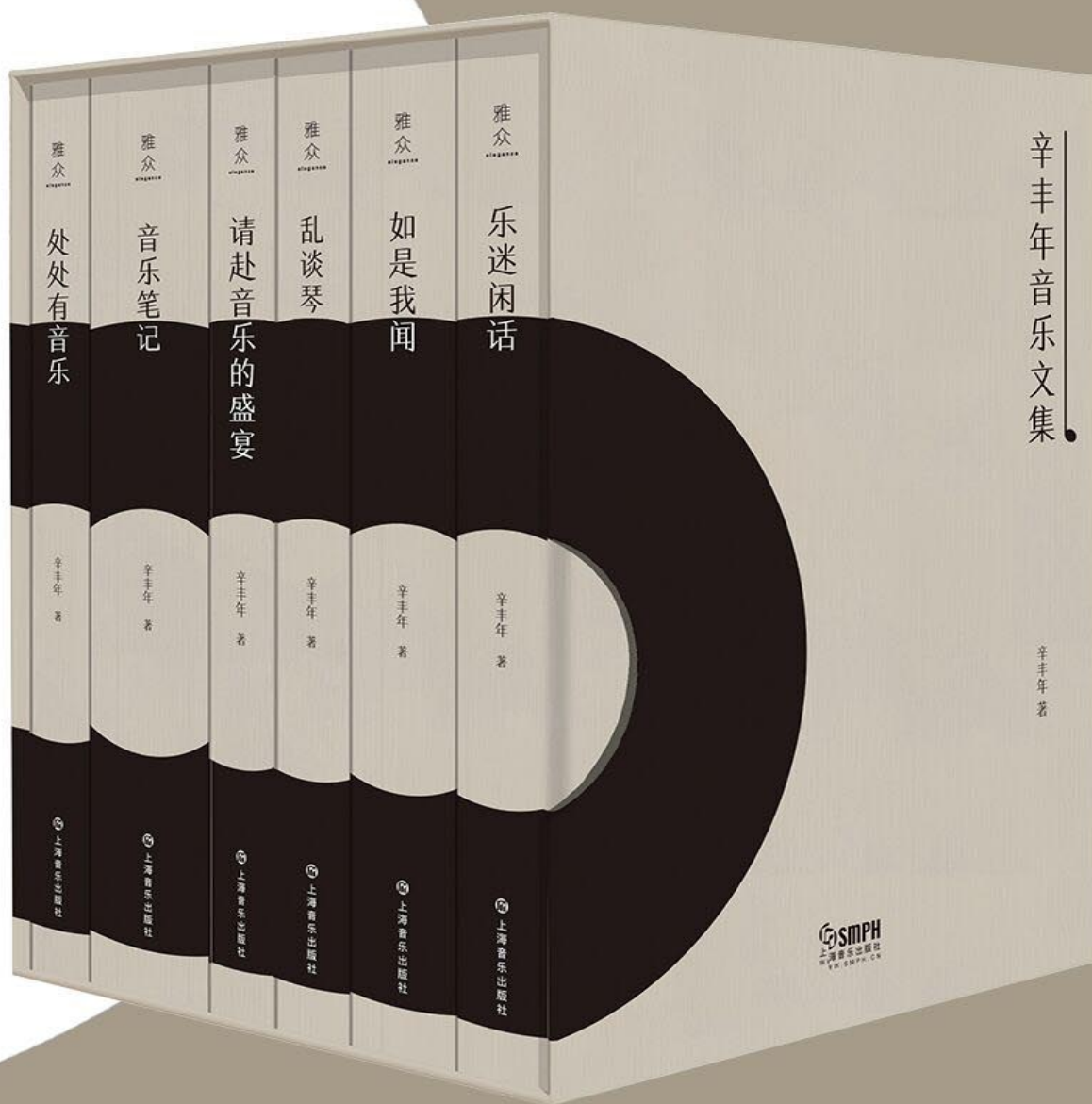


辛丰年音乐文集



乱谈琴

处处有音乐

音乐笔记

请赴音乐的盛宴

如是我闻

乐迷闲话

雅众
• elegance •

总 目 录

[乐迷闲话](#)

[如是我闻](#)

[请赴音乐的盛宴](#)

[音乐笔记](#)

[处处有音乐](#)

[乱谈琴](#)

辛丰年音乐文集

乐迷闲话

辛丰年 著

SMPH

上海音乐出版社

WWW. SMPH. CN

图书在版编目（CIP）数据

乐迷闲话/辛丰年著. —上海：上海音乐出版社，2018.7

ISBN 978-7-5523-1570-7

I. 乐… II. 辛… III. 古典音乐—音乐史—西方国家 IV. J609.5

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第146940号

书 名：乐迷闲话

著 者：辛丰年

策划机构：雅众文化

出 品 人：费维耀

策划编辑：曹雪峰 赵 磊

特约编辑：林小慧

责任编辑：唐 吟

封面设计：段少锋

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路193号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路443号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：山东鸿君杰文化发展有限公司

开本：787×1092 1/32 印张：7.5 字数：138千字

2018年8月第1版 2018年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5523-1570-7/J • 1454

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

目 录

[出版说明](#)

[作者介绍](#)

[像音乐一样美好](#)

[看似游谈却有根](#)

[钢筋铁骨有诗心——闲话钢琴](#)

[洋琴入中土](#)

[一大功劳](#)

[丑小鸭长成了天鹅](#)

[灵巧的击弦机](#)

[是机械又是工艺品](#)

[各式各样的钢琴](#)

[反对派与改革者](#)

[钢琴自动化](#)

[回过头去看看钢琴的老前辈](#)

[从六指弹到十指弹](#)

[唱独脚戏](#)

[从双手弹奏到多手弹奏](#)

[钢琴文献浩如烟海](#)

[移译的功能](#)

[普及与庸俗化](#)

[超级歌手——闲话小提琴](#)

[小提琴传入中国之后](#)

[古提琴](#)

[美妙琴音的不传之秘](#)

[演奏技巧的演变](#)

[技、艺之分](#)

[小品热及其他](#)

[技巧点滴](#)

[神童提琴家](#)

[小提琴演奏艺术走下坡路？](#)

[完美的合成乐器——闲话管弦乐队](#)

[管弦乐队在中国](#)

[如果巴赫听到了现代管弦乐队](#)

[从小到大，又复归于小](#)

[从配器这窗口探胜](#)

[角色分配](#)

[特性演员与陈词滥调](#)

[弦乐是主力](#)

[木管各有个性](#)

[铜管的进化](#)

[打击乐用到点子上](#)

[人声的引进](#)

[总谱、钢琴、指挥棒、速度](#)

[管弦大军的布阵](#)

[管弦乐队乐器的“吐故纳新”](#)

[“流动建筑家”怎样施工——闲话作曲家的创作习惯](#)

[巴赫](#)

[亨德尔](#)

[莫扎特](#)

[贝多芬](#)

[罗西尼](#)

[舒伯特](#)

[舒曼](#)

[门德尔松](#)

[柏辽兹](#)

[肖邦](#)

[李斯特](#)

[瓦格纳](#)

[勃拉姆斯](#)

[德沃夏克](#)

[鲍罗廷](#)

[布鲁克纳](#)

[比才](#)

[圣 - 桑](#)

[雨果·沃尔夫](#)

[理查德·施特劳斯](#)

[威尔第与里姆斯基 - 科萨科夫](#)

[格什温](#)

[戴留斯](#)

[斯美塔那](#)

[约翰·施特劳斯](#)

[拉威尔](#)

[普罗科菲耶夫](#)

[十九世纪前的作曲家](#)

[流动建筑工程师的血汗代价](#)

[同行与隔行之间——闲话乐人的交往和爱好](#)

[乐人之间的互相崇拜](#)

[肖邦落落寡合 李斯特交游广阔](#)

[勃拉姆斯的友与敌](#)

[大师之间的互相褒贬](#)

[抗衡与交恶](#)

[隔行不隔山](#)

[音乐家与非音乐家](#)

[张冠李戴和未可尽信——闲话某些乐曲的作者和曲题](#)

[一连串的疑案](#)

[冒牌的贝多芬作品](#)

[误认和伪作](#)

[标题使你误入歧途](#)

[洋洋大观的海顿作品标题](#)

[许多名作的标题并非作者自取](#)

[先有曲后有题的乐曲](#)

[音乐“文字”及其复制——闲话乐谱](#)

[古谱难通](#)

[麻烦的附点](#)

[乐谱还不完善](#)

[改革乐谱方案多](#)

[卢梭与抄谱](#)

[印刷术为音乐效劳](#)

[乐中之舞与舞中之乐——闲话乐舞姻缘](#)

[乐舞结合，自古已然](#)

[歌剧中的舞蹈](#)

[从名曲中发掘舞蹈](#)

[听音乐的文明——闲话音乐会及其他](#)

[音乐会小史](#)

[方便听众，辅导欣赏](#)

[“安可尔”的灾难](#)

[捧场和喝倒彩](#)

[音响效果与建筑](#)

[音乐信使——闲话唱片音乐文化](#)

[原始的“录放机”](#)

[早期的唱片](#)

[唱片的进化](#)

[唱片对音乐欣赏的影响](#)

[唱片音乐的普及与泛滥](#)

[必要与无必要的重复](#)

[唱片中的珍奇](#)

[音乐教室中的助教](#)

[唱片的功与过](#)

[返回总目录](#)

出版说明

“辛丰年音乐文集”收录了辛丰年先生主要的五种音乐著作：《乐迷闲话》《如是我闻》《请赴音乐的盛宴》《音乐笔记》《处处有音乐》。此外，文集还收录了《中乐寻踪》的内容和《乐滴》的部分内容，分别编入《处处有音乐》和《请赴音乐的盛宴》。这些著作最初是由国内数家出版社出版的，此次为集中出版。

鉴于原版的各本著作存在同一人物、作品译名不同的问题，我们征求了作者家属的意见，在尽量保留辛丰年先生作品原貌的前提下，对这些译名进行了统一，译名原本统一但与现今译名不符的，我们全部予以保留，并做了注释，以方便读者阅读，特此说明。

“辛丰年音乐文集”编辑组

2018年7月

作者介绍

辛丰年，1923年生，原名严格，江苏南通人。曾为《读书》《音乐爱好者》等诸多知名刊物撰写音乐随笔，其中尤以《读书》杂志音乐专栏“门外读乐”知名。著有《乐迷闲话》《如是我闻》《辛丰年音乐笔记》等书十余种，驰誉书林乐界。辛丰年先生早年因抗战动乱，未能完成初中学业，后读书自学成癖，并迷上音乐，从此一发不可收拾，遍历乐坛诸家，饱尝古典音乐之妙。跋涉乐海半生之后，他将自己对音乐的热爱与理解化成一篇篇“乐普”文章，他的文字也因此成为中国乐迷亲近西方音乐的津梁，影响了一代又一代人。

像音乐一样美好

无论在他生前身后，我想到父亲的时候，最常有的感觉是惊奇：世上怎么会有这样的人，世上竟还有这样的人。我不是感叹他的学问有多好，文章写得有多好，而是惊讶还有这么好的人。

我当然知道，作为一个儿子，用“好人”来形容自己的父亲，这没有什么意义，在今天更是如此。在一个假道德、非道德、反道德、后道德混杂的时代，对道德的冷感和犬儒态度是可以理解的。但是，我对道德理想主义依然抱有信念，因为我身边确实有一个真实的例证。

这不是我个人的看法，也是接触过他的所有人的印象。中国人有替他人扬善隐恶的习惯，通常对文化老人会有溢美之词，但是我看别人写他的文章，深知对他的所有美好回忆都是真的，而且只是沧海一粟。

惊讶之余，必有疑惑。我常常想他那样的人究竟是怎样炼成的。是父母教的吗？好像不是。他的母亲很早就去世，他的父亲是一个威严而粗暴的小军阀，民国时代做过上海警备司令兼上海警察厅长和上海卫生厅长——我小时心目中标准的“坏人”。是学校教的吗？他初二就肄业了，其后全靠自学。

那么是另一个巨大的熔炉吗？他确实像同时代的许多青年，响应了时代的强烈呼唤。对于家族，父亲有一种根深蒂固的羞耻感和赎罪

心，这种原罪的意识，从20世纪40年代接触革命思想，到“文革”中的吃尽苦头，一直到发家致富光荣的改革开放的今天，他从来没有改变过。

还有家国之耻。父亲说，他当年跑到解放区，是因为家不远处和平桥就是日本宪兵队，每次经过那里都要向日本人鞠躬，感觉非常屈辱。他总是绕道跃龙桥，避开日本人。他也不喜欢蒋介石，因为常去邹韬奋的生活书店看进步书籍，特别在青年会图书馆（在大世界隔壁）看了华岗的《大革命史》，痛恨蒋的屠杀，从此对国民党幻灭。

但是最直接的动因，是一本叫《罪与罚》的小说，作者陀思妥耶夫斯基。2010年的时候父亲有一天打电话说他把这本书的英文版又看了一遍。他还告诉我，当年他投身新四军，最初不是因为读了马克思的书，而是因为震撼于《罪与罚》呈现的罪孽。无论如何，推动父亲一路走来的是一种对人间的绝对正义的追求，一种刻骨铭心的悲天悯人的情怀。他是一个无可救药的人道主义者。

还有音乐，终生自学，终生挚爱。战争年代，父亲在部队所到之处，会寻访当地音乐人，向他们请教和借乐谱抄写。在他的行军背包中，还放着德沃夏克《自新大陆交响曲》的总谱。原江苏文联秘书长章品镇先生是他的革命引路人，1945年他们一同从上海坐船到苏中分区参加新四军。两人相约仿效巴托克，随军每到一处，即以纸笔记录当地民歌。我曾见他们在异地交流采风的信件。对于他们那一代的文艺青年来说，革命是最浪漫的诗篇；对父亲来说，革命是最宏伟的交响乐章。

雨果在《九三年》中说：“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。”我父亲的一生，实践的就是雨果的这句名言，

并且再加一句：在这两者之上，还有一个绝对美好的音乐。

严 锋

看似游谈却有根

大约六十多年前，我到上海兰心剧院去听工部局管弦乐队的音乐会，迟到一脚，入场门已拉起了沉沉的帷幕。我站在槛外，只能听到强奏的一两句。

至今每一回想前情，总要自笑：我这乐迷始终是个槛外人。这样也好，可以自由听，自由谈，自得其乐，不亦乐乎？

这本小书也正反映了槛外人的随意性。但是虽似游谈，并非无根。多年来，不满足于就曲听曲，还想有所知，因为有所知颇有助于倾听。于是对各种资料多方涉猎，日积月累，细大不捐，搜罗了一大堆，我不想自秘，就写成此书，与同好共享。

2005年夏

钢筋铁骨有诗心 ——闲话钢琴

洋琴入中土

三十年前，听到钢琴在中国供不应求不走后门难以买到的消息，不禁联想起19世纪的一件蠢事。

鸦片战争之后，有些洋商并没掌握中国的市场信息，却想当然地不远万里运来一批钢琴。结果自然是无人问津。再运回欧洲去吧又不划算，于是大蚀其本。（此事见《中国近代史资料丛刊·鸦片战争》第一册十三页。）

那么，钢琴这洋货可以说是在大炮声的伴奏之下首次成批输入中华的了！

随着门户洞开，西风东渐，“披霞娜”（piano，钢琴最初的音译名）在中国也不那么稀奇了。

近代中国第一代职业外交官当中有个张德彝，1866年出国，途经上海滩，在一个洋教习家里看到“洋女拨弄洋琴。琴大如箱，音忽洪亮忽细小，参差错落，颇觉可听”。

俄国人写的《八国联军目击记》中，记着他们攻下天津城后，在一架幸存的钢琴上弹唱俄罗斯国歌《上帝救沙皇》。

洋琴还走进了紫禁城。溥仪被赶出大内之后，参加清点文物的人们在宫中看到宣统兄弟俩玩过的琴，一旁还乱七八糟地堆放着一些时曲、小调的谱子。

1949年之前，如果到福州、厦门，特别是鼓浪屿这些比较“洋化”的地方，漫步住宅区，很容易听到洋楼中飘来的琴声。而在旧上海，花一笔不算太高的租金，便可以向“琴行”里租一架旧琴来弹弹。那些大大小小的“琴行”，除了卖琴（及其他乐器、乐谱、唱片），租琴也是它的业务。

旧时流入中土的钢琴数量之多，也许“文革”大抄家、“破四旧”时的景象可为旁证。

然而钢琴毕竟不能由有钱、有闲阶级独享，于是进艺术学校专业习琴的人逐渐多了起来。

有趣的是，由于教育普及，小学生中教音乐的老师总得学会弹琴，而正规的弹奏法又习之不易，对于某些人（弹者与听者）来说也似无必要，于是应运而生出现了一种非正规的简易弹奏法。简言之便是：右手弹高音部旋律，左手像打拍子似地在低音部配以“伴奏”。此所谓“伴奏”，基本上只重复曲调重拍上那些音而已。要掌握此法，用不了多长时间。然后便可施之于一切歌曲、小曲的弹奏。据《毛毛雨》作者黎锦晖的自述，此法的发明权还要归他。

平心而论，这种弹奏法虽不登大雅之堂，然而它对于普及中小学的音乐教育却也功不可没。

洋琴之声，同我们中国人的口味本来是格格不入的，但后来听惯了，竟弄到有些商业性电台在播放方言小曲弹唱时也把钢琴用上了！

说正经的，1934年，有位热心的洋人叫齐尔品，这是他的中国名字，原名车列甫尼。他父亲还教过俄国大音乐家普罗科菲耶夫。

在齐尔品赞助下，《牧童短笛》《摇篮曲》等道地中国风味的钢琴曲问世。这或许是一种标志：“洋”琴终于为中国所“用”了。

一大功劳

钢琴出世，约摸在18世纪之初，也便是清朝康熙中叶，曹雪芹还没生的那时代。（恕我乱想，假如钢琴早来中华，《红楼梦》里可能会写到它。姑苏在当时是舶来品充斥之乡，说不定，黛玉弹的不是七弦琴而是钢琴了吧？）

钢琴由简陋到完善，将它的前身同时又是劲敌的“羽管键琴”赛倒，终乃取而代之。这件事，对于西方音乐文化的影响实在不小。试检从莫扎特到德彪西这一系列大音乐家的作品目录，其中数量大而地位又突出的，正是钢琴作品。这里面还有肖邦这一位，是终其一生只为钢琴谱曲的。不难设想，假如没有钢琴这乐器，或虽有而仍停留在羽管键琴那种水平上，恐怕也就不会有钢琴音乐文献中那么多杰作，自然也就不会有肖邦、李斯特、鲁宾斯坦等演奏巨匠了。

固然，羽管键琴早就有了。像老巴赫的《十二平均律钢琴曲集》那样重要的作品，就是为羽管键琴写的。莫扎特那首包括《土耳其进行曲》在内的《A大调奏鸣曲》，原本也是羽管键琴曲。还有某些钢琴

名作如贝多芬的所谓《月光曲》^[1]，当年出版的乐谱上标着：也可在羽管键琴上弹奏。

然而，像《热情》《黎明》那样气吞江海的音乐，除了钢琴，别的键盘乐器是一概不能胜任的。再如肖邦写的许多钢琴曲，一经改编成别的器乐曲，韵味顿然大减。这也反证了钢琴的独特价值。

从专业与普及两方面推动了西方古典音乐的发展，钢琴是大有功劳的。19世纪，一无留声机，二无收音机，更不用说录放机了。想听音乐，只有买票上音乐会、歌剧院，或是上教堂去听听管风琴与宗教合唱音乐。除开这几样，主要是利用钢琴这乐器。

别的乐器都不像钢琴这般“全能”。既可弹奏旋律，又可演奏和声与复调，有强大的表现力。尤其重要的一点是，如果要欣赏交响音乐，那么在钢琴上弹奏改编的乐曲，在那时是最方便可行的了。因为，在某种程度上一架钢琴便可以模拟一支管弦乐队的效果。这便大有助于交响音乐的普及。看看托尔斯泰夫人的日记吧，其中有大量听、弹钢琴的记述，直至1905年之后，她还只好从四手联弹中欣赏“贝九”。她们是住在外省乡下的。

对于专业搞音乐的人来说，这一点也极关重要。音乐会的票价高，穷学生买不大起。有些作品也难得列入演奏节目。难怪有些大师年轻时候只是从钢琴上才熟悉了贝多芬等前辈的交响曲。比方，德沃夏克在成名之前就没怎么听过许多重要作品的实际演奏。他自云：“我仅仅知道音乐史上有这些大师而已！”还有像萧伯纳这位大文豪兼音乐评论家，早年因为同他姐姐成天在钢琴上大弹改编曲，以领略他们所向往的贝多芬、瓦格纳的交响音乐，竟惹恼了邻居，群起而攻之。他晚年自忏悔道：“回想起我在自学中弄出来的敲击声、咆哮

声……种种噪声给敏感的邻居造成的刺激、烦恼，真叫我无法弥补，深感内疚！”

钢琴本身当然是西方古典音乐的产儿，然而没有这件利器，欧洲音乐也可能不会很快出现繁荣昌盛的那种局面。萧伯纳说：“发明钢琴之于音乐，正如印刷术之于诗艺。”

丑小鸭长成了天鹅

1700年出现的钢琴，一开始并不为人所重。论其音响，还不及“羽管键琴”那么嘹亮。已经弹惯羽管键琴的人嫌它不好使。制造家们却又嫌它的结构比羽管键琴来得复杂。

老巴赫重视这新事物，也批评过它的缺陷。即使到了法国大革命前夜，也便是海顿和莫扎特名噪乐坛之际，那时的钢琴仍然是一种不大理想的乐器。音域不广，音量不大，弹奏起来时有窒碍。例如莫扎特当年抚弄过的钢琴，才不过五组音，这音域同现今小学里用的簧风琴一样，还抵不上聂耳牌小型钢琴的音域宽。然而，那位空前绝后的音乐奇才就用了这种不理想的工具，谱写出二十几部钢琴协奏曲，其中有好多是妙不可言的杰作。

十七岁的舒伯特，写出了一部弥撒曲和一部歌剧，受到人们赞赏。他父亲一喜，买了架钢琴赏给他，也才五组音，这是1814年的事。（费解的是，1815年谱《魔王》时此琴已不知所终。）

那时的钢琴虽然很不完善，但它有一个特点是其他键盘乐器无法匹敌的。它可以随着手指触键的轻重，发出力度不同的音响，反应灵

敏。钢琴的得名也正由于此。直译其名，应该叫“轻重琴”（Pianoforte）。也曾出现过“重轻琴”（Fortepiano）。俄语中至今还用后一名词。中国一度音译为“披霞娜”，从字面看挺文雅。许多人叫它“洋琴”，也许与日文有关。不知始于何时，“钢琴”成了大家接受的通用名词。

对“轻重琴”这个特点，必须好好领会一下它的重要性。试听17、18世纪的巴洛克风格音乐，那里面的强弱对比，一般只是一种成片成块的变动，基本上没有什么比较细腻层次。再听贝多芬的钢琴奏鸣曲吧，可就不同了。时而切切如私语，时而轩昂如勇士赴战场，并且富于多层次的渐变与对比。像这样的力度与表情上的变化，羽管键琴就办不到了。

再拿音量来说，羽管键琴只适合于宫廷或沙龙里一小圈听众听听，钢琴却能在大庭广众的音乐厅里响若洪钟。听听贝多芬的《皇帝协奏曲》吧，一架钢琴同整个管弦乐队互争雄长，那气势何等不凡！

至于音色，孤立地拿它同竖琴之类乐器比起来，钢琴的音色似乎不算美。竖琴的音色在所有管弦乐器中是无与伦比的，然而多听了却叫人腻烦。钢琴因其音色变化多端，却无此弊。单调的羽管键琴更无法同钢琴竞争了。钢琴的声音是最耐听的。其中道理，众说纷纭。其实，奥妙就在于它的音色变化无穷，且又是虚实结合的：既有琴槌叩击之初发出的实音，又有可延续的虚声。后者既是它的弱点（不能无限延长，控制强弱），却又是其妙处，妙在其韵，如烟似雾，不可仿佛。

经过了众多发明家与匠师们的钻研试制，钢琴终于脱毛换羽，成了美丽的天鹅。而这一进展又是离不开工业技术发展的。略举几点便

知钢琴的成长同工业、科技的发展关系之密切。

现代钢琴有几千个零件。每根琴弦张紧之后所受的张力约为一百八十磅到两百磅。一架钢琴全部琴弦的张力总计为十八到三十吨。

钢琴弦并非一般的钢丝。它用的材料是一种特殊钢种，叫琴弦钢。

琴弦必须张在弦架上。老式的弦架，弦很容易走音。往往在音乐会的幕间还得临时调音。钢琴出现百年之后才有人改制铁弦架。它虽是铸铁，却是一门精密工艺，搞得好不好对琴音关系很大。

所有这些，若非工业技术发展，焉能臻此？

灵巧的击弦机

手指触键，琴弦发声。轻重疾徐，抑扬顿挫，乃至音色上的微妙变化，都可以控制如意。这一切全靠的是琴内有一组灵巧的机构。它便是同键盘相联结的那个击弦机。

看上去它貌不惊人，无非是些小木条、弹簧、螺钉之类连缀而成，似乎远不及钟表机械那么复杂精密，然而，它却是手指的延长，钢琴的灵魂，是几百年来多少巧匠心血的结晶。

李斯特作品中那些疾风骤雨似的段落，肖邦写的那些如歌如诉的旋律，全都有赖于这套灵敏的击弦机，才能实现为具体的音乐。

钢琴是怎么唱起来的？我们不妨来看一看这里面的细节。当手指尚未触键时，琴弦寂然无声，这是因为弦上都有制音器压着。等你的

指头一按下去，击弦机中的小琴槌便应手击弦。与此同步，那制音器立即闪开了。假如按住琴键不放，弦音便自由延长下去。但此时琴槌已在一击之后马上缩了回去。这样就不至于妨碍琴弦发音。等到你一释手，制音器又迅即将琴弦捂住，不让它再响。琴声为什么会随着指与键的动作即鸣即止，简单过程便是如此。实际上那个小槌的动作相当复杂微妙，演奏技巧的某些奥妙同它大有关系，在此就不便多谈了。

击弦机的“心脏”是擒纵器（顶杆）。靠了它，琴槌才能“一擒一纵”，服服贴贴，不会在击弦时乱动一气。当初首先搞出这东西的便是意大利的克里斯托弗里。钢琴的诞生多亏了他。

试听《钟声》，这是李斯特据帕格尼尼的小提琴曲改谱的钢琴曲。其中好多地方是同音快速反复，效果颇像琵琶上的轮指。这便在考验击弦机的灵活性，又好像是对它的一种折磨。但击弦机是吃得消这折磨的，这又得归功于那个振奏机构（复振奏机），是一个法国人叫埃拉尔的发明，时在1821年。

钢琴的键盘机械部分一般有几十年的寿命，但那些不断敲打琴弦的小槌却是短命的。说到这些小槌，它又自成一項特殊工艺，其奥妙又在于槌头上包的几层硬度不同的毡。它对琴音优劣关系非小。在装配钢琴时要精心调整这些槌头，务使各键的音色保持匀称一致。否则就会参差不一，令人不能入耳。

是机械又是工艺品

小提琴出世比钢琴要早，在它定型以后变化不大。而比它年轻的钢琴两百多年来却在不断地更新，成为一种越来越完善的“音响机械”。然而，同时又不失为一种优美的工艺品。

当初克里斯托弗里这位钢琴之父手造的琴，音域不过四组半音。1790年开始有五组半的钢琴。莫扎特写的那些钢琴曲，包括协奏曲在内，在五组的风琴上也可以弹出那些音来。而库劳（1786—1832年）的小奏鸣曲，五组就不够用了。

1794年有了六组的琴。李斯特1824年在巴黎登台，弹的琴也才六组。19世纪30年代肖邦所用之琴是六组半的。

现在音乐家们用的钢琴是七又三分之一组的，即八十八键。市场上也出现过八组的钢琴。

现代钢琴的这一音域意味着什么呢？要知道，管弦乐队中的弦乐组，从低音提琴到小提琴，整个音域不过七组。至于管弦乐队的整个音域也就是八组。

钢琴的音域扩展了，这对作曲家来说是一种“解放”。贝多芬显然受到当时钢琴音域的束缚而不能畅所欲言。他谱写那些奏鸣曲时，往往只得“高拉低唱”或反过来。这从谱上是不难看出来的。后来，李斯特就揣摩作者原意，大胆加以变动。

莫扎特当然也碰到这种使他不能尽情发挥的情况，但他有时会作出巧妙的措置，不去削足适履。

肖邦有一首圆舞曲，作于1838年，曲中有一个降A音，科托（钢琴家、肖邦专家）指出，这个音显然应该高八度。但是键盘不够，只得

将就了。

钢琴越造越新，越是追求响亮。这自然是反映了乐风与欣赏趣味的演变。但一个重要的背景是，演奏家的用武之地已经从宫廷与沙龙搬到了宏大的音乐厅。同时，炫技的倾向也必然需要强大的音响来配合。

这样，钢琴便从莫扎特时代的曼声娇语一变而为今日的响若洪钟。当然，它同样也可以轻如耳语。

这种变迁，又牵涉到音乐风格的表现。行家们认为，如今人们听到的莫扎特钢琴协奏曲，根本不是当时维也纳人听到的那种韵味，乐队太大，音乐厅太大，钢琴也不是当年莫扎特所弹钢琴的那种音色。总之一句话是完全失掉了那种优雅而又亲切之感。

于是，苛求的鉴赏家甚至主张，应该一切复原，连钢琴也得仿造一架，一切按原样演奏，庶几可能再现那风格（其实这里还有另外一些问题，后文中会谈到）。

要琴声响亮而又优美，整个机构都得改进。于是琴槌变大，琴弦加粗，也绷得更紧了。这架“机器”必须经得起无情敲打。不是笑话，李斯特就有过弦断槌毁的事！以往的音乐会，往往少不了一架备用的琴和调音师侍候，现在无此必要了。

大约在《共产党宣言》发表（1848年）之前，钢琴这东西基本上是一种奢侈品，只供富贵人家享受使用。像舒伯特这样的穷汉可买不起，德沃夏克在成名之前也只好上友人家借弹。友人故去，该琴便遗赠给他。那年间，名牌厂家年产不过几百架。是手工生产，价钱大而销量有限（对比一下：1985年上海钢琴厂月产五六百架）。19世纪中

叶，一架三角（平台）琴，价格一百四十英镑。立式（竖台）琴是五十镑。欧美等地合计起来年产量不超过五万架。到了1910年，仅仅美国的年产量就达到了三十七万架。然而对照1850年收入水平来看，钢琴的售价反而跌了一半。第一次世界大战爆发那年（1914年），只要花三十镑就买得到一架立式琴。

以往的钢琴厂，是个小而全的作坊。大部分零件都可以自行制作。以后便高度分工，有些厂家专门供应各色零件，乃至整套击弦机。于是专以组装为业的小钢琴厂也便如雨后春笋急剧增加。这恰似今天用现成的机心组装成录音机之类的产品一样。

到了19世纪后期，在欧美，中产以上人家的客厅里，少不了一架钢琴。是乐器，也是摆设。

很有意思，恩格斯写给马克思之女劳拉的信中提到他的“钢琴放在壁炉和折门之间的角落里”（时在1884年）。而往往被逼得要搬进贫民窟的马克思，当然是买不起琴的，不过马克思也在给恩格斯的信里谈到女儿们学琴之事。

一到20世纪，钢琴遇上了劲敌：留声机、收音机、录音机、电子琴等等。音乐欣赏的媒介发生了大变化。但是钢琴自有其存在的价值。据20世纪70年代的统计，全世界年产百万台，估计有上千万的人弹弄这乐器。至于中国，“钢琴热”还仅仅是个苗头而已，热闹还在后边。

各式各样的钢琴

在钢琴史上的前期，厂家造的都是大型三角琴。像莫扎特生前所用的一架，虽只有五组，却是三角琴，现今仍收藏在萨尔茨堡。一度流行过一种三角琴的变种，长方琴。其形有如一张大的长方桌。然后便盛行立式琴。有一幅画，画着李斯特为维多利亚女王弹奏。当时他弹的即是此种立式琴。

除此以外还出现过具有某些特殊功能的钢琴，甚至还有稀奇古怪的。略举几种如下。

有一种双体合一琴，等于是两架三角琴拼合在一起，可以两个人面对面地联弹。还有将钢琴同羽管键琴或小型管风琴联为一体的。1825年，十五岁的肖邦曾在沙皇亚历山大一世御前表演，弹的正是后一类型的琴。

有一种是足键琴。我们知道，管风琴有一排足键，用脚踩奏。如今的电子管风琴也有类似装置。有人替钢琴也安上了一排足键。主要用它来练习弹奏管风琴。舒曼曾为此种乐器写过乐曲。

有些钢琴上附加了可以产生特殊效果的装置，弹奏时通过特殊踏板来控制。有的能弄出鼓、钹之声。有的能叫琴声变成羽管键琴或风琴声。前一种鼓、钹效果，可在弹奏所谓土耳其风味的乐曲时配上去，增加些热闹气氛。这倒可以算是电子管风琴的先驱了。

有一些是奇形琴。例如所谓长颈鹿型与金字塔型的。实际上也就是将三角琴的琴弦部分竖起来安放在键盘后上方。

早在18世纪曾有过一种琴，黑、白两种键的颜色是颠倒过来的。据说，之所以这样是意在使键盘上黑多白少，可以反衬出纤纤十指的白皙来。

反对派与改革者

钢琴越造越完善。有人形容为“从小船变成了铁甲舰”。但是仍然有人对它不满意。有的甚至要否定它。

其中有一等人是出于怀古之情。他们对羽管键琴的被淘汰总是不胜惋惜。有些人是听觉特别敏锐，讨厌钢琴的音律不“纯”，因为它用了平均律。另一些人则是因为钢琴泛滥，无处不有，给它吵得不得安宁。

除了这些“反对派”，便是改革者。他们感到钢琴还有缺陷。而且光是小改小革还不行，得给它动大手术。

有人废除了琴弦，代之以音叉。琴弦要走音，音叉是不会的，可以保持音律的准确，也省得调音。结果却是变得音色贫乏，令人厌倦。这是因为音叉的音纯则纯矣，却缺了泛音，而泛音是与音色密切相关的。

有人想增强钢琴的共鸣效果，仿小提琴之理，将原来是平面的音板改换成箱形的。但是并不成功。

钢琴的声音不能任意延长。为了解决这个难题，好多人设计了以弓擦弦的装置。这样一来，钢琴倒成了有键的提琴。钢琴的特点也就给否定了。

对此，有位发明家别出心裁。他在靠近琴弦一端处开孔，让一股气流通过它，使琴弦在受到槌击之后继续维持振动。

叫人好笑的是，1854年竟有人提出一项专利申请，是所谓“革除弦架的发明”。没有了弦架，弦无所附，怎么办？他干脆将它张在琴后的墙壁上！

键盘是一大关键。怎样才能将它设计、安排得更便于弹奏，这问题迷住了很多的人。

我们应该了解，键盘是绝妙的工具。它延长了手指，甚至可以让人“增加”手指。（虽然它也使手指和琴弦之间的关系变得间接了，不那么亲密了。）这时最不方便的一点便是键盘的安排不理想，因而给弹奏与学习造成诸多不便。这问题的根源在于键盘乐器（其中最古老的是管风琴）产生之时，西方音乐尚以声乐为主，而且很简单。古时的键盘乐器只用来弹弹旋律，也没有转调的需要。因此仅仅用相当于后来钢琴上白键的那些音也就够了。后来音乐日趋复杂，而键盘已成定局，于是只得插进一些新的键子以弥补其缺陷。音乐走到前面去了，键盘还是老面孔，害得练琴的人多费气力。

贝多芬童年泪洒琴台。舒曼急于求成，蛮干之下伤了手指，只得把当演奏家的雄心打消。这都怪键盘不科学，确有改造之必要。

肖邦却不这样看，有份他的手稿上写道：那些根据人手结构设计出键盘的人真是天才，黑键专为较长的手指而设计，是很好的支撑点。某些人对演奏一窍不通，企图把黑白键排列在同一平面上，这便使支撑点消失了。

改造键盘的方案五花八门。

有人把它改成弧形排列，有的根据左右手的指头排列顺序正好相逆这一特点（也给弹奏与学习造成麻烦），设计出两手分开的双键

盘，其音阶的排列顺序，一正一反，让两手各得其所。另有一种双层键盘的方案。上下两层互相对应的各键，其音高相差七度。弹八度音程毫不困难。弹更大的音程也方便。

键盘改革方案中最富于巧思，也具备可行性的，也许要推扬柯的一种，很值得稍为具体地谈谈。

这位匈牙利人把整个键盘布置为六层阶梯。每一层都按全音阶排列。（在全音阶中，任何相邻二音之间都是一个全音，故名。）其中，奇数的三层都从C音开始。偶数的三层则从升C音开始。奇偶层交错而列。凡在传统键盘上是黑键的音，在这儿也同样作黑色，以便于辨认。这种扬柯式键盘上的键又狭又短，大约只相当于通用的标准琴键的一半。

在这种全然改观的新键盘上，八度或更大的音程都很容易弹了，因为距离已经缩短。最方便的是，所有大调音阶的指法都化为一律，所有小调的指法亦然。也就是说，只消用两种指法，便可以对付全部二十四种调了。

弹奏起来，手指在这种立体键盘上活动自如，好像在打字机上打字。

对于扬柯的这个发明，李斯特和鲁宾斯坦都点过头，认为可行。

改进了的键盘虽好，人们却至今仍在同传统的键盘打交道，正如并非最佳方案的打字机键盘的一直不能改革那样。原因当然是多方面的。

钢琴自动化

19、20世纪之交，出现了自动钢琴。

如果在大客厅里摆上一架，那么，不会弹琴的主人可以将它开动起来，可以娱客，也可以伴舞。其外貌同普通立式钢琴一样，不过大一些，也可以直接弹奏它。

自动钢琴实际上就是一种音乐机器人。

最通行的一种自动钢琴，结构并不复杂。一条打了孔的纸带从键盘下徐徐通过。凡有孔之处，气流就得以透过。压缩空气作用于琴内的机括，推动琴键，叩弦发声。声音的长、短、强、弱由纸带上孔眼的大小长短等控制。那卷打孔纸带是按乐谱“译制”而成的。

人只有十指。这“机器人”却完全不受什么手指的限制。有些高难度的钢琴曲，大师们也不见得那么容易对付的，它却毫不在乎。

然而，自动化也便是“机械化”。而音乐艺术同机械化是不相容的。仅以演奏中的速度问题而言，哪怕是短短一首小曲，弹起来在速度上总是在微妙地不停变动。这同节拍机或钟表完全不同。只要听听电子琴上那种自动演奏的伴奏的效果，便可以感到僵死的节奏是怎样地叫人受不了。所以正如英国作家毛姆在《雨》中描写的那样，自动钢琴上制造出来的“音乐”不能代替活人演奏，而且是可憎的。

另外有一种弹琴机，倒是蛮有趣的。发明者是美国人。它有一排“假指”，其排列正好与钢琴键盘相对应。将此机推到钢琴前面，使

每一“假指”对准每一个琴键。开动机器，那些“假指”便此起彼落地弹起来。

弹琴机并不是小儿的玩具。当此种新产品在市场上出现之时，帕德雷夫斯基特地打了电报去订购。此公当过波兰政府总理兼外交部长，是个大钢琴家，灌制过大量唱片。他写的那首《古风小步舞曲》，老一代的爱好者都熟悉的。

有一种自动钢琴还可以做到记录与复演，像一架录音机。当人们在这种琴上弹奏时，空白纸带上便留下了孔迹。如果将这纸带再行输入而让乐器自行演奏，便可以再现。在录音机械还很不完善的19世纪末，它为后世抢救下了一些名手的演奏资料。至今还可以从中探索他们的技巧与风格。

自动钢琴曾经风行一时。有的大作曲家欣然为之作曲。斯特拉文斯基的作品7第1号，就是这种东西。他很乐于去审听自己这种作品的录音。另一位写过这种乐曲的大师是欣德米特。

在钢琴演进史上，自动钢琴似乎可以认为是一种形似进化而其实是异化的现象。如今，它早已退入了博物馆。

回过头去看看钢琴的老前辈

爱好者如今真是耳福不浅。连巴赫、亨德尔等人的羽管键琴音乐都可以经常听到演奏了。而在过去，即使是这种唱片也是相当珍奇的。

羽管键琴被挤下音乐舞台之后，人们一度简直把它遗忘了。甚至像鲁宾斯坦、比洛、舒曼夫人克拉拉这些大师们，竟然听都没听过这种古乐器。直到1880年，由于美国的古乐专家普金其人的鼓吹，才又引起人们注意。20世纪以来，羽管键琴又成了热门。仿制的羽管键琴与演奏专家也出现了不少。演奏巴洛克音乐时恢复其中的羽管键琴而不用钢琴替代，也成了人们很感兴趣的话题。我们爱好者也可以从唱片、录音带中见识到羽管键琴音乐的庐山真面目了。

举个例：巴赫那四十八首《十二平均律钢琴曲集》中第一首《C大调前奏曲》（也便是古诺用它作为伴奏部分，填上他自写的曲调，使之化为《圣母颂》的那首），听听羽管键琴上的演奏，真是别有一番风味，而这正是它的“原味”。

具体讲起来钢琴的前辈有两种。一种是羽管键琴，因其用羽管拨弦。它的声音强弱变化幅度不大，音色有些单调，往往杂有噪声，声音既难延长也奏不出圆滑奏的效果，总之缺陷不少。当时有些讨厌它的人形容它的声音有如“烤肉叉在鸟笼子上刮”。

另一种是楔槌键琴，它的琴键尾部装着一块小小的楔形金属块，击弦成声。这一特点使它接近于后起的钢琴。它的音色比羽管键琴美得多，力度上的变化也比较丰富，可以轻重如意，这一点也与钢琴相似。难怪老巴赫对它特别赏识。

最独特的是，这种琴还可以像小提琴上揉指那样使其发音作微妙的颤动。这一效果，钢琴上是办不到的。

最可惜的是它的声量太微弱了。因此在当时不如羽管键琴吃香，后来也无法同钢琴竞争。

平时我们说起古典键盘乐器或听到的见到的，都只是前一种拨弦的。巴伐利亚歌剧院带来用于《费加罗的婚礼》中的，哥仑古乐团来华演奏的也都是此种。而明末利玛窦带来的却是后一种楔槌键琴。他将这作为贡物献给了明朝的皇帝。一同来华的教士中有人还曾奉旨入宫，教太监们弹奏。如此说来，这些挑选出来习琴的太监也许是中国最早弹奏楔槌键琴的人了。当时还行过拜师之礼，包括向乐器行礼！（见中译本《利玛窦中国札记》第四卷十二章。）

从六指弹到十指弹

“十个指头弹钢琴。”原先并非如此。在巴赫之前的时代，大指与小指并不参加弹奏，犹如它们不存在似的。也就是说，弹琴时每只手只用中间那三个指头，而大小指却垂于键盘之外。

巴赫是键盘乐器的演奏圣手，他来了个大胆革新，从此才十指都用。直到贝多芬的时代，大拇指仍然有人看不起。车尔尼到贝多芬那里上第一课。贝多芬叮嘱他要学会运用大拇指，他还觉得很新鲜。

19世纪之前，一个音乐家总是既要会作曲又要能演奏。他们是一身而二任，在音乐会上多半只是演奏自己的作品。后来，分化为专搞作曲或只以演奏出名的两种人。当然，二者兼擅的仍然不乏其人。

莫扎特在音乐上无所不能，他自幼便以神童演奏家身份周游列国。后来虽然成了作曲家，但钢琴演奏仍然有名。同钢琴名手克莱门蒂的一场比赛就足以证明（不过现在也有人认为，用今天的眼光来看，他的弹奏技巧算不了什么）。

在耳聋之前贝多芬主要是以钢琴家姿态崭露头角的。

韦伯是第一流的钢琴家。为了“松松手指”他可以把很不好弹的一段C大调乐曲临时改成升C大调，弹得飞快（这是他自己的《第一钢琴奏鸣曲》中的尾声部分）。他也可以把大家熟悉的作品弹得好像是第一次听到的那样动人。

舒曼一心要当个大钢琴家，只是把手指搞坏了他才转向作曲。

这样一部钢筋铁骨的“机器”，在大师们十指抚弄之下竟然发出了诗意的音响，那么丰富而微妙，的确令人惊叹。

贝多芬使钢琴雄辩滔滔。李斯特将一架钢琴化为管弦乐队。肖邦却又不同。他真正让钢琴吟唱了起来。叫钢琴去摹拟乐队，他反而不屑为之。他要钢琴用它自己独有的声音吟唱。而他所吟唱的也不都是抒情诗，有时是悲壮的史诗。这位钢琴诗人虽然名气那么大，实际上一生只公开演奏过三十次。还不都是独奏会，有些是同别人合开而他当配角的。

肖邦几乎是自学而通的，并不靠老师指点。所以他也不受陈规的束缚。据其同时代人描摹，他的发音有时如露滴、宝石那样晶莹夺目”。

鲁宾斯坦的音色被人形容为“金色”。

钢琴到了德彪西手里（他也是出色的演奏家），又焕发另一种异彩。通过某种“抚爱”似的触键，配合上复杂的踏板运用，他能够从这架“机器”中诱发出前所未闻的音响。据那些听过他演奏的人说，他总是弹得很轻，听来有如雾里看花。有时候几乎淡不可闻，就好像

那琴音不是靠琴槌叩击出来的。琴音仿佛在朦胧的虹彩中“化入化出”。有人说，对他来说，钢琴是他与之对话的密友，而不仅是一个传送消息的信使。

从只用六指到十指并用，弹琴在19世纪前仍然只是双手的劳动。自从发现了延音踏板的妙用，钢琴家从此手足并用了。

开始重视延音踏板的是贝多芬。李斯特和肖邦等人更加精心运用踏板，开拓了钢琴音乐的新境界。到了印象派时期，踏板进一步成了德彪西实现其表现意图的重要工具。

当你踩下这个延音踏板时，所有的制音器便统统离开了琴弦。因此，指虽离键而音仍延续。如此，便可以腾出手来去弹奏更多的音以及那些本来够不到的键，钢琴家无异是多长了一只手。同时，由于制音器放开了所有的琴弦，于是一部分被叩击而鸣响的琴弦便唤起了另一部分弦的共振。这使音响得到了增强。一般人往往只是借此造成响亮热闹的效果。然而德彪西着眼的是另一种效应。因为在多弦共振的混响中，某些泛音的相互干涉与融合，可以形成非常微妙的音响。这种效应，不妨用我们中国水墨画的“水晕墨章”来形容它。

延音踏板的巧妙运用，被认为是释放了钢琴的精魂。有人断言：如果要问，以1800年为分野，钢琴演奏法在这前后的最大变化是什么？那便是踏板的运用。

这种“脚下功夫”比指上功夫更难以言传与掌握。

唱独脚戏

贝多芬那时还没有什么“钢琴独奏音乐会”。钢琴家只是综合型演奏会中的角色之一。李斯特时代，钢琴身价大增，逐渐形成了开独奏会的风气。后来的比洛与鲁宾斯坦气魄更大，举行过一种系列独奏会，按着音乐史的发展来介绍钢琴文献。

即兴演奏就是临场取一主题，敷衍为一曲，是贝多芬的一绝。据记载，那真是震撼人心，催人泪下。后来就很少有这种做法了。

比洛在美国举行了一百三十九场演奏，全都不看谱，只凭记忆背奏。鲁宾斯坦开“历史演奏会”，也是背奏。勃拉姆斯对巴赫与贝多芬的全部钢琴作品背奏如流。陶西格能记忆钢琴文献中“一切值得演奏的”东西。

滑稽的是，1861年，哈莱在伦敦背奏了贝多芬作品，《泰晤士报》却在评论中斥责他“竟敢如此”。逼得他再次演奏时把一本乐谱摆在面前装装样子。

学钢琴的，谁人不知车尔尼。他三岁开始练琴，七岁能记下自己的乐想。十五岁开始收徒。虽然条件苛刻，还是其门如市，每天得授课十小时。这人记谱抄谱也是高速，难怪他毕生写的乐曲竟有千部。他是贝多芬之徒（但在自传中说自己是跟父亲学的），李斯特之师，在钢琴演奏技巧的发展上承先启后。肖邦常常同他四手联弹，认为其人比其作品要可亲得多，其实他所作多是练习曲或练习曲性质的。

从双手弹奏到多手弹奏

钢琴是件独奏乐器，但也可用来两人乃至更多的人共弹。既可表演，又大有用于教学。其中最常见的是四手联弹。舒伯特的《军队进行曲》，本来便是四手联弹曲。小莫扎特同他那天分不弱于他的姐姐一起练习联弹的那幅画，也是大家都熟悉的。不妨注意一下，画中莫扎特的右手同他姐姐的左手是交叉着弹的。（独弹时也有两手的交叉动作。据考大约是多梅尼科·斯卡拉蒂提倡起来的。虽然他块头大，这样弹并不轻松。）

还有一种两架琴的二重奏，音响丰富，可用以演奏交响音乐的改编曲。钢琴协奏曲的排练或小规模演出，也利用这方式，其中的一架便弹原来的乐队部分。

好多我们熟悉的名曲，原本是四手联弹钢琴曲。例如勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》，德沃夏克的《斯拉夫舞曲》。

1831年巴黎的一次慈善音乐会上，李斯特、肖邦、车尔尼等共六位大师，各据一琴，由李斯特先弹个引子，然后其他几人依次各弹变奏一段。其间的联结部分与最终的尾声也由李斯特负责弹奏。

还有某些古怪滑稽的联弹方式。巴赫有个孙子，是他最喜欢的。此人写过一首三人共弹一琴的乐曲。法国有个女作曲家叫夏米纳德，比才曾经夸奖过她，作有一曲，需要四人挤在一架琴上弹。还有人写过“两琴三手”的乐曲，即有一人只用单手。

瓦格纳名作《名歌手》序曲，和声与织体非常丰富复杂，原来是管弦乐曲。如改编为独奏钢琴曲，效果会大为逊色。为了摹拟那繁复的效果，有一种改编曲用三架琴三人合奏。

以前最庞大的组合要数1869年那次，在里约热内卢的“巨怪音乐会”上，由三十一人联弹十六架琴。但是1984年奥运会开幕式中的八十四架钢琴大合奏又破了那老纪录。

钢琴文献浩如烟海

在各种器乐曲中，钢琴曲的数量要居第一。莫扎特的大贡献是二十几部钢琴协奏曲。贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲，钢琴家奉为“新约圣经”。他还写了五部钢琴协奏曲，两部庞大的变奏曲。

英年早逝的舒伯特，在钢琴作品方面留给世人十五首奏鸣曲和一些即兴曲、幻想曲。现代的爱护者对它们愈来愈觉有味。

舒曼所作钢琴曲，大大小小的有几百首。门德尔松光是《无词歌集》就有一厚册。

肖邦虽然天不永年，也留下近百首作品。李斯特不仅有百来首自作，还有一大堆改编曲。

柴科夫斯基、勃拉姆斯、格里格、德沃夏克、德彪西等等都写了大量的钢琴作品。

如果把这份目录再向前延伸到巴赫、亨德尔及其同时代人，他们为羽管键琴写的乐曲也都可以移植于钢琴。再向后延伸到印象派之后，把斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、斯特拉文斯基、巴托克、普罗科菲耶夫、格什温……直到把当代作曲家都包括进去，那将是洋洋大观的一份节目单。

这里还不算那些音乐史中排不上号的作品。比方，《少女的祈祷》是曾经极度流行的一首沙龙钢琴曲。其单张乐谱畅销多年不衰，数以百万计。这是因为它那温情脉脉的调子，简单然而有效果的手法，使它很可以让一些喜欢卖弄的淑女们露一手，博得一片彩声。这首小曲的作者是位短命的波兰女作曲家。传世之作，仅此而已。穆索尔斯基大概因为到处有人大弹此曲，且自作多情，一遍又一遍地弹之不厌，气得他戏作一曲，漫画风的：写一女人弹此曲，但那琴是走了调的。

但是也有很少写甚至不写钢琴曲的大师。在柏辽兹作品目录中你就找不到一首钢琴曲，倒反而可以发现一部文字作品，即列为作品第十号的《配器法》！

瓦格纳也只留下十首钢琴作品。

钢琴文献尽管难以历数，但从音乐会上的节目和爱好者的选择来看，真正得到广泛流传的却又为数不多。听众一时崇尚贝多芬，一时又爱好莫扎特。舒伯特的钢琴曲只是到现在才行时。李斯特、肖邦总归是受欢迎的。但他们的某些力作却也不容易在音乐会上听到。再如贝多芬那三十二首奏鸣曲吧，除了《悲怆》《月光》《热情》《黎明》《暴风雨》《告别》这几首，此外的，人们就比较生疏了。

钢琴音乐称得上是千姿百态。即以贝多芬一个人的作品而论，早、中、晚三期的钢琴奏鸣曲便明显地不同。试取其在相去不远的时期中写的几个慢乐章来对照着品味，如果可以说《月光》中的慢乐章是幽远，那么《悲怆》是深沉而《热情》则是苍凉了。

莫扎特和肖邦的作品，一听便认得出。这是因其个性鲜明。然而听听莫扎特的第二十、二十一和二十三这三部协奏曲，又何尝是面目雷同？正如傅聪说的，这好像是三部歌剧，人物、场景各不相同。

肖邦的作品同样如此。不要说《革命》与《悲哀》两首练习曲是那样不同的两种意境，即使那许多分量比较轻的圆舞曲也是各有各的姿态。

这当然首先是反映了大作曲家创作风格的统一之中包含了多样，但也同时证明了，钢琴这种乐器的表现能量是何等巨大！

移译的功能

然而钢琴还有另外一些功能。

原为声乐作品或别的器乐曲，改作成钢琴曲的极多。尤其是从管弦乐曲改编过来的最多。这好像是一种“移译”。

舒伯特的艺术歌曲如《魔王》《圣母颂》《小夜曲》等都经过李斯特改为钢琴曲。

有一类改编曲以歌剧音乐为题材的，如《弄臣》《阿伊达》等等，是取歌剧精彩的主题、片段，拔萃剪接而成。正因原作人们都耳熟能详，所以颇能雅俗共赏。李斯特编写了大量此类钢琴曲，充实自己的演奏节目。颇有人惋惜他在这上头浪掷了自己的才华。但也有评者认为，他改编的贝多芬交响曲固然是有价值的劳动，但更能显示功力的还是一首《阿伊达改编曲》。

管弦乐曲的改编本更有价值。前文已提到这种做法对普及交响音乐大有用处。当时一部新作往往在乐队总谱出版的同时便另出其钢琴谱，甚至提前出版，让人们通过钢琴先“读”为快。这种谱已不仅有全文照“译”，还有“简写本”或“缩编”。

就像是一部文学名著不妨有好几种译本一样，贝多芬的九部交响曲，除李斯特之外还有瓦格纳的改编本，都为世人所重。

钢琴的性能、演奏与作曲技巧的发展，保证了“译制”的质量。但是那效果总还是打了折扣的。舒曼听了李斯特弹改编的《田园交响曲》第四、五乐章，认为并不佳。听钢琴上弹的《田园》《命运》，也许有点像我们看林琴南译的西方文学名著。

然则，如果反其道而行之，将钢琴原作“译”为管弦乐曲或其他乐器曲又如何？那就好像是将文艺名著搬上银幕。只要搞得好，一般是可以比原著更为多姿多彩的。因为，改成了乐队合奏，在音色变化、音响幅度等方面都大为加强了。

穆索尔斯基的《图画展览会》原为钢琴曲，而人们常听到的却是拉威尔配器的管弦乐曲。（据说H. J. 伍德改编本更出色，可惜听不到。）《基辅城门》是全曲高潮，那种辉煌灿烂的效果，钢琴上是搞不出来的。又如李斯特的《第二匈牙利狂想曲》，作者自己又将它改编成管弦乐曲。听了之后再听钢琴原作，便有黯然无色之感。

然而就像诗歌往往不可译那样，有些钢琴曲也是不可改编的。肖邦之作是最典型的例子，虽然他的许多作品已经被改编为各种各样的管弦乐曲或其他乐器的独奏曲。这些都颇受欢迎广为流传。然而都不能令人满意。例如肖邦那一系列谈不上深刻的圆舞曲中，有一首升c小

调的，科托为此曲作了一条提示：应弹出梦中起舞的意象。此曲改编者不少，包括指挥家斯托科夫斯基这样的配器高手，但改编出来的总是不能传神，叫人感到像是书法真迹的拙劣摹本。特别是《升c小调幻想即兴曲》这样的钢琴曲，去改编它，简直是点金成铁，真可谓一“译”便俗。可惜，自命为最了解肖邦的乔治·桑，在他故后写的悼念文字中竟认为“总有一天他的钢琴曲会被改编为管弦乐曲，到那时全世界就会认识他的天才了”。

耐人寻味的是另一种现象。那就是，为什么贝多芬的交响曲改成钢琴曲仍不失其伟大的气魄呢？哪怕你弹奏的只是某种相当简化了的钢琴改编谱，也会有这种感受。而像里姆斯基-科萨科夫的以配器效果取胜的作品，如《天方夜谭》组曲 [\[2\]](#)，是经不起改编为钢琴曲的。

话可又得说回来。某些钢琴曲确也多亏了改编本才得以发挥更强的感染力。我们这些爱好者，恐怕有不少人是先从小提琴上听到《幽默曲》（德沃夏克作）的。也许有的人始终没听到原作在钢琴上奏起来是怎么个味道。但是钢琴原作显然比改编的提琴曲或乐队曲贫乏得多了。又如舒曼的《梦幻曲》，编者相信，只要是听过埃尔曼灌的那张小唱片的，总不会选择钢琴原作的。同样，如果没有克莱斯勒、海菲兹、埃尔曼等人的改编与演奏，某些钢琴小品恐怕也不会如此脍炙人口。鲁宾斯坦的《F大调旋律》可以作为一个突出的例子。此曲原作一度是沙龙钢琴曲目中的宠儿，同时又流行各种改编曲。在《不列颠书目》中，这种改编曲的曲目竟挤满了十二页之多！

又如《邀舞》，原也写得“钢琴化”，有效果。如果同柏辽兹改编的管弦乐曲（魏因加特纳、兰纳也都改编过）一比，韦伯的钢琴原

作不免显得有点清淡了！

普及与庸俗化

随着钢琴这乐器的普及与旅行演奏家到处大开音乐会，钢琴音乐趣尚的水平有下降之势。

今天听来不免令人吃惊，1830年肖邦在华沙首次演奏他的《f小调钢琴协奏曲》，乐曲竟被分割为二，当中横插进一首圆号吹的轻快乐曲，另一次，换了一首小提琴曲。在这两次音乐会中，肖邦还得弹些杂曲凑合。

与此同时，克拉拉在德国的音乐会上弹贝多芬的奏鸣曲，为了使听众不至于太感枯燥，也只得权宜地在乐章之间插进些轻松花哨的音乐。

李斯特1842年到圣彼得堡开独奏会。安排的节目中大部分是他那些改编曲，压台戏是一首炫技之作：《半音阶大加洛普舞曲》。如果今天由当代“李斯特”来演奏，节目单上一定会换上一批真正有份量的名作。

有那么一个钢琴手，叫贝林格尔，从1857到1866年间，也便是从他十三岁到二十二岁，天天都在伦敦水晶宫里弹钢琴。演奏曲目除了少量肖邦的夜曲、圆舞曲与门德尔松的无词歌之外，全都是些沙龙音乐的作品。其中泰伯尔格的一曲《甜蜜的家主题变奏》特别受欢迎。听众总是一遍又一遍地要他返场重演。重复演奏之多，竟害得他夜里大做其恶梦！

19世纪中期，在业余爱好者中间最流行的钢琴曲有贝多芬的《月光》《悲怆》和含有葬礼进行曲乐章的《降A大调奏鸣曲》。然后流行起门德尔松的《回旋随想曲》，肖邦的《小犬圆舞曲》《降E大调夜曲》与《升c小调幻想即兴曲》，鲁宾斯坦的《F大调旋律》，格里格的《挪威婚礼进行曲》等等。

以上是那些水平较高的爱好者的弹奏曲目。至于水平较低的那个圈子，便满足于《少女的祈祷》《黄昏鸟语》《寺院钟声》《黎明鸟喧》等等。前三者，1918年纽约出版的《世界钢琴名曲集》也仍然收入了，至今我们还可看到，却很难听到了。

凡是此类“畅销商品”，都有动听（初听！）的曲调，简单的和声与老一套的转调，外加上许多华丽的经过句、装饰音。

19世纪60年代，嘉沃特舞曲与塔仑太拉舞曲 [\[3\]](#) 大为时髦。于是涌出几百首这种舞曲。还从巴赫那里搬来了许多嘉沃特舞曲，反正不会有版权纠纷。

克莱门蒂的简易乐曲、亨德尔的《快乐的铁匠》也风行过一时。

如果不是《布拉格之战》这首无聊之作，它的作者捷克人柯兹瓦拉肯定早被遗忘了。在小城市与乡下的中产者家庭里，此曲曾经轰鸣了好长一段时期。虽然极俗，全欧各地竞相翻印，风靡一时。即使在作后一百年，即1878年，马克·吐温还听见一家客栈里有谁在大弹特弹此曲。“她把那种血流漂杵的战争恐怖都表现出来了。”主张英雄崇拜的卡莱尔，也谈到此曲是“强壮妇女们爱弹之曲”。遗憾的是今天已听不到这首“名曲”，也找不到谱子，无从揣想其魅力与俗气到底如何了！

* * *

多少发明者、制造家，与作曲、演奏的大师们互相协同配合，精心创造了钢琴这能“歌”、善“辩”、工于“刻画”的“机器”——钢筋铁骨的“诗人”。

在人类所有的发明创造中，钢琴是件极可珍视的东西。列宁听了《悲怆》和《热情》，情不自禁地赞叹人类的创造力。那光荣，不仅是作曲者和演奏者，钢琴也应该有一份的吧？

从19世纪的“世纪末”以来，人类这一美妙创造物不幸遭到了厄运。

首先是它被有些音乐家贬低为打击乐器一样的家伙。随后，又有人发明了异想天开的各种演奏新法。例如：以肘击，以木条压，手伸到琴肚子里去在琴弦上又是拨弄又是用东西去刮……

最干脆彻底的一种表演是：抡起铁槌，一顿猛敲，碎之而后已！

但是，钢琴没有消灭，它仍然发出动人的乐声，撼动着各种肤色、各个阶层人们的心灵。钢琴在20世纪80年代的中国供不应求，可为明证。

注解：

[1] 即《月光奏鸣曲》。后文中出现的《名歌手》《英雄》等均为曲名简称，此后不再一一注释。

[2] *Scheherazade*，现在通常译为《舍赫拉查德》。

[3] *Tarantella*，现在通常译为塔兰泰拉。

超级歌手 ——闲话小提琴

小提琴传入中国之后

“小提琴”这个通用的中译名不知起于何时。早于它的是“梵哑铃”“怀娥铃”这类音译又带点意译的译名。这乐器传入中土之后，中国人似乎不像对钢琴那么看重它。虽说北大音乐传习所、南通伶工学校的“管弦乐队”中自然有它几席之地，但个人传习的情况，资料甚少。我们只知道，丰子恺上东洋去苦钻了一段时间，回国之后却让他那支小提琴睡大觉，再也没去摸它。后来只是同人合编了一本《怀娥铃演奏法》和一本《怀娥铃名曲选》。二胡大师刘天华曾从俄人托诺夫学小提琴。刘半农留法归来还特地为老弟带回一把好琴。聂耳在上海亭子间里，冼星海在巴黎阁楼上，都苦练过这乐器。还有谭抒真。他是专攻小提琴演奏兼擅制琴工艺的。还有马思聪……再要举可就不多了。至于在《牧童短笛》《大江东去》《教我如何不想他》等作品出现之时，是否有什么中国人谱制的小提琴曲，就更无文献可考了。

然而，另有一派，值得一提。大概小提琴这洋货在我们南国的粤乐中是引进颇早的。让它同高胡、扬琴等一起参加合奏是不消说了，还有人拿它独奏。那是“无伴奏”的。技法上全然不受正统洋规的拘

束。这便是那位粤乐名手尹自重的创新。真是有幸，笔者听过他灌的老唱片，有《柳娘三醉》等。效果近乎高胡而又更加刚健。弓法似乎可以认为是借用了洋法，发挥了小提琴的长处。整个给人的感受是毫无洋气，道地中国风味，而且是“南味”。那种缠绵悱恻之情，至今还似乎音犹在耳！

这又令人联想到印度化的小提琴奏法：以四五度定弦。挟琴于颌下，另一头则抵在足踝之上（演奏者当然是席地而坐了）。这种持琴法便于左手的大跳大滑。但左手却只用两个指头。小提琴是1800年传入南印的，被同化为他们的民族乐器。

在旧时中国，学小提琴的不多。原因除了难学、找不到人教以外，恐怕还因为买不到乐器。如今，虽然“文革”后期的提琴热早已冷却，好些小提琴堆在旧货店角落里吃灰，然而小提琴与小提琴音乐的确是大大普及与提高了。

古提琴

听羽管键琴如今很容易。但是听过古提琴的恐怕很少。所以，要谈小提琴，不妨先谈谈这种勉强可以算做它的先辈的乐器。

古提琴（Viol）这译名并不恰当，因为它同小提琴其实是同出一源的两个宗支。

古提琴的模样与小提琴同中有异。它那背部平而不凸。有品，但这种品同吉他之类弹拨乐器上的品又不一样。它是用肠弦绕在指板上的，可以移动调整。古提琴六弦，按四度定弦。弓子像我们的二胡

弓。据说弓杆的木料通行用中国的“蛇根木”（到底是什么树不得而知）。有意思的是，卢梭曾提出，不一定非用这木头不可。古提琴的演奏姿势也特别，是垂直地夹于两膝之间来拉的。不过，也有人像拉小提琴那样拉。前一种“直式”拉奏，倒像我们新疆少数民族拉弦乐器那种拉法。

至于它那声音，一听就会感到同小提琴是两回事。它略有“鼻音”的味道。这音色上的特点与琴身的板薄、弦细而又张得不太紧等因素有关。又由于有品，即使用指按的实音，也类似空弦音。古提琴的马，弧度比较小，拉起和弦来比小提琴要方便，也颇适宜演奏复调音乐，但轻快的曲调就非其所长了。

在文艺复兴、巴洛克时代的古画上，常可发现天使、淑女们玩着一把古提琴，可见其当时的流行了。巴赫的《勃兰登堡协奏曲》中也用上了两把。17世纪之后，小提琴兴起，才把古提琴挤走了。19世纪末，人们对古风音乐大感兴趣，古提琴才又复苏。不但有专家专门研究它的演奏（如多尔迈，一家子都拉它，业余爱好者学的也大有人在。可能同它比小提琴容易入门有点关系。那一阵子古提琴热，招得萧伯纳说了不少尖刻的话。到20世纪70年代，据说爱拉古提琴的越发多了。

美妙琴音的不传之秘

如果拿小提琴的声音同它原先所向往的人声作比较，竟可以讲它是青出于蓝。小提琴可以像人那样“唱”起来，然而又并不局限于能“唱”。试想，小提琴奏《圣母颂》固然像歌声的无词复制本，然而，《引子与回旋随想曲》（圣-桑作）又岂是人的歌喉所能胜任？

即使以“如歌”这一点而论，优势也不一定都属于人声。曾有一位名歌手认为：像《伦敦德里之歌》（爱尔兰民谣）那样美妙的旋律，交付给小提琴也许比人唱更为合适。

小提琴“独唱”时已经如此动人，而在管弦乐中，一组小提琴“齐唱”或“合唱”起来，音色又起了变化，别有一番风味。比方瓦格纳的《罗恩格林》第一幕前奏曲中，以小提琴为主的弦乐合奏，轻灵缥缈地从天外飞来，逐渐加强了响度、浓度，以至震天动地，然又于不知不觉中弱化，渐行渐远，终归于无何有，就是一个好例子。无怪乎在小提琴成了管弦乐的主心骨之后，乐队也就有了迅猛发展。

拎起一把小提琴，不过斤把重，轻得出奇。但如果上紧了琴弦，这娇小玲珑的乐器身上承受的压力与张力之大，说出来又会吓你一跳。

它的面板所受压力约有十一公斤。最细的那根弦，定准了音（即每秒四百四十赫兹那个音高）之后，张力达到九公斤强。最粗的那根弦倒只有六公斤的张力。四根弦的张力加到一起，共三十公斤强。

偌大的力量压在它身躯上，却泰然若无其事，毫无什么不安全感。更难为它的是，这乐器从头到脚都是“木结构”，全是胶合而成，并无一点金属材料。然而这浑然一体的琴身又并不像一眼看上去那么简单。它通体由许多部件组成，部件的数字在七十以上。它好比一个鸡蛋，蛋壳虽薄，却又捏不碎。其中显然有力学应用的匠心！

有关古代名琴（斯特拉瓦迪里、阿玛蒂、瓜耐里、斯坦纳等等）的佳话，提琴迷谁不津津乐道！当代女提琴名手郑京和，当她在纽约一家琴行中拿到一把朝思暮想的斯氏名琴时，据说差点晕了过去。帕

格尼尼拉过的一把斯氏琴，至今还珍藏在他故乡热那亚的博物馆中，用玻璃罩子罩着，供人瞻仰。历来的小提琴演奏大师，他们的名字没有不同所用的名琴联系在一起的。古代名琴的声音被人们形容得神乎其神。也有人苦心钻研，仿造新琴。如果同古琴一起隔着帷幕拉，专家也往往分辨不出。但古琴依然价值连城。然则，那有魔力的音响到底从何而来？其中奥秘，在科学昌明的今日也仍然没有完全解开。

正好像我们中国的七弦琴，琴音好坏首先与琴材有关。17世纪的奥国名匠斯坦纳手制之琴，琴音有一种独特韵味。这种琴存世无多，有的提琴家看得比意大利古琴还重些。古琴迷形容它的音色：不像阿玛蒂琴那般散发着南国的芬芳，而是清清冷冷，略带忧伤，很容易令人联想起阿尔卑斯山间的风光。老巴赫和老莫扎特都拥有一把斯坦纳琴。据传，斯坦纳这位脾气古怪的匠师，总是亲自上阿尔卑斯山区去精选琴材。他倾听那些参天大树被伐倒下时的声响，或者拿起斧头轻叩几下树干，往往便物色到了他中意的琴材。

古代名琴，工艺绝精，所髹之漆也不同凡品。这使它们辉耀着一种炫目的光泽。对于此种配方已经迷失的漆，研制者简直着了迷，总想从中探得音响魅力的谜底。但当代专家倾向于认为：再好的涂漆也无助于琴音的改善，但劣质的涂料倒会使琴音变糟。然而仍然有人认为，涂漆对音质确有影响。此事至今并无定论。

音柱，这件细如中国筷子的东西，从琴马右脚下方形孔中便可窥见，它在腹背两板之间顶天立地地撑着。有人呼之为“魂柱”，足见其关系重大了。但如用一根细绳或钩子便可将它挪个位置，这又说明它并不负荷什么压力。可它在音响的传递上却发挥着重大作用。在高档琴的制作中，据说这小小音柱的调整对琴音有微妙影响。

另外一件重要部件，沉音杆，却不大容易观察，因为它紧贴在琴马左脚下的腹板里面。它也对决定音质负有责任。

当你欣赏每一位名手的演奏时，往往同时也是在欣赏他所用的名琴。有的提琴家如克莱斯勒等人，拥有的名琴还不止一具。不过说起来不免令琴迷有幻灭之感，如今犹在大师们弓下歌吟的煊赫名琴，其实已非原装货。它们很少有未曾经过一番手术如拆散、整修再重行胶合的。原琴的某些部分也可能已有了变化。一来，旧琴往往历尽沧桑，难保毫无伤损；二来，这种调整是为了让古琴适应现代演奏条件与要求。比如，古时候主要讲究音色优美，现代更要求它喉咙响亮，以便它不靠扩音器把声音传送到宏大的音乐厅后排听众的耳中。

于此也便引起一个话题：各种乐器差不多都曾有过变革、更新，那么小提琴是不是几百年来依然故我呢？

如果将现在的小提琴同17世纪的旧琴摆到一起，乍一看，几乎是一个模子里出来的。仔细观察便知，变化还是有的。主要的如：琴颈加大了后倾角度，指板变长了（须知，当年科雷利这位开小提琴演奏艺术之先河的大师，他的作品演奏起来不超过第三把位），琴马加大了弧度，等等。

这些变化之发生，自然离不开演奏内容、风格、技巧等方面的促进，而且乐器的变革同音乐作品与演奏的变化，又是相辅相成交相为用的。

莫扎特之前的音乐家，假如听到今日的提琴手拉起柴科夫斯基和勃拉姆斯的小提琴协奏曲，特别是末乐章，恐怕一定会掩耳不迭。柴氏之作，问世之日便遭到汉斯利克一班人的讥评，骂它是粗俗不堪。

另外也有人举以上两部协奏曲为例，为小提琴叫屈。说什么，听到它在庞大乐队的音响洪流中被独奏者的弓子挤压出声嘶力竭的哀叫，令人不胜同情云云。

几个世纪之前，小提琴音乐与其演奏风格同今天不大一样。那时崇尚的是沉静优雅，主要是“如歌”的效果。人声是它的样板。其后，乐风丕变，小提琴放开喉咙纵情欢唱，也更为器乐化了。它的用武之地也发生了不小的变化，从宫廷扩展到了大庭广众。于是，小提琴的制作自然也得随之而变，既求音色美，也要喉咙响。肠衣弦改成了金属弦；定弦也随着标准音高的变动而提高了音高。这一来，琴弦的张力也便加大了。据说，有一些古琴实在吃不消这种超重负荷，竟然毁损报废了！

变革最大的要数琴弓。请看看画着莫扎特一家三口的那幅画。老莫扎特手里握的那把弓，便是18世纪的老式弓子。它有点像我们中国二胡的弓。但再看法国大画家安格尔在1819年所作的帕格尼尼肖像吧，小提琴大师用的，却已是今天通用的这种琴弓了。

弓子的变化，适应了人们对新音响、新音色、新技法的要求。不过问题也就来了。用老式的琴弓拉19世纪的乐曲，自然难以胜任，就好像用一把二胡的弓子去拉小提琴一样别扭。然而，反过来用新式弓去拉奏古曲，如巴赫所作《无伴奏小提琴奏鸣曲》，也会发生矛盾：走了味！所以，今人演奏19世纪之前的小提琴作品，在与运弓有关的韵味上终究有所不足。处理那种力度变化较为含蓄的“如歌”乐句，今弓是不及古弓的。要发挥跳弓、飞弓等技巧，古弓当然不行，但古人也不用此类弓法。

滑稽的是，有些嗜古之徒竟设计出一种“巴赫弓”，样子像老式弓而又变本加厉，加大了弓杆的弧度。弓毛在演奏中随时可张可弛。这种弓，据云用来奏三音、四音的和弦最为方便。

小提琴上现在都带个腮托。18世纪时并无此物。首倡用腮托的是施波尔。此公是贝多芬的同时代人。当时还竟有人捧他，认为他的作品比贝多芬还高明。他自己对贝多芬作品的评价也是“不过尔尔”。

在还没有腮托的时代，挟琴的下巴到底放在弦尾板的哪一侧，也不统一。塔尔蒂尼夹在右侧；维奥蒂则在左侧。腮托出世之后，一直有人不以为然，主张还是不要这劳什子好。理由是那便可以让人与琴联为一体，对发音与演奏都有好处。

旧时用肠弦，音质柔美，可惜经受不起太大的张力，一曲未终而独奏者仓皇奔入后台去续弦的情况，常有发生。西盖蒂有一次拉一部协奏曲，突然断弦，而音乐不容中断，奔往后台换弦又来不及。他沉着应变，急转身从乐队首席提琴手的手中抢过琴来接下去拉，挽救了危局。但独奏声部顿时减色，因为他自己那把琴是稀有的名琴。这种情况现在改用金属弦后，当然不大会有了。（现代又出现了新肠弦。）

演奏技巧的演变

在各种管弦乐器之中，论演奏技巧，名堂之多要数小提琴第一。

李斯特是钢琴泰斗。但在人们心目中，也许并没有帕格尼尼这位提琴圣手的魔力大。远到科雷利，近到当代名手，古往今来以小提琴

演奏名世者可以开一张老长的名单。流派风格之多样，珍闻逸事之流传众口，简直举不胜举。

起初，演奏家只是致力于使小提琴像人那样唱起来。随后发现，这小家伙潜力极大，便让它突破人声的框框，到花腔女高音也够不着的音域中大显身手。于是，协奏曲便成了它的用武之地。原先，它只是在小型组合中曼声吟唱，如今竟同整个管弦乐队相抗衡，而且慷慨激昂地唱起主角来了。与海顿、莫扎特同时代的维奥蒂，便是制作与表演这种炫技性协奏曲的先驱者。

远在17世纪，小提琴已经成了江湖艺人的卖艺工具。他们在四根琴弦上大耍特技，靠着那些颤音、震音、泛音、双音等等技法，炮制出笛声、鼓声、犬吠、蛙鸣、百鸟争喧，乃至猫儿叫春……恐怕颇似我们中国的单弦拉戏哩！

继之又有人发明了人工泛音、左手拨弹、快速双音、“独弦操”等诸般技巧，但时间一长这些也变成了家常便饭。

维奥蒂、帕格尼尼这些人，虽不免也带点江湖气，到底是真正的艺术家。那些哗众取宠的技巧，到了他们手中，还是可以为艺术所用的。比方帕格尼尼，虽说也靠某些绝招来吸引一般听众，然而我们应该记住，在那一座皆惊的听众当中，并非都是附庸风雅的门外汉，还有李斯特、柏辽兹、舒曼这些大师在。而他们也都情不自禁地让那个据说是魔鬼附了身的艺人迷住了！他们可绝不是容易受骗的。可以断定，这位提琴怪杰在艺术（不仅是技术）上是真有两下子。遗憾的是唱片的发明迟到了几十年。但从克莱斯勒、埃尔曼等人所录唱片中所得到的享受来推度，也可想见帕氏当年的魅力了。

那么，提琴演奏技巧是否到了帕氏便登峰造极空前绝后了呢？据认为并非如此。他拿手的那一套高难度技巧，现代任何一名够格的小提琴家都能如法炮制，甚至也并不太费劲。至于那位当年一度使听众目眩神摇的维奥蒂，他的协奏曲如今已经成了少年琴手的练习曲。

这并不奇怪。小提琴的演奏与教学，到今天已经更加科学化。对每一项技术的细节都作了分析和实验，而且教授者名师辈出，虽然他们本人倒并不以演奏出名。据比较，如今的小提琴教学，一岁之功足可抵得19世纪时的两个年头。

也有例外的情况。像巴赫的《无伴奏小提琴奏鸣曲》这类作品，撇开艺术表现方面的要求不谈，仅以技巧而论，至今仍是小提琴演奏中的难题，并非那么容易对付的。还有20世纪的现代派作品，稀奇古怪，非复常理，例如“十二音体系”的乐曲，拉起来在音准、节奏上都不大好掌握。

技术同艺术之间不能划等号。这在小提琴演奏上也是一样。小提琴文献中那些感人至深的篇章，往往并非什么难奏的乐曲。举个例，莫扎特有一首《G大调小提琴奏鸣曲》，从技术上看可谓轻而易举。然而听众（如果是真正识货的）得到的享受，绝非帕格尼尼某些技巧艰深的作品所能及。

技、艺之分

19世纪以来，最受听众宠爱的那些小提琴名作，几乎没有一部是身怀绝技的小提琴家所作。如果从重技巧还是重音乐内容这个角度来看，小提琴协奏曲可以分为两大类。重技巧的，是那些小提琴家们的

大作，数量极大。如维奥蒂便写了二十九部。帕格尼尼那几部协奏曲也可以归在这一类里。这一类作品，当时很讨人喜爱，后来有不少便被演奏家束之高阁了。

科雷利、塔尔蒂尼和维瓦尔第这几位大师，都是一身而二任。他们又是演奏家，又兼作曲家。巴赫的小提琴据说拉得不怎么样。也许，他写的那些难得要命的作品，他自己不见得能示范。亨德尔对小提琴演奏只是略知一二。但他写的几首小提琴奏鸣曲，倒是有生命力的。

海顿从小便拉小提琴，可惜他写的几部协奏曲价值不大。

莫扎特的父亲利奥波德是知名的小提琴教育家，有教学专著行世，是当时最重要的音乐学著作之一。在父亲的熏陶之下，小莫扎特蛮可以成为演奏高手。可惜——也许倒是值得庆幸的，他转向了作曲。否则，人类虽然多了一位小提琴家，另一方面的损失可就无法估量了。

莫扎特所作小提琴协奏曲，有三部堪称杰作。另外两部，真伪难辨。他对炫技效果不感兴趣。在某些爱好者听来，他写的那些小提琴奏鸣曲里蕴含着更大的艺术魅力。

贝多芬在童年就被逼着学小提琴。一般认为，迄今为止，所有的小提琴协奏曲中，最受到尊崇的一部便是贝多芬写的。这也是他唯一的一部小提琴协奏曲。

虽然据他的门生里耶讲，他拉琴的水平很糟，可是这部协奏曲写得相当“小提琴化”，同时又极为素朴。难怪在贝多芬生前，此作难得有谁公开演奏。显然因为，在技巧上没有什么好卖弄的。直到他死

后十七年，即1844年，十四岁的约阿希姆在门德尔松指挥下演奏此曲成功，从此才为世所重。

贝多芬还写了两首可看作“小协奏曲”的《浪漫曲》。F大调的那首尤其令人心醉。这样美妙的作品，当年却难以找到买主。乐谱商不感兴趣。原因是，对专业者来说，它们太“简单”了；而业余小提琴手又会觉得难了点。

贝多芬的十部小提琴奏鸣曲，也是小提琴音乐的宝库。最负盛名的自然是《克莱采奏鸣曲》了。这跟托尔斯泰以它为题的小说不无关系。

在演奏家的保留节目中，排在前列的小提琴协奏曲，有柴科夫斯基、勃拉姆斯、门德尔松、圣-桑等人的作品。除了门德尔松，他们都不会拉小提琴。柴科夫斯基和勃拉姆斯两位谱曲时都曾就技术问题求教于小提琴家。柴氏这部作品，起初奉献于小提琴教育家奥尔（埃爾曼、海菲兹等好多名手都是他的门墙桃李）。奥尔看了谱，认为“不好拉”。勃拉姆斯就正于好友约阿希姆。回答是：不能说它不好拉，但有谁乐意在暖烘烘的音乐厅里拉如此费劲的东西，那可难说了！

柏辽兹这位配器大师，只会弹吉他。钢琴、小提琴他都不会。在他的作品目录中，小提琴作品只有一部（《沉思与随想》，小提琴与乐队），而且并不重要，虽然颇可一听。

德沃夏克虽然为大提琴写了他最好的作品之一（《b小调大提琴协奏曲》），却为小提琴写了些不足道的作品。

西贝柳斯当过小提琴手。成了现代大作曲家之后，他居然雄心勃勃，想登台拉自己的作品。

经得起时光筛选的小提琴协奏曲，为数并不多。其中出于专业提琴家手笔而能列入音乐会常演节目的，更是稀少。可举的如帕格尼尼、维尼亚夫斯基、维厄当等人所作。

帕格尼尼虽然风魔了那么多听众，当时与后世的小提琴家却颇不以他为然，嫌他有江湖气。施波尔对他先是钦佩，后来便反感。至于像约阿希姆、伊萨依这样严肃的乐人，如果有谁当面恭维他们像帕格尼尼，他们简直要怫然作色，认为是在嘲弄他。

小品热及其他

小提琴音乐大约可分四类。其一是协奏曲，其二是有键盘乐器合奏的奏鸣曲，其三是无伴奏奏鸣曲，其四便是所谓小品。

小提琴演奏与欣赏中掀起一股小品热，是从19世纪后期开始的。这种小品又约可分为两类。一类是创作的，另一类则是利用其他乐曲改编而成。

从歌剧中采择那些脍炙人口的咏叹调，改编为小提琴曲，这从帕格尼尼时起已经时兴。小提琴改编曲正如钢琴改编曲一样繁多。有些小品是用民歌改作，如《伦敦德里之歌》。有些是钢琴小品的移植，如《F大调旋律》《幽默曲》《春之歌》。此种移植往往更加突出了旋律美，比钢琴原作更为动人。有些小品是从艺术歌曲改编的，如舒伯特的《小夜曲》，前人与古诺的两首《圣母颂》。

有个笑谈可以证明，此种改编曲的流传竟到了喧宾夺主的地步。据说有个顾客到一家唱片行去打听：有没有“改编”为歌曲的《圣母颂》？

还有些小品，本是某一部合奏曲中的一章。如巴赫的《G弦上的咏叹调》。其实它本来既非独奏，也不都在G弦上演奏。又如海顿的《小夜曲》、柴科夫斯基的《如歌的行板》，原本都是弦乐四重奏中之一章。

专为沙龙、音乐会演奏用而作的小品，更是举不胜举。最讨喜欢的大概是那些小夜曲和各种民族风格的舞曲。后者似乎以西班牙风格为尤多。克莱斯勒自作自演的《中国花鼓》属于这一类中的名篇，尽管它的中国风味并不道地。

小品热曾经久不衰，唱片是帮了大忙的。由于老式唱片每一张恰好可以容纳一两首小品，最适宜录制这种乐曲了。

有些人对小品热看不惯，觉得提琴家一窝风热衷于搞小品，未免降低了奏、听两方的水平。事实上众多小提琴音乐迷印象最深的，似乎并非那些长篇大论的作品。其实，要比艺术价值，一部言之无物徒弄技巧的协奏曲，又何尝比一首精彩的小品高明？埃尔曼拉的《梦幻》，克莱斯勒拉的《泰伊斯的沉思》等作，在爱好者记忆中的地位，绝不比某些大曲低一等。同时，要把一首小品拉得真正撩人心弦，也绝非易事。梅纽因讲过，他十岁左右已经能演奏帕格尼尼的协奏曲，但要拉好一首《美丽的罗丝玛琳》（克莱斯勒曲）他反而没把握。

不过，倘真有兴趣去深味小提琴音乐之美，恐怕可以说，协奏曲与小品之类都还不能算是理想的欣赏对象。一部协奏曲，总不免有“文胜于质”的疵病。小品则究竟受到篇幅等局限，深广度有所不足。假如能从这二者升堂入室——入“室内乐”之室，去亲近亲近属于室内乐领域的奏鸣曲等作品，就将惊喜地发现一个新境界。可能这也就是后来西方听众从小品转向奏鸣曲之故吧？

与钢琴合奏的小提琴奏鸣曲，以莫扎特、贝多芬所作为最。当人们倾听这种音乐时，可以说是直面音乐而浑忘其技巧。但偏偏也正是这种技巧似乎不难的作品最不容易表达得真切。正因为它是朴实无华，也便无所用其炫技了。

技巧点滴

炫技的作品与表演虽不足取，但有关演奏技巧的一些细节，了解它可以加深欣赏兴趣。不妨拉杂谈之。

揉弦。这一技巧既关系到发音又很能反映出演奏者的个性风格。向来认为，揉音最特别的要数克莱斯勒。他一反前人习惯，自由地、几乎是不停地运用揉音。这种揉音又同他那独特的滑指相结合，便形成了他的特殊风格。可以毫不夸张地说，一听便忘不了。

小提琴家各有各的揉音方式，成了个性与风格的一种标志。不过也有人少用甚至不用的。那位将舒伯特的《圣母颂》改编为小提琴独奏曲的维尔海姆，据说便是不用揉音的。

泛音。天然泛音早就有人运用。其声泠泠然，令人联想我国七弦琴上的泛音。人工泛音的运用比较迟，到帕格尼尼手里才大用特用。他在《钟声协奏曲》的末乐章中大量运用了泛音效果。李斯特据以改编的钢琴曲，用钢琴上最高的一些音摹拟其声。阿连斯基有一首极富魅力的《小夜曲》，其中非常恰当地运用了泛音，不但悦耳而且很有感情色彩，耐人回味。

人工泛音声如口哨。如果反复用得太多，往往令人不耐，新奇变成了刺耳。然而，根据钢琴曲改编的《吉他》（莫什科夫斯基原作），后段的主题反复全部用人工泛音。很能传达那种老艺人穷途潦倒的悲凉心境，显示出改编者的匠心。又如大家都非常熟知的《回忆》（德尔德拉曲）这一曲中，主题的一部分用人工泛音，像是空谷回声，又仿佛依稀旧梦，同样是精彩的笔法。

左右手拨弹。右手拨弦多用于和弦。左手拨弹是难度高的巧技，往往用来与右手配搭。或弓拉与指拨并举，或二者互相衔接，或用弓奏旋律而以左手拨弹为之伴奏。如要见识这类花样，帕格尼尼的《随想曲》中有的是。萨拉萨蒂的《吉卜赛之歌》《木屐舞曲》中也有例子。当代作曲家巴托克在这方面又有新的设计，如“滑奏拨弹”“泛音拨弹”“震音和弦拨弹”等。

双音（及双音以上的和弦）。小提琴基本上只能算单音乐器，或者叫旋律乐器。所以它离不开其他乐器的伴奏或合奏。但由于它可以数弦同时发声，经过作曲与演奏上的巧妙安排，它在一定范围之内也能表现和声、复调效果。这主要依靠双音，多音奏法。改编的舒伯特《圣母颂》，在反复时使用了许多双音。它不止是丰富了和声，更有助于表现祈祷者那热切虔诚的心情。又如门德尔松的《e小调协奏曲》第二乐章中，那绵绵不绝的三度颤音衬托着高音部的旋律，手法

颇为巧妙。至于塔尔蒂尼的名作《魔鬼的颤音》更是应用双音奏法的好例子。帕格尼尼首创“人工泛音双音”。我们知道，人工泛音这种奏法每奏一音必须二指齐下。所以要奏出双人工泛音就得同时用上更多的手指，其麻烦可想而知！然而这样困难的技巧，实际效果在艺术上并不怎么可取。

帕格尼尼那双妙手还能四指齐按，奏出一组包含了三个八度的四音和弦。至于通过双音多音奏法来表现复调效果的作品，有帕格尼尼的《一架提琴上的二重奏》。而最突出的例子无过于前面几次提到的巴赫的《无伴奏小提琴奏鸣曲》了。

“独弦操”。这说的是只在一根弦上演奏。这又是帕格尼尼的拿手戏。流行至今的《摩西的咏叹调》，前已提到的《G弦上的咏叹调》（巴赫原作），都只在最粗的那根弦上演奏。帕格尼尼还写了两首类似的作品。其中一首是《拿破仑奏鸣曲》。

华彩。这并非一项技巧，但它同炫技颇有关系。在流行意大利美声唱法时期，华彩首先是用于歌剧演唱中的。为了卖弄歌喉，也为了敦促他们大鼓其掌，于是在那三段体的咏叹调中，每一段都作兴外加花腔华彩。然后，模仿人声的小提琴演奏也引进这手法于协奏曲之中。

华彩部分，原来并不预先谱制，而是留给独奏者去临场即兴发挥。有一次，一位独奏家在即兴演奏华彩段时，一时兴起，大转其调。转来转去不知怎的竟忘了原调，急得满头大汗，好不容易才记起来转回原调。据传当时在场的亨德尔，忍俊不禁起立高呼，祝贺他“回到家”了。

以后的华彩都是预制的。然而作者自己写的往往并不被别人采用，演奏家或其他作曲家另行配制的倒更受欢迎。因而一部重要的协奏曲总会有不止一种华彩。例如贝多芬那部协奏曲第一乐章末了的华彩，几种不同的华彩都很出色，各有千秋。人们经常听到的是出于克莱斯勒的大手笔。但听惯之后再听听别人写的华彩也会耳目一新。

勃拉姆斯写小提琴协奏曲，干脆把华彩留给了独奏者。他的知交约阿希姆马上为它配了一段华彩，至今通常采用的便是他写的。

维尼亚夫斯基曾将门德尔松那首《e小调小提琴协奏曲》中的华彩加长。这同作曲家原意相悖，因而为人诟病。

神童提琴家

小提琴名手中以神童出名的相当多，显然同这乐器必须从小就练才可望有成是有关系的。帕格尼尼十三岁便到处跑码头献技了。约阿希姆开始学琴，年方五岁。克莱斯勒七岁时被音乐学院破格录取入学，十岁便毕了业。海菲兹六岁便公开演奏，十三岁在柏林登台，座中听众有比他成名早的克莱斯勒，听后佩服得恨不得将自己的琴砸碎！埃尔曼十六岁时已经名满天下。埃内斯库四岁就拉琴，七岁进了音乐学院。十一岁的小梅纽因，在纽约大舞台上初显身手时穿的是西装短裤。他十二岁就灌唱片了。女提琴家（自来比较稀见）韩德尔，七岁参加比赛，拉的是贝多芬的协奏曲。里奇五岁开始练琴，八岁便公演……

如今，在这神童提琴手的金榜上，又该添上我们中国几位神童的名字了！

如果训练得法，倒也不一定非要神童才学得好。日本有个铃木，独创一种“铃木教学法”。主要是仿着儿童学习本国语言的规律来进行教学。在铃木的学校里，造就出了成批的小提琴手，有的学生四岁年纪便可演奏维瓦尔第的协奏曲。

小提琴演奏艺术走下坡路？

据钢琴家霍夫曼在其著作中所说，总的来看，小提琴家的人数要比钢琴家多。

这也许是把二三流的演奏家都包括在内的一种估计。其实，出类拔萃的小提琴演奏大师是屈指可数的。

如前文所述，20世纪小提琴教学这门科学的水平远远超过了上一世纪。学习小提琴的条件也比前人优越得多。当年有哪个学琴的能从唱片、录音中去琢磨大师们的演奏呢？但是，颇有一些热心于小提琴艺术的人士大声慨叹，认为这种艺术走了下坡路。

据评论，个人风格的大同小异乃至雷同，便是一种明显的弊病。听当代名手们的表演，技巧之娴熟，表达之准确，几乎都完美到了无可指摘。然而，他们彼此之间的区别却在消失之中。例如有人指出，小奥伊斯特拉赫拉得太像乃翁老奥伊斯特拉赫拉了。梅纽因说，老柴的协奏曲，人们演奏得太多了，以致于不像别的协奏曲那样有深度。遭“过度演奏”之灾的还有门德尔松的那一部协奏曲。而这又同一些国际大赛中指定它为必拉之曲有关。有位参加大赛的资深评委接二连三地听了好多遍“门德尔松”，不禁发出了无可奈何的怨声。

据说当代小提琴演奏中有个常见的通病：拉得太快。例如柴科夫斯基的协奏曲第一乐章，如今的演奏都大开快车，而老一辈大师（如埃尔曼）的处理是大异其趣的！

这种情况算不算“走下坡路”，自然是可以讨论的。

完美的合成乐器 ——闲话管弦乐队

管弦乐队在中国

1900年八国联军侵华那时候，有个中国官员在同俄国军队打交道的时候见识了洋人的乐队。此人将见闻写在《榆关纪事》一文中：

“俄帅领众看俄乐。乐队四十人。排列整齐。身负铜具，盘旋数转，若中国之大号然。惟具有大小，声亦如之，细听仍与洋号无异。惟呈一书于前，承以木架。眼望口吹，似一字不能差者。音节转调皆凭乐官为指挥。华人初闻颇以为奇，久之觉甚无谓。”

这条资料记得具体，颇为难得，他见到的自然不过是一支铜管乐队，但也是一支正规的铜管乐队。

“与洋号无异”的“洋号”，显然是指那时已经传入中国的军号。“身负”的便是低音大号。“呈一书”是乐谱。乐队按谱视奏，有人指挥，这些，他都注意到了。

最后那句话也讲得老实。当时所奏的恐怕只是《双鹰进行曲》之类的简单乐曲。但对于那些头一回接触这种“蛮夷之声”的耳朵来说，“久之觉甚无谓”也是不足为奇的了。

虽然袁世凯的新军中已经有军乐队，海关总税务司英国人赫德有一个私人军乐队，在上海滩也已经出现了租界工部局的管乐队，但是正规的管弦乐队在清末还没有。

直到民初，萧友梅在北京大学的音乐传习所才组成了一支小小的管弦乐队。编制不全，演奏时所缺少的声部还得用钢琴来凑合填补。随后，在弹丸之地的南通，欧阳予倩主持的南通伶工学校却也曾拥有一支乐队。虽然它更不完备，然而在西乐东渐史上是值得记一笔的。至于上海租界上的工部局管弦乐队，编制较全，当然算个正规的管弦乐队，曾号称远东第一；然而要等到上海解放了，由陈老总做主，把它保存下来加以改造，这才能说是中国人民自己的。

如果巴赫听到了现代管弦乐队

在西方，管弦乐队也是18世纪以来才逐步定型，发展完备的。

巴赫和亨德尔如果到19世纪一游，看到当时的管弦乐队，定然会大吃一惊。巴洛克时代，乐队几乎是无定制的。作曲家写起乐队曲来用器配器也便无一定之规，除了某些必不可少的骨干乐器。假如巴赫在其某首乐曲中用上了三支圆号或四支小号的话，那只是因为他碰巧可以指望找到这些乐手来吹奏。现代乐队和它的配器法，都是巴赫、亨德尔以后的事。我们初次接触到巴洛克乐队音乐时不免感到有点古怪，原因也就在此。例如巴赫的《勃兰登堡协奏曲》，那合奏的效果同后来的乐队音乐是大不一样的。

从小到大，又复归于小

现代乐队的编制，定型于海顿、莫扎特之时。当时的乐队，一般都不大，总人数在三十上下。到了19世纪之初，乐队开始膨胀，以至越搞越大。今日的一支标准乐队，平均人数是八十人到一百一十人。但“千人乐队”之类的临时性演出也时而有之。马勒就作了一部“千人交响曲”，那是乐队、歌队合计的数字。

最高纪录可能是四千人。此举发生于1872年的美国，是一次庆祝和平的盛大演出。其中演奏小提琴三百人，演奏大提琴、低音提琴各一百人，另外还包括一支军乐队。

到了20世纪，又出现了采用小型乐队的倾向。现代作曲家的有些作品，是专门写给“室内管弦乐队”演奏的，例如斯特拉文斯基之作。

从配器这窗口探胜

管弦乐真是一部大百科全书。其中的每一组乐器、每一种乐器都可以写一部“传记”。这么多不同性格的乐器，是怎样进入管弦乐这个社会的，都各有其经历，真令人有一部二十四史无从说起之慨。我们只能一鳞半爪地谈谈。先从配器这个窗口来窥视一下，便可以带出不少话题。

写管弦乐曲，配器是一门大学问。像亨德尔这样的大师，《弥赛亚》又是他的杰作，但后来莫扎特将此曲的一部分重新配了器。再后又由指挥家亨利·伍德全部重配。一再重配，自必因为原先的配器效果不能令人满意了。当然还有别的因素，如亨德尔时代的乐器不完善等，说见下文。

莫扎特的为亨德尔重新配器，又曾遭到了霍普特曼（音乐理论家，不是写《沉钟》的那位文学家）的不满，竟斥之为“佛头着粪”。

贝多芬的配器，也被人指摘。瓦格纳等人还大胆加以改动。而这种改动，又引起了反对者的非难（这种改动也同乐器的改进有关）。

舒曼的配器，有点像那种傅彩平庸的油画。他对乐队不像对钢琴那么了解，配起器来似乎往往心中无数。为了保险，便让某些声部重复同一旋律，结果反而音响沉闷。就如同写字的多描了几笔，把笔锋都描坏了。他的《第一交响曲》，用圆号的召唤声作为开头。原打算造成一种他所想象的动人气氛。但由于失算，初演时令人失笑，只得改掉了。《曼弗雷德》序曲是一首杰作。但其中的第二小提琴，除了第四小节之外没有碰过一下第一根弦（最高的一根E弦）。此曲配器色彩之晦暗也就可想而知了。

肖邦才华绝代。在其笔下指下，钢琴化为一支五彩缤纷的管弦乐队。前文提过，他写的钢琴曲几乎是不好改编的。一改成乐队曲，反而减色不少。

但肖邦在管弦乐配器上便不那么内行了。他写的两部钢琴协奏曲，钢琴部分很精彩，乐队部分却太不相称。柏辽兹说它们是“冰冷的，甚且可以说是无作用的伴奏”。于是，忍不住要替它们重新配器的不止一二人。然而也都不成功。

贝里尼这位写过《诺尔玛》等名剧的作曲家，写出来的咏叹调美妙绝伦，器乐部分却很糟。瓦格纳讥之为“像一只大吉他上弹出来的音乐”。

《一个美国人在巴黎》的作曲者，怪才格什温，当他写《蓝色狂想曲》这首成名之作时，还不得不央请《大峡谷》的作者格罗菲帮忙配器。

肖斯塔科维奇在回忆录中尖刻地嘲骂了普罗科菲耶夫，笑他不懂配器而又找人捉刀。然而这是个疑案。我们细听普氏所作，总感到配器风格与整个曲趣是浑然一体的，很难想象出自两人之手。如果肖氏披露的属实，那么这位捉刀人也是了不起的。

由此种种，多少可以想见配器这门艺术的不简单了。

一谈起配器效果，人们最感兴趣的也许是它的色彩效应。应该说，任何乐器都有它的色彩。一种乐器的独奏，不妨勉强看成是单色图画。那么，集乐器之大成的管弦乐，便是七彩缤纷的万花筒了。于是，调色配色，便成了配器中最引人注目的手法。

打一个比方，正如印象派之前的画，傅彩一事并不突出，读拉斐尔的画，只觉其用色与其整体和谐一致；听莫扎特的交响音乐，也只感到那配器的妥帖自然，同他的整个风格是完全统一的。我们的感受并不斤斤于他的配器色彩如何。

听贝多芬的作品，我们已经意识到色彩性的效果。然而，在《命运交响曲》《合唱交响曲》这种作品中，在音乐洪流冲激之下，有谁还会分神去品味什么色彩呢？这也正如看一部崇高壮美的悲剧时不会再去注意什么布景、灯光的色彩设计，是一个道理。

然而当我们听《未完成交响曲》的时候，那里面辉耀着的色彩可就触发起全新的感受了。试听其第二乐章里面的一段（第六十五小节起）。弦乐作为背景，在其上交替吟唱着单簧管、双簧管与长笛，都

各有其色彩。这样的音乐，已经绝非灰调子的图画，而是斑斓夺目的彩绘了，并且有变幻微妙的明暗推移！

自浪漫派以降，如何运用配器来发挥音色的功能，便成了交响音乐中突出的手法之一。

这其实与绘画方面的演变是“同步”的。也许是，也许不是巧合，《未完成交响曲》谱成之年，也便是浪漫派画家德拉克洛瓦的《但丁的小舟》完稿之时（1822年）。

浪漫派作曲家、配器大师柏辽兹（他的名著《配器法》是同所作乐曲一起编号，编为“作品第二号”的），在《罗马狂欢节》序曲中，一开头便通过英国管等乐器渲染出古罗马城的吉日良辰气氛。他是自觉地着意用彩的，并非先勾勒，再上色，而是从一开始运思便把配器效果一并考虑在内了。因此，他的作品如果离开了配器改编为钢琴曲，也就会大为逊色。

和柏辽兹并世齐名的瓦格纳，也是一位“油画家”，很讲究色彩。《尼伯龙根的指环》中有许多场景，如《女武神》《魔火场》《林涛》等等，都是绚烂夺目的画面。《女武神的骑行》中，几十把小提琴，用高音区的颤音织成“音幕”，令人如同置身于风狂雨骤的高空云层。在《魔火场》中，瓦格纳用木管、竖琴点染出熊熊火焰。《林涛》中则用弦乐的震颤音，逼真而又诗意盎然地再现了万壑松风。他的这些配器名篇，神来之笔，其色彩之鲜明是19世纪以前的人不能梦见的。

刻意讲求配器艺术，成为此道权威的，还有里姆斯基-科萨科夫。他虽然宣称过，配器这艺术是不可能学而知之的，却又在所著教

科书中开列公式，“定量”地分析各种音色的最佳配合比例，简直像化学配方。他的乐队作品，无不色彩斑斓，而以《天方夜谭》组曲、《西班牙随想曲》为最。听他的《西班牙随想曲》，我们好像欣赏一幅灿灿然的镶嵌画，感受到炽热的阳光与清凉的空气。

绘画中的光与色，到了莫奈等人手里才变成重要手段。音乐中的光与色，到了德彪西才达到了耀眼的程度。

固然，印象派音乐并非印象派绘画的翻版，但两者的相通之境是相当明显的。以《牧神午后前奏曲》为例，它难道不是一幅清丽的夏日林中图吗？德彪西用色之轻妙，很难用文字形容。即使用画家柯洛或西斯莱的妙笔来对比，也绝无愧色。何况，管弦乐的色彩是动的，活的，变幻推移，有如云烟出没。

配器风格，因人而异。勃拉姆斯之涩，西贝柳斯之浓，德彪西之轻灵，德利布之优雅……可以举一大串。

在歌剧音乐中，同瓦格纳那种浓得化不开的配器正好相反的，有罗西尼的笔法。例如《塞维利亚理发师》序曲中，流畅圆润的弦乐，潇洒自如的木管，豪爽明快的铜管，都是雅俗共赏的。

比才的配器是又一条路子，比罗西尼那一套更加明快而多彩，没有程式化，回味无穷。那位一度拜倒于瓦格纳偶像脚下的尼采，终于唾弃了拜罗伊特，转而激赏比才，大概这种生气勃勃的配器也起了很大作用。

角色分配

乐器各有各的性格。配器之“配”，不妨说往往同“分配角色”相似。

《自新大陆交响曲》第一乐章里有个重要主题，它同美国黑人民谣《马车从天上来》很相似。德沃夏克将这主题分配给了长笛，而且特意用了长笛的低音区。长笛这一音区的音色，听上去仿佛是苍白的，黯淡的，却神妙地表达了一种楚楚可怜听天由命的情绪。这里的效果简直像舞台上一个重要角色的出场亮相。在同是这一作品的慢乐章里，脍炙人口的那主要主题，是分配给英国管来表演的，也是再恰当不过了。可以说是天造地设！似乎世界上之有英国管这音色独特的乐器，就是为了让它来咏唱这支华贵主题（徐迟的话）的。每听到这一主题，我总立即想起20世纪40年代听到的一套老片子，斯托科夫斯基指挥费城交响乐队演奏的。这一主题奏得空前绝后地妥帖而又美妙。那片子的片芯上把英国管独奏家的名字也印在指挥的名下，是完全应当的。

又如柴科夫斯基的《里米尼的弗朗切斯卡》中，女主人公向但丁哀诉自己红颜薄命的不幸身世。那主题，柴科夫斯基妙选了单簧管来演奏它。只要是此曲的知音，就绝不会不感到，角色只能如此安排。换上别的任何一件乐器，肯定会同窜改《蒙娜丽莎》的色彩一样糟糕。

从上述《自新大陆交响曲》慢乐章主题一例来看，英国管像是“悲旦”。再听《特里斯坦与伊索尔德》第三幕前奏，诚然也是这味道。可是这乐器到了《罗马狂欢节》《威廉·退尔》序曲中又完全变了另一种乐感。《田园交响曲》慢乐章中的单簧管，声如流莺，这又同《里米尼的弗朗切斯卡》唤起的联想全不相似。

可见，它们并不是定型的演员。

特性演员与陈词滥调

有的乐器，倒可以算是特性演员。个性太突出了。只好让它们在真正必需的场合出台。《胡桃夹子》中用了的钢片琴，就是一例。作者不但在舞剧上演之前保密（当时它还是一件新发明），在整部作品中，也只让它露了一次脸。

又如木琴。圣-桑用之于《骷髅之舞》，理查德·施特劳斯用之于《七重纱之舞》，等等；它也是不宜多出场的。

即便是竖琴这样的角色，出头露面的时间一长，必然令人腻味，甚至倒胃口。某些比较浅薄的作品中往往滥用。而惊鸿一瞥，随即隐去的手法，倒反而可以耐人寻味。

配器上的陈词滥调并不少见。田园、牧歌风味必用双簧管。林中景色用圆号。弦乐上的震音用来制造紧张气氛。需要阴森恐怖，则用得着低音大管。

这类效果，正如将美人比作花朵，最早被发明运用的时候自然是新鲜的，陈陈相因大量使用之后便不值钱了。早期的无声电影更是大用特用这种廉价的“形象化”，分门别类，炮制配乐。观众一听到某种音乐，闭着眼也知道银幕上出现了什么镜头。

也有不少歌剧与舞剧，其中的管弦乐曲，配器漂亮得像块天鹅绒。乍一听是很有吸引力的。再听下去，便感到绣花枕头里面是败絮，令人索然了。

哪怕是里姆斯基－科萨科夫，卓越的配器也弥补不了他的某些作品的内容空虚。值得一听而又令人不想多听。

有人对门德尔松的《意大利交响曲》作如是评：第一乐章的开头部分，称得上所有乐曲中最光华灿烂的片段。可惜的是，十小节之后，动人的效果便开始褪色了！

弦乐是主力

现代管弦乐队可以说是一支诸兵种合成的集团军，这支大军有四大军种：弦乐、木管、铜管、打击乐。

从18世纪以来，这支军队的装备、技术一直在不断发展。

管弦乐队并非乌合之众。每一种乐器进入乐队和占领位置，都有一份不尽相同的履历书。其中有个选择、淘汰的过程。

自从管弦乐队“正规化”以来，弦乐这军种一直是其中的主力部队。而且它在整个乐队中的比重是不断增长的。以今天的纽约爱乐乐队为例，仅弦乐便占了七十二人（小提琴三十六人，中提琴十四人，大提琴十二人，低音提琴十人）。这几乎是莫扎特时代一支乐队总人数的双倍。

在演奏的时候，弦乐这一群也最引人注目。各组的运弓动作整齐划一，步调一致，像军队的队列动作那么齐。

弦乐比重如此之大，是由于它表现力的优越，是乐队的主心骨。

贝多芬《合唱交响曲》第三乐章里那支崇高而真挚的主题，除了交给小提琴来吟唱，还能有什么别的选择呢？

《未完成交响曲》第一乐章的大提琴主题，《悲怆交响曲》第一乐章里，由小提琴、中提琴一同悄然唱起的主题，等等，都是弦乐的名句。

然而弦乐之所以被重用，也并非仅仅因为它能演主角。它是整个乐队的地基。它能烘云托月，也工于制造戏剧性的雾围。一支乐队，弦乐不怕多，只怕不够。弦乐弱的乐队，必然是听了很不舒服的。

弦乐既是“独奏家”，又是合奏能手。

在小提琴那一篇中谈到的种种独奏技巧，在乐队中不一定都用得上。但合奏中又另有一些名堂是独奏中不大用的。例如震音。《田园交响曲》里没它就造不成风狂雨骤的气氛。而在瓦格纳的《情死》[\[1\]](#)中，这种震音又传达了一种心旌摇摇不能自持的恍惚心情。又如弓杆奏法。也是独奏所无而合奏中有之。《幻想交响曲》末章和《骷髅之舞》中便有其例。（即不用马尾擦弦，而用弓杆击弦。）

但也有一些技巧本来只有独奏家敢用，渐渐也成了弦乐组的集体功夫，而且奏来得心应手，效果也更胜于独奏。例如有一种其势如狂风急雨的快速句（如《罗马的喷泉》第二章中），还有快速拨弹（柴科夫斯基《第四交响曲》第三乐章中的主题与里姆斯基-科萨科夫的《西班牙随想曲》中），等等。

独唱的音响同齐唱合唱不一样。十几把小提琴同声歌唱，那声音也同一把琴独奏不一样，别是一种韵味。要玩味这种效果，下面是一个好例子。

在《天方夜谭》组曲“辛巴达航海”这一乐章中，经过一番风雨，长笛、双簧管相继吹出了大海主题。紧跟着又由第一小提琴组将它重奏了一遍，完成了这一幅云散天青风平浪静的画图。这一段小提琴齐奏，入耳赛如迎面吹过来一阵爽人心脾的海风。可以说，这里的效果是超出了听与视的联想，唤起了更微妙的感受了。

德彪西的《大海》中有一段十六把大提琴同声歌唱的警笔。那可又是另一种味道了。

但在管弦合奏中有时又必须用上提琴的独奏。上述这两部作品中，恰巧都用上了独奏小提琴和独奏大提琴。衬在合奏背景上的这种独奏音色，有点像工艺美术制作的金银嵌线，和一般的独奏音响又有所不同。

木管各有个性

木管乐器这军种，是逐渐形成的。像单簧管如此重要的角色，直到海顿那时还很少受到赏识。开始重用它是莫扎特。从此便成了管弦乐队中的台柱之一。

英国管，也是到了浪漫主义时期才正式运用。试听贝多芬、舒伯特的作品，都没它的事。附带提一提，此器名为英国管，其实并非英国货。取这名字，纯属误会。

大管，倒是一直受到重用。但起初也不过是用它协同低音弦乐，加强和声的低音部分。到了贝多芬，才让它时而一露头角。他的小提琴协奏曲第一乐章之末，华彩奏过之后，有一段主题再现，是大管吹

奏的。那种无比熨帖的感觉，犹如对你心脏的按摩。透露出，这位不幸的巨人灵魂深处竟蕴藏着如此温柔的感情！

木管乐器，各有各的鲜明个性，因此最宜于独奏。前文已经举了这方面的例子，但是当木管同弦乐或铜管配合起来用的时候，却另有其他作用。或使弦乐的高音更显得洁净明亮，或使铜管的线条不那么棱角生硬，等等。这就又太像绘画的调色了。

铜管的进化

在活塞铜管乐器发明之前，老式的自然音铜管乐器是吹不出复杂的音律的。它们参加管弦乐，只能呐喊助威以壮声势，没有多大的发言权。

莫扎特、贝多芬也不得不受此局限，无从发挥自己丰富的乐想。但在他们笔下，往往有令人难忘的警句。

贝多芬的《莱奥诺拉序曲》（第三首）中，宣告黑暗即将破晓的小号声，论其旋律，简单之至，用少先队的小军号都奏得出。但在此际，这号声却造成了动人心魄的戏剧性气氛，不论听多少遍也毫不减弱。

莫扎特有一首短小的《德国舞曲》，其中用三支小号相继吹奏一个音，轮唱式地叠置为一个大三和弦。手法也可谓再简单不过，而那光华灿烂的效果，只要听过一遍绝不会忘怀。

铜管乐器在管弦乐队中成为一个炮兵似的重要军种，这要归功于瓦格纳。他不但将原先分散作战的铜管组成体系，还别出心裁设计了

一组所谓瓦格纳大号。

圆号这乐器归在铜管一组里有点名不副实。因为它虽然是铜管，它的声音却可以做到比有的木管乐器还要软。

有人认为它是整个管弦乐队中顶难对付的乐器。演奏当中最容易出事故的也是它，也就是容易“放炮”。在唱片中，自然是听不到的，因为已经被“修正”了。

圆号的名句，摘不胜摘。随便举一些便有不少。如：贝多芬的《英雄》《命运》和《第八》《第九》交响曲中的许多主题。韦伯的《自由射手序曲》。勃拉姆斯的第一交响曲末章中一段与剑桥大学钟声旋律巧合的主题。理查德·施特劳斯的《唐璜》音诗的主题。

还有一个万万不可不提的例子：德沃夏克的《b小调大提琴协奏曲》首章的主题，在作为主角的独奏大提琴出台之前，这主题先由圆号吟唱一遍，然后才由独奏大提琴奏出。圆号似乎要同独奏大提琴竞争这一主题的专利权似的。到底这主题交给哪个乐器奏更好，令人难下结论。

圆号这乐器，很容易被贴上“田园风味”“林中狩猎”之类的标签。其实它那表现的幅度是相当宽广的。在贝多芬笔下，圆号主题就表达了多种多样的含义。《英雄交响曲》第一章的主题，其意境当然是光辉而崇高。《合唱交响曲》慢乐章里，那一段宣叙风的乐句，却又极苍凉之致。再如在德沃夏克的作品中，《自新大陆交响曲》第一章的圆号主题有点严峻，然而进展到末乐章一段“密集和应”似的高潮时，圆号吹起首章主题的变形，那意境又为之一变。它同其他几个重要主题汇成交响，壮观极矣！

有时候，圆号并不消长篇大论，只不过应答似地奏一个短短的乐句，却也有强烈的表情效果。《未完成交响曲》的慢乐章里有一段真正称得上是交响性的高潮。弦乐在高音与低音中交错演奏之后，出现了几小节的圆号与木管应答。在这里，圆号只不过吹了相距八度的两个音（第一百三十五小节）。然而这段音乐真不愧为罗曼谛克色彩的警笔。在这里，听圆号那特有的声口，你简直像听到一位激情满怀的小伙子的歌唱，连他的呼吸之声也仿佛可闻！

然而铜管也并非总是同华丽、热闹的场景联系在一起。《幻想交响曲》中的《赴刑场》、《里米尼的弗朗切斯卡》中的地狱景、《罗马的松树》中的《地下墓穴》等等篇章中，那都是些阴惨、黯淡的画面，没有铜管便画不成了。西贝柳斯在配色上喜欢浓涂厚抹，因此也爱用铜管来图写北国的阴郁。《芬兰颂》便可为例。

打击乐用到点子上

19世纪末叶以前，管弦乐中对打击乐器的使用可谓节约到了吝啬的地步。

翻开海顿和莫扎特的总谱，除开定音鼓之外，便找不到别的什么打击乐器。贝多芬九部交响曲的前八部也是如此。就连《田园交响曲》的“暴风雨”一章中，钹也未能插上一手。直到第九部交响曲，而且是最后一章的最后，钹、三角铁和大军鼓才荣幸地参加了。

但在《雅典的废墟》一曲中，贝多芬忽发奇想，曾要求把不论什么能制造喧闹气氛的家伙统统用上。

定音鼓的知音，首推贝多芬。他的《D大调小提琴协奏曲》，一开头就来了个定音鼓的四音独奏。真是前无古人的手法！在《第四交响曲》中，不但在第一乐章的转调过程中让定音鼓发挥“一锤定调”的妙用，还在第二乐章中用两架鼓演奏一支节奏特殊的短小曲调。在《合唱交响曲》的“谐谑曲”乐章中，定音鼓大显身手，反复地独奏主题。

在《自新大陆交响曲》的“谐谑曲”乐章的末了，我们又听到了与上述几例同一手法的运用。但在从贝多芬到德沃夏克之间，几十年中流传的其他交响曲中，也许还找不到定音鼓独奏主题的第三例。

在贝多芬身后，定音鼓的运用更精巧了。柏辽兹《幻想交响曲》第三乐章结尾，四架定音鼓敲出一个和弦，用意是摹写天际传来的轻雷，可惜那实际效果似乎并不见佳。

门德尔松的“山水画”《芬格尔山洞》，如果从乐队中拿掉定音鼓，那怒潮澎湃的声势肯定要打折扣。

德彪西的《大海》，一上来就靠三架定音鼓的轻擂，描出了黎明时分的海色。《天方夜谭》组曲中“辛巴达航海”一章，为怒海惊涛绘声绘色，定音鼓也起了很大作用。

也还有另外一种用法。《悲怆交响曲》第二乐章里，应和着古怪的五拍子节奏，定音鼓漠然地敲击着，传达了一种无可遣怀的忧伤。由此可见，定音鼓绝不是只能凑凑热闹的。即使像《罗密欧与朱丽叶》序曲与《里米尼的弗朗切斯卡》两曲的结尾那样大擂定音鼓，也纯是一种悲剧气氛，沉痛而又庄严，似乎是在大声浩叹、抗议！

有个值得一提的特殊例子。莫扎特的《g小调交响曲》这部经典之作，如此简练，而又如此深沉。在配器上它也是言简而意赅。莫扎特竟然把定音鼓都省掉了。然而我们并没感到有什么不足。

谈到惜墨如金这一点，大师们在打击乐器的使用上可算特别明显了。他们总是“打在点子上”，如钹这乐器，在一般轻型乐曲中，用得可谓滥矣，但你听《自新大陆交响曲》吧，整部作品演奏起来近一小时，可是仅仅击了一记钹（第四乐章第六十四小节）。这吝啬的一记，是配在一串减七和弦的音型句中，同时是为下文的单簧管主题作了铺垫。

《牧神午后前奏曲》中，小号、长号和定音鼓，德彪西都摈而弗用，却又异想天开，引进了一对庞培城废墟出土的古钹。然而又只让它们各轻叩五下。

《幻想交响曲》的“赴刑场”乐章中，有一记轻轻一击的钹声，像是在阴森沉闷的行进中，有谁干咳了一声。那毛发悚人的效果，反而胜过了最后一章妖魔乱舞的喧嚣。

柴科夫斯基把中国大锣引进了他的绝唱（也是绝笔）《悲怆交响曲》，但只在最末一章快收场的时候才以“*p*”的微弱力度响了一声，其长不过五小节，恰似墓穴之门阖上了一般。

不过这也并非他的首创。在此前的1888年，里姆斯基-科萨科夫作《天方夜谭》组曲，其中已有类似手法：王子的船在风暴中触礁沉没。大锣奏响了丧钟。也不过是六小节长的一声。这音响唤起的联想是舟沉海底。随之而起的竖琴、中提琴的泛音与主题再现，像是从深

海中泛起的气泡与形成的微澜，而这一切又升华为巨舶与一船人消逝了的魂魄！

两记锣声竟有如许微妙的意境！

顺笔一提，大锣这乐器，在西方曾是比较稀罕的东西。中国为著名乐队定制的特号大锣，他们相当珍视。

别以为鼓、钹这类乐器简单原始，据资料，18世纪有位音乐理论家写过一本书，专谈钹在古时候的用法。过了十二年，此公又写了一本，谈的是关于这乐器的新发现。

定音鼓就更不简单了，可以说是大有来头。鼓类乐器本来就可以自豪为人类最古老的乐器。而定音鼓之进入西方管弦乐队，另有一段不寻常的路程。它是十字军从东方带回欧洲的。亨德尔时代，英国乐队中用的定音鼓，并非欧洲货，而是从异邦缴获来的战利品。有的是从伦敦塔（古堡改作的博物馆）里借用的。当时此器虽可定音，还不能迅速改调。19世纪以来，性能提高了，使用方便了，也更加受到重用。甚至有人为它写协奏曲，让它从最末一排位置上升到唱主角。当然，这就不能只用两三架，而必须在鼓手面前排开一长列定音鼓了。

人声的引进

“丝不如竹，竹不如肉。”在音乐发展过程中，原是声乐先走一步，器乐跟上去，而又超过了人声。乐队，原是作为歌队的对立面而发展的。

在合唱音乐与歌剧中，器乐的一般职能只不过是人声的衬托与补充。当然也有瓦格纳式的喧宾夺主。

贝多芬的《合唱交响曲》，开了人声进入纯器乐合奏的先河。后来，按此办理的多了起来。像马勒的交响曲便接二连三地加用了人声。为中国唐诗谱写的《大地之歌》，人声与器乐更是平起平坐，打成一片，竟分不清孰主孰从了。在此以前，柏辽兹的《罗密欧与朱丽叶交响曲》，也是声乐与器乐的“交响”。

但上举这些都还是让人声唱着有词之歌，而德彪西在《夜曲》第三篇的《海妖》中，索性把人声当成一种特殊乐器使用，唱的是名副其实的无词之歌。

总谱、钢琴、指挥棒、速度

管弦乐总谱这东西，20世纪80年代花几毛钱也可以买到一本袖珍版，并不珍奇。然而1940年之前，笔者只是从丰子恺译的《音乐的听法》上才有幸看到一页总谱的缩影，那是《命运交响曲》最后一章的第一页。

其实就是在东邻扶桑，虽然普及西方古典音乐比我们早，指挥家近卫秀麿也曾千里迢迢地到处借抄总谱。

打开一本总谱，每一页上都有若干行。每一行，一般是一种乐器所奏的那一部分。每一页上虽有那么多行，但这各行谱上所记的音乐，却是同步进行的。因此，这一页，实际上只相当于单音歌曲谱的一行而已。

莫扎特的乐队作品总谱，有的每页不过十行。柴科夫斯基的《悲怆交响曲》第一乐章的总谱，却排着二十一行。

瓦格纳等人用的乐队规模庞大，他们写的总谱也便明显地膨胀起来。

如果将管弦乐总谱当作图案画欣赏，古典派作品的总谱看上去显得朴质而典雅，后浪漫派的作品总谱则斑斓如镶嵌画。

演奏管弦乐曲时，指挥面前的谱台上，摊开着一巨册的总谱，而每个乐手的谱架上，却只有他演奏的那个声部的谱，名为分谱。

一目十行，在指挥来说，根本算不了什么本领，而是他必须掌握的一项基本功。否则他还要那总谱做什么呢！而且，如果他面前放的总谱是理查德·施特劳斯或马勒等人之作（更不必说如霍尔斯特《行星组曲》之类特大型作品），一目十行也还远远不够用的。

还有更不可思议的事。很多大师是全凭记忆来指挥整部交响音乐、整部歌剧的。如果乐队中次要声部有谁奏错一个音，或是有谁没按他的要求去处理有关分句、力度等细节，都休想蒙混过关，逃过他（按，至今为止，卓越的女指挥家绝少）的耳朵。

比洛有一次从汉堡乘火车赶往柏林去指挥一场音乐会。节目中包括一部英国作曲家新写的交响曲。比洛来不及准备，在火车上才读总谱，便记熟了这部作品。一到柏林就背谱指挥了爱乐交响乐队。

这位指挥家的记忆力真是好得惊人！因为格万豪斯乐队演奏勃拉姆斯作品太马虎，他气不过，为了报复，特地开了一场别开生面的音乐会。其节目包括贝多芬的《第七交响曲》《莱奥诺拉序曲》（第三

首）与勃拉姆斯的《第二交响曲》《d小调钢琴协奏曲》这样一些重头作品。演奏时，台上从指挥到每一位乐手，面前一张谱架一份乐谱也没有。同时他还兼任钢琴独奏。乐队是他一手训练出来的梅宁根管弦乐队。

管弦乐队这支合成军，没有一位统帅是不行的。要统一这一大群艺术家的意志与步调，调动其创造积极性，而又不各行其是，统帅必须拥有权威。

如其将管弦乐比作一部百科全书，乐队指挥就必须把这部百科全书读通、钻透。指挥家不一定是位独奏家。但是对手下兵士所持武器，他应该通晓其性能。也有些指挥家，同时也是独奏家。上述的比洛便是卓越的钢琴家。托斯卡尼尼是大提琴家。库谢维茨基是低音提琴家。

不消说，一个当指挥的应当精通音乐理论。然而光是有学识，不见得就能树立指挥权威。还要看他在排练场与指挥台上的真功夫。

乐队指挥又像个戏剧导演。不同的是，导演总是安坐台下看正式演出，指挥却是除了辛苦排练以外还得到台上去完成他的创造。

除了柏辽兹（不会弹）、瓦格纳（弹得蹩脚）这样的例外，指挥家同钢琴的关系太亲密了。俄罗斯钢琴教育家涅高兹说，钢琴家这概念包含指挥家的概念。而伯恩斯坦1979年去柏林指挥“柏林爱乐”，双方合作水乳交融。乐队钦服，伯恩斯坦则赞赏道：“我从未听过如此美妙的一架钢琴！”其实，“听过”应该改为“弹过”。

按其艺术创造方式来说，更可以把管弦乐看作一架精密、复杂而又富于能动性的巨型合成乐器，指挥家便是它的一名总演奏手。这架

巨型乐器，每个键都是一个活生生的人。指挥家“弹奏”着这个“键盘”，来实现他对某首乐曲的诠释。这是“导演中心”式的，同时包含着集体创作。

音乐表现艺术对一位优秀指挥家的要求，实在是太高了！此其所以真正杰出的指挥家是非常难得的。一个这样的人物之受到崇敬乃至崇拜，也就并不奇怪了。

正如管弦乐从幼稚到成熟有一段历史一样，指挥这角色与指挥这门艺术，在海顿、莫扎特之前本来是可有可无的。

1687年吕利在为庆祝路易十四康复而举行的演奏中，手里拿根棍子击地有声，用以约束乐队的节拍。谁知他一不当心，捣到自己脚上，后来伤口变成坏疽，不治而死。

古时还有靠顿足、敲谱架来打拍子的。卢梭1767年在所编的音乐词典中，抱怨当时这种打拍子的噪音，把美妙的音乐效果破坏了。但他又不得不承认，这是无可奈何的。

后来，长时间内盛行一种指挥方式：由羽管键琴手弹着琴来指挥乐队。当年，老巴赫便是这样指挥乐队演奏的。

海顿在伦敦演出时，坐在钢琴面前指挥乐队。

莫扎特早先是用小提琴、然后用钢琴指挥，以后也曾用过手势。

这种所谓指挥，大概基本上等于领奏。

贝多芬十二岁在哥伦选帝侯府乐队中任羽管键琴手，同时协助他的老师指挥乐队。等他长大成年之后，已经站在乐队之前去指挥了。

总之，在一个相当长的时期内，指挥这人物，职责不明，地位也不高。门德尔松1847年赴英国指挥演奏自己的作品时，英国乐队的首席小提琴手（也是乐长兼副指挥）老是半路插进去，用琴弓打拍子，反而妨碍了乐队看门德尔松的指挥（后来，“圆舞曲之王”小约翰·施特劳斯也是拎着一把小提琴，边拉边指挥乐队）。

指挥手中那根指挥棒，也有过它自己的曲折道路。

1820年，施波尔访英演出。当他从怀中摸出这根小棒时，台下一片惊诧之声。

1821年，韦伯在柏林，指挥歌剧《自由射手》的首演，手里拿的也是根小棒。但后来他去英国演奏，手中小棒却换了个纸卷。

1853年，舒曼在杜塞尔道夫为合唱队进行排练，竟遭到队员反对。理由是，他没依着老规矩，坐在钢琴面前指挥，却要用指挥棒。

还有今天听起来有滑稽之感的事情。早期的指挥，通常是脸朝听众背向乐队的。韦伯就是这样的。里姆斯基－科萨科夫谈到，直至1865年瓦格纳访莫斯科做了示范以前，此种“反向指挥”方式仍通行于俄国。

同时又另有一式：有的歌剧指挥，是面向台上的演员而背对乐队的（指挥与乐队在台下乐池里）。

吕利手中那根沉重的“拐杖”，缩成了后来这样短小轻巧的指挥棒。但它已经成了指挥家的“权杖”，是他的权威的象征。

19世纪中叶，又有人索性丢开了这权杖而只用一双手，“始作俑”者是沙伏诺夫。据传他所以如此是因为，有一次排练忘了带它，

从而受到启示。

20世纪的指挥大师斯托科夫斯基，便是全凭一双手来指挥他的大军的。而卡拉扬又是一例。在他访华演奏时，我们已经领教过了。

指挥棒虽可以说是“手的延长”，然而双手却是更富表情的活指挥棒。

本篇开头提到俄国军乐队“呈一书于前”。据考，正正经经地按总谱而实施指挥，带头这样做的是柏辽兹。在他之前，乐队指挥的面前并没有什么谱。

一位大作曲家，并不一定是个好指挥。即使演奏他本人的作品，他也未见得能处理恰当。柴科夫斯基即是一例。

舒曼也是个不称职的指挥。他用起指挥棒来真别扭，要用线将它系在腕上防止失手落地。他心不在焉，有时竟忘了挥拍，因此在演出时出过纰漏。无怪他指挥的合唱团不欢迎他了。后来，人家只好请他专门指挥自己的大作。

勃拉姆斯虽然年轻时指挥过有四十五名乐手的汉堡宫廷乐队，不能说没经验，但后来在维也纳乐友乐队任上，干了一阵便明智地告退了。有人说他作曲家的名气越响，指挥才能的不足也越明显。尤其当时已经涌现一批专业指挥，勃拉姆斯显然是干不过这些人的。

德彪西听了别人指挥的《大海》，不大满意。后来他自己指挥此作，别人听了颇受启发。可是他指挥自己的《伊比利亚》便不怎么样，这才知道指挥这碗饭不是好吃的。

当然也有作曲与指挥兼长而且堪称双绝的。柏辽兹、瓦格纳两位便是其中代表。理查德·施特劳斯与马勒这两位大作曲家也精通指挥之道，而且长期干这一行，经验非常丰富。正因为如此，他们的交响音乐作品，能够把管弦乐的功能发挥得淋漓尽致。然而说来又奇怪，瓦格纳这样一位音乐巨头，读总谱的本事却不大行，不像其他指挥家那么流畅。

门德尔松是音乐全才，指挥起来很有气派，但并不是自始至终在指挥，往往只在每个乐章开头挥几下拍子，然后便坐下来听。听到满意处便抚掌。在一些节奏、速度需要变化转换之处，他又起来指挥几下。

如果从指挥动作来说，真是各有所好。贝多芬这位聋人指挥，当他要示意“极弱”时便躬下身去，几乎要被谱台挡住。待到“渐强”处，简直跳到半空中。瓦格纳指挥时只点出乐句，不斤斤于每个小节。富特文格勒继承了他这传统。他手中那根指挥棒，并不打拍子，而只勾勒乐句的线条。于是被有些人指摘为节拍不明。斯托科夫斯基虽只用一双手，动作幅度却大，有时火爆得如同在演戏。同他相反的是蒙特。他手不过肩，棒尖儿的晃动范围不超过几寸。至于卡拉扬，他那独特的姿态我们更是目睹过了：抬着两肘，垂着双手，半闭着眼，而那手的动作，活像在将音乐之流向自己面前扒捞一般！

从指挥对作品如何解释、处理这方面说，自来形成两派。一派，主张忠于作者规定的速度、力度等等，不该变动。一派，则倾向于灵活处置，无需拘泥原作。

演奏音乐作品，至关重要的一个问题是采用什么样的速度。这也证实了音乐的确是“时间的艺术”。

每一首作品的速度，作曲家当然已经指定，如：慢板、中板之类。自从贝多芬的朋友马才尔发明了节拍机以后，乐谱上除了传统的速度术语以外还按此标出每分钟若干拍来。然而速度的掌握大有伸缩余地，可以上下浮动。

这里有一个很有意思的例子。《牧神午后前奏曲》这部印象派代表作，我们听熟了的是按通行速度演奏的，奏一遍约用八分钟。一张十二英寸七十八转的老唱片，正好可以装满。斯托科夫斯基指挥演奏的一种录音，长八分半钟。但他另有一次指挥，却足足用了十二分有半。又如贝多芬《英雄交响曲》中的送葬进行曲那一章，如果按作者自标的节拍机速度，只要十二分钟多一点。然而后来的音乐家，公认他这速度未免太快了。于是指挥家便自行其是。托斯卡尼尼指挥这作品，用了十九分钟。

类似这种推翻作曲家目标速度的例子还有，瓦格纳指挥《汤豪塞》序曲只用十二分钟。别人却有长达二十分钟的。

有一位乐队指挥是托斯卡尼尼的崇拜者。仅仅为了要说明托氏对《命运交响曲》开端处的速度把握得如何恰当，效果又是如何惊人；他竟不厌其详地撰写了一篇文章。

即便在我辈外行人听起来，此种速度上的分歧，也的确可以作为指挥风格的一个明显标志。《田园交响曲》的第二章可以算一个好例子。听惯了托斯卡尼尼以来通行的处理，忽然又听到卡拉扬指挥时那种相当快的速度，总觉得难以接受。

《自新大陆交响曲》的慢乐章，本来就够慢的了。谁知有一套苏联的老唱片，竟放慢到令人不耐。同一作品的第三乐章是快的，有一

位英国指挥的录音却快上加快，大开快车。这一慢一快，都令人不能认同！

据某些专家研究，自从许多名曲越来越普及以来，听众倾向于要求奏慢一点。奇怪的是，这同现代独奏家竞开快车的倾向正好成了对比。贝多芬以来的许多作品，原来标的速度都比现今指挥们采用的快。即使如今选用的最快速度（因为各个指挥采用的速度并非一律）也比作曲家所要求的来得慢。

这有拜罗伊特剧院保存的档案为证：瓦格纳所谱的乐剧，演出时间变得越来越长了。如《帕西法尔》这部乐剧，今天演出所用时间要比当年初演拖长一个小时。

有那么一个细节，也许可以说明指挥艺术之微妙。还是上文提到的，《田园交响曲》的第二乐章开始处，贝多芬写下了一个力度记号：*f p*，意思是先强奏又突然变弱。凡听过托斯卡尼尼指挥录音的那套胜利公司版老唱片的，大概都会感到这里给人以一种极其舒畅的感受。不幸，这美妙的享受好像已经不可再得了。现今听到的各种录音，包括卡拉扬开快车的那一套在内，对这一细节的处理，听起来怎么也“非复当年”了。

管弦大军的布阵

管弦乐队那一大堆人，在台上怎么个摆法，有它的演变，但也迄无定规。

如今通行的一种排列方式，以指挥为中心。小提琴在其左，大提琴、中提琴居其右。它们的后边是低音提琴。弦乐后面坐着木管组。铜管与打击乐器安在最靠后边的地方。

这是所谓美国式。是20世纪二三十年代，斯托科夫斯基在费城交响乐队实行后为大家所采用的。

还有一些指挥，喜欢将第一小提琴与第二小提琴两组分列于左右。

列阵不同，当然是为了求得最佳效果。

歌剧院的乐队安放在乐池里，排法又有所不同。瓦格纳的做法最特别，拜罗伊特剧院是他为了实践其创造乐剧的理想而建立的。那里的乐队位置，不在一个平面上，而像阶梯教室。更不一般的是，乐池有屏蔽，观众看不见它。乐声化为一道“音幕”，从舞台下的深处冉冉升起。瓦格纳这样处置，不光是为了使观众的注意力高度集中于舞台上的演出，还因为，他刻意要在现实世界与艺术世界之间设下鸿沟。

为了达到特殊目的，还有某些特殊摆法。如《幻想交响曲》第三乐章写野外景色。那摹拟牧笛应和的双簧管，是放在天幕后边吹奏的。《罗马的松树》的第二乐章写基督教传道者的地下墓穴，曲中的小号声也是从幕后传来的。

精心设计音乐的“空间效应”，使之更立体化，柏辽兹是先行者。他写的《罗密欧与朱丽叶交响曲》，总谱上注下了有关唱奏者位置的大量说明。他顶喜欢搞的是“画外音”一样的“幕后音”。上面所引的不过是其一例。此外还有《哈罗尔德在意大利》中的香客行列

那一段。最奇的还有在《基督的童年》中，安琪儿们在舞台上一间房里唱着，歌声从室内传出，而那通向舞台的房门像音量控制器似地慢慢阖上了。在歌剧《特洛伊人》里有一段音乐，设计成使三个“乐器群”梯次演奏，用以暗示那幕后的大木马由远而近，拖进了城里。

斯托科夫斯基是立体声录音的先驱。柏辽兹好像比他先行了一步。

管弦乐队乐器的“吐故纳新”

18世纪以来，有些乐器退出了管弦乐。例如一些古老的弹拨乐器（琉特琴等），古老的木管与铜管乐器（竖笛、蛇形大号等）。新陈代谢，更多的乐器陆续参军。如低音单簧管、小单簧管（《幻想交响曲》末章用它刻画死后变丑了的恋人魂魄）、萨克斯管（比才在《阿莱城姑娘》组曲中用得令人信服，精彩动人）、钢片琴与钟琴，等等。

19世纪末以来，大批录用打击乐器更成了一种风气。

与新品种被看中的同时，有些人起用了已退役的古老乐器。《罗马的松树》中用了罗马古号。《牧神午后前奏曲》中用庞培古钹。《波莱罗舞曲》中用了抒情双簧管，等等。

不过，有些只是为了某一部作品的特殊需要，是特邀代表、临时客串，并未能列入乐队的正式编制。

有意思的现象是，有那么几种乐器，在管弦乐队之外，它们是活跃的角色，可就是进不了管弦乐队。

钢琴是最突出的一例。虽然从浪漫派以来，在配器上运用钢琴的愈来愈多。柏辽兹是率先这样做的一人。他还有一个宏伟的设计，要组织一支空前庞大的管弦乐队，其编制中包括了几架钢琴。

翻开雷斯皮基的两部名作《罗马的松树》与《罗马的喷泉》的总谱，可以看见，钢琴也占了其中的两行。

斯特拉文斯基在他的一部交响曲和舞剧《彼得鲁什卡》中也使用了钢琴。

例子还有不少。然而，这位“乐器之王”始终算不上管弦乐队的常备军。（关于钢琴在现代管弦乐队中的情况，可阅美国音乐家柯普兰《怎样欣赏音乐》一书。）

吉他、曼陀铃是两种流行极广的乐器。古典吉他以其艺术表现力而言更是不可以等闲视之的。但它们也有同样的命运，只能偶尔列席于管弦乐这座殿堂。

有关管弦乐的事情谈下去没完没了，只得暂且打住。

管弦乐作为人类创造出来的一架乐器——最庞大、最完美、最精巧的合成乐器，是值得我们向外星人夸耀的吧！

注解：

[\[1\]](#) *Liebestod*，现在通常译为《爱之死》。

『流动建筑家』怎样施工 ——闲话作曲家的创作习惯

作曲有作曲法，音乐学院有这一门课。在音乐学院这类学校出现以前，作曲法的个别教学便已经存在。贝多芬就曾找过老师学作曲。他的老师还不止一个。

专业性、理论性的问题不在本书范围之内。我们好奇地想打听的是，如此美妙的许许多多名曲，到底是怎样搞出来的？对这些“流动的”殿堂进行设计与施工的建筑家们，他们是怎样工作的呢？

巴赫

关于巴赫如何作曲的情况，本人涉猎的文献有限，所知不多。

据他的儿子说，在键盘乐器上进行谱曲，并不是老巴赫的习惯。他常常只是在谱成一曲以后，才拿到键盘乐器上试奏一番，听听效果如何。

巴赫从来没有远离故土，周游历国，然而他对同时代人的作品所知广博。对前代大师之作，他也完全通晓，包括帕莱斯特里那的作品在内。善于从同代、同行的作品中咀精吮华，为己所用，他那本领在音乐史上是突出的现象。恐怕也正因为如此，“小溪”成了“大

海”。巴赫一词，德文原意是“小溪”，试看《田园交响曲》第二乐章的总谱，贝多芬题的“溪边景色”中，便有这个词。“不是小溪，是大海！”乃贝多芬的名言。

巴赫并不属于那种灵感一来一挥而就的作者。他总是要反复加工，每重抄一遍，都要改动，力求完美。这可以从他的手稿上得到证实，但他的手稿又是非常整洁的。

同以上这种情况似乎有矛盾的是，在键盘乐器上即兴作曲时的巴赫，完全是另一种派头。他可以一口气即兴作曲演奏两小时而无倦色。据他的儿子讲，他行世的管风琴名作，其实是无一首可以及得那些即兴之作的。

亨德尔

亨德尔和巴赫生于同年，同为巴洛克巨匠。但这两个德国人的乐风又何其不相似，在写作习惯上他们也两样。

爱好即兴谱曲，是亨德尔的特点，终其身不改。他走笔如飞。只消看他手稿上记下的写作时间便可知，差不多大部分重大作品都是在短促得令人难信的时间里完成的。例如《弥赛亚》这一杰作，人们一谈到亨德尔便不能不联想到其中那首《哈里路亚》。全部《弥赛亚》的写作只用了三个星期。

他下笔之前总是已有腹稿。写下草稿后，再加工便成定稿。这个过程，倒颇像贝多芬的做法。但是亨德尔最原始的创作冲动却产生于

信手抚弄键盘的时候。有时候，某一句歌词也可能一下子唤起了他的灵感。

总喜欢借用别人的乐思，而且是大量借用，这也是他有名的特点，也屡屡遭到指摘。如此才气横溢的一位大师，竟然经常要炒他人的现成饭，表面看来有点费解。其实他绝非原封不动，而是以对原作的发展加工作为对原主的报偿的。

只要当时需要，又正好凑手，那便拿过来用上去，不管它是别人的还是自己的旧作。有时竟不限于片段，而是整乐章一揽子搬用。最典型的例证是《以色列人在埃及》这部作品。

对这一套做法，他自己并不讳言。不但是前人作品，连当代同行的，他也这样干。泰勒曼还是他的朋友呢，作品也被他借用过。

亨德尔这一习气，当时的人都是了然的。全集中，此种借用他人材料的证据，至今还陆续有所发现。

莫扎特

现在要谈到古往今来最惊人的音乐神童莫扎特了。信不信由你，他开始谱曲那年还是个五龄童。这首乐曲是编进了他的全集的，标号是“K. 1”（K是权威的莫扎特全集编纂者克舍尔的省略语），是一首小步舞曲。

关于莫扎特的异闻轶事传播极广。这位神童的智能之高，可看下例：

七八岁那年，他被带到英伦旅行“展览”（“展品”即他这神童）。有那么一次，老巴赫之子J. C. 巴赫同他并坐于一架羽管键琴前，二人轮番即兴，每人弹出一段音乐，连缀成一首完整作品。

随后，他写起交响曲来。当然比较简单，但从对形式的掌握与技巧的运用上来看，令人难信它出于一个九岁童子。

谁人不知那段佳话：少年时，游意大利某教堂，只听了两遍（过去说是一遍。他姐姐1792年回忆说第一次记的有误，又去听了一次），便把那向不外传的一部复调大合唱给默了出来。如此过人的记忆力，加之又擅长即兴作曲，因此他的有些作品，起稿时根本用不着全写下来，反正都像电脑般“储存”在心里，等到需要自己弹奏时再添上去便是。有一部钢琴协奏曲的钢琴独奏部分，便是这种情况。

他爱在户外作曲。从其家书中可知，《安魂曲》的一部分作于园中。

甚至在玩打台球的时候，也不妨碍他构思作曲，作品K. 487，十二首木管二重奏，手稿上自注：作于玩滚木球戏时。

他作曲神速，竟像神话！《费加罗的婚礼》这部不朽之作，只花了他六个星期的时间便完成了。《唐璜》的序曲，过去都传为临到上演“前一天”才坐下来动手写，一挥而就。现在经过核实，是“前两天”写的。可别轻看这首序曲那么短短的，论者认为，它一开始只用不多几笔便把整部歌剧的主要气氛点染出来了。可见绝非率尔之作。当然，也有人对此作了合理推测。认为，可能是构思在前，胸有成竹。

莫扎特得天独厚是无疑的，然而如果认为他是只靠天才吃饭那就错了。他曾开玩笑似地形容自己作曲毫不在乎，赛如小儿撒尿。

他身后留下许多作品草稿，零章断简。其中有一些是某一首作品开端的几种不同设计。学者对这做了深入研究后认为：作曲对于莫扎特来说也并非那么不费吹灰之力。绝不是像有些人描写的那样，什么都是现成的，只等他兴会一来，倾泻而出就行了。也不像他夫人所说，都是在头脑里完工的。不过此话也有一半对。

莫扎特本人也不以为然。他声言过：没有哪个比得上他那么用功。他说：“你举不出有哪位大音乐家的作品，是我不曾反复辛勤钻研过的。”

莫扎特也常常要在钢琴上作曲。他母亲有封信上提到：莫扎特在寓中没法作曲，因为没钢琴，为此只得跑到有琴的人家去。

三十六年短促的一生，他留给后人的作品，编号编到600出头。绝笔是“K. 626”，也便是那部盛传与他的死因有关的《安魂曲》。是未竟之作，由别人补完。

“626”这数字也许还要被改写。因为，没收入全集的佚作，至今还不断发现。

一件怪事！莫扎特死后，有人出版了一本据称是他的遗著《作曲术》。其术为用掷骰子来按数字搭配音符，制成乐曲。不需要掌握什么乐理、作曲法，只消如法炮制，便可编制出像“德国圆舞曲”一类小曲，要多少有多少。据研究者考证，这本《作曲术》恐怕确是莫扎特的大作。无独有偶，在他死前一年（1790年），出现过一本内容相

仿的书，署名海顿。其中作了数学计算与论证。认为，用书中提供的一套方法，可以组成约四百六十亿种曲调云云。

这倒未必全是无稽之谈。20世纪有个锡林格尔，创立了一种按数理作曲的“体系”。他的《锡林格尔体系作曲术》，一千六百页，两巨册。美国有的大学还设置了这一课程。

贝多芬

“乐圣”怎样谱写他那些属于人类文化精华的音乐杰作，这自然是我们尤其想知道的事。莫扎特并非不勤奋，但他作起曲来不大费劲是无疑的。贝多芬当然也可以归入天才之列，而且是不世出的大天才。然而同莫扎特相反，作曲这件事在他是苦行似的劳动。巴尔扎克那种改了又改不能自休的劲头，贝多芬是可以相提并论的。

且举他的一首《升c小调四重奏》为例，此曲草稿保存下来的有一堆。人们从其中看到，写作过程中有大量乐想被他筛汰掉了。第四乐章的开头一段，他拟出了六种，各不相同。

再以他的丰碑之一，《菲岱里奥》这部歌剧为例。在作曲稿册上，有一首合唱曲，他构思了十种开端。男主角的一首独唱，前后有十八稿。写作这部歌剧的时候，贝多芬正处于事事不如意的逆境之中，而他仍然如此一丝不苟。同一年中，他还构思与谱写了《G大调钢琴协奏曲》和《命运交响曲》两部重大作品。那刻意求工、语不惊人死不休的意志，是何等令人感动！

还有一则人所乐道的轶闻：门德尔松为了要说明贝多芬的苦心，曾用他的一份手稿为例。那稿纸上有一处改了又改，贴了十二层小纸片。门德尔松将它们一一揭开给大家看，谁知原先第一次写下的音符，竟然同最上面（第十二次改写的）一样！我们不妨联想，王荆公名句“春风又绿江南岸”中那改了十多次才定下的绿字。

贝多芬每作一曲，必先作草稿。此种草稿，起初是用的活页谱纸。从1798年起，改用装订成册的谱纸。写满一册又换一册，终生保存着。这些稿本，成了后人研究他的写作过程探索巨人心路历程的无价宝藏。如今这些都已影印成集公之于世。

有点像哲人康德，贝多芬有一套日常工作的固定程序，难得变动：一早便起身。亲手按定量磨好咖啡，伏案写作，直到午后两三点钟，吃饭。上午除了工作还要去户外漫步。实际上仍然在头脑里整理、锤炼他的乐想。散步中，不时地停下来，在随身带的怀中稿册上记下乐想。这倒颇有点像我们的李贺鬼才，出行以锦囊自随了！

在他日常使用的案头与怀中稿本上，涂画着似乎并不连属的素材。当时的人看了感到无从索解。如今的学者发现，其中有可以钩稽他创作思维过程的绝好线索。不过，有些仍然是个谜。

捏着鹅毛管笔在谱纸上作曲时，贝多芬写得比别人要慢。然而一到钢琴上即兴演奏起来，他那十个指头可就在键盘上驰骋自如了。据他的大弟子车尔尼报道，听他即兴作曲演奏的人，没一个不是眼里含着泪花的。有的人甚至大声啜泣，不能自己。

这里不妨插一段话，说一下为什么某几位大师的即兴，效果往往胜过其他作品。原因之一恐怕是，乐想联翩，即兴演奏可以跟上它的

飞翔；拿起笔来记，可就太慢了。

罗西尼

贝多芬暮年潦倒。那时节，歌剧作曲家罗西尼却正红极一时。

此人作起曲来脾气特别。听他对青年音乐家是怎么忠告的：歌剧的序曲，不到上演前夕别写它。他阐明自己的理论：没有什么力量比“需要”更能激发灵感的了。一个焦急的抄谱手在场；一个绝望的剧场经理恨得从自己头上揪下一把头发。这些，对阁下的谱曲是一大帮助。

这是他的自述：我在意大利那年代，所有的歌剧演出经理人都是三十来岁就秃了顶。我那《奥赛罗》序曲是在一间斗室中赶出来的。狂怒的经理人把我软禁在那里头，只给我一盘通心粉，威胁道：不写完最后一个音符，休想出去！另一首序曲，我直拖到歌剧要开演的当天才写。四个搬景工人看守着我。他们奉命，我写好一页谱他们就从窗口扔下去，给等候在楼下的抄谱手去誊清再传给乐队。要是我不老老实实完工，就把我本人从窗口扔下去。

舒伯特

紧跟着贝多芬出现于乐坛的，是又一个莫扎特型地倾泻音乐的大天才。舒伯特不是神童，但他那爆炸似的创作力，恐怕连莫扎特也不如他。同贝多芬的笔头慢正好相反，他下笔便不能自休。那股音乐的洪流，是从十七岁便开始汹涌而出了。十八岁，谱写歌德作诗的《魔

王》，据在场目睹者的记述，他当时拿着歌德的诗篇，曼声吟诵，踱了几个来回，蓦地坐下便振笔疾书。不多一会，这首不朽之作便已留在谱纸上了。

这是1815年之事。这一年，仅仅是艺术歌曲他便作了一百四十四首。其中除了《魔王》，还包括《野玫瑰》等名作。有一部分是为同一歌词配上了几种不同的音乐。有一首竟有四种之多。

真是毫不夸大的音乐之流！而这股音乐之流，涓涓不息地一直流淌了十四年之久！

三十一年坎坷一生，仅艺术歌曲一项就写下了六百首有奇。内中约两百首是同一诗篇的不同处理。歌德有一首诗，他前后为它谱过六次。如果是一个对艺术要求不高又缺乏毅力的人，是不可能如此认真从事的。这些一谱再谱之作，有的在细节上作了琢磨，有些则是完全另起炉灶。虽然后作的并不一定胜于前作。

一天写上六首七首甚至八首歌曲，在舒伯特并非不常有之事。在一个丰收年中，除了歌曲，还写了大量的器乐曲。其中有两部交响曲（一部在前一年动笔本年完稿），两首奏鸣曲，一部小四重奏与大量的舞曲。除此以外，还有歌剧四部，弥撒曲两部。我们还必须考虑到，舒伯特当时是在当小学教师。他得每天上课，改作业！

也就在前述的罗西尼风靡维也纳、贝多芬的音乐已不吃香之时，舒伯特去听了《唐克雷第》以后，随即写出两首拟罗西尼风格的序曲。他想用它来证明，罗西尼那一套花样经，并不稀奇。这两首序曲，当中确实用了不少“罗”式手法，包括“压路机似的渐强”在内。

有一则笑话：歌手沃格尔自作主张在舒伯特的一首歌曲稿中添了些花样，然后还给作者。舒伯特惊诧道：“一首好歌！谁作的呢？”百余年来，人们一提起此事都感到可惊又可笑。多产的作者，思如泉涌，竟不认得自己的作品了。殊不知，这是好性子的舒伯特，对自己作品被人篡改的一种温和的抗议！

才高命薄，这位伟大艺术家所遭的劫难真是令人浩叹！他于1817年写的《e小调钢琴奏鸣曲》，直到死后才被发现。从1848到1929年这样漫长的时间里，零零落落地出版了其中几个乐章。全曲完整地同世人见面，是20世纪1948年才实现的。《C大调交响曲》（别称“伟大”，以别于另一首在此以前作的《C大调交响曲》），虽经舒曼救活，乐队却不想演奏，嫌它太长，而且末一章的弦乐太难。

舒伯特曾应其兄弟斐地南的请求，作《德意志安魂曲》。后者不客气地攘为己作。在兄弟俩来往信件中提到过这事。舒伯特宽宏大量，不以为意。外人也便不明真相。直至1880年，才由格罗夫工程师（他便是《格罗夫音乐与音乐家词典》这部权威著作第一版的主编人）考证出来。这才把舒伯特的著作权给恢复了。

有一次，友人举行婚礼。舒伯特在钢琴上即兴弹奏圆舞曲以助兴。他弹得兴起，不让别人接手，连挨近钢琴都不许。这些即兴之作，弹过也就算了。其中有一首，却深深印在新娘子的记忆之中。以后便在这家人当中世代相传。直到1943年，给垂暮之年的理查德·施特劳斯听到了，才将它记下来，整理为一首钢琴曲。

至于《未完成交响曲》《C大调交响曲》这样伟大的作品如何几乎濒于湮灭，多亏舒曼等抢救下来等等人所共知的轶事，这里就不去重复了。

生年不永而作品宏富，这同莫扎特完全一样。1897年前出版的舒伯特全集，实际上不全，但也有三十九册之多。新的，真正的全集是1967年才着手出版的。

有一件事值得提一下，经过当代学者研究，以前认为已经迷失的一部交响曲，其实就是《C大调交响曲》（伟大），因此，《未完成交响曲》改称第七（以前编号为第八）。

舒曼

在艺术歌曲创作方面直接继承舒伯特衣钵的是舒曼。

1840年号称舒曼的“歌曲年”，因为他在这一年艺术歌曲写作大丰收。准此，1841年可称为他的“交响曲年”。1842年是“室内乐年”。1843年则是“合唱曲年”。出现这种“单打一”似的情况，固然各有其机缘，也反映了舒曼喜欢在某一时期内集中创作某一样式的音乐。这同他自觉在某些方面功力还不够有把握，因而必须集中精神去研讨也有关。

当其兴会淋漓之时，舒曼写得很快。《春天交响曲》只用了四天便已草成。1842年从6月4日到22日，一共写出了三部四重奏。《a小调大提琴协奏曲》这部大提琴文献中的力作，动笔写于10月10日，16日草成，到24日已完成了总谱。

直到狂疾大发作那悲惨的时刻，他还在作曲。发病之前十天，他的精神状态已不正常。自己说，有美妙不可言状的音乐在心里不绝地涌流。一天夜间，忽地起身，记下一段降E调的主题，据说是“天使唱

给他听的”。他又给这主题写下了五种变体。发疯之晨，他就正在抄写这变奏，蓦然间奔了出去，自投于莱因桥之下了。

进了疯人院之后，在病情偶有缓解时，他还为帕格尼尼的第二十四首随想曲配伴奏（原作无伴奏）。

舒曼早年的志向是当个钢琴家，热衷于练琴。离开了钢琴他也便不能作曲。这种习惯他曾想摆脱，告诉过友人：要用头脑来创作，不能依赖钢琴。但是他终于未能做到。他那些单纯从头脑中构想出来的音乐总是比在键盘上寻觅到的要逊色些。

门德尔松

门德尔松与舒曼并称为浪漫派双璧。虽然够不上“伟大”，却也是早慧而多才多艺的罕见人物。

九岁他就登台演奏钢琴，后来以作曲享大名，同时也被列为当时最卓越的钢琴家之一。他又是管风琴家、小提琴家，也喜欢拉中提琴。在他作的那部八重奏演出时，时常充当第一中提琴手。作为一位重要的指挥家，他对交响音乐的普及与提高贡献很大。

这位全能的音乐家，不但能写诗，且又工于绘画，终身乐此不疲。

十一岁那年写的钢琴曲，手稿至今保存着。十二岁他就写起交响曲来了。

我们每听《仲夏夜之梦序曲》，那音乐风格的优美、洗练，总叫人难信是一个十七岁的青少年之作。但那种扑面而来的青春朝气又叫我们愿意相信这一点。事实上，门德尔松一生再没能写出一首具有同等魅力的作品。

这部不朽之作，一写出来，当即由他家拥有的一支管弦乐队作了试奏。而舒伯特，从来只有在头脑里去想象自己写的交响乐配器效果。

学习条件的优越，也是他的同行们望尘莫及的。有人曾造访年已三十的舒曼，正好碰上他们夫妇在开始用凯鲁比尼的教材补习对位法。

这位犹太人银行家之子，比莫扎特幸运百倍的神童，生命虽短促而留下大量作品，多种音乐体裁他都兼擅。不过，不少作品到底经不起时间的磨洗，露出了并不深刻的内涵。他的手稿是按写作先后抄在谱册上的，共有好几十本。今藏柏林图书馆。

像他这般聪明的人，作起曲来以挥洒自如见称是不奇怪的了。可是也有例外，比如流畅明快的《意大利交响曲》，写时却使作者大费脑筋。自云，那是所曾经历过的最不好受的一段时光。《d小调三重奏》已经付镌了，他还要改。由于乐谱用雕版，已刻好的只得废弃重来。这证明他是认真不苟的。

《e小调小提琴协奏曲》也极富青春魅力。有位评家不胜叹惜地表示，但愿重生一次，再享受一下第一次听它的新鲜感。那言外之意是它经不起多听。此作原稿，有人认为较定稿为胜。

柏辽兹

从前文几位大师的事迹来看，作曲好像离不开键盘。这恰好说明了键盘乐器的功劳。

柏辽兹是个例外。他是精通器乐法与配器法的大师。虽也曾业余地弄过长笛，更弹得一手好吉他，后来还能教人弹奏，可就是与钢琴无缘。成名之后，巴黎音乐院不肯聘他去教和声学，理由便是他不会弹钢琴。结果只能屈尊在学院中当个图书馆主任。

他认为，只有二流作曲家才靠钢琴作曲。为这事他倒感谢乃翁从来不准他学琴：“有时也颇悔自己不懂弹琴。但一想到大批无聊之作，便觉得这件可怜的乐器不能辞其咎。此辈假如不会弹琴，只用纸、笔，原可不致于此，于是我又感谢使我不得不在默然无声中作曲的命运。正是命运把我从此种虐政下救了出来。靠钢琴作曲，实在是创造性的坟墓。”

这并不意味着柏辽兹对钢琴这乐器的无知。在他的名著《配器法》中，就有专为钢琴写的一节。他写的管弦乐曲中也把钢琴用上了。

但是，看他的作品总目，除了作为歌曲伴奏外，找不到一首钢琴独奏曲、重奏曲或协奏曲。打一个比方，有点像我们在李贺集中看不到一首唐人最爱写的七律。

像小提琴这样重要的乐器，他也不过为它写过一首曲子（《沉思与随想》，是小协奏曲般的乐曲）。室内乐他也是不去染指的。他仅

有的键盘乐器独奏曲，竟是为簧风琴写的小品三首。有意思的是，此一组作品，也是这位标题音乐大师唯一的“无标题”音乐！

大概由于他擅长吉他，对这种乐器的表现力非常欣赏，有人硬说他的和声手法同吉他音乐的特点有某种联系。有人说他写出了旋律之后便拿起吉他来找和声。

这倒是事出有因而查无实据。听他的那些管弦乐名篇，我们并不会联想到吉他。由于不弹钢琴，不能依赖键盘之助作曲，在配器时反而可以避免了有意无意地将钢琴音乐的织体搬进管弦乐曲。而这一点，正是某些作曲者所犯的毛病。

一而再地重复已经用过的乐想素材，成了柏辽兹的癖好。这倒并非因为灵感的枯竭，而是他总觉得，那些乐想原先没有得到充分发挥。

在其回忆录中说，《幻想交响曲》中《野外》那一章他花了三周时间才写出，《赴刑》则是一夜而成。

肖邦

从作曲家与钢琴的关系来说，肖邦岂非恰恰站在柏辽兹的对立面吗！

作为一个不靠老师传授，而自行掌握了钢琴艺术的神童，在键盘上即兴作曲也是早就开始了。

还在他首次登台演奏（八岁）之前，居然已经有作品出版了。其中有1817年（即他七岁之年）出版的《g小调波兰舞曲》。还有一首进行曲，那年还由康斯坦丁大公府军乐队演奏过。

自然，真正无愧于这位天才的“作品第一号”，即《c小调回旋曲》，则是1825年出版的，作者那时也才十五。

“钢琴诗人”的写作生涯，在乔治·桑这位浪漫派女作家笔下被浪漫化了。她说什么，肖邦过于追求完美，总是改了又改，每写一页要耗上整整一星期时光。说什么肖邦苦思冥想，呕心沥血，有时苦恼于笔不从心，竟会撕扯自己的头发，哭了起来，甚至将手中鹅毛笔一折两段。然而虽然反复涂改，终于还是恢复原稿，云云。

其实从手稿上来核实，并不能证实她这些记述。

肖邦的确是在键盘上谱曲的。据同代人的回忆，当他即兴创作与演奏时，那种一气呵成的流畅，就如同音乐是“天成的”一样。可怪的是，一等到他追忆着将乐想落笔于谱纸上的时候，反而显得非常之吃力，而且涂改颇多。

这些已成之作，每经他本人演奏一次，就会出现一种有所改动的“新版本”。

当时他每成一曲，就由英、法、德三地同时出版。所以他得誊抄三份寄出。自从他最信赖的抄谱手丰塔那去了美利坚，肖邦的写作便受了影响。后期的产量少，原因之一便是嫌抄谱麻烦。

上述这几种情况合在一起，外加有人冒名作伪，于是他的作品就出现了种种有分歧的版本。有若干名篇，如《叙事曲》《船歌》《谐

谑曲》，不是为了公开演奏，主要是为知己与自己的小圈子而作。当初在知音者中间弹奏时，也许不完全是我们今天看到的这种面目。翻开今天号称权威的波兰版肖邦全集，便可看到收集在一起的各种“异文”，犹如我们古诗词集中，有些诗篇的字句各本不同。

波兰版全集，由于它未能利用二次大战后西方掌握的文献资料进行对勘，人们感到仍有遗憾。

肖邦的钢琴演奏，论者认为品格在李斯特之上。但登台演奏非其所好。于是授琴以收取高额学费，便成了他主要的生活来源。有一些作品，是为那些并不打算搞音乐的小姐们写的。也只有这样的人家，才付得起那样贵的学费。这类作品难度不大，然而可以让弹奏的人卖弄一下情调。

身心都弱不禁风的肖邦，要有个宁静的环境，不受俗务干扰，才能顺畅地写作。1848年那个欧洲风云扰攘的年头，他从伦敦写给友人的信中说：纵然我室中有琴三架，没时间谱曲也是枉然！（并非他又那么阔气，是三家琴厂殷勤送上门暂时供大师使用的。）

李斯特

与肖邦并世齐名，同样与钢琴结下不解之缘的作曲家兼大演奏家，是李斯特。

肖邦忠于一己，只表现自我，而且连这也深自矜惜，不喜卖弄。相反，李斯特是极愿将自己的才气向广大听众宣示无遗的。

然而，李斯特并不自私，除了大量的创作乐曲之外，更喜欢搞改编，通过改编（主要是将他人作品改作钢琴曲）来介绍别的作曲者。这种创作与移植并重，是他可贵的特点。

在他一生总计约一千三百首作品之中，改编的占了九百。

他改编别人作品，既有忠于原作的，也有不拘泥原作而参以己意的。例如改编舒伯特作品，便加进些原作所无的东西。论者认为，圣-桑的《骷髅之舞》经过他一改编，某些方面还胜于原作。

自然，为了取得演奏效果，改编曲中有些是文胜于质的。但歌剧《阿伊达》的改编曲，被认为堪称一部杰构。这真好比是文学中某些高质量的译品了。通观整部音乐史，李斯特恐怕称得起是一位伟大的音乐“翻译家”！

钢琴之王不但在演奏时精力弥满，埋头作曲时也总是专心致志不肯罢手，往往还以白兰地加油。后来因他年事已高，他的女儿可西玛（先嫁比洛，后为瓦格纳夫人）不得不加以阻止。

瓦格纳

一位作家，当其创作一部重要作品时，总是喜欢不受影响地一气呵成。自有其特殊规律的作曲艺术，似乎更不宜于写写停停。

然而瓦格纳的作曲生涯却有他的古怪处。几部在内容、情趣上迥然不同的大型作品，他可以齐头并进，或参差重迭地构思。常常是，一部巨作尚在写作之中，忽然放下一边，又去忙另一部了。这简直可以说是“对位法”似的思维。

《尼伯龙根的指环》这部要连演四夜的超大乐剧，足足耗了瓦格纳四分之一世纪的光阴。在写作中，插进了好几部其他乐剧的写作。而那些，也全是他的力作，如《纽伦堡名歌手》与《特里斯坦与伊索尔德》。尤奇的是，这两部作品同《指环》的内容既不相干，风格也大不相同，而且这两部之间的差异也是极大的。《名歌手》中照耀着温暖的阳光，《特里斯坦》却是悲风鼓荡着的无边苦海！

这几部乐剧，每一部都是头绪纷繁，但又是结构严密、风格统一的。可见瓦格纳的创作精力何等旺盛了！

其中还有些细节饶有趣味。1854年，即在写《特里斯坦与伊索尔德》的台本前三年，他在写给岳父李斯特的信中说：已在头脑中构思了一部《特里斯坦与伊索尔德》的音乐。两年之后，在同密友维根斯坦公主通信中又提到，自己在写《齐格弗里特》时，往往不知怎的，思绪就滑到《特里斯坦》中去了。但直到此时为止，这部乐剧仍然只有音乐而尚无剧词，云云。

这种先酝酿音乐然后才“填词”的歌剧写作过程，也是似无先例的。恐怕也正因为瓦格纳是一手包办剧本与音乐的创作的，才有此可能。一般歌剧（除了博伊托写的）都是剧作者与作曲家合作的产物。

他的代表作之一，《汤豪塞》，有几种不同版本。所谓“德累斯顿本”与“巴黎本”，其中改动得相当多，因而始终像个未完本。瓦格纳去世前对可西玛说过，他还欠下世人一部改定的《汤豪塞》！

《指环》的第一部，《莱茵的黄金》，有一篇奇特的前奏曲。奇在从头到尾只用了一个主和弦。这篇音乐据说是1853年他在某种半醒半睡、精神恍惚的状态下构思而成。

勃拉姆斯

瓦格纳一派同勃拉姆斯一派是死对头。两派互相攻击。每一方的门徒，都奉自己崇拜的大师如神明，视另一方的大师如草芥，乃至打成魔鬼。这在近代乐史上是可怪可笑之事。其实勃拉姆斯自己的为人倒是严肃持重的。这也正是他对待创作的态度。不感到已有把握，绝不肯拿出去。他有一篇早期之作，《c小调谐谑曲》，没有编号。原因就是自己不满意，已经交给出版家，却又撤回了。

舒曼曾怂恿他将几部三重奏发表，他不肯。足足琢磨了二十年，才拿出第一部弦乐四重奏。至于交响曲的写作，更是慎之又慎了。《第一交响曲》（崇拜者尊之为“第十”，意思是可上承贝多芬“第九”的“道统”）早在1855年便已着手。第一乐章到1862年才完稿，然而自己不满意，暂且搁起。等到写了《海顿主题变奏曲》之后，自觉对乐队音乐写作已经有了把握，才又回过头来继续往下写，直到1876年才完稿。首演之后，又对第二、三两个乐章做了删改。十五年磨一剑！但这时节他已心中有数，立即就写作《第二交响曲》，只用了四个月。而《第三交响曲》的写作连四个月还不到。

德沃夏克

受到勃拉姆斯关怀启迪的德沃夏克，他的大量作品是雅俗共赏的。《自新大陆交响曲》等名作，哪怕是第一遍听，人们也绝不会漠然无动于衷。他的作品听上去都是如此流畅自如，很容易令人推想他也是舒伯特类型的作曲家，只要打开闸门，音乐便会滔滔地向外流泻了。这就估计错了。有保存下来的作曲札记本为证：德沃夏克谱曲是

煞费经营的。在札记本上，何时开始构思，何时完稿，都注明了。从中可以看出他写作中的思路。

每当要写一部大型乐曲之前，他喜欢先搞一个概要的设计。我们受到强烈感染的那些主题，往往是经过他反复修改加工而成的。像《自新大陆交响曲》首章的第一主题（也是反复出现、贯串这部交响曲的所谓“格言式”主题），我们对它太熟悉了。在最早的一稿上，它却是另一种面目，显得颇为生硬。调性也不是后来用的e小调，而是F大调。最吸引人的那《广板》乐章，原先打算写成C大调，后来才改成降D大调，而这是比较不常用的调性。

又如，同《自新大陆交响曲》同负盛名的《G大调交响曲》，末章的第一主题，当初的构思完全不同，而且一改再改，直到第七稿，才大体成为如今这形态。

鲍罗廷

很少有音乐家像鲍罗廷这样，毕生只留下二十一部作品而尽享大名的（后来苏联又发掘出二十部左右，但价值不及已行世之作）。何况鲍罗廷同以上所介绍的那些人有很大不同。须知《伊戈尔王子》《在中亚细亚草原上》……这些名作，是一个业余音乐家在他繁忙的本职工作（医生兼化学教授）之外，抽空赶出来的。

在一次友朋欢聚中，在座的鲍罗廷发病猝死，丢下了许多未完稿。有一些，虽然已经完成了钢琴谱，却没来得及配器。续成遗著的艰巨任务，便由里姆斯基－科萨科夫和格拉祖诺夫两人承担下来。

《伊戈尔王子》这部歌剧，是鲍罗廷最重要的代表作，竟也没完成，大部分没配器。后来它由上述的两人补写完毕。伤脑筋的是，此剧的序曲，连稿本也没留下。多亏了记忆力超人一等的格拉祖诺夫，他追忆作者生前在钢琴上弹奏此曲的印象，硬是把它追记了下来。

格拉祖诺夫，也便是十月革命后不久，英国文人威尔斯访苏时特地去拜访过的那位。当时威尔斯见到他身穿臃肿的皮大衣，在钢琴上弹他自己写的协奏曲。因为虽然是严寒天气，却没有燃料生火炉取暖！

布鲁克纳

如果是一个音乐爱好者，读到《第三帝国的兴亡》中如下这一细节时，不可能不感到恶心。

1945年5月1日，希特勒已经死了六个多小时，戈培尔的尸体犹在焚烧。汉堡电台突然把正在播放的一首庄严的交响曲停下。一阵军鼓声后，广播了法西斯魔王毕命的消息。这之前播的，正是布鲁克纳的《第七交响曲》。

与此相似，斯大林格勒战役结束后，法西斯德国电台广播了有关的公报，然后立即播放了《命运交响曲》的慢乐章。

法西斯野兽们在“杀人工厂”（集中营）中进行惨无人道的大屠杀时竟用约翰·施特劳斯的轻音乐伴奏。

这岂不是对人类伟大文化遗产的莫大污辱！

布鲁克纳，人古怪，创作生涯也奇特。属于“后浪漫主义”的这位交响音乐大师，却是一个在乡村小学埋没多年的教员。

谈到19世纪后期的交响曲，就不能不谈这个人。他的交响曲长得出奇，重复甚多，不理解的人几乎难以卒听。这些作品在他生前演出与出版时，都在友好的忠告之下勉强作了好多删节与改动。有时他还央请自己的门徒帮他去修改某些部分，因为他耽心自己技术上有瑕疵。也有一些改动，是负责编订者自作主张改的。

这个土里土气的老实人，虽则很容易身不由己地任凭人家去肢解己作，但在内心深处，却又颇有自信。他暗自将原稿妥为保存。因此在他故后多年，崇拜者终乃据以恢复了本来面目。

到了三十岁上，他才正式从师研习作曲法。舒伯特在这年纪，已经走到生命终端了。在此之前，他只不过零打碎敲地向一些乡村乐师讨教了些音乐理论知识。

但他并不笨。四岁便用小提琴拉赞美诗。十岁时，代理乃父，在小教堂中弹管风琴。

三十七岁那年，他申请参加维也纳音乐学院的学位考试。一位主考听了他在管风琴上的即兴演奏，感叹道：应该由他来考我们才是！

但是他的《第三交响曲》于1875年初演时，乐队本来就不情愿演奏，马虎了事。于是口哨声、猫叫声响成一片。最后，听众只剩下二十五个青年音乐者，其中便有另一位交响曲大师马勒，时年十七。他们向被喝了倒彩的作曲家鼓掌祝贺。

自从受到瓦格纳的夸奖，加上瓦氏一党别有用意的推崇，他的声誉当然也就提高了。

显然是过奖，瓦格纳说：当今之世比得上贝多芬的只有一人，那便是布鲁克纳。

前面提及的《第七交响曲》，有段哀歌式的尾声，就是表达他对瓦格纳的知遇之感的。

比才

音乐神童可谓多矣，但像《卡门》的创造者这样早慧而又有大成就的，仍然可以入无双谱。

从他开始学认字之时也就开始了识谱，那年小比才才四岁。未滿十周岁，进了音乐学院。入学才六个月，便拿了视唱课的奖，因此又享受特殊优待，得以进名教授齐默曼的赋格与作曲班。这一班级，实际上是那位老教授的佳婿古诺在代课，老教授不过挂个名。然而有古诺这样的音乐家教课有什么不足呢！十二岁那年，比才开始了作曲。

他的钢琴弹得棒极了，达到了演奏家的高水平。视奏管弦乐总谱的能力尤其出众，简直可以在钢琴上提示出各种管弦乐器的不同音色。这本事，连李斯特、柏辽兹那样的大师也为之激赏。

有一次，比才视奏李斯特的一首钢琴曲，此曲极难，而况又是不甚清楚的手稿。一曲既终，在场的作者本人拊掌大赞，许之为欧洲最佳三琴手之一，而这所谓最佳的三人是包括钢琴大王自己在内的。

掌握了钢琴艺术，比才又进了管风琴班。在这两个班上他都连连得奖。

可惜，像他这样精通钢琴演奏的人，写的钢琴曲却并不高明。有的写得像乐队作品的改编曲，塞进了大量的双震音（钢琴上模拟乐队效果时往往用之）。说不定由于他过多地视奏乐队总谱，因此留下了后遗症吧？

如今我们爱听的《C大调第一交响曲》，是直到1935年才首次演奏的，却是一个十七岁少年之作，而那风格，那意匠经营，又何其成熟！这叫人想到门德尔松，《仲夏夜之梦序曲》不也是十七岁时写的吗！

写作《第一交响曲》时，古诺正安排他整理古诺自己的《D大调交响曲》。青出于蓝，青年学生的天才之作，超越了自己的老师。当时，《浮士德》的作曲者声名显赫，然而今天又有多少人去听他那部交响曲呢？

圣 - 桑

在法国作曲家当中，就天资而言，竟有一位比比才还更胜一筹的，他就是《骷髅之舞》的作者圣 - 桑。请看他的音乐智力发展史：

两岁半，由一位母家的长辈教他弹琴。

三岁生日刚过，写出了第一首钢琴小曲。

七岁，开始从师学作曲。

十岁，这莫扎特型的神童开了个正式演奏会。节目包括了贝多芬的一部钢琴协奏曲。而当“再来一个！”时，小钢琴手可以背奏贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲中随便哪一首！（也许没人要他弹那首最难的作品106吧？）

音乐“智商”如此之高，长大成人之后是一个多产作曲家便不足为奇了。他自称：“我生活在音乐之中，如鱼得水！”还曾说过，他写起乐曲来如同一株苹果树开花结果一样自然。

据云他可以接连十二个小时，一边搞配器，一边轻松地同别人闲聊。

《动物狂欢节》是休假当中没花什么时间便搞出来的游戏文章。自惜羽毛的圣-桑，不允许这部作品在他生前发表（也许还有怕得罪人的考虑，因为曲中可以听到比才、柏辽兹等前辈作品中的旋律，但已畸变，而且有所影射、嘲弄）。但，其中的《天鹅》一首例外。

要是他能知道自己作品中流传最广的竟是这首《天鹅》的话，说不定会悔其戏作的。

活了八十六岁，经历了两个世纪，乐风多变的两个世纪。他难以跟上。罗曼·罗兰说他生前便成了经典。作于他去世那年（1921年）的竖琴协奏曲，听起来叫人忘了已是20世纪。

雨果·沃尔夫

作曲方式之古怪甚至荒诞（但又并非不能解释的现象），无过于雨果·沃尔夫了。

如果仿“睡眠疗法”之名，我们可以把沃尔夫的方法叫做“睡眠作曲法”。

他总是首先极其周详地研读所要谱写的诗篇（选择甚严，不像舒伯特有时采用平庸之作），沉浸其中，屏除其他一切思虑，有时简直是“生活”在诗篇之中。如此直至在心目中形成了完整的构思。于是，倒头便睡。一觉醒来，歌曲已成竹在胸。只见他振笔疾书，手都追不上脑中的乐想。记下来之后，连一个音符一个休止符也用不着再改动。音乐仿佛是自然而然，水到渠成，他只不过是当了个中介物而已！

看来虽似奇谈，从心理学对睡眠与思维、记忆的关系的研究来说，也许是可以作出解释的。不妨联想那有名的塔尔蒂尼梦中谱写《魔鬼的颤音》一事，恐怕正是同一类的心理现象吧？

理查德·施特劳斯

又是一个音乐神童的履历！

四岁学钢琴，六岁学小提琴，十一岁学音乐理论。最早的作品作于六岁那一年。十三岁起就在乐队中拉小提琴。他老父在著名的乐队中当了四十九年的首席圆号手。他这个新手，一上来坐在小提琴组最后一席上拉琴，随即他的位置便不断地向前移动。

十六岁（1881年），他的三部作品在一个月中接连演出：弦乐四重奏、进行曲与一部交响曲。

再来看看他成名之后那股猛劲：

1894—1895年，作《蒂尔小丑》^[1]。1895—1896年，作《超人于是言曰》（《查拉图斯特拉如是说》）。1896—1897年，作《唐吉诃德》。1897—1898年，作《英雄生涯》。这都是皇皇巨制，而竟连篇问世了！

与此同时，他还在忙别的事，挑起了乐队指挥的重担。从1898年起，他在柏林的八个月中指挥了二十五部歌剧的七十一场演出，内中包括了《尼伯龙根的指环》这样的重头乐剧，加上两部初次上演的作品。

当其声名极盛之时，他写的歌剧《莎乐美》一出，两年中，上演者有五十家歌剧院。《玫瑰骑士》在德累斯顿初演。铁路为此特别加开了从柏林到该市的班次。

固然是他天赋非凡，但能如此高产还因其写作很讲究效率。每作必有准备，按一定的程序进行。他是一个一天到晚不停地进行音乐思维的人，又是一个自诩为世间万象都可以用音乐来形象化的人。草稿册不离左右，随时随地都有灵感飞来。例如，《玫瑰骑士》中一个重要主题，竟是在玩纸牌中构思而成的（此公终身是个纸牌迷）。

他又爱把初步形成的乐想暂时搁置起来，让它在潜意识中听起像摘下的果子那样慢慢“后熟”。过了好久（甚至长达一年）再来加工。每加工一部作品，常常要反复四遍。最后一气呵成时，关在书房里一干便是十二个小时！

这位“三S”（指西贝柳斯、斯克里亚宾同他。因为这三巨头的姓，第一个字母都是S）之一，《英雄生涯》是他的音乐自传。但在

1947年访英时，却又自谦道：第一流恐怕够不上，但在第二流中，我忝居前茅。

威尔第与里姆斯基－科萨科夫

得天独厚的作曲家诚然不少，大器晚成的也不是没有。在歌剧音乐方面与瓦格纳抗衡的威尔第便是一个。

十八岁报考米兰音乐学院，不取。主考人给他的评语并不是没有根据的：钢琴弹奏不正规，又不懂对位法，年纪也超龄了，且名额已满。

里姆斯基－科萨科夫同威尔第有相似之处。1871年，他二十四岁时，圣彼得堡音乐学院聘他去教作曲与配器，兼任管弦乐班教授。然而在某些基础理论方面，他却惊人地无知。虽然凭着丰富的实际经验，他已经写出了大量作品，其中有《三支俄罗斯民歌主题序曲》与一部交响曲。

钢琴他也不行。在亲友聚会的家庭舞会上，他可以出点风头，赢得彩声，如有行家在场，他可从不卖弄。

他靠一本柴科夫斯基编写的教材自己啃和声学，也从贝多芬、凯鲁比尼写的作品和练习题集中补习对位法。

在他还无缘听到瓦格纳的代表作之前，《西班牙随想曲》《天方夜谭》组曲这几部杰作便已诞生了。那是瓦格纳的音乐风靡全欧的时节，很少有青年作曲者不受其影响的。而他这几部作品却不是这样。

后来，《尼伯龙根的指环》一剧在俄京开演，里姆斯基－科萨科夫特地带着门人格拉祖诺夫挟着总谱去听，悉心揣摩，一场排练也不肯放过。其虚心好学如此！

格什温

像里姆斯基－科萨科夫这种“非正途出身”的作曲家，还可以举格什温。这位美国才子是个彗星般的人物，不到四十岁就辞世了。

他并没受过什么正规训练。《蓝色狂想曲》当年令人耳目一新，他也就一举成名。可是这首管弦乐曲的配器，他是请人代配的。捉刀者是格罗菲，《大峡谷》组曲的作者。

如果在钢琴上弹他自己写的东西，或是即兴来一曲爵士风音乐，他很行；但是古典作品他就不敢碰了，因为缺乏基本功。他有自知之明。

《蓝色狂想曲》一开头那句单簧管滑奏，差不多成了他的注册商标。然而原本他是写的一段有十七个音符的上行乐句。第一次排练之前，乐队队员纷纷调音试音，单簧管手随口吹出了那句滑奏。作曲家一听，妙绝！他爱上了那新鲜效果，便采为己用。

论作曲技巧，他不算高明，放纵不羁的乐想却弥补了基本功的欠缺。有时技法之拙似乎倒成了他的独特风格。

他还曾向锡林格尔其人（本篇莫扎特条中提到）学了那种用数理作曲的技术，在名作《波吉与贝丝》那部黑人歌剧中有所运用。

戴留斯

在可以说是无师自通的作曲家中，又有身世奇特的戴留斯。

像他这样经历不平凡的音乐家并不多见。在音乐史中他算是英国作曲家。他写的东西，也的确是道地英国味。对于深陷于别国（主要是德、奥）音乐影响之中不能自拔、也似乎不想摆脱的英国音乐来说，戴留斯的出现弥可珍贵。有人说是连华兹华斯都没能像他那样，为英国的大自然传神写照哩！

然而滑稽的是，虽说生于英土，却是纯粹德国血统。年纪轻轻便跑到美国的佛罗里达（因之有了绝美的《佛罗里达组曲》之作），而此后又长滞巴黎的枫丹白露。无怪英国人自己都不大好意思算他是本国音乐家了！

说他无师自通，那根据是他只在音乐学院上过十八个月的课。可是还在十二三岁的少年时代，他已能拉起小提琴，同约阿希姆等一起，合奏室内乐了。

又是一位遭逢不幸的音乐家！青年时期，沾花问柳得了风流病，最后十年，导致双目失明，外加瘫痪。

不幸中又有幸事！虽然卧床不起，仍然乐想绵绵不绝。如何谱写下来呢？稍微了解音乐的人都知道，文字语言可以口授笔录，复杂的音乐可不好办！（韦伯病倒在英伦时，也曾以口授改写了早年之作，但那是一首进行曲。）然而竟有一个名叫芬必的青年崇拜者，甘当他的助手，守着病人，耐心地将他的灵感移写在谱纸上，从而从病魔爪下抢救出了一批作品。

斯美塔那

命途多舛的音乐家何其多！斯美塔那是贝多芬后又一个聋音乐家。比贝多芬幸运的是，耳疾大发作时他年已半百，比贝多芬变聋晚得多，那症状也不一样。以后面这一点来说，比贝多芬更苦。贝多芬接收不到外界的音响信息，但也屏除了干扰；斯梅塔那是一开始总感到有种刺耳之声在头脑里面叫，害得他无法作曲。弦乐四重奏《我的一生》末章中有一个持续不断的尖音，便是此种感觉的实录。

不久以后，半聋恶化成全聋。但他硬是挺住，坚持作曲。交响诗《我的祖国》这部名作，正是在这个时期完稿的（1872—1879年）。

1881年，他为自己的一部歌剧配器时，阵阵噪声袭扰他的头脑，日夜不休。据他自己描述，那就如同置身于大瀑布之下一般，喧嚣难耐。然后又添了其他症状。作起曲来，前面写后边忘，于是不得不停下来，再去反复审阅前面写的部分，弄得有时一天只能写上四小节。但到了1883年，他还是把《第一弦乐四重奏》写完了，还完成了《布拉格狂欢节》。接着又动手写以莎剧《第十二夜》为蓝本的一部歌剧。才写了一点点，就被送进了疯人院。

约翰·施特劳斯

小约翰·施特劳斯六岁年纪便写出一首三十六小节的圆舞曲（后来正式出版过），他当然也属于音乐天赋甚高的人物，四百七十九首圆舞曲（还不包括未出版的作品）的传世，完全可以为此作证。

然而同别的神童们际遇又不大一样，小神童并没受到家长的重视，培养他提高音乐才能。老约翰·施特劳斯硬是要儿子埋头学习，为日后进银行界下本钱。

如果考虑到老施特劳斯本人就是一位圆舞曲大师，这种做法就显得更不近情理了。结果是，直到乃翁抛妻弃子另筑香巢之前，小约翰只能偷偷地学作曲。

他有个小弟弟爱德华·施特劳斯，原来也被老子安排去吃外交饭，在小约翰的影响之下也专心搞起音乐来，被吸收进这家人自己组织的管弦乐队。“圆舞曲家族”于是又增加了一名成员。他写了那么多的圆舞曲，就其最精彩的那十来首而言，人们绝不会感到雷同与单调。然而你想不到，这位圆舞曲之王并不善于跳舞！萧伯纳有一篇尖刻的乐评，把安东·鲁宾斯坦写的《大洋交响曲》贬得不值一听，但却建议人们不妨听听圆舞曲之王的《北海风光圆舞曲》。

拉威尔

同以上谈到的这许多作曲家比较起来，气质颇不相似的是《波莱罗舞曲》作者拉威尔。

这人的写作态度矜贵异常，不到最后一笔修饰完毕，他是秘不示人的。他喜欢离群索居，殚思极虑，尽其在我地酝酿着，让内在的灵感结晶、升华。他那些作品，往往在漫步林中（不管天气如何也不改变习惯）时形成。有时却又在巴黎夜游中构想。一有所得，立即将自己幽闭起来，把那些乐想移到谱纸之上。

一首乐曲的成型过程，在他也有奇特之处。据他自述，《第二小提琴奏鸣曲》正式动笔之前，曲式结构、织体、主题的特点等等都已成竹在胸了，奇怪的是并未形成旋律！

他像个艺术上的美食家。那种精雕细刻，在任何一个细节上都要细琢细磨的作风，是很突出的。他所下的功夫，在有些音乐家看来似乎过分了些。有人把他的风格特点比拟为“工笔肖像画”。

而斯特拉文斯基对他的形容更是有名：像个瑞士钟表匠！

普罗科菲耶夫

作品清新俊逸，乐风奇而不诡，堪称现代音乐一杰的普罗科菲耶夫，也应归在神童之列。

写第一首钢琴曲时，他是五岁。

被格里埃尔收为门徒时，也才九岁。老师发现，自己的学生已经是多首钢琴小品和两部歌剧的作者！

进了圣彼得堡音乐学院之后，这个狂妄后生不但觉得里亚多夫的和声课乏味，连大名鼎鼎的配器泰斗，里姆斯基-科萨科夫的课，他也不感兴趣。

教授们对他也头痛。他的习作一交上去便吃了“费解”“太摩登”等恶评。他成了个“问题儿童”。

他忽然发现，自己来演奏自己的古怪作品，是一条扬名捷径。于是又去专攻钢琴。上这门课，他同样又是不去理会导师的指教，任性

而弹。弹起莫扎特和舒伯特来，都加进些他自己的东西。

正巧学院中有位摩登派，教指挥法的，尼·切列普宁（我们熟知的齐尔品，便是他的儿子，见本书钢琴篇）。对此人，普罗科菲耶夫倒愿意领教，因为借助他，自己可以接触与学院派不同的新派音乐。

他真是独往独来，全不顾别人的议论。《第一钢琴协奏曲》虽然也曾轰动一时，《第二钢琴协奏曲》的初演却又令人毛骨悚然。当时大多数评论者有个共同的遗憾是：竟难以找到什么更厉害的字眼来谴责这个妄人！

歌剧《赌徒》（据果戈里原作改编）的音乐是如此离经叛道，于是演员罢唱，乐队造反，指挥告退！

趣事还多着：他发明一种“快速配器法”。主要方法是在钢琴谱上再附加若干行，标上配器意图和各种符号乃至弓法等细节。然后交给助手去搞出完整的乐队总谱来。按此办理，哪怕在火车上他也能顺利地工作。

这不禁令人联想起后来的一件公案。肖斯塔科维奇死后公之于众的回忆录，对普罗科菲耶夫作了揭露：他不懂配器，全靠别人代庖。

从“快速配器法”看来，肖斯塔科维奇的揭发似乎可以说是事出有因了。

然而当我们听他的那些代表作时，只觉得那配器同整体风格是一致的。新鲜，明快，不落前人窠臼，而又并不故弄新奇。总之听起来不可能出自他人手笔。

十九世纪前的作曲家

最后让我们回到19世纪之前去，看看音乐史上一种可怪的情形。

19世纪前的音乐家，似乎并不把作曲当回事。听众也是这种态度。当时，一部交响曲或奏鸣曲的问世，并不如后世那么引人注目。如果单个地出版这种乐曲，是不合时宜的。一般地都是成批出版。比如英国的大音乐家珀赛尔写了两集奏鸣曲，每集都有十到十二首。巴赫那许多组曲、奏鸣曲也是如此。

海顿被主人吩咐去伦敦作六部交响曲，接着，又要他作了六部。

与海顿同时的迪特斯多夫在《自述》中说：他（某贵人）交代我写六部交响曲。说什么：“如想多得点钱，就快给我写出来。”另外，还命他为自己的单簧管手写两部协奏曲。

史家们的看法是：事实上，其时的音乐家把作曲一事看作也是一种“手艺”，而并非什么有诗意的高雅之事。他们既然不得不在贵人人家侍候，帮闲，那么奉命作曲是例行公事。即便是海顿这样的大音乐家也罢，他不大可能等着有了灵感或是冲动再动笔。作曲这件差事，也不过像一个贵族家里的面包匠被吩咐快去做一大个面包之类而已！

难怪海顿视作曲为苦役，每逢有这种差使，坐下写，灵感不来，他便做祈祷。前文提到一种传为他编的“作曲法”，用数学方法编组曲调，说不定也同此种强迫生产有关。

流动建筑工程师的血汗代价

莫扎特怕受出版商的剥削，一度用预约订购的办法在自己家里卖曲。1783年1月他寄给老父的家信中报告：三首钢琴协奏曲只卖四个达克特（古币，约合今天的三百美元）。

贝多芬把三首早期之作（《第一交响曲》《第二钢琴协奏曲》《七重奏》）一揽子卖给出版商，到手七十达克特。后来他光是一部《第四交响曲》便卖了五百个弗洛令（约合1949年的二百多美元）。《英雄》《三重协奏曲》《橄榄山上的基督》，外加《钢琴奏鸣曲》三首，他也以一揽子议价方式出售，索价是《第四》的四倍。

莫扎特的天才心血终其一生无人识宝，因此有一些作品只因为没有主顾而未动笔，胎死腹中！

舒伯特的《流浪者之歌》，当初，出版商只付了两个古尔盾便买下了。然而在其后的四十年中，赚了二万七千。

德沃夏克的《斯拉夫舞曲》，写出第一集之后，卖了五百马克。过了八年，第二集出版，所得十倍于前，因为前一集大受欢迎，钢琴家和钢琴爱好者都喜欢这些钢琴二重奏曲，成了畅销之作。

注解：

[\[1\]](#) *Till Eulenspiegels lustige Streiche*，现在通常译为《蒂尔的恶作剧》。

同行与隔行之间

——闲话乐人的交往和爱好

如果了解一下大师巨匠们的交往，相互之间的喜恶褒贬，那么我们对音乐史的概念便可以立体化，听起名作来，可以有更丰富的联想。

在有些大师之间，本该有一定的联系，然而事实上却找不到，这往往另有原因，值得了解。例如人们从贝多芬拥有的乐谱资料中发现，他并没有多少巴赫和亨德尔的作品。对于巴赫的音乐，他只知道其中的一小部分。这不能怪贝多芬不好学，而是说明，在贝多芬的时代，老巴赫已经被人们遗忘了。即使像《十二平均律钢琴曲集》如此重要的经典之作，贝多芬也不过熟悉其中的几首。至于亨德尔的作品集，直到贝多芬晚年卧病在床期间才收到，那是从伦敦寄来的一份礼物。

乐人之间的互相崇拜

事实上，许多音乐家之间是互相崇拜的。关于舒伯特如何对贝多芬五体投地地崇拜，如何渴望一见而又不肯冒昧，贝多芬又如何赏识他的作品，等等，这方面的佳话之多，据说不难汇集成一本专书。可惜的是，这些佳话又大都真真假假，难以核实。

有那么一件事令人联想颇多。舒伯特写过一首钢琴二重奏的变奏曲，题献给贝多芬。贝多芬常常喜欢拿它来同别人四手联弹。

对于舒伯特的音乐，舒曼是一个不倦的鼓吹者。也正是他，人们才发现了舒伯特。

要不是他1837年亲自到舒伯特兄弟家去访求，在那儿发掘出成堆的遗稿，恐怕有些杰作就要从此迷失了。我们额手称庆之余又不禁想到至今杳无踪迹的《红楼梦》后几十回的稿本！

然而即使是知音如舒曼，他也只是倾心于舒伯特的歌曲，对此外的器乐作品则不甚措意。甚至如舒伯特最后三部奏鸣曲那样辉煌之作，他也没当回事。当然，后来他为《C大调交响曲》的推广出了力，也功不可没。

离奇的是，这三部奏鸣曲竟是“奉献”给他的！老前辈的舒伯特怎么会去题赠给一个刚进大学年方十八的学生呢？原来，钢琴家胡梅尔才是那被题献者。舒伯特死后十年，这三部作品才有可能出版，其时胡梅尔已不在人世，出版家并未取得已长眠地下的作者同意，竟把它改题了舒曼的名字！

这个做法，舒伯特在地下估计也不见得会反对。因为当舒伯特的死讯传到舒曼耳中时，有人听到，这个大学生呜咽之声彻夜不绝。

后来舒曼自云，青年时期他最热衷的便是舒伯特的音乐，对贝多芬也是一样，对巴赫的爱好便差些了。

舒曼当年还鼓勇写了一封给舒伯特的信。然而又终于并未付邮。否则这两位歌曲大师可能早就结识了也未可知。

对帕格尼尼的演奏，舒曼也迷得了不得，虽说对帕格尼尼的艺术思想他是抱怀疑态度的。

至于他同青年勃拉姆斯的真挚友情，更是人所共知的乐坛佳话。只消提示一个镜头就够了：当他死于疯人院时，最后时刻守在他身边的，便有勃拉姆斯。

舒曼、勃拉姆斯和舒曼的门人迪特里赫三人曾经合作了一部小提琴奏鸣曲。完稿之后便交给小提琴家约阿希姆同舒曼夫人克拉拉视奏。后来又经过舒曼改写，便成了他的《第三小提琴奏鸣曲》。

肖邦落落寡合 李斯特交游广阔

不大和同行交往的音乐家也有，这便是肖邦。

1827年，贝多芬这颗巨星殒落之年，肖邦尚未离开波兰，写成了作品第四号《第一钢琴奏鸣曲》。从风格上看，一点也不像他后来之作。显然，他还刚迈开步子，受陈规旧套的影响是免不了的。

在舒伯特、舒曼和李斯特等一大帮音乐家被帕格尼尼迷住了的时候，肖邦也听到了那位怪杰的演奏。

1828年，也即舒伯特去世那年，肖邦游学柏林，见到门德尔松，却又怯于攀交。两人正式相识是后来的事了。对门德尔松，肖邦敬其为人而不喜其作品，反应冷淡。反过来呢，门德尔松也感到肖邦的作品难以理解。他有过这样的看法：有时很难说他的音乐是对还是错。

舒曼写评论，要大家向肖邦的天才脱帽致敬，这是人所共知的。除了那篇名文之外，他还怂恿自己的妻子克拉拉演奏肖邦的作品。肖邦在莱比锡听了她的演奏，印象颇深，然而这匹千里马对自己的伯乐并不怎么感兴趣。当他自觉欠了舒曼的情，应该题赠一首叙事曲的时候，不想显得过于亲密，将“我友舒曼”改成了“舒曼先生”。

舒曼对肖邦的作品，也并非只说好话，对于《葬礼进行曲》，他便有些看法。

同柏辽兹的关系也与此相似。柏辽兹虽不会弹钢琴，对肖邦的作品总是抱着友好的态度。但有点怕去指挥肖邦的作品（盖指钢琴协奏曲，因为肖邦没写过什么乐队作品）。说肖邦“在节奏上自由得过了分，他受不了严格的节拍”。

肖邦对柏辽兹的音乐更难容忍。他曾告诉别人：“写得出那种音乐的人，同他绝交也没错！”

他既然对钢琴艺术爱之如性命，照理应该同李斯特有共同语言，可是两人之间的关系从一度的亲热降到了“相敬如宾”。

其实，几乎没有哪一个同时代人是他佩服的。

前一代的，他崇拜莫扎特。再古些的，是巴赫。至于贝多芬，他自认“理解不了”！

同肖邦相反，李斯特交游之广，像是19世纪音乐活动中的“甘草”。肖邦同他的关系由亲密而冷淡，据云是因为肖邦看不惯他同一班贵胄们要好。门德尔松对他也不怎么满意，那却是由于李斯特演奏经典作品往往擅加改动。

1840年绘成的一幅油画上，可以看到李斯特在沙龙里弹奏。围着他倾听，或坐或倚的有罗西尼、帕格尼尼等人。

从李斯特改编的大量作品中，也不难联想到他和同时代人的关系。

柏辽兹是他提倡标题音乐的同道。《幻想交响曲》初演于1830年时，在场的便有他。他不但将这部交响曲改编成钢琴曲，还用其中的“固定主题”写过一首可爱的小品。为了推广柏辽兹的作品，他在魏玛举办了“柏辽兹音乐周”。

瓦格纳同李斯特之间的关系可就更深了。一直到瓦格纳死后，李斯特还继续为瓦格纳的乐剧改编钢琴曲；虽然其间由于他的私生女可西玛同瓦格纳私通，曾经一度引起不和。马克思在一篇文章里，对这一家子的纠葛也曾捎带过一笔，措词相当辛辣。

柴科夫斯基的歌剧《奥涅金》中有一段波兰舞曲，李斯特也拿了改编为钢琴曲。

当年乐坛上好多后起之秀，都见过这位乐于奖掖后辈的长者。这份名单上有格里格，有鲍罗廷，有圣-桑、福雷等等，还有堪称李斯特第二的安东·鲁宾斯坦。更晚一些的印象派开山祖师德彪西，也曾于1885年在罗马与李斯特相见。老前辈还奉劝那位小青年，去听教堂里咏唱的帕莱斯特里那以及拉索的复调音乐哩。

然而李斯特并非没有对头。小提琴大师约阿希姆曾到魏玛，在李斯特领导的乐队中担任首席小提琴。两年之后便不干了，原因是他不欣赏李斯特一派的“新派音乐”。后来还发生了更激烈的交锋。1860年，柏林《回声报》上刊出了一篇联合声明，签名的是勃拉姆斯和约

阿希姆等人，他们公开打出了反对以李斯特为盟主的所谓“新德意志乐派”的旗帜。

勃拉姆斯的友与敌

勃拉姆斯在尚未成名之时，也去拜见过李斯特，受到友好的款待。但是他当时便敏感到，自己的理想同对方是格格不入的。

至于勃拉姆斯同瓦格纳这两巨头两大派之间的水火不相容，更是乐史上突出的话题。但是1842年两人初次识面时，瓦格纳不但知道对方的作品，其中有一些还受到他赏识。七年过去，1869年瓦格纳撰文狠狠抨击勃拉姆斯，从此二人之间便横亘着一堵拆不掉的垣墙。1879年，布列斯劳大学授勃拉姆斯以荣誉证书，尊他为当代严肃音乐的宗师。这一下又招来了瓦格纳的讥评。勃拉姆斯算是善于克制，不予理会。

霸气十足的瓦格纳，即使在赞扬贝里尼写的曲调如何美妙时，也不肯放过机会，给论敌一箭：“那是勃拉姆斯一帮搞不出来的！”

瓦格纳既不满意舒曼，更不喜欢门德尔松，而这两位对他的音乐也没好感。

勃拉姆斯同柴科夫斯基也不相投。这两位的风，的确是大异其趣。

柴科夫斯基在访德之行中，听了勃拉姆斯的代表作《第一交响曲》，不喜欢。为了听柴科夫斯基的《第五交响曲》，勃拉姆斯特地在某地多逗留了一天。他对这部作品倒还表示赞许，只有尾声除外。

对于舒曼，勃拉姆斯视为恩师，铭感终生。而他同德沃夏克之间的师友情谊也成了美谈。《自新大陆交响曲》出版过程中，审阅总谱校样的，不是远在纽约的作者，而是在德国的勃拉姆斯。虽然是出于出版家的请托，但年高望重的老前辈，慨然承担起这种麻烦琐碎的工作，足证两人之间的交情之深了。

大师之间的互相褒贬

听听大师对大师的褒贬是颇有意思的。

《卡门》的作者心仪莫扎特，尊贝多芬的《第九交响曲》为“艺术的顶峰”，然而他接受不了海顿的音乐。

对于威尔第，比才感到难以评价。他佩服《茶花女》作者的才气，却讨厌其音乐的风格。只是到了《阿伊达》问世，他才表示惊服。

超人哲学家尼采，把比才看成瓦格纳的对立面。那么比才对瓦格纳的看法如何呢？

比才虽厌恶瓦格纳之为人，也不欣赏“未来音乐”的主张，但当他在普法战争中困处巴黎围城之际，仍然在一封信里劝岳母别把瓦格纳的音乐与政治混为一谈：“‘未来音乐’是无聊的话，但瓦氏的音乐是属于所有时代的。”其时比才隶属于国民卫队，为第二帝国的垮台高兴，却又拒绝谱制《马赛曲》类型的群众革命歌曲。

柏辽兹赏识比才，比才也甘愿充当他前辈的卫士。为了维护《特洛亚人》的声誉，比才差一点要同人决斗。

当《卡门》已在排练之时，它的作者还化了名去听普朗克的管风琴课。也就在这个班上，他同丹第成了朋友。不要忘记，比才是未满十周岁便入了巴黎音乐学院的。

圣-桑被柏辽兹夸为“无所不知，缺少的不过是实际经验”，他那灿烂才华，赢得了好多前辈的鼓励。李斯特听了他在管风琴上的即兴演奏，竟赞他是“世界上最伟大的管风琴家”。这恐怕是言过其实，却也既说明了钢琴大王的热情洋溢，也说明了青年圣-桑的技艺不凡。

对于新人、新作，圣-桑原也很热心赞助的。他不顾学院派所持的否定态度，坚持要让舒曼的作品得到演奏。在法国最先替《汤豪塞》《罗恩格林》讲好话的，他是其中的一个。

穆索尔斯基的《鲍里斯·戈多诺夫》的总谱，是他最先从俄国带回法国的。纵然他把穆索尔斯基看成神经病，此举却违反了他的本意，把一种崭新的影响引进了法国音乐。后来的印象派即反映出这影响。

可惜的是，到后来，他跟不上时代了。

斯特拉文斯基的《春之祭》初演之时，圣-桑当场勃然而起，拂袖而去。

对同国人德彪西的作品，他反感之极。像《牧神午后前奏曲》这样一首奠定印象派地位的杰作，他也不欣赏。说什么：听是好听的，但它不是真正意义上的音乐。如果它也可以算音乐，那就如同调色板也可以说是一幅画了。后来见了《白与黑》等作品，他更是忍不住写

信给福雷，大骂不休，认为像德彪西这种人，任何一个机构都应将其摈诸门外。

《春之祭》遭到圣-桑的抵制，也许是无怪其然的。德彪西的反应就正好相反。他赞此曲“如同一个美丽的恶梦”。这两位新派大师，是《火鸟》首演之日在后台初次见面的。此后，两人便时相过从。看了《彼得鲁什卡》的总谱，德彪西认为，论配器上的技巧，只有瓦格纳的《帕西法尔》可比。

德彪西算是前辈，但他向斯特拉文斯基请教过自己写的《游戏》中的配器问题。

更有意思的是，他们还同台合奏过《春之祭》，是改编的钢琴二重奏。德彪西临场视奏低音部分。如此古怪别扭的乐曲，他视奏起来也并不显得困难。

自从《春之祭》问世，德彪西对其创造者也产生了某种疑虑——简直是恐惧感。从一封致友人书中透露：“他像个宠坏了的孩子，动不动就会在他的创作中搞出些不文明的动作！”

与德彪西并称印象派大师的拉威尔，写了一首钢琴二重奏《哈巴涅拉》。德彪西借看了这谱子。事过五年，德彪西作钢琴曲《格拉那达之夜》。两作颇有近似之处，竟引起某些人疑为“剽窃”。于是成了二人交恶的原因之一。不过，拉威尔对他的先行者始终敬重，尊之如师。

抗衡与交恶

音乐家之间既有同行相轻，自然也有同行相护。上面已经谈过一些，这里再补充几点。

瓦格纳的对立面不但有勃拉姆斯，还有威尔第这个劲敌。当时能够同瓦格纳的乐剧抗衡的，主要是威尔第所作的那些歌剧。在歌剧音乐的创作上，他们是分道扬镳的两巨头，

1871年，威尔第特意去听了《罗恩格林》。事后，人家问他有何观感。他老实承认，自己打了瞌睡。但“那些德国观众也同我一模一样”！

如果他去观看更能代表瓦格纳乐风的那些后期作品，如《尼伯龙根的指环》的话，也许不止于打瞌睡，而是像托尔斯泰那样，不终场而去吧！

有趣的是，尼采在此剧首演时也是只看了两幕，便逃到野外林中去了，虽然当时他尚未与瓦氏决裂。

瓦格纳自有其迷人之处，有那么一大帮信徒追随他是不奇怪的。雨果·沃尔夫即其中一分子。这位有狂疾的艺术歌曲大师前后拜访过瓦格纳同勃拉姆斯这一对冤家，反应大不相同。

他造访瓦格纳，是在1875年。当时带去了自己写的拟莫扎特风格的钢琴曲稿。大师的温言鼓励，使他对自己心中的偶像愈加崇拜。

1879年，他又访勃拉姆斯。虽然受到了友好的款待，而且提出的意见也同前一位大师相仿——要青年音乐家多多开阔自己的眼界；然而，在沃尔夫已有成见的耳中，它却成了唐突之言。尤其不入耳的是，勃拉姆斯竟提醒他要好好学学对位法。

十一年后，沃尔夫已是声誉鹊起。此时有人心怀不平地告诉勃拉姆斯：瓦格纳之徒把沃尔夫捧上了天！说什么此人发明了“交响化的歌曲”，相形之下，舒伯特、舒曼和阁下的歌曲，倒像是用吉他伴奏的了。

也许是门户之见太深，沃尔夫对勃拉姆斯的《第一钢琴协奏曲》发表了讥评：从这部作品中刮将出来的一股风是如此之冷冰冰，简直要叫你心房冻结，气息难舒。你听了会感冒！

后浪漫派交响音乐大师马勒，是沃尔夫的知友。然而沃尔夫最后的狂疾大发作，也同他有牵连。

当时，沃尔夫突如其来地向众人宣布：本人已被任为维也纳市歌剧院指导。今后，该院将只演出本人的作品。

这一番大发狂言的近因显然与马勒有关。因为，马勒正是新任职的歌剧院指导。他曾特地来看望沃尔夫，面允将竭尽所能地上演沃尔夫的作品，只是暂时尚难兑现。

随后，沃尔夫竟广召友朋集会，在钢琴上大弹己作，同时宣布：将马勒撤职，自己上任。

这位不幸的天才终于步舒曼的后尘而入疯人院。

莱翁卡瓦洛与普契尼竞争的故事也饶有趣味。莱翁卡瓦洛，终其身仅有一部歌剧成为保留节目，这就是《丑角》。他并非江郎才尽，其实是无处发挥。原先，歌剧院老板只把他当一个剧本作家来使唤，交代他去替普契尼写《曼农·列式戈》的脚本。

1893年2月，米兰的两家报纸上，同时报道了他和普契尼两人都要写《波希米亚人》这一剧。三年之后，后一位的大作先上演了。这便是如今歌剧爱好者无有不知的那部杰作。莱翁卡瓦洛写的另一部，次年也在威尼斯上演。

这两部作品比较起来，风格当然不一样。普契尼之作是热情与幽默相结合，另一部则以激情胜，狂纵到了狂暴的地步。莱翁卡瓦洛所作中颇有不少动人之处，但就整体的完整性而论，逊于普契尼那部传世之作。

应该说，在艺术家之间进行这种竞争，对于艺林是有益无损的。

隔行不隔山

大音乐家同行之间的交往是令人感兴趣的。那么“隔行之间”呢？人们可能有一种误解或错觉，认为音乐家只懂他那一行，也只关心那一行。

这可是天大的误会！如果多了解一些大师们同其他各行各业人士的交游，以及他们自己的业余爱好，便会恍然于并非“隔行如隔山”。这一来，在听赏名作时也许可以增强“通感”（Synaesthesia，钱钟书先生曾论及）吧？

多才多艺的音乐家之中，首先可以举韦伯为例。

他写了那么多音乐作品，同时又是笔头子锋利的音乐批评家。他主张，乐评应由乐人来写，为此还串联迈伊亚贝尔等，秘密成立了组织。

韦伯还喜欢写诗，不但如此，还留下一部可惜未完稿的浪漫派小说。也就是在这部小说中，有对贝多芬交响曲的漫画式评论。因此他一直被人误解，说他“攻击”贝多芬。至于流传的那句话：“贝多芬够资格进疯人院了”，实际上也是无根之谈。

他还有过编纂一部音乐词典的打算。

韦伯之外，门德尔松也可一提。

门德尔松孩提之时便已出入老歌德之门，深受那位博学巨人的钟爱与熏陶。

反过来，如不是这位内行的神童有心主动介绍，那么有成见的歌德，也不大可能在暮年接触某些好的音乐作品，包括《命运交响曲》在内。

到了青年时代，黑格尔、洪堡等大学者，又成了门德尔松家沙龙中的常客。门德尔松还专门去听过黑格尔在大学里的讲课。

肖邦对钢琴音乐情有独钟，除了钢琴曲，什么也不写。然而他绝不是一个只爱自己本行的人。

在音乐界，他落落寡合。但同他交往的文艺界人士，却有海涅、巴尔扎克、显克维支、缪塞这些诗人、小说家和德拉克洛亚这样的画家。最后这一位，1838年为他作过一幅肖像。

他是置身于浪漫主义运动中心的人物，虽然他对某些人的主张不表赞同。

肖邦放弃音乐会演奏活动而专心谱曲。对这，海涅在1840年特地为文致贺。他认为，肖邦能超脱于一伙哗众取宠令人齿冷的演奏家之上，是大好事！

肖邦还能作漫画。因此，他也善于模仿别人的动作姿态以取乐。

音乐家与非音乐家

图画与音乐有相通之处。因此，画家多有热衷于音乐的。首先应当一提安格尔画的那几幅音乐家素描。帕格尼尼那一幅是最常见的。安格尔还画过柏辽兹。

安格尔在美术方面是个古典主义者，所画的偏偏是浪漫派乐人。他这人是很爱好音乐的，而且内行，从十四岁起在乐队中拉过两年第二小提琴，最喜欢的作曲家是海顿、莫扎特与贝多芬。他将莫扎特比作音乐中的拉斐尔。两人在他心目中都是神圣。

浪漫派画家德拉克洛亚，最欣赏的也是古典派的莫扎特。在德拉克洛亚日记中，除了鲁本斯这名字，出现最多的便是莫扎特了。在当代音乐中，他比较喜欢的是罗西尼与肖邦。虽然也给柏辽兹画过像，却又并不赞成他的音乐，说那是可怕的吵闹声，是大杂烩。

印象派画人德加从小练过小提琴。他是肖邦为数不多的好友之一，肖邦常跟他谈乐。这在肖邦也是难得的。不过，肖邦并不喜他的画。雷诺阿爱音乐，会弹琴。他的那幅《二美弹琴》是颇能传神的。

文学家与音乐的关系，人们经常提到托尔斯泰听了柴科夫斯基的《如歌的行板》怆然涕下。其实，包含此一乐章的那部弦乐四重奏初

演于一次柴科夫斯基作品专场音乐会时，座中有屠格涅夫在。而托翁听到此曲是后来的事了。

托尔斯泰虽说并没有认真学过音乐，却也是个不错的业余钢琴手。19世纪70年代，他经常弹奏，有时直到深夜，还常同他夫人弹四手联弹。小说《克莱采奏鸣曲》中人物的原型是一位小提琴家，此人来访时，托尔斯泰常为之伴奏。但是托翁对音乐艺术的态度有时又偏执得古怪。在其名著《艺术论》中，把古典音乐的价值贬得很低。谈到《尼伯龙根的指环》，更是说得一文不值。这部四联乐剧他只看了第三部，开演后才入场。看到齐格弗里特挥剑斩龙一场，他再也受不了，不终场而去。

不过在他写的小说、日记中，反映的观点又不尽相同。

暮年听《热情》，情不自禁，哭了。而原先对贝多芬，他是有偏见的。

托翁对艺术歌曲是不以为然的。他反对这种硬将诗歌与音乐两种不同的艺术合而为一的做法。他也讨厌歌剧，只有《唐璜》《自由射手》除外。如果我们想到，后来出了不少歌剧，是以托翁写的那些小说为蓝本的，如《战争与和平》《安娜·卡列尼娜》等，倒不免有点滑稽之感了！

至于屠格涅夫这位“西欧派”，不但是西班牙次女高音歌唱家维阿多夫人的密友，而且通过她一家子，和当时欧洲几乎所有的大音乐家相识。

屠格涅夫自己也写过小歌剧脚本。有一部，由维阿多夫人作了曲，曾上演过。据估计，为之配器者很可能是李斯特。《父与子》中

两处写到弹钢琴。

对于沟通西欧与俄罗斯音乐界之间的联系，他是作了贡献的。古诺的《浮士德》，经过他的介绍而与俄国观众见面。俄国音乐也通过他与维阿多夫人而引起西欧人士的注意。

他对柴科夫斯基很是钦仰。他赞助俄国乐人出国游学。在他同维阿多夫人的书信往还中，可以发现不少有关当时音乐文化交流的信息。

我们听了马勒的交响音乐，总会感受到那里面浸透了一种厌世情绪，似乎除了悲歌、浩叹、甚至号泣，便是强颜欢笑。在《大地之歌》中，我们旷达的李太白，似乎也变成了他们的叔本华！这当然是那个世纪末的时代使然，同时也反照出个人的失意与不幸。人们可能想不到，由于为个人生活中的苦恼所折磨，他曾去求教于当时声名狼藉的他的同胞弗洛伊德。据说，那位心理学专家发现，马勒对于精神分析学的原理，领会起来非常迅速，不禁为之失惊。

《人间喜剧》中提到音乐家的地方很不少，从巴赫到罗西尼，也插进了许多对音乐的见解。虽然在自序中巴尔扎克自认不是内行，其实音乐对其文学创作的重要影响是人们想不到的，他是从音乐中逐步找到文学创作道路的。他同柏辽兹、李斯特、罗西尼都有交情。1834年他便听到了《命运交响曲》，离开贝多芬去世不过七年。他对贝多芬的作品始而冷淡，然后发现其伟大。李斯特曾当面告诉他，我需要你这样的听众，哪怕只你一个也行！

张冠李戴和未可尽信 ——闲话某些乐曲的作者和曲题

一连串的疑案

被人们有意无意弄错了作者的乐曲，为数不少。

有若干归在巴赫名下的声乐作品，并不是他写的。有的已澄清，有的尚存疑。他的许多儿子们的作品也是真伪相杂。例如有一首《d小调管风琴协奏曲》，原认为作者是他的一个儿子威·弗·巴赫所作。实际上是老巴赫用维瓦尔第的一首提琴协奏曲改写的。

据查，有三十八部交响曲曾被误植上了海顿的名字。另有三十六部也是可怀疑的。

《玩具交响曲》这部纯真可喜的小交响曲，其实是莫扎特的父亲写的，原作比较长，这只是其中的一部分。

海顿有一部大提琴协奏曲，一度被疑为他人之作，1954年忽然发现了此曲的手稿，确实是他的笔迹，这个疑案便解决了。

莫扎特的作品，前后经过克舍尔和阿·爱因斯坦等权威的考订、编纂，发现过去传为他写的一些乐曲，也有不少疑问。这些作品虽仍收入全集，但有三十四部弥撒曲和其他作品都打上了问号。

独唱歌曲《摇篮曲》，人们爱唱，也已被收入了各种歌集。其实它的真正的作者是一个名叫本哈德·弗赖斯的人。他比莫扎特要年轻十几岁。

1934年，忽然“发掘”出一部《阿德莱德》小提琴协奏曲。据称是十岁的莫扎特作于凡尔赛宫的。阿德莱德是路易十五的长公主，此曲是写给她去拉的。原稿上有题献的字样。出版者便取以为标题。这份原稿只在两行谱表上写下了独奏声部与低音部分。经过阿尔弗雷德·爱因斯坦等学者的研究、鉴别，人们已经很难再相信这是一件真品了。不过，欣德米特却为它写了三段华彩。

谁不知《安魂曲》是莫扎特的绝笔。如果相信那传说的话，送了他的命的也是这部作品。他并未能完成它，是由另一位音乐家苏斯迈尔接手续成。全曲中有些部分是此人补写或配器的，甚至可能是他自己创作的。另外有些部分，是他据死者的草稿加工的。这样一来，如此重要的一部作品，其中某些部分的真伪之辨就成了研究者的话题。

冒牌的贝多芬作品

一度广为流传的《圣杰罗姆之梦》这首钢琴小曲，当时它被认为是贝多芬的作品。如果有谁到英国的穷乡僻壤访问某位老贵族夫人，在客厅里古老的钢琴上，说不定还放着这份曲谱。

在这件冒牌货的后面有段小故事，还涉及到两位文学家。

一位是诗人托马斯·摩尔。《夏日最后的玫瑰》等不朽民歌的歌词便是他“填”的。当年朗曼书店曾付他一首歌词以三千镑的重酬。

这位诗人用《圣杰罗姆之梦》为题，写了一首诗，配上了贝多芬的《第二交响曲》慢乐章第一主题的曲调，一起出版了。

四十年后，《名利场》作者萨克雷在《康希尔》杂志上发表《菲利普奇遇记》。其中有这么一段：“夏洛特小姐坐下来弹了一曲贝多芬的《圣杰罗姆之梦》……此曲一直使我感到陶醉与安慰……”云云。

这一下，乐谱店其门如市，小说迷与音乐迷纷纷上门，打听要买这首“名曲”。有个出版商灵机一动，赶紧把助手勃林列·理查找来，要他满足这一需求。

说到勃·理查，此人乃是19世纪六七十年代一个专门供应沙龙钢琴小曲的小音乐家。他作的《黄昏鸟语》，至今还可以在《世界钢琴名作选》（1918年纽约初版）之类通行的曲集中翻到。

话说理查听到吩咐，当即应命，很快就炮制出两个乐章。《深情的行板》这一章，曲调借用了贝多芬的一首歌（作品48第3号）。小快板那一章则以一首威尔士民歌为素材。从此，这首“贝多芬的大作”一直风行于世，历久不衰。

还有一些历来算作贝多芬写的作品，有的是伪作，有的可疑。如《D大调单乐章钢琴协奏曲》（又名《音乐会曲》）、《降b小调葬礼进行曲》等等。

题为《告别钢琴》的作品，一度也是人们爱弹的，但决非他所作。

传为贝多芬所作的《耶拿交响曲》，不大可能是真的。

误认和伪作

通行的小提琴小品集中，可以见到一首《蜂》。过去好多人误以为是歌曲之王舒伯特的大作。这倒成全了真正的作者，让这位本来区区不足道的小音乐师的大名也上了音乐史。此人也叫弗朗兹·舒伯特，比“歌曲之王”小十来岁，是个小提琴手。

《未完成交响曲》之未完成，实在令人遗憾。于是有的人便徒然地去续貂。更可叹惜的是，另外还有一部《加士特恩交响曲》，索性全部迷失无存。到了舒伯特百年祭那年，歌林唱片公司曾悬赏征求遗稿而不得。也有人估计，钢琴曲《宏大的二重奏》，其实是这部交响曲的改编本。

被误认为舒伯特之作的还有一首叫《再见》的歌曲，一部有吉他加入的弦乐四重奏。

也被收进《钢琴名作选》之类曲集中的《韦伯绝笔》，这一首小曲是别人的作品。当初韦伯客死伦敦，从他的遗物中发现了此曲抄本，人们便当成他的了。后来有一个叫辟克昔士的人，据以铺衍为一首幻想曲，无巧不巧寄给了原作者雷昔格去请求指正，真相才暴露出来。

老一辈吹口琴的人，无不知有《双鹰进行曲》。这本来是一首流行的军乐曲，作者也姓瓦格纳，往往被误认为那位乐剧大师之作。此人全名是约瑟夫·弗朗兹·瓦格纳，是奥地利作曲家。（石人望改编的口琴曲集中，所注作者姓名是正确的。）

另有一首《尼伯龙根进行曲》。在许多音乐会节目单与唱片上，公然署上了理查德·瓦格纳的大名。实际上，其中只有一丁点儿瓦格纳，即《齐格弗里特》中两段不长的曲调而已。

外国电影《失去的地平线》（《桃源艳迹》）中，那个一离开了香格里拉（影射西藏），少女容颜立时成了鸡皮鹤发的女子，会弹一些肖邦的失传之作，都是外界人闻所未闻的。这当然是外国鸳鸯派的噱头，然而也确有伪托肖邦的作品。有一种版本的肖邦曲集中，收入了一首赋格曲。经过查证，谁知却是那位同拿破仑、柏辽兹都打过交道的凯鲁比尼的手笔。

还有一首名为《罗西尼主题变奏曲》的长笛曲，和一首《F大调玛祖卡》（不是作品25与68），都已经查明是伪作。

小提琴演奏大师克莱斯勒在作曲上也是能手。他曾经同世人开了一次愚人节式的玩笑。

他宣布自己“发掘”并编订了一批前代大师们的小提琴曲。这些闻所未闻的“佚作”有：塔尔蒂尼的《科雷利主题变奏曲》、维瓦尔第的《C大调小提琴协奏曲》、巴赫的《庄板》、博凯里尼的《小快板》、库普兰的《路易十三之歌》、迪特斯多夫的《谐谑曲》、马蒂尼的《小行板》等等。

包括行家在内的听众们，津津有味地欣赏和谈论着这些古意盎然的音乐珍品。克莱斯勒终于透露真情：这些不过是他的拟古之作！有一位受欺的资深乐评家一怒而同他断绝了往来。

标题使你误入歧途

所谓“标题音乐”的乐曲，自然各有作者自取的曲题。例如《幻想交响曲》，等等。“标题”原义并不仅是曲题。可是好多并非标题音乐的作品，也有个标题。有些标题还引起了索隐家们的浓厚兴趣。如果你把这后一类标题当起真来，看成欣赏中的向导，那就难免会使联想与想象误入歧途。

标题音乐并非近代才有。早在16世纪便有描写雷雨、鸟鸣、打仗等景象的声乐与器乐曲了。然而，巴赫这位“纯音乐”巨匠是不搞这个名堂的。他却没想到，自己的许多作品也被人加上了标题。连一些最“抽象”的赋格，也被赋予了标题！

在巴赫的管风琴曲中被加上标题的如：

《科雷利赋格曲》，因其主题取自那位小提琴家所作乐曲而得名。

《小提琴赋格曲》，这本是管风琴作品，但也曾改为小提琴曲，故名。

《巨人赋格曲》一名，来源于此曲用足键演奏的部分所唤起的联想。

令人不解的是，巴赫那首非常宏大也最为人所乐闻的管风琴曲，至今却只有一个干巴巴的曲名：《d小调托卡塔与赋格》！

在他写的羽管键琴曲方面，《法国组曲》《英国组曲》等，是钢琴家与爱好者都熟悉的。其实它们同法国、英国并无关系。前者多少因其比较轻快，接近法国音乐风格；后者更说不上有什么根据。有人考证，此集乃应一位英国显贵之请而作。

至于《德国组曲》之得名，有一种推测：既然已经有了英法组曲，那么再安上个德国的标题便是顺理成章之事了！

亨德尔有一首羽管键琴曲，相当流行。它的标题惹人喜爱：《快乐的铁匠》（直译是《和谐悦耳的铁匠》）。此曲原在《第五羽管键琴组曲》中，是一组有主题的变奏曲，根本没有什么标题。后来不但被加上这一标题，还传开一篇逸话。说什么，作者在伦敦附近听到一个打铁匠一边哼着这个主题，一边用锤击配合节奏。还说后来那铁匠的墓碑上也铭刻了这个主题的片断云云。

其实，标题是出版商擅加的。据说这样做的动机与他干过打铁的活儿有关。故事则由一个文人附会成文。这篇不失为有趣的谎言，直到《格罗夫音乐及音乐家词典》第一版出来才拆穿了。

洋洋大观的海顿作品标题

海顿写的交响曲不少于一百零六部。它们的标题也是洋洋大观！

《惊愕》《时钟》《玩具》《牛津》《告别》《军队》，这许多部作品是大家都耳熟的，除此以外还有的是。

例如，《玛丽亚·泰蕾莎》是为奥国皇后访匈牙利而作。《法国王后》（又名《莱茵》）曾受到那位死于断头机下的玛丽·安东妮^[1]的嘉许，故名。《母鸡》，其中有个像母鸡咯咯叫的主题。

还有《晨》《午》《暮》《哲人》……举不胜举。

前面提到的《牛津交响曲》，是1791年他在那古老的大学被授予音乐博士学位时演奏的，乐曲就算是论文。但另有记载说，当时呈交的学位论文却是一篇微型的三声部逆行卡农曲，全曲只有六小节。

（看上去虽然嫌短，但如按照规定的办法由三个声部轮唱起来，大概不短而且也是热闹有趣的。好奇的人可以在美国《国际音乐与音乐家百科全书》第五百四十二页找到这篇“论文”。）

海顿交响曲的这些“诨名”，哪些是别人代他取的，哪些是作者自己取的或批准的，已不可详考。据说，当时还出现过他的一整套附有标题的交响曲目。

“海顿爷爷”的室内乐作品，同样是卷帙浩繁而标题极多。有的颇为滑稽。

其中比较平常的题目有《狩猎》《鸟语》《梦》等。有《云雀》，是如今常可听到的。还有的曲子得名于首章的主题，但又有人据其末章的特点题之为《苏格兰风笛》。

有题得奇特的，如《蛙》。它又名《火灾》，又名《维也纳之乱》。

更滑稽的要算《剃刀》了。作者有次刮脸，也许是刀钝，面皮受不了，他嚷道：“我情愿拿我最好的四重奏换把好剃刀！”正好这时出版商登门索稿，乃取以为题。

许多名作的标题并非作者自取

莫扎特的作品，那许多标题也是别人给取的。如《朱庇特交响曲》，据考，首次出现在英国的音乐会节目单上，是在1819年的爱丁堡音乐节。题名的人，一般认为是钢琴家克拉莫。

《布拉格交响曲》其实是作于维也纳，但在布拉格演出受到热烈欢迎。

《林茨交响曲》是为该地的一位伯爵大人写的。为了伏案赶写，作者在家书中诉苦说自己的头颈都快断了。

《巴黎交响曲》则是作者在巴黎时的产品。

《小号奏鸣曲》，小号并不能奏，它是钢琴曲。开头那主题像小号声，故名。

莫扎特的钢琴协奏曲，傅聪说是竟可以当作歌剧来听。然而，如此生动，仿佛有情有景有人物、呼之欲出的杰作，大多数倒并未得到什么标题。有一首被加了《加冕》这题目。据说是因为庆贺一位大主教的加冕，他弹了此曲。其实早在三年前就写好了。

贝多芬并不反对给乐曲加上标题。他有一个打算，可惜未能实现：自己所作的钢琴奏鸣曲要出一套新版本。把每一部作品所据的诗意、设想都标出来，以便于听众理解。

《悲怆奏鸣曲》便是他自己定的标题。然而在三十二首奏鸣曲中，真正是作者自题的，也不过这一首和《告别奏鸣曲》而已。

有名的《热情》这个标题，是出版家的创作。对于无论是爱好者还是不爱好音乐者，最有吸引力的曲名，莫过于《月光曲》了。这标题，连同其有关的故事（有点像《长恨歌》后面附一篇《长恨歌

传》），全是假的。贝多芬原题只是《幻想曲风的奏鸣曲》而已。此曲另有个我们意想不到的标题：《凉亭》（茅亭）。据说这是根据作者作曲时待的那个地方取的名。

居然还有这样的标题：《因为丢了一文钱而光火》！这是作品第129号，原名只是《随想回旋曲》。贝多芬死后，又过了一年才发表，其实是青年时代未竟之作。曲中充满了一股动力，有不可遏止之势。一听便知是他的作品，假不了。滑稽的标题不知何人所加。当然不能作为欣赏的依据。

在九大交响曲中，四首是有别名的。其中，《英雄》《田园》，可以当作是作者自题的。另外两首，《命运》《合唱》，也还取得有道理。

钢琴协奏曲中的第五首是《皇帝》。谁给加上这曲题的，已无可考。有人说是钢琴家克拉莫干的。

小提琴奏鸣曲中，《克莱采》是因所题献之人（小提琴家）得名。《春天》则不知何人所加。他写的弦乐四重奏中有一曲是《竖琴四重奏》，这标题曾害得有的听众徒然地朝台上寻找竖琴，其实是因为曲中用了一些拨弦奏法而已。

自己并不喜为作品加标题的肖邦，偏偏有许多人给他的许多作品配上了诗意或画意的曲题。他的《夜曲》在英国出版时被乱加标题，例如什么“泪珠”“叹息”之类，他对此讨厌极了。后来有些已为人们熟知，也便约定俗成了。

《雨点前奏曲》，其中确实有一种秋雨潇潇的意境。连那由疏而密滴个不停的雨点声，也非常真而不俗。然而肖邦自己并不承认他是

在西班牙之游中受雨景感染而作，尽管同游的乔治·桑如是说。

《革命练习曲》《冬风练习曲》《牧童练习曲》《蝴蝶练习曲》，统统不是作者自己所题。

有的曲名还有打不清的官司。如《小犬》，是指作品64第1号那首圆舞曲。据说是因乔治·桑的小犬追着自己尾巴打转而作。它又名《一分钟》，因为它短小，一分多钟即可奏完。但是有个自称知情的钢琴家声言，人们搞错了，《小犬》是F大调的另一首圆舞曲。

不但小犬成了曲名，还有《猫》，即作品34第3号那首圆舞曲。自然也有段小故事：肖邦见小猫在钢琴键盘上嬉戏，很有趣，激发了乐想云云。（早在18世纪，斯卡拉蒂有一首赋格曲也是以猫为题。那是小猫在琴键上踩响了几个音，作者便用这几个音为主题，成赋格一首。）

无词歌这一体裁的发明权是属于门德尔松的。似乎他是意在忘言了。可是翻看那厚厚的一本《无词歌集》，却都有个标题。其中，《春之歌》《纺歌》，已经是爱乐者家喻户晓的了。其实，真正是作者自题的，只有五首：三首《威尼斯船歌》《二重唱》与《民谣》。

正因其是别人拟的，有的便不止一种。就如《春之歌》，又叫《康伯维尔草坪》，原因是此曲作于该地。其实《春之歌》这标题非常合适，听众已经批准了。

《纺织歌》也另有一名：《蜜蜂的婚礼》。如果不存成见，听起来似乎倒更贴切些。

《芬格尔山洞》这首以实景为依据的山水画，就连对作者有成见的瓦格纳也表示过称赏。它另有一题是《赫布里底群岛》，其实他自己原想题为《孤独之岛》。

先有曲后有题的乐曲

大家听熟了的《梦幻》，是曲集《童年情景》中的一首。其他几首也各有标题。这都是作者定的。但据舒曼自己透露，那些题目，都是曲已谱成之后才想出来加上去的。用意无非是为了演奏与欣赏的方便。

勃拉姆斯竟然因为已谱之曲还缺个题目而求助于他的乐谱商。由于时间迫切，信中“能帮忙给想个曲题吗？”这句话的后面加上了七个问号三个惊叹号。后来一改再改，定为《随想曲——为钢琴而作》（作品76）。

德彪西的作品，绝大部分有他自题的曲名。他的曲中有画，那些曲题也如同画题，如《云》《雨中花园》《水中倒影》等。有的又像诗题，如《飘荡在晚风中的声音与香味》。

然而他也有先成曲而后加题的。如《月落荒寺》便是听了别人的建议添上去的。建议者即此作所题献之人。《前奏曲集》的二十四首作品，曲题都安在每一曲后面，以示并不强加于人。

有的名作有曲体和调性相合的两首，如巴赫的《c小调赋格曲》（大）和《c小调赋格曲》（小）。那大和小是为了区别才由后人加上去的。然而舒伯特的两首《C大调交响曲》，最著名的那首，却被附加

了一个“伟大”的词儿，有人猜想，也许只是因为它比另一首长而已。（英文的这个“大”和“伟大”都是同一个词：great。）

注解：

[\[1\]](#) Marie Antoinette，现在通常译为玛丽·安托瓦内特。

音乐『文字』及其复制 ——闲话乐谱

古谱难通

正像我们要看懂敦煌琵琶谱、隋唐七弦琴谱，就必须下一番“破译”的功夫那样，欧洲音乐学者要释读他们的中世纪古谱，也相当困难。古谱使用的符号，同近代的不一樣，而且经常变迁，各地区又有自己的一套，因而含义难明。

即使是去今较近的巴洛克音乐，要按谱准确演奏，麻烦也不少。那些装饰音、宣叙调、数字低音，到底怎么奏法才切合原作的风格，绝非一个素养不够的演奏者容易解决的。某些疑难问题，连专门家也各持一说。

一首乐曲，分成若干小节，用纵线来划分。这似乎是不值得一提的音乐常识，也似乎是天经地义。谁知古谱上并没纵线，也不分小节。例如16世纪复调大师帕莱斯特里那的作品便是如此。我们面对这种乐谱，就像读一本中国古版书籍，没有标点，叫人不知如何断句。

我们常用“五线谱”与“简谱”对称。其实在18世纪以前的欧洲，谱上并不都是五线一组。如管风琴家弗雷斯科巴尔迪（1583—1643）的一首管风琴曲，右手部分是六线，左手八线。

如今的音符，符头像个豆芽菜。古谱上却是方形、菱形。最早印制乐谱的人，利用铅活字的屁股印音符，就因为那是方的。

麻烦的附点

一个小小的附点，如何演奏，总不会有什么问题了把？可是古时（直到巴赫时代）的附点用法，与今日不尽相同。如果在巴赫、亨德尔的作品里遇到附点，有时就不能按后来的规则去处理。它那时值只能延长三分之一。有时又相反，附点后面的音符应该奏得比现在更短些。如果是在一段很慢的音乐中，那个单附点又可能要奏得像一个双附点那样。在《弥赛亚》序曲开始处，便会碰到这个疑难问题。普劳特编订本就是照双附点那样处理的。然而很少有什么指挥家按此演奏。他们认为，这与亨德尔的风格是不协调的。（据考，首创双附点符号的，是老莫扎特。而在大师中最先使用它的则是他儿子。）

演奏舒伯特的作品，其中有些二音对三音，附点节拍对三连音的地方，如何处理，往往有疑问。在德彪西作品中也有此类麻烦事。

乐谱还不完善

记谱法还没影子的时代，音乐早已存在了。民歌这宝藏，便储存在人民口耳相传之中。由于没有谱，或虽有而不完善，古乐因此湮没失传。《广陵散》需要“打谱”。敦煌古谱得“破译”。

音乐从单声发展到有复调、和声，越来越复杂。没有谱，就无法做到准确演奏。

现在的乐谱可以把交响音乐这样复杂无比的音乐记录下来。据谱演奏，基本上可以实现作者的意图。

然而，现在通用的乐谱并不完善。

许多东西在谱上是记不下来的。例如某些音调上的微妙变化。但在实际演奏中，如果缺少了此种变化，音乐便僵死了。又如“自由节奏”，在谱上也无法显示。于是肖邦作品中这一重要因素，就只好一任演奏者自己负责去解决。

无怪早在巴洛克时代，库普兰就慨叹：我写的是一回事，人们奏的是另一回事。

五线谱不完善（也就是不大科学），根源在于，它并非一开始就经过周密考虑设计出来，而是按着传统习惯，将就着逐步改良而成的。

比起后来出现的简谱，五线谱的一大优点在于，从谱上可以直接显示音的高低。高低音不同的音符，在谱上曲折地进行，当图案来观赏也颇有趣。然而，一碰到有升降半音，它又背离了此一原则，不是直接显示而是依靠升降符号了（在谱上，原位与升降音都在同一高度上）。

现代派作品，谱中的临时音记号多得要命。如勋伯格的《月光下的彼埃罗》，有若干页中，竟有98%的音符是加了升降记号的。读起来多不方便！而且，临时音记号原来往往是“离调”（即暂离基本调性，而非转调）的“信号”，在这种“无调性音乐”中，似乎也失去了意义。

在时值的显示上，记谱法也相当乱。往往看上去是不同的符号，所代表的却是同一种时值（例如慢速度的十六分音符与快速的四分音符，等等）。害得学音乐的人在读贝多芬奏鸣曲某些慢乐章时大伤脑筋。其实如果改换记法，本来并不麻烦。

在调性的显示上，记谱法也是含糊不清的。因而造成了记谱、识谱与读谱上的不必要麻烦。就是大音乐家，也不免在写谱时搞错。贝多芬便是一个。例如他的作品26号那首奏鸣曲中，有一处便把临时音记号搞乱了。

改革乐谱方案多

改良钢琴键盘的方案很多，有志于改良记谱法的人还要多。卢梭是其中之一。他曾将自己的发明呈交法国学士院，被退了回来，批示云：既不新颖，又无用处。他求助于拉莫，后者指出了其中存在的问题。这便是那后来经过别人改进后被大家采用的简谱。它通过日本人传到中国，对于普及音乐教育，应该说是厥功甚伟。老托尔斯泰在他自办乡村教育时也看中了这个工具。

乐谱的改良方案是各式各样的。有的要简化谱号，只用一个高音谱号。超出其范围的音，加用一种符号表示。初看非常方便，其实并不理想。

有人设计的新谱表，变横向为纵向进行，从上往下读。十二音各占一个位置。如此便将升、降、还原记号都甩掉了。时值以音符所占空间的大小来直观地表示。此人显然广有资财。1951年，他用这种新式谱表印行了一万种乐曲。其中包括大量经典作品。

有一种方案简便易行。它并不去过多触动传统的记谱法，几乎一切照旧，只是改用形状不同的符头来表示升降音。一个会弹钢琴的人，只消用几个小时，便可学会这种新式乐谱。读谱也变得更加容易了。

无调性音乐大师勋伯格，也提出了一种改良方案。其特点也是给十二个音以平等权。可以想见，用老办法记谱，写下他那十二音体系的乐曲，那些数不清的临时记号也真够他烦的了！

可惜的是，正如键盘改革家虽然煞费苦心，至今人们弹的仍是中世纪就有的老式键盘（如今倒又得了个“标准键盘”的称号！）谱表的改革遭到了同样的命运。

这里面的障碍有二。首先，有数以吨计的乐谱与版子堆积在出版商的仓库里，如要再版，极其方便，谁愿意让它们报废呢？再就是旧的记谱与读谱习惯，已经根深蒂固。从事音乐的人们，也没有那个兴趣从头学起，另搞一套。

蔡元培这位提倡“美育”重视音乐的教育家，早在辛亥革命初便在全国教育会议上主张“十二音符之新乐谱在欧美为习惯所限，明知其善而尚未施行，我国亦不妨先取而行之”。

很有意思！赵元任也热心于五线谱的革新，在《写给朋友的绿皮信》的第二封里，他推荐一位外国有心人设计的改良谱，它仍用五线，不用谱号、升降号，不用移调，C音永远在下加一线上。他自己练习了不过三小时，便掌握了它。（见《赵元任音乐论文集》，第七十三页。）

据估计，假如实行改良，采用新法，可使学音乐者至少节约一年的学习时间。但出版家的利益，音乐工作者的因循守旧，使人们仍然将就着用那不科学的记谱法。

不过，个别的新式记谱还是出现了。试观现代派的斯托克豪森等人所作的那种离奇的音乐，不是已经采用了古怪的记谱吗？未闻其乐，先观其谱，就可以猜想其“不同凡响”了！

卢梭与抄谱

乐谱早期的流传，是靠人手抄的。于是抄谱成了一种营生。《忏悔录》的作者卢梭，就曾经干过这活。卢梭不但是大哲学家，同时还是一个不算无名之辈的作曲家，他教授过音乐，那部著名的百科全书中的音乐条目，就是归他编纂的（音乐家拉莫曾著文指摘其中的错误）。像他这样一位学者，并不把帮人家抄谱挣钱看成不体面的事。干这种活的收入，在其生活来源中还占了不小的一部分。

在他于1767年编写的那部《音乐词典》中，“抄谱”这一条目写得特别长。作者自己也承认有乖体例。由此也可见他对这个问题多么感兴趣了。

在他写的那一条目中，他认为“抄”比“印”更可取。他指出，有些作品是无需大量复制的，抄谱最为相宜。只有那些已经广泛流传的作品，才值得一印。

他还大谈其怎样才能算个好的抄谱手。不仅要抄得对，且要抄得更便于演奏。使演奏者感到极其舒服，而又不知其所以然。

可能因为他自己是个小小的作曲家（所作歌剧《乡村占卜师》曾上演多次）吧，他特意提到，即使抄手比所抄乐曲的作者更为高明的话，也不该随便去改动人家的创作。

有意思的是，卢梭从一开始便打招呼：如果有谁拿我抄的乐谱来同这些规范对照的话，我就倒霉了！

1770年，莫扎特父子俩在米兰，小莫扎特的歌剧正在那地方演出。老莫扎特在寄回去的家信中提到：当地抄谱手也对作品感到满意。因为上演成功之后，他们便可以复制剧中咏叹调等曲而从中捞一笔。那收入，要比歌剧作者所得酬劳还多。

英国大诗人弥尔顿，游意大利时寄回国好多音乐资料，都是抄谱手的产品。

在印制乐谱已实行近三个世纪之后，印本与抄本依然并行。抄本的供应，一度还兴旺了一阵。1755年，莱比锡著名乐谱行，勃来特可普夫家的出版目录上，所列的抄本竟比印本还多。该行雇了一批抄手，专为客户抄写那些尚无印本供应的当代作品。

更晚到1836年，又一家著名谱店诺维洛家的广告上告白道：……除上列印刷本之外，本店尚有大批乐谱藏本，以手抄本供应。

贝多芬晚年的得意之作《庄严弥撒》，采取了预约手抄本的发行办法。他有个主要的抄谱手，为他承办抄谱一事凡二十五年。此人一死，贝多芬需要抄谱时便感到不那么顺手了。

印刷术为音乐效劳

中国发明的印刷术传到泰西之后，不久也被用于乐谱的复制。时在15世纪末叶，正当欧洲的复调音乐大盛之时。印刷术正好促成了它的交流、普及。如果没有印刷术，那时的很多作品一定会失传的。

早期的谱线用红色、音符用黑色，印刷时先分后合，分两步进行。这种套印法，不大容易套准。也有的谱，谱线用印刷，再手写上音符，或反过来。

此后便有“活字”式排印法。但上面说的套印法也沿用了三个世纪之久。

到了18世纪初，“活字”排印法几乎绝迹了，又兴起一种冲制的金属版印刷法。值得为之书一笔的是，老巴赫曾亲自动手，把一部分自己的作品制成此种版子。他的同代人泰勒曼也曾这样干过。这种版是用钢制的冲子在金属板上冲打而成。“活字”法何以被淘汰？一个重要的原因是，音乐作品日趋复杂，用此法拼凑成版，已经不好办了。其实我们如果把15世纪同巴洛克时期的谱例作一对照，这是很好理解的。

1796年出世的石印法，实际上首先应用于乐谱印制。

当韦伯还是个孩子的时候，便曾当过塞纳非德尔的助手。此人就是石印法的发明者。有一次还出了事故，韦伯误饮制版用的酸液，受了伤害。

瓦格纳的《汤豪塞》，总谱1845年版，是由作者自己动手，抄在石印专用的“复写纸”上，然后上石制版的。同年，他的另外两部歌剧总谱也用石印出版。作曲家拿到了二十五套石印本。不过这次抄写上石是由抄手代劳了。

自从19世纪后期有了照相石印与照相锌版之后，印制乐谱就更方便了。1820年，一部《弥赛亚》的抄本要卖两个几尼（约合十美元）。1830年只需一个几尼。到了1846年，英国的诺维洛谱店分期在十二个月中出版此谱，每期只售六便士。

乐谱印刷术不断改进，然而终究是件麻烦事，也极易出错。

贝多芬是亲自看校样的。可是连《命运交响曲》这样重要的代表作，总谱中也发生了并非无关紧要的差错，始终无人发觉。直至20世纪70年代，我们才知道，“谐谑”乐章中漏掉一个反复记号。这一记号被遗忘了一个世纪，使乐曲被缩短了好几分钟。

某些作品，印本中出现差异，聚讼纷纭，必须仔细查对原稿手迹，对勘各种权威版本，才能弄清楚。

人们自然希望能找到更方便快捷的办法。18世纪便有人设想，模仿钢琴的机制以打印乐谱。但直至1833年，才有位马赛人提出一项乐谱打字机的专利申请。从此有多种类型研制出来，不过都只适用于音乐家个别使用或小批量印制。

现代最新式的乐谱打字机已安上了电脑。有的还可以刻制蜡纸。

乐中之舞与舞中之乐 ——闲话乐舞姻缘

乐舞结合，自古已然

西方古典音乐同舞蹈的关系，简直可以说是一种分拆不开的血缘关系。

远的不谈，试想巴赫以来的音乐，其中本身就是舞曲的就已不可胜计。虽然并非舞曲而以舞曲为结构形式的也极多。小孩子初学弹钢琴，就接触到巴赫的那些小步舞曲、嘉沃特舞曲等等。在海顿、莫扎特的奏鸣曲、交响曲中，小步舞曲是少不了的一个乐章。贝多芬的第一部交响曲和《月光奏鸣曲》等早期作品中也有它，后来他才用谐谑曲形式代替。

到了柏辽兹、柴科夫斯基手里，圆舞曲形式也进了交响曲。门德尔松在交响曲中引进了意大利舞曲。德沃夏克等在交响曲中采用本国的民间舞曲。

即使那些外表上不用舞曲形式的乐章，往往也有一个舞蹈的灵魂隐然可见。整部贝多芬的《第七交响曲》，就可以当一组无形的舞蹈来想象。

19世纪以来，许许多多名作，包括大部头的交响音乐，被编成了舞蹈或舞剧。那原故，恐怕不仅是因为音乐的形象性，而且是因为那形象的舞蹈性，在于舞与乐是难舍难分的一体。

然而，将舞与乐更其形象昭然地合而为一，则有17世纪开始发展起来的芭蕾，19—20世纪的现代舞蹈。

第一部重要的舞剧，上演于1581年的巴黎。当时法王宫廷中有两位艺术家：吕利与波夏姆。前者是我们知道的大音乐家，也就是被自己手中的指挥棍击伤送了命的那一位。后者是舞蹈专家。法王嗜好舞蹈艺术，于是宫中盛行。正如音乐术语多用意大利文一样，舞蹈术语多用法文，源出于此。

1661年，法王设立了舞蹈学院。路易自己也常常登场表演，有时吕利还陪舞。吕利写的舞剧中，用了嘉沃特、小步舞、恰空等舞蹈。

直至1681年，舞剧中才有女角。当时舞者都有一大套行头，戴假发与头饰，脚蹬高跟鞋。

1734年，沙勒大胆地穿了纱衣出场，一时为之哗然。1726年起，大出风头的舞蹈家卡门哥开始穿短裙跳舞，但裙仍过膝。

18世纪时，诺维拉倡议革新，主张摒弃老一套的行头与程式，发展了哑剧成分，建立了“戏剧性芭蕾”。此人曾和莫扎特合作。莫扎特为他写过芭蕾音乐。但当时许多舞剧的音乐多借用现成作品。

18世纪末，舞剧已大破成规，1820年又兴起了足尖舞。浪漫主义之风也吹进了舞蹈艺术。对女性的理想化，也许是舞剧中男角退居次位的原因之一。服装愈来愈短，紧身舞服也出现了。

19世纪中叶，许多舞剧的音乐多为法国音乐家所作。例如《吉赛尔》，台本作者是有名的诗人戈蒂埃，而作曲者是亚当。

以音乐而论，还是德利布高明。他那两部舞剧，《西尔维亚》与《葛珮莉亚》[\[1\]](#)，剧中音乐弥散着一种非常优雅令人心醉的香味。柴科夫斯基并非妄自菲薄，可是自认为要跟德利布的《西尔维亚》相比，自己写的《天鹅湖》简直算不了什么！

歌剧中的舞蹈

18世纪以后，歌剧又同舞蹈结下不解之缘。卢梭在他编著的音乐词典中，对于不管剧情需要与否都塞进舞蹈场景的做法大不以为然。但当时巴黎的歌剧观众，执意要看到舞蹈，连格鲁克这样不随和的大师也只得妥协，在自己那些严肃的作品中安排下舞蹈，不过，尽量使之成为剧中的有机组成部分。

莫扎特的歌剧也有舞蹈场面，但安排得合乎情理。《费加罗的婚礼》中，婚礼宴那一场舞蹈根据剧情发生在西班牙这一点，特为用了一段西班牙的凡当哥舞[\[2\]](#)。为了显示地方色彩，他还特为挑选了一支本色的西班牙民间曲调。可巧，早先格鲁克在舞剧《唐璜》里也把它用上了。

莫扎特的歌剧《唐璜》中也有一个舞蹈场面，那真是妙不可言令人叫绝！台上的角色，各按其不同身份同时跳着三种舞蹈，即小步舞、圆舞与乡村舞。除了乐池中的大乐队，舞台上还按剧情规定摆了两个小乐队。三个乐队，三种舞曲，三种节奏，而又巧妙地合而为一。

直到1841年时，旧的风习依然如故。柏辽兹这年上演韦伯的《自由射手》这部经典著作，又被迫硬塞进舞蹈场面。他想了个点子，借用也是韦伯写的钢琴曲《邀舞》，改为管弦乐曲，以配舞蹈。今天我们听到的管弦乐演奏的这一作品，便是由此产生的。

19世纪，许多最卖座的歌剧，尤其如迈耶贝尔所作，无不穿插舞蹈。如《恶魔罗勃》中女尼们的阴魂从坟墓里翩翩起舞。《非洲女郎》中则是一场东方色彩的加冕行列之舞。

前文谈到瓦格纳在巴黎演《汤豪塞》时因剧中舞蹈的问题被嘘。他正是这种风气的受害者。既然别人吃了苦头，古诺、托玛等作曲家便接受教训，写起歌剧来都少不了舞蹈。一直非常流行的《浮士德圆舞曲》，便是该剧第二幕中一段。但在歌剧演出时还有合唱同时进行。托玛则安排了《迷娘》女主角跳一场嘉沃特舞。

威尔第不是一个迁就无聊时尚的人。在《麦克白》中有《女巫之舞》。而在《弄臣》这部戏剧性很强的歌剧中，他就不去硬加什么舞蹈了。

理查德·施特劳斯所作歌剧《莎乐美》中，那场《七层面纱舞》显然是剧情展开所不可少的。此曲有个不登大雅之堂的别名——“肚皮舞”。比亚兹莱为王尔德原著作的插图，可为此名作脚注，盖指其纱衣既解，肚腹毕露。那么有人直称之为脱衣舞也便不足怪了。此曲音乐质量颇高，不止是赏心悦耳而已。对《伊戈尔王子》中的《波洛维支人之舞》^[3]也可以这么看。而像蓬基耶利的《乔康达》中《时辰之舞》一类作品，就不免流于媚俗而不耐多听了。

从名曲中发掘舞蹈

以《吉赛尔》《葛珮莉亚》《天鹅湖》《睡美人》等为代表，19世纪的舞剧在乐与舞的综合表现上不能说没有成就。许多舞剧的音乐，成了可以独立演奏供人听赏的名曲。然而即使是其中最优秀之作，也谈不上有什么深刻的表现力。

为了突破旧程式，一方面也为了向音乐中汲取新灵感，于是一些舞蹈家与编导兴起一股新潮，将那些原先并非为舞而作的音乐拿了来“舞”。邓肯、福金、蒂亚格莱夫等属于这一潮流中的代表人物。

不仅是一些小品如肖邦等人的作品，被“舞”了起来，连整部的交响音乐也成了舞蹈背景。

邓肯跳过贝多芬的《第七交响曲》《悲怆奏鸣曲》中的《柔板》，舒伯特的《音乐瞬间》与交响曲，肖邦的《葬礼进行曲》，施特劳斯的《蓝色的多瑙河》，柴科夫斯基的《斯拉夫进行曲》，柏辽兹的《拉可齐进行曲》[\[4\]](#)，等等。《马赛曲》是她跳过多次的一个节目。

她还憧憬过用舞蹈来表现贝多芬的《第九》。

里姆斯基-科萨科夫写歌剧和标题音乐，喜欢将音乐形象化、视觉化，奇怪的是他讨厌邓肯的做法，反对化乐为舞。

瞿秋白在《赤都心史》中用了整整一章来介绍邓肯（题为《美人之声》）。

有些舞蹈编导家，对名曲作了新的诠释。例如《天方夜谈组曲》改成舞剧以后，设计的有些形象同一般人听原曲的联想是对不上号的。

《牧神午后前奏曲》这首印象派名曲，也被编成了舞蹈。红极一时的舞蹈家尼任斯基主演过此中的牧神。根据文字介绍和从剧照来看，舞蹈家的表面化的解释，对于空灵的原作恐怕是点金成铁！联想到另一首名作，圣-桑的《天鹅》，有人将其处理成《天鹅之死》，这同我们听赏原曲时的感受也是颇不一致的。

柏辽兹的《幻想交响曲》被改为舞剧，当然不奇怪，情节、意象是现成的。并不写标题乐的勃拉姆斯的交响曲是比较晦涩的纯音乐，但他那部《第四交响曲》竟也有人拿来舞蹈化了（1933年）。这件事曾引起人们好一阵议论。

更令人难以想象的，巴赫的杰作《帕萨卡里亚舞曲》，1946年也出现了它的“舞蹈版”，被编成了带情节的舞蹈。这也受到了人们的非难。

注解：

[1] *Coppelia*，现在通常译为《葛蓓莉亚》。

[2] *Fandango*，现在通常译为凡丹戈舞。

[3] *Polovtsian Dances*，现在通常译为《波罗维茨舞曲》。

[4] *Rakoczy March*，现在通常译为《拉科齐进行曲》，又名《匈牙利进行曲》。

听音乐的文明 ——闲话音乐会及其他

音乐会小史

像今天这种可以买票入场的音乐会，在18世纪之前并不存在。那时，教堂里唱、奏宗教音乐。宫廷或贵族之家有世俗音乐演奏活动，但那与平民无缘。

欧洲最早举办凭票入场的音乐会的，据考是英国的约翰·班纳斯特。时为1672年。此人是个小提琴手。音乐会的场子只不过是一个大房间，里面摆上一圈椅子和小桌子，倒像家啤酒酒店。票价是一先令。他去物色来的一伙乐师便在隆起的小台上演奏。每晚六时开始。一连搞了六年之久。

到了1678年，又出现了一种私家主办的定期音乐会。每周一次，延续了三十六年。主办人是汤姆斯·布列顿。这是个自学成材的音乐家。当时伦敦城里一些饱学之士都愿同他交游。但他的本业，却是天天扛着一袋木炭沿街叫卖。所谓音乐会，场子就在他那家炭行楼上，其中安着一架只有五个音栓的小型管风琴。亨德尔曾去弹奏过。还备有一架羽管键琴，也不大，却有人评价是当时最好的一架。

这种音乐会，一开头是免费入场的。后来发售年票，价十先令。场内还有咖啡供应，一便士一杯。因其场地狭小，有人幽默地说是：谁要是拼得流一身大汗，就可以在那儿欣赏到好音乐。

18世纪是音乐会事业开始兴旺的世纪。凡是没资格进入宫廷与贵人家庭音乐会的有产者市民，从此也不难找到可以满足音乐爱好的地方了。

1710年，英国有所谓“古乐会”。在这个社团所举办的音乐会中，是坚决不演奏“现代音乐”的。什么是“现代音乐”呢？主要是指亨德尔之作！

到1776年，又出现一个“古乐音乐会”。虽然其宗旨是“凡未超过二十年的音乐作品概不演奏”，但他们的音乐会是亨德尔崇拜者过瘾的好机会，这班亨德尔迷中，为首的是英皇乔治三世与五世。这一组织每年开音乐会十二次，外加一次《弥赛亚》的演唱。挫败过拿破仑的惠灵顿，也曾参与过选定节目之事。这不奇怪，他年轻时是个业余的小提琴爱好者。

此后，英国“爱乐社”出现于1813年，由职业音乐家组成，所组织的音乐会，特别重视器乐演奏。那节目，今天看来未免“重”了些。每次都少不了两部交响曲、一部协奏曲，外加其他。贝多芬的《合唱交响曲》，就是应该社之请而作。后来听到大师病倒，该社还决定致送赠款百镑，以济困窘。

有件事颇足以说明音乐会这种活动的发展，而其特点是从宫廷贵族家转向市民社会。

海顿本是奥匈贵族艾斯特哈兹亲王家一名乐师。每逢开饭，他只能“坐在盐瓶以下”即仆役位置上。有时则是主、宾在吃喝，而他却必须领着王府乐队演奏助兴。此种清客、帮闲的身份，正是莫扎特所不乐为的。到了18世纪末，海顿却应音乐会经理人沙罗门之请，赴英演出了自己写的神剧《创世纪》与交响曲（因而那几部作品被呼为《沙罗门交响曲》）。1782年，莫扎特也曾同马丁其人在维也纳主办音乐会。场子利用园林与广场，乐队则是职业管乐手加上客串的弦乐师。

从贝多芬传记中可以看到，当他从波恩来维也纳定居之时，在按季举行公开的音乐会这方面，音乐之都却落后于英、法。只不过一年一度为慈善事业筹款开次把音乐会。偶尔才有预订门票的音乐会。我们的乐圣，便是在以上两种场合同贵族以外的广大听众见面的。

在1795年3月的慈善音乐会上，他以作曲兼演奏家身份登台，弹了自己的一部钢琴协奏曲。两天之后又有一场音乐会，举办人是莫扎特的未亡人康斯坦莎。贝多芬这次弹了莫扎特的一部协奏曲。

除了为慈善性质的音乐会效劳，和参与贵族们私邸的音乐活动以外，贝多芬要想自己开场音乐会弄点钱，就不那么容易了。他曾申请皇家剧院准许他每年利用剧院搞一次义演，然而颇费周折。他甚至暗示过，不能如愿的话，将离此他往。1808年11月，终于获准在剧院开了一次义演音乐会。其节目安排分量之重，今天的听众恐怕会吃不消。除了《命运》和《田园》两部交响曲、《第四钢琴协奏曲》《C大调弥撒曲》（部分）《音乐会独唱曲与咏叹调》，外加他本人出场，即兴演奏钢琴。饶这样他还怕听众不满足。又决定：得加个“终曲”。为此便突击写成了那首《合唱幻想曲》。

这次义演，虽然声势不凡，但因安排不当，反而事倍功半。有的作品未及充分排练，奏到半中腰突然断了气，只好重新来过。时间过长而剧场奇冷，演出乱糟糟地收了场。

19世纪之前，独奏、独唱音乐会既不行时也无人敢冒此风险。据考，“独奏音乐会”（Recital）一词，首先用起来的是李斯特。那是1840年，出现于他在伦敦演出的海报上。这是别人给他出的点子。从此，独奏会便盛行于世了。

1848年7月，肖邦在伦敦开独奏会。实际上仍有维阿多夫人的独唱节目穿插其间。至于1832年他在巴黎首次露面的那场音乐会，却是个大杂烩。肖邦所担任的，只是最后一个独奏节目。此外则是他和门德尔松等五位名家的“六音联弹”，此事已见前文。

方便听众，辅导欣赏

为音乐会节目写说明，或附以歌词等资料，从1768年起便有这种做法了。

1801年，英国科文特剧院演奏莫扎特的《安魂曲》，为此编印了歌词一册，附以作曲者传略等文字资料。这大概就像慕尼黑剧院来华演出《费加罗的婚礼》时编印的那种说明书。

一个绝妙的历史细节！从一些已成古董的歌剧台本上可以看到点点烛泪。不难想见，往昔的观众带着它边看戏边对着台本的情景吧！为此还有人在剧院门口供应这种蜡烛。到了19世纪，歌剧台本成了观剧仕女必备之物。台本除了原文还有多种译文的，据说《罗恩格林》

至少有二十二种，《弄臣》至少有二十一种。（现在的唱片中所附台词，似乎只有两三种译文吧？）

1813年，韦伯在布拉格担任指挥时，写了不少乐曲介绍，刊于当地报端。

从19世纪40年代起，英国经理音乐会的机构，很注意提供这类资料，其中以高质量为人称道的乐曲解说，出自格罗夫手笔。他就是权威的《格罗夫音乐与音乐家词典》的主编。从1856年开始，他不停地撰写这种解说文字，凡四十年之久。这是为“水晶宫”（音乐厅）著名的星期六管弦乐作品音乐会写的。其中阐释贝多芬九大交响曲的那几篇，后来扩充为一部专著出版，至今为人所重。

已有中文译本的《交响作品分析》，著者是有名的英国音乐家托维，也是旨在为一系列音乐会作辅导而作。

巴黎从1911年起出了一种《音乐会指南》周刊。专为下一周的各项音乐会节目提供解说，并附有谱例。

有一种在美国曾实行过的办法就更有实效了。主办者将音乐会节目介绍提前免费邮赠已订购门票的听众。信封上特别注明：“邮递员请注意，此中系预告节目，其效果取决于是否迅即投递。”这显然比等到入场时才拿到手更加方便听众了。

波士顿乐团提供的节目介绍，内容更为完备。它的重点放在作者传记与参考文献索引上，而并不作过多的乐曲分析。

在乐评集《克罗士先生》中，德彪西提出以打幻灯片的办法配合演出。

“安可尔”的灾难

“再来一遍”是对“Encore”一词的意译。直译其音，便是“安可尔”。原文是法语。英国人用这词，首见于艾迪生《旁观报》1711年的2月号。但法国人自己用的，倒是另一个词（bis）。而美国人在这种场合喊的却是“Bravo！”

海顿、莫扎特他们并不反对把自己作品中某个乐章“再来一遍”。

即便艰深之作如贝多芬晚期写的作品130号弦乐四重奏，初演时也曾被“安可尔”了两个乐章。

说它是灾难，凡领教过某些流行歌曲演出场面的人，已无需再多解释了。

在西方，反对“安可尔”的，有一部分人是为独唱或独奏者叫屈（他们或她们已精疲力尽正想喘息一下，却还得返场应命），但更多的非难是由于它把音乐的完整性给破坏无遗了。

1875年，《罗恩格林》在英伦首演。演到高潮部分，天鹅舟从天而降。这时观众却执意要求合唱曲再来一遍。瓦格纳苦心设计的戏剧与音乐效果都被糟蹋了。

同样，曾一度大为流行的吉尔伯特与萨利文歌剧，就因为在演出中深受“安可尔”之害，弄得演出不能一气呵成，降低了它的艺术品格。

海顿在自己的杂记本子上记下一件趣事。这是1792年访英时他亲眼目睹的。在科文特园的演出中，为了一段二重唱的“安可尔”，包厢与后座观众同不愿迁就的主持者，相持不下达一刻钟之久。终于还是再来一遍。其间，两位演员一会儿冲出台去要唱，一下子又被挡了回去，惶然不知所措。

在法、意诸国，“安可尔”的滥用更是不成话。原义“再来一遍”变成了随便加演。有的歌剧明星，竟加唱一些同剧情风马牛不相及的流行歌曲。有的演员预先就在幕侧放好一架钢琴，掌声一起，便冲出台去，加唱小曲。

1844年，在英国的一场音乐会中，亨德尔作的一首歌遭到没完没了的“安可尔”，弄得其他节目接不上去，只得宣布散场了事。

于是有一种禁止“安可尔”的措施。

1799年，海顿的《创世纪》在英演出。海报上印出了作者的告白：对于作品的“安可尔”，是作者的无上荣幸。但为了作品的连贯，敬请诸公还是免予“安可尔”为好。

瓦格纳要搞歌剧革命，对于破坏艺术完整的传统习惯他是不能容忍的。他并不反对观众鼓掌，只要求大家理解：别指望作者、演者出来谢幕。在拜罗伊特节日演出中，他站起来声明了这一点，并带头鼓了掌。从此，拜罗伊特便有了规矩：第一幕后，肃静无哗；二、三幕终，可以鼓掌，此时，大幕拉开，展示舞台面。

捧场和喝倒彩

1868年都柏林上演韦伯的歌剧《奥伯龙》。女歌手唱罢一曲，观众大鼓掌，十五分钟不停，直到她答应加唱一首《夏日的最后玫瑰》，才安静下来。但乐队没有准备这份谱子，仓卒之间只好再去搬一架钢琴来伴奏。“奥伯龙”与下一场才该出场的四个“恶魔”也参加了搬运。唱完这首民歌，才继续演下去。

1831年，帕格尼尼同一个叫勃拉安的歌手合开一场音乐会。狂热的听众不但大来其“安可尔”，还硬要他们站到钢琴上去唱奏，好让大家都看个清楚。

18、19世纪时，演出歌剧，不光有为某个歌手叫好的，还有专对乐队中某些演奏手叫好。例如：“真棒，中提琴！”之类。柏辽兹年轻时还见过有人为某个低音声部乃至双簧管乐句中一个吹得漂亮的音符叫好。（此种人肯定是位行家了。）

那种经久不息的鼓掌，19世纪时有人称之为“无终鼓掌”。据说，《邀舞》一曲演奏时，很少会不出现“无终鼓掌”的，不论是钢琴曲还是改编的乐队曲。（滑稽的是，常有人在曲终之前错鼓了掌。）

听赏大型乐曲，在乐章之间鼓掌，如今已不时兴。但在演奏协奏曲时，仍有这样做的，尤其是弦乐器的协奏曲。借此机会，独奏者正好调调弦。因为经过一段时间的拉奏，特别是有那些强奏的和弦与拨奏，难免不走弦。

音乐家总是把鼓掌看作可厌的干扰。但在有个时期，即使音乐正在进行之中，也可以鼓掌。二十二岁的莫扎特从巴黎寄回去的家信中，讲到他在那儿初演《巴黎交响曲》的盛况：“我以八小节的小提

琴组单独演奏开始，从弱奏陡然变为强奏。不出所料，听众在 ‘ *p* ’ （弱）时肃然无声，一到 ‘ *f* ’ （强）便掌声如雷。”

1737年，著名歌手法里内里在伦敦演唱。才唱第一句便掌声大作。他那从弱到强又转弱的技巧实在太动人了。此人是“割势伶人”（阉伶歌手）中最出名的。这种人自小受宫，以防变声。他们唱女高音，其音色与力量之柔中有刚是真正的女高音所唱不出的。

还有更狂热的场面。1840年，两位名歌手在米兰演唱二重唱，一句一片掌声。

协奏曲中的华彩段，是独奏者卖弄技巧的好机会。如果奏得精彩，往往也就引起鼓掌。

但是门德尔松不愿让华彩后面的音乐受干扰，采取了预防措施。他写了一部两架钢琴的二重协奏曲，先同钢琴家莫舍莱斯在克莱门蒂钢琴厂里搞了一次预演。试奏之后，大家主张加上华彩段。他们便合作起来。首先商量，如何使华彩后面的独奏不受干扰，办法是再插一段乐队全奏。门德尔松估计鼓掌可能长十分钟。莫舍莱斯打了个对折。于是两人按此估计加工了这部协奏曲。此事见门德尔松的书信中，并不是他人无中生有。

以上所谈，都是出于真心的情不自禁的彩声，然而音乐家不一定乐意听。威尔第听说自己的一部作品初演受到人们狂热喝彩，为之愕然，说：“怎么回事？”柏辽兹谈到自己的一部作品时，说过：“它第一次演奏就引来狂热的叫好，肯定是浅薄的。我当初还自以为不错哩！”

既然有知音或捧场者的彩声，也必然有其反面——喝倒彩。

嘘，顿足，这是比较常见的方式（有时候鼓掌还不足以表达激赏之情，便加上顿足，这又是另一种意义了）。凡有标新立异离经叛道之作，当其初次问世之时，往往逃不了这一关。

有时也杂有其他因素。瓦格纳在巴黎上演他的《汤豪塞》。巴黎人的规矩是，歌剧中不能没有芭蕾舞场面，不管剧情是否有此需要。瓦格纳不大愿受这一套的约束，虽然设法让剧情自然地引出芭蕾场景，却没有按巴黎人的程式放在第二幕里。这一来，舞女们老大不开心，因为，那些正餐吃得晚、总要姗姗来迟的高等看客和捧角的花花公子，就赶不上为她们捧场了。于是，一伙人被雇了来，“嘘”了这场演出。

丢烂桔子也成了喝倒彩的一种手段。18世纪以来，在西班牙的一些音乐厅里，有人提篮兜售这种货色，专供此用。

还有一种喝倒彩，倒可以算是批评与揭露。在罗马城的歌剧院中，如果听众发现音乐中的剽窃，可以高呼受害者之名。如：“莫扎特，好！”

最疯狂的当然是冲上台去捣毁乐器等等暴力行动了。这样过激的喝倒彩，在20世纪是发生过的。也不妨看作是对那种艺术价值可疑的“创新”的一种抗议与惩罚。往往弄得有的新作演奏会需要警方派出保镖维持秩序哩！1930年，法兰克福上演一部现代派歌剧《桃花心木城的兴亡》。有人丢了臭气炸弹和啤酒桶，一人丧命。

对于倒彩，有的大师根本不在乎。丹第曾在罗马指挥演奏德彪西的《云》与《节日》。曲终时听众喝了倒彩。这时，丹第挥起指挥

棒，又奏了一遍。这下子倒赢得了一片掌声。掌声中，一定包含着对他那勇气的赞赏吧！

音响效果与建筑

如果没有音响效果良好的演奏场所，那么美妙的音乐和卓越的演奏都会被糟踏。因此，“流动的建筑”（音乐）便同“凝固的音乐”（建筑）发生了关系。

有人为了寻找欧洲音乐中和声这一因素的起源，一找却找到了哥特式建筑的头上。怎么回事呢？这种式样的建筑，尖塔如林，内部形成许多穹顶。那里面，回声很大很长，余音绕梁，久久不绝，而且互相干涉，形成“混响”。英国牛津有座哥特式建筑的教堂，回声效应特别显著。如果人在其中接连唱三个音，那就可以听到一个合成的三和弦。因此便叫人猜想，也许这种现象启发人们创造了和声吧？但如相信这一说法的话，又无法解释为什么非洲也有简单的和声。那里从前不但没有哥特式建筑，也很少能够发生回声的房屋。

那些在哥特式之后出现的大圆顶教堂，如伦敦的圣保罗教堂，人在其中讲话，根本无法听清，只听得一连串含糊不清的回音混响。音乐演奏在这种地方也只能产生混乱。

瑞士某大学有一所大厅，初建时用来演奏音乐并无问题。后来忽然变得不堪使用。仔细观察，原来是听众的衣着有了变化。妇女听众原来穿长裙，现在改为短裙。这样一来，地板释放的回音太强，以致音响嘈杂。

巴赫对建筑音响效果很留意。据说他能够一望而知，哪个建筑物的音响是好是坏。有一次去柏林参观新歌剧院，看到旁边有一处厅堂的屋顶，脱口赞道：建筑师在这儿创造了奇妙效果！果然，那里面共鸣极好，有“耳语回声”效应（即很轻的声音也能灵敏地反射，有如北京天坛的“回音壁”）。

自从电扩音设备发明应用之后，音乐厅里的演奏效果又起了变化。可以说是有得也有失。扩音器虽可让听众，特别是后排、楼座的人听得更清楚，然而通过电传声送进听众耳中的，已经不是真货色，哪怕它的音色似乎是更悦耳了。考究的听众，要听货真价实的音乐声。

音乐信使 ——闲话唱片音乐文化

1977年8月美国发射的“旅行者”一号、二号宇宙飞船，各带了一张特地精制的唱片。唱片录下了可以放两个小时的若干首世界名曲。其中包括我们中国的古琴曲《流水》、巴赫的《勃兰登堡大协奏曲》、贝多芬的《第十三弦乐四重奏》等作品。这两艘飞船，在观测了木星与土星之后将飞出太阳系。

遥想飞船驶向茫茫宇宙空间，由人类最好的音乐“伴奏”着，真乃既严肃而又浪漫的镜头！向外星人传递我们的音乐文化信息，作为信使的那差事却找了19世纪发明的唱片来担任。这条消息，颇能说明：录音技术同音乐欣赏的关系非小。

没有唱片等录音手段，也就没有20世纪的业余音乐迷大众，这样说恐怕不会言过其实。所以，谈音乐欣赏，不可不谈唱片。

原始的“录放机”

画影图形，借丹青留驻历史的足迹，这在远古蒙昧时期就有了。但是如何才能让美妙的音声也留在人间，传之后世，直到19世纪之初才有人尝试。在黑格尔《美学》一书《艺术的演奏》一节中提到“艺术家就要当心，不要产生他只是一架音乐留声机的印象（这种留声机

只是机械地复述一段指定的乐谱）”。黑格尔死后近三十年，也即1860年，瓦格纳在巴黎造访那位曾使黑格尔也入了迷的罗西尼。畅谈之余，老前辈还开起“录音机”放了几支家乡民谣。又过了几十年，爱迪生的留声机方才问世。

然而，1887年，当爱迪生那新奇但又粗陋的玩意儿摆在伦敦水晶宫里供人观赏时，当地报纸上的有关报道，今天读来令人失笑。

该文先是对一些知名歌手如何将自己的歌声“灌”进那话儿中去，又怎样“摇”出一阵难听的声响，作了一番刻薄的形容；接着便发了一通应该说的不为无见的议论。

记者问道：未来将有何进展？歌唱家们将会把歌儿“灌”进那东西，从而向全球各地去卖弄自己的歌喉吗？鲁宾斯坦、霍夫曼（当时已出名的钢琴家）说不定会安坐家中，制作样品，再交给演出经理人，运往各处去表演它，通过唱机来实行旅行演奏吧？

这篇趣文中所云的唱机，是靠手摇来转动的。要录音的人对准一个喇叭形的筒子讲话或唱歌，声音便录在一个涂了蜡的圆筒上了。录毕，从头再摇，就听到了录下的声音。所以，它可算是一种原始的“录放机”。记者用“灌”与“摇”来形容录与放，惟妙惟肖，并未歪曲。

这“录放机”便是留声机的老祖宗。非常值得一提的是，就在那个1887年的水晶宫，在场参观爱迪生留声机的人群中，也有一位新头脑的中国人，一个对西方音乐颇感兴趣、常常赴音乐会去认真倾听的人。他便是满清的驻英公使郭嵩焘。在那次展出后的第二年，英伦举办亨德尔音乐节，水晶宫里又一次利用了爱迪生的这一新发明。在俄

国的在老托尔斯泰纪念馆中，也摆着一架，是它的发明人赠送的。郭沫若访问那里时看到过，在《苏联纪行》中提到它。

清末民初，此器显然已引进了中华。连小小的南通州，当年居然也有一些昆曲迷，用它来录、放自己的演唱。（此事见于《季自求日记》，他是鲁迅民初在北京工作时的朋友。）

上述那位英伦记者先生，恐怕并不怎么相信自己的预言真会出现，但却给他言中了。三年之后，欧陆有的城市中，开张了一种“唱片音乐店”。顾客戴上耳机，投入硬币，便可听到他在目录上挑选的那支小曲。

爱迪生发明留声机之后十年，即1898年，英国有家《音乐时报》上有“答读者问”一文。它反映了19世纪末唱片与唱机的一些情况。此文认为：爱迪生唱机是个奇妙之物。各种乐器的不同音色，那里面都可分辨。至于能否使音乐行家也感到满意，可就难说了。唱片的效果是口技式的，也还不算刺耳。顾客所获得的不仅是好玩的东西，而且是某种享受。当然，如果想叫它逼真地再现原来的音响，显然是期望过高，云云。文中提到，这种商品的售价，每具六几尼（一几尼的币值稍高于一英镑）。如要再添一个大喇叭，外加五十先令。

此处提到的大喇叭，便是老式的留声机上最显眼的一种标志。年在七八十岁以上的老年人，如果还记得小时候见过的“话匣子”，一定首先记起这大喇叭。

凡见过当年美商亚尔西爱·胜利（维克多）公司出品的唱机、唱片的，也绝不会忘记那商标：蹲着的一只狗，正凝神细听着这种带喇叭的唱机。听啥呢？再看那商标上，除了“胜利”字样以外还有一行

字：“其主之声。”那用意可能是宣传唱机音响如此逼真，连狗都认得出它的主人吧？

说起这商标，还有点小来历。原本是一位画家作的一幅画。赠给爱迪生，他拒不接受。便改画成这样子，由亚尔西爱·胜利公司买去做了商标。

随后，留声机“进化”了。累赘的大喇叭也像人猿尾巴那样缩小，缩进了机身里面，终于不见了。它原来的扩音功能，由机内的共鸣箱代替。

其实真正得到广泛应用的唱机与唱片，走的是与爱迪生不同的路子。这是德国人柏林纳尔的功劳。他同爱迪生殊途同归，几乎在同时搞出了留声机。而其设计，在某些方面还稍胜一筹。录音不用蜡筒而用平面圆盘，方便得多了。两种产品并存了一段时间。英国维多利亚女王，有名的白衣战士南丁格尔，意大利名演员杜丝，这些名人都曾在蜡筒上留下音声。但竞争的结果，平面唱片终于把蜡筒淘汰了。

可怪的是，两位发明家当初竟然都不懂得给自己的大发明派什么用场！

爱迪生只想叫它在公司写字间里当有声“留言簿”。柏林纳尔则设想，也许可以用它来装配能言玩偶。后来，他也真的制作了一批会讲话的洋娃娃。

这两位，好像都是“乐盲”。爱迪生不是被人一记耳光打成了聋子吗？当然他后来也注意了音乐蜡筒的录制工作。他认为德彪西的东西不值得录，因为听的人极少，可见他对音乐不是一无所知，但说他不懂音乐也不太冤枉。

留声机后来成了传播音乐的利器，完全是他们始料所不及的。

早期的唱片

早期的唱片是怎样制作的，说起来笑死人。如今只要用模子便可“印”出成千上万的唱片，最初却是录下一张就是一张。可以说它是“独幅版画”。

有个名叫道生的歌手，在自传中回顾年轻时干录制唱片这苦差事的情景，煞是可笑。那是1904年间，他头一回去录音。歌手必须朝着十二个话筒唱。此种形如喇叭的话筒，按着三四十二的纵横行列，排在他面前。每唱一遍，可录成一打之数。而他每天得这样不停地唱六个小时。

此后有了改进，可以制版复印了。但录制中麻烦很大。

声乐的录制效果最好。小提琴也还可以，但必须在琴上附加一个喇叭形管子，用以加强音响，并使声音定向。

钢琴则毫无办法，录不好。管弦乐队要录音，得大大精简。因为，乐器一多，声音就无法都“挤进”那小话筒去。低音大提琴根本用不上，只好代之以低音大号。

老式唱片是“快转”“粗纹”。转速不一，逐渐统一为每分钟七十八转。

这类七十八转的唱片，一上来是单面录音。反面光滑如镜，却是空白。笔者有幸，在上海旧唱片行里曾见到一大堆。

世界上第一次上了唱片的成套歌剧，威尔第的《埃尔纳尼》，便是此种一面光的唱片，共计四十张。时为1903年。

直到1905年，才有双面都录的唱片。首创者是德国高亭公司。这个牌子，我国中国人并不生疏。解放前，高亭公司发行了许多京剧唱片。

余生也晚，蜡筒片是不及见了。老式双面唱片，小时听过。谭鑫培、汪笑侬等名角的唱腔，我便是从百代公司出品的唱片上听到的。那时唱机虽已革掉了大喇叭，但还用云母膜唱头与“金刚钻”唱针。沉重的唱头，粗笨的唱针，在那种老唱片上“刮”起一股老大的噪声，“伴奏”着严重失真的乐声。效果之糟，是如今享受着“高保真”立体声唱片的乐迷们无从想象的！

老唱片中有那么一张，在旧中国恐怕是遐迩皆闻的，它便是《洋人大笑》。在轻音乐伴奏声中，从头到尾是一阵阵洋人的谈笑之声，七嘴八舌，嘻嘻哈哈，笑得越来越凶。最后的高潮，是一阵似乎肚肠也笑断了的哄堂绝倒。

这张片子的反面，是《军乐队》。说不定还是在我国传得最早的铜管乐曲。

当年，不论城乡人家，办喜事，一个少不了的助兴节目，即是翻来覆去放这张《洋人大笑》。

老式唱机、唱片，委实难以令人满意。难怪像丹第这样的音乐家，要斥之为“没有灵魂”了。一直到了20世纪20年代，法国的《音乐百科词典》和英国有名的《钱伯斯词典》上，还把唱机这东西释为“一种玩意儿”。

头一桩大缺点，当然是失真。因为是用机械录音，频响的幅度小得可怜。频率较高或较低的音响，都录不进。这样，不但使录下来的各种乐器的音色干巴贫乏，甚至有些高音与低音几乎听不见。

第二个大缺陷，是讨厌的“针音”干扰。针音之来，是由于唱头重，唱片质料（虫胶加填充剂）不理想。如果唱片唱旧了，针音更加吵得凶，几乎把音乐都淹没了。就像漫天尘灰盖住了一片好看的风光，令人气恼。

信息容量太小，是它的又一个毛病。每分钟转速78的片子，小片直径十英寸。每面唱不到三分钟。十二英寸的大片子也唱不到五分钟。像舒曼的《梦幻》、德沃夏克的《幽默曲》之类小曲，当然可以在一张小唱片上一口气唱完。要是萨拉萨蒂的《吉普赛之歌》，可就需要一张大唱片。到了乐曲中部，正听到妙处，却不得不停下来，翻过一面，还要换根钢质唱针，才能接下去听完。

巴托克应古德曼之请，作了一首狂想曲，原约定只能写一张十二吋片子那么长。结果那乐意的展开超过了限度，不好压缩，于是他索性加了一个乐章，变成了两大张唱片，打乱了老板的计划。

大型乐曲那就更麻烦。“未完成”要算交响曲中很短的了，也得三张大唱片。贝多芬的《第九》是更不消说的了。

最煞风景的是，本来是一气呵成的乐章，却无端地被腰斩寸断！比如《自新大陆交响曲》慢乐章中，有一段在大、小调间来回转换，对比效果之美，人所共赏。老式唱片（如斯托科夫斯基指挥费城交响乐队演奏的那一套，是有名的录音）放到这一段，要断气两次。美妙的意境破坏无遗，只好靠你自己在心上去“剪接复原”了。我辈乐

迷，如果主要依赖听唱片入门的话，那是要等到听了密纹慢转唱片，才恍然于这些地方手法与效果之妙的。

这一缺陷，当然也使音乐家身受其苦。克莱斯勒为唱片公司编制适合唱片用的乐曲时，听说是手里掐着个秒表的。听他录的那据柴科夫斯基原作改编的《如歌的行板》，总叫人怀疑是为了迁就唱片的时限，有点开快车。有的乐队指挥，也不得不这么办。

老式唱片都是经不起多唱的，因为太容易磨损了。从“金刚钻”针改为钢针之后，每唱一面要换一根针。看那用过的针，尖儿上已磨出了锋利的刃口，像一把机床上的车刀了。可以想见，唱片上的音纹一定也被“切削”掉了一部分。

笔者曾给这种老唱片记过账。买来一张崭新的唱片后，唱一次便记一笔，才唱过五十次，音质已开始“劣变”，“针音”也大起来了。可见，一张老式唱片的寿命是很有限的。旧唱片照样可以唱，但在乐迷听来，已不堪入耳了。

于是有人发明了竹针。用经过处理的竹材制成，针尖钝了，用夹剪修正，对唱片的磨损是小了，音响却不行。还有一种合金的“长命针”。针虽长命，唱片却更短寿了。

乐迷总想享受那完好无伤的声音，然而又忍不住不反复多听，只得多买一张新片子收着，平时只听那张用旧了的。可是这并非寒酸之辈负担得了的。

唱片的进化

1925年左右，开始有电录音，不仅频响拓宽，传真度提高，还可以搬出录音室，到现场去录制。于是乐队与歌队的规模不再受到限制。唱片的质量大大提高。如将电录的新式唱片放在新式电唱机上唱，效果便更好。此后，老式手摇唱机，哪怕名牌如“歌林”者，都退隐到旧货店中成了古董。如今的年轻人，恐怕已不知那种唱机、唱片为何物了。

信息容量有限的问题，也得到了解决。早在1926年，又是爱迪生这位大发明家，领先试制一种每分钟八十转，每英寸直径可容四百线的唱片。可惜并未成功。到了1948年，密纹慢转片才上市。

《自新大陆交响曲》原先要五张大唱片。四个乐章，硬给分割成十段。有了密纹慢转片，一大张便绰绰有余了。不但各章一气呵成，还可在每一面上连放两个乐章。

又如《命运交响曲》，后两个乐章本应紧接着演奏，不可以停顿的。现在自然也不成问题了。《合唱交响曲》这种宏篇巨制，用一张半大唱片也就装下了。

过去的十英寸小唱片，一面只能录一首提琴小品。现在一张大唱片上可以安排二十首小品。一张片子听下来，等于听了一场独奏音乐会。

信息量的扩大，主要靠两条。一是纹路密，每英寸平均三百线。二是走得慢，由原先的每分钟七十八转，降到三十三又三分之一转。

密纹唱片采用了新材料、新工艺。轻飘飘的，失手堕地，也不会打碎（“文革”中“破四旧”，老式唱片可以一锤便碎，新式的，却颇难捣毁）。

这种唱片质量好，用分量很轻的新式电唱头，新式耐磨唱针，于是那可恼的“针音”便消失了。由于磨损小，唱几百次，也听不出音响质量有什么变化。

恰好在密纹片出世之后十年，又出现了立体声唱片。

其实唱片到了此时，音响质量已经相当完美。然而人们觉得它同音乐厅里的实际效果相比还是有出入，不能令人满意。

人是用双耳听的。而唱片录音，好比是单耳听的。此种差别，在独奏时并不明显。合奏，尤其是管弦乐队的演奏，就可以听出来了。一首管弦乐曲，在单声道唱片上听熟了，再去细听立体声唱片，你会有新发现。各个声部，不同的织体，都更加清晰透明地展现。对位、和声与配器的效果，也更加突出。

试验立体声效应的先驱，是指挥大师斯托科夫斯基。那部有名的美国动画片《幻想曲》，既是试图以生动的图形来“翻译”名曲，同时又是立体声的最早实践。影片配乐的指挥，便是斯氏，据云录音用了十八条声道。

1958年之际，双声道立体声唱片与唱机投入了市场。原有的单声道唱片顿时给比了下去。唱片公司竞出为名曲新录的立体声唱片。随后，又制成了四声道立体声唱片，但并未普及。

接着立体声唱片登上音响舞台的是磁带录放机。它标志着音响工具的又一大变革。

回想20世纪40年代末期，老式的钢丝录音机还刚刚传入我国。当时被当成新鲜玩意。其实这方面的发明早已有之。最早可以上溯到

1898年。其时便有人搞出了钢丝录音机。几经改进，先改用金属片，再改用纸质带，终于又回到钢丝。然而这一卷钢丝，在录放时一发生故障，便成了乱麻一团，无法收拾，太不方便了。第二次大战后，1947年左右，磁带录音已经在广播台和唱片厂里广为应用。但是家用录放机的上市行销，则是20世纪50年代的事。

一上来，录放机是竞争不过唱片的。如果同立体声唱机相比，老式单声道录放机更是相形见绌。这里讲的，已是用宽磁带的那种，也便是上海录音机厂大量生产过的那种。我们在巴托克与柯达伊合影的一张照片上可以看到，他俩当年搜集匈牙利民间音乐，正是用的这种录音机。这机子最轻的也有几十斤重。录放起来很不方便。因此，便携式收录机与盒式磁带便应运而生。

唱片对音乐欣赏的影响

音乐史中少不了要谈到18世纪以来人们欣赏音乐方式的变化。但对唱片所发挥的影响似乎都语焉不详。其实，这是绝不可低估的。

本书钢琴篇已经说到，19世纪，一般平民家庭不得不依赖钢琴之类的媒介，去认识那些只有花钱买票赴音乐会才听得到的名作。

20世纪初以来，唱片取代了钢琴。既然有了价钱不是太贵，使用也便当的留声机，又何须花更大价钱去听音乐会呢？何况，最负盛名的演奏家与乐队，几乎都上了唱片。安坐家中，便可尽情欣赏海菲兹、埃尔曼等等的绝技，而且可以无限制地“再来一次”（Encore）。现在的一个普通爱好者，他从唱片上熟悉的一大批古代名作，很可能是19世纪的音乐家们一辈子都没听到的。这不是夸张其

词。柏辽兹是直到1828年才第一次听到贝多芬的《英雄》《命运》这两部二十年前已经问世的重大作品。而其时，他已经在巴黎音乐院肄业，已经在作曲，也已得了罗马大奖了。

如果这还可以用那时法国人对贝多芬不大欣赏来解释，那么，在音乐普及的德国呢？门德尔松领导的格万豪士乐队，十年之中《合唱交响曲》只演奏过六次。他还是最热心于普及古典名作的大师哩！

今天我们听着瓦格纳的《名歌手》《特里斯坦与伊索尔德》序曲改编的钢琴曲，总感到改编和弹奏得再好，同管弦乐原貌相较，也是打了个几折。联想当年，许多管弦乐曲只有通过钢琴的“翻译”才能同爱好者见面，不能不惊叹：唱片之功大矣哉！

欣赏方式发生大变化，反过来又必然刺激唱片的生产，于是出现了——

唱片音乐的普及与泛滥

自有唱片以来，到底有多少古典乐曲给录制了，仅从以下资料来看，可以估计那必定是一种极其巨大的集积。

1929年，英国哥伦比亚公司（即“歌林”公司）一个月里就生产了四万张每分钟七十八转的唱片。当然，不全是古典音乐。

1963年，美国对已出的密纹慢转片出过一部目录，共计二万五千种。光是这本唱片目录，便有二百八十页之多。其中的演奏者，包括了四十二位钢琴家，一百六十六位小提琴家，二千三百三十位歌唱

家，九百零三位指挥家，五百九十个管弦乐队，二百二十三个歌剧团。羽管键琴家也有七十三人。

另有一份60年代美国唱片目录，其中有：歌剧（有些是删节本）二百七十五部，芭蕾音乐二百四十部，而巴赫的康塔塔这样并非太普及的音乐，居然也有八十七部，占了他此种体裁作品总数的三分之一。

还可举出一些有趣的数字。

金嗓子卡鲁索，一生灌的唱片共一百五十四种，得酬六十万英镑。其中有一曲便行销百万张的。

埃尔曼录的胜利唱片《梦幻曲》，是老乐迷很熟悉的。他的唱片销了二百万张。

在唱片还是老式的粗纹片时代，从巴赫到德彪西，重要的名作差不多都已收进了唱片。其中包括那些虽然烜赫但并不通俗的作品。例如巴赫的“48”（即《十二平均律钢琴曲集》中的四十八曲），和贝多芬的“32”（即三十二部钢琴奏鸣曲）。都是成套录制、成套发行的。

第二次大战后，连成套的出都不过瘾了，出全集之风于是大盛。像海顿交响曲全集共收一百零四部交响曲。莫扎特交响曲全集共收四十一部。莫扎特协奏曲全集，其中有钢琴协奏曲二十七部；都可称皇皇巨制了。当代的作曲家，不仅斯特拉文斯基有全集，连曲高和寡的先锋派如勋伯格者，居然也出了全集。

可惊可喜的是，1970年，十二巨册（唱片册）的《贝多芬全集》问世了。内含立体声唱片七十六张，磁带七十盒，并附内容详尽的贝多芬传一册。

到了1978年，《舒伯特全集》也接踵而来。这是民主德国为纪念他逝世一百五十周年祭而出的。已经发行了五十一张唱片。

1991年，为纪念莫扎特逝世二百周年，号称唱片史上最大的唱片集——大天才莫扎特全集发行。六百二十六首作品被收在一百八十张激光片中。

必要与无必要的重复

古典音乐唱片的大量重复发行，是很有趣的现象。这同文学名著的翻印是相似而又不尽相似的。

据1933年的统计，光是英国版的亨德尔的《广板》，就有三十七种唱片。《蓝色多瑙河》有四十一种，《命运交响曲》这样的大部头作品，也有四十多种。

20世纪60年代，按美国所出密纹唱片目录所收来看，《合唱交响曲》有十七种。前面提到的海顿交响曲全集，也出过两种“版本”。20世纪70年代那庞大的《贝多芬全集》也有两种可供选择。

还可以举一例。卡拉扬于1977年再录贝多芬的九部交响曲。二十五年来他已三次录制这一套杰作了。

瓦格纳那部需要四个夜晚才演完的乐剧《尼伯龙根的指环》，有两种版本的全套唱片。

假如这许多不同“版本”各有独到之处，那么“版本”是多多益善，正如文学名著的复译。何况音乐作品有赖于演奏者创造性的“诠释”，即便是同一个演奏家，他的每一场演奏都是一次新创造，正如斯坦尼体系对演员表演的要求那样。因此，爱好者，尤其是鉴赏家，毋宁是欢迎不同版本的重复的。

七八十年以前，你要听《自新大陆交响曲》，当时在上海，不难买到至少三种“版本”。其中，哈提指挥英国某乐队演奏的那一种，显然颇为平庸。人们爱听的，可能是斯托科夫斯基指挥费城交响乐队录的那一套。

像《命运》《合唱》这般经典之作，如果只流传着一种“版本”，那就太难使人满足了！众多指挥家，对这些大作品的处理各有千秋，欣赏者也见仁见智，各从所好。又如贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯与柴科夫斯基的小提琴协奏曲，有哪一位名手没留下唱片呢？可是听者不厌其重出，至今还在不断出新的“版本”。更令乐迷有人生苦短、音乐无涯之叹！

可是，也有好多重出的唱片，并无多大价值，鱼目混珠，徒乱人意，自然也会在市场竞争中遭到淘汰。

唱片中的珍奇

留声机迟来一步，成了历史的大遗憾。我们既无从领略贝多芬那催人泪下的即兴演奏，也只能从文献中去向往帕格尼尼的绝艺（爱迪生最遗憾的是拿破仑的声音没录下来）。

幸而，唱片总算给人们保留下20世纪初以来许多大师的风貌。以小提琴演奏面言，没有唱片，我们又从何去品味克莱斯勒等巨匠的琴声呢？以指挥艺术而言，又怎能去认识托斯卡尼尼、伯姆等大师的不同风格呢？

也有一些唱片，尽管音响很不理想，然而是珍奇的音乐文献。

勃拉姆斯辞世前夕，曾于维也纳录下了他自己写的《匈牙利舞曲》，是钢琴独奏。

约阿希姆垂老之年，经不起友人再三苦劝，也录制过几首巴赫和他本人的作品。听过这唱片的人说，可以听出音准上有些小的失误，但法度谨严，风范犹存。萨拉萨蒂去世前五年录了一张巴赫的《E大调前奏曲》。1969年翻成新版。人们完全听不出弗莱什与维尼亚夫斯基推崇的技巧。但，听历史名盘，就必须带着历史感去倾听。

让老唱片复活，这事早就有人认真搞过。当时发现：已往录制的老唱片，虽然音响贫乏，其实还有潜在能量。在那一道道的音沟中，埋藏着老式唱机所发不出的声音，而现在是可以使其再生的。

另一方面，上了老唱片的，很多是人虽物故而名垂乐史的，有很大的历史价值。于是，卡鲁索的唱片被重行翻录。尤妙者，还设法将原先因陋就简采用的钢琴伴奏抹掉（好在钢琴的录音效果本来就模模糊糊），镶补上新录的乐队伴奏，有点像在旧照片上叠印新背景（现在为金嗓子周璇旧录音配上立体声电子音乐伴奏就更不难了）。

1932年，有一帮好事者，组成“老唱片搜集会”，专事发掘与再版老唱片。这时，竟发现了一宝：德彪西的歌剧《佩里亚斯与梅里桑德》选曲的录音。弹钢琴伴奏的就是作者本人（据美国弗兰克·道斯《德彪西的钢琴音乐》一书中说，德彪西曾录制的唱片还有《德尔菲的舞女》《沉没的教堂》等三首前奏曲）。

甚至一些古老的蜡筒片，也可以改录翻新。英国有音响资料馆制造了一架电唱机，专唱蜡筒片。于是，昔日歌唱大师们的声音又在人间回荡了。

令乐迷涎垂三尺的老唱片奇珍榜上有：萨拉萨蒂九片，约阿希姆五片，伊萨依八片（此处之“片”指老片子，但已全部翻新为LP [\[1\]](#)或CD）。

音乐教室中的助教

用唱片配合音乐教学，是很有效的办法。专业的可以通过唱片，去揣摩名手的演奏。还有各种特殊的唱片。例如有帮助人们了解音乐史的唱片专辑：《二千年的音乐》《又看又听的音乐史》。还出了更加专门的唱片，如《七个世纪的宗教音乐》《管风琴音乐三个世纪》《古代音乐》《东方音乐》《巴赫前的巨匠》。

匈牙利音乐家柯达伊与巴托克两人，搜集本国民间音乐甚勤，录制了万把张唱片。这更是有学术价值的资料了。

还有一种唱片，是重奏乐曲，却缺其一个声部，好让人们同唱片一起，练习演奏。练习重奏的人，有了这唱片，便不会像爱因斯坦那

样，小提琴演奏水平不高而又很想找人合奏，常常讨没趣了。

唱片的功与过

唱片的大量流通，诚然是大好事，然而也传播了“瘟疫”。20世纪以来，促进了严肃音乐普及的是它，助长了无聊音乐泛滥的，也是它。这方面的功罪姑且不谈。

人们可能以为，上了唱片的，该是最标准最准确最完善的演奏了吧！其实，不一定。从某一角度来说，唱片确能做到比现场演奏更完善，因为，它可以“修正”。

早期的唱片，无法修补，录坏了就得重来。自从发明了磁带录制法，便可以先录在磁带上，然后才制成母版。既然用磁带录音，当场便可鉴定。还可以录上几副，从中选那些最满意部分，剪接而成全璧。西盖蒂录贝多芬的协奏曲，有一段拉了三遍供指挥选用。连一个音符有毛病都可以剔换，施瓦尔茨科普夫可以补录她前一次没能唱上去的那个高音。甚至在乐队中暂缺哪一个声部也不妨，反正可以拼上去，天衣无缝，一点痕迹也不露。

还有似巧实伪的办法，将某一段放慢用低八度录下，然后加快重录拼上去。

所以，听上去相当完美的一支乐曲，很可能其实是一幅镶嵌画！海菲兹某次录巴赫《双小提琴协奏曲》即用分录法制作再合成的。但他有一回录音拉错了音，却又存真拒改，说是既然很多人想听到我也有失误，那这会给他们很大的乐趣。

音乐会中的现场演奏，那便难免会有些失误。有时还不止是错漏几个音符的事。唱片是绝不会如此的。出过毛病的地方，已经动过手术修复了。所以从“准确”这一点来说，唱片没有问题。

可惜，这种在录音作坊里炮制出来的货色，并不比虽有瑕疵但生气勃勃的实际演奏好。

录音室里的演奏，毫无干扰；然而也没有听众的交流与共鸣。再加上别的心理因素，这种演奏便变得淡而无味。无怪乎指挥家富特文格勒从来不肯踏进录音室。

不过也有的演奏家，在录音室里照样可以自如地演奏。有的钢琴家还专门录制唱片，并不在音乐会中露面。还有一个别有奇趣的事例：1977年，一支现代爵士乐队同那位四十年前去世的格什温合录了《蓝色狂想曲》，原来那独奏部分储存在往昔的自动钢琴纸卷中，于是便有了古今乐人合奏的奇闻！

现场录音是一条出路。

夏里亚宾在1928年现场录制的《鲍里斯·古德诺夫》片段，其崇高的悲剧风格，远胜他在录音室里灌的同一作品。

磁带录音术使现场录制更加方便。一系列名作的唱片，是现场录下的。其中有在拜罗特剧院录的《合唱交响曲》《尼伯龙根的指环》《特里斯坦与伊索尔德》；在萨尔兹堡录的莫扎特歌剧《女人心》；等等。

唱片的普及，改变了欣赏方式，也影响到审美的心理习惯。听众从唱片中听惯了“标准化”的演奏。它非常之准（没有走音的毛

病），音色被加工美化（其实是失真），又绝无场内干扰；久而久之，形成了一种定见。这种由唱片陶冶出来的音乐迷，一进了音乐会，面对真实的演奏，真正的音响，倒反而觉得并不理想，颇有幻灭之感了！

名家演奏的唱片大量销行，也影响到专业演奏者的风格。有人感慨于当代小提琴家演奏风格之雷同。只听演奏不看人名，就可能弄不清是谁在拉。而前辈大师们，一听就可以认出来。许多人以唱片为范本，刻意模仿，或不知不觉受其濡染，结果难免磨掉了自己的个性。

对听众来说，也存在此种危机。由于唱片可以翻来覆去唱，毫不走样，听者容易形成固定印象，听不惯不相同的处理。

如果我们承认，每一次个别演奏，都应该是一次新的创造；那么可以说，唱片不管它多么标准，也是低于实际演奏，没有生气，并不可取。

18世纪的音乐演奏，尤其强调即兴性。20世纪，出现了巴洛克音乐热，它的形成多亏了唱片的帮忙。然而死板的唱片，恰恰是同古代音乐演奏风格大相径庭的！

当初唱片一出世，便遭到不少音乐家嗤之以鼻。后来，音乐家发现它颇有用处，许多人又过分依赖这个工具。

唱片终究是个死东西。有一位小提琴家，听了他自己录的唱片之后，泄气地表示：录得再好，也不过是“罐头食品”！（这是20世纪的英语新词，意思是丧失了原有的风味。）

最新也更完美的激光数码唱片，已风行于世界了。原先那些老唱片，可能又会打入冷宫。然而其中贮存的珍贵信息，总是永存的。不妨说，它们就是“音乐的化石”。

滥用唱片的可重复性，过度的重复演奏，漫不经心地重复听赏，必然损伤了宝贵的新鲜感，真正经得起这种折磨考验的名作是不多的。成也萧何败也萧何，唱片的功罪难言之矣！不管怎么说，一部音乐史中不为唱片专写一章是说不过去的吧？

注解：

[\[1\]](#) Long play，又称黑胶唱片，是立体声黑色赛璐璐质地的密纹唱片。

辛丰年音乐文集

如是我闻

辛丰年 著

SMPH

上海音乐出版社

WWW. SMPH. CN

图书在版编目（CIP）数据

如是我闻/辛丰年著. —上海：上海音乐出版社，2018.7

ISBN 978-7-5523-1568-4

I. 如… II. 辛… III. 音乐评论—文集 IV. J605.53

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第146942号

书 名：如是我闻

著 者：辛丰年

策划机构：雅众文化

出 品 人：费维耀

策划编辑：曹雪峰 赵 磊

特约编辑：赵 磊

责任编辑：王媛媛 章文怡（助理编辑）

封面设计：段少锋

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路193号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路443号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：山东鸿君杰文化发展有限公司

开本：787×1092 1/32 印张：10 字数：184千字

2018年8月第1版 2018年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5523-1568-4/J • 1452

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

目 录

[出版说明](#)

[作者介绍](#)

[像音乐一样美好](#)

[作者的话](#)

[一花一世界](#)

[民族乐风色香味](#)

[耐人寻味的中国味](#)

[如是我闻贝多芬](#)

[人之黄昏](#)

[无形有相](#)

[天才与庸人的喝彩](#)

[未完成的人与乐](#)

[人如其乐吗？](#)

[印象之印象](#)

[人也惆怅 乐也惆怅——关于戴留斯](#)

[最严肃的音乐](#)

[无形画 有声诗](#)

[再说标题乐](#)

[“两全其美”与“有得有失”](#)

[朋友交谈默契之乐](#)

[特殊的译本](#)

[读曲听心声](#)

[西琴的回响](#)

[怀娥铃在中华的冷热](#)

[“和而不同”的人与乐](#)

[文如其乐 乐如其心——读柏辽兹《配器法》](#)

[诠释艺术的一种诠释](#)

[萧伯纳的第二战场](#)

[寻找导游人](#)

[唱片这种书](#)

[爱乐及谱](#)

[读音乐辞书大有乐趣](#)

[对音乐词语的咬文嚼字](#)

[中国文人与音乐的相亲与疏离](#)

[听钟——它不仅是一种乐器](#)

[杞人忧乐](#)

[乐中史 史中乐](#)

[现成的史剧配乐](#)

[还是太虚幻境里自在——读《瓦格纳作品舞台设计》](#)

[返回总目录](#)

出版说明

“辛丰年音乐文集”收录了辛丰年先生主要的六种音乐著作：《乐迷闲话》《如是我闻》《请赴音乐的盛宴》《音乐笔记》《处处有音乐》《乱谈琴》。此外，文集还收录了《中乐寻踪》的内容和《乐滴》的部分内容，分别编入《处处有音乐》和《请赴音乐的盛宴》。这些著作最初是由国内数家出版社出版的，此次为集中出版。

鉴于原版的各本著作存在同一人物、作品译名不同的问题，我们征求了作者家属的意见，在尽量保留辛丰年先生作品原貌的前提下，对这些译名进行了统一，译名原本统一但与现今译名不符的，我们全部予以保留，并做了注释，以方便读者阅读，特此说明。

“辛丰年音乐文集”编辑组

2018年7月

作者介绍

辛丰年，1923年生，原名严格，江苏南通人。曾为《读书》《音乐爱好者》等诸多知名刊物撰写音乐随笔，其中尤以《读书》杂志音乐专栏“门外读乐”知名。著有《乐迷闲话》《如是我闻》《辛丰年音乐笔记》等书十余种，驰誉书林乐界。辛丰年先生早年因抗战动乱，未能完成初中学业，后读书自学成癖，并迷上音乐，从此一发不可收拾，遍历乐坛诸家，饱尝古典音乐之妙。跋涉乐海半生之后，他将自己对音乐的热爱与理解化成一篇篇“乐普”文章，他的文字也因此成为中国乐迷亲近西方音乐的津梁，影响了一代又一代人。

像音乐一样美好

无论在他生前身后，我想到父亲的时候，最常有的感觉是惊奇：世上怎么会有这样的人，世上竟还有这样的人。我不是感叹他的学问有多好，文章写得有多好，而是惊讶还有这么好的人。

我当然知道，作为一个儿子，用“好人”来形容自己的父亲，这没有什么意义，在今天更是如此。在一个假道德、非道德、反道德、后道德混杂的时代，对道德的冷感和犬儒态度是可以理解的。但是，我对道德理想主义依然抱有信念，因为我身边确实有一个真实的例证。

这不是我个人的看法，也是接触过他的所有人的印象。中国人有替他人扬善隐恶的习惯，通常对文化老人会有溢美之词，但是我看别人写他的文章，深知对他的所有美好回忆都是真的，而且只是沧海一粟。

惊讶之余，必有疑惑。我常常想他那样的人究竟是怎样炼成的。是父母教的吗？好像不是。他的母亲很早就去世，他的父亲是一个威严而粗暴的小军阀，民国时代做过上海警备司令兼上海警察厅长和上海卫生厅长——我小时心目中标准的“坏人”。是学校教的吗？他初二就肄业了，其后全靠自学。

那么是另一个巨大的熔炉吗？他确实像同时代的许多青年，响应了时代的强烈呼唤。对于家族，父亲有一种根深蒂固的羞耻感和赎罪

心，这种原罪的意识，从20世纪40年代接触革命思想，到“文革”中的吃尽苦头，一直到发家致富光荣的改革开放的今天，他从来没有改变过。

还有家国之耻。父亲说，他当年跑到解放区，是因为家不远处和平桥就是日本宪兵队，每次经过那里都要向日本人鞠躬，感觉非常屈辱。他总是绕道跃龙桥，避开日本人。他也不喜欢蒋介石，因为常去邹韬奋的生活书店看进步书籍，特别在青年会图书馆（在大世界隔壁）看了华岗的《大革命史》，痛恨蒋的屠杀，从此对国民党幻灭。

但是最直接的动因，是一本叫《罪与罚》的小说，作者陀思妥耶夫斯基。2010年的时候父亲有一天打电话说他把这本书的英文版又看了一遍。他还告诉我，当年他投身新四军，最初不是因为读了马克思的书，而是因为震撼于《罪与罚》呈现的罪孽。无论如何，推动父亲一路走来的是一种对人间的绝对正义的追求，一种刻骨铭心的悲天悯人的情怀。他是一个无可救药的人道主义者。

还有音乐，终生自学，终生挚爱。战争年代，父亲在部队所到之处，会寻访当地音乐人，向他们请教和借乐谱抄写。在他的行军背包中，还放着德沃夏克《自新大陆交响曲》的总谱。原江苏文联秘书长章品镇先生是他的革命引路人，1945年他们一同从上海坐船到苏中分区参加新四军。两人相约仿效巴托克，随军每到一处，即以纸笔记录当地民歌。我曾见他们在异地交流采风的信件。对于他们那一代的文艺青年来说，革命是最浪漫的诗篇；对父亲来说，革命是最宏伟的交响乐章。

雨果在《九三年》中说：“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。”我父亲的一生，实践的就是雨果的这句名言，

并且再加一句：在这两者之上，还有一个绝对美好的音乐。

严 锋

作者的话

壮着胆子写出这几篇小文章，动机之一是为了向人们推销严肃音乐。

严肃音乐，即“serious music”。这译法不见得理想。有人会发生误会，因此敬而远之，不想入此门来，也未可知。

其实它并不需要你正襟危坐，板着个脸孔，肃然而听之，接受什么“乐教”的。

但是它也不是安乐椅，让你无所用心，无动于衷地躺在上面，无聊赖地消磨有涯之生。

许多音乐作品，岂但并不轻松，还叫你神伤，心惊，数日不知肉味；然而仍想一听再听，再去受它的折磨。

即便是快活的音乐，狂欢极乐的音樂，也需要我们抱着一种对艺术的虔敬之心去听。这仍然是严肃认真的欣赏。

莫扎特的有些神品，美妙到能叫人喜极爱极，激动得只想哭；人类竟能创造出这样的珍宝！然而转念之间又不能不哀史中天才之不幸，恨现世生民之多艰了！你说这是严肃的体验，还是消遣？

人生几何，何自苦若此？胡不潇洒一回！这说法倒也言之有理，但，请饶过了严肃音乐吧！

有位可敬的友人，说过一句话，我大为感动：“几年之前发现了音乐中的境界，才醒悟到在此以前的半生真是虚度了！”

窃愿天下有情人都来参加倾听人类创造出来的好音乐，得大享受。因此上，也顾不得自己只是一知半解，搜索大半生中所得的听乐实感，姑妄谈之。

一花一世界

老来回味这大半辈子所读文章，最不能忘怀的不一定是“大块文章”。几首唐人绝句、五代小词，以至“大江流日夜”之类佳句，往往在记忆中最能“保鲜”。

平生也喜读画。若要我举最为骇目动心的一幅，立刻想到的也是一张木口木刻。刻的是二次大战中一个镜头。大洋上空空荡荡的，渺无一物。唯见一圈圈油迹正泛开去，似乎是从水下冒上来的。圈圈里淡淡几朵云影。圆心处套住一只飞机的影子。居高临下鸟瞰着这场潜艇战遗迹的飞机，成了迟到的吊客，只好自吊其影。连人带船，自然都已海葬于无声无息的大洋深处了。

对于我，这幅小品比毕加索的巨幅《格尔尼卡》更有力，叫人痛恨法西斯，为人类的命运沉思。“尺幅千里”的形容似乎不够了。联想无尽的是包含了高空、大洋与海底的广大空间，在这一舞台上演出的那一部历史剧。

听乐也有类似的发现。每次听完一部交响曲那样的大曲，如同读了一部《红楼梦》或是《战争与和平》，仿佛经历了一次人生，做了场黄粱梦。但人生苦短，怎可能老是到“大世界”中去体验？所幸音乐小品中别有小天地，可以从容涉猎。

乐史资料中提到，19世纪以来，爱乐潮流中出现过小品热。有需求，自必有供应。听之不尽的小品乐曲便流行于世。有特为创作的，

也有从大型乐曲化整为零的。

小品得宠，原因有种种。音乐本身的价值应该是主要的。回想起来，有许多小品储存在记忆里快四五十年了，至今还是舌有回甘，余香可掬，便是证明。

那就先来回想一下《回忆》这首小品吧。它原名是*Souvenir*。这个词，语感很美，原是纪念品之意。从前有一张“胜利”唱片上用了这个中译名。那是克莱斯勒的录音。他那韵味独绝的揉弦滑指等等手法，是我们在《泰伊思的沉思》《中国花鼓》等唱片中听得熟了的。由他来拉《回忆》，恐怕比别的提琴名手更相宜些。

话说后来偶读欧·亨利一篇小说，忽然觉得：《回忆》大可用来作它的配乐；或者说，它可以作《回忆》的“标题”。

这篇小说中，一个青年到处寻访自己的情侣。他暂歇在一家公寓里，几乎要放弃寻找的念头了，忽然一种香水气味飘来，木犀草香味。这香味他太熟悉了！于是……

嗅觉的记忆与联想成了这篇言情小说展开情节的关键，原也有其心理学的根据吧。有意思的是这样一种“通感”现象：有的音乐似有芳香。对我来说，每听到马斯南和德里布的某些作品，便有此感，听《回忆》亦然。我想，音既可有“色”，自然也不妨有“香”了。

《回忆》这首有“香味”的小品，作者是捷克人Drdla，这个字不知道怎么读才对。此公又是怎样的一个人？不知其详。只知道他刚好死于“二战”胜利前夕，除了许多小品之外，也仅仅作有歌剧两部而已。

大画家的身影里遮没了多少小画师！小品作曲家群中，有许多也成了被遗忘的人。《回忆》的作者总算还留给我们另外几首小品，一生只留下一曲的何尝没有。最现成的一例是《少女的祈祷》的作者，波兰人巴达尔赛夫斯卡 [\[1\]](#)。

宋时“凡有井水处皆唱柳永词”。从19世纪末以来，凡有钢琴处，便听得到《少女的祈祷》。我国恐怕也不例外。

《牛津音乐指南》中如此介绍：任何一个趣味不高却又多情善感的弹琴者，无不爱弹此曲。女作曲家二十七岁便死了。直到六十年后，这一曲风行如故。1924年，仅仅一家开在墨尔本的谱店，便年销乐谱一万份之多。

还有一幅“音乐漫画”才谑而虐哩！据肖斯塔科维奇讲，莫索尔格斯基曾作这样一首钢琴“漫画”。“画”的是一位修女大弹其《少女的祈祷》，而那架琴是走了调的！难不成这位病态的大天才是因为受不了噪音干扰，一怒而作此？似乎契诃夫的戏剧中也利用了《少女的祈祷》这一曲。由此可见，当时恐怕是“家家‘少女’”了！

它虽然是一首凡品，假如不那么穷弹滥奏，也还不至于招厌。比这更平庸的小品多的是。如今凡是新添一架钢琴的人家，好像也必备一本《钢琴名曲二百七十首》。20世纪40年代，此谱翻印本便出现于上海滩的许多琴行的柜上了，而原书的出版年代则更早，是第一次大战结束的那年。此集中便尽多此类沙龙曲。但即以这部杂烩曲集而论，其中也有许多小品是经得住时光磨洗的。

比方，此集中收了舒伯特一首《音乐的瞬间》（作品94之3），弹它一遍要不了三分钟。曲中意味却不大好描述。听听威廉·肯普夫弹

的，可以证明它的毫不浅薄。要是你喜欢舒伯特，会觉得这音乐是他的性情流露。

贝多芬有三套名副其实的小曲集（Bagatelle）。凡是真想理解贝多芬这个人的，决不可不听其中标“作品33”的一集，尤其集中第一、三两首。这种音乐，老老实实，没有一点矫饰做作，像童言儿语般率真可爱。

还有一首也是被人们弹得、听得“油”了的，贝多芬的《致爱丽丝》。听了肯普夫的诠释，才领略其真情本色。

假如友人愿飨我以门德尔松，要我在《意大利交响曲》与《无词歌集》两者中挑选，我要的是后者，尤愿听其中的《春之歌》。从前从丰子恺的书中读到赞赏此曲的几行漂亮文字，至今还背得出。门氏的交响曲，现在已懒得再听，可一束无言歌始终有不小的诱惑力。

大匠们手制的小件艺术品，很有一些微型杰作。老巴赫为初学琴者编制的那些小步舞曲等，多么简单，又多么耐听！肖邦《前奏曲集》中有一首，别名“小波兰人”，才十六小节长，无可再短了，曲中境界并不局促。谁不欣赏德沃夏克的《降G大调幽默曲》？如果只听个旋律美就可惜了。它是值得你诚心诚意品味一番的。它有一种暖人的亲切，颇像是这位屠夫家的儿子同你围炉抵膝而谈，忆他儿时听到的故事。

圣一桑，自是一位有才气有功力的乐人。但依我看，与其去听他那些无甚深意的《死之舞》之类大作，宁可多听听他的两首有魅力的小品。

一首是《引子与回旋随想曲》。大凡像这类漂亮且又大可炫技的小提琴曲，常常叫人一听便爱，多听则腻。而此曲不然。听它，总容易想到莫泊桑的一篇小说，又像看一出芭蕾。曲调是真美！艳丽之中明明含着哀怨。

另一首便是大家耳熟的《天鹅》了。犹记当年是先从徐迟谈乐的一本书中，读了他那诗意的描绘，为之神往；后来才听到此曲，果然获得了印证。从此，隐现于苍然暮色中的湖上白鸟，便如同一枚精工的浮雕小件，镶嵌于心目之中。这样好的一首作品，却被作者自己硬塞在《动物狂欢节》的杂烩里，想起来总要为它抱屈。又不知怎的，它后来被改编成了芭蕾小品《天鹅之死》。对那形象化，难以信服，只好怪自己先入为主了。

靠了小品，大师们同更广大的听众结缘；二三流者更是多亏了小品的普及，才得以留名于世。留名，其实也是空的。人们听了，弹了，享受了，赞叹了，却是不大会去问一问谱曲者的身世。如果考考那些折腾《少女的祈祷》的仕女们，说得清作者名字的又有几人？

有一首《杜鹃圆舞曲》，可谓童叟共赏。浅而不俗，天真烂漫。宁肯多听几遍这首曲子，也不耐听完瓦尔德托费尔那些冗长无味之作。他还是“法国的施特劳斯”哩！《溜冰者》自然是可听的。

《杜鹃》^[2]署名乔纳森。关于这位瑞典人，“权威”的《贝克音乐家传记词典》收都没收。这又是一个我们只知其一曲的作者！

乔纳森是小人物，那么安东·鲁宾斯坦又如何？此公是又一个“钢琴之王”，写过《大洋交响曲》等等。可是如今的爱乐者，大抵只熟悉他的一首小品：《F大调旋律》。小时候我们唱过《春来了》，

便是用它填词改题的。填词者是音乐家沈秉廉。这标题我以为是极当的，原曲意境全出来了！

《F大调旋律》一度也是沙龙中的宠儿，还改编成大提琴独奏等乐曲。它的这种改编曲是如此之多，曲目在《大不列颠书目》中占了十二页。

听一部交响曲，起码也得付出半小时光阴。人寿几何，能听多少部大曲？那么你可以花较少的代价，到繁星般的小品世界中去体验感情，驰骋想象。

比如，从同类乐曲中听其不同风味，便是一大受用。小步舞曲多得难以列举。莫扎特那D大调的一首，固然与贝多芬的G大调的面目有别，从比才《阿莱城姑娘》组曲中摘出的两首，则全然是另一种味道。试从巴赫、波克里尼等一路听下来，直到比才之作，便是对各时期各风格小步舞曲的一番巡礼。

小品中，小夜曲最讨人喜欢，可赏之作着实不少。在共性的抒情色彩中自有种种不同的色调。原是弦乐四重奏之一章的“海顿小夜曲”，自然是古典的素雅；舒伯特的一曲，便是罗曼蒂克的浓郁了。再将托赛里、比尔内与理查德·施特劳斯三家所作对照，于个人风格之外，又听得出不同民族的腔调。这倒像是品茗，先喝龙井，再饮云雾，又试乌龙。

借此机会为小夜曲中一首好作品说几句，但愿大家别忘了它。作者阿伦斯基，乐史中有一席之地。所著《和声入门》，我国学音乐的人不会不熟悉，前几年还重印过。

他这首小提琴曲，论其感情之真挚，音调之甜美，窃以为是小夜曲中突出的。我想，称为极品也不为过。曲中用到的“泛音”，也叫人觉得是发自衷情，非这样不可，绝无雕琢卖弄之感。它有一种俄国味，容易联想到旧俄作家小说的情调。

同小约翰·施特劳斯所写颇不一样的，有很多华尔兹。舒伯特写了不少小华尔兹。其中有埃尔曼灌了唱片的一首《情感华尔兹》。真是情感“浓得化不开”。还有古诺、勃拉姆斯、柴科夫斯基他们的，各有特色，绝不雷同。肖邦的圆舞曲另是一种格调。德里布两部舞剧中都有“慢圆舞曲”，也是那种有“芳香”的音乐。西贝柳斯的《哀伤圆舞曲》则是黯淡阴森的北国风味。

有两首《木偶圆舞曲》，我也认为是绝妙好曲。一首的作者是小品作家波尔第尼，匈牙利人，1948年才去世。曲中的舞者既有木偶形象又有淡淡哀愁，大有人味。令人感叹：人耶偶耶？另一首是大手笔肖斯塔科维奇为少儿而作。简练的笔触，勾画出一个可爱之极的小精灵。

摇篮曲也一样。从舒伯特、勃拉姆斯、格里格、哥达到贺绿汀，一个人便一种性格。

参天大树旁有小花草，也是可以注视，可为移情、动心的。我还是借马克道威尔 [\[3\]](#) 一首小品为证：《致野玫瑰》。它太小了，有的乐友不屑一顾，而我爱不忍释。它有一种清清冷冷的音调，听了有深深的寂寞感。20世纪60年代末，有半年时光，自己天天在空山穷谷里割草喂鱼，深味过此种寂寞。举头唯见白云苍狗，那似乎是终古冷然的；蹲下来则见那些自生自灭也自怜的野草闲花，于无边寂寞中但觉草木有情而已。

一首小曲，竟能给人以“迁想”的自由，引出那么深广的境界！

【附记】

文中说的那一幅木刻小品，是裘屈德·海米斯所作，题为《战士之墓》。20世纪50年代从萧乾编的《英国版画选》上看到的，一见便再也忘不了。据选者介绍，版画作者是他“二战”期间在英伦时的芳邻，一位一支接着一支抽烟，画室中烟蒂头狼藉满地的女画人。此作是她战时横渡大西洋时构思的，画的是油轮沉没那一瞬间。“唯一向人们诉说灾难发生地点及祸源的，是几只翻飞的海鸥，以及那个狰狞可怖的敌机阴影”。

抄引这一段介绍，作为对我文中写的自己的印象的更正。但那错误印象却深印心头，成了几十年不淡的记忆。大概是由于我耽读“二战”史，对大西洋上的反潜艇恶战，印象特深，竟将自己的想象叠印进那幅原画了。据战史，每当纳粹潜艇干下罪恶的勾当，盟军一方的飞机假如能及时赶到，也便是抓住它，让它葬身海底的好时机。但如迟到一脚，便只好为海底冤魂送葬了。正因此，我的联想才把图中机影当成了盟方赶来救自己人的。这似乎也颇能自圆其说。既然一首乐曲中的意象可以引起不同的联想，对一幅画，也不妨如是观吧？

前文中说的圣-桑《引子与回旋随想曲》这一曲，归在小品里可能勉强了一点，因为它听起来需要十分钟还不止，但也不是一部大曲，只好算是“中篇小说”。我说听它的时候想到莫泊桑的小说，指的是从前李青崖似乎未译的一篇。题已浑忘，主要情景却宛然在目：一位舞女，表演什么空中飞人式的杂技性舞蹈的，那回她上了场心乱如麻，老惦记着另一个已经在场上摔成重伤的男舞伴，却还不得不强

打精神应付演出，终乃又来一场事故。我从曲中的华丽舞姿觉出凄苦之情，联想便是由此而生。

欧·亨利的那篇小说是《带家具的公寓房间》。男青年从一缕幽香追踪出他情侣的确曾经寄寓此室，然而，贪鄙的女房东瞒住他的是，伊人在这房间里受尽凄凉，早就“魂归离恨天”了！（“魂归离恨天”乃电影《咆哮山庄》俗译。）

注解：

[1] Badarzewska，现在通常译为“巴达捷夫斯卡”。

[2] 即《杜鹃圆舞曲》，后文中出现的《田园》《牧神》等均为曲名简称，此后不再一一注释。

[3] MacDowell，现在常译为麦克道威尔。

民族乐风色香味

当初听西方严肃音乐，是从德、奥经典作家开的蒙，无形中也便将这些同“西洋音乐”画了等号。待到听了格里格的《培尔·金特》组曲，惊诧于有某种很特别的东西扑面而来，仿佛有未曾见过的色，有可用鼻子深嗅的香，有可吮可咂的味。

听得多了，也便自以为尝到了民族乐风的色、香、味。

格里格虽是挪威乐派巨子，同时代人德彪西却不大看得起他，在乐评中有所讥弹。但德彪西有句话说得隽：听格里格之作如嚼雪中之果。这话正道出了我自己的感觉。

格里格所作，无论是李斯特激赏不已，看着手稿便弹的《a小调钢琴协奏曲》，还是小提琴奏鸣曲和收在《抒情曲集》中的那些小品，常常叫我感到一种可喜的冷味，似乎音乐中挟着令人心神清醒的北国之风，于是便容易联想到（想象中的）挪威的大自然，严酷又自有其明丽的风光。

要举例说明这微妙的冷色冷香，《致春天》是很合适的。钢琴黑键上叩出的曲调与和弦，玉洁冰清！当那含有增五度音程的和弦响起时，竟如咽寒泉，沁骨清甜！

再举一首咏春的作品为例：辛丁（C. Sinding）的《春之絮语》。他也是挪威乐人。此曲有译为《春之声》的。其实同小约翰·

施特劳斯的《春之声》正好是两种“温度”。

此曲虽嫌单薄，且意犹未尽却已收场，但那北欧味是听之不厌的。曲中大有生机萌动、融雪化水的意象。译名如借用陈歌辛所作《春之消息》这抗战之初曾经流传甚广的歌名，倒也颇切。

也是北欧作者，但比前两位气象阔大的是芬兰的西贝柳斯。格里格的曲中有春寒，西贝柳斯的作品中则有北国严冬、寒凝大地的冷味。

“欲寄荒寒无善画，赖传悲壮有能琴”。王安石这一联竟可借来套在这位崛起北方的交响乐大师身上。他不但善画荒寒之境，听其乐章，往往寒气逼人，又总是含着犷悍倔强的精神，显出一种壮美，绝不觉得枯寂消沉。

西贝柳斯不但爱用突如其来的强奏，又颇喜用老长的一大段渐强，酝酿气氛。听时不免想到罗西尼的渐强——别名“轧路机式渐强”，在他的歌剧序曲中常见。可是两者很不相似。后者是一伙人玩笑着拥上前来，前者却是“暴风雨岸然轰轰而至”（某诗人的警句）。

也许由于北欧乐风的对比，后来又感受到乐中之热，主要便是西班牙音乐。音乐调色板，好比是画家的调色板，也好像冷暖色都齐全的。

但首先接触的是并非西班牙作曲家们写的许多“拟作”。这类“拟作”多极了。虽然是临本摹本，仍然从中感到有地中海吹来的热风。

初听里姆斯基－科萨科夫的《西班牙随想》，便同那瑰丽的彩色一起，感到了这种热。可以说这是夏天的音乐。

这位管弦乐配器大师，工于调色傅彩。他写的配器法中，提供了关于取得配器最佳效果的比例之类的配方，如同画家调色之有比例。他的许多效果辉煌的乐曲，我是始爱而终厌之。因为，漂亮极了的旋律徒然变换着用和声与音色编织起来的行头，但是乐意却并无进展。

然而至今仍愿一听这部随想曲，就为了重温那热风给我的感受。

罗曼·罗兰赞为“更加德彪西”的拉威尔，听他的作品，虽有独特的精致，往往嫌他冷漠。但那首《波来洛》，也曾因其中有热而爱听，还觉得，不难译之为视觉形象：

大队人马，头顶烈日，踏着烫脚的沙石，鸣金伐鼓，由远而近地行进在西班牙山谷间。

前面提到两种渐强，《波来洛》中也有一个漫长的渐强，全曲就是在渐强中开始，一直到结束的。是在转动着配器万花筒的同时，逐步升级地加温，末了的不协和的高潮，喧嚣聒耳，也便达到了令人烦躁的高温。

拟作听得多了，渐渐失却新鲜感。即使听萨拉萨特作的西班牙舞曲，也没听出什么新意思。直到听了阿尔贝尼兹与法亚，才算尝到了原味。

同是一首《塞维里亚舞曲》（阿尔贝尼兹作），听钢琴上的原作似乎钢琴声也西班牙化了。可后来听到吉他上弹这一曲，其味更浓，

前者的效果顿然减色。此无他，作者虽为钢琴谱曲，心里想的一定还是他们民族的喉舌：吉他。

同是南欧，意大利风的音乐似乎不够热，而只能说是有某种暖味。柏辽兹的《罗马狂欢节》序曲一开头，圆号与黑管吹出一个极有味道的单音，由弱而渐强又转弱，引出英国管主题，一下子造成了喜逢佳节、满城阳光的气氛。曲中便有此暖味。柴科夫斯基的《意大利随想曲》中又是一种暖洋洋而懒洋洋的味道。这些自然也是异邦作者的“拟作”，然而听意大利民歌，所得印象也相似。

法国的古诺、马斯南的音乐，听时如手抚天鹅绒，一种舒舒服服的暖，且有脂粉气。有时好像到了俗媚的边缘。比才的音乐当然是暖的，是正常的体温那种暖。它的美，真可以说是洋溢着生命力的“健康美”！

当年俄国民族乐派的人，嫌柴科夫斯基的斯拉夫味不够。我却不爱听强力集团中人之作，觉得还是柴科夫斯基的音乐有味。这种不同于西欧的俄罗斯味，印证、补充了我从俄罗斯文学中所得的印象。

有一个好例子。曾听苏联人演奏的《悲怆交响曲》。最动人的倒不在那恸哭的最后一章，而是在第一章里。当第二主题呈示的时候，恰似什么剧中女主角悄然登场，吞声无语……演奏者将力度、速度与“呼吸”掌握得极有分寸。再听别国乐队奏此曲，往往魅力大减。于此也可见出，还是本民族的人更深知其味。当然不尽如此。

提到德沃夏克，首先涌上心头的必然是《自新大陆》。因为自从有了读乐的爱好的，便同这部最为大众化而且最经得起听的交响乐结下

了深交。也是它，加深了我对民族乐风的兴趣。单是唱片，前后便买过不同版本的好几套了。

曾有一位乐评家，赞赏了门德尔松的小提琴协奏曲，却又遗憾于不能重新活过，好来重享一次初听时的新鲜感。这，我有同感。但我觉得，自己无须这样来领略《自新大陆》之美，虽然反复听过大约已有千遍了。

《自新大陆》迷住了我，原因之一便是其中大量的美国黑人与印第安人音调。那五声音阶的旋律，我们中国人听来尤其可亲，简直如闻乡音但又难于认同。

同样包含了这种音调的是他的《F大调弦乐四重奏》。此曲既有个“美利坚”的标题，又得了个“黑人”的外号。

早年虽从收音机中初识其面，只是惊鸿一瞥，从此再不能忘。到了20世纪60年代初，不顾当时的禁忌，辗转求友人从作者故乡买来了袖珍总谱，又从东德买来了唱片，才解了渴。这两件东西来之不易，历劫幸存。虽谱已重装，片也磨损，而那音乐仍如《自新大陆》一样，永葆其新鲜感之青春，且愈听得熟也愈觉其味之醇了。

德沃夏克作品中的异域音调，其实都是采了花来自己酿的蜜，和他自己的乡音融而为一的。到了《斯拉夫舞曲集》《传奇集》中，更是放声唱他本民族的歌了。

听他的《狂欢节》《在自然中》这两首序曲，青春气息熏人欲醉。在《弦乐小夜曲》中，他敞开怀抱自抒其内心的愉悦，使旁听者也成了“知情人”！

要我这德沃夏克迷把所感都倒出来，即使纸墨不限，词汇也不够用。至今想起还有点恍然的是，1949年夏，在拙政园中向一位我尊敬的音乐学者请教：他认为德沃夏克如何？回答是“不怎么喜欢，嫌他粗！”

民族风的作品，有些主要以其触目的色彩吸引我。德沃夏克的迷人处并不在其色与香，而是颇难形容的一股民族情味。勉强说：温柔敦厚，热在其中！

掉头再听已经习以为常的德奥乐风又如何？有对照，新感觉便出来了。听它们，往往简直使人忘了有色彩这事。或者说，如读文艺复兴时期的画，又是别一种色彩感。从巴赫、莫扎特到贝多芬、勃拉姆斯，都是这别一种色彩感。正如德国民歌，朴素无华也正是其特“色”。

引起自己继续思索寻味的是：文学艺术的民族之异，异中见同，渗透交融，那色香味就更不好分辨了。

巴赫、亨德尔、莫扎特，都从当时影响很大的意大利音乐中取精用宏，化为自我；贝多芬与他们一脉相承，吸取营养。然而世人倾听巴赫、莫扎特和贝多芬，既想不到意大利，也忘其为德、奥了。岂但如此，我们中土人如其听出了意思，也会浑忘其为西洋之乐了！

色香易辨，知味实难。肖邦的作品我深爱，好多是可以共鸣的，偏偏听不出他的马祖卡中的波兰乡土味！英国民歌极喜唱，埃尔加、戴留斯的作品，也能辨出一点英国味来。然而听沃恩·威廉斯写的《田园》，茫然不解。

这自然要怨自己浅陋。由此推想，对于其他作品的感受，会不会竟是隔靴搔痒乃至盲人扪象？

反瓦格纳健将、音乐学者汉斯力克说过：多少年后，易卜生的诗剧要借格里格之乐而传。我正是靠了格里格才略识《培尔·金特》的民族味（虽然评者以为，配乐其实并未传出原剧的辛辣）。在我辈真是要感谢人类有音乐这种无需翻译的语言了。

德彪西的《伊贝利亚》，也写了西班牙。似乎不难解。此公平生只到过法、西边境上，一观斗牛之戏。但法亚说他写得比自己同胞的作品还够西班牙味。如此说来，我这海边拾贝者，凭借音乐语言，加上其他媒介，在意想中参与民族乐风色香味的盛宴，也不必自疑其虚妄了。

耐人寻味的中国味

如果不是听了西方音乐，接触了各种不同风格的异域音调，可能自己也就不会对音乐的中国味发生兴趣，从此有意识地去“寻味”。

听了古琴曲，见到赵元任的《新诗歌集》，才懂得还有“中国味”这个题目。

《新诗歌集》真是大可怀念的一本书！老大的十六开本，且是用厚厚的重磅道林纸印的，经不起翻来覆去地读，终于读“破”了。几年前，忽然上海文艺出版社办了件大好事，出了《赵元任音乐全集》。买到手，像见到母校恩师一样激动，也让我回味起追寻中国味的“心路历程”。

那时也巧，唱了他谱的歌曲，读了他谈中西音乐异同的长序，和每首歌曲所附的解说，已经是大开眼界了；竟又听到了他的“现身说法”！一张百代公司出的唱片，一面录的是很多人爱唱的《教我如何不想他》，翻过来，是至今恐怕还有很多人不大知道的《江上撑船歌》。

同别的歌者所唱的《教我》一比较，他所发挥的，正是那中国味。这比歌集中的音符与文字更加说明了问题。

集中不但有《听雨》《瓶花》这种古意犹存的中国味，又有《茶花女中的饮酒歌》《海韵》《卖布歌》等新文化色彩的中国味。后生

小子的我，得以以乐参诗，追想早期新诗人的情怀，为读《扬鞭集》《猛虎集》平添了更多想象。

如果吟唱《听雨》，土嗓子更合适，唱《教我如何不想他》，可中西合璧（其中那几个“啊”字放在新诗里很难朗诵得亲切而不肉麻，在歌中却极有味道。新配的曲调便借用了京剧乐汇。作者自己唱它时还巧妙地运用了中国式滑音唱法，初听特别感到讶异）。那么，唱《海韵》用洋嗓子，也不觉其别扭了。

为了寻中国味，读了些为古诗词谱写的音乐，有心去辨认那乐意与诗味是否契合。读了黄自的《赋登楼》等作，觉得如果作曲者捕捉到了原诗韵味，而音乐又足以令人信服，那效果就像沟通了古今人的感受，连那伴奏的“洋琴”声也不觉其洋了！

从声乐连带注意到器乐，于是又见识了刘天华的二胡音乐。本来我对二胡有恶感，是由于常听到纨绔子们以拉皮簧为消遣，迁怒于乐器。这下子才知，胡琴并无胡味，倒有浓厚的中国味。听《良宵》《月夜》《病中吟》，同读唐诗、宋词的感受有微妙的一脉相通。

听西方人写中国的音乐，叫人想到英译唐诗。克莱斯勒的小提琴曲《中国花鼓》是一支很有听头的小品。他自己演奏的唱片，也曾在旧唱片行中买到。当时已到20世纪50年代，旧唱片已成了宝贝。据说作者是从美国的唐人街寺庙中汲取了灵感。他也来过中国。但这乐曲也不过像柴科夫斯基的《胡桃夹子》中的《中国舞曲》，只是外国人心目中的中国味吧？

还有俄国人阿甫夏洛莫夫的《北平胡同》，因看了李树化文中的介绍也曾慕名，渴求一听而不可得。后来偶然从旧货店楼上的唱片堆

中挖出一张，终于知道这以弦乐高奏皮簧过门开始的音乐风情画是怎么回事，但如今也只剩下这一点有滑稽之感的中国味了。

可是也发现过可以说明中西之间并不完全隔膜的例子。至今还回忆得起，读华丽丝谱的“并刀如水”，一种鲜活的乐感，颇有助于扩充对原词的想象。一位现代德籍乐人，用西方技巧谱的音乐，居然和宋人的绝妙好词结合在一起了！作为文化交流中一种现象，也总记得同这位作曲者有关的一事。她为中国古诗词谱写的歌曲中也有李后主的“帘外雨潺潺”。其时忽有某公（搞中国诗词的。萧友梅作歌曲常用他写的歌词），认为华氏所谱于声律未谐，便按他自己习惯的方式自度一曲，拿出来同华氏“商榷”。那结果是遭到了《我住长江头》作曲者青主的好一顿痛斥。

解放战争时期，身处敌后农村，常有机会听民间歌手唱民歌，唱地方戏曲。这大不同于从民歌集上读来的印象！泥土香浓，是更地道的中国味。

至今留下深刻印象的是一首并不出名的小调和一段地方戏的曲调都是江苏盐阜地区的。一首是《老悲调》：老娘亲反复叮咛，要出门赶考的儿子一路当心。要他天不亮便起身上路，要他天未黑便下山投宿……一个简单的曲调絮絮叨叨地重复，然而感慨苍凉，经得起重复，容得下丰富的感情。最后来了一句说话般的却又极悲凉的“叫一声我的儿呵，你快去吧喽！”

另一首《十二月小寡妇》，曲调也是简单的几句。并不激动，只是幽幽地一个月一个月地诉着，而那茹苦含辛却怨而不怒的“伟大的忍从”，悲凉有胜于嚎哭。

比起《老悲调》来，《阳关三叠》可以说是古别离的音调了。自从听到卫仲乐弹的这首古琴曲，便深爱它那中国味的敦厚。但又觉得，这首明代流传下来的琴曲，曲趣虽和王维的绝唱相通，又并不全相似。它不像那种古代文士的淡淡的惆怅之情，倒更像近世平民的伤感烦忧。从元明以后的戏曲、章回小说中，不难捉摸到这种情味吧？正因如此，后来又听到一位歌手用土嗓子唱这首琴歌，歌声果然更能传出那黯然魂销之情。

民歌民乐中也不乏“喜洋洋”的“欢乐歌”。然而最有味最难忘的还是这类悲凉之音，说到悲凉之音，我想无过于《二泉映月》了。

老唱片上有阿炳的遗响，只是难以作为依据来追踪其真味，录音太不理想，无可奈何！自从知道有《二泉》，各种诠释听得也不算少了，对那悲凉之味是听之愈久，感之弥深。未料几年之前又入新境界，从广播中听到了蒋风之的演奏。音响虽也不理想，但那卓然不群的诠释产生了强大的说服力，简直把人的心都揪住了！

这时早已多次听过吴祖强先生改编的弦乐合奏曲。由于和声复调的运用，弦乐配器效果的发挥，《二泉》发出了更为宽广深沉的声音。听了蒋氏的独奏，觉得这二弦上流出的单音旋律，并不弱似一个弦乐队的几十根弦上的和音。听他演奏，眼前如见阿炳。斯人憔悴，挟琴而奏，以琴代歌，长歌当哭，踽踽凉凉，边奏边行，弦音苍老，甚至带点沙哑，反而更有歌哭之味，加上节奏渐趋急促，更显得感情在汹涌……我惊叹这小小胡琴上迸发出的中国味竟是恁地浓烈！又好像，到此时才真正认识了《二泉》！

源远流长，中国味各式各样。比如江南丝竹是一种美，尤其那灿若云锦的《中花六板》。我说好像是《浮生六记》的绝好配乐。又如

粤曲，别是一种美，妖娆靓丽。记得电影《虾球传》，一开始配了句《早天雷》，气氛渲染得妙极！如果用粤曲配衬张爱玲的某些香港传奇，也可能合适。这以上两种绝不相似的音乐，都叫我联想不同地区不同时代的人的繁华梦，悲欢情。既不同于琴曲之雅，又不似农村民歌之土，似乎大有市井气味了。

又比如昆曲《游园》中“良辰美景奈何天”那一大段音乐，写景传情，魅力可惊！听了这，才知道，《红楼梦》第二十三回中，曹雪芹写黛玉“听曲梨香院”一篇文章，绝非随便扯上这段曲文的。曹侯心目中一定除了剧文还有音乐。

还有一例也不可思议。曾经观看我们苏北一个小乡镇（浒陵）的花鼓戏，演的是元宵节男女观灯，音乐不过是串起来的一些小调。唱、舞都素朴自然。然而它让我真正体验了一次乐、舞、剧综合产生的神奇效果！真是“乘着歌声的翅膀”似的，欲仙欲死！

读敦煌唐琵琶谱今译，有点难信，这同唐诗中所绘之声是一回事？唐宋的法曲、词乐就那么声沉响绝了！然而细读朱谦之《中国音乐文学史》，又生狂想。今天的民歌民乐，并非无源之水，突如其来。从今别离中想古别离，从今女怨中想古女怨。传统的精魂恐怕是不绝如缕的。更可思的是，正如朱氏说的，中国文学自来便同音乐相结合。我想这种难解难分的关系似乎不仅在于诗与乐的联姻。诗中有画不奇，微妙的是诗中有乐。中国诗尤其词中的音乐性是极微妙的，凡人说不清，但可体验到。

因此便感到，高度音乐化的五代、宋词，那文字的外壳里好像有吟之欲出的乐音。这种记不出谱的旋律，也许比外在的词曲音乐更奇妙。读今译的姜白石词曲如《暗香》《疏影》，便有此感。

对照古代文学与音乐的密切关系，现代好像是文乐分驰，文人已“非音乐化”了！埋藏于古代文学中的“音乐”，也许比古谱更需要发掘与借鉴。

回顾寻中国味的历程，有个总的感受：听域外之乐，进入角色，也能化隔为不隔；赏家乡之音，一旦有会于心，那可真是一种“浹髓沦肌”般的享受。谁叫我们是有绵延几千年文明的中国人呢！

如是我闻贝多芬

一个贝多芬，从何说起！

20世纪70年代，为了纪念他，发行了两种唱片全集。有一套共一百一十张。不吃不睡地听，足足可以听五天五夜。

关于其人其乐的书，自从他一死，便左一部右一本地出。翻开音乐词典，贝多芬这一条目后面开列的重要参考书目，密密麻麻的小字排满了五六百行。

为他作传的，并不都是专治乐学的人。我有一部译为俄文的“贝多芬”，“文革”中斗胆夹带到“充军发配”的乡间，另外还有两本贝多芬九首交响曲的钢琴改编谱（封面上的头像用浓墨涂抹了）。这本大部头的传记，作者是曾任法兰西总理的赫里欧！

更何况，他是“乐圣”（不知谁给加的冕，可能是东邻扶桑人的创作，再引进过来的），我辈爱好者只是凡人。

然而既然听了几十年他的音乐，竟似在他门下出入得熟了，总该说点观感。我向来以为，真正的乐人，主要是为不懂作曲的人说法的，更何况贝多芬。他之不同于前人，正在于从高贵的听赏者转向了凡众。凡人完全有资格谈谈贝多芬。

可笑得很，促使本人去叩乐圣之门的，是乐迷们津津乐道的那篇美妙的假报道：月光曲的故事。客里空 [\[1\]](#) 往往很起作用，而况编得巧妙。原先我是音乐的不良导体，更不识古典音乐为何物；一读丰子恺的书，心想人间真有一种音乐，能兼有诗与画的效用？不能不听个分晓。乐迷生涯便以这首费解的奏鸣曲为开始。

《月光》编号是“27之2”，是他较早时期之作（绝笔编号为135），按说要比以后的作品好懂吧，其实不然。

四十八年前开蒙第一课的印象，至今回味无穷。一架手摇的老式留声机，上紧了弦。期待奇迹出现的心情，也正如那上紧的弦。我要“按图索骥”，等着那唱片上幻化出一幅“情节画”：湖光、月色、茅舍、乐圣神思飞越地即兴弹奏、盲女面有狂喜之色……

奇迹没有出现，但我有了一个大发现：世间确有一种艺术，听不懂，但肯定不是在骗你。

硬着头皮再听。后来听得把崭新的唱片都让钢针刮得毛糙沙哑了。到目前为止，此曲听过多少遍已无从统计。然而还是觉得它费解，尤其那短短的第二章。李斯特比之为“两个深渊间的一朵花”的，有谐谑曲味的小步舞曲。

美妙的故事不足为据，行家的诠释也帮不了忙，无法与作者产生交流默契。“一篇锦瑟解人难”，但好像也不完全妨碍你去爱读《锦瑟》。

但我此刻急于向同好者说明的，其实是“圣”门并不难入。

就在反复倾听却看不见“月光”也听不出作者的心里话的同时，借到另外两套唱片。一听之下便被俘获了。一首是《爱格蒙特》序曲，一首是《田园交响曲》。一首火热如夏，一首则和煦如春。听前一首，体验到一种观看史剧的激动；从后一作中，读到一首田园诗。

《爱格蒙特》这首压缩得很紧密的“史诗”，从那一开头几个沉重如山的和弦，到曲终的凯旋高歌，一听便“跟”上去了，一点不“隔”，虽然并不想去图解它。

没想到《田园》虽然是交响曲，却那么平易近人！虽然作者意不在刻画，也不想让听者看画，然而在第二章的《溪边》，我的确追随着他漫步所之，自在徜徉，目睹了如画，又胜于画的自然风光。不止看到了什么，还呼吸到了什么，心神俱爽！既意识到那大境界，又时而瞥见诸多细节。比真画更活，比真景更多点难状之情。

作者激发了你的情绪，也便打开了“信息库”，记忆、联想、想象，顿然联通了，活跃起来了。作者导游，却又任你遨游。

然而我又觉得，“田园”不止是一幅音画神品。假如听来听去，只顾玩赏景物，却不曾感触到此中有种欣然蔼然、乐水乐山的情怀，又隐隐可见一人，胸襟博大，注视、谛听着造化万物；那么我说，你还是未曾得其真味。

自从听了托斯卡尼尼指挥的《田园》，后来再听别人指挥演奏的，总是“若有所失”。那气度与味道不同，似乎常常是由于在速度、节奏、抑扬顿挫的分寸的掌握上有小出入。听卡拉扬的录音，总不解他何以要在第二章开快车，匆匆忙忙，领着大家走马观花。托斯卡尼尼的（也是作者的）那种从容，不见了！

《爱格蒙特》《田园》消除了“仰之弥高”高不可攀的顾虑。又陆续见识了一些别的大师的作品。从比较之中越发感觉到他的磁力最强。如同在群山中，人总要注视那巍巍主峰。

而《第九》又一下子把我领到了风光最胜的绝顶！这首作品，早就心向往之了，初次见面是从广播中偶然听到。是托斯卡尼尼指挥NBC乐团演出实况的录音，当时还不知有慢转密纹唱片，而这个录音却是不中断的。如此宏大的一座“流动的建筑”，当时幼稚的我自然不可能听明白，然而那非凡的气象，一听便产生了磁力般的效应。面对的是难以言说的庄严、深沉，可又觉得它是可亲近的，正如初读《战争与和平》的印象。

听了慢乐章开头的一支主题，何等真挚、诚恳！只觉得五内熨帖，仿佛心房受到按摩一般。但它又是沉思的音调，像罗丹的“思想者”那样沉思；迫得你也要去深思。

听着整个慢乐章展开，人像是升腾到了太空，浩浩茫茫，人虽渺小了，心却在飞扬起来，令人不能自己地要俯仰今古，要“独怆然而涕下”！

自那以后，一晃十几年过去，才有机会反复细听魏因加特纳等人指挥的录音。体会当然又不同了，但初次印象所形成的基调，始终在起作用。

“作品101”等几首晚年写的钢琴奏鸣曲，“作品135”等最后几部四重奏，至今仍不能“进入角色”，虽也硬着头皮倾听过不少遍，真是惭愧！可自慰的是，其他最重要之作大部分已经相识了。可以像回想故人的性情、举止、音容笑貌那样来回味了。

我总觉得他是个最雄辩的大师。他的思维、语言逻辑，令人信服，有时简直不可抗拒。如像《悲怆》《暴风雨》等作，假如你能在听熟之后还能到琴上去弹弄一番，即便是像萧伯纳那样，不正规地弹；由于自己参加了创造，你会更强烈地感受到那逻辑力量的势不可当。那些“动机”，短小而又密度极大，在他手下步步紧逼地展开、演进，释放出极大的能量。

听他的前人之作（例如莫扎特），是另一种逻辑，美的逻辑；而他，是力的逻辑。听他后来者之作（例如浪漫派人），更为精致了，但常有为文章而文章之感，再也感觉不到他那种逻辑力量了！有些人的作品并非不美，却似一泓不大肯流动的水。而贝多芬的乐流，虽不总是激流瀑布，也必是汨汨的溪泉，是活水。

驱动这流动不息滔滔雄辩的音乐之流的，是一股强劲的力。我之要倾听贝多芬，主要便是被这股力吸引，这也便是他的魅力所在。

固然可以从乐理上的“和声功能”“曲式结构”等方面做出技巧上的解析；不懂这些“语法修辞”，也不一定妨碍你去体验这股力。这种力，单凭技艺，是炮制不出的。但也决非天授。我信服罗曼·罗兰的说法，那是从那个大时代中汲取得来的。

我愿将“乐圣”想作乐界的摩罗诗人。他的音乐感人至深，正在于“摩罗诗力”。如鲁迅所云：“作至诚之声，致吾人于善美刚劲者”“作温煦之声，援吾人出于荒寒者”。他是以自然之天籁，发大时代之心声！

不应该只是在听《英雄交响曲》的时候才记起那个大时代。《九三年》《双城记》之类文学作品，似乎只不过在“隔岸观火”而已。

而从巴士底之攻陷，到梅特涅的猖狂，贝多芬是狂风暴雨时代的见证人。

史书记事不尽可信，更无力再现历史情感。文字总是抽象的，却可以找到一种办法去释读历史情感：音乐中记录下的虽无实在之事，却有可味之情。音乐中有历史感情的化石。听前代之乐，同时便在读史，听史中人的心曲。

照这个路子去听贝多芬精心“录制”下的彼一时代的声音，在听《莱奥诺拉第三序曲》时，自己正是被这种历史感所激动了。

此曲早年听过，但只是一瞥。那年有个难得的机会去听上海工部局乐队的演奏。迟到一脚，站在门帷之外听里面的乐声。节目单上它是第一曲。20世纪50年代初，偶然淘到一堆半旧的唱片，有布鲁诺·沃尔特指挥的此曲，才得以细读。

瓦格纳说，同这首序曲相比，整部《菲岱里奥》歌剧简直不算什么。恐怕并非夸大其词。

一部歌剧，为它一而再再而三制作四首序曲，空前绝后，谁有他这般认真？而况其中至少三首都是杰构？而《莱奥诺拉第三》又是三首中最精彩的。它名为“序”而如此完整，实为一部交响诗；所以论者认为，放在剧前或幕间来演奏，都是不合适的了。

听了曲中对光明的颂赞，对正义打垮邪恶的欢呼，倘非冷血动物，岂能漠然？尽管该剧还是那种邪不敌正、善恶有报的“拯救”“大团圆”的套子，人们还是可以透过这些，听到更普遍更深沉的东西，永远可以同新的史实联想，注以新的激情。每一听它，便觉得置身于那个时代气氛之中，一片光华灿烂！曲中的主要主题端丽庄严，

而又朴素之极。听了真是令人血脉贲张、心头发热。关键处，象征着救星来临的号声响起，只用了三个音，不可能再简单了。尽管曲中情节与此处的上下文都已听熟，可那种强烈的戏剧性屡听不衰。然后是长篇大论的欢声雷动，强音再强音，没完没了。听者如果身心投入，不作旁观，只觉得尽情尽兴，毫无多余重复之嫌。

为什么同是巨人的歌德，听了《命运》（少年门德尔松在钢琴上弹给他听的），又是惊惧又是反感？可以联想那个值得收进西方《世说》的场面：路逢一伙权贵，两人的态度一亢一卑。这显出贝多芬这位时代之力的秉赋者，绝无奴颜婢膝；而拖着庸人辫子的歌德，当然受不了那“摩罗诗力”的震撼了。

真的英雄诗篇，自然是英雄时代的回音壁。相形之下，勃拉姆斯的交响曲，不免外强中怯。理查德·施特劳斯的《英雄生涯》，技巧虽尽其能事，可那自我拔高的“英雄形象”，纵然声势不凡，反教人掩口葫芦。

贝多芬的“诗力”，从青年时便已显露。听第一和第二交响曲，一种英武的气概和前人大不相似。到他晚年，饱经世变，应该“醇化”了，可是听《第九》，又何尝有衰竭之感？他胸中还是一团火。第一章惊天动地，一波一波，十荡十决，真如指挥他的音响大军打一场超过波拿巴的决死战。这当然不同于《一八一二年序曲》中的战斗场面，但是比实战有更大的震撼力。（打个岔。他也有描摹实战之作：《惠灵顿交响曲》。当年热闹过一时也就束之高阁了。人们有耳福，今天还能一赏这部庸俗之作，卡拉扬指挥的。其实，不听也罢！这岂不也可证“乐圣”不是圣人？）《第九》中感人至深之笔太多了。例如在第一章的“激战”中，忽然透出一支主题，特别感人。那是“副部”开始处的一支主题，英国音乐家托维说它“慰藉如歌”

的。说它“如歌”，不如说它“如话”，真乃明白如话，却又感人肺腑！叫人只能感叹“不可说，不可说”了！所谓“宇宙间之至文”，《第九》等作是完全评得上的。将其录音作为地球文化代表载入1979年发射的宇宙船，持赠外星世界中人，也是完全配得上的。

自从中国知道有其人，不同的译名出奇的多：悲多汶、裴德芬、贝德花芬（徐志摩用过）等等，最怪的是“白提火粉”，王光祈译的。现在又有“悲多愤”，好！他悲天悯人，他为人间的不平而愤，他自己是个悲剧人物，而又发愤著乐。

悲与愤，长燃他心头之火，这两字，为巨人画像点了睛，“传神正在阿堵中”！

巨人常被圣化、神化，他也在劫难逃。刚解放那年，收到远地邮来的一本大书，不胜惊喜。是友人费了大劲帮我借来的《音乐的解放者悲多汶》。可惜没啃完便只得寄还了。（那译文也实在“艰深”！）

美国人夏弗莱这部大著，据说是继《音乐的创造者贝多芬》《音乐的战胜者贝多芬》两部“贝传”之后的又一“里程碑”——也可谓“贝多芬神话”的“里程碑”！其后，“贝多芬学”发展，神话热降温，学者们要让圣者返璞归真。可怪者，力图做到这点的泰耶尔，以寻根究底的精神搜罗抉剔了大量资料之后，发掘出他不愿正视的某些史料，正写着的“贝传”，中途搁笔了。

可见，我们还是以凡夫之心去平视他为妙。不但可以直道所感，又为何不可议论其所失？《惠灵顿交响曲》这种作品大可不写。即使是那些杰作，难道就都完美无瑕？《D大调小提琴协奏曲》的末章，我

有时略去不听。《皇帝钢琴协奏曲》，自是辉煌，但多听便觉得有欠深刻，还不如第四首协奏曲。《命运》了不起！也总感到末章终曲无乃把话说得太长了，前三章的咄咄逼人反而淡化。即使对神圣的《第九》，也不是“无毫发遗憾”的。前三章立起了三座山，到了压卷的一章，我们期待着一个新的高度。为何作者始终有个想法，要改写最后这一章？可知他自己是不完全满意的。只可恨这也许更善更美的一章，连同他酝酿的《第十交响曲》甚至《第十一交响曲》交响乐，一同入了土！如其要排一排古来有哪“十恨”的话，这无论如何是一大恨！

注解：

[\[1\]](#) 苏联剧本《前线》中一个惯于捕风捉影、弄虚作假的新闻记者。后被新闻界借用，泛指新闻报道中的虚假、浮夸作风。

人之黄昏

瓦格纳的乐剧《尼伯龙根的指环》，最后以《神之黄昏》收场。写这部乐剧的他，自身不也有个“神之黄昏”？原先对他视若神明的尼采，同他分手，反过来揭露了“神”的虚假性。

历史上，还有一些其他的“神之黄昏”。

贝多芬生前倒并未成神，只有一个“人之黄昏”。临到暮年，他的音乐不为时人所喜了。一来是因为罗西尼们的歌剧风靡一世，二来是因为，他的音乐进入了新境界，有遗世而独立之趣。但贝多芬身后，虽曾几乎被淡忘，接着又被重新发现，而且愈来愈受尊崇，乃至过火到也成了神与圣了。所好，神终于复归于人。正因是人，读其传——肯于说真话的，也就不难发现不少并不高尚可敬之事。

其中对金钱的计较，事例不少。比方，在他向出版商斯坦纳推销已作钢琴奏鸣曲“作品101”的一封信中写道：“只要有六十枚硬邦邦响当当的杜卡（一种金币，按1984年价格换算，这笔钱可抵一百八十英镑），新的奏鸣曲马上搞出来。”“101”是一篇重大作品，只要看人们直呼其作品编号，而不用一般的曲题，便可知其不凡了。三十二首奏鸣曲中，还有这种别名的只有“106”。当人们倾听这样的作品时，肯定不愿它和铜臭有什么沾染的吧？

那么，应该认为是全人类无价之宝的《第九交响曲》，你想他要价多少？六百弗洛林（按照1984年的价格，相当于四百英镑）。这笔

交易，他是向巴黎、美因兹和莱比锡三地的三家出版商同时提出的。

为了推销另一部纪念碑性作品《庄严弥撒》，他更是煞费苦心，采取的办法是亲自致函欧洲各国王公与名流，征求预订，这么办可以免得印（或抄写）出来卖不掉而蚀本。这批信件中的称呼以及信件如何呈递才合适，都很需要仔细斟酌一番。那段时间，我们的大师深深陷在同宫廷间文牍往还的烦冗事务之中，而且与此同时还得跟七家出版商分头洽谈。

人们会感兴趣的是，这批通信征订的对象当中有歌德和凯鲁比尼。后一位乐坛大名人，贝多芬对他非常倾倒，称之为当代最伟大的音乐家。给二公寄去的征订信都写得谦卑，可叹的是都不见回音。歌德在日记中明明记下了他收到此信。

1815年，臭名昭著的维也纳会议时期，贝多芬名利双收。由于参加庆典交际活动，得了四千古尔登银币（按1984年价约合两千零八十英镑）。

那是个什么年头？奥匈帝国的秘密警察活动猖獗，侦查对象家里字纸篓中废纸也由佣人天天呈交警方。共和主义者贝多芬耳聋心不聋。在他那“谈话册”上有一条手迹：“另找时间再谈，密探汉式尔在此！”

说到晚年贝多芬，“谈话册”是不能不提的一大话题。他不得不借助纸笔同人对话了。从1818年到1827年去世，这种册子累积下四百本。其中大部分只是对方的话，除非在公共场合贝多芬不便明言的话才写出来。但后人今天仍旧可以从这些本子上了解双方的交谈。假如“谈话册”完整无缺也未经窜改，那十年间的记录抵得一个大人物的

电话录音和席间交谈的实录；再辅以信件，手书等等，要再现当事人的生活细节便足够用了。可气的是，他的门人兼秘书（有时还兼杂役）的辛德勒，偏偏干下了大逆不道之事，不但销毁掉三分之二，更塞进了他自己编造的私货。弄得这份价值连城的原始资料变得难以尽信也不足为据，并且淆乱了是非。对于贝多芬崇拜者，这位大学生、小提琴手，也是贝多芬传记早期作者，真可谓“其罪上通于天”矣！

似乎也不好一味责怪辛德勒。还在大学里读书时他便成了梅特涅的叭儿钉梢的目标，因而心有余悸。删改“谈话册”，原因之一正是当时的政治气候。但还有一部分与之无关，也被削去。辛德勒说那都是琐屑之事，则我们有理由推测，可能是他怕有损其先师形象尊严的内容。

其实，也许正是这种不加矫饰的言行，对于后人感受贝多芬的性情，让这个“人”活起来，有很大的价值。

这样的资料，幸好他还未能芟除尽净。

贝多芬确也操心于种种好像是不值得一位“乐圣”一顾的事物：住房、听差、饮食、新式磨咖啡机、可托住下部的游泳带，乃至床垫子里要重换填充物，老鼠夹子上的诱饵要添新的……他还对一种新产品无臭马桶发生了兴趣！

从他的好读杂书也可知其思想与兴趣之多面。“谈话册”中有他的“欲读书目”，其中包括了烹调、植物学、禽鸟学、马车制造、旅游、医药。人们也了解到，这个人涉猎了康德和谢林的高深的哲学著作，虽然他连乘法都搞不清，计算 5×17 ，只好把17连加5次。

莎士比亚，他恐怕读得并不多，但在他用的摘句本上，荷马的诗句抄了不少。对荷马描述日常生活细节之生动，大为钦佩。

虽已近“黄昏”，且遭时人冷落，他雄心犹在。死前四年还曾告诉别人：“我已经写的，并非自己最想写的。写这些，无非是要钱用，不过这也不是说我写作只是为了钱。等过了这段时间，为了乐艺，也为自己，我要写《浮士德》！”

遗憾不遗憾，不仅他终于未能了此宏愿，而且《浮士德》的作者对他的这个愿望竟是那么冷漠！（歌德所期待的人是莫扎特。）

恐怕，最显得“人”与“神”之不和谐的画面是在《第九》行将脱稿之际，他却面临着一场家庭官司。这在“谈话册”上留下了印记。辛德勒用笔同老师“耳语”道：“女佣人对我讲，她家太太手拿通火条，守在门廊中，准备用它对付您。我不知所措，只得编了个谎，骗您说令弟想睡，不能见您。”

此处牵涉到他弟媳。他看不起这婆娘，所以在他想去弟弟家探病时，几乎演出一场闹剧。

如此欠雅的小市民气，同无比崇高的《第九》，岂非构成了人间的奇特的别一种交响？而此种精神上的地狱，不也更加反照出《第九》之诞生真正是一种奇迹？

其实这部伟作首演之日的情景，也绝非如《欢乐颂》里为之高唱入云的那种和谐。当时，“谐谑”乐章奏到定音鼓戏剧性地插进来，这前无古人的手法，立时博得掌声如雷，把演奏也打断了。“再来一遍！”买不起好票的后座听众禁不住喝彩了。待到掌声第五次爆响，临场督察的“警犬”也狂吠了：“肃静！”

然而也真有点讽刺味，贝多芬动不动便想去找警方来处置他同别人的纠纷，这种脾气真是很不那么民主了！对听差是如此，对亲属他也如此，听到弟媳品行不端，偷人养汉，他便曾诉之于警方，要求干涉。

对于王公大人，他不屑效歌德之低首下心，这是美谈，然而对佣人这般粗暴，又很不像个向往平等博爱的公民。有个场面，辛德勒是在场目睹者，简直应该收进西方《世说》。那次他一进老师家门，只见两个仆人都溜了。原来夜间有过一场大吵，闹得四邻不安。起因只是夜餐难以下咽，便把已上床的仆人的叫将起来训斥。辛德勒等只听见房门紧闭的卧室里，哼唱夹着咆哮与顿足之声，乐圣正唱着一段自己写的赋格曲。

仆役都是些混蛋，一无例外，这就是贝多芬的看法。他有时甚至并不顾忌动拳头，也不管人家是男是女。用现代人眼光看，最不堪的是他让佣人相互监视。他写信给某夫人，请其协助训练女厨子以对付管家的。“将不时予以奖赏，惟此事切勿使其他仆役得知！”

撕毁《英雄》题献词一事，美谈已成常谈。其实并不足以完全说明他对拿破仑、对民主共和的态度。因为，后来他对波拿巴的看法又有改变也是事实，而人们或无所知，或避而不提了。1809年他在维也纳指挥了一场音乐会。那位法国皇帝原定要御驾亲临的。对此人，他纵然不像歌德那样保持着永远而且绝对的崇拜，却也怀着一种钦慕之情。1809年一位造访过他的法国军官告诉人：“他几次向我谈到皇帝了不起。我以为，假如皇帝把荣誉军团勋章颁赐给他，他必定引以为荣。”

如果认为此话出自拿破仑部下之口，难以尽信，则在1801年，贝多芬的确曾有意于将《C大调弥撒》题献给皇帝。而且后来又曾对车尔尼说过：“此人，我曾觉得受不了，不过现在的想法不同了。”当时是车尔尼陪他上咖啡馆，刚巧一份报纸上有司各特《拿破仑传》的出版广告。车尔尼指给他看，他说了这番话。时为1824年，“滑铁卢”已过去快十年了。

也就在这年，复辟了的路易十八收到《庄严弥撒》征订函后，答赠金质奖章一枚。贝多芬似乎灵机一动，马上写给《维也纳邮报》一信，建议发表一篇报道：“发此消息，对鄙人与法君均有价值。此举足以显示，他乃一位慷慨的君主，也是有教养的人。”

有关《英雄》题献问题这桩公案，斯特拉文斯基说得最干脆：题献给谁又有何干？最重要的在于他的作品！

在贝多芬晚期之作中，有些不协和音，刺耳得厉害。论者以为：像这样一个聋子在心想其乐时受得了的，许多听神经健全的人都感到吃不消！

贝多芬本人，不也正是一种响彻了不协和音的奇妙音乐？

无形有相

有人试过，让印第安人听西方音乐，最受欢迎的竟是莫扎特云云。而年轻时的我竟听不懂他的音乐，只觉得平淡无奇。后来慢慢品出味道来，这座山峰便在心目中不断升高。

读其乐，从莫名其妙到其妙难言，这事还同一个问题有关：标题乐与“纯音乐”。

初知乐趣，只觉得标题乐中风光无限，听那无背景的“纯音乐”，失去了向导，茫然寻不着路。但是跟踪标题有时也并不轻松，有点被动。联想不合辙，思路不通，便像一部小说缺了页。听标题乐久了，发现了莫扎特，有进入新天地之感。

这新发现开始于听《G大调小提琴奏鸣曲》（作品K. 301）。既无文学性标题可资联想，自然便只好去直面那音乐的本文了。感受与思索的方式也起了变化。头脑放松了，自在了，这样也便让那音乐俘获了。

在其小提琴奏鸣曲集中，这首1778年之作只是个小弟弟，短短两个乐章。在这种室内乐性质的场合，提琴也换了腔调。既不像拉协奏曲时那么过火，也不像奏小品时的卖娇；而是朴素而自然地吟唱。钢琴如同双人舞中的一员，一搭一档，十分妥帖。整个儿是活泼泼一派生机的流动。勉强打比，像一对天真烂漫的小孩子在专心致志地玩耍，叫人看得心花怒放，“恨不得一口水吞下去”！

这是解脱了视觉的拘束，陶醉于音乐自身中所体验的一种“狂喜”（ecstasy）。

他有一首《长笛竖琴二重协奏曲》，听时也有此体验，虽然此曲并不受人重视。

这两种乐器他并不喜欢，撮合在一起是事出偶然。那时他在巴黎，曾上一个伯爵家教小姐学作曲。父女俩是这两种乐器的爱好者（竖琴一度成为富贵人家流行家用乐器）。此曲便是应约为他们写的。听上去毫不复杂。看总谱，也不见密密麻麻的音符。显然照顾了贵人的业余演奏水平。有段佳话人所共知：奥皇嫌他用的音符太多，他顶了回去：“陛下，不多也不少！”听这首协奏曲，虽有点委屈了本来大可炫技的长笛与竖琴，你并不会嫌音符少了。但要我描述自己的感受，却苦于词穷语塞。其实这也正该是“无标题音乐”题中应有之义。

他留下大量的协奏曲。论者以为，其中最好的若干首，可以同他最好的交响曲相提并论。协奏曲中，又数那些为钢琴而作的最精彩。

那时候，钢琴还是种新兴乐器，刚刚取代了羽管键琴的地位，但是自身尚未发育成熟。莫扎特当小神童时，起先弹的还是羽管键琴，1764年到英伦，才初次接触这新乐器。即便后来他所弹、也为之作曲的钢琴，音域也才同今天我们小学里的簧风琴一般，只有五个八度六十一键（现代钢琴七个八度还多一些）。踏板是“钢琴之魂”，当时也不完善。要同当代的钢琴比音量，莫扎特用的琴像个小孩子。比音色则各有千秋。当时管弦乐队也处于青年时代。就连单簧管这样重要的角色也多亏他的赏识才受到重用。

以这样的“发展中乐器”为表现工具，他谱制了许多神奇的乐章。今日的钢琴与乐队，当然可以再现和发挥其意图，也有些好古求真者主张，用当年那种乐器才能表现他的风格，更够味。

二十几首钢琴协奏曲中，后八首最成熟。如第二十首d小调的，19世纪以来演奏得最多。一听便叫人想到贝多芬的音乐。贝多芬也深赏此作，不但演奏过，还配了华彩乐段。

第二十一首（C大调）由于有部电影配乐中用了一段而大为风行。其实它那稀世之美还要靠广告招徕？听那慢乐章时，我像走进一座殿堂，庄严静穆，不期而然凝神敛息，从心底欢喜赞叹。

有人说这些协奏曲要当歌剧来听。如果作为比拟，那我看第二十五首（K. 503）可说最像歌剧了。第一章里有的地方像《费加罗的婚礼》中一幕将终时的多声部重唱。七嘴八舌，汇成一片喜剧气氛的高潮。第二章“行板”，很可以当作一首女主角声情并茂的大咏叹调来听。

古典协奏曲与歌剧之间是有渊源的。莫扎特本来也是写歌剧的大师。不过我想，将歌剧情景套在“纯音乐”上，好像又把它变成了更实在的标题乐了。我于是只去沉浸于音乐之中，不作他想。听他的音乐，陌生时只觉得平淡无奇，老是重复一些乐汇，像口头禅似的。相交既久，便发现那种材料经过他用古典风格的“格律”安排得如此顺畅妥帖，音乐成了活的图案，活的建筑。愈熟习，愈觉其境之深。平淡化为了神奇。但是他在想什么，说什么？这种“纯音乐”又怎么听才好？

一个古代东方的嵇康说“声无哀乐”。一个近代西方的汉斯力克，也说音乐美与情感无涉。中国人早就形容音乐“累累如贯珠”。汉斯力克则说人们听音乐时种种想象无非是比喻而已。李斯特断言，一切音乐都是标题乐。反对者却抬出莫扎特为“纯音乐”的典范。裴特主张，诗、画都应该像音乐那么纯。萧伯纳反其意而言之，说什么音乐越向文学靠拢，越不纯，越好。

有情还是无情？有形还是无形？有标题还是无标题……音乐学者的论难，可把我们难住了！只得存而不问。

莫扎特的高明之处在于既为内行说法，也为外行考虑。有封家信中谈到他刚谱成的钢琴协奏曲：许多地方只有内行才知其妙。外行也会喜欢，只不过莫明其所以然。

我安于做后一类听众，以宽容的态度读乐，扩大“听野”。但我要学着不依赖于文学与视觉，倾听那本文，以求深入其境。

读怀素《自叙》和赵佶草书《千字文》，那飞舞的线条，黑白相生的“色彩”，尤其那一股奔腾向前的动势，真是把人魅惑了！此时，语言又何足以如实地描述心中感受！说此中有音乐，倒毋宁说它本来自有其语言。于是乐之为乐也似乎可以理解了。音乐形象的疑难也不妨从中国古来的哲学、美学中借个词来说明：“无形之相”。

只是不管怎样的“纯音乐”，又怎能纯到遗世而独立？听其乐不能不想其人其世。总觉得，他那三十六年的一生虽促如朝露，却又正处在一个耐人寻思的时代。

玛丽·安托瓦内特走上断头台，莫扎特才死了两年。小神童在奥宫中摔了一跤，上去扶他起来的正是她这位当时的公主。看这蒙太

奇，便可想见他是生活在一个方生未死，也是行将洪水滔天的时代。那不也是一个大有悬念的时代？

神童无非是活玩具，让贵人们狎弄。（我笔记本中夹着几十年前抄下的一份神童献技节目单。刁钻古怪到简直是折磨人！）长大成人，又成了俳优之流。穿上号衣，坐于盐瓶以下，夹在贴身男仆与厨师当中吃饭。这耻辱，海顿不得不忍受，贝多芬决不肯，莫扎特也不怎么甘心。于是大主教家管事的奉命给他屁股上一脚，踢出宫门。这一脚，未能玉成他做一名自由乐人，反而沦为卖脑汁的乐丐。如果无人订货，便只好让美妙的乐想胎死腹中。遗稿中有些只开了个头，写了若干小节便搁下了。这并非由于灵感枯竭。前述的那首二重协奏曲，订购者竟赖掉稿酬一半，理由：让你到府里教课已是天大面子！

这个不世出的大天才，五岁有一种成人般的老成，三十岁又像个孩子般调皮。这是一个不喜读书而从小便行万里路，见大世面，深识世态，尝过甜酸苦辣的人。家书中脏话连篇，喜欢跳舞甚于音乐，打得一手好弹子，又参加了秘密的共济社。

这样一个不大“纯”的人，写的音乐有时如此纯真！然而他最后也最深刻的三首交响曲，倒不是有谁订货才作的。从那下笔如有神的速度（有一说是两个星期！），足见其为不吐不快的内心冲动的产儿了。其中g小调的一首，第一章几乎自始至终是那三个音组成的动机的悸动，怫郁之情简直要喷溢而出。无题，其实有题！有人把它的四个乐章翻成四篇爱情故事，那便俗不可耐了。听这首交响曲的第一章，也不会不令人想到贝多芬《命运》中那响彻全章的四音主题。

中毒身亡之说早已澄清。风雪中葬身贫民墓地之事，也是被文学化了的。其实，埋骨何处等等，已是寂寞身后事。可叹的是把可能问

世的好音乐给埋葬了。全集编号编到K. 626。让一个抄谱熟手抄，也得多少年才抄得完（理查德·施特劳斯之父语。他是吹了几十年的圆号手）！但从他后期作品的越发显得深刻，可知春蚕到死丝“未”尽！同他并世而早些的海顿，给他以影响又反过来受他影响。比他小十几岁的贝多芬，《第一交响曲》中有莫扎特的面影，可又分明是新的英雄气概。这正是前后浪相催相激！作为历史痴想：让莫扎特多活二十年，时代狂飙吹拂他，乐艺新潮鼓荡他，人们会听到他的《英雄》他的《合唱》，而又完全是他的自家面目吧。萧翁认为，做总结比开头难。他认为莫扎特是总结者，而贝多芬是开创者。这位为古典乐派做总结者，披襟敞怀，迎一代新风，也是很可能的吧？

他出生那年（1756年），脂砚斋正三批《石头记》。待到《安魂曲》绝笔，高鹗已作《红楼梦》续了。那时节，东西方都处在一个从“烈火烹油”朝“忽刺刺大厦将倾”质变的密云期。莫扎特的生平，后人可以按年月细编年谱。曹雪芹的一切，我们渴想了解，可又何处钩沉！一个的肖像传世颇多，尽够我们揣想其神情笑貌。一个只发现一幅，且不一定是真容。最要紧者，一个的作品有精心编订的全集，而后四十回《红楼梦》原稿，已成泥牛入海再无消息！

莫扎特幸还是不幸呢？

天才与庸人的喝彩

向来有“莫扎特谜”之说，谜在于其人的禀赋过人，其乐似浅近而实神奇，等等。而今借着纪念他死去两百年的机会，又出现了“莫扎特狂”。

19世纪以来，莫扎特已成了许多音乐家“心中的太阳”。有的颂赞也颇带点崇拜狂的味道。当代指挥家索尔蒂说，他之所以相信上帝，原因有二，其一便是出了莫扎特这样的大天才。还说他的音乐无一句不美。

我也算个莫扎特迷，虽然并未因此而信上帝，也很不够资格去赞同或反对“无一句不美”。因为他的六百多号作品，听过的只是不多的一部分，是否听懂了，还大成问题。

莫扎特迷也好，莫扎特狂也好，想想这位大天才两百年来在听众心目中地位的升沉是很有意思的。因而又翻出百年前萧伯纳为他的百年祭而作的几篇文字来读（收在加利福尼亚大学版萧伯纳乐评集中）。

当年萧写这些东西的时候，尚无大名。要再过一个年头（1892年）才拿出他第一部剧作《鳏夫之家》，但他已写了十来年的乐评，而担任一家杂志的乐评栏——首席撰稿人也有两年了——不过，他用的是“巴塞特管”（Corno di Bassetto）这古怪笔名。它是类似低音

单簧管的一种乐器，如今已从管弦乐队中“退隐”多年了。莫扎特不但为此器和单簧管写过二重奏，还用之于《魔笛》与《安魂曲》中。

从萧在百年前写的这几篇文字中，可以得知，那时的英国虽是音乐文化昌盛之地，莫扎特的作品却已从原先的大受欢迎转而颇被冷落了。到了百年祭时，才又渐渐有了票房价值。

那受冷落的情形，让萧用漫画笔法一描，读来可发一笑：“（莫扎特的交响曲）演奏快板的第一乐章时，听众已烦躁不宁。呵欠连连地好歹熬过了行板乐章。奏到小步舞曲的第三乐章，猛然惊醒，发现那‘三声中部’（按，为传统的小步舞曲中间一段）倒还好听，于是坚持着把最后一章听下去，反正快完了。”

那时节，除了少数的知音，庸人们已经把这个百年前人们的宠儿淡忘了。待到百年祭之年，平日不提此人的报刊上忽又把他抬出。音乐界自也不得不有所表示，应个景。“水晶宫”排出了《朱庇特交响曲》和《安魂曲》。阿伯特音乐厅则排出了《安魂曲》与《朱庇特交响曲》。

萧认为，冷是因为从前热过了头，但也要怪那些庸劣的演出坏了作者的名声，某些乐队指挥总以为莫扎特的作品容易对付，殊不知要做精彩的演绎是要真功夫的。只有在里希特这样的真正领会莫扎特音乐的人指挥下，英国听众才重新发现了莫扎特，顿时把那些正吃香的新作品给比了下去。

萧所谓的新作，也并非无名之辈的货色，而是李斯特、瓦格纳等人的大作。那时正是这类作品最有吸引力。其实萧自己便是瓦格纳派的宣传者，但他最讨厌庸人们一窝蜂赶时髦，有些人只爱听个新奇、

热闹。而且像《女武神的飞驰》《魔火场》这些并非无价值的作品，由于讨人欢喜而过度地重复演奏，弄得丧失了新鲜感。萧有次因为有一场音乐会中有莫扎特作品，欣然赴会，却迟迟进场，以躲开那些时新节目。

从小便把一部《唐璜》听得烂熟的萧，对莫扎特自有他的卓见。比方，古诺认为这部歌剧尽善尽美，他便不肯附和。

萧天生是个剧作家，所以他极力主张音乐的戏剧化也就不奇怪了。他曾认为，一切音乐作品无不是标题乐。对于不去依附文学内容而只守着乐艺自身规律与形式的纯乐，他往往不以为然。对于莫扎特之不作标题乐，他认为要怪老莫扎特狭隘的教学法。老父灌输给儿子的观念是“一篇用奏鸣曲形式谱成的乐曲，只要听起来是美的、均衡的、率真而饶有兴趣的，此外不必也不容再有更多的要求”。萧因此说，假使小莫扎特未曾经过这种训练，说不定会得出自己的结论：没有诗或剧的内容，这篇音乐只不过是无益的浪费。萧又认为，莫扎特有时在其器乐作品中其实也表达了某种诗意的内容，但又徒然将才智虚耗于迁就音乐形式，而不能毅然越出乐式的藩篱。于是，这一篇作品，在不知乐式为何物的外行听来仍是一首音诗；而那些对诗与剧感觉迟钝的音乐学究们，则拿它当古典作品的楷模来教授自己的学生。

对莫扎特未能摆脱家教的束缚，把器乐曲都作成了纯乐，萧是深为惋惜的。这可真是那位望子成龙的老父绝想不到也不能接受的！为了儿子，他把父亲、教师（不止教音乐，也教文化）、秘书、剧本作者、宣传者、旅游组织者这诸种职务都集于自己一身了，必要时还得当儿子的跟班！他把栽培自己的神童儿子当成了神意、天职。

后人也有非议，说他的有些行事简直是赤裸裸的在儿子身上“开发”。他为儿子吹嘘的广告也俗不可耐。

我们还是应该接受一种多数人的看法：莫扎特的才智是老天和他老父共同造就的杰作。纵然可以埋怨他挟着孩子到处奔波，过分损耗了孩子的精力，然而假如不曾行万里路，遍游欧陆音乐中心，亲炙了格卢克、海顿、J. C. 巴赫等等乐界泰斗，恐怕也就不会有那个取精用宏、融会贯通、不能以一民族的传统拘限他的莫扎特了。

至于音乐之美在于纯还是不纯的问题，萧其实自己也是徘徊不定的。他既崇拜贝多芬，也赞美莫扎特，对这并峙的双峰，他不能肯定哪一个更值得崇拜。有的议论很可启发我们去思索乐史中的无尽波澜。

萧提出，尽管百年前的人总把莫扎特看成一个标新立异之徒，其实，他是一代乐风的一个总结。就像拉斐尔之于画，莫里哀、莎士比亚之于戏剧。这一点，海顿看得清楚。（按，海顿曾向老莫扎特夸他儿子是当代最了不起的作曲家。）他本人虽然写不出像《降E大调交响曲》这样的杰作，但他知道其中有自己一份贡献。莫扎特是站在他肩上所以更高大。可是，海顿不可能认为自己也写得出《英雄交响曲》的第一乐章。对于那样的音乐，他甚至会摇头。

这倒又并不是抑此而扬彼。萧的看法：艺术创作最难的是集前人之大成。任何人可以开个头。难在做总结，做出后来者难乎为继的总结。

萧虽然在赞扬贝多芬的造反精神时说过：相形之下莫扎特只是个穿号衣的仆从而已。可在乐艺上他又把莫扎特看得更重。尤其是在他

批评贝多芬的模仿者“无目的地故作高深”“虚张声势”“一味制造高潮却总叫人失望”的时候，更加倾心于“善能驾驭音乐，也驾驭自己感情，始终不失其优雅”的莫扎特了。

总结之说，有助于解天才之谜，冲淡神秘性。如果没有那个等着斯人做总结的十七八世纪欧洲音乐文化的大环境，没有乃父呕心沥血的因材施教等等因素，这个秉赋迥异常人的孩子，也只能像他姐姐（另一个神童）南耐儿那样，退化为常人，一首曲稿也没留存下来吧？

真不知庸人们的捧场、起哄，是玉成了还是几乎摧折了这个天才！看一看他十四岁那年一场音乐会的节目单，不难想象到他所受的狎弄与折磨。六个节目，全是临场即兴创作和演奏。其中一项是一首咏叹调，现场看歌词，即时谱出，自唱，自己弹伴奏。当年，同“百科全书派”人士有交往的格林姆男爵记述：“音乐家把所能想得出的最难的测验都提了出来。”连英王也亲自考这孩子。萨尔茨堡大主教为了试他是否真能作曲，把他软禁了一个礼拜。

通过了这重重磨难，造成了轰动效应，他也学会了对付庸人，什么顾客给什么货。对一个如此敏感的早熟儿童，这自然有助于他领略“人生实难”（陶潜的话，原出《左传》）的滋味。

如今的种种国际比赛之类，常常令人联想到神童们的磨难似乎还在继续。有时又觉得，受折磨的何止是台上少儿。那座中评委们被迫接二连三地听门德尔松的小提琴协奏曲，往往要听几十遍之多，硬是把这部最需要保持新鲜感的作品吃倒了胃口！

可惜不能请萧再来发几通快人快语。对于种种对待文化艺术的不文明做法，他最感到义愤了。

然而，他对庸人庸行开炮又是同他那主张社会改革的一面有关系的。他虽嘲讽了赶热闹的风气，又即点明：“沉闷无聊的日常生活，弄得大家去寻找刺激。只要这种无聊文化延续下去，莫扎特就被束之高阁了。倒霉的是这文化贫瘠的一代，于《唐璜》的作者又何伤！”

我觉得，萧的文章也启发人们用自己的耳朵去听莫扎特。

自从他写这几篇为莫扎特鼓吹的文字，一晃又是百年。莫扎特的知音显然是多起来了。像我这种够不上知音的，也是始而嫌其平淡，渐渐发现有味，终乃惊叹为音乐美之极致，所以读萧的文章也增加了同感。也更知道舒曼的话是对的：“随着岁月的更替，我们的要求愈来愈高。我们所喜爱的人的圈子也就愈加缩小了……甚至莫扎特的阳光灿灿的峰巅，对于青年也还是高不可攀。”（《舒曼论音乐与音乐家》）

有关莫扎特的许多传说，在其身后很有广告作用。到现在，一件件被澄清得不那么值得津津乐道了。这在“谜”与“狂”的爱好者是扫兴的事。举个例子，不但萨列里下毒之说无稽（此人后来还当了他儿子的老师），连《安魂曲》的写作对他精神有大刺激也不像，临死前的那些日子，他并非怎样颓丧的。

他虽不幸短命，但当时便公认为同海顿并世齐名。身后为之作传者不少，有他姐姐和妻子提供资料。百年诞辰前后，又出了他的学术性传记。尤可庆幸的是，学者克舍尔为其作品编写了编年索引。所以凡是他的作品，曲号上都附着一个代表克氏的“K”字。

萧的话，沉痛中含着愤慨：“莫扎特后半辈子那十四年，是一个极伟大的人生活于一个极狭小的天地间。”

维也纳宫廷又要羁縻他，又只叫他写一些舞曲。

有一些作品只起了个头，没有买主，便搁下了，成了残稿。

今天的莫扎特狂热中，恐怕仍然是知音的掌声不如庸人的响亮。有些人则是“吃”莫扎特的吧？

这样，百年前的文章读起来似乎并不陈旧，只可惜萧翁不能再来一篇，否则必又是醒脑警世的妙文！

未完成的人与乐

初听《未完成交响曲》，同时买了丰子恺译的《近代二大乐圣的生涯与艺术》来读，是一九四几年的事。至今不见一部较详的中文舒伯特传。手头这本约翰·里德的书，薄薄的，自然也不过瘾。一个只活了三十一岁却留下近千篇作品（而且还有不少散失了的）、全集四十大册的人，只用一两百页来交代他的生平，就像是交响乐简化为小曲了。好处是此传较新（1978年），纷纭的旧说已淘汰澄清，只叙不议，重要情节介绍得清清楚楚。其中的图片，许多是老相识，不过是很模糊的。现在看了印得如此清晰的，大有助于联想当年情景。须知这些图片虽然不是照片，却是可以作现场报道观的，是其好友们以亲身目睹为依据所作的画。总之，对于醉心舒伯特其人其乐的我，慰情聊胜无，于是在舒伯特音乐的“伴奏”下又有了不少杂感。

虽说小如《小夜曲》，大至《未完成》，在中国的好乐者中已经普及，我总觉得人们同他的音乐相知还不深是很可惜的。他那音乐是一种特别富于友情的音乐。读其传，味其乐，形成一个突出的感觉：其人可友，其乐可亲，而且对于这位再过五年便两百岁的大师，不觉其古，今天反愈觉可亲了。这感情倒不是无端而来。舒伯特那时代，平民们的音乐生活中颇有些新东西。不同于以往的以贵人为主角，以宫廷、教堂为作乐场，平民知识者的聚会交流大大热闹起来了。以诗以乐会友，诗人、乐人向他的朋友知音展示新作，“舒伯特帮”正是这种典型。

多谢他的画家朋友为后人留下写真，当年这种文艺沙龙场景，看了如临其境如闻其声。有一种热烈亲切但又真诚严肃的气氛，也充满真挚的朋友之情。能不令我们神往！试看希温德所作《舒伯特晚会》（这种晚会以演唱他的作品为中心，故名）：一大帮青年人挤在不大的房间里，椅子多让女客坐了，许多人站着。本应突出的核心人物被夹在二友之间弹他的伴奏。身旁那个昂着头唱他的新声的是歌手伏格尔，舒伯特的扬名是多亏了此人的。满屋子的人都专注地倾听，有些人面有陶醉之色。关于后来李斯特献技，崇拜的仕女们为之神魂颠倒的场面，也有我们熟悉的绘画。这二者的气味不一样。“舒伯特帮”中，作曲家无哗众之态，倾听者有爱乐之忱，更像是朋友、知音的交流！

从他的音乐中，从短短几分钟可了的《瞬间音乐》，到“长得要命”（舒曼语）的《C大调第九交响曲》，也都可以感受到这种自然流露平易近人而又耐人回味的特色。他那作曲的神速，似乎还胜过了莫扎特。音乐有如泉涌，不暇雕琢。这也许影响了对乐想的锤炼和乐式的完整紧凑，因而他的大型乐曲往往显得散漫、啰嗦；然由于是从他胸臆间流淌而出，也便更容易注入听者的心怀吧？

这种最宜于朋友间亲切交流的风格，尤其渗透于他的室内乐性的作品之中，例如艺术歌曲。

同是抒情，歌剧与艺术歌曲味道两样。张爱玲形容歌剧中的情感好像放大镜下的事物。更适合于抒细腻微妙之情的，是艺术歌曲。音乐与诗的亲密结合，凡是对二者都爱好的人，这应该是一个极有兴趣的话题，更何况中国的诗词古来同音乐是那么难舍难分！在西方，这种结合中碰到的问题不少，不是那么不在话下的。舒伯特诚惶诚恐地把《魔王》呈献给原诗的作者，后来连个例行公事的回音也没有，令

人叹恨！尤其歌德并非不知乐（虽然被认为趣味不高）。但有一点缘故不可不知。他那一代人认为，歌曲中音乐只能是诗的淡淡的衬托，当陪客，不可喧宾夺主。因此要他赏识舒伯特采取加强乐艺的作用，使诗与乐相辅相成的努力是困难的。

尽管遭冷淡，老师萨列里（即有害死莫扎特之嫌的那个人）也告诉过他，歌德的诗难对付，舒伯特歌曲中用了七十三篇歌德的诗。其中，评家一致激赏无异辞的是《甘泪卿纺纱歌》[\[1\]](#)，词取自《浮士德》中（郭沫若译文，题《我的心儿不宁》）。此歌出名在《魔王》之后，作曲在其先，是一个十七岁少年的天才之作。只消翻开歌集，便知其音乐是何等简约。歌调像支民谣，钢琴伴奏也朴素无华。然而他的音乐不是诗句的陪客，钢琴也不是人声的陪客，它们一同承担了传达诗中情境的任务。所以，说是伴奏，还不如说是人声与钢琴的“二重奏”更恰当。就在这篇纺纱歌中，琴声“唧唧复唧唧”地不仅写了景，景中亦复含情，单调的律动加重了我们对甘泪卿内心烦忧的感受。（我联想到汉朝诗《悲歌》中的那句“肠中车轮转”。伴奏不仅写了纺车的转动，也暗含着“肠中车轮转”。）

有那么一处最为评家称道的警笔：曲中人唱到中间，忽然，“不闻机杼声，惟闻女叹息”，纺车停下，歌声暂歇，钢琴上那个和弦却透露出少女的心潮乍涌。于是唱出了她最动情的一句歌词。然后纺车有点结结巴巴地重复摇起，……论者盛赞这里“有音乐中最为雄辩的休止！”

总共不足一百二十小节长的歌曲，演唱时用不着布景道具和动作，却能使倾听者的心不知不觉与甘泪卿一同跳动了。舒伯特的音乐对诗意的阐发，效果之妙溢出了原诗的文字。美国乐史家朗氏以为，

老歌德会为诗人的所有权担心了！（见《西方文明中的音乐》）从中我们也领略到舒伯特笔下诗乐综合艺术的魅力了。他的文学修养比莫扎特和贝多芬都强，这又自然得力于他那一群知交的熏陶。其中诗人、画师、演员、歌手都有，所以他为之度曲的很多是好诗。不过他也从小诗人中物色到好歌词。《磨坊女》与《冬之旅》都是谱的缪勒的诗，平庸的诗附在美妙的音乐上而共同不朽了。词庸而曲美的事，在中国又何尝找不到例子。在西方歌剧中恐怕更突出。诗乐互补，也互相牵制欣赏者的注意力，这就又同接受者有了关系。作歌者要将诗、乐综合得好，已是艰巨，舒伯特的高峰，后来者并未超迈；而我们听者如何才能一同咀嚼那诗与乐，且能将其合而为一来领略，也未必容易吧？非常可惜的是，我们虽说从舒伯特作品中多少感受到音乐之美（抽掉了诗，有些仍然是“音诗”。所以李斯特拿他的《魔王》《小夜曲》等改编为钢琴曲，我们听着就像“无言歌”了）；然而，不识歌德、席勒、海涅原文，体验不到原诗语言、韵律之妙，终是缺陷，只好期待更好的译文。然而一篇信达雅的译诗，要镶到乐曲上，与原诗韵律吻合，也好唱，又成了难题！

也正因此而更叫人盼望中国诗与乐的结合。中国人欣赏自己的诗与乐，隔阂不大，综合之美又将给人何等亲切无间的感受！徐志摩的诗、赵元任之曲，《海韵》不就是一个好例子？可惜早已成了“克腊昔客”（Classic）！黄自的作品中却有词不称曲的遗憾，例如《长恨歌》。后来大兴群歌群唱之风，也是一种诗乐结合。然而那要求作更细腻抒情的艺术歌曲却始终不振。在个人回忆中，《一个黑人姑娘在歌唱》（艾青诗，杜鸣心曲）似乎成了“绝唱”！

虽然有赵元任等的实践，朱自清等的议论，新诗同音乐竟“老死不相往来”似的，连自古相传的旧诗咏哦调都用不上，诗家同爱好者

彼此只靠视觉和难得的朗诵来交流、共振了。新诗如何“载歌之翼”（一首海涅诗、门德尔松曲的歌）而飞向更广大的人群？诗人卞之琳的名篇《断章》，视读美不可言。据说有冼星海谱的曲，可惜至今不得一读。真想知道这首看上去无法音乐化的诗，他是怎样处理的！（后来虽然觅得此谱，却唱不出味道。）

回顾自己同舒伯特的“交往”，是从听《未完成》开始的。当时虽极无知，却也感觉到了它和贝多芬的交响曲是那样的不同。人们对它听得太耳熟，可能反而很少去想想它的不凡之处。切不可忘了，1922年的这部作品，竟是比贝多芬的《第九》早一年出世的。而这两部交响曲真像是两个时代的人写的。也可见，他虽然那么羞怯，简直不敢对他的前辈作平视，同居一城中，碰头的机会不少，却直到贝多芬病危才去病榻前见了一面，随后又成了三十六个火炬执缚者中的一员；然而他又是这样的不肯亦步亦趋而敢于自抒其性灵！这部色彩瑰丽的“大乐”（交响曲早期的中译名）真是道地的浪漫派音乐。前无此作，后来者也难以为继了。因为虽然他为浪漫派交响音乐开了个好头，但后人的交响思维常常不得不去借重文学了。而《未完成》又何尝使听者要乞怜于文学形象，编一个“标题”？也难怪有的论者说，它表现的是作者的幻想世界了。朗多尔米在其乐史中给舒伯特的笔墨不多。但他有一篇《舒伯特与贝多芬比较研究》（有傅雷遗译，《音乐译文》1980年第六期）很可一读。不过此文中把舒伯特看作一个超脱现实的艺术家的艺术家，则又似乎难信。我宁取朗氏之说：“他所结识的是一些不满现实的文人”“逃到了他们的自己的诗的世界，在那里他们能自由地表达他们的思想”。其实人们只消记起那是梅特涅猖狂的时代，他同他的朋友尝过铁窗风味，他的朋友遭到流放等等，也就够了。

《未完成》在故纸堆中沉睡了四十三年之久，世人才听到它。已完成还是未完成，也从此成了学者们探究的课题，直到前些年他一百五十周年祭时还又提起。从交响曲写作的常规以及留下的谐谑乐章残稿来看，自然是“未完”有据。有人的推测是：后二章是有的，被误放到别的作品中了。戏剧《罗莎蒙德》中的间奏曲，有一篇可能便是《未完成》的第四乐章云。颇有意思的是，从19世纪以来，有人为之续完。1971年还有这种“红楼圆梦”式的尝试。这种多此一举的尝试令人想到浮吉尔遗稿中残句，“后人搁笔不能足成”（钱钟书语）。

较后出的看法是，作者自感“意尽”，无意再写下去了。所以朗氏主张，应该把原来那个不恰当的曲名取消。这又似乎可以联想到《红楼梦》，后几十回是迷失，还是作者有意搁笔呢？

其实舒伯特的“未完成”又何止这一部。确实未能完成的交响曲便有两部。其中一部只有草稿，便得了个“草稿交响乐”的曲名。还有一部《加斯腾交响曲》下落不明。一篇弦乐四重奏也叫作《未完成》。还有一些断简残编。所以那以勃拉姆斯为中心编成的四十大本全集并不全。1978年开始发行的五十一张LP [\[2\]](#) 唱片恐怕也如此吧？

在有关他的若干附会之谈被澄清的当中，也有不幸的新发现：他是染上了花柳病的！有人还据此推想，《未完成》也与此有关，因为得病与写作同时，后来不愿再引起回想，遂不再写下去了。这真是：“斯人也而有斯疾也”！

比莫扎特还要短命的他，带着那么多来不及动笔的乐思长眠地下了。墓碑上题着：“……埋葬了更美好的希望”，舒伯特正是一部更伟大的“未完成”之作。

【附记】

2002年出版于德国的一本舒伯特作品选中有一则有关他的交响曲作品的信息：

研究者指出以前人们以为已失踪的《加斯腾交响曲》，其实就是原列第九的《C大调交响曲》。现在重现编排，《未完成》应是第七（原为第八），而《C大调交响曲》改为第八。

注解：

[\[1\]](#) *Gretchen am Spinnrade*，现在通常译为《纺车旁的玛格丽特》，下文出现的《甘泪卿纺纱歌》也为同一曲子。

[\[2\]](#) Long play，又称黑胶唱片，是立体声黑色赛璐璐质地的密纹唱片。

人如其乐吗？

滑稽作家吉洛姆写的一篇小说中，几个姑娘议论舞会中的男客无聊，开口不离几句听厌了的套话：您爱听瓦格纳吧？

这倒正好可以为马克思的家信做个注脚：“到处都用同一个问题折磨人：您对瓦格纳的看法怎样？这个德意志普鲁士帝国的音乐家十分特别的地方是，他同夫人、毕洛夫、李斯特四个人一起住在拜罗伊特并且情投意合……真是想不出比这个家庭及其相互之间的宗法关系更合适的奥芬巴赫歌剧脚本（以上四字原文黑体）了。这个小家庭的趣事也可以用类似《尼伯龙根的指环》的四部曲来表现。”（1876年8月给大女儿燕妮的信）

就是此人，在19世纪奏响了贝多芬以后最吸引听众的音乐，可同时也制造了好大一阵聒耳的噪声。拥瓦派，反瓦派，大起纷争。偶像迷，朝圣狂，把一些“上智”和一大群“下愚”都卷了进去。难怪马克思要发辛辣之言了。（何况他也身受其“害”。1876年8月19日他从纽伦堡写给恩格斯的信中说：“店主告诉我们一个很坏的消息，我们在其他地方未必找得到一个歇脚的地方，因为市里住满了外地人……许多人从四面八方涌到这里来，要去拜罗伊特参加国家音乐家瓦格纳的愚人节。”）在那个复调性强烈的时代，此公更是个复调性强烈的人物，其人其乐都响彻了复调。

历史的喧哗早已销声，而余响依然不绝。前不久传来一条新闻，以色列为他的音乐开了禁。人们记起，反犹的此公写过《音乐中的犹太主义》，连门德尔松的作品他也见不得，害得当时尚未和他决裂的尼采不得不打消了一次同门氏有关的活动。想到后来纳粹的禁门氏之乐，倒门氏之像，则可认为，以色列人厌闻希特勒宠爱的瓦氏的作品是以直报怨吧？

瓦格纳竟会胡说他的论敌是犹太人。汉斯力克反唇相讥：“凡是他不喜欢的人他都愿意看作犹太人……对我说来，跟门德尔松和梅亚贝尔在同一柴堆上被瓦格纳神父火焚，将是一种光荣，可惜我不能接受这个荣誉。”（《论音乐的美》第一百二十二页）

年轻时从托翁《艺术论》中读到 he 看《指环》演出，不终场而去，我大为纳闷。几十年间断续听了他的若干重要作品，对其乐其人是喜是憎却仍一言难尽。

《黎安济》序曲未脱前人窠臼，未能使我对作者有多大敬意。《漂泊的荷兰人》《汤豪塞》与《罗恩格林》等歌剧序曲（前奏曲）虽然有了鲜明的个性也不曾使我着迷。后来（按创作年代来讲）提前欣赏了《女武神的飞驰》，像看一卷浓墨重彩的工笔油画。天上的风云雷电却神似人间的自然实景，虽听不出天马行空的规定形象，那循环往复地高奏着的主导动机倒叫人联想起中土神话中的雷车轰然驶过；气势宏大，元气淋漓，管弦艺术精妙，有它，还需要什么舞台布景呢？而它只不过是乐剧《指环》的一支插曲，那么整座大厦的巍峨壮丽自然更是令人神往了。

《林涛》是《指环》中的又一景。写齐格弗里德漫游林中的场面。托翁怫然离席，正是演到此处之际。我听《林涛》，觉得他大不

该错过这样赏心悦耳的一篇音画！不要说旧俄的史苏金，就连法国的树林诗人柯罗，恐也难画出这活的、会轻声细语的森林！我听了这篇音乐，信服作者有诗心画眼，有“自然之舌”，是大手笔！

《齐格弗里德田园诗》不属于《指环》而其意境与《林涛》相近，但更为深远。仿佛听得出有个景中人（作者）在沉思。可以想见，这个人也并非一门心思追名逐利的。它像文艺复兴时代的画家的画，听着又像是隔着暮霭遥望一片古意盎然的实景。

我对作曲家大有好感了！然而一曲《情殉》^[1]才使我真正感受到他的魔力。

当年是从旧货摊上淘到这张唱片的。此曲原是《特里斯坦与伊索尔德》中一个唱段，又改编成了管弦乐曲。全剧的前奏与《情殉》合并演奏，已成音乐会常规。

这是一篇叫人不想多听的音乐，然而并非因为它没味道，正相反是太浓烈了。你不得不惊叹这“老狐”的伎俩不凡。

托生于中土的我，自知所感受到的一定大大打了折扣。我们文艺中自古以来的国“情”多是温柔敦厚而不取激情。至于平民百姓，知堂的友人在谈搜集民歌一事时说得沉痛：“殉节是屈指可数的，殉情则罄竹难书。一首首的民歌小调中深藏了不能计算的血泪……”闻一多也说：“我在‘温柔敦厚，诗之教也’这句古训里嗅到了数千年的血腥。”可惜的是这斑斑血泪未能经过有情的作曲家提炼成深刻的乐章。“伟大的忍从”，“太上”的忘情，自欺欺人的大团圆，是不是大大淡化了我们的激情，以致我们会感到《特》剧这种音乐费解、逆耳呢？

我觉得，以表现激情而论，在我曾接触的文学艺术作品中，这篇音乐最能叫你体验到一种最深沉的震动。我常想对那些爱读激情文字的朋友说：听听《情殉》吧！

《特》剧是与《恶之花》同时问世的。尼采说它是“化为音声的激情”。乐史家朗氏在其《西方文明中的音乐》中直斥之为“色情之乐”。我并不觉得它已堕入恶趣。只要是严肃真诚的乐艺，那就不会让庸人获得低级趣味的满足，而一旦降到那水平，音乐之美还存在吗？

瓦格纳的高明之处也正在于他发挥了乐艺所特有的净化功能吧？他将这篇从悲苦中追求极乐的“狂欢诗”发挥得淋漓尽致。从音乐中仿佛可以体验到恍惚、迷惘、战栗……昂扬、狂热等等层次不同的激情，而又都得到了高妙的艺术表达。

最有味的是，这一部乐剧的“十月怀胎”是乐在先而词在后。早在作剧之前三年，他已将心中浮现此剧的音乐一事透露给了李斯特。后来又给维森东克寄去几段谱子，仍是有乐无词。这部乐剧在他心中原本是一篇“无言歌”！——当然，这又不同于我们古来的倚声填词。

本来，言语道断，音乐开始，他这孕育过程却翻了过来。朗氏和另一位乐史家朗多尔米都指摘此剧的剧词不行，但又说，实在也无须再去听那剧词了。

这部乐剧一面高歌炽热如火的恋情，一面却又是夜与死的礼赞。罗曼·罗兰形容得好，它的音乐始终如悲风鼓浪，呜咽地拍打着。这是情天恨海，一望无际的灰色，行将没入更浓密的黑夜，然而那却是

殉情者一心向往的“安乐死”。也可联想鲁迅文章中的警句“沉酣于大欢喜和大悲悯中”。

太无生趣了，何堪多听！幸而我随后便听到他的《名歌手》序曲，从“死之岛”回到了光天化日之下。

他是在营造《指环》四联剧的当中，忙里偷闲写出了“特”剧，紧接着又拿出与前两部作品迥然不同的《纽伦堡的名歌手》。此公的胸中丘壑真令人莫测！《名歌手》全剧的精华浓缩在一篇十分钟可以听完的前奏曲里。这篇音乐的密度很大，高潮部分有五支主题交织出壮美无伦的交响性效果，而又逻辑分明，并不太难追随。这叫人想起他为之极力弘扬的贝多芬，也可见他并非摇旗惑众的艺术骗子。

至于他毕生事业的丰碑，《尼伯龙根的指环》，我辈凡人恐怕很难有路德威国王那样的耐性连听四夜，而不像托翁和尼采的中途退席吧？人们今天宁肯赴音乐会去听听《林涛》《女武神的飞驰》《魔火场》之类的管弦乐选段，用自己的想象来“补景”，也不大想欣赏那舞台效果和成了乐队附庸的人声歌唱了。（托维认为：听音乐会中瓦剧选段，所得胜于看沉闷的全剧。）他要革旧式歌剧的命，因此在乐剧中不让剧中人有太多的自我倾诉，却絮絮不休地用乐队作“旁白”“评述”，让乐队执行类似古希腊剧场中歌队的任务。结果是乐队夺了人声与诗歌的权，乐剧成了附有“图解”的交响曲。人们不是可以索性撇开舞台，只听那精彩的旁白吗！而他精心设计的地下乐池，原为了不让乐队干扰观众的视觉的。有人说这传递主要信息的管弦乐是个木偶剧的操纵者，同时又是个旁观者。而这种种又是他这个歌剧革命家的自相桎梏：原鼓吹以乐救诗，从而创造出完美的综合，结果来了个矫枉过正，反而把诗与剧降为附庸了！

这也可以说明，为什么我们只听音乐便认识了他，用不着去拜罗伊特朝圣了。但要真赏其乐之味，又不可不听、不想其对立面。而瓦氏的“参照系”也真可谓多矣。首先想到的，自然是尼采于“偶像的黄昏”中突然耳朵为之一亮，看到了救星的比才。

说实感，要论宏大深沉，比才难与瓦格纳争个高下，然而最可贵的是那一种暖烘烘的人间味，虽是我们异邦人也不觉其隔膜的，和《特里斯坦与伊索尔德》不同，以别一种激情取胜的《卡门》固然如此；《阿莱城姑娘》中则有其更朴素无华的一往情深而并不流于廉价的温情脉脉。听瓦格纳的音乐，有时像庄严端丽的大理石雕塑，手触是冰冷的，一旦激情喷涌则又像病人发热高烧。比才的歌剧、戏剧配乐与唯一的一部交响乐，却是健全的生人肉体中散发着的体温。

然后就会想到勃拉姆斯这另一个对立面了。粗听之下，此人似比瓦氏冷面冷心，其实他是古典其面浪漫其心，无怪瓦派人士攻他是伪君子了。尼采在前偶像面前转过身去以后，并不就认敌人之敌为友，反而一箭双雕地嘲弄道：“他尤其属于某类不满足的女子的音乐家。再往前五十步就会遇到女瓦格纳之徒（正像在勃拉姆斯五十步之外能遇到瓦格纳一样）。”（《悲剧的诞生》第三百一十四页）这比起瓦格纳忠实信徒萧伯纳讥讽勃拉姆斯的语言还要来得尖刻刺耳。

第三个重要的对立面自非威尔第莫属了，他也是歌剧大师。朗氏在其乐史中将以上三人来了篇合论，题为《反潮流》。他们反的是音乐过分文学化、哲学化的浪漫主义之潮，自然也是同瓦派大唱反调了。朗氏要人们留意，这三人不但和瓦氏不同调，三人之间又多么大异其趣。

这可不正像听一篇奇妙的复调之乐！实际上还可以听到更为纷纭的复调。只消想一想柴科夫斯基同瓦格纳、勃拉姆斯这三家之间的分歧也就够了。老柴是既不想追随拜罗伊特的大宗师，又受不了那位《第十交响曲》的作者。他认为后者是“力求有深度却缺乏真正的深度”。这与尼采所见略同：“（勃拉姆斯）的创作不是出于充实，他（只是）渴求充实。”而这互相鸣鼓而攻的两大派又都鄙薄柴氏。他那部小提琴协奏曲当时就被瓦、勃两派看成俗不可耐不屑一顾。总之，这些心灵巨匠们似乎互相成为反光镜、回音壁，也为后人读乐读史提供了丰富微妙的和声复调。

瓦格纳的拿手好戏是用“无终旋律”精心编织他的那些乐剧。其实，人类历史也像是无数支无终旋律织成的一张流动变幻的大网吧？以瓦格纳为主角的“奥芬巴赫闹剧”也不过是其中一段小插曲而已。但尼采说：“受他诱惑的绝不只是精神贫乏之辈”。诚然，这又是夫子自道。然而曾中“瓦毒”极深的他，能如此猛省、戒毒、倒戈、为同病者消毒，好像古今无第二例，虽然有些过头。

瓦氏提倡的“歌剧革命”“未来艺术”，当年甚嚣尘上，后来只是在乐史上大书了一笔。今人看得如痴如醉的歌剧，很多还是瓦氏不以为然的传统节目。他并未能独霸舞台，不过也被供进了古典的殿堂。

像他这样集诗、乐、剧等多才多艺于一身的“巨人”，近代是不多见的。但“巨人”又有浮夸性。还是听超人哲学家怎样讲吧：“他的艺术端给我们的第一样东西就是一枚放大镜……一切都变大了，他自己也变大了。”

《宽容》的作者对此人却不肯宽容：“当你阅读他的剧本时会感到这是很糟糕的东西……但在演出时其音乐如此有说服力、诱惑力，一般血肉之躯是抵挡不住它勾引的魔力的。出了剧院吃一片三明治喝一杯啤酒……才苏醒过来恢复常态。”（《人类的艺术》）处于法西斯“瘟疫”大流行之际，房龙甚至说这种音乐将为人类造成灾难。这种预测并未应验。然而我每读二战史总容易在心中响起这种忽然变得异常可憎的“配音”。希魔有个亲密战友斯佩尔。此人的回忆录值得一看。其中有关希特勒与瓦格纳的音乐的事抄不胜抄。每逢拜罗伊特音乐节，必到的天字第一号贵宾就是嗜杀成性的大独裁者，而他像是真心嗜爱瓦格纳之乐，崇拜其人，同瓦氏后人亲切友好。这不能不在恶心的同时也引起许多无结论的思索。

生前获得青年王子的知遇，那是一段佳话；身后又大受一个混世魔王的垂青，幸乎否耶？

这却让我可以搭到另一个话题：瓦氏魔力并不局限于舞台与音乐厅。论者以为，像他这样的深有影响于文学的，近代还别无余子。那时节，波德莱尔、魏尔伦、马拉美、萧伯纳等都是响应他的艺术主张的。而在创作内容、手法上同他的音乐有着明显的联系的，要数普鲁斯特与托马斯·曼了。人们说，甚至不妨把《追忆逝水年华》拟为一部巴黎沙龙的《指环》，二者的构思都是那么庞大、错综，而又精雕细刻。小说中众多的“动机”“主题”微妙地隐现交织，也叫人想到瓦氏的乐剧。但是这位法国人的“拟瓦格纳风格”只是印象主义的、下意识的；另一位德国大师却意图在自己的史诗中表达他对德国的内在精神与音乐之间的关系的认识，甚至认为，瓦氏之作早就预兆了后来的德国悲剧。德国成为法西斯那合乎逻辑的结局正乃发轫于瓦氏云。这似乎又说明房龙的忧心忡忡不是无端而起了。

带着《艺术论》中唤起的老大疑团，几十年来听其乐，寻其事，我终于觉得：我爱其乐而憎其人。爱其乐，有的不爱，最后那部《帕西法尔》的中世纪气味更叫人可惜他“晚节不终”。憎其人也不忍全盘否定。

作为这篇杂曲（potpourri，或译“集成曲”）的尾声，我要热烈推荐他的一篇杰作，每一个爱乐者不可不听的《浮士德》序曲。我同它相识恨晚，一听之下便被一种真正杰作所具有的灵气打动了。后来读到柴科夫斯基的评论（《柴科夫斯基论音乐创作》第一百一十六页），深庆自己并未“谬赏”。从来取《浮士德》为材的音乐多矣，但世人只能不太满足地听听古诺、柏辽兹与李斯特等的作品，而遗憾于贝多芬想写却未曾实现。瓦氏一生中竟无暇写出一部成熟的交响曲——也可说都写进他的乐剧里去了。此作是他原想写的《浮士德交响曲》之一乐章，可说也是一部“未完成”。未完成也罢，《浮士德》诗剧本身也可说是“未完成”的。作为歌德诗剧的一种“音译”，我觉得瓦氏此作最好理解，是一种有如沉思，也令人久久沉思的音乐。

天才人物，中国人说是若有神助，西方的说法是魔附其身。帕格尼尼、浮士德都是把自身卖给了魔鬼的。我听《浮士德》序曲，一面感受着房龙所云的难以抗拒的魔力，同时也想着作曲者瑰奇的一生。信徒尊之为神，恶之者视之为魔鬼，简直是个亦神亦魔的人物了！这便大大加浓了他那篇《浮士德》序曲的弦外和声！

注解：

[\[1\]](#) 又译为《爱之死》。

印象之印象

半个世纪之前（20世纪40年代）那年头，读书不易，读乐更难有什么计划，只能捞到什么读什么。于是我同时认识了《自新大陆》和《牧神午后前奏曲》，一同留下了极可珍贵的初读印象。它们也同是我几十年来听了成千遍也未尝倦的作品。后来忽然注意到，这乐风迥不相似的两首作品，却是在19世纪末的1893年间同时问世的。它们的互不相似更加激发了我读乐的兴趣。我想，一个容得下差别如此巨大的作品的音乐天地，自然很值得去遨游。

那时我们熟悉的还是“杜褒西”这译名。梅克夫人写给“老柴”的信中提到这个陪她弹琴的法国少年，也亲昵地呼之为“褒西”。那是已经作古的陈源先生的译文，但他用了丰子恺书中的译名。

不仅是德彪西、德沃夏克摆在一起叫人感到大不相同，看那乐史大事记上，那是个巨匠成群的时代：圣-桑、格里格、马勒、理查德·施特劳斯、西贝柳斯……这些人之间的异，并未掩其同。德彪西却是生面别开，何其不相似乃尔！

听惯了古典、浪漫派，忽然接触到《牧神》，耳朵为之一亮，那新鲜感不可形容！

初识《牧神》正巧在一个大热天。这音乐恰似展开一卷“夏日林荫图”，顿入清凉世界。但既不像中国古代山水画的冷然出世，也不觉有太重的神话气味，乐中的人间味还是颇浓的。至于马拉美原诗中

暗示的情景，我总以为无须到乐中去深求，不必强以原诗注乐，将其标题化（其实，单是“前奏”这部分，也不能同全诗对上号。他原打算再写“间奏”“后奏”的）。

这作品本来是一种音乐“背景”：为了给大演员柯克兰朗诵原诗作伴奏的（此公属于主张假戏何必真演的一派。据传他有本事把一份大菜单用悲剧声调念得听者下泪）。恐怕也不过是渲染气氛，而不是要搞成“电影配乐”。

也许有助于读《牧神》的一件事是，当第亚吉列夫把它编成了舞剧时，德彪西是不以为然的。没看到那舞剧，我毫不惋惜，正如我从不愿去看任何一种改编的红楼梦戏。一看那部舞剧的舞台照上的形象，也就够不舒服的了！我想，既然马拉美那一派的诗是向往音乐的，将这种诗升华为乐变很好了（诗人对这“译本”是点了头的），可又来把音乐翻成比文字更实的视觉造型，这对诗人与乐人来说，恐怕是尤其不合适的吧？

至于什么爱欲的气息，那不如去向他的《伊贝利亚》中寻味。那不像《牧神》的仙境，是世俗味浓浓的南国人间，芳香夜气，熏人欲醉。但要同瓦格纳那篇《情殉》比起来，又健康得多了，“乐而不淫”。

再说《牧神》之妙。那管弦配器效果之新鲜而又毫不浮艳，当初也一下子便迷住了我这初开蒙的听者。比方，在有些好唱陈腔滥调的作者笔下弄得索然无味甚至可厌的竖琴、长笛、独奏小提琴等乐器，经他妙手一点染，都生发了异样的光彩。他好像调动着一支全新的乐队。而其实，比起瓦格纳以来日益得了膨胀病的大乐队来，他反倒连一些常规武器也精简了（由于极想看看种种配器效果是怎样记录在总

谱上的，我盼《牧神》总谱多年而不可得见。战争年代路过山城延平，从山上人家无意中发现一期旧音乐刊物《练习曲》（*Etude*），其中有此作的钢琴改编曲。狂喜！连夜挑灯赶抄下来，打在背包里带走。今天那墨水描的小蝌蚪已磨灭得依稀难辨了。及至终于买到国内影印的两种版本的袖珍总谱，一晃竟又是三十几年！其实它不过薄薄三十八页）。

这自然又同作者笔墨的经济有关。他把铜管（除了圆号）那一组和定音鼓都裁减了，却又加进一对罕用的乐器：出自庞贝城废墟的古钹（这乐器柏辽兹也赏识的，曾用之于《罗密欧与朱丽叶交响曲》中）。对这件引人遐想的古乐器，他也惜墨如金，只让其各轻叩五下而已。可憾者，在一般录音中，要品味它那盎然古意，你得运用你的想象。（当年在老式唱片上初听此曲，便听不出和三角铁有何不同。）

像《牧神》这种作品，它那音色语言，一翻成了钢琴曲，就像莫奈的《日出》印成了黑白版。即使是柯岗演奏过的一种小提琴改编本，听了也像看单色的版画了。

反之，把德彪西的钢琴曲翻成管弦乐，也是吃力不讨好。他可称肖邦之后钢琴的真正知己。我也常自庆幸，很早便听到他的《平野之风》。那同样是新鲜得令人纳罕，钢琴似乎不是原来的钢琴了！

这是他二十四前奏曲中的第三曲，似乎不怎么流行，但我很为其中的境界吸引。印象派的画，以写光与空气为主，但要把“大块噫气”画活了，又哪能及德彪西的音乐！以乐写风，作品并不少，除了戏剧性的狂风、悲风、恶风之类，小品中写得有味的有门德尔松的无

言歌《五月微风》，胡贝的小提琴曲《轻风》，而《平野之风》则别是一种意境，也更耐玩索。

钢琴在贝多芬指下是沉思与雄辩的工具。那样的气魄与深度，恐怕已经后无来者。李斯特把钢琴驯服为任其摆布的一支“乐队”，他的钢琴音乐可以令人叫绝而难以使你流连。肖邦的琴曲是如此钢琴化，又如此诗化到难以用散文描述。而起初并不喜欢这乐器的德彪西（虽然教过他学琴的一位女性据说是肖邦门人）又用它开拓了新的空间。李斯特想要以钢琴乱乐队之真。德彪西根本不作此想。有人说，这是因为没有什么乐队能再现他那种钢琴化的效果。

在琴上，他吟出了《水中倒影》《月落废寺上》这样的“钢琴诗”。房龙讲到一种“看得见的寂静”（是小房龙爬上蛛网尘封的教堂钟楼时的印象，他将这写在《人类的故事》的开头），《水中倒影》岂不正是用声音写出了寂静。也不禁令人联想起“吹皱一池春水”“唯有池塘自碧”！

他的钢琴曲不好“译”，《月光》便是一例。即便在斯特恩的琴弦上，原作韵味也难尽传。斯托科夫斯基改编的乐队本，自然比曼托瓦尼乐队演奏的那个版本来得典雅有韵致，但总不如去听原作。此中有种钟声余韵似的效果，最适合钢琴本性。它常常唤起我对韦应物诗句的联想，例如“残钟广陵树”（韦苏州诗中的钟声，恐怕是唐诗中最有味的了）。而《月光》的中间一段，又很可以联想此公的“流云吐华月”等句。

说是不好改编，又不尽然。他的作品像是字里行间留下了有待开掘的效果。恐怕，他那极为敏感的听觉从万籁中捕捉到的种种，总是受到传统乐器的拘束吧？因此听日本乐人富田勋（Tomita）在电子合

成器上加以阐发，听熟的原作简直如新相识了！除《亚麻色头发的少女》《阿拉伯风格曲一号》调动起更多、更深的联想以外，《沉寺》的境界也更加潏洞深沉。即如作者写了给掌上明珠练琴的《儿童世界》，其中的《雪花飞》，一经电子合成器改编者的精心处理，展示了一片童话境界，散发着银光与冷香，隽永之极！

德彪西的许多作品，于我是难懂的，正如读李贺的诗，何其新奇，又何其费解！

恐怕这缘故之一是，他不仅是一个印象派“画家”——印象派之乐与印象派之画，本来就虽相通而并不相同——更是一个象征派“诗人”。

好在他还有第三个身份是容易接近的：他的法兰西味。

这人，对于去欧洲十分遥远的爪哇、高棉之音都有浓厚兴趣，虽然他只在巴黎博览会上有机会听到它们。西班牙风味他更是喜欢摄取，赢得西班牙乐人法亚五体投地，赞他写得比西班牙人还道地。实则他也未曾有西班牙之旅，平生只到过边境上的桑·赛巴斯底安看了场斗牛而已。

但他像他的同行冤家圣-桑一样，热心于弘扬法兰西音乐文化传统，抵制德奥乐派的气势凌人。他礼赞拉摩，圣-桑也编订了《拉摩全集》。虽然他们两个志同而道不尽合。

我无知，只不过从读过而有所感受的法国文学（译本）、美术作品（极少是原作）中由此及彼，再对照别国的音乐，仍可感觉到他那既不同于德、奥，也和意、西有别的风味。而他同其他法国名家之间，又在共相中有殊相，这就更其有意思了。他不像柏辽兹、比才那

般健壮，又不似古诺、马斯奈的柔媚。写《音诗》的肖松显得清癯，《西班牙交响曲》的作者拉罗嫌粗犷些。更有意思的是，同那位“比德彪西更德彪西”的拉威尔摆在一起，我总觉后者是冷面冷心，而前者是沉静中有“内热”的。我愿听《水中倒影》，不耐听后者的一一《水嬉》。

最能表明德彪西音乐之新鲜、丰富、深沉的，恐怕无过于他的《大海》三章了（也可附一个“外一章”——《夜曲》中的《海妖》）。

这部作品不大好读。但正像辞世不久的美国乐人柯普兰的说法，不好懂是一种对读者的挑战，吸引你去求索。这也正如大海，本来就不可能一览而尽。

里姆斯基－科萨科夫有在军舰上航行的生活，体验相当丰富。他精工绘制出的金碧山水《辛巴达航海》，壮丽而有趣。德彪西一生中只有海滨生活感受。最长的海上旅程，无非是往来于英法海峡而已。可他这幅元气淋漓的巨幛，似乎不止是摄下了海天无际空间中的明暗推移，光怪陆离，而且叫人有一种置身于幽深莫测的茫茫巨浸之中的感觉，这不是那镜框子里的平面的海景画，它更为立体，又充满了骚动不安。

真是大手笔作的一篇“海赋”！绝无听惯了的逻辑、章法。纷至沓来的乐汇，“耳不暇接”，正如海上风涛之变幻多端。但从《海上的黎明到正午》直听到《风与海对话》，那不凡的气势一贯到底，你绝不会有支离凑合之感。

是多年前的事了。一次因公渡海，去东海上一小岛。刚绕出陆上山口，一片海色乘着海风射入眸子。时近正午，阳光烨烨。心里头一下子奏响了《大海》第一章中一个精彩片段，同时想到了高尔基《玛尔伐》的开头：“海在笑！”

如今再听到这一段音乐，我又看到了那片海色。

它不纯是自然风景吧？这“无穷动”的流体是否也是他在咏人海、人生之海的一首象征派长诗？

与其听瓦格纳乐中阴郁厌世的无边苦海（《特里斯坦与伊索尔德前奏曲》），我宁肯多多眺望德彪西心中的海。

这也很不同于门德尔松的《平静的海与幸福的航行》。它是“不平静的水”（美国鉴赏家高居翰对晚明山水的看法）。似乎就从这平静中，也可以窥知作者的胸中块垒。他并不以装饰人生为满足的吧？

音乐之禅终难参透！可幸的是，也像韦伯、舒曼和柏辽兹他们，他有两支笔，另一支是写文章的。读他的《克罗士先生》，想见其为人，也是可作为读乐的参考。

文如其乐，都有一种目无余子，不屑与世苟同的风骨。议论之锋芒毕露，有时比萧伯纳还要不留余地。对音乐，他当然比萧有更大的发言权。当萧还甘心充当瓦格纳派卫士之时，曾经两赴拜罗伊特的德彪西，已经像尼采那样把那尊偶像看透了。对于把瓦氏的音乐搞成“艺术宗教”以招徕庸人市侩朝山进香的风气，他的鞭挞是毫不留情的。

他最讨厌庸人世态。沙龙味、学院派、江湖气，装腔作势的乐评家、指挥家、赶时髦的听客，他一概嫉之如仇。他是“避世之狂”，又是“忤世之狂”。这在其乐其文、其交往处世中，都是一个基调。难怪，圣-桑从《牧神》一直骂到《白与黑》；肖松同他始合而终离；拉威尔同他纠纷迭起；同梅特林克也闹了矛盾；虽然这些也都事出有因。

但他看重当时还无人注意的莫索尔斯基，又倾倒于初出茅庐的斯特拉文斯基。对瓦格纳的歌剧《帕西法尔》，他真心叹赏。圣-桑的一部交响曲，他也改编过。

忤世也不是为了哗众取宠。他并不乐于当今宗派的头头。正所谓“学我者病”，一些徒知学步的小“印象派”人，如今都被人们淡忘了。有人说得妙：印象派实际上成了独此一人的流派！

最近无意中听到圣-桑的一首竖琴协奏曲。平淡中不失天真。只是那乐风如故，还守着19世纪浪漫派的路子。真难信，它竟是1921年之作（他也死于这一年）！比他年轻得多的德彪西，在四年前便成了古人，死于德国巨型长程大炮对巴黎的袭击声中。这对于有爱国之忱（为“一战”中战死者作了《英雄摇篮曲》）的他似乎是一首特殊的“安魂曲”了！

暮年萧瑟，德彪西乐风又变。然而即便在1914年，他的《游戏》得到的掌声，没几天就被斯特拉文斯基的《春之祭》淹没了。

现代音乐新潮的闸门由他打开，但他又像是一个“终极”（或“总结”）。“从巴赫到德彪西”，能否看作西方乐史上最能为多数听众共鸣的一段呢？

至少对于我是如此。我这读乐的一介凡夫，一开蒙便认识了他，被他吸引，终于也在这路碑旁搔耳踟蹰了。更远处的奇境，我的“审美的鼻子”显得嗅觉欠灵。就连《春之祭》这种人们早已见怪不惊的作品，从十多年前初次领教它时直到如今，我还是不感兴趣。回想年轻时闻其名而不识其面，是何等的渴慕，不能不为之哑然也恍然了！

人也惆怅 乐也惆怅

——关于戴留斯

在自学英文中曾经发现，“惆怅”这个中文词语，好像很难找到一个对等的英文来翻译它。请教汉英辞典，请教精通英文的人，至今没有可信服的答案。感到很有意思，却也未免惆怅，也引出若干杂想。

古代中国文人工愁善感，他们对惆怅这种情绪与其中况味显然特别能体验，于是他们的心声结晶成为这个美妙绝伦的词语。（早在《离骚》中它便出现了。）

中国读书人一看到这两个字，许许多多古诗文中的好句子便会涌上心头，多得简直没法子选！随便举个例，比如那首不知何故被《唐诗三百首》编者蘅塘退士漏选的好诗中，那句“君向潇湘我向秦”（郑谷《淮上与友人别》）；又比如，出自五代一位女子口信中的那句：“陌上花开，可缓缓归矣！”

到了五代与两宋人写的长短句里，我们可以感受到浓度更高的惆怅，感情色调的不同也更加复杂微妙了。

这些问题本非我敢于妄加议论的。这里只是引出自己正经想谈的话题。我忽然想到的是，假如要向一个英国人解释这个不好翻译的“惆怅”，何不就借助于戴留斯之乐呢！

人们总是在借用文字语言来解释音乐。反其道而行之，以乐释词，有何不可？

凡是那种脚踏19、20两个世纪的作曲家，往往会叫人们不大好将其归到哪个流派里去。戴留斯这人不但像个跨世纪的两栖动物，而且在他到底应该算是哪个国家的音乐家这一点上，也发生了疑难。

父母双亲都是德国人。他本人生在英吉利。年轻时候长住巴黎。“一战”中，德国人的长程炮的轰击才逼得他暂避英伦。战后仍又回到枫丹白露定居，直到离开人世。

据说，英国人自己似乎有点不大好意思认他为英国作曲家。但是另一位身份也奇特，久居英国的荷兰乐评家叫狄埃伦的，却理直气壮地出面为他正名定分。说是：“就连雪莱、济慈和华兹华斯他们，也不曾像戴留斯的音乐那样的为英国景物传神写照。”

所以，他这位“欧洲公民”是用自己的音乐语言讲“英语”，为英国音乐文化发言的。

自从珀赛尔（Purcell）以后，英国人不爱听用“英语”讲话的音乐，反而先是拜倒在亨德尔足下，随后又迷上了门德尔松，有一阵子又加入了全欧洲的瓦格纳“发烧友”队伍。直到出了埃尔加、沃恩·威廉斯等，加上戴留斯，人们才又尝到新鲜的英国味。

不过，当20世纪之初，已是人到中年的戴留斯在伦敦初演其作品时，英国人居然不识其人不知其乐。其实在德国，他早已名噪一时。有人甚且拿他同理查德·施特劳斯相提并论。然而这也不是有谁要瞎捧一气。因为，那位谱写《查拉图斯特拉如是说》的大师听过他的作

品之后，也欣然赞赏说：还不知道有谁写得出这样好的音乐，除我以外。云云。

英国听众真正发现这匹千里驹，仍有待于一位伯乐。戴留斯的伯乐也是一位有奇气的人物，比他年轻十七岁的托玛斯·比彻姆（Beecham）。原先他拿不定主意在作曲、演奏钢琴和乐队指挥三者之中到底干哪一行好，一朝接触了戴留斯的作品，便毫不犹豫地走指挥家这条路了。而且从此也成了戴留斯作品最热烈的介绍者。“世有伯乐，然后有千里马”这话在这里还另有一层含义。有了比彻姆的最知心的诠释，也是最高明的处理，世人也才得以真切无憾地领略戴留斯音乐中的妙处。于是人们也听到了这样的妙评：仅仅把比彻姆看作作曲家的阐释者，还是搔不到痒处；应该认为，戴留斯是为了比彻姆的阐释而存在的！

正因为有这种在乐史上极其难得的创作者与阐释者的契合无间，比彻姆指挥的戴留斯便成了珍贵的音乐文献。所以，当一匣由他指挥的戴留斯选集终于到手的时候，我能不为之大喜欲狂？

大体而言，戴留斯的作品是带北欧风味的英国味。当中还可以发现一点点德彪西的印象派。此外也有肖邦和瓦格纳的影响。

北欧味当然不难从他跟《培尔·金特》配乐的作者的亲密交往得到解答。有一张照片上，格里格夫妇、辛定（也是挪威乐人）同俊秀的青年戴留斯正围坐而作叶子戏。至于印象派，瓦格纳，也自然是他游居德、法两地时对当时音乐新潮的耳濡目染了。拉威尔和画家高更，都同他有交往。

时世、血统、流派、交往，种种的影响，助成了“杂烩而又合成一味”。此一味便是英国味。然而在英国味中，他又自成一家。听其乐，跟埃尔加、沃恩·威廉斯他们又有所不同。

他的有些长篇大论之作，虽也听得出是自抒性灵，乐中有我，但老实说不大好懂。例如那一部小提琴协奏曲和为小提琴、大提琴而作的双协奏曲。又如合唱曲《夕阳之歌》，纵然有歌词为我们打“字幕”，听起来仍然格格不入。

但是，听了并不感到“隔”，几乎初次入耳便令人不觉便心醉神迷的，并不少，是一些篇幅不大，曲短情深的小品。戴留斯的音乐像英国水彩画。水彩、水墨本来作小品更相宜。

例如，名为“幻想序曲”的《翻山远去》，演奏时间不到一刻钟。为小型乐队演奏用的管弦小品《孟春初闻杜鹃啼》和《夏夜河上游》。诗意的曲名，又题在如画的音乐上，分外令人感到清新隽永！

且说《翻山远去》这篇有题而无词的叙事曲，想来作者心里是有诗为据的吧？其实我们也不用多问，顺着那标题指引的情境去倾听，让音乐来唤醒自己的体验，就会自行点染出一帧“多情自古伤离别”的画图了。

论者以为，戴留斯的和声语言有其特殊的魅力。说那和声不但是富于色彩性的，而且是歌唱性的。我们从此曲中可以得到印证。和声色调的明暗推移、淡进淡出，如行云流水般自如；而这和声的歌唱性也正是为抒情服务的。曲中的配器也是言之有物的。有几处，圆号加弦乐酿成醍醐般的音色十分醉人，渲染出云水苍茫的远景，也加浓了怅望天涯的气氛。音乐里似乎延伸出很大的景深，又叫人忘了时间的

长短。十五分钟里压缩进漫长的人生经历与体验。人已远，曲已终，而余愁不断，遗恨绵绵。戴留斯营造出了令人黯然魂销的惆怅！

可是他还别有一种惆怅。这可以从《佛罗里达组曲》中认取。

此曲是此君“少年游”的“浪游记快”。

1884年，二十二岁的未来作曲家说动了他老父（一个生意人，后来始终不愿听听儿子写的音乐），拿到一笔款子，远渡重洋到了美国的佛罗里达，做了个花旗橘子种植人。

柑橘园无人照管，任其荒芜。园主人买了架钢琴，整日价“弹琴复长啸”。少年人纵情山水，陶醉在阳光灿烂的南国大自然怀抱里。有时又独来独往，于谛视、倾听自然中，深味着孤寂、静谧的情趣。这种种体验便记录在三年之后谱成的《佛罗里达组曲》中。从中，我们听到了青春的愉悦乃至狂喜。其中的那篇《卡林达舞曲》便是一首小小的“狂欢诗”。《卡林达舞曲》极其好听，听着听着你会情不自禁要手之舞之、足之蹈之。这样美妙的音乐，又是如此的顺耳好懂，难道会有谁听了无动于衷吗？

可是你如果闲闲读过，只听出其中的欢乐便满足，那又辜负了它，也是还未真正听出味道。

《佛罗里达组曲》特别是《卡林达舞曲》中，也有及时行乐、兴尽悲来的惆怅。

多亏格里格的劝说，老父同意了靠弹风琴混日子的荡子归来，进莱比锡音乐院。然而也只听了十八个月的课。其实他受过几个朋友的点拨，不光弹钢琴，还能拉提琴，至于作曲，免受学院教条的拘束，

反而助成了这位“爱美”（amateur）作曲家超脱地俯视那些专业乐人。

前半生在德国扬名，英国人对他一无所知。后半辈子，英国迷上了他，德国听众又把他忘怀了。他虽定居法国，那里的人对他的音乐却始终漠然。

真正凄惨的是暮年恶疾大发作。双目失明，瘫痪在床。既不能视，又不能执笔，把这个虽已写了那么多作品却还有许多话要倾吐的人剥夺了发言权！须知，文章可以口授笔录，多声复调的音乐思维却不好办。

看看他晚年的照片，紧闭着一双已经无用的眼，仰望着虚空，形容憔悴。这同那少年时神采飞扬的照片何堪对照！

所以，读其传而爱其乐者，不能不感佩那位毛遂自荐为他笔录、整理曲谱的青年人了！其人名芬毕。

风流病是当年在佛罗里达的时候便沾染上了。这是一说。也有说是像易卜生的《群鬼》一剧中的事，遗传的。

戴留斯何其不幸，而不幸中又有大幸。芬毕帮他抢救出了几乎胎死腹中的作品，于病痛发作的间隙中，艰苦地记录下来的作品包括一部为惠特曼之诗谱写的合唱《告别》。这就延长了他的创作生命。

同样大幸的是，因为有了比彻姆的忠实阐释，他的音乐青春常在在了。

最严肃的音乐

爱听严肃音乐，自然不能不听交响曲。我说它是最严肃的音乐。不顾其艰深，鼓勇听了又听，听了这些年似乎听出点意思。

一本唱片目录上有海顿的交响曲全集，共收一百零四部。乐史上还有人比他写得更多：一百六十五部，还有个统计，乍见难信。据载，从1720年到1810年这九十年间，欧洲人写的交响曲共一万两千三百五十部，至今有案可稽。

这些当然已是乐史中的陈迹。除非史家要做专题研究，未必还有好奇者再去挖掘那个庞大的故纸堆。

即使是海顿那一百零四部吧，现在人们常听的怕也不到十部。（倘将《玩具》也算在内。这部最短最好懂也天真可喜的“交响曲”，其实很可能是莫扎特父亲的手笔。）

海顿的作品，我不怎么感兴趣，只当作乐史实例一听而已。交响曲是到他那时候才兴旺起来的。在那之前，“交响曲”其实并不就是后来的交响曲。手边有个现成例子。老巴赫的《创意曲》集，向来为学钢琴者必弹。集中有“三声部创意曲”，原先却题作“交响曲”。

交响曲真正建成庄严宏伟的流动的殿堂，是贝多芬之功。并非我要言必称贝多芬，搞个人迷信，在他之前，还没有那样动人心魄的交响曲；在他之后，指挥家魏因加特纳说得也许夸张些：后人再写交响

曲是多此一举！（他自己却也留下了六部交响曲，虽说我们从未听到演奏。也许这正可证实他不是信口雌黄。）

贝多芬的轰轰烈烈的交响曲事业是从《英雄》开始，才完全显出他的自家面目。但《第一》与《第二》我也觉得常听常新。那吸引力不但来自他独有的不凡的气势，还因为其中有一种青春之美，就像看他青年时的画像，那神气比后来的画像更桀骜不驯、咄咄逼人。而这些，又都同那个时代所引发的想象打成一片了。

每听《第二》的第一乐章，一种春水方生，莱茵河滔滔奔流的联想油然而生，有一股不可遏阻之势，而音乐的交响化又恰似风起水涌般自然！《英雄》《命运》《田园》与《合唱》，只听这几部，似乎也就认得了贝多芬。但是另外五部又从不同角度披露出那个巨人的胸怀，像是横看侧看庐山，又是一副姿态。遨游于“九峰”之中，才更能了解他境界之深广。不妨说，《英雄》《命运》似宣言，似雄辩；《田园》《第四》如诗如画；《第七》《第八》是玩笑乃至醉起狂舞；那么，再听他暮年沉思的《合唱》，也便更叫人惊叹他胸中丘壑的气象万千了！

贝多芬证明了交响曲这个思维工具有巨大能量。它真可谓巨人写的大文章，是他发宏论、抒激情的工具。假如有所谓“所向披靡的逻辑力量”（苏联御用文人吹捧斯大林之语），借以形容贝多芬的音乐逻辑，倒也不妨。可惜的是，不仅是和他同时代的作曲家，而且后来者，都再也发挥不出这种力量了。再不见有那雷霆万钧似的快板乐章，那汪洋恣肆的慢板，和那嬉笑怒骂皆成文章的谐谑曲了！

想到那一万多部的大数目，交响曲文化可谓其兴也迅猛，但它的由盛而衰却也意外地快。

后继者的作品，不能说并无新声新意。然而辞肥义瘠，听起来显然是力衰气短了。才已听熟，便即乏味，门德尔松的《意大利交响曲》堪称此类“典型”了！柏辽兹和李斯特转向标题乐、交响诗，想另辟一条新路。但如果乐艺不得不求助于诗艺，交响曲也便难以独立自在地思维了吧。

勃拉姆斯是严肃的。我起初觉得他晦涩不可亲，后来发现他岸然的外衣下有热情，但终于未能成为他的知音，因为那种刻意求深的制作，到底不那么情真话实。那种有意制造出的浩大声势，也不能产生深沉的震动。贝多芬的洪流是天成的，其他人再怎么故作豪迈，也总像人工瀑布。

勃拉姆斯正好反衬出一个不掩饰自己的柴科夫斯基。他浑身是情感，真而且浓，但已成了弱者无可奈何的长吁短叹，往往又叫人感到太甜反而腻。唠叨诉说，也未免可厌。他的六部交响曲中《悲怆》是最耐听的。第一乐章中有吞声饮泣。第二乐章是恹恹无生趣地聊且起舞。然后第三乐章是无目的的昂扬。终于索性放声号恸，串起来是沙皇俄罗斯的一场严冬噩梦。我常常把它作为《罪与罚》的配乐来读。（题为《冬天的白日梦》的第一交响曲，听过反而并无印象。）

马勒这位后浪漫派管弦大师，唱的也是厌世的哀歌，但又是另一种气味。他那交响化的手法，调色傅彩的技巧都颇有魅力。听他发泄自伤失意之情，也是动人的，但又仰望上苍，归心彼岸，便不免可悯而又无谓了！

德沃夏克的九部交响曲，除了第九至少有三部（第六、第七、第八）经得起反复倾听而愈见亲切。他同西贝柳斯两个，异军突起，成了小民族的世界名歌手。国不在小，同样可以出交响乐大文章。作为

久困于轭下的一个弱小民族的发言人，他的音乐里不仅有对母族的挚爱，而且有对别的小民族的同情。如花似玉的旋律令人应接不暇，而又如此自然地交响化了。是这样的纯朴而流美，舒伯特之后唯有他一人吧？完全可以评他深刻不够，绝不会嫌他矫揉做作。一个值得思量的问题：《自新大陆交响曲》同《牧神午后前奏曲》像是两个时代的音乐，却几乎是同时发表的（1893年间）。当时，乐海新潮已经涌起。德沃夏克除了标民族之新，并不在乐风上立异。可是它到如今仍然是一部最大众化也为大众乐闻的交响曲。他的音乐青春常驻，还不是因为一个“真”字！

听肖斯塔科维奇，有气魄，有深度，新而不诡。《一九〇五年交响曲》中有大踏步向冬宫行进的脚步声，令人怦然心跳。那岂不是历史巨人的足音？只可惜他的语言也不都好懂。读了他死后才公开的回忆录，才知道本来“不可以为伪”的音乐，也不得不用曲笔、隐喻！（《见证》一书是真是伪，且听后来分解。）

在求新求变中，交响乐文化反而同爱乐大众疏远了。似乎变得不是空便是玄。结果不是它抓不住我们的心，便是我们跟不上它的思维伦理。

“后之视今亦犹今之视昔”。19世纪以来的许多交响曲，如斯波尔、古诺、鲁宾斯坦、格拉祖诺夫，以及那些先锋派乐人们的作品，将来会不会也像那18世纪的万余首，只剩一个统计数字？

交响乐！这是一个有丰富联想的词语，但愿人们不要随使用它来作比喻。这译法（不管是否从东邻引进）比早先的或拟古作“大乐”（萧友梅），或音译为“生风里”（王光祈）等等都妙。

这种最为严肃的音乐，尤其需要严肃地倾听。听一部交响曲，就同投身于音乐的激流之中游泳一样，绝不是什么轻松的活动。哪怕是听《未完成》《自新大陆》这样深入浅出之作，同样如此。真是“耳倾已歇，心聆犹闻”，听完了，依然不得轻松，似乎经历了一番人生变故似的，痛定思痛，还想回过头去咀嚼其中滋味。

听这种音乐，突出地感觉到的是其复调性与交响化的展开。我相信这正是人间世的投影升华。历史与现实中的纠葛，造化与心源之间的交感，促成了交响音乐的出现。

比音乐为建筑，已毫不新鲜。然而交响乐的确太像建筑。不同的是，木石的殿堂，任你仰观俯视的，是一座已完成的建筑；交响的殿堂，你必须紧跟那位建筑师的脚步，同他一道去构筑，直到整个殿堂在你听觉记忆中巍然屹立，才算完成。

如此宏深精妙的艺术，人类文明的一大创造，真的快要走到尽头，以至有人提出了“交响乐往何处去”呢？

过去自己也真幼稚，曾认真地做着一个小美梦，随着历史的演进，不必太久，就会涌现新的贝多芬，比他更伟大，可能还是像星座似的一群。那时人们便会听到比“第九”更伟大的“第十”“第十一”……爱乐者乃狂喜沉醉于前所未闻的极乐境界之中！

但是对于中国交响乐文化的发展，我仍然怀着大期望。中土的音乐有不同于西方的奇芳异彩。虽说自古以来并未向多声交响发展，走了一条独特的线性思维的道路，而这也便意味着有巨大潜力可待开掘。再说，我们这片大地上，古往今来的种种，实在丰富而复杂。虽

然古人不喜复调思维，事实上明明有着丰富复杂而且奇特的“复调”与“交响”。

我深信，这种历史与现实中的“交响乐”，总有一天会被“译制”成动心骇耳的伟大乐章。

无形画 有声诗

慕名四十年才听到了奥涅格的《太平洋231》。可惜它来迟了。对于标题乐，早已不像年轻时那样热衷。不过偶尔重听曾经爱听的作品，也有一种翻看自己所藏旧画册那样的乐趣。

乐中寻画，或者以文学解释音乐，这在我辈爱乐之徒也许是升堂入室前必经的一步。音乐可以转化为诗画，这种现象确是迷人。

标题乐家最拿手的自然是风景画。从前见丰子恺文中说，门德尔松是“出色的山水画家”。将中国特有的一个词儿加在一位洋人头上，新奇可喜！他是在介绍《芬格尔山洞》一曲时说这话的。这一曲也是我们几个同好者长期以来的保留节目，熟而不腻。而门德尔松的有些大作却早已不耐多听，例如《意大利交响曲》。

他这幅山水画写的是苏格兰海边岩窟中所见之景。有个朋友自小生长在黄海之滨，一听便深喜此曲。当时对海无知的我，却也闻乐而知海似的，觉得曲中的海气潮音比读过的以海为题的文与画中的海更加活灵活现，包括《陶庵梦忆》中那篇妙文《白洋潮》。

听此曲犹如观潮。三次来潮，各有其不同的意态。初潮乍涌，只不过闲闲地几下子。然后，以堂堂的阵势，潮又来了，又复从容退去。接着的一段音乐寥廓而凄清，正好为高潮又起作铺垫。最后的来潮，也是高潮，声势浩大，“轰怒非常”（张岱语），大有决一死战之概。终于又很自然地复归于寂灭。

乐曲令人信服其作者真有体验（他的创作冲动产生于现场，又经酝酿颇久方才落笔）；也叫人佩服他的既能发挥浪漫乐家的想象，又有古典派大师驾驭形式的功夫。那复杂多变的海潮声，几乎叫人忘记了它其实是两个基本主题在起作用。文学、音乐各有逻辑，要撮合为一而又各得其所，原是标题乐作者要解决的难题。

后来的几十年，常有机会观海，并未感到《芬格尔》不真，而且每一联想到它，便叫人觉得真的海变得更美，更有诗意与乐感。

正是这些把大海画活了的音乐，使初次问津乐海的年轻人动心了。这比纯音乐既易懂也好听。甚至曾经幼稚地认为，假如要在几门艺术中分个高低，自然是诗不如画，画不如乐。

听《芬格尔》也的确比看一幅《九级浪》有趣。何况有许多事物还画不出，例如风。音乐中的各式各样的风可妙了！《辛巴达航海》既画了海，也叫你感觉到那破浪的长风。听格里格的《晨》，那海风阵阵，挟着曙色而来，把光与空气的感觉同时传给了听者。

写雷雨风暴的音乐，似已多到难以给人新鲜感。《田园》中那一章，论逼真，可能不如《威廉·退尔》序曲之第二章，不如《大峡谷》的末章热闹。但田园诗意自然是贝多芬的浓。

标题乐风景画廊中的能品妙品，说不胜说。有的怕已被今人遗忘了。1949年南下福建，独行在万山中一条险径上，忽然忆起伊凡诺夫的《高加索素描》组曲中的《隘口》那一章，它便是令人怀念的一曲。又如解放初年看《易北河会师》，影片平平，但有个德国人伐木的镜头，轻轻响起一段音乐，是瓦格纳《林涛》中的。一下子唤出了

相当复杂的联想。乐剧《指环》中最可爱的写景文，要数《林涛》了。

有两篇音画，感受特别深。这都是意大利人雷斯皮基写的。《罗马的喷泉》中最后一章以梅地奇别墅喷泉为题，画出了无限好又挽留不住的暮色。而这暮色中浸透了怀古的惆怅之情。残钟、啼鸟，一一融入苍茫大气。那效果极似印象派的画，而又胜过了定格的画。有一年，徘徊于西湖孤山脚下，游客已稀，暮色渐浓，不期然地忆起了这“梅地奇别墅前的喷泉”。

《罗马的松树》中第三章，可谓一幅“月夜松风图”。我想，作者是写他心中的古时月，与眼中的今时月。他是否也大有“今月曾经照古人”之慨？在我这个中国人听来，听时仿佛进入了“明月出天山，苍茫云海间”的诗境。又好像感觉到了苏轼《承天寺夜游》中那清冷的夜气。

这“月夜”将尽时，夜莺唱了起来。总谱上此处并无音符，只注明：“夜莺”。过去演奏此作，曾有用录下鸟声的唱片来配奏的。如今似乎改用鸟哨之类了。可惜听到这地方并不觉得它强化了诗意。也可能济慈的名篇加深了西方人对这鸟的感情。我则觉得这舞台效果似的鸟声效果反不如《罗马的喷泉》末章中的众鸟争喧来得有味，那是木管乐器上吹的，自成旋律，是鸟声的音乐化。

由此正好转向一个话题。论画尚且不可只求形似，而况要在不可得见的声音中求形求似？标题乐，格调高的，绝不斤斤于此。我们硬要音乐同标题对号入座，也不免落了下乘。

印象派音乐更是一种朦胧诗、写意画。例如德彪西的《水影》，还有那一片空灵的《平野之风》（都是钢琴曲）。

音乐描画的这种似与不似之间的效果，也表现于“人物画”中。

柴科夫斯基有一部音诗：《雷米尼的弗朗切斯卡》，取但丁《神曲》之一齣作为本事。原诗这一段并没多少行，却被谱成了要听半小时的音乐。听了等于看一出情节并不简单的悲剧。

此曲前后两部分都是地狱景。也便是德拉克洛瓦所作《但丁的小舟》画中之景。“音画”要比真画丰富多了。德拉克洛瓦画不出的恶风，音乐却可以再现。但真正揪住听众的心的却又不在这《地狱变相图》，而是中间那一部分：一双既尝了人间苦又遭到天谴的恋人向诗人的哀诉，引出了不堪回首的往事。单簧管主题一上来便似勾出了这位薄命红颜的凄苦欲绝的姿容。自然说不出究竟是何模样，正像谁也说不清《红楼梦》中人是何模样，而又确似有个呼之欲出的模样似的。随着这主题的展开，你也进入了规定情景。其中也有短命的欢愉，正如钱钟书引过的那千古名句所写的。（《地狱》第五曲一百三十八行，弗朗切斯卡回忆与保罗的惨史末句：她和他同读传奇，渐生情愫，读到一处，“那一天我们就不读下去了”。）临近悲剧结局时有一股阴森险恶之气。其中有个细节：悲风轻啸，令人寒噤，连竖琴的声音也像雪珠子般冰冷了！想见那冷宫中的气氛。相形之下，那狂暴的地狱恶风倒并不可怖。

音乐似乎有一种从整体上概括表现的功能，效果是可惊的。一部《茶花女》歌剧，老实说并不能始终抓住我。然而它的两首前奏曲，总计不过十几分钟，听了便像已深味了那悲剧，女主人公薇奥丽塔的身世，仿佛都浓缩在这两篇前奏曲中了。

文学作品本来是听标题乐的向导。我最感谢标题乐家的倒是他们引导我对一些文学作品作了深层的巡礼。《神曲》中译，自己只闲闲阅过。如不是柴氏那部音诗，怎能体会寥寥诗行中隐着一场中世纪的悲剧！

从前看电影《罗密欧与朱丽叶》（影片商从林琴南译的《吟边燕语》中搬来“铸情”这片名），莱斯利·霍华 [\[1\]](#) 与瑙玛希拉 [\[2\]](#) 两大明星给我的印象，还不及片中配的柴科夫斯基的音乐来得深。

莎剧难读，帮助我去认识它的是这种音乐“译本”。像《罗密欧与朱丽叶》，听了柴氏之作再听普罗科菲耶夫的芭蕾音乐，两“译”不同而各有其美。这又让我知道莎剧经得起不同的解释。

说也惭愧，像《李尔王》《仲夏夜之梦》《暴风雨》等等，主要靠了柏辽兹、门德尔松等，自己才略知其味。听了《纺车边的甘泪卿》（舒伯特作）和《浮士德》序曲（瓦格纳作），也就躲懒，不忙去通读歌德原书了。

诗、乐、画各不相同，但又相通。发挥“通感”的作用以读乐，读那有声诗、无形画，其味无穷。

不过，如何去读是个需要自己去体验的功夫。用文学形象去“直注”，用视觉形象去图解，必然有害于读乐。舒曼有时写完了乐曲才安上个题。德彪西《前奏曲集》，曲题都放在一曲之后，让人听了再说。这同贝多芬也曾想为三十二首奏鸣曲作题解而终于不作，是差不多的用意。反之，出于好心，比洛在所校订的贝多芬奏鸣曲集中好心加了大量标题性提示，反落得被人骂他荒谬。为求形似，弄巧成俗的

例子至今不绝：例如《一八一二》中用真炮，《大峡谷》里配真雷的录音。

诗无达诂。何况是多义且又模糊的音乐语言！以前常常为了自己的感受与标题不尽相符，或所感得不到别人的认可而泄气，其实都是幼稚。

萧翁遗憾莎翁不曾留下舞台指导的记录，却也有人认为，莎剧与其演，不如读。也便是由读者自己去当“导演”与“演员”吧？

愈是涉及具体形象，愈是人人有自己的感受。听说舞剧《天方夜谭》[\[3\]](#)中，辛巴达驾的是一叶扁舟。我听原作，却见一艘朦朧巨舰。

外国曾有三人同听《月光曲》，三种联想。中国少年卜镝听《二泉映月》，以画记感：月亮一头哭一头追着流水。这同本人所感绝不相似。然而也何尝不好？音乐其实是作、演、听三方的三重奏。听者的一份创造有时可能高于原作。我想，《琵琶行》《箜篌引》便是例子。

听《田园》，我有自己的心中画。后来见一部传记片中有配这音乐的实景，大失所望！迪士尼与斯托科夫斯基合制动画片《幻想曲》，以动画释乐。从前对它向往得不得了，至今也未能一看，却也不大想看了。这是读乐多年的一点长进。

注解：

[\[1\]](#) Leslie Howard，现在通常译为莱斯利·霍华德。

[\[2\]](#) Norma Shearer，现在通常译为瑙玛·希拉。

[\[3\]](#) *Scheherazade* ，现在通常译为《舍赫拉查达》。

再说标题乐

英国乐人托维，是一位普及严肃音乐艺术的热心人。但不知怎么搞的，他对凡尔纳好像有成见，竟指责那位科幻小说大师“身不离法国内地小地方，却大写其世界各地风光”。但科斯特洛的《凡尔纳传》中明明记着，凡尔纳前后买过三条游艇，自当船长，作长程航行，足迹还远到新大陆。

这方面的是非且不去说它，想告诉读乐同好者的是有关《芬格尔山洞》的事。

凡尔纳早年便有赫布里底群岛之游，到过芬格尔洞。此行所见，他收进了小说《绿光》。倘要为门德尔松这幅音画编写什么“赏析”“导读”文字，凡尔纳的工笔写生可以说是极现成的资料：“从岩洞里望出去，好像是开阔的天空裂开了一条缝，露出一派极美妙的景色……当一块云彩遮住洞口时，就仿佛舞台前拉起了纱幕……像乌木般漆黑的画面，衬托出整个前景，使它变得轮廓鲜明……”

这段写景文可证，凡尔纳也像门德尔松一样，确有身临其境的实感。可巧，他也是个好乐之士。传中说他早年在巴黎，一文不名的时候还要去搞一架钢琴来弹弹，还作过曲，又是瓦格纳的崇拜者。《格兰特船长的儿女》中，船长收藏了瓦氏作品的乐谱，便可见其所好。凡尔纳也因为看了司汤达的《罗西尼传》而心醉于那位歌剧大师。（可能他不晓得罗西尼本人对那本传记是嗤之以鼻的！）

听那种写雷霆风暴的音乐，特别值得细玩之处，并不在那最热闹喧嚣的高潮处，却在那山雨欲来和雨过天晴的地方。《田园交响曲》《威廉·退尔》序曲中，这种风云雷雨的来与去都绝妙，妙在其自然，有趣，而这两曲的笔法与意境也不尽相同。

写雷雨的还有《阿尔卑斯山交响曲》。理查德·施特劳斯写的是山谷中的雷雨，和《大峡谷》是类似的背景。山鸣谷应，使大自然的咆哮平添了别一种气氛。在雷收雨歇的部分大可联想中国古人程浩《雷赋》中的“蓄残怒之未泄，闻余音之良久”那两句了。

《阿尔卑斯山》长篇大论，又像巨幅山水画“华岳全景”，作者将镜头瞄准这一座大山，紧跟着游人从山下登临绝顶，写尽了这欧陆第一峰的名山胜境的风光。气派不小，手笔不凡。未曾听过的，是不可不花上一小时的代价来赏它一遍，以代卧游的。但可能要隔几年才会再想旧地重游。

同样，状写海潮，精彩有味处也是在来潮与余波的段落。木华《海赋》中“犹尚呀呷，余波独涌”，乃《管锥编》作者一引再引的警笔。《芬格尔山洞》中也可以寻到这种“体似止而势犹动，动将息而力未殫”之境。但音乐是最有动力，最能表现动态的艺术，静止的诗文与图绘便不免相形见绌了！

关于《芬格尔山洞》这一曲，固然是笔者所偏嗜，也确有不少话头总愿捧献出来博同好者之一赏。除了前面说的，还可再添一些。

据舒曼说，此曲爱听者中，女性特别多。又此曲原有一题是《孤独之岛》。现今用惯了的曲题，作曲家并不中意，乃出版商所改，竟

以此行世了。我们如果循其原名去细味那“孤独之岛”的意境，是会有帮助的吧？

托维在其名著《交响音乐作品分析》中议论道：“门德尔松的手稿我见过，是一种落笔如飞的笔迹。其音乐素材与其说是来自着意的观察，毋宁是一个善感的心灵的体验。从他当年在北海之滨援笔速记下来的那主要主题，直到曲终最末了的那一声弦乐拨奏，作曲家一定是深深沉浸于希伯里底群岛的景色中：惊涛拍岸，轰然涌入岩穴之中，或许，最吸引他的，是当海雾已收或还未升起之时，大气中的一片澄澈。”

年方二十的门德尔松是1829年8月游芬格尔山洞的。在现场他用画笔速写了实景。但音乐灵感记下的只是重要的动机、主题。直到1830年12月，他才告诉世人，全曲已成。然而两年之后他又说，“乐曲中间那一部分太不像话，而且全曲中对位法气味太浓，超过了鲸油、海鸥和咸鱼的气味，不修改不行。”此作首次公演已是1832年5月了。有趣的是，在旅游之后，人们纷纷向他打听，对芬格尔的观感如何？他总是回答：不可说，只能弹给你听。便坐下弹几段已经构思的音乐。

人们听此作，所感受的是一幅海景画，别无所见。爱丽丝·波尔可女士却别有用心。她从一些欢闹、调皮的旋律中竟然窥见了历史上的悲剧角色——苏格兰的玛丽·斯图尔特女王的媚眼。此人是一部《门德尔松传》的作者。

《芬格尔山洞》曾于1936年末在上海兰心戏院演奏过。演奏者是一支中国人组成的乐队。正副团长分别是黄自、谭小麟，指挥是吴伯超。1939年5月，桂林广电管弦乐队也曾演奏它。这是值得一记的。

『两全其美』与『有得有失』

文学和音乐我都有兴趣，对于二者的相通又不相同、可以交相为用，也很感兴趣。但只能于杂览之中零零碎碎浅尝一点。以此为话题，献上杂拌一盘，无非向大家推销严肃音乐而已。

西方音乐借文学的光，以兴感、通感，大做其标题乐文章，让音乐美与诗意双美结合，以求综合为更高的艺术品；那一阵子繁荣，成了19世纪音乐大潮中颇为壮观的景色。自那时以来，从文学中移植到音乐中的作品，多得听不尽吧！

最受乐人宠爱的显然是莎翁的作品了。翻翻许多作曲家的曲目，最容易发现的就是以“莎氏乐府”为题材的音乐。耳熟的例子便有《仲夏夜之梦》（门德尔松）、《李尔王》（柏辽兹）、《哈姆雷特》（李斯特、陀玛）、《奥赛罗》（罗西尼、威尔第、德沃夏克）……莎翁的重要悲剧、喜剧都被化为音乐了。

然后就会想到歌德。《浮士德》《爱格蒙特》《少年维特之烦恼》《威廉·迈斯特》等等，都是音乐家汲取灵感的泉源。

可列入这份目录的还有：但丁、塞万提斯、拜伦、海涅、雨果、梅里美、普希金、托尔斯泰……

很惭愧自己对许多文学作品的无知，同时又心怀感激：多亏有这种“音译本”，使我免于愚昧。莎剧原文难啃，即使译本能“信达

雅”，终隔一层靴。然而读过许多“音译本”，不仅激发了精读原文的兴趣，也好像已亲炙过原作者似的。诗本来最不宜译译为另一种文字，但听了舒伯特和舒曼的艺术歌曲，领略到歌德、海涅的诗中境界，也好像读到书法名迹摹本，下真迹一等了！

至今不胜怀念的书有《简·爱》的两种旧译：伍光建的《孤女飘零记》与李霁野的《简·爱自传》。茅盾对两译的品评文章也不能忘。

文学翻成音乐，一文而多“译”，也多得是，而且更堪玩味。这又得让莎剧数第一。它的经得起这种音乐上的开掘，正像它在舞台上的经得起史坦尼、莱因哈特、梅耶荷德等大导演们的不同处理吧？

其中最耳熟的一例是《罗密欧与朱丽叶》了。

到底是老柴那部序曲更能传莎翁原剧之情呢，抑或是后来普罗科菲耶夫的芭蕾音乐更有生气？这也如《简·爱》的伍、李二译，令人难以厚此而薄彼了。柴氏之作中的海枯石烂不可变的深情最为感人，长听而不厌，将与原作一同不朽吧！同时从头到底浸透了悲剧感。每次听到曲终，定音鼓大擂起来，总不由感到连这件硬心肠的打击乐器也大动感情，加入全乐队的同声浩叹了。

另一“译”也不凡。虽有珠玉在前，普氏并不搁笔，且敢自出机杼，奏出了与柴氏不同的新声。他笔下的朱丽叶有激情，似乎别有一种高华壮美，悲剧感也更为逼人，这都使我愿意宽恕他的总爱制造许多怪诞音调。（也许其成功还因为作者作时、听者听时，心目中还有个乌兰诺娃的舞姿吧？）

柏辽兹的同名交响曲，渴慕多年才得一赏，结果是失望。至于古诺的歌剧，没听过，也不大想找来听。

音乐化了的《浮士德》，复“译”更多。古诺的歌剧，有它的剧场效果票房价值。这却是一个乐史家朗氏说的“听不出他是和比才同时代的人”。用那玻璃琴（一种奇特乐器，莫扎特曾为之作曲）般的音响在唱《浮士德》那深邃的诗剧，不能不叫人觉得不合适。塞进歌剧中的芭蕾音乐更是一听便腻。（除了那支圆舞曲。但在舞台上它是与合唱巧妙地错综并奏的，单独听便生气大减。）

李斯特用三幅人物肖像（浮士德、甘泪卿、梅菲斯特弗里）构成一部交响曲。构想颇妙，可惜也未能打动我。倒不如听舒伯特初试锋芒之作，《纺车旁的甘泪卿》更来得个有人有情有景，呼之欲出。

贝多芬曾经有过两次想为歌德这部杰作谱曲。如果实现，世人会听到一部深沉或有胜于《第九》之作吗？诗人原指望那位不甚关心文学的莫扎特的。没想到《安魂曲》未写完而作者撒手，他叹息告人：无人能承担此事了！

瓦格纳也有谱《浮士德交响曲》之志而只成一章，即今之《浮士德》序曲。然而这“未完成交响曲”却引领我到歌德那座巍然而深邃的大建筑前仰止了一番。

同一篇文学作品在不同的“音译”中显出丰富的殊相，《魔王》是好例证。歌德此诗并非只有舒伯特谱曲。在其前，贝多芬已作，可惜只是未定稿。据说“对原诗的戏剧性有非常深刻的理解”“却放过了歌德所刻画的神奇幻境”（见朗多尔米音乐史）。在其后，则有列威之谱。评家认为，可与舒伯特之作比肩，甚或过之！

还有一例更是令人赞叹：贝多芬于1810年竟同时拿出了《迷娘》的四种谱稿！正如他留在稿上的手迹所云：“既然来不及做到完美，只得多作几次尝试”。

也许真如其自云“有特殊‘音乐视力’”的海涅，他的诗篇被制为乐章的可谓多矣！一篇《卿似一枝花》，舒曼、鲁宾斯坦等不约而同地拿来“一题分咏”。人皆以为，还是李斯特所作为最胜。既含情脉脉而又十分素朴，并不像这位钢琴圣手演奏的风格。

“音译”中的神品自然可以神似原作，但也只能是比意译更自由的意译。有些也就是“用其意”，借题发挥罢了。就如柏辽兹的名篇《哈罗尔德在意大利》同拜伦原作是对不上号的。作曲家承认，不过是写了自己薄游意大利的印象而已。

既然意译而又自由，想来也容得听者参与进去见仁见智了。上文说听李斯特的《浮士德交响曲》觉得颇隔，但朗氏在其乐史中却对他的匈牙利同乡赞不绝口，认为他十四部交响音乐中突出之作。对此我何敢置一词。但对于也被他推崇的《但丁交响曲》，我却更信服老柴的评价。（他将此作同莫扎特的《魔笛》序曲对比，认为前者牵强，一味追求惊人的效果。）此无他，一位是不曾以作曲鸣的学者，一位是对乐艺之精微有切身体验的乐人呵！而柴氏取《神曲》之一齣，写下《雷米尼的弗朗切斯卡》，也使我受到异常深刻的感染。而作曲者自己却不满意，对巴拉基列夫许之为“最高峰”的话表示绝难同意，自责为“带着虚假激情写成……实际上十分冷漠、虚伪和薄弱”哩！

在西方世界，比起其他艺术来，音乐文化的大发展有后来居上之势。到了18、19两个世纪更呈“百家争鸣”的伟观。后到一脚的浪漫

派音乐，正好向先行的古典、浪漫派文学取其材，借其灵感，取精而用宏。于是诗乐双美，璧合珠联了。本来是难状、难言之美的乐中之相，附在文学形象上显现，仿佛可得而言了。文学之光照亮了乐中之相，而又不像插图之只能“定格”不动，竟显得文学作品的“音乐版”比原作更加有声有色。

文乐结缡，所得孰多？

仍以《神曲》中那一段哀史为例。原作中译不过六百字左右。柴氏自己写的散文标题约四百字。从这些文字中敷衍而成的音诗则长达半小时。虽也不算怎样长，却可使听者恍如追随两诗人去神游中世纪，也从两情人的诉说中经历了一番人生苦难。柴氏真可谓善读，读出如许文中、文外之意，对于读但丁《神曲》的我们，又是极好的“导读”了！

文与乐两方是否有得也必有所失？情况也煞是有趣。朗氏的乐史中说，雨果反对别人拿他的作品改编歌剧，乃是看到音乐化之后会超过原作。而歌剧《弄臣》也的确比《国王寻欢作乐》原剧高明。（可以想想：像《丽哥来陀四重唱》这样美妙的立体化效果，原剧就搞不出来吧！）于是这位浪漫派大文豪的有些剧作只是由于改编成了歌剧才广为人知的（《欧那尼》《路易白拉》等）。

再说，不是威尔第和比才的音乐，小仲马、梅里美原作的影响又会怎样？

经过歌剧脚本作家动了手术，原作往往被糟蹋得不成样子。但一部文学上优美之作，也不见得能很现成地变成歌剧台本。读书不多的莫扎特对于什么是好台本倒是善于鉴别的。

这情况也符合诗（歌词）与音乐的关系。黑格尔发现，更适宜谱乐的，是那种不好不坏的歌词。而舒伯特和我们的黄自，也的确拿一些不可谓高明的诗，谱出了绝妙好曲。“音乐能使歌词化平庸为高雅”，这是格里格说的。

算总账似乎是文学受音乐之惠为多吧？一身而兼文豪、乐评家二任的萧伯纳，自然对此体会更深。他奉劝那些冬夜围炉从司各特、大仲马的书中寻求刺激的人，不如坐到钢琴前弹一段歌剧《新教徒》中描写打斗的音乐，可以得到更大乐趣，那是前者的文字做不到的。

威尔第的歌剧《茶花女》肯定超过了小仲马原作的话剧。甚至可以说，单是两篇前奏曲，已抵得一部《茶花女遗事》吧？然而虽有《卡门》，却还不可不读梅里美原作。格里格为《培尔·金特》配的音乐，传达易卜生原诗剧的风味也并非毫无遗憾。

音乐靠到文学身上，也是有得亦复有失。标题乐要迁就文学情节，就不得不牺牲音乐自身的逻辑，难以完美地保持其连贯与完整。从形象化中追求新境界，也影响了乐艺自身之纯洁。廉价的温情主义，言情写景的滥调，在沙龙和音乐厅中洋洋盈耳。文学调料太多，是会叫人吃腻的。于是，被冷落了几十年乃至百年之久的巴赫、莫扎特等又回到音乐会里来了。

我有时为现在的爱乐朋友担心，如果听惯了文学化的音乐，又看惯了“赏析”文章的文学化，会不会削弱了倾听纯音乐的能力，对于无法拿文学形象去套的音乐自身固有之美，食而不知其味？曾经帮助爱乐者进入音乐的文学拐杖，甩不掉便反而是桎梏。

再回到文学这一面，它不但因为与音乐结合从中受益，而且也开拓出了自身的新境界了。

萧翁真有意思。他既从音乐中听出文学内容，倡言：“凡音乐无不是标题乐”，却又从文学中听出音乐：“莎士比亚的崇拜者在倾听他把词语和诗句说得那么令人销魂夺魄……的时候，很少人感到他们是在听音乐。”（赫里斯《萧伯纳传》）

舒曼自云，他从让·保尔的书中学到的对位法比从乐理教师那里学来的多。萧则反过来，善于从音乐中取养料。他说促成他去写戏剧的，主要还是莫扎特。在《人与超人》中便借鉴了《唐璜》的音乐。莫扎特那种欢快与严肃在他剧中融合在一起了。而在《凯撒大帝》与《千岁人》中，又不难嗅到浓厚的瓦格纳味。论者又以为，如其没有贝多芬的《菲岱里奥》（其中表达了对政治犯监牢的痛恨），那么在《圣女贞德》中会让女英雄以那种方式慷慨陈辞吗！（据萧伯纳乐评文集中导言部分）

文学自觉不自觉地向往音乐，有形或不着痕迹地运用音乐，例子可能难以列举。

深受音乐影响的一部重大作品自然要数《追忆逝水年华》。论者以为，可以看出瓦格纳音乐的影响。也有人说读此书同时听听德彪西的音乐也很相宜。

人们喜欢购买而又难得看完的《尤利西斯》，也运用了音乐。那种随意性、暗喻性与拼贴画似的组合效果，又反转来给当代先锋乐人凯奇 [\[1\]](#) 等以启发，用之于他们曾耸人听闻的音乐了。

其实，即使在过去的文学里，音乐已经不仅仅起着“插曲”的作用了。对音乐持偏激之论的老托尔斯泰，其实对音乐有深嗜。所以不但《克罗采奏鸣曲》中有贝多芬的音乐，而且《童年》中有《热情》，《家庭幸福》中有《月光》，《复活》中男主人公听《命运》。

文学与音乐交相为用，打成一片，这种种现象使萧的话听起来不那么过火了：“不论一个人如何读过但丁、歌德，还是叔本华、康德……若不知有《魔笛》，也未曾沉醉于《合唱》或《指环》之中，那就不免还是个无知之徒。”

每一想到文与乐的纠葛，又总会想起朱谦之的《中国音乐文学史》。古代中国文人墨客似乎乐感发达得可惊：“哀响馥若兰”（陆机），“犹吹花片作红声”（杨万里），“风随柳转声皆绿”（严遂成）。通感通到色与香，简直像个现代派了。文与乐结合的历史悠长，旧体诗词、古文乃至八股文中浸透了音乐感。为何难以谱曲的新诗未能顺利发展呢？从西方文学的为音乐所用，自然也想到了中国文学中蕴藏着多少好东西，期待着转化为音乐！比方说，我们能有朝一日听到《红楼梦》的“音译本”，而且是不止一种吗？

注解：

[\[1\]](#) 即约翰·凯奇。

朋友交谈默契之乐

朋友早就促我谈谈室内乐这话题，但因所听恨少，所知恨浅，拖延至今，姑妄说些杂感交卷。

一个真诚喜欢音乐的人，入了门，登了交响乐之堂，是不是就“听止”了？否！还应该“入室”，到室内乐中去求一种有所不同的乐趣。“室”小于“堂”，但别有天地。听室内乐也许比听交响乐还多一些困难，这也是对爱好者的一种挑战。

室内乐，交响乐，显然是两种气派两种味道。交响乐慷慨激昂，雄辩滔滔，你被洪流卷走，被说服、征服，你自觉渺小，失去了自我，“为乐所有”了。室乐则不然，大都平心静气，朴实无华，甚至令人觉其平淡得乏味，难得有哪一部四重奏叫人一见倾心的。它既无管弦音乐的色彩、声势，又没有独奏乐曲的娇声媚态。有趣的是连提琴的声音也不一样了。在协奏曲中，独奏小提琴的音响是紧绷绷的，而室内乐中的弦乐是那么温文尔雅，从容而言之。

此中却有真味！即纯乐之真味。室内乐一般是不适合加以文学化、视觉化的，所以标题乐难有用武之地了。同时室内乐又是一种知己之间倾心促膝交谈、论难之乐。朋友之乐！我们旁听者虽不可谬托知己，却可洗耳倾听，会心而相视一笑。

室内乐原先就是在为数不多的人面前演奏的。地方不必大也不能大，不然会冲淡了亲切感。倾谈者有时竟是纯粹自得其乐，忘了或不

乐有第三者在场。

这种使人着迷的魅力之大，有古今两例可说。

一是与巴赫同时代的所谓开明君主腓德烈 [\[1\]](#) 大王。巴赫1747年用他出的主题，御前即席演成一曲，后来题为《音乐的奉献》。从画家门采尔的素描上看，大王是个严峻的“马上君主”，但他虽尚武，却又喜文爱乐，不但能吹长笛，且能作曲。还在即位之前他便不顾父王盛怒，时常偷偷地同侍从玩长笛二重奏了。

再一例是爱因斯坦。这个提出相对论的大科学家极愿同别人搞四重奏，无奈他虽七岁便弄小提琴，但基本功不行，因此唯恐别人嫌他。（一个在合奏中常常乱了拍子错了音，害得大家又得从头来起的人，肯定像一个常踩舞伴的脚的人那样不受欢迎！）从传记中的叙述可以想见这位囚首垢面的大科学家那副羞涩、尴尬的可怜相，叫我们崇拜者不胜其同情！他同提出量子论的普朗克是一对乐友，而且都嗜好巴赫。有一夜，一个拉一个弹（一架“音律纯正的”小钢琴上），乐而忘倦，直到天快亮！

就连一天到晚疲于搞音乐的职业乐人，有空弄室乐不仅是休息而且是享受。小提琴家西盖蒂便是如此。他的挚友休斯为其酷嗜室乐所动，也要参加，拉海顿四重奏（技术不难）中的第二小提琴（也不难），第一章硬着头皮对付过去，遇到快速难句由西盖蒂插上去代庖。慢乐章中“二提”主奏“如歌”的一段，他满以为不成问题，才拉四小节，西盖蒂受不了，一把推开他，自己拉下去（此见于《西盖蒂论小提琴》一书中休斯之序）。

还可联想的是托尔斯泰。他既喜独弄，也爱联弹，平常是同家人（夫人、儿、女都好乐），有时是同来庄园作客的乐人。恐怕正是室内乐这种乐与情的体验，促成了《克来采奏鸣曲》的创作，而并不仅仅因为凑巧有某小提琴家为模特儿。二人合奏，比起一个奏一个听来是更迫近、更亲密的交流，此其所以害得小说里一双男女惹出了乱子吧！不过，贝多芬这一部奏鸣曲中所抒之情，同新派旧派皆为之哗然的小说中的情与事了不相关。

我觉得，想“入室”的，不妨从莫扎特、舒伯特和德沃夏克三家的作品入手。

听莫扎特那一束小提琴与钢琴奏鸣曲，会觉得像几个天真烂漫的儿童在绿茵芳草地上，浴着春日的阳光欢乐嬉戏，贝多芬的《春天》小提琴奏鸣曲，也如无邪的少男少女的对唱共舞。舒伯特《鳟鱼》五重奏，是结伴游春者一面漫步，一面联句唱和，共赋田园诗。贝多芬最后的几部四重奏，是烈士暮年壮心不已的沉思录。德沃夏克室内乐中的精品如《屯卡》三重奏、《美国》（或名“黑人”）四重奏和《降E大调五重奏》，其特点则是用波希米亚或美国黑人、印第安人的口音在叙谈，又别是一种风味了。他那篇小不点儿的小提琴小奏鸣曲，极其平易近人，教你听到山村人民的炉边一席话。令人联想到霍桑的一篇小说。

音乐并非都以“如歌”为美。室内乐听起来更可以谓之“如话”。当然，知心人的会心之语对于陌生者是不大好懂的。而且听这种交谈，你不能像听独奏曲那么只注意一个人发言。即使是小提琴奏鸣曲，那也是二重奏，钢琴与小提琴两者是不断地互为宾主的。听贝多芬的《春天》，单是那对答如流的效果就够漂亮的了。而听这种从对话中展开乐意，演绎出全篇文章，要比听独白更有味更有劲。

室内乐中最完美的搭档，是弦乐四重奏。贝多芬一生的音乐思维不断在发展。有意思的是，人们发现，他往往以一组钢琴奏鸣曲开始其创作的新阶段，而以四重奏总结之。到了晚年，听觉上与外界更加隔绝，也便更加内省，谱出他最艰深的五部弦乐四重奏。那绝非《第九》可以代替的（反过来也一样）。要追随这一组作品中他的思路，谈何容易！但纵然不能完全听懂，如果你已听了不少他前期和中期之作，听惯了英雄气概的雄辩滔滔，此时一听这些四重奏，你会惊诧于他又改换了语言、声调，像中国书法家的“人书俱老”（孙过庭《书谱》中评王右军），那是一种极苍凉之致的境界！

失聪之后转向室乐的例子还有斯美塔那，他的《我的一生》可说是室乐中少见的标题性作品。日夜为听觉紊乱所苦，他将这苦恼的感受也描在四重奏曲中了。

老柴的四重奏，人们多半只取那篇《如歌的行板》。托老为之泫然涕下的这篇音乐，我们已耳熟得快要丧尽新鲜感了。这是大可惋惜的！此曲有多种改编，近年又听到一种大提琴与乐队合奏的版本（据云还是作曲者自己动手改的，然又不见于他的作品目录中）。这一改，却改掉了原作特有的室乐味。因此，还是要听四重奏原作，让四件弦乐器（也是最近于肉声，最有“人味”的乐器）来共同吟唱这支农奴的小歌，这温顺、忍从而深怀怆痛的无告者的“呻吟语”。也切莫要只盯住那“主旋律”，要分心倾耳于被编织进去的其他曲调和声音，（比如后半部分那固执而无生气的拨奏声，一种厌世的听天由命的声音！）要细味其合成的音响，（须知，弦乐四重奏是“人们创造的最佳结合”！）如此，声情并茂，你才能在心里遥伴着悲天悯人的托翁一同泣下数行。

不像协奏曲之类体裁的容易浮夸矫饰哗众取宠，室乐尤其宜于说真情实话。但假如听者无共同语言，或作者以晦涩的手段孤芳自赏，室乐又比别的乐种更不好接近，“入室”便难。

不好懂也有另一些情况。肖斯塔科维奇作了大量室乐曲。一听很容易联想到贝多芬。他当时感时伤事，多少话又未便明言，便借这“纯乐”来写“无题”之诗。而像理查德·施特劳斯和马勒，他们擅长于调动膨胀了的大乐队发挥其雄辩术，在其曲目中便找不到室乐性的作品（如不算声乐作品的话）。歌剧大师们也难得到这堂奥里来冷却一下他们过度地“放大感情”（张爱玲语）的头脑。罗西尼和威尔第的室乐作品于是也物稀为贵（从曲目上看都只有一首）。这又可知，虽然室乐文献中不乏言之无物之作（旧俄“强力集团”中人好像有这类“集体创作”），它却是自有其天地的。

它原先很少搬到大庭广众中去演奏，也少有固定的专业性的组合。19世纪以来，独奏会由李斯特作俑而大盛，室乐的公开演奏也便多了起来。但也就像舞台上剧中人的“高声耳语”，不免失却了原有的亲切自然与真诚感吧。演奏者也从原先的业余自娱转化为专业性。往昔的爱好者不难凑合起来拉拉海顿、莫扎特，还有那意大利风味的波克里尼（他那首听不厌的小步舞原来是弦乐五重奏）。后来的作品则除非是经过专业训练的，有合奏经验的，便只能像上文中的休斯与爱因斯坦一样望洋兴叹。贝多芬晚期之作，即以技巧而论，也不是演奏家好对付的。至于现代室乐之复杂、别扭、古怪、拒人于千里之外，更不必说。听者的耳朵如果未经训练，也会茫然不知所谓。

这种亲切交谈的艺术，其实要演奏得好是绝非轻而易举的。在四重奏这个“四架马车”中，第一小提琴起统率作用。大提琴要当好基础。“二提”和中提琴处在内声部，有似陪客，而其实对构成整体不

可或缺。后三者在往昔的作品中很少有机会一露头角，自贝多芬以后，四位友人平起平坐。试听《如歌的行板》中那中提琴的温柔敦厚的声音！或听那《黑人四重奏》第一章里小、中、大提琴的更番歌唱！还有那鲍罗廷四重奏中的《夜曲》，四件乐器如一班好友正作长夜之饮，曼声问答，乐味中人欲醉，有如旨酒！

一个重奏组演奏起来，听者只觉其协调一致，浑然一体，音响如此和美；殊不知这不但有平时排练中下的功夫，还要加上临场的随机应变。他们既要有各自的个性，又甘心融入集体以形成一个集体风格。这需要真正的知交之间的相互默契。室乐演奏的独特乐趣与魅力，正在个中。说它是集体创作，当然可以；形容之为一个不求名利的编辑组之类，也像。恩格斯自喻为“拉二提的”，当然指这种重奏中的角色（乐队中的“二提”可就不止一人了）。一般独奏会中，风头出足的是那个帕格尼尼式的独奏家，钢琴伴奏者姓甚名谁，人们都不去注意。乐队演奏，一曲方终，接受山呼雷动的是那个上百人听命于他的指挥。四重奏组完全是另一种风度。这同他们演奏的音乐也是风格一致的。

最遗憾的是室乐文化在中国冷冷清清，作者、奏者、听者，恐怕都稀少。马思聪作过几部四重奏，有一部是从京韵大鼓得了灵感，可惜都听不到演奏。四重奏组也曾有过几个，似乎主要为了去外国参加比赛而仓促凑成。至于当代新人新作，听到的太少，听懂的更少，不能乱说。

也曾向一些专业和业余的爱乐之士探问过：是不是可以结合起来弄弄室乐演奏以自娱也娱众，都摇头不迭，说哪来的时间！我太息如今的人处名利场中，或为稻粱谋，或作繁华梦，再无闲暇与兴致来享受这种与朋友交谈共话的艺术了！

注解：

[\[1\]](#) Friedrich，现在通常译为腓特烈。

特殊的译本

少年时自学英语，从一本简化本《鲁滨孙漂流记》起步。它一共不到十页，比起洋装一厚册的原著来，无可再简了。

乐曲也有这类简化本。亨德尔《弥赛亚》中的《哈利路亚》大合唱，19世纪有一种改编谱，改成只用两支长笛的二重奏。看到那简到只剩两行曲调的谱例，便不由得联想起那本缩简了的《鲁滨孙》，有滑稽之感了。

犹记曾在上海四马路一家弄堂旧书店里翻出一本曼陀铃谱，其中不但有改编的门德尔松小提琴协奏曲慢乐章，竟还有罗西尼的《塞维利亚理发师》序曲！淘到手为之惊喜。

化繁为简，是由于爱乐者有此需要。在留声机没发明的时代固然有此需要，今日的我也仍然对这种改编谱的供应者怀有感激之情。

仿照“科普”的说法，这可称“乐普”读物。它既可作读乐之一助，又便于让爱好者亲自动手弄弄音乐，更贴近地尝尝乐中之味。

“乐普”中唱主角的是钢琴。萧伯纳有一篇乐评文字专论此事，他认为，没有印刷术，光靠舞台，莎剧无从普及；没有钢琴，光靠音乐厅，严肃音乐也难以普及。

他这话尤其切合于交响音乐的普及。不必说一般爱好者了，有些作曲大师也是从钢琴改编谱中开始钻研那些交响音乐经典的。19世

纪，许多管弦乐曲往往是乐队总谱与钢琴改编本同时问世，有时后者反而先同人们见面。那对象当然不仅是专业乐人了。

我辈真是幸运，唱片、磁带可以让我们饱听最好的演奏。然而交响名作的钢琴改编本仍然很有用处。一般乐队总谱读之不易，需要练就一目十行的本事；简化为钢琴谱，一目两行便可对付了。配合着听，帮助你抓住头绪，熟悉原作。假如你肯听萧翁在上述一文中的劝告，学他的办法，大胆到琴上捣鼓一番，就会更直接地接触那音乐，参与诠释，获得莫大受用。这类似李笠翁说的：“观人画不如自画。人画之妙从外入，自画之妙由心出。”美国乐人柯普兰有慨于“自从音响器材大普及，人们反而不大会听音乐了”。也说的是欣赏不能陷于被动，缺乏参与。

当年曾不止一次呆立在一家琴行的橱窗外，盯着里面的两大本贝多芬交响乐全集钢琴谱，可望而不可即！后来有了一部苏联版的。“浩劫”中舍不得精简，只是忍痛将封面上的作者头像用浓墨涂黑了，以掩耳目。

改编并不都为了普及。很多改编是一种移植。比方原来是钢琴曲的许多小品，被大量移植到小提琴或别的乐器上，有的竟使人忘其原作。《梦幻》《幽默曲》，只听过改编的而不识原作何味的人，也许不会太少。

这种移植早已有之。巴赫不仅改编他人之作，也将自己的小提琴协奏曲改为羽管键琴协奏曲。《D大调小提琴协奏曲》是贝多芬的杰作。他后来又改之为钢琴协奏曲。（遗憾者至今也未听过！）

一经移植，表现工具的个性不同，音乐韵味自然也起了变化。《梦幻》这一曲，小提琴似乎更能传那曲中哀伤之情。但这一改，主旋律突出了，钢琴退而为配角，原作中的复调织体也就模糊暗淡了。更明显的例子如柴科夫斯基的《如歌的行板》，克莱斯勒改编为小提琴独奏。弦乐四重奏的醇厚原味全失。这种移植只能说的不大可取的了。

人声传情更为直接，声乐作品改成器乐，效果要打折扣是自然的。李斯特是移植艺术的巧手和热心人。舒伯特的艺术歌曲，有些便由他搬上了键盘。例如《小夜曲》。弹这种改编本，你一身二任，既是独唱者又当伴奏人，别有意趣，但旁听者不一定会满足。《魔王》有人改为管弦乐曲。戏剧性也许比舒伯特原作浓厚了，但素朴的宣叙、抒情味却淡掉了。

例外也是有的。爱尔兰民歌《伦敦德里小调》恐怕可以算是世界上最动人的曲调之一。有人却以为，人唱不如让小提琴来唱。听过克莱斯勒改编并演奏的录音，我觉得此话有理。再如福斯特的《金发的珍妮》，斯特恩奏来也绝不比人声的感染力弱。

说是移植，更似翻译。一部文学名作常有几种译本，对照而读，颇有意思。乐曲中也有这情况。钢琴曲《军队进行曲》，我们听得耳熟的，不过是原作四手联弹曲的一个改编本。另外还有一种独奏本，是演奏会用的，经过名手“加花”，穿上了华丽服装，也更加威风堂堂了。但也许并不符作者原意吧？

韦伯的《邀舞》，配器大师柏辽兹改编的管弦乐曲当然比原来的钢琴曲更有光彩。另外还有两种“译本”，可惜未能流传。

巴赫的无伴奏小提琴奏鸣曲中，《恰空舞曲》一章尤为烜赫，被移译为只用左手独弹的钢琴曲，不止一种，且都出自大名家手笔，如勃拉姆斯与布松尼。但我听原作，总觉有个距离；后来偶然听到一种古典吉他“译本”，不觉便心入其境，也使我对吉他的表现力肃然起敬。

管弦曲翻成钢琴曲，配器效果大为减色自不待言，原作的复调和声也不得不有所删节。因此即便是听李斯特“译”的贝多芬交响乐，虽说原作的感人之力绝不会消失，但其交响思维的精彩笔墨不免削弱了。

反之，将钢琴原作译成乐队曲，是否更强化了表现力呢？这正是音乐家乐于从事的一件工作。于是连极短小的《f小调瞬间音乐》之类都被加工成了管弦乐曲。有些“译本”，忽然以绚丽多彩的面目出现，听了简直难信是出于那么朴实无华的原本了。但也并非都比原作生色的。有一种改编为乐队曲的《月光曲》第一章，其味大变，至少是多此一举！钢琴这乐器，原有它自己的“配器”，自己的语言。

柏辽兹、里姆斯基－科萨科夫，都倚仗管弦乐发言。这两人所作，译成了钢琴曲（如《天方夜谭组曲》）便黯然无色。肖邦情有独钟，专以钢琴为喉舌；他的作品移到别的乐器上也是索然无味。尤其他那首遗作《升c小调幻想即兴曲》，可以说是不可译的。有人改之为乐队曲，听起来不舒服。快速部分太火气，水彩变成了油画；慢板那段又嫌线条太硬，有如重描过的法帖！

文学作品中，译诗是吃力不讨好的。肖邦以钢琴特有的语言来吟诗，其不可译也无怪其然。

好“译本”大有益于音乐文化的普及。俗恶的改编曲只能迎合庸人口味，污染爱乐者的听觉，也是对严肃音乐的侮弄，只好置之不论了！

伍光建译的《孤女飘零记》，奚若译的《天方夜谭》和林琴南译的《块肉余生述》，明知其不忠实原著，至今我仍有再读的兴趣。读乐则追求原味，“译本”再好也已“下真迹一等”。可是近年听到几首改编曲，又不敢坚持原来的想法了。

正像肖邦，德彪西的作品也不好译。所作《月光》，改为小提琴独奏也好，乐队合奏也好，都显得太“实”了，不如原来钢琴上的空灵飘逸。

他的《亚麻色头发的少女》，改成小提琴曲，也成了复制质量低劣的印象派画片。

正因为如此，偶然听到日本乐人富田勋改编的电子合成器音乐，真是意外地惊喜。改编者利用电子乐器的特性，调制出管弦乐所无的音响，放大、加工了这幅少女的肖像，于是好像有了更大的景深、更微妙的色调。原作中莫名的惆怅之情在合成器的音响中扩散得愈加朦胧而缥缈。主题再现时，音调极高而锐，虽同弦乐上的泛音相似而又别是一种滋味。画中人更加遥远了，追怀的情绪也更浓烈了。

另一首高妙的译作是同一作者的《阿拉伯斯克第一号》。本来是仿阿拉伯风格的花纹之意。它像支练习曲，貌似潇洒，实则图案花纹的外衣下掩盖了复杂的隐情。改编者运用合成器语言对原作进行了配器，“无题诗”中的标题忽然变得不难揣测了。似乎有个伤逝者，在白日梦中自言自语。时而以歌当哭，后来又用口哨吹起那支凄凉的

曲调，似乎百无聊赖，用这来驱散无边寂寞。口哨效果是利用了合成器功能给悲凉的主题加了滑音，电子乐器上滥用滑音本来俗不可耐，此处却化臭腐为神奇了！

听了这改编曲，才知道自己对原作读得欠认真，赶紧重行印证。深感德彪西并不是只爱用乐音来调色作画的人。于是又记起他说过的：在小咖啡馆里，听一个叫Radics的吉卜赛流浪艺人拉提琴。琴弓才一触弦，便使他如处深林之中。琴声唤起了灵魂深处的忧伤，像是从保险箱里一下子掏出了秘藏之物，云云。

那么，日本乐人这两首“译作”，岂不也正像那流浪艺人，把原作者曲中与心中之秘掏给了我们？

恐怕，一首乐曲不存在什么真正的原本。有一个演奏者的释读，便有一种“译本”。在读这“译本”时，假如我们与之契合共鸣，那正是或深或浅地参与了“翻译”了。而且多半是一种“意译”吧？

【附记】

德彪西的《亚麻色头发的少女》和《阿拉伯斯克第一号》，日本某乐人改编成电子合成器音乐，其中的口哨声有极凄凉的味道，可以叫真心听赏者揪心酸鼻，不由得悲从中来，不能自己。口哨本来是无忧无虑的人信口吹来以自娱的，有时也只适合那种轻薄少年的形象，谁知在一定的背景与上下文对照之下，竟显出如此可惊的效果！

电子合成器的制作者，有这样高明的处理，真是极可感谢的。虽然，这却也并非他的首创。有一种《亚麻色头发的少女》改编的小提琴曲，是经过德彪西首肯的。其中，主题便以泛音的奏法再现，而提琴上的泛音正是像在吹口哨。可惜这种泛音往往滥用，所以不那么吸

引入和刺激想象了。合成器改编曲作者手法高明，还在于他将这口哨声强化，而且加上滑奏，这样便加浓了悲凉之味。

何以口哨声使人对个中人的情绪有那些联想呢？偶然重读斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》，得到一个印证。契诃夫在看了《万尼亚舅舅》的演出后提示导演：剧中人阿斯特洛甫应吹口哨。斯坦尼纳闷：“万尼亚舅舅在哭，此人还吹口哨？悲惨绝望，却吹出愉快的口哨？”“但在后来的某次演出中……我吹起了口哨……我立刻觉得口哨是真实的。阿斯特洛甫必须吹口哨”。（《我的艺术生活》中译本第三百二十八页）这段关于戏剧表演艺术的体验之谈恰好为《阿拉伯斯克第一号》电子合成器改编本提供了一条精彩的注脚！

以前，自己将音乐作品的改编看成“译”，联想文学译本之得失，没想到，中西前贤早有妙喻，正好与此现象成为倒影。“叔本华谓翻译如以此种乐器演奏原为他种乐器所谱之曲调”。朱熹论援佛说入儒言，“正如用琵琶秦箏……奏雅乐，节拍虽同而音韵乖矣”。

（《管锥编》第一千两百六十五页）卫道的朱熹当然是不会赞成那种走私一样的“移植”的。但严肃音乐中的移植、改编，颇有一部分是别有苦心，而并非出于消极、实用的目的。

舒曼和李斯特，这两位并世而且相识相亲的浪漫乐人，都听过帕格尼尼的神乎其技的演奏，都为之五体投地。帕氏的传世名作《随想曲》是一种高难度练习曲，而又特具艺术魅力。两位大师对它都做了移植为钢琴曲的努力。同曲而异工，舒曼说自己意在表现原作中的诗意而不重在技巧性；钢琴大王却不同，他是想在迥不相似的乐器上用不同的手段取得可与帕氏原作相媲美的效果，把钢琴演奏的奥妙传之于后人。

令人感兴趣更令人感动的是，李斯特将自己的改编本和舒曼的印在一起，公之于众，让人们对照着读。还有件事可证此公之不凡，他把帕氏的一篇随想曲前后动手改编了三次之多。有时是为了降低难度，有时则又力图在键盘上再造原作为提琴手所设置的困难。（见威尔金森《李斯特》一书。）

前文中提到巴赫的《恰空》，那也是“译本”中严肃求真求美的好例子。此曲乃巴赫的无伴奏小提琴组曲中最烜赫之一章。可巧，这篇复调效果神奇的乐曲，正适合改为只用左手独弹的钢琴曲。这种“孤掌不难鸣”的钢琴曲，既可供那些独臂琴人使用，双手俱全的钢琴家也常用来卖弄其左手的功夫。于是巴赫这篇名作的钢琴改编曲也就有不止一种了。其中包含勃拉姆斯改作的一曲。

简化、省略，是改编者常用的手段；但添枝加叶，乃至画蛇添足的也不是没有。有趣的例子是把帕格尼尼原本不用伴奏的《随想曲》给加上钢琴伴奏。比这更引起争议的是巴赫的“无伴奏”变成了“有伴奏”。匈牙利小提琴大师西盖蒂简直是带着忏悔之情回想他年轻时也犯了这种罪过，拉过被加上伴奏的巴赫作品。

“自由，自由，种种罪恶假汝之手以行！”罗兰夫人这话，靠了饮冰室主人对她的介绍，成了中国人熟知的名言。《牛津音乐指南》主编斯科尔斯像是借此话之意说：“改编的种种罪恶，是假芭蕾之手以实行的。”从广为流行的《仙女们》（《肖邦组曲》）等芭蕾音乐来看，此言不虚！但正如经典与文学翻译的功过难以评说，音乐改编中的是非也是不好那么简单论定的。每听到庸俗的改编曲，自不禁为原作者抱屈，但我更常想到的是改编曲大有功于“普乐”。如果没有改编的钢琴本，当年托尔斯泰一家人便不可能在他们远离京城的庄园里弹弄、欣赏贝多芬的交响曲了。

可叹的是有不少中国爱乐者，把许多丑化、俗化了原作的改编曲当美食，而此种污耳之声却又是用现代Hi-Fi音响技术加工“美”化了的。有些人趣味高一些，也常满足于听改编之作而不去品尝原汤原味。

其实类似的现象也有，古书、古文的白话今译，今天不也大有市场！

读曲听心声

虽然是迷上了西方严肃音乐的人，从我小小藏书堆中却可以找出《梅庵琴谱》，而且有三本。一本印于20世纪30年代，一本是1958年重印的，还有几年前重印的一本。如加上化为“文革”劫灰的两本，共有五本之多。

梅庵琴派是继承诸城派的。琴曲文献，卷帙浩繁。《梅庵琴谱》自不算怎么古老，却也受到海内外琴人的注目。

本人并非操缦之客，也没条件究心琴道，拥有五本《梅庵》，自有其因缘。第一本到手是1942年的事了。当年我在音乐上刚刚脱盲不久，惊喜于发现了西洋古典音乐这个新天地，也给古琴的磁力吸住了。是少年好胜，还是好奇之故呢？偏不信“古琴最难学”，也不管“天书”（琴谱，贾宝玉说的）古怪难识，靠着一本《梅庵》、一本王光祈的《翻译琴谱之研究》，听听友人的弹奏，再去借了张笨重而声如木石的新琴，埋头拨弄，渐渐地粗通了它的弹法。琴谱中那些“小品”，如《关山月》《玉楼春晓》等等，试译为五线谱，可以自弹自赏了。从此便建立了感情，但也再没机会“深造”。几十年来，虽然越来越醉心西乐，但与之大异其趣的古琴，好像成了“参照系”，让我有可能对两种音乐思维作些比较，对二者都保持一种新鲜感。

每逢爱乐知己，总忍不住要怂恿人家去听古琴。总要说：不听古琴，就不知道世界上还有西方管弦乐器不能代替，有其独特功能、个性的奇妙乐器；不听《平沙落雁》等曲，就不知道在西方标题音乐之外，还有这种写意的“音画”；不听《潇湘水云》，就更想不到，远在西方音乐还没从中世纪的冬眠中醒来的八九百年前，中国人竟谱出了如此深沉的“音诗”！

这可不是做广告，推销什么音响商品。《平沙落雁》，明代就收录在琴谱里了。我有机会听过几种不同流派的演奏。《梅庵》中的一种，最熟，也让我最感到满足。

传统的中乐，只看标题，简直都像“标题音乐”。有的还加上若干小标题，仿佛作曲人真要描一张工笔画。其实，很多是不宜求之过深的，牵强附会更要不得，只可以意听之。

听《平沙》，我就从未在想象之中具体描出一幅“芦雁图”手卷。所领略到的是一种恬然自适的意趣。不像那种静止的平面图画，而是静寓于动。在旋律线条的运动中，意象在演进着。很可以比作无心而善变的冉冉春云，舒卷自如，氤氲弥散，化而为轻清寥廓。只觉得空灵澄澈，真似乎“物我相忘”了。至于尾声中有一段拟声的雁叫，别派的传谱中并没有。我则认为不要它可能更符合整体的意境。

读《平沙》品到的韵味，读宋元山水名作也常有感受，但又似有所不同。“外师造化，中得心源”。宋元山水是真正“师造化”的。但又由于“心源”的作用，美则美矣，可总是冷冷清清，“高处不胜寒”。纵然是可游、可赏，但又令人不乐居。这同读文艺复兴以来的西方“山水”，感觉很两样。冷暖自殊，恐怕是因为一个出世一个入世的缘故吧。然而《平沙》并无荒寒萧瑟之感。清淡虽清淡，却还蕴

含着某种生趣。曲题虽然是“物”，并不把镜头直接对准物象。所咏叹的仍然是那个恬然自适的人，也即作者的眼中之景、心中之境。而这是更需玩味的。因而不知听过多少遍还从未听腻过，那滋味如品佳茗，久而弥醇。

其他琴曲，可惜听得不多。20世纪60年代见识了神往已久的《广陵散》。“打谱”这种释读古谱的方法，真能再现原作的真貌和精神？对此不能无疑。就当它是古、今人的集体创作来听吧。听了那慷慨激越的音调，确实非同凡响，我对古琴的表现力有了新的感受。听它，常常会想到贝多芬的《暴风雨》与《黎明》两部钢琴奏鸣曲中的慢乐章。

脱离“文革”苦海，浮沉于乐海之中，过了一番大听西方名曲的瘾，沾沾自喜，以为所饮已不止一瓢水了。哪知一听到《潇湘水云》，又经历到意想之外的强烈“共振”，既惊且喜！当初听《贝九》，激动得不能自己，可谓相距一个半世纪的“共振”。那么，听《潇湘》则是回到八百多年前去听作者交心，效果又是如此的不“隔”，真不知是时光倒流，还是时空消失了！

身为中国人，又嗜读宋、明末世痛史，我听《潇湘》，感触之深，联想之杂，难以言传。

抗战中曾有幸在“孤岛”上看过史剧《正气歌》。历史感与时代氛围合而为一，至今不能忘。听这首南宋人谱的音诗，历史感犹如电击。“唯乐不可以为伪”！它正是乐中之史，而且是“信史”，是南宋人心声的录音。而心理与感情，正史、野史都是无法传真的。

《潇湘》那年代，正是大厦将倾、人民受难之时。这音乐好像是把乱世人民的忧愤浓缩了，发而为深沉的浩叹。联想到：一方面是“底事昆仑倾底柱，九地黄流乱注”；一方面又是“西湖歌舞几时休”“直把杭州作汴州”；构成了历史镜头的蒙太奇。我想，作者郭楚望当年既然做过权奸贾似道的门下客，定然看够了“厚黑学”的表演。此际避居到屈子披发行吟之地，家国之痛，都来心上，问天无计，避秦无地，也只有靠七弦上的宫商来倾吐了。这首曲和许多“闲情偶寄”的琴曲是绝不相似的。

中国式的“标题音乐”虽然是写意寄情，也并非不能唤起具体的联想。《潇湘》既是史剧中的“咏叹调”，又使我如见那舞台上的背景：像是董源的《夏山图》。这也正是那有关记载中点出的：“舟中远望九疑山，云水奔腾，感怀而作”了。愁惨的自然之景与景中人悲愤拂郁的情怀互相渗透，环境、心境，打成了一片。说来难信，听时往往真似呼吸到南方山泽地区的湿闷空气。前人听《梅花操》，不也“觉得暗香袭来”吗？倒可证其不诬了。这种心理效应，是可以得到解释的，并不玄虚。

中国历史是一条长河。中国音乐是一条长河。遥听，听到战国编钟的大声铿锵；近听，听到如怨如诉的《二泉映月》。音乐之流绵绵不绝流淌了几千年。琴曲正是这源流中一股很有生命力的活水。生民多难，古谱失传，害得我们既听不到真正的“风、雅、颂”，汉魏乐府；也听不到唐宋的法曲仙音。好不容易“破译”出的《敦煌琵琶谱》，至今聚讼纷纭。令人神往的古代乐章，几乎统统哑然无声。真是刻骨的遗憾，令人徒唤奈何！然而，有百数十种古琴谱幸存至今，保存了为数可观的琴曲。尤其可庆幸的是有一部分是“储存”在各派

琴师的心里，手传心授，“薪尽火传”，接力似的传到了今天。其中便有《潇湘》这样的伟大杰作，这是何等值得额手称庆的事！

可是我总觉得，古琴并没有得到更多的人倾听，大是憾事！尽管这些年来，抢救、研究、普及的工作做得不为太少，《琴曲集成》更是一大工程；然而今天的古琴，恐怕还是相当寂寞。知之者不多，爱之者似乎更是寥寥。试看面前的三种《梅庵》，第一、二两种早先印的，印刷都不坏，纸、墨、装订，看上去舒服。几年前新出的一种，蜡纸刻写油印的，薄薄一册，不禁令人有琴学式微之忧了！

以往，想学琴，首先就无从弄到一张琴。如今总算有了琴厂。我看，只是供应些练习琴，那是不够的。西方人孜孜于将古代名琴开膛破肚，解剖、化验，为的是研制优质提琴。有的已经可以隔帷乱真。我们为何不能下功夫造出上追唐宋水平的七弦琴，如像“九霄环佩”“鹤鸣秋月”“天风海涛”等等那样的？而且更应借助现代科技，超越前贤才是。古来不但有唐朝雷氏那些名工巧匠，许多琴人也关心此事，不止传艺、传谱而已。朱熹这道学家也监制了“大成琴”哩！即如《梅庵琴谱》，翻开来就有制琴法式介绍，还附以图样。当年借来学弹的便是一位夏君业余自制之器，可惜琴材不行。

甚至可以想象，假使借鉴外乐，壮胆革新，让古琴改弦更张（古琴的上弦是麻烦事！），脱胎换骨，哪怕被讥为“古琴不古”，又有何惧？“众器之内，琴德最优”。嵇康早就这样评价。精于琴道，以《广陵散》为绝命歌的，正是此公！我之所以说琴有特殊功能，别的乐器不能及，根据在于：它虽然靠弹拨来发音，却能在不设品、柱的指板上通过移指、滑指的办法变动其音高，从而取得完美的“圆滑奏”（legato）效果（但又不像“单弦拉戏”之类的单纯模拟唱腔与语调），向歌吟之声靠拢，有利于发挥歌唱性。再加上它能运用

“散、实、泛”音不同音响的对比与衔接，变幻其音色与浓淡。而“吟、猱、绰、注”等多种指法的应用，既强化了歌唱性，又形成了特殊韵味。初听古琴，会觉得它的音响并无耀眼的光彩（竖琴则相反）；熟听，便像水墨画的“墨分五彩”，色调复杂微妙。种种特色，综合成了古琴的语言。“天书”其实是不科学的“手法文字谱”，但将这上面的文字还原为琴音的语言，发挥得好，泠泠七弦上便涌现了流动着的七宝楼台。

古人云：“丝不如竹，竹不如肉。”歌唱性强的琴，正是颇有“肉”味了，当然利于以声写情。可是琴是弹拨发声的，与肉声并不相似，所以又是很器乐化的，可以创造肉声无能为力的效果。《流水》中那“猛滚”“慢拂”几十个来回的效果便是一例。

曾经有过狂想：古琴曲高和寡，也许暗含着将来的潜能爆发。有朝一日，异军突起于世界乐器之林，金声玉振，大放异彩，有可能吗？

写到此，重温了一次特异体验：初听《玉楼春晓》的感受。几十年前的印象虽不复能再生，记忆是残存着的。古琴泛音之美，美得惊人。别的乐器我看没法比。“玉楼”正是用一串晶莹的泛音旋律开始的。清楚记得，当时好像珠帘卷起，悚然见到“汉宫春晓图”的一角。更不可思议的是，这图形，像是黝黑的古漆盘上金碧镂嵌而成。艳丽已极而又阴气森然。乐声犹似发自九泉之下的幽宫！

这当然是极个别的特殊体验，不见得符合作者本意。然而，“作者未必然，读者何必不然？”对“活埋”于深宫的薄命者的同情，唐人传奇中的描绘，显然起了触发联想的作用。

骸骨迷恋，我绝无兴趣。“古调多可爱”，但不能总是古调重弹。中乐自古以来是单音音乐，是单线条旋律的平面织锦，不曾演进为多声的和声复调。我疑惑明清时羽管键琴与西乐的传入，恐怕是促进这一过程的绝好机会，而我们错过了！以单线条为材料的“织物”确已达到了高水平。即使只用一把二胡，拉一曲《二泉》，连异邦的小泽征尔也怆然涕下。但是“三维空间”总是比“二维空间”有更多的容量，让古琴也用和声、复调来思维，来歌吟，开拓更为广阔、深刻的意境，岂不美哉！

明末那位多才的张宗子也弹琴。《梦忆》中就有一篇《绍兴琴派》，写他们社中四人共弹一曲，“如出一手，听者骇服”。很是得意，其实，宗子有所不知，哪怕百人百琴如出一手又如何？大齐奏而已，无非放大了音量。

看过《老残游记》的，无不竞赏其“黑妞说书”，那是一段“绘声”文字，看来并非写实。倒是另一段妙文，无人道及，不知何故。那一段写老残之弟山中夜访黄龙子，听了一场“室内乐”。这写的正是多声合奏而非齐奏。在中国写乐的文字里，这恐怕还是破天荒头一次。虽然早在明清之际西方教士来华时，中国人早就应该听到西欧已高度发展的复调音乐了。

总之，向来以清微淡远为宗的古老七弦琴，完全应该回到人间世，吃烟火食，与当代人心共振共鸣！真希望听到我们的《热情》《黎明》！也应该有新的《潇湘水云》，录下今人的忧患心声，也好让千百年后的爱琴者，悄然以思，瞿然而惊！

遥想我们东邻，古时从中土带回去的琴道，也曾由盛而衰，经过某些西方人的提倡，又有了复振的苗头。于是我国的音乐学院校园

里，又来了习琴的东瀛学子。近年还有中国音乐家携琴访欧，讲学、演奏。这都是可欣喜的消息！交流，引起“交感”，从来是一种文化“激素”。愿为七弦琴鼓吹。盼它由冷而热，不再寂寞。

【附记】

上文是十多年前写的。侧耳听今日“名利场”中的雅乐，古琴之声洋洋盈耳，“绝代佳人”已经不再自伤寂寞，而是雅俗共赏，很是时髦了。这倒是令人“出乎意料之外”的！

西琴的回响

英人埃勃第·威廉斯写的《管风琴史话》，是沃尔特·斯各特公司《音乐史话丛刊》中的一种。

布面上的烫金，书端的刷金，都已黯淡无光，倒有点古董味了。这同它1903年的出版年份自然是相称的。读起来也有那并不可厌的盎格鲁撒克逊学究味。原应该是一本写给爱好者看的书，不仅不厌其详地谈了许多关于乐器结构与制作之类的专业性细节，还有六种附录，竟占了全书三分之一的篇幅。其中之一是欧洲各地名琴名匠的汇录。这些，恐怕只有想深究的人才耐烦去细读吧。

然而这书中有味道的史实着实不少，可以丰富史感，引发思古之幽情。这也是因为，管风琴这东西，本身就是纪元前二百多年之际便已出现于亚历山大城的古乐器，而又曾是西方历史舞台场景中一种既庞大又喧闹的道具。

古罗马宫廷宴乐、仪仗行列中，都少不了这种“声如雷鸣”的铜制乐器。东罗马的君士坦丁大帝曾向法兰克的那个“矮子丕平”送去管风琴一架。而丕平之子查理曼大帝，也从阿拉伯的哈里发那边收到同样一份馈赠。这是相当于我们唐朝大历前后之事。

古罗马有一种血腥气的“海战”之戏，强迫死囚在灌了水的场子里模拟水战，自相残杀。此时吼叫起来助兴鼓劲的，便有管风琴。幸存的斗士被恩准站在琴旁，接受兽性大发的观众们齐声喝彩。

罗马诸帝中，有些人对弹奏这个弹起来很费劲的乐器有爱好（古代风琴键阔有几寸，要以拳击之）。波兰显克微支的《你往何处去》中写到的暴君尼禄即是其一。最后仓皇亡命，逃窜中他还发誓：如其大难不死，定要亲临斗兽场，在管风琴上一显身手哩！

其实此种令人掩耳退避的乐器，简单粗笨，只不过造声势、凑热闹而已。后来，基督教兴起，它乃从宫廷进入教堂。乐器性能改进，身价也不同了。皇权的卤簿一变而为宗教的鼓吹了。

乐史上，巴洛克时代最是管风琴大发宏声之时。一说到巴赫、亨德尔，就会联想到他们为这乐器谱制又亲自演奏的那些乐史鸿篇。比方，巴赫那《d小调托卡塔与赋格》，那一“大”一“小”的两首《g小调赋格》，那《帕萨卡格里亚舞曲》等等名作。不听这些宏伟得惊人的音乐，便难想象这个生涯平淡无奇的风琴手，胸中居然有如此浩瀚雄深的境界。也便可以悟到“他不是小溪，是大海”那句贝多芬的警句，绝非空洞的谀词了。（“Bach”一词，正是小溪的意思，试看《田园交响曲》第二乐章贝多芬自题的“溪边景色”小标题中就有这个词。）

假如没有近代管风琴这样的乐器，巴赫的乐思也就无从“物化”为美妙的乐音了。当时的羽管键琴也好，巴洛克管弦乐队也好，都担负不起这个重任。即使在现代，音响力量能够同交响乐队抗衡的独奏乐器，除了音乐会大钢琴也唯有这管风琴。“乐器之王”的称号是名实相副的。

这可并不是一架可以搬上台去用的乐器。它成了整个教堂建筑中的一个组成部分。它的“歌喉”是大大小小的管子。小的只有三分之

一英寸长，最大的竟有三十二英尺长，直径二英尺以上。有一张照片上，十来个工人正扛抬着一根粗如大柱的琴管去安装！

这些琴管森然林立于会堂之中，向着听众的座席，琴声并非仅从某一点上传来，而是从好几方面来包围听众。再加上建筑物的回响与共振，那立体音响效果之妙可想而知！

演奏者所按的键盘也复杂得可惊。虽然看上去每一层键盘的键子比钢琴少，却有三层到五层手键盘，一层就等于一架琴，又各有其功能。演奏者的双手不是像弹钢琴那样在一个水平面上，而是在一个阶梯似的空间中上下左右活动。他的足下还有一排大键盘，让双足去奏那些最低的音。所以我们可以看到，凡是管风琴谱，大都有三行谱表联在一起。下面那一行正是双足要奏的音符。（当年曾在上海棋盘街一家弄堂旧书店中廉价买到一本《管风琴名曲选》，是日本版所谓《世界音乐全集》中的一册。一直当个宝贝。今已快散架了，仍然珍藏着。）

古代曾以水力鼓风，使琴管发音。后来改用风箱。这可是重活，需要好几个甚至几十个壮汉操作。从一幅图片上可以看到苦力们正在琴背后拚命鼓风的苦状。座中那些听得入神的人们，恐怕不大会想到这种乐中有苦、文明之中有野蛮的情景吧！

中国爱乐者其实不该对管风琴太生疏的。因为，在远道而来的几种西琴中，比起利玛窦他们带进明宫的楔锤键琴或羽管键琴之类来，管风琴是一位早来的客人。元代宫廷乐中便有它的变型，叫“兴隆笙”“殿廷笙”。后来还有人呼之为“大编箫”。明清之际，在澳门、北京和上海的几所天主堂中安了已经近代化了的管风琴。这些情况，这本“史话”中一字未提，岂非憾事！

更遗憾的是中国人自己也语焉不详，虽然在元史《礼乐志》与清人的诗文中留下一点它的踪迹。有几个文士见识了这位西方来客，所见所闻，记之于诗文，成了西乐东渐史中可珍的资料。

赵翼（赵元任六世祖）集中有一首五言长诗：《同北墅漱田观西洋乐器》，所赋是他们访问在钦天监工作的葡人刘松龄等，到天主堂听琴之事。

初从楼下听，繁响出空隙。噌吰无射钟，嘹亮蕤宾铁。
渊渊鼓悲壮，坎坎缶清激。鐸于丁且宁，磬折拊复击。瑟希有余铨，琴淡忽作霹。紫王凤唳箫，烟竹龙吟笛，……寒泉涴瑩篴，薄雪飞鬣策。

这位大名家的史学著作很有看头，这首诗却不敢恭维。徒然铺排许多中乐典故，却叫人体会不出他的实感，想象不出那音乐到底是怎样的。本来西方的多声复调同中乐的单线条不大相似，理应使他有强烈感受，大可作一番审美上的中西比较，可惜他只是空空洞洞弄了一点笔墨游戏。

不过，写耳听虽虚，描摹他眼见的倒颇实：

方疑宫悬备，定有乐工百。岂知登楼观，一老坐擘。一音一铅管，藏机捩关膈。一管一铜丝，引线通骨骼。其下鞴风橐，呼吸似潮汐。丝从橐罅绾，风向管孔迫。众窍乃发响……

观察相当细致，难为他的一双老眼！于是照例少不得要来发一点议论：

奇哉创物智，乃出自蛮貊。（以下若干句不值得抄，故略。）……始知天地大，到处有开辟。人巧诚太纷，世眼休自窄。域中多虚构，儒外有格物。……

虽嫌空洞浮泛，他还是传给我们若干信息，其他资料就更简略了（很可能是我孤陋寡闻）。即如晚清曾纪泽这样的西洋通，长期出使欧洲三国，仆仆风尘，来往于英法海峡两岸，见闻甚博。他一家都好弄中西乐器。出使日记中接二连三地记着听人弹风琴、钢琴和别的乐器的事。1886年日记中有一天记了在某教堂“听大风琴极久”。更不简单的是此公还谱过《华祝歌》，由英国乐工习奏，他“为之正拍”（见《出使英法俄国日记》）。而1887年英国外交部要找中国曲谱给军乐队练习时，中国使馆提供了“当时中国唯一的一首用西洋乐谱谱写的歌曲”——《普天乐》。这也正是他的大作（见薛福成《出使四国日记》）。从其日记中也还是看不到他对洋乐的真切感受。说不清，还是有顾虑不便说呢？

中国人听到西琴之音，即使从明末算起也有三百年了。不知为什么，几乎影响全无。在西方，键盘乐器的发明与完善，等于为演奏者延长了手，增加了指头，也使头脑复杂化了。对于多声部进行的音乐思维，显然起了相互促进的作用。十二平均律的实际应用，也同键盘乐器的演进互为因果（早先的管风琴上不按平均律调音，难以自由转调，此所以巴赫只为羽管键琴或楔锤键琴作那部“四十八”，而不曾写什么“平均律风琴曲”）。

似乎更为重要的是，在音乐传播媒介发明出来之前，教堂中的风琴演奏好比是免费入场的音乐会。在那里不但有经典的风琴曲可听，演奏节目中常常还有管弦乐、室内乐名作的改编曲，音乐文化借此而传播。（却也有人因其不收钱而瞧不起的！）

是不是此类奇巧之器不合于“顺乎自然”的中国传统哲学，所以这些加了键的乐器（包括木管、铜管）都始终引不起注意，无人仿制。连鸦片之役以后洋商主动贩上门来的一批钢琴，也无人问津，拍卖了事。买主恐怕还是在华的洋人（见中国近代史资料丛刊《鸦片战争》）。

常常乱想，如果我们早就对键盘乐器感兴趣，移植过来，就像隋唐时代那样，外邦胡乐，拿来使用，甚至列入了宫廷的“九部乐”“十部乐”，民间也是流行无阻。琵琶、箜篌、羌笛等等反倒成了华夏之音；那么，原已萌芽于民间音乐中的多声部因素，可能便会继续发展。中国的音乐文化说不定又是一种局面。

唐人写听乐的诗那么多，有些写得那么美，然而近代文士对音乐像是越来越漠然、无动于衷。赵翼此作只是偶逢奇器，赋得一首，志异而已。康熙帝原是个对西方科学有所了解的人，还曾叫儿子们协同西方教士编出《律吕正义续篇》，详细介绍了西方乐理。可是当教士们特地为他演奏西乐时，竟自掩耳不迭，连声“罢了！”（据《音乐研究》1988年第三期上所引伯希和文。）

是不是文人们的乐感渐渐地“失落”了？加上别的不必多说的原因，东来的乐器，有些便幽闭于深宫大内，年深日久，朽败了。管风琴声音再洪亮也传不到教堂垣墙之外的世俗人耳中。

然而交流还是有的。元宫中的“兴隆笙”，以笙命名，其实和秦宫里弄玉吹过的笙并无多少关系。18世纪传进欧洲的中国笙，它那自由振动的簧片，倒反过来启发了西方乐工，应用于新兴的乐器——簧风琴上了。

它既是大众化的，也是有资格进音乐会的乐器。柏辽兹从不为别的键盘乐器谱曲，管风琴的声音他讨厌；却在其《配器法》中对这种小风琴颇有敬意，且破例为之作曲三首（又是无标题的，也破了这位标题乐大师的例）。德沃夏克、弗兰克等名家的曲目中也有这种作品。

庞大的管风琴始终不曾同普通中国人结缘。（1991年北京音乐厅安装上了一架管风琴，这是爱好者应该感到兴奋的，可据说有文章介绍时却把此器传入中国的时间推后到了清末！）但是，对于变法维新以后兴起的新式教育中的音乐课来说，恐怕应该给小风琴记上一大功。怎能设想，当年的小学生不跟着风琴，而是靠琴、瑟、二胡、笛子的伴奏，学唱沈心工、李叔同的歌曲？（有的资料上说，簧风琴的普及，影响了印度人的听觉。大概因为印度传统乐律和西方的颇不相同。但这在中国是关系不大的。）

有一个带“配乐”的历史小镜头。秋瑾被“取缔留学”从日本回到沪上，在吴芝瑛家的小万柳堂中作长夜谈，拔刀起舞，唱《宝刀歌》。吴芝瑛的女儿伴奏，弹的便是小风琴（据秦寿容记吴芝瑛文）。

这本《管风琴史话》出版之前，管风琴音乐的盛世早就随宗教与音乐文化的变动而成过去。古典、浪漫派乐人再也不像巴洛克大师们那样热心为这乐器写重要作品。但是乐器史仍在续写，管风琴越来越现代化了。电力控制完全改变了这个古老乐器的机制。当代最大的管风琴，例如美国亚特兰大城的那一座，有七层手键盘，一个足键盘。琴管三万余根，排成四百五十行。

这当然是巴赫不能梦见的。可是琴上经常演奏的仍然是巴赫他们的乐章，常听常新。

幸乎不幸乎？正是这本史话出版以来，一种新的乐器发明了，终于成了钢琴等等家用乐器的劲敌。这便是电子琴。其实正确的译名应该是“电子风琴”。高档电子琴模拟管风琴音色，几乎可以乱真。有的教堂中所用的“风琴”其实是用不着鼓风的电子琴。

然而电子琴的泛滥又成了灾。不管是模拟还是合成出的那些奇奇怪怪的音色，总叫人觉得是虚伪空洞的声音。那预先配制好的自动伴奏更像机器似的单调可厌。

小提琴家斯特恩很担心美国儿童受这种乐器的不良影响。假如他看到前几年我们这边制造的劣质电子琴大泛滥，他不会更要掩耳浩叹吗！

文明的发展，文化的交流，其中的利弊得失，形成了错综复杂的现象。一本旧版的《管风琴史话》便引出了这些拉杂的想法。

怀娥铃在中华的冷热

谈音乐的书，假如读起来有教科书味道，不免乏味。《小提琴的荣光》这本书，我是多亏一位因《读书》而神交的乐友远迢迢从蜀中买了寄来才读到的。才读《前言》便像听到一曲感情要流溢而出的提琴小品，而且是像克莱斯勒那样用浓烈的揉指在演奏的。于是我本能地相信，这作者维克斯堡是位可信赖的导游了。

此公乃奥地利人，从八岁起使用一件不值三美元的四分之三尺寸的小提琴开始其琴迷生涯了。他自说四十年前便有写此书的想法，却未敢动笔。他并不自居为此道专家，只不过因为越来越迷，抑制不住要向同好者倾谈他所迷恋的乐器，这才写了出来。然而他又并不想将历来已经被炒过无数遍的杂碎再炒它一遍。

他是为“怀娥铃”（借丰子恺妙译）这管弦中的绝世名姝立一部传，而作传者真是深深迷醉于他的传主了。他赞道：“它既是艺术和科学的结晶，也是（人类）一大奇迹！”又说：“从事音乐的人中，要数搞弦乐的人与其乐器之间的关系最密切，他们是把自己的乐器当作人一般的知己来对待的。对他们来说，甚至觉得它是家庭成员之一。”“当我拉起我那把斯特拉第瓦利琴时，我觉得我的琴是活生生的！”（这类话语，对小提琴无兴趣的人大概会以为故作多情，舞文弄墨而嗤之以鼻吧！）

仿佛急于介绍他所钟爱者，在《前言》中他便絮谈起了这娇小的乐器的性格：“它有些像脾气变化多端的女性。当你指望它顺从地按你的要求发音时，它却闹起别扭来，声音又干又燥。”

他拥有一架阿玛多琴，“一位高龄已三百五十岁的贵妇。她怕见明亮的光线。”“某提琴研究专家曾携了一架斯特拉第瓦利琴横渡英吉利海峡，发现她竟也晕船。琴越好，越容易晕船，而且两个星期都恢复不过来。”

这里说的都是那些价值连城的古代名琴。但作者虽一想到现今从流水线上涌流向市场的劣质商品琴便不寒而栗，却又并非醉翁之意不在琴的收藏者。“要真正鉴赏珍贵的古琴，你必须会拉琴。”“名琴好比一瓶陈年的名酒，只有经过多年品尝美酒的人，才能真知其味。”

作者主要是从乐器和演奏两个方面来谈提琴，在《乐器篇》中尤其津津乐道的是古来的名匠与名琴。读起来颇像读我们谈古董、文物的书，但那作者的情感似有冷暖之别。

古名琴，没眼福的凡人哪能见到，但这耳福是有的。人们听过的小提琴大师演奏的录音，其实也便是名琴留下的声音。大师们之必用名琴，恰似侠客们必有宝剑。约阿希姆居然一人拥有四支斯氏琴，而崇拜者还又献他一支。伊萨伊在台上拉他的瓜纳利琴时，放在后台的一支斯氏琴不翼而飞。西盖蒂在台上演奏时手中的瓜纳利琴断了弦，夺过乐队中首席提琴手的琴拉下去，音乐顿有黯然失色之感，因其并非名琴也。然而斯特恩碰上了同一事故时，他把手中的瓜纳利同首席的斯氏琴交换，得以乐不减色地演奏下去。

读此书中如数家珍般娓娓道来的那许多古名琴的外号：“弥赛亚”“维纳斯”“海豚”……不禁联想到我们的“神龙兰亭”“赵子固落水本”等等，可幸者西方没有胡诌乱题歪诗糟蹋法书名画的乾隆皇帝。然而许多存世名琴的发现、转手、盗卖、伪造的记录，倒也仿佛我们的文物沧桑，可谓中西同慨！

假如你只对《古琴的价值和买卖》《古怪的名称和奇妙的标签》《伪造和失窃的古琴》这些篇章感兴趣，那又未免可惜了。更值得一读的是《音响之谜》这一章，其中记述了一个极有意思的历史场面：1936年录制《克雷蒙那的荣光》那套历史名盘的细节。在德卡（Decca）唱片公司录音室里，十五支古代名琴放在长台上，其中有外号“法王查理九世”的那支阿玛蒂琴（存世最古名琴之一）；有别名“罗德”的琴，是八十九岁高龄的斯特拉迪瓦利亲手制作的；此外还有五支瓜纳利·德·盖苏琴，等等。这种诸神聚会群星灿烂的场面，足以令专家与琴迷们耳目俱眩到了疑在梦中的程度吧！

明星大会串，是为了给它们青史留声。当代大师里奇担负了演奏的责任。录音是在严格规定的同一条件下进行的。演奏者，麦克风，回音板，都不得变动，以求为每一件名琴的音响公正地留下记录。

但曲目则依照乐器的不同性格来挑选：为阿玛蒂选了维瓦尔第的曲子，在斯氏琴上拉的是经过改编的门德尔松的无言歌《五月轻风》。

为了运用现代技术揭开名琴音响的不传之秘，同时又录制了一张“比较研究片”，让里奇用每支琴拉一段同样的音乐——布鲁赫的协奏曲片段。这一段独奏正好从最低的G弦拉到最高的E弦，音响各有千秋的四根弦都出台受试了。书中描述：听这张唱片，可以区分出那柔

美如天鹅绒的斯氏琴和光彩辉耀的瓜纳利。前者叫人想起拉斐尔笔下的圣母，而后者叫人感受到米开朗琪罗的激情。

音乐演奏艺术，涉及心——手——器三者之间的微妙关系。本书中对“器”的兴趣之浓真是无以复加了，但作者自有他几十年同这乐器交往的切身体验：“乐器越是有力量，具有的因素越是丰富，也便越发难以驾驭。”“要让乐器发挥出最佳水平，演奏家必须去适应他的琴。”下面这番话更是可味：“并不是小提琴使演奏者成为演奏家，倒是演奏家让小提琴成其为小提琴。”“同夫妇生活一样，在演奏家与其提琴的关系中也有互利的一面。”

那么假如提琴家手中的乐器并非名琴，又将如何？回答是：音如其人。海菲兹不管拉什么琴，都会是海菲兹。如果让海菲兹、奥伊斯特拉赫和梅纽因他们轮流拉同一把琴，肯定也给听者以不同的感受。

出自一位有权威的琴迷的这些见道之言，爱听提琴音乐者，都会大感兴趣。曾经拉过提琴的，当然感受更深。在蹩脚提琴上胡乱锯过几年的我，读时还有种种感慨油然而生。

这是版权页上“1-1100”的印数引起的。印得少，我看倒可以证明它的不俗，我联想到另一本十来年前出版的奥尔的《我的小提琴演奏与教学法》的印数：前后三版共四万八千零三十五册！也联想到那时曾见我家乡小城乐器厂中，毫无训练的工人赶造不堪使用的提琴；随后便又在上海旧货店里的一角发现了一大堆已遭秋扇之捐的怀娥铃！古怪而事出有因的提琴热，有一阵竟使“流浪”成了常可听到的声音。“流浪”者，“流浪音乐”之简称。记得最早见于丰子恺的译文。其实便是《吉卜赛之歌》，萨拉萨蒂的名作，海菲兹拿手戏也。滑天下之大稽的是，“文革”后还有人斥之为郑卫之音，因为它描写

了“吉卜女郎”云云。何以曲中人一定是女性（我总觉是个男的茨冈在狂歌当哭，狂舞浇愁）？一奇！抗战胜利后才产生的“吉卜女郎”一词，硬加在古老的茨冈人头上，二奇！

提琴热虽然其兴也骤，其逝也速，余温却转为参赛热。中国少年在中国名师指教下，的是不凡，跑到海西大赛中拿了不少奖牌回来。西方人为之刮“耳”，梅纽因和斯特恩也为东方后生可畏而高兴。只可惜那些小选手们名字，如今都像过天星似的不见有多少人提起了。

何以中国人长期以来总是冷淡这个管弦中的“西施”？我不解，也深以为憾。明清之际，正当西方提琴艺术兴旺之时，名匠、名琴如云，名手如雨。来华的耶稣会士中，定然也有《魔鬼的颤音》作者塔尔蒂尼那样的人吧？教士们的弦乐演奏进了清宫，则有文献可稽。可就是诗文中写此西来琴音的，竟缘慳未见。还是没人听过，写过？一向认为“丝不如竹、竹不如肉”，又讲究歌唱的中国人的耳朵，对这最近似肉声、善奏“如歌”（cantabile）之乐乐器理应赏识。

怀娥铃之渐受国人爱抚，似是民初以后之事。我劝有同好者去读读谭抒真这位小提琴元老写的回忆（见《音乐艺术》1993年第三期）。是齐如山风味的文字。从中，往昔的小提琴先行者的风姿跃然可见：长袍马褂，登台一弄，台下稀稀拉拉的知音们听到的却是西方名作。所拉的不一定是沙龙小品，而也有颇难拉的“无伴奏”。遥想当年那上台台下的视觉形象同那音声之间的不协和，也是别有韵味的复调吧！

然而从前的爱好者，耳福并不浅。今人只好从老唱片或重录的“CD”上领略其风貌的埃尔曼、克莱斯勒、津巴列斯特，都曾来过中

国。某些漂泊到京、沪等城市的侨民提琴家，也恰好为刘天华、聂耳、王人艺等造就了学琴的机会。二胡名篇《空山鸟语》的谱写，是在作者听了津巴列斯特独奏会上的一曲《精灵之舞》（巴济尼作）之后不久，这也是中西弦乐因缘史中的好资料了。

内地普通人初接触这之前未闻的西方奇器，那一种好奇的狂喜之情，王人美《我的成名与不幸》中有绝妙的回忆文字。《贺绿汀传》中记了他身背一琴，在四十年代的解放区，为农民、战士奏一曲而广受欢迎。这都叫人为这乐器在中华本应该热，终乃虚热一阵而惋惜！

不过，读了另一本好书，匈人西盖蒂——“提琴家的提琴家”的回忆录，又发现，提琴艺术在西方也在缅怀它以往的黄金时代了。以曲目而言，许多经典之作遭受着因过度演奏而丧其新鲜感的折磨；演奏嘛，技巧完美无瑕，足令帕格尼尼不能专美于前，只是19世纪以来争奇竞秀的风格多样化一去不复返了！这其中据说既有教学上的问题，又有唱片“样板”作的孽，也同煽起追名逐利之风的竞赛热大有关系，这都是西盖蒂慨乎言之的。由此我倒冒出一个憧憬：总会有一天，经过对中国音乐文化矿藏（富矿！）的深掘、开发，由中国小提琴家，借这源出西土的有灵性、可与人共呼吸的乐器，演奏出饱含中国异香奇韵的弦上与弦外之音，让中外琴迷耳目一新而又耐玩不厌的提琴新声。

直到20世纪30年代，才出了丰子恺、裘梦痕编的《怀娥铃演奏法》（开明版）。又过了半个多世纪，我们才有这本中国唯一的一本提琴史话。虽然是引进的，可喜它的译述者也是这乐器的知心。他不但以弱冠之年便爱上了它，而且从他留日期间还曾进了交响乐团，参加演奏过也独奏过这“乐历”来看，那应是一位内行专业者。然他却去攻读考古学且拿了博士学位，（这又可联想搞地质又拉提琴且作

了一篇中国最早的提琴曲的李四光！）则又可谓同我辈凡人更贴近的同调了！难怪译笔如此流利，同此书作者一样，笔端挟着热烈的爱乐之情。

原著的缺憾我以为是谈了器和艺而未谈乐，虽说作者声明他不是编“小提琴百科事典”。译文中将萧伯纳译作“G. B. 希约”，弥赛亚作“美希雅”，不免煞费猜查。圣彼得堡则更不宜作“圣·贝提斯堡”了。第一百零一页上说威尔第七十八岁作“浮士德”，其实是《浮尔斯塔夫》。第三百零九页上说到舒伯特作品“神圣的漫长”。这原本是舒曼对《C大调交响曲》的形容，德文吾不知，英译为“heavenly long”，是“长得要命”之意吧？又第一百五十二页上云1683年“奥地利第二次征服土耳其”。其实那年是土耳其曾兵临维也纳城下。“征服”应是“战胜”之误。

这些，就当作自己细读了这本好书、佳译之一证吧。

『和而不同』的人与乐

《老残游记》是从小就爱读的书，后来对作者的生平也很想了解。但我读《刘鹗小传》（以下简称《小传》）急于想知道的是他同音乐的关系。想知道这位大忙人何以那么工于描叙音乐之美与听乐之感受。《小传》中专门写了一节《刘鹗的音乐修养》，读后恍然，他把音乐写得那么真切，果然并非凭空想象，是有他对音乐的真知实感为基础的。他爱弹七弦琴，不但琴艺精，而且有悟于琴道，对乐理也有相当深的研究。他还收藏了不少古琴，其中如“九霄环珮”“春潮带雨”“石上流泉”，都可以说是烜赫名琴。虽然《小传》中提供的这类资料很少，不解渴，也够叫人向往的了！

自有章回小说以来，包括《红楼梦》在内，写到音乐而不流于简单浮泛落套的，太稀见了。“明湖居白妞说书”一篇文章，胡适序中赞了它，国文教科书中选了它，俨然成了散文中的经典了。《小传》中有《白妞考》一节，引当时人记述，考证实有这样一位民间艺人。但我过去不解，现在仍然疑惑，这样的说唱艺术为何后无来者？即使听“鼓王”刘宝全、“盖河南”乔清秀等等后起之秀的演唱，似乎也难与刘氏笔下的王小玉印证，不能不令人怀疑其写实性了！然再一想到阿炳和他的《二泉》与描写文字之间的差距，又悟到音乐之味实难言传，反而疑心白妞的绝艺更胜于刘氏描摹也未可知。阿炳留下粗糙的录音，白妞没赶上这发明，又多亏刘铁云这半实半虚的文字“录音”与“录像”了！

“白妞说书”诚然是可以追踪唐诗中写乐、舞的名篇的好文字，却也掩盖了书中另外两节妙文的光彩。窃以为那是值得一甚至更值得注意的，即第十回《斗龙双珠光照琴瑟，犀牛一角声叶笙篴》中写的琴瑟二重奏与更奇特的一场室内乐演奏。这两节，其妙又不仅在于文字，更重要的是它们描述了多声部音乐，这在中土诗文中前所未有。且抄一点大家同赏：

（黄龙子与珣姑琴瑟二重奏）那瑟之勾挑夹缝中，与琴之绰、注相应。粗听若弹琴鼓瑟各自为调，细听则如珠鸟一双，此唱彼和，问来答往……

（珣姑答申子平问）“你们所弹的皆是一人之曲，如两人同弹此曲，则彼此宫商皆合而为一，如彼宫此亦必宫，彼商此亦必商，断不敢为羽为徵，即使四人同鼓，也是这样。实是同奏，并非合奏。我们所弹的曲子，一人弹与两人弹迥乎不同；一人弹的名‘自成之曲’，两人弹则为‘合成之曲’，所以此宫彼商，彼角此羽，相协而不相同。圣人所谓‘君子和而不同’，就是这个道理。‘和’之一字，后人误会久矣。”（《老残游记》，人民文学出版社版第九十二、九十三页）

何以直到他这时代才看到对多声部音乐的描述？岂不值得思索一番吗？

中国人自古以来听惯了的是单线条的单声音乐，当然也是高度发展了的单声音乐。虽然也不是没有和声复调的萌芽。一提便会联想到秦女弄玉的笙，它可以吹出若干和音。律吕复杂，能转调的编钟，早在那可比拟为“思想复调”高潮的百家争鸣的战国时代便铸成了。七

弦琴曲中有简约的和声效果。至于汉族与少数民族的民歌民乐中存在着支声复调，连西方人也在清末民初之际便加以注视而且收集了录音资料（可阅王光祈《中国音乐史》，第一百零三页）。

要说刘氏所写是据实而加以夸张，又不大可能。单是从所写的几件乐器来看就可怪。箜篌是自汉至唐屡见之于诗文中的。从汉时据说从朝鲜传过来的箜篌引《公无渡河》，到唐李贺的《李凭箜篌引》，都使人留下了这古乐器的好印象，然而谁见过，听过？这中国的“竖琴”不知为什么自宋以后忽然退出乐坛，一下就退隐了好几百年。滑稽的是，直到1926年，“五省联军总司令”孙传芳要演投壶古礼（特邀太炎先生为大宾，后未到场）的复古怪剧，当时摊出一大堆乐器，古、今、汉、胡杂陈，而箜篌也在其中。何所据而制作？那就不清楚了！到了20世纪30年代，上海有个“大同乐会”，所制一批古乐器，多半是按《清会典》中的图样，尺寸仿造。其中的箜篌，肖友梅指出其“只粗有其形体而不能发响亮声音”。刘氏是否真的见到听到这早已销声匿迹的古乐器呢？“锦瑟无端五十弦”的锦瑟，早就成了雅乐中充充数，祭典中摆摆样子的乐器。琴瑟重奏，既不见之于古谱，也无文献足征。总之，如此新鲜美妙的多声合奏音乐，很可能像他写的“千佛山倒映在大明湖中”，只存在于他的想象中吧！

唐诗中的音乐，“石破天惊逗秋雨”的箜篌也好，“龙吟虎啸一时发”的箜篌也好，诗的效果可以证明诗人的乐感与想象力发达得惊人，表达其感受与幻觉的诗艺也惊人，但显然是超越了乐史的实际的。如其不然，则中华乐文化的前盛后衰一至于此便颇难解释了。文学的发达先行于音乐，也是中外皆然。中国古代的画论、乐论，写画写乐的诗，好像有一种超前于实践的现象吧？

比刘铁云早三百年的张岱，也是一位文、琴皆工的人。他谈琴趣的文章，见于《陶庵梦忆》《琅嬛文集》的有四篇。在《绍兴琴派》中他所自赏的四人同操“如出一手”，正是珣姑看不起的那种简单化的同奏。也可见“‘和’之一字，后人误会久矣”！

对“和”与“同”的如何理解，真的是由来已久。《国语》中齐景公与晏婴的对话是公元前522年之事。

齐侯问：“和与同异乎？”晏子答：“异！”于是他用烹饪之必须五味调和才能味美来说明，“若以水济水，谁能食之！”然后说：“声亦如味”，靠的是五声、六律、七音、清浊、小大、短长、刚柔、疾徐等等的配合，以相成相济，假如没有这些相异因素形成之“和”，而是“专一”的单调的声音，那“谁能听之！”他还加上一句：“同之不可也如是！”

既然晏子时代的人所理解的“和”，只可能是《乐记》所形容的“累累乎端如贯珠”的历时性的“和”，也即是曲折多变的旋律（即《文心雕龙》中的“异音相从谓之和”），不可能是异音并作的共时性的“和”，即和声复调。要知西方的复杂的多声音乐，也是中世纪以来逐渐演进才形成的。那却是中国古乐光华灿烂的时代！何以又不向“和而不同”演进呢？这问题之耐人思索不亚于另一个问题：曾经高度发展的中国科技何以后来停滞不前。

傅雷的友人，“文革”中的受难者沈知白教授有一篇遗作《和声在中国已往不能发展的原因》，从文化生活伦理思想以至中西语言的特点来探求，提出了一些他的看法。例如：男女因声域不同，不便于齐唱，这在西方是促成和声出现的因素之一。沈氏引王静安《古剧角色考》中“歌舞之事合男女为之，自汉以后殊无所闻”，推论中国的

礼教森严，限制了男女群集，纵情歌舞，在戏剧演出中又以假嗓唱法调和了男女声域参差的矛盾，结果便与西方不同。他又认为，中国古代的音阶与简单的和声之历数千年而不变，是因为它们适合于表达士大夫“顺应自然以求安适”的性情，“静穆恬淡优游逸豫”的生活，和以中庸之道加清静无为的思想为中心的中华文明结下了不解之缘。足见多声部音乐在古代中国不能发展的问题，“实与封建时代的整个文化生活相表里”。

我联想到，古人把繁声也视为淫声，崇尚“中正平和”。这“和”其实是指的一致，亦即与“齐”是一回事。对于完全是一条声齐奏的“繁声”尚且贬之为“郑声”；则异音杂作更加不堪入耳了。直到中西频有交流的清初，而且是学术文化上相当开通的康熙帝，听西方教士奏乐，尚且急掩其耳，是否也同听不惯多声音乐有关呢？

明末清初由西方教士携来的音乐，显然在中华士大夫听来是逆耳的噪声。恐怕要等到清末民初，人们的耳朵才开始听得进那种“和而不同”的音响吧？同异邦人接触机会多的这位老新党，有可能是从蛮夷之声中受到了什么启发？

医生，贾人，水利专家，古董收藏家，大善士，音乐爱好者……“汉奸”。这是个有多种身份、头衔的异人，像个不协和和弦！他又是个大忙人，汲汲皇皇地，办了一件事又忙着干另一件。然又忙里偷闲隐名作一部“闲书”——《老残游记》。而他又自称这是一部“哭泣的书”：“其感情愈深者，其哭泣愈痛”“棋局已残，吾人将老，欲不哭泣也得乎？”从书中对于“以理杀人”的酷吏的憎恶，为生民涂炭的忧愤，我相信，鸿都百练生的确是一位深于情的人物。想到他，也不会不连带想到同他有交情的各种人物：梁任公，沈荃，罗振玉，狄平子，太谷学派中人，还有收谭嗣同尸的大刀王五……

说他是“头脑不清楚的老新党”，不如说他是个头脑行事都复杂的人。读了《小传》，重读《老残》，深感此人头脑中响着的“和而不同”的音乐，倒是同他那个时世的“多声部复杂音乐”相呼应的！

文如其乐 乐如其心 ——读柏辽兹《配器法》

有兴趣看这篇小文的，即便是位爱乐者，多半也没有可能去啃什么配器法吧？那么又何苦来为柏辽兹这部著作当义务推销员呢？实在是因为它给我的教益太多，不容自己不向爱乐的同好们推荐。同时也因为这里面还包含着一桩乐迷幸事。原著问世是在1843年。我读到中译本，则在1983年。然而只有上半部。一读便着了迷，盼那下卷出来，一盼竟盼了十年！已不指望在有生之年得窥全豹了。同时也不免有点担心，怕下卷续出而译者换了人。因为译文的风格也增加了此书对我的吸引力。前不久忽然买得下卷，凑成全璧，而译者也是原来的那一位；披卷快读之际，兴奋得就像终于听全了一部自己所嗜爱的音乐名作似的。

它并不是什么“音乐普及”读物，是一部专业著作。然而本人的切身感受可以保证，只要你是一个真心喜欢倾听严肃认真之乐的人，不但可以读，而且会读得你津津然不忍释手。

原著发表六十年之际，为它编订评注的理查德·施特劳斯便已在其中好几处不客气地批道：（这种见解）“现已过时！”今天离开他说这话的1904年又已过百年。那么此书岂非更加古董，读之何益？不然，至少对于我辈爱乐也对音乐史感兴趣的人，读读它是有益而且有味。这不仅因其可长见识——即便是理查德·施特劳斯指出“已过时”的那些内容，对我们来说也恰恰是一种可以增强乐史感的掌故。

何况它的确有助于我们去读乐。柏氏讲的、甚至施氏补订的，虽不大能解释现代派新潮作品中的配器效果，连施氏当年显得大胆新奇的配器，相形之下也像老生常谈了；不过，如今世界上的爱好者，好像绝大多数还并非喜新便厌旧、弃旧的。正相反，人们最爱听的，倒是老作品来得多。而此书中谈的，对于我们听赏从格鲁克到瓦格纳的老作品却是大有用的。

鼓动别人快来读此书，还有个道理。我觉得它是一种很能激发对乐艺的热情与敬意的书。谁要是对于柏氏其人其乐有兴趣的话，读它，恐怕比读某种既不见人又不见乐的“文学传记”之类更有所得。简直像是在听这位激情如火的浪漫派乐人的音乐。

试翻一下柏氏作品目录，妙得很，同《幻想交响曲》《哈罗尔德在意大利》等名作排在一起的，有一部“作品第十号”，并非乐曲，正是这部《配器法》！这当然是作者自己编的号，但他的其他文字著作并没照此办理。在这“作品十”前的第九号，是大家听得耳熟的那篇《罗马狂欢节》序曲。“作品十一号”则是一篇声乐曲。

这样看来，当其奋笔写作这本书的时候他是不是进入了类似谱写乐曲时的那种精神状态呢？

这部书还有一种特别之处。编订者理查德·施特劳斯在柏氏原文中插进了大量他自己的见解。而这位跨世纪的德意志音诗人的文字，读起来也像他的法兰西前辈的本文一样饶有趣味，同样充溢着那种对管弦乐艺的嗜爱之情。叫人觉得，他既不愧是柏氏的后继者，也不愧为茨威格的知交。“原文”与“评注”同看，更有意思。我们就像旁听两位标题乐大师（也都一身而兼作曲家与指挥家二任）联席开讲。

一位主讲，另一位插科，时而首肯，击节叹许；时而又和颜悦色地提出异议。例如：上卷中原著论单簧管的音响特性时说：

当我听到远处传来的军乐时，每次都不能不极其深刻地为它的女性似的音响性质所激动，和诵读古代英雄史诗的印象相似……

施氏评道：“这是很优美的感受，但略显片面。”

不止一处，评注者又忍不住赞道：“金玉良言！”

有一处的评语却又是：“至此为止，柏氏的论述已全部过时，只有配器史的研究价值。”

真是毫无学究气论文腔的文字！读着你会忘其为学术著作吧？

引人入胜的当然首先是柏氏原著。我觉得他完全是作为一个管弦乐的知心人在倾吐自己的感受，谈得如此细腻，如此深情，叫人难信这是个半路出家、搞作曲与指挥却不弹钢琴的人。这个人却是管弦乐队这种综合的巨型“乐器”的大演奏家，是个Virtuoso！这不光有他的作品为证，且有作为指挥家的实践为证。例如，1857年英伦万国博览会上，被特邀指挥“贝九”，连演两场的正是他。

从下面这段文字中可以知道他是如何地陶醉于前辈的配器艺术。这是论述中提琴的特性与妙用的一节，举的例是他最为倾倒的大师格鲁克之作，歌剧《伊菲姬尼在陶里德》中片段：

当奥勒斯特筋疲力尽为良心责备所折磨，昏昏入睡时，乐队郁闷而紧张地发出呜咽和痉挛似的叹息，而从头到尾响彻了中提琴不绝如缕的怨诉。在这个无与伦比的富于灵感的

处理中，它之所以能使不少听众两眼圆睁泪流满面，主要由于中提琴声部，特别由于第三弦那独特的音色、切分节奏，以及由于它被低声部拦腰一截时所造成的奇特的效果。（上卷第六十七页）

我们今天未必能听到这部早于莫扎特时代的经典名作了。尽管如此，读至此难道不会受到感染，对配器艺术中的美妙之处大感兴趣？

每听《幻想交响曲》，听到《赴刑》那一章，其中对场景、气氛、主人公心理的表现，常令我有疑问：作曲家莫不是真的有过什么陪斩上法场的亲身体验？不然又怎能刻画得如此真切，令人毛骨悚然！

他当然不曾上过刑场，只不过善于体察、想象，工于表现罢了。《赴刑》有一记阴森的钹声，犹如那个赴刑死囚的一声干咳，可谓神来之笔。读《配器法》，看到他为了介绍格鲁克对此器的妙用，不惜用了整整三页的谱例，然而再读他论述小军鼓这“卑之无甚高”的打击乐器一节，更悟到，他之工于配器也是同他善于倾听天籁、人籁有关系吧？为了论证用一组小军鼓齐奏可取得不凡的效果，他道：

谁要是在步兵操场旁住过谁就能体会到，当“枪上肩”“枪放下”号令发出之后，能听到枪上零件的吱吱声和枪托着地的沉浊音响。如是上千人同时发出，那就会有壮丽的效果，深深吸引住你。我甚至从中找到过一种不定音的、极玄妙的和声！

书中有好多这样的很不像论文、教科书的文字。没多少专业知识的人也读得懂，受到读乐之道的启示。

他热烈地表达其所爱，也热烈地表达其所憎。例如论大鼓的部分，有对“瓦釜雷鸣”的怒斥：

近十五年来，无论什么乐曲甚至短曲中都到处用上了它。简直是莫名其妙！有关的作曲者对这种粗俗的行为难道不内疚吗？他们用大鼓的原始节奏加强重拍，主宰其他节奏，结果搞乱了整个乐队，使旋律窒息，曲调被淹没，和声无法保持，曲式、表情甚至连调性都面目全非了。到了这地步还竟有人认为这是用最简单的方法获得了有特点的配器效果呢！更有甚者，这些对配器法无知的人还到处用钹和鼓齐奏，好像它们是孪生的一对，难舍难分……这是难以容忍的！钹失去了原有的音色，变成铁片或玻璃掉在地上的声音，庸俗不堪，只配为走江湖耍猴、玩蛇、变戏法、丑角滑稽表演伴奏。

对音乐匠人的呵斥，也是对庸俗耳朵与低劣口味的一声棒喝。吾人今日不得不逆来顺受的一种噪声之刑中，便有那种硬生生强加于经典原作的胡敲滥击的鼓钹之声。柏氏地下有闻，又将何等义愤填膺！

此书写得文情并茂原也不奇怪。和多才饱学的浪漫派诸子如舒曼、李斯特、门德尔松和瓦格纳他们相似，他也是作乐与为文双管齐下的。

他自作歌剧台本，自写歌词。那篇配在《幻想交响曲》上的说明文字所谓“标题”的，不但对于提示这首离经叛道、标交响音乐之新的乐曲内容是一种新鲜的发表方式，同听者交流的方式；而且那“标题”本身也是精心结撰之作。（想咀嚼原作的，不妨找一本人民音乐版的《幻想交响曲》总谱来，看吴祖强君的译文。）

须知，《幻想》只是个“上集”，还有“下集”《莱柳》^[1]。后者是配上乐队与声乐的独角戏。上下集合而为一，才是《艺术家生涯插曲》。作者本来的要求是，当在舞台上完整地演出时，应向观众散发“标题”。这时，乐队在幕后，看不见的。单独演奏《幻想》，则作者“希望音乐本身就能引起兴趣”，只须告诉人们各乐章的曲题即可。但是人们在音乐会听《幻想》，仍然愿读他写的“标题”。这里又有个乐史小掌故。当年伦敦“水晶宫”别出心裁，说明书中用一篇不大高明的文字顶替了柏氏原文，萧伯纳不以为然，写了篇乐评，责问何以不用精彩的原作。

柏辽兹写乐评，或评介时人新作、音乐演出，或报道自己在音乐之旅中的见闻。对1830年后巴黎乐坛与当政的市侩，常加抨击。其实即在这部专业性的书中他也忍不住插进一些杂文式的议论，例如：

尤其在法国，政府可以为剧院创造一切条件，却对真正的（音乐）艺术冷漠。对一年一度事关民族荣誉的音乐节漠不关心，五十法郎也不舍得花！

在他本国，他写的文章引起的注意倒反而掩盖了他作曲家的形象。

这当然也说明了他在本行事业上的并不得意。他在开拓管弦音乐上的雄心梦想，当年是无从实现的。对于强化管弦乐的立体空间效果以加强音乐的诗意与戏剧性，他不顾陈规旧套做了许多大胆试验。

《幻想交响曲》《基督的童年》《特洛伊人》中都有这样的例子。而他对宏伟音响的追求招来非议，更是不难想见。在这部书中也提供了一个例子。从所附十六页的《安魂曲》总谱上可以遥想当年演出的大

场面：一支管弦乐队居中，四角上又是四支铜管乐队。乐队总指挥必须通过与四名副指挥的协同来控制演奏的进行。

这对他来说只是有限的满足。他想要的乐队是一种今天也不容易被接受的庞大规模：以小提琴一百二十，中提琴四十，大提琴四十五，低音提琴三十三的弦乐为核心，配以比例适当的管乐，另加竖琴三十，钢琴三十，还要有管风琴。更“不同凡响”的是，他还要添上稀见的古中提琴、超大提琴，还有十二副原型为庞贝城废墟出土的古钹，等等。如此便组建成一支总计近五百人的管弦乐队。

不要以为这人是一个好大狂，只想制造震得人耳膜疼痛的喧声。其实他倒也指望，那细分为八至十部的一百二十支小提琴在四十支中提琴支持下，于需要时用倍弱的力度唱出“天使般、如临仙境般的”效果。

奇丽的想头在这个浪漫的头脑里是很多的。他还憧憬着：以三十架竖琴与弦乐器的拨奏相结合，组合为一支共有九百三十四根弦的“大竖琴”！

请读《配器法》中这一段，他显然是太沉醉于自己的梦幻音乐之中了！

在这类巨型乐队中，我们能获得千万种丰富多彩的配器手法……它安静时，庄严得犹如微微入睡的大洋。它愤怒时，激烈得像是席卷一切的热带风暴……人们似乎听到了原始森林的诉说……听到了人民悲愤的呐喊、祈祷、凯歌。它的沉默会由于肃穆而引起恐惧，它的渐强会使人战栗。有如顷刻间一片大火蔓延开来，把整个太空燃炽！

文如其乐，乐如其心！可以说他是比别的浪漫派更浪漫派的吧？只可惜，在听《罗马狂欢节》《李尔王》和《本韦努托·切利尼》序曲这些气势磅礴之作时，我们只好运用自己的想象来追踪柏辽兹未能完全如愿的宏大效果了。

这是一部不能只让专业音乐工作者利用和享受的书。

上卷印数不知道，下卷是一千八百七十五册。一个令人感慨的数字。谁要是想得到十年前出版的上卷，恐怕又得像本人盼下卷那样盼下去。不过即使现在只有半部而且是下卷，还是劝你一读。我相信你不会满足于一读再读的。

注解：

[\[1\]](#) 现在通常译为《莱利奥》。

诠释艺术的一种诠释

虽然我不过是一个音乐爱好者，现场演奏难得听到，日常只以“罐头食品”（唱片与磁带）为生，所以对音乐表演、诠释方面的亲知有限得很。然而读了康德拉申的《指挥家的境界》，大受感染，有如倾听一部以诠释艺术为主题的交响音乐。书中，言人之所未言（也可能我少见寡闻），说我所想说，就像听德沃夏克的作品，美妙的曲调联翩而出。听他“演奏”，忍不住在心中赞好。看完了，简直想为他欢呼：了不起，大师！

有关指挥艺术的译著近年出版了好几种。如《论指挥》《亨利·伍德论指挥》，舍尔欣和小泽征尔的自述，托斯卡尼尼、布鲁纳·沃尔特和卡拉扬的传记。一读便放不下的是这本不到两百页的书。四年之前我便发现了这本好书。最近友人又给我买到一本。难不成许多乐友没发现它？

康德拉申在本书的结束语中虽然说“本书读者大概是指挥家”，其实他心中同时也想着我辈：“至于那些不从事音乐专业，但忠于音乐，从中获得快乐和灵感的人，或许他们也有兴趣了解，站在指挥台前的艺术家所面临的创作问题是多么广泛、复杂，有时甚至教人难受。”

岂止有兴趣而已呢，对于杰出的指挥家，我觉得他们就像文艺复兴时代那些博学多能的巨人，深为崇仰。人类创造出各式各样的乐

器，然后又组装成一种巨型的综合乐器——管弦乐队。它的每一个“键”就是乐队中的一位演奏家，他（她）能够运用自己的思维，发挥自己的创造性。能够在这个活“键盘”上弹奏最复杂的交响音乐的，只有称职的指挥家。我们理解，成功的乐器演奏必须“心、手、器三者互应”。从乐队中每一千人的“心——手——器”变成指挥家与这个巨大“乐器”之间的“心——手——器”关系，真是一个极其复杂微妙的问题！没有指挥家，贝多芬的交响乐对于我们只是哑然无语的音符而已。这可见我们小小听众同高不可攀的指挥艺术其实是大有关系了。反过来，指挥的辛苦创造又所为何来？主要的还不是为了普通听众吗？没有听众在他面前同他交流，共同创造，他孤掌难鸣，只能向壁虚造。所以，成功的演奏，又可说是作曲、演奏与倾听者三方面的合奏了。法国指挥家明希说得对：“归根结底，我们指挥的历史还是要由听众来写。”

这本书里面有许多地方就是以演奏者与听众的亲密关系为话题的。问题的中心又是如何诠释一部作品。指挥家正是在这题目下做大文章的人。

表演前人作品，到底以忠于原作，还其本来面目为是，还是允许演奏者有诠释的自由，向来有不同见解。康德拉申以为，前代之作，后人不可能演奏得像原先一样。演奏家应该做一个“当代的”演奏家。那么，如何才能“当代化”？对此，他并不是只发一通空论。例如，一部作品的演奏速度，是诠释上的一大问题，微妙难言，也难办。“音乐存在于时间之中”嘛！许多经典之作的速度如何处理，历来就大有分歧。论者甚至认为“无所谓绝对正确的速度”。瓦格纳认为，何以古典派作曲家只标三种速度记号，巴赫干脆不标；正是由于难以确定，留给演奏者去斟酌了。康德拉申从古今人社会生活中形成

的速度感之差异看这问题。前代人生活于步行、坐马车的时代。今人则已习惯于喷气式飞机了。所以他是不受传统的拘束的。然而他也不赞成用开快车的办法将前人作品“当代化”。这就触到20世纪以来演奏家一种常见病的痛处了（固然还另有缘故）。读到此不由得忆起听卡拉扬指挥的《田园交响曲》第二章《溪边景色》的感觉：公费游客乘旅游车走马观花。有滑稽感！同时也想到，卡拉扬此公不是喜欢自己开飞机吗？

对于其他方面的时代不同、古今之异，康德拉申的许多看法也可喜、可思。他直言不讳地谈论那些名家的诠释。对于理查德·施特劳斯19世纪30年代指挥、录音的莫扎特的《g小调交响曲》，他“不能不感到气愤。这是我们绝对不能接受的博物馆式的音乐……表情变化方面毫无对比……要知道我们生活在矛盾尖锐化的时代，我们（生活中？）的力度变化是比较突出的……庸俗的宽容大度是行不通的。时代不同了，我们对音乐的要求也不同了……我们能给音乐添上的潜台词也增多了”。

不但议论精彩，而且词锋挟着感情！这也正是本书对我有吸引力的原因。尤使我有共鸣的还可引一例：他说在威尔第那时代，人们所能有的最可怖的联想，不过是大地震。而今天，原子弹爆炸不会给人以另一种大灾难的概念吗？（按，中国人如不健忘，会联想“文革”吗？）所以现在演出威尔第的《安魂曲》，当小号吹出“末日审判”一节时，便可能产生一种更骇人的意象。他断言：“可见，人类的感情与知识是受积累起来的经验所支配的，因而古老的音乐不可能演奏得和过去一样。”（这又叫人想到哲人克罗齐的话：“一切历史著作都是当代史！”）

他认为巴赫的作品照原本那样去演出也是不行的。“因为今天我们对巴赫的音乐规模有了不同的理解。”假如仅仅作古风的模仿，那只是博物馆式的演奏。

本来我总是渴盼能听到全盘复古再现原貌的巴赫和莫扎特等等的作品。一读他这些议论，又不能不有新的思索了。联想到一种“《老子》新读法”。据说有人认为，“它是随读者而异，与时代俱新”“不如此即不能将古代著作救活”云。此说的偏颇且不论，但我想，听前代前人之乐的，终究是当代之我，不可能“今人化古”。然则，博物考古式的表演，赋以新意的诠释，鱼与熊掌我想得兼！

从前演出经典作品，流行过频繁地改变曲中速度的做法。而现在则更重视大范围地掌握一部作品的整体。康氏论曰：“大量的消息报道，和我们生活的整个速度，使我们更多地运用‘广角镜头’，而不去欣赏美丽的细节……方向是由一般到个别，而不是相反。”这又是一条令人开窍的说法！

谈标题音乐的处理时，他认为除了作者原有标题以外，指挥家不妨有他自己的标题，还提出，要否让听众也接受指挥家自己的标题？我想，这大概也是有体验的听众会大感兴趣的问题吧？这很有助于我们做一个积极主动的倾听者。我就觉得，我们听众也不妨——事实上总是会，在心里形成自己的标题。

总之，此公反复强调的是不断推陈出新的诠释。这种穷究作品的意蕴，完善自己的表演，孜孜不倦的精神，和经典作品本身的经得起不断开掘；都更加激发了我倾听的兴趣。《费加罗的婚礼》，本书作者前后指挥了七十次，每一场他都能找出新的色调。托斯卡尼尼于八

十之年，第五百次指挥“英雄”，依旧像刚刚开始指挥生涯时一样，埋头细读总谱，琢磨如何忠于贝多芬。

自然这又同音乐演奏的本性有关。每一次演奏都是一次新创造。19世纪的大明星指挥家尼基什告诉另一位指挥家亨利·伍德：“应该做到每一场演出是一次精彩的即兴，哪怕一年到头都指挥同一作品。”

19世纪以来，盛行过哗众取宠的主观的诠释，竟有“某某指挥家的贝多芬（或莫扎特等等）”的现象。魏因加特纳嘲讽过这现象，而他的主张是：“个性消失得越多……他的演奏也就越发伟大！”

我们是不是也已经被“卡拉扬的贝多芬”框住了？康德拉申说，有才能的指挥常常能叫听众信服他的诠释，即便那与作曲家原意并不相符。想起来真叫人不免有怀疑与虚无感，我们到底听到几分真正的贝多芬？

音乐语言、形象本有其多义性和不确定性。加上诠释者和接受诠释者的主观因素，会不会弄得那“作——演——听”的“三重奏”变得更加扑朔迷离，无从捉摸？我愿相信，归根结底，那作者与作品固有的客观内容是取消不了的。因此我还是喜欢把乐与史联系在一起倾听，这可能使我对“艺术骗子”有防疫作用。

康氏自云，“他觉得自己是某种密码文字的译者”。那么，指挥的诠释，便可看成作曲家原文的一种“译本”了。我们无力从原文中索解，也只得读“译本”。为了不受那些不够“信、达、雅”的“译文”之误，可以多读几种，从比较中去揣摩。卡拉扬的“译文”，“疑若可信”。但老是跟着他那“指挥棒”（他以手代之）转，显然

不行。对我来说，托斯卡尼尼的“田园”，斯托科夫斯基的“新大陆”等等，那特殊的魅力至今难以去怀。尽管都是听的“七十八转”老唱片，音响甚劣。这不也可见指挥家诠释艺术之威力？（不过，世人崇仰如神明的托斯卡尼尼，康氏却说他对贝多芬的作品处理欠妥当。托氏一片好心录制了《列宁格勒交响曲》，敬赠给肖斯塔科维奇，他连听都不想听，贬得一文不值。此又足见诠释之多歧了！）

喜读此书，真想听听康氏的实践效果。可惜至今只听过一张他的唱片。向音乐辞书中搜寻得一篇小传，信息也不多，但一位始终致力于普及乐艺的实干家形象，同此书中直接讲话的他的语言，融合成一个热心肠的人物形象。虽然翻印的照片黑漆一团，竟完全看不清面目，但我已在心中留影，且心向往之了。

其实这本书里还有许多话题，如乐队的训练（要知道，指挥家不仅是去“弹奏”那架巨型的“活的乐器”而已，斯托科夫斯基说过：“指挥家必须创造自己的乐器！”），指挥家自身的修养，等等。对于歌剧的演出与指挥，书中也有开人眼界的议论。第八章是以对三部作品的处理为例，谈演奏的构思，对我们听众也是很有益处的。

19世纪以来大兴的指挥艺术，真是一门内容丰富又高深的音乐诠释艺术，到底应该如何诠释，也是见仁见智，诸说纷纭。康德拉申的见解，不见得都可以信服，但他把自己的想法、做法解说得真是有味道。这本书正是对音乐诠释艺术的一堂精彩动人的诠释！

萧伯纳的第二战场

乍一看这部大开本近四百页的书——《萧伯纳音乐评论选集》，说不定你会一怔：幽默大师原来还有这一手！

其实音乐才是萧翁的“初恋”，而且此情终生不渝。出生于音乐之家，他是在歌声琴韵中泡大的。英国可算走运，我们也幸运，幸好他天生一副“左嗓子”，没条件唱歌剧。不然的话，也就不会有莎翁以后第一人的戏剧家了！

虽说自幼饱吸音乐空气，萧对古典音乐却是无师自通的。全然不按正规的一套，学乐理，弹钢琴；而是自行其是，对着交响曲和歌剧的改编谱，在租来的钢琴上埋头猛弹。就凭这穷办法（也是留声机发明、普及之前唯一的穷办法），他熟悉了大量的音乐文献，也便有了写乐评的本钱。从二十岁起，直到1950年去世，足足写了七十几年的乐评文字。世间是先知道有个写乐评的能手萧，然后才出现戏剧家的萧的。

不过，他一开头靠这个混饭吃的时候，却没有权利署自己的名字。他不得不充当别人的枪手。此人叫凡达勒·里，同萧这家子关系亲密，有点微妙，后来萧还不得不为此向他的传记作者海里斯“说清楚”。几年之后，虽不再当捉刀人，也还用“柯诺·巴赛托”这怪笔名，原义是一种古僻的乐器。

《作曲家大师们——评论与抨击》是这部文选的书名。美国加州大学1978年出版。分为四编，包括综论、对音乐会与歌剧演出的评述，与专评本国乐人的文字。所论上起巴赫、亨德尔，下至理查德·施特劳斯等，涉及从巴洛克到后浪漫派的音乐现象。

其中，着力鼓吹的是瓦格纳，共收文字二十一篇之多。那年代正是瓦氏成了热门话题、争议人物之时，正如侨居英伦的马克思写给大女儿燕妮信中说的：“到处都用同一个问题折磨人：您对于瓦格纳的看法怎样？”拥瓦、反瓦，形成两派，对立有如政敌。而萧是瓦氏的卫士，简直可以说他“派性十足”，这只要一看他抨击勃拉姆斯的过火文章便知。

他写过一本专论瓦格纳的书，对《尼伯龙根的指环的指环》作了长篇大论的分析。论乐部分实际不到四分之一，主要倒是阐发这部乐剧如何反映了当代欧洲社会革命运动，还将其同恩格斯的《英国工人阶级状况》相比较。对剧中沃坦大神，他解释得最妙。据他看，沃坦非别，正是如今被称为“权势集团”（Establishment）的角色！

当年拥瓦格纳者必反勃拉姆斯。今天我们看到萧对所谓伟大的“三B”之一的勃拉姆斯如此不敬，自然感到吃惊。比如萧竟说勃拉姆斯并没有写交响曲的本事，写的“只不过一连串不完整的舞曲与叙事曲而已”。又指摘他徒重形式，华而不实，只肯定他在和声写作上还算有些功夫的。对他的某些“不大装腔作势”的声乐作品，萧也还首肯。

1936年，重读四十几年前旧作，萧承认那是“草率、可笑”的。萧到底不是那种文过饰非的人。

他当然有他的局限。即如标题音乐与纯音乐的问题，他曾倒向前者而贬低后者，虽说他非常推重巴赫与莫扎特。后来他自纠其偏：“我对纯音乐的看法起了变化。说不定我曾经僵化，也可能是现在我才开始掌握乐评工作的基础知识”。于是他转而主张要效法勃拉姆斯，回到纯音乐的路上去。

英国文士群中，有的只是论诗评文，如德来顿、约翰逊、华兹华斯等。罗斯金与裴特则同时是美术批评家。然而在本行之外开辟音乐评论这第二战场的，恐怕唯有萧翁一人而已。

本书编者路易·克朗姆通认为：正是写乐评的实践造就了剧作家与剧评家的萧伯纳。他自己也说，启发他写喜剧的并不是本国的戏剧家，而是莫扎特。《人与超人》中既有莫扎特式的欢快，又有莫扎特式的严肃。《恺撒与克里奥佩特拉》与《千岁人》两剧中，瓦格纳主义的味道相当浓。《卖花女》《武器与人》中有像歌剧中重唱式的“异口同声”。写时，作者可能联想到《费加罗的婚礼》等歌剧中的喜剧效果吧？至于《人与超人》三幕中那一大段直接从《唐璜》借用的音乐，不是更可见萧的醉心于莫扎特？

《千岁人》好比瓦格纳的《指环》。《指环》要连演四夜，而萧的这本戏也要演三个晚上。1929年英国举办萧的戏剧节，同拜罗伊特的歌剧节相竞赛，就上演了此剧。

萧评过的那些剧作，除莎剧外已经绝迹于舞台了。而其所论的音乐，今天依然受着人们的欣赏。他心中笔下的那几位大师，如今还是我们公认的宗匠。正因为如此，19世纪写的这些乐评，今天也就有再读的价值。不管你同意不同意萧的看法，他的议论总是能激发你去独立思考一番。最有吸引力的便是他那种不肯与流俗之见苟同，直抒己

见，锋芒毕露的论战风格，更不用说他的妙趣横生的语言，这正是萧翁本色。

维多利亚时代有股自命风雅的市侩风，萧总是要抓住题目便施鞭挞：买钢琴当作摆设，学点音乐是显得有上流社会教养，上音乐会去打瞌睡，一窝蜂瞎捧某个音乐家……

集中有些挖苦文章便是专为那阵子“门德尔松热”而发。他不怕干犯众怒大唱反调，把《意大利交响曲》这样的名作形容为“高深得有如主日学校里的布道”。又笑《苏格兰交响曲》：假如不故作高雅，原可成为杰作。

为什么火气这么大？这是因为当时人把门氏当偶像崇拜得五体投地，那热劲我们今天难以理解。且不说俗人，就拿有水平的《格罗夫音乐与音乐家词典》来说，第一版中门氏条目占了六十页，而瓦格纳才占三十页。（如今的第六版中已经“倒挂”，变成二十四页对四十一页。）

他那支笔锋扫到的人可多了。例如圣-桑、古诺、李斯特等。当时的乐坛名流，少有逃得了他的月旦的。

萧的乐评文字如此精彩，何以后来湮没无闻呢？要怪他自己。这类文章大多被淹没在报刊之中。1932年他自编了一个集子，可是编得不行，既无标题又无说明，成了一堆资料。三年后推给他夫人去编的另一集，连写作时间也搞乱了。

作为景仰萧翁又是爱乐者的我，能读到他这些快人快语，真是双料的教益与享受。沉闷的、圆滑的乐评文章，我们见得还少吗！萧文虽旧，其味则新。仍然像一阵清风，可以提神，可以醒脑。我觉得很

有助于自己在音乐审美中开动自己的脑筋，不让庸人“跑马”，是为介。

寻找导游人

新到的《音乐艺术》上有几张古老的照片，“五四”以后蔡元培、萧友梅创办的北大音乐传习所同人合影。看那些人都一生长袍马褂，想他们都是最早致力于介绍西方严肃音乐的人，顿然有一种微妙的历史感。遥想那些穿戴旧时衣冠的乐人，手持西方乐器，演奏贝多芬“大乐”（交响乐），为数不多的听众凝神静听着前所未闻的音乐，真可以说是乐外有乐了！

似乎也听到了鲁迅对教育官僚的怒斥：“此辈豚犬，竟删美育！”

所以，看这些照片不但绝不感到滑稽，倒是觉得庄严，并且“忽然感激”了（借《水浒传》中写武松的精彩笔墨）！感激“好事者”在荒原上种树的精神。

但如果只是办音乐学校，成立管弦乐队，广大潜在的爱乐者也不一定会成为乐迷。因此我也难忘另一些做“乐普”工作的前人写的书。不是他们启蒙、导游，说不定我一辈子做个乐盲。

丰子恺的《音乐入门》等谈乐的书，如今上大图书馆书库里只怕也难找了。他便是一位好导游。他写的这类书，此刻不用细想便举得出十种来，虽然书架上一本也不见了。其中有些内容，甚至词句还没淡忘。

除了他的《世界大音乐家与名曲》，早先能看到的谈“名曲”的书只有王光祈的《西洋名曲解说》了。看了很不过瘾。他三言两语便把一首作品打发了，文字又淡而无味。可能这位“少年中国学会”的健者，身在异域，要作学术研究，要准备博士论文，挤不出多少时间编书。

但我还是忘不了他百忙中编的那一套书。其中关于翻译古琴谱的一书，打破了我琴谱难识的顾虑。关于管弦乐器、曲式等问题的几本，看了也增长知识。《东西乐制之研究》虽是学术性的，挤满了枯燥的乐律数字；却也令我肃然起敬于音乐的科学性，并非仅仅好听而已。

可怜当年的小城里的乐迷，连纸上听乐的眼界也像井底之蛙。比如，总想见识一下管弦乐总谱而不可得。丰子恺《音乐的听法》中插了一张缩得小小的谱例：《命运》末章的第一页，它是我对总谱的唯一的一点感性知识，却也更叫人向往于复杂的管弦乐。解放后印了不少总谱，一种普及的袖珍总谱，便宜到一元可以买好几本。但丰子恺书中那一页总谱的影子，仍然珍藏于记忆之中。

说这些老乐迷的艰难，是想说明自己对导游人的感激，和导游书对于“乐普”能起的作用。

伊林和房龙写的科普读物，首先是以其对知识对求知者的满腔热忱感染我。我想，“乐普”读物固然要介绍知识，介绍得像伊林、房龙那样有味道，也应该有一种奇文共赏的热忱。

柏辽兹的《配器法》，并不是为业余爱好者编写的书。但是读起来很有意思，觉得他是怀着深深的感情在谈论，他自己被那些乐器的

效果陶醉了。他把作曲的热情也倾注到书中了。也许正是因为这个，此书才同他写的乐曲一起，编号为“作品第二号”的吧！

柯普兰的《怎样欣赏音乐》，我一读再读。并不只是因为他讲得深入浅出。这位重要的现代作曲家不惜把功夫用在一本为凡人说法的启蒙小书上，态度又那么诚挚。他也是一位可信赖的导游人！

如何才能引人入胜，深入佳境，这对于游客和导游都不是一个容易解决的问题。

即使在古典音乐的西方老家，直接间接“助读”的书也是多极，也考虑过别的办法。在《克罗士先生》一书中，德彪西说到一种用幻灯配合欣赏的主张。指挥家斯托科夫斯基乐于配合华特·迪士尼去摄制音乐动画《幻想曲》，似乎也是为了“助读”。今天的广播、电视中也专门有这种节目。效果如何呢？

萧伯纳很讨厌学究气的乐曲分析，说是犹如讲莎剧而逐字逐句抠文法修辞似的煞风景。对于并不想吃音乐这碗饭的听众，枯燥的分析也真像拆散七宝楼台。但像柯普兰或是托维（他的《交响音乐作品分析》第二册有中译本）那样的解析，洋溢着自己激赏和与人共赏的热情，读了即使一时不理解，也推动你去倾听。这同冷冰冰的解剖不一样。

借诗意的形象、词藻来描摹刻画，用在标题乐上，大体合适，过度运用这种导游法，反而可能使人难知乐中真味。有点像初学外语总要在心里翻成中国话。

后来渐渐悟到，狭隘地从“名曲解说”中求解，不行，必须打开眼界与思路。于是读音乐史，读乐人传记，读与读乐有关的种种资

料。

朗的《西方文明中的音乐》把音乐同其他其他文化艺术现象揉在一起夹叙夹议，读了大有“到此始觉眼界宽”之感。已熟悉的许多作品像是添上了新的和声与光彩。

读乐人的自叙。书信、谈话录，听他们用我所理解的语言谈话，再听他们的作品，他们的音乐语言似乎也好懂一些了。读肖斯塔科维奇回忆录便有此感。

霍夫曼谈钢琴演奏，梅纽因谈小提琴演奏，康德拉申谈指挥乐队，看了不止是长知识而已，听音乐时你会感到，除了那个作曲者，还有诠释者在同你交流。

可惜这种种读物我们出版的还嫌太少，外文的买不到，买不起，又难借到。为了解渴，我曾借了一部《牛津音乐指南》来读。这种百科词典原来只是备查的吧，可是一读便放不下，读了其中大部分条目，读乐之兴也愈浓了。后来终于买到它第十版的影印本，重读一遍，又增新知。对那位独力编成这部超过一千页的大书的斯科尔斯，真觉得是爱乐者的良友了（书名中“指南”一词，英文原也作朋友解）！

《柯林斯音乐百科词典》，我也从“A”到“Z”浏览了一遍。有不少条目写得短而精，经得起一读再读。这两部书里并不介绍什么名曲，然而我觉得所得并不比翻阅一部“名曲介绍大全”差。

其实，可以丰富我们音乐知识的资料，来源不仅是书本。唱片封套上印的作品介绍，往往有质量很高的文章。

就连小小的盒式录音带也附上用小字缩印的文字说明。曾见一盒磁带，录的是莫扎特的两首乐曲，颇为珍奇。一首乐曲是为“玻璃琴”而作。另一首是为自动管风琴写的赋格曲。看了所附说明，人们不但知道了从前有过这两种乐器，也可以想见这位音乐奇才兴趣之广博。

今天的爱乐者耳福不浅，有广播、电视、录音机、立体声激光唱片等等可以利用，可以纵情享受听觉的盛宴。而当年为我们导游的缘缘堂主人，他为了想听俄罗斯民族乐派作品的演奏，还不得不从他留学所在的日本某地赶到另一个大城市去听！

但是在音乐欣赏条件更为优越的西方，《音乐欣赏》的编者约·马乞列斯却慨叹道，由于唱片、广播之泛滥，反而造成了人们不会听音乐，音乐来得太容易了！所以他认为，今天的人们忽视了倾听音乐的艺术，而倾听，本身就是一种艺术。

中国今天的爱乐者不会再满足于《音乐入门》那样的读物了吧，但他们总还是指望有人导游。

自古以来，我们的诗话那么多，读不胜读。许多普通人爱上唐诗宋词，恐怕并非那些诗话的影响，而只是“熟读唐诗三百首”。说诗要像闻一多说唐诗那样有魅力很难。说乐显然更难，似乎没人写过“乐话”。

柯普兰真是个讲实话的人！他诚心诚意为我们听众写了那本“导游册子”（还写了许多书，可惜没译过来），却又从序言到结束再三叮嘱道：“读这样一本书并不能加深对这门艺术的理解”“什么也代

替不了倾听音乐……除非你下定决心倾听比过去多得多的音乐，否则读这本书可能是白费时间”。

凭自己的体验，我深信他的话有理。最重要的是去倾听音乐的本文，而首先要认定，正如他所强调的：严肃音乐不是安乐椅，而是触动你，激励你，甚至折磨你的！

唱片这种书

书迷谈书，津津乐道。乐迷一想到唱片，听过的、借过的、买过哪些，直至亲手毁灭掉多少，点点滴滴都在心头。

发明了乐谱，从手抄到印刷，大大加快了音乐文化的传播，但很多人不识谱（盛家伦那么热心地教，新凤霞也没学会），又不会拿起乐器来奏弄，仍然不能尽情享受音乐之美。唱片出世，情况大变。我说它也是一种书，一种特别的书。伊林在他的科普名著中竟未谈这种书；房龙在他的《人类的故事》和《人类的艺术》里不曾为这种于人类有功的书表功，我总觉得遗憾。一般的乐史中也不见为它立传，作赞，更是不公平的。

最近有消息，新一代激光唱片行将问世。这真叫唱片迷不胜感慨。CD唱片已经那么小巧，只抵从前的十英寸唱片一半大，而新的这种，又缩了一半（直径二点五英寸），却可容七十分钟的音乐。一部《贝九》，当年的老唱片要七八张，如今这小碗口大的唱片一张可了！音响工具发展之迅速，爱迪生他们做梦也想不到的吧。

赵元任当年是利用蜡筒录音自学法语的（见他的《我的语言自传》），那是唱片的老祖宗。我没赶上听。虽然我们家乡也曾有人利用它学唱昆曲（见季自求日记，鲁迅住北京绍兴会馆时同这位南通州人有交往）。吴小如在《八十二年前的声像记录“北京唱盘”》一文中说的老百代唱片，则有幸见到，也听过。文中说，老谭仅录《卖

马》《洪羊洞》二张。但我小时候还听到他的《探母坐宫》与《乌盆记》，想来是那以后录的了。

今人如听到这种老片子，音既不佳，噪声又大。肯定会掩耳摇头的。但对我来说，刻在记忆中而且被时光醇化了的，却是小叫天的苍凉的唱腔。

放这种老唱片的“话匣子”，驮着个低音大号似的喇叭，曾入陈师曾《北京风俗图》的，早已绝迹。不想近几年又出现于玩具店中，只是已缩成具体而微的小摆设。19世纪末的人原也把发明不久的留声机当玩意儿看。

从那时以来唱片一代又一代地进化了。钢针细纹片淘汰了百代老唱片。LP革了细纹片的命。CD的出现又使LP黯然无色。要论音响之真与纯（无杂声），前几代唱片在激光唱片面前只能顾影自惭了。

“美食家”对Hi-Fi（高传真）追求无厌。据台湾音响刊物报道，有一张美国贝利奥公司的LP片，柯达伊作的大提琴奏鸣曲，听起来仿佛可见弓/弦相触时马尾上松香飞扬的景象云云。可巧担任录音工作的恰又是巴托克之子彼得。巴托克与柯达伊正是匈牙利乐坛双璧。

音响之真，正如世间种种，也只能是相对的。如以现场演奏为尺度，那么许多构成现场感的因素，尤其是乐队的层次、深度、定位等因素，一到唱片里都起了变化，也便是失真了。哪怕是用四声道、多声道录音，也无从全方位再现。何况在播放时还会因设备和环境的影响，加上一层模糊、畸变。随你再“立体”，也不过是立体照片而并非全息摄影。如果你无力拥有所谓high-end（最顶尖的音响设备），又无专门设计的“聆听室”，大可不必过分认真地求真。

再看透一层，音响之真并不等于音乐之真。上了书的不一定可信，上了唱片的也大有不真之处。有一个绝好的，也是会使迷信唱片者丧气的例子：女高音施瓦茨科普夫录的一张唱片中，有一个很高的音是补录了镶嵌上去的！当然是天衣无缝。终究不是完璧！

还有乍听难信的事。有一张海菲兹唱片，巴赫的《双小提琴协奏曲》，是他一个人分开录了再合成的。这可以戏拟为一人双演的《姊妹花》之类电影，或清末流行的“求己图”。

圣-桑那部《第三交响曲》中用了管风琴。这庞然大物既非到处都有，又不能搬动。于是有一张唱片录制时，芝加哥交响乐队在一处，奏琴者却在另一处的教堂中演奏。（以上引自《新牛津音乐指南》）

这种做法，同音乐演奏所要求的完整、契合等等应该说不符的了。

也应该给海菲兹以公道。有一次录音，技艺绝伦万无一失的此公竟也有失误。请他重录，不肯，说是：“很多人想听到我也有拉错之时。这会给他们很大的乐趣。”（据BBC音乐节目）

还有更可骇异的。有时可以将一段难奏的音乐先用慢速低八度奏出录下，再将这段录音加快了拼接上去。

有一个例子更奇。1977年录制了一张《蓝调狂想曲》。协奏的是当代的一支爵士乐队，独奏钢琴者竟是死了四十年的作者，怪才格什温！独奏部分的音响是利用了他生前在自动钢琴上弹奏时录下的打孔纸带。

这些，都令人佩服现代录音技术之高明，以伪乱真的本事高明。像一张“二战”中摄下的历史镜头，一查却是排演的。“尽信书不如无书”！

即使并未做什么手脚，唱片也不过是现场演奏的价值可疑的替身。现场演奏的那种生气和演奏者与听众的交流反馈，都在绝无干扰的录音场里消失掉了。

所以就有人不喜欢到录音场去，指挥家富特文格勒就是一个。（当然也会破例，否则我从前曾得一套他指挥的《特里斯坦与伊索尔德》又从何而来？可能是现场录音？）

现代英语中，唱片被说成“做了罐头的音乐”（to be canned），说它如罐头食品那样，无风味可言。所以有今小提琴家听了自己录的唱片以后说：“再好也是罐头”！

现代波兰钢琴家齐默曼倒是很重视录音技术问题，却也说自己是不听CD的。录了莫扎特钢琴奏鸣曲全集之后，他根本不听，厌闻唱片之情一至于此！（据佐佐木节夫文，中译见台湾《音乐文摘》。）

反其道而行之的是G. 古尔德这个古怪的人，巴赫“48”的演奏权威。他谢绝音乐会（因为“听众犹如古罗马斗兽场中忍心的观众”）一心在录音室里追求完美。他的唱片里（如巴赫《哥德堡变奏曲》）往往连哼唱声也录了进去，那是一种忘我之境的流露，倒是极富真实感的吧！

在唱片音乐里，奏者听者两不照面，切断了交流与反馈，这可能造成音乐个性的泯灭。（索哈尔《音乐社会学》）

这种“书”的一种优越性同时也成了它的缺陷，即《音乐社会学》中所说的可复读性。无论重复多少次也毫不走样。对于学音乐的人，它是最耐烦的示范者。可是据说也助长了演奏风格的雷同。

可复读，对我们外行人读乐大有用，可以让你对一部作品“多次感知”。然而这也不可免地取消了演奏的多样与多变。这也正是唱片再好也不能取代现场演奏的原因之一吧。黑格尔在《美学》“艺术的演奏”一节中关照艺术家“当心不要产生他只是一架音乐的留声机的印象（这种留声机只是机械地复述一段指定的乐谱）”。——按黑格尔死后三十多年爱迪生才发明留声机，此处所说的“留声机”是个疑问。

曾听到一张可以把人醉倒的唱片。那是在斯特恩演出纪念音乐会现场录的。他、帕尔曼同朱克曼三人合作，演奏了几部名作。那魅力无疑也来自现场演奏。这种录音可谓“下真迹一等”了！

据说有人慨叹：“生有涯而唱片的各种版本听不完”。这种“书”的版本多，恐怕也是为了弥补上文说的它的不足。

例如《命运交响曲》，1933年的统计是四十多种版本。前些年看到一个数字是一百五十多种。这只是沧海之一粟吧？

那么又如何选读？昔年见过日本的几种“名盘介绍”之类，想必大有推销唱片的背景，正如我们的某些书评。几年之前在图书馆里偶见一部美国人编的《已录制的音乐》，1981年版，两千多页的一巨册！编者说，这书是为那些面对浩繁的版本不知所措者编的。谈到《月光曲》，他说应该唾弃此一标题，它将听者的注意力从整体转移到局部的意象了。哪一版本好呢？据云是塞尔金弹的（按，此人近已

去世）。《热情》，他推荐李赫特尔，《黎明》（华尔斯坦）则是霍洛维茨的好。

至于《命运》，据海外刊物评价，安塞美指挥瑞士罗曼德乐队的一种，效果之壮丽、苍劲，为其他版本所不及。然而公认为表现完美、录音优秀的，则是那张莱纳指挥芝加哥乐团的唱片。

唱片这种“书”，既可独乐又可共赏。舒曼说过，交响曲只适合到大庭广众中听。唱片文化的普及证明他这话不完全对。一个人独处亭子间，照样可以听贝多芬的《第九交响曲》。那宏伟的乐章仍然沟通着听者和浩茫世界亿万斯民。自从有了唱片，音乐的审听方式发生了很大变化，其得与失究竟孰多，还一言难断。

更微妙的，唱片也正像书那样沟通着古今人的心，往往比书还真切。唱片中的“古本”文献，更是如此。曾听到BBC播放的卡鲁索录音。听到那当年引得万众如狂的金嗓子，体验到一种震颤，这是超出了乐感范围的历史感。正是此人在1902年首次灌的唱片带来了轰动，促成了唱片文化的跃进。

英国有一所音响档案馆，所藏七十五万张唱片中冷藏着这类历史之声。1889年勃拉姆斯在维也纳录下的《匈牙利舞曲第一号》也在其中。原本是蜡筒，在柏林毁于“二战”中。这里是“翻印”的。还有1889年爱迪生对着自己发明的留声机，录下的一段“玛丽有只小羊”，还有萧伯纳的朗诵，丁尼生的录音，等等。

正似人们对古本珍本书的重视，世界上也有“老唱片协会”那样的组织热心地发掘、抢救老唱片。据1989年英国泰晤士报说，现在已经试验出一种办法，不但可治唱片上的伤痕，还可以用电脑分析将乐

音噪声分开，滤杂存真，复旧如新。萧翁有一张1924年录的演讲片，裂开三处，经抢救后完整无疵了。

既迷于乐又迷于史的我这唱片迷，常常神往于那些刻下了史声史情的唱片珍本：萨拉萨蒂去世前五年录的巴赫《E大调前奏曲》（1969年有新版），约阿希姆垂老之年录的巴赫的作品，德彪西自己弹的《沉寺》……也渴想一听据说已失而复得的托尔斯泰的录音。那是1910年1月，北美留声机协会敬赠托老一架留声机，让他用四种语言录下了他《每日必读》中的几组格言。这事在托氏夫人日记中记着。

有一张珍贵的历史照片，摄下了甲午之战前北京城墙下一个老更夫（1865年，苏格兰人约·汤普孙摄；见1989年美国《时代周刊》新闻摄影一百五十年特辑）。假如同时也“摄”下老更夫的说话，那一定有更加迷人的历史和声吧！

罗曼·罗兰担心过德国的音乐太多。音乐来得太多太容易，反而可能使现代人不会听。音乐泛滥的罪魁祸首之一便是唱片。然而，我总还是觉得，人发明这种书太晚了！这种“书”把最能传达真情的人声与音乐记下。读这种“书”，也正是在倾听那与音响之流同在的，已成逝水的人与史的声音。房龙说：“理解历史更要感觉历史”。历史留声比历史留影更能使人感觉历史。

时间这一维，是否也可逆，如何使之可逆，是玄之又玄的一个科学问题。有了唱片这种“书”，人类多少可以从逝水中把一掬时间挽留下来了。

爱乐及谱

从前，一个迷上了音乐的人，求唱片大不易，求乐谱，更难。二十世纪三四十年代，假如你想见到贝多芬的钢琴奏鸣曲，开明书店出了本《洋琴名曲选》，丰子恺编的，第一首是《嬰c短调幻想曲风朔拿大》，也就是“月光曲”了（注：“嬰”即“升”，“短调”等于“小调”，“朔拿大”是“奏鸣曲”的音译）。其他的“悲怆”“热情”等等可就难觅。《牧童短笛》虽然是1934年得奖（俄罗斯人齐尔品悬的赏）之作，我渴求之不获，只好满足于向石人望函索来的一份口琴二重奏油印简谱了。至于管弦乐总谱更是珍奇，休想见到。

舶来的原版谱买不起。上海有家罗辨臣琴行。每经过那里我总要紧贴着大玻璃橱窗，窥视其中摆着的两厚本《贝多芬交响曲》（双钢琴改编本）。过屠门而大嚼，聊以疗饥！

上四马路一带的旧书店去淘淘看，难得也会发掘出一本旧谱来。刺鼻的霉味中仿佛有原主弄乐的余韵。一本日本版《世界音乐全集》中的管风琴曲集，便是这样得来。

那时看到一本《中国现代艺术史》（李朴园编，今已收入上海书店印行的《民国丛书》），其中，李树化写的音乐史部分，引了黄自的《目莲救母》。多么想读全曲，哪可得！直到1949年渡江以后，才读到了这首“很浪漫的”（李树化语）合唱曲。李文中又摘了一句李叔同的《隋堤柳》。这美妙凄凉的断章造下一种刻骨的悬念，直到几

十年后的今天才见分晓。钱仁康教授把迷失已久的原作钩稽了出来（英国民歌《安德森，我的爱人》）。读那全曲，核对心中多年摹想的乐“影”，虽然并不吻合，又怎能不感慨系之！

古人求书堆便借来抄。抄谱比抄书更容易出错。难怪贝多芬的一个主要抄谱手一死，他便感到很不方便。而肖邦的抄谱手去了美国之后，他也写得少了。

此事虽烦，怕的倒是无谱可抄。如今看到残存的旧时手抄谱册，常常要追怀已故的刘雪庵教授。

很早就心醉于他作品中的中国风味了，比如《春夜洛城闻笛》，唱他为唐诗谱的这首小歌，觉得乐味与诗趣非常契合。又如《飘零的落花》（尤其听郎毓秀唱）、《红豆词》（《红楼梦》中宝玉词），都是以中国味之乐传了中国味之情。至于用“晏如”别名发表的《何日君再来》，挨骂是不奇怪的。如要为那个大时代中一个离奇的“孤岛天堂”找历史配乐，除了此曲（还须有“金嗓子”的唱，白俄“手风琴大王”杜甫的伴奏），还有更适合的“老唱片”吗？颇似爵士乐之已化为“古典”（Classic），它也成为时世曲的“古典”，而今天听到唱这支歌的新唱片，又觉大走样而变了味了！当年却没承望还有当面请教作者的机会——1949年入姑苏城，冒冒失失去拜访，一提到求谱难，他慨然领我上了寓所的小楼，让我只管去翻找楼梯口边的一堆谱。一下子翻出了德国版的《命运》，日本版的《田园》……还有抄本的《中国组曲》。后者是他的自度曲，也是我早就知其名渴想一读的。他让我把这些谱抱回去看。于是挑灯夜抄。钢琴曲可以多抄几曲，总谱只好草草做点摘要了。

求谱艰难，但也乐在其中。“文革”变起，如何同这一大堆异端文化的罪证分手，又愁坏了人！万难割舍的几本，塞进行李，随我去充军发配。苏联版的《贝多芬交响乐钢琴缩谱》，捷克版的《自新大陆》总谱等等，都在其中。似乎有点“性命以之”（张宗子语）的味道！

听听唱片不就够了，又何苦如此？自知凡人听乐不可能甚解，但又不甘心只听个“单声道”的旋律美。尤其是有复杂的和声、复调、配器的近代音乐，借助乐谱，以目助耳，为的是不负作者苦心，得更大受用。

《自新大陆》算得一部最好懂的交响曲了。但听过多遍的人也未必就能将那些隐藏在各个声部中的支声复调都发掘出来。不吃透那些，又何从领略交响性音乐思维的“立体声”的力与美？读谱，以视觉济听力之穷，可以帮助你学会以“多声道”听觉去接收多声部音乐的信息。

爱乐既深，爱谱也成了癖，并且从这蝌蚪文字的“书”中猎取到另外的知识。发现：人与乐谱，同人与文字书籍，其间颇有相通之处了。

对乐曲的演奏诠释一定要忠于作曲家的原谱，近现代乐人很强调这一点。魏因加特纳是演奏贝多芬作品的权威。我是从他录制的老唱片中熟悉了“第九”的。他写的《论贝多芬交响曲的演出》，读起来也很有味道。他指斥时人对原谱速度、句法与配器的种种改动，认为是对原作的亵渎。《命运》中某个地方按原谱本该强奏；庸才改为弱奏，论及此事，他痛斥：“这种篡改是情节恶劣的！”（见人民音乐出版社陈洪中译第六十五页）

从这本书中可以得知，20世纪初演出这部作品，一开始那“命运叩门”之声的几小节是奏成先慢后快的。他斥之为“荒谬”！全书中类似这样的“斤斤计较”很多，令我更加感到严肃音乐的严肃性。

乐曲都会标上速度术语，如“广板”“快板”之类。但要具体执行起来又嫌笼统了。同是快板，如以古典、浪漫派的快板观念去奏巴洛克的快板，便可能失之于过快了。

于是有节拍机的发明。从贝多芬时起，谱头上有了节拍机数字。然而贝多芬自己标的这种速度又造成了后人的困惑，不是嫌快便是嫌慢。人们或疑其因为他失聪听不见，时间观念紊乱，因而搞错了；或又疑其是不是忘了给节拍机上弦。大家只好大胆修正那速度了。

至于表示力度的记号如“强”“弱”“稍强”等等，那就更是意义模糊。古一点的音乐中记得简单，甚至不予标记。近代作品上标得非常细。然而，有两例值得一说。我们知道，一个“*p*”是“弱”，“*pp*”表示“更弱”。威尔第的《安魂曲》中出现了“*ppppp*”这样的力度，而老柴的《悲怆》中竟有一处是六个“*p*”（就在第一章里，那支极其悲凉的第二主题由弦乐转到黑管上以后）。这都无法绝对地加以区别，只能联系其上下文来相对地处理了。

有意思的是，虽然有计量速度的节拍机，却没有人搞个“力度计”。但钢琴家吉泽金又以为，幸而无此发明，演奏者才得以享有处理的自由。

中国古谱中的“板眼”不明确，七弦琴谱有许多是不记“板眼”的。论者认为，这是要给音乐以弹性，让演奏者自行其是。

前些年纪念贝多芬逝世一百五十周年之际，《命运》总谱上的一个符号成了新闻。学者们校阅手稿，发现了通行刊本上有重要的遗漏：在那有梅菲斯特气味的《谐谑》章中，少了一处反复记号。还有两小节是门德尔松删掉了。

1978年，德累斯顿及其他地方的乐队，在演出中补上了这被遗忘了一个世纪的记号。恢复原貌后，时间增加了好几分钟，据说效果大不一样。世人以前听的，竟是一个不尽符合作者原意的版本！

许多名作不但有传抄刊布中的以讹传讹，还有“注家蜂起”带来的问题。例如贝多芬的钢琴奏鸣曲，有的版本中有些记号就是好心或不负责任的编订者们（如比洛）自作主张加上去的。

要忠于原作，还其本意，就需要校雠考据之学。“贝多芬学”有部纪念碑性的学术著作，就是诺特伯姆对贝多芬手稿集的评注分析。贝多芬经常带着谱纸，随时记下乐想。此种怀中稿册和案头稿册，为后人探究其创作保存下无与伦比的珍贵文献。

贝多芬总是在作品付印前亲自看校样的，《命运》中那个刊误竟沿误至今，这倒像古书校刊中的“落叶扫之不尽”了。下述一例也叫人想不到。老巴赫《平均律琴曲》（按，曲题中的“klavier”译为“钢琴”不大合适。钢琴当时出世未久，他只可能为两种键琴而作。但是究属哪一种琴，则又有不同说法。）中的第一篇《C大调前奏曲》，您自然听得熟了。殊不料谱中有个疑案难明：第二十二小节后的那个小节，竟不见于手稿，可能是车尔尼或他人“窜入”的！克劳特的《西方乐史》中有影印手稿为证（见1973年版第四百二十五页）。如今我们所见所闻，常常多出此一小节（彼得斯版与手稿一致）。假如要“正本清源”改从手稿，很可能弹奏者与听众反倒不习

惯。况且，古诺的《圣母颂》也得改动。它是在巴赫原曲上加了一个歌唱的声部作成的，原曲成了天造地设的“卡拉OK”式的伴奏。他依据的也是那与手稿有歧异的版本。

名作版本多歧，可怪之例不仅这一条。贝多芬的小提琴协奏曲，对于提琴家们来说是神圣的。其第二乐章（何等纯真的音乐！）第二百一十七小节，竟被有名气的维尔海姆编订的版本漏了！此例见于西盖蒂回忆录。（他是老一代小提琴家，三四十年代他灌的唱片不少。）他又说当他见到1955年版的亨德尔集时才恍然：自己录过的《D大调奏鸣曲》末章中，被以前各种版本删却的竟有十八小节之多！

恐怕会使好乐之友更感兴趣的例子是关于巴赫的烜赫名作《恰空》的“异文”。西盖蒂在书中列举了此作一开头四小节的五种不同“版本”，而结束处竟有十种。这些不拘泥于巴赫原谱的人包括了约阿希姆、弗来希、胡鲍伊、海菲兹等等，并非等闲之辈，自然不会是有心立异。

这好像又说明了，忠于原谱也要做到“不以辞害志”，而还得“以意逆志”了！

魏因加特纳虽然对改动贝多芬原谱中记号极不以为然，却也不主张硬按那些有疑问的节拍机标数去演奏。

“书不尽言”。乐谱这工具也很难令音乐家满意。有些东西无法在谱上表达清楚。例如肖邦作品中的“自由速度”（rubato）。只好任演奏家以意为之，很容易弄巧成拙。

先锋派乐人理所当然地觉得老谱装不下新思维。于是人们既听到了各式各样的“非常异义可怪”之乐，也见到了各种新创的如同一幅

抽象派图画的乐谱。贾宝玉见了，会认为比古琴谱更“天书”吧！

据说，先有文字，后有乐谱。古时又是先借文字以记录音乐，中外皆然。后来的记谱法才摆脱文字走自己的路。中国隋代古琴谱《碣石调·幽兰》中用一百多字表示一段十几个音的曲调，全谱不啻一篇弹奏法说明。今之先锋乐谱上，新创符号的说明文字往往比那篇乐曲还要长。不想音乐还是要有所求于文字！

还有人索性废谱不用。例如凯奇的怪名昭著的钢琴曲《4' 33"》（四分三十三秒），事实上演奏者并不奏什么。无谱无声，大有禅机吧？

但我还是喜欢乐谱。每摊开一本谱，不论是朴素如莫扎特的《g小调交响曲》，还是繁复如瓦格纳的《名歌手》序曲，总要从心里赞叹这人类文明发展到一定程度的产物。如果没有乐谱，多声部的音乐思维又如何记录？如何排练？如何交流？如何向后人传递？一部如火如荼的近代乐史还写得出吗？

我最欣赏乐谱记录复调的这种功能了。读史觉得有味然而又困难的是如何读出史中的“和声”与“复调”（合起来姑称之为“复调”）。世变剧烈，“复调”愈显。然而文字又如何记写这“复调”？《管锥编》中从《左传》里摘取一段似有多声效果的文字：叔孙穆子等十人指点议论，伯州犁穷于酬对。又指出《儒林外史》中写范进中举，众人与胡屠户七嘴八舌的情景等例，都叫人觉得文不如乐。

钱氏说“《史记》《汉书》似未辩此”。然而，《史记·春申君列传》中凭空插叙一笔“是岁也……嫪毐亦为乱于秦”。在他这部

“史家之绝唱，无韵之离骚”中，司马迁又制作了好几种表格，从《三代世表》到《秦楚之际月表》，历史的节奏越来越快，同步进行的历史事件越来越多。我胡猜乱想，是否太史公倾听了史中“复调”，又苦于文字的无法既写“历时”的又写“共时”的呢？

乐谱的一个重要功能是让人们可以“视读”也即“视听”音乐。美国现代音乐家辟斯顿说，他视读总谱所“听”到的，比听实际演奏还要清楚些。

据载，瓦格纳这样的制谱大师，读总谱的本事却很不相称。然则我辈凡夫更休想修炼出辟斯顿的神通了。不过一个认真听过不少音乐的人，可以触景生情，蓦然忆起一段好音乐，也不难有意识地在心里头放你最心爱的“金曲”。此时，读谱可以起“提词”的作用。这种绕过或超越了听觉所得的音乐，可能不过是一种印得淡淡的“复本”，又仿佛遥远的回声，却又别有一等空灵之致。这样读，比起只依赖双耳消极被动地听，会有不同的意趣。

这也正是自己读谱能力很低却又喜欢捧着谱子啃的缘故。多少年来，《自新大陆》的唱片、录音带听了无数遍，一本捷克原版的总谱也翻得散了架。这两种“书”都可信而又可爱（王国维说，有的哲学可信而不可爱，有的可爱而不可信）。有些好乐的友人懒得读谱，我真为他们可惜！

读音乐辞书大有乐趣

从前听说过，有个闻人（曾当过老商务印书馆老板的王云五）通读了《大英百科全书》。又听说有人学英语的方法是用心读英语词典。自己并不想学他们，但是在爱乐生涯中倒也读了一部音乐词典，自觉大有益，而且有味，对这部好书及其编纂者敬佩而且感激，很想为它做做广告了。

想当年，对音乐发生了莫大兴趣之后，不久便从英国人写的一本入门书中看到这样的话：欲知其详（指的是关于钢琴的事）可阅《格罗夫音乐与音乐家词典》。看了真叫人心向往之，却又从何得见！

等到1949年渡江来到苏州，上拙政园里去看看。园中是社教学院的校舍。图书馆就在荷塘中一座轩内。满架图书中赫然插着一部梦寐中的《格罗夫》！然而战争尚未结束，又哪来时间借阅，继续南下去爬山了。

又过了二十多年，也即“文革”后，经过洪水滔天一切荡然，正在苦无书读之际，忽收到一位故人代为从杭州浙江图书馆借来的一巨册《牛津音乐指南》第九版。起早带夜地贪心快读（“快”有双重意思），在限期之内将那本大书浏览了一遍。为了备忘，草草作了一册札记，以便“反刍”。这一下，对西方严肃音乐的基础知识得到一次全景扫描似的涉猎。这种求知而得知的满足，在我是从未曾有过的。读乐的本钱多了，兴致也更浓了。

20世纪80年代终于买到此书（国内影印本），却已是增订的第十版。再一次重点细读了许多条目。有空时常摊开来随意浏览它几条。在我心里是把它的书名译成“良友”的（书名中的“指南”，原文也有“朋友”一义）。

这部一千页出头的大书，基本上是一个人独立完成的著述。它那使人一读便不能放手的吸引力恐怕也正由此而来，自从1938年到1955年，不到二十年就出了九版，可见其风行于世了。

有魄力有魅力的这位编纂家，英国人珀西·阿尔弗莱德·斯科尔斯，他的著作可以开一串长长的目录，共计二十几种。好几种都是“指南”这样的大部头。如《音乐巨匠》和《欣赏者的乐史》都各为三册。还有像《学会从唱片上听音乐》和《借助自动钢琴与四手联弹欣赏音乐》这样的书。乐迷看了书名便会垂涎三尺。还有一部出版于20世纪30年代的《耳目并用——歌林音乐史》，是附了五大册唱片的（“歌林”是英国的唱片公司）。可算得音响读物之先声了。总之只要看看他的著作目录，就知道这肯定是位热心的“乐普”家。

《牛津音乐指南》1978年第十版的序言中谈到原先的编写过程。（序是新版编订者沃德写的，斯科尔斯则已于1958年物故了。）虽说原始资料的搜集、分类、归档等事情有若干人协助，包括他夫人在内；最后动手撰写这部篇幅大大超过《圣经》的书中绝大部分条目的，是他自己一个人。“首调唱名法”那一条，他感到自己写的不能满意，请别人执笔了。还有一些歌剧情节简介也不是他写的，原因是不耐烦写这些东西。

沃德在序中说：“这种独奏的成果是一部超卓之作。纵然有其局限，却被公认为有鲜明的个性，读起来兴味盎然。”

回过头去看第一版上的自序，用了六年功夫著成此书的这位独奏家谈得更为亲切可喜：

“所愿者不仅是编辑而已，而是如何于人所已知、已云之外还有新意。为了不依赖第二手资料，编者读了、弹了几千张乐谱，也为此利用了几千份音乐会节目单和唱片目录等资料。目的在于从中了解爱好者所想知道的是哪些信息。此外，以往的国内外音乐刊物（编者有幸收有大量这种资料）也加以搜索，以求获得关于人们音乐生活的详情，而那又是容易被乐史与百科辞书编纂者所放过的。”

资料收集就绪，他便集中为五十五个专题来写。每一题都涉及音乐知识的一个重要方面。例如：有关音乐科学的问题（声学、音乐生理学、音乐心理学）；有关音乐构成的问题（旋律、节奏、和声、曲式等等）；有关音乐文字的问题（记谱）。

有些题目可以让爱好者打开眼界，不把音乐当成消闲解闷之物。比如：“关于音乐教育”“关于音乐作为社会文化生活的情况”（民歌、音乐会、广播等等）。

这些专题的稿本形成了一套五十五本的“丛书”。每一题都经过一番同该问题专门家的商榷。然后才把所有内容拆开，按字母顺序编入各条目中去。

但为了读者更充分的利用它，他又编了一个提要，将全部内容归纳成十九个方面，纲目分明地列在词典正文之前。假如你除了临时查找什么之外还有兴趣深入一下，多了解一下有关知识，一看这个便有了线索。

他心目中的使用对象是广泛的。对那些也许并不缺多卷本大词典的专业人士，他要让他们在急需查找某个问题的基本资料时一索即得；而那些音乐会、唱片的一般听众，碰到疑问来求解于它，也不会因解说之烦琐而越发摸不着头脑。

解释音乐问题，要完全避开专门术语是办不到的。但他保证，在任何一条中碰到的名词，都可以在本书中该条目下得到解释。

为读者设想，他真是用心良苦！凡较长的条目都细分成许多部分，标上小题与数字。处处可以看到“参见某条某节”这种“互见检索法”（cross reference）的应用。避免了重复，节省出宝贵的篇幅来容纳更多的内容，实际上大大增加了信息密度。

编者引《大英百科全书》和《格罗夫》作比较（当年此二书没有这种方便措施），颇为自喜。也的确值得他自喜，读者从中大得受用了么！例如关于贝多芬的一条，文字不多而要言不烦。但此条之下列出了十个方面的互见条目。有兴趣的可以跟踪搜索，获得几倍于正文的信息。

西方辞书向来重用图片。本书插图之丰富也是编者很得意的一点。虽不能同《新格罗夫》收罗的三千幅争胜，共计也有两千张左右。其中颇有些既有史料价值又有美术价值的。只可惜我辈穷措大无力拥有印刷精美的原版。而到了影印本中，有的竟成“一塔湖图”（借用20世纪30年代《论语》杂志中一幅漫画之题）。其实要是将这些精彩的图片与其说明合而观之，也就成了一部左图右史的西方乐史。

我觉得这部书之可读也耐读还因其文风可喜，平易之中其味醇醇。此公也是个有幽默感的英国人。他所采取的乐史细节往往引得人会心一笑。像“乐曲的外号”那一条便是一例。有一条还专门介绍历来各种音乐词典。说及18世纪德国有名的乐人玛特宋编的音乐家传记词典时，特地点上一笔：此公为自己立传用了三十一页，给了泰勒曼（也是巴洛克名家）十五页，而其友亨德尔只得了八页而已。

前文提到当年在拙政园见到《格罗夫》而徒增惆怅。那部词典的编者，乔治·格罗夫也是不凡的。原是一个土木工程师，建造过西印度群岛上的灯塔，还助编了一部《圣经词典》，却又在1867年上维也纳去发掘舒伯特的遗作，抢救出那部《罗萨蒙德》的一套戏剧配乐，有的专家认为，其中的《b小调间奏曲》正是那《未完成交响曲》末章哩！

当年匆匆一面的《格罗夫》是旧版，好像是五卷本的。前些年如获至宝似的买到了《新格罗夫》，已膨胀成二十大卷了。虽也是翻版的，区区小乐迷也可算贫儿暴富了。这“富”字是有实在内容的。像巴赫、莫扎特、贝多芬等条目，实际上都相当于十几万字的一本书，比我们读了几十年的那薄薄一本《贝多芬传》的字数多了好几倍。择要选读，便是一顿饱餐，但也愈觉斯科尔斯那本书的编法与文风之可爱了。

一部辞书多次修订，本来是好事，却又不见得都一定后来居上。听钱仁康教授谈，他更喜爱自己藏的一部旧版《格罗夫》。我觉得《牛津音乐指南》恐怕也有这情况。出到十版之后，变成了《新牛津音乐指南》。这两卷本的“新牛津”同一卷本的“老牛津”比较，诚如新版编订者序中所云，变动颇大。保留下来的是仍以普通爱乐者为

对象和互见索引法。然而叫人觉得，原来那种对资料取舍的眼光和可喜的文风，似已随“独奏家”之云亡而不可复见了！

此书原来有十几幅整页大的音乐家像，是精雕细刻而颇有韵致的版画。如莫扎特的一幅，画家让他斜倚着弹子台，凝神若有所思。手边摊开一小本谱纸册，想是在娱乐中又来了乐思，正待记下了。这是有记载为据的。瓦格纳的一幅画像中他则被安顿在卧榻之上，倚枕沉思，面前一大本总谱。帷帐与寝衣都着意加以刻画。叫人联想他生活中嗜爱奢华舒适的罗绮。那神气又可以印证《约翰·克里斯朵夫》中的描写，一副“大事已完，如丧考妣”、厌倦了一切的精神状态。

《新牛津》里抽掉了这些画像，据说是有些人不赞成保留。

我虽然常想再来细读一遍《老牛津》，可惜视力已衰，它的字太小了。文字短小精悍的《柯林斯音乐百科》（1976年版），其中许多条目值得一读。像是一种经济实惠也别有风味的快餐。

西方音乐文化繁荣起来之后，音乐辞书也跟着兴旺。古的不去说它，斯科尔斯的1938年自序中提到，当时英伦一地便出了一千五百种！

我们的如何？也有一点难忘的记忆。20世纪30年代只见到薄薄的两种。一本是良友公司版，梁得所编的吧？印刷和装帧是“良友风格”的，可惜太简单。另一种是谁家出，何人编，已经想不起来。忘不掉的是它质量的低劣，其中有荒唐得可气的解说，当时即被人示众。

以后，有好多年似乎除了一本从“老大哥”那边译过来的小册子以外便书无可查。“文革”后人们使用的是台湾乐人编的一本，仍不

够用。近年是各式各样词典的盛世（其中好多似乎也是叫人去读而并非去查的）。外国音乐词典，只知有上海音乐出版社的一部。

予岂好读词典哉！其实也是半因寒酸，买不起、看不到进口原版资料，也走不进大图书馆的后门。然而《牛津音乐指南》的魅力也帮助我读出了兴趣。假如在老眼彻底昏花之前，得见我们自己的音乐大词典问世，还是很愿意重温这种读辞书之乐的。

对音乐词语的咬文嚼字

鲁迅先生在一封信中感叹译事之难，说有个铸铁厂工人指出，他译的一篇写铸铁工的苏联小说中有许多名词，没有一种能让工人了解那实物是什么的。鲁迅只好叹了声“呜呼”！

有些译文中，涉及音乐的地方，往往也叫人煞费猜详。由于本人对音乐有兴趣，不免多加注意。这里检一束平日记下的例子以献疑。我是想，音乐术语对于不大爱好音乐的译者，恐怕也正像鲁迅对翻砂工之隔膜吧？

昆德拉《小说的艺术》中译本（三联版）第八十八、八十九页，写到他年轻时作的一曲，“竟是由七个声部组成”。这似乎没问题，西方音乐有过几十个声部的复调乐曲。但，“在最后声部里”，“一个新的主题只在第六声部中出现一次”；这两句却费解了。苦于没有外文文本查对，姑且猜测那“声部”应是“部分”，也即乐章之意。因为“声部”指乐曲中同时在进行的成分，不可能有“最后的”。

同一书中第一百四十六页，“伟大的复调音乐家们想出对位法和横向来……”“横向”后面无疑是漏植了“进行”二字。“横向进行”是常见音乐名词。《托尔斯泰夫人日记》（中国社会科学出版社）下册第二十八页有“韦伯的低半音符的奏鸣曲”，查此人作品中有一首《^bA大调奏鸣曲》。如果对得上号，那么应作“降A大调奏鸣曲”。

同一书第三百零三页提到柴科夫斯基名作《弗朗切斯卡与里米尼》。这“与”字恐怕是对原文中一个词的误会。原文“Francesca da Rimini”是意大利语（取自但丁《神曲》），应译为《里米尼的弗朗切斯卡》。该日记是从俄文译的。俄语中的“**да**”是“与”的意思；是否便因此致误？“达·芬奇”之“达”也即“来自”或“的”。三联版《悲剧的诞生》中译本第二百三十五页，“即使道白……”看所附外文“*Tecitativo secco*”，那第一个“T”是“R”的误植。而“*Recitativo secco*”这一词是指西方歌剧中的“乾吟诵调”。“吟诵调”又译“宣叙调”。它同“咏叹调”不同，近似说话，但又不能等同于“道白”。所谓“乾吟诵调”，吟唱时不用乐队，仅用羽管键琴等乐器来伴奏。

萧伯纳《卖花女》一剧中，躲雨的男青年一脚碰翻了卖花女的花篮。这时正好响起一阵雷声。萧形容这配合的效果，用了“orchestration”这音乐名词。在上海译文出版社版的详注本中（第二十四页），此处注：“为……配交响乐”，显然不恰当。此词通译“配器”，即是管弦乐曲中对各种乐器的调配。

房龙《人类的故事》中译（三联书店版）第四百六十八页，“一个名叫圭多的……为我们作了音乐注释的现有体系。”译文不好懂！从那“注释”一词不难猜到原文是“note”。然而它又指“音”“音符”。圭多即Guido，中世纪法国的一位天主教僧侣，又是音乐家。我们今天用“do、re、mi……”读谱唱歌，应该感谢他首倡了这种“唱名法”。不过他不用“do”，而用“ut”。

有的音乐名词往往联系着往昔的文化风习。福建人民出版社版《欧洲哲学史原著选编》第五百三十二页，狄德罗说，“教黄雀用的手风琴……”。这“手风琴”可能会叫人误以为是今天那种一拉一推

的乐器，其实不然。18世纪欧洲人有驯养鸣禽教它学唱曲的兴趣。口传身授太烦，于是出现了“鸟风琴”（bird organ），即一种简单小巧的机械风琴，摇起来便能像个八音匣似的奏曲调，让鸟儿跟着学。莫扎特的家用流水账上，记了一笔养鸟的开支，还加上一句对鸟歌的赞语。

还有一例也有趣，是涉及中国旧事的了。白修德《探索历史》中译（三联书店版）第一百六十一页，记在延安舞会上“口琴声扬琴声汇成一曲”。再读原文（第二百四十五页），方知白氏这段原话是“在梳子上蒙一片纸……口琴与梳子奏出一支旋律”。“扬琴”，原文中找不到，不知何故；梳子蒙纸（按，最好是包香烟的锡纸），权当乐器吹奏（其实是人在哼），则是以往的游戏性的穷办法。倘照原文译述，“苦”中作乐的气氛便更浓了吧？

又记得鲁迅说他“硬译”《死魂灵》时，“字典不离手，冷汗不离身。”

多请教词典是极重要的，但如果在常用词典上也碰到疑难，就得另找专业词典求解了。

《新英汉辞典》（上海译文出版社）是自己多年来不离身的一部好词典。如今用的是用破了又买的第三本，即1985年增补本。从其中也发现了几个音乐词语是不该误释的。

“Overblow”这词，给的释义是：“吹（管乐）过响以致基调失真。”

会吹竹笛的都知道什么是“超吹”。在原来的音位上加一点劲吹，便吹出一个高八度的音来，正因为有超吹的办法，管乐器上才不

受那些音孔的限制，可以吹出更多的音来。一个有趣的现象是，像单簧管那种木管乐器，overblow所得，不是高八度，而是十二度。

同一词典中对“cadenza”的解释是：“休止之前歌声的婉转。”撇开语法修辞问题不谈，这条释义也是叫人摸不着头脑的。其实这也不是什么太专业化的名词，通行的中译是“华彩”。指的是：歌剧中的独唱者，或器乐曲中协奏曲的独奏者，不用乐队伴奏，单独唱奏的一小段花腔式的音乐。例如贝多芬《D大调小提琴协奏曲》第一乐章快结束之前，便来了一段cadenza。华彩用这个乐章中的主题为材，加以变奏，它是演奏者卖弄技巧的好机会。此时不但听众，整个乐队也都敛息而听之。

钢琴在如今的中国不是已经像冰箱、洗衣机那么常见了吗？然而译文中的钢琴往往也有值得推敲与了解的情况。

《舒曼论音乐和音乐家》中译本（人民音乐出版社）第八十九页：“谁没有在暮色苍茫中坐在钢琴旁（大钢琴对于这种情境是过于隆重了）。”

帕斯捷尔纳克《人与事》中译本（三联书店版）第一百九十、一百九十二页一再写到“弹大钢琴”。

“钢琴”和“大钢琴”之间到底有何区别？

这使我忆起葛传槩教授，他是自学成家的英语学者。当年他写信给《简明牛津词典》著者，指出后者的《纯正英语》中有误，对方欣然接受。葛氏是我们自习外文者不见面的良师，可惜已归道山了！在他参加注释的《卖花女》中，也有“grand piano”一词。注者并未轻轻放过，注曰：并非“大的钢琴”。

此中情况，不好乐者不一定清楚。原来一般所说的“钢琴”（pianoforte，简称Piano），多半指那种今已进入中国中产之家的upright piano，即“立式钢琴”；而上文中的“大钢琴”，中国人通称“平台琴”，更通俗的名称是“三角琴”。这种琴的结构和音响同立式的不大一样，不仅是体积庞大而已。钢琴家在音乐会中表演，要用这种琴。明乎此，舒曼的对照之意便可了然。前一句中之“钢琴”，是指立式琴，《人与事》中一再提“大钢琴”，当然是因为平时不大有这机会弹它。

托维《交响音乐分析》中译本（人民音乐出版社）第二十六页脚注中有一个误会，把舒曼的《足键练习曲》译成了《踏板练习曲》。

钢琴下面有“pedal”，即“踏板”，它是有人称之为“钢琴之魂”的。但管风琴下面也有一排“pedal”，那却是用双足来演奏最低音的键盘。巴赫的脚下功夫是人们叹赏之至的绝技。为了让学弹管风琴者预先练习此种技术，19世纪有一种安上足键盘的钢琴。李斯特也曾拥有这种乐器。舒曼则为此写了练习曲。

欧·亨利的小说《名媛的牺牲》[\[1\]](#)，中译文中有这样一处：“那是一个岑寂的地方——凄怆得像是钢琴键盘左端的升A调”。

“调”显然应改为“音”。但为了领会这个比喻的巧妙，看一看键盘你就会恍然一笑了。钢琴键盘上，黑键都是二三成组的，独有最左边的低音，因为地位不够，只能安一个孤零零的黑键。这个音是升A，通常叫它降B。

几年前，怀着欣喜之情翻阅刚到手的《贝多芬钢琴奏鸣曲集》。这是国内唯一的一套自己编印、而非影印外版的贝多芬奏鸣曲集。翻

到第三册一百零六页，说实话，真正大吃一惊！那首烜赫名作，外号“106”的奏鸣曲，曲题下印了“为击弦古钢琴而作”的中译！

击弦古钢琴（clavichord）到了海顿、莫扎特时代，已经呈现出衰微的势头。后起之雄的现代钢琴，终于成了贝多芬时代乐人的喉舌。这种新故乐器的“物竞天择”是乐史上昭然的事实。从不故步自封的贝多芬，晚年怎么复古怀旧，又起用这已经靠了边的武器？

原题中有德文“Hammerklavier”一词，有人译之为“槌键乐器”，也有人索性音译之为“汉姆尔克拉维尔”。贝多芬这首乐曲是为它作的。然则这到底是什么乐器？

它正是德语中的“钢琴”。

现代钢琴，鼻祖在意大利，再传到欧洲各国，名称便因语言而异。有趣的是，意文的“pianoforte”，直译其义即是“轻重琴”。英语移植了这个外来语。俄语却成为“重轻琴”（фортепиано），（西方早先有过fortepiano，和一般的钢琴大同而又小异。如今仍有人喜欢，也就仍有厂家生产。）但又用“рояль”专指“平台琴”，用“пианино”指立式琴。（前面提到的舒曼的书，中译本所据是俄文，那么原文的“钢琴”与“大钢琴”本是截然不同的两个词了。）

德人呼平台琴为“Flügel”，原义为“翼”，平台琴其形似翼。至于Hammerclavir，则是各种钢琴的通称。故此，贝多芬的“106”是“为钢琴而作”，并无费解之处。

费解的是，他何以独独在这一曲上不用他本来惯用的“Piano”，而改用这个害得我们伤脑筋的“茄门”语呢？

库珀（Cooper）的《暮年贝多芬》一书中谈到了有关情况。彼时，有些人热心于德语的“纯洁”，想要清除外来的“污染”。而在音乐文化中，最触目的当然是那些意大利语了。贝多芬有个弟子又兼为他跑腿办事的，叫辛德勒，也是“纯洁”派中人。不知怎么，贝多芬也被打动了，打算从此要用德语中的“钢琴”一词取代意大利语。本来，从“106”开始的几首奏鸣曲都将写上这词儿，后来并未如此，只剩下这一部要弹近一小时，同《第九交响曲》差不多长的庞然大物（勃伦德尔：四十六分十秒，菲列普；肯普夫：四十九分五十九秒，DG）留下了这个德语名词的外号。

库珀感到，应该庆幸的是贝多芬没有扩大化，不然的话，他那些杰作中的通行的意大利文音乐术语，都给“纯洁”掉，那给非德国人读他的谱带来的麻烦可就大了！

贝多芬这套钢琴经典之作出中国版，是值得爱乐者深深感谢的，但希望去掉这个不正确的译词。因为，如要那只能轻言细语的楔锤键琴来传达“106”这样宏大深沉的“独响乐”，是不可想象的。对于当时已改进得相当完善的平台钢琴，贝多芬不是也一再呼之为“可怜的乐器”吗！

【附记】

（一）

鲁迅先生在给许广平的信中告诉她，自己穿的是一件“洋蓝布袍子”。曹聚仁回忆他初当大学教授的时候身上是一件“阴丹士林布衫”，有的教师差他去冲开水，把他当成校役了。

洋蓝布长衫套在鲁迅、曹聚仁这样的人士身上，给人什么观感，如今的中青年读了恐怕是引不起什么直感的吧？

文学作品中有些作者精心选取的词语，后人闲闲看过，或不解其意，甚至误解，也是辜负了作者的一片苦心。

左拉这位小说家是可敬的，他敢于为德拉孚斯冤案鸣不平；他的小说对我没有多大吸引力。但在读《娜娜》时有两处细节使我觉得好像领会了作者的用心。一是他写这个娼妇迁入的新巢，俗气不堪的布置中居然还添了一架立式钢琴。这初看上去似乎无甚可注意之处，但钢琴这东西在19世纪既是件家用乐器，也是某些人家的一种摆设。这便是我感兴趣的钢琴文化史中的一个细节了。而且，这一点还叫人联想到：解放前中国的青楼北里中恐怕还没有这摆设吧？至于娜娜，她虽在台上出卖色相，下了台又卖笑，可是并不需要弹琴，上她寓中去寻欢作乐者，也都不是什么要弹琴或听琴的雅士。我想，设计这个道具，左拉这位自然主义者显然有其观察得来的实感为据，不是随便涂抹的笔墨。

同一本书中还涉及一种今已“鲜为人知”的奇特乐器，那就更有可能被看官们轻轻放过或者误解了。书中写了一个西门庆似的角色，吊膀子是其专长。左拉形容这个猎色儿向女人讲话用了“harmonica”一般的声音。

那是什么乐器？看上去不就是口琴吗？曾见到有一份进口LP唱片的目录上，中文便译成了“口琴”。普普通通的口琴，音色并无出奇之处。用那种声音勾引不了女人。

此器同口琴完全是两码事。可译之为“玻璃琴”，也不妨叫它“杯琴”。管弦乐队中找不到它，如今的乐器行里也没这货色。但在格卢克时代它可是件新鲜的稀奇玩意。1746年英国报纸上特地报道了这位歌剧改革的大师演奏他为此器而作的协奏曲的新闻。

富兰克林既是个政治活动家，又对科学感兴趣。他干过放风筝向云中取电的大胆实验，人所共知；对玻璃琴这新鲜事物，他也下了不少功夫去改进它。有一帧油画上，这位“多能鄙事”的北美驻法兰西大使正在手足并用地操作一架玻璃琴。

这乐器是一套玻璃杯状的东西。中国古来也有过以大小杯盏排列起来，击之以箸，演奏乐曲的杯乐。但西方此琴又不同，它是用沾了水的湿润的手指去摩擦那也是沾着水的杯壁，以激发其振动发声的。

然则它那音响到底有何奇特之处？要是笔者没耳福听到录音，那么读了左拉的形容也会莫名其妙。它那声音的确异样，近似于弦乐器上用弓子拉奏的音，介于空弦音与泛音之间，又像古提琴（violin）之声，也有点像往昔有人玩过的锯琴。初听十分缥缈空灵，其奇美不可言。料想这也便是它风靡一个世纪之久的缘故了。但说实话，却又经不起多听。这料想又是它终被冷淡的缘故吧？

我听到的录音，用此琴演奏的还是莫扎特的大作，他也同此器有因缘。他不仅特地为玻璃琴演奏能手，名叫玛·克其格士纳的盲女写了一篇五重奏；还曾于维也纳一次游园音乐会中亲手一奏，当时年方十七。老莫扎特很想为爱子买一架这乐器，未能如愿，也可知它身价不低了。

莫扎特对它有兴趣是显然的。除了上面说的五重奏《柔板与回旋曲》（作品K. 617），还写了一曲，是K. 354那篇《柔板》。

试奏过这乐器的还有老海顿。他同贝多芬的作品目录中都有玻璃琴曲。

当年这乐器的流行，还有别的文学作品为证。我们年轻时读不厌的《维克斐牧师传》，英国文人哥尔斯密斯的名著。书中，人们在一起闲聊，就从莎士比亚扯到玻璃琴。其时在1766年，《少年维特之烦恼》的作者也是它的赏识者。这种爱好的降温是从19世纪30年代开始的。《娜娜》发表之年已是1880年了。足见直到那时候人们对它还并不隔膜。不然的话，左拉不见得会那样写了。

本世纪仍然有人垂青于它，而且还出现了新的演奏名家，例如德人布·霍夫曼。人们可以听到他录的唱片。

玻璃琴终于被大多数人遗忘，并不怎么令人遗憾，遗憾的也许只是人们读《维克斐牧师传》和《娜娜》等作品时损失了一点有趣的感受。

（二）

文中一开头提到一位读者向鲁迅献疑的事，这位可敬的读者是徐式庄。1934年3月24日他写了那封给鲁迅的信。鲁迅日记中记了一笔。原信收在《鲁迅、许广平所藏书信选》中，读了这封直率而又诚挚的信，不能不感动而又感慨。

忍不住借此机会略抄一些，献之于未见此信的爱读鲁迅者。

“我是你的作品的一个热心的读者，虽然我并没有合适的环境尽读你所发表的一切文字，最近我读过《一天的工作》，我觉得有些名词，你译得不大内行。这自然无损于你文章的整个的价值的；但是如果可以译得更当行出色一点，不是更好吗……‘枯煤’，想来必是焦炭，土话叫焦子，这在我国是极普通的名词，何以你竟弃而不用，却新创一个‘枯煤’的名（词）来？……《铁的静寂》那篇中，说到的各种机器厂习用的工具，我没有一件确切知道说的是什么东西。”

鲁迅同别人谈起这事时说，他在翻译中所据的是早年在南京矿路学堂学习中所得的一点知识。

注解：

[\[1\]](#) 即《爱的牺牲》。

中国文人与音乐的相亲与疏离

几年前读了朱谦之的《中国音乐文学史》。书中所谈的文、乐因缘，引起了自己对文人与音乐的因缘这问题的兴趣。随后又看到《读书》上有一篇文章，所论为“中国文人之非学者化”。忽然想到了一个也许并不能成立的问题：自从近代以来，中国文人是不是“非乐化”了？

自古以来，中国的文学同音乐的关系如胶似漆，几乎到了分拆不开的程度。这当然同文人好乐、知乐的情形是联系在一起的。

这个传统发展到唐、宋是最光华灿烂了。试看一部《全唐诗》中有多少咏乐的诗篇。有些名篇的“绘声”效果简直神妙到了可以令人误信唐乐的作曲与演奏水平真有那么高了！

这是可以思索的一个问题。但是，诗人们“听功”（范晔语）的高明，“通感”的惊人地发达，那却是“有诗为证”无可置疑的。

其实，唐诗不但是以绘声传达音乐之美而已，它那诗的语言中本身所蕴含着的一种“音乐”，也蕴藏着它的魅力之奥秘。这种同汉语声韵特点相联系，也同诗词格律相联系的诗中有“乐”的微妙现象，要比诗与乐外在的结合更可玩味！

宋词同音乐的进一步密切，同样是不仅在于外在的结合，而且那语言的内在之“乐”也强化、深化了。如果没有后者，那么，既然词

调已经亡失，人们又怎能从读词中感受其美呢？

这当然又证明了两宋词人对于音乐的感受、理解、运用又“上了一个新台阶”。

唐音是那么嘹亮，而宋诗却“字字哑起来了”（朱谦之引朱熹的话，又加发挥）；也许这却可以读出别一种“音乐”，一种有意为之的带酸涩感的不协和。

盛极转衰。诗与乐、文人与乐结缘，相互滋养，自从中世纪以来似乎呈现为一条颓然下降的轨迹。

转眼便到了明、清。词调的音乐已是名存而音亡。虽说有新兴起来的“曲”，而且一度繁荣普及到连贩夫走卒、引车卖浆之徒都能哼他几声，然而，“乾、嘉而后，考据之学日进，作传奇者日鲜……道、咸以降，文人绝口不谈此事”（魏馥书《集成曲谱》序中的话）。

到了光、宣年间，连文人知道昆曲唱法的也不多了。

那以后，特别是新文化运动起来，情况又如何？

朱谦之在此书一开头便发感慨道：“现在（按，此书出版之年是1935）讲中国文学史的，不管是新派旧派，对于音乐文学都没有多大理会……以为文学只是文章，是为文不为声的。”

岂但没有多大理会，像胡适，竟然力主“废曲用白”，认为“中国戏剧一千年来力求脱离乐曲一方面的种种束缚”，以为这才合于“文学进化观”云云（见《文学进化观与戏剧改良》）！还说：“今后之戏剧或将全废唱本而归于说白亦未可知。”

他一心要提倡新兴的话剧，然而他对于音乐，对于音乐与诗、剧之结合，竟是那样的不感兴趣！（《胡适谈话录》中无一语谈及音乐！）

在致胡适论《尝试集》中新诗的一封信中，梁任公倒是坦白地承认：“吾侪不知乐。”

这又未免太谦虚了。《饮冰室诗话》（旧版）中有一篇《从军乐》，用民间小调《梳妆台》的谱填上了新词。它是戊戌政变之后为满清留东学生演的一部六幕通俗剧作的插曲。以时世新内容与下里巴人之讴相结合，可见他岂但并非“不知乐”，也重视乐之功用，而且颇有新眼光、新听觉了！

和梁氏同处一大时代而又同音乐有着不寻常的情缘的文人是李叔同。

阅尽繁华之后能自甘清苦，像个张宗子；曾经沉酣声色，终乃归心彼岸，则又令人联想到李斯特了。

如今的中、青年即便也爱唱一曲“长亭外，古道边”，可不一定真能尝出其中那种有迟暮之感的、惆怅的中国味了！人们更不大会留意到，此歌之曲调原来是大洋彼岸的西洋调，又经过扶桑乐人改造的。弘一上人妙选了这篇西来之曲，填以自撰的新词，乃使词曲契合，完全地华化了！

李叔同真正的自度曲虽然并不多——太少了！然而他的中西诗乐“嫁接法”却真有不可思议的效果。

例如，李太白的《春思》，他拿来镶配在一首德国家传户晓的民谣曲上（此调可从勃拉姆斯《学院节庆序曲》中听到）。我辈中国人唱了非但不觉其洋，且觉得诗乐相契，而又古意盎然。本人自从在《中文名歌五十曲》（丰子恺编辑）上读到这首歌曲以来，不觉已半个多世纪过去了，此种印象至今没淡。

为新诗“扬鞭”前驱的刘半农，不止爱乐，且深明乐理。他从海外拿了顶博士帽归来，带回一架小提琴给他乃弟刘天华，还译了一册《海外名歌选》。他去测定过清宫古乐器的音高。在《四声实验录》中讲了同汉语声调相关的乐理。听过他讲这门课的王力，记得他“由于对音乐的爱好，讲得那样津津有味，以致喧宾夺主”。他同疑古玄同讨论了怎样革新填词的问题。他考虑到利用皮簧调这只“旧瓶”来装新诗之“酒”，主张不妨来写“调寄西皮某板”的新诗。钱玄同则设想洋腔也不妨拿来使用，例如“调寄舒曼钢琴协奏曲”（按，这想来是指曲中的主题旋律？西方也有用器乐曲名作的主题配词成歌的）。他们这想法，一部分李叔同已经试过了。

徐志摩作新诗讲究格律而声韵铿锵，这同他的爱好音乐显然大有关系。新文化文人谈乐的文字寥寥可数（除开丰子恺等为“普乐”而写的），他却有好几篇。他不但自己爱听“贝德花芬”，作《听槐格纳》的诗，还在授课的讲坛上劝学生们去音乐会，并且教给他们“要综合地听”。

叶绍钧1938年给友人的信中透露：“歌曲一道，弟有野心，而迄未动笔。诚以时下流行者固看不上眼，而谋有以胜之。”

假如他的“野心”只是指写作歌词的话，那么，《空山灵雨》《春桃》的作者更进了一步。他为《稻草人》作了曲。

也曾动手作曲的文人还有林语堂。他还能弹洋琴。创造社的陶晶孙不仅对弹琴有深嗜，并且写乐评文字。

朱自清对新诗对音乐都“爱得深深的”。他早期的美文中便有这种句子：“光与影有着和谐的旋律，如梵哑铃上奏着的名曲，缕缕清香仿佛远处高楼上渺茫的歌声。”从他欧游中买唱片、赴音乐会，记游文中常写到对所闻的感受，都见出他的乐兴之浓。

这种兴致与体验又反映于他对古诗与新诗的赏析中。在《中国歌谣》中论及诗与乐的关系。在《精读指导举隅》中，提到“在自修的时候尤其应当吟诵”。

从朱自清仔细倾听赵元任演唱为新诗谱制的艺术歌曲这件事上，又可想见其对于诗乐结合以推进新诗运动的那种热忱。

像赵元任这样一位中西文化会通的学者，一位在清华研究院同梁启超、王静安、陈寅恪平起平坐的大师，在“五四”风流人物中称得起是唯一的一位真正通晓音乐之道的人。而他的兴致勃勃为新诗同新乐结缘，也创造中华风味的音乐所做的试验，真令我辈爱乐也爱诗者神往而又崇仰不尽！

一部《新诗歌集》中，不但有记录在乐谱上的当年的新声、而今的“classic”，还留下了他对诗乐结合与音乐民族化、现代化的见解和经验谈的万言书。

徐志摩的《海韵》，刘半农的《教我如何不想他》，刘大白的《卖布谣》等等早期新诗作品，多亏了他的“音译”，才免于哑然地停留在纸面上，而是“乘着歌之翼”传到了广泛得多的读者口上、心中。

朱自清当年仔细记下了自己倾听赵氏演唱前两首作品的感受：“这两首诗，因了赵先生的一唱，在我们心里增加了某种价值，是无疑的。散会后有人和我谈，‘赵先生这回唱，增进新诗的价值不少’。这是不错的。”

深可叹惜的是，自那以后，并没有如朱自清所期望的：“得多有赵先生这样的人，多有这样的乐谱与唱奏。这种新乐曲即使暂时不能像皮簧一般普及于民众，但普及于新生社会 and 知识阶级是并不难的。那时新诗便有了音乐的基础，它的价值也便渐渐确定，成为文学正体了。”

古文人好乐的佳话有大量的记述可稽，虽然比较散碎而又语焉不详。现代的这种记载，连简略的资料也看不到多少。这恐怕也正反映出文人们同音乐的确是疏远了。

同以上这一些文人音乐化适成对照的，也有几例引人思索。

茅盾和老舍都承认自己听不懂音乐。

《女神》作者除了写过对古乐与古代乐人的考证文字以外，文集中看不到什么可以说明他对音乐感兴趣的文字。

鲁迅写了、译了那么多介绍美术的文字，那么热忱地为了开扩美术青年的眼界、提倡新美术而操心，但是全集中涉及音乐的文字不过几篇。其中一篇还是浇向徐志摩头上的一盆冷水，讨厌他把音乐说得太玄了。

日记中虽有1923年5月14日往听田边尚雄在北大讲演《中国古乐之价值》的记载，但所记的听音乐会的事只有两次。

一回在1931年6月13日，是去看联华歌舞团的歌舞。对于这个由黎锦晖主持的团体的表演，他也像看电影《诗人挖目记》那回一样，不终场而退了。这又像当年在北京被咚咚惶惶赶出了旧剧的戏园子的重演。

1933年5月20日他去大光明影院听的那场音乐会，却有值得我们记住的历史价值。试演的是阿甫夏洛穆夫的三部作品。他是一位俄侨乐人，非常热心于中西结合的音乐创作。所演的第一曲《北平印象》，又名《北平胡同》。这篇管弦乐速写是以高奏皮簧过门的曲调开头的。其中，还可听到旧都的“货声”。第二曲是独唱《晴雯逝世歌》。（可能是据《红楼梦》中《芙蓉诔》谱曲的吧？）第三个节目《琴心波光》，日记中说是“西乐中剧”，其实从别的资料中知道，这是一出舞剧。

鲁迅记下的观感是：“后二种皆不见佳。”

要做的事太多，而且还“得赶快做”。然而听音乐是一种时光代价很高的事。这也许是鲁迅无心赏乐的缘故之一？

试看：“握拨一弹，心弦立应，其声彻于灵府，令有情皆举其首。”这何尝像一个对乐无感也无知的人写的？

《秋夜》中也有乐。正似一位善读者拎出的那样：读此文，前半篇中阒然无声。读到“哇的一声……”忽地便众响杂然而鸣。实际上那前半篇中也不是无乐，那正像古今好音乐中用得妙的休止符。

周作人对音乐不止是冷淡而已。尽管他早在1910年写的《文明之基础》中便从古乐之不传，今乐又不可听，表示了对中国人的“听觉已钝”有感慨，在另一篇《悲歌当泣》中也明明说音乐乃是艺术中最

高的一种，感动力最强，力量超过文字。又在《一岁货声》中惋惜读书人的已经不会歌唱。然而他连刘天华革新了的二胡音乐也听了无动于衷。

足可证明他的听觉与乐感绝不“钝”的是，唐宋八大家、桐城派、八股文中包含的某种“音乐性”，他是特别敏感的，而这也加深了他对它们的憎恶。

中国文人自古以来同音乐相亲，何以到近代便疏离了呢？恐怕这同中国音乐文化的盛衰也牵连在一起，而且相互为用——负作用。

原先曾经发达到如此光华灿烂的中华音乐文化，后来便衰败下来。西风东渐，新乐东来。同中世纪以后有了可惊的发展的这种新声相比，今不如昔的中乐更显得“不可听”了。于是文人或为之惊喜而被吸引过去，或因其难解而敬而远之，但也对相形见绌的中乐更加冷漠。白话文不能像桐城派文章那么摇头摆脑地哼。新诗无法像旧体诗词那样曼声地吟诵。好的新诗无人作谱，其实也不好谱（（比如卞之琳的《断章》）），谱了也少有传唱的机会。至于大众爱唱的新歌呢，那歌词又难以当成诗篇来单独欣赏，成为新乐府。旧体诗的还潮，固然还别有缘故，但那诗中之“乐”是有作用的吧？

那么，而今之事又如何？

无论是阳春白雪的雅乐，还是下里巴人的俗乐，现在都拥有了熙熙攘攘的文人“发烧友”，那盛况是空前的！那么，文人们将像唐宋文人那样，或西方近代文人那样，真心、严肃地爱乐，从中得滋养，反过来也给音乐以滋养吗？我们的新诗、新乐将因之而开奇葩结异果吗？对诗与乐都感兴趣的人，将拭目洗耳以待之！

听钟

——它不仅是一种乐器

论其古老，钟不如鼓，但只要看两千多年前的中国，钟已经同鼓成了庙堂乐队中的两大骨干，也便可知其历史之悠久了。

然而钟并不只是一种乐器。战国编钟的重见天日是石破天惊的文化新闻。这是有声可闻的新闻，有声的古史。我们三生有幸，听到了历代乐家梦里也听不到的历史之声！那是沉埋于地下幽宫，冻结了两千多年的音声，真像是从遥远的往昔悠然传来的，而况是如此宏大的！

陈列、演奏它的所在是治人者的殿堂，“钟鸣鼎食”，编钟的音乐是青铜时代现成的配乐。钟乃国家之“重器”，铸钟是大事。周景王要铸无射钟，单穆公谏阻；要使其音高合乎标准，得有专门知识，不懂音律的周景王只得请教伶州鸠。钟铸成了还要宰牛取血来衅它。

（后来，战国时代的齐宣王见牛发抖，忽然动了恻隐之心，孟轲乘机进言，发了一通议论。）

不过后来钟又成了寺院中的“法器”。小时候，有种声音曾使我有所感触，那是漫漫长夜里传来的一记记钟声。大人说是“幽冥钟”，为超度某个因难产而亡者敲的。那钟声带着愁惨之色使我多年不能忘怀。

西方的钟也不仅是乐器，其功用主要是与其信仰相联结的。它的重要功用是召唤信徒快上教堂去听布道做礼拜。它可以启人向善之心，且有祛邪之效。古时据云还有鸣钟以驱雷霆的做法。

在西方音乐中，钟声大都也是传递一种宗教情绪。柏辽兹《幻想交响曲》末章《魔宴之夜的梦》中，群鬼喧嚣，其中也有主人公苦苦追求而已化为丑怪的女性。忽然钟声铿然而作，乐队奏《愤怒之日》主题，一支源出于中世纪安魂弥撒音乐中的曲调，后世乐人常常援引它，成了个典故似的。杂响着粗厉的钟声的这个乐章，窃以为格调不高，徒然浪费了作曲家高超的配器笔墨。

老柴的《一八一二年序曲》，快要收尾处钟声大作，加上礼炮声与打击乐器，拥着那《神佑沙皇》的主题高奏，极力渲染出一片万民欢腾的气氛。这就兼有政与教二者的情绪了。

我乐于多听的是比才笔下的钟声，这乃是收在《阿莱城姑娘》组曲中的一章《钟乐》，因为它更有人间味。曲中，只用三个音组成的钟声曲调翻来覆去地敲，衬托着高音上的主题，喜气洋洋；就在这喜气洋洋的对照下，都德原剧中那位情场失意的男主角的苦恼也更叫人不胜其同情了吧？这套组曲中《田园》一章里也有“钟声”，也是带着人情味的暖意的，像是米勒画的《晚祷》中听不见的钟声味道。

钟声又常常传达丧音。最简洁有效的一例，便是肖邦的《送葬》，其中仅有用两个音符组成的“丧钟”。这当然只是键盘上摹拟的钟声。但“丧钟为谁而鸣”？当时与后世的听者都听得分明。

钟声的特性又使它适于传达一种缥缈的意象，这正投合了印象派乐人的口味。德彪西的钢琴曲中一再出现钟声。《叶荫钟韵》固然写

了它，《沉寺》中又可听到淹没于水下的教堂里传来了“沉钟”之声，那又是钟魂不散了！而早期之作的《月光》，曲中钟韵也是其妙不可言说。那是由不相和谐的两个音相撞而成的，似涩还甘的一种效果，正是钟声特有的一种味道。更有意思的是每听此曲，总不期然想起韦应物诗中的月与钟：“流云吐华月”“残钟广陵树”“听钟未眠客”“秋山起暮钟”。韦苏州可谓深谙钟韵的诗人，而听德彪西之曲会想到他的诗，似乎也多少同钟的古老有关吧？

德彪西与钟有缘。他探求新的和声、音色，是从钟声中有所领悟的。他还有一首《塔》，东方色彩的（虽然此公一生中并未东游），像是用钟、铃对话与应和的意象编织了一幅写声小品。

以钟声入乐，写有钟声的景色，有篇音乐我总禁不住要一再去回味它：意大利人雷斯皮基的《罗马的喷泉》中最后一章，写梅地奇别墅的黄昏。我听出景中一定有个吉本那样的怀古者，徘徊于苍茫暮色之中。疏疏淡淡的远钟，群鸟乱啼，钟声淡化进暮色里，带着听者怅然自失的心一道弥散开去。

这篇音乐把钟琴、铃、钢片琴这类美声乐器和管弦乐中的绝色竖琴都用上了，还不够，又让钢琴也参加进去。那锦绣般斑斓的音响效果，是作曲家苦心经营的结果。这一章标题乐妙品，可谓音中有画而又乐中有诗。虽然色彩绚烂得耀眼，却绝非为了掩盖平庸的姿色而涂脂抹粉。

钟声的特殊魅力并不是无端而生，它的发声现象有独特之处。敲响之后便立即衰减，却又引出悠扬的余响，向各方扩散。尤其有个性的，是那丰富复杂的泛音。一击之下，在其基音上继发一连串泛音。其中有与基音成三度（偏向于小三度）、五度、八度、十二度等泛

音。在一口巨钟上，竟会生出上百的泛音，音域可以扩展到好多个八度。奇妙不过的是，当上面的泛音快要听不见的时候，基音下面忽又生出一种比它低八度的“哼音”（Humming tone）来。它的这种泛音现象又不同于别种乐器。在其他乐器上，泛音与基音相混，一般听不大分明。钟则因其余韵悠长，传送得远，便给了那些泛音以显露的机会，可得而闻了。

中国古人的听觉与审听能力真叫人叹赏！“盖尝闻之撞钟，大声已去，余音复来，悠扬宛转，声外之音，其斯之谓矣。”说得妙！这是北宋范温《潜溪诗眼》中的话（见《管锥编》第一千三百六十二页）；那“声外之音”不正可以形容钟声中的泛音？再说，这一段借钟声以说诗画之韵的话，反过来，不也可以让我们借诗画之韵去体会钟韵之美吗？（滑稽的是，朱熹却讨厌古琴上的泛音，比之为小人！）

可注意的现象还有。钟的基音与泛音，泛音与泛音之间，不尽谐和而相互干涉。特别是有一类钟，基音的八度泛音不那么准，有的是其“哼音”不是低八度，而是七度；这一来，自然又造成了不协和。那么它是否成了逆耳之音？英伦有家教堂里有一古钟，就是“哼音”低七度的。1933年，改悬另一具调得准的钟。谁想这一改反而引得人们一片哗然。还有耶路撒冷的一所东正教教堂的大钟，经过重新调音，音虽较纯而其韵顿减。由此可见得，正是那不甚纯不大和的效果，助成了钟声的特色与韵味。（设想假如有一口钟，声音纯得像调音叉，那肯定是不堪入耳的。）

旧俄古来所铸的许多大钟，尤其富有此种不同于西欧古钟的不纯之味。《一八一二》当年首演，老柴原想大大利用一下这特色，让莫

斯科满城大小教堂里的“俄味”大钟，只等克里姆林宫一声炮响，便一齐轰然而鸣。结果只用上了乌斯盘斯基教堂里的钟。

浇铸这庞大之器（世界上最大的一口，重两百零一吨），已经是够麻烦的工艺了；铸成之日还须为这“大钢琴”调音，又是一门绝活。主要是将那些泛音中最关键的四个予以“微调”。具体办法是对钟腹内几处地方进行锉削。

中国人掌握铸钟工艺固然领先于泰西，大可自豪；而调音技术之精妙，更应大书特书。见证还是那套曾侯乙编钟。大小六十五具，每一钟上又可于不同部位叩出音高不同的两个音来（周景王时已能做到这一点）。整套编钟的音域达到五个八度。每一组中十二律俱全，十二律旋相为宫，可转五调——其所以不能转更多的调，是因为所用的并非平均律。倾听如此宏大而又相当准确的钟声，能不为这种乐学与工艺的辉煌高度而神往！

泰西也有“编钟”。上文说到比才那可爱的一曲，题目便是这种乐器与其音乐：“carillon”，即“钟乐”。它的出现与盛行，是中古以后之事。它被安置在遍布各处的教堂钟楼里。

这钟乐可以演奏的曲调，花样之多，说来有趣。五具钟的，可有百二十种组合；十二具的，则此数一下子增加到四千八百万！故此伦敦圣保罗堂那十二具一套的，完全可能连奏卅年不重复。

战国编钟入土，音沉响绝；西方人却对钟乐兴趣越发浓了。一人或几人演奏它还嫌烦，便发展出有键盘可操作的复杂的钟乐。演奏者须套上护手去敲打那大而重的键盘。再进一步，又出现了自动化的钟乐。其机制类似机械管风琴，也可以说它像个巨人的“八音盒”。它

有一个转动的滚筒，滚筒上安着拨子，拨动杠杆，牵动钟槌，叩响钟声。最复杂的钟乐，较简单的赋格曲它也能奏。巴赫曾为之谱曲。

西方文学中有一篇绝妙好词，在《巴黎圣母院》卷三的《巴黎全景》一章之末。写的是15世纪邈邈的巴黎城，节日钟声大合奏。读起来像是一篇“钟声赋”。但如想欣赏这文字，我愿推荐一种恐已“鲜为人知”的老译本——《活冤孽》，俞忽译，老“商务”版。（提起此书还忍不住赘上几句。解放前买的那部早已失去，“文革”前又从旧书摊上得了一部，理所当然，葬身秦火。去年居然又得了一部，这却要感激替我去发掘来的安迪君了！而俞忽这位有特殊魅力的译者是谁呢？书迷也有奇遇。20世纪50年代初，偶游厦大，见到徐霞村教授。遂向搞法国文学的他请问，真没想到那一笑之后的回答：“就是我”！）

这回我禁不住翻出那一段来便抄，想让有同嗜者同赏雨果的妙笔与俞忽的妙译，然而抄了千把字终于割爱——我写的已够啰嗦了。

那么就来抄一节不长的写到钟的好文字。房龙在其《人类的故事》的序里，忆儿时登上鹿特丹古教堂钟楼所见（按，荷兰钟乐是有名的，举世闻声）：“再上一层是各种铜钟，……宏伟的大钟似在寂寞中回顾过去六百年的岁月，它同鹿特丹善良居民同甘共苦的经历……周围悬着小钟，这些小家伙每周两次为进城赶集和打听新闻的乡民奏一些轻快娱人的音乐。另有一口大钟，孤单地缩在角落里，沉默而严肃。它是报道死亡的丧钟。”

房龙关照人们“要感觉历史”。我爱读他此序，正因其中写到的“可以听得见的静寂”“可以触摸得到的黑暗”和上面引的无声胜有声的钟，都可帮助人去感觉历史。

有那么一个钟乐的曲调是老上海人极耳熟的，江海关大楼上报时刻的钟声。这支小小的曲调却也联结着一些不妨一说的历史。首先，曲调作者英人克洛契（W. Crotch）便不凡，是一位曾被期许为莫扎特再世的大神童，有惊人的履历为证：才两岁零三个月，自弹自会，在风琴上弹《神佑吾王》（英国国歌），不光是曲调，还有低声部；四岁，几乎天天为人表演风琴独奏；十一岁，当上了英王学院、圣三一学院管风琴师的助手……廿四岁被任为皇家音乐学院校长。

这位神童谱的钟乐曲调，剑桥的大玛丽堂采用了。1892年，剑桥再一次提出要授勃拉姆斯以荣誉学位，大师仍然坚辞不赴，约阿希姆代他去领，指挥了那部有人誉之为“第十”（可与贝多芬《第九》相提并论的意思）的《第一交响曲》。人们听出末一章里的圆号主题同剑桥钟乐巧合（并非吻合），大为惊喜。这支钟乐曲调，到鸦片之役后五年，又被英伦交易所大楼采用。1859年，英国巴力门新厦上也敲响了它。上海江海关原先用的便是此调。（黄自作电影音乐《都市风光幻想曲》也用上了这支曲调。）

协和与不协和交混，助成了钟声的特色。作为“文明与野蛮”交混的“历史剧”中现成的配乐，其味自然更是甜酸苦辣了。战国编钟显示出相当高度发展的文明。可怜的是同它一起出土的赫然有殉葬女乐们的枯骨。对于她们，不论生前死后，那钟声想必是野蛮而可怖的吧？

例如有那么两次历史钟声，是上了歌剧舞台的，但那本来便是历史舞台上的声音。一次是威尔第写了歌剧的《西西里晚祷》，那是1282年发生在意大利的事件，虔诚的钟声成了发动起义的信号。

梅伊亚贝尔为了写大歌剧《新教徒》，曾颇为认真地上图书馆去翻查古老音乐资料，用进剧中音乐。此剧中的“圣巴托罗缪之夜”也是史有其事：钟声一响，旧教徒便一齐动手，大杀信奉新教的异端。萧伯纳说，此剧中斗剑的场面，哪怕在钢琴上弹弹那音乐也会嗅到血腥气，惊心动魄。那么，大屠杀号令的钟声，在1572年8月24日那天夜里，人们肯定会觉得血腥气扑鼻而来了！

钟声中的掌故一定是说不胜说的。古老的钟声，自身即是有声的掌故！

【附记】

“在《新教徒》中，钟管琴预示第四幕中将出现屠杀场面的气氛，与钟管同时出现的是两支大管，并与两支单簧管的低音组成了预示灾祸的和弦，这加强了不朽的一幕中令人不寒而栗的气氛。”这是柏辽兹名著《配器法》中的一节。论者以为，他和瓦格纳都从马伊亚贝尔的歌剧中学到不少法门，虽然他们并未提起过。

杞人忧乐

高雅音乐好像真在热起来了。有那么多唱片供人选购，其中有不少是往昔的乐迷闻所未闻乃至不敢梦想能听到的。

在不胜感慨的同时，也惭愧地回想起自己当年的无知可笑。少年时嗜乐如狂，不知天高地厚，竟妄想尽读古往今来天下一切的好音乐。积五十年井底蛙的狭隘经验，在有那么多音乐可听可赏的如今，反而为了音乐太多而替今人担忧了。

所杞忧的主要是两条。一是，有力、有福坐拥成堆满架CD者，哪来那么多时间认真倾听？

二是，那些不大可能搜罗很多唱片，也没有可随心所欲支配的闲暇的爱乐者，会不会把钞票、时光与心思冤枉地耗在那些并非最值得先听、多听、细听的东西上？

书迷大都盼望能有“必读书目”做选求的参考。乐迷们更需要一份“必读曲目”。

何以认为更需要？有个简单的道理可说。

书本可以精读，也可浏览。学外语有“速读法”，对于提高泛读能力大有效。

音乐可不能这么办。一篇《自新大陆交响曲》中的“广板”乐章，决不可改奏为“快板”来速读。对乐曲速度的处理，不必死板地用节拍机来规范，但那弹性处理只能给演奏者以“小自由”。有趣的是，从19世纪以来，虽然许多古典派作品中的大段重复已经省掉了，如此也节省了今人不少时间，但某些经典之作的演奏时间也有放长了的。莫扎特的《费加罗的婚礼》序曲，今天的演奏从录音上记下的时间看，一般在四分钟左右。而读萧伯纳在19世纪写的一则音乐会短评，知道那时的老传统是此曲必得在三分半钟之内演奏完毕，当时他一边听一边看着表核对演奏时间，还为那位漫不经心的指挥握一把汗哩！

高科技不能像压缩饼干那样压缩听音乐的时间，凡人也许不可能有速读音乐的特异功能。归纳成一条简单的道理，听乐必须支付时间。

而且不能打折扣。这却是雄心再大的嗜乐者也无可奈何的。

还可以补充一点，虽然许多伟大著作是不厌百回读的，但好读书如毛姆，他自云，像《堂吉诃德》这部书，他也不过通读过三遍。可是音乐的读法同书本、绘画的读法又有一种不同之处。每读一曲，只有在完整的倾听中你才能将那座“流动的建筑”在心中营造成功。而要真正感受一篇好音乐之类，你不得不在反复倾听中投入大量时间。像贝多芬的《第九》这样的作品，听百遍千遍你才会发现原先未曾感受的新东西。

假如足下日进斗金，且有神通，以寸金买寸阴，那当然可以狼吞虎咽地饱餐音乐，学古罗马贵人，饱了便服催吐剂，吐空了肚皮再吃。

那你才可以尽听一千多首巴赫，六百二十六首莫扎特，一百零四部海顿的交响曲，五百六十七篇舒伯特的艺术歌，维瓦尔第的至少八十部小提琴协奏曲……

这当然可以作一篇科幻奇谈。但一看到对CD收藏家的报道，或是名牌唱片公司大而且厚印刷豪华的目录，本能的联想却是伤食症。

对于钱、闲皆窘的寒士们，“必读曲目”是非常需要的了。然而这份节目单并不那么容易编排。不可不读的作品实在太多，太难割爱了！

比方说，排到莫扎特名下，从四十一部交响曲中只选取那最后的三部，自然是无可争议的，然而不把那第三十八部《布拉格》也收进去，又为没认真听过它的朋友感到极大的遗憾。六十多年前，一个朋友提着留声机和这套老唱片来，自己头一回听到它，平平淡淡地听了过去。假如当时有人提醒我，好好注意这音乐，那我今日从中所得的享受更不知有多么美妙！

再加他那些同交响曲同等重要的钢琴协奏曲，二十七部中当然只好选几部，选哪些？也叫人煞费思量，无从下手！选贝多芬、舒伯特、肖邦、瓦格纳、德沃夏克等人之作，无不有让选者苦恼为难之处。

人之一生，恐不能只抱着若干种必读书啃、皓首穷经而不“窥园”，不知天下还有其他。“必读曲”虽已令人有读不胜读之叹，“可读曲”却才真正是没有底的。

所谓“可读曲”，大多是并非我辈门外听乐者非读不可而且要精读之作，无非是那种颇堪一听再赏，但不见得会从此迷住你的音乐。

必须说明的是，有那等高深玄奥的经典作品，无法收入“必读”。因为我们没那份听力和经验，也没功夫啃，却也在“可读”之列。有机缘听得到，或借来读，见识一下，领略领略，虽浅尝即止，不求甚解，但也开阔了眼界。例如，巴赫的《马太受难曲》《哥德堡变奏曲》，贝多芬的《D大调庄严弥撒》之类。

所以，“可读”的并不都是档次低的，同样，也不能非“神品”才要“必读”，这里用一小例试加说明。

看萧乾的《在歌声中回忆》，那位款待他听乐的英国店老板可爱极了！但他把《幽默曲》打入“轻音乐”另册，实在不能苟同！这篇《降G大调幽默曲》谈不上有深意，却也绝不肤浅，更非什么消闲解闷之乐。这是一篇诚挚的、乐如其人、可以认出德沃夏克那个人的音乐。因此不怕方家齿冷，我主张收进“必读曲目”。

一份没有异议的“必读曲目”是不会有的。

更值得思索的一个问题：除了这两种之外，要不要再考虑一份“可不读曲目”？

西方乐史中记着不少无聊乐评的事例，或捧昙花一现的新人，或骂离经叛道的新作，或乐人相轻，党同伐异等等，怪现象不一而足。但更有严肃切实的乐评。尤其有益于读乐的，是出自本人就是作曲家且又文乐兼长的大师写的评介文字。例如老柴写的，都平实亲切，却不是一味恭维。对他自己的大作，常常不满意到了近于自卑。舒曼最可敬，他热诚鼓励新人，严峻鞭挞庸众。

大师风范当然不可及，从所见的一些辅导鉴赏的著作看，对名家名作也不是隐恶扬善一片颂声。

当年孤陋寡闻的我还大做名家名曲皆完美无瑕的好梦，渴望多多益善无所不听之日，每读这类文章，总有些将信将疑，但也刺激了审美的自主意识。听得多了，才悟到，上了乐史、名曲介绍、唱片的，并不是一律值得洗耳恭听的。

听过《天鹅湖》全剧，后来就只愿听“精选”。《胡桃夹子》组曲是老柴自编的，很耐读。尤其那首精致的小序曲，旧俄味极浓，每听便不由得联想到柯罗连科们写的短篇小说上去。它也有资格进“必读曲目”。但是朋友想通读全套舞剧，我就劝他不必。

对于想买老柴交响曲全集的人，我也想奉劝他，不如只听后三部，把节省下的时间用之于精读《悲怆》和《里米尼的弗朗切斯卡》。

“乐圣”的作品是不是篇篇都值得读？像那部不得与九大交响曲相提并论的所谓《胜利交响曲》（一名《惠林顿交响曲》），我想，读乐时间不充裕的，大可不必好奇。还有，他仅此一首的《D大调小提琴协奏曲》，是必读之曲无疑，然而经他亲手改编为钢罗协奏曲、被标为“零号”的那作品，虽是往昔的乐迷不可得而闻的稀奇之物，还不如省下听它的时间，再去细听几遍《第九》。

概括地说，哪些音乐是可不读的呢？

一种是那些卖弄技巧铺排词藻的。协奏曲中最多此类货色。一种是滥用文学、绘画形象，实则没有多少诗情画意的标题乐。一种是用华丽的配器打扮得珠光宝气，而其实俗艳的歌剧、舞剧音乐。一种是自作多情的沙龙小品。还有那些19世纪末叶以来颇为时兴的民族反味仿制品，等等。

想到此，又疑惑起来。对于诸如此类音乐，也许还是应该特意找机会注意听一听；以广见闻，以资对照；从平庸可知高妙，看东施效颦更觉西子之美吧？

前人编过一部《恶词选》，时贤也有主张出八股文集的。“可不读曲”是否可出音响资料专辑，或举办专题音乐会？

这么说，世上竟无不可读之乐了。开卷有益！付出若干时间的学费还是值得的。只要是并非“有闲方好雅、无聊才发烧”的真心爱乐者，总会从读乐中形成他自己对以上三种曲目的看法的。人都有自己的“审美的鼻子”（德彪西语，姚文元也用过），又何苦让人家牵了走！

乐中史 史中乐

音乐有它自己的历史。联系乐史倾听作品，个别作品常常会显出原先没感受到的意味。

自己听得比较熟的西方音乐，其实不古不新，18、19世纪的作品而已。在这之前的，难得听到。当代的，听了又十分隔膜。

从中世纪沉睡中一觉醒来，西方音乐文化那发展的速度，似乎比别的艺术更迅而猛，忽然便呈现了18、19世纪的热闹场面。

布·福斯特的《变化中的英语》这本书很有看头。其中说到一个词的变化，却似概括出一段现代乐史。他说“音乐”这个词，今天的含义不但比18世纪，甚至比三十年前也来得广泛（此书1968年出）。因为它包括进了不少从前根本不被当作音乐的东西。

中西乐史正好成了对照。听巴赫以前的欧洲音乐，觉得古得很。听我们明代的音乐，却似乎并不太远。西方音乐冬眠时，中乐的黄金时代早就出现过了。想到从孔子听得不知肉味的韶乐到唐宋的法曲仙音那段乐史的光辉灿烂，再想到后来长时期的冷清寂寞，便感到了那历史的“节拍机”走得太慢了。

从乐史想开去，又感到乐与史之间有着微妙的联系。自己既好乐，又是史迷，便常常把二者扯到一起来乱想。

如今还能让我们据以想象已失传的宋词音乐的，大概只剩下姜白石的十几首歌曲了。虽说按那原谱译唱，我们听到的仍是简约了的音调，小红唱，白石道人自己吹箫伴奏的实际效果，想必丰富得多。但即便听个轮廓，也是古香扑鼻，假不了！更可惊的是调虽古而情不隔，同读史的感受颇能合拍。听《扬州慢》《淡黄柳》两调，乐中仿佛蕴含着寒意，又如幽谷黄昏似的寂寥。音乐好像照亮了词中意象。于是“波心荡，冷月无声”“唯有池塘自碧”也“境界全出”了。

不大好作伪的音乐，可以成为史情史镜的化石，这是令人惊喜的。本来，总觉得令人迷惘的是史书往往不可信，何况是文字难以记录的感情。读史而不得其情，还是不得其真。要记录和传达史中之情，只有诗与乐了。几万首唐诗让我们对唐代的文明与野蛮有更深切的感受。假如除了《全唐诗》还保存下“全唐乐”，那我们对唐史的感受会大不同吧？

爱迪生遗憾自己发明的留声机没赶上拿破仑时代，录下那一代枭雄的讲话。我想，录波拿巴，何如录贝多芬！好在乐谱上已经录下了贝多芬的音乐语言，那也许更有助于我们捉摸那个大时代的感情。

所以，正如我相信《红楼梦》《人间喜剧》等等小说可作史读，只是不必去猜谜索隐；也相信：乐中有史，乐即是史。“六经皆史”嘛！

真是有幸，年轻时正逢人们热心也真情地唱歌的大时代。古来那么爱重音乐的中国人，喑哑了几百年，忽然间，群歌群唱成了生活中少不了的节目。如今，大量的回忆都可以用某些群众歌曲来唤醒。一唱起老歌，中国的、苏联的，那乐感同历史感便分不开了！

丰子恺提到他少年时唱学堂歌时的震动。我想，只有在抗战爆发时听过、唱过尤其是同群众一起唱过《义勇军进行曲》的人，才真正知道它的惊心动魄。

自卫战最艰苦但也是强弱之势正将逆转之年，我在敌后曾听到一次不寻常的大合唱。那是一支待命出发的部队，全旅集合在古镇中的一片空地上，齐唱《新四军军歌》。人多场大，声波传送的距离参差不齐。最前列已唱到后半句，最后面的人唱的前半句才传上前来，形成了卡农（轮唱）似的效果。前浪未歇，后波涌到，并不觉得是乱了套，反而有山呼海啸之势。其实当时那支部队并没有满员，后来部队日益壮大，再找不到一个空地能容纳全旅人马。那次听到的壮丽的时代海潮音，便只能在想象中再现了。

当时集体唱歌，大家最爱轮唱，有些歌并非轮唱曲，也这样唱。虽然造成了不大协和的音响，反而愈觉得热闹、过瘾。人们从自己创造的和声对位中得到了享受。

接触了复杂的西方音乐之后，没想到又发现了群众歌曲。它简单，却表达了人们当时乐于也急于宣泄的情绪，又那么耐得起翻来覆去地唱。许多歌，一个人独自唱没劲，大伙儿一条声唱，那味道就出来了。这是复杂的音乐也许难以办到的。同样是唱，歌剧中的情感是“放大镜下的形象”，夸而失真；艺术歌曲是精雕细刻的工艺品，雅而无力；群众歌曲虽然简单，却有力与真。复杂的艺术代替不了单纯的艺术。难道是因为单纯的艺术往往反映出人与史中的单纯的一面？

看过一部电影：《亚历山大·聂夫斯基》。爱森斯坦导演，契尔卡索夫主演，而音乐是普罗科菲耶夫配的。是精工制作的一部历史片。其中冰河大战那一段高潮，据说几乎是按着一个个镜头的变动来

仔细吻合那画面与音乐的。导演的苦心真可佩服。可惜史与乐之间并不都能那么配合。

谁能说清楚巴赫那莫测高深的复调迷宫与其时代的关系！18世纪的欧洲风云在他那四五十大本的作品集中，似乎影响全无。

自从烈士暮年的贝多芬退隐到弦乐四重奏中去沉思冥想，西方音乐同历史主潮之间的关系便难以理清头绪了。

听瓦格纳的最后一部乐剧《帕西法尔》吧，他回到中世纪去了。难以想象这是一个曾经卷进德累斯顿起义的人写的，而且那是“国际”与“公社”的时代。

史沫特莱是一位极容易动感情的伟大女性，不然的话，也不会一听到医生说鲁迅的肺病严重，便满眼是泪了。在八路军中生活那一段时期，她很注意听人们歌唱。在她的文章中有一个动人的镜头，她曾同大家一起高唱《国际歌》，中、德、法、英四种语言并用。那是历史感多么强烈的音乐！

20世纪60年代，在井冈山地区，我无意中从这首歌里体验到另一种历史感，极可珍贵。当地一位老农和我偎倚在灶门口，他一边添柴，一边信口唱起他拿着梭标当赤卫队员时唱的一些老歌，一开始我竟没听出，其中有《国际歌》！

原来，曲调中那些中国人不大习惯的“4”“7”，都给中国化为别的音了。节奏、腔调也民歌化了。一想到十月革命一声炮响送过来的西方之音，在古老东方工农割据的苏区，竟普及到被“化”了的程度，立时引发出种种的历史联想！

使人有历史联想的音乐，并不都是使人愉快的。我就怕听京剧。其实从小不但看过戏，也从老唱片上仔细听过一些名伶的唱腔，印象特深的是老谭的《探母》《卖马》《乌盆计》等等，至今还可以追忆出一丝苍凉的韵味。

我一直觉得，既像“宣叙调”又似“咏叹调”，简单之中包含了丰富的变化可能性，不古不今，又可古可今的京剧唱腔，恐怕是世界音乐文化中稀有的现象。又觉得它浸透了某种中国味。而如要从想象中揣摩玩味从清朝中叶到民国年间很多人物的感情，它又是绝好的“音响”资料。许多人精于做戏，更多人习于看戏。要为这种真真假假、真假难分的气氛配乐，我看皮簧是最合适的了。而那一历史时期种种可憎的人物与乌烟瘴气的场面，往往正好有这现成的配乐。万没想到，“文革”中它又成了戏中戏的配乐！

鲁迅为何在《社戏》中说他怕听“咚咚惶惶”，而且总是对京剧没好感？是否就因为有这么一种历史与现实的联想呢？

京剧音乐自然是无辜的。也可以说是音乐遭到了侮辱。

每一想到柯勒惠支的画《囚徒在听音乐》，便即想到希特勒之类居然爱听贝多芬、瓦格纳的作品，总是极不舒服，因为好音乐被玷污了。

斯大林格勒之役，以保卢斯全军覆没结束，当时，纳粹广播在战报后面接播了“命运”的慢板乐章！

对音乐的放肆侮辱，高潮在1954年“五·一”之夜。大独裁者毕命于地穴中已有六小时，汉堡电台以勃鲁克纳《第七交响曲》为前奏，宣布了希魔之死。

至于奥斯威辛死亡营中，一面用毒气实行大规模流水作业式的屠戮，一面强令尚未轮到的犯人组成乐队奏着《霍夫曼的故事》《风流寡妇》等轻松的音乐，更是疯狂的历史，荒诞的配乐！

庄严与无耻，文明与野蛮，竟如此错综交织，历史的复杂性恐怕会使作曲家束手了！一个贡献过歌德、黑格尔、贝多芬，尤其是马克思、恩格斯的伟大民族，怎么会染上这种瘟疫？这一问题的提出，也是不好回避的了。

鲁迅极少谈音乐，不知他对音乐是喜欢还是不喜欢。但他明明是善于从无声处听到正被写着的历史中的音乐的。而他的文章与行动也正是庄严无比的乐章。历史中，的确有不需谱制的现成的音乐。

记得在淮海大战那时，自己虽不过跟着部队走路而已，却也听到了真实的历史的音乐。在一片自秦汉以来便是四战之地的大野之上，千军万马从四面八方前来会战，展开一场极其壮观的几路纵队急行军。有的齐头并进，有的穿行而过，各自奔赴指定的阵地。空旷的平原上有一种紧张的肃静，并没有人喊马嘶。千万双布鞋草鞋踩在土地上，隐隐地擂出了定音鼓上“滚奏”的效果。真是令人兴奋而又敬畏的“渊默而雷声”呵！正像是《命运交响曲》中从“谐谑乐章”结尾处酝酿着向凯歌高奏的终曲过渡那段音乐。

这也正是“天步”之声！“天步维艰”的时代似乎已经过去。此时，它以一天等于过去二十年的“急板”加速行进，谱制一部新的交响曲。

这境界如此宏大、多维，歌曲是无能为力了，非交响曲不足以表现那复杂性了。何况，“呈示部”固然不容易落笔，“展开部”可就

更难谱写了！

历史有情，且有音乐加以记录。经过时间的无情淘洗，人们读乐读史的感受便深化了，在“间离”中加以观照，顿生新的感慨。原先的单纯，可能已渺然不可复追！

所以我觉得，音乐实在是史中的重要部分。重读威尔斯《世界史纲》，厚厚一册，叙述音乐的不过几页，无乃太不公平吧！

现成的史剧配乐

如果要给一部历史题材的电影配乐，几乎不愁没有资料。大概也正因为资料多，可以随使用，害得有些本身有价值的音乐变成了标签。就像有人嘲笑瓦格纳乐剧中的“导旋律”：人物登场，同时响起了他的“导旋律”，如同递上一张名片。

前文中提到电影《易北河会师》中配了《林涛》的片段，产生了唤醒历史回忆的绝妙效果，如此高明的笔法，何可多得！虽说这部片子从整个来看，似乎并不高明。（特克尔《劫后人语》中忆易北河会师的一篇，尽管是“短片”，历史感却真切而又强烈。）即以配乐而论，在同一部电影中，演到东德人在废墟上建立新秩序，成立市政机构的场面，配上了《命运》末章的胜利凯旋的音乐，便不免有落套之嫌了。尤其在今日，这一段是回想之下叫人啼笑皆非的。

但我却常常觉得，演不完的历史长剧中，自有许多极现成的配乐，即史中自有之乐。读史者倘不去留心听它，那他就是在看无声片了。

中国历史特别长，现成的配乐也特别的多，可惜的是记载虽存而其乐已亡，只有用我们自己的想象去再生那音乐之声了。

有个春秋时代的例子，那里面的乐声极简单，只有擂鼓的声音。但那声音是血腥气的，而且是真正沾染着血污的。晋人同敌国的一场恶战中，解张夺过主帅手中的鼓槌来狠命地擂，他的手已经受创流

血，他要用鼓声鼓动三军血战到底。闻一多在《时代的鼓手》中引此例以鼓动新时代的鼓手。自从被他这位后来倒在血泊中的“鼓手”引用，《左传》上记录下的这鼓声便更令人如闻其声，而且也似乎如闻其腥了！

《论语》这部书里有不少配乐。我觉得，最有乐感的文字并不是“孔子在齐闻韶，三月不知肉味”，而是“取瑟而歌”等等。尤其叫人有现场感的是孔夫子让门下弟子各言其志那一节中的“铿尔”。事隔两千多年，每读到此都如闻其声。那是正在鼓瑟的曾皙听到夫子问他：“点，尔何如？”于是“鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作”。接下去便是引得夫子喟然而叹，表示欣赏的那段话：“暮春者……”。曾皙恐怕可以算是最早的“言志派”吧！

对这段绝妙好词的不同解释，也叫人感兴趣。有人说，“铿尔”乃投瑟之声。王泗原在《古语文例释》中说法不同。他设想当时情景是老师发问，曾皙且弹且听。问到自己了，仍未住手。但因为思量答话，故“音希”。想好了，拨弦铿然一声，才辍之而作。“作”并非起立，而是由“坐”改为“长跪”。古时席地而坐，那“坐”同跪是差不多的，“长跪”则须将上半身挺起。

往昔对“四书”的解释，朱注是权威。朱对这段也有妙解：以年齿为序，曾皙应当次对。但因其在鼓瑟，故老师先问别人。

钱穆在他的《论语新解》中对“铿尔”解为“以手推之而起，其音铿然”。

王泗原说得有味道：“此章表见孔门教学气氛”“弟子或率尔而对，或鼓瑟而不辍，了无拘束”“师生关系亲和若是，观止矣”。

对于我来说，从小便熟读过的这段文字，因其是有声的史景，更觉得其味无穷。

荆轲刺秦王这出历史名剧，其中既有易水悲歌，又有高渐离击筑，人皆熟知，不用再提。但《燕丹子》中还记下了一段诙奇的插曲，注意的人似不多。说是图穷匕首见，秦王要求容其听琴而后死。那鼓琴的姬人通过琴上之音提醒秦王：“罗縠单衣，可掣而绝，八尺屏风，可超而越……”于是秦王得救而荆卿事败。

这虽像满纸荒唐言，却又可以对其做些合理的解释。我们知道，利用琴弦上的滑奏，模拟人语是不难的。民间有一种“单弦拉戏”便是证明。（吕叔湘《语文常谈》中谈汉语的声调一节里也提到这事，见第十七页。）《燕丹子》中说当时奏的是琴（即指七弦琴），而不说瑟，也不说是秦人最爱弹的筝；这并非无故，因为只有无品无柱的琴，才最便于自由地演奏滑音，模拟语调，而瑟与筝是有品柱的。

还可以为这篇传奇解释的是，那琴声所传的话，必是秦地的方音，这才让秦王能懂，而那位来自燕赵的慷慨悲歌之士便茫然莫解了。

史中之乐，即是史本身的一成分，所以比另外配上去的更有激动人心的力量。其中有些是令人惨不忍闻的。嵇康临命一曲《广陵散》，已成老生常谈，但那场面中有细节，值得一读再读。“（嵇）问其兄曰：‘向以琴来耶？’兄曰：‘已来。’康取调之……”

岂但“颜色不变”，而且还能从容调弦！须知七弦琴这乐器，调起弦来并不像二胡、琵琶、吉他那么方便的！

这一曲《广陵散》，也可说并未“绝响”。历代相传，仍有古谱。琴人用“打谱”之法“破译”出来，于是现代人可以倾听这未绝之响了。不过，那所据的古谱是否真是原作的记录，大可怀疑。何况要从并未注明节拍的琴谱中，猜度、还原其原来的节拍与节奏，又怎能保证其相符？

有个历史镜头，表面上同嵇氏之事相近：梁简文帝毕命之前被迫听乐。侯景既逼得梁武帝饿死台城，又把简文帝废黜了，还要根除后患。于是派了大臣和乐官，带上乐人、酒肴，所携乐器中包括一种从北方引进的曲项琵琶，来为这已下野的天子“进觞”劝饮，说是“丞相（即侯景这个史中罕见的政治暴发户）以陛下幽忧既久，使臣上寿”。帝笑曰：‘已禅帝位，何得言陛下？此寿酒，将不尽此乎？’”“帝知将见杀，乃尽酣，谓曰：‘不图为乐一至于斯！’”

这段史话如果拍成电视片，观众有可能疑为凭空捏造之词吧？但它由于涉及曲项琵琶和琵琶的演变，一再被考证乐史者引用，似乎事出有因。按照老传统，处决犯人前要赏酒吃肉来看，也增加了可信性。其实也可以认为，它乃是一种精神酷刑的实录。从这事我忽然又联想到纳粹杀人营中强迫受难者奏乐、听乐之事。那可又比侯景的做法更残酷了。一古，一今，一中，一西，竟不谋而合，有如此相似之事，相通之情！只是这里相通的并非人情，而是兽性。那么，说人性如何普遍、永恒，不一定；说兽性普遍而永恒，倒可以深信不疑，否则将何以解释恶人恶行如此不穷地再版呢！

魏晋人听乐，以能令人生悲者为善。平居闲暇之日听乐，尚且听得悲从中来，那么简文帝临命之际还要受“音乐刑”的折磨，还须装出“尽酣”的神气（他不大可能有“二十年后又是一条好汉”的想法吧？）也就大可哀了！

同此种迫令听乐的音响之刑适成对照的，是剥夺犯人听乐享受的虐政。妃格念尔《狱中二十年》里记着：狱中第一天，牢头禁子便下令：这儿不许唱歌！

还有更凶恶的，即狱中禁绝一切音响，把那个堡垒变成无声地狱，以此来折磨被活埋者的神经。我想，从音乐的角度来考虑，妃格念尔的切身体验可以证明休止符的确有莫大的力量，可怕的力量，“无声胜有声”！先锋派乐人凯奇有一篇无声的钢琴曲，也可说通篇是一连串休止符。不知他谱它和人们“听”它的时候，是否也曾想到那种无声的地狱？

古事已成淡化的远景，史中之乐又只能想当然，更显得缥缈了。时代靠得近，则其中之乐容易想象，有些音乐还是耳熟的。于是乐感与史感便更真切了。但是也有些音乐，原本属于反派角色的，时移世变，那史感丢失了而乐感也起了变化。

在一年一度的维也纳新年晚会上，《拉德斯基进行曲》是必奏之曲。作曲者是“圆舞曲之王”的乃翁——老约翰·施特劳斯。它是为奥匈帝国的一支团队而作，曲名即该团名称，也便是团长大人的大名。当你听这首乐曲，自发地跟着音乐节奏拍巴掌之际，可曾想到它也是近代史上一支真实的插曲？威尔第1848年8月8日于巴黎呈交法国政府一封呼吁书：“适才收到米兰发来消息……拉德斯基将军的宣言完全说明了伦巴迪居民未来的命运，他们将高呼意大利万岁而死。”这个拉德斯基就是在军乐队高奏此曲声中，进军去镇压威尔第的同胞的。

《一八一二》这一曲中，有需要听者对历史感做一些调整的地方，那就是《马赛曲》的音调。这首法国大革命中一唱便热血沸腾的

歌，用在柴科夫斯基的标题乐里成了侵入者和败军的主题。当两军相搏进行到法方溃不成军之时，只听见《马赛曲》主题也变得支离破碎，终于淹没在汹涌而来的俄罗斯音调的洪流之中。这里的音乐意象可谓鲜明如电影了，但是《马赛曲》的漫画化，也不免叫人为之恍然，当然，也想到了它的变质。

老柴此曲，首演于1882年9月，过了一年，卡尔去世。那时的欧人听《马赛曲》时的直感，是否也如今之俄人听《一八一二》中的《上帝保佑沙皇》呢？

1871年之际，在围城巴黎地下室里写成的《国际歌》，当然是庄严的插曲。作为对立面的音乐，也有现成的，那便是瓦格纳当时写的《恺撒进行曲》。这一篇为德意志、德皇威廉歌功颂德的音乐，未曾在德国以外流传，是否因为那音乐质量不高呢？多年之后，萧伯纳评论此曲是瓦格纳的力作，而且说这篇乐曲的产生和波拿巴王朝的垮台，是历史坏事中的两件好事。他说这篇乐曲如史诗般堂皇，其灵感得之于铁与血的地狱狂欢节，即普法之战。……当其来源被人遗忘之后，它是会受人喜爱的。

但我以为，普法相争之年，萧还是个未成年的少年，且又属于隔岸观火的爱尔兰人。事过境迁，才听此曲，那么他不觉其逆耳也无怪其然了。

关于“国际悲歌”还有不少想头。当初《多余的话》的作者精心重译这歌的歌词，为了要使词曲吻合，上口易唱，他还踏着一架小风琴，自弹自唱，再三斟酌，费了不少心思。这情景，这声音，真正是绝好的也是叫后人感慨歔歔的有声史景了！（不要忘了，此歌原曲也是作曲者在一架破旧的簧风琴的键盘上谱成的。）

我在《史中乐》中提到井冈老农、前赤卫队员唱的这首歌，既中国化了，又农民化了。音调有变化，节奏也自由，加上语言是“老俵”的土音，乍听简直像一首不曾听到过的民歌。这大有“中国特色”的歌声，也将作为一种奇特的史感长记我心中！斯特朗（见其文集中译第二卷第二百八十四页）在乌兰巴托听到“带蒙古味的《国际歌》，比原作显得更有精神”。

何以是“国际悲歌”？我也有自己的联想。从前，党人开支部会，必先起立唱此歌，成了仪式（今似不然）。不问你懂不懂唱歌，没有不开口的。南郭先生可能也有吧？

据我所闻和自己跟着唱的，过去大家唱它都是用的一种放慢了的速度。这可能也同洋腔不大好唱有关系，或者久已成了习惯吧？音乐的效果同速度快慢关系很大。雄壮的进行曲，放慢了便像是颂歌，慢而没精神，又可能有赞美诗的味道。往昔有的戏剧里，壮烈牺牲的场面往往用此歌作配乐，那就唱得更加慢而悲了。但我遥想，《多余的话》的作者，在长汀罗汉岭下用俄语高歌《国际歌》，固然会比嵇康调琴更加从容无惧，也必定是照原来的进行速度唱的。根据是，他在写《赤都心史》之前早就听惯了用那种快慢唱的群众歌声了。而我是直到1949年后才听到了苏联唱片，才真正体验到那速度和气势的大不同。

史中的现成音乐，还有一种，可以比作讽刺画，因为是以正面音乐配反派角色，听了便替那好音乐不舒服，生气，觉得它受了辱。

曾想过，如果在戏里有希特勒出场，给他配什么乐好？一种办法是仿某些先锋派的乐风，还他以凶残丑恶。但这未免肤浅。根据史实，此獠却是德奥，尤其瓦格纳音乐的嗜好者。

每一想到这讽刺性的史与乐的配合，我又立刻会想到苏联电影《夏伯阳》中一个场面：白军的一个大胡子勤务兵，其弟犯了军规。团长大人下令施以鞭刑。平时极其忍从的勤务兵，掉了魂似地挨到团长的房门口，大人正在那里相当投入地弹钢琴，侧过剃得精光的和尚头，瞥见一副苦脸，随口问道：“怎么了？”大胡子答非所问：“死了！”

你道这位大人（相貌并不狰狞）弹的是什么？《月光曲》开头的那个乐章，音乐正配那夜深人静月光如水！几十年前看到这里，本能地火从心起：贝多芬、《月光曲》怎能受此玷污！（请朋友注意，它是我接受严肃音乐教育的第一课。）

《猎人日记》中，地主彼诺奇金只不过嫌那端上来的酒不大热，便轻声细语斯斯文文地吩咐把那农奴带下去受笞刑。别林斯基读到此，特别震动：什么样的举止文雅的坏蛋呵！

于是我觉得，希特勒欣赏贝多芬、瓦格纳，既不会假，也不可怪，反而是很值得多想想的了！

也许读者不嫌我抄一段史料为证：“（1933年，纽伦堡）纳粹党代会揭幕，在富特文格勒指挥下，国家歌剧院演出《纽伦堡名歌手》……当希特勒进入包厢时，场中几乎空无一人。他十分恼火，派人去把党的高级官员从寓所、啤酒店……里找来，座位还是填不满。第二年他下令头头们必须到场……自1935年起，出高价购票的普通听众代替了反应冷淡的党员。”

上文乃据大独裁者的“亲密战友”，后来又对他怀有二心的施佩尔的回忆录。

但在这里，故作风雅固然可作讽刺剧观，真心赏乐，反而是更深的嘲弄吧！

在自古以来便大摆人肉宴的中央帝国，此类文雅得可惊的屠夫又何尝难找。六朝时代深好文词也的确懂文学，有文才的帝王贵胄，他们在权力之争中屠戮异己、株连族灭，也是不动声色、不动心、不手软的。

所以我认为，希魔出场，还是如实地配以他喜欢独坐倾听的瓦格纳之乐为既符历史之真也更能发人深省。

有人谈俄、苏文学，发“光明之梦”的感慨。我觉得，忆往昔喜闻乐唱的老歌，唤起的怅惘迷茫，才更难言说。俄、苏文学也是有现成配乐的：《快乐的人们》《快乐的风》《伏尔加河》（不是那首老民歌的《伏尔加船夫曲》，是斯大林宠儿亚历山大罗夫作的曲）、《茫茫的西伯利亚》，还有很老的《光荣的牺牲》这首民意党人的送葬曲。读妃格念尔的回忆录而忘了它的这支现成的配乐是太可惜了！

配在全民奋起抗战的历史剧中，全民高歌的救亡歌声，是历史中空前宏大壮美的现成的配乐。

那么还有一种也是空前（是否也绝后？）的历史配乐，十年大乱中，“从来没有救世主”与“他是人民大救星”同唱，而毫不觉其荒谬刺耳，这岂非一种罕闻的现成的复调？！

历史中有那么多个别场景的现成配乐，而每一时代似也大体有个总的音乐联想。一提到唐，自然要想到大曲等等，虽然已亡。幸好还有保存于唐诗中的“唐音”。明史中有昆曲作配乐。有人说明文学的

代表乃八股文，而八股文中同样也有“音乐”。清末民初之史中咚咚惶惶的皮簧。

不会有某个时代竟难以给它找到现成的配乐的吧？找不到正面的，反面的配乐总会有的。当然，一个时代的配乐选什么才恰当，还是要让后来者站在一定距离上来反思了。

还是太虚幻境里自在 ——读《瓦格纳作品舞台设计》

自从听到《黎恩济》《汤豪舍》《罗恩格林》《名歌手》等剧中的音乐以来，忽忽已是半个世纪过去了。对于瓦格纳的音乐并没有厌倦之感。可憾的是始终只限于听觉感受，只闻其乐，不识其剧。

并不指望在有生之年还能看到瓦剧的演出，尤其是《尼伯龙根的指环》。那是歌剧舞台上的恐龙，要特殊的舞台，还要一连看上四个晚上（十四张CD可以说明那时间的代价）。当时的人曾认为想演出它是想入非非，作者本人也没指望真能搬上舞台的。

正因此，前不久从上海一家西书店里捧回O. C. Bauer的这部大书（*Richard Wagner, The Stage Designs and Productions from Premieres to the Present*, 1983），又惊又喜，从序言看到最后，又反复细看其中舞台景图片，简直像尾随着19世纪的瓦格纳发烧友长龙，涌向拜罗伊特，参加了一次戏剧节！

最叫人兴奋而又忐忑的，当然是因为五十年听其乐的印象终于得到一个核对的机会，有些初次相逢留下的心影至今还没有发黄。比方《女武神的飞驰》，当年听的虽不过是老式粗纹快转片，但却并非凡响，竟是一张拜罗伊特的现场录音。从中可以听到一般唱片中所无的女武神的战叫。一听到那飘出于疾风乱云之上的亢厉的歌声，一种阿玛松似的形象便跃然而出了。那是既有英武之气而也带几分蛮悍的。

这篇音乐的管弦配器浓墨重彩，达到的效果却又如元气淋漓泼彩山水！

还有把林中景色画活了的《森林细语》，写难状之火如在目前的《魔火场》等等，都是一听之下便叫人在心里展开了自己的想象。

如今，同书中所详细介绍的《指环》百年多以来的各种舞台场景设计一对照，才恍然于瓦氏心中的构想，以及其他阐释的变体，原来是如此这般的！

纵然并不处处吻合，乃至大相径庭，不也是一种极为难得的体验——狂妄一点，竟有点与前人对话的味道！不管怎么说，这对于了解瓦氏的艺术是大有用处的。所以赶紧把读后杂感向有同嗜者作个报道。

从本书作者鲍尔的《前言》中知道，关于瓦氏艺术的资料虽已汗牛充栋，读不胜读，但是涉及本书话题的却还是个缺门。然而，决不能把瓦氏仅仅当一位作曲家看，他是戏剧家、剧作家（诗人）与音乐家（不单作曲而已）的多面体。他是为剧场而创作的。对他来讲，一部作品只有立在了舞台上才算大功告成。由此，鲍尔利用他在拜罗伊特工作的机会，广搜资料，编成此册。

更叫人大感兴趣的是，瓦氏的一位后人，他的次孙沃夫冈·瓦格纳，也为本书写了一篇并非敷衍应酬之作的长序。须知，他同乃兄维兰·瓦格纳，正是瓦氏事业的第三代接班人，是主持拜罗伊特剧院工作的。维兰认为，剧场艺术效果不像美术与文学那么可以保存下来让人去反复地从容欣赏。这种“时空艺术”只存在于幕启幕落之间。他祖父不但一手完成台本与总谱，而且将其对演出的要求也留在总谱

上，正因为那也是他作品的组成部分，而其作品是要通过舞台来实现的。

鲍尔此书，左图右史，丰富的图片，形象的史料，文字要而不烦，没有学究气，可以当一部瓦剧演出史话来读。从《仙女》（早期之作，演出极少）到《帕西法尔》，一部也不缺地介绍了从19世纪的首演一直到20世纪80年代世界各处上演的情况。不用说，重点是拜罗伊特。

如果我们这里竟也有谁个想搬演瓦作，这大概是绝好的，至少是现成的参考资料，我情愿奉借，不讨酬劳。不过也有奇想，或许我们还可另出蹊径，用我们传统戏曲程式去处理，虚拟写意，载歌载舞，说不定又别开生面，也为歌剧史添新篇吧？

这里只能就《指环》一剧说说读本书的观感。它虽然不是瓦氏毕生事业的终结，可是完全称得上是一个辉煌的总结，是这位乐史之雄的一部大题大作的代表作。从动笔写剧本的散文稿到总谱告成，悠悠二十六年（其中实际用了十四年）。他告诉李斯特：此乃为历史的起始与终结而作的“世界之诗”。

古今舞台上无双的庞然大物，单是那篇“序”《莱茵的黄金》，就得“读”一夜晚，CD是三片，要一口气听完，相当紧张疲劳。

“序”前又有序。这篇《前奏曲》也有奇处。那是作曲家在半醒半睡的白日梦状态中完成其构思的。他忽然觉得己身浮沉于流水般的降E大调和弦琶音之中，好像那泛滥不已的莱茵河快将使他灭顶了。惊得他睁开眼来，才知酝酿心头已久的《前奏曲》已“奇花初胎”！此

曲之奇还在于全从一个在和声学上已成老生常谈的大三和弦中演化而出。

乐终幕启，便是令人目眩的水底奇观。莱茵仙子们绕着她们守护的世界之宝（也是万恶之源）莱茵黄金，载沉载浮地巡游嬉戏。为了摆布这一景，历来费了多少设计家与舞美人员的心力！

随后那“势如涌出”的瓦尔哈拉天宫也是一向引人注目的景致。妙在其既有舞台效果也有可以引发现实联想的寓意。把天宫搞得辉煌壮丽当然是剧中应有之义。19世纪的布景沿用老办法，画在平面上，而又靠了那同和声学差不多是同步发展起来的透视法的妙用，取得逼似实景的幻觉效果，这在制作上并不难；后来便从二维的画景改成三维立体装置，也就更有实感了。而让剧中人在立体景物中活动，舞台调动的灵活多变，自然又加强了戏剧效果。不过也添了麻烦。例如要架起彩虹天桥，让沃坦一伙神祇踩着它意气洋洋地步入刚落成的天宫，便有些难办。从首演开始，就因其过于写实反而令人幻灭。后来便避实就虚，或用画，或用幻灯把图形打在遥空之中了。

女武神策马驰骋在天上地下。阿尔伯里希戴上隐身帽，忽地无影无踪，沃坦作法，立时腾起烈焰，齐格弗里德斩蛇夺宝，惊险有趣……都是历来受到雅俗共赏的场面。既靠技术帮忙（例如“神火”是利用瓦斯作焰，再洒酒精，有时因温度陡增，靠舞台近的观众为之失色），但也见出设计上的巧思与匠心。以往读瓦剧本时，对此类场面不免联想到旧时中国舞台上的机关布景。此刻有这部图录在，才看到了西方舞台上的实景。有趣的是也有相似之处。例如他们用幻灯显示空中的女武神，我们的《火烧红莲寺》则演到剑仙打斗，放一段电影来交代过去。（比拟不伦，有点对不起大师！）我理解他倒并无卖弄噱头之意，同迈耶贝尔、奥芬巴赫有所不同。不然的话，拜罗伊特

座上客不会有尼采、哥蒂叶、屠格涅夫、萧伯纳等等以及众多虔心朝礼者了。

瓦氏是要为世人贡献一部解释世界的乐剧，那种艺术上的诚心美意恐怕是无可怀疑的。虽然我们也饶有兴趣地读到托尔斯泰在《什么是艺术》中对其中场景的嗤笑，恩格斯在《家庭、私有和国家起源》中说到马克思曾嘲笑此剧台词中一处历史学上的错误，而且《反杜林论》中三次拿他与杜林相比。虽然他那以永恒之爱赎取光明的宣教也大似痴人说梦。看他精心结构的这部戏，写神、魔、主、奴为了权、财、爱、欲而相欺相斫、自腐自垮、自掘坟墓，四个晚上的戏浓缩了几千年之史；今日的观众，未尝不可栽他一个影射、讽刺、煽乱的大逆罪名！可见，《指环》并非那种只供胖得闲得发愁的庸人遣闷之作。

听其乐也可以相信这一点。看了此书中介绍的如此众多的不同设计与阐释，更叫人相信这一点。一部经得住长时间反复、不同的诠释的作品，说明其中有货色，有名堂，《红楼梦》、莎剧都是例子。

自从前两个世纪以来，有的人自然是力求忠于大宗师的原教旨，墨守着拜罗伊特的演出规范。亦步亦趋，连沃坦的腰带这种行头的细节也不敢改动，这又叫人联想“人间丑剧”舞台上各处搬演戏中戏（“样板戏”）的金规玉律，可以说不能“专美于后”了！更有古今同趣的是，瓦氏遗孀科西玛以她丈夫事业的卫士自居，“凡是”瓦氏手定的演出指示概不许变。这当然为有识者所嗤。记起《我的艺术生活》中，史坦尼便认为，许多人对《指环》不满，往往并非因其内容，而是看不惯那浮华的演出。那么我又想，托翁当年不终场而去，只怕也是演出方式加重了他的反感？

自从瓦氏作古以来，艺术新潮迭涌，拜罗伊特剧院外边的世界固然在变，就连瓦氏后人对此书作序的沃夫冈与其兄维兰这一双难兄难弟也敢于突破祖宗成法，自出心裁了。

此册中那些离经叛道的各种设计，正是读了最能引起思索、想象的部分，虽然并不都可以接受。

大体而言，往昔舞台上的瓦剧，场景是写实加“浪漫”。有些布景在仿真的细节上不避繁琐。例如《黎恩济》中的古罗马宫殿，《纽伦堡名歌手》中的中世纪小城街道，《汤豪舍》的赛歌场，都像精致的建筑模型。齐格弗里德漫游林中一景，似是史苏金作品的放大。

从两个世纪之交开始，瓦剧舞台上有点变成了各种画派的画廊。

某些设计虽然似有新意，恐怕也无甚深意，也可能是让看官们换口味而已。把瓦尔哈拉天宫搞成巴比伦、亚述、拜占庭三种风格的杂交体，即可作一例。然而有的确有新意，显得是想寻找新的视觉语言来强化瓦剧中的微言大义。比如众神进天宫这一场景，1973年菜比锡演出，处理成一大群天宫建筑者三五成群拥在台口，观望着沃坦大神的权势集团得意洋洋地向美轮美奂的天宫走去。工人的穿着像今天的蓝领工人，天宫的内景也不异于今日之豪华大厦。人所共知，瓦氏之作中本来贯串着统治者与受奴役者对立的情节。萧伯纳当时是个狂热的瓦派，在他议论瓦格纳的文字中也将这一点大大发挥了一通。但上述这一手法又似乎太像讽刺画了，又如何与全剧的风格协调？

《齐格弗里德》中有个浪漫镜头，是男女英雄的情歌。按传统程式，繁琐的仿真景物只起到陪衬作用。1951年拜罗伊特重开戏剧节，1952年再演《指环》。这一景的设计叫观众眼睛一亮。一双恋人并肩

而立着的是一个弧形舞台面，象征人类所依存的大地。仰面看一片蔚蓝的天宇，无尽无极。一大圈月晕似的光华套住他俩，俨然神圣头上的灵光。须知这正是尼采当年曾经赞叹不已的那场戏（自然他只看到当时的舞台设计）。此际，音乐高奏“爱之狂喜”主题。齐格弗里德与布伦希德的对唱抒发了海枯石烂此情不渝的忠贞。即从图片上看已给人以新鲜而又有生气的感染，觉得其中有音乐不能替代的意境。可想见放在宏大舞台空间里，汇合着瓦氏那辉煌而且深沉的用“无终旋律”织成的音乐洪流，表现“浩浩愁，茫茫劫”的崇高悲剧气氛，那一种视、听、感、思综合谐振的震撼力还可言说吗？

同是一景，设计者各有自己的语言。1951年拜罗伊特舞台上的天宫是浑然一体的独块巨石，仿佛牢不可破。1958年维也纳演出，天宫像是用巨型积木搭起来的。

《莱茵的黄金》水下一景，求新者也各有千秋。阿庇阿此公是勇于立异的先驱者。1924年他将此景变成了水底的一座圣坛。坛上供着那万欲之源的“元宝”，金光四射。更玄，却也费解的是1976年的设计。观众所见是一座水力发电站的内景。水这“土、水、气、火”四元之一被借来象征自然之力。仙子们浮沉水中，在技术处理上向来是难题，有人索性将其化为舞蹈，倒也别有空灵之致。

爱森斯坦的一种处理，把姿态与动作的语言也综合进去，使原已够复杂的舞台形象更加复调化了。当台上的齐格林德正向齐格蒙德诉说往事之际，较低的一层上有一组舞蹈演员做着哑剧动作帮助传达乐中信息。这更是对原著的增补，也是作者并未授权的了！

还有一些“非常异议可怪”的处理。1979年曼海姆演出，侏儒迷魅的穴居竟布置成一所工厂车间模样，摆着几台老式车床似的设备，

而其间又可看到一个现代家用炉灶！

“坦白从宽”！读了这部大开眼界的书，忽然又若有所失，那便是似乎失却了多年来耽读瓦乐的一部分自由。

张爱玲在《红楼梦魇》中说，读《红楼梦》者从袭人出场又过了二十几回才见对她的描写，会有点失望，因相处已久，有了印象。尽管模糊说不出，别人说了却会觉得不对劲。

我正同此心！经过核对自己原先所想和今之所见，有若干形象与意境不但没能美化反倒贫乏了。最可惜的例子，其一是女武神天马行空这形象。几十年来“如雷贯耳”的这幅音画，一对照大失所望，听觉所得与视觉形象距离太大了！一张1893年巴黎演出的后台摄影报道尤其焚琴煮鹤煞风景。一排代替女武神的临时演员跨在木马上，正待从天幕后的滑道上溜下去。后台监督神色紧张，照料着她们，并助推滑座，以防大出洋相，招来倒彩。

再就是自己极陶醉的《森林之语》。前世纪的放大风景画也罢，本世纪的立体景深也好，都不大能印证自己多年从瓦乐中所得的鲜活印象。

其中有位设计家的新点子是给此景配了一幅“后印象派”风格的大画。瓦氏之乐是浪漫派，于此处提示的是中世纪气氛。画与乐格格不入，竟自组成了极刺耳也刺眼的不协和和弦！或许设计人想要的正乃这种视、听感觉之复调？

巨龙造型丑而蠢，斩龙的场面也可厌。当年托老也正是看到此处再也坐不住了。有的革新者把龙弄到后边，不作正面显示；有的巧用灯光，让它隐在一片妖雾里，见首不见尾，都比较聪明。

还有沃坦、巨人、侏儒等角色的装扮也看了不舒服，失掉了想象中的神话之美。

岂敢信口雌黄，无非想借此机会宣传一下听乐的好处。听觉的自由与空间似乎大于视觉。瓦氏的实践也似可为证。他的苦心大愿本要力矫传统歌剧重乐（有的实际只重唱）不重诗与剧之弊，所以他要搞一种三合一高度综合的乐剧。结果是诗、剧提高了地位，结合更紧密，可那乐却更加成了三位一体中的上帝，君临一切，笼罩全局。试读纽曼那本《瓦格纳的歌剧》，便知那音乐构思的意匠是何等的复杂、精细了。整部《指环》是一张用数不清的导旋律及其变体错综交织而成的巨大网络。一个角色，一种思想感情，乃至指环、宝剑，都被赋以导旋律。音乐一面介绍着、讲评着此时此地之人、情、景，又时而回忆前情，或又预示下文后事。那乐声中包罗了去、来、今。“时间的艺术”却又突破了时间的拘限！

本来，头绪如此复杂，原可能把音乐弄成乱麻一般繁琐，浓而且涩，使人不知所云吧？然而不然，瓦氏之乐听上去总是那么流动、从容、丰满而又绝不臃肿。“作曲是一种避免过早的总结的艺术”。瓦氏的“无终旋律”绝不会给人以文气中断硬做下去的感觉。

尤为神妙的是乐队中的声音道出了台上人物的口是心非，有如戏剧中之旁白，就好比脂砚斋的硃批。管弦乐发挥着古希腊剧场中合唱队的功用。

尼采赞道：“他为自然界中种种事物都创造了一种语言，而它们原本从来是无声无语的。”杜米埃有幅漫画画着音乐会中一景。万花飞舞，天花乱坠般降在听众头上，其实远不足以形容瓦氏乐剧音乐之复杂。

于是，瓦剧中好多名篇都可以移到音乐会中去让人享用。不但不比剧场里边看边听的效果逊色，许多人倒宁愿摆脱了视觉的负担闭目倾听这些妙音。那么，鄙人的狭隘体验也可免于井蛙之讥了吧？

而且还有一个联想。瓦格纳毕生没写过一部成功的交响曲，论者以为，他把自己心中的交响音曲都写进他的乐剧中了。此话极是。但瓦氏晚年不再想写乐剧，却念念不忘要写一部交响曲出来。

因之我便自我安慰，也有点庆幸，看不到舞台上的瓦剧，保留下自己在心里开演它们欣赏它们的自由，有可能是得多于失。

辛丰年音乐文集

请赴音乐的盛宴

辛丰年 著

SMPH

上海音乐出版社

WWW. SMPH. CN

图书在版编目（CIP）数据

请赴音乐的盛宴（辛丰年音乐文集）/辛丰年著．—上海：

上海音乐出版社，2018.7

ISBN 978-7-5523-1567-7

I. 请… II. 辛… III. 古典音乐—音乐欣赏—世界 IV. J605.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第146941号

书 名：请赴音乐的盛宴

著 者：辛丰年

策划机构：雅众文化

出 品 人：费维耀

策划编辑：曹雪峰 赵 磊

特约编辑：陈巧文

责任编辑：王 琳 王嘉珮（助理编辑）

封面设计：段少锋

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路193号200001

上海音乐出版社 上海市打浦路443号荣科大厦200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：山东鸿君杰文化发展有限公司

开本：787×1092 1/32 印张：7.5 字数：138千字

2018年8月第1版 2018年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5523-1567-7/J • 1451

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

目 录

[出版说明](#)

[作者介绍](#)

[像音乐一样美好](#)

[开场白](#)

[第一辑 名曲浩如烟海，怎么选？](#)

[必读之曲](#)

[定一个范围：从巴洛克到印象派](#)

[从贝多芬开始，再向前延伸，向后返顾](#)

[以九部交响曲为中心](#)

[六首“独响乐”](#)

[登堂还须入“室”](#)

[序曲与协奏曲](#)

[小提琴奏鸣曲](#)

[从小品中听赤子之心](#)

[贝多芬的后来者](#)

[舒伯特](#)

[门德尔松](#)

[柏辽兹](#)

[李斯特](#)

[肖邦](#)

[瓦格纳](#)

[勃拉姆斯](#)

[柴科夫斯基](#)

[民族乐派异军突起](#)

[格里格](#)

[强力集团](#)

[德沃夏克](#)

[圣 - 桑](#)

[比才](#)

[马勒](#)

[理查德·施特劳斯](#)

[雷斯皮基](#)

[德彪西](#)

[回到贝多芬以前的时代](#)

[莫扎特](#)

[莫扎特的交响曲](#)

[莫扎特的歌剧序曲](#)

[莫扎特的协奏曲](#)

[巴洛克音乐](#)

[巴赫](#)

[亨德尔](#)

[可读之曲](#)

[再谈巴赫](#)

[亨德尔](#)

[其他的巴洛克音乐](#)

[海顿](#)

[玩具交响曲](#)

[海顿的其他作品](#)

[再谈莫扎特](#)

[再谈贝多芬](#)

[再谈舒伯特](#)

[舒曼](#)

[再谈门德尔松](#)

[再谈肖邦](#)

[再谈柏辽兹](#)

[再谈李斯特](#)

[再谈柴科夫斯基](#)

[对帕格尼尼怎么看](#)

[罗西尼现象](#)

[拉威尔](#)

[另外一种泛读法](#)

[小步舞曲与圆舞曲](#)

[小夜曲](#)

[海洋、风雨之类](#)

[可听之作听之不尽](#)

[第二辑 学会倾听](#)

[做哪一种听众](#)

[博览与精读](#)

[借助形象以思维](#)

[不必唯形象思维](#)

[弦内之音弦外听](#)

[审美我为主](#)

[读书益智，提高听功](#)

[音乐史](#)

[乐人传](#)

[音乐评论](#)

[专业性著作](#)

[第三辑 乐人点滴](#)

[海顿递交的博士论文](#)

[音乐家的庇护人](#)

[乐人同病](#)

[瓦格纳的交响曲](#)

[瓦格纳要听《卡门》](#)

[三文一曲组成的“瓦格纳交响曲”](#)

[瓦格纳为《指环》煞费苦心](#)

[雷诺阿为瓦格纳画像](#)

[瓦格纳请教圆号手](#)

[尼采硬要瓦格纳弹勃拉姆斯](#)

[拜罗伊特剧院拾零](#)

[雾魔梦想成真](#)

[双雄可并立](#)

[布鲁克纳求见瓦格纳](#)

[可写可不写的“标题”](#)

[德彪西发现卓别林](#)

[卓别林反手拉提琴](#)

[戴高乐不排斥瓦格纳](#)

[希特勒嗜爱瓦格纳](#)

[相对论诞生在键盘上](#)

[音乐剧改行研究天文](#)

[返回总目录](#)

出版说明

“辛丰年音乐文集”收录了辛丰年先生主要的五种音乐著作：《乐迷闲话》《如是我闻》《请赴音乐的盛宴》《音乐笔记》《处处有音乐》。此外，文集还收录了《中乐寻踪》的内容和《乐滴》的部分内容，分别编入《处处有音乐》和《请赴音乐的盛宴》。这些著作最初是由国内数家出版社出版的，此次为集中出版。

鉴于原版的各本著作存在同一人物、作品译名不同的问题，我们征求了作者家属的意见，在尽量保留辛丰年先生作品原貌的前提下，对这些译名进行了统一，译名原本统一但与现今译名不符的，我们全部予以保留，并做了注释，以方便读者阅读，特此说明。

“辛丰年音乐文集”编辑组

2018年7月

作者介绍

辛丰年，1923年生，原名严格，江苏南通人。曾为《读书》《音乐爱好者》等诸多知名刊物撰写音乐随笔，其中尤以《读书》杂志音乐专栏“门外读乐”知名。著有《乐迷闲话》《如是我闻》《辛丰年音乐笔记》等书十余种，驰誉书林乐界。辛丰年先生早年因抗战动乱，未能完成初中学业，后读书自学成癖，并迷上音乐，从此一发不可收拾，遍历乐坛诸家，饱尝古典音乐之妙。跋涉乐海半生之后，他将自己对音乐的热爱与理解化成一篇篇“乐普”文章，他的文字也因此成为中国乐迷亲近西方音乐的津梁，影响了一代又一代人。

像音乐一样美好

无论在他生前身后，我想到父亲的时候，最常有的感觉是惊奇：世上怎么会有这样的人，世上竟还有这样的人。我不是感叹他的学问有多好，文章写得有多好，而是惊讶还有这么好的人。

我当然知道，作为一个儿子，用“好人”来形容自己的父亲，这没有什么意义，在今天更是如此。在一个假道德、非道德、反道德、后道德混杂的时代，对道德的冷感和犬儒态度是可以理解的。但是，我对道德理想主义依然抱有信念，因为我身边确实有一个真实的例证。

这不是我个人的看法，也是接触过他的所有人的印象。中国人有替他人扬善隐恶的习惯，通常对文化老人会有溢美之词，但是我看别人写他的文章，深知对他的所有美好回忆都是真的，而且只是沧海一粟。

惊讶之余，必有疑惑。我常常想他那样的人究竟是怎样炼成的。是父母教的吗？好像不是。他的母亲很早就去世，他的父亲是一个威严而粗暴的小军阀，民国时代做过上海警备司令兼上海警察厅长和上海卫生厅长——我小时心目中标准的“坏人”。是学校教的吗？他初二就肄业了，其后全靠自学。

那么是另一个巨大的熔炉吗？他确实像同时代的许多青年，响应了时代的强烈呼唤。对于家族，父亲有一种根深蒂固的羞耻感和赎罪

心，这种原罪的意识，从20世纪40年代接触革命思想，到“文革”中的吃尽苦头，一直到发家致富光荣的改革开放的今天，他从来没有改变过。

还有家国之耻。父亲说，他当年跑到解放区，是因为家不远处和平桥就是日本宪兵队，每次经过那里都要向日本人鞠躬，感觉非常屈辱。他总是绕道跃龙桥，避开日本人。他也不喜欢蒋介石，因为常去邹韬奋的生活书店看进步书籍，特别在青年会图书馆（在大世界隔壁）看了华岗的《大革命史》，痛恨蒋的屠杀，从此对国民党幻灭。

但是最直接的动因，是一本叫《罪与罚》的小说，作者陀思妥耶夫斯基。2010年的时候父亲有一天打电话说他把这本书的英文版又看了一遍。他还告诉我，当年他投身新四军，最初不是因为读了马克思的书，而是因为震撼于《罪与罚》呈现的罪孽。无论如何，推动父亲一路走来的是一种对人间的绝对正义的追求，一种刻骨铭心的悲天悯人的情怀。他是一个无可救药的人道主义者。

还有音乐，终生自学，终生挚爱。战争年代，父亲在部队所到之处，会寻访当地音乐人，向他们请教和借乐谱抄写。在他的行军背包中，还放着德沃夏克《自新大陆交响曲》的总谱。原江苏文联秘书长章品镇先生是他的革命引路人，1945年他们一同从上海坐船到苏中分区参加新四军。两人相约仿效巴托克，随军每到一处，即以纸笔记录当地民歌。我曾见他们在异地交流采风的信件。对于他们那一代的文艺青年来说，革命是最浪漫的诗篇；对父亲来说，革命是最宏伟的交响乐章。

雨果在《九三年》中说：“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。”我父亲的一生，实践的就是雨果的这句名言，

并且再加一句：在这两者之上，还有一个绝对美好的音乐。

严 锋

开场白

自作多情的“邀请者”并不是搞音乐这一行的，他只是个严肃音乐（也即所谓“古典音乐”）的爱好者，一个大乐迷。中国人说得对：“独乐乐不如众乐乐”！他怕听瓦釜雷鸣，他愿同朋友们奇文共赏。所以，不怕人笑话他说外行话，做一个自告奋勇的向导。

所谓“严肃音乐”并不是板起面孔令人昏昏欲睡的音乐。但的确如已故的美国乐人科普兰所说，严肃音乐绝不是一张坐上去很舒服的安乐椅，也不可能躺在安乐椅上，无所用心，无动于衷地听。

“严肃音乐”一词，译为“认真的音乐”似乎更恰切些。它是作曲家有动于衷、不能已于言、认真创作出来的音乐，言之有物的音乐。

然而，倾听这种音乐却是一件认真严肃的事，绝非因为闲得发慌，才要以无聊之事打发无聊之生。

人而无乐，不知其可也！一个有知识有感情有思想的人，如果不读乐，不知乐，可以说是枉生了一双耳朵。有位朋友说，自从他发现了严肃音乐，才知道以前的好多年是白白地过去了！

读乐有味，其味无穷！

如果你有兴趣进入“乐土”，愿以此书助你一臂之力。

第一辑

名曲浩如烟海，怎么选？

必读之曲

自有唱片以来究竟有多少古典音乐作品给录制下来，每一作品又有多少不同的版本？至今没能见到什么全面的调查统计。恐怕也是没办法查清的吧？不过仅从以下几种资料来看，也就不难想见这种音乐文化的累积是何等的庞大惊人了。

1929年，英国哥伦比亚唱片公司一个月之中就生产了四万张唱片。那还是每分钟七十八转的粗纹快转老唱片时代。

到了1936年，唱片已进入了慢转密纹片时代。据美国对已出版的LP [\[1\]](#) 的一项统计，共计有两万五千种。仅仅这一册唱片目录便有二百八十页之多！其中参与的演奏者包括了钢琴家四十二人，小提琴家一百六十六人，歌唱家两千三百三十人，还有五百九十支管弦乐队，九百零三位指挥家，二百二十三家歌剧团等等。

另一份20世纪60年代的美国唱片目录也很引人注目。其中收入的歌剧作品有二百七十五部，芭蕾音乐二百四十部。像巴赫所作的康塔塔，应该说不算是很普及的作品，居然也有八十七部，这数字占巴赫所作康塔塔总数的三分之一。

其实，即使在粗纹唱片时代，从巴赫到德彪西，最重要的经典之作几乎都已经收进了唱片。其中包括了那些虽然烜赫非常却绝不通俗的作品。例如巴赫的《十二平均律钢琴曲集》，即所谓的钢琴家的“旧约圣经”。而贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲，所谓的“新约圣经”，居然也在出版发行之列，其中还包括了那篇庞大的登峰造极之作“作品106”。这部作品，钢琴家敬之如神，演奏一遍要流一身大

汗，而真正能倾听到曲终不会打瞌睡的乐迷也是像通读《尤利西斯》者那样，“多乎哉不多也”的！

第二次世界大战以后，到了LP唱片的黄金时代，一张片子中的音乐信息量要比老式唱片膨胀好几倍。可是不但有成套出版的重要作品，而且连这也似乎不够味，大出某一作曲家的全集也蔚为风气。例如海顿的交响曲全集，共收他所作的一百零四部交响曲。莫扎特交响曲全集没有这么多，这自然是因为天才短命，否则肯定不止四十一部的。还有莫扎特钢琴协奏曲全集，把他写的二十七部精彩之作，包括人们难得听到的早期作品，都来个一网全收了。

岂仅前代的经典作家是这样，当代的先锋派大师们的全集也出来了，即连普通爱好者敬而远之的无调性、多调性音乐的大师们，也有全集发售，供人享受。

最为可喜，却也不免令乐迷感到心惊的，是20世纪70年代之际，共有十二巨册的贝多芬全集也问世了，内有立体声唱片七十六张，磁带七十盒。到1978年，舒伯特全集也接踵而来。更庞大的全集是1991年发行的莫扎特全集，一共有一百八十张镭射唱片。这是信息量更大的CD时代。从一些专事介绍唱片的书刊上可以知道，市场上提供给乐迷们的古今名曲，少说也在一千种以上。（须知一部歌剧、一部弥撒曲也算一种。像瓦格纳的四联剧《尼伯龙根的指环》的全套唱片，那是要花二十小时以上的时间才听得完的！）

前面讲出版贝多芬唱片全集令人又喜又惊，喜是无须解释的，惊从何来？那是因为，短促的人生，哪来那么多时间和心力来听音乐？音乐文献浩如烟海，乐海无涯而人生苦短，怎不叫人徒唤奈何！这恐怕是真正有心赏乐的人们必然会有感慨。

如果是一个对于听音乐还经验不多的人，手捧一部“CD圣经”，走进唱片店去，目迷五色，耳迷八音，面对着古往今来的名曲，真是不知从何听起了。

读乐犹如读书。天下可读的好书，我们一辈子也读不尽。于是许多人指望学者们推荐“必读书”。清末曾经有人编了《书目答问》这样的书。后来又有人向学者们征询“必读书目”。现代的读乐者碰到了更大的难题，音乐信息爆炸，所以也不可考虑“必读曲目”这问题了。

虽说开卷有益，可是把时光和精神过多地耗在一般的作品上，必致妨碍了对更值得反复倾听的杰作的精读。显然，读乐不可不有选择，与其听十部平庸的交响音乐，何如用这时间再听十遍贝多芬的《第九交响曲》，尽管你已经听过好多遍了。

进音乐院校攻读音乐这门专业的学生，他们自应有他们的必读曲目。在我辈爱好者，不妨有不同的要求与选择。

我们可以有几种曲目。其一便是必读之作的曲目，其次是可读的。

定一个范围：从巴洛克到印象派

对于一般爱好者，可以定一个范围，就是从巴洛克时代到印象派的音乐。再具体一点，便是从巴赫到德彪西。凡是比巴洛克古的，比德彪西新的，暂且放到以后再去了解。如此，我们的选择不致茫无边际，而且在听赏中也有利于做到前后相承、左右联系，便于从比较中

辨其异同，以获得对音乐文化发展的历史感与风格感，这会大大丰富我们读乐的感受与理解，也就不会随随便便地杂食了一大堆东西而仍茫茫然如堕烟海了。

从贝多芬开始，再向前延伸，向后返顾

按照从巴洛克到印象派这条总的线索来听，是否一定要按着音乐史的先后一段一段地听下去呢？那样做当然未尝不可，可以及早地建立起乐史的概念；但更可取的办法是首先从贝多芬的作品开始。以他的作品为中心，再向前延伸，听浪漫派、后浪漫派、民族乐派和印象派；然后向后延伸，听海顿、莫扎特、巴赫、亨德尔。这是因为，贝多芬在近代音乐史上是个承先启后、继往开来的人物，是音乐文化潮流中一大枢纽。认识了他，熟悉了他，再去听他的前人与后人之作，就会更容易感受到乐文化之流的汪洋恣肆，蔚为大观。何况贝多芬的确是一座摩天的高峰。当然他并非唯一的高峰，与之并肩的还有巴赫和莫扎特。但由于时代与社会等因素，贝多芬这座高峰更容易为我们现代人所感受、理解，更能吸引我们去瞻眺，引起我们的激动与深思。

以九部交响曲为中心

贝多芬写了那么多作品，要从何读起呢？无疑的是要以他的九部交响曲为中心了。自从贝多芬写了九大交响曲（大，指其气象与意境之阔大伟观，其实在九部当中也有《第八交响曲》那样篇幅不长的作

品），后来的作者像是对“九”这个数字也产生了一种敬畏感，有的作曲家写交响曲，甚至不敢超过这数目了！

然而即使是许多十分喜欢听贝多芬作品的乐迷，怕也不见得对这九部交响曲都那么熟悉、都非常喜爱吧？而且我们也不可能在不太长的时间里便赏遍那九峰中的奇景，领略其气象万千。真正要深入其境，即使对于专门研究贝多芬的音乐家来说也是要穷毕生之力的。

所以我们可以从这九部交响曲中挑出特别重要的几部来先读。这也正是一百多年来世界上千千万万贝多芬迷已经不约而同地公选出来的那几部：第三、五、六、九，也即是《英雄》《命运》[\[2\]](#)《田园》《合唱》这四首交响曲。

在这几部交响曲之中，人们听起来最容易入门也最感亲切的，无疑是《田园》了。《英雄》由于它有个同法国大革命和拿破仑联系在一起的佳话，它对许多人便自然而然地产生了一种吸引力。实际上，要想真正把这部作品听出头绪也听出些意思来，是需要相当认真地反复多次倾听的。至于《命运》，虽然那整部作品的主旨、构思都似乎不难把握，但也绝不像许多人以为的那么好理解，只有严肃地听过许多遍之后，也许才可能发现更多的意思，引发更深的思索。再说到《田园》，相对其他几部而言诚然是平易近人，可是我们也绝不可把它来同一般的“音乐风景画”等量齐观。如果比作绘画的话，它也是像文艺复兴时代的绘画杰作那样的耐玩的。

以上这三部作品听得相当熟悉（熟到了一听见上文便在脑海里自动准备好迎接下文的程度）。卢那察尔斯基是一位渊博的通人，他形容得绝妙，说这犹如水在沟渠之中自在地流动一般。之后，我劝你再去倾听另外的五部交响曲，即第一、二、四、七、八那五部交响曲。

在已熟悉的前几部交响曲的对照之下，你就会发现新天地。你会惊叹不已：原来贝多芬胸中还有那么多话要说！

他的《第一交响曲》尽管还显得有毛头小伙子初涉人世的稚气，但已从他的前人海顿、莫扎特的身影下走了出来，而且跨出了好几大步了。等你以后听了莫扎特的交响曲之后就会对此有深刻的感受。

《第二交响曲》便完全是这位波恩英俊少年的自家面目了。这部交响曲（特别是其中的前两个乐章）中的力与美，犹如江河般奔腾向前的那股气势，叫人不能不想起他所处的那个壮丽的时代，那个风云扰攘“狂飙突进”的欧洲。从音乐中可以看到一个英气勃勃、胸中有无限激情只待倾吐的青年贝多芬。在九大交响曲中，《第二交响曲》也许还是不少听众尚未充分发现其美妙的一部作品。《第四交响曲》中细腻而又深沉的抒情味，《第七交响曲》的酒神气质，《第八交响曲》中的幽默口吻，这些都是比较容易感受的。然而如想对这几部作品有深入一层的领略，仍然有待于反复倾听，也有赖于你在文艺、美学方面的眼界的扩大与知识趣味的丰富。即便不谈内容，仅从乐艺欣赏的角度来说，它们之中也有发掘不完的迷人的细节。

一个乐迷，假如他已经用心倾听了贝多芬的前八首交响曲并有所感受，是否就可以说他已经领略到贝多芬的伟大深刻了？回答是远远不够！因为，还有一座俯视群峰，“一览众山小”的最高峰，西方交响乐文化中的最高一峰。如果我们无缘认识它而不幸死去，那对于一个乐迷来说仍然是大可悲哀之事！反之，即使你终其一生没听多少好音乐却有幸见识了《第九》，那么在临终之际也可以在心里默唱着《欢乐颂》，想着那篇极其真挚、崇高的慢乐章，含笑而逝，也不虚此生了！

生于今日的乐迷无论如何不幸，至少在可以饱听《第九》一事上远比19世纪的人幸运，甚至可以说我们虽是凡人却比那时的音乐家还要幸运。今日人们可以天天听，一日听几遍，尽情享受《第九》赐予的深沉的震撼，体验它引发的精神的高扬，灵魂的战栗、沉思、憧憬、渴望——而可怜的19世纪人，他们是生于唱片时代之前的人，他们只能上音乐会去听《第九》。可是音乐会里虽然经常翻来覆去演奏许多平庸但却时髦的作品，《第九》这样的演奏起来吃力不讨好的伟大作品则是很难得有机会一演的。即使是在德国莱比锡那样的爱乐之城，即使有门德尔松那样的大师提倡高尚音乐文化，尤其是巴赫和贝多芬的作品不遗余力，当地也有格万豪斯乐队那样完美的乐队：尽管有这一切，当年那地方要听《第九》也是难。演奏《第九》是难得的盛事，有些人甚至十年中也难躬逢其盛！所以向往这部伟著的爱好者只好在自己家里的钢琴上弹弹它的钢琴改编谱了。就连托尔斯泰与其爱乐也多才的夫人也不得不如此。

所以，要用简略的字句来介绍这篇人间绝唱之美妙，是不可能的。当你诚心诚意地顶礼膜拜之后，也自然会体会到，想用文字语言来谈论《第九》，不免是多余的。

六首“独响乐”

贝多芬音乐的宏伟大厦，是由三座殿堂构成的。九部交响曲只是其中之一。第二座是所谓的钢琴家的“新约圣经”，三十二首钢琴奏鸣曲。这种音乐虽然只用一架钢琴来表达，表面上看来似乎远不及管弦合奏的交响乐那么声势浩大，其实不然。无论以构思的深刻、情思的丰富、表现力的强大来说，都叫人觉得贝多芬钢琴奏鸣曲也是一种

交响乐。不过，它是由一个人一双手在一架钢琴上弹奏出来的交响乐。难怪也曾有人要把奏鸣曲这个词译成和交响乐对称的“独响乐”了。这种一人一琴上独唱独白，而又完全能向一支大乐队挑战并与之抗衡争雄的音乐，也不妨认为它比起交响乐来是更难能也更可贵的吧！此即所以自从莫扎特、贝多芬与舒伯特三家以来，在钢琴奏鸣曲这个领域中仍有众多的大师在努力驾驭这体裁，不够大师水平者炮制的钢琴奏鸣曲更是汗牛充栋，然而能够追上上述这三大大家之作，可以收入“必读曲目”者竟是寥若晨星了！够得上同贝多芬的奏鸣曲水平的，简直想不出来。钢琴奏鸣曲竟是从此衰微了！巨人不再出，巨人的“独响乐”自然也就不可得而闻了！

要通读贝多芬的九部交响曲，我们还是有时间办到的。可是一般的爱乐者恐怕很少有人通读过他这三十二首奏鸣曲吧？要读这样深度不一、可读性也各有不同的一部“新约”，的确是谈何容易！更叫人为难的还是时间与精力的大问题。我们还得匀出时间上贝多芬大厦里其他展览厅去巡礼！何况在这大厦之外还有更广大的“乐土”等着我们去观光呢！在这三十二首奏鸣曲中，有一部分虽然其价值大大超越其同类之作，我们只好暂且割爱，也不收入“必读曲目”了。这里指的是贝多芬晚期的几首奏鸣曲，像作品101、106、110等。这些都像杜甫诗中所谓“庾信文章老更成”之作，因其声名煊赫令人敬畏，往往只呼那个作品号码就知所指为何曲了。其中最了不得的是“106”。它也是音乐文献中少见的庞然大物。演奏技术的要求固然是高难度，诠释演绎之不易更不用说了。并不是每位钢琴家敢轻于一试的。听这几部贝多芬暮年之作，听者要进入角色也是艰难的。哪怕你已经熟悉了他的前期之作，猛一听这些也必然感到惊诧：怎么回事，熟悉的大师成了陌生人啦？这也正好可以说明贝多芬的伟大，他总是勇猛精进，敢于自我变法！

全部通读三十二首奏鸣曲，恐怕只能作为一个美妙的悬念，留待你退休之后的余年去努力实现了。其实，从19世纪以来，人们也只是从其中挑出五六首来经常听听也就感到相当满足了。

究竟选哪几首？时代有变迁，听众口味与水平有变化，再加上演奏家和乐评家在“导向”上起的作用，选法不一。有时候也有某一首特别受人宠爱的情况。例如一首比较早期的奏鸣曲，即《降A大调钢琴奏鸣曲》，其中的一个乐章是葬礼进行曲，上个世纪一度大为流行。但今天，似乎没有人特意挑出它来演奏或欣赏了。

经过漫长时光与广大爱乐者长期反复“筛选”，终于形成了某种“同感”，人们的兴趣集中于以下这几首奏鸣曲：《悲怆》《月光》《暴风雨》《热情》《黎明》与《告别》。选编的乐谱和唱片的流行反映了公众这种共同的选择。

这几首作品中，最为广泛流传的，不消说是《月光奏鸣曲》了。当你尚未开始追求音乐女神之前，一定早就听说《月光》，神往于那构思虽俗而颇妙、很能引发联想的音乐童话了。真难统计到底有多少男女是在这篇音乐童话的勾引下走上了爱乐的天路历程的！编造这个弥天大谎的诗人雷尔希塔伯，是应该领取爱乐协会的金质奖章，还是要受到造谎欺人的谴责呢？

《月光》这一被附会与妄加的标题和那篇捏造的故事把此作装扮得似乎很容易理解了，实则在一一般欲求甚解者的耳中它绝不是明白易解的。徐缓的第一乐章，技术上看似并不难弹，许多爱好者都可以到键盘上去自得其乐地奏弄一番。听乐者如要印证那篇故事中的描写，这个乐章也最合适了。其实那全曲的三个乐章都包含着一种经得起不

断开掘的丰富性与深刻性，而其意象和意味又可谓人听人殊，很不一致的。

《月光》中短得不消三分钟便可听完的小步舞曲（实质是谐谑曲）乐章，也许可以认为比它的前后两个乐章更难索解，也更耐寻味。自从李斯特意味深长地称这一乐章为“两个深渊之间的一株小花”以后，这株小花的异样的魅力是更加引人注目了。人们知道，在全部贝多芬钢琴奏鸣曲中，钢琴大王公开演奏得较多的只不过屈指可数的几首，而其中又以《月光》弹得最多，所以他的话并不是信口说说的。

除了《月光》，一般人最熟悉的就是《热情》。比较不大为人所注意的是《暴风雨》。这是极可惜的。此作同莎剧《暴风雨》其实没有什么联系，欣赏时不必牵强附会，当一篇纯音乐作品来听就好了。你可以从曲中感受到一种苍凉的情怀，心事浩茫的阔大而深沉的意境。要了解贝多芬的音乐，这首《暴风雨奏鸣曲》是不可不反复倾听的。

登堂还须入“室”

贝多芬宏伟大厦的第三个部分是他的室内乐作品。读乐经验还不多的爱好者，来到这一室很可能会踟蹰不前，升了堂不一定能入室。我们知道，室内乐是一个特殊的王国，这类作品主要是纯音乐，大都朴实无华，引不起人一见倾心，甚至冷峻枯淡，似乎有一种拒人于千里之外的派头。因此一般爱好者对室内乐往往是没有多大兴趣的。但如果想真正认识贝多芬的博大精深，那又万万不可对他的室内乐作品一无所知。不过这也不能性急，须得慢慢来的。

贝多芬晚期写的五部弦乐四重奏，不但是他全部室内乐作品中炉火纯青之作，也是他整个音乐事业中的里程碑。每一个热爱贝多芬音乐的人，都会把倾听这五首最后的四重奏当作自己读乐生涯中一个崇高的目标来努力趋赴。即使仍然不能理解，然而，正像中国人说的：“高山仰止，虽不能至，余心向往之！”

无奈的是当你年纪轻轻，对历史、人生还阅历甚浅的时候，要理解他这种烈士暮年壮心未已的内心自白，几乎是不大可能的。这也无须着急，稍安毋躁。可以留待他年再去品味。反正读贝多芬之乐乃是真正的乐迷终生的追求。

我们不妨先取他中期之作来读。例如“作品59”那一组中的《F大调四重奏》，还有那首别名《竖琴》的《降E大调四重奏》，都还比较易解又极其可爱。听了这些，便可懂得贝多芬的音乐语言是变化莫测的。交响乐、奏鸣曲好像是他向大庭广众的演讲，大声疾呼，雄辩滔滔；在四重奏里，又似乎可以听见他在自己家里跟他的知心朋友亲切交谈，而那又是何等严肃、高雅深刻的智者的言谈笑语！交响乐、奏鸣曲、室内乐，都是巨人贝多芬毕生的事业，贯穿于他的整个生涯。初出波恩之际创作的《第一交响曲》、早期的钢琴奏鸣曲与室内乐作品，都像是青年贝多芬的自画像，英气逼人；《第九交响曲》、晚期的几首奏鸣曲与室内乐作品，则是经历了时代的变幻，饱尝了人世辛酸之后发出的有声的沉思默想。

我们知道，作品繁富、数量大大超过了贝多芬的大师不止一人，例如巴赫、亨德尔、海顿和莫扎特。不过都不能像贝多芬的作品这样风格演变分明犹如自传，同时也像他那个大时代的史传般，记录与展现出巨人与时代的面影、心声。这当然也是贝多芬的作品更加激动人心引人深思的一大原因。

序曲与协奏曲

除了以上这三个方面，应该进入“必读曲目”的作品还有很多。首先，是那些和他的交响曲有相通之处的序曲与协奏曲。

音乐史上一个史无前例同时也是到现在为止还绝无仅有的例子，就是贝多芬为他写的歌剧《菲岱里奥》写了四首序曲。并不雷同，而无一首不是杰作。这四首中，《莱奥诺拉序曲第三号》是杰作中的杰作。它虽然叫作序曲，实际上是一篇非常精炼而又光辉灿烂的小交响曲。它的交响性、戏剧性真是令人惊叹。同时它又极富那个伟大时代的时代感，表达了贝多芬的强烈爱憎、烈火般的正义感和人道主义精神。我们对于这部作品不但必读，而且应该反复多读，让你的心与之共鸣，才不辜负天壤间这篇奇情壮彩的大文章！

还有一部贝多芬的“小交响曲”也必读，即《爱格蒙特》序曲。它比前一曲更短小，但同样是一种密度很大的浓缩了的音乐，而其可以释放出的能量却是可惊的。

另外一种可以、也应该当作交响曲来读的作品是贝多芬的协奏曲。他在协奏曲方面写得不多，但都是大手笔。18、19世纪大为流行的各种器乐协奏曲，品类不齐，良莠杂出。有些协奏曲是浮华的炫奇斗胜之作，只堪娱人耳目于一时（“娱目”者，独奏家卖弄技巧的动作与表情热闹有趣），不值得认真再听的。它们属于“可听可不听”那一类音乐。贝多芬自然不屑与此辈为伍。

贝多芬虽然从小练过小提琴，但演奏水平并不高。（我们是从他的学生、朋友的私下议论中得知这一点的。）但他写的《D大调小提琴协奏曲》却有极高的价值，也许可以认为是小提琴协奏曲这一类乐曲

中最杰出的作品。此曲虽然作于他声名鼎盛之时，照理应该受到听众的欢迎，结果不然，当年反应冷淡。这正是因为它“不入时人眼”，对于当时醉心于炫技表演的演奏家和听众来说，这样朴素无华的作品是不讨好的节目。只是到他身后，其内在价值才逐渐显露出来，终乃成为一部协奏曲中的宝典，也是考验一个演奏者够不够大师水平的试金石。

只要你不那么人云亦云地爱听那些华丽花哨的音乐（协奏曲最容易成为此类音乐的用武之地），你就会从这首质朴而又高雅、似平淡而实含深情的作品中获得丰富的感受。而且由于它让你感到了贝多芬坦怀相示的真挚之情，你可能会因此便从心里修改原已形成的严峻的巨人肖像，觉得他是何等令人可亲了！

别人作的小提琴协奏曲，由不同的名手来演奏，效果虽有出入，还不致有明显的差别。而此作便不同了。不同的演绎，质量的上下是更容易被察觉的。门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》，灿烂之极，谁不为之心醉！然而假如你听了又听，不爱惜你的新鲜感，那么它的美妙也会像鲜花那样褪色，珍珠那样发黄，非得搁置一段时间再听才能重新唤起美感了。贝多芬这一曲则相反，初次见面，不免要觉得平淡无奇，越听却越觉得其中有汲之不尽的情与美。

有人说，贝多芬这部协奏曲其实是一部加进了小提琴助奏的交响曲。那么对他的钢琴协奏曲也可作如是观，也应该当作加了钢琴的交响曲来听。这也就是说，不要把注意力过多地放在钢琴上，而要十分留心其中独奏乐器与管弦乐之间的交响。

莫扎特的钢琴协奏曲之美妙，几乎是不可超越的。贝多芬的五部钢琴协奏曲不但进一步发挥了音乐的交响性，而且显示着他独有的宏

大气魄。在其五部作品中，历来的演奏者与听众一般都偏爱那首诤名“皇帝”的第五首，即《降E大调钢琴协奏曲》。论内在的艺术质量、音乐思维的深度、诗意的含蓄，却是第四首更胜一筹，可惜许多人反而对它颇为生疏。这两部协奏曲都应列入“必读曲目”。将这两首写作时间相去仅四五年的作品对照着听，真叫人从心底里赞叹贝多芬不愧为“乐圣”！因为在乐风、意境上是如此地不相似，简直叫人怀疑它们是否出于一人之手了！《G大调第四钢琴协奏曲》中，作者是那么宁静而恬然地在沉思冥想，《降E大调第五钢琴协奏曲》中，他却真像一个气概非凡的英雄人物，豪气凌云，气吞江海，粪土一切王侯将相。叫人立即会联想到他对自立为皇帝的波拿巴的鄙视，和那一次与歌德同游，途中遇到一伙贵人，他昂然走过，不屑向贵人低首下心的佳话。当年，据说是钢琴家克拉莫为此作擅加了“皇帝”这标题。这其实是贬低了甚至侮辱了贝多芬这篇杰作！

当我们中国人听过《第四钢琴协奏曲》，再赏《第五钢琴协奏曲》之际，可能会觉得像是听了“十七八岁小女子”，拍着红牙板曼声唱柳永的“杨柳岸晓风残月”之后，忽又听“关西大汉”以铁板铜琶唱苏东坡的“大江东去”吧！

贝多芬既能“豪放”，也能“婉约”，而且还有另外的变化，令人莫测，这都反映在他的作品里。贝多芬赞颂巴赫是“大海”。那么我可以说，贝多芬是与那个大海相通而又自有其万千气象的大海！

小提琴奏鸣曲

贝多芬还有可以纳入室内乐范畴的许多作品，即其小提琴奏鸣曲，其中也有我们不可不读的杰作。他的这类奏鸣曲一共有十首，曲

趣不同而又各极其妙。从19世纪以来，这十首作品也并非一下子都被听众接受的。人们经过了相当长的时间才一首一首地发现了它们的价值。

像小提琴奏鸣曲这种音乐，必须作为室内乐性质的作品来玩味，不能当成小提琴独奏加钢琴伴奏来听。这是因为，它是两件乐器两个人之间的交谈辩论。这样的音乐思维是比小提琴独奏曲更内在而深思的。也正由于此，一般只爱听漂亮旋律与表面上的华美的听者，初接触它时必然会觉得无味，等到听进去了，才知其中意味深长。在贝多芬这十篇奏鸣曲中，标题为《春天》的比较好懂，而也耐得起读。名为《克罗采奏鸣曲》的一篇，托尔斯泰借用这题目写了小说。所以此曲特别引人注目。但是要想进入这一篇含义丰富复杂的音乐中去，却不是粗粗浏览一下便能做到的。应该入选的作品还有不少，但从本书读者对象的情况考虑，只好移到“可读曲目”中去。

从小品中听赤子之心

为了认识贝多芬乐艺境界之广大，同时也为了体会音乐的价值并不在于篇幅体裁之大小长短，这里还要推荐贝多芬的小品。

这便是他的《小曲集》（作品33）。以此为题的短曲还有另外两集。这是第一集，最是平易近人，惊人地天真烂漫。它是一位巨人的一片赤子之心。所用的音乐语言又是如此地经济、简约，连一般业余水平的爱好者都不难到键盘上去弹奏一番。当然，真要深切地传达出巨人的心声，那可需要一位大师郑重的演绎，而不是信手一弹了事。

不曾收进曲集的一首单独的小曲，是不幸被众人弹得太随便也听得不认真的《致爱丽丝》。它是贝多芬身后才被人从他的抽屉角落里无意中翻出来的，所以作者也未来得及给它编上乐曲号码。这样一篇已经家喻户晓之作，我认为也有列入“必读曲目”的必要，只是你必须对其重新认识。务必要注意倾听一位真正的大师例如威廉·肯普夫那样诚挚的演绎。而且听的人自己也必须摒弃原先已经被庸化的印象，重新听，像第一次听到那样去感受。这样你或许能识其真味。

贝多芬的后来者

谈论“必读曲目”，竟选出了那么多贝多芬的作品，这同我们建议以他为中心与界碑来读乐的宗旨是完全一致的。这既符合他在音乐史上的地位，也完全符合现今广大听众的选择。贝多芬是18世纪音乐文化大潮中的滔天巨浪，激荡着音乐之潮更加波澜壮阔地奔流向前。现在我们就顺流而下，一览19世纪的乐海风光。这主要是浪漫派、后浪漫派、民族乐派和印象派的音乐。

舒伯特

舒伯特既是贝多芬的同时代人，又是他的继承者。听其乐，既可以认出贝多芬的面影、气息，又处处令人感到他多么不同于那个他敬之如神的人。有意思的是，舒伯特往往可以写出有贝多芬味道的音乐，不论他是有心还是无意。但像舒伯特最富于个性的作品，贝多芬是不会写也写不出的。这是变动的时代与两人不同的气质所造成的差异。他们两人的写作方式也绝不相似。贝多芬总是呕心沥血千锤百炼

地写他的重大作品，颇有点像我们的诗圣杜甫的苦吟。而舒伯特则是音乐的喷泉，作品涌流而出，甚至比天才莫扎特还要来得滔滔不绝。他的音乐之流畅自如，在音乐史上除了莫扎特也再无第二人。这种自然倾吐的音乐尤其适合浪漫派的气质与风格。

在交响乐这个领域中，舒伯特的成就虽然不能与贝多芬相提并论（他有几部交响曲也许只好屈尊放在“可听可不听曲目”中），然而纵使他只留给后世一部《第七交响曲》即《未完成交响曲》的话，他也绝对地可以赢得不朽的声名了。这是一部前无古人后无来者的作品，而且连舒伯特自己写到第二乐章也难以为继，只好搁笔了。“未完成”实是已完。有些人妄想续貂，只能是多此一举，恰似有人写《红楼梦》的续集，也像有人想为维纳斯修补断臂一样。也有人考证说，迷失的乐章就是《罗莎蒙德》中的两篇乐曲。即使可信，那音乐也是配不上前两个乐章的。《未完成交响曲》有其独特的意境，要用语言来形容它的美是不可能的。但要感受它并不比任何一种标题音乐困难。

舒伯特的钢琴作品也并不跟着贝多芬亦步亦趋，他说的是和贝多芬很不相似的语言。钢琴在这位艺术歌曲大师手里也变成了他歌吟的工具。但他用钢琴吟唱的诗篇又不同于另一位钢琴诗人肖邦。舒伯特后期所作的钢琴奏鸣曲，并不好懂，作为必读曲是不合适的。可以推荐的是他写的那些《即兴曲》。他的这种作品很像是诗人兴会淋漓之时口占一绝。诗味极浓，但也不须勉强赋予什么形象。它们才是真正的无言诗，是纯音乐性的作品，抒发着诗人胸怀中乐天的一面。在他的《即兴曲》中，滔滔不绝的乐流总是像清溪中的流水般自在地淌流着。其中有一首《降G大调即兴曲》最为美妙。像这种纯真素朴的音乐，除了舒伯特是再无他人写得出的。

舒伯特在交响乐、钢琴音乐和室内乐诸方面都有大作品，但是我们一提起他的名字便立刻会联想起来的却是他的艺术歌曲。

遗憾的是，相当多的爱乐者似乎只知道听歌剧中的咏叹调——张爱玲所谓把情感用放大镜放大的音乐，不懂得欣赏在艺术上更为细腻精美的艺术歌曲。歌剧音乐中自有精彩之作，但很多是粗糙而夸诞的。而像舒伯特写的艺术歌曲，才是诗艺与乐艺的完美结合。它需要作者与演唱者的精心处理，也需要一副能诚心诚意倾听的耳朵。

听艺术歌曲既要用心去感受诗艺之美，又要用心去感受诗与乐相结合的效果，这也许比听单纯的器乐作品还难一些，因为它要求有更好的理解与体验，更加敏锐的感受力。

舒伯特一生中像流水作业般写歌，统计起来竟有五百六十七篇。关于他这种毫不费力便写出绝妙音乐的佳话，人所共知。但也必须知道，他有不少作品是一谱再谱的。有时为同一篇诗反复谱写了好几种不同的音乐。有意思的是后作并不一定胜于前作。为同一诗篇谱写不同音乐的数目竟有两百篇之多！

在他写的所有艺术歌曲中，《魔王》也许是最为人所知的了。此作不但被李斯特改编成一首钢琴独奏曲，还有人拿它配器改为管弦乐曲，也可见其受人欢迎的程度了。然而我们还是应该细读舒伯特声乐原作。因为它是民谣风而又很声乐化的。特别是其中有些句子是宣叙风口语化的，需要自然而又亲切的演唱，一改为器乐，便不免变得硬邦邦的，没味了。听演唱，也最好听用原文（德语）演唱的，那样才能充分感受到诗人歌德的原词与舒伯特音乐处理之妙。译成同原诗的语言距离很大的中文来唱，那诗乐合一契合无间的效果不免要打折扣

了。举一个例，此歌中最后那个词是德语之“死”（tot）。那两个辅音是有助于增强心理效果的。这便难以用中译来作完美的表达了。

他写的另一篇歌曲，《玛格丽特纺纱歌》^[3]，写作时间还早于《魔王》，是他的第一篇天才之作。但留心这一曲的人似乎不如听前一曲的多。此作貌若平淡，其实是一篇神韵非凡、品味不尽的绝唱，是值得我们反复倾听的。读这一曲，还对我们读《浮士德》颇有益处，可以帮助我们去琢磨玛格丽特这个人物的形象与感情。也不妨说它像是为《浮士德》而作的一幅画，没有任何一幅以浮士德为题材的名画或插图可以同《玛格丽特纺纱歌》相提并论的。音乐不仅是真正“生动”的艺术，而且音乐又特别工于传情，因此当你倾听此作并理解了它，一个活生生的玛格丽特便如在目前，而且她那满腹心事也可以感觉到了。

这篇小歌的曲调素朴得近乎说话一般，细味起来却又真挚恳切，令人可亲。曲中最动情的一处，舒伯特没有运用音符来表达，反而是用了休止符，最有力量、最富感情的休止符！他用这来表达女主人公的烦忧与激情潮涌。对于这里的诗意与戏剧性，论者赞之为音乐作品中最伟大的休止符之一，是伟大天才的神来之笔。中国听众当然可以联想起“此时无声胜有声”，一千年前诗人白居易的名句。

我们也知道，用《浮士德》题材写的音乐非常之多。最流行的莫过于古诺写的那一部歌剧。那可以说是歌德原作的别一种“译本”，也表现了另一种趣味。应该说，舒伯特这首短短的歌曲，才是歌德原诗的妙“译”。虽然不过是原作中的一个片段，但那格调之高，意态之传神，读此也抵得上看一部歌剧了吧！

门德尔松

贝多芬开创，舒伯特接踵而前，打开了音乐中的新路子。在他们之后，浪漫派之风大畅。门德尔松是归在这一派中的巨子，然而他又带着与其他浪漫派乐人不同的特色。他善于以古典派的形式来约束浪漫风的乐想联翩，也就是在古典曲式的框架中安排浪漫的诗情画意。有点像中国现代人利用旧诗词的形式来表达新的思想感情。一个最好的曲例是其名作《芬格尔山洞》。这一篇标题音乐名作一百多年来一直是音乐会和唱片中的保留节目，至今也并没有被常常是喜新厌旧的听众厌弃。事实上这个作品的确有一种经得起反复倾听的耐读性。这在标题音乐中尤为难得。因为，凡是刻画形象讲述故事的音乐，总容易讨人欢喜一听便爱，却又不耐多读。当人们对乐中所要表达的内容都耳熟之后，很可能就会兴味大减了。然而门德尔松此作并不如此，这就同他善于运用曲式的作用发挥纯音乐的力量是有很大关系的。音乐不受标题所规定的内容的局限，产生了自在的效果，展示其自身之美了。

不过此作首先还是一篇标题音乐，在刻画景物、描摹气氛等方面实在精彩，其能使人常听常新是有道理的。我们知道，图山画水的音乐是举不胜举的。门德尔松此作可称是音乐山水画中的神品！曲中写海天景色，笔法并不复杂，却收到丰富的效果。几次的来潮与退潮都在统一的气氛中透出微妙的变化，在整个画图中有波涛起伏，海鸟飞鸣，更有在岩穴中观海听涛者的心境，曲尽其妙地表现了那一片笼罩于北海岛屿上的凄清的气氛。比科幻小说大师凡尔纳描写这一胜地的文字更令人感到如同身临其境。当人们倾听着其中层出不穷的变化

时，很容易忘了它的结构是并不那么复杂的。这正是经典形式的妙用。

但我首先推荐此作，并非以为它是门德尔松最出色的作品。最了不起的是他的《仲夏夜之梦序曲》，那是一个十七岁少年的作品。这篇音乐给人的最突出的印象是一种青春之美，一种蓬勃的朝气。有意思的是，就连他自己，自从创造出这一音乐文化中的天才奇迹之后，终其一生再也写不出像这样永葆青春之美的完美作品了。我们可以用另一部他的代表作来做比较，那是同样极负盛名的《e小调小提琴协奏曲》，此作也是英俊鲜美，一派青春之气，听了足以令人暂时把人世间的丑恶与痛苦置之脑后。然而这部协奏曲的耐读性就不能同前作相比了。有一位乐史家在盛赞此曲之美的同时，又叹息道：“如果让我重生一次，好再享受一下第一遍听它的新鲜感，那多好啊！”

再比较一下门德尔松的《意大利交响曲》，也是很有意思的。这部交响曲的开头真可谓灿烂之极了，但正如评家所指出也是我们可以听出来的，当那音乐进行下去不要多久之后，那光彩与魅力便迅速地消失了。虽然这部交响曲还是门德尔松花了特别大的工夫、写得艰苦的一部作品，反而远逊其不费多大气力的少年之作。这部《意大利交响曲》和另一部《苏格兰交响曲》都要算是他的重要代表作，也都是可读的，但却不必列于“必读曲目”中。另有一篇必读之作却是短短的一篇钢琴小品：人们大抵都耳熟得很的《春之歌》。人们虽然耳熟却未必认真品味过。这篇小小的无词歌，完全可以同他的一些大块文章并列，作为他的天才的见证。

《春之歌》是他的钢琴曲《无词歌集》中的一首。无词歌是他首创的一种小品音乐，意在不言中，所以原来绝大多数并无标题，只有少数几首由作者加了题目，如《威尼斯船歌》。因此，《春之歌》这

标题并不是作者自题的。它还被人加上了另一个标题，叫《康贝尔芳草地》。但《春之歌》的确是完全与曲趣相符的好标题，可以说不可能有比它更恰当的标题了。听此作，可以联想古来以春为题的许多名画，但如此清新活泼的春之气息却是图画难以传达的。通常演奏者喜欢用抒情的情调处理它，特别是改编为小提琴独奏曲时更是如此，但那柔美的抒情味不过是其曲中意境的一个方面而已。有人把它改编成了管弦乐曲，稍稍加快，强调了在春意盎然生机勃勃的大自然中，少男少女的生之欢乐，那是更为动人的。正说明了在他这首杰作中蕴含着丰富的意象。门德尔松除了《意大利》与《苏格兰》，还写了好几首缺乏吸引力的交响曲。即使没有那些大作品而只留下了以上这几种，他也就会永远留在人们记忆中了。

从《仲夏夜之梦序曲》《芬格尔山洞》与《春之歌》这些作品中可以听出门德尔松的乐风特色：清新典雅，从容不迫，他不像其他浪漫派乐人那么热，那么激情。

柏辽兹

激情如火，同门德尔松的冷静正相对照的是柏辽兹，他是更典型的浪漫派。听他的作品，人们可以通过那种如诗似画的音乐了解标题音乐的功能，也可以从他的配器艺术中获得大享受。人所共知，和柏辽兹的生涯、艺术紧紧联系在一起的一部作品是他的《幻想交响曲》。这是一部大不同于传统交响曲的新型交响曲。虽说这部“长篇小说”并不能一直吸引着人们读到结尾，但它的前面几个乐章是大胆的独创，精彩动人。写实与想象交相为用，诗情与画意都不缺少。只是到了最末一章露出了才穷力尽的痕迹，也就难以抓住听者了。

此作的第二乐章写的是主人公来到舞会上，那一种“众里寻她千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”的情景，情景交融，余味不尽。第三章写田野景色，但不是一般人看到的而是一个情场失意者眼中所见之景。第四章是别出心裁的“断头台进行曲”。不仅有场面的刻画，而且仍以人为车，让冷眼旁观的听者，代那个被押赴刑场的罪人体验其阴暗绝望的心情，这是高明的大手笔！听此章令人毛骨悚然，疑心作者是否有当过死囚的切身体验，否则怎会写得如此真切？从这些都可知柏辽兹荒诞的幻想都是同他对人生的观察与体验交织在一起的。末章的那幅“地狱变相图”却也因其缺乏可供联想与共鸣的依据，而不能有多大的说服力（至少对于不信神的无鬼论者是如此），倒不如柴科夫斯基写的地狱景象为较有诗意，下文将会谈到的。

柏辽兹另一篇杰作是《罗马狂欢节》序曲。它是歌剧《本韦努托·切利尼》中的一首幕前曲。后来流传开，成了音乐会中单独演奏的节目。音乐作品写狂欢节景象的不少，常常容易写得只有热闹而缺乏韵味。柏辽兹这一篇在写热闹方面固然笔力不凡，而且不俗，它最有魅力之处还在于写出了良辰吉日的气氛。特别是一开头便着墨无多地呼唤出了节日的明媚阳光，一城人喜气洋洋。这篇音乐的吸引力至今不衰，证实了柏辽兹作为标题乐与配器大师是真有两下子的！

李斯特

和柏辽兹同时并称为标题乐大师的李斯特，许多大作虽也名噪一时，至今也仍然被看成是“名曲”，其实颇多平庸之气。他的《但丁交响曲》中也有写地狱景的一章。当年在伦敦演奏的时候，文豪又兼

音乐评论家的萧伯纳写了一篇乐评，毫不留情地批评了它。李斯特的两部交响曲、十二部交响诗与两部钢琴协奏曲，我们选哪一种为必读书呢？只好委屈它们放在“可读曲目”中去谈了。他的管弦乐曲是这样一个情况，那么这位钢琴大王写的数以百计的钢琴作品又该如何评选？要从其中挑选“必读”之作，也叫人煞费思量，如果我们按照许多人宽宏大量的评价，把他的《匈牙利狂想曲》之类也收进“必读曲目”，那就降低了“必读”的标准了。

肖邦

然而对于钢琴诗人肖邦，我们又为他的作品应该入选的太多而发愁。在音乐史上，肖邦的确是一个特殊的现象。仅仅运用一架琴，他便作出了他人用一支大乐队也表现不出的大文章。他将钢琴这种像是一架机械的乐器人化了而且诗人化了。莫扎特、贝多芬虽然用他们的作品开发了钢琴的功能，以钢琴为喉舌，发表其思维，抒发其性灵，厥功甚伟；但是到了肖邦笔下，钢琴才真正获得了自己的个性，唱出了任何别的乐器也不能替代的声音。肖邦和李斯特正相反。李斯特总是想把钢琴变成一支管弦乐队，演奏出逼似管弦乐的效果。他所改编的与创作的钢琴曲，加上他演奏钢琴的一手绝技，也确实达到了这样的效果，把钢琴化为管弦乐队了。然而肖邦比他更高一等，他不想让钢琴等同于管弦乐，他不要取消钢琴的个性而是更加发挥其特性，让钢琴表现管弦乐所不可取代的效果。所以便可以看到这样的情况：有许多钢琴曲，如果改编为管弦乐曲，会更有气势，更为多彩，然而肖邦的作品几乎是不宜改编甚至不能改编的，如果移植到别的乐器上或改成乐队曲，都会变味、失味。例如他那首《升c小调幻想即兴曲》是一首绝美的乐曲，便是绝对不宜改编的。当然也有人将其改为管弦乐

曲，一听之下就觉得原作空灵秀美的气韵丧失无遗了。这一首肖邦的身后遗作，是毋庸置疑的必读曲，曲虽不长，却是神品无疑。

肖邦写了那么多“钢琴诗”，既有咏怀的“抒情诗”，也有内容深刻气魄宏大的“史诗”。例如他的《g小调叙事曲》，就是一篇“史诗”。其中寄托了作曲家的故国之情亡国之痛，音调苍凉悲壮，听者往往感慨欷歔不能自己，有强烈的感染力。

肖邦的圆舞曲，和一般的圆舞曲大不相似。它并不是那种可以拿来跳交际舞的音乐。所以有人形容它是一种“意舞”，即精神的舞蹈。这一套圆舞曲中有一首《升c小调圆舞曲》（作品64之2）是一首风韵高绝之作，真正可谓灵魂之舞了！其意境之飘逸高洁，叫人一听之下顿然觉得一般的华尔兹音乐（包括小约翰·施特劳斯所作）在它面前都显得是庸脂俗粉了。

肖邦写的《前奏曲集》中有两首是不可不读的。一首是人们比较熟悉的《雨点前奏曲》。这是一首在意境、韵味上特别能唤起中国听众共鸣的作品。在一种充满秋意的气氛中，一个愁绪满怀的旅人在听雨，潇潇雨点，时疏又密。这在中国诗词中不是很容易找到印证吗！还有此曲中间一段音乐，更令人不禁联想起宋人的名句“柳外轻雷池上雨”了。

不可不听的另一首是《d小调前奏曲》（作品28之24），则又换了另一种阔大的气象。有人给它配上了“暴风雨中一株小花”的内容，倒也未尝不可这样来拟想。但这篇短短的小品，其中包含的意象是更为宏大而深远的。从此曲中可以感觉到这位心事浩茫忧患情深的音乐诗人的感慨。

夜曲这种体裁，是肖邦钟爱的。而许多人之爱上肖邦，恐怕也首先是由于他的夜曲。诗人借了夜深人定的气氛来独自一个倾诉他的满腹烦忧。对于这样的音乐，我们也不能只觉得好听而已，应该也肃然、悄然而听之。

肖邦的钢琴奏鸣曲，曲趣和音乐的逻辑都大不似他的前辈之作。但却并非我们普通人所易解的，似可不必列入“必读曲目”。在他的两部钢琴协奏曲中，劝你必读的是《e小调钢琴协奏曲》。很可惜的是肖邦的协奏曲是美中不足的。它们像是一种附加乐队过门与伴奏的钢琴独奏曲，独奏乐器与协奏的乐队之间太缺乏交响性了。管弦乐部分也写得平淡无味。假如作者当初索性不要它，改写成钢琴独奏之曲，也许还可免于多此一举之憾吧？多少年来不止有一二人热心于为他的协奏曲改作管弦配器。这类事照例是吃力不讨好的。因此直到今天人们仍然只好带着不满足与惋惜的心情听肖邦原作了。不过钢琴部分的美妙也足可弥补这一缺陷，令人沉醉于其中而不愿多所苛求了。

瓦格纳

瓦格纳其人不是一个一般的乐人，他是所谓“未来音乐”的理论家与宣传家。他的最大成就与贡献是在改革歌剧创作所谓“乐剧”这方面。真要全面而立体地领会其作品，须要看他的“乐剧”演出。所幸他的“乐剧”这种综合艺术中最有价值的还是管弦乐这一部分，可以从“乐剧”中取出来独立地欣赏。

首先是他写的前奏曲。其中我们必读的是《罗恩格林》第一幕前奏曲、《纽伦堡名歌手》前奏曲和《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲。这三部前奏曲是全然不同的三种情趣。《罗恩格林》前奏曲是带

着神秘色彩的罗曼蒂克气氛：《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲阴惨如愁云笼罩的无边恨海；《纽伦堡名歌手》前奏曲却又庄严灿烂，把听众带回阳光照耀着的人间世。如果接连着听三部作品，叫人恍如经历了三种截然不同的人生。然而它们却都是从一个头脑里孕育出来的，后两曲还是作曲家在同一年代中同时在酝酿着的，真是不可思议！

瓦格纳的《尼伯龙根的指环》是一部要连演四个夜晚的巨型乐剧。其中值得听的音乐是听之不尽的。必读之曲可以推荐两篇。一是《女武神的飞驰》，它描摹的景象是九个英武非凡的女武神纵马飞驰于雷轰电掣的九天之上。此曲中写风云雷电，既有如画如剧的逼真效果，又不失其神话的色彩与诗意，有趣而又不俗。不是大手笔是做不到这一点的。

另一篇音乐，其韵更美。它被题为《森林之语》，乐剧这一场的音乐写的是英雄齐格弗里德漫游林中的景物，风摇树低语，鸟鸣山更幽，是比工笔重彩的风景画还要立体而且生动的音乐。在所有这类“风景如画”的写景音乐中，瓦格纳此作是巅峰之作，堪称神品！

瓦格纳完全有资格写出优秀的交响乐。但他并没写（或已写而未完成），这是令人遗憾的。因为他鼓吹贝多芬不遗余力，创作也深得贝多芬音乐的三味，又有那样的大才，写交响乐一定可以在交响乐文献中再添几部杰作。但我们也可以不必为此惋惜。他实际上已经在他的乐剧中把交响思维尽情发挥了。

前面介绍的几篇前奏曲是附在歌剧与乐剧上的，但他还有一篇《浮士德》序曲，是独立的音乐会序曲。这篇作品，恐怕有许多爱乐者都失之交臂未曾重视。实际上这是一篇极精彩的杰作，他原有意写成一部交响曲的，它只是其中之一章，后来又作了修改，遂独立成篇

了。虽然没有展开为交响曲，它却已经浓缩了《浮士德》原著的精神，简直像是歌德原著的一种“译本”。像《浮士德》序曲这样耐读的音乐，如果对其一无所知是极可惜的。它并不深奥难解，有一种一下子便吸引住听者的魅力，但又是非常深沉的音乐，因此也就经得起多读。

勃拉姆斯

瓦格纳的对立面是勃拉姆斯。从前曾流行过“三B”之说（指三位大师，名字都以“B”这字母开头），除了巴赫、贝多芬便是勃拉姆斯了，可见他地位之高。虽然置身于浪漫主义和标题音乐盛行的时代，他却敢于反潮流，不随声附和，坚持我行我素，写他的纯音乐的作品。在拥护瓦格纳与李斯特的那一派看来，勃拉姆斯之作是空洞无物的。同时代的另一些乐人又嫌他写的东西晦涩费解，枯燥无味，不近人情。甚至连柴科夫斯基这样宽容的人也不喜欢勃拉姆斯的作品。文豪萧伯纳写的乐评文章，有不少篇都是以幽默讽刺的笔调批评勃拉姆斯的。

但时间与公众的选择终于证明：他的作品也许并不像其狂热信徒们所想的那么伟大，但它们中的重大作品完全可以列为音乐文化的经典之作，可以经久不朽，则是毫无疑问的了。19世纪以来，他的重要代表作已经成了音乐会中的保留节目。

今人初听他的作品，很有可能也会不感兴趣，觉得晦涩，但只要不存成见，耐心听下去，就会发现其中大有深意，很耐得起咀嚼与回味，而终于会喜爱他。如果对他有了更深的了解，便可以发现这位反

潮流的大师其实却是古典其面而浪漫其心的。也就是说，他是一个复杂的现象，无怪当时反对他的一派骂他“伪善”了！

勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》倒并不费解，但那并不是道地的匈牙利民族风格，也没有“必读”的价值。难读，初听几遍有晦涩之感的是他的交响曲。在其一生所作的四部交响曲中，必读的是第一首与第二首。《第一交响曲》曾被捧为“第十”，意思是其伟大可以继承贝多芬《第九交响曲》的光荣道统。这种过火的评价当然要打一个折扣。但总之是他十年磨一剑的力作。在交响曲思维不太景气的19世纪中叶，他的交响曲的确是出乎其类拔乎其萃的重大里程碑。

《第二交响曲》比较好懂，它有一种可喜的秋天里的田园风味，同阳刚气质的另外三部交响曲有所不同。

在小提琴协奏曲这一领域里，从19世纪以来似已形成了一种定评：排在最高一档位子上的不过四五部而已，除了莫扎特、贝多芬、门德尔松与柴科夫斯基的作品，还有一部勃拉姆斯的《D大调小提琴协奏曲》。那当然是应该收入“必读曲目”的。至于他的两部钢琴协奏曲，虽然在音乐文献中有相当重要的地位，可惜对于一般爱好者来说，未必有倾听的兴致。

他还写了一篇《悲剧序曲》。它并非歌剧序曲，勃拉姆斯从来没写过歌剧。既然他对标题音乐不大感兴趣，所以这篇有标题的音乐我们也只能当纯音乐来听。但这个标题是非常恰切地提示了音乐的含义的。音乐并无感伤情绪而是严峻的，并不难懂，而又含义甚深，听完了仍然耐人思索。

勃拉姆斯在钢琴音乐、室内乐和艺术歌曲等方面写了很多作品，可惜并不都是我们普通人容易接近的，需要我们在长期的广泛阅读中自己去发现和选择。

柴科夫斯基

前面提到对勃拉姆斯的作品听不惯的人当中有柴科夫斯基，拿这两位同一时代而乐风绝不相似的大师来对照，是很可以扩大我们音乐欣赏的视野的。我们不难感觉到，勃拉姆斯似乎总是控制着约束着自己的感情，使其深藏不露；柴科夫斯基则恰恰相反，让情感尽情流露。我们应该想到，柴科夫斯基时代的帝俄社会是一种什么样令人痛苦的社会，他本人的生涯也是一大悲剧，而他又是多愁善感的人，无怪他的作品里充满了俄罗斯的哀伤悲痛。即使是短暂的欢乐也成了强颜欢笑。他的绝笔《悲怆交响曲》等于是他的一生和他所写的音乐的一个总结，听这交响曲，绝非一件令人愉快的事。然而它的深刻内容与艺术魅力又吸引着人们一遍又一遍地去倾听它，并且为之深思。它并不难懂，同时耐听。所以它同《田园》《未完成》以及《自新大陆》一起，成了最普及的雅俗共赏的交响曲。这是难能而又可贵的。

柴科夫斯基的另外五部交响曲中，第四和第五虽也是人们爱听的作品，但它们的艺术质量都不能同《悲怆交响曲》相比。柴科夫斯基有两篇管弦乐标题乐曲，则完全应该列入必读曲之列。

一篇是《罗密欧与朱丽叶》序曲，作为莎士比亚同名悲剧的一种“音译”，再没有比它更动人更有说服力的了。

柴科夫斯基能把莎剧“译”得如此传神，说明他是善于读莎翁作品的。从另一篇杰作来看，他也是善于读但丁《神曲》的。他的《里米尼的弗朗切斯卡》把《神曲》（地狱篇）中的一段中世纪恋爱故事演绎成了一部感染力极强的音诗。许多爱好柴科夫斯基作品的乐迷往往只知道他的其他作品，却对此曲无所知，错过了一部文情并茂的不朽之作。此作中所写的地狱景象，就比柏辽兹和李斯特笔下的地狱要高明，更有说服力，而且这幅“音画”的效果也胜过了法国浪漫派大画家德拉克洛瓦的名作《但丁的小舟》，音乐中的地狱比画中的更为阴森可怖。

但是真正惊人的还是其中写女主人公弗朗切斯卡的那一部分。柴科夫斯基在这一节音乐中达到的效果真是栩栩如生，听者好像面对着一位薄命红颜，听她诉说哀婉的身世。柴科夫斯基用他饱蘸着同情的笔墨把人物和情节场景都写得令人信服而又感动。人们可以感受到那惨剧发生的冷宫中的阴冷，觉得不寒而栗。

柴科夫斯基的一部钢琴协奏曲和一部小提琴协奏曲，极受人们喜爱。作为必读之曲也未尝不可。但这两部作品情胜于文，不能视为深刻之作。它们并未经得起多读。

《天鹅湖》舞剧音乐更是如此。它的音乐艺术质量抵不上另一部舞剧《胡桃夹子》。而《胡桃夹子》中值得多听的也只有一部分。

但在钢琴套曲《四季》里面倒是有几篇精美的小品，例如《三套马车》，如《白夜》和《秋》。至于最为流行的那首《船歌》，则不免有一点凡俗的沙龙气味。

民族乐派异军突起

19世纪音乐大潮中一个突出的新气象是民族风格的异军突起，打破了以往传统风格的一统天下。自从17世纪以来，传统的古典音乐风格大体上是比较统一的，色彩是差不多的。它其实是以德、意、法的民族风格作为“三原色”调和而成的一种灰调子的图画。到了19世纪中叶以后，民族风格的音乐勃兴，顿然放射出一种异彩，使人感到耳目一新，呼吸到新鲜的空气。

格里格

如果你听惯了德、奥风格（18世纪以后西方古典音乐的基调）的作品之后，首次接触到格里格等人的北欧风味，那种新鲜感是难以用言语形容的。格里格，严格地讲起来是够不上我们前面谈的那些大师的水平。他不是巨匠，他也没有写出气势磅礴思想深刻的重大作品。但是他的那些篇幅不大的作品很有不少逸品与妙品。格里格既有民族风格又有他的个人风格，这使他在北欧作家群中鹤立鸡群。

要评选他写的音乐，人们自然首先便想到他的《培尔·金特》组曲。这是他为易卜生的诗剧谱写的戏剧配乐。这一套配乐中的精华由作曲家自己选编成了两部组曲。即使在这两部组曲中，有若干首也显得分量不足，初听之时，非常可喜；细玩之后又觉得没有多少可回味的了。例如《山王之殿》那一段。《阿塞之死》颇有深情只可惜那音乐有重复而无展开，不过瘾！

但是，《早晨》这一曲是非常值得倾听的。仅用短小篇幅和不多的材料与笔墨而能把海景与朝景描画得如此清新，令人心旷神怡，在音乐文献中再也寻不出第二例了。

格里格终于只能算一位小品大师。但《a小调钢琴协奏曲》弥补了他未写一部交响乐的缺憾。这部作品画面广阔，色彩绚烂，气势不凡，而又把民族风味作了充分的发挥，是不可不读也颇经得起多读的。此作等于是他祖国山川的一幅长卷音画，听了它谁不对那北国风光神驰心醉！

即使是听一曲短短几分钟的钢琴小品《致春天》，也会感受到格里格作品中的北国风味。他写了大量的钢琴抒情小曲，天真淳朴是其共同的本色。有一些作品中还透出某种野气。他的《抒情曲集》中最晶莹可赏的就是《致春天》了。听此作，往往有像是咽下一口甘美清冽的冰下流泉的直感，美妙难言！德彪西曾在一篇乐评中说，听格里格的作品如啖埋在雪中的糖果，显然他也有此感而并非虚言。

强力集团

柴科夫斯基之作当然是俄罗斯民族风味了，但他在西欧传统与俄国本色这二者之间有所折衷。还有比他的俄罗斯味更浓的作者，虽然这些人的成就并不比他更高，人们也不认为他们比柴科夫斯基更配作俄罗斯的代言者。

这就是所谓“强力集团”一派人的音乐。其中最突出的是里姆斯基-科萨科夫，他的作品颇受人们所喜爱也并非偶然。标题音乐的形象性，俄罗斯风味之浓，加上这位配器法大师有一手为管弦乐调色傅彩的高明手艺，这几方面加在一起便构成了一种持久的吸引力。

他的代表作是《天方夜谭》组曲 [\[4\]](#)，也许是严肃音乐中流传最广也最讨人喜欢的作品之一。其实它的四个乐章并不都是同样耐读

的。我们不妨浏览其全曲但只采其一、三这两个乐章作为必读之曲。第一乐章题为《辛巴达航海》。虽然人们熟听之后也不难发现它并不能完全令人满足——因其总爱把好听的话重复地讲而新意无多，但平心而论，在所有描画大海的音画音诗中，它是最深入浅出雅俗共赏的一篇了。何况他不仅写了海景，而且把它同《一千零一夜》的故事美妙地融合在一起了。他那卓越的配器艺术也使画面变得更为有声有色，五彩缤纷。《一千零一夜》的故事将是不朽的，人们读那部故事的联想也将使《辛巴达航海》这生动的“插图”永远不朽了。如果说《辛巴达航海》如画，可以证明作曲者的善于刻画景色，那么第三乐章《王子与公主的情史》便是一篇情诗，论乐艺之高下，更有质量，更能动读者之心的还是这一乐章。其中东方色彩的画面也极绚烂，有如画家琵琶词侣 [\[5\]](#) 的文学作品插图。

这位大师虽然追求的主要是俄罗斯风味，但有趣的是，他似乎更擅长于写异国情调，描摹其他民族的色彩。《天方夜谭》组曲是所谓东方色彩的，固然并不道地，但也可以叫人接受。他还写了部更精彩的作品《西班牙随想曲》。

并非西班牙人而大写其西班牙风味之乐，历来成了许多乐人的一种兴趣。这样的冒牌民族风作品数量很不少，真正西班牙作曲家写其本地风光的音乐，反而不及外邦人的拟作更风行，这是很有趣的一种现象。在所有这一类拟作的西班牙风的音乐中，里姆斯基-科萨科夫这一篇《西班牙随想曲》是最可听的。这是阳光灿烂、热气腾腾的音乐，其旋律之漂亮，节奏之丰富多样，管弦色调之斑斓，使人们在听觉上获得极大的享受，然而它又并不仅以这些取胜，它的意境与格调都是不同凡俗的，所以比较耐读。

俄罗斯民族乐派中其他人物所作，我们在此只好略而不谈，但却不能不提一下鲍罗廷。他的本职是医生兼教授，在短暂的一生中，辛辛苦苦地工作和投身社会活动，又忙忙碌碌地作曲，所以只是个半职业半业余的乐人。但他却留下了足以为俄罗斯音乐生色的杰作。《在中亚细亚草原上》这篇管弦乐小品，虽浅而不俗，自有其生命力。更有魅惑力的《波罗维茨舞曲》。它原是歌剧《伊戈尔王子》里的舞蹈音乐。曲中前一部分是女声唱的，有一种蛊惑人心的异样的妖媚，后一部分男声所唱则犷悍野蛮，适成对照。虽不是什么深刻之作，却因其民族风味浓（虽然不是斯拉夫民族的）而可以收进“必读曲目”。

比以上两篇更值得多听的是他的《D大调第二弦乐四重奏》中的《夜曲》。这篇音乐有极大的魅力，一听便会受其吸引。这是甘美如旨酒的音乐，似乎是几个知心好友于沉沉长夜中饮酒谈心，高声曼吟。室内乐多数是沉静玄远的音乐，此曲却是浓情蜜意，是一种可以醉人的音乐，却又真诚不俗，所以是乐中上品。

小小的北国挪威，出了一位大师格里格。同样是小小而荒寒之国的芬兰，也出了一位大师西贝柳斯。格里格是小品的大师，西贝柳斯却以他的交响音乐雄视乐坛。在交响曲很少出现伟大作品的19世纪末叶，西贝柳斯的崛起是特别可以震聋发聩的大事。所以他成了所谓“三S”之一了。从他写的交响音乐中人们可以感受到荒寒北地严酷的大自然与坚毅顽强的人民。民族色彩与个人风格的鲜明，固然是其显著的特色，交响思维的深刻，音乐逻辑的强有力，更叫人觉得这是贝多芬、勃拉姆斯交响乐传统的一个新发展。听他的交响曲，总使人产生一种对宏大建筑物的敬畏之感。他的第一、第二交响曲都应列入必读作的曲目。

德沃夏克

在民族乐派的灿烂群星中，最耀眼的一颗无疑是德沃夏克。正像西贝柳斯一样，他绝不仅是波希米亚民族的代言人，而且是整个西方音乐中的一位代表人物。《自新大陆交响曲》并不仅仅是一个民族的财富，其中吸收融汇了波希米亚、印第安和美洲黑人音乐的因素，才酿制出这一部全世界各民族人民都无不喜爱的、最通俗普及、从19世纪末叶到如今人们一直听不厌的交响曲。可是这并不是说它太好懂，可以一览无遗。其实绝非如此。它既平易近人又毫不浅薄，要深深发掘其中蕴含的美妙之处，绝不是浅尝辄止的听赏能做到的。其所以经得起亿万人和百多年的反复听赏而魅力不减永葆青春，也正说明了它的不简单。不但必读，而且要反复多读、精读。

几乎无人不知《自新大陆交响曲》，然而很可能有人不知道他的另外两部交响曲之美。《G大调交响曲》和《D大调交响曲》，尤其后一部，错过的人更多。这部创作早于《自新大陆交响曲》十三年的交响曲，味道和前者是不大一样的，但其相同之处是层出不穷的旋律和作者对主题的处理变化莫测，是那种壮丽的交响性，是极其生动自然的气韵。如果对德沃夏克的交响曲始终只知道《自新大陆交响曲》而不知有其他（他共作九部），那是深为可惜的！

在大提琴协奏曲文献中，第一流之作屈指可数。而德沃夏克的《b小调大提琴协奏曲》是其中之一，也不妨说是最美、最富于交响性的一首。这首同《自新大陆交响曲》同时作于美国的作品，完全有资格称作用大提琴助奏的一部交响曲。那音乐的交响化是令人叫绝的。它也同《自新大陆交响曲》一样充满了奇美的民族风味的曲调、和声与配器。它也同样是一部特别适合中国人耳朵的音乐。

有意思的一种比较：格里格与西贝柳斯的音乐常常叫人感到一种寒冷、清冷或是严寒；听西班牙作曲家德·法亚与阿尔贝尼兹之作，可以感受到南国的热力。从德沃夏克的音乐不难感知的则是种极富人情味的温暖。他的大小作品都充满着这种可亲的温暖。他的音乐语言的流畅自如也是突出的，除了舒伯特再没有人可比了。不假雕饰，纯任自然，不仅以其美而吸引你，更因其饱含真挚之情而打动你，使人一见倾心而又永远不会生厌。

德沃夏克是一位多产作家，有许多极可爱的作品还未被一般人发现，真是可叹息的事！例如他的三联序曲《狂欢节——在大自然中——奥赛罗》世人多半只听了那一篇《狂欢节》序曲，而其实更为美妙深刻的另外两篇往往错过了。又如他的《E大调弦乐小夜曲》，是他用音乐语言记录下自己的爱情与幸福，听者也好像听他向知己者坦露心胸，何其亲切诚挚！又如他的室内乐作品中有一颗明珠——《F大调弦乐四重奏》，又名“美国四重奏”，也有人呼之为“黑人四重奏”，那是因为其中的许多曲调很容易叫人联想到美国黑人音乐。这一部室内乐作品，同《自新大陆交响曲》一样地深入浅出，平易近人，而又美妙得无可形容！还有他的一部由钢琴曲自己改的管弦乐小品集《传奇》在他本国以外的听众知道的更不多了，其实那是比他的《斯拉夫舞曲》更值得倾听的乐中妙品。当然，《斯拉夫舞曲》是道地的民族风味，比勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》耐听多了。他的第十四首《降A大调弦乐四重奏》像一位老者的暮年回想，感情沉郁，极苍凉之致！《降G大调幽默曲》令人想起霍桑短篇小说中深山里那个火炉边倾听过客谈山外情景的女郎的微笑（半夜里雪崩，这人家从此消失）。此曲须听克莱斯勒改编、演奏的小提琴曲。

圣 - 桑

在民族乐风的吹拂之下，法、意两个老牌的音乐中心，也出现了强化本民族传统特色的乐人。其中有圣 - 桑这样的音乐才子，竟然为了弘扬本民族的传统而主张抵制排斥德国音乐。圣 - 桑多才多艺而又多产。他的许多作品是受到听众欢迎的。他写的交响曲、交响诗、小提琴协奏曲和钢琴协奏曲，直到今天还有人欣赏。但要把它作为经典之作来必读，未必值得。例如：《骷髅舞曲》^[6] 这一交响诗经常演奏，人们都耳熟，乐艺是圆熟而洗练的。但是它只好算是能品而已，并不值得多去读它。又如他的小提琴协奏曲，许多提琴家也视为宠物，听起来也楚楚动人，但是拿它跟贝多芬等大师的协奏曲一比较，便立刻露出了平庸的本质。其钢琴协奏曲也是这样。只可偶一听之，吸引人多读的魅力是没有的。但是如果断定此公的作品一无足取那又错了。有两部作品是真正的天才之作。在“必读曲目”中绝不可遗漏它们。不懂得欣赏它们，那才是人生的憾事！

小品《天鹅》原本收在管弦乐曲《动物狂欢节》中。那部作品是一种游戏文章，其中有一些影射与讽刺。正因为这缘故，作者决定要等自己身后才可以公之于众。到如今，这一部作品已成了老少咸宜的音乐童话，人们也不去理会其中放的冷箭是射向谁人的了。平心而论，拿它当音乐童话来听是不坏的。但是如果对其中的《天鹅》也等闲听过，那便是埋没了一颗无价的明珠了！像《天鹅》这样的音乐，是应该列为乐中神品的。虽说是刻画得形象鲜明，却又不仅是形似，而且极有神韵，这是标题乐中难得达到的。此曲曾被人用作芭蕾小品《天鹅之死》的配乐。那样一来反而把这篇音乐作了不正确的图解，是不可取的，也会对听者产生误导。

圣-桑的另一篇绝唱是小提琴曲《引子与回旋随想曲》。它可以说是一首微型的小提琴协奏曲。管弦乐对于烘托和强化小提琴独奏部分的效果有很大作用，如果改为钢琴伴奏，就会大为减色了。

它虽然在篇幅上只抵得上一般协奏曲的一个乐章，然而我们宁愿听这样一篇言之有物的精彩的中篇乐曲，也不必听一部华而不实夸夸其谈的协奏曲。

《引子与回旋随想曲》并无标题，作者自己也不曾透露过什么消息。许多人恐怕也只当作一篇纯音乐来听，只知欣赏其艳丽的曲调，铿锵的节奏与出色的技巧，殊不知，这篇乐曲里很可能隐伏着一段哀感顽艳的情史，曲中的女主角与情节是呼之欲出的。整个作品听起来极像有一个巴黎歌舞场中的舞女上场献技。她那神情与舞姿都带着凄苦的味道。那场景也可以配上画家德加所作的那种绘画。不难想象出来的情节很像是莫泊桑的一篇小说：一双爱侣，男的在杂技表演中失手从高空摔下，奄奄一息；女的虽恨不能分身在他身边守护，却仍不得不登台献舞……

圣-桑是早慧的神童，又是一位活到第一次大战以后才去世的长寿者。我们从他的大量作品中只选出两件小品作为必读曲，不免有些委屈了他，但仅此两篇也就足可让他留在听众心上了。

比才

圣-桑虽然自命为法兰西音乐文化的卫士，可是他的作品里的法国味并不特别的浓。而他的同胞、同时代人比才，才真正是一位法国味浓又有鲜明个性的伟大作曲家。超人哲学家尼采对他原先崇拜得五

体投地的偶像瓦格纳感到幻灭之后，无意中发现了比才的杰作歌剧《卡门》。他为之狂喜，如同在黑暗中看见了阳光一般。从这段出名的佳话中也可以想见比才的音乐有何等不凡的感人之力了。比才的音乐是雅俗共赏的，听起来似乎毫无费解之处，但只有在反复倾听中，特别是在同那些风格不同、品格不同的作曲家的对照下，我们才有可能体验到比才的真价值，才能悟到尼采为什么那样激赏他的音乐。比才的音乐极其自然，而非故作深刻。何等温暖，何等有人情味，而又从不过火，不流于庸俗。《卡门》是这样，《阿莱城姑娘》组曲也是这样。《卡门》家喻户晓，人们都耳熟能详。但《阿莱城姑娘》组曲之美，或许有不少听众还陌生。这两套组曲的音乐在风味上和《卡门》是有所不同的。《卡门》中充满了火一般的激情，而《阿莱城姑娘》组曲则充满着温柔的悲剧性人情味。这里面的音乐原来是为都德的戏剧写的配乐，所以听比才的音乐也容易联想到《小东西》的作者的文情。比才之乐同瓦格纳之乐是明显不同的。瓦格纳的音乐不可谓不高，但往往有从现实世界中拔高且过分夸张的感觉。可以说，虽可喜而不可爱可亲，有的甚至不可信。比才的音乐完全是人世的，绝无与现世人生疏离之感，真正是可爱而又可亲并且可信了！《组曲》中的《田园》《小步舞曲》《钟乐》与《法朗多尔舞曲》都是非常耐读的音乐。

马勒

交响曲这一体裁的写作，还是德、奥作曲家拿手。到了所谓后浪漫主义时期，布鲁克纳和马勒这两位交响曲大师再一次证明了这点。他们都贡献了九部交响曲作品，都是分量沉重的音乐文献。对于读乐经验还不多的爱好者来说，要细读这些交响曲实在是一种挑战。布鲁

克纳最喜欢营造结构庞大的音响建筑物，沉溺于构造瓦格纳乐剧式的宏大殿堂。听他这种作品，没有特殊的兴趣与耐性，大概是很容易掩卷不能卒读的吧？他那种沉思冥想的气质也使人听久了便需要返回到现实中来呼吸一下新鲜空气。

马勒的交响曲同样是巨型的，构思复杂，头绪纷繁。一种由于悲观厌世而仰求上苍的宗教情绪也常常令人厌倦。但像《第四交响曲》那样的作品是可读也应该读的。

理查德·施特劳斯

和以上两人同时的另一位交响音乐、标题音乐大师是理查德·施特劳斯。此公才气过人，年纪轻轻的时候便开始连篇累牍地发表出名噪一时的音诗了，如《唐璜》《查拉图斯特拉如是说》《蒂尔小丑》[\[7\]](#)《死与形变》[\[8\]](#)《堂吉珂德》等等。这些作品才气纵横，显出他善于运用管弦妙笔表达其形象思维、刻画各式各样具体内容的能力。难怪他自夸说世上的事物没有他不能描写的。

写唐璜的音乐，正像写浮士德那样的多得难以遍读。他这篇音诗着墨无多而效果出色，人物、场景、故事都出来了。在《堂吉珂德》中，音乐生动地描画出憨得可爱的骑士与狡狴可喜的听差的滑稽冒险史。斗风车，战羊群，也写得惟妙惟肖、活灵活现，虽然有时也几乎走到了庸俗的边缘，却又仍然不落他人窠臼，也颇能传达文学原著的幽默感。

这位音乐才子竟敢用音乐来译解尼采玄奥的哲学名著，而听起来也并不叫人昏昏欲睡。在自传体的乐曲《英雄的生涯》中，他大言不

惭地描画了高大形象的自画像，同时也尖酸挖苦地丑化了他的私敌，虽然无法指名道姓。对一己的辉煌业绩，乐曲中更是大事铺排。像这样的内容，在他人是难于下笔的，他却能洋洋洒洒地从容写去，发挥得畅快淋漓。叫人听了不免为之惊笑，同时却也不得不抚掌称善，佩服其才华焕发了。

像那部《阿尔卑斯山交响曲》，本来也是不大容易写出新意来的，因为音乐中风景画正像油画水彩风景画一样实在太多了。他又是像游记式地从绝早写到日暮，从上山写到下山，也像一篇流水帐。然而却难为他写得并无陈腔老调，始终可以抓住听者的注意，不觉其倦地跟着他游完了全程，赏完了这幅长卷山水画。曲中有山中风雨一景，这尤其容易落套，他写来倒也颇为不俗。

他还有一篇音乐，也表现出想象之丰富与笔力的不凡。《七重纱之舞》是歌剧《莎乐美》中的一篇配乐。气氛之阴森，节奏之生动，配器之精妙，都是出类拔萃的。听这一曲所得的艺术享受，超过了看画家莫罗所作的那幅名画。

以上所举，到底哪一首应该“必读”呢？这却难以确定，只好留给乐友们大家自选了。

雷斯皮基

爱好标题音乐，爱听“乐中有画”的人，一定要细读雷斯皮基的两部作品：《罗马的松树》与《罗马的喷泉》。

这位意大利乐人立足于他本民族的音乐文化传统，又从浪漫派和印象派的音乐中吸取营养，融而为他自己的风格。

《罗马的松树》的四个乐章各有其意象，最值得精读的是第三章。我们不妨给它另起一个“月夜松风”的题目。它不是就景画景，而是景中有史，乐中有诗。中国人听此章应该是很容易投入的。它会叫人联想起“明月出天山，苍茫云海间”“古人不见今时月，今月曾经照古人”，从而感慨万端，并不仅仅对那月色与松声的描绘感兴趣。

此作的最后一章《阿庇安古道上的松树》，也同样是在写景之中大抒怀古之情。作曲者写了他所听见的这条罗马古道上自远而近的脚步声。那是古罗马远征归来的大军的脚步。这原也容易写得单调乏味，他却把这脚步声从一开始一直拖到曲终。这是一个从极轻到极响的漫长的“渐强”。罗西尼序曲中最爱用的手法是所谓“蒸汽压路机式的罗西尼渐强”。拉威尔的《波莱罗舞曲》也布置了个从开头到曲终的渐强，但都比不上《罗马的松树》末一章里这个巨大的渐强有效果有味道。如果你是一个像写《罗马帝国衰亡史》的吉朋 [\[9\]](#) 那样的怀古者，你可以从这篇音乐中复杂而丰富的历史的声音中听到历史。

《罗马的喷泉》也是借作者眼中之景抒怀古之情。其中最妙的是末章《梅地奇别墅的喷泉》。曲中也好像有一个著古罗马史的吉朋那样的人在怅望着，吊古伤今。此曲中所写的暮色是绝妙的，诗情与画意打成了一片。作者调动了许多乐队中的非常规乐器如钢片琴、钟琴，加上钢琴、竖琴，用这些“美声”乐器来调色傅彩，把“夕阳无

限好，只是近黄昏”的难状之景和景中人的惆怅之情都写了出来。像这样气韵生动而又格调高绝的标题音乐，乐史中并不多见！

德彪西

从古典派、浪漫派、后浪漫派到民族乐派，西方音乐文化的许多方面都发生了不少变化。但是真正使人有明显感觉的重大变化出现在《牧神午后前奏曲》问世之际。假如把这篇乐曲同《自新大陆交响曲》《悲怆交响曲》《蒂尔小丑》等作品安排在同一个音乐会里演奏，你也许想不到它们都是在上个世纪的1894年间几乎同时问世的吧？当你再有意识地对这些作品进行对照的时候，你就惊讶于它们之间的差异之大了。我们很难想象上个世纪末的听众在初次听到《牧神午后前奏曲》时的新鲜感与新奇感有多么强烈。大概也同在那之前印象派绘画登上画坛时的情况有相似之处。看惯了古典派、浪漫派绘画的人突然看到莫奈他们的印象派绘画，简直是难于接受的。

所以德彪西是一个里程碑，一个转折点。从他开始，音乐的大潮便在向着现代派音乐涌流了。

有趣的是当年被视为离经叛道的《牧神午后前奏曲》，如今也已经成了经典之作。这正因为它是一篇永葆青春的不朽之作。

但我们在倾听这篇音乐时需要了解的是，所谓印象派音乐并不能等同于绘画中的印象主义。德彪西不仅借鉴了印象派绘画，同时他还深受象征派诗歌艺术的影响。《牧神午后前奏曲》这篇作品就是以象征派诗人马拉美的诗为依据的，但我们也不要以为他是在图解那首诗。马拉美的诗朦胧恍惚，本来也无法照译为标题音乐。所以德彪西

此作是只可意会难以言传的。根据诗歌谱成的音乐，已经不能再还原为原诗的语言了。但又有人利用这音乐编了一部舞剧。可以认为，那样的做法是焚琴煮鹤，大煞风景！我们听《牧神午后前奏曲》完全可以参考原诗，发挥自己的想象，但绝不能用原诗的文字来硬套音乐中的意象。其实最好的办法还是把它当一篇无标题的纯音乐作品来享受。

不像《牧神午后前奏曲》那么空灵，而颇能唤起听者的真实感受的，是《伊贝利亚》。《牧神午后前奏曲》把听众带进缥缈的仙境，《伊贝利亚》则送你去人间的乐园。两者的意象与境界有天壤之别，作曲家细腻微妙的艺术手法却各极其妙。听前一曲，你好像置身于一片清凉世界，即使有爱欲之念，也是已被升华净化了的。听后一曲，你好像来到了夏夜游园的人群之中，香泽微闻，中人欲醉。德彪西既是高明的“画师”，又是高明的“诗人”。他的杰作中总是既有诗情又有画意，而他用以咏诗作画的又是一套全新的音乐语言。他以与前人不同的笔墨抒发他全新的感受。

这种特点在其钢琴作品中也发挥到极致。他的钢琴曲《明月之光》，用了极经济的笔法便点染出了一幅格调高绝的画。还有《水中倒影》《月落荒寺》《叶底钟声》^[10]《沉没的教堂》等等，都是音中有画又画中有诗，三者交融难分难解。

德彪西的印象派音乐富于诗意，不像印象派的画往往只注意捕捉眼前景中的光与色。更可贵的是他的音诗音画中还蕴含着微妙的人情味。《亚麻色头发的少女》与《阿拉伯风格曲第一号》，初听只觉其美，听熟了便又从中感受到曲中有人，曲中有情，有深情！你会不期而然地联想到欧·亨利的凄恻动人的故事。

把自己的笔力发挥到巅峰高度的是管弦乐《大海》，他自己虽题之为“素描”，其实是气势磅礴笔力千钧的壁画巨制，也像是一篇气象阔大的“海赋”。音乐文献中写海的妙品虽然不少，有哪一篇能同他的这篇相提并论？

这《大海》三章并不是很好懂的音乐，头绪纷繁，笔法新奇，一开始接触它，会觉得像生平第一次见到茫茫大海一样为之茫然。然而这是值得花工夫硬着头皮读的杰作。听了这一曲，再看描画海景的绘画，再听别的写大海的音乐，便觉得没劲了。德彪西笔下之海则是汹涌着一个有生命的巨灵。别人描写海的音乐，再逼真也不过画出了海面上的风光，而德彪西的音乐叫人觉得自己置身于大洋巨浸之深处，更立体地感受着那个巨灵神的心搏与悸动，同时还感觉到上有无际之空间，下有更不测的深渊。

最不可思议的是，这位画海的高手并没有像里姆斯基-科萨科夫那种乘军舰巡游四海的经历，他一生中只不过曾去海滨消磨过不长的时间而已。然而他竟能从相貌到魂魄为大海传神。这也像他写西班牙风味的乐曲，博得西班牙人德·法亚的叹服，说是比他们写的还要西班牙。而其实德彪西并没有作过西班牙之旅，仅仅去过法、西边界上一观斗牛之戏而已。

印象派曾一时大流行，学印象派的小乐人很多，然而并未能留下多少值得列入“必读曲目”的作品。但德彪西作为祖师爷，他的代表作却传世不朽，成了常听常新的经典了。论者认为，印象派并不成其为派。真正称得上印象派的，德彪西一人而已。这真所谓“自成一家”了！

回到贝多芬以前的时代

从贝多芬一直读到德彪西，我们认为必读的作品竟已列举了这么一大堆！其实这在音乐史上所占的过程不过一个世纪而已。但这也是乐史上最热闹最绚烂的一个世纪。在德彪西之前，瓦格纳和他的老丈人李斯特等都已经音乐的革新上做了许多大胆的实验。从瓦格纳的作品中，人们听到了前所未有的和声。在李斯特晚年的作品中也有听起来不能不佩服其求新的勇气的创造。德彪西更是一个新的突破。在他的启示之下，头脑更新、胆气更大的音乐家对德彪西也觉得不够新了。于是，犹如打开了一道闸门，音乐新潮以不可阻挡之势冲向了20世纪。我们听德彪西的作品，再向前向后眺望，便会觉得他既像是一个总结，也像一个新的开头。

但同样叫人感到惊奇的是，一种怀旧与怀古的情绪也在作者与听者的心上兴起，越来越浓了。在以往，人们一度把巴赫的音乐束之高阁。所幸前有门德尔松，后有勃拉姆斯等人的热心鼓吹，人们才重新发现了巴赫。不但如此，巴赫的复调音乐越来越吸引听众，他的地位越来越高，高踞古今乐坛之首了。莫扎特的作品也遭到过轻视。当浪漫派、标题乐与李斯特一派的“新音乐”大受欢迎之际，莫扎特的音乐也曾被认为平淡；到了这时被重新认识，变得更受尊崇了。有趣的是复古怀旧的兴趣也让听众发现了巴洛克音乐的价值，简直好像是19世纪的考古队发掘出了一个地下宫殿。

这种现象之出现并不仅是由于人们已经吃腻了浪漫派和标题乐那一套（二者的末流也颇有化为言之无物的“八股文”的），所以才既喜新，又念旧；而是说明了以往的音乐确实有生命力，有其不可磨灭之美。所以其乐虽旧，人们听了反倒觉得耳目一新了。而且还有一

层，不妨借孟子对梁惠王说的那句话来用：“今之乐犹古之乐也”，今之乐是从古之乐中演变而来的，听古之乐，可以知其源，可以观其变，那当然是能大开眼界，激发读乐之兴的。

那么，让我们也来倒读乐史，返顾18世纪及其以前的音乐，看看怎样选读贝多芬以前的作品。

莫扎特

选贝多芬的作品叫人为难，因为重要的太多了，叫人难以取舍。选莫扎特的作品可以说更难以下手。当代大指挥家索尔蒂有句话：“莫扎特的作品无句不美。”这是一个莫扎特信徒的激赏之言，当然不必太当真。但莫扎特以朝露般短促的一生，于不足三十年中泉涌一般写出了那么多作品，编号编到六百多号，近年来发现集外遗珠的消息还时有所闻。这六百多号作品中，美妙绝伦的杰作真是琳琅满目，叫我们听的人如何能割爱！

有一个道理很重要，必须了解。莫扎特的作品并不是那么好懂的。何以见得？众多的爱乐者都可以作见证，当一个人年轻气盛之日，听莫扎特的作品多半会诧异：如此平淡无奇的音乐有什么可听的！至少也会觉得它不如别人的音乐有劲。待到读乐的体验丰富、深沉了，鉴别的眼光提高了，才会逐渐发现莫扎特之美，越读越觉得有滋味，以致五体投地，成为信仰坚定的莫扎特迷。

萧伯纳这位大文豪又兼音乐评论家在其乐评中承认，贝多芬与莫扎特这二者谁更伟大、谁更可爱这个问题，要作出评价与回答，他曾深感困难。

年方十一的神童莫扎特

莫扎特的作品并不好懂还有一个原因，那是同纯音乐与标题音乐的问题有关系的。听贝多芬以及浪漫派人的作品，一般人可以借助文学与美术的所谓形象思维，因而感到容易理解，容易共鸣。而莫扎特的作品基本上是纯音乐（有的虽勉强可以当作标题音乐听却又并无标题可作向导）。如果你不了解音乐艺术自有其艺术规律也自有其美，自然会觉得茫无所依了，所以说，要听出莫扎特的乐中真味，就得学会听纯音乐，而这是必须多听多体验才能养成的。

莫扎特的交响曲

莫扎特是音乐艺术的全才。他在各种体裁方面都留下了代表作。首先是交响曲这一门。他作的编了号的一共是四十一部。这虽然比不上海顿的多（一百零四部），然而比海顿的交响曲重要得多。人们不可能也无必要遍读这几十部交响曲。一般是只读那最后的三部即第三十九、四十、四十一这三部。这些也公认为是他最重要的三部交响曲。

在这最后的三部交响曲中又以《g小调交响曲》和《C大调交响曲》为最。莫扎特毕生所作，大多是愉悦欢快的。《g小调交响曲》却似在倾诉他心中的烦忧，特别是第一乐章。这是一篇质朴而又深沉的音乐，认真倾听这篇音乐，你对莫扎特那个人会有更深的理解。《C大调交响曲》被人加上了“朱庇特”（希腊神话中的雷神）这名字。我们不用理会它，它无助于我们的理解。此作最末一章是复杂的复调音乐。莫扎特把好几个主题用复调手法交织在一起，造成了一座壮丽宏

伟的音响殿堂，气魄之大，在交响乐史上前无古人。但是我们不要满足于只听这最后的三部杰作，仅仅听这些，还远不足以认识他的交响乐艺术。还有几部也应该必读，即所谓《林茨交响曲》《巴黎交响曲》和《布拉格交响曲》。这些地名标题虽都事出有因，我们可以不去管它，因为对音乐的理解毫无关系。其中尤其是《布拉格交响曲》千万不可错过！

莫扎特的歌剧序曲

虽然莫扎特最大的贡献之一是在歌剧方面，篇幅有限，本书不拟谈歌剧音乐。但是他有两篇歌剧的序曲是必读之曲。一篇是《费加罗的婚礼》序曲。它并不长，演奏速度又快，三分半钟之内便可奏完。然而蕴藏在那二百多个小节中的音乐能量是极大的。如此惊人美妙的音乐，可以振聋发聩，可以使人对人类和艺术的前途充满信心与希望。它虽是歌剧的序曲，却并不提示剧中的具体内容，只是一种情绪的导引，预告了那部喜剧中的精神与气氛。我们今日每听此曲，会觉得它宣扬的还不仅是那部歌剧中的精神而已，还可以从中听出那个处于法国大革命前夜的时代中酝酿着的对光明的憧憬。

听《费加罗的婚礼》序曲，人们会从美中感受到力（这种力又不同于贝多芬作品中的力，这一点值得玩味），为自己能体验此种美与力而感到幸福。莫扎特的一生虽然并非像传说中那样贫寒潦倒，但也并未尝到人生的幸福，却能谱出这种给人以极大幸福感的音乐，不可思议！

另一篇是《唐璜》序曲，向来流传有关此曲的美谈，说它是已到歌剧上演前夜，莫扎特才在老板催迫之下开夜车一挥而就。今天的研

究者考证，准确的说法是在开演前两天。

歌剧《唐璜》被认为是莫扎特歌剧创作的最高峰。这篇序曲并不长，从总谱上看也似乎非常简单。但是评家惊叹于它为全剧情节作预示的效果，不用多少笔墨便提示了不样的预兆。

莫扎特的协奏曲

莫扎特在乐艺上无所不能。他是伟大的作曲家，又是卓越的器乐演奏家。钢琴尤其是他得心应手的乐器。钢琴协奏曲在他的全部作品中占有极重要的地位，同他的交响曲、歌剧同等重要。我们读莫扎特，绝对不可不读他的钢琴协奏曲。他一共写过二十几部钢琴协奏曲。其中近十部是绝妙的音乐。在这里面我们必读的至少有三部，即《第二十一钢琴协奏曲》《第二十三钢琴协奏曲》与《第二十五钢琴协奏曲》。只能再添不可再减了。

莫扎特的钢琴协奏曲都是独奏乐器和管弦乐相互协作的交响化的音乐，要当作交响曲来听。它们都是纯音乐，无须强求其具体的意象。但也有人认为，他这些协奏曲犹如无题无词的歌剧，从其中不难听出各式各样的人物和情节云云。莫扎特的音乐世界是非常多样化的，怎样听他的音乐，完全可以仁者见仁智者见智。

莫扎特的五部小提琴协奏曲，爱听者之多也许超过了他的钢琴协奏曲的听众。这是因为小提琴这种旋律性乐器更能吸引人。

可惜的是，他有一部非常精彩的作品，还不是每一个爱好者都熟悉的，它是《小提琴与中提琴交响协奏曲》。

还有更受到忽视的作品。甚至连专业的乐人也轻视这首可爱之极的作品。这就是莫扎特的《长笛、竖琴协奏曲》。两件独奏乐器加上一支很小的乐队，从那谱面上看，的确是简单得很。当年的奥地利君主曾经批评莫扎特不该用太多的音符，莫扎特的回答是：“陛下，一个音符也不多！”如果奥皇听这篇音乐，恐怕又会嫌他用的音符少了一些吧？这篇像是一种不经意之作的音乐，从写作过程来看也可能授轻视者以实。它是应一个吝啬的贵族之请而作的。此人附庸风雅好吹长笛，其女则常弄竖琴（这乐器当时也是种家用乐器）。莫扎特那时正教这位笨小姐作曲。贵族要他作此曲好去向人卖弄，交件之后竟不肯如约付酬，还说什么叫你来教课已是抬举你了。同如此庸俗的人与事联在一起的这篇音乐，却是人间最天真烂漫最惹人爱的乐曲之一。如果你听出了味道，爱上了它，那么你就再也听不厌，你听着听着，总是会因其太美妙而心痒难搔，徒唤奈何！

常常被人疏忽的另一类作品是他的小提琴与钢琴奏鸣曲。其中最值得首先选听的，也许是那篇最短小的，即《G大调奏鸣曲》。它也属于这样的音乐，你听了总是会喜不自禁，而又只恨找不出恰当的语言来向朋友形容它的美妙，因而不胜惆怅。

巴洛克音乐

从莫扎特再上溯乐史之流，我们要读的便是巴赫与亨德尔了。他们是属于巴洛克时期的。这在我们的听觉与心理上都需要一种大的调整才能适应。因为我们是从主调音乐时代返回到复调音乐的时代去。这两个时代的音乐，写法和给人的感觉是很不相同的。当你听主调音乐的时候，旋律同和声结合在一起，但旋律总是占着一个主要的地

位。你只要听懂旋律，抓住它，跟着它走，即使你暂时丢开了和声，你也算是听出了一部分，不是毫无所得。听复调音乐则是几个声部几条旋律，同步或是参差不齐地一起进行，交织在一起。此时如果只盯住其中的一条旋律，却顾不上听别的声部、旋律，那么你就听不出多大意思。因此复调多声部音乐并不是很容易就能听惯的。

巴洛克音乐的特点还不仅是复调这点，还有其他特点，所用的乐器、乐队、调式、装饰音等等都和后来的音乐不同。乍一听巴赫、亨德尔那时代的作品，会有耳目一新之感。这其实是古意，它们是古意盎然的。然而古乐并不是已经死去的音乐，并不是音乐木乃伊。在它们的古意中蕴含着不朽的生命力。人们不但可以从巴洛克音乐中听出古人的心声，这本身便极有价值了；同时还可以感受到现代人也会引起共鸣、受到启示的东西。这也正是巴洛克音乐还潮，巴赫、亨德尔的作品不朽的道理。

巴赫

要从巴赫、亨德尔的作品中选必读之曲也叫人为难。他们的重要作品太多，也太不容易读懂，我们时光有限，知识、经验也太少，如何能贪多硬啃，唯有望洋兴叹而已。这里的“洋”是实实在在的洋。

“巴赫”这个词在德语中就是小溪之意。你翻开贝多芬的《田园交响曲》第二乐章总谱，可以看见作者写的标题是“在小溪边”。其中那个“小溪”也就是“Bach”这个词，正因如此，乐史上才有那个《世说新语》式的警句。“贝多芬说：他不是小溪，他是大海！”

巴赫的作品数量惊人地多，在历代大师中是突出的。如果按作品编号来说，贝多芬是一百三十多号，如果再加上未编号的，总共不过

三百左右。莫扎特的作品编号编到六百多号。而巴赫的作品号码突破了一千大关！在这洋洋大观的巴赫文献中，有许多作品有乐史价值，可供研究巴洛克音乐与“巴赫学”的专家学者去探索，本来就轮不到我辈凡人去问津的。然而我们应该读而且能够读通的仍然是一个巨大的数目。比方单是那两部被推崇为钢琴演奏家的“旧约圣经”的《十二平均律钢琴曲集》，共有四十八曲。每一篇乐曲并不长，比贝多芬的奏鸣曲短得多。然而我们是否有通读这部“圣经”的能力、勇气和耐性呢？我们没有那个消化力。即便硬着头皮开了个头，也是会中途退却，掩卷叹息的。

复调音乐难读，也因为比主调音乐要求更加聚精会神，思想与感觉高度集中，丝毫不能心猿意马。巴赫的复调作品，听起来比亨德尔的难度更大。所以在钢琴上弹复调音乐固然不容易，坐在一旁听也是并不轻松的。如果你毫无经验，那简直成了一件苦事。萧伯纳写过一篇风趣的文章，就是讽刺挖苦英国维多利亚时代的上流人不懂装懂自鸣高雅的。这种人坐在沙龙里欣赏音乐，当来宾弹奏巴赫的乐曲时，常常便出现了主客皆为之大窘的场面，听不懂的赋格曲成了烈性的安眠药了！

这外号又叫“48”的《十二平均律钢琴曲集》中开宗明义的第一篇是《C大调前奏曲》。这篇音乐听上去似乎并不深奥得令人可畏，反而像是太简单。即使钢琴学了不久的孩子也不难在琴上弹奏无误。实际上，就是从这篇只有三十四小节的短曲中也可以认识下巴赫，感受一下那种清纯庄重的气息。它虽然初听非常简单平淡，有点像钢琴练习曲，似乎没有多大意思，然而说也奇怪，这是一篇最经得起反复演奏与倾听的音乐。不同的演奏家可以从中演绎出不同的意思。

赋格曲虽然难懂，听起来十分吃力，但也有比较容易听出兴趣的赋格曲。如今的爱好者似乎颇乐意听的是巴赫的《d小调触技曲与赋格曲》。但是另外还有两首赋格曲，也许是更有吸引力的，即巴赫的两部《g小调赋格曲》。这两篇管风琴曲调性相同而曲子一长一短，因此在曲题后面各注以“大”“小”二字，以资识别。

巴赫写了几部无伴奏小提琴组曲，技巧艰深而乐境深邃，那是小提琴家们的“圣经”，是音乐文献中的烜赫之作。其中有一个乐章是《恰空舞曲》，演奏家常常将其抽出来单独演奏。我们也可以从欣赏这一篇《恰空舞曲》中领略巴赫的无伴奏小提琴作品的美妙。这也是复调音乐。用一把旋律性的乐器来演奏出有多声部效果复调音乐，对于演奏者是艰巨的劳动，对于欣赏者来说却也需要调整一下听赏的习惯，因为这同听一般的只奏旋律的小提琴是不同的感觉。此曲从一支主题上衍化出多段变奏，这许多段变奏又贯串发展为全曲。从小小的一支没有伴奏支撑的小提琴上，音乐变化多端地进展下去，最后结束时，听者恍如游览了一座宏伟的音响之宫。

上面提到的这些作品是他的大型作品。同样引人入胜的也有小型作品，就是他的两部《创意曲》。它们在今天成了每一个学钢琴的学生的必修课。其实也应该是我们的必读书。倾听这两集复调小品，你会获得极有益的训练，也会享受到听复调音乐的乐趣。这三十篇小曲各有其不同的意趣，绝不相互雷同。它们是巴赫这位大匠抽空制作的小件工艺品，但我们不但可以由此而进入听赏复调音乐之门，同时又可以从这些情绪丰富多样的音乐中窥见大师的心曲。

亨德尔

亨德尔和巴赫是并肩而坐的两位巨人。他们同年同岁，同处巴洛克时代。可奇的是这两人的个人乐风完全两样。我们用不着听他们的很多作品便可以感到这种不同。从时代风格的大背景中注意辨认这种个人风格的差异，对于音乐欣赏是极重要的，也很有味道。

有些人更喜欢亨德尔。贝多芬便是如此。中国的文学翻译家傅雷也是喜欢亨德尔的一个。

亨德尔的风格特色是明朗而壮阔。听他的音乐是非常舒畅愉快的事。他的作品并不深奥费解，但这种通俗易解又绝不是因为浅薄。他的作品没有什么编号，整个作品目录排起来也有二十多页，但是如今仍然经常演奏的不多了。其中最重要、最光辉的当然是家喻户晓的《弥赛亚》，每逢圣诞节日，便到处都可听到这部音乐。其中最值得注意的是其中的大合唱曲《哈利路亚》，应该是我们的必读曲。亨德尔音乐的风格之崇高伟大充分表现在这部大合唱里了。

有意思的是，在信仰基督教的人耳里，它自然是唱出了他们热烈虔诚的信仰，但在不信教的爱乐者听来，它也是非常可喜令人深为感动的。它可以说是贝多芬那篇第九交响中的《欢乐颂》的前奏。它是对人类进步与光明的一曲颂赞歌。亨德尔即便只有此曲，也完全可以永垂不朽了！

巴赫和亨德尔是巴洛克音乐的两个代表。那是个大师辈出的时代。大师们都是多产作家，作品之多令人吃惊。当时有的人声名显赫，有时还超过了默默无闻的巴赫，后来他们的名字却几乎被人们遗忘了，因为巴赫和亨德尔的巨大身影把这些人遮住了。近世以来，古乐回潮，巴洛克大热。人们不仅更爱听巴赫和亨德尔，也爱听起斯卡拉蒂、泰勒曼、维瓦尔第等人的作品了。但是我们关于选择必读曲的

议论只好就此打住了。因为，还得把宝贵的读乐时间留给“可读之曲”。

可读之曲

前文中提出的“必读之曲”，绝大部分当然是经典之作了。但是“可读之曲”，却并不都是够不上经典之作的水平的。把许多重要作品移到这一部分来介绍，纯粹是考虑到一般爱乐者时间有限，再加上其他条件的局限而已。

那么也就不难想见，既然本来应该精读的典范之作我们都读不了，可以泛览的好作品就更是读之不尽了。但是我们在选取可读之作时最好是心中有谱，不能漫无计划。更不可取的是那种跟在时尚后边“发烧”的做法。

泛览也得有个路子，不妨有几种不同的办法。一种办法是大体上仍按着乐史、按重要作者来选择。这样既可以了解音乐文化继承发展的来龙去脉，也可以深化对已读的“必读之作”的理解。

再谈巴赫

从巴洛克音乐说起吧。巴赫的作品，除了前文推荐的，还有哪些可读？

他的《d小调双小提琴协奏曲》就是很值得一听的音乐。巴赫的音乐中既有宗教气味极浓的严肃而虔诚的，也有充溢着人间情味的。后一类当然更易于为我们接受。前者令人可敬而往往又有点怕接近，后者则令人可亲可近。像这一部作品便是可亲可近之作。

《勃兰登堡协奏曲》一共六首。这在巴赫作品中占着重要的位置。如果不可能全听，可以听第五首。这种大协奏曲不同于后来的协奏曲之处是同管弦乐对话的不是一件独奏乐器，而是一小组乐器，这小组中包括几件独奏乐器。巴洛克大协奏曲由于乐队的不同和复调多声部进行等原因，音响和乐趣自有其特色。只要耐心听出头绪，是审美的很高享受。

关于巴赫的《G弦上的咏叹调》这一曲，不妨多说几句。这首由小提琴家维尔海姆改编的小品，很久以来是小提琴演奏家和小提琴音乐爱好者的珍爱之物。一般人从来不知道其中大有问题。有音乐学者又是热心于普及严肃音乐的托维，在其名著《交响音乐分析》中把这个问题提了出来。原先对这篇小品着迷的人看了他的文章必然大吃一惊。

原来此曲是《D大调管弦乐组曲》中的第二乐章。维尔海姆把它改成了C大调，又把主要旋律都放在小提琴最低的那根G弦上演奏，因而得了《G弦上的咏叹调》这曲名。其实巴赫原作并非如此，效果也完全是两个样子。原作是“女高音唱的天使般的音调”，改编后则是“女低音般的深沉的音调”了（都是托维说的）。但严重的歪曲在于改编曲中把主旋律移到低音声部上，却让原作中的内声部（即介于高、低声部之间的声部）原封不动，从而歪曲了和声效果。托维申诉道：“这是对巴赫的亵渎！”还有一位大指挥家魏因迦特纳，把原作改由一支弦乐队在G弦上演奏歌调，尽删其他声部，以逃避和声上的矛盾。托维也骂他是别出心裁反而弄巧成拙。

巴赫的作品实在太多，纵然把主要时间都用来听他也是听不尽的。他有许多作品很难懂，但是对我们读乐求知的毅力是很好的考验，从它们的艺术价值来说，不听实在是于心不安。见识见识总比全

然无知的好。某些作品对你也可能有缘分（指在某一方面有共鸣点），一下子吸引了你，从此乃成为你的必读之作，心爱之作，也是可能的。

比方他还有一套《大提琴独奏组曲》，这和他的《小提琴独奏组曲》一样在音乐文献中是经典之作。大提琴演奏大师、西班牙人卡萨尔斯当年录制这套作品的唱片，非常审慎严谨，一年只录其部分。他要慢慢琢磨自己的演绎艺术，尽管他的技巧已是炉火纯青登峰造极了，但他绝不肯贬损了这件珍贵的艺术品。然而这部作品我们凡人可能是很难听出什么味道的。

还有他为羽管键琴写的许多作品。如《英国组曲》《法国组曲》《意大利协奏曲》等都是他的重要作品，经常列在钢琴家节目单上。一个人如果能有听这些作品的兴趣，那就说明他的欣赏水平是够高的了。

还有三部重要作品，一部是《赋格的艺术》，一部是《哥德堡变奏曲》，还有一部《音乐的奉献》。从前，哪怕是专修音乐的人，恐怕也欣赏不到这些名作，只能仰慕而已。今天音乐技术发达，唱片大普及，连我们这种普通的爱乐者也不难欣赏它们了。如果对巴赫特别感兴趣，那么是应该见识一下的。

留待我们去读的名作还多着哩。巴赫写的宗教音乐是其作品中极重要的部分，其中尤为重要的如《马太受难曲》，如《b小调弥撒曲》等。像这种分量沉重的鸿篇巨制，我们也只好“虽不能至，心向往之”了。

还要提一下，听巴赫，除了听原作，还不妨听听将原作移植到管弦乐中的改编曲，例如上文中推荐的两部《g小调赋格曲》，还有一篇宏伟壮丽的《帕萨卡里亚舞曲》，这三篇管风琴曲都被指挥家史托科夫斯基改编成了管弦乐曲。这种改编曲也是一种“译本”。听忠实的“译本”有益的，不仅可以增加听赏的兴味（因为管弦乐比管风琴更丰富多彩），而且经过改编者的精心处理，可以听出某些你原先未曾注视到的细节和效果，有助于加深对原作的感受。

亨德尔

至于亨德尔，除了十分流行的《水上音乐》和《皇家焰火》之外，可以听他的管风琴协奏曲、小提琴奏鸣曲和大协奏曲。

至于那首《广板》，你恐怕早已熟悉了。此曲流传极广，而且根据它改编之曲多得令人惊讶，足见其是怎样的深入人心了。他还有一首钢琴变奏曲，被别人题上了《快乐的铁匠》，这题目其实是取得不坏的。此曲虽并无深意，但那种明朗而温煦的情绪是雅俗共赏的。

其他的巴洛克音乐

倘还想对巴洛克音乐作更广泛的涉猎，那么可以听听斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲（原作是为羽管键琴写的）。他这种短小精悍的奏鸣曲，风味和后来莫扎特、贝多芬的奏鸣曲迥不相似，而也很不像和他同一时代的巴赫、亨德尔。对比之下，我们会惊叹音乐大世界中的多样性，同时又可以磨练自己感受、辨别不同风格的能力，而且这种对于不同风味的品尝本身便是一大享受。

再听听泰勒曼的作品，又跟以上诸人不同，另是一种风格。我们要深入感受巴赫、亨德尔的个人风格，也必须从这样的多方对照之中才能有所领悟。

泰勒曼的作品中有的用了竖笛。它是巴洛克时期流行的木管乐器，音色柔美，别有风味。我们听巴洛克音乐，可以同时留心听此类比较古的乐器和结构特别的巴洛克乐队的效果，例如在巴洛克时期极重要的角色——羽管键琴和古提琴等。还要注意听的是所谓“通奏低音”的效果，它是形成巴洛克特色的一大要素。如此你才能对巴洛克音乐风味获得更真切的感受。

维瓦尔第

维瓦尔第也是巴洛克音乐中的主角之一，又是像巴赫、亨德尔、泰勒曼那样的高产作曲家。他的小提琴大协奏曲《四季》，是如此地流行，再来推荐它也许是多余的了。但他还有不少可以一听再听乃至多听不厌之作。主要是大协奏曲，他几乎为各种重要的独奏乐器都写了大协奏曲。维瓦尔第的乐风别具一格，虽然其作品说不上如何深刻，但是清新爽朗，绝不费解，而又颇能反复欣赏不失其魅力。《四季》之流行不衰，唱片版本多，是并非偶然的。

海顿

接着巴洛克的是古典派，代表人物首先是海顿、莫扎特。在议论“必读之作”的上文中我们委屈了“海顿爸爸”，没有举他的大作。在此需要补课。海顿也是一位多产作家。交响曲的发展是多亏了他的。而他写的交响曲，数量之多也是后无来者。产量高当然因其创作

力的旺盛，肚子里货色多，拿得出。然而也有其特定的背景。他那时代的乐人要有饭吃，有名声，只靠个人奋斗不行，随你有多大才气也不行，还得依附一个保护人，受雇于某一王侯贵族之家，为之作乐。乐人的处境介乎倡优与清客帮闲之间。可敬的海顿便是长期在奥匈帝国的匈牙利一个亲王府中当差，身上穿着号衣，到开饭时只可坐在放盐瓶的地方以下的位子上，同低级仆役们坐一起，还抵不上府里的大管家有地位。亲王们用饭、宴客、举行舞会，海顿便得带领乐队演奏他奉命谱写的作品。他必须按照亲王的指示随时供应新的节目，其中包括新的交响曲。与海顿同时的作曲家狄特尔斯多夫 [\[11\]](#) 在自述中告诉我们：有一次，雇用他的那位贵族交代他写六部交响曲，而且要快点写出来。除了六部交响曲，他还得交出两部协奏曲，云云。

音乐家变成了音乐匠，奉命作曲也成了例行公事，不能等待有了创作灵感再动笔。天分很高又有才能的海顿便是在这样的时代中熬出来的。所以他创造了那么多的作品也是事出有因的。我们今天要通读他那一百零四部交响曲也办得到，因为有唱片全集。海顿的风格听上去和莫扎特很相似，往往叫人难以区别。这是因为他们处于同一时代，不但接受了相同的影响，而且两人也相互影响。有趣的是，首先是海顿影响了年轻的莫扎特，然后反过来是海顿从莫扎特那里得到了启示。我们从这种风格的相近相似中可以悟到流派风格是如何形成的。当你听到比他们的时代略早一些的曼海姆乐派人的作品时，就会理解到海顿、莫扎特的风格是有来源的了。

海顿的交响曲不但数量多，标题也是五花八门，其中的《惊愕》《告别》《军队》《时钟》已经成了音乐会的保留节目，也是我们可以首先选读的。除此之外还有什么《玛丽亚·泰蕾莎》《莱茵》《牛

津》等等。最末一种是其晚年更为成熟之作。但是海顿交响曲作品的许多标题是别人随意加上去的。我们欣赏时简直可以不去管它。

玩具交响曲

还有一件事关系到海顿的著作权，值得一提。

这就是《玩具交响曲》的作者到底是谁的疑问。这部小小的交响曲非常惹人喜爱，简直可以收进“必读曲目”。虽然是简单的结构，所用的乐队也等于是放大的弦乐五重奏，却奇特地加进了好几件儿童玩具当作打击乐器加强舞台效果（如模仿杜鹃与莺叫声的鸟哨）。这种做法本来有可能流于幼稚甚至庸俗的，可是它那田园风的音乐和有童趣的玩具效果非常和谐，融合为一种天真烂漫的美。凡是未失赤子之心的人一听便会动心，也从此永远喜爱这微型的交响曲，交响曲中的“儿童”。它那恬然自适的气氛也叫人听了如读文艺复兴时期的一幅名画，乔尔乔纳的《田园》。

这部作品在以往都是归在海顿名下的。可能因为大家觉得它同他那慈和幽默的为人和乐风可以互证吧？经过现代的乐史家查考，许多人认为此作的版权大概应属于老莫扎特，即那位神童大天才莫扎特之父，利奥波德·莫扎特。他呕心沥血地培养出了一位伟大的音乐大师，这同他本身就是音乐家也是有关系的。虽说他原先并不是专修音乐的，后来却精研音乐深通其道，尤其精于小提琴演奏的教学法。他写了一部小提琴教程，被推崇为18世纪音乐学三大论著之一。人们更想不到的是他又是一位多产的作曲家。交响曲他写了一大堆，还有大量的其他乐曲。很值得注意的是，他不但写了标题性的音乐，而且不拘程式地运用了许多不符合常规的音响效果，例如加进手摇风琴、风

笛之类民间乐器，有时甚至把非音乐性的声音也用上。例如在其写狩猎情景的音乐中可以听到人呼犬吠。所以他在《玩具交响曲》中使用玩具来表达他的创作意图是不奇怪的了。老莫扎特虽然作品很多，却没有“晚期之作”，否则一定还有更进一步的创造。但是人们也不必感到遗憾。老父用后半辈子的心血浇灌培植出来的人类奇迹——伟大的莫扎特，正是他的“晚期之作”，而且是他毕生中最大的贡献。

海顿的其他作品

回到海顿的作品这话题。除了交响曲，可听的还有不少。《创世纪》是他的一部声乐曲，一部气魄宏伟的人声“交响曲”。他的大提琴协奏曲是大提琴家们的保留节目，属于大提琴文献中屈指可数的重要作品。

对于室内乐，海顿的贡献不亚于他在交响乐方面的作用。正像他写了许多交响曲，他的弦乐四重奏作品也是多得读不了。有趣的是其标题之多也像他的交响曲。有的标题怪得匪夷所思，像《狩猎》《鸟语》《云雀》《梦》之类是比较好理解的，《云雀四重奏》是经常可以听到的，其名来自第一乐章中主题引起的联想。但也有人根据末章的特点，改题为《苏格兰风笛》。题得古怪的有《蛙》，一名《火灾》，又名《维也纳之乱》。更滑稽的标题是《剃刀》。据传，大师一日正刮胡子，剃刀太钝，受不了。他气得嚷道：“我情愿拿一部最好的四重奏换把好剃刀。”正好此时有个出版商登门索稿，两方成交，而那部作品也得了这一外号。

室内乐是倾向于纯音乐的，本来并不需要什么文学性的标题。何况海顿作品的这些标题完全出于乐谱商或其他好事者的心血来潮，借

此作广告，招徕顾客而已。所以不足为据，听赏时不必去考虑它。

再谈莫扎特

莫扎特的作品，在“必读曲目”中已经提了不少，但我们应该尽可能多读他的作品，那是绝不会叫你感到无所得的。他写的钢琴奏鸣曲值得细读。这些奏鸣曲假如不多听几遍是难以发现其中之美的。因为它们不大像他的其他作品，更加朴素，内敛，含义深而耐回味，是室内乐性质的音乐，只有从反复倾听中熟悉了它的思路，才可能发现其魅力。

将莫扎特各类作品的不同特点对照着听，可以发现他的艺术天地广大而多样，他可以用不同的语言和不同的对象对话。用交响曲、协奏曲向大庭广众讲话，是一种声音；在键盘上沉思、自白，同少数听众交谈，他用的是另一种语言。

莫扎特几乎为每一种适合写协奏曲的独奏乐器写了协奏曲，而且都成了这种音乐文献中的妙品。他为长笛写了两部协奏曲，为单簧管、大管各写了一部，为圆号写了四部。除了用一架钢琴为独奏乐器的钢琴协奏曲，还写了一部双钢琴与三架钢琴的协奏曲。所有这些都是值得欣赏的美妙音乐。非常可惜的是竟没有一部大提琴协奏曲。对于大提琴家和爱好者来说，这是一大损失。还有一件无可弥补的损失，他写的一部由四件管乐器主奏的交响协奏曲，曲稿在他身后被遗失了。我们从史料上得知，那是像他的《小提琴中提琴交响协奏曲》一样精彩的杰作。我们只好为这种失掉的耳福叹息了！

从莫扎特心灵里流淌而出的音乐真多。有人说，他一生三十几年中写出来的，够一个熟练的抄谱手不停地抄写三十年。其实除了迷失不知下落的，他还有考虑了要写而终于未写到谱纸上的作品，原因是找不到主顾。

他还在百忙之中写了一些奇特之作。例如他曾为机械自动管风琴作了几篇乐曲（作品K. 594，K. 608，K. 616）。人们今天仍能听到这种作品的录音，不过是改由人在管风琴上演奏了。机械管风琴很早便在欧洲出现，它发出的声音跟管风琴没有什么两样。莫扎特另一些奇特之作是为玻璃琴而作，那种乐器的音响可就称得上奇妙了。这乐器发明于18世纪，何人发明已无可考。歌剧改革家格鲁克1846年在英伦演奏过它，所奏的是他为此器写的协奏曲。这事成了当时报章上的一条引人注目的新闻。

玻璃琴这东西用一套大大小小的杯状玻璃器皿组合而成。演奏者用沾了水的手指去摩擦也沾了水的杯口，激发其振动，发出的音响有点像弦乐器上拉出的泛音，而又更加空灵缥缈。因此曾风靡一世，连不少知名人物也为之倾倒。其中有富兰克林这位政治家，他改良了这个乐器，加上简单的机械，演奏起来更加方便了。当然我们更感兴趣的是莫扎特同这个乐器的关系。他对它颇为激赏，特为一位演奏名手写了乐曲，一篇是以此器为主的五重奏，《柔板》（作品K. 356）。在维也纳的某次游园会上他还兴致很高地亲手奏弄了一番这种时髦乐器。老莫扎特本想为爱子买一架的，可惜未能如愿，也足见其身价不凡了。从海顿和贝多芬作品目录上也都可以找到他们写的玻璃琴曲。今天的人可以从录音中听赏莫扎特的玻璃琴曲。这篇作品本身未必有多大价值，我们听它，却可以对这位大天才的多才多艺有更多的了解，在欣赏他其他作品时丰富我们的联想。

再谈贝多芬

我们除了倾听前面推荐的贝多芬作品，还可以从几方面来扩充对他的了解。在交响音乐这方面，可以遍读他所写的序曲。首先是《莱奥诺拉序曲》第一、第二和《菲岱里奥》序曲。在以往老式唱片时代，我们即使想把这几部贝多芬为同一歌剧而作的四部序曲对照而听也是不可能的，因为没有那些唱片。音乐会里除了《莱奥诺拉序曲》第三也绝少演奏其他几首。如今已经有将这四首收在一套的唱片，真是乐迷的福音了！

贝多芬的《科里奥兰》序曲写得简洁明了，深入浅出，比较容易领会。可听的还有《斯提芬王》序曲、《雅典的废墟》序曲。另有一首从前很少能听到的《大厦落成典礼》序曲，现在也有唱片可听了。贝多芬为小提琴写了两首《浪漫曲》，一首是G大调，一首是F大调。后一作品更为可爱，它是贝多芬作品中最富感情的作品之一。它毫无矫饰，唯有真情。我们切莫只注意那旋律的动听，还应该从它所抒发的深情中走进贝多芬的内心深处。

贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲，我们虽不可能篇篇细读，但应该尽可能多认识几首。你每听到一篇原先未曾听过的作品，就会感到惊讶：他怎么有那么丰富复杂的感情，怎么有如此变化多端的音乐语言！他晚年之作我们可以承认自己听不大懂，甚至根本无法理解，例如“作品106”就像是这种读不懂的天书。然而我们不必因此而气馁。有机会，还是应该鼓起勇气来见识它一下，从中尽力获得自己的印象与感受，使之成为有朝一日钻进去理解它们的一个起点。对于我们还陌生的作品，我们要敢于进入未知的王国去作心灵的探险。对于那些我们比较熟悉的作品，即使是并不难懂的小作品，往往也能从不同的

演奏者的精心演绎中获得新的感受。比方贝多芬那首《G大调小步舞曲》，很简单的一首钢琴小品，小小琴童也会弹。（正因其不难，二次大战后美国总统杜鲁门在一次巨头会谈的休息时忽然手痒，要卖弄一番，便自告奋勇表演了这个曲子，传为笑谈。）但是如果人们听一听小提琴大师埃尔曼怎样拉这曲子，就会恍然知道它原来这样可爱。

到此为止我们一直在说贝多芬的好话。贝多芬的作品难道就是篇篇珠玑，无一俗笔吗？并非如此。他有一部作品，在其创作生涯中还并非微不足道之作，它是《惠灵顿交响曲》，又名《胜利交响曲》。它既没有资格进入那九大交响曲之列，也不受乐评家与乐史家的重视。论者为“乐圣”竟然写出这种东西来而深感惋惜，觉得同大师的盛名太不相称了。以往在音乐会节目单上是看不到这部交响曲的，也没有唱片可听。但人们想象不到，此作谱成演出的当年，即拿破仑垮台、维也纳会议召开的年头，此曲与其作者却曾大出风头，连演数场，听众也反应强烈。人们可能更不了解的是，同此曲有关的还有一种奇特的乐器和一桩没有谈成功的生意。

原来此曲原本并不是一部管弦乐曲，而是贝多芬特地为一种机器人乐队写的。那玩意儿是他朋友玛才尔 [\[12\]](#) 的创造发明。玛才尔同贝多芬颇有交情。贝多芬身后遗物中有耳聋助听器，就是发明者玛才尔赠给他的。玛才尔更出名的创造是节拍机。为此贝多芬在《第八交响曲》的谐谑乐章里模仿节拍机的声响来调侃它的发明者。音乐是幽默的，联想到这一背景，会更觉得滑稽有味。（有人考证，早在玛才尔之前，节拍机便已出世，是一个法国人做出来的，可惜太庞大笨重。）

至于此公制造的机器人乐队，更有趣也更惊人。据说它可以模仿弦乐、长笛、黑管、小号和打击乐器，可以模仿乐队合奏的复杂效果。玛才尔搞出了这机械乐器之后又想出了一个主意。他要带上这玩意儿到各地巡回演出，集资以供三人旅游之费。而三人者，除了他同贝多芬便是那机器人！这也是够幽默的，叫人想到英国滑稽作家写的一本令人喷饭的《三人出游记》。

所以《惠灵顿交响曲》是贝多芬重新改编成管弦乐曲的。也可能由于原作要凑合机械乐器性能的缘故，改成正规管弦乐曲以后仍然显得太嘹亮、热闹而不免粗糙了。但是听起来还是有趣的，因为贝多芬的作品再不济也是不会庸俗无聊的。同时它很能引起多方面的联想与思索：联想那个大时代的变幻，思索贝多芬生涯中的曲折。我们还应该知道，当这位伟人谢世，举世为之震悼，葬礼异常之隆重庄严，绝不像他的前辈莫扎特死后那么冷冷清清。墓前悼辞出自名诗人克列士帕策尔 [\[13\]](#) 手笔，由一位名演员朗诵。悼辞中提到的重大作品为数不多，值得注意的是《惠灵顿交响曲》赫然在其中！

到了20世纪，又可以听到不同于以往评价的议论，对此作由贬而倾向于褒了。

再谈舒伯特

舒伯特作品可听的很多。首先可以听且须仔细听的是他最后的那部《C大调交响曲》，这也是他所作中篇幅最长的交响乐。它也同《未完成交响曲》的遭遇差不多，直到作曲家辞世之后多年，才幸而被发掘出来重见天日的。因其很长，舒曼曾发出了“长得要命”的惊叹。

这部交响曲的情趣、气派完全不似《未完成交响曲》，其中充满了交响性的效果。不同的境界形成不同色调的对比。舒伯特在这里没有悲观与忧郁，而是高唱着明朗而欢乐的调子，它是值得反复倾听的，也不难懂。

至于舒伯特的另外七部交响曲，虽然也都自有其个性，却又常常发现他前人的影子，并无吸引人一读再读的魅力。如果没时间去读，不会留下遗憾的吧？

然而他还有不可不听，不听确是遗憾的作品。在他的钢琴曲中，所有的即兴曲和瞬间音乐中的一部分，都是不可不听的。例如那一篇《降B大调即兴曲》，绮丽得犹如看一幅一段段展开来的织锦。还有特别值得提醒的一曲，《f小调瞬间音乐》。那么短，真是瞬间便奏完了。如果弹者随意，听者无心，很可能会以为它无足轻重。然而到了钢琴大师如威廉·肯普夫指下，却将这貌不惊人的小不点儿中的丰富内涵都表达了出来，令人不觉为之移情。

舒伯特的艺术歌可以多读，多多益善。此处之“读”包含着两个意思。不仅可以通过倾听来读，而且最好是自己唱。

《彷徨者》《菩提树》《在海边》《死与少女》《影》《何往》《水上吟》……都是可读的。

他的室内乐作品都绝不会使人感到枯燥费解，也可以多听一些。从很有深度的《死与少女四重奏》到篇幅庞大而美如锦绣的《F大调八重奏》都是如此。

管弦乐作品可听的还有《罗莎蒙德戏剧配乐》。协奏曲性质的作品有一首《阿帕乔尼奏鸣曲》。阿帕乔尼是一种音域介于中提琴与大

提琴之间的弦乐器。

舒伯特的作品几乎都不妨去接近一下，它们都能使你如饮甘醇，和多情而又率真的作者共其哀乐，没有“隔”的感觉。但也并非没有例外。他晚期所作的一些钢琴奏鸣曲，虽然听上去并非不悦耳，然而要求得真解，其难度不下于听贝多芬晚期之作。这也是对鉴赏力的一种挑战。有可能的话，我们应该迎接这挑战。否则岂不是辜负了这位坎坷一辈子的薄命天才吗！

舒曼

前面议论“必读之曲”没有谈到这位浪漫派大师。既不是因其在乐史上地位不高，也不是因其作品肤浅无价值，主要是考虑到他的作品并不怎么好懂。

舒曼写了四部交响曲。那倒并不难读。可惜的是交响曲这种体裁的构思与表达同舒曼的性格似乎是格格不入的。他的特点是运思精巧细致而不免繁琐细碎，同时他写作管弦乐的功夫较弱，不善于运用配器语言，所以他的交响音乐听起来没有多大吸引力。例如《曼弗雷德》序曲便是沉闷的音乐。

他拿手的是那些钢琴曲。《嘉年华会》《蝴蝶》等是他的代表作。《童年情景》中的《梦幻》，历来是世界上极其流行家喻户晓的小品。但人们熟知这一曲多半不是从原作而是改编的小提琴独奏曲，还有其他各种改编本。结果弄得许多人只知有改编曲而淡忘了原作的效果与味道了。在改编本中人们容易只注意那被突出的主旋律，而钢琴原作中丰富的对位性织体 [\[14\]](#) 多少被忽略，这就很可惜了！

舒曼是一位堪与舒伯特比肩的艺术歌曲大师。虽然我们听他的作品总觉得不及舒伯特有魅力，但应该知道的是舒曼对歌词的选择比舒伯特更加注意。舒伯特有些歌曲用了二三流的诗篇，舒曼则没有这种问题。他为德国大诗人海涅的诗篇谱写的《荷花》和《两个掷弹兵》都值得一读。房龙是一位在全世界都广受欢迎的大作家，他在其名著《人类的艺术》一书中说到，如果人们想知道从前何以有那么多法国人愿为拿破仑赴汤蹈火虽死不辞，应该去读一读海涅与舒曼的《两个掷弹兵》，就不难悟出其中道理了。

再谈门德尔松

门德尔松的作品中必读之作虽然不太多，可读之作却不少。以他的交响音乐作品而言，虽然《意大利交响曲》和《苏格兰交响曲》都欠深刻，也缺乏持久的魅力，但此外仍有相当精彩动人之作可听。

《仲夏夜之梦》的配乐中除了序曲以外还有一些有价值的音乐。必须了解，那篇序曲是最先写出来的，但包括了好多段音乐的其他部分则是作于他去世之前四年。这些音乐虽然再也没有他十七岁所作的序曲那样新鲜，然而艺术上的圆熟之作。其中有三篇最为出色。

一篇即是人们非常耳熟的《婚礼进行曲》。此曲不仅在音乐会上常奏，而且在西方人的婚礼中几乎是必奏之曲。一般是于婚礼之始用瓦格纳歌剧《罗恩格林》中的《婚礼合唱》（常改编为管风琴曲）；到婚礼告成时便高奏起门德尔松这一篇。正由于此曲已成了实用性的音乐，人们听得烂熟了，反而显得平常了。其实它是写得非常高雅华美的音乐，感情相当深刻。我们最好是像头一回听它一样来细细地倾听一番，便知其不简单。我们可以把它当作一种对幸福的礼赞来听，

能把幸福感抒写得如此酣畅而又不流于甜俗是极不容易的。门德尔松能写出这样的音乐也并非偶然。他的一生是美满不过了。谁有那个福气在少年时刚完成一篇管弦乐作品便可亲耳听其演奏效果？同样是十七岁便开始写出自己的杰作，舒伯特就没有这样的幸运。他的许多作品直到死也未能听听实际演奏！这也可见门德尔松的音乐是有实感而非凭空想象的了。

在《仲夏夜之梦》配乐中另一篇杰作是《夜曲》。它的美妙也许可以认为是超过了《婚礼进行曲》。可惜的是许多人并未给以应有的注意。第三篇是《谐谑曲》，从中可以感受到作者的精力弥满，笔酣墨饱，不愧为大手笔。

还有几篇音乐会序曲，虽不及《芬格尔山洞》的精彩，但也各擅胜场，值得一读。其一是《美人鱼》，是一部以民间传说为本事的标题乐。门德尔松把它看成是自己最得意的作品。另一篇是《平静的海与幸福的航行》。所据乃歌德咏安渡海峡之旅的诗篇。那标题对于我们现代人并不能说明内容。现代人当然觉得平静之海是平安无事的，大诗人当年所乘的是帆船，死寂无风反而是令人心焦的事。上面这话是音乐学者托维所云。他还指出，门德尔松的处理同另一篇同一标题的音乐很相似。另一篇便是贝多芬写的合唱曲，但极少演出，门德尔松不可能听到，对比两人的不同处理也很有趣。门德尔松的结尾比贝多芬的合唱更有力量。他并未落套，没有转为很快的速度而用了威严的节奏。这不光传达出陆地已经在望的喜悦，而且望见有人（显然是官员）来迎候（我们应联想到大诗人的身份地位）了。听者还应该等着仔细欣赏那末了的三个和弦，那会给人以一种高水平的诗意感而使人为之惊喜。

还有一篇序曲相当流行，即《罗伊布拉》^[15]，它采取法国诗人雨果的一部名剧为题材，很有吸引人的戏剧性，虽然受到感染的听众也许并不清楚原剧的情节。托维的说法很妙，他认为此曲中可以提示的任何一种情节都比雨果原作更为合适。如果为它另拟一个文学标题也是很有意思的事。这种想象的分歧多义性正是音乐欣赏中极常见也极有趣的现象，人们不必对此感到不可理解。

门德尔松的《无词歌集》中有不少可读之作。集中有好几首乐曲都题了《威尼斯船歌》。虽然都是一样的背景和相近的节奏，也都带着一种淡淡的忧郁，然而我们也听得出它们在情调与气氛上有所不同。对照而听之是大有意趣的。《纺织歌》在全部无词歌中也是普受欢迎的一篇小曲，短短的，又是急板，一眨眼便完了。然而它意象鲜明，又颇有诗意，可评为逸品。对它的通行的诠释如题所示，一位姑娘在摇纺车，轻松愉快的心情、动作和纺车转动的意象融而为一，形成一幅清新明丽的画图。很有趣的是对它也可作另种演绎。有人把此曲改题为《蜂之婚礼》，而且改编为管弦小品。如果你接受这个演绎，把自己的想象调整一下，那么眼前就出现了另一卷“卡通片”，可爱的小蜜蜂们闹哄哄地飞舞成一团，喜气洋洋，还夹着蜂鸣和敲锣打鼓之声。这画面也令人信服，甚至比传统的纺织女的形象更可信可喜。两种标题两种意境，不妨任其并存。

《无词歌集》中每一篇都有一个诗一般的标题。其实除了少数的几首都是他人以意为之的。有的标题不大高明，有的连那音乐也不大高明，带着浪漫主义末流的沙龙小品情调。

但还有一首极有神韵的无词歌，其美几乎超过了以上这几首。它被恰当地题上了《五月轻风》这标题，提示了曲中意象。倾听此作，

如坐煦风之中，那轻轻吹拂过叶底枝头的风似乎挟着醉人的暖意，对中国人来说，颇可联想到一联晚唐诗人杜荀鹤的名句：“风暖鸟声碎，日高花影重。”

海菲茨曾改编它为提琴小品，当然也很美。但只听改编之作不听原曲也是可惜。因其写得十分钢琴化，由钢琴来吟唱这篇小诗是更为余韵悠然的。

再谈肖邦

肖邦全集几大本，其中可读之作太多了。可以说正像莫扎特、舒伯特的音乐一样，肖邦之作几乎无一篇不值得一听的。但也确有一些我们凡人听不大懂的。比方他的钢琴奏鸣曲就是如此。跟前人所作相比，他写的奏鸣曲大异其趣，也比他的其他作品来得艰深费解——当然其中也有易解的乐章如那篇《葬礼进行曲》。

更可注意的是，他的《马祖卡舞曲》也是表面上似乎简单而其真味并不易体会。这是他将故乡的乡音加以提炼而成的音乐，最富于波兰民族色彩也有他自己的个性。不是波兰人，一般是难以弹奏出那原味的。

二十四篇合为一集的《前奏曲集》，除了前文中已提到的《雨点》和《d小调前奏曲》以外，也都是曲短而意长之作。困难也在于并不容易听出其蕴含着的深意。有的短得只有一点点，然而余韵深长，很像中国诗歌中小诗、小令中的绝唱。

全部二十一篇夜曲，曲趣无一毫雷同之外，篇篇可读。其中，《降E大调夜曲》不用说是广大爱好者的宠儿。自上世纪以来，凡有钢琴之处，不会听不到这篇夜曲的声音。自有留声机唱片以来，这一曲的改编版本之多在所有乐曲中也是创纪录的。此曲改成小提琴独奏，倒不及用大提琴的“男声”来唱更为深沉有味。但埃尔曼的改编与独奏却大不相同。当然，更能传其原韵的当然仍是钢琴。

夜曲集中第五首《升F大调夜曲》有一种特殊风味。其中的夜气与芳香不知何故叫人联想到波斯的夜，东方色彩的夜。第八首《降D大调夜曲》又是一境，那是恬静安宁的夜。第十首《降A大调夜曲》由于被采集到芭蕾音乐《仙女们》中而为人们耳熟。此作虽然花一般地美，却很少夜的感觉。

倘以为他的夜曲都必然是静的情调，那么第十九首《e小调夜曲》便会出人意表。它从一开头便是一个心绪不宁的人在自语，激动的心与不平静的夜都从那和声与伴奏音型中呈现了出来。凡肖邦之作他自己是不加什么标题的。据说他也曾在一曲上写了“作于读《哈姆雷特》之后”，终于涂掉，说还是任听众自己去想吧，但是我们不妨认为他写的是像中国旧体诗中的“无题”，无题而实有题。不过那乐中的意象是微妙的，如梦如烟，不可坐实。简单庸俗地扣上了一个标题，或强作解人，反有可能破坏或者误导读者的想象。例如有人说肖邦夜曲中是有故事情节的，甚至说某曲是描写了威尼斯小舟中一幕情杀案。我们完全可以不理睬这些附会之词。甚至不妨把肖邦作品当作纯音乐来听赏，反而可能不失其真味。

前已说过，肖邦的作品不易也不宜改编，正似有些诗歌之不可译，一译便板、便俗。上个世纪末，他的作品成了芭蕾音乐的材料。

《仙女们》除了配舞蹈之外也常在音乐会中演奏。改编与配器者都并

非庸才，有格拉祖诺夫等，连斯特拉文斯基也插手过。但这种改编了的肖邦总不免叫人不舒服，像是把国色天香打扮成了凡脂俗粉。《仙女们》中用了肖邦的圆舞曲。其实这一套圆舞曲集中的作品，除了个别的一两首，并不能算肖邦的上乘之作。有一些只不过写给那些跟他学琴的名门闺秀们在沙龙里弹弹的。但是他的圆舞曲仍自有其高于凡品的气质，所以还是值得读的。全部十四篇圆舞曲中有几首特别美妙。第一首《降E大调圆舞曲》便是其中之一。它有着一种高华的气质，很有魅力。一般译为《华丽圆舞曲》，但徐迟译之为《晶丽圆舞曲》，更妙！

不可不知的是，肖邦的此类作品完全不适合用来作社交舞会之用，同约翰·施特劳斯他们的华尔兹是两码事。当然它也是舞蹈的意象，然而它是“意舞”，心灵之舞。或者如法国钢琴家柯脱 [\[16\]](#) 所比喻的，是“梦中起舞”。

此集中雅俗皆知的一首是所谓《小犬圆舞曲》。不知何人编出来的小故事使它惹人注意了。其实集中比它更值得听的很多。有篇《f小调圆舞曲》（作品70之2）好像很少有人注意，就值得郑重推荐。它比其他各首都朴素得多，感情是含蓄的，然而别有种意态，非注意多听不能发现其美。

人们都知道钢琴练习曲这种东西弹起来枯燥，听者也枯燥沉闷。圣-桑在其作品《动物狂欢节》里硬生生放进一个最高级的动物——“练习曲博士”，真可谓戏谑了，也正说明了练习曲的讨人厌。但人们也知道，肖邦的练习曲是不同的，是艺术品，而且是很高质量的艺术品，同时它也有训练手指的实际价值。在他的二十七首练习曲中，可以选读的是《哀伤》（作品10之3），此曲改编曲极多，可知其流传

之广了。可读的还有所谓《革命》。这个标题虽不是作者自己题的，但它与曲中意象倒是相当符合的。人们可以感受到革命的激流，也可以想象出起义者的大声疾呼。

肖邦写的《摇篮曲》是不可不听的美妙音乐。不妨拿它同其他人写的许多摇篮曲比较一番。肖邦这一首不但音调特别华美温存，而且以逐步展开的音乐描绘了一种入梦的甜美的赤子心态。

《谐谑曲》是他的力作，可惜不容易听懂。《军队波兰舞曲》《英雄波兰舞曲》并不费解，然而也许因为过度流行，显得不那么有吸引力了。

再谈柏辽兹

柏辽兹写的一些序曲都有一读的价值。《李尔王》序曲是从剧中获得灵感的，是一篇强有力也富于激情的音乐。柏辽兹写标乐和配器上的卓越才能都发挥了出来。曲中有一处他巧妙地运用弦乐的拨奏，理查德·施特劳斯对这一效果的注解是：“这是李尔的脑子里有什么地方迸裂了！”不过我们也应该知道托维对这个作品的评说：假如要将《李尔王》序曲当成莎士比亚原剧的直译本一一进行对照，那就误会了作者的意图了。

前面已经提到了柏辽兹的《罗马狂欢节》序曲，它是歌剧《本韦努托·切利尼》第二幕的序曲。这篇序曲的吸引力之大反而遮了歌剧第一幕前的序曲，即《本韦努托·切利尼》序曲。其实这序曲气魄极大，音调深沉，是非常精彩之作。许多人只知《罗马狂欢节》而不知有这篇杰作，真是太可惜了！

同样是描写了意大利风光的《哈洛尔德游记》，人们不会不知道这部名曲的。其中也的确有一些令人为之神往的笔墨。那支贯穿全曲代表着主人公的中提琴主题，是绝妙的设计，听了就如同和那位贵公子在郁郁寡欢地漫游。不过对这部名气很大的作品，评价的高低也有争议。它是否如人们以为的那样，是拜伦原诗的一个乐译本呢？拜伦并没有写什么朝圣者进行曲（此为柏辽兹音乐中一章）。拜伦写了强盗，但事情并不发生在意大利。

柏辽兹嗜读莎剧，很喜欢从其中汲取创作的灵感。《罗密欧与朱丽叶交响曲》是他写的另一部交响曲，前一部《幻想交响曲》已经很不像传统的交响曲，这一部更有过之。它其实是器乐演奏同独唱、合唱组合而成的一部作品，形式介于交响乐与歌剧选段清唱之间。内容也并不完全依照莎剧原本。这部作品还有不少奇特之处。柏辽兹在演出中对音响效果进行了大胆的试验。但是这部庞杂而有点古怪的作品，流行面并不广，远不及他的《幻想交响曲》。人们每读莎剧原作，容易联想起的音乐只是柴科夫斯基的那篇序曲，只是普罗科菲耶夫的舞剧音乐，不大会想到柏辽兹这作品的，然而我们如果把这三种同以“罗朱悲剧”为题材的音乐来对照一番，看看它们虽同出一源，而其音乐意象互不雷同的情况，那是可以加深对音乐艺术的微妙感受的吧？

柏辽兹还有一篇管弦乐曲可听。它非常通俗而又一点也不俗。它是《匈牙利进行曲》，又名《拉科齐进行曲》。当年在布达佩斯演出此作时，正逢匈牙利人民革命情绪高涨之际。它的主题所采用的民族音调，加上配器的精彩处理，使它就像电流一般引燃了听众胸中的满腔怒火。当时在场的柏辽兹目睹听众的强烈反应，竟为之“毛发竖立”（这是他回忆录中的话）。今天听此曲的人不妨也联想这一历史

情景，平平读过只觉得悦耳便未免可惜了。此曲中主旋律出自一位匈牙利民间小提琴手的创作，流传成为民歌般的音乐，李斯特也为之心痒，将它铺陈为钢琴曲，即其二十篇《匈牙利狂想曲》之一。曲趣与柏辽兹所作同中有异，为了对照也值得一听。

再谈李斯特

我们在前面谈“必读之曲”时对这位大师也有点不敬。没有他多少大作。无论如何，他的可读之作还是不少的。《匈牙利狂想曲》当然可听。但不必只注意那最流行的第二首，应该再听其他的几首，上文提到的拉可齐主题的一首便是一例。即使那人们最熟悉的《第二匈牙利狂想曲》，也可再听听改编的管弦乐曲，同钢琴曲相对照，可以听出改编曲虽然更热闹，有些地方还是不如钢琴原作有本色之妙。李斯特的确善于挖掘发挥钢琴这乐器的特性与潜力。有时他把它变成了一支乐队，有时则让它唱出了连人声也自惭不如的歌调。听他改编的威尔第的歌剧《弄臣》，歌剧中的人声、乐队都由一架钢琴担负了起来。听他改编的舒伯特的《魔王》，原来独唱部分和钢琴伴奏合而为一，并能再现原作的精神。听他根据帕格尼尼原作改编的《钟》，你又会觉得也许比小提琴上的效果更美妙。

他写的那些交响诗，雄心不小，下的功夫也不少，当时取得了相当强烈的演出效果，今天也都已列为经典了。当然是值得一读，却也不难发现其并不怎么耐读。例如标题为《玛捷帕》的一篇交响诗，当年萧伯纳曾指摘它浅薄可笑。我们如果不受成见影响，听了也会与萧伯纳有同感。

《但丁交响曲》和《浮士德交响曲》是他的两部重头作品，自然应该见识见识。其文学内容本来更是吸引人的，可惜我们未读之前的期待不免转化为失望。《但丁交响曲》在英伦演出，萧伯纳发表的评论极嬉笑怒骂之能事。这位幽默大师认为，此曲大可改题为《一场大火》，重新为之编写一篇文字说明。把原来描写地狱情景的内容另行解释为：快板——警报，火势蔓延，居民梦中惊起，争相逃避，消防队赶到——屋顶崩塌！至于原意是写弗朗切斯卡爱情悲剧的部分，可改标题为《女房东向救火队长的哀诉》云云。我们应该知道，萧伯纳并不是无聊的小报文人。他是因当时英国社会上有赶时髦瞎捧名人的风气，愤世嫉俗，有激而言，也许对李斯特的作品他不免贬低太甚，我们应该完全按照自己的感受形成自己的看法。

李斯特写了两部钢琴协奏曲。降E大调的一部是极为流行的。凡是喜欢辉煌华丽与温情脉脉的音乐的，不会放过这部所谓“三角铁协奏曲”。它也的确值得一读，尤其是慢乐章。可惜这部协奏曲也属于那种经不起一听再听，会暴露其肤浅的令人惋惜的音乐。

再谈柴科夫斯基

柴科夫斯基的作品除了前面已举出的，可读之作还不少，漏掉了是会遗憾的。

例如他的《第四交响曲》和《第五交响曲》，虽然不是通篇都耐读，但其中有绝妙的乐章，可以在浏览全曲的基础上选听。

《暴风雨》是从同名莎剧中获得感兴而作的交响诗。尽管作者自己并不满意它，它的感染力也的确不及《罗密欧与朱丽叶》序曲，但

它仍不失为可爱之作，可以帮助我们神游莎剧中的世界。柴科夫斯基除了人们常听的六部交响曲之外，其实还写了一部《曼弗雷德交响曲》，这并不是一部无足轻重的作品。你可以不听他写的前三部交响曲（第一到第三），却不可不听这一部。它很长，但有吸引人读下去的魅力。因为作者爱上了取自拜伦名诗的这个题材，灌注了感情与心血。运用管弦乐刻画情景的手法也十分出色，听起来绝不会厌倦，也不会毫无所得。其中第二、三乐章写阿尔卑斯山景，写山中飞瀑、彩虹、田园风光，都历历如画，而这一切都是从主人公曼弗雷德眼底和心中映出，染上了他那苦闷的心理色彩。

对帕格尼尼怎么看

19世纪乐潮汹涌，才人辈出，出现了大量的作品，人们可以各从所好，尽情地涉猎。但必须心中有数，了解哪些是真正值得为之付出宝贵时间的，哪些是并不值得的，不要为虚名所惑。一个值得思索的例子是对帕格尼尼的作品怎么看。帕格尼尼是一颗光芒耀眼的彗星，他的出现在当时造成了轰动效应，也为后世留下了奇迹般的传说。他的演奏并不只是迷倒了千千万万的一般听众，许多音乐大人物如柏辽兹、舒曼、李斯特，甚至舒伯特都受了他的魅惑。帕格尼尼表演的节目都是他本人的创作。他既然能用这种音乐使包括大师们在内的听众迷醉，说明了他的作品必然不是凡俗之作。那么我们今天听他的作品是否也会像当年的听众那么如痴如醉神魂颠倒呢？奇怪的是并非如此。他留下了五部协奏曲（其中有一部的发表还是不远之前的事），今天是小提琴家们的保留节目。人们震于帕格尼尼的大名，也都一面想着关于其人的传奇故事，一面怀着敬畏加上好奇之心倾听。这些作品的演奏需要高难度的技巧，然而这在小提琴艺术高度发展的今天，

凡是够资格的小提琴家并不难于对付。可惜的是神奇感与轰动效应不复再有了。说老实话，除了搞小提琴演奏专业的和对小提琴演奏技术有所了解的人会觉得它们有趣以外，一般听众的感觉也许不过如此而已。这其中包含着一项有趣的秘密。据学者研究，我们今日所闻的，已经不完全是帕格尼尼当年登场演奏的原本，而是比较简化了的本子。帕格尼尼从来不照什么写定了的谱子演奏。他总是用即兴风格的手法临场加工。他的魔力也正在于此。可见，我们听他的协奏曲时，期待当年所产生的神奇效应是必然要幻灭的。

像巴赫、贝多芬的钢琴曲一样，帕格尼尼的二十四首《随想曲》，也成了小提琴家们的一部宝典。他们对其中的艰深技巧非常感兴趣。作曲家和钢琴家们也乐于到这部作品中去汲取灵感，或是借题发挥自己的乐想，表现自己的技巧。舒曼和李斯特等都极其认真地把它们移植到键盘上。有趣的是，同一篇《随想曲》，舒曼和李斯特改编的手法有所不同。更有意思的是，同一篇《随想曲》，李斯特竟将其作了三种不同的处理。这些乐史中的美谈很能激发我们读乐的兴趣，更可以使我们体会到乐艺并非只供娱乐的小道，而是严肃的事。还有一件同这套《随想曲》有关的事，既有趣也很严肃。帕格尼尼此作也像巴赫的《小提琴独奏组曲》，并不用别的乐器伴奏（不同之处在于巴赫是复调的写法而帕格尼尼的是主调音乐）。有人出于好心，给加上了钢琴伴奏，大约是为了演奏起来更热闹点。其实是多此一举，反而有损于原作的风格。小提琴家西盖蒂在其回忆录中说起自己年轻时候也拉过这种有钢琴伴奏的随想曲，言下还不胜其忏悔之情呢。

帕格尼尼有一首《无穷动》，也是演奏家们喜欢拉的。此曲当然可以显示演奏者的功力，但对其艺术价值不必评价太高。实际上不了

解练琴的辛苦和关于运弓技巧的人并不见得对它真感兴趣。当然“无穷动”即“永动不息”这个意象倒是有趣的。所以写这种曲子的很不少。例如美国作曲家诺瓦赛克 [\[17\]](#) 就因一篇《无穷动》而得以未被世人遗忘。其实他的作品相当多。韦伯也作过《无穷动》，则是钢琴曲。圆舞曲之王约翰·施特劳斯的《无穷动》却又是一首管弦乐曲。但我要郑重地提醒大家，这可是一篇有才气也有生气的作品，并非不足一顾的凡品。

罗西尼现象

再来说一个类似帕格尼尼现象的罗西尼现象。

罗西尼在19世纪也曾是一颗光芒四射的新星，其轰动全欧的盛况不亚于上文说的那位小提琴怪杰。乐史上记载，当罗西尼的歌剧大卖座的那年头，就连贝多芬的音乐也受到冷落无人过问了。虽然罗西尼中年便退出了歌剧舞台，从此搁笔，他的歌剧仍然风行全欧，保持很高的票房价值。一直热到19世纪中叶之后，连他的歌剧序曲也是音乐会中重复无数遍不会厌的节目。萧伯纳埋怨说，过度的重演使他对罗西尼作品倒了胃口。有这种节目的音乐会，他便逃避不去了。可是真有趣，等到罗西尼热降温，被其他各种时髦作品取而代之的时候，萧伯纳又怀念起它们了。他常常为了听罗西尼作品而去查看报上的音乐会广告。这说明罗西尼的音乐并不是一开即败的花儿，今天我们听他的作品也可以体验到萧伯纳的感受。

在其脍炙人口的序曲中，最有价值的应该数《塞维利亚的理发师》的序曲了。尽管有个说法是此曲本来另有别用，并非为此歌剧而

作的。但人们可以存而不论，无需拿序曲同歌剧中情节来对号，哪怕当作纯音乐来听也是可以的。应该了解，用音乐写喜怒哀乐，有难有易。用音乐写幽默文章则是需要很高的天分才气的。大师里面能用音乐来莞尔而笑以至大笑的，有海顿；更可爱的是贝多芬，试听其《第二交响曲》中第三和第四章，《第八交响曲》的第二章，还有那部庞大的《迪亚贝利变奏曲》，你就可以看到他的笑容，听见他的笑声。罗西尼虽然没有那么深沉，却也是善于幽默的。这篇《塞维利亚的理发师》序曲便是幽默感丰富的音乐。它的魔力恐怕就在这里，旋律漂亮，节奏铿锵犹其余事。只要你不过度滥听。它还可作为听了沉重的作品之后的一种调剂。

所谓“罗西尼渐强”，是此公特别拿手的一种写法。此曲中自然也少不了。有些人爱把这渐强形容为“蒸汽压路机式的”，是很像也很妙的。罗西尼用这种办法炮制紧张的喜剧气氛，推向高潮，效果奇特。哪怕你已经听过了多遍，还是会不知不觉受其感染。

同这篇轻松愉快（但绝不俗）的作品不同的是《威廉·退尔》序曲。它是正剧风格，也是罗西尼最严肃之作。它的第一章写山中朝景，接着是山雨忽来，然后是田园风光，是恬静的气氛又被敌人入侵打破，最后便响彻了全民奋起抗敌的进行曲。这四个对比明显的乐章，起承转合，合为一部他的“交响曲”。他的序曲很多，听得多了不难听出他有一套程式，一种大体相近的腔调，然而都还不腻不俗，所以有其持久的生命力。

罗西尼以后的某些歌剧序曲能像他那样耐读的就不太多了。像《迷娘》序曲、《巴格达窃贼》序曲等作品，也不妨听一听，但它们不会像罗西尼的序曲那么听过以后还会令人想念。

拉威尔

可读之曲还应该补充拉威尔的作品。一般的是把他归在印象派里。也有人形容他比德彪西“更印象派”。但如我们细细听来，就会感到他同德彪西终究不一样。他的音乐里暗含着一种冷眼旁观的味道。即便是那些很强烈、热火的作品，例如最畅销的《波莱罗舞曲》，也总像是一个无动于衷的旁观者的写生。相反，德彪西正如诗人闻一多说的，“心里头有一团火”。拉威尔这人的创作态度极其矜贵，不到最后一笔修饰完毕，总是秘不示人。他又是个艺术上的美食家，在作品的每个细节上都精雕细刻，一笔不苟。有人把他的风格比作微型细笔画。又有人把他形容为一个瑞士钟表匠。

《波莱罗舞曲》是西班牙色彩的。初听几次，没有不被那音乐吸引的。它有一支极其漂亮的主题，用固执不变的舞蹈节拍翻来覆去地演奏。每重复一遍就换一种配器，也就换一种颜色和光彩。这不断的反复又是在一个漫长的渐强中进行的。由很轻很轻发展成最终的很强烈的喧闹。听了这支曲子，人们好像看见一队不知疲倦的人马，头上顶着炎炎赤日，在赤热的山地上自远方走来。

拉威尔还有其他名作：《达芙妮与克罗埃》组曲、《西班牙狂想曲》《鹅妈妈组曲》等等，都是那么不落他人窠臼、才华焕发之作，听听也可以赏心悦耳。还有一篇小提琴曲《茨冈》像是为一个酒醉如狂的吉卜赛人描的速写。技巧不凡而效果奇特。听了会联想西班牙小提琴家萨拉萨蒂的《吉卜赛之歌》。在中国，曾流行过“流浪音乐”一名，那来源于丰子恺所译的日本人谈音乐欣赏的一本书。但拉威尔这一篇更显得新奇可喜。但是拉威尔的作品无论如何精彩，总不及德

彪西的有余味可寻。德彪西的音乐往往能给人以深沉的触动，而非常悦耳的拉威尔作品极少能叫人深深感动的。

另外一种泛读法

以上关于“可读之曲”的议论，是按着乐史的脉络，围绕着一些作曲家来谈的。但是我们也可以采取另一些办法来扩大我们的视野。例如，分专题来读，就不失为一种饶有兴趣的泛读法。

比方说，深好标题音乐的人可以按乐中形象内容来分题而读之。如写海的、写月光的、写风雨的等等。可以把利用同一文学题材的音乐收罗在一起听，如写浮士德、写但丁神曲、莎氏名剧、写古代神话民间传说的；同题异曲，异曲同工，可以注意听其异同，辨其高下，品味其不同风味，这大大有助提高鉴赏力，是值得一试的。

小步舞曲与圆舞曲

现在以几个专题为例来细说一下。大家知道，西方音乐中大量运用了古今各种舞蹈音乐。许多来自民间的舞曲形式已经进入了经典曲式成为不可少的组成部分了。奏鸣曲中常常有个小步舞曲形式的乐章之类便是一例。浏览各种舞曲，注意听其不同的节奏不同的风味，很有助于我们提高与丰富对音乐本质的感受。

要领会巴洛克音乐的内容与风格，离不开那些古舞曲。最多见的如《萨拉邦德舞曲》，如《恰空舞曲》。听听亨德尔和巴赫写的这种徐缓而庄重的古风舞曲，可以体验到一种深沉有力的律动。还有比较

轻快的加沃特舞曲，在巴赫的音乐中极多，也是巴洛克音乐中广泛应用的舞曲。人们熟知的一篇加沃特舞曲是戈赛克写的小品。他却是古典派时期的人物。如今人们只把他的名字同这首小曲子联系在一起，殊不知这位比利时人曾以其规模宏大气势不凡的大型作品活跃于大革命时代的法兰西。

小步舞曲这种音乐由来已久，其大为盛行是在巴洛克后期的所谓洛可可时期。那是个喜好浮华的时代。所以当时流行的小步舞曲正像这种宫廷舞的服饰与舞态一样，文雅而柔弱。当它进入了海顿和莫扎特的交响曲，被改造成了清新健康的风格。莫扎特的交响曲、嬉游曲、小夜曲等乐曲中有许许多多小步舞曲乐章。我们无妨选而听之，就像剪一枝花来赏一样。他的这许多小步舞曲都各有其不同的意态。他最后写的三部交响曲中的小步舞曲，三篇是三种味道，很可以对照一下。降E大调的一曲是妩媚的，g小调的一曲是刚劲的，C大调那首极其华美。在他的所有小步舞曲中，最通俗的当然是一篇D大调的，原来属于一部慰安曲中的一段，后来改编成了独立的提琴独奏曲，更是到处风行了。

到了贝多芬手里，小步舞曲的性格有很大的变化。在他早期之作中，例如一部受人喜爱的七重奏中，多少还保留着小步舞曲的一点固有风味。后来他写的小步舞曲乐章已经可以改题为谐谑曲了。在此要郑重推荐一首小步舞曲中的不朽之作，波切里尼的作品。他是海顿的同时代人，这位意大利的大提琴手也作曲，前后一共写出六十部弦乐三重奏和一百零二部四重奏，此外还有他最爱写作的五重奏一百二十五部！这么多的室内乐作品中今天还可以听到的很少了。许多人记得他的大名主要是因为他的四部大提琴协奏曲，但是使他在更广大的乐迷心中不朽的是这里要推荐的一篇小步舞曲。原先是二首弦乐五重奏

中的一章。他写的那些五重奏，音乐极其流畅悦耳，还显出一种优雅的气质。这篇小步舞曲也是一样。它有各种各样的改编本。即使在钢琴上弹弹一种很简易的简化本，也是风韵依然，其味不减。当然最好还是听听原来的五重奏那版本，欣赏一下弦乐重奏的谐和，和原作中有特殊风味的织体。

到了近代作家手里，小步舞曲的味道又为之一变。比才写的小步舞曲是特别惹人怜爱的。《卡门》中有一首，《阿莱城姑娘》组曲中有两首。这三首都大不同于以往的古典风格，而且《阿莱城姑娘》组曲中的两首也是各不相似。有趣的是到了现代，波兰大钢琴家帕德雷夫斯基写了一首大受众人喜爱的《古风小步舞曲》，那又是带着一种怀旧之情在追摹旧时情调的小步舞曲了。

把以上提到的这许多小步舞曲音乐拿来一一欣赏，品尝其不同的风味，这不就像是参加一场听觉的盛宴吗！

我们也可以仿此而行，品尝一下各式各样风味的圆舞曲音乐。圆舞曲作品极多，品质高下不等，从高雅到凡俗都有。各种有价值的圆舞曲作品中又鲜明地流露出民族色彩和个人的风格。

一般人都喜欢施特劳斯这一家族的作品，可惜许多人不了解在他们之外还有别种风味的圆舞曲。肖邦的圆舞曲上文已介绍过了。他的作品当然是此类音乐中的上品。不过还有许多并不凡俗的圆舞曲是值得欣赏的。古诺的那一首是非常流行的，似乎无须再提了。可是这首被过度演奏因而丧失新鲜感的作品，我们仍然应该重新细听它几遍，品一品它和维也纳圆舞曲全然不同的风味。而且最好是听一听原作。它是《浮士德》歌剧中的音乐。在歌剧中，乐队演奏着我们熟悉的调子，同时还有人声合唱，曲调不一样，节奏也不一样，特别是那两种

节奏的交错与协调，综合成了微妙的效果。人们听惯的只是乐队演奏的部分，虽然也不坏，可是简单化了。

柏辽兹《幻想交响曲》第二乐章《舞会》，当作一篇大圆舞曲来听也很有味。它和古诺那一曲都共同含有一种法国味。

柴科夫斯基作品中的圆舞曲就更好了，而又另是一种韵味。从他的交响曲到舞剧，从大曲到小品，他写的圆舞曲举不胜举。其中有不少是俄罗斯味加上他个人的气质，很值得品尝。例如《第五交响曲》与《弦乐小夜曲》中的圆舞曲乐章、《天鹅湖》《睡美人》、歌剧《奥涅金》中的圆舞曲等等。其情感之浓，品格之高，都是凡俗之乐无法相比的。虽然从这许许多多的圆舞曲中都可以一听便认出一个神情忧郁的老柴来，它们并不叫人感到老是一个腔调，令人厌倦。像《胡桃夹子》中的《花之圆舞曲》虽是一篇小品，但感情浓度相当高，又有特殊的韵致，不愧为圆舞曲音乐中的上品。

李斯特写了以魔鬼为题的《梅菲斯特圆舞曲》，听这作品并不轻松，需要用心思索。西贝柳斯写了篇相当流行的《忧伤圆舞曲》。反常调，阴郁之气袭人。写一个老年病妇奄奄一息之际恍惚见到死神踏着舞步来到。这原是西方绘画中的传统意象。拉威尔的圆舞曲也是一种听了不舒服的音乐，歇斯底里的气氛使人不禁有恐怖之感。而德彪西有一首《很慢很慢的圆舞曲》[\[18\]](#) 却很美，很凄凉。说到这种把拍子放慢的圆舞曲，不能不联想到德利布的《慢圆舞曲》，那是绝美的音乐，原是舞剧《葛蓓莉亚》中的一节。他的舞剧音乐是柴科夫斯基自叹不如的。德利布的音乐不但是道地的法国味，并且散发着一股极优雅的芳香。

谈不尽的圆舞曲音乐！但还要提醒人们留意一篇小品，波尔第尼的《木偶华尔兹》[\[19\]](#)。此人是个意大利人，写的沙龙小曲极多，却是乐史无名的小人物。此作原是钢琴曲，克莱斯勒把它改成了小提琴小品，更加添了几分魅力。它写出了小小木偶的惹人喜爱的舞态倒不足奇，奇的是又有生人气，有感情，一丝淡淡幽幽的伤感之情，仿佛是自伤其身世的不幸。人耶偶耶？真叫人觉得可爱可怜，也引出一番思索了。

很有意思的是还有一位大人物也作了一首《木偶华尔兹》，这位大师是肖斯塔科维奇。虽是一首儿童钢琴曲，情趣却不简单。波尔第尼把小木头人化为解事的大人，肖斯塔科维奇则是写的儿童心灵中的木头娃娃，又把它写活了。

圆舞曲音乐的天地如此多样多彩，那些只知道维也纳圆舞曲的听众不妨到这里面去透透新鲜空气。但我们对小约翰·施特劳斯的艺术仍然不能不惊叹。他写了那么多圆舞曲，在那个三拍子的定型的有限空间里，他却有本事幻化出如此多样的美妙曲调，保持着特定的维也纳舞会的格调，而又不觉其老一套，且始终不流于庸俗，这真是难能而可贵！像《春之声》这一曲，有着长青不谢的魅力。《蝙蝠》序曲可认为是圆舞曲之王的才气的最高表现。不但神采夺目，而且充满了生气。多听几遍这样的轻音乐，胜过在故作深刻的陈腐作品上浪费时间，可惜许多人似乎并没有注意这篇轻音乐中的上上之作。

小夜曲

再以同样的思路来巡礼一下小夜曲音乐。

莫扎特和贝多芬作品中有许多“小夜曲”，名目虽同，实则并非后来人们喜闻乐见的那个品种，它是大型的乐队作品。莫扎特的歌剧《唐璜》中有一处让剧中人配着曼陀铃唱的，才是调情献爱的小夜曲。近代的小夜曲音乐应从海顿写的一首说起。此作有各种改编本，广泛流传，极受人喜爱，是理所当然，因为它既有高雅的古典气息，又永远显得清新秀美。它原本是海顿的一部弦乐四重奏里的一章。第一小提琴歌唱着主旋律，其他弦乐器用拨弹轻声伴奏。奏到酣畅处，拨弹声也强了起来，令人心旷神怡！在海顿作品中它是最为轻妙的一曲。可惜在改为提琴独奏曲后，钢琴伴奏的音乐不足以传达原来弦乐拨弹的妙味，稍嫌板实了。也有人把弦乐四重奏放大为一支弦乐队来奏它。那又未免声势过大，不及原来的轻灵了。

舒伯特的艺术歌曲《小夜曲》，谁人不知！原来是人声独唱，改成小提琴独奏曲也很妥当。不过要由一位大师用真挚之情来演奏才相称（有埃尔曼的唱片，最可赏）。舒伯特的音乐可以丢开歌词成为无词歌。李斯特把舒伯特的许多歌曲改编成钢琴曲，《小夜曲》也是其一。效果远胜一般的改编本。

理查德·施特劳斯写了一首漂亮的小夜曲，气度高雅，可惜不大流行。柴科夫斯基的《忧郁的小夜曲》是一首不太短的小提琴曲，曲趣忧郁寡欢，同一般小夜曲的情调正相反。

在格调比较轻软的作品中，唱遍全球的是托赛里的那一首。能写出如此甘醇的曲调，他不愧是一个意大利人。他并不古，一直活到1926年才去世，只活了四十三岁！他原是个技巧不错的钢琴演奏者，忽然同一个奥国大公爵家的贵妇人喜结良缘，从此荒疏了钢琴练习。这首小夜曲无论改编成何种器乐曲，效果都是不坏的。但他的意大利同胞托斯蒂写的小夜曲却只适于歌唱，改成器乐便不那么动人了。

法国人比尔耐的小夜曲，曲调与伴奏都甜美优雅可喜，它是法国味的。

古诺用大诗人雨果的诗谱写的小夜曲也是法国味，而且是艺术歌曲的水平了。听这篇小歌，有一种手抚天鹅绒般的感觉，非常舒服。此作改编为器乐小合奏或独奏都仍然很有魅力。德里戈的小夜曲，德尔德拉的小夜曲，都传遍天下，经受时间与听众的考验，成了小夜曲文献中的经典。

还有一首高品质的小夜曲，似乎未能引起小夜曲爱好者的重视，而那是极可惜的。它是俄国人阿伦斯基的作品，一首小提琴小品。其感情之恳切真挚，风格之淳朴，加上音乐语言的俄罗斯味，都使它有持久的魅力，听了就似乎读旧俄作家的短篇小说。像这样的音乐，不能只用耳朵来听，而且要用你的心去感受。

海洋、风雨之类

如果以海为专题，那也有许多作品可以对照比较。除了前文提过的《芬格尔山洞》《辛巴达航海》与德彪西的《大海》，还有瓦格纳的《漂泊的荷兰人》序曲，它也可以当一篇描写怒海行舟的音画来读。格里格的《培尔·金特》配乐中有一段短短的音乐，写了一场海上风涛的情景，虽短却精练生动，这段音乐收进了《培尔·金特》第二组曲。

同柴科夫斯基并世齐名的安东·鲁宾斯坦写过一部《大洋交响曲》，当时萧伯纳的评论把这部作品大大地嘲讽了一顿。现在看来，

鲁宾斯坦虽然演奏钢琴的技巧可以上追钢琴大王李斯特，作曲的才能却平平。《大洋交响曲》今天已少有人问津了。

暴风雨这种题材历来写的人极多，因而也越来越难写，难写是因为写不出新意，难免落套。我们把这种音乐中的名作集中起来听听也很有意思。贝多芬《田园交响曲》中写雷雨的音乐，人们最熟悉，当然可称经典。它并不追求逼真的效果，但是有一种雷霆万钧的气势。罗西尼的《威廉·退尔》序曲中也有雷雨的描写。写法和贝多芬的不一样。气氛相当真切，笔法简洁明快。贝多芬和罗西尼都写了雷雨骤来与雨过天晴的情景，也是互不雷同，各极其妙。这些细节都是很值得用心听取的。

美国作曲家格罗非的《大峡谷》是一部通俗名作。其中的“山间风雨”一章有他自己的写法，并无落套之嫌。听起来有真实感，也不俗。可惜有些人还嫌它不真，硬要把真的雷声录了音放进去，以追求逼真效果，这就反而庸俗了。同样是写山中风雨，理查德·施特劳斯在《阿尔卑斯山交响曲》里的写法又有新意。他营造了一种雷轰电闪、山鸣谷应的壮观景象，气魄之大，笔力之劲，显然在《大峡谷》之上。

可听之作听之不尽

如果认为“必读之作”的数量毕竟要有限制，不能过分膨胀的话，那么反过来说“可读之作”的数量可以说是没有范围的。当然每个人都可以各从所好，也总是各有所好与有所不好。时光有限，也不能让你读尽古往今来的好音乐，但是可读的有价值的作品实在太多，不听实在可惜。这里只得抱着深深的遗憾，再来略提一下前文中没有可能谈到的作品。

德沃夏克的前辈，捷克民族乐派的先驱者斯美塔那，他的《伏尔塔瓦河》当然值得一读。这篇交响诗的标题性很强，可以说是明白如“画”，一听就懂。在刻画景色上也有令人爱赏的精彩之处。他还有一篇歌剧序曲，《被出卖的新嫁娘》序曲极有特色。它有一种锋利泼辣的风格，流畅爽利，非常痛快。从前有位评家形容这音乐里面像有一大群耗子满地乱窜。他这种古怪的联想反而贬损了它，其实这是很漂亮的音乐。

小提琴协奏曲这类作品，最讨人喜欢，也很容易听得太滥。不客气地说，乐迷很容易因为贪吃这种“甜食”而浪费了时间损害了胃口，也留不下多少好的回味。可以反复倾听不倦的小提琴协奏曲少而又少，但不妨稍作浏览之作却是相当的多。除了前文中已提及的，还有可听的如圣-桑的第三首协奏曲，是颇为流行的。还有拉罗的《西班牙交响曲》。它用了这个浮夸的曲题，实际上是一首协奏曲，交响性也并不强。但是喜欢西班牙风味、爱好华丽、多情善感的曲调的听者，对这部作品是会大感兴趣的。维尼亚夫斯基的协奏曲也很对那些旋律爱美者的口味。这位波兰小提琴大师还写了一些很受人喜爱的小

品，如《传奇》《莫斯科的回忆》，还有初听华美动人的《D大调波兰舞曲》。可惜后面这一首也是不宜于听得太多的，否则就会厌倦了。

19世纪以来，许多小提琴协奏曲渐渐被人淡忘，而当年曾是名重一时。其中有若干作品今天还值得一赏的。例如格拉祖诺夫的《a小调小提琴协奏曲》，还有一部比它更值得听的是德沃夏克的小提琴协奏曲，也是a小调。同他的代表作相比，它算不上是顶好的音乐，然而不浅不俗，装满了好听但也许太多的曲调。

西贝柳斯的小提琴协奏曲至今仍是烜赫之作，是提琴家们的重大曲目，在比赛中也是对与赛者的演奏功力的试金石。民族色彩、个人风格都是突出的。不仅可读，也经得起多读。

英国人戴留斯和埃尔加的小提琴协奏曲，都很不平庸，可惜费解。假如有时间，也许值得对其作一番心灵的探险。

在比较贫乏的大提琴协奏曲中，可听的有舒曼、圣-桑、拉罗与埃尔加的作品，还有柴科夫斯基的《洛可可主题变奏曲》，像一篇小协奏曲，也可读。

戴留斯的小提琴协奏曲虽然不大好懂，他另外的一些管弦乐曲却值得郑重推荐。他的乐风与众不同，自成一家，大体上是英国风味，英国的音乐文化长期深陷在德奥学派的影响中难以自立，英国人也安于这一状态，先是只知崇拜亨德尔，后来又拜倒在门德尔松面前，直到出了埃尔加、沃恩·威廉斯和布里顿等大师，才忽放异彩，人们才听到了英国味的音乐。戴留斯的出现也是对英国气派的一大贡献，而且他更有个性。听其作，好像看英国水彩画，同时又觉得其中含着极耐寻味的细腻感情。这是务必不可放过的好音乐！他的代表作如《春

日初闻杜鹃啼》《夏日园中》《翻山远去》，还有他根据自己在美国佛罗里达的少年游的印象写的一部《佛罗里达组曲》，美妙绝伦，过耳难忘。曲中浸透着青春的欢乐，却又满含着无比的惆怅。

可听的大曲固然来不及听，可赏的小品就更像夏夜繁星一般难以一一列举了。提琴小品数量最多，那是从19世纪末叶兴起的一种热。小提琴家在独奏会中大奏其小品，以投听众之所好，自从有了留声机唱片，小品更热了。随手举一些聊供参考。

克莱斯勒的《中国花鼓》，并非道地中国味，中国人一听便知道，可是即便如此，它仍然是美妙可喜的音乐，它那魅力是持久不衰的。

《泰伊斯的沉思》，是从马斯奈的歌剧《泰伊斯》中摘取来的，也是克莱斯勒改编的。恐怕天底下绝不会有一个乐迷不爱此曲。《沉思》不仅旋律奇美，有深情，而且有绝非简单的背景耐人联想。凡读过文豪法郎士文学名著《泰伊斯》的人，了解了那里面的浪漫而又现实的情节与人物，可以在倾听此作时获得更丰富的感受。在马斯奈的歌剧中，台上的女主角唱着咏叹调，台下的乐队奏着这音乐。泰伊丝诉说着，乐队则在抒写其真情。后来这作为伴奏的音乐分离出来单独流行了。

顺便提一下，《沉思》这一曲，埃尔曼的演奏录音也许是最最值得认真细玩的。其次是克莱斯勒的录音，不过他的录音有三种，品质并不一样。

据说在根据吉卜林的小说拍的一部电影里，此曲成了大象的配乐。这却有损于倾听时的联想。用名曲配影视，作孽多矣！

注解：

- [1] Long play, 译为黑胶唱片, 是立体声黑色赛璐珞质地的密纹唱片。
- [2] 即《命运交响曲》。之后出现的《田园》《合唱》等均为曲名简称, 此后不再一一注释。
- [3] *Gretchen am Spinnrade* , 现在通常译为《纺车旁的玛格丽特》。
- [4] *Scheherazade* , 现在通常译为《舍赫拉查德》。
- [5] Beardsley, 现在通常译为比亚兹莱。
- [6] *Danse Macabre* , 现在通常译为《骷髅之舞》。
- [7] *Till Eulenspiegels lustige Streiche* , 现在通常译为《蒂尔的恶作剧》。
- [8] *Tod und Verklärung* , 现在通常译为《死与净化》。
- [9] 《罗马帝国衰亡史》的作者, 现在通常译为爱德华·吉本。
- [10] *Cloches a travers les feuillies* , 现在通常译为《透过树叶间的钟声》。
- [11] Dittersdorf, 现在通常译为迪特斯多夫。
- [12] Maelzel, 现在通常译为梅尔策尔。
- [13] Grillparzer, 现在通常译为格里尔帕策。
- [14] 织体, 音乐的结构形式之一, 常常涉及两个方面: 一是在“时间”上的形式, 一是在“空间”上的形式。
- [15] *Ruy Blas* , 现在通常译为《吕伊·布拉斯》。
- [16] Alfred Cortot, 现在通常译为柯尔托。
- [17] 此处似作者记忆错误, 《无穷动》的作者应是匈牙利小提琴家、作曲家诺瓦契克。
- [18] *La Plus Que Lente* , 现在通常译为《甚慢板圆舞曲》。
- [19] *Waltzing Doll* , 现在通常译为《洋娃娃的舞蹈》。

第二辑 学会倾听

做哪一种听众

××君：

你说自己虽然杂七杂八“浏览”过一些“名曲”，可是不满足，还想深入其境，决心更加用心地听听西方严肃音乐。我当然为你高兴。如今爱好严肃音乐的人越来越多，可惜往往浅尝辄止，不去深入宝山，未免辜负了自己的耳朵。

但你要我谈“怎样学会倾听音乐”，是出了一道难题。中外赏析家写的此类书汗牛充栋，又何用个门外读乐的“素人”来多嘴！不过我辈都是普通听众，都是音乐信息的接收者，会有共同语言。平等地交换这方面的体验，可以比“上课”少一些被动，多一些共鸣。

在理解音乐这件事上，我们自然不如专业音乐工作者。然而我们也自有其优越之处。那就是我们以听众的身份享有无拘束无负担的自由。我们可以完全不带什么功利的目的或义务去听赏音乐。黑格尔在他的大著《美学》中热烈赞赏一位普通劳动者的吉他弹奏，说比演奏家的表演更使他心醉神迷。除了某些专门写给音乐家甚至只给自己听的音乐以外，绝大部分作品都是作曲者为同广大听众交流而作，所以我们也完全可以参加这种交流，共享乐艺之美。

这就要求我们去严肃地倾听。“识曲听其真”，要得其真，我们读曲者同样也要出之以真心，动真情。

科普兰在《怎样欣赏音乐》中叹惜当代西方人由于音乐来得太容易（唱片、广播……）反而不会倾听音乐了。这对于今天耳福大好的

听众来说，也是值得扪心自问的：你真正用心倾听了没有？这又引出一个更值得思索的问题：你愿做哪一种听众？

学者阿道尔诺研究了八种类型的听众，其他人又主张划分五种听众（见索哈尔《音乐社会学》中译本一百二十五页）。我想，你当然不屑做一个其中的“消遣的听众”或“娱乐的听众——生活中的享乐主义者”。那么，让我们互勉，做一个“动感情的听众”吧。当然，按科普兰的说法，理想的听众是同时既能进入音乐又能超脱音乐的。这就太高了！我们可以作为理想境界来追求。

有决心做一个真心的、动感情的听众，你才能自觉养成严肃倾听的习惯。假使某个时候你实在收不拢心而心猿意马，不如立刻把录音机关掉为妙。只有能像一个演员那样驾驭自己的注意力，你才有可能进入角色。

当你已初步熟悉了贝多芬以后，可以顺乐史之流而下，去认识群星灿烂的浪漫派了。但也不妨溯流而上，先去叩莫扎特之门。一开始很可能会觉得他比贝多芬简单，平淡无奇，引不起多大兴趣。其实正是这种貌似简单平淡，又无文学标题帮忙的音乐，要真知其中之味反而更难。也说不定要等到听过大量音乐的多年以后，你才能识其天真自然之美。而一旦有所发现，从此必然迷上它，反而觉得别人的作品总有矫揉造作的成份，不够味了。

假如听过的曲目中已包括了莫扎特和贝多芬的重要作品，这便打下了一个坚实的基础了。从此出发去听标题音乐、民族乐派、后浪漫派的作品，都不会太陌生。因为他两人是总结又是新的开头，后来的人同他们是一脉相承的。在这一传统的对比下，印象派会使你耳目一新。在饱饕了浪漫派、晚期浪漫派的肥甘之后，越过两个世纪的时空

去听巴洛克音乐，虽然它是乐海的一个源头，但那种已化为历史的音乐语言、风格，是很好的清醒剂。

从反复对比中获得体验，我们就会觉得自己的倾听能力有所提高，似乎可以用比较自主的音乐思维去感受了。

具体的作品留待以后讨论“怎样听”的问题时再谈，这封信就算一个开场白。

科普兰强调得极是，千言万语也不能代替倾听音乐本身。我所能做的无非是以自己倾听之一得，敦促、协助你去倾听而已。

博览与精读

××君：

读乐和读书有相通之处。读书，要博览与精读相结合。读乐，也是这样。有些个人体验也许可供参考。博览泛读，可以开拓眼界，有比较，可以形成对不同风格的概念和乐史的概念，等等；这一点我们且留待以后再谈。精读一事我认为尤其重要。曾见有的朋友虽有爱乐之心，却总是浮光掠影地把好音乐当耳边风。一边看书、写文章（乃至吃饭聊天），一边放唱片。我认为，把音乐变成日常生活的伴奏、配乐，在有些情况下未尝不可。有人主张在阅读文学作品时可配以适合的音乐。比方读普鲁斯特的《追忆似水年华》这部同音乐关系很深的小说，最适合阅读那气氛的，据说是德彪西的音乐。做家务之际放一些轻而不俗的音乐（如苏佩或莱哈之作）也不算辱没了它们。但如收音机里响起了《蝙蝠》序曲这样的才气横溢的作品，你就应该暂时放下别的，好好享受一下那音乐了。总之，假如有心深入乐境，求其真趣，就必须摒除杂念、干扰，专心一意地倾听。对于一些最重要的典范之作，更非多读、精读不可。

读乐不同于读书之处在于音乐是流动不息的，是在流动中展进、完成的。我们读书可以掩卷思索，或回到头上去，或跳到后面去。读乐自然也可以从头再来一遍，但你最好每听一遍就听全它，力求追随那乐流，走一个完整的历程。

乐艺之妙正在于它如源头活水，在时间的流动中展开。你听一首乐曲，首先自然要跟踪主题、辨明曲式等等，从那一大片音响的乱麻中理出个头绪来。但你倘若迟迟感受不出那音乐中的动力，那音乐对

于你仍然是死的，冷的。等到你在反复倾听中感受到乐流不但自在地流，而且有一股力卷着你，心不由己地向前，这说明那作品是有力量的，那演奏是有生气的，而你也已进入了乐中之境了。

诗人徐志摩既爱乐又懂得如何赏乐。他在大学讲坛上教授的是文学，却常常劝学生上兰心戏院去听工部局交响乐队的演奏。他告诉大家：“要学会综合地听。”我想他也是说要注意从总体上去感受一部作品。

如何在综观全局中又注视细节，这个问题也需要留意。有的朋友不大耐烦熟读，更不注意精读。当然我们是业余乐迷。熟读，并不是要像演奏家那样为了背奏，而是说对于你最心爱的作品要熟悉得听了上文便知下文，做好了迎接它的心理准备，这样才可能出现卢那察尔斯基说的那种水到渠成的境界。

至于精读，我们没条件向专业乐人看齐。但走马看花地听，把作曲家呕心沥血谱成的作品平平淡淡地听，也就得不到更大的享受。

回顾自己对一部作品的听赏过程，我觉得，往往是其中的有些细节首先打动了自己。是那些最有特色或最能唤起共鸣的部分推动自己听下去。这就像是一首好诗中的警句起的作用。记得当年初识《天方夜谭》组曲，有一处，一下子把我抓住了。是《辛巴达航海》那一章里，由黑管、小提琴泛音加上低音弦乐拨奏的一段。波浪滔天的喧闹场面过去之后，忽然换了这个镜头，清新之极！我顿时想到故事中的辛巴达德在大船停泊后划着小船上岛的画面。那拨奏的效果简直像拨在自己的神经上似的！从此便喜欢这部作品了。后来虽然终于听出此类音乐不免肤浅，这个细节的形象始终保存在记忆之中。

此类例子举不胜举，你也可以举出许多你宠爱的警句吧？我们在欣赏中大可利用它们的魅力以加深细读全曲的兴趣，可谓“引人入胜”。但要记住的是，细节只有在上下文的连接、对照、展开中才显得更美、更有说服力，我们不该只留心细节而疏忽了通篇文章，不能只顾寻章摘句。从前听到过一张老唱片叫《柴科夫斯基拔萃》，把他的一些最出名的主题串在一起，好让人一口气听个痛快。据说后来还有《读者文摘》式的“贝多芬精华”唱片，用意是让忙人（也许是懒汉）突击欣赏贝多芬的九大交响曲。料想你不会对此有多大兴趣，正像你不会去读简化的文学名著吧？

并非所有精彩细节都是一听就打动人。尤其那些躲藏在内声部、低音声部的乐句。也有些细节属于和声效果、配器色彩、演奏技巧等等。举个例子：《自新大陆交响曲》第二乐章一开头那七个和弦，假如你只当它是为英国管主题作铺垫或起个“静场”作用，闲闲读过，那就太可惜了！诗人徐迟在其谈乐文章中将这一组和弦称为“神秘和弦”，其实听熟了只觉得极为顺理成章。

复杂的交响音乐固然有听之不尽的美妙细节，听貌似简单的独奏、重奏乐曲，又何尝可掉以轻心。不像李斯特刻意把钢琴变成管弦乐队，肖邦则是把它更钢琴化了，他为钢琴而吟的“音诗”中充满了魅力非凡的细节。例如有些华彩性经过句，像幽兰香气似的不可捉摸。有人讲，像这种地方奏得太轮廓分明反而有伤其美，正是要“惊鸿一瞥”似的才更诱人。

乐中细节之美有的又和演奏家的独特处理分不开。埃尔曼拉《梦幻》，重复第一段时用弱奏（像是琴弓很靠近指板），力度与音色的变换极能传情，一种追怀伤逝之情。虽然是多少年前的粗纹快转唱片，那音响至今在我心里“高保真”！

忍不住再添个例子：埃尔曼在此曲第一句后半句处理上的抑扬起伏，似乎特别动了感情。听了觉得那琴弓就在自己心弦上擦过了！可见，福楼拜在《包法利夫人》中对女主人公看歌剧的那一段描写是何等地写实！

老托尔斯泰说过艺术的微妙有时在分寸毫厘之间。帕斯捷尔纳克说，人不是活几年几月几天几小时而是活几个瞬间。这些话也可以启示我们读乐，在通解全篇之中切莫放松对精彩细节的注视。既要努力感受那流动着的整体中的力，也要捕捉那些无比美妙的“音乐的瞬间”。绵绵不绝的乐流主要以其逻辑力量吸引、说服我们，其中更能引发我们与之共振的又常常是这些稍纵即逝的瞬间。

说这些是期望你细嚼慢咽，把通读和细玩统一起来。可惜，“爱美者”（amateur）的身份限制了我们去多抠音乐的“语法修辞”——不过如能涉猎一些也大有益。至少得学点普通乐理，最好是粗知总谱读法。——但又有一说，萧伯纳嘲笑过只抠“语法修辞”的枯燥无味的赏析法，说就像谈《哈姆雷特》只从词义、语法上去解剖一样令人索然。

还要提醒一声，无目的、无动于衷地反复放一张唱片，最容易倒胃口。严肃音乐之所以为严肃，正因其可赏而不可亵。这里面还有个保鲜防蔫的问题。门德尔松的那部《e小调小提琴协奏曲》是一个好例子。此曲神采飞扬，洋溢着青春气息，中人欲醉！然而，有一本《小提琴史话》的作者慨叹：“让我重生一次，再尝一遍初听的新鲜，那有多好！”指挥家布鲁诺·瓦尔特说了同样的话：“为了使我像第一次听某部杰作时那样再听一次那部作品，我宁可付出一切！”弦外之音还要注解吗！所以当人们听吴祖强谈他们评委们在一次国际比赛中，一晚上连听此曲九遍时，不难想象那滋味了！

演奏家常恐破坏自己的新鲜感，我们听众也要珍惜听乐的新鲜感，不要滥用唱片的可重复性。伟大深刻之作如巴赫、莫扎特、贝多芬的最好作品，需要也经得起反复听，前提是要精神高度集中，诚心探求。乐史上有一件事很有意思：彪洛一心弘扬贝多芬的《第九》，竟在某次音乐会上连奏了两遍。魏因加特纳对此不以为然，因为，听《第九》要付出的精神代价（！）对于一般的听众太沉重。

即使你已经对一部作品熟稔得像个老朋友了，还是大可以从新的不同角度来听而获得新感受的，那便像苏东坡咏庐山的“横看成岭侧成峰”了。“凝固的音乐”——建筑艺术需要从不同侧面欣赏。“流动的建筑”更需要这样。

门德尔松有一曲《芬格尔山洞》，从前初听便一见倾心，几十年来听得烂熟于胸，仍然兴味不减，它是一朵不会蔫的奇花！早先我把它当作一幅气韵生动的“山水画”观赏，只觉得其中不少形象细节同自己的想象不谋而合；后来从它的乐想是如何生动自然地展开这一角度听，从中获得了新的，也是纯乐性的满足，然后再进一步，从这二者的综合上去欣赏，从中体会标题乐与纯音乐二者的长短得失，也感受到门德尔松驾驭二者综合二者的乐艺之高明，既发挥了造型效果，又不失其音乐固有的形式美。而要获得这种种享受，就靠反复精读，同时也因为自己在生活中对海气山岚有了观察与体验，对音乐的形式美也不像过去的无知。

至于像“贝九”这样的作品，可说是像《红楼梦》那样永远耐读。只要诚心读，必然开卷有得，让你有“新思维”、新感慨。但我又极其珍爱当年头一回接触它时的那个印象，那是托斯卡尼尼指挥的录音广播。那真是一种令人灵魂战栗的震动！我极愿更多地反复精读它。但我决不轻易就听，纵然不必像古人焚香端正而听七弦琴，也要

找个没有杂务、俗客干扰的时候，摒除杂念，从容地听，期待着能够听出以前还没有听出味儿的地方，使自己的感受再有所深化。而每次一个小时的倾听，也真像一次不寻常的人生经历。那也并不限于个人的，而是可以引你对历史、社会作一番沉思的。

读乐之乐乐无穷！然而那乐是要用多读、精读的辛苦去换来的，但当你在倾听中达到“为乐所有”（朱自清语）的忘我之境的时候，你的时间、辛苦并没有白费！

借助形象以思维

××君：

上一封信我们笔谈的话题是“听什么”，接下去谈“怎样听”。

既然人们喜欢把音乐大致区分为标题音乐与纯音乐两大类，那么，也不妨说音乐的听法有两种，形象的与非形象的。

自从爱上了音乐，自己便靠了前一种听法，渐入音乐“形象”世界，获得了莫大乐趣。从贝多芬的《田园》中欣赏“溪边景色”时，常想到司空图的名句：“碧桃满树，风口水滨，柳荫路曲，流莺比邻。”从里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》里看辛巴达的航海、公主的轻歌曼舞、王子的怒海沉舟。从格里格的《朝景》里，我不止看到海滨曙色，甚至像是真的沐浴于新鲜的晨风中，心神俱爽！

乐中不但有自然风光，而且有人、有戏。我听乐获得的印象中，最难忘的例子之一有威尔第《茶花女前奏曲》中维奥莱塔的“形象”。并未像青年托尔斯泰那样从过军的老柴，却工于描绘武打与战争。听他的《罗密欧与朱丽叶》序曲，总觉其中的刀光剑影很真。

《一八一二年序曲》里面两军决战的场面，我也认为不比《战争与和平》中的描叙逊色，两者可以相互印证。听到那个最有激情的主题，我总像认出了小说中那几个只恨不能为沙皇捐躯的人物……

算了，乐中诗、乐中画、乐中剧，一言难尽！我怀着“奇文共欣赏”的心愿，敢向一切有心却无缘领略此种“乐趣”的朋友保证：听音乐，的确能得到这种“形象”的享受。一种听觉、“视觉”和其他

可以“通感”的各种感受的盛宴！要相信，既然诗中可以有“画”，画也可以绘影绘声，则音乐也确能以声写形。

不仅如此，借此机会鼓吹一下，乐中之相，还可以达到更为气韵生动的境界，使诗、画相“形”见绌。

要欣赏海景，可读木华《海赋》之类的文章，可看《九级浪》之类的画，但何如听门德尔松的《芬格尔山洞》？诗与画中尽多写到风，然而要“捕风捉影”还是音乐更行。《辛巴达航海》中有破万里浪的长风；《里米尼的弗朗切斯卡》中有地狱里的阴风，听得人浑身冰冷；门德尔松的无词歌，《五月轻风》，每一听到，都会忆起晚唐杜荀鹤的名句“风暖鸟声碎，日高花影重”，而乐中似乎更多一丝暖意；因此又想，李义山的“尽日灵风不满旗”，假使用音乐语言，可能更容易传真吧？

此外还有那种种诗、文、画、塑难状之景物，在高明的“音诗人”“音画家”笔下，往往可以刻画得更传神。这除了音乐“形象”以其能“动”，赛过了造型艺术之“静”以外；是否还有一个缘故，即这种流动着的音乐语言同时可以作多面、多层的表现。这也正是音乐文化发展到多声部进行以后产生的功能了。这种可以“织锦”，可以构造“流动的建筑”的手段，自然要比平面的静止的线条、色彩更适宜于特殊的“造型”了。西方画师利用透视以仿自然中的立体，中国画师利用长卷构图以仿自然的动势，求得于空间中表达时向。而音乐，却能够更巧妙地化静为动，变平面为立体，从时间的流动中幻化出空间。

何以证之？一个大家比较熟知的例子可以举《弄臣》中的四重唱。四个剧中人在同一场景中各诉各人的衷肠，而又组合成一段规定

的戏剧情景。要是文学作品，只好“花开两朵各表一枝”，在戏剧舞台上也不能七嘴八舌地长篇大论吧？又如瓦格纳的《纽伦堡名歌手前奏曲》中的高潮部分，写保守、新兴等不同人物的几个主题同时并举，表现出错综复杂的复调效果。舒伯特用歌德的诗谱成的《纺车旁的格雷岑》^[1]，我们可以从歌唱与伴奏两者之中分别感受到不同但相辅相成的“形象”，比原诗更丰富了。有个难得听到、却是常被提起的乐例值得一引。格鲁克的歌剧《伊菲姬尼在陶里德》中，心里有鬼的奥雷斯特斯唱着“安宁回到我心里了”，管弦乐队中以中提琴为主的音乐却唱着反调，郁闷而紧张，揭露了这个弑母者的心虚。格鲁克说：他是个说谎的人，中提琴不说谎。

可能你要打断我对音乐形象化的赞美，埋怨道：无奈我难以“对号入座”，怎么办？恐怕首先要理解，所谓的音乐“形象”和那诉之于视觉的形象并不能划等号。它们相通，而又不相间。音乐“形象”既是确有其“相”，不假，也非抽象之“相”，不玄虚；但又并非那么可以勾画得轮廓分明的。它常常只是一种“心影”，是一种可以拨响你的共鸣弦，唤起回忆、联想，从而“造型”的微妙的作用。

试想，舞蹈中当然有看得见摸得着的形象了。邓肯将好多音乐名作译为舞蹈，既是以舞释乐，也创出了乐、舞综合的“形象”吧？但即使是她的创造与解释也引起了里姆斯基-科萨科夫的异议哩。（他说：“假如我听说邓肯女士用舞蹈或模拟动作来解释我的作品……那我该多么伤心！”）

总之，大可不必硬要目不能见的声音制作出看得见的画来。但你完全可以运用“心眼”去观赏乐中“形象”。诗人海涅说什么“我具

有特殊的音乐视力。听见任何声音，同时便见相应的形象”。虽是夸张，却并非欺人之谈。

万一你硬是无法听出什么来，也不必丧气。1927年，举世纪念贝多芬逝去百年之际，有一位博学多知，又并不教条、八股的理论家卢那察尔斯基，向着一大群年轻人——他们对贝多芬陌生得很，却很想认识他的交响曲——讲了一番话：“你们当中不习惯听音乐的人，体会不到常听音乐的人所体会到的一切。要想领悟如此丰富和包含各种因素在内的音响……需要有丰富的经验。”这话很实在！这也正像科普兰在《怎样欣赏音乐》中的忠言。最基本的一条就是多去倾听。

同时也不妨反躬自问，是否你心里可资联想的那个“形象库”还欠丰富？或是自己还不善于运用它？这种“资料”有两个来源。还是以《田园》为例，我听它听得有味，正因为它勾起自己河边游钓的“童年情景”，也补充进多年旅途中所见的景色。一生中度过多少个春夏秋冬，积累下种种感受，一旦听到《春之歌》《雪橇》《秋》和热气腾腾的《西班牙随想曲》，那储存着的许多体验忽然间便“反刍”了！

人生的直接体验有限，因而也更加珍贵；所幸间接体验的天地是广大的。当我听老柴的《罗密欧与朱丽叶》序曲和瓦格纳的《浮士德》序曲大为感动时，自己很清楚，这要归因于文学原著的感染。为我听《里米尼的弗朗切斯卡》作铺垫的，不但有但丁的原诗，还有德拉克洛瓦的画《但丁的小舟》。

如果我没有读史癖，对法国大革命一无所知，对雨果和狄更斯的小说不感兴趣，恐怕对贝多芬也就不会那么着迷，听他的交响曲也听不出什么味道了。

不管作曲家一心要传送给你多少信息，你不响应、共振、发出丰富的谐音，音乐就哑了。听众应该是一个共鸣体，那么就必得多从历史、社会、文化艺术中多方吸收有利于加强共振的资料。等你听得多了，尝到音乐“形象”的滋味了，那么你还必须把“形象思维”的潜力进一步调动起来。主要在于怎样能够敏感于音乐“形象”的个性与细节。

岂非自相矛盾？不是说音乐“形象”不那么具体吗？其实，它虽不如图画的轮廓分明，但它也绝不是像蹩脚的写景叙事文那么一般化概念化的。

暴风雨“形象”早已成了音乐中的陈词滥调了。但大师笔下的雷雨并不雷同。贝多芬的《田园》、罗西尼的《威廉·退尔》序曲都写了雷雨，都唤起我从小对夏日雷雨天气的体验。再听格罗菲的《大峡谷》和理查德·施特劳斯的《阿尔卑斯山交响曲》，那雷雨景又各有千秋。有趣的是，罗西尼和施特劳斯这两部音乐都叫人联想到瑞士湖山；施特劳斯和格罗菲都写了山区的雷雨，然而它们之间又都是各具特色的。还有如《培尔·金特》中那一篇海上风暴的“微型画”，《漂泊的荷兰人》序曲和《女武神的飞驰》中气势不凡的大幅“油画”，又是别开生面。大自然本不肯重复自己。音乐家的丹青妙手也可以从不同的方面表现同一题材。

音乐中最多的“形象”之一是舞蹈。但你难道会只听出一种共性的“舞”吗？肖邦的圆舞曲同小约翰·施特劳斯的固然大异其趣，肖邦本人的圆舞曲，也各有其性格。有的是群舞的“形象”，有的，例如那首最为高雅的《升c小调圆舞曲》，分明是独舞的“形象”，恰似一位风华绝代的佳人，带着悒郁之情聊且起舞，那气氛是寂寞的。

可谈的太多了，且让我转到音乐“形象”的多义性这一有趣现象的话题。音乐语言有时是无须翻译的国际语言，音乐“形象”的被感受往往又因人而异。19世纪有位乐人贝尔格尔，邀了二位同行听他的一首钢琴曲。大家非常认真地各抒所“见”：在煤矿坑道中看到天亮了；在俄罗斯猎熊，一对恋人正在山盟海誓。作曲者的谜底呢——古埃及法老发现了芦苇丛中的摩西！

可以不相信这种试验有多大价值，但是对于贝多芬《第七交响曲》的第二乐章这样的经典之作又如何？欣德米特告诉我们：一部分人感受到一种深深的忧郁；一部分人觉得这是一首情绪压抑的田园曲；可怪的是还有一部分人以为它是一首骂人的诙谐曲！

音乐“形象”含糊而又多有歧义，但这就像“诗无达诂”一样，而音乐也就因之呈现出更加微妙的色相。

苏联指挥家康德拉申谈到诠释标题音乐时有一番话很妙，对我们也有启发。他道是，作曲家虽然定下了标题，处理这部作品的指挥不妨有他自己形成的标题。那么听乐者不是也可以听出一篇自己的标题吗！

当然，并不总是会出现大家都找不到共同语言的巴别塔式的混乱。不然的话，在亿万听众心中就会有全然不同的贝多芬了。“共相”终究是为主，“殊相”并不会喧宾夺主。“殊相”中有“共相”。

但我要让你的“形象”热降点温了。“形象”化的听法，并非万灵的“导游”术，更难认为是最符合音乐本性的。还有另一类音乐，另一种听法。那就留作下回笔谈的话题吧。

不必唯形象思维

××君：

用欣赏文学、绘画之类作品的方式，靠可见与可想见的形象来听音乐，将音乐“译”为诗、画，我们已经习惯而且仿佛觉得是理所当然的了。每听一曲，常常会不由自主地要寻找“形象”：它描写什么？于是这种欣赏便成为用一堆想当然的“形象”去猜、去套、去对号入座的心理活动。

很有意思，当我们听音乐还没有入门的时候，最苦恼的是抓不住形象。等到我们去标题音乐的乐园中畅游而又倦游以后，忽然发现，自己的思维已经被“形象”束缚住，简直难以解脱了。带着这由原先的“拐杖”异化而成的“镣铐”听音乐，不但会觉得许多作品莫名其妙，甚至也妨碍了我们对一些不拘于形似的标题音乐获得更深入的领略。

于是，我们曾用了好大气力才抓住的“形象思维”，后来又需要卸掉这包袱，这也许更加费力！

这好有一比。学外语，起初总是要把一词一句在心里从外文翻成中文。学到一定程度，要想深通，又得摆脱这种方法，直接按照外语的意念去思维和感受。不如此，就无从深切理解原文。

发了半天空洞的议论，还不如举些例子来谈谈。有一篇莫扎特的作品，《C大调长笛、竖琴协奏曲》，不知道你和它可曾相识？历来的乐评家大概并不怎么看重它。如今在唱片目录中却不难找到，显然已经得到爱乐者的好感。但我总是为它未曾受到更多人的激赏而惆怅！

这是总谱统共不过百页长的一篇中型乐曲。除了两件独奏乐器，乐队里只用了六种乐器。从这样一盆家常便餐中你尝到的是无以名之的一种美食。然而你也不大可能附会上什么景色、情节等等的形象，除非编造些出来。洋洋于耳令人陶醉的，只是那音乐本身。你得到极大的满足，因为你求乐而得乐，附加什么乐外的形象反觉得多余。不但是画蛇添足，甚至是佛头着粪了。“此中有真趣，欲辩已忘言”^[2]。听此种天真烂漫的音乐，最好是忘言，忘形。

我觉得，莫扎特的许多美妙之作都是需要用这种听其言（音乐语言）而不必求其形（象）的听法去赏鉴的，例如他的小提琴奏鸣曲和为不同乐器写的协奏曲等等，尤其是他的钢琴协奏曲。

老巴赫的作品为什么对于听音乐经验不多的人来说好像一座不得其门而入的建筑？除了对音乐风格的陌生，对艰深的复调思维跟不上，显然，无法借助什么看得见摸得着的形象去了解它，也是一个重要原因。

比方他的那些创意曲，是钢琴学生的必修课。乍看会以为不过是他的三言两语，朴质无华，其实是“绚烂之极，归于平淡”的艺术精品。假如你愿肃静倾听，最好是通过亲自奏弄一番，让你的左右两半大脑交叉着指挥左右手，用复调语言交谈一番，你就可以从中获得非视觉形象思维的体验，并且感到这种所谓纯音乐的难言之美，也可说“美不可言”了。不是玩弄文词，确是“佛曰：不可说不可说”！谁叫我们的日常语言不是具体形象便是抽象概念呢！

假如你有更大的耐心，忍耐住一开始接近巴赫时很难免的枯燥无味，乃至像萧伯纳嘲笑那些19世纪英国绅士淑女听赋格时的打瞌睡，真心诚意地反复倾听几部他的管风琴或古钢琴赋格曲和无伴奏小提琴

奏鸣曲，慢慢地就会涩尽甘来，体会到这种复调艺术的特别耐咀嚼，同时也便对独立于视觉形象之外的纯乐之美有更深的感受了。

我想可以这样来解释，音乐之所以被发现与创造，正因其有独特之美。否则，人又何必舍目而求耳呢！

自从19世纪以来，浪漫派乐人醉心于打通音乐与其他姐妹艺术之间的藩篱，极力撮合乐艺与诗艺的联姻。开发之功，功不可没。然而弄得过火之后，反过来有损于音乐的本色，也不免误导了人们的听赏，激发了那些吃腻了形象盛宴的人们向纯乐复归，重新发现过去的音乐。而有些美学家热心于推动别的艺术向音乐靠拢，所谓“一切艺术向往音乐”，这倒有助于提醒人们更加注视乐艺自身的魅力了。萧伯纳是个稀见的既搞文学又深通音乐的文豪。原先他极力为标题音乐鼓吹，断定“一切音乐无不是标题音乐”。认为音乐越靠拢文学越有价值。这却使他在评价莫扎特与贝多芬谁更伟大的时候顾此又不愿失彼，难以两全其美。后来他终于改口承认自己对标题音乐和纯乐的看法偏颇。对于从前曾经贬低嘲讽的勃拉姆斯也另眼相看了。

说句公道话，标题音乐和纯乐作品双峰并峙、二水同流，要叫我在莫扎特和贝多芬两美之间取其一或分高下，也难办！事实上纯乐与标题音乐之间又如何划清界限？莫扎特的钢琴协奏曲，有人当歌剧听。巴赫的赋格曲，迪斯尼用卡通片来图解。勃拉姆斯的《第四交响曲》，也曾被编成了芭蕾。你要是从无标题音乐中形成自己的标题，也不奇怪，何况，不少无题之作其实有题。

所以我们带要学会听这两种思维方式不同的音乐。还不妨试试，拿几篇标题音乐作品权且当做纯乐来听听看。贝多芬原想把自己的钢琴奏鸣曲附上解说出一套新版，后来却打消了这念头。为什么呢？门

德尔松所创的《无词歌》，不用说是“意在忘言”，所以也无题（除了少数几首）。歌剧音乐有脚本有唱词有舞台形象，那是形象最明确的了。可怪的是布鲁诺·瓦尔特白云，在指挥一部歌剧中有时不知不觉进入了纯乐之境！

假如我们不会真正用自己的耳与心直接倾听音乐，那就会对巴赫、莫扎特的作品，贝多芬的室内乐作品食而不知其味。

要从只习惯于听有“造型”的作品的窘境中解脱出来，也许比学会听那种音乐更需要时间，需要有一个从倾听中积累体验的过程。为什么许多音乐爱好者要到中年、晚年才迷上莫扎特和巴赫呢？

也许，多学点音乐的“文法”——和声、对位、曲式之类，能让我们快一点进入纯乐之门和升堂“入室”吧？但对业余爱好者来说怕也未必能“立竿见影”。脑子里装着各种形象资料去听纯乐作品，固然会有劲使不上：一边听，一边竭力运用理性的思索盯着乐曲的形式、结构、技法等等，似乎就像听音乐节目时被解说的声音硬插进来一样煞风景。虽然在初听一部作品时不得不通过分析去了解它，但随后仍然以此为不二法门就不值得了。“七宝楼台”拆碎了，也就“不成片段”了。诗人徐志摩常劝他的学生们上兰心剧场去听音乐会，他教给学生的听赏法是应该“综合地听”。这证明他确有体验。我寻思，听纯乐作品恐怕尤其需要记住这一点。当我们倾听巴赫、莫扎特和贝多芬他们的杰作时，总是会被某种流动不息的力量所吸引而心不由己地跟着它向前。那是一股勃勃的生气，又好像是一种雄辩的逻辑力量。这是通过乐思的连续、展开而形成的。它的力量正可以说明不必假手于形象的纯乐的秘密吧？

需要说清楚的是，不用到纯乐中去找形象，并非说它是什么抽象如数学的东西，也不能想象这种音乐徒有形式而没有内容。不过我辈爱好者对这个复杂问题也只好不去深究了。

纯乐这词儿就是有争议的。有人说得妙，要说明何谓纯乐，只好说明什么不是纯乐。对于音乐到底能否做到“纯”这种音乐美学问题，从当年汉斯力克同瓦格纳一派的论战以来，恐怕至今仍然是打不清的官司。

弦内之音弦外听

××君：

笔谈怎样倾听音乐，不觉已到了“终曲”。好音乐，人们永远听不完，最深刻的作品也永远听不够。对于专门侍奉乐艺女神者来说，搞音乐是一种永无止境的探求，更何况我们这种普通爱好者！在永无尽头的音乐之旅中，话题也是谈不完的。

但我倒要提醒你，不能只顾倾听音乐自身，还要倾听别的；不能只顾深入乐境之内，却又忘了乐境之外的天地。老是“身在庐山中”，不可能识其真面目。木华作《海赋》，除了大海本身的奇观，还写了它的“上下四旁”。这对我们的乐海遨游不也是一种启示？

一定要扩展我们的视野和听域。不妨让你的眼光左顾右盼，注视那些同听赏有联系的知识。读读乐史很有好处，上一次曾提过。不过在浏览乐史之际，务必要同你已经精读、泛读过的作品的感受联系起来思索。不要满足于抽象干瘪的概念。一方面搞清那些作者和作品大致的来龙去脉，一方面，学会识别不同时代的不同风格。辨得出各种风格气派之间的同异、渊源流变，那便提高了欣赏力，也获得了更大的享受。比方，听得出海顿和莫扎特的乐风何其相似，联想他们二人的时代与相互之间的切磋熏陶，这不难；再听他们的不相似，联想莫扎特的特殊禀赋与开创新风的贡献，这就需要更多的倾听与思索了。贝多芬早期之作，一望而知有前二人的影响，细细玩味，又同中有异，有一股前人所无的劲儿。又比如，舒伯特是显然地不像贝多芬。想想《未完成交响曲》与贝多芬的《第九交响曲》，竟然是1822—1823年间诞生的“难兄难弟”，而其面目与气质是如此的不相似，真

不可思议！然而“女性贝多芬”的作品中又常常有那位巨人的身影，这又是时代影响下的异中之同了。巴洛克音乐大不像后来的音乐，几乎一听便能辨别。然而我们还应该，也不难从比较之中感受到巴赫、亨德尔同样是宏伟却一个更深沉一个更明朗，而斯卡拉蒂、泰勒曼和维瓦尔第又各有各的味道。同是19世纪浪漫派的灿灿群星，从总体上听绝不会与前一时代的乐风混同，然而他们之间又是何等的互不相似。肖邦和老柴的作品，不报名字也应该猜得出的吧？再说，一位巨匠的乐风也是有他自身之史的，尤其像贝多芬这样一手接古典之传统、一手开浪漫之先河的人。听听他的第一首钢琴奏鸣曲，再听《皇帝协奏曲》，再听那两部晚期之作“101”“106”，我们虽然不过是浅尝辄止的普通爱乐者，也多少可以从中领略到他乐风的变动不居，从而也体验到他那令人赞叹的“心路历程”！

这也正是我热心奉劝乐友们浏览乐史的缘故。但我们又不要满足于就乐论乐，还要着眼于它乃是一种文化，而且要从音乐文化同其他文化之间的纠葛、影响来理解。如此才可以进一步打开倾听音乐的思路，激发、深化你的体验。

我爱读的乐史中有一本美籍匈牙利人保罗·亨利·朗写的《西方文明中的音乐》，它正是从广阔的文化背景上来谈论音乐的。不论其见解是否我们都能完全领会与接受，但读读它可以了解到音乐同别的文化并且与时代之潮之间难解难分的关系，懂得音乐是如此不简单的一种历史与文化现象。这样，我们也就会更尊重它，珍爱它，不当成消遣，也不会简单化地对待它了。

音乐文化史的知识是多方面的，并不只是人与作品的问题。例如乐器这类事物，不但是音乐借以体现的手段，它们反转来又引起与促进乐艺的展进，这也是值得爱好者留心了解的。当你了解到巴赫时代

小提琴的弓同后来帕格尼尼们手里的琴弓大不相同，那么你在倾听前者的《恰空》与后者的《二十四首随想曲》时会有更浓厚的兴趣。当你了解到钢琴这种18、19世纪的新兴乐器如何日新月异，既适应了作曲家与演奏家的表现欲的要求，反过来又诱导了他们为它谱写新乐，施展新技巧，那么这对你品味不同时代的钢琴音乐，也是有用的。贝多芬的作品又是个好例子。他一生中前后拥有的钢琴，据考在五架以上。牌子不同，性能有高下。乐器生产力的迅猛发展也反映到他这位乐艺革新者的创作中了。从作品2到31号，他只好将就着用五组六十一键的瓦尔特牌琴。待到有了五组半的埃拉尔牌琴，《黎明》与《热情》相继诞生。这两部杰作的新乐想，在音域不够、音响贫乏的琴上，是不能让他畅所欲言的。有人以为，听《热情》末章中那反复敲打的小字四组的C音，可以想见作者的心情，那是彼时钢琴上前所未闻的一个高音呵！其后他又收到一架英国造的布鲁德伍德琴，有六个八度的音域，这又催生出那首钢琴文献中最为艰深的“作品106”。

有利于读乐的音乐文化资料真是读之不尽。甚至像柏辽兹的《配器法》、魏因加特纳的《关于贝多芬交响曲的演出》这类专业书籍，也不妨看看。那里面不但有对我辈有用的知识，还可以感受到作者们对乐艺的极大热忱。

如果想进一步扩展眼界，大可注意一下“通感”这种微妙而并不玄虚的现象，有意识地用之于听乐。“视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、身各个官能的领域可以不分界限”（钱钟书《通感》）。我们既然对欣赏标题音乐有所体验，对通感这种审美现象也许比较容易理解。因为感可相通，所以艺也可沟通，于是诗中有画，音可赋“诗”。前文曾强调听乐不要拘泥于标

题，也不要一味依赖文学语言的刻画描摹去寻觅乐中意象，又谈过纯乐有其独特之美，然而这并非要去堵死那条通感的渠道。

门德尔松的文学修养高，且喜作画。想来他在捕捉音乐灵感的同时必也运用着他的诗心画眼。李斯特写得一手好文章，美术鉴赏也见多识广。所以古人的诗行与壁画也成了他标题乐的灵感源泉。另一方面，文人、画师也从音乐中取得滋养。巴尔扎克激赏贝多芬，德拉克洛瓦爱好莫扎特，梵高学弹钢琴……而许多读诗观画、欣赏建筑艺术的人，也常常听到了其中的“旋律”“节奏”“音色”“复调”与“和声”。

中国古人的通感神经似乎是异常发达的，非但早就会“听声类形”，从歌声中“心想其”“上如抗，下如坠……累累乎端如贯珠”，还有更奇妙的“感觉的交错”。像古诗“哀响馥若兰”“犹吹花片作铜声”，那感觉之敏锐，简直令今日的我们自惭迟钝！

让你的通感再大胆一些，那就可以从非乐、无声的情境中也“听”到“音乐”了。

最容易激发内心听觉的，首先是大自然了。在眺望美好景色时，正好把你喜爱的音乐在心里播放一段，常可从天、人、乐三者的契合之中，于刹那间领略到音乐之美，这比单纯倾听演奏所得的感受是更鲜活更有生气的。当然不是去为自然景观硬找配乐，如庸劣电视节目那样，是从气氛、韵味中去感受。

从大自然中，我们听到的往往是牧歌、田园诗，真正复杂的“音乐”蕴含在社会与人生之中，那才是最宏大深沉的复调音乐。我们可以从历史、现实与音乐的联系中对音乐求更深刻的感受。但又不要肤

浅地去对待这问题。用某个时代的史来图解贝多芬之乐，或用这音乐去伴奏那时代之史，都不免牵强附会。但你可以相信，一个大时代的心搏、气氛、时代感，仅仅靠文字绘画甚至摄影去记录，仍然是无力的，贫乏的。最能记录历史巨人的情感的是音乐。贝多芬的代表作就是这种时代心声和史声的“录音”。那么假如你对那个时代的种种一无所知，或无所感受，对他那音乐也就不会有强烈的共鸣。《一八一二年序曲》算不上深刻之作，然而其中抒写的俄人忠君爱国之情是有力的，也符合历史的真实。《战争与和平》也写了这场战争。托尔斯泰把保尔康斯基亲王等人对沙皇的崇拜，死而无怨地奔赴疆场，写得极其动人；然而，正是老柴的音乐，才更真切地传达了那种感情。房龙告诉我们，要知道拿破仑的部下对他何以那么崇拜，听听舒曼的《两个掷弹兵》，不难体验那种感情。我想，读《悲惨世界》看同名电影，滑铁卢之战中老卫队投入决死战的镜头惊心动魄！这也反过来有助于我们理解舒曼的歌曲。

我们既可以从音乐中去感受历史，也不妨有意识地从历史与现实中倾听“音乐”。尽管我们的想象力和内心听觉同作曲家比起来有天壤之别，尽管我们听到的绝不都是以谐和为主的美妙音乐，而是像先锋派的作品。

正像基音上的泛音所起的作用是丰富了音响也形成了不同的音色，你对人与史了解愈多，体验愈深，你倾听大自然中的天籁、人世间的人籁而有所得，那么你所能感受的弦外之音也就愈丰富，许多伟大深刻之作，你也会愈听愈有味，常听常新了。

审美我为主

那种对文学名著的广告式的吹嘘，英国文人毛姆是很不以为然的。他认为，这样的滥捧到头来只会引起自有见识的读者的失望。

他的话也可以启发我们，对于被人不加分析地颂扬备至的“名曲”，也不必不加选择地拜倒在地。读乐经验不多的人，很容易有天真而虔诚的“泛爱”，笔者也是一个过来人。

正如文学中不少是浏览一二遍便可放下之作，可听而无甚深意的音乐也相当多。这就需要选择，选择就需要鉴别。这谈何容易！我们爱好者在入门以后，需要有意识地自我磨炼的功夫之一就是鉴别力，这不妨借助于“导游”，但又不可依赖“导游”。也许首先要鉴别选择一下你的“导游人”。不要像叔本华说的，任别人在你头脑中纵马驰骋。

据我的体验，读几本音乐史是必要而大有益的（虽然我又不禁想到，徐志摩在讲授文学课时告诉学生“文学史是很有危险性的”，“以科学的方法来研究文学是很煞风景的”。），它可以引导你识其源、辨其流，对无涯乐海的风光作一辽阔的全景眺望。熟悉了音乐之流的来龙去脉，印证、深化了你自身的感受，眼界宽了，识别力也就会有所提高。

我想我们读乐史不必用学生念课本的办法，而可在泛览全书之后多留意那近代的一段，同比较熟悉的作曲家与作品联系对照而读之。

除了乐史，还想劝你翻翻乐人传记和乐人谈乐的书。其实这些也是一种乐史，而且是更具体生动的乐史。舒曼、李斯特、柴科夫斯

基、柏辽兹等人论乐的书不但很值得一读，而且最好是不时地再去读读，以印证你自己倾听中积累下来的感受。当然绝不要以为大师之言“句句是真理”。对乐史也是如此。但如果对他们的见解不解，或难以信服，也便有了触动，可以“带着问题”再去倾听、思索、体验。这要比“无动于衷”地听往往更能提高鉴别力。例如柴科夫斯基对勃拉姆斯的不感兴趣，强力集团对肖邦的贬低，老柴与柏辽兹对贝多芬九部交响曲的议论有同有异等等，都是读了极有启示也最能激发我们以新鲜的兴趣去倾听的。

有那么一批作曲家，虽然名登乐史，但其作品，有的可列于“妙品”，有些也许只能够上“能品”。这类作品是值得听的。为了从对照、比较中获得对不同乐风与流变等等的体验，也是不可不读的。但我们应该心中有数，不必稀里糊涂地把此类“妙品、能品”混同于真正的“神品”，相提并论。随便举点例子，圣-桑、里姆斯基-科萨科夫诸公的有些作品，恐怕就是如此。

即便是真正伟大的大师们，难道就篇篇是珠玉？虽然索尔蒂颂扬莫扎特的音乐“无一句不美”，但乐史与传记中明明记载着，他的有些产品是敷衍庸众的游戏文章，你又何必从中去徒劳地寻觅天才的灵感？为乐艺呕心沥血的贝多芬，至少也有一部乐曲，假如你想去抢购那唱片，我会毫不迟疑地奉劝你：听听广播，了解是怎么回事便够了！此曲，即所谓《战争交响曲》（《惠灵顿胜利交响曲》）。

我以为，我们既不必因其为某位大师的手笔便断定它值得顶礼膜拜，当然也不该一看那作者名声不显便低估了它。往往有这种情况：听一部声势不凡词藻华丽又有复杂技巧的大型协奏曲，你所得的实际感受，也许还抵不上一曲情真意挚的小品来得受用。甚而言之，我倒

情愿再听一遍生气勃勃的“轻”性作品（比方约翰·施特劳斯的《蝙蝠》序曲），也不大想让某种其貌俨然的交响曲叫我纳闷半天。

你曾问起为什么帕格尼尼的协奏曲听来不过如此，感受不到当年的轰动效应呢？这正好做个例子来说明，“慕名”而往的“观光”，所得的往往是失望。关于“神弓”的神话，不值得再炒冷饭。但请容我略引一点并非虚构的报道：当年的英国报刊上耸人听闻地宣传“其非凡绝技足以令大部分小提琴手由于望尘莫及而绝望自杀！”当时上演了一出以《G弦上的协奏曲》为名的闹剧，对帕格尼尼引起的轰动作了哈哈镜式的反映：“三百人精神失常而入院治疗，四百位艺术家由于张口结舌时间过久，再也合不拢嘴，不得不去动手术！”

今天的我们绝不会像当年的听众那样“发烧”，也不会像当时座中的李斯特、舒曼等真正识货的人那么受感染了。其中缘故之一，据说是今日所演之谱是一回事，19世纪人们听到的又是一回事。帕格尼尼这位即兴大师是不看谱演奏也不受乐谱的约束的，传世之谱不过是他据以即兴发挥的基础罢了（乐队部分的谱是完整的）（引自维努斯的《协奏曲》一书）。我们自然可以对此说存疑，却至少可以相信自己倾听的实感。我们如果不想去细究他运用的那些高难技巧（其实在现代已经失去了神奇性），那么与其在他的作品上多耗精神而所得无多，又不省下这份时光，认真倾听几遍贝多芬那部朴素而深沉的《D大调小提琴协奏曲》，跟贝多芬的心更贴近一点呢？

又比方说，门德尔松诚然是可敬可爱的，然而上个世纪的英国人一度产生了门德尔松热，把他的音乐抬上了天。萧伯纳对这种庸流见识曾痛加讽刺。那么今天的我辈如果也感到他的交响曲不耐多听，也就是事出有因，无须自疑为欣赏水平不够了吧。

人们都讨厌新老八股文。殊不知音乐中的“八股”腔也并不稀见。这种乐中“八股”也是以空话与陈言相结合为特征的。本来是新鲜、新奇的音乐语言，也容易化为“八股”。民族风格原来是令人耳目一新的，19世纪时有人炮制虚伪平庸的“民族风格”音乐，这现象也受到萧伯纳的抨击。此类音乐“八股”并不难鉴别，其不值得听，是无须多说的了。

“精读”乐中精华，辅之以对乐风、境界、气质不同的作品的“博览”，从比较、对照中逐渐品味出何者是言之有物，有真情深意，有真境界与个性的音乐；何者是虚有其表并无深意的作品。通过二者结合、以前者为主的倾听，形成自己的主见、提高这种“识货”的能力太重要了！这样才能获得真享受，不然的话，你只能跟着别人去抢购不值得买的热门唱片。

自有主见，而又在博闻精读乐曲，阅读乐史、乐评中，发现、修正自己原有的印象，改变成见，是最能使你向“知音”的水平提高一步的。西格蒙斯派尔斯的《音乐欣赏》中有句话：“如果自己（对某些作品）的看法不断地变动，那很好，说明你的趣味在发展。”诚哉斯言！从前我对勃拉姆斯是不屑一顾的，原因是受了有些评论的影响，嫌他晦涩。后来有位青年朋友告诉我他听勃拉姆斯《第二交响曲》的感觉，我不觉心动，从此认真倾听他的作品，改正了看法。当然，原来一见倾心，觉得美得不得了，后来多听之后便意兴索然的作家、作品也不少。这也是鉴别力有了长进。

我们既然深信，对于理性的问题贵在独立思考，那么，情感艺术，尤其是以声传情的乐艺，更不能不着重自我体验，不妨说，“眼见”（读别人赏析文字）“为虚”，“耳听”（自己倾听）才“是实”！

我想，我们业余爱好者有一种不受职业等等因素局限的优势，我们要敢于以我为主地去“探险”，我们要敢于独立自主地审美，敢于褒贬、抉择，也勇于修正成见、偏见。

你也许要反对：这都是乐评家的责任，我辈凡人哪有这本事？有人在论文学作品时认为，创作者是以其作品在批评，批评家是以其批评在创作。我想，作与评不都是为了广大读者、听众吗？我们理所当然地是审美的主人。当我们在倾听中同作者交流之时，既是在参与创作，同时也便在进行评论；那么在乐评工作尚不发达的中国，我们“爱美者”又何必自卑而放弃那“天赋人权”呢！

读书益智，提高听功

音乐史

一个真正的爱乐者必读的资料，首先就是乐史。与其找那些作为专业者用的教科书来啃，倒不如捧起《西方文明中的音乐》来读。这部十六开本、七百多页的书，有五斤重，捧不动，只能伏案披读。但我们从头读起。全书二十章，前九章谈古代之乐，对我们太陌生。先读十三至十九章是可取的读法。十三至十九这几章说的是古典派与浪漫派，正是我们熟悉也最需要了解的。索性提前读。然后回过头去读讲巴洛克、洛可可的十至十二章，也便可以得此书之精华了。

此书中，以简洁明快的笔墨勾划出西欧18世纪思想文化潮流画面上的一轮旭日——也便是所有的乐人心田里以鲜花供养的神明莫扎特。简直是一篇文采绚丽的“太阳颂”，令人联想到文艺复兴时代名画，波提切利的《维纳斯之诞生》。

第十八章别开生面，为比才、勃拉姆斯、威尔第三个乐风与人格浑不相似，却又是同瓦格纳并世而立却又不同调的乐人写了一篇合传。绝妙者，此一部“三重奏”，却又同前一章构成了对位、交响。这第十八章画龙点睛，题为《反潮流》，他们三位所反者便是“未来音乐”的教父瓦格纳。

《反潮流》这一章里，对“三B”之一的勃拉姆斯有精彩的特写。我们像是看到著者在绕着勃拉姆斯的塑像作面面观，不仅如此，他又像一位手持柳叶刀，刀下不留情的解剖学教授兼心理分析家，诊断出

了那位大师的二重人格症，认为：“他的心充满了暗伤，疤痕累累的，敏感性使其一生成了哈姆雷特人生。”

书中用一百三十页写了巴洛克音乐。他大发感慨：“巴洛克音乐的宝库可说还根本未经开发。”又断言道：“这一事实不仅使我们享受不到伟大的艺术，也是造成今天（按指20世纪，著者1991年才去世）的音乐处境可悲的一个直接原因。”

我们无须对这部学术著作望而生畏。P.H. 朗心目中的读者正是广大爱乐者，真诚追求对严肃音乐的审美享受，同时也对音乐文化抱有求知热忱的人，我深信，它确实是为我辈知识贫血的凡夫写的，尽管和有些“乐普”读物写法不一样。他不但叫你读时痛感自己对文化、艺术无知得可怜，就像《庄子》中的蓬间雀那样：也在邀请你向无垠之境去作汗漫游。

乐人传

乐史读一二种就足矣，读乐人传记最好是多多益善。其中，重中之重当然是贝多芬传记。

在乐人传记中，贝传的数量之多汗牛充栋也是突出的现象，只要翻开《新格罗夫音乐与音乐家辞典》，看贝多芬这一条目后面那密密麻麻的书目便知令人不知选哪一种好。

有一点应该注意，贝多芬身后将近两百年来，他的声名不但超凡入圣，而且成了神，人们对他的评价经历了一个圣化——神化——人化的过程。

上个世纪出过三部贝传，据称是“贝学”的里程碑：《音乐的创造者贝多芬》《音乐的战胜者贝多芬》《音乐的解放者贝多芬》。后一部有中译，可惜译文不大好读。

贝多芬被赞为乐圣，可能是从东邻扶桑传来，此“圣”不是西方“宗教圣徒”之圣。

我们应该选读的是那些把贝多芬还原为“人”的贝传。建议你先读《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中贝多芬的条目。这虽说只是一个条目，比起上个世纪人们（不仅爱乐者）醉心阅读的罗曼·罗兰所撰、傅雷所译的贝传信息量大得多了，等于是一部中型贝传。

这个条目最后的一节，《身后的深远影响》，受到资深学者罗森激赏，值得特别关注。

如其还想进一步阅读更详尽的贝传，那也只好求之于外文图书了。有一部美国人乔治·雷克的《贝多芬——一位天才的传记》（1969年版），我想是值得一读的。

马雷克本着应该如实地将贝多芬“人化”的思想写了这部七百页的传记。

莫扎特的传记，除了阿尔弗雷德·爱因斯坦写的一部（英译本）以外自惭无知，我竟无法推荐一部自己信得过的莫传。

除了阅读《新格罗夫》中莫扎特的条目外，建议务必认真读读《莫扎特家书》。我们能从中直面这位旷世奇才的人生，这是本来并不想公之于众的“自述”，因此是非常可信的真心话。原书好几卷，中译本有钱仁康译的选本。

有中文译本的乐人传中，柏辽兹的回忆录是值得一读的。此公有两支笔，一支作曲，另一支用来写文章，可惜我们能读到的太少。他评介贝多芬九部交响曲的文章有中译本（人音版）。当然值得读，只是叫人遗憾他谈得太少，不过瘾！

有中译本的乐人传还有一些，例如李斯特、肖邦、德沃夏克、卡拉扬、帕格尼尼、托斯卡尼尼等等。

匈牙利小提琴家约·西盖蒂的《关于小提琴演奏》是一部可当自传读的文集，内容相当丰富。除了有关演奏技术的问题以外，还有大量其他话题，读了令人大开眼界。他回忆了自己对众多前辈大师演奏亲见亲闻的印象，其中有那位《吉卜赛之歌》的作者萨拉萨蒂，记下了自己听他演奏门德尔松小提琴协奏曲的感受。对前辈的演奏技巧，他既敬佩而又不与人苟同。

书中回顾从19世纪到20世纪音乐会中小提琴演出曲目的变化，也是一个有意思的乐史话题。

对于20世纪以来越来越风靡全球的音乐比赛，西盖蒂深怀忧虑，用大量篇幅来评论它对音乐艺术发展的利弊，也显示出他的艺术良心与远见。

音乐评论

非常值得我读的一种乐评集是萧伯纳写的。萧翁这位无人不知的大文豪，既是戏剧家，又是社会活动家。这两者的声名掩盖了他早年是一位乐评家的历史。他的舞台剧以及他在社会舞台上的言行充满了

幽默，不是那种仅仅引人发笑的“幽默”，是敢于直言并且带刺的幽默。

说来也可能有人不信，他的乐评有十六开本三厚册，缩成一大厚册的一种选本也有好几百页，但是这种快人快语的热诚的乐评，爱乐者会不忍释手，只恨其短。你到大图书馆去借选集一读便知。萧的语言有特殊风味，从原文中直接领会最佳。

可喜的是有三种乐评集早就出了中文的译本。

一种是舒曼的《舒曼论音乐和音乐家》。他正是音乐家中写文章的大手笔之一。《脱帽：一位天才！》就是他为初出茅庐的肖邦喝采的一篇名文。

另外两种是老柴的《论音乐与音乐家》和《论音乐创作》。前一本书中值得注意的是他对韦伯、莫扎特、贝多芬的歌剧作品的评论。评瓦格纳的音乐和《拜罗伊特音乐盛会》这两篇，读了可以获得那个“瓦格纳狂热”风靡一世的时代史感，这是可珍贵的乐史。在后一本书中，他对贝多芬的九首交响曲有简要的品评，我们可同柏辽兹的文章对照而思考。此书中更有意思的是老柴同别人谈他自己的作品。对那些作品他常常会起初颇为自信、自喜，后来又忽然看得一文不值，甚至不愿其流传了。例如对《曼弗雷德交响曲》这作品便是如此。

《里米尼的弗朗切斯卡》和《暴风雨》这两首作品如今已经有了定评，列入经典之林了。柴科夫斯基自己却并不将它们看成自己的佳作。

专业性著作

专业性的书也有可读的。柏辽兹的《配器法》不但可读而且我要劝你必读。

乐曲一般的会有个编号，例如《月光奏鸣曲》的编号是作品27之2。这没有什么可奇怪的。然而柏辽兹将他所著的《配器法》同他的乐曲放在一起把这本书编为作品10就怪了。这说明了他对它有特殊的关注，像是在奋笔写作时进入了谱曲那样的精神状态。

用管弦乐队演奏的交响音乐像一幅彩画。作曲者为乐曲“随类傅彩”，运用的便是配器法。（配器还有另外的含意，一言难尽，此处不谈。）

柏辽兹是配器法大师。听他的名作便可证实。不过，听曲只能知其然。如要知其所以然，这部《配器法》便是值得我们细读的好书。它本来是一部教科书，发表六十年之后，另一位配器大师理查德·施特劳斯仍然饶有兴趣地为它编订、评注，重新出版，虽然他在书中不止一处不客气地批评道：“（此种见解）现已过时。”却又在好些地方忍不住赞赏：“金玉良言！”更可喜的是，编订者在原文中插进了大量他自己的见解。读此书，我们就像旁听两位不同代的标题乐大师（他俩也都一身二任，作曲家兼指挥家）在联席开讲。柏辽兹主讲，施特劳斯插话，时而首肯，击节称赏，时而又平心静气地提出商榷。例如，柏氏论单簧管的特性，说是听了会联想到史诗中的女英雄。施氏评曰：“很优美的感受，但略显片面。”有一处则断言：“全部过时，只有配器史的研究价值。”

柏辽兹是作为一个管弦乐的知心人在倾听自己的知识与感受，他谈得如此深情，叫人忘了它是一部学术名著！

一看《交响音乐分析》这一书名，可能让不少爱好者掉头不顾，以为它是写给专业者用的，而它却是一本“引人入胜”的著作。“入胜”便是进入名作的佳境，使你对已初步熟悉的经典作品的精微之处获得更深的领悟。同那种只枯燥地分析的教材不同，著者托维既是学者、作曲家、指挥家，又以多年的指挥实感，使其对名作的分析不是纸上谈兵，而有精微独到的见解，又以精辟风趣的文笔表达之，读来绝不会令人感到枯燥，可惜中译本（人音版）只有第二卷。在此卷中他论析了十五位作曲家的四十一首作品。其中，贝多芬的《第九交响曲》、老柴的《悲怆》、德沃夏克的《自新大陆》正是我们更熟悉的作品，也最需要知道更多更深的理解。尤其是《贝九》，在书中有五十九页的详尽分析，是我们可以享受的一份营养丰富的美餐，大家切不可放过。

在这本小小的导游册子里，读到的作品统共不过两百首。不知道有些读者会不会嫌少？

无可奈何！钱钟书、金克木等大天才他们能读破万卷，从中获得求知的大享受，但他们可能像翻书一般地浏览音乐吗？即便许多指挥家有速读乐队总谱的本事，他们在精研那些乐谱的含义，将其化为实际音响来诠释时，也不能随便压缩删节，化盛宴为快餐吧！

所以任何爱乐者所真正领略的美好音乐都只能是有限的。乐曲有长度，演奏、为听懂而必得反复的倾听、为弄清那些最起码的音乐术语和乐曲背景，无不需时光的投资！

然而时间之有限与音乐之发展无限这一矛盾不仅没法减少还在扩大。全球的信息爆炸，当然包括音乐信息。《格罗夫音乐音乐家词典》从1878年出第一卷，那一年勃拉姆斯写了他的《D大调小提琴协奏

曲》。1980年《格罗夫》的第五版增长成二十卷，前几年出的新版又膨胀到二十九卷两万七千多页，总计两千五百万言。不用说，世界上的作曲家更多了，写给人们听的乐曲也更多了，人们来得及狼吞虎咽吗！

我这本导游册里的范围是巴洛克到德彪西。德彪西以来的新派音乐没功夫听也没那个胃口。这当然要怪本人眼界太浅。

然而试翻开朗的那部力作《西方文明中的音乐》来看，半个多世纪之前出版的此书写到斯科里亚宾便刹车了。五十六年后，此书重印，一字未增，直到1991年朗氏才辞世，他并不是没时间续写，他是对音乐的前景不抱乐观。

可笑，本人在迷上了音乐之后，曾想象20世纪必定会出现新的贝多芬，不止一个，而是像文艺复兴时期的群神灿烂。根据当然是进化论，新陈代谢。

新贝多芬并未出现，老贝多芬巍然犹存，不但其作品仍是音乐会上的保留节目，而且“贝学”有了长足的深入发展，他已从神成人，同人们更靠近了。

新版中“贝条”撰写者感叹：“真难以想象有哪一天贝多芬的音乐的神奇生命力会消亡。假定那一天真来到了，西方文明（按，何止西方！）怕也就进入了另一个年龄了。”

一切艺术作品的评价都要在时间法庭上接受最无情的裁判，作为时间艺术的音乐似乎更难逃此一考验。《牛津音乐指南》的独力编者斯科尔斯从19、20世纪之交英伦、纽约重要的音乐厅节目单中目睹了

时光大法官的严峻：许许多多红火一阵的新作品，转眼之间便从节目单上消失了。

自从唱片、广播出世，它们的可重复性将原本需要漫长时光才能见分晓的过程大大缩短，而“法官”与“陪审”——听众大大增加了。

但是精神产品是不能像物质产品那样来评价的。音乐作品似乎尤其如此。

不妨强调一下，对于我辈门外爱乐凡众来说，爱听哪些作曲家、哪些作品，根本上是一个个人的主观性极强的问题。

主观、偏爱、偏憎，当然有一知半解甚至无知的因素，但其中还包含着一个微妙难言的“缘”这个问题。此“缘”与宗教神学中所谓缘并非一回事。它指的是某些偶然的契机。

本书中将某些作品归入“必读曲目”或“可读曲目”，其中取舍，肯定会令方家齿冷。这次修订并未更改，是因为自己凡是真爱的作品总想与同好共之。这和对作品的评价无关，而是因为自己与某作品有“缘”，故此也愿它与他人结“缘”。

或问：是否还可列一个“不可读曲目”？我想那也未尝不可。任何爱乐人都会有他不喜乃至不愿听的作品。比如霍尔斯特斯的《行星》，听过一两次我便深恶痛绝再也不敢听了。斯特拉文斯基之作也是我厌闻的。但是列举一堆“不可读之作”（来告诉别人），未免强加于人，有背于宽容之道了，我岂敢！何况，很多听着逆耳的，很该当作“难懂”的新创造来探险才是。假以时日，反复倾听，有可能听

懂，可惜没那么多时间，何况，对音乐文化的创新、试验，不但提不起好奇心，我已经颇怀杞人之忧了！

注解：

[\[1\]](#) *Gretchen am Spinnrade*，现在通常译为《纺车旁的玛格丽特》。

[\[2\]](#) 原诗为“此中有真意，欲辨已忘言”，此处应是作者化用。

第三辑

乐人点滴

海顿递交的博士论文

海顿1791年被英国牛津大学授予名誉音乐博士学位。这对于一位在艾斯特哈兹亲王府里干了近三十年音乐工作的音乐老人真是很光荣的。在亲王府里伺候贵族们，遵命作曲，不管你灵感来不来；领着乐队在主公欢宴宾客时奏乐助兴；每天就餐时跟府中仆役坐一桌，据说坐的位置也有规矩，“在盐瓶以下”！而大管家是坐在盐瓶以上的。

这种卑微屈辱的处境，比中国从前官绅门下的清客、帮闲似乎还难堪些。但这并不是海顿一个音乐家的特殊情况，18世纪的乐人大多如此。莫扎特生来心高气傲，不甘向这种环境低头受气，宁肯得罪他的庇护人萨尔茨堡大主教，拂袖而去，上维也纳当了个“自由”音乐家，靠演出和卖曲为生，但生不逢时，一生潦倒，英年早逝。他死的那年正是他的忘年交老海顿去伦敦演出、接受上述学位的时候。

且说凡是音乐家接受这种学位，也有个规矩，或是做一次学术报告，或是交一篇本人作品，并在仪式中演奏一场。

海顿那次所递交和演奏的是一部交响曲，即《G大调第92交响曲》，它由此得了个“牛津交响曲”的外号。海顿一生写的一百零四部交响曲差不多都有个外号。但我们不必望名生义，当标题音乐听。此曲虽然作为“毕业论文”在当时呈交，实际上几年前便写出了，也并没想到会派上用场。

据记载他另外还交了一篇“论文”，那却是有点特别的。是一首总共只有六小节长的曲子，但因为是“卡农”（canon），也便是轮唱曲，只需照那写出的六小节主题用轮唱的办法唱便行了。

它的奇处是，它不是一般的那种轮唱曲，而是“逆行轮唱曲”。
第二和第三个声部，也即模仿声部，要从结尾回溯到开头。

这首曲子的乐谱看上去很古怪，要用文字说明反而讲不清，请看
下面的谱例便知。

Thy voice, O Har - mo - ny, is di - vine.

vine. - di is ny, - mo Har - mo O voice, Thy

vine. - di is ny, - mo Har - mo O voice, Thy

音乐家的庇护人

人们都知道约瑟夫·海顿的庇护人是艾斯特哈兹亲王，从1761年到1790年，他在亲王府中待了差不多三十年，也就是过了小半辈子。他的交响曲、四重奏等作品，大部分是在那里写的。

他写那么多音乐，主要就是为亲王效劳。每逢出去避暑，艾斯特哈兹亲王也离不了音乐，随行人员中有一支七十人的乐队，一支四十八人的合唱队，老海顿的差事便是作曲和指挥，用音乐伺候他的庇护人。应该说明的是，亲王确实嗜好音乐，自己还能玩乐器，特别爱玩一种叫“巴列通”的古弦乐器。为它，海顿写了一百二十五首曲子。另外也值得一说的是，亲王并不勉强他写供宾客们娱乐之用的通俗音乐。

莫扎特父子是萨尔茨堡大主教的手下人。莫扎特虽然摆脱了这种羁绊，跑到维也纳，但还只能做个半自由职业者。为了生活，仍然要找奥地利皇帝庇护他。

贝多芬比莫扎特更刚强，更不想寄人篱下。但是在当时的情况下，如果没有一帮贵族“赞助”，赠给年金，单靠自己卖作品，他的日子就很不好过了。比他年轻的舒伯特之所以潦倒一生，正是同找不到庇护人有关。

19世纪的音乐家，由于音乐文化的兴旺和音乐活动的商业化，像是独立而自由了。但李斯特光靠演奏也不行，还得有个魏玛宫廷支持他。

最突出的例子是瓦格纳同巴伐利亚国王的关系了。如果瓦格纳没有得到这位十八岁的国王的赏识和宠爱，他那庞大的耗资巨万的乐剧事业很可能落得个凄惨的下场。

20世纪，音乐家庇护人并未绝迹，不过是另换了一种形式，但也成了更加赤裸裸的雇佣关系。

美国一些百万富翁喜欢拥有私人管风琴手，专门为他一个人或不多的几个人演奏——这种独奏与独赏当然也必须拥有私人管风琴。我们知道，管风琴是何等庞大的一种乐器。石油大王洛克菲勒就是这种独赏者。

有位管风琴演奏者的雇主或者说庇护人，是钢铁大王卡内基，演奏者每天早上都要为正在浴室中洗澡的卡内基奏琴。

乐人同病

贝多芬并非音乐史上唯一的聋子作曲家。法国19世纪的作曲家福雷，写了许多有法国风味和个人特色的作品。他不但晚年耳聋了，而且在此前还有怪症。凡是高音他听起来都低三度音，低音则反过来高三度音。中间的音幸而不变。

捷克民族乐派奠基人斯美塔那的名作《伏尔塔瓦河》对于他本国人来讲，就像我们的《黄河大合唱》。他比贝多芬聋得晚些，其时年已半百，这虽是他不幸中之幸，但他也像福雷那样有怪症。贝多芬苦于充耳不闻外界之声，他却总听到耳中噪声不绝，有时如同置身于大瀑布之下，喧嚣难忍，害得他无法作曲了。

1883年他坚忍地动手写一部歌剧，那是以莎翁的《第十二夜》为蓝本的，好容易才写了一点点，就被送进了疯人院。于是又落到了同舒曼一样的厄运中。

有些人因病而听力失常，有位指挥家在一段时间里听某些乐器总是高了三分之一度，只好隐而不宣。但乐队指挥的职责之一就是要敏锐地察觉乐队中的音准是否出了问题。更古怪的，有人两耳听觉分歧，同一个音，一耳听起来比另一耳偏高或偏低。有个音乐家害了这怪病，告诉人：设想你听别人用相差半音的两种乐器同时演奏一曲，便知道那滋味了！

瓦格纳的交响曲

一提到瓦格纳，人们心里立刻响起他那些乐剧中的音乐，一部又一部，长而又长。剧中塞满了他精心编撰的“无终旋律”。其实，要是把他写的全部歌剧和乐剧连缀起来听，也成了一支浩大的“无终旋律”。

光是这些，人们便已经来不及细听细玩了，因此也就很少人会想到：除了写这些，他是不是还写交响曲呢？既然这个人对于贝多芬的交响曲五体投地地佩服，他似乎不应该不写。

他写了。就在将写作乐剧作为终生大业之前他就写了。当他人到暮年，写乐剧似乎已写够了的时候，有一次为老婆科西玛做生日举行家庆，他把五十五年前写的《C大调交响曲》拿出来献演。演奏的乐队是一些音乐学院的教授和学生拼拼凑凑组成的，大师本人也夹在里面。他非但不“悔其少作”，而且很喜欢它，主要是因其不卖弄温情而但求崇高。

老丈人李斯特也欣赏它，赞之为“赫拉克勒斯降龙”一般的音乐。

忽然又对交响曲感兴趣，倒也并非一时的高兴。在他写作《诸神的黄昏》和他最末一部乐剧《帕西法尔》的过程中，强有力的交响曲主题时时来打乱他的构思。他曾为此向人诉苦说：那样好的可以用来写交响曲的乐想，自己却苦于无法利用！

究竟应该用何种形式来处置这些灵感，他对这个问题很有兴趣地进行思考。曾想过是否写成某种“交响对话”，也设想过写成一首有

个行板中段的单乐章交响曲。

为什么是单乐章？他一向认为，自从贝多芬之后，再也无人能写好一部有四个乐章的交响曲。凡是那样做的，都像是在模仿贝多芬。特别是谐谑曲乐章更叫人觉得是这样。交响曲的最后乐章，从来就是块绊脚石。唯有贝多芬才能在这个其他人栽跟头的地方安然通过。

瓦格纳晚年写给李斯特的一封信中还谈到，如果有谁打算写交响曲，有件事决不能做，那便是主题对比的手法。贝多芬早就用尽了此一方法的可能性。他认为，我们所能做的只是将一条旋律线尽其可能地编织下去。

除了上面说的这首《C大调交响曲》和作于1834年的另一首，瓦格纳再没有写什么交响曲。这首作于1832年的《C大调交响曲》，从前听过的人也不会多。音乐会中极少，也许从未演奏它。

但是还有比这更可遗憾的。以《浮士德》为题材谱写的音乐作品，可以列举出一长串来，它们写得各有千秋。其中，瓦格纳的《浮士德》序曲也许可评为最感人的一曲。悲剧人物的意象和气氛，被他着墨无多地素描出来，一听之下便难忘怀。相形之下，老丈人的《浮士德交响曲》虽然花了大力气做大文章，听了似乎并无所得。

真真遗憾，《浮士德》序曲本来要写成交响曲的！它只是原来构想的交响曲的一个乐章而已。后来没再往下写，只对它稍加改动便算了。

原也想作而只草成一篇大纲的，还有1868年的《罗密欧与朱丽叶交响曲》。

瓦格纳是个想革传统歌剧之命的人，在他的乐剧中，一反旧套，管弦乐不是只担负歌唱的伴奏过门，而是为剧情的进展作一种交响化的描述。乐剧中许多段落的管弦乐可以当交响曲来听，也被摘出稍加改编后成了音乐会中的精彩节目。演奏的效果甚至比看舞台演出更加引人入胜，《指环》中的《女武神的飞驰》《魔火场》《森林细语》等曲就是例子，更不用说那些序曲、前奏曲了。

如此说来，瓦格纳虽然后来再也顾不上写交响曲，其实他已经把它们写进他的乐剧了。

瓦格纳要听《卡门》

尼采有一封信中谈到，他知道有人目睹了瓦格纳由于讨厌比才的音乐，竟然爆发了一阵怒火。

但也有相反的说法。有个约瑟夫·鲁宾斯坦（不是那两位出名的钢琴家）证明说，他曾见瓦格纳多次提出想听听《卡门》中的片段。特别是第一幕中有段二重唱，特别使他喜欢。他认为，像这种天真烂漫的新鲜气息可以从本来是通俗的曲调中引发出新力量来。

自居为已经衰颓腐化的歌剧艺术的救世主的瓦格纳，不喜欢比才的音乐倒并不奇怪。比才的歌剧音乐自然而又极富人间情味，同瓦格纳那庞大沉重艰深玄秘的乐剧正好形成了鲜明的对立面，口味完全不同。

瓦格纳其人是非常多面的。比如，和他同时代但发迹走红比他早的迈耶贝尔，专门以制作堂皇浮夸的豪华大歌剧来取得轰动效应，对此种歌剧，瓦格纳是不屑一顾的。但也有人指出，他从前者的手法中吸取的东西比他肯承认的来得多。

那么瓦格纳在有的场合看不起比才的音乐，在另外的场合又如此欣赏也就可以解释了。

反过来比才对瓦格纳又如何呢，那也是爱好他的音乐的人感兴趣的吧。他的态度是光明磊落的。虽然厌恶瓦格纳的为人，也不欣赏瓦氏鼓吹的什么“未来音乐”的主张，但是他在普法战争中困处巴黎危城之际，在一封信里劝他的岳母，不要把瓦格纳的音乐和政治倾向混为一谈。话说得很恳切：“‘未来音乐’是无聊的话，而瓦格纳的音

乐是属于所有时代的。”能在那两个民族相互仇恨，法国人同仇敌忾的时候对文化艺术问题有这样清醒的头脑，比才真不简单！当时他还是奋起抗敌的国民卫队中的一分子呢！那也是见他对瓦格纳的作品不但胸无成见而且很欣赏佩服吧。

三文一曲组成的『瓦格纳交响曲』

1870—1871年间，瓦格纳写的三篇文章一篇乐曲，都是为了某种具体目的而作的。例如《齐格弗里德牧歌》之作是为了庆贺儿子的诞生。

有人说，这三文一曲可以合而观之，当一部四乐章的“交响曲”来读。

《论贝多芬》是一篇严肃而充满激情的论文，也正像是那样的“交响曲”第一乐章。

《降书》（或《投降条约》）像一首滑稽突梯的谐谑曲。

《齐格弗里德牧歌》正好用作这首“交响曲”中的行板乐章（此曲本身便标的是这速度）。

而那篇《凯撒进行曲》^[1]“威风凛凛的快板”，便是“交响曲”的最后乐章。

提出这一想法的人认为，合读这部“交响曲”，才能反映出瓦氏的全体。

文、乐可以相通。文如其乐的例子可以举柏辽兹。他那文字和他的音乐一样，其中都有热情之火。文如其人，乐如其人，那就复杂得多，不一定了。

瓦格纳这三文一曲，我们只知其二。《贝多芬论》一文有中译（见《贝多芬论》一书第十二页，人民音乐出版社）。

《齐格弗里德牧歌》是爱乐者必赏的名作，也并不难听到。

《降书》则没有人介绍过，内容不明。

《凯撒进行曲》也听不到。也许因其为歌功颂德之曲，所以人们对它有看法吧？当年普法战争之后，普鲁士国王由于武功赫赫，被拥戴为德意志的皇帝时，瓦格纳写了这首颂歌。

有如此的历史背景，爱好和平、憎厌军国主义的人们当然很难对它有兴趣。

但是本身是和平主义者的萧伯纳却有他的看法，一听上去是不免叫人觉得逆耳的怪论。

他在一篇乐评中如是说：

“此作那史诗般的堂皇，灵感当然来自铁与血的地狱狂欢节，那场普法之战。此曲以及拿破仑三世帝国之覆灭，可以看成是从恶难中产生的两件好事。将来，当其写作来源被人忘却之后，它是会受人喜爱的。”

音乐作品中，的确不是没有同类现象。当年，老约翰·施特劳斯为前往镇压意大利人民起义的“拉德茨基团”所谱的进行曲，今天不是成了群众爱听、维也纳新年晚会中常奏的乐曲？

瓦格纳为《指环》煞费苦心

《尼伯龙根的指环》这部要连演四夜的庞大乐剧，当然是瓦格纳毕生事业中最高大的一座纪念碑。从构思作剧作曲到最后全剧上演，辛苦经营了二十多年。

可以说明他是不惜花费心血的例子举不胜举。他不但一手包办了作词谱曲，对于如何把剧本和总谱化为舞台上的形象，一切都经过他的考虑和安排。

当这部乐剧在拜罗伊特剧院中向来自欧美各地的观众演出之前，排练工作进行得极其紧张。瓦格纳此时仍然不得安闲。每天早晨，每个下午，他都亲自参加排练工作。他事必躬亲不辞劳瘁到了这种程度，谱上的每一行他都唱了示范，剧本中规定的演员动作，他几乎每个动作也要示范！

《指环》终于隆重演出而且引起了轰动，盛况空前，叫好声响成一片。

然而，据他妻子科西玛透露，功成名遂“大事已完”的大师，内心深为失望。许多角色的表演不如他所期望。对于他手下爱将，精通瓦氏乐剧的指挥里希特的音乐处理，他也未能满意，还有其他许多问题。

瓦格纳十分丧气，告诉科西玛，说自己真想一死了事。

是仅仅因为演出工作不如人意吗？还是因为辛苦二十年磨一剑，到头来才发现这种乐剧艺术并不像他想的和宣扬的那么完美？

雷诺阿为瓦格纳画像

瓦格纳功成名遂，晚年作意大利之游。

法国绘画大师雷诺阿是爱音乐也懂音乐的人，是瓦格纳的崇拜者，这时刚好也在那里。

众多友人敦促他尽其所能地为大家共同崇仰的大师画一张像，至少也得留下一幅速写。

雷诺阿乐于从命。后来他回顾作画的情景：“我听见了从厚厚的地毯上踏过来的脚步发出的闷声。只见大师身穿天鹅绒料子的长袍，大袖管，衣裳面子用的是黑缎子。

“我们之间进行了狂热的交谈，我想，自己当时一定说了许许多多的废话。最后，惶惑得不知所措的我，昏昏然，脸红得像个火鸡。

“大师允许，第二天去画像。

“次日作画时，我紧张异常，自惭不是安格尔。画了三十五分钟。其实要是时间短一点，效果也许更好。因为年迈的大师坐到最后，失却了欢快的情绪，有点不自然了。

“对于他这神情我还是作了忠实的反映。

“画完了，他要看看画得怎样。

“‘啊！啊？看上去我倒像个当了部长的清教徒啦！’”

事实上，瓦格纳同雷诺阿这两人的个性与艺术，太不相似了。如果由梵高来换后者，说不定这张肖像会画得更好些。

梵高是很了解乐、画相通的人，他曾将瓦格纳的管弦乐配器之灿烂同自己手持的那块调色板作了对比。

瓦格纳请教圆号手

瓦格纳为自己写的乐剧《纽伦堡的名歌手》配器的时候，到第二幕尾声，有支由剧中人物贝克麦赛唱的小夜曲旋律，他把它配上法国号，却又对演奏效果如何心中无数。他便下楼去问里希特，汉斯·里希特是管弦乐队的圆号手，此时又当了瓦格纳的抄谱手，关系颇好，所以住在他楼下。

大师问这个年纪才二十出头的圆号手，照那个速度，圆号好不好吹。里希特告诉他，行，但是听上去会叫人感到很难吹，而且有鼻声。瓦格纳一听便说：“妙极，那正合我意！”

原来，那个贝克麦赛在此剧中是个自作多情的角色，瓦格纳正是要用这种配器效果来刻画他。

作曲家应该精通配器，为此也就必须对各种管弦乐器的性能、演奏效果有所了解，但总归不如那些专业演奏者那么熟悉他们的手中武器。所以听听他们的意见也是必要的。有的作曲家写的管弦乐曲，其中有些乐器声部写得别扭，演奏者受罪，效果也不佳，恐怕就是没有听听乐手意见之故。

这个汉斯·里希特可不是个无名之辈。后来他成了乐史中有名的大指挥家，特别擅长演释瓦格纳的作品。

尼采硬要瓦格纳弹勃拉姆斯

尼采在1874年间曾告诉人：“那个暴君，除了他自己，不承认其他人的个性。”

尼采听了勃拉姆斯所作的一首《凯旋之歌》以后，把谱子带到拜罗伊特，把它放到瓦格纳的钢琴谱架子上，一定要瓦格纳弹，不把全部谱子弹一遍，就不让他当时仍然崇拜的这位大师安静。他当然很清楚，瓦格纳是憎恶勃拉姆斯的音乐的。他这个恶作剧必定把瓦格纳弄得十分尴尬是不问可知的。

两大帮信徒，各拥一位教主，摇旗呐喊，互相攻击，明枪暗箭一齐来：这便是19世纪中叶以后瓦格纳－勃拉姆斯两派之争的画面。拥瓦者必反勃，反之亦然。既有艺术主张上的分歧，也有其他问题上的恩怨和意气之争，在音乐史上，这并不是太光彩的一页。但在“教主”两方，情况并不一样。瓦格纳是飞扬跋扈，带头对敌方冷嘲热讽，自以为得意，例如他有一次自夸其作品之美，说什么“这可是勃拉姆斯班子里的人写不出的”。

勃拉姆斯那一派中也有很霸道的，音乐美学家和评论家汉斯力克是突出的一个。他也不时地发表评论，对瓦格纳痛加鞭挞，言辞尖刻，笔下毫不留情。这当然把瓦格纳激怒了。在《纽伦堡的名歌手》中，那个受到嘲弄的人物贝克麦赛，就是影射他的。这有据可查，《名歌手》比较早的两稿中，此角的名字干脆就叫“汉斯力克”。

但是勃拉姆斯这个人同瓦格纳的气质完全不同。这正像他们两人的音乐风格那样迥然不同，勃拉姆斯虽被人拥戴为“教父”，其实谨

厚内敛的他并不乐于卷到这种漩涡中去。即使是那个把他的旗帜举得高高的理论家汉斯力克，勃拉姆斯对他的音乐观点也不大赞成，不过也只是在同他的友好书信往来中表示过而已。

拜罗伊特剧院拾零

拜罗伊特剧院是专为演出瓦格纳的作品而建造而存在的。瓦格纳苦心策划、设计、经之营之，对如何演出，使舞台效果和场内秩序最能满意他也有种种具体交代，后人一一遵照办理，不敢擅改。大有中国“文革”中演出“样板戏中点点滴滴都不许走样”的味道。

当时其他地方的剧场，舞台大幕是拉起落下的。拜罗伊特与众不同，不用起落，而是两边分开和合拢的。这件事还是经过一番考虑才确定的。

本来，返场谢幕已成剧场演出惯例。但是也有许多人对这件事很讨厌，因为这样做往往会打断演出的连贯性，破坏整体的完整，也干扰演员的情绪和安静。也许，有些戏剧家和演员并不反对，反而喜欢它可以鼓舞精神吧？但真正严肃认真对待艺术创造的艺术家的，更愿意同观众于会心默契的宁静气氛中共享美的感受。柏辽兹、威尔第都对掌声如雷彩声大作听不入耳，反而皱起眉头。

瓦格纳也是极爱惜自己作品的艺术效果的，虽说他并不是什么不慕虚荣的人物。他也讨厌返场谢幕这种俗套，为此还曾向公众发布启事，请大家免了，也不必为此介意。启事中说得有道理：……假如作者和演员不返场道谢的话，他们也就不至于被看见忽然从虚拟的舞台画面中跑了出来了。

这也说得很有意思。瓦格纳并不像后来的比较新派的戏剧家，不但打破那舞台同观众之间的界限，还故意地让舞台伸向观众，观众闯入剧中；瓦格纳为了制造一个似实还虚的艺术空间，还精心设

计了乐池。那也是拜罗伊特所独有的，观众看不见乐队，乐池低于观众席，上面还被遮蔽了。演出开始，场内灯光灭了，乐声仿佛从地底下升起，形成一道“声幕”，挡在舞台与观众之间，像是如今舞台上的纱幕，却比纱幕更朦胧而玄秘吧？因为瓦格纳乐剧中的管弦乐不同于传统歌剧，剧中与台上的种种非语言、动作与布景、道具所能充分表达的内容，都由乐队来交代。如此它也就像是古希腊舞台上的合唱队那种角色了。

但返场谢幕虽然被谢绝，演出中间的鼓掌他还是宽容了。他不曾连这也禁止，只是要大家理解，不必指望作者、演员从舞台框子中间跑出来谢幕，以真破幻，煞了风景罢了。

就在隆重举行拜罗伊特演出节目之时，他在台下特地站了起来，郑重声明此意，同时带头向台上的演员鼓了掌。

从此，拜罗伊特有了一种鼓掌的传统规矩：

第一幕后，肃静无哗。

二、三幕后，鼓掌。此时，大幕分开，展示舞台面，那也是很耐赏玩的一张巨幅画，精心绘制出来的。

当然，没有人出来谢幕。

这也是那些不忍离座夺门，沉浸于余音绕梁中的文明观众所喜欢的。

雾魔梦想成真

瓦格纳的《尼伯龙根的指环》，情节非常复杂，三言两语说不清楚。剧中的主要角色是雾魔阿尔贝里希和诸神之王弗旦。阿尔贝里希这个侏儒野心极大。他从莱茵河中水仙们手中拿走了黄金，铸成指环，靠着这有魔法的指环，他想成为世界的主人。然而这法宝又被既贪又诡的弗旦夺走，利用它驱使巨人族为他建造了天宫。众神住进天宫，过着荒淫的生活。

瓦格纳到了英国伦敦，乘着汽轮在泰晤士河上游览，不觉失声惊叹：这不就是阿尔贝里希梦想的事吗！统治全世界……而且到处是令人窒息的煤烟雾气！

这真是意味深长的场面！19世纪的大英帝国号称太阳不落的国土，俨然成了世界霸主。炮舰开路，商船把货物、鸦片运到全球各地。然后把一船又一船的黄金搬到了英国。真也像是有什么法力无边的“指环”似的。世界之都的伦敦，皇家贵族和巨富们的宅邸富丽堂皇，真像舞台上弗旦领着众神，踩着彩虹天桥走进的那座瓦尔哈拉天宫。

然而这座大城是“罪恶的大城”，英国诗人布莱克有一首小诗诅咒了这座“罪恶的大城”。

《尼伯龙根的指环》中演的那些人物尽是北欧神话、史诗和民间传说中的神、妖、人，情节看上去是离奇荒诞的。不过神界的人与事是人间的曲折反映，瓦格纳的构思也不可能超越他对现实社会生活的

感受。泰晤士河上的一声惊叹正好为《指环》的观众提供了联想、对照与思考的线索。

双雄可并立

瓦格纳和威尔第是并世双雄。瓦格纳破歌剧传统，立他所理想的乐剧，当然了不起；威尔第敢于顶着风靡一世的瓦格纳新潮，仍旧写他的意大利式歌剧而又突破前人窠臼，也着实不简单。朗在其《西方文明史中的音乐》一书中，是把他放在《反潮流》一章中来评论的。

他同他的竞争者都是1813年生的，两个同龄人在成功之路上都举步维艰。瓦格纳第一部成功的歌剧《漂泊的荷兰人》首演于1843年，威尔第第一部成功之作《纳布科》是1842年上演的。那时这一双难兄难弟都已经是三十岁左右的人了。

瓦格纳看不起的人多得很，威尔第也是其中之一。这是毫不奇怪的。同行冤家，何况都是干歌剧的，而所走的路南辕而北辙！

据说瓦格纳常常在钢琴上弹出《茶花女》中人物，阿尔芒之父唱的咏叹调来作例子，嘲讽意大利歌剧的差劲。然而另一方从来没有发过什么反唇相讥之言。

最倒霉的是，不管威尔第是怎样的不理睬瓦格纳乐剧的强大影响，走自己的路，一帮无聊的论客却硬是要从他的作品中找出有心模仿的例子来。所以有的批评家说他“吃尽了瓦格纳的苦头”。

不公正的事反过来证明了威尔第为人的正直。1883年，这两位歌剧大师恰巧都在意大利。他在热那亚，另一个在威尼斯，后者就在该地猝然结束了他那不平凡的一生，那遗留在寓所桌子上的纸片，也笔迹潦草难以辨认，看得出的只不过两个词：“爱——悲剧。”这也便成了瓦格纳的绝笔。

何以说威尔第是正直的人呢？——从报上见到此讯，七十三岁高龄的他便函告他的知己也是他的出版商里科尔第之子：“伤心伤心伤心！瓦格纳死了！……一个伟大人物去了，一个将留下强有力的印象的名字。”

把用发抖的笔迹写的信重看一遍之后，涂掉了“强有力的”，改写成“最强有力的”。

这封信，特别是一涂一改，岂不是在这种重大时刻（消失了一个强大的对手，而此人又是轻视他的），现出了一颗不怀成见、不计个人恩怨的善良的心！

对于我们喜欢音乐的人，这封信中的语言文字也有值得多谈几句的地方。

信中一开头不加标点连说三声的“伤心”，意大利文是“triste”，是伤心、悲惨的意思。大家熟知的西贝柳斯的《悲伤的圆舞曲》，原文就是与意文相似的 *Valse Triste*。

涂了又改写的“强有力的”，原文是“Poternt”，“最强有力的”则是“Potentissima”，这正是乐谱上常用的表情术语。

不过可别误会，并非威尔第有意使用音乐行话，相反自从几个世纪以来，由于意大利音乐的强大影响，欧洲人在乐谱上使用意大利语，已成了习惯。威尔第在这里不过是在使用自己的母语罢了。

布鲁克纳求见瓦格纳

瓦格纳在其《论未来的音乐》一文中认为，贝多芬的《第九交响曲》是交响音乐的终结，意思是贝多芬已经把这种音乐艺术发展到了顶点，用尽了其中的可能，后来者再写也是白费气力了。他本人毕生也只写了两部交响曲。

但是他后来显然又觉得这看法太绝对，在交响乐领域中还是可以有所作为的。他晚年就曾有过再写一部交响曲的念头。

更可证明他改变看法的是他对布鲁克纳的赏识。他说过：我只知道有个人是接近于贝多芬的，他便是布鲁克纳。

布鲁克纳一生写了十部交响曲。他虽然并不写歌剧，却对瓦格纳的作品极其崇拜。然而据说他在看瓦格纳的乐剧时，并不看那台上的戏，只是倾听剧中的音乐。他那篇幅奇长的交响曲是所谓“无标题”的纯音乐，然而在许多人听起来又像是没有舞台形象的瓦格纳乐剧。这都是很令人感兴趣的现象。

这个土里土气的老实人，同他所崇拜得五体投地的大宗师之间的初次见面是值得一说的。

据他自己说，1873年9月，他登门求见，请瓦格纳看一下自己的《第二交响曲》和《第三交响曲》的谱稿。大师不看，说是没空，此刻连《指环》这样的大事都暂时放下了。

布鲁克纳求他哪怕只看一下其中那些主题也就可以了解作品的实质如何了。这时，大师拍拍他的肩膀，召之入室。

先看了一下《第二交响曲》，“很好”。但大师又感到它有点平淡，没劲。

接着又拿起《第三交响曲》，一看便叫道：“且慢，——嗯——啊！”于是把那个主要由小号奏出的第一部分注意看了，然后便开口道：“放在这里，我要仔细看看。”

大师邀他当晚再去一谈。到时，瓦格纳告诉布鲁克纳这两部作品给了他很大的愉快。

瓦格纳那高不可攀的架子，以及他毕竟是一个识货知音的大师，都从这件事中得到了反映。

可写可不写的『标题』

《齐格弗里德牧歌》这篇乐曲可以说是瓦格纳所作乐剧之外的杰作，虽然篇幅不长而且所用的只是一个小小的乐队。

何以取这个曲题？齐格弗里德是他那部庞大乐剧《尼伯龙根的指环》中第三部《齐格弗里德》的主人公。《牧歌》中采用了剧中的主题。另外还有个原因，此曲是为纪念他儿子诞生而写，儿子也被命名为齐格弗里德。

他妻子科西玛的日记上记着：

当她于圣诞节之夜的次晨一觉醒来，忽然听到乐声，越听越有味。曲终之后，瓦格纳走进房来，把一份手写的曲谱递到她面前。那便是这篇作品。她听到的乐声是瓦格纳同若干友人凑合起来的一支小乐队悄悄地排练出来的。

本书中另一文中提到的那个圆号手里希特，在这临时乐队中临时学吹小号，但他把曲中那段模仿鸟叫的音乐吹得妙绝，令人倾耳神移。

瓦格纳钟爱自己的这篇作品，曾告诉人：“这在我的作品中是唯一的一首我能够从头到尾写一篇‘标题’的。”（此处的“标题”是所谓“标题音乐”的“标题”，也就是文字说明。）

这话中的含意，比较了解瓦格纳同科西玛之间的爱情史的人是不难领会的。他们两人的感情生活中的共同体验都交织于音乐之中了。对他们自己来说，并不需要再添什么“标题”的蛇足。对于局外人

呢，也不一定需要。因为这篇音乐的牧歌意境极美，当“纯音乐”来欣赏已经很够味了。

德彪西发现卓别林

《卓别林自传》中的这段记载，我相信只要是对这两个名字都有好感和敬意的爱好者，都会感到莫大的兴趣。时间在1909年，地点在巴黎。年方二十的卓别林当时搭了一个英国戏班子上那里去演出。

一天晚上，戏院里的翻译忽然来找他这个还没什么名气的小演员，说是有位名音乐家要见见他。问他是否愿意到那位先生的包厢里去。

卓别林去了。包厢里那位名音乐家说自己很欣赏他的表演，但是并没想到他是这样年轻。

听了这话，卓别林很有礼貌地向那位先生鞠躬。但是除了满脸陪笑以外，再没有什么话可以回答对方的称赞。于是他望了望带他来的翻译，恭恭敬敬地再向音乐家鞠了一躬。

音乐家站起身来，向他伸出了手。

“可不是吗，”音乐家握着年轻人的手说，“您是一位真正的艺术家。”

同翻译一起离开包厢后，卓别林问：“那位先生是谁？”

“德彪西，大名鼎鼎的作曲家。”

“我从来没听到过这个名字。”

德彪西巨眼识真材，看出了卓别林的不凡，固然令人对这件事感兴趣，我们还可以借此增加一些乐史感。

德彪西是以《牧神午后前奏曲》一举成名的，那是1894年的事，这种印象派音乐，真正是令人耳目一新，打开了人们的眼界。当然也有很多听不惯喝倒彩的。到了卓别林见到他的1909年，德彪西已经又接连发表了一批杰作，如《大海》《三首夜曲》等等，确实像那当翻译的所介绍的“大名鼎鼎”了。

为什么卓别林又从未听到他的大名呢？这大概同卓别林在此之前都没走出他的故乡英国有点关系。英国从前同欧洲大陆上的风气不大一样，新兴的音乐作品在英国常常不受欢迎，反而遭到反对，也就是在1909年，《牧神午后前奏曲》在英国的音乐会中演出，不但响起了一片喝倒彩之声，许多听众竟拂袖而去。要知道这距离它在法国首演，时光已经有十五年了！

卓别林反手拉提琴

一个音乐爱好者如果同时又是卓别林的崇拜者，那他就不该不知道，这位伟大的丑角不但也爱好音乐，并且可以称得上是个行家。在成名之前，为了谋生，他去美国参加一个巡回演出的剧团，这种四处奔波跑码头的生涯是既不安静又很辛苦的，但是他还随身带着小提琴和大提琴。自从十六岁起，他每天都要在卧室里练四小时至六小时的琴。每星期他都要去请戏院里的乐队指挥或者其他音乐家教他。

奇特的是，卓别林拉提琴是用右手按弦左手拉弓的，和正常的拉奏方式刚好相反。而要如此反着拉，琴上的弦线也必须反过来装。本来四根琴弦是低音靠左，高音靠右的，现在要换个方向。更麻烦的是还要把那架琴的琴身打开，改造一下，把“魂柱”和“沉音杆”也调换位置。“魂柱”就是琴上在琴马右脚撑在腹背两板之间的那根细细的小棍子。“沉音杆”又叫“低音梁”，紧贴在琴马左脚下的腹板里面。这两个小东西都是影响一把提琴音质好坏的关键，也不是任意安在那一左一右的位置上的。

如此认真苦练，他是想将来到乐团里坐在首席上。不得已而求其次的话，就去轻歌舞剧团里拉琴。后来意识到自己干这一行不可能出人头地，他才放弃了这念头。

人们当然会想，宁愿这个世界上少一个首席小提琴手，也不能没有“伟大的丑角”。首席小提琴手还是可以训练出来的。戏剧家卓别林只此一人。

卓别林并不仅仅是演员，许多杰作是他编、导、演一手包办。不仅如此，连配乐也是他包了。

大概也因为戏和音乐都从同一个脑袋里出来，有时还是自编自唱，所以那综合的效果要比几个人凑合的更为契合。比如《摩登时代》中演跑堂的他，临时出场演唱滑稽小调那一场，编、做、唱三合一，成了独角“三重奏”！

他听得多，而又有自己的鉴赏力——比如，他对里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》组曲，便嫌它重复话太多。确实打中了这位大师的痛处。正因闻多识广，编制影片中的配乐，他常常引用名作而加以漫画化，同喜剧、闹剧、剧情配合得妙不可言。例如《大独裁者》中有个理发师给一个顾客刮脸的场面。你一听便听出配的是勃拉姆斯那首最流行的《匈牙利舞曲》。此曲中部，音乐突快突慢，对比强烈。他又把它弄得分外夸张，同理发师的舞蹈化动作与顾客神经质的惊慌失措的表情相配合，便使这个场面成了令人喷饭的笑剧。

戴高乐不排斥瓦格纳

二战中，在法国惨败于德国纳粹的闪电战之后，毅然不屈、组织反法西斯抗争的戴高乐，是个音乐爱好者。

他自己告诉采访者：“我很喜欢音乐，一到晚上，我常听音乐……我喜欢贝多芬甚于莫扎特。虽然我也还非常喜欢舒曼和舒伯特。有时——我是说有时，也喜欢瓦格纳。我还得承认，自己喜欢19世纪法国的音乐，如德彪西、德利布。我喜欢音乐，追求着音乐，渴望音乐。”

虽然他对音乐如此喜欢，十六岁以前还在家里学弹过钢琴，但并没学出名堂来，后来也就丢开了。

不妨注意比较一下，戴高乐也喜欢瓦格纳，虽然只是“有时”，而且，贝多芬、舒曼也都是德国人。但他的死对头希特勒却是只喜欢德国音乐的，甚至因为门德尔松是犹太血统，作品就被禁演了。希特勒为什么特别钟爱瓦格纳的作品，似乎也同瓦氏的反犹太倾向有点关系。

因为种族、文化不同，就不能互相欣赏彼此的音乐吗？有不少这方面的例子很有意思，颇可发人深思。因为，一方面，音乐似乎确是一种“世界语”，贝多芬《第九交响曲》中的《欢乐颂》，虽说是天真的理想主义，但它能诉之于亿万生灵的心灵，共同感奋，那是没有疑问的。美国黑人杜波伊斯这位争取和平的战士，当他临终之时，还唱起了《欢乐颂》中那支主题。

另一方面，往往又因为种种原因，有时是人为的原因，影响了人们对音乐的接受，形成了隔膜和偏见。

19世纪普法战争爆发后，以及20世纪第一次世界大战中，法国音乐家，以圣-桑为首，对德国人写的音乐作品进行了抵制。

更荒谬可笑的是，第一次大战时，英国有些人连贝多芬的作品也不演奏了。头脑清醒的人对此并不愿苟同。萧伯纳当时便写了言辞锋利的文章，抨击了这种态度。

德彪西的作品，深深植根于法兰西民族的文化传统。如果演奏者不是法国人，要深刻地体验、表达它，的确很不容易，但演奏德彪西钢琴作品的权威中，却有一个吉塞金。然而他是个德国人。

还可以举个例子，肖邦写的《马祖卡舞曲》最富于他祖国波兰的泥土气息了。钢琴大师阿图尔·鲁宾斯坦（也是波兰出生的）在他回忆中提到，有些外国钢琴家到了波兰，一弹起肖邦的这些作品，听的人都掩口葫芦，就因为味道不对。

然而这又不那么绝对，中国人傅聪，参加以肖邦为名的钢琴国际大赛，得了第二奖，还拿了个演奏《马祖卡舞曲》的优异奖。

希特勒嗜爱瓦格纳

1939年，有几个德国资本家为希特勒过五十岁生日向其祝寿，送他一个保险箱，箱里装着瓦格纳的手稿。其中有《黎恩济》《莱茵的黄金》《女武神》等乐剧的乐谱。《众神的黄昏》的手稿尤其使他激动，他一页一页地翻给在场的客人们看，并且还作出有见地的评论。亲信鲍曼不失时机地告诉他，这一份礼品的价值几乎要百万马克。

1943年他过生日的那天，作为对这天晚上的一种特别款待，他按了按一个发信号的电钮，找来他的亲信鲍曼，希望听到在鲍曼的唱机上放《风流寡妇》。

以上是法西斯战犯之一斯佩尔记在他的《狱中日记》中的回忆。此人也曾是希特勒的左右手，主要替他抓军火工业，也便是大规模的杀人工业了。后来他不想干了，甚至认真策划过暗杀，想把希特勒干掉。此事未成，他却又主动去把一切向希特勒坦白了。

希魔喜欢音乐，而且不是一般的喜欢，也并非像有些暴君那样以附庸风雅来打扮自己。他特别嗜好的是瓦格纳的作品，上文所提到的情景是很好的说明。《风流寡妇》是一部轻歌剧，作曲者是奥地利人莱哈，而希特勒本人便是奥地利人。

大独裁者爱好音乐，这的确是一个相当复杂的现象。有时这简直叫人对他所喜爱的作品的价值产生了怀疑。不过，可以相信的是，不论他有多高的学识、文化素养，暴君总归是暴君。人们倒可以从中得到提醒，不受类似现象的迷惑。

美好的音乐，被人民所憎者享受，这是对音乐的侮辱，真心爱乐者对此只能感到恶心、愤怒，但这对于真正伟大的音乐作品是无损的。

相对论诞生在键盘上

并非硬要把相对论同钢琴拉到一起做什么搭题文章。这里有个卓别林亲耳听到爱因斯坦夫人讲的故事。

1926年，卓别林在美国加州见到了爱因斯坦，伟大的科学家是来那儿讲学的。这场会面是他主动提出的。

在随后举行的家常小宴上，爱因斯坦夫人谈了她丈夫发明相对论那天早上的情景：

“博士像往常一样，穿着他的睡衣，从楼上下来吃早餐，那天他几乎什么也不吃，我问他哪儿不舒服。他说：‘亲爱的，我有一个惊人的想法。’接着，他喝完咖啡就走到钢琴跟前，弹起琴来，时而弹几下，时而停一会儿，在纸上记下一些什么，然后重复说：‘我有一个惊人的想法。一个绝妙的想法！’”

夫人告诉卓别林，说他怎样继续弹琴，有时又记下一些什么。
“大约经过了半个小时，他回到楼上书房里，此后就在楼上待了两星期。一天，他走下来：‘喏，就是这个。’一面疲倦地把两张纸放在桌上。那就是他发明的相对论。”

这位大科学家心爱的乐器是小提琴。不但自己一个人拉，而且极愿同别人拉四重奏。无奈他虽从儿时便弄这乐器，可是基本功不行，本来就容易害羞的他，唯恐别人嫌他跟不上扫了大家的兴，每遇到这种场合，他是又高兴又胆怯，怪可怜的！

这是一部爱因斯坦传记中的说法。卓别林的记述更为动人，因为他是现场见证人。1937年爱因斯坦旧地重游又来访他，是同三位音乐家一起来的。

“饭后我们要演奏一曲给您听。”

那天晚上他参加拉了莫扎特的四重奏，虽然他弓法不大娴熟，技巧有点生硬。但是演奏时露出了狂喜的神情，闭拢了眼睛，摇晃着身子。

卓别林发现，三位音乐家对教授的参加并不表示十分欢迎，都委婉地劝他休息一会儿，由他们三人另奏几首曲子。教授同意了，和大家一起坐在那儿听。奏了几曲之后，他悄悄地问卓别林：“我什么时候再演奏呀？”……音乐家们离去以后，教授夫人安慰他：“你演奏得比他们哪个都好！”

这真是有趣，可爱而又令人感动！卓别林是苦练过小提琴的，他的评论不会不公道。然而我敢认为，人们一定很想听听爱因斯坦那生硬但又如此投入的演奏，并将这引为毕生难忘的耳福吧？

音乐剧改行研究天文

赫歇尔 [\[2\]](#)（F. W. Herschel，1738—1822年）这位天文学家，科学史上有他的大名。太阳系九大行星中那颗天王星的发现，要归功于他。

但他的大名也上了音乐词典。原来他是搞音乐这一行的，在王室卫队的乐队中吹单簧管。后来又当了管风琴手。也会作曲，写了交响曲、协奏曲等等作品。

要作曲就得研究声学，这又使他对数学发生了兴趣，最后终于放弃音乐，搞起天文学来，成为英王宫廷天文学家。这国王乔治三世曾拨款两千英镑，叫他去造了一架当时最大的天文望远镜。

他把自己的妹妹训练成了歌手，唱神剧 [\[3\]](#) 很受欢迎。他那训练方法怪得很，要他的妹妹在嘴里头衔着一个有点像马嚼子的东西练，而练唱的教材却是小提琴协奏曲中独奏的谱子。

这位名字叫卡罗琳的妹妹，后来很不情愿地接受了另一种训练，当了哥哥的天文工作的助手。

她同样有所发现：八颗小行星，其中之一被命名为“卡罗琳”。

注解：

[\[1\]](#) *Kaisermarsch*，现在通常译为《皇帝进行曲》。

[\[2\]](#) 弗里德里希·威廉·赫歇尔（Friedrich Wilhelm Herschel），英国天文学家、古典作曲家、音乐家。恒星天文学的创始人，被誉为恒星天文学之父。

[\[3\]](#) Oratorio，是一种大型音乐作品，通常同时使用管弦乐团、独唱家及合唱团。

辛丰年音乐文集

音乐笔记

辛丰年 著

SMPH

上海音乐出版社

WWW. SMPH. CN

图书在版编目（CIP）数据

音乐笔记/辛丰年著. —上海：上海音乐出版社，2018.7

ISBN 978-7-5523-1572-1

I. 音… II. 辛… III. 音乐欣赏—世界—文集 IV. J605.1-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第146943号

书 名：音乐笔记

著 者：辛丰年

策划机构：雅众文化

出 品 人：费维耀

策划编辑：曹雪峰 赵 磊

特约编辑：魏钊凌

责任编辑：于 爽

封面设计：段少锋

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路193号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路443号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：山东鸿君杰文化发展有限公司

开本：787×1092 1/32 印张：13.5 字数：252千字

2018年8月第1版 2018年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5523-1572-1/J • 1456

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

目 录

[出版说明](#)

[作者介绍](#)

[像音乐一样美好](#)

[上编](#)

[不必望洋兴叹——漫议欣赏曲目（一至十二）](#)

[求真难得真——听莫扎特钢琴四重奏有感](#)

[乐无定版](#)

[交响乐是他的自由王国——贝多芬为同一歌剧写的四首序曲](#)

[贝多芬的“双语”](#)

[历史感与中国味——忆刘雪庵先生](#)

[咀嚼“惆怅”](#)

[芬毕的踪迹](#)

[德沃夏克常驻我心中](#)

[《幻想交响曲》又一版本——听李斯特钢琴改编曲](#)

[柏辽兹会好笑的——萧伯纳评《幻想交响曲》的解说与舒曼的失误](#)

[乐史留名一过客——为迈耶贝尔勾像](#)

[中编](#)

[技、艺、名利？——读《西盖蒂论小提琴》（上、下）](#)

[为阿图尔·鲁宾斯坦传真](#)

[奇妙的和弦——无师自通的爱乐者、乐评家萧伯纳](#)

[乐狂自忏——萧伯纳忆自学乱弹琴](#)

[萧伯纳不搞作曲吗？](#)

[直言 快语——萧伯纳乐评摘（上、下）](#)

[玻璃琴](#)

[机械歌喉自有其魅力](#)

[八音钟里的舒伯特](#)

[弦上语 诗中乐](#)

[老唱片怀旧——一百代老唱片珍品](#)

[谁来写中国名都交响乐？](#)

[《梦幻》重温](#)

[零落成泥香如故](#)

[唱片也是书](#)

[可信赖的导游人](#)

[钢琴文化片影——说说《钢琴名曲二百七十首》](#)

[“普乐”功臣——听勃伦德尔弹《迪亚贝利变奏曲》](#)

[寄希望于中国钢琴文化——《钢琴演奏之道》读后](#)

[速度微妙](#)

[断连、分句、呼吸](#)

[改编功大于过](#)

[同题异曲 异曲同工](#)

[“圣经”内外](#)

[盛宴如何安排？](#)

[曲不在大 有韵则灵——小品怀旧](#)

[留珠还椽好](#)

[下编](#)

[萧伯纳眼中与笔下的拜罗伊特（1889年所见）](#)

[以何种心态听？](#)

[雅俗之辨](#)

[转手买卖何如直接打交道](#)

[共震](#)

[兼听则明 冷暖自知](#)

[遥听上世纪末“大复调”](#)

[通而不同——《幻想曲》观后](#)

[乐史浮雕——读乐良友《协奏曲》摘介](#)

[向太阳——漫说莫扎特的钢琴协奏曲（一至四）](#)

[莫扎特家书](#)

[中学堂街琴韵美——爱乐记缘](#)

[后记——读辞书，记笔记](#)

[返回总目录](#)

出版说明

“辛丰年音乐文集”收录了辛丰年先生主要的五种音乐著作：《乐迷闲话》《如是我闻》《请赴音乐的盛宴》《音乐笔记》《处处有音乐》。此外，文集还收录了《中乐寻踪》的内容和《乐滴》的部分内容，分别编入《处处有音乐》和《请赴音乐的盛宴》。这些著作最初是由国内数家出版社出版的，此次为集中出版。

鉴于原版的各本著作存在同一人物、作品译名不同的问题，我们征求了作者家属的意见，在尽量保留辛丰年先生作品原貌的前提下，对这些译名进行了统一，译名原本统一但与现今译名不符的，我们全部予以保留，并做了注释，以方便读者阅读，特此说明。

“辛丰年音乐文集”编辑组

2018年7月

作者介绍

辛丰年，1923年生，原名严格，江苏南通人。曾为《读书》《音乐爱好者》等诸多知名刊物撰写音乐随笔，其中尤以《读书》杂志音乐专栏“门外读乐”知名。著有《乐迷闲话》《如是我闻》《辛丰年音乐笔记》等书十余种，驰誉书林乐界。辛丰年先生早年因抗战动乱，未能完成初中学业，后读书自学成癖，并迷上音乐，从此一发不可收拾，遍历乐坛诸家，饱尝古典音乐之妙。跋涉乐海半生之后，他将自己对音乐的热爱与理解化成一篇篇“乐普”文章，他的文字也因此成为中国乐迷亲近西方音乐的津梁，影响了一代又一代人。

像音乐一样美好

无论在他生前身后，我想到父亲的时候，最常有的感觉是惊奇：世上怎么会有这样的人，世上竟还有这样的人。我不是感叹他的学问有多好，文章写得有多好，而是惊讶还有这么好的人。

我当然知道，作为一个儿子，用“好人”来形容自己的父亲，这没有什么意义，在今天更是如此。在一个假道德、非道德、反道德、后道德混杂的时代，对道德的冷感和犬儒态度是可以理解的。但是，我对道德理想主义依然抱有信念，因为我身边确实有一个真实的例证。

这不是我个人的看法，也是接触过他的所有人的印象。中国人有替他人扬善隐恶的习惯，通常对文化老人会有溢美之词，但是我看别人写他的文章，深知对他的所有美好回忆都是真的，而且只是沧海一粟。

惊讶之余，必有疑惑。我常常想他那样的人究竟是怎样炼成的。是父母教的吗？好像不是。他的母亲很早就去世，他的父亲是一个威严而粗暴的小军阀，民国时代做过上海警备司令兼上海警察厅长和上海卫生厅长——我小时心目中标准的“坏人”。是学校教的吗？他初二就肄业了，其后全靠自学。

那么是另一个巨大的熔炉吗？他确实像同时代的许多青年，响应了时代的强烈呼唤。对于家族，父亲有一种根深蒂固的羞耻感和赎罪

心，这种原罪的意识，从20世纪40年代接触革命思想，到“文革”中的吃尽苦头，一直到发家致富光荣的改革开放的今天，他从来没有改变过。

还有家国之耻。父亲说，他当年跑到解放区，是因为家不远处和平桥就是日本宪兵队，每次经过那里都要向日本人鞠躬，感觉非常屈辱。他总是绕道跃龙桥，避开日本人。他也不喜欢蒋介石，因为常去邹韬奋的生活书店看进步书籍，特别在青年会图书馆（在大世界隔壁）看了华岗的《大革命史》，痛恨蒋的屠杀，从此对国民党幻灭。

但是最直接的动因，是一本叫《罪与罚》的小说，作者陀思妥耶夫斯基。2010年的时候父亲有一天打电话说他把这本书的英文版又看了一遍。他还告诉我，当年他投身新四军，最初不是因为读了马克思的书，而是因为震撼于《罪与罚》呈现的罪孽。无论如何，推动父亲一路走来的是一种对人间的绝对正义的追求，一种刻骨铭心的悲天悯人的情怀。他是一个无可救药的人道主义者。

还有音乐，终生自学，终生挚爱。战争年代，父亲在部队所到之处，会寻访当地音乐人，向他们请教和借乐谱抄写。在他的行军背包中，还放着德沃夏克《自新大陆交响曲》的总谱。原江苏文联秘书长章品镇先生是他的革命引路人，1945年他们一同从上海坐船到苏中分区参加新四军。两人相约仿效巴托克，随军每到一处，即以纸笔记录当地民歌。我曾见他们在异地交流采风的信件。对于他们那代的文艺青年来说，革命是最浪漫的诗篇；对父亲来说，革命是最宏伟的交响乐章。

雨果在《九三年》中说：“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。”我父亲的一生，实践的就是雨果的这句名言，

并且再加一句：在这两者之上，还有一个绝对美好的音乐。

严 锋

上编

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（一）

有几位爱好者向我打听：翻开介绍名曲的资料，名曲那么多，买不胜买；即使买回一大堆，也听不胜听；能否找到一份适合一般爱好者参考的基本曲目？

这叫人想起从前很多人爱读书又不知从何下手，于是希望有经验的人开一份“必读书目”。

乐海正像书海，都让求知者望洋兴叹。人生苦短，要在有限的时间里享受真正最值得欣赏的作品，漫无目的地选择是不明智的。

但是要提供一份令众人满意的曲目，却也是难办的事。

你去请教托尔斯泰，他会告诉你，贝多芬的作品是聋子的谰语，不可信！你看萧伯纳的乐评，他把勃拉姆斯贬得一无可取。老柴的小提琴协奏曲，被汉斯力克们说成不堪入耳。肖邦的作品，俄罗斯强力集团中人是不屑一听的。再来一个具体的曲例吧，《阿尔卑斯山交响曲》这篇理查德·施特劳斯的大作，听了索尔蒂演释的那两张一辑的DECCA唱片，你总会感兴趣的。然而试翻开朗的名著《西方文明中的音乐》中有关这位大师的部分一看，对此作的鉴定式的评语是：“内容空虚，形式散漫！”

历史的评价固然众说纷纭，爱好者的个人爱憎更是众口难调了。具体的一例，如我是个德沃夏克迷，每见新相识总爱探问别人对他的

作品有何感受。最近见到两位在欣赏上颇富阅历的知名之士，对这问题，一位欣然表示他是我的同好者，另一位则不假思索地大摇其头。

有分歧才是正常。对一切名曲都捧上了天的，总叫人难信其心口如一。音乐艺术的创造、诠释与接受，正是从这种同感、异感、“反感”中显示其复杂与微妙的。假如认为凡上了什么“大全”“宝典”与唱片目录的，或是已在音乐会、广播中演奏的，或是有不少“发烧友”在争相抢购、啧啧叹赏的，都值得五体投地地倾听，这是一种误会。

据个人所闻、所感受的，在汪洋大海般的“名曲”中，似可分作三大类。一类是我辈爱好者不可不读的“必读之曲”。不读，便枉为一个乐迷了。一类是“可读之曲”。这类作品也很值得读，而且不仅是“值得一读”，不读是相当遗憾之事，但又并不像第一类作品那样不听是一种“刻骨的遗憾”。

第三类属于可读可不读之作。这样的音乐恐怕是同这样的书籍一样多的。有闲暇，有条件，这些作品不妨一读，好处在于可以广见闻，有助于认识音乐天地之广大；也许更重要的一点是可以从对比参照中更加体认到前两类作品的价值吧。

说到此，也许读者会提出：到底这曲分三等是怎么回事，试举例以明之！

那好。比如莫扎特的《g小调交响曲》，天经地义、毋庸置疑地属于第一类的“必读之曲”。而李斯特的《匈牙利狂想曲》，只好委屈在第二类中。第三类的一例可以举奥芬巴赫的《天堂与地狱》[\[1\]](#)序曲。

我们中国人自古以来对诗、书、画都喜欢品评。最高的称为神品，其次是妙品，再低一档是能品。有些作品介乎神、妙之间，称之为逸品。

对名曲，是不是也可以这么办？应该说，真正够得上神品的，不会很多。不然这种“大奖”的身价也就不值钱了。够得上妙品水平的，相当多。而许多所谓名曲，恐怕以归入能品为宜。还有一些，只怕连能品也够不上。

神品、逸品与妙品，显然应该列为“必读之曲”了。能品则是“可读之曲”。

但是问题总必须多角度考虑。如果上上之作都作为必读，恐怕一般爱好者既无此时间也无此功力。巴赫的《马太受难曲》，贝多芬的钢琴奏鸣曲“作品106”，可以作为这种只能忍痛割爱的两例。

另一方面，有一些作品虽然并非神品，但也必读。因为它们能帮助你形成对乐史发展的概念，有的作品则提供一种对照，使那些神品的特色更为鲜明。例如，听了维瓦尔第和斯卡拉蒂的作品，你对巴洛克音乐的概念会更为丰富，而巴赫、亨德尔的个性也愈见鲜明了。

必读之曲宁可少些，以便精读；可读之曲则不妨多一些，广一些，可以浏览；精读与泛读，正是相辅而相成，缺一不可。

必读之曲到底包括哪些作品？

可以先定一个大框框：从巴洛克音乐到印象派。更具体到人，便是从巴赫到德彪西。

这是按照爱好者的基本队伍来设想的。当然也可以越出这范围，上穷巴洛克之前，听蒙特威尔第，听帕莱斯特里那；下究五光十色的现代派。这就看各人的口味和消化力了。

这是从纵向来考虑。假如从横向来考虑又怎样选择？巴赫、莫扎特、贝多芬的作品都是成百上千，想通读固然绝对做不到（你有本事听完七十六张LP的贝多芬全集，一百八十张CD的莫扎特全集吗？）；即便选听他们的代表作，仍然来不及，只得再加以精简。那么又必然顾此失彼，鱼与熊掌休想兼得。为了凑合有限的光阴，为了既见树又见林，我们不得不放弃某些作品，以便匀出功夫来扩展视野，纵观全景。有人赞得好，在贝多芬的音响森林中，每一棵大树都有其特别的姿态值得欣赏。那么我们也不难想见，在音乐大园林中，除了巴赫、莫扎特、贝多芬等最大的景观之外，还有数不清的奇花。有的虽然是几株小草，然而却是散发出异香的异草，又怎忍不赏呢？

对于一位刚开始欣赏的爱好者，考虑必读之作的曲目，我总劝他先听贝多芬，以贝多芬为中心。那么听贝多芬又从何入手？恐怕许多人的爱乐生涯都是从贝多芬的一部交响曲开始的。

从哪一部开始？许多人是选上了或碰上了《命运》^[2]。要问我的意见，还是《田园》更合适。虽说这两部作品都属于比较容易入门的标题音乐，但《田园》的写景是具象的，更能引人入胜，而《命运》的表现意志与情感则是比较象征性的，除非长期反复倾听、思索，否则并不怎么好懂。

也有人很早就听《英雄》。我觉得这并不合适。这是一片音响的森林，在九部交响曲中是比较难以理解的，即使要听出个头绪来也相当吃力。

不妨先听《田园》，再听《命运》。然后浏览几遍第一、第二、第四、第七、第八首交响曲，再反复倾听《英雄》。但上述那五部都是贝多芬交响曲森林中的参天大树，虽然比较好懂，可是同样值得细读的。其中，青春气息的《第二交响曲》和老辣的《第八交响曲》，似乎没有受到爱好者的注意，是很可惜的事。《英雄》虽然写作的时间比较靠前，其气魄与深度却给听赏加重了难度，所以还是放在后边来听为好。此时你听交响曲已积累了不少经验，对贝多芬的语言也比较熟悉了，走进这音响的森林去便不大会迷路了。

何时听“第九”？这可是一个应该认真对待的问题。如果像许多人那样，由于慕名心急，一上来就去听这部伟作，毫无知识与心理上的准备，不但会无所得，也许还有损于“第一印象”，而对于伟大作品的“第一印象”是极其珍贵的，是终身难忘的。所以应该十分珍惜。虽说人们可以把这部作品反复倾听百遍、几百遍乃至上千遍，也只会愈听愈觉得其味不可穷尽；但那种一开始接近它所获得的最直觉的感受是不可得而重复的！

因此奉劝人们最好是把听“第九”作为对贝多芬殿堂的巡礼的一个高潮，当作一件庄严的大事放在后期来进行。不是要你搞什么焚香点烛的“初听式”，而是以高度集中的注意力，近乎虔诚的心情，来享受那庄严美妙的“第一印象”！

可以把宏伟深邃的贝多芬殿堂分成几个部分来瞻仰。交响音乐是其中的一个部分。在这一部分除了交响曲还应该听他的序曲。

序曲中的必读之作是《爱格蒙特》和《莱奥诺拉第三序曲》。前者，一般人比较熟悉，但也可能因其短小而闲闲听过；后者，也可能没有受到应得的高度重视。对于这两曲，都值得用更大的注意力去反

复倾听。它们，尤其后者，都是浓缩了的，紧凑而精彩的小“交响曲”。参考着它们所联系的戏剧情节来听，固然有助于感受，然而又可以当作纯乐来欣赏。

《D大调小提琴协奏曲》应该作为必读之曲，自然是没有任何疑问的。在汗牛充栋的小提琴协奏曲文献中，假如只允许挑一首来听的话，似乎就是它可以当选。

在五部钢琴协奏曲中又作何选择？《皇帝》当然是最辉煌的；然而更深沉的是《G大调协奏曲》。两首都是必读之作。

另一个重要部分是钢琴音乐。对这一部分作品的取舍比前一部分更是为难，因为重要而且精彩之作太多了。

他的重大作品大多在他的三十二首奏鸣曲中。往昔有施纳贝尔灌的七十八转速唱片，吓人的一大堆。而今缩为CD，也不难得到。可是一个再虔诚不过的“贝迷”也不见得有可能通读这部钢琴音乐中的“新约圣经”吧！

百余年来，演奏家和听众之间似乎达成了默契的共同选择是这样几部：《悲怆》《月光》《暴风雨》《热情》《黎明》。要真正熟悉这几部，也必须支付一笔艰巨的精神劳动的代价。比如，可别误以为《月光》不难懂，光是它那小不点儿的第二乐章，便像个斯芬克斯的、或者蒙娜丽莎的微笑。李斯特说它是“两个深渊之间的一朵小花”，并不是信口说说的。

巨石人像一般的《三十二首变奏曲》《迪亚贝利主题变奏曲》，只好暂时割爱，但是像《小曲》（Bagatelles，作品33）这样的小品

是可以推荐的。“山不在高，水不在深”，曲也不在大。读这一组小曲，对于我们认识贝多芬，更贴近地听听巨人的赤子心声极有帮助。

“登堂”是不够的，还须“入室”。要入贝多芬之室，就不可不倾听他的室内乐，尤其是弦乐四重奏。然而这也正是心灵之旅中最不容易走的一段路。像那超凡入圣的暮年之作，最后的五部弦乐四重奏，能列入“必读曲目”吗？不行！还是也等到爱好者尝够了人生的苦辛再去探险吧！但我们不妨先选读两首：《降E大调四重奏》（作品74，别名“竖琴四重奏”），《F大调四重奏》（作品59之1）。它们平易近人，听了不难渐入佳境，可以为进一步读他的室内乐作品打下基础。

以上的议论，不值方家一笑。这样的走马看花，挂一漏万，颇有点“××一日游”的味道了！由此可见，编制一个“必读曲目”确实困难。正因此，爱乐的朋友在挑选唱片，打开唱机的时候，要万分珍惜你的时光和听力，尽可能倾听那些真正值得听的音乐！

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（二）

在本文前一篇中，我们议论贝多芬的作品有哪些是必听之曲，提出了那么多作品，这同我们认定要以他为一座重大界碑来安排我们倾听的曲目的主旨是完全一致的，他的作品理应成为曲目的中心。这一点既合乎乐史上他的位置，也合乎现今广大爱乐者选择的实际情况。他是18世纪以来音乐文化大潮中的滔天巨浪，它鼓荡着那乐潮奔腾向前。现在我们要顺流而下，一览贝多芬催动的音乐文化主流的壮观景色。这主要是浪漫派、晚期浪漫派和印象派的音乐。

舒伯特既是贝多芬的同代人，又是他的继承者。他既像是一位“女性的贝多芬”，也处处叫人感到他也带着男性贝多芬的性格。听其作，你既不时可以认出贝多芬的面影，又仍然会觉得他到底不同于那位与之并世同城而互相不大熟稔的巨人。很有意思的是，舒伯特可以写出一些颇有贝多芬味的作品，且不论他是有意还是无意；然而像一些最具有舒伯特味的音乐，贝多芬恐怕是想写也不一定写得出的吧！这当然是时代与气质等等的差异所造成的。贝多芬的重大作品都是呕心沥血千锤百炼地苦吟出来的，颇似我们的老杜诗圣。而舒伯特则是乐史上除了莫扎特之外的另一处音乐喷泉，甚至以音乐之涌流迅疾而言比前一位大天才还要不可思议！像这种音乐思维方式之不同，自然也反映在音乐的性格上了。他的音乐无比流畅，极其自如，在乐史上是突出的，除了莫扎特，还有第三人可相提并论吗？这种自然地尽情倾吐的音乐，正适合浪漫派乐潮的需要。

在交响曲这一领域中，舒伯特虽然还不能望贝多芬之项背（他的好几部交响曲，恐怕只能屈尊排在“可听可勿听之曲”一类中）；然而，如果他仅仅留给后人一部（而且是残缺的）《第八交响曲》，那他也绝对可以赢得不朽的名声了。这部作品，要给以“伟大”的评价，并不合适，但绝对是前无古人而且后无来者。就连作者自己，不也写不出第二部如此瑰丽的交响曲，而且写到第二乐章也只好搁笔，难以为继吗？“未完成”实是已完成。有些好心好事者总想续貂，固然只落得弄巧成拙，恰似人们写什么《红楼圆梦》之类，又像有人妄想为米罗岛的维纳斯雕像“断手再植”；还有一种考据认为此作的其他乐章并未遗失，不过被误放到《罗莎蒙德戏剧配乐》中去了。此说即使可信，那另外两章也是配不上前两章的。

要借用文学语言来解释《未完成》这篇杰作是徒劳的，但人们要从倾听中充分感受这种神异、恍惚有如一场好梦般的音乐之美，却又绝不比听懂任何一篇标题乐作品更困难。恐怕这正是它成为最通俗（毫无贬义）也最耐听的交响曲的原因之一吧？

舒伯特的钢琴音乐也并不跟着贝多芬亦步亦趋，而是用了大不相同的钢琴语言。钢琴在他指下真正成了歌吟的工具。但他在键盘上吟唱出的那些钢琴音诗，又同后来者的钢琴大诗人肖邦并不相似，各有其美，各尽其妙。他的后期之作，貌似乎易，却并不好懂，所以也许并不适合我们凡人去硬啃。必须推荐的必读之作是那些即兴曲。这种音乐真像是兴会淋漓诗兴大发的骚人的口占一绝，诗味极浓，但又不必勉强赋予什么题目与意象。它们是纯乐性的道地的“无词歌”“无题诗”。它们抒发着作者情怀中乐天的一面。那滔滔不竭的乐流，始终像清溪之水一般自在淌流。其中最为美妙的也许应数那首“降G大调”的。钢琴诗人是在沉思默想中漫步行吟，在溪光云影中编织他的

“好的故事”。如此纯真素朴不假雕琢的诗与歌，除了舒伯特是再没有人能吟唱的。

他最辉煌的业绩当然是艺术歌曲。这种艺术歌曲是诗艺和乐艺的完美结合。它需要作者与演者的精雕细刻的表达，同时也要求一个诚意的倾听者的认真仔细的吟味。听者既要理解、感受那诗艺之美，又必须能感受那同诗的文字结合在一起的音乐的力量；这就比单纯读诗或读乐要求更复杂细腻的体验。

舒伯特一生像流水作业般“生产”歌曲，总产量达到了令人难信的五百六十七篇！而其中约有两百篇作品还是为同一诗篇一谱再谱的。

《魔王》当然是最为广大乐迷所知的一首。此作不但有李斯特改编的钢琴曲，还被柏辽兹拿它配器改成了管弦乐曲。然而原作是民谣风的，又是很声乐化的，特别是其中有些地方是宣叙风的，既如歌，也似语，需要自然而亲切的表达。改为钢琴或乐队，便不免显得生硬无味了。

其实在《魔王》之前，舒伯特就已谱写了他的第一篇天才之作：《玛格丽特纺纱歌》^[3]。恐怕注意这一曲的爱好者不像爱听《魔王》的人那么多。但貌似平凡而实是神韵非凡的这一作品，是非常值得反复细玩的。它就像《浮士德》诗剧中的一幅“插图”。没有任何一幅关于《浮士德》的画是有资格同他这幅有声的音画、有形的音诗相提并论的。如果听懂了它，一个活生生的玛格丽特便如在目前了。不但如此，她那满腔烦忧、重重的心事，也可以感受到了。这篇小歌，曲调素朴得近似于说话，却叫人觉得真挚可信之极。曲中有一个最动情的地方，这位女郎的微妙复杂的激情，作曲家却是用了音乐中

“最有力量与情感的休止符”来表达的。评家认为，这里的休止，其诗意与戏剧性之强烈，不愧为伟大天才的神来之笔。真可谓：“此时无声胜有声！”

贝多芬、舒伯特相继走出了新路，浪漫派乐风吹遍了乐坛。门德尔松虽然是此派中的巨子，却又带着些与众不同的特色。他善于用古典派的“格律”来规范浪漫派的乐想，在古典曲式的柜子里安排浪漫的诗意内容。有点像用有用的旧瓶装进新的美酒。

音乐会序曲《芬格尔山洞》可以拿来做一个好例子。此作在百多年来始终是音乐会和唱片中的保留节目，至今也未曾被乐迷听厌。本来许多标题乐作品很容易叫人一听便爱，而也难免于多听便厌。门氏此作却是听得越熟越是其味醺醺。这其中道理便同他运用古典“格律”，发挥了纯乐的力量有关系。你会发现那音乐是离开了文学与绘画的标题所规定的内容，产生了自有的效果，显示音乐自身之美了。

不过也值得指出，此曲在刻画自然景色上也确是精彩。音乐中的“山水画”不可胜数，门氏的这一幅是突出的。它不但画出了从山洞内外所见的天光海色、来潮与退潮，还传出了在岩穴中观海听涛之人的心理感受。这幅交响画的“透视法”是最奇妙不过的。然而当你倾听着其中丰富而曲折、层出不穷的变化时，可能没注意到乐曲的结构和发展竟然是并不怎么复杂的。这也正是他善于驾驭形式的妙用。

这一曲还算不上他的拔尖之作。他最了不起的大作是《仲夏夜之梦序曲》，而这是一位年方十七的少年的作品！就连门氏自己，毕生中再也没能写出这样永葆青春之美的作品。

可以拿来作一比较的是他的《e小调小提琴协奏曲》。此作也是洋溢着一种朝气、鲜美、英俊，听时足以令人暂时忘怀于人世间还有丑

恶与痛苦。然而可惋惜的是，这篇美妙音乐的耐读性是不同《仲夏夜之梦序曲》比的。从前有位为小提琴写史话的英国文人在盛赞此曲之美的同时又叹息道：假如我能重生一次，再享受一番初听此曲的新鲜感，那多幸福呵！

再拿门氏的一部交响曲来对比也是颇有启示的。《意大利交响曲》一开头的音乐可谓灿烂已极。然而正如评家所云（也是我们有同感的），在一开头的漂亮音乐进行不多久之后，那吸引力很快便减弱以致消失，而且听下去不免失望了。门氏花了很大气力才写成的这篇作品，反而远逊于他写来并不吃力的少年之作。这部交响曲和另一部《苏格兰》不一定需要列为必读之曲，尽管它们是所谓“名作”。必须列为必读曲的倒是一篇小品。其实它就是人们早已耳熟的《春之歌》，但耳熟未必就一定认真倾听吧？这篇小小的无词歌完全可以同他的大型作品并列为他的天才的见证。无词歌本来是意在忘言的，所以不但无言（词）也无题。（除了《威尼斯船歌》等少数几首有作者自加之题。）这曲题当然是他人所拟，但也的确不可能有更恰当的曲题了。听这篇春之礼赞的音乐可以联想文艺复兴画家提香与波提切利描绘春神花仙的名作。通常人们用温柔的格调演奏它，诚然也可喜；也有人改为乐队曲，抒发了一种春日大自然中少男少女们陶醉于青春之美的意境。这正可以说明，短小的篇幅中竟蕴含着如许丰富的乐意！

门德尔松即使未曾写下那些交响曲（除了上面提到的两部，还有不少，都谈不上有吸引人一读再读的魅力），而仅仅留给我们以上推荐的大小作品，也就很可以永远留在爱乐者心中了。

当然，他写的大量作品中有不少是完全可以列入“可听之曲”那一部分的。

从《仲夏夜之梦序曲》《e小调小提琴协奏曲》《芬格尔山洞》和《春之歌》这些作品中，你可以领略到他的风格特色：典雅、清新、洗练、从容不迫。最鲜明突出的是那种青春之美。然而他最缺乏的是激情，他决不像有些浪漫派人那么激情如火。

激情如火的浪漫派乐人是柏辽兹。要了解浪漫派音乐的特色，不可不听他的作品。这将是下一篇中的话题。

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（三）

我们要接着前文继续漫谈浪漫派音乐。激情如火彻头彻尾的浪漫派乐人是柏辽兹。要了解浪漫派音乐的特色，不听柏辽兹是不行的。听他的作品，可以通过他那如画又如剧的音乐了解到标题音乐的功能与效果，还可以从中获得管弦乐配器与色彩的大享受。

一部同他的生涯紧紧联系在一起的作品是《幻想交响曲》。这是一部完全打破了历来交响曲传统格局的大胆之作。虽说这部“五幕剧”并不是自始至终都能吸引人，但其中有好几个乐章都是独创的而且精彩异常，写实与想象交相为用。第二乐章写舞会场景，有“众里寻她千百度，蓦然回首，那人正在灯火阑珊处”的妙境。景与情交织交融。第三乐章也是写景又复抒情。处处叫人感觉出那个情场失意百无聊赖的主人公的在场。第四乐章《断头台进行曲》，刻画既工，又仍然以人为主。并且能迫使听者不是只作为一个看热闹的旁观者而是同那个赴刑场者一起体验着阴暗绝望的心情。这是极高明的大手笔！听这一章有时令人毛骨悚然，不禁怀疑作者是否也当过死囚，才有此体验？

从这些方面都可见柏辽兹的自由的幻想实际上是建筑在他对人生世态的体察上的。最后的那个乐章是一幅“地狱变相图”，却也因其根据之不足（欣赏者也缺乏可以联想与共鸣的生活依据），因而不能有很大的说服力，现出了才穷力尽的样子，也没有什么大听头了。

柏辽兹的另一篇值得细读的力作是《罗马狂欢节》序曲。这本是歌剧《本韦努托·切利尼》中的一首幕间曲，我们可以拿来独立地欣赏，不须细究其同歌剧内容的关系。音乐文献中写狂欢节情景的相当不少，很容易只显得热闹而缺乏韵致与余味。柏辽兹此作在写热闹气氛这方面固然不凡不俗，而其最动人之处还在于传出了一种良辰吉日的醉人气氛。特别是那一开头的不多几笔便呼唤出了这种气氛。听了好像罗马古城的男男女女一睁眼醒来便见到阳光耀眼，一派喜气洋洋的情绪。这种效果证明了这位管弦乐配器大师的形象思维与技巧的确有过人之处！

相形之下令人踌躇的是怎样选读李斯特之作。他同柏辽兹并世齐名，都被视为标题乐新乐风的开创者。他那些作品不但名噪一时，至今也被人们奉为经典之作；不过，说老实话，能免于平庸之讥的并不多。他的两部有标题的交响曲、十二部交响诗、两部钢琴协奏曲，到底有哪些可入选为“必读曲”呢？算来算去只好屈尊它们放进“可读曲”里比较合适了。

他的管弦乐作品是这样一种情况，那么“钢琴大王”写的数以百计的钢琴曲又当如何选取？也不大好办。假如照着有些评选家宽宏大量的评价，把《匈牙利狂想曲》之类也拉进“必读曲目”，似乎又降低“必读曲”的标准，于读者并无好处，也并非对李斯特大师的真正尊重。

然而对于钢琴诗人肖邦的所作，我们又只愁有太多的佳作难以割舍！

纵观乐史，肖邦实在是一个特异现象。仅仅靠一架钢琴，他便做出了众多作曲者用一支大乐队反而表现不出的大文章。他把钢琴这种

机械人性化了而且诗人化了。莫扎特和贝多芬他们当然也开发了钢琴的性能，以钢琴为喉舌，发表其思维，但只有到了肖邦笔下，钢琴才成了通灵的“传媒”，它甚至唱起了连人声也自叹不如的歌声。李斯特一派总想迫令钢琴仿制别的乐器，变成管弦乐。他的许多改编曲加上他本人的演奏绝技，也确实达到了此种效果，令人叫绝。可是肖邦才更高一筹。他不要钢琴抄袭他人取消个性，而是分外发挥它的本能，让这乐器显出连管弦乐也不能取代的神通。因而也出现了这样的情况：有许多钢琴曲，改成管弦乐便更加多姿多彩；而肖邦之作几乎是以不改为妙，移植到别的乐器或乐队中，反倒走了样，变了味。比方那篇《升c小调幻想即兴曲》，是一首高华秀逸的钢琴诗篇，美到极处，也正是绝对不宜改编的一例。此乃肖邦身后遗作，曲虽不大，却是神品无疑，不用说是必读之曲。

他的“钢琴诗”中既有咏怀的抒情诗，也有内容深刻的史诗。例如《g小调叙事诗》，曲中寄托了故国之情亡国之痛，音调苍凉悲壮，有强大感染力。

《前奏曲集》中有两首不可不读。一是人们比较耳熟的《雨点》，它那意境和韵味很能唤起我们中国人的共鸣。在秋意萧然的气氛中，一个愁绪满怀的人听着檐前雨滴，时疏时密，这在中国古诗词中不是不难寻到印证与比较吗？而其中间一段的乐境也不禁叫人忆起宋词中名句：池上轻雷荷上雨！

另一首是《d小调前奏曲》（作品28之24）则又换了一副阔大的气象。有人把它填上“暴风雨中一朵小花”的情景，也未尝不可作如是听。但别小看如此短促的一篇小品，内里其实蕴藏有更宏大深远的意境，认真倾听，你会感受到这位忧患之情极深的音乐诗人是“心事浩茫连广宇”（鲁迅句）的！

一般的肖邦爱好者也许对他的圆舞曲一听就爱，但这些音乐和一般的华尔兹是并不好相提并论的。有人形容它们是一种“心灵的舞蹈”。《圆舞曲集》中有一首《升c小调圆舞曲》（作品64之2）风韵独绝，完全够得上这个称呼。其意象之恍惚有如梦中见仙人起舞，叫人觉得施特劳斯的那些名作显得是凡脂俗粉了。

夜曲是肖邦深为嗜爱的体裁。许多人之迷上肖邦似乎也是由于他的夜曲。肖邦是借助于夜深人静万籁俱寂这气氛，来独自一人向他的对话者倾诉自己的满怀烦忧之情。这种绝不仅仅是好听而已的音乐，我们也必须肃然悄然而倾听之。你必定会发现，《夜曲集》中有如许不同气氛不同心境的夜。例如降E大调、降D大调和升f小调的三首夜曲，便是如此。

在他的大型作品中，奏鸣曲有某种跟前人迥然不同的意趣，而且也不同于他在其他作品中的表达方式。并非我辈普通人所易于读通的，所以列于“必读曲目”中也不合适。

肖邦有两部钢琴协奏曲，首先可听那首《e小调协奏曲》。但不可不知的是，肖邦的协奏曲是可惜美中不足的。它们不大能算是交响音乐，而只像一种附加乐队伴奏的钢琴独奏曲，太缺乏交响性了。管弦乐部分平淡无味，往往显得多此一举。不过钢琴部分之丰富美妙足可弥补抵消这一缺陷，令人不觉沉醉其中而不愿苛求了。

瓦格纳这人我们是不可以把他只看成一位作曲家的。他的成就主要在于改革歌剧创立乐剧。乐剧的台词、音乐和舞台设计一手包办，可见其多才多艺了。真要领略他的综合艺术的效果，需要看现场演出。所幸他的乐剧中的灵魂是音乐，尤其是管弦乐，那是可以取出来独立听赏的，正因此这也成了音乐会中极受欢迎的保留节目。

首先要推荐他的序曲作品。必读之作是：《罗恩格林》前奏曲、《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲、《情殉》^[4]与《纽伦堡的名歌手》前奏曲。三篇作品，三种截然不同的情趣。《罗恩格林前奏曲》带着有神秘色彩的罗曼蒂克气氛。《特里斯坦与伊索尔德》序曲用复杂的半音阶线条交织出一幅无边恨海的阴惨景色。通常和此曲连着演奏的《情殉》，更是把人间爱欲的大苦与极乐抒发到了极致。然而《纽伦堡的名歌手》前奏曲却又把人们送回阳光灿灿的世俗世界。对照着听这三篇音乐，恍如经历、尝味了三种完全不同的人生，而这都是从同一个头脑中构思而成的，有的还是瓦格纳在同一时期中同时在酝酿着的，岂非不可思议！

《尼伯龙根的指环》是一部庞大的乐剧，其中的音乐是听之不尽的，但有两曲可以说是爱乐者无论如何必听的。其一是《女武神的飞驰》。那是一段幕间音乐，像一幅壮观的大壁画，写的是英武非凡的女武神们挟着风云雷电在九天之上纵马飞驰放声高唱的场景。它既有如画的逼真，又不失其神话的色彩，而且音乐的交响化与配器之美妙也是卓绝的！

另一篇绝妙的音画（也是音诗）是《森林之细语》，写剧中英雄齐格弗里德漫游林中的一景。风摇树语，“鸟鸣山更幽”。在所有此类“音乐风景画”中堪称出类拔萃的神品，就像米勒和柯罗的画那样名贵可珍！

瓦格纳只写过两部交响曲，一部遗失了，一部不成功。去世前他又打算写一部而未能如愿，但论者认为人们无须为此惋惜，因为瓦格纳已经把他的交响乐思维尽情发挥于其乐剧中了。

在室内乐、钢琴曲等方面，他也没有什么可供我们“必读”之作。但有一部作品却值得在此郑重提出，便是《浮士德》序曲。

此作不是用在歌剧中的音乐，只是一篇独立的音乐会序曲。很可惜的是许多爱乐者似乎不大留意这篇了不起的杰作，往往漏听，失之交臂了！人所共知，用浮士德这题材谱制的歌剧、交响音乐、钢琴音乐，多得叫人难以遍读。老实说其中有的不读也罢，但如果对浮士德这典型感兴趣，那么此曲是不可不读的。作者原想拿它写成一部交响曲的，后来加以修改，独立成篇了。虽然如此，其中却浓缩了歌德诗剧的精神，可以说是文学原著的一种令人信服的“音译”。如此美妙、深刻、耐玩的作品，假如对其无所知，真是太可惜了！

19世纪的音乐文化非常多彩，在音乐风格上争奇竞秀，相互对立。瓦格纳也有他的对立面，首先便是勃拉姆斯，但这要且听下回分解了。

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（四）

上一次我们谈了瓦格纳的作品。但在那个浪漫派音乐的鼎盛时代，还有在乐风上同他大异其趣的大师。瓦格纳的对立面主要便是勃拉姆斯。从前某个时期流行过“三B”之说，这所谓“三B，除了巴赫和贝多芬便是勃拉姆斯了。把他同两大乐圣供在一起，可见其在许多人心目中地位之崇高了！

他生在那浪漫派和标题乐盛行的时代，却敢于反潮流而行，坚持我行我素，写他的纯音乐性的作品。当时在瓦格纳和李斯特那一派人的耳中，勃拉姆斯的作品简直是一钱不值的。还有些并无门户之见的乐人也讨厌他，例如柴科夫斯基便是如此。翻开文豪萧伯纳的乐评文集看看，相当不少是以讽刺的笔调批评勃拉姆斯之作的。

时间与公众终于作出判断，他的作品也许并不像其最虔诚的信徒所以为的那么伟大，但它们属于音乐文献中的重要经典是无疑的了。人们听他的作品，可能初听会感到费解，也不悦耳，然而只要认真听下去，就会发现它们有深度，有耐咀嚼的真味而终于会爱上它们。如果你真正了解了，还会听出这位严肃的大师是古典其面而浪漫其心，是一个感情复杂的人物。

他写了四部交响曲。其中我们必读的恐怕是第一、第二这两部。前一部，有些人捧之为可以继承“贝九”传统、也同样伟大的“第十”！看来这评价难以为更多的人接受，总之是他的代表作。在交响曲事业不大兴旺的19世纪中叶，他的交响曲的确有一种纪念碑似的价

值。《第二交响曲》同前一部作品的阳刚之气大不相似，另有一种明朗可喜的田园风味。

在小提琴协奏曲这领域里，从19世纪以来形成了一种公认的评价：排在最高一档上的作品只不过四五部。除了莫扎特、贝多芬、门德尔松和柴科夫斯基的小提琴协奏曲，还有一部便是勃拉姆斯的《D大调小提琴协奏曲》，这也应列为必读之曲。

至于他的两部钢琴协奏曲，虽然在他的全部作品中占着重要位置，但是对于我们一般听众来说，并不是那么容易接近的。

他写的《悲剧序曲》与歌剧无关。他也从来没写过歌剧。既然他也不喜欢搞标题音乐（除了此曲还有一部《学院节庆序曲》是加上了标题的），所以这部作品还是当纯音乐欣赏更合适。但它的曲题“悲剧”是非常恰切地概括了全曲的含意的。这种“悲剧性”并无感伤情调，而是相当悲壮的。它是一部并不难懂而又内涵深刻、余味深长的作品。

勃拉姆斯在室内乐、钢琴音乐和艺术歌曲诸方面都写了许多好音乐，可惜并不都是平易近人的，需要人们从长期而广泛的听赏实践中自己去发现和选择，去各寻所好地“结缘”。至于家喻户晓的《匈牙利舞曲》，可以认为它们并不能代表勃拉姆斯，何况那种音乐也不好算作道地的匈牙利风格。

前面提到对勃拉姆斯的音乐听不惯的人中有柴科夫斯基。拿这两位同时代而乐风绝不相似的大师来对照一番是很可以扩大我们对音乐天地的视野的。我们感到，勃拉姆斯像是总在控制和约束着自我的感情，力求含而不露，蓄而不发。老柴却不然，是让胸中的一切宣泄无遗。本来他所处的那个旧俄时代的社会便是一个悲剧的舞台，他本人

的生涯也是一篇悲剧，而况他那性情又是如此多愁善感！这几方面的因素凑合在一起，于是老柴的音乐中便自然而然地浸透了俄罗斯人的忧伤哀愁了。其中即便出现短暂的欢笑，也成了强颜欢笑，苦中作乐了！

《悲怆交响曲》等于是其人其乐的一个总结，也是这出大悲剧的高潮。这样的音乐，对于诚心听乐者绝非一种消闲解闷的娱乐品。听它是令人悲怆的，而且会发人深思。它有某种不可抗拒的魅力，艺术表现又是很高明的，经得起细听多听。它也是深入浅出的。因此，这部交响曲和《田园》《未完成》《自新大陆》一起，理所当然地成了雅俗共赏的也是最普及的交响曲。交响曲是严肃音乐中最严肃的，所以大众化的交响曲是更难能可贵的。

他写的另外五部交响曲中，第四与第五虽然也是音乐会中常常演奏的，但以内容的深度与艺术质量而论，都不能同《悲怆》相比。

不过，他有两篇标题乐力作，应该列为必读。

一篇是《罗密欧与朱丽叶》序曲，这是爱乐者比较熟悉的曲目。作为莎翁名剧的一种“音译”本，似乎那可信性超过了某些平庸的译本或戏剧演出。

柴氏不但善读也善译莎氏乐府，他而且为但丁的《神曲·地狱篇》提供了极其传神的“音译”。

这就是《里米尼的弗朗切斯卡》。他把《地狱篇》中一段中世纪的言情故事演绎成了一部感染力强烈的音诗。曲中对地狱景的刻画似乎比柏辽兹（《幻想交响乐》末章）李斯特（《但丁交响曲》）笔下的地狱更有说服力；也比浪漫派画人德拉克洛瓦的名作《但丁的小

舟》更来得阴森可怖；而写到女主人公弗朗切斯卡，更叫人好像面对着一位凄苦欲绝的薄命红颜，听她哀诉自己不幸的身世。在作者饱蘸了同情的笔触下，那座发生悲剧的中世纪深宫中阴冷的气氛，竟可以使听者不禁为之不寒而栗！乐中有人，有景，有情；器乐的语言达到了歌剧的效果！爱好老柴的乐迷往往错过了这样一部文情并茂的不朽之作，那岂不太可惜了！

极受众人欢迎的《降b小调钢琴协奏曲》，以及被列为小提琴协奏曲经典的《D大调小提琴协奏曲》，如果作为必读曲，也未尝不可，但你迟早会发现它们在深刻性上是美中不足的。

像《天鹅湖》这部芭蕾音乐，欣赏者很多，其实还是《胡桃夹子》更有韵味。这两部音乐都只可选听，不必通读。

钢琴套曲《四季》中倒是有几篇小品很可以作为必读之作欣赏。例如《三套马车》《白夜》《秋》。至于《船歌》，虽然很讨人喜欢，却稍嫌带着一点沙龙气味了。

19世纪音乐文化的一个突出现象是民族风格的异军突起，突破了以往传统风格一统天下的局面。从17世纪以来，古典音乐的风格大体上是比较统一的，色彩是差不多的。不妨说它其实是以德、意、法的民族风作为“三原色”调和而成的“灰调子”（绘画术语）的图画。到了19世纪中叶以后，民族风的音乐呈现出一种异彩缤纷，令人耳目为之一新，民族风为音乐送来了新鲜空气。

假如你原来听惯了那些德奥风格的经典之作，忽然接触到格里格他们的北欧风味，那种新鲜感的美妙你将终生难忘。说老实话，同前面谈到的大师们相比，格里格显得矮了一点。他还够不上巨匠的项背。他没写出气势恢宏、思想深刻的大文章、神品；但他为人们贡献

了大量小品，其中颇有些逸品与妙品。何况他不但有民族风格，而且很有他自己的个性。

要选他的必读曲，人们自然会首先想到《培尔·金特组曲》。这是他的代表作。虽然它是易卜生诗剧的配乐，可是世界上知道那部文学原著的人远不如听过这配乐的人多。不过，其中有一些是分量较轻的，只有《早晨》这一曲是值得多加注意领略的。只用如此短小的篇幅和简单的素材、经济的笔墨，而能将一幅海滨朝景描画得如此令人信服、心神俱爽的例子，在音乐文献中恐怕至今还找不出。

他只好屈尊做个小品大师。但《a小调钢琴协奏曲》应该看成一部画面广阔，气势不凡而又清新可喜的杰作，是不可不读，也还耐得起多读的。

即使是几分钟可以听完了的钢琴小品《致春天》，你也会强烈地感受到其中的北欧风味，而且其味清新隽永。他写了大量的抒情小品，都是朴素天真而又诗意盎然的。其中最耐人寻味的便是《致春天》了。我们听这首小品的时候，好像咽下了一口清冽甘美的冰下流泉。同时也仿佛感受到了曲中所传达的诗意：严冬方去，寒意未消，在溶雪化水中送来了春之消息。

柴科夫斯基的乐风当然是俄罗斯风味了，其实他还是在西欧与俄国之间有所调和的。还有比他的俄罗斯味更浓的（虽然并不比他更高，更能做俄罗斯人民的“代言人”），那就是“强力集团”那一派人的作品。

下一回关于欣赏曲目的谈论，就接着“强力集团”这个话题往下谈。

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（五）

上一回漫谈，说到还有比柴科夫斯基的俄罗斯味更浓的，那就是所谓“强力集团”那一派人的作品。

在这个“五人团”里面，人们最欣赏的作曲家是里姆斯基-科萨科夫。标题音乐的形象性，鲜明的斯拉夫风味，再加上他有一手为管弦乐调色赋彩的高明手艺，这样便构成了他的管弦乐作品的吸引力。古典音乐中流传极广也最讨人喜欢的节目之一，就是他写的那部《天方夜谭》组曲 [\[5\]](#)。当然此作之流行也沾了《一千零一夜》这部文学经典的光吧。我们应该心中有数的是，此曲的四个乐章，并非“等值”，不是都同样耐读的。我想我们不妨浏览全曲而重点细读其一、三乐章。第一章是《辛巴达航海》。在所有的描绘大海的音画中，它是相当出色的一曲。其动人之处显然也不仅在于对海上风光刻画得又真又美，而且同瑰丽的文学故事巧妙地融合为一。这位配器大师的卓越的技巧也使这一巨幅壁画更加显得灿烂夺目。

也许你听熟了以后又不免有难以满足的遗憾。它的“重复话”嫌多，而未能将乐中意境作更广更深地展开。

《辛巴达航海》可当文学名著的插图观赏，那么第三乐章《王子与公主的情史》便是一篇音乐抒唱的爱情诗。要论诗意和乐艺的高下，恐怕更美更耐听的还要数这一乐章。即使拿配器的精美来说，也是很可细玩的。

我们来不及谈里姆斯基－科萨科夫的“俄味音乐”，倒先介绍了这部“东方风味”的作品，固然它那“东方风味”并不是道地的阿拉伯味。他还向爱乐者贡献了一部更精彩的并非“俄味”之作：《西班牙随想曲》。我们知道，并非西班牙人却爱写西班牙风味的音乐，历来是许多作曲家的爱好。这种“仿西班牙风格”的乐曲太多了。真正西班牙人写本地风光的作品，反而不大引人注目。在所有的“仿作”中，里姆斯基－科萨科夫这部随想曲，恐怕最能满足向往西班牙风光的乐迷了。这的确是阳光耀眼热气腾腾的音乐！

俄罗斯民族乐派中有几位我们只好暂且略而不谈，但不能不介绍一下鲍罗廷。他是一位既行医又兼教课的业余音乐家，还热心于进步的社会活动。短促的一生中辛辛苦苦地工作，作曲也是忙里偷闲。但是他却留下了为俄罗斯音乐生色不少的杰作。

《波罗维茨舞曲》是歌剧《伊戈尔王》中的音乐。其中，女声合唱的部分具有一种迷人的魅力，而男声合唱部分犷悍而野性，两者适成对照，是虽然多听仍不失其新鲜感的音乐。

《夜曲》是他的《A大调弦乐四重奏》中的一个乐章。它的音乐极为甜美，听了好像是一群知心朋友在沉沉长夜中高歌曼吟，浓情似蜜，是一种令人心醉的音乐。

民族乐派中并非只有二流人物。小小的挪威出了一个格里格。同样是国土不大的芬兰也出了一个西贝柳斯。格里格不曾写出重要的交响曲，西贝柳斯却以他的交响音乐雄视乐坛。19世纪末叶，交响曲领域难得有伟大深沉之作，西贝柳斯的崛起使小小芬兰成了“交响曲大国”！

从他的交响曲中人们可以感受到荒寒北国大自然的严峻与人民的坚毅顽强。音乐不但有北欧的民族色彩，作曲家的个性风格也与众不同。而那交响思维的丰富，气象的阔大，也处处叫人感到不同凡响，是贝多芬、勃拉姆斯等大师的交响曲传统的一个新发展。听西贝柳斯的交响曲，会打心里产生一种面对崇高事物的敬畏感！他写了好几部交响曲。其中，第一、第二这两部都可作为必读之作，反复倾听。

在民族乐派作曲家群星中，最灿烂夺目的一颗明星无疑是德沃夏克了。正像西贝柳斯不仅属于芬兰民族一样，德沃夏克也绝不仅仅是波希米亚民族的音乐文化代言人，而且他是应该列于西方音乐史中大师之林而毫无愧色的。因为像《自新大陆》这部交响曲，不但有波希米亚人的血液，而且吸收、融入了美洲印第安人与黑人音乐的因素，酿制成了全世界各民族人民雅俗共赏、最通俗易懂的交响音乐，这真是令人赞叹不已的！

不过，这部好听又耐读的交响曲虽然如此普及，人们几乎都耳熟能详了，然而要真正能深知其中所蕴藏的听之不尽的美，绝不是随意听听便能做到的。平易近人并不等于肤浅。它是一部最经得起广大听众与悠久时间考验的大作品。不但必读，而且要反复读，精读！

爱乐而不曾听《新世界交响曲》（一般人喜欢这样叫它，但《自新大陆》是原题，更确切地表达了作者向他怀念的故乡亲人传达自己所见所闻所感的信息之意）的，恐怕不会有；只怕也有不知道他另一部美妙的交响曲的。这便是《D大调第四交响曲》。此曲的味道和《自新大陆交响曲》很两样。但也有相似之处，即是都有层出不穷的可爱的旋律，丰富的和声、复调和精彩的配器。也许更值得用心倾听的是那种毫无造作之感的交响性和生动的气韵。

至于《G大调第八交响曲》，曲趣又不同于以上两件作品，也可以细读，只是它的终乐章似乎有些不大相称。

人们常常为大提琴协奏曲文献中高峰作品屈指可数而遗憾。德沃夏克的《b小调大提琴协奏曲》正是那屈指可数的几部中的一部，也许还是最美妙动人的一部。

这篇作品可以说是《自新大陆》的姐妹，它们的写作有同一背景。我们也不难从中听出作者相似的心绪。此作可谓一部用大提琴助奏的交响曲。它不仅乐想丰富深刻，曲调绝美，织体繁复而精致，配器色彩富丽；而且它那音乐的交响化效果也是令人叹为“听止”的！也像《自新大陆》，它是不厌百回读的！

除了舒伯特，没有谁能像德沃夏克的音乐语言这样的自然，毫不做作。它不但以其美妙吸引你，还因其饱含着真挚之情而打动你，叫你既一见倾心而又始终不厌。可惜的是，他有不少极其可爱的佳作还不一定已被爱乐者重视，这真是憾事！

例如，三联序曲《狂欢节》《大自然、生活与爱情》《奥赛罗》。世人听得比较熟悉的只是那篇《狂欢节序曲》而已。更美妙也深刻的另外两篇却往往被错过了。何况这三曲要联接起来一口气听，你会更完整地领会作者的深意。

室内乐作品往往显得深奥难解，令人不大好接近，德沃夏克的《F大调弦乐四重奏》却像《自新大陆交响曲》一样深入浅出，平易天真，而又美妙惊人，永远不失其魅力！

他的两集《斯拉夫舞曲》，乐迷们至少也熟悉其中的几篇。然而他那十篇管弦小品《传奇集》，注意欣赏的人恐怕不多了。其实这里

面有真正的波希米亚风味。曲虽短小，意境却幽深，堪称乐中妙品！

在民族乐风的吹拂之下，法兰西也出现了寻求本土特色的作曲家，那主要倾向也便是力求摆脱德奥乐风的影响，标法兰西文化之异。

圣-桑是位学识广博多才多艺的乐人。他多产，过去也颇受音乐会听众的宠爱，然而要推荐他的哪些作品列为必读，倒也煞费思量。

说实在的，他那些交响曲、协奏曲、交响诗，都是闪露才华之作，也是可以悦耳娱心的，但要当作经典之作来细细咀嚼，便会在新鲜感褪色之后暴露出平庸的内涵。例如那首受到提琴家和许多听客赏识的《第三小提琴协奏曲》吧，也只好把它放到“可听之曲”那一类去了。

又比如其钢琴协奏曲，我们也只好如此对待，因为它们纵然技巧圆熟洗练，也并不与前人之作雷同，还颇有一些新颖可赏之笔。即以管弦乐的交响化与配器而论，比起听肖邦的钢琴协奏曲来还可以获得较大的享受。可惜这样的音乐终究是只可偶一听之才能卒读，不耐反复倾听的。

假如根据这些印象便断定此公所作一无可取，那又不公平了，那又会错过真正的杰作。可以说，他有两篇真正的乐中神品，你如果无缘细读，简直是人生一件憾事。

其一就是许多人并不陌生但却未必珍视的《天鹅》。它是从《动物狂欢节》中折枝选摘的一朵奇花。那一部音乐是一种才子文章、游戏笔墨，有一种玩世不恭的谐趣。现在已同《彼得与狼》（普罗科菲

耶夫作）一起，成了少长咸宜的音乐童话。人们也忘了其中有作者向其同时代乐人施放的冷箭了（正因此，生前不予发表）。

平心而论，《动物狂欢节》当作儿童音乐漫画“看”是并不坏的。但是对其中的《天鹅》也那么闲闲看过，那却是亏待了一颗明珠了！

不要因其只是一篇小品而低估它，此曲是列于神品而无愧的标题乐杰作！既是那么造型鲜明如精工的浮雕工艺品，又超越了形似而有悠然不尽的诗意。曾有一部芭蕾小品《天鹅之死》，此曲成了舞蹈形象的根据。我却认为那是创作者的误读从而也成了对欣赏者的误导害得这篇音乐既走了样也走了味！

圣-桑的另一篇绝唱是小提琴曲《引子与回旋随想曲》。它好像一首中篇的协奏曲，写得精致的管弦乐对于烘托小提琴独奏或与之交响发挥了出色的效果。虽然篇幅不大，只抵得一般协奏曲的一个乐章，然而我们宁愿读他这言之有物的浓度很高的中篇小说，而怕听某些虚有其表华而不实的长篇大论。

虽然安上了个干巴巴的曲题，作者自己似乎也不曾透露过个中消息，许多人听它也许只知听其艳丽的曲调、铿锵的节奏与辉煌的协奏曲风的技巧；殊不知乐声中很可能隐蔽下一个哀感顽艳的爱情故事哩！

此曲也大可配上几幅法国画家德加画的舞蹈场景，但曲中由小提琴扮演的那个舞女分明有重重的心事满腹的哀愁，她那舞态与神情都浸透了一种凄苦之色。凑巧的是，这里面的人物、情节似乎都不难从莫泊桑的一篇短篇小说中去索隐。反正，圣-桑即使一生只留给我们以上二作，他也在我们心中不朽了！

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（六）

上一篇关于民族乐派的作者我们议论到圣-桑。他是以法兰西音乐文化的卫士自命的。尤其在普法战争法国失败的刺激之下，他竟偏激到排斥德国人的作品。其实以真正的法国味而言，比才才算得上民族味醇浓而又自有其鲜明个性的伟大作曲家。

提到这个名字我们就不会不想起超人哲学家尼采。他从对瓦格纳的狂热崇拜中醒悟过来，幻灭之余，忽然看见一片真正的阳光，不觉为之狂喜。那正是他听《卡门》的感受。从这段真实的乐史佳话便知道比才的音乐是何等的不凡了。须知尼采不但是一位了不起的思想家，也够得上大半个音乐家的。

比才的音乐是如此流行也无人不爱，很可能被误认为并不深刻也不高雅，只是动听而已。其实他这种音乐平易近人而又深入浅出，既不同于瓦格纳的玄奥繁复，也不流于古诺、马斯内等人的俗媚。你必得在同他的对立面相比较对照的精读中细细品味，才能体验其真诚自然之美。它固然是彻头彻尾的法国味，比柏辽兹和圣-桑更真的法国味；然而连德意志的高傲无匹的“超人”也能欣赏它，又可知其中之美是更高更普遍了。比才的音乐绝不故作深刻，充溢着温暖而并非温情也太过火的人情味。《卡门》是如此，人们已耳熟能详，不消再絮烦。《阿莱城姑娘》组曲的真正价值，恐怕有些爱好者还不甚了解。这一组音乐在风味上和《卡门》有所不同。《卡门》表达出一种激情；《阿莱城姑娘》则表达了温柔敦厚而又是悲剧性的人情，它原本

是为法国作家都德的剧本所写的配乐。我们听那音乐时也不禁联想起都德的文情。瓦格纳的音乐往往叫人觉得是将历史与现实拔高而且用高倍放大镜放大的了，可敬可佩而不大可信可亲。比才之作总是人世的，没有什么同现实人生疏离的感觉，可爱亦复可信可亲。《阿莱城姑娘》组曲中的《田园》《小步舞》《钟乐》与《弗朗多尔舞曲》等等都是非常耐读而永不失其新鲜感的。

交响乐思维，似乎还是德奥乐人更拿手。到了所谓后浪漫主义时期，这又从布鲁克纳和马勒两位交响乐大师的作品得到证明。这两位都留给后人十部交响曲（前一位的十部中有一部未编号，后一位的最后一部未完成）。说句务实的话，要遍读细听这种庞大而且沉重的交响乐文献，对于经验还不多的爱乐者实在是一种很吃力的事情。布鲁克纳偏爱庞大的音响建筑，耽溺于瓦格纳式的宏伟殿堂的营造。听他这种音乐，没有很大的耐性是往往会想掩卷辍读的。那种始终无大变化的冥想气氛，也常常叫人疲倦而想透一下新鲜空气。

这样的殿堂，自然也应该去游览一番的。但我怀疑有多少现代人是真正流连忘返的。

至于如今看来颇有吸引力的马勒，他那些交响曲也是巨型建筑，音响的森林。构思复杂，头绪纷繁，配器精彩，音乐不落前人窠臼。他的作品比前一位大师更有听头。可惜的是，那艺术表现上的精彩终究弥补不了情感内容上的空虚。空虚迷们以致悲观厌世的情绪当然也是他那个时代的反照，但是翻来覆去地倾吐个人的牢骚，以致归心彼岸，仰求上苍，而且用了夸张的过分激动的语言，反复诉说差不多的意见，那就很容易叫人听饱反而开始厌食了！

和他同时代的另一位交响音乐名家是理查德·施特劳斯。此公才气过人，从年轻时候起便连篇累牍地发表了名噪一时的大作品：《唐璜》《梯尔·艾伦斯皮格尔的恶作剧》^[6]《查拉图斯特拉如是说》《堂吉诃德》《英雄的生涯》《阿尔卑斯山交响曲》……都显得他多么善于挥洒其管弦妙笔表现其形象思维，刻画各种各样具体内容。他曾自夸有无所不能描写的本事，倒也并不全虚假。例如唐璜一题，历来写得很多了，他这篇音诗可谓著墨无多而效果出色。在《堂吉诃德》中，写戆而可敬的骑士与狡而可喜的跟差的滑稽冒险史，斗风车，战群羊，等等，无不活灵活现，即使有时滑到庸俗的边缘，却总是不落凡套，带着文学原著的幽默味。他甚至才高胆大到敢于用音乐语言译释那本天书般玄妙的尼采名著。而听起来即使不一定能传原著之神，当纯乐来欣赏是绝不枯燥乏味的。在犹如一部有声自传的《英雄的生涯》中，大言不惭地作自我画像，尖酸地挖苦丑化私敌，铺排自己的辉煌业绩；像这种在他人恐怕是难于落笔的文字，他却从容写去，尽情发挥，弄出一大篇文章来，叫人听得饶有兴趣，虽觉有点好笑，却也不得不赞叹其技巧与才华的。再如《阿尔卑斯山交响曲》，从登山写到下山，从拂晓写到天黑，中间又探幽，观瀑，遇险，加上雷雨风暴，简直像一幅流水账似的山水人物长卷。可他画得如此生动有致，始终可以抓住听者，不觉便追随作者游完了全景。到19世纪末，音乐中的写景文、山水画已经过剩，真难为他还能摆脱了陈词滥调，写得既有生气也不乏新意。

他还有一篇《七重纱之舞》，取自所作歌剧《莎乐美》。曲中运用高妙的管弦配器，烘托出阴森得令人毛骨悚然的戏剧气氛，也是值得一提的。

然而，如果要在这许多可喜之作中找出必读的来，那可又不大好办了。

意大利人雷斯皮基，他的作品虽不妨归在民族乐派里，但他又吸收融合了巴洛克、古典、浪漫派的成分。因此听他的作品，往往只感到那音乐出色与完美，竟不觉得那是哪个民族的色彩了。

他有三篇以罗马为主题的管弦乐作品，即《罗马的松树》《罗马的喷泉》与《罗马的节日》。前两篇称得上标题音乐中的上乘之作。

一部标题音乐作品，能做到刻画精工还不是最难的事。贵在既有画意而又诗情洋溢。我们从听标题乐作品中还不难发现，有些漂亮的音画，纵然逼真，可惜画中无诗、无情、无我。高明之作大抵是画中有诗，诗中又有我，而那个“我”既是静观者，又是真正动情的。

雷斯皮基这两篇作品便可谓既是写生的音画，又是怀古之音诗了。其中诗情画意之浓，交织交融，真正令人低徊不尽，联想纷涌，不觉为之深深陶醉了！在听不胜听的标题乐文献中像这样的作品并不多见。

《罗马的松树》的第一章还不那么吸引人，第二章便把人带进了古罗马基督教徒殉道者的地下墓葬。气氛于阴沉之中含着追念与虔敬之情，叫人遥想当时的史境，顿时激起一种对殉道者坚贞之志的肃然敬畏。

此作中的第三章无疑乃最精彩名贵的一篇。月夜松风，本来也就可供描画吟咏一番了，但作者于此并非只是平常地赏玩景色，而是巧妙又自然地让听者感受到画中有一个怀古之士在看月听松，同时也便似乎感受到了其人吊古伤今的那一番感慨万端的心情了。

中国古人曾发“古人不见今时月，今月曾经照古人”之叹。作曲家这里写的也可能是曲中人以眼中之月色想到了它曾映照过的古罗马英雄豪杰吧？

中国人听这一曲，假如不期而然地想到了大诗人李太白的名篇“明月出天山，苍茫云海间，长风几万里，吹度玉门关……”那是很自然的。因为曲中的这一片好月色还伴着万壑松风，有色有声，显得更立体，更富于动感，也更有情致了。

雷斯皮基无愧于他的老师——配器大师里姆斯基-科萨科夫。在这两篇音乐中，配器艺术之妙，对于渲染诗情画意所发挥的作用是有耳共赏的。就在对月夜松风的表现中，咏唱主要旋律用单簧管是极其允当的角色分配，这一运用可作为配器法的名例而不朽了！而衬托着单簧管的领唱，弦乐掀起了松风阵阵，那效果也是绝妙的！波澜迭起，跌宕多姿，风声、松声的起伏，其实又同景中人的心潮是呼应共鸣的！正是在这些地方，诗情画意打成了一片，听者也进入了乐境的深处而忘其为乐了！

《罗马的松树》最末一章也不俗，它展现的是古罗马军团远征归来的大画面。对这种场面作一般的描画并不难讨好，但最容易流于形似，热闹一场，没有什么画外之韵。此曲却有新意。它让我们仿佛看到了阿庇安古道，也听见了踩踏在古道上的大队人马的脚步声。作者调动了整个大乐队，其中包罗了一般罕用的管风琴和两架钢琴，用来制造那似简单而实复杂的沉重的脚步声效果，而这殷然如远处雷鸣的脚步声既富戏剧性又深含诗意，它也是历史脚步声！没有深沉的历史感的，或者换了个不是古罗马人后裔的作者来写，也许写不出这样浓郁的味道。整篇音乐是一个安排精致的绵长的渐强，从隐约可闻逐

步升级为最终的惊天动地。这是比那种所谓“压路机式”的“罗西尼渐强”更有震撼力的渐强！

《罗马的喷泉》中又有意境全然不同的妙笔。其中，第四段《梅地奇别墅的喷泉》是“压卷之作”，也同样是诗情画意中渗透了史感的标题乐，而更显得神韵悠然。此曲堪称摹写暮色的绝唱。音乐文献中似乎还想不起有可与之相提并论之作哩。于“夕阳无限好，只是近黄昏”的惆怅中又浸透了对往昔的愁思。人们听此曲会有许多历史联想，恍惚可见那景中人便是《罗马帝国衰亡史》的作者吉本。他正在凭吊旧墟，回顾沧桑。

值得提醒听众的是此曲中所写的暮霭不是静止的、凝固的画面。作者把日落黄昏时不知不觉便从绚烂的云霞淡出为苍然暮色那过程作了神异的表现。这是透纳和莫奈的画笔所无法追踪的！

作者在此曲中用上了多种多样的装饰性乐器，如钢片琴、钟琴，加上竖琴和钢琴，这多种色彩耀眼夺目的妙音又同细分的弦乐与木管铜管之声交织交融，织成一幅音的锦绣，像印象派画人的彩笔那样，点染出云霞的灿烂色光。更微妙的是我们在目迷五色的同时又似乎可以感受着薄暮时的大气的变化。渺渺残钟的余响摇漾着融入这大气中，升腾，弥散，于是又听到了用木管代言的鸟语，众鸟归巢，绕树三匝。百鸟惊喧中也啼叫出不胜惆怅之情。听到此，我们的心恍如也同那音乐一道弥散开去了！

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（七）

在前六次“漫议”中我们都是讨论“必读之曲”。现在继续以此为话题往下谈。乐土之旅是无有尽头的，但是我们现在又要在重大里程碑前面稍做逗留了。

从古典派听到后浪漫派，音乐的诸多方面变化之大是不难听得出的。即使听的是以继承、捍卫古典传统为己任的勃拉姆斯的作品吧，那感觉也是很不同于听贝多芬的，更不要说听瓦格纳、理查德·施特劳斯等人的作品了。

然而，一种更能使人有耳目一新、大开眼界的新变化发生在19世纪的“世纪末”。

试来安排一次“大会串”式的音乐会。节目都选那些在1894年（距今不过百年！）左右仿佛不约而同地同时问世的当时新作：德沃夏克的《自新大陆交响曲》、柴科夫斯基的《悲怆交响曲》、布鲁克纳的《第八交响曲》、威尔第的歌剧《法尔斯塔夫》和德彪西的前奏曲《牧神午后》。对照而听之，你就会惊讶地发现，《牧神》同另外几部作品（都是不朽之作！）之间的差异之大，大大超过了那些作品与前人之作的不同。

今天的人们恐怕很难设身处地体验百年前的听众初次听到德彪西此作时那种新奇亦复新鲜的感受了。新奇往往不过是一阵子，而真正

有生命力的创新所产生的新鲜感是永在的。那些看惯了古典、浪漫派绘画的观众，头一回接触印象派绘画之际，同样会受到这种震撼。

因此，德彪西好像一座里程碑，它坐落在一个转折点上。似乎可以认为，从他所创的印象主义开始，西方的乐潮是在朝向同老传统迥不相似的方向涌流了。当然任何变化都不是突如其来的。在此之前，从瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲开头那个迷离恍惚的和弦当中已可听出现代派和声的苗头了。

当初是离经叛道的“牧神”，现今已成了永葆其青春魅力的经典之作。它当然是每一个爱乐者的必读之作。

不过在倾听德彪西音乐时要弄明白，音乐中的所谓“印象主义”并不能等同于绘画中的印象派。德彪西的“音画”“音诗”里还蕴含着象征主义的诗境。《牧神午后》就是为象征派诗人马拉美的诗而谱。他却并不要像前人那样去图解那篇诗。一首诗常常是不可能译成另一种文字的，也不可译成散文。迷离恍惚的象征派作品就更无法译。所以要“音译”而且“直译”也不好办。《牧神》之美虽然并不难于感知，却又是只可意会而难以言传的。我们听众当然不妨对这篇音乐自由发挥自己的想象，然而不必从音乐中去追求标题乐的具体形象与情节。恐怕还是把它当作纯音乐作品来享受为妙。

《牧神》的乐境如同它所写的仙境一样，是极空灵缥缈之致的；而另一篇作品《伊比利亚》又让听者返回到尘世，欢乐的人间。两篇乐曲的境界不同，艺术表现各极其妙。听前一首，你好像来到了一个清凉世界，纵然有什么爱欲的联想也已被净化、升华了；听后者，则如同登上了“欢乐岛”，和夏夜中寻欢作乐的人群混在一起了。仿佛有香气袭人，中人欲醉。它也是有西班牙味的音乐。

德彪西是高明的“画家”，也是高才的“诗人”。他的那些代表作中浸透了诗情画意。然而我们又觉得那同前人用音来咏“诗”作“画”很不相似。他是用一种新的笔墨来表达新的感觉新的意趣。

我们知道，在钢琴音乐这个领域，自从莫扎特以来，经过贝多芬、舒伯特、肖邦、舒曼、李斯特和勃拉姆斯他们的不断开拓，已经把钢琴语言的思维与表现推进到一种极高的水平。要想有什么新突破，是难以想象的事。可是人们突然听到了崭新的钢琴语言，钢琴音乐出现了新局面！他同肖邦一样，不愧为一位钢琴诗人，然而他的钢琴“诗”是另外一种格调。他也像李斯特一样在钢琴上“作画”，可是他的钢琴“音画”同李斯特是两种路子。

他的钢琴曲数量很大，对于我们爱好者来说，那“可解度”是高低参差不齐的。有的平易近人，有的则玄奥异常。可作为必读之曲的至少有这样一些：《月光》。笔墨不多，便点染出一帧气韵生动格调高雅的画。不像那些用色浓重的油画，倒像是淡雅的水彩，甚至有中国水墨画的味道了！此曲似乎并不费解，其实其中蕴含的诗意（还可能我们不大能领会的神秘寓意）是极耐玩味的。此曲有相当多的改编与移植。人们听得比较多的恐怕是小提琴曲。（斯特恩的演奏是最值得推荐的。）还有品质不同的管弦乐改编曲，其中似乎以斯托科夫斯基改编的最有回味，令人难忘。评家还认为，有一种用两把吉他弹的改编本效果绝妙。不过不管怎么说，我们只有从钢琴原作中才能赏其真味。

《水中倒影》是一篇用有声之音写出了无声之寂静的作品，参照着印象派画人莫奈对园林池沼景色的写生来听它，也许有助于领略它的妙趣吧？但我们又会觉得，比起似乎不怎么关注题材中的诗情诗意而看重捕捉眼前景物中的色、光、影的印象派绘画来，德彪西的音乐

显然总是给我们更丰富的感受，更深沉的激动，更悠然不尽的回味。何况，像《平野之风》《沉没的教堂》《飘荡在晚风中的声音与香味》这一类音诗音画，其意象之微妙更是有形的图画所无能为力的了。

《亚麻色头发的女郎》也似乎浅显易懂，那曲调之美是一听便会吸引你，不能忘怀的。它也像一幅人像。但它绝非那种以温情脉脉来讨人喜欢的沙龙钢琴小品。它也远比许多冷漠的人像画更有人性更有人情美。这首小品的改编曲也有几种。非常值得注意倾听的是一种改编为电子合成器曲的作品。那虽然已是某种程度的再创作，却很可以启示我们再去深读原作，从中发掘、发现更丰富、微妙的内涵。

比上面说的这一曲更加貌似平常却有不寻常的情感密度与复杂意象的，是《阿拉伯风格曲第一号》。它也许很容易被误认、误听为像个练习曲一样的小曲，无足轻重吧？其实我们如果能于倾听之中触发共鸣（不必都来自生活中的直接体验，也包括读书、读画、读剧中的间接体验），你就会惊讶于它的可以唤起复杂的联想了。也会觉得好像重新发现而也才真正认识了德彪西，理解到这绝不是那种只用冷心冷眼靠“印象”写生的“画家”。这是一个极其深情的人！这两首都曲短情深，于平淡中寓深情的杰作！

把自己的才气与笔力发挥到了巅峰状态的力作是《大海》三章。他自谦地题之为“交响素描”，其实是色彩眩目气势不凡的宏伟“壁画”！可以说，同历来那些为大海写真留影的美术名作相对照，德彪西的“音画”更显得形神兼备。它展现了大海的万千气象，似乎还让听者体验着海洋上面与深处的汹涌与悸动。海在他笔下简直有了生命与灵性，化为神话中的巨灵了。听了此曲，再看以海为题的名画，固

然觉得还是音乐艺术能量大；再听同是写海的乐曲，也便有“曾经沧海难为水”的感觉了！

最不可思议的是，画家莫奈为了画海景，到海边住下，观察、写生，辛苦备尝，才画成了那几幅名画；里姆斯基-科萨科夫所以能谱出《辛巴达航海》那样的音乐，是得力于他在军舰上度过的几年海上生活；而德彪西于其一生之中据说仅仅到某地海滨度过短促的时光而已。这也叫人联想到他并未有西班牙之旅，只不过曾到法、西交界处一观斗牛之戏，但却写出了西班牙风味颇浓的音乐（如《伊比利亚》《格拉纳达之夜》），博得西班牙作曲家法亚的敬佩，认为比西班牙人自己写的还够味呢！

从贝多芬读到德彪西，我们尽管只能选取那些精华中的精华来品尝，已经犹如来到山阴道上目不暇接了。其实这在乐史上所占的时间不过才一个世纪而已（18世纪末，贝多芬发表了《第一交响曲》；19世纪末，人们听到了《牧神午后》）。然而在西方音乐史上这的确是一个最热闹的百年，是一部集无数音乐之大成的真正的“交响乐”。（也许更恰切的比方是“乐史交响曲”中的一篇“快板乐章”，下一篇则是“谐谑曲”，而这部“交响曲”永远不会有“终曲”。）走到这一步，在德彪西等人的启动之下，在新一代乐人及一部分听众听起来，以往的音乐语言已经成了无味的陈言，音乐创作有一种山穷水尽的意味，而德彪西等人的试验也便给人们带来了柳暗花明的喜悦。但是这样一来也打开了弃旧图新的闸门，音乐新潮一发而不可止地冲向了20世纪。

有趣的现象是，当此两个世纪交替，新潮迭起，众多“非常异议可怪”之乐刺激着人们的听觉与审美观之际，爱乐大众的怀古怀旧情绪与兴趣也越来越浓厚了。

以往有那么一段时期，人们居然把老巴赫给遗忘了！所幸，前有门德尔松、舒曼，后有勃拉姆斯一派人，大家虔诚地发掘、抢救、鼓吹，世人才又重新发现巴赫、认识了他的价值。不但如此，他的音乐越来越吸引了更广大的听众，他的地位越来越崇高，终于高踞于古往今来的乐坛首位了。

莫扎特的音乐在浪漫派、标题乐、瓦格纳“未来音乐”大受欢迎之际，是曾被音乐会听众认为平淡无奇的，终于也由于演奏家的精心演绎和听众鉴赏力的提高而重放光彩。

更有意义的一种文化现象是人们不但重新发现了巴赫和亨德尔，而且发现了他们以外的巴洛克音乐大师们的音乐，并且追寻起巴洛克以前的古乐。简直如同考古发掘队打开了一座久已埋没的地下宫殿，人们惊喜地进入了音乐的宝藏。

这也并不完全是因为吃腻了浪漫派、标题乐那种美食，也不完全是因为二者的末流常常蜕化为言之无物的陈词滥调，所以才既喜新又念旧；而也说明了往昔的音乐确有其不可磨灭也不可取代之美，所以古乐虽旧，后人反倒觉得耳目一新了。何况，水有源来树有根，今之乐是从古之乐流变而来的。识其源，才能观其变，所以人们对巴洛克音乐大感兴趣是有道理的。

让我们也来把音乐史翻回去读，看看如何选听贝多芬以前的作品吧。

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（八）

选听贝多芬的重要作品，我们感到顾此不愿失彼，难以取舍；要从莫扎特的六百多号作品中挑选出必读之作来，那就更是煞费思量了。“莫扎特的音乐无一句不美！”这是指挥家索尔蒂情不自禁脱口发出的激赏之语，当然不宜太当真。莫扎特也有可听可不听之作。但是他在如此匆匆的一生中留给后人享受不尽的伟大作品实在是多，叫我们如何舍得割爱呢！

贝多芬之乐是一种威力。莫扎特之乐则有一种绝大的无可名状的魅力。假如要我们在二者之间作出抉择，那是办不到的。从英国大文豪萧伯纳写的一篇乐评中可以知道，对于这两位大师谁更伟大、更可爱这个问题，要他作出评价，他竟为此感到犹疑、苦恼！

也许如今的中国乐迷，尤其年纪不大的，不会投莫扎特的票，不会为他的唱片发高烧。这也难怪，要尝到其中滋味是需要一种“心路历程”的。而只要真正尝到了，你也会发现，自己原先迷醉过的许多作品在莫扎特面前显得是何等地不自然和凡俗了。

所以，正如钢琴家吉塞金 [\[7\]](#) 说的，莫扎特的作品“既好弹也非常难弹”，他这种听上去何等平易的音乐其实又是并不好懂的。这其中的原因之一是因为它多半是纯音乐。听的人如果偏嗜标题乐的形象思维，不习惯纯音乐那种“无形而有像”的音乐逻辑，听起来自然会不知其妙，只觉得淡而无味了。

莫扎特在乐艺的各个方面都留下了不朽之作。首先谈他的交响曲。编了号的一共有四十一首。比起写了一百零四部的海顿来，可说是青出于蓝，后来居上。公认为顶峰的是那最后的三部，也即第三十九、第四十、第四十一这三部。而在这三部用短促的时间相继完成的杰作之中，最有深度与个性的是《g小调交响曲》和《C大调交响曲》。莫扎特一生中所作的音乐，大多有一种乐观的精神，《g小调交响曲》却像在向人们披露他内心深处的烦忧。尤其是第一乐章。它是一位不幸的大天才的独白与自画像。

《C大调交响曲》的外号“朱庇特”（雷神）对我们理解作品的内容没有什么用处，顶多可以形容其气势磅礴而已。在这部最后的交响曲作品里，气魄之大不但在前人之作中听不到，即使在莫扎特毕生所作中也是高峰。它的最后一个乐章是一座用复调手法建造起来的宏伟壮丽的音乐殿堂。

只听这最后三部，还不足以认识他的交响曲艺术之丰富多彩。还有几部也应该仔细倾听。即所谓《林茨》《哈夫纳》《巴黎》与《布拉格》。被别人标上此类别号，都是事出有因，而且也可联想其身世，至少也比光记调名、曲码方便，但它们同乐曲内容是无关的。

莫扎特的创作，最重要的无疑是歌剧艺术，可惜本文不能谈这方面的问题。但他有两篇歌剧序曲，是极重要的必读曲。

一篇是《费加罗的婚礼》的序曲。这篇乐曲篇幅不长，速度又是用的急板，一般只要四分钟左右便奏完了（从萧伯纳的乐评中可以知道，19世纪英国有个传统，它必须在三分半钟之内奏完）。然而那不过两百多个小节的音符中所蕴含的能量之大，简直找不到话来形容。它虽然是放在开幕前演奏的序曲，却只是作为一种情绪上的提示，精

彩地预告了这部喜剧中将要具体展现的精神状态。但是我们后来人反复倾听而不厌，还可以从中感受、联想到比戏剧人物、情节更为深刻的东西，也就是莫扎特刚来得及赶上便不幸短命死了的那个伟大时代，那个狂飚突起的大时代！听此曲，令人精神振奋，也感到对音乐美的极大满足！

除了童年时期，他的一生绝非幸福愉快的，竟然写出了《费加罗的婚礼》序曲这样一篇浓缩了力量、喷发出欢乐的音乐，的确是这位不可思议者的又一个不可思议的例子！

另一篇值得独立演奏与欣赏的歌剧序曲是《唐璜》序曲。向来流传着有关此曲的一则佳话是，直到那部歌剧已经全部排好，正待开台上演的前一天，作者才在剧场与夫人的催促之下开了个夜车一挥而就，并未耽误演出。现代的乐史家订正了此说，认为准确的说法应该是开演前两天中写成。

我们知道，莫扎特最伟大的歌剧便是《唐璜》。而这篇从总谱上看来非常简单貌不惊人的序曲，评家们也极口赞叹其高妙：从一开始便概括而深刻地预示了全剧的情绪、气氛。

前面谈的那篇序曲是一片阳光灿烂，《唐璜》序曲则是鬼气森森的夜，有一种不祥之兆的气氛。

莫扎特天资过人，音乐上几乎无所不能：既是多品种又高产的作曲家，又是古钢琴、钢琴和小提琴的演奏名手。他写的小提琴协奏曲，演出时由他自己担任独奏。钢琴协奏曲的新作，也由作曲者以亲自弹奏的方式向公众发表。

二十七部钢琴协奏曲，除了早期的四首以外，是莫扎特全部作品中极重要的部分，其中最精彩的几首可以同他最好的交响乐作品以及歌剧平起平坐。所以，听莫扎特不可不听他的钢琴协奏曲！

当时的钢琴这乐器尚在青少年时代，只有六十一键，音域窄而音量不洪。这些弱点本来会有碍音乐思维的尽情发挥的；然而莫扎特能造奇迹。他运用这有局限的乐器谱写出了至今还无人能超越的协奏曲！

其中至少有十部左右是绝妙之作。如果来不及都听，那么有五部是不能不听的，即第二十、第二十一、第二十三、第二十五与第二十七。这数字只可增，不能减了。

这五部作品虽然同为钢琴与乐队的音乐，又各有各自的面目，绝不相互雷同，当然又都是莫扎特！

他的钢琴协奏曲，独奏乐器始终是主角，然而管弦乐也并非跑龙套的角色。他那使协奏曲交响化的艺术是巧妙而恰到好处的，并不像后人所犯的毛病，把协奏曲化为加上助奏（obligato）的交响乐。我们听时应该兼顾那“红花”与“绿叶”，才能充分领略其中的美妙。

他的协奏曲基本上是纯音乐。人们不必强作解人，索隐其中情节。但也有评家认为他是把它们当作无题、没有说明书的歌剧来写的，从中不难听出形形色色的人物、场面云云。

莫扎特的音乐世界是一种多样多彩，“现种种相”的世界，让人们见仁见智，各取所需吧！

他的小提琴协奏曲是如此流行，也就用不着多余的介绍。值得提醒一句的是，那是一些他的前期之作。而他虽然早逝，虽然从童年起便显出了奇花怒放般的天资，但他的乐艺是有一个越来越成熟，达到更为圆熟更为完美的境界的过程的。所以我们更应该注视他那些后来的杰作，最有价值的作品都是最后十年中的产物。

比较起来似乎不怎么受到爱乐者注意的，有一部《小提琴与中提琴交响协奏曲》。这可是一部绝对不可错过的，也许比小提琴协奏曲更值得反复倾听的杰作。有评家认为，此作是一种真正富于交响性的音乐。作者做到了将最大限度的技巧性（意思是，再过分便流于炫技了）和最高度的音乐表现融而为一，使二者互不妨害而相得益彰！

还有一部也是为一双乐器写的协奏曲：《长笛竖琴二重协奏曲》。往昔我们听不到此曲，如今却有了各种版本的唱片。专业的乐人对它未必看重，这里倒要极力向爱好者郑重推荐。

从谱面上看，两种独奏乐器配一支小小的乐队，很简单，也不见密密麻麻的音符。这同那个有名的故事中的情况适得其反。当年奥皇听过他的歌剧以后批评他“用的音符太多”。莫扎特回嘴道：“陛下，一个不多一个不少！”他的伟大杰作正是像古人形容的“增之一分则太肥，减之一分则太瘦”的绝世佳人！

诚然，《长笛竖琴二重协奏曲》并非深刻之作。艺术技巧也是简单朴素的。然而这是非常有魅力的音乐。是一种天真烂漫的音乐，一种能令人心花怒放的音乐！

从这首作品的创作背景看，也确实像是一种不经意之作。当时他四处奔走谋职，为的是好摆脱那个束缚他的天才的环境——萨尔茨堡大主教的宫廷。流寓巴黎之际，碰上一个吝啬人小贵族，请他教女儿

作曲。此公却爱吹长笛，女儿虽不是作曲的料子，竖琴是会弹的。此曲便是要莫扎特写出来让父女俩在沙龙里去卖弄的。谁知交货之后几经上门催索才取得一点点酬金，还说什么让你来府里教小姐已经是看得起你了。

然而这也是那种在穷愁潦倒的处境下写出来，却为后世人提供了形容不尽的欢乐的音乐。

容易被爱好者错过的另一类作品是他的小提琴与钢琴奏鸣曲。他写的这一类乐曲虽然不如后来贝多芬的作品那么深刻，然而也是音乐宝库里的明珠宝玉，爱好者如果对其无知是很可惜的。其中有一篇《G大调小提琴奏鸣曲》篇幅最短，才两乐章。结构十分简洁，而那音乐流利自然，明快到了极点！这种纯真的音乐是那种性灵自然流露之作，是不可能勉强做出来的。从这短短一曲中，我们可以对纯音乐之美有所体验。

听他的交响曲，是一种气派；听他的协奏曲，又是一种风度；再听他的奏鸣曲和室内乐，那语言又像是换了一种！莫扎特的音乐是如此地气象万千，变化莫测！然而他的个性又是如此鲜明，一听便能认出来；那些想模仿他风格的音乐，也总是令人不耐。莫扎特只能有一个！

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（九）

上一次我们漫谈到了莫扎特的作品。从莫扎特再上溯乐史之流，我们必读的便是巴赫和亨德尔的作品了。这在我们的听觉和心理上都必须来一番很大的调整才能够适应。

这是因为，我们是从主调音乐回到了复调音乐时代。巴赫和亨德尔那时代是复调音乐极盛的时代。从那以后，音乐潮流转向了主调音乐。人们今天听得比较习惯的还是这类音乐。这两种时代的音乐，写法大不相同，听法也有点两样。听主调音乐，你假如听清了其中的主旋律，跟住那条线索，即使把那和声丢掉了，你也算听到了一部分，会有所感受。但在听复调作品的时候，不同的几个声部中几条不同的旋律线，同步或参差不齐地进行着，交织在一起。此时，如果你仍只盯住其中的一条旋律线，顾不上听其他的，那么你就听不出多大意思，会感到索然无味。所以这种多声部复调音乐，不是一上来就能听得惯的。

巴赫和亨德尔的时代也就是所谓巴洛克时代。除了复调，巴洛克音乐也还有一些其他特色，例如乐器、乐队、乐曲的形式，都跟后来的音乐不大一样。乍一听巴洛克时代的音乐，你会有耳目一新之感。但是，这种“新”，其实是古，正所谓古意盎然，却也这就要求我们的听觉和心理去适应它，方可能听出名堂。

要从巴赫、亨德尔的作品中挑选出必读之曲也很难办。他们的重大作品不但太多，而且又不容易读。我们时光有限，听赏知识与经验

太不足，如何能不自量力去硬啃？唯有望洋兴叹而已！

这里所说的“洋”倒并非浮夸之词。巴赫这个词，德语是“Bach”，原义是小溪。翻开贝多芬《田园交响曲》第二乐章的管弦乐总谱，你会看见那个由作曲家自己写下的标题：“溪边景色”。其中之“溪”，原文正是“Bach”这个词语。也正因为此词原义为小溪，所以才引出乐史上那句“世说新语”式的警句：“他不是小溪，他是大海！”这话是贝多芬说的。

巴赫的乐境浩瀚深沉，令人莫测，作品数量之大也是可惊的。按作品的编号来看，贝多芬有正式编号之作是一百三十多号，加上此外的，总共才三百左右。莫扎特的作品编到六百多号。然而老巴赫的作品号码竟突破了一千大关！

当然，在这洋洋大观的巴赫文献中，有许多作品，即使对于专业乐人来说恐怕也只有乐史价值，除非是专门研究巴赫的学者；我辈凡人本来就不可能、也不必去问津的。不过，值得读也应该读的部分仍然是一个相当大的数目。

比方说，单是那部《十二平均律钢琴曲集》，也就是被尊为钢琴家的“旧约圣经”的，全部四十八曲。以每一篇而论，篇幅倒不长，比起贝多芬的奏鸣曲短得多了。然而要把这四十八篇都来通读一遍，我们也没有那么好的消化力。如果硬要那么干，你恐怕也会消受不了，只得掩卷叹息的。

复调音乐的听赏，要求更多的精力，聚精会神，来不得半点心猿意马。而巴赫的作品，听起来比亨德尔的作品更难懂，更需要高度集中你的注意力，也更需要反复倾听。复调音乐对于思维有特殊的要

求，因此，在键盘乐器上弹奏它固然不容易；坐着听，也不是什么轻松的事。如果毫无经验，那竟会变成一种苦事。

外号叫做“四十八”的《十二平均律钢琴曲集》中，开宗明义第一篇是《C大调前奏曲》，倒不那么令人望而生畏，反而显得似乎很简单。其实不然，就从这不过三十四小节长的短小乐曲中，我们也可以感受到巴赫的风格，一种静穆、崇高的风格——当然，这只是他的一个方面。初听之下似乎简单平淡的这篇乐曲，却经得起不论多少次的反复倾听。不同的演奏家也可以从中演绎出不同的意境来。也许正因其内蕴的丰富，触发了古诺的灵感。他将此曲当作伴奏，而另在高音声部上安排了一行旋律。这样便作成了那篇《圣母颂》。古诺填上去的曲调和原有的前奏曲和谐一致，像是老巴赫老早就为这首歌曲预制了伴奏一般！

《十二平均律钢琴曲集》中，前奏曲与赋格曲写法不同。前者基本上是主调音乐，后者是纯粹的复调音乐，二者适成对照。赋格曲是非常紧凑的复调乐曲，听起来难度更大。然而在巴赫作的赋格曲中，也有我们比较容易听出意思的。如今，他的管风琴曲《d小调托卡塔与赋格曲》相当流行。其实，他还有两部管风琴赋格曲更耐倾听。它们都是g小调的，一首大一点（BWV542），一首小一点（BWV578），由此在曲题上被人附注了“大”或“小”的标记。以上两首作品，还有管弦乐改编曲。对照而听，可以对管风琴的表现力加深感受，而管风琴这“乐器之王”正是巴赫的喉舌。

巴赫写的几部无伴奏小提琴奏鸣曲，称得上是小提琴家的“圣经”，乐意深邃，技巧艰深，是小提琴文献中的重大作品。其中有一个乐章是《恰空舞曲》，演奏家往往将它抽出来作为一个节目演奏。

在一把旋律性的乐器上独自演奏多声部复调音乐，这对于演奏者是艰巨的劳动，对于我们听赏者却也并不容易，因为这同听赏一般的小提琴独奏曲在感觉上是很两样的。

这首《恰空》在一支貌不惊人的主题上衍化出多段变奏。它们是一个有机组成的整体。巴赫这位音乐“建筑”大师好像是用音符的砖石在营造一座大厦。从孤零零的一支小提琴上流淌不绝、变化莫测的乐声，引导着我们一层层深入乐境，最终让听者恍如游览了这座大厦的落成。像这样宏伟的音乐殿堂，无论如何是应该去瞻仰的。

巴赫的代表作大都是巨型建筑，但也有比较短小的作品，同样引人入胜。他的两集《创意曲》，已成了所有学弹钢琴者的必修课。其实，也是我们爱好者的必读书。你会从这些复调小品中得到莫大的乐趣。这三十篇精妙的小曲各有其不同的情绪和意趣。认真倾听这些言浅而意深的音乐，既可有助于我们由此进入复调音乐之门，而且还可以从中感知这位巨匠的心曲。

同巴赫在乐坛上并肩而坐的巨人是亨德尔。同年同岁同届德意志人的这两位大师，同处于巴洛克时代，但是他们的音乐风格却是如此的不相似，你用不着听他们的很多作品便能发现这一点。

留心倾听这种差异，感受它，辨认它，是一种很有意思的体验。也正因其有这种不同的风格，所以人们对于巴赫与亨德尔的作品往往是各有所好的。例如，钢琴家傅聪的父亲，翻译家傅雷，便曾说过自己喜欢亨德尔而不喜欢巴赫。这也是可以启发我们自己去体验与思考的一个问题。

要简单地说明一种音乐风格是很困难的事，更何况是像巴赫和亨德尔这样包罗万象的音乐。但我们大家会有同感的是，亨德尔的音乐

有一种最明显的特点是明朗、壮阔，虽然是那么气象宏伟，却又那么平易近人！

他的音乐绝不晦涩费解，然而它的通俗易懂并非是由于肤浅。

他同样是一位多产的作曲家。其作品没有什么编号，但那些曲目可以排满二十几页，不过现在仍然经常演奏的已经不多了。

在他的所有代表作中，最了不起的，无疑是那部《弥赛亚》了。这是一部清唱剧，每年到了基督教的圣诞节，世界各地便可以听到这部不朽之作的声音。

《哈利路亚》是其中的一篇大合唱，是这部清唱剧中最精彩的一曲。我们如果不可能细听全剧，那么仅从这篇大合唱中也完全可以感受到亨德尔的音乐是何等地感人至深。在宗教徒耳中，他们自然是从对天国的信仰中获得了共鸣；但在同宗教不相干甚至相信无神论的爱乐者听来，这音乐也是美妙而不能不为之感动的。这是因为，亨德尔运用他那明快而流畅的复调语言表达了那种对光明幸福的向往与颂赞。人们在听这篇大合唱的时候，如果联想到贝多芬《合唱交响曲》中的《欢乐颂》，那也是很自然的。

对于已经熟悉亨德尔的《水上音乐》和《焰火音乐》但也许还不知道《布谷鸟管风琴协奏曲》的人，我要劝他听听这后一曲。亨德尔为管风琴写了好多首协奏曲，其中以这一首最为雅俗共赏了。管风琴的音响常常是同庄严的宗教形象相联系的。有些以“田园”为题的管风琴曲，又总是恬淡平和的。此曲却很不同，管风琴放开嘹亮的喉咙，尽情欢唱一首春之歌，洋溢着一种清新的气息，又不失其典雅之美。

即使仅仅选读巴赫和亨德尔的作品，我们的时间已经不够支配；然而他们只是巴洛克音乐的两位代表而已。那个时代是一个人才辈出、大师如林的音乐盛世。许多乐人不但才气惊人，而且作品产量之高也令人不可思议。这些人的声名及其所作，一度曾经被前两位巨人的身影所遮蔽，因而少为人注意。近世以来，古乐应运复兴，巴洛克音乐回潮，并且大热。于是，爱乐的人们不光要听巴赫、亨德尔，同时也重新发现了斯卡拉蒂、泰勒曼、维瓦尔第等人的作品了。

不过，按照我们一开始便向大家申明的思路，对于选择“必读书”的谈论只好就此打住。因为，我们将转入有关“可读曲”的新话题了。

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（十）

到此为止，我们议论的都是“必读”之作，现在要谈“可读”之作了。

提醒一声：“必读”之作中，绝大部分可以认为是音乐文献中的经典之作；但是“可读”之作倒并不见得都算不上是经典作品。只是鉴于一般的爱好者虽然爱乐心切，却又苦于闲暇不多，再加上其他种种条件的限制，因此有些作品本来可以纳入“必读”曲目的，只好移到“可读”曲目中，让读者各取所需了。

不难想见，既然有那么多的非读不可的经典之作我们都来不及读，那么，除此以外的值得我们浏览泛读的好东西，岂非更加读不尽了吗！所以，还是只能选。选，就得有个路子，不必见曲便听，尤其不必赶时髦。

大体上按照音乐史与重要作曲家的脉络来进行一种心中有数之选读，仍然是可取的办法。这样做也有利于深化我们对于已经读过的经典名曲的感受。

我们试按这一思路来商量“可读曲目”，以巴洛克时期说起。

巴赫的《a小调小提琴协奏曲》自然是一篇可听之作。除了从它本身的乐意是如何展开这一方面来领会，你必然也会感受到它和后来的协奏曲（例如莫扎特之作，更不用说浪漫派人的作品了。）是多么地

从面貌到风味都很两样，而这样对照而得的感受是能有助于我们建立乐史感的。

比这一作品更值得听的是《d小调双小提琴协奏曲》。这是更有吸引力也更值得反复倾听的音乐。吸引力多半来自那两支小提琴的“女声二重唱”。其中的美妙又不仅在于曲调之悠扬宛转，更在于那歌声传送了一种非常诚挚亲切的感情。它既不带宗教情绪，又似乎不受时间距离的阻隔。老巴赫朴实的真情，直诉于三百年后人的心！

我们还可以从两个“歌喉”的一唱一和中感受到许多美妙的效果。

《G弦上的咏叹调》之所以有吸引力，成为雅俗共赏的一篇流行小品，主要也是因为曲中有真情，而这情感又能得到古今共鸣的缘故吧！

但是一般爱乐者即使已熟悉了这首小品，很可能还是只知其一，不知其二。

流行的本子多半是那种经过小提琴家维尔海姆改编的小提琴曲。主旋律从头到尾都在小提琴的G弦上进行。在这乐器的四条弦中，G弦最粗，音色浑厚，像是女低音。拉到高把位上，更带有一种紧张热烈的情绪。这也就为此曲增加了表情色彩。何况，“独弦操”式的演奏也是可以唤起听众的兴趣的。

可是要忠于巴赫原著的精神的话，这就大失原意了。原著并非改编曲所改用的C大调而是D大调。不同的调性有不同的色彩，这对我们非专业者未经专业训练的耳朵说来是很玄的问题，且不去管它。巴赫也并不只用G弦来奏这个曲调，而是用了其他的有不同音色的弦音。因

而它的效果，按照音乐学者托维的说法是“女高音的天使般的音调”。这就和改编本的深沉的“女低音”是两种意趣了。

最成问题的——至少对于苛求的专业耳朵来讲，改编者把主旋律转移到较低的声部上，却又让原谱中的其他声部保持原样，从而也违反了和声学原则，当然也违背了巴赫原来的意图。难怪那位一力维护音乐艺术尊严的托维先生要光火，大骂改编者“给这首巴赫最纯净、动人的作品之一强加上四五处严重的错误，造成谬种流传”了！

原作即是《D大调第三管弦乐组曲》。它的录音在以往的时代是难得听到的，如今却常见。拿原作来同你更熟悉的改编本对照着听听是会对听赏力的提高大有益处的。正因此，这里不免多谈了几句。

巴赫的创作精力惊人地旺盛。你看他那作品编号“BWV”下面的数字竟突破了一千！即使把听乐的时间全部投入，我们也消受不了他的所有重要作品。其中有许多是连一般的专业乐人也会因其艰深玄奥而不敢问津的，遑论我辈门外汉！可是它们又放射着某种磁力，无论以其名声之显赫抑或它们的真实身价来说，如果对其一无所知，那又实在叫人心不自安！

“与其一知半解，毋宁一无所知。”此话显然不好套在音乐欣赏这个问题上。对于巴赫的作品，能多增进一分见识总比无知好。也难说某些作品对你竟还有些缘分（指的是由于种种带偶然性的主、客观因素而促成的共鸣），它会吸引你，从此你成了它的知音也是可能的，而且从当代众多听众中增长的巴赫热也可以得到证明。

巴赫写了一套无伴奏大提琴组曲。它同本文前已提到的无伴奏小提琴曲，像星空中的“双子星座”似的辉煌。当年，大提琴演奏家、西班牙人卡萨尔斯灌这套作品的唱片，一年只肯录其中的一部分，执

拗地细琢细磨他那其实已经炉火纯青的演奏技巧，反复斟酌如何做到忠实的诠释，唯恐贬损了这件他视同神圣的艺术品。

我们不能不对这古今两位大师更加肃然起敬，自然也越发对此曲神往了！

遗憾的是，我们这样的“素人”，要想不费什么气力便能听出其中之味，很难！反而会有枯燥之感也说不定。奇妙的是我也发现，某些并非老经验的青年爱好者对它发生了浓厚兴趣，听得津津有味。

《勃兰登堡协奏曲》在巴赫的作品中是引人注目的重要之作。假如没有时间细听全部六首，可以听那第五首，那是最为精彩、引人入胜的一首。《勃兰登堡协奏曲》是所谓“大协奏曲”。写法、乐队、演奏效果都同后来的协奏曲是两样的，而巴赫的大协奏曲又自成一家，味道和同时代的别的大师有所不同。其中那种高密度的复调织体要听清楚当然需要付出高度紧张的听力，但当你熟听之后，那辉煌的艺术效果又是莫大的享受！

他有三部分量十分沉重的大作品，即《哥德堡变奏曲》《赋格的艺术》与《音乐的奉献》。从前即使你有虔诚的愿望渴想一听也是难以如愿的。因为如此深奥、晦涩的音乐是曲高和寡，也就不容易上唱片的，恐怕连专修乐艺的人对它们也只有仰慕而已。现在这几部作品的唱片却已可望而也可及了。假如你热衷于巴赫，那么不妨也涉猎一番。然而，还有《b小调弥撒》，还有《马太受难曲》《约翰受难乐》……等等，都是声名显赫的音乐文献，我们也只好“虽不能至，心向往之”了！

除了从原作中去认识、感受巴赫，我们往往还能从改编曲中受到感染与启发。即使不全是正面的效应，然而总是能推动我们更加用心

去倾听。前面谈过了《G弦上的咏叹调》这有争议的例子。再如古诺的《圣母颂》，它岂不也唤起了我们对巴赫原作《C大调前奏曲》的新鲜感吗？

巴赫的管风琴曲如《g小调赋格曲》《帕萨卡利亚》有管弦乐改编曲。它们并非原作的摹本，配器法的运用赋予音乐以不同的色调。然而管风琴原著却也不能被取代。

移植到古典吉他上的《恰空》（在谈“必读”曲目的前文中已介绍了这首无伴奏小提琴曲），假如有高手演奏，听起来并不比小提琴上的效果逊色。

说到扩充听亨德尔的曲目，《水上音乐》《焰火音乐》几乎无须多说，因为大家恐怕早就耳熟了。

至于那篇《广板》，同样是流传极广之作。此曲原本并不是广板的速度，是稍为放快一点的小广板。这一改改得好，显然更符合那音乐的情感，使之成为怎么也听不厌的音乐了。它的各种改编曲数量之多是突出的，足见它是何等受人喜爱了。

亨德尔作了很多首管风琴协奏曲、大协奏曲、小提琴奏鸣曲。其中值得一听的不在少数。这样的认真而不是心不在焉的浏览，不但是为了认识亨德尔而已，也是为了从对照之中更加具体地感受那另一位巨匠巴赫的不同风格。不妨说，不认识亨德尔，你就不能更好地认识巴赫，反过来也同样如此。这是很有意思的！

那么，为了更好地感受这两位大师的音乐，当然也为了了解巴洛克音乐，我们还要听听另外一批巴洛克大师的作品。

斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲是很值得听听的。这种所谓奏鸣曲并不像人们熟悉的古典派奏鸣曲。它们短小精悍，简洁而并不简单，明快流利而并不肤浅。我们初次接触他的这些作品，会觉得耳目一新，很有新鲜感。

他的音乐不但不像我们听惯了的近代作品，而且也明显地不同于同一时代的巴赫与亨德尔。这是一种品尝不同风味的艺术的大享受，也使我们感叹音乐文化的丰富的多样性。

再听另一位巴赫同时代人泰勒曼的作品，那么你又接触到同以上这几人都有所不同的风格了。泰勒曼也是一位多产的作曲家。往昔的老乐迷不知道他的作品，如果想见识一下也不可能。随着巴洛克热潮的增长，泰勒曼又像他生前那样令人感兴趣了。

除了从风味的不同来品尝，我们还可以从另外一些角度来留心倾听。比如，巴洛克音乐用了一些古乐器，如古钢琴、竖笛、古提琴之类。

还有，所谓“通奏低音”是形成巴洛克风格的重要因素之一，我们也需要习惯它。

总之，我们在听巴洛克音乐当中既像是回到了一个音乐文化的旧时代，却又像进入了一个听觉的新天地，我们既从整体上感受到它和后来的音乐之间的“异”，然而从它自身之“同”中也发现了种种之“异”。

也许你会怪我不该漏掉维瓦尔第，他的确是又一个绝好的例子，说明巴洛克音乐中的同中之异。但他的《四季》是如此流行——可能过度流行了——也就不必多提了。

在此倒可以提另一个名字：帕赫贝尔。此人作品现在上了唱片的几乎只剩一曲《卡农》了。以其庄严、深沉、耐人寻味的品格而言，它也许还应进入“必读”曲目！

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（十一）

上一期，议论“可读曲目”的话题是巴洛克时期的作品。接下来要谈古典派。我们在谈“必读曲目”的时候没有提到海顿，不免有点委屈了这位古典派的长者，正好在这里补课。

海顿也是一位产量很高的大作曲家。产量高，当然证明他肚子里货色多；但也有时代背景与实际需要。那时候的欧洲正处于法国大革命的前夜，是新与旧“方生未死”的时代。一个音乐家，不管他有多大的才艺，要有饭吃，要出名，不投靠一个保护人是不行的。他们的处境好像是介乎倡优与清客帮闲之间吧。

例如“海顿爸爸”这样一位可敬可亲的乐人便是奥匈帝国一个亲王府中雇用的乐师。他必须身穿号衣，同府中的低级仆役们坐在一起就餐。每逢王爷举行宴会舞会之类活动，他就领着乐队奏乐助兴。他还必须听候主人的吩咐，不断供应新节目，包括交响曲和室内乐作品。要及时赶写出来派用场。这样的“遵命音乐”往往是成批生产的。因此音乐家几乎也变成了定期交货的手艺人。他们很难只在有了不吐不快的创作冲动的情况下才欣然命笔。可怜老海顿便是在这种环境中熬出来的！

一百零四部交响曲！这位“交响乐之父”留下了这个后无来者的纪录。今天的乐迷对海顿感兴趣的仍然不少，虽然不见得有胃口通读那一百零四部。

海顿的乐风，乍听起来很像莫扎特，有时颇难分辨。其实，是年轻的莫扎特先受他影响，然后是年长而且谦逊的海顿向青出于蓝的后辈吸取营养，而更基本的原因是他们同处于一个时代。

海顿的交响曲，有各式各样的标题。其中，所谓的《惊愕》《告别》《时钟》《军队》这几部是最流行的，也是我们可以首先选读的，这些标题都联系着同那篇乐曲有关的小故事，可以为听赏增添兴趣，当然也不必当成理解音乐内容的根据。还有许多交响曲的外号如“玛丽亚·特蕾莎”“法国王后”“晨”“午”“暮”等等，举不胜举，是当年乐谱出版商以意为之的，更不足为据了。

《玩具交响曲》这部作品的“知识产权”，倒是一个有意思的话题。这部作品，作为“可读曲”还有点委屈了它，虽然那么短小而似乎简单。所用的乐队近乎省掉了木管与铜管的弦乐合奏，但却奇特地加进了好几样玩具，有的模仿布谷鸟、画眉的啼叫，有的代替打击乐器，增加一点热闹气氛。这本来很容易流于浅薄甚至俗气的，可是它有一种宁静素朴、天真烂漫之美。初听便不觉受其吸引，久听更觉其中意境悠远。它是一种成人可以从中认取自己的童心的音乐。也不妨把它当作一篇小小的“田园交响曲”来听。

如此美妙的一篇管弦小品，以往都（今天仍有人）认为是海顿之作。还有他如何童心发作，在集市上买了那些玩具回去，随即谱成此曲的故事流传。这倒是相当符合“海顿爸爸”那慈祥幽默的性格的。可是经过现代学者的考证，看来此作的版权还要归属老莫扎特，也便是列奥波德·莫扎特。也就是那位旷世天才的老父。他不但是小提琴教学法的专家，又是一位著作等身的作曲家。交响曲、小夜曲、嬉游曲、室内乐……那数量之多令人惊讶的。在一些标题性的乐曲中，他喜欢加进非常规性的音响，例如风笛、手摇琴。有时甚至用上戏剧

性声响效果，在描写狩猎的音乐中传出了人呼、犬吠之声。由此可见，《玩具交响曲》中加进玩具是符合他的习惯的，并非突然。

除了交响曲，海顿的作品可听的还有不少。他为大提琴写的两部协奏曲，属于大提琴文献中屈指可数的重要作品，也是大提琴家们的保留节目。也许，由于莫扎特和贝多芬都不曾为独奏大提琴写过协奏曲，海顿之作更显得有欣赏价值了。

海顿不但是“交响乐之父”，对于弦乐四重奏的发展成为最完美的室内乐音乐形式，他也是功在乐史的。而且他在这方面的高产也是突出的。数量之多，令人听不胜听。有趣的是，它们也像其交响曲那样被别人加上了一大堆标题。像“狩猎”“鸟语”“梦”之类是比较平常的。题得古怪的如“蛙”，又名“失火”，也名“维也纳之乱”。更离奇的也许是那篇“剃刀”四重奏了。据说此名之由来是，海顿正为剃刀太钝烦恼，嘟囔道：我情愿用一首四重奏换把好刀！此时正好乐谱商登门求稿，于是那首成交了的作品便得了这个绰号。

室内乐更适合于“纯音乐”，而不大适合标题乐，何况这些标题是别人妄加的。所以我们听这些四重奏，对那些标题可以一笑置之。

在他写的八十四首弦乐四重奏中（最后一首未完成），我们不妨先挑出两首来听听。一首是《云雀》（作品64之5），一首是《皇帝》（作品76之3）。

他有一篇《小夜曲》是无人不喜爱的。其实本是《F大调弦乐四重奏》中的一个乐章。他用三件乐器的拨弹衬托着一把提琴的曼声歌唱，唱出一支朴素清新的歌调，雅俗共赏，永葆青春！

他的《降E大调小号协奏曲》也是值得一听再赏的音乐。为小号这样的乐器写的独奏曲，能写得这样灿烂、流利，而又不俗，耐听，实在难能可贵。

我们在读海顿之作时，一开始会感到他、莫扎特和贝多芬三人之间的风格与音乐语言上的相似、相近，然后又发现三人之间的不相似。你也许会觉得，要认出某一作品是海顿还是莫扎特写的，往往并不容易。有时我们又会从海顿的作品中认出贝多芬来。但三个人又都自成一家。这些都是值得留心玩味的。这正反映出时代的影响，流派的形成与发展。

莫扎特的作品，我们在“必读曲”那一部分已经举了那么多，实际上，可读的举不胜举。

例如，他写的钢琴奏鸣曲，其语言和所表达的情绪同他的钢琴协奏曲是两样的，显得比较内敛、含蓄。粗粗地听几次，也许引不起什么兴趣，但是在那表面的平淡后面包含着相当深沉的思索。多听就觉得非常亲切有味，那味道又不同于他的交响曲和协奏曲。我们如果能比较广泛地涉猎一番他写的各种味道不一样的作品，就会更加感到他的内心世界何其广博，他的音乐语言是那样地变化莫测！

有两首奏鸣曲，可以优先选读，即K. 332与K. 333。

莫扎特几乎为每一种适宜独奏的乐器写了协奏曲，它们都成了协奏曲文献中的经典作品。为长笛，他写了两部协奏曲。为单簧管写了一部。都是既美妙也有深度的名作。大管协奏曲和四部圆号协奏曲也值得了解一下。他又曾写过几部由几种管乐器主奏的交响协奏曲，可惜有的已经遗失。今天我们能听到的一部，据说还不一定是原作。

莫扎特的作品，可听的实在太多，因此我们还是要注意优选，也就是要优先选听那些更值得先听的作品。例如，他有好多部嬉游曲和合奏用小夜曲。我们大可不必在那上面多耗时光，留待将来你成了莫扎特迷时再通读细读也不迟。

在他所作的这类小型乐队合奏的小夜曲中，最流行的无疑是《G大调小夜曲》（K. 525）了。正是由于它的广泛流传，过度的反复演奏与听赏，反而降低了它的品质。它的有一种被妄加了打击乐器的改编曲还被用来为商业广告配音。本来是典雅秀丽的音乐，今天给人的印象已经成了肤浅的消遣节目。我们应该忘掉这一切印象，重新审听这篇佳作。

除了《唐璜》和《费加罗的婚礼》这两部歌剧的序曲应该作为必读曲以外，莫扎特的十多篇其他歌剧的序曲也是很可以欣赏的。这些序曲中，有的演奏时间还不到两分钟（《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》序曲），其他的大多同《费加罗的婚礼》序曲的篇幅差不多，其中最要有深度的当然要数《魔笛》序曲，那是需要、也值得好好地倾听的。

《女人心》和《后宫诱逃》也是他的两部重要歌剧作品，它们的序曲也是有分量而且各具特色的。还有一部人们并不重视的歌剧《剧院经理》，却应该提醒爱好者留意：它的序曲是不可以放过的！因为它那喜剧风格的音乐中，像《费加罗的婚礼》序曲一样，洋溢着一种乐观的、幽默感的精神。音乐非常明快、泼辣。你无须多问剧中情节，自然会受到感染而不禁精神为之一振。它是既有吸引力也经得起反复听的音乐。

莫扎特的灵感结晶，不少是散落在零珠碎玉之中而容易被人忽视的。例如，他因为供职宫廷，常常不得不为了贵人们的宴舞提供一些余兴音乐。其中往往可以发现绝妙的笔墨。在其《德国舞曲集》中，

有一首C大调的，便是一例。曲式、和声、配器，都是简约不过的，然而真正的莫扎特，那美妙是超出了语言文字的表达能力的！

如果细看他的全部作品目录，你会发现其中还有几种稀奇古怪之作。一种是为自动管风琴写的乐曲。（如《幻想曲》，作品K. 608）此种机械乐器，自中古以来便在欧洲流行了。

另一种是为“玻璃琴”而谱的几篇乐曲，如作品K. 356《柔板》。玻璃琴是那年头在欧、美风行一时的新发明。音响奇幻，近似于本世纪曾有人玩过（今天仍有爱好者）的锯琴。歌剧大师格鲁克、大文豪歌德、政治活动家富兰克林都对它十分欣赏。莫扎特也大感兴趣，为这新奇乐器和它的演奏名手、一位叫玛·克其格斯纳的女子写了乐曲。

有机会见识一下这种音乐，可以对这位绝世奇才的多才多艺增加不少联想，虽然那作品本身倒并没有多大价值。

下一回，我们要谈贝多芬的可读曲。

不必望洋兴叹

——漫议欣赏曲目（十二）

两年来，我们一连用了十一次漫谈，议论欣赏曲目，从必读之曲谈到了可读之作。有关后面这一话题的讨论其实只是刚开了个头，初步展开。

可惜的是，这种饶有兴趣而也可能引来异议的长谈，本期必须进入终曲，奏响终止和弦。

曲海浩茫，无边无际。我们纵然只是海边拾贝，取一瓢饮，仍然是难以解决一种矛盾：音乐文献的无涯与人生之有限这二者之间的矛盾。这对于爱乐者来说，永远是绝大的惆怅。

这一矛盾的存在，最根本也最实际的原因当然是：音乐就是时间。要享受音乐，就不得不支付时间。人们可以拥有千张万套CD。无奈你千金也难买寸光阴！

何况，我们业余爱好者还受到另外的一些限制。我们唯有格外珍惜时光，更加精打细算地优选我们的欣赏曲目。

我们最后一次漫谈的话题，是关于贝多芬的可读曲。

设想将音乐欣赏的过程当一部奏鸣曲来看。从贝多芬开始，好比是“呈示部”。那么中间的“展开部”便是对音乐史的回顾与前瞻。“再现部”又回到了继往开来的贝多芬。这样来宏观而贯通地听赏、体验，正是为了知其源也识其流，并且不至于“如堕烟海”。

我们可以从几个方面来扩充我们对贝多芬的了解。

首先，在交响音乐这方面，可以遍读他所写的所有管弦乐序曲。其中，特别值得用心听的是《菲岱里奥》序曲和《莱奥诺拉序曲》一号与二号。这三篇作品，加上我们已经在“必读曲目”中谈过的《莱奥诺拉序曲》三号，一共四篇，全都是贝多芬为歌剧《菲岱里奥》写的。他前后花了九年功夫构思，不断改写这部他毕生所作唯一的一部歌剧。而为了给这部伟大歌剧配上最合适的开场音乐，以引导观众更深入地理解、感受剧中的内容，他竟然如此不惮烦地一而再再而三地写出了四篇序曲。这在音乐史、歌剧史中既无前例也没有后例。仅仅以这种追求艺术完美的精神与毅力来说，便足够令人惊叹而极想了解这四篇作品的异同之处了。何况它们并不重复雷同，几乎篇篇是杰作呢！当然，最了不起的是《莱奥诺拉序曲》三号。这已经做过介绍了。其次便是《菲岱里奥》序曲。它篇幅不大，甚至叫人觉得怎么还没听够便收场了？然而它的语言同另外三篇又是全不相似的，贝多芬真是敢于也善于另起炉灶！

《菲岱里奥》序曲的章法也是简明扼要一目了然。但是那气派的宏大给人一种雷霆万钧的感觉。这就超越了这部歌剧的内容而不能不叫人好像面对着当年那个伟大壮观的大时代了！

《莱奥诺拉序曲》（二号）虽然同“三号”有共同的乐想和布局，然而也有别出心裁之处。

“一号”同《菲岱里奥》序曲一样比较短，也同样适合放在全剧之前作“序”。“三号”最完整而深刻，像一部有独立演奏价值的交响曲。但这样反而使它不适宜当序曲使用了。因为这会造成第一幕的

场景与气氛显得不协调。在听过如此宏伟热烈的序曲之后，如何衔接上第一幕开头的狱卒女儿的爱情故事呢！

因此，后来的歌剧演出都以《菲岱里奥》序曲为序。而“三号”这篇最完满最深刻的作品成了音乐会中独立演奏的节目。不过也有人把它放在歌剧的最后一幕之前演奏。

往昔的乐迷，无论在音乐会里还是在老唱片上，恐怕只能听到这四首序曲中的两首。“一号”和“二号”是只闻其名而已。今天我们却可以在一张CD上一下子便把这“四位一体”的乐史名篇欣赏全了。如此也便能够更好地领略贝多芬的艺术，这真是前人享受不到的耳福！

《科里奥兰序曲》这篇音乐，简洁明了，深入浅出。只要知道了标题所提示的内容，听起来是很容易感受那里面的戏剧性和人性的。

以往我们甚至无从悬想：《剧场落成序曲》是怎样的一首曲子？因为既听不到，也看不到有关的文字介绍。现在，人们如果有兴趣见识一番这篇编号为124的贝多芬较晚期之作，它的录音并不难觅。一听之下，你就会感受到它的气势不凡，确实有一种像指挥家兼乐评家托维所概括的特点：“岿然如山”。

它是一部长期受到不应有的冷落的杰作。

托维一方面声称他从来不曾遇到过比此曲更难描叙的音乐，但他所做的介绍已经十分引人入胜了：庄严的进行曲。远处隐约可闻的匆匆脚步……有一会儿鸦雀无声，庄严肃穆，突然一阵劲风从远处吹来最初的微弱的骚动声，于是我们便卷进巨大的赋格曲洪流中，从一个

高潮进入另一个高潮。戏演完了。剧中人的苦难已经结束。观众进入剧场以外的世界……

托维在他的《交响音乐分析》中用了长长的篇幅所做的不厌其详的分析与评论，读起来是很有味道也大有教益的，不只是对此曲的精彩导读而已。

从贝多芬的大块文章如交响曲和奏鸣曲中，我们感受到炽烈得如风、火、雷、电的激情在尽情喷发。然而在一些篇幅不大体裁不同的作品里，人们又常常可以听到这个巨人的另一种心声，那又是何等天真、纯朴、真挚、温柔的声音！《F大调浪漫曲》中便有这种叫人觉得同贝多芬已全无隔阂的深情。它是一篇用管弦乐协奏的小提琴曲。可以看成是一篇小小的小提琴协奏曲，然而它毫无夸饰，只有深情！

他的十首小提琴与钢琴奏鸣曲篇篇可读。最末一首即《G大调小提琴奏鸣曲》，也是这样一种天真烂漫的音乐，却又是一颗巨大心灵的天真烂漫！

至于他的三十二首钢琴奏鸣曲，却又并非那么篇篇可读了。属于中期的那几篇，如《悲怆》《月光》《暴风雨》《热情》《黎明》《告别》，都是必读之作，前文早已谈过了。除此之外，早期之作与晚期之作却都是我们凡人难念之经、难参之禅。

然而我们也许更应该把这当成是一种挑战，力求能多读几篇。当你在已经比较熟悉了那几篇必读之作的基础上，进而向其他奏鸣曲“探险”的时候，每接触一篇前所未知的奏鸣曲，你就会感到诧异：贝多芬哪来这样多的毫不自相雷同的语言，而且表达着不相雷同的思绪！

尤其是晚年所作的那几部。假如我们阅世不深，缺少可与暮年贝多芬沟通的体验和心情，加上我们倾听与理解的经验、能力都欠缺的话，那么，恐怕硬是听不出所以然的吧？作品106是最突出的一例。这也是用不着灰心丧气的。

三十二首钢琴奏鸣曲中，也有两首是平易近人的，即作品49之1与之2。如果由一位高手来弹奏，它们同样有值得认真品味的贝多芬味。

贝多芬的钢琴音乐并不限于三十二首奏鸣曲和五部钢琴协奏曲。假如有兴趣，我们还不妨涉猎一番他的变奏曲作品，那同样是他在谱纸与键盘上驰骋他的乐思的一大领域。

几部大型的变奏曲，在其全部作品中占有重要地位。例如《迪亚贝利变奏曲》便是他的一部规模宏大、有深度有功力的力作，也是很值得我们见识一番的。迪亚贝利这个作曲家兼出版商出了个点子：约请众多有名作曲家为他自己写的一支圆舞曲节奏的主题各谱一段变奏，用来汇成一集出版。贝多芬应邀参加。他乐兴大发，一发而不能自休，不是只谱一段变奏曲，而是连作了三十三段交卷。这样一来，只好单独成为一部作品问世了。迪亚贝利的那支主题，其实平凡，可是贝多芬的变奏，化平凡为不凡，三十三段，乐想层出不穷，愈出愈奇！我们也许不能充分领略贝多芬变奏与展开主题的艺术手段是如何的高妙，但我们可以在倾听中认出他的性情、声口，其中有一段简直像是听到了贝多芬爽朗的笑声！你应该想一想，虽然音乐文献中如歌似泣的篇章多的是，但是能像贝多芬那样用乐语表达谐趣，发出含义不同的笑声的，很难找到第二人。

他的可读之作，真是举不胜举。全部协奏曲，除了已列为必读者那三部以外，另外的几部钢琴协奏曲（即第一到第三首）都可读。那

部为小提琴、大提琴与钢琴而作的三重协奏曲也是应该收进我们这曲目的。

全部弦乐四重奏，都值得我们做一番巡礼，当然其中最吸引人又令人心怀敬畏的，又是最后的五部。

假如有谁人迷到只想专听贝多芬，那么不能不提的作品就多了。不过我并不赞成你听贝多芬全集，也不主张买莫扎特全集来通读。那样的话，又会把自己的天地缩小了，而且也不利于深知莫扎特和贝多芬。

因此，虽然还有从舒伯特到德彪西，大大小小一大群作曲家们的可读曲可谈，其中不但有那些至今流行不衰的，也有相当多不知怎么已经打入冷宫，但其实很值得一读之作；然而只好到此为止了。

假如你对我们这种有关“听什么”的拉杂长谈有兴趣的话，笔者在此仍想重复提醒你，在博览的同时，不厌其精地反复倾听那些最值得咀嚼的作品是最要紧的！

不瞒你说，在思考“必读曲”与“可读曲”的曲目这问题当中，19世纪尤其唱片文化大兴以来，许多人对“音乐太多了”以及由此造成的“人们越来越不会听音乐了”的种种感叹，不断与自己的切身感受相共鸣；以致笔者很想为真心爱乐者另外编一份曲目：“可不读与不可读曲目”。

但，这问题还是留给大家自己去考虑吧！

求真难得真

——听莫扎特钢琴四重奏有感

笔者虽然对听音乐相当着迷（当然也只是在门外听听），但是对于时下盛行的讲求唱片“版本”之风，却不敢置一词。孤陋寡闻，眼（耳）界狭隘，也便没多少独到之见值得夸夸其谈的，此其一也；收藏家、鉴赏家们如数家珍般列举出来的那些“名盘”，多半不难从市上购得，无奈没那么多阿堵物！此其二；就算是能够搜求得某一名曲的“十大版本”，有那么多过剩的闲暇去细细地品尝吗？那岂不又会影响了对更多好作品的博览？不划算！此其三；最后，“但不是最不重要的”，对于“版本”之“学”，自己也有点心存疑惑。这其中牵涉到一个“求真”的话题。

我这莫扎特迷常常憧憬着“真实的”莫扎特音乐，也就是想品尝“原味”。前不久，于无意之中听到一张唱片，大为惊喜，觉得似乎是向那个“真”靠近了一两步。

这是一张DECCA唱片。录的是莫扎特的两首钢琴四重奏，一为g小调，K. 478；一为降E大调，K. 493。演奏者中有钢琴家希夫（Schiff）。

关于此二曲的写作，也有值得一说的情况。1785年，正当莫扎特投入歌剧《费加罗的婚礼》的写作之际，他又写了这两首室内乐作品。

查一下他的作品目录，这种有键盘乐器加入的四重奏也仅有这两篇。其实他原先同出版商约定还要来一篇的，然而作罢了，原因之一是钢琴四重奏这种组合形式，当时在维也纳还是一种人们陌生的品种。人们欢迎的是钢琴三重奏。加以在这两篇作品中，钢琴部分写得相当钢琴化，演奏者需要一定的功力，对听众也要求仔细倾听，方知其妙。一般的庸手对付不了，而音乐会中的庸人听众也哈欠连天。

第一首作品问世，销路不佳，亏了本的出版商便改变了主意，连第二首也不想出版了。他将已镂好版子的小提琴部分给了作曲家作为取消合同的补偿。莫扎特去找了另一家出版商，才把第二首四重奏印全了。这一首的销路一定也不见佳，因此，那原来要写的第三首也便没有了下文。莫扎特短促的一生写了626号作品，世人惊叹他那创作力之旺盛；殊不知还有不少他想作而未作的音乐是胎死腹中的！此处提到的“第三篇”钢琴四重奏是其一例，令人不胜感慨系之！

我何以顿然有同我“心中的太阳”靠拢一步的感觉呢？原来，此片的不寻常之处是其录下了一种再现往昔经典作品原汤原味的演奏。它所用的是当时的乐器。不但那三件弦乐器都是18世纪中叶德、意地区的制作，而且那小提琴是大师自用的一把。中提琴据考也曾为他所有。

当然，弦乐器这一族，哪怕是16—17世纪的名匠们手制的名琴，在今日爱乐者的耳朵里，那声音也并不陌生。演奏家手持的几乎都是这类名贵之器。唱片上发出的也是名琴的音响。所以，莫扎特此曲中的弦乐器，我们并不期待它们发出什么特别的声音。只不过一联想到那百余年前的乐器上残留着天才神童的手泽，那么，一种历史感的泛音与和声便使那琴声添上了一抹异彩了。

真正惊人的是四重奏中那架钢琴的声音。它既非一架斯坦威，也不是什么波森多夫，却是只有五组六十一键的一架维也纳琴，制作者乃安东·沃尔特。

你可曾想到，我们如今所听到的莫扎特钢琴音乐，同当年维也纳人耳中所闻的有距离吗？今日之钢琴是19世纪中叶以来日趋完善并且定型的乐器。莫扎特时代的琴，尤其他最中意的维也纳型琴，发音清脆流丽，顶适合弹那种要求所谓“颗粒性”的乐句。用西方说法是“珠子般地”，也即我国古人所形容的“大珠小珠落玉盘”了。此种特色自然同它那击弦机与共鸣装置有关。

这种维也纳型钢琴正适合莫扎特的钢琴音乐语言，正如后来的英国勃罗伍德琴之投贝多芬所好。前者之声，珠圆玉润，后者则是浑厚深沉。

因此有人认为，为要再现当年维也纳人听到的莫扎特钢琴音乐，条件之一便是用当时的乐器来演奏。

本人也一直憧憬着那种莫扎特原味，最起码也要听听这种琴音到底是怎么个味道。如今一朝如愿以偿，外加上这架琴又是他日夕抚弄过的，便更多了一层亲切感了！

细听唱片中的琴声，低声区的音响似乎并不见佳，有欠浑厚，而最高的那一组则失之于不够润。但是中、高音区的音响的确与今不同，脆而明亮，口齿伶俐。对照之下，平时听惯的琴音便显得圆润有余却有点含糊其辞了。我想，莫扎特钢琴协奏曲中许多快板乐段，用此种钢琴演奏，肯定比现代钢琴上的效果更加漂亮。

然而又有想法，他的某些钢琴曲，显然又要求比这音响更丰满、音色更富于变化的乐器，才能表达他的乐思吧？第二十、第二十一钢琴协奏曲就是两例。前一首的第一乐章中那种郁雷般的声音，后一首的慢乐章中那出现于低声部的深沉的咏叹，都不像是维也纳型乐器所能胜任愉快的吧？

也可能，历经沧桑的这架琴，保管得再好也难葆其当年的青春。但我更相信，早期钢琴性能的不尽如人意，岂不正是对它不断革新走向完善的一种促进？

人们应该感谢莫扎特的未亡人康斯坦莎，她把这件亡夫遗物传给了儿子卡尔，并未因生计困难而卖掉它。卡尔也应受到感谢，他将此琴捐给了在1841年建立的莫扎特学院，至今陈列在该处，供后人凭吊。虽说他没能继承父业，而是先经商（想开一家琴行，本钱不够，乃罢），其后又去意大利混了个小官职。

这可谓一张记录、并传达了乐史感的唱片，其可珍程度是不下于那些前辈名手的演奏录音的。

我之深庆自己耳福不浅，还因为它引起我对读乐求真这一问题的思索。

其实不仅是对莫扎特的作品如此。例如，用拨弦古钢琴弹巴赫的《平均律》，按巴洛克时期的乐队编制演奏那时的乐曲等等。有趣的个别事例还有：霍罗维茨 [\[8\]](#) 在博物馆藏的钢琴鼻祖克列士多费里手制乐器上弹斯卡拉蒂的奏鸣曲。几年前，有新加坡琴人用贝多芬遗物——一架勃罗伍德琴弹了一曲作品106。那琴是从匈牙利运到英伦去展览的。

任何一个真心爱乐者，对此类实践肯定是大感兴趣的。不是好奇，也不只是怀古，而是求真。而这种求真的兴趣，同那种今日盛行的只斤斤于录音音响之真，又是有所不同的。

不过要认真做起来，却又问题不少。

且以这张唱片来说，不但在乐器的使用上可算求真；还有一点，也许是听者不会注意到的。假如同另一张录了同一套作品而用现代乐器演奏的片子对照而听之，就立刻会听出二者的音高不一样。用钢琴核对，g小调变了降g小调！低了半个音。另一首降E大调的同样如此。

这又是怎么回事？很容易解释。音高的标准，古今不同。今天国际公认的标准是 $a^1 = 440\text{Hz}$ 。你去听音乐会，就会看到，开演之前，乐队先要由双簧管或长笛吹出一个音，别的乐器以它为准。那个音便是每秒440Hz的 a^1 了。听说在音乐之都维也纳，只需拿起电话拨一个号，便能听到这个音高标准。

可是18世纪欧洲通行的音高标准比今天的低了半个音。

这张唱片中的音高调低了半个音，可以说是注意遵古而求真了。但也可能是照顾那架乐史文物的实际状况。因为钢琴的弦框当初是木质的，到1825年后才换上了铁弦框，乃钢琴史上一大革新。改，就是因为木框经受不起太大的琴弦张力。更何况莫扎特这乐器已高龄不止百岁了呢？即便勉强拔高，那么音质可能起变化，而且是劣化。

所以按历史音高处理，不但是明智之举，而且又让我们领略到这个乐史中并非无关重要的细节的实际效果。

但我又禁不住顿起疑心：照此看来，我们听得很熟的莫扎特（还有海顿、贝多芬等）的作品，也都是比当时的音高提高了半个音的；那么由此而产生的乐器音响的改变、音乐调性的变化，岂不也非复当时之“真”了？失真，也难免失美了？

联想到中提琴这乐器，音色特殊，更经不起琴弦松紧的改变。莫扎特最富魅力的一首作品中（小提琴、中提琴交响协奏曲），为使独奏中提琴突显于乐队中的中提琴之上，作者有意、也是匠心独运地将其定高了半个音，改变了它的音响。那么到今天，它的音高便又提高了半音，其所引起的音色变化，让那个有一副听觉超人的耳朵的大师听到了，会不会皱眉苦笑呢？

有关演出往昔音乐如何保真的具体问题是说不胜说的！

即便在演出手段等方面，一切依旧、仿古，假使演奏者未能掌握乐中内蕴的含意、时代风格与个人风格之真，将其表而出之，那么也有可能像今人布置的一些仿古景物旅游点中的东西，有伪无真。

最后还有一点。即便演出与演释在求真上尽善尽美了，但那信息送到那种只嗜好什么《大峡谷》中配真雷，《一八一二年序曲》中用真炮的耳朵中，那么，向乐中求真又未免是多事了吧？

乐无定版

曹禺说过：小说可以定稿，剧本永远不会。它在演出中完成，而又跟着导演、演员、观众们不断地改。

的确如此，一部《雷雨》便是绝好的例子。

乐曲何尝不是这样。

乐无定版！

交响乐是他的自由王国

——贝多芬为同一歌剧写的四首序曲

贝多芬崇拜者要为之山呼万岁奔走相告的一条“特大喜讯”出来了！DG公司八十七张CD一套的“贝多芬全集”行将问世。

这其实已经是第二套。人们当然不会不记得，1970年发行的两套LP，一套一百一十张，一套七十六张（外有磁带七十盒）。那才是并列的第一套全集吧。

不过那两套“贝全”我也是只闻其名而已，对于我辈无论是钱袋、闲暇，还是听力都很贫乏的普通爱好者来说，一方面是“高山仰止——虽不能至，然心向往之”，一方面只有“望洋而兴叹”。

忽然想到，“全集”中的作品，能证明“乐圣”是乐艺全才吗？恐怕不能。从乐史记载来看，“全”中仍然不免有遗憾，而且是不小的遗憾。他在乐艺的实践上虽然心雄万夫却并未能事事如愿。例如，他毕生只写了一部歌剧，即《菲岱里奥》。然而此剧并非完美之作，虽然已成“经典”，至今在舞台上也有生命。

瓦格纳是搞歌剧革命的，评价歌剧，他是一大权威。他是“乐圣”的热烈信徒，那么他对其作品的评价不会有意贬低是无疑的了。但他在盛赞《莱奥诺拉序曲》第三号时说，“同这篇序曲一比，歌剧《菲岱里奥》便显得微不足道了”云云。

谁要怪贝多芬没有认真对待此事，那就太冤枉他了。从1804年他便动手写，初演不利。1806年做了修改，再演仍然反应冷淡。1814

年，再次改写，大动手术，才成为现在人们看到的这样子。

有关此剧创作与演出的种种人事纠纷麻烦且置不论，单就写作本身来说他也是绞尽了脑汁的。人们都知道他那作曲的情况同莫扎特适得其反。莫扎特作曲，只要酝酿好了腹稿，成竹在胸，一般是落笔如有神助，一挥而就的；贝多芬则是写了一稿又一稿，翻来覆去改个不休。《菲岱里奥》中有一首合唱，前后写了十种不同的开头。剧中男主人公弗罗雷士坦的一支咏叹调，改得更凶，竟有十六稿，一说十八稿！

此剧写得不理想，剧本的平庸是一个重要原因。它是一出所谓的“拯救剧”。那年头，此类戏剧颇投观众胃口。这种套子无非是好人遭陷害，英雄人物挺身搭救，又有大人物关怀，于是好人得救，皆大欢喜。《菲岱里奥》就是这种老套子。其中又突出了传统的夫妇之爱。剧中女英雄是为了搭救亲夫，乔装打扮，深入虎穴的莱奥诺拉。故此剧原名《莱奥诺拉》（*Leonore*）。她改了名字叫菲岱里奥，所以后来此剧也用此名。

但问题也不全是剧本的平庸。对于歌剧的写作与舞台艺术，他还缺乏经验。如果让他有选择、修改剧本的自由（莫扎特在这方面的情况便大不相同），让他再写几部戏，结果可能大不相同。可惜他的歌剧创作实践仅此一次。

有意思的是，他在歌剧艺术上留下的遗憾，在他最拿手的交响音乐写作中得到了绝妙的补偿。前文中提到的瓦格纳的话，正好说明了这一点，虽然不免有点夸夸其谈。

此事的确是可人无双谱的乐史美谈：为同一部歌剧前后谱制了四篇不相雷同的序曲。四篇都可称杰作。而且其中的《莱奥诺拉序曲》

三号是杰作中的杰作，其价值竟超越了那部付出了十年辛苦的歌剧本身！

这一组堪称“四美”的序曲，三首都名为《莱奥诺拉序曲》，以一号至三号区别之（以下简称为“莱一”“莱二”“莱三”）。第四首是《菲岱里奥》序曲。

前三首的号数被编乱了，这也是名曲文献中少见的。“莱二”实际上应居第一，它便是1805年初演时用的一首。“莱三”应为第二。

“莱一”则是1807年为了此剧将在布拉格演出而另作，演出作罢，也没派上用场。谱稿落在一个抄谱手的手里，直到贝多芬去世之后才被发现。人们推测它是贝多芬最早写的一稿，便将其排为一号了。后来将错就错直到如今。但我们为了对照比较以了解作者的思路，必须理清这个头绪。

既然“四序”并存，又是“四美”，后人演出此剧时又如何选用？这又是颇有兴味也有其意义的一个乐史话题了。

贝多芬当初要一而再再而三地准备新的序曲，不仅是追求序曲本身的完美而已，显然还考虑到它和歌剧之间的衔接，将二者统一为一个有机整体。严肃的歌剧艺术绝不想把序曲降低为一种填空子、等看客入场就座的音乐。

英国人托维，音乐学者兼指挥家，最热心于严肃音乐的普及。在其名著《交响音乐分析》中认为，“在演奏了如此宏大的序曲之后，如何接上第一幕开头那场谈情说爱的戏，真是个难题！”他认为“莱一”（按：本应为“莱三”）比较短（按：约十分钟不到），也许更适合放在剧前演奏。

“莱三”不但是四序之中公认为最完美的，也是全部交响音乐文献中伟大名篇之一。但正因其太宏大了，如其作为开场序曲，对比之下，绝对会将第一幕的效果破坏无遗。

指挥大师魏因加特纳则以为，“莱二”是最合适的引子。“莱三”只该拿到音乐会上去演奏。“这绝不是说它缺少戏剧性，正相反，是因为它具有十倍于任何舞台上有可能制造出来的那种戏剧性。”

现代乐史家朗在其名著《西方文明中的音乐》中有同样的看法：“《莱奥诺拉序曲》三号完全不适合作为歌剧的前奏，因而被放弃了。第四首（《菲岱里奥》序曲）的性质和规模完全不同，绝妙地符合了意图，终于取前三首而代之。前三首则作为交响诗保留了下来。”他怕人不理解自己的用语，特地加上一句：“在这里，‘交响’一词的含意是不折不扣的！”

历来演出此剧时有种种安排。一种是剧前演奏那第四首序曲。理查德·施特劳斯、马勒、托斯卡尼尼、比彻姆等都如此。但他们在两幕之间演奏“莱三”。

也有些人将“莱三”用在最后几场戏之间。

19世纪的名指挥勒威却在剧终之后把“莱三”演奏一遍。更特别的是一位不太出名的指挥家，索性把三首《莱奥诺拉序曲》全都派了用场。

从这种种安排上更可见这“四序”的身价不凡。

老柴这位大作曲家，写乐评也是一把好手。更难得的是他那态度的诚恳和坦率，不瞎捧也不乱骂。他对此剧及其序曲的看法是令人信服的：“在题材选择以及音乐的刻画上，贝多芬显然是一位对歌剧风格的表演法则缺乏鉴别力的作曲家。”“但是，他的创作才能从来也没有像在四首序曲中表现得那样强劲有力。”

当年，笔者认识和熟悉“莱三”，靠的是一张每分钟七十八转的粗纹老唱片，是朋友从一堆废品中捡了来送我的。那是布鲁诺·瓦尔特 ^[9] 指挥维也纳爱乐乐团的录音。从那时起，这首伟作便成了自己感受贝多芬的力与美的一个泉源。我愿为前引的魏因加特纳的话做个小小的证人。此曲中有强大震撼力的戏剧性，我是在几十年的反复倾听中多次体验了的。虽然我绝不可能体验得像他这位贝多芬作品演奏权威那么深刻。举一个例，曲中有一段有名的小号独奏，可以说明贝多芬是如何将一支简单已极的号角声曲调（只用了无活塞的自然小号能吹出的几个音）点化为极富戏剧性的主题。那是在千钧一发之际突然响起的警号，宣告“救星”（但也许是“催命符”）的来临。这种号角主题并不是他的首创。但在“莱三”中，由于贝多芬音乐语言逻辑的威力，这段音乐产生了几乎令人屏息、战栗的效果！

虽然贝多芬也给平庸的剧情注入了新意，但只有在他可以运用自如不受拘束的交响音乐空间中，他才能展翅腾飞。他将他本人与命运搏斗的无畏精神赋予巾帼英雄莱奥诺拉了。有人说，剧中的真正主人公是她，而她的精神形象又是更像贝多芬本人的。

的确，序曲中莱奥诺拉这主题，或许是贝多芬主题宝库中最美妙又最雄辩的主题之一。一下子便将一个形神兼备的人物形象树立在你面前。于高贵庄严之中仍带着一种英武的妩媚，正符合我们对巾帼英雄的想象。

这一主题先是在弦乐上轻声呈示，正像是女主人公悄然登场了。似乎有凛然不可犯的神态，立即给人以深深的触动。到了乐曲中间，这主题由长笛以清澈浏亮的声音完整地奏出，高唱入云，展现一种光华灿烂的境界。尔后发展到高潮，这支主题的片段又以不同的节奏反复地尽情高唱。（你并不会嫌他重复，而只觉得这重复是完全符合自己的情绪的。）歌声终乃汇入万众欢腾的风暴之中。不少作品，听到结束处，常常叫人有作者意尽而又非加个结尾不行之感。一部交响音乐，最难做好的也许便是一头一尾吧？然而“莱三”的结束真正是痛快淋漓，酣畅极了！

这种音乐，正是罗曼·罗兰喜欢说的贝多芬的英雄主义的声音，也正是那个狂飚时代的气氛。那也是伏尔泰所期待而来不及见到的“灿烂的爆发”！

往昔的许多“贝迷”，当然也包括区区在内，只能从书本上知道那另外两篇《莱奥诺拉序曲》《菲岱里奥》序曲听到的机会也不多。平生可遗憾之事甚多。其中有一件是，在听到唱片之前十多年，我本来有机会听到“莱三”的现场演奏的。可是迟到了一步，赶到上海兰心剧场时，进场处的帷幕已经闭上了，要等一曲奏完，才可入内。而那第一个节目正是此曲！隔帷而听，只是隐隐约约听到了一些乐声。

如今的“贝迷”有福了。他们可以听到将这“孪生”的四首序曲收在一片中的录音，这岂是往昔的人能梦见的吗？

对照而读，就知道“莱二”“莱三”的材料、语言，大致相同；写法却有很大变化。“莱三”正是从“莱二”中脱胎发育而成。托维特别提到，那支发挥重要作用的小号主题，在“莱二”中到第三百三十五小节才出现，而“莱三”却将其提早到第二百三十六小节。他分

析道：“贝多芬用压缩与变化的技巧足足节省下了一百小节的时间。这样他便绰有余裕，得以放手展开其乐想了。”

把一支精心琢磨出来的高密度的主题一层层展开，发挥到淋漓尽致，这正乃贝多芬的拿手戏。“莱三”在四首之中最长，约需演奏十五分钟左右；然而它是一部高密度的“不折不扣”的交响曲！

听了“莱二”和“莱三”，再听另外两首，你又会衷心发出新的赞叹。贝多芬不惜另起炉灶，营造出了另外两座不同的建筑！既不似前两首，这两首又互不雷同！

“莱一”朴素清纯而又典雅。《菲岱里奥》序曲只需七分钟便可听一遍。然而从如此短小的篇幅中喷溢而出的是雷霆万钧般的气势，那气势的重量感几乎赛过了“莱三”！

失之于歌剧舞台的，收之于管弦交响了。交响音乐正是他的自由王国！

贝多芬的『双语』

在萧伯纳的乐评《贝多芬以文代曲诉衷情》中，提到了音乐家有“双语”这一有趣话题。对此，不妨再做些点滴的补充。

贝多芬用“双语”手法来强化音乐表现，最强烈有效的，可能是《第九交响曲》中的一例。那便是出现于《欢乐颂》前的引子。关于这一精彩效果的苦心设计，托维在其《交响音乐分析》一书中做了精彩的分析，太值得我们细读了！《欢乐颂》的歌词用了席勒的诗，这无人不知。但这段宣叙风引子的唱词是贝多芬的手笔，你也许未曾留意。乐圣文化素养并不高。然而他就敢为大文豪的诗篇加上一段！据托维的研究，“他很明智地并没有追求典雅的文学风格，而只是用很平淡的散文直抒己见……贝多芬很快就看出，他最好还是用平淡的散文，而且尽量少用。”

看了他这段文字，我才恍然，这支宣叙调先在乐队中反复演奏，最后才让那个领唱者唱出了歌词，贝多芬的用意原来如此！

托维赞赏为“堪与任何文体巨匠媲美”的这段散文歌词便是：“哦，朋友们，不要这样的声音，咱们还是唱一些更愉快更欢乐的歌调吧！”

我们每次听“第九”，听到这里，难道不觉得这是贝多芬在亲口向我们招呼而倍感亲切？

托维在文章注语中又顺便告诉我们一件趣事：“每当彪罗紧随在某个蹩脚歌手后面演奏钢琴节目时，总要恶意地先加上贝多芬的这句

唱词。”

历史感与中国味

——忆刘雪庵先生

房龙劝说对历史有兴趣的人，不但要了解历史，还要感觉历史。他举的一例是，如想理解拿破仑的将士何以对皇帝那么忠诚，愿为之赴汤蹈火，不妨听一听舒曼为海涅的诗谱写的《两个掷弹兵》那篇歌曲。

要感觉历史，音乐的确是极好的媒介。尤其是那种历史中本来就有的音乐，而这类现成的历史配乐的例子，是举不胜举的。

我虽然并非“老上海”，却对旧上海的历史文化极感兴趣。我憎恶旧上海，然而也喜欢它。不但因为它是鲁迅最后十年生活的地方，也不但因为它是张爱玲的小说的背景；而是因为深有感于旧上海之特别与复杂。尤其是那些沉沦挣扎于泥淖中被侮辱与被吞噬的浊世男女，是不能不叫人永远寄以同情的。

运用房龙的办法，我能够感觉旧上海的历史、文化、社会与人生。这感觉的一个重要部分便来自音乐，其中有流行歌曲。

《桃花江》《特别快车》《毛毛雨》……最能激发我对20世纪30年代旧上海的记忆了。

孤岛时代的上海滩，应该说是上海史中复杂荒唐透顶的年代了吧？与此一时代上海滩给人的感觉不可分的，也有几首歌曲。最不能忘的首先是《何日君再来》。虽然我绝不是流行音乐爱好者，这些歌曲却深深地触动了我的。

把《何日君再来》同《桃花江》等作品等量齐观，其实并不公道。此曲原本是《孤岛天堂》一剧的插曲，作者意在配合剧情，写那特殊时期特殊环境中某种人物的情绪吧？它并非为流行乐市场提供的作品，但因其描摹世态人心之恰到好处，自然也就越出舞台而迅即流传于众口了。爱唱与爱听之人如此之广泛，也正因为有了共鸣，在当年那全民大吼救亡歌的时代，它也使愈显其不谐调不合拍。然而这又岂能责怪作者！

这首歌曲捉住了相当一部分乱世男女的心音，素朴而传神，而由“金嗓子”周璇来唱，更添魅力。“金嗓子”其实绝无“金”质的华丽感，而是非常朴素的。那声音颇能唤起联想。因为，这位歌手自己即是罪恶天堂中一个被侮辱与被损害者。

《何日君再来》连同当年灌了“百代”唱片的“金嗓子”，都成了一种克腊昔克（Classic），我则以为，它是20世纪40年代上海滩的绝好的配乐，真实而又现成的配乐。爱读张爱玲者，拿它配着读，也相宜。正如有人认为读普鲁斯特的《追忆逝水年华》可以听德彪西的音乐一样。

当年听到这唱片，只知作者是晏如，他用这名字谱的歌曲还有几首。其中真正为我所嗜爱的歌有《飘零的落花》。

这首歌也被“百代”公司灌成唱片，是郎毓秀唱的。她的声音有一种带着高贵气质的美，有一听便会被俘获而永难忘怀的绝大魅力。可奇的是，她那从欧洲学成的美声唱法，对于中国人的耳朵来说毫不觉其有洋味，唱起中国味的音调来，天造地设般吻合无间。

我想这支歌曲的唱片可能不那么畅销的。而我几十年来一直渴想重温一遍这张老唱片而不可得。不过我又私心庆幸，至今还不曾有人

将这支旧曲找出来翻新，把它变成哈哈镜中的美人。每忆此歌，总容易联带着又想起几句残诗，作者乃不知何许人的倪洪毅。这几句还是多亏张爱玲引在文章里才知道的：“……紫石竹是片恋之花……言语如夜行车……她掩脸沉没。”这诗同这歌曲，都像是在提供可以让人们感觉彼时彼地的上海滩的材料。那是个无边无底的孽海，飘零而终于沉没其中的孽海花知多少！

其后才知道，晏如，其实是自己早已心仪的一位乐人，黄自的高足刘雪庵教授。我之所以对他心向往之，是因为读了他为唐诗谱写的《春夜洛城闻笛》。唐诗中我最迷的是李白的诗。像《春夜洛城闻笛》这样不假雕琢而高华绝世的诗篇，要“译”之为音乐而能使听者不觉其“隔”，不觉其庸，真是极难。而刘谱用极为经济、素朴的笔墨（包括那钢琴伴奏中的“玉笛暗飞声”），做到了“音译”的“信达雅”！对于李白迷的我来说，五十年来它那新鲜感始终未蔫，其音乐之美妙与可信服（传达唐代、李诗神韵）一如当年初吟时的直感。窃以为这是很不简单的。比起舒伯特“译”当时犹在世的歌德、海涅之作来，刘“译”是把千载之前绝唱的味道捕捉并从容地传达给现代的耳朵，这简直令人有不可思议之感！

在抗日战争时代，《长城谣》流传众口，这篇作品，哀而不伤，既有现实时代感，又具中国味。《长城谣》《春夜洛城闻笛》《飘零的落花》和《何日君再来》等等，这些声音又组合成一种奇妙不过的“复调”，使我为之纳罕的“复调”！

听其乐而不知其人可乎！真没想到，这种近乎空想的愿望竟然在一种艺术化背景下一朝实现了。1949年之夏，在风景如画的姑苏城拙政园里，一所权充教室用的水榭中，当时执教于社教学院的刘先生，刚上完一课和声作曲，已经拿起皮包在手。我等几个随军南进的青年

爱乐者挤了进去，启请他谈一下“中国和声”这个问题。他毫无愠色，放下皮包，拿起粉笔，转身在大黑板上画了个琵琶四弦定音的图，从它讲到了“中国和声”中常用的和弦。大学教授在讲台上从容论乐，穿着不整洁的军装的我辈在下边凝神倾听。周边是荷塘、曲栏桥，绿荫蔽日，蝉噪而园愈静。那气氛之幽雅，至今思之，恍如隔世！

不久以后再次见到了他。这是在他家里。当我一提起寻觅乐谱的困难时，他慨然把我领上小楼，指给我看楼梯口边堆放的一堆乐谱，让我独自一个恣意翻检。这在我真是如入宝山了！其中有一些原版袖珍总谱。这在那时即便是专业搞音乐的也难得拥有的。有彼特斯版的《命运交响曲》、门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》等等。更叫我一见为之惊喜的是翻出了他自己的钢琴作品：《中国组曲》。此曲我不但读过他人的评价，也听到过他的学生王君弹的第一乐章《头场》，因而急欲一窥全豹。还翻出了两份手抄谱，一份是管弦乐总谱，是为历史剧《屈原》写的配乐，包括《橘颂》与《风雷颂》。另一份上抄着一支小奏鸣曲，此曲虽短，却是一颗晶莹夺目的明珠。我至今苦苦思念它，却又一直访求不得。当年借回去挑灯疾抄下的谱子，已被文革地狱的罡风刮走。这首小曲，中国味奇浓，叫人联想他的另一篇绝唱《红豆词》。

《中国组曲》《飘零的落花》《春夜洛城闻笛》……今已不再听到，音沉响绝了！《何日君再来》却一度又被翻了出来，唱了起来。由当年听过它的耳朵听来，除了觉得那歌喉反衬出从前的“金嗓子”真不可及以外，还不免有一种奇异感。这是因为，晏如以高雅格调素描出的彼时彼地的或一种人的心态，此刻却又坐实为对空虚无聊的精神状态与世态的欣赏了。晏如先生假如依然在世，听到这种被重新诠

释，赋以新色彩的歌声，会不会从他因遭迫害而致枯盲的双目中，潜然流下酸甜莫辨的两行清泪呢？

咀嚼『惆怅』

“惆怅”的音乐，味道微妙。也许可以说它是一种“淡淡的哀愁”吧？必须是淡淡的。一浓便变成别一种情绪了。当然，浓淡也有复杂的层次。

有意思的是，莫扎特和贝多芬的音乐中，各种情绪都丰富，但要寻一个有惆怅之情的例子，竟然想不出。

为了吃准“惆怅”一词所包含与传达的味道，不妨联想：斯托姆的《茵梦湖》，希尔顿的《再见了，契普斯先生》。

还可联想落谷虹儿的画。

当然，最现成也最丰富的例子在五代与两宋的词里。秦少游就最喜欢也最能恰到好处地营造一种惆怅的境界。每读陈田鹤为他那首《江城子》所谱之曲，实在令人叹赏。陈田鹤同秦观相去八九百年，他对秦词的“音译”一点不“隔”。而且每读他这篇彻里彻外中国味的绝唱，总不禁想起了戴留斯的惆怅的音乐。

惆怅固然常常同不幸之事相关，但更特别的是，惆怅之生乃因为“乐极悲生”“兴尽悲来”。戴留斯正是深谙此境。听他的《佛罗里达组曲》的时候，最堪玩味的，正在这里。

芬毕的踪迹

陪伴着戴留斯的寂寞余生，以极大的耐烦把几乎埋葬在绝望者心中的音乐抢救出的这位埃里克·芬毕（Eric Fenby），并不是对戴留斯之作一见钟情的。

据他自己讲，初次听《阿巴拉契亚》（戴留斯作品是没有编号的），只觉得它那起头懒散得很，而变奏曲又是建立在一支笨拙的主题上。全曲冗长无味。

1996年出版的《芬毕论戴留斯》一书，本来是用以贺他九十高龄生辰的，然而迟了一步，成了对死者的悼念了！

德沃夏克常驻我心中

哪里敢自许为德沃夏克的知音，但我同他的作品颇有缘。自从读乐“开蒙”，便迷上了《自新大陆交响曲》。半个世纪以来，他的器乐作品中的精华部分，已见识了不少，成百上千遍地读，未尝厌倦，倒是越发感情深了。据说在西方，由于《自新大陆》等作的“过度演奏”，反而掩盖了他的其他佳作（甚至是更值得欣赏的作品）。那么我真可算是既有幸也有缘了。所以借此纪念他一百五十年生辰之机，絮谈一番自己心中的德沃夏克。

爱乐而不读《自新大陆》，这样的人恐怕不多。但是这个话题不便展开。几十年神游其中，可谈的怕有千言万语。然而又忍不住不说几点最难忘的感受。

一听开头的那段柔板，使我有如置身于莽莽荒原之上。也似乎从时空两方面遥感到了最初踏上新大陆的移民的心境。不过，后来看了德莱塞的《嘉莉妹妹》，其中写到女主人公只身来到大城的遭遇。不知怎的，听这一段引子时又仿佛同她的印象靠拢了。于是，豺狼出没的荒原同祸福莫测的人海，竟可互喻互证了！那么，当德沃夏克远渡重洋来到异土的彼时，也是感慨万千的吧？

《自新大陆》中醉人的警句举不胜举。还有那些隐身在内声部和低音中的支声复调，赛过满天星斗，哪里数得清！有人说，谁要是能将其中曲调都听清楚，算得上一个用心的听众了。奉劝人们备一本袖珍总谱，先预读，再细听，听后再去从总谱中发掘那些未听明白的细

节。这样去细嚼细咽，才能获得更大享受。不然，又怎对得起大师的呕心沥血？

第一乐章里有个重要的主题，不但曲调美，神似一支黑人民谣《马车从天而降》，而且配器手法绝。它在长笛低音区中吹出，怯生生地，且有苍白感。简直就是一副受欺凌无处可诉的黑女奴声口！

《广板》乐章中转入升c小调那一段里，长笛、双簧管举哀号恸。小提琴与黑管吞声饮泣。中提琴和大提琴上的弱奏震音，则是参加葬礼者的一片唏嘘之声，为死者，也为自己的不幸。同时我们也感到，作曲家如果不动情，又哪能谱出这感人至深的乐章？与其说是文生情，其实还是情生文！

当年读到黄自论勃拉姆斯的文字，从此便注意倾听交响音乐中的“交响性”。《自新大陆》中的“交响性”实在太精彩了！真正激动人心的“交响性”，并不是只靠人工制作出来的浩大声势，而是前思后想千愁万绪一齐涌上心来的激情喷发。这在《自新大陆》末章展开部中（特别是从第227小节起转E大调处）尤为动心骇“耳”。每听到此，沉浮于波澜迭起的乐流高潮中，言语道断，只有叹为“听”止了！

熟悉了《自新大陆》之后，初听他的《G大调第八交响曲》，好像又来到了另一个世界。前者传达的是他同新大陆人民的感情交流，后一首则让我感受到他对本民族土地、人民的热爱。它让我卧游波希米亚，呼吸到那儿森林原野的芬芳。

然后，《D大调第六交响曲》又使我目眩了！这人哪来如许取之不尽用之不竭的乐想？（须知他虽以民族音乐为土壤，却向来不直接采撷民间曲调。）而他这部壮年之作，一股青春朝气简直像要泛滥。从

第一乐章的开头到第四乐章的结束，酣畅淋漓，乐流一泻到底，气势始终不衰，听了使人暮气为之一扫！

尤其醉人的又是一篇慢乐章。一篇可以同《自新大陆》的《广板》争奇竞秀的《柔板》。在那仅仅三个音的母题上，他推衍出一篇情文并茂的“乐赋”来。乐想的展开有如山溪流淌般生动自然，跌宕生姿，一步步发展为汪洋恣肆的音乐洪流，听的人已不觉醉倒！

在捷克唱片源源而来的20世纪60年代，又听到了他九部交响曲中的“第一”至“第三”。可惜，英国乐评家托维品评为最深刻的《b小调第七交响曲》，没买到唱片，只在收音机里听过几次。

看看托维在《交响音乐分析》中对德沃夏克作品的评介是颇有味道的。虽然据说他的书已不像过去那么受欢迎，我倒宁愿听他那热忱坦率也风趣的激赏与抨击，不想去看冷冰冰的解剖。这位曾遭哲学家维特根斯坦骂作秃驴的托维，是对“乐普”有功的人。

我非但有一开始读乐便接触《自新大陆》的幸运，也很早便听到了他的室内乐作品：《F大调弦乐四重奏》。而室内乐作品更是一位乐人内心世界的窗户呵！

这首外号“黑人”的作品，是“新世界”的孪生兄弟，它们都是他在美国当音乐学院院长时的产儿。因此，黑人、印第安人的异域心声，便同波希米亚人的母语交融在一起了。可怪的是，有不少爱乐也爱德沃夏克的人竟不曾注意它，甚至不知道人间还有如此美妙而又容易亲近的音乐——在艰深的室内乐领域，这种深入浅出尤其难得！

我至今珍藏着一张“黑人”的密纹唱片、一本原版总谱，是在视“大洋古”为毒草的20世纪60年代，托友人分别从贝多芬与德沃夏克

的故乡买来的。它们记录下了我对“黑人”执着的追求。早在20世纪40年代，偶然从收音机里碰见过一次，便不能忘怀了！

人们说，他为小提琴写了些不算最好的音乐，而为大提琴贡献了他最好的音乐。

诚然！即便是老奥伊斯特拉赫演奏他的小提琴协奏曲，也未能深深打动我。而我至今常常怀念卡萨尔斯独奏、托斯卡尼尼指挥NBC交响乐队协奏的《b小调大提琴协奏曲》。后来虽听了好几位名手演奏的新唱片，我总怕丢失了对这两位反法西斯大师的阐释的记忆。

德沃夏克这部杰作可以说既是协奏曲又是“交响乐”。尤其是那个《柔板》乐章，独奏大提琴慷慨悲歌，管弦乐烘云托月，它们对谈，合唱，互为宾主，打成一片，织就一卷变幻流动的锦绣。其实这是他身在大洋彼岸，心怀故国乡亲的万缕愁思织成的！

不难听出，沉醉于乡愁的作者，很有点舍不得结束的留恋，其实他在别的作品里也有这种一唱三叹不能自己的流露。这正是深情的流露，最动人心弦了。

这也使我猛然憬悟，篇幅不容许一再流连，必须写尾声了！

但我最后要谈的两部作品并非最不重要的。相反，假如说听其乐如见其人、其心，它们正是这样的作品。

《E大调弦乐小夜曲》抒发的是一种无比真挚的幸福感。听它就像倾听你的好友细说他的幸福家庭。浓情蜜意，却又何其纯朴率真！

《大自然、生活与爱情》是他五十岁那年写的一套三部曲。他显然是要在“方吾生之半途”（但丁《神曲》中句）的时候，告白自己

对宇宙与人生的反思。作品的标题曾几次变动。《大自然》曾题为“独处”或“夏夜”。第二部定题为《狂欢节》。第三部则标上了《奥赛罗》。这些，对于读曲者当然是重要的“导游路线”。

《狂欢节》是其中流传最广的一部。据说它也像《自新大陆》一样被“过度”演奏了。我也是首先接触《狂欢节》然后才听到另外两部序曲的。

《大自然》并不是景外人观赏的一幅风景画，而是一个在夏夜的沉静中为自然美所陶醉的人的礼赞。这是王国维《人间词话》中所谓的“有我之境”吧？但人与景已融合无间了。

《狂欢节》中之我，也不是倚在阳台上看热闹的人，而是投身于人潮，一任自己被人群推拥着走，开怀共享着生命的狂欢。这和柏辽兹的那首《罗马狂欢节》是两种味道。

《奥赛罗》手稿上注了莎剧中的文字。那音乐的展开也有明显的情节性。但我不管它的具体情节，只觉得充满激情的音乐有一种崇高的悲剧感，一个沉重的文学题材被他表达得很概括，令人肃然寻思人的命运了。

德沃夏克的音乐纵然也有说不上什么深刻的（例如有些钢琴曲），但却总是一往情真。我觉得只有饱含真挚之情的音乐才能长青不败，才能如此持久地耐得起千万人共赏而不倦。（记住，《幽默曲》《自新大陆》是百年之前问世的！还不妨作个比较：毛姆说过，柯勒律治认为《堂吉诃德》值得从头到尾读，但读过一遍后便不再值得全读了。毛姆本人也不过通读五遍而已。）

上世纪民族乐风大盛之时，颇有一些人制作廉价的“民族风味”。萧伯纳在其乐评中对此很挖苦了一顿。德沃夏克的音乐，民族风味真可谓道地了，然而他又是“我手写我口”，完全是用他自己的舌头说话。

如果让我为同好们举办他的作品音乐会，我会排出一份很长的节目单。不但要包括上面提到的杰作，还将推荐：《降E大调弦乐五重奏》，此曲之美，可与“黑人”相提并论。还有那一组精美的《传奇》，民族香味极浓的《捷克组曲》，质朴无华而耐赏的《小提琴小奏鸣曲》，悲壮的史诗《胡斯教徒序曲》，等等，至于两套“斯拉夫”，是不消说的了。

还是托维的话有意思！他赞德沃夏克最优秀的音乐有如“璞玉浑金”之美。

深愿多情爱乐的人们都来听他的音乐，同这种既有璞玉浑金之质，也经过精工磨琢，却又毫不失其自然之美的音乐结缘！

《幻想交响曲》又一版本

——听李斯特钢琴改编曲

作为一个普通的音乐爱好者，柏辽兹的作品我是有兴趣反复倾听的。喜欢听，不但因其言之有物，富于诗情画意；还有一个吸引我的因素是他那高明的管弦乐“修辞学”——配器法。自从五十多年前在老唱片上初识《罗马狂欢节》序曲与《幻想交响曲》，便深深受到他的配器艺术的感染了。

作为一个钢琴爱好者，我对钢琴与管弦乐二者表现功能及其效果的同与异极感兴趣。管弦乐有配器法，钢琴也有它自己的“配器法”。这后一句话正是柏辽兹在其名著《配器法》一书中说的（见该书中译本上卷第一百七十四页）。从对这二者的对照、比较中，我深刻地感受到了人类在音乐文化的实践中表现出的创造力。

正因为上述原因，管弦乐名作的钢琴“译本”，我很有兴趣去搜集来读。首先，它有助于我们“啃”乐队总谱。化繁为简。只有业余水平的爱好者可以费力较少而知原作之纲要。还有一种好处：有了钢琴改编谱，你可以大胆地到键盘上去摸摸，那样便能直接感受音乐的进行。同唱片中的效果比，当然天差地别；然此中却有被动地听赏所不能提供的乐趣。像新格尔改编的贝多芬九首交响曲，斯皮格尔改编的莫扎特六首交响曲等钢琴独奏谱，都是我视同至宝的资料。得来不易，能保存下来就更艰辛了。

原先形成一种印象，像柏辽兹之作那样充分发挥管弦乐配器效果的乐曲，一定是最不适宜于移植到键盘上的。正如肖邦之作是如此之

“钢琴化”，不适宜于改为管弦乐语言。后来读到舒曼论《幻想交响曲》的名文，其中提到李斯特曾公开演奏它的改编本。又看到美国人安·威尔金森于其所著《李斯特传》中也有关于此事的报道，更是说得神乎其神了。将信将疑，渴想弄个明白。可巧最近有幸得到这首钢琴改编曲的录音资料，终于获得了“耳验”（仿“目验”一词）的机会。

应该交待一下关于《幻想交响曲》“钢琴版”的情况。

柏辽兹这首在交响曲文献中别开生面之作，虽然早在1830年便在巴黎音乐学院作了首演，总谱却直到十五年后才问世。故此舒曼1835年写那篇在其所有乐评中最长最详尽的文章时，他还无从根据总谱来分析（他埋怨柏辽兹不该迟迟不将作品刊行，当然是错怪了不走运的作者。）所依据的乃是钢琴改编谱。谁人不知，柏辽兹是没学过钢琴的。后来谈起这一情况时，他虽不无遗憾而又深自庆幸，认为如此一来倒也免于受键盘的奴役，不至于像众多乐人那样，一离开钢琴便写不成作品了。所以，可以估计，他大约是不会提供此种改编谱的吧。可敬者，李斯特自告奋勇做了改编。这是1833年间之事。更可敬的是他不但为缔交不久的同道知交做了这件有利于普及标题乐新声的工作，而且还慷慨解囊，将其付印发表了。

须知这并非那种只供指挥家参考的缩略谱，而是一件精心写作的艺术品。舒曼对它的评价是如此之高：“应当把它当作原作来看，看作深刻研究的成果，把总谱改写为钢琴曲的实用教程。”而且还认为：“这样的改编谱可以毫无愧色地和管弦乐曲并列在一起演奏。事实上李斯特也这样做了。”（见《舒曼论音乐与音乐家》中译本第七十七页）

李斯特确实是这样做了。大约至少有两次，其中一次是1836年巴黎乐坛的一桩大新闻吧！据一种记载，先是由柏辽兹指挥管弦乐队演奏了《幻想交响曲》中的《赴刑》一章，接着，“钢琴大王”走上台去弹了自己的改编本。假如人们不怀疑当时在现场的哈莱（C. Hallé，后来成了英国的名指挥与钢琴家）的报道的话，那效果是：“远远超过了管弦乐队！”

舒曼讲到的是另一次演出：“他不久以前在巴黎演奏了这首钢琴改编曲，作为柏辽兹较晚的一首交响曲（它是《幻想交响曲》的续篇）的序曲。”

舒曼所云的后一曲其实即《莱柳》[\[10\]](#)，是由独唱、合唱加管弦乐演奏的。按照作者本来的意图，《幻想交响曲》同这篇他呼之为“抒情独角戏”（Monodrama）的续篇合起来，才是一部完整的《艺术家生涯片段》。演出时应先由隐而不露的乐队奏《幻想交响曲》，然后便演《莱柳》。舒曼说的那次正是照此办理的，不过前面的乐队换了钢琴，却也成了李斯特的“独角戏”了！

舒曼未曾说明李斯特那次弹奏的效果。不过他对改编本的评价是明确的：可以同原作并驾齐驱。对于像他这样一位真正知音的大师所说的话，是不好妄加怀疑的吧。

那么这首改编曲的演奏效果到底如何？我的印象与联想相当复杂！当然只是一个素人的直感。

如果是在音乐会现场，一支话筒伸到面前问：你以为如何？我的回答很可能是直言不讳的失望。难以理解，当年的巴黎听众何以会那么狂热地喝彩。柏辽兹原作经过如此一改，大似《兰亭序》的墨迹变

成了石刻的《定武兰亭》，或是像印象派的画，翻印成只有黑白两色了。

《田野景色》这一章，舒曼的评语是“也许是全曲中最好的乐章”。改编曲给人的印象似乎同原作距离最大。原作之妙，有吴祖强先生一段好文字可引：“是一幅用音描绘的图画，诗意充盈，情景交融，人物内心的彷徨、寂寞与大自然的恬静安适相对照，精巧的管弦乐色泽刻画出纯朴可爱的田园风光。”

这一幅田园画中有那么一个细节，初听便留下印象，经过五十多年仍未淡却。它出现于那段表现主人公心神惶惑激动不安的音乐（总谱标号41、42）与再现部之间，有“原速”记号前的那一小节。一个由大提琴声部拉奏的降D音（总谱标号43）。一个简单的音符，却激活了听者的联想。那意象似乎是忽然吹来一阵清风，它拂过主人公的脸上，同时也像一帖清凉剂般暂时冷却了他的激情，虽说仍然驱不散他心头的孤独感。于是，顺理成章地，音乐便进入了“杜鹃声里斜阳暮”似的境界。——惜哉！在改编本里，琴音难以完全再现此处低音弦乐的效果，而“清风”的感觉也找不到了！

《幻想交响曲》第一章写的是单相思烦恼，在奏鸣曲式中展开音乐思维的逻辑，配器修辞不那么鲜明，所以搬到键盘上倒还无大出入。第二章等于是一篇有情有景的标题性大圆舞曲，贯串着统一的律动。译为钢琴语言，虽然不免稍逊华丽，气氛是造成了，效果也就差强人意。

与以上这三章的效果明显不同的乃是《赴刑》。听这一章，很快就不觉得是在读“译本”了。同时也悟到，舒曼之言“应当把它当作

原作来看”“可以毫无愧色地同管弦乐原作并列在一起演奏”，的确并非廉价的恭维了。

《赴刑》原作对场景的描绘，对主人公阴暗情绪的表达，几乎达到了令听者如同亲历其境的程度。更有深度的是，使人觉得自己不像一个无动于衷的看热闹者，而是也像在体验着那个走向断头台的人的心情似的，这在标题乐中是很不凡的一例。这个总的效果在钢琴改编曲中是得到了实现的。原作中用打击乐、低音弦乐、低音铜管等的配器刻画了赴刑行列的阴森的行进，继之来了一段铜管的大吹大擂，似在昭示刑律的森严，对比中越发反衬出那名命在须臾的犯人内心的绝望与恐慌。利用钢琴上低音区的黯淡与中音区音响的洪亮来再现这两段的精彩效果，简直可以乱管弦乐之真，而又不失其“钢琴化”之妙。

但还不能说是“无毫发遗憾”。有那么个细节似乎未能传神。总谱标号56之前倒数第三小节，弦乐一声拨奏之后紧跟着有大鼓与钹的一击。这两声都是在其上文的“*f*”之后突转为“*p*”。这是个极富戏剧性的细节，不宜等闲听之，轻轻放过。如果形容它为那名哑口无言而又强自镇定的待死者的两声干咳，是可信服的。改编谱的录音中，这个细节没能听出来。这不可能是CD之过。从半个世纪前听的每分钟七十八转的粗纹片上，它早就使我有毛骨悚然之感了！

听了《赴刑》，我又若有所悟。哈莱报道的那一场音乐会，管弦乐同钢琴作友谊赛之所以产生轰动效应，恐怕同所选奏的是这一章有很大关系。当然还不该不考虑到，如此精彩之作，是由作者而且又是键盘上的“帕格尼尼”来演奏，那施加在听众心理上的刺激，是难以估量又不难想象的吧！

从唱片目录上看，供人听赏的名作钢琴改编曲相当多。不但有布索尼改编的巴赫、李斯特改编的舒伯特艺术歌曲、威尔第歌剧，甚至还有他改编的贝多芬交响曲全集，等等。

文学作品有语言文字的障碍，爱读名著者常常不得已而求其次，看译本。音乐语言是“世界语”，有管弦乐原文在，何必还要去找“译本”？显然，在“译文”的对照之下，可以增加对原文的感受吧？

倾听《幻想交响曲》钢琴改编本，人们会有更丰富的感受与思索。

舒曼尽管一没有听过演奏，二没有总谱可利用，但凭着他高明的识力，从改编本中读出了这部当时不入时人耳的新声的真价值。这自然也同时说明了原作的艺术质量（包括并非徒以配器辞藻取悦庸众），和改编本在传达原作精神上是不走样的。巴黎音乐会中的听众先听了乐队版，然后再赏钢琴版，这在没有唱片、广播而新作难得反复演出的往昔，岂非正好提供了一个仔细审听的机会。因此，当人们再听钢琴演奏之时，实质上所感受到的已不仅是钢琴上的效果了。我们在琴上弹一首名作改编曲时，原先从听赏中获得的印象也在产生共鸣，这是不难体验的。

所以这首改编曲又好像一份乐史文献。舒曼那篇为严肃乐艺而鼓吹的名文，他的热情与高明见解，李斯特、柏辽兹为了推进标题乐而携手合作的那段乐史美谈，都因此而有了“配乐”。

《幻想交响曲》“版本”很多，不过这指的是不同的指挥家与乐队所演奏的录音。李斯特的这一作品，可算是别具特色的又一个版本，值得一赏！

柏辽兹会好笑的

——萧伯纳评《幻想交响曲》的解说与舒曼的失误

柏辽兹自己为《幻想交响曲》撰写了解说。但伦敦水晶宫经理在演出此作时偏要用一份巴纳特（Bannett）先生另编的。人们还当它是对柏辽兹原文的浓缩与加工哩。可柏氏原文已经够简短的了。请对照一下看，文中第一部分，柏氏的是十行，巴先生十二行，文字不符原意，且又不佳。

柏辽兹如活到今日，见到这份解说，想来不会满意。看到文中所用之词“Vague Passion”（茫然的热情）他会不禁要好笑吧。原文是“Le Vague des Passions”（辛注，法文原义为“热情之浪”，据柏氏云，他是引用夏多布里昂的，哥蒂叶也用过。但《幻想交响曲》第一章的此一标题，通用的中译为“梦幻与热情”。巴纳特可能是对“Vague”的词义有误解。此词在英法文中都有“模糊”之义，而在法文中又有“波浪”之义，德彪西《大海》第二乐章《波之戏》，便用了这个词）。

巴先生将关键性的服鸦片自杀一事推迟到了第四乐章。他重犯了舒曼的失误：他在介绍文章中说成只有最后二章才是服毒后的幻觉。其实作者对此交代得很清楚。又稀里糊涂地称此章为“上绞刑架”，全不理睬那结束处响起的分明是断头台上的一刀！Bravo（妙哉），巴先生！

至于演奏，只有部分的成功。第一乐章中快板那部分，作者要求的是每分钟一百三十二拍。听时我感到没劲，掏出

表来一对，只够一百一十二拍。

乐史留名一过客

——为迈耶贝尔勾像

提起迈耶贝尔，今天的音乐爱好者大概会有点陌生，也没多少感性的联想；他的大作，能听到的，想听的，实在不多。翻翻几本音乐词典，给他的篇幅少得可怜，只有“格罗夫”是例外。同百多年前他名震欧美、红得发紫的情况对照，冷热悬殊，反差何其大也！

要知道，此人当年作为歌剧界泰斗，风头之健，今天的人简直难以想象。他搞的那几部大歌剧，票房价值高得吓人。《恶魔罗勃》三年中演遍了十个国家的七十七家剧院。剧中音乐如此时髦，利用它作素材的改编曲、变奏曲、幻想曲也成了畅销品。趁热潮捞点余润的改编者中间有正走红的钢琴家泰尔伯格 [\[11\]](#)、卡尔克布雷纳之流，并不值得大惊小怪，然而连肖邦和李斯特也禁不住心动手痒，卷了进去，则可想见那热闹劲儿了！

《新教徒》这部歌剧的总谱尚未脱稿，一家出版商便以两万四千法郎的高价买了下来。

迈耶贝尔是跨国的乐界巨头。虽出生于德国，也在德国宫廷任职，却又在世界音乐之都的巴黎歌剧界称霸。大歌剧（grand opera）这种样式的形成与兴盛，主要在法国，执大歌剧之牛耳，将其发展到登峰造极的，便是迈耶贝尔。

说起歌剧的发展史来，头绪很多。当时它又处在一个演变的关头。拿破仑垮台，波旁王朝复辟，工商金融业大发展。人们听厌了流

行已久的意大利歌剧。场面宏大，布景豪华，情节离奇曲折，音乐热闹而又刺激的大歌剧，正对上新一代听客——追求消闲享乐的观众的口味。大歌剧可以当那个“时代剧”的配乐来听。乘时崛起的迈耶贝尔是那种识时务的俊杰，但也并非不学无术之辈，因此他的货色接二连三地大获成功，绝非偶然。说来有意思，原先曾迷得人们把贝多芬都冷落在一边的罗西尼大师，那年才三十七岁，倒已经有三十八部歌剧问世（而且只用了十九年时间，不朽之作《塞维利亚的理发师》不过写了十三天。还有九天完成一部歌剧的高速度纪录！）。自从他在《新教徒》首演之日亲见观众似痴如狂的轰动场面后，从此洗手不干，三十九年一部戏也没写。罗西尼也是识时务的，他知道应该让路给新上市的新潮货色。

何以见得迈耶贝尔并非卖野人头的角色？此人九岁便以钢琴神童引人注目，终其一生也被公认为钢琴名手。他师从过克莱门蒂，又在名师伏格勒门下，与韦伯是同学，当他充分利用意大利的旋律美、法兰西的戏剧性和德意志的和声配器时，他是有早年音乐教育的根底的。

写起歌剧来，总是刻意求工，不厌其烦地修改，他这个长处倒有点像他同时代的巴尔扎克。为了推迟交稿，他宁愿按合同规定照付罚金，有一回便赔了三万法郎。

同他合作的剧作家斯克里布也是个身价不凡的人物，他那七十六巨册的全集中，歌剧台本占了三分之一。迈耶贝尔连他提供的台本也要求改动，斯克里布置之不理，他就自己动手参加修改。有的作品因而一拖再拖，《非洲女》拖到后来上演时，他已经死去一年之久了。

歌剧向来是综合艺术。大歌剧更要求调动一切手段制造眩人耳目的戏剧效果。而迈耶贝尔在这上面用心思、下功夫尤为突出。比方芭蕾场景，早已成了传统歌剧中的点缀，可有可无，有时甚至只为了让一班红舞女登场亮相，勾引得捧角的富豪一掷千金。迈耶贝尔对它同样地精心设计。《恶魔罗勃》第三幕中有一场“女尼幽灵舞”，是其得意之笔。情节是妖魔为了诱使罗勃上圈套，把墓中女尼的亡灵召唤出来，用舞蹈来迷惑他。这场面的灯光布景设计与运用也煞费苦心。仿古、写实的古老修道院建筑，逼似朦胧月色的瓦斯灯光照明（1831年还没发明电灯），一片阴森之气。群鬼从黄泉下一个个出来，翩翩起舞。她们踏着最弱奏的铜管和弦，夹着低音锣的轻击，低音提琴的拨弹；而两支大管上的音型怪里怪气的，描画着青磷鬼火的闪烁……在恐怖神怪科幻影视尚未出世的一个半世纪之前，那种轰动效应是可想而知的了。

格调不高的大歌剧。就是在诸如此类的效果上做文章，而且一部歌剧要想办法做到自始至终不停地给观众以出乎意表的感官刺激，如《先知》第四幕中，前一景是在一处碑柱林立的广场上，一眨眼又换成了大教堂的内景。听者正陶醉于前一场中温情脉脉的二重唱，此时又听见了嘹亮的《加冕进行曲》。（顺便交代一声，迈耶贝尔的作品，人们虽陌生，此曲却不难见到，如果你手头有本美国人维尔编的钢琴曲“杂脍”《钢琴名曲二百七十首》。）

在细节的写实上，迈耶贝尔也不惜下本钱，不仅对历史情节剧中的背景道具是如此，对音乐素材也如此。《新教徒》取材于法国历史。1572年所谓“圣巴托洛缪之夜”，夜半钟声大作，以此为信号，天主教徒动手大杀“异端”，这是历史中有名的惨剧。为求气氛逼真，他特地上法国国家图书馆去翻查往昔的音乐资料。

一方面加强乐队的功能，制造各种“蓄意使之丑怪刺耳”的音响；也重视合唱的效果，特别是在制造高潮中发挥其作用；他还特别注意为剧中人物色到一个最理想的有个性的歌手。为此他到处巡游，处处留心。当不得不换一个人选时，他就重写那唱段，可知在谱曲时他心目中便有那特定的声音了。要是一旦合适的人找不到，他甚至甘心舍弃原来的构想！

这里谈个例子，对于兼爱音乐与文学的人，想来不会厌闻：维阿多夫人（Pauline Viardot - Garcia）这个乐史上有名的次女高音，由于她是《父与子》作者的半生腻友，芳名也进了文学史话，当年迈耶贝尔也发现了她的魅力，他竟将已写的音乐大加变动，从而突出了维阿多这角色。1849年4月此剧开演，果然更加增色。连柏辽兹与哥蒂叶都为之击节叹赏。出版商争购此作，他一举到手四万四千法郎，且得法兰西荣誉军团勋章，成了以德国人而获此荣耀的第一人。

值得一说的是，他的名利双收还有一种因素，显示出相当鲜明的近代特色。19世纪的欧洲，“无冕之王”手中的报刊，施加于已经商品化了的文化艺术事业的影响越来越明显。迈耶贝尔颇善于利用这种影响。这当然是有代价的交易。他这位名登全欧巨富名人录的人物，收入之丰，就像今日的大明星，所以不愁无法影响舆论。报界与乐评家中，有些人欠了他不少的债，他自然也就无须再送上红纸包了。人们应该知道，开新闻记者招待会而“略备茶点招待”，首创者据说便是他。

当迈耶贝尔春风得意之日，也恰是瓦格纳穷愁潦倒之时。对于这个后来的劲敌，他倒是慷慨地伸出了援助之手的。没有他的帮忙，《黎恩济》《漂泊的荷兰人》不见得会顺利上演。但是一到他中止了经济上的接济，瓦格纳对他的评论，调子便起了变化。人们不可不

知，《尼伯龙根的指环》的作者，也绝不是什么纯粹的人物。至于海涅，原先也在文章里有赞许之词，后来印成书，做了修改；那也许正像尼采对瓦格纳，先是五体投地，后来又感到幻灭了吧？

不能说迈耶贝尔是什么艺术骗子，即使对比他俗得多的奥芬巴赫，也不能这么看。对迈耶贝尔那一套，当时也不是舆论一律的。舒曼惊叹：“这样的大杂烩真是罕见！”门德尔松认为上文介绍的女尼显魂一场是“真正的荒唐事”。真正的艺术家并不欣赏这种浮夸、肤浅、俗气熏天的伪艺术。（后来的斯科尔斯评论他时说：虽然是俗气，倒也难为他有这个胆子！）但理应更懂得艺术的巴尔扎克却说“《新教徒》同历史本身一样的真实”。人们不免要惋惜《人间喜剧》的作者信口捧场。至于听过那么多高雅、深刻的音乐的乔治·桑，竟对同一剧赞美到无以复加，也叫人为肖邦的这位朋友眼皮子浅而叹了口气了！

对于欺世盗名哗众取宠的人，萧伯纳是笔下毫不留情的。他却为迈耶贝尔的音乐说了些好话。想来这同他从小便耳濡目染把《新教徒》这些戏中的调子听得烂熟有关系。（七八十岁的中国人回想20世纪30年代的流行歌曲《桃花江》《特别快车》，也似乎不那么刺耳吧！）萧伯纳认为，《新教徒》由于过长，第五幕常常被斩头去尾，其余部分也被肢解，不了解原谱的乐评家，只当它是一盘音乐杂碎。其实这部五幕剧中既有根本不值一听的部分，也有丰富的新颖多变的旋律，精彩的配器。萧又借此机会画了几笔当时风派评论家的嘴脸：他们曾以捧迈耶贝尔来贬罗西尼，然后以贬迈耶贝尔来捧罗西尼，如今却又在编造些关于迈耶贝尔的坏话来贬瓦格纳了。

萧又诚心地劝告青年人：冬夜围炉，与其老是捧着大仲马的《三剑客》消磨时间，何如坐到钢琴前面，弹一曲《新教徒》中斗剑场面

的音乐，那是比小说更加来得栩栩如真，简直可以叫人嗅到一股血腥气！

还有人揭发：柏辽兹和瓦格纳从迈耶贝尔歌剧音乐中偷学到的，比他们愿意承认的要多得多哩。

其实，乐史岂不也同整个历史一样，一时的喧哗，阵阵的尘埃，正乃司空见惯之景。歌剧文化史尤其如此。其所以如此，听众成色不齐，趣味雅俗悬殊，恐怕是一个很重要的因素。奏鸣曲可以为自诉自赏而谱。歌剧只能是为了看官们才写。但等到喧哗已歇，尘埃落定，那些原先的畅销货到底是足赤真金，还是镀金的，终究会由汰沙存金的时间之流来执行鉴定。

迈耶贝尔当然不是前者，也肯定并非后一种伪劣商品。正因此，乐史中为他留出了他应得的篇幅。

注解：

[1] *Orpheus in the Underworld*，现在通常译为《地狱中的奥菲欧》。

[2] 即《命运交响曲》。后文中出现的《田园》《牧神》等均为曲名简称，此后不再一一注释。

[3] *Gretchen am Spinnrade*，现在通常译为《纺车旁的玛格丽特》。

[4] *Liebestod*，现在通常译为《爱之死》。

[5] *Scheherazade*，现在通常译为《舍赫拉查德》。

[6] *Till Eulenspiegels lustige Streiche*，现在通常译为《蒂尔的恶作剧》。

[7] *Gieseking*，现在通常译为吉泽金。

[8] *Horowitz*，现在通常译为霍洛维茨。

[9] *Bruno Walter*，现在通常译为布努诺·瓦尔特。

[\[10\]](#) *Lelio* , 现在通常译为《莱利奥》。

[\[11\]](#) Sigismond Thalberg, 现在通常译为西吉斯蒙德·塔尔贝格。

中编

技、艺、名利？

——读《西盖蒂论小提琴》（上）

一个音乐爱好者不可能不喜欢小提琴艺术，即便他不弄这乐器。西盖蒂此书，我们凡人读了，在大长见识之余还会对他肃然起敬。演奏技术的问题，自然占了主要篇幅；但书中夹叙夹议地谈了大量的技术以外的话题：忆往昔名手的演奏，名师的指点，乐坛风习流变，慨叹比赛过多且滥，学生急于成名成家上唱片……而归结到一个主题，便是他主张：音乐、艺术应该第一。障碍艺术，也无助于技巧提高的是可叹、可悲的名利欲！

出版者的介绍中所说，倒也并非无聊的广告：这是小提琴家的“大师班”，但其中丰富的非专业性内容，会使爱好者着迷。

约瑟夫·西盖蒂，三四十年代的老唱片上常见到这个名字。犹记当年听过他录的一张《加沃特》，是巴赫无伴奏的第三组曲中之一章。可惜已回想不起什么细节了。正像克莱斯勒、埃尔曼一样，他也到过中国。据云还是他首先将贝多芬的作品（盖指协奏曲、小提琴奏鸣曲？）介绍给中国听众的。这位匈牙利小提琴家有六十年以上的演出生涯，足迹琴音遍欧、亚、美。他树立了现代演奏名手的标准。唱片上刻下他无瑕的艺术技巧。同时他又是个音乐学者，20世纪新人新作的卫士，也是当代音乐世界的严肃的观察家与批评家。

与其看这种抽象的介绍，不如听他以过来人身份现身说法。在本书中，他先是回顾了“学徒”时代自己练过、表演过的曲目。其中有胡贝的协奏曲（此公的小品《微风》很可一听，而其协奏曲则早已被

束之高阁了），有维尼亚夫斯基的《浮士德幻想曲》，还有萨拉萨蒂的作品，等等。他说，想想那个时代（上世纪末）的老节目，再看看如今（20世纪60年代）的年轻人怎样挟着烜赫的曲目开始其演奏生涯！其中不但有贝尔格的协奏曲，巴托克的独奏小提琴奏鸣曲，埃尔加和西贝柳斯的协奏曲，而且还有恰恰图良的！但应该知道，那年头，一无广播，二无比赛，唱片也未普及，所有这些情况都使学生无从及时了解他的竞争对手们在练什么。

直到1910年，他才敢演奏贝多芬的协奏曲，其时年已十八了。那次得的奖品是五枚金币，贮在一个金质小匣中，揷一揷，吐一枚。又过了一两年，他才敢动勃拉姆斯。

也就在1910年，克莱斯勒首演埃尔加的协奏曲，轰动乐坛，也震撼了他这个初露头角的青年。乐谱摊在膝上，铅笔捏在手里，力求捉摸住大师演奏技巧的精微之处。可到了第二天，他却鼓不起勇气开始练这部作品。这是自卑心理作怪，他承认。当年已经五十出头的伊萨依 [\[1\]](#)，却在次年承担起了演奏此作的任务。

再往这以前回溯，帕格尼尼时代的演出节目单上是：《激情威严奏鸣曲》《圣帕特里克的一天》（G弦上独奏）、《威尼斯狂欢节》《农场之声》（口技式的写真曲）等等。

大约四十年之后，二十岁的克莱斯勒拿出了如下节目：亨德尔的《A大调奏鸣曲》（伴以管风琴）、《恰空》《广板》，巴赫的《E大调加沃特》，从贝多芬四重奏（作品132）中抽出来的一个慢乐章，还有帕格尼尼的《无穷动》。

他引述一篇20世纪60年代人的文章《消失中的独奏会》，认为独奏会的程式几经演变似有向19世纪后期复归之势，也即是以几种不同

乐器的联合演出为特征了。也有人叹息独奏家（像帕德雷夫斯基、拉赫玛尼诺夫与克莱斯勒这样的）与演奏个性的日见消亡。

书中第二部分是论小提琴演奏技巧的。一览琴坛现状，他不禁有些悲观。学生只求响求快，以为越响越快越好。结果是一碰上，比方莫扎特交响乐中“二提”的声部，反而手足无措了。但他即便在谈技术问题总是归结到音乐、艺术。他引了名指挥塞尔的话：小提琴系的毕业生知道的好音乐少得可怜。一位西贝柳斯比赛的评委说：人们拉帕格尼尼的随想曲很出色，拉巴赫和莫扎特的作品却很糟。

西盖蒂发挥道：一部协奏曲，你可以从反复练习中一字一句地抠，从而学会演奏它。但你拉莫扎特的交响乐中的弦乐声部，就需要迅即领会这一部分在整体中的作用、意义并且作出反应。要能做到在一瞥之下便能把握其风格，在弓法、句法与段落处理上作出本能的反应。

第十八章是巴赫专章，也是全书的中心，犹如巴赫是一个小提琴家演奏生涯的中心。

对于重大经典名作的演奏文本中出现种种以讹传讹的现象，他向来是深为关注的。在这个巴赫专章中更是繁征博引，不厌其详地提出巴赫作品版本中的种种疑难。

例如，《恰空》开始两小节中最后那个八分音符是奏单音还是奏和弦？曲终处是否奏颤音？

约阿希姆、埃内斯库、布施等都在前一处奏单音，在曲终处不拉颤音，而更多的小提琴家则按传统版本行事，于开始处拉和弦而以颤音结束全曲，这样做的有大卫、弗莱什、胡贝、海菲兹和西盖蒂自

己。他以一种音乐学家的风度对《恰空》开头的部分列出了巴赫手稿与四种不同版本的谱例。对结束处的异文，他举了九个不同的谱例。

但他也援引了R. 勒帕德的论文《演奏的权利》。该文中主张：简单而不确定的记谱，存在于17世纪之初，这种不确定，正可以让演奏者参与贡献。

有关《恰空》的演奏还有另一个疑难，速度问题。弗莱什的速度是每分钟六十拍，布索尼的钢琴改编本上标了行板，等等。但西盖蒂认为真正的问题倒不在于用什么速度呈示其主题，而是在巴赫创造的这个音响世界的漫长之旅中，如何才能保持连贯，而这是一个情绪何其变化多端的世界！巴赫从一支短短的主题中演化出一个大世界！演奏者与倾听者都应该感受到它在多变之中的统一。对于演奏者来说，他只有让听众始终意识到切分节奏的脚步声（一切皆从此中引发而出），才有可能使音乐融为整体。

因此西盖蒂认为，在速度上始终拘泥于每分钟六十拍显然不行。据用节拍机测试的情况看，在这部巍巍殿堂一般的巨构中，游移于每分钟五十六到八十四拍之间，是无损于统一感的。（读这一段不禁回想起一次珍贵的体验。当我听一位当代吉他大师演释此作的改编曲时，正是这种复杂微妙的变化与连贯、统一，吸引我在忘了时间的漫长之旅中进入了巴赫建筑的那座宏大大殿堂！）

西盖蒂的见解是明达的。他引为自慰的是，他坚辞了出版者要他也为巴赫作品编订一个本子的建议。既然已有如许多的版本，又何必多此一举！他的结论是：要在巴赫的迷宫（指版本、演释的分歧）中寻路而达目的地，只有自己救自己！

他又翻开一页乐史，告诉我们，百年前人们的看法不同，很少有人演奏这些巴赫的无伴奏作品。有的名手虽演奏其中一部分，还是带着点歉意的。往往还要加上钢琴伴奏，而这竟是舒曼、门德尔松这样的大师干的。他们倒是一片热忱，总想从时人的冷落中救出巴赫，却为作者自己感到已是完整之作添上了蛇足！

西盖蒂老实承认，少年时他也犯了这种错误，演奏了“有伴奏的无伴奏奏鸣曲”！他回想起布施同他亲切如父子的谈话：“这样做是糟蹋了巴赫。”

一到20世纪，巴赫这一套无伴奏作品热起来了。各式各样的版本和处理。从“笛声”“在指板上拉”直至“重击”，另加许多强音记号，大用G弦，等等。到了20世纪60年代，没一个想参赛的人不面对这套作品的挑战。热潮开始于1937年在布鲁塞尔举行的伊萨依比赛。既是比赛曲目中有它，影响自然也就波及于音乐院校。而其后果是，十几年前还能令人刮目的曲目，过不了几年又成了老一套了。1966年的蒙特利尔比赛，规定曲目中有巴托克的独奏奏鸣曲的第一乐章。这便意味着年轻人与其老师要流上好几个月的一身大汗。但等到下一个十年，人们又将其视为陈词滥调了！

但巴赫的这些作品，并未能使一般听众很快便接受。1932年之前，没有四个乐章全录的唱片。音乐会上也只演奏单乐章。《恰空》也是从全曲中挑出来演奏的。

为了表达他对巴赫的热爱之忱，西盖蒂又引了P. H. 朗（著名乐史家，他写的《十九世纪西方音乐文化史》[\[2\]](#)已有中译）关于巴赫无伴奏奏鸣曲的一段话：“幻想风的前奏曲，透彻地发展了的赋格，

巨石殿堂一般的变奏曲，与优雅的舞曲相互交替，这是创造性的想象力对形式、素材、表现手段之局限所取得的全胜！”

作为对照，也借以证明上一世纪的人们对巴赫这些伟大杰作的难以领略，博闻多识的西盖蒂又引了一段妙文，取自大文豪又兼乐评家萧伯纳1890年2月发表的一篇报道，题为《评约阿希姆演奏巴赫〈C大调赋格〉》：“……你自然无法用小提琴真的同时在三个声部上拉出一曲赋格，但是利用双弦奏法并在几个声部之间转移，也可以制造出一个赋格巨灵的影子来。那将得到认可，假如有巴赫为你担保的话。……约阿希姆发狂般在琴弦上刮将出来的那种声音，使得用脚跟踩豆蔻也成了美声。但那些辨得清音高、称得上是乐音的音，大都走了调，可怕，可憎！换了别个无名之辈，演奏的又是无名之辈的作品，他拉得这样会难逃一命。但我仍同别的人一起鼓掌如仪，演奏家也鞠躬如仪。约阿希姆的高尚职业，巴赫的伟大声名，催眠了我们大家，让我们把可厌的噪声当成美好的音乐！”（笔者按，萧绝非对乐无知，他出生音乐之家。他搞音乐评论的资历还早于文学戏剧。他不会胡言乱语，一大本乐评文集可以作证。约阿希姆已到衰年，力不从心，所用的非平均律也许可以解释“走调”的问题。还有一点值得注意的是，萧的锋芒所向，主要是当时的附庸风雅的中产阶级。）

本书中其他许多令人着迷的话题，篇幅所限只好下回分解了。但不能不借他人之口给他画一个剪影。中提琴演奏大师普列姆罗斯，最倾倒西盖蒂对巴赫无伴奏奏鸣曲的演释了。有那么一次，听了以后，他对西盖蒂的好友休斯说：“伤脑筋的是，此人比我辈有更多的弦，更多的手指头！”

技、艺、名利？

——读《西盖蒂论小提琴》（下）

本文上篇介绍了《西盖蒂论小提琴》中有关小提琴演奏传统与乐谱版本方面的珍闻。这里继续介绍书中其他精彩内容。

这本书中留下了他对许多前辈大师的演奏亲见亲闻的印象，也记下他对这些演奏的不与人苟同的评价。这都是可珍贵的乐史资料。

1877年，萨拉萨蒂在德国演奏门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》。行板乐章中主题的那个A音，他用了泛音。有人在一篇回忆中极口赞美那位西班牙大师的演奏，尤其是这种当时很新鲜的奏法。西盖蒂一方面很重视这种现场感受的乐史价值，却又谈了自己倾听萨拉萨蒂晚年演奏的观感，觉得他好像有点心不在焉。这位大师演奏的巴赫《E大调前奏曲》，是曾受到弗莱什和维尼亚夫斯基激赏的。西盖蒂的评价也适得其反。此曲，萨拉萨蒂当年录制了蜡筒，现代已被重录，成了“历史名盘”。尽管持有不同看法，西盖蒂仍然赞成今天的听众不妨听听这张唱片，但，要带着一种历史感去听。

他总是不肯人云亦云。谈到1913年在圣彼得堡听奥尔演奏贝多芬的小提琴协奏曲的感受，他也是直抒己见。当时，那位声名烜赫的小提琴教育家写信告诉友人：“人们都说我从来没拉得这么好——想想看，我多大年纪了！”（按：奥尔那年已七十出头。）然而西盖蒂说，他对这一场演奏不敢恭维。有意思的是，在这以前他已经领教过了海菲兹、埃尔曼和津巴利斯特的演奏，天真地以为，名师之艺自当高出于其三位高徒了。谁想到事不尽然。在那场众人瞩目的盛会上，

荷兰大指挥家门盖尔贝格处理乐队演奏的粗豪风格，更加反衬出奥尔这位老去的大师独奏声部的单薄和紧张。西盖蒂觉得，奥尔学派高材精英们所具有的那些特色，在这场演奏中恰恰听不出来！

最能显出西盖蒂的见识，也令人深深感受到他的艺术良心的，是本书中用大量篇幅谈论的音乐竞赛问题。

对于现代的音乐竞赛成风、成灾，他深感忧虑。他对青年提琴手的忠告，情见乎词，读来令人感动。他是以自己多次担任评委参加国际比赛的感受来发言的。

他发现，许多此类比赛接连不断，同一个青年人先后参加不同的比赛，时胜时负，浮沉无定，有的参赛者，他一听便知其无望，却还是一个劲儿地投入各种比赛，只想图个侥幸。眼看这种情景，他不禁叹息，这些人的教师为何不肯透露真情，听任自己的学生浪掷十几年宝贵光阴？

才具不足，而又到处参赛以求一逞的这些人，竟形成了半职业性的参赛专家。评委一看到是个熟面孔，再翻翻有关材料，哦，原来他又改换门庭找了个新教师！可怜，此辈参赛家也不抱什么奢望，只求捞个名次，哪怕第十一、第十二名也于愿足矣。拉得再不行，这种机会总可能碰上的。于是他便可自称为“某某比赛第几名”了。大不老实者，也不妨自称“某某比赛获奖者”。

除了责怪那些误人子弟的教师，西盖蒂又有一个并非毫无根据的推测：既然许多误入歧途的青年往往拥有一把名贵的乐器；那么鼓动他们去追求海市蜃楼的，恐怕不仅是教师，还有推销高档乐器的商人吧？

他并不是全盘否定竞赛活动。通过这种活动发掘出一个天才人物是令人振奋的。可惜这样的发现太稀有了。“报酬递减律”起了作用！有人认为，现在最需要举办的是把所有的大奖获得者集中起来赛它一下。

西盖蒂又察觉到，比赛同唱片业之间也存在着某种互为因果的关系。其中的问题之一是形成了以名家演奏的录音当尺度。刻意模仿，面目雷同。

老一辈名手是徐徐成熟的，现代新人则一拥而出，如雨后的蘑菇。他回顾道：从前，一个名手灌的唱片总是经过反复琢磨的成熟的艺术品，是他已经在音乐会中久经考验的节目。如今则不然，一个新手，还没上过多少战阵，却动不动便录制巴赫的《哥德堡变奏曲》和《斯卡拉蒂全集》。至于录制巴赫的六首无伴奏奏鸣曲这样的艰深之作，他们也满不在乎。

回顾当年，他不胜感慨。自从1919年起，他便开始在音乐会中演奏贝多芬的十首小提琴奏鸣曲了。但一直等到1994年他才灌了唱片。再如卡萨尔斯这位大师，他录制巴赫的六首无伴奏大提琴组曲，其进度一年不过两首。当然，如今有先进的磁带录制技术，可剪可接，可加工，自然不难毕其功于一役。问题是这种温室里催生早产的货色，质量如何，仍要看青年人自己的真功夫。

唱片商常常要他们一口气录制六至八首当代作品，例如巴托克、埃内斯库和艾夫斯等人的作品。可是演奏者既无自我评审能力，又不能自我克制，不能让唱片公司等自己成熟了再说。现在他还并未达到那水平，说不定永远也达不到。

这样，便形成了青年艺术家与唱片业的一种相互依赖。

西盖蒂为这种依赖病的患者开了个有趣的病历：年仅十来岁的某获奖者，签下合同，为某唱片公司录制一部当代新的协奏曲。那位执棒指挥乐队为他协奏者，也便是该作品的作者（可能也便是那次比赛的评委），从而年轻的演奏家也得到了公司在报刊与广播中为他进行的轰动性宣传。这都是他的同辈人梦寐以求的。年轻人不耐等待徐徐成熟，只想到比赛场和唱盘上一步登龙！

西盖蒂的结论虽然有挖苦的味道而颇含深意：现代录音技术可以出新的音响，新的票房价值，当然也可以出新的作品价值！

那么怎样才能达到成熟之境呢？他从这一点引入了另一个话题：参与乐队、室内乐演奏，参加教学实践，对于独奏家来说至关重要。

他列举了布索尼、胡贝等人年轻时如何去执教，布施、约阿希姆、奥尔、伊萨依、蒂博等人如何加入乐队工作的情况。他也自悔当年不该辞谢了维也纳国家歌剧院的邀请，失却了到乐队中磨炼的好机会。

他发现，物色小提琴手成了所有大乐队的一大难题，而又出现了自相矛盾的现象。日本人在前西德的乐队队员工会刊物上登广告征求首席，而前西德乐队将自己的首席让给他们。英国乐队声称缺少称职的人手。英伦最好的一家乐队，1965年征求首席，应征者寥寥无几。某音乐学院则断言，这种人有过剩的问题。

在前西德一支乐队的录取评赛中，应试的十六人首先要拉一部协奏曲。然后，最有希望录取的三至六人被要求拉《费加罗的婚礼》《菲岱里奥》《女武神》等歌剧中伤脑筋的两段音乐，一快一慢。结果是不止一次无一人入选。乐队缺额依然空着。

这里是一位名指挥参加审听的经验之谈：常见的情形是，人们不难按照时尚的标准拉贝多芬的协奏曲，可是，《玫瑰骑士》中的难段却叫他们出了洋相。这位指挥家说：颠倒过来岂不更好！

还有一位乐长告诉他：我队有个提琴手，独奏会上他可以一显身手，在乐队里他成了废料。进来已经有四年了，《艺术家的生涯》对他来说始终是个难关！

种种原因导致乐队队员水平下降，数量减少。因此，他很赞许前西德人的一种措施，组织一支百人青年乐队，短期集训，不开什么“大师班”，也不教什么别的技巧，只练听觉，练“群感”。

他给学提琴者的流行病患者找出了病根：热衷于参加带竞技性乃至赌博性的比赛，早期教学中的误导，那种急功近利的教学法影响了学生缺少合奏、视奏等等开拓视野的机会。

他提到里赫特的老师涅高兹的看法：经常参加四手联弹，弹交响乐改编谱，拉室内乐，应该列为“名手之道”的主要内容。而霍罗维茨也可为此作证。20世纪30年代，正当他声名鹊起之时，西盖蒂亲眼见到他平时热心弹奏的却是李斯特改编的贝多芬交响曲，但这并非为了演出。

相反，当代的猎奖之徒把时光、精力浪费在从一个教师投到另一个的门下，从这个学习中心转到另一个学习中心，只指望在一个夏天里“大剂量”练习巴赫作品，或别的突击训练中得救，他们惶惶然不可终日！

他又辛辣地描写了如下的场面：仅有一下午时间的“大师班”，上课的人倒有三百。然而扮演了压倒一切的主角的，反而是开麦拉，

电视节目制作者。

他怀着善意讽劝道：“大师班”本来有两方面的含意，即一位现在的大师对一批未来的大师。而今天，二者皆不见的情形往往有之！

这本《西盖蒂论小提琴》，内行、爱好者读了，都可以各取所需，同样觉得津津有味，都同样受到这位去我们并不太远的大师那满腔爱乐之忱的感染。他抨击他所憎的现象，正因为他担心青年人被迷糊得只知争名逐利而不知爱乐。

本书前有他挚友休斯所作的一序，提供了许多生动的情节，使大师的风貌更加可亲了。他告诉我们，西盖蒂讨厌演出老一套的节目。每开独奏会，你总能头一回听到他演奏的一首作品。有趣的是这脾气也贯彻于他的日常生活。他对休斯每天按照同一程序刮脸颇不以为然。休斯评论道：只有记性特好的人才能像他那样记得前一天是怎样刮脸的吧！

正如西盖蒂一贯主张的，他自己也嗜好室内乐，一有闲空便拉，这在他不只是休息，而是一种享受。休斯大受感染，也要求参加拉比较容易的海顿四重奏中的“二提”。每遇到难句，西盖蒂便顶替上去。可是有一回拉到一篇慢乐章中的如歌的主题时，休斯才拉了四小节，西盖蒂受不了啦，一把推开他，自己接着拉下去。休斯说：“我成了听客，这对海顿来说更好些！”

笔者不禁要补充一个绝妙的镜头，这是见于其他资料的：有一次西盖蒂演奏一部协奏曲，突然断了弦。他从乐队首席手中夺过提琴便往下拉，音乐得免于中断。然而可惜，独奏小提琴的声音顿时显得黯然无色了。原来，他自用的是一把“派屈里瓜尔内里”名琴（原为派屈里其所藏，故名）！

有所谓“哲人的哲人”“音乐家的音乐家”，那是极言其学、艺之高明。西盖蒂得到一个同样的称呼：提琴家的提琴家！

为阿图尔·鲁宾斯坦传真

生于18世纪80年代，死于19世纪80年代，阿图尔·鲁宾斯坦是位跨世纪的大师。

他不但有跨世纪的艺术生命，而且有足迹跨几大洲的演奏实践。（记得有资料介绍他也到过中国。）他通晓多种语言。他参加过两次世界大战。他同数不清的乐人、艺人以及各界名人有交往。才三岁，他就被带到约阿希姆面前显示天才了。布鲁赫是他的乐理老师，帕德雷夫斯基指点过他，伊萨依要他当伴奏，圣-桑、德彪西都当面称赞过这个当年的小伙子……

他录下了那么多好唱片，不朽的音乐将因为有他那不朽的演释而更加不朽！

爱听他那数量惊人的录音的乐迷们，也许并不很知道，他那艺术生涯中的种种遭遇，所接触的形形色色的人与事，正像他的录音那样可惊地丰富多彩。

可庆可喜者，鲁宾斯坦用他自己那流畅亲切的语言把这一切都写出来了。读其自传，如见其人，如听其乐，有极大吸引力，最主要的原因是有真情实感。

本人读后，自觉同他的人与乐更加贴近了。不敢自秘，特采摘最有味的若干条，节译并加评注，与鲁宾斯坦爱好者共赏。

风浪与琴音交响

1906年新年之前的一天，我上了土伦号，一艘来往于大西洋两岸的法国邮船。阿斯特立克先生给我一个旅行袋。其中除了盥洗用具之外还给我预备了一点钱，作为船上开销小费之用。万一航行中遇险，如何应付；晕船，又怎么办，他都一一作了关照。

他的好心嘱咐并未能让我振作起来。头一次海上航行真叫人惴惴不安。分手时我情绪低落得一塌糊涂。

比起一般豪华巨轮来，土伦号简直像条内河轮船。但是在一间可以派多种用处的大菜间里却摆了架大钢琴，是普莱耶尔牌子的。

我住的这间房舱真寒伧。双层卧铺。至于浴室更谈不到了。听说此船上好一点的房间在最高层，只有两间。所以我也只得知足了。聊可满意的是，此室归我独享。

次日我到餐厅去吃午餐，看到起床就膳者寥寥无几，自己尚能经得住风浪之苦，不免心里得意。然而，没多久，便感到我们的船跳起舞来了，那跳舞的方式吓坏人。波浪从四面八方拍打着船体，其声可怕。就餐者立即奔回自己舱里睡下。

这不过是个开始，我们一直颠簸了十天才到了目的地纽约。

接连两夜睡不着觉，头昏，要吐。小室中臭烘烘的气味，不堪忍受。马马虎虎穿上衣服，我摇摇晃晃地走到大菜

间。本想到甲板上去走走的，一看所有的门都上了锁。人们告诉我：外面危险！

于是，我试弹那架平台大钢琴。我发现最麻烦的是如何坐稳在琴凳上。

弹了一阵子，忽然又有了绝妙的新发现！

当我弹着一首节奏铿锵的乐曲时，自己如果随着那音乐的节奏起伏而呼吸，便可以免受那船儿毫无规律的摇晃的折磨，从而也便不感到眩晕作呕了。

进一步的试验肯定了此种妙用。我便打定主意，再也不离开大菜间。以便一有情况需要随时可以利用这架乐器。

一位好心肠的乘务员答应把一日三餐送到我跟前。原来，此人是个音乐爱好者。

既令我惊讶而又觉得有趣的是一批乘客，一脸病容，活像刚开过刀的患者，一个个挣扎着前来，围坐而听。大家说，听弹琴使他们觉得好过得多。

除夕之前，大多数乘客穿戴整齐，共参盛宴。船长邀我坐上贵宾席。同席中有四五个有身份的生意人，还有位伯爵。

纵然有头等的酒菜，我毫无胃口。但一回到大菜间里，钢琴使我顿然恢复了元气，开怀痛饮起香槟酒来。在众人一致敦请之下，我举行一场名副其实的演奏会。

正当我弹得起劲之际，船身猛然一个震动，我措手不及，失却平衡，栽倒在地，幸好没有受伤，爬起来想再弹下去。

船长吩咐两个海员用皮带将我双腿紧系在琴凳上，把凳脚也用钩子固定于地板上，钢琴也被稳定不动。我的独奏会不顾大风大浪继续进行，再没有发生什么事故。这样一来，我同自己的艺术倒真是“连在一起，难解难分了”！

评注：这是鲁宾斯坦的首次美国之行，那年他还不到二十岁。要知道美国听众的反应吗？自传中影印了一份1906年1月13日的报道，标题是：“波兰钢琴家以其神技使卡内基厅的听众为之目眩！”节目中，圣-桑的《g小调钢琴协奏曲》极受欢迎。从此这首曲子也成了他的拿手好戏。我们有幸，他弹此曲的录音几乎垂手可得。但如了解到演奏家的这些情况，听起来便更加兴趣盎然了。

还值得多说几句的是文中大菜间里的那架“普莱耶尔”牌钢琴。普莱耶尔其人是莫扎特在家书中向老父大加称赞的奥地利音乐家。不但钢琴、小提琴都来得，所作之曲，产量可惊，畅销欧陆。可惜如今的人连他这个名字也知之者不多了。即使对“普莱耶尔”这个词有那么一点印象的话，多半由于它同肖邦有联系。大家都知道，《雨点前奏曲》是作于一个马略卡小岛上的。该地无可有之琴，肖邦巴巴地向巴黎邮购来一架琴，正是普莱耶尔牌的，肖邦最钟爱的也是这种琴。原来，音乐家乐而优（卖曲发财）则下“海”，普氏又成了钢琴厂老板！

群星灿烂

1907年一从美国回到巴黎，我第一件事就是去找阿斯特力克先生，请他为我今后的活动想想办法。

“我有个好主意。”他告诉我，他们正在策划组织一次盛大的音乐会，慈善性质的。许多知名乐人都愿共襄盛举。其中，钢琴圣手弗朗西斯·普朗泰（F. Plante）虽已八十六高龄，也将远道前来参加。音乐会的大轴戏就是他弹戈特沙尔克的《塔兰泰拉舞曲》。

他要我弹几个小曲，安排在开场之后。他说，同那些大名人一起列名于节目单上，可是个出风头的机会。

节目单上的确是名人荟萃。萨拉·本哈特要演整整一幕戏，科克兰表演朗诵……而普朗泰已经有十年之久没在巴黎露面了。

那日，我准时来到了剧场。进入后台，只见那里乱糟糟，男男女女，有服装整齐的，有衣冠不整的，来来去去，高谈阔论，指手画脚。

我急想弄到一份节目单而又不得到手，突然有人将我一把抓住，便向前台推去。“感谢上苍，你可来了！有位演员误了场，此刻轮到你上场了。”

我一下子面对着满场观众，直到坐上琴凳之后才恢复了镇定。

肖邦的《夜曲》《练习曲》，都淹没在场内乱哄哄的谈话声中。这把我惹火了。作为对听众那不冷不热的礼仪性掌

声的回应，我使出了自己的撒手铜——肖邦的《降A大调波兰舞曲》。这下子人们可要侧耳倾听了。而我也赢得了要一连鞠躬三次的热烈掌声。

为自己的成功暗暗得意，正想转到场内去听其他节目，经理，也便是方才催我上场的人又止住了我。“精彩之至！”他轻拍一下我肩膀：“你听了会高兴的。普朗泰大师想见见你。随我来！”

敲开休息室的门，我看到他是个面无皱纹的秃发老头。脱下鞋子坐在那儿，用一个电取暖器在烤。他一看见我，便嚷了起来：“我一看便知道，他大有才能。他讨人喜欢吧？”他是在跟经理说话，好像我并不在旁边一样。然后才对我说话：“很抱歉我没能去听你弹。但我知道，你大受欢迎。你弹了些什么，我的好朋友？”

一听我报了那首波兰舞曲，大师朝我一看，勃然大怒，马上关掉取暖器，站起来尖声嘶叫：“他把我的节目偷走了，这混蛋，他偷走了我的节目！我要离开这儿，我准备好的乐曲仅此一首，却让他偷走了。”

我吓得赶快溜了出去，跑到场内，躲在包厢后边看节目。

过了两个多小时，才见这位大师在雷鸣般的掌声中出现在台上。使我大为宽慰的是，他以一种对手指的完美的控制演奏了《塔兰泰拉舞曲》：技巧，青年人似的朝气蓬勃，都在否认他的高龄。

当那阵理所当然的热烈欢呼停止之后，他举手示意，开言道：“我年轻的同行已经给大家作了精彩演奏。出于无心，他把我本想弹的曲子用上了。因此，我也就没什么好弹的了。”说罢含笑退场，风度潇洒。

没想到我的成功也给科克兰留下深刻印象。他邀我参加了一场“明星音乐会”，那是为了救济老年演员举办的。卡鲁索、费拉尔都参加了。我的名字也同这两位大明星歌手排列在一起。

听他俩唱的咏叹调引起了全场轰动，我有了个好意，决定将《情殉》作为我最后的节目，用李斯特的改编本。

果不其然，这个节目把全场听众征服了。

圣-桑在场。他向我祝贺，非常热诚：“听上去它在钢琴上比人声唱的还要更好些。”这是他当时的评论。

评注：这段回忆真是令人神往，一个群星灿烂的乐史镜头！文中显得神气活现的普朗泰，是个有点怪的人物。乐史虽留其名，而且他还录过唱片，但今人早把他忘了。此公以神童琴手成名后，1900年忽然发誓再不同听众见面而隐退了。所以若干午后他忽又复出便轰动一时。为了免受背誓之讥，演奏时还隔着纱幕。鲁宾斯坦记他“八十六岁”。从他生年（1839）推算应为六十八，可能是弄颠倒了。

文中的《情殉》，又译《爱之死》，原是瓦格纳乐剧《特里斯坦与伊索尔德》第二幕中的二重唱，也是此剧中最有魅力的一篇音乐。瓦氏将其改为管弦乐曲。如今在音乐会中此曲与该剧前奏曲联奏。李斯特又将其移植于钢琴，成了一篇改编曲中的杰作。原作的织体、和

声与配器如此丰富复杂，要搬到钢琴上使之再现，是绝大的难题，改编本的效果可以传神，令人不可思议。“钢琴大王”真正将一架独奏乐器幻化成了一支管弦乐队！圣-桑之激赏，并非虚誉。所以这改编本是很值得见识一下的。

鲁氏演奏《情殉》，有无录音？笔者自惭寡陋，没听过。不过，霍罗维茨的录音并不难得，乐迷有兴，大可找来印证一下。

奇妙的和弦

——无师自通的爱乐者、乐评家萧伯纳

有那么一部音乐评论文章集，三巨册，每册九百来页。乍见这部大书作者的名字，音乐爱好者和文学戏剧爱好者恐怕都不免吃一惊：怎么，萧伯纳还有这一手！

在英国人眼中，莎翁以后最大的戏剧家便是萧翁了。他拿过1925年的诺贝尔奖。他又曾是社会主义费边派的一员健将。

中国人，尤其上海人，理应对这位大文豪更感亲切。20世纪30年代，他来过这当年的“冒险家乐园”。宋庆龄在莫里哀路寓所款待了他，在座作陪的有鲁迅、蔡元培、林语堂和穿着中国旗袍的史沫特莱。瞿秋白在鲁迅协助下，突击编出了一本小册子：《萧伯纳在上海》。

可惜的是，许多萧的爱好者竟不清楚，此翁还是一位大大的爱乐者，无师自通，成了响当当的大乐评家。其实他是先以写乐评为职业，后来才写起剧本来的。人所共知，乐人又兼写乐评的，有韦伯、舒曼、李斯特、柏辽兹、柴科夫斯基和德彪西。文人而又深通音乐的，前有卢梭，后有尼采、萨特。一支笔既能写文章又能评音乐的，萧是近代罕见的一人。

萧回忆他的音乐之家与终日乐声不断的童年：长号、竖琴、大提琴和Ophicleide [\[3\]](#)，家里的大人都会弄。（最后那玩意是一种已被淘汰却自有其特色的低音号，《仲夏夜之梦序曲》的总谱上便有此

器。)家里的妇女坐到钢琴边也都能弹个曲子。家里不断地在排练名曲。许多歌剧，从小听得烂熟，还不到十二岁，便能用口哨从前奏曲一直吹到终曲；这其中包括《唐璜》这部萧终生最欣赏的歌剧。成年后他可以用男中音加假嗓，独唱其中全部角色的唱段。

一场变故，家人星散。萧发现屋子里乐声阒然。对音乐如此饥渴，驱使他发愤自学。幸好，还有钢琴，母亲离家前没忍心变卖，归了他。可是这个听熟了如许音乐的年轻人，连谱也不识。“我不从车尔尼开始，一上来便弹《唐璜》序曲。因为我寻思应该从自己熟的东西开始，不必去理会什么指法。”他终于不但能读谱，而且弹起交响音乐改编的钢琴谱来了。弹歌曲伴奏，胜过了那些正正经经学弹琴的人。练得越来越起劲，甚至弹过巴赫《赋格的艺术》，从此也研习起和声、对位，认真做了习题。当他这样如饥似渴地在琴上敲打不休的那段时间，给左邻右舍带来的干扰之严重，后来“每一念及，深感自疚”。但那是19世纪，一无唱片，二无广播，他要狼吞虎咽他所爱的音乐，又有什么别的办法！

也正是这种嗜乐如狂的追求，把这个音乐学院的门外汉造就为一位乐史上屈指可数的乐评家。初出茅庐之时，他只能冒名顶替，为一位懂音乐却不会写文章的人代笔，可是这个幕后捉刀人不久便令广大读者着迷了。一般新闻报道的肤浅，老一套评析文字的平庸沉闷，都被他一扫而空。尤其是他那犀利的词锋，对谁都不留情面。19世纪欧洲知名乐人有不少都曾挨他笔尖刺过一下的。但他绝不是巴黎小报式的谩骂。他言之有物，自抒所感。议论风生，妙语联翩，而锋芒所向，主要是对着社会文化风气中的庸人俗见，所以对读者有很大的吸引力。

比如英国在以往有过亨德尔崇拜，19世纪又莫名其妙地兴起一阵子门德尔松热，在门氏的一切作品前五体投地。萧独独大唱反调。他评道：《意大利交响曲》的“深刻”，正如主日学校的布道（按，指那种一般化的宗教宣传）。又评《苏格兰交响曲》：假如作者不那么故作高雅的话，它本可以成为一部更有价值之作。但对于天才的作品《仲夏夜之梦序曲》，他仍然无保留地赞赏：何等的新鲜，何等的光彩照人！

当时人们奉之如神明的李斯特，萧赞赏他对贝多芬奏鸣曲的演绎深刻，也佩服其指挥艺术的高明，却是很不赞成被当时许多人捧上了天的那些标题乐作品。

《但丁交响曲》在伦敦圣詹姆斯厅演出，萧写了一篇《圣詹姆斯厅的“地狱”》。他写道：如许我直言不讳的话，我认为这是构思肤浅、表现手法可憎的作品。凭自己的亲自体验，我毫不含糊地奉劝头脑清醒的听众别去受这个罪。我郑重地认为，此作大可改题“一场大火”，重新为它编写一篇文字标题。曲中各段可解释如下：快板——火警！火势蔓延，居民梦中惊醒，仓皇逃避，乱作一团。消防队带着水龙赶到，奋勇抢救。民警也到场弹压骚动的人群。屋顶的轰然崩塌，成了灾难的顶点……

倘若如此图解，不会有谁觉得这同音乐之间有何不符之处。至于曲中原来描写弗朗契斯卡的那段哀乐则可标以“女房东向救火队长诉苦”。低音单簧管吹奏的宣叙风音乐，可以分配给仪表堂堂的队长。行板部分表现了大火扑灭后众人的悔恨交加。赋格段描写队员提着灯搜索废墟余烬中的受难者。结尾的声乐可当作幸免于难者的感恩颂歌……

萧说：但丁《神曲》之所以成为经典之作，是因其诗中境界道人之所未道；李氏作品之平庸，则由于其中的混乱与噪音是一般化的。人们读但丁原作，总觉得《炼狱》比《地狱》沉闷，《天堂》更比《炼狱》无味。在这一点上，李斯特的大作倒是颇与但丁相似的。

安东·鲁宾斯坦发表过一首《大洋交响曲》。如今虽有唱片，只怕也没多少人耐烦听它了。当年萧也有不客气的评论：谈到此作，先要记住，他是俄国人，而在欧洲，那是离大洋最远的国度。……如果听不到瓦格纳写海洋的音乐，我将满足于门德尔松的《芬格尔山洞》，或《培尔·金特》中海上风暴的片段。实在听不到什么差强人意的，那么，施特劳斯的《北海圆舞曲》也行，但要按真正的施特劳斯风格演奏。鲁宾斯坦要表现大洋，我只能将其效果比之为公园里的池塘。假使撇开大洋问题不谈，那么你听到的也只是一曲平平常常、吵闹的、也算过得去的三手货的舒伯特交响曲。

可是他并非标题乐的反对派。他是很主张音乐要有标题性的。莫扎特未能向标题乐发展，他还引以为憾，归咎于其父的误导哩。

对于当时纯乐派崇拜的勃拉姆斯，萧对他同样笔下无情，不止一次给以酷评：老天赋予他自相矛盾的性格，不是写无思想的音乐，便是写无音乐的思想。有时候他顺应自然，谱出一些动人的音乐，为包括鄙人在内的听众带来按捺不住的喜悦；有时他要卖弄自己的技艺，于是我们便得到了《德语安魂曲》和哈欠连天！

萧最看不惯当时的标题乐八股、民族风滥调，也受不了学院派的腐气熏人。虽然他嬉笑怒骂总不脱幽默大师本色，但他是绝对严肃真诚的。试读其议论巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬的文章，便会理解他对乐艺爱得虔诚也知之甚深了。例如他为贝多芬百年祭而作的那篇

名文，便是不朽的经典之作。第一次大战爆发之后，贝多芬的作品竟受到英国沙文主义者的排斥，甚至连这个伟大的名字也无人敢提起了。“贝多芬的作品被放逐了，而音乐厅里也空空如也了。”敢于公然赞扬的唯有他这个“伟大的头脑”。

当英伦报刊上一片噪声贬低瓦格纳，骂他是音乐骗子的时候，萧却老早发现了瓦格纳的价值，成了歌剧改革的热烈鼓吹者，写出了大量精彩的论战文字。

他是一个热烈的“瓦派”，但却不是偶像崇拜者，读他1889年的《拜罗伊特见闻》很有意思，瓦氏后人与门徒墨守旧规的那一套，萧不以为然：瓦格纳身后的拜罗伊特，已不成其为有生气的试验场，而只是传统教规的圣殿了！

二十来岁开始乐评生涯，直到去世的1950年才绝笔，他足足写了七十五年。这部文集在读者眼前展开一长串19—20世纪英国音乐文化的历史镜头：莫扎特的音乐受冷淡，门德尔松的“畅销”，人们喜欢热闹的贝多芬“第七”，瓦格纳的指挥形象，约阿希姆、伊萨依、萨拉萨蒂、帕德雷夫斯基诸名手的成功与失误……在他的生花妙笔之下都留下了活生生的现场报道、历史传真。

干这乐评活儿也不那么轻松自在，纵然拿着优待的音乐会入场券。他告诉读者，必须穿特厚的鞋底，以防磨穿。虽可饱听名手唱奏名曲，被迫倾听无味之作又使人不胜其苦。他往往故意姗姗来迟，躲开他讨厌的音乐。

他的“听”野并不局限于音乐会。19世纪音乐文化的重要“传媒”是钢琴，对它的作用，萧写过重要文章。他支持乐人们要求调整

那时偏高的音高标准。伦敦街头手摇风琴艺人的困境，救世军组织所属的铜管乐，业余管弦乐队的排练……他也要去关心，评论。

可别忘了，他后来的正业是戏剧与文学，他的剧本风魔了大西洋两岸的观众。音乐又给了他创作舞台艺术的灵感。促使他写喜剧的是莫扎特的歌剧。《人与超人》中有一处直接借用了《唐璜》的音乐。

《卖花女》中有重唱似的效果。《恺撒与克里奥佩特拉》的瓦格纳味相当浓。《千岁人》要连演三夜，恰似《尼伯龙根的指环》。

这似乎是一个复调、多元而又谐调的头脑，我们无以名之，姑且形容他是：

一个极富魅力的奇妙的和弦！

乐狂自忏

——萧伯纳忆自学乱弹琴

从小一天到晚满耳是音乐之声，忽然有一天，我发现屋子里没音乐了！所幸，妈妈虽然不能不卖掉家具过日子，钢琴她可没舍得卖。

我去买了本音乐手册，那上面有键盘乐器的图解和识谱法。我并不从车尔尼的练习曲开始，而是弹《唐璜》序曲。我有我的道理，我想我应该从自小就听得烂熟的音乐开始，管它什么指法不指法。

终于学得能读声乐谱子了，那正是从小妈妈她们排练时就已经听到过的。同时也能在琴上对付那些改编谱了，弹这种曲子比弹正经的钢琴曲还行。终于也能弹弹歌曲伴奏了，而且同演唱者配合得更顺当，胜过一般正经练琴的。

谱子我买了不少。其中有《罗恩格林》。通过它，我革命性地发现了瓦格纳。

还有贝多芬交响曲的改编谱。它让我在熟悉的歌剧、神剧音乐之外又发现了广阔的新天地。

此后，为了同姐姐四手联弹，才不得不注意按照正确的拍子和速度弹。

巴赫的《创意曲》和《赋格的艺术》我也弹过。我还研究了学院里用的教本，认认真真做那里面的和声、对位习题。这方面，有一位学音乐的朋友给我辅导。虽然学会了如何在配和声时避免连续五度、连续八度等等玩意，但却全然不知习题的实际效果。

也曾读过一篇好像很科学的论文，作者是位候补博士。内容是有关和声学中根音的理论问题。

我还有幸读到了莫扎特关于“数字低音”方面的指示。仅仅有一两页纸。那是他信手写给他学生苏斯迈尔用的。（辛按：此人即续成莫扎特遗作《安魂曲》者）多年之后，埃尔加告诉我，那可是莫扎特有关乐理问题的仅存的一份文献，对于学作曲的人有一点点用处。——遗憾者，它对我来说并无用处，好在当年我也不打算搞作曲。

回想起，我在这种自学中弄出来的敲击声、口哨声、咆哮声，种种噪声给敏感的邻居造成的刺激、烦恼，真叫我无法弥补而深感内疚！

但我又怎能不那样呢？如今有广播，大家能听到欧洲顶好的演奏。一个星期中能听到的，超过我从前的十年！

.....

后来我和妈妈又住到了一起。我喜弹爱唱的《指环》，害得她几乎要发神经病，因为她觉得这种音乐永远是些宣叙调，而且可怕地不协和。但她忍住了，没怪我。只是到了再

次分手时她才把此事吐露出来，说她为此有时真恨不能大哭一场！

每一念及此事，哪怕自己曾经害死过人，良心也没如此痛苦！

假如能从头再活一遭的话，我将致力于搞一种耳机与扩音器之类的研制，好让音乐狂们只让自己听到他自己制造出来的音乐噪声……

萧伯纳不搞作曲吗？

前文中，萧伯纳说他并不作曲，其实不然。

19世纪80年代，他最心爱的消遣是为诗歌谱曲，但只供自娱，也用以娱友。可惜只存下三曲，其中一曲，用了雪莱的诗。原稿现今收藏于美国南卡州大学图书馆。

有趣的细节：谱表是他自己画的，画得不太整齐。

直言 快语

——萧伯纳乐评摘（上）

几年之前，借到一部美国加州大学出版的《萧伯纳音乐评论集》。十六开大本头，一千多页。真叫一个渴想多读些乐史资料的乐迷为之狂喜！更没想到，几年后，又借到了萧翁的乐评全编。好家伙，三大厚册，每一本都近千页！

于是，一面狼吞虎咽地阅读，一面摘抄，抢抄了两本笔记。读他写的乐评与报道，我总觉比读乐史更能亲切感受到以往的音乐文化实况，那是19世纪下半个世纪英伦乐事的第一手报道。他夹叙夹议，有褒有贬，笔尖挟着冷嘲、热讽，往往是火辣辣的，但是无不出自他对于推动音乐文化普及提高的一腔热诚的爱。

每一重读笔记，就总觉不该自秘，这些乐史遗珠，应将其公诸同好，更想借此引起今日乐评者的兴趣。今天的人们，耳福可真不浅。萧翁当年无法想听就听的“贝九”，还有那些他根本听不到的作品，我们今天都可以随时随地享受。也可能耳福太好了，反而身在福中不知福。

像萧翁所写的那样敢于直抒所见，直言无隐而又确实言之有物、有乐、有文的乐评，而不是应酬文字，更不是广告文字；在如今这个音乐泛滥的世界上，显得越发需要了。

当初是用中文随手记下的，今已无原文对校，如有谬误，只好求萧翁宽恕了。（括号中是我加的评注。）

里赫特指挥“贝九”

里赫特（H. Richter，奥匈指挥家）虽然已竭尽所能，但在如何表现、平衡与契合那在贝多芬此作中无处不在的高度敏感的旋律性这一方面，仍未达到令人满意的水平。只听见，弦乐在强奏乐段中干巴巴地奏着，气恼地跟上那些由木管和圆号吹出来的含糊不清的旋律。尽管这是英雄性的乐章，竟弄得产生了令人好笑又不快的效果。

的确，在现有条件下他已达到了他所能做到的最高水平，然而，这最高水平并非最佳水平。

谐谑乐章大概有点嫌慢。他处理为每分钟一百一十到一百一十二小节。而我却主张，至少要达到一百一十五小节。

（请注意！萧翁虽然是在音乐的协和与不协和音中泡大的，却从未受过什么正规训练。他无师而自通。但这个乐评家去赴音乐会报道、评论的时候，却是如此认真而且并非冒充内行。你看，他显然是对着总谱也看着表在听！）

……可注意的是，年轻的听众们过早地在“急板”最后的地方鼓了掌。原因在于，流行的彼得斯版双钢琴改编本将那反复记号略去了。因而这些热心听众便当是已经结束了。

可是，没有比此种无心的错误更叫人高兴的了。这正说明了英国听众已经不再仅仅依靠爱乐乐队来了解贝多芬了！

（他的意思是，爱好者不满足于当时还难得听到的《第九交响曲》演出，便通过对钢琴改编谱的研读与弹奏来熟悉它。唱片那时还未出世。）

（慢乐章）……我听过几个指挥家在《柔板》与《行板》的处理上搞得很不对头。有的将《行板》弄成了极慢板，或将《柔板》部分变成了活泼的小快板。里赫特没出这种毛病。当演奏到《行板》反复处，第一小提琴演奏某一乐句时显然要想过分加速，此时，里氏挥出一个祈求的手势，那动作既雄辩而又自如，非常动人！

……又一个富有魔力的时刻！低音大提琴以缥缈的弱奏宣示出合唱主题。以后，合唱队被放开锁链，引向一场大乱。不过，虽说唱得糟糕，这部高尚而又深情的爱与乐的颂歌，至少要比一部神剧动听。

又一场音乐会中的“贝九”

（以下是对另一场有《第九交响曲》的音乐会所写的评论。时在1893年3月8日。）

“第九”总是吸引着一批特殊的听众。因其为现代音乐杰作，文化人来听一听，可以完善自己的文化素养。对于端坐而听的此辈，我总不免为他们难受：厌烦，疲乏，纳闷地等待着，到底何时那大合唱才开始。而那是说明书中他们唯一能搞清楚的部分。（对伪雅的中产阶级、知识分子，萧翁是动不动就要刺他们一下的。奉劝今日中国的“听官”们，我们如果并不真想听“第九”这类音乐，就不必去赶风雅，受那个罪，也免遭萧翁嘲弄。）

“第九”（在英国）到底普及到何等程度，这很难说，正因为来听它的人虽然那么多，却并非真心来欣赏的。对于他们来说，像这种叫人厌烦的音乐，竟以《欢乐颂》作结，必定显得是放肆的嘲弄。原因在于他们都只是头一回听它。他们也决不情愿再受二遍罪。

我小时候那年头（萧翁生卒年代为1856—1950），《新教徒》被人们视为崇高之作，而《魔笛》则是该死的哑剧——正如今天人们对其合法继承者《莱茵的黄金》的看法。

（当年，瓦格纳的乐剧虽已开始风靡欧美，保守的英国听众仍迟迟不肯接受它。）“第九”被视为太冗长，丑得出奇，而且又难以演奏，大不如可敬的新古典作品如斯波尔的交响曲《音乐的奉献》和门德尔松的《意大利交响曲》好听。

今天的音乐会以《未完成》开场。可是对于我来说，这却成了“未开始”。因为光是“第九”便已足够我听一晚上。所以我故意迟去，等《未完成》第一章已奏毕才进场，也并不去倾听那第二乐章。（这当然说明《未完成》对他没多大吸引力，却也可见他是多么渴想再听“第九”，则当年听“第九”的机会难得也可想而知了。）

（……由于乐队是按照英国当时通行的“爱乐音高”定音的，合唱队中的女高音需要用“最强”力度持续八小节唱高A，唱得声嘶力竭，效果不佳）假如不能把音高标准给降下来，我倒宁愿接受一种做法，即是把合唱部分降低半个音，免得过分挤压喉咙，把音乐弄糟。

（这里面包含了有关音高变迁的乐史掌故，不妨稍加说明。贝多芬时代的音高标准一般是 $a^1 = 415-430$ ，即比今天的国际音高 $a^1 = 440$ 要低。不幸的是19世纪中，音高标准趋高，高半音甚至更多。特别是在英国，达到 $a^1 = 452.5$ ，如此一来，演唱《欢乐颂》的女高音便受罪了，而贝多芬的音乐也是受害者。）

音高标准引起的麻烦

（下面这一条，正好可以为上文中的音高问题做补充，虽然写作的时间要早——1885年。看了这一条，便可知萧翁对音乐文化事业的关心注视，并不止是只对演出的效果好坏发一通议论而已。自然，人们从这篇短短的文字里可以获得的乐史信息与音乐知识也相当不少，而且异常具体生动，读读是颇有味道的。）

人们对现今英国通行的音高标准不满，要求对此进行改革。诚然，一支长笛值三十几尼（一几尼的币值略高于一英镑）。假如要改换乐器，便会增加开支，得等个机会，把那支老的长笛卖给一位爱好者——反正他不必参加音乐会的合奏。

比利时国王下令，要全国所有的军乐队、音乐学校和音乐厅都按照法国音商标准定音。这件事在英国引起了人们提出各种不同的主张。

（此处的乐史背景是：1859年，法国人主张将音高标准定为 $a^1 = 439$ ，到了1889年，它在维也纳国际会议被通过为“国际音高”。但是 $a^1 = 440$ 这一如今为世界各国公认的国际音高，则要等到1939年才定

下来。萧翁做此报道之时，英国人还不肯接受那比较合理的音高标准。）

英国的歌手要求把偏高的英国音高降下来。其他的乐人希望用亨德尔、莫扎特那时代较低的音高来演奏他们的作品。英国的（现行）音高要比亨德尔的音又高半个音还多一些。

（很有意思！要查证以往时代所用的音高，可利用古老乐器，特别是有固定而较精确的音高的管风琴。但像被保存下来的亨德尔用过的音叉，也是历史音高的见证。他那音叉可以认为是代表了18世纪作曲家所希望听到的他们作品演奏所用音高，即 $a^1 = 422.5$ 。反过来说，现在很有人怀疑，现代乐队、重奏、独奏者所演出的巴赫、亨德尔、海顿与莫扎特的作品，即使从音高的改变引起音响改变而言，也有可能不符合那些古代大师们原意了。）

用比较高的音高演出古代作品，对于男高音和女高音歌手唱那些最高音是不利的。但是这对男低音、女低音倒比较方便。于是，人们便各袒一方，各持一说了。

翻谱人速写

对于伦敦圣詹姆斯音乐厅的翻谱人来说，还有哪一位大师是他们不熟悉的！他们可以告诉你许多有趣的场面。比方，如何以叫人气也透不过来的闪电动作，在“急板”中为弹奏者翻谱；而在梦也似的“柔板”中趁机偷偷打个盹，那段音乐的反复，又恰好在翻开的两页上，等等。

我亲眼目睹，他们当中的一位，竟在某大师身边睡着了！这害得我把听音乐也忘了，担心他能否在attacca（紧接下段）处醒过来。

翻谱人终于及时地睁开了睡眼。但是那毫无疑义的一副惺忪之态也澄清了我的猜疑：到底是陶醉于美妙的音乐，还是——？

（这个历历如绘的音乐会镜头，正可以说明，独奏家从看谱演奏到背奏的风习的变化。哈莱在英伦演奏，明明他能背奏贝多芬之作，却因《泰晤士报》评论的斥责而不得不放一本谱在面前，那是1814年间事。萧翁此文的刊出已是1886年4月，是为李斯特访英演出而作。那么，直到此时，翻谱人还并未失业了！）

激将法

（1886年4月，李斯特到伦敦开演奏会）

我们不能指望他弹“作品106”。（显然是为了照顾钢琴大王那七十五岁的高龄吧？“作品106”即贝多芬的第二十九首钢琴奏鸣曲，篇幅奇长，至少要弹三刻钟左右。技巧更是出名的艰深。李斯特一生中公开演奏过两次以上的贝多芬奏鸣曲有十首，“作品106”即其中之一。）

也许，最好的策略是激将法。不妨款待他听些英国人的一般化弹奏。如此一来，急于要把那种讨厌的声响从耳朵中肃清的念头，再加上作为一位老前辈，要示人以真正的演奏是怎样的好心，便有可能促使他满足我们的期望了。

（从萧翁的妙语中，当时英国钢琴演奏中选曲与弹奏风格的平庸化不难想见！）

沙龙中的赋格曲

对于一般的英国人而言，赋格曲这东西是那种偶尔在客厅里爆响的所谓“古典音乐”，是一种引发昏睡病症状的音乐。仅仅靠耳食来欣赏音乐的业余爱好者是跟不上它的复调进行的……

（当着有某位来宾弹起一曲赋格之际）那些多少懂得一点音乐听赏知识的，会猜度道：是亨德尔写的什么吧？而门外汉们，经常纳闷着赋格是什么样的，此时便停止了交谈，好奇地听着。多半也便越听越觉得没意思，终乃交头接耳、窃窃私议了起来。

弹奏者此时已宽了心。本来，在沙龙里弹什么赋格曲，在他是要横下一条心才肯干的，众客人居然能静听，鼓励了他，因为这是颇不寻常的事。但有许多弹琴者在众人侧耳倾听的无形压力下又会发慌。有人便抓住一个属七和弦出现的机会，稍稍沉吟一下，立即滑到一支圆舞曲中去。这一来，万无一失地会让全场的嘴巴恢复活动。只除外那些青年男女，沉浸于对他们跟着这音乐同舞过的伴侣的回想之中。

职业钢琴手，或是老练的票友，他们照例在此种场合只弹别的乐曲，不弹什么赋格。他们也不会去写什么赋格。因为，有道是：“（音乐家）应该对怎样写赋格钻深钻透，可别去写它。”此辈则取其后半句而不理会那前半句。这当然

是因为，并无什么谋生的压力迫使他们学写赋格曲去受那份罪！

（作于1885年的这则幽默小品，从中可见当时英国一般人的听赏水平。萧翁自己倒也并非冒充行家。虽然是客串写乐评，但他也下过苦功。他研习过教本，认认真真做过和声、对位习题。连巴赫的《赋格的艺术》他也弹过，当然是用他自己那“乱弹琴”的方法弹的。）

直言 快语

——萧伯纳乐评摘（下）

（萧伯纳的乐评，也许你嫌它已经过时？就算它已经过时，也正好拿来当乐史读。何况，其中绝对有能叫你读出新鲜感的史与论，并不仅仅是有助于丰富读乐的知识而已。为此，再来采一束带刺的蔷薇，以赠同好。）

贝多芬以文代曲诉衷情

（原题是《贝多芬的不朽的恋人》）

……“我的安琪儿！我的一切！我的灵魂！”

贝多芬信中这几句话，真是够傻气的了！

但是值得一引，可以作为一种用文字来“作曲”的好例子。

贝多芬的全部音乐作品，都是他用来宣泄自己的感情的。然而在这封无头信里，他却运用文字来表达他原来习惯于用音符、和弦去表达的内容了。

我自己也搞过恋爱这玩意。我也曾写过傻话一般的情书，同贝多芬简直如出一辙。写了好多封，真不好意思讲，没回音！因此也说不准在我生前，而非死后，会有人——我的崇拜者，将其公之于世，害得我大出洋相！

（按，自从19世纪以来，世人对于贝多芬这封信的议论、考证文字，数量之大，几乎不亚于对其音乐作品的评说。此信写于1813年。那时他去了波希米亚的特普里兹矿泉地。7月5日刚到，6日一早便写下了这信。信是写了，却又不曾寄。而且直到他身后，人们才从一个隐蔽的抽斗里发现了它。自此以后，凡是他的传记，几乎无有不提及此事的了。

通篇都用“你”这种亲密口气称呼对方的这信中的那个呼之欲出的“你”为谁呢？却又寻不出直接的证据可以确认。时日也只标了个“星期一，7月6日”。到底是哪年的事，也煞费查考。

于是累得那些早期的传记家，把凡受过他青睐的女性一个一个都拿来猜了一阵，结果又似乎所有这些都对不上号。

如今，由于“贝多芬学”之昌明——正像我们的“红学”之类！年代之疑早已弄清，收信者的芳名，据专家考析，乃是安·勃伦太诺，一位比他年少二十岁的维京贵妇。

介绍这一条乐评，并无意于将这件早已褪色的旧闻再炒一遍。萧提到贝多芬的“双语”。这才是个值得玩味的话题。

用不同的两种语言同别人交流，任何一个音乐家不得不这样做。一种是他所擅长的“乐语”。另一种是他不一定擅长的语言，

有趣者，音乐家不但要靠自己一种语言过日常生活，而且往往会发现：即使在他用“乐语”倾吐自身的情感，表达某种“思维”之际，有时仍不得不借助那另一种语言。此类事例并不罕见。柏辽兹、李斯特鼓吹的标题音乐，固然是现成的例子；还可以想想：巴洛克音乐的谱上几乎不注什么文字、术语，任演奏者自行其是。而古典、浪漫派

乐谱上乞怜于术语、文字的说明便愈来愈不厌其详，唯恐自己的“乐语”遭人误解。莫扎特短促一生中留下的音乐作品如此浩繁，他的书信，一般人也只好满足于看选集了。而且他也有心写一本关于音乐的书出来的，只怨我们缘慳福浅，被他带进无名墓地中九泉之下了！！

再说，贝多芬的“乐语”可算是雄辩之极了。那他最后的一首弦乐四重奏的谱稿上写了“必须如此吗？”“必须如此！”又是为何呢？

为免喧宾夺主，这支大可加以展开的主题就此收束。）

放逐乐圣 （作于1920年）

三年前，“贝多芬”对于英国人来说是一个最不符合爱国主义的名字。那时候，每个英国人最神圣的义务是将他所能抓住的德国佬斩尽杀绝，不管是用子弹、炮弹、刺刀，还是毒瓦斯。或者，简单地让其活活饿死。他也有责任叫别人相信：德国人不是人，不过是一种十恶不赦的畸形动物……

假定当年你想到，自己一刺刀戳死的那个德国小兵，有可能正是又一个贝多芬，那么你很可能武器脱手，而那个可能成为贝多芬者，反手一刀结果了你。在世界大战的年头，英国无人敢提起这个名字。我可以引为自豪的是，我是头一个在公众中打破这种沉寂的人。

1914年，我们的爱国者号召大家要杯葛（按：即抵制之意）德国音乐，于是乎它们便从节目单上给放逐了，并没有哪个不拥护此举。可是，音乐厅里也空空如也了！

（此处所说的是1914—1918年第一次世界大战时的情况。对那次并无什么正义性可言的列强混战，萧伯纳、罗曼·罗兰等一些为数不多的清醒头脑，是敢于冒天下之大不韪，起而反对的，那时圣-桑也带头愤起，排斥德国音乐。不过，有疑待查的是，阿图尔·鲁宾斯坦记他曾于一战中到伦敦参加过“贝多芬音乐节”〔见鲁氏自传四百六十一页〕。那么，似乎抵制的时间不长了？）

老年人与新音乐 （作于1930年）

当我还是个孩童的时候，贝多芬死了才四分之一世纪多一点。《月光曲》被视为一个音乐艺术的崇高范例。《第九交响曲》是伟大绝伦不可思议的。哥达德（按：指Arabella Goddard，英国女钢琴家）弹“作品106”，当年就赛如举重运动打破了纪录一样轰动。

《罗恩格林》写成之时，我还没出世。等到它在伦敦上演，我已十四岁了。对于那些饶有素养的管风琴手、音乐博士们，这音乐听起来是可怕的。因为，一个并无准备的大九和弦突然响起，一个降B大调的全终止后边忽又冒出了一个也是无准备的不协和和弦，一下子又转到了毫无关系的E大调上。这在听惯了柔和地转入远关系调的耳朵来说，真可谓肆无忌惮！不过，一班乐理知识不多的听众，倒反而喜欢它。

《特里斯坦与伊索尔德》中塞满了所谓“错误关系”，每一幕开头，触耳尽是一些不加准备的不协和音。相形之下，本来刺耳的大九和弦也成了鸽子的啼声了。然而，听众并不在乎什么“错误关系”。连专业乐人们也渐渐把“不协和”“无准备”“未解决”给忘怀了。

有一回，里希特来英指挥此剧。我当场目击一位绅士跳将起来，挥拳狂嘘。可又一下子僵在那里。并非是遭了指挥的呵斥，而是因为并未如其所想的，挑起一场大乱。无人响应，他自己反而有被大家轰出去的危险。

不过也确有一伙英国人到德国剧院中看《纽伦堡的名歌手》，序曲才奏了二十小节，便狂人一般地一哄而出。这种场面，我在拜罗伊特剧院亲自领教过。那都是今日听众所难以想象的。

（瓦格纳其人其乐在“艺术市场”中的行情变化剧烈，反差极大。开始时，无人问津。后来走红，又造成了乐坛与听众的派性争斗。爱之者奉为神明，憎之者视若洪水猛兽。双方相互口诛笔伐，派性十足。萧本人即是瓦氏新音乐的热烈信徒。）

收音机的功、过（作于1947）

无线电收音机改变了英国听众。

当我五十年前还在干乐评工作的那个年头，难得在伦敦的圣詹姆斯大厅或水晶宫听到一部贝多芬的交响曲。而那一千名左右的听众是买得起门票才有资格进场听赏的。

我自己对交响音乐的了解、熟悉，主要是靠了在钢琴上同姐妹们四手联弹钢琴改编谱。至于在音乐会演出《第九交响曲》，那更是要经过好几年才能恭逢一次的盛事。

（收音机改变了这种情况），但它败坏了听众的口味，那后果也是可怕的。

不过，由于我自己总是忙不迭把它关上不听，因此也没资格妄加评论了。

音乐在今日（作于1950年）

记者问：你是否认为，英国人的音乐趣味和他们对音乐的理解，比起你评乐以来有明显进步？

答：那当然，大大进步了。广播、收音设备让贝多芬的《第九交响曲》成了本来不识交响曲为何物的几百万英国人熟悉的东西。……

广播、收音从两个方面造成了重大影响：一方面，用恶劣的爵士乐败坏人们的口味。然而它同时也使海顿的作品得以复兴，也使巴赫成了众人喜爱的作曲家。

问：这五十年间，演奏方面有何变化？

答：有变化。而且是一种向好的方向的大变化。不但海菲兹、梅纽因、肯特纳他们从技巧上胜过了约阿希姆、萨拉萨蒂、鲁宾斯坦；而且演奏曲目也大大拓宽。管弦乐队的队员们也像个独奏家了。

问：乐评在今天是否水平不高？

答：我以为不然。从来没像今天这样高。不过，也有些不够水平的报道者，对每一次演出都赞赏，而享有免费入场待遇的评论员却大为减少了。

怕听广播

一听到收音机里又播《汤豪塞》序曲，我立刻把它叭嗒一声关掉。

但如果有《威廉·退尔》序曲，倒又乐于一听。此曲在以往的音乐会里也曾是一个滥奏无度的节目。

《神界的黄昏》中的《葬礼进行曲》，几乎已不能唤起我的注意了。但是，亨德尔那首《死亡进行曲》，倒反而比以往更见其伟大。

（萧在这里既讽刺了广播与音乐会中迎合听众过度重复因而弄得好音乐也失鲜走味，同时也反映了当时音乐市场的时尚变迁。过去吃香的罗西尼已由热而冷；先前挨嘘遭唾的瓦格纳，后来已大红大紫。

更有趣的，当年瓦氏的热烈信徒，此时已有点厌倦而重新发现了罗西尼。）

评《大洋交响曲》

要谈论这部作品，首先不能忘了：作者（安东·鲁宾斯坦）是个俄罗斯人。而在欧洲，那是个同大洋最不靠近的地方。其次，以作曲而论，他地位不高。

要听写海洋的音乐，假如听不到瓦格纳的（按：可能是指《漂泊的荷兰人》），那么我愿满足于门德尔松的《芬格尔山洞》，或者是《培尔·金特》中那段海上风暴音乐。

如果实在听不到什么可听的，那就听约·施特劳斯的《北海圆舞曲》也行，不过得按地道的施特劳斯风味演奏才好。

鲁宾斯坦用C大调和弦或G大调和弦描写大洋风光的企图，我只好比之为肯辛顿花园中的小小池塘，没效果！从描写大洋的角度来说固然是个失败；抛开什么大洋问题不谈，你所得的是一部平平常常、稍嫌吵闹、但还算过得去的，有舒伯特气味的三手货。

（对于声名赫赫仅次于李斯特的安东·鲁宾斯坦来说，这真是够不敬的了！但是历来对此公作品评价不高。帕德雷夫斯基也是钢琴家又兼作曲——可巧他的作品也遭到萧的挖苦。他曾很客气地说，鲁宾斯坦“作为一位作曲家，未免太性急了”。有人认为他拿手的是“把一支乏味的主题琐碎地发展个没完没了”。此曲前后共有三稿，第一稿是四个乐章，二稿加了两个乐章，三稿又变成七章！

以公众的接受与选择来看，除了小小一曲《F大调旋律》之外，谁还记得他的什么大作呢？

《北海圆舞曲》，闻所未闻，是否应该发掘出来，让一年一度的维也纳新年晚会也换换口味？）

玻璃琴

法国作家左拉的名作《娜娜》中有个细节，不求甚解的读者也许会轻轻放过，其实它是值得我们用特写灯来照它一下的。作者写了一个工于吊膀子的角色，形容此人在向女人进攻时用了“玻璃琴般的声音”云云。

这玻璃琴，管弦乐队中是找不到它的。十八九世纪那时候，它却是欧美雅俗共赏的时髦乐器。

有人把它的发明权算在歌剧大师格鲁克的头上，其实不确。但他曾于1746年在英国伦敦亲手演奏过他为这乐器谱写的协奏曲。此乃当时英国报刊上的新闻。

玻璃琴用大大小小的一套玻璃杯组成。所以似也不妨译做“杯琴”。我国历来也有以杯盏为乐器的，把杯子排成一行，杯中注水，以调音律，敲击起来，其声泠泠可听。西方玻璃琴则又不同。它是用湿润了的手指去摩擦那也是沾了水的杯口，激发它振动发声。音色很特别，有点像弦乐器上用弓拉奏的声音，而又缥缈空灵，难以名状。所以便风靡一世，倾倒了不少知名人物。

这些人士中有那位富兰克林。有一幅他的油画像，画着这个博学多能的北美政治家正在手足并用，奏弄着一架玻璃琴，一副全神贯注的样子。他把那时髦乐器改造了一番，加上了简单机械，以踏板驱动，演奏起来更为方便了。

最叫人感兴趣的，自然是大天才莫扎特同这乐器的一段因缘。今天我们可以听到的一种玻璃琴音乐的录音，正是他为其谱写的两首作品：《柔板》《柔板与回旋曲》（作品K. 617，由此器与四件其他乐器合奏）。莫扎特显然很赏识这可爱的乐器。他不但特地为当年的玻璃琴演奏名手、盲女玛丽安娜·克其格斯纳写了上述的五重奏，而且在维也纳的一次游园音乐会中亲手一奏哩。老莫扎特是很想给儿子买架玻璃琴的，竟未能如愿。一个教小提琴的名师都买不起，可知其身价之高了。

海顿也试奏过它。他和贝多芬的作品目录中都有玻璃琴乐曲。

它的流行也反映在文学作品中。例如英国文人戈德史密斯（此公的《维克斐牧师传》，七八十年前，念英文的中国学生是很熟悉的。伍光建的中译本也曾风行），他的小说中，人们无事闲聊，就从莎士比亚扯到玻璃琴。这是1766年的事，刚好在富兰克林改进此器之后不久。

《少年维特之烦恼》的作者也曾激赏这种乐器的妙音。上文说的《娜娜》，发表于1880年，可知直到那时人们对它也不隔膜。不然的话，讲究如实表现的自然主义者左拉就不一定用它来形容了吧。

有两件事也许可以说明这乐器音响的特别与魅力。它曾被催眠术士用作工具，诱导受术者“入睡”。然而对于演奏者来说，绝非愉快之事。这是由于演奏者用手指摩擦玻璃，敏感的神经不断受到刺激甚至有人受不了，引发了神经病，有些地方曾明令禁止。

玻璃琴热于19世纪30年代达到高潮后也便逐步降了温。20世纪仍然有它的爱好者。还出现了布鲁诺·霍夫曼（德人）这样的名手。他参加演奏的莫扎特作的那首五重奏是上了唱片的。

但是对于今日的许多爱乐者来说，它可能已是陌生的名字。曾见一份进口唱片目录中，中文译名误为“玻璃口琴”！

这也难怪，它原名harmonica，而口琴的西名也是这一词，有时为了区别，便叫它glass harmonica，于是发生了误会。

即使只为了弄清楚左拉那形容的原意与用词之妙，也值得听听它的录音，见识一下它那玻璃般透明而滑润的音响吧。

机械歌喉自有其魅力

在各种各样的音色、音响中，八音盒的声音有其特殊的迷人之处。

真想不到，这极有魅力的声音近来又时常在耳边响起。八音盒又出现于市场，成了时髦的小摆设。其实，这玩意是一种足足有两百年历史的古董了。留声机出世前夕，也是它最受西方人宠爱的时节。后来，虽然日新月异的留声机和自动钢琴登上了音响舞台的中心，八音盒也始终没有销声匿迹。

恐怕正因为人们喜欢它，乐曲中有不少是写八音盒的。俄国利亚多夫那首钢琴曲，人们常常可以听到。还有将此曲改为竖琴曲的。但都不足以传写八音盒声音的真正味道。它的声音是从被拨动的钢簧片上发出的，所以不同于钢琴和竖琴。美国乐人格罗菲的《大峡谷》组曲中有一章《羊肠小道》，孤独的旅人忽然听见山民屋中有八音盒之声，颇有“空谷足音”的意境。而这八音盒之声是用乐队中的乐器模拟的。

八音盒音色之美，恐怕管弦乐器中没有一种及得上它。西方人从它联想童话里的仙境，中国人则可能有别一种联想——高门巨族的荣华奢侈。

早在乾隆年代，来华的英国使臣便把这玩意儿带进了中国。鸦片之战以后，门户洞开，洋货如潮，涌进中国，那些对夷狄文化极力贬斥的达官贵人，买洋货绝不落于人后。八音盒成了王侯第宅、富贵人家的常见摆设，皇宫大内自然更少不了此种珍玩。

现今市面上的所谓八音盒，虽然奇货可居，其实未免简单化，有点“退化”了！八音盒曾像精良的机械钟表工艺那样达到高水平。笔者不是玩收藏的，眼界甚浅，倒也在内地小城中见过两具大型八音琴，那才是可珍可赏的奇货！其体积比四喇叭双卡录放机还稍大些。可以演奏和声复调相当复杂的曲子，且能换奏五六首。这两架中，一架还配了一套微型打击乐，另一架则附一架微型风琴。联动而奏，格外热闹。也可以联想18—19世纪时，有些古钢琴和钢琴上装了“鼓钹踏瓣”，可以制造“土耳其风”的效果。总之，看到那精巧绝伦的工艺，不能不令人叫绝，那音响也越发迷人了。只不知它们是否已在“破四旧”中成了垃圾还是换了主人？

且说上两个世纪，西方人还让它同各种实用器件相结合，于是流行起了八音首饰匣、八音手杖、八音照片册（不也像今之“音乐卡”？）。还有什么带八音的坐椅和酒壶。客人就座，倒酒，乐声铿然而作。至于钟表、鼻烟壶里镶着它，更是常见。直至20世纪，据说美国还推出过一种高档货：衬衫袖扣，内装微型八音盒云。

八音盒是一种“音乐机器”或者说是机械乐器。自古以来，机械乐器便是人们感兴趣的东西。在西方，至少可以上溯到一世纪时亚历山大城那位大发明家希洛。到了音乐文化兴盛的近代，人们对此兴趣更大了。

以机代人，演奏音乐，最典型也最盛行的是机械风琴。上两个世纪中，许多英国乡村教堂里曾配备了这种乐器。这样便省得再去物色风琴手了。人，容或有弹错之时，机器是不会的。何况还可以随便叫它再来几遍，决不会消极怠工。所以有的人认为，与其去雇一个不大称职的风琴师，还不如安上一架机械风琴。

此种“机器”，构造简单一些的，可以奏奏赞美诗之类的音乐，正适合宗教活动的需要。完备的，能演奏很复杂的音乐。

今天并不难从录音资料中欣赏到一首莫扎特的《f小调幻想曲》（作品K. 608），这篇长约十四分钟的乐曲，正是那位神童大师为机械风琴而作。翻开他的作品目录，同类乐曲还有两首。这位大天才居然肯一而再再而三地屈尊为机器谱曲，不正说明那不是无聊的玩物吗！当然他也可能借此增加一笔稿费收入。

机械风琴尽管很复杂，基本上是一个八音盒的放大。打开小小八音盒的盖子，可以看见它的“机芯”：一个圆筒状的东西旋转不已。筒上突起着许多“尖刺”，像个狼牙棒，这圆筒同一个“梳子”相切。“梳齿”是一组钢质簧片。圆筒上的小尖突同某一簧片相拨，那个音便响了起来。这似乎很简单。但麻烦在于怎样精确地安上那些小尖刺，正是那轨迹决定了音响的次序。这就有学问和技术了！它的工艺同钟表匠人有亲密关系，所以它的制造中心也曾是瑞士。

机械风琴里也有这样的一个旋转的圆筒，上面有许多尖刺，拨动与某一琴键相连的装置，打开一个阀门，空气进入风琴管，那个音便响了。

机械乐器的发展，引出了许多“奇器”。当年有个马采尔。这名字同贝多芬的名字常常联在一起。他是节拍机的发明者。从那以后，乐曲上才开始标有节拍机记号。贝多芬的《第八交响曲》是他九大交响曲中最幽默的一部。此曲中第二章尤其诙谐。那主题就是仿节拍机的节奏来开马采尔玩笑的。贝多芬遗物中有些喇叭状的老式耳聋助听器，那也是此人的发明。

贝多芬有一部《战争交响曲》，别名“维多利亚之战”。这部并无深意的热闹音乐，原是应马采尔之请，为其所发明的一支“机械乐队”而作。（这支“乐队”便是一架机器，包括了“弦乐”“长笛”“黑管”“小号”与“打击乐”声部。）然后才改编成真正的管弦乐队演奏的谱。这也是马采尔的主意，目的在于靠它“集资”供三人作伦敦之游。三人者，贝多芬、马采尔同那架机器也。（这类似今天对机器人的概念。也令人不禁想到英国滑稽小说家杰洛姆的《三人出游记》！）

1829年10月，英伦《泰晤士报》上报道了马采尔之弟的惊人发明：由四十二个机器乐手组成的“乐队”，能逼真地演奏莫扎特的《唐璜》序曲等。一家美国公司出价三十万元收购，而卖方则非五十万不售云。

更耸人听闻的记载是关于在巴黎音乐院展出的机械小提琴手，时间是1838年：

“……它持琴而立，仿佛在对谱沉思……待到伴奏的乐队就座时，它肃立向指挥点头致意。试拉了几弓后，转身向指挥示意已准备好了，于是奏起一曲帕格尼尼风格的幻想曲。曲中有双音、泛音、双泛音、四弦琶音……最后，乐音由三个“*p*”的弱奏演奏渐强，拉出一个令人难以置信的高音，然而又逐渐消逝了。听众为之嗒然神往。”

那年间，有一阵机械乐器热。市场需求推动着能工巧匠的手与脑。吹笛的机器人，弹古钢琴的机器人，还有吹小号的……纷纷出场献艺，同时也成了人们啧啧称奇的话题。

然后，到了19—20世纪之交，又涌现一种曾经广为流行的乐器：自动钢琴。从家庭到酒吧、电影院都可以碰到它。它的“软件”是预制的打了孔的纸带。压缩空气从孔中通过，相应的琴键便自动叩响琴弦。

有可能是因为代价昂贵，竞争不过后起之秀的留声机，在中国，它很难见到。笔者在福建一位医师之家看到一架，可惜已开动不起来。此外还在上海霞飞路上一家拍卖行门外，隔着玻璃门无声地欣赏了一次。

正像海顿、莫扎特等曾为机械乐器作曲一样，现代的大师也乐于为自动钢琴作曲。斯特拉文斯基和欣德米特等人的曲目中都有这品种。既然自动钢琴不受人的手指数目与弹奏速度的限制，那乐曲的难度便不妨大大提高。例如，斯特拉文斯基将自己的管弦乐曲《火鸟》移译为自动钢琴谱，一看那谱例，便知人手是对付不了它的：音乐在三行高音谱、两行低音谱上同时进行（一般钢琴谱只两行）。

自动钢琴还有一桩妙用。把前面说的演奏过程逆过来，让名手在琴上弹，这时琴内的空白纸带上便按照他的处理打下孔迹。再拿这纸带输入琴内，名手的演奏就再现了。

这种“录音”，可以让我们听到那些没能在唱片上留影的前代琴人的演奏，所以很可珍贵。伦敦有家音乐博物馆，收藏了许多已故乐人的这种“录音”纸带，可供欣赏揣摩。

也许更可珍的是古老的机械风琴转筒上的古乐留痕。因为，乐学难题之一：巴洛克音乐中有些装饰音等等究竟如何奏法，往往只凭乐谱难以肯定。开动机器风琴，有的疑难之处可能获得实证。

这也使人们对这些机器增添了几分敬意。八音盒这类乐器的出现与流行，并不能只从好玩得到解释吧？把它们放到一个广阔的音乐文化背景中来听，更有意思，也有了乐史价值。

有人估计，在留声机发明之前，西方城乡中，道旁的手摇转筒式机械风琴，对于满足平民百姓对音乐的需要，起了不小作用。萧伯纳曾注视这问题。一大批普通人童年时代的音乐体验，除了八音盒、自动风琴（乡村教堂中的）所提供的以外，也便谈不上什么了。记得柴科夫斯基也提起过，八音盒中的《唐璜》曲调，对他是难忘的印象。

如今在一些中国城市中，八音盒竟成了新玩意！这不但令人想起它的来历，也联想到中国的旧事。最早一代的中国职业外交官张德彝，在其1871年《随使法国记》中记下了他在巴黎街头见到的八音盒，那是流浪乐人靠它讨钱的。而另一位外交官，曾国藩之子曾纪泽当年出使英、法、俄三国的时候，也在他的日记中记下了光绪九年（1883年）在驻法使馆中自己修理“八音琴”之事。

可爱的八音盒，从它那余韵悠然的音响里，也是可以听出一点复杂的历史回音的！

八音钟里的舒伯特

1824年，也便是去世前四年，舒伯特再度去了埃斯特哈齐家。纵然乡间环境有益于他那有病的身体，心情却不佳，想家，也苦忆维也纳。

故乡亲人也在想念他。父亲来了信，叮嘱他要宽心。哥哥斐迪南寄来了赋格曲。告诉他，家庭四重奏演奏了他的一些作品。又特地说起一件事：匈牙利宫廷中的八音钟，能奏他所作的圆舞曲音乐。而斐迪南一听之下不禁为之流泪，当然是因为太想念弗朗兹（即舒伯特）了。

弦上语 诗中乐

古今中外的历史中充满了音乐。一个爱乐的有心人应该运用你的知识与想象力去倾听这种历史中的音乐。它们如同历史剧的插曲、配乐，可又并非出于后人的虚拟，而是历史事件中真实的音乐，它们是宝贵史料的一部分。读史者不听或者听不出，那是可惜的。如果听出了，许多历史默剧就会突然变成有声电影。

荆轲刺秦王这一历史事件，经过司马迁的事后采访，记录加工，收进了他不朽的伟著《史记》中的《刺客列传》。其中自始至终都可以听得见音乐之声，并不仅是人人皆知的易水悲歌。当然，易水悲歌一曲也的确是这篇传奇的高潮，悲壮之极！其中，歌唱的人忽然变调（还是改变调式？）作“变徵之音”，“复为羽声”，激动得在场的人怒发冲冠，这个细节，两千多年后的今人读了，仍然会如闻其声，受到震撼的吧！

这“发尽上指冠”的描叙，看起来似乎太史公大有虚构之嫌，有点浪漫派诗人雨果的味道了，其实是并不违反心理学和生理学的。巧得很，我们还不妨用两千年后发生在西方的真情实事来对证。这是标题乐大师柏辽兹在其回忆录中记载的。他赴匈牙利参加《浮士德的劫罚》演出的音乐会。那时候匈牙利人民正掀起了向奥匈帝国统治者争取独立的怒潮，爱国主义之火正待燎原，柏辽兹的《匈牙利进行曲》正好采用了匈牙利人喜见乐闻的民族音调，一支火辣辣的主题，加上配器大师的渲染，便成了点燃听众情绪的导火索。柏辽兹说，当乐曲奏到低音钹响起时，再也不能安坐的全场听众爆发了狂热情绪，作曲家觉得自己的头发也随之而竖立起来了！

这当然也是绝妙的一段史中之乐！

熟知荆轲故事的人可能想不到，其中还有离奇的情节，离奇的音乐。

因为，此事在秦汉之际是重大新闻，因而也就众说纷纭，流传开了不同的版本。司马迁并没将种种异说都收进去。有一部书叫《燕丹子》，作者不知何许人。书中也记下了这场历史惊险剧的前前后后，有些情节同《史记》大不相似。特别有趣的是增加了一段同音乐有关的情节，大意是这样的：

……荆轲献上地图，“图穷而匕首出”。他用左手一把抓住了秦王的衣袖，右手举起匕首，直指秦王心口，威逼那个暴君答应燕国的要求。“从我吾计生，不从则死！”秦王的表态是，别无祈求，但想听一下琴再死，死而无怨。于是召来了弹琴的宫女。不可思议的场面出现了。琴声中有话：“轻纱织的罗衣，一挣便断裂；八尺高的屏风，不难一跃而过；陆卢长剑，何以不背起来拔呢！”秦王猛然省悟，掣断衣袖，跳过屏风，拔出了长剑。力量对比完全起了变化，勇而少谋的荆卿遭到了悲剧的下场！

这段琴声传语扭转局面的情节，太史公未加采用是对的，太不近情理了。但荒诞的情节中也并不是毫无合理的根据。“琴语”是值得从乐史的角度来给以注视的。“琴语”可能吗？回答是肯定的。中国民间音乐中至今还有这品种，单弦拉戏，仿各种音响效果，仿人说话、口角，有逼真的效果。在三弦（改用弓子拉）、坠琴、唢呐、笛子音乐里也有此类表演。反观西方，在帕格尼尼之前也有江湖艺人用小提琴学鸡鸣犬吠，猫儿叫春，却不知有没有仿话？

既是《燕丹子》中出现了这种描写，可证在编这书的那时，人们已经懂得在乐器上拟声了。据学者考证，《燕丹子》一书最早可能作于秦汉之际，再晚也是隋以前人写的。这不就颇有乐史价值吗！

细读其文，会发现那个编故事的人用心颇细，并非信口开河。赵瑟秦筝，是战国时代的流行乐器。赵国人最爱鼓瑟，而秦人偏爱的是弹筝。故事的作者何以不叫秦姬奏这两种乐器而换了琴这个道具，难道是没有讲究？非也！这是切合三种乐器的具体情况的。瑟也好筝也好，都有品柱，而琴却只有指板。我们一想便明白，模拟人声，需要巧妙地运用滑音和圆滑奏，这在瑟与筝上不大方便，而在琴上是太容易了。这里面，还联系着一个有趣的推测。试问，秦女在琴上发的是“明码”而非“密码”，何以秦王政一听便懂，荆轲却茫然不知？这当然是因为秦人讲的是秦地方言，而荆轲是生于河南再跑到河北去游侠的。他当然听不懂秦腔。从这种细节也叫人佩服那编故事的人想得周到。

读《燕丹子》这篇故事，最引人入胜的问题还不是上面说的这些。

要模拟汉语的声音，关键问题是汉语的四声。离开了四声，要学舌学得像，几乎不可能。四声又是关系到中国诗歌艺术的一大问题。中国诗词的魅力，是同四声这个特色分不开的。

四声这东西，有些人以为不大好捉摸。其实它就是四种不同的短小曲调。我们无须用什么声学仪器，只要拿一把二胡，在一根弦上模仿一下，马上可以看出它是怎么一回事。

黎锦晖这位中国流行音乐的老祖宗，现在即使爱唱流行歌曲的人也不知道他的大名了。其实他是现代中国音乐史上不能遗漏的人物。

1922年，为了实验语文教学，推广普通话，他带着宣传队在上海郊区巡回宣传。他想了个绝妙的点子。先叫她女儿黎明晖唱白话歌曲，自己用小提琴伴奏（那时小提琴是个稀奇的事物）。然后就表演“琴语”。让下面的观众随意写出一句话，他就在后座上按照那句话拉出音调来。台上的黎明晖听了琴音，随即到黑板上写出注音符号（即老式拼音字母），并且翻成汉语文字，同下面观众写的相符。观众大感神奇。他其实也是利用了四声这现象。从四声又可以进而思索诗词与音乐的微妙关系。这可是中国诗歌艺术的一个大话题！不过反过来说，也是音乐艺术的一个话题。

众所周知，中国诗歌自古以来便同音乐结合在一起，难舍难分。从《诗经》《乐府诗集》一直到唐诗、宋词、元曲，都是可歌可咏的音乐文学。音乐加强了文学性，文学也加强了音乐性。

但是古今人在议论中国诗歌的音乐性这一问题时，注意的多半还只是诗与乐的外在的结合。实际上中国诗词还有更加微妙难言的内在的音乐性。可以说：诗中有乐，乐在诗中！

古代同诗歌结合在一起的音乐，绝大多数已经湮灭，音沉响绝了！不但“风、雅、颂”之乐，唐人怎样唱唐声诗，宋人怎样唱宋词，我们都茫然不知了！虽然古乐已亡，古诗犹在。古代诗歌的外在的音乐性虽然因古乐之不存而损失，但内在的音乐性仍然蕴含在其中，放射着绝大的魅力，感染着读诗的人。

这种内在的音乐性虽神奇又并不神秘，不是不可究诂的。四声这个因素可能起着重大的作用。上面说了，四声非别，就是短小的旋律，语词与语词相联结，片段的旋律便接续而形成有韵律的曲调了。学者把汉语看作“旋律性的语言”。这种旋律性的语言经过历代诗人

的苦心锤炼，并同汉语的其他富于乐感的因素（例如“双声”“叠韵”）结合运用，终于形成了中国诗词中的浓厚的内在音乐性。

这本来是专家学者们的研究课题，我辈凡人只能知其然而不知其所以然。然而，知其然也很重要。如果能感受到这种无法记谱的旋律美的话，你的乐感也就深化了，这对扩大听域、提高倾听音乐的能力，是不为无益的吧？

老唱片怀旧

——百代老唱片珍品

最近有一条爱乐者为之雀跃的消息：英国广播公司打开了封存多年的一个音乐录音资料库。其中珍奇，不可胜数！将要制成CD以飨听众云。

其实，我们中国的老唱片中也保存了大量珍贵资料，如不发掘抢救，任其湮灭，实在可惜！

余生也晚，没能赶上最早的蜡筒片。惭愧的是连这种片子及其录放器也只在图片中看到而已。但是从小便听到了百代公司出的老唱片，自幸是一种耳福。

这百代老唱片是十二英寸直径的，每分钟七十八转，片纹很粗，比后来的钢针片的片纹更粗些。因此要用宝石唱针，那针头也相当粗，是耐用的“长命针”。

从这种一二十年代的老百代唱片上，我听到了谭鑫培唱的《探母》《卖马》《打渔杀家》《李陵碑》，还有王凤卿、高庆奎、汪笑侬、刘鸿声等名伶录的京戏唱段。这些录音，对于京戏迷来说，都是无价之宝。

从这种半原始状态的老片子上，居然让我种下了对西洋音乐的原始印象。

有那么一张在旧中国恐怕是最普及、遐迩皆闻的百代老片子叫《洋人大笑》。当年只要有留声机的人家，恐怕必备此片。小户平民花几个铜板，也便可以把身背“话匣子”走门串户的人叫进屋里，欣赏一下，消闲取乐。不少人家的婚礼余兴节目中，往往也用它来制造热闹气氛。

《洋人大笑》一开头是“啊！啊！啊！”三声怪叫。然后便一直笑到底。洋人们似乎是在旅游途中的火车上调侃打趣。洋话虽然听不懂，但笑声却是无国界、无分老幼都会受感染的。这一篇笑的“文章”，编得颇不平庸。有层次，有发展，绝不单调。始则不过于轻言悄语中听到噗嗤之声。更多人陆续加入，那嘻嘻哈哈的笑腔便变化多端了。众人的笑声又并非单线条的。既有一人笑众人和，也有各笑各的，颇有多声部效果（可惜彼时尚无人能梦见立体声）。当这篇笑的大合唱发展到高潮时，于嘈杂的哄堂大笑中又冒出几声前所未闻的狂笑、怪笑，出人意表，百听不厌！

此片中所录，很可能是西方一出音乐闹剧中的片段。从头到尾伴奏着的音乐也悦耳可听。这配乐加上唱片另一面的《军乐队》（一首铜管乐进行曲）便构成了我对西洋器乐的最初印象。恐怕，对于古老中国社会的许多人来说也是这样吧？

至迟从鸦片战争时起，中国人就接触了西方军乐，但是内地人听到这种音乐，恐怕这张百代唱片是一个重要的媒介。可惜我虽能记起一两句曲调却无法查明它是什么乐曲。

百代唱片中更有价值的资料收录在后一代的钢针片上。此时，录音方法从机械录音改进为电化录音，效果大为改观。说起这些20世纪30年代的百代唱片，印象最深的，头一张便是《教我如何不想他》。

这是自以1926年以来便流传甚广的一首艺术歌曲。当我于20世纪40年代初发现这张唱片时，对它早已耳熟，自己也爱吟唱，所以起初并没在意。一见那片牌上赫然印着的演唱者大名竟是作曲家赵元任本人，而他在音乐与语言学上的造诣是我极为崇仰向往的，这使我心头为之一震！没料到，唱片上放出来的歌声更是意想不到的新鲜！

原先已听过此歌的另一张片子，也是百代出品，唱的人是斯义桂，是洋嗓子唱法。洋嗓子没什么不好，但是在唱中国歌曲时，咬字运腔也带洋味，听上去便有点隔膜，不过也听惯了。赵元任的歌声之所以令我耳目一新，正在于他唱出了中国味。作曲者对此有过说明：“这首歌的歌调除了‘燕子……’‘枯树……’等三句以外都是中国派，特别是那三句‘教我如何不想他’有点像京剧西皮原板过门的末几个字。”

作曲家的现身说法，使我体会到了“中国派”是怎么一回事。

不知何故，赵元任灌的这张片子，好像并没有引起注意。至于此片另一面录的《江上撑船歌》，也从未听到有人演唱。那也是绝妙的一首“中国派”艺术歌曲。

它是由作者采风加工而成的。原材料是他在汉口长江上与河北滹沱河上听来的劳动号子。歌曲中部出现了转调，巧妙而又自然。由撑篙转为扬帆前进的情境，因这一转调的效果而逼真地表现出来。然而这并非搬弄西方作曲手法，而是号子中原来就有，却多亏作者有心，便将此天然的鲜花采而存之了。

赵氏演唱此曲，韵味又不同于前一曲。吐字运腔，宛然是劳动者的口吻，连其中那些衬字，也唱得劲、有情、有味，真是体验入微。几十年来，每一回味，仍觉音犹在耳！

用西方技巧表现中国色彩，在演唱上又发挥了赵氏作为一位语言学大师的特长；这张百代唱片应该说是音乐文献中的奇珍！

当年一听便怦然心动，至今不能忘的，还有《飘零的落花》一片。

此歌，词、曲都出于晏如之手。他就是刘雪庵。记得三四十年代之交在先沦为“孤岛”继又成为沦陷区的上海，听此一曲哀歌，那沉沦于人间地狱中的怨女形象便如在眼前了！素朴的歌调，纯粹是中国味，传出了曲中人吊影自怜的凄凉心绪，也叫人感受到了作者深深的同情。笔墨经济，而格调颇高。

演唱者虽是一位从海外学成归来的声乐家，但听来毫不觉得洋气。那富有魅力的嗓音中蕴含着一种高雅而又亲切的韵味。

从这位演唱者便很容易联想起另一张难忘的百代片子《天伦歌》。那作曲者又恰好是刘雪庵的老师黄自。

论此歌的歌词，内容与文辞都不能令人满意，那是很可惜的！然而正似舒伯特用平庸的诗篇谱出了美妙的歌曲，我听《天伦歌》时也忘了歌词的平庸，感受到的只是音乐中情与美的力量；同时，那音乐语言也是完全中国化了的，听起来非常之亲切。

此片中的合唱队是上海大同中学的学生。对他们当然不好苛求。但，郎毓秀女士的领唱却完全弥补了这一遗憾。

当年在中国生产唱片的，并不只是百代公司一家，但在京剧、地方戏、流行音乐之外还能注意到严肃音乐的，似乎唯有百代。这当然

又同音乐家任光的作用大有关系。他是从法国留学回来后进入这家公司的。

这尤其表现在对器乐作品的录制上。

单是“大音希声”曲高和寡的七弦琴曲，我便听过两张百代片子。其一是卫仲乐录的《阳关三叠》（此片另一面是他弹的琵琶曲《塞上曲》）。还有一张古琴片，是我从一个人家的唱片堆中翻出来的，徐元白弹的《平沙落雁》。彼时，我已把梅庵琴派所传的这首古琴名曲听得相当熟了，所以有了对照。流派不同，曲趣也就有异，听起来更有味道。

解放之初，从福州一家旧货店里淘得一张未曾听过的粤曲唱片。粤曲唱片，当年流行的很多。这一片却是不同凡响，有可能还是绝无仅有。这是粤乐名师尹自重在一把小提琴上拉的广东音乐。洋为中用！曲名《柳娘三醉》。可能是《柳青娘》与《三醉》两支小曲的联奏。虽然音色是小提琴的，但那韵味却是中国的，而且是浓郁的南国味。虽像高胡用了钢丝弦的声音，却又比高胡更明媚浏亮。尤其妙的是，不难听出那弓法有新名堂。琴弓不再夹在两弦之中，便可以拉些顿弓、跳弓了。但最迷人的仍是二胡上原有的滑指、加花等装饰性技法所造成的“如歌”的效果，都移植到提琴上了。这首无伴奏小提琴曲，的确是可以使听者心“醉”的音乐。

厦门解放后，我在那里也有奇遇。发现一张刘天华灌的片子！这在我又是一次“心灵的战栗”！因为，照着刘氏“十大名曲”的谱子拉了几年，总是揣摩不透其中真味。一朝有机会通过录音来向大师亲炙，何能不惊喜欲狂！

最是刻骨遗憾的是当时时间紧迫，只是匆匆听了几遍——而且是在一架老旧的手摇唱机上，从此便再也无缘欣赏。此片一面是《病中吟》，另一面是他弹的琵琶曲《飞花点翠》。

写此小文，我像是在心里开一场老唱片音乐会。把《北平胡同》作为本次“音乐会”的大轴子戏，我想是合适的。

能见识到这张片子，自觉三生有幸。20世纪40年代，从李树化的《中国现代音乐》一文中知道有此曲，渴想一听而不可得，当时并不知道已录成了唱片。

直到20世纪50年代中，偶到福州旧货店中淘旧片，从堆得像小山般的唱片中信手翻寻，忽见一片上印的正是《北平胡同》这曲名，惊喜之情，不可言状！

我之渴慕此曲，最主要的一点是对于作者如何运用西洋音乐的手段来表现东方古都的风情，产生了莫大的好奇与悬念。

可敬的作曲家叫阿甫夏洛穆夫，一个侨居中华的俄罗斯人。他这位洋人对于化洋乐为中味最热心试验。《北平胡同》乃是他用管弦乐为故都勾勒的一组素描。

旧都风物，保留在文字、图画、照片中的文献，人们见得多了。但到那时为止，用音乐为古城绘影绘声，此作是前无古人的。何况，它出自一位对中国文化怀有深情的异邦人笔下，而音乐，是诸艺术中最能记录、保存与再现真情实感的；那么，他这作品也就不但是一种写生之作而已。其中保存了史影，且有真情。

可以说它还有别一项文献价值。演奏者乃上海工部局乐队。这支管弦乐队据说其水平在20世纪30年代的远东是首屈一指的。它的录音，怕也只有这张片子了。

$\underline{\underline{561}} \mid \underline{\underline{2321}} \mid \underline{\underline{656}} \mid \underline{\underline{5-}} \mid \underline{\underline{612}} \mid \underline{\underline{532}} \mid \underline{\underline{565}} \mid \cdots$

这本是皮簧调里一段过门。《北平胡同》一上来由小提琴高声奏出的，正是此一曲调。

一听此调，正像瓦格纳乐剧中的“主导动机”的效果，古老北京的气氛便扑面而来了。

但在20世纪30年代，对于听惯了西乐的中国人，更不用说对西洋人的耳朵来说，乍一听，一定是够新鲜而且古怪，甚至“不伦不类”的吧！

鲁迅先生一生中难得有机会听音乐。但他在晚年却到大光明电影院去听了一次全是阿甫夏洛穆夫作品的音乐会，《北平胡同》即是其中的节目之一。此事在他1933年5月20日的日记中留下了记载。日记中的“北平之印象”即此曲的别一题。

那么，假如这张珍贵的唱片今天还有机会重录为CD的话，这是应该在说明书上大书一笔的。

谁来写中国名都交响乐？

一千多年前，左太冲用十年之功作成一篇《三都赋》，从此，成语中也添了一条：“洛阳纸贵”。

名曲之海中，赋都市的也不少。《伦敦交响曲》是沃恩·威廉斯之作。《自新大陆》中有对大城纽约的观感。《花都舞影》写了一个美国佬眼中的巴黎。《罗马狂欢节》《巴黎狂欢节》《威尼斯狂欢节》，都描画了名都吉日良辰的氛围气。

遗憾不遗憾？我们只听到一篇以《北平胡同》为题的交响素描，而且是一位侨居中国的异邦乐人眼中、耳中、心中之北京！

《北京赋》《上海行》《长安古意》等等乐题为何不曾触发作曲者的灵感呢？

《梦幻》重温

假如有老唱片“专卖店”，走进去急想抢到手的第一张，便是埃尔曼六十多年前灌的《梦幻》了。

舒曼，其人可敬，其文可喜；无奈其大作不太有吸引力。唯独有缘的是这篇小不点儿。然而又并非钢琴原作，而是小提琴改编曲，而且是埃尔曼拉的这张七十八转粗纹片，胜利红牌小唱片。20世纪40年代，在上海滩上很容易买到它。20世纪50年代，在旧唱片摊上，我大为惊喜地又淘到一张。原先那张，被钢针“车削”了无数遍，早就琴音似锯而噪声如雷了。

全曲不过二十四小节，道地的小品。但据说现代派大师贝尔格分析个中之妙，竟用了十二页文字。极想一读。又看到有介绍说霍罗维茨弹此曲妙不可言。赶紧借来一张CD，洗耳恭听，想听出一个几十年来没感受到的神奇演绎。借用徐志摩的话，“只怨自己耳轮粗”，竟像“聋子放炮仗”，废然而止。

可见得，“缘”之一事竟是有的，特别对乐迷来说是如此。例如，海菲兹我便嫌其冷如大理石。

遗憾的是，就此曲而言，同埃尔曼的缘分也只系于此一老片子。去年忽然发现有他录的CD，《梦幻》赫然在焉！可了不得！！旧“梦”可重温了！！！一听之下，不免自疑记忆出了问题：这不是那《梦幻》，不是那埃尔曼！尤其感到失落的是，那最动情的凄然的第一句，现在他竟那么板板六十四地一弓带过了事了！

细看片上说明才恍然：这是根据20世纪60年代录音重制的，并非20世纪30年代那张的翻新。

大师纵然已到暮年，难道还对付不了一首没什么技巧难度的小曲？莫非当年的演奏是怀着一种“侨民艺人”的乡愁，后来时移世变，心绪也变了？

不得而知。只是自己这场旧“梦”重温，竟告“幻”灭了！

零落成泥香如故

有些老唱片长留在记忆深处，遥听起来，味道复杂，并不仅仅是音乐美妙。像《飘零的落花》这支歌，当年，身在“孤岛天堂”，一听之下便不由得联想到沉沦于黄歇浦孽海潮中的怨女们的身世了。

这是一张百代唱片。词、曲都出于晏如之手。看到这曲谱的今人，一定会对那旋律与伴奏的简约觉得诧异的吧？

它倒并不是一支悲调，而像是已经不再有气力激动似的，只不过是惘然的自怜：“想当日梢头独占一枝春……未随流水转堕风尘！”

作者对被侮辱与被损害者的同情，通过朴素的诗、乐语言把听者打动了。但也需要一种真诚的传译。在这张片子上留下了音声，令人难以忘怀的，是郎毓秀女士。

倡“神灭论”而又终于遁入空门的六朝人范缜，回答一个以富贵骄人的王子问他何以人分贵贱时，他说：前者如花落锦綉，后者则如花堕污溷。是无可奈何的解答，却也是美妙而悲凉的比喻。

晏如是谁？他便是晚年双目失明、贫病交迫而终的刘雪庵先生。至今还找不到一个地方，为他写的那么多真正中国味的音乐出一本集子，哪怕是像他的老师黄自选集那么薄薄的一本！

当年的惜花人，谁叫你也是一朵堕溷的飞花，自家也“零落成泥”了呢！

所幸者，在有缘的读者心里，他留下的乐章“其香如故”！

唱片也是书

有一本科普名著，苏联作家伊林写的《黑白》，一本谈人类如何创造文字和书的书，读起来其味无穷。

只可惜他没谈到唱片这种“书”。这是乐迷嗜读的书。关于这种书，也是一个极有兴味的话题。可惜许多乐史和谈音乐欣赏的书也没有重视它。其实，对于这个音乐文化的大功臣，应该专辟一章，大书特书才是。

爱迪生、贝林纳尔等发明、改进了留声机和唱片的人，我是十分的感激。仿孔夫子赞管仲的一句话：微斯人，吾其为乐盲矣！

余生也晚，又孤陋寡闻，幸而还来得及听到《洋人大笑》。那是从方头方脑伸出个低音大号似的喇叭的“话匣子”里放出来的。据说文革中小将们将这种古董当成什么秘密武器。如今是古董店里也找不到了。它的微型倒变成了小摆设店中的奇货！

《洋人大笑》和反面的《军乐队》是那种用“金刚钻”唱针唱的粗纹快转唱片。也是从那种唱片上，我听到了谭鑫培的《乌盆计》《卖马》，至今都觉得那运腔的苍劲，韵味很不凡。

这种唱片的下一代是细纹的钢针片，每分钟七十八转。分大小两种。大的直径十二英寸，小的十英寸。唱机也革新了，最明显的是革掉了大喇叭。落地式的，音响最佳。杨步伟自传中记她丈夫赵元任兴冲冲地搬上楼的一架大唱机，恐怕就是这种。“台式”的也不坏，例如鲁迅先生买给海婴玩的那一架。手提式的普及型，音响单薄，失

真，所以从前有本英国人编的欣赏入门中愤愤于泰晤士河上的游人用这种机子大放唱片，主张立法禁止。但我辈寒酸当时能拥有一只手摇便携式的唱机也就心满意足了。主要是从这种机子上，从钢针细纹的快转片上，我读了许多唱片“书”。

渴想再读的老片子中有那张赵元任录的“百代”唱片。一面是从20世纪30年代唱到如今的《教我如何不想他》。一面是至今从未听见别人唱过的《江上撑船歌》。

前一曲，其他人录的（如斯义桂）也听得熟了，都是纯粹洋唱法。乍一听曲作者那唱法反而觉得怪。多听听便十分喜欢那中国味了。《江上撑船歌》是更浓的中国味。此歌，全集中已收。但如果只是平平地照谱唱去，恐怕是唱不出多少味道的吧。

像这类一忆起便怦然“有动于衷”的老片子，中国唱片中还有郎毓秀唱的《飘零的落花》，刘雪庵的作品；有《秋水伊人》和《思母》，尤可爱的是那伴奏，一面用了中国味的钢琴伴奏，另一面换成了中国化的弦乐；有尹自重的《柳娘三醉》，无伴奏的小提琴独奏，非常之缠绵，又是浓浓的粤味；刘天华录的《病中吟》……

西洋音乐的老唱片，难忘的更多。

埃尔曼拉的《梦幻》，十英寸的“胜利”小唱片。那印象是永远淡不了的。从他的琴音中听不到什么“童年情景”，而是一种《茵梦湖》中的暮年凄怆。反面也是他拉的《多情华尔兹》，弗朗克改编的舒伯特的小曲，那作品，那演奏，真的情感浓得要溢出的感觉！

我既被埃尔曼的琴音所醉，也迷上了克莱斯勒的一听便认得出的揉弦与表情滑奏（*Portmento*）。同样是《幽默曲》《泰伊斯的沉

思》或《回忆》，我却又觉得他拉的比埃尔曼的更亲切。《中国花鼓》《印第安人哀歌》《伦敦德里小调》等等“名盘”（日本说法）都因其个性化的演奏风格而更有魅力。

像托斯卡尼尼指挥NBC交响乐团录的《田园》，卡萨尔斯独奏的德沃夏克的大提琴协奏曲等老片子，在回忆中长保着新鲜，总觉那是今天的LP和CD新片子也比不上的。从中也悟到了，何以有人热心于翻录老片子，何以有人宁取已快过时的LP而不听音响更先进的CD了。老辈乐人的风范自有其魔力！

当然要为今之乐迷贺，他们的“耳界”比以往的听众是大大开阔了。比方老巴赫的“四十八”，如今要听并不难。我却等到20世纪50年代初才在一位大医生家见识到；一大本古色古香的唱片册。古钢琴奏的。是以“巴赫爱好者协会”的名义发行的“限定版”，正似某些珍本书籍那样，不预约便再也买不到的。

又曾见到人家有高高一大叠唱片，原来只是《汤豪塞》中的一幕。稀罕得了不得。其中那首合唱加乐队的《大进行曲》比通常只用乐队演奏的更威武辉煌。如今，全套的这部歌剧以及瓦格纳的其他乐剧，甚至庞然大物的“指环”，都可以听到。管风琴、古钢琴、古提琴演奏的等等巴洛克时期的音乐，种种老乐迷不敢梦想的乐史珍奇，今人可以尽情消受。可惜的是，很多人有福不享，或者不会享。

但也有今人享受不到的。有那么一些老片子上的作品，广播中听不到，唱片目录上也不见，似已销声匿迹。且来随便举些例子。

《高加索素描》：其中《山隘》一章大可作托尔斯泰《高加索囚人》插图吧？《酋长的行列》一章又多么色彩斑斓！

《印第安人的爱之呼唤》：原是轻歌剧中主题歌，改编成各种独奏、合奏曲。最难忘的自然又是克莱斯勒录的片子。这是奇花异草般的小品。

《G大调浪漫曲》：格里格同乡斯文森的一支提琴曲。北国春意中含着甜美的温煦。三十多年来多么想再听听它，而竟未能一听！

《吉他》：莫什科夫斯基此作经海菲兹改编成提琴小品，把一种老艺人潦倒、悲凉的心境传了神。每听便不能不为之怆然！

还有那小夜曲中最为真挚的阿连斯基的那一首；威尔第的粗豪的《铁砧大合唱》；原先归在海顿名下，又有人疑为老莫扎特之作的《玩具交响曲》，儿童般简单也儿童般可爱；……不知怎的也听不到了！

即如曾广为流行的《自鸣钟店》《林中磨坊》之类，浅则浅，并不俗。让孩子和童心犹在的大人们听听，决不会伤了音乐口味。

也许，今天的乐迷听到重大作品的机会比我们多，却也错过了不少乐中妙品。我为今人惜，更为那些沧海遗珠惜！

老式唱片自然有大缺陷。信息容量太有限了。肖邦的《升c小调幻想即兴曲》并不长，也得分录在两面上，那从即兴转幻想的蒙太奇便糟蹋了。更不用说听交响乐之类的大作品时对情绪的破坏。正像一卷《怀素自叙帖》被分割成多少页。

巴托克曾应爵士大师古德曼之请，作一部三重奏，要求不长不短正好录进一张十二英寸大唱片。弄来弄去也不止十分钟，索性加上一个乐章。他笑自己没打折扣反而多给了货色。此曲便录成了两张唱

片。这件轶事也使我联想到克莱斯勒握着秒表作曲，又疑心他灌的一张《如歌的行板》拉得嫌快是否也为了就唱片的时间。

音乐有时被迫削足适履，有时它往往浪费了唱片上的面积。而那面积，对于寒酸的、每次下决心买一张片子总要煞费思量的乐迷来说，是极宝贵的。比如自己嗜读的《芬格尔山洞》，比彻姆指挥的那种，正好满满一大张。伍德指挥的一种，有几处速度稍慢，便膨胀成了三面。但那第二面上只录了小半，剩下一大块，未刻音纹，光滑如镜，看了却心疼！可慰的是那整整多出来的第四面作了意外的补偿。补白是同一作者的两首无词歌：《春之歌》和《蜂之婚礼》——即《纺织歌》，改题其实更符合实感。伍德把这两支改编为管弦乐的小品处理得特别有生气。从此再未听到那么漂亮的《春之歌》。他用一气呵成、舒畅流丽的节律唱出了青春的欢乐。那种青春美，正是《仲夏夜之梦序曲》和《e小调小提琴协奏曲》中最令人心醉的。

说到音响质量的缺陷，那更是今天一面享受着LP同时还艳羡着CD的乐迷无从体验的了。有些老片子，三角铁、定音鼓都像雾里观花，似有如无。李斯特的“三角铁协奏曲”（降E钢琴协奏曲趣名）徒有虚名。《幻想交响曲》中写薄暮轻雷的四架定音鼓也是含糊其词莫名其妙。连“田园”雷雨景中的短笛和“未完成”里的低音大提琴也都大为减色。因为频响窄，犹如一架钢琴，两头的几组音不响。

当然，从机械录音提高到电磁录音，频响拓宽，保真度也提高了。由于增强了泛音，各种管弦乐器的音色更真更亮，赛如磨洗过的金属，各种精细的配器效果忽然破雾而出，像一个初戴上眼镜的近视眼仰观星空，却原来那般灿烂！

此中甘苦，让我用一个具体例子展开一下话题。

《自新大陆交响曲》，20世纪40年代初，头一回听到的是一套借来的“宝利多”唱片，已被慷慨的主人和不知趣的朋友磨损得声音黯淡，“针音”（唱针刮削唱片产生的噪声）喧宾夺主。然而从此我却成了“新大陆”迷、德沃夏克迷。

随后听到另一版本，哈蒂指挥伦敦爱乐乐团，“歌林”唱片。虽是崭新的，声音好，听了并不满足。走过场似的，令人有平淡以致平庸之感。

于是，节省了一点钞票，去买了一套“胜利”唱片，斯托科夫斯基指挥费城交响乐队。虽是日本版，片子里衬着代用材料，像夹心饼干，不经用，音响并不差。还装在精致的唱片册中，封面上烫了银字，嵌了张印第安红人头像，浮雕般凸起。

不用指挥棒的此公，他的演释使我“耳界”顿开，虽是开蒙不久。五十年“白驹过隙”，我在“新大陆”里神游了不止上千遍，后来听到的又有一些版本，较为重要的约共七八种，最叫人怀念的要数他这一种了，每听别的片子中奏到《广板》快收场处由第一小提琴组独白似的那一段，斯氏那独到的处理总会在心里再现。在这里（总谱第115小节起），他用了一点作曲家并未授权的滑奏（*glissando*），更富于民谣味，感情色彩也加浓了。这虽并无依据，却也切合作曲家那怀乡之情吧？

也是在《广板》这一章里，我还有个更深又更说不准的感受：当“神秘和弦”奏过，在诗人徐迟形容为“岑寂山”的气氛中，从悒郁的英国管中，主题静静地流淌而出。那衔接，那速度力度，分寸极其熨帖，不可言说。后来听到的其他演奏，再寻不到这感觉，即使也是天衣，却有了缝！

这套片子当时并不难得。20世纪60年代进来了捷克“色拉风”牌子的慢转密纹片。赛德尔指挥他们的国家交响乐队。德沃夏克由自己的同胞来演释，那是可信服的，正像老柴的《悲怆》，似乎也是他本土的乐队奏得更情真意切。

这张片子，怕唱旧了不可再得，发狠买下了三张，两张收好备用。“史无前例”时，也硬着头皮带着一张去“充军”，至今无恙。不知那位屠夫之子的大师能许我为知音否？

我并不是只爱他的“新大陆”，类似的追求还有他的“黑人”四重奏。那张同“新大陆”一样不忍割舍至今收在一起的唱片，当年是不怕遭人指责，托朋友从东德买来的（当时捷克唱片极多，此曲独缺）。

老唱片已从音响舞台上退场。新唱片的数量在膨胀。其中，令老乐迷瞠目的也有各色版本的繁殖。就拿几年前的一本并不全的“宝丽金”唱片目录来看，也够热闹的。仍以“新大陆”为例，便有七种之多。看那指挥，伯姆、梅塔、马泽尔、卡拉扬……都是当代名宿。别的名作同样如此，尤其是贝多芬的交响乐。这又不禁勾起一段珍藏着的记忆。

《合唱交响曲》的唱片，曾听说拔尖的是魏因加特纳指挥维也纳爱乐乐团的录音。不料20世纪50年代竟于无意中得之。一位故人从将被投入垃圾堆的旧物中抢救出来的。我之有机会在这座殿堂前瞻仰，主要应该感谢这一套“歌林”老片子。这十来年，也同许多爱好者一样，很信服卡拉扬的解释。听熟了他的，再听小泽征尔和NHK乐团的录音，便想到明人张岱在《陶庵梦忆》中记的，品过闵老子的茶，别人家的茶水便进不得口了。

偶然发现一部好书，1981年版的《已录制的古典音乐》，洋洋大观两千页，如数家珍般专谈唱片版本的一部大书，也是吊胃口的书！在“第九”这一条中，美食家的评价是，最卓越的录音，是索尔蒂指挥芝加哥交响乐团的那张片子。

听不到，令人惆怅！但也好，留下个美妙的悬念！

大概因为音乐信息实在多，接收来不及，又想“速成”，从前听到一种“柴科夫斯基拔萃”的唱片，后来又有将九大交响曲上的“精华”集中于一张唱片上的“贝多芬拔萃”。可惜没见识过。然而梅纽因说了：时间和音乐都是不好压缩的！

二十年前，两种版本的贝多芬大全集唱片出版，一种是LP七十六张，外加磁带七十盒。今年又有了莫扎特大全集的消息：一百八十张CD片，一个更庞大可惊的“音乐信息库”！

理查德·施特劳斯的老父惊叹说，莫扎特的全部作品，一个熟练的抄谱手也要抄上几十年！要细听这全集又得多少时间？真不能不望乐海之无涯叹人生之有限了！

于是老乐迷姑且在冥想中放我的老唱片，追踪那“逝者如斯夫”的余响，一面也努力在向往与憧憬中参加新的听觉的盛宴！

可信赖的导游人

把乐曲介绍文字看作向导是合适的。

有几种向导：作曲者、演奏者、赏析者。

在这三种向导中，我尤其愿意找第二种。道理并不复杂。演奏者已经去亲自进行过“探险”了。作曲者说些什么，其美其妙，他已体验过了。过来人，当然有资格领路。

像贝多芬的《三十二首钢琴奏鸣曲》这样宏大深奥之作，我辈爱好者如想深入其境，也便更盼望找到一位可以信赖的导游人。

历来演奏家讲谈这部“三十二”的文字资料，介绍到中国来的，可惜太少！有的只是一言半语，泛论而已。费希尔（E. Fischer）有一篇，比较详细，但只解说了七首作品。

令人欣喜的是，我们可以找到一位导游，带我们去见识“三十二”中每一篇奏鸣曲中的胜境，这位贝多芬作品的演释权威，写了一份逐首解说的文字，附在他所录的贝多芬钢琴奏鸣曲全集中。这样，既可以听他在键盘上的演释，又能够从他用另一种语言来表达的解说中获得启示与印证。这对于我们有心通读和读通那部“新约圣经”者，真是一大福音！

这位可信赖的导游人是威廉·肯普夫。

要用文字来解说三十二首钢琴奏鸣曲，假如是写学术性的分析，那可以写成厚厚一本。就像苏联音乐学者克里姆辽夫所撰的一本书那

样，那可是够我们去啃的，但也许你会觉得读那种文字，比读贝多芬的音乐语言还要吃力。

肯普夫提供的，倒像一本“导游小册子”。三十二篇解说，篇篇可作小品文读。言简而意赅，耐玩，有嚼头。像他这样深通音乐语言又能用另一种语言来同我们听众交流的乐人，当代也许并不多见吧？

钢琴是贝多芬用以自白的重要媒介，“三十二”是他的“音乐传记”。从血气方刚的青年时代，到“壮心不已”的“烈士暮年”，贝多芬的人生与乐艺的经历、演变，他的哀、乐、忧、愤几乎都在这部写作时间三十多年的曲集里留下了心迹。

谁个爱乐者不崇拜贝多芬！但是有勇气通读三十二首奏鸣曲的又有几人呢？人们经常温习的只是中期之作的五六首。那当然也是两个世纪以来经过无数听众和演奏者“民主推选”出来的。其实难读的不仅是暮年的五首（演奏者也轻易不大敢碰），即便是早期和中期的其他奏鸣曲，又何尝容易理解？

人们已经耳熟的《悲怆》《月光》《热情》《暴风雨》等作，肯普夫倒并没有费更多笔墨来解说。但是对那一般人比较陌生的第一、第二、第三首，反而不惜多指点几句。

例如，三十二首中的第一首，《f小调奏鸣曲》（作品2之1）。（一般琴童弹到《汤普森》第五册，便会弹到它的第一乐章。）你可不要小看了它。肯普夫说：海顿大概很想手把着这个毛头小伙子的笔来教他，然而青年贝多芬偏要站在老前辈们的肩头上，让自己的独创性脱颖而出。……从作品2到最后的作品111，这其间的旅程是多么漫长！……在慢乐章中，他像是要同18世纪的gallant（华美）风格分

手，走自己的路。从他为旋律细心安排的精致的装饰中，可以感到他是在向往昔的古钢琴风味告别。

在介绍《第四钢琴奏鸣曲》时，肯普夫提醒我们注意，慢乐章在贝多芬钢琴奏鸣曲中有突出的重要性。他说：贝多芬在这里总是用一种更坦诚相告的态度，透露他内心更深处的隐情。这一点要比他在交响乐和小提琴奏鸣曲中（《英雄》与《合唱》除外）更为突出，在他写的钢琴奏鸣曲中，首末两个乐章常常如同前奏与后奏般簇拥着中间的慢乐章，而从这些感人至深的慢乐章里倾吐出自己承受着的苦难。

《悲怆》，谁不熟悉？然而紧挨着它的《D大调第七奏鸣曲》，我们就比较生疏了。那么且听肯普夫的介绍：

它是有资格名列于重大作品之林的。像一篇谐闹剧序曲风格的“急板”后面是“广板”，一下子将听者带进了全然异趣的世界。通向灯火辉煌的维也纳宫廷的门扉都阖上了，闭上了，贝多芬被剥夺了一切欢乐（按：这里是说他的失聪症状此时已经发作）。人们被这人的那种深陷绝望的自诉打动了。“小步舞曲”乐章的一开始，显得踌躇迟疑，像是第一只迎接天亮的宿鸟。而“三声中部”终于还是表达了对于生之悦乐的肯定。

读了肯普夫说的这番话，如果你又了解到，他说的这篇奏鸣曲中的“广板”，也是高尔基和安东·鲁宾斯坦叹赏不已的音乐，你大概就更想听听肯普夫是如何弹奏它了吧？

《月光》，连不懂也不爱音乐的人也知道是名曲。不妨听听肯普夫有何说法：

……过度流行，哪怕对于最伟大的作品来说也是危险的（按：他的意思是由于过多地反复演奏和漫不经心地听赏，损害了作品新鲜感与严肃性）。可是绝无仅有的天才创造，却仍然保护了《月光》免遭此难（按：是极！我从音乐开蒙至今，五六十年中听它何止千遍，但我仍要听，尽管没有完全听懂）。

……从第一章的“柔板”中，可以发现印象派的萌芽。我们从倾听中仿佛目有所见，而我们的内心视觉也在帮听觉的忙。三连音轻声细语，音流上闪烁着微茫之光。从深暗中，浮起了那支忧心忡忡的主题。

……介于首尾二章的深渊（按：此乃“典故”，李斯特曾喻这篇有谐谑曲风味的乐章为“两个深渊之间的一朵小花”）之间的，是多少怀着焦灼之情的“小快板”乐章。而它的“三声中部”则像个更富精力的兄弟。激情喷涌的最后乐章是出人意表的。……

请注意，肯普夫有奇警的见解：

末章快要临近结局前，忽然肃静，转为《柔板》，低声部接连两小节中轻轻弹出两声八度齐奏的音程。在这时，贝多芬的内心听觉很可能听到了第一乐章里那一串三连音幽灵般的回响。（按：这似乎还未经人道！人们应该在肯普夫的引领下，把《月光》重新细细地品它一番，特别是要从三个乐章一气浑成的乐境中去领略贝多芬的情思。值得一抄的是克里姆辽夫对此的说法：“这是激情迸发到极点后的疲惫不堪。”）

晚期的五首奏鸣曲，岂仅在全部“三十二”中最是难读，而且同那些晚期之作的管弦乐曲相比，也是如此。你可能没注意到一个情况：拥有像《欢乐颂》中所吁求的亿万斯民那样广大听众的《合唱交响曲》，我们从来不会把它归到难以接近的作品群里；然而贝多芬正是放下了谱写最后五首奏鸣曲的羽毛笔，才去为“第九”定稿的。号称最费解也最难弹的“作品106”，作于马克思诞生的1818年，竟比“第九”早了五年！

这当然是一个内容极丰富的思考题。贝多芬是用不同的笔墨（钢琴、乐队、弦乐四重奏）不同的语言（又纯然出自贝多芬的胸臆肺腑）向不同的听众（或广大，或精简，甚至有时只是他自己）谈话吗？！

读这本比“第九”难懂的“天书”，当然也就更需要求助于高明的向导了。

在解说“作品106”这首他称之为“全部奏鸣曲文献中之最”的伟作时，他花了比较多的笔墨。可注意者，他一上来便先把笼罩于曲名“Hammerklavier”上的疑云给化解了。须知，这个由于贝多芬一时心血来潮而写上的德文，曾害得多少人纳闷！可能也给此曲更添上了一丝玄虚的气味。译之为“槌键乐器”，则可能叫人误以为曾有过这种不知为何物的乐器。至于将其翻成“击弦古钢琴”，那就更是天大的误会了！

肯普夫开门见山，一语便说得清清楚楚：“Hammerklavier便是德语中的钢琴。后来他又仍旧用意大利文（按：指Pianoforte）了。这说明了他依然有一副世界主义的胸怀。”

“作品106”一开头，贝多芬所标的节拍器标数，历来弄得弹奏者困惑，照弹，则快得无法处理（也有人硬着头皮照弹）。肯普夫对此并不模棱，错误的节拍器记号（假如照办）很可能把此一庄严乐章的辉煌气势给毁了。

他觉得：

曲中近似管弦乐的写法，哪怕是对于现代制作的高质量
的乐器性能来说，也是不容易胜任的。

……“谐谑”以篇幅而言，像个侏儒。可是内蕴之丰富
又使这位精力弥满的矮子可以同那巨灵神般的第一乐章并肩
而立。

……“柔板”这一章，从钢琴音乐的写作风格来看，预
兆了未来的舒曼、肖邦、勃拉姆斯……这一乐章在钢琴音乐
文献中也是无可匹敌的。

他把这一乐章中有二十六小节长的一段音乐形容为“夜深人静的
长叹”。又叹赏道：对于这个乐章中如此奇妙的音乐，有多少谈不完
的话头呵！

……真是憾事！我们只好满足于他的这些点到为止而已令人神往
的解说了。

但还有不能不多引几句的警语：

……第二主题……在再现部中如同透过云彩而辉耀着的
遥空上的星辰。

……“广板”这一部分，正像他在“第九”中用了一种前所未闻的手法为终曲作铺垫；不过，并不相似的是，这儿接上来的并非《欢乐颂》，而是一篇其长大空前的赋格曲。它也是一篇尽管令人（弹奏者）叫苦不迭却又不得不同它搏斗到底的赋格曲。贝多芬以其独有的方式，指挥着日月星辰运行！

肯普夫的“导游小册子”中没有废话，没有“学者”腔，更不见推销员气味的乱捧。他还不时地对“乐圣”有所冒犯。例如他评论《悲怆》第三乐章有点“学院气”，又认为第一首奏鸣曲里有一处的cantilena（一段流畅动听的旋律）可惜“被笨拙的伴奏绊住了音乐想飞翔的翅膀”，而这反映出“青年贝多芬的功夫到底还欠老练”云云。

这位贝多芬钢琴音乐演释权威，用他那言之有物（言之有乐）的而且显得深有文学素养的文字，为广大敬爱贝多芬的听众领路，他的这一种语言表达，也证明了他在另一种语言的理解与表达上同样可以信赖。

钢琴文化片影

——说说《钢琴名曲二百七十首》

只不过是一种想当然的估计：凡有一架钢琴的中国人家，那琴上多半有一本《钢琴名曲二百七十首》。但也不是毫无根据。五十多年前，即20世纪30年代末，这本硬面洋装一厚册还烫了银字的琴谱，便已经是上海滩上各家琴行和四大公司（先施、永安、新新、大新）乐器部柜上的常见货色了。不过也并非花旗原版，而是翻版的。正如其时大批出现于旧书店中的影印西书。这种书，封面印得不坏，字迹稍嫌模糊，价钱便宜。从《飘》到《查太莱夫人的情人》^[4]应有尽有。跑不起“伊文思”“别发”那些高档洋书店的穷书生，大可靠这些盗版书来过瘾。而《钢琴名曲二百七十首》正适合呆望着“罗办臣”琴行橱窗里原版谱垂涎的乐迷的需要。因此，并无钢琴可练的我，也买过一本。

没想到的是，它至今还在我们这里畅销不衰！既然如此，便来闲话几句。

它的编者，美国人阿尔伯特·恩纳斯特·维尔，可算得是位多产的大音乐编辑家。记得当年陈列在琴行柜上的还有一堆别的谱，如“寰球爱奏系列谱”，五花八门，有钢琴、小提琴、簧风琴等曲选。那也都是维尔主编的。

据说他编的音乐图书着实不少，仅挂上“百科”名称的便还有《马克米伦钢琴百科全书》《马克米伦小提琴百科全书》《唱片百科全书》等等，可谓洋洋大观了！还有一部也是他主编的《音乐与音乐

家百科全书》，于1938年出版之后却又停止了发行，原因是其中所引资料，明显的谬误太多了。

他还发明了一种“箭头指示法”，用粗黑箭头将管弦乐总谱中的主题标示出来，以助阅读。用此法编印的贝多芬九首交响曲总谱集，在中国也买得到。老实说，他这发明似乎多此一举。一个有勇气与耐心读总谱的人，如果连追踪乐曲主题也怕花力气，又只满足于听听主题旋律，恐怕所得决不会太多吧？

有权威的《贝克尔音乐家传记词典》上，维尔名下的介绍约占了一页的五分之一。《美国国际音乐百科全书》上没有前一书中带微讽之意的话，却只有寥寥几行。至于《牛津音乐指南》与《柯林斯音乐百科》，都是内容丰富的音乐辞书，没有收他这条目。更耐人寻味的是，《新格罗夫音乐与音乐家词典》搜罗信息最称完备，可是翻开第二十卷来查那以“W”开头的部分，竟也不见Wier这名字！

他编纂的那部书差错多，我们谈论的“名曲选”似可旁证。笔者以往翻阅时，每见明显印错的地方也曾核对别的版本，随手标出。如今数一数，竟不下十多处。有的问题如连线、临时变音记号失踪了，恐不一定要原版负责，影印书中往往印不清楚。有的毛病是维尔原版的问题无疑。例如，舒曼的《梦幻》，第17小节中一个*a*音印成了*g*音。更不该的，第一百零二页上门德尔松的《纺织歌》中，有两处左手部分的谱号，本应像它的上文一样继续在高音部进行，不知怎的又插进两次F谱号。假如哪位弹奏者照此弹奏，听众会叫道：“门德尔松抗议！”就像过去有些听众发现问题时高声为贝多芬叫屈一样！

诸如此类情况，似乎说明了原版的编、印质量不佳。难怪有的书中提醒学琴者当心美国版琴谱。那主要指的是句法、指法上编订工作

的水平，上述这种现象更不该发生了。

并没有将此谱贬得一文不值之意。它的版权页上赫然印着初版年代：1918！历时七十余载而仍然在我们琴上摆着，前几年似乎还趁着钢琴热而变得抢手，怎么好一笔抹杀！

乐曲收得多，雅俗兼容，且又将沙龙音乐、宗教音乐与歌剧改编曲各色品种的小品也都搜罗了一点，有古典的、有浪漫的，纵然不免像个口味稍杂的大拼盘，但对于一般的钢琴音乐爱好者如我者来说，至今还找不到可以完全取代它的谱集。

换一种视角来“读”它，也许更有意思。也便是拿它当音乐文化风尚小史中的“谱例”来看，多少可以想象出19—20世纪之交西方钢琴与钢琴音乐大热之时，某些层次的爱好者的口味。

集中有些作品确是当年的沙龙“金曲”。《F大调旋律》是个好例子。它被改编成各种器乐曲，单是曲目就在《不列颠书目》中占满二十一页之多。又如拉赫玛尼诺夫的《升c小调前奏曲》，用了四行谱的写法，看上去、听起来都沉重得很，也曾风行一时。所以到20世纪40年代在上海还容易买到“胜利公司”出的唱片，难得的是，它是作者自弹的录音。那演释不消说是最标准的了。

沙龙仕女的宠儿《少女的祈祷》被收入，是顺理成章的。虽然叫人想起肖斯塔科维奇议论《天使小夜曲》（此集中也有）的话：“按所有规则来衡量，它应属于不好的音乐。”但既然连可敬的契诃夫都把“少女”用作他文学结构中的“配乐”，“少女”和它那薄命的女作者是理应不朽的了。直到近时我们才有幸看到她的另一首作品——《马祖卡》，而在过去，人们只当“少女”是其唯一的传世之作。

有理由揣想，集中另一批沙龙曲，也曾引得众多自作多情的弹奏者与听客眼泪汪汪的。像那支光是曲题就很动人的《弥留的诗人》恐怕就是如此。还有《花之歌》《日暮鸟争喧》《寺院钟鸣》等等，标题带诗情画意，曲调漂亮，和声不复杂，外加可让弹奏者一显身手的华丽的经过句等等，这一切自有助于广泛流传。这些相当钢琴化的小品有赖这全能的乐器而流传，钢琴也多亏它们而增强了吸引力，招徕了听众与买主。须知，在钢琴上欣赏艰深作品的人到底不多。萧伯纳当年作《钢琴的宗教》一文，既谈到钢琴的普及，也嘲弄了有些英国绅士听赋格曲打瞌睡，恐怕并不夸张过分。

这音乐文化特别是钢琴文化的一片侧影，对于不仅听乐还愿从乐中玩味历史的人，不正是有意思的资料？

两百七十曲中，分量重的自然是那“古典”“现代”（其实包含初版时的“当代”）两部分了，共得一百二十八曲，约占总数之半。加上后几部分中的严肃作品，扣除“现代”部分中“轻”了点的，这百多首将是更经得起时光与趣尚的磨洗的。

如果容许一个门外汉来议论，总觉有的作品未入选，大是憾事。当然维尔的去取必有其想法和“票房价值”的依据。

贝多芬的钢琴作品，他只选了三首（改编的两首不算），岂非太少？为何不把两支《小曲》（Bagatelle作品33的1、3两首）选上呢？那既是真正的小品，却也让我们看到一位真正的大师，让人一听便爱而又百玩不厌。这才是真正的杰作！可惜的是，不但这本谱里，通行常见的曲选里也找不着，除非近年刚见到的《贝多芬钢琴小曲集》里才有。

又比方，既有莫扎特的“土耳其”，又何不一并收入贝多芬那首同名之作，也好让爱好者从异曲同工中听听同中之异？（虽然那是从《雅典废墟》中改编过来的。）

门德尔松共收七首，似乎也反映出，19世纪后期英美社会的“门德尔松热”余热尚温。“无词歌”原也雅俗共赏。可惜那几首《威尼斯船歌》还有《五月微风》等妙品，他都弃而不顾。

还可以怪他怎么不选柴科夫斯基的《雪橇》《秋之歌》。但《翡冷翠之忆》收进集中是可取的。这首从弦乐六重奏改编过来的作品是耐听的，而此谱又难觅。

德彪西这样重要的大师，集中仅见一首《梦》，也令人不解。大该选人《月光》《亚麻色头发的女郎》。

像这种遗珠之憾，还可以举些例子。当然编者也可能有他的难处。可能还有版权问题束缚他的手足。以上种种，纯系从爱好者角度姑妄议之，不足为据。但假如有谁肯为我辈广大爱乐者来精选一部更多彩更耐把玩的钢琴小品大全，也可让这本寿命长的老选本功成身退，不再带着累累疵病一版又一版地翻印下去了。

五十多年前初买此谱，说老实话，那书名是有吸引力的。Master Piece！杰作！而且如许多的杰作！此刻随手翻开《朗曼英语词典》[\[5\]](#)来查查这个词看，释义是：“在其同类作品或此一作者所作中最佳者。”足见它是对一件艺术品很高的评价。一位乐评家是不会不慎重使用这个赞美之词的。把本集中两百七十曲都归在这个书名之下，似乎过于慷慨了！而这种浮夸味的书名，自然会有利于销行，这一点也正同编者那花旗广告气味和谐、合拍。

不管怎么说，它仍然颇有用处。对于我，它不仅蕴含着乐史感，也留下了本人爱乐之情的心影。所以对这位维尔先生，自己毋宁是感谢多于不满了。

『普乐』功臣

——听勃伦德尔弹《迪亚贝利变奏曲》

真应该道声惭愧，《迪亚贝利变奏曲》这样一部经典之作，慕名已久，直到最近才听到！

对此曲的向往，也多少同它那创作的由来颇为奇特有点关系。那不仅是乐史上一桩趣事，而且想到它，贝多芬、舒伯特时代的音乐文化风尚也形象化起来了。

迪亚贝利是个半路出家的音乐出版家。他想的这个妙点子，够上“无双谱”的。时在1819年，他亲自制作了一支主题，长三十二小节，圆舞曲节奏，向一大批奥地利知名乐人约稿，请他们为这支主题各写一篇变奏曲，以便汇成一集出版。

共襄这一盛举的名家有五十一人之多（一说五十人），包括捷克作曲家，后来又有一位德国人加入。

为首的是贝多芬。其次是舒伯特这颗新星。胡梅尔、莫舍莱斯等也是名垂乐史的人。年纪最小的是李斯特。一说十一岁，一说十三岁。（如按他生于1811年计算，曲集出版的1824年他是十三岁，征稿那年就只有八岁了。）不但写了变奏曲，而且另作一长段尾声的是车尔尼，钢琴教育家、演奏家和作曲家三位一体的音乐家！其他的那些参加者的名字，我们都觉得陌生，当年却也是名噪一时的。

曲集终于问世，超出了原计划，变成了两集。第一集由贝多芬包办了。他乐兴勃发而不可止，作了一部由三十三段变奏组成的皇皇大

乐！因此其他各位的只好归到另一集中。翻开《格罗夫词典》，可以欣赏到当年初版封面的书影，作者们的大名密密麻麻地都快挤满了！

这第二集中的那几十篇，据评论家的看法，大多是按时行的变奏曲路子写的，可以炫技、娱耳，却无甚深趣。固然也有别出心裁的，或采用复调手法，或在自然音阶的原主题上配以半音阶和声。鲁道夫大公也客串了一角，所作却也不俗，还颇有点乃师的气派哩。他是贝多芬的学生，其实又是朋友和保护人。《告别奏鸣曲》就是为怀念他而作，可见师友情谊之深了。至于舒伯特的一篇，也是优秀之作。

不过那些都只是乐史中的陈迹了。独有贝多芬这部，巍然成了经典。在此之前，他写的变奏曲已经很多（十三岁时发表的处女作正是一首变奏曲），在这部宏伟的变奏曲中，他已全然不再斤斤于从主题外部特征上去变奏，而是着意从内涵中去深层开掘，甚至超越了主题而自由发挥。正像勃伦德尔所评：他要主题为他所用，他要将习见的变奏手法也来个“变奏”。

他用这支有缺陷的主题，借题发挥，演绎出如此丰富的乐想，变化层出不穷，出人意表。

这是要听上五十分钟的一篇大乐章，有时庄严，有时抒情，有时激烈；但又统一于一种基本情绪。勃伦德尔说：这是人们想不到的，贝多芬晚年还如此幽默！

是的，贝多芬善幽默。他的谐谑曲（例如他的第二、第三、第七、第八、第九这几部交响曲中的谐谑曲乐章），前人没写过，后来者也写不出了。

这简直是一部“笑”的音乐（有时纵声而笑，有时是咯咯地笑）！勃伦德尔文中如是说。而他的弹奏也把这种幽默感和笑传达得那么艺术！（这是1976年2月伦敦皇家节日音乐厅的现场录音。咳嗽、掌声都录进去了。正因为有交流和共鸣，演奏格外虎虎有生气。）

我早就被这位当代琴人的磁力所吸引了！尤其令人心醉的是听他弹莫扎特的《第二十五钢琴协奏曲》，似乎比其他名手的演释更契合自己心中的莫扎特气质。

听他弹贝多芬这部变奏曲，更可惊喜的是所附的文字解说，也是他的手笔。从这双重的诠释中，一下子便深印下对这部杰作的初读印象。其演奏、其解说，同自己的感受，三者统一，真是难得的读乐体验！

这位奥地利钢琴家不但是“古典”“浪漫”作品的演释权威，听说他灌的那套《贝多芬钢琴协奏曲全集》以质量超卓闻名于世；更可敬的，他还有支写论乐文章的笔。以诠释权威来当音乐导游，那是更可信服的了。

他这种乐于导游的热心，叫我想到了另外两位乐人：科普兰和伯恩斯坦，前一位为爱乐者写了大量辅导文章，后一位除了写书，还在音乐会和电视里现身说法。不幸二公都在上年去世了！

想着这些为“乐普”尽力的人，甚至对那位迪亚贝利也添了几分好感。

他绝非不学无术之徒。原本要被培养成个教士，后来去弄音乐，海顿的弟弟教过他。他先是教钢琴，也教吉他，然后开起店来。生意兴隆是因为他善观音乐市场风向。早在干乐谱校对时就同贝多芬熟

了，为贝多芬作品出版效劳过。尤其有利于他发财的是舒伯特这颗新星的出现。1821年4月2日和30日，《魔王》《纺车旁的格雷岑》^[6]这两首杰作，也即舒伯特的作品1号、2号，便是由他出版发行的。这是乐史上应该大书一笔的事！精明的老板从马大哈的音乐家头上捞了不少的好处。上面说的两首作品，原讲好保留版权的，后来不知怎么一来又被他买断，源源而来的厚利，便轮不到舒伯特享有了。

这家公司几十年间发行了大量乐谱，编目达到九千一百这数字。也可见人们爱乐需求之旺。其中一种《剧场滑稽歌曲新编》，连出了四百二十九集。

他作为乐人的本行，产品也是大量的：一部上演过一次的歌剧、六部弥撒曲、多首康塔塔等等。今天人们只有在一些小奏鸣曲集中去找他的名字了。虽不如克莱门蒂、库劳他们写得好听，却也并非不值一顾。而他写的吉他二重奏之类乐曲，中国的吉他爱好者倒有更多的兴趣。

但对于大多数爱乐者来说，只不过是出于贝多芬的这一曲才记得他这名字。

我以为，像勃伦德尔、科普兰、伯恩斯坦这些“双管齐下”、致力“普乐”的人，当然极可感谢；像迪亚贝利这样一身而二任，乐商二重奏的人物，亦复可儿。西方18—19世纪音乐文化大潮中，很出了一批应运而生的“弄潮儿”。其中，音乐出版家们也是值得注视的人物。没有他们，许多作曲家的作品，也无从广泛流传。乐而商的人还有不少。例如克莱门蒂，弹他的作品的人可能不清楚他又是钢琴厂老板吧？还有普莱耶尔，我们读肖邦传就常碰到这名字。肖邦同乔治·桑偕游马略卡岛，就是在“普莱耶尔”牌钢琴上谱出了《雨点前奏

曲》的。肖邦最喜欢的是这种名牌琴。这种牌子的琴，当年之吃香就像今日之“史坦威”，恐怕人们想不到，这家琴厂主兼出版家又是多产作曲家和钢琴家吧，他的作品之多，有点令人难信：六十部交响曲、六十多部弦乐四重奏、两部歌剧……他的乐风像海顿。海顿名下有一些作品是否原属于他，至今还有疑问哩。

我们岂不应该感谢迪亚贝利出了个好点子？不是他“催生”，贝多芬这部作品，说不定也同“第十”那样胎死腹中了！

寄希望于中国钢琴文化

——《钢琴演奏之道》读后

《钢琴演奏之道》这本书，我津津有味地读了两遍。作为一个音乐爱好者，对于写了这样一本好书的著者感谢之情油然而生。同时，又不免有感慨。

自从洋琴来到中华，假如不算它的先辈古钢琴，到现在也可以举行一次百年纪念了。像自己这样的爱乐有心而学琴无门的常人，做钢琴梦也是五十年前的事了。在悠悠半个世纪中，对于中国人介绍钢琴的书，我一直是孜孜以求之。可是以前只见过一种：《洋琴弹奏法》，丰子恺编，20世纪30年代开明书店出版。薄薄几十页，太不解渴了！后来又出过一本朱工一的《大钢琴演奏法》，只闻其名，未见其书。

直到去年，忽然发现了有这样一部全面系统地论述琴艺的书，而且是一部有中国文化特色又有作者自己的思维与语言的精湛之作，怎不令人于惊喜之余感慨系之！

长期以来中国人撰写的钢琴论著之稀少，不正反映了钢琴文化在中土的寂寞？即使是介绍西方的现成资料，又有多少？爱好者不能不感到知识的饥渴了！一本莱文的小册子，我们读了也有几十年了；霍夫曼和涅高兹的书，很有教益；迦特和阿列克赛耶夫的书也让人增长知识；然而读到赵晓生教授的著作，这才有如听到了真正中国风味中国意境的钢琴音乐！

它还引起这样一种思索：中国钢琴文化长期冷落，固然是历史的遗憾，近年来大发钢琴热，难道又真的是可喜的形势？是健康的人体热，还是畸形经济繁荣似的虚火上升？从亲见亲闻中发现，一些发烧的家长，为子女习琴竭尽心力，其身甚劳，其情可悯；只可惜他们对钢琴文化一无知，二无爱；有的孩子正像霍夫曼书中一个向他提问的美国少年：“我是奉命学琴……”

我想，如果《钢琴演奏之道》能让那些琴童家长们了解这门艺术之艰深，登龙门之不易，从而把望子成龙的热度降到合理的水平，那么，它便是一帖清热退烧的清凉剂了！书中切实讲明了弹好琴的条件，必须付出的艰辛劳动；（他形容得那么风趣的“大致上两万五千至两万六千个小时才可把‘钢琴家’这壶水烧开”！）甚至付出了包含无价童年在内的这样的宝贵光阴，最终还只落得做个“缺点灵性”而徒有出众的机能的钢琴匠！

我觉得这都是很值得一些盲目地想向钢琴王国移民的家长们读一读，并且深长思之的！

但我又极盼这本书能在我辈常人爱好者群中煽起真正的钢琴热。这是因为，一个叫人纳闷的现象：似乎并没有多少成人对钢琴这乐器及其音乐有真正的兴趣，除了看中它可以装潢，可以保值；除了克莱德曼和《少女的祈祷》之类。

每一想到这情况，我便会想起那位六十五岁还从头开始自习钢琴的美国老太太（出于《美国梦寻》作者所编写的另一本好书）。她早就要学，只因丈夫不喜欢，他死后，马上去买了架琴，后来居然也练出了中等业余水平。

像钢琴这样一种人类的伟大创造，人们创造它又驾驭着它开辟了何等广阔幽深的音乐天地；18—19世纪西方严肃音乐之掀起热潮，正是同那时代的钢琴热互为因果的。假如中国的爱乐者至今还不热心于、不善于运用这样一个有无限潜力与魅力的乐器，来丰富自己的音乐享受，那真是太令人为钢琴惜，也为琴盲惜了！

正因此，我为赵著的一版、再版欢呼了。此书当然是一部“名手之道”（借用克莱门蒂的书名），凡有志攀登琴艺高峰的人，当然可以从中得到切实的指点与宝贵的启示，通过自身的实践与体验，悟得“琴人合一”的妙道。那些学术性的部分，非常人所能妄加议论的，但凭初读两遍的感受，我觉得本书对于倾心于钢琴音乐的常人来说，也同样是一份营养丰富又滋味甚美的粮食。

为本书作序的罗乃新的话并非溢美之词：这是一本资料齐备的百科全书，有全面连贯的理论，也有层次分明的分题叙述，几乎触及了从视谱到上台的每一个关键问题，由最基本的练习过程谈到最玄妙的心灵感应，还对从巴洛克时代到20世纪的钢琴音乐提出了深入透彻的见解……

我想，假如你不甘心只做一个拿音乐来“遣此无聊之生”的人，而愿意对音乐文化多了解一些，以充实你的审美资本的话；那么，这本书是大该细细阅读而且好好咀嚼的了。

空说无味，略举几例。

本书《琴韵篇》历叙从巴洛克以来的钢琴音乐风格，读来如读一篇既概括又具体的乐史，比看某些教科书式的文字受用得多。论到巴洛克风格，著者除了讲到它的复调性、装饰性、即兴性之外，还讲了一个“断连性”（articulation）的问题。这可是一个不大好翻译的

词，三言两语讲不清，却又是一个对于演奏者与欣赏者都关系不小的问题，而且也不仅是巴洛克风格的问题了。这问题搞不清，演奏者或欣赏者读曲，岂不就像中国人念古文，句读不明甚至读破句，误解原意！articulation不正确，哪怕一个音符也不错，会不会就像小孩背课文，洋人学汉语，官儿上台念稿子呢？如此重要的基础知识，多少音乐辅导资料中都把它漏了！本书著者把这问题拈出来一讲，至少我是补了一课，获得了新知。

巴赫《十二平均律钢琴曲集》中一首赋格，它的主题可以用不同的断连法对其做出至少十种不同的但都可能成立的处理（见本书第一百四十六页）；贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲五种早期版本速度标记的比较（本书第一百七十五页起）等等。你乍读到这些地方，也可能吓得掩卷不敢卒读，认为那是专业者才看得懂的。

其实，我们如果诚心深入乐土，那么从乐史到演奏、演出等方面的知识，对我们了解音乐都是有用的。只是如果只靠个人去零星地涉猎，所得无多，又难以得其要领；而像本书这样把丰富的知识贯通起来谈，条理明晰又体系昭然，便极大地方便了我们这种普通的求知者了。

然而像这样一种举重若轻的讲谈，非得一位自身是精通其艺、深悟其道、淹博而又能会通的专家，又未必能办得到。

这里面还有“茶壶里的饺子”是否“吐得出”的问题。当年，安东·鲁宾斯坦在讲堂上讲不清自己演奏技巧上的某一问题，竟不得不慌慌张张跑去找他的同事莱式迪斯基帮忙！

对于那些以“嚼饭哺人”（吃力不讨好）的精神撰写“普乐”著作的大师与学人，如去世不久的科普兰、伯恩斯坦，如独力编写《牛

津音乐指南》的斯科尔斯等，我辈爱乐者都怀着敬仰与感激之情。

《钢琴演奏之道》这样的专门著作，我们常人也完全可以拿它当一部《钢琴艺术指南》，作为我们倾听钢琴音乐的指南，当我们的良友（“指南”的英文词companion恰好也有良友之义）。

我想我们可以读其中不难读懂的部分，吸取可以帮助我们读乐的养料。至于作者为专业琴人，为未来的钢琴家说法的更高的“道”，虽然玄妙难参——原因之一是我们无此实践与体验；但作为受过传统文化影响，对中国的文、史、哲、艺不能不感兴趣的中国人，也会不觉其“隔”，而有一种亲切之感的。它也可以让我们对音乐艺术之精深微妙更添一种敬畏感，吸引我们向严肃音乐的殿堂去做更虔心的巡礼。

钢琴文化在西方的盛世虽然已成乐史陈迹，但它的经典不朽，影响犹存；它的魅力绝不会消失。看来，它还可能有着绝大的潜能，这潜能的开发，很可能会使已有三百年历史的钢琴文化焕发出一种新的异彩。这希望也许便在于中国人的钢琴音乐创作与演奏艺术。

这正是《钢琴演奏之道》这部书在我心中引发的一种向往。

速度微妙

音乐生存于时间之中，而时间又总是跟速度这问题联系在一起；于是速度既是音乐中的一种极重要的因素，也呈现出极其微妙的现象。我们欣赏音乐的人，如果能对有关音乐中速度的知识多加留意，那么听起音乐来必定会获得更丰富的感受。

一部名作，十位演奏者或指挥家来演释它，会产生十种效果。其中主要因素之一，便在于他们对速度分寸上的见解与处理。见解不同，处理有异，效果也便各不相同了。

例子是俯拾即是举不胜举的。在我听唱片、录音的亲闻实感中，《牧神午后前奏曲》可以作为一个突出的好例子。德彪西这篇音乐，作者自己标上的速度是“相当中庸，适度地慢”。演奏起来，一般约用八分钟。从前的每分钟七十八转的粗纹老式唱片，一张十二英寸的大唱片，正好容纳得下，当然要分割成正反两面。当年买过一种比彻姆指挥伦敦爱乐乐队演奏的歌林牌唱片，和另一种法人指挥、法国乐队演奏的唱片，都是如此。

后来听到斯托科夫斯基指挥的两种演奏录音，一种也只用了八分半钟，另一种却用了十二分半钟。在已经听惯了用通行速度处理的耳朵听来，不免有奇特之感。但抑制住先入为主的成见，细心再听，又感到他似乎是更加夸张了牧神那慵懒而恍惚的心绪，倒也别有趣。至于更近一些的演奏，如法国拉姆洛乐队1986年录的CD所用时间为十分差一秒，也比以往的来得慢。那么，八分钟那种速度，会不会是由于迁就老式唱片的容量有限而造成的“削足适履”呢？

对比一下《命运交响曲》第一乐章的不同处理，也很有意思。假如照贝多芬自己标的节拍机速度（二分音符=108），全曲要七分钟左右。托斯卡尼尼是六分五十九秒。卡拉扬正好七分钟。然而比他们后起的伯恩斯坦则是九分二十九秒。人们知道，托斯卡尼尼对此曲速度分寸的掌握是很受一些人的推崇的，有人专为这一点写了文章。

莫扎特的《费加罗的婚礼》序曲，真正是不厌百回听的美妙音乐。篇幅本来不长，速度又快，更是令人只恨其短。关于此曲的速度，萧伯纳在19世纪写的一篇乐评中做了有趣的介绍：“有那么一种老规矩，一定要在三分半钟之内奏完它。它一共有二百九十四小节，时间是二百一十秒，每五秒七小节。指挥应该一气奏到底，不能在曲中有 *rallentando* [\[7\]](#) 记号的地方拖拉。卡·罗沙（当时的名指挥）不幸正犯了此忌。他在反复记号之前的那支可爱的主题上流连了一下。于是，为了要弥补损失，后面不得不大开快车。虽然也刚好结束在二百一十秒之内，但末尾部分奏得个一团糟！”

虽然每一篇乐曲上都少不了速度标记，但那些文字的含意是笼统而含糊的。不仅如此，在不同时代，不同地区，乃至不同作者的心目中，其含意又可能是不一致的。对于这一点，我们如果只求欣赏而不求参与，也许不妨不求甚解；但假如也想享受自弹自奏之乐的话，这却是不可不知的了。

比如，同样是标着 *allegro*，19世纪以前的乐曲并不像后来所要求的那么快；这要算一项乐理上的常识了。如果不管那篇音乐产生的时代，把17—18世纪的 *allegro* 都奏成后来的概念的“快板”，那篇音乐肯定会有失原味，也不符原意的。

真有意思，19世纪初的人们相当喜欢用 *allegro ma non troppo*（快板，但勿过快）。可是18世纪初的人并无此概念，因为在他们心中，*allegro* 本来就不怎么快的。其实这个意大利语的原义往往只指一种欢快的情绪而已。恐怕也正由于此，维瓦尔第曾用了 *allegro allegro*（欢快的 *allegro*），而亨德尔也用过 *andante allegro*（欢快的 *andante*）。像这样的标记，后来的作品上自然不会再用了。

自从18—19世纪起，对于速度标记才渐渐地有了统一的概念。而在此之前，各国各地自行其是各行一套的情况是可笑的。据巴赫之子 C. P. E. 巴赫说，在柏林，*adagio* 的意思是特慢。而小提琴演奏大师斯波尔在1820年间注意到，巴黎人的 *allegro* “快得不像话”！

还有比这更乱的情况。1800年之际，巴黎人用的 *allegretto* 是表示比 *allegro* 还要快的意思。

莫扎特有一部钢琴协奏曲（K. 271）中的慢乐章，标的是 *andantino*。假如你按照今天的理解把它奏成“小行板”，即比行板稍为快一点，那便正好弄反了。当时此词的意思，指的是要比行板慢一些。

有件事可以用来说明此词的用法一度颇为混乱。1813年，贝多芬写信给某个叫乔·汤普孙的人。此人寄了些民歌曲调资料来请他改编。信中，贝多芬特地提醒道：“今后所寄谱中如有 *andantino* 的，务请告知那是比 *andante* 快还是慢的。因该词含意不明也。”

据学者研究，莫扎特、克莱门蒂及其同时人使用这个词，是要求奏得比行板慢的。

既然用文字标速度嫌含糊，节拍机的出世便是顺理成章的事了。一般都将此归功于贝多芬的朋友马采尔，其实他大有剽窃之嫌。早在1696年便有罗列其人搞出了这种仪器，可惜的是太笨重。

节拍机记号虽然毫不含糊，仍然不能完全免除速度处理中的疑难。贝多芬本人标上的数字，有时叫后人没法照办，以致有人断定他用的节拍机出了毛病，要不然就是他忘了上弦。其中最出名的一例是编号“106”的那部钢琴奏鸣曲。他标的“二分音符等于138”这速度，太快了。硬要照此弹奏，既有困难，效果也可疑。

比起贝多芬的例子来，人们可能不大注意舒曼的例子。他注的节拍机速度，有的也是快得难以实行。对于这位后来神志失常的大师，当然更可以怀疑他用的节拍机也出了毛病了！

速度这问题可以说对于音乐的表现是生命攸关的。处理不当，不但会把气韵生动的作品弄得淡而无味甚至死气沉沉，有时还会使乐中意象与感情变得另是一种面目。

例如，门德尔松的那首无词歌《春之歌》，通常听到的是用不太快的速度，表现一种比较委婉的抒情味。以前曾听到老一代指挥家亨利·伍德改编并指挥管弦乐队演奏的《春之歌》。他用的速度比较快，把它唱成了异常热烈奔放的春之颂赞，而且是载歌载舞的形象。我至今对它怀念不已！

又比方，聂耳的《义勇军进行曲》，原本是进行速度。自从成为国歌，放慢了唱，出之以庄重的情绪，这也不坏；但是抗战爆发时，人们唱了，听了，为之惊心动魄、热血上涌的那种强烈的感受，也就难以为后来人所真切体验了！

即便自己不参与演奏而只是倾听，我们爱乐者也并不是速度问题的局外人。我们可以注意磨炼自己的速度感，对于各种不同的演释，我们可以选择。但音乐之能保持新鲜，正在于它的变动不居。速度也是如此。不但十个演奏家演奏同一曲会有不同处理，同一人演奏同一曲，每次仍然会有变化。所以我们听者又不妨兼容并取。但是我们要在比较中学会鉴别。当我们听到有人把巴赫、莫扎特、肖邦弹得过分快，或是把贝多芬、柴科夫斯基的慢板奏得过分慢，以致在风格和情绪上走了样的时候，便不会随声附和去鼓掌叫好了。

断连、分句、呼吸

读了赵晓生教授的《钢琴演奏之道》，其中讲巴洛克音乐中的“断连性”问题，使我有茅塞顿开之感！

“断连性”，西文原词是articulation。用在一般场合的意思是讲话发音清晰，表达清楚。用到音乐表演艺术中，含意丰富微妙。赵晓生说它是个“无法翻译的词”。

“断连性”很重要的一种作用是明确了乐句的划分。而乐句的正确而且明确划分，对于一篇乐曲的表达，关系太重大了。

对于我们习惯于仅仅用一双耳朵接受音乐的爱好者，此事好像与我无关，我们是享现成的，一切都由弹奏者或指挥家代劳了。你无须担心像有的人那样念报告词读了破句，或者标点古书把句读搞错了。

但本人是个不甘心仅仅用耳朵听乐的乐迷，还对自己通过直接触摸来感受音乐极感兴趣。也想用此种体验来鼓动同好者，大家自己动手弄音乐。

自己吹拉弹唱，也联弹合奏，那才能深知乐中之趣。但要这样，你就不可不了解分句这类问题了。否则也会把一篇音乐“文字”读得文理不通，不知所云。

断连、呼吸、分句、线条（短线条、长线条、大线条），几乎可以说是音乐表情达意的生命线。

关于这微妙、奥妙但又绝非玄妙的问题，让我从笔记本上摘抄几则精彩的资料奉献于读乐有心者。

重大经典作品，不同的版本太多了，编订者不同，分句也往往所见不同，那就像中国古人对四书五经中有些地方到底该如何断句各持一说相似。贝多芬的钢琴奏鸣曲，有的版本，编订者认为，那些重复出现而分句改变之处是贝多芬粗心大意所致。巴西钢琴家阿劳也编订了一种版本，他却不这样看。

意大利指挥家D. 迦替，他对雷斯皮基的独特演释很受人注意。他对分句、呼吸之重要有妙语。他认为，乐队演奏中最难的是在奏快板的时候怎样唱起来，和如何恰当地分句。他告诉排练中的乐队说：“所有音符都拉响了。可就是缺乏呼吸（breath），所以，听上去便成了气急败坏（breathless）！”

对句法与旋律、和声的关系，他的议论也很令人长见识。

“（演释者）应该意识到每一乐句后面的和声的张力（tension），要顺应着和声的进行来处理句法，别让和声与旋律脱节。假如只有旋律美却没有和声的张力，没有方向性，没有顶点（他认为应该注意每一支旋律都有其顶点），那么这些乐句也便表达不出什么了。”

即便你只可能通过耳朵来享受音乐，了解有关句法、断连这方面的知识，也是很有助于提高“听功”的吧？

改编功大于过

改编（arrangement），古已有之。巴赫的作品目录中便有许多改编曲。他改编别人之作，相当自由，自由到为后人所不敢。维瓦尔第有十六首小提琴协奏曲被他改为古钢琴曲。有三首改成了管风琴曲。他又改编己作，《a小调小提琴协奏曲》被改编成古钢琴协奏曲。贝多芬将他自己那部《第二交响曲》改编为三重奏。莫扎特的《费加罗的婚礼》，当时就被改编成各种器乐曲。

改编的意图各有不同，档次更是大有高低之分。

艺术性的改编，本身就是一种再创造。李斯特这位钢琴大王同时也是改编大王。帕格尼尼的《随想曲》，他同舒曼都做了改编，移植到键盘上。舒曼说自己的意图在于表现原作中的诗意的一面，而李斯特则像是要把演奏技巧的奥秘传授给后人。他想用不同的手段取得与原作相同的效果。

有意思的是，李斯特将自己和舒曼的改编曲印在一起发表，让人们去对照。他曾反复改编三次，有时为了在技法上降低难度，有时又力求在键盘上再造原作中为提琴手设置的困难。这在威尔金森的《李斯特》中可读到许多有趣的细节。

同这种严肃的艺术性改编可以媲美的例子，我们立即会想到巴赫的《恰空》。这首无伴奏小提琴曲，将它“译”为左手钢琴曲的就不止一人，其中有勃拉姆斯和布索尼这样的大师。此外又有弦乐重奏本与乐队本。还有吉他改编本，倘由一位大师演释，那感染力简直不亚于小提琴原作。

众多的乐人热心于从巴赫原作中开掘宝藏。布索尼的作品目录上有大量的这种改编曲，其中，有改为管风琴曲的“四十八”。人们更常听到的是指挥家斯托科夫斯基的改编。他想让巴赫用现代管弦乐的声音演奏宏伟的赋格、帕萨卡里亚。

改编本能做到不辱没原作，不失原意，已经不容易，要更胜一筹就难以想象了。据说圣-桑那部虽洗练而无甚深意的《死之舞》交响诗，倒是李斯特的钢琴改编曲还有些新意。更不可思议的是李斯特对《幻想交响曲》的改编。在1836年12月的音乐会上，先是由作曲者指挥演奏了其中的《赴刑》一章，接着便是李斯特弹这同一曲。“其效果远远超过了整个管弦乐队，所产生的轰动是难以形容的。”（见威尔金森《李斯特》中译本第八十一页）

这里面是否有神话成分？但人们对舒曼是无须怀疑的。对这部改编的交响曲，他推崇之为“一部精心佳构，应当把它当作原作来看”。（见《舒曼论音乐与音乐家》中译本第七十七页），那么其“超过了整个管弦乐队”的轰动效应，自应归功于李斯特的“圣手”，加上他个人魅力产生的乐外“和声”了！

不能令人满意的、平庸甚至拙劣的“译”本则不乏其例。曾听到一种改编的《月光曲》第一章。钢琴仍弹着三连音，主旋律却让给了弦乐。当时的感觉是多此一改！据说，对于巴赫为何要把他美妙无比的《双小提琴协奏曲》改成古钢琴曲，人们也大惑不解。贝多芬的小提琴协奏曲，他有必要改编为钢琴协奏曲吗？我们也可以怀疑。给巴赫的无伴奏小提琴曲和帕格尼尼的随想曲配以钢琴伴奏，也被认为大可不必。

老柴的《如歌的行板》由克莱斯勒改成提琴独奏，原来弦乐四重奏所特有的醇厚之味便荡然无存了。作曲者应人之请，将它改为大提琴与乐队，效果也不见佳。

更艰巨的一件工程，却似乎成了无效劳动，那是魏因加特纳改“作品106”为交响曲。他也许以为小小钢琴装不下贝多芬那宏大深沉的乐想吧？但斯科尔斯问道：当初作者何不就写乐队曲呢？

肖邦的作品几乎是不可“译”的。斯科尔斯评论：他如果活到20世纪初，听到俄国舞剧团用他的作品改编的东西，一定要生气。那效果常常是可憎的。说真的，改编的种种罪恶是假芭蕾之手以实行的！

这话显然用了法国大革命时罗兰夫人绝命语的典故，可见斯科尔斯对钢琴诗人之作被庸俗化是何等深恶痛绝了！此处成为问题的，是那套“肖邦集纳”的《仙女们》。此曲先后有几个改编本。先是由格拉祖诺夫配的器，舞剧演出时又加了几首乐曲。参加配器者还是几个名家：里亚多夫 [\[8\]](#)、车列浦宁 [\[9\]](#)、斯特拉文斯基。其后，英国舞剧团又另搞了一种（见《新牛津音乐指南》第一千七百七十七页）。

18—19世纪，顺应乐潮澎湃而大量涌现的，是普及性的改编曲。其中主要是将歌剧和交响音乐作品送进寻常百姓家的钢琴改编本与移植性的提琴小品。为人爱重的经典名作，固然有各种钢琴独奏、联弹、重奏的改编谱供应（可以想象，没有它们，托尔斯泰就不可能在他庄园里同他夫人联弹贝多芬的七重奏与韦伯的《自由射手》）；一部问世不久大受欢迎的新作，很快便有了改编谱。其实这也不新鲜，1782年，莫扎特在家书中告诉老父，他正为《后宫诱逃》赶写管乐队用谱，以防他人抢先。有时，总谱与钢琴谱差不多同时印行，甚至改编谱出在前头的情况也是有的。这当然是因为爱好者更需要的是它。

半个世纪以前，笔者偶然从上海四马路弄堂旧书店里淘到一本快散架的谱子，一本曼陀铃曲选。这乐器我并不喜欢，虽然维瓦尔第和贝多芬也为它写过一点点。我为得到这谱子而大喜，是因为其中有我想看到的门德尔松和布鲁赫的提琴协奏曲中的慢乐章。此外竟还有《塞维利亚的理发师》序曲！从中不难想见，从前的人弄乐自娱，胃口真大！

更滑稽的一例要数一首亨德尔《哈利路亚》的改编曲吧？乐器只是两支长笛，别无伴奏！近年有一本通俗钢琴谱，收的是简化了的名曲选段。简化的胆子也大得惊人。其中的《牧神午后》，一个学琴不久的小孩也能弹。它使我想到另一种很难弹的改编谱。1949年路过一个山里人家，发现一本旧的音乐杂志《Etude》上有此钢琴谱，完整的，好几处用了三行谱表。如获至宝，挑灯急抄，至今犹在，虽已墨迹黯淡得看不大清了。

大量移植性的改编曲，既能让玩各种乐器的人各得其所，也让听赏者耳目为之一新。这正是《梦幻》之类提琴小品比钢琴原作更为人耳熟之故。但有得也有失，原曲中有些成分退居背景，淡化了。

有的改编曲，听得久了，约定俗成，不觉其不符原意，《G弦上的咏叹调》是个有趣的例子。对于提琴家维尔海姆的“篡改”，托维大为生气，指责他不该把原作的美妙的和声结构弄得颠倒紊乱。魏因加特纳让弦乐队在C弦上无伴奏地齐奏的做法，他也不以为然。

改编有功，功在于普及了音乐；改编有过，有罪，商业化的改编曲污染了原作，也污染了耳朵。1949年的一份唱片目录上，有六页都是肖邦的《降E大调夜曲》，但四分之三并非原作。有改为四架钢琴演

奏的，有用曼陀铃的，萨克管加吉他的等等。《悲哀练习曲》也占了六页，有长号独奏、爵士乐伴奏的改编曲，还有用锯琴的。

最不宜于改编移植的肖邦，偏偏有那么多多的改编者要来歪曲他！

还有趣味更低劣的。《命运》《欢乐颂》的主题都曾遭此厄运。倒霉的又是肖邦！《送葬进行曲》中部的曲调被改编填词，变成一支嘲讽李鸿章的滑稽小调，风行一时。

对于改编曲之庸、滥，斯科尔斯是愤然加以痛斥的。从他那时以来，又是半个多世纪过去了。试听今日之音响世界，那种商业性改编曲的瓦釜雷鸣，不也令真诚爱乐者为之掩耳？有一种貌似“美食”的改编名曲，颇能惑众。假如听惯了，那是要败坏你的口味的！

但我更愿同乐友谈的，还是自己从改编曲中所得的好处。当年是先听了石人望改编的口琴二重奏，才认识了《牧童短笛》的。如果没有那两本贝多芬交响曲钢琴改编谱，我又怎样能随时同贝多芬的音乐打交道？即使后来总谱已并不难得，但钢琴谱简明扼要，浏览、查对、重温更方便。自己特嗜德沃夏克，他的大提琴协奏曲，除了总谱，又买了钢琴伴奏谱。当年走过三马路上罗办臣琴行，橱窗里陈列的《未完成》令人垂涎三尺，终于有朝一日走进去买了，那也是为小提琴、钢琴改编的。文革前又买了钢琴独奏谱。加上总谱，三种“未完成”至今收在一起。此外还有莫扎特的交响曲、《卡门》《阿莱城姑娘》、《罗密欧与朱丽叶》序曲……都是历年辛苦觅来，有些还是荒谬时代硬着头皮抢救下来的，更是患难之交了！这些谱，不仅有助于倾听细玩而已。

我们当然更该精读原作，但当你听改编曲时也常可从比较中对原作有更深入的了解。例如德彪西的《月光》，听了斯特恩拉的提琴曲，

斯托科夫斯基改的乐队本，钢琴原作那钢琴化的特殊韵味也就更容易为你所感受了。而像同一人的《阿拉伯风格曲第一号》《亚麻色头发的女郎》《雪花飘》，我是在听了一种合成器改编曲之后，才发觉原作中竟有如许意象的！

即使一曲简化得几乎只剩下轮廓的比才的《哈巴涅拉》，当一个小才学琴一年但乐感颇强的小孩弹它时，为音乐所陶醉的孩子，又陶醉了旁听的我。这时我也更懂得改编这种“普乐”艺术之不可缺了。

不仅如此，假如你有业余水平的弹奏能力，哪怕只像萧伯纳那样不正规地弹（这个大文豪兼乐评家也正是靠在琴上弹改编谱来了解他要评论的作品的），不妨到键盘上去“读读”《命运》《未完成》《新大陆》《悲怆》……零章片段也好，那么你就会体验到前人所云“观人画不如自作画，从眼入不如从心出”的道理了。

虽然所处情况不尽相同，我从切身体会的甘苦理解到在“前留声机时代”，改编谱何以是爱乐者的恩物。对于严肃的改编谱与其改编者（许多人是迫于谋生才去干这个，例如瓦格纳潦倒之日），我深怀感激之情！

同题异曲 异曲同工

同一题材由不同的作者运用不同的意匠，做出互不雷同的文章，让欣赏者进入不同的境界；翻开中外艺术史，这样的例子俯拾即是。

同样是表现浩荡长江的宏观景色，作《长江万里图》的并非仅有南宋夏珪。一提到《最后的晚餐》，便想到达·芬奇，其实在他之后的委罗内塞也画过这个圣经故事，也很不凡。以文学而论，唐璜这人物，拜伦、莱诺作诗，莫里哀、普希金作剧，而巴尔扎克、梅里美又写了小说。

在浩如烟海的音乐文献中，同题异曲，异曲同工，一样的令人听之不尽，望洋兴叹！

《圣母颂》，听了舒伯特作曲的那一首，再听听古诺巧妙地填写在巴赫《前奏曲》上的那一首，两者虽然都表达了宗教信仰的虔诚，然而在意象与情绪上的不同是明显的。《婚礼进行曲》，据说西方常用于婚礼开始时演奏瓦格纳的那一曲，而以门德尔松的那首伴送婚礼收场。这两支名曲都写了人生最甜美的幸福，但那滋味又像品尝不同的糖果。

葬礼音乐容易弄得千篇一律。不过试比较一下《英雄交响曲》中的慢乐章，和更常听到的肖邦的《送葬进行曲》，判然不同的两种意境！前者唤起的历史感庄严悲壮，哀伤而并不颓丧；后者是深沉的亡国之痛。再听听其他的这类音乐，如《诸神的黄昏》的收场，一篇没完没了沉重之极的悼歌；或让我们再想想《培尔·金特》中的北国哀歌《阿塞之死》，《幻想交响曲》中的阴森古怪的《断头台进行

曲》，等等，你会觉得，死亡与哀悼这个老一套的主题，在作曲家笔下竟有那么多不同的“变奏”！

借用文学题材加以音乐化，写成歌剧与标题音乐，题同而乐异的现象更加值得音乐爱好者注意。

莎翁的戏剧简直像一个开掘不尽的宝藏。其中那些最深刻的悲剧与喜剧，历来在不同的导演手里往往对同一剧做出迥不相似的阐释与处理。前不久，又于英伦演出的《哈姆雷特》，一位来自格鲁吉亚的导演便又做了大有新意的处理，令观众耳目一新，就是一个新例子。

经得起不断开掘的莎氏乐府，也一直是音乐中最受乐人喜爱的题材。重大作品的“复本”之多是突出的。仍以《哈姆雷特》为例，既有柴科夫斯基写的幻想序曲，又有比它更受到注意的一部交响诗。评者认为李斯特此作中满怀阴沉的疑虑，时而有狂热的爆发，是一部刻画性格的作品。除了这两部器乐曲，有托玛的一部歌剧：他便是《迷娘》的作曲者。据说萨克管荣幸地进入管弦乐，也就从这部《哈姆雷特》歌剧开始，随后才是比才的《阿莱城姑娘》。

莎翁最后搁笔之前的作品是《暴风雨》。早在17世纪他的同国人珀塞尔便写了歌剧，其后，至少还有同名歌剧五部之多，作者为哈勒维、弗兰克·马丁等。但人们耳熟的《暴风雨》却是柴科夫斯基的那篇交响幻想曲。它受到听众的欢迎，而作者对它并不满意。西贝柳斯也为莎氏原剧写了一套配乐。至于贝多芬的第十七首钢琴奏鸣曲也被题为《暴风雨》，据云是因为辛德勒问起如何理解曲意时贝多芬回答：听听莎士比亚的《暴风雨》吧！

另一部受到作曲家垂青的莎氏悲剧《麦克白》，作成歌剧的当然以威尔第的一部最为人所知，另外还有布洛克与柯林伍德两位。在理

查德·施特劳斯早期作品中则有以它为标题的一首交响诗。

将喜剧《温莎的风流娘儿们》化为歌剧的是K. 尼古拉。它有一篇雅俗共赏的悦耳的序曲。威尔第也利用此剧与另一部莎氏的历史剧写了《法尔斯塔夫》，则是更为深刻的上乘之作。埃尔加又以这个剧中男主角的名字为题写了一篇交响练习曲。

永葆青春魅力的《仲夏夜之梦序曲》是年方十七的门德尔松的不朽之作，它和上文提及的《婚礼进行曲》还有《夜曲》《谐谑曲》等都是他为原剧写的配乐。为莎剧另谱配乐的有当代乐人奥尔夫，用它写成歌剧的是布里顿这位莎翁的同胞。

莎氏悲剧中最动人心魄的，无疑要数《罗密欧与朱丽叶》了。这个哀感顽艳的传奇故事正好让音乐家发挥他们的想象力，于是罗密欧、朱丽叶的形象便以不同的姿态出现于几部音乐名篇之中，受到世人的共赏。柴科夫斯基的幻想序曲，柏辽兹的交响曲，普罗科菲耶夫的舞剧音乐（后来又编成两套音乐会组曲），形成了罗、朱悲剧音乐文献中的三峰并峙。流传广、更深入人心自然要数老柴那一篇。标题乐大师的那一部交响曲，虽然规模庞大，可惜并不能从总体上给人以深刻印象，只有一些美妙片段引人注目。普氏之作后出，更难着笔，然而却能令人耳目一新，甚且会使听惯了老柴那篇音乐的人乍听之下愕然费解；但细细领略便会感到的确不凡。如果你看过舞剧，看过乌兰诺娃饰演的朱丽叶，便会更加感到这两部作品真正是异曲同工各极其妙了！至于古诺所谱的歌剧音乐，其品格与影响，似乎不能同这三种器乐“译本”相提并论。

悲剧《奥赛罗》也以几副不同面目展现于音乐中。罗西尼为它写了一部歌剧。后起之秀的威尔第的同名歌剧后来居上，超越前人；不

但如此，在某些方面它几乎可以认为是超越了莎翁原作。这是莎剧音乐化文献中青出于蓝而胜于蓝的罕见的例子！

要问被采用的频率仅次于莎剧的文学题材是什么，我们立即会想到浮士德的形象。歌德花了几十年的心力才写出了《浮士德》诗剧，却仍感到它是一部未完成之作。它激发了众多乐人的创作灵感是不奇怪的。老诗人本来把谱写歌剧一事寄望于年轻的莫扎特，而与诗人同时代的贝多芬，用自己的乐想来表现《浮士德》也是他的夙愿。莫扎特早死，贝多芬没来得及动笔，二者都落空，成了乐史上的极大憾事！但从此以后，恰似梅菲斯特费勒斯那难以抗拒的魔力，许多音乐家都一而再再而三地受到了探索此一题材的诱惑了。

李斯特精心制作了三幅“肖像音画”——浮士德、玛甘泪与梅菲斯特费勒斯，合起来便成了《浮士德交响曲》，构想是很妙的。他又根据莱诺的诗篇作了两首《插曲》。此外又一谱再谱《梅菲斯特圆舞曲》，共有四篇之多，足见其对这个主题是何等入迷了。

浑身是浪漫主义气息的柏辽兹，自然也不会放过这浪漫的题材，可惜他的《浮士德的劫罚》受到听者赏识的只是若干选段。最流行的是那首《拉科齐进行曲》^[10]。由于人们对匈牙利革命的关怀，当年演出的现场效果极富刺激性，绝非今日的听众所能体验的。源出于匈牙利民间音乐的此曲主题，李斯特也拿它写成了钢琴曲，对照而听，更有意思。舒曼所作的《浮士德》序曲与《场景音乐》，正如他的《曼弗雷德》序曲一样，未能赢得多数听众的好感。至于古诺的歌剧，票房价值很高，作者的大名也随着它传遍遐迩了，虽然很难认为它传达了原作的深刻内容。

与贝多芬并世，同享盛名的斯波尔，既是小提琴大演奏家，又是多产的作曲家，当时有些人把他捧得比贝多芬还高，也写了一部歌剧，但与歌德诗剧无关，而是另据民间传说的。还有哈尔维的轻歌剧《小浮士德》，它以漫画式的手法对歌德原作与古诺的音乐开了一个玩笑。威尔第的合作者博依托的歌剧《梅菲斯特费勒斯》，也是以歌德原诗为根据的。

同样取材于歌德的诗剧，虽不是像上述那些鸿篇巨制而同样是令人难忘的杰作，有两篇艺术歌曲：舒伯特的《纺车旁的格雷岑》与穆索尔斯基的《跳蚤之歌》。前者朴质，一位薄命红颜的小影；后者辛辣，一个魔鬼的笑声。

在洋洋大观的浮士德音乐中，最值得倾听的也许是瓦格纳的《浮士德》序曲。柴科夫斯基并不怎么喜欢瓦氏的庞大乐剧，然而激赏他这一篇作品。它是那么言简而味深，诗剧第一部中的意境跃然而出，可谓一部忠实的“译本”。可惜这只是瓦氏原来构思的交响曲中的一个乐章！

乐人们宠爱的传奇形象，还有一个唐璜。写他的歌剧也像文学作品一样多。但可认为，在莫扎特的那部歌剧问世以后，因其艺术上的完美深刻，使其他人的作品显得黯然无色了。在器乐作品中，理查德·施特劳斯的音诗《唐璜》，虽欠深刻，却是形象鲜明，色彩绚烂，令人感受到作者的才华出众。

很早就有皮其尼·沙里埃尔根据《堂吉诃德》写的歌剧，后来马斯内也写了一部。用这个题材编成舞剧音乐的有格鲁克和明库斯。描画这位游侠形象的器乐曲也有两例。一是安东·鲁宾斯坦的一篇幽默音画。当年初演，老柴有评论，委婉地说它格调不高，如今，它也同

他的《大洋交响曲》之类作品一样，被打入冷宫了。另一部是庞大的幻想变奏曲，理查德·施特劳斯的力作，至今仍然是音乐会中的精彩节目。手法高明，效果奇妙，虽说它也如同塞万提斯原书那样，失之冗长，要对它始终保持倾听的注意力，是需要一点耐性的。

音乐化了的《天方夜谭》，既有人们听得快要失尽新鲜感的里姆斯基-科萨科夫那部组曲，也还有我们不甚了解的拉威尔写的一部序曲与组歌。《佩利亚斯与梅丽桑德》是以梅特林克的名剧为蓝本的。德彪西此作不但一变传统歌剧的格局，也不受瓦格纳新乐剧的影响。更难得的是在艺术效果上超越了原著，正像威尔第的《奥赛罗》。而在同一时代，福雷以此为题写的一部组曲，评家也认为是出色的作品。

艺术歌曲中，一诗而多谱的名篇也是不少的。如歌德的《魔王》，谱曲者并不只有舒伯特，还有贝多芬与列威，所作都各有其精彩动人之处。海涅的《卿似一枝花》，谱曲者更多，其中李斯特的一篇素朴可喜，也最受欢迎。

这样的欣赏，真有如赴听觉与审美的盛宴！可是且慢，要获得此中真趣也并非毫无障碍，因为要从先入为主的印象与评价中超脱出来，进入新境界重新进行体验而不受成见的干扰，谈何容易！然而也正是从这种对照、比较中让我们磨炼了鉴别力，开拓了接受领域，从而更加领略到艺术天地中的风光无限！

『圣经』内外

手捧《音乐圣经》，想象着此书中介绍的一千种（实际上包含了好几千篇乐曲）古今名作的声音汇成的、一片无边无际深不见底的音乐汪洋大海，谁不能像一个海滨拾贝的小儿那样，满怀无比敬畏之情！

同样令人惊奇的是音乐欣赏文化的迅猛发展。回首20世纪30与40年代之交的那时候，爱乐者还在守着手摇唱机听每分钟七十八转的粗纹片，连LP、立体声都还躺在科研摇篮里，更不用提CD这玩意了。

其时，在上海的乐迷，如果向江西路上罗办臣琴行函索，便会收到唱片目录。歌林唱片的活页目录是道林纸精印的。胜利公司的则是三十二开的一册。还有宝利多的目录。所有这些，提供的只是在上海可以购到的古典音乐唱片，品种是很有限的。然而对于一个未见大世面的乐迷小子，它们却是大可惊喜的资料。虽然买不起多少，至少可以过屠门而大嚼，画饼充饥。唱片目录成了翻来覆去看个不厌的读物了。从歌林目录上认识了西盖蒂、胡伯曼、比彻姆、亨利·伍德的大名。从胜利目录上熟悉了克莱斯勒、埃尔曼、拉赫玛尼诺夫、帕德雷夫斯基等等。宝利多目录上有许多贝多芬的钢琴奏鸣曲，甚至有那篇“作品106”，从那上面我初次接触到“锤键乐器”这个古怪名字的德文。这家公司的目录全是德文的。

同往昔所见的唱片资料对比，读《音乐圣经》真有信息爆炸之感！上起文艺复兴时期的古老乐章，下到现当代的先锋名作，乐史跨

度那么大，真是搜罗宏富，洋洋大观！它是一大叠“盛宴”的菜单，又是一种“导游”资料。

近十年中，也偶尔见过一些唱片目录，例如宝丽金的。每见到一种目录，我总不禁要找一找，有没有自己心爱之作没被收进去。读“圣经”，本以为，如此庞大的曲目是不会有沧海遗珠的了，结果仍然有所发现。这不是刻意求全，只是希望有更多的人同享自己喜欢的东西而已。当然也是出于怀旧之情。

伊波里托夫·伊凡诺夫这人在旧俄乐坛上算不得什么大人物。不过他写的那篇《高加索素描》，从前是风行一时的。不但唱片畅销，而且在口琴爱好者中间也流行着它的改编曲。当年听此曲，留下了几十年磨灭不掉的印象的，主要是其中《隘口》那一乐章。它是一幅音乐山水画，速写了南俄高加索万山丛中崎岖山径上旅人所见的风光。同格罗菲《大峡谷》中那《羊肠小道》一章比较一下，风味各异而各有其妙。自己有切身体验，可证此曲给予我的感染之深。

1949年夏，随军南进，穿过武夷山脉。为了打前站给大伙准备行军休息时的茶水，独行在一条右倚峭壁左临急流的山道上，乃有机会饱览了一番千山万壑的奇景。正在如入山阴道上目不暇接之际，不期而然地，《隘口》中那朴素而蕴含丰富、经得起反复的号角主题，忽地在心头奏响了！恰似为眼前美景找到了合适的配乐似的，而从乐中之景与景中之乐的相互印证之中，我也获得了神奇的体验。可惜，这样的审美享受是可遇而不可求的！《高加索素描》这篇管弦小品，也许可以评为像中国画论中所谓的“妙品”，谈不上什么深远的意境吧！但是，有几部作品，“圣经”中不知何以未收，我私心认为恐怕是够得上“逸品”甚至“神品”的，也是我更希望向同好者“强烈”推荐的。

这就是德沃夏克的几部作品：《降E大调弦乐五重奏》，看“作品97”那号码，便可知它是《自新大陆交响曲》（作品95）和《美国四重奏》（作品96）的姐妹篇了。它那丰富的层出不穷的五声音阶旋律，也像其他两部杰作一样，使中国耳朵特别感到亲切甚至惊喜——简直像是为我们而作的！

又如作品100号的那部为小提琴与钢琴谱的《小奏鸣曲》，何其天真质朴而又温柔可爱！特别是中间的慢乐章，克莱斯勒改编成《印第安人哀歌》的，更有一种深挚的感人之处。

还有他的《传奇集》，一组管弦乐小品。从前似乎仅有捷克唱片。如此耐人玩味之作，完全应该像《斯拉夫舞曲》一样受到大众爱赏的，然而许多爱好者是否还未曾发现这一串明珠？

好吧，你可能会暗笑这是一个德沃夏克迷的偏嗜了。那么我改个话头。我想，在莫扎特名下，是否可以添一条他谱的“玻璃琴”曲？这种奇特的乐器，在前两个世纪的好奇者耳中像是缥缈的仙音，富兰克林玩过，格鲁克和海顿欣赏过，莫扎特也亲手奏弄过，且为之写下两篇乐曲。前些年我听到了这些乐曲的录音。既然“音响”成了许多人热衷的效果，那就不妨一赏这确有特色的效果。自然，假如不是同“无一句不美”（索尔蒂的话）的莫扎特音乐有关系，也就罢了。

普罗科菲耶夫的《彼得与狼》已成了老幼共赏的经典了。但他另有一篇交响童话《丑小鸭》，虽然灌制了苏联唱片，何以未能广为人知呢？那音乐也是颇有韵味的，尤其是写冬去春来，冰消水出，丑小鸭从水“镜”中照见真容那一节。

理查德·施特劳斯的作品，书中搜罗了那么多，独缺一部《家庭交响曲》，似乎也有点可惜。这也像在贝多芬名下没有专列一条《惠

灵顿交响曲》一样。那也是一部有争议之作，但从当时听众对其欢迎之热烈、贝多芬死后诗人所致墓前悼词中它作为代表作被列举来看，又不可小看；而且现代论客也有新的评价。

相当出乎意料的一个遗憾的发现，是在瓦格纳巨人巨著的那一部分，没找到他的两篇杰作：《浮士德》序曲与《齐格弗里德牧歌》。

带着复杂的心情浏览“圣经”，引出了不少想法。

很盼望读到它的续集，从中获取自己亟想了解的信息。比如有关珍奇的乐史名盘的情况。据闻不久前上海有家店里摆出过约阿希姆晚年的录音，可惜寻访未得！所神往的还有萨拉萨蒂、圣-桑、德彪西等大师留在唱片上的声音。论音响，那是不值今之“发烧友”一笑的吧？有的由于大师垂老，力不从心，演奏上也是大可挑剔的，但正如西盖蒂所云，那是历史的声音，要带着史感去倾听的！

对于如今面对着日益膨胀的唱片资料而不知从何着手的爱乐大众来说，假如不想在热风吹拂下昏昏然乱听一气，而是诚心要珍惜有限人生，去享用音乐宝藏的话，那么，一部“必读曲目”的提供，更显得有必要了吧？就好像爱读书者期望的“青年必读书目”一样，却也很不好办。但我以为，这“曲目”中除了公认的上上乘的经典之作以外，还不妨附以“可读曲目”“可听可不听曲目”。介绍中最好包含不同的褒贬。

最后，想为“圣经”使用者贡献一条不大不小的信息，以助读乐之兴。该书第三页上有阿来格里的《主啊怜悯我》一曲。请注意，不要错过！这正是神童莫扎特当年去听过两遍（旧说是一遍）便默出了全谱，从而打破了那个不传之秘的音乐！（但那音乐的效果又是同一种特别的唱法相关的。）

盛宴如何安排？

世上有读不完的好书，也有听不尽的好音乐。书倒可以一目十行地“速读”，音乐是无法浏览的。时间不可能将其压缩，“时间的艺术”也是如此。不支付六十多分钟的光阴，你怎能把一部《合唱》或“作品106”听完？如果再想到要连演四个夜晚的《尼伯龙根的指环》等等，更不能不有乐海无边而人生有涯的惆怅了！

提起这话是为了议论一个难题，料想许多好乐的朋友也常常碰到的：在有限的时光里，如何安排我们的听觉的盛宴？

从“盛宴”自然想到“菜单”。爱乐的公众穿上礼服去赴“宴”，去享用精神美食；西方自18世纪末以后兴盛起来的音乐会，那节目单不就是“菜单”，从中不是可以了解到往昔的人们的胃口和口味吗？

一张1767年英国牛津的音乐会节目单上，排出九个节目。除了两首作品，其他都由才死了八年的亨德尔包办了。这不奇怪，英国人那时对这位大师视若神明。

1790年英伦有一场音乐会，节目单上有三部协奏曲，作为“大轴戏”的又是亨德尔的一部作品，此外是序曲两首，一首小提琴曲，两首声乐作品。

1808年终，贝多芬费了老大的劲，举办了一次音乐会。一个“菜肴”丰盛得过了度，效果适得其反的例子。大师不顾吃客的消化力，安排了一套在今天看来也叫人吃不大消的节目：《命运交响曲》《田

园交响曲》，两部交响曲一下子都上了席，连同《第四钢琴协奏曲》《C大调弥撒》的一部分；外加一部“康塔塔”。犹恐来宾吃不饱，他执意要再添上一部《合唱幻想曲》，（它是由《前奏》——由他本人当场在钢琴上即兴演奏，若干段《变奏》——钢琴与乐队，《终曲》——合唱组合而成。）一篇大块文章！仓促上阵，排也来不及，临场卡壳，只得重新来过。

1820年，英伦爱乐协会举办的一次音乐会，节目单上似乎显示出听众口味上的某种变化。一开头便是贝多芬的《第二交响曲》，然后是莫扎特的两篇重唱，接下去是器乐曲两首，康塔塔一首，都是当时人的作品。上半场以斯波尔的小提琴协奏曲收场，此公在当年是声名不下于贝多芬，且有过之的。下半场演出了海顿的交响乐，莫扎特《安魂曲》中的四重唱。最后是莫扎特一部歌剧的序曲。

19世纪前半期的“菜单”，今人看了会失笑。1830年2月肖邦在花都巴黎头一回登台，那场音乐会的节目单上，除了他弹《f小调协奏曲》之外还有声乐、双簧管独奏等，下半场有个热闹的节目：“六音大联弹”的《大波洛涅兹》，参与联弹的六位名手中包括了肖邦与门德尔松。这就不免有大杂烩的气味了！但这却反映了彼时彼地的风习。

大体而言，从上世纪以来，“盛宴”的安排调度是更加严肃认真起来了。肖邦时代不以为俗的，在协奏曲各章之间插以小曲，把几个不同作曲者的协奏曲，各取一章，拼起来奏等等的现象，后来少见。这当然标志了品尝者口味的提高。

1910年11月的一份节目单上只见四位大师的名字，显得相当严肃。这是纽约爱乐协会在马勒棒下的演出：巴赫的第二、第三两首管

弦乐组曲，舒伯特的《C大调交响曲》，莫扎特的歌剧《伊多曼纽》中的芭蕾音乐与《德国舞曲》，理查德·施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》。

但是，一个极为广阔的听觉的新天地出现了！

一个由留声机带头的音响传播媒介开拓的新天地、新时代！新在哪里？恐怕主要就在于让听众享有了极大的自由、自主吧？

原先只能上音乐会听音乐的人，可以选择这个那个节目不同的音乐会，可以在不乐意听的节目中打瞌睡。萧伯纳的办法是故意迟到，及早抽身。但那自主权是很有限的。更可怜者，你想听的，不能经常如愿。即使在音乐普及、贝多芬的作品最受人爱重的他的故乡，又是在门德尔松他们竭诚提倡的时代，一个德国人，终其一生，对《第九交响曲》能有几回闻？可怜，连门德尔松领导下的格万豪斯乐队，十年中只演过六次而已！还有一例更叫人想不到，《英雄交响曲》《命运交响曲》这两部杰作问世已二十年，柏辽兹才头一回听到它们。此时，他已进了巴黎音乐院，且已把罗马大奖拿到手了。这岂非咄咄怪事！

钢琴之普及为家用乐器，交响音乐、歌剧改编谱之大受欢迎，也正是听众欣赏欲旺盛而听音乐不如意所促成的。那么，今天的爱乐者有福了！许多人拥有音响手段，私人所藏的资料，曲目可以从文艺复兴期直到当代各流派，同一名作，还有演奏与制作的不同版本，搜罗宏富，兼收并蓄。

然而好事中又生烦恼。音响资料的可重复性这一便利遭到了滥用。过度演奏、听赏导致了新鲜感的丧失，无节制的“偏食”也害得

人审美感麻木。萧伯纳本来是瓦格纳音乐的热烈鼓吹者，后来一听到收音机里又播《汤豪塞》序曲，立刻关掉。

可以信手取来的美食太过丰盛了，狼吞虎咽，容易伤食。鱼与熊掌也不能同时下咽。如何精选？这“盛宴”如何安排，往往弄得煞费思量，不知从何下箸。

像“音乐欣赏课”一样安排节目，那当然是有道理有用处的。正如将要以烹调为职业者需要多尝尝东西南北各处的菜肴。但这未必对一般人的胃口。

19世纪以来，“历史演奏会”是不止有一两位大师举行过的。鲁宾斯坦、彪洛是最著名的。后者还全部背奏哩！所谓“历史”，就是按乐史的时代顺序来介绍。这种办法，我们也不妨效法，听名作与读乐史相辅而行。从巴洛克、古典、浪漫、印象到现代，每个时期请出一两位代表，这样一路听下来，求同辨异。这不但也是一种“欣赏课”，有助于扩展你倾听音乐的深度、广度；而这种听法本身也是风味的鉴赏、享受。

不过这又得有更多的余暇才行。“历史演奏会”，大师们是决不轻于一试的。做它的听众也绝不可以躺在安乐椅上，而是要洗耳恭听的。

我总想向朋友建议的办法是，按专题来组织你的家庭音乐会（自娱、款待知音的知己）。从多样而又统一的组合中领略音乐的妙趣，我觉得这比综合式的音乐会节目更有意思。

像《贝多芬钢琴奏鸣曲》《贝多芬晚期弦乐四重奏》这种专题，分量当然是很重的，也许不宜随意举办；以某一人为题，凑一席“和

菜”，如“肖邦曲选”之类，那就没多大价值了，仍然属于泛览，或是“随意小吃”。

我愿欣赏这样的小品专题，例如在圆舞曲这题目下做文章，可以让人们知道这种音乐竟有那么多风味、意趣大不相同的作品，绝不是只有约翰·施特劳斯一家之言的。舒伯特、肖邦、柴科夫斯基、勃拉姆斯他们的这种作品，味道各不相同；还有北国风味的格里格，还有表达特殊情绪的：如西贝柳斯的那首《哀伤圆舞曲》，拉威尔的《高雅与温情圆舞曲》。而李斯特的《梅菲斯特圆舞曲》就嫌长也嫌重了。那么还有轻妙的小品，波尔第尼的《木偶华尔兹》，肖斯塔科维奇的同名钢琴小曲。在一时竟难列举的其他妙品中，又怎能略掉那似有一种异香的德利布的芭蕾中的两首《慢步华尔兹》和德彪西的沉思一般的《很慢很慢的圆舞曲》[\[11\]](#)！

还想怂恿朋友多听听“改编与原作”这个专题。例如：《梦幻》（舒曼）、《幽默曲》（德沃夏克）。听惯了这一类从钢琴上移植到弦乐器上，或改成合奏的乐曲，好好端详一番钢琴原作的形容，对比其味道，那是很有趣的。有的原作，曾几种“译本”，假如能搜罗来对照而听，就更有味道而且可以提高鉴赏力了。像按韦柏的《邀舞》改编的三种乐队曲（柏辽兹、兰纳与魏因加特纳），像穆索尔斯基的《图画展览会》，除了听惯的拉威尔配器的一种，能再听听亨利·伍德的该有多好！

再如，马林巴琴上的巴赫《创意曲》，吉他上的前人的《恰空》，电子合成器上的德彪西的《阿拉伯斯克》，也可列入此一专题的推荐曲目，专题是可以从各种角度来编的。这绝不是为了玩音乐万花筒，而仍然是为了从多方面触发、深化对原作的感受，发掘其中的蕴藏。

当我翻阅几种唱片公司的产品目录时，眼花缭乱之余，旧忆又上心头。1949年南下，匆匆经过姑苏城，打听到有位汪君家里唱片收藏颇富。不顾唐突，做了个不速之客。主人不在，但我不仅参观了满室琳琅的一叠叠一册册的唱片，还抽听了其中的一张，目迷心乱，也不知选哪一曲才好了！然后带着如入宝山空手而出的遗憾，继续赶路。一晃几十年过去，自己仍然，或者说，更加为应该听的好音乐听不胜听而人生苦短惆怅了。那么，还是像明人张岱说的，珍惜难逢的一片好月色、一口好茶那样，珍惜今天的耳福和自己的口味吧！

曲不在大 有韵则灵

——小品怀旧

音乐欣赏的风尚，从来是一种不停地变动的文化。19世纪末叶以来，曾经形成小品热。独奏家、独唱家以及与之相互促进的recital（一人独演的音乐会）的兴起，可以视为小品热的一种前因。爱乐大众不断增长的兴趣有如东风，留声机、唱片这一传音媒介的发展又如春雨，于是，小品乃如春笋之茁长了。

回想起来是颇有意思的。每分钟七十八转的粗纹唱片，收录大曲是相当不便的，听起来连一个乐章也必须将那片子翻个身（甚至还要换张片子），才听得全，而音乐的连贯与对比也便遭到破坏了。一部大型乐曲便被腰斩、肢解、寸断了！然而一般的小品却刚好容纳于十英寸或十二英寸的老式唱盘的一面之中。听者可以在三到五分钟之内获得完整的满足。

往昔的中国乐迷恐怕也多数是对小品着了迷的。许多小品中的名篇不但引着我辈入了赏乐之门，而且至今还宝藏于记忆深处。

其中有一些作品，如今好像已经不在演奏名手和唱片制作者的视野中而被遗忘了。然而这些乐海遗珠，不但对我们这些遗老是可怀的，对于今日的爱乐青年来说，倘还未曾领略也是深为可惜的。

比如，当年听到过一张“胜利”唱片，《伦敦德里之歌》，是克莱斯勒改编加工的爱尔兰民歌曲调。演奏者也是此公。那支曲调原本就美得“不可说，不可说”，不是一般的美，而是既有民歌的纯真，

又洗练得像艺术歌曲；再让克莱斯勒来“唱”，那种感人肺腑的效果就更叫人难忘了。他在琴弦上一唱三叹，每反复一次便提高一个八度，同时也加强了情绪的浓烈度，最后“一落千丈”，从正弦的高把位上又回到深沉浑厚的G弦上，施展他那特富情感的颤指、滑奏（*Portamento*），为这篇有挚情的情歌作了令人为之惘然的结束。

半个多世纪前的感受虽可追回一部分，如今却无缘再赏了！其实又何止这篇，波兰乐人莫什科夫斯基有一首钢琴小品《吉他》，是一个穷愁潦倒的老乐师的传神画像。经过海菲兹等改编，移植到小提琴上，那种悲凉的曲趣更其如歌似泣，极苍凉之致。那倒可以想象为一个东欧的瞎子阿炳！

此曲是当年海菲兹返场加演的节目之一。从前这张唱片也流传甚广。解放后还买到过一张当时的苏联唱片，谁拉的已记不起，但那味道也不坏。可是今天的CD曲集中却似乎找不到它了！

还有一例，倒幸而有了旧梦重温的机会。这里说的是斯温德森的《C大调浪漫曲》。年轻时，初闻这首小提琴曲，顿时被曲中飘出来的一股北欧异香迷住。解放初，从当时涌入中国的捷克唱片中买得它的录音，虽很快便把它唱得磨损了，但被窃走后又叫我苦念了快有四十载！去岁忽又从Naxos的唱片中发现此曲，喜不自胜！

谁个乐迷不迷上马斯内的那首《沉思》？记得当年这首小提琴曲最受人宠爱的也是克莱斯勒的片子。至于演奏其他小品往往“独绝”的埃尔曼，他灌的《沉思》却难与克莱斯勒争胜了。今天虽然可以听到此曲，可惜已经非复克莱斯勒所表达的那种神韵了。顺便说一下，有一回听到此曲在歌剧《泰伊斯》中的原貌。那是台下的乐队奏此曲，而女主人公在高歌一段咏叹调。人声固然是在自诉衷情，而琴弦

上的无词歌却又用不同的音乐语言将其心事和盘托出。后者之美妙而且“如语”，胜过了前者。想来这就是《沉思》以助奏者的身份脱颖而出风靡天下之故了。

以“沉思”为题的，也并非仅此一篇。只不过平庸之作不可能引起人们兴趣而已。但其中有一首，今天已找不到新唱片，那是很可惋惜的。我说的便是格拉祖诺夫的《沉思》。昔日有张苏联LP，乃柯冈独奏小品集。其中即收此曲。对这位旧俄末代乐人的大型作品我本来是不大感兴趣的，因为听了味如鸡肋。一听这首小品，却是真情流露，一点不隔。其中所含的“俄味”，也颇耐玩。后来发现，它也收在海菲兹的爱奏曲集中，可知赏识者并不限于他的同胞了。

有的小品在往昔是上了唱片的，有点像是另一面上那支名作的陪客，可能也便因此而不大引人注目。其实此中有可珍可怀之作。例如，当年有张“胜利”小唱片《梦幻》，埃尔曼拉的，恐怕中国听众没有哪个不喜爱的。但这不是我要谈的话题。我要提请注意的是《梦幻》反面的“陪客”——舒伯特的《多情华尔兹》。它是弗朗克据钢琴原作改编的。它虽属舒伯特的不经意之作，然而到了埃尔曼弓下，那种含情脉脉中又夹着一丝忧愁的罗曼蒂克情调，令人再不能忘。可惜已多年听不到它了！

小品大世界中，显然是小提琴曲最有听众。当钢琴越发普及，成了家用乐器之际，钢琴小品也随之而繁荣兴旺。大量沙龙气味的凡品俗品也上了市。虽然那市场淘汰率很高，有的当年热销，今已无声。例如有一曲《布拉格之战》我们出于好奇颇想见识一下而不可得。不过有若干居然至今仍然幸存于CD片中。像什么《花之歌》《牧人》《奄奄一息的诗人》之类。

有的并非此类“鸳蝴派”之作的，往往也在流传中由热而冷、终被众人淡忘。例如有一张拉赫玛尼诺夫自作自弹的《升c小调前奏曲》。当年是人所乐闻的节目，而今人恐怕就无暇一顾了。时移世异，可供唤起联想与共鸣的背景已有沧桑之变恐怕也有关系。

还有一张《古式梅奴哀》，自作自弹者帕德雷夫斯基（I. Paderewski, 1860—1941），也像拉赫玛尼诺夫一样，是个作曲与演奏兼擅的双料乐人，而且当过波兰政府总理。此曲虽无甚深意，但有一种洛可可风格的仿古情趣。这恐怕也正是它讨人喜欢风行一时的缘故。

德彪西留下的钢琴文献，丰富而又艰深。要通读它，对于我辈爱好者来说谈何容易。即便浏览一下那两集共二十四首《前奏曲》，也很需要有“听功”。但他有一篇小品，题为《很慢很慢的圆舞曲》，深入浅出，绝不费解，而又一往情深，回味无穷。听此作，人们可以认识德彪西这个人的情感是异常深沉的。他这篇音乐也同肖邦的圆舞曲那样，乃是心灵之舞。此曲又有改作小提琴曲的。埃尔曼的演释也极富深情。还有长笛改编曲，似乎并不见佳。作者本人也曾将其改编为管弦乐曲。可惜从未听到过。

某些独奏乐器由于本身拥有的曲目不丰富，便去从别处移植。大提琴小品中便有不少此种移栽的花木。

举一个例子：李斯特的钢琴曲《爱之梦第三号》，大概由于过度流行而已入耳生腻了。但它的大提琴改编曲还是颇可一赏的。原曲把主旋律安排在中间声部，让低音与高音镶衬着，听起来很自然地会联想大提琴的声音。现在索性把它交付给这件唱男声的弦乐器，正好发

挥了它的特色。当年我曾有这样一张老唱片。它让我认识了李斯特此作，也同时领略了大提琴的个性特色。

管弦乐小品当然是不多的。但我曾有过一种亨利·伍德指挥的门德尔松的《芬格尔山洞》。本来此曲只要用一张十二英寸的片子就可录下，但伍德的速度偏慢，需要三面。剩下的那一面上便补了两首门德尔松《无词歌》，一为《春之歌》，一为《蜂之婚礼》，都由伍德改编成管弦乐曲，可算是微型管弦乐曲了，虽然用的仍是常规的乐队。

这两首小不点儿管弦小品至今令人怀念！伍德改编的这首《春之歌》，有一种不同于一般演奏版本的风味。稍快的速度与舞蹈化的律动，加以配器色彩的渲染，使得它很像一幅游春图，少男少女载歌载舞的画图。那种生气勃勃的效果，既不像一般平庸的小合奏本，也不同于许多钢琴独奏或小提琴独奏的偏于柔婉的“抒情”。我以为，这也许倒更近于门氏乐中意境也未可知。

另一曲更是真正的小品，而且在音乐意象上有更加出人意表的处置。《蜂之婚礼》非别，它就是人们耳熟的《纺歌》。变动那个已被众人接受的标题（也就是曲中意象），而要表达得叫人信服，难！然而听来确可信服，甚至觉得这才符合乐意。此曲中有两处细节，按《纺歌》的标题去听，难得其具体形象；放在新的标题下，形象突然鲜明了：一处似敲锣打鼓，一处则宛然蜂鸣！管弦配器大大扩展了这篇连三分钟还不到的小品中的天地。它也可谓改编曲，或可曰“译本”中之神品！

然而它们也随着那套“歌林”（Columbia）老唱片之消亡而不复能听到了！

从《无词歌集》连带想到《抒情曲集》。

格里格这部小品集中不少是你我都熟悉的妙品、逸品，不必多谈。但其中有一首极富性灵之作，又似留意者不多。它就是《夜曲》。其别有风味之处还在于那是北国的夜，仿佛可以从中呼吸到清冷的夜气，那夜气与夜色给我们的感触又很不同于我们已如此熟悉的肖邦夜曲中之夜。

有意思的是，本人是先从一张苏联版LP上接触到它的管弦乐改编本，惊讶于它那韵味之清新；然后来才注意钢琴原作的。改编本启发我，也帮助了我倾听原作。这个精心移译的改编本非但不俗，而且通过配器上的加工润色，便使原作中空灵的境界全出！此曲还有改为小提琴独奏的。

平心而论，长篇大论之作，其中未见得没有凡品，而貌不惊人的小曲中，倒颇可觅得妙品、逸品，甚且有神品。曲不在小大，有韵则灵！有的爱乐之士得出一点教训：与其徒慕虚声，把时光耗在一部铺排辞藻、炫技弄巧而实则言之无物的大曲（大多为协奏曲）中，倒不如精读几篇有真境界的小品。

以我辈业余爱好者而言，听小品更有几种益处，例如，同题异作的小品是相当不少的。这就便于比较、玩味。《云雀》仅老柴一人便作了两篇（分别收于《四季》与《少年曲集》中），而其情趣不相雷同。《威尼斯船歌》在《无词歌集》中有三篇，表现了同一作者的不同心境。更不用举那些面目与情调各不相同的小夜曲、小步舞、圆舞曲等等的了。

假如要从不同版本中来领略演奏家的演释与风格上的各有千秋，听小品也提供了方便。

小品热已为乐史陈迹，但还是遗留下了不灭的芳香。今天的赏乐者“耳”界宽了，眼界也高了。许多人恐怕已对小品不屑一顾了吧？小品中有奇花异草，多如夏夜繁星的小品也自成一大世界，小品是可晶的！

留珠还榊好

音响的热风刮得越来越紧，“发烧友”群体在膨胀。翻翻港台音响刊物上叫人眼花缭乱的广告和饱含广告气味的文字，再望望唱片行里热销的CD和人头攒动的买客，一个上了年纪的仍带着一双老耳朵的“乐迷遗老”，恐不会无动于衷的吧！

本人便是一个被抛在音响热潮后边老远的落伍者。在眼见耳闻这新潮大涌之际，虽然羡慕人们有耳福，却也怀念起老唱片来了。

我自认为听觉神经正常，也并非由于怀旧，我是怀念那些魅力不朽的好音乐，同时也在琢磨一个问题：音响之逼真（甚至超真）、完美（甚至比现场演奏更完美，无差错，无杂音……），难不成就等于音乐之真善美？

手摇唱机，快转粗纹唱片，都是值得乐迷们深深感激的。没它们，我无从认识巴赫、莫扎特、贝多芬等大师们的重要作品，也无从见识到托斯卡尼尼、魏因加特纳、比彻姆、克莱斯勒、卡萨尔斯、帕德雷夫斯基、吉塞金等名手的演释艺术。

正好，最近有一次对老唱片的新感受。

半个世纪前曾买得一张胜利公司（Victor）的红牌十英寸唱片，埃尔曼拉的，一面是舒曼钢琴曲改编的《梦幻》，翻过去是舒伯特的《多情华尔兹》，也是改编的。从此便爱上了埃尔曼的演奏。通过他的演释，也对那两篇小品产生了永难磨灭的感情。后来再听其他名手拉的《梦幻》，总觉那味道差得远。文革前，偶从旧货店唱片堆中挖

出这张半旧的唱片，如获至宝！旧“梦”重温，那滋味是不好言传的。理所当然，到了文革中，它又不存在了。这种老式唱片，要使其粉身碎骨是毫不困难的。但要抹掉埃尔曼的演奏在自己心上的“烙印”却办不到，每一念及，便引起想再听的渴望，然而又何可再得！

一位青年朋友见我如此渴念，特地带来一张CD——《埃尔曼选辑》让我过个瘾。我大喜过望，兴奋得心搏也加快了。一听之下，怪哉！琴音的的确确是那“埃尔曼tone”，是不像海菲兹的冷，又不似克莱斯勒之热，而是一种温暖如冬天阳光的声音。而且CD片自然是一尘不染，什么针音、杂音都摒除得干干净净了。只是我又好像认不出他来了，因为，那音乐的韵味已非复当年了！

细看片上的说明才恍然：原来是20世纪60年代的录音。过不多时，大师便成了乐史上的古人了。难怪那演奏虽然仍存大师风范，却不免显得矜持而小心，似乎害怕有失误的样子。原先那20世纪30年代录音中，有几句拉得特别动情，听了也特别心动，而在后来的录音中这些寻不到了。

这对我却也并不完全意外。自从进入了LP、立体声时代以来，耳朵里接受着闻所未闻的音响美食，心里头却老是有吃不饱之感。不少以往感我至深的演释，在新片子上寻不着了。例如托斯卡尼尼指挥的《田园》，卡萨尔斯演奏的德沃夏克的大提琴协奏曲，吉塞金的《皇帝协奏曲》，斯托科夫斯基与费城乐队合作的“新大陆”，比彻姆指挥的《罗马狂欢节》……都成了徒然令人怀想的前代风流！克莱斯勒、埃尔曼和海菲兹他们的唱片，一听便可猜得出的不同风味，即使同是一首乐曲，也是三个人三种性格；而今日那么多重复出版的提琴曲录音，你难以发现有何不同面目，似乎任便听一种也便够了。

正像从前的美术学徒从印得极差的画片上认识了达·芬奇的《蒙娜丽莎》，我们在初接触许多音乐名作的时候，心目中并不曾想到在音响上去评头论足。老式手摇机和粗纹片，频响窄，响度也贫弱，外加钢针压在片纹上磨出的噪声，这在今天的音响美食家听来，肯定要掩耳逃走的。然而我们却被那音乐本身吸引了，征服了，而且烙下了终身不能忘的记忆，那印象是永远保鲜、不可取代的。

回顾起来，真不可思议。雷斯皮基的《罗马的喷泉》中第四章《梅第奇别墅之暮》，初次识面是从一张旧唱片上。那旧损的情况到了可以扔进垃圾箱的程度。然而犹如透过漫天风沙窥见远方的绿洲，我当时也并不在意那唱针摩擦出的聒耳的噪声，惊喜地发现了梅第奇别墅前的美景，一种可以销魂夺魄的美景！

回首这种种体验，可以概括出一条什么体会呢？我想就是：人们听唱片，最主要的还是受那音乐的吸引。音乐当然要通过声音来传达信息，但音响质量的精、粗，并不是头等重要、更不是必须首先考虑的因素。

手执一影印宋版的唐人诗集，那的确是可以大大增加欣赏李、杜名篇的乐趣的。但，假如换上一部乾隆御制诗，纵然它刻印精工，装帧富丽，大概你也没有胃口读下去。

我想，即使那设备的音响极其漂亮，但它所传送的不过是一种平庸的无生气的演释，那么充其量也不过是精确地再现了平庸与无生气的演释。

再作一种不大客气的推论：即便作品重要，演奏高明，录音理想，再加上音响“顶尖”，然而那位有耳福享受它的人，如果对音乐

爱之不深，对于听音乐不取真诚态度，只是一味追求设备的名贵；那么，再好的音乐也只能如东风之过马耳了。

祈希望于“发烧友”的是，要在那美好音乐的锦绣上添音响之花，却不可如两千多年前的寓言中人那样，买回华美之椟，舍弃了其中之明珠。

注解：

[1] Ysaÿe，现在通常译为伊萨伊。

[2] 该书有两个版本，一版名为“西方文明中的音乐”，一版名为“十九世纪西方音乐文化史”。

[3] 蛇形大号。

[4] *Lady Chatterley's Lover*，现在通常译为《查泰莱夫人的情人》。

[5] *Longman English Dictionary*，现在通常译为《朗文英语词典》。

[6] *Gretchen am Spinnrade*，现在通常译为《纺车旁的玛格丽特》。

[7] 逐渐缓慢地。

[8] Lyadov，现在通常译为利亚多夫。

[9] Tcherepnin，现在通常译为齐尔品。

[10] *Rakoczy March*，即《匈牙利进行曲》。“拉科齐进行曲”是它的别称。

[11] *La Plus Que Lente*，现在通常译为《甚慢板圆舞曲》。

下编

萧伯纳眼中与笔下的拜罗伊特 (1889年所见)

付了一个英镑买门票，进场一看，却像是到了一所排着直背座椅的讲堂，那些椅子平行直排，而非排作弧线，你会大为不满的。

女士们被要求脱下帽子，有的人戴的是孩子气的小帽，连一个小孩的视线也不会妨碍，却也规规矩矩地取了下来。然而那些戴着埃斐尔 [\[1\]](#) 帽（辛按：可能是以闻名世界之铁塔形容其特别的高耸吧）的人，自以为成为公众兴趣的目标，重要不下于瓦氏之作，则并不为通知所动。而德国雷厉风行的“宪兵”，也不敢强制执行纪律。

你打开乐剧台本，“导旋律概要”或诸如此类的白痴的发明。灯光陡灭，置观众于一片漆黑之中。顿时响起一阵絃繚之声，如同轻风之过木叶。此声来自一千三百件长裙、燕尾服与座椅之相触。随即听到了含怒的嘘声。未免过分矜持的“瓦格纳发烧友”，对于每一种噪声都以此报之。而这，要比偶尔有的手杖、望远镜的磕碰杂声更有害于健全的神经。

于是，听到了序曲。

你马上意识到，这可是在举世无双的、最完美的剧院里，舒服，效果理想，能集中观众的注意力。你在内心里欢

呼：自己是头一次听到了理应如此的理想的演奏！

恕我插嘴：完美的并不是演出。它其实并不及里希特在伦敦指挥的那次演出那样精彩。完美在于演出条件。

我索性摆明了讲吧，被人们称道得无以复加的拜罗伊特演出，实际上只是幕前的物质条件，而非舞台上的演出。

（对台上放烟幕，一股“洗衣房臭味”令人掩鼻，不像样的讨厌的假发、假胡须，触目可见的用以使“圣杯”放光的电线，不遵瓦氏指示，角色退场，只为了来一个大换景，等等，萧伯纳进行了“幽默”。）

假如有谁发话：我的瓦格纳派友，你怎能对如此隆重的拜罗伊特节活动说这些不敬之言？那么我的回答是：

瓦氏身后的拜罗伊特，已成了圣殿，再也不是那种有生气的试验场了！

以何种心态听？

是玩世者，玩票者？“作无聊之事以遣有涯之生”？是将音乐作为酒、色、财、气诸欲之调味品？是高蹈于象牙塔顶，赏“仙乐飘飘”？

那都由你。但那样绝不可能成为严肃音乐的知音。

雅俗之辨

“雅乐”中有俗品：奥芬巴赫、亚当、瓦尔德托费尔的作品可为例。俗又有甜俗、粗俗、庸俗之分。但是像小约翰·施特劳斯的好作品，又称得上是俗中之雅。

中国诗论、画论中有道：“凡病可医，俗病难医。”这也可移用于评赏乐的口味。嗜好庸乐，或者以庸人口味听好的作品，都俗不可耐。

转手买卖何如直接打交道

英国人布尔顿写的《诗歌解剖》，我说它是一本有功于“诗普”的好书。

书中有一段：“如果你对诗尚无好胃口的话，本书或任何论诗的书都不可能为你提供一个好胃口。治你病的良药是一本诗集。”

我立即把这段话抄在笔记中，同另一段金玉良言抄在一起。那是科普兰在《怎样欣赏音乐》中说的：

“除非你下定决心倾听比过去多得多的音乐，否则，读这本书可能是白费时间。”

共震

家弦户诵的《琵琶行》中有两句诗：“低眉信手续续弹，说尽心中无限事。”

其实，江州司马又哪能尽知、深知琵琶女的心中事？但，那音乐，加上那演奏者倾注其中的情绪，必然一下子便勾起了同有身世之感的听者自己“心中”的“无限事”了。

但凡是好音乐、好演奏，都有此撩拨心弦使之铿然共震的魔力。

兼听则明 冷暖自知

悠悠忽忽已经听了几十年音乐！有一种变化自己觉得蛮有意思。从前，如饥似渴地阅读音乐欣赏资料，最注意最喜欢的是对大师、名作的赞美之词。不管那作品听过没有，或是听了有无感受，对那些好听的话我是深信不疑的。

如今，自己的注意倾向了另一头。更想看到的不是一片颂扬之声、有商品广告气味的話，而是对大师、名作的批评、指责了。

于是在平日随手抄下的笔记本上，增加了不少我想题之为“退烧剂”“泼冷水的导游”的资料。他日有暇，编一本《可听可不听的“名曲”介绍》，将此类资料也附在其后，也许可供真正想知音的同好参考吧？

现在且从笔记中摘取若干，夹抄夹议，请大家一看。

卓别林的无声片最近又制成VCD大量上市了！他写得极其有味的那本自传中有不少关于音乐的话头。他看了季亚吉列夫领导演出的芭蕾舞《天方夜谭》之后，评道：“里姆斯基-科萨科夫的音乐有那么多重复！”

他可不是一个冒充内行的人。早年他巡回演出中随身带着小提琴和大提琴。从十六岁起，天天在卧室中练上四到六个小时的琴。最滑稽的是他是个左拐子，琴上的弦都反过来装，连低音梁和魂柱也掉了位置。他很想当个小提琴首席。可惜，后来放弃了这念头。——不如说，可厌他没干下去，多个首席也就少个伟大丑角了。他的片子，配

乐多是自编自配的，看《寻子遇仙记》，留心听可以听出有个地方正是用了几句《天方夜谭》第二章里的曲调，不过有点变了形。

他说的“重复”当然不是指的曲式上的重复，而是指的乐想的重复。无必要的重复，不管那主题如何漂亮，配器如何变花样，只能叫人感到那乐流停滞了。

不错，卓别林到底算不得个音乐家，他那话也不好当成对里氏的全面评价。那么，来听听如今引起了注意的朗的话。他那部中国只出了小半部译本的《西方文明中的音乐》是读起来极有咬嚼的一部乐史。最叫人感兴趣的正是它的褒贬分明而又见解深切。

“在最吸引人的管弦乐诗篇《舍赫拉查德》里，除了民间曲调以外，思想感情是多么贫乏呵！……它使人想到德彪西所说的，‘与其说是东方，不如说是百货商场’……里姆斯基-科萨科夫的室内乐和其他为小型合奏或独奏乐器写的作品，是不属于严肃音乐的范畴之内的。它们简直可以认为是一个没有什么发展前途的初学者的作品。”（据张洪岛译文）

他引的德彪西的话，真叫里氏作品爱好者觉得刺耳，似乎有伤忠厚吧！但他评起乐来就是这样的尖锐，像鲁迅写杂文。连贝多芬、瓦格纳他都不客气。“强力集团”中只有一个穆索尔斯基是他赏识的。德彪西对音乐艺术未免要求太高太独特，太不照顾大多数的水平与需求。然而，他在评俄国五人团借助民族、民间曲调以创新的问题时所说：“在主题和势必要给予的发展之间，难道没有不自然的失调之处吗？”（见《克罗士先生》中译第二十三页）却是说得那么温和也深切了。里氏之作常常叫人感到不过瘾的正是以重复充发展。虽然可求

助于故事情节的进行，也只能做到表面上的进展，往往又反倒妨碍、损害了音乐自身的逻辑。

我们都知道，老柴同里氏他们这一帮是同代不同道的。看看他对《天方夜谭》的议论一定更有助于思考，可惜看不到，但不妨看看他评里氏《第三交响曲》的话：“技术超过了思想素质，缺乏思想激情……优美的细节五光十色……精华处是‘谐谑曲’。里姆斯基-科萨科夫的才能（在这里）未受有害的反复所束缚。”（见《柴科夫斯基论音乐创作》）

过多地说重复话，有的论者也为舒伯特的这一现象惋惜。乐风在某些方面接近舒伯特的德沃夏克，也受到这种批评。以我门外汉的狭隘体验，他俩这种癖好似乎只是由于自己偏爱、深喜那些“话”，所以才情不自禁地一唱三叹，反复而言之。

既然说到老柴评他人之作，也就自然会想到他自己。最近看到《留声机》杂志上有位读者投书，声色俱厉地指斥普列特涅夫指挥圣彼得堡交响乐队录制的柴氏交响曲全集。说这套唱片毫不足取。理由是他把老柴处理成冷冰冰的了。不合老柴音乐的本质，也不合俄人演奏的传统云云。

这批评是否中肯且不论，却也很可以触动思考。老柴的确是浑身是情，温情、热情、激情，总是情不自禁，难以自己。这当然是以往的演释给听众的感受。如今忽然有人作冷处理，自然耳目一新得可怪了。但只要并非演奏冷漠无情，无动于衷，那倒也许是天翻地覆之后的新思维。

不管此事的是非如何，一本唱片杂志上时时让听众听到非商品反广告性的声音，也许有时反而有促销之效。比如我，就很想见识一下

“冷若冰霜”的老柴了。

其实更有味的是朗对老柴的看法，那是同19世纪派性颇浓的汉斯力克等人的火气十足的恶评两样的。但是有些说法，老柴迷看了，恐怕还是会坐不住的。

对老柴，朗有一番深思熟虑、毫不空泛的议论。他对其交响曲的评论，似乎也足以令那些热衷于购听老柴交响曲全集的朋友会反感：何其冷漠无情也！试听：

“柴科夫斯基初期的交响曲还完全不能找到交响曲的声音。”“《第四交响曲》大体上还是非交响乐的，虽然有些主题素材是很美的，呈示得很好。整个的配器也很有趣，但是毫无在交响乐上发展的痕迹，只不过是一连串的重复……常常，变成了歇斯底里的进行。”

又触及了“重复”这个讨厌的常见病！说不定，在评论里氏之时，老柴心里也想着自己所碰到的这个难题的吧？

不过我又有私见：老柴的“重复”应该说高于里氏。因为，毕竟有更丰富更真诚的情在支撑着他的重复，即便是“歇斯底里”也罢；而里氏却往往叫人觉得他是情枯也意尽了。

朗对老柴最后两部交响曲表示了并非敷衍之词的赞许之后，又操起那把不留情面的解剖刀：“（《悲怆》第二乐章）成功地把不太常见的五拍子贯穿到底……没有专业的技巧是很难做到的……而且还使听众感觉不出他用俄国式的重复的技巧替代了发展。每一个主题和动机都很少变化，再三地重复。”“的确，他在掌握管弦乐方面，从赏心悦目的精雕细琢直至狂吼怒号的巨响效果，一般讲是很突出

的。……这后一种因素是近代指挥家的夸张手法的最好工具。所以也是柴科夫斯基在西方听众中受欢迎的最重要的因素。”

该褒就褒，该贬则贬。朗正是如此。老柴本人说过：对贝多芬的作品不应该一无例外地表示同样的赞叹。

李斯特的作品现今拥有多广大的市场，这从分辑发行的唱片全集、演奏会、音乐比赛中的曲目便可以看出来了。

对他，老柴说过许多推崇的话，诚恳，也中肯。但也有直言不讳。例如，李斯特的《第二钢琴协奏曲》，他的评价是“出色”，然而“内容空洞”。

极有分量的批评是对着《但丁交响曲》的。

“看来它并非这位作曲家的最佳之作。”“有十分喧闹和强烈的外在效果。但在主题上很少创造性，缺乏新意，在主题的结合上也缺乏有机联系。”第二乐章“构想的效果成功，但缺乏内容。冗长，极其枯燥”。

他又用莫扎特的《魔笛》序曲来对照，说二者之间“存在何等样的差别”。“一方面是简单朴素的任务造成了丰富的成果；一方面是创新力量和任务的艰巨和大胆不相称。一方面是思维具有合乎逻辑的联系，形式天衣无缝……另一方面是倚仗和一心追求惊人的效果，各个乐章之间的连接生硬。”

老柴并不是那种锋芒毕露的人。说这些话并不容易。李斯特是“新德意志乐派”的宗师。在俄国也是想同老柴抗衡的“五人团”所尊崇信仰的人物。

我虽无知，也诚心听过这部巨构，无所得，惆怅！但每听老柴的《里米尼的弗朗切斯卡》，感动之余，常常又会想起这同题异曲的令人失望。都从《神曲》汲取灵感，而效果之不同如此，是常可引起思索的对比材料。

话题扯到这里，忍不住又要把萧伯纳的评论端将出来。并不是做搭题文章，现成的有篇他对李斯特此作的妙评。

这篇乐评题为《圣詹姆斯厅的“地狱”》。“地狱”当然是一语双关了。

萧说，只讲不喜此作，还嫌客气。要是允许他说个痛快的话，那么他认为此作构思浅薄，表现手法可憎，可谓一无是处。

与老柴不谋而合，他也想到了莫扎特。“假如让莫扎特来写的话，全部效果将会是何等的不一样。”“凭着自己在圣詹姆斯厅的切身体验，我要毫不含糊地表示：绝不想奉劝每一个神志清醒者去受那份罪。”

“我敢郑重地认为，可以将此作改题为《一场大火灾》。把标题文字也重新写过。对乐曲各段可做如下提示。

《快板》：警报！火势迅疾蔓延，居民梦中惊醒，仓皇逃出，人群乱哄哄，救火队带着水龙赶到！他们和警察奋力对付大火与骚动的人群。高潮：屋顶轰然崩塌！”

“不会有谁觉得改换的标题与音乐有何不符之处。”

“描写弗朗切斯卡的那段，不妨改题作‘女房东向救火队长的哀诉’。低音黑管吹的宣叙风曲调可以分配给仪表堂堂的队长。”

“《行板》适合用来表现火灭后人们都大大松了口气。宽慰与悔恨交加。”

“《赋格段》是描写队员提着灯向废墟中搜索。而声乐唱出的终曲，可听作那些幸而保全了财产的房主们高歌感恩颂。”

萧并不只是嘲讽：“但丁笔下的地狱中有混乱与不协和。李斯特的音乐中同样有。不过《神曲》之所以举世无双，是因为其中艺术表现的特色是别处找不到的。李斯特此作之索然无味，是因为其中的混乱与噪声是平庸的。但应该还他以公道，那些噪声并非都在同一个水平上。”

朗对他的这位大同乡是很好感的，对其晚期之作尤其评价很高，我当然极想知道他怎么看《但丁交响曲》。遗憾的是他只讲了它“浸透了热情的语言”等寥寥数语，便带过了。

作品的评价，有些是自有公论与定评的，有些则是非难定，还得接受历史的磨洗、筛选、淘汰。我们爱好者似乎应该相信两条：“兼听则明”“如人饮水，冷暖自知”。

不知道对不对。

遥听上世纪末『大复调』

伊萨依四重奏团到了中国。一看那节目单上有两首同自己缘分特别深的作品，不期而然地涌出了好大一堆浮想，这种杂感也就是史感。沉浸于此种史感中，我忽然好像是遥听到了上一个世纪末的“大复调”。

这两首作品，一首是德沃夏克的《美国四重奏》，但我更愿意叫它《黑人》。理由是作者还有一首《降E大调弦乐五重奏》也被人称为《美国》。而且，“黑人”这绰号虽然在美国话里它的原文“nigger”有种族歧视的臭味，中文则无此联想，反而觉得亲切；故此我总是用它来称呼，并且向别人来推荐这首自己听了大半辈子、听而不倦、嗜之如命的《F大调四重奏》。

的确是有缘。约莫在1940年，从收音机里头一次认得了《黑人》。一听那中提琴拉的第一句，我就迷上了！但是执着地追求到唱片，细嚼细咽，则是十年之后的事了。从此便伴着这音乐度过了沧海桑田的四十多年。《黑人》芬芳如故，清纯甜美。看来我同它的交情是除死方休了！

另一首是德彪西的《g小调弦乐四重奏》。也是在1940年之际，听了他的《牧神午后前奏曲》，觉得新鲜得了不得。于是对他写的四重奏也产生了一种悬念。直盼到1954年，才邮购到了唱片。上海陕西南路的一家可怀念的旧唱片行，老板爱乐、懂行、服务周到。他用一个衬了红绒布里子的手提唱片箱，装上那套七成新的唱片，寄给了远在榕城的我。

一听之下，目瞪口呆，像是读《尤利西斯》！

《牧神》与《自新大陆》，我是听了而且非常喜欢地听了那么多年，才忽然省悟到：如此迥不相似的音乐却是同时出现于19世纪末的！

人们首次而且差不多同时听到《黑人》与“g小调”也是在那个世纪末。它们的音乐语言与逻辑也是何其不相似！

西方音乐史从18世纪翻到19世纪，那“总谱”上出现了“加速度”。原来的后浪接前浪像是单线条“旋律”性“和声”性演进，显然再也满足不了各式各样求新思变的新思维迫切要求自我表现的要求了。到了世纪末，新声竞响，于是形成了一种前所未闻的“复调”大合奏。

加入大合奏的有各种声音。再举一个例子便足以想象那“复调”的“不协和”了：老柴的《悲怆交响曲》也是恰好在《牧神》问世的前一年成了作曲者的绝笔的。

前一代的“遗老”，下一代的“先锋”，在这两个世纪之交碰头了！

侈谈乐史，自惭所知太浅。但我主要是从一个听众的角度在思索。做一个现代听众有其可庆幸的一面：人们已经越来越倾向于兼容并包，不像前两个世纪的西方人那么喜新厌旧，或喜旧厌新。

老巴赫曾被遗忘。晚年的贝多芬竞争不过罗西尼。瓦格纳畅销，罗西尼又被冷落。《牧神》初演，曲高和寡，等等。

今天不然。上至文艺复兴，下至当代新作，听众兼收并蓄，胃口之大，令人纳罕。但是这是就听众的总体而言的。至于哪些作品更有听众，更经得住时代、市场、口味变动的考验，那又是一个值得注视的问题。

《黑人》在室内乐中大概是一首普受听众喜爱之作，虽然也会有人嫌它缺乏深度。

我则觉得，耐得起听，正可说明其有深度，深入又能浅出，在室内乐文献中更不多见。

弦乐四重奏本来最宜于用来发挥那种知己之间交谈共话的音乐思维，表达其中的情趣。德沃夏克为什么能深深地打动我？就在于这种思维与情趣的自然流溢。他的情怀朴素而又真挚。至于《黑人》中曲调之美，和声对位与织体处理之有效果有味道，只不过是恰到好处地传达了他那真挚的深情罢了。

如果从所谓四重奏奠基者老海顿发表其作品第一号的1764年算起，到19世纪末时，四重奏这种品种已经发育了一百多年了。虽然海顿之作直至如今还颇得人心，贝多芬的晚期作品，在其高度与深度上尚无人能够赶上。不过，一代又一代的大师们已经把四重奏琢磨得越发精致复杂，却也更其玄奥，叫人不大敢上门去。德沃夏克却总是叫人愿意接近他。

当初，四重奏是演奏者们自己谈心对话，自得其乐，专业和业余的爱乐者都可以陶醉于这个天地之中。19世纪以来，情况为之一变。它不是主要为了自娱自赏，而是从室内搬上舞台，以数量激增的听众为对象了。演奏者不复能享有遁入自己的天地的乐趣，听众也不复能自己动手，分享一杯羹了。

《黑人》难度不太大，也许仍然可以让那些懂得自己动手体验音乐的爱好者凑合起来享受一下吧？

人与乐的交往正像人与人之间，有的可以一见如故，有的则需要慢慢成熟。

我的终于似乎从《g小调》中听出些意思和味道，甚至有共振，当然同听乐中积累的知识与感受有关。简而言之，便是进入了情景与角色。情景即是19世纪末的文化大气候。角色即是德彪西这个乐史上并不多见的畸人。

《g小调》在其全部作品中是唯一的一部弦乐四重奏。写出之后，他便忙着完成那篇惊动乐坛的《牧神午后前奏曲》了。

虽然四重奏已经从小圈子听众转而面向了音乐会中的听众。我倒觉得，他可并不是在想听众之所想、言听众之所欲言。不是的，他吐露出的仍然是他个人的冥想。听这篇作品，有时就像在听他自言自语。

室内乐，尤其四重奏，本来就倾向于内省，用一种不足为外人道的语言谈心里话。莫扎特、贝多芬他们的交响曲、协奏曲，何尝费解；然而他们的四重奏、奏鸣曲却往往难以接近。对象、场合不同，讲的话和讲话方式也就不一样了。像德彪西这样特立独行的畸人，似乎更加不在乎他的听众，更加恣情任性地沉溺于内省，加上那种时代习语与他个人话语的独特，于是造成了听者的隔膜，简直像是拒人于千里之外！

然而我总觉得这位20世纪现代派的始作俑者是可信、可交往的，甚至也可亲近的。所以我自己，也劝人，应该好好多听德彪西。

更好交往的自然还是德沃夏克，你会感到这是肺腑心肠透亮如水晶的人。《黑人》听熟了，不但顺畅之极，就像卢那察尔斯基形容的：活水在沟渠中流泻；而且，几乎每个细节都能叫你觉得有意思、有味道。

有人说得极是，莫扎特的平易自然其实又掩盖了他的匠心独运。对德沃夏克的作品也可以如是观。像这种貌似浅率而其实是意匠经营而成的音乐，也更加不厌百回、千回地咀嚼。

德彪西的音乐，新鲜得出奇，也绝非那种以新自炫、以怪充新的“音乐”可比。他是那种真正的新鲜。然而，他的别出心裁似乎又给自己蒙上一层朦胧的雾。这同莫扎特的情况适成对照。

德沃夏克很受勃拉姆斯的影响。但是勃拉姆斯的风格却同他相反。勃拉姆斯的复古倾向、刻意雕琢，掩盖了他那浪漫主义的真情，使得不知底细者望而生畏，不想接近了。

德沃夏克的基调是宁静的，但是也满含着一种内热。他生长在波澜相对平静的波希米亚。他快走到自己生命的尽头了（他死于1904年）。他恋恋地回顾着德奥乐派的音乐传统。

德彪西的情绪常常是那样的躁动不安，心情郁闷。他肩负的法兰西文化是古老而精致优雅的，充满了矛盾。此际，他是个新上场的角色，他对自己民族的传统一往情深，所以他有根，不虚无，他憎厌守旧的庸人市侩。但他忠诚于艺术而不屑大言欺人。

朗在《西方文明中的音乐》中说：德彪西是20世纪的人。

《g小调弦乐四重奏》当年初演，演奏者正好也是伊萨依四重奏团。奇怪，但是并不古怪，当年，伊萨依曾告诉过阿图尔·鲁宾斯坦：他不懂它，太摩登了！（见鲁氏自传第四百四十五页）。

百年之后回头听，当年曾经被目为异端的作品，已经成了“经典”。

20世纪的音乐愈出愈奇。听众对各种音乐的接受愈加宽容。形容那感觉是听“大复调”，已经显得不够确切了。那么，不妨说这是一种真正的cacophony（此词难有恰当译法）了！

处于又一个世纪末的听众，仍然可以从堆积、扩大得更加庞杂、浩繁的曲目中见仁见智、各取所需。但是选择中有一种明显的倾向：旧曲多于新声。而且旧曲中的一部分过度重复地被演奏。许多人的眼界是狭隘得可怜的。那么，21世纪听众，又将如何安排他们的节目单？

通而不同

——《幻想曲》观后

本文题目中何以用一个“观”字呢？因为这里的《幻想曲》并非是人们只需用耳朵去欣赏的那类作品。它是需要你耳目并用，又看又听的一件综合艺术品，是迪士尼和斯托科夫斯基两位通力合作的成果，一部音乐卡通片，也可谓一部被卡通化了的名曲选。原名是Fantasia。

它的独创不凡之处在于，卡通画家们要用手中的画笔来画音乐，以画“译”乐。那“译”笔可以说是直译与意译乃至自由演释兼而有之。因此，这种企图用线条、色彩等诉之于视觉的形象手段，化音为形，变可闻为可见的试验，本身便可以说是一种《幻想曲》了。这也许是题中应有之义吧？

这一来，视与听的感受便打通了，错综在一起了。这种“通感”的体验，当然是既有趣也有价值的。

遗憾不遗憾？当这件综合艺术品问世于20世纪40年代初之际，我这个幼稚的乐迷便渴想一睹为快了。然而由于另一种历史与社会的交响音乐强大无比的吸引力，我放弃了欣赏它的机会而去干别的了。直到前年，我才看到它。那要感谢方平先生。一听我说起这部电影，他慨然翻出自己珍藏的录像带，放给我看，这才得偿五十多年的夙愿。

怀着五十年的悬念观看它，本身就是一种人生难得的精神享受了。更可珍者，这种“时距”让我有可能利用长时间积下的体验、疑

惑，来思索一个读乐中的老问题：听音乐与“看”音乐。

《幻想曲》中一共收了八篇名曲的“音－像对照本”。

先说说对《小巫师》（《魔法师的弟子》）的印象吧。

杜卡此作，说不上如何高雅，却也不好把它贬为俗品。作者虽从歌德的诗篇中汲取了灵感，但只是用简洁明快的乐谱，相当流畅地讲了个有趣的故事而已。迪士尼设计的动画是颇有效果的，其成功之处似乎是在于加强了曲中的戏剧性。尤其是有效地酝酿、制造了故事的高潮。在剧情发展到那闯祸者手忙脚乱，手足无措而已洪水滔天的过程中，的确有一种令人呼吸急促、几乎坐不住了的紧张感，然而并不恐怖，只是非常过瘾！在此中，视觉上的渐强，同听觉上的渐强吻合无间，画与乐做到了相辅相成。

老实说，这篇音乐除了那开头的木管乐段有时还值得回忆，早就无心再听了。但看了《幻想曲》，对它又重新恢复了一点兴趣。杜卡的音乐被迪士尼们注入了新的生气！

多少年来，每一念及想看而不可得的《幻想曲》，一个最吊胃口的悬念便是：巴赫《d小调托卡塔与赋格》，到底如何“译”法？（从有关资料中我知道这部卡通片包含了哪几篇名曲。）所以看这一段，心情最为兴奋。

同自己原先所臆想的不一样。这一篇声势浩大、气概不凡、却又似乎有颇浓的工艺美术装饰气味的复调音乐，画家们的处理和上一曲大不相似。既非抽象的图案化，又非写实的拟人、配景。只见画面上现出了无以名之的图像。线条飞舞，色彩变幻，看得人眼花缭乱。一开头的引子，宏伟的乐声与绚烂热烈的泼彩画面一齐奏响，顿时感觉

到一种声与色、视与听的共鸣共振！待到音乐进入托卡塔与赋格部分之后，画面上又出现了颇像我们敦煌壁画里“飞天”那样的形象，隐显出没，飞腾翱翔于云气之中，好像是仙灵们乘着巴赫的音乐在宇宙空间跳开了一场舞。自由极了，而又豪放极了！

假如要我精选十篇巴赫的作品，我并不会考虑这一篇如此流行的音乐。可是看了《幻想曲》中对它的自由演释，虽然未必使我信服，却不能不为制作者的“幻想力”喝彩。

我立刻就想起了斯克里亚宾，并且为他惋惜了。在两个世纪之交一度被尊崇为“三S”之一的他，不是曾有将色光这手段综合到音乐中去的想法，并为此创作了交响诗《普罗米修斯》又名《火之诗》吗？其中加进了一种由勒明吞发明的“色彩风琴”（演奏时，观众可以看到屏幕上映出“色阶”的变幻）。我们至今也无缘欣赏这部奇特之作。试想，倘若他赶上了有声彩色电影时代，用迪士尼的办法，谱制一部有声、有色、既视且听的宏大音诗，岂不更能发挥其想象？

《小巫师》与《d小调托卡塔与赋格》这两曲的视觉化处理，看后觉得不枉我期待了多年，可是其他几篇却不是这样可读了。

从《胡桃夹子》舞剧中摘取的《花之圆舞曲》，我说是“画不对题”，老柴这篇乐曲浸透着一种悒郁感伤之情，而影片中把它画成一场无情又无味的轻佻的舞蹈。

庞奇伊利歌剧《乔康达》中的《时辰之舞》，格调不高，虽然旋律与节奏都楚楚可怜，但不耐久玩。在《幻想曲》中，平庸的形象化不但无助于传达音乐中本来便有限的美感，相反，从画面上我们竟看到了俗气熏人的一场“大腿舞”！

斯特拉文斯基的《春之祭》，同样令人倒胃口，不忍卒读。音乐中蒙昧初民文明与野蛮的意象，被设计者将时代推到新生代，改成了蠢然而狞恶的恐龙。叫人一看之下，不能不先是一怔，随即便作逆了！

《荒山之夜》，窃以为它的流行其实是有损穆索尔斯基的真正价值的。在《幻想曲》中，它的漫画化也叫人读后并无所得，为之索然！

带着悬念和问题补看《幻想曲》，为我提供了一个“反刍”的好机会。对于一个在乐海中浅涉了多少年的人，这是很可宝贵的。

自从当年渴慕《幻想曲》而不可得一见以来，自己听音乐的感受与口味有了不小的变化。用“今日之我”审视“昨日之我”，来观看《幻想曲》，我便可以更清楚地审视自己听力和兴趣的变化，这是极有意思的体验。

自从那时以来，自己已经从一个一味地想“看见”音乐、又想把音乐“说清楚”的幼稚乐迷，慢慢变成了更想学会“听”音乐的求知者了。换句话说，我从一个交响诗、音画、歌剧和舞剧这类音乐的迷恋者转向“无题之乐”，也即是用音乐自己的语言讲话的音乐了。

我听厌了那种硬要用音符来为诗与画代言的作品。也不再相信那种用文字牵强地把一篇好音乐“说”清楚的做法。

不过又觉得，文字描摹音乐，虽然含糊其词，倒也给读者多少留下了空白，让他自己去想象；但如果把一篇音乐从头到脚画将出来，工笔也好，写意也好，似乎那效果也是得失难分。这显然是因为把话更加说绝了，不留余地，甚至强加于人了。

所以，虽然很喜欢《女武神的飞驰》《森林之语》等等瓦格纳之作，也总想见识一下那乐剧演出的舞台场景，然而一旦读到一部介绍瓦格纳乐剧舞台装置的大书时，书中的图片所展示的拜罗伊特剧院布景，给予我的只是一种幻灭！

当我看到一张由季亚吉列夫编导的《牧神午后前奏曲》舞剧的舞台照时，同自己早已形成的联想有如此之大的出入，我真希望能立即把这图片忘掉！

把某一音乐名作依照画家自己的感受画出来，对于一个从未听过此曲者，也许是一种导游，然而也可能是误导，左右和限制了听者的想象。

换上一位早已熟悉那作品的人——《幻想曲》的观众我估计多半是这样的人；那么，影片中的处理，从构想到细节，必定会同观众已经形成的感受发生摩擦、冲突的。这当然不失为有趣也不无价值的一种体验。然而也很可能起着强加于人、煞风景的反效果。

视听技术的发展，愈来愈方便了人们既看又听。制作影视节目者享有取之不尽的资料和自由。八股化、贴标签、把音乐语汇类型化的影视配乐，随便引用已成经典之作，但却“用典不当”乃至牛头不对马嘴……这种种不可能不干扰、妨害、污染人们的听力。

自从发明了唱片与广播以来，好音乐空前大普及，然而有心的识者也发出了慨叹：人们不那么会听音乐了！（一个同听音乐似乎无关但却可供对照的例子：罗曼·罗兰说，他同名导演普陀夫金一样，对于无声电影的被淘汰深为惋惜，“因为它具有的引起联想的力量是有声片永远也不可能有的”。这个看法同我们谈的问题恰恰相反：看比听重要！然而，岂非“相反相成”吗？）

那么，视听工具的泛滥将使人们更会听音乐，还是适得其反？这是值得我们深长思之的吧！

莫扎特在家信中讲到无聊的“看演奏”，他讽刺的是不听音乐只看“指头杂技”的庸众。今日之录像、影视似乎也更助长了此种“看”音乐的兴趣。但本文所议是比此种“看”音乐档次要高一层的问题。

视、听综合，搞好了是一种享受。搞得不好，对于普及严肃音乐是利是弊？是得是失？难言之矣！

反刍又反思，对《幻想曲》的制作者们我深怀敬意。它对我继续学会读乐并恰当地向同好者介绍好音乐，有一正一反的启示，比看一部《音乐听法》更实际。

不过我并不太想看到《幻想曲》出二集三集……×集。尤其担心出现那种粗制滥造、不负责任、贻误真心爱乐者的，像如今已泛滥于少儿读物中与电视屏幕上的恶劣漫画与动画。

听音乐，以听为本。有的音乐，自不妨从听中去“看”，但这种用“心眼”看到的，仍然不同于肉眼所见。不可能坐实。许多好音乐当然是言之有物的，但是我们只能听，不必“看”，也无法看。音乐之妙，端在于听。我们还是认真修炼自己的“听功”吧！（“听功”是古人范晔用的词儿。）

乐史浮雕

——读乐良友《协奏曲》摘介

读乐史、音乐家传记、乐评文字，乃至音乐词典，发现有用的资料，随手抄下，已成为一种嗜好。我的笔记本中，大多只是收集些零珠碎玉而已。其中却也有三本书的笔记，大抄特抄，只怕漏掉了好东西。书是借来的，不得不埋头赶抄。这三本书中有维努斯的《协奏曲》。

维努斯这本经常被提到和引用的书，出版于五十多年之前，我之所以读着入迷抄得起劲，是因为它史料丰富，议论精彩，语言没有学究气。我愿以自己的摘录，附以阅读札记，赠给爱乐同好，让大家认识一下这位可信也可亲近的导游人。

贝多芬小提琴协奏曲的首演

正像18世纪的上半世纪是小提琴的天下那样，19世纪可称钢琴世纪。在这一世纪中，那些写出了最出色的小提琴协奏曲的作曲家都同时又是钢琴演奏家。而且，当其写作之际，又都有一位提琴高手在他的心目之中。

贝多芬这篇《d小调小提琴协奏曲》，是他特地为弗朗兹·克莱门特写的。这是位当时享有盛名的演奏家，他的记忆力好得惊人。当年名气几乎超过贝多芬的斯波尔在自传中证实，他写的一部神剧《最后审判》，克莱门特只不过听了两次排练一次演出，就能不看谱子便在钢琴上成大段地弹出

来。海顿的《创世纪》，他也只听了几遍就将大合唱改成了钢琴谱。海顿点了头，说是可以付印了。

1806年，《D大调小提琴协奏曲》首演。按照那时的时兴做法，上半场只拉了第一章。另外两乐章放到下半场去演奏，而于此两者之间，独奏家在提琴弦上玩了些杂耍。其中有他本人作的奏鸣曲，稀奇的不仅在于它是“独弦操”，而且那把提琴是颠倒过来拉的。

难以想象这首协奏曲那次演出的效果如何。因为，事先，并未经过练习，克莱门特便登台视奏了。

从那次首演以后，直到约阿希姆救活了它，难得有谁肯演出这首杰作。实际上，即使将它同贝多芬其他最伟大之作品放在一起，它仍然崭露其独特的价值：旋律富于独创之美，构想宏大宽广，结构极其明晰，音乐思维有强大的逻辑力量。

【附记】

帕格尼尼大出风头，蛊惑了全欧洲的听众，是1828年间之事。但“独弦操”之类玩意并非他首创，克莱门特在首演贝多芬协奏曲时的滑稽插曲提供了一个值得一顾的乐史镜头。如此美妙之作竟是在如此不成话的摆布之下同听众见面的！

虽说一演之后就进了冷宫，但那次初演据说还是颇受欢迎的。但也有人将这归功于克莱门特的演奏高明。

神童型的这位名手（兼指挥家与作曲家）四岁便开始了练琴，十岁便在英伦献技成名。有几场演出是在海顿指挥下进行的。海顿在牛津领受博士学位的那场音乐会，这孩子也参与了。

他的演奏风格高雅，又善于传达温柔的情感。贝多芬心目中想着他，为之作此曲，可见对他是赏识的。我们正不妨从贝多芬此曲特有的高雅而又富于纯朴真挚的情感来推想克来门特的演奏风格。

《三重协奏曲》的坎坷经历

这是贝多芬最不为听众所知的作品之一。貌似无奇，使许多人错认作不值得重视了。其实像这类以几件独奏乐器为主的协奏曲，个中妙处是需要付出更多气力去仔细谛听才能发现的；不像一般结构比较单纯的协奏曲那样，不难以漂亮的曲调和热烈的情绪把人勾引上。

相反，贝多芬此作第一乐章中许多旋律，都只有在相互协作交相为用中才显出其美妙，并不靠各自炫耀卖弄来讨人喜欢。起初听起来总似乎并不动人，随着乐意的进展，人们才能领略到其中所蕴含的内容多么丰富。

它之所以受到忽视，还吃亏在它的一前一后恰好是两部杰作：《第四钢琴协奏曲》和《D大调小提琴协奏曲》。所以托维有个设想，如其这篇协奏曲出自一个除此以外别无所作的人之手，而此公又罗曼蒂克地等不及发表它便亡故了；那么，那些责怪贝多芬没把它写好的批评家肯定会另眼相看。

三重奏组同乐队之间如何交织交响，作者在这上面很用了一番心思。他在写作上运用了所谓交响协奏曲的手法，同

时也反映出贝多芬这一时期的创作特色。

可以提出来作为对照的是，在他的那些小提琴或大提琴奏鸣曲中，他对两件独奏乐器的双方都要求以交响协奏曲的风格演奏。例如那首《克鲁采小提琴奏鸣曲》，贝多芬指示说：“此曲乃以非常交响协奏曲的风格写成，几乎就像一首协奏曲。”

事实上，“克鲁采”竟可描述为一部不用乐队协奏的“双协奏曲”。

【附记】

有一部《音乐会听众之友》，1947年之前的出版物，书中对贝多芬此曲的坎坷经历也提供了一些情况，读来真叫人想不到：原来直到本世纪前半世纪为止，乐圣的皇皇巨构在听众当中也并非一律畅销无碍的！

据说，自从1807年初演以后，直到贝多芬去世之年，足足有二十年，《三重协奏曲》再没有同音乐会听众见面。不易凑齐三位一流名手担任独奏，还并非主要原因。作品本身被认为“枯燥”才是有碍其成为“稳销商品”的关键问题。谁要安排这种“怪诞”的节目便有故弄噱头之嫌。《三重协奏曲》竟被视为贝多芬作品中的“害群之马”云云。

褒贬也并非一边倒，对立的双方都相当顽强。有位写了一部贝多芬传的玛里翁·斯各特毫不含糊地评论道：“它唤起了对一部杰作的期待，却又并未满足这一期待。”它的写作“出于尽职，而非来自灵感”。

另一位评家，保尔·贝克尔不怕渎圣，竟敢埋怨本来一贯严格要求自己的贝多芬，不该把水平欠高的创作拿出来充数。

愤起捍卫贝多芬的是托维。他把那些嫌它枯燥沉闷的评论家和音乐会听众痛斥了一顿。“贝多芬可不是能轻轻巧巧便打发开的！”前文中，维努斯所引的“如其心”那段话，正是托维的妙语，但原话说得更辛辣些。

托维还断言，倘非经过写作《三重协奏曲》的探索，就不会有“第四”“第五”那两首钢琴协奏曲了。所举的一个例证是，《三重协奏曲》“柔板”中那支若有隐忧的主题，初次露面时用了小提琴加弱音器，在情调、色调上正已预示了“皇帝协奏曲”慢乐章中的一个手法。

至于“枯燥”之说，这位不列颠的可敬的博学之士有他的看法。一方面认为，此作中的主题素材的确严肃而质朴，然而这正合于作者的意向。如果换上那种只靠旋律自身有吸引力的主题的话，他就达不到目的了，贝多芬的主题是为整体构思服务的。任何一个有见识的人不会认为贝多芬在处理上有什么问题。《三重协奏曲》在许多方面像古希腊艺术那样，达到了朴素与精妙的统一。

对《三重协奏曲》作如此评价，可谓推崇已极！

有关此一精神产品的物质代价，也值得一谈。贝多芬不是一件一件零卖，而是将其同另外两件作品并在一起同出版商谈价钱。《三重协奏曲》《第三交响曲》《橄榄山上的基督》这“三大件”，再饶上三篇新写的钢琴奏鸣曲，一共索酬两千弗洛令。如按20世纪40年代的币值换算，约抵一千美元。

在1804年的一封信中，贝多芬向对方说：“以本人名誉保证。饶上三篇奏鸣曲，我是吃亏的，单是一篇奏鸣曲我就可以弄到六十个杜卡特金币了（按：一枚杜卡特约相当20世纪40年代的两美元）。可别以为我在吹牛，我不是那种人。为了作品快一点出版，我情愿做一次蚀本交易。”

令人惆怅的新鲜感问题

门德尔松是个名实相符的作曲家。这样说是因为，他懂得怎样将材料组织在一起。各种曲式他都能驾驭，大块文章，或者小品，他都行。

在浪漫派群贤之中，能够同莫扎特、舒伯特比拟的，他是唯一的一个，他那优雅的乐风叫人想到听莫扎特作品时的表层印象。然而可作比拟的也仅此而已。

不像莫扎特的是，虽然他也有源源不断汲取不竭的灵感，可惜很少能发展到（莫扎特那种）有高度创造性的水平。

还有不像莫扎特和舒伯特的一点，那就是他从来不再继续生长。从莫扎特的《第一交响曲》到最后的三首交响曲，从他的第一首钢琴协奏曲到最后的《第二十七钢琴协奏曲》，这之间是一片变化极大极其多样化的广阔天地，从舒伯特的第一首交响曲到第九首，变化之大同样如此。

然而，从《仲夏夜之梦序曲》以后，门德尔松再没写出可以令人啧啧称奇之作了。

最根本的不同是在气质上。莫扎特的气质是真正古典主义的。对于复杂多样的人性、人情他有全面而精细的体察。同时，在创作复杂而深刻的作品中显出他既敢于创新而又全面地驾驭着技巧。

门德尔松有驾驭技巧的功力，也有相当大的勇气创造（这要比人们在不经意的听赏中所感受到的更多）；但他在情绪上没多少变化和深度。他采取了大多数浪漫派人的姿态，而且像个好市民那样安分地生活。

他是个渴求小调情绪的多愁善感之人，他写协奏曲全是用的小调。而莫扎特的协奏曲，小调的不过两首，贝多芬是一首。

门德尔松用小调写的作品，徒有文雅气派，可就是没劲。他对悲剧性无所知。在他的小提琴协奏曲中，即便不是没有真正的激情，却又像是一位美女，垂着睫毛，一副含颦自怜之态。

自我节制，使他的乐风不像个浪漫派；癖好某些情调，又使他不像古典派。非此亦非彼，又是二者之调和。这种调和在他是不自觉的。然而也正如一切调和折中的事物，也由此造成了局限。

《e小调小提琴协奏曲》断断续续写了六年。从他同小提琴家大卫的书信往来中，看出他很关心的一个问题是它在技巧上是否便于演奏。“只有写得好拉，才能让人拉得精致。”他向大卫请教：“第一章的华彩是否对头？”“转回C

大调的那一段，不靠长笛支持是否可行？”最后他还请大卫“完全照你的想法改写第一章的结尾”。

最后那个乐章诚然是光彩夺目的音乐。然而，莫扎特的协奏曲末章，在悦耳的对话中并不会忘掉比悦耳更深刻的东西。那些华美的言词由于其言之有物才不会被人置之脑后。门德尔松这篇呢，却嫌有种过分热衷于自我欣赏的情绪。虽然言语机智流利，口若悬河，但要知道，口才再好，听他谈得太久也会叫人感到乏味的。因此，提琴家们被忠告：如果想保持新鲜感的话，以少听、少练它为妙。

【附记】

上文的“忠告”，也适用于我辈听众。这首名作的真心爱好者，想必会对无法保持它那新鲜感而遗憾、惆怅吧！

门德尔松不但练过小提琴，十四岁就写过一首小提琴协奏曲。但他还是虚怀若谷，向专业者求教，用六年功夫来琢磨此作。这位音乐才子并不像那些靠家财与聪明过日子的公子。

如能细读他们那些通信，看他们如何不厌其烦地从结构到细节交换各自的想法，再来听这首作品，肯定能追回不少新鲜感。

在有封信里，门德尔松像诉苦：“你盼望它写得灿烂辉煌，可叫我如何才能办到？那一开头的独奏段全都在一条E弦上！”

当然是一次相当理想的“合作”。但有人提醒，谁要是去猜测其中哪些地方是属于大卫的（华彩的大部分除外），那又大可不必了。

学者从那六十六页厚的对开本手稿中看得出，凡有改动之处，都是同门氏那一丝不苟抛光细磨的作风吻合的。

纳粹蛮人悍然禁演门氏之作的五十年前，为门氏作传的斯特拉顿发问道：设想把他所作的全都一笔勾销，人类艺术中会出现一段空白吗？当然！退一步说，即使仅仅把《伊利亚》《e小调小提琴协奏曲》《芬格尔山洞》这三曲从节目单上排除，音乐会主持人也就会大感为难了。

一百几十年来，音乐会中它是宠儿；不同版本的唱片，起劲地出；提琴大赛中，它快要把评委的耳感都听麻木了！

过度重复、不加节制地演与听，怎能不磨损它的青春美，败坏其新鲜感呢！

向太阳

——漫说莫扎特的钢琴协奏曲（一）

八十七张一套的贝多芬全集问世！看到这个“特大喜讯”，马上联想到“180”那个数字——一百八十张一套的莫扎特全集。

我们只能望两洋而兴叹了！

世界人口虽在老年化，人生仍苦于太短。我辈爱好者的购买力、闲暇、听赏力、寿命，跟得上那一套又一套庞然的全集发行的步子吗！

这倒又促使我下决心来干一件早就想干而又踌躇着怕干的事：为莫扎特的钢琴协奏曲音乐做个虽然不够资格但有一腔热忱的导游者。全集，我们无福消受；那就更应该先取其精华，钢琴协奏曲正是莫扎特音乐中的精华。有些听众，我常常为他们可惜，他们只去听莫扎特的小提琴协奏曲，却不知道他那二十三首钢琴协奏曲中才是风光无限，气象万千。我常劝爱乐而又是“莫迷”者多听细听莫扎特的钢琴协奏曲。别的“全集”且不忙买，他的钢琴协奏曲全集大该先买到手。通读贝多芬的“三十二”，我并不劝人那样做，原因此处不暇解释，但我怂恿朋友们不妨通读莫扎特的“23”。当然不是叫你在几天之中一口气读完，而是在你大半辈子的生命中开发和享受这个宝藏。随着生活体验与读乐领悟的与人俱老（唐代书法家孙过庭有句话：“人书俱老”），你会有听之不尽的惊喜。（说“大半辈子”，潜台词是：只有人到中年，“乐龄”较长的人，才可能爱上莫扎特的音乐。）

他的钢琴协奏曲重要，这在乐史与乐评中是有定评的。研究莫扎特的权威学者阿·爱因斯坦说，钢琴协奏曲也许是最能代表他的创作特点的作品。另一位学者维努斯（A. Veinus）用一种对比的方法掂出了莫扎特钢琴协奏曲的分量。他的说法是，贝多芬一共写了七首协奏曲，能够同他的九部交响曲相提并论的只有两首。然而莫扎特的二十三首钢琴协奏曲（何以说二十三首，请看后文）中，至少有五六首是可以同他最好的交响曲摆在一起的。如果要在最精彩的钢琴协奏曲（例如第二十、第二十一、第二十七）同《g小调交响曲》《朱庇特交响曲》之间评比高下，作出取舍，那是很困难的。

现在来一个“高潮”，让我“请出一位尊神”（此乃“文革”典故！）来发言：

“你难以想象，像我们这种人，听着背后他（按，指莫扎特）那样的巨人的脚步声时有何感觉。”“由于一般人不理解也不尊重像他的钢琴协奏曲那样的伟作，这才促成了我辈得以存身而且出了名。假如人们知道从我们这里所能饮到的不过是涓滴而已，那他们就会上大师那里去喝个痛快了。”

谁的声音？勃拉姆斯！这些话是在他同指挥家勒维一起准备演出他的用十年磨一剑的功夫写出的《第一交响曲》时谈的。

一听勃拉姆斯这话便信之如神谕是可笑的。我们只是要接受其启示，用自己的理解与感受来证实，求得一个究竟。

莫扎特并不是什么飞来峰，平地上奇峰突起。你可曾想到，正像19世纪可以看作交响曲的世纪，17—18世纪称得上是协奏曲的世纪。且举两位同莫扎特相去不远的作曲家来看。塔尔蒂尼去世之年（1770年），莫扎特年已十四了。此人共写了协奏曲一百二十五首。不过，

如今的人只记得他一首奏鸣曲，《魔鬼的颤音》。另一位是今天仍然吃香的维瓦尔第。他死在莫扎特出世前十五年。他作协奏曲的高产纪录是五百！

比“大协奏曲”更讨人欢喜的“独奏协奏曲”正是莫扎特那个世纪新兴起来的。按照维努斯的说法这种新兴体裁的结构原则却是来头不小，可以比之于古希腊悲剧中一个角色同合唱队的关系，又可比之为莎剧中主角的独白。他还从协奏曲中独奏乐器与乐队的对抗联想到了人世间个体与群体的对应。

其实，更切题的是它同歌剧、同交响曲之间的深刻的联系。这就一言难尽了。但这却是协奏曲为何能发展壮大的重大原因，也是莫扎特的钢琴协奏曲写得那么丰富多彩而又深刻的一个原因。

维努斯在其大著《协奏曲》中漏掉未说、我想大胆做个补充的是，钢琴这个新兴乐器所起的作用。假如不是克里斯多福里在18世纪之初创制出钢琴的话，那么不论莫扎特多么天才，也不会有那“23”了。

真难说是莫扎特赶上了钢琴，还是钢琴这全能的乐器赶上了伟大的莫扎特！

它一出世便飞快地成长、成熟。作曲者、演奏者、制造者三者，在这个过程中有一种交相为用相辅相成的影响。

莫扎特诞生之前五年（1750年）才去世的老巴赫竟无缘等到钢琴这乐器的完善！而青年莫扎特便能够把它变成自己得心应手的喉舌了。

然而机缘的凑合还有其他方面的情况。

又是作曲家，又是演奏名手，这样的乐人在17—18世纪并不少见。但在两方面的水平登峰造极，集“双美”于一人者，古今又有几人呢？莫扎特正是一个！（同他并世称雄的海顿，在协奏曲的写作与钢琴的演奏上就瞠乎其后了。）

他是无所不能的作曲家，精通歌剧、交响音乐与室内乐的写作。从古老的管风琴到虽已衰老仍未退出“舞台”的两种古钢琴，各种键盘乐器的弹奏无不精通。

多方面的有利因素，荟萃于绝世天才的一身，于是，在其二十三首钢琴协奏曲中来了一场“灿烂的爆发”（借伏尔泰的话语一用）！

万事俱备，只欠“西风”。不刮这“西风”，“灿烂的爆发”也许还是要落空。

且来引几封莫扎特家书看看。

1781年4月4日，他从维也纳写给父亲的信：“大主教在此地成了我施展才艺的一大障碍。因为，他害得我至少损失了一百杜卡特。那本来是我笃定能够从一场音乐会取得的收入。怎能不是这样！女士们都自愿参加分发入场券。我可以有根据地认为，当我昨天在为救济孀妇而举办的义演会上演奏时，维也纳人是非常喜欢我的。我不得不从头再弹一遍。因为，掌声始终不肯停下来。这儿的听众已经都知道我了。假如开一场个人音乐会的话，照你看我能收入多少呢？”

1784年2月10日家信：

“三次预订入场券的音乐会开过，我声名大噪！在剧院举行的一场更是大获成功。我写了两首辉煌的钢琴协奏曲。……最令我引以为荣的是听众绝无倦态。”

1783年2月15日写给某男爵夫人的信：

“我走头无路了！某先生通知我，如果在明晨之前不将债款付清，他就要采取行动。请夫人为我设身处地想一想，届时我将何等狼狈！

我付不出，哪怕是半数也付不出！

老天在上，请求夫人帮助我保全自己的声名荣誉！”

简而言之，从萨尔茨堡大主教的牢笼中奋飞而出，他成了个“自由作家”（free lance），可以大展宏图了；然而从此也就饱尝了穷愁的滋味。他那似乎与生俱来的满脑子的乐想是流泻不竭的。但从他家信中的话来看，他宁愿在宁静的环境中从容地写作。只因为生活的皮鞋在他头上高高扬起，他也只得大干快上了。写歌剧，最能名利双收，然而谈何容易。作曲卖稿，也有种种麻烦。收几个学生来教弹琴与作曲，学费有限，功夫不少，耽误了他作曲，而作曲才是他最感兴趣的，不划算。

那么，举行个人音乐会，自己作的自己演奏，这同时也就是向听众发表最新之作，“首发式”！随后再将其出版，也便等于先做了广告。

因此，定居维也纳之后，他便忙于开演奏会。为了开演奏会，要有吸引人的新节目，自然也就要不断地赶写。于是钢琴协奏曲源源而出，经常是三首一批。1782年写了三首。1784年六首。1785年和1786年各三首……

值得一提的是，他要同广大听众直接交流，那么钢琴协奏曲是最妙的渠道了。交响乐只能让他发挥其作为作曲家的本领。室内乐、奏鸣曲只能诉之于为数不多的听客。歌剧观众最多，但作曲家只是到了谢幕时才亮个相。自作自弹协奏曲，他便可以以享有盛名的钢琴名手的形象同仰慕他的众多爱乐者面对面地交流了。何况那节目是最新的，最富新鲜感的，又何况他还推陈出新，不断地给人们以出乎意表的惊喜。而且他的这些作品，正如他在家信中颇为得意地告诉他老父的：有些是技巧上要让别的演奏者“出一身汗”的；有些是“内行听了过瘾，外行听了也觉得动听，虽然不知其所以然的”。

总而言之，没有比写作与演奏钢琴协奏曲更为一举多得的了。

总而言之，各种因素的综合，催生了这二十三首钢琴协奏曲，永葆其青春的“23”！

为什么是“23”，收在他钢琴协奏曲全集中的不是一共二十七首吗？

简单地说，二十七首中，从第一到第四首是一种习作，是一种改编曲。原作是别人写的奏鸣曲。所以你要从这几首作品中发现那个有自己的血型指纹的莫扎特是不成的。

如果要通读，我倒想劝你在读遍其他二十三首之后再来读这四首，而且一定要读，不必因其不足以反映他的本色而搁在一边。顺便

提一声，你可不要大惊小怪，不解像这样的大天才何以会“剽窃”。用他人之作来加工成自己的作品，这在巴洛克时期是常见的，巴赫和亨德尔也是两个例子。

通读过其他的钢琴协奏曲再来读这四首，大有趣。首先，你进入了“史境”，获得了乐史感。具体一点讲便是你听到了莫扎特前辈的声音。比如说，一听其中《第四钢琴协奏曲》（K. 41）中的行板乐章，我便惊喜地认出了C. P. E. 巴赫。因为那主题同他那首《表情细致的回旋曲》的旋律几乎是一模一样。如果你手边有所谓《钢琴名曲二百七十首》，翻到第十八页便是它。

很有意思，也有点不可思议，复调音乐禅让给主调音乐，这像是改天换地的事件，那交接班竟然不动声色地在老巴赫和他的一群儿子们之间完成了。巴洛克也变成了“华丽风”（gallant style），然后便走向古典派。

承上启下，兼收并蓄。莫扎特最善于取精用宏，熔于他自己的一炉之中。因此在他的早期作品中，“华丽风”的影响灼然可见。

正因此，从这诚然不免稚嫩的四作中不是也可读出他后来的脱毛换羽吗。如此“返听”，莫扎特后来的作品也便更显出其特色了。

要对乐风流变有个较全面的了解，我觉得有补课的必要，所以颇想多读读C. P. E. 巴赫、J. C. 巴赫他们这些不按老父的调子唱的作品了。其实，就拿这四首“华丽风”的作品来说，既不似巴洛克，又不像古典派，那风味是大可玩味的。

一套“三十二”，其中隐着一部贝多芬的自传——他的人生经历、他的音乐思维和表达思维的语言的演化，都有线索可寻。一套

“23”，要作如是听也不是牵强附会。维努斯说得明快：协奏曲这种作品，他从少年一直写到他辞世之年，写作过程贯串了他创作生涯的全过程。从中可以窥见他作为一个人与作为一位艺术家，在不同时期、不同年份、甚至不同的月份之间，他是如何不懈地求新、求精的。

笔者自己，也劝别人，把“23”连同他的其他作品，当一部“莫扎特自传”来读。这比把《红楼梦》当曹雪芹自传来读更有道理。但是我们又会面对“莫扎特之谜”而大惑不解。这是因为，“乐如其人”的公式遭到了否定。

我们应该深信，莫扎特家信数百篇，是一部他没想到要公之于众的诚实不欺的自白书。然而《家书》中的莫扎特其人和我们听熟了的其人之乐是何其不相似乃尔！

“莫扎特之谜”正是由许多矛盾构成的。其人、其乐就是一组矛盾。

《家书》中的人是真的，“有声自传”中的“人”也真。将这当作一种复调来听，“相反相成”，我们才能逼近其人其乐。

既然是个蹩脚的义务导游，又怎敢乱兜圈子。用意只是一点：你不能不读莫扎特的钢琴协奏曲！

【附注】

题目是借用艾青的诗题。还要说明的是，莫扎特不是古人说的“夏日之日”“冬日之日”。他是春天的太阳！

向太阳

——漫说莫扎特的钢琴协奏曲（二）

贝多芬的作品，可以用早、中、晚三期划线，听出他的乐风的嬗变。莫扎特三十年（从五岁到三十五岁）创作生涯，短促而劳碌的旅程，突出的路标是萨尔茨堡与维也纳。

前一段这十九年中，他倒也并不是一直呆在家乡那个小地方。其中却有他虽然辛苦然而非常得意的浪游年代。巴黎、维也纳、伦敦、罗马、曼海姆……当时欧洲的音乐中心，乐人荟萃之地，他都跟着父亲游遍了。灵童天赋，举世皆惊！而灵童自己也从所见所闻所交往交流中，饱饱地吮吸了滋养，迅速地发育成一位早熟的音乐全才。没有那前一个萨尔茨堡时期的“资本原始积累”和“小试牛刀”，也就不大可能有尔后的维也纳时期的“灿烂的爆发”吧。

萨尔茨堡时期是他郁郁不得志的时期。见过大世面的他，一心想展翅奋飞。然而，岂但满脑子的音乐无用武之地，还要受新来的大主教和一伙庸夫俗子的窝囊气。

奇怪的是一生常处困境的莫扎特，再苦闷也极少作愁苦之声。他虽自幼便看透人情世相（否则他也不会感兴趣、有本事写出那些人性盎然的歌剧来），但他又至死还是一个大孩子。

萨尔茨堡时期，正处于他这个人与其乐的青春期。所以，才不过二十出头的他，一腔青春之火的热气渗透于此期作品之中是很自然的

了。听其乐，你会当他是“少年不识愁滋味”的“无愁天子”，当然，绝不是古史中那个“无心肝”的陈后主。

不妨将以上这些当作一个总的背景，来听他的从第五到第十这六首钢琴协奏曲。

前文交代过，他全部二十七首钢琴协奏曲中，前四首是借用前辈之作加工改编的。真正自出心裁的创作，要从这第五首（K. 175）算起。

这第一炮打响了！莫扎特在世时，他所作的钢琴协奏曲中，这也是讨人喜欢的一首。从他写给老父的家书中可以得知，1778年在曼海姆，1783年在维也纳，他自己都在音乐会上亲自弹过这首“处女作”。而那是因为：“它在此地是如此流行。”

第一次听它，假定在此之前你已经熟悉了他后期的皇皇巨作，那么你很可能会觉得莫扎特的起点是否嫌低了一点。那股乐流中显得缺少起伏曲折，也显得有点粗枝大叶。

但这却是一条刚刚涌流出峡谷的春水，欢腾着青春的脉动，汨汨地奔流向前。

同前四首一对照，气派为之一变！这不但是他个人在变，也透露出欧洲的音乐风向吹向一个崭新的时期。

第二乐章也是一支青春之歌。可以听出有点闲愁难遣、甜里夹酸的味道。如果已经听过后来的《第二十五钢琴协奏曲》（K. 503），就会认出后一作品中慢板乐章的影子来。这两个慢乐章都神似一支声

情并茂的咏叹调。不少人都说，他的钢琴协奏曲可以当歌剧来听。那倒不一定。但是有些地方叫人有“歌剧感”，是有其道理的。

在“文章作法”上比第一乐章更见用心的是末章。这里不再是只让钢琴说话，乐队插不上嘴，开始突出了协奏曲的交响性。

协奏曲不能唱成独奏乐器的独角戏。它应该是独奏乐器同乐队合演的一台戏。此曲开头那一章里，钢琴未免包办。末章便不同了。两方对话交锋，交替地互为宾主。这种协奏与竞奏的交响化，是他后期的拿手好戏，而在此曲的末章中已初见苗头。

这一章里还有个细节值得注视一下。就是在华彩乐段出现之前，从乐队的全奏中有个乐汇闪了一下，随即隐没不见。嚇！那不是《朱庇特交响曲》最后乐章主题的片段吗！

晚期之作中的乐想，早早便闪了光，而且也同《朱庇特》末章主题有关，还有一个更奇的例子。《朱庇特》是他最后一部交响曲，而那个“先现音”是出现在《第一交响曲》（K. 16）中的。写那首作品的时候他还只有八九岁。他要姐姐提醒自己为圆号写点好听的音乐。于是“行板”乐章中出现了一支圆号主题。而它正好同《朱庇特》末章中那个“C—D—F—E”主题一模一样。

没有什么神秘之处，莫扎特有他的口头禅和“指纹”。上述主题在他的一首《C大调小奏鸣曲》中也可以找到。值得仔细领略的倒是许多乍一听十分面善的乐想，被他放在不同的上下文中，常用语便有了新意趣。他的特色之一，正是用常用语写出变化莫测的新文章！

接着“第五”听“第六”（K. 238），两首的写作时间相隔三年（1773—1776），面目的不同是明显的。前一首奔放不羁，稍带点浮

躁；后一首便比较光华内敛了。三个乐章全都温文尔雅地收住，这颇为少见，也是出人意表的。跟前一首中那咏叹调似的慢乐章两样，这一首的慢乐章出现了后人才有的夜曲的情调。

“第七”“第八”和“第六”是同一年的三胞胎。“第七”的特别之处是用了三架钢琴。

借用音乐学者维努斯的话：“第七”这首三钢协奏曲是一篇“量体裁衣”之作。

他写钢琴协奏曲，大部分是为了自己要用，他要开演奏会。少数则是个别订货，为某些特殊对象写的。“第七”就属于此种情况。订货者是他家乡当地显要、洛德龙伯爵家的夫人与两位千金，都是弹了玩玩的。音乐不能太深，否则便同买主与其沙龙听客的口味不配。技巧也不好太难。就为了凑合小女儿的程度，第三钢琴那部分写得更加浅易。

不必讳言，第一章听上去有点像读一篇有点华而不实的文字。既然动用了三架琴，如何让它们各尽其用各显其能，又同乐队综合成一个“有联合有斗争”的整体。以这种要求去听，也觉得不大过瘾。量体裁衣，不能畅所欲言，尽情发挥；能搞成这样一首不失为既能悦耳也可娱心的乐曲，也还是难为了他。

可以说明作曲家对它相当喜爱的，有几个乐史小镜头。

一两年后，1777年间，莫扎特在去巴黎途中经过奥格斯堡。一次演奏会上，“第七”是节目之一。作曲家自己担任了“二钢”。弹那“三钢”部分的是斯坦因。这个名字，钢琴爱好者不应该无知。对于新兴乐器的制作情况很是关注的莫扎特，家信中不惜用许多笔墨盛赞

这位钢琴制造家，赞他如何的一丝不苟，每制成一琴，亲手反复调试，自己不满意决不出售；等等。那么，老师傅又兼琴厂老板的斯坦因，能参加合奏，也足证他不是个外行了。而天才作曲家同这位名匠在名琴上联弹共乐，那镜头又是何等的富于史感！

随后，他路过曼海姆，那里是曼海姆乐派的根据地。音乐会中又出现了“三美联弹”的镜头。

一同合奏这首三钢协奏曲的，除了一位当地的大臣之女，其他两个都是莫扎特传记中的人物。一个是他当时的意中人阿洛西亚，还有一个是罗莎小姐，曼海姆大师卡纳比西的爱女。你听听莫扎特的K. 309钢琴奏鸣曲看，也许能在“行板”中瞥见她的小像。这可是作曲家自己在家信里透露的消息。

“第八”的魅力在于那音乐的淋漓酣畅，尤其是前两个乐章。他的音乐逻辑同贝多芬的不一样，不像后者那样咄咄逼人。他总是娓娓而谈，渐渐地春云乍展，展开了乐想，又忽如秋云之变幻，出人意料，却又顺理成章，不知不觉便加强了紧张度，走向了高潮。

“第八”的前两章正是这样的例子，听到那酣畅之极的地方，是一种无上的享受，你会心痒，你会“不知手之舞之足之蹈之”！

萨尔茨堡时期的钢琴协奏曲，从“第五”到“第八”，一首有一首的新意，连读四首，便不难听出，即使做不到每一首都在质量上超过前一首，但他是决不肯前后雷同的。

渐变之中出现了飞跃性的质变，质变的里程碑是“第九”。

但且让我们提前介绍一下“第十”，也便是萨尔茨堡时期六首钢琴协奏曲中的殿军。请留意那曲码K. 365，“2”字头已升到了“3”字头。克舍尔的编码是我们辨认莫扎特创作生命年轮的工具。

这首双钢协奏曲，原来是为他自己和姐姐合奏用的。说起他姐姐南耐尔，我们就不能不为乐史上少了一位钢琴才女而嗟叹。这位女神童的天分绝不低于她的弟弟。不但有键盘上的高水平，所作之曲也受到乃弟赞赏，可惜已片纸无存！如果不是因为社会传统风气的影响，不让其走出闺门，她也是前程无量的。三十三岁才嫁了个官员。虽比弟弟多活了三十八年，贫困，外加双目失明，晚景凄凉！

“第十”得到的评价虽然高于“第七”，但它在前六首中并不出类拔萃。不过以双钢协奏曲这一品种而言，有吸引力的作品太少。他这一首还是值得珍视的。双钢的搭档势均力敌，效果胜过“第七”的三钢。全曲中最耐玩的是慢乐章，其中有不少赏心悦耳的细节。末章虽然不及第一乐章那么气派堂皇，然而更为生气蓬勃。

如果我们为“第十”够不上称为压卷之作而遗憾的话，精彩的力作“第九”完全可以消除对他已“江郎才尽”的疑惑。

从“第八”到“第九”，写作时间只有九个月的间隔。难怪有人不禁会疑问，作曲家的步伐怎么能迈得这么大？也许他是有意留了几手，蓄而不发，等到高手一来，便把好货都倾倒出来？

叶耐梅女士便是这位高手。此曲也便由此而得了个芳名《叶耐梅协奏曲》。

此曲为她而谱，是另一种“量体裁衣”。洛德龙夫人母女只能在小圈子里卖弄；她可是名气不小的法国女钢琴家。既然来了这样一位

名手，莫扎特也就无须迁就平庸的口味与技巧了。

即使放在他全部二十三首钢琴协奏曲中，“第九”也是令人瞩目的一篇力作。

维努斯评说此曲的慢乐章，认为那是莫扎特头一回突破那种把音乐只当成社交礼仪与娱人自娱的眼界，而将其作为对人性的深切体认来对待了。在此曲中，深沉内在的情绪，时时涌流而出。作曲者用一种恳切的语言在向听众说话。维努斯提醒人们，“第九”写成的那时代（1777年），正是德语文学中风行激情话语的年头。歌德的《少年维特之烦恼》也是在三年之前问世的。

表现技巧上的精彩笔墨，此曲中也是听之不尽的。比如那作为主角的钢琴如何登台亮相，他向来是不肯按程式办的。“第九”在这个重要细节上又有不同于前几曲的新套子。那写法取得的新鲜感，叫人联想到后来贝多芬的《第四钢琴协奏曲》。

接着活泼而又妩媚的第一乐章，后面是深情脉脉的慢乐章。唱罢这支忧伤的“咏叹调”，豁然开朗，响起了比第一乐章更加欢腾的回旋曲。三个乐章之间，情绪大起大落，而又自然而然，顺理成章。但在末章的激流中，他又不让它一泻无余，陡然煞住快车，加了个情绪不同的插部，一段小步舞节奏的音乐。那手法颇不寻常，全曲也越发显得跌宕生姿！“第九”中，织体的编排与配器之轻妙，有一种恰到好处的好处，令人心醉！

在他之前，写协奏曲的似乎还来不及考虑什么交响化；在他之后，交响化恐怕又做过了头。我看，列位听官如果终于吃够了19世纪的“有钢琴助奏的交响曲”那种美食，再来接近一下莫扎特的协奏曲，也许可以起解腻消食的作用吧？

钢琴与乐队这一对角色的关系，他安排得再允当没有了。每每只调遣一件圆号或双簧管出场，同主角交谈，或是共舞；有时候，木管只不过插进来在钢琴的唱腔上下吹一个长音而已，并不多话；然而韵味好极了，赛如一幅锦绣上镶了条漂亮的花边！

又比如“第九”第一乐章中间，钢琴重复唱起一支暖融融的主题，我们正巴不得再享受它一遍。没想到这不是简单的再现，忽然有人加入同唱，那是圆号！尽管一无和声二元复调，但是两种颜色调和在一起，那支主题便更有暧昧了，而情意也更浓了！

莫扎特就是这样地举重若轻！

他的世界是春风，是阳光。我们在萨尔茨堡协奏曲中沐浴着这春风与阳光，时时感到愉悦与幸福。但前六首不过是一种初战告捷，后十七首才是他在钢琴协奏曲舞台上的重头戏。维也纳时期是艳阳照耀下奇花怒放的时节！

向太阳

——漫说莫扎特的钢琴协奏曲（三）

莫扎特在钢琴协奏曲的创作上大放异彩，是诸多因素的综合促成的。

假如把他那过人的天赋看成“天时”，那么，凤凰飞出了萨尔茨堡的鸡窠，到了维也纳，可谓得了“地利”。在故乡，一伙庸人叫他烦恼厌恶；而欧洲音乐中心之一的维也纳，知音识货者如云，乐坛名手如雨，可以说是得了“人和”。不过这“和”中也包括了“不协和和弦”的对照与反衬，那就是萨列里之流那种懂行而嫉贤憎能的人，矛盾与竞争却又是可以促进的动力。可以认为，定居维也纳对他的创作欲有两方面的刺激，一正一反，辩证的。从此不再俯首听大主教的吩咐，仰其鼻息，想写什么就写什么，成了“自由作曲家”了。然而从此也尝到了生存竞争的苦涩滋味，要绞脑汁，卖心血。音乐上的脑汁、心血，他何愁枯竭？伤脑筋的是怎样才能找到市场、主顾，不贱卖，不受欺。而这在那个日益市场化的18世纪欧洲，可就要懂行情，会算计，碰运气了！

莫扎特同老父商量如何卖曲稿，如何自己搞“预约”出售乐谱，如何自办预售门票的演奏会等等的家信，可以说明他在“正业”以外不得不付出的精力，然而他到底不够精明，更不善理财，加上建立小家庭后的种种负担，于是，定居维也纳也开始了他十年穷愁的日子。

“穷而后工”。光华灿烂，不可逼视的后期钢琴协奏曲成批地联翩而出，恐怕多半要归因于这种现实的无情鞭策，这也是造物者对于

天纵之才的某种“玉成”。

十年穷愁中，竟从他心中笔下泉涌而出了十七首钢琴协奏曲，很好记，即从“第十一”到“第二十七”。看那音乐涌流的速度吧！1782年是三篇。1784年翻了一番。1785、1786年各三篇。最末了也是最完熟的“第二十七”是他撒手人寰那年作的。钢琴协奏曲的写作同他在维也纳度过的后半辈子分拆不开了！

这十七篇，无一篇不是晶莹的宝石，而又闪烁着不同的光彩。如要取舍，实在为难！

很可惜的，大多数听众熟悉的，只是其中的五六首而已。那是最值得反复倾听的几首。不过珠穆朗玛也把别的高峰遮没了！对于已经领略了那几首杰作的人来说，一听此外的十多首，就会从你熟悉的美妙之外发现你所不知也没想到的美妙，令人惊喜不已。相形之下，又会对那几首最杰出之作所达到的精粹圆熟产生一种不可思议之感：莫扎特真令人“莫测高深”！

维也纳十年，头一批产儿是1782年的三篇协奏曲，即“第十一”“第十二”与“第十三”。

萨尔茨堡时期的协奏曲中有一颗光芒夺目的明星——《叶耐梅协奏曲》（“第九”）。同那颗明星对比，维也纳初期这三篇是另一种性格。一种光华内敛的气质。文质彬彬，安详而可亲，没什么逞才弄巧的气味。室内乐般的。托维说，它们的这种气质绝不意味着软弱无力。维努斯有同感，认为它们貌似平易，以致未能引起应有的注意，实际上是他写得最朴素的作品，值得倾心细赏。

“第十一”又是这一批中最不显眼的。第一乐章似乎是漫不经心、轻描淡写，其实别有一种动人的妩媚。音乐是那么从容地在流淌，有时用稍稍激动的笔触点染一下，恰到好处地加强了动力与生气。维努斯评道：这种莫扎特独具的闲话般情趣，别人是学不来的。此作是其全部钢琴协奏曲中风格最为柔美的一篇。它以那种毫不做作的诚恳打动听者，让你不知不觉便受其吸引，平心静气地沉浸于其中了。

协奏曲，最后总少不了用快速热闹的乐章收场。此作不遵守这一章法，最后来了个慢速，甚至比第一章还要慢，如此，也便更加突出了此作的特色。

“第十一”曾被忽视，“第十二”当时一发表便惹人喜爱。人说听他的钢琴协奏曲像听歌剧，那么听其中的某些慢乐章最容易想起他歌剧中的咏叹调了。“第十二”的慢乐章正是逼似一出声情并茂的咏叹调。音乐叫人感到丰满而温暖。

规模较大的“第十三”，后来的评家对它评价不怎么，嫌其头绪很多而处置欠妥。其实在当年，不但由作曲者本人在重要场合亲自献演过，而且那是奥皇御驾亲临的音乐会。这位号称开明君主也颇知赏鉴的皇帝，入场之前先向票房交纳了二十五枚杜卡特金币，在包厢里还高声喝彩。莫扎特家信中得意地对此作了报道。

“第十三”中间，对位手法明显地用得更多。这同他那时接触了许多老巴赫的作品大有关系。那是他在斯维腾男爵府上发现的新天地。他如获至宝，经常上门取经。每去便成了府中音乐会的当然要角，而那里除了巴赫和亨德尔，不奏别的。然后捧回去一大堆珍贵曲谱，潜心研习。

《弥赛亚》有种由莫扎特重新配器的版本，正是男爵请他办的。此公不但爱听，自己也写。写的交响乐，海顿评得幽默：“硬邦邦一如作曲者其人。”

可见，莫扎特虽然自幼接受过对位法的训练，到后来才补上了老巴赫这一课。这对他晚期创作的影响当然不可轻视。但他食而能化，并不仿古，对位因素在他笔下成了新的表现力。丰富了织体，加强了紧张度，又同配器手法相结合，乃形成了绝妙的交响性，又是如此地举重若轻，流畅自然！这种对位化与交响化的效果，在他的协奏曲中最值得注意，也给人最高的享受。你也会发现，那是一种既不同于前人也不同于后来者的交响化。

在一封家书中，作曲家对以上这三篇作品有自我评价：“这些协奏曲是一种难度适中的作品，介于艰深与浅易之间。它们是漂亮的。入耳动听，自然而不空洞。其中不时出现一些段落，既能够让美食家觉得过瘾，而外行人也不会无动于衷，尽管他们并不知其所以然。”

这些话真有意思！雅俗共赏！足见他作曲时，并不只想着“阳春白雪”。然而要在深、浅之间取得平衡，深入浅出，左右逢源，除了他，又有谁有这神通呢？可以说是“古今一人而已”！（此所谓“俗”，指的是外行，但是爱好者，即我辈这种人。当然那“雅”也是指的既懂行又真爱乐的。）

我们也不必把他打扮得太纯洁。这批作品是为了征求订户赶写出来的。售价是四枚金杜卡。对象包括爱好者，太深便卖不了多少。为了有利于流传，还写了用小型乐队协奏的，上流社会的爱好者不难在私人家里演奏它。为此他还在报纸上登了个启事：“莫扎特先生谨向

最尊敬的公众提供三首新近完成的钢琴协奏曲。它们既可适用于大型乐队，也可仅用弦乐四重奏协奏。”

在写钢琴协奏曲时，心目中明确地想着钢琴的性能与音色而非古钢琴，就是从这批作品开始。这是维努斯的眼光。他举配器效果为例，看出作者如何发挥钢琴的特色。比方独奏钢琴同木管与圆号的配合是如此融洽，试想换了古钢琴，那必然会格格不入了。

当然，说到这问题，又不能忘了他那时所使用的钢琴同今日之声如洪钟的大钢琴不是一种风味。简单地形容一下：匀称的歌唱性音质，较轻的敲击杂声，较强的“颗粒性”（这个词的西方原义是“珠子般的”，似可译“珠圆玉润”），音量不大，但已足以从 p 到 f 做出莫扎特所需要的力度变化，有不错的表情能量。弱点是余韵不长，低音不厚。

听他的作品，时常也想象着作曲家是如何开发、利用着那个当时还在发育中的新乐器的，你的乐感自然变得更加丰富。

为求真，可以听听席夫等人用莫扎特遗留下的旧琴演奏的钢琴四重奏录音。那是一架安东·沃尔特牌子的维也纳琴。

1784年他忙得不可开交。每日上午教学生弹琴作曲，夜里参加音乐会，可以用来作曲的空闲有限。百忙中完成的钢琴协奏曲竟有六篇之多。即从“第十四”到“第十九”。

通读这些在十一个月中拿出来的六篇，可以感到像是一道阶梯蜿蜒地升向那最后七年的巅峰。音乐从内到外，从语言到手法，都更见其深厚，也增加了我们读乐的难度。但不难发现的是，六篇是六种面目，情趣全不相似。

“第十四”虽然不长，乐队也不小，却是“迷人的有个性的音乐”（拉德克利夫的评价）。维努斯也说它的质量高于“第十五”。

它的慢乐章的特色之一是丰富的转调，传达出情绪的波澜起伏。拉德克利夫说这是舒伯特爱用的手法的预兆。

特点之二是巧妙地减少了曲中段落之间的终止式，使绵绵不断的乐流更加天衣无缝。拉德克利夫说这又“极大地预示了19世纪的音乐”。

莫扎特最拿手的曲式是回旋曲。“第十四”的末章就是极漂亮的一首回旋曲，元气充沛，一贯到底，酣畅之至。其中有支主题非常吸引人。在他的K. 576钢琴奏鸣曲末章也可以听到，但用在协奏曲中更加铿锵浏亮。

他在家信中告诉乃父，所写的作品“能叫弹的人出一身汗”，主要便是说的“第十六”这首。当然在今天来看，哪怕是练了不过几年的琴童，也不会出汗吧？

有的论者对它有遗憾，说是第一章的音乐逻辑叫人觉得是贝多芬的气味，而专家阿尔弗雷德·爱因斯坦则抱怨末章“海顿太多了！”总之是嫌它欠缺作者自己的本色。

就算是有这样的问题，让我们来听听他在乐风上的继往开来，不也很有意思吗？

要分辨他同贝多芬的不同（当然指的是青年之贝多芬），也许不难；要一眼看清他同海顿的同中之异与异中之同，那就不容易，但又更有意思。“第十六”末章的海顿风，正好提供了一道练习题。

听过“第十六”再听“第十七”，这篇力作越发显得精彩动人。维努斯赞它是莫扎特钢琴协奏曲中最听不够的作品。也许他漏了个“之一”，因为还有更听不够的在后头呢。但证以自己的感受，它确能叫你一听便被抓住，跟了上去，一直听从那音乐之流的摆布了。维努斯形容得妙：“第一章的展开部中，木管们热烈地开谈，而独奏钢琴翱翔其上，口若悬河地加入评论。道地的莫扎特式的辩论。众人异口不同声地讲谈着一个话题，互不干扰，但又都用一种奇妙的方式阐明各自的意思，而最终归于一致。”这番话深可玩味。他启发我们去感受作曲家用音乐语言写“文章”，跟文人作文，画人作画是何等的不同。

此曲末章的主题，灵感之来，不妨说是花了他三十四个克罗采币的代价。它同他驯养的那个鸟儿唱的曲调大同小异。在其日用流水账上记下这笔开支时特地加上一行：“那是美妙的！”

亲切的首章、情绪紧张而深沉的慢乐章，和喜剧性的最后乐章，从这三个乐章的不同情趣的对比中，我们应该听得出他将整个作品安排得何其浑然一体！

对于“第十八”，也有不同看法。但有件事肯定能激发我们对它感兴趣。当年演出时，老莫扎特刚巧到首都来看他儿子。老父竟然听得老泪纵横。最叫他兴奋的是其中的交响性效果之美。各种乐器的织体是如此有效地交相为用，而又是那样的清清楚楚，综合在一起，使整体生色。

“第十八”是他头一回使用了比较大型的乐队，这样也就得以充分发挥了交响性的效果，加强了气势。

从行板乐章中可以听出莫扎特是怎样铺排那些秀美的辞藻，但又并不意在修饰，而是情辞相副，随着那声腔的更加富丽，曲中之情也加深了浓度。很少有人能做到这样外在之华丽不伤其内在的纯朴的。维努斯有精彩的形容：像个民歌手唱到动情处，不自禁地唱出了花腔。

从老莫扎特的信中可知。“第十八”是为了一位音乐才女而谱。玛丽亚·特雷西亚·卡·帕拉迪斯虽然五岁上便失明，长大却成了既作曲又是钢琴、管风琴演奏名手的乐人。教她作曲的萨列里和伏格勒，都是莫扎特传记中的人物。而钢琴老师柯兹洛赫，则是莫扎特去世后接替他宫廷乐师一职的人。

丧明的才女读谱作曲靠一种记谱与打印的简陋工具，说它简陋是因为正式的盲谱体系要到19世纪才有人创制出来。那么她的艰苦、耐心与聪敏也愈见其可佩也叫人感叹了！

她的作品居然包括歌剧，也有器乐曲。她写的歌曲是歌剧风格的。颤音、花腔用了不少。那么莫扎特写“第十八”的慢乐章时是否也联想到演奏者而“量体裁衣”呢？

《月光曲》的“本事”是一篇可喜的谎言。莫扎特为盲女谱写“第十八”，则是真情实事。帕拉迪斯不幸之中有大幸。多少人听这篇协奏曲时必会想着当年情景。盲女（她能背奏——其实也只能背奏！——六十来首协奏曲）在台上弹奏，莫扎特在座中倾听，而人们今日在遥观此景。这不像卞之琳的诗篇《断章》？

1784年大丰收的这批协奏曲中，“第十九”是一篇压卷之作。如果要以全部钢琴协奏曲中选美，“第十九”总是少不了中选的。它正是尔后那八篇伟作的一个辉煌前奏。

此作的特点不那么好概括。维努斯说它是多种情绪的变换与交错，而在其中保持了微妙的平衡。他认为最值得注意的是它那整体的明朗。每当音乐的某一要素被突出之际，其他的辅助性的背景统统是一清二楚的。正像文艺复兴时期绘画中的主体与背景那样。

下一个年头即1785年，面对着莫扎特的老父，海顿说：“老天在上，作为一个不说假话的人，我要对你说，你儿子是我所知道的顶了不起的作曲家！”

很难想象，假如他在听了此后几年中莫扎特写的歌剧、交响乐，以及综合了歌剧、交响乐与室内乐中美的精粹的那八篇钢琴协奏曲，再作评价的话，他又将怎样措辞才能表达自己的赞叹之情呢？

向太阳

——漫说莫扎特的钢琴协奏曲（四）

通观莫扎特二十三首钢琴协奏曲全景，好像乐谱上注了个大大的“渐强”，最后的八部，奏出了最强音。

上文曾提到，海顿向他的老父赞他是最了不起的作曲家。也就在同一年（1785年），他又谱出了三篇钢琴协奏曲，即“第二十”“第二十一”“第二十二”。

维努斯赞道：“篇篇都称得上是此一体裁中的杰作，深刻的灵感奇迹！”他甚至认为它们在各方面都可以同他最后三部交响乐相提并论。

那么，可以同最后三大交响乐中的“g小调”对照的，就是“第二十”了。

正面倾诉自己的满腔忧愤，这在他的音乐中是难得一见的。“第二十”和“g小调”都流露了忧愤之情，但又有所不同。听过“g小调”第一章那忧心忡忡的音乐，再听“第二十”的第一章，便觉得其中的怫郁之情更浓更烈，有时雷声殷然，酝酿着风暴、怒潮。这好像不但在同当时文艺思潮中的“狂飚突进”运动隐相呼应，也像是在遥唤着同他仅有一面之缘的贝多芬。无怪乎“第二十”是贝多芬最喜欢演奏的作品之一，并且不辞为之写下不止一段的华彩了。

自从19世纪以来，“第二十”也是莫扎特钢琴协奏曲中演奏得最多的一曲。难道是听众对莫扎特的心事更感兴趣更有同感？

维努斯形容它：从一开始便把听者紧紧抓住，而且迫使你一直被吸引到底。

诗人烈士闻一多曾埋怨别人不理解他，只见他的唯美，不懂得他心头也有“一团火”。

莫扎特同样是心头有一团火，胸有风雷的。

承接着紧张、严峻的第一章的，是作曲者标之为“浪漫曲”的慢乐章，一篇并不能宽怀解忧的抒情小曲。主题质朴得近乎简单，只有真正的民谣才有这气质。莫扎特有能耐将如此简朴的主题从容地展开，显出了其中孕育着的美与力。于是到了主题再现之时便叫人觉得它何尝简单，而其实是异常的耐玩了。

“第二十”完稿于1785年2月10日，第二天便同听众见了面。老莫扎特报道了一个有趣的乐史镜头。他在14日寄回萨尔茨堡的家信中说，他亲眼看到，音乐会开着，下面就快要轮到他儿子上场弹“第二十”了，抄谱手此时还在赶抄谱子。演出之前，不但连一次同乐队合练也没有，作者自己也来不及在琴上把回旋曲乐章整个过它一遍！

这第三章回旋曲，同前面那两章是两种心态。有人揣摩，作者大概是从他的愤世情绪中冷静了下来，感到前面的音乐已经把听众刺激得够了，还是应该给大家来点抚慰吧。

通读这三章，情绪的变化起伏大而又并不觉得突兀不顺。就那么自然而然顺理成章，悲剧气氛化为喜剧气氛了。

如其你问我，在他的钢琴协奏曲中最令我心动神移的是哪一首，我会脱口便答：当然是“第二十一”！

可惜我同“第二十一”相逢太晚了，直到二十年前才惊喜地发现世上还有如此美得惊人的音乐！

可笑我一开头听到的竟是它的改编曲，曼托瓦尼乐队的演奏。不过平心而论，那种改编是较为干净的，污染、扭歪不大。看来，大凡一篇真正的好音乐，似乎也不难从是否经得起改编上考验出是否真金。

为什么它还要借助于一部采用其主题作为配乐的电影来促进其流行？

每听“第二十一”，尤其那慢乐章，都会“触电”，感受到一种心醉，一种心震，一种狂喜，一种在尽善至美的面前想用一切好话来向它山呼赞叹，却又言语道尽无话可说，于是只得五体投地了！

一篇音乐才从作曲家腹中出世，迅即同听众见面交流收到反馈，这多么幸运难得！“第二十”刚完稿便上场，“第二十一”是三天后便首演了。初演情况又有在场目击的老父所作家书为证：座中听众不少人为之下泪，太美妙了！

但也还有另一种反应。埃·勃洛姆提醒我们，那时的人听了“行板”中的摩登、大胆的和声效果，难免要为之愕然的。这种令前人愕然的新鲜东西包括在前一小节刚出现减七和弦之后，紧跟着来了个向小调的出人意外的转调，随之又用了不协和的延留音，外加上可以使古人牙齿发酸的“伪关系”。

对于古人的“愕然”，我们反而愕然。今天听“行板”，再和谐、古典不过了！

维努斯说这个乐章是超脱的，像贝多芬晚期弦乐四重奏的格调。纵然内心承受着苦难，然而既不加快步子，也不提高喉咙，虽说有的音调明显的是发自内心深处的极度苦恼。

我有自己的感受，也在此姑妄言之。

听“第二十一”中“行板”，一种幻觉不知自何而来，自己恍惚进入了一座殿堂，端严而又秀雅。它既非中世纪气味的寺院，更非可憎的帝王之居，而是像古希腊的建筑。崇高的但又是可亲近的，令人仰止，而又满心愉悦。主要的一点是，它并不超然出世！

“发自内心深处的极度苦恼”，如果所指的是其中用双手交叉弹奏低音区的一段旋律，那么也正是使我为之心震神痴的一例。这里的材料、手段之平常与效果之神异，极其雄辩地证实了作者的天才，真正是神来之笔！但我并不觉得是痛楚的呻吟。诚然，音符寥寥，曲调简短，然而此中情味极其丰富复杂，效果非常微妙。很难设想境界如此宏深的音乐当年竟在一架只有五组六十一键的钢琴上做出来了。除了再三惊呼：“天才！”“Bravo，大师！”——正像当年《费加罗的婚礼》彩排后全体演出人员情不自禁起立欢呼的那样——我们还有什么更好的话可讲！

勃洛姆提醒我们的那番话，是有史为据的。“第二十一”中新颖笔法，的确把他老父也刺激得不轻。这位巴洛克时代的遗老，一则以喜（为爱子的成功）；又一则以惧——生怕他太脱离传统。

把“第二十”和“第二十一”对照而读，情趣、气氛迥不相同。它们的写作时间，相去却只有一个月！再听同在一年中完稿的“第二十二”吧，你能发现三首之间有什么“自我重复”吗！？

本人是在把前二首听得相当熟之后才接触“二十二”的。一听之下，有一种出人意表的陌生感。我是说，几乎都认不出莫扎特来了！又觉得它有点隔膜难通。因此，如何领略“二十二”的独有之妙，至今仍是有待我下功夫的课题。所以也掏不出多少有自信的实感真情来编导游词了。

“第二十二”虽然作于1785年，原安排在下一年的音乐会用的。然而又提前派了用场。原因是要参加一场盛大音乐会，为救济乐人遗孀募集基金。

一说起莫扎特那时的乐队，人们马上联想到小型的编制。这次音乐会中却用了一支一百零八人的。其实当时还有大大超过这一规模的，也常有编制残缺人数少得可怜的。

“第二十二”恰好是一部正配用大型乐队来发挥的乐曲，配器丰满，气势大，特别是用上了当时乐队成员中的新秀单簧管。这样，我们听此作也就无须拘泥于把莫扎特同小乐队联系在一起的概念了。

初演那场“行板”乐章最受听众激赏，不得不在掌声如雷的敦促下马上再来一遍，而这在那个时代也是罕见之事。

听他的钢琴协奏曲，有两个乐章对我有最强的磁力，每听有如通电。一是“第二十一”的慢乐章，一是“第二十三”的末章。

断章取义，本不可取，何况，莫扎特的音乐是“不可以分析的”（有位评家说过）。但对我们这种凡人爱好者来说，听一首大作品，往往是由点而线而面而体。只要能努力从局部通向整体，打通整体，似乎也是一种实用主义的听法。

恕我妄言，交响音乐大块文章中，听到最后一章还能叫人毫无倦意的，多乎哉不多也！

“第二十三”的末章适得其反。真正的高潮！真正的大团圆！真正的生命力无穷动！每听它一遍，“十万八千个毛孔都舒服”也不足以形容那痛快。“第二十一”的慢乐章让你沉静下来，再将你提升到太空。“第二十三”的末章叫人心花怒放，“欲仙欲死”。二者都令人对美的极致，对天才的不可思议感到极乐狂喜（ecstasy）！然而这同《特里斯坦与伊索尔德》中的“情殉”，或斯克里亚宾的《狂喜诗》的境界清浊不同，有仙凡之别。

在这个有人简单化形容为“欢叫”的乐章里，他连小号与定音鼓都省掉了。

音阶这东西如果不厌其烦地敲打，是可怕的“烦躁剂”，无怪圣-桑和德彪西都要在其游戏文章中引用它嘲弄钢琴教师、教材（《动物狂欢节》与《儿童园地》中）。

想不到一到莫扎特手里，音阶型的乐句却都变成了有生命有灵气、活生生、妙不可言的声音。可知人类在其文明进化过程中创造出音阶，绝非无意识的偶然！

要完满地享受这一章音乐，当然还是要从前面从头听起，但也不妨心里存想着其上文的印象，独赏此章，放个“特写镜头”。

“第二十三”“第二十四”“第二十五”是于1786年中联翩而出的三部杰作。作品神，创作速度神，神来之笔，就在他本人也只有最后的三大交响曲可比。

维努斯品评“第二十三”，别有趣趣。他认为它在好多方面都是特别的，是何气质，很不好形容。不像个喜剧，又不像个悲剧，但又不像《唐璜》那么悲喜交集。

他又拿它比莎剧，说是像莎翁暮年之作那样，往往在情绪上自相矛盾。平静中若有隐忧，时而又寓意深长地捧腹大笑。

更妙者，他觉得说它不是什么反而容易些。

又来了个强烈反差！虽然“第二十三”“第二十四”是4月里诞生的“双胞胎”，“第二十四”的情趣又变了。

他全部钢琴协奏曲中，用了小调的只两例。除了“第二十”便只有“第二十四”。其实不仅钢琴协奏曲。四十一部交响乐，只三部是小调，其中之一还可能不是。全部小提琴协奏曲，无一非大调。用小调作的弦乐四重奏也只二首。

维努斯说他这些为数不多的小调作品，每一首都达到了他所意图的庄严性与戏剧性。

一说到调性问题，门外汉何敢乱道。但我们也能有所感觉。即便感觉不清那二十四种调的色彩缤纷，起码也该感觉到大、小调的对立与对比。所以，注意到莫扎特如此偏向于大调，当然能促使我们细心体验其乐中之精微奥妙了。

虽然不宜把调性功能简单化，但形容大调的音响有如春风，有如阳光，大致不离；那么莫扎特之爱用大调，又何足怪！

小调并不等于悲调。“第二十四”也像他的其他小调作品一样，表现得壮丽而高贵，气质不凡，是一篇英雄气概的音乐。

以上这段主要是抄的维努斯的话。

他还形容其第一章：棱角分明，有点硬邦邦的。

然而在这暴烈的第一章之后，他又用温和的“小广板”来抚慰听众了。而最后一章也颇有特色。埃·勃洛姆如此形容说：假如音乐的确像库普兰所期望，能够用来画肖像画，那么这个变奏曲乐章便可作肖像画观了。画中人是一位仪容端丽的未亡人。她无须刻意作态，而其满怀怆痛之情已流露无遗了。

当初和此作尚缘慳一面而渴想一听之时，向一位先我而通读莫扎特钢琴协奏曲的青年乐迷打听：“第二十四”好听不？回答：是其中最难听的。

随后听到了，果不其然，难听，难懂！至今也仍觉得同它隔膜。“第二十二”与“第二十四”也因此而成了我继续追踪莫扎特的多样、多面、不可测的一个动力。

爱乐者与乐结缘，往往要碰巧。“第二十五”这一曲，我较早便接触了勃兰德尔的录音，听得熟了，听出了自己的感受。然后才知道，它是最不为人们注意的一首，这倒怪了！

“第二十五”这样一部力作，的确是他全部钢琴协奏曲中最不走运的。1934年5月，施纳贝尔同塞尔联档在此作的诞生地演出它，有可惊而也叫人可叹的发现：维也纳当地居然从不曾有过它演出的记录！

“第二十五”的创作正好介于两座万世不朽的丰碑之间，这是很值得记住的。在其前，是1786年5月首演的《费加罗的婚礼》；在其后，乃同年12月完稿的《唐璜》。

他的钢琴协奏曲和歌剧之间有相通之处，这可以讲得通。我粗浅的实感是有若干慢乐章最容易叫人觉得是在听一首大咏叹调。

“第二十五”中那个“行板”就尤其像，像无词的咏叹调。此作头尾两章中也有许多地方有歌剧感。时而似二重唱，时而像宣叙调，紧张的段落与高潮处更是神似他歌剧里终场的多声部重唱。钢琴固然总是Prima donna（头牌女角），木管、圆号们也都迈出声腔不同的歌手。特别是他似乎宠爱的大管，像个饶舌的丑角，喜欢插嘴帮腔，好笑而也有趣。

有歌剧感、戏剧性，而又并不把你的心思引诱到标题性、情节性的想象中去，始终保持住纯乐的性格，这真微妙极了！也许这可以同布鲁诺·瓦尔特的自述联系起来思索，他说他在指挥莫扎特歌剧中有时进入了纯乐境界。

他把歌剧美综合到钢琴协奏曲中，并不是把它标题化了，而是将其人性化了。

“第二十五”是在他完成两大歌剧之间的夹缝中赶出来的，更是在他那穷忙烦恼一时交集的现实人生戏剧中挤出来的。债台高筑，账单借据一大把。“费加罗”票房收入大失所望。火上加油的是，就在“第二十五”脱稿前不到一个月，生下来没多久的新生儿夭折了。

赶写“第二十三”“第二十四”“第二十五”等等作品，是为了筹款还债而又不完全是为此。“第二十五”才写完，两天之后，《D大调交响曲》手稿也注上了“完稿”的字样。“第二十五”是K. 503，这另一曲便成了K. 504。为何对写作这样地乐此不疲？原来，作曲、演奏，对他是最灵的解忧剂。

“第二十五”不引人注目，“第二十六”却是他最流行的钢琴协奏曲之一。

除了“叶耐梅”，有外号的便是这首所谓的“加冕”了。加上这一外号没什么道理。1790年，身处困境的他，抱着改善经济情况的期望来到了美因河畔的法兰克福，为利奥波德二世弹奏此作，庆祝加冕之意。虽然大获成功，物质收益微不足道，一场空欢喜。

“加冕”一名，由此而来，其实它早在三年前便写好了。

流行是流行，艺术质量上并非全无可议之处。维努斯对其有褒有贬：不失为有光彩的成熟之作，然而谈不上如何深刻。独奏声部是钢琴化的。曲中的对位法颇为丰富，虽然是冷冷地编织出来的。此作有不少动人之处，不过整个听起来更使人注意的是未免有点刻意求工。可又别因为它比不上前一首（即“第二十五”）那么出色而低估了它。《科里奥兰》当然不如《李尔王》，但除非是一个鉴别力不高的读者，才不会发现其中也自有趣。

听“第二十七”，怎能不叫人想着这是那个天才人物在其最后一年里写的，他最后的一篇钢琴协奏曲！我们能漠然地听着、唯美地听吗，不同其人其事交织成一种曲外的和声复调？

假如你原先从未听过它只是一部一部听下来，被那音乐的意想不到的多彩、多样，变化莫测，愈出愈奇，然而万变不离其宗，还是那个独一无二的莫扎特所迷醉了；简直无从设想他会怎样来结束这一整套协奏曲系列吧？

同一般交响音乐总要用个热闹的终曲不一样，“第二十七”是奏的另一种调子。

有人以为，与其说它是为听众而作，更像是他在自弹自唱，自赏自诉。以往是光彩照人不可逼视的，此刻是显得光华内敛了。

维努斯的品评是可信服的：一篇不大在乎他人赏识与否的作品。不是对处境的反应，而是对它的疏离。音乐不怎么沉重，可也并不轻松，有一种宽宏的胸怀，而又不时透露出心事重重，稍有激动而又复归于宁静。第一章里有很长的篇幅表达了这种抑压之下的平静。发展部便终于出现了不加掩饰的忧郁之情。“行板”是“多云”天气，但也不阴沉。末章是欢愉与忧郁的混合物。

他用这样一种味道复杂色调微妙的音乐来结束了自己的“音乐传奇”。你想深味他面临那过早来到的人生之墓时的内心滋味吗？好好地倾听“第二十七”和《A大调单簧管协奏曲》就是了！

奉劝真心爱乐的诸君，你一定要倾听莫扎特，只要能进入他的音乐天地，你在听音乐这方面便有了一个安身立命之地，终身受用不尽了。

莫扎特家书

20世纪60年代，在某地外文书店发现了阿尔弗雷德·爱因斯坦（不是那位大科学家）所著的《莫扎特，其人其乐》。捧在手里踌躇了好半天，仍旧放回原处。进口原版，买不起。至今想起来隐隐有余痛。没想到如今有了补偿，忽然收到一本《莫扎特家书选》，是英译本，杜弗版。友人在上海旧书店里淘来送我的。对于一个既是书迷也是莫扎特迷的人来说，这是双重的享受！

这本家书集，包括的时间从1763年到1791年10月，也是从他七岁到去世前两个月。读它一遍，抵得上重温一遍他的传记，而味道胜过读传记。我们就像于无意之中窃听到了他们父子姐弟之间的家常话。有人说，莫扎特的性情活现于其书信中，一如表现于其歌剧。那么读此集也似在听其乐了。音乐中，最有感染力的是那种一时兴到、随手拈来的即兴作曲与演奏，莫扎特的有些信，也颇有那种音乐的感染力。

莫扎特的音乐的魅力正在于其率真自然，像一个平常人那样容易亲近。家书中显露出来的也便是这种性格。天真烂漫，趣话连篇，甚至满口村言。即使在郁郁不得志的处境中，还有闲情谱一些趁韵的儿歌，有点像《阿丽思漫游奇境记》[\[2\]](#) 中的无意义而有意思的诗歌。这个不世出的小神童长大成人后似乎仍然不失其赤子之心。

真天才是用不着假谦虚的。他在家信中向老父报道自己在旅行演奏中一座皆惊的成功，那种目无余子的得意神情，读其信如在目前。例如1777年在奥格斯堡一位富商家弹奏风琴与钢琴，弹得如此之妙，

座中那个懂行识货而本来有眼不识泰山的修道院长，喜得不住口地小声骂他，而名牌钢琴制造家斯坦恩也乐得大做鬼脸。这封信为后人留下了极富现场感的乐史镜头！

还有一封信中的话，也真切得如闻其声。那是恳请老父允其同所爱者结婚的。他说：他也是人，人之大欲他也有，但他不能上妓院！这些话叫我联想到《未完成交响曲》的作者，那个同他一样的作起曲来滔滔不绝不能自休的人，又是一样的不幸短命的天才；而舒伯特正是染上了风流病的！

向来人们曾过甚其词地渲染莫扎特的贫困，也不无过甚地推崇他不肯向权贵低声下气，乞求一份残羹冷炙。乐史上有过对贝多芬的神化，把他化为金刚怒目的普罗米修斯；也有对莫扎特的神化，化他为“眉宇间常如作甜蜜梦”的阿波罗，这都不合于这两位的全。体。

莫扎特的音乐一清如水，但有论者提醒人们，那是用深思熟虑的艺术掩盖起来的自然。这是可信的，否则也难以解释，为何我们听他的作品，起初只觉得平淡，而随着年岁的增长，越听越觉得有韵味了。可作一有趣的对比。

这显然不只是乐艺的问题。他的“纯音乐”并不那么“纯”；这个人物思想感情之不纯，也绝非一般通俗文学传记中所能交代清楚的。

从家信集中，看他谋一职、求一合理的报酬之难，其穷愁失意，不但可以联想中国的古人古事，也想到眼前事。信里常涉及他的“商品”交易，比如为某主顾作一奏鸣曲，讨价若干；开一场音乐会，要想法争取订票，否则开不成。他的“货色”有时只得贱卖，其实是无价之宝。甚至满腹文章，因为找不到买主，开了个头便任其胎死腹中

了。这位旷世天才的精力常常虚耗于无收益的交道与无聊的应酬之中。

两百年前用鹅毛笔写下的，今天读来却似在证实“日光之下并无新事”！

话虽如此，他的音乐常给人以幸福感，并无凄苦相。当然也有深沉的忧思，然而又总有着自觉的节制，哀而不伤。这又足以说明其乐其人的不简单了。

中学堂街琴韵美

——爱乐记缘

有两种其味不同的琴声，半个多世纪以来，我始终难以忘怀。

上高小的两年间，几乎天天走过中学堂街。每每有琴声锵然，从南通中学二楼教室里飘出，荡漾到路南边长长的粉墙上，再送进过路人耳中。弹的是什么，莫名其妙。只觉得那声音新鲜得很，好听极了！它同中学堂街上宁静而愉悦的空气也是协和的。

当年的通州城里，钢琴恐怕不超过三架。我能闻其声的，只此一架。

我有时猜想，那弹奏者恐怕是徐立荪先生吧。因为我听说他在通中授课。

我先后唱过他为我们小学和中学谱制的两首校歌，都叫人唱不厌，至今还背得出。

我又知道了他是古琴家，梅庵琴派的巨子。于是又神往于自己还不曾见识过的七弦琴音乐了。虽然这种古老的乐器，当时在本城比洋琴多几倍。

终于没机会听他抚琴。又过了好几年，才算是间接地领略了一回。

某夜，跟着一位古琴爱好者，走进已经放假的通中宿舍，去听他同徐氏的一位高足弹古琴。他们各自独弹了几首小品：《关山月》《秋风词》《玉楼春晓》；又弹了据传为东坡之作的《秋江夜泊》，还有令人难信是司马长卿原作的《长门怨》。

两人弹得兴会淋漓，索性灭烛推窗邀明月，四手联弹了一曲《风雷引》。此时作为唯一听客的我，很自然地想到了《陶庵梦忆》记绍兴琴派一文中所谓“如出一手，听者骇服”。夜深人静，空空的木质楼房提供了极好的共鸣。旁听了这场小小的中国式室内乐演奏，我从此更加深了对民乐的兴趣。

后来有机会在别一种绝不相同的场合与气氛中听到也看到了徐氏的演奏，不过并非古琴。时在鬼子投降后不久的中秋节，地在刚解放的金沙镇，一个广场晚会上。一阵阵掌声敦请这位已下乡投身人民解放事业的民族音乐家来一个节目。随即有人递上了他自用的琵琶。显然有求必应已非一次了。他一边调着弦，一边向听众宣布，他要弹一曲《四合》。出人意料的是他还扼要介绍了这一套琵琶曲如何又有《扬合》与《苏合》之别。我对专家普及严肃音乐的热心肃然起敬！

不觉又是四年，我随着胜利之师进入厦门，几乎处处有钢琴声随风吹来。一位钢琴女教师听到我是通州人，便向我问起徐先生父子的情况。原来她早年曾来过通州城，教过琴，同徐先生有过琴艺上的切磋。

虽然时空遥隔，我当时恍然又听到了中学堂街上的琴声，并且感觉到那声音之美是不好形容的！

后记

——读辞书，记笔记

我的书桌抽斗中塞满了笔记本子。抄笔记是出于需要，也成了瘾。

有一个古年八代的本子，我最宝贝。可宝之处在于抄下的内容，也在于抄写的经过。每一次翻阅，都会纳罕，当初怎会有偌大劲头赶抄下这么一册笔记。

那正是“四凶”垮台之后不多久。人心大快，更何况我们身受其害者。个人尤其感到兴奋的是，多年饥渴于音乐，这时忽然有意外的美食到口。朋友从远地邮来了一部又大又厚的原版《牛津乐友》，是从图书馆借来的，限期归还。

我眼馋心急，恨不能一口吞下这部正文一千一百七十八页的书！

唯恐漏掉了好东西，我从头开始，一个条目一个条目地往下读，从A读到Z。那些一望而知可以不管的，例如“教堂音乐”“音乐教育”方面的，便忍痛放弃。

越往下读，兴愈浓，心愈急，急的是怎样把如此丰富的信息储存下来。我人已黄昏，原本记忆力就不强，自从遭到劫难，更加不管用了。但不记下是不甘心的。于是用一册空白的记录本来摘记，抢救一样地记了上面说的这本笔记。

我用中文来抄记，原因是写英文字比写汉字慢得多。我一边看那原文，一边译为中文，摘其精华，而译其大意。有时原文是那么有味，也舍不得不直译。

音乐，我只是一名爱好者，自学外语，也是爱好者水平。以这种水平，本不配搞这种“同声传译”的，但求知加上爱好，成了强大动力，我那时竟埋头干了下去。如今打开这本突击出来的《牛津乐友》摘记看看，有若干条目，好像还颇可自我欣赏，叫我今天来重译，未必能胜过，虽然我的英语阅读能力又有了长进。

这正说明《牛津乐友》的独力编纂者斯科尔斯（P. A. Scholes）这位“普乐”的热心人多么可敬可爱，他的文章多么深入浅出而又别具吸引力！

通读《牛津乐友》，在我是一举而三得：

饱餐了够我后半生受用不尽的乐史、乐理知识，此其一。

阅读英文音乐资料的能力与信心大为提高，此其二。

勤做笔记，以供反刍，成了习惯，上了瘾，此其三。

对这部《牛津乐友》（一译《牛津音乐指南》）感兴趣的朋友欲知其详，不妨看一看《读音乐辞书的大乐趣》一文，收在《如是我闻》中。更好的办法是去直读这部辞典。

我早已拥有了此书的影印本，至今仍然觉得，它既可查，又可读，耐得起反复地细读，的的确确是良师益友！

注解：

[\[1\]](#) Eiffel, 现在通常译为埃菲尔。

[\[2\]](#) *Alice's Adventures in Wonderland* , 现在通常译为《爱丽丝梦游仙境》。

辛丰年音乐文集

处处有音乐

辛丰年 著

SMPH

上海音乐出版社

WWW. SMPH. CN

图书在版编目（CIP）数据

处处有音乐/辛丰年著. —上海：上海音乐出版社，2018.7

ISBN 978-7-5523-1569-1

I. 处… II. 辛… III. 音乐—文集 IV. J6.53

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第146939号

书 名：处处有音乐

著 者：辛丰年

策划机构：雅众文化

出 品 人：费维耀

策划编辑：曹雪峰 赵 磊

特约编辑：成逸洁

责任编辑：王 琳 王嘉珮（助理编辑）

封面设计：段少锋

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路193号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路443号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：山东鸿君杰文化发展有限公司

开本：787×1092 1/32

印张：7.5

字数：138千字

2018年8月第1版 2018年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5523-1569-1/J • 1453

读者服务热线：（021）64375066

印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

目 录

[出版说明](#)

[作者介绍](#)

[像音乐一样美好](#)

[杂话《月光曲》二百年](#)

[瓦格纳造访罗西尼](#)

[关于《幻想交响曲》的二三事](#)

[美食可腻 人乐偕老](#)

[旧曲新话：巴赫名作《恰空》](#)

[返听德彪西](#)

[译本与原作共享——谈谈德彪西作品改编曲](#)

[诗情·画意·史感——倾听“三罗马”杂感](#)

[处处有音乐](#)

[梦圆梦破](#)

[最美是乡音——为了追寻洋琴中国化的梦吃](#)

[赏乐不能只靠一双耳朵——乱谈“乱弹琴”](#)

[小议“时光法庭的裁决”](#)

[老乐迷缅怀老音响](#)

[辉煌雄辩的大复调——喜读《西方文明中的音乐》](#)

[闲话《格罗夫》](#)

[一双复杂的存在（编译）——维努斯谈李斯特与勃拉姆斯](#)

[怎样把旋律线弹清楚（译文）](#)

[教我如何不想“它”](#)

[青主岂可无传](#)

[诗人与通人——重读徐迟两本乐话有感](#)

[怀古调 盼新声——读《查阜西琴学文萃》有感](#)

[活在记忆中的音声](#)

[有古琴音乐伴奏的回忆——记故友李宁南](#)

[《中国古琴指南（梅庵琴谱）》序（译文）](#)

[中乐寻踪](#)

[返回总目录](#)

出版说明

“辛丰年音乐文集”收录了辛丰年先生主要的五种音乐著作：《乐迷闲话》《如是我闻》《请赴音乐的盛宴》《音乐笔记》《处处有音乐》。此外，文集还收录了《中乐寻踪》的内容和《乐滴》的部分内容，分别编入《处处有音乐》和《请赴音乐的盛宴》。这些著作最初是由国内数家出版社出版的，此次为集中出版。

鉴于原版的各本著作存在同一人物、作品译名不同的问题，我们征求了作者家属的意见，在尽量保留辛丰年先生作品原貌的前提下，对这些译名进行了统一，译名原本统一但与现今译名不符的，我们全部予以保留，并做了注释，以方便读者阅读，特此说明。

“辛丰年音乐文集”编辑组

2018年7月

作者介绍

辛丰年，1923年生，原名严格，江苏南通人。曾为《读书》《音乐爱好者》等诸多知名刊物撰写音乐随笔，其中尤以《读书》杂志音乐专栏“门外读乐”知名。著有《乐迷闲话》《如是我闻》《辛丰年音乐笔记》等书十余种，驰誉书林乐界。辛丰年先生早年因抗战动乱，未能完成初中学业，后读书自学成癖，并迷上音乐，从此一发不可收拾，遍历乐坛诸家，饱尝古典音乐之妙。跋涉乐海半生之后，他将自己对音乐的热爱与理解化成一篇篇“乐普”文章，他的文字也因此成为中国乐迷亲近西方音乐的津梁，影响了一代又一代人。

像音乐一样美好

无论在他生前身后，我想到父亲的时候，最常有的感觉是惊奇：世上怎么会有这样的人，世上竟还有这样的人。我不是感叹他的学问有多好，文章写得有多好，而是惊讶还有这么好的人。

我当然知道，作为一个儿子，用“好人”来形容自己的父亲，这没有什么意义，在今天更是如此。在一个假道德、非道德、反道德、后道德混杂的时代，对道德的冷感和犬儒态度是可以理解的。但是，我对道德理想主义依然抱有信念，因为我身边确实有一个真实的例证。

这不是我个人的看法，也是接触过他的所有人的印象。中国人有替他人扬善隐恶的习惯，通常对文化老人会有溢美之词，但是我看别人写他的文章，深知对他的所有美好回忆都是真的，而且只是沧海一粟。

惊讶之余，必有疑惑。我常常想他那样的人究竟是怎样炼成的。是父母教的吗？好像不是。他的母亲很早就去世，他的父亲是一个威严而粗暴的小军阀，民国时代做过上海警备司令兼上海警察厅长和上海卫生厅长——我小时心目中标准的“坏人”。是学校教的吗？他初二就肄业了，其后全靠自学。

那么是另一个巨大的熔炉吗？他确实像同时代的许多青年，响应了时代的强烈呼唤。对于家族，父亲有一种根深蒂固的羞耻感和赎罪

心，这种原罪的意识，从20世纪40年代接触革命思想，到“文革”中的吃尽苦头，一直到发家致富光荣的改革开放的今天，他从来没有改变过。

还有家国之耻。父亲说，他当年跑到解放区，是因为家不远处和平桥就是日本宪兵队，每次经过那里都要向日本人鞠躬，感觉非常屈辱。他总是绕道跃龙桥，避开日本人。他也不喜欢蒋介石，因为常去邹韬奋的生活书店看进步书籍，特别在青年会图书馆（在大世界隔壁）看了华岗的《大革命史》，痛恨蒋的屠杀，从此对国民党幻灭。

但是最直接的动因，是一本叫《罪与罚》的小说，作者陀思妥耶夫斯基。2010年的时候父亲有一天打电话说他把这本书的英文版又看了一遍。他还告诉我，当年他投身新四军，最初不是因为读了马克思的书，而是因为震撼于《罪与罚》呈现的罪孽。无论如何，推动父亲一路走来的是一种对人间的绝对正义的追求，一种刻骨铭心的悲天悯人的情怀。他是一个无可救药的人道主义者。

还有音乐，终生自学，终生挚爱。战争年代，父亲在部队所到之处，会寻访当地音乐人，向他们请教和借乐谱抄写。在他的行军背包中，还放着德沃夏克《自新大陆交响曲》的总谱。原江苏文联秘书长章品镇先生是他的革命引路人，1945年他们一同从上海坐船到苏中分区参加新四军。两人相约仿效巴托克，随军每到一处，即以纸笔记录当地民歌。我曾见他们在异地交流采风的信件。对于他们那一代的文艺青年来说，革命是最浪漫的诗篇；对父亲来说，革命是最宏伟的交响乐章。

雨果在《九三年》中说：“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。”我父亲的一生，实践的就是雨果的这句名言，

并且再加一句：在这两者之上，还有一个绝对美好的音乐。

严 锋

杂话《月光曲》二百年

今年是贝多芬发表《月光奏鸣曲》的二百周年。一首曲子经得起二百年时光的考验，不愧是“经典”了。名列于“经典”之林而又能始终受着大众的宠爱的，其实不太多。《月光曲》（往昔中国的爱乐者都喜欢此一简化的名称）在贝多芬的三十二首奏鸣曲中算不上是顶深刻之作，然而从流行的广泛来说，它却在排行榜上前几名里面。甚至许多并不对音乐感兴趣的人往往也知道它是名曲。

“月光”其实只是个外号、别名。有趣的是贝多芬生前也没想到，他自题为“幻想曲风升c小调奏鸣曲”的此作，在他身后会被人们取上这样一个浪漫情调的别名，而且掩盖了正式的曲题。不过此作发表后也就得了个“茅亭奏鸣曲”的俗名。因为有人介绍说，它是贝多芬在纳凉的茅亭里谱成的。当时有爱为乐曲取外号的风气，比如海顿所作的一百零四部交响曲、八十四部弦乐四重奏，外号五花八门。而这事也和出版商不无关系，有外号，引人注目，那曲子的主顾自然会多了。

贝多芬去世之后，才出现了“月光”一名。这事一般认为同诗人莱尔希塔勃 [\[1\]](#) 有关。在一篇乐评文字中他说此曲第一乐章的意境，让他想到了瑞士琉森湖上的月色云云。

如果以为此曲之广泛流行是外号“月光”的功劳，那倒也不尽然了。1802年4月此作问世之后，很快便流行开了。爱好者显然热度颇

高，竟至弄得贝多芬向他的高足车尔尼发了一通牢骚，说什么“我还有比它更好的作品呢，大家为什么只注意它”！

纪念《月光曲》二百周年，我也有个人的感慨。从一个乐盲变成乐迷，《月光曲》是我听的第一首大作品，那是六十几年前之事了。找了这首曲子来作为读乐第一课是无知可笑的。今天要是有人找我“导游”，我绝不会叫他先听此作。因为《月光曲》虽然在三十二首奏鸣曲中不是最艰深的，却也不是很好懂的。想当年我一买来《月光曲》的唱片，如获至宝，开始虔诚地倾听，哪知茫然不解，如读天书！当时如此，毫不足怪，但几十年来，反复细听无数遍，也看了乐谱，又在琴上学弹了前两章，以音符论，几乎熟得听上句便知下句了。但坦白地讲，并未读通，食而不知其味！

当初决心要听《月光》，是受了一篇音乐故事的诱惑。说是乐圣月下漫游，听到一位盲女在习琴，他恻然心动，乐兴大发，乃于琴上即兴弹出了这一曲，湖光月色，景中人、情都被他收进了曲中云云。

平生买的第一套唱片也便是《月光曲》。当然是那种老片子。哥伦比亚公司出品，十二英寸的大唱片共两张，正反共四面，《月光》占了三面。独奏家是美国人鲍尔 [\[2\]](#)，他是帕德雷夫斯基的门生。

虽然《月光曲》并未带我向音乐之门靠拢，我没有丧气，反而激发了更大的好奇心，因为它让我发现世界上竟有这样的艺术，不管它怎样深奥难测，但明明是言之有物的，值得去努力探究的。所以后来虽然知道了故事是子虚乌有的，我对编造者只有感激而毫无怨言。

想来像我这样上了那篇美妙谎言的当的人不在少数，由于此作出版时是题献给一位伯爵小姐奎恰迪 [\[3\]](#) 的，许多人也便向曲中去寻觅

恋爱的情节。不过据研究者考证，那也事无确证。1803年便嫁了个花花公子的伊人在贝多芬去世多年后依然健在，有个传记作者曾去访问过她。问起《月光曲》创作背景之事，她说：“写此曲的那时，贝多芬心上并没有我这个人。”

《月光曲》突破前规，用慢板乐章来开头。其中意象，如要同什么浮云掩月、湖上恋歌附会，自不太难。但有研究者发现，贝多芬对莫扎特的歌剧《唐璜》深感兴趣，特别注意其中某一段音乐，曾经亲自抄写下来，那是一段哀伤的音乐。写《月光曲》时可能受了那音乐的影响。那么有人听《月光曲》第一乐章，觉得是一曲送葬的哀歌，也就不奇怪了。叫人想不到的是柏辽兹对《月光曲》别有会心，据说他从中感受到了阳光！总之，《月光曲》的创作意图迄今难有确论。

当年初听，对第一章尚且跟景物对不上号，听到小快板的中间那一章更是摸不着头脑一片茫然了！虽然李斯特形容此一章的警句是看到过的，“它是两个深渊之间的一朵小花”，仍觉无从捉摸，不知它在说什么。垂老之年才听出些味道，渐渐地特别欣赏这短小精悍、密度很大的乐章了，觉得它简练含蓄，语短情浓，贝多芬是在用宣叙风的语言悄然独白。音乐既不像老式的小步舞曲，又不是他后来常用的谐谑风，介乎二者之间，兼有二者之趣。

三章合起来听，首章如歌，次章如话又似舞，末章则如激情之剧，对比之鲜明很容易引起注意。但是要连贯地通观全曲，综合地领略作者乐想的整体构思，那就谈何容易了。比如评家要我们注意，中间乐章开头的那支主题是从首章开始处的低声部演化而来，又如独奏家肯普夫分析说，末章的急风暴雨临近结局前，突然肃静下来，转为柔板，低声部接连两小节轻奏两声八度音程，此时，贝多芬的内心听觉很可能返听到了第一章里那一串三连音的幽灵般的回响。

肯普夫认为，过度流行，哪怕对于最伟大的作品来讲也是不利的。他是说过多的重复演奏和听赏会损害作品的严肃性与新鲜感。

《月光曲》正是过度流行过度重复演奏与听赏的一个好例子。经历了二百年而未丧失其新鲜感吗？不知道！很可能是由于它的又有魅力又并不好懂，才维持了它的新鲜感，正因为不好懂，便有悬念，叫人听了仍要听，也淘汰了那些漫不经心不求甚解的伪爱乐者。

凡是广泛流行的作品，便会有将其改编、移植的要求，爱好者有要求，也就会有市场供应。《月光曲》第一章正好又是颇适合拿来改编的。曾听过一张老唱片，弦乐演奏高音部中如歌的主旋律，中声部的三连音之流则仍用钢琴。个人的感受是这样的改编令人气闷，毫不足取。却也可以更加显出原作在钢琴化这一点上的成功。难怪论者指出，此曲在有的方面启发了印象派乐人。

有人将中间乐章改编为弦乐四重奏。那也许倒颇可发挥原作那抑扬顿挫如诉如舞的情绪，可惜至今无缘一听。

难以设想的是另一种改编，据说是有人拿首章改成加了乐队来合唱《慈悲经》（弥撒曲中的一部分）。这又说明那种从第一章中听出葬礼哀乐的不是个别人了。

说不定更有助于寻绎作者本意的一事是，竟有人试图劝说贝多芬自己来给首章中的旋律配上歌词，而他本人也答应了。由此看来，当时有的人是把它当无词歌来听而作者自己也好像是心里有潜台词的了？此事未能实现，真是乐史中一大遗憾，否则，也就可以省掉许多人索隐与猜谜的麻烦了。

有件事说来有乐史意义，值得一提。用羽管键琴演奏《月光》的录音，没听过，但我觉得那是不妨来想象甚至试验一下，同钢琴上的效果做个比较的。《月光曲》二百年前发表时，附有说明：“为钢琴或羽管键琴而作。”更有趣者，按创作时间早迟来排，《月光》是三十二首奏鸣曲中第十四首，但前面那若干首都注明“为羽管键琴或钢琴而作”。这种次序的挪动绝不是无关紧要的，这说明在作者、奏者与听者心目中，偏好发生了微妙的变化。经历了将近百年的马拉松竞赛，钢琴这新锐的乐器终于领先了。人们可能会想不到，写《月光曲》之际，贝多芬使用的一架瓦尔特牌钢琴，音域仅仅有五个八度，那音域同一架幼儿园老师弹的小风琴是一样的。

贝多芬虽然在羽管键琴和钢琴中优选了后者，但他对当时那种钢琴的表现能力是绝不会满意的。钢琴制造日新月异，贝多芬也不断地换新产品。他一生中用过五架，一架比一架音域宽、音响好，虽然可怜的乐圣听觉每况愈下。写《月光曲》时他的听力刚出毛病不久，最后一架布罗伍德琴到他手中，他已经快全聋了！

我想，纪念《月光曲》问世二百年，我们也应该纪念钢琴出世的三百年。

六十几年前，本人用一架手提唱机放《月光曲》，音响微弱，音质走样，更糟糕者，那速度虽可调节，一定是不精确的。我的爱乐启蒙的第一课便从此开始了！

美国学者、钢琴教育家恩斯特·克勒默认为，《月光奏鸣曲》的艺术生命再延续二百年是没问题的。

但愿如此！本人也愿在风烛残年中继续并未修完的这一课：倾听《月光曲》。

注解：

[\[1\]](#) Ludwig Rellstab，现在通常译为莱尔斯塔勃。

[\[2\]](#) 鲍尔为英国人，此处应是作者记忆有误。

[\[3\]](#) Guicciardi，现在通常译为圭恰迪。

瓦格纳造访罗西尼

“我本无心说老话，谁知老话逼人来！”（李笠翁句。改原诗中“笑”为“老”。）

话说五十九年前有一天，我蹲在老上海“老商务”附近一家弄堂口旧书摊前，乱翻着一堆霉气刺鼻快要散架的谱子。忽然眼睛一亮，心花大放，一本收了《塞维利亚的理发师》序曲的乐谱被我无意之间挖出来了！

说起来难为情，那不过是用曼陀铃来弹的改编本，然而我已经如获至宝了。罗西尼这一曲我只从一架蹩脚收音机里听过两三遍，就被它弄得心痒难搔。看了徐迟《乐曲与音乐家的故事》中的介绍，又对音乐背后那个人着了迷。

还有件事也叫我好奇。此曲并非那部歌剧的“原配”。原来的序曲还没来得及用便不翼而飞了，如今大家听来那么切题的序曲，早已在另外两部歌剧中使用过了。不但是张冠李戴而已！

贝多芬为了给他的歌剧《菲岱里奥》戴一顶最称心满意的帽子，前后写了四篇互不相似的序曲，篇篇都成了杰作。

两相对照，罗西尼的做法和实际效果不能不耐人寻思。

十年前，捧读了三大本（十六开本）每本近千页的萧伯纳乐评全集，罗西尼又把我吸引了。这首先是因为萧伯纳着了迷。而萧却

又是个大大的瓦格纳“发烧友”！他写了好几篇谈罗西尼的文字。在瓦格纳红得发紫的年代，罗西尼之作由紫而红而黯然无色。萧伯纳却巴巴地去听一场罗西尼作品音乐会。他实在太想再听听罗西尼了！看清了并无乐评界同行在场，他还要求：“再来它一遍！”

萧肯定了威尔第，发现了普契尼，但又认为，这类作品比起真正的鸿篇巨制《指环》来，不过是淡啤酒一杯罢了。

前不久，友人从旧书店淘到一本书，寄给我一读。一看书名：《瓦格纳造访罗西尼》！几十年前蹲在旧书摊前的惊喜，《理发师》^[1]序曲张冠李戴的可怪，拥瓦的萧恋恋于罗西尼的矛盾，一齐泛上心来。乐史、鉴赏，顿然变得像立体画与复调音乐！

新旧歌剧两巨头会谈，这段乐史要闻发生在1860年3月，地点是巴黎。

当是时也，罗西尼袖手不作歌剧，已三十有一年了。隐居于歌剧新都巴黎，冷眼旁观歌剧舞台上的浮沉变幻。

瓦格纳虽已在他本国引人注目，但来到巴黎却碰上了从四面八方飞来的明枪暗箭。

一个是前一朝的歌坛遗老，一个是“未来音乐”（瓦氏这口号受够了论敌的嘲骂）的先知，居然碰头，对话，史无前例，也无后例——他们两个也仅此一面之缘。

主动求见老前辈的是瓦格纳。

见面前，彼此都不免有些想法。巴黎报界对“未来音乐”的旗手早已散布了种种流言，也编了些罗西尼评瓦格纳的趣闻。罗西尼的大客厅里“座上客常满”，流言也传到他耳中。

瓦格纳也摸不准将受到怎样的接待。流言他不会全当真，也不能全不信。

主人还在享受他的美食。在客厅里等着的瓦格纳指着壁上的画像，问带他来访的米希俄：看那相貌，看那似笑非笑的嘴皮子，是《理发师》的作者无疑了。也就是在那时画的吧？如此一表堂堂，又生在那维苏威火山的国度，娘儿们多情善感，想必他干下不少风流事吧？

《瓦格纳造访罗西尼》的报道者：如果他像唐璜，也有个贴身男仆为他登记“芳名册”（莫扎特《唐璜》中有这一段宣叙调）的话，总数恐怕超过一千零三吧。

瓦：岂可如此夸张！一千，我信，再加三个不行，太过分了。

男仆来告，大师有请。

罗西尼喜欢在自己那不大的寝室里见客。一见面：“呵，瓦格纳先生。你就像那个俄尔非斯，不怕走进可怖的地方。”不容对方接话，紧跟着讲下去：“我有数，在阁下心中，我的面目已经被那些人的信口开河抹黑了。有关你我之间的评论，别人开的玩笑也不少。只是就我而言，却无从予以证实。其实，真要贬低某个人的作品，首先得熟悉它。如果是为舞台写的，还得上剧场去，光是看看谱子是不行的。可惜你的大作我还只听过一首，《汤豪塞》中的《大进行曲》。

在肯辛顿治病的时候，常听到这曲子。我向你郑重保证，我觉得它非常美。”

听了这篇开诚布公的开场白，客人大为感动。

客人谈起在巴黎受到阴谋家的围剿，勾起了罗西尼对往事的回忆：“有哪个作曲家没尝过那滋味！我自己也未能幸免。何止是挨骂而已。想当年，《理发师》首演之夜，坐在乐池中用羽管键琴为宣叙调伴奏的我，提心吊胆，提防着那些满怀敌意的观众。我甚至觉得他们想要我的命。

“1824年来到巴黎，又受到了一伙捣蛋鬼的欢迎。在那之前，1822年我去了维也纳。写过大量文章痛斥我的韦伯，揪住我不放，批评我的一部新作。”

历叙挨骂的经历以后，大师向瓦格纳传授了“挺经”（借用一下曾国藩的典故）：“对付那些捣蛋者，最妙的办法还是无动于衷，置之不理。”

他三句不离本行，杂拌着一些音乐名词，发挥了一通这方面的处世之道：“他们越是要来折磨我，我越是要回敬他们更多的华彩句。他们给我乱加恶名，我报之以三连音。我用弦乐拨奏来对他们冷嘲热讽，不管他们怎样噉噉噉噉吵吵嚷嚷，绝不会叫我在渐强乐段中不用大鼓槌狠敲他们几记，不在结尾用出人意表的效果吓他们一下。相信我吧，别看我头上套着假发，那并不是因为那些混帐东西损伤了我一根头毛！”

谈到他后来同韦伯相见，激动之情不亚于拜见贝多芬时的心情，瓦格纳抓住机会，求他谈谈贝多芬的情况，这便又岔出了一段乐史佚

闻。

据罗西尼回想，一见面贝多芬就说：“你就是那个写《理发师》的人，祝贺你！那可是精彩之作，只要意大利歌剧存在一天，它就会演下去。”

贝多芬提出了一个忠告：“除了谐歌剧（opera, buffa），其他的东西别去写（按：他指的是正歌剧）。硬要写，就是同你自己的天性作对。”

说到这，罗西尼诉苦：“我更情愿写谐歌剧，这是真心话。无奈剧本是老板交下的，我不能自己挑拣。也说不清有多少次了，台本不是整本而是一幕一幕地交给我。写这一幕的音乐不清楚下一幕是什么。我写是为了养活爹、妈、祖母，一年要写三四部（按，他在十九年中写了三十九部）。可别以为我挣了大钱，写《理发师》我拿到的是二千二百法郎，一次付清，外加衣服一套，钉的是金扣子。老板送这个是要让我体面地出场指挥。它值一百法郎。写那本戏我用了十三天。算起来每天正好一百。在父亲面前我洋洋得意。当年我吹小号，一天才挣两个半。”

瓦格纳仍想知道他见贝多芬是如何收场的。

罗西尼：“见面时间并不长。他送客到房门口，再一次忠告：‘最关紧要的是，多搞些《理发师》出来！’”

那次相见，时间太短，真遗憾！这回的两巨头会谈只一个半小时，岂非也成了历史的遗憾！更可惜的是，交谈被有关歌剧改革的问题占掉不少工夫。其实，如此重大题目，怎好在这里有限的时间里展开。何况罗西尼自己明明交代了，对手的作品他除了《大进行曲》一

无所知。（容我多嘴，此曲今天反而听不大到了，除非你有时间听《汤豪塞》全剧，但买一套也值得，剧中的《大进行曲》以雄浑的人声合唱为主，改为乐队演奏便显得浅露了。而罗西尼听到的显然正是后者。）而且，他也未见得有那兴致去看瓦格纳写的文章，以了解关于“未来音乐”的高论吧？

总之，书中这方面的内容倒有点像一篇问答体的歌剧改革宣传提纲。然而有不少言谈风趣盎然，还是值得一抄。

瓦：“传统歌剧，卖弄歌喉的咏叹调，淡而无味的二重唱，都像一副模子里印出来的。有些音乐类似正餐之前上的小吃，硬生生无缘无故地打断了正在进行的剧情。更可笑的是那种老一套的七重唱了。哪一出戏里都少不了它。根本不问各个角色的身份性格，彼此的关系，让他们全都走向台口，排成一行，皆大欢喜地和解了。”

罗插话：“此类玩意，愚蠢可笑，我也完全意识到了。但这是老规矩，是对看官们的口味的通融。不照此办理，就朝你头上飞来了土豆片，弄不好还是囫圇的土豆。”

瓦（不大理会，仍往下讲）：“还有那管弦乐伴奏、过门。管它什么人物、情节，反正是一个公式……”

罗（又诉苦）：“那些卖弄歌喉的咏叹调，曾经害得我觉也睡不好。有几个大名角，居然来找我算帐，说什么不想干了，凭什么别人唱的咏叹调比我多若干小节，而且，颤音、装饰音也多一大把……”

瓦：“那么，写曲子的除了一把尺子来帮忙也就无需多动脑筋了。”

罗西尼觉得，倘要按瓦格纳的要求去革新歌剧，作曲家非得自己动手来写剧本才行。

瓦格纳认为这并非办不到的事。本来最现成的例子就是剧本、作曲、舞台设计一手包揽的他自己这个全能作者。但他却以罗西尼最后一部作品《威廉·退尔》为例。

瓦：“例证就在眼前。你写的《宣誓》那一场，能说是逐字逐句照着人家给你的台本配的曲？一位剧作家，不管他有多大才气，不可能为作曲家充分发挥其灵感提供最合适的安排，尤其是那种错综复杂的场面。”

罗（承认他说对了）：“《宣誓》那一场确实是我自出心裁，来料加工。原来的台词改动了。写剧的人当时也不在。所幸有两个朋友助我一臂之力。”

如果贯彻瓦格纳的主张，传统咏叹调将会被宣叙风唱段取而代之。歌手、听众能答应吗？罗西尼对此有疑虑。

瓦（反问）：“是听众造就大师，还是大师造就听众？难道不正是你这位大师让意大利人忘掉了你的前人，在罕见的短暂时间里便让你的音乐风靡一世？”

美妙的旋律会从此消逝吧？老前辈忧心忡忡。

瓦（要他放心）：“旋律岂但不会消亡，还会生长发育到前所未闻的高度。”《威廉·退尔》中的旋律又成了现成的例证。他极口称赞罗西尼写的曲调既扣紧了歌词的抑扬顿挫，也达到了声情并茂的极致。

可惜，罗西尼的担忧并不全属杞忧。在瓦格纳的乐剧中，美妙的旋律大量移居到管弦乐中去了。《指环》中的新腔唱段，在老派人听来是怎样的逆耳，且听听萧伯纳的自忏吧：

“我喜欢在钢琴上自弹自唱《指环》中的唱段。害得老母亲差一点发神经病。这位一生唱惯老派咏叹调的歌手，只听见我唱来唱去还是宣叙调，外加不和谐得要命，她实在吃不消。又不忍扫了儿子的雅兴，有时难过得恨不能大哭一场。直挨到我们母子分手之时她才将这一肚子苦水向我倒了出来。我悔恨无及，后来每一想起，就是自己曾经亲手杀过人，良心也没那么痛苦！”

瓦格纳的一番称颂引出了罗西尼的幽默。

罗：“如此说来，我对‘未来音乐’的理论虽然无知，却也写出了这种音乐了？”

瓦：“哪儿的话，大师！你的音乐是属于一切时代的，也是最好的。”（按，不但语妙，且非虚言！）

瓦：“呵，大师，假如你不在三十七岁那年一写完《威廉·退尔》便从此搁笔——作孽呵！你自己也不清楚从你那头脑中还会产生多少杰作！”

罗：“假如不是无儿无女，毫无负担的话，我还会写下去的。但还有个叫我预感到传统意大利歌剧好景不长的主要原因是，阉人歌手从此不可能再有了！”

看！会晤的尾声又回到了对传统人声美的恋恋不舍那个主题。

有意思，这种迟暮之情还有声音伴奏。

那是一架古老的“录音机”！

当主人送客，踱过餐厅之际，罗西尼不期而然停住了脚步，指着一架小柜子模样的东西道：“听听吧，这架小巧的机械管风琴要让你们听几支我家乡的民谣。”

开关一按，乐声响起。“谁作的？往昔的无名氏，早已不在人间了。然而，旋律依然活着。那么，百年之内，我辈写的曲调也能活下去？”

一门心思想虑着“未来音乐”的另一位大师，并不理会这些。

罗西尼的音乐中，令人无法抗拒其诱惑的，除了俏皮的旋律、泼辣的诙谐、明快的配器等等之外，更有他的拿手好戏：一种虚张声势、来势汹汹，又像压路机般迎头开过来的“罗西尼渐强”。

萧在《罗西尼百年祭》一文中特写了他这一手：“……进行曲音型重复又重复，力度加倍再加倍，配器色调加浓复加浓，大鼓、长号，大吹大擂，一拥而上……早就按捺不住的意大利听众发烧狂叫：大师万岁！”

我读《瓦格纳造访罗西尼》，原期待它也会来一段“罗西尼渐强”的。适得其反，罗大师却奏起了惆怅的“怀旧曲”！

【余韵】

几年后，米希俄有心撮合他们两人再续旧谈。罗无可无不可。瓦则已无心于此。

促成会面的这位米希俄是比利时人，他是推广玻璃琴（glass hamonica，它并非“玻璃口琴”！）的热心人，他自己也能玩。这种18世纪的时髦乐器，其音袅袅，如鬼哭又似仙音，海顿、莫扎特、格鲁克、富兰克林都对它颇感兴趣。米希俄爱这已过时的乐器，可想而知他的口味也是向着往昔的吧？

在他写的此书中，英译者加的订正累累然有好多处。虽然作者自云他是当场作了笔记，回家又赶紧整理的。无怪乎它虽也列在权威辞书的参考书目中却又说它可能不尽符原话了。

萧这个人既崇瓦，又恋恋于罗，为什么？这是不可不作个解答的。那就还是请其自答：“我当然是个激烈的瓦派。但我之比一般瓦派沾光之处在于我听过许多瓦氏尚未出世之前的音乐。而那些比我更狂热的瓦派，例如A. 爱里斯（按，勿误为《性心理学》著者）除了瓦氏之作便不知有其他了。”

说来真是巧合，萧告诉我们：“我头一回听到瓦格纳的作品，是听军乐队奏的《汤豪塞》中《大进行曲》。你当它对我是一种启示吗？一点也不是。我觉得它是对《自由射手》主题的某种蹩脚的剽窃！”

请不要忘了，这也就是罗西尼听过的那首《大进行曲》。

注解：

[\[1\]](#) 即《塞维利亚的理发师》。后文中出现的《新大陆》《芬格尔》等均为曲名简称，此后不再一一注释。

关于《幻想交响曲》的二三事

《幻想交响曲》这首曲子，人们已经听了快要有两个世纪了，还有什么可谈的？

凭我自己的狭隘经验，凡是真正经得起世纪与千万双耳朵考验的作品，都是人参果，不能像猪八戒那样一口囫圇吞下便知其异味的。不但要细嚼慢咽，而且要多了解些同它有关的事情，这才会有品之不尽的受用。

时下的听官们好像都满足于浏览泛读，而不耐倾听。有些谈家，评说一首曲子，喜欢用中国文人作画、论画那一套，以虚代实，空话多而实感渺然。如此读乐，实在是可惜！

这个有关修炼“听功”（《后汉书》作者范曄语）的好话题，在此只好一笔带过，且让我以《幻想交响曲》为例，说几件同它有关的事，看看是否能为同好者读乐助兴。

“服毒”的疑案

先出个“正大综艺”式的题目测验一下：人所共知，此曲本事中有条情节线，是主人公服药自杀而未遂，等等。然而，到底是一开头便进入此一规定情景呢，还是并非如此？

其说不一。这首标题音乐的“标题”竟然有两三种“文本”。

一种“标题”是直到《赴刑》一章：“……他便吞服鸦片自杀……梦见他杀死了所爱的女人……”（请看罗曼·罗兰：《柏辽兹》中译本附录二，《幻想交响曲》说明书。这是1832年12月9日作曲家为此作首场演奏会节目单写的说明书。）

在《幻想交响曲》的管弦乐总谱（中国有人民音乐出版社版）中，附了一篇《交响曲说明》，署名者同样是作曲家自己（吴祖强译），此文一开头便是：“一个过分敏感并具有丰富想象力的青年音乐家，因为失恋，在绝望中吞服鸦片自杀……”云云。

可见，全曲整个是一场恶梦。

事情真妙，为了此一“标题”文字中的关键情节有出入，笔下从不肯饶人的萧伯纳，曾经写过一篇乐评文字，嘲弄了一个叫巴纳特的英国人，顺带着也说了舒曼一句。

那是因为伦敦的水晶宫演出《幻想交响曲》，放着现成的作曲家提供的说明不用，却另烦这位巴纳特搞了一份，文字不行，且有错误。更不该的是，萧认为：“巴先生将关键性的服鸦片自杀这件事推迟到了第四乐章。他重犯了舒曼的错误。后者在评介此作的文章中说是只有最后两乐章才是服毒后的幻觉。”

舒曼会搞错？令人难信。翻出他那篇长文（人民音乐出版社《舒曼论音乐与音乐家》中收了这篇文字）来对对看，果然如此：“第四章……艺术家相信他的爱不会得到回报，于是，他吞服鸦片……”

这事似乎有点蹊跷。也许，巴、舒两位都被萧错怪了？是否柏辽兹自己写的“标题”有两种版本？

考证要让乐史家去做。但如认为反正是荒唐一梦，何必认真，那也辜负了这部动了真情用了实感写成的也比较成功的标题交响曲。

一个诚心诚意愿意设身处地去体验一下曲中意境的听者，就会觉得，前三个乐章到底是一个尚未进入梦魇者的所思所感，还是已经入梦后的梦呓，显然是不好马马虎虎混为一谈的吧？

情杀喜剧的排练

男主角自杀未遂，却在幻梦之中把女主角害了，这是《幻想交响曲》中的重要关节，这也为浪漫荒诞的情节找到了一个自圆其说的借口。设想之奇，在音乐作品中好像尚无前例。

五十多年前，每当我听这套唱片时，觉得最好懂也最迷人的是《赴刑》这一章，总好像自己已成了尾随着被押赴刑场的死囚的人群之一分子。其中，在突然冷场之中忽听得一记击钹，我听得毛骨悚然，认出那是死囚的一声干咳。

每听总禁不住要猜想，作者怎地能将一个走向断头台的人的心境揣摩得恁地逼真，难不成他当真有亲身体验，上过法场而又幸免作刀下之鬼？

考其生平事迹，此公并没有像陀思妥耶夫斯基那种临刑遇赦的经历。但可以推测，在他内心的舞台上，什么样的悲喜剧都是排演过的。岂但如此，就在《幻想交响曲》已经完成初稿并且已在音乐学院初演以后，他还竟想来一场假戏真做哩。

不过他真想谋杀的并不是那个英国女演员斯密孙小姐，而是他的未婚妻钢琴家莫克。且来看看他在《回忆录》中的坦白交代。

当时他已经拿到了罗马大奖，去了罗马。忽然从巴黎来信中响起个晴空霹雳。女钢琴家居然去同另一个男人缔婚了。痛心疾首，泪流满面，他当即横下一条心，要马上赶回巴黎去干掉那两个婆娘，一个男的（前者是莫克与其母亲，后者是取代了他的那个人，有名的钢琴厂老板普雷叶尔）；然后自杀。

不久前他抱病修改了交响曲中《舞会》那一乐章，差不多就要完工了。大事当前，顾不上这个了，但他仍然在管弦总谱上匆匆留下了对乐队指挥的嘱托：“我没时间完成它了。但如果巴黎音乐协会在我缺席时乐意将该作品付诸演出的话，我请求哈贝耐克将其中那段长笛吹的一段加配上单簧管与圆号的八度低音……”这份手稿后来保存在他友人手中。

把总谱付邮之后，他找出两把手枪，都是双筒的，仔细地装上了子弹。两小瓶毒药，一瓶是鸦片酊，一瓶是番木鳖素，也小心收放在行囊之中。为仇人和自己的下场都准备停当，稍微定了定神，就到大街上去乱走，惶惶然像条丧家之犬。但是对于即将在巴黎演出的那场戏（他称之为“小喜剧”），他已经在心里作了精心排演：

“下午六时到那里，正好是一家人聚在一起喝茶的时刻。

“叫佣人进去禀报，M伯爵夫人家的使女急等要传递一封要紧的信件。

“于是我（早已男扮女装）进了客厅，交出信件。

“趁着她看信的时候，掏出枪来，打穿脑袋，先干掉第一号冤家。

“接着是第二号。

“一把揪住第三号的头发，同时抛掉自己的假发，干掉那个女人，不管她怎样尖声嚎叫。

“不等这场既有人声也有器乐的音乐会引起左邻右舍的注意，迅即将枪膛中剩下的子弹灌进自己右脑门。万一瞎火卡壳，那就立刻把毒药用上。

“好一出小喜剧！没机会将它搬上真的剧场舞台，才是件憾事！”

“排练”是在去巴黎的夜行车上进行的。其中的犹疑、动摇、坚定决心……种种心情，《回忆录》中交代得情文并茂，是现成的电影脚本。这出小喜剧的反高潮是他在半路上退了烧。未完成的作品和创作腹稿起了清凉剂的作用。

很有真实感的一个细节；从翡冷翠 [\[1\]](#) 出发，一路来无心饮食，此刻虚火下降，忽地便感到了肚子饿。他感谢那慈悲的自然法则终于让自己恢复了常态。

他长吁一声，心里说：“她们也得救了！”

如果柏辽兹真的演出了这出情杀剧，我们听《幻想交响曲》，肯定会更多些联想，更多些共鸣。其实，虽然没真动手而仅有“排练”，那么，《幻想交响曲》不也是一种提前的“排练”？

没有英国管的第三章

有些“叶公”或“差不多先生”，听起音乐来概念化。比如对配器，不求具体感受，听出几个浮泛的形容词便自以为得趣了。这就太辜负了配器大师柏辽兹的苦心。

谈个例子，看看能否说明这“具体”。

几十年前买唱片，就同今日小股民选购股票一般，煞费思量。当时我何以暂不买别的片子，下狠心先买一套《幻想交响曲》，主要的考虑除了要听标题交响曲之外，就是渴想见识一下英国管、竖琴和定音鼓。那前两种在贝多芬的作品中是碰不到的。

英国管的特殊风味，我心领神会而难以言传，不如让管弦乐器的知心人柏辽兹自己来说：

它的声音不如双簧管锋利，但比较含蓄、厚重，……它是忧郁的，梦幻和高贵的……假如要描绘温柔的回忆，没有其他乐器能像它那样唤起对旧日的形象和感情的回忆了。

（引自他的名著《配器法》中译本，“人音”版。）

上文中最后一句是最关重要的，正好拿来解释《幻想交响曲》中《田野景色》那一章他为什么把角色分配给了英国管。

还是听听作曲家自己的话：“英国管同双簧管好像是在田园风的对话里少年回答少女。乐章结尾处，主题片断地再现，但此时只有四架定音鼓用深沉的声音为之伴奏，一切其他乐器保持沉默……不少听众心上产生了空虚、茫然和难忍的孤独感。假如不是由英国管而是由其他乐器演奏的话，上述感觉就远不能这样深入了。”（引自《配器法》）

柏辽兹有两支妙笔，一支用来作曲，一支写文章，双管齐下，都是妙笔生花。但我要提醒，像以上这段描摹，绝不能代替他另一支笔下的音乐，同倾听者自己获得的感受仍然是无法比拟的。如果满足于文词所云而懒于运用耳朵去寻得亲身感受，那不但像嵇康所说，是“闻乐”而非“听乐”，而且是以目代耳了。

重读他上文所云的“假如不是由英国管……”，我不禁要为这位如此执着于艺术的大师难过，我要把他《回忆录》中与此有关的话题引出来，说明他在磊奇坎坷的一生中所遭受的种种苦痛之一，而这种苦痛也许是人们并不以为意的。

可为叹恨的就是“假如”竟成了真的！

那是在魏玛的一场演出，那儿有一支相当不错的乐队。何况他的一群知音（可怪者，异邦的知音远远超过他的故土！）还尽其所能地加强了那乐队中的弦乐，达到了小提二十二，中提、大提、低音大提各七的规模，管乐中也拥有很棒的单簧管，还有强有力的小号。

要命，独缺一把英国管！

万般无奈，只得让单簧管来顶替。

找不到弹竖琴的（在《舞会》一章中它绝不是个可有可无的角色），那就以钢琴代之，虽然这两种乐器是貌似而神殊的。作曲家指挥家而不会弹钢琴的，柏辽兹恐怕是可入“无双谱”的一例。幸好有个年轻的热心人，也是个当之无愧的音乐家，毛遂自荐，将总谱上为两架竖琴写的音乐并在一架钢琴上来奏。

不难想见，作者自己听这场演出，心里头不可能不是甜酸苦辣交响。听着那变了色也变了味的配器效果，对于他极其敏感的听神经想必如同我们听一个木匠铍一把锯子上变钝了的锯齿。

这滋味，不知何故《回忆录》中没谈，有可能是他太感激异邦同行给予的温暖而不想再提了。同行们对于他作品的那种真赏、默契，是在母国享受不到的。一腔感激之情倒是真挚地作了披露。其中一段正可以导引我们于倾听中去印证：

《田野景色》一章把听众吸引得屏气凝神而听，一直到最后。遥相酬唱的伊人已渺，被遗弃者的牧笛，定音鼓上的轻雷，都已消歇，原先沉默良久的弦乐、圆号，此时又进场，深情地吐出了一声长叹，万籁归于寂灭。

坐在台下听排练的柏辽兹，这时也听到了邻座听众的叹息声。

注解：

[\[1\]](#) 即佛罗伦萨。

美食可腻 人乐偕老

看到一篇出人意表也有疑问的迟来的报道。据说1954年和1984年纽约有两家报刊根据调查结果分别公布了两份“排行榜”：十部最令人厌烦的乐曲。除去重复，合计是十七部。

这十七曲几乎都是所谓“名曲”。叫我吃了一惊的是其中竟有贝多芬的《第九交响曲》。

德沃夏克的《自新大陆交响曲》也榜上有名，这也是我没想到的。这样一部平易近人的交响音乐，居然也被某些人听厌了？！

然而我可以自慰的是，别的作品，自惭领会有限，《新大陆》同我却缘分不浅。自从少年时听到而今，粗略一算，少说也听了何止一千几百遍（请注意，这里说的每一遍都是正心诚意聚精会神端坐而倾听的），何曾厌烦过？

有几件事大概可以证明我对它并非谬托知己。

20世纪40年代之初，刚刚接近严肃音乐，便从借来的旧唱片上认识了它也立刻迷上了。一遍复一遍，听得心醉神痴，不能自己，把那一套五张的宝丽多牌唱片失手打碎了一张。只好去买一套新的来归还物主。残缺的一套便留下自己听，不过瘾，咬咬牙又去买了一套，斯托科夫斯基指挥“费城”演奏的胜利唱片（套在唱片册里，封面上印着个戴着头饰的印第安人）。

听了几年，为别一种无以名之的“交响曲”所迷，丢下一堆书、一小叠唱片，从沦陷区去了根据地。要问我在那几年行军路上时常最想念的唱片是什么，那就是《新大陆》了。

1949年南下路过姑苏城，百忙中一得闲便四处打听借唱片，头一个想听的也是《新大陆》，总算补上了几年中的相思。临行还借了本它的袖珍总谱，打进背包，不远千里带到了新解放的厦门岛，有时间便啃，向谱中去发掘原先听不出也听不清的细节。

“浩劫”之前曾有过大、洋、古音乐迷短命的“盛世”。外文书店里堆满了来自苏联、东欧的LP [\[1\]](#)。捷克版的《新大陆》把我喜得神魂颠倒，那可是德沃夏克故乡人的演奏，是更可信赖的阐释。更何况，一张LP就装下了整部交响曲。一气呵成地听下去，这同被腰斩得寸断为五张十面的老片子一比，天上地下，我算是重新认得了这部作品，旧雨化为新知！

我没多盘算便一下子买了三张。每张九块钱，在当时够得上是高消费了！

要三张何用？一张供朝暮欣赏。LP虽耐用，日久也要磨损，有两片备换就不怕了。

“盛世”之后是大难，人与乐一同遭殃。我把百来张LP送进废品站时，店门口居然还有不知死活的爱乐者见了垂涎想买。我倒情愿奉送知音人，又怕害了他。

但是《新大陆》并不在内，因为实在难舍难分！横下一条心，塞进衣箱深处，跟我一道充军发配到了几千里外的农村。谁要是不大相信我当时真那么胆大和傻气，今天可以搬出它们来作证，还在我书架

上。只可惜无法再唱，三速电唱机早扔掉了。虽已无声，但是充满了记忆。

老片子哑了，我同《新大陆》缘分依旧，先是在立体声录放机上，然后在CD机上，许许多多不同的版本让我既温故而又知新。从单声道进入立体声，这又是一片新大陆。但总不如原先那张捷克片子（Vaclav Talich指挥，捷克爱乐交响乐团演奏，塔利赫·瓦茨拉夫是尼基什的高足）听起来惬意。老早的那套斯托科夫斯基与“费城”合作的老片子我也一直想念，想念他那有一处自出心裁的发挥，虽然与总谱不符，“虽善无征”。

归总一句，我同《新大陆》神交半个世纪，魅力如故，而且时有新感悟。怎么它也上了“最令人讨厌”的排行榜，而且是在纽约，在它的孕育诞生之地？！

今之好乐者好像只知听《新大陆》和他的《第八交响曲》，不去赏他的《第六交响曲》；只听他的《狂欢节》，而不去将它同原是一套的《大自然、生活与爱情》《奥赛罗》合而赏之，还有……

我也不是只爱听他的大作品，全世界人都喜爱的《幽默曲》，我到底仔细咀嚼（在唱片上、提琴上、钢琴上）过多少遍，简直无从计算。仅仅为了这一曲小品，我也要拥抱他这位屠夫的儿子。萧乾在伦敦时英国老房东请他听音乐，《幽默曲》是从“轻音乐”那一堆里拿出来的，实在是太贬低了它，那是罪过！

经不起多听的“名曲”的确有，不过这在起劲推销唱片的资料、广告中避而不谈就是了。

门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》是个令人惋惜的好例子。说惋惜，是因为它只差一点就可以归在听不厌的作品那一类里头。

40年代看过一部电影，是音乐片，海菲兹粉墨登场，在片中拉了这首协奏曲的最后一章。一听之下喜得心痒难搔，人间竟有如此光华灿烂的音乐，灿烂得赛如焰火！

也是那次在苏州，幸遇刘雪庵先生，他慨然借给我好几本总谱。我急急忙忙赶抄了一些自己最渴求一读的。门氏这首只来得及抄下海菲兹拉过的那一章。有些协奏曲，末章叫人心耳皆疲，他这章却是全曲中最精彩动人的。

“文革”中挨打下寒窑改造时，忙里偷闲，苦中作乐，关上门拿出破提琴来锯。在我胡拉蛮练的曲目中竟有这篇大曲！看着拉的正是二十年前抄的那谱子。论水平我哪配它，实情是因为苦忆此曲而那张小奥伊斯特拉赫拉的片子已进了废品站，因此才来自拉自赏。没想到几个月功夫居然把那一大堆音符都结结巴巴锯了下来！

一日午后歇工，我又心痒手痒，在草屋里锯得一身的臭汗，忽然有人插门咆哮，要我别再弄那玩意。原来是吵醒了隔壁酣睡的一位窑工。

我惶恐无地，但也庆幸他并非知音者，不然的话，单是那音准之糟也会叫人牙齿发酸，浑身起鸡皮疙瘩的。

奇怪不奇怪，二度“解放”重新做人之后，我又可以饱听此曲了，然而它失宠了。有时是心里一动，想追寻那初识其面时的狂喜，有时候只不过不忍让它太受冷落，才翻出磁带来放一遍。听着听着便心猿意马起来，觉得无可奈何花落去了！

每当此际，就会想起有本《小提琴史话》著者的话，既坦率也说得隽：“能再世为人，重新来享受一番初闻此作时的新鲜感是多么幸福！”

惆怅的是我这辈子再也找不回那新鲜感了！

永不失其新鲜的并不是没有，《仲夏夜之梦序曲》之美是不消说得的了，可怪者至今还有许多人把《意大利交响曲》当经典，却放着《芬格尔山洞序曲》这样的好音乐不听。

此曲始终是我的宠物。每当读乐之瘾上来，从几百张片子中挑来拣去，筛选到最后，再拿出来赏它一遍的常常还是它，其实也已听过无数遍了。然而每一倾听，总是迅即进入角色，被乐中的风涛带回到几十年前头一回听到它时的心境中，也再一次忆起丰子恺“导游”文中赞门氏为“出色的山水画家”那句妙语。妙在借用了中国味的“山水画”这词儿来形容一幅西洋的音画。这便激发了错综复杂的联想与通感。

听《芬格尔山洞》之前我还对海一无所知，音乐让我心造了海景。后来在东海上经受了风涛颠簸，呼吸了山岚海气，我常将实景与心造的幻象比较对照，感到是一种特殊的享受。

卢那恰尔斯基是听音乐的内行。他说是听熟了之后音乐如同活水在渠中畅流。我饱听了几十年的《芬格尔》也便体验到在大脑沟中乐水自在畅流的愉悦。更有意思的是，这不仅是音乐意象之流，而且又是音乐逻辑之流。

门氏此作既有浪漫的诗情画意（别忘记他是个能诗善画的才子），又将音乐安放在明快洗练的古典形式中。初听此曲，吸引你的

是标题中的意境；听得熟了，才又从那音乐形式音乐逻辑中感受到动力与意匠经营之美妙。此二者他控制得恰到好处，形象思维与逻辑思维相得益彰了。拿它当西洋山水画来卧游，固然赏心悦耳；不管那标题，作为纯乐来玩味，也是很妙的，当你能将二者综合起来听时，也许才真能领略乐中三昧。我哪敢说自己已有所得，无非有若干美妙的瞬间恍惚尝到些许甜头罢了，但这也便诱使我锲而不舍、听而不倦地听下去，听了那么多年。

许多好音乐被好心或恶意地滥用、狎侮、污染、糟蹋着。自从几年前听到莫扎特《弦乐小夜曲》配在可憎的广告节目里之后，再听那原作，往往想起那画面，就像喝了误放于肥皂边的好茶叶泡出的茶了。

假如那作品自身过得硬，只要你对它玩而不衰，加上听功的不断长进，它是不会陈不会馊的，好音乐长命，常听常新。

听乐者老了，知心之作与人俱老（孙过庭《书谱》有“人书俱老”语，借用一下）。

爱乐人与所钟爱之乐可以偕老！

注解：

[\[1\]](#) Long play，又称“黑胶唱片”，是立体声黑色赛璐珞质地的密纹唱片。

旧曲新话：巴赫名作《恰空》

作为一名20世纪40年代入籍的老乐迷，应当自惭的是20世纪的新作听得太少，我常听而且听之不厌的是那些18、19世纪的作品。当此新旧世纪交替之际，我也到了垂暮之年，即使想补课只怕已来不及了。好在那些名垂乐史的经典名作，至今仍然经得起时间与听众的考验。这只要看看世界各地音乐会的节目单，唱片行的唱片目录便可证明。于是我一方面期待着莫扎特、贝多芬那样的新的音乐巨人出现，一方面重温前代经典，从中寻得新的感受。偶有所获，谈出来同爱乐朋友交流。本篇谈谈老巴赫的无伴奏小提琴曲《恰空》（*Chaconne*）。

今天听这首将近三百年前写出的作品，会有丰富的联想，深深的感慨。肯定会永世不朽的此作，并非一出世便得到行家与爱好者的注意的。

巴赫于18世纪20年代写了六首无伴奏小提琴奏鸣曲与帕蒂塔（或称组曲），其中d小调的那首，最后的乐章便是本文要谈的《恰空》。六首作品写出之后，他的第二个妻子安娜抄了一份副本。抄本上在曲题下留下抄写人的一行说明，那是用拉丁文、意大利文与法文连缀而成的文字。这个抄本直到19世纪初年辗转落到了一位收藏家手中。据此人所记：1814年得之于圣彼得堡一家卖牛油的铺子中，放在一堆旧纸里，有被用来包食品的可能，云云。手稿上留有巴赫手迹。

险哉！如非幸被抢救，我们还能听到这一套稀世名作吗？收藏者认为是巴赫手迹的，其实是误认。抄本所据的原稿已找不到了。因此我们在庆幸自己的耳福时绝不可以忘了安娜夫人的功德。须知，她要操持繁重的家务，除了抚育亲生子女——十三个！巴赫第一位夫人留下的四个孩子，她也得照顾。同时，她还要跟丈夫学习音乐。今天全世界琴童必弹的一部钢琴小曲集，正是她丈夫兼老师写了给她练的。

包含《恰空》在内的这一套无伴奏小提琴曲虽说在19世纪进入了小提琴家的表演曲目，但是并没有受到应有的器重。现今都是成套演出的这部杰作，往昔却是拆开来“零售”的，每次只拉其中的一两个乐章。《恰空》便是常被选中的一曲。1932年之前，唱片也没有录全套的。

小提琴本来是旋律性的乐器。如要独奏总需键盘乐器配合，才好构成完整的和声对位。巴赫自出心裁，偏要让它无伴奏地“一家独鸣”，但又并非只奏单调的旋律。小提琴的特长是可在两根弦上同时奏响“双音”（古时琴马弧度较小，琴弓的结构也同近代不一样，甚至可同时拉出三音或四音）。他巧妙地利用了这些特殊性能，使小提琴自己为自己伴奏，像个“自拉自唱”的歌手。不仅创造了和声效果，更奇妙的是他运用各种手法，编织声部，叫单声部的提琴奏出了多声复调音乐。只有你自己学过一点小提琴，才会对其中的高难度有所感受。同样，听他这套作品，如果不高度集中注意力，反复倾听，那么你就领略不了他苦心创造的那种复调艺术之神奇。

听上去常常不像是独奏，像是两三把琴的重奏，但这“重奏”的效果又有异于真的重奏，因为音乐的流动显得更为紧凑，更为浑然一体。

在《恰空》一曲中，巴赫从一个初听上去并不特别动人的主题出发，将其变奏了三十次，层出不穷、愈出愈奇，那乐思在不断发育生长的过程中放射出一种令人难以抗拒的磁力，听者跟随着巨匠的步伐，不知不觉终于发现自己进入了一座宏大的音响建筑，恍然领悟：“音乐乃流动的建筑”那句审美警句，并非虚言！

把这一组曲子处理成无伴奏，作者的构思显然是要让演奏者及其乐器摆脱对伴奏的依傍，更加自由自在地大显一番身手。成为真正的“独奏”，这是绝妙的创意。虽无伴奏，而已实现了艺术上的完满，无论是增之一分还是减之一分，都不免有伤其美。

堪称乐史珍闻的是，这一套作品好容易从几乎湮没的情况下被发掘出来公开出版时，便有好心人干下了画蛇添足的蠢事，给它加上了钢琴伴奏，“无伴奏”变成了“有伴奏的无伴奏”作品，自相矛盾，多此一举！

1847年，门德尔松为《恰空》配了伴奏。1854年，舒曼为一家历史悠久的乐谱出版商编订这套乐曲，也干了这种事。这两位大师对于促进巴赫音乐的复兴有极大热忱，功劳极大。他们这样“多事”，大概是担心人们听不惯无伴奏的小提琴演奏，还是担心无经验的演奏者怯于一试？

往昔的小提琴演奏家西盖蒂年少时就曾拉过此种有伴奏的《恰空》，成名以后，回想其事，还深感惭愧，忏悔自己不该糟蹋了巴赫的音乐。

有关《恰空》改编曲的事情也值得一谈。可能有几种动机诱使作曲家们在惊赏之余动手改编此作，将其移植到别种乐器上。其中包括

钢琴、吉他和手风琴。

《恰空》如此之美，让那些不会拉提琴的人也在他们所掌握的乐器上来咀嚼其滋味吧（须知，仅仅靠听赏是不够的，演奏者，即使是技术稚嫩的业余自弄者，才能有“亲知”）。这是一种动机。

有学者认为，巴赫音乐的伟大，表现在它是不受其原作所用乐器限制的，移植之后，其基本素质绝不会丧失，也就是说，巴赫的作品是经得起改编的。有趣的是，他本人便是最喜欢也极善于改编别人之作的（突出的例子是对维瓦尔第作品的改编），而且他也喜欢改编自己的作品。

钢琴这“全能乐器”是最方便移植其他器乐曲的土壤。虽然钢琴和小提琴说的是很不相似的语言和腔调，但改编者并不想勉强钢琴去模拟提琴的吟唱，只是用钢琴语言来移译巴赫的乐意，运用钢琴的特性发挥其深广的内涵。《恰空》改编曲中最为大众熟悉的便是钢琴左手独奏的乐曲，舒曼、勃拉姆斯等都写了这种作品，公认为最有价值的一首则是钢琴演奏圣手布索尼之作。

改编者何以都不约而同采取左手独弹的做法，除了原作结构上的原因之外，我有一个大胆的猜测不知道有没有一点道理。前文讲过，《恰空》原作是名副其实的“独奏”。这个“独”，一方面赋予演奏者以更大的自由（相对于合奏而言），但另一方面也增加了难度，需要更为艰深的技巧。演奏者所获得的自由与受到的压力都会在欣赏者心上唤起共振共鸣。《恰空》也由此而愈增其魅力与奇趣。

改编的《恰空》钢琴曲，只交给独手而且是一般来说比较弱的左手（对于弹琴而言更是如此），也突出了那个“独”，这可以说是对

原作“无伴奏”的巧妙的模拟与暗示。

《恰空》还有改编的管弦乐曲，也不止一首。有一首的作者是19世纪乐坛上小有名声的瑞士乐人拉夫（J. J. Raff）^[1]，此公写的提琴小品《卡瓦蒂那》^[2]，一首自作多情的沙龙小曲，老乐迷也许还会淡忘。

室内乐作品改作管弦乐，有的并不成功，例如魏因加特纳改编贝多芬的弦乐四重奏，便曾遭到讥评。《恰空》虽然大气磅礴，“简直超越了小小提琴的限制”，“是主观力量战胜了客观物质”（评家的惊叹），但是利用庞大的管弦乐将其扩张过度，“过犹不及”，也许走向反面。

管弦乐改编的《恰空》，本人孤陋，未曾见识过，以上云云，妄测而已。

我自己对名作的改编曲极感兴趣，总觉得听了改编曲之后，由于对照、比较，对于精读而深味原作的妙处极有好处。说也惭愧，正是在偶然听了佩普·罗梅罗^[3]弹的《恰空》吉他改编曲极为陶醉之后，我才省悟到一些倾听原作要注重的问题，我谨向朋友们推荐他的演奏录音。

注解：

^[1] 拉夫为德国人，此处应是作者记忆有误。

^[2] *Cavatine*，现在通常译为《卡伐蒂娜》。

^[3] Pepe Romero，现在通常译为佩佩·罗梅罗。

返听德彪西

当此新的世纪刚开头之际，返听20世纪前夜问世的名作，再臆想一番，今后这个世界上的音乐究竟往何处去的问题，很有意思。

20世纪的前夜是19世纪的“世纪末”。那在文化艺术史上是重要的一页。因为，即以音乐而论，20世纪新潮高涨，五花八门，千奇百怪，从那时便已经露出苗头了。

并无资格高谈乐史，只有一点老乐迷的个人体验不妨一说。朋友们在倾听德沃夏克的《自新大陆交响曲》和德彪西的《牧神午后前奏曲》这两曲的时候，可能没有注意到，虽然手法与风格截然不同，这两部经典之作却都是在1894年里同听众见面的。

试再仔细端详，《自新大陆交响曲》是恪守着德奥乐派的家法，风格上是浪漫派与波希米亚民族色彩的结合，基本上是老派的音乐，然而《牧神午后前奏曲》则无论从结构、章法、和声、配器等方面都远离了老传统。无怪乎此曲一奏，乐坛轰然称奇了，当然也立即招来了正统乐人与听众的非难嘲骂。

1894年是什么年头？正是古老中国落后挨打的“甲午战争”之年，离开现在似乎遥远得很了！奇妙不可思议的是，这两部已成经典的作品，今日的许多爱乐者照样爱听，并不会觉得是古董。

本人同它们的初次接触是在20世纪的40年代。当年的欣赏能力是“初小”程度。《自新大陆》既好懂又好听，把我迷得满脑子成天响着它的美妙的旋律。至于《牧神》，我当然不能深知个中之趣，但使我非常惊喜的是，在贝多芬、舒伯特、门德尔松、德沃夏克等的音乐以外竟还有这种面目不同、风味不同的音乐！在对照与比较之下，想象中的音乐宇宙陡然扩张，对自己所未知的天地产生了极大的向往。以此为机缘，从此便开始了对德彪西作品的追求。

也真是巧合，20世纪50年代初，我再一次和德沃夏克与德彪西同时碰了头，又获得一次从对照比较中咀嚼品尝不同流派音乐的好机会。其时我发现，德彪西的《g小调弦乐四重奏》上海有旧片子可淘，立即把它函购到手。此曲我渴慕多年了！放到唱机上一听，大出意料之外，简直像当头挨了一记闷棍！我本以为它既是发表于《牧神》之前一年，即1893年，应该比《牧神》要好懂一些，但是却正相反，《牧神》的乐境我觉得不难进入，《弦乐四重奏》则晦涩古怪得拒人于千里之外。虽然诚心诚意反复倾听，对我依然是一部天书。

由于音乐品格与创作意向有所不同。原意只为少数知音知己而作而演奏的室内乐作品，比起为了与大庭广众共赏而作的管弦音乐来，欣赏起来常常有更大的难度。然而就在同一时期，我又听到了德沃夏克的《F大调四重奏》（又有“美国”或“黑人”的绰号），此曲和德彪西的《g小调四重奏》又都是1893年的同龄儿。我先前在收音机中只是惊鸿一瞥般听过一次便心醉了，此时买到了从捷克进口的粗纹唱片，一遍复一遍地听，越听越要听，把片子都听坏了！（后来我又托友人从东德买来了一张密纹片。）

又过了好多年，我读钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦自传，书中谈到和小提琴家伊萨依的交往，有这么一段很有趣：“有一次，几个朋友拉

了德彪西的《g小调四重奏》，那就是作者题献给他的。听了之后他很欣赏他们的演奏……但是使大家感到不解的是伊萨依告诉我们，他听不懂这种音乐，因为对他来说，太摩登了。”

伊萨依说这话时第一次世界大战正打得激烈，这首作品已经问世十多年了。既然连这样一位大演奏家又兼作曲、指挥家的乐坛名宿都觉得它太摩登，20世纪50年代的我，幼稚无知，读不懂“天书”，又何足怪，大可不必脸红了。但是这其中反映出前两个世纪音乐文化变迁之迅猛，新旧乐潮共处相争，是乐史上前所罕见的。

听不懂《g小调》，我倒并未气馁，只是努力提高自己的“听功”，几十年来把德彪西的重要作品几乎都搜求来反复听过，尽管仍有许多作品食而不知其味，或费解，或听了不喜欢，但我可以为自己庆幸的是，听懂了的也还不少。垂暮之年，只要有听乐的时间和兴会，德彪西的作品常常是最想听的。而且像《牧神午后前奏曲》《大海》这样的重大作品，每一重温，总是会听出一些以往轻轻放过的地方，新的感受层出不穷。

暮年听德彪西，有一曲特别令我刻骨铭心，这就是他的《长笛、中提琴、竖琴三重奏鸣曲》。几十年前根本听不到这个作品。如今几乎所有名作都灌了唱片，物不稀也便不为贵，似乎它也不被大家注意了，这是极令人可惜的。爱听德彪西而疏忽了这一作品，我想是不能深知其晚期乐境之纯与深的。它是诞生于第一次世界大战的杀伐喧嚣中的一曲纯乐。

虽然第一乐章以《田园》为题，这一首奏鸣曲却浸透了悲凉的情绪，这是不难解释的。法兰西民族遭了大灾难，自己又生了癌症，从肉体和精神上折磨着这个身心交瘁的艺术家，他怎能欢乐！何况不甘

守旧敢于求新的他，前半生在学院派笑骂声中走他自己的路，后来虽享盛名，又在险恶的人海中饱受了风波之苦。在一篇乐评中，他激赏一位咖啡馆里卖艺的提琴手，说是此人举弓一试，便把听众带到了森林里，奏到动情处，听者会身不由己地掏出肺腑深处的隐痛，尽情一恸，云云。这些奇警之语也正道出他的心灵是何等的敏感深情，而这一番话也恰似在为这篇悲凉之音作了注脚。

此曲我听到的录音不止一种。有一套EMI出品异常精彩动人。三件乐器的通力合作简直可认为无毫发遗憾。其中的中提，由梅纽因担任。有几处是中提领唱，那声情之美，立刻叫我想起了上文说的那位咖啡馆艺人。梅纽因的弓子在弦上的悲吟，“真像是就在听者的神经上擦过一样”（此乃福楼拜《包法利夫人》中名句）！

人们往往只欣赏管弦乐的配器，却忽视了室内乐的配器。德彪西此曲配器之妙也可令人心醉。首先，把这三件乐器来撮合在一起，为特定的乐想服务，这就不简单。由于长笛、竖琴都是乐器中的殊色，中提的音质特别富于个性，三件乐器的色香味绝异而又颇难调和，要在重奏中处理得宜，显然是个难题，此种搭配，似乎找不出前例。

更可叹赏者，虽然选了这“三美”，作者却并不用来炫色。他只是让它们以自己的语言来说话而已。长笛和竖琴在曲中都以素朴的语言含而不露、哀而不伤地抒发着悲凉之情，绝不卖弄姿色，你倒会忘了它们本是华美的乐器了。

中提本性偏于忧伤，更是发挥着它苍老的本色，时而曼声咏叹，时而用拨奏来同竖琴形成微妙的音色对比。大家知道，拉弦乐器上的拨奏这一手法古已有之，到了现代更有极大发展。德彪西1893年发表

的那首《g小调弦乐四重奏》中已经大用特用了。这种拨奏，不是故弄新奇，它不同于弹拨乐器，别有趣味，不可代替，值得仔细玩味。

整个听来，三件乐器的织体巧妙而自然，浑然一体，斑斓如古锦。反复倾听，你会有多方面的感受。它虽然宣泄了作曲者的满腹愁肠，却又绝不像浪漫派末流的滥无节制。既不失他固有的清新，又比他中年之作多了几分典雅纯静。令人于深切的感动中不禁要从心底默然赞叹：“大师乎！大师乎！”

百年已逝，德彪西的创作已在时间法庭和广大爱乐者中接受了考验。原籍匈牙利的美国音乐学者保罗·亨利·朗于1941年写了一部《西方文明中的音乐》。书中对德彪西作了令人信服的评述。但这部写三千年来西方音乐史的名著，写到德彪西也便戛然而止了，对尔后的种种新派音乐不置一词。

个人听乐六十载，也只是从莫扎特听到德彪西，这自然是浅陋不足道。但于短促惶遽的人生中能够做到这样，自己觉得还是值得引以为莫大的幸事。

译本与原作共享

——谈谈德彪西作品改编曲

我对名作的改编曲一向怀着浓厚的兴趣。六十几年以来，我注意搜罗、倾听名作的改编曲，获得极大享受。我愿奉告爱乐者，假如只知听原作，而忽视乃至鄙视改编曲，那就会错过了许多扩展你音乐欣赏空间的机会，那是很可惜的！

这是个谈之不尽的话题。本文只谈有关德彪西作品的改编曲。为此又先要提到肖邦作品的改编曲，但却是失败的，不大值得欣赏的改编曲。

有一部肖邦作品的改编曲《仙女们》（*Les Sylphides*），本来是作为芭蕾舞配乐改编的管弦乐曲，后来也可单独演奏欣赏。我深信，只要是真心喜欢肖邦钢琴音乐的爱好者，听了这部改编曲都会觉得没意思，甚至不能卒听。这种改编曲的用处恐怕除了伴奏舞剧以外，只能用来证明肖邦的钢琴作品几乎是不可改编的，真可谓一改便俗。（我想起小提琴家埃尔曼改编并演奏的肖邦的《降E大调夜曲》，可能是一个例外。）

肖邦原作之所以不宜改编，是因为钢琴这件乐器的特性。更因为肖邦的音乐思维彻头彻尾地钢琴化了。照此说来，同样是钢琴代言人的德彪西，也应该是拒绝改编的了？

谁知并不尽然。他的若干钢琴曲，不但有改编曲，且有不只一种“版本”；不但有并非不值一顾之作，而且有别出心裁别开生面之作。这说明音乐艺术的空间远比我们所知的来得广大，来得多样，不可思议。这又叫我想到了伯恩斯坦的一部乐评集，它的题目是《乐无限》。

《亚麻色头发的少女》有不只一种改编曲。最常听到的一种是小提琴曲，且有大同小异的若干版本。有一种当年还得到原作者的首肯。但我对照钢琴原作听，总觉小提琴虽然强化了主题的旋律性——从而也便更有可听性，然而并不能忠实地传达原作的神韵。不妨将原作当作一帧用笔与傅彩都轻灵而淡雅的铅笔水彩肖像来看，改为小提琴，便像幅油画了。原作那朦胧的效果淡淡的怅惘也就变了味。

《月光》这首德彪西的钢琴曲，不像他后来的作品那么费解，但其钢琴语言与格调又是那么不落前人窠臼，洗练而高华，达到了一种完美的高度。它是完全钢琴化了的作品，按说是不易改编也不宜改编的了。流行的几种小提琴改编曲，似乎也证明了这一点。

据我的感受，《月光》改成小提琴曲，就好像变成了“月夜情歌”。其实这首弹起来不过四分钟多一点的小曲，它的境界阔大而意象丰富，其中诗情画意，令人联想多端，吟味不尽。它那内涵像是要从其素朴的钢琴织体中溢出似的。也许正因为如此，它是可以改写成管弦乐的。但这又必须有一位高手来做才行。朋友们大概都听过曼托凡尼改编的《月光》，那比起小提琴独奏来味道要略胜一筹。终究因为那是一种轻音乐气味的处理，仍然不耐久玩。《月光》的气质经不起一点轻浮。

我有幸听到过一位改编圣手改编的《月光》。虽然是一张单声道录音老唱片，至今仍可以从记忆之中唤醒当年感受的某些点滴，渴想重温而不可得。市场上可以购得的斯托科夫斯基老翻新大全一大叠片子，此曲未收。《月光》的卓越改编就是这位指挥家的大手笔。

犹记得当年初听此片，有一种既新鲜但又毫不陌生的惊喜，只觉管弦乐的语言完全契合原作的钢琴语言。配器妥帖自然。木管将月色渲染得更显皎洁，弦乐浓淡适宜地增强了原作和声的厚度，夜气也便更觉深沉了。

老实说，改编一事，有时可以不动脑子只是依样画葫芦地操作。不少音乐家曾经出于无奈替乐谱商干过这种活。创造性的改编其实难于自己原创。像斯氏改编的如此难得的佳作，说它可与原作并存而无愧色，恐怕并不虚夸。

《月光》还有一种改编曲，由三把吉他重奏。有一位评家很是称赏。我也注意访求那录音。后来听到了，并不见得怎样出色，倒害我白白悬念了几年。

听乐六十多年，我对改编曲的兴趣始终不衰。自习英语，名著文字艰深。好的译本可以导读。改编曲颇似译本，对于倾听名曲原作，也能起导读作用。然而此种作用又大不同看所谓“名曲解说”之类。我有一个奇妙的例子，说奇妙我是毫不夸张的，愿贡献于同好诸公：德彪西有一首小小的钢琴杰作，我曾长时间食而不知其味。后来偶然听到了此作的改编曲，触动了联想的意识流，综合起自己原来半明若昧的感受，豁然顿悟，曲中境界全显！有意思的是，起点化作用的是电子合成器音乐，原先我并不大喜这乐器。

原作《阿拉伯斯克第一号》是作曲家早年之作。如今一般的德彪西选曲唱片中都有这个三分半钟长的小不点儿。足见人们对它的感兴趣。钢琴老师也把它布置给中级水平的琴童练。但是据我看来老师和学生都不把它当回事，显然是当作练习曲来使用。这也说得过去，因为曲中有许多的三连音。顾名思义，阿拉伯斯克原指仿阿拉伯装饰美术风格的线条、图案。德彪西此作，从谱面上看，也看得出三连音音型串成旋律曲线升沉起伏，很好看。可是线条变为音流，加上错综复杂的织体。它又显得曲中有情、有事，像个无题的叙事曲。不过我多次倾听，还是形不成比较清楚的意象。如看抽象画，似读朦胧诗，令人闷闷。

富田勋（Isao Tomita）改编的电子合成器音乐，我是从收音机中萍水相逢，一听之下便有触动，到处访求那录音，过了好几年才弄到他题为《雪花飞舞》的选集，所收十一曲全是德彪西改编曲，都有新意，而以《阿拉伯斯克》为顶尖。

富田勋用电子合成器语言“译述”的《阿拉伯斯克一号》，证实了我自己的猜想。它并非什么只能悦耳的图案画，它是有人有事的情节画。你也可以拿它当一篇结构紧凑戏剧性强烈的悲情小说来读。我每听一遍，就像读一篇莫泊桑或欧·亨利的作品。

此曲中那支五声音阶的主题最叫人感动，有一种悲剧性的力量，它每一次再现，便使情绪更浓，情节更向高潮推进。德彪西真是个小件制作上也像狮子搏兔全力以赴的巨匠！改编者富田勋对这个主题的处理，我以为也是了不起的。他用口哨声来为它配器。口哨声在合成器语汇中也许常被滥用吧，但用之于此处，却是恰到好处，悲剧主人公的意象一下子便凸现无遗！而且富田勋又于此口哨声中强调了滑音效果，这样一来，更加浓了人间气味与气氛的悲凉。

言之有物的音乐，总是会激发倾听者的自由联想，自由联想从潜意识中不请自来，同那音乐交相印证。听富田勋的口哨声，我立刻接受，联想到人生中处于逆境者往往会于万分无奈中，也吹吹口哨聊以自慰，正像深夜独行客的唱歌以壮胆，或如古诗“长歌当哭”。

更为奇妙的，我还不期而然地想到了鲁迅的小说《伤逝》，心中显现出涓生同爱人分手后孑然独居，处于无可告语的绝境。这悲凉的口哨声正是从他口中发出的！

是的，鲁迅在《伤逝》中并没有让涓生吹哨。但是，假如有人改编他这篇小说为戏剧，添上这一细节，我估计他也未必会反对。人们也许有所不知，鲁迅自己会吹口哨，而且有一次碰到一件无端而起的烦恼事，他还以吹口哨来排遣胸中闷气哩。（请看他的《记杨树达君的袭来》一文）

德彪西这首曲子，肯定可以当成标题性的音乐来欣赏。可惜作者隐去真相，不肯用文字吐露真情，让人更好地去领略它。富田勋可儿，为其代写了一篇“标题文字”，别开生面的是，这不是以文释乐，而是以乐释乐。

话虽如此，我既不主张别人全盘接受他对原作的译解，也更不想把自己对原作与改编作的感受强加于人。音乐欣赏是一种拥有高度自由的精神享受，本文之作无非向朋友们报导一下自己对《阿拉伯斯克第一号》这首微型杰作（原作与改编）中美妙风光的探测，并宣传改编曲不可小看而已。

诗情·画意·史感

——倾听『三罗马』杂感

对于像我这样的守旧派乐迷来说，当今世界上似乎已经不再有什么新的名作问世了。这当然要怨自己的孤陋寡闻。

返观20世纪，虽然老派古典音乐已面对新派的挑战，却还不是如此冷冷清清。1918年10月，《罗马的喷泉》在托斯卡尼尼指挥下首演。1926年1月和1928年，《罗马的松树》和《罗马的节日》又相继发表，如此便构成了意大利作曲家雷斯皮基的“三罗马”，从此也成了音乐会演奏曲目中的经典。

“经典”也难免在势利的文化市场上被不识货的顾客视而不见。我要为我所钟爱的作品当一个义务导游者，为它招徕一些识货的新游客。

说来可怜，对“三罗马”我是早慕其名而又相识恨晚。直到20世纪的50年代，也就是本人的乐迷生命已过了十多年后，才听到了它。更可怜亦复可笑的是，那是在一张从废品堆中挖出的每分钟七十八转老唱片上，我同它首次相逢。此片被其旧主人反复放唱，让无情的唱针把它磨削得不成样子。一放起来，噪声大作。听时如同冒着满天的风沙欣赏风景。可奇的是，我不但窥见了奇美的景色，而且立刻给它迷上了，结上了“半生缘”！

到了20世纪80年代，有立体声磁带与唱片可尽情享受，更加得其所哉。岂但再无风尘障目，而且那“美景”三维化了。何况，在深入其境之后，那感受之微妙又不是三维所能局限的了。

这是一部正宗而又不落陈套的标题音乐。标题乐到了20世纪，已经人老珠黄，难有轰动效应了。陈词滥调让听众吃倒了胃口。雷斯皮基偏偏以此种体裁赢得了听众的共赏，且有持久不衰的吸引力，岂偶然哉！我想，那是因为它的言之有物，构想新奇，而其圆熟的艺术手腕也保证了出色的音乐效果。

作为好事多嘴的“导游人”，我特别要提请各位来此一游者留心感受体验：它不仅曲中有景，而且景里含诗，诗情画意，交融而洋溢；更不可忽略的是，这一幅长卷式的风景画，其景深处还有宏大幽深的史境。雷斯皮基这个古罗马的遗民，是以满腔惆怅之情在高咏怀古的诗篇！

乐生于情，这是无可怀疑的。冷冰冰地刻画景物，再工细逼真也不足以动人。那位比雷氏早十五年出生的音乐才子理查德·施特劳斯，他写标题乐的本事可称一世之雄了。试听他那部题为《阿尔卑斯山》的所谓“交响曲”吧，算得上笔墨工细，形象逼真了。可惜有景无情，了无余韵，更无王国维说的“境界”。作为纪录广告片配乐，改题“阿尔卑斯山一日游”，倒还有趣。《阿尔卑斯山交响曲》我也是早先渴望见识一下而不可得，晚年才买到唱片。听过几遍，束之高阁了。《罗马的喷泉》《罗马的松树》至今是我常读不厌之曲。

《罗马的喷泉》将场景安排在黎明、上午、正午、黄昏四个时刻，让景物呈现于不同的光照和氛围中，这一设计叫人联想到法国印象派画人莫奈的“稻草堆连作”。不同的是，莫奈是死盯着无情的一

堆死物，攫住那瞬间所见的光与色，而雷斯皮基则是用明暗不同、色调浓淡不一的“灯光”打在“舞台面”上，诱导我们迁想移情，把眼前景和历史感打成一片。假如听前三乐章，你会自然而然联想古罗马的草创与兴盛；那么最后一章《梅地奇别墅的喷泉》，便好像是翻到了一部罗马兴亡史的最后一页。

据我看，“三罗马”中，《罗马的喷泉》为最，《罗马的喷泉》中四景，又以结尾一景最为可赏。我听《罗马的喷泉》，流连忘返的就是这夕阳无限好只是近黄昏的一景，总是恨其太短，忍不住要“encore” [\[1\]](#) 它一下，再游一遍。

德彪西说过：“没有比落日更富于音乐性的了！”很可惜，他并没有把心目中的落日美景化为一曲音乐！

雷斯皮基写的这一章，织体并不复杂，配器也不追求绚烂，然而于平淡自然中蕴含着丰富微妙的韵味，真是品之不尽，“欲说还休”——因为找不到词儿！

奇妙得紧，每听这部作品，特别是末了这一章，总叫我不期而然地想起几句唐诗。末章中有啼鸟乱鸣的一小段。代鸟儿发言的是长笛和双簧管。音乐并不拘泥于形似，却极富真情。听到这里我心里便浮起了晚唐人韦庄那句“六朝如梦鸟空啼”。这恐怕并不是不可解释的心理现象，音乐语言既然可以超越空间而沟通中西，也就不难超越时间而联结今古。

造物主画出的夕景，人间凡笔难以追踪，是因其静中有动。雷斯皮基用管弦妙笔写出了大气的升腾、波动、扩散。我想，德彪西说落日的景色中有音乐，也许就有这个道理。

《罗马的喷泉》（《罗马的松树》也一样）的配器精彩非凡。乐队中大量运用了特性乐器。如钟、铃、钢片琴、竖琴等。还有不常出现于管弦合奏的钢琴，还有一般更为稀见的管风琴。乐器种类多，乐队总谱膨胀到几乎有三十行，这本来是大有炫奇铺张之嫌的。但实际效果是各尽其用、各得其所，并非凑凑热闹的。假如删掉它们，音乐将黯然“减色”了。何况，损失的绝不止是“色”。以《罗马的喷泉》末章而言，那余韵悠然的钟声便是营造暮愁与怀古情怀的重要角色。钢片琴的叩击也恰到好处，有一处地方点染出“夕阳明灭”的细节，真切而又灵妙。

人所共知，雷斯皮基是配器大师里姆斯基－科萨科夫的高足。假如以“罗马泉”来对比他老师的配器，我更欣赏雷氏的“修辞立其诚”。

和“罗马泉”的构思有所不同，“罗马松”是借松起兴，把游客领到四个史感极浓的景点上去吊古伤今。我喜爱那后两个乐章，尤嗜其第三章。它的原题是《詹尼库勒姆山的松林》。标题文字很简单，只提示出“风声簌簌，一轮满月照出了小山上的松林。夜莺鸣唱起来”云云。

凭自己的主观感受，我把那个刺激不动联想的曲题擅改为《松风夜月》。这是中国味的。我敢这样改也正因为这一章音乐的格调、气韵大有中国味。

虽说我改的此题未能概括进曲中深沉的怀古之情，是个遗憾，但还算切合音乐的意象的。此曲中写风，是一种苍凉的意境，在西方写风的名篇中别具一格。它并不乞怜于拟声来造型，而是从音乐律动的

波澜起伏中叫你感受着庄周说的“万窍怒号”，从而也就感受到了“风入松”“树欲静而风不止”。

与苍凉的松风相契合的是苍茫的月色。沉沉夜幕却是由一棒锣声掀开的。大锣这乐器也古怪，从东方传到西土，用法与效果截然相反。西方配器家看中它的是它有静场的妙用。始作俑者是雷氏的那位老师（在《天方夜谭》[\[2\]](#)末章中），然后是老柴在《悲怆交响曲》快落幕时也以大锣敲响了丧钟。

雷氏的手法虽然渊源有自，但并不与前人雷同。锣声余响未绝，忽又听到了钢琴的琶音乐句，衬着那加了弱音器的弦乐朦胧的长音，共同烘托出了夜气的凄清。

于是乎主角上场。一支独奏单簧管，其实也就是音诗作者的代言人。它契合着全乐队制造的“风”的律动，唱起了一支咏叹调，俯仰今古，一唱三叹，哀而不伤，淋漓尽致！这时候，几句中国古诗中咏月的名句又不请自来，涌上我心头：“秦时明月汉时关”“古人不见今时月，今月曾经照古人”……似乎很可移来解析作曲者的心思，至少，这是我自己的真情实感。

此曲中有一个可争议的话题。一曲将终的时候，作曲家请出了夜莺，让它现身说法。历来是借助在留声机上放录音唱片来实现的。据说也有用鸟哨模仿的。

曾有人很欣赏这种真鸟上台的做法，赞叹道：“在夜莺的美妙歌喉面前，一切管弦乐器也都只好知难而退了。”然而持异议者也大有人在，认为这样做反而有害于艺术之真。

我曾听过《培尔·金特》组曲中《早晨》的一张老唱片。维也纳爱乐乐团的演奏奇美。从此再听别的演奏都觉得不过瘾了。可惜那张片子的结尾，突然出现了仿真的鸟雀声，顿时坏了胃口，画蛇添足，扫兴得很！那一套唱片据其说明是按《培尔·金特》诗剧舞台演出本录制的。那么仿真鸟声可能是戏剧演出为了加强戏剧性才用的吗？

但我始终讨厌这种仿真鸟声——有趣的是莫扎特的父亲所作的《玩具交响曲》，其中大用仿布谷鸟和其他鸟鸣的哨声，却是我十分喜爱的。

《罗马的松树》的夜莺，我也不赞成，总觉得是作者的败笔。也许这是因为我未能在现场倾听活的夜莺的福气，只能从济慈的《夜莺颂》中去想象而已。

意大利有位年纪不大的指挥家达尼埃莱·加蒂（Daniele Gatti），对“三罗马”的处理被评家认为有独到之处。他的做法是压低夜莺的鸣声，而让伴奏的颤音稍为响一点。几年前从英国《留声机》杂志上看到有关此事的评论，不胜其向往，到处找他的唱片。去年才如愿以偿。可惜他这种调和折衷的处理，仍然不能说服我。我总不解，作者为什么不能像他在《罗马的喷泉》的最后乐章中那样行事，让艺术来为大自然代言？

注解：

[1] 音译为“安可尔”。

[2] *Scheherazade*，现在通常译为《舍赫拉查德》。

处处有音乐

一、人与艺术品同活

张爱玲的短篇小说《封锁》，快到收束处有一段精彩如画，如印象派绘画的文字，写女主角翠远惘然若失，在开足马力赶路的电车上一掠而过的所见，“翠远的眼睛看到了他们，他们就活了，只活那么一刹那。车往前铛铛的跑，他们一个个的死去了”。

《传奇》《流言》读过多少次，记不清了。有一次读到此，乐迷忽有所悟：乐之于人（爱乐成癖者），人之于乐，似乎亦复如此。一首曲子，或者仅仅是其中之片段，听时蓦然心动，尝到了其中滋味，那音乐便活了，而听者也觉到了自己活着。如果听而不闻，闻而无感，食而不知其味，那音乐便是死的了。

人同乐打交道，要做到“神交”，难乎其难！这里说的是自己这种“槛外人”，比如雷斯皮基的“三罗马”，我感兴趣的不过其中的两首，而在这其中，真正有“神交”的，只是《罗马的喷泉》与《罗马的松树》的各一乐章中的某些片段而已。

为什么能做到“神交”，使自己和那音乐都刹那之间“活”了？这不是浅陋如我所敢打破砂锅问到底的问题，太复杂了！

但是其中往往有个“缘”的因素。我一不信神，二不信定命论，我所信的“缘”是可以追到“因”的。比如《罗马的喷泉》最后一章

的暮色何以令我如此迷醉，是有个人的某些体验可以引证的。

张宗子《陶庵梦忆》中有一段话我时常记起：“余尝见一出好戏，恨不得法锦包裹传之不朽，尝比之天上一夜好月，与得火候一杯好茶，只可供一刻受用，其实珍惜之不尽也！”

艺术欣赏，有缘实在难得，我们要像张宗子那样珍重爱惜它。

二、文与乐之肥瘦

金克木先生谈当代中国小说：“鲁迅的文章比起当代文章来是太瘦了，但瘦得精神。当代文章是太肥了，可肥得有气派。……鲁迅的文一句可抵不知多少句……许多句删得只剩下一句，甚至一句不剩……现在需要气派，要反复不厌其详，要对读者下倾盆大雨。”

我立即有联想：莫扎特瘦，贝多芬也不胖，古典派音乐都偏瘦，骨肉停匀。浪漫派发了胖，有的虚胖，有的还得了自作多情的病症。于是听众们腻了。

三、熟知与立体化

张爱玲曾在向宋淇谈她对影星李丽华的印象时说：“越知道一个人的事，越对她有兴趣。现在李丽华渐渐变成立体了。”

此一警语我觉得对读乐也颇有启示。对你感兴趣的曲子，越是细听，熟听，那音乐便越显得立体。原先听进去的只是线、点、面，比较常见的情况是只听到一条线（旋律线），熟听之后，才感受到体，而且是一个运动着的体。

老柴的《胡桃夹子》组曲是经得起细听的作品。起初听它，织体中的那些支声曲调你不见得会注意。例如《微型序曲》^[1]第十八、一〇七小节中的第二小提琴声部；《进行曲》第五小节的大管曲调，等到你把它们听出来的时候，音乐便增强了立体化。

熟听才有可能默想。我们普通爱好者要做到像演奏家那样默忆是困难的，只能朦胧地想个大概，但这也是对读乐大有用的。

中国古来的山水画家虽然师法自然却并不对景写生，全靠饱览了名山胜景之后回去凭忆想来构思作画。

读乐也可以拿起谱来靠回忆默想其声，往往比依赖唱片呆听有益。虽然音乐在你意想中被淡化、朦胧化，飘渺如影，但这有助于你捉摸其流动的整体，而且是别有风味的。有兴趣磨练提高“听功”的爱乐者不妨试试。

四、令人惆怅的“叙事曲”

希尔顿的小说《再会，契普斯先生》，1940年便读过，是在《竞文英文杂志》上连载的。20世纪80年代，发现上海译文出版社出了单行本，如闻故人音讯，立刻买回细读。往昔只是稀里糊涂地读过，因为英文阅读能力太差。再读时靠了葛传槿先生的详注，才比较清楚地领略到原著中的情味。这十来年中，我把这本薄薄的书珍藏着，时常重读，仍然保存着新鲜感，而且觉得读文如同读乐。

书中前后呼应，几次重复了“再会，契普斯”这句话，简直像是乐曲中的主题。作者的文思有如作曲家的乐想。

我设想，如果要将小说改写成一首《叙事曲》的话，“再会，契普斯先生”作为一个重要主题来运用是很现成的事。当然，音乐中的主题可以变形，可以扩展或压缩，还可以加上和声、配器；这却是文字所办不到的，只好原型重复。

然而在这篇小说中，作者对这个“主题”的处理虽然简约而素朴，那情味却是深长的。

“再会，契普斯先生”，在小说中本来都是从女主人公口中说出的，到故事快收场时，垂老的契普斯同登门造访的少年学生握手道别，忽然从孩子嘴里发出了尖厉刺耳的一声：“再会，契普斯先生！”话中那些字眼沿着他内心记忆的走廊回响：几十年前，结婚前夜，即将做他妻子的凯茜向他告别，半开玩笑而又一本正经，说的正是这同一句话。所以说是玩笑者，“契普斯”只是个绰号，并非正式名字。

少年人尖厉的高音，爱妻含情脉脉的女中音，二者形成了音色对比，何况后者又是从遥远的时光长廊中传来的朦胧黯淡的回声！此中的乐感是够丰富的！文字主题虽不能用和声、配器来强化、润饰，有体验的读者何不在心里自己来加工？

《再会，契普斯先生》颇有《浮生六记》的味道。不是情节相似而是味道，那味道便是惆怅。“惆怅”也许是中文所特有，不好翻译的一个词语。然而读此书，或听戴留斯（F. Delius）之曲，又觉得英国人还是很懂得写惆怅的。

五、从书法作品中感受速度

年青时候买读过一本谈中国画的书，日本人的著作，译者是傅抱石。事隔几十年，书名和内容几乎全忘了。不能忘的是书中从运笔的速度来观察、分析古代名迹中笔墨、线条的那个说法。我虽爱读碑帖、墨迹，对书道却毫无研究。但由于喜欢音乐，速度是乐艺中很重要也饶有兴趣的问题。我当然有体验，有兴趣，于是得以借助读乐的体验，注视、感受书法作品中的速度这种现象，更想通过速度，联系线条的节奏感、动势和织体，来倾听那种无声而有感的，从视觉通向内心听觉的“音乐”。

这是狂妄可笑的。有声之乐我真正听懂的尚且多乎哉不多也，更加玄妙的无声之乐又能听出什么道道？诚然诚然，我只是自以为有所感受而已。

在自己爱读的法书名迹中，从速度感上给我以强刺激与大喜悦的，莫过于赵佶的《草书千字文》了。

直到1988年，我才从《书法丛刊》上见到它，一见之下的惊喜、新鲜，正像往昔头一次听到一套好曲子的新唱片。而那好感立时叫我想到了几十年前那本书中的“速度”，呵，我获得了速度感，而且是如风拂面的速度感！

我也同时有了乐感，我觉得它是充满了动力，用快板（Allegro）演奏的一曲乐章。根根线条都是在生长着，线条在快速运动中结成了字，字长成了行，一行又一行流淌向前。从“天地玄黄”开始，到“之乎者也”终曲，“挥毫落纸如云烟”，一气呵成了这件总长度为一千一百七十二点一厘米的长卷。读此卷，你不能停，欲停不忍，一断气就破坏了那个流动感、速度感，岂不是糟蹋了它和你自己的乐感！当你像读夏圭《长江万里图》般被那一江春水挟持而下，直到最

后那个“也”字，看到那最后一笔斜扫下去，像马拉松选手冲刺到底时，你会不会暗暗叫绝，大喝一声彩？

我是愿意的。尽管是个罪恶滔天的亡国之君，但是赵佶创造的这件艺术品，仍然是我们国家人民的稀世之宝！

此中有乐！是用我们中国特有的黑白线条演奏的纯乐。一千个不相雷同的汉字，提供了织体变化莫测的方便，四言体的铿锵节奏，再加上对偶与声韵之美，都综合为一体，在你读此帖时起了和声配器的作用，岂止是赏心悦目，而且神妙地悦耳。当然，这是要靠有心人用与乐通感的内心听觉去追求的了。

注解：

[\[1\]](#) *Miniature Overture*，现在通常译为《小型序曲》。

梦圆梦破

20世纪40年代初，我于无意之中从乐盲变成了一个古典音乐迷。说来可笑，诱我跑到古典音乐大世界门口去探头探脑的，是一篇关于贝多芬作《月光曲》的“克里空”假报道。编造这篇迷人的故事的是一位诗人。自从有了他这篇故事，被误导的乐迷不知有多少，都要向那首本无标题的奏鸣曲中寻找月夜、湖光、茅屋、盲女和夜游的作曲家，寻不出也心造一个幻影来自我安慰。然而，许多人（我当然在内）又不得不深深感激他将自己领上了乐迷之路。

想当年，这篇故事深深触动了我的求知欲。人世间当真有如此神奇美妙如诗赛画的音乐？非弄个明白不可。于是所谓的《月光曲》便成了我乐迷生涯中倾听的第一首严肃音乐作品，当然，是在唱片上。

如此艰深难以索解之作，竟被当成音乐欣赏的开蒙课，当然是选错了教材，滑天下之大稽。但我虽然找不到“月夜、盲女……”，莫名其妙，却又发现这种音乐如此复杂，既不能供人消遣却也绝不像是故弄玄虚。求知欲受到了更深的触动，我便越发要打破砂锅问到底，听出一个究竟来。

硬着头皮一遍又一遍听下去，大有古时理学家对着竹子格物致知的劲头。与此同时又涉猎了一些不那么难懂的作品，很快地便真的上了瘾，从此也做起了钢琴梦。“人生识字忧患始”，我也一样，但除了“识字”，还加上“识乐”。

当年的家乡小城中，汽车是难得见到一辆的，钢琴更加稀罕。省立中学堂中有一架，但我只能隔着高墙听其声不见其面。从上海四马路上开明书店里买来一本丰子恺编的《洋琴弹奏法》，纸上弹琴，聊解饥渴。又买了《洋琴名曲选》两册，也是前人所编，其中便有《月光曲》，但用的是原题：《嬰c短调朔拿大》，按如今通行的译法就是《升c小调奏鸣曲》。

当时看那谱子，如读天书。虽然对着谱子听唱片，还是难解，但是我越发想尝尝在键盘上化谱上符号为乐声是什么滋味。

日有所念，夜里便常有所梦。这是真正的钢琴梦，也可谓大梦中之小梦，有点像儿时常吹的大肥皂泡中套个小泡泡。

这种梦，几乎都是差不多的情节。总是以忽然有琴可弄大喜欲狂开始，突然便发现有琴弹不得，以懊丧欲死而梦醒。

其中最难忘的一梦，虽在半个世纪后的今天仍然记得比较清楚，不但情节、情状，连那梦中的感觉也依稀残留着可以再生。此梦的奇处是大有卡通片的味道：我拥有了一架琴，一切都满意，只是那键盘古怪，八十一个琴键有的宽有的狭，最宽的也不能容一指。我对着这作弄人的键盘发愁、发急，无可奈何！急得醒了过来，疲累得很，而又松了口气，有如摆脱了一次梦魇。

这是青年时代的苦梦。人到中年，钢琴依旧是可望而不可即。其实以我当时的工资收入，节省一笔钱去买架国产琴并非办不到，然而，一来是集体宿舍中没有它的容身之地；二来干活忙，何来闲空？最后也是最要命的，那年头，洋琴有阶级性，玩不得，听尚不可，而况弹乎！

到了大乱之后的20世纪80年代，情况不同了。下岗之后，从退休金中挖出两千块，托人走后门（当时钢琴难买）买了架立式琴，硬塞进床铺与书架之间，于是乎卧房、书房、琴房三位一体了。就从这天起，左邻右舍，楼上楼下，其他的房客也便对我制造的“噪声”有了怨声，而我也不觉便在同键盘的苦斗中打发了浩劫余生的一大半时光。

这才知道，自弹自赏之趣，妙不可言，乐不可言，我要说这是一种“纯乐（音lè）”，是绝去了名与利的自为之弄，自为，也便大自在了。岂但不为名，我还唯恐人知，唯恐人听，友朋要听我一概峻拒；不为利，我并不想练成半瓶醋，半开门收徒，误人子弟，向不懂音乐的家长们骗几个钱来用。

直接摸键盘，同只靠两个耳朵去接受音响，接受音乐，那滋味大不一样。心连指，指连键，用自己的心与指驾驭着音符，叫它们按你的意向流动，又反馈于耳与心。从来都说写曲子是一度创作，演奏者是二度创作。那么自弹自赏也是在参与创作。人皆可以为诗人，人皆可以作曲，至少是参与其事。自弹自赏之参与，大大高于也深于只用耳朵听。

还是说些具体的。我到底乱弹了些什么曲子呢？有个统计，总数共约一百来首。你不要看不起这些曲子没什么难度。我选这些曲子并不只图个技巧不难，而是因为它们意境不浅。我只练那些百弹不厌之曲，比如德沃夏克那首《升F大调幽默曲》。弹此曲，我就在心里头想着克莱斯勒、艾尔曼和斯特恩在小提琴上拉的韵味，品尝着它在提琴上和钢琴上的不同。又比如贝多芬的《G大调小步舞曲》，此曲很好学，并无难度。所以每弹就会发笑，好笑什么？因为总容易想起历史

上那个滑稽小镜头：在一次三巨头高峰会谈中，美国总统杜鲁门要卖弄自己会弹琴，弹的就是这个连小小琴童也弹来毫不费力的曲子。

但是我积累的曲目中也有对我来说难度相当大的，比如有肖邦的《降E大调晶丽圆舞曲》，每弹就会联想起，“晶丽”这个词现在都译成“华丽”（原文乃“Brilliant”），而徐迟当年译为“晶丽”，语感绝美，几十年来一直深印在记忆中，它也把此曲的特殊风味点了睛。

最最有滋味的是我把《月光曲》的前两个乐章也练了出来，这对于我真是颇有戏剧性的事，或者说大有小说情节前后照应关合的味道。试想，当初把我诱上乐迷之路的是它，害得我大做钢琴梦的也是它，如今我竟能在自己的琴上自弹自赏这首几十年来听了一千遍不止的世界名曲，虽然弹不全，也弹不好，见不得人，然而这岂不是钢琴一梦的美满之极的大团圆吗！

《月光曲》岂是好弹的！贝多芬的三十二首奏鸣曲几乎没有一首是好弹的。但如果只是照着谱子弹音符，那么它那头两个乐章并不难对付。因其速度不快，节拍也不复杂，只要有一定的基础，不厌其烦地练就可以弹出点意思来。

那么只是照谱画音符又如何能弹得津津有味、乐在其中？这也有个解释，除了前面讲到的自为、自在、自赏之乐以外，还有个原故，这首曲子我同它已经打了几十年的交道，莫逆于心了。尽管我像某些眼高手低的书法家一样“腕下有鬼”，但我指上做不出来的乐感自有那些记忆库中存放着的资料来补充。

风雅事要有本钱，代价之一是有时间。即便是萧伯纳式的乱弹琴（正是受了他的启示，也仗着有他的先例，我才有恃无恐地也乱弹起来），也得投入大量的时间，不可能坐特别快车。除非你用黎锦晖的“黎式弹琴法”，但那种弹法虽也自有它的用处，可以只弹旋律，有和声复调的曲子就用不上了。

自弹自赏，乐不可言，一坐到琴面前，能叫你完全忘了时间。所以每次我都要向自己预敲警钟，以免误了大事——开煤球炉子或莫把饭烧焦等等，免得儿子们放学、下班回来饿肚子。我虽退了休，免除了等因奉此、文山会海，但仍做不成盛世闲人。那么你怎有闲空玩琴？这说来话长，也不足为真正有闲者道。说得简单些，钢琴挤掉的是无聊应酬，不值得看的报刊、电视节目，旅游……这倒也挤得好，不过也挤掉不少读好书的时间，但鱼与熊掌又何可兼得！

以六十多岁的垂暮之年，得与朝思暮想了几十年的钢琴朝夕相处，能不在睡梦之中也笑醒过来吗！可叹的是我的琴现在无声无息了。抚琴者抵抗不了衰老的自然法则。十个手指头颤抖得厉害，再也不听大脑的指挥。辛辛苦苦操练出来的那一百来首琴曲，包括那首读乐开蒙曲《月光曲》的两个乐章，一股脑儿付之东流了。

好梦不长，圆而复破，是人间常事，我又何必怨天尤人，借鲁迅先生一句诗：“由它去吧！”

最美是乡音

——为了追寻洋琴中国化的梦呓

四十年一觉钢琴梦！这是我曾经谈过的话题。大梦初醒，残梦依稀，且再作些补忆。

—

钢琴自从19世纪漂洋过海来到中华，到了20世纪中叶，已经有一个世纪了。但它还戴着洋帽子，许多人呼之为洋琴。

想当年，自己迷上了它而又无琴可弹，只得先去上海四马路东头开明书店买了本薄薄的《洋琴弹奏法》来读，在一架只有四组音的小风琴上，照着书中插图胡乱练练指法、音阶，聊以过瘾。这本入门教材是丰子恺编的。那时除了这一本之外，再无别的中文资料。丰先生还编了《洋琴名曲选》上下二册，我也不管三七二十一买回来，其实对于当时的我根本用不上。但其中第一首便是《月光曲》，正好拿来同唱片对照着读，硬着头皮读，前两乐章还勉强，第三乐章便完全跟不上了。有趣的是这本谱里的这首曲名译成《嬰c短调朔拿大》，朔拿大当然就是奏鸣曲（Sonata）的音译，“嬰”即“升”，“短调”即“小调”。这又带了点东洋气味！

难怪，起初一想到钢琴，我便联想到“洋”，一听到唱片或收音机里传来钢琴声浪，也总觉得带着一股洋腥气。

但是这种想法、感觉，后来发生了微妙的变化。

20世纪40年代初，已沦为孤岛的上海滩上，有几家商业性小电台，经常播一种新编的曲艺，用上海方言，带说带唱，油腔滑调。更可恶的是，不用琵琶、三弦，却代之以我想弹而不得的“洋琴”，火上加油的又是我厌恶的黎（锦晖）式弹法，还敲得像个打击乐器。这种声音不慎入耳，便“挥之不去”，作三日之呕！

这也可谓洋为中用吧，然而叫人怎么受得了！没想到，倒胃口的“洋泾浜”外语式的“洋琴华化”，却又为我发现《牧童短笛》时的大惊喜作了强烈的铺垫。

俄国人齐尔品自掏腰包两百块大洋，委托上海国立音专举办中国风味钢琴曲征集，《牧童短笛》得了头名，洋琴华化从此开了新纪元，那是1934年间的新闻。当年我才十岁，是个小乐盲，更不知钢琴为何物，几乎连它的声音也没听说过。

直到20世纪40年代初，《月光曲》的唱片在我心眼中展开一片文化空间，宏深莫测，诱惑力难以抗拒，从此我便沉迷于严肃音乐中不能自拔了。从旧书摊上无意间淘得几本往昔上海国立音专同人编的《音乐杂志》，才见到有关《牧童短笛》的报导。可恼者不但买不到、听不到唱片（丁善德录的百代公司出品），连曲谱也不知何处可觅，我只能极力臆想那中国风的音乐是怎么回事，然而终究一片茫然。

可怜，只是从收音机中听了石人望演奏的口琴二重奏，我才头一回认识了它。从键盘上移植到口琴上，音响截然不同，只因为还有一支重音口琴奏对位主题，保存了原作精心构思的复调之美，而且是中

国味的复调，因而原作的本质犹存，那一股新鲜味冲击了我的听觉，沁人心脾，铭刻下时光磨洗不褪的记忆。

毫不迟疑，我马上写封信向石人望讨谱子，不多久便收到一份用蜡纸刻写油印的简谱，印在比较厚的浅黄色粉画纸上。为了同朋友练这一改编曲，又特地请人从上海永安公司买回一支重音口琴。我也在小风琴上结结巴巴弹会了那前后两段。中间一段，小风琴的音域不够，我也无此水平。终于听到钢琴演奏《牧童短笛》的唱片和看到完整的钢琴谱，又是几年之后的事了。那张唱片当然是每分钟七十八转的粗纹片。正面是此曲，翻过去是《摇篮曲》，齐尔品奖的第二名，也是贺绿汀写的。再等了三十来年，两鬓已霜，我才圆了钢琴梦。在自己的琴上，我最先学会并长弹不厌的，除了《月光曲》，就是《牧童短笛》。前者曾令我愕然发现世上有自己从来不知也想不到的西方音乐；后者唤醒了我对本土乡音的潜在记忆与情结，从此觉得，洋琴之声也是可以华化的。

二

往昔身处家乡小城，虽然除了《牧童短笛》与《摇篮曲》以外再听不到其他中国钢琴曲，但从中国艺术歌曲的钢琴伴奏中也时时尝到可喜的中国味，有的简直就可以当钢琴小曲听赏。

印象特深的如赵元任的《教我如何不想他》，那伴奏部分着墨无多而对唱腔尽了烘云托月的能事，过门也是言之有物余韵悠然。新诗的歌词，新派的曲调，加上那精妙的伴奏，三绝融为一体，不仅是道地的中国味，而且是表现了五四风流的时代新声。而我还无意中听到了作曲者本人中国气派的演唱录音（也是百代唱片），那就更添了一绝，我真是三生有幸了！

又如刘雪庵为李白诗谱写的《春夜洛城闻笛》，引子与伴奏中勾画出令诗仙不胜惆怅之情的玉笛清音。伴奏的织体简约得不能再减，然而效果绝妙，境界全出，叫我心醉神驰于光华灿烂的唐代诗乐盛世了！

忍不住再添一例，还是贺绿汀的。那年头，《秋水伊人》是流传众口的电影插曲。它那歌调固然情深韵美，伴奏之妙也是经得起重温的。这首歌的百代唱片的正面是《秋水伊人》，另一面是《思母》，词是两篇，曲是同样的，然而却配上了两样的伴奏。一面用了钢琴，另一面是弦乐，都是用了洋乐器而叫人忘其为洋了。

三

1945年初夏，我从家乡绕了个弯子到上海，然后北渡去苏北，为的是到现场去倾听那改天换地的“交响曲”。这样一来，“钢琴梦”便自然且放一边了。

可巧那天八仙桥青年会楼上有一场小型音乐会。节目单上有我渴慕已久的《山在虚无缥缈间》，这当然是非去听一下不可的。场子不大。女声三部只有三个人（记得其中一位名屠月仙），倒也让那一架伴奏钢琴上流淌出的“中国味和声”的声响分外晶莹澄澈，听着如同醍醐灌顶，遍体清凉，这一餐中国色香味的美食真是铭心刻骨！

另有一场独奏音乐会在杜美电影院，我也没有放弃。一位白俄流浪者用三角琴（Balalaika）作了炫技性表演。对那个斯拉夫民间乐器，我并无好感，觉得比不上我们的琵琶有前途，虽说它声音洪亮、音准准确是可取的。节目中的肖邦《升c小调圆舞曲》，我更不入耳，

曲中的绝色和她灵妙的舞姿在那个形容丑陋、嗓音粗糙的乐器上庸化了！

然而这也提供了与音乐民族化有关的问题，正好是我要思索的。

钢琴梦一搁置就是四年，而那是一个一天等于二十年的大时代。1949年，随军南渡，来到姑苏城，我得空便寻访拙政园，因为听说社教学院在那里，它有个艺术系。名园虽已残败憔悴，却有琴声锵然，穿林渡水而来。我顿时心里作痒，起了续梦之念。于是，直奔传来琴声的音乐教室而去。教室小小的，人也不多，原是一所小榭，改造了暂派教学之用。我的目标是《春夜洛城闻笛》《飘零的落花》的作者。刘雪庵教授已拿起皮包准备下课了。我不管冒昧不冒昧，上前攀谈，启请他通俗地简单说说所谓中国和声的问题。他慨然同意，拿起粉笔头，在那块画了五线谱的黑板上写了几种和弦，并且联系琵琶上四条弦的定音，又在钢琴上弹了一串和弦，简要地谈了几点方才离去。此时人都散了，只留下一位同学，是本地人，他要利用时间练琴。多承这位王君的美意，我听到了刘先生作的《中国组曲》，可惜暮色已浓，只来得及弹了第一乐章《头场大闹》。不过，几天之后我便专程跑到刘先生寓中向他求借到《中国组曲》的谱子。那又是热心人齐尔品帮忙找外国出版商印行的。

捧回《中国组曲》《小奏鸣曲》《屈原》插曲《橘颂》等曲谱，开夜车、开快车抄下来，打在背包里，背起来继续南下了。

中国味浓郁的《中国组曲》，如今收在《刘雪庵作品选》（中国文联出版社）里。这是在作者泪枯目盲，含冤逝去十五年之后好不容易才得以问世的，也是我期盼了多年的。一拿到手忽有所悟，这是一本从诸多方面放射出“中国味”的曲集，最有启发的是：中国味绝不

仅仅是清清淡淡，香气袭人，喝了可以解腻、可以消闲的碧螺春一杯；它是复杂的，极其复杂的！

赏乐不能只靠一双耳朵 ——乱谈『乱弹琴』

据说现代中国燃烧着愈演愈烈的钢琴热，我看又像又不像。

琴童成千上万；私人授琴，供不应求；五花八门的考级；尖子到国际大赛台上夺取大奖；傅聪自认在技巧上愧不如今天的后生小子，等等。真像是中国的钢琴盛世来到了！

说不像，有几方面的看法，本文只说其中之一，那便是：只见琴童与家长围着钢琴辛苦奔忙，看不到有多少真正爱琴弹琴的青年、中年、老年人。至少以我这个未见大世面的人的狭隘见闻是如此。虽然无从“小心求证”，但我敢冒昧“大胆怀疑”，“盛世”是否真正出现，尚待下回分晓。

不能只用耳朵听

仅仅靠两个耳朵，你所听到的音乐只是“单声道”的。乐流进入心田的渠道并不只有听觉。自己动手弄音乐，才能把全身心全部感官调动起来，“多声道”地全面、全息地接受音乐。光是侧耳倾听，基本上是单向、被动的，亲自动手弄音乐，吹拉弹唱，自主、自为、自娱，才能自得其乐。

虽然是个听乐六十多年的老乐迷，我惶恐的是讲不出多少大道理，但是见到真心爱乐的朋友，我总劝人家自己动手弄音乐，不要满

足于听，更不能光是听唱片。

四十年钢琴梦

自从迷上了音乐，我从此也成了吃“罐头食品”的“美食者”。幸而我也迷上了唱歌弄乐器，口琴、二胡、小提琴、古筝、古琴、簧风琴我都摸过，最迷的就是钢琴了。

所谓“钢琴梦”，既是形容也是纪实。由于朝思暮想，常有钢琴入梦。但总是以好梦开头，以苦恼结束。梦里的钢琴都是只能看不能弹的，这大概不难用弗洛伊德的理论去分析。

“八十岁学吹鼓手”

当我托人“走后门”买到一台英雄牌立式琴，把它硬塞进床铺与书架之间的空档里的那年，我已经六十岁了。并没求师，只靠自己埋头苦练，我的方法很简单：少弹单调无趣的练习曲，多练自己喜爱的曲子。

只求自娱，绝不人前卖弄，也没有可卖弄的。别人，包括熟人好友要我弹一曲，一概拒绝。既无童子功，又是烧的急火饭，内行听来肯定是受不了的，然而我自弹自赏、自得其乐的目的是完全达到了。不仅如此，还有助于读乐，尝到了不小的甜头。

琴童们常常是被迫练琴，那是苦差事。而我自讨苦吃，反而乐在其中。这可不是自吹自擂，须知我是劫后余生，孤家寡人，偌大年纪还要伺候煤球炉子，操办“开门七件事”，为两个上中学的少爷做后勤，虽是退休老干部，不少“神仙会”还不能不到场。于是练琴只能

忙里偷闲挤时间了。有时弹得兴起，忘乎所以，烧出了上烂下焦中不熟的“三宝饭”——却可以证明我的确是专心致志练琴的。

我的美食“菜单”

苦中有乐，练了几年，居然积累了一份“曲目”。我把它抄了个目录，作为自己的美食“菜单”，经常温习，并不断增加新的。

“菜单”上既有一些技术不难、速煮便可品尝的，例如巴赫《十二平均律钢琴曲集》中的《C大调前奏曲》、麦克道威尔的《致野玫瑰》、德沃夏克的《降G大调幽默曲》、贝多芬的《G大调小步舞曲》等等；也有对我说来有难度但可以克服，却要多投入时间的，例如门德尔松《无词歌》中的《五年轻风》；更有难度较大的如肖邦的《降E大调夜曲》等等。

其中有些曲子我特别珍视，每一弹弄不但陶醉在乐中也陶醉在自己乐迷生涯的回想中，那滋味之浓真是没法说！贝多芬的《月光奏鸣曲》是我的爱乐启蒙课，对它，我有一种神圣的感情，我忍不住要来学弹它那似乎不难对付的前两个乐章，也竟然把它们弹会了！这是往昔的“钢琴梦”中都不敢想的事！当那慢乐章中三连音的涟漪从自己的指下潺潺流泻而出之际，虽然如此轻柔，我精神上却感受着难以言说的震颤，像是眩惑，又是极乐（Ecstasy）！自从20世纪40年代以来，此曲的唱片听过了至少有一千遍吧，现在像是读过了译本终于直读原著，像是同我五体投地崇拜的乐圣在面对面倾谈了！

这类“触电”式的共振交流，仅仅靠双耳听唱片也时或有之，但哪有这样丰富、微妙。《月光奏鸣曲》慢乐章里从第二十八小节起，

有一段高低音的一问一答，意味深长。当你亲自在键盘上把它做出来的时候便会有窃听到了作者心声的惊喜。

我的“菜单”上不光有原作，还有从原作移植过来的改编曲。20世纪40年代我常常站在上海罗辨臣琴行的橱窗外，脸贴着玻璃呆望摆在那里头的贝多芬交响曲钢琴改编谱，无奈买不起！现在，我不但有了苏联版的谱子，而且斗胆弹起了《命运》《田园》《第七》《第八》，甚至《合唱》来了，虽然不过是弹一些选段，然而那受用之大是非同小可的，也是多方面的。首先，这帮助了我精读原作。尽管比原作删繁就简，然而练了以后，原作中的主要声部和织体便了然于心了，再对着总谱去听原作，就容易跟上；而且那些本来逃过了你注意的次要声部与支声复调也忽然突现在你面前，叫你觉得像在听一首新的乐曲。

弹改编曲帮助你听配器

这样说似乎不通，比起七彩缤纷的管弦乐来，钢琴曲好像黑白照片了。可是事物之妙常常因为有比较与对照，在改编本的对比下，再去听原作，你的色觉色感便被刷新了。在琴上弹过莫扎特《g小调交响曲》开头那一章，再细玩原作，才懂得门德尔松关于此曲难以改编的话一点也不错。而如果在琴上弹弹《天方夜谭》组曲的随便哪一章，又会发现，脱下了华美的彩衣，原作生气大减，变得令人不耐。这也就更深一层说明了配器与音乐创作的关系。

化身为指挥家

在琴上弹奏你心爱的管弦乐佳作改编曲，更大的享受恐怕还是你可以过一下当个“指挥家”的瘾。八十八键的键盘就是一支听从你调

度的乐队。也可以说，它比真的乐队还要服从指挥，你可以尽情发挥，反复“排练”，试验你对不朽名作独立思考的个人演绎。

比如《命运》的首乐章，那速度该如何掌握是相当微妙的问题。19世纪以来，风习几经变化。托斯卡尼尼指挥此作的速度，有人说得神乎其神，有人写了不短的文章专题评说。我们何不在钢琴上当个假想的“指挥家”，试一下，以求得体验呢。那不是会比看文章、听唱片的感受更亲切吗？

重返梦中，手还在而心未死

倒霉不倒霉！几年之前，手出了问题。写字弯弯扭扭，拿筷子夹菜，摇摇晃晃送不进嘴里，遑论弹琴！“十年辛苦不寻常”积累下的近百首心爱之曲就此报废！圆了梦又重返钢琴梦。

人还在，手还在，心不死。虽然眼看要到八十，我仍盼望，一息尚存，手能恢复。有个想法是用弹琴来治好它。我要把老曲子都恢复，还要在“菜单”里再添新的，即便此愿成空，我也总算尝过了甜头，可以在鼓动朋友动手自弹自赏时不说空话。

朋友们肯定想追问我练琴的具体方法。抱歉，“我用我法”，不足为外人道！不管黑猫白猫，能抓到老鼠就是好猫。我奉行的是实用主义，要抓的老鼠是自己心爱的好曲子。行家听了好笑，或斥之为乱弹琴，我欣然接受。其实我也是受了大文豪萧伯纳的启示，他的先例壮了我的胆，“吾道不孤”！他便是《卖花女》《华伦夫人之职业》等名剧的作者。今天的爱乐者可能不大清楚他还是世界级的乐评家。他评的是音乐会中的现场演奏，不是唱片，更不谈版本，乐评集三大厚本，每本近千页！

萧伯纳无师自通，通过“乱弹琴”自修乐理，在键盘上饱读名曲，如此一来他便有了评乐的本钱。每一想起这位先贤，我也便问心无愧地“乱弹”下去了。

不过，我并不想不看对象推销这种“自由主义”的练琴法，只要殊途同归，各从所好可也。中国往昔有一种“黎式弹琴法”，可能其发明要归功于黎锦晖吧？它对于音乐教育的普及是功不可没的，但在今天，爱乐者不会也不该满足于那种“单声道”的弹奏了。

还要啰嗦几句，我辈所爱的是严肃音乐，业余自弄，也是严肃真诚之事。如果以玩世心态，以此美容，以此消闲，还不如不弹。

小议『时光法庭的裁决』

旧世纪冉冉逝去，新世纪迎面而来。从历法上看已无账可算，返顾乐史却感到麻烦，20世纪的音乐不像19世纪那么流派分明，竟像一本头绪杂乱的账，是盈是亏还无法估定。音乐文化的主流是进是退，还是在徘徊？似乎还要留待将来的史家来评定了。

有此一说：“时光乃最高法院，作品在那里听候裁决。”说这话的是单枪匹马编著《牛津音乐指南》的英国音乐学者斯科尔斯，那是一部十六开一千页出头的大书。他从19、20世纪之交伦敦、纽约的重要音乐厅节目单中目睹了时光大法官的无情判决，许多名噪一时的新作，转眼之间便从节目单上不见了。

斯科尔斯还敏锐地注意到，唱片、广播与电视的传播音乐是在发挥一种催促时光法官早点宣判的作用。此言甚妙，而且并不虚幻。录音与播放手段的发明、普及，应该看成是音乐文化史中的一件大事，理应大书特书的。其威力与功罪也是值得人们深思的。它的普及，尤其是它的可重复性能，实际上是将原本需要漫长时间才能见分晓的过程缩短了，也仿佛将时光缩短了。可以想见，由于录放手段的迅猛发展，数量高速增长的听众，随心所欲的重复听赏，音乐作品所经受的淘洗、考验之严峻是史无前例的！往昔的听众要凭亲身现场感受来评定贝多芬《合唱交响曲》的价值是很艰难的，即便在贝多芬已被公众尊为乐圣的19世纪，即便在欧洲音乐中心之一的莱比锡，门德尔松主

持着格万德豪斯管弦乐队，弘扬经典，不遗余力；贝多芬《第九交响曲》在十年中只不过演出了九回而已！

既然如此，对于那些经受住了近一个世纪的严峻考验，至今仍保留在音乐会节目单与唱片目录上的前代名作，似乎不必再怀疑其价值了吧？

窃以为还是可以质疑的。所谓时光法庭的判决，实际上是由一代又一代的广大听众来实现的。然而正像天上和人间的审判的“公正性”那样，时光和公众的“合议庭”对作品的判决似乎也并非绝对公正毫无可议之处。

区区并不研究音乐学，既没本钱也无兴趣来就这个大题目做大文章，只不过回首前尘，对一些自己偏爱之作如今欲听而不可得，因而不免心存疑问罢了。

我枉为一个老乐迷，其实碌碌半生，既不能占有包罗宏富的名作录音，也未能充分利用自己的时间博览精读，见识有限，惭愧得紧。然而即在自己有缘接触的那些作品中，对时光老人与公众的权衡取舍究竟是否公道也不免常有感慨。

比如，瓦格纳的作品虽然在19世纪七八十年代红得发紫，20世纪却已降温，但也已成了经典。看今年纽约交响乐团的演出节目单，乐剧《指环》中的选曲仍旧是接连五六场不换的重头节目，看来此公身价还是不低的。

可怪也可惜的是，他有一篇真正的杰作却似乎被许多人遗忘了！我指的是《浮士德》序曲。

直到20世纪70年代末，我才听到此曲。别人写浮士德的音乐，也听过一点，没什么吸引力。古诺的歌剧音乐，浅俗不耐听；李斯特的《浮士德交响曲》虽然刻意求深，并不能使我同歌德的诗篇印证。而瓦氏此作，一听便打动了，觉得是为歌德之作传神的“音译”，从此成了嗜爱之曲。磁带录音是朋友从LP唱片上移录的。经不起反复多遍的倾听，终乃报废。我徒然地到处寻购磁带与唱片，至今渺然！

瓦氏一生尽瘁于乐剧的创作，对交响曲虽也有雄心，可奈无暇兼顾。《浮士德》序曲其实是他意想中一部交响曲的一个乐章。读此曲，可以感到其气象之阔大，意境之深远，实在够交响曲的派头。一比之下，他老丈人 [\[1\]](#) 那部交响曲更显得支离琐碎。瓦氏这部大作如能完成，也许会实现歌德的期望也未可知，他本指望莫扎特写歌剧的。其实贝多芬也一直打算写浮士德。所以瓦氏那首交响曲未能完成是乐史上一大憾事。现在，这首可以说是浓缩了交响曲乐思的序曲，又似乎受到了不公正的冷淡，令人大惑不解！

再举一个门德尔松的例子。经受了一个半世纪的考验，他的地位想来是不会动摇的了。19世纪的英国人拿他当个偶像来顶礼膜拜，令人肉麻。20世纪的德国法西斯将其作品逐出国境，反而激起人们的义愤。他写的小提琴协奏曲，众多名手演了又演，录了又录，在大赛中又成了必考之曲。无止境的过度重复终于把它那青春的新鲜感给损毁了！老乐迷再要找回当年初次相逢时所感受的莫名惊喜已不可得，除非有什么办法把记忆洗净，再重新来听它一遍！

同听众对此曲的过分溺爱相对照，门氏也有不该受到冷落的作品。那便是音乐会序曲《芬格尔山洞》，又名《赫布里底群岛》，其实作者所考虑的原名是《孤寂之岛》。

瓦格纳这人反犹而又迁怒于乐，对门德尔松的作品是反感的，但他也称赞过《芬格尔山洞》写得好。笔者同此曲已有六十多年老交情。当初听的第一张唱片是比彻姆指挥“伦敦爱乐”奏的七十八转粗纹唱片。多年来，门氏的小提琴协奏曲已难得有兴致再听，即使勉强一听也叹息其光华已褪，不能卒读。然而《芬格尔山洞》还是时不时找出来，听得出神忘我，常听常新。其中胜境，三言两语说不清。

此曲倒并非没有唱片可觅，只是从乐友们的交流中和报刊上的评介来看，不少人可能并未发现这一“山水画”杰作（丰子恺在一本名曲介绍中赞门氏为“第一流的音乐山水画家”）。

地位比以上两位更崇高的贝多芬，时光与公众对他的作品似乎也不见得都很公正。我们当然不好讲他全集中每一首作品都是精心杰构，但九部交响曲是人类交响曲文献中的九座奇峰是并无异议的。当然，“九岳”不是一般高。《第九》如珠穆朗玛峰高耸入云，《第一》则有稚气。余下那七首就像珠峰外围林立的高峰，各有胜景。可惜的是除开《命运》《英雄》《田园》在音乐会节目与唱片目录中常见以外，余下的几首，探胜者便似乎不多了。不少朋友虽买了他的交响曲全集，对那《第二》《第四》《第八》恐怕是难得一顾的。其实，《第二》之朝气蓬勃，《第四》之缠绵悱恻，《第八》之天真烂漫，意匠、风格都和其他那几首迥不相似。一方面是知名度高的那几首形成过度重复，一方面是由于介绍不力而少有人问津，这是要为作者所倾注的苦心抱屈，也为听者的损失遗憾的。

长篇巨制、大块文章受到不公平的待遇，其例尚多，而我更想为小品中被亏待者鸣不平。概而言之，20世纪二三十年代，小品风靡一世，固然同克莱斯勒等人之提倡有关，但也同“初级阶段”的唱片关系非浅。十英寸的粗纹七十八转唱片，一面录舒曼的《梦幻》，另一

面录德沃夏克的《幽默曲》，乐曲的长短正适应片子的容量。此其一。小品虽也可在大型音乐会中表演，尤其可充“返场”加演之用；然而，按小品的性格、情调来讲，放在沙龙中娱客或在家庭里自玩更合适。此其二。但还应看到，小品音乐自有其独特的甚至超过大曲的欣赏价值，唯其小，就比较容易让你从整体上来感受它，大曲则难。小品中的神品肯定比大曲中的凡品更值得玩赏。

二战之后，LP、磁带录音、CD相继出世，载体缩小而容量大增，这一变革有利于大曲、套曲的传播，恐怕也造成了听曲者重大轻小的心理。于是无论是作还是演，小品衰微了，有些小品听不到了。且随便撷拾几个例子说说：《纪念品》是德尔拉 [\[2\]](#) 之作，当年克莱斯勒灌的那张胜利唱片上，中文译作《回想》。今天已不见于少数几个名手录的小品集CD中，可怪的是克氏全集中竟也未收此曲。此作虽略带沙龙脂粉气，其实是言之有物耐得起咀嚼的上品。

更可惜的是莫什科夫斯基的《吉他》。原来是钢琴曲，改编为小提琴曲，表现力越加丰富。其中用人工泛音再现主题，绝妙地传出了一位街头老艺人那风尘潦倒的苍凉心境。本容易流为“花样经”的人工泛音，在这里真正是为艺术服务，是神来之笔！它也曾是海菲兹的返场曲之一，但在现今的“大全集”中却把它漏了。

克莱斯勒灌过片子，而今天翻录的CD集中未收的，还有一曲《印第安人的爱之呼唤》。本来是当年大流行的音乐剧《迷迭香》中一首主题歌。印第安五声音阶的旋律，配上新而不怪的和声，再加上克氏用他那风味独绝的“表情滑奏”来传情，听了真有如一株奇花的异香扑鼻，齿颊留芳！然而今天怎么竟无声无息了？

以上拉拉杂杂，信口而谈，多为门外妄说，不值方家一笑，但却是一个老乐迷的真情实感。于此又可思索的是，音乐作品之评价与流传，那因素实在错综复杂，想求得人人举手一致通过无异议的共识，简直不可能，其实也不必要。作为一名爱好者，我们同作品的关系中还有相当大的偶然性因素：喜欢与否，感受的深或浅，都不免受某些偶然性的影响。那也许可以说是一种缘分。我们恐怕只好一方面尊重时光、公众法庭的裁定，一方面凭自己的缘分去求各自的耳福罢了。

注解：

[\[1\]](#) 即李斯特。

[\[2\]](#) Frantisek Drdla，现在通常译为德尔德拉。

老乐迷缅怀老音响

音响器材如今日新月异，广大嗜乐之徒借以获得无上的听觉享受。枉为一名听乐六十年的“乐迷遗老”，鄙人对此道竟不能置一词，惭愧！想来想去，只能追怀一番20世纪的老式音响器材，而且是蹩脚的手摇式留声机，聊博当代赏家一笑。不过，触动我来怀旧的也有几个原因可说，一是“忆苦思甜”，鞭策自己珍惜今天的耳福，二来也想奉劝大家充分利用拥有的新器材，将经典名作中的精微之处细细领略，切勿有负作曲者的苦心，而这在往昔的老音响器材上是无法做到的。

留声机这东西今天是否已化为不值钱的古董。知其名而不知其为何物的中、青年人恐不在少数吧？可是在20世纪20年代到40年代间，它几乎是爱好者欣赏古典音乐唯一的工具。

留声机中档次最低的是便携式手摇唱机。它只有手提旅行皮箱一半大。它的唱盘靠发条来驱动，用摇柄把发条上紧，唱盘便以每分钟七十八转的速度带着唱片旋转，它的发音也靠机械振动。“唱头”上安一根唱针，针尖放进唱片上的音纹中，随着音纹向前转进，针尖与音纹相磨擦，产生振动，唱针上的振动通过“唱头”传到“共鸣箱”把它放大，而且加以润色，再送到我们耳中。在房间里听起来，那音量倒是足够的。但那音频的高低幅度就小得可怜了。管弦乐曲中的三角铁、短笛、定音鼓和低音提琴，如果是弱奏的话，就若有若无了。

可是比起鼻祖爱迪生首创的蜡筒录放器来，手摇机已非音乐家鄙夷的玩意而是爱乐者离不开的恩物了。

我对西方古典音乐由好奇而着迷，是20世纪三四十年代之交的事，当时留声机和唱片已进展到电气录放的新一代。但我的经济条件还无福消受，只能满足于老式的手摇唱机。不过当时的手摇唱机也已大有改进。其中关键在于“唱头”与“共鸣箱”。“唱头”上的关键似乎又是那片振动膜。早期的唱机上，振动膜是用矿物质的云母为材料，厚厚的一片，振动起来比较迟钝，后来被淘汰，代之以薄薄的金属膜片，灵敏多了。但同样是装上金属膜片的“唱头”，市场上许多大路货唱起来音量小音质闷；换一个“歌林”牌的唱头一试，顿觉清亮悦耳，感觉为之一新。

至于“共鸣箱”，早期的唱机上都连着一个大喇叭，那就是起放大作用的，效果很差。改进了的唱机革掉了大喇叭，缩成一个并不大的屈折的管子，安在唱机箱里面，同动力机件挤在一起。虽然缩小，音量与音质却大大胜过原先庞然大物的喇叭。在这其貌不扬体积不大的“共鸣箱”中到底有何奥妙，我至今还想弄个明白。据一本谈留声机的书中说，“共鸣箱”的革新创造曾经绞尽了众多制造家的脑汁。其中有一人想把小提琴的琴身移植过来，变成留声机的“共鸣箱”，使之唱出提琴那样的美声。当年市面上杂牌唱机多得很，外观并不差，唱起来没劲。“歌林”牌子的唱机貌不惊人，声洪音亮，大不相同。我却买不起，只能用杂牌的，配上“歌林”唱头也就满足了。一位家境富裕的朋友，有一天拎来一架新买的“歌林”机子邀我共赏。放了一曲莫扎特的《布拉格交响曲》，听得我垂涎三尺。此情此景此声，六十年后的今天依稀可觅！

其实，真正讲究的行家，对这类便携式的机子是不屑一顾的，岂但不屑，简直认为不能容忍。伦敦泰晤士河上，游人仕女，荡舟休闲，常携一架手摇机放放音乐，竟引起一位绅士的义愤，在一篇谈欣赏的文章里他大义凛然地主张国会应该立法禁止云云！发烧贵族们享有的是落地式高档唱机。至不济也得用一架台式的。惭愧得紧！直熬到20世纪50年代中，我才从旧货行里淘到一架“落地式”，花了当月工资的三分之二。那还算不上真正高级的货色，然而当我把它搬回去，把一张老奥伊斯特拉赫拉的《引子与回旋随想曲》放上去开起来的时候，为其远胜于“手提式”的华美之音响所陶醉，不禁有贫儿暴富之感了！

用老式唱机唱老唱片，日常的大量消耗是唱针。唱片都是双面，每一面放一遍必须换一根新唱针。不如此，那已被片子磨损的针尖便同音纹不相吻合，音响不良，同时音纹也会被已损的针头伤害，音质劣化，噪声增大。对我辈爱唱片如性命又买不起多少新片子的乐迷来说，最关心的是尽量延长唱片的寿命，所以并不在乎唱针的消耗。市面上的唱针牌子多，多数是不堪用的货色。我宁肯去买价钱较贵的“歌林”牌金色唱针。后来出现一种“长命针”，用合金制的，质硬耐磨。每一根可连续放好多张片子，我也买来用过，后来忽然省悟：针虽“长命”，可省换针之烦，但唱针与唱片是相互磨削的，针硬则片更易伤，片子也就短命了，于是停用。买了新片子，每放一遍我就在片套上做个记录，唱五遍画一个“正”字。随你怎样爱惜，唱过百遍，也就声音发毛了。但越是心爱的片子越忍不住要多听，忍不住多听又舍不得多听，促使我养成了习惯，绝不随便放唱片，三心二意地听。

每听当代翻录往昔名手演奏的历史名盘，例如埃尔曼拉老柴的小提琴协奏曲，那哗哗如下大雨的噪声虽令人扫兴，却也把我带回到旧时情境。老唱片最可厌的就是这种噪声，它是所谓“针音”，是钢针在快转粗纹片上“车削”出来的，钢针就像车床上的车刀。片子听得越旧，“针音”越大。

为了减少唱针对唱片的磨损，一度出现过“竹针”或“棘针”。我一见大喜，抱着满腔希望买回来立刻就试，结果是一场空欢喜。它的针尖是切割成三角形的，放在音纹中无法适应那随着声波强弱而时粗时细弯弯曲曲的变化，若即若离，像电器中的“接触不良”一样。管弦乐的片子简直唱不成声。勉强可以用它来听的只是小提琴片子。我只用它来唱一张《加沃特》，无伴奏的，西盖蒂拉的巴赫之作。此种商品还配上一把夹剪，让你唱过一遍轧一下，保持针头的尖锐如新，这其实也是骗骗人的。

日积月累，用过的钢针有沉沉的一大包，别无用处，只能说明我的乐瘾越来越大。可叹者片子也由新变旧了。有时实在熬不住，便再去买一两张新片子来听。例如《牧神午后前奏曲》《自新大陆交响曲》《未完成交响曲》，我都买过两次。并不是为了版本，只是要再品尝一下未遭磨损的音质而已。既想买声音未损的老曲子，又想见识更多的未曾相识却已渴慕其名的新片子，鱼与熊掌岂可兼得！

以上把老式音响器材的缺陷讲了一大堆，但私心却是对它满怀感激之情的。局促于内地小城，什么音乐会也听不到。主要是靠了一架蹩脚手摇唱机，我才接受了古典音乐的启蒙教育，零零星星地接触了一批经典名作，对贝多芬、舒伯特、肖邦、柏辽兹、德沃夏克等乐史中的灿烂诸神有了粗浅的印象。

有一些不朽之作在我心里铭刻下永不磨灭的震动，那都是从小小的手提唱机上获得的。对一部作品的这种初始印象往往是无可取代极其珍贵的。每当我重听自己最嗜爱的作品时，常常会再一次体验到当年的第一次感受，第一次震动；每逢有此种甜蜜的体验，我就想到简陋贫乏的可怜的手提唱机，想到那位自己失聪、听不见音乐，但却为我辈老乐迷造无穷耳福的发明家爱迪生，还有柏林纳尔等众多的革新创作者，对他们感恩不尽！

辉煌雄辩的大复调

——喜读《西方文明中的音乐》

凡自己觉得知识不足而有饥渴感者，总喜欢找那又大又厚的书来啃。新近问世的《西方文明中的音乐》全译本，十六开大本，七百页，五斤来重（我忍不住拿到秤上去称了一下），沉甸甸的，令人惊喜，这下子还愁吃不饱？

它的分量、营养、滋味，早在十年之前我已经有所领略，但读到的只是后半部的节译本（改题《十九世纪西方音乐文化史》），盼到如今才得窥全豹，如何能不兴奋！

爱乐的同好们不必在它面前畏缩。著者保罗·亨利·朗白云，写书时他心目中的读者正是爱乐的人。当然，他指的是这样的爱乐人，真诚追求对严肃音乐的审美享受，同时又对音乐文化抱有求知的热忱。十年来翻来覆去把它的后半部读得快要散架，有“到此始知天地宽”（宋人王安石对长江入海处壮观景色的咏叹。编者按，原诗为“始觉今朝眼界开”。）之感的，首先便是在求知上的眼界大开。

起初，自己也因爱乐而求知，而耽读乐史。但是狭隘得很，唯知有乐，不知其他。比如对某个作曲家感兴趣，只知就人论人，就曲听曲，并不去管那与其人其乐直接、间接联系的千丝万缕。

朗这部乐文化的“大历史”不但把代表人物的殊相和共相编织在一起，而且把乐艺跟别的文化艺术捏成一团，分析之，描述之，综合而观之，让乐史之流汇入西方文明主潮之中，而呈现它独具的色相。他以那种百科全书派中通人的通识、通感来打通我们狭隘的脑筋，让我们在思索、感受的当中尝到了贯通的愉悦。于是，“诗中有画”“画中有乐”“诗乐相通”等等复杂微妙的现象也可以循着更清楚的线索去深入探访，读乐时我们的感受与思维更丰富更加生动活泼，无须把自己拘囚于自给自足的小天地里坐井观天了。

宏大的史观通过雄辩的史笔，展开汪洋恣肆的描叙，夹着精彩异常的议论，令人为之心醉！要从这部像米开朗琪罗的西斯廷教堂天顶画一般繁富的巨册里采撷几例，竟难以抉择，下不得手，眩心骇目的篇章太拥挤了。何况那文章里充满了动力，像夏圭的《长江万里图》，又如贝多芬的音乐逻辑，难以拆零欣赏。

姑且随手选一些。第十五章中有一节《文学中的古典主义——浪漫主义及其在音乐中的对应》，他描叙了文学方面的古典与浪漫的交替，有时又相互对立、渗透。“（文学方面）古典主义到达顶点的时候，浪漫主义才刚刚开始，华兹华斯和柯尔律治 [\[1\]](#) 的叙事诗出现于1798年，而蒂克和瓦肯罗德发表他们早期作品之际，正值海顿的创作登峰造极之时……古典主义有如一盏不可或缺的逻辑的灯塔屹立着，既指引18世纪航开去的船只，又指引19世纪航进来的船只……它们在航行中擦肩而过，互相招呼，在灯塔的庇护之下乘风破浪。在两艘船互打招呼的当儿，古典主义抵达顶点，代表就是歌德和贝多芬。”

又如第十三章，在以简洁明快的笔墨勾勒出18世纪思想、文化动向的画面上，他捧出了一轮红日。也是所有乐人心田中鲜花供养的红太阳，那便是莫扎特。虽然是一篇词藻绚烂的《太阳颂》，行文之美，叫人不禁又想起了波提切利的《维纳斯的诞生》！然而并非只有美文，而是句句言之有物，言之有理，文中喷溢出不可遏止的激情。支离破碎节引几句就太可惜了，请翻到三百八十一页畅赏一下吧！

第十八章可谓别开生面，他为勃拉姆斯、比才、威尔第这三个乐风与人格都迥不相似，但又都是和瓦格纳并世而不同调者写了篇合传。这一首“三重奏”同前一章中所论的瓦格纳又构成了对位与交响。这一章，画龙点睛，题为《反潮流》，反的便是瓦格纳那一帮。

读他对勃拉姆斯的分析评论就像他在环绕着一座雕塑作面面观，然而并不停留于皮相的观察，他又是手执柳叶刀，刀下不留情的解剖学教授，他解剖、诊断了这位大师的双重人格症：古典其貌，浪漫其心。“他的心灵是患病的……他的病是浪漫主义的病。”“他的艺术像是成熟的果子……谁想到甜桃会有苦核呢？”“他的心灵充满暗伤，疤痕累累……敏感性使他的人生成了哈姆雷特的人生。”

我深信，它的确是为我辈知识贫血的凡夫写的书，虽然写得不同于科普兰，也不同于伯恩斯坦。它不但让你痛感到自己对文化、艺术天地之浩瀚湏洞就像蓬间小雀那样无知，更在邀请你跟他向着无涯之境作逍遥游。他用一百三十页的篇幅写了巴洛克，做小结时又大发感慨道：“巴洛克音乐的宝库可以说根本未经开发”，断言：“这一事实不仅使我们享受不到伟大的艺术，也是造成今天的音乐处境可悲的一个直接原因。”说得何其严重！能不令深喜巴洛克（虽然太无知）而又惶惑于20世纪“新声”者悚然而有所思！

朗的求知之情炽热得叫人感动。当其在布达佩斯学习时，教他作曲的是科达伊。受到老师和巴托克的鼓动，又赴德国攻读音乐学，比较文学，再转巴黎学了四年的文学。原已掌握了大管演奏的他，此际还在乐队中吹大管而且干过指挥，所以他并不只是个大学者，也是个实践音乐家。但还是不知足，学者资格已经拿到手，为求深造又去了北美康耐尔大学 [\[2\]](#)！

半个多世纪之前，一鸣惊人成为音乐学一座丰碑的《西方文明中的音乐》写到斯克里亚宾便戛然而止。五十六年后重印，一字未添。为重印此书，指挥家、音乐学者伦纳德·伯恩斯坦写了篇序。他说，读此书，人们会被朗那真挚的爱乐深情打动，也叫你处处感到是一位乐人之手在写作，尽管书中不见一条谱例，更无教材腔的分析。

此言不虚！真的就像在听一部大曲，一部诸种艺术文化发生、发展的多声部大复调，听到它们的交织进行，感到它们的共振，听到文明演化基础动力的强大低音部，也感受到那微妙的泛音。

伯恩斯坦还说，这书并不只是叫人反顾乐史之既往，同时也会促人深思音乐之未来。

这倒奇了！不是颇有论者认为此书已经过时吗。其实，1991年才辞世，朗氏也并非没有增订续写的时间。

那么，不论是流连于已进入乐史的音乐的，还是厌闻老调、渴慕新声的，抑或悬念音乐及其姐妹们“你往何处去”的，都捧起这本像管弦乐总谱的巨作来读下去，倾听、感受、享受其中的辉煌雄辩的“大复调”吧，只要你是对音乐想了解得更广更深更真，并且除了乐艺还对其他文化也有嗜好，兼有读史癖的话。

注解：

[\[1\]](#) Samuel Coleridge，现在通常译为柯勒律治。

[\[2\]](#) Cornell University，现在通常译为康奈尔大学。

闲话《格罗夫》

当此新旧世纪交替之际，《新格罗夫》出了新版。对于我这个老朽乐迷来说是件大事。兴奋，而又不免惆怅。

《新格罗夫》的全称是《新格罗夫音乐与音乐家词典》（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*）。它的前身我姑且叫它“老格罗夫”，开始出第一版第一卷还在1878年。那一年，勃拉姆斯写了《D大调小提琴协奏曲》。前一年，爱迪生发明了留声机；后一年，易卜生发表了《娜拉》。所以那个“老”字是不假的。“老格罗夫”第一版原只想分两卷出，结果出了四卷。从1878年到1954年，一版又一版地出下去，第五版增加到九卷。1980年戴上了“新”冠，一下子胀成二十大卷。如今这部新版，卷数又增加到二十九。全书二万七千七百四十二页，总计二千五百万言，共收全球各地六千多位撰稿人编写的词条两万九千多，算得上洋洋大观了！

这样一部权威的专业词书，又何须区区槛外人来帮忙吹嘘，只是我同《格罗夫》像是有点小缘分的，忍不住要来闲话几句。早在粗知乐味的1940年我便在睡梦中寻觅它了。那时听了天书一般的《月光曲》，也迷上了钢琴。没福气弹弄，却总想把那神奇的乐器了解一番。有一本《牛津乐友》上有简介提示道：“有关钢琴之事，《格罗夫》中说得最详尽。”这才晓得有这样一部好书。只要有机会去上海，我必到旧书店搜寻，始终渺然！一晃几年过去，1949年夏天渡江南下途经姑苏城，忙里偷闲跑到拙政园，心不在景，而在人与书。穿

过赤栏桥，进了一座水榭。那正是社教学院的图书室，四壁图书满架，多年来念兹在兹的《格罗夫》赫然在焉！惊喜之情随即化为惆怅，抽出一卷来草草地翻了一下便放回原处，哪有时间坐在这“藕香榭”里细翻细读呢！自此一别，竟是三十多年，这才拥有了一部《新格罗夫》。虽是影印的，也觉得是“下真迹一等”了。二十大卷摆上书架，一字排开，气势之大，顿使蓬荜生辉。每日里即便没空翻阅，望它几眼心情也为之一爽。

仅仅用它来做查阅的工具书是亏待这座宝山了，我要读它才过瘾！要读的条目当然有“钢琴”，那是几十年的悬念，但首先翻出来细读的是“贝多芬”。从前，傅雷译的罗曼·罗兰《贝多芬传》只不过是万把字的一篇文章，《新格罗夫》中这一条是它的七八倍。一读再读之不已，索性自己翻着英文字典来译它一遍，这是为了帮助理解和记忆。

我一头钻进了宝山中尽情涉猎，不管是作曲家、演奏家、乐史、乐器、乐理……无所不读，这二十年来总共读过若干条目，没统计。从头到尾通读，无此野心，只是常有个念头提醒自己：为日无多了，尽可能多读几条，不亏负它才是！

不想如今它又出了第二版，其中新增条目便有九千多。花四千八百五十美元再买一部吗？即使我有更多的金子，我能换到读它的光阴？

还真是有缘，而且缘分不浅，新版同时出了网版。于是我很快就读到了它的一些新条目，但仅尝一脔，难窥全豹。友人饷我以《纽约书评》上的一篇书评，又多少弥补了这缺憾。此文精彩。一读之下不

能自休。作者查尔斯·罗森，早在二十年前上一版问世之年就评过它，词锋犀利，逼得主编塞迪不得不声辩几句。

罗森何许人？前一版上便有介绍他的一则条目。看了才知，此公是有资格来评介《格罗夫》的。不仅是位资深的学者而已，且又是文武双全的钢琴名手。贝多芬暮年之作，五首钢琴奏鸣曲，是他的拿手戏。其中的“作品106”，最为艰深难啃，他有独到的演绎。

这回对新版的评论，他有褒有贬。据他看来，修订过的“贝多芬”，尤其是最后一节“身后深远影响”十分精彩，我便放下别的先读此节，一口气读完。

神化——圣化——人化——人的深化。我从中读出了这样一条脉络。“贝学”深化，神灭而人显，但乐圣的光辉却越发耀眼了。20世纪中，乐人纷纷弃旧图新。新声嘈杂，陆离光怪。然而就是最“唯新”的急先锋也不讳言自己从贝多芬汲取的营养，尤其是受他晚期之作的启示。从勋伯格、巴托克的弦乐四重奏中，人们不难呼吸到这种消息。那篇佶屈聱牙的《大赋格》（徐迟听了一辈子音乐，坠楼之前还惦记着要好生再听听这一首），斯特拉文斯基说“那是最摩登的，也是永远摩登的”。最反偶像、反传统的布列兹，他的钢琴奏鸣曲中也可看出“作品106”的影响。

科学消解了“神学”，实证取代了神话。《贝多芬书信集》七卷，《贝多芬笔谈册》十二册（现已出十册），《贝多芬创作笔记本全集》等研究资料的出版，都是“贝学”昌盛的证明。

“身后深远影响”中提到了这个世纪以来政治同贝多芬的苦苦纠缠。普法之战，铁血宰相在下动员令之前，是以大演贝多芬作品为前

奏来铺垫的。纳粹上台后，“贝作”所受的玷污更是令人痛心疾首。希魔毕命之日，“贝作”还被用来为其送葬安魂。但是，和一战时的沙文主义歇斯底里（英国一度停演“贝作”）有所不同。二战中，贝多芬的音乐鼓舞着反法西斯阵营的亿万斯民。《命运》主题节奏化形为争取胜利的一种信号。世人记忆犹新的一例：柏林墙轰然崩坍，《欢乐颂》（改题为《自由颂》）响彻云天。

贝多芬条目“身后深远影响”撰稿者感叹道：真难以想象会有那一天，贝多芬音乐的神奇生命力会消亡。假定那一天真的到来了，西方世界怕也就进入了另一个年龄吧！

这是由衷的感叹，不由得令人沉思、悬念！但与此分拆不开的还有更沉重的惶惑。

有一篇文章是回顾《格罗夫》世界怎样不断膨胀的。作者安德鲁·波特告诉我们，新版共收入20世纪作曲家条目五千，而前一版是三千。二十年前，也便是前一版行将问世之际，波特曾向主编塞迪提问：“《新格罗夫》中是否为‘女性与音乐’设立了一个条目？”

塞迪反问道：“难不成也要写一条‘红发人与音乐’吗？”

波特提出的那个条目，在如今的新版中出现了，而且用了二十三页的篇幅。这除了现实的需要之外，是否还为了对女权主义的照顾？

更出人意表的是，自“老格罗夫”出第一版以来，这一部音乐词书中头一次有了个“音乐”专条，大概是解释何谓音乐的。由于我还没读到，故曰“大概是”，却也从来不曾想到过这是一个需要查阅、思索的问题。

《格罗夫》一版又一版，其中条目不断地吐故纳新。奠基人乔治·格罗夫亲自动手精心撰写的“贝多芬”“门德尔松”“舒伯特”等长条，“合唱交响曲”“田园交响曲”“哈利路亚”等短条，都换掉了。留下来的只剩了他为第一版写的那篇序。虽然还不到两页，也可以为这位本行是土木工程师，设计监造了许多灯塔、铁路的人做个纪念。我倒觉得他更是一位“普乐”的工程师。

宇宙膨胀，信息爆炸。可惊可叹的是，信息自身又在急剧地转化为陈迹。

查尔斯·罗森这篇评介一开头却唱着一种苍凉的调子。他借法兰西文人诺德牙的话说：塞纳河边，旧书摊延伸几里长，狼藉着一堆又一堆的书，任凭它日晒风吹，少人过问，而大都是上市并不久的新作。他叹惜书摊成为一片文化坟场。

罗森从四卷本的“老格罗夫”想到二十九大本的新版《新格罗夫》，悚然一阵寒心：古往今来，成千上万乐人们一批批走进乐史、词典。许多人早已、不少人眼看也难免变作徒供人们查阅的资料，也可能干脆被抛到脑后，历史把他们遗忘了。

新版《新格罗夫》为了紧跟时代信息，把一切时新的乐人乐事一网搜罗。而在罗森看来，其中有些肯定是没有指望站稳脚跟的呢。

一双复杂的存在（编译） ——维努斯谈李斯特与勃拉姆斯

【编译者言】

维努斯在其《协奏曲》一书中，对浪漫派的议论颇有不少十分辛辣的话。然而我以为，对于偏嗜此类音乐者也许倒有一种提神醒脑的作用。同样引起我的兴趣的是他们谈到的两位大师，一个是道地的浪漫派，一个是不愿做浪漫派而实际上摆脱不了，那便是李斯特与勃拉姆斯。这两个“道不同”，格格不入，然而都复杂，复杂得很是深刻微妙。这便又使其有了某种有趣的共同点。当我们倾听其作品之际，不联系这些背景来“助读”，也便损失了许多“和声”与“复调”，岂非太可惜了吗？

一、维努斯谈李斯特与《降E大调钢琴协奏曲》

李斯特是一位多重人格者，有的时候竟堕落到去迎合庸众的口味，像个江湖艺人。

他是天才人物，时而又成了艺术骗子。

在其钢琴作品中有不可救药的陈词滥调。有的乐曲中塞满了无聊的东西，把它弄成了极其琐屑的毫无价值的货色。

但是比起同时代其他乐人来，他视野更广阔，文化上也更广博全面。政治、经济、社会问题，他无不关心，热切地注视。

看看那出现于他作品中的人名便知道了：但丁、歌德、赫德尔、莱瑙、海涅、托尔斯泰、雨果、席勒、圣佩夫……

海涅谈到，他这人对于思辨哲学有很大的胃口。在他那挑动听众心弦的风暴般的即兴演奏中，海涅感觉到了这个宁静不下来的头脑总是在自寻烦恼，关怀人类文化的一切需要，把自己的鼻子探向上帝正在酿造着未来的罐子。

李斯特以一个圣西门主义信徒的身份关怀社会开始，却又以“李斯特神父”的身份了其一生。

对他那部《降E大调钢琴协奏曲》，汉斯力克讥之为“用管弦乐来演奏的多尼采蒂歌剧”。这位音乐评论家对于此曲中用了三角铁也不以为然，大加嘲弄。

李斯特对后面这一点有解释：它可能会叫人讨厌，假如敲得太响和不恰当的话。

同时他又反嘲，批评了那些把打击乐视为粗俗之器，把重用它们的人视为下等人的保守者。他们想显得自己是严肃的、纯正的，因而不肯用之于交响曲。贝多芬居然把大鼓、三角铁也用在《第九交响曲》里，他们内心里也觉得可叹。

至于柏辽兹、瓦格纳，还有鄙人，我们正是被视为下等人的。物以类聚，我们很自然地也都喜欢同这类不登大雅之堂的乐器打交道。

【编译者言】

正像鲁迅说过的，给对手加坏名戴帽子，是一种打击异己的手法。没想到这并非中国所独有。“三角铁协奏曲”，如今听上去并不难听。当初却是汉斯力克给取的外号，显然不怀好意。但从此也便叫开了。

写了一本《论音乐美学》的这位学者，打着拥护勃拉姆斯的大旗，大反瓦格纳派。双方都派性十足。他这一派在维也纳气焰熏天，硬是将李斯特此作变成了演奏家不敢碰的用品。自从1857年在该处演出挨骂，有十二年之久再也听不到。直至1869年，女钢琴家索非·门特想公开演奏此作，安东·鲁宾斯坦仍然劝阻，二十岁的她没听他的，这才冲破了那种禁制。

就在她这回演出的前两年（1867），纽约已经演出过。汉斯力克的霸气扩张不到大洋彼岸。

“三角铁协奏曲”的真正首演比维也纳那次更早两年。那是乐史上一次盛事。李斯特在魏玛举办了为标题音乐大师鼓吹的“柏辽兹周”。所演的全是《幻想交响曲》作者的作品，只除了这一首协奏曲。

那可真是令后人不胜向往的演出！乐队指挥者是贵宾柏辽兹，而独奏者就是我们的“钢琴大王”！遗憾呵，唱片为什么姗姗来迟！

李斯特多面，但维努斯把负面说得那么不客气，你如果听不进去，那么我劝你读读亨利·保罗·朗的大著《西方文明中的音乐》（中文节译本叫《十九世纪西方音乐文化史》），那书里有评李斯特的一节。很难说他是否有偏爱。但我们可以带着问题去深读自己不喜或不理解的作品。

《降E大调钢琴协奏曲》像个“花一般的梦”（20世纪40年代陈歌辛有一首歌曲作品，以此为题），该不会有何费解之处吧？想不到其中也隐去了作者的内心独白。据说，此曲的第一支主题，李斯特曾为之填了“潜台词”。对原话有两种猜测，但无论是哪一种，都包含着“听得懂吗”的意思。

对于那些为他的作品与演奏颠倒似傻如狂的听众，这并不是很有礼貌的。这又叫人联想起他何以那么欣赏那个梅菲斯特的主题了。

二、维努斯谈勃拉姆斯及其《d小调钢琴协奏曲》

浪漫派人的协奏曲，构思比古典派浓缩，又善于利用宏大的音乐厅造气氛，出效果。可惜的是不免流于浮夸，还形成了一种总爱表现忧伤和狂想的套套。

舒曼对这种习气是有疑虑的，而勃拉姆斯更以向古典主义的回归去克服这种流行病。于是，在浪漫主义之风劲吹之时，忽又出现了复古的反潮流。

将古典和浪漫加以调和折中，舒曼虽已作出了努力，不过实践的结果（例如他那首大提琴协奏曲），显得不那么得心应手。他期待着一位力挽颓风的弥赛亚。而这位救世主必须是有胆也有才的。他便是勃拉姆斯。

《d小调钢琴协奏曲》原本是作为一部交响曲来处理的。1854年已写成了三个乐章，第一乐章已配了器。有趣者，作曲家第二年在一封致克拉拉的信中谈到：自己在睡梦之中又将这部不走运的交响曲改成了协奏曲，而且还弹奏了。

（随后它被改成了双钢琴奏鸣曲，最后才定型为协奏曲。）

初次演出是一场大失败，那些已被过量的门德尔松作品喂得口味失调的莱比锡人觉得，这是一首在整整三刻钟的时间里，费劲地仿借前人和极力挣扎的作品，干巴巴没味道得无可救药，注定要被埋葬。

勃拉姆斯写信告诉约阿希姆：仅有三双手迟疑的（待要鼓掌），而同时嘘声四起。……失败对我毫无影响，我还是要走我自己的路。

《大提琴与小提琴二重协奏曲》这部作品，就连为他写传记的人也认为是最难接近，也最郁郁寡欢。

勃拉姆斯即便同知心朋友谈起自己的新作，也总是用一种不满意而且自嘲的口气来评价。但他并非信口说说的。对“双协奏曲”亦复如此：古怪的想头。一首愚笨的作品。

自己有没有能力写这种体裁，他也有怀疑。给克拉拉的信中便提到：也许本应让那些对这两种乐器都很内行的人去写的。可惜约阿希姆已经搁笔了！

他同李斯特见过面，是他去访问李斯特的。对这位年轻人（他年轻二十二岁），后者一如平素那么蔼然可亲地欢迎。李斯特已经读过一些他的作品，对其深为赞许，并且也为勃拉姆斯弹奏自己的作品。一曲方终，回头看看，来客已经入梦。旅途疲劳，可以解释这种失礼的原因，但也可见两位大师是道不同不相为谋了。

19世纪的音乐激流滚滚向前，被激流载着的勃拉姆斯，犹如一个对沿途景物不感兴趣的孤高的旅人。他这人，敬之者奉之如神，不耐烦的听众把他看作一个陈腐的认错了时代的大胡子。

他又像一位并无未来可以预言的先知，徒有辉煌的往昔可供崇仰。到了暮年，他更加感到莫扎特、贝多芬比自己高明。这并不仅仅是自谦，而是他的确冷静，有自知之明。

【编译者言】

李斯特有其内在的矛盾。勃拉姆斯同样如此，但又有人与时的矛盾。两人都是反射19世纪音乐复杂相的镜子。

勃拉姆斯的矛盾，也许那要害就是：古典面孔，浪漫心肠。要知此中的复杂性，也劝大家去读前文中提到的朗的那本书。在“反潮流”那一章里，他那把解剖刀真是锋利！

按朗的诊断，勃拉姆斯也是患了浪漫主义的病症，便去乞灵于古典的技巧操作。但这样做并不能克服浪漫主义的危机。

“三B”是汉斯·比洛的发明。他把勃拉姆斯抬上了圣座，同巴赫、贝多芬供在一起。

朗的批评毫不含糊：不论从历史还是美学观点来说，这个概念都非常荒唐可笑。

勃拉姆斯奉贝多芬为楷模，但朗认为：贝多芬向前看，热心于征服。同样是一条河流，勃拉姆斯是向后倒流的，而贝多芬则朝前涌流。

有趣的是，“三B”的发明者当初对于舒曼从勃拉姆斯身上发现了音乐从浪漫主义颓风中得救的曙光，大不以为然。比洛告诉老丈人这事时表示：这种话丝毫也不曾干扰了我呼呼大睡。十五年前，舒曼不是也曾将贝纳特封为天才吗！（按，贝纳特W. S. Bennett，深受门德尔

松影响，是个二流水平的英国作曲家，虽然名登乐史，今天却似乎听不到他的作品了。)

师友期待，信徒的颂赞，显然不仅有压力，而且带来负作用。有个善意的评论者表示，但愿他能早一点从狂热过了度的朋友中解脱出来吧！

那么，有志气但也有自知之明，又承受着重大压力，像个“过河卒子”似的，勃拉姆斯在创作上的极度持重、刻意求精，常常不惜自毁已成之稿，十年磨一剑（《第一交响曲》是好例子）……都完全可以理解其绝非偶然了。

《d小调钢琴协奏曲》正是在为了不负师恩与众望，定要搞出一部有重量的交响曲的沉重压力下磨琢出来的。虽然已经向舒曼报告过了：“写了首交响曲……”可是此后又改了主意，告诉约阿希姆：“你是戴了玫瑰色眼镜看我那首交响曲了，我还得全部重写，问题不少！”

交响曲改成了双钢琴奏鸣曲。克拉拉弹了两次还想再弹。

作者自己却觉得还是有问题，然而问题何在他又心中无数。一位叫格列姆的友人，同克拉拉一起弹过这首奏鸣曲的，出了个主意：“它要求更为堂皇的形式，协奏曲正合适。”

双钢琴奏鸣曲的前两章变成了协奏曲的前两章。原来的第三章，在抽斗中睡了若干年，最后出现在《德语安魂曲》中。

这首协奏曲可说受够了折腾。但倒楣的事仍然在等着它。1859年1月22日在汉诺威首演，听众感到吃不消，专业者迷惑不解。莱比锡的

那次演出不但挨够了嘘声，乐评家贬之为一首“用钢琴助奏的交响曲”，说它的独奏部分是白费气力徒然叫人讨厌，而乐队部分是在用一串又一串撕碎了的和弦来折磨听众，云云。

从听众反应中作者自己也相信它仍然存在着毛病。在写给约阿希姆的信中，他把这回演出称为“一次辉煌而又明显的失利”。“对于作曲家来说，这是再好不过了。这迫使他抖擞起精神来思索，也激发起他的勇气”。

虽然他告慰知交说，他当然仍将自行其是，但，“那嘘声也太大了，是不是？”

如此，新一稿又开始动笔了。

直等到两个世纪之交，这首作品才终于赢得了听众与专业者的理解，真可谓一部历经了艰难的艰深之作！

怎样把旋律线弹清楚（译文）

弹钢琴的人应该学会掌握“控声”和“平衡”的技巧，这可以大大有助于提高演奏效果。

“控声”（voicing）指的是对一组同时弹出来的音符做出强弱不同的控制。例如弹一个和弦中所包含的音或者弹一首赋格中的内声部。

“平衡”（balance）指的是在力度的处理上如何让旋律处于前景，而其他的声音退居背景的地位。但有些学生认为，旋律应该弹清楚而伴奏则用不着弹清楚，那又是不对的。为了纠正这一误解，我拿一些拍得很好的摄影作品给大家看。照片背景中的事物同前景一样清楚，虽然比较小。乐曲中作为背景的伴奏也应该同旋律一样清晰。弹奏者和听众在感觉上有距离，是造成弹奏不清晰的一个原因。弹的人自以为他弹得够清晰了，可是听众感觉怎样，他估计不足。这在弹一首大家不大熟悉的曲子时尤其如此。我要学生们弹奏时突出旋律声部，要比他原来设想的再突出一些；伴奏声部弹得轻柔，比他原来设想的再轻柔一点；如此一强调，往往能做到恰到好处。

我认为，控制、调节两手弹奏力度这个问题的重要性，钢琴老师再怎么强调也不会过分的。许多学生为什么左手弹得偏重呢，同钢琴本身的构造也有关系。因为钢琴低音区的琴槌与琴弦都比高音区的大

而重，还有就是低音区的音，泛音更多，持续的时间也比较长，这就对高音区上的旋律声部产生了干扰，影响了清晰，弄得音响混浊。

如果旋律声部同伴奏靠得比较近，控制与调节的问题更加重要。因为音区靠近，音符不易分别，怎样突出那些最紧要的音符，免得听者去吃力地辨认，这是很要紧又很困难的。举一个例说，有时那旋律是用三度音程写的，假如将三度音程中的音程用同一力度弹，便会听不大分明。

世界各地生产的钢琴各式各样，它们的击弦机有细小的差异。然而有一点是一致的，即它们都遵循着物理学的同一法则。所以我向学生们说明：弹奏者心里怎么想，击弦机就怎么动作；击弦机怎么动作，钢琴就发出什么样的声音。

假如学生大脑里发出的信息是弹ff的声音，那么，只要他已懂得如何演奏，弹出来的便会是ff的声音。如果大脑发出的信息是右手弹f左手弹p，那么也就会有同样结果。大脑将每一指令转化成了对身体有关部分的刺激与感觉。弹ff或弹pp，其实也就是不同的感觉罢了。不同的触键动作会有不同的感觉与反馈，只要能做到大脑发出的指令和相应的感觉协调一致，弹奏就会是自如的，而且并不费劲。

显然，只要把旋律弹得比伴奏响就行了。但是要知道，发音的强弱是由击键的速度来决定的（译注：击键速度决定了琴槌敲击琴弦的速度）。也就是说，要旋律音响亮些，你就需要以更快的击键速度弹奏。但这同乐曲的速度是两回事。教师如用这种方式来解释，可能会把学生搞糊涂。我宁可采取另外的方法。我将旋律弹得很响，同时轻抚那些伴奏的琴键，并不弹出声音来。这叫做“虚声弹奏”（ghosting）。这样可以唤起学生的想象，摆脱困惑。

我再让学生自己轻轻摸键，把它小心地按到底，然后说出有何感觉。我期待他们从这种练习中感到“平稳到位”，或是键子沉到底时感到“硬梆梆”的，或是“软着陆”，等等。还有弹白键或黑键时的不同感觉。

当学生在按键中触动了击弦机里面的擒纵机（escapement）（译注：又被叫做jack），感觉到它的作用而惊讶的时候，这也便是同他们讨论击键的实际功能的好机会了。我要让大家领会，要想弹得声音洪亮，关键是加快击键速度，而不是使劲敲打。

为了显示控制音量可以做出不同的层次，我反复弹奏同一个音，一次比一次轻，然后让大家也来这样做。

练习两手用不同力度弹奏，一开始我让学生心里想着那种轻重不同的感觉，用肥皂泡、羽毛、轻气球来比拟轻飘飘的感觉，以大象、三角大钢琴来诱导沉重的感觉。让他们右手用挥动手臂的大动作重弹，而左手只轻轻触摸低八度音，这样做对体会不同的感觉和不同的动作有帮助。

接着就单用左手在一系列音上进行“虚声”练习。也可以左手弹断奏，右手弹圆滑奏（legato）。做好这一练习的要领是不要使学生以为它难得很，其实真正做起来不过如此。

莫扎特的《娜内尔练习本》中有几个小曲子可以作“控声”练习的好材料。

我教学生单用右手弹得响一些，在第一小节中把音符弹得稍为断开一些，而第二小节要弹出连线的效果。然后，左手轻触伴奏声部，弹到标有连线处要做出规范的圆滑奏动作。于是双手合练，突出右手

声部，左手只须轻轻地摸键，不要有声音，指法始终保持正确。最后，左手才把键子按下去，弹出伴奏。

可以打一个比方来帮助学习：想象着左手是在用手指轻轻触摸一串肥皂泡。一碰便破也没什么关系，再去碰别的泡泡就是了。

如此练了又练，学生便能够轻而易举地把这一曲弹得轻重得宜了。重要的是，必须始终注意保持两手力度适当，一出现失控，能立即发现而且纠正。认真反复练习，就会更加有把握。

要引起听者注意高声部中的旋律是比较容易的，但要把内声部或低音的旋律弹得清晰便有难度了。例如练习巴赫的《初级钢琴曲集》中这一段，学生应该左手弹出丰满响亮的音，同时右手只轻轻触键。然后先用“虚声”弹法练右手，再以柔美的p的力度重复这几小节。如此通过适当的反复练习，他们有了体验，一听出弹奏中有力度上处理不当之处，自然会注意纠正。

如何把内声部的旋律弹得清晰可听是比较麻烦的事。因为是要用同一只手去对付旋律与伴奏。我拿一幅马蒂斯的话给大家看，画中有橙子和红色的金鱼在水里游动。水透明而又可以感知。金鱼仿佛要从画里跳出来，而那水只是隐隐约约的。在被抑制的伴奏中突出旋律，有同样的效果。

门德尔松《无词歌集》中的《二重唱》，第六小节里，旋律夹在低音与高音伴奏之间，难点在于要用不同的手指动作去弹旋律与伴奏。可以让学生先练习只用拇指弹旋律，然后加用踏板，用手臂的动作做出响亮而圆滑的歌唱音来。然后，只靠手指（译注：即拇指以外

的手指)的小动作弹那些十六分音符的伴奏。如果感到困难,就用“虚声”方法练习。

在把几个声部合起来时,要把注意力集中在那开头三个音,即旋律中的降E和伴奏中的C与降E。反复弹奏,调控力度,逐次增加后面的音符。

为了使旋律线突出,特别是在练习创意曲和赋格的时候,可用圆滑奏弹旋律而用断奏弹伴奏,那么旋律线就明显了。学习巴赫《d小调创意曲》,可以让学生左手弹旋律,要弹得有表情;右手把每三音一组的十六分音符中头两个音弹出连线来,而第二与第三音之间稍为分开(译注:即用“非圆滑奏”弹,但又不同于断音)。左手旋律清晰,弹得像大提琴的味道一样,同时强调一下右手声部中的一、三拍,烘托出左手旋律的B、升C、D那三个音,以表达音乐构思中“增值”的手法。

旋律音处于一连串和弦的上端,这是常见的。弹奏时如果照一般和弦的弹法而不突出旋律音,听上去就会像是和声学习题一样无味。改变这种效果可以用不同的方法。最方便的一种是将手腕稍为转向旋律音,让弹那些音的手指站得稳实些,当然你不可使和弦滚动。

同是一个和弦,作不同的声音调控,听起来会有不同的效果。例如,一个根音位置的C大调三和弦,如果强调其中的C音,那么音响有温暖的感觉,但如强调G音,这个和弦便变得明亮起来。

柴科夫斯基的小曲《俄罗斯教堂》(作品39之24),旋律线中的音处于每一个和弦的顶端。为了让学生听清楚旋律,可以先用右手弹出和弦上端的那些音,同时以左手弹低声部底部的音。这在英格里·

克拉列费尔德与苏珊娜·盖伊编的《神秘化传奇》中称之为“以二求一”。

熟悉了谱中音符之后，改为在桌板上继续如此练习，这样可免受声音以及其他不必要的干扰，以致分心，目的是体会重弹或轻弹时手指的不同感觉。

然后回到键盘上练习，把和弦上端的E音弹得响亮悦耳，而仅用轻微的断音奏法轻触E音下的B。再按同样的方法步骤去练习左手的E和G。等到控制能力达到一定程度，再用不同的力度弹和弦中的音。把一开头的和弦弹四遍，从最上面的E开始，接着是B，G，E，每次强调一个音。这将是一种饶有兴味的练习。提高了调控能力之后，扩展和弦色彩的可能性也便更大了。

此曲第十小节右手弹的三和弦可以这样练习，如学生练习有困难，我的办法是分两次练习弹两个音的音程，先弹G和D，再弹G和B，然后三个音一起弹。

巴托克《献给孩子们》卷一之二十一首中有个令人喜爱的片段可以用来作较复杂的控声练习，虽然用它来练习如何处理和弦上端的旋律音也极好。弹奏其中九到十六小节和用以教学都是特别有趣的。可以想像这是一场吉普赛人的二重奏，小提琴拉的是那上面的旋律，而下面的是钢琴“崩啪”着伴奏，这对我们的练习很有帮助。我让学生充当“小提琴”，我充当伴奏。在奏九到十这两小节时，假如不注意调控的话，那么旋律会消失在第二个八分音符上。要是最末了的那个八分音符强调过分，它会变成旋律的一部分了。

我像练习上面说的《俄罗斯教堂》一例那样，让学生注意练习这里的力度调控。把D音强奏，而轻触F与B，困难便消除了。

我的教学意图是让学生把旋律声部高唱起来，如果旋律处于内声部，则要像个大提琴的美声。正像学习钢琴演奏的其他方面一样，掌握“控声”和“平衡”，唯一的途径是多体验，好好倾听，要把人们已听惯的作品弹得有新的光彩，更加令人信服。

（本文原作者系加拿大钢琴教师彼得·扬科维奇【Peter Jancewicz】）

教我如何不想『它』

一

一见将要出《赵元任全集》的消息，大喜！随即是悬念和担心。担心什么？虽然据说这部全集中包括了光盘若干张，但是否有声？同别的人物不大一样，赵元任在我心目中是有声的，那“声”里头包含着“音”。假如文集不收他录下的国语留声片，不收他录的“倒读英文”，《石室诗士食狮史》《忆漪姨医疫》《记饥鸡集机脊》（注：请看赵新那、黄培云编的《赵元任年谱》），固然遗憾；我更担心的是《新诗歌集》，只是“哑巴黑豆芽”一大本，而最叫我担心的是它不收《教我如何不想他》的录音，或者虽然收了却并非作曲人亲口唱的。假如正如我最担心的那样，行年近八十，行将就“火”的我总盼着再体验一番几十年前被那张老片子激起的大惊喜，这一大愿也便落了空！

赵元任在其自叙中说过，他每一想起某个歌调，童年情景顿时再现。多少年来，每读《教我如何不想他》（本文以下以《教》代之），20世纪40年代无意中发现那张唱片时的种种总会蓦然浮上心来。我也极想追寻逝水再作流连，因为那是复杂微妙的史声，何止是个人的感受。可惜的是时光之水，水滴石穿，我如今的记忆已如经不起唱针磨刮的老唱片了。

我这个自以为好乐的槛外人，那时候同音乐殿堂高门槛之间的距离比今天更远是不消说得的了，但开始从只知有“洋”而恍然发现还有“中国气派”的问题，正多亏了《新诗歌集》的启蒙。1928年老商务初版的这本书，十六开本，又大又厚，沉甸甸的，其实不过六十六页，只收了大约十四首作品，厚是因为用的纸好。五线谱之外还附了简谱，也可见启蒙者的苦心，可惜简谱翻不出他谱的钢琴伴奏，而那既是伴奏也是无词歌。更见出他启蒙热心的是每一首作品都有题解，将写作的构思敞开交代，也不怕专家讥讽他多此一举。其实他哪里会好为人师，无非要与人沟通罢了。更可感激的是一篇万言长序。即便只抄几个小题看看——一、吟跟唱；二、诗跟歌；三、国乐跟西乐——也不难知其话题之实在，不仅是谈乐而已。

就从其乐与其文中，我得到的启示足够我受用到如今，不止是音乐知识，也是从文化通识上开了窍。

装订结实的《新诗歌集》，翻了又翻，成了“毛边本”，《教》也哼得烂熟。但其中真味仍是似解不解。

方生未死的年头，人鬼杂居的小城边，荒芜的小园。阴森森的旧宅，书架上乱堆着一大叠旧唱片。主人同我年纪差不多，也戴一副眼镜，但是对音乐并不感兴趣，唱片上有未曾拂去的灰尘。一年之后他成了烈士，葬身于江流，国特下的毒手。

真没想到，就在那一堆唱片中挖出了我前所不知的宝贝！

把片子借回来，放在老式手摇唱机上，放了几遍，那第一印象就像是头一次听到一张没见其谱也没听人唱过的片子一样。怎么是这样的？有点怪气！咬字吐词是如此清楚，乍听之下竟疑他是否过火？行

腔运气是那样的仿佛不用劲，也疑他是否太随意了？片子里唱出的歌声竟然显得陌生了！如不是已经把那本书中的序和注都烂熟于胸了，我也许会把这张片子当做票友的即兴演唱吧！

其实是耳濡目染了不自然的唱法，乍见真龙便做了个叶公。

对照他在《新诗歌集》中的自注再来琢磨才渐有所悟了：“这个歌倒是对于‘中西人士’都容易讨好的。里头的过门大半是‘中国派’，歌调儿除‘啊！燕子你说些什么话’‘枯树在冷风里摇，野火在暮色中烧’两句以外，其余的也都是‘中国派’，而且‘教我如何不想他’那句，头三次的唱法有点像西皮原板过门的末几字……”

他是那么恳切地教人要唱出中国味，同时也批评有些人把他的作品唱洋了，到老依然如此。

如今已然淡化，尚未磨灭，能追忆出来的还有：他是个男高音，但那音质有种京剧坤角须生的味道。不像有的洋嗓子男高音那样绷紧了弦，而是行若无事，放松极了，但又松得有内劲有弹性（须知，留美时他不但从师学钢琴、作曲，还上过声乐课）。不是音包着字，口中含个“橄榄”，但又不是戏曲唱法那么咬牙切齿，而是出之以自然，语言学者显出了本行的功夫。至于行腔，正如他自注中叮嘱的：“唱这个歌的时候，第一要唱得婉转，有好多地方就是没有‘\’号的也不妨用一点滑音。”最引人注意，在我记忆里刻下了绝妙的arabesque的，就是那一唱三叹像西皮原板的“啊，教我如何不想他！”。

单单有音声之妙不见得会使我如此终生难忘，声情并茂才是魅力所在吧？歌中之情由谱曲者（词作者刘半农是他的知己）不瘟不火恰

到好处。“信、达、雅”地现身说法作了诠释。

二

这样又将记忆联通到了新诗与新乐携手的话题上。

《新诗歌集》中，十四篇“新乐府”，歌词绝大部分都是早期白话诗。这也是我着迷的一大原因。当年谁个年轻人不迷上新诗，不光是读而且胡写乱作？我辈所迷的已经同五四一代的拉开了距离。《新诗歌集》将已为陈迹的“老新诗”注入了音乐性，化为“声诗”，对我起了温故知新的作用。

刘半农这首诗我原本有点隔膜，食而不知其味，读了赵元任的歌，才觉出了被乐意明朗化了的诗意。1927年，在几次听了赵元任演唱《教》与《海韵》之后，朱自清赞道：“因了赵先生这一唱，（原诗）在我们心里增加了某种价值，是无疑的。”在另一篇文字中朱自清又道：“新诗的可唱，由赵先生的《新诗歌集》证明……赵先生的谱所给的音乐性也许比原诗所具有的多。”

这是五四人听五四人之诗与乐，何等珍贵的历史心声的“录音”！从后一段话中，我们不是既可思索老新诗不注意音乐性的问题也体会出作曲者的素养和用心？

我这个早已落伍的前新诗迷一直私心盼望中国艺术歌曲的兴盛，盼它助新诗一臂之力，让新诗乘歌之翼腾飞，家弦户诵，发扬古来中国诗乐有不解之缘的老传统。因此，《新诗歌集》万言长序中“诗跟歌”那一节我读得很有兴趣：

诗是诗，歌是歌……太坏的诗固然不能作顶好的歌，可是好歌未必是很好的诗，顶好的诗也未必容易唱成好歌……一首诗编成歌来唱，它的确得要受一种损失。在声调方面无论作曲者怎么想法子把工尺跟平仄配得好，但是唱歌总是定音多滑音少，不能像天然语调那样定音少滑音多……不能像用天然语调那么直接达意。在节律方面，歌调写得唱得无论怎么rubato（引者注：弹性节奏），总是要有规则一点……这也是歌调没有语调自然的地方……可见得读诗有诗的味儿，唱歌有唱歌的味儿，而且不能同时并赏的。诗唱成歌，就得牺牲掉它的一部分的本味……于达意上总是有点损失，于表情上也有一种的损失，而同时于表情上可以另加上许多音乐性的帮助。同一首歌词，当歌唱的时候，光是词的方面所贡献的兴趣及不到当诗读的时候它所贡献的兴趣那么多，但是唱的时候又加上了好些音乐的兴趣，因而使听者所得的总共的美感可以增加，这才是歌唱的地位跟它的raison d'etre（妙处）。

何其透彻、明白！不是一个对诗语和乐语都吃透了又那么热心为二者撮合的，能做到吗！（老本子《新诗歌集》早丢了，解放后在旧书店中又淘到一册也化为劫灰了。这里引的是从《赵元任音乐作品全集》中抄的。）

照着他的话，将《教》的诗与乐先拆开来分而尝之，然后烩在一起咀嚼之，那是很有味道也帮助思考问题的。

今天将原题为《情歌》作于1920年的刘诗取出来诵读一下，很可能觉得稚嫩而忍俊不禁吧，但当刘诗赵乐结为一体唱着听着的时候，谁又会觉得它不像个诗？不妨注意一下，连那个在有的“诗”中朗诵

起来叫人起鸡皮疙瘩的“啊”字也被作曲者处理得那么情真意切极为自然了。被音乐强化了了的诗中境、味让你感觉到了后来人想摹拟也不可得的清、真。诗味、乐感融合于令我向往的五四风流的史感之中！

当年（1935或1936年）录的这张“百代”唱片恐怕是知音不多，不大好销，要不然的话，百代公司何以后来又另出一张斯义桂灌的？我曾从上海四马路一家小唱片行里买到一张。不用钢琴伴奏，用了小乐队，还有钟声，效果不错，从此也长留在记忆中。至于唱法，就不免是洋的了。他是俄侨苏石林的高足。

后来每到旧唱片堆去淘古典名曲唱片，总希望忽然又遇上赵元任这张片子，可是缘慳之极，再难一面，也从没见别人提到它。

三

美国张凤《哈佛采微》中有记赵如兰一文，记了1988年在波士顿一次小集会上听到了《教》的录音，两种录音两种唱法。放第二种的时候，“唱者有点江南口音，软软明晰的吐字，刚唱出‘天上飘着些微云’，听众就笑了起来，每唱一句大家又笑”。

赵如兰告诉大家：“第二首是我父亲自己唱的……是一九三五年百代公司要他唱的。录音前他们对他说：‘赵先生，这是一首情歌，请你唱得年轻一点儿……’唱完了回家来他跟我们说：‘我特意给他们唱得甜甜的。’”

翻开《年谱》，好多处碰到《教》，常常是他自己唱它。可注意的是到了暮年他好像越发爱唱它了。1975年5月5日在美国的清华同学聚餐会上，八十三岁的他唱了这首1926年的旧作。1980年5月3日，仍在这种聚会中，他也唱了《教》，半个月之后在同一场合，又唱。次

年，他第二次回国探亲，参观清华大学，又唱它。随即到上海，参观“上音”的时候，虽然自己没再唱《教》，但当一位女生演唱这首歌刚落最后一个音，他就快步上前同她握手说：“你唱得很好，你这个‘想’字不是外国派的向下滑，而是正确的中国派的唱法。”

如此钟爱这首老歌，想必也是因为它能带他重返旧时情境吧，当他每一次唱这首歌的时候，“教我如何不想他”的那个最后的代名词以及所代表的内容也可能是有变化的吧？

在《赵元任音乐作品全集》中，赵如兰为此歌作注：“自从白话文兴起，有了他、她之分以后，于是注家对于这首歌中的‘他’就有了好几种说法。一说是指男的他；一说是指女的她，而且就是某人；又一说是指祖国。”

有趣的是作曲者把这一句英译成了“*How can I help but think of you*”。赵如兰说：“这不仅流露出了父亲时有的幽默感，而且可以看出，他是不愿意随便选用‘*Him*’或‘*Her*’的。”

俞玉滋《记著名语言学家、作曲家赵元任先生》一文中说，赵1981年回国时对此有个说法：“可以理解为一首爱情歌曲，但‘他’可以是男的‘他’，也可以是女的‘她’，也可以代表着一切心爱的他、她、它。”

那么我自问自忖：读此歌时，自己心中的那个代名词又是什么？

是“他”，是赵元任。我所向往的古今人物，有不少是读其书想见其为人，也想见其音容笑貌的，但那是凭想象，无实证；赵元任则在我心里有声有色，他夫人杨步伟在其绝妙好辞的自叙中对他的素

描，配上了那张唱片里的音，于是声容并茂，不但是立体而且是全息的肖像了。

然而心中翻腾起伏的想头，又并非一个“他”字可以了得的。本文中提到的，欲说还休的种种，都和这首歌这张老片子交织在一起了，我使用一个“它”字来总括：教我如何不想“它”！

【附记】

“她”字从“他”中分裂出来，是“五四”的产儿，助产师就是刘半农。1920年6月，他在英伦作《她字问题》主张另造这一个字。《教》作于那年四月，还来不及用上“她”字。直到次年（1921）2月，刘诗《一个小农家的暮》中方用他、她分指农夫农妇。

下面这些例子，排在一起，极具（文化）史感：

1921年11月，俞平伯的新诗《题在绍兴柯岩照的相片》中也出现了“她”。

1922年6月，鲁迅新作小说《端午节》，1922年12月，鲁迅为《呐喊》作的《自序》中，女性第三人称，一律用“伊”字，1923年12月的演讲《娜拉走后怎样》，次年作为文章发表，其中有八个“她”字。

胡适有一篇《我们的双生日》作于《教》之后三个月。诗中说到夫人冬秀，也还用“他”字。1922年《尝试集》增订四版，仍存其旧不改。

以上资料基本上抄的廖辅叔《论〈教我如何不想他〉的“他”字》一文。

回忆《教》这首歌时，我也免不了要想到这并非一个小小的字眼的问题。

青主岂可无传

历劫不死，年过八十，不知感激天恩，反而心中多憾；憾事之一是，许多我所向往的近现代风流人物，我以为很该有一部传记的，然而至今无有，只怕我今生看不到了。黎青主便是其中的一个。

自从20世纪40年代之初，我就记住了黎青主这名字，那是《我住长江头》（李之仪词）和《大江东去》（苏东坡词）两首艺术歌曲的作曲者。

当年我在爱乐上还只是初识之无，却也有一种幼稚而天真的敏感。对这风格迥异的两件作品，既深爱前一首的有中国气派而并不抄袭传统，对后一首借洋腔来传译苏词中史诗意境的神韵也大为惊喜。

跟踪青主这名字，随后又读到了他的德籍夫人华丽丝（Ellinor Valesby）为宋词谱写的歌曲。其中的《浪淘沙》（李后主词）我食而不知其味（当年赵元任的评语是“这个音乐是很好，可是太半音化，我怕一般中国人听了要说它难听”），不过也像读洋人译的唐诗一样觉得有趣。但是她为周邦彦《少年游》谱的音乐却叫人一读便觉得似乎“境界全出”——当然，那不过是一种浅薄无知的想当然。可是我确有实感，“李师师”的“低声问……”的口吻和情意，仿佛都被我窃听到了！这种古、今、中、外，文字加上音乐语言的综合，相异却又相通的效果之奇妙，叫我大开眼界。

然后，我又从一件乐坛掌故中感受到了青主的艺术家气质，20世纪30年代，有一种由艺文社出的《音乐杂志》。其实它就是上海国立音乐专科学校师生们办的。我于20世纪40年代从冷摊上买到了几期，如获至宝！因为有黄自、青主、萧友梅的文章。其中有青主痛斥易韦斋的妙文，其事其文把青主的才子脾气表露无遗。易韦斋是萧友梅的老搭档。萧友梅写的歌曲，大多用他写的歌词。这位老文人对中国新音乐的普及是功不可没的，不过他对音乐却所知甚浅，一看到上文提到的华丽丝为李后主“帘外雨潺潺”谱写的音乐，大概也像我这个无知少年一样食而不知其味吧，而又倚老卖老，忘乎所以，竟然心痒手痒起来，也写了一首自度曲，并发表文章，说是要同华夫人“商榷”，因为她的那首“音律未谐”云云。他要“就正于”华夫人的那首曲子只有旋律，以简谱抄出，附于文中。当时的我看了觉得它未免太平淡无奇，毫无新意，还不如赵元任在《新诗歌曲集》中介绍的旧时中国民间吟诗调有味。

华丽丝没答他，但是青主（记得好像是代表她同时也代表自己）写了文章，把易氏痛驳了一顿，全不顾对方的面子（须知他们是音专的同事）。青主此文火气极大，大有“尔何知，还配来议论作曲”的气势，但那直言无忌的坦率，也叫人觉得痛快。

就凭这些，我心目中印下了一位可喜可敬的人物的影子。

几十年之后，读到他令弟廖辅叔回忆乃兄的几篇文字，才知青主并非真名。他之所以要变姓名以“亡命乐坛”，乃是因为他有一大段不寻常的经历。于是原来呼之欲出却有声无形的那个心影，忽然间便成了有声有色且配有大时代风云衬景的特写镜头。原名廖尚果的他，原来是个很不凡的人物，一位大有奇气的人物。且看几个历史镜头。

辛亥革命武昌首义炮声响，廖尚果（其时年方十八）和他在黄埔陆军小学的一伙同学少年，间关绕道来到汕头，冲进潮州府衙门。青主亲手毙了知府陈大人。

革命“成功”，以功臣的资格，公费出洋，留学德国。报名虽是学法律，实则更多时间是听哲学课，同时还学音乐。作曲、钢琴、小提琴他都要学，此外还要玩长笛——是因为景慕历史中的腓德烈大王，大王爱弄长笛。

十年留德，取得法学博士头衔，回到中国南方，在孙中山大元帅府大理院做了个推事。

北伐大革命时代，他是黄埔军校和国民革命军政治部的一名秘书。在那大夜弥天山雨欲来的广州，他是激进而且狂热的左派。汪精卫给他戴上了一顶红帽子。“退军之一战”的“广州暴动”失败后，他成了反动派通缉的要犯。当他出现在上海音专校长萧友梅面前的时候，萧失口惊呼：你是人还是鬼？

从此，开始了“亡命乐坛”的乐艺生涯。萧校长本要邀他这个亡命客做教务主任的（后来担任此职的是从美国学成归国的黄自）。

廖辅叔说青主像瓦格纳。瓦氏不是也曾投身1948年德累斯顿的起义吗！而且瓦氏是个爱过奢侈生活的人。清苦的教授的冷板凳，青主也是坐不安稳的。几年过去，有熟人帮忙说情，把对他的通缉令撤消了。亡命生活也结束了。青主乃进了中德合资的欧亚航空公司，那就有比较优厚的收入了。萧友梅有一次登门拜访，见他正在打麻将。萧叹了口气，对别人说，青主完了！

这虽可见萧友梅律己之严，但对青主却未免言之过重了。

蔡仲德在《青主音乐美学思想述评》（见上海音乐出版社《音乐之道的探求》第三百七十页）一文中说，青主“前期是民主革命斗士，后期是诗人、音乐家与教育家……其革命活动颇具艺术气质，浪漫色彩，其艺术活动则富有创新精神，革命意义”。

读了这篇发表于1994年的重要学术论文，我回想起20世纪40年代读青主《乐话》茫然不解的旧事，有啼笑皆非之感。我自认是一名真诚的乐迷，然而对于乐学理论向来是不求甚解的。当年一见《乐话》是青主所著，便买来读。记得此书是用一种和他夫人谈话的口气写的。书中一声声唤着：“马丹！”对她宣讲乐艺之道，文字毫无学术论文腔，似乎并不费解。有一段还颇有趣，他用自己手中的洋箫（当时有人把单簧管这样译）向“马丹”讲《老子》中“三十辐共一毂，以无为有之用”的哲学道理（大意是说乐器上的音孔，有时按，有时放，比喻“以无为有之用”）。虽已几十年再没看到《乐话》这本书，这一段至今犹记得。其实对《老子》的这段话我也并不能理解。可是一读到他讲音乐是“上界的语言”的部分，我是真的莫名其妙了。我误以为那是“神学”语言。以后再也没翻过这本《乐话》。

现在我倒很愿意把《乐话》从头到尾认真地读几遍，力求弄明白青主所提出的那些重大问题了。否则的话，做一个糊涂鬼去见贝多芬是难为情的。《乐话》已无法见到，所幸蔡仲德把其中的道理讲得很透彻，他认为：青主关于“音乐是上界的语言”的论述是强调人的主观能动性……认为人在认识世界、改造世界的活动中建立了主观世界，而艺术就是这一主观世界的产物，这就突出了艺术的主体性；青主又强调音乐物质手段的特殊性，认为只有音乐能直接而充分地表现人的内心世界和感情生活，这就突出了音乐的主体性。“音乐是上界的语言”命题的意义就在于此。

廖辅叔的回忆文章醺醺有味，蔡仲德的论文掷地有声，对我有振聋发聩之效。读了更加叫我渴想早一点看到一部青主传，让我仔细端详这位合民主革命斗士、诗人、乐人于一身的奇士风采。

还加上一个不算奢望的希望，它应该是一本有声的书——作品录音是传中应有之义。假如你想听《我住长江头》，作兴还能从什么杂烩歌曲唱片中找到；如果要听那首当年萧友梅赞为大有李斯特之风的《大江东去》的话，恐怕就只好自己找一本薄得可怜的《五四时期歌曲选》来自己哼给自己听了。至于本文提到的《浪淘沙》《少年游》，以及本文没提到的青主和华丽丝的其他艺术歌曲，例如《易水的送别》《金缕衣》（当年赵元任一见便称赏是“他所见过的一首最好的中文复音合唱曲”，同时也不离语言学兼作曲家本行地提出了一点关于词曲配合上的建议），如此等等，那就更是踏破铁鞋无觅处了。

不过，既然前几年曾有人议论过一阵的中国近、现代音乐史应该重新写过，而直到今天好像还不见有新著出来，那么以上所云大概也只会让它继续遗憾下去了。

自从年青时读到《我住长江头》和《大江东去》，知道青主这个名字后，直到而今，从未看见过他的一张照片。是高是矮，是胖是瘦，什么相貌，什么神气，一概不知，然而也从来不在心里去揣想。《青主传》没有照片不打紧，有录音片便够了。

【附记】

萧淑娴回忆她二叔萧友梅的《二十年代的萧友梅》一文中说，萧友梅最厌恶人们打麻将、打扑克。有一次他回家发现家里人正在雀

战，他抓起一大把象牙竹牌便往火炉里扔，大声说：“音乐家庭只能有音乐的声音、读书的声音，怎可以容许打牌的声音玷污音乐家庭的名声呢？！”可知他对青主打牌的摇头叹息已经是很宽大了。

诗人与通人

——重读徐迟两本乐话有感

网上求书，往往有意想不到的惊喜。近日求到两本书，渴望重读已六十年了。徐迟这两本书，都是20世纪30年代末出版的。一本是《乐曲与音乐家的故事》，一本是《世界之名音乐家》。都是小开本，都不到两百页。

当年我窥见了西方古典音乐这个新空间，然而苦于不得其门而入。王光祈的书，丰子恺的书，凡能买到借到的，都读了又读。忽然在老商务门市部发现这两本新书，虽然还嫌他谈得太少，不过瘾，却颇有新鲜感。王光祈的书只让我接收了一些枯燥的乐学知识，他像是在面向着专业读者授课。丰子恺虽然是为大众启艺术之蒙，也还是在台上做辅导报告。徐迟就不一样了，他是怀着一肚子热忱，要把自己在乐园中所见所感，向朋友们倾吐，要同朋友们共享其美妙。于是我这个新乐迷便受到了强烈的感染。外加上他所谈的乐人乐事，也有不少是丰子恺的书里没收罗的。比方说当时自己正被《自新大陆交响曲》迷得如痴如醉，徐迟书里对德沃夏克的介绍正好解了渴，从此直至如今，德沃夏克的音乐便常驻我心中了。几十年来，每听到《自新大陆》的第二乐章，徐迟的介绍，特别是他所用来形容的一些画龙点睛的警句，总是会不期而然地跃上心来。

暮年越发怀念徐迟这两本书，还有另一个原故，也许更值得一说。

金克木《一九三六年春，杭州，新诗》（见《金克木小品》第十六页）一文中说：“一九三六年，从春到夏，我在西湖边孤山脚下的俞楼住了大约一百天，译出了一本《通俗天文学》。戴望舒来杭，见我译天文学，大为惊异，写出一首《赠克木》，其实是‘嘲克木’。我也写了一首《答望舒》，刊登在徐迟和路易士主编的《诗志》上。戴望舒看到我妄想逃出文学以及地球，他刚从上海来，很快就回去，竟像是专程前来把我从天上的科学拉回人间的文学的。经他这一拉扯，我虽仍旧完成了翻译，却也为他编的《新诗》写了几首不是情诗的‘情诗’，总算是没让他白跑一趟。我在天堂终于待不住。夏天来时便被徐迟拉去南浔他家里，整天听他讲音乐和诗以及他设想的杂志，结果是他写出了两本讲音乐的书。”

人物妙，事情妙，像是在读《世说新语》。那两本音乐故事的背后原来还包含着如此高雅不可再得的故事！这也证实了我自己从他书中所得的感受，如果没有一种“普乐济众”的热忱，是写不出那样的文字的。

然而这又引起了一个费解或者说耐人寻思的问题。

金公，我三生有幸，不认识，但却是从心底里高山仰止的人。窃以为，如金公那样的学问见识，道德文章，可谓一位世上少有的通人了，不管他有没有什么文凭。因此不但自己嗜读其书，而且劝朋友们读。

我总以为像他那样博知博爱的通人，似乎也应该知乐爱乐的吧？然而不然，他写文章，上下古今，无所不谈，就连拳经、棋谱、八股文、武侠小说，也都读得津津然。唯独不见有谈音乐的。只有一篇天

竺游记中出现了一下肖邦的名字，而那正是他用来说明自己对音乐无知的。

多年来，像打听失去踪迹的故人一般寻找徐迟这两本乐话，原不过是老乐迷的怀旧心情。自从得知了“南浔话乐”这段韵事，对前代某一时空中某一类文化人的交往又增加了向往，于是我更想重温这两本书了，期望有助于从想象中重建当年徐公说法，金公含笑倾听的情景。

不但如此，我还要补课，细看一直想看而未得的《江南小镇》。好不容易才借到了，我一口气读了这部七百页的《未完成交响曲》。

不知何故，书中没有提到南浔话乐和写两本乐话的事，只说是由于金克木的建议，他写出了《歌剧素描》。

书中说：（1935年）“因施蛰存介绍，我跑到沙滩的一条胡同里，找到金克木，经过自我介绍互相认识……他住在一个小小的四合院里一间朝北的南房中，没有火炉……北京已经进入零度以下的冬天。他平素是在北京图书馆里过日子的。”

把这段话和前引的金克木的1936年回忆剪接在一起，便是一卷《访诗话乐图》了！

《雨巷》的作者一心要将《通俗天文学》的译者从太空拉回人间世。徐迟向后者大谈其乐，当然是同一用心了。徐迟后来再没有写什么“普乐”的书，却是参与了不少较之写书更来得实际的活动。他自己从中也获得了令我辈不胜其艳羡的艺术享受。抗日战争时期，他去了大后方，在重庆同马思聪结为知己，也成了中华交响乐团的有力的支持者。他几乎每天都穿过被敌机炸出的废墟到乐团去，挤在乐队中

间，倾听他们排练《命运》《英雄》，乃至在当年是触耳惊心的《列宁格勒交响曲》！

更为辉煌的实践恐怕要算他参与策划举办的那次哀悼罗曼·罗兰的大会了。八十人的管弦乐队（想想那是什么时代、什么环境和条件！）庄严地演奏了《英雄交响曲》。完整地、一丝不苟地演奏，与会者肃静倾听，秩序井然。这一场演奏的本身便是伟大时代的“史声”！

既然《江南小镇》没有后半部，那就只能从纪念文集《难忘徐迟》里去寻找他后来的足迹与心迹了。然而很难，只能作些“猜想”。

他为自己取的洋名是“*Andante*”。这是个音乐名词，通译为“行板”。爱乐的徐迟想来是借用这个表示乐曲速度（同时也说明某种情调）的语词来自喻其处世的基本风度吧？但是读《江南小镇》，越是读到后面，便越是觉得这个速度词名不副实，他似乎该换个洋名，叫 *Allegretto*（小快板），甚至 *Allegro*（快板）才对。天地玄黄，世变加剧，既然已心甘情愿地参加了新时代的“普天颂赞”，保持“行板”速度当然就会不合拍也不谐和了。

从前，他和另一位诗人都要拉金克木回到人间世。后来，他的严师益友老乔却认为他“有些怪，似乎没有生活在这个世界里，我们应当把他拉回到现实生活里来……”。这两种“拉回”何其相似而又不相同！

尽管埋头啃《资本论》，尽管自己下决心“奥伏赫变”，有时他还是离开了现实世界。在香港，有一次因为他那么热心地为一位钢琴

家的演奏会送票子，请友人去听赏。没想到《立报》的副刊《言林》上出现一篇大文章：《贵族的音乐和音乐的贵族》。文章批判的就是那场音乐会。作者马凡陀，他当时的好朋友，也是一位“诗人”。

徐迟勃然而起，还了他一篇《音乐的答辩》。

文字交锋又引来了大辩论。“开了整整一天……没有想到我几乎是孤军作战。对方却是严阵以待的，有一大群的雄辩家出了场。……讨论的是当前这个时代所需要的应当是什么样的文学艺术，自然不可能是什么西方古典交响音乐了。你拿出巴赫、贝多芬来也没有用。……我的发言讲了一大套，在这种场合可是吃不开的。……我就这样吃了一次败仗。可真是没有意思，牛头不对马嘴！”

上文引自《江南小镇》。这部自传的上半部完成于1991年。距离那次“孤军作战”的惨败有五十年了。从文章口气看，他依然是没能完全回归“现实”，而且是天真幼稚得可怜的。《小镇》没有后半部，我不知他在姚文元挥起“金棍子”打击“审美的鼻子”那场风波里是否又放了些什么不合时宜的言论。

原先读金克木的《挂剑空垄》，其中的《答望舒》只是闲闲阅过。如今从《难忘徐迟》中读到金克木悼念他好友的《诗人的再生》，其中抄了《答望舒》全篇，还明言是“隔了六十年重新发表。”（说明一下，《挂剑空垄》出版于1999年，悼徐文作于1997年。）我才用心读了这首诗。假如我不知道此作背后错综着的三位诗人的友情缘分和妙绝千古的名士风流，我就绝不会有现在这样大的震动与感慨了。不能不引，但也只好节略：

“世人羡慕天上的星辰，/以为它们自由自在任意游行。/殊不知它们有无形的镣铐，/它们有丝毫不能错的轨道。

.....

宇宙原是个有限的无穷，/人类恰好是现实的虚空，/只有那无端的数学法则，/才统治了自己又统治了一切。

.....

星辰不知宇宙。宇宙不知人。/人却要知道宇宙，费尽了精神。/愈趋愈远，愈结成简单的道理：/不知道宇宙因为不知道自己。

.....

欲知宇宙之大乃愈见其小。/欲知人事之多乃愈见其少。/“日光之下并无新事。”/知与不知，士各有志。

.....”

在《诗人的再生》这篇文章的最后，作者说：“此诗是一九三六年作，原答望舒，今悼徐迟。二诗友去世，我乃独存，是以不材得终天年吧。”

我不能不惊讶于他的见道与知机是那么早，更觉得通人这个词有了更多而深的含义。

【附记】

金克木《少年徐迟》一文中记1936年夏南浔的事较详。节抄如下：“我当时翻译《通俗天文学》。……他爱听音乐……他对我的天文不感兴趣。我对一窍不通的外国音乐倒很想知道。他便滔滔不绝对我谈论。……我说，我不懂天文，看书便懂了一点便译出来给和我一样的人看。你懂音乐，何不把对我讲的这些写出来给我这样的人看。……他开始写介绍音乐的书。我们的书以后都在商务印书馆出版了。”

怀古调 盼新声

——读《查阜西琴学文萃》有感

几个月来，得闲便捧起八百一十五页的《查阜西琴学文萃》（以下简称《文萃》），津津有味地读，一遍再加一遍，兴犹未尽，感慨殊多，竟把“非典”和酷暑都忘了。它是一部能解求知渴的“琴学百科”，像《幽兰》那样的清凉剂，然而蕴含着深沉的内热。

看了书中的一百来篇文章，我同意吴文光先生序中之言：“琴学是一个五脏俱全的建构，问题几乎是全方位的。”也就不能不惊叹作者的浩博精深。古琴，绝不是一件简单的乐器。琴学、琴艺是同上下几千年的中国历史、音乐美学绞在一起的。虽然并不像从前许多人想的那么难以接近，但如果认真地来探究，而能不泥古、不臆想，从千百年来琴学文献的烦琐哲学中理出头绪，用新眼光新思路，做出不含糊的解释，谈何容易！

查阜西这名字，以前我只当他是位道骨仙风的山人。读过《文萃》，方知大谬不然。从《文萃》中的自述生平，别人的介绍，加上他极富个性的文风，我读出了一位经历过时代风涛人生困顿的人物。进过海校，学过航空，蹲过反动派的牢房，也尝过流浪逃亡的艰苦。这是一位对中国民航事业有过不小贡献的实干家。

音乐在他前半生中只是整个事业的一部分而已。然而他对民族音乐尤其古琴的钟爱是终身不渝的。逃亡流浪中，他仍时断时续地自

学，也教人弹琴。在上海搞民航，工作并不轻松。他业余授琴，组织琴社，联络各地琴友，交流琴艺。早在20世纪20年代，便发表过《中国声律之调停与琴之声律》等有分量的乐学论文（已收入《文萃》）。整理古琴文献，是他早在青年时代便发下的宏愿，一有机会，便不倦地搜罗研究。建国以后他终于汇编出共有一百五十多种琴谱与有关琴学的文字资料。更为辉煌的业绩是在他主持之下，集体编成了《存见古琴曲谱辑览》《琴曲集成》这样的巨著。

历来的弹琴与谈琴者总不免崇雅而鄙俗，查氏则不然。他生在苗疆边城，后来浪迹江湖，自小便亲近过多种多样的民间音乐。山歌、小调、号子、说唱、各种地方戏，他都爱听爱学。比如他向三弦圣手白凤岩学岔曲，利用唱片学习“鼓王”刘宝全的京韵大鼓，等等。因此从民间传统的土壤中饱吸了营养。至于古琴，1908年他才十三岁时已经开始学了，虽有师承，基本上靠自己摸索。到了20世纪30年代，已卓然成家，对宋代名曲《潇湘水云》的打谱成绩斐然，时人呼之为“查潇湘”。又因他组织今虞琴社，演奏颇得虞山派三昧，被推许为虞山派代表人物。其实他倒更乐于挹取各派所长，并无门无户之见。例如在《我擅弹各琴曲的师承和渊源》中，介绍自己拿手的三十四曲中出自梅庵派的传谱的共四曲。对《关山月》这一首，他注明“自《梅庵琴谱》打出”。同时说“又体会徐卓的表现方法”。对《风雷引》则说明“对此曲没有用王派表现方法”。

他认为：“艺事无古今，无雅俗，无中外。凡从磨练而成者均各有千秋。”可见他的眼光和他的胸襟了。

《文萃》中有好几篇文章，专门谈论琴歌，特别值得注意。如今知道这种艺术的人怕已经不多了。他凭自己亲身实践中得来的知识提出了复兴琴歌的问题。这是一件关系到保存与发展古琴艺术的大事。

几千年来，琴乐的创作、演奏并不局限于独弹和琴箫共奏，此外还有词、乐结合，又弹又唱的琴歌。这一形式传统悠久，至少可以上溯到七雄纷争的战国时代。

在秦国宰相百里奚的相府里，一位洗衣服的贫妇走到乐队边，拿起琴来自弹自唱，她唱道：“百里奚，五羊皮，忆别时……今日富贵，忘我何为？”原来她便是百里奚的糟糠之妻。琴歌起了感化作用，夫妻团圆了。

西汉大文人司马相如琴挑卓文君，是一个更为浪漫的传说，流传更广。他弹唱的也是琴歌。

琴歌一直在民间流行不绝，与古琴独奏并存。然而到了明代，情况起了变化。琴曲的创作与演奏越来越器乐化。这本是古琴发展中可喜的好现象，但有一派抬雅轻俗的文人琴家强调纯器乐化，又看不起民间流行的琴歌，嫌它们有江湖气，给弹唱琴歌者戴上了“江派”的帽子，贬之为江湖艺人。琴歌从此便不能登大雅之堂了。

“作为一个琴人，我是从琴歌学起的。一直是弹必有唱。后来有人劝我‘归口虞山’，我就不敢当众演唱了。”这是查氏的夫子自道。

话虽如此，他是心中有数，不但很快掌握了虞山派的“不歌之曲”，并且把“有歌之曲”的尺寸、强弱与腔韵等要素融入其中，移花接木，丰富了琴曲的表现。查氏说：“这正是我未能列坐于晨风庐之会（笔者注：下文会说明），却于后来被称为虞山代表之故。”

读查氏论琴歌的文章，我不能不惭愧。因我曾在介绍古琴的一篇文章中只批评了明清某些冬烘迂儒滥作琴歌，或将已经器乐化的琴曲

硬填文字，或将诗词、散文刻板地配上宫商，但没有提到传统琴歌的价值。那自然是因为自己的只知其一不知其二。查文给我以新知与启示。我觉得，琴歌可贵，不但不可任其贬值湮灭，而且要升值，要普及，当务之急是要抢救。今后还应将蕴藏着古老基因的这一品种培育成现代奇葩。这是否夸大？否否！

古琴的性能与弹奏方法有特色。虽是拨弦成声却又兼有擦弦乐器之妙——它能够于右手弹指发声之后，趁其余响悠然之际，移动左手按弦之指，变动音高，得出别一个乃至几个音来。这就不仅使旋律中的各音连接紧密圆滑，天衣无缝，如歌似语，比提琴类乐器的“圆滑奏”与“滑奏”更为自由，更为自然；而且韵味独特，比起擦弦乐器所发之声来，别具空灵之妙。

这些特色同古琴乐器的独特结构分不开。古琴的琴体，整个上弧面都是指板。利用这一点和弦音余响的悠长（这也跟琴体结构有关），弹奏者可以运用左手的吟、猱、逗、撞等指法来模仿汉语声调，以衬托唱腔、突出吐字，强化表情。查氏发现，古琴上左手指法的产生与发展同汉语特有的声调变化有密切的关系。这也正说明了琴歌促进了古琴音乐的发展。从《文萃》中的《琴歌谱例杂言》，可以见出他对琴歌艺术的深切体验，也说明他认真探究过汉语声韵。这叫我我不禁有一点联想，自五四以来，精研中西语言学而又兼通西方音乐的文化人，有一位赵元任。设想赵、查二公当年有机会碰头，大概会有谈之不尽的话题吧。而我又遗憾于赵公像是从未谈起过古琴音乐，而查氏自己声明他不知西乐。

文集中有《百年来的古琴》一文，其中提到五四以后的两次琴坛盛会。一是1919年8月苏州怡园琴会。主办人叶希明，他发帖子邀来北京、长沙、扬州、上海、浙江、四川各地的琴家，到会三十五人。会

上有五省十一个地区十五位轮流抚琴，讨论琴学。会后刊行一册很详细的《怡园会琴实纪》。

另一次是上海晨风庐之会，规模更大，参与者有十五个地区的三十一人。大家用两天时间交流琴艺，一天共商琴学。策划人是盐商周庆云，他向大家散发了自己编的《琴书存目》、《琴史补》等资料。会后周庆云、史量才、许松如等几位大老板，想把八九位优秀的琴家留在沪上，同意留下的有三位四川人。不到二年，他们有的流落洋场，有的困顿而死。未能列坐于晨风庐之会的查氏后来问史量才还想不想再搞这种活动，得到的回答是“救国要紧！”。这位反独裁的报业巨子，终乃殒身于蒋特的枪口之下！

查氏说，这两次琴会是五四运动的副产品，我想是有道理的。就在五四运动那年，北大正式成立了音乐研究会。蔡元培校长把山东诸城的王露请来当了古琴导师。

据查氏《古琴艺术现状报告》，1937年上海今虞琴社作过统计，当时各地琴人尚能演奏的古琴曲共计七十八首。到了1954年9月，初步调查出，此数增加了四首，共为八十二首。后来辑成的《琴曲集成》，第一辑中收了自六朝到明代的琴曲一共是四百五十七首。拿这两个数字一对照，人们所可能听到的古琴曲未免太少了！

现今要听琴曲，主要依赖唱片。解放前的古琴唱片，我当年只听到过两张，也即两个曲子，徐元白的《平沙落雁》、卫仲乐的《阳关三叠》。建国后，“文革”前，买到过管平湖的《广陵散》和徐卓的《捣衣》。近若干年来，古琴CD出了不少，到底多少不知道。凭印象估计，不会有上述的八十二曲那么多。

年已八十的我，还能听到我没听过的琴曲吗？因此读《文萃》后产生的一大希望便是市场多出唱片，让早已发掘出来的古曲，化谱为声，给古琴爱好者大饱耳福，这应该是不像前人打谱那么艰辛的。

“古调虽可爱”，只听古调是不够的。古琴的旋律，“音色配器”美妙已极。然而正如赵元任早在五四时代便尖锐指出的，与其自囿于单线条变化的有限空间，何如借鉴世界上的先进音乐，充分利用和声对位等手段，让古琴音乐的思维走向更广阔的天地？

演奏方式如何多样化也是值得试验的。何必只让古琴唱独角戏呢？古琴同管弦乐合奏已有尝试。其实以它的特殊性格来看，古琴更适于重奏。几张琴联弹也可，和其他族类的乐器搭档也行，甚至中西合璧，让它们以复调化的语言、织体对话，我以为会创造出某种连德彪西也未曾梦见的神妙境界也未可知。

槛外人有胡思乱想的自由，诸君莫怪！

活在记忆中的音声

徐立孙（卓）这位人物，我从少年时代起就对他发生了兴趣。1933年，我插班进南通中学实验小学读五年级，那时，对唱歌这一门课并不感兴趣，然而一唱起校歌却唱得津津有味的，并不像有些同学那样心不在焉，做南郭先生。其实我直到上初中还是个乐盲。校歌引起我兴趣，主要是因为那音乐的铿锵。看油印的乐谱上，作者是徐立孙，从此便记住了这名字。

大大加深了对这一名字的好奇的，是另一首校歌。小学毕业，考进商业初级中学，音乐课一开始便教唱校歌，一看歌谱，又是徐老师谱的。这首歌情趣大不一样，也更使我动心。唱一开头那几句：“山气城南日夕新，人正青春，校正青春。看绿杨千树，风物绝嚣尘。”便令我陶醉。这正是我们上学放学进出校门所见所感的实境，美妙如画的实境，且又被那音乐升华了！

真叫人遗憾，本可以听到作者亲自教这首歌的，可惜我迟来一步，他已经不在商校教课了。是请他教课的地方多，应接不暇吧？

读小学的那几年间，通中大门前的中学堂街，是我上学必经之路。这是因为其时的“通中实小”还没有自己的校舍，是借了盐义仓的空屋上课的，我家则住在西门。中学堂街虽说从西往东接连排着三家学校（“通中”、城北小学和我们“实小”），却似乎总是寂静的，简直就像街西头的古庙天宁寺那么静。然而是一种令人愉悦的宁

静、安详，连我这样不懂事的少年也受到了感染。就在这条宁静安详的中学堂街上，我曾听到了至今不能忘怀的钢琴声。当时我还从来不知钢琴是什么样子。听那琴声，是从墙内一幢教学楼中传来的。其声铿然，余韵悠然。它和中学堂街上的宁静谐和契合，舒畅极了！这时，同行的伴侣中有人说：徐老师又弹琴了。

1940年初，已经迷上前所未知的西方古典音乐的我，忽然又发现了古琴音乐。指点我走近这又一新空间的是一位李君。他大概是跟陈心园学的琴吧？那么他也算得上梅庵派中人了。

有个夏夜，他同陈君相约会琴，选的地点是通中宿舍楼上。时已放假，人去楼空，悄然无声，正适合弹琴。听者唯我一个。他两个分别弹了若干首，都是《梅庵琴谱》中的。当年我只是一个初识琴趣的爱好者，但在弹者听者都无拘无束的气氛中，这对我来说，是一次平生难再得的倾听！

夜已深沉，二君兴犹未尽，最后在两张琴上四手联弹了一曲《风雷引》。我不期而然地想起了张岱《陶庵梦忆·绍兴琴社》中的一句：“如出一手，听者骇服！”我暗想：门人弟子弹得如此精彩，那作为梅庵巨子的徐先生的琴艺更不知何等高妙了。

可是我对这位心中景仰的音乐家仍然只闻其“声”，不见其人，而且这“声”是间接的。

1945年夏秋之间，在新解放的金沙镇，有一个夜晚开露天民众大会，最后有人高声提议：请徐立孙先生来一个节目！群众鼓掌响应，他也并不谦让。旁边已经有人递上了他所用的琵琶。看来，每在这种场合，众必有求，而他也有求必应的。我却没想到，他一边调弦一边

向听众做起了音乐普及工作，告诉大家，他要弹的曲子是《四合》，而历来流传的这曲子又有《扬合》与《苏合》的不同流派等等。

广场、土台子，没有扩音设备，哪能欣赏音响文弱的琵琶！因此，尽管偿了闻其声、见其人的夙愿，仍然还是遗憾。

暮年反刍，觉得自己之能成为一个音乐爱好者，受到美育，并且中西兼爱，不陷于偏嗜，都同以上那些经历、体验颇有关联。为了追寻这可珍重的忆念，去年还曾独往中学堂街上去徘徊了一圈。

有古琴音乐伴奏的回忆 ——记故友李宁南

在我尚未了结的一生中，李宁南是一位来也匆匆去也匆匆的朋友。然而即便过去了大半个世纪，许多别的人与事都已经从记忆中湮灭殆尽了。每一回想他，便有一个鲜活如生的全身像站在面前，有动作，有神情，还带着声音，最珍贵的是不光是说话声，还有音乐，古琴音乐。

当年因国难临头而失学，我权且闭门自修。语文、历史等方面没多大困难，似乎可以在原有基础上争取“跨越式发展”，但对于数理课可就需要有人辅导了。

另外，我那时已发现了而且一头栽进了诱惑力极大的新空间——西方严肃音乐。听到了一些名作的唱片。过去在学校里总感到枯燥也学不进去的五线谱，此时已无师自通。

没想到在自己面前忽又现出了另一个新空间，同样是诱惑力极大，不可抗拒。从一张百代公司的唱片上，听到了古琴曲《阳关三叠》，卫仲乐弹的。加上王光祈的一本《翻译琴谱之研究》，这二者便鼓动着自己去新空间探险。然而连个古琴都无觅处，入门从何谈起？

就在此时，宁南君和我成了新知。他慨然答应助我解答数学难题。此时他正在某绅士家做课外老师。听这个学历比我高的人谈起代数几何中的问题来，思维之清晰，话语之明白，叫我相信他肯定是个胜任愉快的老师。

这个数学头脑同时又是个音乐头脑，这却是出人意表的了。他一举解决了我探险古琴音乐新空间的三大困难，立刻去借来了一张古琴，夏沛霖手制的，琴弦都装好了。（通过借弹这张琴，我心中留下了夏沛霖这位能人的影子。他在电话公司做事，我有个老同学的父亲是公司负责人。有一回我和同学走过官地街上，同学指着公司小门里边一个背影说，那就是夏沛霖。可惜只看见个背影，后来便听说他已病故了，不胜其怅惘！）

不但有了乐器，他同时带来了《梅庵琴谱》。古琴我小时候曾见过一次，父亲大概是想自己仿制一具来学弹吧，有一年向范肯堂后人家去借过一张，看样子是相当古旧的，未张弦，所以不知其声。至于琴谱，我还是头一回见到。当然，看了王光祈的书，贾宝玉所谓天书的指法符号我已经并不陌生了。然而面对着《梅庵琴谱》这样一部为问津者着想的“琴学津梁”，我是满心欢喜赞叹的。

王光祈书中介绍的指法符号，我原先纸上谈兵，无法具体领会。经过宁南君一番示范讲解，便不难自己去琢磨练习，个别辅导并没有花费他太多时间。除了做“家教”，他自己也在做投考大学的准备，时间金贵。而我只要有教材，本来就以自习为乐趣，那样更自由自在。

借助于王光祈的译谱法，我将《梅庵》中的大多数琴曲都移译到了五线谱上，使曲调的曲折进行一目了然。这对读曲和记忆都有利。

不过，只靠那节拍划分得十分简单的谱子，弹出来的像一幅粗线条的名画摹本，那便不堪入耳了。所幸有宁南君，只要有空，无干扰，也有兴致，他便来我们家为我独抚数曲，让我听到了《梅庵》中几乎所有的“小品”，后来又示范了一首《平沙落雁》。这些已够我自己再去心摹手追，好好受用了。当年并没多少古琴唱片可资利用，除了上述的《阳关》，我只见过一张徐元白的《平沙》，是别一派的。我一直觉得还是宁南君弹的更有生气，更有情趣。既然他是向陈心园学的，那么我便是有幸听到了梅庵派人的现场演奏，那恐怕是更胜于后来的录音的。录音室中出来的唱片，可能变得像“罐头食品”。现场演奏，如果能默契、忘机，那才会最合乎古琴特点的真趣。

我同宁南君以学琴为中心的交往，高峰是一场独特的月夜“会琴”，演奏者是他和陈心园君，洗耳恭听的就我这一个。地点在已经放了暑假人去楼空的中学堂宿舍里。那座古旧的木结构楼房充当了绝好的共鸣箱。他们各自弹了几曲小品，还弹了《平沙》。最后是两人合弹了《风雷引》。

这真乃乱世人生中可遇而不可求的一次艺术享受，正像张岱所形容的，“每一思之，如同隔世”！

即便在当年，这已不可再得了。“会琴”之后没多久，宁南君不动声色地去了后方的“浙江国立英士大学”。再以后是噩耗传来，他得了重病，孤身一人举目无亲，据说是在哀呼故乡亲人的悲凉气氛中辞世的。

《中国古琴指南（梅庵琴谱）》 序（译文）

中国的古琴，是精微奇妙的古老乐器。据记载，孔夫子不但会弹奏古琴，且曾为它谱曲。虽说此事无从证实，至少从唐代以来，古琴已经成了中国文人最钟爱的乐器，积累了数量可观、多种多样的琴学文献。这些资料被收集在几十部琴谱之中。琴谱不但用以保存琴曲，也提供了教学资料。当15世纪之初，此类琴谱就已开始出现了。

高罗佩所著的那部《琴道》，如今已成为传世经典。在书中，他力劝西方的音乐学家们去研究中国古琴。

由于受到古琴音乐那种安详宁静之美的强烈感染，我也开始了自己的研习。高罗佩建议人们首先要从15、16世纪的琴谱中去探索创作方法与调式问题。我却以为，如果那样做的话，势必会在涉及演奏方法的问题上碰到只能提出一些假设的麻烦，因为至今还没有一部古琴演奏史。

因此，我没有照他说的办。我舍远而求近，从中国现代琴人的演奏实践选择了自己研究的出发点，将《梅庵琴谱》作为研讨的文本。在现代中国，它是被广泛用来教学古琴的一部琴谱。它代表了今天仍在积极活动的一个琴派。通过磁带、唱片，人们可以听到梅庵派中三代琴人演奏的谱中琴曲，包括这本琴谱的编纂者徐立孙。

在1977年我写的博士论文中，对《梅庵琴谱》的研究是其中心内容，我对它作了详细的分析探讨。现今出版这本《指南》，意在给那些有志于了解这一迷人的中国传统艺术的一般读者提供一本简明实用的入门书。

为了方便西方人阅读，原著中有些部分我作了调整，例如第三章，关于调弦、音阶与调式这三个问题，原著是分开讲的，我则将其安排在一起谈了。又如在第四章（译者按，此处有误，应为第三章）里，我把三篇附有歌词的琴曲合而论之，以便说明此一类型的琴曲的特点。凡是原书中我感到累赘多余的文字，便略去不译（这主要是对附有歌词的琴曲的解说）。版本时代较后的几种《梅庵琴谱》，有的序言我全删了。在必要的地方，我附以汉字原文，以免读者费解。

据我所知，《指南》是中国此类琴谱首次以英译问世。

如想对传统中乐作进一步了解，可参考《新牛津音乐史》中劳伦斯·毕铿的论文和《新格罗夫音乐与音乐家词典》中关于中乐的条目。

本书中移译为五线谱的古琴曲，基本按原著中乐谱转译，其节拍与必要的演奏说明则以演奏录音为依据来处理。演奏者为：吴宗汉、吕培原、陶筑生。

梅庵派诸位大师都乐于同我本人交流琴学知识与他们拥有的琴学资料。支持我研究工作的还有指教我习琴的汪振华老师、吕振原老师。为表示我的感激之情，谨将此书献给诸位杰出的音乐家，愿它能促进美妙的古琴艺术普及于更广泛的爱好者！

（美）弗莱德列克·李伯曼1981年于西雅图

（原文见Fredric Lieberman编译*A Chinese Zither Tutor: The Mei-an Ch'in-p'u*）

中乐寻踪

长寿几千年的中乐史，从何说起？只用两三万字，如何说得尽？以作者对这个题目的知之甚浅，更哪能说得清？

既然对中乐有深嗜，自然也希望有更多的同好者大家来共赏。怀着这种心情，温读有关的资料，无声的和有声的，凑成了这篇读书札记。材料驳杂，议论轻率，不值方家一顾；只盼其对于普通的音乐爱好者能起一种引起兴趣的作用吧。

一、史中寻乐

古老的独具特色的中国历史，如同一条从未断流、消失的长河。

古老而且独具特色的中国音乐，是中国历史中的重要部分，也是几千年长流不息。

历史的保存，主要靠文献与文物。音乐的记录，主要靠乐谱、录音。

古时候当然没有录音机。乐谱的发明也姗姗来迟。中国最早的记谱法，所谓“声曲折”，是西汉时才出现的。那也是非常原始的记谱法。

有谱之前的古乐固然无声可稽了，后来虽然有了乐谱，历经朝代兴亡变乱中的水火兵虫诸多劫难，幸存下来的也成了凤毛麟角。

我们今天能够见到的最古的中国乐谱，仅仅剩下唐人手写的古代七弦琴曲《碣石调·幽兰》，敦煌遗书中的唐代琵琶谱和工尺谱。前两种古谱虽然已有不少专家进行了“打谱”或“破译”的工作，可以演奏了，但那译与演是否符合原来的音乐，无论从理论上还是从实际效果来看也还是个疑问。

所以，从那可得而闻之的音乐来看，中国之古乐竟可以说是大部分已经声沉响绝，不可得而赏之了！

然而，如果同西方古乐的向往者相比，我们又是幸运的。我们可以借助文献、文物，借助那从未断线的大量史籍，从中发掘“音乐”。

中国人自古以来便把音乐放在一个很高很重要的位置上。统治者是如此，文人也如此，所以史籍中很早、而且一直有关于音乐的记载。而在文人学士的诗文中，涉及音乐的内容也占了很可观的部分。除此以外，还有发掘出来的地下文物，可以直接间接地为历史作见证，有的还能重新发出沉默已久的声音。何况还有古乐保留于今乐中的痕迹，等等；这些都可以有助于我们驰骋自己的想象。

史中有乐！我们可以向史中去寻乐。

从历史文献与出土的地下文物来看，中乐之初始非常稚拙，同世界上的其他文明是一样的。

例如，出土于约六千年前的河姆渡遗址的陶埙，只能吹出两个音来。出土的殷商晚期、小屯殷墟的陶埙，有了五个音孔，后来构成中国音乐最重要特色的“五声音阶”才基本上形成了。从“五声不全”

的原始乐器，到完整的五声、七声音阶的最后形成，据估计大概用了三千多年的时间。

夏、商、周三代那漫长的岁月中，贫乏的音乐语言约束着先民们表达抒发自己的感情，难以畅所欲言，那烦闷是可以想见的。见之于古史的所谓《葛天氏之歌》《伊耆氏之歌》，还有什么传说是尧舜时代的《击壤歌》《南风歌》，我们在想象中只能把它们谱成一种极其朴拙粗犷，原始气息甚浓的山歌野唱。

中国的文明似乎有一种“早熟”的现象。中国的音乐文化也有这特点。尽管起步艰难，三千年才基本上找到了自己音乐语言的基础五声、七声音阶，可是它以加速前进的步子走向了成熟。于是，到了春秋战国时代，于“百家争鸣”的文化高潮中，同时也交响着相当成熟了的音乐之声。

史中之声说不胜说，听不胜听，只可拈出几个最有乐感、最有史感的例子来说。

孔夫子是个百科全书似的智者。他又是个极重视音乐的教化作用、很懂音乐也深爱音乐的人。由孔门弟子记述的《论语》中有这样的记载：“子于是日哭，则不歌。”（孔子如果到人家去吊过丧，哭过，那一天就不再唱歌了。）可见，他平日是爱唱歌的，并不像后来的道学家那样终日板起面孔不苟言笑，更不肯哼哼唱唱了。哭过了便无心唱歌，也可以想见他是用真感情来歌唱的。“唯乐不可以为伪”是儒家经典《礼记》中《乐记》那篇重要的乐论中的警句，正可为此事下一注脚。

孔门高足，通晓“六艺”包括音乐在内的“七十二贤人”之一的子游，去治理一个小小的地方。他也推行“乐教”，兴起了“弦歌之声”（“弦”就是用乐器演奏或伴奏歌唱）。老师听到了，“莞尔而笑”。虽然他口里说的是批评口气的“割鸡焉用牛刀”，其实他心里是欢喜而得意的，所以才加上一句：“前言戏之耳！”

孔子不但爱唱，还能击磬、鼓瑟、弹琴。有一回有个他所讨厌的客人来访，他托辞不见，却又“取瑟而歌，使之闻之”。这是有声又有情绪的一个历史镜头！

他的爱乐之深，十足地反映在“子在齐闻《韶》，三月不知肉味”这一记述中。《论语》中这段话是记他到了齐国，听到了他认为“尽善尽美”的《韶》乐，入迷到了一连三个月都不觉得口中吃的肉是什么味道。

这并不完全是文学的夸张。从大脑的有兴奋必有抑制的机制和欣赏心理学来看，孔子这事大概不会是无稽之谈。凡是乐迷，都有相似的体验，当你被所嗜爱之乐吸引住的时候，你对口中的食物是食而不知其味的。

孔子不但爱乐，而且知乐，而且深知乐理。因此他能“正乐”，即纠正音乐中搞错乱了的地方。把几千篇诗歌整理编选为共有三百多篇的《诗经》，这件工程浩大的编辑工作也绝不仅仅是在竹简上做文字工作，那是包括音乐上的审订在内的。因为，《诗经》中所收的那些诗歌，都是当时流传于民间或宫廷中的歌曲，是同音乐结合在一起的。不是一个对音乐有广博知识的内行，是担负不了这件工作的。所以他才说：“吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。”

《论语》中还记着：“子与人歌而善，必使反之，而后和之。”意思是：他同别人一道唱歌，发现别人唱的歌好，一定要让人家再唱一遍，然后自己也跟着唱。这就不但活画出一个爱乐的孔子，也说明了他所以知乐并非生而知之，也是虚心好学的结果。

最能为孔门音乐气氛传真的，是《论语》《先进》篇中的一段实录。

几位高足，子路、曾皙、冉有、公西华陪着老师坐着。孔子问他们各自有何追求。于是，子路等三位一个个作了回答。剩下一个曾皙没有交卷。原来他在一边弹他的瑟呢。按年齿大小来说，子路后面便该轮到他了，老师却不曾去打断他的乐兴，先问别人了。既然大家都说了，夫子便催道：“点！尔何如？”“点”就是曾皙的名字。这时，“鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰”，接下去便是那段引起孔夫子感慨的话了。

这一场孔门言志的生动报导，极富现场感。但如不留心听那史中之声，那便糟蹋了这段精彩的有声史景了。“鼓瑟希，铿尔”，两千多年后的今天仍然如闻其声！老师发问，曾皙且弹且听。直到已点了自己的名，仍未住手，而是恋恋不舍地慢下来，边弹边想，故而“音希”。想好了，才拨弦铿然一响，结束，推瑟而起。

孔门教学，师生关系，弦歌不辍，那个时代的高级知识分子同音乐的关系，都让我们从这史中之乐、乐中之史里亲切地感受到了！

春秋战国之际真正是中国文化的一次“灿烂的爆发”！（伏尔泰妙语）音乐文化自然也在其中，所以那一段历史是更显得有声有色的。散见于史传、诸子百家的著述中的许多记载，哪怕只是些片鳞只

羽，也都有很浓的史感与乐感。比方，有这样一个细节：“古之佩玉，左宫右徵，以节其步，声不失序。”就是说，左、右的佩玉分别发出相当于今日“1”“5”之音，正好是极和谐的五度音程，试想那环佩叮咚的场面是何等音乐化！利用想象把它们连缀起来，便不难感受到当时那个社会中的音乐之声是如何的洋洋盈耳了。

当时，秦地的文化是相对落后的。李斯在上书劝说秦王不要逐客时说到，“夫击瓮、叩缶、弹箏、搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也”。在这幅斑驳的人民音乐生活画面中，不但有陶制的乐器缶，连击瓮和拍打大腿也成了伴奏，而歌唱又只是“呜呜”之声，只是无词的喊叫，也实在太粗陋了。粗陋尽管粗陋，但人们渴求用音乐来表达激动的情绪，不是也活现于我们的想象中了吗！

造成鲜明对照的是另一幅画面，其中传出了更热闹也更发达的音乐生活的信息。

《战国策》中记叙那个凭着三寸不烂之舌，唾手而取六国相印的苏秦。他游说齐宣王的一篇话中说到了齐地的富裕和发达：“临淄（当时齐国的首都）甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑……”云云。虽说其言有辩士的夸张成分是不言而喻的，但他不至于当面说谎。齐地靠着山海之利，物质资源之富远胜于西陲之秦。那么对音乐生活的要求也自然更高了。韩非讲的南郭先生吹竽的笑话也正发生于齐宣王之时。齐宣王好乐是有名的。他最爱听人吹竽，而且要听由三百人组成的乐队吹奏。于是便闹出了“滥竽充数”的大笑话。三百之数难免夸大，但那乐队肯定是声势浩大的。

“燕赵多悲歌慷慨之士”，荆轲刺秦王这出历史悲剧，其中不但有悲壮的音乐之声，而且那乐声中有可以说明那时的音乐水平已发展

到一种令人惊异的高度的线索。

燕太子丹和众宾客为壮士送行，饯别于易水之滨。“高渐离击筑。荆卿和而歌，为变徵之声。士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！’复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。”（《史记》）

这些情节多半是史家采集传闻，作了文学加工。但其中有关音乐的重要细节，则可能是按照已经形成的作曲手法来拟想的。

“宫、商、角、徵、羽”，好比如今简谱中的“1、2、3、5、6”那五个唱名。“变徵”相当于升高半音的“5”。“为变徵之声”和“复为羽声”，可能是在音乐中运用了不同的调式和转调的方法，以表现强烈的情绪，因而产生了听众感动流涕、怒发冲冠的效果。

这既反映出当时在制曲与演唱上达到的水平之高，同时也可见音乐的相当普及，否则，不大可能在民间传说与历史记载中出现这种描述吧？

荆轲刺秦王的传说还有另一种版本，同样的极富乐感，而又另有特色。

据古书《燕丹子》中记载，当这幕史剧进展到“图穷匕首见”，荆轲一把揪住秦王之袖，正要下手时，秦王恳求说，且容他再听一段琴曲，然后虽死无恨。于是召来了秦姬，为王鼓琴。她却乘此时机，用琴声中的“语言”，提醒主上：“罗縠单衣，可掣而绝；八尺屏风，可超而越！”秦王猛省，便挣断了衣袖，逾屏风而走。如此一来，荆卿事败，成为千古的遗恨！

司马迁不曾采用的这篇传说，虽浪漫诙奇可喜，却近乎荒唐之言。然而对其中涉及音乐的情节却可作出合理的解释来。

汉语有“四声”。“平、上、去、入”的声调实际上是高低不同的音调，利用乐器上的音调变化以模拟“四声”，听上去便像是说话。流传至今的“单弦拉戏”便用此法表演“说话”。

请注意这篇故事中说的乐器是琴而非瑟也非箏。瑟在古代曾广为流行。箏是秦人喜弹之器，所谓“赵瑟秦箏”。何以独独要用琴来做这出史剧的“道具”？关键在于琴有指板而无柱，所以最便于弹奏滑音。而模拟汉语“四声”的声调，必须利用滑音才像。

不妨再作一种推论。假如当时真有此以弦上之音暗通消息的事，那么所模拟的必定是秦地方音了。这才能让嬴政一听便懂，而来自燕赵的侠士茫然不解。

春秋以来，史中谈琴之事甚多。孔子向师襄学琴；成连教伯牙；伯牙遇钟子期；邹忌以琴见齐威王，三个月便受了相印；等等。那都是高贵者或高雅者。琴语救秦王的传说则似乎可以看出琴的更加普及、市俗琴技的发展。显然，后世的“单弦拉戏”不能登大雅之堂，古时在琴上“讲话”也只能是市井之音。

中乐文化到了春秋战国时代便发育成熟，不但可从史中之声来想见，且还有那已结晶为理论的文字来作证。而在音乐理论思维上的精深，语言表达上的精彩，更是叫人惊叹！

孔夫子的再传弟子，公孙尼子所撰的《乐记》，便是这样的一篇杰作。它用那么精练的文字概括了古人对音乐艺术的深切体会。

音乐从何而来？音乐是怎么回事？像这种追根问底，难以说清的微妙问题，它回答得妙极了：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干、戚、羽、旌，谓之乐。”

大意是：“乐”是人的心受了外界事物的影响，激动起来，便产生了一定的思想感情。然后，用按一定的规律组织成的声音和舞蹈动作去把它形象地再现出来的。（译文引自人民音乐出版社《中国音乐史略》第三十四页）

《乐记》中精彩的说法还有：“唯乐不可以为伪。”前文已经提到了。

《乐记》中还有一段话，绝妙地反映出那时的乐学家的感觉何等敏锐，形象思维与语言表达何其高明。那是一段形容歌唱艺术的话：“故歌者，上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。”

中国诗歌中有很多警句反映出诗人“通感”的发达。《乐记》中这段话，将听觉与视觉通连，“以耳为目”“心想其形状如此”，正是在发挥“通感”的妙用。正因此，“累累乎端如贯珠”成了千古名句！

应该想想的是，只有在生活中已出现了普遍爱好音乐的风气，出现了动人心的作品，也出现了很多的善歌者和演奏家，例如传说中的“响遏行云”“余音绕梁，三日不绝”的秦青、韩娥，工于弹琴的成连、伯牙，等等，理论家才有可能总结出如此出色的理论，这一点是无可怀疑的。

足以显示古代音乐之成熟的，尤在于律学方面的高水平。如果没有一套较为完备的律学知识，那个社会的音乐在实践上便没有基础，没有准绳。比方说，齐宣王那个庞大的乐队，至少也有几十件竽吧，要吹奏得声音又准又齐，那些乐器便要按一样的音律制作才行，那就需要律学的知识。

前面说过，到了商周之际，才形成了五声音阶。过了不长的时间，七声音阶也见之于史籍了。从五声、七声音阶又进一步发展出了“十二律”。这可又是中国律学上一个重大成就！

《国语》上记着，周景王想要铸钟。钟是古代庙堂乐队中极重要的乐器，不仅是乐器，还是有重大象征意义的所谓“国之重器”。所以，铸钟一事是非常隆重的。它不但是复杂的工艺，而且要使其音调准确，合于律，必须有懂律学者指导才行。当时有位通律学的叫伶州鸠，被召来当顾问。他给周景王上了一课，讲了律学知识。从他这篇扼要的讲话中，可以知道，当时的人已经懂得了“黄钟、大吕……”等“十二律”了，也便是大体相当于今天由十二个半音组成的半音阶那样的音阶体系。而这却是发生在公元前522年之际的事！“十二律”的发现当然还要早于此时。

在伶州鸠指导之下铸成的周景王钟，到底是怎样的一种声音，我们无从验之以耳了。很可能也同别的铜器一起，被秦始皇收刮了去，销铸成了“十二金人”吧？规模更宏大，音律更完备更精确的一套古代编钟，沉默于地下两千多年，一朝出土，重振金声，成了中国律学那时已达到高度水平的铁证！

这就是出土于战国时代曾侯乙墓的那套战国编钟。此墓的年代为公元前433年，去周景王铸钟之事还不到百年。

整套编钟一共有六十五件，分上、中、下三层悬挂。每层又分为三组。每一口钟上面都铭刻着它所发之声的阶名，还刻上了同曾国所用律名相对应的晋、楚等国所用律名。

这一套钟乐能够发出从低到高的五个八度的乐音，可以用来演奏五声或七声音阶的乐曲。不仅如此，由于它是包含了十二个半音的，因此它便可以“十二律旋相为宫”（即用十二律中任何一律当做宫音，组成一个新的调。也就像今天的乐器上可以演奏“C调”“D调”等等一样。这种旋宫转调的方法，在《乐记》中也记着了）。用旋宫之法，这套编钟能转五六个不同的调子。照理应该可以转更多的调，但由于当时所用的是一种不均匀律，所以受到限制。

这当然美中不足，令人遗憾，但不妨再想一想，中国是直到明代才由朱载堉研究出了十二平均律的，而西方人巴赫作《十二平均律钢琴曲集》更要迟一百多年。那么，战国编钟在律学上所达到的高度已经太了不起了！

当然，除了律法上的问题，据测试，在音高的准确上也还有一些瑕疵。不管有多少瑕疵，这套古代重型乐器是一个眩目震耳的存在，它的铭文，它那沉默了两千年又响了起来的洪大声响，是虽已湮灭而尚存于史籍中的古乐文化的见证。洪钟之声像是从两千年之前传来的，而我们再借它这声浪返回去追寻灿烂的古乐！

二、诗乐因缘

前辈学人朱谦之做了一本似乎今已无人注意的《中国音乐文学史》。他引《尚书》中一段话，“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声，八音克谐……”再引证《乐记》《毛诗序》中的说法，又从历代

诗歌同音乐之间的密切关系，最后得出一个看法：三千年的中国文学史，是一部音乐文学史。

那看法，既可启发我们如此去读中国文学，尤其大有助于我们去读中国音乐；便是说，大有助于我们去向文学尤其是诗歌中去追踪那已经迷失湮灭的乐声，去倾听乐中之诗与诗中之乐。我说这是认识与体验、享受中乐的一大法门。

前面已提到过，一部《诗经》，原本都是歌曲中之歌词，是让人唱的，《诗经》是“歌诗”。孔子从几千篇歌曲中选出了“诗三百”，编辑成了一部《诗经》，既是文字编辑，又是音乐编辑工作。诗与乐，自古以来便是亲密地结合在一起。

“诗亡然后春秋作”，孟夫子编造此一说法自有其意图，且不去管它。《诗经》的文词并不曾“亡”，但可惜的是那些唱诗的调子的确是已经亡失了！

南宋的朱熹在其《仪礼经传通解》的诗乐篇中提供了一份《风雅十二诗谱》，据说是古谱。但他自己又怀疑：“古声亡灭已久，不知当时工师何所考而为此？”然而又“姑存此以见声歌之仿佛”。

此谱的头一曲便是《关雎》。我们一读那一字一音，板板六十四的乐谱，便会比朱熹更难相信其为真，这是孔子所叹美的“乐而不淫，哀而不伤”的《关雎》之乐吗？是“《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！”吗？（“乱”大约是像现代歌曲中“副歌”那样的部分。）

当然，古代的庙堂之乐很可能是“催眠曲”。《乐记》中说，魏文侯问孔子的学生子夏：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧。”他倒是坦白得可爱！

但我宁可相信孔子的叹美之词，相信那从南方传来的《周南》是民间风味的音乐，而连朱熹也怀疑的古谱乃是后来的迂儒以意为之的。

原先的诗乐是亡失了！我们只好以那幸未被秦火付之一炬的《诗经》——也即是歌词，作为依据来求索了。“苟能神解意会，以音求之，安有不可歌之理乎？”（朱载堉语）

有的是繁音促节的抒情诗、叙事诗（“风”“雅”）；有的是音节舒缓的赞美诗（“颂”）；朱谦之说的是《诗经》中的歌词、文字，我们也可从“风”“雅”“颂”中读出并配上情趣不同之乐；从列国之“风”中想象出不同的乡土风味之乐来。那么，为郑、卫之“风”配乐，自然要还它以“郑、卫之音”了。像“女曰鸡鸣……”“将仲子兮，无逾我墙……”这类篇章，当然要唱成情歌的调子了，总不好按腐儒之说配以说教的“美、刺”之腔吧？这倒让古人戴埴说中了：“求诗于诗，不若求诗于乐。”

楚文化对华夏文明之发展贡献不小。楚声文学中的伟大作品《楚辞》等，自来便受到重视。可以想象，当北方的《诗经》文学日渐衰颓之际，南方的楚声正在盛大起来，前来接班了。

于此，我们仍然不要只注目于文词，而也要侧耳遥听其声。因为，诗是新诗，负载着那新诗、拥抱着那新诗的，也是同北方之声迥然有异的瑰丽的新声。

《楚辞》与音乐的关系之密切，似乎比《诗经》还要显然。今天拿来讽诵乃至默读，也是乐感极浓的。这既显示出诗与乐二者的进一

步发展，也同南国那特异的自然、民俗的土壤、气息都有难解难分的关系。

《楚辞》原来是同乐、舞同在的。《九歌》即是楚人载歌载舞迎神送神的节目，好比一场歌舞剧。

从《楚辞》的唱词中可以看到对音乐的描述。例如《招魂》中：

“肴羞未通，女乐罗些，陈钟按鼓，造新歌些，《涉江》《采菱》，发《扬荷》些，美人既醉，朱颜酡些，娱光眇视，目曾波些……竽、瑟狂会，攄鸣鼓些，宫廷震惊，发《激楚》些……”

大意是：酒菜还未上完，女乐已经上场。鸣钟击鼓，唱着《涉江》《采菱》《扬荷》等歌曲……竽、瑟、大鼓，声调是那样热烈，殿堂为之震动，是在演奏《激楚》之乐。（译文引自人民音乐出版社《中国音乐史略》）

虽然是词犹在而乐已亡，但从这文词的刻画铺陈中，从那音调的铿锵、节奏的紧凑迫促中，一种纵情歌舞的气氛顿然把人陶醉了！

歌唱人神之恋的《九歌》，是一套“大联唱”。从歌唱迎接天神降临的《东皇太一》、祭女神的《云中君》、祭男神的《湘君》《湘夫人》，到礼赞为国捐躯者英灵的《国殇》，送神的《礼魂》，一共包含着十一首歌曲，有一个统一而又有对比变化的结构。遥想当年那演唱与舞蹈宏大场面的美妙庄严，能不为之神往？

前人谢无量在所著《楚辞新论》中致慨于：“楚辞的好处，第一在它的音节；第二在其所合之乐；第三在它表演的舞姿；最后才是它

的文词。现在前三种都没有了，单剩下那不实不尽的文词，叫人怎能完全看见它的好处呢？”

诚然是绝大的遗憾。但只要我们心里明白，知道它是诗、乐、舞的综合艺术品，利用我们对史与乐的理解与想象，那么就可以像修复已破损的出土文物一样，于诗中得乐了。

楚国虽然被强秦所吞并，楚声却并未销声，反而有风靡华夏之势，这就说明那音乐有很大的感染力。

虽然是“亡秦必楚”，但是那把咸阳付之一炬的项羽，同刘邦在垓下大决战，使他一败涂地的不是“十面埋伏”而是“四面楚歌”！

楚霸王唱的绝命词“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝”，汉高祖衣锦还乡，得意地高唱“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡”，都是精彩的史景中现成的配乐。而这些都是楚声！

楚声到底如何呢？我们该怎样去“心想其音”呢？

晋人阮籍在其《乐论》中有说法：楚地的风气好勇斗狠，所以人们不怕死，故此有许多蹈水赴火之歌。

假如根据古诗歌来揣想其乐，那么，春秋时的以《诗经》为代表的诗歌，大体上是“温柔敦厚”的。到了战国，许多诗歌带着慷慨悲歌的气势。据此想象，那以楚声为主流的秦汉之交的新声，大概也是以强烈的抒情色彩为其特色，这样也才能同那“世变之亟”合拍吧。

有一部清朝人写的笔记《西斋偶得》中认为，饮食与音乐变化最快，过了几百年，以往的情形便全不可知了。中乐这股流淌了几千年的长流，那新陈代谢的流变是错综曲折的。

丘琼荪的遗著《燕乐探微》中有一段“似穷千里目”的精彩叙述，摘其大要如下：

汉兴，南方的楚声随着政治势力而大量流到北方，久而久之便衍变为清商乐。这是清商乐的北派。原先民间的街陌谣讴，如“相和歌”等被采入“乐府”，化为“雅乐”了。当“清商乐”盛行之后，中原旧有的乐曲似乎都衰歇了。但在两汉、魏、晋时代，南北音乐可称统一。西晋末年，中原鼎沸，从此三个世纪中，北方之乐衰落了。中原的“清商乐”有一部分散落到了南方。“胡乐”流入，渐渐地取代了“清商乐”。在“胡乐”中，起初流行的北方乐，即匈奴、鲜卑、羯族之乐。后来西方之乐也大盛，即氏、羌之乐。

南方又不同。从东晋到隋，盛行的是“吴歌”“西曲”。这是南派“清商乐”。但同时还存在着北派的。这北派“清商”的来源，一是南来的避难者带来的；一是南军北伐时虏获的乐工乐器带来的。此类乐部后来又几次重复被北人掠去，作为北方统治者朝廷典礼中的点缀。

南方朝廷一面用残缺走样的中原旧乐以示正统；一面也用南方流行之乐以逐时好。民间则北方盛行胡乐，南方盛行“西曲”“吴歌”。

隋人对南北朝官府之乐有简洁了当的概括：“梁、陈旧乐，杂用吴、楚之音；周、齐旧乐，多涉胡戎之伎。”

这也可见，虽有传统的源头可寻，而其实那乐流已经成了新旧合流的混合体。

“分久必合”，一统天下的隋朝，把那周、齐之乐和梁、陈之乐，兼收并蓄，组成了它宫廷用的“太常乐”，合流的中乐浩浩荡荡，在此基础上，中乐到唐代又出现了再一次“灿烂的爆发”。

从“诗乐因缘”的角度来看，由于其时代较近，有更多的文献、文物可征，这又一次的爆发是更显得辉煌的。读了有关唐乐的记载，怎不令人渴想一听那“十部伎”演出的“大曲”，尤其是那由明皇亲自排练的法曲仙音《霓裳羽衣曲》。我们也向往那举不胜举的器乐名曲，那至少有一千至二千篇的教坊之曲。

令人叹恨的是，今天除了《敦煌琵琶谱》《敦煌工尺谱》两种残缺不全且又难以破译的古谱，唐乐也已不可闻了！

不过我们要深深地感激唐代诗人。唐诗中有唐乐之“声”。

这也是传统。中国文人历来就爱乐，也知乐。从汉以后，咏乐就是诗、赋中常见的题目。唐代诗人浸淫呼吸于高度发达普及的音乐气候之中，乐兴更刺激了诗兴。现存近五万首唐诗中，写到音乐的诗篇是大量的。读那些诗，就是通过诗人的亲身体验在遥听唐乐了。缺憾虽然得到弥补，却又反而加深了惆怅。

唐诗写唐乐，特别惊人的是那些听名手奏名曲的名篇。以形象之言写无形之声，绘声捉影，到唐诗可谓登峰造极！

像《琵琶行》这首诗，人所共赏；但我们如果不是只赏其语妙，而特意从追寻唐乐的角度去感受，则又可获得更大的享受。可以联想琵琶这一西来的乐器，当时如何迷醉了那么多听众；联想那用拨子弹奏的效果是如何的与后来搯弹不一样，等等。从那些写乐之诗中，更

可以感觉到作诗者是怎样的内行和爱乐之深，否则诗才再高，也写不出这种能将微妙的乐感传达给千百年后人的作品。

足以证明白居易是赏乐的内行，另有一篇《听吹觱篥歌》：“有时婉软无筋骨，有时顿挫生棱节。急声圆转促不断，栗栗磷磷如珠贯。缓声展引长有条，有条直直如笔描。下声乍坠石沉重，高声忽举云飘萧。……”

你看这位香山居士倾听音乐何等真切！这诗中有几句又叫人回想起来上文提过的《乐记》中形容歌声的“上如抗，下如坠，端如贯珠”。白诗不啻在为之作注似的。于是又叫人觉得，中国音乐的“理”与“感”，是渊源有自、一脉相承的了。当然，无论是乐曲、演奏技巧，还是听众的欣赏能力，都又发展到了新水平。新的血液、营养流进了脉管当然是一个重要因素。琵琶、觱篥，像昭陵前雕的鸵鸟一样，也是外来的。

绘声写乐的唐诗，为后人留下了唐乐的影子，但这还并非诗乐因缘的全部。

唐诗本来就同音乐抱成一团了。它是合乐的。唐诗是可唱的“声诗”。

王之涣的“黄河远上白云间……”，王昌龄的“寒雨连江夜入吴……”，不是旗亭酒肆中的歌声吗？

王维的“渭城朝雨浥轻尘……”不是长亭送别者传唱之曲吗？

李太白在沉香亭奉召而赋的《清平调》，是随即配乐而歌的。

白居易之诗不但“老妪能解”，不但“童子解吟长恨曲”，而且“胡儿能唱琵琶篇”（唐宣宗吊白氏之诗），竟成了流行歌曲了！

诗乐不分家，“共存共荣”，是老传统，而唐诗唐乐之打成一片是更进了一步。唐乃诗的盛世，又是从唱诗唱曲的音乐化的社会。唐人如此爱诗爱乐，所以那最适宜入乐歌唱的“绝句”体也便成了唐诗金库中最富生气、最有魅力的新诗体了。

前文提过，谢无量很可惜《楚辞》的四美只剩下文词之美。今天我们吟咏唐人绝句，也不可只赏文字，而还要尽可能在联想中补上那音乐之声，那才更有滋味。

一代有一代之新音乐，也便一代有一代之新诗体。从《三百篇》到汉魏六朝的诗体之变，都同那和诗同在之乐的变分不清。

唐一变，至于宋，诗乐关系又有了新情况。

诗到了宋代，渐渐地没人唱它，它也不大好唱了。朱谦之说得不客气：“宋人本不知诗的唱法而强做诗，所以做出来不是尖新就是生硬。”

平心而论，宋人之求新求变，在“好诗已被唐人做尽”（鲁迅说的）的压力下也有其不得不然的原故。散文化的拗体，虽不可歌，却也未尝不可当做“新派”音乐来听。

其实如从广义的诗歌的衍变来看，诗在唐以后同音乐是结合更紧，拥抱得更热烈了。原先的诗虽已同乐分离了，但却生出了“长短句”，也就是词。而词这东西，正是从诗与乐的结合中孕育出来的！

词不但可歌，而且在文字同音乐的结合上要求更高了，音乐性更加强化了。

无论是作为歌词的文字和同它结合的乐曲，双方都在向着更丰富更细致的表现发展。粗浅地举个例，唐代的绝句虽然在合乐歌唱时总要加些不必有实义的虚字（“和声”），但还是短短的。一变为词，文与乐都膨胀起来。五代的《浪淘沙》不过二十八字，宋代的《浪淘沙慢》则有一百三十三字了。

清朝人方成培说：“古者诗与乐合，而后世诗与乐分。古人缘诗而作乐，后人倚调以填词，古今若是其不同……”

倚声填词，并非一开始有词的时候便如此。先作新词，再谱新声，这种情况也许倒更多。只是到了后来，流行的现成曲谱愈来愈多了，一班渐已对音乐不甚内行的文人也许更乐于以词凑谱。只有周邦彦、姜白石那样深谙音律者，才会有能力有兴趣去搞“自度曲”。

一到了词家只会得就谱填词之时，也便快到词、乐分手，词乐渐归亡失之日了！而自古以来的文人与乐、诗与乐之间的缘分也发生了变化。

不但是诗已不复有人歌之而已，明清时代，虽尚存几种吟诵古诗的腔调，但那腔调是个不变的框架子，不管哪一首都可填进去哼，再不是唐声诗的各有其曲了。民国以来，连此种吟诵调也失传了。于是在课堂、广播等场合，旧诗被朗诵时，成了一种古怪的腔调。

诗不复可歌了！词调也失传了！诗与乐也便“合久必分”了吗？

从外在之乐看，的确如此。然而，从深处听，却还是“诗中有乐”，诗中有其内在之乐，而那是更微妙莫测的。

旧体诗词何以有那么大的魅力，不仅迷住了古人，而且那魔力至今不衰，连一些原先的新诗人后来也丢开了新诗大做其旧体诗？

“原因是多方面的”。窃以为，内在的音乐性是一个极其重要的因素。

即使是形式简朴的四言诗，《诗经》中的许多名篇，今天朗诵或只默读，仍然不能不从中直感到音节声调的和谐之美，这美感正是它内在之乐的乐感。

读读《关雎》吧，你就会觉得它那温文尔雅的声调同诗中内容是契合的。但其中又有变化。从第五句起，“参差荇菜，左右流之……悠哉悠哉，辗转反侧”，声调又变得铿锵流动起来，又是另一种乐感了。

《诗经》中乐感甚浓的警句，俯拾即是，如：“泛彼柏舟，亦泛其流，耿耿不寐，如有隐忧。”又如：“青青子衿，悠悠我心……挑兮达兮，在城阙兮，一日不见，如三月兮。”

还有那种突破了四言节奏的：“知我者谓我心忧，不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！”读此，岂不像是听一首无告者的悲歌？跳过四言诗的时代，读读汉代的五言诗看。例如《古诗十九首》中的“青青河畔草，郁郁园中柳”“涉江采芙蓉，兰泽多芳草”，我们又觉其中流动着一种沉郁的旋律，那似乎成了五言诗的基调。

时世与人情的变动催促着，诗体诗风也不得不改变，沉郁的五言节奏与声调渐渐变成了七言体。开始的七言诗念起来还不免是夹生的，欠和谐流畅的。终于，豁然开朗，光华一片，奏响了灿烂的唐音！

初唐之诗，虽还是前奏，也已响彻了新节奏新旋律。像卢照邻的《长安古意》和骆宾王的《帝京篇》，虽说境界不高，但那与绚烂之辞藻交响着的铿锵流美的旋律美是令人不觉为之心醉的！

特别可赏的是闻一多激赏的那篇《春江花月夜》了。那竟可当一篇用语词谱成的“音诗”来玩味，徒赏其写景写情之美就不免辜负了诗人的苦心了！像这样的诗，绝非仅仅诉之于视觉语感的。这是不必借助歌唱，全靠汉语声调特色来营造的音乐。

诗有韵律之美，还可利用语音的效果，中外皆然，但中国旧体诗在这方面更有其独特之处。

宋人不再唱诗，抛掉了那外在之乐。宋诗的内在之乐也变了。很有趣，朱熹评江西诗派的吕本中，说他“本欲字字响，而暮年诗多哑”。的确，“唐音”几乎都是“响当当”的，不过在同时期、不同作者中那“响”声真是各式各样。李白的诗何等嘹亮！老杜的声音便沉郁了。

宋诗离开了歌唱，宋词却又同歌唱更紧紧地拥抱，词乐亡失之后，词中的内在之乐犹在。那却是比诗中的内在之乐更奇妙、微妙的。

说诗词中有内在之乐并非故作玄谈。

且不管莱布尼茨是否说过，汉语的确是有丰富复杂的音乐性。这音乐性的来源，主要是“四声”。而所谓“四声”，其实就是高低曲折的音程、旋律。拿一把二胡或是小提琴来，这现象便可以演示给你听。前文讲的那个传说中，秦姬在琴弦上传话，正是用了模拟“四声”的方法以模拟说话。“四声”的音调当然简单，但是把它按不同的方式连接组合起来，便有了变化多端的节奏与“旋律”。

古人起初还只是凭着感觉运用“四声”，声调质朴无华。齐、梁之后，诗人更加有意为之，于是声调便更加铿锵，“旋律”也更加丰富了。

《诗经》中的内在之乐虽然质朴，其中的天籁却并不简单。清人钱大昕从“三百篇”中听出了古人运用双声叠韵之妙。他在《音韵问答》中极口称颂：“其组织之工，虽七襄、报章无以过也；其音节之和，虽埙篪迭奏，莫能加也！其尤妙者”，“角枕灿兮，锦衾烂兮”，不独“灿”“烂”韵，而“枕”“衾”亦韵；“锦衾”叠韵，“角枕”又双声也。

周朝的民间诗人还没有“双声、叠韵”的概念，只有那感觉。到了齐、梁之际，文人便有了自觉。所谓发现了声调之秘的沈约，他有一段有名的文论：“欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。”这岂不就像是在谈音乐，谈作曲！（这里的“文”当然指的是骈四俪六之文。）

利用双声叠韵来强化音乐效果，只是“诗中乐”的手法之一。“四声”“平仄”“选韵”“换韵”等在乐感敏锐的大诗人手中，可以制造出微妙不可言的音乐。押韵与不押韵有如“和声”之协和与不

协和；转韵有“转调”之效果；诗人的炼字，可比之为“配器法”。

“悠然见南山”用“南”才够味。“僧敲月下门”之“敲”，“琐窗深”之“深”，煞费斟酌，也同乐感有关系的。

汉语之富于音乐性，不止表现于诗、韵文，在散文甚至口语中都有其例，《晋纪》中记了裴遐“辞气清畅，泠然若琴瑟。”《宋书》中说张敷“善持音仪，尽详、缓之致，与人别，执手曰：‘念相闻’，余响久之不绝。”

诗人赋诗，似乎是在用汉语作为音符在作曲。虽然不一定都那么自觉，也并非刻意追求声律之美，但是“天机启则律吕自调，六情滞则音律顿舛。”（沈约）朱谦之解得好：天机即情感，情感充实便自然协于音律。

总之，诗外之乐，其乐已亡；诗中有乐，其音微妙。了解了这两个方面，我们也便对诗与乐的因缘有了更全面深切的理解。

三、泠泠七弦上

中国乐器当中，什么乐器最古老？七弦琴。什么乐器性能完善、表现力强、而又最有特色？七弦琴。什么乐器与其乐曲最能反映中国音乐在理论、创作、演奏上的高水平？七弦琴。什么乐器与其乐曲同诗歌有最亲密而悠久的历史？还是七弦琴！

“不知子都之姣者，无目者也！”（《孟子》）不知七弦琴之美之妙者，竟可谓不知中国音乐。

当然有比琴更古老的，例如前文提过的埙。但它既未发展成熟也无发展前途。有同七弦琴同样古老的瑟，但其性能有局限，唐以后便

成了古典乐队中的陪客。有比琴更普及的琵琶，但它是汉以后才传入中华的，虽已华化，论其表现力，终逊七弦琴一筹，至于中华特色，更无从同七弦琴相比。

谈过前两个话题，再来谈七弦琴，正也顺理成章。

读春秋战国之史、诗与诸子百家之文，处处可以碰到琴这乐器。翻开《诗经》，第一章里便有“琴瑟友之”。

王侯贵族的乐队中有专业的琴师。例如师旷，孔子曾向他请教乐理，向其学弹琴。

而民间也有杰出的高手。伯牙与钟子期以琴交心，是古今传颂的美谈。伯牙向成连学琴，老师故意将其留在荒岛上，让他听天籁、悟琴道。那是更浪漫的一个美妙的传说。

古琴之古，既有大量文献可征，也有不少出土文物为证。可以想象，先秦时代，上自王侯下至黎民百姓，都喜用它来伴唱歌曲，或倾听能手弹奏。许多神话式的传说，像师旷奏琴能使玄鹤起舞，师涓奏琴能使天地变色，神鬼皆惊。可知琴在那时已发展完善，成了可以供名手大显身手的乐器了。传说虽荒诞，却也可证琴曲之迷人与听琴者之入迷。夸大则有之，无中生有则不可能，从传说中可以透视出某种真实来。

七弦琴不但是古色古香，而且这道乐流从来没断过线。它为后人提供了从史中求乐的最有用的线索。

在中乐文献史料中再没有比琴学更丰富的了。两千年前的西汉末年，便有大学者刘向写的《琴说》。随后到了东汉，多才多艺的文人

桓谭，在其所著《琴道篇》中已经接触到了有关琴曲的制作、演奏、琴论、琴史、琴曲介绍等诸多方面的问题。东汉末世的大文人、大音乐家蔡邕所写《琴赋》《琴操》，更是记述古代琴曲的专著。到了晋代，嵇康的《琴赋》，既论琴艺，又论琴曲，是一篇精彩的诗体琴学论文。自此以后，历代有关琴学的文献更加蔚为大观。虽然经受水火兵虫之厄，亡佚了许多，留存下来的仍有很大数量。

从古曲中直接倾听古人的心声，是我们最渴望的了。那么今日可以读到的最古老的乐章是什么呢？

是《碣石调·幽兰》这首七弦琴曲。这首古曲的谱是唐人手抄的古谱。其音调之渊源可以曲折上溯到六朝以前的汉魏时代。

此外，虽然不像《幽兰》这样有唐人手迹来证明其时代，但却可借助文献寻觅其来踪的古代琴曲还有一些，如：《广陵散》《乌夜啼》《梅花三弄》等等，至于可确认其为宋、元、明代之作的那就举不胜举了。

古琴曲虽历经浩劫而犹有留存，多亏两个条件。一是七弦琴很早便有了自己的记谱法。

《碣石调·幽兰》总共才四段。今人演奏此曲约用十一分钟时间。但那份古谱用了四千多个汉字来记录它。像这种用文字来描述如何在琴上弹奏的“文字谱”，今天读起来是非常可笑的。话虽如此，有谱总胜于无谱。假如没有那一卷笨拙烦琐的手抄谱，这首古曲之声又待向何处追寻？

自唐以后，改进了的“减字谱”比“文字谱”大为省便。《幽兰》第一行用了十九个汉字才能说明的弹法，“减字谱”只消一个符

号便解决了。那也便是一千多年来沿用到现在的琴谱记写法。《红楼梦》中，宝玉见黛玉弹琴，诧为“天书”的便是这种“减字谱”中的符号。尽管它仍然是不科学的“手法谱”，我们能保存、演奏、听赏宋元明清以来的古琴曲，也多亏了它。

大量古琴曲能延续其音乐生命，又有赖于历代琴人之亲身传授。

蔡文姬的父亲蔡邕便乐于传授琴艺，南北各地都有他的琴徒。叹息“广陵散从兹绝响”的嵇康，他也是向高人学得此曲的。

无谱可依的时代，只能靠面授；后来有了记谱法，而并不准确，仍离不开师傅的口传心授。从乐史文献中看出，历来琴人之众，成为一个可注目的队伍。师弟相承，同好切磋，旧曲便因此而薪尽火传了。

古老琴曲之可珍，固然因其为史中之声，听琴可以置身史境，与古人通呼吸；但也因为古琴音乐的艺术造诣确是高超，经得起千百年时光之磨洗。且以二曲为例。

即使从来不听七弦琴的人，也不会不知道《广陵散》这个曲名吧。嵇康临命从容抚琴的轶事，实在是一曲动人心魄的史中乐！此曲也因而不朽了。

其实此曲有更远的踪迹，东汉末便已见之于记载了。“《广陵散》从兹绝矣！”实际上也并未绝响。自唐以来，辗转传授中又经不少人的加工，到了明初便有了今天所见的定本。

遥远的史景中不但有嵇康的特写镜头，还有此曲是以聂政刺韩为本事的传说，而那也是一出大悲剧；遂使千年古曲又添了浓烈的乐外

“和声”，格外地强化了它的史感与乐感。

但是此曲并非只靠背景为吸引人的广告的。如其怀着对中国古乐的热烈憧憬，诚意地倾听，便会惊叹曲中不但有真情，而且在乐艺上实是不凡。它那情感像是要溢出于弦外的。又像是一种深沉的沸腾。有时又激化起来，令人觉得那怀着深仇大恨者是在瞋目切齿，像要啮碎了自己的心！贝多芬的《热情奏鸣曲》是喷发中的火山。那么《广陵散》可以形容为待喷发的火山。几千年中人民的种种烦冤苦痛似乎都浓缩于这篇“不平则鸣”的音诗中了！

从结构之自然而又不简单，乐意之发展丰富多变等等来看，再想想那创作年代之古，更是令人赞叹。将其同西方名作并列于音乐会节目单上，是毫无愧色的。

另一篇虽古犹新的杰作是去今八百年前的南宋人创作的《潇湘水云》。

此曲的作者与创作背景在史料中有明确的记载。尤其那曲谱的保存和传授也从未中断。这也就保证了我们今日所闻者符合于原貌。这对于了解宋代琴乐的情况是极有用的。

听这首八百年前的作品，有一种时空错综的复杂感受。一方面感到它真是古意盎然，深入乐境，又会令人渐忘其古，只觉得是面对面地倾听作曲者郭楚望以乐浇愁，诉说他对那个时代的忧患之情。他无意于描山画水，他只是要借景抒情。潇湘景物的愁云惨雾同他伤时忧世的郁闷之情打成了一片。景物随着扁舟的行进而变换，舟中人愁绪万端也跟着起伏动荡。时而也有激昂慷慨的悲吟，然又终归于茫然自失的浩叹。

八百载的悠久竟然冲淡不了它的强大感染力，此曲同《广陵散》一样，可为七弦琴有巨大能量与中国琴艺的高水平作证。

像此二曲这样的大型琴曲，古称“操弄”。此外，还有大量小品，所谓“调子”，其中有不少就像唐诗中的绝句一样精妙。语言不多而境界不浅。

例如有一篇传世之作是来源于唐代的《极乐吟》。它可以将柳宗元的小诗《渔翁》（“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿，回看天际下中流，岩上无心云相逐。”）作为歌词配上去唱，成为所谓“琴歌”。但作为“无言歌”来弹和听则更有味，因为更能表现七弦琴那近人声而又超人声的独特神韵。

又如一首传为苏东坡所谱的《秋江夜泊》，完全称得上一篇标题音乐小品。它使人忆起乘小舟夜宿时风摇浪摆的感受。它写实而又抒情，所抒正乃赤壁夜游那种情趣。在作曲与弹奏上巧妙地发挥了七弦琴的吟猱效果，把船身的动荡，水波的起伏和帆墙的吱吱嘎嘎声都形神兼备地音乐化了。

琴曲音乐之妙，得力于这一乐器之性能与弹奏方法的特色。那特色，在世界古今乐器中也许是绝无仅有的。

人类的音乐，大体上是先有歌唱而后有器乐。器乐的演奏以“如歌”为贵。

七弦琴是弹弦发声的乐器。其他的弹弦乐器如瑟与筝等是弹一下发一声。琴则不同，可在弹出一声之后，乘其余响悠然之时，移动按弦之指，改变音高，得出另一音乃至更多的音。这样不仅可使那些乐音连接得紧密圆滑，利于“如歌”，而且其韵味特殊，比二胡、小提

琴之类擦弦而成之声更为轻灵微妙。琴有指板，而无品柱，故可用此移指变音之法，其他有品柱之弹弦乐器都不能。

除了移指变音，琴上还可利用指板和琴音的余响悠长以运用吟猱与装饰音来美化、强化曲调的表情，使之如歌似语。因之七弦琴音乐获得了极强的歌唱性。

然而器乐的进化又并不仅仅以“如歌”为极致，它要有不雷同于人声的自己的语言。而七弦琴在器乐性这一点上，也有突出的性能与独特风味。

试听以琴音写水的《流水》，那就是一首充分发挥其器乐性语言的作用而取得了标题乐效果的妙品。

听《广陵散》《潇湘水云》等作，更可感受到其中把歌唱性同器乐化交织、交融为一体之妙。我们仿佛听一个美妙歌喉在高吟低唱，时而在痛苦呻吟，时而悄然自语；那“人声”的乐感是极强的，谁说“丝不如竹，竹不如肉”呢！然而它同器乐化综合起来，又远远超越了人声的表现力了。

七弦琴的声音也有其独特之处，低音深沉，高音清越，渊渊有金石之韵，近乎自然天籁。既有令人一见倾心的魅力，且又十分耐玩。同一音高的音可在不同的弦上奏出，以控制音色。还有各种弹与按的指法来制造微妙的音响，为音乐表情提供了丰富的手段。尤其可夸为所有乐器中之绝色的是其泛音。比西方克里蒙那人制作的小提琴古老一千年的唐代名琴，有命名为“九霄环佩”的，用以形容七弦琴的泛音之美也不为过。

不少琴曲是从古代民歌演变而来。《雉朝飞》是其一例。《碣石调·幽兰》原先也是有词可歌的。《乌夜啼》最早是南北朝时流行于楚地的所谓“西曲”中的歌调。

中乐之流绵绵不绝，那源头活水当然主要来自民间；然而中乐特色之一又表现在文人与乐的密切关系。诗乐因缘，前文谈过了。而文人与琴的关系也成了琴乐发展史的中心内容。不妨说，从那位用“琴挑”打动了新寡的卓文君、情愿跟他私奔的司马相如开始，琴史便同文人难分家了。

为皇家校书二十多年的西汉大学者刘向，所作《琴说》概括论述了有关琴曲创作与演奏的问题。

东汉的桓谭是有新思想又多才多艺的文人，深通乐理，精于琴艺。他的名著《新论》中有《琴道篇》，可惜已经亡佚！

东汉末的大文人蔡邕，是七弦琴大师，创作了琴曲《蔡氏五弄》，又写了介绍琴曲的重要著作《琴操》。

魏晋时代，“建安七子”中的阮瑀，“竹林七贤”中的阮籍、阮咸，都是操琴名手。而嵇康不但琴艺高绝，还作了一篇《琴赋》，是精彩深刻的琴学论文。他还是名曲《嵇氏四弄》的作者。可见《琴赋》中对演奏的描述绝非空泛之词藻了。

隋唐、两宋，或在民间，或在宫廷，出现了众多专业琴师。但是文人与琴的关系始终密切，可以说明唐代诗人对琴爱好之深的，又是“有诗为证”。

唐诗中咏琴之作是大量的。李白、岑参、白居易、元稹、韩愈……名篇警句，不暇列举。其中，李颀的《听董大弹〈胡笳〉》、韩愈的《听颖师弹琴》可为代表。诗中所传递之诗人听琴的感触，让我们间接了解到当时琴艺水平之高，同时也便领略到那听琴者真正是琴的知音了。

文人爱琴（其实众多专业琴师也算得上半个文士），不但欣赏，而且既弹又作，这自然不能不对七弦琴艺术的发展施加影响了。文人爱画，导致了“文人画”的出现，如要寻“文人乐”，那似乎在琴乐中不难找到。

采集民间创作，把璞玉浑金琢成精美的艺术品。这是一种，蔡邕是其一例。

与琴师合作，为琴歌填词改词，又是一类。东坡可为代表。

至于作琴论、琴史，编辑琴谱，为推广琴学鼓吹的文人学者，那就更多，难以列举。

古往今来的文人中有两个同琴颇有缘分的，其人与事颇可唤起我们的史感与乐感。

一个是南宋的姜白石。他作的词，格调高绝。他又是一位精审音律的音乐家。除了倚声填词之外并能自创新声的，词家中并不多见。他却善于“自度曲”，为己作配上新声。这样的作品歌唱起来诗与乐自然更加契合无间了。他的《白石道人歌曲》集中为后人保存下了十来首词调的乐谱，是迄今为止人们所能见到的最古老的词调谱了。集中的十七首词，除了三首以外全是他的“自度曲”，词中绝唱《暗香》《疏影》《扬州慢》的曲谱，赫然都在其中！

《白石道人歌曲》中还收了琴歌一篇，有曲有词，题为《古怨》。这也是他的创作。此曲有奇处，它不但用了七声音阶，而且还用上了七声音阶以外的音（相当于今日所谓“临时音”）。同我们听惯了五、七声音阶曲调相比，那味道是异常新鲜的。此曲还用了特殊的调式（侧商调）与特殊的定弦法。姜氏谈到他所采用的侧商调时说：“取变宫、变徵散声，此调甚流美也。”可见是用心追求新鲜的效果了。

还有一位嗜琴的名士，因其去我们更近，联想也便更为亲切，他即是写了《陶庵梦忆》的明末的张岱。

从《陶庵梦忆》和《琅环文集》中可以知道，张宗子也是个古琴迷，是“绍兴琴派”中一分子。此派乃是当时同“虞山派”“江西派”并称的一支琴派。琴派之兴与盛，大概是宋以来之事，也正反映出琴学的兴旺。

张岱说他只用了半年时间就学会了二十余曲，其中有《雁落平沙》《乌夜啼》《高山流水》这种技巧难度大的大型“操弄”，也可见其善学和乐兴之浓，而其水平也不可以业余爱好论了。他同琴友们结成了一个“丝社”，“月必三会之”。

他不但学得快，弹得好，还敢于对名手的长短发表评论，认为教过他的王本吾“指法圆静，微带油腔”。又评论了几个同门，有的“得本吾之八九而微嫩”，有的“得其八九而微迂”，而自评为“练熟还生，以涩勒出之”。

更有趣的是他得意地记下了一个他同师友们齐奏的场面：“取琴四张弹之，如出一手，听者骇服！”

从这些有实感的报导中可以知道琴艺在文人雅士中的流行，是生动的乐史资料。

琴乐文人化、雅化了，有得亦复有失。琴曲中既有载圣贤之道、儒气薰人的《龟山操》《猗兰操》《获麟操》，又有《挟仙游》《颐真》之类有道家色彩的作品。更令人喷饭的是有一班腐儒冬烘冒充风雅，滥作琴歌，把已经器乐化了的琴曲，一字一音地硬填文字；或又反过来，将诗、词、散文刻板地逐字配以音符。例如明代有用此法配谱，把《四书》中文字化为根本不可歌的“琴歌”，倒可说是开“语录歌”“老三篇歌”之先河了这是诗乐结合中的怪胎。

“文人画”虽说为国画注入一些新气息，但其末流也影响了国画偏离了形神兼备的写实的正道。琴乐沾上了“文人乐”的气味，也产生了消极的后果。士大夫的精魂不散，儒、道思想意识的杂糅，可能便促成了它在创作与演奏上的一味崇尚中正和平清微淡远。

七弦琴本该有更健康的发展，可惜它蕴含的能量并未进一步发挥出来。可嗤亦复可恨者，迂儒自古以来使用“雅”“郑”之分来拒绝中乐的自然进化。以琴而言，从原先的只弹简单的实音（按音）、散音（空弦音）发展到利用吟、猱、指法以“如歌”，利用音色空灵的泛音以加强器乐化的表现力，这本是极可喜的进步，然而正统守旧之徒偏偏不以为然。可叹的是连深通乐理、“十二平均律”之发现要归功于他的朱载堉，也竟说什么“凡琴之曲，有雅有郑。郑卫之声贵泛音而尚吟猱；雅颂之声贵实音而尚齐撮……世俗琴曲，……吟猱多而齐撮少，古所谓郑、卫之音”。

《雉朝飞》这首可以上溯到汉代的古曲，明代有人编辑琴谱，却嫌它音节急促，不“雅”，摒而弗取。

《广陵散》多了不起！朱熹却反感：“以某观之，其声最不和平，有臣凌君之意。”这位大儒其实很博学，对七弦琴也很了解。明代大文人宋濂也唱一个调子：“不可为训，宁可为法！”

儒者要将琴乐当做宣扬教义的工具。文士要拿琴来宣泄闲情逸致。唐宋以后，中乐黄金时代已去，七弦琴这最古老、同诗与文人的结合最亲和的乐器，也呈现出下世的光景。

音量太小，靠吟猱滑指造成的细腻曲折的音调更难以传送到大庭广众的耳中。唐代名手制作的古琴，声音妙极了，但自那以后，不但没有不断改进，反而每下愈况。

如此种种，便使得它同听众互相疏远。就连大多数文人也同它疏远了。于是到了近现代，七弦琴成了“古琴”，七弦琴音乐也成了“今人多不弹”也不听的“古调”！

四、诗乐疏离 文人非乐化

古乐往矣！求之于史中，味之于诗中，赏之于泠泠七弦之上，虽不免捕风捉影，恍兮忽兮；但也令人对古乐之辉煌灿烂越发的憧憬了。

最可憧憬的自然是中乐史上那两次“灿烂的爆发”了。只可惜从唐、宋之后，出现了一条下降的曲线。这却又同西方音乐异趣。从文艺复兴时期开始，西乐像从沉睡中一觉醒来，加速步伐，赶上且超越了其他艺术，到18—19世纪便达到了高峰。

中西这双曲线的一升一降，正像中西科学的盛衰那样，是令人慨叹深思的。

我写这本小书，思路是想捉摸中乐史的特点。特点中应该包含着弱点。

中世纪以来，西方音乐的发展，突出的现象是从单声演变成多声，有了和声、复调，而且越来越复杂化。

返观中乐又如何？直到清代，西风东渐，引进了西乐为止，中乐的手段只有旋律。虽然早在周代便有了笙，它可吹奏双音，琴、瑟、箏之类乐器上也并非不能奏出和声；民歌、民乐中偶尔也可见简单的多声音乐；早在春秋时代，齐国的晏婴便在同齐景公的对话中发挥“和”与“同”之相异的道理；但从这些萌芽中始终未能生长出中国的和声复调。

前文说到明末的爱琴者张岱，他和琴友们“取四琴弹之，如出一手”。“听者骇服”，而他自己的得意之色也跃然纸上了。其实那不过是大齐奏而已！

听《广陵散》《潇湘水云》《平沙落雁》，或是笛曲《鹧鸪飞》，琵琶曲《十面埋伏》，或是刘天华、阿炳为二胡写的作品，我们禁不住要惊叹，单靠一条旋律线，古人竟能编织出乐意如此丰富的音乐！但同时也不免遗憾：设使我们也能较早地拥有多声音乐的作曲与演奏手段，则中乐之成就又将何等的伟大壮观！

赵元任有一段话不难理解：“没有和声……连单音上也没有多少发展的余地。单音音乐只有一度的变化的自由，仿佛是一段彩色的窄带子，一段红一段绿……要是有不同的音乐同时进行，那就有两度的变化的自由……拿两度的无穷比一度的无穷，这第二种‘无穷’当然要‘穷’得等于零了！”（《新诗歌集序》）

西方的和声复调并非得自天赐，中国的土壤上没能生长出多声音乐，也不怨历史的偶然。音乐理论家沈知白对这个问题有可信的分析。他从中国文化生活的特点，封建伦理思想的特点，以至语文的特点诸方面找出了障碍。例如，西方男女在一起歌唱，由于音域不同，难以齐唱，于是自发地产生了相隔五度、四度而平行地合唱，促成了最早的一种和声的形成。中华自古便礼教森严、男女有别，连男优女伎同台演剧也不许可。民间男女相聚而歌也不可。即使有此种机会，往往用假嗓唱法解决音域不同的矛盾。那么平行四五度和声也就无有产生的机会了。

中国古人何为满足于简单的八度、五度、四度音程的协和，不想寻求更多样的和声效果，这又同五声音阶占优势有关。沈知白的看法是：五声音阶的音调适足以表达“顺应自然以求安适”的性情，“恬淡闲适、优游逸豫”的生活情调。而简单的五声音阶也就因此同儒家的中庸之道和老庄的清静无为的思想情趣完全合拍了。纵然自汉以后不断有外族音乐传入，被中乐吸收融化，但正像中国文化对异族有强大同化力一样，外族的各种乐调几乎都被同化改造成了五声音阶的音调，以适合古人的生活习惯、伦理观念与审美情趣了。

对于阴阳五行和“五”这个数字的迷信，将封建道德的“五伦”“五德”同音乐的五声（宫、商、角、徵、羽）牵合在一起；可能也是五声音阶被视为“正”音，而将其他音阶与变音视为“犯声”“郑声”的一个音素。唐人引进殊方外族之乐，“拿来便用”，这正是唐代成为音乐盛世的一个重要原因。可笑也可叹的是那些长着一副正统耳朵的人却觉得新的音阶、调式和变音“噍杀粗厉、流辟邪散”“大失雅乐之旨”，竟将其或削或改，实行“用夏变夷”！

中乐之特色同汉语的音乐性有难分难解的关系，前已说及；谁知这个情况也可能不利于中乐向多声复调发展。

沈知白以为，传统歌曲迁就声韵，或与语调密切结合，歌词的格律、字音的长短抑扬限制了曲调的变化，唱者往往顺了语调的起伏之势运用滑音或拖腔。但是多人合唱，那些唱法就难以适用了。古来仅有一唱众和的“徒歌”，却没有复调形式的，也许汉语的特点起了作用。

声乐如此，器乐也相似。以七弦琴而言，重用吟、猱与滑音手法，实则也便是在模拟吟诵与歌唱。

汉语这音乐性语言影响中乐特色的形成与发展，其间之得与失是复杂而辩证的！

同样是复杂而辩证的现象也反映在诗与乐、文人与乐的关系上。这种关系，自宋以后，也画出了一条下降的曲线。

诗与乐自古以来便有合有离。前文说过，《风》《雅》《颂》本可弦歌，到了战国便没人会唱了。汉之《乐府》是采自民间的歌谣，以后辞存而曲已佚。唐诗宋词本与乐合为一体，宋人不复歌唐诗，到了元、明，词也暗哑了。北曲、南曲中的曲牌连引车卖浆者也会哼几首，不止流行于文士中。到了清代中叶，知道唱昆曲的文人也稀少了。

唐代诗人的听功（范晔语）何等高明，而清人咏乐之诗似乎没有什么传诵之作。西琴东来，本该唤起诗人的新鲜感吧？读赵翼在北京天主堂听管风琴的那首长诗，却叫人气闷：“紫玉凤唳箫，烟竹龙吟

笛……寒泉涩箜篌，薄雪飞觥策……”既不知其何所闻，也莫明其何所感！

另一位文士于沪上听美国女郎奏的也是西琴，“初如仙驭乘云軿，鲸鱼鼓浪奔雷霆。忽然廉折亮以清，孤鹤远唤来遥汀。细如珠露花间淋，急如骤雨泻高瓴……”

徒然搬弄古人听中乐的旧语言来写其所接触的西方之声。文不对题，词不达意。听乐的能力也退化了，而这是由于对音乐的无知亦无爱！

往昔的情况是旧乐消亡而新声代兴，陈去新来，是一种前进上升的路线，到唐、宋而臻于极盛。然而明、清以来，却成了直线下降的趋势。

诗与乐到了现代几乎是把关系完全拆散了！新诗之难以扩大影响争取读者，取代旧体诗，不但读者冷淡，连新诗人自己也纷纷大做起旧体诗来，诗乐分离恐怕也是一大原因吧？

旧体诗虽早已与外在之乐断了交情，然而其内在之乐固犹在也。新诗则除了讲究格律的一类以外，连这“内乐”也丧失殆尽了。许多“五四”以来的新诗固然无人为之谱曲，实在也难谱；也不能琅琅上口，脍炙人口，让人一读便难以忘怀。

新诗名篇中有幸“载歌之翼”者寥寥无几。除了赵元任收在《新诗歌集》中的若干，竟举不出还有多少。自从赵公“尝试”了一阵之后，再无有心人去做新诗新乐的撮合人。比起西方艺术歌曲的繁荣来，又是一个难堪的对照！歌德、海涅等诗人的名作一经舒伯特、舒

曼他们谱曲，更加流传众口，中国新诗之未能插上音乐翅膀，是不是一半也要埋怨诗人的无心与音乐配合呢？

如果有更多的新诗人能像徐志摩那样爱乐而且知乐，讲求诗中内在乐感；又有更多的音乐行家如赵元任那样有心革新中乐，追求民族风味，双方协作，谱制出如《海韵》那样诗乐兼美，珠联璧合的艺术歌曲，则新诗新乐两蒙其利是可以想象的了。而黄自等杰出的乐人也能找到有价值的新诗谱成不朽之作，不必勉强采用一些格调不高的歌词了吧！

新诗对音乐冷淡隔膜，不是个别现象。《尝试集》的作者从认为“中国戏剧一千年来力求脱离乐曲一方面的束缚”，进而主张“废曲用白”。这种对中国文学演进的看法，大受朱谦之的抨击。其中将歌剧与话剧混为一谈且置不论，他那对音乐的不感兴趣却已昭然。在他晚年同唐德刚的谈话中，无一语谈到音乐。他对词的声韵虽谈得头头是道，听谈者佩服得五体投地，可惜他却不能像俞平伯那样唱曲。

清华园国学研究院三导师中，赵翼后人赵元任是最爱乐的一个，陈寅恪早年在欧洲求学，一有机会便去欣赏西方歌剧，暮年失明，又以听皮簧为一大享受。但此二者人皆不知其详。梁任公坦然自承：“吾人不知乐。”其实当年流亡扶桑，利用民歌小调填以新词，用之于舞台剧中，借以鼓吹变法维新，他倒是颇重视也会得利用音乐这工具的。

对西方之乐感兴趣，新文化人中除了赵元任恐怕首先要数徐志摩了。写有关听乐的文字也是他为多。在大学讲坛上还劝学生去听音乐会，教他们“要综合的听”。

从《欧游杂记》中可知朱自清赏乐之兴甚浓，而他注视关心诗与乐的关系，尤其难得。他不但把新诗的普及寄望于诵新诗、唱新诗，而且设想西化之乐与本土之乐并举，主张皮簧与大鼓词都不妨进一步音乐化。

不但喜欢音乐，而且通晓乐律之学的是《扬鞭集》的作者 [\[1\]](#)。他测定了故宫古乐器的音律，用他的语言学知识分析了汉语声调，还编译了《海外名歌选》。

创造社诸子，似乎只有田汉与陶晶孙是同音乐有交情的吧？后者既埋头弹洋琴，也写音乐评论。

文人好乐之例，举不出多少，反面的例子倒有不少。像知堂 [\[2\]](#) 这样博学多智也善于感受生活的文人，虽然在其早年的文章中说过“乐之感人为力至伟”那样的话，到后来似乎反而成了厌乐者。晚年写的《国乐的经验》一文中记听两琴师弹琴，自云“莫名其妙，自愧如牛”！

老舍自白：“音乐，不懂！于是形容悦耳的声音只能说‘音乐似的’。什么音乐？不敢说具体了啊，万一说错了呢！”

茅盾自己也说，他不懂音乐。

闻一多的情况不那么单纯，《红烛》《死水》中既有绚烂之色，也不缺少铿锵之声。晚年他又发现了抗战歌声的“狮子吼”作用，更激赏田间作品中的战鼓之声。然而他早期却又认为：“音乐虽为诗所需，但不须太多。”“吟唱诗要不得。”“诵之诗在歌之诗上。”

从气质和机会来看，张爱玲本应该成为音乐的知音，但她的有关音乐的议论与描摹，却不免叫人失望。她只在音乐之外观察，无动于衷，音乐不过是人生戏剧的肤浅的配乐而已！

一个最可遗憾也令人费解的例子是鲁迅。

读其文，尤其是《野草》，分明蕴含着浓烈的乐感，但他对音乐大不如他对形象艺术那样感兴趣，《全集》中议论音乐的文字只见两篇，而其中之一还是对徐志摩谈乐的反嘲！

明清之交，有个二三流的文士发了一通狂想：“尝作一想，取尼父《猗兰操》、桓子野《挽歌》、孔明《梁父吟》、谢安《洛生咏》、嵇康《广陵散》、袁山松《行路难》、李太白《乌夜啼》；令相如鼓素琴，桓伊吹笛，高渐离击筑，弥衡挝《渔阳掺》，……拨清弦，发哀弄，人声天籁，雪颧云飞，……顾不乐哉！”（汪价《三依赘人广自序》）

召集古之好乐文人，来一个大会串，倒也蛮有趣。其奈文人与乐疏离之势已难逆转，他这篇打油文字倒成了对古来文乐因缘的追悼。

要问文人“非乐化”是何原故，那当然相当复杂。但有几点粗浅的道理可得而言。

近世中国有大变动，中乐之流不归于“海”，反而淤滞不通了，而惶遽的文人也少有余裕与闲情玩赏音乐。雅乐不传，俗乐商业化，西方之音又涌流而入，那音乐比中乐太复杂古怪，文人的耳朵一下子很听不惯。如要认真玩索，清贫之士不但无此物质条件，连时间也贫困，而音乐乃是“时间的艺术”。

局促于亭子间中，靠一架手摇留声机，听几张已磨旧了的老唱片，连这些也不是人人可得而享受的。古时的文人，无论穷、通，总有闲暇这种财富。陶潜于躬耕之余还有时间弹弹他的无弦琴。近现代文人的情况便两样了。

西方音乐盛世在19世纪达到了高潮，盛极而难以为继，迫切地求新求变。于是新潮迭起，热闹了好一阵。展眼之间一个世纪又过去了。如果拿本世纪同前三百年的轰轰烈烈对照，西方音乐是不是在逡巡不前呢？岂但没有降生新的巴赫、莫扎特、贝多芬——更遑论超而越之。看一看今人爱听的曲目吧，往昔的经典之作仍然占有压倒优势。放眼看下一世纪，世界音乐往何处去？

希望之声很可能由中乐来奏响。

极富特色的中国音乐，仍然是未被充分发掘的宝藏，未被充分开发的资源。

春秋、战国和唐、宋时代的那两次“灿烂的爆发”太令人憧憬了！为什么不能再来一次爆发而且更加灿烂辉煌？

注解：

[\[1\]](#) 指刘半农。

[\[2\]](#) 知堂，周作人的号。

辛丰年音乐文集

乱谈琴

辛丰年 著

SMPH

上海音乐出版社

WWW. SMPH. CN

图书在版编目（CIP）数据

乱谈琴/辛丰年著. —上海：上海音乐出版社，2018.8

ISBN 978-7-5523-1585-1

I. 乱… II. 辛… III. 钢琴—音乐文化—文化史—世界 IV. J624.19

中国版本图书馆CIP数据核字（2018）第177601号

书 名：乱谈琴

著 者：辛丰年

策划机构：雅众文化

出 品 人：费维耀

策划编辑：曹雪峰 赵 磊

特约编辑：赵 磊

责任编辑：龚 蓓 萧 潇（助理编辑）

封面设计：段少锋

印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团 上海市福建中路193号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路443号荣科大厦 200023

网址：www.ewen.co

www.smph.cn

发行：上海音乐出版社

印订：山东鸿君杰文化发展有限公司

开本：787×1092 1/32 印张：6 字数：95千字

2018年8月第1版 2018年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5523-1585-1/J. 1467

读者服务热线：（021）64375066 印装质量热线：（021）64310542

反盗版热线：（021）64734302 （021）64375066-241

郑重声明：版权所有 翻印必究

目 录

[出版说明](#)

[作者介绍](#)

[像音乐一样美好](#)

[前言](#)

[钢琴赞](#)

[古钢琴的回忆](#)

[古钢琴三到中华](#)

[两类古钢琴](#)

[钢琴三百年](#)

[初生之犊](#)

[取代古钢琴](#)

[丑小鸭变成了天鹅](#)

[前一百五十年间大事记](#)

[乘潮而上进入盛世](#)

[泛滥与庸化](#)

[钢琴的反对派](#)

[钢琴的改革者](#)

[钢琴的变种](#)

[钢琴仍有生命力](#)

[艺术机器的奥妙](#)

[钢琴的心脏](#)

[琴槌虽小，关系非小](#)

[美化、强化弦音的共鸣板](#)

[弦上之音大有奥妙](#)

[为人增加一只手](#)

[钢琴的生产与消费](#)

[市场今昔](#)

[调音师这角色](#)

[奇琴种种](#)

[机器怎样通灵](#)

[从六指弹到十指弹](#)

[弹奏习惯的变迁](#)

[从手上功夫到脚下功夫](#)

[炫技者与艺术家共处](#)

[教学事业的兴旺](#)

[不得不吞下去的苦药](#)

[乐器以外的练习手段](#)

[不一定十指都用](#)

[人与琴](#)

[莫扎特与钢琴](#)

[贝多芬与钢琴](#)

[肖邦与钢琴](#)

[作曲家同它结下了不解缘](#)

[非音乐者与钢琴](#)

[怎样享受钢琴](#)

[钢琴音乐的读法](#)

[到键盘上去自得其乐](#)

[钢琴乐话](#)

[用复调进行音乐思维的老巴赫](#)

[音乐家心中的太阳——莫扎特](#)

[雄辩家贝多芬](#)

[钢琴诗人肖邦](#)

[钢琴画家德彪西](#)

[行吟即兴的舒伯特](#)

[鱼目与珍珠](#)

[民族风味](#)

[炫人耳目的音乐](#)

[四手联弹与改编曲](#)

[从独手到多手](#)

[钢琴何往？](#)

[钢琴同乐队的关系](#)

[洋琴在中华](#)

[附录一：文字资料与乐谱](#)

[附录二：一篇对本书的评论](#)

[返回总目录](#)

出版说明

“辛丰年音乐文集”收录了辛丰年先生主要的六种音乐著作：《乐迷闲话》《如是我闻》《请赴音乐的盛宴》《音乐笔记》《处处有音乐》《乱谈琴》。此外，文集还收录了《中乐寻踪》的内容和《乐滴》的部分内容，分别编入《处处有音乐》和《请赴音乐的盛宴》。这些著作最初是由国内数家出版社出版的，此次为集中出版。

鉴于原版的各本著作存在同一人物、作品译名不同的问题，我们征求了作者家属的意见，在尽量保留辛丰年先生作品原貌的前提下，对这些译名进行了统一，译名原本统一但与现今译名不符的，我们全部予以保留，并做了注释，以方便读者阅读，特此说明。

“辛丰年音乐文集”编辑组

2018年7月

作者介绍

辛丰年，1923年生，原名严格，江苏南通人。曾为《读书》《音乐爱好者》等诸多知名刊物撰写音乐随笔，其中尤以《读书》杂志音乐专栏“门外读乐”知名。著有《乐迷闲话》《如是我闻》《辛丰年音乐笔记》等书十余种，驰誉书林乐界。辛丰年先生早年因抗战动乱，未能完成初中学业，后读书自学成癖，并迷上音乐，从此一发不可收拾，遍历乐坛诸家，饱尝古典音乐之妙。跋涉乐海半生之后，他将自己对音乐的热爱与理解化成一篇篇“乐普”文章，他的文字也因此成为中国乐迷亲近西方音乐的津梁，影响了一代又一代人。

像音乐一样美好

无论在他生前身后，我想到父亲的时候，最常有的感觉是惊奇：世上怎么会有这样的人，世上竟还有这样的人。我不是感叹他的学问有多好，文章写得有多好，而是惊讶还有这么好的人。

我当然知道，作为一个儿子，用“好人”来形容自己的父亲，这没有什么意义，在今天更是如此。在一个假道德、非道德、反道德、后道德混杂的时代，对道德的冷感和犬儒态度是可以理解的。但是，我对道德理想主义依然抱有信念，因为我身边确实有一个真实的例证。

这不是我个人的看法，也是接触过他的所有人的印象。

中国人有替他人扬善隐恶的习惯，通常对文化老人会有溢美之词，但是我看别人写他的文章，深知对他的所有美好回忆都是真的，而且只是沧海一粟。

惊讶之余，必有疑惑。我常常想他那样的人究竟是怎样炼成的。是父母教的吗？好像不是。他的母亲很早就去世，他的父亲是一个威严而粗暴的小军阀，民国时代做过上海警备司令兼上海警察厅长和上海卫生厅长——我小时心目中标准的“坏人”。是学校教的吗？他初二就肄业了，其后全靠自学。

那么是另一个巨大的熔炉吗？他确实像同时代的许多青年，响应了时代的强烈呼唤。对于家族，父亲有一种根深蒂固的羞耻感和赎罪心，这种原罪的意识，从20世纪40年代接触革命思想，到“文革”中的吃尽苦头，一直到发家致富光荣的改革开放的今天，他从来没有改变过。

还有家国之耻。父亲说，他当年跑到解放区，是因为家不远处和平桥就是日本宪兵队，每次经过那里都要向日本人鞠躬，感觉非常屈辱。他总是绕道跃龙桥，避开日本人。他也不喜欢蒋介石，因为常去邹韬奋的生活书店看进步书籍，特别在青年会图书馆（在大世界隔壁）看了华岗的《大革命史》，痛恨蒋的屠杀，从此对国民党幻灭。

但是最直接的动因，是一本叫《罪与罚》的小说，作者陀思妥耶夫斯基。2010年的时候父亲有一天打电话说他把这本书的英文版又看了一遍。他还告诉我，当年他投身新四军，最初不是因为读了马克思的书，而是因为震撼于《罪与罚》呈现的罪孽。无论如何，推动父亲一路走来的是一种对人间的绝对正义的追求，一种刻骨铭心的悲天悯人的情怀。他是一个无可救药的人道主义者。

还有音乐，终生自学，终生挚爱。战争年代，父亲在部队所到之处，会寻访当地音乐人，向他们请教和借乐谱抄写。在他的行军背包中，还放着德沃夏克《自新大陆交响曲》的总谱。原江苏文联秘书长章品镇先生是他的革命引路人，1945年他们一同从上海坐船到苏中分区参加新四军。两人相约仿效巴托克，随军每到一处，即以纸笔记录当地民歌。我曾见他们在异地交流采风的信件。对于他们那一代的文艺青年来说，革命是最浪漫的诗篇；对父亲来说，革命是最宏伟的交响乐章。

雨果在《九三年》中说：“在绝对正确的革命之上，还有一个绝对正确的人道主义。”我父亲的一生，实践的就是雨果的这句名言，并且再加一句：在这两者之上，还有一个绝对美好的音乐。

严 锋

前言

少年时听音乐如东风之过马耳。从二十岁起，乐盲一下子成了乐迷，越来越迷，虽说只满足于站在象牙塔的高门槛之外，做一个窃听者。

事情是从无意中读了一篇贝多芬月夜漫游为盲女在破钢琴上即兴创作、弹奏《月光曲》的故事引发的。因此我也就执迷不醒地做了几十年的“钢琴梦”。

李白有句诗：“处世若大梦”。像许多“难友”一样，本人也未能逃过一场梦魇，那恶梦的惨苦是绝未预想到的。更没想到能从其中走了出来，尤其没想到，忧患余生竟有美事：我圆了“钢琴梦”。

1995年写这本小书，正是我躲进小楼埋头乱弹琴之时，弹得如痴如醉，忘了时间，忘了煤球炉上的饭锅，焦味扑鼻，救已无及。乱弹琴，我不怕别人笑话，只怕邻居叫骂，因为萧伯纳就是这样弹而且成了乐评家，我不想当乐评家，更不想当演奏家，只求自得其乐。

前此几十年中，虽是只能在钢琴入梦时才能享受它，但也到处留心有关的资料，看了不少洋文的。咬牙订购那部二十大厚册的《格罗夫音乐与音乐家大辞典》，首先就为了其中介绍钢琴的资料，有人说是“最详尽的”（其实不然，读了仍然不过瘾）。“乱弹”之余，兴奋之极，便想将自己腹笥中收罗的那些信息同别人共享。但我并不想

冒充内行，所以用了个“乱谈琴”的书名。本来名副其实，可惜老版没采用。

一弹指间又沧桑，造化弄人，不许我多享“乱弹”之乐。帕金森病害得我双手报废，写字、拿筷子都手不从心，遑论弹琴。辛辛苦苦花了几年功夫练出来的百来篇小品（还包括“月光曲”的前两个乐章），全都一江春水付东流！

《一千零一夜》中有一篇故事，构思绝妙，讲一个老实人被并无恶意的王子捉弄，让他接连地处于困境与好运之中，叫他疑心自己是在不停地做美梦或恶梦。几十年前，有一位笔名奚若者用文言译的《天方夜谭》译文别有风味。这篇的题目是《非梦记》。

现在，有机会为这本《乱谈》正名，固然聊可自慰，但重读其中有些难逃似是而非之讥的议论，我倒又想把书名改成“钢琴梦呓”了。

2007年10月

钢琴赞

这本小小的书可以说是一部钢琴小传吧。太史公为古人作传，传在前，赞在后。我为我所爱的钢琴写传，禁不住要先来一篇赞。

音乐史中应该有“钢琴世家”或“列传”，那当然是无须说得的。但这还不足以说明它的重要。我认为，在人类文明史上，钢琴这样一件事物的出现及其影响，也应该特书一笔。

钢琴有什么好？

在所有的人造乐器中，钢琴最像机器。它简直就是一种机器，人用手与足操作的机器。其尊容谈不上优美，故此画家们很少让它入画（可举的名作似乎只有雷诺阿的《双美抚琴图》[\[1\]](#)）。然而人机结合，人机知遇，它忽地通灵了！弹贝多芬，如哲人之深思雄辩；弹肖邦，如吟诗；弹德彪西，又如作画。这又哪里是机器里发出来的声音！它竟一身而兼有诗人、画人、哲人，鼓动家的功能。尼采、托尔斯泰、萨蒂、阿道尔诺们爱之，弹之，当然不是没缘故的了。

想想看吧，假如世界上没有钢琴，我们也就没有莫扎特的二十七部钢琴协奏曲了；也就没有贝多芬的三十二部奏鸣曲了；没有肖邦的那些“钢琴诗”了；德彪西的“钢琴画”也就不可得而赏了。那人间将是何等的荒凉、寂寞！

历三百年而不衰的钢琴，是不是一件尽善尽美的乐器？

它不但有缺陷，而且是不小的缺陷。

哈洛德·鲍尔说它是“所有乐器中表现力最小的。弹出一音后，不可能再对这个音响加以修饰、修改，只能对其长度作适当的控制，但也不可能无限度地延长”。

这大概要算是对这乐器最苛刻无情的评价了。然而他却是一位钢琴演奏名手。半个多世纪之前，笔者为丰子恺复述的月光曲故事所迷，决心听个究竟。当时就从两张歌林老式唱片上听此曲，开了蒙，从此也一发而不可收拾地开始了乐迷生涯。那弹奏者正是鲍尔。直至今如今还不免以他的演绎为尺度去听他人的处理。他是我不见面的启蒙者！

也有人提出，钢琴的音色比起其他许多乐器来平淡无奇。此话有理。假如同管弦乐队中的绝色相比，钢琴自惭没有那种令人一见倾心的魅力。竖琴，何其华丽！钢片琴的音色乍听有如天外仙音！还有单簧管、双簧管、圆号等等，也是配器家调色板上的重要颜料，吉他的音色也有胜于钢琴。

奇妙的是这其中有个带点哲理味的现象。令人一见倾心的一些乐器反而多听必腻。音色越是艳丽（如竖琴）的，也越叫人腻味得快。而姿色貌似平凡的钢琴反而是不会令人生厌的。波兰出生的琴人霍夫曼在其《论钢琴演奏》中如是说：“它之所以被认为是最高雅的乐器，是否正因其不太感人呢？”“这种高雅使它最为耐听。”

前文中那位说它的声音平淡无奇的乐人，却又说它是一种可以使人想像出其他音色的乐器。这一点不应夸张，但也并不玄虚。这正是钢琴上可以把乐队改编曲弹出管弦乐队效果的一个原因。《卡门》作

曲者比才特别擅弹管弦乐总谱（即视奏总谱，弹出浓缩的管弦乐曲），听者觉得他指下发出了逼真管弦乐器之声。

奏鸣曲，有人曾译之为“独响乐”。其实正如别人说过的：钢琴奏鸣曲，就是钢琴上的交响乐。妙绝！这话一语道出了钢琴的“特异功能”！除了钢琴，还有哪种乐器能独奏一部交响乐的？（管风琴上的“交响乐”是单调乏味的。）

钢琴是全功能的，旋律、和声、对位，它全包了。异常复杂的多声部进行与织体，它也可以做出来。有位钢琴家说得好：它不是一件乐器，它是几十件。它那八十八键的广大音域差不多就等于管弦乐队中从低音提琴到短笛的全部音域。一架小钢琴俨然是一支大乐队。钢琴家“指挥”这支“乐队”，比一个乐队指挥更要来得指挥如意、得心应手。

同人声相比，金属弦上叩击出的音响，照常理说似乎是比较“丝不如竹，竹不如肉”更不如了，但钢琴音乐中有许多“如歌”的名篇，如莫扎特钢琴协奏曲第二十一首（K. 467）的慢乐章，如贝多芬《悲怆奏鸣曲》中的“柔板”，如肖邦的《降E大调夜曲》，这许多熨人肺腑的音乐，听着只当是在听一个歌手的吟唱，全忘却了那是从一架钢筋铁骨的机器中来的。

何况，钢琴音乐也不以“如歌”为极致，为尽其能事。须知音乐中不是只有“如歌”，也还有“如话如语”“如踊如舞”，即以“如歌”而论，也还有各种情绪之歌，这种种，钢琴都可以表达。

还可以申论的是，钢琴也并非为了要同人的歌喉或别的乐器争一日之短长而创造的，它并不以模仿其他入之声为高，而毋宁是为了补

他人之不足。凡深谙其本性的大师，如莫扎特、贝多芬、肖邦、德彪西等，他们为它谱出的最能发挥其特色的音乐，也便是真正钢琴化了的钢琴音乐，那种效果是其他各种乐器所不可替代的。就连集管弦乐器之大成的交响乐队也不可能。此其所以将管弦乐曲“译”为钢琴曲，同原作比，当然有所失；反过来将钢琴化的作品“译”成乐队曲，往往所失更大。像莫扎特、贝多芬与肖邦的许多作品是不宜改为乐队曲的。名指挥魏因加特纳出于好心“译述”贝多芬的作品106号，不但劳而无功，反遭时人诟病。肖邦之作，竟是不可“译”，一译便俗，例如其《升c小调幻想即兴曲》。

这样一种无法替代的原版、原味，当然说明了它的独特价值，但同样了不起的是，它又是一架艺术翻译机。

从各种别的乐器的独奏曲、独唱曲、合唱曲（连同伴奏部分一并代劳），到规模宏大的交响音乐，统统不难“译”为“钢琴版”。这种移译功能对19世纪以来交响音乐之大普及，发挥了莫大的作用。倘无印刷术，莎剧难以普及；倘无钢琴，歌剧与交响音乐也难以为广大爱乐者所尽情享用。

19世纪的人还没有唱片、录音机好利用，如果不是钢琴，许多人将成为对名作无知的人。

乐器之王的诞生，自然是十八、十九世纪音乐文化大潮的“时势造英雄”，它是顺天应人应运而生的；然而“英雄又造时势”，对音乐大潮有推波助澜之功。厥功甚伟！

它一来到人间，便通过制作者与作曲家、演奏者、巧匠与巨匠们之间的互相促进，以日新月异之势不断完善，终乃成为作曲家、演奏

家们的喉舌。

萧伯纳盛赞印刷术普及莎剧有功。仿此，可以说，缺了钢琴这位要角，19世纪西方音乐文化之轰轰烈烈的局面也难以想像吧？

学习音乐的人离不开它。它不仅是学习和声、作曲的助手，又是分析作品的释读工具。作曲家与键盘已不可须臾离（除了绝无仅有的例子——柏辽兹）。莫扎特初到巴黎，肖邦去马约卡旅游，身边无琴，害得他们难以作曲。其他各种乐器如小提琴等，常常需要它的合作，因为这些乐器只能奏光秃秃的旋律。众多的爱好者离开了它也就无从在自己家里咀嚼音乐粮食了。

它又像药里的甘草，同人声、同各种乐器都处得来，或为之伴奏，或与之相和。在一架琴上，既可以独弄，又可以几人联弹。

作为专业用，它的技艺与表现能力是无止境的；当作普及性的乐器，它既可个人自娱，又可与友朋同乐。正因其如此有用，可喜，于是从教室到音乐会，从歌剧舞剧排练场到沙龙，它无所不在，普受欢迎。泰坦尼克邮轮上、兴登堡号飞艇上也少不了它。甚至战地上也有它的声音回响（有专供军人使用的特别坚牢的钢琴）。呜呼，可谓盛矣！

“众器之中，琴德最优”，是中国古人嵇康赞七弦琴的话。借此语赠给钢琴，也当之无愧。

钢琴三百年，前一百年是它成长、奋斗，与古钢琴共处、竞争的百年。中间百年是它优胜，夺魁的盛世。近百年虽有人厌其泛滥成灾，怨声四起，且又逢新的劲敌当前——留声机、广播、电子琴等等，然而乐器之王的声威犹在，并不见有下世的光景。尤其在中华，

钢琴热大有愈演愈烈之势。成千上万的琴童，放弃了童年的欢乐，埋头在键盘上苦修苦练。有多少琴童在学琴，也就有多少父母在陪学陪练，同做钢琴梦。

遗憾的是，琴童的父母们自己并不是钢琴爱好者。似乎也很少见到有成年人识得钢琴的真价值，迷上它，用它来开拓自己听乐的境界。这又是钢琴的遗憾了！有感于此，从年轻时便时常梦见当时可望不可及的钢琴的笔者，不惮自己的浅陋，也甘冒为钢琴商当推销员之嫌，愿为钢琴鼓吹，期望爱乐而尚未深知琴趣的朋友们，爱上它，迷上它，享受它；如此，也便实现了笔者宣传严肃音乐的本愿。

注解：

[\[1\]](#) 现多译为《弹钢琴的少女》。

古钢琴的回忆

钢琴是在古钢琴的盛世出台的，也是在反复较量之中完善了自身，赛倒了对手的。要知钢琴，不可不知其前辈与对手。

一说到古钢琴，首先有正名的必要。只看中译名，望文生义，很可能误以为它同钢琴之间有什么继承关系，其实所谓古钢琴，原名中并无“古”的含义。

还有个含混不清之处，一般笼统称之为古钢琴的，实有两类，所以要弄清其分别，不可混为一谈。

一类是拨弦古钢琴（Harpsichord），另一类是击弦古钢琴（Clavichord）。从原名上可以看到，它们跟钢琴（Pianoforte）是三个名称三种乐器。通常说的古钢琴，主要是指前一种拨弦古钢琴，又称羽管键琴。有些人又将后一种直呼为“古钢琴”。

说来它们也真可以算得上古了。试想，当钢琴在距今约三百年前呱呱堕地之际，它的前辈也已经有三百年的历史了。

那年间，尤其是巴洛克时期，拨弦古钢琴之受到重用，犹如19世纪的钢琴。从有些方面来说，甚至比钢琴还要吃香。比方说，在现代管弦乐队的常规编制中不一定有钢琴，但在古时的乐队与室内乐中，拨弦古钢琴却是不可缺少的一名成员，而且地位很重要。坐在古钢琴前面弹奏着的人，起着领头演奏的作用。在歌剧演出中，也需要它伴

奏宣叙调。此风一直延续到莫扎特时期。正因此，若干年前慕尼黑歌剧院来中国演出歌剧《费加罗的婚礼》，我们有了见识一下古钢琴的眼福与耳福。后来又来了哥龙古乐团，还有古钢琴独奏家访华，也是我们熟悉古钢琴的好机会。

古钢琴三到中华

然而这又并非古钢琴初到中华，而是近三百年中的第三回了。第一回是在明朝万历年间，古钢琴是跟着利玛窦等天主教传教士们来的。这乐器还被献给了皇上，进了明宫。皇帝叫几个小太监跟着教士学习弹奏，在举行拜师之礼的同时也向乐器行了礼（见《利玛窦中国札记》，中译本第四卷十二章）。有的古钢琴收藏在北京的天主堂里。晚明竟陵派文人刘同人在他所著的《帝京景物略》中提到它，称之为“铁线琴”。

这第一次入华的，据考是击弦古钢琴（也许是因为这种古钢琴比较小，便于携带）。中国人再次接触的才是拨弦古钢琴。这已经到了清朝的康熙在位的时候。康熙帝是颇留心于西方学术文化的。从记载可以知道，他听过西方教士的演奏。经过好几代皇帝之后，在冷宫的库房里发现了一些古钢琴遗骸，都已经成了废铜烂铁，则又不言而喻地说明了它们的遭遇！

两类古钢琴

那么，两类古钢琴到底有何不同？这倒又不妨顾名思义了。拨弦古钢琴的外观同现代平台大钢琴没有多少差别，但其发声方法和现代

钢琴大不相同。它的每一个键子的后面联接着一个拨子。一按下键子，拨子便拨响了琴弦。拨子有用皮革做的，也有用鸟羽之管的，所以也有人将这种古钢琴的名称译为“羽管键琴”。正由于是拨弦发声，触键的轻重难以控制拨弦的轻重，弹起来便只能大致上是一种力度，做不出灵活细致的变化了。试听古钢琴音乐，一个最明显的印象就是这种力度变化的呆板单调。相形之下，也就更可以感觉到现代钢琴的力度变化多么灵活而且层次丰富。即从这一点也便可以体会到，现代钢琴与古钢琴的竞争为何以后者之败退告终了。

古钢琴的弱点还不止这一点。它的声音不够响，在音乐厅里如果不用扩音装置，就无法同别的乐器取得平衡。它的余韵之短促也是一大缺点。所以在古钢琴曲中那些需要拖长的音不得不乞怜于各种装饰音。

还有音色的问题。如今人们从录音当中听一曲古钢琴音乐，比方说巴赫的《十二平均律钢琴曲集》中的第一首《前奏曲》，会觉得其声优雅幽远，古色古香吧？其实古时候这乐器所发出的声音，同经过电子处理的唱片录音里的音响是有距离的。用拨子拨弦发声，音质不免粗糙，而且无可避免地会夹带上一点噪声。古人听得惯了，习以为常，待到现代钢琴露了头角，有了比较，许多人对这种有缺陷的声音也就不大耐烦了。

不管怎么说，古钢琴雄踞乐坛几百年，音乐演奏活动中竟缺它不得。我们知道，在巴洛克与其以前时期，合奏乐中的和声并不全部写出来，而是在乐谱的低音部分标上数字，由古钢琴演奏者按规定程式奏出和弦与音型，填进整个乐曲的织体中去。这叫作“数字低音”。那时的合奏音乐从头到尾都有这连续不断的低音。故又名“通奏低

音”。如何照着古谱来弹奏这种东西，是今人演奏巴洛克音乐时要解决的难题之一。

现在且再来看古钢琴的另一种，击弦古钢琴（又译楔槌键琴）。这种乐器的发声机制却同现代钢琴有相似之处。它是用琴键后端的一个金属块敲击琴弦发声的，声音比拨弦古钢琴还要轻，更不适合在大庭广众间演奏了。然而这种乐器的音响别有风味，优雅可喜，胜过拨弦古钢琴。尤其奇妙、为今人所想不到的是，它的音响不仅可以改变强弱，还可以使已奏响的一个音在音高上发生一点变化。原来，当你按下琴键时，键子一端的小金属块击弦之后便继续留在弦上不动。这时，制音器捂住弦的一部分，让金属块以下的那部分自由振动。你如果稍稍加强指尖的压力，那个音的音高便稍稍升高了。这好像我们弹中国的筝时，左手按弦使其发音升高一样。既然这样，弹击弦古钢琴时也就可以在琴键上“揉指”，弄出像小提琴上的那种效果了，而这种独特的效果在现代钢琴或其他键盘乐器上是根本办不到的。

击弦古钢琴音色美，反应灵敏，又有这种独特效果，所以它能比较细腻地表情。巴赫一生中写了大量的古钢琴音乐，据他的儿子说，他最赏识的就是击弦古钢琴。（费解的是，他身后遗物中有几架拨弦古钢琴，而并无此物，遗言中也未提及，因而也有人怀疑此说。）那套号称钢琴文献中“旧约圣经”的《十二平均律钢琴曲集》，肯定是为古钢琴写的。但究竟是为哪一种古钢琴而作，也有不同看法。他不会为他并不满意的新兴乐器现代钢琴写这些乐曲，则是不难推知的。故此，他这部杰作虽然已经约定俗成地被译为“平均律钢琴曲集”，还不如把钢琴二字去掉或加上个古字更为妥当。

难兄难弟的这两种古乐器，外貌大不相似。不妨说，从始祖克里斯托弗里开始，平台钢琴的外形是沿袭了拨弦古钢琴的形象。击弦古

钢琴则是小个子，一个长方匣子般的乐器。虽也有大型的，一般却都是小型的。有的可放在案头，有的可携之旅游。大型长方形击弦古钢琴在外形上也有继承者，便是后来一度颇受欢迎的方型钢琴与柜形琴。

从前的便携式击弦古钢琴，看上去简直像个玩具，也叫人想到今天的小电子琴。它却是古时候比较普及的家庭乐器。莫扎特在一封家书中特地关照老父，把自己心爱的小击弦古钢琴放在他住的房间里。

至于卢梭的室内摆着的一架斯比奈（Spinet），狄德罗写信托人买的一架浮吉那尔（Virehial），那都属于拨弦古钢琴的轻便型，也是古时相当流行的键盘乐器。

古钢琴往矣！但人们可别忘了，自从文艺复兴之后，直到19世纪之初，英国伊丽莎白女王、普鲁士腓德烈大帝 [\[1\]](#)、俄国凯塞林女皇们的宫廷中，荡漾着古钢琴的声音，而其小型轻便型的变种也普及于民间。只是从贝多芬时起，古钢琴才不时兴了。浪漫派乐人对它简直不屑一顾。据说，舒曼夫人克拉拉、钢琴家兼指挥家比洛、鲁宾斯坦这些演奏大师竟从未听到过击弦古钢琴。广大爱乐者更是不知其为何物了。古钢琴之被置之脑后，也是同巴赫等巴洛克大师曾被人遗忘这件事相联系的。19世纪中叶以来，巴洛克音乐的还潮带起了古钢琴的复出。人们向往古音古调，喜欢用古乐器演奏古乐，以还其本来面目。有多尔梅兹其人，是振兴古乐器的热心人，不但精研古钢琴的弹奏技巧，还精心仿制了一批古钢琴，保留传统特色而又改善其性能。他监制的一种豪华型古钢琴，声音比巴赫时代的还要好些，据云其音可以像钢琴那样延长。本世纪初又出现了古钢琴演奏名手兰多斯卡女士。

在1889年的巴黎博览会上，老牌钢琴厂家普来叶尔与埃拉尔两家公司都拿出了各自生产的古钢琴。同时，名手迪埃莫献演了一系列古钢琴名作。

古钢琴也现代化了，有的有七个踏板，可以扩大音域，改变音色。有的上面装了用以调音的微调器。

作曲家也对它刮目相看了。西班牙作曲家法亚，特为拨弦古钢琴作了一首协奏曲。

的确，听古钢琴上的巴赫，其味与钢琴不同，这是“原味”！30年代便有一种巴赫《十二平均律钢琴曲集》的唱片，是一种“只向‘48’协会成员提供的限定版”。这套老唱片便是用古钢琴演绎的。《勃兰登堡协奏曲》是巴赫的重要作品，其中的第五首里有一大段拨弦古钢琴的独奏，酣畅至极，从中可以领略一下这种古乐器的特色。不过听惯钢琴的我们，似乎也不免为它的演奏者感到有点吃力吧！

注解：

[\[1\]](#) Friedrich the Great，现在通常译为腓特烈大帝。

钢琴三百年

钢琴三百年，是从1709年算起的。在西方是英法诸强争霸的时代，在中华是清朝康熙四十八年。

这一年，意大利人巴托罗缪·克里斯托弗里（1655—1731）制成了世界上第一架钢琴，一架同先前的老式键盘乐器大不相同的乐器，虽则它在外貌上同拨弦古钢琴一模一样。

它的最重要的特点在于，弹起来可以控制音响的强弱，要轻便轻，要重便重。也正因如此，它便得了个“轻重琴”的名称。大家都知道，钢琴的西名通称Pianoforte，此词中，前半的piano即意大利文“轻”的意思，后半的forte是“重”的意思（这里的轻与重指声音的弱与强）。你可以在乐谱中看到许许多多“*p*”与“*f*”，那便是此二词的缩略语。但钢琴一词也可以倒过来，叫作“重轻琴”（Fortepiano），那是俄国及某些国家的习惯（不过在以往也曾流行过名实相符的“重轻琴”。那音响是自有其特色的。海顿的奏鸣曲集和有一种莫扎特的钢琴四重奏的唱片便用了此种钢琴。）。

初生之犊

有的乐史家说，钢琴这乐器是在世界还没准备好的情况下出台的。这就要看你从什么角度看问题。如果从炼钢之类工业生产制造水平来看，不无道理。这只消看初出茅庐的钢琴，由于没用铸铁的弦框

（而用了木质的），也无特殊的琴弦钢作琴弦（而是用铜或铁质的）等等局限，因而其声音的响度与音质不能令演奏者和听众满意，而19世纪的钢琴制造之进步，显然离不开当时的工业文明，便可理解了。

那么是听众的耳朵也没准备好？这也不无道理。人们听古钢琴已听了三个世纪，忽然要他们接受一种同古钢琴不相似的新声，不顺耳是不足为怪的。然而从作曲和演奏那两方面来看，钢琴问世的原因就并非克里斯托弗里等人忽发奇想而标新立异了。

同那位“钢琴之父”是同代人的弗朗索瓦·库普兰，是一位古钢琴的作曲与演奏大师。他总觉得两种古钢琴（即拨弦古钢琴与击弦古钢琴，详见本书中“古钢琴”一章）各有短长，都不如意。他想，假如有那么一种键盘乐器，兼此二者之长而又避其所短，那才理想。

当时耳目闭塞，信息难通，这位法兰西的音乐权威竟不晓得，就在阿尔卑斯山南方，已经出现了他所企求的新乐器。如此说来，钢琴毕竟还是音乐文化发展过程所孕育所催生的一个产儿。

“未准备好”倒可用以解释钢琴在它的未成年期经历的艰辛。它还胎毛未褪，毛病不少。巴赫在前后二十年中曾两次应邀对这种新乐器作鉴定性试奏，对它并不怎么满意（请看后文）。直到1750年之际，有一架钢琴被舶运到了英伦。它是由一位伍德神父监制的。英国名人伯尔尼（作曲家、史学家、风琴家，广游欧陆，写了大量有史料价值的音乐报道），对这乐器的观感是：“其声胜于拨弦古钢琴，强弱变化，层次分明。在此琴上弹奏亨德尔的《死亡进行曲》与其他庄严悲怆之曲，如能弹得有感情，有情趣，颇能激起一种惊喜之情。可惜的是，任何快速的乐曲都无法演奏”，云云。这是一篇具体切实的报道，当时的钢琴性能上的优劣之处都说清楚了。

颇有点像那时代欧洲诸国的互争雄长，钢琴同古钢琴曾共处一个多世纪之久，当然并非什么和平共处，是用了百多年功夫，钢琴才最终将它的老前辈从音乐舞台上挤了下去的。

一种相当有趣的现象：当那双雄并立之际，许多作曲家在他们写键盘乐曲的时候，并不规定用何种乐器弹奏其所作。这也便是从海顿、莫扎特到贝多芬创作初期的古典派时期的事。海顿的奏鸣曲等固然有很多本来是为拨弦古钢琴而作，莫扎特前期的键盘音乐作品，也是可以在古钢琴与钢琴中任择其一来用的。直到贝多芬青年时代，这种可以兼容互易的局面也没起多大变化。说具体些，比方贝多芬的《月光奏鸣曲》，原来也并不限定要用钢琴，而也不妨在拨弦古钢琴上弹的。

但是，也便在这时，一种微妙的变动出现了。贝多芬毕生写了三十二部钢琴奏鸣曲。到其中的第九、十首为止，当时出版的乐谱上标着“为拨弦古钢琴或钢琴而作”。但从第十一首起到第十四首（也即所谓“月光曲”），谱上所标的却是“为钢琴或拨弦古钢琴”了。这次序的不同，难道是无足轻重的改变？

孰主孰从，这变化正意味着竞争中的优进劣退。据记载，当时的人议论道：当人们愈来愈喜欢钢琴的时候，也便越发不耐听拨弦古钢琴那过时的声音了。

霸权易手的过程，也并非简单的直线发展。像那个同莫扎特交过手的克莱门蒂，是钢琴音乐与演奏史上的重要角色。当他去欧洲各地作旅行演奏时，钢琴厂家从巴黎运去两件他需要的乐器，一架自然是钢琴，但还有一架拨弦古钢琴。又如莫扎特，他的二十七部钢琴协奏曲，绝大部分是特为钢琴而谱，且由他本人在钢琴键盘上向听众“发

表”的。这个新兴的乐器比古钢琴更合他的心意，更适合做他的发表工具。而这许多协奏曲，在其短促一生的作品中位置之重要并不亚于他写的歌剧与交响乐，反过来又成了钢琴前程无量的绝好证明：尽管他那时所用的乐器的音域很有限，音量也不行，同现代的钢琴比起来像个小孩子！

取代古钢琴

大约从莫扎特晚期到19世纪浪漫主义时期，这百年间是钢琴的盛世。经过百年较量，古钢琴退居下风，钢琴荣登王座。李斯特不是有“钢琴之王”的尊号吗？这身份是和他手中的艺术新武器联系在一起而相辅相成的。在19世纪20年代之前，Recital（独奏音乐会）这新词是不大为人所知的。正因李斯特等人的钢琴独奏会，才有这种音乐表演的名与实。在此之前，古钢琴哪里担当得起这重任！李斯特之能开创这一新局面，正是证明了世间出现了这样一种可以独当一面的全能乐器，一种可与现代管弦乐队抗衡的乐器。

丑小鸭变成了天鹅

钢琴之所以能在竞争中取代它的前辈，不但因其性能上的特点，还因其一出世便开始了不断完善的过程。

先说说它音域的扩大。古钢琴的音域之窄是可怜的。所以，如果在现在的钢琴上弹巴赫、亨德尔等古人之作，用不到五组以外的高音和低音。钢琴之父手制的钢琴鼻祖，据说现在世界上只存三架。其中的一架只有四组音。另一架大一点，也不过四组半而已。到了莫扎特

时代的钢琴，其音域同我们现在的幼儿园里用的风琴是一样的，即五组六十一键。

可是音乐艺术在大发展，怎能满足于这么狭小的空间，作曲者乐思的飞翔需要更宽广的天地。待到莫扎特去世的前一年，即1790年，钢琴键盘又开始生长，而且长得相当快。英国一家勃罗德伍德钢琴厂推出了五组半的琴。再过几年，六组的琴也出来了。虽说肖邦和李斯特他们在19世纪的初头还只好将就着弹弹这种音域的琴，但不久之后，六组半的琴也进入市场了。接着键盘又向着七组延伸，直至发育完满，成为七组又三分之一的八十八键，这就是今天钢琴的标准音域。这样一个范围，够作曲家和演奏家们驰骋了。须知，这已经同一支管弦乐队所拥有的音域旗鼓相当了。

固然，有限的音域对于莫扎特及其前人们来说不一定便是束缚，但对于“音乐的解放者”贝多芬来说，这却使他不能容忍。关于他这情况，且待后文细说，这里只举肖邦作品中一个小例子。他的《圆舞曲集》中的第二首，是1838年之作。此曲中有一处，据法国钢琴名手、也是肖邦作品演奏权威科托的看法，从曲中的上下文来分析，显然应该高八度，只是屈从于那时的钢琴的音域，才不得不尔。

再说音响的改善，这也是各种乐器生命攸关的问题。古钢琴的音量不够，又无法变化其力度。即使那种有双层键盘的（其功用之一即为了强弱的变化），也至多是在大段落之间形成对比，并不能在单个音上做出变化，分清抑扬顿挫，或做出各种层次的渐强渐弱的效果。前文已提过，钢琴的名称直译即是“轻重琴”，它恰恰就是针对其敌手的这一致命弱点，以其力度有明显而丰富的变化取胜的。至于响度，虽然一开始也不行，但历经众多名工巧匠的苦心改进，声音越来越

越响亮，不像第一代时还不敌最好的拨弦古钢琴。而且那力度变化的性能也在不断提高，更灵活，更细腻了。

至于音质，它更使拨弦古钢琴相形见绌，自惭形秽！拨弦古钢琴靠鸟羽之管或皮革之类做的拨子在铁丝做的琴弦上弄出的声响，当时有人夸张地形容之为“拿把烤肉叉在鸟笼子上头刮”，这样的噪声同钢琴一比，自然更加不堪入耳了。

若问钢琴那独特优雅的音质又从何得来？这便关系到琴弦、琴槌等一系列问题，且等下文中的钢琴制造篇中再交代。

前一百五十年间大事记

现在，且让我们回过头来一瞥“钢琴春秋”中前一百五十年间的大事，从中可以略见人类为了延长自己的手而创造出来的这个通灵的“艺术机”艰难成长的光荣史：

1709年：克里斯托弗里制成世界上第一架“能轻能重的键盘乐器”（四组）。

1720年：克氏又完成一架钢琴的制作。此琴今藏纽约大都会博物馆（四组半）。本世纪80年代，钢琴名手霍洛维茨曾用此琴录了斯卡拉蒂的作品。

1726年：又一架克氏琴制成，现藏莱比锡博物馆。（约在这一时期，德国人昔伯曼也造了两架钢琴。曾请巴赫试弹，他认为键压力大，高音嫌弱。）

1747年：巴赫访问普鲁士的腓德烈大帝，在波茨坦宫再一次试奏昔伯曼的钢琴。

1762年：英国乐人伯尔尼报道了巴赫之子J.C. 巴赫在英伦弹奏钢琴，人们喜欢这乐器。

1765年：九岁的莫扎特在伦敦第一次见到了钢琴。

1767年：英国乐人开始用钢琴为歌手伴奏。

1771年：在本年前后，美国政治家汤·杰斐逊托人在伦敦买了一架钢琴，以代替原先订购的古钢琴。

1777年：莫扎特在奥格斯堡试奏斯坦因新制的钢琴，感到满意。但埋怨其他匠人新制之琴弹起来时常卡壳。

1781年：克莱门蒂旅行演奏，带钢琴、拨弦古钢琴各一架。

1790年：英国勃罗德伍德厂推出了五组半的钢琴。

1800年：在这前后，琴上黑白键的颜色起了变化，这之前与这之后，黑白键的颜色正好相反。

1808年：法国人埃拉尔发明了复震奏装置，现代平台钢琴深受其赐。

1811年：立式钢琴出现于市场。

1824年：李斯特在巴黎用六组的钢琴演奏。

1825年：铸铁弦框开始取代原先的木质弦框，是钢琴制造工艺的重大革新。

乘潮而上进入盛世

从此以后，钢琴便乘着19世纪音乐文化的大潮，一路顺风地前行。钢琴工业不断发展，市场兴旺，特别是美国开始自产钢琴以后，新大陆的钢琴制造业异军突起，加入了角逐，这钢琴市场也便更加热火朝天了。

在19世纪前五十年中，钢琴制造史上记下了数不清的专利申请，你创我变，精益求精。工艺也就在这激烈竞争中日新月异。有关这方面的许多情况，虽然从事钢琴制造的人们会感兴趣，我辈爱好者却可不求甚解。仅举一事以见一斑。今天的人如果打开琴盖，看到那琴弦的交叉排列，也许并不以为意，其实并非向来如此，而是煞费苦心的一宗创新。这是到了钢琴已近百岁之年才被一些发明者想出来的。原先，琴弦都是平行直排，占地地方大；改为交叉斜排，既省地方又省工本，也更好地满足了不断增长的钢琴消费者的需要。

19世纪中叶以前，装饰华美制作精工的平台大钢琴，是一种只有高门华族的客厅里才摆得下，也才配得上其身价的奢侈品。比方像舒伯特这种寒酸的乐人，自己买不起，只好到有琴的朋友家去借弹了。他曾去过的一家富贵人家却是四千金各用一琴！

随着钢琴工业生产规模之扩大，产量也便大增，尤其因为立式琴和各式各样小型琴之普及，这一乐器终于进入了寻常百姓家的千门万户。仕女习琴，为来宾们奏一曲，一献身手，也渐渐成了中上流社会

的时尚。连卡尔·马克思，经济困窘到曾经打算迁居贫民窟的，从他的一封给恩格斯的信中可以看到，他也不得不为燕妮、劳拉二女学琴之事心烦（出不起学费）！

钢琴竟成了某种标志：显示教养，卖弄身份，摆社交排场的标志！当年，幽默大师萧伯纳在他的乐评文字《钢琴信仰》与《赋格曲》[\[1\]](#)中，对于弹琴不是出于自己喜爱，而是为了弹给同样对音乐无兴趣的别人听，以致弹者惴惴，听者昏昏，差点儿打起呼噜来等等庸人市侩相，辛辣地奚落了一番。

泛滥与庸化

这也就是说，高贵的钢琴，不仅普及而且泛滥了，也就无可避免地庸化了。很有意思的是，自然主义小说家左拉是最讲究写实的。在他那部名著《娜娜》里，写到粗俗不堪的金屋藏娇这一节，左拉没忘了为她安放一台立式钢琴。而不识钢琴音乐为何物的这位“优而娼”者，管它叫“五斗橱”！这一个值得注视的细节，出现在书中一次众嫖客聚宴的场面里。

19世纪末的古钢琴还潮复热，也动摇不了钢琴的阵地。然而，进入20世纪，真正的劲敌来了。首先有自动钢琴的挑战。这是一种从钢琴这“艺术机器”中异化出来的真正的机器了，下文有一节专门谈它。然后是留声机、无线电广播，接着争夺市场的又有各种电子乐器，而老式的留声机、唱片也进化为立体声、高保真的一代新似一代的音响设备，那才是咄咄逼人的竞争对手！

钢琴的市场与群众受到了冲击。不过，钢琴倒也并未因为音乐消费方式的大变化而被淘汰，也未因诸多劲敌的围攻而衰微不振。近百年来，它当然再也不可能像上个世纪那样的风头独健了，但仍然在专业音乐人与业余爱好者两方面的圈子里受到器重。而且它那广泛存在无处不有的形象，也许是更为触目了。

你当然忘不了那泰坦尼克号冰海沉舟的大惨剧，也忘不了与大船共命运的那支乐队，然而你还应该知道，在那场惨剧的水上舞台上也有钢琴这个角色。从几年前一篇回顾性的报道中才知道，那座海上行宫里备有平台大钢琴五架之多！

镜头从海上切向空中，若干年后，又一条轰动全球的大新闻：纽约上空爆炸了兴登堡号大飞艇，在这条豪华飞艇的只容得下几百人的客舱内，一架平台大钢琴却也挤了进去！事虽点滴，不也可想见钢琴承二百载之余烈，雄风犹在？

钢琴的反对派

然而也正因其无处不在，也招来了反感，有不少人因为无所逃于钢琴的干扰而忿然诅咒之了。

自从19世纪末开始，人们便已听到对它的怨声了。

讨厌钢琴者有几种人。有些人是讨厌它变成了无聊的摆设，成了趣味低下的庸人市侩们的装璜。而为数最多的抗议者是因其制造噪声公害，令左邻右舍不得安宁。

琴音虽美，送到不爱乐的耳朵里就成了干扰。即便是对于爱乐者，也受不了隔壁传来的无休无止的音阶、八度等练习，于是乐音转化为噪声了。

李斯特开独奏会，听众神魂颠倒，如痴如醉。可是他住在魏玛的日子，却曾因违反了当地市政当局不得开窗弹奏的规章，遭到市民抗议。上文提及的萧伯纳，也因为他时常同姐姐起劲地弹四手联弹，引得房东发火。这两则是19世纪的旧话了。越到后来，繁殖愈甚的钢琴也便越发成了都市文明中一种不受欢迎的对象，纠纷的来源。在钢琴普及的东洋，对有琴的房客，房东要收更高的房租。还曾有邻人因不堪其扰而采取暴力手段，造成流血惨剧的新闻。正因此，有的介绍钢琴练习法的书中，特地介绍了怎样在琴上加上隔音、消音材料，以及自建隔音小琴房等等办法。

乐人中也有不满意它的。舍尔欣是德国的名指挥（他的夫人萧淑娴，是萧友梅的侄女）痛斥这个乐器，说它作为家用乐器，对音乐所起的破坏作用就像一种可怕的时疫！

另有一伙古怪的钢琴反对派。这些人恨的却是钢琴用十二平均律，其音不纯。当初巴赫之所以提倡推广十二平均律，是因为它可以让音乐在更宽广的范围里自由转调，这是近代音乐文化发展史上关系重大的变革。没想到，后来又有这些求纯者以此来否定钢琴！的确，有些人听觉特别敏锐，又听惯了应用非平均律的弦乐演奏，他们听钢琴上的音，会有不准的感觉，不大舒服。反之，听惯了钢琴的耳朵，再去听弦乐器的演奏，往往也会觉得有的音似乎不大准。以前，小提琴家约阿希姆曾遭人指摘其音准有问题，其实是他用了非平均律。

英国剑桥有些追求纯律者，曾发起要搞一种音律纯正的钢琴，让广大听众从广播中欣赏它。

到了1933年还有这样的音乐演出，海报上说：将演奏圣咏曲、田园曲，用三架按照纯律调音的钢琴演奏，美妙惊人！

实际上，任何号称音律纯正的乐器，只能做到在某一个调内保持其纯正，一转到另一个调上，有些音就不纯了，音乐会出现刺耳的怪音。这从反面证明了平均律之采用是合理的。

有趣的是，有纯律的卫道士，也有平均律的辩护士。1932年，有人向伦敦某区法庭控诉某音乐学校的主持者搞不清音准，因此没资格任教。起诉者即为一个“平均律协会”的名誉书记。对此，法庭当然只好不予受理。

除了求纯派，还有怀古派。他们怀念起古钢琴来了。古钢琴又热了起来，可能与此不无关系。

但更值得注意的，是不满足于钢琴的现状而孜孜于革故创新的人们。

钢琴的改革者

人们已经司空见惯，也弹惯了钢琴上的键盘了。今天的各种电子乐器上，也仍然在沿用这种键盘。事实上，键盘这东西的历史比古钢琴还要来得古。早在中世纪的管风琴上便有它了。也正因其古，它却又成了一宗有问题的遗产。键盘起初是很简陋的。并不像现在这样的有黑有白，一组之中十二个半音。古代之乐简单，管风琴主要为人声

伴奏，追随着人唱的曲调，键盘也无须多么复杂。但音乐在发展，键盘上的音不够用，只好随时添加些新的键子进去，将就着用。音乐越来越走到前面去了，而古老的键盘已成定局。这便使得键盘上的安排同我们的一双手不相适应了。要让手指适应不合理的键盘，弹琴者不得不在练习中付出更多的劳动。

钢琴的革新者要改造键盘，提出了多种方案。传统的键盘是一条直线，但弹奏时，双臂从中间朝两端移动的轨迹更近于一条弧线。因此有人设计了弧形的键盘。也有将键盘改成扇形排列的。

传统键盘上的音阶，是由左向右由低而高地排列的。但人的两手，指头排列是相反的。弹起音阶来两手的指法不一致，这也带来了麻烦。于是有人设计出二手分弹的两个键盘。在这两个键盘上，音阶的排列一正一反，这样好让两只手的指法一律，左右逢源，各得其所。

也用了双键盘而又与上述不同的一种设计是，上下两层互相对应的音相差七度，即是八度音程。于是原来弹起来很费劲的八度，到这种双键盘上只需一举指之劳，孩子的小手也不难弹了。

19世纪的键盘改革中，最巧妙、也可行的，无疑要数杨柯设计的那一种了。这位杨柯是匈牙利人。他这发明曾经李斯特和鲁宾斯坦两巨头鉴定，他们点了头，认为可取。

杨柯的键盘完全抛开传统模式，另起炉灶。他把它布置成一个六层的阶梯。每一层的音都按全音阶排列，而不像传统的按十二个半音排列（全音阶中，每个音与其相邻的音之间，都是一个全音，故名。在德彪西的乐曲中可以听到用它写的曲调，例如《大海》）。每一奇

数层都从C音开始，偶数层从升C开始，奇偶各层相错而排列。键狭而短，约抵传统琴键之半。又因为将原来的一字儿排列改为多层立体排列，变得非常紧凑，八度之类大音程，弹起来也非常方便。尤妙者，十二种大调音阶，指法都一样。十二种小调音阶也是一样的指法。只需练好两种指法，就可以弹所有大小调的音阶、琶音等等了，而在传统的键盘上，这种指法的不同练起来多麻烦！

种种改革方案只不过在钢琴史上记下了一笔而已。直到如今，学习钢琴的人还在同那个古老的传统键盘苦斗。世界上的一切钢琴厂，看来也无意于采用更科学更方便的杨柯式键盘，或其他各种好的方案。

钢琴上这种已成的定局之难望改变，也同乐谱改革的情况差不多。传统的五线谱虽然不大合理，但许多比它优越的记谱法并不能取而代之。如果舍旧而取新，带来的不习惯、混乱与经济上的损失等问题太多了。还是在古老的键盘上弹老调与新声吧！

钢琴的革新者并不仅仅在键盘上做文章。

它的声音也需要改良。声音不能任意延长，是它最大的弱点。有些人在这个难题上大动脑筋。有的设计是改锤击发声为以弓擦弦发声。然而这样一来，它便化为有键的提琴，钢琴也就不见了（其实这也是老调重弹。上个世纪早已有过让提琴键盘化的试验。那种乐器演奏时一手摇轮使之擦弦，另一手按键而奏）。这种取消钢琴特色的改革似乎是脱裤放屁。延长琴音还有一策：在琴上近弦的一端开一洞，让一股气流通过，以帮助琴弦继续维持其振动。

还有各种各样有趣的试验。有人想用音叉代琴弦。这样做，不会走音，自然也就省了调音的麻烦。但是，音叉之音虽然清纯，泛音却少，虽然因此可以作最佳的定音工具，但以这样的音色取代钢琴弦，反而使琴声变得贫乏无味。

钢琴的变种

以上种种都是在乐器本身上动手术。同这类改革似同而实异的新思维，乃是两个世纪之交涌现的一种钢琴变种——自动钢琴。

对于这个已为乐史陈迹、过大于功的发明，不免要稍微多絮烦几句。因为它是个饶有趣味的话题。

钢琴虽然像架机器，离开了人的一双手便成了死物；可是自动钢琴这个怪物却脱离了主人而独立了。从外表上看来，它保持着一台立式钢琴的模样；但因其肚皮里装了不少机括，比一般的琴大些。那上面的键盘也仍可用手弹奏。

其实这种将乐器机械化、自动化的实践也由来已久了。自从中世纪以来便有了各种发明。从庞大的钟乐、机械风琴、奇妙的机器人管弦乐队（玛才尔 [\[2\]](#) 曾制作了这种令人惊讶的奇器。此人为贝多芬之友，节拍器也是他首先发明的。贝多芬《第八交响曲》中诙谐的第二乐章，带一点同他开玩笑的意思），直到小巧玲珑的八音盒，都是想要乐器自动为主人服务。自动钢琴无非是这类玩意的一个新发展。

19世纪末到20世纪初，首先出现的是一种弹琴机。它有一大排假指，将此机推到钢琴跟前，使其一指对一键，开动起来，它便在机器

的控制下自动弹奏了。这也可以说是一个会弹琴的机器人。大钢琴家帕德雷夫斯基，即后来曾任波兰总理的，当年曾打电报到美国去订购了一架。

自动钢琴的自动控制，主要通过有孔纸带来实现。这种纸带上的孔眼是按照乐谱来安排的。当纸带在琴中通过时，有孔处便让高压气流吹过去带动机括，促键叩弦。店家有制成的纸卷供应，许多还是当年名手演奏的记录。其实，自动钢琴的这种可以记录实际演奏的功能是更有价值的。因为，那时留声机与唱片还颇粗糙简单，有些名手的演奏，幸有自动钢琴的纸卷才得保存至今，供后人欣赏，成了珍贵的文献资料。德彪西、理查德·施特劳斯 [\[3\]](#)、马勒、格什温等人，都曾在自动钢琴上留下他们弹奏的记录。英伦有一家音响博物馆里收藏着大量的自动钢琴纸卷。

主编过《牛津音乐指南》的斯科尔斯，当年为这种纸卷撰写了许多乐曲解说，又写了一本书叫《怎样利用自动钢琴纸卷欣赏音乐》。

前些年还有件新闻同自动钢琴有关。据报导，新发行的一张《蓝色狂想曲》的唱片，其中协奏者是现在的一支爵士乐队，独奏钢琴的，却是已故多年的此曲作者格什温！那独奏部分的音响便是利用了当年在自动钢琴上录下的纸卷。

人只有一双手十个指头，而且弹奏时也难十指齐下。自动钢琴却不受此限制。哪怕是三十多个音组成的和弦，高、中、低三个音区同时并奏，它都可以胜任愉快。现代乐人中有两位大师是赏识这种机械乐器而用其所长的。斯特拉文斯基有一首练习曲作品7号第一首便为它而作。一看那乐谱便知道为什么只能交给自动钢琴去弹了，那是记在五行谱上的，三行高音谱表，两行低音谱。一般的钢琴谱只用两行。

质量很高的自动钢琴，对演奏的速度、力度等的调控可达到相当精细的程度，复制真人的弹奏，几乎像照片一样可以乱真。

然而，“机器不是人”。再好的自动钢琴（有的可以做出十六种层次的力度变化）的演奏，同活生生的人的演奏相比，终隔一层。因为，艺术性的演奏是一种变动不居的微妙的创造，音乐如果机械化了，也便丧失了生气。至于质量差的机器，加上制作不精的纸卷，那效果便是小说家毛姆在其短篇小说《雨》中所形容的那样，是非常可憎的，只能令知音者掩耳。

施纳贝尔这位贝多芬作品的演绎权威，很讨厌自动钢琴。有一家琴厂请他在新产品上一试。他以这种机械不能再现演奏者的演绎为理由拒绝。厂家声称，他们的产品可以将十六种不同层次的强弱变化再现出来。施纳贝尔说：“这已经晚了，不久前我恰好做出了第十七种。”

自动钢琴虽然不无可取之处，决不能认为它是钢琴史上的进步，实际上可以说是钢琴文化的退化。这东西之风靡一时、一世，主要是利用了留声机、唱片还很幼稚，而人们的音乐消费需求空前旺盛的时势。它既适合于口味不高的家庭娱乐（不只可用来听，还可伴唱伴舞，又是玩具、摆设），也可为酒吧、舞厅的老板效劳。这种机器“洋琴鬼”（旧时人们以此呼夜总会、跳舞厅里弹钢琴者）比活人好使唤，不怕它消极怠工。据1920年的统计，当时全美国的钢琴总产量三十六万四千台中，自动钢琴竟达七成！读《赤都心史》，可以看到在当时生活艰苦的莫斯科，瞿秋白也见过一架自动钢琴，意大利造的，琴中自动奏出了《蝴蝶夫人》选曲。

20世纪50年代，早已被唱片、广播挤出市场的自动钢琴，忽又一度死灰复燃，连早已靠边的旧机器也拿出来修修好出售了。

钢琴仍有生命力

曾经泛滥如洪水的电子乐器——电子风琴和电子钢琴，夺占了相当大的一部分钢琴市场。这类乐器，音响的力度不能由指触来变化，音质有虚假感，再配上机械的自动伴奏，都不能不使爱乐者反胃。电子钢琴轻便，利用耳机既可自练而不扰他人，也可用以进行多人的教学；但仍不能代替钢琴。

20世纪以来，钢琴的真正的劲敌，可能是不断改进的音响工具：留声机、唱片、录音机等等。往昔的人们只能依赖钢琴在家里认识交响乐的时代一去不复返了。唱片中的贝多芬交响乐，同钢琴改编本中的贝多芬交响乐，相去之远，一个好比是读文学名著的原本，一个是看缩编、简写本！

面对各种挑战、危机，已有三百岁高龄的钢琴，仍然留在音乐舞台上。爱乐大众仍然在弹它，听它。钢琴的国际比赛频频举办，夺魁者声名鹊起。“鸳蝴派”演奏家的唱片畅销，音乐会门票黑市高价惊人……

那么，无论从雅俗两方面来看，这个古老而长青的乐器，依然是有生命力的！

注解：

[\[1\]](#) 原文如此。根据三联书店2005年版《萧翁谈乐：萧伯纳音乐散文评论选》，此两篇文章名译为《钢琴的宗教》《过时的赋格》。

[\[2\]](#) Maelzel，现多译为梅尔策尔。

[\[3\]](#) Richard Georg Strauss，现在多译为理查·施特劳斯。

艺术机器的奥妙

最庞大最复杂也是西方最古老的键盘乐器，当然是管风琴。它不是一件通常意义上的乐器，而是一座建筑物，它那最低音的管子要好几个人才搬得动。有位音乐家回忆他小时候跟在教他弹琴的教师身后，走进管风琴肚皮里去修理它，手中持烛，为老师照明，心里惴惴的，害怕星火燎琴，酿成大祸。

钢琴的功用在某些方面胜过了管风琴，但它那复杂精巧的机构却安放在一个不大的空间里。这像一只表，表壳里安着的是一家微型工厂。

钢琴的心脏

要了解这架用近九千个零件组成的艺术机器的奥妙，首先要认识它的心脏——击弦机。自从钢琴出世以来，克里斯托弗里、昔伯曼、斯坦因、埃拉尔等等名匠师的心血，主要倾注在对击弦机的改进上。

我们弹钢琴，手指一触键，琴声便锵然而作，要长要短，要轻要重，无不如意。人琴之间的亲密联系，主要便通过这击弦机而实现。钢琴在其初期百余年中的不断改进，以及各家制造者之间的“争鸣”，也主要是在这击弦机上动脑筋，下功夫。

打开琴盖来看看，每一个琴键的后端，连接着用二十来个小零件组合起来的一串东西，其貌不扬，平淡无奇，其实它是巧夺天工的一大创造。

击弦机要解决的麻烦问题，主要在于对小槌的控制。既要叫它极灵敏地去叩击琴弦，又不能让它待在弦上，妨碍了琴弦的振动，更不能任其自说自话乱打一气。

必须做到，琴键一按下去，小槌便乖乖地叩弦，一击之后，它迅即闪回，所以它不会妨碍琴弦振动。

绝妙的是，小槌并非完全固定在击弦机上，当它受到了推动，打向琴弦的一刹那，它便暂时脱开，等到击弦之后弹了回来，又被安安稳稳接住了。这即所谓“断联”，也可叫“脱接”。击弦机对小槌的一擒一纵，叫人联想起传统的机械手表中那个擒纵器。钢琴击弦机中与此功能有关的那零件也叫作擒纵器（Escapement）。

于此必须补叙一笔制音器的作用。

在手指未触键之前，琴弦嘿然无声。这是因为有制音器将它捂住了。每一个键都连接着一个制音器。当你按键使小槌打向琴弦之时，制音器也立即闪开；你一放开键，那制音器立刻又把弦捂住，琴声戛然而止。倘若可说小槌是弹音符的，那么，制音器便是弹休止符的。没有休止符，也就不称其为音乐。

早期的钢琴制作，有些产品就因为击弦机的问题而过不了关，弹起来令人烦恼。有的是在放掉键之后小槌乱打不止，有的琴，让制音器紧跟着小槌捂上去以对付它乱打的毛病，可是这一来，弹出来的音都成了断奏了。

自从这些难题解决了之后，钢琴对古钢琴的竞争力便大大提高。不同的匠师各运其巧思，造出机制不尽相同而各有所长的击弦机，也便使其乐器各有特色，而乐器的特色又影响到演奏与乐曲的风格。例如，装了维也纳式击弦机的琴，弹起来轻快流利，但音量不大，音质偏轻；英国的勃罗德伍德式击弦机，则弹起来沉重些，音质深沉洪亮。前者，莫扎特一派入喜用；贝多芬却更赏识后一种。

琴槌虽小，关系非小

不要小看小小琴槌，钢琴的音质优劣，小槌是重要关键。它变成我们今天所见的这模样，也是经过一步步演进而来的。假如从始祖时代起，将一代又一代的小槌排列起来展览，就可看到它是由小变大的。但更重要的变化还在于槌头上包的什么与如何包裹，这有更大的变化与学问。

当初只用麂皮之类薄而软的材料。到了19世纪才用毡。现代钢琴上用的小槌，包上了好几层毡，看上去倒像个夹心花式蛋糕。这里外几层的毡又有软硬之别，外层的软，里层的硬。这对音响的好坏大有关系，目的在于使小槌同琴弦相撞时，坚硬的槌心压挤着较软的外层，让它同琴弦保持一定时间的接触。声学试验证明，槌、弦相接的时间长短，对泛音的产生有影响，而泛音同音质、音色大有关系。

琴槌虽小，关系非小。在决定一架钢琴的诸因素之中，专家认为，小槌的质量要占25%的比重。

正因为如此，以前它是专门有自己的工厂的。在钢琴生产的组装工序中，到了最后的修整过程，调整小槌从而调整音质，是一项重要

工作。假如这件事做得粗糙，以致音质参差不一，那听起来是很不入耳的。

美化、强化弦音的共鸣板

在决定钢琴音质好坏的诸要素中，占50%比重的是音板。它就好像一把提琴的琴身，加强、美化和传送着琴弦上发出的音响。没有这个敏感的共鸣体，你只能听到一点微弱而又贫乏的声音。有过这样的故事，说什么帕格尼尼曾因为有人怀疑他只是靠了名贵的提琴才拉出好听的音乐，便在一只皮靴上装了琴弦，拉出了同样美妙的声音。那当然只是有趣的童话而已。

钢琴的音板用几块木材拼接而成。选材、制作，工艺复杂，对它的多方改进，也是钢琴制造史上的重要篇章。为了增强其共鸣，有人在音板上附加一个箱形的共鸣器，也有人试验过双层中空的音板，这也许是从小提琴的结构中得到了启发。

音板假如有毛病，或者使用日久出了问题，琴音便会明显地劣变。我们知道小提琴这种乐器一般是年代久的声音好，中国七弦琴也如此。钢琴属于耐用商品，用几十年不成问题，但却不是越旧越好，原因之一就是琴弦的强大张力可能使音板受不了而变形。须知，全部琴弦张紧到应有的程度，一架平台琴的总张力为二十吨！当然，在工艺上对此也采取了一些对策。

决定琴音优劣的三种主要因素中，除了小槌和音板，就是琴弦的问题了。

弦上之音大有奥妙

钢琴弦要用琴弦钢。琴弦钢是一种特殊的钢种，工艺要求很高。往昔的古钢琴琴弦是用的铁丝和铜丝，张得也不十分紧，那音响自然也不能同钢琴比了。即此一端已可想见，钢琴这近代新兴乐器的发展完善，完全离不开近代工业与科技如火如荼的发展，所以也不妨把它看成工业文明的一个宁馨儿。

每根琴弦的平均张力是一百八十到二百镑，全部琴弦合在一起是一二十吨。如此巨大的张力主要由弦框来承担。老式的弦框是木质的，实在吃不消。何况19世纪以来人们越来越追求洪大的音响和灿烂的音色，也便需要用更粗的弦，更大的紧张度，木质弦框无力承受，于是铸铁弦框代替了它。这又是钢琴大事记中很重要的一条。

弦音中大有奥妙。试在钢琴的低音部分轻叩一键，任其延长。侧耳静听，不难在听到此音之后随即又听到一串音相继而发，有高八度、高五度、四度以至两个八度的音等等。这些声音飘在那个基音之上而与之相谐和（其中也有不谐之音），这就是泛音。它乃是一种关系到音质、音色的重大因素。琴弦上释放出的泛音，同基音融合在一起，又通过音板的共鸣被加强与加工。

钢琴上靠右手的最高音部分，声音不如中音区的悦耳，为什么？音愈高，弦愈短，泛音也愈少，音质也就差了。但最低的音区由于大量的泛音而又使基音不大分明了。所以，要辨别最低的几个音的音准是不容易的。于此又可知钢琴的弦上之音里包含着复杂而微妙的科学道理。对这些问题的研究，不但有利于制造工艺的改进，还可用之于钢琴的演奏与教学。

为人增加一只手

看上去似乎简单而平凡，实际上很巧妙而且极为重要的装置是钢琴下面的踏板。

最重要的是右踏板。它是用来控制那些制音器的。你右脚一踩下去，所有的捂在弦上的制音器都离开了琴弦。琴弦自由了。此时，你按键之后虽然放掉它而琴音仍然不止。这样一来你那些本须继续按着的手指，不就可以腾出来去弹别的键了？右踏板的这一妙用，使得作曲的可以把织体写得更复杂些；要是不用右踏板，许多写得复杂的钢琴曲就无法完整地弹出来。

右踏板的作用还不止此也，它使制音器离开琴弦后，不但使已弹之音继续鸣响，同时又让那些被解放了的空弦也与之“同声相应”，加强了共鸣，声音更加洪亮了（所以有些人管它叫“强音踏板”，而且在需要响亮热闹的效果时滥用了它）。增加响度，并不足为奇，奇妙的作用在于共鸣之中有以上说过的泛音的交融，产生出新的音响，浪漫派和印象派正是从这方面运用踏板，大大开拓了钢琴的表现力，其说见后。

左踏板的作用比较简单。它使弦音减弱，音色也有所不同。在立式琴上，踩下左踏板，小槌便向琴弦靠近些，琴槌叩弦的力量就轻了。在平台琴上，则是使小槌向一侧稍稍偏移，只叩击每一组弦中的两根或一根弦。这样的音色变化，比立式琴更为明显。

中间那个踏板，可以说是与音乐表现无关，只是用来对付钢琴“噪音”的一种手段。踩下这踏板，就会有一条绒布之类的带子放下

来，遮在弦上，弦音变得更轻，但发闷了。

可是另有一种中踏板是绝妙的发明。它也像右踏板一般，可以控制制音器，让弹过的音延续下去。所异者，一般琴上的右踏板是叫全部制音器统统放开，而此种中踏板，只让你弹过的那个键的制音器放开。这样便可以按照需要来延长某几个音而不至于造成不必要的一片混响。这对弹奏复调性的或和声织体复杂精致的作品最为得力了。可惜的是装置这种踏板的琴并不多见。

钢琴的生产与消费

市场今昔

有关乐器制造生产销售的情况，过于专业性的不宜多谈，但如果同乐史背景联系起来，有些话也就不那么枯燥无味了。

钢琴工业的先驱者中，颇有几位老板是很不凡的。他们是乐而优则从事工商的资产者。例如曾同莫扎特比过高下的克莱门蒂，也是这种角色，此公不但是演奏名手而已，他在作曲、教学上都是对时人和后人颇有影响的。他写的小奏鸣曲，今天的琴童都要学。他编的钢琴教材《名手之道》，也至今为钢琴演奏家和教育家所推崇。后来他从授琴所取的高学费中积累起一笔资金，当起了克莱门蒂钢琴厂的老板，产品是当时名牌之一。有趣的是，首创夜曲这一体裁而且对肖邦的乐风有影响的那位斐尔德，当年便曾受雇于克氏的琴行。他干的活儿是弹奏本牌乐器以招徕顾客。

肖邦的书信集中常可见到一个人名，普来叶尔。当时各种牌子的钢琴中他偏爱的是普来叶尔家的出品。此人父子俩都不是什么脑满肠肥的市侩。他们是真正的行家，都写了数量很可观的作品，其中有交响乐、四重奏等等大型乐曲。

19世纪头几年，钢琴生产中居于上游的是英、法、奥这三国。英国的名牌是勃罗德伍德和克莱门蒂。法国是普来叶尔和埃拉尔。后者

是平台琴上的复震奏机的发明者。没有他这发明，像李斯特改编的帕格尼尼的《小铃铛》（一般译为《钟》），其中的同音快速反复便弹不成了。（这种快速的同音反复，在平台琴上可以达到一秒之间十二次。立式琴上应可达到八次。）

1850年以前，钢琴这种高档奢侈品，只是在规模不大的工厂里由熟练工人主要以手工业方式进行生产，供音乐家与富裕的爱好者享用。那时的产量自然不会很大，但也无须提高产量，反正销售量不可能大，而利润却已可观。

那时的价钱呢？一个熟练工人或当文书的，需要付出相当他一年所得，才买得起一架。具体数字是一台立式琴要五十英镑，平台琴是一百四十英镑。

1913年，赵元任在美国以二百二十美元，买了一架二手货琴，原价二百五十美元，分期付款，每月三块五。当时清华奖学金每月六十美元，每月付女房东膳宿费三百零五元（见赵氏年谱长编）。

19世纪中叶以后，欧美的钢琴产量大增。这既反映了文化市场的需求，也显示出了分工协作与机械化生产的威力。一架钢琴已经不再是一家小而全的琴厂自给自足的产品，那几千种零件开始由若干家小厂或作坊去分头制作了。（以现代美国鲍尔德文琴厂为例，它生产的琴，击弦机来自墨西哥，弦框和金属零件也是由本国其他工厂提供的。）

1894年，萧伯纳在一文中提到当时的琴价：花二十五镑，便可到手一架质量过得去的琴了。再往后，从1914年之际的售价，更可见出钢琴市场上供求关系的变化。那时的平均价格在每台一百镑以下。一

架名牌的贝希斯坦琴，立式的，也只消此数之半。非名牌的，三十镑也就买得到。甚至还有更便宜的，十五镑一架。从人们的收入水平来对照比较，琴价只抵得1850年的一半。（再看一个可供参照的具体数字：1910年，哲学家罗素任三一学院 [\[1\]](#) 讲师，年薪二百一十镑）那时真可谓西方钢琴消费者的黄金时代！

此乃“一战”前之事。到了两次大战间的那些年，由于诸多因素影响，钢琴市场扩张的势头停了下来，而且现出了“下世的光景”了。然而看看那产量吧：20世纪20年代，单在美国，年产便是三十四万多台。据随后几年中的统计，那里的城市居民中半数都拥有钢琴。

自动钢琴、留声机等的冲击，使钢琴生产一落千丈。从1927年到1932年，美国从年产二十五万台跌到两万五千，真惨！英国减产了三分之二。为了改变这种不景气，在时已大为缩小了的市场上涌现出一批体型缩了的便宜货，而此类小型琴也正适合消费者不那么宽裕的居住空间与钱袋。不过高档优质名琴依旧有其吸引力。有一家贝森多弗尔琴厂，前一个世纪仅在奥地利有市场，忽然打进了国际市场，一跃而成了国际名牌。传统的名牌更有其长盛不衰的优势。德国的斯坦威，稳坐世界名牌第一把交椅。特别是它那高音的音质，别家是赶不上的。在汉堡的这家厂，月产百余架高档品。1973年为美资收买而去，变成了美国厂的子厂了。美国的斯坦威也一直以优质来保名牌。要买必须提前订货。这牌子的一架琴，抵四架日本雅玛哈琴之值。该厂对顾客还有免费保修三年的优待。江苏某音乐学院曾买了一架。后来厂方派了技工来了解它的保养情况，一看校里竟将这样名贵的乐器随便放在不利于保养的地方，当即提出了意见。

从西方文学作品中“他的高档汽车——汽车中的贝希斯坦”这种说法中，也不难感受到此种牌子的知名度，

1972年的统计数字：全美国有一千五百二十万人弹这乐器。

恰似从前北美在钢琴市场上的后来居上，“二战”之后，日本又成了逐鹿中的一强。自从昭和年代起便努力用本国货的钢琴来装备中小学校的日本，到了1969年，产量高居全球之首，年产二十五万七千台，比老美还超出三万五千台。日产的音乐会大平台琴，连某些最爱挑剔的所谓世界级演奏家也乐于选用。“小东洋”居然也成了“钢琴大国”！从1990年的报道中得知：1989年日本钢琴外销又受到韩国的冲击，从每月三万多台猛跌到四千。韩国每年外销已达三十万台以上，成了新霸。

1979—1984年间，平均琴价从八百五十美元上涨到二千九百美元。这当然与成本提高等因素有关系，并不就预兆着西方世界往昔的钢琴热再度重来。

市场竞争中往往有噱头场面。如1977年，美国的电视上有日本雅玛哈同斯坦威这两家的“钢琴论战”。起因是在此之前有一位钢琴家演奏时，屏幕上露出了前者的牌子，斯坦威迷为之哗然。在论战中，斯坦威一方抬出了霍洛维茨这尊钢琴泰斗，雅玛哈派则由引起这场风波的瓦茨应战。

这无非借重钢琴家的名声来做推销商品的广告罢了，却也并不新鲜，古已有之。1824年6月，李斯特首次在英伦露脸，音乐会海报上有那么一行说明：“大师将使用的是埃拉尔新近取得专利权的大钢琴。”

调音师这角色

这里要插一个话题，虽然谈这个问题不免要牵涉到枯燥的声学、律学和技术性的名词，但此事关系到钢琴的声音，其中有些情况是钢琴的主人们不应该无所知的。这是关于如何给钢琴调音的问题。

每一架新琴出厂之前必须调好音。调音不是一次而是三次。第一次要比标准音高调高四分之一音。第二次调要比标准音提高八分之一音。第三次才按标准音高来调。每两次调音之间相隔四五天，从初调到第三次之间至少要十八天。但新琴会走音，不稳定。所以用户买回去不久之后还得调。即使音已稳定了，每隔一段时间就得调一下，仍然是不可缺少的。

所以，哪儿有钢琴，哪儿就有调音师的生意。《美国梦寻》的作者美国作家特克尔写的一部《干活》，收罗了三百六十行各种人的自白。其中也有干调音这一行的。一位调音师自白道：虽然人们看不大起他这活儿，每当他腰里挎上工具袋上高楼大厦里去调音，门房只许他乘杂役用的电梯上去，但他还是不想改行。吸引力来自好琴的声音。一架名牌优质琴，比方斯坦威，那琴声叫他忘记了自己的卑微。

对于有音乐耳朵的人来说，一架荒腔走调的琴上弹出来的声音，是可笑，可嫌，也可怕的！正因此，穆索尔斯基才写过一首漫画风的钢琴曲，描画一位女士在琴上弹那首到处有人弹个不休的《少女的祈祷》，而那架琴是走了调的！难以理解的是，钢琴家霍夫曼年轻时候，有一回去安东·鲁宾斯坦那里上琴课，那一架琴已走音不准，大师却不以为意！

调音师的工具并不多，只用一把调音扳子，一支音叉，凭一副耳朵。有功夫的，不费太多时间，便使你感到调好的琴音有如重新擦亮的镜子，焕然一新，谐美无比。水平差，缺乏经验的调音者，可能要磨蹭上好半天而仍然使人听起来不舒服。

调音有一套程序。一般的调法，主要利用八度五度四度这些音程来核对，调音师一面转动扳子，松、紧琴弦，一面在键盘上弹着这些音程，听其是否符合音准和音律。

这“律”便是“十二平均律”。

如何听出其准还是不准呢？那个 $a=440$ （即每秒振动的频率为440赫兹）的音高是公定的“国际音高”。从前是以音叉为准，现在还可用电调音器。但定好这标准音以后，其他的音只靠耳朵来听。其中又有个法门，便是听二音同响时的“拍”声。最和谐无间的是同度与八度，没有“拍”声；其他的不十分和谐的便相干相涉而产生了“拍”。和谐度越差，“拍”便会增加。调音者正是利用这“拍”的多少来核对音程是不是准了。我们凡人，只能大体上听得出它们和谐与否而已。

既有电子调音器，当然也可完全依靠它来调音。但用仪器调出来的，理论上是准极了，其实际效果却未必能让演奏家满意；反而是富于经验的调音师凭耳朵和感觉精心调出来得更悦耳。

有一篇谈调音的文章，谈到调五度音程时，提醒说：“你有调得太纯的危险！”（纯律中的五度是纯的，平均律中的五度则不纯。）

这又牵涉到钢琴之音不纯的问题，不纯者是指平均律不如纯律的准。前文提到特克尔采访的那个调音师发妙论，他说：“钢琴是调不

准的，因为平均律本来就是一种不准的音律。”从以上情况来看，钢琴上的音岂非同平均律也不完全符合呢！笔者曾见过有位盲人调音师，失明让他摒除了外界的部分干扰，倒有利于审听音律的出入了。在钢琴热的中国，调音业也像授琴业一样的吃香。只要看看有些上了年纪的调音者，那样劲头十足地四处奔波，便知其获利甚丰了。我听说那位盲人调音师是有“二奶”伺候他的，但这饭碗也不是容易捧的。使用那个调音扳子，并不像看上去那么轻松：在嘈杂的环境中进行长时间的调音，也绝不是一件愉快的事。

奇琴种种

从19世纪中叶以后，钢琴定型为平台型与立式琴两类。但在那前后也曾有过形形色色的变体。

方型琴。像个长方形的台子。19世纪初，这种琴畅销西欧北美，很为乐人所重。又过了二三十年，却不再行时了，沦为拍卖行、古董店中货色，甚至成了梳妆台或酒柜的代用品。到本世纪五十年代，忽又走红，热心购求者不乏其人。

长颈鹿琴。其实别无他异，不过是将平台琴的弦列从水平改为直立，将琴身竖立起来，那样子自然有点像长颈鹿了。

立式大钢琴。也类似长颈鹿琴，向上发展，琴身做成大书橱式样。克莱门蒂厂有此产品，高音弦短，空出来的地方正适合用来放乐谱。海顿很欣赏这种琴。

移调琴。通过移动键盘来达到可以移调弹奏而无需改变指法，从前就在管风琴与古钢琴上试行过。移调钢琴也是用了移动键盘实现移调的方法。

足键琴。琴下装了用双足踩奏的键盘，就像管风琴一样。据考，莫扎特、门德尔松、李斯特和舒曼都曾拥有此种乐器。它最大的用处是可以在家里练习弹奏管风琴曲，当然也可以弹奏特为它写的乐曲。舒曼的曲目中便有好几首这种乐曲。

双体琴。将两架平台琴合二为一，可以让两人面对面地弹双钢琴二重奏。这种琴当初是法国普来叶尔厂专利的。

游艇琴。一种小型立式琴，键盘可以叠起来以节省地方。

抗损伤的钢琴。这种也许可入“钢琴无双谱”的商品，出现于本世纪50年代，是为适合前线军人使用而特制的。厂家对它的广告介绍，读起来颇为滑稽，令人忍俊不禁：琴盖设计成屋顶形，使酒瓶酒杯均无从放置。出于同样的考虑，琴盖上无一处为水平面，踏板盖镶以铜片，以防足踢损坏。琴体上的边角部分皆成弧形，庶不致碰伤头部，也保护了乐器。琴键亦镶铜，免遭香烟头的灼伤……该乐器耐受热带气候以及运输中的损伤。

各种效果踏板。早期的钢琴，正经的踏板并未引起重视，却有不少制造效果的装置，有些乐器上，此类踏板竟有五六个之多。例如有的能发击鼓之声，有的其声如钹，还有“巴松踏板”则可以使琴声有巴松管味。鼓钹效果又是为了制造所谓土耳其风的效果。这种土耳其风的音乐在19世纪之前是很时髦的东西。莫扎特的作品里也不难找到它。

此类俗不可耐的附加物，后来终于被全部淘汰。

注解：

[\[1\]](#) 即英国剑桥大学三一学院。

机器怎样通灵

人们辛辛苦苦创造了钢琴这样灵巧的乐器，可是要叫它成为驯服的工具，弹出美妙的音乐，还得付出艰巨的劳动。这种有键盘的乐器，似乎比别的乐器都好学，连一个双目失明的人也可以在这上面摸出音阶来，音律准确，声音悦耳，绝不像初学小提琴者在琴上“锯”出来的声音既难听又不准。（说到这里，不禁又想起前面说过的那位盲人调音师。我亲见亲闻他调好一架旧琴之后，忽然兴起，信手弹了一曲，旁若无人，舒畅之极！）但要在钢琴上得心应手地弹奏乐曲，绝不是一件简单的事。要当一个一般水平的专业演奏者，必须投入练习的劳动量有多大？有人估计是以每天七小时计，要练十年。

从六指弹到十指弹

钢琴三百年，既是一部乐器史，同时也是一部演奏史。这不是非常有意思的事吗？人是在不断学习怎样使用自己的创造物中来完成其创造的！

怎么弹，如何练，今昔相比，变化大得很。19世纪以后的人假如看前两个世纪的人弹键盘乐器，基本上只用中间的三个手指，大小二指都垂在键盘外面不大用，当然会大为惊讶。从一些古人画的淑女抚琴图上，可以很清楚地看到只用中间三指而让大小指垂在外的弹琴姿势。

还有那种让第二指从第三指（中指）上边越过，只用二三指交替着弹上行与下行的音阶，都是今天最忌的，一般的琴童看了都要好笑。但古人习惯成自然，只用六个指头和这种怪指法，弹起来却又相当的快速而流利。你试弹弹古时的键盘乐曲看，尽管是用十个手指，也并不那么好对付的。

巴赫是大小指的解放者。虽然他教自己的儿子不用大指，除非要弹距离较大的音程，他自己却自由运用，不再让它们挂在键盘之外，而移到键盘之上了。

说起来有点滑稽，古指法还有这种规矩：区分“好指”与“坏指”，各用以弹“好音”与“坏音”。中间那三个手指是“好”的，用以弹重拍上的“好”音，另外两指则是“坏”的，弹轻拍上的“坏”音。这大概已比只用六指有所发展了（台湾师范大学音乐系副教授赖丽君先生在对本书的评论中指出：此处译名不恰当，西文的Good finger与Bad finger应译为“强指”与“弱指”。又认为，“重要的音符通常由强指弹奏……”笔者觉得有道理。请看本书附录二中该文有关段落）。

巴赫虽已开始解除了对大指的禁令，但他仍多用两指交替从上面穿越的指法，并没用我们今天让大指从其他指下穿越这种指法。他有时甚至用小指从无名指上边越过，这在后人看来何其别扭。

从巴赫到贝多芬，这期间经过了三代人的漫长时间，当年轻的车尔尼拜贝多芬为师学弹琴时，老师指点他要注意运用大拇指，当时他还觉得颇为新鲜。

早期弹钢琴的人只注重手指的操作和训练，并不大考虑腕、肘、臂的作用。那时节弹琴动作平稳，文雅之极。有一部前些年放过的法国人摄制的贝多芬传记片，从中可以看见贝多芬弹一段慢板音乐，就像是此种风格。后来人们渐渐了解到弹奏中手指与手腕等以至整个身体之间的关系，老式弹奏法便为更加合理的弹奏法代替了。

十八、十九世纪之交，钢琴演奏形成了不同流派。一派像莫扎特、胡梅尔等，他们在键压轻而击弦机灵活的维也纳式钢琴上，用轻妙流利的触键，弹出风格优雅的音乐。

另一派则主要使用英国式的钢琴，键压较重，音响厚重丰满，运用如歌的圆滑奏，探求一种更为深沉的意境。克莱门蒂可称此派先驱。贝多芬也更喜欢英国琴和这种风格，这更适合他的音乐性格。杜塞克（今日中国学琴的孩子都弹过他的小奏鸣曲）和克拉莫等，也属此派中人。

弹奏习惯的变迁

同弹琴有关的一些习惯，也在变化，谈起来也有意思。坐法就是一例。莫扎特在家书中津津有味地谈论一个女孩弹琴，说她坐在靠右的地方而不在中间。巴赫的儿子中最有名的一个，C.P.E. 巴赫，是坐在正中处弹奏的。但时代稍后的杜塞克，却爱靠左侧而坐，这便于他加强左手弹奏的力量。再往后，演奏名手卡尔克布雷纳——他曾差一点当了肖邦的老师，却又坐得偏右。须知，当时的键盘正在扩展，高音区也显得更加重要了。

演奏人以右侧朝着听众表演，据考，第一个这样做的是杜塞克。在此之前，演奏者是背朝着台下的。

有些人主张坐得高一些。李斯特教人这样坐，好让前臂斜向键盘，居高临下，可获得更大力量击键。但许多人则选择低姿。

有人主张手要向拇指一侧倾斜，好加强那个力弱的小指：有人又为了让拇指更自由些而主张手向另一侧倾斜。

有人强调高抬手指击键。有人几乎像在压键似地弹，舒曼的夫人克拉拉便是如此。

大拇指虽然早已派了用场，却还未能完全解放。用它弹黑键是不许的。但后来这一禁令也渐渐地给打破了。

演奏时看谱还是背奏，古今的风习也大异，有趣的乐史资料颇不少。莫扎特的记性特好，自己的所作全都储存在脑子里，何用看谱弹奏，但有时又不得不权且放张空白谱纸在琴上弹，免得庸众大惊小怪，交头接耳，窃窃私议。这并不是夸张其事的传说，后来有前事重演的例证：1816年，英国钢琴家哈来在伦敦背奏贝多芬作品，《泰晤士报》便申斥他“竟敢如此！”（大概认为这是对乐圣的亵渎吧？）逼得他下次只好拿一本谱摆在面前装样子。

安东·鲁宾斯坦举行按时代顺序演奏名作的“乐史演奏会”，比洛赴美演出一百三十九场，他们全都不看谱，只凭记忆。勃拉姆斯对巴赫和贝多芬所有的钢琴文献背奏如流。李斯特门下的波兰人陶昔格，记得钢琴文献中所有“值得演奏的东西”。

只见其手指动的“腕静派”，其遗风到19世纪仍流传颇久。1860年，曾指点过门德尔松的莫舍莱斯 [\[1\]](#) 给学生上课，还教大家要保持手腕平稳，只动手指头，腕要平稳得能放一杯水上去，弹快速经过句而水不泼。从前，师从过克莱门蒂的克拉莫，他的办法较为好办：弹奏时放一枚钱币在手腕上。

琴艺高明、受到大师们称赏的英国钢琴家贝纳特，对学生是这样教的：手指头是力量的唯一来源。越是练得手指疲劳不堪，越能证明你练得有成绩。这在后来的教师们听起来都是要摇头的。

从手上功夫到脚下功夫

从只有六个手指头忙，到十指统统发挥作用，从只注意运指，发展到重视指、腕、臂、肩的协调联动，钢琴弹奏法是更加科学化了。但这都还是手上的功夫。大约从贝多芬时代起，一种全新的因素进入了钢琴演奏、表现与作曲的领域，弹奏者除了手上的功夫，还要操练、运用其脚下功夫！

踏板成了钢琴的一个重要部件，虽然比起击弦机来，踏板的结构是那么简单。但是由于踏板的运用，一下子便大大扩充、加强了这个乐器的功能与表现力。

前文中提到过，右踏板踩下去，可以使你弹了又放开的音继续延长，这让你腾出手指去弹别的音。有了这个右边的“延音踏板”，等于是给人添了手指。曾与李斯特争雄、咄咄逼人的演奏家泰尔伯格，擅长制造复杂而华美的音响效果。当时人夸他“有三只手”，正是多亏了这延音踏板。

莫扎特的手稿上据说是一个踏板记号也没有。这当然同当时的乐器、他的乐风、他的演奏风格等等都互有联系。今天演奏他的钢琴作品，不妨加用踏板而又以慎用为宜。

一到贝多芬笔下，踏板记号就多了起来，有的地方还令人疑为不该用，使今日的演奏者不敢照踩，怕那效果不佳——混浊（这除了别的缘故以外，还应考虑到今昔乐器上的实际效果有所不同）。对于浪漫主义的肖邦、李斯特与舒曼等作曲家而言，可以说假如离开了这延音踏板的运用，他们便无从措手（写与奏）了。乐史中竟有这等趣事：守旧的莫舍莱斯之所以从来不肯弹肖邦的作品，原因之一是嫌他踏板用得太多。莫舍莱斯虽身为19世纪之人（1794—1870），他却不欣赏这个表现工具，主张用得越少越好。

有此一说：如问，什么最能区分1800年之前与其后的钢琴弹奏，那便是踏板的运用。此说足够使人理解这个被踩在脚下的玩意之不可轻视了。

但这还不够，对于印象主义作曲家和后来的许多演奏家来说，踏板已不仅是手的延长与增加的问题，它是钢琴音乐与演奏艺术之“魂”！这将于下文《钢琴乐话》中再具体一点谈。（请参看附录二中赖丽君教授对本书的评论。其中对本节有较多批评。）

炫技者与艺术家共处

19世纪是钢琴演奏艺术大发展的时代，也是一个炫技者与艺术家并存共竞的时代，有意思的是，这二者也共处于李斯特其人之一身！

起初，钢琴演奏家追求的是“大珠小珠落玉盘”，或如莫扎特爱讲的“如热油之流动”似的效果。他们不必也不喜多用踏板。然后，人们要求更强的力度，注重圆滑奏与“如歌”的表情，于是触键法起了变化，也开始发挥踏板的作用。音乐对于音量、音色作细腻变化的要求不断提高，手上与脚下的功夫也发展到了新高度。应该说，心—手—器这三者是在连环地相互促进，相辅而又相成。从钢琴这乐器，钢琴演奏与钢琴音乐三者的演进来看，它们的每一方面都不是孤立地在发展。作曲家在谱上写出来的新花样，总是既反映出新技巧，也推动着它进一步发展。

有人说，设想李斯特今日复生，叫他弹德彪西与拉威尔的作品（更不必说现代派那些稀奇古怪的作品了），他不可能像当年那样，拿起格里格的协奏曲手稿便视奏无误，而是需要再进音乐学院去，同年轻人一道，接受一番“再教育”，他尤其需要好好学的是运用踏板的本事。

不过也有另一种说法：总的来看，从李斯特与鲁宾斯坦这些巨匠们以来，弹奏技术并无重大进展。有人认为，当代的那些演奏大师们，不见得能胜过上一世纪的钢琴巨人。但一个很重要的事实是，钢琴演奏水平得到了普遍的提高。

想想看，二百年前的莫扎特，他在一场乐史上有名的比赛中挫败了对手克莱门蒂。他对自己的弹奏技巧是相当得意的。其实用后来的要求去衡量，他那一套算不了什么；虽然，也正是他那些技术上要求不高的作品，却是在艺术上极难处理得好的音乐。

教学事业的兴旺

同钢琴文化特别是演奏水平平行发展的，是钢琴的教学事业。

在钢琴文化史上，授琴之专业化是后来的事。似乎是从莫扎特起，收徒纳费才变成了音乐家们收入来源之一。古时候，大师们是作曲和演奏不分家的，所以两样都可以教。但大师并不总是好的教师，对技巧上的问题可能知其然，而不见得能分析其所以然。而且他们也不耐烦在教学上多费脑筋。

莫扎特主要是为了生计而收徒，他的家信中有不少这方面的话头。贝多芬倒并不在乎学费，学生也寥寥无几，车尔尼是一个。肖邦由于体弱多病，又厌见庸众，所以不大乐意参加公开演奏活动；而亡国寓公颇为讲究的生活又需要维持，这便从富贵人家的小姐们所付的高额学费中得到了弥补。贝多芬对弹奏法与教学法有他自己的见解，曾发愿自创教学法，也留下些练习曲。贝多芬用C. P. E. 巴赫的教本教车尔尼。强调Legato，而与莫扎特的non Legato相反。

李斯特是一个为人极慷慨的“广大教主”。他收门生是像孔子那样“有教无类”，有的人可免交学费。但他的“大师班”也不是好进的。他要求门徒自己先去打好底子，他才来给你点拨。鲍罗廷去拜访他时，看到他在给一二十个人授课，随便得很，没有什么硬性的安排。他极少注意学生的技巧问题，而集中于音乐表现。如其要他示范和解释自己的方法，从不拒绝。还有人报道：他很厌烦听学生弹什么作品，尤其是贝多芬的作品，假如不得不听，便显出一副无可奈何的神气。但有时他也肯逐个音符地教贝多芬作品。学生练，他来回踱着听，有时停下来做一些辅导。特别难的地方让生徒们轮流弹一下。有一次，一个人弹贝多芬的“热情”，弹得毫无感情，他大动肝火。

很有趣的是，堪称“李斯特第二”的安东·鲁宾斯坦，教琴的作风又不同。从他的高徒，波兰钢琴家霍夫曼的回忆中可以知道，这位大师从来不肯示范，他只是作口头解释，难题要学生自己去解决。最滑稽的一件事是，有一次他在音乐学院里上课，讲到自己弹奏技巧的某一个问题的，竟讲不下去，不得不慌里慌张去求教于同行莱谢蒂茨基——也是有名的钢琴家和教育家，请其解释一下，这种技巧是怎么一回事。他弹得出，然而谈不出！

二百年来不知道出了多少种钢琴教学法。霍夫曼在杂志上回答初学者的问题，有一段是《过多的“方法”》：“唉，方法真多！”“美国是世界上方法五花八门，泛滥得最厉害的地方。”

匈牙利人约·迦特在其所著《钢琴演奏技巧》一书的“前言”中请求原谅，“因为我使教学法的数量又增加了一本。而这种书是很少被人从头读到尾的。”“我并未发明任何新方法……我们并不需要什么新的更近代化的弹奏方法……贝多芬以后，人体结构并未改变，而钢琴机械的实质也一如既往。”（引自该书中译本，人民音乐出版社版。）（笔者也硬着头皮读过，书中有“上方泛音”“下方泛音”二术语，我大惑不解！）

不得不吞下去的苦药

弹琴是一种极大的享受，此点容后再说；练琴却是大苦事。欲甜先苦，不得不尝。尤其枯燥无味的是手指练习、音阶、琶音等等。对于天性并不喜欢音乐的孩子们来说，更无乐趣可言。对那些不爱音乐的邻居，又成了折磨神经的噪声。

有一个学琴少年问霍夫曼：“弹手指练习时在乐谱旁边放本书看看好不好？”此种机械的手指练习，不需要多用脑子，故有此问，但也可见少年之心猿意马了！

罕见的例子之一：当代钢琴演奏大师，去世不久的阿劳，他小时候对练琴迷到如此程度，饭也在琴上吃，边练边吃，由他妈妈往嘴里喂！

圣-桑的通俗名曲《动物狂欢节》中，硬生生插进来一段《钢琴家》，让他与别的动物同乐，显然是对讨厌的弹练习曲者有意嘲弄。德彪西写给掌上明珠弹的《儿童园地》里，也放进一篇幽默小品《练习曲“博士”》。听这二曲，笔者总不由得想起当年在钢琴之乡的鼓浪屿，借住的那家人家，有琴三架，主人是个专业的，天天不知疲倦地苦弹音阶、八度，为个人独奏会做准备。那确实是倒胃口的“音乐”！

有许多练习曲，可以说是为了弹乐曲而编制的预习课本。车尔尼，这位贝多芬之徒，李斯特之师，很受贝多芬赏识，教了他三年，后来还把爱侄卡尔学琴之事托付给他；他要去旅行演奏，又为他写了推荐信。车尔尼年方十五，便成了十分走红的钢琴教师，其门如市，疲于应付。多产的他，作品编号超过一千（贝多芬的作品还不到一百五十）！其中有早被世人遗忘的交响乐、协奏曲等。只有数以百计的练习曲集，才使他名垂后世。

今日琴童脱口而出的“599”“299”和“849”等等，都是他这类练习曲集的作品编号。除了训练基本功，它们也主要是为了便利学生以后弹莫扎特、贝多芬等人的乐曲；也即是把乐曲里将要碰到的种种基本“词汇”预先编成“习题”来做，以后“读”那“文章”便不难

了。但如果弹浪漫主义和以后的乐曲，这种练习又显得陈旧而不够用了。

肖邦的练习曲别具一格，人所共知。它们既有供学生发展高级技巧的功用，本身也是高档艺术品。弹起来相当难，听它们却是绝好的享受。值得一说的是，为了帮助学生减少弹这些高级练习曲的困难，钢琴家科托为此编出了一套练习，可谓“练习曲之练习曲”了。于此也更可知弹琴这件事不简单。

即使不谈向技巧高峰攀登之苦，弹琴也并不像外行人看上去那么不费力气，轻松自在。赵晓生教授在其名著《钢琴演奏之道》中告诉我们：“弹柴科夫斯基《降b小调钢琴协奏曲》引子中的一串和弦，指头承受之力相当于用十指作‘俯卧撑’。如无此力量，全身之力无法送到指尖，就无法弹出那雷鸣般的声音。”

没有力量不行，不懂得用巧劲，狠敲猛击，也并不能使它发最强音。要弹出的声音美，问题更是复杂微妙。现代钢琴名手吉塞金说，有的业余弹奏者弹出很漂亮的聲音，有些人虽然专业技巧高，声音却不好听。同是这架琴，高手叫它唱出美声，庸才的琴手却弹得声音平淡。这其中，既有艺术问题，又有科学道理。

虽然“方法太多”，练习曲汗牛充栋，有些古年八代的练习教程至今仍然在用着，至少在钢琴热如日方中的中华是如此。但它们的编者的生平，我们几乎无所知，这也是令人感慨的。例如贝尔，他那本教程曾是中国琴童开蒙的“三字经”。然而到词典或“百科”里去翻，有的根本查不到这个名字，即便收了他这一条目，也只寥寥几行。他是生于1837卒于1898年间的一个德国小乐人，作有大量钢琴曲。有些作品以化名发表。有一曲叫《即兴圆舞曲》，一时曾大为风

行。在美国人维尔编的那本所谓《钢琴名曲二百七十首》中可以找到它，署名巴赫曼。

还有两个小乐师，他们写的小奏鸣曲，琴童们几乎必弹的，然而谁又知道其人其事呢！一个是库劳，德国人，时代是1786—1832年。他是拿破仑的同时代人。在风云扰攘的年代，为逃避当兵逃到丹麦去，混上了一个宫廷乐师的职务，写过许多作品，歌剧、协奏曲、室内乐、声乐曲都有。

另一位被淡忘的人是上文提到过的杜塞克。生卒年代为1760—1812。这位波希米亚人当年既是个演奏钢琴的名手，又是位作曲家，从十二部协奏曲、四十首钢琴奏鸣曲、五十三首小提琴奏鸣曲……这些数字便可见其多产了。贝多芬的某些风格特征首先出现于他的作品之中。他有一首《C小调奏鸣曲》，早于贝多芬的“悲怆”五年，其中有惊人的相似之处。他的作品中有些和声手法预示了舒曼与勃拉姆斯。他其实是乐史家不该忽视的一位乐人。小行星，也是自有其不灭的光辉的！

乐器以外的练习手段

为了帮助学琴者练功，人们既想出那么多的“方法”与“体系”，也求助于钢琴以外的手段。有个叫浮吉尔的，设计出一种无声键盘。用它来练习，当然不会干扰他人了。其键压可以调整，以适应不同练习者之需要。它还有一种帮助你练习圆滑奏的功能。

可是当有人征求霍夫曼的意见时，他并不赞成用这种“哑巴琴”练习。他引舒曼之言来回答：你不能向一个哑巴去学怎样讲话！

还有一种由洛吉尔其人发明的“导手架”。据云可以使练习者的两手保持正确的位置。

19世纪以来还有人编出了练习操，有“手指与腕部的练习操”“手臂操与按摩法”等等。据说，李斯特也曾做过“手臂练习操”。（其实钢琴家与未来的钢琴家——今日的琴童都逃避不了的“哈农”，不也就是手指的体操吗！）

不一定十指都用

从古钢琴的只用六个指头弹，到十个指头弹钢琴，又发展到不光是用手，还用踏板来无形中增加一只手；钢琴演奏史中许多问题不是一篇小文说得完的。作为余兴，补充几条珍闻，说明有时也可以不必十指全用。

最有名的佳话是李斯特的一次演奏，不巧，右手中指割伤了，不能用，但他照样上场。而那次他弹的，是一部技巧并不简单的大曲：贝多芬的《“皇帝”协奏曲》！

格拉祖诺夫的钢琴弹得相当棒。人们常见他用左手的中指与无名指夹住一根雪茄烟，弹时一个音符不漏，包括很难弹的段落。

还有某钢琴家在音乐会上弹奏，天太冷，渐渐冻得四、五指不听使唤，他只得只用其他手指对付着弹完了。

车尔尼曾听贝多芬说，他多次听过莫扎特的弹奏，常常只用六指云。

其实只用一只手五个指头也能弹呢，请观后文。

注解：

[\[1\]](#) Moscheles，现在多译为莫谢莱斯。

人与琴

人与琴之间的事情是很有味道的一个话题，不仅可供谈助而已。钢琴这种无生物，完全是靠了万物之灵，才钟了灵气：作曲家为它谱曲，以它为代言者，倾吐自我的胸臆；演奏家再以二度创作的方式参与，又向它注入生气；人们这才听到了钢琴以其特有的语言和声口，歌唱和说话。至于那些一身而兼作曲、演奏二任的大师们同他天天使唤的乐器的关系，更是可供爱乐者玩味无尽的话题了。虽然这些内容也可放在其他地方叙述，提出来专作一篇来谈，是想突出人琴之间的一些镜头，与读此书者共赏。

莫扎特与钢琴

这位不世出的音乐大天才，他的短促的一生，正好也是键盘乐器改朝换代的时代。

人们津津乐道于莫扎特幼时弹钢琴一座皆惊等逸话，其实对这些故事中的“钢琴”，是应予正名的，应该在钢琴二字前添一个“古”字。这是因为他小时候还不可能弹到钢琴这种新兴而且尚未流行的乐器，他只可能弹古钢琴，当众表演的主要是拨弦古钢琴。

如本书中前文所说，直到1764—1765年间随父访英演出，他才有接触这种新兴乐器的机会。然后，1775—1777年他又在慕尼黑、奥格

斯堡试弹了斯坦因所制之琴。从此以后，钢琴便成了他更中意的乐器。

1778年他去了巴黎。陪他去的他母亲在一封给老莫扎特的信中诉苦道：居处太小，门廊和楼梯狭窄，以致借来的钢琴抬不上去，害得儿子要谱曲时只有上别人家借琴用了。1782年，他已在维也纳，首次在一个音乐会上弹奏了钢琴。其后自己买了一架。乐史家认为，从这时起，他在写钢琴协奏曲等乐曲时，心里想着的一定是钢琴而绝非古钢琴语言了。

属于他的那一架琴，他去世后由他夫人传给了儿子卡尔·托玛·莫扎特。这架琴上黑白键的颜色恰恰同我们今天的相反。它至今仍然被珍藏于博物馆中。

他的老父是乐史上出名的小提琴教育家，所撰的一部小提琴教程，是18世纪器乐演奏学的三大权威著作之一，至今仍受推崇。但莫扎特虽然因为天资和家教，拉得一手好提琴，却并未像老父期待的那样做个独奏家；钢琴反而成了他后来演出的主要乐器，也是他向听众发表己作的一个得力工具；他演奏的大多是自己的新作。

他演奏钢琴的名气，当时与克莱门蒂并驾齐驱，终乃导致一场乐史上有名的比赛。一般认为他占了上风，也有认为难分高下的。在谈及此次交锋的家书中，莫扎特似乎少年气盛，不大看得起对手。克莱门蒂那一面对他倒是相当尊重。

莫扎特用“如热油之流动”形容流畅自如的弹奏。他自己就喜欢这样的风格。他反对炫技，反对许多人弹得不必要地快，讥讽有些听众是在“看”弹奏而不是听弹奏。

至于他的视奏、即兴作曲弹奏与背奏能力之惊人，那是自幼已然，有一份资料为证，那是他作为神童在意大利旅行演奏时的一张节目单：

1. 拨弦古钢琴协奏曲。当场视奏。
2. 奏鸣曲。根据临时出示的主题即兴作曲并演奏。
3. 咏叹调。根据当场交给的歌词即兴谱成，并为歌手即兴伴奏。
4. 赋格曲。即兴谱成并演奏。
5. 奏鸣曲。视奏，变奏，再移调演奏。
6. 三重奏。即兴演奏其中的小提琴声部。

这虽是神童的一份证明书，可也是无知庸众对天才的狎弄，开艺术的玩笑！

贝多芬与钢琴

“乐圣”同他用过的钢琴之间的亲密关系，说起来更有味，对我们也更有启示。因为，这些情况对于我们了解他音乐思维的发展，了解乐史，了解人、琴、乐三者之相关、相促，非常有用，可以让我们获得生动的感受。

在贝多芬的有生之年，古钢琴与钢琴之竞争已见分晓。新兴的乐器找到了他这样一位满脑子新思维的主公，真是音乐艺术的幸事。贝多芬对这种比古钢琴强得多的工具也比较中意。

然而他既乐于以钢琴为自己的喉舌（尤其作为一个失聪者，同朋友对话也不得不借用纸笔）倾泻他胸中的万种愁愤；却仍恨其不够理想，把它叫作“这个可怜的乐器”。

其实他弹的钢琴已经羽毛丰满，大大超过了莫扎特用的乐器了，而且还在继续发育成熟。不过，也正是乐人与听众的“满意又不满意”，形成了匠师、乐器制造商们不断研制改良的动力。贝多芬既然总是不满足于自己的作品，也就总是不满意当时的乐器，总觉得未能畅所欲言，不让他“说尽心中无限事”！

他毕生中前后一共用过不同型的钢琴五架。很值得注意的是，这五架乐器同他的钢琴音乐文献之间可以寻出明显的血缘。他在这新的工具上锐意开发，新工具又为他提供了驰骋乐思的新天地，那痕迹往往是相当明显的。

乐史家有云，倘将他于三十一年之间写出的三十二首钢琴奏鸣曲看作他“自传”的史料，那么其中也留下了钢琴这乐器的“传记”材料。

所罗门在一篇论贝多芬作品的文字中说，纵观贝多芬所作，他总是以钢琴奏鸣曲为每一新阶段开路，而以弦乐四重奏曲为这一阶段做总结。既然钢琴奏鸣曲成了每一新阶段的开端，那么每一种音域更宽、性能更好的乐器，便向他提供了这样做的物质手段。

具体地说，波恩时期，也就是他血气方刚的时期，好友华尔斯坦伯爵赠给他一架琴。这架琴可能是奥格斯堡的斯坦因制造的乐器。这种早期的乐器，是不大可能激发他什么新乐思的。卜居维也纳之后，他用过一架只有五个八度的瓦尔特牌钢琴。1801年，车尔尼到贝多芬

寓内弹琴给老师听，所见的即是这架琴。贝多芬在此期间写了第一到第十八首奏鸣曲。

观察这些作品，可以看到，第九首奏鸣曲的第一乐章里，有一处的音乐进行得不大自然，低了八度。第十首中的高音部分也有不大流畅之处。很有可能，这都是受了当时键盘的限制。只要在当时的键盘上再添一个高半音的键子，上面说的这种“高拉低唱”或“低拉高唱”的问题也就可以迎刃而解了。

1803年，法国埃拉尔厂送给他一架该厂的产品，一架质量优良的名牌琴。它有五组半的音域。不久之后，《华尔斯坦钢琴奏鸣曲》（又名“黎明”）便问世了。新的力量，新的意境！有人觉得，从此曲一开头那反复叩击的和弦发出的轰轰声中，不难想见当年贝多芬是如何陶醉于这种新乐器的新音响。

继“黎明”而来的是“热情”。有人又注意到，曲终处频频使用了当时钢琴键盘上最高的那个C⁴。这里也令人联想到，似乎他当时为自己的乐思可以翱翔于更广阔的天地之中流露出一种兴奋之情。

还有一个有趣的例子，可以说明键盘的“生长”与作曲家的反应。莫扎特的二十八首钢琴协奏曲中，贝多芬最爱弹的是第二十首。他公开演奏过两次，还为其一、三两章写了华彩段。而在华彩段中，他用了莫扎特当年不可能用的比以往钢琴上的最高音还要高八度的C⁴！

前文中谈到，贝多芬传记片中贝多芬弹奏的镜头非常文雅。但在弹奏强烈的音乐时，显然又会是另一种风度。肯普夫在介绍贝多芬第三首钢琴奏鸣曲时说：“第一乐章的呈示部中，突然插进的平行三度

走向有管弦乐队全奏的效果。”我们可以相信，1795年间制造的那种反应敏感的钢琴，肯定会在他那无情的冲击下发抖了。大概由于乐思沸腾，加以听觉不灵等诸多因素，他的弹奏往往使胡梅尔等人感到“粗暴”。或如听过他弹奏的凯鲁比尼所说：“粗糙”。也许与此有关吧，他用的乐器坏得快。1810年间，他又急于要弄到一架新琴了，抱怨道：我的法国琴已经完全不能用了！

1818年他得到了一架装有英式击弦机的勃罗德伍德牌钢琴。它是这家名牌厂家的慷慨馈赠，而且千里迢迢地从海外运来，要通过地中海上的港口才行。据当时的报道，一运到维也纳，刚刚卸进仓库，名手们便都闻声而往，想先试为快。莫舍莱斯等人的评论是，声音不错而键压太重。这却正合贝多芬的口味。他不准别人动它，只允许英国调音师为这乐器调音。

此琴拥有扩展了低音部分的六组音，音响也比其他的琴来得丰满。于是乎钢琴文献中之“珠穆朗玛峰”——第二十九奏鸣曲，人们怀着敬畏之情呼之为“106”（作品编号）的，便于此际巍然耸起！

这是贝多芬一生中最后使用的一架琴。他去世后这乐器曾换了几个主人。1845年，李斯特从一个维也纳的出版商手里获得了它。临终时他嘱咐，把这架琴交给匈牙利布达佩斯国家博物馆。

到了1992年，此琴又成了“新闻”。虽遭损伤而已经修复，估值一千五百万英镑的这件贵重文物，从匈牙利运到了伦敦展出，由一位新加坡的琴人在琴上演奏了“106”。展出中，一天二十四小时都有人严加守卫。

贝多芬的即兴演奏，在当时众口一词认为是超群绝伦的，有催人泪下的强大感染力。他的学生车尔尼赞颂他的演奏有巨大的力量，前所未闻的光彩。又说，贝多芬的演奏正像他的创作一样，既超越了那个时代，也超越了那个时代的乐器。

肖邦与钢琴

以钢琴为知己，以钢琴为性命，除了歌曲和少数室内乐作品以外，毕生几乎不为其他乐器作曲的钢琴诗人是肖邦。关于他同钢琴的因缘，也有若干事情可得而言。

当时的几种牌子的钢琴，各有其特色。他偏爱的是法国普来叶尔琴。这种琴的击弦机和声音属于维也纳型。维也纳型的琴是莫扎特喜欢用的乐器，而肖邦的音乐性格也是近于莫扎特的。有人形容这种普来叶尔琴的声音特点是银色的音质，音响带一点朦胧。

当肖邦与乔治·桑偕游西班牙的马育加时，当地无可可用之琴，不得不老远地从法国买一架普来叶尔琴寄来，颇费了一番周折，最后还得向当地港口官员行了贿才取到货，离去时却又并未带走。他的“前奏曲集”中有一首所谓《雨滴》，这首乐曲的谱成，便同这架琴有点关系。

1848年在伦敦，他寓中竟放着三架平台琴，三种不同牌子的乐器。除了他宠爱的普来叶尔琴，还有法国的埃拉尔，英国的勃罗德伍德，三大名牌都有了。并非他有那么阔气，那些琴都是厂家殷勤地送上门来暂供大师使用的。可想而知也是一种生意经，为自家产品做广告罢了。有意思的是，寓中纵有三架琴，应酬太忙，尤其苦于一群假

斯文的上流女士的纠缠，他抱怨说，害得他无心作曲。房东却借此把他的房租涨了一倍。

他的琴艺几乎是凭着天分自学而成，离开波兰到了巴黎后虽也去请教过红极一时的卡尔克布雷纳，对方一听他的弹奏，大为惊服，竟致自己弹时弹错了音。肖邦始终不曾师从什么人，其实，别人也教不了他。

他的演奏既不炫技，也不炫力，而其艺术之精妙，气韵之高雅，不要说浮华之辈了，即是李斯特也不能及。但多愁善病弱不禁风的他，不乐在大庭广众间抛头露面。终其一生，公开演奏也不过三十回左右而已。

他对自己作品的处理是含蓄不露的。后来的人却往往把他的作品弹得不是狂热过火便是过分温情伤感。人们听到的，往往不是真正的肖邦。

他收了不少女弟子。有时一天要上五节课，每节课收学费一几尼（旧英国金币，值二十一先令）或二十到三十法郎（他开音乐会，门票二十法郎一张）。为了支付马车、仆役以至白手套等等开销，他也只得如此。

据同时代人回忆，当他即兴演奏时，一气呵成，流畅无比；等到事后追忆，再将乐曲写下来的时候，便显得很吃力，有许多的涂改。还有一点，他的作品每经其演奏一回，就会有所改动，出现一种新的“版本”。

诸多因素加在一起，便造成他的作品留传下一些不尽相同的版本。有一些他的作品。当在他为知己们弹奏时，很可能并不是人们今

天从乐谱上所见的这种面目。

作曲家同它结下了不解缘

虽然作曲家与演奏家一身而二任的老传统从19世纪起已开始变化，但是作曲家离开了键盘，几乎便作不成曲，他们同钢琴已经如人与手足之不可分离了。前述的莫扎特与肖邦两人之事也可说明这情况。

作曲家们有的是在键盘上即兴起草，然后到谱纸上去加工定稿，海顿就有此习惯。许多人用钢琴来检查、审听自己腹稿的效果。有的还在键盘上搜索、探求新鲜的和声。弗朗克自云，他寻觅灵感的办法之一，是在琴上沉吟于巴赫或瓦格纳的音乐之中。

也不妨作这样的比方，钢琴之于作曲者，颇有似于往昔的打字机或如今的电脑之于现代西方文人了。里姆斯基-科萨科夫同穆索尔斯基，有一段时间同住一寓，那里只有一架琴。上半天归后者使用，前者埋头于抄谱、配器；下半日掉过来。晚上琴归哪个使用则临时协商，这正是作曲家离不开琴的好例子。

音乐界的分工，促成了专门演奏家的出现（他们也不是不作曲，有的还作得很多，但不以作曲出名），同时也出现了弹得蹩脚的大作曲家。这在往昔是不大会有的（从前的作曲家，演奏的多为自己的新作，假如不会演奏就难以及时发表和推销产品了）。

瓦格纳便是一例。他年轻时弹钢琴，只是因为被韦伯的歌剧迷住了，一心想在键盘上把《自由射手》中的音乐弄个明白，而又未能多

下苦功，后来一生都没弹好。他那蹩脚的弹奏，一到他丈人李斯特（李氏之女科西玛先嫁比洛，后又与他结合）跟前，更成了笑谈资料。他也经常自嘲道：假如我从前妄想当个钢琴家，那前途真是不堪设想！

与瓦格纳并世齐名的标题音乐大师柏辽兹则更奇。他根本不会弹，这在乐史上恐怕是可入“无双谱”了！他反而自幸没学弹琴。认为，这样可使他得免于众多作曲者那种对钢琴的依赖，也省得在写管弦乐曲时受钢琴曲写作的不良影响——此乃指把钢琴曲写法搬到乐队曲中，那是不利于发挥管弦乐特点的——他曾说过：“有时也颇悔对弹琴无能，但一想到世间有大量索然无味之作，害得那个不幸的乐器为此挨骂，想到如果那些作品的作者不会弹琴，只靠纸与笔，也就不至于此；又深为感谢这种使自己不得不在静寂中作曲的命运，反而是从手指操作的虐政下拯救了我。靠钢琴作曲是创造性的坟墓。只有二流作者才乞怜于钢琴。”

从他这番话中，我们更可以想见，许多作曲者的确是已经同钢琴不可须臾分离了。

但他对这个乐器绝非无知，也并无成见。从他写的名著《莱利奥还魂记》（即《幻想交响曲》的续篇，其中用了钢琴）中不难知道，他是很了解它的。

情况不同的是《卡门》的作者比才。他钢琴弹得棒极了，尤其擅长的是在钢琴上视奏管弦乐总谱，令人仿佛可以从键盘上听到各种乐器不同的音色。可怪的是，他自己写的钢琴作品却不怎么行，带着管弦乐改编曲常常免不了的浓重，而不够钢琴化。当然，他写的那些精彩的管弦乐作品，并没有受钢琴曲写法的不良影响。

里姆斯基－科萨科夫和鲍罗廷也属于钢琴弹得蹩脚的作曲家，在他们“强力集团”中也是被取笑的对象，这同他并非正途出身或是半路出家有关。

圣－桑弹琴的高水平，曾大为李斯特激赏。他是莫扎特式的小神童，十岁就开了正式的演奏会，节目中有贝多芬的协奏曲，还能让听众点奏贝多芬的任何一首钢琴奏鸣曲。

圆舞曲之王，小约翰·施特劳斯同钢琴的关系相当怪。他弹得很好，然而从来不靠这种乐器谱写他的圆舞曲。有些人认为不登大雅之堂的簧风琴，反倒受到他的宠爱。（最近偶然听到《南国蔷薇》^[1]的一种录音，用弦乐四重奏加钢琴与簧风琴演奏，改编者是否联想及此呢？又不能不联想到的是，不弹钢琴的柏辽兹也独独对小小簧风琴感兴趣。他仅有的用键盘乐器独奏的作品，就是为它写的小品三篇。这一组作品也是标题乐大师唯一的无标题音乐！）

同不大会弹的瓦格纳相对照，乐风同他对立的勃拉姆斯，既是作曲大师（一度被推尊为“三B”之一）又是技艺高强的钢琴家。

在歌剧创作上与瓦格纳不同调的威尔第，十八岁那年投考米兰音乐学院落取，主考人对他的评语有一条是：“钢琴弹得不正规。”

德彪西的作品据说全是在贝希斯坦琴上作成的。他是“按此种琴的特殊风味来思维的。因此在此种琴上弹他的作品顶合适了。现代音乐怪才普罗科菲耶夫写他的钢琴曲处女作时，才五岁年纪。他进音乐学院本来想学作曲，后来忽然发现，自己演奏自己的新奇作品是一条成名捷径，于是他又去专攻钢琴了。像作曲一样，他不理会学院的正

规教学，任性而为，弹起莫扎特、舒伯特的作品来，他总爱加进一些自己的货色。

非音乐者与钢琴

把这话题也收罗进来，是希望读此书者对于钢琴文化的扩展更多一些感受，也对钢琴更感兴趣。

恩格斯自谦只是卡尔·马克思的“第二小提琴”（指弦乐重奏与管弦乐队中的“二提”），这真是个绝妙的比方！他精通多种欧洲语言，这人所共知；但他也爱乐，那就是说他也了解这别一种语言了。在写给卡尔次女劳拉的一封信里提到，自己的钢琴“放在壁炉与折门之间的角落里”，时为1884年。看来那大概是一架立式琴了！可惜我们不知道他是怎样使用这个乐器的。

超人哲学家尼采，完全够得上半个乐人的资格，他写过不少乐曲。有这样一个哲人、乐人与钢琴的历史镜头：他的偶像瓦格纳将要离开日内瓦移居巴伐利亚了，尼采前往话别。看到寓所里已经搬得空空的，钢琴却还在，他坐下来弹了一曲。正在料理着搬家的瓦氏夫妇，不觉便放下手里的活儿，凝神倾听。对于尼采来说，这尊偶像已近黄昏了（不久之后他便写了《偶像之黄昏》）！

“爱智”又兼爱乐的，现代的例子如萨蒂与阿道尔诺。前者不但自己学过琴，而且教人弹琴，但有一些技巧艰深的乐曲，他自认为是力不从心的。后者的水平还要高，是一位深通乐理且能作曲的音乐学者。阿道尔诺有一次弹贝多芬的第十一首钢琴奏鸣曲，在座的托马斯·曼为之击节叹赏，这位文豪也是一位知音者。

大文豪而与钢琴颇有因缘的，最重要的例子当推老托尔斯泰了。虽然在其《艺术论》中贬低贝多芬耳聋以后的作品，说是有如梦呓之不足道，其实此老很喜欢弹贝多芬。自从青年时代起，他便在习琴这件事上花了不少功夫。自云，这也是为了博取异性的垂青。退隐田园后，则显然是真正为音乐所吸引了。田庄的客厅里有琴三台。或独弄，或联弹，成为他夫妇与阖家的乡居乐事。《克莱采奏鸣曲》小说中那个提琴家的生活原型来访时，托翁常为客人伴奏。他的夫人也是乐迷，琴弹得也许还胜过丈夫，因为她日夕弹得比他还多些。他们的长子，是一个专业钢琴家。

再举文人爱琴的当代一例：《日瓦戈医生》作者帕斯捷尔纳克。年轻时候，他对俄罗斯大作曲家斯克里亚宾崇拜得五体投地（斯氏是所谓“三S”之一）。到底是当钢琴家，还是搞文学，曾使他难以抉择。

也曾像帕斯捷尔纳克这样徘徊于歧路的，是大科学家普朗克，量子论的创立者。他同另一位大科学家、创立相对论的爱因斯坦是好友。普朗克不止认真考虑过是否从事钢琴专业之事，他的学术生涯也以一篇论乐的文字开始：《音律纯正的音阶》。有一天，他和爱因斯坦合奏自娱，爱因斯坦拉他心爱的小提琴，他则弹一架小钢琴，乐而忘疲，一夜奏到天明。

画师这一群里，精神亢奋异于常人的梵高，画幅上既燃着火，又响着强烈的音声。而他确曾一度对键盘大感兴趣。他想学弹琴，是要向其中探求色与音之间微妙的相通。

人体美大师雷诺阿也会弹钢琴，即使不能说弹得多么好。他夫人对音乐和他有同嗜。结婚时，画家向爱侣馈赠的新婚礼物便是一架

琴。了解这个背景，看他的两张画便可添联想。巴黎卢浮宫藏画中有雷诺阿一幅油画，似不妨题为《双美抚琴图》吧？画中出现了画家们很少画的钢琴，一对姑娘并肩坐于琴前，窈窕若并蒂莲。更有意思者，那琴是带着一双烛台的。今人看到它，会恍然联想到尚无电灯照明的往昔，而觉其古意盎然了！BBC英语教学片《跟我学》中，有一课幽默小品：家庭教师训导两个女学生学社交规矩，二女联弹的那一架琴，也是这种有烛台的，却又是走了调的！恐怕是在暗示乐器之古老，也暗讽那社交礼仪的老调如同走调之琴声？（不过，带烛台的古老钢琴也早已来到过中国。女琴人鲍蕙荞自幼弹的便是用一百块大洋换来的这种旧琴。）

雷诺阿对于色与音的关系当然特别敏感。他曾说：我要求一种非常响亮的红，像洪钟之声那么响亮。

如此说来，这些爱乐的画人自己弹或听他人弹的时候，心目中想必是万花筒似的五彩缤纷了！

雷诺阿另一幅画了钢琴的画，琴上没有烛台，弹者只有一人。

注解：

[\[1\]](#) 现在多译为《南国玫瑰圆舞曲》。

怎样享受钢琴

对“享受”一词，需要表白一番。听音乐是一种人生的享受，但这种享受同时又须付出代价。这代价首先是要学会听音乐必须付出时间，又要耐心和用脑子。学会了听，你才谈得上享受音乐。但仍不可误解，以为听音乐一定是很舒服愉快的。不然！美国音乐家柯普兰说得真切诚恳：音乐并不是可随你舒舒服服躺下去的安乐椅。

老实说，许多真正深刻的音乐，听了并无欢乐而只有痛苦与深思，但这也是享受。

钢琴音乐的读法

要享受钢琴，首先是听的问题。有一些爱乐者听小提琴、管弦乐很感兴趣，却同钢琴疏远。许多钢琴音乐名作，他们食而不知其味，昏昏欲睡。

金圣叹不厌其烦地写了“西厢”“水浒”等才子书的“读法”，用心良苦。音乐也有读法，钢琴音乐又有其稍不同于其他乐器的读法。

如果说，人们初听各种比较复杂的音乐时，抓不住主旋律，也跟不上它，往往是一大困难的话，那么初听比较复杂的钢琴曲，就更容易在这种困难面前迷途而却步了。钢琴的声音自有其特点，这特点中

有弱点：每一个音响了之后立即开始变弱，以至消失，它不可能像弦乐、管乐那样的绵延如线，音与音连接成明显的旋律线，主旋律这条线也比较容易同乐曲中别的音响相区别而不混同。但钢琴上发出的每一个音，像是一个点，点与点之间像是一条虚线，这便增加了听者追随旋律与主旋律的麻烦。所以在倾听陌生的钢琴曲时，你得运用你的听力与想像，把那许多点连成线，而把虚线描成实线。这也好像在把累累之珠用线穿起来。其中的时值较长的音符，不断地渐弱，似有若无，更需要靠你的听力去加描。妙得很，有人说演奏者也得用他的想像力来延长一个很长的音符，以补钢琴先天之不足，有点像中国画的“笔断而意不断”。

当你跟踪主旋律之际，必须让耳朵暂且抑制，不听那些其他的音响（和声、对位）。这就是说，为了听清什么，必须有所不听。在乐曲中，那个主旋律一般是在高音部进行，也比较响一些，所以要听出它并跟踪它并非难事，反复听上几次，那根主要线条便自然清楚了。不过比起听其他旋律性乐器的演奏仍然要难一些。试以舒曼《梦幻曲》一曲为例。也许不少人是通过改编的小提琴曲才熟悉它的。如果一上来就听钢琴原作，你会觉得曲中那条主线不是那么清晰的。一来是因为时值较长的音不可能以开始的力度延续，二来是除了主旋律之外还有衬托它的和声，一些对位性的旋律又穿插其间，这么多声音纷然杂陈，主旋律自然不那么容易抓住了。然而要知道，这才是舒曼此作的本来面目和他设计的效果。那整体效果相当复杂，如果你只听主旋律十分清楚的改编曲，只顾欣赏那条哀伤的主旋律，就未免可惜了。可不要小看这首只有二十四小节的小品，现代派大师贝尔格作了一篇分析它的文章，用了十二页纸。

有时主旋律并不在高音部，而被安在中音或低音部。这时就须调整听觉，稍稍抑制对那些其他声部的注意力，那些都是陪客。李斯特的《爱之梦》第三首中的主题就是以大提琴般的音色在钢琴的中音部分唱出来的，高、低音则为它配上漂亮的花边。此曲移植于大提琴上是很相宜的，就因其主题有此特点，倘用小提琴之类来奏就其味欠佳了。

安东·鲁宾斯坦的钢琴小品《F大调旋律》，人们听惯了的也是改用别种乐器演奏的改编曲，原作也是主旋律在中间声部，高低音只当配角。

又如贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章，临近结束处，原在高音部的主题降到低音上去了，有如远处传来的钟声。

听得有了经验之后，对主旋律可以不必再“众里寻她千百度”了；此时又必须学会去同时综合地感受曲中的和声、对位、织体。这就麻烦得多，也颇吃力，而其味更浓。

假使你不能从贝多芬、肖邦等人的作品中感受其和声之美与力，那就所得无多了。在许多浅俗的沙龙小曲中，和声无非只是在一支好听的曲调上加一点包装，添上一点调味品。但在贝多芬的音乐中，和声与旋律是不可分割的存在，和声也是音乐之流不停地向前流动的一股内在动力。在其后的浪漫派音乐里，和声的表情作用虽然被强化了，然而动力却被弱化了。而到了印象派乐人手中，和声又成了渲染色彩与制造气氛的手段。即使我们没功夫去学习和声学，但我们从倾听中感受和声之力与美，则是并不太困难的。

假使在听《牧童短笛》那首中国风味的小品时，只能抓住其中的一条旋律线，而不能听出那高低两条旋律线的交织进行，那么只能获得很不完整的感受。巴赫的复调作品对你来说将更是复杂无比的一团乱麻了。

听出复调，对心与耳来说是难度大得多的训练，但这种“兼听”的能力，也是可以逐渐学会掌握的。巴赫的四十八首《十二平均律钢琴曲集》，经验不足的耳朵听起来简直像是天书，不过他的《创意曲》集平易近人得多。既然一般的琴童经过练习都能两手独立自主地弹出这些美妙的复调音乐，我们成人也是可以听懂它们的。关键在于学会如何高度集中与适当分配你的注意力。

福克尔这位巴赫传记的作者告诉我们：巴赫将复调音乐比作一群人聚在一起热烈谈论，人人各抒己见，开头是一个人讲，然后有反对或赞同者，也有的嘿然无语，沉思，有的人自言自语，有些人在对谈……

他讲的是赋格这种复调乐曲。这是相当难懂的音乐。萧伯纳写过一篇以赋格为题的文章，为听弹赋格而入梦的听众画了一张漫画。舒曼也说过取笑的话：赋格是一个声部在另一个声部前面遁走，而听众则在所有的声部前遁走（赋格一词的原义为遁走）！但我们也不必过分畏难而却步，前引的巴赫的话可以吸引我们去听这种神妙的音乐。

学会听主旋律，听对位，感受和声、织体等等，归根到底又是为的读出那篇音乐是怎样做下去的，那中心乐意是如何在对比和统一之中发展演化，像一棵树的生枝长叶，像一座建筑物的由砖石砌成；至于联想其背景，欣赏其意境与风格，思索其内涵等等，那又是倾听音乐的常识，许多赏析家讲过的了。

音乐的读法和文章的读法有许多不同之处，其中之一是，读文章即是我们读者同作者在打交道：而读乐又不得不让一个第三者介入，通过演奏者来接收。贝多芬、肖邦往矣！我们今天读到的只能是演奏者对其作品的演绎。不同的演奏者有不同的演绎。对这些不同的演绎的比较、评价，虽然是谈何容易，但有助于对经典作品加深了解，也使听赏成为更大的享受。对演奏者的技艺、诠释的高下我们凡人难以做出专业性的分析与评价，但往往可以从整体上有所感受，打开眼界，渐渐地也就提高了鉴别力。

所以同一作品要多听几种不同“版本”的演奏，这比起读诗与文来更添一种趣味。听得多了，有了比较，听赏带着评判，比起被动而驯服地听，效果又会不一样。

到键盘上去自得其乐

然而还有比听更进一步的享受期待着爱好者：自己动手弹。

清朝人李渔劝人学作画，有警句云：观人之画是从外入，自己挥洒丹青画你胸中丘壑，是自内出，更有意思。他这话我要借来宣传自弹钢琴之乐。

贝多芬的“月光曲”的第一乐章比较容易听，也比较容易弹。听唱片中的弹，同你自己在键盘上弹，那是很不同的两种享受。当然，一个业余爱好者和一个上了唱片的演奏名手，技艺天差地别，你的弹奏是不足为外人道的。但这是你亲自在同贝多芬交流。通过自己的手指，你直接触摸着巨人的心搏，倾听着他的呼吸，在三连音的潺潺流淌中，你轻声“吟”出那支短小素朴而含意深长的主题。弹到中间，

高音与低音相互应和，如同钟鸣与回响，你浮沉于乐流之中，只觉得自己同作者的心更加贴近了。

为什么19—20世纪西方出现广泛而持久的钢琴热？恐怕原因之一便是爱乐者在这个全功能的乐器上自弹自赏获得了极大的享受。前文提到的那位妇女，六十八岁还迫不及待地买琴学弹，后来弹得也不坏，她并不是想当个专业演奏家。

英国文豪萧伯纳在《钢琴信仰》一文中对当时的一般绅士淑女只知装腔作势弹给客人听大加讥刺。但他却又劝人去享受弹琴之乐，奉劝那些只知在壁炉边耽读司各特、大仲马的青年们：何不到琴上去弹弹歌剧《新教徒》中斗剑的一段音乐，可以获得比读《三个火枪手》更加惊心动魄的内心体验。这正是一个戏剧家又兼乐评家的经验之谈。他虽然从小便泡在音乐声中，长大以后如非嗓音欠佳，人世间会添一个名歌手少一个大文人；但他并未正儿八经学过琴，后来因为写乐评是他的职业，为了深入了解所评作品，便在键盘上去“读”总谱。这也就像19世纪人依靠钢琴欣赏交响音乐一样。他在文章中老实承认，自己的指法极不正规，简直是乱弹。然而他常遭到房东的斥责也证明他确是获得享受而不觉忘乎所以了。萧伯纳的榜样大可为我辈业余弹琴者壮胆。

今天有CD，有高保真音响，名手演奏名曲，人们耳不暇接！但我们如果不甘心只做一个消极被动的旁听者，那就不要放弃从键盘上读乐、参与创造的大享受。

在键盘上读莫扎特、贝多芬、肖邦的作品是一种享受。难度不大，可供选读的小品是不少的。从经典大曲中选取一些技术上容易对付的乐章弹弹，例如《月光奏鸣曲》的第一、第二章，也可尝一脔而

知其味。在键盘上读莫扎特、贝多芬的交响乐作品改编曲，比读小品要艰难得多，却是更大的享受。

瓦格纳、李斯特改编的贝多芬交响乐钢琴谱，我们只能望洋兴叹，碰都不敢碰，太难了！但也有比较简易的改编本，例如辛格的一种钢琴谱。

你弹一弹“命运”的第一乐章看，便知这是什么样的享受了。你弹出那自始至终主宰一切的主题，好像自己便是那“命运”在叩门。你指下叩击的声音，显得有一种更生动的活力，比卡拉扬录制的唱片上的更有真实感。这正如李笠翁说的，它是发之于内的。于是你同作曲者神交了，你同他一同创造这音乐了！

当你再继续弹下去时，这个短小精悍只有四个音符的主题在汹涌的音流中向前运动，也在生长，这时弹奏者简直像从自己肉体上直接感知到了音乐激流中的动力。这正是贝多芬音乐特具的音乐逻辑之力，它令人不期而然便进入了兴奋乃至战栗的精神状态之中。

像莫扎特的《g小调交响曲》或舒伯特的《未完成交响曲》等我们听得耳熟的经典之作，再拿改编谱到琴上去读读，自弹自听，那滋味与感受之亲切，绝不是听唱片可以代替的。同时，经过键盘上精读，再去听名家的演绎，你就等于站在一个新的立足点上审听你听过多遍的作品，会有许多新发现、新体验。

没有可能投入大量时间去弹练习曲提高基本功，是成人爱好者习琴的一大困难。但只要有爱乐之忱，有专业人士作些最必要的指点，持之以恒地用适合成人特点的方法硬着头皮弹下去，终有一日会渐入佳境的。多想想那位年已六十八还买琴学的老妇人吧！你那架琴不大

可能是世界名牌，但应该想到它比莫扎特、贝多芬当年所用之器先进得多，至不济那键盘也比他们的琴多出一两组音。两大乐圣当年能在那种“可怜的乐器”上谱写、弹奏出那么伟大，可以惊天地而泣鬼神的乐章，我们为何不想在自己的琴上直接听他们的心声并且与之对谈呢？

钢琴乐话

钢琴的创造者不愧是万物之灵！演奏家们也是值得人们倾倒的。钢筋铁骨的一架无生物机器，在他们的指尖下以金色的声音歌唱了。

且慢，如果没有那个作曲家，没有钢琴音乐，那钢琴又有何用？

我们赞美钢琴，只因为这死的东西能传达活人的心声。这才是钢琴文化的起始与终结。钢琴是为了钢琴音乐、也因为钢琴音乐而存在。

自有此器以来，为它而谱之乐曲有如恒河沙数吧！真叫人听之不尽——却也无须尽听，其中有许多只怕是糟蹋了钢琴的东西，有许多是听之虽无害但不听也不足惜。据说19世纪时维也纳皇家图书馆曾苦于吉他谱汗牛充栋，实在无处堆放，只得搬了出来付之一炬。三百年来的钢琴曲，想来也是只愁没处堆放也无法都听。贝多芬的“106”，演奏时间近一个钟头，同他的《第九交响曲》相似，也算得长的了；但这样的作品，再长再难懂也要听！20世纪有位英国作曲家索拉伯吉，所作都技巧极难，而又复杂得吓退听众，除了极有耐心者。他写了一部冗长的钢琴曲，用三至四行的谱表，有二百五十页，十二个乐章，其中包括四十九首一组与八十一首一组的变奏曲与赋格等等，演奏该曲需用两小时。

钢琴文献如此浩繁，我辈凡人只能披沙拣金、取其最精华的来享受。

在走马观花的这本小册子里，不宜妄想编什么“名曲鉴赏辞典”，只能按井蛙之见，从钢琴名作中精选若干不听便可谓虚度此生的神品、妙品、逸品，作一个挂一漏万的“必读书目”与“提要”罢了。

从海顿、莫扎特以来，除了不弹钢琴的柏辽兹，忙于制作乐剧而无暇及此的瓦格纳，还有只顾写交响乐大块文章的马勒、理查德·施特劳斯，一般大大小小的作曲家，无一个不为钢琴谱曲的。打开他们的作品目录，它常常占了相当大一部分。在这当中，爱好者不可不知的，首先是处于钢琴盛世的几个人的作品：莫扎特、贝多芬、肖邦与德彪西。但还须加上一位钢琴世纪以前的巴赫。

用复调进行音乐思维的老巴赫

虽然本书中前已谈过，巴赫的键盘音乐作品，都并非为钢琴而作，但他的大名，他的作品，后来反而同钢琴分不开了。不但他当年为其最后一位夫人安娜·玛格达莱纳编写的《键盘乐曲集》（现在人们叫它《巴赫初级钢琴曲集》），今天没一个中国的琴童不弹；他那些卷帙浩繁艺术艰深的古钢琴音乐，也是钢琴家们研习与演奏的宝典。因此，在介绍其他人的作品之前，略说一些巴赫的作品。

对于怎样在现代钢琴上弹他的作品，亦即怎样弹巴赫在作曲时意想着古钢琴的那些作品，再现他的意图，忠于乐史：这是一个大有争议的课题，非常复杂而微妙。但事实上两百年来，人们都拿它们当钢琴曲弹，当钢琴曲听了。

从钢琴教学这方面来讲，后代的学琴者真是遥领其赐。巴赫不但用他的《键盘乐曲集》领大家入门，而且像《创意曲》集中的音乐，实在是训练复调思维与手指独立的极重要的课本。现代演奏大师吉塞金，在一本论钢琴弹奏的书中不厌其详地回顾了自己的老师教他学这些作品的细节。

即使你不弹钢琴，无论如何也应该认识这两本曲集中的小品。那都是极为亲切动人的音乐，是引我们走近巴赫身边倾听他歌吟、说话的音乐；是如此有人性，使你不觉其为三百多年前古人的永远不失其新鲜感的音乐！

熟悉了巴赫的这些小品之后，我们还应该去接触他的其他作品，例如《十二平均律钢琴曲集》中一些前奏曲与赋格。其中有一些也并非太难以接近的。总之，如果要学会用复调思维听复调音乐，你就不能不听巴赫。

音乐家心中的太阳——莫扎特

莫扎特三十几岁就死了，留给后人的却有六百多号作品。论者多以为，除了歌剧和交响乐以外，最能代表他，显示出所有乐人“心中的太阳”的光华灿烂的，是他的钢琴协奏曲。在二十七部钢琴协奏曲中，后第八、第九部尤为精彩绝伦。假如你没可能全读，那么其中至少有五部，即第二十、二十一、二十三、二十五与二十七首，是不可不听，不可不反复倾听的音乐。

看过本书前面介绍的钢琴生长史，你已经知道莫扎特时代的钢琴还只是初生之犊。想想后来的贝多芬一直把已经大有改进的钢琴叫作

“可怜的乐器”，那么可供莫扎特应用的岂不是更可怜的乐器吗！但假如你有一架簧风琴或电子琴，那它们的五个八度的音域，已尽够你在键盘上试弹他写的钢琴作品。当年这位绝世大天才的乐思与十指，也就只能在这区区六十一键之内回旋！同时，那时的管弦乐队也多为小型编制，还来不及膨胀得像瓦格纳以后那样的得了肥胖病。仅靠这件“可怜的”独奏乐器，这样清瘦的小乐队，莫扎特挥洒自如地谱写出了这些协奏曲。今人听它们，何尝有天地迫促、材料不足的遗憾（其中纵然也发现了一些受当时乐器音域局限的痕迹，但并无伤于总体之完美）？人们只觉得自己跟着莫扎特的神思进入了各种各样的境界，岂但不会想到什么乐器的局限，我们也把乐器与技巧等等问题都丢到脑后去了！

听他的《第二十一钢琴协奏曲》，听到行板乐章，我们会恍如置身于一座宏大无极的古希腊建筑之中，一种崇高肃穆之美，把人镇住了，叫人噤口无言！

再如第二十五首，我们又会有观看一台歌剧演出的联想。有人说莫扎特的钢琴协奏曲皆可作歌剧听，这说法未必尽合于不同的听者的感受，人们不妨各从所好，各取所需。但以这部协奏曲而言，却的确可作如是观。从它的第一乐章里，似可听到一群角色之间的热闹的对唱与合唱；听其慢乐章，又极像听女主角的一篇声情并茂的大咏叹调，虽然是无词的。

不过，我们更应该记住的是，莫扎特的音乐，本质上是纯音乐，并非什么有意为之的隐去标题的标题音乐。当歌剧听，虽也未尝不可，当纯音乐来品，才更能尽情享受其美，那是难言之美，赋以形质可能有损而少益。有人指挥、导演其歌剧（最具体实在的标题乐了！）往往还进入了纯音乐境界呢！莫扎特的许多杰作之所以最耐

读，愈玩愈熟，愈觉其美妙，原因之一恐怕也正在于此。在18世纪以来的大量钢琴协奏曲作品中，他所作的是最耐得起光阴磨洗的经典之作。虽说是“前修未善，后出转精”，它们却大大超越了后来者在更完善的乐器上施展更复杂的技巧的乐曲。不必提那二三流作曲家的产品了，虽然它们在当时是名噪一时的；即使是大师与名家之作，除了贝多芬的协奏曲，很难有可与莫扎特抗衡的。这里面包括肖邦、勃拉姆斯、柴科夫斯基等。虽然他们的协奏曲也成了经典。格里格、拉赫玛尼诺夫、拉威尔等人的作品以其各自的特色也成了常演的节目。至于门德尔松、圣-桑、安东·鲁宾斯坦、里姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺夫等人，也都写了钢琴协奏曲；我们有多好的兴致去一听再听呢！而莫扎特的协奏曲，始终是耸入云霄的高峰，人们从来不厌登眺！

若论弹奏所需要掌握的技巧，他的钢琴作品，如今经过几年苦练的琴童也不难弹出来（莫扎特在家书中不无得意地告诉父亲，他的协奏曲中有些地方能叫弹的人出一身汗）。然而正是这种看似平易甚至平淡无奇的音乐，最不好处理，那是对所有钢琴演奏家的试金石。

同协奏曲的味道两样的，是他的钢琴奏鸣曲。这是更显得朴素无华，但却精华内敛的音乐，一种需要好好咀嚼的音乐。笔者常常觉得，这种音乐在一个对莫扎特风格缺乏共鸣的成人的手指下，很可能弹得味同嚼蜡，倒不如听一个乐感天赋强的琴童弹，有时会使人领略到莫扎特天真烂漫的一面。

莫扎特音乐的权威演绎者、钢琴家吉塞金的话，有助于我们体会莫扎特音乐的特点：“它最好弹，同时又最难弹（如果你想把它弹得对头的话）。弹他的东西好像并不费劲，一切都很简单自然。”“音乐对他来说就像呼吸那样自然。”“它的自然之美应该用最朴素自然

的方式处理。这时唯一的目的应该是表现洋溢于其中的赞叹的心情，也许还有快感。”

他的话似乎也可以解释，何以幼稚的琴童有时也能弹出莫扎特的乐中之味。

听他的许多作品，你会享受着那种在一片春阳照耀下的绿茵芳草地上漫步的喜悦。

但这种无忧境界并非他的全体，他的音乐中也是有阴霾与风雷的。《第二十钢琴协奏曲》中，甚至隐隐有郁怒的雷声，好像在酝酿着未来的贝多芬的风暴了——无怪乎到了19世纪，这部作品被人们弹得特别多，也是贝多芬爱弹之曲。他还特为它配上了两段华彩，后人演奏此作时常常用它，而贝多芬为自己的协奏曲写的华彩，往往并不被人采用。

莫扎特对人世悲欢并不是无知，也不是不识世情冷暖。他只是安详、宁静地出之以蕴藉之笔。有的评论家指出，他的天真纯朴的音乐，其实有极认真的意匠经营，他的艺术是一种不露笔墨痕迹的艺术。

雄辩家贝多芬

听贝多芬的音乐，好像听一个雄辩家慷慨陈词，一个大演员在悄然独白。从前有人在斯大林的传记中谄媚他，说他的语言中有“所向披靡的逻辑力量”云云。我觉得，贝多芬的音乐逻辑才称得上是所向披靡。你从他的乐思展开中可以感受到一股强劲的动力和磁力。你心

不由己地浮沉于它的音乐激流之中，被席卷而去。他的音乐逻辑把你说服了，征服了。

据说，在一次演奏会中，一曲“热情”弹完，严肃的演奏家与真诚的听众一同变得气喘吁吁，而也有一种高度紧张后如释重负之感。

我以为，凡是听贝多芬的奏鸣曲的人，如果他始终无动于衷，做一个“冷耳旁听”者，不受这种力量的吸引，那么可能因为还不具备读乐的知识，也可能是贝多芬音乐的不良导体了！

听莫扎特，你欢喜赞叹不能自己，体验着对美的激动。听贝多芬，则是对力的感染，对力的激动，这可绝不是一种轻松的体验！

听莫扎特的钢琴音乐，可以主要听他的协奏曲；听贝多芬的钢琴音乐，则不能不着重听其奏鸣曲。

在三十一年中呕心沥血完成的（他作曲极其艰苦、刻意求工，语不惊人死不休）三十二部奏鸣曲，如同其自传，其自画像，反映着他一生的心路历程。贝多芬的“32”与巴赫的“48”，隔着一个世纪遥遥相对，都是摩天的高峰，灿灿的星座！所谓一个是“旧约”，一个是“新约”，无非是形容其在钢琴文献中的意义重大。

贝多芬这部“新约”圣经，不是那么好读的。对专业乐人尚且如此，遑论我辈凡人！

尽管有诗意浓厚的传奇故事可以激发倾听的兴趣，《月光奏鸣曲》仍然是一篇难以参透的经。它的第一乐章，看上去并不难弹，听起来也好像并不难懂，但它到底是什么意象和意境，从来便有各种各样的感受。其中有一种是认为它是送葬者的一支哀歌。至于第二乐

章，李斯特呼之为“悬崖幽谷间的一朵小花”的，既不是小步舞曲，又不像谐谑曲，短短的，寥寥数语而其中压缩了丰富的情绪。第三乐章当然是一场激情的暴风雨，但那种波澜起伏、思绪万千的表白，要想紧紧追随它，比读一篇文学作品困难得多了。

争奇竞秀的“三十二峰”，我们普通爱好者是难以一一登临的。特别是他在烈士暮年谱写的最后几部奏鸣曲。尤其是那部“106”，不是任何钢琴家所敢轻于一试的，对于我们凡人听者更是一种严峻的考试。只有高山仰止，心向往之了！

那么我们又怎样去接近贝多芬？看一看19世纪以来人们对“32”的接受情况，有助于我们做出选择。

最普及的有五六首奏鸣曲，这些作品的耐读已在其漫长的演奏与欣赏过程中被证明。它们也正是我们不可不知，而且应该反复倾听的音乐。即“悲怆”“月光”“暴风雨”“热情”“华尔斯坦”（或题之为“黎明”）《告别》。这些诗意的标题，除了“悲怆”与“告别”，贝多芬都不能负责，是别人想当然地加上去，而听众们也就约定俗成地接受了，其实不足为据。如果老老实实在地、望文生义地去想像，反而容易误入歧途。比方听“月光”，就不可去理会那篇贝多芬月夜漫游为盲女即兴弹奏此曲的故事。那是一位诗人的杜撰。你如能在听时忘了这故事和标题，反而更好（它的原题只是《幻想曲风格升c小调奏鸣曲》）。

这几首奏鸣曲，每一首都将我们引入一个不同的境界，而又都是贝多芬的语言，贝多芬的气派。它们够你倾听、玩索、领略一辈子的了（笔者自从读乐开蒙，便听“月光”，至今少说也不止千遍了，始终未曾失却新鲜感，却也不敢说已经读通）。

李斯特是贝多芬的学生车尔尼的学生。他一生中对演奏贝多芬之作虔诚得令人肃然起敬。从其公开演奏曲目来看，弹过两次以上的贝多芬奏鸣曲有十首，这十首是：作品26号、“月光”、“暴风雨”、“热情”、作品90号和最后的五首（作品101、106、109、110、111）。如以演奏次数多少来排，“月光”他弹得最多，遥遥领先，然后是：“暴风雨”、作品第26号（其中有一章葬礼进行曲，19世纪的听众一度对这首奏鸣曲有偏爱）、“热情”、作品106号。

至于“华尔斯坦”，他没有公开演奏过，但曾教学生弹过。

同“32”并肩屹立的是五部钢琴协奏曲（还有一部不算在内，那是他自己将《D大调小提琴协奏曲》改编的）。其中最为听众熟知的是《“皇帝”协奏曲》。其实更有价值的却是《G大调第四钢琴协奏曲》。“皇帝”虽然光辉灿烂，雄强无匹，但更富于个性、深沉而又妩媚的是《第四钢琴协奏曲》。听过“皇帝”，再听“第四”，可能会感到：难道这二者竟是同出于一人之手？“皇帝”是一部“英雄”交响乐。而“第四”是一部沉思的交响乐（“皇帝”的慢乐章也是英雄们在沉思，但这二者的意境并不相似）。

听这些大块文章，你当然会在心目中树起一尊泰坦的形象，但如果想更贴近这个泰坦的胸怀，触摸其心搏，那么他留下的那些小品又不可不听。三套Bagatelle（小曲）便是这种可喜可亲的音乐。它们如民谣般动听，如常人讲话般明白。它们是不失其赤子之心的巨人在沉吟自语，自然流露，素朴已极，一听便解，而又极耐玩味，可谓钢琴小品中的极品。

至于那首流传广泛，像《少女的祈祷》一般家喻户晓的《致爱丽丝》，其实也属于这一类小曲。它是有人从他的遗稿中寻出来的，没

有编上作品号码。何年何月谱的，也无可稽考了（按勃来特考普版是1810年，别版有的标为1803年）。令人遗憾的是，如此可珍的一篇纯真之作，也像《少女的祈祷》般遭到太滥的弹奏与漫不经心的听赏，把它弄得油掉了！但你仍可重新发现它是真金，只是要听高手的演绎，而且要像听一首你从未听过的作品一样诚心诚意地倾听。比方威廉·肯普夫的演奏录音，便很值得如此去听，那你才会领略到此曲之真味，也会对贝多芬的性格有新的感受。

钢琴诗人肖邦

钢琴这乐器的知音多矣。要它为从中评选一位最深情的知己，舍肖邦其谁能当之！

别的大师们为钢琴谱曲，总还要写些其他的作品。肖邦除了几篇歌曲，一首大提琴曲，一些室内乐作品，一生中最有价值的音乐灵感全付之于钢琴了。更重要的是，透彻了解这乐器的个性，最善于使音乐钢琴化，又使钢琴诗化的，古往今来唯肖邦一人而已。

这乐器同肖邦简直是合为一体了。他以钢琴为性命，为喉舌，离开它便显得不大灵便。他写的两部协奏曲，其中钢琴部分当然没话说，乐队部分则相形见绌，长使肖邦迷为之叹恨不已。这也像他有好感的歌剧作曲家贝里尼，能写绝美的歌剧咏叹调，而管弦乐部分却平庸无味，似乎是柏辽兹说过：“像个大吉他”。

肖邦写的钢琴曲是真正道地的钢琴音乐，音乐的性格与乐器的性格如骨肉难分。他人所作，总不难移植到别的乐器上，或改为乐队曲而不会有多大缺憾。唯独肖邦之作，“就是这一个”，如同最好的中

外诗篇那样，不可译，一译便走了味，甚至点金成铁。因此，要欣赏真正的钢琴音乐，就要向肖邦所作中求之。

可以毫不迟疑地向你推荐的，首先是他的《升c小调幻想即兴曲》，一篇作者辞世之后才同听众见面的遗作。曲题后注上的这“遗作”一词，加重了它那“遗世而独立”的曲趣。肖邦写了那么多作品，尽有比它更深刻有力之作，然而挑出这篇介乎大小品之间的作品来，作为他心灵中的一幅自画像，窃以为是合适的。应该说这并非一幅正面的全身像，也比德拉克洛瓦画的那张满面愁容的小影要达观、超脱。如想认识这个钢琴诗人的独特气质和韵致，领略“钢琴诗”的味道，不可不倾听这一曲。也就像如有人问，要认识舒伯特，先听哪一曲，将答以《未完成交响曲》一样。这两位畸零人所谱的这两曲，又有其相似之处。相似在于乐曲中都展示了一种如梦似幻的“无何有之乡”的境界，但其情绪与色调又互不相似。“未完成”绚丽之极，感情浓厚，《幻想即兴曲》的色调与情思只是淡淡的，缥缈而空灵。两者皆非标题乐，都令人只觉得若有人焉，若有景焉，而又不可名状，无以名之！此二作很可以让我们领悟，什么是纯音乐，什么是音乐美。

这位钢琴诗人所咏的并不仅是抒情诗。试听他咏唱的“史诗”，你才知道这位清瘦苍白的诗人精神上的丰富与坚强。他的四部叙事曲，就是境界阔大、气势宏大、感慨深沉的“史诗”。

应该将这几部叙事曲放在波兰被瓜分豆剖的历史背景下来倾听，诗人的怀古之情，亡国之痛，是那么强烈，令人不禁同他一起感慨唏嘘了。不过我们不需要勉强作文学性、绘画性情节的图解，重要的是置身于一种历史悲剧性氛围中，同那位史诗吟唱者交流、同慨。在《g小调叙事曲》里，我们既听到咏史者所叙述的英雄史迹，同时也感受

到咏史者自己的无限怆痛，这部史诗极苍凉感慨之致，这是那种每一听便令人惆怅不已的音乐。

夜曲，当然是他情有独钟的体裁，后来者难以追踪。肖邦的这种作品高贵清华，仿作者即使貌似，也难免有自作多情的沙龙气味。

但像《降E大调夜曲》这一首，在其全部夜曲中不好算做上上品，却被弹奏得太多，加上改编得太滥，弄得完全丧失了新鲜感。我想奉劝大家，不妨用心多听听集中其他几篇。有的如南国的良夜沉沉，有的似风露中宵的悄吟独坐，有的却又如此激情迸发，暗示一场深夜里演出的悲剧；夜的氛围是统一的，而又无一雷同。肖邦笔端之夜色，竟有如许丰富的文章好做，也足见国亡家破的悲凉身世，在他心中是怎样地形成了一种“大夜弥天”的心境了！

听《幻想即兴曲》和夜曲这类作品，你如果不觉其“隔”，那么，篇幅短小的前奏曲集中，有些却不是一听便解的了。除了并不晦涩的《小波兰人》以外，《雨点》比较好懂，听者不难一听便进入角色。此曲恐怕也被过多的演奏与随意听赏所损，显得无甚深意了。这有点像磁头已磨损的录音机，声音黯淡一样。但它本来是值得细玩的。曲中的潇潇雨歇与天际轻雷的情境，对于中国古诗词爱好者来说，也许会有似曾相识之感吧？

《d小调前奏曲》，有人赋予它的形象是风狂雨骤中一株瑟缩可怜的小草花。此曲虽小，境界不小，那宏大的气势，作曲家浩茫的心事，钢琴键盘大有容不下之势。这场短暂的暴风雨的震撼力，超过了有些管弦乐曲中制造的大雷雨。

相比之下，“圆舞曲集”显得只是一泓清浅的池水，没有深度、波澜。它们分量轻，可能多少跟肖邦不得不从事授琴而收了些女弟子有关系。华族名媛们付高额学费来受业，无非是再往自己身上添点“衣饰”，那么老师总得弄一些合口味的东西任她们去沙龙中卖弄一番吧？

但肖邦绝不会糟蹋钢琴，此集中仍有妙品，而且是可以置之全集中佳作之旁并无愧色的。格调最高的，无疑当推《升c小调圆舞曲》。而初听之下漂亮得惊人的集中第一首，《降E大调圆舞曲》（一般译作“华丽圆舞曲”，另有一个更漂亮更逗人喜爱的译名是“晶丽圆舞曲”，乃诗人徐迟的译法），可惜此曲略带些沙龙气脂粉气，不大经得起多听。

集中有一首弹奏者与听者似很少留意的《f小调圆舞曲》（作品70之2），颇可细玩。它楚楚可怜，绝无沙龙习气，情韵之美与升c小调那首可称双绝！

肖邦的圆舞曲虽有人拿去配芭蕾，却并非像约翰·施特劳斯的作品那样可以在舞会上跳舞的。它们只是意想中的舞蹈。有意思的是，它们也不都是一种式样的舞蹈形象。科托是一位法国钢琴家，擅长演绎肖邦作品，又孜孜不倦于肖邦作品的编订工作。他有一个说法颇为隽妙：肖邦圆舞曲不都是双人舞，有的是群舞，有的则是独舞。还说，有的圆舞曲应弹出如同依稀梦境中的舞姿云。

据此我们不妨想像，降E大调的“晶丽圆舞曲”，可拟想为热闹的舞会中女士们在群舞；而最有风致的升c小调那首，只能拟想为一位素女，在梦中独自一个，“起舞弄清影”，顾清影而自怜。

至于全集中其他大型作品，如奏鸣曲、谐谑曲等，那是需要花很大力气反复倾听，才能认识那个比一般人所认为的更复杂、深沉和强力的肖邦的全体。

两部协奏曲，听起来不免像是放长放大的独奏曲，而徒然多此一举地配上了并不起多大作用的管弦协奏。这就同莫扎特、贝多芬的交响化的协奏曲不好比了。还有一层，协奏曲要求于钢琴者是一种不同于独奏曲的气派，这也同肖邦的气质不相适应。平庸的乐队全奏更是令人丧气，但重写乐队部分或将其重新配器，听众也通不过。此事已有陶哲格等不止一个人试过了。

不过，e小调的那一部，至少是后两个乐章，肖邦迷决不可放过。虽是他走出国门前的少作，欠几分深刻，倒又少一点感伤，无论如何是有绝大魅力的音乐，其中留下了青年早熟的肖邦的心影。每听这部协奏曲，于心醉神驰之际，对于乐队部分之太不相称更加感到可惜。

更可叹可笑者，当年作者于华沙、巴黎两地演奏这两部协奏曲时，竟然不能像今天音乐会上那样一气呵成地弹完，在两个乐章间被硬生生塞进什么圆号独奏之类的小节目（当时风习如此）。

肖邦的钢琴曲本来不宜于移植改编，后世偏偏有种种改编曲，把原作给平庸化了，而此类改编曲又出奇地多。据查，《降E大调夜曲》和《“悲伤”练习曲》是被改编得特别多的。前后由好几位名家（格拉祖诺夫、切列普宁等）参与其事，改编、配器的芭蕾舞音乐《仙女们》，每一听到也叫人觉得不如省此一事为好。话虽如此，这种改编本至少有一种好处：可以对照出原作钢琴化的原味之美。

不可解的是，自许为知心人的乔治·桑，在一篇悼肖邦文中说什么将来他的作品将被人改编为管弦乐曲，而世人也将更加认识他的天才云云。可见得，知心者未必真知其乐！

评价或有高低上下之别，但不喜欢肖邦的人应该是极少的吧？然而竟有很讨厌他的，而且是大大有名的乐人。旧俄“强力集团”中人，贬肖邦为“神经质的交际花”，说他的作品大部分“如漂亮花边，除《葬礼进行曲》以外一无可取”。

钢琴画家德彪西

听惯了古典、浪漫主义，一旦新识德彪西，几乎有一种不能适应的陌生感。这也有点像看惯了浪漫主义以前的绘画，第一次看到印象主义作品时的感觉。

钢琴到了德彪西手里，似乎连音响都变了个样。无论从作曲还是演奏上，都开发出新效果，生出了新意，真是别开生面！

这是个钢琴画家。钢琴就是他作“音画”的生花彩笔。

他所作的“画”和当时的印象派的画相通而不尽相同。假如说，莫奈等画人作画时，并不讲求甚且是有心回避了诗情诗味，却似乐人作纯乐一般在为画而画的话（试向《稻草堆》那一组画中寻求诗意看！）；那么，德彪西以键盘为调色板，渲染出钢琴上的“音画”，则是画中有诗的。然而它已非复往昔传统的诗，而近乎象征派之诗了。

“月光”是其《贝尔马斯克组曲》中的一篇，虽然是他早期之作，有脱胎于传统的痕迹，算不上道地的印象派音乐；同时它也属于那些被弹得太多、听得太熟因此有损其芬芳的作品之列：但仍值得我们认真重读，从此处入门去见识德彪西。

此作旋律典雅，和声清秀，织体要而不烦，一一融化进钢琴音响独具的韵味中。它带着象征派的诗意，并非单纯的一帧月夜小景。这篇逸品也像肖邦的音乐那样，不好“译”，虽然有好几种“译本”差强人意，仍以听钢琴原本为妙。

《水中倒影》则是名副其实的印象主义“音画”了。只它那曲题便是一幅景物画的画题。但它虽逼似印象派人的画，而又超越了静止的“定格”的画面效果。曲中孕育着、展现着不可捉摸的“动”，而这“风乍起，吹皱一池春水”的变化多端的“动”，又终于画出一个极大的“静”来。“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”是中国诗人的感受；西方文人房龙回想幼时登上教堂塔楼，发现一种“可以听得见的寂静”；德彪西又以音响描出此境，这真是中、西、古、今同此会心了！

十二首一集共有两集的《前奏曲集》，都是乐中有画、乐中有诗。试看那些标题：《月落荒寺》《夕甚的音与香》《叶底钟声》[\[1\]](#)……从前，门德尔松写《无词歌》，既无言，也无题——除了少数几篇；现在德彪西给每篇前奏曲都加了曲题，却又故弄狡狴，把它移到曲终处，让初读其作者胸无成见地先听，最后再同他所题的去印证。

说实话，两套前奏曲，尤其后一套中，有若干首是不好懂也令人觉得颇为晦涩的。有一些则不难接近。可能我们也并未真解其意，甚

至只不过以歧义与误解去认识它，但这也无碍，他的音乐正是非常容易触发不同听者的各种不同联想的。

《亚麻色头发的少女》这篇前奏曲，既好听，也似乎好懂，通俗得很。它如同给你一帧人像看。但它不似印象派画家所作的有些人像，往往带着一种漠然的神气，而是浸透了某种脉脉的情思，淡淡幽幽的惆怅。它诱人从画中人联想开去，构想出一篇可哀的人生小悲剧（例如鲁迅的《伤逝》，或他为之写了极富同情感的《淑姿的信》的序）。

《原野之风》大概可以看成是纯粹的音画了。试想，即便是最工于捕捉瞬间的光与色的印象派画家，要他们用画笔去捕风捉影，也只能显出绘画艺术的有所不能。音乐写风却方便，它可以以流动写流动，然而又很容易流于肤浅凡俗。

德彪西是画风的高手。他不但比只能间接地表现风的画家们高明，而且脱出了此类音乐中前人的窠臼。他画得空灵！听他这篇风的小品，中国人应该联想起我们的《庄子》中说风的那段天下之至文吧？

德彪西写庄周说的“大块噫气”，像是刚刚“起于青萍之末”的风，泠泠然的，清新之极！你仿佛在听风的同时也感觉到了原野的空间，感受到了自然在呼吸，空气与草木同在颤动。

他的弹奏也开了新生面。他在谈自己的作品时说：与其说是人弹琴，不如说是人与琴的交谈（大似中国七弦琴学中“人琴合一”之意味！赵晓生教授在所著《钢琴演奏之道》中对此有发挥）。因此，钢琴在他的曲中与指下发出了新声。踏板在他脚下也真正成了钢琴之

“魂”，再不只是“添一只手”的作用了。通过对踏板的妙用，他将琴弦上的泛音与共鸣调制出了新的音响，更丰富的色调。

《沉没的教堂》是他的一篇力作。在谱上，他不像一般钢琴谱那样只标上记号以指示应踩应放哪个踏板，还直接用文字提示，要求：“雾一般的和声”“柔和而流淌”“从雾里渐渐浮现”等等。

他是在调色板上调制颜料，他是在选词炼句，一言以蔽之，德彪西在钢琴上吟诗作画！

以上从巴赫说到德彪西，不过是以点代面的草草一瞥，但钢琴音乐的美不胜收已可见一斑。当然，钢琴音乐世界的风光又岂止这些！

行吟即兴的舒伯特

不能为舒伯特的钢琴音乐专题细说，是很对不起他的。他的大型作品自然也应列入“必读曲目”中去（可惜不太好懂，否则也不会迟迟才收进现代演奏家的保留曲目）。他的小品，则是既不难懂也永不失其新鲜感与魅力的乐中珠玉。

比方说，《f小调音乐瞬间》这样一首小曲，才不过五十四小节，三分钟左右便完了，真是音乐中的小不点儿。但你听听威廉·肯普夫的精湛细腻的演奏录音吧，三分钟的音乐里竟包容了如此丰富的情绪与不同的明暗层次！

而其即兴曲之美妙更是一言难尽了。在作曲似是流淌而出的这一特点上，最像莫扎特的就是舒伯特。也许可以认为，他的音乐才真正

是流淌而出，不假雕琢的。也许不够洗练，也许爱讲重复的警句，但是绝对的率真，而其中蕴含了听之不尽的意味。

舒伯特如同一位“隐者自怡悦”的行吟诗人，他在大自然里信步所之，诗兴勃发，不能自休。他的钢琴诗，诗风又同肖邦的很不相似。风格即人，一点不错，一听其乐，如见其人。我们听莫扎特、舒伯特与肖邦的音乐，也看到三张自画像。一个在草地上嬉游的大孩子，一个工愁善病的旅人，舒伯特则用他自己的音乐反映出一个极平易近可亲的忠厚老实人的面貌。

鱼目与珍珠

19世纪以来，器乐小品大投听众所好。这一方面有负作用，造成大批沙龙小曲的流行，降低了钢琴文化的素质，使之庸化；另一方面当然也有利于钢琴文化的普及。

钢琴小品中鱼目混珠，我们需要善于鉴别，择其善者而赏之。

从许多小品的流行中，也不难看出听众口味与素养的变化。19世纪后半时期以来，某些小品先是大受赏识，然后别的作品又代之而兴，简直像今之流行音乐一样。旧俄作曲家兼钢琴演奏家拉赫玛尼诺夫，去世五六十年了。他的几部钢琴协奏曲，至今仍拥有大量的听众。他有一篇小品，《升c小调前奏曲》，在20世纪20年代成了非常风行的钢琴曲。由他本人弹奏录制的七十八转粗纹唱片，直到20世纪三四十年代仍在销行。此曲用四行谱记写，一眼望去令人不敢问津，其实不是十分难弹，因为只是用延音踏板支持的八度重复，形成一片沉重的轰鸣。主题的多次反复，听起来像是不停地敲着丧钟。不难联想

到十月革命后流寓异邦的作者的心境。这样一首无甚深意的小曲，不知当年何以会引起那么多人的兴趣！

从19世纪以来，论流行面之广，流行时间之长，前文中曾提及的那首《少女的祈祷》当首屈一指。它的单张乐谱，销数大得惊人。对它有印象的也不限于沙龙中客。

中国在“文革”后有一段时期，它也成为许多爱好者弹不厌听不厌的宠物，大家恐怕还记得。

许多小曲，只要看曲题，还有曲谱上一望而知的一些套套，便可以把它归到沙龙曲中去。如《花之歌》《寺院晚钟》^[2]《鸟惊喧》^[3]《奄奄一息的诗人》^[4]《阿尔卑斯少女之梦》……这一批温情脉脉似雅实俗的小品，今天恐怕少有人问津，听的人也只剩下历史兴趣了。好雅音者，自会去听严肃音乐作品，爱听俗调的，又会嫌其俗得还不够吧。如果有想从这些小曲中去追怀往昔爱好者的口味与鉴别力的话，可以从《钢琴名曲二百七十首》里翻到它们。这本在第一次世界大战前出版的通俗钢琴谱集，是一个叫维尔的美国人编的。从20世纪30年代起（也许还要早）便输入了中国。直到20世纪80年代，仍然是凡有钢琴的人家似乎必备一册的谱子。人们呼之为“Masterpiece”（杰作）。此书也算得钢琴文化的一件小古董了。虽然名不副实，选得杂七杂八，原版印错处颇多，影印的一仍其误；但平心而论，不能说它一无是处，包括其中保存下这许多过时的沙龙曲这一点。

小品中的凡品、下品，不听并不足惜；作为参照对比，以提高鉴别力，听听也有好处。小品中的上品、妙品，那是不可不听的，不要

以其小而轻之。有的小品正像大型之作一样（甚至更加能）代表其作者。

《春之歌》这首小品，就很能代表门德尔松清新雅洁的乐风。这是《无词歌》中的上上作，一颗晶莹的明珠！此集中的妙品还有《五年轻风》。听它时有人不禁忆起残唐五代诗人杜荀鹤的佳句：“风暖鸟声碎，日高花影重”。你会感到那薰风送来的暖意。

集中值得倾听的，还有《纺织歌》。有趣者，有人将其换了一种意象，改题为《蜂之婚礼》，听起来似乎更切题，更妙。还有几首《威尼斯船歌》，这是作者自题的曲名，而其他的题目都是别人拟的。

柴科夫斯基所长在管弦乐曲，不在钢琴音乐。他为这乐器所作的大曲不多，但他有使人不能忘怀的情真韵美的小品。《四季》一集中，有几首是很耐玩的。例如《白夜》《秋之歌》。最出色的是《三套车》，或译作《雪橇》。它是情景交融的一幅北国风光画，但其北国风味又与格里格的作品是很两样的。这是典型的俄罗斯味。如其你也是旧俄文学的嗜好者，那柴科夫斯基的这一篇篇小品，都可成为你读过的文学作品中的“插画”；用这些音乐当作配乐来陪伴你读普希金、屠格涅夫、契诃夫，真是再好也没有了！

关于李斯特的作品，似可无需多话。人们弹得多，听得多，“文学传记”“鉴赏资料”中也谈得够了。他那些作品，有一些初识其面时真令人惊为绝艳，听的次数一多，又不免有脂粉稍重、华而不实之感。有的是初读气势非凡，不久便觉其鼓努为力、不耐咀嚼了。

然而不应以局部概其全体，李斯特是相当复杂的多元体。他是一篇复调音乐。他是浮士德加梅菲斯特！所以他的音乐也是浮华俗艳与深沉朴素交杂的。

就小品而言，他有二作绝美，不听，不足以知钢琴音乐之妙。

一是篇幅不大的《安慰曲》第三首，一是像中篇小说的《降D大调音乐会练习曲》（一称《叹息》）。都是充分钢琴化的作品，亦即难以移植到别处的音乐。前一首无技可炫，轻描淡写；后一篇有炫技之用，而闭目听来毫无炫技之感，这是因为那技艺已经为乐所用，为美所化了！

此二作都堪称高华脱俗，乐中有一个厌弃了尘世浮华沉思冥想的李斯特。这不也有点像我们的弘一法师李叔同吗？

民族风味

钢琴的诞生地在意大利，成长在英、法、德、奥。因而钢琴音乐本来主要是这几个民族的风味。逐渐地它为欧洲其他民族所用，乃使钢琴音乐中出现了别的民族风味而更加丰富多彩多姿了。

《培尔·金特》组曲的作者格里格，让钢琴唱起了北国新声。他的《a小调钢琴协奏曲》曾受李斯特的激赏。那是一种一听便感到风味特殊的音乐，虽然作者无意于景色的刻画描绘，但在我们听者的心中，峡江之国的独特风光却如在目前，有时别是一种严峻，有时又别是一种明丽。

同样别有风味的是他的一篇小品，《致春天》。其中境界清寒沁骨，然而又隐隐透出了春天的消息。

听格里格这些作品，应该佩服德彪西对此公的绝妙好评：如嚼埋在冰雪里的糖果！

他的同国人辛丁，有小品《春天的声音》（也不妨译为《春风瑟瑟》，或者索性依其曲趣意译为“春之消息”）。虽然听起来令人总觉得意犹未尽，不过瘾，却也满含着北国的冷香。

北国的琴音是清凉之音。南国之声则是暖的，有时是热气腾腾的。西班牙的德·法亚、阿尔贝尼兹和格拉那多斯，写了许多这种热呼呼甚至热辣辣的钢琴音乐，这种音乐听了不但能令人感到地中海的阳光、薰风，而且会不觉手之舞之，足之蹈之！例如法亚的《火之舞》。

李斯特的《匈牙利狂想曲》，人们已经耳熟能详，虽然并不能算是道地的匈牙利民间音乐风味，也是蘸着点民族色彩写的大师之笔。要欣赏更道地的，还得听巴托克和柯达伊的。

处于北国之冷与南国之热之间的，又有德沃夏克笔下的波希米亚音乐的温暖。他的两套《斯拉夫舞曲》集，透过那民族色彩，可以感受到极为真挚纯朴的感情，是很值得倾听的。

炫人耳目的音乐

在键盘上玩“杂技”，19世纪中一度甚嚣尘上，颠倒了大批的听众（也便是莫扎特所说的“看音乐的”）。这类作品，虽然没有多大

听赏价值，但也可以让我们对这乐器增进了解，知道它有那么大的能量，也知道人有那个本事驯伏它，驱使它，制造出如此炫人耳目的效果。炫技音乐与演奏，对于乐器的改进，作曲与演奏技巧的发展，都起了作用，功不可没。

谈到炫技性钢琴曲，不能不再提李斯特。他写了好些这种作品供他自己在音乐会上大显身手，如《超级练习曲》《帕格尼尼大练习曲》等等。

大家最耳熟的恐怕是那一首《钟》。这是从帕格尼尼小提琴协奏曲里移植过来的。顺便一提，此曲曲名，译为《小铃铛》更符合曲意。西方有铃乐，由一至数人运用一套组成音阶的小铃演奏。李斯特的改编曲，听上去似乎比小提琴原作更能写声。听时，不妨留意一下曲中的许多同音快速反复。这是同前文中提到的埃拉尔发明的“复震奏装置”大有关系的。无此发明，这种清脆悦耳的铃声效果便做不出来了。

钢琴之王也不是稳坐江山的。他那时代是炫技之风大盛、英雄辈出的时代。有的人一时间还比他风头更健，大有向钢琴之王争坐夺席之势。其中有个泰尔伯格更是咄咄逼人。李斯特似赞似嘲地说“他是在钢琴键盘上拉小提琴的”。

此公的拿手好戏是用双手的大拇指在中间音区弹出如歌的漂亮旋律，与此同时，在低音和低音中配以华丽的装饰。为此他喜欢用三行谱记他制作的这种乐曲（中间一行记主旋律，其他两行记伴奏部分），而他也在捧场者中赢得了“三手人”的雅号。他的技巧确是不凡，有惊人的Legato（圆滑奏），很懂得使乐曲充分地钢琴化。作起曲来也产量极高，有一套作品共有六大本。他用通俗歌曲《甜蜜的

家》编配的一篇变奏曲，当时不知风魔了多少听众。直到后来还有这样的趣闻，有个叫贝林格尔的小钢琴家，每演此曲，必被听众要他再来一遍。没完没了的返场演奏，害得此人夜里大做恶梦。

可悲的是，泰尔伯格之流引起的“发烧”不止是威胁着钢琴之王而已，人们也觉得肖邦的作品没有多大听头了。好在，“不废江河万古流”，而今熟悉泰尔伯格其人其作者，又有多少？

可厌者还有那么一些演奏家，在演奏严肃的经典作品时也乘机卖弄，乱加花样。肖邦之作也未能幸免此厄。有人弹他的《“革命”练习曲》，把本来就是飞快的乐句用连续八度弹奏。还有人弹《小犬圆舞曲》，到结尾处将音阶型经过句变成一连串的三度双音，以炫其能。

哗众取宠的炫技肯定是不可取的。莫扎特很看不惯他那时的听众“看”演奏，而不是“听”演奏。不过，据说巴赫也在即兴演奏时加进一些炫技性的段落。在大师的演奏中，高难度的音乐被得心应手地表现出来，也往往可以显示一种奋发高扬的精神状态，受到感染的听众也得以分享其愉快。

四手联弹与改编曲

钢琴这乐器与众不同。不但可以一琴独弹，一个人独奏“交响乐”（改编曲），而且还可在一琴之上几人共奏，又可在数琴之间形成不同组合，这就使其得以发挥更大效用，有任何其他乐器所不及的优势。

先说四手联弹：二人并肩同坐于一琴之前，共演一曲。其中为主的那个，弹键盘右边的中音与高音部分。另一人则负责弹左侧的低音部分。我们非常熟悉的一张莫扎特的画像，正是他姐弟两个童年时候在古钢琴上四手联弹的情景。细看又可见两人正作两手交叉弹奏的动作。

增加一双手，二人分工协作，可以充分发挥整个键盘的能量，不仅音响更宏大丰满，织体也可以更复杂细致。这对于弹奏乐队改编曲尤为有利。例如，贝多芬《合唱交响曲》慢乐章的钢琴独奏谱中，有一段因一双手照顾不了，只得省掉了一个小提琴声部的旋律。其实，这一声部在织体中相当重要。改成四手联弹，便可无须割爱也便无此遗憾了。

十八、十九世纪时，交响音乐与歌剧的钢琴改编谱特别盛行，正说明了联弹的用处。海顿、莫扎特的交响乐，全部被改编成了联弹谱。甚至如巴赫的《马太受难曲》、海顿的《创世纪》那么复杂不大好改编的大作品，也有改编本。李斯特的全部交响诗是由他自行改编为钢琴谱的。近代管弦巨制中如理查德·施特劳斯的音乐，圣-桑的全部乐队作品，和声织体繁复如瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》，庞然大物如前人的《尼伯龙根的指环》乐剧，居然也有改编的全本！

今人可从录音中原汤原味地咀嚼原作，当然无需有求于改编本了。对比原作，改编本像一部文学名著的缩写简化本。从配器角度来说，又像彩色画翻印成了单色的。但也有非常高明的改编本，其自身取得了存在的价值。李斯特与瓦格纳改编的贝多芬交响乐便是如此。李斯特改编的《阿伊达》（威尔第的歌剧）和《死神之舞》（圣-桑的交响诗），论者也以为是杰出的。从后一曲中，还可发现原作所无的新意。

有一个关于改编曲的例子，更是令人感到不可思议，但这是舒曼报道的，无可置疑：在某一次音乐会上，《幻想交响曲》演奏之后，李斯特登台独奏了其中的《断头台进行曲》乐章，感染力之强竟然比原作有过之而无不及！

联弹也不是只为了弹改编曲，专为此种组合而写的音乐，也不在少数。大家听得烂熟的舒伯特《军队进行曲》。其实是改编的独奏曲，原作是四手联弹曲（另有一种陶昔格改编的独奏本，是专为演奏家加工的，华丽得有点过火）。这正如常听的勃拉姆斯《匈牙利舞曲》也非原貌一样，原作也是联弹曲，后来流行的却是改编成乐队合奏或小提琴独奏的版本。也有简化了的钢琴独奏本。格里格的《挪威舞曲》，原来也是四手联弹曲。

除了在一架琴上的联弹，还有两人各用一琴的二重奏，不消说得，这又让作者与弹者获得了更大的用武之地。这一类中有个特殊的例子：格里格为莫扎特的四首独奏的奏鸣曲加上了重奏部分，成为双钢琴奏鸣曲。

联弹、合奏的练习，既有助于弹奏技术的加强，也丰富了学习者的乐感，而且又是一种有趣的音乐交往活动。18世纪有个英国人伯尔尼，据他报道，那时的女士们联弹时，用鲸骨裙箍撑着的裙子，常常会妨碍彼此的弹奏而弄得有点尴尬。

从独手到多手

钢琴弹奏还有多种有趣的变体。按使用人手多少的顺序来讲，首先是“独手操”（仿刘天华二胡曲《独弦操》之意）。这主要是指左

手独奏。只用一只右手的反而很少。这种独手弹琴，倒不一定是为了炫奇，有时是出于实际需要。天生残疾和因伤致残者，便需要这种乐曲。李斯特有个门徒，也是匈牙利人，是一位独镑子钢琴家。他编写了一部左手练习曲集，大师慨然为之作序。（李斯特的老师车尔尼也有《左手练习曲集》，其用处却只为了有两只手的人锻炼那只较弱的左手。）

独臂演奏家还不止这一个。20世纪有位琴人，在第一次世界大战的疆场上受伤，不得不锯掉右肢，拉威尔那部《左手钢琴协奏曲》即为他而谱。

有一种巧妙地运用这一形式作成的左手独奏曲，则更有独特的艺术价值，连双手俱全的演奏家也喜欢表演。这便是用巴赫的《恰空》改编的钢琴曲。原作是无伴奏小提琴套曲中的一章，是巴赫的也是全部小提琴文献中的烱赫名篇。改编它的不止一人，勃拉姆斯、布松尼[5]都曾写过。

以上是用一只手的。双手与四手的乐曲不须再说，三人联弹极少见。巴赫之孙W. F. E. 巴赫写过一首，让三个人挤在一架琴上弹。

还有更滑稽的四人联弹。作者沙米娜德，一位多产的女作曲家，常见于一般钢琴小曲集中的《头巾舞曲》，即是她的作品。

堪称“练习曲博士”的车尔尼，也作过一曲，每四人一琴，在四架琴上合奏。此外又有人作过十六人用八琴合奏之曲。

1869年在巴西的里约热内卢，美利坚音乐怪才葛次巧克的“巨怪音乐会”上，由三十一人同奏十六琴。百多年之后，1984年洛杉矶奥运会上有规模更大的八十四琴大联弹。

过分地增加乐器数量，并没有新鲜效果，虽然好像阵容不凡，也容易叫人觉得虚张声势。（配器大师柏辽兹讲过：吉他“数量增多，反而不利，十二个吉他齐奏时，音响就近乎可笑了”。）

这类噱头，乐史上还有一例。是一场不同寻常的六人联奏。其做法又不同于一般的联弹。时在1831年，巴黎的一场义演慈善音乐会上。出台的六人全是大师：肖邦、李斯特、车尔尼……各据一架钢琴，由李斯特先弹一段引子，其他几位挨次各弹一篇变奏曲，主题是大家公用的，这各篇之间的连接部分与最后一段尾声，也是由李斯特总其成。后来还出版了这一套连奏曲集。

钢琴何往？

印象主义以后，钢琴向何处去？不少论者对于现代派乐家把钢琴几乎当打击乐器来使用，深为不平。现代钢琴音乐中的确有此现象，但打击乐化显然还不足以概括新情况。从无调性、多调性、与爵士乐杂交混血，使用“加料钢琴”和以各式各样的工具代替手指，强迫钢琴发人们闻所未闻之奇声怪叫，直到那种似可尊之为外国“鸳鸯派”的形新实旧的沙龙钢琴曲，不一而足，一言难尽。其中当然有新的开发，新的追求，并非都是欺人之谈。但是习惯了钢琴的老派美声唱法的听众，要从新声中听出道道，需要大大地调整你的音乐思维、听觉和忍耐力。不管如何，晦涩费解的音乐，同样可以成为对往昔钢琴文献的反衬，也仍然可以证明这个乐器历三百年而生命力犹存。

钢琴同乐队的关系

说来有些奇怪，如此多能，如此重要的这种乐器，在集管弦乐器之大全的交响乐队的常规编制中，从前并没有它的一席之地。

回顾乐史往事，这更显得奇特。前文中早已交代，巴洛克时期，古钢琴在乐队中是不可缺少的一个重要角色。功能远胜其先辈的钢琴，反而长期未能进入乐队——在钢琴协奏曲中，它同管弦乐队之间的关系是敌体而非臣属。从海顿到理查德·施特劳斯，在他们的交响乐曲总谱上，难得见到钢琴的声部。（很少的例外如法国乐人文森·丹第的《山歌交响曲》。）

柏辽兹不弹钢琴，也不曾为它作曲，但绝非对它无知。他的名著《配器法》，其正文与理查德·施特劳斯所作的增补，读起来令乐迷不忍释手。他们两位对各种乐器怀着那么深的感情，难怪都是配器大师！柏辽兹在书中也论及钢琴的配器法，说“它一方面可当作乐队乐器之一”，“它本身又可当作一个完整的小型乐队”。如果当作乐队中的一种乐器使用，“在乐队的全奏中使音响增加了新因素，这时它那特殊的音响效果是不能用其他方法来代替的”。

他有一部叫《莱利奥还魂记》的音乐，是为乐队、合唱队与幕后独唱者写的，形式颇为特别，其中便使用了两架钢琴来伴奏空中精灵的歌声。他说这正是他所需要的音响，“再没有任何其他乐器能像钢琴那样易于产生这种谐和的营营之声了”。

有意思的是，在柏辽兹批评演奏名手不尊重作者的指示，滥用踏板、污染和声时，编注者施特劳斯在脚注中应和道：“上述责难，对许多指挥家也同样适用！”“金玉良言！”

遗憾的是，他这部作品我们无缘听到！但要了解钢琴在乐队中的效果，可举常见的两例：《罗马的喷泉》与《罗马的松树》，都是意大利作曲家雷斯皮基的名作。

在《罗马的喷泉》第三乐章中，钢琴的和弦同管风琴、竖琴融为一体，用一种非常浑厚的音响波动着，给人以奇异的感受，像是自身已处于海洋深处。

《罗马的松树》末章中，写的是在古罗马大道上远征归来的大队人马，自远而近地进行着。脚步敲击大地，殷然如雷。听它，首先会想到的当然是吉本的《罗马帝国衰亡史》，也可能联想到福楼拜的历史小说《萨朗波》中一个光怪陆离的场面。这篇音乐的配器，钢琴低音的加入，有令人难忘的效果。

圣-桑的《动物狂欢节》中，两架钢琴加入了乐队，担当了重要角色。他这套节目像是“动物漫画集”，其中，忽又加上一节《钢琴家》，自然更用得上这个乐器了。全曲中最有价值，或者说唯一可听的是一篇《天鹅》，高雅华贵的大提琴主旋律，勾勒出黄昏暮色中悠然远去的白鸟，划水的律动与形象，则由钢琴的音型传神：这位早慧、多才、高产的二流大师，即使只有这篇小品也可不朽了！（不过，其中钢琴如换上竖琴，岂不更妙？）

到了现代管弦乐作品中，起用钢琴的例子渐渐多了。随便举些例子：格罗非《大峡谷组曲》中制造的大雷雨效果，有一处用了钢琴上的刮奏。斯特拉文斯基在其交响乐与舞剧音乐中，也把钢琴派了用场。因此可以说，事实上它已成了现代管弦乐队的一名成员。

钢琴似乎有点受了委屈。但也有另一种有趣的情况，是乐队反过来有求于它。一支规模不大的乐队，没有条件拥有价值昂贵、演奏者也相当稀缺的竖琴，而又要演出总谱上有它的作品（偏偏有不少滥用此一乐器的作曲者），这时候，钢琴也就很现成地成了顶替者：虽说效果到底有出入，主要是音色的问题，而竖琴上轻而易举的滑奏，由钢琴代庖也味道两样了。

当初管弦乐队在中国还是稀有事物时，萧友梅在“北大”的“音乐传习所”苦心创建了一支小小的乐队。论其编制规模，还够不上莫扎特时代的水平。最为难的是乐器和演奏者的缺少。他们演出贝多芬的交响乐等乐曲，往往不得不借重钢琴作为替身来拾遗补缺。这是无可奈何的穷办法。试想，在一首本来并不安排它的管弦合奏曲中，硬要塞进这位不速之客，其效果之不能令人满意是可想而知的了！

注解：

[1] 现多译为《月色满庭台》《飘荡在晚风中声音和香味》《透过树叶间的钟声》。

[2] 现在多译为《修道院的钟声》。

[3] 现在多译为《夜莺在歌唱》。

[4] 现在多译为《诗人之死》。

[5] Busoni，现在多译为布索尼。

洋琴在中华

硝烟方歇，洋琴入华。

这并不是虚拟出来的历史电影的蒙太奇，而是有文献资料可证的。鸦片战役之后，中国门户洞开，舶来品潮涌而来。洋货中不光有吃西餐大菜的刀叉餐具，竟还有一批笨重的洋琴。一心要抢喝“头啖汤”的“夷商”，昧于中华的国情，这回干了蠢事。刀叉、钢琴都无人问津，再运回去也不划算，折了大本。（这个历史笑话见《中国近代史资料丛刊·鸦片战争》第一册第13页。）

想当年，虽然没有中国买主，那些踊跃来华的洋老板和教士们家里，总该有此乐器。因为，那正处于钢琴三百年的中叶，正是它兴旺发展之时。可惜的是我们翻阅那时中国士大夫的诗文，看不到对这洋人奇器的记述。还得再等几十年，大清帝国迫于形势，增派了常驻西方的使节，中外交通的风气大开，我们才从那些出洋的人们日记中发现了这个乐器的踪迹。

近代中国第一代职业外交官当中有个张德彝，1866年他作为翻译官，随使臣出洋，途经上海，当时的上海已经是初具规模的十里洋场了。他在一个洋教习家看到：“洋女拨弄洋琴。琴大如箱，音忽洪亮忽细小，参差错落，颇觉可听。”应该说他的反应相当灵敏。“音忽洪亮或细小”正是抓住了“轻重琴”（见前文）和西方音乐的特点，

真是难得。但从这一记载中也足以证明，洋琴在当时人眼中和耳中仍然是一种罕见的新奇物事，所以才要“述奇”“记异”。

在当时那一班派到泰西去的中朝使节当中，除了刘锡鸿之流庸陋守旧的官僚，也有些比较有见识的人。他们既对前所未见的事物开了眼，也向前所未闻之音开放了自己的一双耳朵。于是，在他们的出使见闻中，听钢琴弹奏的记述便多了起来。其中，相继出使的郭嵩焘和曾纪泽，日记中都留下了不少听琴的印象。这些都是西乐东渐史的好材料。

郭嵩焘记了他在一次跳舞会上听钢琴的印象：“其音错落，异于前闻，盖高调也。”从这话里可知他听琴已不止一次，而且他是留心倾听，有感受也有比较的，并不像那种不学有术脑满肠肥者之或昏昏然入梦，或如东风之过马耳的！只可惜他所云的“盖高调也”不解何意，令人闷闷！

其后，有些要打倒他的人弹劾他有三罪。其中的一大罪竟然是：在“白金（汉）宫听音乐，屡取音乐（节目）单，仿效洋人所为”。（这倒又使我们觉得，“文革”中的许多荒谬之事并不奇怪，并非史无前例而是“日光之下无新事”了！）

至于曾国藩之子曾纪泽，他不但懂中乐，而且也颇通西方之乐。驻法之日，他曾在使馆中“试演洋乐”。在英国时他又记道：“听房东侄女二人奏乐极久，年方十三四，而指法精熟，盖西洋幼女肄业以弹琴为要务之一端，故多能者。”后来又记了“试学洋琴甚久”“饭后学洋琴”等等。（均见其《出使英、法、俄国日记》第1197、217、422页）既然能评论洋人的弹奏，知其何以能熟练，又亲自试习，曾纪泽显然是一个西方音乐的爱好者，而不仅是个一般的西洋通。

郭嵩焘是在1876—1879年出使西方的。曾纪泽则从1878年起任使八年有半。当是时也，西方世界正是钢琴大普及之时，也是古典、浪漫主义钢琴音乐的盛世。遥想原先听惯了七弦琴、昆曲、皮簧的两位中华士大夫，当他们处处见到洋琴，听到洋洋盈耳的洋乐的时候，那种新奇感觉一定是很有趣也很复杂的吧。

还有一个叫李圭的人，在此际（1876）游历了北美新大陆，也留下他对这乐器的印象。此人前往费城，参观为庆祝美国建国百周年举办的万国博览会。在德国馆中见识了德国造的钢琴：

“大洋琴一座，高，方各二丈许（按，即便大型的柜形钢琴，也没有这样大的，疑有误，或为特制展品）。案面则有音律版（按，即琴键）排满其中。弦索由案底达室内。琴师坐而鼓之。大声铮铮然若金戈铁马，小声切切然若儿女私语，能使听者忘倦。每日必鼓数曲，合院数十国人皆赞叹不置。旁又有如长案半桌者多具（按指方形琴，可见这种琴在那时仍然流行）。琴师甚文雅。偕观之，特为圭再奏一曲。惜（余）非知音人，未免辜负美意耳。闻西国文士多工琴，而德人称最，故制琴之法亦最精。”

中国人眼中所见洋琴的外形与内中机件，他这一篇文字是记得最具体的。虽然他也只能是走马观花，却已经难为他了，他要看的西洋新奇货色实在太多了（李圭在浙海关做案牍十多年，当时赴美参观赛会，是税务司德璀琳推荐的。以上均据《环游地球新录》，据认为是现在见到的最早的一部中国人写的美国游记）。

从这时候直到清末民初这一段时期，可惜未见有谈到洋琴的文字。然而这也许是因为它已经更多地进入了中国，多见少怪了。

后来出家做了弘一法师的李叔同，据说是第一个把钢琴音乐介绍到中国的。他的琴艺是在东洋学的。学琴的情况，可惜未见到记述。从同他一起留东的欧阳予倩的回忆录中，也只能略知一二。欧阳说：“他很爱弹钢琴，因为合奏的关系和那拉小提琴的广东人天天在一处，他有什么新曲，必定要那个广东先生听着给他批评，那个少年要什么他就给他。”

但从他亲属的回忆中可知，他早就在弹钢琴了。1905年，他生母在上海病故，他扶柩回天津老家为母开吊出殡。这场丧事极不平常，是他按西式做法办的。其中最值得注意的是，李叔同亲自弹奏钢琴，唱悼歌。那一架钢琴是一位意大利外交人员赠给他们家的。

他那浪漫而又执着的艺术生涯真有意思，遗憾的是，无从了解他最爱弹的是哪些乐曲，是否常为知心知乐的人演奏？

从他的学生丰子恺的回忆中，人们又看到一位严师的风度。他后来在浙江第一师范教音乐，正课有琴课，课余还做辅导。学生到他面前去“还琴课”都兢兢业业，既敬且畏，可见他对音乐艺术与教育是何等的严肃。

洋琴之普及应该是同学校之普及相联系的，大学、师范乃至中学校也有钢琴了。

就连小小的南通州城里，不仅状元府中早就买了这乐器（张謇家书中对“披霞娜运到后，安放何处”有关照），走过中学堂街的人，也听到从省立第一中学楼上传来锵然的琴声（很可能是那位梅庵琴派的古琴家徐立孙在弹它）。

京、津、沪、穗，还加上福州、厦门，这些地方自然是在引进洋琴上得风气之先的。出现了所谓琴行，有琴卖也有得租（租琴在西方早就有了，贝多芬曾想租一架琴）。末代皇帝溥仪还从北京的一家琴行里，请了个人到宫里去教他学弹这劳什子，伴读的皇弟溥杰又成了陪练者。

不是随口闲扯，洋琴可谓“三进宫”了：一进明宫，二进清宫。头两回来的是钢琴的先辈，其事前文已经表过。从时光距离看，其间正巧大约三百年，三回之间各相距百年或二百年。

小宣统乱弹琴，是因闷处深宫，闲极无聊。冯玉祥“逼宫”，他仓皇出走。民国政府派人去清理宫中文物，当时参与其事的俞平伯，在一篇《杂记储秀宫》中写到了钢琴，不多几笔而颇有实感：

“靠西壁上为风琴，下为钢琴。两琴上置曲谱甚多”，如“小曲工尺谱……亦有清宫固有乐章，杂乱无纪”。

这场面不但可以用来作半殖民地半封建社会的历史纪录片镜头，而且配音也是现成的：紫禁城的黄昏，飘来了洋琴上行小调与清宫古老乐章的声音（很可能用的是“黎式弹琴法”）！

往昔在中华是不可能有什么“钢琴热”的，但需要钢琴的人的确在增加。用进口的击弦机等等零件组装起来的钢琴出现在市场上了。一般的都取个大音乐家的名字如海顿、莫扎特等做牌子。这类老牌子钢琴，据说是在小小作坊里由很少几个老师傅生产出来的，时至今日还常可碰到。旧虽旧，整旧如新之后，音质却颇胜于粗制滥造的新货色。

洋琴的普及，也是让一部分人“先用起来”。学钢琴成了大城市里某些高等华人家庭名媛的必修课，这也是“婢学夫人”，把西方的一套搬了过来。但即使是进了“音乐学校”专攻钢琴的女士，一出嫁当了太太，往往便把钢琴当摆设了。萧友梅对此只好叹气。

钢琴也吸引着更多的平民。情愿出高学费跟白俄、犹太音乐家学的人，日见其多了。租琴业之兴旺也可作为一证。买不起琴，出一笔并不太多的租金，便可以在亭子间里自弹自娱，而且还能供朋友来轮流共享。这对寒酸的学生是件好事。租琴的琴行，除了北京和沿海大城市，武汉也有。贺绿汀在武汉便租了一架琴用（直到“文革”前，上海还有琴可租。有一家罗办臣琴行还派人上门为租琴者免费调音）。

清末民初，废科举，办新学，像风琴一样，钢琴是中、小学校音乐教育的工具。然而比乐器更缺的是懂得正规弹奏法的人。于是流行起一种非正规的弹奏法。鼎鼎大名的中国流行歌曲始作俑者，《毛毛雨》《桃花江》《特别快车》的作曲者黎锦晖（他也写了《小小画家》《葡萄仙子》《可怜的秋香》等儿童音乐，他对中国儿童歌舞音乐与儿童歌舞剧的贡献，功不可没），自称此种风靡天下的弹奏法是他发明的。

这种“黎式”弹法，像简谱一样非常容易学。你用右手弹高音部的曲调，左手跟着曲调用八度音程弹旋律重拍上的那些音，轻拍上的音则可略而不弹。这弹法也就如同左手在为高音部上的曲调打拍子一般。掌握了它，随便拿起一首歌曲或小曲，都可如法炮制。在往昔的中、小学里，音乐老师上歌唱课，多半用此法来“伴奏”。弹得更熟练的，即兴加花，节奏上来点变化，再加点和弦，那就更热闹花哨了。但在受过正规弹法训练的人耳中，这却是不堪入耳。旧时代的歌

舞明星王人美在其回忆录《我的成名与不幸》中，对此有一段回忆，读了令人喷饭。时在20世纪20年代，她在湖南家乡听到有此种新式弹奏法，据说当时有位女钢琴家特地去看黎锦晖弹，笑得眼泪汪汪地逃走了（王人美参加黎氏的明月歌舞团，成了“四大天王”之一，那是后话了）。

洋琴在中国既曾为少数人所“雅化”，也曾被一些人庸化。商业性广播电台用它伴唱无聊的小调，用“黎式”弹法而任意加花，愈加俗不可耐。那时，酒吧、夜总会里，也有了“洋琴鬼”。

“雅化”的钢琴，使爱好者高不可攀。如想自习，中文资料又只有薄薄一本《洋琴弹奏法》，丰子恺编，开明书店出的。

丰子恺又编了一部《洋琴名曲选》，一共二册。头一篇便是经过他介绍而广为人知的贝多芬的《月光奏鸣曲》（但在此集中，用的是正式曲题《嬰C短调朔拿大》。今天对这些古怪的名词得加注释：“嬰”即“升”，短调即小调，“朔拿大”乃奏鸣曲之音译。都是借用日本的译名）。

这部曲集在当时是很珍贵的，它恐怕是中国人自己印的（有可能是利用了日本出的《世界音乐全集》？）一部唯一的钢琴名曲选吧。这也得感谢开明书店。至于老商务，早先只印了一本《进行曲》，其中只收了些极其简单的小曲，只可供幼稚园（从前的幼儿园）上“唱游”课之用吧？商务、中华都不曾出过什么钢琴曲选。（除了商务后来出版的齐尔品的《五声音阶练习曲》）

前文中已提到那本美国人维尔编的《钢琴名曲二百七十首》，在它本国，恐怕早已成了古董，翻印本却在20世纪三四十年代充斥于上

海的琴行。南京路四大百货公司音乐部柜台上也堆着。可怪的是，20世纪80年代的中国钢琴热又帮了它的忙，使它再次销行不衰。只要有钢琴的人家，琴上多半有这本内容庞杂，错误不少的谱子。维尔有知，也会喜出望外吧！

在旧中国的大、中城市中到底有多少钢琴，当然没有人统计过。但有一些情况说明，那不会是一个很小的数字。

1949年后在福州，假如有哪个单位想买钢琴，愿意廉价出让的人家是很多的。一架七成新的“施特劳斯”之类，琴主讨价才一百二十万元（即一百二十元）。当时在弹丸之地的厦门鼓浪屿，几乎是数百米之内钢琴之声相闻。

“史无前例”一来，人与琴都遭了劫难。作敌性财产处理的钢琴，价钱贱得惊人。从后来的许多退赔纠葛中，也不难推想当年的大抄家被掠去的钢琴数量之多了。

“人琴俱亡”，顾圣婴、傅雷两家的遭遇，恐不会是仅有的几例。

离奇的是还有奉旨弹琴（钢琴伴唱《红灯记》与《黄河》协奏曲）。这也救了钢琴一命，使其得免于绝种之灾。洋琴还不是那么可恶的。于是有的下乡知青竟能偷运去一架漏网之琴，大家在黄连树下弹弹《红灯记》。而“四凶”的老巢上海，收徒习琴也可恩准，只是不准多收。

那年月，除了奉旨的，御用的，偷偷摸摸弹的之外，一时琴声寂然。

待到苦熬过“文革”，先是一阵子小提琴热，然后“钢琴热”不期而然地来了！

仍以小地方南通为例，往昔听得到琴声的地方只有状元府、中学堂（还不是每个中学）、西方教会；后来，有琴的人家到底有多少无从估计。有两家还有琴一双。其中的一家，买两架琴是为了在小孩练习协奏曲时，老师弹协奏的部分。

从小城推想到大、中城市，从以往琴的难买，到后来的供过于求，私人授琴的束修也随之而涨，教得出成果的，其门如市，应接不暇，误人子弟者也乘此挂羊头卖狗肉，等等；都不难感觉到那个“热”的存在。

比这些数字更有“热”感的，是家长们那股不寻常的热劲。

有的家长把琴运到上海，临时借个地方，让孩子就近从师，每日苦练，最多达十余小时。有的家在郊县，也路远迢迢地按期赶到南通、南京、上海去上琴课。

许多琴童的父母，爷爷、奶奶，本人其实本不爱琴，甚至也不好乐，却又心甘情愿，累而无怨地陪学陪练，同放弃了童年欢乐的孩子一起受那份“罪”。

每逢音乐学校入学招生考试、考级，乃至这小地方的一场比赛或表演，场外的、台下的大人们，是如此紧张不宁，有的几乎手足发软，走也走不动了！

我曾大为兴奋，一是遥感到当年莫扎特、霍夫曼、梅纽因们的父母心，二是预想将来我们也将有可列于世界之林的钢琴名手，我们的

霍夫曼、肯普夫，布伦德尔、里赫特……甚至有可能贡献一个李斯特或安东·鲁宾斯坦吗？

这也有一点亲身感受为证。这小地方已经拔尖而出两三个琴童，乐感之丰富异于常人。当我有幸听到这几个音乐灵童在一无拘束的环境气氛中弹奏莫扎特时，体验到一阵Ecstasy（狂喜、极乐）。领略到：纯真的音乐由无邪的儿童来演绎，其中有成人难以达到的美的极致。

然而我所不解的是，除了那些搞专业的人，和为了学钢琴而进了音乐院校的学生以外，何以在青年人、成年人中几乎看不到，也没听说过有钢琴迷，像本书前文提到的那位“八十岁学吹鼓手”的美国老太太呢？

钢琴热是不是还只热在琴童父母身上？除了极少的琴童（此地便有）有点像前文中说的阿劳那样迷上了钢琴之外，为数甚多的，恐怕也不过像一个向霍夫曼提问题的美国少年承认的：我是奉命弹琴。

还有一层，钢琴文化是由乐而起，又归结到音乐。如以钢琴音乐而论，我们与其说有钢琴热，不如说是钢琴冷。

就此可以作一回顾。自从洋琴入华以来，虽然是在旧时代已逐渐地普及，但“洋嗓子”真正唱出中国人的声音，适合中国人的口味，却是很迟的事了。现在知道，第一首中国钢琴曲的作者，是赵元任，《教我如何不想他》的作曲者。他这篇钢琴曲，名为《和平进行曲》，发表在留美学生自己办的杂志《科学》上，时在1914年。

但真正洗尽洋腔，唱出中华本色的钢琴音乐，自然要从贺绿汀的《牧童短笛》算起。这一篇中国味钢琴曲的诞生，也是中西音乐文化

交流史中的佳话，令人低徊不尽！

拜京剧专家齐如山为义父的俄国乐人齐尔品（切列普宁），是这批作品的催生者。在他的倡议下，上海国立音乐专科学校组织了“征求有中国风味钢琴作品”的作曲比赛，曲稿都像考试那样弥封起来，到了开评审会那天，由齐尔品启封试弹，一一写上评语。好奇心重的音专师生聚集在门口，等候结果。门一开，黄自出来，大家拥上去问，黄自说，头奖是贺绿汀。齐尔品对它的评语头两个词语是“Without doubt！”（意为无可置疑，编者按。）

一想到这首道地中国味的钢琴小品，已经被人们弹了听了大半多个世纪而仍清新如故，那么当年试奏之时，这种华化了的琴上新声，对于听惯西方音乐的耳朵会是何等惊人的新鲜！

除了《牧童短笛》《摇篮曲》分列一、二名之外，还有获奖的其他人，如老志诚等。遗憾的是，我至今未见其谱，未赏其音。

如果我们能听到几部像格里格《a小调钢琴协奏曲》那样的民族味浓而言浅意深的中国作品；如果能在更高的层次上使洋琴为我所用，让它奏响我们的“热情”“暴风雨”“华尔斯坦”；或者是有新意有新境界的《广陵散》《潇湘水云》等等，那么中国钢琴热才热得更有价值；今日之琴童，未来之霍洛维茨与阿劳们，将更能挟洋琴去征服全世界了！

附录一：文字资料与乐谱

很可惜，业余爱琴者可以阅读的中文资料未免太少了！

《钢琴基本弹奏法》，俄人雷文写的。中译者缪天瑞在译序中告诉读者：它“不是钢琴的初步练习书或教科书，它只是给初级与中级的钢琴学习者提示各种基本的问题，特别注意手脑并用，叫学习者知道怎样把音弹得美”。

这是一本很老的小册子，但的确又像译者讲的，是一本短小精悍的佳著。译笔是可信也可读的（很早有三民书局出版社版，后来有人民音乐出版社版）。

《钢琴演奏之道》，赵晓生著。这是一部写给有志于当钢琴家者研读的书，也是一部同从事钢琴专业者论道之书。但我辈乐迷却也很该读读。即使无意于到键盘上弹弄，它也会让你大长见识，而且激发你读乐的兴趣，虽然书中所讲的“以气为体”“人琴合一”等妙道，可能令人望而生畏，望而生疑，以为是像作者的“太极作曲法”那样玄妙难解的，但书中有大量有用的、实在的音乐知识，耐心细读便知。（例如书中《琴艺篇》的“读谱”，《琴韵篇》谈各种音乐曲风格等节，都对我们倾听音乐作品大有用处。）由于作者自己既是作曲家又是演奏家，有亲知实践，又深思能文，不是“茶壶里下饺子”；因之这书并非如《罗序》中所担心的“把这本书从头至尾看完是一种

定力持久的挑战”，而是相当引人入胜。哪怕只是浏览，我们也会对钢琴艺术之深不可测留下深刻印象。

《钢琴与钢琴音乐》。此为日本《最新钢琴讲座》中的第一册，台湾版中译本。译者邵义强。原书对象，自然也非一般爱好者，所以全书八册中有《钢琴技巧的一切》与名曲演奏诠释等题。这第一册的内容，很多也是适合爱好者一读的。其中关于钢琴历史、构造，特性与魅力、演奏技巧的变迁、钢琴音乐的传统等等方面的叙述，大陆音乐书籍中还看不到有如此详细的介绍。

《论钢琴演奏》。波兰钢琴家霍夫曼写的一本好书。原来是刊登于美国的杂志《妇女家庭》上的文章与问题解答，读者对象是年轻的钢琴学生。所以它虽然严肃而又讲得深入浅出，亲切自然。其中谈安东·鲁宾斯坦怎样教他弹琴，固然是珍贵的乐史，谈如何学会钢琴弹奏的艺术，而不是只练技巧，更是有说服力。关于技巧问题，也写得要言不烦，绝不枯燥。在“问题解答”部分中，有些孩子提的问题很天真，而大师的耐心回答也极富人情味。不论你弹不弹钢琴，只要对音乐感兴趣，那也无论如何应该读读此书（人民音乐出版社版）。

《钢琴制造》。1960年轻工业出版社版。当年只印了一千四百册。现在到大图书馆去怕也难找到了。在听说只要一百美元即可从边境上买到一台苏联造的钢琴这消息时，再读此书，感慨良多！这是一本苏联人编写的书，内容是专业性的制造学，比一般介绍钢琴这种乐器的书枯燥多了。然而近四百页的这本书仍值得那些爱琴又有好奇之心者浏览其中的某些部分。它会让读者更具体地感受到这乐器的创造、改进、完善，是何等来之不易！

关于钢琴音乐的中文资料，同样难找。比如要想多了解一点莫扎特的钢琴作品的情况，那就只有一本谈他的协奏曲的小册子（人民音乐出版社出版）。此外，只有他的通俗性传记，那里面有人有事，还有很多“文学”，无奈没有谈音乐！

关于肖邦的作品，有钱仁康教授的一本关于他的叙事曲的分析。此外好像就没什么可查的了。

德彪西的传记，即便是“文学性”的，也至今空白。倒有一本介绍其二十四首前奏曲的小册子，可惜此书的译文相当费解（也是人民音乐出版社版）。

幸好！关于贝多芬的资料多一些。有两本书都是专门介绍他的全部钢琴奏鸣曲的，一是苏联人写的，一为捷克人所著。前者是上海音乐出版社版，后者是人民音乐出版社版。

很值得一读的是收进人民音乐出版社版《贝多芬论》一书中的好几篇文章：《贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲》（肯特纳），《贝多芬钢琴奏鸣曲》（费舍尔），《贝多芬——三种风格》（库珀）。

还有一篇文章：纽曼的《李斯特对贝多芬钢琴奏鸣曲的理解》，很值得读的，见于人民音乐出版社版《音乐译文》1980年第6期。可惜没有收入《贝多芬论》。

关于乐谱的资料，则可以说是比较丰富。

巴赫的《十二平均律钢琴曲集》不难买到，更不用说《创意曲》集之类大量印行的谱子了。

贝多芬的《三十二首钢琴奏鸣曲》，有两种版本可得，其一是人民音乐出版社版，另一种是影印的“内部交流”版。

肖邦全集也有两种，其中一种是波兰出版的。如只想读其夜曲，或圆舞曲等，也不难得到单行本。

德彪西的钢琴曲选，“文革”前即已有人民音乐出版社版，“文革”后则有影印的苏联版。

舒伯特、舒曼、李斯特的钢琴曲选，门德尔松的《无词歌》，等等，都有人民音乐出版社版或影印本。

莫扎特的奏鸣曲集虽然有人民音乐出版社版，他的钢琴协奏曲却只有其中几首有影印本，是双钢琴谱；还有一种有乐队总谱的，虽然弹起来不大方便，对于酷嗜莫扎特钢琴协奏曲的爱好者却是宝贝。

管弦乐曲的钢琴改编谱也相当多。最重要的当然是贝多芬九部交响乐的钢琴独奏谱。莫扎特的几部最重要的交响乐，也有钢琴改编谱。

柴科夫斯基的原作改编谱有：《胡桃夹子》组曲、《天鹅湖》《罗密欧与朱丽叶》《里米尼的弗朗切斯卡》《曼弗雷德交响曲》都是苏联版的。

比才的歌剧《卡门》《阿莱城姑娘》，从前有苏联版的钢琴改编谱，现已不可再得了。

值得爱好者搜集的钢琴改编谱还有：舒伯特的《未完成交响曲》《C大调第八交响曲》。德沃夏克的《斯拉夫舞曲集》。

很遗憾的是，有些我们嗜爱的交响音乐，改编谱却无从觅得，《自新大陆交响曲》的袖珍总谱，1949年前夕便有万叶书店印的。1949年后我又买到了捷克版的。改编的钢琴谱却踏破芒鞋无觅处。偶然借到一期美国的老牌钢琴音乐杂志《练习曲》，其中却有慢板乐章的改编曲，不胜欣喜，赶紧抄了下来。

至于小品，除了维尔那本大杂烩式的曲集以外，可以从人民音乐出版社出版的《少年儿童外国钢琴曲选》和台湾出版的《钢琴百曲集》等谱集中去找。

附录二：一篇对本书的评论 [\[1\]](#)

《钢琴文化三百年》一书，内容涵盖极广，资料丰富，范围从钢琴的进化、其制造厂商、市场之评价，进而涉猎钢琴的技巧及其发展、钢琴教学、调音技术及作曲家风格特色之探讨等，每一项目皆极具专业性，可以另成单一主题，作更深入的探究。作者以漫谈钢琴文化方式，用轻松的文笔，广面的触角和探索，对于业余爱乐者颇值一读，为值得推荐的入门书籍，读者藉之可对钢琴音乐有全盘性的认识。

以下为笔者从专业音乐工作者的角度，对本书的一些看法及意见，仅供读者参考。

笔者认为书之主旨既是探讨西方音乐，理应将专有名词及术语的原文附上，如果是作品或音乐家，并应加上其所代表之年代。笔者发现大部分的大陆书籍皆有此弊病，是否为大陆的文化习性，则不得而知。但作者于文中将译名直接以中文叙述，需知各国对音乐家和专业术语译名不一，若能将原文写出，不仅使读者省略猜测之苦，更方便读者作深入之研究，获得更多的资讯，增加其专业知识；再一方面，翻译有时无法完全表达原文的涵义，而原文的附上，则可弥补此缺憾（笔者于看过原稿后做了若干补注）。

作者对于所有的资料来源，皆未注明其出处，文中多处引用他人之论点，也未用引号和注脚，从学术角度而言是不专业；而读者也无

法从其引用处再深究更多的知识。全书的参考书目完全没列出，读者没有资料可循，此乃本书遗憾之处。

文中对作曲家风格的探讨，见解中肯也颇贴切，尤其是引用中国的诗词书画以描绘或传达乐曲之意境或作曲家的风格特色，颇为传神，而藉由中国文化的精髓将西方音乐的精神烘托出来，颇具巧思，无形中将西方音乐融入中国文化中，值得一读。

笔者对书中易使读者思考偏差之处作一说明。例如于“钢琴技巧”一中，提及“好指”与“坏指”，文中对其定义和意暧昧不明，由于作者乃由原文照字面直译。“好指”与“坏指”原文为“Good finger”“Bad finger”，笔者觉得译名不甚恰当，尤其作者言“好指弹好音，坏指弹坏音”，若非了解其意者，极易为文字所误导或困惑。其原文意应为强指（Good finger）与弱指（Bad finger）之分别，名称之由来乃依据手指的自然长度及力度而作的区分，因此，重要的音符通常由强指弹奏，藉由强指与弱指之分配，作曲家和演奏者得以充分表现其运句（Articulation）和乐句（Phrasing）的乐念，此早期的键盘技巧也是表现音乐层次变化的方法之一；而长指跨越短指的键盘技巧虽为巴洛克时期的特色之一，由于大键琴（辛按：即羽管键琴）的轻巧触键，已为触键较重的现代钢琴所取代，因此这套技巧已不适用于现代钢琴，但是自巴洛克时期之后，这种长指跨越短指的技巧仍为许多作曲家用之于技巧艰难的乐段，演奏家也用之达到特殊音乐效果，如圆滑奏（Legato）等，最著名的例子为肖邦所写的练习曲作品十之二（a小调），因此这两种技巧仍是作曲家和演奏者所喜用的，只是弹奏的困难度增加，因而使用上有所考量和斟酌。本书作者有时以现代音乐的趋势作评断，忽略了这些特色在当时的意义及其历史价值，对于其后的存在与发展的价值也未着墨予以说明，作者既

是以历史的角度漫谈钢琴文化，这方面的考量，笔者以为仍是必要的。

在踏板（Pedal）的介绍一章中，作者除提及一些专业名词外，对踏板之类别、功能之区分不够明确，而踏板的演进仅零星式地触及，缺乏连贯性的说明，读者较难有明确的图像。若能进而将作曲家的风格特色与踏板的密切关系作说明，则更可凸显踏板于不同时期与不同作曲家中所扮演的角色。作者于书中第六章“从手上功夫到脚下功夫”一节中，提到对贝多芬踏板看法，其论点有待商榷。贝多芬所写的踏板记号较同期或之前的作曲家要详尽些，最重要的特色为使用长踏板，于贝多芬而言，是试图在钢琴上（早期的钢琴）弹奏出管弦乐的音响效果，若按照传统的方式以和声的变化为决定踏板的因素，则将效果全失，贝多芬的特殊强度的震撼性也会荡然无存，有某些部分的长踏板，由于现代钢琴的内部结构异于往日，以及踏板的不同，因此所需的音响要在踏板的长度和深浅度上再作思考和判断，作者仅以数语言之，无客观而明确的叙述。

作者以较多的篇幅介绍和说明古乐器的内部构造和其机械原理，对缺失也叙述极多，却忽略此乐器的特殊性以及时代意义。作曲家的作曲风格，与当时的乐器是息息相关的，以乐器的性能考量为依归，而可展现其特点，将作曲家的音乐作完美的呈现。而巴洛克时期的音乐风尚，如种类繁多的华丽装饰音（Ornamentation）、展现演奏家技巧的大量即兴乐段等，清晰的音色和线条，和高品味的弹奏，乃当时所追求的境界，若以现代钢琴易之，虽能弥补当时乐器性能不足之处，但古乐器的特殊风味则尽失，因此，近代音乐学者穷其心力，意图将其间之差距拉近，此研究引发了另一专业课题的探讨，即所谓的“记谱与实际演奏”的专题（Performance practice）。

以上仅就专业的角度，笔者提出个人的浅见予读者作参考，或有助于读者对古典音乐更深层的认识和启发，这也是笔者希望藉本书的出版和拙文的回应所欲达到的目标。

台湾师范大学音乐系副教授 赖丽君

注解：

[\[1\]](#) 本文系1999年台湾扬智文化事业股份有限公司出版本书台湾版（书名为《钢琴文化三百年》）所含的一篇评论。