autumn,1965)、《时间与江河的回声》(Echoes of Time and the River,1967)、《死亡的正歌、吟唱和副歌》(Songs, Drones, and Refrains of Death,1968)、《四个月亮之夜》(Night of Four Moons,1969)、《黑天使》(Black Angels,1970)、《鲸之声》(Vox balaenae,1971)、《永恒之光》(Lux aeterna,1971)、《大宇宙》(Makrokosmos,1972)及《夏夜音乐》(Music for a Summer Evening,1974)等等。正像休默的评价那样,他是“以自己每部新作扩展了本人及热爱音乐的听众的精神境界的最重要的作曲家之一”。

在创作的手法上,他最大的特点是将世上各种流派冶于一炉、为我所用。他的音乐既有原始民歌的粗犷质朴,又有浪漫主义的感情渲染;既有德彪西的色彩斑斓,又有韦伯恩的凝聚洗练;既有偶然音乐的即兴碰撞,又有古典大师的名句摘录,五花八门,美不胜收。

另外,为了寻觅适合于表达自己哲学思想及作品内容的一种特定的抒情风格以及高度发展的戏剧意识,他专心致志地探索及开拓新的音响结构,用音响来表情、示意,几乎做到每曲均有新的创造,使人耳目一新,取得了国际乐坛一致公认的成就。例如,他在《黑天使》中用敲打盛水玻璃杯发出的晶莹透明的音色,表示上帝的神圣。在《死亡的正歌、吟唱及副歌》中用鼓槌敲击电声扩大的吉他及低音提琴琴弦等手段表现凶狠的死亡暴力。在《时间与江河的回声》中以40人的口哨吹出一段伤感的旋律,表示时间的最后回声。《鲸之声》中用电声扩大的钢琴、大提琴、长笛三重奏的音响来表示外星世界的声响等等。

在《远古童声》(Ancient Voices of Children,1970)中,为了表现远古、犷远、神秘、虚无的意境及气氛,他又创造了很多新的音响,其中最主

要的是在声乐方面。他要演唱者对着电声扩大的钢琴琴弦演唱,同时让钢琴家踩下踏瓣,这样造成一种光怪陆离的摇晃的歌声。另外,还采用了特殊音程的大幅度跳跃的曲调和低语、呼喊、“花舌”、明亮的鼻音等手法以体现远古与原始的气息及情趣。在乐队部分,首先采用了一些特殊的乐器,如:玩具钢琴、锯琴、半音阶口琴、西藏石磐、日本寺庙钟、非洲调音通通鼓等,其次是使用了一些鲜为人知的演奏方法,如用凿子在钢琴弦上摩擦,产生一种含糊不清的声音,用玻璃棒按弦等等。

《远古童声》根据西班牙著名诗人罗尔卡的诗写成,全曲共分七个乐章。

第一曲:《小男孩在寻找他的声音》。这是一首性格自由而富有幻想色彩的乐曲。先由女次高音以高度的花腔技巧,呼喊、叹息、低语声、呼气、颤音、鼻音以及“花舌”等唱法,在电声扩大的钢琴盖板内演唱,产生出一种闪烁发光的回荡声响。男童高音在曲尾作对答,他用一个纸板做的话筒在远离舞台外的地方歌唱,歌声冷漠、平淡而朴素:



我不想用它来讲话,
却想把它制成一枚指环,
这样它能戴上我的沉默,
在他的小手指上。

最后,男童高音以 pppp 的音量,战战兢兢唱完这支歌曲。乐器的伴奏十分简单:竖琴、电钢琴、加弱音器的弦乐和打击乐轻轻的“叽叽喳喳”声,效果十分独特。

第一间奏曲:《远古大地之舞》。这是整个声乐套曲中两首器乐间奏曲之一,节奏强烈,由一个独舞者登台表演。

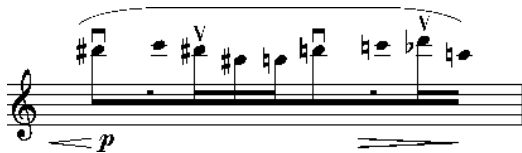
乐曲由双簧管吹奏着一支带有东方风格的迷人曲调,具有粗野而浓郁的原始气息,特别显著的是曼陀林、竖琴以及双簧管的 $1/4$ 音。在伴

奏中,打击乐器显得特别突出。西藏诵经时演奏的石磐、非洲定音鼓、指钗、铃鼓、吊钗等,加强了这首乐曲的爱琴海沿岸地区音乐的风格及气氛。

第二曲:《我多次在海上飘失了自己》。这是一首朗诵型的歌曲。女次高音对着话筒,低声地吟诵歌词:

我多次在海上飘失了自己,
耳中充塞着刚摘下的鲜花,
我的舌上沾满了爱情与憎恨。
我多次在海上飘失了自己,
就像我失落自己在某些孩子的心中。

乐曲的伴奏非同寻常,是用锯琴演奏着一种如泣如诉、萦绕于怀的声音:



另一种惊人的声音是用一根凿子沿着电钢琴的弦上下滑动产生出一种滑音,带有鼻音的哨声:



这些声音都不同寻常地清澈,而且带着一种微微的摇晃,十分迷人,这是克伦姆在音响上的一大创造。

第三曲:《我的心肝,我的孩子,你来自何方?》。在这首诗中,诗人罗尔卡采用了世界各地民歌中经常使用的对歌形式。歌中母亲与她未出生的孩子在那里对话。

乐曲开始是女次高音在钢琴盖内以鸟鸣般的华彩声音喊出原始性的字眼:“我的孩子!”接着女次高音与那幕后童声之间进行了几段激动

人心的对白：

母：我的心肝，我的孩子，你来自何方？

子：来自稠密的森林之脊……

母：我的孩子，你在远方需要什么？

子：你胸脯中的雪白高山……

母：我的孩子，你将在何时来临？

子：当你的肉体散发出茉莉花的芳香！……

最后中音鼓打出了一个渐强，表示母亲狂喜地欢呼她的孩子即将诞生。然后一个渐弱的片段一直延伸至最后小节的 ffff 和弦。这一和弦象征着重生的第一个尖叫声。

歌曲的后半段是一段名为《神圣生命之环的舞蹈》的音乐。这一曲也是由一位独舞者表演的，与两个间奏曲合为一体。

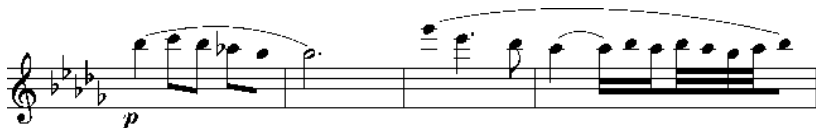
第四曲：《格拉那达的每个午后》。这是一首令人心碎的哀歌，具有原始哀悼仪式的性质，安静、深情，犹如时光停滞一般。女次高音以正常的方式富有表情地演唱着：



格拉那达的每个午后

总有一个孩子死去

这时，马林巴琴奏着五度的颤音，打击乐手们合唱一个渐强至渐弱的大三和弦，而玩具钢琴则在高音区上非常刻板地弹奏着巴赫的《你靠近我》的曲调：



这是生命战胜死亡的一个回声,给人以一种冷漠、沉重、压抑之感,克伦姆常有“一种把各种风格因素融合在一起的强烈愿望”,他能把各种不可调和的东西并列在一起,但却不损害风格的纯净。这里摘用的巴赫的乐句以及在第五曲中摘用的马勒的乐句,都是一种明显的例子,也是他创作中的一个特点。

第二间奏曲:《魔鬼之舞》。这是一首怪诞的幽灵式的舞蹈,由一个独舞者表演。随着沙球及打击乐手的口哨音节,曼陀林借助一根玻璃棒按弦,产生了一系列奇妙虚幻的音响,给人以阴森恐怖、鬼影憧憧之感。

第五曲:《我柔和光亮的心灵充满了智慧》。这是一首充满了幻想与希望的歌曲,金属碟子、古钹、竖琴、电钢琴、管钟、颤音琴、雪橇挂铃以及钟琴等金属丁当声勾画出一派辉煌、光彩的场景。当这片音响渐渐淡薄时,出现了马勒《大地之歌》第六乐章《告别》中的一个意味深长的主题:



这一主题给人以一种遥远及孤独之感,与诗的内容十分吻合:

我柔和的心灵
充满了无限光明,
随着消逝的钟声,
随着百合花,随着蜂群,
我要远走高飞,
.....
恳求我的上帝耶稣,
让我领回
我婴孩时的一颗远古心灵!

这段音乐由女次高音与双簧管轮流交替出现,当双簧管演奏员渐渐走出舞台,那种遥远的感觉更为强烈。随后,一个强有力的渐强片段引

出诗歌最后一段激情的音乐,男童高音渐渐走上舞台,倚钢琴而立,女次高音也移向钢琴,两人倚近钢琴琴弦,有声无词地对唱,歌声渐渐微弱,最后消逝在远方。

原载《音乐爱好者》1990年第6期



奠定风格的作品—— 乔治·克伦姆的《夜乐 I》

以自己每一部新作扩展了自身和热爱音乐的
公众的精神境界的当代最重要的作曲家之一。

—— 休 姆

艺术家的价值在于创立独特的艺术风格。风格是人,也是个人思维及审美意念的反映,因之可贵。但风格不能与生俱来,一蹴而就,而必须经过不断探索、反复实践才能形成。美国现代杰出的作曲家乔治·克伦姆(George Crumb 1929—)就是这样创立风格而又将它体现在作品之中的。

克伦姆的第一部成名之作《弦乐四重奏》作于 1954 年,显然是受了亨德米特、巴托克及贝尔格等人音乐的影响。此后,他又写了两部作品:《大提琴无伴奏奏鸣曲》(1955)以及《乐队变奏曲》(1959),但没能闯出自己的路子。前者是“20 世纪巴赫式的作品”,织体自由而具幻想风,显示了一些古典主义的痕迹;后者则深受序列音乐的影响,采用了十二音技法,而且手法经济、织体稀疏、音响讲究,分明是受韦伯恩音乐的影响。经过近十年时间的摸索、探讨,克伦姆终于找到了表现自我的途径。1963 年,《夜乐 I》(Night Music)终于问世。作品具有不少特殊风格的因素,而这些因素一直保持在他今后的创作之中,显示出与众不同的风格。因之,舆论界一直将《夜乐 I》视为他奠定风格的一部作品。

《夜乐 I》是一部室内乐型的作品,由女高音、钢琴师(兼奏钢片琴)、两

位打击乐师以及 22 件乐器演奏,全曲包括七首夜曲,采用西班牙诗人洛尔卡的两首诗篇而谱成的。由于作品采用了反律动的节奏,节拍比较自由、复杂而且缺乏规律,因此,演奏时必须有一位指挥指示速度、节拍及处理即兴演奏。作品短小,从谱面看,也似乎支离破碎、结构松散,难有惊人的效果,但这里却闪烁着他的独特风格。如果音乐爱好者能对这一作品中的某些风格特征有所掌握,也许日后对理解克伦姆的作品会有所裨益的。

克伦姆是一位富有哲理思维的作曲家,善于进行诗意的表达。因此,他经常在作品中探求和演绎哲理,用诗意和浪漫的手法将其揭示出来。西班牙诗人洛尔卡的创作亦具有相同的特征,可能出于共鸣,克伦姆的许多作品都是采用洛尔卡的诗篇谱成的。例如:《死亡的正歌、吟唱及副歌》(1968)、《江河与时间的回声》(1968)、《牧歌之三》(1969)、《牧歌之四》(1969)、《四个月亮之夜》(1969)、《远古童声》(1970)、两部《大宇宙》(1972)以及《夏夜音乐》(1974)等。此外,他的《鲸之声》(1971)是为探求外星世界的音响而作,《黑天使》(1970)一曲则是他象征主义哲学的集中表现。曲中主要阐述上帝与魔鬼的抗衡,影射当今社会的复杂、矛盾的现象。这都能说明他创作的旨趣。

他在音响结构上也有所创新。他以三音结构作为控制整部作品的横向音高组织及纵向和声关系的基础。虽然同是三个音,但却不同于传统的三和弦形式,而是随乐曲内容的需要而特殊设计的,以便取得所需的效果。在《远古童声》中,他以三全音为其音乐语言的基础。在《黑天使》中,则为了命理学的要求,建立了纯五度、小九度的三音结构。在这部作品中,为了适应诗意的需要,采用大七度、减四度的三音结构。

他探索能确切表达其作品内涵的崭新音响,通常他采用新颖、非常规的手段演唱或演奏常规乐器,获得能刻画他作品中深奥而奇妙的内涵、感情及形象的新声源。这在他作品中普遍应用,并且获得世人的赞赏与认可。

此外,他热衷于非均等的节奏律动,舍弃了传统音乐中的小节线和节拍记号。这样的音乐以乐思中最小的单位作为其节奏基础。演奏必须时值准确。

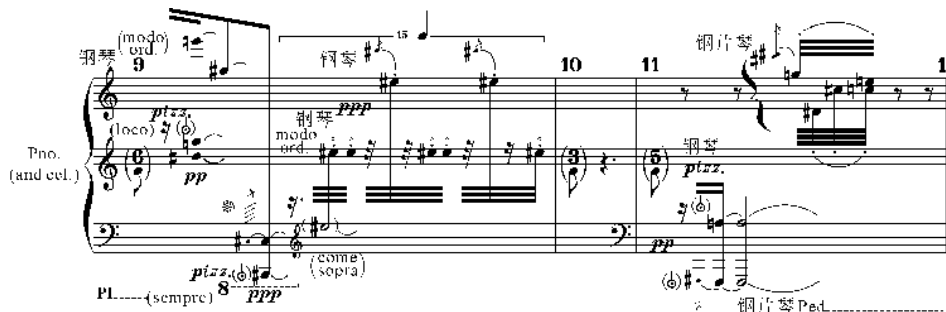
除这些普遍的特征以外,《夜乐 I》里还有一些另外的特点,如:警句

式的乐思、整体的拱形结构以及半偶然性的即兴演奏等,都使这部作品显示出独创的个性与风格。

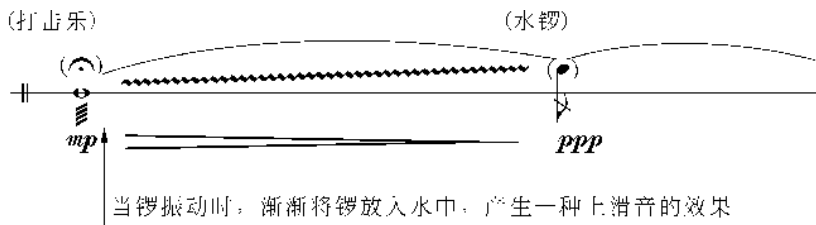
《夜乐 I》由七首夜曲以整体拱形结构的形式组成。首尾两曲,音乐类同,前后呼应。第二、六曲乐思不同,但在时值、力度等的总体性格上是一致的。第三、五两曲都以洛尔卡的诗篇谱成。第四曲是中心段落,节奏强烈,音响铿锵,有别于其他乐章。

第一夜曲,愉快而出神地。全曲以琶音式的大幅度跳跃以及快速的同音反复为主,给人以一种强烈的飘忽与浮动之感,由于音量奇轻,似乎使人身临心驰神往、四大皆空的境界,再加上偶尔有几个特强的单音点缀其间,更增添了神秘之感。

第二夜曲,《小小夜曲》,优美地。这是一首键盘乐器独奏曲。采用两件键盘乐器——钢琴与钢片琴,但由一人演奏。两琴呈直角置放,乐曲写在同一份谱上。



第三夜曲,《当月儿升起之时》,抒情而幻想地。乐曲开始时,演奏员轻击低音锣,趁锣身震荡之时,将它慢慢地放入水桶之中,产生一种明显的上滑音的效果,正如诗歌中所描绘的那种月儿冉冉上升的情景。



接着,在古钹轻轻的三击声中,女高音以轻柔而花腔的轻声开始诵唱洛尔卡的诗句:

当月儿升起之时,
悬挂的铃儿寂静无声,
而难以穿越的小径
却展现在人眼前……

这时,整个器乐伴奏以一种偶然音乐的形式出现。伴奏分两组:一组为钢琴及钢片琴,一组为打击乐 I 与 II。前者由九个短句、后者由八个短句组成,曲谱排成两个圆形,各短句按序编号:

a piacere (tap string lightly with eraser end of pencil) *pppp* (lasc.) (vibr.)

1 *pppp* (lasc.) (vibr.)

2 *pp* *ped.* *alleg. sulc. corde pizz.* *pizz.* (finger nail) (lasc.) (vibr.)

3 *pppp* *lento, arca. delicate* (lasc.) (vibr.)

4 *pp* *fuggerele* (Sen.ca.) *ped.*

5 *fz* *al niente* *tremolo* (2 fingers with fingernails on metal base of frame) *martell. on strings* (fingernails) (lasc.) (vibr.)

6 (Strike strings gently with antique cymbal) *pppp* (lasc.) (vibr.)

7 *pp* *fuggerele* *ped.*

8 *molto rapido* *pppp* *dolciss.* *Pl-- (sempr.)* *Cel. Ped. (sempr.)*

9 *pppp* *legatiss.* *Pl-- (sempr.)* *supply paper clip to string to produce "metallic vibrato"* (lasc.) (vibr.)

钢琴与钢片琴

Begin with any segment and proceed clockwise or counter-clockwise. Spacing of segments should be improvised. Ideally, one full turn of the circle will be made. (N.B. The soprano's finger cymbal strokes divide song into 4 equal parts; this should help with spacing of segments.)

每种乐器的演奏员可以任意从圆形中的任何一个短句开始作顺序或倒序的演奏,连续不断直至曲终。不过在每段歌词之间得留出空隙,

容女高音弹奏几下指钹,以示段落。其中打击乐师间或还以短促的顿音轻念“当月儿升起之时”的诗句作为伴唱。这样,就造成各种音响的自由碰撞及组合。有时犹如闪烁发光的繁星,有时又如夜空中的夜莺啼鸣和庙宇檐铃随风飘响,总之,充满一种夜色朦胧的神秘之感。最后,演奏者再次敲响平锣。但这次是先将半面平锣浸入水中,然后渐渐提起,这样产生一种下滑音的音响。整首夜曲就在这下滑音的音响中隐隐消失,这支声乐曲给人留下的印象正如他自己所说“从炫技而达到亲切的抒情”。

第四夜曲,富有节奏性的急板。整个音乐一反常态。在悠长而响亮的颤音上不时出现快速而短促的顿音,音乐充满格斗、厮杀的气氛,动人心弦。与其他乐章的轻柔风格形成了鲜明的对比。

第五夜曲,《卡塞拉可怕的到来》,模糊地,几乎是没有运动地;庄重而具有戏剧性地;十分安静地。在短小的钢琴引子后,定音鼓从鼓边逐渐轻击至鼓心,再由鼓心移向鼓边,这样来回移动,造成上下滑音的音响,犹如河水在急急流淌:

hushed, monotone;
like chanting

3

4

(Sempre gliss.)

One large timpano

(Sponge sticks) *ppp*

Yo quic-ro que el a-gua se que-de sin cau-cc.

这时,女高音以单调而宁静的声调开始朗读洛尔卡的诗句:

我要河水溢出河床,
我要风儿吹越山谷,

此后,万籁俱寂,唯有平锣轻轻地滚奏。女高音接着继续朗读:

我要黑夜茫然离去,
还有金色的花朵在我心中消亡。

在吊键刷奏的颤抖音响中,女高音以讥诮的语调独白了长段的诗句:

公牛面对巨叶倾诉衷肠,
蚯蚓却在阴影中早殇,
骷髅的牙齿闷闷发光,
而黄渍沾满在丝绸之上。

这段音乐阴森、恐怖,令人胆战心惊、恐惧不已。接着,音乐开始激动起来,钢琴与钢片琴的大三度与小三度交织的长颤音、夹着强烈而短促的顿音,构成一幅刀光剑影的厮杀的场景。这时,女高音再次朗诵起扣人心弦的诗句:

我能目睹负伤的夜晚
与晌午厮杀、格斗的场面,
我顶住了一服青色的毒剂,
和受时间摧残而断裂的拱门。

风暴终于过去了,一切又趋于平静。女高音继续在钢琴的悠长低音上诵唱下面的诗句:

但不要炫耀你那纯洁的肉体。
犹如开放在芦苇丛中的黑色仙人掌,
在黝黑行星的苦恼之中,远离我去,
而不要向我显示你那冰冷的纤腰。

演唱的声调逐渐转变为窃窃耳语,最后在指键的轻轻弹击声中慢慢结束。

第六夜曲,《船歌》,娇柔而亲切地。这是全曲中最短小的乐章,仅 11 小节,但却饶有风趣。整个作品是以钢琴及钢片琴的单音以及单音的八度跳跃所组成的,间或插入几下打击乐,直到倒数第二小节才出现几个上下跳跃的三连音和弦。音乐始终是上下轻轻地波动,给人以水波荡漾、小舟轻飏之感。

第七夜曲,愉快而出神地,除了几个终止部分以外,基本上是第一夜曲的严格反复,但第一夜曲以渐强的音响结束,而第七夜曲则在钢琴沉重的颤音中结束。夜深人静,似乎令人陷入更深的沉思。

原载《音乐爱好者》1993 年第 2 期



彭德雷茨基与他音色音乐的杰作 ——《广岛殉难者的悼歌》

音乐中改变的只是手法、音响材料,而它的结构规律、逻辑、节俭原则,甚至包含在音响中的感情的真挚,是永远不变的。

——彭德雷茨基

在 20 世纪音乐的发展中,除了技法的创新外,令人震惊的是现代“波兰学派”的崛起。人所共知,50 年代以前,由于意识形态的控制,波兰的音乐是十分保守而传统的。但是 1956 年斯大林去世后,波兰政府开放艺术,大胆鼓励艺术家进行自由探索,在艺术领域中即刻掀起了一股探索热潮,孕育出了累累硕果。在音乐上——特别是通过 1956 年“华沙之秋”现代音乐节的创立——西方现代音乐的演出触动了波兰,给波兰音乐的发展带来了深远的影响。许多作曲家开始从事新的探索,取得十分积极的成果。W·卢托斯瓦夫斯基(1917—)的《管弦乐协奏曲》、《葬礼音乐》、《亨利·米绍克斯的三首诗》;T·谢利戈夫斯基(1896—1963)的歌剧《大学生的起义》以及贝德尔(1928—)和巴采维奇(1909—1969)等的一些作品,都在国际乐坛上享有较高的声誉,新的“波兰乐派”在世上渐渐引人注目。其中,最为杰出、最具影响的作曲

家当推 1959 年崭露头角的 K·彭德雷茨基 (Krzysztof Penderecki, 1933—) 了。他的不少乐谱经常脱销, 他的多数作品都被录成了唱片及磁带, 甚至他作品的演出都经常成为一般音乐会听众追踪的目标。彭德雷茨基不仅是波兰音乐的骄傲, 同时也是世界当代音乐中的一颗明珠。

(一)

彭德雷茨基出生在波兰南部的一个小镇登比察, 德寇入侵时, 他还是一个孩子, 他曾亲眼目睹德国纳粹虐待、镇压波兰犹太居民的种种暴行, 那种悲惨的情景深深地铭刻在他幼小的心灵之中。心灵的创伤日后在他很多作品中反映了出来。

童年时, 母亲希望他成为僧侣, 但他的音乐天才终于使他进入了克拉科夫音乐院, 跟随马拉夫斯基和维霍维奇学习作曲。1958 年, 他音乐院毕业, 为了纪念自己的恩师, 他写了一首定音鼓与弦乐队合奏的《纪念马拉夫斯基之死》(Epitafium Artur Malawski in memoriam), 显示了音乐创作的才能。他的真正的成功则是取决于一次音乐比赛。1959 年正逢波兰作曲家协会举办一次作曲比赛, 共设三个项目。刚毕业一年的彭德雷茨基血气方刚、好胜逞强, 他竟私下里谱写了三部乐曲, 并署下三个不同的笔名, 送去参赛。令人吃惊的是, 他的三部乐曲同时在三个项目上都获得了一等奖。这是多么巨大的胜利呀! 彭德雷茨基从此受到人们的瞩目。他的一首得奖作品《分节歌》(Strophes, 1959) 也被选到“华沙之秋”上演出, 轰动一时。这位年轻人从此开始了他作曲家的生涯。他刻苦用功, 勤于创作, 写下了不少作品, 其中著名的有《荧光》(Fluorescences, 1961)、采用相差 $1/4$ 音的两个乐队演奏的《发生》

(Emanations, 1959)、为三个唱诗班写的《圣母悼歌》(Magnificat)、使他扬名欧美的《圣卢克受难曲》(St. Luke Passion, 1962)、为纪念奥斯维辛集中营受难者所写的《末日经》(Dies irae, 1967)、为提琴大师斯特思写的《小提琴协奏曲》、为弥尔顿名诗谱曲的歌剧《失乐园》(Paradise Lost, 1978)、1983 年的新作《中提琴协奏曲》等。而最可贵的是,他每部作品采用了新的音响及新的演奏技巧,从而被誉为“最有才华和表现力的作曲家”。1972 年,由于卓绝的才华,刚满 39 岁的彭德雷茨基被任命为克拉科夫音乐院的院长,这也足以证明彭德雷茨基在国际乐坛上的声誉及地位。

(二)

在彭德雷茨基的众多作品中,最脍炙人口而影响最广泛的恐怕要算他 1960 年为 52 件弦乐器所创作的早期音色音乐作品——《广岛殉难者的悼歌》(以下简称“悼歌”)。从主题思想看,这部作品反对惨无人道的原子战争,寄哀思于无辜罹难的广岛居民,具有鲜明的政治色彩;从表现手法而言,这是一部新颖、独创的作品。虽说为传统弦乐队而谱写,但基本上听不到一点传统、正常,弦乐队的音响,因为这是一部音色音乐作品,与传统音乐迥然不同。

音色音乐是 20 世纪音乐中的一种新的技法,它继承勋伯格“音色旋律”的创作思想。在传统音乐中,音高一直扮演着主要的角色,但在音色音乐里已不再是构成音乐的主要因素,而与节奏、音量、织体等一样,成了音色的辅助因素。音色音乐主要运用音响材料的各种不同的结集状态如点、线、面、场以及声学特征上的变化、对比为主体而进行创作的。在这种材料中,基本的一种材料称作“音块”。“音块”就是一大群音相互

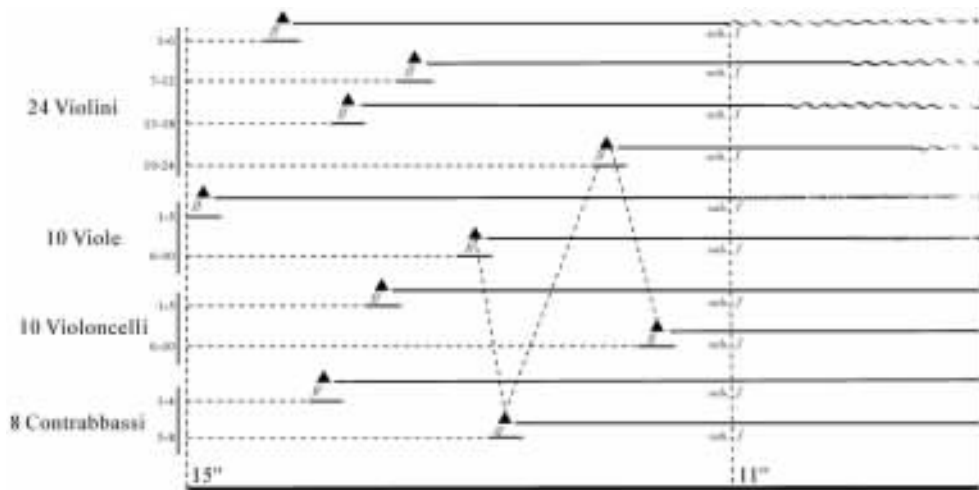
相隔一个全音、半音、 $1/4$ 音或 $1/8$ 音的间距,同时演奏,密集在一起,形成块状。这时,听不出具体的音高,只是混沌一片的一个音块,发音是十分奇特的。从谱面上看这些音合在一起画成一个黑色的长块,看来十分相同,好像无甚变化,其实,这群音的音区的高低、分布的疏密、数量的多少、发音的技巧等等都能使它产生不同的音响效果,所以应该说同样是很变化的。作曲家也创造了许多新的演奏方法,例如:最高极限音(没有明确的音高)、在琴马后的弦上奏琶音、用弓根或指尖敲击小提琴的面板、在琴马上演奏等等。几者加在一起,就构成了一种新型的音乐语言,使人一时难以习惯。但是,它还是具有一定的表现力和它自身特殊的结构逻辑的。因为虽然它不像传统音乐那样,以主题作为音乐的主体,而是“反主题”性格的,但由于音响材料不同的结集状态以及不同的运动方式,就可以构成各种性格不同的音乐语言,这样也就含有传统音乐中所谓“主题”的意义,凭借这种结集状态及运动方式的呈示、变化、对比、并列、叠置等不同方式的处理就可以将音乐发展下去,同时也可演绎出它的结构逻辑及结构形式。这就是“音色音乐”的主要特点。欣赏这类音乐,就要按照这样的思维去进行理解。

(三)

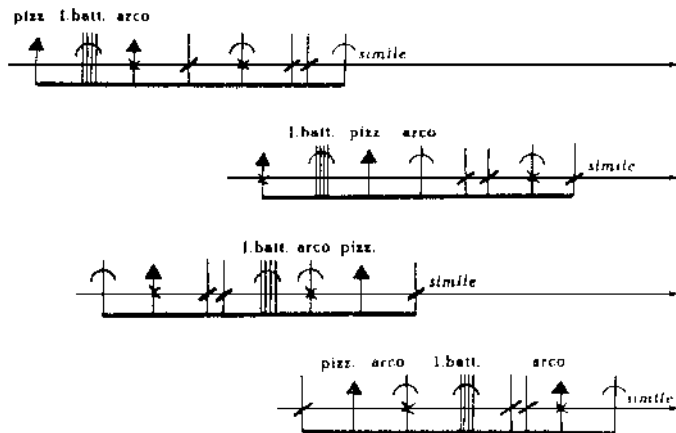
从音色音乐的观点来看,“悼歌”大致可认为是“三部结构”的。A 部是三个“主题”的呈示。B 部用类似十二音的点描法写成,与 A、C 两部构成强烈“反差”,是对比型的乐段。C 部返回音色音乐,它的运动方式及演奏技巧类同于 A 部,因之可说是 A 部的一种发展与呼应。这样看“悼歌”的结构还是十分严谨而匀称的。

作品的开始,先由一段线状延伸运动的静态音乐进入,这就是它的

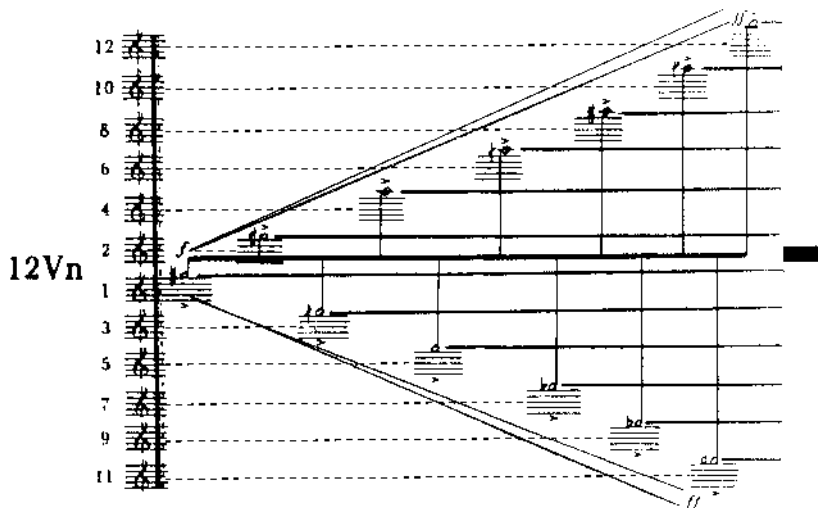
第一“主题”。这时,小提琴分四部,中提琴、大提琴及低音提琴各分两部,合成十部,都以 *ff* 的音量前后参差地演奏各自的最高极限音(没有确切的音高),共长十五秒钟。这段音乐的频率极高,音响尖锐而透明,给人以一种凄切、紧张之感,似乎预示一个凶兆的即将来临。



紧接着,音乐开始波动起来,各种乐器各自以快速的或慢速的揉音相继交替演奏,形成一种明暗交替、高低起伏的音流,乍听起来,就像是警报长鸣,气氛更为紧张。十秒钟后,声响渐渐减弱乃至消失。但就在这余音袅袅之际,突然听到一阵“噼噼啪啪”的音响,犹如珠落玉盘,十分怪诞、神秘。这是一段脉冲式运动的音乐,采用了八种不同寻常的演奏法,例如:扣击提琴面板、拨奏最高极限音、在琴马与系弦板之间的弦上演奏飞快的震音、在琴马背后以弓杆在弦上奏琶音、在最高极限音上奏震音等等,再用序列及卡农的手法奏出,这就是乐曲的第二“主题”。因为演奏法奇特,因之产生的音响也就变得古怪、新奇了,它给人的印象也很特殊,就像描绘了一幅千百万人在惊慌失措、六神无主的状态下,万头攒动,争相逃命的恐怖、混乱的场景。



顷刻间,我们立即听到喷气式飞机的马达轰鸣声,它在各个层次、各个方位、各种距离上轰鸣起来,宛如成百上千架飞机由远而近,四面八方地汇集起来,有时各种乐器的无极滑音的音块还造成一种巨大的俯冲音响夹杂其间,聆听起来,空袭的景象历历在目,十分逼真,确实使人有胆战心惊、毛骨悚然之感。这段音乐是由各种不同形态的音块、无极滑音以及各种乐器构成的扇状扩散运动的音乐所构成的,这就是乐曲的第三“主题”。



最后轰鸣之声渐渐远去,只留下单一的大提琴音块,缓缓前进。到

此,“主题”的呈示已告结束,B部的音乐开始进入。

B部是一段带有音色音乐特征的十二音点描手法的音乐。它的特点是音符短促、奏法多变、拍子尚规律,其中不断夹杂了许多最高极限音,这样,整个音响听来十分凄凉而不安,十分确切地描写出了遭受大劫后人们茫然不知所措的心理。

The musical score is divided into four systems of staves, each representing a different instrument group. The first system is for 4 Violins (4 Vn), the second for 3 Violas (3 Vi), the third for 3 Violas (3 Vc), and the fourth for 2 Contrabasses (2 Cb). The score is marked with measure numbers 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35. Various performance instructions are provided throughout the score, including dynamics (pp, mf, ff, ppp), articulation (pizz., arco), and other markings (con sord., senza sord., c.l., arco sul G, arco s.p.). The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings.

C部在B部的结尾处穿插进来,又回到了音色音乐12件弦乐器各自以1/4音的间隔,紧密集合,以ff的音量,奏出一个巨大的音块。这音块经过三次演奏法的变换,音量渐渐减弱,直至pppp,宛若一缕游丝飘浮于苍穹之中。猛地,音乐戛然而止,万籁俱寂,这时,一种虔诚无比的沉

痛哀思油然而生,乐曲虽已结束,指挥也已停止动作,但他仍肃立片刻,表示对无辜殉难者的亡灵致以一种深沉的默哀。

原载《音乐爱好者》1990 年第 5 期



古雷斯基与他的 《第三交响曲：悲歌》

这里汇集了人类所有的悲伤及忧愁、鲜血和泪水，使每个听者不能不为这惨绝人寰的景象而黯自流泪。

——罗 兰

1993 年国际古典音乐的乐坛上出现了一个惊人的奇迹：一张古典音乐的现代新作的唱片的销售量竟然能与最卖座的流行音乐唱片相媲美，而且出版了四个版本的 CD，其销售量一直登上各国古典音乐最佳销售量的榜首。这是一张什么样的唱片呢？这就是波兰现代作曲家亨利·米科拉伊·古雷斯基（Henry Mikolaj Gorecki, 1933— ）的《第三交响曲：悲歌》（Symphony of Sorrowful Songs）。

讲到古雷斯基此人，国人可能还不十分熟悉。很久以来，他一直是波兰乐坛上的一颗明星，作品既多又受人欢迎，这位杰出的作曲家于 1903 年出生于卡托维茨（Katowice）西南约 60 公里的一个小镇泽尔尼卡（Czemica）。早年曾有志于做一位小学教师，但自从 1955 年进入卡托维茨国立高等音乐学校随萨别尔斯基（B. Szabelski）学习作曲以后就改变了初衷，决心一生为音乐而奋斗了。

50 年代斯大林的逝世导致了东欧政治风云的突变，新一任的波兰

政府竭力鼓励艺术的自由化,各种不同的新文艺思潮如春潮般地涌入了波兰。还是个学生的古雷斯基面对这一趋势迫不及待地一头扎进激流之中,如饥似渴地钻研各种新流派及新技法。1957年,他的一部新作《为五件乐器及弦乐四重奏而写的协奏曲》引起了乐坛的关注。1960年他从音乐学校毕业,并因一首歌曲《莫诺罗琪》(Monologhi)获得波兰作曲家联盟比赛的一等奖。但毕业与获奖并没使他满足,他远途跋涉去到巴黎随作曲大师梅西安深造,回到波兰后在母校任教。

他的早期作品一直采用序列音乐与机遇音乐的技巧,节奏多样、色彩鲜明、形式严谨,有很强的戏剧性及表现力,因此连续多年获得波兰文化艺术部的作曲奖。1969年,他在管弦乐曲《古波兰乐曲》(Muzyka Staropolska)中采用了14世纪奥尔加农《仁慈的上帝》的动机与音响,还采用了瓦·封·沙莫图韦(W. Von Szamotuly)所作的文艺复兴歌曲《黑夜慢慢降临》的定旋律,这为他的创作打开了崭新的局面,而且也打开了各种新创作的可能性,如古代音乐主题素材的吸收、古代器乐方面的表现手法和实践与现代表现手法和实践的结合运用等,他因这种古代化的乐曲而出了名。这部不朽的杰作《第三交响曲:悲歌》也是属于这一类的作品。

《第三交响曲:悲歌》是作曲家于1976年的最后3个月在卡托维茨创作完成的,作品是呈献给他自己的夫人的。次年4月,在法国鲁瓦扬(Royan)的先锋派音乐节上由鲍尔(E. Bour)指挥,巴登—巴登市的西南德国广播交响乐团及女高音沃伊托维奇为他进行首演。全曲由带有声乐的三个慢板乐章组成。

第一乐章,缓慢地、舒展、平静而歌唱似的(Lento sostenuto tranquillo macantabile)。这是由一种类似圣咏歌般旋律的长气息的乐句开始的,声音十分雄浑、低沉。这曲调是采自席玛诺夫斯基(Szymanowski)于1928年创作的一首无伴奏合唱曲《六首库比安歌曲》(6 Kurpian Songs),而这曲调的最后两个乐句却取自斯基尔科夫斯基(Skierkowski)于1934年8月9日记录的一首教学歌曲。整个乐章由一个弦乐的卡农开始,首

先由低音提琴 E 音上的爱奥利亚调式引入,然后各乐器相互以相隔五度的距离,以模仿的形式逐一进入,达到乐队全部的四个八度的音区。乐章的中心段落是女高音演唱的一首 15 世纪圣十字架修道院的波兰哀歌。女高音的单纯歌声被弦乐的魔术般的光晕烘托着,充满了无限惆怅之感。她悲哀地唱道:

我的孩子,宝贝的心肝,
让你母亲来分担你的创伤吧!
因为,我亲爱的儿子,
我经常将你放在我的心中,
忠诚地守护着你。
对你的妈妈诉说吧!
使她得到欢乐,
虽然,我亲爱的希望,
你现在正在离开着我!

歌声结束,弦乐的卡农再次出现,这次先是下行,然后在音高及力度上又逐渐提高,最后八个声部的卡农缓慢地削减了声部,最终又恢复了开始时低音提琴单独演奏的定旋律,与乐章的开始遥相呼应。

整个乐章深沉而雄浑,犹如一条缓缓流动的大河,流速虽然极慢,但每个声响都深深地扣动着人心。因为这里汇集了人类所有的悲伤及忧愁、鲜血与泪水,使每个听者不能不为这惨绝人寰的景象而暗自流泪。

此后的两个乐章总共的长度才等于第一乐章,这三个乐章虽然都标以“缓慢的”,但这里却隐藏了许多速度变化上的微差。

第二乐章,缓慢的广板,极平静——极如歌唱似的——极柔美的——极圆滑地。这乐章的曲调是古雷斯基自己创作的,但却带有塔特拉山脉扎科帕尼地区的音乐语言风格。这里也有歌唱,歌词是选自二战时期在盖世太保集中营中一个囚犯所写的一首小诗。这是自 1944 年 9 月 26 日就被关在扎科帕尼总部集中营的一位 18 岁的少女巴拉佐西亚

柯芙娜(H. W. Blazusiakowna)在地下 3 室的第三面墙上写下的:

不,母亲,请不要哭泣,
最纯洁的圣母
一直在维护着我。
万福玛丽亚!

这首诗是古雷斯基 1970 年在纳粹占领时的一本出版物的注脚上找到的。面对着这首小诗,他的心情无比激动,再也按捺不住,决心将它谱进这个乐章。从表达的感情来说,这一乐章与第一乐章的阴沉哀歌式的音色有着一些差异,这里不仅有着深沉的悲恸之情,而且还飘浮着一丝淡淡的希望之情。

第二乐章的悲怆感情依然被引入了第三乐章:缓慢地,如歌地,纯朴地。这一乐章是由一位年轻阵亡将士的母亲所演唱的一首挽歌组成的。歌词共四节,每节八句,其大意如下:

我亲爱的儿子,你去向何方?
残酷的敌人将你杀害,可能为了你的反抗,
啊!你们这些心狠手辣的坏人,
以上帝的名义,告诉我,
你们杀死我的孩子为的是哪桩?
我再也得不到他的供养,
即使我把昏花的老眼哭瞎,
即使我苦涩的泪水像奥德河般地流淌,
你们也无法把生命还到他的身上。
我不知道他埋葬在什么地方,
虽然我到处寻人打问。
可怜的孩子,或许你在一个杂乱的战壕中卧躺,
而不是在你应该安睡的温暖的床上。
呵!上帝的小鸟,请你为他歌唱,

自从他母亲再也没法把他找到，
而你，上帝的鲜花呀！你能否遍地绽放？
让我的孩子为此而睡得十分安详。

这首歌曲的主要旋律采自 A·杜格兹(A. Dygacz)在波兰西南部的奥佩尔(Ople)地区搜集的一首民歌。在乐章的开始，作曲家还直接引用了肖邦的《玛祖卡舞曲》。这段音乐几小节之后，竖琴与钢琴又激起了一个小提琴的持续 E 音。据古雷斯基本人指出的那样，这是隐隐地暗示了贝多芬《第三交响曲》第一乐章中的一个高潮，这是作为战争与其结局的一个回应的。歌曲的前三节歌词是运用民间曲调和它的爱奥利安调式的伴奏写成的。最后一节歌词则由小调转向了明亮的 A 大调，这里孕育了一种希望——用鸟鸣来为苦难的孩子催眠，用绽放的花朵使他平静地安息。

原载《音响世界》1998 年第 6 期



“一颗巨星陨落了” ——悼念施尼特凯

——无疑是世上现有的最伟大的音乐家之一。

——《泰晤士报》

近几十年来,人们一直哀叹“俄罗斯文化的没落”及“智慧沦丧”,似乎是不无道理的。纵观 20 世纪后半叶的文艺,无论在文学、戏剧、诗歌、美术及音乐方面,俄罗斯似乎都不能再现 19 世纪及 20 世纪上半叶的那种辉煌而鼎盛的场面。一切似乎都处于低潮之中,再也看不到希望似的。但事实上,这样的评价似乎有失公允。杰出的艺术家和创作还是不少的。就拿音乐方面来说,1998 年 8 月 3 日在德国汉堡去世的那位杰出的俄罗斯作曲家施尼特凯不正是一位在世界乐坛上放射出灿烂光辉的一颗巨星吗?为了他的去世,俄罗斯前总统叶利钦立即给他的遗孀伊琳娜·施尼特凯发去了一个唁电,唁电中称施尼特凯的创作是“音乐艺术上的真正革命”、“以新思想来丰富了俄罗斯古典音乐的传统”,这正说明了施尼特凯在音乐事业上的巨大成就。

被称为“新一代激进派作曲家”的阿尔弗雷德·加里埃维奇·施尼特凯(Alfred Garrievich Schnittke)是 60 年代登上创作舞台的前苏联第二代作曲家中的佼佼者。他 1934 年 11 月 24 日出生于萨拉托夫省(Saratov)的恩格斯市(Engels)。父亲是一位带有德国血统的俄罗斯人,

40年代曾担任一家苏联报纸德文版的通讯员,因此曾居住于维也纳。这样,小施尼特凯随父去了维也纳,并在那里学习了两年钢琴。1949年,返回苏联,在十月革命音乐中学的合唱指挥班学习。1953年考入莫斯科音乐学院,随戈鲁别夫(Golubev)教授学习作曲及复调,随拉可夫(Rakov)教授学习配器,1958年毕业。继之,又在戈鲁别夫的研究生班攻读硕士研究生。他的康塔塔《战争与和平之歌》当时就被认为是苏联当代音乐的一部代表性的作品,受到了高度重视。1961年毕业后,他就在学院内教授配器法、总谱读法、复调及作曲,同时还在莫斯科电子音乐实验室工作。1980年受聘于维也纳高等音乐学校任客籍教授,此后又在汉堡任教,从此就一直侨居国外,直至逝世。

他的一生经历了五个不同的创作阶段,从此逐渐形成了他个人独特的创作风格,从而在世界乐坛上崛起,成为一位备受世界瞩目的作曲家。据说在他创作的高峰时期,来自世界各地的委约作品接踵而来,令他应接不暇,经常在同一时间中创作好几部作品。沉重的工作压力渐渐摧毁他的健康,最终导致了严重中风,使他一直卧病不起,犹如一个植物人,作曲家的生命就在繁重的创作任务中葬送了。但是他却为我们留下了大量珍贵的精神财富。终其一生,他创作过各种体裁及不同题材的音乐。不算早期的作品,大致总共写了70多部大型作品,其中有几部舞台作品,如歌剧《十一诫》、《与白痴相伴一生》(Life with an Idiot, Op. 3, 1991)、《浮士德》(Historia von D. Johann Fausten, 1994);舞剧《迷宫》(Labyrinths, 1971)、《黄色音响》(Yellow Sound, 1974);另有清唱剧《长崎》(Nagasaki, 1958);康塔塔《战争与和平之歌》(Songs of War and Peace, 1959);大型声乐曲《自然之声》(Voices of Nature, 1972);3部交响曲;10多部协奏曲;20多部室内乐作品以及60部电影音乐。在他的电影音乐中,有许多脍炙人口的歌曲如《我和你》、《秋天》、《我依然相信》、《垂死挣扎》、《运动、运动、运动》等,至今仍在人民之中广泛传诵。

除了在作曲方面的建树以外,施尼特凯还是一位杰出的音乐理论

家,曾经撰写了不少极有学术价值的论著,对一些近现代的作曲家如肖斯塔科维奇、斯特拉文斯基、普罗柯菲耶夫、巴托克、韦伯恩等人的创作加以剖析及研究,其中较为重要的有:《肖斯塔科维奇交响作品中器乐声部写作中的某些特征》、《斯特拉文斯基早期作品中乐队声部写作中的特点》、《普罗柯菲耶夫乐队写作的特征》、《论肖斯塔科维奇〈第四交响曲〉中的乐队复调音乐》、《自相矛盾是斯特拉文斯基音乐逻辑的一个特征》、《戈鲁别夫的第五交响曲》等。他还写了一些有关的专著,如:《促进和声学的研究》、《格莱哥里的作品》、《理论研讨会上的讲话》、《一种原始的观念》等。他对于乐队结构功能的变化、音色的调配以及多样化的装饰手法方面有较为深入的研究,在学术界享有很高的声誉。许多国家的艺术院如西柏林艺术院、巴伐利亚艺术院、汉堡艺术院、慕尼黑艺术院以及瑞典皇家学院等都聘他为通讯院士。

一人有了贡献,似乎一定要受到奖励。但从某种意义来说,施尼特凯得到的并不太多,他只获得了两次俄罗斯国家奖金以及一次日本天皇奖金。比较突出的是,他是第二位俄罗斯“光环”大奖的获得者。但是个人的荣誉不应该只建立在获奖上,而更重要的应是获得群众的爱戴。如果从这个意义上来谈,没有一位俄罗斯当代音乐家能与他 60 华诞时所享受的荣耀相比拟。不少国家都以十分隆重的姿态来祝贺他 11 月 24 日的生日。例如在英国,伦敦的巴比肯剧院即在 11 月 11 日及 17 日举行了两次音乐会,以祝贺他的 60 华诞。其中就有著名大提琴家罗斯特罗波维奇与作曲家的夫人、著名钢琴家伊琳娜·施尼特凯为他的《第二大提琴奏鸣曲》所作的首演。另外,还演出了他的《第二钢琴奏鸣曲》及《钢琴三重奏》等乐曲。俄罗斯在 1994—1995 年度的莫斯科音乐季中为他举办了一个隆重而盛大的个人作品音乐节。音乐节由 7 场音乐会组成,持续了两个星期,演出了他的近 30 部作品。其中包括大合唱《浮士德博士的故事》,3 部大型交响曲,8 部为各种乐器而作的小协奏曲以及许多室内乐作品。许多俄罗斯的重要乐队及合唱队在

罗日杰斯特文斯基(Roshdestvensky)、普列特涅夫(Pletnev)、波尔扬斯基(Polyansky)、齐瓦(Ziva)、拉赫列夫斯基(Rachlevky)及斯特罗贝尔(Strobel)等的指挥下参加了演出。作曲家的夫人伊琳娜也在音乐会演绎了他的作品。另外,还有许多著名音乐家前来参演,为音乐节增添了不少光彩。而在这些音乐会中,尤以一场作曲家专为罗斯特罗波维奇、克莱默及巴什梅特三位大师创作的三部作品的专场音乐会,成为这次音乐节的高潮。应该说,这个音乐节是施尼特凯在他艺术生活中的顶点。但令人遗憾的是,作曲家本人却因为病情严重,一个人孤独地躺卧在病榻上,不能亲临现场参加这样一个隆重的庆典。

我们相信,巨星虽然陨落了,但他留下的美妙音乐,将永远回荡在人间,永世不衰!

原载《音响世界》1998年第10期



施尼特凯 与他的《中提琴协奏曲》

如果说肖斯塔科维奇、普罗柯菲耶夫、哈恰图良等可以称为是苏联的第一代作曲家的话,那么五六十年代登上创作舞台的苏俄新一代作曲家如谢德林、施尼特凯、艾什伯依、季先科等,当然可称为是第二代的作曲家了。在这批俄罗斯音乐创作的主力之中,真正在世界乐坛上享有崇高声誉的是被称为“新一代急进派作曲家”的阿尔弗雷德·加里埃维奇·施尼特凯(Alfred Garrievich Schnittke 1934—1998)。

施尼特凯早年在维也纳学习钢琴,1958年毕业于莫斯科音乐学院,后又继续在音乐学院的戈鲁别夫(Golubev)教授的研究生班上攻读硕士学位。1961年毕业即任教于该院,教授配器法、总谱读法、复调与作曲,直至1972年。与此同时,他还在莫斯科电子音乐实验室工作。1980年受聘于维也纳高等音乐学校任客籍教授,后侨居德国。

施尼特凯的创作通常采用“复合风格”(Polystylistic),这是一种兼容了十二音序列原则和调性中心的创作手法,特别有趣的是,他还经常把有调性与无调性的音乐放在一起进行对比处理。他的创作多半为器乐体裁,构思宏伟、深刻感人。在乐队写作上,他强调分部细致、重叠交错,形成一种多层次的结构,而且偏爱在参与的声部中进行对话及竞奏,有时还采用一种繁复的装饰手法。他的创作总体来看具有鲜明的阶段

性特征。1962年前,主要从事于声乐、合唱及标题性器乐曲的创作;1963—1966年,则转向于纯音乐器乐作品的创作,而且由此形成了独特的自我创作的风格;1966—1972年,追求戏剧性对比作品的创作;1974年开始,倾向于室内乐的创作;到1980年以后,又重新返回交响乐的创作。到目前为止,他已创作了大型作品近百部,如:歌剧《第十一戒律》(The 11th Commandment, 1962)、歌剧《与白痴共处的生活》(1992)、歌剧《浮士德》(1995)、舞剧《迷宫》(1971)、《黄色音响》(1974)、清唱剧《长崎》(1958)、《战争与和平之歌》(1959)、《自然之声》(1972)、3部交响曲、10多部协奏曲、60部电影音乐以及大量的室内乐作品。除此以外,他还撰写了不少论著,介绍评论有关肖斯塔科维奇、斯特拉文斯基、普罗柯菲耶夫、巴托克、韦伯恩、利盖蒂及贝利奥等人的作品,如《论肖斯塔科维奇〈第四交响曲〉中的乐队复调音乐》、《肖斯塔科维奇交响作品中器乐声部写作中的某些特征》、《斯特拉文斯基早期作品中乐队声部写作中的特点》、《普罗柯菲耶夫乐队写作的特征》、《自相矛盾是斯特拉文斯基音乐逻辑的一个特征》等。另外还写了一些有关的专著,如《促进和声学的研究》、《格莱哥里的作品》、《一种原始的观念》等。这些促使他深入研究乐队音响结构功能的变化、音色的调配以及多样化的装饰手法等,在学术界也享有很高的声誉。

在他整个创作中,协奏曲似乎占了一个较为突出的地位。他曾写过4部小提琴协奏曲,5部大协奏曲,2部大提琴协奏曲,1部钢琴协奏曲,1部钢琴四手联弹协奏曲,1部双簧管、竖琴与弦乐的协奏曲,1部钢琴与室内乐队的音乐以及1部中提琴协奏曲。

在这些协奏曲中,《中提琴协奏曲》别具一格,具有较为特殊的意义。这是受苏俄当代杰出的中提琴家巴什梅特(Bashmet Yuri Abramovich, 1953—)的委托,完成于1985年7月2日的一部作品,这部作品是从巴什梅特那里获得灵感,同时也是奉献给巴什梅特的。巴什梅特实在令人钦佩,他1976年从莫斯科音乐学院毕业,同年获得慕尼黑国际比赛的第一名。1978年完成该院的研究生院的学业,立即受聘于该院,成为该院

成立以来最年轻的教授,同时还被聘为莫斯科交响乐团的独奏演员。有些作曲家如 A·B·柴可夫斯基及戈罗文等都专门写了中提琴作品题赠给他。与此同时,他开始了欧洲、日本、美国及澳大利亚等地的巡回演出,成为一位世界级的演奏大师。1986年,他又创立了一个自己的室内乐团——“莫斯科独奏音乐团”,在国际上享有盛誉。《泰晤士报》则称他为“无疑是世上现有的最伟大的音乐家之一”。

这部中提琴协奏曲是一部带有沉思性的新浪漫主义作品,它的音调也可说是浪漫主义的,悦耳动听,富于艺术感染力,但此曲异常独特,不同于他前后创作的几部作品,而带有一些瓦格纳、马勒、贝尔格等人作品的影响,不过使用的却是当代的音乐语言。作品分为三个乐章:第一乐章,广板;第二乐章,甚快板;第三乐章,广板。但是相对来说,它不仅是一部单音色的,而且也是一部单主题的作品,整部作品是由第一乐章发展而成的。

第一乐章,广板。由中提琴开始演奏的华彩乐段中的一个主题扩展而成。这主题是由降 B-A-降 E-C-还原 B-E 几个音所构成的,按照德国的音名法,它们应该读成是 B-A-(E)S-C-H-M-E-T,这就显而易见地可以看出,是从巴什梅特的名字中衍化出来的。当这个主题出现以后,弦乐组(非常特殊地,在这部乐曲中,作曲家在用中提琴独奏时,乐队中不采用小提琴)就悄然退出,让独奏者单独悬在空中,似乎急切地祈求抓到某些确切的东西。然后出现了一个性格完全相异的新乐思,这乐思似乎是受马勒早期音乐或肖斯塔科维奇音乐的影响而构成的。但不久,这乐思又转而让位于一种古代宗教咒语式的乐思。这时,整个乐队突然爆发出一个洪亮而可怕的和弦,这和弦也是由巴什梅特主题的几个音所构成的,它的音响使人立即想起一种勋伯格及贝尔格作品中的那种可怕的表现主义的音响。最后,接踵而来的是一个简单的古典终止式,它似乎使人甜蜜地回忆起一个丢失了的天真无瑕的世界。

第二乐章,甚快板。这是一首托卡塔型的无穷动的乐曲。在这里,主导主题的形象获得了新的、重要的发展。同时也出现了几个不同性格

的插部,其中有一个怪诞的圆舞曲特点的插部作了多次周期性的展示。而其中特别引人注目的是,一段具有朴素的三拍子琶音伴奏的抒情旋律,使人产生不少美丽的遐想。最后乐曲在强烈的全奏声中结束。

这部作品从整体而言,是拱形结构的。开始的广板,勾画出乐曲组成的基本素材。第二乐章是主题的一种展开,也是一种破坏力量的展示。第三乐章又是另一个广板。但这次是经过扩展与发展,并且总结了前两乐章对比性的乐思而构成的。它是融合了再现部、终曲及结尾的几种功能而展示出来的。在这里,协奏曲的主导主题仍在“扩展”、仍在“歌唱”。但这时,更出现了一个哀悼性的众赞歌型的新主题,最后甚至出现了一种葬礼进行曲的音乐,使整个作品笼罩在一种高度悲剧的气氛之中。最后,在均匀的鼓击声中,中提琴有气无力地作了临终前的独白,整个音乐渐渐消失在太空之中,引起人们无限的遐思。

原载《音响世界》1997年第11期



德尔·特雷迪奇的 管弦乐曲《步伐》

我常常期望去写一种惊险万状的音乐。

——特雷迪奇

当人类历史进入大工业时代时,巨大的机械力量不可能不在人们的思想——甚至在艺术创作中——得到反映。科学的创造对于人类改造自然以及整个社会文明生活的飞跃都具有无可估量的力量,人们无论如何不可能再忽视它的存在。因而,在 20 世纪的艺术创作中,反映这种现象的作品并不少见。

单就火车头来说,在不少作家、艺术家以及音乐家的作品中都有所反映,例如在英国文学家狄更斯以及法国文学家古拉的小说、英国画家托纳的绘画、美国的电影《铁马》、法国作曲家奥涅格的《太平洋 231 号》中都得到了反映。其实,在音乐中,反映大工业时代的作品就更加突出了,甚至出现了“机械音乐”(Musique de Machines)的名称,像米约的《农业机械》、莫索洛夫(Mosolov)的《工场》等就是这类作品的典型。但是,有谁能够想像,直到 20 世纪 90 年代,依然有作曲家热衷于巨大机器的魅力并为此创作了一系列的作品:《走向调性的进行曲》(March to Tonality)、《军队游行》(Tattoo)以及《步伐》(Steps for Orchestra)。这位作

曲家是谁呢？那就是当代美国著名作曲家 D·德尔·特雷迪奇 (David Del-Tredici, 1938—)。

他最初是一位钢琴家, 17 岁时就与旧金山交响乐团合作演出协奏曲, 直至 1958 年, 他在阿斯本音乐节上, 在米约的研讨会上首次发现了自己对作曲的兴趣。写了第一部作品——钢琴曲《独自》(Soliloguy) 并从此改变了他的音乐生活。此后他先后在加利福尼亚大学及普林斯顿大学, 随埃尔斯顿、希夫林、塞欣斯、金姆及米约等人学习作曲, 1964 年获得硕士学位。

毕业后他一直在纽约城市学院及哈佛大学与波士顿大学任教。1988—1990 年, 他被聘任为纽约爱乐乐团的驻团作曲家。他的音乐是在复合节奏的音乐中注入了一种变化了的十二音语汇, 因此不需要有意去避免调性。在作品中写上一段高难度技巧的女高音声部成为他创作中的一个特点。1969 年, 柯普兰曾指挥伦敦交响乐团, 首演了他的《龙虾方格图案》(The Lobster Quadrille), 使他在乐坛上崭露头角。1976 年, 他因独角戏《爱丽丝的结局》(Final Alice) 而蜚声乐坛。1980 年, 他获得了普立策奖。

80 年代以后, 当他开始从事交响音乐创作时, 一种巨型机器以不减速地向前运行的影子始终萦绕着这位作曲家, 为此, 他创作了三部连续性的乐队作品:《走向调性的进行曲》、《军队游行》以及《步伐》。

现在我们只谈 90 年代创作的《步伐》, 按他自己的话说:“《步伐》开始的第一个和弦就暗示了某种恶狠狠的气氛。我常常期望去写一种惊险万状的音乐, 在音乐上就好像是一位翻谱员不能放下手, 从一开始就有某种东西突然抓住你, 使你不得脱身。《步伐》是一个巨人——凶猛、强烈、冷酷无情。”

这部作品是受纽约爱乐乐团及作曲家乐队的委托而创作的, 1990 年 3 月 8 日在爱弗列·弗歇大厅, 由梅塔指挥的纽约爱乐乐团首演。全曲是一首单一的拱形乐章, 其中分为四个内部相关的段落。

第一段:《巨人的步伐》(Giant Steps)。这是一曲阴沉、势不可挡的

马勒式进行曲。

第二段:《两个脚步》(Two Steps)。这是一首广阔、对比分明的令人激动的舞曲。

第三段:《巨大的巨人步伐》(Giant Giant Steps)。这是高潮性的再现部,充满了强烈的动力,而以大乐队的炫技性的写法使它达到了疯狂的高潮。

第四段:《走下去》(Stepping Down)。这是一首结尾终曲,音乐渐趋平静,但给人以一种悬而未决之感。

整部作品与其他两部作品一样,都采用了过分的节奏重复,金属摩擦声的乐队织体以及高分贝的音响,以创造出一种永无休止的运动转化为能量的幻觉,听起来十分可怕,但又十分迷人。它始终是宽阔而壮丽,猛烈而沙哑,好似是一个长达半小时的巨大行列。

原载《音响世界》1997年第6期



荣获普立策奖的 第一位女作曲家—— 兹维莉希与她的《第一交响曲》

她的作品巧妙地融合了传统与现代的创作方法,这大大丰富了她的创作内涵。

——罗 兰

从音乐人才的性别结构上来看,在一般情况下男女之间似乎并无多大差异,唯独在作曲方面,这一差异就显得比较突出了。即便像音乐艺术较为发达的美国来说,女作曲家依然是凤毛麟角。寻找能与须眉相抗衡的女作曲家似乎更是缘木求鱼了。但是,1983年美国最高的文艺年度奖,竟在自从1943年设立最佳音乐作品奖以来的40多年中首次颁发给了一位女作曲家兹维莉希(Ellen Taaffe Zwilich, 1939—),以表彰她于1982年创作的那部三乐章的《第一交响曲》。这实在是美国音乐史上一件破天荒的大事,似乎标志着女作曲家在作曲领域中的一个挑战信号,相信会对日后的音乐创作产生一定的影响。

兹维莉希的身世是很不平凡的。她于1939年4月30日出生于佛罗里达州的迈阿密。早年,她师从理查·伯金(Richard Burgin)和伊凡·加拉米安(Ivan Galamian),同时学习钢琴与小提琴,时而又吹奏小号,显示了较高的音乐天赋,但在乐器上还是主攻小提琴。可是她不满足于演奏的技艺,10岁时她就开始尝试作曲,到中学时就能为学校的管乐队谱

写作品了。后来,她考入佛罗里达州立大学深造,十分幸运,她在那里受教于波达(J. Boda)教授,并有机会受教于欧洲古老乐派的一位匈牙利大钢琴家杜赫南尼(Ernst von Dohnanyi),由此得益匪浅。1956年她获得学士学位,1962年获得音乐硕士学位。

为了攻读作曲她又考入美国音乐界的最高学府——朱丽亚音乐学院。这次她更加幸运,能够跟随美国当代两位大作曲家卡特(E. Carter)及塞欣斯(Sessions)学习作曲。名师的指导,使她的才华更显示出光彩。1975年,她终于成为朱丽亚音乐学院有史以来的第一位女博士,这标志着妇女在作曲领域中的一次突破。这一年也是她初露锋芒的一年,1月31日,对她颇为赏识的杰出法国作曲家、指挥家布列兹,亲自指挥朱丽亚音乐学院的乐队演出了她的乐队作品《论坛》(Symposium)。这一举动更引起了极大的轰动,接着,她的三乐章的《奏鸣曲》又获得了第26届维蒂作曲比赛金奖,更引起了人们对她的关注。但使她真正名扬天下的还是1976年在波士顿举办的国际音乐协会“世界音乐日”上演出她的《弦乐四重奏 1974》。

任何人的成功都不可能是信手拈来的。为了提高自己的素养,争取多听演出,兹维莉希曾花了一个季度的时间在卡内基音乐厅里担任领座员,为的是有更多机会进行艺术实践、理解乐队音乐的艺术,她也曾在斯托科夫斯基(Leopold Stokowski)指挥的美国交响乐团中担任一名小提琴演奏员。另外,她还从她丈夫小提琴家约瑟夫·兹维莉希(Joseph Zwilich)处得到了很多支持。但十分不幸,她的丈夫在1979年因病逝世。

她的勤奋使她在20多年的创作生涯中留下不少十分精彩的作品,其中包括3部交响曲、2部协奏曲、6部室内乐作品以及一些乐队作品、独奏曲及声乐作品,并且由此而获得了许多荣誉:1974年的柯立奇室内音乐奖,1981年的杜赫尼依奖及古根海默奖学金,1983年的普立策奖以及1984年的美国文学艺术研究院奖等。作为一位女作曲家能获得如此多的殊荣,应该说是十分不易的。

兹维莉希的这部《第一交响曲》是受美国作曲家乐团及国家艺术捐赠基金会的委托而创作的。作品气势恢弘,具有大师手笔,是一部感人至深的乐曲,完成于1982年。同年5月5日,由美国著名作曲家、指挥家冈瑟·舒勒(Gunther Schuller)指挥首演,舆论反响强烈,为此,获取了1983年的普立策奖。

兹维莉希的创作有不少的特点。她喜爱谱写气息悠长的旋律线条,极具动力的节奏,精细入微的乐器组合以及体现技巧的典型器乐语言,并且经常采用现代连续变奏手法及传统的旋律再现与形象对比法则,有时还运用动机来结构大型曲式。因此,她的作品巧妙地融合了传统与现代的创作方法,这大大丰富了她的创作内涵。这种古今结合的手法,非常适合现代人的欣赏品位及习惯。

同时,这部乐曲体现了她对现代交响乐队的丰富色彩及演奏员的高度技艺表现出的极大热情,因此在写作上充分显示了管弦乐队的巨大功能,这也是这一乐曲的特点。

《第一交响曲》共分三个乐章。

第一乐章的全部音乐都是从开始的15小节的旋律及和声的内涵中衍生出来的。在打击乐一阵沙沙声后,由竖琴伴奏的中提琴奏出了一个小三度,然后由长笛及大提琴接过去,形成了渐快。这时,形成一个警句式的乐句,确立了乐曲的速度与音乐的性格。此后就演变成一个持久不变的快板,最终又回复到一个与开始同样平静的尾声。乐曲中所采用的和声包括最复杂的和声,都是由三度反复叠置而形成的,乐章的结构虽是非传统的,但在音程结构的运用上,仍然没有脱离传统的手法,因此整个音乐听起来与古典传统技法较为接近。

第二乐章是一个由歌曲形成的慢板,全曲以作曲家最喜爱的典型音响——铃声加以贯穿,其中还包含了一个重要的颤音琴声部以及一段动人如歌的大号独奏片段,虽然整个结构较为传统,但音响却十分新颖、轻盈、动人。

第三乐章具有诙谐曲及终曲的两种功能,以回旋曲的形式创作,但

是十分有趣的是她省略了传统回旋曲式中的反复,而采用了继续变奏的方法加以发展,使乐曲具有很大的动力及丰富的内涵。

这部乐曲于 1984 年 11 月由尼尔逊(J. Nelson)指挥印第安纳波利斯交响乐团演奏录成 CD,由新世界唱片公司出版,片号为 NW 336-2。

原载《音响世界》1996 年第 12 期



舒万特纳与他的 《无限的余音》

来自一个黑暗千年的梦。

——舒万特纳

20 世纪的音乐——由于作曲家追求自由展示自我这种思潮的影响——新颖、独创的创作手法及体系如雨后春笋般层出不穷，这导致了音乐创作一直处于万花筒般的兴衰之中。当勋伯格在 20 年代创立了以序列技巧应用于音高的技法以来，他万万没有料到，由于后继者对序列技巧兴趣的增长，竟在 50 年代出现了一个比他更为精密、严谨的“韦伯恩时代”，此后，更有人如巴比特(Babbitt)、梅西安(Messiaen)、施托克豪森(Stockhausen)等，更进一步将序列技巧运用到时值、速度、力度、发音法及音色上去，构成了整体序列的音乐，并且在 60、70 年代成为一种主流，这如何能不使人惊叹呢？但是这种纯理性的音乐，由于演奏者要正确地演奏这类乐曲的难度与日俱增，而对听众来说，由于过分理性化而更难以接受，因此到了 70 年代中期，不少青年作曲家都反叛了严格的序列风格，而转向于一种更为自由、感性的音乐语言，以寻求自由地展示自我。今天，我们就为大家介绍其中的一位美国作曲家约瑟夫·舒万特纳(Joseph Schwantner 1943—)以及他的一部杰作：《无限的余音》(Af-

tertones of Infinity)。

施万特纳出生于美国的芝加哥。在高级中学念书时,他就在学校的铜管乐队中吹奏大号。此后,他还演奏过民间音乐、爵士乐及古典吉他,同时进行创作。最初他为中学的爵士乐队改编一些乐曲,此后还写过一些吉他独奏曲。出于对音乐的爱好,60年代时,他考入了芝加哥美国音乐院,随伯纳特·迪特(Bernard Dieter)学习作曲,1964年毕业。为了深造又去西北大学随阿伦·斯托特(Allen Stout)与安东尼·多纳托(Antonin Donato)攻读硕士(1966年)及博士(1968年)学位。1970年受聘为伊斯特曼音乐院的作曲教授。1982—1984年又担任圣·路易斯交响乐团的驻团作曲家。他还曾得到过不少大奖,如:1979年《无限的余音》获普立策奖、1981年《琥珀色的音乐》获肯尼迪中心弗利德曼作曲比赛一等奖(Music of Amber)。

1975年以前,这位作曲家也是一位序列风格的作曲家。但到1975年以后,他就放弃了原来的严格序列音乐,而转向于一种更为自由、更为折衷的抒情风格音乐语言,并且运用了印象主义的音响色彩及更为清晰、明确的调性中心。但他对“音响”早就独有钟情,表现出了强烈的兴趣,这在60、70年代的序列作品中就有所体现。他在某些晚期的序列音乐像1973年的《不朽》(In aeternum)以及1974年的《灵丹妙药》(Elixir)中就采用了一些“特殊的音响效果”——以沾湿的指尖去拭水晶玻璃,击锣后浸入水桶中,用低音提琴的弓去击打马林巴琴及钹等。他对钟声特别感兴趣,他经常强奏一个和弦然后任其渐渐消逝,借此产生一种击钟的效果,这真可谓是匠心独运的一招了。

到80年代,他的作品不论是器乐的还是声乐的,都是从诗篇中获取灵感的。他在1978年创作的这首《无限的余音》,就是根据一篇自己的诗作而谱成的。原诗如下:

来自一个黑暗千年的梦——
九天以外的幻影,
朦胧一片的无数游丝飘浮在

一个永恒的航程之中，
沿着远古时代的小径，
穿越了宇宙的苍穹，
去到永恒边缘后面的天外世界。
欢愉的声音回响着
宇宙孩子们失落的梦——
这无限的余音。

作品以一串上行琶音型的奇异铃声开始，丁丁冬冬的响声立即将人带往一个神秘而充满幻想色彩的世界之中。而这种奇异色彩的音响始终贯串全曲，丁当之声不绝于耳，即使是木管、铜管乃至弦乐也经常以短促的音符上蹿下跳，造成一种碰铃的音响，使人沉浸在一种神秘、幻想的宗教氛围之中，扣人心弦，发人深思。整个乐曲是由一个激动不已的片断与另一种快速变换的和弦或猛烈碰撞的打击乐片断连续不断地交替出现构成的，要使人造成一种一幕幕幻影在眼前不断晃动，勾起人们的幻想自由驰骋。间或，乐队中也出现一些弦乐的高音泛音线条，悬在空中，这正好似引证了诗人在诗作中描绘的飘浮着的“无数游丝”。既写意又抒了情，真可谓是绝妙的一笔。最后，乐曲在乐队队员反复不停地咏唱着“天国圣歌”的歌声中，渐渐消逝，似乎令人真正感受到了“无限的余音”的神奇景象。

这部作品是受美国作曲家管弦乐团的委约，作成于1978年11月。1979年1月29日，由福斯(L. Foss)指挥该团首演于纽约市爱丽丝·特里音乐厅，并且获得了1979年的普立策奖。日后，由斯拉特金(Slatkin)指挥朱丽亚乐团录成CD(新世界唱片公司，片号：NW 381-2)。

原载《音响世界》1997年第12期

后 记

本书系我自 20 世纪 80 年代以来,为国内各音乐杂志及人民广播电台撰写的部分有关 20 世纪西欧音乐的作曲家介绍及乐曲解说,以及我在上海音乐学院讲授《20 世纪音乐名作》时的油印讲义中的个别章节汇集而成的,其中包括了 20 世纪 43 位作曲家的 50 部作品。

由于 20 世纪音乐与传统音乐形成了彻底决裂的态势,以致形成名目繁多的技法、风格及流派的局面;而且即使是一位作曲家,也经常因时间的转移,接受其他美学思想的影响,而不断转变其技法及风格(例如斯特拉文斯基、凯奇、施托克豪森、罗奇伯格、彭德雷茨基等),因此很难以流派及风格对作曲家进行归类叙述。为此,本书乃以作曲家的出生日期的先后为序而排列,而且大部分采用一人一曲的原则,这样不仅介绍了作曲家的生平与艺术思想及其一部主要作品,而且可以通过对作品的论述及分析,使读者对一位作曲家的创作特征及风格有切实的了解,从而使读者能对 20 世纪的各类音乐作一初步的浏览。

本书承张志敏、陈明畏、段维拉、魏宜娴、尹吉明等同志大力支持、协助工作,为我收集、整理文稿,扫描、打印、抄谱、搜集图片等,才使本书得以顺利问世。在此谨向他们表示深切的谢意。

朱 建

2005 年 7 月 20 日