

A R o a d

t o

C l a s s i c a l M u s i c

乐之本事 美之常识

爱和音乐是最美的同义词

台湾著名乐评家 焦元溥

打通音乐、文学、美学、历史、摄影、时尚

带你穿越古典乐的迷思高墙

焦元溥——著

乐之本事

古典乐聆赏入门

加里·格拉夫曼

几米

林怀民

张艾嘉

联合推荐



SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS
上海交通大学出版社



想象另一种可能

理
想
国

imaginist

Table of Contents

[前言 莫忘初衷](#)

[目录](#)

[第一章 为什么要听古典音乐](#)

[第二章 什么是古典音乐](#)

[第三章 现场演出二三事](#)

[第四章 音乐会生存之道](#)

[第五章 简谈西方古典音乐史](#)

[第六章 古典音乐小知识](#)

[第七章 诠释的艺术](#)

[第八章 入门之后的进阶之道](#)

[结语 在音乐中找到自己](#)

[附录一 曲目解说](#)

[附录二 作曲家年代表](#)

前言 莫忘初衷

不是没想过要写，但真来了邀约，还是迟疑了。

“我们真的需要另一本古典音乐入门书吗？”

思考很久，最终还是说服自己：就像外文经典永远需要新翻译，入门书当然也是多多益善。毕竟怎么听、怎么看，这道理背后是理性也是感性，是知识也是经验。作者的个性阅历不同，关心议题不同，切入角度自也各异。这本书希望让读者了解古典音乐究竟是“怎么一回事”，也获得欣赏音乐、品评思考的“能力与功夫”，是“音乐本事”也是“聆乐本事”，更希望读者能够从音乐中得到快乐，使“乐”（yuè）之本事成为“乐”（lè）之本事——这会太贪心了吗？至少，我是真诚这样期待的。

也因为赏乐之道出于知识和经验，这本书自然充满了故事，而且是个人故事。这其实也是作者下笔的私心理由：趁着记忆还鲜明，把那些曾经深深影响触动我的人与事，用文字刻录下来。本书所收录的二十三段音乐也是如此。它们既呈现具体而微的音乐史，也都是我喜爱且听过现场演出的乐曲，甚至肩负教学功能，为读者示范如

何解析曲式（详见附录一曲目解说）。很高兴能和库客数字音乐图书馆（<http://www.kuke.com>）合作。您只要扫描本书封底上的二维码，就可进入库克特别制作的专题页面，免费聆听所有曲目。从选段、挑版本到编辑，成书过程中自己少说也听了这些作品三四十遍，但出乎意料，居然没有疲倦之感，甚至还能从中获得新想法与新感动。原来，“我是这样爱着音乐呀！”——哎，白纸黑字写下如此告白，实在很难为情，可大概也只有这句话，才能总结现在的感受。

不过，入门书终究不同于其他著作，无论作者偏好为何，总是有些内容必须交代，对写作要求其实更严苛。本书附录二是作曲家年代表，欢迎大家“按图索骥”，更欢迎您增补成属于自己的版本。文中提到的专有名词或延伸知识，皆以注释形式置入。建议对照音乐一起阅读的段落，您也可在〔曲目××〕栏对应曲目编号欣赏。由于入门书最在乎是否易读好懂，于是就有一干苦主被我用文章轰炸：感谢惠品、永健、岑雯、盈志、崇凯、梓评、嘉泽、晴舫、几米、阿鲸、哲青和松季充当白老鼠，不厌其烦地看完书稿并给了宝贵意见。如果这本书顺朗可读，都得感谢他们以及芳瑜和荣庆(繁体版)、淑容与周昀(简体版)诸位编辑的帮助，简体版设计彭振威，内文制作韩凝、马志方的努力。当然，若有什么问题，现在

大家也知道该找谁抱怨了(咦？)。在写作期间，感谢好心朋友的支持鼓励和坏心朋友的鞭笞戳刺，没有你们，我永远不会知道自己可以多么懒惰而缺乏纪律，却又总是享受任性与耍赖的奢侈。

本书部分内容之前曾在报章杂志上发表，特别感谢《南方周末》的军剑，以及台湾《联合晚报》的晶文、丽华、树衡，《联合报》副刊的德俊，以及《典藏投资》与《今周刊》的诸多编辑。感谢台湾爱乐、台中古典音乐台、Taipei Bravo电台、新象、传大、亚艺、鹏博、两厅院等单位，让许多美好经验与学习成为可能。感谢台湾联经出版事业公司：发行人林载爵先生所给予的高度自由，以及胡金伦总编辑的大力协助。当然也感谢广西师范大学出版社理想国的简体字版本编辑发行，特别是孙瑞岑先生的协调促成。

写作本是件快乐的事，写音乐更是快乐中的快乐。只是怎么也没有料到，本书成书期间，竟也是我近年来最忙乱紧张的日子，家事与工作纠缠错综，压力如影随形，无一刻不心烦。若非题材是古典音乐，简直无法坚持下去。

可回头想想，这难道不正是我之所以写作这本书的初衷？

如果你对古典音乐有兴趣，或准备想要进一步了解它，希望这本书能够提供协助；如果你对古典音乐没有兴趣，这本书有丰富的故事和知识，翻翻看看，或许也能触类旁通；如果你已经浸淫或学习古典音乐多年，那么，愿这本书能让你记起那个喜爱音乐的自己，想起每一个与美好感动相逢的当下。无论人生可以多荒谬，世界可以多歪斜，有些事，永远值得你放在心上，用自己最坚定顽强的意志，温柔又执拗地守护。

希望你喜欢这本书。

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或QQ：491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号id：d716-716 为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网址：www.i-readweek.com QQ群：550338315

焦元溥

目录

[前言 莫忘初衷](#)

[第一章 为什么要听古典音乐](#)

[第二章 什么是古典音乐](#)

[第三章 现场演出二三事](#)

[第四章 音乐会生存之道](#)

[第五章 简谈西方古典音乐史](#)

[第六章 古典音乐小知识](#)

[第七章 诠释的艺术](#)

[第八章 入门之后的进阶之道](#)

[结语 在音乐中找到自己](#)

[附录一 曲目解说](#)

[附录二 作曲家年代表](#)

第一章 为什么要听古典音乐

“古典音乐好难懂！”

谈到古典音乐，很多人的第一反应，或说刻板印象，就是认为那真是艰深困难的东西。也因为艰深困难，多数人又畏苦怕难，结果就是能逃就逃，或觉得那根本是自己不可能懂，也不会想要亲近的艺术。

我当然不会这样想，也努力打破如此观点。因此当我听到连世界级的演奏大师都作如是观的时候，还真的吓到了。

是的，音乐很难懂

2013年11月，睽违多年的匈牙利钢琴名家、指挥家瓦萨里（Tamás Vásáry, 1933—）再度来台演出。聊到听音乐，他不但不像我总是强调“哎呀，古典音乐其实没有那么困难”，反而认为欣赏音乐一点都不容易——

欣赏音乐当然困难，因为你必须运用记忆。如果你听到第二小节就忘了第一小节，那你根本不可能欣赏这首乐曲。音乐不像绘画、雕塑或建筑，看一眼就能尽收眼底，接下来只是品味细节。换句话说，你可以立刻知道自己喜不喜欢眼前这幅画，但听音乐就像读小说，没听到最后，其实无法知道整部作品在说什么。连我自己第一次听到没听过的曲子，常常也会感觉很费劲。

因此我一点都不怪年轻人怕听古典音乐会，因为那确实难啊！^[1]

如此想法，另一位大师也说过。他谈的是读书，另一种没有办法“看一眼就尽收眼底”的学问。

我们不能读一本书，只能重读一本书。一个优秀读者，一个成熟的读者，一个思路活泼、追求新意的读者只能是一个“反复读者”[.....]我们第一次读一本书的时候，两眼左右移动，一行接一行，一页接一页，又复杂又费劲，还要跟着小说情节转，出入于不同的时间空间——这一切使我们同艺术欣赏不无隔阂。但是我们在看一幅画的时候，并不需要按照特别方式来移动眼光，即使这幅画像一本书一样有深度、有故事内涵也不必这样。^[2]

说这话的，是小说大家，《洛丽塔》作者纳博科夫（Vladimir Nabokov, 1899—1977）。在其《文学讲稿》前言中，纳博科夫并没有低估绘画、雕塑或建筑的艺术与深度，只是强调：“我们第一次接触到一幅画的时候，时间因素并没有介入；然而看书就必须要有时间去熟悉书里的内容。没有一种生理器官（像看画时用眼睛）可以让我们先把全书一览无遗，然后再来细细品味其间的细节。”^[3]

瓦萨里说的记忆和纳博科夫强调的时间，其实一体两面。读书也得靠记忆。你若读到第二页就忘了第一页，那究竟要如何继续？可小说毕竟

有文字；音乐，尤其是古典音乐，却经常完全抽象，欣赏起来或许也要求更高的能力？既然如此，那就不怪连瓦萨里这样的大师，都要说欣赏古典音乐其实很难了。

但听起来很难，并不表示实际上就是如此。首先，现在正读着这本书的你，显然不是第一次读书。在阅读本书之前，你已经累积了丰富的阅读经验，有自己的阅读方法，包括面对新书的策略。聆听能力也是如此。当你接触一首新作品，帮助你欣赏的必是先前的聆听经验与心得，你绝对不是从零开始。若用更科学的方式解释，那就是你有自己一套处理短期记忆和长期记忆的方法，而且你还可以训练自己的记忆，以求欣赏规模更大、更需要整合能力的作品。

此外，文学家和音乐家何尝不知道自己所面临的挑战？他们当然了解“时间因素”对其作品的重要（音乐其实就是时间的艺术），所以总能提出妙招解决。“一首乐曲，最重要的就是开头和结尾。”作曲大师布列兹（Pierre Boulez, 1925—）说了一个人尽皆知，根本不用他讲的道理。但该如何实践得漂亮，可是不折不扣的考验。小说也好，乐曲也好，许多作品总能在开头就紧紧抓住阅听人的心，就是要你不得不继续欣赏——“黑尔早就知道，他到达布莱登（布赖顿）

不到三个钟头就知道：那帮人是蓄意要谋杀他的。”^[4]看到这样的开头，你能够不接着读下去吗？而当你翻开格林（Graham Greene, 1904—1991）《布赖顿棒糖》（Brighton Rock）的最后一页，这古往今来最会说故事的高手之一，果然也给了一个令人浑身发抖的惊悚结局。音乐作品也是一样。谁听了贝多芬《命运交响曲》或肖邦四首《叙事曲》的开头，会不想知道之后的发展呢？

更何況为了强化记忆，音乐写作几乎都在“重复”。无论是句法模仿、旋律再现或段落反复，种种招数都在帮助听者吸收。西方音乐史上最重要也最流行的几种曲式，像是三段式、变奏曲式、奏鸣曲式、轮旋曲式、循环曲式等等，其形式设计与结构规范，无一不使主题透过各种方式重现、重现、再重现，让听者自然而然产生记忆。当然也有困难的音乐作品，一如困难的小说，但绝大多数创作，无论音乐或文学，其实都不会难到完全无法欣赏。只要你愿意，就一定会有收获。

是的，“愿不愿意”才是真正的关键。很多人先入为主地认为“古典音乐很难懂”，完全不给自己机会认识这类作品，那当然也就永远不可能知道，欣赏古典音乐其实并不困难，至少绝对没有

一般人所想象的困难。

一定要“学音乐”才能欣赏古典音乐？

不过，也有很多人虽然对古典音乐有兴趣，也常听古典音乐与音乐会，却始终觉得自己和它有距离，“不敢”说自己喜欢。

不知道是我太敏感，还是真的多数人习惯这样说，谈到古典音乐，我总是听到“我不懂啦！但我觉得……”或者“我对音乐一窍不通，不过刚刚那首曲子，我觉得……”这类发语词。

为何这样说话呢？细问之下，理由不外乎是“我没有学过音乐”或“我没有学过乐器”。而所谓的“学过”，定义也非常狭窄：小学和中学的音乐课显然不算数，非得要自幼接受乐器训练，或者进入音乐班，才算“学过音乐”。

但理解一首乐曲，前提一定要包括“学音乐”或“学乐器”吗？

让我们正本清源：“学乐器”和“学音乐”，其实是两回事。当然两者应该结合——学习任何演奏、演唱技术，都必须知道其所欲达成的音乐与风格。遗憾的是，许多人盲目泅泳于音乐汪洋，

耗费大量岁月金钱，却没学到音乐的道理与思考，也没学到演奏、演唱的技术与方法，甚至对音乐也没有热情，只勉强学到一些曲目。如此就算“学音乐”？我想音乐并没有那么廉价。

至于“学音乐”，或许是指学习乐理，懂得读谱，知道曲式、对位与和声。诚然，作为一门学问，音乐博大精深，有太多面向可以钻研。可若论及欣赏与理解，学习乐理，或透过学习演奏、演唱以亲近音乐，只是“一种”而非“唯一”的方法（虽然是非常重要的的一种）。通晓乐理，也不表示能真正理解作品。

我在伦敦念书的时候，当时年近八十的作曲家葛尔（Alexander Goehr, 1932—）曾至系上演讲。葛尔是二战后英国乐坛举足轻重的代表人物，见证大不列颠半个世纪以来的文化变迁。当年他到巴黎和作曲大师梅西安（Olivier Messiaen, 1908—1992）进修，不仅技法眼界大开，回国后更成为领导潮流的前卫派。

不过对葛尔而言，花都学习那一年中让他印象最深的，却是一次音乐分析的课堂报告。

音乐中，最重要的并不在音符里

“刚到巴黎时，我觉得这里既然是新音乐中心，一切都该前卫，而且要求严谨理论。有次轮到我报告一首莫扎特作品，我仔仔细细把曲子从头到尾整理一遍，乐句、节奏、和声、曲式等等全都完整分析。”葛尔自信满满，在老师与同学面前讲解，“没想到当我说‘在这个小节，乐曲转入下属小调和弦’，教授居然毫不客气地立刻说：‘错！’”

被当场抓出错误，葛尔自然觉得很没面子。他一边继续报告，一边再把那个和弦看了一次——等等，没错呀！那明明是下属小调和弦呀！难道是老师错了？葛尔巧妙地把话转回，又提了一次；可没等他说完，教授居然还是说：“错！”

同一个地方被老师纠正两次，这实在很难堪。无论葛尔如何确定那就是下属小调和弦，他也没有勇气再提一次。但是，“如果不是下属小调，那个和弦又会是什么呢？”好不容易挨到下课，他马上向老师请教。

“那个小节，”教授淡淡地说：“莫扎特，在音乐中洒下一道阴影。”

当葛尔在演讲中说到此处，全场听众都笑了。有同学问他感想如何，“荒谬透顶呀！我大

老远跑到巴黎，居然来学这个！”

听他这样说，大家笑得更大声了。

“可是，各位，我现在却不觉得荒谬了……”这次，轮到葛尔淡淡地说：“因为当莫扎特写到那个小节，他心里想的绝对不会是什么进入下属小调，而是要在音乐里洒下一道阴影啊！”

我永远不会忘记葛尔这番话，还有那从哄笑瞬间收凝成寂静的默然——还有比这更好的提醒吗？音乐，究竟该如何理解，如何讨论，如何分析，每一世代都有不同观点。但别忘了作曲家与指挥家马勒所再三强调的：“音乐中，最重要的并不在音符里。”（Das Wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten.）一个长音，一个附点，拍子怎么算，会基本乐理和音乐史知识就可以演奏，但音乐真正要表现的不只是音符，而是音与音之间的东西。后者同样需要乐理和音乐知识，但更需要想象力和文化素养。不读乐谱，固然“可能”会造成对音乐理解的缺失，但若只读乐谱，认为音乐除了音符之外别无其他，那“必定”大错特错。

学音乐的方式不止一种

音乐理解如此，学习亦然。不是非得要进入“科班”方能学音乐。以《末代皇帝》获得金球奖与奥斯卡最佳电影配乐的坂本龙一（1952—），就有这样的亲身体悟。

虽然性格多少叛逆，也大量参与流行音乐，坂本龙一毕竟是三岁学钢琴，十岁学作曲，最后以严肃创作获得东京艺术大学硕士的作曲家。当他遇到创作歌手山下达郎（1953—）并听到他的音乐时，可着实吃了一惊：“真要说起来，山下的音乐无论是和声、节奏组合，或是编曲，都非常精致复杂。尤其是和声的部分，与构成我音乐源头的德彪西、拉威尔等人的法国音乐，也有共通之处。”^[5]

这是怎么回事？坂本很清楚，山下达郎并非学院出身，平常也都在玩摇滚乐和流行乐。那么为何他能掌握如此高超的和声技巧，功力不输音乐系顶尖毕业生？

答案当然是自学。他是靠着听力与记忆学到这些技巧。我想，山下是透过美国流行乐曲，从中吸收到大部分与音乐理论相关的知识，而且学到的知识在理论上都非常正确。假如他选择走上不同的道路，转而从事现代音乐创作，应该会成为一位相当有意思的作曲家。^[6]

给坂本龙一如此震撼的，不只山下达郎。比

方说细野晴臣（1947—）。听了他的专辑后，坂本认为：“我至今仍深受其影响的音乐，像是德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基等人的音乐，这个人一定全都清楚，应该也在从事这类音乐的创作。”可是见面后一问，却发现预设完全错误。细野对古典音乐了解不多，就算是拉威尔，也只听过《波莱罗》（Boléro）。[7]

一个、两个、三个，随着认识这样的人愈来愈多，坂本龙一最后得到的结论是：

透过类似我所做的方法，利用有系统的学习，逐步掌握音乐的知识与感觉，这种方式与其说是简单，应该说是容易理解，就像是只要顺着楼梯往上爬就好了。然而，细野一直以来都不是用这种方法学习，却能够切实地掌握音乐的核心部分。我完全无法理解究竟是怎么一回事，也只能说他有很好的听力。

换句话说，我透过有系统的方法掌握到一种语言，他们则是自学而得到一套语言。而就算学习的方式完全不同，这两种语言却几乎一模一样。因此在我们相遇时，打从一开始就能用同样的语言沟通。我觉得这真是太棒了。[8]

坂本龙一的经验也正是我的经验。我遇过不少人，虽未曾正式学习音乐，也没怎么学过乐器，却能对乐曲与演奏提出鞭辟入里的分析。我在伦敦曾和一位出版经纪人讨论申克分析理论

〔注：即Schenkerian Analysis，奥地利作曲家、理论家、钢琴家、乐评家与乐谱校订者申克（Heinrich Schenker，1868—1935）所发展出的音乐分析方法，其理论在英美两地尤其受到推崇，但适用

范围多以德奥音乐为主]。她完全没学过作曲，负责小说而非音乐书，却了解这套理论的观念，还能对理论本身提出批评。我当下惊讶万分，思考后却发现有迹可循：申克的理念，毕竟不离其时代背景与艺术美学。这位经纪人来自奥地利并且饱览群籍，对申克的时代非常了解。虽非音乐家，她却有足够的文学与美学素养，聊起申克自然也能触类旁通。如此道理其实也应验在坂本龙一身上。在八〇年代他接触许多不同领域的名人，包括哲学家、经济学家、社会思想家、宗教学家等等，甚至将谈话发表成书。想到能和“走在时代最尖端的现代思想家”对话，坂本龙一也觉得不可思议。

反倒是他的朋友，一代批评大家吉本隆明（1924—2012）看清关键，告诉坂本他应该是透过音乐，不知不觉大量吸收了其他领域的知识与想法。用坂本自己的话说：

我觉得进入二十世纪后，无论是现代音乐，或是同一时代的思想、其他领域的艺术，面临的问题都有着共通之处。不管是超现实主义、达达主义或是后现代的思潮，对于这些不属于音乐的运动或概念，我都能够凭借音乐的知识或感觉理解主要的重点。和他们谈话时，我会突然觉得自己清楚某个概念，然后就能切入到与他们沟通的回路里。^[9]

道理千回百转，但无论如何，欣赏音乐最重

要的仍是诚意正心。这听起来好像很严肃，事实上一点也不。对音乐没心，再怎么学习也是枉然。认真听音乐，为音乐而音乐，而不只把音乐当成消遣，最后一定会有自己的体悟和理解。我研究音乐，爱读作曲家与演奏家讨论音乐的文章，也亲身访问过许多音乐家谈音乐，但我也从来没有轻视过“非音乐家”的音乐见解。有时当局者迷，从其他角度反而更能识得真相，一切都该就事论事。

比方说木心（1927—2011）。这位独树一帜又博学的艺术家，果然也爱古典音乐。在他的著作中，《素履之往》应是谈西方音乐最多的一本。观点不见老生常谈，我也找不出一句不同意的话。像是《十朋之龟》这章的：

在莫扎特的音乐里，常常触及一种……一种灵智上……灵智上的性感——只能用自身的灵智上的性感去适应。如果作不出这样的适应，莫扎特就不神奇了。[\[10\]](#)

对我而言，这读起来特别熟悉。在拙著《游艺黑白》所收录的列文（Robert Levin, 1947—）访问中，谈到现今的莫扎特诠释，这位莫扎特学者与演奏大师的话简直像在解译木心：

我觉得大多数人诠释的莫扎特都太平面化，他们没有演奏出音乐中该有的歌唱性，也没有充分表现出情感。莫扎特的作品

并不中性，而是非常生动，充满戏剧性和对比。在莫扎特的时代，听众所听到的演奏远比乐谱写的要多。以他的钢琴协奏曲为例，无论是莫扎特所担任的钢琴部分，或是各木管演奏者，都会自由添加装饰，而且场场演出皆不同。现今我们的演奏已经太过保守了。莫扎特该听起来更性感、更刺激、更无法预测才是。

而若把木心在《向晦宴息》一章，莫扎特与古希腊雕刻家之比拟，对照傅聪——这世上另一位对莫扎特最有研究的大师——称“莫扎特作品中有一种希腊精神”，并以希腊悲剧中的合唱和评说来描述其作品，也堪称互为映衬、妙不可言。

当然我们可以说，大艺术家看另一位大艺术家，无论用何方法，总能抓到核心。拿木心如此孤绝奇才作例，未免标准太高。但木心对古典音乐之所以造诣深厚，我想并非出于早年的学习经验，而是他对音乐的纯念与热情：

我在童年、少年、青年这样长的岁月中，因为崇敬音乐，爱屋及乌，忍受种种以音乐的名义而存在的东西，烦躁不安，以至中年，方始有点明白自己是枉屈了，便开始苛刻于择“屋”，凡“乌”多者，悄悄而过，再往“乌”少的“屋”走近去……[\[11\]](#)

赤诚的认真，终让木心得以见人所未见。就像列文和傅聪虽然来自不同文化与学习，指下莫扎特却总能殊途同归，我们也可透过各种方式理解音乐。对照木心“把小说作哲学读，哲学呢，

作小说读”和大提琴泰斗卡萨尔斯（Pablo Casals, 1876—1973）的“演奏莫扎特要像肖邦，演奏肖邦要像莫扎特”的见解，我们除了佩服其体悟之通透，惊叹艺术道理之互通，更得感谢他们揭示了阅读与演奏的最高境界。

解剖台上的检验报告，固然可以透露许多讯息，但了解一个人的最佳方法，或许还是和他促膝谈心。不必担心自己看不懂五线谱，或不了解和声与对位，毕竟音乐要你用心去听。而请相信，艺术和人情不同，只要你真心爱音乐，音乐也就一定爱你。

若有爱，又有什么不能理解呢？

潜移默化的力量

说到爱音乐，村上春树可说是极好的例子。

“书和音乐就是我人生的两个最大关键。”^[12]即使从爵士咖啡馆老板转变成专职作家，村上春树从来没有离开过音乐，音乐也从来没有离开过他。爵士、摇滚、古典他都爱，而在其笔下，无论是评论、散文或小说，音乐永远不曾缺席，更成为其文字的独特风景。

在长篇小说《海边的卡夫卡》中，村上春树就以古典乐曲设计出一个极为动人的转折情节：要角之一的中田先生，因为幼年奇异的意外而丧失一切以前的记忆，从优生变成学不会读书写字的文盲，却又逐渐获得和猫说话的能力以及难以解释的预知感应。受到某种召唤，中田先生决定离开自己的生活区域，从东京一路往西走。不识字的他生活上遇到许多困难，只能依靠善心路人而四处搭便车，最后遇到爱穿夏威夷衫，戴着中日龙队帽子的卡车司机星野先生。

两人素昧平生，青年星野却对中田有着自然的好感，因为这位欧吉桑的容貌和语气让他想起过世的祖父。相处一段时间之后，“青年反而开始对这位叫做中田先生的人本身开始怀有好奇心。中田先生的说话方式确实相当脱线，说话的内容更脱线。不过这脱线方式里头，有某种牵引人心的东西。”^[13]

就这样莫名其妙的，星野放着工作不管，陪着这位脱线老人来到四国。一天他突然想喝咖啡，就近走入一家相当古雅的吃茶店。这店不但装潢有品位，座椅舒适柔软，还专门播放古典音乐。星野难得能充分放松自己：

他闭上眼睛，一面安静呼吸着，一面侧耳倾听弦音和钢琴

的历史性缠绵。过去虽然几乎没有听过古典音乐，但不知道为什么那音乐却让他的心安定下来。让他内省，也许也可以这么说。

店主人播放的，是钢琴家鲁宾斯坦（Arthur Rubinstein, 1887—1982）、小提琴家海飞兹（Jascha Heifetz, 1901—1987）与大提琴家费尔曼（Emanuel Feuermann, 1902—1942），号称“百万三重奏”所诠释的贝多芬《第七号钢琴三重奏》“大公”（Archduke）。

那音乐非常好听悦耳。星野一边欣赏，一边想着自己形同旷职的脱轨行为。虽然这几天的遭遇实在离奇，奇怪的是他也没有任何后悔。为什么呢？

因为有一种自己正在正确地方的真实感。自己到底是什么的这个问题，只要在中田先生身旁时，就会开始觉得那都无所谓了。拿来比较或许有点过分，不过我想那些成为释迦或耶稣弟子的人，可能也是这种情况吧。只要能跟释迦牟尼佛在一起，像我这样的人也会觉得很舒服啊，诸如此类的。

优美的三重奏，帮助星野思考自己。当他向店主告别时，又问了一次曲名。和蔼的店主说：

“是《大公》三重奏。这首曲子是贝多芬献给奥地利鲁道夫大公的。因此虽然不是正式的名字，但一般就称为《大公》三重奏。鲁道夫大公是皇帝利奥波德二世（Leopold II）的儿子，换句话说说是皇族。他具有音乐的天赋资质，从十六岁时开始拜贝多芬为师，学习钢琴与音乐理论，并深深尊敬贝多芬。鲁道夫大公虽

然以钢琴家或作曲家来说都没有多大的成就，但在现实的生活中却对不擅长处世交际的贝多芬伸出援手，于公开场合或在私下暗中都提供作曲家不少援助。如果没有他的话，贝多芬可能要走过更苦难的路吧。”

隔天，星野继续到这家吃茶店，这次喇叭正播放法国名家富尼埃（Pierre Fournier, 1906—1986）演奏的海顿《第一号大提琴协奏曲》。青年还是被那音乐所迷。身体纾松，心思又随之解放。他思索生活的意义，想着为何自己逐渐变成一个空空洞洞的存在，愈活愈没价值。

“如果您有空，”星野请教店主人，“可以到这边来谈一谈吗？我想对这首曲子的作曲家海顿这个人多了解一点。”

“海顿在某种意义上是个谜样的人[.....]他生长在封建时代，必须巧妙地为自己穿上服从的外衣，不得不笑盈盈聪明伶俐地活下去[.....]不过只要能用心仔细注意听进去的话，应该可以听出其中现代化的自我觉醒怀着秘密的憧憬[.....]例如请听听这和音。有吗？虽然安静，却充满了少年般柔软的好奇心，而且其中还有一种向内心探索而执拗的精神存在。”

村上春树这段动人情节，既谈乐曲也谈版本。两次造访，两首作品，音乐感动了星野，帮助他沉淀反思，又在他自我省察时发挥积极的鼓舞。“总之我就再尽量继续陪伴中田先生吧。工作的事管他的。”贝多芬和海顿改变了这位卡车司机，也就改变了中田先生的遭遇，以及主角田

村卡夫卡的命运，最后更消灭了邪恶力量的化身。如果你听过《大公》三重奏第一章和海顿《第一号大提琴协奏曲》，特别是“百万三重奏”和富尼埃的演奏，大概也不会怀疑那音乐的确优雅自然，温暖中又有激励人心的真实力量。借由文学，村上春树告诉我们，音乐多么美好，又可以有多么大的影响力。

此外我也相信，村上春树这段情节，意义绝对不止于此。星野和中田的关系，可以对比成鲁道夫大公和贝多芬，或许也是一般听众和古典音乐：我们可能对古典音乐先前并无任何认识，对作品的创作过程和作曲家的人生经历一无所知，甚至觉得这种音乐就像中田先生一般脑筋短路，但只要能怀着自然的好感，就会逐渐被那乐曲吸引。或许古典音乐的表现方式和我们有点距离，可在那种方式里头，仍有“某种牵引人心的东西”，最后甚至能改变我们的人生。

每个人都可以听古典音乐？

但接下来的问题，或许也是不少人会怀疑的，就是真的任何人都会被古典音乐吸引吗？星野先生，一个“看起来睡眼惺忪的二十五岁左右的男人。头发扎个马尾，耳朵戴着耳环”，会一面抽烟一面看漫画，烟灰“毫不犹豫地抖落在吃

剩的拉面里”，穿着大花夏威夷衫的卡车司机，真的会被贝多芬和海顿感动吗？更直接地说，古典音乐难道不是中产阶级以上的专属？即使《海边的卡夫卡》不是写实小说，星野先生却是写实角色。这段情节虽然动人，可是作为小说家，村上春树的桥段设计有说服力吗？读者真会相信，一个卡车司机在吃茶店听了海顿和贝多芬的作品而深受感动，进而改变了自己的决定，跟着说话莫名其妙的老人继续莫名其妙的旅程？

我不知道其他读者的答案，但我倒有亲身经验可说，那也是我人生中一段莫名其妙的旅程。

大学毕业后服役，我在某陆军炮兵营当后勤官。“平时不当参一四，战时不做参二三”，后勤官和小兵比，实在累多了。但若重新选择，我还是会去考预官。原因无他，我实在不能没有音乐。忙就忙吧，至少我得听到音乐，而且是自己可以选择的音乐。幕僚办公室里，好像也就我一人特别喜爱音乐，没人和我抢唱机，现在想想真是幸运。

“后官，这是什么音乐呀？”

我的服务单位在台东。来这里的，户籍多在花莲台东屏东高雄，原住民更是不少。那天一位

原住民业务士来营办公室洽公，难得问我在播什么。

“这是普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev, 1891—1953）《第三号钢琴协奏曲》第三乐章，你喜欢吗？”

“很喜欢耶，这音乐好有趣喔！哈哈！”一边笑，他跟着摆出一些滑稽的埃及壁画姿势，大概觉得这曲子很有异国情调。

“啊，怎么没有了！”

“这只是一段小间奏，连接第二主题前后之间的插句。你听这第二主题，不是很优美吗？最后第一主题重现时，那也真够炫呢。”

我快转到乐曲结尾，心血来潮地解释这段钢琴技巧有多特别。只是这位弟兄虽然听得啧啧称奇，但很明显，他最喜欢的还是那段素材再也没出现过的小间奏。“为什么作曲家不继续写这个旋律呀？”

“我也想过这个问题，”一转眼就是四年后，我在香港访问钢琴大师阿什肯纳齐（Vladimir Ashkenazy, 1937—），“我想是因为第二主题太美了，普罗科菲耶夫想多铺陈一些，不让听众一下子全听完，所以设计了这个有趣的小桥段。虽然音乐上是停在这里等，却使后面的风景更显美

丽。”

或许普罗科菲耶夫《第三号钢琴协奏曲》第三乐章那三十小节，也正是我的服役批注。我也常常想到那位已经不记得名姓的弟兄，以及他的可笑埃及壁画舞。前后何其多精彩旋律，他却最爱这段小插曲，手舞足蹈得那么开心。在那三十小节里，没有“古典”也没有“现代”，所有标签都被拿下，只有一段让人打从内心喜爱的音乐。后来发现，他更喜欢同张CD的普罗科菲耶夫《第一号钢琴协奏曲》，高兴地问我唱片编号——那是基辛（Evgeny Kissin, 1971—）担任独奏，阿巴多（Claudio Abbado, 1933—2014）指挥柏林爱乐的版本。如果这位弟兄愿意继续听这类作品，不是肖邦也不是贝多芬，普罗科菲耶夫就是他的入门曲，人人都可欣赏古典音乐，根本没有“门槛”与“资格”的问题。

以前热衷于网络交友时，若是与网友相邀坦诚相见，最常听到的评语就是：“你真的长得很像医生耶。”模棱两可，神秘莫测，听了无不汗流浹背，仿佛有人要形容橘子的味道就说：“闻起来真的很像橘子唷。”[\[14\]](#)

诗人鲸向海——好吧，这里不得不提他的另一个身份，精神科医师，曾在散文中讨论“听闻众女子论男医师长相”的复杂心情。男医师“应该”长得什么样子呢？他在文章里引了西西在

《哀悼乳房》中的说法：“医师我也见过一些，有的像商贾，有的像屠夫。”看来西西的看病经验显然不妙。

只是商贾和屠夫，客观上又该长得什么样子呢？

无论医师长得如何，病患多得听话为宜。可是如果牵涉到选择与价值判断，那就是另一番讨论。毕竟“形象”产生“门槛”与“资格”，而这背后往往都是偏见。“古典音乐”和“古典音乐家”在某些人心里，就是要“优雅”，就是要“美丽漂亮”，就是要“矜贵有气质”——如果你是这样想的，请不要听巴赫，因为那音乐里更多是朴质坚毅；也请你不要听莫扎特，因为那旋律中更多是七情六欲；也请你不要听贝多芬，因为那声响里更多是挣扎内省；也请你不要听肖邦，因为那作品中常有国仇家恨……事实上如果你这样想，那最好什么都不要听，因为“古典音乐”绝对不是这个样子，真正钻研艺术、潜心修习的“古典音乐家”也是活生生有个性的人，而不是放在墙上的剥皮标本。

来自南美的音乐奇迹

2012年有则国际新闻令人印象深刻：南美大

国秘鲁，在本国同胞，男高音巨星弗洛雷兹（Juan Diego Flórez，1973—）主持下，开始推行一项名为“秘鲁交响乐：音乐与社会包容”的改造计划，把乐器带到贫民窟并兴建音乐训练中心。他们锁定处于危险边缘的青少年，初期造福二百名低收入家庭的孩童，希望音乐能为他们带来不一样的人生。

音乐真的能够改变社会？对吃不饱穿不暖的社会边缘人，居然还能奢谈艺术？难道他们不知道，该给的应该是面包与火腿，而不是长笛或小提琴？

但这个计划并非痴人说梦。秘鲁只是见贤思齐，奇迹早已发生在他们的邻国委内瑞拉，一个单纯理念改变一切的故事。

1975年，身为钢琴演奏者和经济学者的阿布莱乌（Jose Antonio Abreu，1939—），面对自己贫穷落后的国家，相信若让困苦家庭的孩子也能接触音乐、学习乐器，就可以保护青少年不至于走向毒品、卖淫、黑社会。他认为音乐可以改变委内瑞拉，甚至可以改变世界。音乐教育不该是精英教育，重心也绝不该是培育什么世界级音乐家，而是让人熟悉音乐——因为认识音乐，其实就是认识自己。

阿布莱乌“每个城市都有交响乐团”的梦想，从最早在首都一个地下停车场的排练，逐渐演变成与音乐结合的社会教育运动。起初五年，热情的志工老师不收分文，带着音乐走到穷乡僻壤甚至少年监狱，把乐器送到孩子手中，鼓励他们在练习中彼此聆听、相互激励。如今，委内瑞拉竟有一百二十五个青年交响乐团，青年音乐家超过二十五万。

这就是现在鼎鼎大名的“系统”教育计划^[15]。不是电影情节，也非小说桥段，虽然委内瑞拉还是问题重重，但音乐真的让众多孩子免于死在街头或沦入火坑。这计划所推出的代表，由年龄从十四至二十五岁团员所组成的西蒙玻利瓦尔青年交响乐团（Simon Bolivar Youth Orchestra），数年前就已红遍全球。他们的指挥杜达美尔（Gustavo Dudamel, 1981—）十岁加入乐团，天分早发，不但夺得马勒国际指挥大赛冠军，更自2009年起担任洛杉矶爱乐音乐总监。杜达美尔和西蒙玻利瓦尔青年交响乐团在德国DG唱片公司发行多张录音，全球热卖。他们是欧美文化圈的热门议题，大家都想听这乐团的现场演出。

古典音乐有什么好处？

我们该如何看这个委内瑞拉奇迹？解释之一

是“破窗理论”：房子若有一扇窗户破了未修，其他窗户也将快速为人破坏。因为破窗暗示此屋无人关心，犯罪可以不受制裁。2004年起伦敦在六座位处偏远，治安不佳的地铁站播放古典乐，半年后追踪调查，发现其抢劫、破坏公物、攻击工作人员等罪案竟减少将近三成。我去过那些地铁站，发现即使是黑夜暗街，古典音乐仍如光亮清洁的壁纸，为破败角落带来文明与秩序的形象——哪怕那形象只是一个模糊影子，都能让环境变得大为不同，也足以令人规范自己。

但我相信真正的答案，其实不是音乐的形象，而是音乐本身。这些委内瑞拉孩子乐于学习，乐于演奏，在音乐中认识自己、彼此交流、互相上进。他们不是为了家长期许或个人虚荣才学习音乐，志向也不是成为国际明星。在他们的世界，音乐就是沟通语言，而非赚钱发财的工具，或权充上流社会的装点。委内瑞拉并没有深厚的古典音乐传统，莫扎特和贝多芬对当地街头青年也不会特别可亲。但西蒙玻利瓦尔青年交响乐团明确告诉世界，莫扎特和贝多芬虽然说的是德文，但那音乐里的话也是西班牙文，里面是十八、十九世纪维也纳人的感情，同时也是二十一世纪委内瑞拉的心声——音乐，是人类的共同语言。

以专业演奏水平来看，西蒙玻利瓦尔青年交响乐团顶多是杰出学生团，但他们所带来的真实感动与无限启示，却让欧美舆论动辄以“古典音乐的现代救星”称之，他们的故事也绝对值得我们省思。以台湾为例，不少人给古典音乐贴上“高级”和“高贵”的标签，觉得那是某一阶层或族群才能欣赏的艺术。这不是事实。我们有许多收藏丰富的音乐图书馆，以及时时介绍古典音乐的广播节目。我们的确有无良买办和愚蠢商家哄抬音乐会，以高额票价换取土豪式的自我感觉良好，但台湾更有踏踏实实的经纪公司与真心回馈的企业家。岛内乐团的票价都十分可亲，邀来顶尖客席名家献艺也是如此，可亲到最高票价还不到外国乐团来台的最低票价，许多演出更有一流水平。这才是台湾音乐环境的真实面貌。别让少数不肖业者与莫名偏见坏了你对古典音乐的印象，那对你和音乐都不值得。

所以，让我们再回到这个问题，“听古典音乐有什么好处？”

我的答案是：没有好处。

真的没有。听古典音乐，不能让你三酸甘油酯指数下降，也不能使你达到想要的体重。若说有什么必然或立即好处，实在是没有。

可是这些委内瑞拉孩子再一次告诉我们，古典音乐虽然“没用”，却也“无所不能”。它不只能改变个人，甚至还可改变社会国家。

前提是你得真心喜爱。

欣赏艺术，本身就是目的。无论可能的附加价值有多少，都不该喧宾夺主成为你接近艺术的理由。即使现实生活中没有《海边的卡夫卡》里的中田先生，我们却随时可能是星野。

没有某种音乐只适合某种人，也没有某种人只适合某种音乐。总会有乐曲能唤起自己少年般柔软的好奇心，即使我们对它之前并不熟悉。古典音乐可能带来欢乐，可能带来省思，让你开心跟着跳一段埃及壁画舞，或者让你发现纵使生活冷峻无情，经过重重磨折摧损之后，自己身体里仍然存在那向内心探索而执拗的精神。

注释

[\[1\] 作者访问，2013年11月。](#)

[\[2\] 弗拉基米尔·纳博科夫，申慧辉等译，2009年，《文学讲稿》，第4页，联经。](#)

[\[3\] 同上。](#)

[4] 格雷安·葛林（大陆译作格雷厄姆·格林），刘纪蕙译，2001年，《布莱登棒棒糖》（大陆译作《布赖顿棒棒糖》），第23页，时报文化。

[5] 坂本龙一，何启宏译，2010年，《音乐使人自由》，第116页，麦田出版。

[6] 同上。

[7] 同上，第117—118页。

[8] 同上，第118页。

[9] 同上，第170页。

[10] 木心，2001年，《素履之往》，第87页，雄狮图书。

[11] 同上，第43页。

[12] 村上春树，刘名扬译，2008年，《给我摇摆，其余免谈》（大陆译作《没有意义就没有摇摆》），第234页，时报文化。

[13] 以下小说引文皆来自村上春树，赖明珠译，2003年，《海边的卡夫卡》（下），时报文化。

[14] 鲸向海，2011年，《银河系焊接工人》，第154页，联经。

[15] 关于“系统”（El Sistema）教育计划，可参考翠夏·彤丝朵（Tricia Tunstall）著，陈婷君、欧阳瑞瑞译，2013年，《改变生命》，漫步文化。

第二章 什么是古典音乐

第一章说了那么多关于古典音乐的事，这也是本讨论古典音乐的书，那么无论如何，我们还是要来面对这个问题：究竟什么是古典音乐

（classical music）？

这问题看似简单，其实难以回答，因为每种定义都会面临许多例外。

比方说，若要为“一般概念”中的classical music下定义，那可能是“根植于西方传统，并以乐谱记录下来的艺术音乐（art music）”。牛津英文辞典定义下的classical music，则是“跟随长久建立的原则（而非民俗、爵士或流行传统）而成的认真创作音乐（serious music）”。

当然，这定义里有许多问题。西方传统并非齐一且未曾断裂的整体，“根植于西方传统”其实是非常笼统的指称（相关讨论请见第五章）。此外，包括我在内，很多人认为披头士的许多创作完全可称为最杰出的艺术歌曲。我们能说那不是“艺术音乐”或说那不是艺术吗？显然不行。更不用说它们也是以西方的和声与形式，“跟随长久建立的原则”所谱成的作品。至于“认真创作”（serious），其实已是我刻意而为的翻译。许

多人对serious的解释更窄，认为classical music就是“严肃音乐”，但事实并非如此：你听罗西尼的喜歌剧或奥芬巴哈的笑闹歌剧与康康舞，会觉得那音乐“严肃”吗？

如果把serious翻译成“认真”，那可能就接近音乐大师伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918—1990）的见解：classical music是“作曲家准确写下他想要什么的音乐”。这包括有多少音符，用了多少乐器或声部，以及在谱上的种种演奏指示。如此定义回到了对于“记谱”的强调，也相当有道理。不过想想所谓的classical music中，其实仍然包括非常多的即兴空间，而许多流行歌曲和电影配乐，其编曲或写作也完全符合伯恩斯坦的定义，但一般人显然不会将其归类到classical music，因此这说法依旧不够准确。

如果要为“古典音乐”下定义……

那什么才是classical music呢？以下是我对这个名词的看法。不用说，这是非常个人化的心得。我无意要和各音乐字典与百科全书抬杠，也不想标新立异。但如果你愿意，不妨看看我的想法。

对我而言，一般被归类于classical music的作

品，几乎都满足下列两项要件之一：

一、技术性成就

如果一音乐作品具有或展现出“高度技术性”，那么我们就可将其归于classical music。“技术性成就”又可分成“演奏/唱技术”与“音乐写作技术”两项：如果作品本身就具有精深写作技巧，那么如此技术成就即足以让乐曲成为classical。如果乐曲所用到的作曲技巧不高，比方说缺乏杰出的和声或对位写作，但作曲者仍设计出高段的演奏/唱技巧，那么此类作品通常还是可以被当成classical music。

二、旋律性成就

如果音乐作品旋律极具效果，让人听过就难以忘怀，那么这种作品通常也可被列入classical music。不过和上一个要件不同的，是以“旋律性成就”闻名的作品，通常得加上时间因素。一段旋律能否历久弥新，真的得先要“久”才能够“新”。至于这久得要多久，我想也得经过大致一世纪以上的考验。也就是说，当大环境的音乐与美学风格皆已改变之后，这旋律还能引人入胜，那就真的称得上具有“旋律性成就”。

“这也算是定义吗？”我知道你一定会这样问。不是，这不是“定义”，而是就现状所作的归纳与整理。所谓“现状”，就是目前约定俗成，你不知道定义为何，商家也不知道定义为何，但你不会到classical music区去找滚石合唱团，也不会到pop music区寻找甘乃迪（Nigel Kennedy, 1956—）演奏维瓦尔第《四季》小提琴协奏曲的原因，即使后者卖了超过两百万张，绝对够“流行”。（当然，什么才算“流行音乐”，定义也一样让人伤脑，因为那是另一个约定俗成，难以严格定义的分类。）

但这个看法能帮助我们什么呢？其实它要解决的，不是classical music的定义，而是这个词被翻译成中文“古典音乐”之后的定义。但在讨论这个问题之前，先让我们来喝一杯可口可乐，而且要喝1985年以前的可口可乐。

新旧可口可乐的故事

这有什么不同呢？我们所熟知的可口可乐，配方并非一成不变。最出名的一次调整，可是营销学上的重要案例：1985年4月23日，经过多次盲测研究后，可口可乐公司正式宣布即将更改调制配方，推出“新可乐”（New Coke）以期继续攻占市场，还要抢夺百事可乐的生意。可口可乐公

司信心满满，却错估美国大众对原可口可乐的眷恋。面对出乎意料的强烈反弹和恐慌（当时还真有许多民众赶去超市抢购，堆了一车库的可乐），可口可乐公司只好宣布新产品虽然照发，仍会生产旧可乐供爱好者选择，只有以高果糖浆取代原配方中的蔗糖。

但要叫原来的可乐什么名字呢？“旧可乐”？“老可乐”？这太不称头了吧！几经思考，最后在同年7月10日，原可乐以“经典可口可乐”（Coca-Cola Classic）之名上市，算是两全其美的危机处理。

那么，可口可乐和“古典音乐”，又有什么关系呢？

请看看“经典可口可乐”的原文，看看那个Classic，就会知道我们所说的“古典音乐”，根本就是被翻错的称呼啊！

从历史看Classical Music

我们现在所称的 classical music，最早其实被称为 classic music，就是“经典音乐”。以前欧洲只演奏“当代”作曲家的作品，凡听到的音乐都是新创作。在十八世纪，所有的作曲家都是演奏家，

演出自己谱写或即兴而为的作品。当作曲家过世，其作品也就跟着乏人闻问——没关系，反正总有新的作曲家会继续创作并演奏新的音乐。就连巴赫过世之后，他的作品也被遗忘好一阵子，到十九世纪上半才得以复兴。

也就在十九世纪上半，这种情况开始逐渐转变：海顿和莫扎特的作品，从十八世纪后期起一路热门。即使他们都已辞世，但听众还是需要海顿和莫扎特，更不用说贝多芬：他那些深思熟虑的伟大乐曲，怎能“人亡音息”，从此不再演奏呢？

于是此时的音乐会演奏家除了演奏自己与当代其他人的作品，也开始演奏昔日作曲家的乐曲。那要如何称呼以往的创作？和可口可乐的命名概念一样，他们称这类作品为“经典音乐”（classic music），但用词慢慢转变成classical music。根据牛津英文大辞典，classical music这个词最早出现于1836年，和音乐会的内容变化相符。

“古典乐派”其实不见得“古典”，“古典音乐”也不见得“古”

而对十九世纪上半的人而言，离他们最近的

过去是十八世纪下半，因此包括海顿、莫扎特、贝多芬等作曲家作品，自然被归类成 **classics**。但随时光递嬗，进入十九世纪后期，十九世纪上半的作曲家也逐渐成为“经典”。既然如此，那又必须以其他称呼来指涉新加入的经典作品。当音乐史家从艺术史借来“古典主义”一词以描述这段强调结构平衡与表达清晰的音乐时期之后，“古典”与“经典”在用词上也就更为混淆，**classical** 的内涵也从“经典”变成“古典”。换句话说，即使名称都是 **classical**，内容却经历了一番偷梁换柱。[\[1\]](#)

结论是，一般中文约定俗成所称的“古典音乐”（**classical music**），意义其实是“经典音乐”，而非“古典主义”或“古典乐派”的音乐。“古典乐派”（**Classical period**）的“古典”，最早也是“经典”之意，但意义慢慢替换成“古典主义”以和之后的浪漫乐派区隔，目前以大写的**Classical**表示。“古典乐派”的中文翻译可保有“古典”之称，但**classical music**的中文适当翻译应是“经典音乐”。我不反对继续称**classical music**为“古典音乐”，毕竟这个翻译已经行之有年，但大家应该知道其背后的真正意义为何，也就可以解开非常多的迷思。

比方说，既然中文应是“经典”而非“古典”，

那么classical music 的定义自然可以宽松。什么作品可以是“经典”？我个人一定认可“技术性”的成就。以文学作品为例，许多“经典”其实远在一般人的阅读范围之外：真的有很多人读过乔伊斯（James Joyce, 1882—1941）的《尤利西斯》（Ulysses）吗？但这部作品无论读者有多少，绝对是文学史的经典。也有许多作品虽在技术面上达到至高成就，却知名度不高或尚未获得人望，仅在专业圈内获得认可。但如此创作无论其年代为何，绝对值得以经典称之。如果以技术性定义，许多“当代创作”自然也是“经典”，就现今演出而言，这些作品也的确在所谓的 classical music concert 中出现，即使它们不见得都经过时间检验，而且一点都不“古”。

“经典”的意义随时间变动

此外，“经典必须经过时间检验”，这个概念其实也颇值得讨论。“经过时间检验”，意味这是相对客观的评价，但事实上这也可以全然主观。在这层意义上，我们更可以来看“旋律性成就”。比方说帕赫贝尔（Johann Pachelbel, 1653—1706）的《卡农》，现在可说无人不晓，很多人还把它当成巴洛克音乐〔注：Baroque music，指欧洲在文艺复兴之后，古典乐派之前的音乐。巴洛克（baroque）原为葡萄牙语，意指形状奇怪、不圆的珍珠，先成为建筑和艺术史的词

汇，后来被音乐史家用以指称约 1600 到 1750年之间的音乐类型。详细特色请见第五章的讨论] 的代表。更不知从何而起，《卡农》变成新一代的婚礼或典礼音乐，影响力堪称无远弗届。

但敏锐的听众一定会怀疑，如果这首乐曲这样有名，为何我们不知道帕赫贝尔的其他创作，甚至连帕赫贝尔是谁都不清楚？若更要斤斤计较，想考察一下此曲的演出与录音历史，更会发现我们几乎找不到 1940年以前的资料。也就是说，有很长一段时间，这首《卡农》根本不见经传，和今日热门的程度相比实有天壤之别。

为什么会这样？首先，请大家放心，帕赫贝尔确有其人，并不是后代假托的人物，在他的时代也颇有名声，是有名的作曲家和教师，学生包括巴赫最年长的哥哥。然而一如当时的音乐文化，帕赫贝尔过世之后，其作品就不被演奏。从其他作曲家的创作中，也很难看出他曾经留下显著影响。随着时光推展，“帕赫贝尔”逐渐成为一个除非是专家学者，不然不会知道的名字。就连这首《卡农》也仅以手稿抄谱形式传世（原本还配有《吉格舞曲》），直到 1919年才由学者贝克曼（Gustav Beckmann）于其讨论帕赫贝尔室内乐作品的论文中当成附件出版。此曲到 1940年才有录音，后来因为流行音乐的引用与改编，以及电

影运用此曲作为配乐，才让《卡农》声名大噪成为“经典”。

换句话说，对十九世纪的音乐家而言，他们应该都不知道帕赫贝尔的《卡农》，而此曲成为“经典”的历史，也才不过半个世纪左右。这像是台北故宫博物院的“翠玉白菜”：无论就历史意义或工艺技术而言，它都不是故宫七十万馆藏中的佼佼者，就算以清宫典藏而论也排不到前头。可是因缘际会，这个讨喜可爱的妃子嫁妆，到了台北竟成为人气居冠的故宫象征，现在更有“国宝”之称。客观而论，我知道帕赫贝尔《卡农》的写作瑕疵，也能理性评量“翠玉白菜”的文物价值，但我也不会否认它们现在的“经典”地位。因为什么算是经典，真的可随时间而变动，有太多主观因素在其中。

卡尔维诺的“经典”定义

以上是把“经典”定义放到最大的解释，也反映了“古典音乐”包山包海的事实。不过“经典”的意义真的只有这样吗？或许我们可以探究得更深，给予它更多的重量。意大利文学巨擘卡尔维诺（Italo Calvino, 1923—1985）曾写过一篇短文《为什么读经典》，说理说得兴味盎然，为“经典”下了一连串环环相扣的定义。[\[2\]](#)虽然谈的是读

书，他的概念仍然能用到音乐讨论，其中包括：

1. 经典是你常听到人家说“我正在重读……”，而从不是“我正在读……”的作品。
2. 经典是每一次重读都像初次阅读那样，让人有初识感觉的作品。
3. 经典是，我们愈自以为透过道听途说可以了解，当我们实际阅读，愈发现它具有原创性、出其不意且革新的作品。

当然，第一项定义不适用于年轻人，我们也不必害怕自己有经典作品还没认识，因为真的不可能全部认识。卡尔维诺也说：“不管一个人在养成的阶段读的书有多广泛，总是会有大量的基本作品没有被读到。”没听过某名曲，一点都不用觉得不好意思。但如果有兴趣，也知道什么是经典，那我希望你能把握机会欣赏，因为“重访”真的是美妙经验。愈是经典，就愈经得起反复欣赏，且每一次都能让你有新收获。

换句话说，早早认识经典，目的正是为了要“重访”。就这层意义而言，不是所有的 classical music 都算“经典”。帕赫贝尔的《卡农》就是一例。对现代人的耳朵而言，此曲简单明晰、旋律动听，自然非常讨喜，但若认真咀嚼，《卡农》也就只停留在如此层面罢了。这没有什么不对，只是就“经典”这个称呼，我们或许期待

更多。

但为何“经典是每一次重读都像初次阅读那样，让人有初识感觉的作品”呢？这不是因为我们记性差，而是经典不只有表象，更有纵深。既然我在第一章提到格林，那就让我继续拿他当例子。这位创作类型广泛，写了一甲子的文坛巨匠，出手几无败笔，二十五部长篇小说更不乏旷世绝作。格林曾把自己的小说分成惊悚

（thriller）和文学（literary）两类。前者他描述为“娱乐”，后者称作“小说”，认为那才是严肃的文学创作。但很明显的，这该是格林的一时搞笑，因为他的小说总是认真中有诙谐，戏谑却不乏深思，根本不可能如此分类。看看最后一部曾被归为“娱乐”的小说《我们在哈瓦那的人》

〔注：又译作《哈瓦那特派员》（Our Man in Havana），英国作家格林于 1958 年出版的谍报小说。旅居古巴哈瓦那，担任吸尘器代理商的英国人伍尔摩，因缘际会下为祖国情报局提供资料以获得酬劳。本来伍尔摩只想以假资料骗取金钱，不料弄假成真，导致自己身陷死亡危机。全书情节惊险又好笑，让人拍案叫绝〕就知道了。这真是一部妙笔生花、极富娱乐性的疯狂间谍喜剧。尤其格林自己就曾当过间谍，聊起个人经验，那还真是名言金句泉涌而出，一发不可收拾。

“经典”的丰厚与纵深

可即使《我们在哈瓦那的人》读起来流畅快意，又能逗人哈哈大笑，读者还是能从字里行间感受到作者的讽喻，以及撑持整个故事的正经。第一次看《我们在哈瓦那的人》可能只会感觉“怎么会有如此精彩刺激的故事！”而着迷于格林设计的种种情节。但在了解故事全貌之后，当你第二次读《我们在哈瓦那的人》，你就会看到先前未曾留心的细节，让你仍然觉得有“初识”之感。回到纳博科夫那句话：“我们不能读一本书，只能重读一本书。”第一次读《我们在哈瓦那的人》，觉得这是精彩的“娱乐”小说；第二次读，就会发现这怎么会是“娱乐”小说！如果你再深入探究，更会发现格林铺梗实是隐于不言，细入无间。比方说下面这段海斯巴契医生家中场景：

“请原谅我。问问伍尔摩先生就知道，我以前并不会这么多疑。要不要来点音乐？”

他（海斯巴契）放了张《特里斯坦》的唱片。伍尔摩想起了他的妻子，她甚至比罗文还要缥缈。她不属于有死有爱的生命，她代表的只是一只订婚戒指、仕女杂志，或者无痛分娩法。^[3]

即使小说内容和古典音乐毫无关系，即使格林并不像托马斯·曼（Thomas Mann, 1875—1955）或米兰·昆德拉（Milan Kundera, 1929

——），动不动就把古典音乐写进小说，在这里他还是让海斯巴契医生播放了瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》[注：Tristan und Isolde，德国作曲家瓦格纳改编中世纪著名的凯尔特传说，于1859年完成，1865年首演的歌剧：爱尔兰与康沃尔两国交战，特里斯坦杀死爱尔兰公主伊索尔德的未婚夫，不知情的伊索尔德却医治了特里斯坦。后来特里斯坦受国王之命护送伊索尔德至康沃尔为后，伊索尔德命侍女取出毒药欲与特里斯坦同归于尽，孰料侍女不忍竟换以爱情之药，两人于是狂热相恋……]，而且就是要《特里斯坦与伊索尔德》——一方面海斯巴契是德国人，一方面这部歌剧讲的就是何谓“有死有爱的生命”。若容我想得更多，小说里那让人喘不过气的宴会谋杀，最后的受害者不但也是“德裔”，名字也可对应到《特里斯坦与伊索尔德》里被背叛的马可王。而背叛，则是《特里斯坦与伊索尔德》和《我们在哈瓦那的人》另一个暧昧难言的共通主题。

别担心，没听过瓦格纳的歌剧，一点都不影响你阅读《我们在哈瓦那的人》。只是你若查考了《特里斯坦与伊索尔德》，再来重读《我们在哈瓦那的人》，这部小说必能给你更多乐趣。就像格林在《我们在哈瓦那的人》也引了莎士比亚。你不知道典出为何，对理解情节并无妨碍。只是若你真去探究，就会惊觉格林的讽刺辛辣实是意味深长，愈咀嚼愈有兴味。

也由格林的《我们在哈瓦那的人》，我们更能体会卡尔维诺所说：“经典是，我们愈自以为透过道听途说可以了解，当我们实际阅读，愈发现它具有原创性、出其不意且革新的作品。”真正的经典虽然内涵丰厚，却也常有通俗可人的面貌。格林另一部“娱乐”小说《斯坦布尔特快车》（*Samboul Train*，又译作《斯坦布尔列车》）也是如此。它看起来是间谍小说，读起来也算是间谍小说，可是当你看到最后，就会发现这不只是一本间谍小说。格林之所以为格林，经典之所以为经典，道理就在这里。

也因为经典如此，“重访”就显得重要。不只要再次欣赏，更要用心欣赏。许多人的“阅读”其实不过是“浏览”，只抓字面意义而不深入作品内容。也有很多人听古典音乐仅是为了放松。他们把音乐当成空间的装饰，看不见的家具，而非想要从中获得什么思考或知识。要怎么读书听音乐，当然，完全是个人自由。但卓越作品总有丰富层里可供品赏，钻研愈深收获就愈多。你若只单纯浏览，这些作品也提供迷人表象。停在这里无妨，但我希望你能继续往前走。

最后，我想谈谈我欣赏莫扎特《第四十一号交响曲》的个人经验。

这首交响曲是经典中的经典，音乐写得光辉大气，被人冠以诸神之长“朱庇特”之名，堪称家喻户晓。不过好听归好听，此曲在美丽外表下藏着最精深的笔法。你不必知道对位法规则，也能欣赏莫扎特在终乐章，那被柴可夫斯基称为“音乐奇迹”的赋格写作，甚至根本不知道那是赋格也没关系。但对这首我从小听到大，熟到不能再熟的乐曲，当我第一次动手分析，亲自拆解莫扎特如何把各个主题融合为一首赋格时，一方面我觉得自己之前好像完全不认识这首作品，另一方面，我竟然一边读谱一边掉眼泪。

直到现在，我都很难解释那眼泪是为何而流。而我唯一能够确定的，是知识与能力虽可带来理解，最后那作品仍要感动到心。有人问李斯特，什么是造就伟大钢琴家的要件？“大钢琴家要有手，有脑，有心。最重要的是心。”而纳博科夫简直像是附和：“一本书，无论什么书，虚构作品或科学作品，无一不是先打动读者的心。心灵、脑筋、敏感的脊椎骨，这才是看书时真正用得上的东西。”^[4]

音乐与文学，最终都要打动你的心。不必害怕接触经典，那真的没有那么困难。也希望你在动心之后亦能用脑，让自己成为更好的听者，更好的读者，更好的人。

有所谓的“经典名曲曲单”吗？

既然说了许多经典作品的好话，那么究竟哪些才是经典，入门爱乐者该从什么开始听起呢？

每次我去学校演讲，几乎都有学生问这个问题，而我的答案每次都一样：我不知道。

我不是不知道哪些是经典，而是不知道该怎么开名单。中外文皆然，坊间有非常多的“名曲某某首”或“你必须知道的某某名曲”这类书籍。我不否认它们的价值，但哪些曲子热门，有时完全是“流行”，和作品好坏或是否“经过时间考验”无关。莫扎特二十七首钢琴协奏曲中，二十世纪上半最受欢迎的是第二十六号《加冕》，今日却得把冠冕交给第二十、二十一或二十三号。这中间有什么道理？其实没有——虽然我的确认为，第二十六号不如第二十、二十一或二十三号精彩，但要说深刻与丰富，第二十二与二十五号也至为出色，第二十四号甚至是超越时代的奇笔。再过五十年，这几首的热门排行不知又会有什么变化，但可以肯定的，是这些都是技术性与旋律性皆备的杰作，也都是不朽经典。若以现在的通俗程度来论断第二十三号比第二十五号出色，那可是大错特错。法国钢琴家科拉德（Jean-Philippe Collard，1948—）录制了圣桑为钢琴与管弦乐所

作的所有作品。依其所言，年轻时他总是被邀请演奏圣桑《第二号钢琴协奏曲》，后来则是第四号，近年来邀约又改成第五号。“我也不知道为什么。我想这就是流行，说不定再过一阵子，第二号又要开始热门了呢！”

此外，虽然我现在做的所有事情（写作、广播、演讲）都和古典音乐有关，我也真心认为古典音乐是门精彩丰富的艺术，但除非是我认识的朋友，我也熟悉他们的个性，不然我从不建议欣赏曲单。

为什么？因为每个人的个性都不同，喜欢的作品自然也不一样。没有什么音乐能得到所有人的喜爱，我又如何能开建议曲单？

如果把古典音乐当成学问来钻研，那的确有不可不知的作品，也的确有经典曲单。这点我会在第五章继续讨论。但如果你只是“对古典音乐有兴趣”的爱乐者，我只能说，请保持对音乐的好奇，多方尝试各种作品。没有什么作品非听不可，也没有什么作品听了会浪费时间，更没有什么入门或进阶曲目的分别。

我并非好高骛远或不食人间烟火，萨洛宁（Esa-Pekka Salonen, 1958—）的经验就是最好

的证明。这位当代音乐大师，指挥、作曲两项皆精，更担任洛杉矶爱乐音乐总监长达十七年（1992—2009）。当年三十四岁的他根本没有想到洛杉矶爱乐竟会选他，而如此大胆的邀请最后却造就一则乐界传奇——萨洛宁彻底改造了洛杉矶，把最先进前卫的音乐创作带到好莱坞。论及二十世纪和当代作品，他们在灯红酒绿的电影之城建立起坚实稳固的演出传统，成为众人尊敬的典范。

如此成就并非一蹴可及。在改革曲目，大量引入新音乐之初，萨洛宁和洛杉矶爱乐当然遇到相当挑战。但透过年复一年的教育与沟通，他们最终成功改变听众观点。也借由长期且大量的问卷调查，他们获得一项惊人发现，那就是“听众年龄”和“喜好音乐的类型”，两者竟无相关性可言。

这显然和许多人的既定印象相反：一般认为古典音乐非得从巴赫、莫扎特或贝多芬开始听起，或得从“悦耳通俗”的舒伯特、肖邦、柴可夫斯基，甚至小约翰·施特劳斯的圆舞曲和波尔卡舞曲入门。但问卷中呈现的答案，却和此印象天差地远。“当然有人讨厌舒曼以后的所有作品，但也有一位六岁小孩，说他一整年下来最爱的曲子是利盖蒂（György Ligeti, 1923—2006）的《安

魂曲》，希望下个乐季乐团能多安排一些利盖蒂的曲子。”看了各式各样的问卷结果，萨洛宁的结论是：

这世界上只有“音乐推广”音乐会，而没有什么“青少年音乐会”或“亲子音乐会”——你以为年轻人只能听悦耳好听的东西吗？你以为小孩只会听简单的作品吗？这是用自己的偏见去幼稚化听众。事实上很多年轻人反而对舒曼以前的作品感到厌烦，觉得斯特拉文斯基和巴托克（Béla Bartók, 1881–1945）才够酷！对音乐家而言，我们要给予各种不同的好音乐，并且帮助听众了解作品，而不是一相情愿地认为听众可能会喜欢什么曲子。^[5]

博学多闻的阿根廷文学家博尔赫斯（Jorge Luis Borges, 1899—1986），1967至1968年间应哈佛大学诺顿讲座之邀做了六场演讲。在最后一场回忆起自己的孩童岁月时，博尔赫斯说：

我又想起了那个时候让我惊为天人的作家。我在想到底有没有人注意过，其实爱伦坡和王尔德都是相当适合儿童的作家。至少，爱伦坡的小说在我小的时候就印象深刻，一直到现在，每次几乎只要我重读这些作品，他的文笔风格还是会让我为之赞叹。事实上，我想我很清楚为什么爱默生会说爱伦坡的文笔“铿锵有声”（jingle）了。我认为这些构成适合儿童阅读的条件还可以套用到其他很多作家身上。^[6]

博尔赫斯很清楚地告诉听众，他的观点从何而来，而他也的确从小就深受爱伦坡吸引，即使一般人可能不觉得那该是儿童读物。可是儿童读物就非得要浅显幼稚吗？或说所有的儿童都只会

被同一种风格的读本所吸引吗？如果博尔赫斯的父母只给他看一般人标准下的儿童读物，或许我们也就少了一位大文学家？

别说博尔赫斯这样的非凡人物，就连我自己的经验也是如此。

为什么我会喜爱古典音乐？我四岁开始学钢琴，但弹的都是简单小曲，自己也没有多大兴趣，只是断断续续地练习、学习。但也因为会弹一点钢琴，小学四年级时学校要制作午餐时间广播节目，就派我负责周四时段，指定介绍古典音乐。那时我对这类音乐几乎没有概念，家里也没人听古典音乐，不知从何入门。幸好训导处有些古典音乐卡带，我就统统借回家，先从这些听起再说。

结果一卷迪卡唱片公司（Decca Records）的音乐卡带从此改变了我的人生。

那卡带某面的第一首，是阿什肯纳齐演奏肖邦作品十八的《降 E 大调华丽大圆舞曲》。大家都说肖邦好听，可是我对此曲却无动于衷，只佩服演奏者技巧实在很好，快速音群干净利索，自己望尘莫及。可是另一面的第一首，我的感觉就全然不同。

那是卡拉扬指挥维也纳爱乐，勃拉姆斯《悲剧序曲》（Tragische Ouvertüre）。

我其实记不得，当初这首作品带给我什么样的感受。但我也不曾忘记，那时自己听完马上倒带，一听再听的着迷样子。

因为《悲剧序曲》，我开始寻找勃拉姆斯其他作品欣赏，也很快就开始听贝多芬（勃拉姆斯最景仰的前辈）和瓦格纳（勃拉姆斯当时的对手）。一些朋友知道我过一寒假就听完整部《尼伯龙根的指环》[注：Der Ring des Nibelungen，瓦格纳以日耳曼与北欧诸神传说为本，于1848年起笔，1874年收笔，历时二十六年方完成的庞大作品，由《莱茵黄金》（Das Rheingold，前夜）、《女武神》（Die Walküre，第一日）、《齐格弗里德》（Siegfried，第二日）、《诸神的黄昏》（Götterdämmerung，第三日）四部歌剧组成。地精侏儒阿尔贝利里希（Alberich）弃绝爱情，盗走莱茵黄金造出指环，获得统治世界的法力。诸神之长沃坦（Wotan）用计夺得指环，指环却被阿尔贝里希施以毒咒，自此引发天、地、人三界大乱，最后以沃坦之女布伦希尔德（Brünnhilde）自我牺牲化解诅咒，诸神毁灭、世界重新开始作结]，大呼不可思议。但对当时的我而言，正因为没有人告诉我这部作品很艰深，我也就自然而然、毫无偏见或惧怕，对着仅有的参考资料听完十四小时以上的《指环》，而且乐此不疲。

我到现在都觉得，这是认识古典音乐最好的方法。我知道一般人不会拿勃拉姆斯《悲剧序

曲》给孩子作古典音乐“入门曲”，但这就是我的真实故事。我反而是得经过一段时间，才能欣赏肖邦和柴可夫斯基；要到更久，已经听过布鲁克纳和马勒诸多交响曲之后，才开始喜欢巴赫和莫扎特。如果当年我听到的只有巴赫、莫扎特、肖邦和柴可夫斯基，我可能不会喜欢古典音乐。有次我问基辛他小时候最喜欢的音乐是什么，他妈妈倒是抢先发言：“柏辽兹（Hector Berlioz, 1803—1869）的《幻想交响曲》（Symphonie Fantastique）。他四五岁的时候最爱听这首，爱到坐在唱盘旁边等，音乐一放完就立刻翻面继续播，听到整张黑胶都磨平了！”这部充满痴缠爱恨，既有断头台进行曲又有巫魔会狂欢的浪漫巨作，和爱伦坡许多作品的内容也可互相辉映，但它也可以是幼儿的心头好，最爱的古典音乐。

儿童如此，大人也不例外。听音乐可以很自然，也应当很自然。什么作品你听来喜欢，从那里开始听就对了。

不听古典音乐有关系吗？

只是在说了那么多之后，也总是会有人特地来告诉我：管他 classical music 是“古典音乐”还是“经典音乐”，我就是不喜欢，怎样？

也有一些人，很希望自己能欣赏古典音乐，可修了课看了书听了演讲和音乐会之后，到头来还是对古典音乐无感。

“为什么我就是没办法欣赏古典音乐呢？”我常遇到这种问题，而发问者的声音总是充满沮丧。我觉得对某一类艺术的兴趣或喜好，可以像卡尔文的“预选论”，一切都注定好了。会喜欢就是会喜欢，不喜欢就是不会喜欢，能改变的可能相当有限。就如有些人怎么喝怎么闻，就是觉得法国白酒像是不同酸味与色泽的猫尿，香槟不过是打了气泡的醋。当然，人也会随时间变化，可能到了某个年纪突然就开始爱喝起法国白酒，就像我到三十岁之后才开始喜欢吃鱼与贝类一样。

因此，我从不“推销”古典音乐。我能做，也愿意做的，只是把音乐介绍给那些天生有这个性会喜欢，只是还没接触到的人。

但我仍然固执地相信，人会喜爱艺术，而且必会喜爱一种艺术——假设你从 A 听到 Z，怎么听就是不喜欢古典音乐，那真的没有关系。对音乐没兴趣，或许你喜欢读诗歌与小说？对文学也无感，或许你愿意试试舞蹈、剧场、摄影、电影、绘画、烹饪或建筑？这世上有太多太多艺术供你我选择，而我希望正在读这本书的你，能够尽早

找到自己喜爱的艺术，你的人生必然会变得很不一样。

例如，我在伦敦认识的一对日本夫妻。认识他们，是在 2009年的“逍遥音乐节”（The Proms）〔注：“逍遥音乐节”现在正式名称是“Henry Wood Promenade Concerts presented by the BBC”，于 1895年由指挥家亨利·伍德（Henry Wood, 1869–1944）创办，是英国最盛大的古典音乐节，百余年的历史更积累诸多有趣传统。其“最后一夜”（The Last Night）欢迎奇装异服，听众可带各式旗帜、气球、响炮与喇叭一起进场，听音乐会如同看球赛，是全世界竞相转播的盛会〕楼下站票区。那是最接近舞台、音效最好，却也最便宜的位置。无论演出阵容多么“高贵”，站票不过五镑，折合台币二百五十元。由于站票区可以活动，听众格外热情活泼，总以各种方式和台上演出者互动，于是也成为“逍遥音乐节”最著名的招牌与传统。

我很早就注意到这对夫妻。在站票区，大家通常都穿得很轻松，只有他们总是衣着讲究，先生一头白发尤其醒目。“大概是从日本来的观光客吧！”我这样猜想。

有天晚上，大提琴家伊瑟利斯（Steven Isserlis, 1958—）要演奏柴可夫斯基《洛可可主题变奏曲》。我早早排队，抢了个前排好位。回头一看，发现日本夫妻挤在人群之中。“他们实

在不高，站在那里什么都看不到。”想他们大老远从日本跑来，一时热血沸腾，索性上前攀谈，把位子让给这对观光客。

后来我才知道，这是大错特错：他们不是观光客，而是旅居英国多年的企业家，在伦敦开设英语语言学校与旅行社，更在英法德三国发行日本报纸。“我们之前都买座位，但一直很向往站票区的气氛，所以今年破例尝试，但实在看不到啊！”

他们成功事业的背后，其实是不为人知的辛苦。“以前我们交往时，”日本先生说，“我每次打电话去她家，她妈妈都说女儿去学语言。今天德文，明天法文，后天意大利文，永远没空和我约会。拜托！怎会有人天天都在学外语，要敷衍我也得用个好理由吧！”

但这位日本太太当年真是努力至此，最后也真的能说英法德意四种外语。

为什么她如此拼命？“因为我要去欧洲工作。”

日本太太家境清寒，穷到父母最后只能接受社会救济，让女儿住到别人家。有天她从收音机

里听到古典音乐，心上好像被什么敲了一下。

从此她不吃午餐，省下餐费去买最便宜的门票，开始她的古典音乐欣赏之旅。某年钢琴巨擘吉列尔斯（Emil Gilels, 1916—1985）造访日本，她苦苦省了三周，坐在音乐厅最高最后一排，“可是吉利尔斯的琴音还是那么清楚、那么深厚、那么美丽。我一辈子都不会忘记那个声音。”

也在那一晚，她确立了人生目标。“我要去欧洲工作。那里天天都有古典音乐演出，更有许多像吉列尔斯这样的大师。”她奋发读书，考上顶尖名校，毕业后还不断学习外语，就为了要圆自己的音乐梦。至于最后落脚伦敦^[7]，原因也是古典音乐：“还有哪个城市像伦敦一样，音乐会那么多，票价又那么便宜呢？”

艺术“有用”？我不会这样说。听古典音乐有“好处”？我还是不这么认为。但喜爱艺术，总比不喜爱艺术好。就像这位日本女士，音乐改变了她的人生——不，应该说是她对音乐的爱，改变了她的人生。而她的故事，也可以是你的故事，音乐也可以换成文学、舞蹈、戏剧等任何一种艺术。即使没能拥有她的成功事业，那也没有关系，因为那根本不是重点。

让我再说一次：喜爱音乐，本身就是最大的收获。能够培养一份终身受用的喜好，和自己心爱的艺术一同成长，无论阴晴顺逆都有陪伴，绝对是人生旅途中最好的礼物，也是最个人化、最亲密的快乐。毕竟这世间的荒唐，每每超乎你我的想象。但请相信，正是在那些连舒伯特都无言以对的时刻，我们会比任何时候都更需要舒伯特。

大诗人吕克特（Friedrich Rückert, 1788—1866）有首著名作品叫《若爱是为了美丽》（Liebst du um Schönheit），后来还被马勒谱成美妙歌曲。诗人如是说：

若爱是为了美丽，可别爱我！去爱太阳，她金发闪闪；

若爱是为了青春，可别爱我！去爱春天，她年年年轻！

若爱是为了珍宝，可别爱我！去爱人鱼，她拥晶莹珍珠。

为什么要听古典音乐？

若音乐没有任何用处，不能让你考试加分、升官发财，你却仍然喜爱，为了音乐而音乐，为了爱而爱。

那么最后一句，就是诗人给我们最温柔、最

美丽的祝福：

若你爱的是爱，啊！那爱我，永远爱我，一如我永远爱你！

注释

[1] 但请注意，虽然音乐史家从艺术史借来“古典主义”之称，但十八世纪末至十九世纪初的音乐创作，并未像此时期的绘画、雕塑和建筑等直接受到古希腊与罗马美学的影响，我们只能说此时的音乐与艺术都强调结构平衡与表达清晰。

[2] 以下引用来自伊塔洛·卡尔维诺，李桂蜜译，2005年，《为什么读经典》，第1—9页，时报文化。

[3] 格雷安·葛林（即格雷厄姆·格林），吴幸宜译，2006年，《我们在哈瓦那的人》，第155页，远流出版。引文中个别译名已改为大陆通用译名。

[4] 弗拉基米尔·纳博科夫，申慧辉等译，2009年，《文学讲稿》，第4-5页，联经。

[5] 萨洛宁于2010年1月27日至伦敦国王学院音乐系演讲（作者记录）。

[6] 波赫士（即博尔赫斯），陈重仁译，2001年，《波赫士谈诗论艺》（大陆译作《博尔赫斯谈诗论艺》），页135，时报文化。

[7] 他们开设的英语语言学校是 Bloomsbury International，欢迎读者参考。

第三章 现场演出二三事

不久之前，我在电视上看到钢琴家内田光子（1948-）的演奏，实在非常精彩，之后内田女士与某位记者进行对谈。不愧是音乐家，她问对方一个问题，问得又好，又具体。[\[1\]](#)

这是日本文坛巨擘大江健三郎和老友指挥大师小泽征尔对谈时，所提到的一段往事。记者答不出来，大江却有定见。

她问道：为什么古典音乐天天演奏还可以感动大家呢？既然是古典的，为何每天还有人演奏巴赫、马勒，让现代人感动不已呢？

大江健三郎的解释是：“那是因为与我们活在同一时代的演奏家，借由自己让古典音乐得以活在现在。”

的确，这是古典音乐青春不老的原因。大江也再度提醒我们，究其本质，音乐这门艺术之特别，在于作曲家写出乐曲，其实只完成了作品的一半。至于那另外一半，必须靠演出来实现。“作曲家、作品、演出者、听众”，是音乐艺术实践不可或缺的要害。因此，这本书并不谈乐曲分析或如何读谱，而是讨论如何聆听。既然要听，无论是从广播、电视、网络、唱片或档案欣赏录音，大概已是我们这个时代最简便的方法。但也因为录音如此普及，而且被视为理所当然，就让我在这章把焦点放到现场演出，这最直接且

真实的音乐欣赏途径，讨论现场和录音有何不同，我们对现场又可以有哪些期待。

首先，让我们从录音谈起。

“回不去了”：录音技术改变世界

生活在现代的我们，大概已经很难想象在录音技术发明之前，欣赏音乐是何其费工的一件事——除了八音盒或自动乐器，想要听到音乐，若非依赖别人就是得靠自己，可不能想听就听。于是稍有本领的人，或唱歌或演奏，总之得会某种音乐技能，好让自己能够尽可能地享受音乐。作曲家将交响乐与歌剧改编成钢琴四手联弹、双钢琴或弦乐重奏，使一般人也能认识这些经典。创作者也多为业余演奏者谱曲，让程度中等的爱乐者能够在家自得其乐。

毕竟，绝大多数的人仍然喜爱音乐，生活不能没有音乐。

这种情景，在 1925 年电气录音出现之后，开始戏剧性地变化。中产阶级原本家家户户一架钢琴，现在变成家家户户一架唱机，录音和广播一同更改世人对“欣赏音乐”的概念：听音乐不再需要躬临现场或亲自制造，演奏者也可站在客观立

场品评自己的演奏。随着录音与播放技术愈来愈好，所需费用愈来愈低，现在无论作品编制多大、演奏技巧要求多高，只要有录音，任何人都可随时听到，哪怕那是某日本流行歌手上午才发表的新专辑，或柏林爱乐昨晚演出的马勒交响曲。

也因为录音普及，使得一般人对音乐的首次接触，绝大多数来自录音而非现场演出，连带改变了我们对欣赏音乐的预设。如果在家就可听到音乐，还是古往今来诸多名家大师的经典诠释，我们为什么又一定要花费时间金钱，到场馆欣赏演出呢？

答案是：绝对必要。

为什么要听现场演出？

播放录音，算不算是一种音乐演奏？聆听录音和欣赏现场，两者本质又是否相同？这些问题已有多位学者为文讨论，包括全然哲学性的概念思辨。光想想现场演出可不能按暂停，欣赏者必须从头到尾听完，在心理上就和聆听录音截然不同了。不过在此我不谈哲学，仅就最实际的层次讨论：虽然的确有专为录音而写的作品，但我们所熟知的创作绝大部分皆为现场演出而谱。或许

我们可以从一粒沙中见到世界，但光盘与黑胶对音乐而言并不足够。若没有参与现场音乐会，很可能无法了解作品的真正意义与表现潜能。

就声响效果而言，愈是大型编制，就愈需要现场欣赏。比方说马勒的《第八号交响曲》——作曲家在此构思宇宙运行的声响，用了超大型管弦乐团，超大型男女混声合唱团加儿童合唱团，八位独唱家与管风琴，1910年首演时乐团用了171人，合唱团更高达850人，自此“千人”就成为该曲最著名的别称。但编制更大的，还有勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874—1951）完成于1911年的《古雷之歌》（Gurrelieder）。同样用上特大型管弦乐团（法国号竟用了十把，连竖琴都用了四把），此曲更需三组男声四部合唱，八部男女混声合唱，五位独唱歌手和一位朗诵，舞台上动辄塞满四五百人，表现最浓烈的爱情、最痛苦的愤怒，以及将缺憾还诸天地的壮阔，是后浪漫登峰造极的典范。

但《古雷之歌》不只编制超过马勒第八，写作也技高一筹。规模如此庞大，勋伯格竟能让声音清澄透明，音响色彩调配之妙简直是魔术表演。柏林爱乐总监拉特尔（Simon Rattle, 1955—）就形容《古雷之歌》是“世界上最大的弦乐四重奏”。虽然我极爱这部作品，收藏数十个演

奏版本，但直到现场亲聆如此层次井然的声响，我才真正理解《古雷之歌》的伟大，也才能了解拉特尔的比喻，更深深期待下一次的相逢。

同样是大型编制，理查德·施特劳斯的《家庭交响曲》〔注：Symphonia Domestica, Op.53，理查德·施特劳斯写于1903年的大型管弦乐作品〕也是非听现场不可的创作。原因不只是听，还包括“看”。此曲中文虽然翻译成“家庭交响曲”，但光是名称 Domestica 就已经是一个玩笑。作曲家父亲当年甚至还劝儿子改个曲名，“不然人们会以为这是一首关于用人的交响曲”。〔注：标题 Domestica 可指“家务之事”，作曲家不用“家庭”而用“家务”，幽默暗示此曲描写的是琐碎俗事，音乐果然也妙趣处处〕至于《家庭交响曲》的内容，其实就是理查德·施特劳斯一家三口的一日生活：自以为风趣的先生，泼辣易怒的太太，还有不知世事的小儿子。就这三人，平凡的作曲家日常，这有什么可写的呢？但理查德·施特劳斯就是写了，而且还用特大编制的管弦乐团（包括四把萨克斯管和各式打击乐器）写了长达一小时的“家庭音乐”。虽说听录音就能感受到此曲的鬼扯，但若现场欣赏，看到四把小号、八把法国号一字排开，累得半死只为了描写主人翁起床吃早餐，或许才能真正体会此曲的“妙处”。而一旦现场欣赏过《家庭交响曲》，再回去听录音，感受必定截然不同。对我而言，此曲的唱片录音只能是看过

现场演出后的回味或研习。若非曾经亲睹现场，我大概一辈子都不会喜欢这部作品。

音乐演出，“空间因素”也很重要

《家庭交响曲》的现场之所以幽默逗趣，在于作曲家让乐团的“实际存在”加入音符所欲表现出的效果。事实上，许多作曲家创作时都特别将现场因素考虑在内，因此音响“透过空间”所呈现出的效果自是作品要旨，想了解这些作品也就不得不看现场。比方说昔日俄国乐团座位采传统欧式摆法，第一小提琴和第二小提琴分列两边。柴可夫斯基《第六号交响曲》“悲怆”的两部小提琴应答，也在如此摆法下才有最佳效果。你若端详两部的互动，也必然会察觉作曲家心中的乐团形貌。巴托克《为双钢琴和打击乐器的奏鸣曲》，谱上清楚注明钢琴与各打击乐器摆放位置，把所有音响效果都设计清楚，成为日后诸多作品的启蒙导师。意大利作曲家雷斯庇基（Ottorino Respighi, 1879—1936）脍炙人口的《罗马之松》（Pini di Roma），最后一段安排额外铜管队和台上呼应，音乐厅顿时成为环绕音响。诺诺（Luigi Nono, 1924—1990）的惊世之作《普罗米修斯》（Prometeo）更将乐团和合唱团拆为好几部散布音乐厅，乐手还得从电视屏幕观看指挥方能演奏。如此设计形成独到的魔幻音效，是再

昂贵的音响都无法重现的声音幻境。别说这些晚近创作，就连柏辽兹的《幻想交响曲》，第三乐章都安排了双簧管在幕后与台前的英国管对话，模拟田野中牧人笛声来回。若继续上溯，蒙特威尔第（Claudio Monteverdi, 1567—1643）为威尼斯圣马可教堂所写的诸多《晚祷》（Vespro）也灵活运用空间安排，合唱和乐团散布教堂之中。伦敦在2010年逍遥音乐节演过一次《圣母晚祷》（1610），音乐厅竟挤进六千听众。为何大家如此趋之若鹜？因为那是只有现场才真实，录音无法忠实呈现作曲家设计的创作啊！〔曲目01〕

不只要听，还要看

上述种种声效设计，其实也多少包括视觉效果，有些作品甚至还有明确指示。像马勒《第一号交响曲》终尾，就要求七位法国号手起立演奏。虽说作曲家原本意图仍是希望声音更突出，但观看现场，见到七位演奏者昂然而立，吹奏凯旋般的辉煌号角，那震撼实在不是光听录音可比。另外，许多器乐演奏也值得看。不用觉得争看钢琴家十指齐飞或小提琴家弓弦交错是“外行”作为，因为许多作曲家也把演奏姿势写进音乐里，法国钢琴家巴维（Jean-Efflam Bavouzet, 1962—）和当代作曲大师布列兹学习其《第一号钢琴奏鸣曲》时，弹至第二乐章，他希望尽可能

弹得准确，所以演奏速度没有谱上要求的快。“不行！不是这样弹！你要弹得很快！非常快！”——原来这一段布列兹竟不在乎每个音是否都弹得清楚，重要的是速度和炫技，特别是演奏者双手飞舞的姿势！早自维也纳华丽风格

（*stile brillante*）所盛行的左手跨奏开始，钢琴作品就充满各种“供人观赏”的特技表演，到现场才能真正感受技巧与艺术的微妙融合。

也有作品非得要视觉加上听觉效果，你才会知道作曲家真意，拉威尔《左手钢琴协奏曲》就是最好的例子。这是一首极其深邃美丽的创作。当年钢琴家维特根斯坦（Paul Wittgenstein 1887—1961）在第一次世界大战失去右手后，以万贯家财邀请作曲家为左手谱曲。布里顿（Benjamin Britten, 1913—1976）、欣德米特（Paul Hindemith, 1895——1963）、科恩戈尔德

（Erich Wolfgang Korngold, 1897——1957）、施密特（Franz Schmidt, 1874—1939）和理查德·施特劳斯等作曲名家都受邀写作，但其中最为人知的，当属拉威尔《左手钢琴协奏曲》和普罗科菲耶夫《第四号钢琴协奏曲》，拉威尔此曲更堪称钢琴音乐中最伟大的创作之一：这部作品包括钢琴键盘的所有范围，情感表现也涵盖人性的各种面向。阴暗至光明，欢乐到悲剧，十八分钟内作曲家几乎写尽所有情感，实在是难以想象的精

彩。

但《左手钢琴协奏曲》也有让人费解之处。身为古往今来最杰出的管弦乐法大师，此曲阴暗的配器效果，加上些许钢琴完全被乐团遮掩的乐段，让人不禁怀疑这位精算无比的作曲圣手，是否在此出了差错？数年前麻省理工学院还有教授以物理声学效果分析，论断此曲音响和拉威尔其他创作不同，必为作曲家车祸后大脑病变的证明。

就是要你看得见却听不到

只是我总觉得，拉威尔并没有计算错误。就音响平衡而言，《左手钢琴协奏曲》确实有些乐段，无论钢琴家何其用力，仍然无法和乐团抗衡。但也正是在这些乐段，透过比例失衡，作曲家让“听众”也要是“观众”：“我会像一朵云一样消失”——在《左手钢琴协奏曲》手稿上，拉威尔这样为自己写下预言。当观众亲眼见到钢琴家以一只左手和乐团苦战，在曲末终究为管弦乐吞噬时，你我也就真实体会作曲家所经历的人生悲剧。

如此设计并非拉威尔所独有。拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》[注：Rhapsody on a Theme of

Paganini, Op.43，俄国作曲家拉赫玛尼诺夫为钢琴与管弦乐团所写的乐曲。此曲以小提琴鬼才帕格尼尼第二十四首随想曲（Caprice No.24）主题开展出二十四段变奏，第七变奏起又加入中世纪教会古调“神怒之日”主题，宛若死神现身。甜美的第十八变奏家喻户晓，成为电影《时光倒流七十年》（Somewhere in Time）的主题曲]，作曲家自第七变奏起，又把魂牵梦萦、纠缠他一生的“神怒之日”（Dies Irae）主题写了进来。在最后一段变奏，当“神怒之日”于铜管响亮重现时，本身是大钢琴家的拉赫玛尼诺夫，却只以简单的八度在键盘上与之应对。

拉赫玛尼诺夫对钢琴性能了如指掌，又有丰富演奏经验，若他希望钢琴被听见，自然会用双手大和弦并且调整管弦配器。但他没有。会这样写，显然他就是要全然弃守，就是要让听众“看得见却听不到”。也正是如此，“神怒之日”主题的意义，在此才能一如宿命。

有次我和经常演奏这二曲的钢琴大师格拉夫曼（Gary Graffman, 1928—）讨论上述观点。格老同意我的看法，还说了自己的另一见闻：有次柯蒂斯音乐院乐团和大提琴泰斗罗斯特罗波维奇（Mstislav Rostropovich, 1927—2007）合作俄国作曲家施尼特克（Alfred Schnittke, 1934—1998）的《第二号大提琴协奏曲》。罗斯特罗波维奇以音量过人闻名，但曲中某段他虽奋力演奏，当铜管轰然降下，听众只能“见”到忙得不可

开交的独奏家，却完全听不到他的琴音。

排练时，满是疑惑的格拉夫曼，回头看了看作曲家说：“这样对吗？这是什么意思？”

“无论如何奋力抗争，面对命运，人类终究无法抵挡。”施尼特克淡然笑了笑：“这就是我要表达的意思。”

如此种种，在在证明聆听现场演出的必要与重要。录音虽然仔细，但也正因仔细，那些不该被听到，甚至作曲家不希望听众听到的部分，麦克风下却是巨细靡遗。在家听录音，是了解作品最便捷，却不见得是最正确的方法。那些刻意设计的挣扎、抗争、控诉、无奈一旦成为唱片，当你听清楚了每个音，或许也就误解了作曲家的真正意义。

所以无论如何，请来听音乐会。即使你已透过录音听了百次千次，现场永远可以告诉你更多，也永远值得欣赏。

对演出的期待：现场会听到什么？

现在假设你在读了先前的文字之后，还真的被我说服而决定去听音乐会，也真的去听了音乐

会，却发现音乐会和你的期待不尽相同：可能惊喜，可能失望，但更多的可能是困惑：“我们该以什么标准或态度来看现场演出呢？”

首先，让我再强调一次：录音是录音，现场是现场。就演出本身而言，一如前述，现在到音乐厅之前，我们很可能已从录音熟知即将要演出的作品。听惯了录音，再去听现场，常常会有异质之感，觉得声音怎么和唱机放出来的有差距，有时差距还颇大。

请安心，那就是为何我们要听现场的目的与意义。这世界上多得是名不副实，唱片成果比现场演奏好上不知凡几的演奏家；也有许多音乐家现场音色和录音大致相符，但也有像薇莎拉杰（Elisso Virsaladze, 1940—），至今无一录音能忠实捕捉到她美妙音色的钢琴家。波格雷里奇（Ivo Pogorelich, 1958—）和齐默尔曼（Krystian Zimerman, 1956—）的录音够好了吧？可是他们现场所弹出来的色彩变化，和录音相比又不知高出多少。多明戈（Plácido Domingo, 1941—）录音等身，却没有一张是我的最爱；我总嫌那嗓音油腔滑调。可是他的现场演出，无论音乐会还是歌剧，我却佩服得五体投地，歌声听起来更是高贵自然，不愧是古往今来最伟大的演唱家之一。

为什么会有如此不同的差别？资深的录音师和音乐家会告诉你各种分析和说法，包括不同频率与色泽的录音难易。但录音和现场差异中最容易解释的，就是先前提到的音量比例问题。我在伦敦念博士班时，系上聘了专业录音师负责整理有声数据库并回答学生问题。有次我们讨论舒曼的管弦乐法。这位作曲大师的配器写作常有严重问题。以其四首交响曲为例，许多指挥家都称那是“有缺陷的作品”，马勒甚至写了修整改编版。我提到《第三号交响曲》一段长号，根本写在该写的音域。“除了柏林爱乐这个超级乐团的某版本外，我没听到哪个演奏能让我满意。”

“如果你现场觉得没效果，多数录音也没好效果，”

听了我这番发言，录音师却淡淡响应，“我想那个版本之所以好，不是因为柏林爱乐表现得特别杰出，而是请了超级录音师帮忙调整比例。”

协奏曲与歌剧的实际音量比例

很多人第一次进音乐厅听小提琴或大提琴协奏曲，都会讶异：天呀！原来大、小提琴独奏那么小声！

这里的“小声”，不见得是真是的小声，而是和录音中的演奏相比之下的小声。但不然呢？没有

录音师帮忙，一把小提琴能够轻易盖过七八十人的乐团吗？我还听过有的录音，竖琴被不合理放大，仿佛轻轻一拨就可压倒整个乐团。

但就像帕尔曼（Itzhak Perlman, 1945—）所说，协奏曲录音里把小提琴独奏录大声一点有何不对？你都已经买了唱片，难道不想听到音乐会里听不到的吗？自己成立唱片公司的双钢琴搭档拉贝克姊妹（Katia and Marielle Labèque, 1950/1952—），更表示：“我们录音所要的，是透过音箱播放出来的声音，而不是呈现录音地点的实际声响效果。”不只她们，许多音乐家和录音师现在也都往如此方向思考，录音和现场只会更为不同。

很多人纯粹以录音评价现场，却忽略两者之间的差异：我曾请教指挥家吕绍嘉，在瓦格纳亲自设计建造的拜罗伊特节日剧院〔注：Bayreuth Festspielhaus，拜罗伊特是德国巴伐利亚北部小镇，瓦格纳选定此地设计并建造剧院以上演他的作品。剧院于 1872年 5月22 日兴建，1875年竣工，其设计配合瓦格纳音乐的要求，管弦乐团降得甚深，铜管乐器更放在最深处以免音量盖过歌手。观众也看不到乐团与指挥，因而能全心专注于舞台。今日仍为拜罗伊特音乐节举办地，每年吸引大量乐迷前往朝圣〕听瓦格纳歌剧，效果真的比较好吗？“好就好在乐团被放在地下三楼，因此可以火力全开，却不会盖过歌手声音。不然不是乐团得遮遮掩掩，就是歌手得被迫吼

叫，音乐效果当然会打折扣。”但这拜罗伊特剧院的好处，又有几个歌剧院能做到呢？不考虑现实场地和录音室麦克风就对在嘴前的差别，只会让自己觉得沮丧，不切实际地庸人自扰。

由于录音所带来的新标准，现在的演出者多数已竭尽所能让声音听起来干净清楚，更想尽办法让自己“被”听见。齐默尔曼就曾感叹，因为录音，现在的钢琴家必须加倍苦练，“要把每一个音都弹清楚”才能满足听众的期待。当然音乐家的技艺水平不同，演奏成果也绝对不同。同样是贝多芬的《皇帝》钢琴协奏曲，为何有的钢琴家弹奏模糊不清，有的琴音就凝聚而有穿透力？为何有的歌手声音就是不集中，有的就能飞翔于管弦之上？多听多看现场演出，是了解音乐家真实能力的唯一方法。但即使如此，录音也可能导致判断标准不同。比方说钢琴名家霍夫（Stephen Hough, 1961—）演奏拉赫玛尼诺夫《第三号钢琴协奏曲》和柴可夫斯基《第一号钢琴协奏曲》，在终乐章钢琴和管弦乐团齐奏的段落，他踏瓣就完全不换而直踩到底。“一旦换了踏瓣，声音共鸣一消失，钢琴就会完全被乐团吞没，在现场就听不到了。”只是那些段落现场听来效果虽好，收成录音却略显模糊。若以录音来衡量现场，却不思考两者不同，就会觉得钢琴家弹得太小声，或抱怨为何不是每个音都清晰。我希望大

家听音乐会时都能提醒自己：我们今日所欣赏的作曲家，多数生活于录音发明之前。他们并不像我们已被录音“教化”，习惯每个细节都极为清楚的演奏，也不见得会写出让独奏独唱永远被听见的协奏曲与歌剧。

只是如果听不见，作曲家又为何要写？

譬如勃拉姆斯《第二号钢琴协奏曲》，很多段落乐团无论再怎么压低音量，照那个管弦乐织度，在现场钢琴都很难被听见。勃拉姆斯自己还是大钢琴家，怎会不知道写了又听不见。

“但如果勃拉姆斯不写些什么，”格拉夫曼以实际演奏经验告诉我，“钢琴家就在那边整段没事做，你是要我们去看报吗？”

录音是录音，现场是现场，这两个我都喜爱，而我们必须知道它们的不同，以及知道什么在现场是可能的，什么是不可能的。当你发觉现场和你家音响听到的演奏不一样的时候，其实往往用常识思考就可以找到答案。但前提是你要亲临现场，而且要多听多想多累积经验。

错音究竟有多重要？

以录音衡量现场，另一常见问题就是过分计较“错音”。即使是录音室成品，也不见得就不会有错误：有的节拍混乱，有的读谱读错，有些就真是奏错或唱错。不过现在多数录音毕竟可以剪接后制，错音可说少之又少，连带大家也就习惯“音符正确”的演奏。

追求正确当然没有不好，我们也佩服那些能将事情完美执行的人。理查德·耶茨（Richard Yates，1926—1992）的小说《十一种孤独》里，一位严格苛刻，让整个步兵排既害怕又讨厌的排长，就是以精湛准确的刺枪术示范，开始赢得部属的心：

打从瑞斯举起装了刺刀的来复枪那一刻起，我们就知道会大开眼界，无论是否心甘情愿 [.....] 指导教官让瑞斯演练全套刺刀术。他迅速做完，从头到尾保持平衡，没有多余的动作，用来复枪托把木头肩膀敲下不少木块，刺刀深深陷入木棒捆成的颤抖躯体，再拔出来对付下一个。他真的很行。如果说我们因此敬佩他就太过头，但看到一件事完美执行让人有种快感。[\[2\]](#)

“看到一件事完美执行让人有种快感”，这句话大概是所有人的心声。事情愈难，挑战愈大，完美执行也就让人愈有快感。那是黑天鹅的三十二鞭转，夜后星云之上的高音，任谁看了听了都要为之目眩神迷。我也相信，绝大多数的表演者之所以年复一年辛勤苦练，不外乎也就是追求技

艺表现的精准完美。如果可以选择，又有谁愿意犯错呢？

然而追求正确，并不表示我们应该把“没有错音”视为理所当然。即使是在录音室广为录制，大家已耳熟能详的作品，演奏家也不见得就能在现场弹得毫不出错。比方说李斯特《b小调奏鸣曲》，现今能买到的版本，几乎都是经过后制整理，音符相当正确的演奏。许多人听习惯了，就期待要在音乐会里也听到音符完全正确的演奏。可是这首奏鸣曲虽非难如登天，某些关卡仍然险过蜀道。其中几段艰深的八度跳跃，在我听过的三四十次现场演奏中，如果不在速度上妥协，那么能真正完美弹对的，其实也只有两次。

其中一次，出自基辛 2011年的全场李斯特独奏会，但我可听了他两次：二月在伦敦仍有失误，而完全正确的十一月台北场，恰巧是他该套曲目最后一回演出，而基辛弹完的感想竟是：“谢天谢地，终于结束了，我以后再也不要弹这么困难的曲子了！”

我并没有贬损基辛的意思，只是想指出一个事实：对以神童成名，且足以列入史上技术最卓越名家之一的基辛而言，即使李斯特《b 小调奏鸣曲》并非新曲目，他也为音乐会做足准备，或

许也要在演奏同一套曲目好一段时间以后，才可能在现场将此曲弹到“音符完全正确”。

那么，我们还应该觉得，现场音乐会“不该”有错音，或者听到错音，就立刻断定演出者功力不够吗？

演奏错误太多，当然影响作品呈现，但若一味强调避免错音，其实也就是要演奏家避免神来之笔与即兴狂想，避免一切不在计划中的突发灵感。备受敬重的大提琴家古特曼（Natalia Gutman, 1942—）在访问中曾说：“技艺的提高会增加演奏者在舞台上的勇气和自信。”^[3]这勇气与自信，不是拿来照本宣科，而是冒险犯难。我听过许多音乐会，台上一个音都没错，听完之后却也一个音都记不起来。只有音符而没有音乐，那绝对不会是好的演出。

不可预料的现场

此外，现场演出虽然也追求完美，但其魅力与刺激，就在起手无回。钢琴大师彪罗（Hans von Bülow, 1830——1894）建议后进要在连续困难乐段之始“故意弹错音”，这样听众才会知道其后的乐段有多艰深，方能赢得更热烈的掌声。^[4]俄国小提琴教父奥尔（Leopold Auer, 1845—

1930)也曾说当他演奏连续八度时,为了要让人听出那确是艰难技巧,刚开始他会刻意拉得不准。虽说这些都是额外增添的刺激效果,但即使演奏者一心求好,现场还是充满各种不确定因素。也因为不确定,所以更显得精彩。

以乐团而言,铜管部门大概最容易受心理因素影响,一局错往往变成全局错,即使是世界名团亦然。我遇过不少毫无理由就突然崩垮的演出,包括波士顿交响乐团一次莫名其妙大暴走,曲目还是全场瓦格纳。当铜管部在不同乐器连续出现多次错误时,以其状况之惨,实在不敢想象音乐会将如何收尾——是呀,要是被连续敲出三支安打,你还能有勇气和信心,继续站在投手丘上面对打者吗?棒球场上还能换人,音乐会却是无处可逃,而那又是艰难无比的瓦格纳!

但也就在最不可能挽救的处境下,一如我们在球场上所见过的诸多传奇,波士顿交响乐团居然还是给了在场听众一个光辉的结尾。失足、跌倒、再爬起,攻顶成功后的视野就算没有更辽阔,所见风景却更为感人。这当然不是场“完美”的音乐会,也不会是乐团想要发行实况录音的音乐会,却是场我永远不会忘记的音乐会。

钢琴大师鲁宾斯坦,演奏生涯长达八十余

年，是二十世纪成就最高的音乐家之一。1964年他重访睽违已久的苏联，在莫斯科柴可夫斯基大厅举办全场肖邦独奏会。上半场最重要的《第二号钢琴奏鸣曲》，第一乐章还弹得意气风发，哪知第二乐章就大忘谱，绕了一段还是接不回来，最后索性即兴编曲，直接跳下一段。

这够尴尬了吧？光听现场录音，就让我冷汗直冒，可是鲁宾斯坦显然不为此事所恼。忘谱就忘谱，过了就过了，接下来他可愈弹愈好，愈弹愈精神。最后一首《英雄波兰舞曲》弹完后，掌声真要掀翻屋顶了！

钢琴家与学者罗森（Charles Rosen, 1927—2012）说得好：评量一位钢琴家，要以其最佳水平而论。而他弹差的频率，则会影响听众的购票意愿。我们不能挑苏东坡一阙较不出色的词，就论断他是次级诗人。以“音符正确”的录音来衡量现场虽非不可，但也要知所限度。别以几个错音来决定你对一场演出的看法，也别因为一场不好的音乐会，就对台上的演出者丧失信心，多给几次机会再下结论也不迟。

音乐表演是舞台艺术

我希望大家不要认为我对演出者过于宽容。

一方面，我们期待并要求演出者精益求精。另一方面，我们也该知道人非机器，不可能永不失手。这两者并无冲突，特别当我们了解，准备充分固然可以降低错误，现场仍然不可预测。

有次我问钢琴家陈毓襄，演奏家在台上可不可能感到自傲，以睥睨一切的态度来演奏？

“对我而言，这是不可能的。”陈毓襄如此说，“舞台上太多不确定，一个人在台上还能自命不凡，那我还真佩服他有那本领可以骄傲。”

当然，这里讨论的不是那种演出者无须理会艺术水平，听众也不关心演出水平的状况。很多演出充满盲目粉丝，纵使台上荒腔走板，台下还是连声叫好。这种音乐会，说实话也没有听的必要。

只是对认真的音乐家而言，就算有心要呈现精彩演出，成果也很难尽如人意。遇人上台，英文要说“祝你摔断腿！”（Break a leg！），其他西方语言也有类似表达。这不是诅咒，而是西方剧场传统认为愿人好运往往不见实效，还不如祝人厄运或可挡煞。舞台就是这样充满未知。在家练了一百次都没错的段落，偏偏就是在台上那第

一零一次失手；明明排练时一切顺利，正式演出却落得百孔千疮。别说错音，问问演出者谁没忘过谱？我很佩服有人敢举手，因为明天说不定就轮到他。

但也就是如此不确定，让好的演出者懂得谦卑，知道永远要兢兢业业，如临深渊，如履薄冰。这也才能不断进步，不是吗？

演奏者该背谱吗？

另一个和演奏失误率相关的，是音乐家是否背谱。

在录音室录音，没人在乎演奏者背谱或看谱，但现场演出就不是如此。许多听众常好奇，为何有些演出者背谱，有些不背。或者同一位演出者，有些曲子背谱，有些不背。背谱或不背谱，究竟道理何在？

回顾历史，背谱其实是由李斯特开始的“习惯”，但不是音乐会的“规定”（虽然许多比赛或考试要求背谱）。也因为这是从钢琴大师李斯特开始的习惯，所以放眼全球舞台，器乐演奏者中就多属钢琴家在背谱，其次是指挥家和声乐家。

背谱当然有很多好处，很多音乐家也提倡背谱。但即使是钢琴家，也有人不背，比方说古德（Richard Goode, 1943—）就多半不背，弹协奏曲也看谱。更著名的例子是大师里赫特（Sviatoslav Richter, 1915—1997）。在演奏生涯之始，里赫特背谱演奏，但后来决定看谱，还希望大家都看谱。在其音乐会节目单中，常可见他亲笔写下的反背谱呼吁，说得义理周延、面面俱到：

很不幸，我很晚才开始在音乐会中看谱演奏，虽然很久以前我就已预知我其实该这么做。想想还真讽刺，看谱演奏根本是昔日惯例，而那时曲目还没有今日多，内容也没有这么复杂！但如此明智做法，到李斯特就结束了。时至今日，填满我们脑子的并不是音乐，而是一大堆无用数据，把人累得要死。

本来弹琴的目的只是奏出好音乐，让听众感动。但现在背谱成了一种竞赛，成了炫耀记忆力的机会；你说这多幼稚、多无聊！一如我尊重的老师纽豪斯（Heinrich Neuhaus, 1888—1964）曾说，虚荣先行，就是本末倒置。把乐谱放在面前，就可起提醒作用，约束演奏者借艺术之名而行使的“自由”，减少所谓的“个人风格”。

当然有乐谱在面前，就一定没那么容易能达到自由自在的境界。你需要花更多时间努力练习，培养好习惯；有鉴于此，愈早开始看谱演奏就愈好。在此让我给年轻钢琴家一个忠告：请采用我这个更健康、更自然的方法，那就不会一辈子来来回回只演奏那几套曲目而把观众烦死，也会使钢琴家创造出更丰富，更多彩多姿的音乐生命。[\[5\]](#)

背不下乐谱，其实并不意味着不熟悉或不了解作品。作曲家总该知道他的作品吧？斯特拉文斯基能写复杂乐曲，却没有记忆天分。当他写《钢琴协奏曲》第二乐章时，“几张手稿不翼而飞，想重写却完全想不起来。所以我始终不知道现在出版的这一乐章，和遗失原稿有多大差别，但我敢说它们很不一样。”^[6]普罗科菲耶夫钢琴造诣绝佳，但即使弹他自己的作品，“花在背谱上的时间和练琴的时间根本一样多，甚至绝大部分时间都拿来背谱”^[7]。在时间有限又畏于人言的情况下，最后他只得选择作曲而放弃演奏——而这是多大的遗憾！

里赫特通篇讨论，念兹在兹的其实只有音乐，这的确是许多名家看谱的用意。列文录制莫扎特奏鸣曲时就看谱演奏：“正因这是录音，任何小细节都不能漏失，所以我更要看谱。”从这位作曲家出生至今，有多少人在莫扎特钻研上曾经达到过列文的成就？但他更是戒慎恐惧。如此心意，其实也可回到李斯特。他背谱之初，也非所有作品都背，演出自己创作时反而看谱，就是为了让听众知道他也是严肃作曲家，其演奏“有所本”而非即兴而为。克拉拉·舒曼（Clara Schumann, 1819—1896）当年背谱演奏，乐评骂她傲慢，认为她把自己看得比作曲家还高，甚至

意味这是偷窃其他作曲家的创作，道理也就在此。

支持背谱最大的理由，在于背谱能使演奏者专心传达音乐。理论上似乎如此，实则经不起检验。那些看谱演奏的小提琴或大提琴家，可曾因为不背谱而丧失舞台魅力？法国钢琴名家塔霍（Alexandre Tharaud，1968—）现在演奏全都看谱，而他翻谱姿态之文雅优美，堪称音乐会一绝。对他而言，看谱或许比不看谱更能吸引听众。

那么塔霍最初为什么要看谱？“有次我在巴塞罗那演奏，那次旅途很累，我在台上大忘谱。音乐会后我把自己关在旅馆房间大哭一天，觉得一切都结束了。”只是哭完之后，人生还是得过。“我并不是对乐曲不熟。只要有谱在，不管我看不看，那就是张安全网，我再也不用害怕。”

任何认识塔霍的人，都知道这是莫大解脱，因为他的记忆力实较常人脆弱，稍为疲倦就会瓦解。我曾当场见他“表演”记忆崩盘，那是连英语能力都会瞬间丧失，一句话得查好几次字典才能说完的骇人情景。虽说英文不是他的母语，但要突然从会说英文到“忘了如何说英文”，若非亲眼

看见，大概难以相信。

塔霍有外人不知的痛苦，事实上里赫特也是如此。连在私人日记里都未曾吐实的，是他晚期为音感所苦，耳中所闻竟较实际音准高了三度！对曾有绝对音感的他而言，那是看着自己演奏 C 大调，耳中却听到 E 大调的折磨。为了背谱，里赫特痛苦无比地去规范眼、手、耳、脑的不一致，努力又努力，直到再也撑持不住的那一天。

但看谱又如何？里赫特和塔霍都曾扛着不为人知的秘密，却仍旧不断挑战开拓，而我甚至更喜欢他们看谱后的演出。以塔霍为例，当他决定毫不隐藏自己的弱点，也就因此与内在脾性和解。少了剑拔弩张的架势与自我对抗的扭拧，他的音色变得更细腻，旋律转折也更灵巧。那音乐愈来愈能探索本心，照见内蕴的同时也能观看作曲家的幽微，将亲密私语化作独特艺术。在塔霍的音乐会，不只钢琴家，连听众都可感受到那种自在与放松，即使他还是不时展现旺盛的雄心壮志——这是能够为你轻声诉说肖邦秘密的钢琴家，却也是能够在巴黎一晚奏完拉威尔钢琴独奏作品全集的钢琴家。

背不背谱，老师可以要求，比赛可以规定，你当然也可以有自己的看法。不过音乐会真正重

要的，毕竟是演出本身。背谱与否其实只是一个选项，而我希望你能把选择权交给台上的演出者，并且尊重他们的决定。

让我们现场见

一个可以居住的梦。一种保持不变的，固定抛锚停泊在那里的现象。啊！我是多么兴奋啊！一条船，一条设计独特的帆船，同时也是音乐船，橙红色的，搁浅在那堵分隔开一切的很难看的墙的旁边，周围是一片荒地，它大胆地耸起船头对抗野蛮，就像人们后来可以看见的那样，它使附近的其他一些建筑，尽管仍然还是显得很现代，变成超现实的东西。[\[8\]](#)

如果你也常听音乐会，那么我相信当你第一眼看到柏林爱乐厅，这许多乐迷心中的麦加圣地时，心情可能也和格拉斯〔注：Günter Grass（1927-），德国知名作家，1959年以魔幻写实的《铁皮鼓》（Die Blechtrommel）获得令誉，为1999年诺贝尔文学奖得主〕笔下的女大学生一样兴奋。

就像在家看录像与出门看戏剧，即使演出相同，仍是两种不同感受。录音虽然便利且可贵，却不能取代现场演奏的价值。况且每场演出都是一期一会，无法再现的存在。

让我们倾听现场，到梦里做梦。

注释

[1] 以下摘句出自大江健三郎、小泽征尔，戴伟杰译，2006年，《音乐与文学的对谈》（简体字版为《我们同年生：大江健三郎·小泽征尔对话录》），第111-112页，高谈文化。

[2] 理查德·耶茨，李佳纯译，2013年，《十一种孤独》，第63-64页，木马文化。

[3] [俄]根·齐平 著，焦东建、董茉莉 译，2004年，《当代俄罗斯音乐家访谈录》，第63页，北京：人民音乐出版社。

[4] Kenneth Hamilton. After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. Oxford: Oxford University Press. 2008, 86.

[5] 刘汉盛，1994年，《我去听了里赫特的音乐会》，《CD购买指南》，第18期，第84-85页。

[6] 罗伯特·克拉夫特（Robert Craft），李毓榛、任光宣译，2004年，《斯特拉文斯基访谈录》，页127，北京：东方出版社。

[7] Boris Berman, Prokofiev's Piano Sonatas. New Haven: Yale University Press, 2008, 37-38.

[8] 君特·格拉斯，蔡鸿君译，2000年，《我的世纪》，第214页，时报文化。



柏林爱乐厅正门（作者摄影）

第四章 音乐会生存之道

齐玫宝：你不来音乐室吗？

高凌：要是正在演奏音乐就免了，玫宝小姐。

齐玫宝：（严厉地）音乐奏的是德文。你反正听不懂。

——王尔德《理想丈夫》^[1]

对某些人而言，听音乐会很痛苦，非常痛苦：

交响乐，因为编起来太复杂，作曲者必须经过艰苦的训练，以后往往就沉溺于训练之中，不能自拔[……]为什么隔一阵子就要来这么一套？乐队突然紧张起来，埋头咬牙，进入决战最后阶段，一鼓作气，再鼓三鼓，立志要把全场听众扫数肃清铲除消灭，而观众只是默默抵抗着，都是上等人，有高级的音乐修养，在无数的音乐会里坐过的；根据以往的经验，他们知道这音乐是会完的。^[2]

如果你和上面文字的作者，一位叫做张爱玲的传奇作家一样，觉得听音乐会实是折磨，甚至压根儿就不喜欢音乐……那其实，一点关系都没有。没有人规定大家都要喜爱音乐，还要喜爱古典音乐以及参加音乐会。若真的没有办法听现场，或者就是有人群恐惧症，那么善用科技，以录音在家赏乐，虽有缺憾，但也不是坏事。

不过，如果你决定出门，愿意尝试这种张爱玲无法享受的乐趣，并且希望自己不会是被音乐“铲除消灭”的那种听众，那么接下来的文字，可能会对你的音乐会之行有些帮助。首先，让我们从选座位开始。

声音与位置

去听音乐会，该坐哪里？

每个音乐厅都不一样，声响效果都不同。理论上愈好的音乐厅，不同座位上所听到的差异就愈小。阿姆斯特丹皇家大会堂（Royal Concertgebouw）以温暖清晰的绝佳声响闻名于世，该音乐厅也自豪到只卖两种价钱的票券，告诉你在这一里只会听到两种声音，最好和次好。

所谓“好的声音”，在于残响适中且声音自然平衡。所谓残响，是指声音发出后，经过反射到最后结束所需要的时间。残响太短则声音太干，太长则声音不清。影响声音好坏的还包括音质（或所谓的“暖度”）。不同材质所反射出的声音效果自也不同。若特定频率被吸收，只有部分频率被反射就会导致声响尖锐刺耳、低频消失，或某些乐器始终难被听见。常至歌剧院的爱乐者，应当也会发现布景材质的不同，必会影响声音的

反射效果。如果你是歌手，应当会很开心在木制布景中演唱；如果你身后全是塑料泡沫，唉，那就自求多福吧！

好的音响，是科学，是艺术，也带一点魔术与运气。同样是干净清晰，有些音乐厅听来爽朗舒服，像在夏夜冲了凉水澡，却也有些干净到令人局促不安，宛如身处加护病房。面对音乐厅不同声响，富经验且技巧高超的演奏者，通常都能调整奏法以求最佳效果。钢琴大师齐默尔曼就强调，他的乐器是“钢琴加上音乐厅的音响”。巴维到台中中兴堂演奏全场德彪西，彩排时不但自己弹，还要我也弹——这样他好到台下一一聆听效果，再回台上决定钢琴摆放位置并调整弹法和踏板运用。也难怪他的音乐会极为成功，光是琴音本身就是中兴堂难得一闻的好声。此外，乐曲不同，最“适合”的音响效果也不同。许多管风琴作品，真的就是得在残响极长、声响回荡交叠的大教堂演奏，才能显其美妙动人。许多后期浪漫派作品，在残响较长的音乐厅中也更能表现其丰厚辉煌与绵密缜实。既然乐曲不同，编制不同，场馆不同，何处是最佳座位，自然也没有唯一解。

挑选座位参考

话虽如此，若真要给选择意见，那么挑选座

位最保险的选择，在音乐厅厅内一楼距舞台约三分之二远，或二三楼的前排座位，且靠中为佳。以台湾两厅院的音乐厅为例，那就是二楼（音乐厅厅内第一层在整栋建筑物的二楼）的第二十排左右，以及三楼和四楼的前排座位。如果演出编制较小，则不妨往前。除非想要仔细观察演出者，不然离舞台太近的座位，一般而言声音都难得平衡。基于声音往上走的物理性质，楼上座位通常也会得到较好的声音。比方说某次两厅院音乐厅举办古乐演出（参见第七章对复古演出的讨论），曲目包括莫扎特钢琴协奏曲。我坐在楼下二十排左右的友人，几乎听不见古钢琴的演奏，坐楼上的朋友却听得一清二楚。愈是大编制的曲目，只要顶上无座位遮盖，就请愈往后往上坐，声音绝对比较好。

同样基于声响，即使是钢琴演出，我希望大家也可多考虑音乐厅右手边的座位。当然许多人爱看钢琴家演奏，爱看那十指齐飞。一如第三章所言，那也的确好看，许多时候也有必要看。不过钢琴最美的声音，其实是从尾端发出，加上琴盖的打开方向，就会知道面对舞台，音乐厅右边的座位，声音其实多半比左边要好，楼上右侧又比楼下右侧更好。许多钢琴家若去听同行演出，也总挑如此座位。就我自己的经验，无论在哪个音乐厅，坐在楼上右侧几乎都能听到较好的钢琴

声响，希望大家不要轻易放弃如此座位。

值得特别一提的，是有时即使某些座位理论上不算好，偏偏那场演出的声响与投射就是适合那些座位，堪称天上掉下来的礼物。我自己就有很多这种经验。所以对座位还是量力而为，也别过分固执。毕竟，无论你是否买到了自己最想要的座位，那其实只是参加音乐会的前置作业而已。

当你找到位置坐定之后，接下来让我们来讨论音乐会礼仪。

音乐会有礼仪要遵守吗？

“古典音乐已和年轻人脱节了吗？”向来以世界大事为例行辩论主题的英国剑桥辩论社（The Cambridge Union Society），也曾把目光放到古典音乐。（哎呀，可见古典音乐的未来对许多人而言还真是一则大事！）在辩论会中，认为古典音乐“已脱节”的正方，提出的主要论点是古典音乐“高级又正式”，演奏会之繁文缛节更让人难以亲近。如此意见在美国也得到不少共鸣。就有乐评认为，正因古典音乐会规矩太多，包括乐章间不能任意鼓掌，种种限制让人望之却步、无法放松，难怪听的人愈来愈少。

真是如此吗？如果音乐会进行中可以随意走动谈话，大家可以开心嗑瓜子吃冰淇淋，这到底会吸引还是赶跑听众呢？所谓的“音乐会礼仪”究竟为何？它们是没道理的积习，还是有实须遵守的理由？

听音乐会该怎么穿？

对服仪与礼节，我其实常有许多质疑。

我并非标新立异，也没想打破规矩，但或许是曾在伦敦求学，处于这个阶级严重又势利市侩的社会，自然会有许多反思。比方说为何正式场合不能穿牛仔裤？英国许多高级旅馆的餐厅或休息室，甚至禁止客人穿着牛仔裤。这是因为牛仔裤“不得体”，还是纯粹阶级观念使然，认为“工人阶级穿着”没资格进入上流社会场合？当牛仔装早已成为世界各大时装重镇每季伸展台上的常客，我们还能觉得它不合宜吗？而经过文史考古与思辨分析后，最后我们又该秉持什么原则，什么才是“合宜”与“合仪”？

关于这个问题，我想绕远一点，从女高音朱苔丽给我的启发开始谈。

朱老师是国际知名的声乐家，意大利首位东

方声乐教授。数年前她在台北演出美声歌剧顶冠巨作贝里尼（Vincenzo Bellini, 1801—1835）的《诺玛》（Norma），更是台湾乐坛不朽记录。朱苔丽桃李满天下，培育出百余位职业演唱家，而她所教的可不只是唱技。“我有位学生很有天分，但要教的实在很多。比方说他常穿球鞋来上课。我说了几次都不改，最后只好下通牒——再穿球鞋来，我就不教！我要他一定要穿皮鞋来上课，而且要买好皮鞋。冬天到了，也要给自己买件好的毛衣。”

意大利服饰举世闻名，朱苔丽是要学生“入境随俗”，体会精品文化，追求华贵外表吗？“就练唱来说，皮鞋和球鞋抓地方式不同，也会影响站姿。要唱得好先得站得稳，因此自然得穿皮鞋练唱。我没有要学生追逐奢华，但的确要他们懂得欣赏与使用好东西。穿上好鞋子，感受车缝与版型的精妙；添上好毛衣，体会材质与设计的美好。能够分辨差异，才会懂得品味，也才能把体会注入歌唱。不然即使有好声音，却没好气质，在舞台上一走路就露馅，又怎能成大器？”

所谓的“名牌”，对外人而言是高价精品，但意大利人称其为“伟大签名”（Grande Firma），卖的是材料、技术、传承与创意。艺术美感要从生活培养，体会好毛衣的轻软舒适，好皮鞋的柔

韧合脚，就是最基本的美学训练，而这也是朱苔丽作为老师所必须给予学生的教育，虽然美学甚至还是其次：“可能我管太多，但我真的把学生当成自己的孩子，总是费心提醒，吃该如何吃，笑该如何笑。人绝对可以透过后天学习变化气质，而气质可瞒不了人。有次和学生一起看歌剧《唐乔万尼》[注：Don Giovanni, K527，莫扎特受邀为布拉格歌剧院所写的作品。唐乔万尼（也就是唐璜，Don Juan）是西班牙传说中的好色男子。全剧嬉笑怒骂、乐趣横生，却也不时笼罩于阴暗恐惧的魔幻色彩之中，最后以唐乔万尼下地狱，众人重新过活收场。上演此剧需要音色性格不同的女高音与男中（低）音各三位，加上艰深的男高音与分量足够的男低音各一，堪称豪华至极的声乐飨宴]，主唱声音很好，演技也佳。在终幕晚餐一景，我更对学生说：‘看他用刀叉的方式，就知道这人一定出身教养良好的家庭。’唐乔万尼这角色毕竟是贵族啊！”

朱苔丽所举之例，也可在木心《素履之往》中见到对应：“评定一个美子，无论是男是女，最后还得经过两关：一、笑。二、进食。唯有赧然露齿，魅力四射。吃起东西来分外好看者，才是真正的尤物。”^[3]——那隐于文中，木心没有直接点破的，其实是气质与教养。“腹有诗书气自华”，内在修为自会影响外在形象，而行为准则其实来自本心。同样在《素履之往》，木心也提及他在餐厅“开枪”的故事：隔桌有二男子谈话，即使青年表示自己不好讲究，中年男子仍出言挖

苦，谓世上但凡穿着讲究者，不外乎是要漂亮或求炫富——“再有第三个——自尊。”已然食毕的木心擦了擦嘴，徐徐迤出餐厅。[\[4\]](#)

音乐会该怎么穿，其实没有一定规矩。目前除歌剧新制作首演、新乐季开幕或特殊场合音乐会（如颁奖或纪念）以外，一般鲜少期待听众“必着”正式服装。即使是上面两种场合，通常也无严格要求。只要整齐清洁、自在舒适，即是良好服装，一般而言都可进入音乐厅。当然每个地方的标准不同，你大可因地制宜：同样是德国，北方柏林相当随性，下身只着单车裤一样可以进入柏林爱乐厅，但南德慕尼黑可就保守慎重，七成以上的听众仍穿西装礼服。

如果你把欣赏音乐看得非常正式，把出席音乐会当成自我陶冶与教育，那么当然可以盛装出席。如果你因为工作、学校或家庭等状况，没办法在服装上讲究，也请尽管放心来听。以现在一般状况而言，听众其实真的很难穿着失礼。不过也请记住，绝大多数的音乐家，在台上仍着正式服装演出。那不是为了炫耀外貌或夸示财富，而是对自己、对听众、对演出以及对艺术的尊重，而“自尊”更是一切服仪与礼节的根本。如果你对自己的服装存有疑虑（可以穿凉鞋或拖鞋吗？），那就别做让自己担心，可能会失去自尊

之事；如果你并不担心，那就轻松前往。

但以上建议，只限于没有明文规定服仪的场馆。若音乐厅明文禁止穿拖鞋入场，作为听众还是请遵守规定。这世上也的确有严格要求服装的场合。此以深具传统的老式音乐节为多，如萨尔兹堡音乐节〔注：萨尔兹堡音乐节（Salzburg Festival）创立于1920年，于莫扎特诞生地萨尔兹堡举办的夏季音乐节。原本以话剧和莫扎特作品为主，后来逐渐扩充，在卡拉扬担任音乐总监后更成为全世界最著名的音乐盛宴之一〕或英国格兰德彭歌剧音乐节〔注：格兰德彭歌剧音乐节（Glyndebourne Opera Festival）创立于1934年的音乐节。原本只是私人宅邸演出歌剧，却逐步发展成著名歌剧盛会，每年五月下旬到八月上旬举行。参加音乐节的听众必须穿着正式礼服，幕间可在邸园草坪或建筑回廊享用餐点，是其相当特别的传统〕，前者男士未打领带无法入场（现场提供领带租借），后者更“建议”男士着燕尾服——显然对此音乐节而言，西装还不够“正式”。不过“正式”的定义，现在也有相当变化。西方一般已经认为，着“各国传统正式服装”就算正式，不一定非得穿西式燕尾服或晚礼服。（难道唐装或和服就不正式？）对于欲在国外参加音乐节的听众，请在行前查明是否有服仪规范。毕竟那是主办单位立下的规矩，不遵守也不行。

不过，穿着实在不是去音乐会的重点。如果你把心思放在服装而非音乐，期待被人观赏而非

自己要听到什么，那就错了。音乐会真正该注意，也该严格要求的，是听众在音乐厅里的举止。

演出进行中，请当安静的听众

音乐，是时间与声音的艺术。演出次次不同，错过无法重来，如何维护聆赏质量，当然是音乐会最基本也最重要的礼仪要求。

这其实一点都不难，更不会是什么“繁文缛节”。音乐会常有不请自来的噪音，排名第一当属咳嗽。2013年底，指挥家迈克尔·蒂尔森·托马斯（Michael Tilson Thomas, 1944—）指挥芝加哥交响乐团演出马勒《第九号交响曲》时，观众咳嗽声此起彼落，丝毫不见停止。勉力指挥完第一乐章后，托马斯索性走回后台，回来时双手捧了一把止咳喉糖奉送听众。

真的有病，不能止咳，何苦来音乐会干扰大家？许多听众明明能忍，却偏要在音乐进行中咳嗽，而咳嗽必会传染，好似不咳白不咳，少咳就吃亏，往往一声牵动一声，也不见咳嗽者作任何降低音量的努力。何况根据某种神秘至极的咳嗽定律，愈是安静的关键段落就愈有人咳嗽，常让音乐家苦心塑造的美感毁于一咳。

听众真的不能控制自己吗？倒也未必。我至今仍然怀念 2003 年在 SARS 期间的几场音乐会。无论是大提琴家鲁丁（Alexander Rudin, 1960—）或钢琴家史兰倩斯卡（Ruth Slenczynska, 1925—）的演奏，纵然满座，演出进行中几乎全场静默，无人敢咳——当然不敢咳！咳了就千眼所盯，无地自容。虽说这是对 SARS 的不正常恐惧与缺乏认识，但就音乐会而言，啊！这真是奢侈的梦幻！如果咳嗽还不足以破坏演出，许多电子装置也一定会以科技补自然之不足。于是，手机闹表总是会响，皮包提袋开开关关，家长放任小孩嬉笑，甚至堂而皇之在演奏中答话说话……

但话说回来，以前的音乐会，除了没有现在的科技产品，听众秩序其实大抵就是这样。于是有一种说法，就是既然以前如此，那么为何现在音乐会要搞得这样“严肃”，大家“放轻松”不是很好吗？还有一种观点，说现今音乐会之种种礼仪，其实是搞“欧洲上流社会贵族习气”，把古典音乐阶级化，相当不可取。

这话其实说对了，但只说对了一半。至于是哪一半，我请大仲马（Alexandre Dumas, 1802—1870）和福楼拜（Gustave Flaubert, 1821—1880）来告诉你。

基督山伯爵和包法利夫人告诉我们.....

从船舱到黑牢，一贫如洗到富可敌国，《基督山伯爵》（Le Comte de Monte-Cristo）最精彩的情节，当然在主角邓迪斯有恩报恩、有仇报仇的种种设局。可是仇家恶事做尽竟换来高官巨贾，雪恨谈何容易？大仲马不只编想出绝妙诡计，为了取信读者，他更翔实描写当时上流社会往来规矩，带读者随基督山伯爵一同打入巴黎高级社交圈，窥探那一般人可望而不可即的世界。

这和音乐会礼仪有何关系呢？让我们来看第五十三章，“歌剧院奇遇”。

幕启之时，仍和往常一样，观众寥寥可数，这似乎是上流人物的特色。因此开演初始的一段时间里，观众忙着看后来的观众。开门声、关门声、说话声，一片嘈杂，根本不知道舞台上的节目进行得如何了。

“啊！”当第一排包厢的门打开时，阿尔贝说：“G.伯爵夫人来了。”

“她是谁呀？”夏多·勒诺问。

“你可问得妙呀，难道你不知道吗？”

[.....]

“那么，你能不能像弗兰兹在罗马做的事一样，在巴黎给我

们介绍一下？”

“非常荣幸。”

“不要说话。”观众说。

这表示有很多观众正在欣赏舞台优美的音乐，不过对这两位青年不发生效力，说话继续。

“伯爵夫人也去马尔斯跑马场看赛马了。”夏多·勒诺说。

“是今天吗？”

[.....]

“不错，骑士俱乐部送了一只金杯的锦标，那场赛马发生了一件奇妙的事。”

“什么事？”

“不许说话。”爱好音乐的观众又发出不满。

“那锦标被一个陌生的骑师夺去了。”

“有这种事？”

[.....]

“你说那匹马叫做——”

“万帕。”

“告诉你吧，我知道那匹马的主人是谁了。”

这时候又有人喊叫“不许讲话”，两个青年才俊才知道是对他俩而发的，于是他们两人转过头去扫视人群，但人群中并没有人开腔接受挑衅，于是又转回头来向着舞台。这时部长包厢的门打开来，腾格拉尔夫人、她的女儿和吕西安·德布雷同来入座。^[5]

场景同样在法国，也同样是法文小说，我们再来看福楼拜《包法利夫人》（*Madame Bovary*）第十五章，包法利先生带妻子爱玛上歌剧院散心，不料爱玛却巧遇旧情人的场景：

（包法利先生对妻子说）

“猜我在那边遇见谁？莱昂先生！”

“莱昂！”

“正是他！他就过来望你。”

他才说完话，永镇的旧见习生就走进了包厢。

他伸出他的手，绅士一样简便：包法利夫人机械性地伸出她的手，不用说，服从一种强有力的意志的吸引。自从春季那一天黄昏，雨打着绿叶，他们站在窗口告别以来，她就没有感到意志的存在了。[.....]

“啊！好呀.....怎么！你在这里？”

第三幕开始了，正厅有一个声音喊道：

“别说话！”

“你回卢昂啦？”

“是的。”

“什么时候回来的？”

“出去讲话！出去！”

人转向他们；他们只好住口。

但是从这时候起，她听不下去了.....[\[6\]](#)

且不论小说家的前后情节安排，光看这两段叙述，我们可以知道同样在歌剧院里讲话，爱玛和莱昂之所以闭嘴，阿尔贝和夏多·勒诺之所以嚣张，完全在于他们不同的社会阶级。

以前的歌剧院的确吵，愈是名流就愈吵，因为他们多半无心赏戏，只是把歌剧院当成交际场，巴黎歌剧院甚至可以吵到观众都听不清楚台上歌手的演唱。要到二十世纪初，新总监将观众席灯光调暗，让焦点全部聚于舞台，才逐渐改善观赏秩序。音乐会秩序虽然较好，但也是要到十九世纪后半，大众对古典音乐会才普遍具有安静欣赏的观念。

所以音乐会里有没有“欧洲上流社会贵族习气”？答案是有，可那些“上流社会”通常却是最不守秩序的听众。遵守音乐会秩序确实是“阶级化”，方向却是往平民而非贵族靠拢——如果那平民是喜好音乐，专注于演出的爱乐者。

由此我们也看到音乐会礼仪的真正意义：透过安静的环境，让每位听众都有办法享受不被打扰的音乐呈现。如此转变并非一朝一夕。想想《基督山伯爵》那两位睥睨后排听众的公子哥儿，就知道“人人平等”真的得来不易也需要珍惜。当今乐坛最不能容忍咳嗽或噪音的，倒还不是古典音乐家，而是爵士钢琴演奏大师凯斯·加雷特（Keith Jarrett, 1945—）。说他是“演奏家”其实并不真切。加雷特的爵士即兴往往理路分明，实是现场表演作曲。也正因如此，加雷特需要专心。自己需要，也要求听众专心。不要干扰他的构思，也不要轻忽他的演奏。

“要咳请先咳完，我再演奏。”喉咙痒是吗？不止一次，加雷特在音乐会前要求全场听众一起咳，一起清嗓子。如果之后听众还是咳嗽，他就直接走出舞台，不弹了。

2006年10月31日的巴黎音乐会，他就是这样干的。

和加雷特一比，所有古典音乐会可都“和善”多了。但加雷特的演出仍是一票难求，也没见到多少听众就因此不去欣赏他的演奏。也从加雷特身上，我们看到另一同样随时代转变，现在亦值得我们珍惜的，那就是社会对待音乐家的方式。

从仆役到艺术家

在亚当·查莫斯基（Adam Zamoyski，1949—）所写的肖邦传记中，我们可以见到以下记载：

在 1830年的七月革命之前，音乐家（即使是李斯特或罗西尼之辈）通常都从后门进去，演奏完之后由管家打发到外头付钱。1830年之后，这些神的使者不再被当作招徕生意的商人。音乐家多半是以宾客的身份受邀参加晚会，由主人家礼貌地请他弹一曲，第二天再把一份礼物或酬劳郑重送往他的住家。肖邦从小就学会在蓝宫和美景宫作客，和这些地位极其尊贵的人关系良好，在这样的环境下更受欢迎，也更怡然自得。因此他受到各方热情邀约，邀请函经常附上这么一句：“我们当然明白，阁下可能把手指头留在家里。”^[7]

这最后一句真正的意思，是当时社会风气已然改变，音乐家被视为艺术家，而非奴仆杂役。你若不会期待画家在舞会现场作画，雕刻家在饭局里敲敲打打，那么也就不必预设音乐家一定要为来宾演奏。邀请肖邦，是因为他是大艺术家而

不是一个钢琴演奏者。能有他出席，是主人的光荣，而不是请他提供娱乐消遣。

如此地位得来不易。海顿当年虽为宫廷乐长，其实也就是个高级乐佣。莫扎特在萨尔兹堡得和仆役一起吃饭；这位自知自信的旷世天才终是忍无可忍，跑到维也纳想当独立艺术家，最后却贫病交迫而死。贝多芬完全了解莫扎特的悲剧，但他同样知道自己的价值，更不想委屈自己。某位赞助人邀他晚餐，饭桌上暗示不成索性明示，希望他为宾客演奏。贝多芬二话不说掉头就走，即使外面滂沱大雨也在所不惜。事后，这位作曲家还写了封严正的书信给予“教训”。何其有幸此信仍在，笔迹斑斑是这句震古烁今的话：“请你记住，这个世界上有成百上千个王子，却只有一个贝多芬。”

很高兴，也应该高兴，现在我们能认真看待音乐艺术，不再把作曲家当成仆役。

建立在这个基础之上，现在让我们来谈音乐会礼仪中，最微妙，但道理其实一点都不复杂的“鼓掌问题”。

安静听音乐

音乐会里，最让人尴尬且提心吊胆的，常是鼓掌时机。许多听众过度热情，每乐章间都要鼓掌，却发现自己被资深乐迷怒目以对，以致彼此心情都不舒爽。有人说，音乐既然是表演艺术，感觉对了，为何不能在当下大声喝彩？像柴可夫斯基《第一号钢琴协奏曲》和《小提琴协奏曲》，第一乐章结构完整，结尾更辉煌灿烂，为什么听众非得等到三个乐章结束才能叫好？国外（以美国为最）也有观众随便鼓掌，为何我们不可以依样画葫芦？根据记载，十八、十九世纪的音乐会观众不只随兴叫好鼓掌，更可以随时要求再演奏。为何我们就一定得守这些规矩，要拿重重道理限制自己的感情？有乐评人索性直接点名，说如果听了柴可夫斯基《第六号交响曲》“悲怆”第三乐章那澎湃的进行曲之后，居然还得忍住掌声，“如此限制自己，那听音乐会还有什么乐趣？”

就和音乐家地位一样，音乐会的礼仪，也是由约定俗成而逐渐发展，和音乐会性质一同改变演进。在十九世纪名人技当道的时代，音乐会常是超技名家炫耀功夫的场所，许多观众也正是为了“看”特技表演或明星魅力而来。“每次我演奏完贝多芬《皇帝》钢琴协奏曲第一乐章导引的华彩乐段，观众没有不叫好鼓掌的！”曾首演李斯特《奏鸣曲》与柴可夫斯基《第一号钢琴协奏曲》

的大钢琴家与指挥家彪罗，就曾如此得意地和人形容自己的成功。对他而言，观众即兴的鼓掌叫好完全是音乐会的一部分，还是他所期望的响应。

这般情景当然很有趣，不过已成历史陈迹。现在有谁在看了钢琴家弹完贝多芬《告别》奏鸣曲第一乐章序引的艰深和弦后大声叫好，或在小提琴家征服拉罗（*édouard Lalo*, 1823—1892）《西班牙交响曲》的繁琐音符时高呼赞美，想必只会招致白眼。但这并非表示现代听众不懂得欣赏演奏者的技术成就或个人丰采，而是音乐会礼仪经数百年归纳反思后的心得。

尊重艺术创作、维护作品呈现

为何必须等到作品结束才鼓掌？道理不是限制听众当场的情感表达，而是尊重作曲家创作和维护作品构想的完整呈现，也尊重其他聆赏者完整欣赏作品的权利。就以柴可夫斯基《第一号钢琴协奏曲》为例，其第一乐章华丽壮美的结尾确实让人难以按捺鼓掌的冲动，某些热情听众也“理所当然”推想演奏者必定乐于接受掌声。但鼓掌的结果便是音乐为观众“具情绪性的噪音”打断，接下来第二乐章极为幽静的弦乐拨奏与长笛咏叹则顿失对比，作曲家精心设计的强弱反差也

就大打折扣。即使乐团在两个乐章之间略为调音，但调音过程本身仍是“无情绪性的噪音”，干扰再大也没有观众掌声强烈。演奏家固然喜爱热情观众，但不必以牺牲作品效果为代价。

更何况你虽然可能想鼓掌，你旁边的听众可不一定愿意听。这不见得是不喜欢刚才的演出，而是他想静心品味乐章转换中的情韵与声响变化。作品乐章间可能不只是强弱反差，还有调性对比。像肖邦《第三号钢琴奏鸣曲》，其第一乐章为b小调，第二乐章则采降 E 大调。如此调性设计在听觉上将形成不稳定的游移效果，而肖邦也的确在短小篇幅中以快速流畅的乐想纵走第二乐章。如果观众在第一乐章结束后鼓掌，则其与第二乐章细腻的调性与情感对比也就损失殆尽。先前提到的柴可夫斯基《第六号交响曲》，其实是最不应该在乐章间鼓掌的例子。接在第三乐章进行曲之后的，是第四乐章惨绝人寰的慢板。那是柴可夫斯基最深沉的悲剧，也可说是他的音乐遗言。两者之间强大的反差，需要我们用心体会，才会了解那音乐之惨，究竟可以惨到什么地步。许多音乐表演家一生皆在探求作品深意，自然不愿见到经年累月的用心一次次毁于过分热情的掌声之中，即使听众并无恶意。听众若想真正认识作曲家的音乐设计，也该一次听完全曲而非以掌声打断。就我亲身经验，亨德里克斯

（Barbara Hendricks, 1948—）和卡雷拉斯（José Carreras, 1946—）这两大声乐家，都曾在诠释连篇艺术歌曲时，因观众在每曲唱完后皆热情回应，严重破坏他们的音乐设计与情绪，最后索性请后台广播，希望大家别在乐章间鼓掌。

或是情感对比，或是调性反差，或是还有结构安排，怎么听场音乐会好像动辄得咎，难道就没有一个“鼓掌公式”可以遵循吗？其实最简单的判断法则就是回归基本：作曲家既然没把掌声写在乐谱上，诠释与演出本身自不因缺少观众的掌声而失色。如果不能确定是否该鼓掌，那就别鼓掌为宜。

我自己是把乐章乐段间的掌声当成室内二手烟：我不抽烟，也能接受烟味，不过只要房间里有一人反对，那就请别在室内抽烟。如果没有把握演出者与全场观众皆同意，等到作品完全结束，表演者起身或离开演奏状态后再鼓掌，绝对错不了。

现今唯一的例外，是歌剧演出中容许（甚至欢迎）观众在咏叹调结束后鼓掌。但那是因为歌剧仍属戏剧表演，和纯粹音乐演出不同，许多作曲家也以咏叹调为段落思考，给予观众鼓掌的空间。不过就像普契尼一度考虑删除《托斯卡》

（Tosca）第二幕感人热泪的《为了艺术为了爱》（Vissi d'arte），咏叹调精彩归精彩，就意义而言实为独白，且每每打断戏剧行进。愈是晚近的作曲家，就愈倾向不写咏叹调，或把咏叹调镶嵌于音乐之流，让观众能够全心投入剧情。

参与比掌声更重要

这世上绝对有人热爱掌声胜过一切。不过也有很多音乐家更珍惜听众的“参与”，而掌声只是“参与”的一部分罢了。作为演讲者，我可以很诚实地说，同样是安静，台下全神贯注的安静和昏睡一片的安静，在台上竟是全然不同的感受。甚至由于灯光，我有时根本看不清台下听众，但那感觉仍然鲜明强烈。如此感受超出语言所能解释的范围，可是我相信所有演出者，都能感受得到观众是否专注。

但就算最不敏锐的人，在慢板或乐曲结束时，也都能知道这场的观众是否真正“参与”音乐演出。音乐停止，不必然代表演出结束。不只干扰演出一致性与作品完整性的乐章间鼓掌理当避免，近来更可怕的杀手，则是“提早出现”的掌声：就在那极慢极弱，演奏者耗尽苦心经营的结尾，每每最后一个音还没消失……“Bravo！ 安可！”就是有人会迫不及待要昭告大家：“看！我

好有知识！我比演奏者还知道这个曲子已经演完了！”

如此“博学”的听众，使得那些沉思、忧伤、悲恸、深情、生死呼喊与孤绝寂寥，全都成为他们知识展示的牺牲品。内田光子数年前在伦敦演奏舒曼《幻想曲》，她才弹出最后一音，就有人立即鼓掌，气得怒极攻心的钢琴家猛然转头狠瞪，台上台下僵成一片。隔天友人致电慰问，余愠未消的内田抓着话筒大骂：“这真是可耻的自私！”

为了自己一时快感，牺牲其他二三千人的音乐体验，这是热情还是自私，大家各有一把尺。1980年肖邦大赛得主邓泰山（Dang Thai Son, 1958—）于2010年在台北开全场肖邦独奏会，安可曲演奏了肖邦作品十七之四的马祖卡舞曲。即使琴音散去，演奏家的手也自键盘放下，音乐厅仍然静穆无声，满是钢琴诗人的惆怅哀伤。

“那七秒钟的空白，”邓泰山说，“让我永远也忘不了这场音乐会。”

天下事没有绝对。一味强调听完音乐要留余韵，不要急于鼓掌，说多了也是矫情做作。如果你真的“参与”了台上的演出，真的把音乐听进心里，想着音乐而非自己，你一定会知道该怎么

做。“记住！千万别嘘你的听众！”小提琴大师海飞兹就曾如此告诫当年初露头角，在乐章间制止听众鼓掌的钢琴家瓦兹（Andre Watts，1946—）。

说到底，音乐会礼仪一点都不复杂，当位好听众也一点都不难，道理不过就是将心比心。赏乐如此，人生不也是这样？

也因为如此，现在让我们来谈“献花”。

献花，但别踏上舞台

不知道大家是否注意过台上的翻谱员。他们在音乐家出场敬礼时悄悄上台，演出者奏完时不是坐在位置上不动，就是趁音乐家谢幕时立即下台，手脚不够敏捷还真的难当翻谱呢！

为何如此忙碌？因为翻谱员并没有实际参与演出，所以不该享受他们不应得到的掌声。他们之所以不接受掌声，其实正表现出对演出者与观众的尊重。

音乐会献花也是如此。世界多数音乐厅都指派专人献花，观众不得自行捧花上台，顶多请后台工作人员转交。特别热情的俄国则是观众拥向

台前，站在台下执花给演出者。但无论如何，台下听众绝对不该“走上台”献花，因为舞台属于演出者而非观众。只要不是演出者和相关工作人员，谁都不该踏上舞台一步。这也是为何俄国观众再怎么热情，也只敢从台下递花，而非亲自跑上舞台。不只音乐会如此，此理更适用于所有舞台艺术。唯有台上台下皆正视舞台的“抽象神圣性”，把“踏上舞台”当成严格的要求，对舞台永远表示谦逊与自律，表演艺术才会不断进步。尊重舞台，不只是尊重演出者，更是对整体表演艺术的尊重。

此外，花束虽美但捧持不易。稍不留神，则包装纸摩擦声、捧花翻覆声、水洒惊呼声、踩水摔倒声此起彼落。即使花朵平安上台，演出者接受一束即可，接受多了也搬运困难，徒增困扰。如果没有把握演出者能够载运大量捧花，还是以不献花为佳。尤有甚者，演出者可能对花粉或花香过敏。钢琴家齐柏丝坦（Lilya Zilberstein, 1965—）便是一例。有次音乐会听众献了大捧香水百合，她当下虽无不适，五分钟后却泪流满面、两眼发红，连安可曲都无法弹完，只得道歉重弹。著名次女高音博洛迪纳（Olga Borodina, 1963—）虽然气力强劲，却也对花香过敏，合约总不忘交代舞台和旅馆中绝对不能出现香花。有次她在大都会歌剧院唱《卡门》（Carmen），孰

料前一场的花香尚未散透。她出场一闻，喉头立紧，声音大受影响。第二幕开始前就请工作人员代向观众道歉，剧院甚至已请好替补在后台预备。凡此种种，献花之前皆须一一考虑。

喝彩、安可与签名

另一需要听众体贴的，则是喝彩、安可与签名。喝彩目前通用的呼喊是“bravo”，来自意大利文的“好极了”。如果你很讲究，把 bravo 仍然当成意大利文，就形容词而言那其实是阳性单数。若是形容阳性复数（或阴性加上阳性复数），那就改成 bravi，若是形容阴性单数，字尾则改成 brava，阴性复数则是 brave。但就像“协奏曲”（concerto）的复数，有人沿用意大利文写成 concerti，有人则把它当成英文写成 concertos。如果你把 bravo 当成英文向意大利文借来的形容词，那出了意大利，单纯喊 bravo 并无不可。

至于 encore 或拉丁文的 bis，则是“再来一次”（现在被用为“再奏一曲”之意）。要求加演或重奏，其实是非常自然的心理反应。音乐是时间的艺术，既不能留下美好片刻，那就再来一次吧！在没有录音的时代，演奏家为让听众了解乐曲，有时甚至还会自行重奏。彪罗就曾在指挥贝多芬《第九号交响曲》后，认为：“如此伟大的

音乐，只听一次怎能了解？”索性令人关闭出口，把全场听众硬留下来再听一次全本贝多芬第九，被人戏称为指挥“贝多芬《第十八号交响曲》”。以往歌剧演出中，声乐家唱完著名咏叹调后往往安可声不断，听众就是希望能再听一次。在今日以尊重作品完整性的考虑下，声乐家鲜少真的重唱，但也有例外。男高音里契特拉（Salvatore Licitra, 1968—2011）就曾在演唱《游唱诗人》（Il trovatore）著名的艰深咏叹调《看那可怕的烈焰》（Di quella pira）后重唱一次。声名更亮的花腔男高音佛洛瑞兹，甚至在唱完《联队之花》（La fille du régiment, 又译《军中女郎》）著名的九个 High C 后，把这段整人咏叹调再唱一次，等于连飙十八个 High C！如此艺高人胆大，果然轰动全球而成票房保证的钻石明星。

安可的艺术

演奏家选择安可曲，是学问，更是艺术，甚至是挑战。许多音乐家不奏安可曲。毕竟，如果想说的话都在节目里说完了，音乐会也该就此结束。如果安可与音乐会曲目无法搭配，反而画蛇添足。也有演奏家极爱安可曲，一出手就是四五首不说，甚至发展出“安可曲小音乐会”。基辛2007年美国巡回中在芝加哥演奏十首安可，到纽

约甚至弹了十二首，到晚上十一点四十五分才结束音乐会，匈牙利钢琴家席夫（András Schiff, 1953—）的安可也常常长达一小时，堪称最享受加演的音乐家。也有许多名家以特定曲目作自己的“音乐签名”。钢琴大师霍洛维兹（Vladimir Horowitz, 1903—1989）的舒曼《梦幻曲》

（Traumerei），小提琴巨匠米尔斯坦（Nathan Milstein, 1904—1992）演奏自己改编的李斯特《第三号安慰曲》（Consolation No. 3），都是仅此一家的独门招牌。而在精心设计下，安可曲也能和正场节目呼应。捷吉耶夫（Valery Gergiev, 1953—）指挥柴可夫斯基《天鹅湖》选曲后〔曲目12〕，常以瓦格纳歌剧《罗恩格林》

（Lohengrin）第三幕前奏曲当安可〔曲目09〕，用天鹅骑士传说来回应受诅咒的天鹅公主，确是深思熟虑的加演。

也有音乐家把安可当成甜蜜的反击，要给观众音乐会所没听到的完美。俄国钢琴家鲁迪（Mikhail Rudy, 1953—）来台演奏勃拉姆斯《第二号钢琴协奏曲》，第二乐章因指挥失误而遭到牵连，漏了一小段旋律。他的第一首安可，就是把长达九分钟的第二乐章再弹一次，还给听众完整的演奏。小提琴家拉赫林（Julian Rachlin, 1974—）更是可爱。他以绝佳技艺打破台湾爱乐惯例，接连两年受邀，第二次来台又准

备同一曲，以伊萨伊（Eugène Ysaÿe, 1858—1931）艰深的《第三号无伴奏小提琴奏鸣曲》当安可，原因竟是他觉得上次拉得不够理想，这次非得在同地点扳回一城！

另外，能否加演，演奏者角色与演出曲目往往是关键。以协奏曲为例，前一分钟还是全员合作，安可曲却变成个人独秀。若无指挥允许，为尊重乐团，许多演奏家不会在协奏曲后加演。很多曲子也根本不应被要求“加演”。像柴可夫斯基《第六号交响曲》“悲怆”和马勒《第六号交响曲》“悲剧”，如果演出真是淋漓尽致、全心投入，观众“正确”的反应可能连掌声都不该有。而无论作曲家是谁，在“安魂曲”[注：弥撒与安魂曲（Mass & Requiem），弥撒是追忆耶稣最后晚餐的敬拜仪式，其段落有些随时节变化（专用），有些固定，后者包括垂怜经（Kyrie）、荣耀经（Gloria）、信经（Credo）、圣哉经——降福经（Sanctus-Benedictus）和羔羊经（Agnus Dei），由唱诗班演唱，自十四世纪起作曲家多仅就固定部分谱曲。安魂弥撒用以追思逝者，删去弥撒较欢乐段落并加以末日记（Dies Irae）等段，通常形式是进堂咏（Introit）、垂怜经、继抒咏（Sequentia）、奉献经（Offertorium）、圣哉经——降福经、羔羊经和领主颂（Communio）]后要求加演，就像在棺材店要求买大送小，实是奇怪无比——就算演出者愿意，又该安可什么？难道要朗诵大悲咒？

不过有原则当然就有例外。比方说马勒《第九号交响曲》，很多人认为那是作曲家的生死天

问，终乐章就该静静结束，最好全场都没有掌声。1999年我有幸欣赏阿巴多指挥柏林爱乐的此曲演出，最后整个音乐厅真的一片静默，DG 发行的实况录音也忠实记录那样专注的宁静。在如此音乐之后，应该任何安可都很冒失吧！

但神奇的是，我还真的听过有指挥家在马勒第九后安排加演，还是赫赫有名的马祖尔（Kurt Masur, 1927—）——他指挥纽约爱乐演完此曲后，竟然又再演了巴赫的《G 弦之歌》（Air on the G String）！

突兀吗？一点也不。马勒《第九号交响曲》特别之处，在于开始于 D 大调，到终乐章却变成降 D 大调，低了半音宛如走入死荫幽谷。可是《G 弦之歌》不但乐念温煦馨暖，更写在 D 大调上，升回半音等于把听众又带回生天。这是指挥家独到的诠释创意，也是只有在现场欣赏才具意义的设计。

无论如何，我必须强调安可并非演出者的责任。加演与否、曲目多寡，完全视演出者的心情、体力、个人意见而定，听众只能接受台上的抉择。同样演奏肖邦《第二号钢琴奏鸣曲》“送葬”，波里尼（Maurizio Pollini, 1942—）可以在演出后安可四曲，追加三十分钟欢乐大放送，齐

默尔曼就选择完全不加演；齐默尔曼并非刻意不演奏安可曲的音乐家。他不在《送葬》奏鸣曲后加演，或许体力耗尽，也有可能选择让乐思不受干扰地停留在感伤而鬼魅的阴森世界。不管原因为何，观众都必须尊重。卡拉扬（Herbert von Karajan, 1908—1989）当年聆赏富特文格勒（Wilhelm Furtwangler, 1886—1954）指挥舒曼《第四号交响曲》，深受震撼之余竟决定打道回府，宁可放弃下半场也要让该曲完美地留在脑海。我们虽不必如此极端，至少也该体会音乐家“不加演的用心”。

再说一次：将心比心

“加演”并不是演出者的责任，同理，音乐会后的签名会也不是“义务”。许多观众为求签名不择手段，音乐家勉力配合也就不折手断。签名无关是否大牌，而是能力限制。音乐家自然希望签和他们相关之物。许多听众不拿 CD 或海报，随手撕张白纸就希望音乐家留名。还是那句话，将心比心——如果你是音乐家，你希望受到怎样的对待？谨记这点，很多问题自然会有答案。

上述种种讨论，有人可能认为我标准稍高。但“取法于上，仅得为中”，若不想只得其下，自然得把标准提高。不过音乐会各式各样，有些从

内容到形式都以娱乐为主，或纯粹诉诸轻松，大家当然也请入场随俗，一起尽性欣赏。即使是音乐会常客，也不见得对各种表演传统与文化皆了然于心，更何况各地可能有不同的习惯，需要观众自己去参与体会。只能说多听多学，绝对是最丰富精彩的收获。

但无论气氛可以多放松，只要是正式演出，希望大家仍能以“尊重演出者”也“尊重艺术”的心态欣赏。听众必须清楚，演出者才是音乐会的重心。表演艺术当下最大的乱象与危险，就是往往被视为商品和消费。听众买张票就自我膨胀，以为自己才是演出主角；企业赞助不为艺术，盘算皆是形象宣传或节税。一些演奏者或主办单位为了牟利，竟也将错就错，为金钱放弃一切。若不能停止此类恶性循环，则听众将愈见无知自满，艺术家与艺术的地位也必日渐低落。如此结果，又有多少人乐于见到呢？

“预习”真的必要吗？

最后，当你听过了几场音乐会，也累积出心得之后，让我们回到一个只能以个人经验衡量，且人人答案不同的问题：去音乐会之前，需不需要“预习”曲目？

或出于求知心切，或出于不安全感，有人认为自己一定要做足准备才能去音乐厅欣赏演出，没准备就不敢去。

对即将品赏的创作，若是事先能够有所准备，当然不是坏事。你到餐厅点菜，看到“蚂蚁上树”或“夫妻肺片”，自然也会好奇这卖的究竟是什么，找服务生咨询一番。

但音乐和菜肴之不同，在于你不会为了要去餐馆吃“蚂蚁上树”，所以先在家里吃上一个礼拜的“蚂蚁上树”作“预习”。音乐甚至也不像小说或电影。你可以先读小说大意，或先知道电影大致情节，再决定是否要欣赏这部作品。但对于古典音乐，许多人可是先研读了诸多资料，在家听熟各种版本，才到音乐厅去欣赏这些作品的现场演出。

我没办法说如此用心不好。究其方法，这是“精读”；究其本质，这是“消除陌生”。即使生活中充满“第一次”，我们仍旧不习惯，甚至害怕陌生。如果你对乐曲非常稔熟，知道音乐的结构与发展，理论上，你在现场就可以尽情享受演奏的一切，也可以仔细思考演出者的诠释与表现。

此法虽有百利，却也有一害，那就是你放弃

透过现场演出初识一部作品的机会。你真的要把“第一次”的认识与感动，交给唱片录音而非活生生的现场演出吗？

别怕“听不懂”

我完全可以理解许多人就是怕“听不懂”，觉得要是没做准备就去听音乐会，实在不是很放心。况且许多现场演出精彩且难得，若对乐曲不熟，等于入宝山却空手而回，岂不白白浪费机会？

但我想探究一个更基本的问题：如果真的“听不懂”，那又如何呢？有次我带韩国钢琴家白建宇（Kun Woo Paik, 1946—）伉俪逛书店。这位旅居巴黎三十余年的音乐巨擘，是韩国至今唯一享有国际崇高地位的钢琴名家。他的夫人尹静姬（Yoon Jeong-hee, 1944—）女士则是韩国国宝演员，二十出头即是无人不知的超级巨星，至今拍了三百多部电影。不但获奖无数，更担任各大影展评审。本来已经息影，没想到曾任韩国文化部长的大导演李沧东（Lee Changdong, 1954—）为她量身打造剧本，果然成功说服尹静姬演出《生命之诗》[注：《生命之诗》（Poetry），又译作《诗》，韩国名导李沧东为尹静姬量身打造的作品，获 2010年坎城影展最佳剧本奖。与外孙相依为命的美子，有天忽然想将生活中种种美好事物以诗的形式记录。就在美子发现生活充满惊喜之

时，命运带来的巨变却也让她陷入身不由己的痛苦……]，在2010年以精湛演出震撼国际影坛。除了音乐，白建宇也热爱摄影和电影，而尹静姬在表演外也钟情音乐。这真是少见的神仙眷侣。每次看着他们手牵手逛街，我都觉得那是世上最美好的画面。

当我们走到书店影音区，我把握机会，请教他们对于诸多台湾导演的看法，从侯孝贤和杨德昌一路聊到李安。

“那蔡明亮呢？”

“喔，”尹静姬笑了笑，“他的电影是非常独特迷人，但我还未能参透的一种语言。”

对于艺术，特别是自己钻研一生的音乐和电影，白建宇和尹静姬都有话直说，从不客套。而对影后的答案，当下我只觉得这实在好可爱，要到很久以后，我才能体会她简单话语里的深意。

不懂，并不表示不能欣赏

首先，即使蔡明亮的电影不好懂，尹静姬还是一部接一部看，因为那确实“独特且迷人”。

村上春树的小说《1Q84》里写了一个小说中的小说：主角之一的业余小说家川奈天吾，在编

辑授意下，将文字青涩的少女之作《空气蛹》润笔成顺朗可读的杰作。果然不出编辑所料，《空气蛹》顺利拿下杂志新人奖，出版后更火红热销成为社会话题。但空气蛹究竟是什么？制作空气蛹的 Little People 又是什么？许多书评家表示困惑不解，或不知如何评论：“故事写得很有趣，一直吸引着读者读到最后，不过说到空气蛹到底是什么？Little People 又是什么？我们到最后还被留在充满神秘问号的泳池中。”

这段话其实不无自我解嘲之意。不只是《空气蛹》，就连《1Q84》本身，以及村上春树的多数非写实小说，其实都是如此。虽然主角一直在煮意大利面，一直喝着威士忌，一直听着音乐又一直养着猫，但那些惊异出奇的想象世界，叠床架屋的幻境叙述，还是往往让一般读者看得晕头转向，最后只能“各自抓住色彩鲜艳的游泳圈，满脸困惑而漫无目的地漂浮在充满问号的广大游泳池里”^[8]。

对于不懂的事，我们仍能觉得那“独特且迷人”吗？面对参不透的内容，我们还能深深被吸引，“一直读到最后”？

别说村上春树，来说流行歌曲吧。我念大学的时候王菲出新专辑《只爱陌生人》，只见同学

们在 KTV 里不怕丢脸，key 降了又降，还是努力贪唱新歌。“都是因为一路上，一路上，大雨曾经滂沱，证明你有来过。可是当我闭上眼，再睁开眼，只看见沙漠，哪里有什么骆驼。”只见大家在那边骆驼来骆驼去，完全不管歌词究竟是什么意思，一阵瞎唱也是开心非常。

过了这么多年，这首《百年孤寂》显然还是许多人的爱曲。歌词一样不懂，依旧听得开心。就算是在充满问号的游泳池漂浮吧，诸多歌迷还不是跟着摇摇晃晃，舒舒服服听到最后？

和理智所得的答案刚好相反，我们在日常生活中的行为其实已经告诉自己：对于自己不懂的事，我们仍然可以欣赏，而且是开心欣赏。若是自在面对不先预判，现代艺术也能看得津津有味；若是先行筑好防御的墙，就算是舒伯特《小夜曲》恐怕听来也是魔音穿脑。斯托克豪森

（Karlheinz Stockhausen, 1928—2007）的音乐，现在大概已被多数听众归类成难演奏难亲近，只有专业人士才能欣赏的作品。可是回顾历史，还是不久以前的历史，就会发现斯托克豪森曾是“热门作曲家”，音乐会场场爆满，披头士乐队还把他的照片放上唱片封面，表示斯托克豪森是启发他们最多的音乐家。如果不默认立场，不把他的音乐贴上艰深难懂卷标而直接欣赏，其实往

往会眼界大开，进而感到十分享受。

不懂，其实没有关系

但说了那么多，只把尹静姬的话解释了一半。她话的另一半是：蔡明亮的电影是“一种语言”。而能成为一种语言，无论是何种艺术形式，必然丰富且深刻。

大量的符号学运用以及独树一帜的影像语言，蔡明亮确实展现出一代名家的身手与风格。你可能入迷，也可能困惑，或者全然不被打动，但客观而言，他的技法就在那里，也形成足以辨认出来的一家之言。加上蔡明亮作品不少，风格持续发展演进，多年创作下来，结果真的如同尹静姬所言，已成“一种语言”。这种语言所说的话以及语言本身，可能不是每个人都喜爱，但其丰富深刻，绝对值得大家欣赏。只要你愿意花时间钻研，就算到最后仍和自己无缘，那钻研本身也必是功不唐捐。

听音乐会之前要不要预习，我想这决定权只能由你自己掌握。每个人的聆乐习惯都不一样。你必须亲自尝试、累积经验，才能找到最适合自己的方法。对于旋律极其动人的创作，我建议不妨“不做功课”，就把自己当成一张白纸，直接感

受现场演出带来的惊奇。曾有朋友要欣赏肖邦《第一号钢琴协奏曲》的音乐会，请我推荐版本以便预习。“你何不把这难得的初体验留给现场，让自己直接和肖邦二十岁的青春相遇呢？”我很高兴他最后听了我的建议，也得到极为难忘的聆赏经验。

至于那些从没听过，旋律又不“动听”的创作，其实也不用害怕听不懂。音乐本来就是诉诸听觉的艺术，欣赏本身就是意义，并非真要“听懂什么”才算数。有次我在课堂上播放了贝里奥（Luciano Berio, 1925—2003）写给长号的《模进五》[注：《模进》（Sequenza）是贝里奥所写的一系列作品，共有十四首。写给长号独奏的《模进五》谱于1966年，向瑞典丑角大师葛罗克（Grock）致敬。此曲要求非常高超的演奏技巧，包括边吹边唱、循环呼吸等等，演奏者还必须化身丑角，在某一时刻向听众说话]影片（此曲是音乐加上戏剧动作，两者理当一起欣赏）。过了几周，突然有学生来信询问影片资料，希望能够再次欣赏。“老实说，课堂上看的时候实在不喜欢，只想看过去就算了。可是连我自己也不知道为什么，这几周来念念不忘，脑中不断出现的，居然是这首曲子！啊，非得再看一次不可呀！”

音乐，就是用来听的

为什么会这样？因为贝里奥是了不起的作曲

家。无论听觉上是否讨好你的耳朵，他的作品都有杰出设计。聆听当下就算无感，你也已经中了他的招。其后劲之强，可能远远超乎你的想象。

于是我们再一次颠覆了自己的预设：不是“对于自己不懂的事，我们仍然可以欣赏”，而是“就是因为我們不懂，所以我们欣赏，而且乐在其中”。里尔克（Rainer Maria Rilke, 1875—1926）的诗以难读却广受欢迎闻名。难读怎么还会广受欢迎？“很多人读他”，评论家保罗·德·曼（Paul de Man, 1919—1983）认为，那可能是因为里尔克“好像是对着人的自我最幽密的部分说话，揭露他们几乎未曾察觉的深处，或帮助他们了解与克服苦难，俾能共享这些经验”。^[9]许多“困难作品”之所以令人陶醉，道理就是如此。那些艰深与复杂不见得是要为难你的智力，而是使你暂时忘却思考，并借此直击你的心灵。

更进一步说，又有什么人能够不带一丝迟疑，全然自信地宣称自己“懂了”某首乐曲呢？

十三岁那一年，卡萨尔斯在巴塞罗那二手乐谱店，遇见巴赫的《无伴奏大提琴组曲》。

很多人说他“发现”了它们。这话对，也不对。巴赫这六部组曲并未失传，不少演奏家也知

其存在，只是没有人如卡萨尔斯一般，能从尘埃里识得真价，知道那不只是技巧练习，音符里藏着伟大。

花了十三年钻研，卡萨尔斯才敢公开演出。又经过三十四年，直到六十岁，他才愿意录制。三年后整套组曲全部录完，离他初见乐谱正好过了半世纪，而这仍是史上第一套巴赫《无伴奏大提琴组曲》全集录音。

为什么得拖这么久？因为这六曲千变万化，依照和声结构或音型章法竟可有不同断句模式。十二个音是三音一组还是四音一组？音群要二分或是三分？天差地别又左右逢源，演奏当下却只能自众多选择中挑取一个，难怪卡萨尔斯谨小慎微到犹豫不决。

但即使已经留下典范录音，卡萨尔斯还是持续钻研，到九十多岁仍然每天练习这些作品，每天都还有新想法——没办法，因为理解总是和困惑共生。钻研可以免于无知，新发现却只能带来新困惑。从困惑中我们继续寻求理解，寻求中又得到新困惑。

这虽是必然，却不一定构成妨碍，关键在于你能否乐在其中。

常有人问我，你访问过这么多个性不同的音乐家，就你佩服的名家中，是否看到什么共同点？

我总是回答：“谦虚而有耐心。”

这里的谦虚不见得是对人谦虚；有些音乐家确实相当骄傲。但无论对人有多傲，在音乐面前他们都谦虚，而且极为谦虚。他们知道音乐的奥妙，也知道演奏的标准与理想，所以他们知道谦虚，知道自己的不足。只是他们也有耐心：既知不足，所以愿意花一生的时间琢磨技巧与思索音乐。他们永远把自己当作学生，一辈子认真学习，孜孜不倦。

就是因为“不懂”音乐也“不懂”技巧，却又始终乐在其中，这成就了他们不凡的执著，以及随之而来的伟大艺术。

那么，“不懂”还有什么好害怕的呢？

我不反对音乐会前预习，但我确实反对“一定要预习，才能去听音乐会”的想法。认真固然可敬，但若用眼胜于用耳，用脑多过用心，却是本末倒置。知识应该用于增进理解，而不是削弱自己对艺术的感受与直觉。预习很好，但请绝对

不要害怕直接欣赏音乐。不需要任何规范或指引，那是最直接也最踏实的聆乐方法。

贾大人：（对儿子高凌说）如果你对待这位小姐不像个理想丈夫，就休想得到我分文遗产。

齐玫宝：理想丈夫！我才不稀罕呢。听起来像是下辈子的事情。

贾大人：你究竟要他做什么呢，好孩子？

齐玫宝：他爱做什么都可以。我只想做……做……哦！踏踏实实地做他的太太。

贾大人：说真的，齐夫人，这句话大有道理呀。[\[10\]](#)

听音乐会真的不难，也没什么复杂门路，希望你能把握机会。毕竟，无论演出有多好，根据以往的经验，我们知道这音乐可是会完的。

注释

[\[1\] 王尔德（Oscar Wilde），余光中译，《理想丈夫》，1995年，第22-23页，大地出版。](#)

[\[2\] 此段出自张爱玲散文《谈音乐》。](#)

[\[3\] 木心，2001年，《素履之往》，第44页，雄狮图书。](#)

[\[4\] 同上，第30-31页。](#)

[5] 大仲马，黄燕德译，1992年，《基督山伯爵》，第580-582页，远景出版。引文中人名均替换为大陆通用译名。

[6] 福楼拜，钟斯译，1993年，《包法利夫人》，第254-255页，远景出版。引文中人名均替换为大陆通用译名。

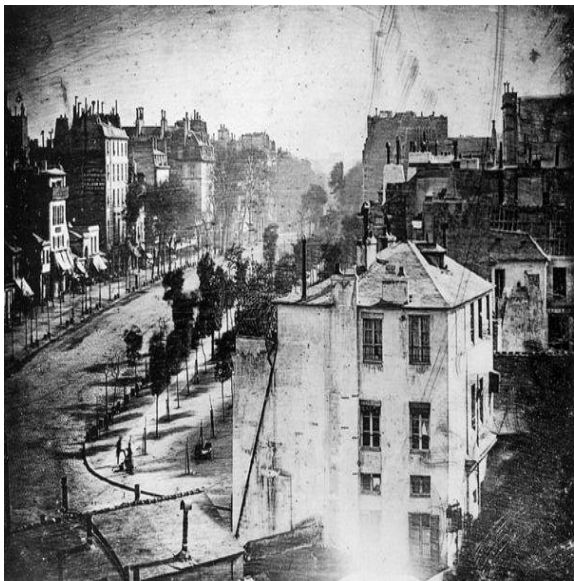
[7] 亚当·查莫斯基，杨惠君译，2010年，《为了艺术为了爱》，第115页，五南出版社。

[8] 上述引文来自村上春树，赖明珠译，2009年，《1Q84》Book 2，第90页，时报文化。

[9] 见阿托维尔·曼古埃尔（Alberto Manguel），吴昌杰译，第1999年，《阅读地图》（简体版译为《阅读史》），第420页，台湾商务。

[10] 王尔德，余光中译，《理想丈夫》，1995年，第180页，大地出版。

第五章 简谈西方古典音乐史



达盖尔的“巴黎寺院街”

Boulevard du Temple by Daguerre by Louis Daguerre, Scanned from The Photography Book, Phaidon Press, London, 1997. Licensed under Public domain via Wikimedia Commons

讨论了什么是古典音乐，也思考过录音与现场的意义之后，现在让我们进一步来谈在所谓的古典音乐范围内，我们通常听些什么，而这中间又有多少阶段及派别，传统与革新，延续和变化。

也就是说，我们得来讨论西方古典音乐史。

这话题好像有点严肃。不过在此之前，让我们先来看一张照片。

这是普通的街景，却不是普通的写真。那是摄影术发明者之一的达盖尔（Louis Daquerre, 1787—1851），在1838年所拍下的《巴黎寺院街》（Boulevard du Temple）。

说是“之一”，因为在他之前，已经有尼耶普斯（Nicéphore Niépce, 1765—1833）发明了日光制版术（Heliography），在1826年左右留下史上第一张可称作“照片”的作品。但那实在耗时费事，曝光时间长达八小时甚至数天。1829年起达盖尔和尼耶普斯合作，即使后者过世仍不改其志，终于以涂了碘化银的铜板得到捕捉光影的秘技。《巴黎寺院街》，就属达盖尔最初的作品。

只是发明家自己也知道，虽然不用八小时，

要让窗外街景显像，仍得在大晴天花上十多分钟。至于那些移动中的车水马龙，来往行人，全都不可能在他的照片中现身。影像出来后也的确如此。另一位发明家，电报和电码之父摩斯

（Samuel Morse, 1791—1872），就对达盖尔相片中空无一人的巴黎惊讶不已，直到他把眼光放到照片的左下角——

在那儿，居然有一个模糊却仍可辨认的人影！

他单脚踩凳，接受擦鞋的姿势，说明了为什么只有他的影像留了下来。十分钟，在那关键的十分钟，正因他站着什么也没做，于是成为史上第一个被摄影留下的人像。连擦鞋匠的身形都不复存，他却以被擦鞋的姿势进入永恒。

那人是谁呢？如果达盖尔提早发明照相术，说不定他会是在寺院街行刺法王路易菲利浦却功败垂成的费许奇（Giuseppe Fieschi, 1790—1836）？如果达盖尔晚点儿发明，或许那会是之后在四十二号住了十三年的大文豪福楼拜？

不，我们不知道。

作家李炜在他精彩的散文集《反调》中，讨

论了哲学家阿甘本（Giorgio Agamben, 1942—）对这张照片的观点，当然也提了自己的看法。面对这样“碰巧的存留，以及完全不配的关注”，李炜说：

当天在巴黎寺院街上往来的过客，没有一个被记录下来。在达盖尔的照片里，所有这些人的付出，不论是为了自己还是为了他人，最终都等于零 [.....]那个唯一能清晰辨认出来的人物——那个让自己进入这幅画面继而进入历史的人物，反而什么努力都没做。这一切凸显的，若不是历史对我们的冷漠讽刺，还是什么？[\[1\]](#)

当然我们可以比李炜乐观。这世界上有那么
多事物值得我们骄傲，称颂人类文明曾经出现过的伟大与美好。可是若再仔细想想，这乐大概也没办法乐多久。有多少广陵散在光阴中灰飞烟灭？我们怎能确定，现在所尊崇的伟大与美好，其实不过是历史中幸运的次级品？更别提那掺杂了不少根本不够资格被尊崇的人名与作品，一如我们在博物馆所常见的：

在那些有温度和湿度控制的玻璃柜里，总有一些破烂的坛坛罐罐、零碎的珠宝、连用处都已看不出来的残缺工具在展示。老实说，这些东西都无趣到极点。但就因为它们运气好，恰巧存留了下来，就成为现代人们与已经消逝的世界和文明的唯一联结，因而变得无价，有资格摆在那里。[\[2\]](#)

那么音乐，我们常听的乐曲，那些被称

为“经典”的创作，究竟藏了多少“幸运物”呢？或者换个角度想，我们所重视的作曲家，是否真的值得大家的推崇？那些被我们忽略的是否也就真的该被埋藏于时光之中？老巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685—1750）^[3]过世后不久就被大众淡忘，他的写作风格在其晚年就显得过时，名声还比不上他儿子。都说巴赫信教虔诚，可十九世纪的路德教派也不接受他的作品：对他们而言，巴赫太繁复太精彩，而教堂可不是音乐厅。根据记载，当时德国人最喜爱的作曲家中，巴赫排在第七。在他之前的，则包括哈塞（Johann Adolph Hasse, 1699—1783）、亨德尔（George Frideric Handel, 1685—1759）、泰勒曼（Georg Philipp Telemann, 1681—1767）、格劳恩（Johann Gottlieb Graun, 1703—1771）和斯托尔泽（Gottfried Heinrich Stölzel, 1690—1749）等。^[4]好吧，我们认识亨德尔，对古典音乐比较了解的也会知道泰勒曼，他们也还算常出现在音乐会或唱片之中，但哈塞、格劳恩、斯托尔泽又是谁？这些除了学者专家才会知道的名字，为什么当年比巴赫还要受欢迎？

有没有可能我们今日所熟悉的古典音乐面貌，只是某种褊狭观点的产物，甚至不过是达盖尔的装置与涂料——那些真正卓越非凡的人物和

作品，都像寺院街上来来往往的人车；巴赫，还有许许多多我们所熟知的作曲家，不过是相片里等待擦鞋的男子？

天才与大师所建构的音乐史

这个问题不容易回答，但问题本身或许比答案更重要：就算不必轻视目前所拥有珍视的一切，那个戴高帽、穿大衣的人影永远警惕我们，被遗忘的事物绝对更多。毕竟一般人所欣赏的艺术，是由天才与大师所建构出的世界。这意味他们的作品最为特殊秀异，而非该时代的常态。这个道理不难理解：宋朝诗词的一般样貌，绝对不会是苏东坡、李清照或辛弃疾，而是顶多能攀到周邦彦次级水平的字句。

然而这些天才与大师之中，有些又更为突出，作品不只登峰造极，其眼光与成就更远远超越了他们所处的时代。我们当然可以把这些天才视为该时代的“代表”，一如我们推崇文艺复兴时期的达芬奇与米开朗基罗。但我们也该知道，他们其实不属于任何一个时代，而是“人类成就的代表”，尤其我们又往往挑选他们最精湛非凡的作品来欣赏。

比方说莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，

1756——1791)。

莫扎特当然是了不起的作曲家，但他究竟有多了不起？我常拿他的歌剧《唐乔万尼》(Don Giovanni, 1787)和萨里耶利(Antonio Salieri, 1750—1825)的歌剧《达那伊得斯姐妹》(Les Danaïdes, 1784)与雷伊查(Antonin Rejcha, 1770—1836)的音乐戏剧作品《蕾诺儿》

(Lenore, 1806)相比举例。《达那伊得斯姐妹》改编自希腊神话，结尾达那伊得斯和女儿们被绑在血流成河、群鬼现身的地狱里受苦。此段先有雷电地震，后有狂风暴雨，可说极尽舞台效果之能事。萨里耶利的音乐委实不差，以长号塑造出的森严声响也很亮眼，不愧是当时颇受好评的杰作。即使那时他才三十四岁，我们也可预见这作曲家日后必是一号人物。

只是《达那伊得斯姐妹》终景虽然精彩，若和三年后《唐乔万尼》的登徒子主角下地狱一段相比，唉，才三十一岁的莫扎特，不只角色描绘生动鲜活，旋律动听扣人心弦，那充满惊人想象力的声音效果更是刺激过瘾。地狱场景居然能写得既优美又骇人，实在远胜《达那伊得斯姐妹》的成绩。

很明显，萨里耶利比不上莫扎特。如果你听

他的器乐作品，那和莫扎特的落差还要更大。但他也绝对不算平庸。听听雷伊查的《蕾诺儿》吧！这是鬼新郎把凡间情人带往冥界的恐怖故事。可是如此惊悚题材，雷伊查居然可以写得非常平板无趣，连萨里耶利的成就都达不到，而这还是在《达那伊得斯姐妹》问世三十多年之后才写成的作品，作曲家那时也已经三十六岁！

但雷伊查的《蕾诺儿》真的很差吗？或许未必。当年这部作品仍然颇受好评，还得到贝多芬的推荐出版。只能说像雷伊查这样的作曲家，呈现的是那个时代的一般杰出面貌；萨里耶利是出类拔萃的名家，那个时代的典范；莫扎特，则是旷古绝今的天才，超越时代的大师。即使成果绝赞如《唐乔万尼》，那也只不过是他的诸多伟大手笔之一罢了。

我们不是只有莫扎特这一位天才而已。音乐史出现了那么多非凡天才，作品多到一般人根本听不完，多到普通爱乐者不只没有兴趣听雷伊查，连萨里耶利都一起遗忘。但我们必须知道这些天才的特殊，也该偶尔欣赏那些“不那么出众”的作曲家，提醒自己那个时代的真正面貌，知道不该把天才的创造视为理所当然。而当你从“不那么出众”，或至少“不那么出名”的作曲家作品中，发现足以和天才与大师并驾齐驱的经

典，甚至只是几个神来之笔的绝妙乐段，我相信，那绝对是最快乐的享受，也是属于你自己最珍贵的宝藏。

被忽略的时代

只是对一般大众而言，被忽略的可能不仅是几位作曲家或一些作品，而是一整个时代，无论其中有多少天才和大师。比方说，早期巴洛克和文艺复兴时期的音乐，就在多数爱乐者的欣赏范围之外。

2011年1月之始，纽约时报乐评人托马西尼（Anthony Tommasini, 1948—）开始他为期两周的“谁是十大作曲家”计划。可想而知，任何类似选拔都必然会引起热议，甚至讨论本身都是话题（“伟大”真的重要吗？这个词的意思又包含什么呢？）。纽时网站在两周内涌入超过一千五百则意见与评论，可见即使名单必定不够，遗憾大于服气，大家仍然乐此不疲。

我在此并不谈托马西尼的名单，却想检视他所设立的游戏规则。他不讨论仍在世的作曲家，因为他们离我们太近（当然这也排除了辞世未久者）。他只讨论“西方经典音乐”（western classical music），而他的定义显然比我在第二章

的标准更窄，因为格什温（George Gershwin, 1898—1937）、艾灵顿公爵（Duke Ellington, 1899—1974）或音乐剧大师桑德海姆（Stephen Sondheim, 1930—）等都不列入考虑。如果连作品时常出现在“古典音乐会”的格什温都不能算是“西方经典音乐作曲家”，那么这范围的确相当狭小。

最后，他将讨论专注于“晚期巴洛克”之后的作曲家。换句话说，托马西尼的选拔几乎可说是从巴赫和亨德尔开始。如果你愿意，当然可以再添上拉莫（Jean-Philippe Rameau, 1683—1764）、库普兰（Francois Couperin, 1668—1733）、斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti, 1685—1757）和维瓦尔第（Antonio Vivaldi, 1678—1741）等等，但他明显就是不要讨论中古、文艺复兴至早期巴洛克的作曲家，包括蒙特威尔第

[注：蒙特威尔第（Claudio Monteverdi, 1567–1643）虽然不是歌剧创始者，却是第一位将这个形式写出伟大创作的作曲家。他作品丰富，在宗教与世俗音乐都有不朽成就，是爱乐者理当欣赏的大师]。托马西尼的理由是什么？“晚期巴洛克之前的传统和风格实在太不同，不同到几乎是另一种艺术形式。”

如此分类对一般爱乐人而言几乎理所当然：除非你就是早期音乐爱好者，或参加合唱团，不

然几乎接触不到晚期巴洛克之前的作品，我们所熟知的“古典音乐家”也几乎只从晚期巴洛克开始演奏。之前的作品不好吗？当然不是。许多早期音乐不但优美，原创性更足以令现代人震惊。每次我在演讲或课堂中播放杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo, 1560—1613）几首特别大胆的牧歌时，听众总是面面相觑，直呼这根本是二十世纪的声音。但在更早之前，十四世纪晚期的法国亚维农作曲家卡瑟塔（Philippus de Caserta）^[5]等，就曾发展出一套极其复杂的节奏和拍号写作，复杂到后人根本无以为继，要至二十世纪才能再见如此笔法。愈是探究中古到文艺复兴的音乐作品，就愈知道它们确是丰富灿烂，值得用心品味。

那么为什么现代人不听这些音乐？

文艺复兴和巴洛克：前后不同的美学价值

米兰·昆德拉提出了相当有趣且独到的解释。这位以写作闻名，但也曾研习钢琴、作曲与音乐学的名家，始终保持着对音乐的热爱。在论述集《被背叛的遗嘱》中，他交错讨论文学与音乐，互相辩证以期宏观审视小说的艺术。如果把欧洲音乐的一千年历史（从最早期的复调音乐算起）和欧洲小说的四百年历史（从拉伯雷和塞万提斯

算起)对照,米兰·昆德拉认为它们其实都以相似的节奏演进,也就是各自分成两个阶段,上下阶段各有一个断裂,虽然时间点并不相同:

支配艺术历史发展节奏最深刻因素不是社会学或是政治学面向,而是美学面向:只与某种特定艺术的内在特点有关。好像小说艺术蕴含了两种不同的可能性(作为小说的两种不同方式),而这两种可能性没有办法同时发展,只能一前一后经营。^[6]

若是不同美学,且两种可能性无法同时发展,那也就注定会是两种不同的价值体系与审美标准。既然我们都处于下半阶段且深受此期的美学熏陶,那么对于上半阶段的艺术,无论是小说或音乐,欣赏起来必然感到陌生,甚至难以理解。米兰·昆德拉认为西方音乐的上半阶段是从中古到巴赫的赋格音乐艺术,下半阶段则开始于古典乐派早期作曲家。

就音乐线条的表现而言,如此分法并没有错,但从和声发展来看其实并非如此。文艺复兴时期音乐的典型织体,是由几个独立声部所构成的复调[注:复调音乐织体(polyphony)可以定义为“两条或以上相对平等的旋律线的同时演奏”。在如此织体中,数条旋律线各有其独立性,彼此又互相辉映,音乐写作则常以模仿表现,也就是一个旋律由一个声部带出后,接着由另一声部再次呈现。而从晚期巴洛克到古典时期,音乐更正式进入主调(homophony)时代,音乐织体由主旋律加上和弦伴奏所构成,声部行进以和声为

依归]；巴洛克时期的典型织体，则是由一个牢固的低声部和一个华丽的高声部为主，中间填以不突兀的和声。换言之，不是每个声部都一样重要，中间的内声部只是和声，必须视低音和高音部而定。对位线条不再各自独立，而是从属于和弦的连续进行。既然和声开始支配对位，那么我们所习惯的大调——小调体系也因此出现，加上明晰的情感表现以及具有正规小节线的节奏，我们现在所熟悉的音乐写作方式，的确从巴洛克时期现身。

综合上述说明，我的分段点自然和米兰·昆德拉不同，会把断裂置于文艺复兴与早期巴洛克之间的过渡：之前的音乐把重心放在“线条与线条之间的对位”，之后则必须考虑乐曲“和声与调性的发展”。巴赫的赋格[注：赋格（Fugue），一种曲式，旋律主题先由一个声部开始，其他声部则在不同音高与时间接续进入并相互模仿，以对位法组织各个声部]虽然复杂，但其调性与和声语言仍属于下半阶段，因此还在我们的美学接受范围。而下半阶段的作曲家即使写作多声部对位[注：对位（Counterpoint），名称来自拉丁文 *punctus contra punctum*，意为“音符对音符”，是使两条以上相互独立的旋律，同时发声并且彼此和谐不冲突的写作技巧]，在二十世纪中期之前仍多在和声与调性的规范之下，也都能为一般听众接受。

西方古典音乐史摘要

即使我不同意米兰·昆德拉的分段点，他的观察我却极为认同。正是因为美学观的截然不同，导致在后半阶段，耳朵已经习惯调性和声听觉的我们，难以投入中古与文艺复兴时期的创作。无论它们有多精彩，我们都不免感受到那强大的异质感，也就是托马西尼所言“不同到几乎是另一种艺术形式”^[7]。现代人或许觉得单声部齐唱的格列高利圣歌（Gregorian Chant）清雅平顺，可以当成纾压的背景音乐，但若听到中世纪法国新艺术时期作曲家马肖（Guillaume de Machaut, c.1300—1377）的多声部合唱曲，多数人的反应大概就是瞠目结舌，或着迷或困惑于那粗粝猛起，从对位概念到调律音高都和现在不同的音乐。巴赫的特别，就在于他始终努力钻研对位与赋格的奥义，愈到晚年愈是如此。这明明是上一阶段的艺术美学，巴赫却坚持和他的时代背道而驰。比他更早的库普兰、拉莫、维瓦尔第，甚至同年的亨德尔和斯卡拉蒂，皆已不写高度对位化的音乐，巴赫的儿子们也早就拥抱更新颖、更悦耳、更简单明晰的音乐写作。因为如此，巴赫过世后为人忽视；也因为如此，巴赫汇集前人所有作曲技法而发扬光大，加上与生俱来的旋律感，必然永存不朽。〔曲目02〕

也因为如此事实，在有限的篇幅下，以下的西方古典音乐史摘要我仅从巴洛克中后期写起。虽然我仍强烈建议，除了蒙特威尔第，爱乐者也应该认识若斯坎（Josquin des Prez, c.1450/55—1521）和帕莱斯特里那（Giovanni Pierluigi da Palestrina, c.1525—1594）这两位大师的创作：前者的音乐和文字紧密结合，写作精湛绝伦；后者被称为“音乐的王子”，展现绝对完美的天主教旧教风格（相对于宗教改革后的音乐创作），甚至成为复调写作的标准。但纵然已经限缩范围至此，对这个可以轻易写破百万字的题目而言，在此我只能尽量提到所有重要的作曲家，并勾勒不同时期之间的延续与转折，即便遗漏仍是无可避免。诗人马拉美（Stéphane Mallarmé, 1842—1898）的学生评论这位老师时曾说：“当他在梦的世界里描绘宇宙时，宇宙变得无比简单，就如同汪洋浓缩在一枚贝壳的喃喃细语中。”我不是马拉美，却愿这只小螺能吸引你亲近大海。

奇形怪状的珍珠

“巴洛克”（baroque）音乐起源于意大利。此字是法文，源自葡萄牙语形容“形状不规则的珍珠”，很长时间都用作贬义，表示不正常、奇异怪诞，但到十九世纪的艺术评论就变成褒义，用来形容十七世纪绘画和建筑色彩绚丽、装饰性强

的特色。到 1920年代，此术语又从艺术评论用到音乐史。现在用以指称相当于艺术史学家称为“巴洛克”的时期，其范围大致是 1600 到 1750 年前后。

从文艺复兴时期开始，欧洲音乐重心从尼德兰低地地区慢慢移往意大利，威尼斯乐派更是全欧闻名。加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1554/7—1612）的音乐灿烂辉煌，蒙特威尔第的歌剧、晚祷和牧歌（madrigal）更有极为不凡的成就。科莱里（Arcangelo Corelli, 1653—1713）的小提琴乐曲开启新的风尚，维瓦尔第则让协奏曲从此大放光芒，其声乐作品也威名远扬。而到西班牙宫廷任职的斯卡拉蒂，其父（Alessandro Scarlatti, 1660—1725）就是知名歌剧作曲家，儿子则在键盘乐上展露才华，奏鸣曲笔法多见前卫创新。

意大利地区的傲人成就，看在法国人眼里自是百感交集。其实法式歌剧的创建者吕利（Jean-Baptiste Lully, 1632—1687）本就是意大利人。透过不断思考，他写出富有法国风味及语韵的歌剧，笔下的法式序曲、嬉游曲（Divertissement）和芭蕾舞乐更洋溢皇室缛丽。只是面对意大利的强势成就，法国有人欢迎，有人抗拒，但也有人思考截长补短。著有《大键琴演奏艺术》的库普

兰，其典雅精致的乐曲就是融合法意两派之长的典型。著有《和声学》的拉莫整合之前学说而成系统化理论，键盘作品也优美迷人。其歌剧之声响清雅、效果丰富，更继吕利之后再攀高峰。

更能融合多样风格的，则是此时的日耳曼。作品数多达三千的泰勒曼就是一例。他帮助建立当时的德语区音乐风格，也能融合意大利和法国等地之长。互通有无的结果就是从十八世纪起，欧洲史上首次于德语地区出现领导性的作曲家，亨德尔就是最好的代表。他周游列国，兼有德意志的严正、意大利的悦耳和法兰西的壮丽，又充分利用英国的合唱传统，在歌剧之外还发展神剧[注：神剧（Oratorio），起源于意大利奥拉托利会（Oratory），是大型声乐体裁，有管弦乐、合唱团和独唱歌手，内容可宗教可世俗，音乐型态与风格和歌剧相当类似，但没有布景与戏剧表演，且通常合唱占相当重要的角色]，大赚其钱也大获好评。他生前即举世闻名且声望不坠，最终成为西方音乐史上第一位作品持续被演奏的作曲家。

和飞黄腾达的亨德尔相比，巴赫一生并没有什么了不起的旅行，作品则反映所任职位，以管风琴曲、器乐曲和合唱曲为三阶段。同代人不能理解他的复杂，后世才惊觉他的伟大。舞蹈或颂歌，世俗风情，宗教大爱或个人省思，巴赫都以神乎其技的写作，让我们知道理性与感性可以并

存，神性与人心能够交融，沉静和欢乐无妨共处。只是若提到这个姓氏，他的几位儿子当年倒更受欢迎，Carl Philipp Emanuel Bach（1714—1788），Wilhelm Friedemann Bach（1710—1778）和Johann Christian Bach（1735—1782）都是名家。C.P.E. Bach 的《键盘乐器演奏法》是当年最佳教科书，J. C. Bach 则深深影响了莫扎特。

古典时期的来临

也从巴赫儿子的乐曲中，我们听到了“古典时期”的来临。西方音乐史中的古典时期，一如第二章所述，意义最早其实是“经典时期”。让我们还是先跳脱音乐，看看它所在的十八世纪。这是启蒙主义思潮盛行，世界主义与人文主义的时代：统治王朝间大量联姻，君主开明专制，提倡社会改革也保护艺术与文学，知识分子和艺术家则到处旅行。比方说克莱门蒂（Muzio Clementi，1752—1832）生于意大利，十四岁前往英国，后又在欧洲各地巡演，他的学生爱尔兰钢琴作曲家菲尔德（John Field，1782—1837）延续老师的路线，最后在圣彼得堡落脚，凯鲁比尼（Luigi Cherubini，1760—1842）生于翡冷翠〔编者注：即佛罗伦萨〕，二十五岁至巴黎发展，人生最后二十年更担任巴黎音乐院院长，堪称当时法国最具权势的作曲家。音乐家四处任职，风格也就互相融

合，多数作曲家也认为最好的音乐不该受限于民族或国家风格，要能集合各地长处才能吸引最多听众。如果我们聆赏西班牙器乐作曲家索勒（Padre Antonio Soler, 1729—1783）的后期作品，法国歌剧作曲家格雷特里（André Ernest Modeste Grétry, 1741—1813）、意大利歌剧作曲家齐马罗沙（Domenico Cimarosa, 1749—1801）与器乐作曲家鲍凯利尼（Luigi Boccherini, 1743—1805）的创作，并和巴赫儿子们的乐曲比对，确实也会发现这样的趋势。

为什么作曲家如此在意听众？因为中产阶级不断扩大，具现代意义的音乐会听众逐渐成型，十八世纪中期之后的杂志也开始发表音乐新闻。学习音乐的人既然愈来愈多，乐谱出版商当然也以满足业余爱好者需求为主。高度对位化的作品演奏起来并不容易，赋格对一般人也太过复杂。乐曲要简单明晰，一般听众都容易理解和演奏，才能受到广大欢迎。

“周期式”音乐句法与变化丰富的情感

由此，我们看到古典时期和巴洛克时期最大的不同。巴洛克时代的音乐，多是延续的动机式变奏。曲子一开始就陈述乐思，呈现主题的基本旋律和节奏，之后则以此素材伸展发挥。乐句构

造不规则，以相对而言不经常也不明显的终止式〔注：终止式（cadence），是结束乐句或段落和声进行公式〕与乐句模进重复作为主要结构。但古典时期的音乐，最明显的特色就是旋律具有“周期性”（periodicity）：乐句有前后之分，短句组成乐段（通常二或四小节），一段完整乐思后接终止式（如同句点）。作曲家组织乐段以成作品，动机一致以求统一。之前提到，音乐史家从艺术史借来“古典主义”一词以称呼这个时期，就是因为此时音乐创作句法明确且结构平衡。而如此注重短句，重复由二至四小节乐句所组成的动机，旋律以简单和声伴奏且不时被终止式分段，乐思新颖而轻快曼妙的风格，也被冠以“优雅风格”（style galant）称之，是古典时期的代表特色。

此外，既然音乐写作变得句法工整且如同说话，那么当然可以深入探讨音乐的“文法”。西方把音乐和语言结合的论述所在多有，但直到古典时期起，才有诸多理论家将文法（德文）套用于音乐写作。这也逐渐形成日后作曲上的德奥风格。另一项和巴洛克不同的是音乐的情感表现。巴洛克音乐虽然重视情感，但当时理论认为情绪被引起后将维持不变，直到下一种情绪出现。十八世纪则认为人的情感不断变化，转折不可预料。这也是巴洛克乐曲每首几乎都是一种情感，

古典时期一曲内不同主题却有不同情感变化的背景。也因为情感变化多，此时许多乐曲出现和声突然转折、说话般的自由狂想、充满变化音与神经质的节奏音型，以“情感风格”（*empfindsamkeit*）之名成为古典时期的显著特征。整体观之，古典时期音乐的力度对比和节奏变化较巴洛克时期丰富，能够演奏出明确强弱分别的钢琴（*pianoforte*）更逐渐取代拨弦发声、音量变化有限的大键琴（*harpsichord*）。

古典时期的改革与开创

从古典和巴洛克时期的不同，我们看到新世代对旧世代的革新。其实巴洛克时代对文艺复兴时期又何尝不是如此？之后我们还会一次又一次看到，新典范建立后马上就会成为积习，直到下一位革命大师出面改变。格鲁克（*Christoph Willibald von Gluck*, 1714—1787）就对花腔满天飞，聚焦明星唱将的巴洛克歌剧风气不满，提倡音乐应该服务诗歌并推展剧情，歌剧要更自然、结构更有弹性、更富情感表现力。他的后期作品也的确如此，为世人示范歌剧可以怎样写。格鲁克在维也纳担任宫廷作曲家，在巴黎更获皇家支持。海顿（*Joseph Haydn*, 1732—1809）也受雇于匈牙利贵族，驻地虽远，他仍努力吸收新知，向乐谱和来访音乐家学习新风格与新写法，每年

冬天也会回维也纳充电。为了满足雇主需求，他必须创作大量乐曲，却也透过演出而不断实验效果，笔法持续进步，创意愈磨愈出。海顿的作品总是由常规中带出惊奇，充满机智趣味，转调也多有新奇之举，塑造交响曲与创建弦乐四重奏的形式。他的名声透过乐谱日增，1790年后作客伦敦更造成极大轰动。愈研究海顿的音乐，就愈能发现其中的妙处。很多人认为他平淡保守，其实并不正确。〔曲目03〕

同样被人“低估”的还有莫扎特。大家都知道他是神童，但这天才也有令人佩服的认真。终其一生，莫扎特都在学习不同风格与形式，更有超越时代的革新，笔下可以展露惊人的转调手法与和声设计。他的音乐不只有“天真”，更有人性深度与丰富多变，能结合形式与逻辑的严谨精确，亦可呈现最精奥的心理层次与戏剧效果。其谱出的和声愈是转折多变，情感也就愈幽微深邃。在莫扎特最佳作品中，任何一丝感受他都能表现得淋漓尽致，这也是无论歌剧、器乐、声乐、圣乐、管弦乐、室内乐或协奏曲，莫扎特都写得面面俱到的关键。当世人惊叹歌剧《魔笛》（Die Zauberflöte）不落痕迹地融合各种风格，单纯以“天才”、“神童”来形容这不可思议的成就时，却忘记这是作曲家自幼于萨尔兹堡、意大利、曼海姆、巴黎、维也纳等风格一路学来，累积二十

年旅行、阅历、写作与研究后的成果。

莫扎特之所以至今仍为人歌颂，并不因为他
是天才，而是他写出人性最深刻且放诸四海皆准
的情感。同理，贝多芬（Ludwig van Beethoven，
1770—1827）之所以伟大，并不因为他的耳疾与
奋斗，而是他充满创意又精益求精，不断试验结
构、形式、对位与和声的种种可能。他总是不满
足，时时挑战现状与常规，既交出丰富且鲜少重
复的各类作品，眼光又永远看向未来。他的晚期
钢琴作品与弦乐四重奏，无一不是超越时代的革
命之作，让当时与后世叹为观止。

贝多芬当然能谱出优美旋律，作品所展现的
多样面向更堪称音乐中的莎士比亚，其精神深度
与感人能量实是举世罕有。但他给予后世最大的
影响，或许仍是以小动机组构大格局的技巧。这
是可以只靠一二个简单动机，就发展出一部庞大
作品的音乐建筑大师。他可以盖小屋，更能建城
堡，愈是大型作品就愈可见贝多芬的惊人笔法。
他的作品环环相扣，牵一发而动全身，为后世提
供了写作的模范，亦树立了难以超越的标杆。

〔曲目05〕

古典与浪漫，其实延续多过对立

也从贝多芬身上，我们看到古典和浪漫时期的交会。如此分法其实很难妥当，因为古典主义和浪漫主义之间的延续甚至大于对立。海顿和莫扎特的许多作品都很浪漫，而活到二十世纪初的圣桑（Camille Saint-Saëns, 1835—1921）其音乐仍然古典。在胡梅尔（Johann Nepomuk Hummel, 1778—1837）、车尔尼（Carl Czerny, 1791—1857）、布瓦尔迪厄（François-Adrien Boieldieu, 1775—1834）、施波尔（Louis Spohr, 1784—1859）、帕格尼尼（Niccolò Paganini, 1782—1840）等创作于十八、十九世纪交界的作曲家身上，我们看到程度不等，愈来愈浪漫的风格变化，但古典时期的句法与概念仍然明确。韦伯（Carl Maria von Weber, 1786—1826）的器乐曲多属古典风格，却也能在歌剧《魔弹射手》（Der Freischütz）的狼谷场面写下恐怖惊悚的乐想。若宏观来看，从莫扎特的转调手法一路到二十世纪初，除少数例外，这一百多年的作品都可说在基本的和声、曲式、节奏与声响规范中创作。愈是杰出的作曲家，其实也往往愈能兼备古典和浪漫，肖邦（Frédéric Chopin, 1810—1849）就是个中翘楚。就连大胆狂放的柏辽兹（Hector Berlioz, 1803—1869），也有风格古雅的创作。

若说十九世纪的浪漫时期音乐真有什么明显

异于过去的特色，或许还是要回到英国美学评论家佩特（Walter Pater, 1839—1894）对浪漫主义所下的著名定义：“美加上怪

（strangeness）。”此时作曲家更留心人性与自然的阴暗面，对魔法与鬼怪别有偏爱，常写神秘、阴森、恐怖的题材与效果。异想天开与畸形怪状被认可为美感，哥特体（Gothic）文学在音乐里也得到呼应。一反古典主义的秩序与明晰，浪漫主义追求打破规矩、超越界限与暧昧模糊，不同艺术也大量交融，特别是音乐与文学。舒伯特

（Franz Schubert, 1797—1828）就是将朦胧光影化为伟大艺术的奇才，仿佛所有难以表达的纠结心事，他都能用绝美旋律和敏锐转调说得淋漓尽致，在艺术歌曲与连篇歌曲写下后辈难以逾越的成就〔曲目06〕，其钢琴作品、室内乐和部分交响乐与合唱曲也有过人成绩。柏辽兹是神奇想象的高手，作品不但挑战常规更挑战自我，还是杰出的管弦乐法大师。《幻想交响曲》的大破大立和“固定乐思”〔注：固定乐思（idée fixe），原为精神医学上的“执念”，在柏辽兹此曲则指以一个旋律代表特定人物〕用法，使其成为贝多芬之后，当时最震撼、影响也最深远的交响曲。门德尔松（Felix Mendelssohn, 1809—1847）比他们年纪都小，作曲风格却更古典，但也不失新颖创意。他最好的作品有敏感典雅的写作和梦幻神秘的仙子舞蹈，旋律高贵且洋

溢真情。舒曼（Robert Schumann, 1810—1856）则是浪漫主义的化身（虽然他讨厌这个词），作品中音乐和文学互相辉映，常可见文学形式与概念移植到音乐之中。他不仅是充满奇思妙想的歌曲圣手，钢琴曲也独树一格，在室内乐和交响乐上也有成绩。除此之外，舒曼还是著名乐评家，曾任莱比锡《新音乐杂志》编辑十年，其文章和评论是浪漫主义运动的重要力量，也是时代的经典见证。

舒曼的声部行进多见破格之举，作品常有深不可测的幻梦与魔性。相形之下肖邦的音乐就相当古典，多见巴洛克与古典乐派精神与技法。肖邦不会完全冷眼旁观，但他很难称得上涉入任何创作主义与艺术风潮。虽然也以音乐探索世界，他所探索的世界最后就是自己。只是这样特别又自我的天才，最后仍写出革命性的突破。他永远尝试形式的表现可能，透过变奏与装饰改变主题呈现的手法，在基本形式中增删扩减以创造意外与惊奇；肖邦给予旧曲类新定义，定义之后又彼此混合，还创造纯器乐的叙事曲。和声运用上，他更是贝多芬之后、瓦格纳之前，欧洲最重要也最新颖的作曲家。而身为古往今来最出色的演奏大师之一，肖邦彻底发挥钢琴的表现可能，让音乐和乐器合而为一。他对钢琴了解之深，至今还没有多少人能与他并驾齐驱。就音乐史而言，肖

邦则是第一位自边陲进入主流，最后却征服并改变主流的作曲家。波兰民俗音乐独具风味的音程、半音、调式和节奏，不只在肖邦作品中精炼成伟大艺术，更因为肖邦而影响世界。〔曲目08〕

巨人的身影、影响的焦虑

从肖邦的作品，我们也可看到贝多芬的巨大身影。文学评论家布鲁姆（Harold Bloom, 1930—）以颇具争议的“影响诗学”闻名。他以诸多著作试图证明，诗人都在回应之前的大诗人。后辈如果要和前辈一争长短，就必须透过焦虑、反抗、嫉妒、压抑或启发等方式，去“误读”前辈强势诗家的作品。在其理论中，对前辈的依赖和崇拜，其实和否定与漠视一体两面，都是面对强势大家的反应。重点是后辈如何自处，如何以“创造性的修正”让自己也能列入大家之林。换言之，愈是伟大的前辈，其身影就愈巨大。你要不是吸收前辈的成就，开出类似的花朵，要不就是趁早另辟蹊径。

布鲁姆的观点放在文学中可议，却相当逼真地反映出贝多芬之后一代的作曲家处境。肖邦吸收了贝多芬的动机处理，创作却刻意避开他的身影。舒伯特和舒曼都崇敬贝多芬。前者全然膜

拜，最后三首奏鸣曲甚至还引用贝多芬中期奏鸣曲的结构设计；后者除了模仿，更努力思考贝多芬尚未写过的形式，在奏鸣曲式〔注：奏鸣曲式

（Sonata form），自古典乐派以来开始广泛使用的曲式，多用于奏鸣曲、协奏曲和交响曲等曲类的第一乐章。奏鸣曲式分为呈示部（Exposition）、发展部（Development）和再现部

（Recapitulation）。一般而言，呈示部有两个性格与调性皆为对比关系的主题，发展部则以呈示部的主题为展开变化。再现部是呈示部的重现，但调性有所调整以取得统一，最后可能加以尾奏作结，可见附录一曲目03和曲目05〕外开发新天地。瓦格纳（Richard Wagner, 1813—1883）则索性认为，到了贝多芬《第九号交响曲》，交响曲这个形式就被终结，再也没有比这更伟大的作品。但别担心，贝多芬已为音乐的未来指出方向：第九号有管弦有独唱有合唱，提示作曲家应该创作歌剧。

从歌剧到乐剧

事实上，歌剧本就是欧洲最热门的音乐形式。贝多芬晚年虽然地位崇高，在维也纳最受欢迎的还是罗西尼（Gioachino Rossini, 1792—1868）。这位奇才是继莫扎特之后，又能成功融合各派长处，以迷人旋律和轻妙音响征服欧洲的歌剧大师。他代表意大利的古典优雅坚持，认为歌剧是歌唱艺术的最高表现，强调美好爽利的旋律而非浪漫主义的激情渲染。在他之后的贝利尼（Vincenzo Bellini, 1801—1835）和多尼采蒂

（Gaetano Donizetti, 1797—1848）基本上延续意大利美声学派（bel canto）传统。前者句法工整精纯，在古雅旋律中舒展美声的华彩；后者更喜爱戏剧张力和陡然升降的冲击，在不工整却凌厉的呼喊中拓展人声的极限。这两位作曲家互相较劲，开发出各种“疯狂场景”[注：疯狂场景（Mad Scene），虽有更早的例子，歌剧中的“疯狂场景”盛行于美声歌剧时期：女主角因为情感受到重大打击而精神失常，作曲家则以此表现绚烂的花腔唱技。疯狂可以有诸多变形，贝利尼的《梦游女》（La sonnambula）也是其一。女主角最后也可恢复理智，不一定都以悲剧收场]吸引听众。不过到了后来，最热门的歌剧形式是奥柏尔（Daniel-Francois-Esprit Auber, 1782—1871）开创，但由梅耶贝尔

（Giacomo Meyerbeer, 1791—1864）发扬光大的“法式大歌剧”（French Grand Opera）。这是结合艰深声乐、华丽声响、舞台奇观、芭蕾舞的大型娱乐，成功占据 1830 至 1860 年代的巴黎舞台。当时法国作曲家若想赚钱发财，若非自己也是演奏家，那么写作芭蕾和歌剧是唯一出路。亚当（Adolphe Adam, 1803—1856）两者皆擅，芭蕾《吉赛尔》（Giselle）等更影响深远。

瓦格纳继承韦伯以降的日耳曼歌剧精神，也吸收法式大歌剧的创作模式。他首部成功之作，以罗马护民官故事为本的《黎恩济》

（Rienzi），就是以大歌剧形式写成。但要到下一部歌剧《漂泊的荷兰人》[注：《漂泊的荷兰人》

（Der Fliegende Holländer），瓦格纳写于 1843 年的歌剧，以幽灵船故事改写而成：骄傲的船长荷兰人遭受天谴而永远在汪洋航行，唯有找到真心爱他的伴侣方能苦海解脱。七载一泊，短暂停留总是绝望，鬼船船长早已自弃，偏有痴迷少女献身欲救，不惜一死以表真心。这是瓦格纳的成名作，也是今日仍上演不绝的名剧]，他才算交出真正具代表性的作品。这位以贝多芬继承人自居的作曲家此时已经三十岁，起步虽慢却是大器晚成。最后他不仅走出自己的路，而且走得比谁都远。

瓦格纳在文学和音乐上皆成就非凡。他自作剧本并谱曲，更致力让旋律和语言，音乐与戏剧完美融整。为此他写出精心设计的头韵歌词，使音乐与德语的抑扬顿挫紧密结合。传统歌剧为说白式宣叙调、歌唱式咏叹调以及诸多音乐与场景的结合，咏叹调也多半照既有曲式写作，通常具有周期性的反复段落。但在戏剧中，岂有台词念完一遍之后再反复一次的道理？瓦格纳要写的不再是传统的歌剧（Opera），而是音乐与戏剧高度整合的乐剧（Musikdrama）。于是他舍弃曲式，让人声与乐团共同肩负戏剧发展，运用主导动机[注：主导动机（Leitmotiv），歌剧中以音乐主题象征人物、事件或概念，其发展变化更推动剧情发展]演变剧情，最后更写出打破古典乐派周期性乐句，也避免明显终止式的无穷旋律[注：无穷旋律（Unendliche Melodie），瓦格纳在 1860 年提出的概念，打破传统歌剧中“宣叙调”（Recitativo）与咏叹调（Aria）的分别，以连绵不断的旋律使

音乐与剧情进展完整结合，也使剧情不随换幕而中断]。由此，瓦格纳终使和声脱离调性的羁绊，松动规律也就解放写作，让音乐创作向前大步迈进。

凡此种种，加上效果动人的美好旋律与别出心裁的管弦配器，光是音乐上的成绩就足使瓦格纳名垂千古。但他不只能指挥，后来更亲自担任导演、改革剧场并设计剧院，打造拜罗伊特音乐节以实践自己的理念。这一切成就，最后合成为瓦格纳念兹在兹的总体艺术

（Gesamtkunstwerk），而他更以作品实现了叔本华的论述，让音乐这种“无须表象世界媒介”的抽象力量整合各类艺术，感动并撼动一切。在《漂泊的荷兰人》之后，他的《唐怀瑟》

（Tannhuser）、《罗恩格林》和《纽伦堡的名歌手》（Die Meistersinger von Nürnberg）也有精湛成就，《特里斯坦与伊索尔德》、《尼伯龙根指环》和《帕西法尔》（Parsifal）等剧则堪称旷世绝作。他是伟大音乐家，更属十九世纪后半最重要的艺术家，影响扩及各个领域。[曲目09]

巨人再现：瓦格纳与李斯特的影响

也因成就如此出众，这位崇拜贝多芬的作曲家，最后也成为另一个贝多芬，让同代与后辈音乐家不得不做出回应。布鲁克纳（Anton

Bruckner, 1824—1896) 极为敬仰瓦格纳；他还是继续创作交响曲，以贝多芬第九号的结构为模范并注入瓦格纳乐风。其作品规模宏大、和声丰富饱满、大量运用铜管、音响常呈现管风琴式音栓思考。虽有宗教情怀，那音乐里更有凶险晦暗与纠结挣扎，成为诸多电影配乐的师法对象。沃尔夫（Hugo Wolf, 1860—1903）以两百多首充满半音行进与飘移调性的歌曲展现瓦格纳的力量。他在作品封面上把诗人名字置于作曲家之上，词曲平等反映总体艺术理念，其声乐器乐交融的写作以及说话式的声线与韵律，也在在呼应瓦格纳的作品。

和瓦格纳关系最微妙的则是李斯特（Franz Liszt, 1811—1886）。他在钢琴上搬演史上最传奇的演奏家、小提琴鬼才帕格尼尼〔曲目07〕的演奏绝技。现代钢琴演奏的技法与风尚，基本上就是从他而来。他也是浪漫主义的代表，不仅广泛涉猎文史哲学，将音乐与文学结合而成“交响诗”，更不断精修作曲技法，以主题变形

（thematic transformation）开展影响巨大的音乐写作，《b 小调奏鸣曲》绝对是史上最伟大的作品之一。李斯特的和声也相当新颖，瓦格纳其实就从其作品中偷了不少想法与和弦。到了晚年，这位智慧圆熟，通晓全欧洲音乐作品的大师，更以全知者的观点看着音乐创作不断前进。他此时所

写的诸多钢琴小曲，不要传统的终止式，不要惯常的和弦，不要可循的旧规，从“调性”到“多调性”，最后走向“无调性”，李斯特的音乐试验让人看得瞠目结舌，一音一曲都指向未来，让人已听到日后的德彪西、拉威尔、巴托克甚至梅西安〔曲目15〕。

李斯特和瓦格纳对十九世纪后半的法国乐坛影响极其深远。弗兰克（César Franck, 1822—1890）学到后者的半音化和声与前者的主题变形，作品转调频繁，更发展出主题不断变化并反复出现的“循环曲式”（cyclic form）〔注：循环曲式（Cyclic Form），一部作品中若主题出现在不只一个乐章（或段落），那么就可称为循环曲式作品。若持较严格的定义，则主题必须在不同乐章中有所发展，不能只是单纯重现，作品才能算是循环曲式。如此技法从贝多芬就开始运用，弗兰克的学生则将其教条化，以二至三主题于乐曲中反复辩证，成为具有法国特色的作曲风格。另一位法国作曲大师圣桑，其循环曲式则接近李斯特的主题变形，多是同一主题的不断转化出现〕。他对瓦格纳崇拜之深，导致他的信徒——所谓“弗兰克党”的诸多学生们——也将瓦格纳奉若神明，肖松

（Ernest Chausson, 1855—1899）和丹第（Vincent d'Indy, 1851—1931）尤其是好例子，作品也延续瓦格纳与弗兰克的影响。法国歌剧舞台在大歌剧之后由古诺（Charles Gounod, 1818—1893）成为新世代霸主，《浮士德》（Faust）红遍欧洲到人人朗朗上口；也有奥芬巴赫

（Jacques Offenbach, 1819—1880）这般旋律奇才，笑闹或严肃歌剧都有不凡成就。德利布（Léo Delibes, 1836——1891）的歌剧相当出色，芭蕾更著名，写出那个时代最轻盈曼妙的舞蹈。但当瓦格纳的魅力席卷巴黎时，除了比才（Georges Bizet, 1838—1887）的《卡门》尚能抗拒外，歌剧实难脱离他的影响。作品众多且广受喜爱，风格旖旎甜软的马斯奈（Jules Massenet, 1842—1912），就因其乐风而被戏称为“瓦格纳小姐”，而他可是当时法国歌剧首屈一指的大师。

印象派的新天地

不过法国并非只有弗兰克一派。传统的古典精神仍在，圣桑就是最佳代表。即使他乐曲多用李斯特式的主题变形和弗兰克的循环曲式，却未走入瓦格纳风的声响与和声。他的学生弗雷（Gabriel Fauré, 1845—1924）继承了如此典雅，在钢琴曲与歌曲上更超越老师而有绝佳成绩，与迪帕克（Henri Duparc, 1848—1933）和之后的哈恩（Reynaldo Hahn, 1874—1947）写下德彪西（Claude Debussy, 1862——1918）之前最精彩的法文艺术歌曲。而弗雷的得意学生拉威尔（Maurice Ravel, 1875—1937），风格也有悠远古意，虽然他开创的新天地可比老师要广——

世人所谓的“印象派”（Impressionism），说到底，不过就是德彪西和拉威尔。他们都是不世出的大天才，各自拥有不朽成就。德彪西比拉威尔大十三岁，1894年的《牧神午后前奏曲》

（Prélude à l'après-midi d'un faune）对拉威尔与他那一代年轻音乐家而言，是振聋发聩、摆脱瓦格纳影响又能另指出新语汇与新方向的典范。德彪西聪明自信，总是不想重复自我，于是作品部部精炼且推陈出新。他是文字、温度、意象、香气的捕捉圣手，是“象征主义”（Symbolism）的旷世奇才，以五声音阶和全音音阶松动调性的感觉。笔法模糊暧昧、情节扑朔迷离的《佩利亚斯与梅丽桑德》（Pelléas et Mélisande），大概只有天才横溢的他才能谱成歌剧，音乐与台词一样精妙幽微。时人认为他晚年灵感尽失，四十年后才又惊讶发现，德彪西后期作品所展现的新观念与新技法，竟神奇预言二战后的音乐发展。离德彪西愈远，他就愈显得现代。盖棺仍难论定，对他的评价只会愈来愈高〔曲目13〕。

然而拉威尔更是甚早就建立起自己风格的作曲家，学生时代就已名扬乐坛。当他自成一家后，又回过头来影响德彪西。拉威尔总能把技巧写在刀口，逼演奏者在钢索上跳芭蕾，但效果之好确是毋庸置疑。他的作品毫无败笔，以版税收益而论亦是法国最受欢迎、乐曲上演次数最频繁

的作曲家。他神乎其技的管弦配器，更是古往今来一等一的绝艺。就表象观之，德彪西和拉威尔确实很像。他们生活在同一时代，创作常选相同主题，甚至也曾用相同和声，但本质仍相当不同。简言之，拉威尔古典工整，德彪西自由抽象。拉威尔遨游穹苍，音符仍绑了风筝线；德彪西天马行空，声音竟如香气飘散。论及技术，拉威尔的和弦其实比德彪西复杂，只是将种种奇特声响包装于美好框架之内。德彪西的概念则永远前卫，眼光始终看向未来〔曲目14〕。

勃拉姆斯与国民乐派

德彪西和拉威尔的对比，相当程度也是瓦格纳和勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833—1897）。当年两人处于对立阵营，前者革命后者传统，看似拥护不同美学。但论及音乐笔法，其分歧却没有一般人想象的严重。勃拉姆斯曾说瓦格纳的诸多追随者都是“赝品”，他才有真正的瓦格纳风格——如果检视勃拉姆斯的作曲技巧，的确可以发现他用了诸多激进大胆，当年除瓦格纳之外无人写出的复杂和弦。只是作曲家将其藏于古典外衣之内，一般人不易察觉罢了。同样是德国作曲家，如果欣赏比勃拉姆斯年长九岁的赖内克（Carl Reinecke, 1824—1910），或是比他小五岁的布鲁赫（Max Bruch, 1838—1920），听到

他们宛如舒曼与门德尔松混合体的写作，必能更感受到勃拉姆斯的卓越、先进与特别。[\[8\]](#)

勃拉姆斯是少年老成的音乐奇才，作品异常成熟，也是钢琴演奏大师。他和瓦格纳一样尊敬贝多芬，对古典、巴洛克、文艺复兴音乐亦有深刻钻研。对昔日经典的厚实学养，也让他如同门德尔松，写出十九世纪最好的合唱创作。勃拉姆斯重新诠释了古典形式和绝对音乐〔注：绝对音乐vs. 标题音乐（Absolute Music vs. Program Music），相对于以文字说明音乐，或以音乐表现文字、戏剧、绘画、思想等等的“标题音乐”，“绝对音乐”是不受音乐之外因素影响的音乐，乐曲没有标题与解释，纯粹以音乐自身逻辑存在〕的传统，加以澎湃而洗练的浪漫情感与匈牙利的吉卜赛民俗素材，是严谨且迷人的音乐巨擘，变奏技法之高更是一绝。瓦格纳影响深远，勃拉姆斯也不遑多让，从德沃夏克（Antonín Dvořák, 1841—1904）作品中，我们就可同时看到两者身影。这位波西米亚大师有过人旋律才华，质朴美丽的曲调好似用之不尽，更是少见的结尾大师，乐曲终段总有出色创意。他和前辈斯美塔那（Bedřich Smetana, 1824—1884）一样，都是所谓“国民乐派”的代表。天下分久必合，合久必分，古典时期成形的齐一式风格，到十九世纪中又开始变化出民俗特色，更因政治与文化上的民族主义风潮而大鸣大放。但就像德沃夏克所提醒我们的，此时期作曲

家的民俗风格，不必然就是该民族的音乐特色。德沃夏克音乐中当然有波西米亚元素，但也有勃拉姆斯与瓦格纳。格里格（Edward Grieg, 1843—1907）的音乐里有挪威，有留学莱比锡的成果，也有他自己的创见。丹麦的尼尔森（Carl Nielsen, 1865—1931）早期作品显见格里格和勃拉姆斯的影响，后来则走出个人化的音乐语法与声响。虽属于丹麦，但更是他自己。

芬兰的西贝柳斯（Jean Sibelius, 1865—1957）亦是如此。他从德国与俄国风格中摸索，最后写出独一无二、森冷却富有色彩的细腻管弦声响。对形式与结构的反复思索则让他交出高度原创性的作品，影响了整个北欧的音乐写作。埃尔加（Edward Elgar, 1857—1934）是英国继普赛尔（Henry Purcell, c.1659—1695）之后，二百年来第一位享有国际声望的本土作曲家。但他的和声源自勃拉姆斯和瓦格纳，清唱剧还沿用后者的主导动机。其作品既无民歌影响，也没有任何得自民俗传统的技巧，却塑造出最英国式的风情。在他之后的沃恩·威廉斯（Ralph Vaughan Williams, 1872—1958）倒是热心采集民歌，两人共同创造出英国式的声响。西班牙的阿尔贝尼斯（Isaac Albeniz, 1860—1909）、格拉纳多斯（Enrique Granados, 1867—1916）和法雅（Manuel de Falla, 1876—1946）都是迷人的作

曲家与钢琴好手。前二者的作品可以见到肖邦、舒曼与李斯特，后者则有明确的法国印象派影响，管弦乐曲更效果精湛：那是伊比利亚半岛的艺术瑰宝，音乐里有的却不只是西班牙。

“后发先至”的俄罗斯

俄罗斯的情况最是精彩。起步虽晚，到二十世纪反而引领风骚。从彼得大帝开始，罗曼诺夫王朝一心学习西欧文化，俄国人才也因此多向西方取经。格林卡（Mikhail Glinka, 1804—1857）十三岁时至圣彼得堡贵族寄宿学校就读并接触音乐，后来至意大利与德奥等地游历学习。他早先作品并不特殊，后来竟将民族色彩与西方技法结合为一，成为影响重大的“俄国音乐之父”。

然而要有杰出本国音乐人才，就必须建立自己的音乐教育。安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein, 1829—1894）是当时足以和李斯特媲美的钢琴大师。他于 1862年成立圣彼得堡音乐院，四年后其弟尼古拉（Nikolai Rubinstein, 1835—1881）创办莫斯科音乐院，在教育上贡献心力更深。他们是西化派代表，认为好的音乐没有国界之分，其创作风格宛如当时德国作曲家。但不是所有人都愿接受西方观点与学习——为什么俄国人要用别人的曲式与技巧？“强力五人

团”宣扬俄罗斯民族主义，成员包括巴拉基列夫（Mily Balakirev, 1837—1910）、鲍罗丁（Alexander Borodin, 1833—1887）、居伊（César Cui, 1835—1918）、穆索尔斯基（Modest Mussorgsky, 1839—1881）及里姆斯基——科萨科夫（Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844—1908）。他们几乎都自学出身，排拒西式结构与章法。领袖巴拉基列夫意志强烈，钢琴演奏则颇见奇才。他在圣彼得堡建立“自由音乐学校”，和沿袭德奥传统的圣彼得堡音乐院明显对立。居伊正职是炮兵学校筑城法教授，作品以沙龙〔注：沙龙（Salon），Salon 一词最早出现于 1664 年的法国，但此语来自意大利，原指大宅邸的待客厅。沙龙是由（女）主人邀请宾客参加，以促进交流、提供娱乐或增进修养为目标的聚会，直接或间接影响各种思潮与艺术。沙龙音乐通常以篇幅短小、曲调悦耳、技巧华丽著称，沙龙歌曲则有直接而感性的抒怀〕歌曲见长。鲍罗丁正职是军医和化学教授，但交响曲和弦乐四重奏皆相当出色，是颇具天才却未能充分发挥的名家。

五人中对后世影响最大的当属里姆斯基——科萨科夫和穆索尔斯基。穆索尔斯基有无所限制的灵感与旋律才华，真正在西方格式之外创出纯然俄国的音乐语法。他力求旋律与俄文语韵融合为一，影响及于德彪西等西方作曲家。里姆斯基——科萨科夫原为海军军官，却在服役中摸索出作曲与配器之道，更靠自修而成学院派一代掌

门，神奇的乐团声响魔法师。只是他虽练就傲人管弦技法，乐思发展却相当有限，而这偏偏就是柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840—1893）的强项。他深爱莫扎特，创作也和其偶像相似，几乎在各个曲类皆有杰出成就，从司法院小秘书蜕变成震惊世界的作曲大师。柴可夫斯基是全方面的旋律奇才，其歌剧历久不衰，交响曲、协奏曲与室内乐也多为经典。他爱舞蹈，不只乐曲充满舞蹈素材，更把芭蕾舞乐的戏剧概念大幅推展，使之成为无言歌剧。柴可夫斯基是“充满世界意识的俄罗斯人”，向西方学习也同时实验不同观点，对德奥奏鸣曲式和法国循环曲式皆得心应手，还能融合俄罗斯观点而于形式上求创新。他的音乐诉尽所有欲言又止的心事与华丽璀璨的梦想，以一部部绝美作品展现纤细敏感又狂放激越的灵魂，从俄国征服全世界。〔曲目12〕

个人特质与名人技

也从十九世纪，我们看到愈来愈多脱离学派与学院，属于原创、个人性的特殊才华。法国的夏布里埃（Emmanuel Chabrier, 1841—1894）就是自学成才却能掌握各种风格，又能将其以趣味手法错综交织的鬼才。萨蒂（Erik Satie, 1866—1925）比德彪西更早提出脱离瓦格纳影响

的新语汇，以童真的悲伤与寂寞的笑语创造独树一帜的世界。英国的戴流斯（Frederick Delius, 1862—1934）格调特殊，自成一派，游走于德法英等风格之中。波西米亚的雅纳切克（Leo Janáček, 1854—1928）和穆索尔斯基一样致力于音乐和语言的结合，更深刻地运用民俗素材，作品自成一套与西欧不同的音乐系统，器乐、声乐与歌剧都有罕见异彩。当然，个人特质也可展现于演奏技法的开创，十九世纪尤其是演奏名家的时代。阿尔康（Charles-Valentin Alkan, 1813—1888）艰难又奇妙的钢琴功夫，到近三十年才算真正为人所知。博古通今的布索尼（Ferruccio Busoni, 1866—1924）不只写出长近八十分钟的《钢琴协奏曲》和诸多庞大复杂的独奏曲，也有歌剧和交响乐曲传世。从帕格尼尼以降，恩斯特（Heinrich Wilhelm Ernst, 1812—1865）、维尼亚夫斯基（Henryk Wieniawski, 1835—1880）、萨拉萨蒂（Pablo de Sarasate, 1844—1908）等等鬼才都在小提琴上开发出精湛技法，伊萨伊（Eugène Ysaÿe, 1858—1931）的多声部对位与独特和声更是一绝。

调性解离与世纪末美学

值得特别一提的，是来自俄国的斯克里亚宾（Alexander Scriabin, 1872—1915）。他私淑肖

邦和瓦格纳，最后自创一套无调性的神秘主义作曲系统〔注：斯克里亚宾早期作品师承肖邦心法，继而拥抱瓦格纳的和声，最后则投入“通神论”，诉求印度哲学和天启式的世界末日作为未来的预备。其晚期创作在总体艺术概念下发展出独特的神秘主义，音乐、舞蹈、绘画等全是一体。交响诗《普罗米修斯》（Prometheus: The Poem of Fire）以“色光风琴”将十二音分别对应十二种颜色，演奏同时投射彩晕。可惜他仅活四十三载，来不及完成《神秘》（Mysterium）：那是结合音乐、舞蹈，甚至气味，概念超乎寻常的惊世绝作〕。不只是钢琴演奏大师，也是迷离魔幻的音乐巫师。只是说到无调性，我们还是不得不把目光放到世纪末的维也纳。马勒（Gustav Mahler, 1860—1911）是锱铢必较的管弦效果家。作为指挥，执掌国家歌剧院的他位高权重，受人尊敬；作为作曲家，他永远彷徨，在无止境的自我质疑中以音乐诉说充盈宇宙的感伤。他的音乐将深邃庞杂与简约朴实合而为一，各种冲突元素皆能置于他的交响曲，每曲都是一个世界。在世纪之交，眼见美好时代即将离去，马勒逃往童年，寻找失落乐土。歌曲集《少年的魔角》（Des Knaben Wunderhorn）以幼稚质朴看尽世间残酷，以此出发的第一至四号交响曲都可见魔号身影。交响曲第五号和第六号《悲剧》则是新出发，后者结构之精更是不凡成就。之后经过实验性质的第七，与声响宛如“宇宙运行”的第八号，马勒写下《大地之歌》和《第九号交响曲》两部经典，最后留下未完成的第十号辞世〔曲目16〕。

综观整个十九世纪至二十世纪初的音乐发展，其实就是调性崩解的过程。由于马勒对调性内涵的感受不同，因此交响曲结束时的调往往不同于开始的调。《第九号交响曲》第一乐章调性已经非常模糊，第十号的笔法又再一步解离。只是最后让音乐史另辟新章，把马勒作品更往前推的，还是要属天纵奇才的勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874——1951）。虽然曾和好友，也是后浪漫作曲名家的齐姆林斯基（Alexander Zemlinsky, 1871—1942）上过些对位法，勋伯格仍是乐史上最惊人的自学大师。他敏锐至极的耳朵，最终化成无懈可击的管弦配器与和声写作，既奇亦广的音乐笔法更是罕见敌手。他在十九世纪最后十年写出不可思议的世纪末大型后浪漫交响乐，掀翻无边无际的激情，之后更有旷世绝作《古勒之歌》。若勋伯格已将浪漫派推至不可超越的顶点，作曲家下一步又该怎么办？解铃还须系铃人：勋伯格既可将浪漫派逼至巅峰，他也一样能为音乐找到新方向。表现本来无穷，局限的其实是调性。为何音乐最后必须返回原调？谁规定旅程的终点非得回家？想要表现无拘无束的自由，就当抛弃调性系统的羁绊。经过多方尝试，他在 1909 年正式走入无调性，不变的是音乐里强烈又强悍的情感、毫无保留的表现主义（Expressionism）——柯克西卡（Oskar

Kokoschka），指导勋伯格绘画的表现派名家，曾为讽刺作家克劳斯（Karl Kraus）绘制肖像，而克劳斯的感想可谓表现派的代言：“那些认识我的人很可能认不出画中人是**我**，但不认识我的人却必能从这张画认出**我**。”无论是后浪漫或无调性，勋伯格从未改变〔曲目17〕。

只是拿掉了调性，也就去除了传统作曲中最重要的结构。为了规范无调性写作，他又从过往技法中整理出“十二音列”〔注：十二音列技巧（twelve-tone technique），勋伯格在开始写作无调性音乐之后，为了使作品排除调性因素的干扰，并找出替代调性的结构力，于1921年所研发出的作曲技法。他让十二个音等量齐观，没有调性音乐的从属关系。一个音出现后在其他十一音尚未依次出现一遍前，不得重复，且音列结构必须排除调性因素。序列出现后（原型），以逆行（Retrograde）、倒影（Inversion）、倒影逆行（Retrograde of Inversion）等手法变形发展，序列自始至终贯串于作品，以此一致性为音乐带来结构力与统一感〕而成新的音乐结构力。他的两大门生贝尔格（Alban Berg, 1885—1935）和韦伯恩（Anton Webern, 1883—1945），各以不同个性展现所学。贝尔格是彻底的浪漫派。即使也会运用音列，即使也强烈表现，他将十二音建筑在调性和弦之上，偷渡昔日传统美学。反观韦伯恩倒是全心发展老师的技法，谱曲极其精雕细琢，缜密高妙成前所未见的微观世界。他的作品都很短小，其细腻的对称结构、音色关系与时空调和，宛如真空中切割完美

的钻石，既冷然焕发夺目光彩，更照亮二十世纪后半的音乐创作，成为较勋伯格影响更大的“序列主义”（Serialism）[注：序列主义（Serialism），勋伯格的“十二音列”仅规范音高，韦伯恩的序列却连时值、力度、音色等等都要控制，展现作曲家无微不至的思考与设计。序列主义在二战后不断发展，以理性甚至数学化的控制摒弃传统音乐的各种结构因素，也和昔日浪漫主义分道扬镳。梅西安、布列兹、斯托克豪森、诺诺、巴比特（Milton Babbitt, 1916—2011）和巴拉格（Jean Barraqué, 1928—1973）等人都在序列音乐发展中占有重要地位] 宗师。他们三人被称作“第二维也纳乐派”（Zweite Wiener Schule），在新时代重铸德奥音乐的辉煌传承。

新古典主义 vs. 十二音列

勋伯格对自己信心满满，以先知的态度认为“十二音列”是音乐发展的必然道路，但斯特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882—1971）却以另一种方式吸引了作曲家的目光。在他之前，俄国作曲家或如亚伦斯基（Anton Arensky, 1861—1906）受柴可夫斯基影响，或如格拉祖诺夫（Alexander Glazunov, 1865—1936）同受五人团与西方风格影响，或如塔涅耶夫（Sergei Taneyev, 1856—1915）自俄式浪漫深探对位法的奥义，但就是没有人像斯特拉文斯基一样，不但大量运用俄国民谣和舞曲，更从民俗素材中思考解放节奏之道，试验多重调性与不和谐音。他从

《火鸟》和《彼得鲁什卡》等一路走来，到了描写俄罗斯史前异教世界的《春之祭》（Le Sacre du printemps），震撼力之强宛如在乐界投下原子弹，是二十世纪最重要、影响力最强的艺术作品之一。然而如此俄罗斯风格发展近十五年后，斯特拉文斯基到了1920年的芭蕾舞剧《普尔钦奈拉》（Pulcinella），竟开始引用佩尔戈莱西

（Giovanni Battista Pergolesi, 1710—1736）等人作品，以新节奏、新织体与新和声重新思考诠释昔日音乐素材，开启日后三十余年的新古典主义（Neoclassicism）时期〔曲目20〕。

虽然名称实是误导：斯特拉文斯基取法的并非古典乐派，而是上溯巴洛克与文艺复兴。但新古典主义确实影响深远，效法者之多且流派之众形成当时重要的创作趋势。自此“新古典主义”与“十二音列”一度分据美学天平两端。他们各有信众，纷纷争辩何者才会是音乐发展的未来道路。但就在勋伯格过世之后，身为“新古典”阵营领袖的斯特拉文斯基竟然开始写作序列作品，一写就是十五年，让音乐界跌破眼镜。虽然以其个性来看，斯特拉文斯基本来就活到老学到老，晚年游戏人间又有何不可？可是如果我们回到创作本身，那么“十二音”和“新古典”，本质其实没有那么不同。

二十世纪的多元面貌

勋伯格曾在演讲中“强调”，他是“发现”而非“发明”十二音列作曲法。不只他自己这样说，连作曲家巴托克（Béla Bartók, 1881—1945）在1943年哈佛大学演讲中讨论勋伯格和斯特拉文斯基，这两位被认为是“前进”、“创新”甚至“革命性”的作曲家时，也说“从他们作品的延续来看，既没有对以前方法的突变，也没有废除前辈作曲家所用过的几乎任何一种方法”。可见，“那些最有成就的作曲家并不是借助于破坏性的革命；事实上恰好相反，他们艺术的发展正是以稳步的连续的演变作为基础”。^[9]巴托克这段话绝非贬抑，因为他自己也是精研传统的大师，作品受新古典主义影响但也探索不谐和音，更和柯达伊

（Zoltán Kodály, 1882—1967）一起采集研究匈牙利与周边国家民俗音乐，并整理成自己的创作语汇。无论他们的技法有多“旧”，巴托克、勋伯格和斯特拉文斯基所写出的作品却是绝对的“新”，透过旧素材与技巧提出原创性的成果〔曲目18〕。

也从十九与二十世纪之交，我们看到各种不同的音乐主张与写作方式，缤纷灿烂难以细数。法国作曲家杜卡斯（Paul Dukas, 1865—1935）对各方观点皆持敬意，对自己的创作则吹毛求疵

以至传世乐曲不多。德国作曲家雷格（Max Reger, 1873—1916）是绝对音乐路线的延续，却把李斯特与瓦格纳的和声带入赋格之中。长寿且多产的理查德·施特劳斯（Richard Strauss, 1864—1949）和勋伯格一样接受了勃拉姆斯与瓦格纳的洗礼。他技巧绝佳，几乎没有不能描写的事物，也娴熟声乐（特别是女高音），可说是最后一位艺术歌曲巨擘。施特劳斯先在交响诗上获得杰出成就，后又创造出诸多伟大歌剧，题材之广之奇令人叹为观止，笔法上亦能用极其复杂的和声玩弄调性的解离。在勋伯格正式走入无调性的那一年，他也写出刺耳音响层出不穷，甚至具有无调性段落的歌剧《伊莱克特拉》（Elektra）。但此技法只是配合剧情，施特劳斯仍是拥护调性的浪漫派，人生终语的《最后四首歌》（Vier letzte Lieder）也堪称传统浪漫语汇最隽永的句点〔曲目21〕。

意大利则坚守威尔第（Giuseppe Verdi, 1813—1901）的美好传统，歌剧始终有清晰易懂的动人旋律。这位大师笔下角色性格明确而情感强烈，旋律明晰且具一致风格。虽然和声多半单纯直接，仍能展现杰出对位技法和丰富管弦色彩。他对过往经典与当代作品皆有广博涉猎，吸取众多素材并转化成自己的音乐语言，歌剧题材也反映社会与政治现实，是十九世纪意大利最具开创

性的歌剧巨擘〔曲目11〕。

威尔第的歌剧并非一成不变，笔法愈到后期就愈写实，不能不说这也是对瓦格纳的回应，但意大利“写实歌剧”风潮之始，则要算 1890年马斯卡尼（Pietro Mascagni, 1863—1945）的《乡村骑士》（Cavalleria Rusticana）以及其后雷昂卡瓦洛（Ruggero Leoncavallo, 1857—1919）的《丑角》（Pagliacci）。所谓“写实”，在于音乐最好连续不断，咏叹调能短则短，唱句满是说白语气与激烈冲撞，以一般生活，特别是下层社会寻常百姓为题材。虽然日后的写实歌剧并非皆是如此，像乔尔达诺（Umberto Giordano, 1867—1948）最著名的作品就仍是上流社会故事，但音乐上如此新风已成显学。只是大概没人料到，威尔第之后意大利最成功的歌剧大师，居然是到三十五岁才写出成名作的普契尼（Giacomo Puccini, 1858—1924）。他戏剧感极为敏锐，笔法海纳百川，任何流行招数都能学会，再巧妙运用于自己精雕细琢的作品。普契尼兼具传统与写实两派之长，虽只写了十部歌剧，却属史上最受欢迎的歌剧作曲家。

通俗音乐也能成为经典

这就是二十世纪。作曲家可以完全抛弃调

性，也可延续十九世纪以来的传统。雷斯庇基（Ottorino Respighi, 1879—1936）至俄国习得绝佳管弦乐法，创作则取法新古典主义而回探意大利传统，浪漫古雅兼备。同样来自俄罗斯，拉赫玛尼诺夫（Sergei Rachmaninoff, 1873—1943）和梅特纳（Nikolai Medtner, 1880—1951）坚持传统价值与旋律美学，普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev, 1891—1953）则有奇诡锐利的辛辣讽刺，但三人都是个性鲜明的曲调圣手，更为钢琴音乐开创出新颖的技法与风貌〔曲目19〕。这时期也是风格混合与不断变化的时代，席曼诺夫斯基（Karol Szymanowski, 1882—1937）从晚期德式浪漫与早期斯克里亚宾风格出发，之后探索印象派与无调性，最后却又回访自己的波兰民俗音乐。更新奇的还有被记者硬凑而成的“法国六人团”（Les Six）。他们对德彪西和拉威尔等印象派已感厌烦，反而以萨蒂为导师，认为音乐要注入新血：在严肃性音乐中添加爵士乐、通俗乐、轻松音乐喜剧和商业音乐等等。现代音乐家应该致力创造狐步舞、讽刺曲、滑稽曲、模仿曲和小品，而非致力于写作大型交响曲。低级趣味若能经过加工，也能成为高级趣味。事实上轻松又有艺术价值的音乐一直存在，奥匈帝国的轻歌剧、圆舞曲和波卡舞曲就是最好的证明，小约翰·施特劳斯（Johann Strauss II, 1825—1899）和莱哈尔

（Franz Lehár, 1870—1948）的创作尤为经典，风行欧洲美好时代（Belle époque, 约 1871年普法战争后至 1914年一次大战之间）的沙龙音乐也常见非凡杰作。但真要说到风格夹杂融会，除了德国鬼才魏尔（Kurt Weill, 1900—1950）之外，六人团大概少有对手。

不过这六人风格和能力差别甚大。成就最高的三人中，奥涅格（Arthur Honegger, 1892—1955）乐曲严谨且不避晦涩，米约（Darius Milhaud, 1892—1974）开心玩耍复调、爵士与巴西音乐，普朗克（Francis Poulenc, 1899—1963）则从起初不起眼的衬角蜕变成真正的大师。他能谱写各类作品，却也始终做自己，是二十世纪最能表达缤纷情感与幽微变化的作曲家之一。他很幸运。在苏联的肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich, 1906—1975）年轻时也能嬉笑怒骂，爵士乐和马勒皆可玩弄于股掌之间，更有普朗克无法企及，谱写巨型结构的能力。可惜专制政权不容许他继续实验，从此作品开创受到限制。虽然如此，其乐曲中的精神深度与精炼笔法，仍使他入列伟大作曲家之林。

美国音乐家进入国际舞台

一如十九世纪后半，音乐边陲国家纷纷出现

不输主流重镇的大师，二十世纪则有更多地区加入贡献。罗马尼亚的埃内斯库（George Enescu, 1881—1955）和巴西的维拉——罗伯斯（Heitor Villa-Lobos, 1887—1959）都让人耳目一新，但最令人惊喜的则是美国。这块土地的音乐创作原本一直跟随德奥语法，却也早在艾夫斯（Charles Ives, 1874—1954）就写出全然原创，不同于欧洲观点的音乐。进入二十世纪后，更有格什温和库普兰（Aaron Copland, 1900—1990）谱出相当不同，却又共同建立起美式风格和音响的作品。这个国家本土不受战争侵扰，又不断接受各地移民，风格自然可以丰富多元。作品融合欧洲质感与美国新风的巴伯（Samuel Barber, 1910—1981）和研发“装置钢琴”（prepared piano：在琴弦装置物品以发出特殊声响）并倡导“机遇音乐”[注：机遇音乐（Chance Music）可说是对序列主义追求控制的反动。它是由作曲者或演奏者或双方，任意选择音乐素材，产生“不带任何目的”的音乐。音乐不仅是演奏者的“再创造”，在欣赏时演奏者与听众也同时成为创作者。比方说凯奇于1952年“为任何乐器或乐器组合”所写的三乐章作品《4'33"》，演奏者上台静默四分三十三秒后下台，其间的“音乐”由观众与外界所发出的声音完成，堪称机遇音乐最出名的创作]的凯奇（John Cage, 1912—1992），年代并未相差太远。活到近 104 岁的卡特（Elliot Carter, 1908—2012），九十岁之后仍写了六十多首作品，技法之刁钻繁复往往令人瞠目结舌，是二十世纪后半举足轻重的大师。

欧洲音乐家则持续保持活力。有些延续传统技法再作开创，比方说法国的杜蒂耶（Henri Dutilleux, 1916—2013）就可说建立于德彪西、拉威尔与卢塞尔（Albert Roussel, 1869—1937）等印象派风格之上。英国的沃尔顿（William Walton, 1902—1983）和布里顿（Benjamin Britten, 1913—1976）继续开创大不列颠的荣耀。前者也是自学成才的典范，后者则写出直探人性最深幽之处，二十世纪后半最出色的歌剧。匈牙利名家库塔格（György Kurtág, 1926—）可说是巴托克的延续，波兰的卢托斯瓦夫斯基（Witold Lutosławski, 1913—1994）笔法仍可见东欧美好传统一脉相承，虽然这两人都有独到的作曲方法。德国的亨德密特（Paul Hindemith, 1895—1963）和法国的梅西安（Olivier Messiaen, 1908—1992）发展出自己的作曲系统，个人特色非常鲜明。前者对位技法可观，写出相当不同于斯特拉文斯基的新古典风格；后者自古希腊与印度节奏中汲取心得，更深入理解爪哇、日本等东方音乐，是非凡的节奏大家，也是把鸟啖谱成音乐的大师〔曲目23〕。

当代音乐的面貌

几乎和斯特拉文斯基同时，自教学中梅西安开始钻研十二音列，继而写出更求力度、时值、

句法等各面向的序列结构。但二次大战对世界和人性的摧毁，终究也反应在作曲家身上。达姆斯塔特学派（Darmstadt School）就是最鲜明的例子。这个作曲夏令营，从探讨韦伯恩和电子音乐大家瓦雷兹（Edgar Varèse, 1883—1965）的作品中展现他们对纳粹的批判，二战后立即从事创作的布列兹（Pierre Boulez, 1925—）、斯托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928—2007）和 诺诺（Luigi Nono, 1924—1990）更是感触尤深，亟欲和传统说再见。他们确实反映出那个世代的焦虑、内省与激动，序列也成为创作的主流。布列兹和斯托克豪森的绝对强烈意志与体大思精笔法，使他们的作品成为当代音乐两大高山，前者更是名闻遐迩的指挥大师。在此之后，声音不只要注重音高、时值、音量，更要讲究音色和方向，记谱法在二十世纪中期出现重大变革。

只是经过二十年的试验与冲撞，从1970年代至今，国际乐坛又经历一番演变与转折。要谈这四十年来的发展着实不易，因为我们身在此山中，又怎能识得庐山真面目？但可以确定的，是我们目前处于史上音乐创作风格最多元的时代。作曲家可在人生不同阶段以截然不同的方式写作，甚至可在同一时期展现完全相异的创作风格。西方作曲家大量从非西方文化吸取养分，出身匈牙利的利盖蒂（György Ligeti, 1923—

2006) 后来甚至从非洲音乐获得灵感与技巧 [曲目22]；欧美之外的作曲家也逐渐成为国际乐坛要角，武满彻 (Toru Takemitsu, 1930—1996) 在50年代晚期就被斯特拉文斯基肯定，到70年代更成为具国际影响力的名家。古典音乐不只和各种音乐文化交流结合 (包括流行音乐)，更和各种艺术互相整合，在媒介、表演与表现方式等面向上都有高度互动。卡格尔 (Mauricio Kagel, 1931—2008) 的音乐剧场与他阿根廷同胞皮亚佐拉 (Astor Piazzolla, 1921—1992) 的新探戈，以及优游于古典与通俗之间的伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, 1918—1990)，都是非常有趣的例子。意大利的贝里奥 (Luciano Berio, 1925—2003) 和苏联的施尼特凯 (Alfred Schnittke, 1934—1998) 则各以拼贴和风格并置闻名于世，作品也都深刻探索人性。

不过，若论这四十年来的音乐风尚有何巨大转向，我认为那是作曲家又开始回复调性与浪漫和声，亨策 (Hans Werner Henze, 1926—2012) 甚至早在达姆斯塔特时代就开始拥抱传统的声音美感。到1970年代初期，虽然还是有作曲家希望探索复杂或简单的极限，或者风格维持不变——像泽纳西斯 (Iannis Xenakis, 1922—2001) 就遵守模式写作，愈到后期愈见成熟——但大部分作曲家已开始寻求不极端的立场。这不见得是要讨

好听众，或许只是纯粹没有必要持续“不妥协”，创作态度从紧张变为放松。潘德列茨基

（Krzysztof Penderecki, 1933—）在 1970年代后的曲风就有极大转变，而从美国兴起的低限主义音乐〔注：低限主义（Minimalism，或译成“简约主义”）是二十世纪一美学派别。在音乐上，低限主义强调和谐的和声，乐句（或更小单位的动机、音型之类）不断重复，以持续的低音、节奏或长音等方式暂停音乐演进，音乐改变相当缓慢，甚至长时间旋律都不曾改变。不过著名的低限主义作曲家在演奏方法、音乐结构与表现技巧上都各有不同，后期发展也相当多元，不能一概而论〕更是向浪漫派靠拢。格拉斯（Philip Glass, 1937—）和亚当斯（John Adams, 1947—）的作品都非常“悦耳”，而且愈来愈是如此。低限主义技法的影响也可见于英国作曲家塔文纳（John Tavener, 1944—2013）、波兰作曲家格雷斯基（Henryk Górecki, 1933—2010）、爱沙尼亚作曲家帕尔特（Arvo Pärt, 1935—）和俄国作曲家古拜杜丽娜（Sofia Gubaidulina, 1931—）等人作品，虽然他们很不一样，且各自回到传统以持续研究新技法。

历史的重要与限制

“历史是历史学家和其事实之间，不断交互作用的过程，是现在和过去之间，永无止境的对话。”——为上述西方古典音乐史摘要收笔前，让我再引一次卡尔（Edward Hallett Carr, 1892—

1982) 这句名言。同样的事实，不同人来写就会有不同解读。这个摘要充其量只是一个记载各个城市的地图，真正的游历还是得靠你自己去旅行，并在途中发现更多地图上并未标出的景色。

而以一个过来人，面对音乐与历史，我还有两点旅游心得要和大家分享。

首先，听音乐，时序很重要。

时间不是永远重要。《悲惨世界》（Les Misérables）第五卷，雨果（Victor Hugo，1802—1885）写青年马吕斯被冉阿让从街垒救回，送到他外公家“整整四个月以后”，在九月七日医生才宣布他脱离险境。但马吕斯街角终战，小说中的日期是六月六日，到九月七日其实只过了三个月。

不过这没什么大不了。托尔斯泰（Leo Tolstoy，1828——1910）写《战争与和平》（War and Peace），别祖霍夫家族的薇拉小姐1805年是十七岁，到1809年却变成二十四岁。她哥哥尼古拉在1805年去当兵，1806年二月回家，小说里却说自己离家一年半。嗯，我想托尔斯泰和雨果（还有他们的编辑），算术能力大概很不一样。

虚构故事里，时间可以错，但顺序可不能错。面对现实，时序更是重要。一般爱乐者多听作品，对作曲家了解较少。我建议大家至少要知道作曲家的生卒与创作年代，以及作品问世的时间，才能对音乐世界有较完整的图像。

比方说肖邦和李斯特只差一岁，这很容易想象与理解。李斯特只比瓦格纳大两岁，这就可能让许多爱乐者错愕，特别是前者还成了后者的岳父。但肖邦十七岁就写出传世名曲，李斯特二十出头即震撼巴黎，瓦格纳却要到三十岁才写出代表作《漂泊的荷兰人》，影响力自然也较晚出现。另一个常让人惊讶的，是勃拉姆斯其实小瓦格纳二十岁，还比布鲁克纳年轻九岁！若以作品来看，勃拉姆斯实在太早慧，二十岁就写出经典之作，让他的作曲家身份极早入场。但我们也不能忘记，无论是瓦格纳还是勃拉姆斯，他们都曾经存在于同一个时空，那段时间所发生的事也或多或少影响他们。只是1850年的瓦格纳已经三十七岁，勃拉姆斯却只有十七岁。《漂泊的荷兰人》有机会影响勃拉姆斯，此时的勃拉姆斯显然无法影响瓦格纳。

许多人讨厌历史，觉得历史只是背诵。这真是大错特错。时序本身没有意义，重点是要观察人事物的相对关系。毕竟万事虽然彼此牵动，仍

按时间依序行进。有了清楚脉络，就能定出明确坐标，观察作曲家与演奏者如何前后或彼此影响。就像卡尔维诺说的：

当我阅读《奥德赛》时，我是在读荷马的作品，不过我无法忘记尤利西斯的冒险在各个世纪中所代表的意义，我也会不禁思索，这些意义究竟暗含在原本的文本中，或者是后人添加、变形或加以扩充而成的。[.....] 阅读屠格涅夫的《父与子》或是陀思妥耶夫斯基的《恶魔》时，我也会不禁思索，这些书中的人物如何继续化身转世，直到我们的时代。[\[10\]](#)

无论你听过的作品有多少，我都建议你找个机会，按照时间顺序再听一次，必然更有属于自己的独到心得。

第二件要和大家说的，是认识音乐家很重要，但音乐家的人生不见得能解释他们的作品。喜欢作品，爱屋及乌，也想认识作曲家——这当然是好事，而且应该鼓励。就我时间甚短的教学经验里，我非常恐惧地发现许多音乐系学生对作曲家人生浑然不知：不知道肖邦在巴黎的优渥生活，不知道马勒是名动公卿的大指挥家，不知道梅西安喜爱自然与鸟类，不知道肖斯塔科维奇所面对的极权政体。

但另一方面，每当作报告或讨论，我总是听到“因为肖邦身体不好，所以这首曲子很多弱音

（？）”，“因为贝多芬耳聋，所以这部作品充满斗志（？）”，“因为圣桑是同性恋，所以这部作品听起来很暧昧（？）”。

老实说，我实在不关心叙事体（或任何文本）的实际作者。我这么说可能会触怒不少听众，这些听众花不少时间阅读简·奥斯汀或普鲁斯特，陀思妥耶夫斯基或塞林格的传记。我充分理解窥视真实人物的私生活是多么美好而刺激的事，尤其这些人我们又引为知己朋友。在我伏案苦读的青涩岁月里，得知康德以五十七岁的望重之龄才写下哲学杰作，对我无疑是一大鼓舞，并引为师法的对象。而每当想起拉迪盖（Raymond Radiguet）二十岁就写出《魔鬼附身》时，又觉得妒火攻心。

但这些知识无助于我们判定康德将哲学范畴自十种增为十二种的对错，或《恶魔附身》是否为杰作（拉迪盖即便在五十七岁时写成此书，是杰作者仍为杰作）。蒙娜丽莎的雌雄同体论是个有趣的美学话题。至于达芬奇的性癖好，就我欣赏绘画作品而言，不过是八卦而已。

说这话的，是看书既多又广，博学到不可思议的安伯托·艾柯（Umberto Eco，1932—），而我完全同意他的看法。他绝对不是不在乎作者，而是不会用作者的人生去解释他们的创作。请永远记得，音乐家的人生，不见得能够对应他们的作品。贝多芬可以一边思考遗书，一边写洋溢谐趣的《第二号交响曲》。莫扎特经历丧父之痛时，谱出的创作也包括脍炙人口，宛如其注册商标的《弦乐小夜曲》（Eine kleine Nachtmusik）。瓦格纳的操守很有问题，你大概不会想和这人交

朋友，但这并不妨碍他谱出史上最深邃伟大的音乐。

更何況，我们对作曲家的认识，很可能并不真切。

比方说门德尔松。这位短命、天才，却功成名就，堪称最幸福快乐的犹太富商之子，许多人也因此认为他的音乐总是快乐，就连悲伤也不过是带着笑容的叹息。但一批尘封百年的信件，很可能会全然翻转这个印象。这份锁在“门德尔松奖学金基金会”的神秘档案，是作曲家学生戈特斯密特（Otto Goldschmidt, 1829—1907）于1896年所置。传说这是门德尔松写给“瑞典夜莺”珍妮·林德〔注：珍妮·林德（Jenny Lind, 1820—1887），瑞典女高音，是当时欧洲最著名的歌唱家之一。她人美声美，为许多艺术家的灵感来源。安徒生对珍妮·林德也深深迷恋，笔下许多童话故事皆可见到她的身影〕的狂热情书：门德尔松宁愿舍弃一切，不惜抛妻弃子也要和她远走美国；倘若佳人不允，绝望的作曲家竟以自杀威胁！林德最后拒绝了门德尔松。数月后，门德尔松过世，得年仅三十八岁。

门德尔松死因背后可能藏着如此秘密？戈特斯密特的百年封印早该在上世纪解除，基金会至今却仍不公开档案，难道真相比传说还要骇人？

若传闻属实，这将彻底改变门德尔松的形象。他优雅美丽的《仲夏夜之梦》（A Midsummer Night's Dream）剧乐和《e 小调小提琴协奏曲》必然仍是热门经典，但他在《d 小调钢琴三重奏》或《f 小调弦乐四重奏》所写下的痛苦阴影，可能就会有完全不同的解读。只是无论如何，这些作品都是杰作，本来就该就事论事。你若从中听到幸福，很好；若听到悲伤，也很好。重要的是你听到了什么，而不是书本告诉你这首曲子是幸福或悲伤，你才按图索骥去“听出”幸福或悲伤。

再谈“经典”与“经典作曲家”

最后，在这章结束之前，让我回到达盖尔的照片与李炜的问题：那些让自己进入画面继而进入历史的人物，真的都货真价实吗？

当然不是。但我们的艺术，自有其脉络形成。如果博物馆中陈列的锅碗瓢盆虽非当时顶尖艺术，却有后代名家从此得到灵感而开创出精湛作品，那这些瓶瓶罐罐的意义也就会跟着不同。“一部文学作品就是一座纪念碑。每当新作问世，世界上就多了一座纪念碑，从而改变现存纪念碑的排列方式。”诗人艾略特（T. S. Eliot, 1888—1965）这句话，可以作为我们对待经典的

角度。现存古典音乐作品，其构成脉络就是意义。若有新作加入或被发现，顶多改变经典的排列方式，该被正视的不会因此而消失。

也由这层意义，“经典”最严苛的意义，在于其必须是脉络中“不可或缺”的存在。这些作品，每一部都是历史转捩点。少了它们，音乐史就不会是现在的样貌。

可以想见，这样的作品虽然不少，但也不可能太多。贝多芬《第九号交响曲》、柏辽兹《幻想交响曲》、肖邦《第一号叙事曲》、梅耶贝尔《新教徒》（Les Huguenots）、瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》、德彪西《牧神午后前奏曲》、斯特拉文斯基《春之祭》与勋伯格《月光小丑》（Pierrot lunaire）〔曲目17〕等等都属于如此创作（曲单当然不只如此）。而由此来选史上最重要的作曲家（如果不得不选），我的名单会是巴赫、莫扎特、贝多芬、肖邦、瓦格纳、德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基。若考虑曲类和影响区域，还可以加上蒙特威尔第、舒伯特、李斯特、威尔第、柴可夫斯基、巴托克。这些作曲家都写得够多够好，更重要的是，他们的概念常常指向未来（特别是第一个名单），音乐史也在他们的光芒下继续前进。

之所以提出这些名字，并不是说在他们之外的作曲家就不重要，而是无论你喜不喜欢，我都建议你花时间去认识他们。如果你只是喜爱听音乐，那听什么都好。如果你想了解音乐史，有些作品和作曲家仍是不得不听。

也因为这些作品的总集自成脉络，我们更需要认识当代作品。让我再一次引用卡尔维诺：

我们总是必须将自己置身于当代的背景中，才能向前或向后看。为了阅读经典，我们必须确定自己是从何处阅读它们[.....] 因此我们可以说，能够从阅读经典中获得最大利益的人，是有技巧地轮流阅读经典与适量当代资料的人。[\[1\]](#)

欣赏昔日经典，也不要忽略当代作品，我们才有立场思考音乐创作如何发展，未来道路又将走向何方。然而卡尔维诺毕竟是思考缜密的大师，他在当代数据前加了“适量”二字。什么才是“适量”？我想答案将因人而异。愈早探索，你会愈早得到答案。

还能说什么呢？现在该由你来描绘音乐的地图，规划属于自己的探索旅程。

注释

[\[1\] 李炜，陈青、于是译，2012年，《反调》，第132页，联经。](#)

[2] 同上，第132–133页。

[3] 为了读者比对方便，作曲家于本章首次出现时全部再标注其生卒年。

[4] 房龙（Hendrik van Loon），吴梅译，1998年，《巴哈新形象》（大陆简体字版名为《巴赫传》），第94页，世界文物。

[5] Philippus de Caserta 生卒年不详，仅知于十四世纪晚期过世。

[6] 米兰·昆德拉，翁德明译，1993年，《被背叛的遗嘱》，第62页，皇冠。

[7] 不过英国作曲家拜尔德（William Byrd，1542–1623）以及道兰（John Dowland，1563–1626）的作品，近年来似有复兴趋势，就让我们继续观察。

[8] 安伯托·艾柯，黄寤兰译，2000年，《悠游小说林》，第17–18页，时报文化。

[9] 贝拉·巴托克（Béla Bartók），郑英烈译，湖北艺术学院作曲系编辑，1993年，《巴托克论文书信选》，第167,171页，世界文物。

[10] 伊卡洛·卡尔维诺，李桂蜜译，2005年，《为什么读经典》，第3–4页，时报文化。

[11] 伊卡洛·卡尔维诺，李桂蜜译，2005年，《为什么读经典》，第7页，时报文化。

第六章 古典音乐小知识

前一章具体而微地介绍了西方古典音乐的发展，希望大家能了解，许多问题只能从历史中寻得解答。这一章我将由另一个角度，从认识各类表演形式开始，讨论一般爱乐者常有，我不时在演讲、课堂、音乐厅，甚至广播电台留言中所遇到的疑问。

只是想要解答这些问题，我们还是不能完全脱离历史。比方说“独奏会”为何叫作 Recital，就非得回溯过去不可。

独奏会的艺术

现在的“独奏会”，其实多数是“焦点放在一位音乐家的演奏会”。钢琴独奏会当然是“独奏”，现在偶尔也有小提琴、大提琴家等器乐家挑战全场无伴奏独奏会，但一般而言所谓的“小提琴独奏会”或“声乐独唱会”仍有钢琴伴奏或重奏——许多独奏会事实上是二重奏，钢琴部分无论就音乐或技巧而言都非常吃重，是独奏或独唱家旗鼓相当的伙伴，不该仅以“伴奏”视之。拉赫玛尼诺夫的《大提琴奏鸣曲》（其实是“为大提琴与钢琴的奏鸣曲”），钢琴部分难如协奏曲，就属最令演奏者头痛的例子。

相对而言，独奏会是晚近出现的表演型态。欧洲最初的音乐会都不是独奏，而是由独奏家（音乐会主角）、歌唱家和其他演奏家（类似特别来宾）组成，有时还会请舞者串场演出。这自然有其时代背景：当时一般人习惯看多样化的音乐演出，听众参加音乐会往往也醉翁之意不在酒，目的实为社交。许多演奏会甚至是戏剧、歌剧或芭蕾的串场：亨德尔就常在演出自己的神剧时于换幕空档弹奏管风琴，借此增加演出的吸引力。这些演奏或许有独角戏的段落，但整体而言都不是独奏会。

西方第一场独奏会出现于1839年的罗马，而且不意外的是钢琴独奏会。十九世纪上半钢琴制造业愈来愈进步，不但钢琴成为中产阶级家中必备之物，钢琴家与钢琴乐谱出版也如雨后春笋。若说能有演奏家一人撑起全场，大概也非钢琴家莫属。至于这开创历史的第一人，也不意外的是鼎鼎大名的李斯特，名称还是非常有诗意的“钢琴独白”（*monologues pianistiques*）。在写给赞助人贝吉欧裘索公主（Princess Christina Belgiojoso, 1808—1871）的信上，李斯特难掩兴奋地表示这场演出等于模仿路易十四“朕即国家”（*L'état, c'est moi*）的名言，是“我即音乐会”（*Le Concert, c'est moi*）。

在这场别开生面、史上第一的“钢琴独白”音乐会中，李斯特弹了什么呢？仔细考查后结果可能令人失望，因为这位钢琴上的帝王，其实只弹了四首曲子，分别是：

罗西尼：歌剧《威廉泰尔》序曲（Overture to William Tell，李斯特改编）

李斯特：《清教徒回忆》（Réminiscences des Puritains de Bellini, S.390，贝里尼歌剧《清教徒》改编曲）

李斯特：练习曲与音乐片段选

李斯特：依现场听众所给的旋律即兴演奏^[1]

第四首“曲子”现在看起来特别，以往却是热门流行。那时的钢琴作曲家多只是“会谱（编）曲的钢琴家”，他们如今日的流行歌手到处演奏（各地开演唱会），音乐会几乎都演奏自己的作品（唱自己的歌），而最受欢迎的桥段就是开放现场观众“点歌”——钢琴家应观众所提出的旋律，即兴表演华丽变奏（像是爵士乐）。肖邦十九岁首次到维也纳演奏，音乐会后的安可之一，就是以观众所提的歌剧咏叹调作即席展技变奏。门德尔松非常讨厌这种音乐会风气，但他可有惊

人的即兴能力，无论多不情愿，最后仍不免得应听众要求表演一番。

李斯特取巧之处，在于把安可曲目当成正式演出。即使如此，这场独奏会估算起来大概就是五十分钟到一个小时，和现在音乐会的半场相当。可见就算是李斯特，一开始也不能想象观众可以接受两三个小时仅看一人表演的音乐会，更不用说独撑全场也的确是极大的体力与曲目负担。至于史上第一次出现 Recital 这个名称，创始者还是李斯特：那是1840年6月9日于伦敦 Hanover Square Rooms 所举办的独奏会。Recital 顾名思义来自“朗诵”（recite），延续先前“钢琴独白”的概念，而这次他排了五首作品：

贝多芬：《第六号交响曲》“田园”第三、四、五乐章（李斯特改编）

舒伯特：歌曲《小夜曲》、《圣母颂》（李斯特改编）

李斯特整合编曲之《创世六日》
（Hexameron）

李斯特：《拿波里塔兰泰拉舞曲》
（Neapolitan tarantella）

李斯特：《华丽的半音阶加洛普舞曲》
(Grand galop chromatique) [\[2\]](#)

这套曲目相当炫技，编排也比罗马场丰富，不过时间加起来也就是六十分钟上下。但从此开始一路发展，到十九世纪后期独奏会这种表演形式不但已经司空见惯，时间更可长达三小时，一场能排上八首贝多芬钢琴奏鸣曲。今日一般在两个小时内的独奏会，和百年前相比已是简化版本。但无论时间长短，独奏（唱）会都最为考验表演者的个人能力，也最能让我们欣赏大艺术家的奇特魅力——有人就是有一现身即征服全场、颠倒众生的特质。这言语无法描述，你只能亲身体会。也因为如此，在独奏会中往往可以听到最特别、最个人化的艺术。我希望听众也能珍惜这项特质，用心品味演奏者从曲目设计到乐曲诠释的理路，而不是把演出当成学校考试，只求听到制式化、公式化的演奏。

缤纷灿烂的室内乐

独奏会是新产物，室内乐（chamber music）则堪称历史最悠久的表演形式，也是昔日音乐演奏的主力。在没有录音的时代，演奏音乐常是为了自娱，就像邀约三五好友玩牌打球一样。时至今日，室内乐仍是欧美极盛行的音乐表演类型，

绝大多数的演奏家甚至必须会室内乐才能开展杰出事业。华人地区则恰恰相反。或许家长多期待子女成为独奏家，每个人都要成王成后，以至于室内乐发展不起来，欣赏人口始终不多。这实在可惜，因为这错过的不只是诸多美好音乐，还有可贵的人格养成教育。

室内乐没有严格的定义。一般而言，室内乐是不设指挥，合奏形式的小编制作作品（能在私人住家房间内演出）。就音乐发展来看，既然最初是供业余、私人合奏，且多属休闲性质，室内乐的演奏技巧自然也较简单，着重演奏者之间的互动与对话。比方说海顿的交响曲和弦乐四重奏虽常以类似曲式写作，但海顿就会让主题在后者多呈现一次，使旋律于四个乐器中流转，大家都有主题可以演奏。当然，有对话也就可以有竞争。“聆听小提琴、大提琴和钢琴合奏的三重奏或奏鸣曲，对我而言简直就是一种折磨！”柴可夫斯基既然如此设想，其唯一的《钢琴三重奏》“纪念一位伟大艺术家”就借由这三乐器剑拔弩张的相抗来表达内心痛苦与缅怀恩师之情。在原创作品之外，也有为数众多的室内乐其实是交响乐的改编，让一般人都有机会可以听到这些创作。不过随着录音普及，这类作品也就愈来愈少。事实上从贝多芬中期作品以降，室内乐的难度就愈来愈高，现在的室内乐几乎皆为专业演奏

家而写，巴托克的《弦乐四重奏》就艰深到令人咋舌，不太会是寻常家庭晚餐后阖府同乐的余兴节目〔曲目18〕。

可以简单，可以困难，无论作品是何面貌，由于编制较小，室内乐常往两个方向发展，一是内心话，一是实验场。相较于独奏的孤单与管弦乐的众多，室内乐毕竟有其亲密性，让作曲家透过如此形式吐露内心秘密，亦可由小编制练笔，实验新语汇与新技法。勋伯格试探无调性写作就从弦乐四重奏着手，而斯特拉文斯基研究十二音列技法也从其《七重奏》开始。贝多芬在人生最后专注于弦乐四重奏，体现室内乐的亲密感又开拓出超越时代的手笔，在两大面向都得到至高成就，为历史写下新页。此外，室内乐虽然编制小，组合可能却无穷无尽，这也给予作曲家极大的发展空间。德彪西晚年《为长笛、中提琴与竖琴的三重奏》，就是看似不可能，却被作曲家写出精湛效果的奇特编制。愈探索室内乐，就愈知道那世界之缤纷灿烂，值得演奏家与爱乐者用心耕耘。

刺激非常的协奏曲

室内乐虽然也可竞争，但最刺激的相抗仍然要属协奏曲（Concerto）。协奏曲现在的定义，

大致是以一样或多样乐器为主奏，和乐团一起演奏的作品。此处的“乐器”包括人声，如格里埃尔（Reinhold Glière, 1874—1956）的《花腔女高音协奏曲》，就把女高音声线当成乐器。事实上若考察历史，最早为人声和乐器（或不同的人声和乐器组合）分别创作声部的做法，就称为协奏（唱）手法（concertato medium），而concerto 最早也包括人声合唱作品。现代意义的协奏曲大约于十七世纪最后二十年中出现，后来成为巴洛克管弦乐中最重要的曲类。除了“独奏协奏曲”（solo concerto：一人独奏，乐团与之协演竞奏），也有“协奏交响曲”（Sinfonia concertante：多人独奏，乐团与之协演竞奏或是独奏宛如交响乐一部分的作品）和“大协奏曲”（concerto grosso：乐队的一部分和另一部分之间对答交替，通常分成人数较少的“主奏部”和人数较多的“协奏部”）等不同种类的协奏曲，变化相当丰富。

协奏曲的主要卖点通常在于独奏家的过人技艺或明星魅力。布索尼将近八十分钟的《钢琴协奏曲》，就是挟泰山以超北海，名人技中的名人技。古典时期协奏曲通常有装饰奏（cadenza）

〔注：终止式与装饰奏（cadence & cadenza），在第五章我们提过，终止式（cadence）是结束乐句或段落是和声进行公式。这个字来自意大利文的“落下”，本意是指“和弦行进落在一个终点”。中文翻译的“装饰奏”（也有译为“华彩段”），原文 cadenza

也来自这个字源，表示那是乐团“停止”之后，给独奏 / 唱家的自由发挥段落。不过随着时代演进，古典乐派之后的作曲家通常自己谱写“装饰奏”，使其成为协奏曲中的一段独奏，不让演奏者自行发挥]，独奏家施展高超技巧，浪漫时期协奏曲中装饰奏则可有可无。贝多芬在其《第五号钢琴协奏曲》第一乐章，就以钢琴独奏段代替装饰奏。装饰奏原本留给演奏者即兴发挥，但作曲家可能自己也写装饰奏，或独奏家演出自己在家写好，或由别人谱成的装饰奏。总之，装饰奏常常可以带来惊奇（甚至惊吓），也让现场演奏乐趣更多。许多协奏曲让独奏与乐团飙出血脉汹涌、刺激异常的竞奏，不只演奏者你来我往好不精彩，观众也看得目瞪口呆大呼过瘾，堪称最具效果的音乐形式。当然也有许多协奏曲，若指挥与乐团表现不佳绝对会严重影响音乐表现。勃拉姆斯的协奏曲就宛如附独奏的交响曲，管弦乐是壁立千仞的巍峨大山，一旦风景做小了，眼界也就跟着受限。至于像巴托克在 1943 年写成的《管弦乐团协奏曲》（Concerto for Orchestra）则是把乐团各部分都当成独奏，要求每位团员皆得展现炫目耀眼的超绝技巧。虽然先前已有作曲家用过这个名称，但还是要等到此作问世才真正掀起“管弦乐团协奏曲”的写作风潮，成为极具特色的曲类。

丰富精妙的管弦天地

另一方面，许多乐曲虽然没有“管弦乐团协奏曲”之名，难度之高却不亚于协奏曲。拉赫玛尼诺夫不只是钢琴音乐大师，晚期的管弦写作也出神入化。他热心钻研各种乐器的性能，最后巨作《交响舞曲》（Symphonic Dances）的弦乐弓法还请到小提琴巨擘克莱斯勒协助编写，效果之好令听众拍案叫绝，技法之难也足以使乐手翻桌。说到管弦乐，我们所熟悉的西方管弦乐团规模，大约在十七世纪由卢利主导的路易十四宫廷乐团开始定型。至于乐团的内容，也就是实际编制，则要到十八世纪海顿与莫扎特的时代才算真正定型。十九世纪的乐团编制在此基础上持续扩大，与作曲家不断实验互动下逐渐定成现在的样式。今日管弦乐团的固定编制包括：

木管乐器：短笛（piccolo）、长笛（flute）、单簧管（clarinet，或称黑管、竖笛）、双簧管（oboe）、英国管（English horn）、低音管（bassoon，或称巴松管、大管）。萨克斯管（saxophone）一般而言不在编制内，但也属于木管乐器。

铜管乐器：小号（trumpet）、法国号（French horn）、长号（trombone，所谓的伸缩喇叭）、低音号（tuba）。

弦乐：小提琴（violin）、中提琴（viola）、大提琴（cello）、低音提琴（double bass）、竖琴（harp）。

敲击乐器：定音鼓（timpani）和各式鼓、铙、钹、铃鼓、响板、三角铁、铁琴（metallophone）、钟琴（glockenspiel）、管钟（chimes）、木琴（Xylophone）、马林巴琴（Marimba）、钢琴和钢片琴（celesta）等。

乐器的分类原则

钢琴和钢片琴虽可和风琴另成键盘乐器，但就其琴槌敲击琴弦的发声原理而言，自可归类于敲击乐器。现在木管和铜管乐器的区分，并不完全在乐器材质而在发声方式。木管乐器以切口和簧片发声，管身上开有音孔，通过开闭特定音孔改变管身的有效长度以产生不同音高。铜管乐器则是以嘴唇振动吹嘴发声。演奏者以气流改变嘴唇的振动频率，或使用按键、滑管等装置来产生不同音高〔注：Q：为什么管乐演奏者那么“不卫生”，常常在台上倒乐器的口水呀？A：哎呀，那不是真的“口水”，而是热气流通过管壁所凝结成的水分。如果不清，多了就会发出呼噜呼噜的声音，你可不希望听到吧！〕。所以即使今日长笛多以金属制成，短号（cornet）的乐器体多属木制，前者仍属木管，后者仍属铜管。必须特别一

提的是法国号虽属铜管，由于其音色特质和表现力得以和木管搭配互补，因此所谓的“木管重奏”常常可见法国号身影。木管五重奏的标准编制即是长笛、单簧管、双簧管、低音管、法国号，而铜管五重奏则是两把小号、一把法国号、一把长号和一把低音号。法国号左右逢源，虽然极为难学，却无比重要。〔曲目21〕

在学习困难度上可以和法国号分庭抗礼的，大概非双簧管莫属。这整人的乐器得把两片簧片缠绕在细钢管上做成吹口，再将裹上软木的吹口安在乐器上端的凹槽。乐器装置如此，说好听是“稳定”，说实在就是“难以控制”或“调整度有限”。所以过去乐团以双簧管调音，主因还是“迁就”它的性能，如此传统也就延续至今。不过现代双簧管制作远比以往精良，演奏者技术也大幅提升，并能以电子装置辅助音准校正，若说“迁就”那倒有点委屈双簧管了。现在一般乐团调音以 A 音为基准，音高定为 440 赫兹（每秒振动 440 次）。不过这个基准也是各地不同，欧洲乐团一般而言就都在 442 以上，我们的台湾爱乐也是调 442。以前的音高没有现在高，现在的 A 已比两百年前的 A 高了差不多半音，基准音愈来愈高也愈来愈亮。一般听众不见得能听出音高的差异，却能体会不同基准下的乐团声响，或明亮或沉稳的不同感受。

有的乐团甚至调到 445，那效果是光亮或刺耳，可能就见仁见智。

在古典时期（也就是编制定型时期）乐团仍以弦乐为主，而小提琴四根弦的定音是 GDAE，中提琴和大提琴是CGDA，低音提琴是 EADG。A 是四种乐器都共同有的定弦之一，最后就被选为调音之音。如果是没有弦乐器的管乐团，那就不必以 A 音为基准，因为管乐器有诸多移调乐器，而 A 音对它们而言不见得是最合适的选择。所谓移调乐器，就是乐谱上显示的音高和实际所奏音高并不相同，发音和记谱方法不一致的乐器。比方说对降 B 调单簧管而言，演奏一首没有升降记号的 C 大调乐曲，出来的声音会是降 B 大调。既然降 B 调单簧管会把乐谱的 C 奏成降 B，声音低了大二度，那么作曲家如果要使它吹出 C，记谱就必须高大二度 [注：Q：为什么调音不先在后台调好呢？A：因为舞台上强光一照，乐器随之热胀冷缩，音准也会跟着改变。所以一般而言都会在现场调音，这可不是演奏者偷懒呀！Q：我常看到演奏者给铜管乐器装一个塞子（？），或是弦乐器在琴桥上卡一个梳子（？），那是什么呀？A：那是弱音器。有的可以降低音量，有的则能改变音色。作曲家会在谱上注明是否使用弱音器和使用何种弱音器，有兴趣的话不妨特别注意乐器加了弱音器之后的效果喔！]。

为什么要这么麻烦？把所有乐器都做成 C 调不就好了吗？那是因为每个乐器有其最佳音色，

音管长度为 C 调时不见得音色优美。F 调法国号、降 B 调单簧管和降 B 调小号，都是同类乐器中音色最佳的范例。不过为了音色效果或简化读谱时所见的升降记号，也会制作不同调的乐器，A 调单簧管和 C 调小号就是最常见的例子。

博大精深的管弦乐写作

不同调性的乐器有不同的自然泛音，混合得好就会有非常丰富的音响效果，这属于所谓管弦乐法（orchestration，或称配器法）的学问。想了解管弦乐团各种乐器的基本声响特色，听一遍布里顿的《青少年管弦乐指南》（The Young Person's Guide to the Orchestra）大概就能有相当概念，但管弦乐法就没有那么简单了。这是一加一不等于二的化学变化，迷人的“声响调色学”。比方说小号的高音搭配小提琴的高音域，两者加乘会焕发出更光洁透亮的质感。大提琴和法国号一起演奏，你听到的不会再是大提琴与法国号，而是由这两种乐器混合出来，高贵、辉煌又坚韧的华美声响。理查德·施特劳斯交响诗《英雄生涯》（Ein Heldenleben）开头与勃拉姆斯《第四号交响曲》第一乐章第二主题就是这样的音色，而霍尔斯特（Gustav Holst, 1874—1934）《行星组曲》（The Planets）中《木星：喜悦之神》那感人至深的中段，现身时也是以如此配器为基

底。

说到管弦乐法，就不得不提拉威尔的《波莱罗》。从头至尾约十四分钟，音量不断增大，是音乐史上最长也最出名的渐强。但更疯狂的是除了结尾转折外，全曲从头到尾也就只有一段旋律。此曲首演时，有位女士在观众席大喊“这个作曲家疯了！”隔天拉威尔竟然表示，昨晚只有她了解《波莱罗》。

拉威尔真的疯了吗？那可没有。《波莱罗》之所以为《波莱罗》，一方面拉威尔设计出具有不断推进感的旋律和节奏，让音乐始终保有积极的前行脉动；另一方面，透过不同乐器搭配组合并开发前所未闻的音域，作曲家等于用管弦配器写变奏，让你听了不觉腻烦。像是第九段以法国号、两支短笛和钢片琴所调制出的音色，效果就极为特殊。可以混合多样泛音，也可以要长号吹超高音，旋律虽没变，声音色彩却不断在变，加上令人兴奋的节奏劲力与渐强效果，拉威尔没疯，疯的可是千千万万的爱乐者——从问世以来，《波莱罗》不只是拉威尔最著名的作品，也是古典音乐中最出名的经典。愈咀嚼《波莱罗》就愈能知其精奥，也就愈着迷于拉威尔的绝艺。但同样以小鼓节奏开始，同样是长达十分钟以上的渐强，同样是相同旋律但乐器色彩不断变化，

肖斯塔科维奇《第七号交响曲》“列宁格勒”第一乐章中段的进行曲，就予人完全不同的感受。作曲家以嘲讽笔法描写邪恶对人性的包围与攻击，更被指涉成纳粹对列宁格勒八百七十二日的围城，二战史上最惨烈的战事。先听拉威尔，再听肖斯塔科维奇，不难想象后者应当熟知前者的《波莱罗》，却能转化出截然相异的音乐世界。

管弦配器是钻研不完的学问，作曲家也各自有其招式。拉威尔为达目的不择手段，乐器常常能用则用，要求困难技巧，里姆斯基·科萨科夫却总希望给乐手方便，编制能省则省；前者灿烂如油画，后者透明如水彩，各有绝佳技巧与非凡想象。听听里姆斯基·科萨科夫在歌剧《隐形城传奇》（The Legend of the Invisible City of Kitezh）与《金鸡》（Le coq d'or），或拉威尔在《圆舞曲》（La Valse）与芭蕾《达芙尼与克罗伊》（Daphnis et Chloé）所展现出的奇幻世界，那声响概念虽然不同，却皆是非凡才华与苦功的成果。《达芙尼与克罗伊》的日出场景不仅旋律绝美，更把从夜晚到黎明的光影温湿、冷热和气象皆以音乐一一呈现，实是不可思议的魔法展演。

可同样写日出，理查德·施特劳斯《阿尔卑斯交响曲》（Eine Alpensinfonie）开头也有神乎其技的描绘，笔法又和拉威尔迥然有别。这世上没

有绝对正确的管弦乐法，但配器绝对有效果好坏之分。管弦写作是科学是艺术，也是可贵可敬的专业。愈是现代、当代作品，对音响音色就愈注重，招术也愈多。爱乐者自然不该错过今日作曲家所带来的听觉震撼，更何况对许多作品而言，色彩就是主旨，声音本身就是意义。

声乐：人类与生俱来的乐器

以上所讨论的都是乐器而非人声，但人声也可视为乐器，而所有去过 KTV 的人应该皆可体会，这乐器锻炼起来可没有想象中容易。演唱家或许得耗费经年，才能以腹部肌肉和横膈膜有效控制气息，掌握肺、喉、声带、嘴、鼻等器官的协调运作，找到最佳共鸣而发出优美且具各种表现力的声音。虽然有人是无师自通的天生歌者，多数人仍然是经过后天不断训练，方可在舞台上唱得自然流畅。万千听众着迷于帕瓦罗蒂

（Luciano Pavarotti, 1935—2007）矜贵明亮、浑然天成的高音与美声，却常忽略了要达到如此“浑然天成”，背后除了天分，更是辛勤不懈的苦功。

同样是人声，演唱技巧和风格随着文化背景而不同，也各有其美学标准。柏辽兹形容中国戏曲唱法像是“猫吃到鱼骨头噎到后的呕吐声”^[3]，

谷崎润一郎看西方歌者嘴唇的动作，觉得那“似乎是发音的机械，一种不自然的感觉油然而生”^[4]。西方美声唱法和东洋三味线歌吟，两者固然天差地远，但同样在西方，歌剧唱法与流行、摇滚或爵士唱法，相异也不可以道里计。有智能的歌者，会根据作品性质而以最佳演唱方式表现。女高音韩翠克斯演唱的迪斯尼与爵士歌曲，就没有多少厚重的歌剧腔。贝里奥为妻子柏贝里安（Cathy Berberian, 1925—1983）量身打造的《民歌集》（Folk Songs），更必须以不同唱法表现才能適切诠释。但论及方法，还是有健康与不健康，有效与无效的差别。西方声乐训练可能包括表现力最丰富的演唱技巧，让人不用麦克风、不用扩音器就能唱出凝聚且具穿透力，并可塑造各种音乐效果的歌声。许多歌手声音之奇之美，更是器乐难以企及的绝响。不论他们唱什么，那样的嗓音本身就是至高的享受与艺术，是世上最美妙的乐器。^[5]

歌手的发声方式不只和派别有关，技巧往往也和语言相连，这是德语系歌手不见得能唱好意大利歌剧，意大利歌手也难以掌握德文歌剧的原因。但人声毕竟是唯一能够同时表现歌词与音乐的乐器，对发音、咬字、语韵与语言的掌握，是歌者一生的修炼。像施瓦兹科普夫（Elisabeth

Schwarzkopf, 1915—2006) 和费舍——迪斯考 (Dietrich Fischer-Dieskau, 1925—2012) 的德文或勒胡 (Fran Ois Le Roux, 1955—) 的法文, 唱得字字可辨且无懈可击, 绝对是值得尊敬的伟大成就。无论是歌曲、歌剧还是合唱, “妥切唱清楚歌词”仍是衡量演唱是否杰出的重要标准, 也是绝大多数歌手所追求的目标。

不过, 歌手唱得是否清楚, 不见得会影响你是否欣赏一部音乐作品。许多爱乐者因为惧怕外文, 所以难得接触外国声乐作品, 或认为不会外文, 就无法欣赏艺术歌曲与歌剧。我觉得这实在过虑了。歌词虽然重要, 音乐与演唱也很重要, 甚至更为重要。不会日文, 并不妨碍我——以及时下千千万万歌迷——喜欢听椎名林檎与东京事变的歌。张国荣国语唱得很好, 但若有粤语版可选, 我还是喜欢听他唱粤语, 即使我不对照歌词就无法了解。流行歌曲如此, 歌剧与艺术歌曲亦然, 但愈是精致艺术, 愈去钻研探索, 所得自然愈多。不懂俄文, 一样可以被穆索尔斯基的史诗巨作《鲍里斯·戈都诺夫》(Boris Godunov) 所感动, 但若懂得俄文, 感动必然更深。就像若了解德文语法语韵, 必会更清楚瓦格纳头韵写作的过人之处, 欣赏时更能触类旁通。一边听音乐, 一边多少学点语文, 不也是乐事一桩?

指挥在做什么？

上述种种，无论器乐或声乐，演奏或演唱，至少都是音乐的实际制造者。“可是指挥究竟在做什么？”——即使是音乐会常客，很多人仍然有如此疑问。乐团团员都会看谱，那照着演奏不就行了，为何一定需要指挥？乐器演奏的技术大家不难想象，但指挥的技术又是什么，我们怎么欣赏指挥的艺术？

指挥当然有技术，其核心在提示与引导。指挥看的是乐曲总谱，团员看的是分谱，也就是只有自己那一部分的乐谱。定音鼓可能这下敲完，谱上是二十四个小节的休止符；长号这段吹完后，或许得等一百八十五个小节才再上场。当然团员可以时时警醒，随音乐进行数算小节，但最好还是有人提示。愈是陌生的作品，就愈需要指挥，告诉团员何时该准备演奏。然而每种乐器的理想反应时间都不同。弦乐或可在一拍前提示即可，木管和铜管就必须有更长的准备时间，方能妥适调整呼吸与乐器。团员准备愈充分，自然也就愈能奏好。一首作品那么多乐器进场出场，指挥得耳听四面、眼观八方，还要以适当而非干扰的手势引导。为何乐团在某些指挥手下错误率就是比较低，声音也比较优美整齐，指挥技术高下自然是关键因素〔Q：为什么有的指挥用，有的

却不用指挥棒？或有的指挥有时用，有时却不用？A：指挥棒是逐渐发展而出现的“乐器”，但指挥是否使用，并无规定，重点是如何透过表情与肢体清楚传达自己的意念。是否使用指挥棒牵涉到不同的指挥技巧，但每位指挥手法不同，大家可以多多观察】。

但乐器何时进场，只是指挥的提示事项之一。指挥要让团员预见音乐发展，而这包括速度变化、音量改变、节奏更异等等。既是“预见”，指挥必须给稳健的预备拍，提示也得先给。这就是为何指挥动作和乐团反应总是“不同时”——当然不同时，同时就已经太迟了。你若看到乐团明明是小提琴在演奏，指挥手却比向大提琴，那不见得是搞错了，再等几拍答案才会揭晓。指挥必须照顾那么多面向，而要七八十甚至上百人一起加速减速、渐强渐弱、变化拍子，实在绝非易事。演出协奏曲或歌剧，临场变化层出不穷，更需要机敏灵巧的反应与调度全局的能力。只是每位杰出指挥都有自己和乐团的沟通方式，外人不见得能懂。很多观众就看不懂俄国名家捷吉耶夫的指挥，觉得他双手胡乱扭动，毫无章法可言。但那些动作本来就不是为观众而比，看似随手一挥，其实都有提点，背后可是经年累月的功力。我曾看他指挥勋伯格的《第一号室内交响曲》

（Chamber Symphony No.1），手势清晰无比，提

示详尽且精准锐利，和指挥乐团熟悉曲目时判若两人，可见他的确具备全方面的指挥技巧，也有催眠听众与乐团的才能。

这最后一项，其实也是指挥家最为奇妙之处。赫比希（Günther Herbig, 1931—）和卡拉扬学习时，有次上课某同学一脸沮丧，感叹自己上周指挥的贝多芬《第九号交响曲》实在不好，很多该做想做的都没做到。“请问这是你第几次指挥这首交响曲呢？”一听到是第二次，卡拉扬哈哈大笑，“拜托，等你指挥二十五次之后，再来难过吧！”卡拉扬可不是倚老卖老：不比声乐或器乐，指挥的乐器就是乐团，技巧只能从排练与演出中琢磨，无法在家一练再练。但有些指挥家，一站上舞台就是有难以言说的催眠魔法。费城管弦总监奥曼迪（Eugene Ormandy, 1899—1985）有次指挥伦敦交响，一下手竟就是地道的甜润费城之声，几次排练就让乐团变换了面貌。罗马尼亚大师切利毕达克（Sergiu Celibidache, 1912—1996）在卡拉扬过世后重回柏林爱乐客席，也让乐团声响立即变成他想要的清澄透明。指挥的魅力往往只能意会而无法言传。技巧可以分析，“人”却是最关键也最复杂的妙处——因为如此，指挥就像钢琴家和声乐家这两种常常独当一面的音乐家，总是诸多话题的来源，也最容易造神捧成明星。奇事与趣谈、伟业与八卦，太多

故事绕着他们转，但我始终希望花边逸闻听过就好，别让自己追逐飞短流长而忘了音乐。

乐团首席之举足轻重

乐团要好，指挥是灵魂人物，乐团首席也很重要。乐团每个声部都有首席（principal）负责统整该声部的技术，诸如统一弓法、换气方式等等。好的乐团该让我们听见“一组”弦乐、木管与铜管，而不是乐手自行其是。敲击乐器首席负责定音鼓，威风凛凛坐在乐团中后方，你一定认得。〔Q：乐团团员有固定的坐法吗？为什么木管乐器要坐在铜管前面？A：现在的位置排法多属乐团最佳声音效果，让声音不会干扰且具立体感。不过指挥可以有不同要求，场地和乐曲特色也会影响乐器摆放位置〕至于管弦乐团首席（英文称为 Concertmaster 或 leader）则由第一小提琴首席担任，除了负责技术问题，也担任乐团代表，协助指挥提示乐团。有些指挥比划不清，乐团却能奏得整齐一致，不得不说是团员与各部首席的功劳。有次我问格拉夫曼，像费城管弦这种顶尖乐团，如果遇到糟糕指挥也能表现好吗？“那要看糟到什么程度。在我年轻的时代，如果指挥只是普通糟，乐团的确也就演奏得普通，”大师如此回忆，“但如果非常糟，那基于荣誉感，乐团反而会非常专注，非常努力演奏——

总不能让这烂指挥砸了自己的招牌吧！”乐团演奏眉角众多，也有不同于独奏的技巧。比方说由于声音传导的特质，敲击乐手需要稍微提前一点奏出，其声音才会和乐团真正合拍。这“稍微一点”，可能只是零点一秒不到。事实上不只敲击乐手如此，乐团全体都必须非常机敏，首席更得时时警醒。管乐就常得看弦乐首席，弦乐首席也得听管乐再做反应，各部团员必须对声音出来的时间有所协调，才能发出美好且一致的声音。不同场地的残响不一，乐团也得随之调整奏法。既要听自己的声音，更要听别人的声音，乐团工作需要天分更需要经验，如遇杰出演奏，还请大家千万不要吝于掌声。

音乐知识不等于音乐

这一章中所提到的任何议题，无论篇幅，其实都是一本厚书的内容，需要音乐家以一生去实践实验，更可以无穷无尽写下去。不过——

鸟雀有时去找谷物，衔了满嘴最后喂给小鸟，自己连尝都没尝过。我们这些迂腐书生也是一样，从书中搜刮知识，将其存放嘴边，最后只是为了吐出来，散播在风里。

写着写着，不由得想到蒙田（Michel de Montaigne, 1533—1592）的警告。是的，无论看了多少读了多少，关于音乐，最重要的仍是聆

听。知道有降 E 调、降 B 调和 A 调等等不同的单簧管，并不能代替亲自听过它们的声响。没有实际聆听，再多知识都只是空话。不过形式与技术，都只是音乐的表象和工具。古典音乐可不是演奏出音符就好，下一章让我们一起来讨论“诠释的艺术”。

注释

[1] [Kenneth Hamilton. After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. Oxford: Oxford University Press. 2008. 41.](#)

[2] [同上， 42–43.](#)

[3] [见柏辽兹《中国音乐风俗》（Moeurs musicales de la Chine）一文。](#)

[4] [谷崎润一郎，李尚霖译，2009年，《阴翳礼赞》，第87页，脸谱出版。](#)

[5] [以女高音为例，即使我只能透过录音欣赏，全盛时期的韦利奇（Ljuba Welitsch, 1913–1996）、尼尔森（Birgit Nilsson, 1918–2005）、维什涅夫斯卡娅（Galina Vishnevskaya, 1926–2012）、彼德丝（Roberta Peters, 1930–）、普莱丝（Leontyne Price, 1927–）、克雷斯宾（Régine Crespin, 1927–2007）和班步丽（Grace Bumbry, 1937–），对我而言都有独一无二、无可复制的美声，而这份名单大可以继续延长。](#)

第七章 诠释的艺术

前一章我们讨论了许多问题，不过都着重于技术层次。技术很重要，但那是执行能力，要执行什么以及执行出什么结果，其实更为重要。指挥最关键的工作就是诠释，因为只有他见树也见林，了解作品的每一个环节，才有办法对乐曲提出完整的解释。

因此这一章，让我们特别来谈诠释（interpretation）。

很多人对“诠释”感到困惑。直到现在，我都常听到有人说古典音乐是很没“创意”的艺术，或者不知道古典音乐演奏可以有什么创意——这种音乐不是都照谱演奏吗？如果演奏者只是执行作曲家的意志，又何来自己的创意可言？

甚至有些音乐人也如此认为。在《音乐与男性霸权》（Music and Male Hegemony）这篇论文中，音乐学者谢泼德（John Shepherd）认为男性透过记谱，以符号精确记录并传达音色、音高、节奏等音乐要素，进而达到控制。在古典音乐中，谱上架构就是一切，写作必须遵循和声与节奏的规范，包括音色都必须维持作曲家所要的纯度（purity），不允许规则之外的标记。面对乐谱

我们只能乖乖服从，忠实执行作曲家的指令。

然而，谢泼德的论点从根本就错了。真正的事实是，不但音乐家常常不按乐谱演奏，作曲家更常给予演奏者相当大的表现空间，让他们自行决定音乐该如何演奏。这可以分成许多面向来讨论。首先，让我们从作曲家“没写在谱上的”开始。

作曲家没写出来的音乐

“没写在谱上？等等，作曲家不是把一切都写在乐谱上吗？如果没写，我们又如何讨论呢？”——我完全可以理解这样的错愕，但实际上，他们还真的不会写下一切：“作曲家只会写下，对在他的时代受过良好教育的音乐家而言，仍然不完全清楚的信息。”[\[1\]](#)

说这句话的是大音乐家与学者列文，这的确合乎音乐史的真实情况。就拿最简单的例子来说：大家可能都听过小约翰·施特劳斯的圆舞曲。即使是单独欣赏的艺术创作，这些圆舞曲很多都是供实际伴舞之用，因此演奏时若要强调舞蹈感，往往会拖长第一拍而压缩第二拍的时值，也就是把“澎——恰——恰”的三拍节奏强调“澎”的第一拍。可是作曲家在谱上仍把三拍等

分处理，不会把第一拍写成附点，延长首拍的时值。因为对小约翰·施特劳斯而言，只要熟悉圆舞曲，就会知道这拍子该如何表现，他不用费心把节奏写死。同样的道理，在十八世纪的法国宫廷，卢利指挥自己作品时，第一拍也是稍微拖长而让音乐显得更有前进感。谱上的两拍还是等分，演奏时首拍却宛如加了附点。

没有看过圆舞曲，或是不知道卢利演奏风格的人，他们大概就只会按照谱上的节奏处理。对乐谱而言，这是正确；对音乐而言，这可能就是错误。不只如此，作曲家给演奏者决定的要项，其实非常丰富。在巴洛克时代，演奏者可以自己加装饰，作曲家也不常标示强弱，甚至连速度都不给。反正演奏者可能就是作曲者自己，而处于同一时空的其他音乐家，见了乐曲也就知道其所应有的风格与速度，不会把歌调错认成舞曲。更重要的特色是“通奏低音”或“数字低音”（Basso continuo）：乐曲的低音和弦并不写明，只用单音线条与数字代表。当时受过键盘演奏训练的人，见到如此写法就会知道该弹哪个和弦，并根据这个和弦即兴演奏旋律。如此实践称为“兑谱”（realization）。作曲家未写出确切的音符，乐手的即兴演奏也不会次次相同，不同演奏者更会有不同的兑谱法。但对此时的作曲家而言，数字低音重要的信息是和弦，其他的就留给演奏者

决定。

如此做法精省写作时间又节约纸张，可谓皆大欢喜。但随着音乐学习愈来愈普及，业余演奏者愈来愈多，到了古典时期一般演奏者已经不具备兑谱能力，作曲家也希望在音乐中描述更多，给予更清楚的信息与控管，数字低音写法也就功成身退。即便如此，此时作曲家仍然给予演奏者相当大的自由空间。莫扎特弹钢琴协奏曲时，乐团齐奏部分他会在键盘上跟着弹（leading in），虽然谱上并没写钢琴部分。到了钢琴演奏段，凡遇重复乐句他都会予以变化并加上装饰，不会让旋律两次一样。如此精神也可延续到肖邦。他的演奏次次不同，不只弹法相异，连音都不太一样。光是一首作品九之二《降E 大调夜曲》，依照他留给学生的乐谱，我们就可发现各种不同的装饰音型。无论是莫扎特的变化与装饰旋律，或者是肖邦的华彩音型，这些都没有印在正式出版的乐谱上。一方面因为大家都这样做，所以作曲家不用写；另一方面，这些更动或添加本来就是因地制宜的即兴发挥，是作曲家留给演奏者的自由空间，没有必要硬性规定。就像巴洛克或古典乐派协奏曲中，独奏家可在段落衔接、乐团留白处自行加花，或作曲家索性留一段装饰奏让演奏者炫技，这些都是当时作曲家和演奏者共同实践的演奏习惯。当它们不再为后人普遍所知，作曲

家就必须在乐谱上标示清楚。经过学习，今日的演奏者一样可以兑谱，但只照古典时期作曲家写在谱上的音符演奏，不敢自行微调旋律并添加装饰，所演奏出的音符（甚至音乐）必然较那时的一般实践少。学习如此知识并获得即兴编奏的技能，自然也属于诠释的范围。

以上种种，皆属作曲家没有写出，却预期演奏者必须演奏的情况，但对于音符和指示都清楚写好的作品，演奏者仍有非常大的诠释空间。拉威尔和斯特拉文斯基都曾表示过，演奏者无须“诠释”，只要“演奏”他们的作品。然而现实是，当演奏者决定速度的那一瞬间，那速度就已经是他的诠释。什么样的“快板”（Allegro）才是快，什么样的“慢板”（Adagio）才是慢？“行板”（Andante）的意思是“走路的速度”，但不同作曲家心中“走路的速度”又怎么会相同？对二十一世纪的我们而言，我们又该如何理解十九世纪的走路速度？如果光是速度就可以有各种不同解读，那么对音色的想象与塑造、声部的平衡与凸显，变化更是无穷无尽。

甚至连看似最客观的强弱指示，也可以牵涉到主观判断。看到“强”（forte）就演奏大声，看到“弱”（piano）就小声，这不是一清二楚？可实际情形仍旧变化多端。以“强”为例，若要强调，

大声喊叫当然是一种方法，但突然噤声也可以引人注意，有时效果甚至更佳。当作曲家写下“强”，他究竟要的是什么？从指挥家彪罗到俄国钢琴巨擘纽豪斯，太多音乐家都曾表示过“强其实可弱，弱其实可强”的道理。如何强如何弱，每一个决定都是演奏者的判断，自然也就是诠释。

作曲家无法垄断对自己作品的解释

说到底，音乐家对乐曲的诠释，来自对作品、作曲家与时代风格的理解，也出于自己的经验、体会与想象力。而我必须强调的，是诠释的空间非常宽广，其中有对作曲家意志的实践，也有属于演奏者的创造。作品本身自成意义，有自己的逻辑和脉络。作曲家无法垄断对自己作品的解释，演奏者更可以提出自己的见解，即使那不见得和作曲家的想法相同甚至相近。

我知道这听起来像是罗兰·巴特（Roland Barthes, 1915—1980）那如雷贯耳的“作者已死论”。不过，我们还是可以再多看一些例子。

指挥家、作曲家萨洛宁（Esa-Pekka Salonen, 1958—）当年至意大利进修作曲时，指导老师卡斯提吉欧尼（Niccolò Castiglioni, 1932

—1996) 给他一首自己的作品，要萨洛宁就此曲作分析研究。“那是很复杂的曲子，”萨洛宁回忆，“拿来一看实在瞧不出什么脉络。我花了好多好多时间，才从错综复杂的音型结构中看出一点端倪。”

那一个星期，萨洛宁哪儿也没去，关在房里对着乐曲来回思索——终于，终于他看出了乐曲内在的规律逻辑，慢慢找出解码的方法。随着花的功夫愈来愈多，他所看出的细节也就愈来愈丰富，自信心愈来愈强。当他把论文写好并和老师报告时，他确信自己已经完全分析出卡斯提吉欧尼的作曲意图与写作手法，作品的大小结构皆被他整理得清楚分明。

“真是非常感谢，你一定花了很多时间，才能整理出如此详尽的分析。”带着微笑，卡斯提吉欧尼看着眼前的芬兰学生，“但是，身为这首曲子的作者，我必须诚实告诉你——这其实是我乱写的，乐曲根本没有任何逻辑脉络可言。”

不用说，萨洛宁当下自然觉得被耍了，而且极其愤怒：“早知如此，那个礼拜我大可以出去游玩，好好享受意大利的阳光呀！”但转念一想，他明白这是老师给他的震撼教育：“一、再怎么没道理的作品，分析者还是可以自己整理出一套道理；二、无论整理出什么道理，真相可能永远和自己的分析相异，甚至相反。别以为自己

做了苦工，所得到的就会是正确答案。”^[2]

只是卡斯提吉欧尼真的说了实话吗？我们不妨再来看另一个例子。

白先勇的短篇小说集《台北人》是家喻户晓的经典。不只文学价值突出，也因故事和时代密切连结，加上频繁出现的影射比喻，让无数读者学者投身考证。比方说首篇《永远的尹雪艳》，宛若死神化身的女主角，是否真有其人？“尹雪艳”之名又从何而来？“玉带林中挂、金钗雪里埋”，如果《红楼梦》中的“薛”宝钗是如“雪”千金，那么“尹”会不会是“隐”的暗喻，“尹雪艳”就是“隐冷艳”？

在演讲中，白先勇给了让人惊讶的回答：

她是冰雪美人，叫“雪艳”，好极了。而她姓什么呢？如果姓王，王雪艳，那就糟糕了；姓李，李雪艳，木子李也不对味，让她姓“尹”，这个字那么一弯下来，一勾，我觉得很美，合乎我心理的要求。^[3]

有了作者现身说法，“尹雪艳”命名之谜应该有了解答吧？但“尹”字之发音若不是“隐”，纵使字型再美，白先勇是否仍会选择“尹”呢？即使作者本人未曾如是思考，或主观上想的是另一回事，谁又知道他潜意识里没有如此想过？当卡斯

提吉欧尼自以为随兴地在谱纸上乱写，他又怎能确定自己的“乱写”其实不曾暗藏某种连他也无法察觉的内在规律？或许当他“乱写”十首乐曲，在那些“涂鸦”中就会浮现一致的安排体系——不然，弗洛伊德那部《梦的解析》又如何而来？

也像弗洛伊德的研究，这两个例子并非告诉我们可以肆无忌惮地胡乱诠释。相反的，它们所带来的最重要的讯息，或许还是在提出诠释之前，演奏者必须对一部作品诚意正心地下足苦功，找出作品的内在逻辑，提出能自圆其说的想法。唯有如此，分析与诠释才有意义。

诠释必须有所本

高中时我曾参加几次古文朗读比赛。朗读当然需要声音技巧，但更重要的是了解作品意涵并正确句读。记得有位参赛者把诸葛亮《出师表》的“今天下三分，益州疲弊”硬是断成“今天，下三分，益州疲弊”——不用说，这不只和奖项无缘，更成了笑话。

语言有文法，音乐也有规则，了解文法与规则，才能判断作品所欲表达的意思。很多人认为肖邦的音乐浪漫，可以天马行空，但他可是最讲究音乐文法的作曲家与钢琴老师，总是不厌其烦

地为学生强调最基本的音乐规律与分句。他的学生米库利（Karol Mikuli, 1819—1897）就曾表示：

肖邦最重视正确的句法。错误句法对他而言，就像是某人费力背诵一篇以不熟悉语言所写成的讲稿，不但不能关照正确的音节数量，甚至还可能在字中间停顿。文盲式的分句，只是显示音乐对那些伪音乐家而言根本陌生且不知所云，而非他们的母语。^[4]

句法正确，才能说出音乐的正确意义。十九世纪的肖邦名家克雷津斯基（Jan Kleczynski, 1837—1895）也说：

（一般而言）在一段八小节谱成的音乐乐句中，第八小节结尾通常表示这段思绪的终止，而若是在语言中，无论是说或是写，我们都应予强调。在此处我们应该稍微停顿或降低音量。而这段乐句中的次要分句，则出现在每两小节或每四小节后，需要稍短的停顿，就像是需要逗号或分号一样。这些停顿极为重要。若没有它们，音乐就成为接续不断但没有意义连结的声音，成为不可理解的混乱，就像说话没有标点或抑扬顿挫一般。^[5]

这只是最基本的分句，还要加上和声张弛、节奏处理与结构对比，才是基本音乐文法。了解文法，读谱研究才有意义。说话讲究言之有物，演奏也并非只是绚烂技巧或美妙声音的炫示，这也就是为何虽有主观喜好，音乐演奏的品评仍有极大客观讨论空间的原因——这甚至无关品位，而是基本音乐教育，避免让自己奏唱出“今天，

下三分”的荒谬句子。萨洛宁当年所面临的挑战，是一份完全没有规律、看不出写作文法的作品，因此得花更多的时间心血译码。但绝大多数创作，都有所依据的规则，演奏者也以此了解作曲家的想法并提出诠释，即使作者自己不见得清楚。提到这点，艾柯解释得再明白不过：

当作家（或艺术创作者）说他工作时并未思考过程规则，意思其实是说他创作的时候不知道自己懂得规则。幼儿说母语无碍，但他没办法将语法写出来。语法学家并不是唯一懂得语言规则的人，幼儿也懂，只是他自己不知道。语法学家不过是通晓幼儿为何及如何懂得语言的人。[\[6\]](#)

再强调一次，喜好可以全然主观，但音乐家并不是只学技巧就好。诠释必须有所根据，评论者也不是单凭感觉臧否。

诠释随着了解而深刻

随着对作品了解愈多，也能从中看出愈多表现可能。我自己也经历过许多思考转折与诠释观点变化。以我非常喜爱的舒伯特《三首钢琴作品》（Drei Klavierstücke, D946）为例，这是舒伯特最后、也是最常被忽略的作品之一：现在情况似乎有所改变，愈来愈多钢琴家在音乐会排出此曲，可是在我初识它的高中时代，确实谈不上知名。因此我不但自己弹，也怂恿别人弹，总觉

得如此精彩音乐该有更多人知道。特别是其中第二首，旋律峰回路转，中段美得不可置信，完全是来自幽冥恍惚之境的梦幻呓语，不可多得的神奇妙笔。

多年后，当好友钢琴家安宁要从新英格兰音乐学院毕业，不用说，我又极力推销，希望他能在毕业音乐会上弹奏。没想到他提了两次，都被指导教授谢尔曼（Russell Sherman, 1930—）否决，要到第三回才得到大师勉强准许。

为什么谢尔曼不同意呢？就和多数钢琴家一样，他不喜欢《三首钢琴作品》。那年傅聪到波士顿演出，我问及此曲，傅聪也不喜欢：“我觉得这三首曲子很难放在一起当成一组，曲子也有些问题。虽然美，但不是很合理，我还是持保留态度。”

当时安宁也在场，但显然这些前辈没有影响他的决定。那场音乐会演出非常成功，连谢尔曼都很高兴。一改先前的质疑，他告诉安宁：“我很高兴你坚持弹了《三首钢琴作品》，你的演奏也说服了我接受它们。”

钢琴家高兴，听众高兴，指导老师高兴……大家都很高兴，除了我以外——怎么也说不出口

的，是我其实失望至极，一点都不喜欢安宁的诠释！可回家静心想想，他的处理却很“正确”：若照舒伯特原来的设计，这三曲确如傅聪所说，放不到一起。安宁在反复段与速度上多所调整，透过各种巧思整合各曲，确实提出逻辑合理的想法，还能说服刁钻挑剔的谢尔曼。但如此一来，这三曲的美感对我而言也就丧失大半。我主观上不喜欢安宁的演奏，客观上又不得不佩服他的处理。唉，原来理性和感性可以打架成这样！也难怪傅聪和谢尔曼都不演奏这组作品。

从此，我再也没有向钢琴家推荐《三首钢琴作品》，甚至也改了看法——要弹就单独弹第一或第二首吧！三曲放在一起，确实有其尴尬，或许还是别弹比较好。

但我怎么也没想到，八年之后，在 2012 年四月底，居然是傅聪在台北弹了《三首钢琴作品》！这实在太让我惊讶了。难道大师改了看法？

倒也不是。我还是觉得这三首有问题，像是做衣服却露了线头。但这里面毕竟有那么多好东西。我希望能透过演奏掩盖这些线头，让大家欣赏到衣服的美好。

的确，演奏家要先能说服自己，才有可能说服别人。傅聪没有改变他对这部作品的看法，却

找到了说服自己的诠释。那天傅聪的演奏和我的想法也很不同，但他的确提出使作品合理化的见解，也让我欣赏到《三首钢琴作品》更丰富的表现可能。

解放想象力

不过上述种种，都属于作者没有明确解释自己作品的例子。如果作曲家清楚且仔细解释了他的作品，我们是否就应该奉作曲家的话为主臬，只能以作曲家的意见为意见？柴可夫斯基的《第四号交响曲》，或许可以提供我们一些不同想法。

这首交响曲是作曲家三十七至三十八岁的作品，也是其经典名作。柴可夫斯基对此曲相当有信心；他的学生塔涅耶夫（Sergei Taneyev, 1850—1918）曾质疑这首交响曲第一乐章太长，发展“令人想起标题音乐”，而柴可夫斯基回信表示：

我的交响曲当然是标题性的，但这个标题却绝不可能形诸文字，这样会引起嘲笑和显得滑稽。交响曲——一切音乐形式中最抒情的一种——不是正该如此吗？交响曲不是应该表现难以言传的、出于内心而要一吐为快的一切吗？不过，说实在的，我曾经天真地设想，这首交响曲的思想是十分清楚的，即便没有标题，它的意念也是大致可辨的。请别认为我打算向您陈述难以言传的感情深度和思想之伟大。其实，我的交响曲是仿效贝多芬

《第五号交响曲》的，我仿效的不是他的音乐思维，而是他的基本思想。[\[7\]](#)

至于这个标题是什么，柴可夫斯基在写给好友、赞助人也是此曲的题献对象梅克夫人（Nadezhda von Meck，1831—1894）的信中，还是透露了内心的话：[\[8\]](#)

在我们的这首交响曲里是有标题的，也就是说，能够用语言来解释它企图表达的内容，而我能够并且愿意向您，仅仅向您一人，指出它整个的以及分乐章的涵义。当然，我也只能概括地做到这一点。

接下来，作曲家以文字和谱例，清楚解释这首交响曲第一乐章的各段发展：

引子是整首交响曲的核心，是绝对主要的思想。

（第一主题）这是注定的命运，这是一股命运的力量，它阻碍人们奔向幸福，达到目的，它嫉妒地监视着，不让幸福和安宁完满无缺，它就像达摩克里斯的剑[注：达摩克里斯之剑（The Sword of Damocles），古希腊传说中，大臣达摩克里斯（Damocles）奉承国王迪奥尼修斯（Dionysius）是世界上最幸福的人，结果国王和他互换位置：达摩克里斯在开心饮宴时，赫然发现头上竟倒悬一把仅以马鬃系住的利剑，方知国王的寓意：风险永远与权力同在，安逸背后总是暗藏杀机]一样高悬头顶，经常令人内心不安。它战无不胜，你从来也占不了它的上风。

（第二主题开头）失望和不满愈来愈强了，愈尖锐了，离开现实，沉醉到梦中，岂不更聪明吗？

（第二主题后段）欢乐啊！至少是有一种甜美的幻想出现了。某一个幸福愉快的形象闪现了并且向某处招手呢。

多么好啊！令人腻烦的第一快板主题现在已经远去了！幻想逐渐完全掌握了心灵。一切烦恼和不快都忘却了。瞧，这就是，就是幸福！（引子主题重现）不！这是一种幻想，而命运现在又从幻想中觉醒了。

总之，整个生活就是艰难的现实和稍纵即逝的幸福梦的不断交替……不存在安逸的码头。漂浮在大海上，趁它还没有抓住你，使你沉入海底。这大概就是第一乐章的标题了。

柴可夫斯基的解释相当详细，逻辑也很一致，但还是有人要提不同想法。音乐学者麦克拉瑞（Susan McClary, 1946—）在其著作《阴性终止》（*Feminine Endings*）第三章“古典音乐的性政治”（*Sexual Politics in Classical Music*），先是讨论比才的歌剧《卡门》，又援引柴可夫斯基的《第四号交响曲》继续申论：[\[9\]](#)

接下来我想检视的这个交响曲乐章，其性格描绘与叙事和《卡门》出奇相似：柴可夫斯基《第四号交响曲》（1877）。两者的相似处其实并非巧合。柴可夫斯基写作前不久观赏了《卡门》，并称作品“悦人”（*joli*），虽然他以较严肃的语气总结对《卡门》的看法 [……]。

柴可夫斯基写作这首交响曲时仍深受到《卡门》的影响，研究他以何种方式为这个乐章重新建构《卡门》以及奏鸣曲

常规中的性别政治，相当引人入胜。

麦克拉瑞以《卡门》的诸多素材来比拟这首交响曲的第一乐章。引子是“充满军事隐意的前奏起头”（《卡门》男主角是军人），第一主题“衬着这压迫式父权的背景出现”，第二主题则“像卡门一样，它风骚、诱人又狡诈。它的轮廓带着变化音滑动，它的片段令人抓狂地在每个音域回响”。

不用说，麦克拉瑞自己也知道，她对第二主题的诠释实在异于柴可夫斯基写给梅克夫人的解说，但她在自承此点后又进一步提出更多的“卡门版诠释”，甚至主张“柴可夫斯基与比才同样描述欲望客体为邪恶、滑溜、具致命潜力。我们将看到柴可夫斯基写作这部交响曲时，自己对性欲特质的观点其实极端矛盾；但也诚如我们前面所见，他所处时代的文化观点亦然”。

等等，论文真的可以这样写吗？只因为柴可夫斯基看过《卡门》，就能够断定《第四号交响曲》其实是作曲家重述卡门的故事，甚至还能从中听出作曲家的性倾向与焦虑？作为学术研究，麦克拉瑞在此自说自话，论证经不起检验；但作为单纯的欣赏者，自说自话其实没有什么不对。如果麦克拉瑞亲自站上指挥台，努力实践自己

的“卡门版诠释”，我也绝对赞成。毕竟，说不定柴可夫斯基没有对梅克夫人说实话，甚至对自己也没有说实话，或者说不成实话——想要描写云，下笔倒成了雾；想要给苹果，拿出的却是梨。就算是最顶尖的创作者，也不能保证自己意念可以精准无误地传达给阅听大众，基耶斯洛夫斯基更表示他的电影“若能表现自己想法的百分之三十，就可称为成功”。一旦我们不经思索，就把作者的解释（或借口）当成百分之百，那其实正是盲目的开始。

但就算柴可夫斯基说了实话，也不表示我们不能提出自己的想法。作者与作品的原意，不会必然压倒之后的诠释。更何况有时离作品愈远，反而愈能看清真貌。《哈姆雷特》自问世以来就引发众多解读，至今论述已经超过十余万笔。二十世纪学者受精神分析与存在主义影响，由这两角度探讨果然收获丰硕，即使莎士比亚本人很可能不这样想。不过无论如何，只要写成文字，就会受到一定的限制——莎翁心中哈姆雷特和叔父克劳德的关系，绝对和二十世纪后半的核武对峙与美苏冷战无涉。音乐既然是更抽象的艺术，也就更能让我们透过它建构出自己的想象世界。肖邦作品十五之三的《g小调夜曲》伤感而戏剧化，作曲家原本加上“悲剧《哈姆雷特》观后感”的批注，后来却划去不表，要听众自己去

猜。这实在聪明：一旦被文字限定，那首夜曲就只能是《哈姆雷特》而不是《李尔王》，更不会是《悲惨世界》或《泰坦尼克号》。

历史录音与考古演奏

也因为诠释如此重要，当我们听一首乐曲，我们不只品味作曲家，同时也欣赏表演者。绝大多数的演奏、演唱家，都认为作曲家比表演者重要。若没有作曲家先写出作品，巧妇也难为无米之炊。如此谦虚自持，把自己当成作曲家仆人的态度，当然值得尊敬——不过那是出自于表演者的观点。就像某友若自称“愚兄”，并不表示我就要叫他笨蛋。就欣赏与评论的角度而言，我认为演奏家和作曲家其实一样重要。至少，演奏家不会比作曲家不重要。这也反映在学术研究上：以往的音乐学只重视作品和作曲家，但近二十年来学界愈来愈重视演奏与诠释，开始讨论演奏风格与诠释观点的变化。这其实是认清事实。以家喻户晓的贝多芬为例，他的乐谱面貌在这一百年间改变不大，录音中所呈现的诠释观点与演奏风格却变异甚多。演奏家直接塑造并影响了我们对音乐作品的认识，每个时代也各有其不同特征。

就室内乐而言，以前的演奏者随兴演出，每位成员可以有不同的句法和观点，大家“在一起

演出”这件事就是重点。但现在的室内乐演奏把“诠释作品”当成重点，演奏者要讨论出一致的逻辑和奏法，包括弦乐的弓法、揉弦、滑音，木管与铜管的换气等等细节，更不用说分句法和段落设计。以往的钢琴独奏左右手常不在一起，和弦常改奏成琶音[注：琶音（Arpeggio），指一串和弦音从低到高或从高到低依次奏出。以 C 大调三和弦（Do, Mi, Sol）为例，如果三个音一起弹就是和弦，如果三个分开弹，按照 Do, Mi, Sol 往上或 Sol, Mi, Do 往下走，就是琶音]，更有诸多舞台习惯，包括在乐曲之前或之中即兴弹奏前奏或间奏。歌唱家常常自加装饰，还可能自添乐曲：那时明星歌手可以穿戴自己的行头（不管剧情是什么），甚至可以唱自己喜欢的咏叹调而不唱歌剧里该唱的咏叹调。无论是独奏、重奏或乐团合奏，器乐还是声乐，二次大战前的风格皆比现在自由，速度弹性与变化也都较现在强烈。

相较于此，二战后的风格不但比较理性直观，在1970年代更蓬勃兴起“考古运动”（HIP: Historically Informed Performance，也有人称其为 authentic performance），其逐渐累积的成果已大幅改变了今日的诠释风貌。所谓“考古运动”，是演奏者根据历史资料尝试重建过去的演奏式样，包括以过去的编制、乐器、奏法、调律、音高、速度和演奏习惯等等来诠释作品。以前的调音比现在低，音高定准各地不同，调律方法也不一

样。巴洛克时代的琴弓比现在短且轻，弦乐使用羊肠弦，演奏不用揉弦，歌手发声也较平滑而无抖音。现代乐团里的木管和铜管乐器，几乎都是二十世纪改良过后的版本。铜管的变化尤其剧烈，按键式法国号和昔日自然号，几乎可说是两种不同的乐器〔曲目03〕。键盘乐器的改变也很大，钢琴更是沿革多次才演化成今日的样貌。比较传统派指挥卡拉扬或伯姆（Karl Böhm, 1894—1981）与考古运动派如赫尔维格（Philippe Herreweghe, 1947—）录制的莫扎特《安魂曲》，前者恢弘雄浑千军万马，后者快速锐利机动活泼，两者相差之大，可能会让初次欣赏的人惊讶又困惑。听仿古乐器（period instrument）演奏，知道海顿、莫扎特时代的钢琴，无论触键声响或踏瓣效果都和今日同样名为钢琴的乐器天差地远（那时还没有踏瓣，延音装置是以腿操作横杠），自然也会让我们思考不同乐器间的适用问题。这几乎已是新一代音乐家的必备技能与思考。当我访问 2010年肖邦大赛冠军阿芙蒂耶娃（Yulianna Avdeeva, 1985—），问及她研究肖邦作品，是否对乐谱指示有所疑惑，又该如何解决，她回答：

自然有。我解决的方式，是回到肖邦当时所用的乐器。无论是普莱耶尔（Pleyel）或埃拉德（érard），这两种钢琴虽然很不同，但和现代钢琴相比，它们音量都小很多，声音消逝的速度也快很多，泛音〔注：泛音（Overtone），一个音发出时，一般而

言都不会只有一个频率。若以发出的音为基频（fundamental frequency），那么其第一个泛音就是比他高八度的音（频率为基频的两倍），第二个泛音则是比这个八度再高五度的音（频率为基频的三倍），之后是频率为基频四倍、五倍、六倍等等的音。基频决定音高，而泛音决定音色] 却更丰富。肖邦一些力度或踏板，特别是混合多种和声的长踏板，在现代钢琴上听起来常令人不解。但我在肖邦当时的乐器上试验，就知道那是肖邦创造不同色彩与效果的方法。一旦体会出肖邦想要什么效果，我就会努力在现代钢琴上实现，也就不再为那些指示困惑。[\[10\]](#)

一如阿芙蒂耶娃的实验与“转译”，时至今日，考古演奏已经成为一派诠释方法，让演奏家重新思考乐曲。阿巴多和拉特尔这两位柏林爱乐音乐总监虽以指挥现代乐团为主，但他们一样可以参照考古演奏方法，塑造出弦乐无（少）揉音、声响不厚重，音量与句法都接近仿古乐器乐团的演奏。但我必须强调，“HIP”一如其义“本于史料的演奏”，考古演奏是近四十年来的“发明”，所呈现的美学也反映现代的演奏风格与标准——乐团合奏整齐、弹性速度节制、声响精致优美、强调正确精准，这和录音中所记录的二十世纪上半的演奏实在大相径庭。就时序而言，历史录音中的演奏当然比考古运动派的诠释更接近过去，但现在绝大多数的音乐家并不这样诠释。考古演奏所呈现的“真实”必然只是部分而非全貌，而在缺乏录音佐证的情况下，我们永远无法确切得知，录音出现前的演奏演唱究竟是什么样子。

欣赏音乐，也欣赏演奏家的诠释

但无论如何，基于现在绝大多数听众都是借由聆听别人的表演来认识乐曲，多欣赏多比较，总是有益无害。有些作品我本来并没有特别喜爱，却因为听了某个版本而从此迷恋。

别太快决定自己喜不喜欢一首曲子，多听几种不同的演奏、演唱，或许会有意想不到的结果。

音乐表演家既然至为关键，自然也可以成为我们的欣赏重心。卡拉斯（Maria Callas, 1923—1977）的意大利语歌剧演唱让无数乐迷与声乐家倾倒并钻研，而富特文格勒留下的指挥遗产，也绝对能自成一套博大精深的学问。对于诠释，只要演奏者能够提出逻辑完整、脉络分明的观点，我希望大家能够听得更多、想得更深，即使你不见得喜爱，也可以从中得到思考与学习。

比方说钢琴家古尔德（Glenn Gould, 1932—1982）。

古尔德的传奇名声很响，响到许多平常不听古典音乐的人也都知道他的大名，家里也会有张他鼎鼎大名的《哥德堡变奏曲》（Goldberg

Variations)。作为一位具有高知名度、高话题性，甚至高争议性，又留下数量庞大的录音、演讲、文字、影像的艺术家，古尔德也的确比二十世纪任何一位乐器演奏者都能成为讨论焦点。他的演奏可以传统也可以创新，而其创新，说好听是“不墨守成规”，措词强烈些就是“离经叛道”。但也因为如此，古尔德的演奏往往带来新鲜感，让人一听难忘。他过世后名声非但不坠，还能水涨船高，唱片销量节节高升，卖得比生前还好，甚至使“古尔德”本身就成为一个象征，自小说到电影，由音乐至舞蹈，每每成为其他创作的灵感与文本，堪称二十世纪至今最独特的音乐现象之一。

古尔德带来的只是新鲜感吗？虽然特别，他的演奏背后仍有深厚学养，常能提出鞭辟入里的诠释。三十二岁就绝足现场演奏而专注于录音的他，更懂得透过唱片传达自己在音乐诠释之外的想法。他让听众反其道推敲琢磨，在极端表现中上下求索，逼出作品的抽象形貌。多数古尔德的“创新”演奏，乍听之下令人错愕疑惑，有时还会被激怒，但聆赏者若能回到作品，仔细研究古尔德和乐谱指示故意相反的表现，却多能发现他清楚一贯的诠释逻辑，甚至能因此更了解作品。像古尔德的莫扎特晚期钢琴奏鸣曲录音，根本是不怀好意的嘲讽之作，既嘲笑乐曲也讽刺弹它们

的人。也就是说，你买古尔德的专辑，听到的不见得是他对这些乐曲的诠释，而是听他提出论述，听他如何评论乐曲与其作者，甚至评论其他人对同一乐曲的演奏与观点。若细听他在这些作品中所展现的速度运用与结构设计，再对比他在其真心赞美的海顿奏鸣曲中的曲式处理，听者就能看出古尔德所欲嘲弄为何，迂回地获得启发与乐趣。做垮蛋糕却得到布朗尼，冻坏鲜奶油竟创出冰淇淋，这世上多少非凡妙物，不是来自于常规之外，由逾越而生出的愉悦？至于古尔德为了向世人证明“自己确实不会弹肖邦”而演奏的肖邦《第三号钢琴奏鸣曲》，那不但是开肖邦玩笑，也是开自己玩笑。你得先了解肖邦和那首奏鸣曲，甚至还得先了解古尔德，才能充分享受那演奏的妙处——而那还真是很妙。

然而始终不变的，是古尔德对“对位法”的热爱与执迷。无论是演奏、作曲或广播，他都以对位法技巧与美学表现一切。即使是我个人并不喜爱，甚至感到失望的古尔德巴赫《英国组曲》

（English Suites）录音，若能以对位法的眼光审视，就能察觉在那几乎全然拉平的线条中，其实蕴藏着纯粹的逻辑与秩序之美，乐句思索与表现更无一丝苟且。在大部分情况下，古尔德的怪其实“有所本”，并非单纯哗众取宠。就像他自己所言：

好，假设说这个全新版本完全建立在一个“怪”字上面，你一心只想“撼动人心”，希望乐评家对你这“撼动人心”的版本写出可怕的评论，那么我还是会说：算了吧。因为很明显，“作怪”这个目的并不足以支持你去做任何事情。“怪”的背后一定要有某个强烈、具说服力的理由来支撑。一旦你有能耐同时搞定这两件事，也就是既把贝多芬弹得很怪，而且这“怪”又怪得很有道理，大家都不得不服你，那么，我会拜托你，无论如何一定要把它出版成唱片。我确信这就是做唱片的理由^[11]。

“成为艺术家要有什么条件？”这个问题的答案人人不同，而我最佩服傅聪说的“勇气”：“如果你很有才华又很努力，却因为忧谗畏讥而不敢提出自己的想法，最后还是人云亦云，那又怎么可能成为艺术家呢？”傅聪许多诠释正是如此，大胆到令人困惑，却“虽千万人吾往矣”。但不只是他，真正的大音乐家，诠释几乎都可找出“怪异”之例。卡拉扬算是中流砥柱的“正统”大师了吧？听听他和魏森伯格（Alexis Weissenberg, 1929—2012）合作的柴可夫斯基《第一号钢琴协奏曲》和拉赫玛尼诺夫《第二号钢琴协奏曲》，前者速度之慢与后者之交响化，大概会让不少人跌破眼镜。只是若没有这样的坚持，又怎能成就伟大艺术？卡拉扬的拉赫玛尼诺夫《第二号钢琴协奏曲》不只和一般印象不同，也和作曲家本人的录音大相径庭，但愈是伟大的作品，就愈能提供不同的表现可能。音乐何其广大丰富，虽然看

不尽，但也别把眼界做小了。

京都龙安寺〔注：龙安寺（りょうあんじ），位于日本京都右京区的临济宗妙心寺派寺院，以巧妙的石庭闻名，被列入世界遗产〕以“远近、作庭、土堀、刻印”四谜举世闻名，石庭之奇更为人津津乐道：无论从庭旁任何角度观之，都无法尽见其中十五块石头。石庭如此，世间如此，诠释如此。虽然看不见，但你知道它就在那里，永远有新观点新想法新诠释等待被实现。

那是万变之中的不变，艺术里最最安心的保证。

注释

[1] 原文为“[A composer writes down only that information that is not completely obvious to a well-educated musician of the composer's own time.](#)”

[2] [萨洛宁于 2010 年 1 月 27 日至伦敦国王学院音乐系演讲（作者记录）。](#)

[3] 见张素贞，“[学习对美的尊重——在巴黎与白先勇一席谈](#)”一文。收录于白先勇，2002 年，《树犹如此》，第 247 页，联合文学。

[4] [Jean-Jacques Eigeldinger, Chopin: Pianist and Teacher As Seen By His Pupils. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 42.](#)

[5] 同上， 43.

[6] 安伯托·艾柯，倪安宇译，2014年，《玫瑰的名字》批注本，第15页，皇冠文化出版。

[7] Arnold Alshvange 著，高士彦译，1995年，《柴可夫斯基》（上），第191–192页，世界文物。

[8] 以下段落主要引用《柴可夫斯基》（上），第192–193页，并参照波文（Catherine Bowen）与 B.梅克（Barbara Von Meck）编，陈原译，1998年，《我的音乐生活：柴可夫斯基与梅克夫人通信集》，页129–131，北京：三联书店。不过此处引用略过谱例。

[9] 下述麦克拉瑞的见解皆引述于苏珊·麦克拉瑞著，张馨涛译，2003年，《阴性终止》，第132–137页，商周出版。

[10] 作者于 2012年和钢琴家在台北的访谈。

[11] 凯文·巴札纳（Kevin Bazzana），刘家蓁译，2008年，《惊艳古尔德》，第324–325页，商周出版。



龙安寺石庭（作者摄影）

第八章 入门之后的进阶之道

我们应当怎样听音乐？

首先，我想强调一下标题末尾的问号。即使我能够为我自己回答这个问题，答案也只适用于我而未必适用于你。事实上，一个人能给另一个人提出的关于欣赏音乐的唯一建议，就是不要听取任何建议，只需依据自己的直觉，运用自己的理智，得出属于你自己的结论。如果我们可达到这一共识，那么我觉得我就可以自由地提出一些想法和意见，因为你不会允许这些想法和意见束缚你个人的独立性，而这种独立性正是一位爱乐者所能拥有的最重要质量。说到底，关于音乐，人们又能够规定什么样的法则呢？莫扎特《唐乔万尼》当然完成在特定的某一天；但是威尔第的《奥赛罗》就一定是一部比他的《阿伊达》更优秀的歌剧吗？没有人能够这样说。对于这个问题只能由自己来决定。假使容许那些权威——无论他们多显赫——进入我们的音响间和音乐厅，让他们来告诉我们怎么听音乐，听什么样的音乐，进而评价我们所听的东西，这样做就扼杀了音乐圣地灵气之所在的自由精神。在其他任何地方，我们可以受种种法律、传统的约束，只有在这里，我们不要。[\[1\]](#)

如果你已经认出上面这段文字的原作者是谁，那么请原谅我擅自替换了伍尔芙（Virginia Woolf, 1882—1941）名篇《我们应当怎样读书》里面的例子，还把主题改成了赏乐。只是偷梁换柱后，这段话依然言之成理，我也非常同意伍尔芙的观点——虽然这本书到现在已经以十万字的篇幅告诉大家可以怎么听音乐，不过作者希望他是分享而非说教，期待读者能够“运用自己

的理智，得出属于自己的结论”。如果你在看了十万字之后仍然不觉痛苦或厌烦，那就是作者最大的快乐与成就了。

不过，就像伍尔芙的文章并非写了开头就收手，接下来这位了不起的作家还是一一对小说、传记、诗歌、乃至阅读本身提出自己的品评与意见。在这最后一章，本书作者也要不厌其烦继续提供自己的心得，为读者设想“进阶”之道。是老生常谈也好，野人献曝也罢，接下来的篇幅可是倍于伍尔芙，大家可得多点耐心。

而耐心，这正是我想给的第一项建议。

在忙碌的现代社会，做什么事似乎都要讲求效率。于是报纸仅看标题，读书只念摘要，如果还有时间听古典音乐，选曲与合辑总是比全曲来得迷人——是呀，选曲难道不是去芜存菁后的结果？既然时间精神有限，我们自该听乐曲之“菁”，又何必理那些“芜”？

但即使是入门，我现在都不建议听选曲，虽然我当年也是这样过来的。

听音乐，别只听选曲

为什么不？因为选曲所挑的，是作品中“适合”被“单独选出”的部分，并不表示就是最精华甚至最精彩的段落。听选曲不听全曲，知段落却不知其脉络，绝对得不偿失。

家喻户晓的柴可夫斯基三大芭蕾舞剧，就是选曲不见得比全曲好的最佳证明。《天鹅湖》组曲之优美世所公认，但组曲也就只有优美而已——不不不，《天鹅湖》绝不只如此，更有作曲家雄心万丈的企图：芭蕾音乐也可是伟大创作，不该只是伴舞背景。《天鹅湖》开头就是音血泪——当小号冲破乐团齐奏吹出哀艳凄绝的序奏主题，即使布幕未启，全场观众皆已心碎。而和开头遥相对望的，则是精彩绝伦的舞剧结尾：糊涂王子后悔、天鹅公主绝望、跳崖殉情却羽化成仙、恶毒魔法终被真爱破解……重重复杂情节情绪，柴可夫斯基竟在短短五六分钟内道尽一切，尽展音乐不可思议之神奇。

上述所有荡气回肠、铁石心都要为之融化的片段，很可惜，全都不在《天鹅湖》组曲之中。当年此剧首演惨败，原因一是编舞太差、舞者不佳，二是音乐戏剧张力太强，精彩到舞团无法理解，最后不但大幅删减，许多段落还拿别人作品取代。或许是心有余悸，柴可夫斯基在组曲中选了最安全、最宜人的优美段落。至于那些让《天

《天鹅湖》伟大的理由，你只能在全曲中聆听。

多年前我为一家大型保险公司演讲。说是演讲，实为集会，现场听众多达五六百人，还有北中南四地视讯联机。这群业务员多属热情中年妇女，热情到我每放完一段音乐，他们就像听了现场演奏一般，兴奋得大声鼓掌——说实话我很不好意思，但更不好意思制止，只得继续厚着脸皮，接受不属于我的掌声。

那天的演讲是为即将演出的芭蕾舞剧《吉赛尔》导聆。我介绍了作曲家亚当的写作手法，他对芭蕾音乐的创见，最后则提到柴可夫斯基，告诉大家这位俄国大师如何发展亚当等人的想法。我选播的段落，就是不在《天鹅湖》组曲之内，这出芭蕾的最终场景。

但这次音乐放完，五六百人竟是一片静默——没有鼓掌，没有咳嗽，就是一片静默。

我永远不会忘记，那些学员混杂着感动、惊讶、赞叹，终究只能融成目瞪口呆、不发一语的凝滞表情。所有人，无论他们之前听不听古典音乐，看不看芭蕾舞，甚至知不知道柴可夫斯基，在那当下，全都为《天鹅湖》终景剧力万钧的音乐而深深震慑感动〔曲目12〕。

即使这十余年下来大概讲了三四百场，我必须说，这段出乎意料的安静片刻，是我所有演讲中最最难忘的经验。

可是这真的“出乎意料”吗？或许不是。另一次我在演讲中放了这段终曲，居然见到两位听众立即落泪，而这经验让我更加明白，听众绝对不该轻忽自己：你值得给自己最好的音乐，但那些音乐往往在全曲而非选段里。《天鹅湖》如此，《睡美人》亦然：巫婆诅咒、大闹王国、威胁潜伏生日宴、公主昏死失神游、仙子施法王国沉睡、幻境示现情人共舞……这些效果绝佳且刺激无比的乐段，你多半还是只能在全曲中听到。

《胡桃夹子》组曲够精彩了吧？可你若听过全曲中鼠群与胡桃夹子的战斗场面，童声轻哼而出的雪花王国，以及结尾那充满眷恋与回忆、仿佛和童年与梦想告别的双人舞，你就知道柴可夫斯基还是为德不卒，仍把最美的片段与最神奇的笔法保留在全曲。听《胡桃夹子》组曲，你能领会柴可夫斯基的天才；听《胡桃夹子》全曲，你才能知道他超越时代的伟大。

倘若你曾被一部作品的选段所感动，别迟疑，请务必找出全曲欣赏。那是报酬最高的收获，稳赚不赔的投资。台湾几年前开始讲究“慢食”，同理，听音乐也该学习“慢听”。即使是规模

庞大的《睡美人》，全曲也不过两个半小时。只要多花一点时间，你将见到前所未见的音乐奇景。一段段的芭蕾舞都如此了，其他交响、器乐作品与歌剧更是如此。普契尼《图兰朵》

（Turandot）里的《今夜无人入眠》（Nessun dorma）出名到成为流行文化，但我相信你若听完全剧，就会发现最美妙、最能逼人热泪的段落，其实另有他处。

欣赏音乐，请专注

然而如果“慢食”只是单纯速度慢，却没有用心品尝，那么就算吃到豆腐变成豆腐乳，还是不会有任何差别。

想要听得更深入，我们就必须更专注，虽然这正是一般人最大的罩门。

去年在戏院看《爱》[注：电影《爱》（Amour），导演迈克尔·汉内克夺下2012年戛纳电影节金棕榈奖以及2013年金球奖与奥斯卡最佳外语片的作品，描述八十多岁的退休钢琴教授夫妻，面对病魔无情摧残下的爱情与人生抉择]。导演汉内克（Michael Haneke, 1942—）现实且写实，把暮年余光的深情与绝望拍得剔透而残酷。当电影进行到老先生强喂二度中风、瘫痪在床的病妻喝水，老太太却吐了丈夫满身这段，明明是对病况莫可奈何，照料濒临崩溃，惨到不能再惨的伤痛

点，一堆观众却笑了。

这真的很奇怪。但更怪的是，如此现象可是见怪不怪。比方说台湾爱乐在 2012 年制作的普契尼歌剧《蝴蝶夫人》（Madama Butterfly），当舞台上面对良人迟迟未归的蝴蝶，唱道自己宁死也不愿再去卖唱，悲从中来哭倒在地，以及被问及孩子名字，却言“小孩的名字叫悲伤。等他爸爸回来，就是快乐”这两段，观众席居然也传出一片笑声。

这有什么可以笑呢？

“前一个段落，我想是因为接下来蝴蝶的小孩就冲上前抱住妈妈，观众大概觉得小朋友很可爱，于是就笑了。但第二个段落，分明是肝肠寸断的伤心片段，观众却因为诗意的比喻而笑，我就实在搞不懂了。”担任演唱的女高音林玲慧，表示首演后导演发现观众居然发笑，错愕之余想尽办法调整角度，让孩子“看起来不那么可爱”，可终究还是徒劳，一笑笑了六场。歌手与团员都很纳闷，不知这笑从何来。

虽然电视一天到晚都是杀人弃尸、贪官劣贾的新闻，但我相信世道还未全面崩坏，国人仍然秉性良善。不然台湾不可能还有足以称道的情

好客，公序良俗也早就无以为继。

但既然秉性良善，就该有恻隐之心，又怎会见悲剧而发笑，视痛苦为无物？

如果把这些当成单一事件，自然无从得解，但若长期观察一般观众欣赏舞台剧、歌剧、舞蹈和电影的反应，就会发现这答案其实简单，那就是普遍而言，当下阅听人的专注力实在不高。

无论是《爱》或《蝴蝶夫人》，观众都不是真正目睹惨事，而是“观赏以此为题的艺术创作”，因此不能说观众真的毫无心肝，只能说专注力实在太差，非常不入戏，可以随时因为一点波动就被带离剧情而发笑。

我们是如何欣赏一幅画？现在多数观众，认为无论任何艺术，要有解说才能“懂”，因此总希望有人导览。然而一般人对导览的要求，不外乎背景解说或片段介绍。观赏一幅画，就是告诉你画中人物风景或静物如何，色彩光线如何施展；聆听一首乐曲，就是告诉你作曲家人生故事，音乐背后有何隐情，再挑重点旋律动机提示说明——充其量，这些都只停留在中学填充题考试。但欣赏艺术既不是测验，更不是比分，而是用情感和艺术品交流。一幅画不是看清楚里面有几只

猫狗就算欣赏，一首乐曲也不是比谁能听出最多主题才算合格，如果没有真心投入，那么虽然每个画面每个字句皆认得，却是处处分心时时笑场，看了等于白看，听了等于没听。或是我们已经把艺术当成娱乐，阅听时只求放松，却不愿真心投入？

何以发笑，不只是文化学与人类学议题，也可以是美学欣赏的观察。希望大家都能生活愉快，但把笑声留给真正开心的时候，更从品赏中培养自己的专注力。聚精会神听一首作品一次，绝对胜过把它当成背景音乐一百次。既然都花了时间和精力，何不好好专心听？你可以把那些省下的体力光阴拿来做更有益处的事，比方说扩展你的欣赏曲目。

听自己没听过、不熟悉的曲目与作曲家

如果你对目前已知的作品已经非常熟悉，那么请勇敢跨开步伐，欣赏那些自己不熟悉的作品和作曲家。毕竟音乐世界何其宽广，作品多到我们根本听不完，早听多听总是好。

至于要如何扩展？所谓“你的下一本书，就在你正在读的这本书里”；音乐也是如此，一张唱片可能收录不少作品，可别来来回回就只听自

己知道的那几首。拉赫玛尼诺夫写了五首钢琴和管弦乐团合奏作品，不少人买了全集回家（不过两张CD），翻来覆去也就是听著名的第二、三号钢琴协奏曲与《帕格尼尼主题狂想曲》，始终懒得去听第一和第四，导致有名者恒有名，没名者恒没名。这实在可惜，特别那二曲也是极为精彩的创作。能把自己每张 CD 中的每首乐曲都好好欣赏，就是扩展曲目最经济也最简单的方法。

接下来你可以就自己喜爱的乐曲，以其作曲家循线搜集更多作品。弗兰克（César Franck, 1822—1890）的《交响变奏曲》和《小提琴奏鸣曲》优美绝伦，那他的《d小调交响曲》呢？当你一一寻查，又欣赏了《前奏、圣咏与赋格》

（Prélude, Chorale et Fugue）、《三首管风琴圣咏曲》、交响诗《可憎的猎人》（Le Chasseur Maudit）、《钢琴五重奏》等名作，逐渐喜爱这位作曲家之后，那我相信你也会对其学生感兴趣，像是肖松；几乎没有小提琴家能抗拒其《音诗》（Poème）的诱惑，而你也必然能从此曲感觉到他和弗兰克的承传。但肖松不可能只写了

《音诗》。你随便一查，就会发现他还有《为小提琴、钢琴和弦乐四重奏的重奏曲》（Concert for Violin, Piano and String Quartet in D Major）和歌曲《爱与海之诗》（Poème de l'amour et de la mer）两大名作，而这都是令人一听入迷的曲

子。再接下来呢？肖松还有其他创作，而弗兰克也不只肖松这一位学生。比方说丹第，当年和肖松可是弗兰克两大著名弟子。他的交响诗《魔法森林》（*La Forêt enchantée*）好像很神秘，《法国山歌交响曲》（*Symphoniesur un chant montagnard français*）似乎也很精彩，这两曲听起来又是如何呢？

就这样一首接一首，一位接一位，无论横向或纵向，从哪一位作曲家或哪一首作品开始，只要你有兴趣，你就一定会听到西洋古典音乐史上所有重要作曲家以及重要作品。当你从弗兰克顺藤摸瓜一路听下去，我确信当你再回到他，你会有更丰富多样的心得。如果你是演奏者，你也一定会有更多灵感，体悟先前未能洞悉的奥妙。你也可以从自己喜爱的演奏家开始扩展。比方说你若喜爱小提琴家米尔斯坦或钢琴家霍洛维兹，何不找来他们所有演奏过的作品欣赏呢？当然他们一定也录了你不熟悉，或者根本没听过的乐曲。既然你喜欢他们在某些作品的演奏，何不就信任这两位大师的品位，随着他们认识更多音乐？我就是因为喜爱小提琴家杜梅（*Augustin Dumay*, 1949—）和钢琴家科拉德，一张张收集他们的录音，才得以接触马尼亚尔（*Albéric Magnard*, 1865—1914）的《小提琴奏鸣曲》，进而认识这位作曲家。我必须说，这首曲子有我听过最美的

旋律，马尼亚尔的其他创作也多能带给我极大的惊奇与喜悦。

简言之，扩展曲目并不难，你只需要多一些好奇或决心，让自己习惯尝试新作品。至于和扩充曲目一体两面的，则是尽可能破除成见与刻板印象，真正把心打开。

不要预设立场

有次和作曲家杜文惠聊天，她是台湾少数作品能在欧洲出版的杰出名家，以“全体评审一致同意优异成绩”的最高荣誉自维也纳国立音乐院毕业。那天我好奇地问：“作曲家毕业考不是把作品交出去就好了？你还有口试吗？”

“当然有。评审委员会请我解释自己的作品，也会问一些其他问题。”

“那当年他们问您的‘其他问题’是什么？”

“问题很有趣，”杜文惠笑了笑，“告诉我们，你最不喜欢的作曲家是谁？”

那是个什么样的问题呢？我还没意会到它的意义时，杜文惠就宣布了答案：“那只是问题的上半段；下半段是——告诉我们你为何不喜欢。”

啊，还能有比这个更刁钻、更锐利、更难答却也更有智慧的考题了吗？对其所爱如数家珍，对于所恶一知半解，这虽是人之常情，但既是一知半解，所得也往往仅是先入为主或以偏概全。这个毕业考问题，其实是要求学生对自己不喜欢的作曲家也得有深入研究，必须严谨分析其多数作品之后才能说喜欢与否。

这哪里还是考验音乐能力，根本是评量人生态度啊！

我毕竟幸运。我在十九岁听到这个考题，从此再也不敢有不喜欢的作曲家。之前我总说自己不喜欢柏辽兹，觉得他作品过分夸张，但这考题让我反而加倍钻研柏辽兹。听了 he 二十多首作品后，我不得不承认，虽然他的作曲风格一般而言非我所喜，但就一位作曲家而言，柏辽兹的确有伟大创见与想法——他永远不自我重复，永远追求新表现和新写法。能够不复制自己的成功，已需要极大的勇气与决心，而每次都要创新实验，更几乎保证层出不穷的失败，但柏辽兹也义无反顾。即使是那些我不喜欢的柏辽兹作品，若放到如此脉络下欣赏，我仍然感到深深佩服。当然，还是有我实在不欣赏，也没有意愿多去了解的作曲家或作品，但若我不曾花心力去钻研，无法说出一套鞭辟入里的理由，我也不能说自己不喜欢

——毕竟，就像我当初之所以不喜欢柏辽兹，不过也就是听了他两三首曲子而已，我其实“没资格”不喜欢。

对作曲家如此，对学问亦然。很多学生很会考试，熟稔各种应答技巧，不必真正了解问题也能猜出八九不离十的答案——课本、老师以及教育体系所期望你回复的答案。但事实是会考试并不代表会读书，会读书也不见得能做学问（当然更不代表为人处世的质量）。如何保持心胸开放，又能在不疑处有疑，更时时给自己机会去探索未知，包括自己所不喜欢的领域，这才能面对考题——不是试卷上，而是现实人生里的考题。

这是最真实的功课。或许，下次就从那首自己最不喜欢的乐曲开始听起吧！

别排斥古典音乐以外的音乐

不过上述各种例子，皆以“安全范围内”的古典音乐作品为例，但我所说的扩充曲目与不要预设立场，其实也包括古典音乐以外的音乐作品。

2008年六月，钢琴大师齐默尔曼巴黎音乐会后，法国钢琴双后拉贝克姐妹在家设宴招待钢琴家一家与朋友小聚，包括几位著名的古典钢琴家

以及熟识的爵士与摇滚乐手。当她们得知舍妹张悬那时就在伦敦，也就顺道邀了我俩这不知天高地厚的兄妹一起晚餐。

早就耳闻姐妹二人是派对高手，她们在蓬皮杜中心后的四层古宅是乐界著名的“拉贝克城堡”，那天果然宾主尽欢。这些不同领域的音乐家聚在一起，聊的内容天南地北，自也包括音乐。但即使是如此出类拔萃，对艺术有精深见解的演奏家，当他们聊音乐，聊到作品与演奏最深刻幽微的表现，他们都用非常简单明确的语言，简单明确到连我都一听即懂——这是惊奇之一。

惊奇之二，是他们的讨论范围极其广博，从当晚音乐会的贝多芬与勃拉姆斯一路到现代电音表现手法。我从来不知齐默尔曼对最新抒情摇滚与爵士竟有相当深刻的了解，我也瞠目结舌于席间一位电吉他演奏家对席曼诺夫斯基和巴赫直指核心的见解。

但这其实是我大惊小怪。不同类型的音乐就像不同语言，语言本身没有高下，重要的是语言用户“说什么”以及“如何说”——前者是作曲家和演奏家所欲呈现的思想与情感，后者则是这些思想与情感的表达方式。对真正通透的艺术家而言，看的也只是“说什么”和“如何说”。他们不会

以古典、爵士、流行、民俗等类型来划分音乐，能够不带偏见地直视核心，自然更不会认为音乐类型有高低之别。

晚宴主人就是最好的例子。拉贝克姐妹可以一面钻研巴洛克键盘乐奏法，一边与爵士名家即兴演出。她们将古典的双钢琴与四手联弹表现到史无前例的至高绝境，又可以热情洋溢地拥抱当代创作与摇滚。齐默尔曼和拉特尔都是好友，麦当娜也是她们疼爱的妹妹——就在这场晚宴前一周，“拉贝克城堡”才温暖招待了这位超级天后。听姐姐卡蒂雅的个人专辑，肖邦与现代共治一炉，各式乐风通透入里，不仅邀来爵士钢琴名家Chick Corea、Herbie Hancock、Gonzalo Rubalcaba合奏，好友斯汀更跨刀唱了两曲。如果古典音乐家心里都没有界线，我们又何须画地自限？

每个人都有自己的偏好，不太可能任何音乐都照单全收，但我希望这限制是来自真实感受而非人云亦云的成见，特别是古典音乐的“定义”一如第二章所言，其实非常模糊。像《歌剧魅影》（The Phantom of the Opera），就其写法和结构，我实在找不出它不能被称为歌剧的理由。当然《歌剧魅影》不是用歌剧声乐唱法演唱，但谁规定歌剧只能用一种方式表演？事实上从歌剧、轻歌剧到音乐剧（musical）一路走来，其中的传承

常常大过变异。著名的《维京歌剧指南》（The Viking Opera Guide）就做了务实的折中，把著名音乐剧作品与作曲家列入条目却不多做介绍。想必编辑也知道，依照他们的定义，音乐剧也该列入其中；但他们更清楚，想查音乐剧数据的读者，不会以这本辞典为参考书。

在20世纪60 至 70年代，许多西洋流行音乐创作者皆有古典功底，笔下的热门金曲也常可见昔日作品身影。比方说Procol Harum 发表于1967年的经典名曲《苍白的浅影》（A whiter shade of pale）就是受巴赫《G弦上的咏叹调》与清唱剧著名圣咏《醒来！那声音呼唤我们》（Wachet auf, ruft uns die Stimme）启发后所得的创作。我们从这些作品见到延续不断的音乐创作脉络，而这些创作又可能回过头来影响新一代的音乐家。所谓的古典音乐作曲家与演奏家并非活在此尘室里，如第五章所言，1970年代至今本来就是音乐取材最丰富，也最受欢迎技法融合的世代，欣赏者听的乐种愈多，自然就愈能触类旁通，更能和我们这一世代的诠释者共鸣。你当然可以不喜欢古典音乐以外的音乐，但最好别排斥，不然你永远不知道被你摒弃的是什么，而那说不定还深深影响了你所喜爱的作品。

增进音乐之外的知识

同理，若想持续深入古典音乐，不只要多听不同类型的音乐，更需要多方学习。

文学与文化评论家萨义德（Edward W. Said, 1935——2003）在其《文化与帝国主义》（Culture and Imperialism）一书中，以“对位式阅读”（contrapuntal reading）为方法，讨论西方帝国主义与第三世界民族主义层叠交融的复杂关系。^[2]之所以借用“对位”这个音乐概念与技法，我想并不完全因为萨义德喜爱音乐，而是现实政治与文化精神这两大脉络真是同时开展，宛如两条声线彼此发展牵动呼应，只能是“对位”而非“交错”。但“对位式阅读”并不是文化研究的专利，而该是我们认识世界的方法，对音乐的理解也当如此。只会音乐的音乐家，绝对不会是最好的音乐家。想要自音乐欣赏中更上层楼，就必须增进其他领域的知识。

常常听见有人惊讶于音乐家不能只练琴练唱，还需要广博涉猎——唉，怎会惊讶呢？没有艺术创作能够脱离它的时代。不读拜伦、雨果、拉马丁，怎能真正了解李斯特？对法国大革命思潮一无所知，又如何深入贝多芬？许多人认为歌唱家只要声音好就够了，殊不知要诠释好一个角色，不只要琢磨歌唱艺术，更必须多所阅读，以学养帮助自己融入角色与时代。比方说根据普希

金诗剧所写的俄国宫廷歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》，故事叙述权臣谋害太子夺权，导致国政动荡、反叛四起，终因良心谴责发疯而死。剧中一段是老僧皮门（Pimen）在修道院写俄国编年史，将戈都诺夫窃国之事翔实记载。不过就是一名修士在自己房间写作，这算得了什么呢？许多歌唱家都把此段当成老者对时局的谴责和感叹，以苍凉无奈的方式演唱，和剧情前后形成鲜明对比。

就逻辑或戏剧效果而言，如此设想当然合理，然而若对俄国历史有更深一层的认识，就会发现场景可能意在言外——在戈都诺夫之前，沙皇伊凡就曾下令禁止任何编年史写作，违者一律问斩。即使在修道院，倘若文稿被发现，皮门就是死路一条。因此普希金的安排想必有其强烈反抗的情绪，而歌者若知这段史实，或对俄国文学有所认识，皮门的独白就不会只是平静感伤，而或许是以生命为赌注的愤怒激昂。^[3]这是完全不同的诠释，而诠释的知识并非来自乐谱判读或声乐技巧。

曾经旁听甚至参加过音乐家大师班（master class）的人，往往会惊叹于许多名家的解说能力：许多人仅能以“很优美”、“很好听”等形容词描述音乐，为何这些音乐家就能逐音逐句讲解，

说出一连串扣人心弦的故事？许多指挥家排练也是如此。不过就是一个和弦，某些大师就能讲出一番大道理，让那几个音的组合呈现深刻奥义。难道音乐家天生就有丰富的想象力？

答案其实很简单：知识愈丰厚，想象力也就愈丰富。愈是广博涉猎，对音乐的理解也就愈灵活丰富，而非左支右绌、动辄得咎。我所认识的杰出音乐家，无一不学养深厚。技巧只是工具，透过工具能说出什么话，才是他们能成一方大家的关键。

曾读过一本小书，内容是梅西安谈拉威尔的三首作品。大师论大师，自然精彩万分。对充满童趣的《鹅妈妈》（*Ma mère l'oye*），在最后一曲《神仙花园》（*Le jardin féerique*），除了调式与和声分析，梅西安更写下如此感人的文字^[4]：

这是童年与人性的花园。音乐里尽是所有儿时的神奇魔法——那像是找到昔日旧玩具时所流下的泪水，是伸手触摸却可能幻灭的过去。

随着滑音和钟声，花园在管弦乐音浪中开启，一切却又停止在最后的和弦，仿佛音乐化成了大理石像。那花园终究只能让人瞥见一眼，宏伟的大门仍然阖上。原来神仙花园无论多么美好，都无法闯入……那是人类的秘密，你只能用梦来进入这个花园……

如果你听过《鹅妈妈》，听过《神仙花园》，就会知道这真是最美也最贴切的形容。坚实的音乐训练与写作能力，让梅西安摸透拉威尔的所有技法，但这本书让人打从心底佩服的，仍是梅西安进入音乐本质而直探作曲家内心的评语。那是饱读文学、热爱诗歌，浸淫于宗教、矿石、鸟类等各种学问的作曲家，在音符之外所给予我们的美丽。要分析《神仙花园》的和声或句法，受过专业训练的音乐家即可做到，但梅西安对《神仙花园》的描绘，却是可望而不可即的手笔。

体会作曲家所属的文化与风土

不过，生长在亚洲的我们若想更加了解西方古典音乐，几乎无可避免，必须让自己的知识延伸到对欧陆文化与风土的体会。

这当然有例外。有些人就是有不学而知的能力，想象与感受强大如神通。德彪西没真正去过西班牙，却写出最好的西班牙音乐；没到过东方，乐曲却充满东方思维与灵魂。张爱玲小说里种种生死爱恨，竟多写在她实际恋爱之前。“一个才情堪用的年轻女人只要走过禁卫军营的餐厅窗口，朝里面看一眼，就可以写出一本关于禁卫军的小说。”亨利·詹姆斯（Henry James, 1843—

1916) 这句话，说的就是像德彪西与张爱玲这样的奇才。

只是我们也心知肚明，一般人毕竟没有这样的禀赋。小说大师格林也来和文坛前辈抬杠，认为这才女“进行到书中某个阶段，会发现她必须去和一个禁卫军上床，才能打探到细节”^[5]。——好吧，感谢格林以如此坏心的方式告诉我们学术研究的重要。但假使我们只看结果，那么不管用什么方法，最后都必须要让自己对禁卫军了如指掌，写出具有说服力的精彩小说。

但这了如指掌应该要到什么程度才行？或许我们可以先看看下面这段文字：

[.....] 一次和两个美国朋友去看实验电影，那电影拍得很实验，主题恐怕是人生的意义，但也很有可能是其他的玄机，我们都看得一头雾水。

我正昏昏欲睡时，一个海洋的镜头仿佛一道强光刷地打散了我堕落的睡意。

我指着银幕对旁边的朋友说：“嘿，那是台湾。”

两个朋友，一个来自蒙大拿，和一个纽约犹太人，都说：“你确定吗？这是有关加州的电影。”

但那个镜头绝对不是。

那海水漾动的姿态和浪花拍打的形状，云层堆积的高度，阳光闪烁的方式，青空的蓝度，花岗岩乌黑的色泽，波浪的声音和频率，荒草之后木麻黄灰败的表情，我记得如此深切，我梦过许多次了，每次我都不想醒来。我甚至知道影片无法传达的风的咸味和沙的温度。那不会是别处，不是全世界随便一个海岸，一定是台湾东部而且不是花莲或宜兰。

我全身发热，眼睛也热了。是台东。

一直到电影结束我都发热病似的，非常激动坚持那是台东，朋友也开始动摇了，我们瞪着片尾的一长串拍摄小组名单，直到发现一个拍摄小组果然负责台湾台东，我们全傻在座位上。这导演根本不是台湾人，电影剧情也和亚洲一点关系都没有，竟会无缘无故出现台湾的海滨镜头，而我竟然凭那两三景就可以确切指认拍摄地点。

朋友问我为什么。

“因为我是台东长大的。”我说。[\[6\]](#)

或许你会说，一般人又不是这段文字的作者，知性感性兼具的柯裕棻，怎可能敏锐善感至此？但即使没办法透过影片中几个海洋的镜头就认出家乡，欣赏音乐若想更上层楼，就必须使自己培养出判断作曲风格的能力，能从几个小节，甚至几个和弦中认出作曲家是谁。除了多欣赏，亲自游历作曲家的生活环境，或者学习作曲家所使用的语言，都能让我们更贴近他们的艺术语汇与支持其创作的养分，甚至帮助我们真正体会他们的创作。

艾尔加对我而言就是如此。这位作曲家和我原本不亲，念大学时初听其《第一号交响曲》，觉得那简直是全世界最无聊的音乐。可不到两周我就知道错了——这世上还真有更无聊的曲子，那就是艾尔加的《第二号交响曲》。

但在英国待久了，和英国人一起听艾尔加次数多了，不知从何时开始，我居然也能够体会《第一号交响曲》的深邃与美丽。不只终于了解为何英国人那么爱艾尔加，到最后连自己也深深爱上他的音乐。在艾尔加最深刻的作品中，回首每一步都是荣华与苍凉相伴。管弦幻化出的绚烂虹彩照得人目眩神迷，一定神才知夕阳早在地平线徘徊。那是难以撑持却又必须前行的旅程，日不落国荣耀没去后的乡愁与眷恋。如果不曾在伦敦求学，我很可能一生都不会喜欢艾尔加。

在拙著《游艺黑白》第五章，对每位受访的亚洲钢琴家，我几乎都请教他们如何面对不同文化以及如何深入诠释西方作品，而他们的回答异曲同工：这实在没有快捷方式，就是从生活、艺术以及语言中体会。德文的结构，法文的声韵，斯拉夫语系的重音，在在影响贝多芬、德彪西和肖邦的写作。意大利与西班牙空气里不同的干湿不只反映在其绘画的透明度，也见于其音乐中相异的色彩基底。建筑、雕塑、绘画、食物与风俗

传统，每一项也都和音乐互通。

不是每个人都有出国游历的条件，也不是每个人都有时间学习多国语文，但如果你喜爱音乐，请更要磨利自己的感官，珍惜每一个旅行与学习的机会。音乐能帮助你看得更多，想得更深，只要你愿意思考与沉淀。

不过，我之所以引柯裕棻这篇散文，还有另一个重要原因。

找到自己的观点与声音

“让你回到过去听三场演奏，你会选什么？”——很多人大概都曾感叹吾生也晚，心中也必有不同答案。既然我以钢琴音乐为研究主力，如果可以，我当然想听肖邦、李斯特和拉赫玛尼诺夫，听听肖邦的音色是否真的神奇，李斯特的技法究竟何等高强，拉赫玛尼诺夫的现场和录音又差距多少。啊，如果可以追回那些消失在风息中的声响，那该有多好！

这是理智所得的结果，但情感上，我选的会是另外三个完全不同的答案。

那是我初中时的三场音乐会：联合实验管弦

乐团（台湾爱乐前身）的全场瓦格纳，联管和小提琴家阿莫雅（Pierre Amoyal, 1949—）合作的贝尔格《小提琴协奏曲》，以及台北爱乐演出的拉威尔歌剧《儿童与魔法》（L'enfant et les sortilèges）。

我永远也不会忘记，瓦格纳《诸神进入瓦哈拉》（Entrance of the Gods into Valhalla）那惊天动地的定音鼓，阿莫雅飘浮于乐团之上的极弱音，还有梅哲（Henry Mazer, 1917—2002）与台北爱乐所创造出的顶尖趣味——十五岁已经不能算是孩子，但我初三时那场《儿童与魔法》，却有我童年所有的回忆。“真的吗？这几场演奏真的那么美好吗？还是岁月神化了记忆？”或许我会惊喜，或许我会失望，但如果可以，我想回到过去，以现在的耳朵和见识再去听这三场深深影响我的音乐会。

我在台北出生长大。小时候我常想，如果我人在纽约、伦敦、巴黎、东京等大城市，我就可以听到最知名的音乐家和最好的演出，亲眼见到唱片里那些名声显赫的大人物，那该有多好！

等到自己真的在波士顿与伦敦生活过，我才发现事实并非全然如此。

在西方大家所熟知常见的，总是那些固定面孔。可是还有非常多杰出音乐家，因为种种缘故，不见得能在西方成名或成为主流。我能透过录音录像认识西方音乐家，但我所认识的东方音乐家，即使艺术成就不逊于西方同行，甚至可能还在他们之上，却往往不被欧美所知。我知道西方所知道的，又知道西方所不知道的，还因此过滤掉许多似是而非的偏见。绕了地球一圈，这才发现能够生长在台北，其实是极大的幸运。

来自台湾的另一好处，在于这是音乐市场并未被唱片公司与经纪公司掌控的土地，音乐出版更没有限制。在出版社支持下，我可以尽情挖掘演奏家的音乐与人生。我的写作没有篇幅约束，没有商业考虑，更可以提出自己的观点。

是的，自己的观点。

有次和邓泰山搭出租车，收音机传来古典钢琴演奏。

“嗯，应该是女性弹的。”用心听了一会儿，钢琴家突然这样说。

若说乐曲有“性别之分”，这话大概不合时宜，但能否透过演奏得知表演者性别？这我其实一直非常好奇。

只是当他继续听下去，邓泰山居然说：“这应该是亚洲人。”

这就让我更好奇了。不单性别，难道连出身背景都听得出来吗？当乐曲播完，广播主持人宣布演奏者——果然是亚洲女性钢琴家——之时我简直要惊呼出声了！真的吗？真的能从演奏就判断出这些吗？

那是 2010 年的事了。当然邓泰山是极其敏锐的音乐家，可是如果能单从聆听演奏而作出如此判断，那就表示音乐里一定透露出某些让人得以察觉的讯息。无论那讯息多微小，只要存在，必然就可察觉。重点是那些讯息是什么，要如何体会。

几年下来，我也有了自己的心得。韩国小提琴大师郑京和（Kyung Wha Chung，1948—）2013 年在台北演奏的弗兰克《小提琴奏鸣曲》就是一例。此曲第四乐章第一主题最后重现时，音乐大致是一段重复后加上尾奏。以一般西方演奏者的观点，这两段就是循序渐进，最后抵达终点。我所听过绝大部分的演奏也是如此，包括郑京和年轻时的录音。

但当晚的郑京和却不然。第一段她的音色极

其纤弱细瘦，句尾时值也未拉满，若非整段句法都如此设计，我恐怕会认为那是技巧失误。可到了后一段，音色竟绽放得饱满温暖，寓刚健于婀娜，又以昂然自信的神情潇洒迎向结尾。“山重水复疑无路，柳暗花明又一村”，在这最后一分钟，郑京和地狱天堂转了一番，如此幽微奥妙的曲折，我非常确信是东方多过西方的美学。若是我在出租车上听到如此演奏，我会因为这一分钟而判断演奏者是来自亚洲的小提琴家。

邓泰山曾经表示，他愈来愈喜欢在亚洲国家或地区演出。无论是家乡越南、台湾或日本，他都觉得听众更能理解他的音乐。韩国钢琴巨擘白建宇则曾在与我的访问中如此审视自己的诠释：

东西方的生活、文化和教育都不同，但我们还是可以把最精致的想法与东方智慧介绍给西方，甚至是透过西方音乐来介绍。举例而言，“线条的图画”、“无为的意义”、“寂静的声音”、“留白的美学”，这些非常东方的概念皆能在我的诠释中出现，而它们也和西方作品配合得极好，彼此没有扞格。

无论是邓泰山、白建宇或郑京和，他们对西方音乐都有非常深刻的钻研，年轻时努力争取西方认可，演奏也像西方音乐家。但我很高兴且感谢，到了这个年纪，他们背后的东方文化反而回过头来丰富了他们的演奏。我相信亚洲有属于自己的欣赏角度与聆听观点，我们更该有属于自己

的声音。这并非要扭曲西方经典音乐，或恣意比附解释，而是在努力深入了解后，以我们的文化增益古典音乐的内涵，为这门艺术开创更宽广的表现可能，探索更深邃的精神层次。德彪西可以在位于内陆的勃艮第起草他的交响素描《大海》，让想象带他到无边无际的大洋，若你了解这部作品，也深爱家乡的阳光，何不在德彪西的音乐中思考台东海岸的澄澈灿烂，如果你相信那其中确有互通之处。这不会减损《大海》的色彩，只会增添它的丰富。

“距离一样远，也就一样近”，我一直谨记指挥家吕绍嘉告诉我的：只要我们够虔诚谦虚，也够努力认真，亚洲音乐家与爱乐者可以深入各类音乐，比西欧诸国彼此之间更没有距离。见诸历史，所有文化都透过交流而成长，因为自满而衰败。古典音乐能否在二十一世纪继续前进，亚洲音乐家与爱乐者正是关键。最好的贝多芬诠释可以是以德文说德国人的感情，但也可以是亚洲人以德文说亚洲人的感情。那是伟大音乐之所以不朽，超越时代、语言与族群而让普世听众感动的原因。

但就像我从邓泰山、白建宇、郑京和等人的音乐中得到不同于西方的亚洲思索，想要听到来自本地的观点，就必须有来自这块土地的声音。

说到底这也只有一个办法，就是支持与鼓励本地的音乐家。

拥抱世界，也要支持故乡

挪威钢琴家安兹涅斯（Leif Ove Andsnes，1970—）现在可谓众口交赞。或许你并不特别喜爱他，但论及演奏与思考之严谨，大概鲜少有人能否认他的成就。不只唱片等身、获奖无数，安兹涅斯曲目从巴洛克到当代无所不包，堪称稳健步向大师之林的中生代名家。

安兹涅斯是如何成名的？他仅得“欧洲电视青年音乐家年度比赛”冠军，而非显赫国际大赛首奖，年轻时甚至也没有凌厉快意的超绝技巧，曲目虽有特色却也称不上令人惊艳。成名或许还算容易，能持续进步至今，直至举足轻重的乐坛俊彦，他究竟有何独特之处？

“我最大的幸运，在于来自一个小却支持我的国家。”在《游艺黑白》访问中，安兹涅斯倒是坦白：“像我这样的人，要是生在古典音乐大国，大概根本就出不了头；正因为我在小国挪威，得到注意并不难，而大家都给我支持鼓励：政府给我补助，电视台转播我的演奏，更重要的是挪威民众持续来听我的音乐会，让我能累积演

出经验、持续成长。”

世上当然有极其早慧，十二三岁就能掌握所有演奏技巧的天才，但多数人其实像安兹涅斯，十八九岁都还处于“杰出却非卓越”，要到三十岁之后才真正成熟。当钢琴家脱离学生身份，如果没有演出机会，又有多少人能够年复一年、日夜专注辛勤苦练？安兹涅斯能有今日，关键仍是家乡政府与爱乐者的支持。如果挪威只是等待外邦大师来访，吝于给予本地新秀机会与协助，安兹涅斯也无法自不断演出中茁壮。挪威愿意用心投入，自然也就培养出如安兹涅斯一般的名家，最后造福自己也造福世界——而那是一个人口仅五百万的国家。

安兹涅斯的故事，也是小号演奏家安东森（Ole Edvard Antonsen, 1962—）的经历。他在1992年于挪威发行的个人专辑大卖十五万张，不但让他成为家喻户晓的名人，更受EMI邀请发行专辑，于是持续成长至今，成为乐坛举足轻重的铜管大师。

为何学习古典音乐？

安东森是如雷贯耳的当代“古典”小号名家，但他其实对各种音乐都很在行，在爵士与跨界领

域都有杰出成就，甚至自己也作曲与指挥。“这和我家庭有关。家父是业余音乐家。说是业余，是因为他还有其他工作。但他组织了大乐队（Big Band）还有木管乐团。家母会演奏风琴，我哥会吉他，我和我弟都吹小号。在我记忆中家里永远充满音乐，古典、爵士、流行、摇滚、民俗，什么都有！”

既然如此，为何安东森还是接受非常正式的学院派小号学习呢？“因为家父非常坚持，音乐家还是要扎实的古典训练。这是一切技艺的根本。只有想法却没有实践技术，或是只有创意却没有应当素养，最后常是成果低劣不堪。我总是从古典作品中学习，看作曲家如何表达以及如何记谱。更不用说古典作品中对小号的技巧要求，总能让我精进努力，也让我不断思考小号的表达艺术。”[\[7\]](#)

安东森的经验其实说明了一件事：如果你喜爱音乐到非得生活在音乐中不可，想要有系统地掌握有关音乐的一切，那么进阶进到最后，自然就是投身于音乐学习，而且就是从古典音乐学起。这本书虽然极力避免音乐专业术语，也尽可能不提音乐写作技术分析，但若想懂得更多，到最后你势必还是得了解什么是“奏鸣曲式”[曲目05]？什么是“轮旋曲”[曲目03]？转调转得

多远才算“远系转调”？“纯律”和“十二平均律”有何不同.....

只是音乐哪里都可学，无论何时开始都不嫌晚，学校也只是选择之一。都有人可以自修微积分了，“十九行二韵体”或“六合诗”（Sestina）的格式也比绝大多数的曲式难懂，乐理书不见得有你想的难懂，自修也不失为好方法。

另一方面，如果你就是音乐学生，你也不必非得以为音乐为业。

我在伦敦虽然念音乐学博士班，但还是旁听了些大学部的课。有次我问了几位大学生他们的生涯规划，没想到许多演奏技术和学业成绩都非常杰出的学生，竟表示未来不会以音乐为业。再问下去，他们也不是因为念了音乐系所以才决定“转行”，而是在念音乐系之前就决定“只在大学阶段钻研音乐”，以后要走其他的路。

“既然你们以后不以音乐为业，为何大学要念音乐系呢？”

“因为我喜欢音乐呀！”一位同学这样回答：“我喜欢音乐，但不认为自己可以靠音乐为业，也不能想象自己成为全职音乐家。但我确实喜欢音乐。既然如此，何不利用大学阶段念音乐系，好好念我喜欢的音乐，给自己更扎实的音乐知识与演奏能力，之后再去念其他专业呢？”

安东森清楚知道自己为何要钻研古典音乐，而这些英国大学生清楚知道自己为何不要继续学习古典音乐。人生目标虽然不同，却都明白自己的选择。也难怪这些大学生念音乐念得那么开心，练琴练得很有目的，因为那是他们自己的选择。谁说念音乐就一定要以音乐为业？但也没听说因为学生选择自由，英国就培育不出音乐人才，反而因为各行各业可能都有原来学习音乐的学生，当这些人功成名就，对音乐活动的捐款也就格外慷慨。看看皇家歌剧院、伦敦交响或伦敦爱乐所得到的捐款（而且往往还是匿名捐款），我想本地任何音乐表演团体都只能望洋兴叹。

我们的教育心态非常奇妙。一方面期待子女能够充分发展，一方面又指望孩子能学获利最快最容易的科目。前者需要时间探索，后者则要求立即成果，最后仍多是后者压过前者。想从音乐获利其实并不容易，但许多人之所以对音乐没有兴趣仍一路学习，无非出于将本求利——既然从小学了音乐，已经投下了资本，那以后就继续学音乐并以音乐为业，赶快回本最重要，即使这些家庭经济上并无显著压力。结果就是为了回那一点本，却丧失更多发展可能，还创造诸多学音乐却不爱音乐的小孩——啊，这实在不可能。没有爱，音乐不会存在。

千山万水，莫忘本心

也因此，无论学习带你走向何处，请永远记得音乐给你的感动。就算是最微不足道的乐曲，最不知名的音乐家，最不起眼的演奏，只要你喜爱，那就是重要。

在 1954年发行的第五版《葛罗夫音乐大辞典》（The Grove Dictionary of Music and Musicians）中，对于拉赫玛尼诺夫，它给了这样的评语：

拉赫玛尼诺夫的钢琴演奏技巧在当时堪称第一，至于其当时的作曲成绩，却几乎称不上名家的层次[……]就技巧而言，他确乎具有高超的天赋，却也多所牵制。音乐结构和效果都堪称佳作，但在组织上却失之单调，主要是以造作泛滥的曲调，伴随着各种由琶音推衍而得的修饰句建构而成。

拉赫玛尼诺夫在世时，有部分作品声誉鹊起，不过景观恐怕不能维持长久，音乐家们素来也未对它多表好感。大众之所以对其第三首钢琴协奏曲赞誉有加，是因为它与第二首类似，故而尝试有所突破的第四首从一开始就一败涂地。在他的末期作品里，唯一能获得音乐会听众广泛注意的，是以帕格尼尼主题为主、供钢琴和管弦乐团演奏的狂想曲（变奏曲）。[\[8\]](#)

这段文字呈现的并不只是作者偏见，而是当时许多人的共同想法，虽然在之后的《新葛罗夫音乐大辞典》里我们再也找不到如此介绍。关于这个议题可以讨论的面向很多，但追根究底，无

论你欣不欣赏这位活到1943年，却仍然顽固坚守调性音乐与写作美好旋律的作曲家，很少人能够否定拉赫曼尼诺夫的音乐具有立即感人的情感力量。即使仿效者众，却无一人能够企及他的成就。

为什么会这样？既然他的曲调“造作泛滥”，不过是由“琶音推衍而得的修饰句建构而成”，如此简单的招数，为什么拉赫玛尼诺夫就是独一无二，别人想学却学不会？普契尼席卷歌剧世界时，许多人也骂那音乐甜腻滥情、过分简单，随便模仿就能写出类似作品。但一百多年过去，又有谁学到了他的旋律？

不思議且不可说。没有任何理论能够成功解释，为何某些乐曲就是能感动人心，为何某些旋律就是使人难以忘怀——但也幸好如此。那是音乐最神秘，也是最伟大的力量。它要求你我以情感探索，以心灵相待，最后又化作温暖的回忆成为我们最珍贵的宝藏与养分。“爱”和“音乐”是最美的同义词，而你永远可以给自己写情书。

注释

本书由“行行”整理，如果你不知道读什么书或者想获得更多免费电子书请加小编微信或

QQ: 491256034 小编也和结交一些喜欢读书的朋友 或者关注小编个人微信公众号id: d716-716 为了方便书友朋友找书和看书, 小编自己做了一个电子书下载网站, 网址: www.ireadweek.com QQ群: 550338315

[\[1\] 弗吉尼亚·伍尔芙 \(Virginia Woolf\), 刘炳善等译, 2004年, 《普通读者: 伍尔夫阅读随笔集》, 第603页, 远流出版。](#)

[\[2\] 该书第四章就以威尔第歌剧《阿伊达》为例讨论。见萨义德, 蔡源林译, 《文化与帝国主义》, 2001年, 第211—244页, 立绪文化。](#)

[\[3\] 见俄国男低音聂斯捷连柯 \(Yevgeny Nesterenko, 1938-\) 的访问。根·齐平, 焦东建、董茉莉译, 2004年, 《当代俄罗斯音乐家访谈录》, 第118页, 北京: 人民音乐出版社。](#)

[\[4\] Olivier Messiaen and Yvonne Loriod-Messiaen, Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel, trans. Paul Griffiths. Paris: Durand, 2005, 20, 22.](#)

[\[5\] 格雷安·葛林 \(格雷厄姆·格林\), 卢玉译, 《爱情的尽头》, 2001年, 第30页, 时报出版。](#)

[\[6\] 柯裕棻, 《甜美的刹那》, 2007年, 第76-78页, 大块文化。](#)

[\[7\] 此内容出于作者与安东森的访谈, 2012年1月。](#)

[\[8\] 引自哈洛尔德·勋伯格 \(Harold C. Schonberg\), 陈琳琳译, 1993年, 《现代乐派》, 第39-40页, 万象图书。](#)

结语 在音乐中找到自己

旧金山很旧吗，

上海是哪一座海？

我从青康藏书房开始散步

天空是平行的云林

左边是德里，右边是马德里

前面是巴基斯坦，后面是巴黎

走累了，就把双手伸进遥远的青森

将一颗苹果对半剖开

——摘自《空旅行》

孙梓评，《善递馒头》（木马文化，2012）

什么是“冒险”？

极限运动，是的；造访异国，是的；秘境探奇，是的；追索未知，是的……我们给予“冒险”各式各样的定义，无论是亲身经历或凭空想象，这个词总能令平淡日子带来期望，为生活注入些许活水。

只是当世界变得复杂难解，想象往往却逐渐定型。“冒险”常成了金钱打造的兴奋剂，定义也变得没创意。刺激仍是众人追求的目标，只是标准愈来愈单一，也愈来愈可预期。

如果“冒险”不限于身体位移，那么在艺术世界中，我们永远能以心灵做极限运动，以思考造访异国。音乐家都是冒险王，随时可以把你送往他方：法国人比才将笔尖指向西班牙情欲蠢动的烟草工厂，意大利的普契尼则带听众到长崎艺伎的雅丽门房；马斯奈写有伊斯坦布尔魔女飞天情话，瓦格纳成名作更是历久不衰的鬼盗船长。或许你熟悉，陌生也无妨，跟随音乐，你就能到无法亲临的现场，在梦的边境开窗。不必活在前苏联，肖斯塔科维奇也能让你见到险恶时局下的人性挣扎，精神意志的终极荣光；无须重蹈上世纪的两次大错，倾听《战争安魂曲》，布里顿就为我们揭露真实残酷的命运试炼，在荒谬中诉说希望。而在那如银河星子灿烂的华彩瑰丽里，梅西安《图伦加利拉交响曲》蕴藏着宇宙运行的玄妙音响，天地大爱的终极向往。别怕太空迷航，当乐音结束，你会安然重返家乡。

“透过作曲家的作品，我们不只能够看得更多，更能让他们所见所闻内化成我们自己的经验。不要害怕你不能和贝多芬一样深刻。只要你

能正确照他的指示，诚心探索，就能到达那之前从未想过，自己所能触及的深刻境界。”钢琴大师奥尔森（Garrick Ohlsson, 1948—）的体悟，也是我要和大家分享的祝福。旅行的意义，从来都是由你我的心灵界定。艺术创作让我们认识世界，同时也更认识自己。我们有多好奇，就可以走得有多远；走得愈远，其实也就愈能探究本心。

愿各位读者一路顺风，赏乐愉快，永远保有赤子的好奇，在音乐中找到自己。

附录一 曲目解说

01.

Claudio Monteverdi: “Domine ad Adiuvandum” from Vespro Della Beata Vergine 1610

The Scholars Baroque Ensemble; Naxos (1993)

蒙特威尔第：《圣母晚祷》（1610）之开头

巴洛克学者乐团；拿索斯（1993年录音）

蒙特威尔第于 1610年所写下的《圣母晚祷》，旋律优美且声乐技巧繁复，是划时代的巨作。巴洛克学者古乐团，以复古方式演奏昔日经典，确能使人耳目一新。就以蒙特威尔第独到的华丽酣畅，揭开我们音乐之旅的序幕吧！

Deus in adiutorium meum intende.

Domine, ad adiuvandum me festina.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in

saecula saeculorum. Amen. Alleluia.

上帝啊，请尽速拯救我。

主啊，请立即帮助我。

荣耀归于圣父圣子和圣灵。

就如最初开始，如现在，且永远如是，

世界没有终结。阿门。哈利路亚。

02.

Johann Sebastian Bach: “Contrapunctus II” from Die Kunst der Fuge, BWV 1080

Julliard String Quartet; Sony (1987)

巴赫：《对位二》，选自《赋格的艺术》

茱莉亚弦乐四重奏；索尼（1987年录音）

听完文艺复兴晚期的乐风，再来欣赏巴赫精湛绝伦的对位，相信更能感受两者的相同与相异。《赋格的艺术》是巴赫晚期未完之作，也可说是他一生艺术的缩影。“赋格”来自拉丁文 Fuga，原是逃跑、遁走之意。赋格曲主题于各声部依次进入，随音乐发展而不断出现，将乐思作高度逻辑化的延展。《对位二》是此曲第二首，将原主题以法国风处理（附点节奏）而开展出四

声部赋格。赋格曲中第一声部进入时的乐句称为主题（subject），第二声部通常在高一个五度或者低一个四度的地方进入（0'06''），称为答题（answer）；同时第一声部演奏对位的旋律性伴奏声部，称为对题（countersubject，对题也可不出现而仅有相对简单的伴奏）。第三声部进入时又是主题，通常回到主调（0'13''），即比第一个声部高或低八度，同时第二个声部继续演奏对题，第一个声部则相对自由。以此类推，第四个声部进入时又是第三声部的答题（0'19''）。如此曲所示，赋格主题不必完整重现，作曲家可用扩大、缩小、倒影、逆行等技巧变化旋律，展现丰富多彩的对位手法。

03.

Joseph Haydn: Trumpet Concerto in E flat major, Hob: Vlle/1; III.
Allegro

Reinhold Friedrich, trumpet; Martin Haselbock;

Vienna Academy Orchestra; Capriccio (1994)

海顿：《降 E 大调小号协奏曲》，第三乐章：快板

小号：弗雷德里希；哈瑟博克指挥维也纳学院管

弦乐团；

Capriccio（1994年录音）

这是海顿六十四岁（1796年）的作品。此时的他已是地位崇高的大师，两次造访伦敦更是名利双收。他回到维也纳后将心思转向气势恢宏的合唱与交响乐，之所以还会挪出心神为小号写协奏曲，那是因为维也纳宫廷乐团的小号手魏丁格（Anton Weidinger）在 1792年发明了改良式小号，使吹奏半音阶成为可能。海顿此曲针对魏丁格和他的新乐器而作，果然展现前无古人的小号技法，也是海顿最受欢迎的协奏曲。

古典乐派的交响曲、协奏曲和奏鸣曲，终乐章几乎都以轮旋曲式（Rondo form）写成，此作也不例外。轮旋曲是一种多段组合的乐曲形式：第一段是主题段，接下来会间隔出现，中间则添以其他旋律，但最后一定回到主题段作结。如果我们以 A 代表主题段，以 B、C、D 等代表插入乐段，那么最基本的轮旋曲式可表示为“A B A C A 式”，或加长为“A B A C A D A 式”。作曲家也可改以对称的“A B A C A B A 式”，或变化为缩减版的“A B A C B A 式”等等。

海顿作品极多，同样曲式写个一二百次，总

得推陈出新。他的轮旋曲变化多端，更发展出将轮旋曲式与奏鸣曲式合一的轮旋奏鸣曲式

（Sonata-Rondo Form），把前者的多段性质和后者的“呈示、发展、再现”结构合而为一（见第五章第195页）。因此轮旋奏鸣曲式的基本形式是“A B A C A B' A”。开头的 A 和 B 就是奏鸣曲式中的第一和第二主题，中间的 C 就是发展部，之后的 A 与 B'则是再现部（B必须有所变化，因为 A 和 B 在奏鸣曲式再现部必须调性统一），最后回到 A 作结。

如果愿意，你可以跟着后面的分析表再听一次这个乐章，相信就能对轮旋奏鸣曲式有一定的掌握。

这里收录的海顿《小号协奏曲》也是“考古演出”。听完之后，或许你也可以再去找以现代乐器演奏的版本，比较两者在声响与奏法上的异同。

奏鸣曲式段落	轮旋曲式主题	演奏时间
呈示部	A (乐团前奏)	0'00"-0'23"
	B (乐团前奏)	0'23"-0'39"
	A	0'39"-1'09"
	B	1'10"-1'48"
	即兴装饰段	1'48"-2'07"
发展部	A	2'07"-2'21"
	C (以 A 为变化)	2'22"-2'55"
再现部	A	2'55"-3'11"
	B'	3'12"-3'43"
结尾	A	3'44"-4'37"

04.

Wolfgang Amadeus Mozart: "Dies Irae" from Requiem, K. 626

Bayerischen Rundfunks Choir;

Sir Colin Davis, Bayerischen Rundfunks Orchestra ;
RCA (1990)

莫扎特：《神怒之日》，选自《安魂曲》

巴伐利亚广播合唱团

科林·戴维斯指挥巴伐利亚广播交响乐团；
RCA（1990年录音）

哪些作曲家属于古典，哪些属于浪漫？听了莫扎特这段《神怒之日》，相信你一定不会再贸然为人贴标签。此曲实是假戏真做：1791年瓦尔茨格伯爵（Count Franz von Walsegg）欲写一首安魂曲悼念亡妻，找上莫扎特代笔。作曲家全心投入此曲创作，隐然感觉和时间赛跑，却直到去世都没能完成自己的绝笔。《安魂曲》最早的补写版，是其助理苏斯迈尔（Franz Xaver Süssmayr, 1766—1803）根据手稿以及莫扎特临终前指示续完，之后亦有许多不同补写版。

戴维斯采用苏斯迈尔版，并以倾向现代而非古乐的编制与方式演奏，展现折中式的演奏美学和不愠不火的诠释心得。《神怒之日》（末日经开头段）的磅礴气势也让人不禁要想，如果莫扎特能多活五年，他的写作不知还要发展成什么模样。

Dies irae, dies illa

solvet saeculum in favilla:

teste David cum Sybilla.

Quantus tremor est futurus,

quando Judex est venturus,

cuncta stricte discussurus!

震怒之日，这一日

天地将被烧成灰烬，

正如戴维与西维拉所预言。

将会有何其可怕的战栗，

当审判到来

深受严厉的苛责！

05.

Ludwig van Beethoven: Piano Sonata No.30 in E major, Op.109;
II. Prestissimo

Rudolf Serkin, piano; Sony (1976)

贝多芬：《第三十号 E 大调钢琴奏鸣曲》，
第二乐章：最急板

钢琴：塞尔金；索尼（1976年录音）

若不计波恩时期的三首，贝多芬的三十二首

钢琴奏鸣曲面貌各异且部部经典，是人类智力与创造力的至高成就，晚期作品更是构思独绝且超越时代。写于 1820 年的第三十号就是很特别的例子：此曲共有三乐章，第一乐章是奏鸣曲式，第三乐章是变奏曲式，而中间宛如过场、篇幅甚短的第二乐章，听起来只是间奏，居然也是奏鸣曲式！

这是怎么办到的呢？请大家以聆听海顿《小号协奏曲》第三乐章所得的经验，欣赏贝多芬高度浓缩的音乐写作（表格则是较为细腻的分析）。

奏鸣曲式段落	主 题	演奏时间
呈示部	第一主题第一部分	0'00"-0'05"
	第一主题第二部分	0'06"-0'17"
	过场	0'18"-0'25"
	第二主题第一部分	0'26"-0'33"
	第二主题第二部分	0'34"-0'44"
	第二主题收尾	0'45"-0'52"
发展部	第一主题出现	0'53"-0'55"
	两声部卡农	0'56"-1'06"
	发展乐段	1'06"-1'25"
再现部	第一主题第一部分	1'26"-1'37"
	过场	1'38"-1'49"
	第二主题第一部分	1'49"-1'57"
	第二主题第二部分	1'58"-2'08"
	第二主题收尾	2'09"-2'16"
结尾	第二主题收尾段延续	2'17"-2'26"

06.

Franz Schubert: An die Musik, D547

Monica Groop, mezzo-soprano;

Rudolf Jansen, piano; Ondine (1996)

舒伯特：歌曲《致音乐》

次女高音：戈洛普；钢琴：杰森；Ondine (1996
年录音)

尽管没有广大听众认可，多靠几个朋友善心支撑，舒伯特仍然不断作曲，病贫交迫也不改其志。“我每天上午工作，写完一首又写一首。”光在 1815 年，他就写了一百四十四首歌曲，毫不吝啬地展现上天赋予他的绝世才华。

舒伯特有创作绝美曲调的神奇能力，大概任何意境或情感都能在他的旋律中表现。这首以好友修伯特（Franz von Schober, 1796—1882）诗作谱曲，写于 1817 年的《致音乐》，曲调朴实却直指人心，是舒伯特最著名的歌曲之一，也成为赞颂音乐艺术的代表。

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,

Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,

Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,

Hast mich in eine be.re Welt entrückt,

In eine be.re Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entlossen,

Ein sü?er, heiliger Akkord von dir

Den Himmel be.rer Zeiten mir erschlossen,

Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

Du holde Kunst, ich danke dir!

你，可爱的艺术，在多少忧郁的时刻，

当生命的疯狂晕眩困扰我，

你为我心点燃温暖的爱，

把我带到更好的世界，

带到更好的世界！

你的竖琴常倾泻一声轻叹，

来自你甜蜜而神圣的和声，

为我开展时光更美好的天堂，

你，可爱的艺术，我为此感谢你！

你，可爱的艺术，我感谢你！

Niccolò Paganini: Caprice No.24 in A minor from 24 Caprices, Op.1

Midori, violin; Sony (1988)

帕格尼尼：第24号a小调奇想曲，选自《二十四首随想曲》

小提琴：宓多里；索尼（1988年录音）

虽然在他之前已有许多演奏名家，但小提琴鬼才帕格尼尼的出现，让超技大师（virtuoso）有了崭新的意义，“帕格尼尼”也从此成为绝技的代名词。他的《二十四首随想曲》至今仍是小提琴技法的崇山峻岭，让代代演奏家苦心琢磨。其中第24号a小调这首包含主题、十一段变奏以及终曲，淋漓尽致地发挥小提琴演奏技法，主题之悦耳动听更成为后世诸多作曲家的灵感泉源，纷纷为之再写变奏，包括勃拉姆斯与拉赫马尼诺夫，是名曲中的名曲。史上有许多“演奏——作曲家”，论及作曲不见得有了了不起的突破，却在演奏技法上开疆拓土。虽然并非皆广为人知，我们可不该忽略他们的贡献。仅以此曲向音乐史上的演奏奇才致敬。

Frédéric Chopin: Mazurka in F minor, Op.63 No.2

Andre Laplante; Analekta (2008)

肖邦：《f 小调马祖卡舞曲》，作品六十三之二

钢琴：安德鲁·拉普朗特；Analekta (2008年录音)

说到演奏，肖邦是古往今来最杰出的钢琴家之一，也是第一位拥有非凡谱曲技巧并且通透乐器性能，将两者彻底融合为一的作曲家。在肖邦众多乐曲中，来自民间舞曲的马祖卡有其最私密的语汇，也有整个波兰民族的精神意识。他几乎不直接引用任何民间马祖卡旋律，而在速度、节奏、重音、情感、结构、和声等面向多所探究，是学习民俗音乐基本特质并掌握其文法后，再用自己方式所说出的话。作品六十三号《三首马祖卡》写于 1846年，是肖邦生前最后出版的马祖卡。作曲家在此退回最简单的结构，篇幅也大幅缩减，第二曲兼有迷人的圆舞曲风格，洋溢纯粹旋律之美以及化不开的哀愁，每一句都是叹息。

Arturo Toscanini; NBC Symphony Orchestra;
RCA (1951)

瓦格纳：歌剧《罗恩格林》第三幕前奏曲

托斯卡尼尼指挥美国国家广播公司交响乐团；
RCA（1951年录音）

《罗恩格林》是瓦格纳生前最受欢迎的歌剧，第三幕《婚礼合唱》更是家喻户晓。在合唱之前，作曲家写了一段描绘众人庆祝天鹅骑士罗恩格林与领地公主艾尔莎成婚的热闹前奏曲，是音乐会上历久不衰的宠儿，结尾还有不同版本：歌剧里此段最后在强奏后转弱而带出合唱；若抽离歌剧，此曲通常就在强奏中画下光辉句点。

但指挥大师托斯卡尼尼（Arturo Toscanini，1867——1957）却另有想法：《罗恩格林》故事叙述艾尔莎受控谋害亲弟，当她焦急无助、祈祷上帝帮助时，突然出现天鹅拖曳小艇，高贵骑士前来捍卫公主清白，并愿意与之成婚。只是，艾尔莎绝对不可询问他的姓名与来历。

就像所有的故事一样，沉溺于幸福的艾尔莎，最后还是忍不住追问。随着问题出现的，是

歌剧里最初由天鹅骑士唱出的“禁问动机”（Nie sollst du mich befragen）。音乐会上托斯卡尼尼把这个动机加在第三幕前奏曲结尾（2'44"），于灿烂中洒下一道阴影，并预告剧情后来的发展。由于如此改动实在精彩，许多指挥也就沿用至今。这让我们看到演奏者不见得会对作曲家的指示照单全收，就算更动作品，杰出的实践心得也可能形成传统。

不过现在的古典乐迷听到这个动机，第一个反应大概不会是“喔，这是禁问主题”——至于大家的反应会是什么？我们先听两首作品再揭晓答案。

10.

Johannes Brahms: Sonata for Piano and Cello No.2 in F major, Op.99; IV. Allegro molto

Torleif Thedeen, cello; Roland Pontinen, piano;
BIS (2006)

勃拉姆斯：《第二号 F 大调大提琴与钢琴奏鸣曲》，第四乐章：非常快的快板

大提琴：提登；

钢琴：庞提南；BIS（2006年录音）

不只是拥有非凡技巧的钢琴家，勃拉姆斯年轻时也曾认真学习大提琴，还能掌握颇具难度的作品。若他得以继续精修，或许也会成为大提琴家。但无论如何，这位作曲家总能在室内乐与管弦乐中为这乐器谱出迷人至极的歌唱，《第二号钢琴协奏曲》第三乐章深邃优美的大提琴咏叹更是脍炙人口。他的两首大提琴奏鸣曲，写作时间相距二十多年，却都是不凡经典。第二号笔法既轻又重，声部安排极具巧思，布局之严谨精妙并不逊于其交响乐。第四乐章开头一派自在轻松，最后却发展出足以撑持恢弘伟构的气势，中间情感更多所转折，匈牙利吉卜赛风混搭德奥式浪漫浓情。旋律如此变化多端，却又总回到开头主题，不难想象这是先前提过的轮舞曲式。欣赏此曲，大家可以思索作曲家的结构设计，也可纯粹享受二重奏所带来的温煦美感。

11.

Giuseppe Verdi: "O terra, addio" from Aida

Aida: Aprile Millo; Radamés: Plácido Domingo;
Amneris: Dolora Zajick;

James Levine, Metropolitan Opera Orchestra and

威尔第：歌剧《阿伊达》终景二重唱《啊，尘世再见》

阿伊达：米萝；拉达梅斯：多明哥； 安奈丽丝：
查吉克；

莱文指挥大都会歌剧院交响乐团与合唱团；索尼
(1990年录音)

在瓦格纳逐渐席卷欧洲之际，威尔第则成为意大利歌剧的中流砥柱，持续磨炼笔法而不断精进。《阿伊达》是他创作中期的最后作品

(1871)：古墓中一对紧紧相依的男女骷髅，触动法国考古学家马里耶特 (Auguste Mariette) 编出埃塞俄比亚和埃及两国交战，无辜恋人命如飘絮的悲剧。作曲家在休息多时后接下开罗歌剧院的邀约，果然交出精彩成绩。《阿伊达》不只有壮丽场面，更上溯“大歌剧”体裁而写出新天地。

“大歌剧”是以巴黎歌剧院为中心，盛行于十九世纪中期的大型视听娱乐。威尔第完全了解“大歌剧”的内容和形式，却能在浮夸表象下看出此一体裁的结构意义，即“历史事件下的个人感情挣扎”。因为是历史事件，所以身不由己，

主角如何面对宿命，也就成为剧情主轴。阿伊达是隐姓埋名，沦为埃及公主安奈丽丝女奴的埃塞俄比亚公主。国仇家恨已经难解，高高在上的主人竟又是自己的情敌。当个人情爱牵扯时代动荡，角色因其身份而无法得其所愿，悲剧也由此而生。作曲家在第一、二幕写出富丽排场，却让第三、四幕充满内心角力，更让终景结束在大将军拉达梅斯被判活埋于地下石室，阿伊达与情人同死的抒情重唱。威尔第此处多线并行，背景是众祭司的祈神合唱，接着是这对情侣的告别：

AIDA – RADAMÉS

O terra, addio; addio valle di pianti...

Sogno di gaudio che in dolor svanì...

A noi si schiude il cielo e l'alme erranti

Volano al raggio dell'eterno di.

阿伊达与拉达梅斯：

啊，尘世再见；再见，泪水的深谷.....

快乐梦想在忧伤中逝去.....

天堂为我们开启，我们流浪的灵魂

向永恒之日的的光芒飞去。

但威尔第最高明之处，在于让眷恋挚爱的安奈丽丝，最后也以悲伤神情现身，俯卧在墓穴石块之上向爱人告别：

AMNERIS

Pace, t'imploro – salma adorata...

Isi placata – ti schiuda il ciell!

安奈丽丝：

请赐我平静，挚爱的人...

伊西斯女神，请抚慰，为你开启天堂之门！

如此设计使安奈丽丝成为名副其实的另一女主角（“大歌剧”向来有双女主角的传统），更增强戏剧效果与情节深度。位于纽约的大都会歌剧院是全球乐迷圣地之一。这版由剧院总监、指挥大师莱文领军的演出有难能可贵的精彩表现，终景更是余韵深长。

12.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky: Act IV: “Scène finale” from Swan Lake, Op.20

Eugene Ormandy, Philadelphia Orchestra;
Sony (1961)

柴可夫斯基：芭蕾舞剧《天鹅湖》第四幕终
景

尤金·奥曼迪指挥费城交响乐团；索尼（1961年录
音）

还能说什么呢？关于这荡气回肠的精彩大结局，能说的都在第八章说完了，尤金·奥曼迪和费城交响乐团所展现的灿烂美声，更是令人着迷。不过当你听过瓦格纳的《罗恩格林》，一定会纳闷为何歌剧里的“禁问动机”和《天鹅湖》天鹅主题那么相像？柴可夫斯基确实非常喜爱《罗恩格林》。这是他有意引用，还是潜意识的不自觉表现？或许连作曲家自己也说不清了。但模仿、引用、致敬和“偷取”，本来就是创作常用技法。音乐作品中究竟还有哪些例子？大家不妨来当侦探，多所注意并猜谜解题。

13.

Claude Debussy: “Clair de Lune” from *Fêtes galantes* I, L.80

Frederica von Stade, mezzo-soprano; Martin Katz,
piano;

德彪西：《月光》，选自歌曲集《雅宴》第一册

次女高音：史达德；钢琴：卡兹；RCA (1993年录音)

堪称德彪西音乐签名，《贝加马斯克组曲》(Suite bergamasque) 中的《月光》，其实和这首歌曲系出同源，都来自诗人魏尔伦 (Paul Verlaine, 1844—1896) 的《月光》：

Votre ame est un paysage choisi

Que vont charmant masques et bergamasques

Jouant du luth et dansant et quasi

Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur

L'amour vainqueur et la vie opportune

Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur

Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,

Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres

Et sangloter d'extase les jets d'eau,

Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

你的灵魂是被选的风景，

那儿有迷人面具与贝加马舞者，

演奏鲁特琴并舞蹈，几乎

在奇特装扮下伤感地呼吸。

他们以小调吟唱，

咏叹爱的胜利与生之欢庆，

他们似乎不相信自己的幸福，

歌声混在月光里。

寂静月光，哀愁美丽，

让鸟儿在树丛中入梦，

使喷泉因狂喜而啜泣，

那大理石像间修长的喷泉。

这首《月光》非常知名，不只弗雷为其谱曲，德彪西也有歌曲问世，还先后写了两次。这

里收录的是第二版，由美国一代名家，嗓音绝美的次女高音史达德演唱。在此曲中德彪西是精研文字意象的音乐大师，诗作中的象征隐喻，他都尽可能以音符暗示描述，写作锱铢必较，下笔处处心机。爱乐者不妨比较德彪西较早的尝试和弗雷的版本，加上《贝加马斯克组曲》一起欣赏，必然能收触类旁通之效。

14.

Maurice Ravel: "L'air des pagodes" from
Ma mère l'oye

Carlo Maria Giulini, Royal Concertgebouw
Orchestra;

Sony (1989)

拉威尔：《宝塔皇后》，选自芭蕾舞剧《鹅妈妈》

朱里尼指挥皇家大会堂管弦乐团；索尼（1989年
录音）

终身未婚的拉威尔始终喜爱小孩，好友戈德布斯基夫妇（*Ida and Cipa Godebski*）的一对儿女咪咪（*Mimie*）与尚（*Jean*）他更屡屡拜访，常给

他们说故事。故事说得多了，最后索性在 1908 至1910年写下给这对小友的钢琴四手联弹《鹅妈妈组曲》。作曲家曾表示《鹅妈妈组曲》唤起他“来自童年的诗意”，即使此作后来发展成芭蕾舞剧（1912），拉威尔都没有忘记纯真幻想，在瑰美色彩中开展属于童心的冒险。

《宝塔皇后》来自法国作家奥诺依夫人（Madame d'Aulnoy）所写的童话《小绿蛇》。故事中美丽公主突然变成丑姑娘，英俊王子变成小绿蛇，他们必须找宝塔皇后恢复本来面目。音乐此景是皇后进入浴池时，陶瓷中国玩偶唱歌陪伴，并以胡桃与杏仁壳做成的鲁特琴及提琴奏出美妙乐音。拉威尔以五声音阶表现东方风情，施展不可思议的声响魔法，堪称古典音乐中的迪斯尼乐园。

15.

Franz Liszt: Nuages gris, S.199

Arnaldo Cohen, piano; NAXOS (1996)

李斯特：《灰云》

钢琴：阿诺尔多·科恩；拿索斯（1996年录音）

听完德彪西和拉威尔，让我们再来回看李斯特，对他必然了解更深。大家都熟知他的超技钢琴家形象，或许也晓得他在交响诗与主题变型技法上的贡献，但他的晚期创作可又是一番崭新面貌。在1881年的《灰云》中，李斯特不要传统“和声解决”的终止式，和声架构也让“不稳定”成为主轴。此曲旋律极其简单，最后倏地消失，始终压着让人透不过气的沉郁，多少也反映了作曲家晚年在诸多健康问题下，寂寞心灵所发出的无奈叹息。

作品不过寥寥数音，表现手法却是前无古人，《灰云》足列史上最特殊的创作，也开启未来音乐的大门。

16.

Gustav Mahler: Symphony No.3 in D minor; V. Bimm bamm! Es
sungen drei Engel einen süßen Gesang (Lustig im Tempo und keck im
Ausdruck)

Martha Lipton, contralto; Women's Chorus of the
Schola Cantorum;

Boys' Choir of the Church of the Transfiguration;

Leonard Bernstein, New York Philharmonic;

马勒：《第三号 d 小调交响曲》，第五乐章：《宾邦！三位天使唱着甜美的歌》（爽朗速度并尽情表达）

女中音：玛莎·李普顿；圣歌合唱团之女声部；

纽约圣公会显圣容堂男童合唱团；伯恩斯坦指挥
纽约爱乐乐团；

索尼（1961年录音）

马勒《第三号交响曲》有六个乐章，篇幅庞大，演奏时间可达一百分钟，曾是吉尼斯纪录上最长大的交响曲。但说它是“交响曲”，不如说它是作曲家以其人生观和宇宙观所建立出的世界。生死情爱，天地万物，都可在这首作品中听到。第五乐章原本定有“天使如是说”之名，歌词取自《少年魔号》。在“宾——邦”的钟声伴奏下，马勒以女声及童声唱出天使之声，又以女中音独唱带出罪人的忏悔。

（Bimm bamm!）

Es sangen drei Engel einen süßen Gesang,

Mit Freuden es selig in den Himmel klang;

Sie jauchzten fröhlich auch dabei,

Daß Petrus sei von Sünden frei.

Und als der Herr Jesus zu Tische saß,

Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl aß.

（宾——邦！）

三位天使唱着甜美的歌，

歌声喜乐响彻天国。

他们齐声欢呼着说：

彼得之罪得以赦免！

坐在桌前的主耶稣，

正和十二门徒用晚餐。

Da sprach der Herr Jesus; “Was stehst du denn hier?

Wenn ich dich ansch’so Weinst du mir.”

“Ach, sollt’ich nicht weinen, du gütiger Gott;

Ich hab’ übertreten die zehn Gebot;

Ich gehe und weine ja bitterlich,

Ach komm und erbarme dich über mich!”

“Hast du denn übertreten die zehn Gebot,

So fall auf die Knie und bete zu Gott,

Liebe nur Gott in alle Zeit,

So wirst erlangen die himmlische Freud’!”

Die himmlische Freud’ ist eine selige Stadt;

Die himmlische Freud’, die kein Ende mehr hat.

Die himmlische Freude war Petro Bereit’t

Durch Jesum und allen zur Seligkeit.

主耶稣说：“你为何站在那里？

当我看着你，你却哭泣！”

“啊！我怎可能不哭，仁慈的主；

我犯了十诫；

我痛苦地走着哭着，

主啊，求您怜悯我！”

“倘若你犯了十诫，

那就跪下向神祷告，

永远只爱上帝！

这样你会得到天堂的喜悦！”

天赐的喜乐是有福的城，

天赐的喜乐并无终止！

天赐的喜乐由彼得来领受。

透过耶稣，也给我们而为救赎。

马勒前四首交响曲都和《少年魔号》关系密切，这个乐章的旋律也和《第四号交响曲》第四乐章互通，后者又可在《第三号交响曲》第二乐章听见。大家不妨都找来欣赏，包括《少年魔号》全曲，深入马勒创作的丰富世界。

17.

Arnold Schoenberg: Part 1: “Mondestrunken” from Pierrot Lunaire,
Op.21

Anja Silja, soprano; Robert Craft, Twentieth Century
Classics Ensemble;

勋伯格：《醉月》，选自《月光小丑》第一部分

女高音：席莉雅；克拉夫特指挥二十世纪经典合奏乐团；

拿索斯（1997年录音）

《月光小丑》是勋伯格以《三首钢琴作品》和《五首管弦乐作品》等进入无调性写作后，又一震撼艺术界的里程碑。作曲家在此大玩数字学：此作分为3部分，每部分各有7首，作品编号正好为21（3乘7），又于1912年3月12日首演（12是21的逆行）。全曲以7音动机开展，编制也为7人（指挥，声乐/朗诵，长笛/短笛，单簧管/低音单簧管，小提琴/中提琴，大提琴，钢琴）。

勋伯格以比利时作家吉罗（Albert Giraud, 1860——1929）诗作的德译版谱曲，表现强烈而充满爱、性、暴力、犯罪、宗教与渎神——如此内容和勋伯格的新写法相得益彰，说出昔日作曲家不曾说出的话。光是第一首《醉月》，意念就破格出奇：

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

酒，人以眼睛喝下，
由夜月注入水波，
直至春潮淹没，

沉默的地平线。

欲望、恐怖与甜蜜，

无法数算地流过众水域！

酒，人以眼睛喝下，

由夜月注入水波。

诗人，受祈念驱策，

沉醉在神圣的饮物，

他狂喜地转向天空

他的头，缠蜷地，吸吮与吞饮

酒，人以眼睛喝下。

此曲歌词必须“既唱又说”，乐谱上许多音更仅是记号，表示不必唱出实际音高。因此《月光小丑》的诠释各家必然相异甚大，欢迎爱乐者多听多比较。

18.

Béla Bartók: String Quartet No.4, Sz. 91; II. Prestissimo,
consordino

Vegh Quartet; Naxos (1954)

巴托克：《第四号弦乐四重奏》，第二乐章：最急板（加上弱音器）

维格弦乐四重奏；拿索斯（1954年录音）

巴托克六首弦乐四重奏，恰巧忠实呈现他创作人生的各个阶段。《第四号弦乐四重奏》

（1928）是作曲家写完第三号之后的心得整理之作，无论在音乐形式、写作笔法或演奏技法上都有更锐利精湛的表现。在此他的音乐并非传统的大调或小调，而是于半音行进中试图平等发挥每个音，并多方运用五声音阶、全音阶与其他各式音阶。既扩充和声体系，又在这被扩充的范围中施展民俗音乐素材与技法，展现源源不绝的活力与新奇惊人的效果。想知道弦乐四重奏可以被作曲家玩成什么样子？这个四把弦乐全加上弱音器，语法刺激刁钻，层次丰富多变的第二乐章当使人眼界大开。

19.

Sergei Prokofiev: Act II "Death of Tyblat" from Romeo and Juliet, Op.64

Neeme Jarvi, Royal Scottish National Orchestra;
Chandos (1985)

普罗科菲耶夫：《泰巴尔特之死》，选自芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》第二幕

尼姆·雅尔维指挥国立皇家苏格兰乐团；
Chandos（1985年录音）

虽说天才真的不少，但要锋芒锐利如普罗科菲耶夫，那也实在罕见——这可是五岁开始作曲，七岁学下棋，鬼点子无可遏抑的超级神童。仿佛用谱纸写日记，任何人事物他都能用音符描绘，而在《罗密欧与朱丽叶》里，我们见到如此功力又一惊人发挥。在现代音乐风潮如火如荼发展之时，这部写于 1938 至1940年的创作仍然固守调性音乐，却以别出心裁的旋律展现另一种“现代”，再度证明作曲家的绝世华才。

20.

Igor Stravinsky: Concerto in E flat major for chamber orchestra “Dumbarton Oaks”, I. Tempo Giusto

Robert Craft, Orchestra of St. Luke's;
Naxos（1991）

斯特拉文斯基：《敦巴敦橡园》室内乐团协奏曲，第一乐章：标准速度

克拉夫特指挥圣路易管弦乐团；拿索斯（1991年录音）

写于 1937 至 1938 年，《敦巴敦橡园》室内乐团协奏曲以其委托作曲者的著名庄园得名，也是斯特拉文斯基赴美前在欧洲完成的最后一部作品。此时的作曲家已经进入“新古典时期”，此曲也得益于巴赫技法甚多，第一乐章和《第三号勃兰登堡协奏曲》的第一乐章尤为相似。用斯特拉文斯基自己的话说：“我不认为巴赫会吝于借我这些想法和素材，特别是我以他自己都喜欢的方式运用。”欢迎大家对照欣赏，必有更多收获。

21.

Richard Strauss: “Mondscheinmusik” from Capriccio, Op.85

Daniel Barenboim, Vienna Philharmonic;
Sony (2014)

理查德·施特劳斯：《月光音乐》，选自歌剧《随想曲》

巴伦博伊姆指挥维也纳爱乐；索尼（2014年录音）

“音乐和诗，何者是更伟大的艺术？”已近八十岁的作

曲家，在自己最后一部歌剧里给了他的答案。首演于1942年的《随想曲》情节奇巧，歌剧中又安排歌剧，作曲家更以幽微细腻的笔法，将器乐与声乐、歌唱与对话全都融合为一。在剧末的《月光音乐》里，施特劳斯让法国号吹出迷人的主题，之后清润多姿的和声更有难以言喻的温柔眷恋，为传统浪漫派写下最后的晚霞。

22.

György Ligeti: étude X. Der Zauberlehrling

Fredrik Ullen, piano; BIS (1996)

利盖蒂：钢琴练习曲第十号《魔法师的门徒》

钢琴：弗雷德里克·乌伦；BIS（1996年录音）

一问世就成为经典，当世人怀疑钢琴音乐是否已到尽头，利盖蒂的十八首练习曲再度证明作曲家永远可以创造出新天地。写于1994年的《魔法师的门徒》出自练习曲第二册，是由歌德同名诗作发想而成的有趣创作。虽是小品，技巧要求却极为严峻。

23.

Olivier Messiaen: Turangalila-Symphonie (1990 version), V.
Joie Du Sang Des étoiles (Vif, passionné avec joie)

Howard Shelley, piano; Hartmann-Clavierie, Ondes
Martenot;

Yan Pascal Tortelier, BBC Philharmonic Orchestra;
Chandos (1998)

梅西安：《图兰加利拉交响曲》（1990年版），第五乐章《星与血的喜悦》（活泼地，充满激情与喜悦）

钢琴：霍华德·谢利；马特洛音波琴：哈特曼——
卡拉薇莉；

托特利埃指挥BBC爱乐乐团；Chandos（1998年录音）

《图兰加利拉交响曲》是梅西安受中古欧洲“特里斯坦与伊索尔德”传说启发，于 1946 至 1948年谱写，为大型管弦乐团、钢琴独奏与马特洛音波琴所作的十乐章、长达八十分钟的交响乐巨作。乐曲名称为梵文Turanga和Lila二字合成，意义粗略翻译可为“爱情之歌与喜悦、时间、动作、节奏、生与死的颂歌”。天上地下的色彩，宇宙四方的声音，所有能够想象的效果，几乎都

被梅西安写进此曲，为罗里奥（后来成为作曲家第二任妻子）谱写的钢琴独奏更是目眩神迷。血是生命之水，梅西安在第五乐章写出激动热情的舞曲，将情人结合写成宇宙狂欢，果然令人叹为观止。

而在这段精彩的音乐之后，我还有一些话想说。

二十三年前，一个初二学生起床读报，正因适逢生日而特别感到愉快之际，艺文版的一则新闻却让他心神一震——

当代音乐巨匠，法国作曲大师梅西安逝世。

该篇报道简单介绍了梅西安生平，并访问他首位中国学生，在台湾任教的张昊教授，谈这位当代最伟大的作曲家。即使非常喜爱古典音乐，那个男孩满是疑惑：“当代最伟大的作曲家？我怎么从来没听过？”更不用说，在生日当天看到音乐家讣闻，不管梅西安有不有名、重不重要，总不会是一件开心的事。

带着疑问，他到了唱片行，买了梅西安近半世纪前所写的《图兰加利拉交响曲》。才听到第五乐章，那个男孩告诉自己：“这是真的！梅西

安真是当代最伟大的作曲家！”

从此，他热切寻找梅西安的创作，阅读关于梅西安的一切。当他知道布列兹是梅西安学生，连忙找出他的《第二号钢琴奏鸣曲》欣赏——“天呀！这是什么鬼？”似懂非懂，他读了更多，渐渐摸索出梅西安与布列兹作曲观念的不同。从梅西安和其学生，以及他们与其他音乐家的往来互动，他慢慢培养并建构出对二十世纪后半音乐的兴趣与知识。

十六年后，当年的学生还是学生，只是到了伦敦，念他以前没想过的音乐学博士班。他访问了许多梅西安学生，学到更多关于梅西安钢琴作品的诠释。而他三十岁这年刚好是梅西安百年冥诞，伦敦排了一整年的梅西安音乐节，《图兰加利拉交响曲》更由名家名团热闹上演三次。终于，他到了一个充满梅西安的城市。

相信你已经猜到，那个男孩就是本书作者。在听完这横跨近四百年的音乐之后，希望你能够找到所爱，并从中寻找并建立自己的曲单。古典音乐并不难懂，当代创作也不艰深，你所需要的，其实只是一个初二学生的好奇。

附录二 作曲家年代表

圭多 Guido d'Arezzo, c.992—c.1050

希尔德加德 Hildegard von Bingen, 1098—
1179

伯纳德 Bernart de Ventadorn, c.1130/40—
1190/1200

莱奥宁 Leonin, c.1135—1201

佩罗汀 Pérotin, c.1180—1236

亚当 Adam dela Halle, 1237? —1288?

维特里 Philippe de Vitry, 1291—1361

马肖 Guillaume de Machaut, c.1300—1377

兰迪尼 Francesco Landini, c.1325/35—1397

奇科尼亚 Johannes Ciconia, c.1370—1412

邓斯泰布尔 John Dunstaple, c.1390—1453

迪费 Guillaume Dufay, c.1397—1474

班舒瓦 Gilles Binchois, c.1400—1460

奥克冈 Johannes Ockeghem, c. 1410/25—
1497

若斯坎 Josquindes Prez, c.1450/55—1521

伊萨克 Heinrich Isaac, c.1450—1517

奥布雷赫特 Jacob Obrecht, 1457/8—1505

雅内坎 Clément Janequin, c.1485—1558

塔弗纳 John Taverner, c.1490—1545

维拉尔特 Adrian Willaert, c.1490—1562

1500—1599

塔利斯 Thomas Tallis, 1510—1585

罗勒 Cipriano de Rore, 1515/6—1565

帕莱斯特里那 Giovanni Pierluigi da
Palestrina, c.1525—1594

勒热纳 Claude Le Jeune, 1528/30—1600

拉絮斯 Roland de Lassus, 1532—1594

拜尔德 William Byrd, 1542—1623

维多利亚 Tomás Luis de Victoria, c.1548—

1611

迪科鲁瓦 Eustache du Caurroy, 1549—1609

马伦齐奥 Luca Marenzio, 1553/4—1599

加布里埃利 Giovanni Gabrieli, 1554/7—

1612

莫利 Thomas Morley, 1557—1602

杰苏阿尔多 Carlo Gesualdo, 1560—1613

佩里 Jacopo Peri, 1561—1633

道兰 John Dowland, 1563—1626

哈斯勒 Hans Leo Hassler, 1564—1612

蒙特威尔第 Claudio Monteverdi, 1567—

1643

普雷托里乌斯 Michael Praetorius, 1571—
1621

弗雷斯科巴尔迪 Girolamo Frescobaldi,
1583—1643

许茨 Heinrich Schütz, 1585—1672

沙因 Johann H. Schein, 1586—1630

卡奇尼 Francesca Caccini, 1587—1641?

1600—1699

卡瓦里 Francesco Cavalli, 1602—1676

卡里西米 Giacomo Carissimi, 1605—1674

弗洛贝格尔 Johann Jakob Froberger, 1616
—1667

吕利 Jean-Baptiste Lully, 1632—1687

布克斯特胡德 Dietrich Buxtehude, c.1637—
1707

夏庞蒂埃 Marc-Antoine Charpentier, 1643

斯特拉代拉 Alessandro Stradella, 1644—
1682

比贝尔 Heinrich Biber, 1644—1704

科莱里 Arcangelo Corelli, 1653—1713

帕赫贝尔 Johan Pachelbel, 1653—1706

马雷 Martin Marais, 1656—1728

托雷利 Giuseppe Torelli, 1658—1709

普赛尔 Henry Purcell, c.1659—1695

富克斯 Johann Joseph Fux, c.1660—1741

老斯卡拉蒂 Alessandro Scarlatti, 1660—
1725

维塔利 Tomaso Antonio Vitali, 1663—1745

库普兰 Francois Couperin, 1668—1733

阿尔比诺尼 Tomaso Albinoni, 1671—1751

格里尼 Nicolas de Grigny, 1672—1703

维瓦尔第 Antonio Vivaldi, 1678—1741

泽伦卡 Jan Dismas Zelenka, 1679—1745

泰勒曼 Georg Philipp Telemann, 1681—
1767

拉莫 Jean-Philippe Rameau, 1683—1764

亨德尔 George Frideric Handel, 1685—
1759

巴赫 Johann Sebastian Bach, 1685—1750

斯卡拉蒂 Domenico Scarlatti, 1685—1757

斯托尔泽 Gottfried Heinrich St lzel, 1690—
1749

芬奇 Leonardo Vinci, 1690—1730

塔蒂尼 Giuseppe Tartini, 1692—1770

克万兹 Johann Joachim Quantz, 1697—1773

勒克莱尔 Jean-Marie Leclair, 1697—1764

哈塞 Johann Adolph Hasse, 1699—1783

1700—1799

格劳恩 Johann Gottlieb Graun, 1703—1771

佩尔戈莱西 Giovanni Battista Pergolesi,
1710—1736

W. F. 巴赫 Wilhelm Friedemann Bach, 1710
—1778

C. P. E. 巴赫 Carl Philipp Emanuel Bach,
1714—1788

格鲁克 Christoph Willibald von Gluck, 1714
—1787

约梅里 Niccolò Jommelli, 1714—1774

蒙恩 Georg Matthias Monn, 1717—1750

老莫扎特 Leopold Mozart, 1719—1787

皮契尼 Niccolò Piccinni, 1728—1800

索勒 Padre Antonio Soler, 1729—1783

海顿 Joseph Haydn, 1732—1809

戈塞克 Fran Ois-Joseph Gossec, 1734—
1829

J. C. 巴赫 Johann Christian Bach, 1735—
1782

格雷特里 André Ernest Modeste Grétry,
1741—1813

鲍凯利尼 Luigi Boccherini, 1743—1805

齐马罗沙 Domenico Cimarosa, 1749—1801

萨里耶利 Antonio Salieri, 1750—1825

克莱门蒂 Muzio Clementi, 1752—1832

维奥蒂 Giovanni Battista Viotti, 1755—1824

莫扎特 Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—
1791

凯鲁比尼 Luigi Cherubini, 1760—1842

梅于尔 Étienne Méhul, 1763—1817

雷伊查 Antonin Rejcha, 1770—1836

贝多芬 Ludwig van Beethoven, 1770—1827

布瓦尔迪厄 François-Adrien Boieldieu,
1775—1834

胡梅尔 Johann Nepomuk Hummel, 1778—
1837

奥柏尔 Daniel-Francois-Esprit Auber, 1782
—1871

菲尔德 John Field, 1782—1837

帕格尼尼 Niccolò Paganini, 1782—1840

施波尔 Louis Spohr, 1784—1859

韦伯 Carl Maria von Weber, 1786—1826

车尔尼 Carl Czerny, 1791—1857

梅耶贝尔 Giacomo Meyerbeer, 1791—1864

罗西尼 Gioachino Rossini, 1792—1868

马施纳 Heinrich Marschner, 1795—1861

梅尔卡丹特 Saverio Mercadante, 1795—
1870

舒伯特 Franz Schubert, 1797—1828

多尼采蒂 Gaetano Donizetti, 1797—1848

阿莱维 Fromental Halévy, 1799—1862

1800—1849

洛尔青 Albert Lortzing, 1801—1851

亚当 Adolphe Adam, 1803—1856

柏辽兹 Hector Berlioz, 1803—1869

老约翰·施特劳斯 Johann Strauss I, 1804—
1849

格林卡 Mikhail Glinka, 1804—1857

门德尔松 Felix Mendelssohn, 1809—1847

肖邦 Frédéric Chopin, 1810—1849

舒曼 Robert Schumann, 1810—1856

尼古拉 Otto Nicolai, 1810—1849

托马斯 Ambroise Thomas, 1811—1896

李斯特 Franz Liszt, 1811—1886

塔尔贝格 Sigismond Thalberg, 1812—1871

恩斯特 Heinrich Wilhelm Ernst, 1812—1865

瓦格纳 Richard Wagner, 1813—1883

威尔第 Giuseppe Verdi, 1813—1901

阿尔康 Charles-Valentin Alkan, 1813—1888

古诺 Charles Gounod, 1818—1893

苏佩 Franz von Suppé, 1819—1895

奥芬巴赫 Jacques Offenbach, 1819—1880

克拉拉·舒曼 Clara Schumann, 1819—1896

维厄当 Henri Vieuxtemps, 1820—1881

弗兰克 César Franck, 1822—1890

拉罗 Édouard Lalo, 1823—1892

斯美塔那 Bedrich Smetana, 1824—1884

赖内克 Carl Reinecke, 1824—1910

布鲁克纳 Anton Bruckner, 1824—1896

小约翰·施特劳斯 Johann Strauss II, 1825—
1899

戈特沙尔克 Louis Moreau Gottschalk , 1829
—1869

安东·鲁宾斯坦 Anton Rubinstein, 1829—
1894

戈德马克 Karl Goldmark, 1830—1915

勃拉姆斯 Johannes Brahms, 1833—1897

鲍罗丁 Alexander Borodin, 1833—1887

蓬基耶利 Amilcare Ponchielli, 1834—1886

居伊 César Cui, 1835—1918

尼古拉 Nikolai Rubinstein, 1835—1881

维尼亚夫斯基 Henryk Wieniawski, 1835—
1880

圣桑 Camille Saint-Saëns, 1835—1921

德利布 Léo Delibes, 1836—1891

巴拉基列夫 Mily Balakirev, 1837—1910

比才 Georges Bizet, 1838—1887

穆索尔斯基 Modest Mussorgsky, 1839—
1881

柴可夫斯基 Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840
—1893

夏布里埃 Emmanuel Chabrier, 1841—1894

德沃夏克 Antonín Dvořák, 1841—1904

博伊托 Arrigo Boito, 1842—1918

马斯奈 Jules Massenet, 1842—1912

萨利文 Arthur Sullivan, 1842—1900

格里格 Edward Grieg, 1843—1907

萨拉萨蒂 Pablo de Sarasate, 1844—1908

里姆斯基—科萨科夫 Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844—1908

弗雷 Gabriel Fauré, 1845—1924

迪帕克 Henri Duparc, 1848—1933

1850—1899

卡塔拉尼 Alfredo Catalani, 1854—1893

雅纳切克 Leoš Janáček, 1854—1928

苏萨 John Philip Sousa, 1854—1932

肖松 Ernest Chausson, 1855—1899

里亚多夫 Anatoli Liadov, 1855—1914

塔涅耶夫 Sergei Taneyev, 1856—1915

雷昂卡瓦洛 Ruggero Leoncavallo, 1857—

1919 埃尔加 Edward Elgar, 1857—1934

夏米娜德 Cécile Chaminade, 1857—1944

伊萨伊 Eugène Ysaÿe, 1858—1931

普契尼 Giacomo Puccini, 1858—1924

沃尔夫 Hugo Wolf, 1860—1903

阿尔贝尼斯 Isaac Albeniz, 1860—1909

夏庞蒂埃 Gustave Charpentier, 1860—1956

马勒 Gustav Mahler, 1860—1911

麦克道威尔 Edward MacDowell, 1860—

1908

亚伦斯基 Anton Arensky, 1861—1906

戴流斯 Frederick Delius, 1862—1934

德彪西 Claude Debussy, 1862—1918

马斯卡尼 Pietro Mascagni, 1863—1945

理查德·施特劳斯 Richard Strauss, 1864—
1949

尼尔森 Carl Nielsen, 1865—1931

马尼亚尔 Albéric Magnard, 1865—1914

格拉祖诺夫 Alexander Glazunov, 1865—
1936 杜卡斯 Paul Dukas, 1865—1935

西贝柳斯 Jean Sibelius, 1865—1957

布索尼 Ferruccio Busoni, 1866—1924

萨蒂 Erik Satie, 1866—1925

奇莱亚 Francesco Cilea, 1866—1950

格拉纳多斯 Enrique Granados, 1867—1916

乔尔达诺 Umberto Giordano, 1867—1948

凯什兰 Charles Koechlin, 1867—1950

乔普林 Scott Joplin, 1868—1917

卢塞尔 Albert Roussel, 1869—1937

普菲茨纳 Hans Pfitzner, 1869—1949

莱哈尔 Franz Lehár, 1870—1948

施密特 Florent Schmitt, 1870—1958

维尔纳 Louis Vierne, 1870—1937

斯丹哈默 Wilhelm Stenhammar, 1871—
1927

齐姆林斯基 Alexander Zemlinsky, 1871—
1942

斯克里亚宾 Alexander Scriabin, 1872—
1915

沃恩·威廉斯 Ralph Vaughan Williams, 1872
—1958 雷格 Max Reger, 1873—1916

拉赫玛尼诺夫 Sergei Rachmaninoff, 1873—
1943

戎冈 Joseph Jongen, 1873—1953

苏克 Josef Suk, 1874—1935

哈恩 Reynaldo Hahn, 1874—1947

勋伯格 Arnold Schoenberg, 1874—1951

霍尔斯特 Gustav Holst, 1874—1934

艾夫斯 Charles Ives, 1874—1954

施密特 Franz Schmidt, 1874—1939

拉威尔 Maurice Ravel, 1875—1937

法雅 Manuel de Falla, 1876—1946

奎尔特 Roger Quilter, 1877—1953

布里奇 Frank Bridge, 1879—1941

雷斯庇基 Ottorino Respighi, 1879—1936

梅特纳 Nikolai Medtner, 1880—1951

布洛赫 Ernest Bloch, 1880—1959

巴托克 Béla Bartók, 1881—1945

米亚斯科夫斯基 Nikolai Miaskovsky, 1881—1950

埃内斯库 George Enescu, 1881—1955

斯特拉文斯基 Igor Stravinsky, 1882—1971

格兰杰 Percy Grainger, 1882—1961

席曼诺夫斯基 Karol Szymanowski, 1882—1937

图里纳 Joaquín Turina, 1882—1949

柯达伊 Zoltán Kodály, 1882—1967

韦伯恩 Anton Webern, 1883—1945

瓦雷兹 Edgar Varèse, 1883—1965

贝尔格 Alban Berg, 1885—1935

维拉—罗伯斯 Heitor Villa-Lobos, 1887—1959

娜迪亚·布朗热 Nadia Boulanger, 1887—1979

伊贝尔 Jacques Ibert, 1890—1962

马丁 Frank Martin, 1890—1974

马尔蒂努 Bohuslav Martinu, 1890—1959

布利斯 Arthur Bliss, 1891—1975

普罗科菲耶夫 Sergei Prokofiev, 1891—
1953

奥涅格 Arthur Honegger, 1892—1955

米约 Darius Milhaud, 1892—1974

莉莉·布朗热 Lili Boulanger, 1893—1918

舒尔霍夫 Erwin Schulhoff, 1894—1942

奥尔夫 Carl Orff, 1895—1982

亨德密特 Paul Hindemith, 1895—1963

卡斯泰尔诺沃—泰代斯科 Mario
Castelnuovo-Tedesco, 1895—1968

科恩戈尔德 Erich Wolfgang Korngold, 1897

—1957

格什温 George Gershwin, 1898—1937

普朗克 Francis Poulenc, 1899—1963

齐尔品 Alexander Tcherepnin, 1899—1977

艾灵顿公爵 Duke Ellington, 1899—1974

1900至今

魏尔 Kurt Weill, 1900—1950

莫索洛夫 Alexander Mosolov, 1900—1973

库普兰 Aaron Copland, 1900—1990

芬济 Gerald Finzi, 1901—1956

罗德里戈 Joaquín Rodrigo, 1901—1999

沃尔顿 William Walton, 1902—1983

罗杰斯 Richard Rodgers, 1902—1979

戈特斯密特 Berthold Goldschmidt, 1903—

1996

哈恰图良 Aram Khachaturian, 1903—1978

卡巴列夫斯基 Dmitri Kabalevsky, 1904—
1987

蒂皮特 Michael Tippett, 1905—1988

若利韦 André Jolivet, 1905—1974

肖斯塔科维奇 Dmitri Shostakovich, 1906—
1975

梅西安 Olivier Messiaen, 1908—1992

卡特 Elliot Carter, 1908—2012

巴切维茨 Grażyna Bacewicz, 1909—1969

巴伯 Samuel Barber, 1910—1981

赫尔曼 Bernard Herrmann, 1911—1975

罗塔 Nino Rota, 1911—1979

弗朗赛 Jean Franaix, 1912—1997

凯奇 John Cage, 1912—1992

卢托斯瓦夫斯基 Witold Lutos awski, 1913—1994

奥哈纳 Maurice Ohana, 1913—1992

布里顿 Benjamin Britten, 1913—1976

兰道夫斯基 Marcel Landowski, 1915—1999

杜蒂耶 Henri Dutilleux, 1916—2013

希纳斯特拉 Alberto Ginastera, 1916—1983

桑康 Pierre Sancan, 1916—2008

尹伊桑 Isang Yun, 1917—1995

齐默尔曼 Bernd Alois Zimmermann, 1918—1970

伯恩斯坦 Leonard Bernstein, 1918—1990

皮亚佐拉 Astor Piazzolla, 1921—1992

泽纳西斯 Iannis Xenakis, 1922—2001

利盖蒂 György Ligeti, 1923—2006

周文中 Chou Wen-chung, 1923—

诺诺 Luigi Nono, 1924—1990

布列兹 Pierre Boulez, 1925—

贝里奥 Luciano Berio, 1925—2003

库塔格 György Kurtág, 1926—

亨策 Hans Werner Henze, 1926—2012

斯托克豪森 Karlheinz Stockhausen, 1928—
2007

劳塔瓦拉 Einojuhani Rautavaara, 1928—

莫里康内 Ennio Morricone, 1928—

普列文 André Previn, 1929—

桑德海姆 Stephen Sondheim, 1930—

波林 Claude Bolling, 1930—

武满彻 Toru Takemitsu, 1930—1996

古拜杜丽娜 Sofia Gubaidulina, 1931—

卡格尔 Mauricio Kagel, 1931—2008

威廉斯 John Williams, 1932—

葛尔 Alexander Goehr, 1932—

谢德林 Rodion Shchedrin, 1932—

潘德列茨基 Krzysztof Penderecki, 1933—

格雷斯基 Henryk Górecki, 1933—2010

伯特威斯尔 Harrison Birtwistle, 1934—

施尼特凯 Alfred Schnittke, 1934—1998

帕尔特 Arvo Pärt, 1935—

拉亨曼 Helmut Lachenmann, 1935—

莱奇 Steve Reich, 1936—

格拉斯 Philip Glass, 1937—

凯帕斯汀 Nikolai Kapustin, 1937—

科里利亚诺 John Corigliano, 1938—

安德里森 Louis Andriessen, 1939—

扎帕 Frank Zappa, 1940—1993

厄特沃什 Péter Eötvös, 1944—

塔文纳 John Tavener, 1944—2013

尼曼 Michael Nyman, 1944—

格里塞 Gérard Grisey, 1946—1998

米拉伊 Tristan Murail, 1947—

亚当斯 John Adams, 1947—

安德鲁·劳埃德·韦伯 Andrew Lloyd
Webber, 1948—

陈其钢 Qigang Chen, 1951—

里姆 Wolfgang Rihm, 1952—

萨丽亚诺 Kaija Saariaho, 1952—

萨洛宁 Esa-Pekka Salonen, 1958—

披头士 The Beatles, 1960—1970

本杰明 George Benjamin, 1960—

图书在版编目(CIP)数据

乐之本事：古典乐聆赏入门 / 焦元溥著 .

— 桂林：广西师范大学出版社，2015.8

ISBN 978-7-5495-7085-0

I. ①乐… II. ①焦… III. ①古典音乐—音乐欣赏—西方国家
IV. ①J605.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 182228 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

出版人：何林夏

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

开本：787mm×1092mm 1/32

印张：13.25 字数：143千字 图片：5幅

2015年8月第1版 2015年8月第1次印刷

定价：58.00元（精装）

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

如果你不知道读什么书，
就关注这个微信号。

公众号名称：幸福的味道
公众号ID：d716-716

小编：行行：微信号：491256034

为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书下载网站，网址：www.ireadweek.com
QQ群：550338315 小编也和结交一些喜欢读书的朋友

“幸福的味道”已提供120个不同类型的书单

1、 25岁前一定要读的25本书

2、 20世纪最优秀的100部中文小说

3、 10部豆瓣高评分的温情治愈系小说

4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著

5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名

著

6、美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本

7、30个领域30本不容错过的入门书

8、这20本书，是各领域的巅峰之作

9、这7本书，教你如何高效读书

10、80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

.....

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单

如果你不知道读什么书，就关注这个微信号。