



学生应知音乐戏曲知识

世界音乐家的故事（一）

郭一平 主编

目 录

事业重于爱情.....	1
相依为命的婚姻.....	2
为事业而不修边幅.....	3
艺术决不为金钱而堕落.....	3
印象派作曲家莫里斯·拉威尔.....	4
伟大的法国音乐家威尔第·朱赛佩.....	7
天生的叛逆者.....	8
“梦幻世界”的天才.....	11
永恒的星辰.....	16
平缓流淌的山泉.....	22
誉满全球的女高音歌唱家.....	24
完美的伊索尔德——弗拉斯达德.....	25
阿尔弗莱德·克劳斯.....	28
法国歌唱家玛丽·德韦尔洛.....	30
钢琴家菲利普·卡萨尔德.....	32
被上帝亲吻过的嗓子——安德烈·波切利.....	33
总谱和原著一起读——范·达姆.....	36
我们面对这个形状消失的可爱世界.....	41
音乐家莫扎特.....	45
音乐家的爱情故事.....	46
贝多芬永远的爱人.....	46
升华之爱——舒伯特的爱情故事.....	48
肖邦的天鹅之旅.....	49
勃拉姆斯心中的女神.....	51
柴科夫斯基和梅克夫人的故事.....	51
音乐是他最后的避难所.....	53

红色音乐家的政治磨难.....	54
肖斯塔科维奇仅有几次出国访问.....	55
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫	62
圣诞歌曲的故事	66
近代欧洲最伟大的音乐家贝多芬	72
西贝柳斯，芬兰最伟大的音乐家	74
一、少年时代.....	74
二、芬兰民族音乐之魂.....	75
贝多芬，大师风范	80
一、英雄交响曲.....	80
二、命运交响曲.....	81
三、《月光曲》的传说.....	83
四、热情奏鸣曲.....	86
五、拍节机·友谊·卡农.....	87
六、芭蕾舞台上的第七交响曲.....	88
七、欢乐颂与合唱交响曲.....	89
巴赫——坎坷的求学历程.....	90
二、自谋出路.....	91
三、步行求学.....	91
巴赫，音乐巨匠	92
二、即兴演奏.....	92
三、曲名趣谈.....	93
乐圣境界	94
一、欣然忘食.....	94
二、日有进境.....	94
三、令敌手剽窃无门.....	95
四、严谨的作曲态度.....	96
莫扎特与中国民族	96

威尔第意大利的歌剧英雄	98
马勒	104
娜迪娅·布朗热现代音乐之母	105
钢琴家亚历山大·巴铎夫斯基	112
肖邦	113
亨德尔	118
柴可夫斯基	122
阿尔图罗·托斯卡尼尼	128
勃拉姆斯	130
音乐家趣闻	135
第四圆号哪里去了	135
深刻启示	135
指挥《莎乐美》不出汗	136
不识货的窃贼	137
古怪的演奏习惯	138
谁是谁非	139
向大师请教	139
“魔鬼的颤音”	140
没有指挥的乐队	140
卡拉扬扮演走私贩子	141
想象中的排练	142
“不像是我们指挥的”	142

事业重于爱情

莫扎特年轻时，倾慕爱恋过好多位秀丽、美貌的姑娘，但时间都不太长。当他 21 岁时，与母亲一起外出第二次演奏旅行。在去巴黎的途中，路经曼汗城时，莫扎特邂逅了一个芳名阿蕾霞的德国少女。这位少女有着银铃般优美的歌喉，莫扎特整个心都被她迷住了。他就以教阿蕾霞的声乐为借口，说服母亲在曼汗停留了相当长的时间。少女为了报答莫扎特的盛情，曾把芳心默许给他，莫扎特为此大为感激，表示愿意娶阿蕾霞为妻，帮助她成为歌剧明星，并把这一想法写信告诉父亲。母亲目睹这一切，感到如此下去，势必影响巴黎之行，就在儿子的信后，悄悄加了一段意味深长的补白：“这位姑娘很会唱歌是真的。可是我们不能不忘记自身的利害。”父亲来信，对莫扎特婉转警告：“你想要成为将来被世人淡忘的平凡的音乐家呢，还是做一位留名青史、受人祝福的第一流音乐家？你愿意做时常被美貌所迷、不多几时，死于床铺上、让妻儿流浪街头的人，还是做一名基督徒，过幸福的生活，重视名誉与自主，给予家族以安乐？”接着父亲又以强烈的语气追加道：“必须前往巴黎，不得迟延。然后加入伟大人物的行列。若是不能成为凯撒，就不必做人。”在父亲的忠告下，莫扎特强忍感情，终于向阿蕾霞告别，和母亲踏上巴黎之途。

相依为命的婚姻

莫扎特 26 岁时，冲破家庭和社会的巨大阻力，与相爱的康丝丹彩举行婚礼，开始了共同的生活。娇妻对于丈夫的事业是无比的支持。她经常大声诵读书中的故事给丈夫听，谛听丈夫即兴写作的作品，并坚信这些音乐能留存永世。她那训练有素的歌喉，总是最先领略丈夫的每一支新曲，她只要把乐谱看过一次，就能尽善尽美地歌唱出来，她还会愉快娴熟地弹奏钢琴。当时莫扎特的收入微薄，家庭生活很为清苦。有年冬天的某日，来访的朋友奇怪地看到这对夫妇在房中相拥着跳舞。他俩向客人解释道：“我们实在很冷。因为连一根可以烧的木柴都没有。”妻子时常害病，这时丈夫总是寸步不离，看护着她。当妻子已入睡，而有客人来访时，莫扎特总是立刻拿手指按住嘴，要来客不要出声。当他一大清早要出去散步时，必定写一张小字条搁在妻子一醒来就能看到的地方。小字条中有一张写着：“亲爱的太太，你早。请静下心，好好再睡吧。你不要起身太早，免得感冒。身体不要过分弯曲，不要发脾气责骂佣人。在我们回来之前，请不要为家里的各种琐事烦心。希望在你身上，不要发生不愉快的事。”

当莫扎特外出旅行时，都随身携带妻子的画像，有空时，就拿出画像自言自语一番，然后把这些喃喃自语的话写在信中，寄与爱妻。

这对恩爱夫妻的炽热般的爱情，直到生命的终止，都未曾熄灭过。

为事业而不修边幅

青年人总是爱美的。大音乐家贝多芬年轻时，也是一位“爱打扮，讲究衣着”的人，并憧憬着爱情。当他17岁初次抵达维也纳时，是个典型的追求时髦的青年。他的打扮是：“在水色燕尾服上，套上绿色短大衣。白裤子下穿的是黑色丝袜。在白色花纹的背心上，有两个大口袋，用金辫带彩饰着。脖子上围着纯白的披巾，头发梳成辫子，把帽子夹在腋下，腰上佩着短剑。”以后，贝多芬在音乐创作中显露了自己的才华，声誉与日俱增，他对于衣着和风采，就开始随便起来。有一次，他登了一则新闻广告，征求佣人。有一名应征者，特别表示他会理发。但贝多芬却怒吼道：“我们并不是要找一名理发师！”

艺术决不为金钱而堕落

大音乐家柴可夫斯基与梅克夫人之间有着特别的感情关系。梅克夫人是位著名工程师的寡妇，拥有许多财产。她得悉柴可夫斯基因经济而困恼时，为了资助他，想了各种方法。最后又决定秘密地每年送给他近900镑的钱。1877年，梅克夫人请求为她自己谱写一首作品，而且答应给予高酬，可是柴可夫斯基并不因为与梅克夫人有着奇妙的感情关系而迁就，只是说，自己无法受人委托而作曲，婉谢道：“使自己的艺术因金钱而堕落，乃是违背良心的。”结果这位夫人只好表示愿意替他还清负债，但不一定要为自己作曲。

印象派作曲家莫里斯·拉威尔

莫里斯·拉威尔 Maurice Ravel (1875-1937) 著名的法国作曲家，印象派作曲家的最杰出代表之一。七岁开始学钢琴，十四岁入巴黎音乐学院。早期印象派音乐热衷于明暗对比、光明与阴影中神秘的游戏，而自我们陶醉在冗长的印象中；而拉威尔作为印象派音乐家则大大发展了印象派音乐的表现力，他喜爱喷射出五彩缤纷，光彩夺目的人造烟火，喜爱富于诗意的洪亮的声响。他既是乐曲形式的大师，又赋予音乐丰富的色彩，另外他严守维也纳古典乐派的戒律，而以独创的手法运用这些传统戒律来形成自己独特的音乐语言和作品形式。对于音乐的描述性，他主张不注重事物的外部，而是关注事物的本质和浓郁的色彩，并认为真正的诗不能是长篇大论，而是在于真正的感情。

他的代表作品有歌剧《达芙妮与克罗埃》，芭蕾舞剧《鹅妈妈》，小提琴曲《茨冈》和管弦乐曲《波莱罗舞曲》。另外，他将穆索尔斯基的钢琴独奏曲《图画展览会》改编为同名管弦乐组曲，使得此曲广为流传。

一、吉普赛女郎·斗牛士·《波莱罗》1928年，西班牙芭蕾舞女演员伊达·鲁宾斯坦约请拉威尔（1875—1937）为她写一篇舞蹈音乐。最初，拉威尔不愿为此创作新的作品，但答应把西班牙作曲家阿尔贝尼兹（1860 - 1909）的几首钢琴曲改编为管弦乐曲。后来拉威尔知道阿尔贝尼兹作品的配器权属于费尔南德斯·阿尔博斯（1863 - 1939），他已为舞蹈女演员阿根廷蒂

娜把阿尔贝尼兹的作品改编为一首舞蹈组曲，于是拉威尔不得不创作新的管弦乐曲。他心中酝酿着一个配器构思，要把这个作品写成一首乐队练习曲。全曲是一个巨大的“渐强”，在小鼓无休止的三拍子节奏背景上，由各种乐器演奏的两个 17 小节的旋律不断反复。在以压倒一切的力量奏出尾声以前，音乐突然滑进了 E 大调（旋律大调），造成了和单纯的手法全不相称的独特效果。拉威尔这个别出心裁的曲子，就是著名的《波莱罗》。《波莱罗》由尼金斯卡编舞，1928 年 11 月 22 日首演于巴黎。场景是在一家烟雾迷漫的西班牙旅馆里，鲁宾什坦打扮成一个吉卜赛女郎，头上插着梳子，围着围巾，站在台子上跳舞，观众围着她喝采。跳得愈来愈红火的舞蹈，引起了围观者的愈来愈狂热的情绪。最后，他们把她抓起来，高高地举到自己的头上。《波莱罗》在巴黎演出后，引起了许多舞蹈演员和舞剧编导的注目。爱尔兰舞蹈演员多林（1904 - ）把它作为自己的独舞保留节目，连续演出许多年；俄国舞蹈演员利法尔（1905 - ）演出的《波莱罗》，虽仍作为西班牙主题来处理，却避而不跳传统的西班牙舞。因为具有固定不变的旋律和节奏型的拉威尔此曲，和真正的波莱罗已很少共同之处。其舞台设计，布景是白的拱廊和血红的天空，利法尔化妆成一个斗牛士，刚从斗牛场上胜利归来，以滑稽的姿态逗引着一位倾慕他的妇女。他的敌人出现在他的面前，夺走了这个妇女，斗牛士大失所望，昏昏沉沉跌倒在地，受了重伤。欢度节日的人群继续他们的狂欢，好象什么都没有发生过一样。舞台上渐渐挤满了人，乐队最后的“渐强”伴随着斗牛士的死去。

二、儿童组曲《鹅妈妈》法国作曲家拉威尔的《鹅

妈妈》组曲，原来是四手联弹钢琴组曲，是一部名副其实的儿童组曲——采用儿童题材、为儿童创作、供儿童演奏的组曲。采用儿童题材——内容取材于法国作家贝洛（1628—1703）、奥努瓦夫人（约 1650—1705）和博蒙夫人（1711—1780）的童话；为儿童创作——这部组曲是 1909 年拉威尔为他的好朋友哥台勃斯基的两个孩子创作的，并把这部作品献给了他们；供儿童演奏——1910 年 4 月，这部组曲在巴黎独立音乐协会的一次音乐会上初次演出时，担任钢琴四手联弹的是六岁的韦尔热尔和十岁的拉米。《鹅妈妈》作为一部地道的儿童组曲，似乎只差作曲者不是儿童了。但拉威尔告诉我们：“我们写这部组曲，目的是要唤起童年时代的诗意，因此手法就必须单纯，一切表面的效果只好摒弃不用。”可见作曲家也是怀着一颗童心来创作的。

1911 年，拉威尔把《鹅妈妈》改编为管弦乐组曲，后来又加上了两个乐章，改变了各乐章的次序，并用间奏曲把它们贯串起来，成为舞剧音乐。舞剧由拉威尔根据贝洛等的鹅妈妈故事编剧，让娜·于加尔编舞，1912 年 1 月首演于巴黎。这是一出别有情趣的儿童舞剧，拉威尔特地设计了一个小舞台，演出弗罗丽娜公主之梦的童话故事，显得分外小巧玲珑，稚态可掬。两个扎着黄头巾的黑孩子担任司幕和换景。故事以睡美人为蓝本，纺车之舞一场，公主在花园里跳舞，她的保姆坐在纺车旁。公主跌倒在纺车上，锭子刺痛了她的腰。当她着了睡魔，沉睡在卧榻上的时候，朝廷群臣们围着她跳林中睡美人的帕凡舞。接着是一系列的梦：在缓慢的小型圆舞曲伴奏下，开始了美人与野兽的对话，后来野兽变为一个漂亮的王子。两个黑孩子在间奏曲的乐声中调换布

景。下一个梦是小拇指（矮子）和他的小兄弟们穿过树林，一路撒下面包屑，作为回家时的指路标志。但当孩子们睡着时，小鸟把路上的面包屑吃了个精光……下面的场景是摆设着十八世纪中国古玩的皇宫，宝塔皇后（丑姑娘）和她的情人青蛇在一起。五声音阶的叮当声和锣声伴奏着东方风味的舞蹈。王子登场，发现弗罗丽娜公主睡在仙园里。他吻了她一下，公主就醒来了。《鹅妈妈》舞剧在英、美演出时，常常删了拉威尔为舞剧音乐增写的两乐章和间奏曲，完全按照《鹅妈妈》组曲五乐章的布局：帕凡舞——魔园——小拇指——睡公主——美人和野兽。演的是一个小女孩梦中的奇遇，每一乐章都是以她为主角。

伟大的法国音乐家威尔第·朱赛佩

1813年10月10日，威尔第出生在意大利北部一个小城镇里，他的父亲是农民，开了个小客栈。威尔第曾被米兰音乐学院拒之门外，但他没有灰心丧气。他拜著名指挥家拉威尼阿为师，日以继夜的努力学习，很快就绽放出天才的光芒。

威尔第所处的正是意大利最为动荡的时代。他的成名作《纳布科》映像了奥地利对意大利的残酷统治，因此受到了意大利人民的极度欢迎，取得了轰动性的成功。从《纳布科》开始，威尔第踏上了辉煌的征程，他的歌曲插上了金色的翅膀，飞遍了意大利的山山水水。

从19世纪50年代，威尔第的创作进入成熟阶段，他的三大名作《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》相继问

世，他又陆续写出一批很受欢迎的歌剧：《西西里晚祷》、《西蒙·波卡涅格尔》、《假面舞会》、《命运的力量》、《唐·卡洛斯》、《阿依达》。

《阿依达》使歌剧大师的声望登上一生的顶峰。这部歌剧是应埃及总督之邀而写，它描述了古埃及的一个著名历史故事。1871年12月24日，开罗首演大获成功。一个半月后，这部歌剧在米兰斯卡拉剧院上演，威尔第亲自指挥，意大利国王莅临观看。剧场内外盛况空前。

在威尔第八十高龄时，他又写出了最后一部歌剧《福尔斯塔夫》，如此长久的艺术生命不能不叫人惊叹。

1901年1月27日，威尔第在米兰逝世。在无边的送葬队伍中，自发的响起了动人心魄的歌声：《纳布科》中最著名的唱段《飞吧，思想，乘着那金色的翅膀！》。

天生的叛逆者

德彪西，法国作曲家，音乐评论家，出生和逝世都在巴黎，大部分时间也工作在巴黎。1881年首次访问俄罗斯。他对新的和声学 and 印象派音乐结构的发展作出贡献。音乐信仰方面开始支持华格纳(Wagner)，后来转向反对韦格纳的音乐。他的歌剧巴利斯(Pelleas)和马利山特(Melisande)风格与他的所有前辈不同，而与目梭斯基(Mussorgsky)的自然风格相似。1894年，牧神午后带给他音乐方面首次成功，之后还创作了很多著名作品，例如“儿童世界”、交响诗“大海”、李耳王等。

世人总是称德彪西为印象派作曲家，但是他本人对此说法却非常愤怒，事实上象征派的诗人(像是马拉美、

魏伦、梅特林克等)对德彪斯意义远比印象派的绘画要来得大。

印象派画家所要捕捉的是光影感觉，而德彪西就像这些画家一样，他尝试以音乐捕捉事物的印象或情绪，而且要用最经济的方式把某个念头的正确本质凝塑下来。

德彪西可说是一位革命性的音乐家，他创新和声与旋律，在他的音乐中，色彩、音色与节奏的重要性绝对不亚于和声与旋律。虽然他的作品还存在着调性，但是几乎已经濒临溃散的地步。经过德彪斯创新之后，音乐创作就不再被既定规则所限制，改革风气从此一发不可收拾。

德彪西的乐曲几乎都有标题，但并不表示他有意创作标题音乐，他从不说故事的，宁可给听众一个印象，他的音乐只是暗示人们某种意象，而不明白的指出。德彪西曾说：「我们最鄙夷那些唯唯诺诺企图制造意义的音乐」。

德彪西早年相当崇拜华格纳，但在萨替的影响下这股狂热很快就消逝，他自称为「法兰西作曲家」，意义在表达反华格纳立场，到了第一次世界大战时更进一步表明反德意志。他将法国固有的清新可爱、高贵典雅与德意志的冗长繁琐、厚重笨拙相比较，他认为：法国子民将精致与色彩视为掌上明珠，所以法国音乐家若以堆砌响度为能事就不是法兰西风格了。

德彪西从小就具有高尚品味，当同伴对那些便宜的糖果垂涎欲滴时候，他却宁可选择一小块精致蛋糕；当然长大后就成为品味超卓人士，买的书籍、印刷品无不美仑美奂，饮食方面非常讲究，他是偏好鱼子酱美食家；

穿著更是尽善尽美、精心搭配，时尚所流行的衣饰都曾出现在他身上，总之德彪西重质不重量。

德彪西是天生叛逆者，从小就有满脑子疑惑，往往对长辈提出一些令人尴尬问题，而自己却不以为意。在音乐院学习时也对老师提出诸多挑战，令法朗克、纪罗等音乐家七窍生烟，火冒三丈。

德彪西是个很难相处的人，朋友极少，说得上来的只有萨替与皮耶勒威。他对私生活极端保密，男女关系错综复杂、风波不断；他 1887 年从罗马返乡后就与盖布瑞尔·杜邦同居十年之久，后来却另娶罗莎莉·泰克希尔为妻，盖布瑞尔为此举枪自尽，所幸并未身亡；和罗莎莉结婚没多久又另寻新欢，勾搭上有夫之妇艾玛·巴铎克。艾玛的前夫是银行家，已育有数名成年子女，在与前夫正式离婚前就为德彪西生下一个女孩（小名秋秋），所以当艾玛与德彪西在 1905 年结婚时，大多数巴黎知识分子都站在罗莎莉这一边。

德彪西最感兴趣的音乐是穆索斯基与爪哇的甘美朗音乐（他发觉甘美朗音乐也运用对位法）；对过去的音乐家一个也看不上眼，而且还批评的很难听；德彪西相信：音乐因其本性使然，绝不可能被局限于传统与固定形式窠臼中，音乐是颜色与韵律的组合，他拥有得天独厚灵敏双耳，能创造出正确的音乐色彩，这种能力是天生的，无法用后天的训练培养。

德彪西创作了不少钢琴曲，但他却没有专业的钢琴技巧，他犀利的触感足以弥补一切缺憾。德彪西穷其毕生精力要将钢琴从电光石火声音中释放出来，弹琴时就像直接在琴弦上挑抹，未曾经过琴键与琴槌干预，大量运用踏板创造出前所未有效果，从他指尖流泻出来的音

韵简直就是一首首清澄优美的诗歌。

“梦幻世界”的天才

克罗德·德彪西，杰出的法国作曲家。他于 1873 年入巴黎音乐学院，在十余年的学习中一直是才华出众的学生，并以大合唱《浪子》获罗马奖。后与以马拉美为首的诗人与画家的小团体很接近，以他们的诗歌为歌词写作了不少声乐曲。并根据马拉美的同名诗歌创作了管弦乐序曲《牧神午后》，还根据比利时诗人梅特林克的同名戏剧创作了歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》。

他摆脱瓦格纳歌剧的影响，创造了具有独特个性的表现手法。钢琴创作贯穿了他的一生，早期的《阿拉伯斯克》、《贝加摩组曲》接近浪漫主义风格；《版面》、《欢乐岛》、两集《意象集》和《二十四首前奏曲》则为印象主义的精品。管弦乐曲《夜曲》、《大海》、《伊贝利亚》中都有不少生动的篇章。

第一次世界大战期间，他写过一些对遭受苦难的人民寄予同情的作品，创作风格也有所改变。此时他已患癌症，于 1918 年德国进攻巴黎时去世。在三十余年的创作生涯里，他形成了一种被称为“印象主义”的音乐风格，对欧美各国的音乐产生了很深远的影响。

一、德彪西的“梦幻世界”德彪西这位现代音乐的创始者，开发了任何音乐家都没有发现过的、奇怪的音乐的世界。

他生于 1862 年。他的前辈中并没有音乐家，他的父亲是一个店主，穷得不能给他的儿子任何种类的教育，

因此他计划使他的孩子成为一个水手。但是一位曾经做过肖邦学生的好心肠的夫人，对这个有音乐天赋的孩子很感兴趣，于是免费给他上课。德彪西十分珍惜这个机会，他努力学习，十一岁的时候，德彪西就考上了巴黎音乐学院。

德彪西在音乐学院期间，成为某位有钱的俄国贵夫人的一个三重奏中的钢琴家，并且有机会到欧洲各地旅行——佛罗伦萨、维也纳、威尼斯，而且最后在那个贵夫人的俄罗斯庄园里住了一段时间。

在那里，德彪西遇到一些正在努力从民间音乐中为他们的祖国创造一种民族音乐的俄国作曲家。德彪西对这些俄国音乐家所使用的，与别国作曲家们所用的大调、小调音阶大相径庭的奇怪音阶非常感兴趣，这些音阶是建立在狂热的东方民族的民间音乐基础之上的。

一年以后，德彪西回到巴黎音乐学院，并像许多别的法国音乐家们一样，赢得了罗马奖而完成了他的音乐学院课程。但是他写的音乐与别的音乐家完全不同，他不常使用那些传统古典音乐中所用的大调和小调音阶。有时，他会回到早期教堂音乐的那些有点古怪的古老调式上去，他还经常使用一种全音音阶。

我们的大调和小调音阶是由七个音组成的，五个全音和两个半音，而大调与小调音阶之间的区别在于那些半音放在哪里。在大调音阶里，半音总是处于第三音和第四音，和第七音和第八音（3-4；7-1）之间。在小调音阶里，其中的一个半音总是在第二音和第三音之间，但是也有几种不同的小调间音阶，在那里，第二个半音处在不同的地方。德彪西最喜欢的音阶有六个全音而完全没有半音（如 C、D、E、升 F、升 G、升 A），所以他的

旋律听起来同任何过去的音乐都不一样，而他的和弦就更加奇怪。德彪西正是运用了他所偏爱的全音音阶，构筑起他与众不同的“梦幻世界”。

二、泛音

德彪西对传统音乐作了许多大胆革新。之所以只有他敢这样做，也许是因为任何一个音乐家都不曾有过他这样的一双敏锐的耳朵：德彪西实际上比一般人听得见更多的泛音。

正像一种颜色往往是由一些别的颜色组成的那样（紫=蓝+红，橙=红+黄，等等），一个音往往也是由许多音组合而成的。各种音是由空气中的各种振动引起的，而正如我们从希腊的单弦琴上看到的那样，一个音是高还是低，要看振动有多快。但是，一个音除了第一个或主要的振动之外，还有一些次要的、共鸣式的振动，正象一块扔到水里的石头引起的不是一个波，而是一圈圈不断展开的波纹。

泛音中的第一个和最强的是基音上面的第五个音，这是德彪西不用助听器也能听得见的音。

假如我们有一架调音调得很准的钢琴，不出声地按下一个琴键，然后很响地敲击它上面或下面的第五个音，我们就往往能听见它作为另一个音的泛音，发出德彪西曾经用耳朵听得见的效果。

第二个泛音是原来的音（基音）上面的第十个音，第三个泛音还要高，但已十分微弱。

下面的泛音依此类推。造成不同乐器音色差别的主要原因，就是泛音的不同。一把像小提琴那样的乐器，其中的较低的泛音较强，就有一种平滑而圆润的音质；而一把象小号那样的乐器，其中较高的泛音较强，就有

一种较为洪亮的音质。

德彪西建造他那古怪的、非尘世的音乐，用的就是这些在空气中听不见其振动的音。他为了让所有的人们都听见，大胆地敲响了那些人们甚至还不知道自己已经听见了的声音。由于德彪西敏感的耳朵，他还在管弦乐队里使用各种乐器的不同组合来发出柔和的、闪烁着的音响效果。

起初人们还被他的音乐所困惑，并且不知道怎样理解它，但是一旦听惯了，就会非常喜欢它。德彪西所创立的这种音乐，就是被后人称为“印象主义”的音乐。

印象派作曲家

我们现在已经抵达现代。它还不是“十二音体系”，但已经是建立在新观念基础上的新音乐。这个继瓦格纳之后最伟大的音乐创作时代是印象主义的。在绘画艺术中，印象派画家处理一个主题仿佛他正看见它的刹那间——他有一个印象，并把它置于画布之上。在文学和音乐中，印象主义创造与此相同的效果。这种音乐充满朦胧的效果。在德彪西的《大海》一曲中，你可以闭上眼睛听见大海的波涛。它是已经转化为音乐的诗。风景，情绪，感觉，由不同的音色表现出来。像雷诺和莫奈运用色彩和光线一样，音乐上印象派作曲家运用声音及其力度的微妙变化，刺激耳朵的瞬间出现了——又消逝了。“气氛”代替了古典主义的“形式”。长号装上了弱音器，木管乐器在低音区奏出，鼓用布裹住控制其发出强声、小提琴演奏精致的主题。配器法闪烁光辉，使你想到了法国印象派画家的风景诗。

在音乐中和在绘画中一样，是一场法国的运动。克劳德·德彪西，1862年出生于圣日耳曼昂莱，受过马斯

内和瓦格纳的影响，之后，他开始使和声学体系得到发展，使其臻于一种完美境地。就我们的观点而言，德彪西的音乐已经是极其现代的：过分地敏感，骚动不安，激发对理想的追求，而且总是具有吸引力。这是一种很美的音乐；德彪西是二十世纪初期真正音乐的创造者。他的代表作《佩里亚斯与梅丽桑德》，是以比利时诗人梅特林克的一部名著为蓝本写成的。它被称作歌剧，却不像在剧院演出过的任何一部作品。它差不多像一个成为现实的梦；它完全是一首诗。在交响乐表现出音乐印象的同时，歌手常常在近乎于发表词藻华丽的演说。其它作曲家，从贝多芬到瓦格纳，已经做过印象主义的描写，可是在德彪西的作品中，印象是戏剧谐力的一部分。《佩里亚斯》的音乐效果常常近乎作曲家用音乐为它着了色似的；它被扩散，轮廓常常变得模糊不清。但是，如果去追求这种乐声，仿佛它是在一道帐幕之后奏出，那就错了。一些艺术家，甚至是很有名气的，演奏德彪西的音乐就像它是在迷雾中写成的。德彪西自己喜欢以明白清澈的风格演奏他的作品，使作品的轮廓线清晰可见。只有低劣的艺术家才逃入模棱两可的迷雾之中去。德彪西的音乐印象就像莫奈和雷诺的印象派绘画一样清楚。和他的前辈库普兰和拉莫一样，德彪西是名符其实的法国作曲家，他的《牧神午后》会以新的声调、新的色彩使你着迷。德彪西为交响乐创作了《意像》和《夜曲》，在他最后的作品《圣·塞巴斯蒂安之殉难曲》和《游戏》中，他已经预示了后来的韦伯恩和其它现代作曲家的趋向。

1893年，德彪西的“美学革命”显露出来，这时伊萨伊(1858—1931)在演奏他的壮丽的弦乐四重奏。这支

乐曲一直用来同拉威尔的弦乐四重奏作比较，然而，二者各自都在自身的方式中不失为杰作。德彪西的钢琴曲展示了他的新的创造和新的技巧。德彪西之后，所有的作曲家都受到他的影响——虽然并不都承认这一点。他遭受严厉的批评，没有广大的群众基础，可是，他的追随者满怀激情地为他缺乏流行性而呼吁。

永恒的星辰

1923年，卡拉斯出生在纽约的一个希腊移民家庭，长大后读于雅典音乐学院。1947年意大利歌剧指挥大师图林·萨拉芬发现了她的天才。在大师指导下，卡拉斯迅速上升为世界级歌剧明星，到了五十年代，她的歌唱生涯已如日中天。她的声音按传统标准来衡量，不能算优美，但她丰富的艺术想象力，全身心投入的表演，将歌剧的戏剧表现力推到了一个前所未有的高度。五十年代初，为了使表演更加真切传神，声望如日方中的卡拉斯开始对自己的形体加以苛求，在短时间内失去了三分之一的体重。当她再次登台时，几乎一夜之间跃升为全世界最美丽最风采照人的女性，观众对于卡拉斯的舞台角色更为认同，而卡拉斯使歌剧发展成为一门完整的艺术。除了追求形体的完美外，她不惜过度使用伤嗓的胸腔发声来加大情感表达幅度，使音色更显宽广深宏。卡拉斯的这些努力使自己的艺术全盛期只持续了短短的十年，但她将歌剧带入了空前的十年辉煌。一些沉睡百年的美声歌剧在她的发掘下起死回生，而她的一番番精湛演绎又成为一座座令后人难以逾越的高山。在

她去世二十年后的1997年，EMI唱片公司第二次推出卡拉斯的歌剧系列唱片，而这时她那回肠荡气的歌声打动的，已经是另一代人了。

一个卡拉斯的歌迷在谈自己的感受——

看完《费城》后，我们开始留心卡拉斯的唱片，可她的声音实在不是莺声燕语，根本谈不上油畅甜美，很难让一个门外汉长时间听下去。我们都开始怀疑，难道歌剧一定需要汤姆·汉克斯的同步解释才能打动人吗？但听着听着，我们突然象触电一样被卡拉斯的魔力征服了。当时我们身陷一美国小镇，正好是对爱情份手的时候，感情上的打击，功课和打工的压力，上下无援的孤独，让我们一时很难承受。深夜，我们又失眠了，于是打开唱机听一会儿音乐。卡拉斯的声音传了出来，那娓娓道来的平静声音让我们打了一个寒颤。当时放的是普契尼的《波西米亚人》第三幕，深深相爱的诗人和绣花女工咪咪因为贫穷和性格冲突不得不在一个冬天的早上分手。咪咪对诗人唱道：“咪咪又要回到她的小窝孤独地绣花了……你将我们的祈祷书和手镯包起来，我们以后会派人来取。”卡拉斯将这些家常话处理得十分平静，如冬日的早晨一般寒冷，但是她的声音在平稳中带着微微的颤抖，让你听到平静下的骚动。咪咪仍然深爱着诗人，但她极力克制着自己，保持着尊严。当她唱道：“对了，在枕头下压着你送我们的小红帽，如果你愿意，留下它作为我们爱情的纪念吧！”卡拉斯将这几句一步步推向高潮，咪咪的感情再也克制不住了，这时如开闸的洪水，一下子迸发出来。当咪咪重新找回克制，唱道：“让我们没有怨恨地分手吧！”，我们和咪咪一起感到伤心欲绝。身为同志是艰难的，当时我们没有朋友可以吐露内心的

痛苦，男儿有泪不轻弹，平时装得没有事一样，所有的委屈都埋在心里，默默承受。但此时，卡拉斯通过咪咪这个角色再现并同情我们的处境。我们哭了，不是因为失去，而是因为我们找到了一个知心的朋友，她能唱出我们的心声，让我们不再感到孤独。从那以后，卡拉斯成为我们生活的一部份。白天的日子很苦，上课打工，还要存心思改专业。但不管有多劳乏，我们总是要抽出时间听卡拉斯的歌。她的歌声有着无穷的想象力。她的诺玛祭典月亮女神时，能让你沐浴到皎洁的月光；她的阿依达思念故土时，能让你看到潺潺的尼罗河水；她的蝴蝶夫人出场时，五月明媚的太阳照耀着你。卡拉斯的歌声把我们带到一个遥远的梦幻之地，在那里虽然有很多痛苦，但那里的人能与爱人同赴火海，能钻入坟墓死在爱人的怀抱里。至上的爱情对我们来说是个太过奢侈的梦想，但卡拉斯的歌声让我们沉浸在这样的梦想中，让我们在暂时忘却日常的烦恼时，感受其中人格的高尚和完美。

意大利歌剧的剧情往往十分荒唐，而且都出于男性作家和作曲家之手。正如屡试不中的蒲松龄在《聊斋》中总让美丽绝伦的妖仙爱上落魄书生一样，意大利歌剧中的女性爱男性也可以执着到荒谬的地步。但卡拉斯从这些角色里发掘出她们感情和行为上真实的人性，赋予她们血肉，把她们的喜怒哀乐表现得淋漓尽致。对角色，卡拉斯给予她们生命和逻辑，从而给了她们尊严。

威尔第的歌剧《弄臣》的女主角吉尔达从小被父亲锁在深闺人不识，后来被公爵引诱，当她被人抢走送给公爵失身后，仍然对这个花花公子一往情深，最后在父亲报复公爵的阴谋中毅然替公爵去死。这样一个角色可

以说太不可思议了。卡拉斯在演唱吉尔达时，一开始用单薄的音色，表现一个未经世故，一尘不染的少女，单纯得让人担忧，因为这种清纯是那样脆弱。那一夜受辱后，吉尔达向父亲哭诉事情的经过时，卡拉斯突然用起丰厚成熟的声音。这样细微的变化却生动地表达出少女到少妇一夜间的转变，公爵对吉尔达的影响是如此重大和深远，最后的结局就很合乎情理了。

威尔第的另一部歌剧《茶花女》是卡拉斯的保留剧目，而她对角色的理解也随着时间的推移而不断加深，到了五十年代末，她的诠释已经出神入化。《茶花女》由小仲马的同名小说和话剧改编，沦落风尘的茶花女好不容易找到了真正的爱情，由于男友父亲亚芒的压力，她决定牺牲自己的爱情离开情人，最后贫病交迫，离开人世，歌剧到了结尾总是能让观众落泪。但是，细心的人会问，一个风尘女子怎么会有这么多的顾忌，做出这种让自己和情人都受到重创的牺牲。卡拉斯在她的表演中一下就抓住了核心，第一幕高难度的华彩和第四幕的死亡也许是剧中的高潮，但第二幕中茶花女和亚芒的对唱是该剧的灵魂。茶花女开始并不在乎亚芒说什么，但当亚芒提到她和他儿子的关系已经影响到了他纯洁的女儿的婚姻时，茶花女屈服了。卡拉斯用一种绝望的声音呜咽道：“告诉你的女儿，她是那样美丽，那样纯洁，有一个不幸的女人为了她，牺牲了她临死前仅有的一点点欢乐。”卡拉斯特别加重了“纯洁”一词的份量，因为纯洁对于茶花女来说，是个无法企及的奢望。她曾是单纯的乡村姑娘，沦落风尘后，少女的梦想在现实前破碎，而情人的妹妹实际上是她一生梦寐以求的自我们，所以她决定通过自我们牺牲让这份梦想得以延续。在这段唱中，卡

拉斯的声音中没有透出一丝希望，茶花女在精神上已经崩溃了。卡拉斯能让观众在第二幕流泪，我们为她切中了要害。

如果只是将艺术创造套在自我献身的高尚人物中，卡拉斯会难以留下这般深远的影响。人的感情包括愤怒、妒忌和暴力等阴暗面，卡拉斯那魔力般的声音可透发出黑丝绒的质感，使她在塑造麦克白夫人和美狄亚等刚烈女子形像时，其刚毅和能量足以令人毛骨悚然。

《美狄亚》来源于同名希腊悲剧，巫女美狄亚被丈夫无情抛弃，为了报复，她先焚死了丈夫的新欢，最后杀死了自己的亲生骨肉。听着卡拉斯的演唱，你会难以相信人声竟能爆发出如此威力。卡拉斯在突出美狄亚的暴烈时，又对她寄予无限同情，她举刀前的犹豫令人心碎欲绝，而那气冲霄汉般的宽宏高亢唱腔激发起观众心中的惊愕与理解的矛盾之情——一个成功的美狄亚诞生了。

与《美狄亚》类似，贝里尼的《诺玛》讲述了另一个被遗弃的强悍女子的故事。这部作品的声乐要求很高，人物感情跨度极大，一直是女高音的“鬼门关”，但这个剧目给卡拉斯提供了绝佳的表现机会。从温情到愤怒，从妒忌到宽容，以至主人公最后做出的自我牺牲，卡拉斯尽情渲泄出这些人类情感。她的诺玛被评论家列为二十世纪歌剧界的大事纪，语言难以言表她塑造的诺玛给人的感受，因为生活中的卡拉斯和舞台上的诺玛太象了，她们在公众眼里光彩照人，事业上如日中天，但私下里却是一个感情脆弱的女人。卡拉斯本人后来也不幸在个人生活中重蹈了诺玛的悲剧，她对希腊船王阿里斯托·奥那赛斯的一往情深换来的却是对方和肯尼迪遗孀杰奎琳的婚礼。

卡拉斯因为把人性中相通的情感揭示得刻骨铭心，使她的影响超越了时空。当西哈努克亲王向西方表述中国是一个不可忽视的国家时，他打了如下比喻：“中国就象玛丽亚·卡拉斯。”而同志对卡拉斯的认同则更深了，他们总能从她刻划的人物中看到自己的影子。现实生活中的卡拉斯，也是一个拒绝妥协的人物，任凭媒体吵作甚至诽谤，她从不刻意讨好，依旧我行我素，但她塑造的人物即使处在痛苦的深渊中，那刚性十足的嗓音仍然透射出极度的尊严。

我们特别羡慕能目睹卡拉斯演出的人们。卡拉斯的唱片中可以听出，她在舞台上要比录音棚里更加投入，她已出离了表演，就象蜡烛一样，将自己燃掉而让观众领略到角色的人性光芒。我们第一次听唱片坐不住是听卡拉斯的《梦游女》实况录音，天真无邪，为爱而生的美丽少女阿米娜在自己的订婚仪式上抑制不住狂喜，唱道：“天空为我们而清亮，大地为我们而怒放。大自然从来没有这样畅快地欢笑。是爱人的爱情带来了万物生机。”卡拉斯此时的声音单薄而清亮，少女怀春的喜悦呼之欲出。“把你的双手放到我们胸口，快摸摸我们的心跳，我们的胸膛再也装不下这么多的欢乐。”我们再也坐不住了，卡拉斯牵动了我们身上每一根神经，将阿米娜的欢乐感染我们，浸透我们，让我们无法抗拒。不管爱情离我们有多么遥远，卡拉斯让我们感受到了，而且是这样真切。是呀，爱的欢乐如此真实，它点燃了我们的渴求，让我们胸中重新充满了生活的希望。

这就是卡拉斯，她让歌剧洗去铅华，直入人心。歌剧不再是风雅，不再是堂皇的剧场和盛装的男女，它超越了语言，超越了时空。它是一面镜子，时刻让我们看

到自己,让我们诚实面对自己的情感,正视自己的弱点。不管我们走到那里,不管生活有多艰难,我们总是带着卡拉斯的歌声,这个声音使我们诚实,教我们善良,让我们一辈子再也不会感到孤独。

平缓流淌的山泉

本世纪初最负盛名的三高,有二说,卡鲁索和吉利是不变的,只是对老三有所争议,一说斯基帕,一说毕约林。前者的声音我们没听过,但光凭音域来说,后者比他高了两个全音(据说斯基帕在降 B 便已止步),而且老帕说其音色也不美。倒是毕约林和其晚辈盖达这一对瑞典双杰常为世人所称道,而在我们这儿毕约林的一张 EMI 唱片也证明毕约林果然出类拔萃。这张唱片收录了 20 首咏叹调,包括“冰凉的小手(艺术家的生涯)”,“你好,纯洁而简朴的小屋(浮士德)”,“花之歌(卡门)”,“今夜无人入睡(图兰多)”等等,与莫纳科的唱片比较可以看出,抒情性的成分较多,音域也相对较高,我们想,这主要由于两位歌唱家嗓音类型不同所致,一位靠爆发力取胜,一位以柔韧见长;一位是野兽,一位是诗人。给人的感觉自然也就不一样。“小手”和“小屋”虽出自不同作曲家之手,但不难看出两曲相似之处,那就是情感表现意境深,篇幅浩大且在靠近结尾处都出现了 HIGH C,也许这两个 C 不象“烈火”中那两个具有猛烈爆出的难度,但要自如驾驭也不容易。小手的前半部分毕约林顺利平稳地完成了,经过前一段(32176713232)的低音美妙旋律后,到了将这一小段升高八度的高潮那个拖长音,只

听毕约林不慌不忙地唱出了高音 C，平静而延绵，好象山涧潺潺流水，又带有阳光洒遍大地般轻柔而广阔的暖意。而在小屋一曲中，我们把他和在他 30 年后的卡雷拉斯的声音做了一番比较，两人都很抒情连贯，但毕约林的表现十分自然，而卡氏则较生硬费力，在需要情感丰富表达的地方毕约林觉得不舒服，特别是在高音 C 处，毕约林真正表白了自己对小屋诚挚的敬意，而卡氏已经开始在哭喊了。我们甚至有一种感觉，毕约林的唱腔让人感到自己在一个无比巨大球体的滑表面滚动，从头至尾感觉不到颠簸。又象管中挤出的牙膏，大小统一，粗细不变，源源不断。“花之歌”是卡门中最著名的男高音选曲，在开始的那段乐器演奏结束后，毕约林张口的一个“La”把我们带入了整首歌曲，当唱到第七句末尾那个小高潮时，从他口中所流淌出的诗情浓郁的声音让我们感触到了一个惆怅者对旧时情人的真心倾诉，丝毫不象一些戏剧男高音呜哩哇啦地训斥新兵一般。一个痴情而迷惘的士兵形象在我们眼前闪过。到全曲的后半部，有两句开头的两个降 A（应该没错）象两朵花一般猛然绽开。最后的降 B，虽然毕约林没有刻意表现出什么独特之处，但就保持着嘹亮清澈，大小不变的特点，好象余音绕梁，时远时近。有几首不出名的咏叹调，听来都很悦耳。一部德语歌剧《乞丐学生（Bettelstudent）》中的一曲“我们没有钱（IchhadekeinGeld）”，在末尾达到了高音 D（或许升 C，不知是否有人听过），毕约林在前一句结束，稍稍停顿运气后发出，清脆通畅。另一首是《蝴蝶夫人》中的男高音，男中音一起的唱段，有《星条旗》乐曲的，毕约林唱了《星条旗》前两句，大概到 B，也很动听。毕约林成名之早，在歌唱家中罕有，1930

年 19 岁时即首演，比 20 岁首演的多明戈还小。大概只有 19 世纪的女高音玛利布兰的 16 岁首演可以超过他。不幸的是，后者 28 岁即夭，而毕约林也没活过 50 岁。毕约林的高音能力非常出色（据说《威廉退尔》中的 19 个 C 和两个升 C 也被他完成，与帕肥难比高低），且音色之美也出凡超群。没有莫纳科野兽般的吼叫，也没有多明戈近乎作态般的情感渲染，只凭那平稳均匀，轻松流畅的声音同样可以给人以无比的享受，这就是 Jussi Bjorling。

誉满全球的女高音歌唱家

抒情女高音凯瑟琳·巴特尔是一位誉满全球的歌唱家，一直活跃在世界顶级歌剧院，包括大都会歌剧院；在世界各大音乐之都和各大音乐节，如维也纳、柏林、伦敦、巴黎、米兰、纽约、华盛顿、芝加哥、波士顿、东京等以及萨尔斯堡等音乐节上都能看见她的身影。

凯瑟琳·巴特尔出生于美国俄亥俄州的朴茨茅斯，在辛辛那提大学音乐学院获学士和硕士学位。她初次登台是在意大利斯波莱托音乐节上演唱勃拉姆斯《德意志安魂曲》。五年后，她登上了大都会歌剧院的舞台演出瓦格纳《唐豪瑟》。巴特尔曾六次获得荣誉博士学位。

巴特尔的歌剧演唱剧目极为广泛，从亨德尔到理查·施特劳斯。她拿手的曲目是莫扎特《费加罗的婚礼》中的苏珊娜和《魔笛》中的帕米娜、她在科文特花园演出施特劳斯的《阿里阿德涅在纳克索斯》中的采比内塔荣获劳伦斯·奥利弗最佳演出奖。其它如罗西尼的《塞

维利亚理发师》、多尼采蒂的《爱的甘醇》和《军中女郎》、理查·施特劳斯的《玫瑰骑士》，演来无不得心应手、流畅自如。

巴特尔还是一位音乐会歌唱家，凡是当代最有名的指挥家如卡拉扬、小泽征尔、普列文、阿巴多、索尔蒂等、演奏家如小提琴家帕尔曼、小号演奏家温顿·马萨里斯、长笛演奏家让·皮埃尔·朗帕尔、吉他演奏家克·帕根宁与萨克管演奏家格罗佛·华盛顿和歌唱家如多明戈、帕瓦罗蒂、杰西·诺曼，都与她有过密切的协作关系。

巴特尔灌制的唱片大多数是歌剧演出或音乐会演唱的现场录音，并获得过5次格莱美奖。1995年，Sony古典系列出版了她的第一部演唱集锦《群星灿烂》，其中有著名的爵士乐演奏家如小华盛顿、切斯纳特、麦克·布赖德、詹·卡特等等加盟。在这部片集中，她充分展示了演唱摇篮曲、灵歌和民歌的才能。

完美的伊索尔德——弗拉斯达德

20世纪初的声乐历史也不仅仅是花腔女高音们的天下，弗拉斯达德就是世纪初出现的最伟大的瓦格纳女高音，与后来的尼尔森不同，弗拉斯达德拥有浓重的音色，她的音量也很大，但高音的穿透力更强，她的胸声很重，呼吸深入，而且，弗拉斯达德的中音区很好，这就是她何以能既唱瓦格纳歌剧又唱德奥艺术歌曲的原因。

1895年7月2日，弗拉斯达德生于挪威哈玛尔，她的父亲是奥斯陆挪威国家歌剧院指挥，母亲是钢琴家，

因此，弗拉斯达德从小就受到过良好的音乐启蒙教育。弗拉斯达德的记忆力惊人，据说 10 岁就能默诵《罗恩格林》中埃尔莎的全部唱段，成年后，更是以背诵瓦格纳歌剧为乐事。入学奥斯陆音乐学院，师从雅各布森等，在学院期间，弗拉斯达德的表现并不十分突出，她天生音量很大，但是，当时不知道如何使用，空给人大号女高音的感觉。

1913 年，弗拉斯达德在奥斯陆挪威国家歌剧院首次登台，出演阿尔伯特的歌剧《低地》中的奴利一角，表现平平，没有引起人们的注意。与后辈歌唱家如卡巴耶等的经历相似，弗拉斯达德也属于那种大器晚成的艺术家，直到 1932 年之前她一直在斯堪的纳维亚半岛各地演唱，虽然逐渐有了一些名气然而在其它地方却仍然默默无闻。一个人要经历漫长 20 年的失意而不放弃自己的事业是一件了不起的事情，当时，为了迎合观众的口味弗拉斯达德主要演唱轻歌剧，这类歌剧根本就不符合她的气质和音色，但是，她依然不肯息影舞台，不过，在那段日子里弗拉斯达德并没有刻意学过瓦格纳歌剧，她本人对瓦格纳的兴趣也很不稳定，日后能成为杰出的瓦格纳女高音连弗拉斯达德自己也有些吃惊。

1932 年 6 月弗拉斯达德在奥斯陆首次扮演伊索尔德赢得热烈欢迎，这是一次意外的成功，人们感到这位女高音具有穿透力的高音和扎实的气息，是难得的瓦格纳女高音人才。成功给予了弗拉斯达德信心和勇气，也促使她用心于瓦格纳歌剧并以此为终生事业。1933 年弗拉斯达德应邀出席拜鲁依特音乐节，虽然没有演到女主角，但是，在拜鲁依特的舞台锻炼更加坚定了弗拉斯达德专攻瓦格纳歌剧的信念。功夫不负有心人，1934

年弗拉斯达德终于在拜鲁依特演唱古特丽和齐格琳德，受到德国音乐评论界的一致赞誉，她的胸声厚重，声音就像是从小一块厚实的木板上弹射出来的，坚定无比，同时，又能超越进而穿透乐队的音障，轻松达到高音，这些奇迹般的举动令观众神往不已。

1935年，弗拉斯达德等到了千载难逢的机会，她被邀请参加纽约大都会歌剧院的演出季，首演当日她演唱了齐格琳德，4天后演唱伊索尔德，1个月后唱布伦希尔德，热情的美国评论界马上把她与瓦格纳歌剧划上了等号，她就是瓦格纳的化身，是真正“英雄”般的女高音，要知道，当时弗拉斯达德已经40岁，这个年龄是有些戏剧女高音开告别演唱会的时候，而她才刚刚开始活跃于国际声乐舞台。

1936年，弗拉斯达德来到伦敦，在科文特花园皇家歌剧院登台，依然饰演伊索尔德，这时，她的声乐技巧已经相当成熟，弗拉斯达德充分发挥了自己中音区柔美的特点，将悲剧性的伊索尔德演绎得淋漓尽致，英国评论界赞誉她为“完美的伊索尔德”。不过，她扮演的伊索尔德与传统的处理有些不同，没有过分的喊叫，而是更多妩媚、动人和悲情，因此，正统的瓦格纳信徒对弗拉斯达德扮演的伊索尔德有所保留，拜鲁依特音乐节就从来没有邀请弗拉斯达德演唱过伊索尔德。

第二次世界大战期间，德军占领了挪威，弗拉斯达德在美国得知丈夫在挪威处境艰难，于是毅然回国，不料，丈夫与纳粹合作，弗拉斯达德的行为变成了投敌，为此，弗拉斯达德战后在美国遭到审查和舆论的抨击，但是，弗拉斯达德没有退出舞台，1948-1951年她在科文特花园剧院演唱，1949年首次在萨尔茨堡音乐节演

唱，扮演《费岱里奥》中的莱奥诺拉，这是弗拉斯达德的一个新角色。

1950年，弗拉斯达德在伦敦首次演唱理查·施特劳斯的《最后四首歌》，福特文格勒担任指挥，她成为这套著名声乐作品最完美的诠释者之一，她从来不用大音量来唱艺术歌曲，相反，弗拉斯达德经常用细腻、含蓄、甚至带点悲痛的音色来演绎艺术歌曲，她演唱的《最后四首歌》格调雅致、气质高贵。1951年弗拉斯达德在利物浦最后一次演唱伊索尔德，这是她告别舞台的举动，1953年弗拉斯达德正式宣布退出舞台。

退休后，1958-1960年出任挪威国家歌剧院院长，从事格里格歌曲的校注录音工作，晚年很少登台演出，只在1951年在伦敦演唱了普赛尔的歌剧《迪多与埃涅阿斯》，同年，她参与了《莱因黄金》的录音工作，此后，弗拉斯达德患癌症，终于没能完成整部《尼伯龙根指环》的录音。1962年12月8日，弗拉斯达德因病在奥斯陆去世，享年67岁。

阿尔弗莱德·克劳斯

在国际舞台上活跃了四十多年的男高音歌唱家阿尔弗莱德·克劳斯。自1956年开罗首演威尔第歌剧《弄臣》中的公爵以来，他已先后在“英国科文特花园皇家歌剧院”、“米兰斯卡拉歌剧院”、“纽约大都会歌剧院”以及芝加哥、达拉斯等地演出。

“流行”、“高雅”是最经常被用来形容这位音乐家。克劳斯没有给观众“过度复杂”或“冷酷无情”的感受，

他和他同时代的音乐家一样具备热情和激情。他通过美声唱法 *belcanto* 表现出了与众不同的才智和音乐天赋，以完全自然的方式来揭示艺术的魅力。

就像其它伟大的歌唱家一样，克劳斯并没有拥有十分宽阔的音域，虽然他的音色非常平滑和亮丽，他是一位大器晚成的音乐家。在从事歌唱事业之前，他居住在离出生地 *LasPalmas* 不远的 *Canary* 岛，职业是工程师，有着固定的假期，但从事演出事业后使他的人生历程异于他的以前的同伴们。

无论是莫扎特歌剧《女人心》中的 *Ferrando*，威尔第歌剧《弄臣》中的公爵，还是威尔第歌剧《茶花女》中的阿尔弗雷多（其中克劳斯与卡拉斯唱对手戏），克劳斯都是无与伦比的。也许让他最令人称颂的是在马斯内歌剧《维特》中的表演，特别适合他那及其挑剔的音乐品味和贵族气质的舞台形象。

正如 19 世纪的其它西班牙歌唱家一样，查瑞拉小歌剧是他艺术生涯的砥柱。克劳斯长期在舞台上出演主角，并且他为他自己的 *Carillon*、*EMI-Hispavox* 和 *AuvidisValois* 录制唱片，这些唱片树立了他在声乐界独特形象，也为人们保留下了许多优秀的作品。近期 *Auvidis* 将出版一系列克劳斯的唱片（自 1950 年起直至他录制的最后一张唱片）。

克劳斯早期同 *PabloSorozábal* 的合作留给我们他最为满意的音乐唱片，其中以“*Lataberneradelpuerto*”和“*Black, elpayaso*”尤为突出。若不是那个时代的录音条件落后，或许它们中的一些，诸如“*Serrano'sLaDolorosa*”或许在当时会将他的声乐生涯推向顶峰。

庆幸的是，1990 年 *Auvidis* 出版的唱片将其音乐的

精髓保存了下来。的确,在他演唱“Doña Francisquita”中的 Fernando 的三张唱片中,就数 1993 年由 Auvidis 出版的与 Maria Bayo 的那张更为原汁原味。而 Barcelona Teatre Lliure 出版的“Vives”1980 年作品的录像则保存了克劳斯舞台上的傲慢以及他那毫无瑕疵的声乐水准。

阿尔弗莱德·克劳斯将永远被那些歌剧爱好者所怀念。

法国歌唱家玛丽·德韦尔洛

1997 年,玛丽·德韦尔洛在蒙特卡洛的“名家之声”中展露头角,从此被报界誉为“嗓音惊人的纯粹,优雅绝伦。”(《费加罗报》)

29 岁时,德韦尔洛已在塞吉·奥扎瓦的指挥下屡次登台演唱,后者在唐格尔伍听过德韦尔洛试唱之后,便选定她出演普郎克的“加尔默罗会修女的对话”中康斯当斯修女一角。玛丽·德韦尔洛凭此角色在巴黎国家歌剧院一举成名。天赋的魅力,舒展自如、宽广深沉的嗓音,良好的发展方向,对歌曲精湛的演绎使得她成为一个完美的艺术家。玛丽·德韦尔洛不但在歌剧而且在独唱音乐会中均有出色表演,曾扮演泰蕾丝(“LES MAMELLES DE TIRESTAS”)、居内孔德(《老实人》)、杰米(《纪饶姆·泰尔》)、拉克梅(《拉克梅》)、塞尔维利亚(《迪图斯的仁慈》)、丽莎(《梦游女》)、大侄女(《彼得·格利姆》)、俄里迪斯(《俄耳甫斯在地狱》)等角色。玛丽·德韦尔洛曾在圣弗兰西斯科歌剧院、阿维尼翁歌

剧院、波尔多大剧院、瓦隆歌剧院、里昂国家歌剧院、香榭丽歌剧院、加沃音乐厅、格布伍音乐厅、卢浮宫音乐厅、巴黎巴士底国家歌剧院等大剧院登台演出。她应邀四度在巴士底国家歌剧院登台演出：在“帕斯法尔”、“彼得·格利姆”、“唐·加尔洛”(2001年)中演出，在“玫瑰骑士”(2002年)中扮演索菲。

玛丽·德韦尔洛继续扮演 RICHARD STRAUSS 的作品中的角色，2002年5月她将在马赛歌剧院扮演泽尔比纳塔。

玛丽·德韦尔洛曾与众多乐团指挥同台演出，其中包括塞吉·奥扎瓦、克里斯朵夫·万·朵南伊、詹姆·贡隆、米歇尔·普拉松、马克·明郭斯基、让克洛德·马尔格瓦、弗兰兹·布吕根、路易·朗格雷、阿尔贝多·泽达……

毕业于纽约 JUIILLARD 学校，玛丽·德韦尔洛曾获得维也纳贝尔维得尔竞赛一等奖，随后在巴黎国家歌剧院歌剧培训中心完成学业。

玛丽·德韦尔洛录制有多张唱片：普朗克歌曲全集(EMI 唱片公司)、MASSENET 的“THATS”(DECCA/LONDON 唱片公司，与勒内·弗乐明、托马斯·昂普松合作录制)、ROUSSEL 歌曲集(丹帕尼唱片公司，钢琴伴奏；比利·埃蒂)。

2001年6月，玛丽·德韦尔洛凭其出众的才华荣获评论奖。德韦尔洛得到普拉西朵·多明戈的赏识，参加了2001年9月举行的歌剧选曲大赛。

玛丽·德韦尔洛在亚洲与南美洲举行维克多·雨果作品独唱音乐会，菲利普·卡萨尔担任钢琴伴奏。此次巡回演出曲目唱片将于2002年夏出品。

2002年11月，玛丽·德韦尔洛将于尼斯歌剧院参

加洛朗·贝蒂吉拉尔的当代歌剧“象人”在法国的首场演出。

钢琴家菲利普·卡萨尔德

菲利普·卡萨尔德在巴黎国立高等音乐学院师从多米尼克·梅尔勒、热内维也·若瓦杜蒂耶，1982年荣获钢琴与室内乐竞赛一等奖。随后进入维也纳高等音乐学院，师从汉斯·格拉夫与埃里克·维尔巴。其后，听从尼其塔·马卡洛夫的建议，加入莱昂·弗雷塞尔的研究生班学习。1985年参加克拉哈·阿斯季尔国际音乐比赛决赛，同年开始在巴黎与女歌唱家西斯塔·露德维格同台演出。1988年，获得都柏林 GPA 国际比赛一等奖。

卡萨尔德身为英国各主要督弦乐团的演出嘉宾，诸如：伦敦爱乐乐团、伯明翰城市交响乐团、皇家爱乐乐团，同时也应邀参加法国国家管弦乐团、里昂、图卢兹国家管弦乐团、布达佩斯爱乐乐团、丹麦广播乐团的演出，与杰弗雷·塔特、帕斯卡·图尔特利耶、查理·杜图瓦、马雷克·让诺维斯基、雷蒙·勒帕尔、斯尔阿列山戴尔·吉布松、屋拉第米尔·费朵斯杰夫等指挥同台演出。

菲利普·卡萨尔德将其一部分时间致力于室内乐与声乐伴奏，主要合作伙伴为沃尔弗冈·奥兹麦、拉法埃尔·奥勒格、米歇尔·波尔塔尔、伊莎贝尔·万·格棱、安娜·佳斯蒂内尔、洛朗·科尔西亚、吕伊·科拉雷以及多个四重奏乐团，诸如西兰吉西昂四重奏乐团、帕西斯四重奏乐团、旺布鲁格四重奏乐团、伊萨耶四重奏乐

团、蓝德塞四重奏乐团、塔卡克斯四重奏乐团、德彪西四重奏乐团、卡斯塔尼西四重奏乐团等。

作为德彪西音乐的杰出演绎者，卡萨尔德作出创新之举，一日之内分别在四场音乐会上连续演奏其全部钢琴作品。继 1993 年贝桑松音乐节后，卡萨尔德于 1993 年在伦敦维格摩尔音乐厅再次演绎这一连续演奏全曲，其后又在昂古莱姆、马赛、都柏林、巴黎、里斯本、东京、悉尼等地演绎该曲，每次均获得巨大成功。

该连续演奏全曲由阿斯特雷奥维蒂唱片公司录制出品，1994 年该唱片夺得唱片学院大奖。此外，卡萨尔德还与女高音歌唱家维罗尼克·迪耶西共同录制了三盘德彪西与富雷的音乐，与马特·埃莫维兹合作录制了两盘舒伯特的奏鸣曲音乐唱片以及一盘二十世纪大提琴与钢琴作品音乐唱片（德兹·格拉莫封唱片公司）

1993 年与 2001 年，卡萨尔德为伊夫·安吉洛的影片录制电影音乐，其中包括热拉尔·德帕迪耶主演的《夏倍上校》。同时，卡萨尔德还在法国音乐电台录制了主题为加布里埃·富雷的室内乐、贝多芬的钢琴协奏曲、夜曲共三个系列音乐，分五次播出。

1999 年，卡萨尔德荣获国家级奖章，目前他分别担任日贝伐瓦夏季音乐节与布尔盖湖浪漫之夜的艺术指导。

被上帝亲吻过的嗓子——安德烈·波切利

1958 年 9 月 22 日，波切利生于意大利拉亚蒂科，从小生活在一个热爱音乐的农业家庭中。家中人口众多，

以种植葡萄和橄榄为生，安德烈的父亲桑德罗至今仍在自制他那小产量的“ChiantiBocelli”葡萄酒。拉亚蒂科靠近具有悠久音乐传统的名城塔斯卡尼，拉亚蒂科人都非常热爱音乐。波切利从6岁时开始学钢琴，随后又学长笛、萨克管，并且显露出惊人的音乐天赋，尤其在歌唱方面，小小年纪就对歌剧特别感兴趣。值得一提的是，波切利自小是一个弱视儿童，12岁时，一次踢足球的意外，使他双眼全盲，但他不自暴自弃，坚持学唱。

中学毕业后，波切利离开家乡，进入比萨大学法律系。成为法学博士之后，他当了一年的执业律师。童年的梦想似乎越来越远了。就在他30岁的时候，机会来了，有消息传出弗兰科·科瑞利将在都灵招募学生，公开授课，他欣喜若狂，立刻报名投考，并顺利地成为了大师的学生。在学习期间，帕瓦洛蒂在歌唱上也给过他重要的意见：“记住要唱得柔和，不要强迫用嗓……”，至今波切利他那像说话似的歌唱就是受到帕瓦洛蒂的启示。那时候为了交学费，波切利白天当律师，晚上去酒吧弹钢琴，并在期间遇到了一个叫尤瑞卡的姑娘，两人情投意合，幸福生活至今。

1992年开始，一连串的机遇使波塞利从一个酒吧钢琴师一跃成为国际巨星。在一次偶然的场合中，意大利著名摇滚歌手佐凯洛听到波切利的演唱，大为欣赏，立即联同他唱《求主怜悯歌》。这让波切利随即获得1993年圣雷莫音乐节最佳新人奖。之后他签约总部设在米兰的著名的“糖”唱片公司。不久之后推出的首张个人专辑《宁静的夜海》，并再获得圣雷莫音乐节大奖，打进了意大利流行榜十大之一，他与莎拉·布莱曼灌唱的《告别的时刻》一曲，更是盛兴一时，成为欧洲流行榜冠军

歌，奠定了他的国际流行歌手的地位。1994年，他应邀参与在摩德纳举行的帕瓦洛蒂与流行群星音乐会的演出，大大提高了他的知名度。继《意大利之旅》之后，1997年他推出《浪漫曲》，以崭新的演绎方法突破了古典、流行的界限，雄踞荷兰、比利时、瑞典、法国、奥地利、德国、意大利流行榜。其实，波切利是学 BelCanto 的，却以 Pop 闯进乐坛，而且搞出了名堂。

“我们认为流行音乐在我们的古典音乐事业中有着重要的地位，即使如卡鲁索、吉利等伟大的男高音歌唱家也曾唱过流行歌曲啊。通过流行音乐，可以吸引更多的观众进入剧院观赏歌剧。”波切利如此说，也是如此做的。1998年波切利推出的《咏叹调》是国际上发行最成功的歌剧专辑，在多个国家的古典音乐排行榜上遥遥领先。波切利在这张专辑中充分展示了他的大胆与能力，所选唱的曲目都是传统男高音中最难唱和最富于技巧性的咏叹调，有普契尼“冰冷的小手”（《艺术家的生涯》）、奇妙的和谐、“今夜星光灿烂”（《托斯卡》）、“再见吧，可爱的家”（《蝴蝶夫人》）；威尔第的“美女如云”（《弄臣》）；比才的“花之歌”（《卡门》）等，一个新秀能将这沉重的咏叹调“啃”下来已算不错，唱法也比较正统、自然、舒服，始终保持着柔和的音色和稳定的声音，不过重也不太冲，听来令人放心。他高声区的 CLOSE 是采用元音变圆变暗的唱法，有很强的穿透力，混合共鸣使用得很好，也就是说他的 CLOSE 给人的感觉声音是从胸、腹中发出的。如他带有胸声唱出 9 个 HIGH C 的“多么快乐的一天”，有着帕瓦洛蒂的影子。

波切利最新得奖纪录：1998 美国告示牌杂志最新年度大奖双冠军；世界音乐类最佳艺人，古典音乐类最佳

艺人。1999 格莱美奖最佳新人奖提名，1999 新曲《THEPRAYER》获奥斯卡金像奖《最佳电影原声带歌曲》提名（与席琳狄翁合唱）。

如今，被万千歌迷喜爱的波塞利已经实现了童年的梦想，但事业的巨大成功并没有破坏他内心的宁静。他依然是一个喜欢冒险、对生活充满激情的人。除了音乐，他还喜欢文学，尤其是俄法作家的作品，他喜欢朋友，喜欢做菜，经常占领家中厨房，兴致勃勃地搞出几道拿手的意大利名菜。他并不介意自己是一个盲人的事实，他坚信法国作家安东尼·德·圣·尤伯瑞的话：“心灵是通向世界的唯一窗口。”

总谱和原著一起读——范·达姆

如今声乐舞台上象范·达姆（JoseVanDam）这样喜欢思考，用心演唱的歌唱家已经不多了，大部分都是人云亦云，很少有自己的见解，而范·达姆却以对角色独树一帜的理解和透彻精确的分析使自己成为歌剧舞台上聪明的演唱家。

1940年，范·达姆生于布鲁塞尔，他的父亲是个木匠，母亲是朴实的家庭妇女，从小范·达姆就参加唱诗班的活动，他的第一位声乐教师是在布鲁塞尔的一个耶稣会教师，他了解范·达姆的优美音色，并且认定这个学生今后一定会功成名就。13岁时，范·达姆来到布鲁塞尔皇家音乐学院，是从安斯帕赫，得到了教授的悉心指导，安斯帕赫始终阻止他拓展音域，他教会了范·达姆如何用最自然的嗓音刻画人物。1960年首次登台，在

列日演唱《塞维勒理发师》中的唐巴西里奥。

毕业后范·达姆被巴黎歌剧院录用，在那里他唱过不少配角，1965年，范·达姆来到日内瓦歌剧院，1966年，范·达姆参加了米约歌剧《错误的根源》的演出，这也是范·达姆较早接触的现代歌剧作品之一。1967年范·达姆进入柏林德国歌剧院，演唱了许多脍炙人口的歌剧名作，当时专业界对他的评价是：“声音响亮，表现力强，清晰度高，是一位有着出色男中音音域的抒情男低音。”

范·达姆的音色丰满、抒情，特别适合演唱瓦格纳歌剧中的某些角色，比如《漂泊的荷兰人》中的荷兰人，范·达姆曾经仔细阅读过脚本，他理解的荷兰人是一个非常戏剧化的人物，但是，考虑到他长期与世隔绝，因此又不能把荷兰人演的过分开朗活跃，这样，角色表演的分寸就很难把握。他说：“荷兰人并不是魔鬼，而是一个与魔鬼订立契约的人，现在他已经对契约感到后悔。”所以，范·达姆反对用传统方式，炫耀音色来演唱咏叹调，音乐要为剧情服务，范·达姆演的是一个内省、深沉的人。从纯粹声乐技术的角度看，荷兰人这个角色其实难度不低，只是历来不受重视罢了，他一上场就有一首漫长的咏叹调，没有任何开嗓热身的机会，一切都要依靠歌唱家自我调整，接着就是与厚重的管弦乐队拼搏，范·达姆的音量小，要穿透管弦乐屏障的确有困难，还有那些二重唱也并不轻松。

范·达姆在德国歌剧院的出色表现令卡拉扬对他产生了兴趣，1968年范·达姆首次被邀参加萨尔茨堡音乐节，演唱卡瓦莱里的清唱剧《灵与肉的表现》，此后他经常与卡拉扬合作演出。对于卡拉扬，范·达姆充满怀念，

他说：“卡拉扬与歌唱家们之间的融洽关系几乎成了一种超自然的密切结合！”为了得到卡拉扬的教诲，范·达姆甚至在1978年萨尔茨堡音乐节上演唱《费岱里奥》中的洛克，这个角色对于范·达姆来说音域过低，需要冒很大风险，结果，范·达姆得到的是褒贬不一的评价。《帕西法尔》中的安福塔斯是范·达姆另一个成功的瓦格纳角色，与荷兰人相反，安福塔斯是个性格外向人，虽然是圣徒，但他的脾气暴躁，屈从于诱惑。范·达姆认为这个人物拥有强烈的抒情色彩，与《尼伯龙根指环》中的那些人迥然不同，也许正是因为《帕西法尔》是瓦格纳的最后一部歌剧，他很自然地想到那些青年时代感兴趣的问题，在很大程度上安福塔斯是瓦格纳矛盾的产物，他的道德水准始终在情*高尚与意志薄弱之间徘徊。虽然一直以演唱瓦格纳角色而闻名，但是，范·达姆始终拒绝演唱《罗恩格林》，因为泰拉蒙是有名的“杀手角色”，管弦乐队从来不过放过整治这个人物的机会，他一走上舞台，管弦乐队就会毫无顾忌地把最可怕的音量贡献出来。同时，他还反感演唱沃旦，因为他说：“从声乐角度看，他太长，完全没有抒情色彩。你必须一个小时接一个小时唱，唯一的报答是与布伦希尔德道别。”

1973年科文特花园皇家歌剧院，《卡门》中的埃斯卡米洛，这个角色对于他说声乐技巧方面没有多少难度，然而，埃斯卡米洛却是范·达姆少数几个失败的角色之一，原因恐怕在于这个人物与范·达姆的气质相去甚远，范·达姆缺少那种风流倜傥的英雄气概。

1977年，范·达姆在萨尔茨堡音乐节上演唱了《莎乐美》，他演约翰，范·达姆认为约翰是个天真的苦行者，他没有遇到过像莎乐美那样的人，他不能理解莎乐美何

以会如此贪恋肉体，范·达姆用一种沉稳、犹豫的音色塑造约翰，得到了卡拉扬的认可。范·达姆并不总是那样严肃（虽然他老是演一本正经的角色），他有演喜剧的天赋，比如《费加罗的婚礼》和《唐璜》，他认为莱波雷洛是个聪明的、识时务的人，如果像许多同行那样把他演成个痴痴呆呆的人就是大错特错了，他总是从原著或者脚本中人物的性格以及发展中寻找把握角色的线索，范·达姆爱好阅读，他喜欢按照剧本的要求读一点背景材料，比如威尔第的《唐卡洛》，他特意读了传记和席勒的剧本。他认为：“真正的菲利普二世、席勒笔下的菲利普二世与威尔第的菲利普二世之间有很大差别。虽然我们的人物是演威尔第的菲利普二世，他碰巧是三个菲利普中最富人情味的一个。读背景材料其实是非常有用的，比如，我们读了席勒的剧本之后，看到了菲利普二世与宗教法庭之间的斗争，并发现歌剧中没有提到过波萨是新教徒，这正好有助于我们唱好两人之间的二重唱，这是威尔第写的最美的乐曲之一。”在演古诺的《浮士德》之前，范·达姆阅读了歌德的原著，他回忆说：“我们发现了它充满了美妙的东西，比如梅菲斯特无比辛辣的反唇相讥在古诺的歌剧脚本中是看不到的，在柏辽兹的《浮士德的沉沦》中也只是轻描淡写。在歌德原著中发现了梅菲斯特的冷嘲热讽之后，更加使我们确定它应该是一个喜欢寻欢作乐的人，作为罪恶的撒旦，他无处不在，并且预知未来。”

80年代后，范·达姆开始对现代歌剧进行探索，1983年，范·达姆在梅西安的歌剧《阿西西的圣方济》中出任主角，11月在巴黎大歌剧院，小泽征尔指挥。范·达姆觉得：“这个角色从声乐角度来说写的非常好，有强烈

的旋律线条，在当代音乐中是少见的，当代作品往往与噪音作对，我们不喜欢，连沃采克也是和嗓子作对的，但这个人物在戏剧上很有趣，足以弥补噪音上和音乐上不够令人满意的缺陷。”当然，演员不是万能的，即便是象范·达姆这样肯动脑筋的艺术家，因此，他喜欢和艺术指导一起工作，研究角色，分析人物，特别是那些他没有多少把握的角色，比如沃采克，范·达姆认为这个角色耗费了他最多的精力，沃采克太长了，整整 15 场歌剧他有 13 场在舞台上，根本得不到休息和调整，而且，范·达姆理解这是一个山穷水尽接崩溃的人，他试图控制自己但是却办不到，这恐怕就是他自杀的缘故。另一方面，他爱妻子和孩子，妻子的不忠使沃采克无法忍受这种压抑的生活，最终导致悲剧。范·达姆说过：“虽然结局悲惨，但是这个男人的爱的力量和强度，使沃采克成为所有歌剧中最为凄美的爱情故事之一，我们特别喜欢他，但是他的确耗费了我们大量精力。”钻研的结果使范·达姆扮演的沃采克带有浓重的忧郁、颓废色彩，被认为是《沃采克》20 世纪最传神的表演之一。

虽然英雄气概不属于范·达姆，但是，作为演员尤其是优秀的表演艺术家，范·达姆始终在不断探索和挖掘自己的潜力，以前，他从未演过《纽伦堡名歌手》，在潜心研究这个人物之后，1986 年，范·达姆在布鲁塞尔首次演唱了《纽伦堡名歌手》中的汉斯·萨克斯，他的抒情音色赋予了萨克斯一份柔情和流畅，范·达姆能够用最弱音来营造气氛，同时，他的演唱以清晰明快而著称，范·达姆非常喜欢这个角色，这也是范·达姆对角色精心钻研的结果，现在，范·达姆仍然活跃在声乐舞台上，继续为观众塑造新的歌剧角色。

我们面对这个形状消失的亲爱的世界

1955年，双目失明的阿根廷小说家博尔赫斯被任命为布宜诺斯艾利斯的国立图书馆馆长，他写了一首诗，向上帝表示敬意：“……他以如此妙的讽刺，/同时给了我们书籍和失明……/格鲁克或者博尔赫斯，/我们面对这个形状消失的亲爱的世界，”据说，博尔赫斯的前几任馆长也都是盲人，盲人和国立图书馆馆长成了古老的布宜诺斯艾利斯的特色。56岁的博尔赫斯成为盲人，对他来说只是眼前的这个毫无意义的表像世界的消失，在他的内心世界升起的是更为透彻的诗和哲学。当我们每天睁大双眼迷惑不解地望着这个徒有其表的世界出神时，博尔赫斯不再需要了，那位歌喉洪亮，唱着“世代如落叶”的人类第一诗人荷马不再需要了，那一位被称为来自幻想的黑暗的音乐的《复乐园》和《力士参孙》的作者弥尔顿不再需要了，他们将黑暗留给了自己，将瑰丽和光明的想象和诗篇留给了这个世界。

意大利——人类文明史上“文艺复兴”的故乡，这个名字在十五世纪意味着画家达·芬奇、拉斐尔、弥盖朗琪罗、巴多洛美奥、提香，在十九世纪它意味着歌剧家威尔第、罗西尼、普契尼、多尼采第，意大利的美声就像达·芬奇或拉斐尔的绘画一样，对称、圆润、流畅、华丽和明净。法国艺术家丹纳在《艺术哲学》里说：“在我们这个时代，他们那种像歌曲一般的音乐，节奏清楚，便是表现壮烈的情绪也优美悦耳。”意大利人像享受地中海的阳光一样地享受绘画和歌剧。对于二十世纪的意大

利人来说，他们的一件新发明物是帕瓦罗蒂，这位世界上最伟大的男高音歌唱家，已不是人声的代表，他本身就是一座米兰大教堂或威尼斯的圣马可广场，听他的高音 C，人的灵魂都会得到提携。对于安德利·波切利来说，要成为一名歌唱家好象是个多余，在他前面有如此众多的杰出的人声：恩瑞科·卡鲁索、利莱里·弗兰科、马里奥·德·蒙卡尼科、露西亚诺·帕瓦罗蒂……在意大利的托斯卡纳省，波切利(Bocelli)这个名字以酿酒技术而闻名，他的祖辈在黑暗充满葡萄酒味的地窖里酿造一种名叫“波切利”的葡萄酒。七岁男孩波切利并没有继承父业的愿望，他更渴望摸一摸白色和黑色的琴键，在上面一试自己的歌喉。自小视力较弱的波切利有时候也替父亲照看一下正在发酵的酱紫色酒桶，在飘满酒酿芬芳的房间里，他想象着黑暗中某处浮上来的一架白琴键的钢琴。因为眼睛看不清楚，他只能用鼻子像闻酒味一样地嗅出琴在的方向。后来，他开始用心灵的手指来弹奏琴键，弹奏它，在阴暗的任何一个遗忘处，在一个生疏的寂静的地方。有一次，在踢球的时候，他的眼睛不慎受伤，竟永远地失去了他的视力。12岁的他从此生活在黑暗里，意外的失明使他失去了灿烂多姿的外部世界，却使他永久地获得了澄澈的内心世界——一位歌唱家具备的艺术素质。波切利在1993年开始在欧洲巡回演出，当他唱起普契尼的歌剧《图兰多》“今夜无人入眠”的时候，巴黎人疯狂了，他们为又一个帕瓦罗蒂的诞生而起立鼓掌。1994年，波切利推出首张个人专辑《夜晚静悄悄的海洋》，并获得欧洲最重要的圣万雷音乐节的主题曲大奖。这年秋天，他有幸与帕瓦罗蒂同台演出“帕瓦罗蒂和他的朋友们”音乐会。在录制《歌剧专辑》的

时候，他已经开始从流行音乐迈向古典音乐的台阶——摘取意大利男声的桂冠。1999年，波切利推出了专辑《SOGNO》（意大利语：梦）。在专辑的封面上，波切利十指并拢，作祈祷状，他的身子处在黑暗处，明亮的地方是他的脸部和祈祷的双手。阳光洒在那里，光由他的祈祷通向心灵。这时候，他身体里光焰炽亮，他知道那是音乐正走过他的灵魂深处，炫目的光焰弥散。《梦》专辑里的第一首歌叫《CANTODELLATERRA》，我们在反复倾听它的时候，特别是听到“Adarciunpo'disole”（Givingushope,andsomesun,sun,sun），我们的心底里大约升起了太阳的影子——它令我们想起了盲诗人博尔赫斯的《老虎的金黄》——

朦胧的光亮，难测的阴影

和原始的黄金。

啊，西下的夕阳；啊，老虎，

神话和史诗里的闪光，

啊，还有那更可爱的金黄，你的头发，

我们的手渴望把它抚摩。将《CANTODELLATERRA》译介出来，它不啻是一首优美无比的诗：

是的，我们知道

我们的爱，你和我们

紧紧地在一起

只为短暂的时刻

沉默

当我们向窗外看

听

那天空

和一个世界

在苏醒
而夜晚已离我们远去
已，远去
看看这世界
转过身，和我们一起
甚至在黑暗里
看这世界
转过身，为我们
给我们以希望，还有阳光，阳光，阳光
我们的爱，无论你是谁，我们的爱
我们听得到你的声音，我们还在听海的声音
它跳动如你的心跳
所有你给予我们的爱
是这爱
它在那儿，隐蔽在
隐蔽在波浪里
世界上所有的波浪
像一只船……
看看这世界
转过身，和我们一起
甚至在黑暗里
转过身，为我们
给我们以希望，还有阳光，阳光，阳光
阳光，阳光，阳光
看看这世界
转过身，和我们一起
给我们以希望，还有阳光
浩大的太阳

浩大的太阳

浩大的太阳

音乐家莫扎特

沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756. 1. 27-1791. 12. 5.) 沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特出生在萨尔茨堡市中心。一七六二年，年仅六岁的“神童”就被带进维也纳的美泉宫，为玛丽亚·特蕾西亚女皇演奏钢琴。莫扎特小小的年纪，就随父亲跑遍了欧洲。后来莫扎特就在萨尔茨堡主教的手下担任乐师，期间他多次造访意大利。意大利之行对他的创作产生了深远的影响。一七八一年，莫扎特和主教决裂，只身来到维也纳，开始了自由艺术家的生活。莫扎特在他短短的一生中留下了数百部作品，其中有四十一部交响曲、《费加罗的婚礼》、《魔笛》等脍炙人口的歌剧和众多的小夜曲、室内乐曲、教堂乐曲、钢琴和小提琴协奏曲。莫扎特在维也纳的生活充满了矛盾，一面是辉煌的成就，另一面是失望和潦倒。一七九一年，莫扎特猝然病死，生前还留下了一部为一位不知其名的人定作的安魂曲。他的尸体被掩埋在圣马克斯墓地的一个不知名的墓穴之中。充满神秘的传奇，使这位天才艺术家的故事更加吸引人。除了幼年莫扎特居住的萨尔茨堡粮食胡同如今被完好保存之外，维也纳人还把他创作《费加罗婚礼》的故居称之为费加罗楼房，为前来造访的崇拜者展现一幕幕一代乐圣莫扎特的生活。

造访音乐家莫扎特沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特

的童年和青年生活是在萨尔茨堡度过的，因此萨尔茨堡保留了莫扎特的出生地和故居，并且为莫扎特修建了莫扎特雕像，萨尔茨堡的音乐学院也是以这位音乐大师的名称命名的。请详见萨尔茨堡的介绍。莫扎特迁居维也纳之后，也曾多次更换过住址。其中最为著名的是费加罗楼房。在这座典型的维也纳老式

楼房里，莫扎特和他的妻儿渡过了一生中最愉快的时光（一七八四年至一七八七年）。在这里，他创作了《费加罗的婚礼》，在这里他曾教授过年轻的贝多芬，在这里他被授予皇家室内乐作曲家的称号。地址：Mozart-Gedenkstätte, Figaro-Haus, Domgasse 5, 1010 Wien

莫扎特去世后，尸骨安葬在圣马克斯墓地。地址：St. Marx Friedhof, Leberstraße 6-8, 1110 Wien。他的墓碑于一八九一年从圣马克思墓地移到了中央陵园名人墓地 32A 的第 55 号墓穴，莫扎特的一座大理石纪念像创作于一八九六年，如今这座塑像坐落在城堡花园，是游客们乐于观光的地方。

音乐家的爱情故事

贝多芬永远的爱人

贝多芬是欧洲音乐史上一位具有划时代意义的音乐大师，他的音乐继承和发扬了古典主义的优秀成果，同时，打开了浪漫主义的大门。

贝多芬的伟大，在于他的音乐创作具有承上启下和

发人深省的哲学意味，而且他还把严肃的人生课题引入了创作领域，从而使音乐成为思想的载体。贝多芬的音乐在表达情感的同时，产生出一种与尘世和命运抗争的精神力量。贝多芬为我们留下的 9 部交响曲、16 首弦乐四重奏、10 首小提琴奏鸣曲、32 首钢琴奏鸣曲以及其它的许多作品不仅是极富创造力的艺术杰作，也是他灵魂的告白。他把自身对人生的疑惑变成了对整个人类的积极而不可抗拒的爱。

贝多芬的一生充满了艰辛坎坷。在不到 30 岁的时候，他就发现自己的听力在逐渐消失。随着时间的推移，他的耳聋愈加严重，这使得他在众人当中显得更加孤独。

贝多芬的爱情生活经历了许多波折，他经历过多次恋爱，他曾经给一位名叫朱丽叶的贵族女生上过钢琴课，并且爱上了这位姑娘，但最后由于门第不相当而分手。1801 年，贝多芬把他的《月光奏鸣曲》献给了朱丽叶，可是他写道：“不幸的是，我们地位不同……目前，我们无法与她结婚”。朱丽叶有一个表妹叫特雷泽·布伦什维克，1804 年，她与贝多芬的关系日益密切。从 1804 年到 1808 年期间，贝多芬给特雷泽写过 13 封情书。这次恋爱对于贝多芬来说十分重要，他曾经在信中对特雷泽说：“是你把我们从耳聋的危机之中解救出来，我们将证明我们不会让你失望，我们会更加勤奋地创作”。这一时期，贝多芬的作品异常丰富。

在贝多芬的爱情故事中还有一个，1812 年 7 月 5 日，贝多芬从布拉格来到了特普利茨。在此停留期间，他用了 3 天多的时间，给一个不知名的女子写了一封激情洋溢的情书。这位女性被贝多芬称为“永远的爱人”，但是贝多芬却从来没有提到过他所深爱着的这位女性的名

字。曾经有人认为是特雷泽·布伦什维克，许多研究贝多芬的专家则认为是安冬妮·布兰塔诺，因为贝多芬在1812年确实遇到过这位“永远的爱人”。

究竟谁是贝多芬心中的“永远的爱人”？后人想尽所有的办法搜寻线索，想找到真相，但始终是扑朔迷离。也许这正是贝多芬所希望的，因为他一直谨慎地保守着这个秘密，把这段感情深深地埋在自己的心底。贝多芬终其一身都过着孤独的生活，但他一直渴望爱情，所以他在他的歌剧《费德里奥》中塑造了一个极其完美的女人的形象，也许这就是他心目中那位女性的化身。

升华之爱——舒伯特的爱情故事

在西方音乐史上，有这样一位作曲家，以创作大量的艺术歌曲而见长，后世尊称他为“歌曲之王”。他就是我们今天的“音乐·故事”里的男主人公——伟大的奥地利作曲家弗朗兹·舒伯特。

舒伯特在他短暂的一生中创作了数量惊人的作品，这些作品几乎涉及到音乐的各种体裁，其中包括18部歌剧及戏剧配乐，10部交响曲，19首弦乐四重奏，22首钢琴奏鸣曲以及大量的即兴曲、钢琴小品、序曲、声乐套曲等。舒伯特完成并保存下来的艺术歌曲共有600多首，堪称世界大音乐家之冠，因此被人们誉为“歌曲之王”。

情窦初开舒伯特的热恋着一位经营纺织厂的富有寡妇的女儿，她的名字叫特丽莎·葛罗伯。据舒伯特的朋友们说，这是他一生中的初恋，也是最后一次恋爱，至少可以说是他一生中唯一的一次真正的恋爱。舒伯特于

1815 年给霍查弗尔的一封信中坦诚地叙述了他对特丽莎忠贞不渝的感情。在此之前，舒伯特曾经在许多公开场合表现出对恋爱不感兴趣。有一次，舒伯特和他的一位好友一起在森林中散步，这位朋友问他是否谈过恋爱，舒伯特却回答说：“哦！不，我们曾深爱过一个人，她也爱我们。……我们仍然爱她，再也没有人能够比得上她在我们心中的地位，她占据了我們心中最亲密最深刻的那份感情。”

尽管舒伯特对特丽莎倾注了十分真挚的感情，可是，他却不知如何去表达自己的心迹，语言似乎对他是无用的。几年之后，不知出于什么原因，特丽莎嫁给了一个面包师。爱情远离了这位年轻而贫困的作曲家，舒伯特只能用自己的音乐来表达深切的情意。1824 年 5 月，27 岁的舒伯离开维也纳前往匈牙利。在四个月的他乡生活中，舒伯特将自己的感情寄托在他的学生——19 岁的美丽、高雅的女伯爵卡洛林身上。不善于用言辞表达情感的舒伯特，又一次将感性的激流化作美妙的音乐，他为卡洛林写下了许多首清新脱俗的钢琴作品，其中还包括特别题献的《流浪者幻想曲》。这些乐曲意境深远，涵义明显，的确是表达心声最恰当的手法。舒伯特经历的爱情都没有明朗化，所以人们都说，他的爱情是极其含蓄的。这种爱像是对女神的膜拜，而不是以胜利者的姿态对女性的征服和占有。

肖邦的天鹅之旅

我们为您介绍的是波兰作曲家肖邦的爱情故事。朋友们一定听过肖邦脍炙人口的钢琴曲，这些忧郁、多情、

充满幻想的作品，一百多年来一直是古典音乐会上出现频率最高的曲目，有些作品还改成了流行歌曲，在世界范围内广泛传唱。肖邦被人们誉为 19 世纪最为纯真的浪漫主义钢琴诗人。肖邦生于 1810 年，病逝于 1849 年。在短短 39 年的人生旅途中，肖邦经历了三次爱情，为他天鹅般的人生之旅划上了一个个感伤的句号。三个恋人传奇般的影响，在他的钢琴作品里都留下了深刻的痕迹。

肖邦的第一个恋人名叫康丝坦雅·哥拉德科斯卡，她是一位波兰籍女高音歌手。肖邦倾心于康丝坦雅，但康丝坦雅对于这个苍白、瘦弱少年的感情一无所知。直到肖邦去世后，康丝坦雅才从朋友那里得知肖邦对自己的感情。在康丝坦雅的印象中，肖邦禀赋极高，充满想象力，可惜有些神经质，很难成为可以依靠的恋人。1835 年肖邦遇到了自己生命中的第二个恋人玛丽亚·乌金斯基，但是，肖邦孱弱的身体以及他在巴黎沙龙里留下的某些传闻，成了他与玛丽亚相爱的障碍。肖邦向玛丽亚求婚，遭到了玛丽亚家人的强烈反对。他的第三个恋人乔治·桑比肖邦大 6 岁。在认识肖邦以前，乔治·桑是一位小说家，以言行古怪在巴黎闻名。乔治·桑经常穿男式服装，抽雪茄烟，与文弱的肖邦成了鲜明的对照。肖邦与乔治桑的关系十分奇特，他们的来往曾经是在巴黎社交圈轰动一时的新闻。肖邦与乔治·桑这一对遭人非议的恋人最终成了不能相见的陌生人。1849 年 10 月 30 日，肖邦的葬礼在圣马德莱娜大教堂举行，随后下葬拉雪兹公墓。乔治·桑不在送葬队伍里。肖邦热爱自己的祖国波兰，可以说波兰是肖邦永恒的恋人。肖邦的遗体留在法国，心脏则被运回波兰安葬。他对恋人们的爱最终如烟般消散，回到了波兰这位是永恒恋人的身边。

勃拉姆斯心中的女神

勃拉姆斯在个人生活中给后人留下了许多神秘的猜想。他一生没有结婚，性格压抑，却有一颗充满热情的心灵。由于天生羞怯，勃拉姆斯从未向任何人公开地讨论自己的感情，只是在抽象的音乐背后，完成了一场又一场内心与情感的戏剧。这些神秘的戏剧经过高度的升华，在音乐中得到展现，为后人留下了猜想的巨大空间。

1853年，离开汉堡去追寻音乐理想的勃拉姆斯与小提琴大师约阿希姆相识，经约阿希姆介绍，与舒曼一家认识。让勃拉姆斯意想不到的，他以后的生活会与舒曼一家产生无法割舍的关系，在舒曼死后，舒曼的夫人克拉拉一直主宰着勃拉姆斯的感情生活。

勃拉姆斯在给克拉拉的信中说：“如果我们能亲自从我们的口中说出我们爱你若狂，而不是写这封信来告诉你，那该有多好。眼中的泪水让我们再也说不下去了……”克拉拉深信自己与舒曼的爱情完美而不可替代，她永远追忆自己的丈夫，这完全符合当时的道德规范。经过感情的考验和痛苦的思索之后，她向勃拉姆斯表示，彼此一生将以最亲密的朋友身份相处。勃拉姆斯一生像在远方活着，只有克拉拉把他拉回人世，并让他相信他无比强烈地爱着一个人，以及世间的一切。

柴科夫斯基和梅克夫人的故事

生活在19世纪下半叶的柴科夫斯基是一个多愁善感的作曲家，他的音乐充分表达了普通人内心的欢乐与

痛苦，对人民表现出深切的同情与无限的关爱。柴科夫斯基的音乐把德奥传统的古典形式和俄国的民间音乐素材融为一体，曲调优美，富有歌唱性，色彩丰富，感情热烈。

1876年的12月，孤独寂寞的柴科夫斯基在莫斯科的家中，忽然收到一封陌生人的来信，简短的信札表达了感激之心，又充满了爱慕之情。这位陌生人就是冯·梅克夫人。在梅克夫人的世界里，她就像一个君主，许多人服从她，却很少有人爱她。她需要一份对等的感情，需要一个她崇拜的对象，而柴科夫斯基的音乐使她倾倒，给她带来了心灵的慰藉。柴科夫斯基和梅克夫人的这段情感，始终以一种非常奇异的方式来进行着。在14年的交往当中，他们只有书信来往，而且他们通的书信呢多达1200多封。由于梅克夫人的接济，陷入贫困边缘的柴科夫斯基可以全身心地投入到创作中去。在互换照片之后，他们之间的通信从简单的客套变成了长篇的倾诉，他们在不断表达和探讨内心深处的思想和情感，也倾诉了彼此间的爱慕之心，但是，这种柏拉图式的友谊从来没有发展成为爱情，而音乐上的探讨却很快就使他们缩短了心理的距离。

在1877年的时候，有一个名叫米柳科娃的姑娘闯入了柴科夫斯基的生活，作曲家迫于种种原因，最终呢，草率地同意和这个姑娘结婚。但是，后来的事实证明，这个短暂的婚姻是个失败。在柴科夫斯基看来，妻子毫无吸引人之处，甚至连音乐也不懂。他们之间根本没有共同之处。

1890年梅克夫人突然与柴科夫斯基断交，给人们留下了一个无法解开的谜。这件事情可以说从精神上给柴

科夫斯基带来了巨大的打击，在这个世界上，他唯一可信赖的人就这样失去了。关于柴科夫斯基和梅克夫人断绝来往的真正原因，世间流传着各种各样的猜测和说法。他们之间长达整整 14 年的真诚交往更使这样的结局充满了一种悲剧色彩。也正是这样的一段人生经历的背景，才使柴科夫斯基给我们留下了许多宝贵的音乐财富。

音乐是他最后的避难所

作为一个作曲家，德米特里·肖斯塔科维奇是靠他在 1925 年创作的第一交响曲而一举成名的，他当时是 19 岁，列宁格勒音乐学院的学生。这部交响曲是作为毕业论文于是 1926 年 5 月 12 日首次得到演奏的。从那以后，这位青年俄国作曲家的名字就经常在报上出现了。

1906 年 9 月 25 日生于圣彼得堡（原列宁格勒）的肖斯塔科维奇，是迄今为止当代苏联作曲家中得到最广泛宣传和最著名的一位。这部份是由于他的音乐所具有的鲜明特性，部份是由于 20、30、和 40 年代早期的意识形态现象所决定的。

肖斯塔科维奇是在俄国革命中诞生的。他是在苏维埃思想的哺育下长大的，他认为自己的音乐表达了俄国人民的情感，是符合苏共中央所阐明的信条的。

于是他的音乐就成了欧美左翼知识分子的团结号角，在 30 年代的大萧条期间他有非常强的影响力。

红色音乐家的政治磨难

尽管如此，这位作曲家也未能永远得到共产党的赏识。他和党的关系的第一次破裂是由他的歌剧《姆倩斯克县的麦克白夫人》引起的。

1935年2月，当这部歌剧在阿图尔·罗金斯基的指挥下由克利夫兰管弦乐队和九名歌唱家在纽约大都会歌剧院演出时，它引起了人们巨大的好奇心，并招致了来自某些方面的反对。1936年2月，《真理报》发表了一篇文章，说这部作品是“没有苏维埃思想的、怪诞的和左倾的。”

这位作曲家做了公开检讨，并以次年写出第五交响曲来赎回了自己在苏联人眼里的声望。可能这部交响曲是除了《第一》之外他所作过的最受欢迎的作品。

然而到1946年，他由于所作的第九交响曲又受到了《文化与生活》杂志的非难，这家杂志说它“过分荒诞与无聊”，说这部作品未能表现出苏维埃人的严肃目的。

更糟糕的是，1948年2月11日肖斯塔科维奇、阿拉姆·哈哈图良、谢·普罗科菲耶夫，以及其它四名比较次要的作曲家遭到了苏共中央的指责。肖斯塔科维奇的作品又一次地被宣布为“左倾的”和“资产阶级堕落”的表现。肖斯塔科维奇做了“改正错误”的保证。

结果他用写了一系列严格遵循该党方针的作品的办法履行了自己的诺言。为此他在1950年被授予了斯大林奖金。

1957年，当时的苏共中央书记德·谢皮洛夫在莫斯科举行的一次苏联作曲家代表大会上，就1948年党中央

有关肖斯塔科维奇等人的决定做了平反，结果肖斯塔科维奇和恰恰图良被选为苏联作曲家协会书记。

肖斯塔科维奇仅有几次出国访问

肖斯塔科维奇到美国访问过三次。第一次是在 1949 年，当时他被派去出席由美国全国艺术、科学和专业理事会发起的一个“世界和平文化与科学会议”，并在该会议上发言。

他和一个由 17 名成员组成的代表团于 3 月 23 日到达美国，而在 3 月 29 日就根据美国国务院的要求离美返国了。要他们走的理由很简单，即该代表团只是被准许来参加该会议为期 3 天的活动的。很多美国公民和出版物都攻击了这次会议，把它说成是“红色阵线”。

1959 年 10 月，肖斯塔科维奇又来到美国，做了一次为期一个月的比上一次有意义得多的访问，这次是根据美苏文化交流协议进行的。与他同来美国的有四个别的作曲家——吉·赫连尼科夫、德·卡巴列夫斯基、康·丹柯维奇和费·阿米洛夫和一个批评家兼音乐学者鲍·雅鲁斯托夫斯基。该代表团访问了几个大城市的交响乐队并听了对他们自己的和美国作曲家们的作品演奏。

访问过程中，大部份讲话都是由苏联作曲家协会第一书记赫连尼科夫出面，看来他的目的就是为了防止别的作曲家单独和别人接触和直接解答向他们提出的一些问题。肖斯塔科维奇即使是对这种限制感到激怒的话，他也从未当众表现出来过。

1973 年 6 月，由于多年患病而显得面容憔悴但仍然

有一股憋着的劲的肖斯塔科维奇，登上了苏联邮轮米哈伊尔·莱蒙托夫号来做他一生中的第三次访美之行。他此行的目的地是伊利诺斯州的伊文斯顿市，在那里西北大学要授予他荣誉艺术博士称号。

在纽约期间，他出席了纽约交响乐团举办的一次“炉边地毯音乐会”（rugconcerts），并得到了可以自由选择是否在该音乐会中保留一个固定座位的权利。在回国的时候，他说他感到在美国的这段经历有趣，但也有一种复杂的心情，他认为，那些随随便便地斜躺在地毯边靠椅上的听众对严肃的音乐表现出了一种“漫不经心”的态度。

肖斯塔科维奇到1960年才参加了苏联共产党，他生活中的那些起伏并没有由于入了党就结束了。1963年他的第十三交响曲被尼·赫鲁晓夫压制了，因为在这首交响曲中他引用了叶夫盖尼·叶甫图申科的一首猛烈抨击反犹太主义的诗。不过在同一年中那部曾被搞得很臭的歌剧《姆倩斯克县的麦克白夫人》修改后在莫斯科得到上演，并得到了官方和公众的认可。这部歌剧改编后的名称是《卡杰琳娜·伊兹万洛娃》1965年3月4日纽约市歌剧院上演了这部歌剧。

1966年9月24日，在他60岁生日的前夕，他被授予了苏联的两种最高奖赏：一个是“社会主义劳动英雄”称号，一个是“列宁勋章”。

不管是对俄国人还是美国人说来，战时苏联的最高象征就是《列宁格勒交响曲》——德米特里·肖斯塔科维奇的《第七》。1942年，当阿图罗·托斯卡尼尼和美国国家广播公司交响乐队在电台作该曲在美国的首次演出时，纽约的《时代》周刊音乐评论员说“这部音乐大吹

大播的程度和流传的广度在历史上都是前所未有的。”在苏联，这部交响乐的演出据说对“在反对纳粹侵略者的斗争中的苏联人的心灵产生了深刻影响。”

到四十年代后期，肖斯塔科维奇的象征性价值有了如此显著的增长，以至他经常被利用来为约瑟夫·斯大林大元帅的战后政策增光。1949年肖斯塔科维奇被派到纽约市，以苏联明星代表的身分出席在沃尔多夫·埃斯托利亚饭店召开的世界和平文化与科学会议，这次会议是由诸如伦纳德·伯恩斯坦、李利安、海尔曼和查理·卓别麟之类的社会名流发起的。这次会议是苏联发起的一次规模庞大的和平攻势中一个组成部份，旨在巧妙地转移人们的视线，使人们不把注意力放到斯大林采用敌对手段对付自己的人民这一件事上。

这正是在苏联内部毁灭犹太文化，逮捕著名犹太人知识分子的时期。一场对艺术的清洗开始了，它使那些经过30年代中期大恐怖之后幸存下来的作家和作曲家们的命运又处于生死存亡的地位。在音乐领域中，主要的攻击目标是肖斯塔科维奇。尽管他得过不少斯大林奖金，现在却被称为“非苏维埃的、不健康的、荒诞的、没有韵调的”作品的作者。他知道该怎么办。1936年为了他写的一部惹恼了斯大林的歌剧，在受到了当众“鞭笞”之后他差点儿丢了命。在中央委员会于1948年通过一项谴责他的决议之后，他为能指出他的缺点而对苏共公开地表示“深切地感恩戴德”。

在这些事件发生之后，对逗留在沃尔多夫饭店里的肖斯塔科维奇加以细致观察，就可以发生他根本不适合承担分配给他的作斯大林的宣传员的角色。坐在该饭店“星光屋顶”的高台上的他，给人一种令人惊异的虚弱

感，人们可以看到他用抖动着手拿着香烟，一根接一根地抽着。他的面部经常习惯性地抽搐着，嘴唇也拉成一种令人狐疑的微笑。一个翻译为他代读发言稿，这个发言既攻击了美国战争贩子，也攻击了伊戈尔·斯特拉文斯基，与此同时对“苏联音乐文化达到的空前的发展规模和水平”加以赞扬。在发言稿的整个宣读过程中，从这位作曲家嘴角和面颊的不停抽动中可以看出，他的坐立不安已达到了一种难以控制的程度。

不过，对大多数人说来，肖斯塔科维奇确实是像他自己说自己的那样，是苏联国家和共产党的忠实的儿子。对其他人说来，他代表了一种令人心碎的奴颜卑膝的形象，他说的那些话过了许多年都难以被人忘记。随着这本书的问世，构成他人格的这两种形象都不可挽回地被粉碎了。肖斯塔科维奇的回忆录是在他1975年（68岁）去世前四年之内，对音乐研究家所罗门·沃尔科夫口授的。这些手稿被偷运到国外，每一章上都有肖斯塔科维奇的亲笔签名。之后沃尔科夫移居到了美国，他对手稿进行了编辑并加上注释。这本回忆录既然已经出版了，对这位作曲家生涯中的每一个插曲都不能用过去那种眼光看了，对他的每一部音乐作品也必须用新的、不同的方式去理解。

在沃尔多夫开的这次会就是一个例子。正像肖斯塔科维奇自己所描述的那样，参加这次会就像参加一种可怖的字谜游戏，戏中主要演员的脸孔实际上是一种对愤怒的掩盖，他的微笑是一种恐惧的苦笑。西方对斯大林所发动的一场对文艺上的“腐败的形式主义堕落”（即实验主义）的攻势反应冷淡，这曾使得斯大林很失望。

“不要担心，他们会把它咽下去的。”这位独裁者说。

把肖斯塔科维奇派到纽约来，就是他所使用的填鸭式的方式。“斯大林喜欢把一个人与死神面对面地放到一起，然后让这个人按着自己的旋律跳舞。”肖斯塔科维奇说道。“这十足是他的风格。”这位作曲家对美国人甘愿受骗上当一事除了表示蔑视之外别无它法。

回忆录呈现在人们面前的肖斯塔科维奇是一个因恐惧而吓傻了的，骄傲、颖悟过人和有教养的人。“你感到想喊叫出来，但是你控制住自己，结果就只是哼叫出一些没有意义的东西来”这已经成为一种生活方式。他在无论什么声明上都签字，做给他准备好了的无论什么内容的讲话。但是在那些胡言乱语的后面藏着另一个肖斯塔科维奇，他的主导激情就是愤怒。想到在苏联政权对他的音乐采取种种手段之后人们对他的冷漠与威胁，他就久久不能平静。他埋在心头的最大愤怒是对着斯大林的，他的最大悲伤则留给这个独裁者的牺牲者了。

这是按肖斯塔科维奇作品编号及其创作列出的简表。而作曲家为苏联当局写的轻音乐，电影音乐，情景音乐以及歌曲（作曲家曾创作两首《哈姆雷特组曲》——都是为电影而写的，而另一部则是为舞台演出而写的——均没列入）并没有被列入。

一，交响曲（十五部）

这是肖氏作品中最著名者。庞大的结构，黯然的色调，冥想的气质以及间或爆发出的狂烈的激情等肖氏作品的特点在这里得到集中而全面的体现。肖氏的这些作品最适合在寒冷的冬夜里，点起火炉，一边喝着伏特加，一边回想起生活的酸楚。欣赏肖斯塔科维奇的作品最好从他的有着贝多芬影子的第五交响曲和第七交响曲（即《列宁格勒》，其有一段《侵略进行曲》很著名）；然后，

就是他的第六和第九 ;而第十五是一部值得研究的作品 , 因为充满对阴谋动机的音乐引用 , 第四交响曲被许多音乐行家认为是肖氏作品中最杰出的 , 它是对斯大林统治下的死板 , 丧失人性的恐怖的社会刻画 ; 第十交响曲是个人 (肖斯塔科维奇) 对抗命运 (斯大林) 的惨痛而又意味深长的故事 ; 第九交响曲是对战争的描写 , 第十四交响曲则是一系列和死亡有关的歌曲 , 但当你感到困惑或者刚准备喝一口伏特加的时候 , 最好不要轻易尝试 ; 第二 , 三交响曲是表达对工人阶级的过份狂热赞美的作品 , 能不听最好不听 ; 而第十二交响曲根据伊丽莎白 · 威尔逊最近写的有关肖氏的书中指出——是作曲家在两日内写成的 , 目的在于掩盖其真正创作中的反共产主义的成份。

第一交响曲作品 10 (1926) 第二交响曲作品 14 (1927) 第三交响曲作品 20 (1929) 第四交响曲作品 43 (1935—1936) 第五交响曲作品 47 (1937) 第六交响曲作品 54 (1939) 第七交响曲作品 60 (1941) 第八交响曲作品 65 (1943) 第九交响曲作品 70 (1945) 第十交响曲作品 93 (1953) 第十一交响曲作品 103 (1957) 第十二交响曲作品 112 (1961) 第十三交响曲作品 113 (1962) 第十四交响曲作品 135 (1969) 第十五交响曲作品 141 (1971) 二 , 弦乐四重奏 (15 部)

这是值得用心聆听的作品。这些肖氏在晚年写成的作品 , 表达了作曲家的内心最真切的感受。我们可以先从著名的第八弦乐四重奏开始 , 在这里 , 作曲家用音乐讲述了他生命的故事。而接着的第九则是一部可爱喜乐参半 , 但却常常被低估的作品 , 第三弦乐四重奏 , 这部情感丰富的作品和作曲家的战争交响曲有着血脉相连的

关系；而第十三到第十五弦乐四重奏是充满对死亡省思的作品，只有在作曲充分的思想准备后才能体验其中真味——尤其是第十五号的六个乐章都是慢板。

第一弦乐四重奏作品 49 (1938) 第二弦乐四重奏作品 68 (1944) 第三弦乐四重奏作品 73 (1946) 第四弦乐四重奏作品 83 (1949) 第五弦乐四重奏作品 92 (1952) 第六弦乐四重奏作品 101 (1956) 第七弦乐四重奏作品 108 (1960) 第八弦乐四重奏作品 110 (1960) 第九弦乐四重奏作品 117 (1964) 第十弦乐四重奏作品 118 (1964) 第十一弦乐四重奏作品 122 (1966) 第十二弦乐四重奏作品 133 (1968) 第十三弦乐四重奏作品 138 (1969—1976) 第十四弦乐四重奏作品 142 (1973) 第十五弦乐四重奏作品 144 (1974) 三，协奏曲 (6 部)

这是作曲家最精彩的作品之一，绝对不能错过，对许多人而言，这或许是作曲家最好的作品：慢板乐章优美动人，节奏中充满对生活的不可抵御的追问，这里，我们可以从作曲家的第二钢琴协奏曲开始。这部作品充满生气和夏日的阳光感，慢板乐章尤其动人。接下来，我们又回到令人高兴和充满滑稽的第一钢琴协奏曲。跟着，我们可以尝试一下第一大提琴协奏曲，这部作品有着熙攘，忙碌的节奏，无与伦比的慢板乐章，但与此同时，它似乎也透露出对生命的不祥的预感。而两部小提琴协奏曲则是需要时间钻研理解的作品，其中，第一首作品和作曲家的战争交响曲一样有一种夜曲般的宁静，一种冥想式的气质。与此同时，这部作品的华彩段还被认为是作曲家同类作品中最好的。

第一钢琴协奏曲作品 35 (1933) 又名《为钢琴，小号及弦乐所作的协奏曲》第二钢琴协奏曲作品 102

(1957) 第一小提琴协奏曲作品 77 (1947—1948) 第二小提琴协奏曲作品 129 (1967) 第一大提琴协奏曲作品 107 (1959) 第二大提琴协奏曲作品 26 (1966) 四, 钢琴独奏作品

肖氏的前奏曲与赋格是 20 世纪钢琴文献中最优秀的作品之一: 它们在内容和形式上取得了完美的统一, 你会发现, 作曲家的情感是如此坦率地展露在他的作品中, 但却不乏深度。这是值得玩味再三的作品, 24 首前奏曲短小但不乏尖刻, 睿智和幽默。

24 首前奏曲作品 34 (1932—1933) 24 首前奏曲与赋格作品 87 (1950—1951) 五, 室内乐

大提琴奏鸣曲是一部易于接受的作品, 应该可以取悦听众, 而作曲家的晚期作品同样是亲切的, 尽管有时显得有些怪异, 当你对肖斯塔科维奇的作品有了一定认识之后, 可以考虑下这些作品。

大提琴奏鸣曲作品 40 (1934) 钢琴五重奏作品 57 (1940) 第二号三重奏作品 67 (1944) 小提琴奏鸣曲作品 134 (1968) 中提琴奏鸣曲作品 147 (1975) 六, 歌剧 (2 部)《鼻子》(1927—1928)《姆钦斯克的麦克白夫人》作品 29 (1930—1932); 1956 年修订, 改名《卡捷琳娜·伊斯梅洛娃》作品 114。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

1685 年 3 月 21 日, 星期六。历史的镜头聚焦在德国中部图林根地区一个叫爱森纳赫的小镇。镇上的一所二层红顶楼房内, 一个啼声洪亮的男婴呱呱坠地了。两天

以后，孩子在圣奥尔格教堂受洗，父母为他取名约翰·塞巴斯蒂安。

孩子的父亲名叫约翰·阿姆布罗修斯·巴赫，是镇乐队的指挥。在塞巴斯蒂安出生以前，巴赫家族已在图林根生息繁衍了五代人。从他的祖父一代开始，整个家族就以音乐为主要职业，真可谓是音乐世家。

在家庭环境的熏陶下，巴赫从小就受到了良好的音乐教育。经父亲的教导，他能熟练演奏小提琴和中提琴，还在他就学的当地学校的唱诗班中崭露头角。巴赫虽说没有像后来的莫扎特那样从小就被称为神童，却也在平实的家庭教育中打下了扎实的音乐功底，并且成长为一名虔诚的路德派教徒。

巴赫十岁时便父母双亡，不得不背井离乡，来到奥尔德鲁夫他大哥家居住。巴赫在这位当管风琴师的兄长指导下，掌握了键盘乐器的演奏技巧，为日后成为键盘乐器演奏大师奠定了基础。由于家庭和经济的原因为，巴赫没能像亨德尔那样去接受大学教育，在十五岁时就远行到吕内堡求学。在三年多艰苦的求学历程中，巴赫广泛汲取了前人留下的丰富营养，亲自拜访了附近的一些音乐名师，掌握了精湛的作曲技巧。

十八岁时，巴赫的音乐生涯开始了。在当时的保护人制度下，巴赫不可能如后来的李斯特和帕格尼尼一般风光，更不可能像今天的明星一样大红大紫，而是以仆人的身份，在保护人（教堂，贵族，市政府）的荫庇下生活和创作。（历史就是那么不公平。）这虽然让巴赫有了稳定的收入，却也不可避免的要和保护人发生冲突，乃至蒙受屈辱。

巴赫最初于 1703 年和 1707 年先后在阿恩施塔特和

米尔豪森的教堂中管风琴师，创作当然也以宗教音乐为主。随着他的演奏技巧和作曲技艺的日趋成熟，巴赫也随之名声鹊起，并且也脱去了教堂乐师的黑色长袍，穿上华丽的制服，成为宫廷乐师。从 1708 年到 1723 年的十五年间，巴赫先后在魏玛和科滕的宫廷中供职。

在科滕的日子是巴赫一生中的一个黄金时代。此间他创作了被誉为“键盘乐的旧约圣经”的《平均律钢琴曲集》第一卷和在管弦乐发展史上堪称里程碑的《勃兰登堡协奏曲》等大量出色的世俗和宗教音乐。

1723 年，巴赫的主人科滕亲王对音乐的兴趣似乎淡漠了，于是他辞去了宫廷中的职务，来到莱比锡出任圣托马斯教堂学校的乐监（音乐指导），在那里他度过了一生中余下的 27 年时间。

莱比锡时期是巴赫一生中最长的一个时期，也是创作最多的时期。此时的巴赫无论演奏技巧还是作曲水平都已到了炉火纯青的地步。他在莱比锡谱写的杰作，有感人至深的《b 小调弥撒》和《马太受难乐》，《平均律钢琴曲集》第二卷和体现他高深作曲造诣的《赋格的艺术》等。1747 年，这位无冕音乐之王去波茨坦旅行时被另一位国王——普鲁士国王腓特烈召见，并表演了即兴演奏，在座的观众无不为之折服。第二年，巴赫把这次演奏的主题加以发展，写成了另一部总结他作曲和演奏艺术的作品——《音乐的奉献》。

由于他长期用眼过渡，巴赫视力减退（也许正因为如此，画像上的巴赫总是眯着眼睛），晚年患白内障失明了，但他仍用口授的方式坚持创作。在逝世的前几天，他还在口授一首众赞歌《走向主的神坛》。乐曲每一个音符都表达出老人生前最后的虔诚祈祷，最后在第二十六

小节处嘎然而止，成了大师的绝笔之作。

1750年7月28日夜，巴赫的一生画上了最后一个休止符，安然的走向了他心中的神坛。三天后，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫在莱比锡圣约翰教堂墓地下葬。此时，维瓦尔第已入土九年，他另一位伟大的同行亨德尔也因失明，创作渐少。可以说，随着巴赫的逝世，巴洛克时代也就此结束了。

回顾巴赫的一生，可以说，他的伟大之处，就在于他海一般的博大。巴赫全面的继承了欧洲几百年的音乐传统，把巴洛克复调音乐艺术推向了高峰。斗转星移，沧海桑田，巴赫在音乐史上，将是一座永恒的丰碑。

“巴赫就是巴赫，就像上帝就是上帝一样。”

—柏辽兹“音乐归功于巴赫的东西，就像宗教归功于创教者的一样多。”

—舒曼“如果巴赫时代以来所有写出的音乐作品都丧失了，也可以在他奠定的基础上重建。”

—古诺“研究巴赫，你将在那里找到一切。”

—勃拉姆斯“啊，北方快乐的孩子们，你们能汲取巴赫的营养，我们是多么羡慕你们。”—威尔第“巴赫是一切时代的音乐中最伟大的奇迹！”

—瓦格纳“他的名字不是小溪，是大海！”（Bach在德文中是小溪的意思）

—贝多芬“在巴赫的音乐里，我们听的见上帝的存在”

—卡萨尔斯（世界著名大提琴家）“巴赫用一个简单的主题，呼唤出了整个世界！”

—施威策尔（德国音乐学家）“如果像山峦一样列举伟大作曲家们的名字，那么位于其顶峰的无疑是巴

赫。”

—高尔基“巴赫是能给予你投资最大回报的音乐家，大师将亲自告诉你如何管理自己的财富，如何使它增长，直到有一天，突然间你会发现，你已经拥有了一个世界上任何人都夺不走的宝藏，那就是一对巴赫音乐的理解和热爱。”

圣诞歌曲的故事

19 世纪初在欧洲音乐史里，正当是「古典音乐时期」(The Classical Era) 末，与「浪漫音乐时期」(The Romantic Era) 初的交替时代。在当时一些欧洲的大城市，总是汇集许多音乐家，他们不仅丰富当地的音乐活动，也不断推陈出新的创作，用新的音乐作品来主导音乐风格的趋向。1818 年，这一年欧洲音乐界依旧非常活跃，48 岁的德国著名作曲家贝多芬 (Ludwig van Beethoven) 正创作他的第 29 号 (Op. 106) 钢琴奏鸣曲。而 9 岁的德国作曲家孟德尔颂 (Felix Mendelssohn)，今年首次登台演奏钢琴协奏曲。21 岁的奥地利作曲家舒伯特 (Franz P. Schubert) 正前往匈牙利担任他第一份专任的音乐教师职务，并正在着手写他的第 6 号交响曲。今年刚好逝世 150 周年的波兰浪漫派钢琴大师萧邦 (Frederic Chopin) 那一年只才 9 岁，不过在当时的前一年，八岁的萧邦已经登台公开演出，并被喻为「音乐天才」。法国著名歌剧作曲家古诺 (Charles Gounod) 那一年才出生。这些都是我们现在耳熟能详的音乐家在 1818 年的情况。同样那年的圣诞节，音

乐界也发生一件影响至今的事情，那年在远离尘嚣的阿尔卑斯山上，有一间宁静的教堂，从清晰的山峦空气，传来一阵安详如天使般的歌声。这首歌曲是一位神职人员和小学教师刚完成的，歌曲的曲名叫做《平安夜》（德 Stille Nacht：英 Silent Night）。

1818 年圣诞节的前夕，奥地利 (Austria) 有一处小村庄叫做奥伯恩多夫 (Oberndorf)，村庄有一间由莫尔 (Joseph Mohr) 教士所主持的教堂，这教堂正在热热闹闹筹备隔日的圣诞夜礼拜。不过有一件扫兴的事，却使莫尔十分烦恼，因为教堂里的风琴被老鼠咬坏发不出声音。明天村子的民众都会聚集在教堂来庆祝圣诞，一个没有器乐演奏的圣诞夜，在气氛上或许会令人有所失望，在百般的无奈之下，莫尔只好重新计划明天的崇拜聚会。十二月的阿尔卑斯山上，已经是覆盖着一层银色的冰雪，酷冷的大地在月光的照射下，万籁却显著十分的平静。夜晚莫尔站在窗前看着雪景，不禁联想到一千多年前，在黑暗旷野中，挨着寒冷严守职责的牧羊人，从回荡在整个天空神奇的歌声中，聆听着天使所报的佳音，那声音是指引着救世主降临之地的信息。牧羊人来到了马槽，看见圣婴用布层层包裹着，露出恬静祥和的脸庞，安然的在慈母的怀中睡着，这一切一切的情景，是多么的平安祥和。莫尔在微弱的烛光照射下，仿佛看见马槽里的圣婴，也犹如置身在其中，这种种的感动使他提起笔，写下这首《平安夜》的歌词。翌日早晨，莫尔拿着《平安夜》的手稿去找好友格鲁伯 (Franz Xaver Gruber) 谱曲。格鲁伯是一位小学教师，他也在莫尔的教堂担任圣咏合唱指导，平时也是一位业余作曲家。格鲁伯拿起《平安夜》的手稿，迅速完成 6/8 拍 12 小节的旋律。26 岁的

莫尔去年才刚从神学院毕业，在念神学院之前，莫尔是一位抱着吉他(Guitar)四处演唱谋生的年轻人，在教堂没有风琴的状态下，莫尔只好重拾他拿手的吉他，来完成今年庆典的任务。期盼的圣诞节来临了，莫尔于是以这首《平安夜》当为今年的圣诞颂歌。那晚莫尔弹着吉他唱着高声部，格鲁伯和着低音。从歌词的含意与音乐的气氛，不由自主的带领民众的心灵，重回一千多年前耶稣诞生的情景，再一次体会圣诞的真正意义。1820年33岁的格鲁伯离开了奥伯恩多夫，转任南方的一所小学。十分可惜的是那首《平安夜》的曲调，却随之消弭。六、七年后，奥伯恩多夫那所教堂的风琴又坏了，教堂请来一位乐师修理风琴，乐师无意间在教堂里发现《平安夜》这份谱，于是《平安夜》这首歌曲才传开来。直到1850年，《平安夜》已经传遍全世界，不过当时莫尔已经逝世，格鲁伯也已经63岁，他还是在南方的那一所小学继续教书。1863年美国JohnF. Young牧师把《平安夜》翻译为英文，使得《平安夜》更为普及，这首歌曲在当时已经是圣诞节必唱的圣颂。然而格鲁伯在这年过世，结束76年的生涯，留下一首永为人知的曲调。

平 安 夜

平安夜圣善夜万善中光华射
照着圣母也照着圣婴多少慈祥也多少天真
静享天赐安眠静享天赐安眠
平安夜圣善夜牧羊人在旷野
忽然看见了天上光华听见天军唱哈利路亚
救主今夜降生救主今夜降生
平安夜圣善夜神子爱光皎洁
救赎宏恩的黎明来到圣容发出来荣光普照

耶稣我们主降生 耶稣我们主降生

多伦多市民期待许久的白色圣诞，今年不晓得能不能如愿的降临。不过，不管是绿色圣诞或者是白色圣诞，每当在这个充满祝福的季节里，全世界大大小小的音乐厅总是会旋绕着神剧(Oratorio)弥赛亚(Messiah)音乐，尤其是那段雄伟的合唱曲“哈利路亚”(Hallelujah)。神剧(Oratorio)是大约在十七世纪初，从意大利同时与歌剧(Opera)和清唱剧(Cantata)逐渐形成发展。神剧是为独唱、合唱团以及管弦乐团而写的大型叙事作品，通常以“叙述者”的中心角色，来承担故事展开的重要功能。剧词内容以圣经里的故事为题材，演出时通常没有任何形式的舞台布置、动作或者是服装。所以不同于歌剧，强调服装、灯光、舞台布置、动作、舞蹈等。而歌剧的内容题材也都来自于世俗、希腊神话、或是爱情故事。与神剧的形式较为类似的，就是清唱剧，不过清唱剧的规模较小。清唱剧起初的发展，是以世俗的音乐与故事题材为主，后来在德国发展成纯宗教性质。所以神剧与清唱剧都是具有浓厚的宗教色彩，并且要以纯音乐会的角度来欣赏。神剧弥赛亚(Messiah)的作曲者葛欧格·腓德烈·韩德尔(GeorgFriedrichHandel 或 GeorgeFredericHandel) ,生于1685年2月23日的德国Halle ,逝世于1759年4月14日的英国伦敦，他与音乐家巴赫(JohannSebastianBach)同年生，同是德国人，也都属于音乐史里头，在巴洛克(Baroque)音乐时期尾声，并把巴洛克音乐风格推向高峰的音乐家。韩德尔在创作整个弥赛亚的过程，连自己都认为是“神迹”。因为全本弥赛亚有三大部份，共分58段(有的版本只作53段，也

有的只作 47 段)，从动笔谱写到完成，仅使用二十四天之久，也就是从 1741 年 8 月 22 日到同年 9 月 14 日。依笔者的经验，光是抄写总谱就要花费上好几天的时间，更不用说从无中生有的创作。韩德尔当时创作弥赛亚的时候，是正当他陷入作曲生涯里的低潮时期。在这之前 1737 年，韩德尔结束他在伦敦 17 年创作意大利式歌剧的风光生涯。意大利式歌剧起初在英国受到贵族与民众的欢迎，后来渐渐的乏人问津，因为他们听腻了希腊古典神话的意大利式歌剧。于是在演出的经费无法得到资助，加上韩德尔歌剧团内部纠纷，使得韩德尔结束歌剧院，返回德国疗养。他在歌剧生涯失意的时期，韩德尔细心检讨，计划把原本以希腊古典神话为题材的歌剧，转为以圣经里的故事为题材；因为圣经里故事在英国是人人皆知，比较能引起共鸣。当时编撰弥赛亚剧词的是英国一位业余诗人名叫杰嫩斯(CharleJeunens)，他拿了一份弥赛亚的脚本给韩德尔；韩德尔看着第一段引用圣经旧约“以赛亚书”第四十章第一～三节(ISAIAHx1:1~3)：「你们要安慰，安慰我们的百姓.....(Comfortye, Comfortyemypeople,)」之后，这段剧词让韩德尔消沉许久的心灵，终于从哀伤中得到鼓舞，再度燃起创作的烈火；在短短的二十四天内，笔尖流落出的音符，像滔滔不绝的泉水不断的涌现。延伸韩德尔创作歌剧的才能，弥赛亚在 1741 年 9 月 14 日完成；在隔年的 4 月 13 日，于都柏林音乐厅(DublinMusicHall)由韩德尔自己指挥乐团首演。当时这场弥赛亚首演的音乐会，是为了慈善筹募基金而演出；有着另一层意义，这正如韩德尔在晚年所说：「我们的弥赛亚神剧，如果只能达到娱乐听众的目的，那就太可惜

了；因为我们作此曲的希望，是要世人更为善良！」这首弥赛亚甚至影响到后来的许多作曲家，例如奥地利(Austria)音乐家海顿(Franz Joseph Haydn 1732~1809)在1791年听完弥赛亚，感动的和邻座的朋友说：「这才是我们大家的老师！」，后来不久他回维也纳(Vienna)就创作出不朽的神剧《创世纪(Die Schopfung)》。神剧弥赛亚主要在表达基督教“救赎”的观念，总共分为三大部份，这如同歌剧里配合故事发展分为三幕一样。弥赛亚的第一部分是《预言与圣诞》，内容大部分取自圣经“以赛亚书”(Isaiah)、“玛拉基书”(Malachi)和“路加福音”(Luke)等；主要情节是在安慰行走在黑暗中的百姓，预言救世主弥赛亚的来临，并描述耶稣基督诞生的景象。第二部分是《受难与胜利》，内容大部分取自圣经“以赛亚书”(Isaiah)与“诗篇”(Psalms)等；主要情节是在默想耶稣基督代罪羔羊的苦难，所以这部分也称小型受难剧；最后耶稣基督光荣复活并荣耀为王，全段在著名的大合唱“哈利路亚”(Hallelujah)胜利的气氛中结束。第三部分是《复活与永生》，内容大部分取自圣经“哥林多前书”(1 Corinthians)、“罗马书”(Romans)与“启示录”(Revelation)等；因为这个部分引用“哥林多前书”第15章里的许多经节，所以有着门徒保罗传福音的意味(“哥林多前书”是保罗讨论有关基督徒生活和信仰问题的书信)。这个部分从第二部分尾，雄伟的“哈利路亚”(Hallelujah)延续下来，接由女高音独唱引用圣经约伯记第19章第25~26节(Job xix: 25~26)：「我们知道我们的救赎主活着...(I know that my Redeemer liveth, ...)」启开，全剧在最后引用“启示录”第5章第12~13节“被宰杀的羔羊荣登宝座”，并在层层相叠回荡的“Amen”大合唱声

中结束。

近代欧洲最伟大的音乐家贝多芬

他是德国最杰出的作曲家，也是近代欧洲最伟大的音乐家，世界公认的音乐大师、“音乐巨人”。他继承海顿、莫扎特的优秀传统，集古典音乐之大成，开浪漫主义之先河，因此获得“乐圣”之尊称。

不幸的童年。贝多芬的父亲是一个男高音歌唱家，在宫廷乐团任歌手，他发现儿子具有非凡的才能，想把他培养成像莫扎特那样的音乐神童，然后领着儿子周游各国，靠儿子为他挣钱和带来荣誉。为此贝多芬从4岁起就被父亲关在屋子里，采取强制手段逼他学习拉小提琴和弹奏钢琴。在父亲的暴行下，他是含着眼泪去学习的。父亲稍不如意，对他不是打就是骂。父亲常常在半夜三更醉醺醺地回来，把他从睡梦中拖起来，命令他练琴。

勤学苦练。贝多芬潜心创作时也常常达到忘我们的程度。有一次，他感到饥肠辘辘，走进一家饭馆进餐。刚找了个位子坐下，立刻又沉浸到他的乐曲构思之中，突然他捕捉到一个美妙的旋律，顺手拿起饭桌上菜谱，在其背面不停地写起来。一个小时过去了，他见一位侍者从身边走过，这才想起自己是在餐馆里，以为自己用餐完毕，呼唤侍者给他结帐，侍者告诉他尚未用餐怎能结算？！

扼住命运的咽喉。正当贝多芬风华正茂、大有作为之际，他得了耳聋病，这对于音乐家来说是致命的打击。

他断绝了一切交往，孤独地生活了两年。1802年，他接受挚友韦格勒医生的建议，来到维也纳郊区海里根施塔疗养。经过一段时间疗养后，病情仍无好转。他彻底绝望了，写下遗书，准备自杀。可是热爱生活热爱艺术的贝多芬最终还是放弃了自杀的念头，决心为音乐艺术而献身。他说：“只有艺术才能留住我们啊”。他要成为一个强者，勇敢地向命运挑战。他在致友人的信中写道：“我们要扼住命运的咽喉，它休想使我们屈服！噢，活着多美好，我们愿意能活上一千次。”这个时期，贝多芬的创作完全摆脱了前人的影响，形成了自己独特创作风格的时期，也是他一生中创作力最旺盛、成就最辉煌的时期。

英雄交响曲。贝多芬在世界乐坛上影响最大的是他所创作的九部交响曲，迄今在世界上仍赫赫有名。《第三交响曲》又称《英雄交响曲》，这是一部资产阶级大革命的赞歌。他是为赠献给拿破仑而创作的，深刻地表现了贝多芬对法国资产阶级革命的敬仰和对拿破仑这样一位杰出的共和革命英雄的崇敬。当拿破仑称帝的消息传来时，他怒不可遏，叫喊道：“拿破仑不过是一个凡夫俗子，现在他就要践踏一切人的权力，只顾自己的野心了，他就要变成暴君了。他愤怒地走到桌前，立即涂去了原来的题字，把它改为“英雄交响曲，为纪念一位死去的英雄而作”。《第三交响曲》标志着贝多芬在创作上的成熟阶段。

西贝柳斯，芬兰最伟大的音乐家

一、少年时代

西贝柳斯生于 1865 年，在芬兰的一个小镇上。他的父亲是驻扎在那里的一个团的军医。作为一个小男孩，西贝柳斯喜欢在钢琴上构筑音乐，而且后来就为钢琴和其它独奏乐器把一些小作品写下来。当他十五岁时，他跟随那个团的管乐队教师上小提琴课。

在夏天，他往往喜欢拿着他的小提琴成天成夜地消失在树林里——在那些奇异的北欧夏夜里的时候，太阳一直到后半夜才落下，而且天黑时绝不会比神秘的黄昏时的光线更暗。他愿意努力在小提琴上表达他对大自然的美所感觉到东西——有着那些高大的“窃窃私语”的树的芬芳的树林、寂静的湖和欢快的小溪、以及银色小鸟的歌声。他还同他的弟弟和朋友们在学校的管弦乐队里和室内乐的家庭音乐会上拉小提琴。

象许多别的音乐家一样，西贝柳斯想成为一个律师，并且花了一些时间在芬兰的赫尔佛尔斯大学学习法律。最后，他决定把他整个生命献给音乐。当他第一次离开他自己的国家到柏林去学习音乐的时候，他才二十四岁。后来他到维也纳去，在那里，他将为自己赢得一个伟大的名声。到他三年后回到芬兰的时候，他已经以他的第一首伟大的音诗《EnSaga》而闻名，标题的意思是“来自一个古老的传说”。

二、芬兰民族音乐之魂

最伟大的民族主义音乐作品也许就是《芬兰颂》——一首用芬兰的民歌和故事以及忧伤的旋律组成的音诗，它的作曲者就是伟大的芬兰人西贝柳斯。他和理查·斯特劳斯曾经被叫做现代音乐的两个伟大的“S”。

《芬兰颂》以一种召唤人民武装起来的庄严的、不协和和弦的铿锵声开始。只要那些俄国人占领芬兰，他们就不允许这个作品公演，因为怕它会煽动芬兰人反抗。当芬兰终于获得自由时，政府每年发给西贝柳斯一笔养老金，使他能够把自己的一生用于作曲。

在西贝柳斯的时代，芬兰的人们已经从一些民间艺人和乡下的老百姓那里收集到了所有的芬兰古传说，并且将它们汇集在那本题为《卡列瓦拉》的丰富的芬兰传说集里。西贝柳斯使用真正的民歌曲调，将《卡列瓦拉》的精神渗透在他所有的作品里，甚至在那些伟大的交响曲里。他的大多数音诗把《卡列瓦拉》的各部分画出一些音画——例如他那首《图翁涅拉的天鹅》描写了那死亡区域，被一条黑河围绕着，在上面有一只天鹅总是唱着它那悲伤的歌曲。那首伟大的民族主义的音诗《芬兰颂》用音符讲了一些关于在人类有记忆以前早就住在那些黑暗森林里的勇敢的诸神和英雄们的故事，但是它更多地讲的是每个乡下人心里的爱和自豪感。

感谢芬兰政府的津贴，西贝柳斯才能把长期安静的岁月用来创作交响曲和音诗，并且使作品都渗透着古老的芬兰民间传说的精神。他生活在他那离芬兰首都二十英哩的可爱的农村庄园里。他总是崇拜贝多芬高于其他

一切作曲家。许多人相信：未来将把他的名字放在所有时代的真正伟大的人物当中，在贝多芬的旁边。

路德维希·凡·贝多芬(1770-1827)是十八世纪后年叶以来世界最著名的德国音乐家。1770年12月26日贝多芬出生于德国莱茵河畔的波恩城。他的祖父原是荷兰籍，移居德国后，曾任当地宫廷乐长。父亲是个男高音歌手，母亲是宫廷御厨的女儿。贝多芬生长的年代，正是约瑟夫二世实行开明专制的时期，波恩的统治者也实行了一些改良的措施。波恩成了当时德国启蒙运动的中心地之一。贝多芬的幼年就是在这样的环境下成长起来的。但是，贝多芬童年很不幸福，嗜酒成癖的父亲败坏了家业，他企图把四岁的贝多芬变成摇钱树，一心想让自己的儿子也成为莫扎特式的神童，因此他不只强迫孩子练琴，而且常常夜半三更酗酒回家后把孩子从熟睡中拖起来拉琴，不满八岁的贝多芬被强迫在寇恩的听众面前表演、卖艺，十一岁的贝多芬就开始在剧院的乐队里工作。这种严酷的童年生活，使贝多芬很早就走上了独立的以音乐谋生的道路，同时也就养成了他坚毅倔强的性格。

从1781年起，贝多芬在剧院工作的同时，跟乐队指挥奈弗学习巴赫的《平均律钢琴曲》和作曲法。奈弗是位很有修养、倾向于启蒙运动的作曲家、指挥家，他对发展德国的民族歌剧、清唱剧都曾有过贡献。贝多芬通过向这位老师学习，认识到学习德国民族音乐传统的重要，并在奈弗的引导下也接受了启蒙运动的影响，对德国当时的进步文学发生了浓厚的兴趣。

1787年以后，贝多芬担起了全家生活的经济重担。但贝多芬并未被艰难困苦的境遇所屈服，他设法在波恩

大学旁听哲学课，他醉心于诵读和研究古代神话、希腊文和拉丁文的古典文学，他对莎士比亚、席勒、歌德等人的作品非常喜爱。他虽然没有莫扎特的早熟天赋，也没有莫扎特优越的学习条件，而他那孜孜不倦的自学所取得的成就，是他所有的前辈都不及的。

1789年的法国资产阶级革命和莱茵河流域进步的反封建运动，对贝多芬的思想成长起了巨大的作用，他逐渐把追求自由、平等、博爱作为自己的政治理想。1790年他创作的大合唱《约瑟夫二世之死》，把约瑟夫二世当做人民的救世主来赞颂，这一方面表现出他对共和理想的追求，同时也反映出贝多芬早年对改良主义的不合实际的幻想。这部作品也是贝多芬把声乐和交响乐溶为一体的最早尝试。

1792年，贝多芬在海顿的鼓励与支持下，来到维也纳定居。他起先是以一位天才的青年钢琴家出入维也纳的贵族门庭，并受到贵族们的热情接待和保护，他也曾一度产生过对上流社会的幻想。但是，贝多芬所处的时代毕竟与海顿，莫扎特的时代不同，时代赋予贝多芬更成熟的资产阶级自觉性和个人的自信和自尊。因而他一开始就不甘愿做贵族门的奴仆，而是要与贵族们有平等的地位。后来贝多芬渐渐发现自己的资产阶级理想和当时的封建社会有着很大的矛盾，再加上他1796年开始面临耳聋的威胁，使贝多芬很快增长起一种对现实不满，对个人命运反抗的思想感情。

1797年后，贝多芬患了耳聋病，病情逐年恶化。对一个音乐家说来，再没有比这一打击更沉重的了！恶魔限制了作曲家同外界的交往，妨碍了他的钢琴演奏，他不得不放弃演出，而长期隐居在维也纳乡村。

从1800年起,贝多芬在创作上很自然地逐渐脱开海顿和莫扎特的影响,力求创造自己的艺术风格,追求新的理想。他于1803年完成的《第三交响曲》(《英雄交响曲》)标志了他在创作上进入一个新的发展阶段——成熟时期。他这一时期的创作力极为旺盛,表现出巨人般的工作能力,涌现出许多杰出的作品。贝多芬成熟时期作品的基本思想逻辑——“通过斗争,得到胜利,在这一时期中逐步得到确立,英雄性、群众性的交响乐新风格形成了,革命的内容、戏剧性的交响乐发展手法、形式上的各种重大革新等等,在这一时期都获得了进一步的发展。贝多芬最杰出的作品,几乎都是在他后半生三十年生涯的耳聋状态中创作的。

1815—1819年是贝多芬经历的四年危机时期。当时,欧洲陷入了反动的封建复辟时期,资产阶级的革命力量遭到扼杀,黑暗笼罩着欧洲大陆。这个时期贝多芬的思想较为复杂,他的自信和坚定被失望和动摇所袭扰;创作上的英雄风格向抒情性风格转变;作品很少,大部分时间花在收集、探索和改编欧洲各国的民歌上。这充分说明资产阶级上升时期的共和主义者是有其历史局限的。然而,贝多芬最后终于从沉默中挣扎出来,度过了他的危机时期。从1819年起,贝多芬重又把自己的注意力集中在反封建的斗争中来。此时他创作的五首钢琴奏鸣曲、五首弦乐四重奏,乃至他创作中最伟大的《第九交响曲》(《合唱交响曲》)等作品都具有深刻的意义。但贝多芬最后的晚年是他一生最悲惨、最痛苦的年月,孤寂和贫困的威胁使他穷愁潦倒,孑然一身,1827年3月26日病逝于维也纳。据说在他临终的一刻,暴雨雷电交加,贝多芬举起干枯的手臂向天空作最后的奋击。这种

生命不息战斗不止的精神，全部贯注在他那些不朽的巨作中。

贝多芬是人类艺术上最伟大的创造者之一。他一方面有着卓越的音乐天赋、炽热的叛逆气质和巨人般的坚强性格；另一方面他那百折不挠的意志和对社会的责任感而产生的崇高思想，形成他作为一个音乐家的特殊品质。他通过自己的创作，特别在他的九部交响曲中，反映了那个时代伟大的人民运动和最进步的思想。他以时代和个人的命运为题，通过深刻的哲理和感人的艺术形象相结合，写出了一系列交响乐作品，表现了从斗争到胜利、从黑暗到光明、从苦难到快乐的资产阶级上升时期的精神历程，他的九首交响曲象珍珠一样永远闪闪发光。

通过对贝多芬九首交响曲的研究和分析，特别是其中四首（即第三、五、六、九首）标题性交响曲的剖析，我们不仅可以了解贝多芬全部创作的基本面貌和他那伟大而纯真的思想，而且可以了解到交响乐创作上的重大革新，可以看到交响乐是如何从海顿、莫扎特时代过渡到以舒伯特、门德尔逊为代表的创新发展时期。早在贝多芬在世时他就已被公认是具有世界意义的音乐家，他既是伟大的古典作曲家，又以浪漫派的先驱而载入史册。

贝多芬一生的作品虽然不太多，但他却被公认为是世界上最伟大的音乐家。之所以赢得如此高的声誉，关键在于他集卓越的音乐天赋和热情奔放的性格于一身，有崇高的理想和强烈的社会责任感，有坚韧不拔的意志和不屈不挠的毅力。他以深刻、锐利的眼光，敏感地把握住了时代和社会的脉搏，他的作品不仅体现了他巨人般的性格，而且反映了人民的苦难、奋斗和希望，因而

具备了鲜明的社会性和深刻的哲理性。他为人类留下了一笔永恒的宝藏,对世界音乐的发展产生了巨大的影响,被尊称为“乐圣”。

贝多芬的主要作品也是最重要的作品是交响音乐,其中又以九部交响曲占首要地位。这些家喻户晓的作品有:降E大调第3交响曲《英雄》、C大调第5交响曲《命运》、F大调第6交响曲《田园》、A大调第7交响曲、d小调第9交响曲《合唱》(《欢乐颂》)、序曲《爱格蒙特》、序曲《柯利奥兰》、降E大调第5号钢琴协奏曲《皇帝》、D大调小提琴协奏曲、C大调第9弦乐四重奏《拉祖莫夫斯基》第三号、c小调第8钢琴奏鸣曲《悲怆》、升c小调第14钢琴奏鸣曲《月光》、F大调第5钢琴奏鸣曲《春天》、F大调第2号浪漫曲。

贝多芬,大师风范

一、英雄交响曲

贝多芬向往着自由、平等、博爱的理想,是1789年法国资产阶级革命的热烈拥护者。1798年,柏纳多特将军(1763—1844)出任法国驻维也纳大使,贝多芬常到他的家里,并和他周围的人有密切的交往。1902年,贝多芬在柏纳多特的授意下,动手写作献给拿破仑的《第三交响曲》。在他的心目中,拿破仑是摧毁专制制度、实现共和理想的英雄。1904年,贝多芬完成了《第三交响

曲》，他准备把它献给拿破仑。正在此时，拿破仑称帝的消息传到了维也纳。贝多芬从学生李斯（1784—1838）那里得知这个消息时，怒气冲冲地叫道：“他也不过是一个凡夫俗子。现在他也要践踏人权，以逞其个人的野心了。他将骑在众人头上，成为一个暴君。”说着，走向桌子，把写给拿破仑的献词一撕为二，扔在地板上，不许别人把它拾起来。

过了许多日子，贝多芬的气愤才渐渐平下来，并允许把这部作品公之于世。1804年12月，这部交响曲在维也纳罗布科维兹亲王的宫廷里初次演出。1805年4月在维也纳剧院的第一次公开演出，是由贝多芬亲自指挥的，节目单上写着：“一部新的大交响曲，升D大调，路德维希·凡·贝多芬先生作，献给罗布科维兹亲王殿下。”奇怪的是，贝多芬不说是降E大调，而说是升D大调。1806年10月总谱出版时，标题页上印着：英雄交响曲为纪念一位伟人而作从此，《第三交响曲》就被称为“英雄交响曲”。

二、命运交响曲

贝多芬的《c小调交响曲》（作品67）开头的四个音符，刚劲沉重，仿佛命运敲门的声音。这部作品因此被称作《命运交响曲》。

《命运交响曲》作于1805至1808年。贝多芬在1808年11月写给朋友韦格勒（1765—1848）的信中，就已经说出：“我们要卡住命运的咽喉，它决不能把我们完全压倒。”“命运敲门的声音”在1798年所作《c小调钢琴奏鸣曲》（作品10之1）的第三乐章中就已经出现过，

以后又出现于《D大调弦乐四重奏》(作品18之3)第三乐章、《热情奏鸣曲》(作品57)第一乐章、第三《雷奥诺拉》序曲(作品72)、《降E大调弦乐四重奏》(作品74)等作品中,可见,通过斗争战胜命运,是贝多芬一贯的创作思想。

《命运交响曲》所表现的如火如荼的斗争热情,具有强大的感染力。西班牙女低音歌唱家马丽勃兰第一次听《命运交响曲》时,吓得心惊肉跳,不得不退席而去。拿破仑的一个旧日的卫兵,听了第四乐章开头的主题,不禁跳起来喊道:“这就是皇上!”

柏辽兹把《命运交响曲》中惊心动魄的斗争形象,看作是“奥赛罗听信埃古的谗言,误认黛丝德蒙娜与人私通时的可怕的暴怒。”

舒曼认为:“尽管你时常听到这部交响曲,它对你总是有一股不变的威力;正象自然界的现象虽然时时发生,总教人感到惊恐一样。”

1830年五、六月间,门德尔松在魏玛逗留了两星期,和歌德作最后一次会晤,在钢琴上为他演奏了古今著名的作品。歌德听了《命运交响曲》的第一乐章后大为激动,他说:“这是壮丽宏伟、惊心动魄的,简直要把房子震坍了。如果许多人一起演奏,还不知道会怎么样呢。”

1841年3月,恩格斯听了《命运交响曲》的演出。他在写给妹妹的信中赞美这部作品说:“如果你不知道这个奇妙的东西,那末你一生就算什么也没有听见。”他在第一乐章里听到了“那种完全的绝望的悲哀,那种忧伤的痛苦”;在第二乐章里听到了“那种爱情的温柔的忧思”;而第三、第四乐章里“用小号表达出来的强劲有力、年轻的、自由的欢乐”,又是那么鼓舞人心。恩格斯用短

短的几句话，对《命运交响曲》作出非常中肯的概括。

三、《月光曲》的传说

一百多年前，德国有个音乐家叫贝多芬，他谱写了许多著名的曲子。其中有一首著名的钢琴曲叫《月光曲》，传说是这样谱成的：

有一年秋天，贝多芬去各地旅行演出，来到莱茵河边的一个小镇上。一天夜晚，他在幽静的小路上散步，听到断断续续的钢琴声从一所茅屋里传出来，弹的正是他的曲子。

贝多芬走近茅屋，琴忽然停了，屋子里有人在谈话。一个姑娘说：“这首曲子多难弹啊！我们只听别人弹过几遍，总是记不住该怎样弹；要是能听一听贝多芬自己是弹的，那有多好啊！”一个男的说：“是啊，可是音乐会的入场券太贵了，咱们又太穷。”姑娘说：“哥哥，你别难过，我们不过随便说说罢了。”

贝多芬听到这里，就推开门，轻轻地走了进去。茅屋里点着一支蜡烛。在微弱的烛光下，男的正在做皮鞋。窗前有架旧钢琴，前面坐着个十六、七岁的姑娘，脸很清秀，可是眼睛瞎了。

皮鞋匠看见进来个陌生人，站起来问：“先生，您找谁？走错门了吧？”贝多芬说：“不，我们是来弹一首曲子给这位姑娘听的。”

姑娘连忙站起来让座。贝多芬坐在钢琴前面，盲起盲姑娘刚刚才弹的那首曲子来。盲姑娘听得入了神，一曲完了，她激动地说：“弹得多纯熟啊！感情多深哪！您，您就是贝多芬先生吧？”

贝多芬没有回答，他问盲姑娘：“您爱听吗？我们再给您弹一首吧。”

一阵风把蜡烛吹灭了。月光照进窗子来，茅屋里的一切好象披上了银纱，显得格外清幽。贝多芬望了望站在他身旁的穷兄妹俩，借着清幽的月光，按起琴键来。

皮鞋匠静静地听着。他好象面对着大海，月亮正从水天相接的地方升起来。微波粼粼的海面上，时间洒遍了银光。月亮越升越，穿过一缕一缕轻纱似的微云。忽然，海面上刮起了风，卷起了巨浪。被月光照得雪亮的浪花，一个连一个朝着岸边涌过来……皮鞋匠看看他妹妹，月光正照在她那静的脸上，照着她睁得大大的眼睛，她仿佛也看到了，看到了她从来没有看到的景象，在月光照耀下的波涛汹涌的大海。

兄妹俩被美妙的琴陶醉了。等他们办醒过来，贝多芬早已离开了茅屋。他飞奔回客店，花了一夜工夫，把刚才弹的——《月光曲》记录了下来。

这是我们国《全日制十年制学校小学语文课本》第七册里的一篇课文，讲的是贝多芬为盲姑娘演奏《月光曲》的故事，这的确是一个美丽的传说。传说中贝多芬的这个曲子（作品 27 之 2——《#c 小调钢琴奏鸣曲》）描写的是海上月光的说法，源出于德国音乐批评家雷尔施塔布（1799——1860）。他用瑞士风光明媚的琉森湖上的月光的别名。俄国钢琴家安东·鲁宾什坦（1829——1894）非常反对用“月光”来解释这个曲子，他说：“月光在音乐描写里应该是冥想、沉思的、安静的，总之，是柔和光明的情绪。《#c 小调奏鸣曲》第一乐章从第一个音符到最后一个音符，完全是悲剧性的（用小调来暗示），因此是布满云彩的天空，是阴郁的情绪。末乐章是

狂暴的、热情的，表现的正是和温柔的明月完全相反的东西。只有短短的第二乐章可以说是一瞬间的月光。”在德国，也有人称此曲为“园亭”奏鸣曲。园亭是建筑在树荫下的凉亭，这相标题对于这首奏鸣曲也同样是不恰切的。看来，第一乐章所表现的决不是一幅明净的风景画，而是一种内在的阴郁情绪。《贝多芬传》的作者厄（1817—1897）说第一乐章是“少女为生病的父亲祈祷”，无论如何要比“月光”和“园亭”恰当一些。

贝多芬的这个曲子作于一八一〇一年，当时他正和朱丽法塔·贵恰尔第（1784—1856）相爱，这个曲子是献给她的。这一年的十一月十六日贝多芬写给和勒的信中提到她时还说：“她爱我们，我们也爱她。”但到一八〇二年初，她已别外爱上了罗伯尔·哈伦堡伯爵，并于一八〇三年和他结了婚。罗曼·罗兰把此曲和贝多芬的失恋联系起来，说“幻想维持得不久，奏鸣曲里的痛苦和悲愤已经多于爱情了。”以·罗兰把第一乐章解释为忧郁、哀诉和痛哭。俄国音乐学家奥立比舍夫（1794—1858）第一乐章是失恋的“沉痛的悲哀”，好比“垂之火”。但一八〇一年正是贝多芬和贵恰尔第热恋的时候，说这个作品是写失恋的痛苦，也和事实不符。对于这个作品的解释，也许俄国艺术批评家斯塔索夫（1824—1906）的见解，是比较合理的。他在回忆了一作为上二年听李斯特在彼得堡的演奏后，认为这首奏鸣曲是一出完整的悲剧，第一乐章是冥想般的柔情和有时充满阴暗预感的精神状态。他在一作九年听安东·鲁宾什坦的演奏时也有类似的印象：“……从远处、远处，好象从望不见的灵魂深处忽然升起静穆的声音。有一些声音是忧郁的，充满了无限的愁思，另一些是沉思的，纷至沓来的回忆，

阴暗的预兆……”

《#c 小调奏曲》因“月光”的标题和传说而特别出名。贝多芬有一次说过：“人们常常谈论《#c 小调奏鸣曲》，但我们曾写过经这更好的东西，《#F 大调奏鸣曲》（作品 78）就是一个与此相同的作品。”可见贝多芬自己对《月光曲》是并不十分满意的。

四、热情奏鸣曲

兴德勒有一次向贝多芬问起《d 小调奏鸣曲》（作品 31 之 2）和《f 小调奏鸣曲》（作品 57）的内容时，贝多芬的回答是：“请读莎士比亚的《暴风雨》。”因此前者被称为《暴风雨奏鸣曲》，而后才则由汉堡乐谱出版商克兰茨（1789—1870）加上了《热情奏鸣曲》的标题。（另一说，“热情”的标题是由德国钢琴家、小提琴家、作曲家和指挥家赖内刻[1824—1910]所加似，乎是没有根据的。）“热情”的标题没有贝多芬的认可，但用于这部英雄豪迈、气势磅礴的作品，是相当恰切的。无产阶级革命导师列宁有一次要莫斯得听到俄国作曲家和指挥家多勃洛文（1894—1953）演奏这首奏鸣曲后，说道：

“我们不知道还有比《热情奏鸣曲》更好的东西，我们愿每天都听一听。这是绝妙的、僮所没有的音乐。我们总带着也许是幼稚的夸耀想：人们能够创造怎样的奇迹啊！”

于是齿眯起眼睛，露出微笑，不大地快乐补充道：

“但是我们不能常常听音乐，它会刺激神经，使我们想说一些漂亮的蠢话，抚摸人们的脑袋，因为他们住在肮脏的狱里，却能创造出这样美丽的东西来。但是现

在，谁的脑袋也涌抚摸一下，——自己的手会被咬掉的。一定要打脑袋，毫不留情地打，虽然我们在理想上是反对用暴力对待人的。唔——唔，——任务是多么可怕地艰巨啊！”（引自高尔基《忆列宁》，见《列宁论文学与艺术》第二卷第 885 页）

一八七〇年十月三十日，巴黎在普法战争中被鲁士军队包围已经三个多月，设在凡尔赛的普鲁士国王威廉的大本营里，铁血宰相俾斯麦正同法国资产阶级政府首脑梯也尔谈判停战条件。这天晚上，曾任德国驻意大利大使的格台尔，在凡尔赛的一架破旧不堪的钢琴上，为俾斯麦演奏了《热情奏鸣曲》。俾斯麦听了最后一个乐章说：“这是整个一代人斗争嚎哭。”他是从一个嗜血成性的野心立场来领会贝多芬的“热情”的，他曾说过：“要是我们能常听这个曲子，我们的勇气将不枯竭”，因为“贝多芬最适合我们的神经”。贝多芬在一八〇一年六月二十九说过，“我们的艺术用以改善可怜的人们的命运。”贝多芬如果地下有知，听说他的音乐为俾斯麦利用，他一定是死不瞑目的。

五、拍节机·友谊·卡农

贝多芬的朋友美尔策尔（1772—1838），以发明和制造机械乐器著称于世。1813 年秋，贝多芬为美尔策尔发明的万能琴（即机械乐队），写了一部战争交响曲，题作《威灵顿的胜利》或《维多利亚之战》，描写同年 6 月 21 日英将威灵顿在西班牙北部城市维多利亚大败拿破仑。美尔策尔曾经在温克尔（1776—1826）发明的基础上，创制了今天通用的拍节机，贝多芬首先采用，并按

照它每分钟所打的拍数来标明自己作品的速度。贝多芬的助听器，也是 1810 年左右美尔策尔为他制作的。

有一次，贝多芬在送美尔策尔出行时，写了首富于风趣的卡农，来歌颂拍节机的创制者：这首标志着贝多芬和美尔策尔之间的友谊的卡农，后来被贝多芬用进了他的第八交响曲（作品 93），成为第二乐章的主题。

六、芭蕾舞台上的第七交响曲

瓦格纳称贝多芬的《第七交响曲》（作品 92）为“舞蹈的极致”、“最高形式的舞蹈”、“按照理想形式的身体运动的最妙的体现。”据说有一次他想要在李斯特的钢琴伴奏下，用舞蹈来表现《第七交响曲》。瓦格纳的理想，后来由俄国舞剧编导马辛实现了。1938 年，他把这部交响曲编成了芭蕾舞，表现一个寓言式的情节——世界的创造和毁灭：

第一乐章：创造——在创造精神的指引下，混沌世界变成了植物和动物的有秩序的住所。出现了男人和女人，还有危险的蛇。

第二乐章：大地——地球上出现了憎恨和强暴。一群男人和女人哀悼着被谋杀的少年。

第三乐章：天空——天空中的神和女神对大地上的骚乱无动于衷，依然尽情欢乐。

第四乐章：酒色和毁灭——人们沉于酒色。神看见他们恶劣地模仿上界的欢乐，因为愤怒，用火毁灭了世界。1938 年 5 月，这出舞剧由巴西尔的俄国芭蕾舞团在摩纳哥的蒙特卡洛作了第一次演出。

七、欢乐颂与合唱交响曲

1793年1月，德国诗人席勒的朋友、波恩大学法学教授菲舍尼希写信给席勒夫人夏洛蒂说：“有一位青年……抱着伟大而崇高的志向，要把席勒的《欢乐颂》一节一节地谱成音乐。”这个青年就是贝多芬，当时他住在波恩，只有23岁。

贝多芬在1798年和1812年，都曾为《欢乐颂》的音乐起过稿。1812年写的《欢乐颂》主题，后来用于1814年10月完成的《C大调命名日节庆序曲》（作品115）。贝多芬在1795年前后用毕尔格的诗作曲的歌曲《互爱》和《合唱交响曲》末乐章中《欢乐颂》的主题，在音调上有密切的联系，可以说是《欢乐颂》主题的前身。后来贝多芬在1808年的《c小调钢琴合唱幻想曲》（作品80）中又借用这个曲调作为主题，唱的是库夫纳歌颂音乐的魅力诗。《钢琴合唱幻想曲》的合唱部分，是为写作《合唱交响曲》的终曲而作的一次尝试；1824年3月，贝多芬在写给普洛勃斯特的信里说过：《合唱交响曲》的终曲，是“按照《钢琴合唱幻想曲》的格调写的，但规模则远较宏大。”由此可见，贝多芬为《欢乐颂》谱曲的意图，从1793年开始，前后琢磨了30年，才最后在《合唱交响曲》中完成的。

《合唱交响曲》完成于卡尔斯巴德决议以后、一切自由思想和民主运动都遭到残酷镇压的反动时期。1824年5月在维也纳刻伦特纳托尔戏院初次演出时，听众反映的热烈是空前的。贝多芬出场时，受到听众五次的鼓掌欢呼，以致遭到了警察的干涉；但站在乐队中背对着

听众的贝多芬什么也听不见。幸而女低音歌手翁格尔牵着他的手转过身，才“看到”了听众的欢呼。从初演出所引起的异乎寻常的情绪，可以看出，歌唱欢乐，也就是歌唱自由，在当时有何等深切的现实意义。

巴赫——坎坷的求学历程

一、月夜抄谱

巴赫只有十岁时，父母就相继去世了。他被带到他的一个哥哥家里，他的这个哥哥在附近镇市里当风琴师。在那里，他上学并跟他哥哥，一个非常严格的人，学习音乐。

那时，印刷或雕刻的乐谱是这样少又这样贵，以致买不起它的音乐家只好自己用手抄谱。巴赫的哥哥曾抄过一本当时所有最有名的作曲家音乐作品的手稿，而这本谱子对他来说是宝贵的。虽然塞巴斯提安渴望学习其中的音乐，可是他哥哥却说他还太小，还欣赏不了它。每当他哥哥不用它时，总是把它锁在书柜里，前面还加上一个铁丝格栅。

在每一个有月亮的夜里，巴赫就踮着脚尖悄悄的走到书柜那边，设法把那手抄本从铁丝格栅里小心地拉出来，不让它在翻篇时发出声响以免惊醒了家人。然后，在暗淡的月光下低头伏在那些小音符上，动手把它抄下来。他花了六个月时间抄完了这本乐谱，可是，在他第一次弹奏乐谱时，恰恰被他的哥哥听见了，于是他的哥哥就把巴赫翻抄的所有乐谱拿走了。

许多人认为巴赫晚年双目失明，就是由于他小时候

在月光下抄谱，把眼睛累坏了所致。

二、自谋出路

巴赫十五岁时，因他哥哥家孩子太多，难以为他们找到吃的和穿的。所以他就出发去为自己谋生。他和一个名叫乔治·埃尔得曼的朋友旅行二百英里，大部分步行，去利纳堡。在那里，他们找到圣·迈克尔学校的合唱班当了职业歌手。不久以后，巴赫了嗓子变了声，不能再唱高音声部了，但他当上了排练时的伴奏员并在市镇管乐队里，在新年节日里走街串巷地演奏。后来，他又成为萨克斯威玛公爵的管弦乐队里的小提琴手。在那个年代里，假如一个贵族喜爱音乐，他就会在宫殿里供养自己的乐队与合唱队，供自己的客人们娱乐。自从巴赫时代起，威玛的小宫廷里的公爵们都是音乐家和诗人。

三、步行求学

这期间，巴赫学习所有能找到的优秀音乐，听国内所有的优秀音乐家的演奏。他经常到汉堡这个大城市去听歌剧和著名风琴师的演奏。由于他很少有钱坐公共马车，只好步行履艰难地翻过阴暗的山林，穿过阳光普照的草地和城镇那漫长的道路。他常常累得腰酸脚痛，疲倦地站在路边眼看马车夫挥着他的长鞭赶着阔步腾越前进的马，车里面的贵夫人和绅士们愉快地微笑着。有时当他嚼完他最后的一块黑色面包皮以后，只好眼巴巴地望着某个舒适的小酒馆里的厨房窗里，闻着烤着的肥鸭的香味。

有一次在回汉堡的路上，他饿着肚子坐在一家小酒馆的外面，闻着里面飘出来的引人流涎的香味。突然有人把窗子打开了，从里面扔出两个鲱鱼头。这至少是可以吃的，所以年轻的巴赫爬过去捡起了它们。他惊奇地发现每个鱼骨头里都的一个丹麦金币。这足够他买一顿美餐，还可以付下次去汉堡的车费。他从来也没有认出这位在他饥饿时曾可怜过他的人。

巴赫，音乐巨匠

一、巴赫的作曲方式

据巴赫的儿子所述，巴赫并不像后来的许多作曲家那样充分利用键盘作曲，而是在纸上谱成一曲之后，才在键盘上试奏，听一听效果，再动笔举行修改。

一生作品极富的巴赫，往往给后人一种“下笔如飞，一挥而就”的印象。实际上，巴赫的作曲工作是十分艰辛的，一遍一遍地反复修改，而每一次又都誊写得清楚、整洁。多产的巴赫其实只有一个秘诀——勤奋。

二、即兴演奏

虽然巴赫不常利用键盘作曲，但他却拥有十分熟练的键盘技巧。有时，他也在键盘上即兴作曲，竟然能够连续弹奏两个小时而不知疲倦。他的儿子曾说，巴赫的任何一首管风琴名作，其实都远不及他即兴弹奏出来的乐曲。

顺便提一句，十八世纪的音乐演奏，都特别强调即

兴性。只可惜那个时代没有留声机，因此作曲者往往无法记录下自己即兴弹奏的全部旋律（除非他拥有超凡的记忆力），导致许多即兴弹奏出来的精品，只能让当时在场的听众一饱耳福，而无法传世。

三、曲名趣谈

巴赫的时代，标题作品已经较为盛行，例如维瓦尔第的小提琴协奏曲《四季》等。但是巴赫似乎对曲名不感兴趣，他的作品数量众多，编号竟达一千多号，但绝大部分是无标题的，而且少数几个有标题的作品，其标题也往往于作品内容并无关系。

像《布兰登堡协奏曲》这样的大作品，也不过是由于本曲题献给布兰登堡侯爵，才得此名，与乐曲内容并无多大关系；《意大利协奏曲》也只是由于曲中采用了当时意大利作曲家所具有的某些风格，才得到这一名称的；倒是《巨人赋格》还较为贴切，这首管风琴曲的踏板音很像一个巨人在行进，但踏板音毕竟不是主旋律声部发出来的。

至于《法国组曲》、《英国组曲》等曲名的来历更是无从查考，这两曲的内容、形式等诸多方面都与法国、英国毫无关系。有人认为，《德国组曲》倒是与前面两曲有些瓜葛：既然有了英国、法国，何不再安上一个“德国”作为曲名呢

乐圣境界

一、欣然忘食

一天，贝多芬来到一家饭馆用餐。点过菜后，他突然来了灵感，便顺手抄起餐桌上的菜谱，在菜谱的背面作起曲来。不一会儿，他就完全沉浸在美妙的旋律之中了。侍者看到贝多芬那十分投入的样子，便不敢去打扰他，而打算等一会儿再给他上菜。大约一个小时之后，侍者终于来到贝多芬身边：“先生，上菜吗？”贝多芬如同刚从梦中惊醒一般，立刻掏钱结帐。侍者如丈二和尚——摸不着头脑：“先生，您还没吃饭呢！”“不！我们确信我们已经吃过了。”贝多芬根本听不进侍者的一再解释，他照菜单上的定价付款之后，抓起写满音符的菜谱，冲出了饭馆。

二、日有进境

晚年的贝多芬有一次听到一位朋友弹奏他的《c小调三十二变奏曲》。听了一会儿，他问道：“这是谁的作品？”“你的。”朋友回答说。“我们的？这么笨拙的曲子会是我们写的？”然后又补充了一句：“啊，当年的贝多芬简直是个傻瓜！”歌德评论席勒的话，完全适用于贝多芬：“他每星期都在变化，在成长。我们每次看到他时，总觉得他的知识、学问和见解比上一次进步了。”有一时期，贝多芬甚至想毁掉他青年时期所作的

歌曲《阿黛莱苔》和《降 E 大调七重奏》（作品 20 号）。这决不是偶然的，象贝多芬这样，真可以说是“五十而知四十九之非”了。

三、令敌手剽窃无门

贝多芬在 18 岁时（1788 年）和波恩的勃劳宁一家交上了朋友，这家的女儿埃雷奥诺勒（1772-1841）和儿子罗伦茨（1777-1798）跟贝多芬学习钢琴。1792 年 11 月，贝多芬离开波恩去维也纳。由于离别前发生了一场争吵，贝多芬到了维也纳以后有一年没有和埃雷奥诺勒通过信。1793 年，他把在维也纳出版的第一部作品（其中一部分是在波恩写的）题献给了埃雷奥诺勒。这部作品就是以莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》第一幕中费加罗的咏叹调为主题的小提琴和钢琴变奏曲。1793 年 11 月 2 日，贝多芬写给埃雷奥诺勒的信里，在谈到尾声中钢琴部分技术艰难的颤音时说：“维也纳有些人在晚上听了我们的即兴演奏后，第二天就会把我们的风格上有某些特色的东西记录下来，算作他们自己的东西而沾沾自喜。要是我们没有看穿他们的这种行径，我们是不会写这类曲子的。我们知道他们的曲谱很快就要出版，所以我们决定先发制人。但我们还有另一个理由：我们想难倒那些维也纳钢琴家，其中有几个是我们的死敌。我们要用这个来回敬他们，因为我们料到，我们的变奏曲将会到处和那些所谓的先生们狭路相逢，使他们显出一副狼狈相。”不久以后，贝多芬在大庭广众之下演奏了这个曲子，显示了他那高超的钢琴技巧。

四、严谨的作曲态度

门德尔松曾将贝多芬的一份手稿公之于众。在这张稿纸上，有一处改了又改，竟贴上了十二层小纸片。门德尔松将这些小纸片一一揭开，发现最里面的那个音符（即最初的构想）竟然与最外面的那个音符（第十二次改写的）完全一样。想当初，我国北宋文学家王安石，曾为一句“春风又绿江南岸”中的“绿”字煞费苦心，也曾设想过几十种方案才最终定稿。正是由于古今中外的杰出艺术家们那种“语不惊人死不休”的创作精神，才使后人欣赏到如此动人的艺术精品。作曲对于贝多芬而言，是一项十分艰苦的工作。他写作歌剧《费德里奥》时，为其中的一首合唱曲先后拟定过十种开头。人们熟悉的《命运交响曲》第一乐章的主题动机，也曾在他的草稿中找到过十几种不同的构想。贝多芬常常揣着笔记本，在散步时也从不忘记将突发的灵感记录下来。这一点又极像我国唐朝诗人李贺。

莫扎特与中国民族

《与傅聪谈音乐》一书中，傅聪曾说过：“中国人灵魂里本来就是莫扎特。”莫扎特的音乐与中国人的民族性、中国文化扯得上关系吗？扯得上怎么样的关系？接触过西洋音乐的人都知道，莫扎特是古典派时期的音乐家。他的音乐风格特色在于旋律纯朴优美、澄澈剔透，组织干净细致，结构完整。他的音乐和谐、简单、平衡，

因此可以说是平易近人的；但又时而有扑朔迷离之感，因为它纤细而又充满种种复杂的感情。傅聪说：“中国的文字完全是莫扎特式的，如‘明’吧，一个太阳，一个月亮，三岁孩子都懂，看来很天真很稚气，可也是最高的诗意，最富象征性的东西。我们所以称它为莫扎特式的，是指最朴素，最天真，最富有想象力，最有诗意的。中国人的精神世界老早就达到了这种境界，而欧洲艺术史上只有几个高峰才达到，就像莫扎特。”这是傅聪认为莫扎特的音乐与中国文化相似之处，天真、朴素而又富有诗意。莫扎特音乐之伟大不在于技巧艰深难弹，炫人耳目，而在于它单纯、返朴归真，其中又蕴涵着发掘不尽的乐意。著名小提琴家 Issac Stern 曾形容莫扎特的音乐作品 Artliss，即浑然天成，无斧凿痕的意思。这正是中国艺术所希望达到的最高境界，中国音乐所说的“大乐必易”，“大音希声”，中国画评的所谓神品、逸品的最高标准。中国书、画所追求的是拙而不是巧，拙所指的当然不是缺乏技巧或技巧不足，而是在技巧极度圆熟之后，恐防过于花巧流丽而特意追求的拙。不然，艺术就会流于匠气。齐白石、八大山人的画，弘一大师的字，陶渊明的诗都达到这种返朴归真的境界，都有一颗赤子之心在跳动。他们的艺术正如 Issac Stern 所说的 Artliss，浑然天成，圆融无碍。其实，莫扎特的音乐与中国文化的相通之处，远不止在于双方所追求的朴素、天真、诗意、平和的境界，还在于那种天生的，乐天知命的气质；那种永远以乐观、达观的态度来面对生命中的种种挫折和不幸；那种“为江上之清风，山间之明月，目之所遇而成色，耳得之而为声，取之不尽，用之不竭，是造物者无尽藏也”的旷达心境。傅聪说：“贝多芬给我

们的是战斗的勇气，莫扎特给我们的是无限的信心。”莫扎特的作品有的地方偶或也带着挣扎苦痛的气息，但他竭力保持平衡，那颗敏感慈悲的心，即使反抗，也是带着那种哭里带笑、笑里带哭的 Irony。音乐史家说莫扎特反映的是他的灵魂，而不是他的生活。是的，他从来不把艺术当做苦难的。见证，而只借来表现他的忍耐和天使般的温柔。他自己得不到抚慰，却永远在抚慰别人。最可欣慰的是在现实生活中得不到的幸福，他能在精神上创造出来，可以说他先天就得到这种灵气与福气。精神的健康，理智和感情的平衡，不是幸福的先决条件吗？以不断的创造征服不断的苦难，以永远乐观的心情应付残酷的现实。“有了视患难如无物，超凌于一切考验之上的积极的人生观，就有希望把艺术中美好的天地变为美好的现实。”傅聪的这一番话道出了莫扎特艺术的精髓，也为他的那句“中国人灵魂里本来就是莫扎特”作了最好的诠释。莫扎特以乐观的态度、大慈大悲的心和天使般的温柔来包容生命中的扭曲和顿压，这是一种何等高贵的情操。他与贝多芬不同的地方在于后者“把艺术作为受难的见证人”。贝多芬的音乐中往往有一种抗衡性的张力，不管是与命运的搏斗，还是奋勇向上，试与天公比高的壮志。总之，贝多芬的音乐中充满着种种的挣扎、呐喊和不甘，并在这种奋斗的过程之中表现着人性的尊贵。

威尔第意大利的歌剧英雄

威尔第成名甚早，这一点与其他作曲家并无二

致。他的第一出歌剧『奥贝尔托』1839年在米兰上演,反应普遍良好,第三出『那布果』1842年让他一举成名。十三年后,『弄臣』、『游唱诗人』、『茶花女』陆续搬演,使他成为举世著名歌剧作家,作品受激赏的程度足以把麦亚白尔成功的大型歌剧挤下台去。

他的第二部歌剧『一日国王』因为他真实生活一点也“不喜”的因素下惨遭失败,不管他自己对失败表现的多镇静,他仍然陷入怀疑自己能力窠臼中。不过第三部『那布果』却使他重振声望。今日爱乐者会认为『那布果』中威尔第的个人风格未尽蜕变完成。从几方面看也确实如此。它正跨于美声乐派与即将到来的歌剧乐派之间。董尼才梯的影响在『那布果』中若隐若现,罗西尼的严肃歌剧影子也间或出现其中,但是前人的公式却在威尔第歌剧中拓展了新领域,重获新生。威尔第藉『那布果』所达成的心愿,以及引得义大利乐坛兴奋若狂的因素在揭开、拓广了美声歌剧的公式。他引用了规模更大的管弦乐团,声势自然更加磅礴。其歌剧中的音乐较任何美声歌剧,显得更加庞大剧力万钧,也更能直入人心。『那布果』流露出强烈个人特性,威尔第即使借用美声歌剧的成规,仍有新法能让效果更宏奇、更磅礴。他在歌剧中找到了自我,而其中的音乐也蕴蓄了威尔第后期乐念的种子。

晚年以两出改编自莎翁名剧为自己作曲生涯终结的威尔第,在创制『马克白』的一刻,特别花下一番苦心。『马克白』是一出诡异的歌剧,其气氛幽黯而阴郁,悖离传统,也不能处处尽善尽美。然而其

中“梦游景”的乐段,比之后世伟大歌剧毫不逊色。威尔第的『马克白』几与义大利歌剧的成规全然脱节,他甚至连声乐的优美表现都就此牺牲了,一切唯求歌曲能辅佐剧情,他希望歌者所发出的声音能够反应角色内在激越的亢奋及心灵深处的悸动。

事实上威尔第正朝向音乐戏剧方向迈进。如果把音乐上的考虑暂时略而不谈,威尔第与华格纳的差异,在于一为通俗剧,一为戏剧。威尔第的许多歌剧都是名符其实的通俗剧,其文学成份已大打折扣:人物非黑即白,角色刻划减至最低程度,深思之士往往对威尔第的剧本嗤之以鼻。威尔第取决的主题与歌词是一个有趣的话题。他既不是一个多虑者,也非知识份子,而且一直要等到创作生涯接近尾声,才显出对歌词文学成份素质之关切。说得直率一点,他带给乐界的是一些荒谬不稽的东西。

威尔第取材的剧本往往不能提升人们对其品味的观感。有人认为威尔第的歌词并不像人们所说的那般拙劣,他们强调这些歌词已经达到目的,确实传达了强烈生动的原始感情:爱、恨、抱负、权力欲望。尽管如此,他的歌剧也仅能称为通俗剧,绝非纤巧细致的文学作品。幸运的是,威尔第的作曲技巧无所不能,通俗题材在他手中也可以成为令人难忘的音乐。音乐的优美让人浑然忘记歌词的陈腐与矫揉。

1851 到 1853 年间,威尔第相继推出他技术已臻炉火纯青的三出歌剧-『弄臣』(1851)、『游唱诗人』与『茶花女』(1853)。在此三大巨构之后,他的风格焕然一新,此后的歌剧更庞大,声音更缛丽,演

出时间更长,野心更大。威尔第也以更长久的时间运筹帷幄,不再每年推出一部歌剧,也不再有“吉他”似管弦乐伴奏,让德国人看笑话。威尔第正暗中摸索一条更宽大的道路,他宁愿一步步摸索前进。1859年的『假面舞会』是一出著重歌唱部份的戏剧,玄妙巧思俯拾皆是:堪称威尔第创作中最富抒情曲趣者。为圣彼得堡编制的『命运之力』于1862年推出,各方口耳争传,只是其中的拙劣剧本仍未见改善。

『唐卡罗』(1867)的剧本依然故我。威尔第以数年的时间修葺填补,才完成这部歌剧。它确实是一部美如珠玉的佳作。厄运般的感觉一直笼罩全剧。剧中宗教裁判所一景之紧凑凌厉无与伦比,其形态也是威尔第历来所仅见。『唐卡罗』的剧情环绕著西班牙与荷兰两国打转,虽然不同于穆索斯基的『包依斯·郭多诺夫』,但是两者也有其共同点:它们都探讨治国者的责任、对自由的向往及国土分崩离析的痛苦。这两出歌剧都是史诗般的传世伟构。

事实上,『唐卡罗』比1871年推出的『阿依达』更惊人、更具独创性。但是『阿依达』在威尔第的创作生涯上,却有开倒车的迹象。它或许是威尔第最受持久欢迎的歌剧,每当人们提到大型歌剧,脑中就会浮现它的影子。但是威尔第根据麦亚白尔华丽手法编制的开头两幕,却是其所有歌剧中 weakest 的一环。第二幕中的进行曲和芭蕾舞曲,即使是在今天都要抱著宽大的胸襟才有可能接受。直到第三幕“尼罗河”一景,威尔第才算显露了真正的功力,到终

曲这段才算是名家作品。

与威尔第携手合作的作词家中,最杰出的一位就是包益多。他创作『奥泰罗』的念头始于1879年。威尔第把他一生所学的心得灌注在这出伟大悲剧中。他得到最优秀的剧作家助一臂之力,以毕生的心血精华让戏剧、澎湃汹涌感情与悲悯情怀相结合,达到自己前所未有的颠峰。『奥泰罗』未露出丝毫败笔,没有失当的安排,唯有文字、剧情与音乐的和璧。连一般表演起来都极易有通俗剧倾向的插曲如伊阿高的“信经”或是奥泰罗与伊阿高第二幕最后的二重唱都能与歌剧情节进展相互衔接,不见斧凿痕迹。『奥泰罗』不仅仅是咏叹调与重唱的大拚盘,更是一出匠心独具的歌剧,每一部份都经过巨匠的慧心安排,组合成为整体。威尔第在此展露他对管弦乐惊人的掌握能力,已经达到出神入化之境,此间管弦乐的作用不只是为歌手伴奏,而且旁及预示剧情,暗示悲剧即将发生,描述主角所思所感。管弦乐部份之动机与重要音型都经常围绕在主旋律上。『奥泰罗』在义大利歌剧中至高无上的地位,差可比拟『崔斯坦』在德国的尊荣。然而尽管『奥泰罗』有多项突破,但是它在逻辑连贯上却与『那布果』、『茶花女』、『唐卡罗』、『阿依达』一脉相承。

威尔第最后一出歌剧可就不是如此了。『法斯塔夫』几乎可以说是一个异数,也就是传记学家口中的“神来之笔”。『法斯塔夫』确实是一出经常上演的歌剧,但是绝非不可或缺的的曲目。音乐家至今仍对它赞誉有加,常用“奇迹”一词来形容。但是在令观众魂遥神驰的程度上,它却远不及『奥泰罗』

及其他歌剧。大部分观众都屏气凝神轻聆细赏,只为了等待大事发生一段惊天霹雳的咏叹调,可惜它却迟迟不肯露面。『法斯塔夫』未能达到『奥泰罗』、『阿依达』般立即诉诸感情的效果,这是众皆承认的事实。威尔第夫人乔瑟琵娜将之形容为“诗歌与音乐的新结合”。『法斯塔夫』的确别具心裁,歌剧史上还未曾有文字与音乐能如此水乳交融、汰芜存菁者。

『奥泰罗』未能达成的理想都由『法斯塔夫』实现了。其中再也没有男高音走近脚灯,凝视观众,以高音 C 震惊全场的咏叹调。大型布幕被拆除了,通俗闹剧不见踪影,情感不再像是大色块的原始泼洒,一切变得更纤巧细致,节奏更是紧凑凌厉,布满乍现的灵光、嘲弄的笑声以及深思后才能懂得的幽默。『法斯塔夫』是威尔第对人生的一段眉批讥评、创作生涯的总结、临了的揶揄此揶揄竟是如此书卷味却也带著一抹悲悒哀愁。威尔第深知这必将是自己生平最后一出歌剧了。

许多人认为『法斯塔夫』受了莫札特『费加洛婚礼』与华格纳『纽伦堡的名歌手』的影响,至今仍有人不时为文论述。『法斯塔夫』堪称古今三大喜剧之一,与另两者相比,毫不逊色。『法斯塔夫』的管弦乐演奏部份比其他部份都要来的重要,甚至连『奥泰罗』也得甘拜下风。神品『奥泰罗』的音乐进行是以声乐为主,『法斯塔夫』则是以歌唱与说话体裁歌曲混合进行。最令人惊奇的是,他竟以赋格做结束。这段赋格是威尔第长久以来苦思的结晶。

多年来,美声歌剧之后的义大利歌剧世界虽然有超过两打以上的新秀尝试撰写歌剧,但在威尔第的光芒下全被掩盖过去了。威尔第真是义大利歌剧史上最具份量、最受世人永久欢迎的巨擘。

马勒

Gustav Mahler 马勒(1860-1911),1860年7月7日出生於波西米亚,是个酿酒场老板的儿子,10岁那年他在家乡举行一场钢琴独奏会,隔年他被送到布拉格念书,但念了两年就因为他身体虚弱便休学返家,在1885年,一位听过他演奏的农场经理觉得他的天份非凡,便建议且带他至维也纳音乐院接受当时有名的钢琴教授 Juilius Epstein 的指导。但在他获得学校钢琴比赛的冠军後,他反而想转往作曲方面发展,同时他也在维也纳大学修读哲学课程并私下研读 Bruckner(布鲁克纳)的文章。两年後,他在学校一面教授钢琴,也一面在为他第一个作品写剧本,而这第一个作品就是“Dasklagende Lied”(悲伤之歌)。

他指挥生涯的开始是从1880年,在奥地利北部的小剧院。1883年至1885年他又换到另一个地方,在这里他与一位女歌手有一段没结果的恋情,黯然离开到布拉格工作,这时他还为这位歌手女友写下一组歌曲,连歌词也是他写的。而在布拉格时,他演出 Mozart(莫札特)及 Wagner(华格纳)的歌剧深获 J. Brahms(布拉姆斯)的赞赏。在他三十一岁时

便担任了汉堡歌剧院交响乐团指挥，之後又曾在莱比锡担任当时最负盛名的指挥家 Arthur Nikisch 的助理指挥，以及维也纳歌剧院的指挥达十年之久，而这十年是他一生中最灿烂活跃的时期，但因为他的广大的名声加上大力改革，引起树大招风，使得他不得不离开维也纳歌剧院。1909 年他获聘为纽约爱乐交响乐团指挥，并在同时也指挥大都会歌剧院。後来因为心脏病加重，1911 年 2 月回到他的故乡，5 月 18 日便过世於维也纳。

他重要的作品包括多首交响曲，他的作品和声并非很和谐，主题也变化多端伏很大，并能在他的作品中找到许多民谣，像在第二、三、四号交响曲皆有出现)、圣咏调般的乐句，第八号则采用一首拉丁赞美诗，他的作品中的“大地之歌”(Das Lied von der Erde)甚至还使用了一组联篇的中国诗(cycle of Chinese poems)。

目前现存的交响曲中最长的有几首都是马勒的作品。在第三首交响曲便有六个乐章，而第一乐章就有 45 分钟长。第八首有“千人交响曲”之称因为当时在慕尼黑首演时台上就是这麼多人。而有几首交响曲乐团的规模，也较当时其他作曲家所使用得庞大。因此在音色变化、情感处理也显得比其他作品家的作品来得不寻常。

娜迪娅·布朗热现代音乐之母

1921 年秋季的一个下午，我们到巴黎的巴吕

路去找一位名叫娜迪娅·布朗热的音乐教师，请她收我们为私人学生。当我们乘着狭小、摇摇晃晃的电梯到公寓五层楼她的住所时，我们开始有了另一些想法。据我们所知，没有其他美国人跟她学习高级作曲法。实际上，我们从未听说过有人认认真真地跟一位妇女学音乐。历史上似乎尚未出现过一位一流的妇女作曲家，那么一位妇女怎么可能成为一流的作曲教师呢？老家的那些伙伴们又会怎么想呢？

那年夏天，我们作为一名渴求学识的年轻作曲家而来到巴黎，在枫丹白露宫的为美国人开设的新音乐学院的暑期学校内学习。在那里，有一天，我们偶然地顺便去看了一下布朗热小姐的和声课，立即被她的音乐魔法深深地吸引住了。而现在，单独面对她的庄严仪容（深色长裙、夹鼻眼镜），我们只感到我们之间的迥然不同：他一个是来自布鲁克林的二十岁的腼腆青年，一个是定期与巴黎左岸的知识分子中的佼佼者一起进餐的庄重自信时“大女人”（她那时三十四岁）。

她要求我们弹一首自己的作品。我们弹了一首扎根于爵士乐的小曲，它是如此的现代化以致前一位教师承认他不知该说些什么。小姐（她所有的学生都是这样称呼她的）只是说：“好，我们明天开始上课。你三点钟来。”

我们一生中起决定性作用的音乐经历就这样开始了。因为娜迪娅·布朗热竟然是她那个时代的一位最伟大的音乐教师。多年来，她教了一大批才华横溢的青年男女，其中有许多人都是杰出的现代

音乐作曲家和指挥；另外一些人成为世界各音乐学院及大学音乐系的优秀教师。二十世纪的音乐是在她的舒适的老式客厅中养育出来的。

“作曲确实是无法教的”，她经常这样说，然后不论怎样她就教起来了。关于音乐她无所不知：巴赫之前有哪些乐曲，斯特拉文斯基之后有哪些，这二人之间的时期中又有哪些。技术训练对位、配器、视奏是她的第二本能。她能够对着我们写的总谱看而“听到”音乐并立即理解我们企图表达的是什么。但是她的天赋中的独特先观之处是她能够清楚地说出她的理解，使我们顿时意识到我们为之而奋斗的作品是有生命的、有价值的。或许我们的作品并非完美无暇，然而小姐的信心使我们能够迈步前进，加倍努力。

而且这也就是她所要求的。测定地的每一个学生的天赋智资的深度后，她只是提出各种方式来把禀赋发展到其顶点。

小姐深信，音乐训练如不是极其严格，则毫无效果。在她看来，音乐艺术是如此深奥，单靠埋头苦干是不够的；我们必须全心全意地投入。基础要点必须在早年就已牢固地掌握；正确的音乐感觉必须成为条件反射，从而使思想能够全部放到创作上。她常说：“要学音乐，我们就得学会规则；要创作音乐，我们就得忘掉规则。”

任何一个去上她课的学生只会迟到一次，因为她的责难可以起到彻底歼灭的作用。她也不慷慨地给予赞扬。如果她说某个作品是好的，那天就是个大喜日子。学生举行的音系会她每场必到，还可以

看到她同其他听众一起鼓掌。但是第二天她会历数演奏中的缺点。”

巴吕路的教学日从早晨八时开始，往往延至深夜，每周七天，日日如此。你走进一个宽敞、充满阳光的客厅，里面安放着一架大钢琴和一架管风琴，四周沿墙是家庭成员的肖像。在她的指示下，你坐到琴凳上，坐在她的旁边，弹奏你的近作。她从不侈谈理论，但是她不停地问。“你听到的是什么？”一遍又一遍地问。你继续弹下去，同时不断地探索自己的内心和思想，上课结束时体力疲惫，然而精神振奋。

我们在法国的暑期学习延长为三年，全部用来跟小姐学习。结束对，他把一个只能写两首歌曲的人提炼成写作一部大型芭蕾舞《诺斯费拉图》的作曲家。她的信心使优无所顾虑，她使我们相信我们的实际能力胜过我们所想象的。

三年后，我们的学习结束时，小姐收到波士顿交响乐团和纽约交响乐团的邀请，请她在下一季度中担任管风琴独奏。她接受了邀请，条件是节目中须列入一部由阿伦·科普兰作曲的管风琴协奏曲。这可使我们大吃一惊。我们不但从未写过协奏曲。而且对于管风琴也仅如其皮毛。我们问她：“小姐，你果真认为我们能写吗？”她毫不犹豫地说：“当然。”因此我们回到美国后就写了一部。我们的。管风琴及乐队交响曲。于1925年1月11日在纽约首演，瓦尔特·达姆罗许指挥，娜迪娅·布朗热担任管风琴独奏。

娜迪娅·裘莉埃特·布朗热于1887年9月16

日出生，在黄金时代的巴黎，亦即各国之间相安无事、艺术异常繁荣的时代的巴黎成长。她的父亲是位作曲家，也是巴黎音乐学院的声乐教师；她的母亲是一位俄国公主，是她父亲的学生。1913年，娜迪娅的妹妹莉莉成为第一个获得罗马大奖，欧洲最有威望的作曲奖的女作曲家。娜迪娅于五年前曾获得这一比赛的二奖。但是她在音乐学院毕业后就立即从事教学，她那时越来越专心致志于授课，莉莉是她的最宝贵的学生。姐妹俩之间有着深厚的手足之情，莉莉于1918年24岁时死于肺结核，这使娜迪娅受到致命的沉重打击。她悲痛欲绝，就此搁笔，不再创作乐曲。然而她决定献身于教学，培养其他的年青作曲家，他们也会成为她家庭的成员。

她的生活变成轮换不已的排得满满的课时：她每周教四十名私人学生，同时在巴黎音乐师范学校和枫丹白露的为美国人开设的音乐学院教课，后来只在巴黎音乐学院授课。二十世纪二十年代中期，她的客厅成了巴黎的音乐中心。星期三下午在布朗热小姐家的集会成了一种惯例。无论是抱有雄心的学生，默默无闻的作曲家，还是富于胆识的报界人士，无一不受到欢迎，每个人都期望能坐到靠近小姐的那张椅子上。有名望的大音乐家——莫里斯·拉威尔、达里马斯·米洛、伊戈尔·斯特拉文斯基也来此演奏他们的创作。

在那些些日子里，小姐最喜爱的学生之一是让·弗朗索阿，弗朗索阿不久前说：“娜迪娅崇拜两颗星：上帝和斯特拉文斯基。当然，任何人都不会反对她信仰前者。”后者就引起了些麻烦，因为

他是他的挚友，又是世界上最伟大的在世的作曲家，所以她倾向于诱导她的学生去访做斯特技文斯基的风格。弗朗索阿抵制了。小姐半容半愤地说：“你这样很好，但是你确实会走你自己的道路的，是吗？”他走了，而且现在是法国的主要作曲家之一。

二十实际三十年代，她作为教师已享有盛誉，但她又作为钢琴家和指挥家参加演出。1937年，她成了第一位指挥伦敦皇家爱乐乐团的女指挥。翌年应邀指挥波士顿交响乐团，一位记者问她，在乐团的悠久历史中，她作为第一位女指挥，有什么感想。她答道：“我们已经做了五十多年的妇女，因此这并不使我们感到新奇。”数月之内，她又成为第一个指挥纽约爱乐乐团和费城爱乐乐团的女指挥。

随着岁月的流逝，巴吕路上不断出现新人，来自波兰、土耳其和埃及的年轻的、富有才华的音乐家；但小姐始终如此，精力永不衰退。据说，在她的一生中，有时连续几周每夜只睡两小时。她在八十多岁，视力衰退时，聘用了迪安娜·费仑齐来协助她。

虽然小姐已不能看清钢琴键盘，她的听觉仍灵敏可靠。有一次，作为一个音乐比赛的评委，当那西斯·勃奈特（她以前的学生，后来继布朗热任枫丹白露的为美国人办的音乐学院院长）弹奏提交上来的总谱时，她坐在他的旁边。连续四天听了一百二十首不同的作品，优秀的作品每首要听几遍，她捕捉到一个音符弹得与以前不同，叫勃奈特停下

来，问他是怎么回事，美洲音乐学院的院长被迫承认是他弹错了一个音。

娜迪娅的一生被认为是史无前例的，年复一年，她不断获得荣誉及奖励。1977年，她九十岁时，法国总统德斯坦给她以极高的荣誉，在爱丽舍宫接见她并任命她为荣誉勋章团的勋章获得者。

九十二岁生日时，小姐的忠实的朋友，美国的著名的古典音乐诠释者，伦纳德·伯恩斯坦到枫丹白露来拜访她。虽然她现在很虚弱，但是当她告诉伯恩斯坦她脑子里时时刻刻听到音乐时，她容光焕发，神采奕奕。伯恩斯坦调皮地问道：“什么音乐？斯特拉文斯基的？”

她微笑了，尽管奄奄一息，但反应如此之快，决不会落进圈套。她轻轻地说：“无始天终、维绕不绝的音乐。”

此后不久，她就陷入昏睡。勃奈特来探望她时，她直挺挺地躺在卧室里。勃奈特想：这是一位一生充满音乐的妇女，现在，在她生命的最后几个小时里，有点音乐是否比这种不自然的寂静更为相宜。他打开了通往客厅的门，走到钢琴旁，弹起了巴赫。他从他的坐处看到了她蹦紧的面部放松了，她似乎又变得年轻了。

数日后，1979年10月22日小姐去世了。费仑齐太太留下来整理布朗热的书信乐稿，这些最终将分送给美国和法国的各音乐团体机构。巴吕路上的这套有历史意义的公寓以及其中的东西将作为国家博物馆而保存。

现在，每当布朗热的两三个学生遇到一起，就

谈论起小姐如何献身于音乐,她如何施加影响来推进学生的事业。但是有某种东西。一在她身前,我们任何人都没有清楚地理解。小姐在病情严重时,感到她应该留下几句话。她写了一封信给她的一位学生,信上说:“你们认为我们给了你们很多东西,但是每次当我们通过你们而发现一篇杰作时,你们给予我们的更多。由于你们你们所有的人音乐才活在我们心上,我们感谢你们。”

钢琴家亚历山大·巴铎夫斯基

亚历山大·巴铎夫斯基(Alexandre Bardowski),钢琴家,音乐学家。由于他兼有巴黎大学文学硕士学位,并具备巴黎高等音乐学院钢琴艺术演奏家的素养,因此他致力于演出活动、教学和音乐学的研究。他融学理于演奏两者相辅相成,并行而不悖,从而树立起他特有的形象,享有“学者型的演奏家”的美誉。

多年来他参加德彪西全集的研究和编辑使他体会到音乐的诠释必须结合多元性的知识,才能充分表达出音乐的深度和广度。他对音乐中“诗与音乐的结合”,印象主义中“音乐与诗的节奏”有极深入的研究,其重要著作分别刊登在一系列学术性刊物中,他亦屡受邀参加国际性的学术会议,如国际诗学会、法国音乐学协会、德彪西研究学会、欧洲音乐认知科学协会等。

他在国外演出的曲目注重于法国近代音乐的

认知和推广,特别是十九世纪末至二十世纪初三十年间“印象主义”时期的作曲家和以德彪西为中心延伸出对现代音乐具有启发性和转折性的作品,他的演奏风格独特,将音乐中“象征”的手法表现得淋漓尽致,博得广泛的好评。他对文化交流所做出的贡献得到了法国文化部的高度评价。

肖邦

肖邦 Franciszek Chopin(1810-1849)

夜曲(op.9)肖邦一生总共创作了 21 首夜曲。“夜曲”这种体裁在传统上主要用于表现深夜的宁静,旋律通常如梦一般清幽、柔美。肖邦的夜曲并不只是单纯地继承了传统夜曲的表现风格,而是使夜曲的形式趋向自由,内容也多样化了,变得更加热情、更加完美。

前奏曲(op.28)第七号 A 大调(作品 28 之 7)钢琴独奏曲。肖邦写过 24 首不同性格、形式和篇幅的前奏曲,都编在作品 28 号《二十四首前奏曲集》之中。24 首前奏曲由 C 大调到 b 小调,在不同的 24 个调上作曲。各曲大多以一个短小的乐念为中心而构成,并不做演奏技巧的展开。但是每一个乐念并不只是单纯的反复,而是依肖邦的感情做人为的发展。不过有些曲子也包含着高难度的演奏技巧。肖邦的前奏曲内容丰富,感情色彩浓郁,大多充满爱国激情。24 首前奏曲中的第七首,此曲为行板,3/4 拍,具有玛祖卡舞曲的一些特征,但

情调则是忧郁的。开头的八小节旋律反复两次，在第二次反复结束时，高音声部出现了在演奏上难度很大的和弦。

圆舞曲肖邦一生中总共创作了 21 首圆舞曲，从表达形式上来说可分为两大类：一类是把实际的舞蹈加以理想化的作品（如：作品 18 号、作品 64 之 3），另一类则为圆舞曲形式的抒情诗（如：作品 64 之 2、作品 69 之 1）。肖邦圆舞曲一向以优美、高雅、华丽而著称，但由于节奏变化复杂，因而并不适于实际的舞蹈。在属于第二大类的抒情诗式的圆舞曲中，往往可以发现类似玛祖卡舞曲般的节奏，这是由于肖邦始终保持着浓厚的斯拉夫民族情调的缘故。肖邦的圆舞曲在演奏技巧上相对比较简单（降 G 大调圆舞曲则是个例外），内容也较为通俗易懂，所以为一般人所喜爱。

b 小调第一号诙谐曲（作品 20 号）李斯特认为肖邦的练习曲及诙谐曲，最能披露他自己隐郁的一面。他说：“肖邦的多数练习曲及诙谐曲，都在表明激烈的愤怒及失望的情绪，时而会有辛辣的讽刺和顽固的自尊。他的音乐所具有的隐郁的侧面，并不象他那优美的诗一般的曲调那样容易被人理解，也不易引起人们的注意。肖邦个人的性格也因此而常被人们误解。肖邦平时为人正直，彬彬有礼，才貌双全，内向文静，但经常表现出快活的样子来。”诙谐曲本来是贝多芬继承海顿、莫扎特的小步舞曲，再经过发展而成的一种音乐体裁。不过，真正使这种曲子更为积极化，形式化，并且大胆地命名其为“诙谐曲”的，是肖邦。

降 A 大调波洛莱兹(Op.53)降 A 大调波洛奈兹舞曲是肖邦的最受欢迎的作品之一。它是一部歌颂人民的光荣和伟大的宏伟作品。波洛奈兹舞曲的最重要的形象都充满了力量。重要主题之前有一个刚毅的引子，它的音响逐渐增强，有疾驰的半音进行和带强烈重音的和弦。在属音持续音上和声的迅速变换，强调出主调出现的意义。斩钉截铁的节奏、简洁而坚决的音调表现出浩然的百折不挠的精神。主要主题的进一步发展仍不失刚毅的性质，这时在听众面前呈现出一幅激烈搏斗的图画（有时甚至可以听到刀剑铿锵、护盾撞击的声响）：著名的中间段落（由于它特别难于演奏，所以是许多钢琴家的“绊脚石”）的形象是这样具体，不容人作不同的标题解释：左手奏出的均等的八度双音不难听出是骑兵渐进的马蹄声，右手奏出的好象是雄壮宏亮的号角声。这里肖邦象往常一样，把画面性与深深触动听众心弦的感情结合在一起。这段强有力的音乐，它的一往直前、不可遏止的进行，一直增涨到极限的音响，好象能把它路上的一切障碍扫荡无余！力量充沛的基本主题只用一个短小的抒情段落来衬托，这个段落引出基本主题的反复。

玛祖卡舞曲，玛祖卡原文“Mazurka”，发源于波兰风光明媚的马厝维亚地区，与波兰舞曲一样，同是波兰最具有乡土色彩的舞曲。传统的玛祖卡舞曲风格柔美、轻巧，具有女性化倾向。但经过多次的变迁，往时的原始样式与今天的样式在形态内容上都已有着明显的不同。肖邦的权威研究家尼克斯说：“玛祖卡舞曲的通则是，一小节里的第一拍应

比其他两拍快速”。肖邦借用了波兰固有的乡土舞曲的形式，以他独特的创意发展成新鲜的形态及内容，使玛祖卡舞曲成为有史以来不曾有过的伟大艺术。肖邦虽然使玛祖卡舞曲更为理想化，但是并未抛弃它原有的泥土芳香，从他的玛祖卡舞曲中我们依然可以感觉到波兰这个美丽国家的形象。肖邦一生中总共创作了 51 首玛祖卡舞曲，其中有 41 首是在他生前发表的。D 大调第二十三号玛祖卡舞曲（作品 33 之 2）本曲是一首明朗灿烂的玛祖卡舞曲，曾由法国著名女高音薇阿德·卡尔夏改编为轻快的独唱曲，为一般人所喜爱。该乐曲的构成为三段式，“ABA”。乐曲中有一小节曾被反复十六次之多。有一位钢琴家曾评价道：“此曲有着强烈的舞蹈气氛，象是童稚无邪的孩子们的纯真表现。”总之，这是一首极度显示了玛祖卡舞曲特质的乐曲。

肖邦一生共创作了 16 首波兰舞曲（即“波罗乃兹”舞曲，原文为 Polonaise）。这一系列波兰舞曲是肖邦十分重要的作品，因为从这些乐曲中可以看出这位伟大的乐圣一生中思想与感情的发展。据说肖邦七岁时就写出了他的第一首波兰舞曲，此后在他十多岁时，以习作的形式写过几首波兰舞曲，这几首作品所表现的是活泼的童心；到了 1827 年，十八岁的肖邦写作的三首波兰舞曲已颇具深深的诗情，表示出当时已成为钢琴高手的他的风格倾向；肖邦二十至三十岁之间所作的波兰舞曲都是很优秀的钢琴杰作；而肖邦在 1846 年创作的波兰舞曲则达到了他一生中最为成熟的境界。波兰舞曲起源于何时已无从考证。相传波兰舞曲最早用于典礼

和仪式，后来转为政治性的舞会之用。最初的波兰舞曲是依歌词而作曲，以后逐渐地发展成为民俗风格的表现。肖邦的波兰舞曲大多表达出波兰人民的民族气质及爱国心，具有典型的波兰民族色彩。肖邦借波兰舞曲这种体裁，把自己祖国过去的繁荣、目前的悲哀与民众的愤怒，以及对未来的憧憬，成功地表现了出来。

肖邦一生中总共创作了 27 首钢琴练习曲，每一首都堪称钢琴练习曲宝库中的精品。“练习曲”一般是指为了磨练演奏技巧而作的乐曲。而肖邦的这些作品，除了具有演奏技巧上的练习作用之外，在旋律、和声、节奏、以及情绪表达方面也各具特色，因此具备很高的艺术价值。这便是肖邦的练习曲之特异性了。不过，浪漫派作曲家对于钢琴演奏技巧的要求一向极为苛刻，比起从前来不知上升了多少个档次。以致于钢琴演奏大师们对于肖邦的练习曲那高难度的技巧，也常常是望而生畏的。对于肖邦的练习曲，钢琴家尼克斯曾中肯地做了如下的评价：不论是从美学的观点，或是从技巧的观点来看，肖邦的练习曲之优异，对我们来说实在可以用“无比”这个词来形容。这些乐曲中绝不欠缺什么，这是肖邦的方法与手段，是他的钢琴语言的结晶。肖邦的练习曲很好听，生前出版的练习曲有两首，分别是作品 10 和作品 25，去世后后人整理出三首未公布的遗作，相信有学过钢琴的网友都应该有弹过练习曲吧！一般的练习曲纯粹是为了练习技巧而写的（换句话说，就不是很好听啦），不过肖邦却把练习曲提升到完美艺术的境界，不仅作为练习技巧的依

据,更是洗链的乐章。

升 c 小调幻想即兴曲(作品 66 号,遗作),肖邦一共写过四首钢琴即兴曲,在这四首小曲中我们可以看出肖邦所发挥出来的音乐天才。“即兴曲”一词,一般是指作曲家未经事先预备而临时作成的乐曲,即往往是一时灵感的流露。也许正是这个缘故,肖邦的即兴曲在形式上相当自由,但也不是毫无规则地发展,而是有着明显的完整性和统一性。因此有的乐评家认为:“肖邦的即兴曲,是在自由性之中,有着一贯的形式。看来象是自由的,独特的,却可以感觉到构成上的严密。”肖邦的四首即兴曲中,以《幻想》即兴曲(作品 66 号,升 c 小调,遗作)最为脍炙人口。这首作品在演奏方面难度极大,内容深奥且富于幻想。这是肖邦二十四岁时(1834 年)的作品,却直到他去世之后,才在乐谱夹内被后人发现,于 1855 年出版。标题《幻想》则为出版时所取。据说作者认为这首乐曲的主旋律与法国作曲家莫舍列斯的一首即兴曲的主题有些相似,因此作者为了免遭非议而拒绝在生前出版。其实这首乐曲的内容远比莫舍列斯的那一曲丰富得多,结构也严谨得多。通过这一典故,我们可以体会到作者在创作方面的严谨态度。

亨德尔

亨德尔 GeorgeFridericHandel(1685-1759)

作家作品目录:《广板》、《水上音乐》、《弥赛

亚》、《焰火音乐》、《快乐的铁匠》。

广板，亨德尔于 1738 年春在伦敦写了一部题为《西尔斯》的意大利式歌剧，同年 4 月 5 日首演于皇家剧院。该剧叙述了古代波斯王西尔斯图谋霸占兄弟的情人而遭失败的故事。歌剧第一幕第一场中，西尔斯在宫院里唱了一段带宣叙调的咏叹调，仅有一句歌词：“未见过如此可爱、美丽的大树荫。”由于这一咏叹调的旋律优雅、抒情，不仅为历来的歌唱家们所喜爱，而且成了小提琴或管弦乐队在音乐会上演奏的名曲。因原唱段标有“广板”的速度记号，所以器乐曲即以此为题。其曲首的音乐徐缓从容、庄严和谐，尔后节奏稍有变动，且偶尔作跨小节的切分处理。全曲旋律通过模进、跳进等方式绵延不断地伸展，具有复调音乐的旋律特点。

水上音乐，又称《水乐》、《船乐》。亨德尔作于 1717 年，是一部管弦乐组曲。传说是在英国伦敦泰晤士河上为新郎位的英皇乔治一世演奏的，故有“水上音乐”的美名。1712 年，在汉诺威选帝侯的宫廷里担任乐长之职的亨德尔，再次向宫廷请假去英国。宫廷批准了他的请求，但要他及时回来。亨德尔到伦敦后，取得了英国宫廷作曲家的职位，于是常住英国，久久没有返回汉诺威。1714 年，汉诺威选帝侯继承了英国的王位，称乔治一世，他对亨德尔的迟迟不归一直心存芥蒂。据说，第二年乔治一世乘御船巡行泰晤士河时，亨德尔为他写了《水上音乐》，才重新博得了他的欢心。其实，亨德尔的《水上音乐》，是 1717 年才完成的，那时乔治一世对亨德尔的不快早已烟消云散。据布兰登堡

公爵驻英国的使节彭内特的记述，亨德尔的《水上音乐》是为 1717 年乔治一世从兰贝斯到舍尔西(均为伦敦泰晤士河沿岸地名)的水上巡行而作的。基尔曼西格男爵精心安排了这次巡行，舳舻迤邐，侍从如云，极宴乐之盛。一只游船上安置着五十人的乐队，包括小号、猎号(即圆号)、双簧管、大管、德国长笛、法国长笛(鸟嘴笛)和弦乐器，但没有歌者。亨德尔为这次巡行特别创作的《水上音乐》，包含二十个曲子，演奏一遍要一小时。亨德尔的音乐大为乔治一世所赏识，他命令在晚餐前和晚餐后各演奏一遍。当时碧波万顷，管弦齐作，其独特意境可想而知。

弥赛亚，这是亨德尔神剧中的最高杰作，也是宗教作品中显著受到重视的神剧，就连作词者 C.Jonnens 也说：这出神剧除了具有深度向上外，也兼具娱乐音乐。1741 年 8 至 9 月，亨德尔在二十四天的时间里，在一种不可遏止的热情冲动下，写了这部注定要成为经典之作的清唱剧《弥赛亚》。1750 年伦敦首演时乔治二世在听“哈利路亚”合唱时不禁感动起立。以表示敬意。这一举动竟形成了传统，直到今天，人们在现场欣赏合唱《哈里路亚》时，都必须全体起立以示敬意。亨德尔创作时把自己关在房里，当他写完《哈里路亚》合唱时，他的仆人看到亨德尔热泪盈眶，并激动地说：“我们看到了整个天国，还有伟大的上帝”。“弥赛亚”一词源于希伯来语，意为“受膏者”(古犹太人封立君王、祭祀时，常举行在受封者头上敷膏油的仪式)。后被基督教用于对救世主耶稣的称呼。全剧分三部

分，共有序曲、咏叹调、重唱、合唱、间奏等 57 首分曲《弥赛亚》。第一部分的《田园交响曲》，采用了意大利阿勃鲁齐山区风笛吹奏者的音乐，据说是 1709 年亨德尔在罗马听到的。爱尔兰首府都柏林的音乐协会，为亨德尔安排了一场慈善音乐会。亨德尔非常感谢他们的盛意，答应为他们“写一些比较好的乐曲”，结果就创作出《弥赛亚》。曲子规模由首演时 32 名合唱和小型编制弦乐合奏，一直变化发展到亨德尔去世后的庞大编制。

皇家焰火音乐是亨德尔晚期最伟大的乐队作品之一，它是受命为英国庆祝“爱克斯 - 拉夏贝尔和约”的签订而作。这个和约结束了长期以来的“奥地利皇位继承战争”，庆祝活动有焰火表演和与之配合的辉煌音乐。在创作时，国王强调不要“提琴”。这首焰火音乐首演于 1749 年 4 月 21 日，在伦敦渥哈尔花园。

伦敦附近的埃治威尔有一家铁匠店。传说有一天亨德尔走过店门前，看见一个愉快的铁匠，一面打铁，一面唱歌，铁锤打击铁砧的声音，和谐而匀称地伴随着歌声的节拍。亨德尔顿时被这动人的歌声所打动，以致久久不能忘怀；回家后，他根据铁匠的歌唱的曲调，写了一首古钢琴变奏曲，取名《快乐的铁匠》。这首变奏曲是亨德尔第一套古钢琴曲集第五组曲中的第四乐章，在亨德尔生前出版的乐谱中从没有用过《快乐的铁匠》作为这个变奏曲的标题，所以这个传说并不可靠。还有一种说法，这个曲调是刻在埃治威尔墓地一个铁匠的墓碑上的，亨德尔从墓碑上抄下这个曲调，用作变奏曲的主

题。这显然也是不真实的。其实，第一个在这首变奏曲的乐谱上加上《快乐的铁匠》标题的，是乐谱出版商林特伦。他原来是个铁匠，外号“快乐的铁匠”，后来才作的乐谱商。顾客常常要求他演奏这个曲子，为了谱子好卖，他把组曲中的这个乐章单独出版，并用自己的外号作了变奏曲的标题。

柴可夫斯基

柴可夫斯基 (1840-1893)

作家生平作品目录：《小提琴协奏曲》、《第五交响曲》、《第六交响曲》、《第七交响曲》、《一八一二年序曲》、《四季》、《罗密欧与朱丽叶》、《胡桃夹子》、舞剧《天鹅湖》、《忧郁小夜曲》等。

小提琴协奏曲 (Violin Concerto)，这首小提琴协奏曲是柴氏应其友 Leopold Auer 而写的。此老兄当时拒绝演奏(不适小提琴演奏是当时使用的字眼)。这个曲子就这样束之高阁，直到另一位小提琴新秀 Adolf Brodsky 同意姑且一试时才得以公开于世。1881年12月04日全曲由 Brodsky 在李希特指挥的维也纳爱乐交响乐团中首次演奏此曲。不料恶评旋踵而至；当时维也纳评论界泰斗 Eduard Hanslick 曾说：「听众可以看到小提琴已非在演奏，它在猛拉後支离破碎，反弹而将演奏者打得鼻青脸肿。」柴氏至此再度陷入低潮，然而 Brodsky 不为所屈、继续在莫斯科和伦敦演奏此曲。他的坚忍不但赢得柴氏的感激，也使这首杰作得以

获得世人的接纳。不过 Auer 也赢得柴氏的谅解，在独奏部分略作修正，而成为今天的标准版本。

第五交响曲作于 1888 年。在本交响曲创作之前，柴科夫斯基曾长期移居西欧，所以此间他的作品也就显示出“西欧派”的色彩。此交响曲是他回到俄国定居后创作的，曲中融入了他对莫扎特音乐的思慕，全曲采用由贯穿始终的“命运”主题所构成的循环形式，这些对柴科夫斯基而言都是新的尝试。柴科夫斯基在原作的札记中指出：“这一作品是从完全听从命运，到对命运发生怀疑，最后决心通过斗争来克服悲惨的命运，表现的是肯定生活的思想。”1888 年，柴科夫斯基在给他的友人梅克夫人的信中指出：“我们虽然还不很老，但已经开始感到年龄的威胁，身体极容易疲倦，精神不比往常。无论弹钢琴，还是夜里读书，都感到非常吃力。”可见这一作品是他在健康状况不佳的时候完成的，曲中所体现出来的“与命运斗争”的主题，或许与此有关。

第六交响乐“悲怆” B 小调，(OP.74)，作于 1893 年。这部作品题献给弗拉基米尔·达维多夫，它的标题是《悲怆》，悲怆的标题是柴可夫斯基弟弟的建议。柴可夫斯基曾说明：“这部交响曲的构图归根结底是‘生活’。”

第七交响乐 - 降 E 大调交响乐 (Symphony In E Flat Major - Symphony No.7)。众所周知柴可夫斯基写了 6 部交响乐，其中后三部更是柴氏的代表作，到现在还是音乐会经常演出的曲目。那又何来一部“第七”交响乐呢？其实这部所谓

第七交响乐一般叫降 E 大调交响乐,是柴可夫斯基其中一部未完成的作品。在 1891 年 4 月的美国之旅中,柴可夫斯基开始构思一部名为“生命”(Zhizn)的交响乐,并且记下了一些主题。后来他转向创作其他作品,而这部交响乐一直未构思完,可能他已经放弃了这部作品。但“生命”的一些主题被用来创作他的降 E 大调交响乐,有时又叫第七交响乐。

一八一二年序曲完成于 1880 年 10 月,是尼古拉·鲁宾斯坦委托柴科夫斯基为莫斯科艺术工业博览会创作的作品,也是柴科夫斯基最受人们欢迎的作品之一。作品于 1882 年 8 月 8 日首次演出时,就受到了听众极其热烈的欢迎。音乐中所表现出来的爱国主义思想,加上乐队宏大的气势及乐曲末段的钟、鼓和排炮齐鸣的热烈气氛,使当时的听众非常兴奋,演出获得了极大的成功。演出中动用了超大规模的乐队,并在结尾处加了一个军乐队,还动用了大炮。这部序曲能为柴科夫斯基赢得声誉并被推为他的代表作品,是作者没有预料到的。序曲《一八一二年》的历史内容是:法国拿破仑于一八一二年调动了上万大军侵入俄国境内,付出了很大的代价,才逼近莫斯科。俄军司令库图佐夫采取坚壁清野的战略,下令放弃莫斯科,三十万居民百分之九十撤出莫斯科。农民们纷纷加入游击队,烧掉了粮食,使拿破仑的侵略军在冰天雪地里饿着肚子作战。拿破仑的军队由于经不起俄军的反攻和游击队的袭击,结果惨遭失败,拿破仑绕道德境才逃回法国。俄国人民以骄傲的心情读着库图佐夫的对军队

的文告：“勇敢和胜利的军队！你们终于站在帝国主义的边疆了。你们每一个人都是祖国的救星，俄罗斯用这个名字来欢迎你们，你们在这次迅速进军中建立起来的不平凡的功绩，使全国人民都感到惊奇，并带来了我们永远的光荣。”

1875 柴可夫斯基受彼得堡《小说家》杂志发行人之托，每月按俄罗斯的著名诗人的题诗写一首与之相适应的钢琴曲。于是他嘱咐男仆，每月到时候提醒他写作，写完一首交稿一首。唯有六月和十一月引不起他的创作灵感，只好用《船歌》作为六月，《雪橇》作为十一月，从而写全了十二个月的十二首钢琴曲。1882 年以套曲形式，题名《四季》正式出版。

《如歌的行板》的主题，是 1869 年夏，柴科夫斯基在乌克兰卡蒙卡村他妹妹家的庄园旅居时，从一个当地的泥水匠处听来的，这是一首小亚细亚的民谣。全曲由两个主题交替反复而成。第一主题就是前述的那首优雅的民谣曲调，虽由二拍子与三拍子混合作成，但毫无雕琢的痕迹。在幽静的切分音过门后，引出第二主题，这一曲调的感情较为激昂，钢琴伴奏以固执的同一音型连续着，却并不给人以单调的感觉。此后又回到高八度的第一主题，后来又反复第二主题，但存在变化。乐曲的结尾是第一主题的片断，有如痛苦的啜泣。本曲曾使俄国大文豪伟大的列夫·托尔斯泰老泪纵横，柴科夫斯基一直对此深感自豪。有人甚至认为本曲就是柴科夫斯基的“代名词”。

意大利随想曲完成于 1880 年夏，初演于同年

十二月十八日。1879年十二月至第二年三月，柴科夫斯基曾旅居意大利罗马，其间广泛收集了意大利的民间音乐素材。1880年二月十七日，柴科夫斯基在给他的友人梅克夫人的信中说：“在过去的数天中，我们已写好了《意大利随想曲》的草稿，这是根据意大利民间的若干流行曲调而写成的。我们想这一作品是成功的；它所以能获得良好的效果，要归功于这些从无意中得来的动人曲调有些是我们从民歌集里收集来的，有些是我们在马路上亲耳听到的。”由此可见，柴科夫斯基的音乐之所以雅俗共赏，流传广泛，与他不断从民间音乐中汲取素材有着密切关系。

《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲，作于1869年，1870和1880年分别进行修订。这部作品是柴科夫斯基早期的代表作品之一（当时作者只有29岁），也是他流传最广泛的作品之一。题材取自莎士比亚的同名悲剧，罗密欧和朱丽叶分别是蒙泰欧和凯普莱特两大贵族家族的青年男女，虽有劳伦斯神父相助，但终因两个家族的世仇，导致有情人难成眷属的悲剧。柴科夫斯基采用着重刻划悲剧的中心人物的手法，使乐曲成功地体现了戏剧的主题思想。在音乐史中，以《罗密欧与朱丽叶》为题材的音乐作品是非常多的，柴科夫斯基的这部幻想序曲便是其中非常成功的一部。

舞剧《胡桃夹子》两幕三场梦幻芭蕾舞剧，作于1892年。剧本是彼季帕根据恩斯特·霍夫曼的童话《胡桃夹子和鼠王》及大仲马的改编本写成的。作者从舞剧中选了六首曲子作为《胡桃夹子组曲》，

同年3月7日在一次交响乐演奏会上首演,获得了巨大的成功。同年12月6日舞剧在彼得堡首演。这部作品是柴科夫斯基的三部芭蕾舞剧代表作品之一,也是世界舞蹈舞台上久演不衰的舞剧精品之一。舞剧的音乐充满了单纯而神秘的神话色彩,具有强烈的儿童音乐特色。

舞剧《天鹅湖》四幕芭蕾舞剧,作品作于1876年。故事取材于俄罗斯古老的童话,由别吉切夫和盖里采尔编剧,是柴科夫斯基最为著名的代表作品之一。由于原编导在创作上的平庸以及乐队指挥缺乏经验,致使1877年2月20日首演失败。直到1895年,在彼得堡的演出,才获得了惊人的成功,从此成为世界芭蕾舞的经典名著。《天鹅湖》至今仍是舞蹈家们所遵循的楷模,同时也是一部现实主义舞剧的典范。

忧郁小夜曲作于1875年,小提琴独奏,管弦乐伴奏的乐曲(在演奏会上,通常以钢琴伴奏演出),1876年首演于莫斯科。本曲具有浓厚的俄罗斯民族音乐色彩,既有悲痛的情调,又有甜美的韵味,是通俗演奏会常选的曲目。一般来说,器乐上的小夜曲都是一些象轻快的组曲一样的为情人而唱的歌曲,但在这首乐曲里,柴科夫斯基却把它解释为像声乐的小夜曲一样的为情人而唱的歌曲。或许也可以说是一首“给无情人之歌”了。乐曲为行板,降b小调,后又转为降a小调,3/4拍子。小提琴独奏的主题在G弦上展开,如长吁短叹般甜美而又充满悲情,饱含着抑郁的色彩。

阿尔图罗·托斯卡尼尼

阿尔图罗·托斯卡尼尼 Arturo Toscanini (1867年生于帕尔马；1957年卒于纽约)

意大利指挥家、大提琴家。1876年入帕尔马音乐院学大提琴和作曲。1886年受聘于歌剧团，在管弦乐队担任大提琴手，赴南美巡回演出。在里约热内卢时临时代理该团指挥，凭记忆指挥《阿依达》(Aida)。同年，又在意大利都林指挥卡塔拉尼的《埃德梅亚》(Edmea)。1887年在威尔迪《奥瑟罗》(Otello)在米兰的首演中担任大提琴手，曾任都林市管弦乐团和意大利若干市歌剧团指挥。1892年指挥《丑角》(Pagliacci)在米兰韦尔梅剧院的首演。1896年指挥普契尼《艺术家的生涯》(La Boheme)在都林的首演。1895年在都灵指挥《众神的黄昏》(Götterdämmerung)的首演，1899年在米兰指挥《齐格弗里德》(Siegfried)的首演。1896首次在斯卡拉歌剧院以指挥身份出现，指挥了四次管弦乐音乐会。在该剧院首次指挥歌剧为1898年，在加蒂·卡萨扎(Gatti-Casazza)组织演出的《纽伦堡名歌手》(Die Meistersinger)一剧中任首席指挥。在斯卡拉歌剧院工作，直至1902年。由于不允许威尔迪出剧中除男高音应观众要求再唱一次，导致观众抗议，以后辞职。1906~08年又回该剧院工作。1908年随加蒂·卡扎萨去纽约大都会歌剧院，首次在该剧院指挥《阿依达》。1910

年指挥普契尼《西方女郎》。(LafanciulladelWest)的首演,还指挥过几部歌剧在美国的首演,包括1913年指挥《鲍里斯·戈社诺夫》(BorisGodunov)。分别于1909年和1913年在该院指挥威尔迪的《安魂曲》(Requiem)和贝多芬的第九交响曲。1915年回到意大利,1921~29年又一次担任斯卡拉歌剧院的首席指挥,这一段时间是该剧院最昌盛的时期之一。由于和法西斯分子发生冲突,离开意大利。1926~30年指挥纽约爱乐乐团的部分季节音乐会(1928年管弦乐团转为纽约爱乐交响乐团)。19w~36年任该团首席指挥。1930年率部该团到欧洲进行巡回演出。1930年和1931年在拜罗伊特,1934~对年在萨尔茨堡指挥演出(最著名的几次演划为《法尔斯塔夫》(Falstaff)、《菲岱里奥》(Fidelio)和《纽伦堡名歌手》(DieMeistersinger)。1933年首次与维也纳爱乐乐团合作演出,拒绝去纳粹和法西斯统治下的德、意、奥等国担任指挥。1936年指挥庆祝巴勒斯坦交响乐团(现以色列爱乐乐团)成立的音乐会。1937~54年在纽约,担任美国国家广播公司专为其组建的交响乐团指挥,曾指挥大众音乐会,和许多著名的歌剧音乐会。1935~39年任伦敦英国广播公司交响乐团客座指挥。1938年与该团合作录制了贝多芬的《田园交响乐》。1952年任伦敦爱乐乐团客座指挥,与其合作演出布拉姆斯的系列作品—1946年回到斯卡拉歌剧院。最后一次以指挥出现是1954年在纽约。

他对美国作曲家特别是巴伯和汉森给予鼓励和支持。他经常凭记忆进行指挥,这样做并不仅仅

由于他是高度近视。他对所指挥的乐队非常严厉，却因此使之锤炼成高水平的乐队。许多美国评论家认为他的指挥艺术是完美无缺的，其实他和所有的指挥家一样。也有其本身的局极性。由于他指挥手法清潮、自于表现力以及注重整体感，因而绰绰有余地抵消了存在的某些不足。他指挥意大利歌剧技术高超。同时对瓦格纳的歌剧以及自海顿到当代某些交响乐作曲家的作品也能出色地予以诠释。

勃拉姆斯

勃拉姆斯 Johannes Brahms(1833-1897)

作家生平作品：学院节庆序曲、D大调小提琴协奏曲、德意志安魂曲、第一交响曲、第四交响曲、匈牙利舞曲、摇篮曲。

学院节庆序曲作于1880年。1879年3月，布雷斯劳大学授予勃拉姆斯哲学博士的学位，他为此写了这首曲子加以感谢，但作品直到1880年8月才完成。1881年1月由作曲家亲自指挥首演于布雷斯劳大学。作者曾说这是“宴席上欢乐的学生歌曲的集锦”。

勃拉姆斯D大调小提琴协奏曲真不愧是音乐史上最伟大的四大小提琴协奏曲之一。不论技巧曲风都足堪与贝多芬等齐名。有人说如果贝多芬的小提琴协奏曲是男性，孟德尔颂的是女性。那勃拉姆斯的就是男性中的男性。乐评家说贝多芬的小提琴协奏曲：表面平静骨子里却充满风暴。那勃拉姆斯

的小提琴协奏曲呢?相信大家都听得出来,第一三乐章雄劲粗犷热情豪放,巨人登场架式英雄纵横性格,有别于贝多芬的内敛。这也是勃拉姆斯小提琴协奏曲特别雄伟壮丽的原因之一。可与其第一号交响曲互相媲美彼此呼应。不过问题好像也是出在这里?好几位欧美日本乐评家认为勃拉姆斯小提琴协奏曲成熟度构思深奥曲趣深邃,几乎是完美珍品,为他曲所不易见,但唯一的瑕疵也正由于它交响曲个性。难道这是乐团结构使然或是小提琴本身特性使然?小提琴协奏曲就不能色彩富丽爆劲磅礴吗?勃拉姆斯第 1 号钢琴协奏曲也有交响性格,乐团咄咄逼人,但争议好像少点。或许是钢琴的音量大馀韵深远,置身在管弦乐团风雨交织的波浪中,仍能突显出它身为弹弦(击弦)乐器相异音色的特性,别有一番美感。而小提琴协奏曲中协奏夥伴正是弦乐器与管乐器,小提琴又占有相当重要的比例,独奏小提琴音量有限,音高音程与协奏小提琴部分重叠,一旦面临总奏,Solo 好像快被淹没吞噬了??以上这样解释不晓得是不是太过浮面?廿世纪也有一首协奏粗旷大胆鲜丽的哈察都量小提琴协奏曲,但却未闻因曲风雄伟而掩盖 Solo 的情形?或是因为协奏曲基本上就不同于交响曲,不适于"交响化"。或是因为协奏曲的表达内容更著重于表现独奏乐器的运动性吧。

勃拉姆斯的《德意志安魂曲》在安魂曲音乐中的特殊的地位,在于它不但是以德语演唱的("德意志"在此有"德语的"及"德国的"双重意义)、唱词摆脱了传统的拉丁语经文的规范,而且精神上更富于人性,从天主教的神性转向自马丁。路德以来在

德国兴起的新教的精神（在这个意义上是“德国的”）。勃拉姆斯是从 1857 年开始创作《德意志安魂曲》的、那年他才 24 岁。到 1861 年，安魂曲已经写了四个乐章。1865 至 1866 年间，为纪念母亲的去世，勃拉姆斯增加了两个乐章。到 1868 年写出最后的一段音乐（有女高音独唱的第五乐章）后，此曲才告完成，创作前后历时 11 年。最终版本的《德意志安魂曲》共有七个乐章。勃拉姆斯是个虔诚的新教徒，《德意志安魂曲》的唱词是他自己从路德翻译的旧约和新约圣经中关于死亡、信仰和永生的段落中精心挑选编缀而成的。由于勃拉姆斯极其熟悉《圣经》，唱词编来浑然一气，不落痕迹，只就文字来论，已是大手笔。他写的音乐和他挑选的唱词配合得天衣无缝，在这里虽然也有哀悼，也有悲伤，但是没有传统的关于末日审判的恐怖，没有奉献、赎罪、超拔的内容，而是代以一种不同的关于生与死的信念：凡有血气的，尽都如草如花，草必凋残，花必谢落；但是有信仰的，死亡并不是一件可怕的事，他们会从上帝那里得到安慰。如果把这里的“上帝”换成“信仰”二字，就有着更广泛的涵义。

勃拉姆斯虽然只写了四首交响曲，但仍被称为是贝多芬以后最伟大的交响曲作曲家之一。他的《第一号交响曲》被世人称为《第十号交响曲》。所谓“第十号”乃是指本曲续接于贝多芬“不朽的九大交响曲”之后，成为第十首著名交响曲之意。乐曲中充满斗争、烦恼、苦闷、失意、喜悦等人间七情六欲的交织，是遍历人世沧桑者最伟大的精神

安慰，也是勃拉姆斯留给世人的精神至宝。有趣的是，勃拉姆斯故意在本交响曲的最后一个乐章中引用了贝多芬《第九交响曲》中“欢乐颂”的曲调，不负其《第十号交响曲》之美名。本曲的作曲一共花了二十一年的时间（1855-1876），完成时，勃拉姆斯已经四十三岁。本交响曲的写作之所以耗时长久，并不是因为作曲者忙于其他作曲工作，而是他态度十分慎重。勃拉姆斯本来就很严谨，在交响曲创作方面更是如此。他立志：要写便写出能和“不朽的九大交响曲”并驾齐驱的作品，以不辱前人风范。所以他不惜半生的推敲、琢磨，才写出了这首能和贝多芬交响曲相提并论的，登峰造极、光芒万丈的巨作。

本曲完成于1885年，同年十月由勃拉姆斯亲自指挥首演。作者从1884年夏就已开始创作本交响曲，历经一年才告完成，由此可见勃拉姆斯那一丝不苟的创作态度。本交响曲和作者其他三部交响曲在性格上迥然不同：第一，它具有前三首交响曲中所没有的忧愁色彩，即后人所说的“古典悲剧性”。其实在这以前，勃拉姆斯也常在他的作品中抒发忧愁的情思，但像本曲这样，以忧愁作为乐曲的基调，却属首次。它的第二个特征是，全曲以“古老”的手法写成。当然，古老、典雅是勃拉姆斯全部作品所显示的重要特征之一。由于本交响曲具有这些特征，所以一直未能得到普遍的理解。但本曲的深刻隽永，终于逐渐被听众所接受。本曲在勃拉姆斯生前，就已经经常被演奏，而且经常博得满堂喝彩。

勃拉姆斯全部作品中最广为世人所知的乐曲，不但到处被演奏，而且被改编成各种不同形式的器乐曲。勃拉姆斯自 1852 年开始创作这一系列乐曲，当时他在维也纳对该地的吉普赛音乐颇感兴趣，于是记下了许多吉普赛音乐的旋律。1869 年他开始出版“匈牙利舞曲集”，实际上大部分是借用了吉普赛音乐的旋律，加以编辑和整理而成。勃拉姆斯的匈牙利舞曲是由 21 首“四手联弹”钢琴小曲所组成的曲集，虽然每一首乐曲的旋律和风格不尽相同，却都混合着匈牙利民族音乐和吉普赛民族音乐的特色：节奏自由，旋律有各种各样的装饰，速度变化激烈，带有一定的即兴性；形式虽然没有统一的规定，但以三段体为最多。勃拉姆斯的全部匈牙利舞曲都可归为世界名曲，尤以前十首最受世人的青睐。

这首常用于小提琴独奏的《摇篮曲》，原是一首通俗歌曲，作于 1868 年。相传作者为祝贺法柏夫人次子的出生，作了这首平易可亲、感情真挚的摇篮曲送给她。法柏夫人是维也纳著名的歌唱家，1859 年勃拉姆斯在汉堡时，曾听过她演唱的一首鲍曼的圆舞曲，当时勃拉姆斯深深地被她优美的歌声所感动，后来就利用那首圆舞曲的曲调，加以切分音的变化，作为这首《摇篮曲》的伴奏，仿佛是母亲在轻拍着宝宝入睡。原曲的歌词为“安睡安睡，乖乖在这里睡，小床满插玫瑰，香风吹入梦里，蚊蝇寂无声，宝宝睡得甜蜜，愿你舒舒服服睡到太阳升起。”那恬静、优美的旋律本身就是一首抒情诗。后人曾将这首歌曲改编为轻音乐，在世界上广为流

传，就像一首民谣那样深入人心。

音乐家趣闻

第四圆号哪里去了

像许多指挥大师一样，斯托科夫斯基也是一位以听觉敏锐著称的指挥家。一次，他指挥费城管弦乐团排练斯特拉文斯基的《春之祭》，当乐队演奏到激动人心的高潮时，斯托科夫斯基突然要求乐队停下，他喊道：“我们怎么没有听见第四圆号的演奏？”

第四圆号演奏员回答说，他谱架上没有乐谱。原来，排练前负责分谱的人忘记把第四圆号的分谱放在谱架上了。这样，第四圆号就只好同第三圆号一起演奏了第三圆号的谱子。这一切是逃不过斯托科夫斯基的耳朵的。

深刻启示

就像本世纪上半叶的许多指挥家一样，弗里茨·雷纳也是指挥大师尼基什的崇拜者，他利用一切机会观看尼基什的音乐会和排练，尽量仔细地观察尼基什的每一种指挥技巧，模仿尼基什的每一个动作和手势。

然而，有一个经历给了雷纳以很深刻的教训。那一次，尼基什指挥演奏的是德国作曲家威柏的歌剧《奥伯龙》序曲。雷纳发现，尼基什用一个非常有表现力的手势引导乐队奏出了序曲快板部分到来之前的那个强烈的和

弦，取得了令人陶醉的效果。后来，在雷纳自己指挥这首乐曲时，他迫不及待地把学来的这个手势在乐队面前试验了一下。出乎他意料的是，虽然他运用了和尼基什完全相同的手势，但根本没产生同样的效果。

这个经历使雷纳认识到，单纯模仿那些指挥大师的手势是无用的，每一位指挥家都有他自己的手势和独特的信号，他将根据自己的生理特点和启发人的能力而发挥这些手势和信号对乐队队员产生的影响。一个真正的指挥家的才能正是表现在这一方面，而不是表现在他的动作上。

指挥《莎乐美》不出汗

芝加哥交响乐团的前任指挥、著名的美籍匈牙利血统指挥大师弗里茨·雷纳，属于那种在指挥台上最稳重、最不动声色的指挥家，他和以伯恩斯坦、小泽征尔为代表的“狂舞派”指挥形成强烈对比。

有一次，雷纳指挥理查·施特劳斯的歌剧《莎乐美》，这是一部充满了歇斯底里式激情的作品。在演出结束后，雷纳不仅没有像大多数指挥过这部歌剧的指挥家那样大汗淋漓地走下指挥台，相反，他脸上没有一滴汗水。有人非常不解地问他，为什么能做到在指挥了《莎乐美》这样的作品之后不出汗，他引用了理查·施特劳斯（《莎乐美》的作曲家同时也是指挥家）说过的一句名言：“感到热烈兴奋的应该是听众，而不是指挥。”

青年作曲家的保护人在美籍俄裔指挥大师谢尔盖·库塞维茨基担任美国波士顿交响乐团指挥期间，乐团上演了大量当代作曲家的作品。

库塞维茨基大力提倡现代音乐，并鼓励青年作曲家进行创作。但是，这些新作品远不如古典作曲家的作品那样能受到公众和批评界的欢迎。有一次，在演出了美国当代作曲家艾伦·科普兰的钢琴协奏曲后，有位批评家指责道：“科普兰的协奏曲从头到尾都是折磨人的恐怖音响，钢琴不是演奏，而是胡乱地敲击出声音。”

对于这种指责，库塞维茨基的一贯做法是：将这部作品再演奏一遍！

不识货的窃贼

有一次，著名美国小提琴家帕尔曼在卡内基音乐厅举行独奏会。为了这次演出，他特地向他的母校朱丽亚特音乐学校借了一把瓜乃利·德尔·吉苏小提琴。演出结束后，在接受人们的祝贺时，帕尔曼随手将这把琴放在了边。过了一会儿，当他再找它时，发现它已被人偷走了。

这使帕尔曼和他的亲友们焦急万分，因为像瓜乃利·德尔·吉苏这样的由古代制琴大师手制的名琴价值连城，作为一个刚刚在乐坛崭露头角的青年小提琴家，帕尔曼如何赔偿得起？他们立即报了警，后来，这把琴被找到了，那个偷琴的窃贼以 15 美元的价格将琴典押给了一家商店。当然，帕尔曼只用 15 美元就顺利地赎出了这把名贵的提琴。之所以会有这种出人意料的幸运，要感谢那个不识货的窃贼。

而且，还应感谢那名窃贼的是，就在此事发生的第二天，有家著名的报纸在头版显赫的位置上发表了题为“瓜乃利小提琴失窃案”的报道，记述了这件事的经过。

这无疑对提高小提琴演奏家帕尔曼的声望起到了不小的作用。

奇怪的融合

一天晚上，在音乐之都维也纳的一座音乐厅里，钢琴家弗里德里希·古尔达，正在与著名的维也纳爱乐乐团合作演出音乐大师贝多芬的“皇帝”协奏曲，古尔达以自己精湛的技艺使这部杰作的内涵得到淋漓尽致的表现。乐曲以古尔达弹奏出的洪亮的和弦和乐队雄浑的齐奏结束，观众席里爆发出了热烈的掌声。

在谢过幕之后，古尔达走出音乐厅后台，赶到一家夜总会，与已经等在那里的几位乐师打过招呼之后，就坐到钢琴前摇头晃脑地演奏起爵士乐来。前后相隔不到一小时，古尔达的举止却判若两人，他演奏的音乐也大相径庭。贝多芬与爵士乐，这二者难道能统一起来吗？古尔达却能把它们表现得同样出色，难怪评论家们要把钢琴家古尔达称为“古怪的融合”。

古怪的演奏习惯

蜚声世界乐坛的加拿大著名钢琴家顾尔德，在演奏时的样子很是与众不同。他并不坐在一般的琴凳上，而是双腿交叉地坐在一把破旧的、四腿锯短的矮椅上，下巴刚好够到钢琴的键盘，一边弹奏，一边摇头晃脑地哼唱出一些古怪的音调，这些从他嘴里发出的毫无旋律的小调与他手下弹奏出的优美、流畅的音乐居然各行其道，互不干扰（其实，若仔细听，会发现他哼的常常是复调作品的“内声部”）。然而，在录制唱片时，录音师们却不得不绞尽脑汁地运用各种现代录音技术，以便把不可避

免地随同演奏一起录下来的顾尔德的哼唱声从录声中消除掉。在只需要一只手弹奏时，他使用另外一只手在空中挥来挥去，如同指挥一般。

此外，他在演奏时还常常戴上一顶不知从哪儿弄来的式样古怪的瓜皮小帽。

谁是谁非

有人曾经问圣-桑：“你认为你的同行、作曲家马斯内这个人怎么样？”

圣-桑回答：“他是一位歌剧作曲家，我们认为他没有多大前途。”

后来这个人又问马斯内：“你认为圣-桑这个人怎么样？”

马斯内回答：“圣-桑是一个杰出的作曲家，我们认为他很有才能。”

那个人很惊奇地问：“你真的这样想吗？可是圣-桑对您完全不是这样看的。”

马斯内很有把握地说：“这个我们知道，他跟我们一样，都有个毛病，就是嘴上说的和心里想的完全不同。”

向大师请教

一次，有位少年去请教莫扎特。他说：“您能告诉我们怎样写交响乐吗？”

莫扎特微笑着对他说：“我们看你现在写交响乐未免早了点，你为什么不用练着写些小曲呢？”

那位少年立刻不服气地说：“您开始写交响乐的时候

不是才 10 岁吗?”

莫扎特点头称是，他说：“可是我们那个时候并没有问过谁怎样写交响乐呀!”

“魔鬼的颤音”

著名意大利作曲家朱塞佩·塔蒂尼有一首颇受欢迎的奏鸣曲，被命名为《魔鬼的颤音》。据作曲家自己讲，这个曲名的由来，有这样一个离奇的故事。

在 1913 年的一天晚上，塔蒂尼做了一个梦，梦到他把自己的灵魂出卖给了魔鬼，得到的报酬是魔鬼情愿为他服务。塔蒂尼将自己的小提琴交给魔鬼，看看他能拉出什么好听的音乐，这位魔鬼先生演奏了一首美妙得出奇的奏鸣曲，其精彩和熟练使得塔蒂尼激动地连气都喘不过来。正在这激动万分之际，他醒了过来，想到梦中的情景，连忙抓起小提琴凭记忆拉出了梦中魔鬼演奏的那首奏鸣曲，并且把它记到谱纸上。

这就是《“魔鬼的颤音”奏鸣曲》。

没有指挥的乐队

“指挥对于乐队到底起什么作用？没有他乐队能不能演奏？”

这是很多人经常会产生疑问，它反映了人们对指挥的作用的不理解甚至怀疑。

带有这种怀疑的不仅仅是一般的音乐爱好者和那些根本不懂音乐的人，也包括某些专业的音乐家，于是，在 1922 年，莫斯科出现了一个令人瞩目的演奏团体“帕

西姆凡斯”，这个古怪的名字是下列名称的俄文字母缩写：第一无指挥交响乐队。这个乐队是由莫斯科音乐学院的小提琴教授采特林发起成立的，其成员都是来自国家大剧院管弦乐团和莫斯科音乐学院的优秀演奏家，他们有意向人们证明：没有指挥也可以演奏。由于没有指挥，他们通过集体讨论来形成对每一首乐曲的处理方式，通过大量极其认真、细致的排练，他们使自己的演奏达到了很高的水平。这个乐队演奏过大量俄国和欧洲经典作曲家的作品，产生了很大的影响。

当苏联著名作曲家普罗科菲耶夫从国外回到莫斯科听了这个第一交响乐队的演奏之后，有人问他有什么感受，他回答说：“我们十分喜欢这个乐队的演奏，不过，如果有指挥就更好了。”

10年后，“第一无指挥交响乐队”解散了。以后没再有人尝试过成立“第二无指挥交响乐队”。

卡拉扬扮演走私贩子

卡拉扬是一位多才多艺的音乐大师。在演出歌剧时，他并不像一般指挥家那样只是指挥音乐部分的演奏和演唱而把戏剧方面的事交给导演去管，他同时也是他指挥演出的歌剧的导演。不过，卡拉扬在戏剧表演方面的才能并不仅体现于这个方面，他有时还做出一些让他的那些崇拜者们吃惊的举动来。

1967年，卡拉扬在萨尔茨堡节日剧院指导了比才的歌剧《卡门》的演出，这次演出被拍成了电影。人们注意到，在歌剧中的那些走私贩子中，有一位在形象上有些与众不同，他戴着一顶破了边的旧草帽，脸上化妆成

黝黑色，一双狡黠的眼睛不停地转动。这名走私贩子是由卡拉扬扮演的，虽然这个人物只是歌剧中一个不重要的跑龙套角色，但卡拉扬的活灵活现的表现却给观众留下深刻印象。

人们从这个狡猾的走私贩子的形象上实在难以找到指挥台上的卡拉扬大师的影子。

想象中的排练

托斯卡尼尼在阅读和研究总谱时，脑子里总是有一个活生生的乐队，这个想象中的乐队在他的指挥下演奏他正在研究的作品。有时候，当乐谱上出现了复杂的、难以演奏的段落时，他头脑中的乐队也要出错。

有一次，托斯卡尼尼同乐队一起到各地旅行演出。在火车上，他正坐在那里聚精会神地研究一本袖珍总谱，突然，人们听到他高喊：“不！这样不行！”原来，在他想象的排练中，第一圆号手没能按他的要求正确演奏，于是，他禁不住喊了出来。

“不像是我们指挥的”

有一次，托斯卡尼尼指挥美国国家广播公司交响乐团将贝多芬的《命运交响曲》录成了唱片。在唱片公司决定正式出版发行这张唱片之前，他要求再将录音听一遍。电唱机上的唱片平稳地转动着，托斯卡尼尼一声不响、全神贯注地听着自己指挥的音乐。突然，他脸上开始出现了不满意的表情，随着音乐的进行，他的不满意逐渐加剧。终于，他的眼睛里射出了愤怒的目光，快步

走到电唱机前，一把抓起唱片，把它摔得粉碎，嘴里说了一句“不像是我们指挥的”，转身离开了。

在场的唱片公司的负责人对着他的背影吐了吐舌头。