

MUSIC LOVER

音乐爱好者

September 2020



一位钢琴合作
艺术践行者的自我修养
钢琴家李玮捷独家专访

LI WEIJIE



本期附赠唱片

ITALIAN
HARP MUSIC
意大利竖琴音乐



2020年9月号 定价28元



0 9

ISSN 1005-7749

国内统一连续出版物号 CN 31-1132

梁建枫：弦舞港澳的乐界精英

把影院搬进天堂的人
纪念电影配乐大师埃尼奥·莫里康内

宓多里：人琴合一的天使

典雅与灵动：十九世纪初的意大利竖琴音乐



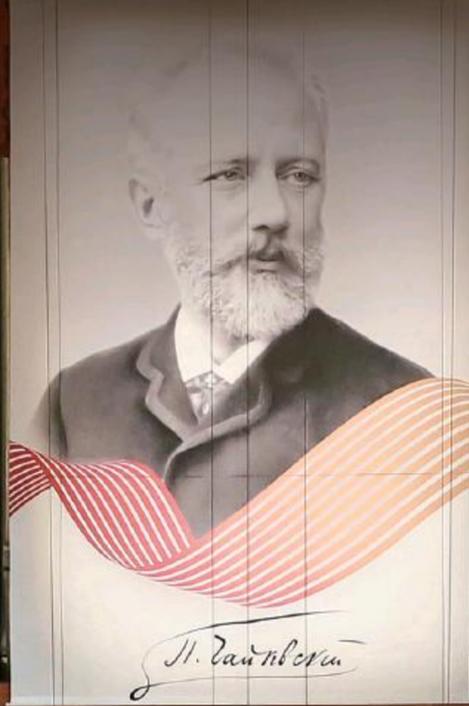
长江钢琴官方微信



长江钢琴在线音乐厅

XVI
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КОНКУРС
ИМЕНИ
П.И. ЧАЙКОВСКОГО

17-29 июня 2019
МОСКВА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



长江
Yangtze River



THE XVI
INTERNATIONAL
TCHAIKOVSKY
COMPETITION

17-29 June 2019
MOSCOW/ST PETERSBURG



第16届柴可夫斯基
国际音乐比赛:



THE XVI INTERNATIONAL
TCHAIKOVSKY COMPETITION



典藏荣耀 铸就『柴赛』辉煌

登上『柴可夫斯基国际音乐比赛』的中国钢琴品牌



柴可夫斯基大赛
典藏系列

TCHAIKOVSKY COMPETITION
SPECIAL SERIES

长江钢琴旗下TCH典藏系列

乐人之旅

2020年10月2日-10月3日

聆听经典音乐 共赏大美辰山



一位钢琴家 一台音乐会
一场大师班 一次亲子游

活动详情二维码



咨询热线: 15800528513

指定用琴:



发起机构: 上海音乐出版社

上海航空国际旅游(集团)有限公司

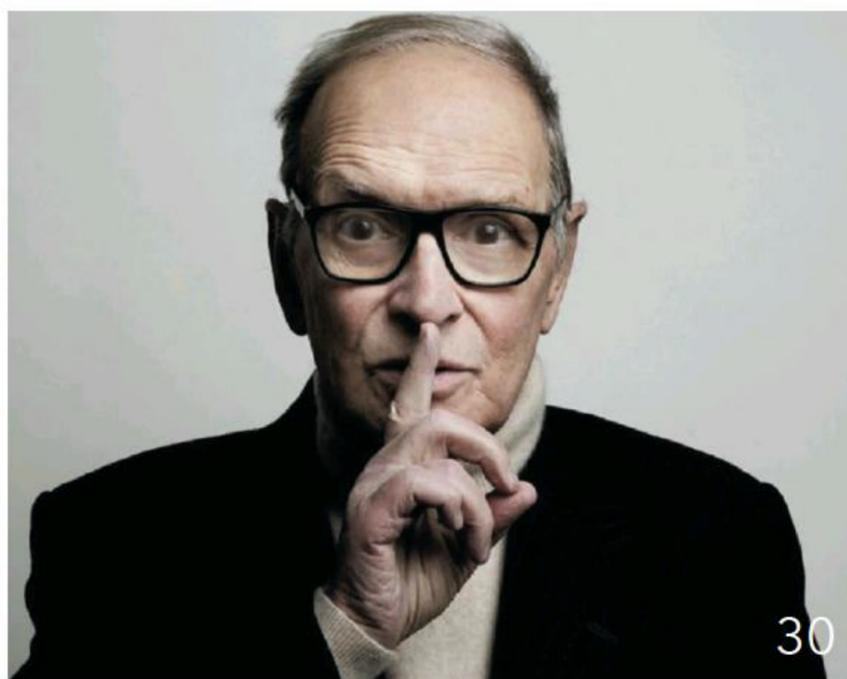
葛灏音乐工作室

媒体支持: 《音乐爱好者》杂志

品牌支持: 柏斯音乐集团



* 本活动最终解释权归《音乐爱好者》杂志



 **Star of the month**
当月之星

06 一位钢琴合作艺术践行者的自我修养 | 周晓玲
钢琴家李玮捷独家专访

 **Interview & report**
采访与报道

16 梁建枫：弦舞港澳的乐界精英 | 林旖

20 钢琴艺术理论园地中的耕耘者 | 王婕
访上海音乐学院周薇教授

 **Music sea**
乐海拾贝

26 宓多里：人琴合一的天使 | 陶乐

30 把影院搬进天堂的人 | 梦乡
纪念电影配乐大师埃尼奥·莫里康内

36 上海吉他音乐的发展（四） | 闵振奇

 **Music theater**
音乐戏剧

42 从《一步之遥》醉入“女人香” | 陈敏佳

 **Music education**
艺术课堂

47 发音是什么？ | 原文_Geoffrey G Forward 编译_胡晓娟

52 小号“弱音器”只为减弱音量？ | 吴宏毅



58 听觉放在哪儿? | 刘玉明

 Music talk
音乐坛外谭

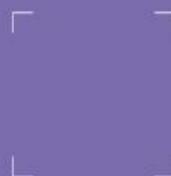
61 爱德华·格里格：挪威民族乐派之魂 | 文_杨怡文
图_柴本善

62 三言两语话合唱 | 易杰
全盛时期的“文艺复兴三杰”之拉索斯

 Music book
音乐书屋

05 外刊介绍 | 杰一笑

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



 CD of the month
附片档案

64 典雅与灵动：十九世纪初的
意大利竖琴音乐 | 陈芸萱

 News
信息浏览器

67 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09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

_ 贾海艇 Jia Haiting

EXECUTIVE PROOF-READER

责任校对

_ 顾韞玉 Gu Yunyu

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。



上海音乐厅重新开业

自2019年3月起，凯迪拉克·上海音乐厅开始了平移十五年来的首次大规模修缮。2020年9月6日，上海音乐厅重新开业，正式对公众开放。

2020年恰逢上海音乐厅建成九十周年，9月到12月，五十四场音乐会及观众开放日、高峰论坛、艺术大展、线上直播等活动，让观众们全方位感受音乐厅的千姿百态和无限活力。

此外，上海音乐厅全新版官网也已上线启用，演出近期开票，观众可至新官网探索更多有趣好玩的内容。



● 专栏“Choir or ChorUS”主要讨论了合唱团中集体与个人的关系，即“我”与“我们”的关系。作者指出在合唱团这个以集体为主的形式中，团体的表现不一定代表了个人的表现。比如有些人可能在声乐技巧或音乐能力方面不如其他人，而在合唱排练中，合唱指挥常用的手法是让这些人省略某些段落，因为这样会让整个合唱团听上去效果更好。在这种情况下，“我们的成功”并不代表“我的成功”。

作者诺克尔（Brett Nolker）和辛克莱尔（Robert Sinclair）从合唱的双元论指出合唱本身包括“团体”和“个人”两个元素，这两个元素是共同进行的。指挥要有意识地决定让哪一个元素占主导地位，并协调合唱团“团体”与“个人”的平衡关系，并最终让“团体”和“个人”共同进步。在“个人”元素中，有一部分合唱团员拥有较好的学习能力和态度。对于这一类团员，指挥可以委以部分的领导工作，如声部长或指挥助理等，这样可以反过来影响“团体”因素，起到积极的作用。在排练时，指挥的语言和修辞也是非常重要的。指挥应该同时具备“有声”和“无声”两种交流能力。在与“个体”交流的时候，可以多用“无声”的眼神交流，或用“某一位”等词汇表达，注意要避免直接称呼团员个人的姓名。在面对声音条件不是很好或不太自信的团员时，指挥要创造出友好的环境。最好的时机就是在合唱团员热身的时候，帮助每个个体找到适合自己音区的“舒适圈”。

同时，扩展合唱团员对音乐的语言表达也是非常重要的，这有助于每个个体提高音乐表达的准确度。对此，指挥可以在排练中玩一种文字联想游戏，鼓励大家用尽量多的形容词来表达自己的对音乐和歌唱的理解，而不仅仅是用“轻、响、强、弱”等简单的常用语。另外，建立正确的学习成果也是非常重要的排练技巧。指挥要帮助团员得到不同的歌唱体验，并帮助团员找到正确的努力方向。

● 许多没有教学经验的年轻合唱指挥在初次担任教学工作时总会面临很多挑战和困难。特别是在乡村地区，许多年轻的音乐老师都无法长期“幸存”在教师岗位。在文章中，作者小法瓦扎（Alex Favazza, Jr.）和艾迪（Amon Eady）作为经验丰富的合唱教授，向年轻的合唱老师们传授了他们的经验之谈。文章的中心是“因材施教”，主要包括：自我肯定和取长补短、个人魅力以及协助体系等。

● 在疫情下，许多教育机构和学生都选择远程视频教育。作者迈克维特（Jamila McWhirter）介绍了如何使用Zoom来进行合唱排练；如何安排排练计划，并留有一定的时间用于解决电脑技术上的问题等。同时，在疫情的影响下，合唱教学的方式也在发生改变，而有些改变也许会是长远的。作者拉舍尔（Andrew Lusher）讨论了将来合唱教学的几个改变趋势以及其带来的影响。

● 录音评论板块介绍了芝加哥的圣查尔斯歌手的专辑《美国映像：二十和二十一世纪合唱音乐》（*American Reflections: 20th and 21st Century Choral Music*），由亨特（Jeffrey Hunt）指挥。唱片有四个主题：水、爱情、压抑和希望，收录了众多美国作曲家的经典作品，唯一美中不足的是没有收录美国女作曲家的作品。■

《合唱杂志》

Choral Journal

2020年9月号



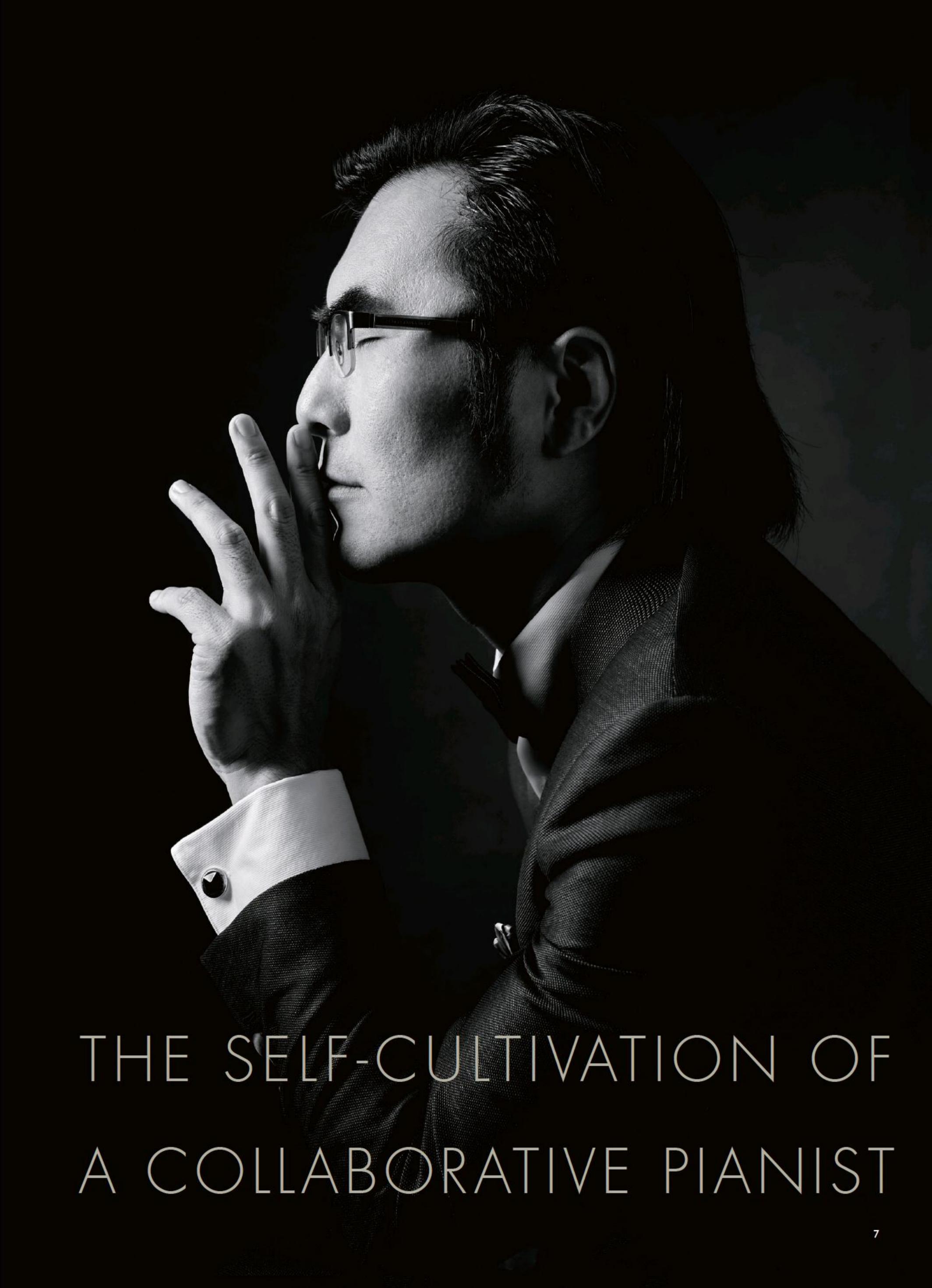
一位钢琴合作 艺术践行者的自我修养

钢琴家李玮捷独家专访

李玮捷以钢琴演奏为出发点，
在钢琴合作艺术的路上不断探索和突破，
让我们看到了钢琴家的另一种可能性。

文字_周晓玲

LI WEIJIIE:



THE SELF-CULTIVATION OF
A COLLABORATIVE PIANIST





对于钢琴家李玮捷而言，2020年的夏天，既是特殊的，又是平凡的。在新冠疫情的大背景下，演出市场面临多种挑战，但他的工作量丝毫不减，甚至比往年更为忙碌：

刚刚结束华语音乐剧大赏上《贝多芬》的音乐总监工作，多媒体亲子古典互动音乐会《你是钢琴家》《玮捷老师的奇思妙想》已排上了全国巡演的日程；同时，由他担任钢琴伴奏、著名女高音歌唱家李秀英老师演唱的“上海音乐学院音才辈出”项目唱片、《爱人送我向日葵——丁善德艺术歌曲集》也在疫情期间完成录制，并出版发行。

这就是李玮捷的工作日常。从独奏钢琴家到音乐剧总监，从学院派艺术指导到“钢琴合作艺术”硕士生导师，他的音乐生涯以古典钢琴演奏为原点画圈，在尝试新的领域和角色中不断拓宽、创造、跨界、融合。

因此，我们很难仅仅用一个词，或一重身份来形容或定义钢琴家李玮捷和他的作品，因为他总能融入多重元素，带给学生和观众不一样的惊喜。在与李玮捷的访谈中，我发现他的钢琴合作艺术多面手生涯并非偶然，也是性格、选择和身份的相互成就。

求学：从工科男到钢琴家，从钢琴独奏者到钢琴合作者

音乐和艺术跨界的种子早早地在李玮捷的童年埋下。不同于从附小一路走到音乐学

- 01 《你是钢琴家》音乐会演奏中
- 02 与女高音歌唱家方琼合作的艺术歌曲CD《清流》
- 03 与女高音歌唱家李秀英合作的艺术歌曲CD《爱人送我向日葵》

院的音乐家，李玮捷在普通中小学中成长，大学本科一开始也是选择了汽车专业，本该是工科男一枚。后来，他在当时是上音学生的太太的鼓励和建议下，去德国参加国立音乐学院入学考试，走上了职业音乐工作者的道路。

但这看似偶然的华丽转身背后也有必然。

“我在很小的时候就先后跟随上海音乐



01



02



03



学院的陈孟娴、吴乐懿、赵晓生等几位先生学琴。在老师们的严格要求和父母的严加管教下，我用很专业的态度学习业余爱好。要是我从十八岁才开始接触钢琴，那几乎是不可能完成这种转变的。更重要的是，在经历了其他学科的学习之后，我理解了‘热爱’的含义，可以更加肯定地告诉自己‘我爱音乐’，愿意将音乐作为我的职业，成为生命的一部分。”

作为一名有着工科跨学科背景的钢琴家，科学理性的思维方式给李玮捷的艺术创作和日常教学带来了很不同的感受。他认为最大的收获就是“万物相通”的道理，不论科技还是艺术，底层的逻辑都是相通的。艺术绝对不只是单纯感性的释放，它也有着完全理性的设计。

“举个例子，我们经常说，‘这句旋律要弹得像梦幻般，如远方的月光。’但如何能够真正做到‘梦幻般’‘像远方的月光’一般呢？那就要落实在肌肉控制上，手指用哪一个部位，用怎么样的动作来进行弹奏都有着非常科学、明确以及量化的标准。除此之外，有些情况下对于作品宏观上的一种认知，就像以前看工程图纸，作品有可视化的结构存在。”

在德国吕贝克国立音乐学院和汉堡国立音乐与戏剧大学的求学经历是李玮捷职业音乐生涯的开始。跟许多钢琴家不同的是，

有些情况下对于作品宏观上的一种认知，就像以前看工程图纸，作品有可视化的结构存在。

——李玮捷

除了钢琴独奏学习外，他将一部分重心同时放在了当时在国内尚未引起重视的“艺术指导”专业上。

在德国，艺术指导被称为“Korrepetitor”（合作者），是一门钢琴合作艺术。在李玮捷的第一堂艺术指导专业课上，老师给出的第一句忠告就是：“请记住，你不只是一个伴奏，你是一个钢琴家。你和歌者是同等重要的两个个体，但是你们要一起呼吸，一起聆听，创作出最美丽的声音带给观众。”这句话对他之后的学习工作理念影响颇深。

当时每学期都有“室内乐”学分需要完成，因而室内乐是学习的重心，这恰巧也是李玮捷的兴趣所在。“我特别喜欢和声乐的同学合作，所以在我的室内乐合作当中，有大部分精力是和各种不同声部的声乐学生一起学习、上课、参加比赛、合作音乐会等。几年下来，曲目量就很丰富。为了比赛和音乐会，我会上各种大师班。这些都为之后再次深入学习以及攻读艺术指导专业做了很好的积累。”

跨学科的学习背景塑造了李玮捷不同的底层思维能力和开放的心态，艺术指导的学习经历又让他寻找到作为钢琴家的更多切入口。而这些，为他之后致力于钢琴合作艺术实践以及各种跨界跨身份的艺术尝试打下了坚实的基础。



协奏曲演出现场

与歌者合作，与剧组合作：从艺术指导到音乐总监

李玮捷在上海音乐学院的工作重心是在“艺术指导”上。在疫情期间，他和著名女高音歌唱家李秀英老师合作完成了他的第二张艺术歌曲专辑《爱人送我向日葵——丁善德艺术歌曲集》的录制。

丁善德的艺术歌曲和声色彩变化极为丰富，变化音、变节奏、复合节奏、复合调性等也经常得到运用，因而对歌者和钢琴演奏者都提出了很大的挑战。

在整个录制过程中，李玮捷印象最深刻的就是《蓝色的雾》。这首作品用高度艺术

化的手法去表现宏大的爱国主题：作品一开始用复杂的织体和多变的和声来表现日出前蓝色的晨雾，然后晨雾中传来远处工厂里叮叮当当的铁锤声（完全用钢琴演奏出来），到最后日出雾散后的振奋人心。钢琴部分非常难弹，但没想到他录制的时候一遍过。

录制的顺利得益于与李秀英老师的合作。很难得的是，两个人的合作并不是完全按照“固定节奏”走，更关键的在于彼此之间“松松紧紧”的把握，以及演奏中的暗示和反馈，即合作中的默契。李玮捷说：“李秀英老师很善于给钢琴必要的暗示，就像戏剧中的演戏，我给的戏对方能接住，然后又



回抛给我。这完全让我感受到一种合作的愉悦感。”

除了演出和教学以外，李玮捷也担任硕士生导师，专业方向是上海音乐学院今年新设立的“钢琴合作艺术”。对于这个专业，李玮捷提醒意欲报考的学生：“艺术指导绝对不是一个独奏弹不好，所以退而求其次的选择；相反，在舞台上不仅要把自己的钢琴部分精准、精彩地演奏好，并且无论遇见怎么样的合作伙伴，都要很‘善意’地和他们共同呼吸，尽量完美演绎作品。”他说：

“之前国内很多院校对于艺术指导的工作范围还比较模糊，但现在大家开始认识到艺术指导工作的重要性，开始充分肯定其存在的意义和作用。我们上海音乐学院以唐哲教授为团队首席教授开设了‘钢琴合作艺术’的研究生招生方向，在这个领域一定会做得越来越好。”

如果说艺术指导这一角色是跟歌者的合作，那么作为音乐剧音乐总监的李玮捷就是跟整个剧组的合作，是对其合作能力和音乐能力的极大拓展。

首先是与乐队的合作——音乐剧中的乐队大量使用电声乐器，因而对电声乐器的了解以及古典乐器与电声乐器的配合成为了基础中的基础。

“每一部音乐剧都有根据演出现场做大改动的可能性。像我之前做音乐总监的《火焰》，作曲家的原谱中就表明，音乐可以根

作为音乐总监，我一直把乐队时间放在第一位，在保证完成排练任务的前提下，保护乐手的积极性。这也是作为音乐家的初心之一。

——李玮捷

据情况改变。所以我为了契合剧情，专门加了一个大提琴进去，并且由我完成编曲以及部分重唱的创作。音乐剧的音乐总监需要了解得更广，自己弹得好还不够，需要拥有编曲的概念和能力。”

他印象最深刻的是与作曲家千住明的合作。在音乐剧《白夜行》排练期间，千住明老师一直在上海。“我会根据中文唱词来帮助他更好地写旋律，也会跟他沟通戏剧的情绪、作曲的改编和配器等等。”

对于李玮捷来说，音乐剧音乐总监工作中最难的部分是乐队和整个剧组的时间协调。“如何保护乐手的时间？因为整部音乐剧涉及的部门太多，结构太庞大了，如果各个部门都拖一点点时间，乐队就要stand by很长时间。所以作为音乐总监，我一直把乐队时间放在第一位，在保证完成排练任务的前提下，保护乐手的积极性。这也是作为音乐家的初心之一。”

从艺术指导到音乐总监，从与歌者的合作到与剧组的合作，这看似高难度的跨界，在李玮捷看来也是水到渠成的事。

钢琴教育普及中的合作：亲子音乐会和室内乐比赛

作为独奏钢琴家，李玮捷的一系列亲子音乐会得到了热烈的市场反馈，多媒体亲子古典互动音乐会《你是钢琴家》《玮捷老师的奇思妙想》音乐会甚至一度取得了某购票



门户网站品类复购率第一的好成绩。

作为古典钢琴家，他为何会将亲子音乐会作为一个“爆款”切入口？而且跟大家印象中“高冷”的钢琴家形象不同，他会在演奏时扮演成琴童等角色，特别有趣。

“首先是因为我也是两个孩子的父亲。自从有孩子之后，我的关注点开始更多地落在了亲子方面。同时在长期的教学当中，我发现很多家长对孩子的艺术教育都很重视，但由于很多家长没有儿童教育知识的背景，



01



02

往往感到有心无力，所以我就琢磨起亲子互动音乐会了。我想做一个让孩子听得懂、喜欢听，又可以学到知识，最重要的是家长也能在音乐会中有一些启发的亲子音乐会。家长也是孩子钢琴学习中的合作者。在音乐会中，我也是从一个家长的角度出发的。我不再是一个很有距离的钢琴演奏者，我会在舞台上有很多表演，扮演各种不一样的琴童，扮演不一样的角色，这样孩子和家长就会有强烈的共鸣感。第一场《你是钢琴家》音乐会2018年5月在福州预演，之后在全国巡演中不断进行修改和升级，至今已经连续演出超过六十场。当然我还在不断升级调整，希望带给观众更完美的作品。”

此外，李玮捷还不遗余力在业余音乐教育中推广钢琴合作艺术和室内乐。在国内钢琴比赛蔚然成风的背景下，2019年由他牵头举办的“BMC/中德青少年音乐家比赛”中的室内乐组比赛，显得特别与众不同。

李玮捷谈道：“室内乐在德国是非常普

01 和作曲家千住明老师一起合作《白夜行》
02 李玮捷钢琴独奏CD

及的，而且是自古以来的一种家庭娱乐，比如莫扎特家庭。德国的学校里也有交响乐团以及室内乐团来给孩子们更多合作的平台。从乐器学习角度而言，参加室内乐学习给予孩子的收获太多了，比如聆听、敏锐和格局，这些在独奏学习中较难得到训练。”

同时，室内乐学习对于孩子也是一种“艺术社交”。现在很多家长都会对孩子进行“情商培养”，室内乐就是最好的方法。

“因为室内乐需要和其他小伙伴一起演奏，孩子们就要学会如何与别人沟通、交流，这些都是在教学生进行团队合作，并且还会让孩子们拥有责任心，不能因为自己没有练琴而耽误了大家的排练。”

有的人适合专注于某一个焦点，有的人适合跨界融合，不同的个性也让艺术的世界变得更丰富与多彩。李玮捷以钢琴演奏为出发点，在钢琴合作艺术的路上不断探索和突破，让我们看到了钢琴家的另一种可能性。■



梁建枫：弦舞港澳的乐界精英

Leung Kin Fung: A Violinist with High Reputation

文字_林旖

荣膺2002年“香港十大杰出青年”的梁建枫，是首位赢得1992年纽约青年演奏艺术家比赛第一名及1991年第十九届威廉·普林士（William Primrose）国际中提琴比赛第二名的中国香港音乐家。他屡获殊荣，包括1992年美国茱莉亚音乐学院艾荣·陆肯斯奖、1990年纽约玛利·奥云·波顿纪念基金优异演奏奖等。2004年，他被列入由星岛出版社出版的《香港特区名人录》。

梁建枫出生于广东省广州市，五岁开始跟随父亲梁瑞和学习小提琴，八岁首次公开演奏，并多次代表广州市为访华的外国元首表演。1979年，他随家人移居香港，1984年以优异的成绩考入香港演艺学院，1986年获得全额奖学金赴美深造，入读美国伊斯曼音乐学院及曼哈顿音乐学院，并以优异成绩获得音乐学士及硕士学位。1992年，他荣获美国茱莉亚音乐学院的全额奖学金入读该校，并受教于多罗茜·迪蕾（Dorothy DeLay）及凯伦·塔特尔（Karen Tuttle）。

自1989年起，梁建枫担任多份要职，于1989年至1992年出任纽约布鲁克林音乐学院的小提琴教席，并于1990年任该校的室内乐总监。1993年至1999年间，他担任台湾交响乐团

副首席，并任教于台湾艺术大学和辅仁大学音乐系。从2000年乐季开始，梁建枫担任香港管弦乐团第一副团长、“香港纯弦”艺术总监、澳门精英室乐团艺术总监，并任教于香港演艺学院。

梁建枫的演奏生涯非常活跃，其演奏足迹遍及美国、意大利、比利时、俄罗斯、日本、韩国，并定期与亚洲多个交响乐团合作演出协奏曲。他经常参与多个国际音乐盛会，包括2000年开始每年受邀代表香港地区参加于东京举行的“世界超级乐团”音乐节，与世界各大重要乐团的团长及首席团员一同演奏。他亦受邀担任多个乐团的客席首席，包括德国汉堡交响乐团及中国澳门乐团等。从2009年开始，他带领“香港纯弦”和澳门精英室乐团在内地多个城市巡回演出。

梁建枫的多张专辑由香港雨果唱片公司录制及发行，包括他的个人演奏专辑《如歌》、与指挥家兼作曲家关乃忠合作首录的关乃忠《第一小提琴协奏曲》、与指挥家叶聪和香港小交响乐团合作的《鹿回头小提琴协奏曲》。

在室内乐方面，梁建枫于1994年创立了“台北凡雅三重奏”，1996年出版了第一张



梁建枫

演奏专辑。1997年，他应台湾台南奇美博物馆邀请，以其收藏的斯特拉迪瓦里名琴录制了经典三重奏小品。1999年，他应台湾华信银行邀请制作《礼赞2000》DVD及CD，录制及拍摄从古典至现代的经典钢琴三重奏作品。2001年6月，他应香港电台第四台邀请担任驻台音乐家，并灌录了全套贝多芬小提琴奏鸣曲。2007年，由他担任艺术总监的“香港纯弦”出版了首张唱片《香港纯弦·古典流行》，多份权威音响杂志和乐评给予了他“高度谐和，高超卓绝的技艺与整体感”“演奏得神采飞扬，技巧和音乐都无与伦比”的评论。“香港纯弦”于2009年9月出版的第二张唱片《惊喜·生日快乐》，被广东电台选为“2009年十大最佳唱片”。同年，他与钢琴家罗乃

新合作灌录勃拉姆斯全套二十一首《匈牙利舞曲》。2010年，“香港纯弦”出版了第三张专辑《从这到那》。2012年，澳门精英室乐团录制、出版了第一张唱片《弦舞》。2014年，“香港纯弦”出版了第四张专辑《欧洲故事》。

梁建枫使用的小提琴由意大利制琴家桑托斯·塞拉芬（Santos Seraphin）于1730年制作。

在我的印象里，梁建枫老师无时无刻不是忙碌、快乐而又活力无限、创意无边的。他多年来活跃于国际乐坛，更以乐界精英之责任感推动香港地区和澳门地区的古典音乐发展，在当今现代社会引领古典音乐的新风尚。近日，我对他进行了一次简短的专访。



香港纯弦

● _ 林旖

○ _ 梁建枫

● 您早年赴美国深造，先后就读于伊斯曼音乐学院、曼哈顿音乐学院及茱莉亚音乐学院。当年在美国接受的音乐教育对您的人生产生了怎样的影响？

○ 美国对我最大的影响是打开了视觉的大门，让我看到不同地方、不同国籍的人对音乐的看法。因为学音乐不只是在学乐器上的技巧，而是对音乐的深入探讨以及对作曲家心路历程的探讨。

● 作为一名香港音乐家，您如何用自己的力量推动香港地区文化及艺术的发展？

○ 我相信在香港我是最踊跃与不同地方的音乐家合作的音乐家之一。特别是这几年，我担任节目总策划的“深港澳台青年文化艺术交流艺术季”，是将四个地方的优秀学生精英节目在每一场的音乐会中集中展现，

无论演出在香港、深圳还是澳门，每一场演出都有不同的艺术元素和不同的展现方式，大大将深港澳台四个地方的青年融汇在了一起，进行艺术交流。

● 多年来，作为香港管弦乐团第一副团长，您和香港管弦乐团之间有着怎样的故事？

○ 其实，香港管弦乐团根本就是香港的一个“缩小版”，团里面有来自十三个不同国家的艺术家，所以乐团简直就是一个艺术文化的大熔炉。每天跟全员相处，就像去不同国家旅游一样，可以学到很多很有趣的不同民族的故事。

● 您任教于香港演艺学院和香港中文大学。在您看来，老师应教给学生的最重要、最可贵的东西是什么？

○ 其实我现在教学生比较少，更多的是指挥几个大的学生乐团。我觉得指挥及训练乐团比只教一个学生的影响力大，可以让更多人接触到专业的音乐训练和在乐团中演奏的乐趣。对我来说，一个老师能给学生的，不应该只是掌握乐器演奏，更重要的是让他们能够开开心心地进入并探索音乐和音乐家的内心世界以及音乐真正的意义。他们可以通过这样的探索，增加对音乐的热爱及坚持。

● 您是“香港纯弦”和“澳门精英室乐团”的艺术总监，您如何在港澳地区推动室内乐的普及和发展？

○ 其实推动室内乐是一个大时代的趋势。在现今社会发展中，无论在哪一个行业，单打独斗都已经不可能有作用。如今讲究的是团体合作，而室内乐刚好就是需要培养人与人之间的默契和团体合作精神。所以，我希望通过这样的训练和演出，能够让团员及学生都可以在社会上通过音乐来与整个大趋势接轨。

● 您作为香港拔萃女书院交响乐团艺术总监，曾带领乐团赴台北、台中、澳门、广州、深圳、武汉等地巡演。您如何看待并投入青少年音乐教育？

○ 我觉得一个乐团的成长不能只在自己的地方演奏，一定要走出去让外面的世界看到，吸收外边的知识，了解外面乐团的水平。所以只要有机会，我就会把我手上的乐团带出香港，让他们看看外面的世界，知道自己的水平在哪一个级别上。

● 您的太太是一位大提琴家，你们会经常在一起演奏吗？

○ 我们以前有很多时候在一起演奏，但经常都是不欢而散。因为在音乐上，大家各自

我希望通过这样的训练和演出，能够让团员及学生都可以在社会上通过音乐来与整个大趋势接轨。

——梁建枫

都很坚持，都很有个人的主见，所以在音乐上不免会有很多争执。当然我们是互相欣赏对方音乐才华的，不过她现在比较多地做行政方面的工作，我还是更多地在演奏方面。

● 您的三个儿子都非常优秀、全面发展。可以简单介绍一下他们吗？

○ 他们三个从小都学过音乐，但是他们三个都有自己不同的爱好，所以音乐将会是他们一生的伴侣，但不会是他们的职业。他们在职业上非常有自己的主见，希望能去做他们喜欢的事情，我在这方面也不会过多地干涉。我觉得人生应该选择一条自己喜欢的路，然后朝着这个方向努力探索。所以，他们完完全全有自己的想法和空间去规划自己的人生。

● 您和太太在教育孩子方面有什么心得？如何平衡事业与家庭之间的关系？

○ 在教育孩子方面，我太太是黑面，反而我是白面。她是一个很有原则、很讲究家教的人，尤其是在待人处事上，她是非常严谨及一丝不苟的。而我总是觉得，偶尔的放松和适度的放任是可以的，尤其是对于男孩子而言。

● 您最近又录制出版了什么新唱片吗？

○ 其实唱片的市场一直在萎缩，所以我最近出唱片少了，反而录了不少指挥演出的录像，而所有这些录像都放在公众媒体上跟大家分享。■



梁建枫

钢琴艺术理论园地中的耕耘者

访上海音乐学院周薇教授

An Interview with Piano Professor Zhou Wei

文字_王婕

上海音乐学院钢琴系的周薇教授，在长期专注钢琴演奏专业教学的同时，也持续从事钢琴艺术理论的研究和钢琴艺术史课程的教学。她先后开设了钢琴艺术史、钢琴理论原著导读、钢琴表演艺术风格及教学研究、钢琴教学论等多门广受欢迎和好评的课程。她所著的《西方钢琴艺术史》现已被全国许多大学用作教材，影响广泛。

不久前，师从周薇教授多年的上海音乐学院青年教师王婕就周老师在数十年中关于钢琴艺术理论的教学经历，对其做了一次访谈。对读者们而言，周老师分享的诸多宝贵经验将让大家受益。

● _王婕

○ _周薇

● 周老师，记得我还在上海音乐学院钢琴系读本科时，您开设了非钢琴专业课之外的两门理论课程——西方钢琴艺术史和钢琴教学论。那时上课还没有教材，授课也完全依靠您的板书和口述，但每堂课教室内都座



周薇教授著作《西方钢琴艺术史》

无虚席，我和同学们都记下了非常珍贵的笔记，至今翻阅仍觉获益良多。您说的很多话直到现在都对我们的钢琴演奏和教学有着巨大的帮助和启发。请问您当时为什么想为钢琴专业的学生开设这些课程呢？

○ 钢琴演奏专业的学生长期习惯于埋头苦练，以为俯在琴上，攻下一首首大型的高难度乐曲便算大功告成。我们老师也一直强调学生练琴时要多思多想，其中的道理不言而喻。但若细细追问“思什么？想什么？”多半学生会回答：“要想指法、触键、踏板、节奏、旋律、和声、曲式……”

不错，学生中愿意动这番脑筋的，已可谓优秀练琴者。然而，对具体作品的详尽分析只能被看作一个思考维度，即从“微观”的角度出发。然而，这样会产生弊端——只能就作品本身进行分析，学生练琴不脱离乐谱，自然看不到乐谱背后的创作背景和整个时代的文化氛围。如果想站在“宏观”的角度看待作品，肯定需要练习者暂时离开琴键，仰头凝思。那么，如何才能结合作曲家的创作背景乃至整个时代的文化呢？我想首先就是帮助学生音乐作品有一个居高临下



的、更全面的认识，这也是“为何要学点西方钢琴艺术史”的道理。

刚开始时，教学大纲中规定“西方钢琴艺术史”课程仅针对研究生开设，但当时上海音乐学院的研究生数量非常有限，钢琴系仅有杨韵琳一位研究生。后来系里同意钢琴专业本科四年级的学生也可以来上这门课。

其实，不单单是研究生，我觉得钢琴专业的本科生甚至高中生都急需这门课程！最终，“西方钢琴艺术史”被列为上音钢琴系本科和研究生的必修课。

● 对，我非常赞同！还记得在上音附中初中部时，我就开始接触各个不同时期的经典作品了，其中也不乏大型作品。但是练琴时，我更多考虑到手指的清晰度、技术的速度、踏板的使用、音乐的线条等问题，对于音乐风格的鉴别还是比较迷茫的，只是为了完成作品而练琴。请问周老师，其他国家的音乐学院是否也有这门课程呢？

○ 不少国家有一门课程叫“钢琴文献课”，也是按照历史的发展顺序，主要是介绍各个时期不同作曲家的曲目。我是1985年首次在国内开设了西方钢琴艺术史这门课程。1987年到1996年，我都在国外留学和生活。回国后，应当时钢琴系主任林尔耀教授的强烈要求，我在1998年恢复了这门课程。此外，我当时还在着手准备另外一门课程：钢琴教学论。

当年我在准备西方钢琴艺术史课程时，希望能突破史论课常规的编年纪事式的教学形式，即按照作曲家的出生年代来划分时期，按顺序一个个地阐述下来。我的侧重点不是分析具体音乐作品，而是从宏观上梳理

西方钢琴艺术的历史发展脉络，并期待用一种比较通俗易懂的方式来拓展学生的思维空间。当时我用了一个“比较法”，包含了纵向比较、横向比较和原点比较三个层次。这样学生可以快速理清不同时代、不同地域的作曲家之间的关系，精准定位每个作曲家的音乐风格，进而在演奏上充分诠释作曲家的意图，达到更加成熟完美的境界。

钢琴艺术发展的全过程不是某几部钢琴作品的显现，而是一个很大的系统。首先，西方钢琴艺术发展的全过程体现在四个方面：键盘乐器的历史沿革、钢琴音乐作品的历史发展、钢琴演奏艺术的历史进程和钢琴教学理论的历史演变。显然，其中每个部分的历史内容都非常丰富。正因如此，我在西方钢琴艺术史这门课程中主要挑选了“键盘乐器”以及“作曲家和作品”这两大部分进行重点阐述，关于钢琴演奏艺术和钢琴教学理论的历史则放在以后的课程中论述。

课程第一部分为键盘乐器的历史沿革，这可以帮助学生更好地掌握钢琴曲目的演奏风格。几百年来，键盘乐器的形态屡经重大改变，这些过程往往没有被大家重视。人们更多地注意到作曲家和作品风格的演变过程，却遗忘了乐器的更迭和沿革。殊不知乐器的演奏和发展直接影响了作曲家的创作和演奏家的演奏风格。作为专业演奏人员，我们应该了解我们所演奏的作品为何种乐器而写，以及该乐器的结构材料、音量大小、音色特点、音值长短、音域范围、琴键轻重、

踏板功能等等。除此之外，我们更要思考当时在这种乐器上使用的触键方式、指法以及其他各类技巧。换言之，演奏技术是直接伴随乐器的演进而发展的（很难想象李斯特在莫扎特演奏的钢琴上施展炫技才能），同时演奏技术的发展又进一步促进了创作风格的改变，而作曲家的创作要求又敦促了乐器的不断革新（比如贝多芬就无法容忍在当时的维也纳钢琴上演奏）。显然，乐器变革、创作风格及演奏技术有着紧密的关联性，三者相辅相成，不可分割。

当然，了解乐器的历史沿革并非要求



今天的演奏家必须在音响上死板地模仿当时的乐器，因为作曲家为他那个时代的乐器所写的作品（如巴赫的管风琴、古钢琴作品）完全可以在现代钢琴上获得新的生命力，满足现代听众的审美要求。我们追求的是音响上的“神似”而非“形似”。了解乐器的历史有助于演奏者建立“音响”上的历史风格感，准确有效识别音乐版本，达到对作品内容的深层理解。

● 我们其实也弹过不少作曲家的作品，但好像都是盲人摸象，只能在一首首曲子里大概地猜测一下风格特点，有些往往还不够准确。

○ 西方钢琴艺术史课程的开设是希望同学可以对西方钢琴音乐作品的发展建立一个宏观整体概念。课上虽举有大量的作品实例，但着眼点并不限于详尽分析某一作曲家的具体作品，而是将其中看似孤立、零碎的历史现象（点）串联起来，进而掌握每一种现象的来龙去脉，梳理它们之间的关系。以此为基础，学生便可以在经纬交错的历史宏图反向寻找每个点的具体方位了。唯有先从整体出发再去认识个体，才能深刻理解每一位作曲家及其具体作品的音乐风格。

在具体的学习方法上，我采用了“比较法”。寻找渊源关系是“比较法”中的纵向比较，比如某一位作曲家受到哪些先辈的影响，又对后世产生什么样的影响等等。在做纵向比较时，要注意各时代音乐家之间的精

我们追求的是音响上的“神似”而非“形似”。了解乐器的历史有助于演奏者建立“音响”上的历史风格感，准确有效识别音乐版本，达到对作品内容的深层理解。

——周薇

神血缘关系，而且这种继承与发展往往是隔代相传的。

● 真的吗？这个好有意思呀！

○ 是的。例如，亨德尔、贝多芬、李斯特在音乐风格上的承继关系较多，而莫扎特、舒伯特、肖邦、德彪西之间又有许多渊源。除了纵向比较，还可做探索同代人影响的横向比较，如比较肖邦、李斯特和舒曼之间的影响以及德彪西和拉威尔之间的异同等等。当然，比较的内容也包括同一作曲家钢琴作品与其他不同体裁的作品，例如可以比较莫扎特的钢琴作品与歌剧作品、贝多芬的钢琴作品与交响曲、舒伯特的钢琴作品与艺术歌曲等等。此外，还可以把以音乐史为背景的狭义比较，扩大为以文化艺术史为背景的（比如建筑、绘画、戏剧、文学等）广义比较，这自然可以容纳时间、空间、审美差异等多重思考维度。总之，通过从各个视角出发的大量比较，我们可以对钢琴音乐风格的历史脉络有一个全方位的立体概念，进而把控每位作曲家和每首作品的风格尺度。

在比较钢琴艺术发展脉络之后，我们还可以结合西方艺术史的大背景继续纵深研究。比如人们经常将巴赫的作品与哥特式建筑艺术做比较，李斯特有许多标题作品与同时代诗歌、戏剧息息相关，德彪西的创作灵感有些源自印象派的绘画等等。这门课程旨在提高学生的艺术修养，使他们在学钢琴作品的同时，有意识地去寻找相关的知识。

自然科学史上没有并列高峰，任何事物总是先进取代落后，而艺术史上却往往存在着并列高峰。人们很难说巴赫的音乐与贝多芬的音乐哪个更伟大。另外，音乐史上风格回溯的现象也时常出现，例如古典主义与新古典主义、浪漫主义与新浪漫主义，古典时期存在浪漫主义风格，浪漫时期亦存在古典主义风格，等等。显然，风格回溯往往不是简单的回归或者复古，其本质还是探索与超越。

正因音乐作品的完整呈现需要演奏家的二次创作，所以我们要将历代无数演奏家的演绎与听众对作品的评价结合起来，整体衡

量某一作品的艺术价值。这是一个不断挖掘作品永恒意义的过程。我觉得有一位美学家说得很好：“美的延续性是变异中的延续，新陈代谢中的永久。”这一践行过程，必须通过历代钢琴家的演奏来体现，那么学习钢琴演奏风格的历史变迁就必不可少。

● 是的，当时每次上课的信息量极大，因为没有课程教材，完全依靠您口述，同学们都在埋头飞快地做笔记，唯恐漏掉一句关键的话。今日有幸采访，终于可以抬起头听周老师帮我重新整理和回顾，有了更多新的启发，温故而知新，感慨万千。记得当年在



这门课的最后，周老师在黑板上留下了六个字：“仰而思，俯而弹”。仰俯之间，转瞬二十年啊！

○ 你今天终于可以仰着头听讲啦！

● 周老师，您回国后先恢复了西方钢琴艺术史这门课，同时也在准备钢琴教学论这门课，那么后者又是在怎样的背景下产生的呢？

○ 过去大家往往只是凭经验教一些自己比较熟悉的曲子，并未接受过系统的理论培训。大多数钢琴系的学生毕业后还是从事钢琴教学工作，即便一直在舞台上从事演奏的钢琴家，通常也会有钢琴教学的经历。我看到这一点后，觉得我校钢琴系的学生应该在求学阶段就得到一种职业规划，提早进行系统的培训，为将来的教学工作做好准备。

我希望学生们可以树立正确的教学观念，而不仅仅强调一种教学方法，所以我将这门课程的名字定为“钢琴教学论”，而不是“钢琴教学法”。“法”即方法，一百个老师有一百种钢琴教学方法，但是“论”更强调的是“观念”。

凭借多年钢琴教学的经验与感悟，针对目前钢琴教学中普遍存在的问题，我想阐述如何在钢琴基础教学中树立整体教学观念：教师应以“内心听觉训练”“内心节奏训练”“视谱读谱训练”“技术基本功训练”四个方面为抓手，注重学生眼、耳、手、脑

的协调配合，帮助学生树立心智技能与动作技能相结合的正确学琴思路。在此基础上，教师不仅要指出学生应该达到的目标，更应给出到达目标的方法与途径，最终实现观念与实践的统一。面对钢琴教学中听觉、节奏、识谱视奏、声部、和声、乐句结构、表情、技术、教材曲目、谱面分析、声音、风格等诸多问题，钢琴老师们极有必要从一个宏观框架下树立整体钢琴教学观。

钢琴教学的每个阶段，需要关注到各个方面的整体学习和推进。“要从娃娃抓起！”在钢琴教学的起步阶段，尽管并非要把所有的内容都列入教学训练体系，但老师必须关注到宏观的方方面面，否则学生在步入高深程度时，某些方面的短板会严重影响学生的总体发展，那时就是亡羊补牢，为时已晚。我在求学于上音的各个阶段，都得到了周薇教授的悉心培养。课堂上，她常会与我们讨论很多有趣的教学理念。如今我自己在教学时，脑海中还会响起周老师当时的金句。这次有幸对老师进行访谈，她依旧是那么坦率、诚恳，将自己的知识毫无保留地与大家分享。尽管她在中国首创了西方钢琴艺术史和钢琴教学论两门课程，提出了很多新颖而具有价值的理念，却依旧谦虚低调。眼前的老师，就像是我亲切的长辈，如今仍旧执着地、孜孜不倦地在中国钢琴艺术理论的园地中耕耘。她是我永远的榜样！



宓多里：人琴合一的天使

Midori: An Integration of People and Instrument

文字_陶乐

2019年12月的一天，恩师周彬佑先生跟我说宓多里送来了几张音乐会的门票。宓多里将在音乐会上与上海交响乐团合作演奏巴托克《第二小提琴协奏曲》，邀请我去听。我很期待，因为宓多里每次现场演出都会给我留下极为深刻印象，给予我灵魂上的满足和震慑。

我第一次接触宓多里是在十多年前的一场音乐会上。当时我还在上海歌剧院交响乐团担任首席，宓多里演奏的是贝多芬《D大调小提琴协奏曲》，指挥是张国勇。排练的当天，宓多里比约定时间提前了一个小时来到歌剧院，在休息室练琴，这十分难得。后来我才得知这是她的一贯做法，每次合乐前，她都需要充足的时间来活动手指，所以她会慢练音阶和乐曲中的一些片段。宓多里的这个习惯，是值得任何演奏家借鉴的，因为人的肌肉和神

经在不被有序“唤醒”的情况下，就进行高强度的使用和演奏，是极易造成伤病的。宓多里显然是极为在意自己每一次公开演奏和亮相的，哪怕只是一次合乐排练，她都非常重视，这种敬业精神与她那一丝不苟的艺术追求甚为相符。

宓多里还有一个特别的

习惯：一般来说，音乐会当天下午走完台，乐队成员和独奏家都会回到自己的休息室，用些简单的晚餐，并放松休息一下；但宓多里却会利用这段时间，一个人拿着琴，再次回到台上，拉奏一些音乐会曲目中的段落。我理解她这种做法，对于一位独奏家而言，世界上





每一座音乐厅的音响效果都是不同的，为了大致得到自己想要的声音，演奏法需要做出调整亦是必然的。宓多里的耳朵

始终在审听自己的琴声，感受其传播能力和反射效果的每一个细节，不断尝试着变化和调整弓弦关系。与此同时，她也

使自己与音乐厅这座建筑之间产生交流，彼此熟悉，保证到正式演出时能拉出最佳的音响效果。



少年时的宓多里是以精湛的技巧立足于小提琴界的，那么上文所述的几个良好的习惯，或许更好地帮助了她在如今这个年纪作为一位女性小提琴家，依然位列世界顶级小提琴家之列。

到了音乐会当天，一开场即是宓多里的演奏，进入我眼帘的依旧是穿着那酷似“窗帘”的印花连衣裙，脚

上还是那双陈旧白色平底鞋的宓多里。她迈着谦逊而自信的步伐，听众用热烈的掌声欢迎她，似乎大家亦非常理解在事业上取得越多成就的人，对自身打扮或物质要求反而越简单的道理。当晚，宓多里演奏了巴托克的《第二小提琴协奏曲》。这部协奏曲的创作正值纳粹铁蹄蹂躏着欧洲大陆的时期，但这部作品的音乐并没有

直接反映作曲家对二战这种世界性灾难的愤慨和焦虑；恰恰相反，乐曲中有很多自由飞翔的旋律和暖至人心的歌唱性乐句，或许可以理解为巴托克对祖国战争胜利的坚定信心和未来的美好憧憬。

宓多里对整首协奏曲的演绎拿捏，是非常精准和到位的，并且极具“宓多里式”特有的风格。虽然在第一乐章的

呈示部大段十六分音符的处理上，声音显得压得太过分了一些，这可能与上海交响乐团音乐厅坐满了人和空场时所呈现出的音响效果差异过大有关，但她非常迅速地调整了自己的演奏状态，使声音回到了正常范围。这是一部写于二十世纪的原始主义、新民族主义协奏曲，但宓多里的演奏没有丝毫的夸张和哗众取宠。第一乐章中节奏型明确甚至粗野的段落，在她的手下就像是一位意志力坚强的斗士，扎实稳重，循序渐进，右手运弓结实无比，叙述着全部生活中最深刻、最真实的经历，但宓多里不会赋予它们哪怕多一分的喧嚣和浮华。她是一位严肃的提琴家，根本不需要用华丽的音色或辉煌的技巧来取悦听众，她只想叙述人性中最朴素而真实的故事。

听宓多里的现场，我时常会想起马勒。他和宓多里给我的感觉一样，都仿佛是痛苦地在这世界上飞翔，这种苦楚的力量无时无刻不在威慑着他们。在马勒的音乐中，哪怕最甜美可人的乐句，依然会有死

神在捶打丧钟的感觉；宓多里亦是如此，即使在演奏美似巴托克《第二小提琴协奏曲》第二乐章那温柔可爱的旋律时，情感与理智的分割线依旧是那么的清晰。然而，这恰恰就是宓多里的音乐深深打动我的地方。她的音乐，产生于一位从未有过一丝恶意的人，一位从自己的善良中汲取快乐的人。她的演奏不会轻易让你热泪盈眶，然而这完全不是她做不到，而是一种情感上的克制，一种高贵的节制。

正如之前提到的，宓多里早年出道是以精湛朴实的技术能力为本的，但之后她并未在这条路上继续走下去。这显然是正确的，当今的时代要求演奏家具有高度音乐修养和广阔的曲目范围，以手指体操为号召的演奏固然起不了多大作用。而宓多里之后形成的音乐风格，与当今世上绝大多数的提琴家迥然不同。有的演奏家豪放热情，有的较温柔沉静，有的拉起琴来冲动豪放，有的则干巴巴的一股学院气，只有肤浅的乐感。仔细聆听宓多里，她的气质虽天性恬淡，

但亦具备演奏巴托克或柴科夫斯基等巨幅画卷所必需的气概以及色彩和力度的多重能力。或许与其人生经历有关，她近些年的演奏，经常会把音乐升华到崇高境界的静观内省的深度。

那晚，宓多里还加演了巴赫《第三组曲之前奏曲》。她的左右手技术稳妥可靠，音准纯净，发音轻盈精准，一气呵成。我非常喜欢听她演奏巴赫的作品，就如同上帝的恩赐、宇宙的神明以及超自然的无限感联系在了一起。或许宓多里的气质是符合巴赫的音乐风格的，在此基础上又赋予了它更多的灵性。她将庄严、充实和平衡感从巴赫那结构严谨、具有数学逻辑的乐谱中提炼了出来，这是一种完美的心智与情感的平衡。

最后，在全场听众持续雷动的掌声下，宓多里终于露出了最真挚的笑容，这已不是礼节性的微笑了，而是发自内心的欣慰。那一刻的掌声，是对一位在生活中做出了很多牺牲以及对小提琴事业抱有献身精神的音乐家最好的回报！



把影院搬进天堂的人

纪念电影配乐大师埃尼奥·莫里康内

Ennio Morricone: A Man Who Moved Cinema into Heaven

文字_梦乡

九十一岁的埃尼奥·莫里康内（Ennio Morricone）走了，也许按照中国人的风俗，这应当算是标准的“老喜丧”了。这位与伯特·巴哈拉赫同岁、比桑尼·罗林斯年长两岁的音乐大师，一直都是三位寿星里最高产而又最多才的一员。现在他终于走了，带着满满的荣誉走了。为什么命运不让他再多活几年，让乐迷们再多欣赏几部出自他的佳作呢？

莫里康内人生中的第一部配乐创作于1963年，据说叫《阳光下的十八岁》。除了日本人为它出版过黑胶以外，它的内容至今没有被完整地再版过。有人或许会认为莫里康内根本不是个天才，因为他创作第一部配乐时已经三十五岁了。对于童年时便能够无师自通地创作古典音乐的莫扎特而言，三十五岁早已到达了人生的终点。尽管如此，人们还是将莫里康内称为“电影音乐界

的莫扎特”，他靠的既是极高的效率，又是极高的品质。

莫里康内一生总共为五百多部电影配过乐，最为密集的时候一年高达十余部，仅在2006年他出版的“终极大合集”里，囊括其中的唱片就有二十四张之多。虽然莫里康内几乎只为意大利导演的作品写作配乐，但总共有上百部电影因为他的配乐而改变了命运。正是他的努力，才让这些形象的“庸俗”最终转化成了抽象的“优雅”。他出版过的合集多得数不胜数，其中

有许多高品质的收藏品来自日本。他也曾破例为日本的电影作过曲，甚至日本的前首相都曾为他的精选集专门选曲。

很久以来，我一直耿耿于怀，为什么我们的国度就没有

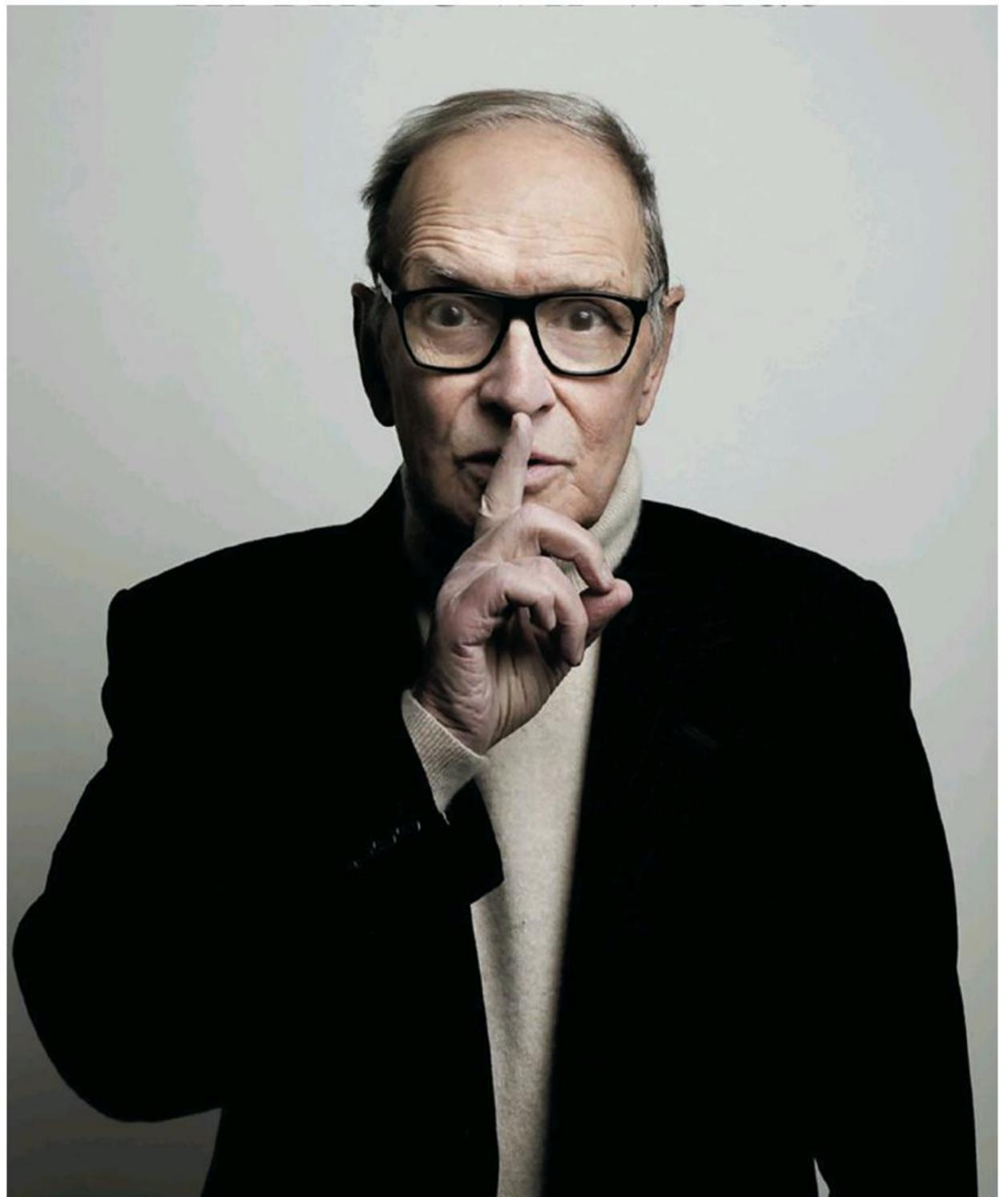
哪部优秀的影片得到过他的提携呢？直到他晚年分



2016年，莫里康内的《八恶人》获奥斯卡最佳原创配乐奖

别在北京和上海举行了两次盛况空前的音乐会，我的内心才稍稍获得平衡，而它们的实现仅仅是因为他的朋友向他提到过中国的名字。或许他真的是来探险的，就像他从前的同胞马可·波罗一样。而他之所以垂青我们的邻邦，只因为他在哪里获得过莫大的尊重。一位大师需要自己的听众，就像一部电影不能没有自己的观众一样。而我们之所以终其一生都等不到他的配乐，或许只是因为我们从没有勇气和诚意，在候选人的名单中写下过他的名字。

人们完全可以把莫里康内看作电影音乐的活化石，这不仅缘于他的年龄，更因为他坚守终生的创作方式。他手中只有一根指挥棒，但他面前绝不仅仅有一个过硬的乐团，而是有各式各样的艺术家与别出心裁的乐器组合。于是他看似永远只执着于最传统的交响乐风格，实际上却在用他的想象力



莫里康内

最大限度地改造它的面貌。我们完全应当将他称作“电影音乐的魔术师”，他的“赏金三部曲”里形象生动的口哨和马鞭声让人想起理查·施特劳斯的《阿尔卑斯山交响曲》，而他的《陈旧的楼梯》里摇曳飘渺的和声又让人想起了瓦格纳的《罗恩格林》。最妙不可言的或许还是《教会》里开头的那首《在人间犹如在天堂》，

那种将属于原住民的手鼓和属于信仰的弦乐结合得完美无瑕的“节奏圣歌”，早已把那群深入丛林的勇敢教士和他们身边亲如一家的土著信徒刻画得惟妙惟肖，难怪它曾经被人们收入新世纪音乐的第一天碟《纯净心情》（*Pure Moods*）的第一辑中。

可以说，莫里康内的音乐包罗万象，一切能够为电影服



务的音乐流派都能在他的努力下，与管弦乐队完美捏合在一起。于是，由于他的才华和声望，许多优秀的艺术家和他合作录制过唱片，其中有葡萄牙的杜尔塞·庞泰斯，有新西兰的海莉·韦斯特那，也有我们熟知的马友友。而他们全都不必付出过多的努力，只要做好他们的本职工作就足够了，其他的一切都交给莫里康内本人

来完成。当一个精通编曲的大师不再需要别人协助他什么，就像一个船长和导演完全可以胜任手下的任何角色一样。但他还是那位经典的指挥家，带着指挥棒赶来，夹着乐谱本离开。最经典的往往是最具有生命力的，就像著名的配乐大师汉斯·季莫所说的：“如果没有我们这些艺术家将管弦乐队的创作方式传承下去，人类的

文明或许就会出现断层。”当今天的人们迷醉于五彩斑斓的电子音乐世界时，他们或许正需要回归他的世界。只有在这个纯粹靠人力演绎原始声音的世界里，音乐才会像一个没落的贵族一样，继续高昂起它高贵的头颅。

莫里康内是能够创造经典的，但经典并不意味着全都属于莫里康内。他基本上只为



莫里康内

文艺片作曲，这让他与许多来自商业片的奖赏和人气失之交臂。他那五百多部的配乐总数几乎无人能出其右，但其中堪称传世精品的作品其实少得可怜，甚至连他自己都是这么认为的。我之所以这么说，是因为他与其他领域的大师们合作的内容，总是来自那几部固定的佳作，甚至连曲目都是固定不变的。而他与马友友合作的那张唱片，可以说几乎网罗了他一生的所有精品。于是在莫里康内身上，天生就找不到多少司空见惯的商业气息。在马友友那张唱片的亚洲版里，最后增加的两首曲目还是来自正片里演绎过的《教会》和《美国往事》；而在他与庞泰斯合作的那张《焦点》里，最后增加的一首曲子出自前面选用过的《陈旧的楼梯》，只不过从英文演唱改为了葡萄牙语。

莫里康内的精品只要听过两三张合辑便能倒背如流，他的灵感似乎早已经在日复一日的创作中走向枯竭了。但那些经典实在是太动听了，以至于你永远都不会产生厌烦感，甚至可以将它们无休无止地循



01



02

01 电影《教会》剧照
02 电影《美国往事》女主角黛博拉

环播放一辈子。即便在他初次登陆中国的那场人民大会堂的音乐会上，他演绎的还是那些耳熟能详的经典，当重新走上舞台的他终于加演了一两首曲目，合上乐谱夹，精神抖擞却头也不回地转身离去时，台下的无数听众报以了一声幽默的叹息。他不是乐神，而是一个真实的人。人的才华都是有限的，当他把自己最耀眼的才华一次次倾情奉献在你的面前时，你所要做的不是贪得无厌地想入非非，而是全心全意地加倍珍惜。

对于莫里康内的职业生涯

而言，1985年或许是最值得骄傲的一年，但或许也是最令人惋惜的一年。就在这一年，他那部一生只有一次的传奇之作《教会》原声出版发行。也就在这一年的奥斯卡颁奖礼上，这部被AMG数据库称为“任何电影音乐集锦中都不可或缺”的佳作，却最终败给了创作出《末代皇帝》配乐的三个而立之年的年轻人。这似乎是一次讽刺，是对于艺术之美的一种讽刺。因为莫里康内的《教会》实在是太美了，那是一种任何人都可以轻易觉察的美，即便连其中最短的《兄弟之情》也浸润在其中。那种催人泪下的圣洁和温暖似乎写尽了片中那几位虔诚神父的高尚灵魂，让人不能不联想起布鲁克纳的交响曲。但为什么它最终难逃“失败”的命运呢？因为它美得曲高和寡，而它的对手则美得石破天惊。

这是一场没有输家的博弈，但真正笑到最后的一定是最有个性的音乐。这就是奥斯卡奖甄选作品的标准，有个性的未必是最美的，但喜爱冒险和创新的美国人永远只肯定那



种个性本身。这对于一个作曲家的人生而言注定是残酷的，尽管莫里康内还有许多佳作存世，但这无疑是最接近“小金人”的一次。或许是为了补偿他的“精神损失”，评委会最终将一座迟到的“终身成就奖”安慰性地颁给了他。但谁都知道，他的《教会》到底有几分潜在的价值。它有天籁

般的旋律，也有无与伦比的音质。百代公司将它制成了极其发烧的SACD，等到后知后觉的我在它绝版多年后终于买下它时，它已经成了我曾经拥有过的最昂贵的流行唱片。一个高雅的奇迹最终在极小众的人群里获得了它的价值，就像极少有人能像他那样多产与长寿一样。

一个人不可能在同一个陷阱中跌倒两次，这用在莫里康内身上或许再合适不过了。当年他就是因为个性而与奥斯卡奖失之交臂，而今天却因为个性而获得了奥斯卡奖。2016年，年近九旬的他终于凭借昆汀·塔伦蒂诺执导的《八恶人》（*The Hateful Eight*）电影原声，第一次获得了一座名副其实的“小金人”。但这是因为它足够美吗？无疑不是。尽管还是为意大利裔的导演创作配乐，但这次的莫里康内完全不像是他自己。那种神秘主义又危机四伏的旋律，听上去倒很像是他的“老对手”约翰·威廉姆斯。这或许是他一生中写过的最“丑陋”的配乐，就像封面上打上的那个刺眼的“少儿不宜”的标签一样。听着这样陌生的旋律，我不禁联想起英格玛最新的那张名为《坠落逆天使》的唱片封面。听惯了莫里康内阳春白雪般老作品的乐迷们可能会失望了，甚至也许会认为他“堕落”了，但奥斯卡奖看中的就是这个。他真的还在创新，甚至在他如此高龄的时候。一位



莫里康内

毕生都在创新的老人真的是难能可贵的，他从来都没有躺在自己的功劳簿上。正因为如此，人们才将大奖颁给了他，因为奥斯卡奖永远不会颁给“年龄上的老将”，而只会颁给“精神上的新人”。

在所有的西方音乐家里，莫里康内不是最长寿的一个，却是离我们最近的寿星之一。在他之前还有许多耀眼的明星，但大多在并不算大的年纪先行离去了。莫里康内成了其中不多的特例，他创作的音乐本是要求全身心投入的，并且必须极大地调动自己的感情，甚至让自己的灵魂随着剧情游走。但他的生命却在一天天地延续着，似乎在嘲笑那些肤浅的先行者，只有最深刻的人才配最晚离开。不知从什么时候起，著名的AMG数据库每个月都会在主页上发布刚刚离世的艺术家讣告。每当看到一个自己喜爱的明星和我们作别时，心情忧郁的我总会本能地登录属于莫里康内的页面。只要看到他那生于1928年的信息后面没有下文，我的内心便会瞬间充满安慰。



莫里康内与妻子玛丽亚

但现在，莫里康内也走了，他的那些原本在我听来充满自信的作品似乎全都成了无本之木，在没有主人的人间风雨飘摇。一个和我们并肩生活过的老人的离开必定会让我们由衷地惋惜，但那个年少夭折的莫扎特却不会，因为他离我们太过遥远。但为什么唯独莫里康内让我们感到惋惜，而另一位夏威夷的民谣歌手却不会？他惊人地活了一百多岁，但一生却只出版过四五张唱片。他的长寿无疑来自清静无为，就跟中国人的哲学追求的一样。莫里康内的作品是他的一百多倍，就在他告别世界的前几天，据说仍然在笔耕不辍。一个艺术家是因为他的职业精神而伟大的，我宁可他

为自己的追求耗尽最后一丝生命，也不该在追求的道路上虚度任何一寸光阴。从这个意义上说，莫里康内的长寿是值得的，就像他晚年出过的一套唱片的标题所说的，他几乎有着“六十”年的艺术生命。也许在生活中，他早已是许多人的祖父；但在艺术上，他仍旧是多数人的父亲。

就在得知他离世的那个夜晚，我把剩下的所有时间都用来欣赏他那部唯一获得奥斯卡奖的电影配乐《八恶人》。而后我想起了《教会》，也想起了与他合作过的许多明星与其他很多故事。为什么上帝在他刚刚从股骨骨折的伤痛中恢复过来的当儿就召回了他的性命？或许他再也不能走得更远了，无论是他的创作还是他自己。人们不必为那部“无冕之王”《教会》感到遗憾，因为它是为升入天堂的人们所写的，也只配在设在天堂里的影院中响起。当他从人间远道而来，亲自在舞台上为他们指挥自己的作品时，他们一定会对他行一个标准的屈膝礼，就像他们对待信仰时一样。■



上海吉他音乐的发展（四）

The Development of Guitar Music in Shanghai (IV)

文字_闵振奇

《吉他之友》丛书停刊

2001年12月，上海市吉他艺术协会与上海音乐出版社签订了“关于提前终止《吉他之友》丛书的出版合作备忘录”。原本双方签订了为期三年的出版合同，由于协会在销售方面遇到困难，难以继续合作。经上海市吉他艺术协会常务理事会与上海音乐出版社领导的共同协商，双方最终达成提前终止出版合作备忘录，协会不再负责编写及销售《吉他之友》。上海市吉他艺术协会吉他之友联谊委员会主持编写的《吉他之友》丛书止于第五十二期。

2002年，上海音乐出版社与广州侨林艺术发展有限公司合作，由黑杭林担任《吉他之友》的主编，对丛书内容进行改版，以流行音乐为主，在出版了三期（第五十三期、第五十四期、第五十五期）后宣告彻底停刊。在整个丛书的出版过程中，期刊的期数出现些

许错误，第五十二期错印成了五十一期，第五十三期错印成了第五十七期。随着信息时代的到来，互联网迅速发展，原本刊登在《吉他之友》纸质刊物上的吉他知识、乐谱及资讯，被搬上了网络，《吉他之友》丛书就此走过了它的辉煌。

自1988年创刊发行到2002年停刊，《吉他之友》连载长达十四年之久，影响了无数吉他爱好者。当时，这套丛书就像是吉他音乐人的港湾，在全国聚集起一大批吉他教师与爱好者；而以“团结、友谊、交流、提高”为宗旨的上海《吉他之友》联谊会，就像是港口的灯塔，在中国吉他音乐发展的启蒙阶段，为全国的吉他爱好者指引了方向。现在看来，丛书中的许多观点仍为当下吉他乐迷津津乐道，其中一些具有较高学术价值的文章也运用于中国专业音乐院校的吉他专业教学。

上海的吉他音乐继续繁荣发展

《吉他之友》丛书的停刊并没有阻碍上海吉他音乐的发展势头。在上海音乐家协会副主席余震、秘书长郭强辉及上海音乐出版社时任副总编费维耀的帮助扶持之下，闵元禔、吴志浩、马志敏、蒋梵、蒋达民等在上海组织了多场吉他交流活动。

2002年初，闵元禔、马志敏、蒋梵、蒋达民赴北京，与台湾欧德乐器股份有限公司洽谈有关举办华东地区吉他大赛事宜。双方商定于2002年9月25日至28日在上海举行“欧德



左起：马志敏、蒋梵、蒋达民、闵元禔



01

杯”华东六省一市吉他大赛。本次比赛由上海音乐家协会、上海音乐出版社主办，上海人民广播电台《星期五爱乐》栏目承办，台湾欧德乐器股份有限公司、雅马哈贸易（上海）有限公司协办（赞助）。比赛的组委会成员有主任委员费维耀、叶约雅，副主任委员王秦雁、吴志浩、沈庭康、樊愉、马志敏、闵元禔、陈树平、黑杭林等。比赛的评委会成员有主任委员谭冰若，副主任委员吴子彪、黄东井、蒋梵、赵长贵、蒋达民、殷飏，委员方翊、许评华、汤克勇、吕启致、陈华亮、徐宝、张建国、周祖良、施林生、彭来柱、黄东启、高艺、郭少斌、谢乾隆、冯敏、徐明远等全国各地的吉他名家。比赛在上海沪纺大厦举行。经过四天的激烈角逐，程斌获得古典吉他成人组第一名，彭博获得古典吉他少儿组第一名，刘立运和单珊获得古典吉他重奏组第一名，

01 “欧德杯”吉他大赛评委会主任委员谭冰若教授为马志敏颁发评委聘书

02 “欧德杯”吉他大赛现场



02

金琰和金佳蕾获得民谣吉他重唱组第一名。赛后，主办方还在兰馨剧院举行了“雅马哈之夜”吉他名家音乐会暨获奖选手汇报音乐会，由上海东方广播电台《东广音乐厅》栏目播出。

“欧德杯”华东六省一市吉他大赛落幕后，2002年10月2日至5日，吉他之友亚洲音乐艺术节暨“宝嘉杯”第四届全国吉他大赛在广州南湖酒店开幕。比赛由上海音乐出版社《吉他之友》编委会主办，广州侨林艺术发展有限公司承办，活动主要由黑杭林主持。上海音乐学院教授谭冰若、上海音乐出版社时任副总编费维耀以及《吉他之友》丛书改版后的新执行编委闵元禔、马志敏、蒋梵、蒋达民、许评华等均在艺术节和大赛中担任一些重要的评审工作。此外，日本吉他演奏家铃木巖、福田进一等国内外吉他演奏家还举办了音乐会与大师班。本次比赛的

获奖者为：谭磊获得古典吉他成人组第一名，吴虞获得古典吉他少儿组第一名，柳泽彪获得民谣弹唱成人组第一名。

2002年，上海吉他界在顺利举办了两次吉他大赛之余，还迎来了两位外国吉他演奏家。第一位是来自乌拉圭的吉他演奏家爱德瓦尔多·费尔南德斯（Eduardo Fernandez），他于6月25日至28日在沪举办了音乐会与大师班。整场活动由上海音乐出版社、上海达民乐器有限公司、欧威雅吉他制造有限公司、上海人民广播电台《星期五爱乐》栏目等联合举办。为期三天的大师班受到吉他学生的强烈追捧，除上海本地学生外，江苏、浙江等周边地区的学生也踊跃报名。28日晚，“费尔南德斯大师班结业音乐会”在上海音乐厅举行。音乐会上半场是学员们的汇报演出，下半场为费尔南德斯演奏的多部独奏曲以及与大师班学员合作演出的协奏曲，独奏



01



02



03

曲有多明尼科尼的《土耳其民谣主题变奏曲》、皮亚佐拉的《圆舞曲》《布宜诺斯艾利斯之夏》、朱利亚尼的《三首幻想曲》（选自作品148号）、图里纳《奏鸣曲》，最后以一首维瓦尔第的《D大调吉他协奏曲》结束整场音乐会。此次活动的组织者有上海音乐学院教授谭冰若、上海音乐出版社时任副总编费维耀及闵元禔、吴志浩、马志敏、蒋梵、蒋达民等吉他界同仁。主办方还邀请了李质伟、吴子彪、黑杭林、方翊、赵长贵、彭来柱、殷飏、卢鹏、黄东启、黄东井、梁新明、郭玉成、刘传新、李静、李汇哲、王震、张建国等全国各地的吉他名家来沪观摩。

2002年10月14日，闵元禔、马志敏、蒋达民、蒋梵出资邀请南斯拉夫吉他演奏家丹尼斯·阿萨巴吉克（Denis Azabagic）访沪。丹尼斯被认为

是当今世界上最有天赋的古典吉他演奏家之一，访沪期间他在上海兰馨剧院举办了独奏音乐会及大师班，其演奏风采给上海吉他教师与爱好者留下了深刻印象。

2003年1月3日，上海音协本着团结更多吉他音乐工作者的初心，在上海音乐学院附中小音乐厅举办了“上海《吉他之友》新年音乐会”。参加演出的有程斌、何顺华、虞宗道、钟晨、金琰、曹建军、杨一、曹原、单姗等以及上海南洋模范中学Stonerock电声乐队。音乐会的艺术指导为谭冰若教授，费维耀担任音乐会策划，闵元禔、吴志浩、马志敏、蒋梵、徐海根、蒋达民参与音乐会的具体工作。音乐会为年轻吉他演奏人才提供了表演舞台。

2003年3月，英国吉他演奏家大卫·罗素（David Russell）在上海举办了音乐会与大师

班。交流活动由上海音乐出版社、上海达民乐器有限公司、上海敦煌国际文化艺术公司及欧威雅吉他制造有限公司联合举办。罗素是当今杰出的古典吉他演奏家，他的到来在上海引起了轰动。为了让更多吉他爱好者欣赏他精湛的演奏，演出场地由原定的兰馨剧场更改为能容纳一千多位听众的上海艺海剧院。音乐会当晚，场内掌声雷动，罗素演奏了《四首苏格兰民歌小品》、格拉那多斯的《西班牙舞曲第五号》《西班牙舞曲第十号》《戈雅之画》、巴赫的《恰空舞曲》、塔雷加的《摩尔舞曲》《大圆舞曲》《三首玛祖卡舞曲》《威尼斯狂欢节主题与变奏》等作品，返场时加演了巴里奥斯的《森林之梦》，返场曲的颤音（轮指技法）弹奏得天衣无缝。次日，罗素吉他大师班在上海沪纺大厦举办。罗素先生是一位非常敬业的演奏家，不仅教学认真，而

- 01 费尔南德斯大师班结业音乐会
- 02 费尔南德斯与蒋达民
- 03 阿萨巴吉克吉他音乐会
- 04 大卫·罗素与谭冰若教授
- 05 第五届全国吉他大赛开幕
- 06 大卫·罗素音乐会



04



05

且造诣极高，讲学有立竿见影的效果。经由他的耐心指导，学员们对吉他理论知识及演奏技法有了更为深刻的感悟。这次活动邀请了黑杭林、方翊、刘传新、卢鹏、彭来柱、方德良等全国各地的吉他演奏家来沪观摩。

2004年5月29日，“达民之夜杨雪霏吉他音乐会”在上海艺海剧院举行。活动的主办单位是上海音乐出版社、上海达民乐器有限公司、上海菡音琴馆，承办单位是上海上音演出有限公司。艺术指导：谭冰若。顾问：余震、郭强辉。总策划：费维耀、闵元禔、马志敏、蒋梵、蒋达民、方翊、邝伟棠等。

06



音乐会由上海达民乐器有限公司出资举办。当晚，杨雪霏演奏了阿尔贝尼斯的《阿斯图里亚斯》《塞维利亚》、斯卡拉蒂的《奏鸣曲》、迪安斯的《乡愁曲第三号》、多梅尼科尼的《易经》等乐曲。这是杨雪霏首次来上海演出。

2004年12月31日至2005年1月3日，“华成杯”第五届全国吉他大赛在上海教育会堂举办。比赛由上海市爱乐协会、上海音乐出版社主办，上海爱乐吉他室内乐团、上海菡音琴馆、达民乐器有限公司协办，上海敦善音乐设备有限公司承办，华成乐器制造有限公司、艾伦乐器有限公司、日本现代吉他社、神冢乐器制造有限公司、欧威雅吉他制造有限公司等单位赞助。大赛组委会成员有主任费维耀、何添发（上海爱乐协会会长、全国侨联专职副主席），副主任段为亮（上海爱乐协会副会长）、闵元

禔、蒋梵、蒋达民、朱学工、陈华亮等。评委会成员有名誉主任谭冰若，主任闵元禔，副主任蒋梵、陈华亮，特邀嘉宾吴子彪、李质伟、吴志浩。这次大赛最先由陈华亮提议并组织联络各赞助单位。比赛的评委由福田进一等六十多位国内外吉他演奏家担任。比赛的获奖结果为：齐文君获得古典吉他成人组第一名，吴胜宝获得民谣吉他成人组第一名，刘宪绩获得古典吉他少儿组第一名，齐文君与杨扬获得古典吉他重奏组第一名。此外，大赛还融入了音乐会、大师班、讲座等活动。在吉他制作方面，主办方邀请了日本河野吉他制作所社长、吉他制琴家樱井正毅来沪举办吉他制作讲座，与此同时还成功举办了国内首次“世界名琴鉴赏会”。在鉴赏会上，主办方集合了西班牙、美国、德国、英国、法国、荷兰、日本、韩国等国际名琴



01

01 古典吉他重奏组第一名齐文君与杨扬二重奏

02 评委会副主任吴志浩为获奖选手颁奖

03 评委会副主任蒋梵

04 《吉他之友》丛书的创刊人吴志浩



02



03



04

二十余把，以音乐沙龙的形式让参与者逐一欣赏世界名琴。鉴赏会是本次大赛的一个亮点，旨在向全国的吉他爱好者介绍世界各国的名琴和吉他制作的发展。

2005年4月18日，《吉他之友》丛书的创刊人吴志浩不幸逝世。吴志浩是作曲家、吉他社会活动家、吉他音乐编辑，1934年12月11日出生于上海，自幼学习多种乐器，青年时期在部队从事音乐工作，并潜心钻研作曲。1979年，他转业到上海音乐出版社任音乐编辑，创作了《好同胞》《继承部队好传统》等四百余首歌曲。吴志浩生前为中国音乐家协会会员，上海市吉他艺术协会党组负责人、常务理事，上海吉他之友联谊会秘书长，为上海吉

他音乐的发展做出了贡献。

2005年9月11日，两位西班牙吉他演奏家佩佩·罗梅罗（Pepe Romero）与安赫尔·罗梅罗（Angel Romero）来沪演出。由于前期主办方的宣传力度不够、票价昂贵，又适逢台风“卡努”登陆，该场演出票房低迷。闵元禔、马志敏、蒋梵、徐海根、蒋达民得知消息后，认为上海的吉他同仁应该一起支持这场音乐会。他们先向上海音乐家协会两位秘书长（余震、郭强辉）汇报情况，之后音协主动联系主办方洽谈合作事宜，最后通过音协与吉他同仁的宣传，主办方挽回了相当数量的票房收入。罗梅罗兄弟此次访问上海是受阿卡迪亚（Arcadia）唱片与音乐经纪有限公司的邀请，携上海交响

乐团在上海东方艺术中心音乐厅演出。音乐会上，兄弟俩演奏了维瓦尔第的《双吉他协奏曲》、罗德里格的《阿兰胡埃斯协奏曲》、塞雷多尼奥·罗梅罗的《马拉加协奏曲》等作品。音乐会后，阿卡迪亚公司还与上海音乐家协会合作主办了佩佩·罗梅罗与安赫尔·罗梅罗吉他大师班。

上海的吉他音乐事业开始走上专业的发展道路

2000年后，上海吉他音乐的发展得到上海音乐学院与上海音乐家协会的进一步关注与支持，上海的吉他音乐逐渐被纳入专业化发展体系。2000年8月，上海音乐学院江明惇院长告诉媒体记者，学院正在计划筹建吉他专业，已先行开设



01

01 罗梅罗兄弟音乐会
02 佩佩·罗梅罗与徐海根

02

吉他选修课。2003年，在杨立青院长的带领下，上海音乐学院建立了现代器乐系（后更名为现代器乐与打击乐系），并正式开设吉他专业，面向全国招收古典吉他专业学生，程斌与方舟成为该系的首届吉他学生。这不仅对上海吉他音乐的发展是一件好事，而且极有力地推动了全国其他专业音乐院校开设吉他专业。

同样是在2003年，上海音乐家协会拟举办吉他考级，闵元禔、马志敏、蒋梵、蒋达民、徐海根等一批已多次组织考级活动的教师积极响应，组织学生报名参加，大力支持上海音协的吉他考级活动。音协在考级过后还定期举办考级优秀生展演以及上海市吉他考级工作研讨会等活动。这既增进

了上海吉他教师之间的了解，也为吉他专业委员会的成立打下了良好基础。2008年，上海音乐家协会吉他专业委员会开始筹建，填补了上海没有吉他专业团体的空白。此后，上海音乐学院古典吉他专业与上海音乐家协会吉他专业委员会一起推动上海吉他音乐的发展。例如2009年，首届全国吉他专业发展研讨会暨全国古典吉他邀请赛由上海音乐学院主办，上海音乐学院现代器乐与打击乐系、上海音乐家协会吉他专业委员会（筹）承办。

2002年，尽管《吉他之友》丛书停刊了，但上海吉他音乐人前进的步伐没有停止。上海作为一座国际化大都市，海纳百川，大气谦和。上海的吉他音乐人始终秉持勤学好问

的探索精神，营造良好的艺术交流氛围，坚持举办吉他比赛、音乐会、大师班等国内、国际吉他音乐交流活动，不断促进上海以及全国吉他同仁之间的交流学习，共同探索国外吉他演奏家的演奏理念。正因如此，像罗素、罗梅罗这样的优秀海外演奏家才会被上海的音乐氛围与人文情怀所吸引，与汇集于此的各地名家、乐迷分享演奏技艺。由上海音乐学院设立的吉他专业、上海音乐家协会成立的吉他专业委员会，开创了当下崭新的吉他音乐时代，更是上海吉他音乐专业化发展探索路上的里程碑，为上海吉他音乐的发展奠定了更坚实的基础，使得上海的吉他音乐人能够在世界吉他音乐发展潮流中勇立潮头。■



从《一步之遥》醉入“女人香”

Speaking from *Por Una Cabeza*

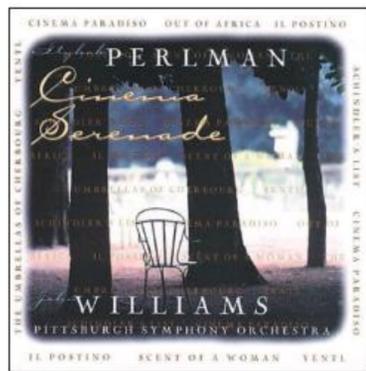
文字_陈敏佳

经典电影音乐的地位，今非昔比，早已跨越了那“一步之遥”。

经典音乐作品《一步之遥》源于小提琴大师伊扎克·帕尔曼（Itzhak Perlman, 1945—）在1997年录制的专辑《电影小夜曲》（*Cinema Serenade*，由Sony唱片公司发行）。在那张CD中，帕尔曼与电影配乐大师约翰·威廉姆斯（John Williams, 1932—）指挥的匹兹堡交响乐团合作演绎了十余部电影中的经典配乐。初次聆听，这首出自“探戈歌王”卡洛斯·嘉戴尔（Carlos Gardel, 1890—1935）之手的《一步之遥》（*Por Una Cabeza*）给我留下了尤为深刻的印象。这部作品是1992年上映的影片《闻香识女人》中的插曲，早在二十世纪三十年代便已风靡南美地区，此后也被多部电影选作配乐。

在十九世纪，大量欧洲移民涌入阿根廷，暂时滞留在布

宜诺斯艾利斯市的码头，周边的酒吧便成了他们纵情声色、借酒消愁的主要场所。在此背景下，欧洲移民和非洲移民带来的歌舞形式与西班牙当地的土著文化相互融合，形成了探戈这一崭新的舞蹈形式。据考



01



02

- 01 小提琴大师帕尔曼录制的《电影小夜曲》专辑
- 02 卡洛斯·嘉戴尔演唱专辑

证，探戈的原型是非洲的一种民间双人舞蹈——探戈诺舞，随着十七世纪初的黑奴贩卖贸易而传入拉美。相传这本是情人之间的秘密舞蹈，跳舞时男士都身藏利刃，神情紧张严肃，时不时地左顾右盼、东张西望，生怕被人发现却又欲罢不能；而女士则欲迎还拒，故作矜持。

在探戈舞曲的领域中，卡洛斯·嘉戴尔被很多人视为“无冕之王”。1890年12月11日，嘉戴尔出生在法国的图卢兹，母亲在他二十七个月大时便将他带到了阿根廷。当嘉戴尔还是个十多岁的少年时，他的歌声就深受左邻右舍的喜爱。1913年，他与何塞·拉萨诺（Jose Razzano）组成二重唱，在酒吧和节庆活动中开始了歌唱生涯，两人的合作一直持续到1925年。其间，嘉戴尔



01



02

创造出“探戈歌曲”（Tango Canci）这一音乐类型，于1917年创作的歌曲《我的伤心夜晚》（*Mi Noche Triste*）大受欢迎，唱片销量高达十万张。此后，他在拉丁美洲国家迅速走红，甚至远赴巴塞罗那、巴黎和纽约等城市巡回演出。

嘉戴尔能在事业上获得如此巨大的成就，在很大程度上要归功于他的一副“金嗓子”。他的嗓音特别适合表达探戈所蕴含的感情，主要表现爱人离去、青春已逝或是令人感伤的回忆等主题，他留下的《回来》《我喝酒，你也得喝》《痛苦》《下坡路》等歌

01 小提琴大师伊扎克·帕尔曼
02 探戈歌王卡洛斯·嘉戴尔

曲，至今仍在阿根廷传唱。可如若提及其代表作品，一定无法绕开《一步之遥》，这部佳作堪比酒中陈酿，历久弥新。

大概谁都不会料到，《一步之遥》竟诞生于偶然之中。当时嘉戴尔刚和女友分手，非常痛苦，于是将自己身上所有的钱都拿去赌马。本来他押注的马一马当先，但在最后的冲刺阶段却被另一匹黑马以一个马头的距离超越，令他与一夜暴富失之交臂。情场赌场双双失意，我们完全可以想象嘉戴尔当时的沮丧颓废。恐怕连嘉戴尔自己都不曾预料，他在如此境遇中写出的《一步之

遥》，日后竟会与他的名字紧密相连。

《一步之遥》这首歌曲结构清晰（单二部曲式及其反复），调式明了（同主音大小调布局）。大调部分使用了不少半音进行，丰富了旋律音乐语汇；小调部分反复出现的三连音音型与探戈本身的节奏形成了鲜明对比，同主音大小调的交替使用更增添了不少戏剧化的成分。在帕尔曼录制的版本中，由于威廉姆斯对全曲进行了全新的配器，在风格上也与一般阿根廷探戈的激情暧昧、情欲纠葛有所不同，展现出较为优雅高贵的华丽



电影《闻香识女人》中的探戈场景

美感，外加帕尔曼出神入化的演奏技巧和细致入微的音色控制，真可谓珠联璧合、扣人心弦。黄金搭档的联袂担纲使我对原本概念中的探戈舞曲有了全新的认识，由此产生了强烈的观影欲望。随后，我顺着唱片的“足迹提示”，寻访“源头”，醉入“女人香”。

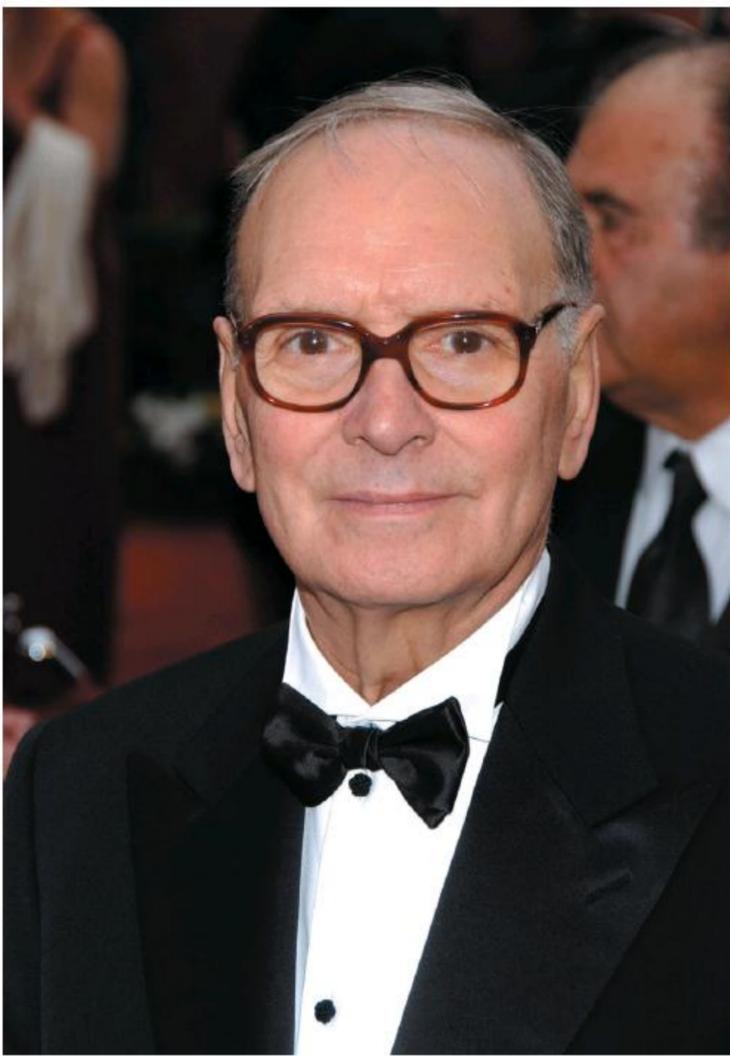
上映于1992年的美国影片《闻香识女人》，虽以“女人”为名，实际上表达的却是两个男人之间的友谊。这个著名的“探戈”桥段便是整部影片的点睛之笔。脾气暴躁的失明退役军人，意外邂逅了一位女郎，此时音乐缓缓引入……此处的音乐表现与帕尔曼版相去甚远，由小提琴与管弦乐队叠置而成的恢宏之势早已无处可觅。在影片中，这首由小型编制乐队呈现的《一步之遥》更显细腻精致，这恰巧与男女主角谨小慎微的探戈舞步完美贴合。男女主角肢体形态不断放松，舞步愈发自如，随后整个片段走向高潮。这里的音乐与剧情密不可分，舞步中包含着对人生的思考和对生活中“亮点”的不断探寻。在此，

探戈音乐优雅华丽的外表之下隐藏着不易察觉的忧郁。

在此之后，电影《辛德勒的名单》《真实的谎言》中也曾出现过《一步之遥》，对影片情节同样起到不少烘托的作用。不过相较而言，从音画的协同程度及影片本身所引发的思考等诸多方面来看，《闻香识女人》中呈现的这首乐曲最为成功，甚至不少影迷误以为《一步之遥》是为该片量身定做的。其实，将经典音乐引入电影，对于导演和音乐制作人都是极大的挑战——必须具备广博的音乐知识、对音乐极强的记忆能力及转化能力，并且可以在此基础上迅速检索分类，这样才能为影片情节寻觅到绝佳的配乐。“闻香”与“探戈”的精妙结合属于“古为今用”的典范，完全颠覆了大众对于电影配乐的传统认知。

如果说《闻香识女人》中出现的《一步之遥》是电影配乐“引经据典”的标志，那么回眸电影音乐百余年来发展历程，每一时期产生的大量优秀原创配乐更加不容忽视，

01 电影配乐大师埃尼奥·莫里康内
02 电影《海上钢琴师》中的场景



01



02

它们早已成为电影艺术史不可或缺的一部分。有别于借鉴引用，原创配乐是一种彻底的创新行为，极具挑战性。一部好的电影配乐往往会与电影一起被载入史册，为世人所铭记。

《海上钢琴师》就是极好的例子，随着影片4K修复版的上映，我有幸时隔二十年后在影院重温那漂泊的“1900”。

《海上钢琴师》是“时空三部曲”（另两部为《天堂电影院》《西西里的美丽传说》）的第二部，由刚以九十一岁高龄辞世的意大利电影配乐大师莫里康内（Ennio Morricone）创作。莫里康内一生自如地游走于严肃与通俗、交响与电子等各种音乐领域。在电影音乐创作方面，他更是具有很深的造诣，经常创造出超脱于影像叙事之外的音乐元素，具有极强的辨识度。这既提升了音乐在影像中的存在感，又在叙事性及抒情性上达到了全新的高度。正如莫里康内为《海上钢琴师》所作的配乐一样，他完全释放了自己的音乐才华和智慧，特别是那段已被奉为音乐圣经的《演绎



爱》(Playing love)，为他带来了无尽的赞誉。

在《海上钢琴师》中，当男主人公“1900”在船舱里面对着充满未知的录音设备，以即兴爵士曲调进行了华丽炫技。此时，影片镜头延伸到舷窗边，一位女子翩然而至，音乐的风格突然转变，速度骤降，一切仿佛处于静止状态。弱起节奏动机缓缓呈现，旋律曲调徐徐展开。悠扬婉转、柔情似水的音乐走向，与电影画面中窗内窗外的“隔空对话”极度吻合。本段音乐以一种相当含蓄的弱处理收尾，恰恰是这种“不完美”，在某种意义上预示了“1900”未来的命运走向。

当“1900”鼓足勇气去三等船舱找寻那位女子时，莫里康内再次运用《演绎爱》的动机成分，并适时添加小二度音程的因素，使得曲调充满了不确定性，充分表现出男主人公的紧张、焦虑，以及欲言又止、不知所措的心态。

当“1900”鼓足勇气带上装备，准备人生第一次“登陆”时，连接邮轮与陆地的那

条舷梯做了仰拍处理，视觉上感觉这段路格外漫长。面对完全陌生的新大陆，“1900”停住了脚步，他的双眼凝望着现代化的摩天大楼，他的耳畔传来了工业化的喧嚣，音乐中也再次浮现出“特别的小二度”动机。在船舷所有送行者的注视下，“1900”把礼帽摘下，用力抛向空中。此刻，音乐的动机不断重复，音量不断增强，反而使画面中原有的那种不确定性消失殆尽，“1900”转身返回了甲板。

在整部电影中，莫里康内选取了风格迥异的音乐元素，既有那个年代所特有的“布鲁斯”，又有用半音阶素材为“斗琴”所谱写的八手联弹等等，效果相当出彩。其中，被大众所熟知的便是最为深情的爱情主题，这正是将古典音乐写作技巧予以通俗化处理的范例！旋律曲调朗朗上口，无形之中增加了欣赏受众群体，这也正是殿堂级大师的高明之处。正所谓大音希声、大象无形、大道至简，精致的音乐作品往往是观众在精神愉悦中感悟生命真谛。

以电影音乐的素材来源角度进行分类，“拿来主义”（非原创配乐）和“原创主义”（原创配乐）分属不同门派，孰优孰劣难以定论。但对于电影本身，它们都是不可或缺的一部分。场景的描绘、结构的贯穿、人物性格的塑造、背景气氛的烘托，乃至影片情节的发展都需要电影音乐的实时支持。在传统观念中，电影中的音乐仅仅居于从属地位，配乐的质量并非大众关注的焦点，很多制片方为了节约成本而粗制滥造的例子不胜枚举。但对于真正精工细作的电影音乐来说，作曲家们除了顾及导演意图及画面内容外，还要融入自己对影片的思考与感受，以此基准创作出的配乐必将通过时间的积淀流传百世。

当下，众多影片中的音乐名曲已被改编为其他多种艺术形式（比如声乐演唱、器乐演奏），成为完全可以脱离电影单独传颂的电影音乐形式，极大方便了更多的爱好者参与其中。经典电影音乐的地位，今非昔比，早已跨越了那“一步之遥”。■



发音是什么？

What is Diction?

原文_Geoffrey G Forward 编译_胡晓娟

演出中场休息时，我们当中和观众一起坐在漆黑剧场里的那些人，会听到很多关于演唱者的评论。其中，发音就常常被提及。我们往往会听到一些人抱怨：“他说的话我一个字儿都没听懂。”他的同伴给出了睿智的回答：“唱歌就是这样，永远听不懂他们在唱什么。”我们更想听到的是另一种评论，但遗憾的是却不那么经常听到。“我能听懂他的每句话，”一个人愉悦地说。另一个人也同样愉悦地回应：“是啊，他真是个好歌手。”

为什么能让人听懂就可以让一个歌手成为好歌手，让一场表演更加令人享受？就让我们一起来看看好的发音如何让一位普通的歌手变成一个好歌手。

“diction”的双重含义

如果你在字典中查“diction”这个词，你会发现它有两层含义：一是指说话的清晰程度，即你的读音、吐字或发音清晰度；二是指

选词、措辞，尤指考量词语是否可正确、明确、有效地表达你的观点。从基本的意义来看，“diction”指的是清晰准确地讲出或唱出你的台词，让观众听懂你的话。在这个意义上，“diction”指的是读音（pronunciation）、吐字（articulation）和发音清晰度（enunciation）。泛泛来说的话，这几个词经常被混用，尽管它们在含义上有细微差别。

读音指的是一个词你怎么读，即你使用的是什么元音、双元音和辅音。比如，你在说“often”的时候加不加“t”这个音；再比如，你是念“get”还是“git”。读音还指读一个

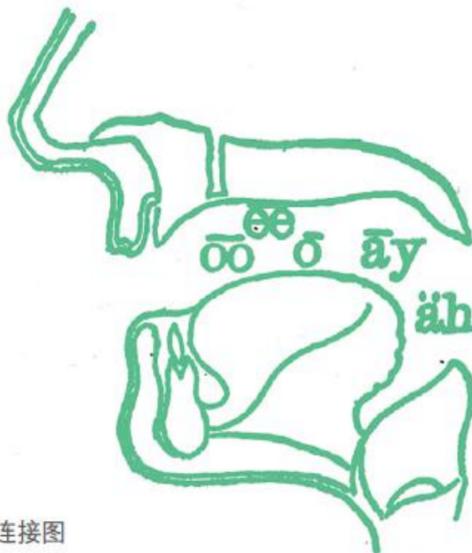
词的时候重读音节加在哪里。要读对一个词，重音也必须加在正确的音节上——比如要读“lovely”，而不能读成“lovely”。

吐字指的是你说话时发音器官的动作和位置（吐字器官指你的颌、唇、齿、舌、软腭和硬腭）。吐字是一种可以学习的肌肉活动，就好比学骑自行车或拍皮球一样。吐字也包括为了讲话和歌唱的流畅性，声音、音节和单词之间的连接（linking）或衔接。这种连接也可以被称为连音（liaison）。

发音清晰度指的是说话过程中发出的元音、辅音和双元音的清晰程度。

如前所述，我们通常都用以上几个词泛指说话的方式，在它们的意义上并未进行严格区分。有人在用“读音”这个词的时候，实际上指的却是“吐字”或者“发音清晰度”。例如，“你那个‘a’读音不对”。

吐字好是说话清晰的基



元音连接图



基础。吐字好也是发音好的基础。你说话发出的声音即你发音方式的结果。发音器官的活动和位置决定了你说话的准确度和清晰度。所有严肃认真的歌手都在研究好的发音是怎么练成的。所有歌手都需要被听懂，尽管并非所有演唱风格的发音、吐字和清晰度都一样。

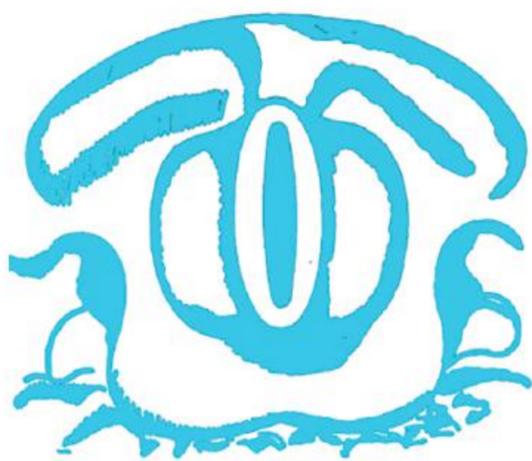
情感表达型歌唱

“diction”的第二层含义是你在表达思想和情感时对词语的选择。

当然，在演唱过程中你无法选择自己的歌词。你只能演唱诗人、词作者或剧作者为你作好的词。然而，你仍旧可以控制你演唱歌词、短句以及思想的表现力。

情感表达型歌唱意味着带有意义和情感的演唱，这是你对这场演出的艺术性和创造性贡献的一部分。

伟大的表演学导师康斯坦丁·斯坦尼拉夫斯基（Constantin Stanislavski）教导我们：“每一个词，都蕴含着一种情感、一种思想，正是这种情感和思想才孕育了这个



声带图

只有当一个歌手发音好，他才有可能被称为一个伟大的艺术家，这一点是毋庸置疑的，因为仅仅有优美的嗓音并不能弥补其他缺陷。

——恩里科·卡鲁索（Enrico Caruso）

词，并使得它的存在变得合理。空洞的词就像是没有果肉的空壳，没有内容的概念；它们是无用的，甚至是有害的……只有演员有能力将台本中的每一个词注入活着的情感，他在剧中的角色才不会是死的。”

歌唱和表演一样，需通过词语的具体含义以及意象才能实现情感的表达。你演唱的歌词中隐藏着情感之锁。当你解锁了正确的意义和意象时，就能释放它们的情感——在你自己和观众的心中。如果你无法找到正确的意义和意象，你投射到观众心中的情感也就是模糊的、苍白的、无趣的。你就是那把解锁的钥匙。你必须找

到歌词中蕴含的正确意义和意象，并用对应的感情把它们唱出来。

不过，不要因为你自己感受到那种情感，就以为你的观众也会自然而然地感受到同样的情感。只有当观众听懂你在说什么的时候，他们才能领会你的感受。看这个词——“fatable”。这个词对你来说有什么含义？你能领会到什么意象吗？或者，它是不是让你疑惑，还有点沮丧？（它是个捏造出来的词，没有任何意义。）不管一个演员在说“fatable”的时候声音里夹带了怎样的情感，你都不会对此产生任何联系，也不会懂得如何去思考这个词的意义。你不认识这个词，你对于这个词也没有任何的记忆或者关联。

如果你在唱一连串的音节，别人告诉你，你唱的其实是一些歌词，但你不懂这些词是什么意思，你能在其中注入自己的情感吗？当然不能。对于你的观众来说也是如此。他们需要先识别出这些词，才能关联到这个词中的具体意义和意象。

当然，你的声音和音乐中传递的总体情感特征会让你的观众了解到你的感受，同时也会激发观众的情感反应。然而，到此成功的大门只开了一半。要完全感受到这些情感，观众需要听懂歌词。他们的理解程度和情感反应则取决于你的发音。

表演发音

我们可以将歌手和演员的发音做一个对比。你在舞台上、电影中或者电视里听到演员说的话和我们正常状态下的日常讲话是不一样的。它更加清晰、准确，听起来更加有趣。它也更加克制、谨慎，富有艺术性，就算有时候表面上并不如此。我们举一个众所周知的例子，马龙·白兰度（Marlon Brando）在电影《码头风云》（*On the Waterfront*）中给观众留下了说话含混不清的印象，但是你可以听懂他说的每一个字。他的艺术技巧就体现在控制自己的言语表达，以达到自己想要的效果上。

所有好演员都有听起来像日常对话般的讲话。但是，如

果把一个没有接受过语音训练的人和一个接受过语音训练的人一起放在舞台上或者摄影机面前，对比就极其强烈和明显了。事实上，在电影业发展早期，好莱坞的工作室给所有年轻的优秀演员都提供了演讲课程，教他们如何说得清晰，说得漂亮。

好的言语能力也是一个演员个人魅力的一部分。就像很多默片明星沮丧地发现，随着默片的消失，他们的事业也

走到了尽头。演员们研究发音，注意说话清晰，原因就在于他们明白观众必须在他们说台词的第一时间就能毫不费力地听懂，尤其是舞台剧演出的时候。如果是在摄像机面前，你尚有补救机会，可以立马重录，或者之后配音。然而这也是问题所在。如果台词不清晰，你就要把这个场景再演一遍，直到清晰为止。你说出来的台词必须能让人听懂。

专业歌手的发音

当然，唱出来的歌词让观众听得懂，并不是判断一个好歌手的唯一标准。但与此同时，无论是观众、评论家还是歌手，都会将好的发音视为演唱专业和优秀的标志之一。当演唱中没有这一要素的时候，他们也会觉得缺了什么。

恩里科·卡鲁索（Enrico Caruso）曾喟叹：“很遗憾，很多歌手忽视了好发音，抑或者说忽视了将歌曲或歌剧中的词以一种恰如其分而又充满智慧的发音方式唱出的那种艺术。”他认为，“只有当一个歌手发音好，他才有可能被称



声音传播图



为一个伟大的艺术家，这一点是毋庸置疑的，因为仅仅有优美的嗓音并不能弥补其他缺陷”。

伟大的歌唱艺术家洛蒂·雷曼（Lotte Lehmann）曾经这样说：“歌词本身受到了太多的忽视。”“我听过很多年轻歌手的歌，”她说，“并且越来越震惊地发现，他们认为只要练出了美妙的嗓音、有用的技巧和音乐准确度，就完成准备工作了。完成了这些，他们就认为自己可以在公众面前登台表演了……”而雷曼认为，这些年轻歌手并没有做好准备，因为他们没有好的发音。她提出，歌手歌唱的是词和曲，这两个要素都是同等重要的。歌唱中好的发音是不容许半点疏忽的，必须好好研究、思考并且使其形成一种习惯。

然而，唱歌发音好并不意味着不管说什么语言、唱什么风格的歌曲，你都应该一直用同样的方式去唱那些元音、双元音和辅音。不同的语言或者方言往往或多或少都有不同的读音或者吐字。你演唱时使用的语言或者方言中，这些词通常

是怎样发音的，你就得怎样唱。

在接受过古典演唱技巧训练之后再用英文唱歌，则带来一个特殊的挑战。

约翰·德曼（John DeMain）是休斯敦大剧院的音乐总监，同时也是多部英语歌剧和百老汇音乐剧的指挥，他曾经给用英语演唱的古典歌手提出以下建议：“我认为，学习声乐的年轻学生要牢记，在声乐学习早期他们接受的是意大利语元音和辅音训练，这一点是非常重要的。在唱了几十年意大利语五元音、学习如何处理双辅音——意大利语里的‘t’和‘d’，还有颤音‘r’和卷舌音‘r’的所有发音规则后，我发现不计其数的年轻歌手都在无意间将这些规则或者习惯应用到英文歌唱中，不管是英国还是美国风格的歌曲。这种疏忽是不可原谅的，因为它确实剥夺了听众享受英语语言那变幻多彩的声音带来的美感（是的，我说的就是美感）的权利。”

发音不好的三个原因

总体来说，一个歌手习惯

性地唱错元音、辅音有三个原因：一是唱歌敷衍，歌手不去思考自己应该唱什么元音或者辅音；二是唱歌不会发音，歌手没有学习过如何用发声器官正确发音；三是唱歌技巧差，发声器官一旦紧张，会导致发音被破坏。一个专业歌手发音差是没有任何借口的。如果你唱歌敷衍、不会发音、技巧差，应当自觉羞愧。

我们学习词语发音的路径是模仿。我们先听到别人说这个词，然后用同样的方式来发音。一般情况下，我们只使用熟悉的词语以及我们听别人说过的词。因此，我们通常不会有发音问题。但是我们在两种情况下会碰到发音上的困难：一种是当我们需要说一个从未听别人说过的词；第二种是当我们在演讲或者唱歌这样的场合中，需要更加关注发音的正确性。

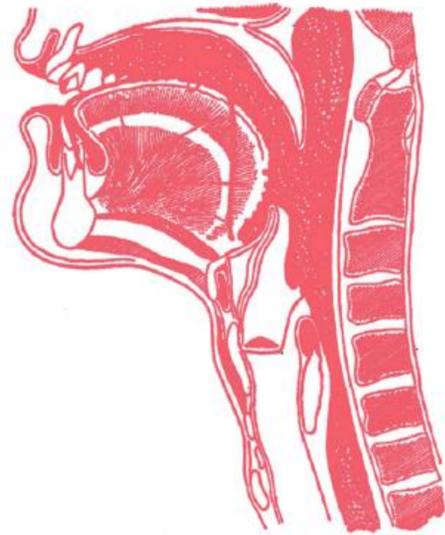
第一种场景是在我们读到一个从来没听别人说过的词，而又需要大声说出来时。我们通常会试着依据拼写来读这个词。但是，你可能有过这样的经历，靠拼法来读并不总是可

行。你不确定单词中的字母应该如何发音。

在第二种场景中，我们是紧张的，不确定日常的读音在这种场合是否已经足够好，所以我们总是试图让自己的发音更好。通常我们会按照单词拼法来读这个词，以此提高发音，然而如上所述，这种方式不总是可行的。

这样的现象提出了一个问题：为何我们无法按照单词的拼法来发音呢？当我们想要正确读出一个新的词时，为什么把音节和字母小心地拼读出来——就像在学校里老师教我们的那样，却还是错的？因为在英语中，拼写字母表中的字母并不是指导我们正确发音的。这一点我们都知道，却还是被骗了一次又一次，我们当中还是有很多人希望拼写可以告诉我们如何发音。

几个世纪以前，英语中的单词都是按照读音来拼写的。也就是说，它们是怎么读的，就是怎么拼写的。当时，从单词的拼写中得知它的读音也许是可能的。但是在今天，单词的拼写和读音之间经常没有什



鼻腔共鸣图

么关联，原因就在于几个世纪以来，我们的拼写保持不变，但我们的读音却发生了变化。

有些变化是显而易见的。比如，单词“knife”中，字母“k”和“e”都不再发音了。在单词“rough”中，我们也省略了发“gh”原先的读音。这些变化都是很容易发现的。但是在一些单词中，这种读音和拼写的不匹配就不是那么明显了。举个例子，单词“about”中的第一个元音是什么？如果别人问你说或唱的时候这里要怎么发音，你可能想到的是字母“A”，就像在字母“A、B、C”中一样。但是如果你在这个单词中这样发音的话，听上去就不对了。接下来你可能不由得想说是“a”，就像在单词“can”或者“car”中的发音一样，但是这两种也都不正确。

单词“about”中的第一个元音听起来和“up”中的元音

发音一样，但是从拼写中你无法得到有关这一点的线索。特别是当你在演讲或歌唱中试图正确或者正式地发音时，你可能会陷入发音错误的危险。

用单词“delight”举例说明。它的第一个元音发音是什么？如果你用单词“it”中的元音来发音，就是正确的。那就是正常情况下“delight”的发音。但是，如果你用“seat”中的元音来发音，你就会被拼写骗了。另一方面，如果你把它发成“up”中的元音，你使用的就不是标准美音。

这一切听起来让人绝望，实际并非如此。学习音标发音最好的办法是每天只集中学习一个新的发音，同时把你学习过的所有发音列下来，并且每天把音标发音连同练习单词和句子都至少复习一遍。你的练习时间不需要很长，每天十五到三十分钟就可以了。当然，你在练习唱歌和平时说话时也应当注意你的发音。

热爱音乐，热爱歌词，热爱你自己的声音；热爱歌词之感受。热爱歌词之声音。醉心感官之享受。■



小号“弱音器”只为减弱音量？

Trumpet Mute, Not Only for Reducing the Volume

文字_吴宏毅

弱音器的英语“Mute”直译是“无声的、哑的”，但小号及短号弱音器的主要作用其实是改变音色，而不是仅仅因为号声太吵而让演奏变得小声。有一些是通过减弱低频的波段来突出高频，例如直筒式弱音器，另一些则相反。

在交响乐团中演奏时，通过使用不同的弱音器可以帮助小号演奏家更好地融入木管、弦乐等其他乐器组，小号也因此拥有了许多不同的音色。在爵士乐队中弱音器就更不可或缺了，通常爵士小号手的乐器包里只带一把降B调小号，剩下的空间都用来携带不同种类的弱音器。由于作曲家常常喜欢将所有他知道的弱音器种类写到谱面上，所以小号手在独奏时很可能吹一句就要换一种弱音器，忙得不可开交。

接下来，我将带大家认识、了解一些常用的小号弱音器。

小号弱音器的种类及其应用

小号弱音器的种类多

样，大致可分为九类：直筒（排）式（Straight Mute），碗（杯）式（Cup Mute），哈蒙式（Harmon Mute）、哇哇式（Wawa Mute）、气泡式（Bubble Mute），撬子式（Plunger Mute），精灵式（Pixie Mute），桶式（Bucket Mute），独奏式（Solotone Mute/Cleartone Mute），德比式、帽式（Derby Mute、Hat Mute），练习式、热身式（Practice Mute、Warm-up Mute）。

弱音器赋予了小号多重音响变化。其中直筒（排）式最为常见，多种不同材质为演奏家们演奏不同乐曲片段，提供了更多选择；相较于直筒式，碗（杯）式要更加轻、柔，有些型号可以通过调节碗口与喇叭口的距离获得不同的音响效果；哈蒙式又称为哇哇式，因其可发出类似“哇哇”的拟声效果而得名；撬子式的形制类似于卫生间用的马桶撬子；精灵式一般与撬子式弱音器共同使用，使声音更丰满；相较于

碗式，桶式弱音器因留有空隙，其音色也更为柔美动人；独奏式的弱音器在演奏高音时明亮，音色兼具穿透力与戏剧性；德比式、帽式的弱音器是由小号演奏家们用的圆顶帽（Bowler hat）演变而来；练习式、热身式弱音器则更多被运用于练习中，防止噪音嘈杂影响他人。

弱音器中的“学问”之可见一斑。后文将以图文结合的方式，简述不同品牌、不同形制的弱音器。

直筒（排）式（Straight Mute）

直筒式弱音器可辅助小号演奏家自然游走于古典、流行等不同风格中。该设备在安装时，须将较小的一端（顶端）完全塞入小号喇叭口，筒身周围环绕粘贴的三截软木条（就是葡萄酒瓶塞子的材料），可使其更好地被固定于乐器中。号手还可以通过削薄软木条的方式，控制弱音器进入喇叭



图一



图二

口的距离，以获得每个弱音器相对于每一把乐器的最好的音色。直筒式弱音器在很大程度上阻塞了小号喇叭口（号口），使小号吹出像是人们感冒时带鼻音的声音。使用不同材质的弱音器可以让小号音色变得如金属般尖锐（铝制、铜制等）或清风拂面般温和（木制、藤制等）。黄铜底的弱音器和普通全铝制弱音器的区别是吹弱奏（*pianissimo*）的时候全音域的声音更暗、更饱满。

正因各类作曲家都喜爱它的音色，不管在交响乐团、爵士大乐队还是独奏或者是吹协奏曲，常常要用到它。所以，当小号演奏家在呈现不同乐曲片段时，可以不断通过尝试各种弱音器来找到更贴近作曲家本意的声音。直筒式弱音器中较为常见的品牌有Denis Wick、

Tom Crown、Marcus Bonna、Jo-Ral、Arnolds & Sons、Best Brass、Humes & Berg、Emo等。

Denis Wick以亲民的价格和英伦手工制造深受大众青睐。该品牌的直筒式弱音器较多为铝合金材质，有利于其在各个音域拥有良好的声音统一性，且音准可靠，小号和短号均可使用。其次为木制，更适合演奏轻柔的片段，例如德彪西交响曲《大海》开头的小号独奏。铝合金制和铜底的弱音器在弱奏及吹奏低音时，获得的声音更有磁性（图一）。

Tom Crown历来是芝加哥交响乐团铜管声部的官方首选，其常见形制有铝合金制、铝合金制黄铜底和黄铜制三种。铝合金制因其顶端细、底部大的特点，产生的音响有张力、穿透力较强，德奥转阀（扁键）



图三

小号也可以使用；根据乐曲演奏时的音色需求，黄铜底的高频更有穿透力；黄铜材质则使得声音充满厚实的金属感（图二）。

Marcus Bonna作为优秀的巴西品牌，不仅在乐器箱制作领域位列翘楚，还在弱音器的设计制造上颇具创造力。首先，材质大多选用玻璃纤维，音色介于铝制和木质之间，有效削弱了小号本身音色的金属质感；其次，体积差异是影响小号音响色泽的重要维度，体积较小的弱音器音量上更弱，偏大的弱音器则通过更大面积地阻塞小号号口，使得声音更闷（图三）。

Jo-Ral作为专业弱音器制造商，是小号演奏家追求金属音效的绝佳之选。铝合金制、铝合金制铜底等形制都有较大的底部，可使小号展现出厚重坚实的音响效果。Arnolds & Sons是柏林爱乐乐团小号声部的首选，作为德奥交响乐团小号声部最常使用的直筒式弱音器品牌，藤条手工编制是其设计



Jo-Ral		
	铝合金制	铝合金制铜底
Arnolds&Sons		
	Pro Line Nature Fibre 藤条手工编制	

图四

Best Brass			
	Aluminium 铝制镀银	Brass 铝合金制黄铜底	Brass Piccolo 铝制铜底，高音小号 专用

图五

亮点（图四）。

Best Brass作为日本高端铜管品牌，有三种材质的弱音器：其一为铝合金制镀银，音色细腻、高低音都很通透，反馈阻力不大，不憋气；其二是铝合金制黄铜底；其三为铝合金制铜底，是高音小号的专属，俄罗斯作曲家穆索尔斯基曾在《图画展览会》用其塑造了“两个犹太人”的音乐形象（图五）。

Humes & Berg有着经典的红白配色，是广大爵士乐队的首选。New Stone Lined ST-101是硫化纤维制，即我们俗称的“硬纸板”，声音质地独特。New Stone Lined ST-106A为抛光铝合金制，它比铝合金制品的音效更为尖锐明亮，爵士大乐队的小号手喜欢用它来演奏。

Humes & Berg			
	New Stone Lined ST-101 硫化纤维	New Stone Lined ST-106A 抛光铝合金制	New Stone Lined ST-106B 铝制黄铜底

图六

Emo		
	塑料制	铝合金制

图七

	Denis Wick	Humes & Berg	Tom Crown
品牌			
名称	DW5531	New Stone Lined ST-102 Cup	Aluminum
特点	以其可调节式的碗口而著称，卸下碗口后还能充当直筒式弱音器使用	声音比金属制的要沉闷一些，可以在“碗”里添加棉花来获得更柔的音色	铝合金制碗口大，金属声强

图八

此外，铝合金制黄铜底的新Stone Lined ST-106B和铝合金制铜底的新Stone Lined ST-106C也被广泛用于各类爵士乐表演中（图六）。

最后，Emo也是直筒式弱音器的常见品牌，其塑料制的音色与木制相似，性价比高。该品牌也有铝合金制的弱音器，其细长的外观造型，有效延长了声音的移动路径，帮助小号实现自身音色的延展与持续（图七）。

碗（杯）式（Cup Mute）

碗（杯）式弱音器的材质一般选用硫化纤维或金属，构造简单，往往在直筒式弱音器的底部增加一块碗（杯）状

挡板，方便收拢声音。正因底部有了“碗”对声音的包裹，音色比直筒式要更加轻柔。有些型号可以通过调节碗口与喇叭口的距离获得不同的音响效果。碗口离喇叭口越近，音色越温暖、低沉。

碗（杯）式的常见品牌及型号详见图八。

哈蒙式（Harmon Mute）、哇哇式（Wawa Mute）、气泡式（Bubble Mute）

哇哇式得名于它所产生的拟声音效，其传统名称为哈蒙式（Harmon Mute）。这款弱音器最开始是由哈蒙（Paddy Harmon）设计制造。在二十世纪二十年代，经过明尼阿波利

斯（Minneapolis）的Dreamland舞厅、芝加哥的Arcadia舞厅中爵士乐氛围的熏陶以及哈蒙工厂对该弱音器的深度改良与完善，该弱音器才逐渐被世界各地著名的艺术家所使用，其中就有大名鼎鼎的爵士小号传奇迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）。

值得注意的是，该系列弱音器重量大，重心离小号喇叭口较远，环形的软木塞与号口契合度较差，所以建议在使用前先给号口内壁哈一口热气来增加摩擦力，接下来再用力塞入，防止它在演奏时掉落。

这款弱音器由两部分组成，较大的那部分是主体，而细长的一端有喇叭口状的是“茎”（Stem）。乐谱上一般会注明是否需要结合“茎”部演奏。

如果演奏时只安装主体部分，声音则更具通透性与金属感，常在爵士乐中使用。小号演奏家克里斯·波蒂（Chris Botti）在与大提琴家马友友合奏《天堂电影院》时，便用到了不带“茎”的哈蒙弱音器。

如果在演奏中需要加上“茎”，演奏者则需要更好

地协同双手。在一只手操控活塞按键的基础上，另一只手用手指盖住（Closed，记谱“+”）和放开“茎”的喇叭口（Open，记谱“O”），分别获得“呜”和“哇”的声效。

搵子式（Plunger Mute）

该弱音器的形制类似于现代去掉棍子的马桶搵子，且演奏方法、记谱标志都与哇哇式雷同。演奏家需要先用左手拿住它，再（不完全）盖住小号的喇叭口，最后（不完全）揭开，获得近似“哇哇”的音响效果。二者最大的区别体现在音色质地上，搵子式一定程度上遮盖了小号本身的金属质感。

大多情况下，搵子式弱音器会配合“花舌”演奏法（Flutter tongue），用于表演爵士乐与流行乐。当然，少数近现代作曲家在写作小号协奏曲

时，也使用了搵子式弱音器，探索小号的个性化音响特质，例如艾灵顿公爵创作的《黑色与褐色幻想曲》（*Black and Tan Fantasy*）。

环顾当下，类似Humes & Berg的ST-113能在专业乐器商店售卖的搵子式弱音器，大多都经过了一些改良。为了方便演奏家更好地控制该类弱音器，在底部增加把手的情况也时有发生。

精灵式（Pixie Mute）

通常情况下，精灵式弱音器会与搵子式搭配使用，将声音更丰满、更立体地呈现出来。演奏者在操作时应先将“精灵式”弱音器塞入喇叭口，再结合搵子式弱音器的具体步骤。精灵式弱音器在单独使用时，更接近“直筒式”弱音器的音色。

- 01 爵士小号演奏家查理·波特（Charlie Porter）示范使用哈蒙弱音器有“茎”
- 02 著名古典、爵士、流行三栖小号大师温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis）使用搵子式弱音器演奏
- 03 Humes & Berg的ST-113



01



02



03



名称	Stone Lined Velvet-Tone 4-Inch Trumpet Mute (108)	Soulo Bucket Mute

图九

型号	New Stone Lined ST-103 硫化纤维制	Solotone Aluminum 铝合金

图十



01 New Stone Lined ST-112, 铝合金制
02 Peter Gane Mutes

	一款普通的黑色毛毡德比帽	Humes & Berg Stone Lined Derby Mute	
优点	轻巧 可以按压方便携带	金属壳加毛毡内衬的“德比式”弱音器在尊重作曲家本意的同时很好地满足了小号演奏家们拥有一个没有瘪弱音器的愿望	

图十一

桶式 (Bucket Mute)

相比碗式弱音器，桶式弱音器与喇叭口衔接处留有一段空隙，再加上桶内还有聚氨酯软发泡橡胶（棉花）用来吸收高频的震动，突出低音效果，这都成为桶式弱音器更加低沉柔美的原因。此外，桶式弱音器的呈现效果主要取决于桶内棉花数量的多少，可由演奏者自由掌控。该类弱音器多用于爵士大乐队以及非古典乐的独奏中。常见的款式有Humes & Berg的Stone Lined Velvet-Tone 4-Inch Trumpet Mute (108)，其桶身材料为硫化纤维，三根弹簧用铆钉固定在桶身上；Soulo Mute的Soulo Bucket Mute则是著名雅马哈艺术家、小号

独奏家韦恩·伯格伦 (Wayne Bergeron) 的首选款式，它音准出色，吹奏轻松，弹簧上有两档可调节桶与喇叭口的距离 (图九)。

以上这两种桶式弱音器并不使用软木条与号口接触，而是用弱音器口的三只弹簧夹住小号喇叭口的外侧边缘进行固定。这可以方便演奏家在快速演奏时能自如地更换使用不同的弱音器。Peter Gane Mutes是一款使用传统软木条固定的桶式弱音器。其中围成一圈黑色桶身部分是纤维板，顶部由铝合金和软木条构成，两部分之间用铝合金细条及铆钉固定。由桦木制作的底部也是他们的品牌特色之一。

独奏式 (Solotone Mute / Cleartone Mute)

独奏式弱音器的外观形似倒扣的甜筒，被Humes & Berg命名为Cleartone弱音器，寓意其明亮清澈的高音会通过弱音器清晰地放射出来。由于它的结构好似在直筒式弱音器的底部又插入一个镂空的直筒式弱音器，所以声音（振动频率）在穿过弱音器时可以在它的内壁来回反弹，形成高频的振动，使得演奏高音时声音明亮且有穿透力 (图十)。

这在1930年至1950年创作的爵士乐中很常见，用来烘托整个铜管声部的音效。

但如今作曲家已经很少把独奏式弱音器的使用记入乐谱

			
名称	Best Brass Warm-up Mute	Sshhmute (新西兰)	Yamaha Silent Brass Practice Mute
尺寸外观	长度与小号号嘴相当可塞在号口里放到乐器箱中方便携带	乍一看跟“直筒式”弱音器尺寸差不多但细看还是可以从软木围绕一整圈的排布方式以及底部开孔的设计分辨出不同	可以被完全塞入号口便于携带
优点	在排练或演出当中, 经过很长一段时间的休止后(交响乐、歌剧居多), 为了确保之后进入时的把握性, 可以在休止时戴上它稍微活动一下嘴唇	阻力合适吐音的感觉跟普通吹号没有太大区别音量也降到一个只有房间里的人能听到的水平	阻力恰到好处吹高音时喉部也不会有堵到快爆炸的感觉通过使用元件并戴上耳机就仿佛置身于一个音响效果不错的练习室, 甚至会忘记是在用消音器练习
缺点	音准会比不戴弱音器时稍微高一些吹奏起来也会比较有堵塞感不建议戴着它长期练习	在排练或演出进行时不能用它来临时热身	价格比较昂贵



图十二

了, 由于乐器自身不断改良和升级, 小号可演奏的音量相较90年前大了很多, 色彩也丰富了不少, 所以在用普通金属的直筒式弱音器时已接近当时想追求的音效了。当下独奏式弱音器偶尔会被用于音乐剧中, 用以渲染错综复杂的戏剧情感。

德比式、帽式 (Derby Mute、Hat Mute)

德比式弱音器, 又被称为帽式弱音器, 最初小号演奏家们使用的是真实的圆顶帽。

例如乔治·格什温曾在其创作的音乐剧《一个美国人在巴黎》中标记道: “With Felt Crown”, 小号演奏家们一般就用毛毡帽子挂在小号喇叭口上吹奏。图中类似谱架的装置就是其现代的形制, 架子上的这些空心圆圈可以用来放置其他弱音器, 通常六个槽的设计足以应对一般爵士乐队或独奏演出了。此外, 演奏者在使用时只需将号口凑近帽子即可, 避免动作幅度太大太快, 保护唇齿不被号口怼伤(图十一)。

练习式、热身式 (Practice Mute、Warm-up Mute)

为了减少小号练习带来的杂音与噪音, 小号演奏家常使用练习式弱音(消音)器, 图表中的三种较为常见(图十二)。

如果想在乐团、爵士乐队或独奏时使用弱音器, 请在练习时多多尝试多种材质后再进行选择。最后, 用一张Tone Deaf Comics网站的图片进行总结。是的, 不必诧异, 在交响乐团中如果把号口对着谱架吹, 就可以奏出极弱的力度效果了! 🎧



听觉放在哪儿？

How to Place the Audience's Sense of Hearing?

文字_刘玉明

随着科技的进步，舞台装饰和舞台效果越来越多地利用了声、光、电等全息技术与人工智能技术。舞台背景的电子大屏幕、侧屏幕也越来越普遍，这似乎成为了先进舞台的标配。舞台艺术脱离了旧时代的封闭性和局限性，形成了以时间艺术和空间艺术相融的综合体。舞台表演借助大屏幕愈发趋于“玄幻”，演出效果竭力追求“高精全”，其艺术感染力也获得了极大增强。

音乐表演是音乐在舞台创作再现的重要组成部分，钢琴个人舞台表演自“钢琴之王”李斯特首创以来已历经数百年，既是钢琴音乐文化的重要再现方式，也是观众们在音乐厅或其他音乐剧场聆听、体验、学习音乐的有效途径之一。钢琴演出的舞台作为整个音乐会场域的重要组成部分，也关系到演奏者与观众的情绪，乃至影响到音乐会的最

终呈现。例如有一些钢琴音乐会，正是因为舞台背景选用不当而影响现场效果，令观众也无所适从。

在钢琴音乐会上适度恰当地使用舞台背景屏幕，有助于演奏者立体呈现音乐会曲目的风格内涵。与此同时，艺术渲染力的增强也有利于观众更加充分地体验艺术，以获得高级精神享受。但我多次在个别主流音乐厅和非主流音乐厅（或剧场）观察发现，舞台大屏幕出现了逢演必用的情形。当然，其中不乏使用合理的演出，确实为现场效果增益不少，但是更多情况还是画蛇添足式的滥用，尤其是许多社会性的钢琴音乐会已经到了“无屏不欢”的地步。比如，有的钢琴音乐会在演奏肖邦《练习曲》（Op. 25 No. 12）时，背景大屏播放浪潮滚滚的视频；有的学生钢琴音乐会在演奏《他是个海盗》（*He's a Pirate*）就

播放有关《加勒比海盗》的影视片段，演奏《哆来咪》就要播放《音乐之声》的电影片段等等；甚至有的钢琴演奏者为了营造乐曲氛围，在大屏幕上展示一些动态物或风景图，以期引人入胜。显然，上述音乐会中的舞台背景都在“喧宾夺主”。

在我看来，这些不分主次功用的舞美效应，早已在无形中干扰了观众的听觉。这个时候我们不禁要发问：听觉放在哪儿？毕竟音乐是以声音为物质媒介、以时间为存在方式并且诉诸听觉的艺术。

从文化发展和审美追求的方面讲，舞台大屏幕的装设的确体现了驰而不息、与时俱进的艺术追求。虽然钢琴演奏也属于表演艺术，但对舞台背景大屏幕怎样妙用才能物尽其才、恰到好处，实际应是音乐会策划者斟酌的问题。他们应该认真思考音乐的传承、发扬、发展和育化等方面的问



利用大屏幕展现演员的表演情态及手势、指法

题，不可哗众取宠，为用而用。

我认为在钢琴音乐会上要巧用大屏幕。

一、展现演员的表演情态及手势、指法等。

就钢琴表演来说，演奏者除了要在琴键上挥洒动人优美的音符，将最美好的声音、最真挚的思想情感表现出来，还应该将自身的姿态、情态、神态以及手势、动作、目光与音乐融为一体，达到琴人合一、自我入化之境，这些都是音乐表达不可缺少的一部分。另

外，演员还要将自己的演奏作为学习交流、示范的一部分，使观众除了直面舞台以外，还可从其他角度清晰地聆听和观赏到整个音乐表演状态，此时舞台背景大屏幕的放映便起到了画龙点睛的作用。

据“多感觉整合中的主导效应”研究，其“‘通道优势’假设”得出过这样的结论：视觉通道擅长于加工运动和空间信息，听觉通道擅长于加工时间信息。因此，在空间维度上，视觉信息能主导其他

感官信息而表现出视觉主导效应，但在时间维度上，听觉信息会主导其他感官信息而表现出听觉主导效应。

所以，“此时我们似乎也在用眼睛听了”指的是钢琴艺术的表现性，而非“以视乱听”。

二、静态展现山川美景或涉及曲目的创作与演奏信息。

就钢琴音乐会来说，运用大屏幕将所奏乐曲的相关信息内容静态呈现给听众，既有利于观众全面地了解作品本



运用大屏幕将与音乐作品有关的信息内容静态呈现给听众

身及其表演风格，进一步感受音乐的深度和广度，也能通过舞台元素的融合，使得背景的“静”和演奏者的“动”相映生辉，方便观众将注意力集中于“听”，从而产生更多的、无尽的音乐联想和想象。

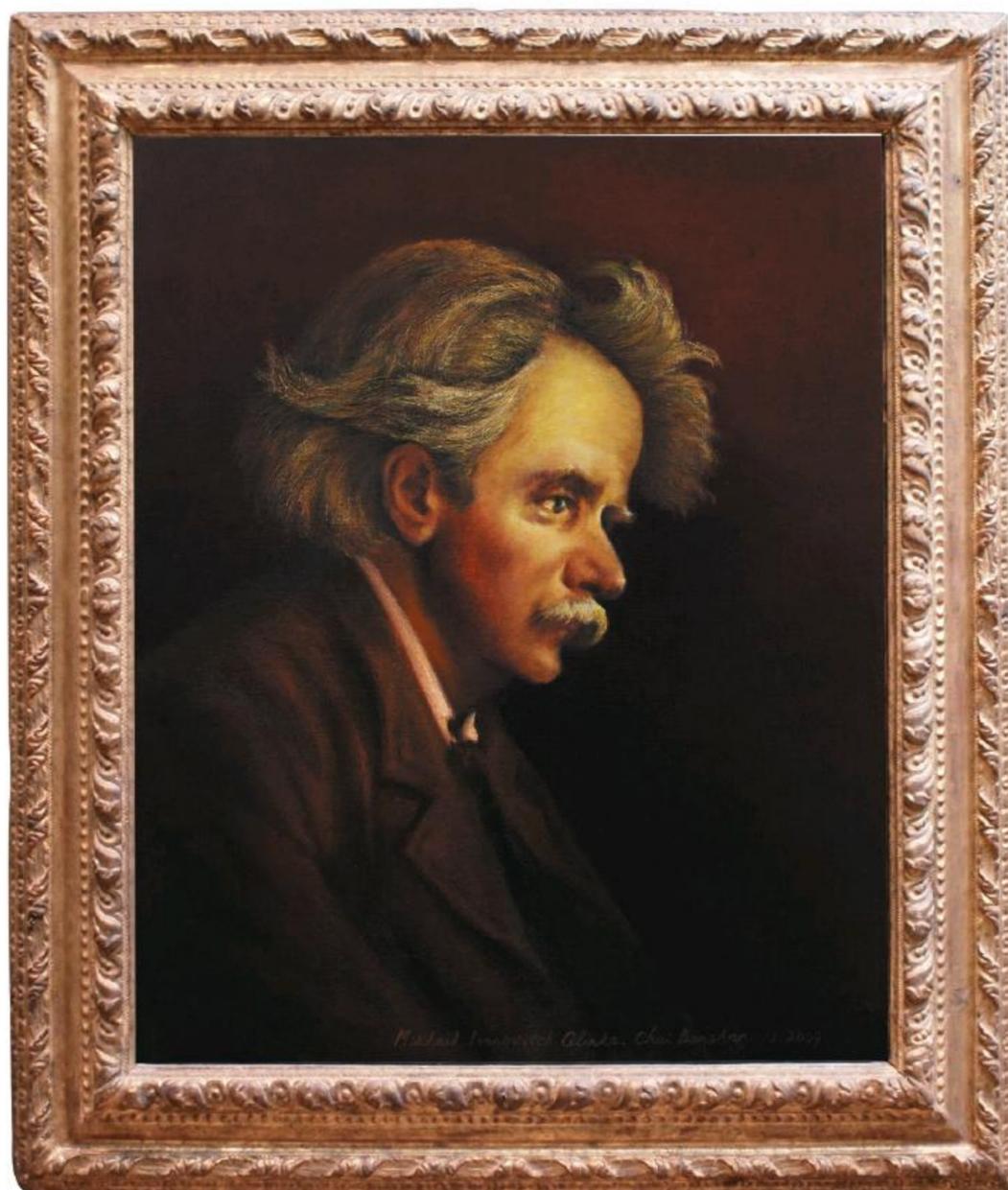
音乐是以声音为物质媒介的。声音的非造型性和非语义性，决定了音乐是一种抽象的、不具备描写功用的艺术门类。音乐既不能够具体描绘、造型、叙事和写景，也不能够提供空间的视觉形象，更不能说明思想与概念。完全用声音

再现视觉实景的做法难度颇大。显然，音乐更擅长“炫情”，它能将人的情感、情绪状态及两者的变化过程完整呈现。音乐是情感的艺术，主情而不主形。所以钢琴音乐表演仅仅需要舞台背景大屏幕来辅助“聆听”。

能听（观）赏钢琴音乐表演的观众，是整个音乐场域文化的切身感受者。有文章说“真风雅从附庸风雅起步，真文明从装文明开始。”至少还有这么一个小环境，让这一小部分人能在这个特殊的环境和

氛围里进行自我管理。在这里能看到当今的人已经不多见的节制、约束、谦抑、客气，彬彬有礼。有时候，“科技感太强”的舞台效果，反而不易与观众产生亲和感，表演内容自然更难与观众产生情感共鸣，这就背离了音乐表演和观众欣赏（听与观）的初衷。

所以说，恰当地使用舞台背景大屏幕和侧屏幕，把我们的“听觉”放在首要位置，致力于引导观众静心感受和学习优雅的钢琴音乐文化，这又何尝不是一种成功呢？



爱德华·格里格：挪威民族乐派之魂

Edward Grieg: The Spirit of Norwegian National Music

文字_杨怡文 绘画_柴本善

库客音乐链接

MUSIC LOVER 音乐

KLK 库客



爱德华·格里格（Edward Grieg, 1843—1907），十九世纪挪威民族乐派代表人物。他的创作领域主要为钢琴抒情小品、声乐作品、管弦乐作品。格里格的音乐创作简洁淳朴，在创作中借鉴西欧各国音乐传统，通过对民族历史的歌颂、对祖国山河和民间生活的感受，创作出具有挪威民族特色、浓厚乡土气息的音乐。他吸收民间音乐作为旋律素材，擅长用民间舞曲的节奏，采用自然调式和不协和和弦，连续五度、八度的进行，副七和弦、九和弦的使用，对德彪西、拉威尔产生重要影响，以至于他的和声被称为“前印象派”。其代表作有《A小调第二小提琴协奏曲》《A小调钢琴协奏曲》《培尔·金特》《钢琴叙事曲》《钢琴抒情小品集》《霍尔堡组曲》等。🎹



三言两语话合唱

全盛时期的“文艺复兴三杰”之拉索斯

Chorus in a Few Words

Orlandus Lassus: One of the Three Greatest Figures in Renaissance

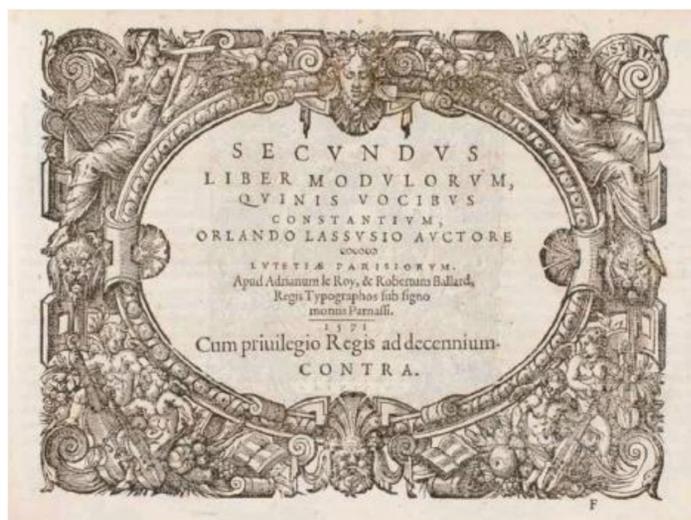
文字_易杰

在西方音乐史中，学者们很喜欢把同时期两个极具代表性的作曲家“配对”，将他们互相比较，甚至对立。典型的例子有巴赫与亨德尔，瓦格纳与威尔第。而同为文艺复兴三杰之一的奥兰多斯·拉索斯（Orlandus Lassus），无论在当时还是现代，也经常被人拿来与同为三杰的帕莱斯特里纳相提并论。

拉索斯，德系作曲家，又名奥兰多·迪·拉索（Orlando di Lasso）或奥兰德·德·拉絮斯（Orlande de Lassus）。他1532年出生于比利时，自幼便有动人的美妙歌喉，并据说因此被绑架了两次。青少年时期的拉索斯在意大利的曼托瓦、西西里、那不勒斯以及罗马学习工作，并精通意大利的音乐风格。1533年，年仅二十一岁的拉索斯就任意大利最古老、最重要的教堂之一拉特朗圣乔瓦尼教堂（San Giovanni in Laterano）的音乐总监。然而一

年多后，他便不得不卸任，回比利时看望病危的父母，而他的继任者正是帕莱斯特里纳。1554年至1556年，拉索斯出版了自己的作品集，开始享誉国际乐坛。之后，他赴慕尼黑，成为巴伐利亚公爵阿尔布雷希特五世的宫廷歌手，担任音乐总监直至1594年去世，并将这个职位传给了他的儿子们。

拉索斯与帕莱斯特里纳的对比是鲜明的：帕莱斯特里纳专注于罗马本土，一生从未接受过意大利以外的工作；而拉索斯则非常“国际化”，这从他不同版本的名字就可以看出（Lassus是德语，di Lasso是意大利语，de Lassus是法语）。帕莱斯特里纳的学生及后代作曲家们创建了“帕莱斯特里纳学派”（Palestrina School），拉索斯的学生及后代作曲家们则自称“拉索斯帮”（Disciples of Lassus）。帕莱斯特里纳专注于教会音乐特别是弥撒的创作，拉索斯则是教会音乐和世



01



02

01 作品集封面
02 慕尼黑街头的拉索斯雕像



圣乔瓦尼教堂

俗音乐全面开花。帕莱斯特里纳只（会）写拉丁语和意大利语作品，而拉索斯除了为拉丁语和意大利语谱曲之外，还写了一百四十八首法语香颂（Chanson）和一百三十五首德语作品（Lieder）。

在欧洲早期的音乐版图中，法国和意大利一直处于相对重要的地位，原因之一是这两个国家的官方（教会与贵族）对音乐非常重视和喜爱，加上国力强盛、人才辈出，形成了比较完善的音乐传统和体系。同时，拉丁语以及同为拉丁语系的法语、意大利语、西班牙语也被认为是最适合歌唱

的语言。因此，非拉丁语系的德语和德国乐派在以声乐为主的文艺复兴时期并不出众。然而，日后崛起成为西方音乐史中绝对主力的德国乐派，也在这场文化大繁荣中悄悄地以不同于法、意的方式成长着。

拉索斯，这位非德国本土出生成长，却被所有学者归类为德系的作曲家，正好完美诠释了德国音乐的早期面貌，那就是“国际化”！是的，对许多爱好古典音乐的朋友们来说，德国音乐代表着“厚重”“深度”“纯粹”以及“德意志精神”，很难将其与“国际化”相提并论。然而，

“国际化”其实一直是许多德国音乐家的向往和追求，比如勃拉姆斯在他的《德意志安魂曲》的扉页就注明了“给全人类”。

尽管如此，我们也很难将勃拉姆斯和拉索斯的音乐扯上关系。对此，我认为，那是因为此时的“国际化”与彼时的“国际化”是不一样的。对于勃拉姆斯而言，德国音乐已经非常强大，因此“德国的”也就是“国际的”；而在西方音乐早期，德国音乐并非主流，所以“国际的”就是“德国的”。无论如何，请大家记住“国际化”这个概念，因为这正是早期德国音乐的“发家之本”。

最后，给大家推荐拉索斯的《听新闻了》（*Audite nova*）作为终止。虽然名字是拉丁语，但其实是德语合唱作品，其曲调轻快，富有活力，描述了农场劳动人民欢乐的日常，是一首常演不衰的经典合唱曲目。■



典雅与灵动：十九世纪初的意大利竖琴音乐

Italian Harp Music in 19th Century

◎ 文字_陈芸萱



竖琴是世界上最古老的弹拨乐器之一。自两河文明伊始，美索不达米亚平原上就出现了这一形制优美、音色动人的乐器的雏形——拱形竖琴，之后它传入古埃及，并被腓尼基人传至古希腊罗马及欧洲其他各地。中世纪的游吟诗人身背这一乐器游走四方，留下了无数动人的诗篇与传说。竖琴的形制也在这期间不断发生变化，凯尔特人为扩大音域发明了“爱尔兰竖琴”（Celtic Harp）。随后由十六世纪的西班牙音乐家胡安·贝穆多（Juan Bermudo）比照键盘乐器发明了双排弦竖琴（Double-String Harp），这让半音的演奏变得可行，并可加入乐队合奏。在随后的一个多世纪里，人们又陆续发明了三排弦竖琴（Triple Harp）、镰钩竖琴（Hook Harp），以及1720年德国霍赫布鲁克尔发明的单踏板竖琴（Single-action Pedal Harp），力图克服调性与半音的局限。踏板式竖琴的出现不

仅增强了竖琴的表现力，还扩大了其影响，令其风靡于上流社会、王公贵族的家中。竖琴也随着受众的改变，增加了几分典雅与高贵。

自十八世纪中后期到十九世纪初，竖琴走出了敞亮的宫殿，更多地出现在室内乐（与钢琴或小提琴的二重奏、三重奏）及音乐沙龙中。其中最负

- 01 穆齐奥·克莱门蒂
- 02 罗西尼
- 03 爱尔兰竖琴
- 04 双排弦竖琴

盛誉之地是拥有首个踏板竖琴工厂的法国巴黎，一批旅居法国的意大利籍作曲家齐聚在这里，集思广益地开发竖琴的无限可能。本期的Naxos唱片就收录了这期间几位大师的竖琴作品，如器乐演奏大师钢琴家克莱门蒂、小提琴家维奥蒂、久负盛名的歌剧大师罗西尼和多尼采蒂，还有一些是同时期作曲家如莫扎特的学生波利尼的作品，以及根据贝利尼歌剧改编的两首竖琴幻想曲。竖琴的风格被不断颠覆与重新树立，在典雅与灵动之间找到了新的诠释方式。

穆齐奥·克莱门蒂（Muzio Clementi）于1752年出生在罗马的一个银匠家庭。他早年就显露出非凡的音乐才能，十四岁时在彼得·贝克福德爵士的赞助下前往英国多塞特郡进行系统的音乐学习。克莱门蒂的键盘能力是毋庸置疑的，他广泛涉猎了巴赫家族、亨德尔及斯卡拉蒂父子等人的作品，在练习技术的同时也从中汲取了大



01



02



03



04

量作曲的养料。自1780年起，他作为乐师先后为法国路易十六的玛丽皇后与奥地利大公约瑟夫二世效力，随后前往欧洲各地旅居与教学，直到1785年5月才正式定居伦敦。在这五年中，他先后创作了二十六部键盘奏鸣曲，本次附片中的《行板与变奏》（*Andante and variations*）就诞生于这一时期。这部竖琴作品的主题来源于为键盘独奏写作的奏鸣曲（Op. 12, No. 1）中的第三乐章。值得关注的是，原先的速度标记是小快板，而由竖琴演绎的版本则变为行板，这也是克莱门蒂根据竖琴的特点所做出的调整，这一改变从某种程度上能够较为直接地突出其典雅风格。

与克莱门蒂同时期的乔万尼·维奥蒂（Giovanni Battista Viotti）是一位小提琴家。同样由于他的音乐才华，他被带到都灵接受了专业的音乐教育，师从科雷利的学生普尼亚尼（Gaetano Pugnani）。二十岁那年，维奥蒂进入都灵皇家教堂乐队担任第一小提琴的最后一档，随后又跟随他老师在



乔万尼·维奥蒂

欧洲四处旅演。丰富的实践经历让他逐渐成长为一名成熟的演奏家，在此时期他出版了第一部

作品《第三号协奏曲》。1782年，维奥蒂来到法国后，他以独奏家的身份频繁活跃在巴黎的舞台上。他的才华被音乐评论家与公众赞扬，一年半后他受到凡尔赛宫廷邀请为玛丽皇

后服务。在法国宫廷期间，他先后在苏比斯亲王和罗汉-梅盖内亲王的乐队担任首席，受到了还是普罗旺斯伯爵的路易十八的赞助，建造了一座全新的剧院，直到1792年7月法国大革命爆发才被迫离开巴黎流亡英国。在法国的这十年是他创作和演奏的黄金时期，他近一半的重要小提琴作品在这里完成并出版，包括十九首小提琴协奏曲。维奥蒂到达伦敦后，继续着小提琴家与作曲家的职业生涯，但由于英国政府怀疑他与雅各宾派有联系，他不得不再次逃亡国外。在这一时期，他几乎放弃了公开的音乐演奏，专心经营起葡萄酒事业，只偶尔为朋友们演奏与作曲，本期附片中的《竖琴奏鸣曲》即写作于这一特别的时期（1811年）。在这首优美的竖琴奏鸣曲中，有三个性格鲜明的乐章：辉煌的快板、慢板与活泼的小快板，都是他为这件乐器量身定制的，这似乎也可以理解成是维奥蒂生命体验凝结而成的产物。

后一位作曲家是意大利钢琴家、歌唱家与作曲家弗

音乐家

克劳迪娅·安东涅尼

竖琴家安东涅尼出生于意大利罗马，在布鲁塞尔和巴黎学习音乐。她少年时曾在威尼斯等地斩获国际大奖，后开启国际演奏生涯，除了欧洲之外还曾多次前往日本、澳大利亚、加拿大、美国等地进行巡演。她有过许多与世界一流管弦乐团和指挥家合作的经历，且尤其擅长演奏意大利作曲家的音乐作品，因此一些意大利籍作曲家也非常青睐安东涅尼，专门为她作曲。





01



02



03

01 弗兰切斯科·波里尼
02 加葛塔诺·多尼采蒂
03 尼古拉斯·查尔斯·波克沙

兰切斯科·波里尼（Francesco Pollini），他出生于1762年的贵族家庭。虽然他在音乐上的知名度远不如前两位作曲家这么高，但其作品的精彩程度却不亚于他们。自1783年起，波里尼移居到维也纳，结识了音乐大师莫扎特并跟随他学习音乐，莫扎特曾题献给他两部声乐作品。随后他定居米兰，并在米兰音乐学院任教。1798年，他与业余竖琴演奏家玛丽安娜·加斯帕里尼（Marianna Gasparini）成婚。由于妻子的原因，波里尼写作了许多竖琴作品，本期附片中就收录了其中两部：《变奏随想曲与咏叹调》及《主题与变奏》。

以上三位均是在器乐上有造诣的作曲家，而附片的后半部分则与歌剧大师或歌剧相关。这也体现出竖琴受到的认可远远超过了单纯的器乐范畴，其典雅与灵动的气质倍受歌剧大师的青睐。第一位是大名鼎鼎的罗西尼，他是该时期最成功、最受欢迎的歌剧大师。罗西尼于1792年出生在佩萨罗（Pesaro），二十二岁时

就凭《赞比亚之歌》取得了一定的声望。三十岁起他移居巴黎，他的歌剧多次在巴黎歌剧院上演，并获得广泛赞誉。罗西尼晚年时写作了一系列或自娱自乐或为邀约者而作的短小的器乐作品。

本期唱片中收录的三首题献给丽塔·佩洛奇的《小快板》《竖琴奏鸣曲》，以及《为小提琴与竖琴而作的行板和变奏》，均体现了他歌剧创作时的风格特点。

第二位歌剧大师加葛塔诺·多尼采蒂（Gaetano Donizetti）也是十九世纪三十年代意大利歌剧的领军人物之一。他于1797年生于贝加莫，并在那里接受了早期的音乐教育。1830年，他凭借在米兰斯卡拉歌剧院上演的《安娜·波莱娜》（*Anna Bolena*）获得了声望，随后应当时身体欠佳的罗西尼的邀请访问了巴黎，法国大歌剧一定程度上影响了他的创作风格。这部出版于1970年的《小提琴与竖琴奏鸣曲》有两个乐章：小广板与快板，据推测可能创作于十九世纪

二十年代，充分凸显出竖琴的灵动特色。

最后两部作品是根据贝利尼的两部歌剧的旋律，分别由法国作曲家兼竖琴家尼古拉斯·查尔斯·波克沙（Nicolas Charles Bochsa）和意大利竖琴家玛丽安娜·罗切斯（Marianna Creti De Rocchis）进行再创作与改编。波克沙对竖琴的技术发展有一些贡献，他写作了大量竖琴作品，包括根据贝利尼歌剧改编的《卡普莱蒂和蒙特奇》幻想曲。罗切斯则是以《诺尔玛》中极富挑战的著名选段《圣洁的女神》（*Casta Diva*）为基础，用竖琴进行了大量琶音的炫技再创作，可谓唯美绝伦。

竖琴作为一件“元老”级别的乐器，几乎可以说是后世所有弦乐器和键盘乐器的鼻祖。在各种乐器形制高度成熟、各类器乐题材蓬勃发展的古典时期，竖琴也因这些伟大作曲家的作品获得新生，以不同的姿态亮相在公众面前。请大家仔细聆听，感受这件古老乐器无与伦比的魅力。■



**柏斯琴行荣获“中国轻工业百强企业”
“中国轻工业乐器行业十强企业”两大殊荣**

为鼓励先进企业做大做强，进一步推动轻工行业高质量发展，近日，中国轻工业联合会发布轻工百强企业、轻工科技百强企业、各行业十强企业名单。三项榜单的评选，是贯彻党中央国务院关于加强科技创新、培育具有全球竞争力一流企业、建设制造强国系列战略部署的具体举措，是评价中国轻工企业竞争力水平的权威榜单。

2020年，中国轻工业联合会经过对企业2019年度市场能力、盈利能力、价值能力、发展速度、税收占利税比重及科研投入，以及营业收入、利润总额、主营业务收入利润率、主营业务等多项指标进行综合评价，柏斯琴行（中国）有限公司同时上榜“中国轻工业百强企业”和“中国轻工业乐器行业十强企业”两大榜单。

中国轻工业百强企业是轻工业行业的优秀代表，是中国轻工业高质量发展的重要标杆。作为同时荣获“中国轻工业百强企业”“中国轻工业乐器行业十强企业”两项荣誉的中国乐器企业，柏斯琴行（中国）有限公司在备受鼓舞的同时，深感重责在肩。

从每一个零部件到每一架钢琴，柏斯的“工匠精神”融入了生产销售的每一个环节；从建立以“世界一流、中国第一”为目标的钢琴生产基地，到民族品牌“长江钢琴”登上柴科夫斯基比赛舞台，柏斯用实际行动加快了中



国由“钢琴制造大国”走向“钢琴制造强国”的进程。几十年来，在推动中国乐器行业高质量发展和满足人民美好生活的道路上，柏斯一直栉风沐雨、砥砺前行。

未来，柏斯将继续发挥受表彰企业的模范表率作用，贯彻落实国家工信部提出“增品种、提品质、创品牌”的三品战略，进一步提高中国钢琴制造水平，提升企业竞争力，为中国钢琴走向世界做出更大的贡献。

华裔小提琴家陈锐新专辑发行



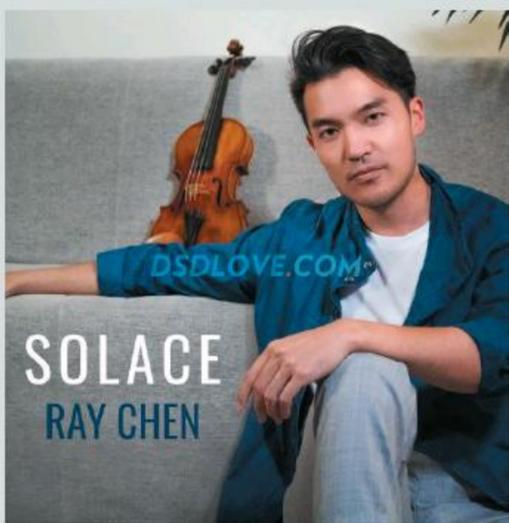
Decca Classics 8月推出华裔小提琴家陈锐的新专辑《安慰》(Solace)，目前已在全球发行。该唱片是陈锐隔离期间在他位于费城的家中进行专业录制的，其中收入了他自己选择的部分巴赫的小提琴无伴奏奏鸣曲和帕蒂塔。



“我选择了巴赫的六段乐曲，这些选段表达了我今年以来在新冠病毒大流行中的个人感受。巴赫《E大调奏鸣曲》的前奏曲可以代表我今年年初的喜悦之情；巴赫《G小调奏鸣曲》中的赋格仿佛经历了一种曲折，我要摆脱焦虑寻求真相；《D小调萨拉班德》代表了我生命中经历的黑暗、脆弱和孤独；《A小调快板》标志着我想挣脱所有这些的失落感；最后是精致的《C大调广板》和《E大调加沃特舞曲和回旋曲》，这段音乐使我对目前的境遇重新燃起了希望。”

陈锐表示：“我的导师克里斯托夫·埃森巴赫曾经对我说，‘在音乐的重复段落中，不能用一以贯之的手法来演奏，因为那时你的生命旅程已经逝去了好几秒钟，你变得更聪明了’。有些事物可以永远改变我们看待世界的方式——音乐当然就是如此。”

陈锐毕业于柯蒂斯音乐学院，曾随亚伦·罗森（Aaron Rosand）学习，在梅纽因和伊丽莎白女王国际小提琴比赛中获得一等奖。他在出道时就与诸多国际主要乐团合作过，旧金山交响乐团、芝加哥交响乐团和伦敦爱乐乐团都曾多次向他发出邀请。



青年小提琴家黎雨荷新专辑《拉木纳错》录制

旅欧青年小提琴家、中国音乐学院管弦系小提琴副教授黎雨荷本月完成了新专辑《拉木纳错——黎雨荷演奏

小提琴经典作品》的录音，不久后将由人民音乐出版社发行。唱片收录了作曲家叶小纲西藏采风后写下的新作《拉木纳错》，以及普罗科菲耶夫《第二小提琴奏鸣曲》、圣-桑的《引子与回旋随想曲》和帕格尼尼（克莱斯勒改编）的《钟》。

专辑以《拉木纳错》为名，这部作品是作曲家叶小纲关于西藏九大圣湖系列作品中的一首。为独奏小提琴与室内乐而作的《拉木纳错》是加拿大Soundstream现代音乐组织2014年的委约作品，独奏小提琴以悠扬而神秘的琴声描绘了位于世界屋脊的西藏著名九大圣湖之一的拉木纳错在作曲家脑海中泛起的遐思。录制期间，叶小纲本人亲自前来监制。

黎雨荷的这张唱片由她在中国音乐学院的同事、旅美



钢琴家陈铭和冯怀宇担任伴奏，父亲黎石担任监听。黎雨荷说：“他们更像是我的亲朋好友支援团，全部是我最信任的人。大家都因为缘分而聚集在一起，每一位都是在各自专业领域的杰出人才。整个录制过程是非常温馨温暖的，从专辑的音乐里你也可以感受到。”



上海大剧院发布20/20演出季



受疫情影响，上海大剧院成立二十二年来首次打破传统：跨年演出季的发布暂时取消。时逢立秋（8月7日），上海大剧院公布20/20演出季，一支以演出季主题词“心舞

台，新联接”命名、全程使用手机拍摄的概念片和摄影展“疫情下的舞台”同步揭晓。发布会现场，上海大剧院总经理张笑丁邀请舞蹈家金星、新锐导演马俊丰、百老汇点播（Broadway On Demand）大中华区总代表曹冶博以及大麦网KA场馆业务部总经理胡乐天等嘉宾，一起就“非常时期下，表演艺术行业如何应对新常态”有感而谈。

发布会现场宣布，即日起至2020年底的秋冬时节，上海大剧院20/20演出季将在近五个月内有三十三台六十五场节目分别通过云上、线下不同的方式陆续奉给全网和本土观众。有别于以往，20/20演出季首度提出打造云上“T站空间”的构想，以流媒体节目《巡演零号站》为核心，立足线下的演出或艺术教育，有计划地产出短视频、短音频等不同形式的自制内容。在线下，20/20演出季将继续带来歌剧、舞蹈、戏剧、戏曲、音乐等各大板块的中外佳作，今年不可或缺的致敬乐圣贝多芬系列音乐会、大剧院独立出品或参与制作的舞台作品，以及多台来自民乐、歌剧不同领域的首演、新作等都将和观众一一见面，足可彰显上海大剧院的高等级和综合性。

发布会现场还埋下了一段伏笔，首度由人工智能与人类知名音乐人共同量身定制的演出季主题曲也即将发布。这支主题曲由上海音乐学院音乐工程系的人工智能毕业生“小冰”携手知名唱作歌手、电子音乐制作人朱婧汐共同创作，作品将在大剧院二十二周岁院庆期间正式公布。届





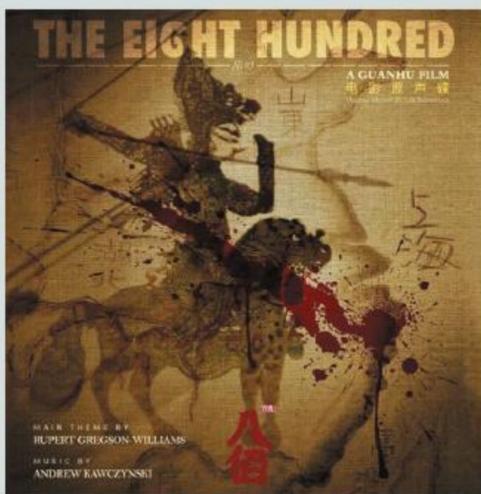
时，上海大剧院将邀请朱婧汐及其创作团队、上海音乐学院音工系陈世哲老师以及小冰团队共同揭晓主题曲的创作历程，探讨人工智能与音乐的融合之路。



作人埃尔金 (Bob Erzin) 亲自操刀，协同著名影视音乐人于飞，金牌作词尹约、张承及国际顶级管弦乐队共同打造，完成了一场跨越时空、高唱和平与人文关怀的音乐对话。



四行仓库保卫战题材电影巨制《八百》推出原声大碟



2020年首部华语战争巨制《八百》在8月21日上映之际，历时一年打造的《八百》原声音乐大碟也于同日发行。

《八百》原声大碟为限量发行的八百张黑胶唱片，共收录了二十段音乐。全片的音乐录制、混音、母带工作历时一年，参与创作制作及演奏的音乐人遍及洛杉矶、索菲亚、伦敦以及北京，创造了国产电影多项音乐制作之“最”。其中，片尾曲《苏州河》(Remembering)更是力邀享誉世界的男高音歌唱家安德烈·波切利与华语歌坛天后那英共同演绎。单曲制作由安德烈·波切利的专属制

上海爱乐乐团新音乐季开幕

走过不寻常的2020上半年，上海爱乐乐团于8月28日正式迎来一个崭新的音乐季。新音乐季共有音乐会二十八套二十九场，保留“大师与经典”“音乐多棱镜”“节庆”“走近爱乐”四大类别，以向中国共产党成立一百周年献礼为推介亮点，继续大力支持原创和华人作曲家的交



响乐作品，同时甄选了一些在上个乐季中未能如期与观众见面的经典作品融汇到新乐季中，希望乐团通过古典音乐的极致魅力，抚慰广大乐迷的心灵。

2021年正值中国共产党成立一百周年，上海爱乐乐团特别于2020年委约三部作品：交响组诗《百年颂》、交响乐《辉煌》和声乐套曲《永远的丰碑》。驻团作曲家龚天鹏创作的交响组诗《百年颂》是一部极其重要的献礼作品，将于2021年4月25日演出的版本是听取专家初审意见后的修改版，作品包含“开天辟地”“血肉长城”“大浪淘沙”与“千秋伟业”四部规模相当的交响诗，以富有总结性的音响和叙事逻辑，相继阐述中国共产党诞生、民族解放、建国发展、改革开放以及走向强国之路的光荣历程，以激昂亢奋的气势和汹涌澎湃的情感抒发作曲家心底浓烈的家国情怀。

在新的音乐季中，上海爱乐乐团还将世界首演多部原创作品，如龚天鹏的交响诗《忆·二零二零》抓住了抗击疫情的重大社会事件，表达了在耳闻目染全球抗疫之后的种种感受和思考。由胡咏言、于阳、刘力原创的四管编制交响乐《红楼梦》是时长约八十分钟的鸿篇巨制，作曲家们不再局限于“宝黛”的爱情故事，而以审视历史的视角描述了贾府衰败的悲剧。另外，叶小纲的《岭南组曲》、周湘林的《云梦秦简——为板胡与交响乐团而作》、龚天鹏自创自演的钢琴协奏曲《大海》等原创作品大多从中华文化资源宝库中提炼题材，展现中华民族独特的精神追求和审美理念，值得期待！

纵观整个新音乐季，上海爱乐乐团共安排了七场中国作品专场音乐会，占整个乐季音乐会总量的四分之一，这在全国同行业中实为罕见，也印证了乐团全力支持和推介中国作品的一贯立场。值得一提的是，乐团选择了中国古典乐界最具代表性的三位作曲家：郭文景、周湘林、叶小纲，为其举办专场音乐会。周湘林专场尚属首次，而郭文景的作品音乐会巡回中国各大城市却从未“染指”上海，此次上海爱乐乐团的开先河之举也圆了两位作曲家多年的

梦想，其中大部分曲目巧妙地将中国民族器乐融合于管弦乐队之中，用中西结合的音乐语汇讲述中国故事，让人领略现代交响音乐的无限可能。



上海东方艺术中心开启 纪念贝多芬诞辰两百五十周年系列音乐会

2020年是音乐家贝多芬诞辰两百五十周年，贝多芬系列音乐会自然也是整个乐坛不会错过的一大主题。东方艺



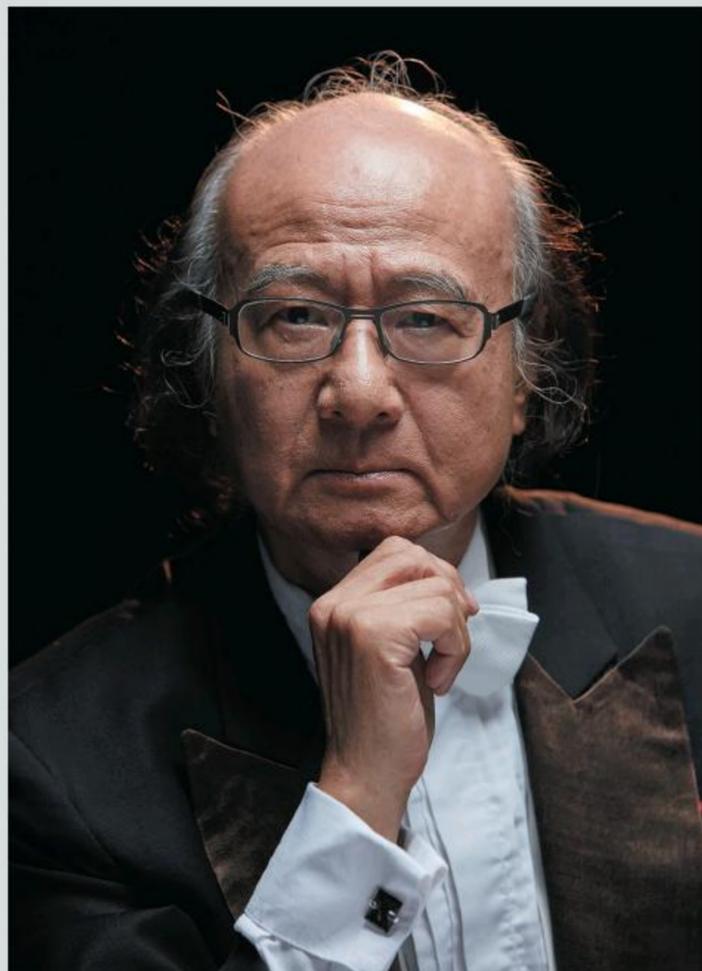


术中心将携手多支中国交响乐团，开启“纪念乐圣贝多芬诞辰两百五十周年系列”演出，以四场主题音乐会呈现大师经典之作。

9月，著名指挥家陈燮阳将率其担任音乐总监的苏州交响乐团，演释贝多芬《第三交响曲》和《第七交响曲》。师从小泽征尔大师的“华人指挥希望之星”、青年指挥家俞潞将执棒宁波交响乐团，奏响贝多芬的《第二交响曲》和《第五交响曲》。10月，作为中国最活跃指挥家之一的杨洋将率其担任艺术总监的杭州爱乐乐团，携手小提琴家黄滨，带来贝多芬《D大调小提琴协奏曲》和《第四交响曲》。12月，国家一级指挥曹鹏携其女——小提琴家夏小曹，执棒城市交响乐团，演绎贝多芬《小提琴与乐队浪漫曲二首》和《第九交响曲》。

贝多芬《第三交响曲》和《第七交响曲》表达着“英雄与人民”的主题性。《第三交响曲》原本是贝多芬写给拿破仑的，可后来拿破仑称帝，贝多芬极为失望，后改写为“献给一位伟大的英雄”，又名《英雄交响曲》。同样深受大众喜爱的《第七交响曲》与《第三交响曲》原本的被题献者亦有关系——其首演于1813年一场为庆祝巴伐利亚军队击败拿破仑而举办的慈善演出中。莱比锡《大众音乐报》在首演后赞誉其为“器乐音乐中的皇冠”，瓦格纳的评论“舞蹈的神话”亦成为贝多芬《第七交响曲》的代名词延续至今。

在2020这不平凡的一年中，人们所亲历的情绪和情感，如苦痛、坚守、大爱与希望等都被无限放大，而这些情感将通过贝多芬的作品在音乐厅中一一呈现。在这特殊背景与语境下的演绎和聆听，对于演奏家和观众来说将是一次绝无仅有的情绪抒发和表达，也让东方艺术中心展现出其不仅是音乐的发生地，同时也是情感的讲述者和体验的缔造者。



上海东方艺术中心
SHANGHAI ORIENTAL ARTS CENTER

2020年9月5日
250周年纪念音乐会

20
21

EROICA & EARTHLINGS
CHEN XIEYANG
Suzhou Symphony Orchestra

贝多芬·英雄与人民
陈燮阳与苏州交响乐团音乐会
上海东方艺术中心2020/21演出季开幕

贝多芬 第三交响曲“英雄”
Beethoven Symphony No. 3 in E-flat Major “Eroica”
贝多芬第七交响曲
Symphony No. 7 in A Major

2020/9/5
周六 19:30
上海东方艺术中心·音乐厅
SHUAC CONCERT HALL

票价 Tickets: VIP 480/280/180元

订票热线: 021-68541234

订票网站: www.shuac.com.cn

订票二维码

music

CHINA

www.musicchina-expo.com

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