

# MUSIC LOVER

# 音乐爱好者

July 2020

# Katherine Jenkins

# +

本期附赠唱片

Hisato OHZAWA

大泽寿人

《第二钢琴协奏曲》《第二交响曲》

日本作曲家选辑



Hisato OHZAWA

大泽寿人

Piano Concerto

No. 2

《第二钢琴协奏曲》

Symphony No. 2

《第二交响曲》

Katerina Saraneci, Piano

俄罗斯爱乐乐团

Russian Philharmonic

Orchestra

指挥家/指挥

Dmitry Yablonsky

指挥家/指挥

## 疫情过后， 音乐将让 我们再度相聚

### 独家专访凯瑟琳·詹金斯

钢琴家中的钢琴家

纪念利奥波德·戈多夫斯基诞辰一百五十周年

魏因伯格的弦乐作品创作

“为何不辞而别，我的朋友？”

贝多芬与冯·斯达埃之间的友谊

2020年7月号 定价28元



9 771005 774203

0 7 >

ISSN 1005-7749

国内统一连续出版物号 CN 31-1132

# TOYAMA

让快乐来的更简单!



【亚洲青少年音乐比赛】

赛事用琴

中国深圳国际钢琴协奏曲比赛

【大师班】用琴

中央电视台CCTV-3

【星光大道】现场用琴

【宜昌九歌-奥运中国】

三峡大型钢琴音乐会MV外景拍摄专用琴

TOYAMA牵手东方卫视【闪电星感动】

爱心洒向贫困山区

湖南卫视大型综艺节目【我是歌手】

现场用琴

联系及售后服务电话/TEL: 400-063-8063

网址/WEBSITE: WWW.TOYAMAMUSIC.COM

宜昌金宝乐器制造有限公司/JINBAO MUSICAL INSTRUMENTS MANUFACTURING(YICHANG)CD.,LTD

中国(湖北)自贸区宜昌片区北海路6号 邮编: 443003

No. 6 Beihai Road, Free Trade Area Yichang District, Hubei, China



TOYAMA钢琴微信

# 数字产品上线啦



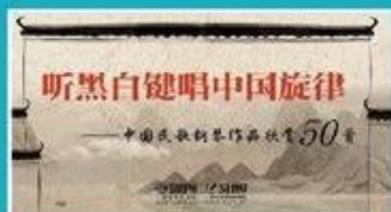
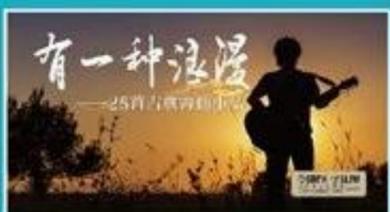
## 名师课程



## 数字专辑



## 有声导赏





 Star of the month  
当月之星

06 疫情过后，音乐将让我们再度相聚 | 何宇轩  
独家专访凯瑟琳·詹金斯

 Interview & report  
采访与报道

18 “你们看到的是舞者的魅力，  
我看到的是抗疫的成果” | 胡越菲  
张文宏在上海大剧院观摩《天鹅湖》

 Music sea  
乐海拾贝

22 上海吉他音乐的发展（二） | 闵振奇

29 钢琴家中的钢琴家 | 王婕  
纪念利奥波德·戈多夫斯基诞辰一百五十周年

 Music education  
艺术课堂

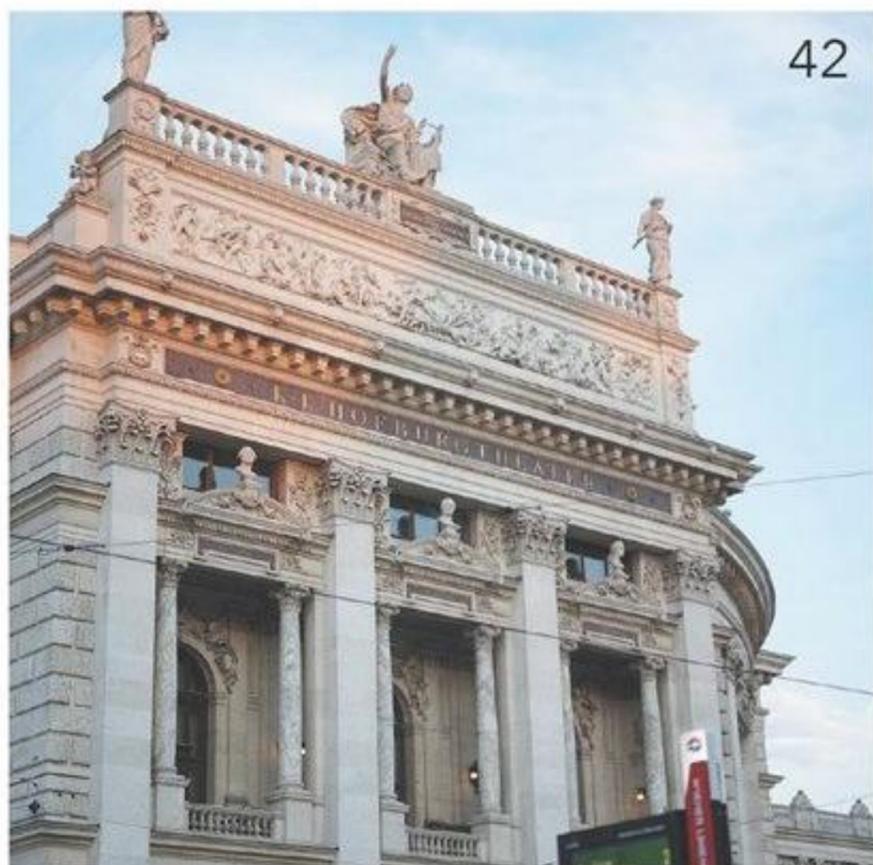
35 魏因伯格的弦乐作品创作 | 宋阳

 Music talk  
音乐坛外谈

41 奥芬巴赫：浪漫主义时期轻歌剧大师 | 文\_杨怡文  
图\_柴本善



35



42

42 “为何不辞而别，我的朋友？” | 钱泥  
贝多芬与冯·斯达埃之间的友谊

51 戏曲作曲的新时代空间 | 王安潮

56 三言两语话合唱 | 易杰  
文艺复兴的集大成者——贾斯坎

 Music book  
音乐书屋

05 外刊介绍 | 大犀牛

## 扫描二维码 获增值服务



刮开涂层→打开微信→扫描二维码

- 一刊一码，获取正版体验
- 在线视听，开启音乐之旅
- 加入会员，享受更多福利



58 贝多芬老了（下） | 曹利群、庄加逊  
萨义德《音乐的极境》中的贝多芬

 CD of the month  
附片档案

66 “和魂洋才”崭新风格再瞩目 | 陈芸萱  
大泽寿人：《第二钢琴协奏曲》与《第二交响曲》

 News  
信息浏览器

70 音乐信息

国内代号\_4-307 / 国外代号 M-1020  
 国际标准连续出版物号\_ ISSN 1005-7749  
 国内统一连续出版物号\_ CN 31-1132  
 出版日期\_ 2020年07月10日  
 定价\_ 28元

AUTHORITY IN CHARGE 主管

\_ 上海世纪出版集团

ORGANIZER 主办

\_ 上海音乐出版社

CHIEF EDITORS

主编

\_ 费维耀 Fei Weiyao

\_ 汤家芳 Tang Jiafang

DEPUTY CHIEF EDITOR

副主编

\_ 储政宇 Chu Zhengyu

EXECUTIVE EDITOR

责任编辑

\_ 胡越菲 Hu Yuefei

EDITOR

发稿编辑

\_ 石浩澜 Shi Haolan

EXECUTIVE PROOF-READER

责任校对

\_ 孔崇景 Kong Chongjing

BEIJING CORRESPONDENT

驻北京记者

\_ 林旖 Lin Yi

SHANGHAI CORRESPONDENT

驻上海记者

\_ 李严欢 Li Yanhuan

CHENGDU CORRESPONDENT

驻成都记者

\_ 景作人 Jing Zuoren

NEW YORK CORRESPONDENT

驻纽约记者

\_ 余倩 Yu Qian

GRAPHIC DESIGN

平面设计

\_ 胡斌设计工作室 Hu Bin Design Studio



音乐爱好者 Musiclover

《音乐爱好者》编辑部

电话 (021) 64459916

上海市打浦路443号荣科大厦15-17楼

邮政编码 200023

WEBSITE 网址 www.smph.cn

E-MAIL 电子信箱

musiclover\_smph@163.com

# MUSIC LOVER

DISTRIBUTOR OVERSEA 国外发行

\_ 中国国际图书贸易总公司

\_ 中国国际书店(北京399信箱)

DISTRIBUTOR IN CHINA 国内发行

\_ 上海邮政局报刊发行局

ADVERTISING 广告

\_ 广告许可证 沪工商广字3101034000029

\_ 广告部电话 (010) 84470193 13691271770

ADVERTISING DIRECTOR

广告总监

\_ 皇甫羽辛 Huangfu Yuxin

e-mail:huangfu129@gmail.com

DISTRIBUTION 营销部

\_ 陆冰峰 北方区营销总监 (021) 64317191

\_ 田雪 南方区营销总监 (021) 64317181

PRODUCTION 印刷

\_ 上海中华印刷有限公司

- 本刊之文字和图片未经同意不得转载。
- 凡本刊录用的作品，其与《音乐爱好者》相关的汇编出版、网上传播、电子和录音录像等权利即视为由本刊获得。上述各项权利的报酬，已包含在本刊向作者支付的稿酬中。如有特殊要求，请在来稿时说明。



## 莫扎特歌剧《唐璜》 献演上海大剧院

两幕歌剧《唐璜》的主人公是中世纪西班牙一位寻花问柳、胆大妄为的人物。他既无耻，却也机智，在诱骗了众多女性之后，最终被鬼魂拉进地狱。

2020年初，上海歌剧院院长许忠作为首位登上悉尼歌剧院的中国指挥家，执棒澳大利亚歌剧院一连演出八场《唐璜》，赢得当地各界的一致好评。2020年7月24、25日，许忠将执棒上海歌剧院，在上海大剧院的舞台上，让这部莫扎特最杰出的剧目以最新颖、最细致、最精彩的方式呈现给久违经典歌剧的中国观众。



● 本期《BBC音乐》刊登了休伊特的长篇访谈，如今这位钢琴家依旧活跃。休伊特可说是中生代名家当中艺术生命绵长而有力的一位。钢琴家早年也有过一段职业生涯的困难岁月，哪怕成名之后，她的曲目也是较为内秀而不那么热烈的技巧展示，因此未必算得讨巧。然而不知不觉，休伊特不仅作为一代巴赫名家获得稳固的地位，乐迷们对于她的认可多年来也未曾断绝。钢琴家既没有落入艺术的衰败，也没有渐渐进入被忽视的实力派之列。正相反，休伊特近年在她最擅长的巴赫领域深耕细作，灌录《赋格的艺术》，重录《哥德堡变奏曲》。钢琴家重录《六首帕蒂塔》的唱片更属于近期最引人注目的新作。休伊特特别提到自己对于乐器的选择，她是Fazioli琴的铁杆支持者。作为一个新锐品牌，Fazioli的迅速崛起已经成为乐坛醒目的事件。休伊特从1995年开始爱上Fazioli琴，2003年自己买了一架。她在柏林录音的时候特地带上了自己的琴，却不料乐器在搬运时遭遇事故被毁。“希望我的琴在钢琴的天堂里过得开心。”

● “月度作曲家”栏目选择了门德尔松。作为十九世纪最知名的音乐家之一，门德尔松固然不是受到忽视的作曲家，但人们对于他的认识却还是不够的，譬如觉得作曲家在他的时代过于保守，并不涉入新的风格等等。本篇的作者却意在提醒人们，门德尔松的创作需要留心之处，远不仅仅是他的名声和一些迷人之作。他是真正的超级神童作曲家，已经有不少人指出，莫扎特在神童时期尚未写出真正同他的历史地位相匹配的作品。门德尔松则不然，他十六七岁时的创作已是整个浪漫主义时代最不可或缺的珍宝。没了门德尔松《仲夏夜之梦》序曲的浪漫派，简直是无法想象的，该作阐述了音乐中诗意描绘的最高境界。作者还提醒人们，虽然瓦格纳一贯对于门德尔松颇有微词，但瓦格纳的一大特点，正是对那些给予他强烈影响的作曲家表示不屑一顾。同时，在室内乐方面，如果没有门德尔松的创作，日后勃拉姆斯的巨作问世可能也会困难许多。

● “建立你的音乐图书馆”栏目选择了瓦格纳最后的巨作《帕西法尔》。未必所有作曲家的后期创作都有明确的晚期风格，但瓦格纳这部歌剧毫无疑问地成为了晚期风格的代表之一。总体而言，这个栏目选择版本的思路偏向于新录音，但此处却将克纳佩茨布什的演绎推为的首选。在老一辈德奥指挥家中，杰出的瓦格纳演绎者不少，曲目方面各擅胜场。但克纳佩茨布什与《帕西法尔》却有着与众不同的一种连接，他就是那一代人中《帕西法尔》演绎的代名词，甚至到今天，也没有任何指挥家能与之并列。克纳佩茨布什留下了《帕西法尔》的多次录音，本期选择了他在拜罗伊特最后一次登台的记录，唱片由Orfeo发行。此外，作者还推荐瓦格纳专家古道尔的唱片，以及梵志登在2011年的新录音。后者是近年最有影响的《帕西法尔》新片之一，同梵志登的《尼伯龙根的指环》系列遥相呼应。在影像版方面，作者推荐了巴伦博伊姆在2016年的演出，以及指挥家加蒂在大都会的现场。后者由考夫曼担当主演，不失为当今极有号召力，却也是极具争议的一位帕西法尔。■

《BBC音乐》  
BBC Music  
2020年4月号





# Music will Bring

# 疫情过后，音乐将让 我们再度相聚

独家专访凯瑟琳·詹金斯

文字\_何宇轩

我迫不及待地想站在活生生的听众面前演唱了！

——凯瑟琳·詹金斯

# us Together Again

AN EXCLUSIVE INTERVIEW WITH  
KATHERINE JENKINS



终曲唱毕，凯瑟琳·詹金斯身着一席红色露肩长裙，站在空荡的伦敦皇家阿尔伯特大厅中，面对空无一人的坐席致礼微笑。音乐厅里没有掌声的回应，只见她一头金黄色秀发在微蓝的灯光下摇曳，好似飘扬的丝带。

那是2020年5月9日，欧洲胜利日（VE Day）七十五周年——七十五年前，第二次世界大战在欧洲大陆结束了。这天，也是皇家阿尔伯特大厅历史上第一次在无听众的情况下举办纪念音乐会。这对于新冠肺炎疫情爆发的魔幻之年来说，意义非凡。

这太超现实了！我在皇家阿尔伯特大厅演唱过很多次了，因此在这次演出之前，我一直想象着这次将会有怎样不同的感受。但令人吃惊的是，当我站在寂静的音乐厅里从头唱到尾，并时刻思考着为什么观众席上空无一人时，那种情绪还是超出了我的所有想象。我突然感到非常悲伤。同时，我对自己能够受到邀请感到十分荣幸——这座音乐厅拥有一百五十年的历史，但从未发生过这样的事。这是一场我一生都不会忘怀的演出。

凯瑟琳如是说。那一天，全世界都在直播中聆听她那抚慰人心的演唱。整个空间除了她美妙的嗓音以外，仅有一架钢琴、一架管风琴、一把大提琴、一支萨克斯管与一支小号的伴随。我们似乎回到了音乐诞生之初的神秘氛围，静谧而安详，在二十一世纪的

**当我站在寂静的音乐厅里从头唱到尾，并时刻思考着为什么观众席上空无一人时，那种情绪还是超出了我的所有想象。我突然感到非常悲伤。**

——凯瑟琳·詹金斯

下午，聆听过往的余绪。

除了这场奇妙的音乐会以外，新冠肺炎疫情期间，凯瑟琳还在家中为全球粉丝举办“周六夜音乐会”（Saturday Night Concert）。从十五周前一直到今天，她每个周末都在自己的社交媒体主页直播演唱，给在家赋闲的人们和受疫情影响的群体带来不少音乐上的慰藉。

关于这次特殊的尝试，她告诉我，自己受到了前所未有的触动：

那是极其不寻常的。我在家中只身对着我的手机歌唱，既听不到掌声，也感受不到任何演出的氛围。但我热爱这种感觉，因为它将一切带回过去。那里只有我和我的听众，我和他们将整个世界连接在一起。人们可以即时地发信息给我，我则可以在音乐会进行的过程中将这些信息读出来。我发现我的粉丝们非常喜欢跟我分享他们的个人经历，我想那是因为我们都在其中感受到彼此特别亲近、特别紧密。

言说至此，一些不熟悉她的读者可能会问：凯瑟琳·詹金斯是谁？为什么她的歌声能给世界各个角落的人们都带来如此强烈的亲密与“治愈”之感？

对此，我想简单列举一些关于这位次女高音歌唱家的事实：

2003年，她在伦敦西敏寺为教宗圣若望保禄二世的二十五周年庆典演唱；2004年，她作





为海莉·韦斯特娜的演唱会嘉宾首次亮相美国；2005年，为纪念欧洲胜利日，她在特拉法加广场为一万五千名听众演唱；同年11月，她在皇家大汇演上为英国女王表演；12月，她又在诺贝尔奖的颁奖典礼上作为特邀嘉宾演唱；2006年，她在英国皇家军队的年度纪念日上为英国皇室全体成员表演；2007年，她与世界著名男高音歌唱家胡安·迪亚戈·弗洛雷兹（Juan Diego Florez）在玛格姆郊野公园举

办公众音乐会；2008年，她在英格兰足总杯决赛上亮相，为选手们演唱助威；2007年至2009年，她先后三次与普拉西多·多明戈合作举办演唱会，地点分别在希腊雅典、中国香港与韩国首尔；2010年，她与安德烈·波切利在美国公共电视台的圣诞晚会上演唱；2013年，她与“美声男伶”组合举办欧洲巡回演唱会；同年，她在阵亡将士纪念日上为美国听众演唱；2015年，她在伦敦骑兵卫队阅兵场

亮相，再次为欧洲胜利日颂歌……

此外，她发行的十余张录音室唱片多次挤进欧美各大流行音乐榜单前列，也获得过全英经典音乐奖。她称得上是古典音乐领域最卖座的歌唱巨星了！现在，年仅四十岁的凯瑟琳·詹金斯已经成为享有世界声誉的古典/流行跨界美声名家。在欧美国家，几乎任何一场大型纪念活动或具备规模的国家庆典上都有她的身影。毋庸置疑，她是深受全球乐迷喜爱的大众偶像。

了解了这些事实之后，你可能会感到震惊。的确，凯瑟琳·詹金斯拥有他人难以想象的人生历程。因此，你也许还会追问下去——是什么造就了她如此不同寻常的艺术生涯？要解答这一切疑虑，我想，还需重回凯瑟琳的童年时代。

凯瑟琳·詹金斯1980年出生于威尔士下塔尔波特港的小城尼思（Neath）。由于家庭的宗教信仰和音乐传统，凯瑟琳的童年是在威尔士教会的奥德曼·戴维斯小学度过的。她在那里接受了基础教育，并跟随约翰·休·托马斯（John Hugh Thomas）学习声乐表演和钢琴演奏，成绩一直十分优异。1991年，在这个被凯瑟琳后来称为自己人生中最重要年份里，她考入了皇家教会音乐学院大教堂合唱团（Royal School of Church Music Cathedral Singers），并成为威尔士国家青年合唱团（National Youth Choir of Wales）的一员。在威尔士国家青年合唱团演唱的五年间，她

**我总是带着钟爱的心情回忆起那段合唱时光，许多我现在最好的朋友就是当时在威尔士国家青年合唱团认识的姑娘们。**

——凯瑟琳·詹金斯

们先后两次获得了英国广播公司“最佳威尔士女子合唱团”的称号，还赢得了威尔士女子合唱团大赛的年度冠军。正是由于这段早年经历，凯瑟琳切实感受到了自己对音乐和歌唱超越一切的热爱。谈起那段往事，凯瑟琳至今依然记忆犹新：

我十分坚信合唱的力量。如果你是一名业余歌者，那么合唱给你带来的最直观感受是：与他人一起提高音量、放声歌唱会赐予你极大的幸福。我想合唱对于人的灵魂和身心健康都有好处。我的母亲最近就加入了一个合唱团，她告诉我她十分享受在合唱团里的经历。而对于我来说，作为一名从七岁就开始在唱诗班演唱的歌者，合唱教会了我演唱的准则，教会了我如何解读音乐，教会了我如何将我的嗓音与他人的嗓音融合在一起，更教会了我如何在团体中共同创造一个优美的事物。我总是带着钟爱的心情回忆起那段合唱时光，许多我现在最好的朋友就是当时在威尔士国家青年合唱团认识的姑娘们。

受到这段合唱团经历的激励，凯瑟琳·詹金斯确定了自己今后将要前行的道路。1997年，她依依不舍地离开了自己热爱的两支合唱团，步入人生的下一个重要阶段——考入远在伦敦的名校皇家音乐学院（Royal Academy of Music），开始对音乐进行更加深入的学习和研究。在这里，她对歌剧产生了浓厚的兴趣，许许多多歌剧中精彩的



我儿时开始唱歌是缘于音乐可以使我感到开心——对我来说，音乐是一种激情，也是一个爱好，有时它会给我的内心填满喜悦，但我从未想过我能得到上天足够的恩赐去成为一位职业音乐家。

——凯瑟琳·詹金斯



角色、优美的咏叹调、杰出的歌唱家都令她着迷。

作为一名次女高音，我最喜爱的歌剧是《卡门》，因为卡门是如此令人感兴趣的一个角色，当然歌剧中的音乐也绝美至圣。

玛丽亚·卡拉斯是我的偶像，因为她极其深刻地启发了我。

然而，即使获得了音乐学院的青睐，凯瑟琳似乎也从未想过自己能取得今天这样的成就。甚至，她都没有想到过自己有可能会成为一名职业的音乐表演者。在学习期间，她所感到的，只有对音乐初始的痴迷和无上的热忱：

我儿时开始唱歌是缘于音乐可以使我感到开心——对我来说，音乐是一种激情，也是一个爱好，有时它会给我的内心填满喜悦，但我从未想过我能得到上天足够的恩赐去成为一位职业音乐家。当我获得去伦敦皇家音乐学院进修的机会时，我把它看作是一个推动我努力学习并且创造最大机遇的预兆。然而，在那个时候，我对未来的设想是，也许我可以成为某个歌剧院合唱团的一分子。即使给我一百万次机会，我也不会想到如今的一切会发生在自己身上。直到今天，我依然会觉得这一切是如此不可思议！

大学毕业后，凯瑟琳先是当了一段时间的声乐教师和旅游向导。她本以为平常而普通的人生即将展开序幕，谁知道，一件她绝对想不到的“意外”发生在了她的身上。2000年，凯瑟琳回归故里，以模特的身份参加了威尔士模特大赛，居然赢得了冠军，还被冠以“威尔士最美面孔”称号。更奇妙的是，正是因为这次展示，她得到了环球唱片公司的



青睐，唱片公司邀请她试录小样。初听小样后，公司制作人都对她独特的嗓音产生了极大的兴趣。随后，一纸合约送入其手，她一跃成为“环球古典与爵士”的签约歌手。

此后，凯瑟琳·詹金斯惊人的成功之路便一发而不可收。她的第一张专辑《首演》（*Premiere*）发行不久就“杀人”了英国专辑排行榜，成为第一张可与流行歌手专辑一决高下的销量黑马。第二张专辑《第二天性》（*Second Nature*）跻身排行榜第十六名，荣获全英经典音乐奖最佳唱片。随后，从2004年到2009年这五年间，凯瑟琳又先后录制了《生活在梦想中》（*Living a Dream*）、《小夜曲》（*Serenade*）、《欢喜》（*Rejoice*）、《圣洁咏叹调》（*Sacred Arias*）与《相信》（*Believe*）五张录音室专辑。这些专辑加上最开始的两张，一共获得了超过四百万的销售量。这样的数字不仅在古典音乐和跨界领域，就是对流行歌手来说也是难以企及的天文数字。

对于这样的成绩，我也震惊了许久。因此，我找来凯瑟琳·詹金斯一直到今天发行的全部专辑，一共九张，逐一聆听，试图找到如此卖座的奥秘。

整套唱片听下来，我的确发现了一些精巧之处。当然，这些专辑能广泛吸引人的主要原因是凯瑟琳动人的嗓音，但或许还可以归功于她别具一格的选曲：我注意到，她的专辑除了像其他跨界歌手所做的那样包含

**《天堂电影院》专辑中的所有曲目都代表了这些电影中最标志性的时刻——选择曲目，演唱后再将它们整合成一张专辑，是多么有趣的过程啊！**

——凯瑟琳·詹金斯



新专辑《天堂电影院》

歌剧咏叹调和大众流行歌曲，还经常出现一些经典管弦乐片段的声乐改编曲，比如《小夜曲》中的《帕切贝尔的卡农》、《爱》（*L'amour*）中的《裸体歌舞第一号》、《庆典》（*Celebration*）中的《谜语变奏曲》等等。对于这些别致的选择，凯瑟琳给出的原因简洁明了，似乎所谓“别出心裁”是对音乐本身的喜爱自然而然的选结果：

许许多多的器乐曲都拥有可以让人演唱的动人旋律。比如，我个人会选择电影《辛德勒的名单》的主题曲改编成演唱版本，加入一张全新录制的专辑。

值得一提的是，凯瑟琳·詹金斯对电影音乐青睐有加。她的专辑中录制了许多电影主题曲和电影配乐的翻唱，比如2020年发行的新专辑《天堂电影院》（*Cinema Paradiso*）中便包含了十五首令人过耳难忘的电影歌曲。可以想见，凯瑟琳对于电影的痴迷离不开她特殊的家庭氛围——众所周知，她的丈夫安德鲁·莱维塔斯（Andrew Levitas）是一位知名好莱坞演员、导演与电影制片人。对此，凯瑟琳也做了风趣幽默的解读：

你可以想象，我的丈夫作为一位电影制作人和导演，会给我们的家庭带来怎样的“电影狂热”。当今优秀的作曲家们也创作出了许许多多杰出的电影音乐，我想这就是要我演唱它们的因缘。《天堂电影院》专辑中的所有曲目都代表了这些电影中最标志性的时刻——选择曲目，演唱后再将它们整合



成一张专辑，是多么有趣的过程啊！

明年，凯瑟琳还将开启英国巡回演唱会，演唱她《天堂电影院》专辑中的曲目。在采访中，她充满期待地谈起未来的计划：

是啊！那将是我新专辑《天堂电影院》的现场演出。我还想到要做一些关于我这段时间在家中演出的笔记，然后以一种更亲切的形式，将这些曲目在现场重现，比如与弦乐四重奏或者钢琴家合作演出，等等。

对于电影，凯瑟琳最近还有了更深刻的体会。在今年2月于柏林国际电影节首映的影片《水俣病》（*Minamata*）中，我们赫然发现凯瑟琳·詹金斯的名字出现在演员的名单上。这是她第一次以演员的身份参与丈夫莱维塔斯导演的电影，与顶级男演员约翰尼·德普和比尔·奈伊同台飙戏。她还参与谱写了主题曲，并亲自演唱。关于这次非同寻常的体验，凯瑟琳激动地回忆道：



这是我的第一次电影经历。我走出了自己的“舒适区”，并且十分享受它。制作一部电影显然与我过去所从事的一切截然不同，但约翰尼和比尔都是那么谦和，还经常鼓励我。这部电影的主题传递出一个强烈的讯息，关于为弱小的人们争取权益、公司的贪婪、解放压迫，当然还有关于环境问题的讨论，因此，作为电影的一分子，对我来说是很重要的一个经历。受到演员、故事和导演（我的丈夫）的启发，音乐自然而然就在我的头脑中生成了。

除了不同职业的尝试以外，凯瑟琳在音乐领域本身也不断突破自我，不断扩展自己的“舒适区”。她在诸多迥然不同的场合演唱过：歌剧院、音乐厅、大教堂、公园、建筑前厅、万人体育场……2020年初，她还在美国福克斯电视台的综艺节目《蒙面歌王》（*The Masked Singer*）中亮相，以水母的扮相掩盖自己精致的美貌，仅用绝妙的歌喉就打动了全部电视观众，引起了不小的波澜。此外，如上文提及，在疫情的特殊时期，她还在空荡的皇家阿尔伯特音乐厅和自己的家中直播演唱。因此，我问凯瑟琳，在这么多不同的场合演唱，哪一个是她最享受的瞬间？她的回答出人意料：

我喜欢大教堂的声场，它总是让我想起儿时的唱诗班经历。我也喜欢那些户外音乐节，因为它们让人身心放松，并且有一个美丽的环境。当然在家中演出也是一个难忘的

**本来在2020年9月，我在中国的长城前有场音乐会。但鉴于当下的情况，这场演出被推迟了，也是可以理解的。**

——凯瑟琳·詹金斯

经历。但是，我迫不及待地想站在活生生的观众面前演唱了，我想再次见到大家。

凯瑟琳·詹金斯还拥有许多关于中国的记忆，她曾多次来华演出。她告诉我，中国的一切都给她留下了难以忘怀的记忆。关于那些演唱经历，她的回想总是溢满甜蜜与美好：

中国的管弦乐团精妙绝伦，我十分钦羡他们对于音乐的奉献精神。中国观众对于他们的音乐非常富有激情。他们看起来都非常有文化并且礼貌，因此我总是十分感激能来中国演唱。我已经迫不及待地想再回到那里表演了！

甚至，在几次来华经历中，她还学会了演唱《月亮代表我的心》。在英国电视节目《乔纳森·罗斯秀》（*The Jonathan Ross Show*）上，她用口音纯正的中文演唱了它，令所有西方听众耳目一新。

我特别喜欢这首歌，它太美了。我非常喜欢演唱中文歌，也许你们可以再给我推荐一些中文歌曲？

她热切地盼望着能够再次来华演出，与中国乐迷相见，用音乐拥抱疫情过后的美好世界。

本来在2020年9月，我在中国的长城前有场音乐会。但鉴于当下的情况，这场演出被推迟了，也是可以理解的。我希望世界能够痊愈，我也一直为之祈祷，希望我们能够尽快再相聚在一起！

# “你们看到的是舞者的魅力，我看到的是抗疫的成果”

张文宏在上海大剧院观摩《天鹅湖》

Dr. Zhang Wenhong Watched *Swan Lake* in SGT

文字\_胡越菲

“要是哪天你看到我在剧场里津津有味地欣赏芭蕾，那就说明疫情基本上没事了。”

两个月前，复旦大学附属华山医院感染科主任张文宏在“召唤——上海市抗击新冠肺炎疫情美术、摄影主题展”上与上海芭蕾舞团“偶遇”时，曾经说过这样一句话。

2020年6月中旬，在因为新冠疫情而停摆了近五个月后，上海大剧院正式拉开了疫情后的复演序幕。6月18日至19日，复演首台剧目由上海芭蕾舞团奉上两场经典版芭蕾舞剧《天鹅湖》。于是，我们不免好奇，这一次，张文宏医生会不会走进剧院来看一场芭蕾呢？

2020年6月17日，尽管比约定时间晚了一个小时，张文宏医生还是在百忙之中如期赴约，来到上海大剧院观看了上海芭蕾舞团经典版《天鹅湖》的预演。

我们悬着的一颗心终于放下了。正如张文宏所说，“这个演出标志着我们常态化的生活走出了第一步”。

## 离开了艺术，生活会变得苍白

预演结束后，张文宏接受了上海各大媒体的采访。他是今晚真正的明星，刚一现身，立刻有无数的话筒和摄像机对准了他。



张文宏接受媒体采访

在简短的、争分夺秒的采访中，“张爸”的回答延续了他一贯轻松幽默的画风。

“说句实话吧，当时我们在看画展，刚好碰到辛团长带着上海芭蕾舞团过来。我说要去看芭蕾，其实也就是一个客套话了，没想到辛团长和他们的队伍当真了，”正当大家有点凌乱时，他又话锋一转，“但幸好他们当真了，我今天过来一看，感动得不得了。”张文宏表示，自己从上海芭蕾舞团的演员身上，感受到了什么是专业的力量。

“大家知道，整个疫情期间演出都停止了，



但这些舞蹈演员们做到了‘停工不停功’。今天他们能跳出这么好的舞蹈，说明他们一直在坚持训练，这种训练是非常艰苦的。芭蕾舞者在台上表现出的专业性，和我们的防疫战士一样，是这座城市的骄傲。”

就在演出前几天，国内的疫情又出现了一些反复的情况。对此，张文宏呼吁大家要相信整个防疫队伍。“我们的防疫专家在策略的采用方面非常谨慎，他们从来都没有停止过工作，”张文宏笑道，“虽然我们并没有芭蕾演员跳得那么美，但我们工作的时候也是很美的。”他认为，这次上海大剧院的演出，是我们在新常态的生活中迈出的非常重要的一步。“你们看到的也许是舞者的魅力，但我看到的是抗疫的成果。”

在张文宏看来，离开了艺术，生活可能也会变得苍白。看了《天鹅湖》精彩的片段后，他很惊讶原来黑天鹅和白天鹅是同一个人跳的。“有机会我一定要去看《天鹅湖》的全场，这么唯美的艺术值得我们广大市民去欣赏。如果因为疫情的关系，这些芭蕾演员不能正常演出的话，对我们的精神生活来说是一个巨大的损失。”

当被问及将来是否会经常来上海大剧院看演出时，张文宏的回答“耿直”依然：

“这种可能性，说句实话是偏小的。因为大部分时间我都在工作，娱乐的时间非常少。”但他还是表示，自己会尽量多争取过来欣赏艺术的机会。此外，尽管现在中国已经取得了阶段性的抗疫成果，但“张爸”



上海芭蕾舞团《天鹅湖》

仍然几次三番、苦口婆心地提醒着大家不能掉以轻心。“我们要勤洗手、戴口罩，在人群密集的地方注意通风。”目前鉴于国家的防疫要求，整个剧场只能坐三分之一的观众，“张爸”也非常期待剧场能够迎来百分之百开售的那一天。“抗疫期间每个人都是战士，只要大家齐心协力，配合市政府，配合整个防疫队伍，继续保持良好的卫生习惯，我们就能越来越接近常态化的生活。”

## 为什么是《天鹅湖》？

1998年上海大剧院落成伊始，开台大戏便是中央芭蕾舞团演出的《天鹅湖》。随后，众多国际名团的“天鹅海洋”也在此竞相起舞。

疫情期间的2020年5月初，上海芭蕾舞团《天鹅湖》选段在上海大剧院“有光，就有戏”的线上特别放送中精致呈现，虽惊鸿一瞥，却余味绵长。观众们也通过弹幕和评论刷屏的方式，纷纷表达了尽快与《天鹅湖》“剧场见”的强烈愿望。

就这样，上海芭蕾舞团经典版的《天鹅湖》，成为了上海大剧院复演首台剧目的不二之选。

如今的观众可能很难想象，如此美妙绝伦的芭蕾舞剧《天鹅湖》，在1877年的首演居然是以惨败而告终的。在柴科夫斯基于1893年去世之前，他再也没有看到过《天鹅湖》的成功上演。

直到1895年，莫斯科大剧院的舞蹈演员彼季帕、伊凡诺夫联手重新编导了《天鹅湖》，这部舞剧才作为柴科夫斯基的传世杰作，亦作为古典主义芭蕾难以逾越的巅峰，成为芭蕾舞剧的代名词。

2015年，时逢彼季帕、伊凡诺夫版的《天鹅湖》诞生一百二十年，上海芭蕾舞团与上海大剧院联袂推出经典版《天鹅湖》，前英国国家芭蕾舞团艺术总监德里克·迪恩特别为此打造了由四十八只群鹅组成的“天鹅海洋”。这不仅在国内尚属首次，也是世



上海芭蕾舞团《天鹅湖》海报

界上首部在剧院内上演的具有震撼群鹅阵容的《天鹅湖》。经典版《天鹅湖》在海内外巡演达一百四十七场，是东方唯美主义与西方芭蕾经典碰撞产生的匠心之作。

当敲定将经典版《天鹅湖》作为复演首台剧目后，上海大剧院和上海芭蕾舞团第一时间向“白衣天使”等抗疫勇士们发出邀请，一批援鄂抗疫医护工作者代表作为剧场复演的首批观众，前来观摩了经典版《天鹅湖》。6月18日，上海大剧院特别安排了一场医护工作者导赏专场，上海大剧院艺术课堂金牌讲师吴洁为这批来自复旦大学附属华山医院、复旦大学附属中山医院、上海市第一人民医院的抗疫医护工作者代表，介绍欣赏舞剧《天鹅湖》的门道。

为了迎接久别重逢的观众们，上海大剧院为安全观演做足了准备。剧院进场采用全新升级的人员进出管理系统，实现“随申码”状态显示、身份识别、体温测量等一体化核验和检测，达到“无接触式”安全进场。根据《剧院等演出场所恢复开放疫情防控措施指南》要求，此次《天鹅湖》的上座率不超过30%的“红线”，确保观众间隔就座。

另外，值得一提的是，这次所有观看经典版《天鹅湖》的观众都获得了一份上海大剧院赠送的“防疫安心包”，其中包含一封纪念票套，内含两只口罩以及一瓶含75%酒精的免洗手消毒凝胶，倡导公众做好防护，安全观演。■



## 上海吉他音乐的发展（二）

### The Development of Guitar Music in Shanghai ( II )

文字\_闵振奇

#### 中国第一个吉他音乐团体—— 上海吉他协会的成立

从二十世纪七十年代末到八十年代初，上海的吉他音乐活动始终走在全国的前头。吉

他音乐从街头步入文化馆，继而走入音乐厅，后又融入电影音乐，同时得到了政府部门的关注及著名音乐家们的支持。然而，八十年代以前，全国还

没有吉他音乐团体，琴友们都是私下切磋技艺，上海的琴友们也都是如此。我曾经与上海音乐家协会吉他专业委员会的老师们在一起聊天，谈起过那



在“全国吉他名手独奏、独唱音乐会”上，李质伟演奏维瓦尔第《D大调琉特琴协奏曲》，黄佩勤指挥

个年代的一桩趣事。

故事发生在1973年初的上海小南门。那时候的小南门还属于南市区，有着很多老弄堂，里面大多都是久经风霜、陈旧不堪的旧房子，还藏着不少老字号店铺，有开了几十年的理发店、烟纸店等，勾勒出一幅原汁原味的老上海风情。因为老弄堂里的房子实在过于狭小密集，居住起来十分压抑，那时的上海人都称这些房子为“鸽子房”。据闵元提回忆，有一位琴友的家就在小南门的“鸽子房”，大家曾到他家以琴会友。走进那条两旁都是民宅的狭窄街巷，照着门牌摸到那狭小的门洞，颤颤巍巍地爬过陡峭的楼梯，上到“鸽子房”的三层阁。一间十五平方米左右的小屋里挤满了来客。客人多得椅子都不够，只好将就坐小板凳，一张床铺的两边床沿上，居然挤下了十三个人，晚到的朋友便席地而坐。虽然演奏的场地十分简陋，又挤满了人，但小屋里却十分安静，一屋子的年轻人屏气敛息地听着一位吉他“名家”演奏巴赫的前奏曲。突然，“砰”

的一声，意想不到的事发生了，主人家的床铺不堪重负，坍塌了！坐在床沿的十三位听众顿时摔倒在地。那一刻，大家想笑又不敢笑，音乐会只得在尴尬又遗憾的气氛中结束了。

在没有吉他音乐团体的年代里，上海的吉他琴友们不得不挤在“鸽子房”里表演。在那样的年代，谁都不敢想象自己有一天能在上海音乐厅、上海商城剧院等专业舞台上演奏吉他。是上海吉他协会的成立改变了这个窘境。

1984年，在上海团市委和《青年报》社领导的支持下，上海举办了国内首次吉他比赛——“上海市青年吉他大奖赛”。大赛发掘出了一批上海吉他音乐人才，于是在1984年9月28日，中国第一个吉他音乐团体——上海吉他协会正式宣布成立。

上海吉他协会第一届组织机构名誉会长：谭冰若（上海音乐学院教授）；顾问：丁锡满（上海市委宣传部副部长）、刘念劬（上海市文化局副局长）、黄贻钧（上海交响

乐团团长）、商易（上海音乐家协会理事）、管荫深（上海音乐家协会秘书长）；会长：黄跃金（上海团市委书记）；副会长：李智平（青年报社总编）；理事长：汪乐春（上海《青年报》《生活周刊》编辑、记者）；秘书长：程忆田；理事：陈鼎臣、何震东、徐炎、张嘉生、庄鲁迅、朱明宝、郭少斌、姚忠、吴小云等。

上海吉他协会在谭冰若教授提出的“引导与提高”的口号下，定期举办全国性的吉他艺术交流活动，多次邀请国外演奏家到中国举办演奏会与讲座，开展国际间的吉他学术交流活动，提高国内吉他水平，为中国吉他界做表率。上海吉他协会成立之后，全国许多其他省市也纷纷成立吉他协会、学会、研究会等活动组织。

### 中国第一场全国吉他交流活动

1984年11月，上海吉他协会在上海音乐厅组织举办了“全国吉他名手独奏、独唱音乐会”，邀请李质伟、吴子彪、吴子莲、胡莉莉、黄东



上海吉他协会主办

# 全国吉他名手

## 独奏·独唱音乐会

艺术指导：  
谭冰若

全国吉他名手新照

### 写在前面

这里，是音乐殿堂  
这里，出现了古老而又新兴的乐器——吉他  
这里，云集了全国的吉他高手  
这里，荟萃了世界的吉他名曲  
六弦琴在这里，在上海，在中国投向了

### 节目单

一、西班牙吉普赛舞曲  
1. 塞 维 亚  
2. 为什么这样  
演奏者：张嘉生 上海吉他协会理事

二、夏威夷吉普赛舞曲  
1. 卡普里岛  
2. 科尼岛的酒  
3. 佛罗里达的列比  
演奏者：姚 忠 上海吉他协会理事

三、古典吉普赛舞曲  
1. 塞拉托利亚舞曲  
2. 塞拉托利亚  
3. 塞 拉  
4. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：黄东启 苏州交响乐团

四、西班牙吉普赛舞曲  
1. 塞拉托利亚舞曲  
2. 塞拉托利亚  
3. 塞 拉  
演奏者：谭冰若 江苏省音乐家协会理事

---

五、夏威夷吉普赛舞曲  
1. 塞 维 亚  
2. 小 塞 维 亚  
3. 科尼岛的列比  
4. 佛罗里达的列比  
演奏者：黄东启、黄东山、苏州交响乐团

六、古典吉普赛舞曲  
1. 塞拉托利亚  
2. 塞拉托利亚的列比  
3. 塞 拉  
演奏者：李明堂 上海吉他协会理事

七、西班牙吉普赛舞曲  
1. In The Mood  
2. 在四路上  
3. 塞拉，马德里  
演奏者：吴子彪 南京艺术学院

八、夏威夷吉普赛舞曲  
1. 科尼岛的列比  
2. 塞拉托利亚  
3. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：吴子莲 南京艺术学院

九、西班牙吉普赛舞曲  
1. 塞 拉  
2. 科尼岛的列比  
3. 塞拉托利亚  
4. 塞 拉  
5. 塞 拉  
6. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：黄东启

十、夏威夷吉普赛舞曲  
1. “科尼”进行曲  
2. 科 尼 岛  
3. 科 尼 岛  
演奏者：徐 炎 上海吉他协会理事

十一、古典吉普赛舞曲  
1. 塞 拉  
2. 塞拉托利亚舞曲  
3. 塞拉托利亚  
4. 塞 拉  
演奏者：王星星 北京电影学院

十二、夏威夷吉普赛舞曲  
1. 塞拉托利亚舞曲  
2. 塞拉托利亚舞曲  
3. 塞 拉  
4. 塞 拉  
演奏者：于本善 苏州交响乐团

十三、古典吉普赛舞曲  
1. 小 塞 维 亚  
2. 塞拉托利亚舞曲  
3. 塞 拉  
4. 塞拉托利亚舞曲  
5. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：何震东 上海吉他协会理事

十四、西班牙吉普赛舞曲  
1. 塞 拉  
2. 塞拉托利亚舞曲  
3. 塞拉托利亚舞曲  
4. 塞拉托利亚舞曲  
5. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：黄东启、黄东山、黄东启、吴子彪、吴子莲、何震东

十五、西班牙吉普赛舞曲  
1. 科尼岛、塞拉托利亚  
2. Riego Halls  
演奏者：于本善 江苏省音乐家协会

十六、西班牙吉普赛舞曲  
1. 塞拉托利亚  
2. 塞 拉  
演奏者：谭冰若

十七、西班牙吉普赛舞曲  
1. 塞 拉  
2. 塞 拉  
3. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：吴小云 上海吉他协会理事

十八、古典吉普赛舞曲  
1. 塞拉托利亚舞曲  
2. 塞 拉  
3. 塞拉托利亚舞曲  
4. 塞拉托利亚舞曲  
演奏者：李质伟 天津音乐学院

特 别：上海吉他协会名誉理事长、陈 志先  
生参加演出  
注 意：上海歌剧院声乐队的管弦乐队  
协 奏：黄东启、徐 炎、姚 忠、何震东、  
谭冰若、吴 子、王星星  
舞台设计：赵国良 吴国良  
灯光设计：孙善明

上海红卫印刷厂 上海七厂  
上海塑料厂二十一厂 上海利民食品厂  
上海塑料二厂 上海塑料厂二厂  
国营第三厂 上海第四电表厂  
上海塑料厂 上海塑料厂  
上海塑料材料厂 上海塑料厂  
上海印刷厂 上海印刷厂

### 祝 贺

关于上海会序行  
一九八四年十一月二、三、四日  
谭冰若、丁一

“全国吉他名手独奏、独唱音乐会”节目单

井、黄东启、黄东山、于本善、王星亮、何震东、徐炎、张嘉生、姚忠、吴小云、庄鲁迅等全国吉他名家同台演出，上海歌剧院交响乐团协奏，黄佩勤担任指挥。来自全国各地的吉他演奏家们将吉他推上了

上海的专业音乐舞台。

当年从天津来到上海参加“全国吉他名手独奏、独唱音乐会”的李质伟曾在日志上写道：“记得1984年，上海共青团市委组织的一次全国性吉

前，参加的人有我，吴子彪夫妻和姐姐吴子莲，陈志老师带来的两个学生吴焱和王星亮，还有上海的好友徐炎、姚忠、何震东。这算是当时全国最强阵容，当时参加的还有著名歌星张行、吴小云等，主办



方邀请了上海歌剧院交响乐团伴奏，指挥是黄佩勤老师。我在那场演出中除了担任古典吉他独奏外，还与长笛合作二重奏，长笛演奏家是当时热映电视剧《阳光和他的快乐生活》中的曹其昌。我还弹奏了维瓦尔第的《D大调琉特琴协奏曲》，那是国内观众第一次见到吉他以协奏曲的演奏形式登上舞台，乐谱是我从一盘录音带上一小节一小节听写的。一晃三十年过去了，我还记得当时的盛况，一周之内十几场演出，几乎场场爆满，场地是上海音乐厅和上海市府大礼堂，说到这点不得不夸上海的组织单位安排严谨，有条不紊。”

### 引导吉他音乐进入上海高校，提高上海吉他师资水平

1985年，上海吉他协会举办了首届上海市大学生吉他大奖赛。随之，大学生们被吉他音乐吸引，开始试着学弹吉他。上海复旦大学、交通大学、同济大学、华东师范大学等高校先后成立院校吉他协会。上海吉他协会的老师吕律、张嘉生、闵元禔、马志



“上海市吉他交流音乐会”合影

敏、蒋达民、蒋梵、庄鲁迅、姚忠、朱明宝等都被邀请到各大高校担任吉他教师，在校园里掀起了吉他音乐的热潮。

1986年，上海吉他协会还举办了“上海市各吉他艺校、学习班学员汇报交流音乐会”和“上海市吉他交流音乐会”，音乐会都获得了圆满成功。学员们相互交流，共同进步，促进了上海吉他教师们的团结。

### 团结吉他界人士，从上海走向全国

1987年5月，上海吉他协会进行换届选举，成立了第二届领导班子和各种工作机构。

会长：谭冰若；理事长：汪乐春；副理事长：姚忠。吉他协会在谭冰若会长的领导下，团结了更多的上海吉他界人士，带领上海吉他协会走向新的目标。

1987年8月，上海吉他协会组织举办了“美声杯吉他大奖赛”。此次大赛由中国音乐家协会上海分会、上海电视台、中国唱片社上海分社、《新民晚报》、上海吉他协会、上海人民广播电台、上海音乐出版社、上海文艺报社、上海提琴厂等十家单位联合举办。相比较首届“上海市青年吉他大奖赛”，此次比赛吸引了更多的媒体，上海举办吉他音乐活动



“华东地区古典吉他交流音乐会”合影

的影响力也得到了进一步提升。

1988年，在华东地区吉他同仁们的提议下，上海吉他协会举办了“华东地区古典吉他交流音乐会”。音乐会由上海音乐家协会与上海吉他协会共同主办，深圳飞音吉他学校校长吴子彪、南京通利琴行经理王延林和沪西工人文化宫文艺组领导陆人伟出资赞助，协会负责人徐炎、姚忠、闵元祺具体策划活动。音乐会在上海音乐厅举办，邀请了江苏、浙江、安徽、山东等地的演奏家。除此之外，音乐会还特别

邀请了美国吉他演奏家桑德斯同台演出。尽管当时的交通还很落后，华东地区的吉他爱好者仍然赶来上海观摩音乐会，一票难求的火爆场面又一次出现在了上海举办的吉他交流活动中。上海的吉他热潮持续升温，带动起周边省市地区的吉他音乐发展。

### 开展国际间的交流，向国外专家学习

二十世纪八十年代，中国的吉他演奏还处于初级阶段，教材极度匮乏，仅有的教学资料是一些手工刻写的蜡纸

油印教材。我国的吉他教师们摸着石头过河，遇到演奏技巧的难点时，老师们相互切磋、苦思冥想、耐心琢磨，有时仍然无法解决问题。当时的上海有非常多的吉他爱好者，但社会上能授课的吉他教师却寥寥无几。毕竟吉他不是一件可以无师自通的乐器，谭冰若教授认为，在吉他的教学领域，如果再做深入探讨，吉他事业的正常发展将会受到影响。他提出，开展国际间的吉他学术交流已迫在眉睫，鼓励上海吉他协会的会员多向国外专家学习。1986年起，上海吉他协会与中国音乐家协会上海分会、上海音乐学院共同合作举办了多次国外吉他专家的音乐会与大师班活动。

1986年，应中国音乐家协会和中国音协上海分会的邀请，毕业于美国南加州大学的吉他博士克里斯托弗·阿什比（Christopher Ashby）来沪演出并开班讲课，这是第一位来上海交流的国外吉他演奏家。活动主办方中国音协上海分会与上海吉他协会取得了联系，经过筛选，组织了一批

上海的优秀吉他教师上台演奏，其中有马志敏演奏的《磨坊主之舞》、闵元提演奏的《阿斯图里亚斯传奇》、朱明宝演奏的《月光》、蒋达民演奏的《大教堂》等曲目，阿什比博士对学员们进行了悉心指导。上海的吉他爱好者们第一次参加国外专家的吉他讲座，台下挤满了旁听生，现场气氛十分热烈。阿什比的音乐会在上海音乐厅举办，他演奏了魏斯的《第十六号奏鸣曲》、阿尔贝尼斯的《格拉纳达》、法雅的《磨坊主之舞》、庞塞的《第三奏鸣曲》以及他自己创作的《伦巴舞曲》等曲目。听了演奏家细腻、精准、成熟的表演，现场观众掌声如雷，惊叹不已。通过此次国际交流活动，上海的吉他教师与爱好者们亲眼目睹了国外吉他专家的精彩演奏与讲学，都感到受益匪浅。上海吉他协会的会员们达成长期开展国际间吉他学术交流的共识，希望能多举办类似的国外专家吉他讲座，不断提高上海的吉他演奏与教学水平。

1987年6月，中国音乐家

协会上海分会邀请日本吉他演奏家铃木巖来沪举办音乐会与大师班，音乐会作为上海人民广播电台第一百五十期“星期广播音乐会”进行实况转播。在大师班上，铃木巖先生教授了许多吉他演奏技巧与教学经验，上海吉他协会的闵元提、马志敏等得到了铃木先生的指导。

01 1987年铃木巖先生与闵元提合影  
02 雷蒙·库斯泰和麦克兰·樊茜娅与大家合影留念



01



02

1988年9月，中国音乐家协会上海分会邀请法国吉他演奏家雷蒙·库斯泰和加拿大多伦多皇家音乐学院吉他教授麦克兰·樊茜娅在上海音乐学院礼堂举办音乐会。两位专家的大师班在上海文艺会堂举办，上海吉他协会蒋梵、卓珍等上台演奏。此外，本次活动还吸引了上海周边城市的吉他同仁，其中有来自南京的赵长贵等吉他教师，他们都得到了专家的指导。

1988年9月，上海吉他协会邀请法国吉他演奏家多米尼格·戴哥蒙来上海举办音乐会和大师班。1991年3月，上海吉他协会邀请德国吉他演奏家康汀来上海举办音乐会和大师班。

1988年10月，上海音乐学院邀请意大利吉他演奏家皮埃罗·波拿古利来沪交流，此后还有加拿大的雷米·布谢（Remi Boucher）、美国的桑塔斯、威廉·马修斯（William Matthews）等大师。

上海吉他协会通过组织这些国外专家的学术交流活动，拓宽了协会会员的国际视野，



第三百五十九期“星期广播音乐会”——“中国吉他演奏家特辑系列音带专场音乐会”在上海商城剧院合影

提升了上海的吉他演奏与教学水平。这是上海吉他音乐发展过程中“请进来”的第一步。

### 中国吉他演奏家特辑系列音带的录制

1991年1月，上海吉他协会进行了第三届换届选举，无记名投票产生了会长：谭冰若；副会长：黄佩勤、徐炎、姚忠；理事长：汪乐春；副理事长：沙龙；秘书处主任：闵元禔；副主任：孙之权、赵文明；常务理事：谭冰若、黄佩勤、徐炎、姚忠、汪乐春、张嘉生、闵元禔、沙龙、庄

鲁迅、孙之权等；理事：马志敏、蒋达民、蒋梵、马友伦、黄川琦、冯敏、张行、李启宏、李启明等。此次换届为协会增添了新的力量，生机勃勃，蒸蒸日上。

上海吉他协会定期举办的各种吉他音乐活动，逐渐在全国形成了一定的影响力。1992年，协会邀请全国各地的吉他演奏家来沪录制“中国吉他演奏家特辑系列音带”，张路春、王震、李汇哲、韩锐、蒋梵、蒋达民、严仲华等演奏家参与录音。音带在上海声像出版社录制出版发行，上

海吉他协会还与上海人民广播电台、上海声像出版社等单位在上海商城剧院联合举办了第三百五十九期“星期广播音乐会”——“中国吉他演奏家特辑系列音带专场音乐会”。

二十世纪八十年代，上海吉他音乐的发展与上海吉他协会密不可分，上海吉他音乐表演舞台从“鸽子房”搬到上海音乐厅，这是在上海市委、中国音乐家协会上海分会、上海提琴厂的支持下，由上海吉他协会同仁们的不懈努力得来的成果。上海吉他协会在致力于推广吉他音乐的同时，凝聚起一批上海吉他音乐事业的骨干力量。他们传播自己热爱的吉他音乐，让普罗大众了解吉他，将上海的吉他音乐热浪推向新的高潮。正因为上海喜欢吉他的人越来越多，在八十年代末，中国最早的专业音乐出版社——上海音乐出版社开始关注上海的吉他音乐发展，随即创办全国第一本以吉他爱好者为读者对象的《吉他之友》丛书，翻开了上海推动全国吉他音乐发展的重要篇章。■

## 钢琴家中的钢琴家

纪念利奥波德·戈多夫斯基诞辰一百五十周年  
The Pianist among the Pianists  
In Memory of Leopold Godowsky's 150<sup>th</sup> Birth Anniversary

文字\_王婕

十九世纪后期至二十世纪上半叶被公认为钢琴演奏艺术的“黄金年代”。当时的琴坛大师辈出，且大多身怀绝技。他们以各自非凡的艺术魅力使乐迷们为之倾倒，共同谱就了一段辉煌的琴史。其中，又有一位大师尤其受到同行们的敬重，被誉为“钢琴家中的钢琴家”，他就是美籍波兰裔钢琴家、作曲家利奥波德·戈多夫斯基（Leopold Godowsky, 1870—1938）。

### 同行心目中的大师

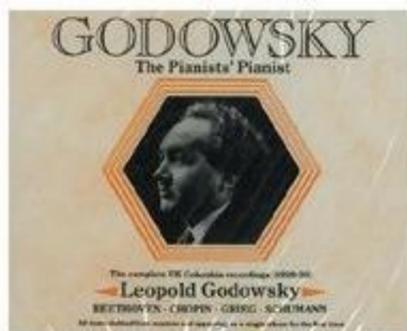
戈多夫斯基儿时的成长经历很是艰辛。在他还不满两岁时，他的父亲便因病去世了，留下他与母亲相依为命，在困境中勉强度日。或许当时唯一能让他母亲感到欣慰的就是小小年纪的利奥波德已在音乐方面表现出不一般的才能了吧。因为家境贫寒，戈多夫斯基几乎是在自学的状态下走上音乐的道路，至今人们都很难想象

戈多夫斯基是这个时代唯一一个对钢琴音乐的发展做出真正贡献的音乐家。

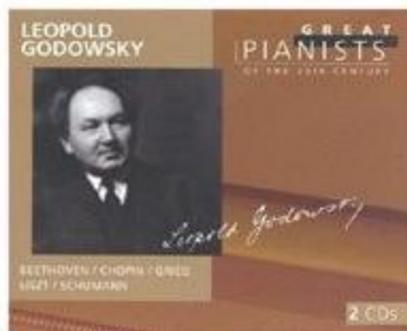
——拉赫玛尼诺夫



01



02



03

- 01 利奥波德·戈多夫斯基
- 02 由APR公司出版的这套戈多夫斯基的演奏录音正以《钢琴家中的钢琴家》为名
- 03 《二十世纪伟大钢琴家》系列中戈多夫斯基的演奏专辑

五岁的他不仅已能演奏门德尔松的《E小调小提琴协奏曲》，也尝试着写出了自己的第一首作品：《小步舞曲》。不过不久后，他就放下了小提琴，全身心地投入到钢琴学习中去了。对此，他表示自己虽接触小提琴多年，却更热爱钢琴，“我把我的爱、每一秒的生活，甚至我年轻的生命，全都献给了钢琴”。

功夫不负有心人，当这个孩子九岁时在故乡举行了首次钢琴独奏会后，立即引起有心人的支持和关注，他生活的困境也略有改善。此后，戈多夫斯基一度随小提琴家路易斯·帕希诺克（Louis Passinock）赴俄国、波兰、德国巡演，其间有幸得到赏识其才华的银行家芬伯格的慷慨相助，终于有机会进入柏林音乐学院就读。只是这段在专业院校求学的经历异常短暂，几个月后，他就随比利时小提琴家奥维德·穆辛（Ovide Musin，



卓别林与戈多夫斯基

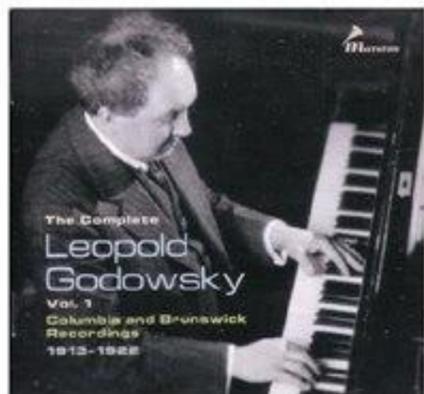
1854—1929) 等人一起踏上了赴美国巡演的旅途。

1886年7月，在一位热心而富有的烟草商列昂·萨克斯(Leon Saxe)的安排下，戈多夫斯基在巴黎结识了圣-桑。在那之后，他与这位前辈交往颇多，不时受其指点及赞赏，后人普遍认为圣-桑是戈多夫斯基唯一重要的老师。从戈多夫斯基日后的创作中，我们也不难见到圣-桑在音乐理念上给他带来的潜移默化的影响。结束了三年的巴黎之行后，1890年6月，戈多夫斯基重返美国，于当时刚落成不久的纽约卡内基

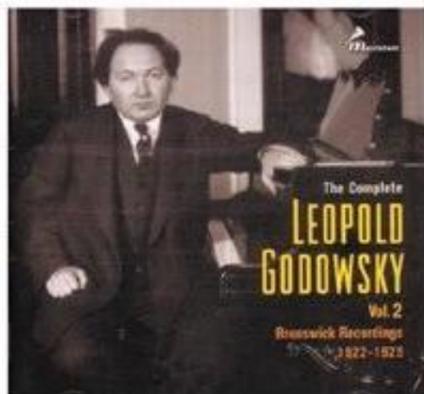
音乐厅举行了一场成功的独奏会。在与赞助人萨克斯的女儿弗里达(Frieda Saxe)成婚后，他入籍美国，并先后在费城、芝加哥等地的音乐学院任教，还担任过芝加哥音乐学院的钢琴系主任。

1900年，戈多夫斯基在柏林举行的一场轰动一时的音乐会，开启了他音乐事业的新篇章。那晚，他不仅与乐队合作了勃拉姆斯《降B大调第二钢琴协奏曲》和柴科夫斯基《降B小调第一钢琴协奏曲》，还一连演奏了多首他自己根据肖邦的练习曲而改编的炫技作品。

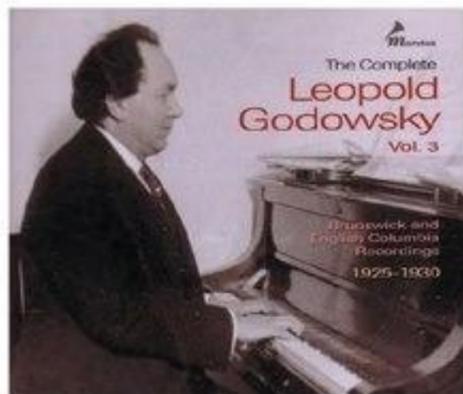
他的高超琴艺令在座的德·帕赫曼(Vladimir de Pachmann, 1848—1933)、马克·汉伯格(Mark Hambourg, 1879—1960)等一众同行和那些慕名而来的乐迷们叹为观止。之后，戈多夫斯基定居柏林十年，在欧洲各地的演出和教学活动也变得更为繁忙，日后成为俄罗斯钢琴学派一代宗师的涅高兹(Heinrich Neuhaus, 1888—1964)就是他在这一时期的学生。与此同时，戈多夫斯基也保持着早年对音乐创作的热情，谱写和改编了大量不同体裁的作品。随着“一战”



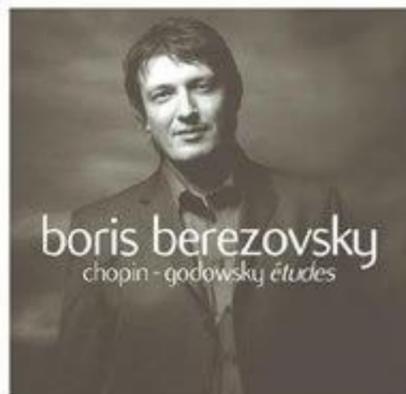
01



02



03



04

的爆发，他与家人回到美国居住，并继续着自己辉煌的音乐生涯。

1930年6月，刚步入花甲之年的戈多夫斯基正重返伦敦录制肖邦的作品时，突觉手指严重麻痹，经确诊，他右手的反射神经受到了不可逆转的损伤。自此他不得不告别舞台，将生命中最后时光全都献给了教育事业。在课堂上，戈多夫斯基通常只向学生们提出关于作品诠释方面的建议，很少会对学生的个性加以限制。因为对他而言，启发学生的音乐天赋和音乐思考能力才是最重要的。不过，对于学生在读谱时所犯的错误或漫不经心的态度，他绝不会容忍，常将学生批评得无地自容。八年后，这位钢琴大师因患胃癌在纽约去世，享年六十八岁。

每当谈到戈多夫斯基，他的同时代人——无论是与之地位相当的钢琴大师们，还是当时最为权威的评论家们，总会对他演奏艺术中的优越性和独特性，以及无可挑剔的品位

01 Marston公司出版的《戈多夫斯基演奏录音全集1》

02 Marston公司出版的《戈多夫斯基演奏录音全集2》

03 Marston公司出版的《戈多夫斯基演奏录音全集3》

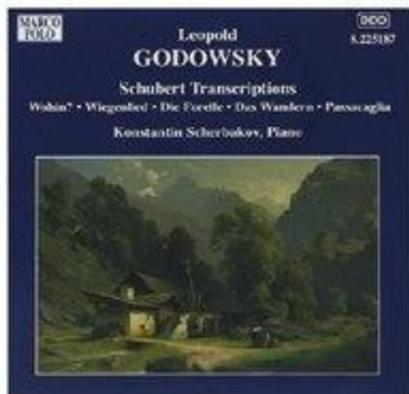
04 鲍里斯·别列佐夫斯基录制的《肖邦和戈多夫斯基的练习曲》

赞不绝口。他是大家眼中的学者、革新家，甚至先知。拉赫玛尼诺夫认为：“戈多夫斯基是这个时代唯一一个对钢琴音乐的发展做出真正贡献的音乐家。”霍夫曼（Josef Hofmann, 1876—1957）称其为“我们的大师”，而在著名文艺评论家亨内克（James Gibbons Huneker, 1857—1921）笔下，戈多夫斯基的演奏“具有理智和感情的绝妙平衡”，是“钢琴演奏的超人”。不过，同行们越是了解他的才能和实力，就越会为他在舞台上时常被抑制的灵感而抱憾不已。对他们而言，戈多夫斯基最好的演奏并不是在面对众多听众时，而是在他的家中，当他与同行们聚在一起时。一次，霍夫曼刚走出戈多夫斯基的家门，便对同去的弟子蔡辛斯（Abram Chasins, 1903—1987）说：

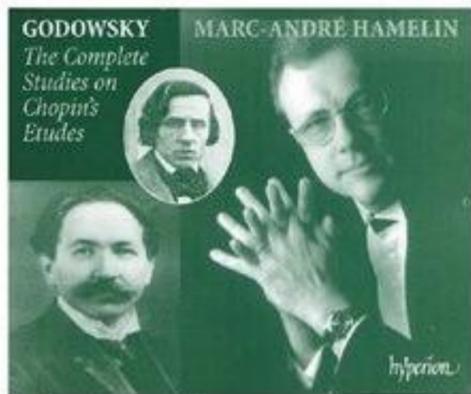
“绝对别忘了你今晚所听到的，绝对不要把那个声音抛到九霄云外。这个世界上没有可与它比拟的东西了。”

如今，戈多夫斯基从1913

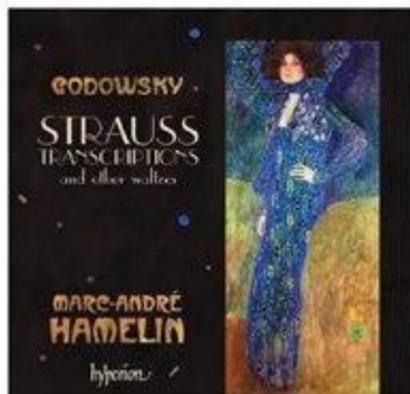
年至1930年间留下的录音均已由专事历史录音转制的Marston公司以七张CD重新发行。只是与他在音乐会中的情形相似，这些录音也并不能完全再现他最佳的演奏状态。种种迹象表明，他不喜欢录音，有时这在他看来甚至“是一种可怕的折磨”，他也不希望人们以此评判自己的演奏。不过这些录音终究为我们了解其演奏艺术提供了宝贵的第一手资料，何况听者仍能不时从中感知他的不凡之处。其中，戈多夫斯基录制的格里格《叙事曲》备受行家们的珍视。他的演奏轻盈曼妙、挥洒自如，曲中的一切尽在他的把握之中。当演奏贝多芬的《降E大调第二十六钢琴奏鸣曲（告别）》时，他以理性、客观的风格再现了作品中三种截然不同的情绪。在那个追求个性至上的时代，这份对于作曲家意图的尊重尤显可贵。遗憾的是，戈多夫斯基的录音中极少涉及他本人的改编曲。据史料记载，他曾于1926年和1930年录制了自己改编的



01



02



03



04

六首舒伯特艺术歌曲，但现在却仅有《早安》（选自《美丽的磨坊女》）和《晚安》（选自《冬之旅》）两首的母带存世。这两首小品的录音真正捕捉到了他演奏中的神韵，特别是《晚安》，很少有演奏者能像他那样在清澈的琴声中传递出乐曲所蕴藏的那份孤寂与落寞之情。

### 改编曲的代名词

在戈多夫斯基的一生中，与他的精湛琴艺一样为人所津津乐道的，当属他在钢琴改编曲领域所获得的至高成就。自李斯特将钢琴改编曲这一体裁的发展推向极致后，以陶西格（Carl Tausig, 1841—1871）、布索尼、戈多夫斯基、拉赫玛尼诺夫等为代表的一批身处浪漫主义时期的钢琴家、作曲家紧随李斯特的步伐，继续在这片天地中大有一番作为。戈多夫斯基对此贡献尤深，他的名字一度被视为改编曲的代名词。

早在十九世纪九十年代，戈多夫斯基已开始表现出对改

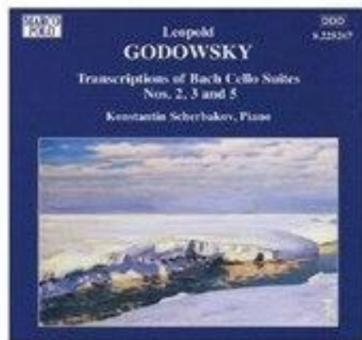
编曲的热情。最初他在这方面的尝试包括根据肖邦的《回旋曲》（Op. 16）和《降E大调圆舞曲》（Op. 18）等所作的改编曲，它们的成功也鼓励着向往创新的戈多夫斯基在这条道路上展开持续不断的探索。不久，他就将目光锁定在肖邦的练习曲上，开始以这些兼具明确的技术课题和鲜明的艺术形象的作品为灵感，在此后二十年间陆续写出了代表自己在钢琴改编曲领域最高成就的《以肖邦练习曲为素材而作的53首练习曲》。

面对肖邦笔下这一系列不仅在很大程度上提升演奏者的技巧，而且充分挖掘出钢琴本身所特有表现力的练习曲，戈多夫斯基在改编时对每一首原作都进行了细致的分析和研究，力求在尽可能接近原作思想的前提下，通过娴熟的作曲技巧和独特的音乐语汇，使之焕发出新意。正如戈多夫斯基所言，这些改编曲“旨在发展钢琴演奏的机械的、技巧和音乐的可能性，扩展这件乐器

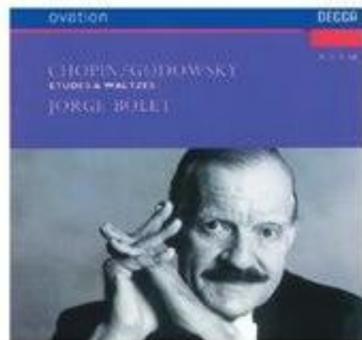
- 01 康斯坦丁·谢尔巴科夫录制的《戈多夫斯基改编的舒伯特作品》
- 02 加拿大钢琴家马克-安德鲁·哈默林诠释的《以肖邦练习曲为素材而作的53首练习曲》极具说服力
- 03 马克-安德鲁·哈默林录制的《戈多夫斯基改编的施特劳斯作品集》同样非常精彩
- 04 上海音乐出版社引进出版的《戈多夫斯基钢琴改编曲》

所特有的适应复调、复节奏和复力度作品的自然本质，以及拓展其声音色彩的可能性。”因此，他也进一步加强了每首练习曲的演奏难度，甚至将技巧推向李斯特都未曾预见的高度。这些作品的乐思错综复杂，声部纵横交错，这在过往的钢琴作品中实属罕见，以至于当时很多人都认为它们是戈多夫斯基为未来一代的钢琴家而写的。事实果真如此，目前我们已能在加拿大钢琴家马克-安德鲁·哈默林（Marc-André Hamelin, 1961—）录制的唱片中欣赏到他对这些练习曲的精彩诠释，而该作的乐谱几年前也已通过上海音乐出版社的引进在国内发行。

在改编过程中，戈多夫斯基经常会重新安排两手的分工，如把一首练习曲的低声部挪至右手，而将旋律放到左手。虽然这在音乐的面貌上较原作并无太大改变，但对技巧难度的提升却可想而知。在戈多夫斯基改编的这些练习曲中，将原本由双手演奏的作品



01



02

改为仅由左手独奏的版本也不在少数，它们不仅音符跨度比原先更大，也对手指的灵活度提出了更高的要求。戈多夫斯基正是试图以这样的方式去努力提升左手在演奏过程中的主动性、独立性和灵活性，他对于拓展左手的技巧和表现空间所富有的远见卓识始终走在时代的前列。此外，戈多夫斯基改编的一些练习曲不仅在和声织体和结构上发生了变化，就连体裁形式也变得与先前有所不同。它们中有些被赋予了玛祖卡的风格，有些宛若一首优美的夜曲，另一些又让人想起了塔兰泰拉舞曲或波兰舞曲。就像他根据肖邦《E小调练习曲》（Op.25, No.5）改编的第三十四首练习曲，便在原作固有的节奏中融入了玛祖卡舞曲的特性，使之听来像极了肖邦的又一首玛祖卡。可见很多时候戈多夫斯基虽以写出一首新作品的姿态去进行改编，但在此过程中，他那同时兼顾作品的技巧性和音乐性的理念却又与肖邦一脉相承。戈多夫斯基

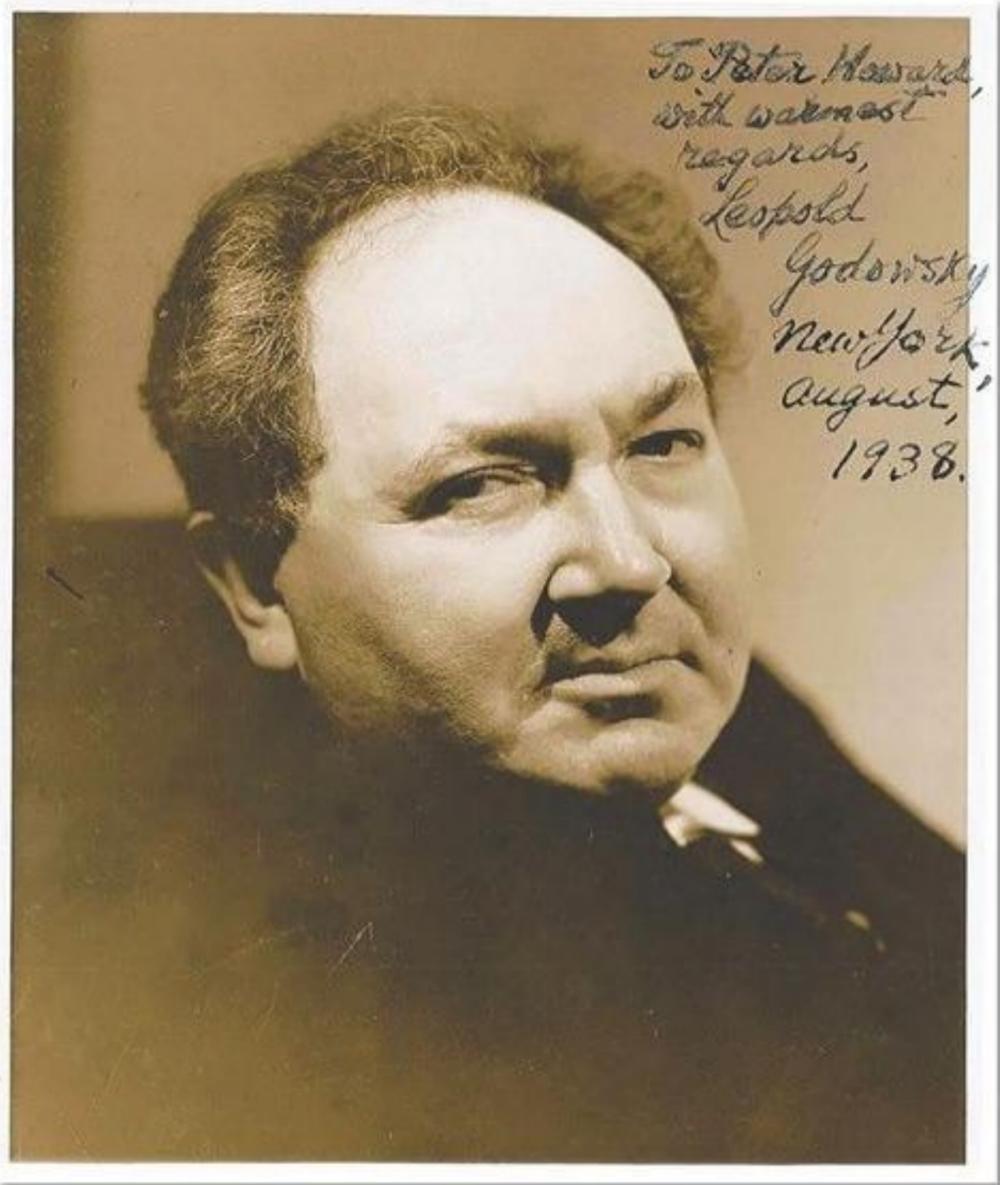
- 01 康斯坦丁·谢尔巴科夫录制的《戈多夫斯基改编的巴赫无伴奏大提琴组曲》  
02 钢琴大师乔治·博雷特对戈多夫斯基的改编曲也情有独钟

甚至还尝试着将肖邦原本的两首练习曲合而为一，最著名的要数他将两首《降G大调练习曲》（《“黑键”练习曲》Op. 10, No. 5和《“蝴蝶”练习曲》Op. 25, No. 9）组合而成的《嬉游曲》，曲中当一只手演奏《“黑键”练习曲》时，另一只手奏出《“蝴蝶”练习曲》，且还多次将两支旋律交换位置演奏。这真是极具创造性的改编，也成为戈多夫斯基本人当年在音乐会中的拿手绝活。

在创作《以肖邦练习曲为素材而作的53首练习曲》的同时，戈多夫斯基对其他各类钢琴改编曲同样抱有很高的热情。1905至1907年间，他根据小约翰·施特劳斯的《艺术家的生涯》《蝙蝠》和《美酒、女人和歌》写成的三首“交响变形曲”（symphonic metamorphoses），无论从音乐的表现力，还是就演奏技巧而言，都代表着不凡的水准，因此深受浪漫主义钢琴家们的喜爱。虽说它们均以施特劳斯作品的主题为素材，但戈多夫斯基除了很好地把握了原作在织体、和声、调式、节奏等方面

的特征之外，其改编基本脱离了原作的结构和规模，显示出重新创作的变奏模式，并将原作中运用多声部及不同乐器演奏的主题和旋律相互交融在一台钢琴上呈现，使改编后的乐曲拥有了新的性格和生命。同一时期，戈多夫斯基还陆续改编了吕利、科雷利、拉莫等巴洛克时期的作曲家原本为羽管键琴而作的十六首乐曲，将之集结成名为《文艺复兴》的曲集。戈多夫斯基为这些古老的乐曲增加了新的对位元素，扩充了音乐语言，也谱出了新的旋律，使它们变得与原先大不相同。

二十世纪二十年代，戈多夫斯基在完成了一系列原创作品后，重新回到改编曲的园地。这一阶段，他相继改编了巴赫的三首《无伴奏小提琴奏鸣曲与组曲》和三首《无伴奏大提琴组曲》、肖邦的五首《圆舞曲》、舒伯特的十二首艺术歌曲等作品。不难发现，这时他的创作风格较之先前渐趋保守。当改编阿尔贝尼斯的《探戈》时，他并没有赋予这首小品太过复杂的演奏技巧，也没有在其中嵌入繁多的内声



戈多夫斯基晚年赠友人的签名照

部，而是对曲中的和声做了非常细腻而精巧的变化，使乐曲的内涵和效果大为丰富。这首《探戈》与他改编的舒伯特《F小调音乐瞬间》、圣-桑《天鹅》等动人的小品一样，成为许多钢琴家常备的返场曲目。

与李斯特一样，戈多夫斯基也对舒伯特的艺术歌曲情有独钟。不过比起李斯特在改编时对光彩辉煌的技巧和音响的追求，戈多夫基于1926年改编的十二首舒伯特艺术歌曲在保持与原曲基本相同的主题材料和结构特征的同时，更注重于在织体、线条等细节上

做出改变，每首都拥有着丰富的变化、鲜明的层次，以及令人不可思议的演奏效果。正如在《野玫瑰》《摇篮曲》等作品中，每一次主题的出现都会被戈多夫斯基予以或多或少的改动，这不仅是为了保持听觉的新鲜感，更生动再现了原曲所具有的细腻乐思。他改编的《鳟鱼》运用繁复的线条，巧妙地将旋律融入双手快速跑动的分解和弦之中，这势必对演奏者的手指控制能力提出了很高的要求。

一年后，为了即将到来的舒伯特逝世百年的纪念，戈多

夫斯基完成了他最后一部重要的作品——《帕萨卡里亚》。这部作品以舒伯特的《第八交响曲（未完成）》（D. 759）为素材，由四十四次变奏、华彩段和赋格组成，规模庞大。对于这部作品，他曾说：“这是我自十七年前创作的奏鸣曲后最重要的作品。它更加成熟，触及到了我内心的感受。帕萨卡里亚舞曲给予我新的力量和一种超然的生活态度。我相信，我这最后的作品是人类崇高精神的完美体现。创作它的时候，我便感受到自身灵魂的升华，我正走向重生。”

戈多夫斯基在世时，他的改编曲基本是他在舞台上的专利，很少有别的同行敢于公开挑战这些无比棘手的乐曲。不过当时亨内克就曾预言，随着钢琴演奏技术的迅猛发展，戈多夫斯基的改编曲必将被纳入实际的教学领域。时至今日，这些作品的价值早已充分体现，它们正成为越来越多的钢琴家们在提升演奏技巧的过程中不可或缺的选择。相信在未来的日子里，这些充满奇思妙想的改编曲对于钢琴演奏艺术的影响也仍将延续。■



## 魏因伯格的弦乐作品创作

### Weinberg's Composition in String Works

文字\_宋阳

作曲家米奇斯瓦夫·魏因伯格（Mieczyslaw Weinberg）是一名多产却鲜为人知的苏联作曲家。他一生的创作涵盖了包

含交响乐、协奏曲、室内乐、独奏曲在内的多个音乐体裁，其创作风格独特，技法多变又富有强烈的情感意味。魏因伯

格一生命运多舛，痛苦的经历让他不断思考，战争的硝烟、亲属被屠杀的创伤，都对他的创作产生了深刻的影响。



米奇斯瓦夫·魏因伯格



肖斯塔科维奇

提及魏因伯格，就不得不提到另外一位著名的苏联作曲家肖斯塔科维奇。两人亦师亦友的关系让他们的音乐风格相互渗透，也让魏因伯格的创作被越来越多的人所关注。

本文以魏因伯格的弦乐作品为例，聚焦于其创作背景、作品风格、表达手法、风格特点以及作品与肖斯塔科维奇之间的联系，谈谈魏因伯格创作风格的源起、完善与形成。

### 魏因伯格的生平

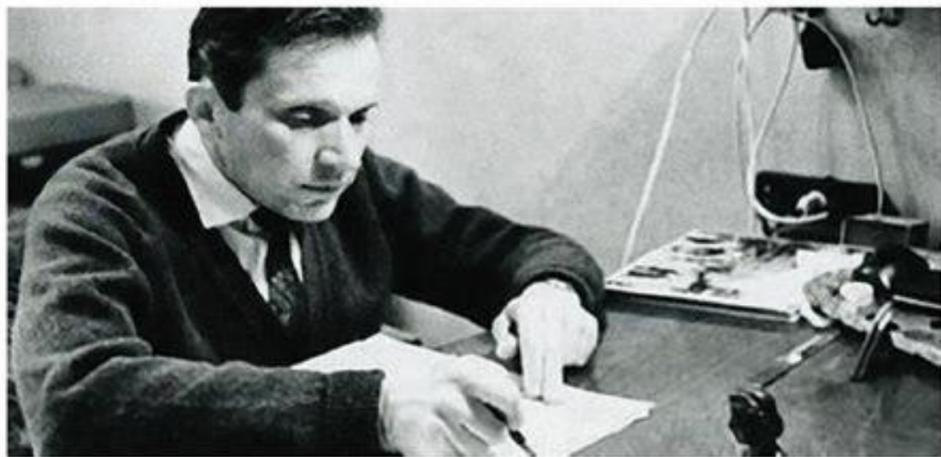
魏因伯格于1919年12月9日出生于华沙一个犹太人家庭。他的父亲是著名的指挥家与作曲家，因此他很小的时候就跟着父亲学习音乐。魏因伯格的音乐道路似乎与我们熟知的许多音乐家的幼年一样，十岁登台演奏钢琴，十二岁就进入华沙音乐学院，师从图尔金斯基主修钢琴，同时跟着希曼诺夫斯基学习作曲，1939年毕业于。同年，他的生命轨迹发

生了巨大变故。德军入侵后，他的家人被屠杀，魏因伯格只能逃往苏联，继续在明斯克音乐学院学习作曲。他的下一个生命转折点发生在1943年，魏因伯格所作的《第一交响曲》得到了肖斯塔科维奇的赏识，两人也因此成为一生的挚友，相互学习、相互竞争，造就了一段音乐史上的佳话。肖斯塔科维奇更是在1964年将《第十弦乐四重奏》献给了他，盛赞他为“当今最出色的作曲家之一”。不得不说，魏因伯格的音乐风格一定程度上受到了肖斯塔科维奇的影响，但仍有其个性独特的一面。相较而言，魏因伯格的音乐更沉稳平静，削去了锋芒般的尖锐与批判，取而代之的是更多旋律性流淌不息的吟唱。

### 魏因伯格的弦乐作品

《C小调大提琴协奏曲》是魏因伯格的代表作。在当时的苏联，大提琴作品屈指可数。直到二战结束后，随着作曲技术的进步，大提琴的演奏才得以良好地发展。

《C小调大提琴协奏曲》是魏因伯格在移居莫斯科后于



01



02

01 米奇斯瓦夫·魏因伯格  
02 魏因伯格室内乐作品集

1948年创作的。提到1948年，就让人不得不起那一年被乌云笼罩的苏联音乐圈。

1948年穆拉德里（Muradeli）的《伟大的友谊》被批判，苏联作曲家协会被改组，部分作品被禁，正处于萌芽发展状态的无调性音乐与不协和音乐被认为是一种形式主义，以喧嚣的方式造成了反民主主义的倾向，以至于多名作曲家被迫公开道歉。而当时以为电影及马戏团谱曲为生的魏因伯格，由于其作品的普及度并不广泛，只获得了少数作曲家的认可，并未被禁演。

在这之后，《C小调大提琴协奏曲》就诞生了。和大多数大提琴协奏曲相似，《C小调大提琴协奏曲》第一乐章以抒情、极具歌唱性的大提琴独奏旋律进入，以弱奏进入的旋律在反复、发展中慢慢累积情绪，在连绵不断的鸣唱中，含蓄、悲悯的情绪倾泻而下，伴随着乐队并不喧宾夺主的背景

音，逐渐渲染着慢慢扩散的悲哀气氛。在乐队齐奏主题后，大提琴独奏立马转调，将主题动机拆分开，用细碎的旋律演奏。在气氛达到高潮时，作曲家并没有就此结束，而是将氛围逐渐冷静下来，以弱收尾，这也是魏因伯格的作曲特点之一。与第一乐章的弱起形成对比的是，第二乐章以强力的乐队与大提琴的对话开始，情绪上更加饱满热情。大提琴充满忧郁的音色与旋律，乐队及铜管乐器的激进，两者之间形成了巨大反差，在一来一回中推动着乐曲的进行。但不变的是，在情感不断宣泄的最后，仍然以大提琴减弱的尾音收尾，在听众心中留下无限的悸动。

作为魏因伯格的伯乐，肖斯塔科维奇在风格上对其有着极大的影响。1948年，在魏因伯格创作《C小调大提琴协奏曲》时，肖斯塔科维奇几乎同时创作了《第一小提琴协奏

曲》，这两首协奏曲在结构安排及开头部分有着一定程度的相似性。实际上，两者的音乐风格都带有对于当时社会的宣泄，两者本质上的区别是用不同的态度表达相似的情绪，肖斯塔科维奇以磅礴的气势展现了严峻的社会形势，带有讽刺意味，甚至用倾向于现代性的不协和进行来反映其深奥抽象的音乐风格。而魏因伯格则展现出了他独特的个性魅力。魏因伯格以惆怅的旋律来哀悼歌唱，绵绵不断的优美旋律使其作品的气质更为古典优雅、抒情浪漫，从他更偏向于以弱奏进行收束的喜好来看，作品最终回归平静与安逸，是他保有对未来的希冀，更多地展现了其本能的乐观主义。因此哪怕其与肖斯塔科维奇在风格上有一定的相似度，但魏因伯格的沉稳、含蓄与节制仍使他具有独树一帜的创作风格，我们不能笼统地将两者混为一谈。

同大提琴协奏曲相仿，《G

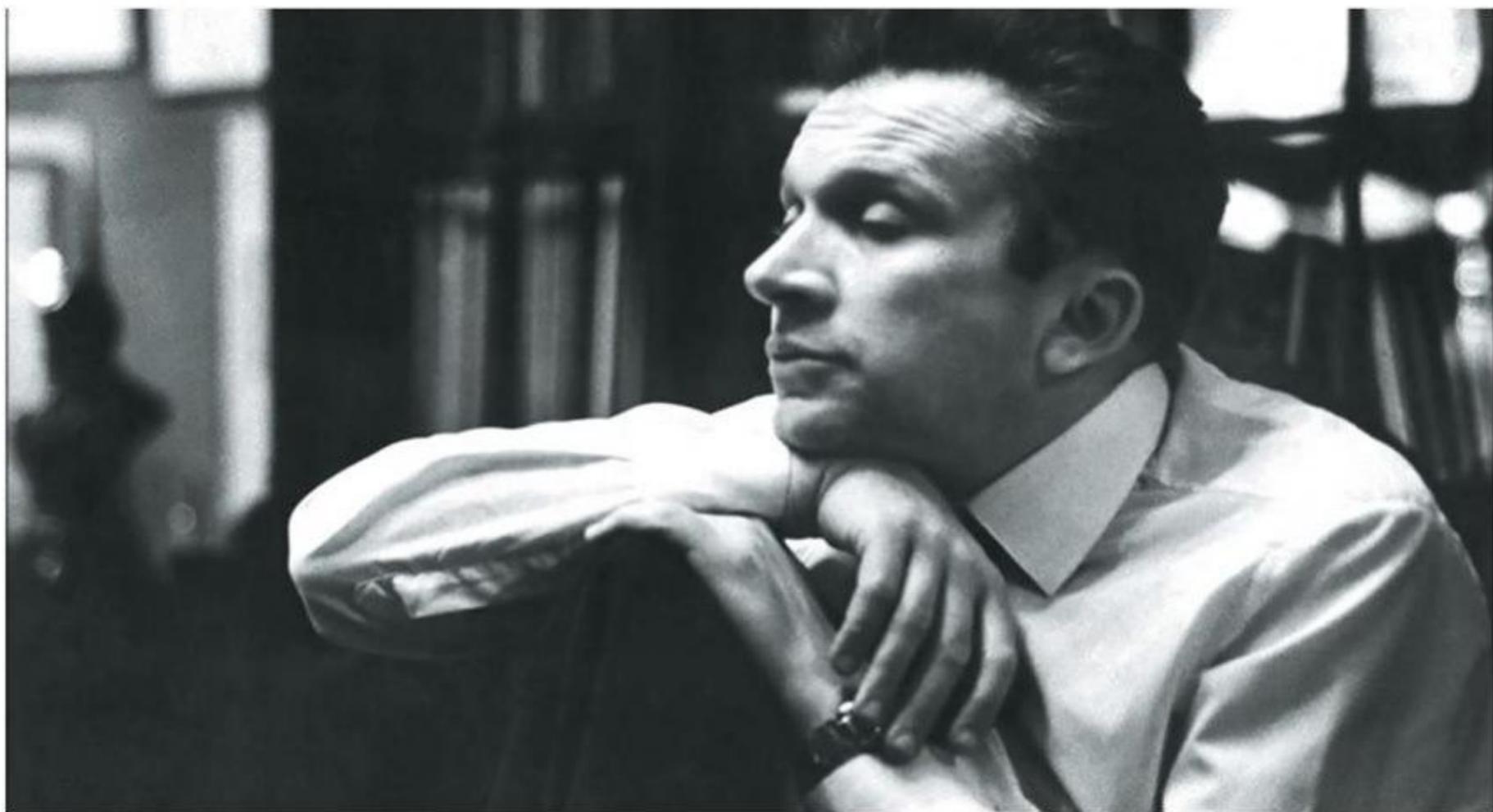


小调小提琴协奏曲》一开始便是明朗热烈的情绪，小提琴歌唱般的旋律强有力的推进，在大乐队的氛围烘托与重复旋律的伴奏下，旋律更为热烈。连绵不绝的旋律一直是魏因伯格作曲的创作风格之一，因此也不难看出魏因伯格仍是较为浪漫、古典的，偏好于追求旋律的宣叙感。在演绎完主题后，片刻的宁静留给了小提琴作为旋律间的温柔衔接。第二乐章则一改第一乐章热情突进的风

格，在大乐队略显沉重愁绪的氛围中进入，而并未直接亮出小提琴独奏的音色。在魏因伯格的作品中，我们总能发现他的“点到为止”——在乐队音色、调式调性的来回变换中，在优美的旋律倾吐中，在抒情达到一定程度时，总会有新的元素出现，让听众感受到一种含蓄的忧伤。

紧接着进入第三乐章后，小提琴的音色及旋律得到了完整的展现，绵延的旋律不断行

进，仿佛是沉思的独白，像自我呢喃的情感抒发，在只言片语中仍能意会到淡淡的哀愁在不断地扩大。直到最后小提琴以极长的尾音慢慢淡去，并没有给听众很强烈的收束感，而是以不容易被发现的态度悄然消失。尽管这在古典音乐中并不常见，但这却是魏因伯格惯用的技法，用以在末尾留下想象，给听众余音绕梁之感，在余音中慢慢沉淀缓和下来。第四乐章打破了第三乐章的沉



米奇斯瓦夫·魏因伯格

闷，以乐队齐奏的方式明朗轻快地进行展开。小提琴与乐队之间也产生了更多的互动与对话，乐队运用了更富有律动感的旋律进行，使得其在乐章中的“角色”形象更为鲜明。作为整首《G小调小提琴协奏曲》的结尾，以小提琴独奏渐行渐远的旋律弱收，在自然的减弱中回归沉稳的状态。

魏因伯格的强奏并不是具有很强的攻击意味及讽刺感的，而是在热烈有力的进行中，更多了一份自省的沉思者形象。从第三乐章的抒情旋律就能看出，魏因伯格在表现弦乐音色上的创作极具天赋，轻描淡写地勾勒出含蓄的惆怅感。

### 魏因伯格创作风格的影响因素

魏因伯格的一生颇为多产，其创作涉及交响乐、协奏曲等多个体裁，其中以《第七交响曲》《第二十一交响曲》最具有代表性。他的创作技法运用灵活，风格多变而富有情感，这一点在其弦乐作品中体现得淋漓尽致。弦乐器本身的发声原理和形制等因素赋予了

其得天独厚的情感表达条件，使其无论在音高、力度及表现力等层面都具有相当的优势，因此弦乐器也被称为“最接近人声的乐器”。魏因伯格对于不同乐器的音色捕捉极为敏感，他以弦乐器歌唱般的音色为媒介，使其在作品中收放自如地恣意表露出内心之感。对他而言，弦乐作品就好似他与外界之间的对话，因此在其诸多作品中，弦乐器都占有一席之地。

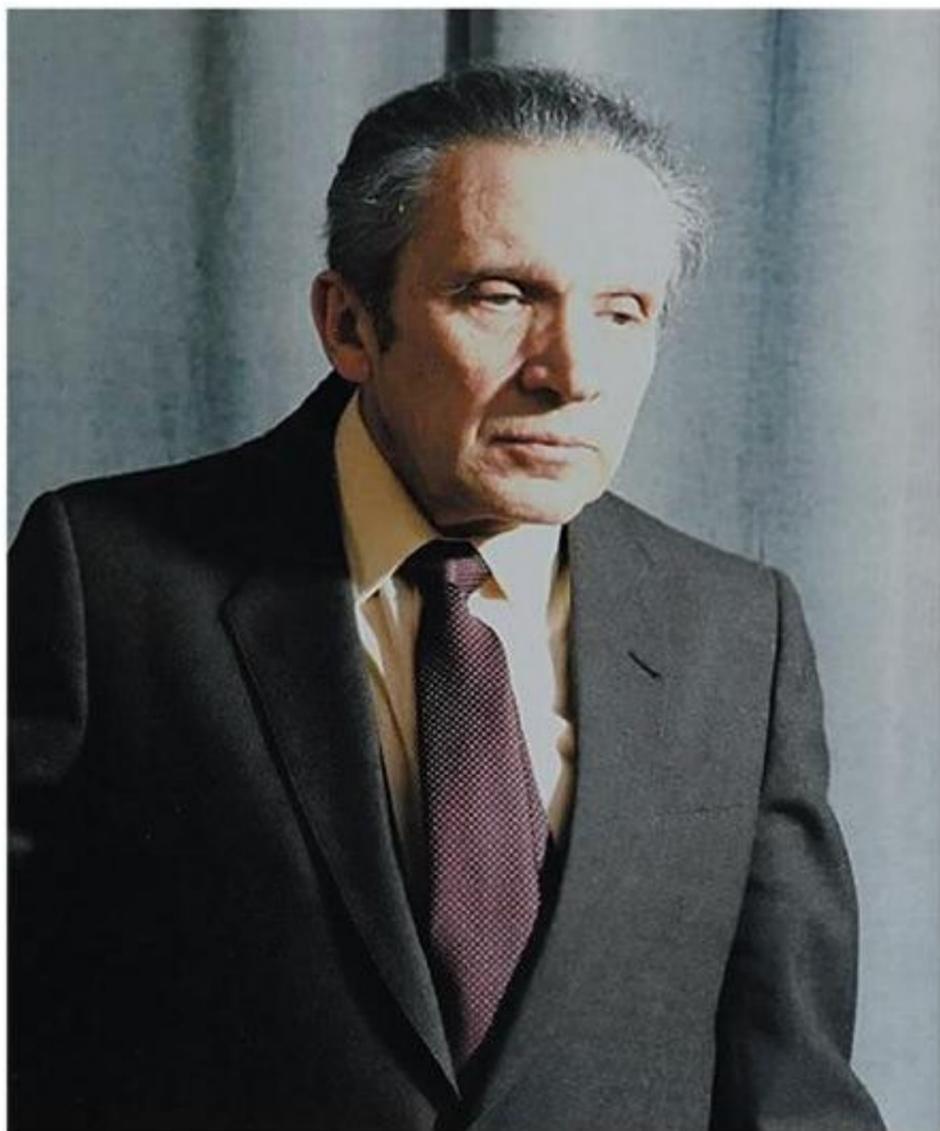
由于魏因伯格的定居地经由华沙到苏联，不同地理环境囊括的不同风格的音乐都或多或少地影响了他的创作。他的作品中经常运用到的摩尔达维亚、波兰、亚美尼亚和欧洲民间音乐素材，经过他个性的改造与新奇和声的用法改变之后焕然一新。他的创作是基于古典的基础上，进一步融合了来自民间的民族音乐元素，两者珠联璧合，使其作品风格更加丰富饱满。

对于一位作曲家来说，其创作风格的形成过程正是其人生历程的缩影。作曲家们创作风格的形成离不开时代背景和

生活环境的影响，魏因伯格也不例外。对于魏因伯格来说，有一个人对他的影响极深，那就是苏联作曲家肖斯塔科维奇。

第二次世界大战期间，战争的屠戮、政治不稳定，对当时的乐坛影响巨大。魏因伯格的创作风格中或多或少的也有同时期作曲家的特点，具有一定的政治及民族色彩，虽然讽刺性较弱，但在乐曲行进中仍包含强烈有力的抨击感。战争是残酷而痛苦的，这一点对于魏因伯格来说更甚。他的所有直系亲属都被德军屠杀，这段痛苦的经历在魏因伯格的记忆中留下了挥之不去的烙印，也让他在音乐作品中一次又一次地抨击着丑恶的战争和罪恶的屠杀。

魏因伯格和肖斯塔科维奇之间的惺惺相惜使得两人经常在一起交流分享对音乐创作的见解，久而久之在风格上竟也有些许难以分辨。真正难分彼此的证明是在1975年肖斯塔科维奇去世后，魏因伯格创作的《第十二交响曲》仿佛一首肖斯塔科维奇的自传，以贴合其



米奇斯瓦夫·魏因伯格

爆发的风格叙述。两者之间的关系亦师亦友，在互相竞争、互相扶持和互相成就中，他们成为了更好的作曲家。

魏因伯格创作手法的独特之处还在于他通常喜欢在热烈的抒发之后，以旋律性极强的抒情来表达更多含蓄复杂的情感。无论是悲剧性的哀愁、平静沉稳的思考，抑或是充满希冀的祈祷，这些复杂的情感

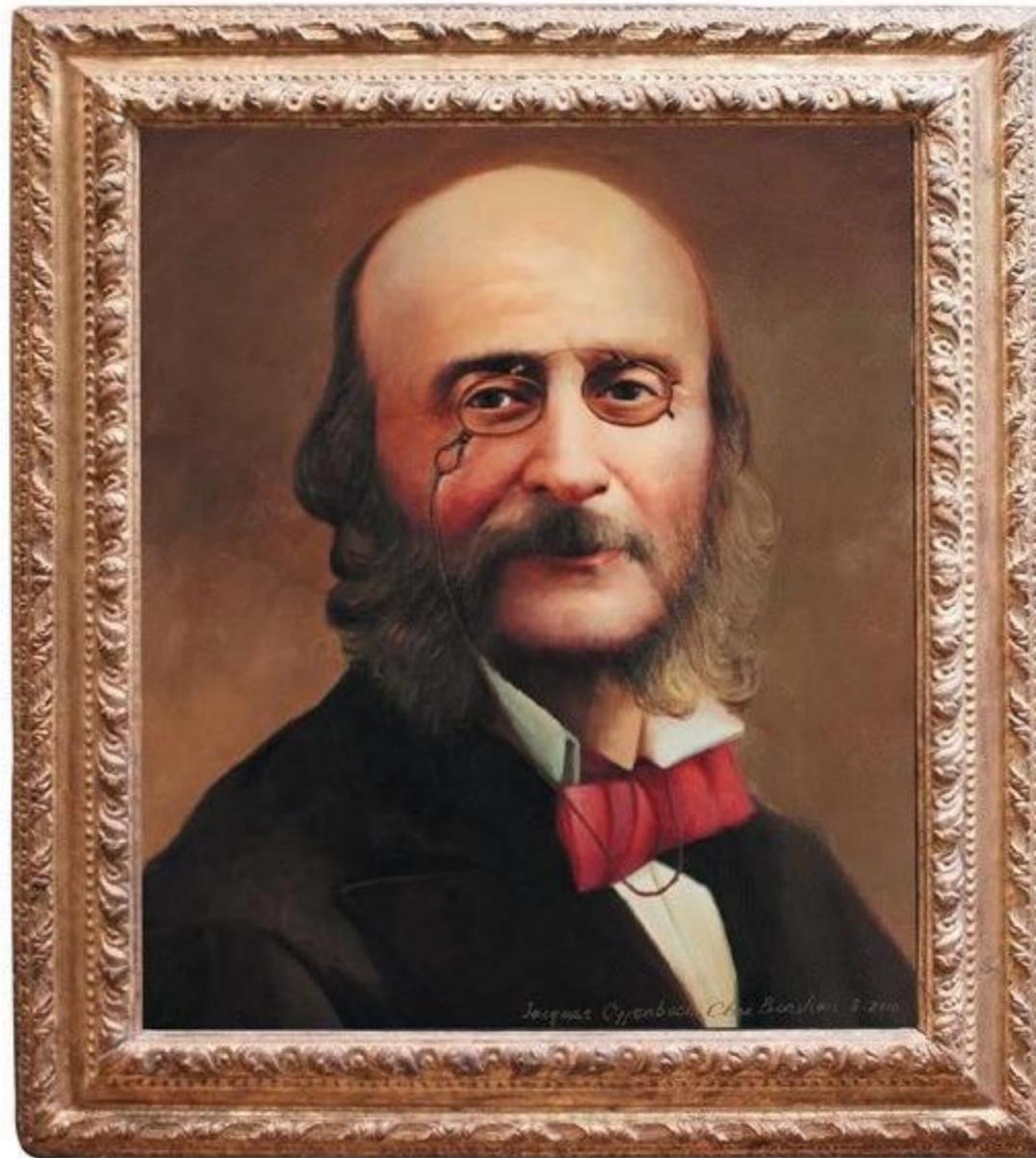
都交织于一体，在不断涌现的旋律线中得以宣泄。其含蓄又张扬的情绪表达使得直至乐曲终止时，感同身受的情感仍令人久久无法平复。魏因伯格并未像同时期许多其他作曲家、艺术家们那样，选择直接的方式面对社会的茫然，以抽象、扭曲的形态描绘战争的丑恶。正相反，在受到迫害时，在经历了难以被常人所理解的巨大

痛苦和磨难之时，他仍然保持着一颗高傲不屈、善良乐观的心，以相对温暖的旋律给予人们力量。这种力量是振奋人心的，这种力量来自一个自由、善良、具有丰富创造力和深刻思想的伟大灵魂。

战争是残酷的，血腥的屠戮和罪恶让无数无辜的人妻离子散，流离失所。二战时期，有一批伟大的作曲家们化乐曲为枪，以深刻的思想和笔下的音符抨击对战争的厌恶和对生命的漠视。艺术家们用独立的思想 and 自由的灵魂，一次又一次敲响着警世之钟。

在古典乐坛中，像魏因伯格一样一生创作了大量优秀音乐作品却鲜有人知的作曲家并不在少数。对于他们而言，是否流芳百世并不重要，重要的是，能将自己的思想寄托于音符，将内心亟待宣泄的情感悉数镌刻于乐谱之上，被历史所铭记。

全家在战争中被屠戮，流离失所，背井离乡，魏因伯格是不幸的；在战争中幸存，寄情于音乐，得一生之良师益友，魏因伯格又是幸运的。■



## 奥芬巴赫：浪漫主义时期轻歌剧大师

Jacques Offenbach: The Operetta Master in Romanticism

文字\_杨怡文 绘画\_柴本善

奥芬巴赫（Jacques Offenbach，1819—1889）是浪漫主义时期德裔法国作曲家，是创作轻歌剧的作曲家中最优秀的大师之一。轻歌剧是浪漫主义时期的法国歌剧体裁，是娱乐性较强的歌剧品种，多取材于日常生活，结构短小，以独幕剧较多。它保持了法国喜歌剧以说白代替宣叙调的传统，采用独唱、重唱、合唱、舞蹈等形式，并广泛运用当时流行的曲调。

奥芬巴赫少年时随父亲去巴黎寻求发展，凭借着出色的大提琴演奏技艺活跃在上流人士的沙龙中。随后，他开始尝试写作独幕喜歌剧，并获得成功。作为轻歌剧大师，他写有约一百部歌剧，代表作有《地狱中的奥菲欧》（又名《天堂与地域》）、《美丽的海伦》等。🎭

库客音乐链接

MUSIC LOVER 音乐

KLK.COM 库客





## “为何不辞而别，我的朋友？”

贝多芬与冯·斯达埃之间的友谊

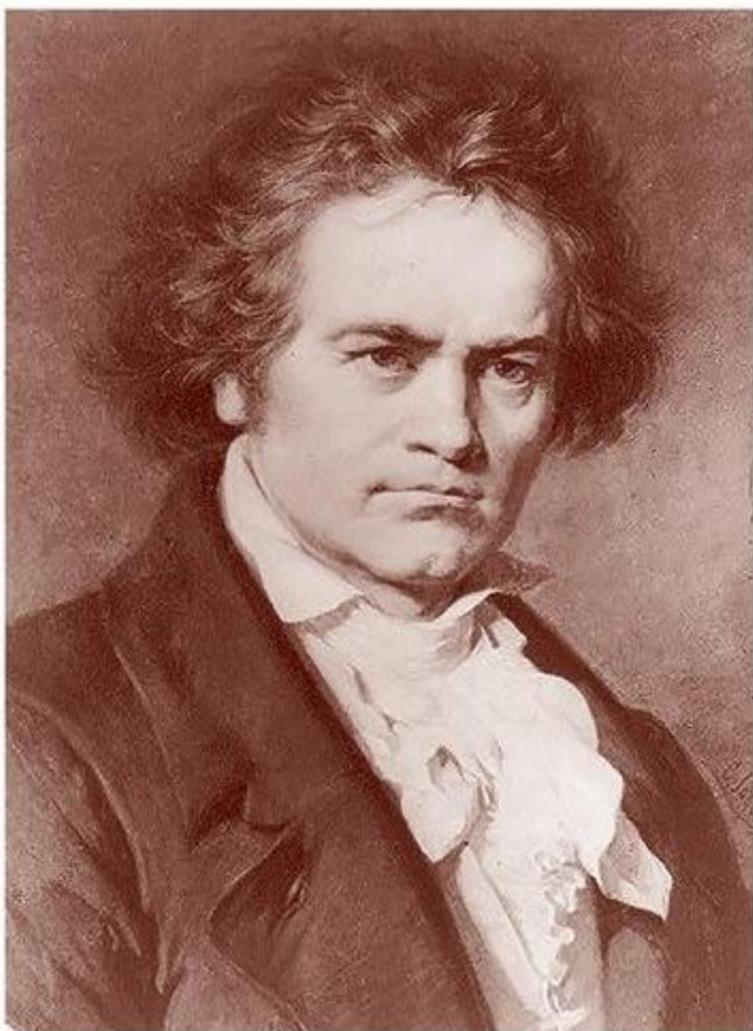
The Friendship between Beethoven and Friederick von Staë

文字\_钱泥

贝多芬有过一位学生、乐友、忘年交、健康咨询师，贝多芬称他为“灵魂知音”。这一段浓郁而富于创造力的交往被一场瘟疫毁灭了，贝多芬写往疫区的信件如石沉大海，

“我最尊贵的朋友，您为何不辞而别？”是贝多芬写给“灵魂知音”的最后一封信。1827年，贝多芬离开人世后的一个月，一封迟到的回信送到了施瓦尔次施巴尼亚街十五号，收信人是路德维希·凡·贝多芬，寄信人是弗里德里克·冯·斯达埃（Friederick von Staë, 1781—1814）。

弗里德里克·冯·斯达埃与贝多芬的友谊鲜为人知，我们只能通过阅读他们的书信做猜测。1800年，贝多芬的听力越来越差。他不愿让周围人察觉，他本人更不愿意承认这一事实，始终抱着“痊愈过程将十分漫长”的希望，尝试各种药物与温泉疗法。他独自忍



贝多芬

受着病痛对身心的巨大折磨，但内心纠结不已：我会彻底变聋吗？难道我作为钢琴家的生涯就此结束了吗？受此困扰的贝多芬将自己关在家中，不见来客，也不出门访友。他更加热情地作曲，更加疯狂地弹琴……就在此时，才华横溢的

冯·斯达埃出现了——1800年4月2日，贝多芬在维也纳城堡剧院举办音乐会，指挥了海顿和莫扎特的作品以及自己的九重奏（Op. 20）和《第一交响曲》。“维也纳古典乐派”的三个名字同时出现在这场音乐会中，可算是“天有预示！”

这晚，比贝多芬小十四岁的美因兹贵族冯·斯达埃也坐在城堡剧院里，他被贝多芬的音乐与气质征服了。音乐会结束后，酒会开幕。之前是急管繁弦，而后是玉盏催传、觥筹交错。深夜两点，当酒会的高潮渐渐退去，冯·斯达埃慢慢挪步来到大师面前（作者杜撰），微微鞠躬，说：“您的音乐是如此强烈，比语言更有力，比酒精更醉人……”

（这句话摘自冯·斯达埃写给贝多芬的一封信）贝多芬也许没有听清这句话的所有内容，于是举起手中的酒杯回答：“我的血管里流动着莱茵河雷



01

司令。”他看见冯·斯达埃的手中并没有酒杯，又道：“爱音乐，我的先生，爱音乐吧。”音乐，是贝多芬生命的全部内容，他思想火花和灵魂的栖所。正是对音乐的留恋，让他愿意承受一切痛苦。正是对音乐的留恋，让他没有在绝望中自杀，让他“扼住命运的喉咙”，将所有的痛苦与欢乐化作音符，使之响彻欧洲，在全世界回荡。

在贝多芬尤为郁郁寡欢的时日子里，冯·斯达埃一封封写满鼓励话语的长信无疑起到了止痛安慰的作用。冯·斯达埃是一位医生，拉得一手好大



02

01 贝多芬故居  
02 维也纳城堡剧院

提琴。这位医生与出版商贝恩哈德·朔特有密切来往，贝多芬这个名字是出版社经常提起的。于是，当某一天冯·斯达埃收到朔特的来信（朔特出版社位于德国西南部的城市美因兹，由贝恩哈德·朔特创建于1770年，与贝多芬同龄），告知自己将赴维也纳办事，问他有没有兴趣“同去聆听一场贝多芬音乐会”时，冯·斯达埃立刻回信给贝恩哈德·朔特：“在下求之不得。”

1800年，贝多芬的耳疾加剧。一面是他作为演奏家和作曲家的地位日益巩固，另一面是他听力的急速恶化。贝多



芬不愿让人察觉这一点，于是开始避免社交。然而无法避免的是登台演奏，听力的下降使得他的钢琴弹奏越来越受到挑战。他不愿意相信，难道自己的演奏生涯也将就此结束？他写给医生兼好友魏格勒（Franz Gerhard Wegeler, 1765—1848）的一封信中有这样一句话：“我无法对人承认我聋了。”就在贝多芬最不愿意与人打交道的时刻，冯·斯达埃的出现无疑是乌云漫布的天空中一缕微弱阳光。

音乐会后，冯·斯达埃没有机会与贝多芬见面。他没有理由登门拜访，只能寄希望于在沙龙上与大师再见一面。而在他逗留维也纳的几周内，贝多芬没有举办音乐会，也没有

在任何沙龙上露面。冯·斯达埃只得选择写信。

最尊贵的、我敬仰的大师阁下：

请原谅我冒昧给您写信！

如果说我来自您的家乡那肯定是夸大其词，但美因兹距离波恩只需坐一天的马车——撰文我不拿手，开场白只能出丑。我是美因兹公立医院的外科医生，我热爱音乐，音乐是我最忠实的朋友，只有音乐才能给予我灵魂的安宁。

那天您对我说“爱音乐吧”，让我顿感耳明神爽。我每日在您窗下徘徊，愤怒的琴声从敞开的窗门里传出。请原谅我吧，原谅这未经允许的偷听，成为您下一部作品的第一位听众我满怀敬畏！……

最尊敬的大师：

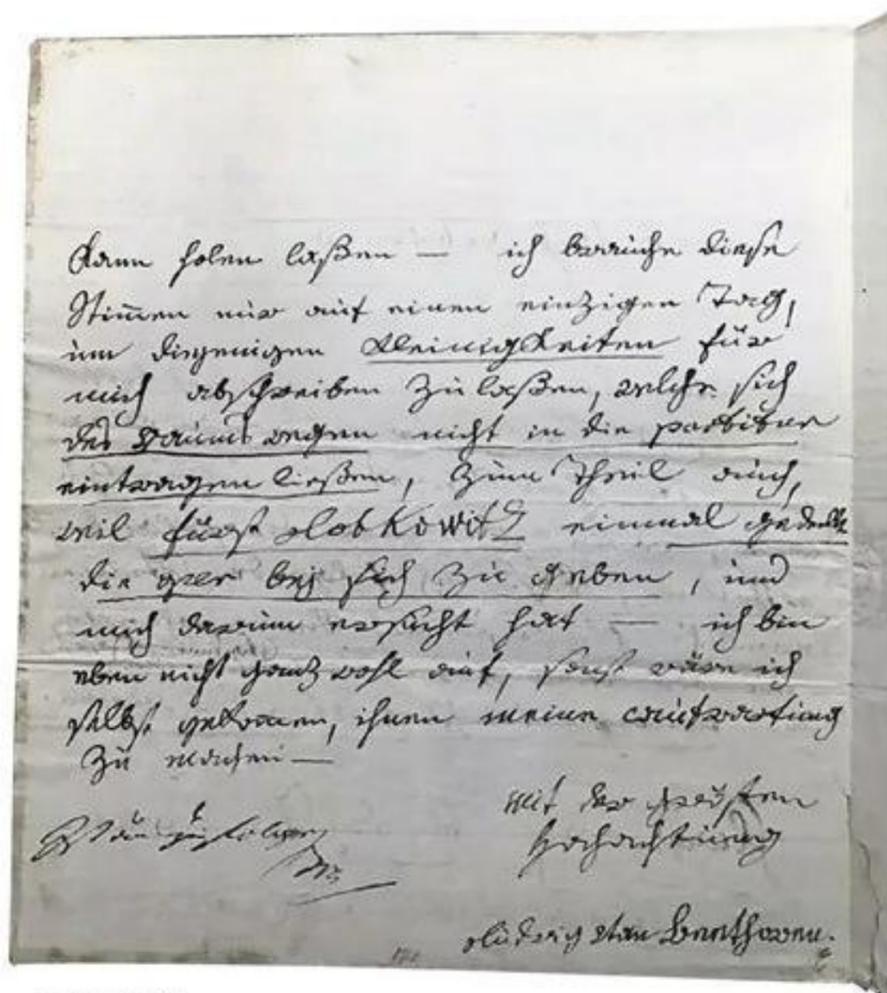
昨夜我躺在床上翻看您的《D大调弦乐三重奏》（Op.9）的总谱。我与两位美因兹好友曾经合作练习过这首作品，每一个声部对技巧的要求都很高，每一次排练都给我们带来无限的快乐。它是挑战，是奖

励，是遨游仙境。这次聆听了您的交响乐，我才更加深刻地领悟到三重奏的创作艺术——交响性！原来弦乐三重奏中如此富于交响性！……

恰恰在贝多芬最不愿意出头露面、交际应酬的时候，冯·斯达埃一封封真诚质朴的来信，让沉浸在痛苦中的贝多芬分散了一些注意力。探讨音乐在任何历史时期都是附庸风雅人士所津津乐道的。由于听力的下降，贝多芬几乎无法听清对方的声音，更别说讨论了。也因此，贝多芬被迫的缄默常被误认为是作曲家的傲慢和怪癖。而这位美因兹青年接连不断的信件，使贝多芬在夜深人静时有了与人交流的愿望——与冯·斯达埃的书信交流不需要陈词滥调，可以真诚以待。贝多芬与冯·斯达埃从谈论音乐开始，论及拿破仑，论及莱茵河葡萄酒，论及医学等各方面。贝多芬会不经意地在信中向他倾诉某些深夜时分的腰痛难忍。冯·斯达埃建议贝多芬可以试试饮用咖啡，咖啡在医学上有扩张血管和镇痛



魏格勒



贝多芬的书信

的效果。贝多芬在下一封信中这样写道：

我亲爱的美因兹朋友：

哦，是吗？那么我除了要忍受异乡难喝的葡萄酒外，还需忍受难喝的咖啡？好吧，谁叫您是医生呢，那我就试试吧……您信中自称是我的学生，我记不起来何时纠正过您的演奏，还是和声题？

不过此刻我倒有问题向您求教：听觉的损伤是由什么引起的？是由没有彻底治愈的炎症引发的吗？

这是贝多芬对魏格勒医生以外的第二个人提起自己的听力问题。

我最尊敬的贝多芬先生，我的朋友：

听力的损伤如果不是先天的，那么有几种可能。一、外力，巨大的振动损伤到鼓膜。二、内因，神经系统受损影响了听觉。另外，高烧、麻风病也会导致听力受损……

两人也经常谈起拿破仑。贝多芬对拿破仑的态度是矛盾的，他在一封信中这样写道：

当时我十九岁，在波恩念大学。那时波恩的艺术气氛十分宽松，不，可以说整体气氛，包括政治、文学、社会等都十分有利。我对法国大革命十分关注，自然也容易被拿破

仑的光环晃了眼！短短几年，他已经变成了一名暴君！上个月居然自封皇帝，令人厌恶……

拿破仑对莱茵河对岸的全面占领使贝多芬再也无法回到故乡波恩的这一事实，是贝多芬心中永远的遗憾和伤痛。他离开波恩时曾对爷爷许愿，“混出个样子”后一定回来向他汇报，用自己的音乐会为爷爷祝寿！贝多芬对亲爱的爷爷和故乡的思念，使得他对拿破仑称帝之事感到愤恨不已，由此撕毁扉页的题献，将《第三交响曲》的献词“波拿巴”改为“英雄”。

1805年11月，冯·斯达埃再次来到维也纳，参加贝多芬歌剧《菲岱里奥》（《莱奥诺拉》）的首演。结果由于拿破仑的进驻，维也纳剧院不得不中断演出。贝多芬的愤怒可想而知！“这可是我唯一的一部歌剧啊！”（不知道贝多芬是否早已打算写完这一部后就搁笔）虽然对冯·斯达埃的面貌没有记忆，但令人惊奇的是，当冯·斯达埃站在贝多芬面前



时，贝多芬居然大声说：“我的同胞，我的美因兹知音！”

（此非作者杜撰，有信为证）贝多芬在自己听力如此模糊的情况下居然邀冯·斯达埃会面，实属不可思议！

他们两人见面的情景没有记载，亦无油画再现。我们今天很难想象，两人之间的对话究竟是如何进行的。冯·斯达埃是否带上了自己的大提琴，打算与大师合二重奏？或是贝多芬不给对方说话的机会，自己在钢琴上即兴演奏？或者贝多芬向他透露了自己的听力疾病？两人用纸笔交谈？这一切不得而知。但有一点是肯定的，冯·斯达埃离开时手中抱着一叠谱子！冯·斯达埃回到下榻的旅店后，立刻动笔给贝多芬写信：

您送给我的珍贵礼物是友谊的见证，我将像对待我的眼睛一样好生爱护……在烛光下翻阅乐谱，您有力狂放的字迹让我仿佛感受到琴弦的振动……尊敬的大师，您的音乐是如此强烈，比语言更有力，比酒精更醉人！今天我有幸去

府上拜访，有幸在您身边度过了富有创造力的时光。您整个人与您的音乐是一致的，音乐就是地地道道的、真真实实的您——请原谅我的妄语，我岂能冒昧评论……

贝多芬的医生兼挚友魏格勒——之后成为贝多芬最权威的传记撰写人——是唯一一位了解他耳疾的人。但是贝多芬在某一个深夜，不知是因为蜡烛光的熄灭，还是被疼痛整疯了，他在应该寄给魏格勒医生的信封上误写了冯·斯达埃的姓名和地址。

我亲爱的朋友，能否再开些止痛剂给我呢？我每天疼痛难忍，上次您寄来的药还未与您结算，下次一并付清。最近我十分沮丧，因为听力的衰退，加上下体疼痛……

我们今天只能做如此猜想，这也是解释为什么贝多芬会收到吗啡的唯一理由。在魏格勒医生所著的《贝多芬传》中有这么一段话：“显然，贝多芬另有渠道获得止痛剂。如

此看来，他有不止一位大夫。”

然而，冯·斯达埃本人却对这一事件只字未提：他通过音乐和通信了解到了贝多芬不屈的性格，以及贝多芬对孤独的珍视和对自由的追求。因此，贝多芬不主动谈及自己的健康，他便沉默如石。贝多芬被今天某些研究者冠以“鄙视众人”“不愿与人来往”“独行者”之名，恰恰反映出贝多芬的不同：择友之苛刻，标准之严格，对个人自由之崇尚。贝多芬出没于上层社会是为了生存，是以绝对不出卖自由为前提的。纵使贝多芬对拿破仑的看法有着巨大转变，但他与拿破仑“自由、平等、博爱”的思想是有共鸣的。

贝多芬居住的空间也许狭窄，但他的内心却容得下整个人类世界——“四海内皆成兄弟”，每一个人无论出身、血统、贫富，他的人格都是平等的。在贝多芬的心目中，纵使你出资让我演奏，但你我之间应是平等的。我演奏时，你与人交头接耳就是不尊重我，那我也如此回敬你。贝多芬打

造了“中断演奏起身离开”的“品牌”（今天的演奏家几乎没一位敢拷贝这一“品牌”。据统计，今天的听众听十五分钟的演奏，平均要看手机十五次。如果每一位演奏家都“起身离开”的话，那么没有一场音乐会能进行到底了）。这不是“鄙视人类”，这是傲骨。

某天，贝多芬的男仆告诉贝多芬，蜡烛送来了。贝多芬问：“什么蜡烛？”男仆回答说：“您订的蜡烛呀，还挺沉的。”贝多芬问：“有条子吗？”男仆回答说：“没有”。点上才发现，这批蜡烛特别亮，持续的时间也长，蜡泪还少。作者妄猜是冯·斯达埃派人送来的——有一次贝多芬在信中抱怨蜡烛质量差，蜡烛商还老催债。贝多芬，远近闻名的钢琴家兼作曲家、指挥家，整天与蜡烛商斗，与鹅毛笔商斗，其怨无穷。他写给冯·斯达埃的信中有这么一段话：

整部作品已完成，可只有我一个人听得见，因为它在我的脑袋瓜里，写下来需要纸

笔和蜡烛。您也许无法想象，为了催商人送货，我得写多少信，花多少纸笔和蜡烛。

冯·斯达埃回信道：

尊敬的贝多芬，良师益友：

最近我的左手食指有些僵硬，我怀疑是神经炎。颤音不尽人意，无法与中指平均律动，哎，只能暂时用十六分音符取代，我十分恼火……也许作为大夫我不该求酒精兄来帮



贝多芬故居

忙，但我不得不说，酒精对神经有松弛的作用。得知您爱喝莱茵河雷司令酒，秋收之后我将去品尝选购，让故乡的高贵琼浆注入您手中金樽里……

贝多芬回信道：

尊贵的朋友，希望听到您的手指恢复常态，您又能拉琴的消息。瞧，即使是大夫也躲不过疾病的侵袭，那么常人就更不可能无恙了——想象一下吧，贝多芬居然抱头鼠窜，躲到了他弟弟家的地窖。四年前法军搅黄了我的歌剧，今天又进驻林茨（Linz），枪声一刻不停。我怕我可怜的鼓膜再受重创，捂住耳朵逃也似的奔出房门……

到了这时，1809年，贝多芬对拿破仑的好感是彻底用尽了。1813年英法交战，法军战败，贝多芬在梅埃策尔（Johann Nepomuk Mälzel, 1772—1838，节拍器的发明者）的鼓动下创作了《威灵顿的胜利》（Op. 91），总算是出了一口气。实际上从作曲技法



贝多芬雕像

的角度来看，贝多芬对自己的这一作品并不欣赏。这也许是一个机会主义的产物，也是当时的气氛所致、人心所向。

法兰西大军的气势已去，每战每败。想当初拿破仑到处扬言，哪里要推翻政府，就和他打个招呼，他马上过去帮忙。贝多芬说过一句一针见血的话：“推翻现有的统治再让拿破仑来统治，区别就是‘死’还是‘送命’。”下一场法俄战役，法军不仅没有打赢，还从俄国战场带回了传染病，战场上没有阵亡的军人回到后方却被瘟疫消灭。

远方的朋友，心灵的近邻：

您的忠诚和您对我的关心我如何回报？这些年您对我始终如一，让我感到您一刻也未离开过。您不是我周围的

“维也纳朋友”，您是我祖国的朋友。在这样的历史时期，这种友谊无比珍贵！亲爱的朋友，我多希望此刻您就在我的身边——您的贝多芬十分沮丧与不幸，他怀疑上帝是否故意作弄他，大自然是否在嘲笑他。他的人生欢乐就此结束，他的气力快要耗尽……

我的朋友，您知道我的听力越来越糟糕。我们两人的那一次见面您一定已经觉察出来了——我忠实的朋友，那次您未曾流露一丝惊讶，未曾提问，几乎没有开口，为此我感激不尽！

您在此后的信中说，任何语言都是多余的。您说音符是最好的语言，您能感受到我的心跳和思想。为此我感谢您，我年轻的朋友——我身体中最宝贵的部分将无可挽救地失灵

了，还能挽救吗？我感到无比孤独，周围的人们肤浅实用，将艺术视作消费品，艺术家无异于嗅觉灵敏的香水师，每周调制出时髦扑鼻的气味供他们喷洒……

昨天我定制的钢琴运来了。厂商并不以能为我提供乐器为荣，他更关心的是钱款的准时到账，缺乏远见的可怜虫……

对了，我的演奏越来越完美了。最近我每日练琴时，常在日落后练习，不需要亮光，也可节约蜡烛。哦，假如我的听力能重新恢复该多好啊！上帝，我将立刻放下手中的一切奔去美因兹与您畅谈，我就能听见您的声音，我们将合二重奏……

我的听力还能挽救吗？常写信给我啊，虽然我回信很少，但我的思想每天都与您对话。常写信给我，哪怕只言片语，常写信给我，我的灵魂之友！……

冯·斯达埃有没有收到这封信，我们不得而知。1813年11月，美因兹被一场瘟疫侵

袭，全城两千五百多个居民（占美因兹总人口的百分之十）被夺去性命。1813年，拿破仑大军攻打俄国败退的回程中，途经美因兹（美因兹当时被法军占领）做休整，一同带去的还有从俄国带回来的“斑疹热”：那是由虱子传染的瘟疫，由于俄国的寒冷，双方士兵都缺少抗冻装备，没有条件更换军装，更多的时候是把牺牲了的战友的衣服脱下来穿上御寒，这使得跳蚤迅速繁殖。这就是十九世纪初著名的“美因兹斑疹热”，它的传播非常迅速，兵营、民房等居住和卫生条件差的地方自然首当其冲，而公共场所和交通工具亦为虱子之乐园，可谓防不胜防。一只小虱子跳到谁的衣服上，谁就完蛋了，连高级军官和城中上层贵族也难以幸免。据《美因兹志》记载：“1813年秋，法兵降吾城，携疫气感染无数，旦暮之间流行，民患疫而死者不可胜计。城郭邑居为之空虚，而存者无食，亡者无棺殓，家家有僵尸之痛，室室有号泣之哀……众大夫医工及我主信徒夙夜奔劳，出入于

瘟疫之境，置生死于度外，救治百万余人……”瘟疫持续到1814年春基本消失，5月4日，拿破仑撤军，被统治十六年的美因兹恢复自治。

1815年，贝多芬创作了两首大提琴奏鸣曲，维也纳首演由年轻的大提琴演奏家约瑟夫·凌克（Joseph Linke，1783—1837）与贝多芬的得意门生车尔尼担任。这两部作品是贝多芬对冯·斯达埃无限思念的表达，是贝多芬脱离传统的宣言，是他从成熟迈入鼎盛的标志。音乐理论家把贝多芬的创作分为三个时期，换言之，贝多芬从此进入“巅峰期”，从古典主义走向浪漫主义。这两部奏鸣曲中没有炫技，也没有大段独白，而是充满柔情的对话。其中流露出的时而欢悦时而深沉的情绪，描摹的是贝多芬与冯·斯达埃没能实现的对话！贝多芬多么盼望听力恢复后能与好友促膝谈心，能与他合二重奏啊！贝多芬将乐谱寄给冯·斯达埃，并告知自己搬家了，回信请寄新地址。虽然他知道，自己恐怕等不来回信了。

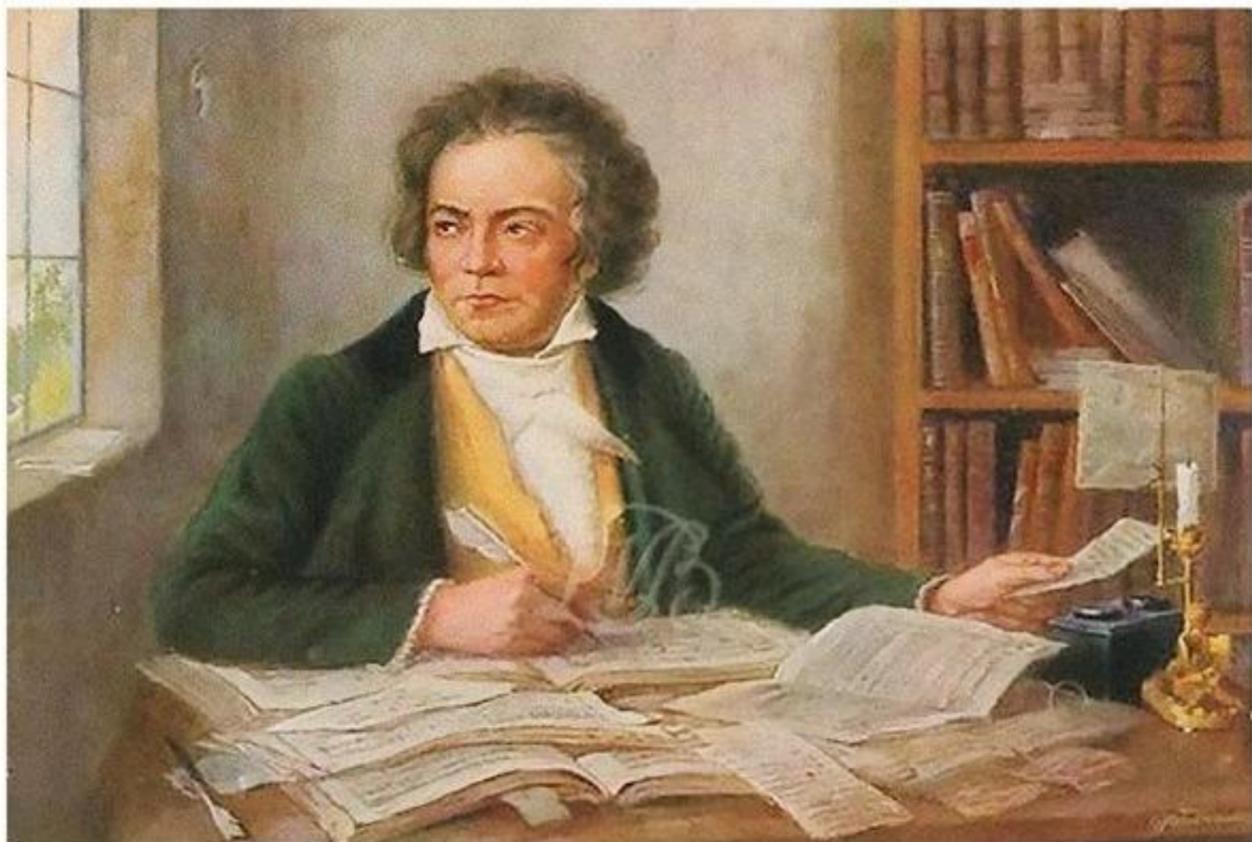
贝多芬之后每次搬家都会寄信给冯·斯达埃，告知新地址。每一封信他都充满哀怨地写道：“为何不辞而别，我的朋友？”

贝多芬没能读到的那封信是冯·斯达埃在1813年12月31日写的：

我日夜思念的朋友，亲爱的贝多芬大师：

从朔特先生那里获悉您的新作上演，庆祝威灵顿战役的胜利和您的《第七交响曲》，祝贺您的成功！我多么妒忌朔特啊，他能亲耳聆听。您也许无法想象美因兹的恐怖景象，这里正流行着可怕的瘟疫。这封信先不寄出，不是因为邮路不通，而是不想让机灵的小动物和我的信一起旅行。祝您元旦快乐，我知道，当您收到这封信时，新的一年也许已经过去了一半……马上就要敲钟了，让我为您祈祷，我的心灵挚友，愿您永远自由，愿您头脑中的音乐永远鸣响……

冯·斯达埃没有告诉贝多芬的是，朔特已关闭出版社，



02

带着全家去维也纳躲避瘟疫。事实上，瘟疫大爆发后，美因兹大批贵族及时逃离，但是关于冯·斯达埃家族的记载至今踪迹全无。

冯·斯达埃家族在美因兹历史上颇具影响，可追溯至1637年。冯·斯达埃是“大地主”，有大量田产、葡萄山、森林和马场。美因兹的三家公立医院是冯·斯达埃出资建造的非营利医院，接收“无产阶级”病人。法军占领期间，其中一所医院专为士兵疗伤，据说因此培养了众多医学青年，使其有接触并治疗各种外伤（弹伤、灼伤、断骨、截肢等）的机会。1814年5月，法军撤离。“斑疹热”横行期间，邮政马车也许与邻国的来往暂停了一段时间，疫情结束



01

01 贝多芬  
02 约瑟夫·凌克 (Joseph Linke)

后一切又恢复了常态。但为何没有冯·斯达埃的消息传到维也纳呢？朔特与贝多芬联系热络，贝多芬只需向他打听就能得到信息。冯·斯达埃家族又为何没有回信给贝多芬呢？如果儿子弗里德利克殉职，寄给他的信会送至父母家中，如果他们拆开阅读，就会了解儿子与贝多芬的交往。或许只有一种解释：冯·斯达埃老爷没有拆开儿子的任何信件。我们发挥想象力，眼前出现了这样的电影镜头：冯·斯达埃夫人将儿子弗里德利克的房间完全保持原样，她把儿子的每一封信都放在他的写字台上，仿佛儿子每时每刻都会从医院回来，母子互相问候后他就会拆开阅读……那么1813年12月31日写的信又是如何被送到贝多芬的

维也纳住所的？通过何人之手？这是一个永远的谜。

贝多芬将自己所有作品的版权委托给美因兹出版商朔特的决定，是出于经济上的考虑，还是有更深的情感因素？贝多芬弥留之际，小朔特带来一箱莱茵河雷司令赶到他的床前，这是替弗里德利克·冯·斯达埃完成他的夙愿吗？据朔特描述当时的场景：贝多芬已奄奄一息，他微笑着吐出几个字：“太晚了……遗憾，太晚了……”

是啊，冯·斯达埃那封写于1813年最后一天的信也到得太晚了，如果能早送到一个月……

但愿两人天国相会，朝弹玉琴、暮举金杯。久别重逢的灵魂知音，共闻仙乐无古今。🎹

# 戏曲作曲的新时代空间

The Space of Composition for Traditional Operas in a New Era

文字\_王安潮

## 一

在传统的戏曲创腔中，音乐创作环节居于较为次要的地位，这种观念由来已久。以我对宋代杂剧音乐来源的考察来看，唐代大曲等宫廷音乐曲调为其注入了较高发展的起点。曲调的沿用使杂剧在创腔上探索很少，所以杂剧艺术史所见最多的资料是剧本文学。元杂剧依然如此，留存于世的多是像关汉卿、王实甫等人的剧本、唱词。再之后，明代汤显祖的“临川四梦”、孔尚任《桃花扇》、洪昇《长生殿》等剧目，剧本与唱词仍是戏曲史记载的主要对象，而音乐的记载多是宫调理论，旋律方面的记载很少。

清代允禄等人所编的《新定九宫大成词宫谱》，用八十二卷的篇幅，选取了唐、五代、宋词、金元诸宫调、元代散曲、明朝散曲、南戏、北杂剧、明清昆腔、清宫承应戏等乐谱，算是对古代戏曲有了

少量的音乐讯息的记载，用仙吕宫、仙吕调、中吕宫、中吕调、大石调、大石角、越调、越角、正宫（南）、高宫（北）、小石调、小石角、高大石调、高大石角、南吕宫、南吕调、商调、商角、双调、双角、黄钟宫、黄钟调等宫调为分类之法，其辑录曲谱的方式是曲牌体创腔的方法之显现，像朱权的《太和正音谱》就是杂剧北曲的乐谱及其评论。傅惜华所编的《古典戏曲声乐论著丛编》（人民音乐出版社，1957年）中包含了《唱论》（燕南芝庵）、《词

林须知》（朱权）、《曲律》（魏良辅）、《方诸馆曲律》（王骥德）、《度曲须知》（沈宠绥）、《闲情偶寄》（李渔）、《南曲入声客问》（毛先书）、《乐府传声》（徐大椿）、《顾误录》（王德晖、徐沅澄）等书，《四部丛刊三编》（元刻本）、《四部丛刊续编》（明刻本）、《雍熙乐府》（二十卷，郭勋）等曲集。这些文献中对戏曲的乐谱、评论的辑录，多是有弱视戏曲音乐创作观念。

真正触及作曲领域的，要数元代周德清所撰的二卷《中原音韵》了。它是根据元代北曲中所使用的用韵之法的十九部，“每部字均按阴平、阳平、上、去四声排列，以入声分派入阳平、上、去，变更了《切韵》以来韵书的体制”。（中华书局，1978年）该

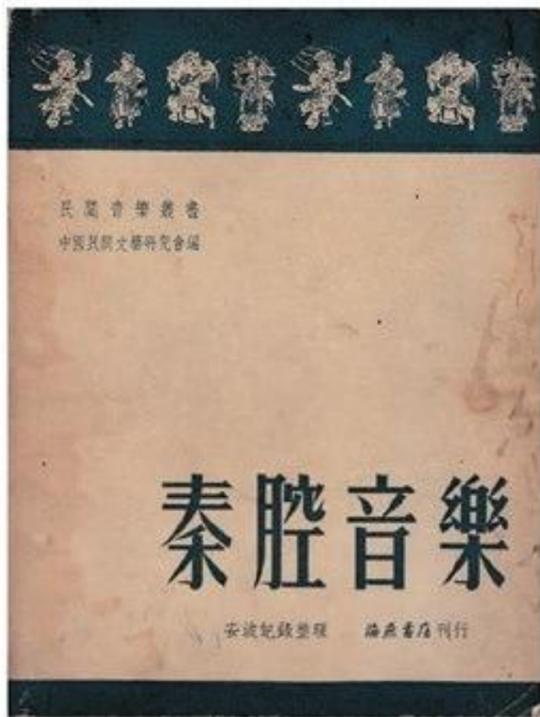
01 梅兰芳  
02 刘天华



01



02



01



02



03

书着眼于演唱的实践方法，不能算严格意义上的戏曲的曲调编创。清末民初，戏曲快速发展，尤其是京剧流派纷呈，谭鑫培等在创立流派中自然多注意创腔。其后，像梅兰芳这样的新派探索者，不再局限于琴师的束缚，而是依从自己声腔的特色及个性理解而做了曲调的新创发展，并约请刘天华为其记谱。其间，评剧、豫剧、秦腔、越剧等地方戏曲的发展也开始有了京剧那样的“作曲”萌芽。

在陕甘宁边区的音乐工作中，鲁艺师生如安波、王晓明、朱实甲等人投入到民间戏曲的搜集整理之中。他们从1945年2月开始深入秦腔的调查研究，成果之一是《秦腔音乐》（海燕书店刊行，

1950年）。书中的曲牌及各种板式（慢板、二六、带板、二倒板、尖板）、滚白、板歌及腔，是对创作所需的基本技术的理论研究，为边区的秦腔发展奠定了基础。中华人民共和国成立后，戏曲创作任务增多，而专业的戏曲作曲人员开始应运而生，新理念也逐渐涌现。

## 二

上海音乐学院于1956年率先在民族音乐系开设了戏曲音乐的研究与创作专业，于会泳的《腔词关系研究》就是其中的探索成果之一（中央音乐学院出版社，2008年）。连波也于1959年开始了“戏曲作曲”课程的实践，他在实践了二十余年后，出版了《戏曲作曲教

01 《秦腔音乐》  
02 《黄梅戏音乐概论》  
03 时白林

程》（成书于1983年，1989年由上海音乐出版社出版）。这是一本较为全面的戏曲创作技法的总结。朱维英等人以京剧、昆曲、豫剧、河北梆子、评剧等几大剧种为主的戏曲作曲技法探索，成书的《戏曲作曲技法》（人民音乐出版社，2004年）在板腔的探索中进行了系统总结。

五十年代开始的地方性戏曲的创作技术探索，促使人民音乐出版社组织了系列撰写。如：王基笑的《豫剧唱腔音乐概论》（1980）、贾古的《湖南花鼓戏音乐研究》（1981）、广东戏剧研究室的《粤剧唱腔音乐概论》（1984）、武俊达的《昆曲唱腔研究》（1987）、时白林的《黄梅戏音乐概论》

(1989)、何为的《评剧音乐概论》(1991)、周大风的《越剧音乐概论》(1995)、王正强的《秦腔音乐概论》(1995)、路应昆的《高腔与川剧音乐》(2001)、杨春的《淮北花鼓戏音乐研究》(2013)。此外,还有其他出版社的成果,如:沙梅《论川剧高腔音乐》(上海音乐出版社,1958年)、江西省赣剧团的《赣剧音乐(弹腔)》(江西人民出版社,1954年)、张沛与郭少仙的《晋剧音乐(中

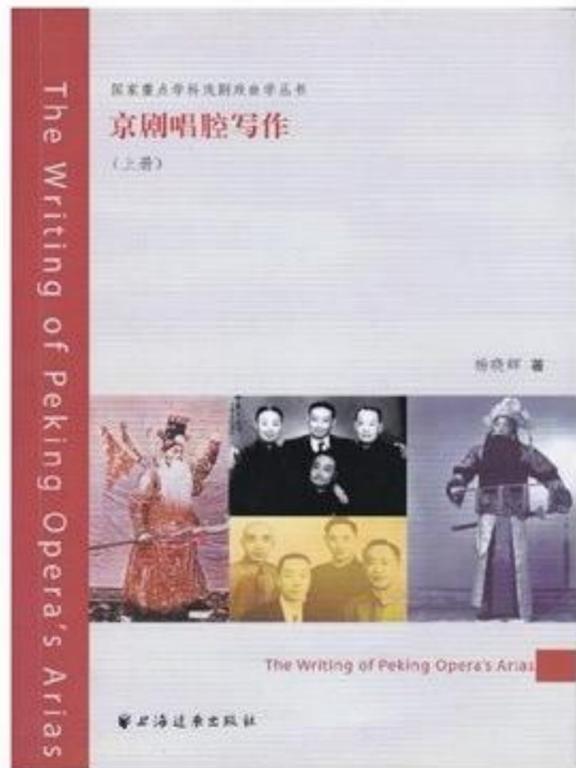
路梆子)》(山西人民出版社,1955年)、段连海等人的《蒲剧音乐》(山西人民出版社,1955年)、路继贤与王守欣的《河南梆子音乐》(长江文艺出版社,1955年)等。尤其是1978年发起的“戏曲音乐集成”的编写,至今已经出版了全国所有省市、自治区的民族民间戏曲集成,这些对各地戏曲创作的发展来说是巨大的基础工作。

除了上海音乐学院的戏曲作曲课程建设外,上海戏剧学

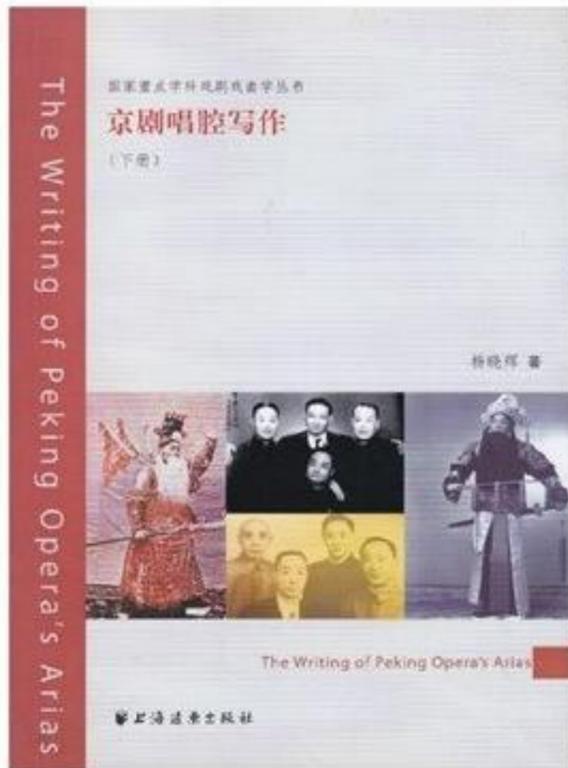
院、中国戏曲学院等校也逐渐有了戏曲作曲的探究,戏曲演出单位也在引入作曲专业人才后有了真正意义上的新创曲调的探索,至今已有了半个多世纪的发展。时白林于二十世纪五十年代在上海音乐学院进修时,尤其是目睹严凤英等人的演出及讲座后,产生了投身于戏曲作曲的兴趣。此后的他在黄梅戏《天仙配》《女驸马》等剧目的改编发展上起到了巨大作用,而黄梅戏作曲家中后来又出现了徐志远。时白林成功之后,多个地方戏种开始有意识地培养或引进作曲人才,像赵季平就是在1970年毕业时进入戏曲研究院的。

随着作曲实践的发展,这方面的专著也开始出现。除了前述所言的连波之书以外,中国戏曲学院朱维英主编的《戏曲作曲技法》也是一本专门著述,它以“京剧、昆曲、豫剧、河北梆子、评剧等几大剧种为主的声腔演变、曲体结构及传统的声腔音乐创作手法,并以较大篇幅讲授了现代作曲技巧,还选编了四十余部具有代表性的京剧现代戏、传统戏

01 《京剧唱腔写作(上册)》  
02 《京剧唱腔写作(下册)》



01



02



和部分地方戏曲唱腔音乐的缩谱”（人民音乐出版社，2004年）。杨晓辉在近四十年的戏曲写作实践之后进入上海戏剧学院任职戏曲作曲，他的《京剧唱腔写作》就是其创新理念的成果之一。正如关雅浓在书序中所言，“有戏必有曲，无曲不成戏”“戏是本，曲是魂”“以歌舞演故事，无声不歌无动不舞”“以戏带曲，以曲促戏”（杨晓辉《京剧唱腔写作》，上海远东出版社，2017年）。因此，站在这样高的层面，杨晓辉的创腔之论从声腔、流派的创腔出发，对调式、调性、板式、曲式等微观手法进行基础性剖析，还以传统戏、新编戏、现代戏为例而进行详细阐释。而落在具体写作中，他也回到了于会泳所立论的“腔词关系”，从而进行行腔变化及调式调性变化的手法解析。由此可见，杨先生的京剧唱腔技法是站在传统与现代发展的实用立场上，进而对戏曲作曲进行了理论创新的诠释。同时，也由他的理论可见，戏曲作曲要具备传统戏曲的功底，又要在新探索中不脱



《戏曲作曲新理念》

离声腔的特点，才能走上新的探索之路。

### 三

武汉音乐学院作曲家、音乐理论家刘正维教授也是在艺术实践领域长期历练过的戏曲家。他在楚剧、荆州花鼓戏、黄梅采茶戏、随州花鼓戏、汉剧、京剧等剧种的创作中花过大量的时间，又在戏曲音乐上做过多维视角的理论研究（《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》，中央音乐学院

出版社，2004年）。因此，他在西南师范大学出版社发行《戏曲作曲新理念》后，旋即受到包括笔者在内的学者的注意。我觉得该书一大理论贡献就是将戏曲作曲进行了创新理念的凸显。刘正维首先认为戏曲作曲难，因为它有别于现行的西方作曲系统中的技法。基于此，他对宋杂剧以来的作曲技法进行了分析，将大众对宋元明清等不同时期戏曲的发展予以了引导。他提出的“三起三伏”的波折发展阶段论，他的宋词、元代戏曲、明代传奇剧的不同发展技法分析，为人们认识历史上潜在的戏曲作曲技术提供了新认识，而他也由此提出中国的“文艺复兴”理念。针对中国古典戏曲发展的定量分析，刘正维认为，“前五百年”是文人作曲在历史上的第一次作曲能力之展现，“中四百年”是戏曲作曲大变革，接下来的五十年是中国戏曲蓬勃发展的时期，再之后的五十年是中国戏曲“空前发展”的时期。他的定量分析所注重的时间年数一是为其阶段论而提供理论基础，二是为其

中国戏曲的定性而进行证据举要。

如果说历史经验的总结是刘正维创新理念的理论基础的话，他深入内核的技术分析则是创新理念的实践所感。在其戏曲音乐的音列分析中，他提出以“DNA”进行内核解析，而“三音列”是其戏曲唱腔中所寻得的技术核心，从腔词关系中找到了旋律构建的创腔要领。他的“DNA”分析视角还可以运用在调式分析中，甚至在徵羽调式两大支撑调式中找到了“染色体”之显现，为其“屈调”“扬调”找到了半音之差的理论关系，从而为民族调式中的情感表现找到了“灵魂”效应的基础。刘正维戏曲作曲的微观研究充满生物学原理的妙趣并非空穴来风，它是以腔式的广泛调查分析而使其立论有据，戏剧性功能及其板块的五大分布情况，让人们有了具体的认知曲体。对于戏曲音乐结构中的板式技术分析，他以“单腔”“多腔”的系统进行唱腔例证，这方面的多种类型分析，一是可见刘先生实践经验，二是为“南北交融”

的板式结构找到了变化、重复的理论基础。

戏曲音乐的主题既是艺术形象展现的主要载体，也是作曲关注之点。刘正维将主题视为戏曲作曲成败的“要道”，他在分析中依从风格、个性的视角，还从歌剧经验中寻找可供借鉴的内容。由此，他认为戏曲音乐主题是由三重性到五重性表现的发展。当然，刘先生的分析也注重例证的典型性，《杜鹃山》就是他看重的分析典案。除了唱腔的分析外，刘先生还注意到了戏曲中的器乐部分，他觉得管弦乐的写作是现代戏曲创新必须面对的问题，这与传统手法的“四大件”形式要有相应的针对性突破。刘先生还分析了“三堂会审”的音乐布局和唱腔特点，在“序一起一承一转一合”的结构布局下具体分析而予以理论展现，其他例子还有四大名旦的“五花调”、荀派“小姐啊”唱段。在《红灯记》《杜鹃山》唱段的分析中，他从唱段的布局而展开，为唱腔特色找到音乐技术的例证。

创新理念是刘正维戏曲作曲技术研究不同于之前专家的手法表现之处：一是精细的局部技术，尤其是直接针对技术核心紧要处的音乐进行解析，因为他深知唱腔的实际和历史发展进程中的每一次创新之法，这就使他的分析是直接触及作曲技术的核心之处；二是具体的图示明示，他在每一个谱例上都做了技术分析标记，因为他有着实践与理论的双重经验，这就使他的图示多是成功之举，在他人成功案例的解析中抓住了要点；三是宏观与微观的结合，从结构布局到调式调性，从腔词之间的对应到起承转合的关系，尤其在其中，刘先生还创造了很多新的为戏曲技术分析所用的“新词儿”，这些由内而外的创新理念正是当前戏曲作曲领域所急需的理论诠释。他的戏曲作曲新理念以上中下三篇，落脚到十二章之中，其研究有宏观，有微观，以技术精妙分析而创新推进戏曲作曲的切实发展，在发扬传统经典优秀音乐文化的新时代语境中，深入其理，诠释精妙。■



## 三言两语话合唱

文艺复兴的集大成者——贾斯坎

Josquin: A Great Master in the Renaissance

文字\_易杰

既然学者们将合唱史的“第一人”定为法国人，那么我们就顺着这个趋势，继续聊一聊法国人在中世纪后进入文艺复兴时期在合唱领域所做的贡献。

首先，什么是文艺复兴？文艺复兴是欧洲历史上一次非常重要的人类文明大繁荣。它的原文Renaissance的字面意思是“重生”：re是重新的意思；naissance来自法语，是出生的意思。在文化领域，是人们基于古希腊和古罗马在文学、艺术、哲学、建筑、雕塑和音乐等各方面的基础上发展而成的再次繁荣——让文化再次变得伟大（make culture great again）。

文艺复兴时期的法国有三位非常重要的作曲家：纪尧姆·杜飞（Guillaume Dufay）、约翰内斯·奥克冈（Jean De Ockeghem）和贾斯坎·德普雷



01



02

（Josquin Desprez）。其中，杜飞是继马肖后在当时最著名的作曲家，起到了承前启后的作用。奥克冈被誉为是巴赫前在复调对位领域中最有成就的作曲家，也是所谓的弗莱芒乐派（Franco-Flemish School）第一代的代表。然而，他基本上是活在书本上的人物，我们在这也就不多聊了。

贾斯坎·德普雷是欧洲极少数的享有极高声誉和荣誉的合唱作曲家。关于他的出生年份有两个版本：一是流传许久的1440年，还有就是最近被公认的1450年。而他的姓氏也有两个版本：艺名Des Prez，以及真正的姓Desprez。由于他的艺名太有名了，导致许多人都搞不清楚，并且引发了许多关于查询以及分类的困扰，比如

01 贾斯坎·德普雷

02 梵蒂冈西斯汀礼拜堂



贾斯坎弥撒作品手稿

说到底还是D开头还是P开头。因此，贾斯坎也是欧洲为数不多的直接以名字称呼的作曲家。

据说贾斯坎出生于法国北部或勃艮第地区，相传是奥克冈的学生。关于他早期的经历不详，只知道他可能曾是法国国王路易六世合唱团的一员。贾斯坎出名于意大利，为米兰的统治者Sforza家族服务，后来在罗马的西斯汀礼拜堂任职。1503年，他就任艺术总监（maestro di cappella），效力于费拉拉公爵。贾斯坎不仅拿到了这个职位历史上的最高薪资，并且只凭自己的意愿而非领导的要求来创作。这个待遇即使是放在那个时代都好得出

奇了，贾斯坎也被公认为史上享有最高待遇的音乐家。之后费拉拉地区闹瘟疫，贾斯坎离开了费拉拉，并在法国与比利时交界的一个市镇的圣母大教堂任职，直至1504年去世。

贾斯坎在创作上的一大贡献是对于歌词的描绘和表达。还记得在上期中所讲的马肖《圣母弥撒》的曲调不好听，像是在念经。其中一个主要的原因是当时的作曲风格是“曲字分离”：曲调与歌词之间没有那种水乳交融、独一无二的紧密关系。用现在的话来说就是没有“灵魂”，没有“意境”。而在贾斯坎的音乐中，他运用不同的音乐织体对歌词

的形象进行描绘，挖掘出文字深处的含义，并最终将其在音乐中升华。而这一点，正是无数作曲家所追求的音乐的最高境界，真正做到所谓的让听众“就算不了解歌词，也能被音乐本身深深地打动”。

除此之外，贾斯坎也享受到天时地利的优势。当时印刷术在欧洲兴起，贾斯坎的作品作为第一代出版的乐谱风靡欧洲，从而享受到了前无古人的崇拜。同时代的作曲家高喊其为“当代最好的作曲家”“音乐家之父”。马丁·路德称“贾斯坎是音符的大师，所有音符遵从于其意愿，而其他作曲家则不得不遵从于音符的意愿”。

贾斯坎最具代表的作品是《圣母颂》，这部短短六分钟的作品被公认为文艺复兴复调音乐的集大成者。贾斯坎对于歌词的“描绘”，以及对其在不同声部间的传递和交织都达到了极高的艺术造诣。音乐好听、空灵，绝对值得欣赏，强力推荐给读者朋友们！



## 贝多芬老了（下）

萨义德《音乐的极境》中的贝多芬

When Beethoven was Old

*Music at the Limits* by Edward Said

文字\_曹利群、庄加逊

作为二十世纪极具影响力的知识分子、文学批评家，萨义德的大名如雷贯耳，但很少有人关注到他的乐评。他为杂志撰写音乐专栏多年，最终结集出版了他唯一的一本乐评集《音乐的极境》。在这本书里，他打通了音乐、文学、哲学、历史、政治的学科壁垒，重新定义了何为真正的乐评。

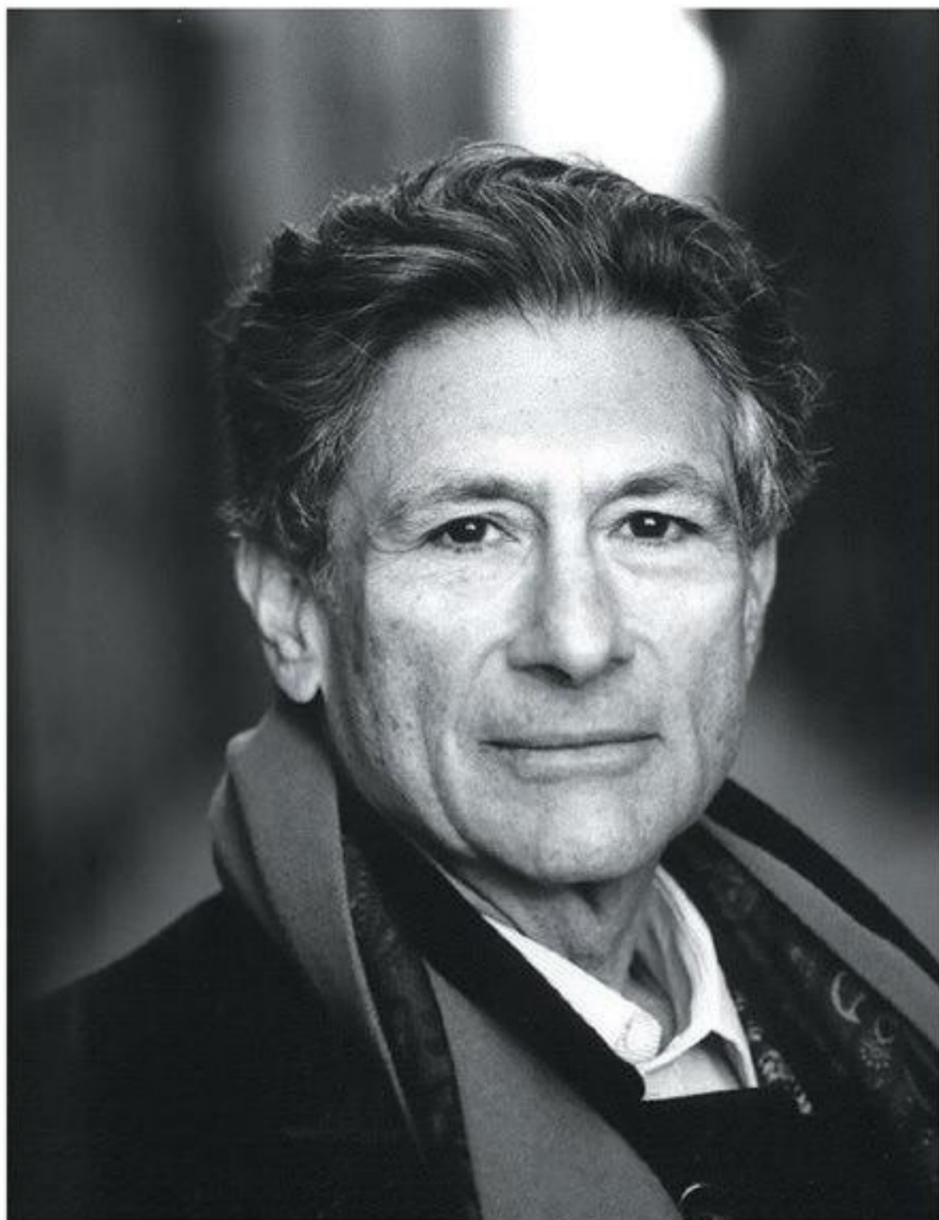
这次我们有幸邀请到《音乐的极境》中文版译者庄加逊，以及国内著名的音乐评论家曹利群，一起就这本书展开一次对谈，一次沿着萨义德的方向探寻音乐极境的旅程。

正如译者庄加逊所说，“开始”是一件很麻烦的事，很多人会被萨义德的大名吓个够呛，认为“这太学院派、太深奥了”，但其实萨义德的乐评闲散、轻松，甚至连他自己都说，他不写乐评，那是一种贬低音乐的方式，把音乐固化成评分表，表演之后大家打打勾……

● \_庄加逊

○ \_曹利群

○ 记得你们那个约翰内斯四重奏组在东方艺术中心的演奏，差不多有十年了吧？没拉过四重奏的人当然无法体会台上的感受。但作为台下的观众，也的确为不间断地演奏七个乐章捏把汗。这是两难。如果乐章之间喘口气，肯定可以把作品完成得更好，但那不符合作曲家的要求。一气呵成万一出了差错，比如弦断掉或者跑了弦，都会让作品的呈现不完美。在台上是“或有出路”，坐在台下就只有悬念。我想到晚年的肖斯塔科维奇也不断受到身体疾病的折磨和死亡阴影的笼罩，以至于他的晚期弦乐四重奏同样扑朔迷离，在极度的悲观、绝望当中，也充满着迷惘苦痛和诡异。就以《第十一弦乐四重奏》为例，这是献给与作曲家长期合作的贝多芬四重奏组的小提琴家瓦西里·希林斯基的。巧的是，这部作品也是七个乐章，也要求不间断地演奏。我甚至

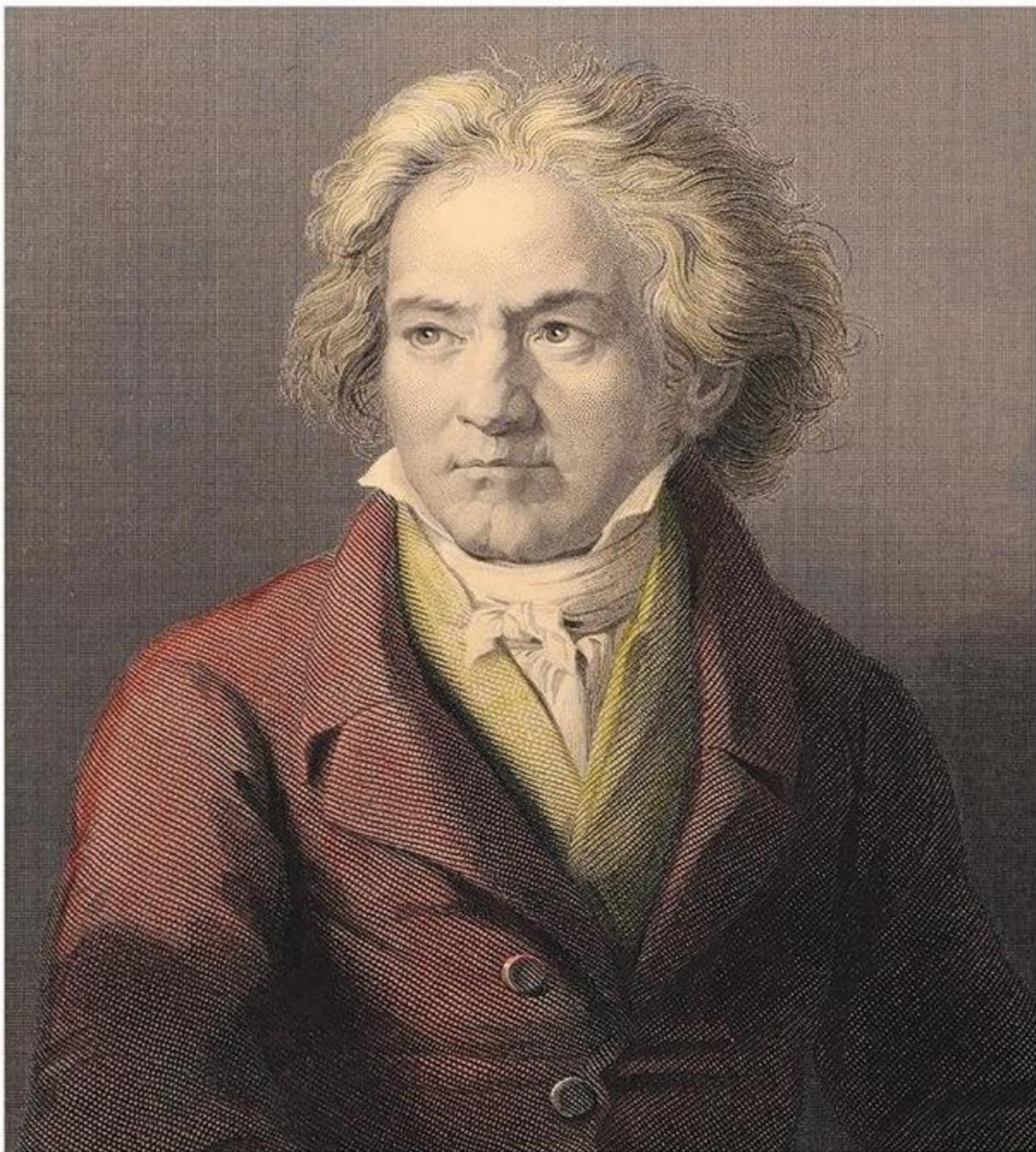


萨义德

相信，肖斯塔科维奇一定有意为之。那部作品也很棒，非常有特点和想法，七个乐章分别是前奏、谐谑曲、宣叙调、练习曲、幽默曲、悲歌和尾声。那仿佛是瓦西里人生的七段回放，或者是作曲家的“夫子自道”。

● 我们当年演奏的是贝多芬早期室内乐作品，还是不好与这个晚期弦乐四重奏比，那太熬人了。“夫子自道”这件事可以镜面反射般无限地映照下去，晚期究竟是怎样的境遇，如人饮水，冷暖自知。当萨义德在说贝多芬的时候，他在说自己，就像你说或许肖斯塔科维奇也在说这个。我想2020年有不少人能体会到这首弦乐四重奏所传递出的黑暗——辜负与失去。

○ 是的。很多作品都有当下的代入感，对作曲家来说是彼时，对后来者意味着永恒。更何况在弦乐器上，升E小调



贝多芬

有特别的阴暗感。难怪瓦格纳说，第一乐章表达的是最悲哀的东西。垂死的舒伯特去世五天前，有人请他做一场私人演奏。在听了这首弦乐四重奏之后，舒伯特撂下一句话：“在此之后，我们还能写些什么？”这被称为是贝多芬最有启发性和神秘性的晚期弦乐四重奏是一个新的维度，他如此深刻地抵消了这之前的所有风格。七个乐章，而且要连续演

奏，是前所未有的，也是海顿、莫扎特想都不能想的。

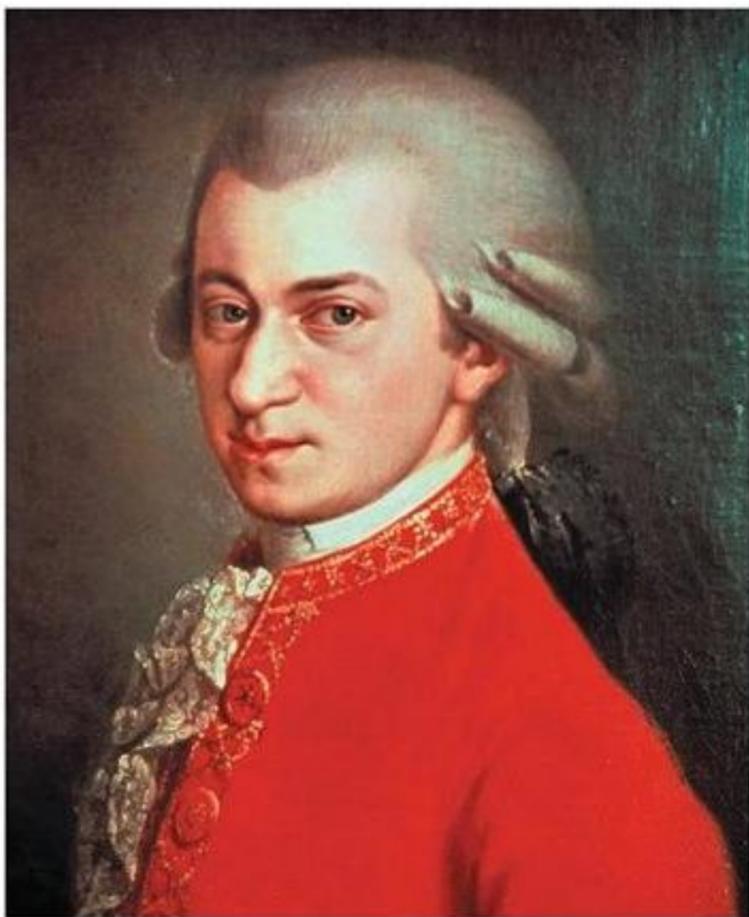
● 我知道这个故事。对敢演奏贝多芬这首作品的人，我总是心生敬意。

○ 说到老态和濒死，我想到杜甫的那两句诗：“亲朋无一字，老病有孤舟。”就是那种状态，只有到了那个时候，到了那个年纪，到了周围没有



一个亲戚朋友又无所依傍的时候，人才会有这种感同身受，作品才能出来。这个时候才容易“破”，破所谓过去从海顿开始建立起来的四乐章秩序——起承转合的秩序。他已经不是在这个形式里面去装一个新的作品，而是考虑如何才能表达出我现在特有的这种颓丧的、极其悲观沮丧的东西，我用什么样的方式来表达？这个就有相当大的“破坏性”。

这个“破”当中，或许他是不知不觉的，或者自己并无意识的。但有时候我又觉得他也是在有意识地建立一些东西，比如《第十四弦乐四重奏》核心的第四乐章，它由一个主题和六个变奏组成，其中大多数涉及和声而不是旋律本身的本质。这是室内乐有史以来最深刻、最复杂的作品之一。每种变奏都以不同的节奏来演奏，因此创建了一个真正的“变奏曲”。作曲家赋予了变奏完全不同的性格，甚至在最后一个乐章——第七乐章，最终又回到了第一乐章最开始的<sub>01</sub>主题。虽然是非理性的情绪表达，但实际上在构架作品的



01



02

01 莫扎特  
02 海顿

过程中，作曲家是别出心裁的，他让这个作品构成了一个难以复制的新的范本。新的面貌在这个过程中诞生了。

● 加州大学的罗伯特·温特（Robert Winter）教授早年在上海音乐学院讲贝多芬，分析了《第十四弦乐四重奏》的第一乐章。这个赋格乐章，整首赋格都建立在主题的十二个音符上，完整的主题一共有十次进入，前三次是连续的，中间四次是间断的，最后三次又是连续进入的。而其中插部的主题也不过是从这个基本主题上截取的片段。可以说这个赋格乐章具有非常强的整体性，虽然它呈现出的是<sub>02</sub>一种极其悲伤的情绪，但完全不是“破碎”的。

○ 有人只是表面地看到贝多芬以《第十四弦乐四重奏》为代表的晚期作品的这种破碎，甚至认为其中充满过时的陈旧笔法，比如颤音、装饰音、率真简明的伴奏声部等。到处是沟纹，充满裂痕，既不叫人亲近，也缺乏甜美气息。然而萨

义德说，这种现象推翻了我们关于一部作品要连贯统合、有机周密、完整融合的既定观念和听觉经验。他恰恰是透过破碎的声音看到了年迈贝多芬的本质。

因此有人说，这不仅是有史以来最伟大的作品，也是有史以来最伟大的作品。但我以为这更是人类思想、内心和精神的最大成就之一，无论是在艺术、科学还是其他领域。很少有人能企及贝多芬在《第十四弦乐四重奏》中达到的高度。耳聋似乎使贝多芬倾听他内心的一切，正是在他的体内，他发现了新的形式、主题和表现力。

● 杨燕迪老师说过晚期的贝多芬是天人合一。这种表面形式上的破与内里的统合，最终成就了独一无二的贝多芬。

○ 我不赞成将中国哲学“天人合一”的概念用在这里，那很难与贝多芬晚期风格相扣。

● 嗯，我想杨老师所说的“天人合一”只是取了个意，

而非一种文化上的特定名词。

○ 但这种用法特别容易被误解或者攻击，王西麟老师多次跟我说，他很反对这个说法。

● 的确，多数时候“听”是一种脱离上下文的“听”。我们先不纠结这个，因为如果要更严谨些，西方的浪漫主义运动是贝多芬逃脱不掉的土壤，他的走向与浪漫主义寻求解决之道的这个方向是密不可分的。这个不能再展开，否则我们要“歧路亡羊”好几天。用萨义德的话来说，这个“合一”实际上就是把巨大的虚空外翻给别人看，一个无声的黑暗或者黑洞，告诉你这就是真实的样子，好比你刚才所说的把音乐光鲜背后的缠斗表演给你看，因为世界本来就是这样子。于是这个痛苦就成了一种领悟，一条上升之路。

○ 二十多年前，我读过钱德拉塞卡的一本书，书名忘记了。其中说到莎士比亚、牛顿和贝多芬不同的创意模式。他

说，贝多芬最后的弦乐四重奏是他音乐成就的高峰，其表达的境界犹如“独自穿越陌生的思想海洋”。当年我被这句话所震撼。贝多芬晚年的耳聋所造成的内听和内省，的确有一种超验性。这些作品不再有理想的渴望和欲望的升腾，转而朝向一种神秘的、神圣的境界。今天再看，当我们过于仰视，或者说提炼了这些理念的时候，才发现身体的残破。不知老之将至的这种无奈其实是作品的动因之一，甚至是原初的动因。

这些作品也促使贝多芬做了另一种形式的自我否定。在音乐方面，他的苦心孤诣以新的音乐形式重新配置，用来探索无人尝试过的表现深度。记得在某个变奏中我看到四位演奏者在琴桥部位演奏，既不甜美也不优雅，甚至有一些浮泛和刺耳，这似乎让我们听到了二十世纪弦乐四重奏的前生。然而，这恰恰是彼时彼刻的贝多芬突然遭遇的心灵瞬间。

● 是的，自我否定之路。我忍不住要加上一句近一年一直



在我脑中盘旋的经文：“我实实在在地告诉你们，一粒麦子落在地里如若不死，仍旧是一粒；若是死了，就会结出许多子粒来。”这句话被陀思妥耶夫斯基放在了《卡拉马佐夫兄弟》开头的引子中。因死而有了新生命的前生。

事实上，贝多芬的这种做法是很难效仿的。贝多芬把“维也纳风格”带到了极致，但是对十九世纪的音乐家创作技巧方面的影响微乎其微。贝多芬对后世作曲家的影响，无论是十九世纪的还是二十世纪的，更多是精神层面的人性的启迪，更多是在理念上：他为自己内心而写作，而不是为观众而写作。如果说莫扎特的歌剧是用他的语言来写别人的故事，那么贝多芬整个就是在写自己的东西，特别是他晚期的作品。

○ 这个是很到位的说法。记得本雅明曾经说过，没有哪个艺术家，包括小说家、画家、作曲家，是写给观众或者听众的，艺术家只写给他们自己。如果说阿多诺更感兴趣的是关



《卡拉马佐夫兄弟》

于权力、权威和正统的领域，那么萨义德关心的则是私人领域。萨义德把自己当作一个聆听者。站在这样的立场，他听到甚至看到了老年贝多芬的各种生活窘迫和内心的崩溃。这些造成了年老的贝多芬不再去考虑庇护人和商业模式，甚至不顾违背传统的美学范式，哪怕冒犯观众也无所畏惧。于是，类似但丁地狱式的旅程在他内心展现，中年时期的英雄主义理想日渐远去，一种极其个人化的感受、体验、创造生命和作品的新声音出现了。萨义德试图去捕获作曲家的一种生存与创作的轨迹，并在那个记忆灵光一闪的关头将其把

握。他抓到贝多芬晚期风格的关键所在。

● 聆听只说到萨义德的一面，他还有介入的另一面，通过介入来了解这个私人在公共领域中所处的位置，也就是退到当时的年代中去。以赛亚·柏林在梳理浪漫主义的根源时说了句话（这种更迭流动的视角最早是维柯提出的，不要忘了，维柯对于萨义德的重要性），他说恰巧成为规则的是获得优势地位的学科，优势学科支配了一代人的想象力。十九世纪，社会学成为优势学科；在我们这个世纪，则是心理学大领风骚。尚处于浪漫主义时段区隔内的贝多芬到了晚期其实已经开启了探索心理学范畴的自我拷问。这些同样被萨义德吸纳进他的音乐比对中，所有的结果都是有来源的，尤其是经历过法国大革命以后的贝多芬，这些都成为萨义德考量晚期的因素。

最终有了一个流动的晚期风格：生中有死，死中有生。这些生死从历史的时空中来，又投入到未来的时空中去，音

乐成了悬浮在时空之间某种意义上的永恒的瞬间。音乐从来不受限于时空，这个声音今天依然能被二十一世纪的我们听到，岂不妙？！马勒当年说：

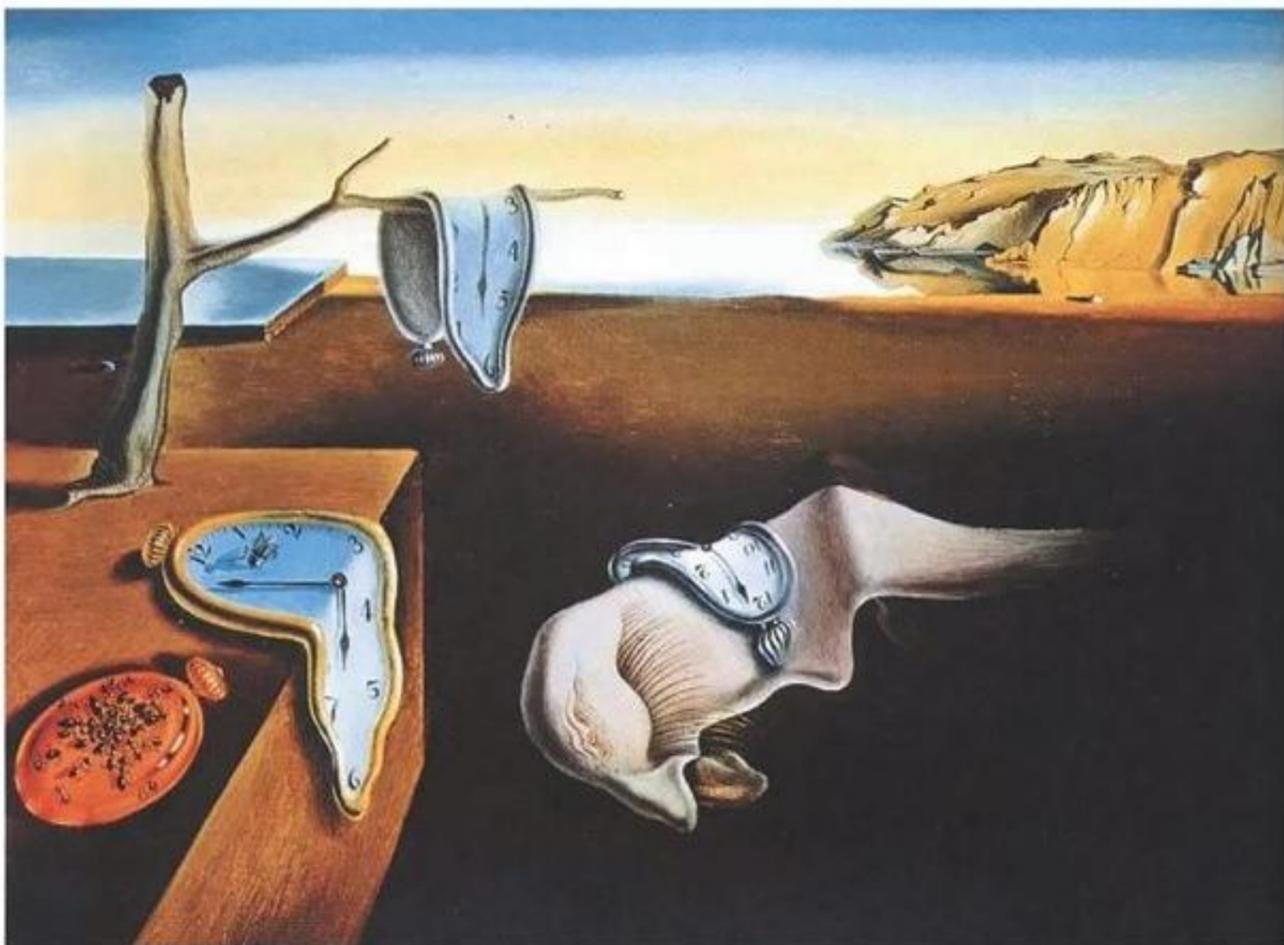
“贝多芬有什么怕的？他永远是年轻的，他活在一个音乐还年轻的时代。”那意思是巴赫比贝多芬苦多了。现在再想起这句话，或听到晚期贝多芬的音乐，有时候，我觉得我们所有人，作为人类，真的老了。我们今天离海顿或莫扎特的那种纯真明媚真的好远，因为人类老了。我并无褒贬之意，只是说另一副该有的模样。

○ 最后一年的贝多芬经常卧床不起。他不知道哪一次是最后一次，他并没有打算让《F大调弦乐四重奏》（Op. 135）成为最后一首作品，但他的确是把这个作品当作最后一首弦乐四重奏来写的。作为贝多芬最后的作品，这首弦乐四重奏写于他身体正在崩溃的边缘，而音调却充满了笑声和讽刺，仿佛回到海顿、莫扎特的表达方式。写到末乐章他突然卡住，病入膏肓的作曲家可能厌

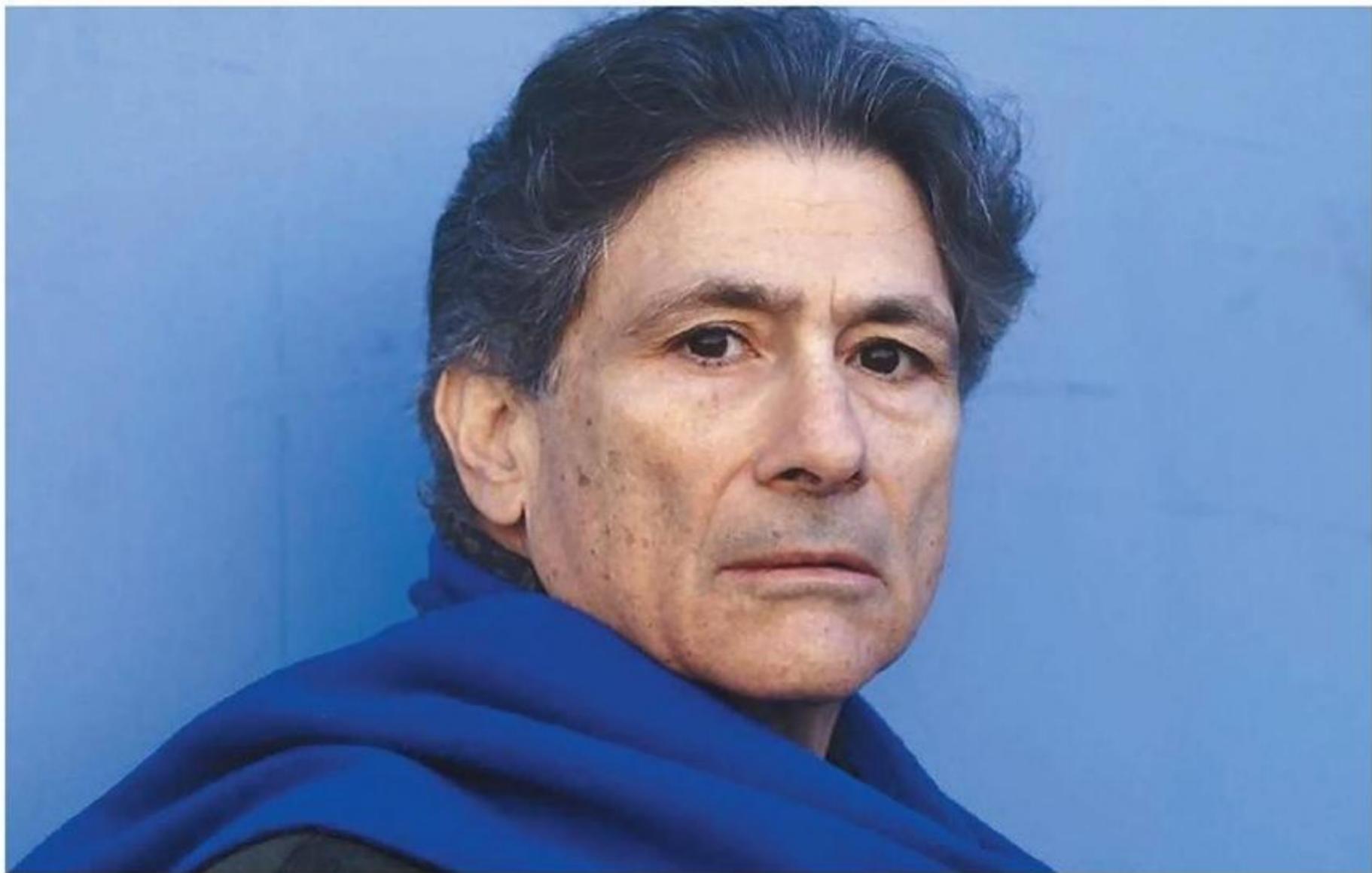
烦了弦乐四重奏。这里有一个故事：一个叫邓布歇尔的业余爱好者想试奏《降B大调四重奏》，曾向贝多芬要分谱。贝多芬发现他没有购买弦乐四重奏的演出票，便辗转告知，除非有人替你买票。“必须如此吗？”贝多芬听后就笑了，飞快地写道：“必须如此，掏出你的钱。”这个突如其来的卡农，让他解决了《F大调四重奏》的终曲。他很幽默地标记为：“来之不易的解决。”这

也成为庄严的引子音乐的一部分，只是作曲家用的是喜剧性质的悲剧修辞。悲与喜，庄严与戏谑相互依存且相互转换。作品结束了，作曲家却没有选择与疲惫的人生和解。除非死去，否则永远有下一站在等待着他。

● 与贝多芬的不和解不同，一辈子都在咀嚼贝多芬之况味的萨义德一直在等待那个时刻的到来。



音乐成了悬浮在时空之间某种意义上的永恒的瞬间



萨义德

你知道萨义德人生第一场音乐会听的是什么呢？是1951年富特文格勒带领柏林爱乐乐团到开罗的演出，十六岁的萨义德听了其中的一场，曲目包括舒伯特的《未完成交响曲》、莫扎特的《G小调第四十交响曲》以及贝多芬的《第五交响曲》。他有个表兄说《第五交响曲》的主题是“命运敲门”，他嗤之以鼻，说那完全是外行人的臆测。“音乐就是音乐，是出于本能的体会。”他后来解释道，自己的这种说法也有逞能的成分，因为他的

确说不清曲子里究竟是什么那般真切又无法言传地触动他，于是富特文格勒的贝多芬成为他漫长反思的起点。萨义德写下了这样一句话——“时间似乎永远跟我作对”，随后便是洋洋洒洒的一段论述，将音乐与时间相互关联。“时间”一直是萨义德脑中挥之不去的咒语，它永远无情地向前，它的持续存在实为一种挑战，看你能不能在有限的时间内完成重要的事。在萨义德心中，“音乐”等同于“时间”。于是他的晚期风格思考，犹如一辈子

的功课，到了该交卷的时候。

逝世前三个月，萨义德打电话给担任长老牧师的表兄，请教“时候将至，现在就是了”出自《圣经》哪一处经文。得知答案后，萨义德放下电话，转过头对妻子玛丽亚姆说：“我很担心你不知道我的葬礼该奏什么音乐。”玛丽亚姆先是吃了一惊，隔了好一会儿才回过神来。她说：“我突然明白他正在告诉我，这是结束的开始，他要走了。”他葬礼究竟放了什么音乐，我一直没找到文字印证，如果有谁知

晓，请一定告诉我。

○ 说到葬礼音乐，去岁至今，失去了不少熟识和陌生的人。我还受托给一些朋友的亲属选择葬礼仪式的音乐。选用最多的是法国作曲家福雷《安魂曲》中的《在天堂》。他在教堂中为无数的告别仪式弹过管风琴伴奏，但轮到给双亲写哀乐的时候，却秉持了一种完全不同的生死表达。“这是一场令人欣喜的拯救，对超越坟墓的幸福的渴望，而不是令人痛苦的经验。”在这里，生命不是被救赎而是被超越的。艾略特有两句诗特别有哲理：

“四月是残忍的季节，从死了的土地滋长出丁香。”

● 回头看看，我们两个人当真好一番游历：一路从晚期弦乐四重奏讲到老，讲到死的前奏，讲到破，到回溯整个下降、否定之路，最终在否定中开启上升之道的破茧成蝶，再到，如果死了只是死了，又或者……我们永远需要有一个结束，至少这个对话应当有个了结。



贝多芬

事实上，《不合时宜的冥思》还不是《音乐的极境》的最后一篇文章，这个“结束”还在没完没了。附录部分有一篇显得没头没尾的文章——“巴赫/贝多芬”。当时责任编辑雷淑容女士跟我较真，说标题一般不出现“/”这样的符号，是否改改。事实上，这是萨义德生前在继晚期风格研究后提出的一个新的写作计划，后因无法完成而弃置。在研究晚期风格的同时，萨义

德亦在钟爱的古尔德式巴赫思考间游历。基于对位的概念，他提醒我们要看到深处困境时两种截然相反的努力与可能：巴赫是集旧者，贝多芬是革新人；巴赫充满调和与包容，贝多芬总是紧张与挑衅；巴赫可用系统来表述，贝多芬则关乎原则；巴赫是中心化的圆，贝多芬是进击式的箭；巴赫代表巩固，贝多芬意味成长。

随之，他提出面对古典乐的困境、现当代文化的困境乃至人类所谓的现代困境，巴赫与贝多芬是对贫乏之境遇的补救式尝试。巴赫可能会告诉我们如何面对过去，贝多芬可能会对未来何去何从有所启迪。这完全是另一个维度的话题，一道引人遐想无限的“开胃菜”，很遗憾。但就像艾略特心中的玫瑰园一样，“我知道那里有座玫瑰园，但我不曾推门进去，我只是借着门缝往那瞧了一眼”。那个召唤就这么立着。借这个了不起的“未完成”为对话做个结，或许哪日兴致所至，就推开了那扇门。我们在结束中开始，必要在开始中结束。■



## “和魂洋才” 崭新风格再瞩目

### 大泽寿人：《第二钢琴协奏曲》与《第二交响曲》

### Hisato Ohzawa's *Piano Concerto No.2* and *Symphony No.2*

◎ 文字\_陈芸萱



在第二次世界大战爆发前，巴黎被誉为“世界之都”。那里有着宜人的气候、美丽的建筑、富饶的经济与深厚的历史底蕴，文化艺术更是繁荣兴盛。塞纳河畔汇集了一批享誉世界的艺术大师，如毕加索、雅里、海明威、马蒂斯、萨蒂、德彪西、拉威尔等人，立体主义、抽象表现主义、野兽主义、超现实主义、印象主义……诸多现代艺术流派在此相互碰撞并生根发芽，世界各地前来求学的青年艺术家们络绎不绝。明治维新后的日本虽远在东洋，也派出了一大批艺术人才前来求学，其中包括钢琴家原智惠子、作曲家平尾贵四男、作曲家池内友次郎等。在他们中，最受欧美认可，同时也被认为战前日本在西方音乐领域成就最高的是作曲家大泽寿人。

1907年8月1日，大泽寿

人出生在日本神户的一个信奉基督教的富裕家庭。幼时的大泽寿人常常会跟着母亲去做礼拜，教堂中的管风琴与赞美诗是他最初的音乐启蒙，同时他还随母亲学习钢琴。自1920年起，大泽寿人开始接受专业的音乐教育。他跟随当时居住在神户的俄罗斯钢琴家柳丁（Lyutin）与西班牙钢琴家维拉韦德（Villaverde）学习钢琴，参加高中的教会合唱团，并为他们用钢琴与管风琴伴奏。三年后，他甚至成了该合唱团的指挥。虽然高中毕业后，大泽寿人进入关西学院大学主修经济学，但对这样一位“关西音乐新星”来说，却是有了一个能更积极地投身于音乐活动的平台：他在校外组织了“神户清唱剧社团”并担任乐队指挥，该社团出演了很多经典剧目及他自己尝试写作的作品。

1925年是大泽寿人音乐生



大泽寿人

涯的重要转折点，法国钢琴家吉尔-马尔切克斯（Henri Gil-Marchex）来日巡演，大泽寿人在关西学院的礼堂中首次听到德彪西与拉威尔等现代作曲家的作品，这一新颖的印象派的现代风格在大泽寿人心底留下了深刻印象，并激发了他对作曲的浓厚兴趣。于是五年后，

01 拉威尔  
02 德彪西

他在东京音乐学校（现东京艺术大学）老师的推荐下，终于获得第一批前往波士顿学习作曲的机会。

波士顿有着培育“现代音乐”人才最好的土壤，无调性音乐大师阿诺德·勋伯格当时正任教于此，除勋伯格以外，还有塞欣斯（Roger Sessions）与康弗斯（Frederic Converse）等作曲家与音乐教育家云集。大泽寿人在波士顿学习了印象派、新古典主义、表现主义、十二音音乐、微分音、多调性等诸多现代音乐流派与作曲技法，也接触到爵士乐等流行元素，这些都成为他音乐创作中的重要素材。在波士顿学习的四年间，大泽寿人谱写了三十五部作品（包含未完成），共计一千余页乐谱，其中比较重要的有《第一交响曲》《E小调第一钢琴协奏曲》《为两个木管和弦乐队写作的小交响曲》，以及以“四分之一音”写作的《大提琴协奏曲》。他这一时期的创作都具有现代主义音乐的特征。他将拉威尔的新古典主义、勋伯格与巴托克的表现主义、米约的



01



02

多调性及普罗科菲耶夫的无穷动式“托卡塔”糅合在一起，再混入日本民俗五声调式与民歌元素，形成他独特的音乐语言与崭新风格。

1934年，大泽寿人在波士顿获得了音乐学士学位。同年夏天，他带着美国的介绍信继续前往欧洲求学。他在伦敦结识了苏格兰作曲家麦凯文爵士（Sir John Blackwood McEwen）与BBC交响乐团的创始人、指挥家鲍尔特爵士（Sir Adrian Boult）。随后，他移居艺术之都巴黎，并跟随女作曲家布朗热（Nadia Boulanger）与作曲大师杜卡（Paul Dukas）继续创作与学习。本期附赠的Naxos唱片就收录了他在这一时期写作的两部重要的管弦乐作品《第二交响曲》与《第二钢琴协奏曲》。这两部作品于1935年11月8日在巴黎嘉禾音乐厅首演并引起了极大轰动，音乐学家普鲁涅雷斯（Henry Prunières）亲笔撰写节目册并予以极高赞誉。

《第二交响曲》写于1934年的冬天，全曲共分为三个乐章。第一乐章是传统的奏鸣曲式，行板的引子首先是钢片琴奏出的分解和弦，随后加了弱音器的小提琴进入，奠定了整部作品神秘的基调。接下来是快板的呈示部，圆号奏出了戏



谧性的第一主题，并在各声部间发展；第二主题由英国管吹出，这里运用了包含两个小三度的日本民俗调式“律音阶”——大泽寿人在跟随布朗热学习时常被提醒“不要忘记自己是一个日本人”，故而运用本民族调式语言写作俨然成为他音乐中重要的特征——第二主题发展得十分激烈，伴奏的节奏很独特。展开部开始的主角是木管与弦乐，随后小号吹出的忧郁旋律伴着定音鼓将音乐推向最高潮。小号回忆再现的第一主题为再现部与尾声拉开序幕，接下来是中提琴的第二主题。再现部整体而言比呈示部更具戏剧张力，临近尾声时能听到引子中的钢片琴及再回顾的所有主题。

第二乐章的结构安排十分独特，它由四个小乐章组成——两个咏叹调与两个托卡塔的交替，每个小乐章都有主奏乐器或主奏组。第一咏叹调是一个如歌的行板，抒情的旋律好像日本的传统民谣，却融入了一些西洋风情。第一托卡塔性格活泼，小提琴担任主奏乐器。第二咏叹调是一个华

尔兹式的行板，其中有对第一咏叹调中小号的旋律再现的意图。第二托卡塔是一个快板，主题由中提琴、长笛、大提琴与英国管演绎。小军鼓的加入似乎引导着音乐走向爵士乐的风格，长笛首先奏出爵士动机，随后在各声部间发展。整个乐章容易让人联想到斯特拉文斯基与欣德米特的音乐。最后的乐章是随想曲，小军鼓的滚奏与弱音器小号夸张的旋律给人耳目一新之感，随后是双簧管与小提琴演奏的主题。这一乐章性格多变，经过一系列或热烈、或沉思的发展，音乐伴随着钢片琴敲击的钟声，在静谧中走入尾声。

大泽寿人非常喜欢以协奏曲的思维写作，他在《第二交响曲》中，常会将管弦乐队拆分成几个独立的部分，将之进行竞奏对比，故而其虽然名为“交响曲”，实则却具有乐队协奏曲的风格。次年春天，大泽寿人又写作了一部真正的协奏曲——《第二钢琴协奏曲》，这两部作品之间有一些相似。

《第二钢琴协奏曲》同大



大泽寿人

泽寿人在美国创作的许多其他作品一样，除了具有新古典主义、印象主义、表现主义等风格的综合，还融入了美国的爵士乐及日本传统的民间音乐。快板的第一乐章有三个主题，第一主题由低音单簧管、圆号与小号呈示，并由圆号反复；第二主题由钢琴呈示，冲动跳跃的节奏与八度跳进很容易让人联想到爵士乐的即兴演奏；随后的第三主题由第一主题派生而来，弦乐与铜管在钹的伴奏下呈示。第二乐章以钢琴独奏开始，旋律融合了古典、爵士与日本音乐风格，其后正式出现了基于民谣音阶（E—G—A—B—D）的主题，这一主题在各声部间变化发展，钢琴最后进行了总结性的再现与变奏。大泽寿人将第三乐章命名

为“吉格”，但事实上仅是类似吉格舞曲的音乐。主题是带切分音的6/8拍，在小号与小提琴的呈示后，钢琴突然带入爵士风格，随后音乐不断发展，将各种旋律与元素融合在一起，让人感受到一些舞曲的韵味。最后音乐在华丽辉煌中走向尾声。

1935年，在这两部作品大获成功后，大泽寿人顶着“首次在巴黎上演自己作品的日本作曲家”的名号，兴冲冲地回到故国。他举办了两场归国音乐会，然而这种先锋的风格对当时保守的日本乐坛而言太过激进，观众听不懂他的音乐，甚至其随后写作的《第三钢琴协奏曲（神风）》遭军国主义政府批驳为“不够爱国”，他本人也因此受到了责难。于是他只得寻了一份在家乡神户女子音乐学院的教职，并零星地在广播与电台节目中放送一些新写作的歌谣。二战结束后，大泽寿人的音乐事业随着战后改革有了短暂复兴，他在ABC朝日放送与NHK日本放送协会制作了一些音乐节目，不仅作曲、指挥与编曲，而且要操持

## 乐队与指挥

### 俄罗斯爱乐乐团

俄罗斯爱乐乐团（RPO）1992年由俄罗斯华裔音乐家左贞观创建，由八十名来自莫斯科各乐团（俄罗斯国家乐团与莫斯科爱乐乐团等）的顶尖音乐家组成。他们聚集在一起，参与巡演与录制唱片，获得了很高的赞誉。俄罗斯爱乐乐团与DG、Naxos等著名唱片公司合作录制了大量唱片，其中2006年在DG录制的肖斯塔科维奇获得“留声机奖”，2008年受到格莱美奖的提名。



### 德米特里·雅布隆斯基



德米特里·雅布隆斯基（Dmitry Yablonsky）是俄罗斯的大提琴家与指挥家。他出身莫斯科的音乐世家，母亲是俄罗斯著名的钢琴家欧萨娜·雅布隆斯卡亚（Oxana Yablonskaya）。他早年学习大提琴，后在耶鲁大学跟随穆勒学习指挥。他在2003年时担任俄罗斯爱乐乐团的音乐总监，此外也是莫斯科爱乐乐团的首席客座指挥，并与世界各地的许多乐团都有过合作。他分别以指挥家和独奏家的身份为Naxos录制了近百张唱片，演绎了许多诸如柴科夫斯基、肖斯塔科维奇、伊万诺夫、阿伦斯基等俄国大师的名作。

节目的企划与制片人的工作，此外还有电影配乐与舞台剧的音乐创作……这些繁重的工作压垮了他的健康，1953年10月28日，大泽寿人因过劳而突然病逝，年仅四十七岁。

大泽寿人的音乐随着他的去世而被人们遗忘，他短暂的一生像流星闪过，近千余部作曲或编曲的作品也遭到近半个世纪的埋没。直到新世纪后，

这位二十世纪上半叶十分重要的日本作曲家才重新回到了人们的视野。这时的人们才惊奇地发现，历史的尘埃完全没有掩盖大泽寿人才华的熠熠光辉，他的作品以日本民族精神为根基，在形式上大量汲取了西方二十世纪现代音乐的诸多流派，形成“和魂洋才”的崭新风格，直到如今依然保持着令人惊叹的鲜活的生命力。■



### “荣耀长江”公益慈善云音乐会系列倾情启动

驱散新冠肺炎疫情阴霾，公益力量再度蓄力扬帆——“荣耀长江”公益慈善云音乐会系列2020年5月至9月震撼“云端”。

“云音乐会系列”由上海曹鹏音乐中心、天使知音沙龙、上海联劝公益基金会曹鹏专项基金联合发起，柏斯音乐集团主办，上海音乐家协会、上海音乐家协会钢琴专业委员会、中国银行上海市宝山支行、上海城市交响乐团、上海盛业实业有限公司、上海音乐学院、华东师范大学音乐学院、上海大学音乐学院、上海师范大学音乐学院、同济大学艺术与传媒学院音乐表演系支持，Roland VR系列直播切换台设备支持。跨时四个月的“云音乐会”获得了六十五位中国实力派演奏家的倾情助阵，四大主题系列呈献三十四场高品质直播音乐会，让乐迷大饱耳福。

集合众力奏响的“爱之旋律”，致力于关爱自闭症儿童。现场开启的捐赠通道，更将用音乐为“星星的孩子”打开通向世界的大门。

经过精心策划和准备的“荣耀长江”公益慈善云音乐会系列，将打破传统剧院音乐会的形式，全程在“柏斯音乐在线教育平台”，以“云端”直播的形式呈现。在高度还原现场音乐会音质的同时，“荣耀长江”公益慈善云音乐会还将开启在线互动、采访问答、在线捐赠等环节，让广大乐迷在享受音乐之时，更可“一键捐赠”献出爱心。云音乐会，让演奏家们的“硬核”演奏，成为“爱的催化剂”，开启“云端音乐公益”新模式。



### 钢琴战疫“不向命运低头”——贝多芬钢琴作品网络展演公益活动圆满落幕



面对突如其来、全球蔓延的新冠肺炎疫情，有这样一群来自中国的钢琴演奏者们，他们通过演释贝多芬的经典旋律，诉说着“不向命运低头”的精神，向为疫情“逆行”的英雄致敬。

钢琴战疫“不向命运低头”——贝多芬钢琴作品网络展演公益活动（以下简称“钢琴战疫”公益展演活动）自2020年2月启动以来，共吸引了四千二百一十六名钢琴演奏者积极参与。近日，该活动揭晓了“人气演奏作品”“最佳演奏作品”“教育英才作品”“公益贡献机构”“终身学习奖”“参选荣誉作品”六大奖项。随着名单的公布，为期三个月的“钢琴战疫”公益展演活动正式落下帷幕。

作为教育部全民终身学习教育资源共享联合行动系列活动之一，“钢琴战疫”公益展演活动一经启动，便受到了全国喜爱贝多芬、热爱钢琴音乐的演奏者的关注与支持。无论是接触贝多芬作品不久的琴童，还是钢琴领域专业的演奏家、钢琴教师，纷纷参与其中，通过自身诠释的贝多芬作品，传递出贝多芬音乐里蕴含的坚忍不拔、勇于反抗、不向命运低头的伟大精神。

“钢琴战疫”公益展演活动由教育部全民终身学习教育资源共享联合行动共享小组、教育部社区教育制度化规范化研究与实践项目课题课题组（艺术类）指导，北京师范大学中国艺术教育研究中心、中国成人教育协会艺术教

育委员会、湖北省音乐家协会主办，湖北音协钢琴专业委员会、湖北音协新兴音乐群体工作委员会、柏斯音乐文化承办，中国合唱协会、PAS中国打击乐协会、Art App艺术教育资源共享平台协办。

秉持全民参与的宗旨，本次“钢琴战疫”公益展演活动针对不同年龄阶段、不同演奏层次的钢琴演奏者们设置了八大展演组别，让参与活动的钢琴演奏者都能找到适合的组别，进行公平公正且多样的展示。颇为用心的是，展演还特意将每个组中湖北籍和在湖北工作学习者列为“自强弘毅组”，其他演奏者列为“守望相助队”。两大“阵营”遥相呼应、同舟共济，用音乐和爱筑起最坚实的防疫堡垒。

“琴入心声·音爱有你”  
——新媒体系列钢琴主题音乐会”成功举办



由上海音乐出版社《音乐爱好者》杂志主办、北京国音爱乐数字科技有限公司协办、海伦钢琴股份有限公司承办的“琴入心声·音爱有你——新媒体系列钢琴主题音乐会”于2020年6月19日成功举办，并在一直播App“上音社直播间”播出。

本场“琴入心声·音爱有你——新媒体系列钢琴主题音乐会”邀请到了上海音乐学院钢琴系解静娴教授作为指导嘉宾。

解静娴毕业于德国慕尼黑音乐与戏剧大学，2008年获得德国最高演奏家文凭，被中国教育部认证为



“博士”。她曾先后师从傅家民、郑曙星教授、德国学派泰斗威廉·肯普夫嫡传女高徒吉蒂·皮尔纳（Gitti Pirner），以及知名女钢琴家莉利亚·齐伯尔斯坦（Lilya Zilberstein）。她曾在多个国际性钢琴比赛中获奖，并在多地举办了独奏音乐会。2011年起，解静娴受聘任教于上海音乐学院钢琴系，成为该系最年轻的副教授。

本场“新媒体系列钢琴主题音乐会”在演出当天获得了十五万的点击量，扫描下方二维码即可观看本场音乐会直播视频，欣赏选手们的精彩演奏，聆听解静娴教授的权威点评。





SMPH SLAU  
 上海音乐学院出版社 上海音乐学院考级教材  
 主办：上海音乐学院出版社《音乐爱好者》杂志  
 协办：北京国自音乐教育科技有限公司  
 承办：海伦钢琴股份有限公司

# 琴入心声 音爱有你

## 新媒体系列钢琴主题音乐会

HAILUN  
 海伦钢琴



### 1 穆昱辰

我喜欢钢琴的旋律，喜欢音乐的节奏。每个音符都像一个跳动的精灵，活泼可爱。



### 2 刘锐茵

我喜爱聆听音乐中流露的情绪，并随音乐之喜而悦，随音乐之伤而悲，与琴声共鸣。



### 3 芦嘉婷

从开始学琴到今天，在音乐道路上我付出了许多，收获了许多，也将坚持着学会更多。



### 4 张博文

学习钢琴为我的音乐梦想插上了一双希望的翅膀，我愿站在真正的舞台上尽情地展示自己的风采，为大家带来欢乐。



### 5 陈王若予

我在游戏化、可视化的钢琴学习中，种下了对音乐热爱的种子。



### 6 李致遥

我要用音乐来表达热情，用音乐诉说喜怒哀乐，感染他人。



### 7 董雅妍

我会矢志不渝地为追求音乐的梦想，上下求索。



### 8 郝若兰

我将在音乐道路中披荆斩棘，徜徉于音乐的海洋。



### 9 于承文

我热爱音乐，音乐无处不在，充实了我的生活。



### 10 谢一赫

我喜欢钢琴带给我的快乐，琴声中流淌的不同情绪，使我向往不已。



### 11 陈粒

假如心灵是一座城堡，那音乐便是这座城堡的大门，而我正在推开这扇门。



### 12 刘振

热爱音乐，热爱生活。

# music

www.musicchina-expo.com

## CHINA

# 中国(上海)国际乐器展览会

## 2020.10.28-31

上海新国际博览中心(龙阳路2345号)



It's my tune.  
奏出完美旋律



CMIA

INTEX



messe frankfurt



微信二维码



小程序二维码



# HAILUN

中国·海伦钢琴



## 中国琴 中国心



中央音乐学院

CENTRAL CONSERVATORY OF MUSIC 智能钢琴实验课室  
继续教育学院 HAILUN SMART PIANO EXPERIMENTAL CLASS



海伦



国家轻工业乐器质量监督检测中心参照样琴



国家钢琴标准起草修订单位之一



金音叉欧洲钢琴家盲测国际六星评价



奥地利创新大奖尚彼德奖



四次荣获美国MMR年度声学钢琴大奖  
美国MMR终身成就奖, 入列MMR“名琴堂”



Wendt & Ljung  
奥地利·文德隆钢琴

FEURICH  
Tradition & Innovation

PETROF  
PIANOS SINCE 1864

Rösler  
SINCE 1878

浙江宁波北仑厂区(1总部厂区+3分厂) 浙江宁波鄞州厂区 浙江宁波象山厂区 辽宁营口厂区 广东韶关南雄厂区