

年代	年龄	事迹	同时代的音乐家及音乐事件
1944	80	夫尼的爱情》仍于8月16日在萨尔茨堡音乐节进行彩排;8月,开始《变形》的创作;10月,金婚纪念。	钢琴协奏曲在纽约首演;12月1日,巴托克的《乐队协奏曲》在波士顿首演。
1945	81	德累斯顿及维也纳歌剧院分别于2月和3月毁于战火;4月12日,完成《变形》;4月,致信伯姆(艺术家的遗嘱);6月22日,完成第二管乐奏鸣曲;10月,移居瑞士,在那里完成了双簧管协奏曲。	8月2日,马斯卡尼去世(81岁);9月15日,韦伯恩去世(61岁);9月26日,巴托克去世(64岁);1月13日,普罗科菲耶夫第五交响曲在莫斯科首演;6月7日,布里顿《彼得·格赖姆斯》在伦敦首演。
1946	82	在瑞士;《变形》(1月25日)及双簧管协奏曲(2月26日)在苏黎士首演;3月25日,第二管乐协奏曲在温特图尔首演;构思歌曲《在夕阳中》。	11月14日,法利雅去世(69岁);1月24日,斯特拉文斯基《三乐章交响曲》在纽约首演;2月8日,巴托克第三钢琴协奏曲在费城首演。
1947	83	10月4-31日,到伦敦参加由比彻姆组织的一系列音乐会及歌剧演出;10月29日,在皇家阿尔伯特音乐厅指挥《佛尔的恶作剧》,这是他最后一次在英国公开露面;12月16日,完成《二重小协奏曲》。	3月5日,A·卡塞拉去世(63岁)。
1948	84	4月4日,《二重小协奏曲》在Lugano首演;5月6日,完成歌曲《在夕阳中》;被德国纳粹委员会清洗。完成《最后四首歌》。	4月21日,威廉姆斯第六交响曲在伦敦首演。
1949	85	5月10日,回到加米什;被慕尼黑大学授予荣誉法学博士;6月11日,拜罗伊特庆祝他85岁生日;7月13日,最后一次指挥;8月,心脏病发作,9月8日下午2:10在加米什逝世;9月11日火葬;9月18日,维也纳举行纪念音乐会(克劳斯);10月9日,拜罗伊特举行纪念音乐会(凯尔伯特)。	5月22日,普菲茨纳去世(80岁)。

### 又一种找《爱乐》的办法 ——电子邮件

请记住我们的电子信箱: [aiyue@sdxjpc.com.cn](mailto:aiyue@sdxjpc.com.cn)。

欢迎通过电子邮件与我们联系。无论是投稿还是闲聊几句,《爱乐》的电子信箱全天恭候。

## 梦想一路相随

(英)吉莲·威尔/罗东晖编译



在音乐家的生活中,光荣和痛苦彼此交融,无从分别。常有学生问我,是否会劝他们选择以音乐为一生事业。我总是回答“不”。为什么?因为他们居然提出这个问题。当年我可从不敢这样问——生怕对方回答“不”。我并未选择音乐,是梦想选择了我,而我至今沉迷其中,受其抚慰,任其魅惑。

我对音乐最初的反应是身体的舞蹈。我生长在新西兰的一个小镇,那里管弦乐队一年只来演奏一次,唯有收音机与我作伴。常常是在使人着魔的暮色中,我紧紧抱住与布拉姆斯的协奏曲或柴科夫斯基的交

响乐相逢的那份激动,并起身与音乐在我内心生发、继而在屋子四周翩跹飞舞的一个个友爱的幻影依偎在一起。一个六岁的女孩就这样发现了音乐那使人心醉神迷的力量。

“牢狱的阴影渐渐遮没一天天长大的孩子”<sup>①</sup>,童年那魔法般的体验之后长期的辛苦功课,使我认识到音乐中许多不同于最初那种无可置疑的迷人魅力的东西。可是,尽管我学会了识别,感受力日益精细入微,却从未有~~有~~为无往而不在,又总是可望不可及的缪斯女神所囚的感觉。相反,梦想给我以自由。我总是痛感日复一日的庸常琐碎的桎梏,

痛感种种人生短暂的征象的压迫。梦想为我呈现了别一个世界，不仅呈现——而且携我步入其中：一个无垠，灿烂，尽善尽美的世界，一个严肃但从不虚伪的世界，一个真理至高无上却从不随意裁判的世界，一个只存在于我的内心却比我们所谓的实体世界真实得多，而尤其是健全合理得多的世界。

听上去像是一种逃避。不错。但对音乐家来说，这是逃向而非逃离真实。而且你在那里并不孤独，事实上你在群众中才感到孤独。因为这是志趣相投者相聚的地方，可藉以传达不落言筌，不像语言文字那样容易遭人曲解误译的深衷。作曲家梅西安曾发明过一种“音乐语言”，即一套与词汇和语法相对应的音符，用以表达他最喜爱的隽句。可他承认，这只是“游戏”<sup>①</sup>，他神往于天使不假言辞，以心传心的表达能力。而这正是音乐的表达。我们所以需要音乐，正因为音乐有语言所不及者。恰如心灵的启示从不计较逻辑证明的辨析，音乐所传达的内容也可以为接受能力各不相同的听众所领会，且因此而愈显其真。（心灵的启示由于缺乏实证而备受责难，但对心有灵犀者而言，其重要性并不稍减于万一）。

你在那里相遇的不仅是志趣相投的爱乐的朋友，还有作曲家，以及

至为重要的音乐作品本身。人们常常想当然地将后者等同于作曲家，可我不这么看。一件艺术品，自有其独立的生命，其内涵很可能多于作曲家有意识的赋予。米开朗琪罗关于雕塑是将隐藏于石头里面的形体解放出来的说法，我们耳熟能详。小说家也喜欢说，人物一旦创造出来，他就无法预知其形迹，只能眼看他们自行其是。作曲家的工作显然有类比性。莫扎特关于其作曲经验的叙述颇具启发：

“当我身心舒泰，心情愉快时——也许是坐在马车上旅行，或是刚刚吃过一顿早餐后外出散步，或是夜不能寐——乐思便蜂拥而来，俯拾皆是。它们来自何处，我并不清楚。对它们的来临我毫无准备。我把自己喜欢的乐句记在心里，并轻轻哼唱。才歇口气的功夫，另一个乐思又接踵而至，其次序视整部作品的结构、对位声部、各种不同乐器的演奏等因素而定，所有这些片断渐次编织成整体。如果这时没有打扰，我的心便亮堂起来，作品在生长——我不停地听见它的声音，并让它逐渐清晰地呈现出来。最终，无论多长的作品都在我心里完整地奏响。这下我一眼便看清了整体，就像看一幅美丽的画或一个漂亮的孩子。我凭借想象力听见了它，不像以后那样逐一听见它的各部分，而是听见

整部作品的齐奏。多么快乐啊！发生在我内心的这一切，从灵感生发到音乐奏响，仿佛是一个美丽而又异常清晰的梦。如此得来的一切我再不会轻易忘记。这也许是主赐予我的最珍贵的礼物。如果我随后坐下来书写，那不过是将以如此方式在我心里累积的音符记到纸上罢了。而将作品完整地记录下来并不难。整体早已完全定型，乐谱很少同我心里听到的一切相去甚远。”<sup>②</sup>

演奏者的责任极其重大。我们必须既忠实于作曲家，同时又忠实与自己对作品的理解。呆板地运用既成的传统模式是行不通的。对风格的意识，对作品背景和“演奏惯例”（很不幸的说法）的了解，这些固然不可或缺，有助于演奏者深入作品，达到其本质所在的那个神秘的核心。但这一切从来都不够。仅仅浮泛地运用这些手段，只能产生对音符的机械复制。济慈说：“一切艺术的伟大在于激情，将所有不和谐的东西蒸发干净，与美和真紧紧相依。”<sup>③</sup>只有当演奏者本能地与作品的灵魂结合在一起时，演奏才成为一种有力的阐释，因其毫不犹豫的体认，其梦想的始终如一以及对美和真的认同而使人信服。这并非是说一部作品只有一种演奏方式，只有单一内涵。正如人性有诸多侧面并因而具有无穷的吸引力一样，一

部伟大的作品也可以在某种风格的限度内加以多样化的理解。这便是音乐何以能抵达万千人心，让无数人在不同的水平上以各自的方式聆听的原因。

似乎有一种炼金术般的化合作用存在于三者之间：作曲家、对作品加以提炼和丰富（否则没有理由录制那么多唱片版本）的演奏者，还有那些借助音乐成为一体，并激励演奏者并极大地影响最终的演奏效果的听众。演奏时诸因素的平衡极其微妙。在上述主要成分之外，还要加上环境因素，音响效果和场合的作用。而哪怕是在片断的完满中，所有因素如数汇合的情况也极为罕见。但是一旦实现这种状态，那么所有参与者都会体验到一种心灵的洗礼。

在我的演奏经历中，最难忘的一次是1985年在佩思的西澳大利亚大学演奏巴赫全部管风琴作品。短短三个星期里共安排了15场音乐会。虽然听众并非个个每场必到，但确有一批核心听众每次都来。随着我们一步步经历巴赫的崇高和美妙，音乐的精神变得仿佛有形有色。我不顾华氏104度的高温，对每一场音乐会都抱着热切的期盼和发自内心的感恩之情。而听众似乎和我一样。最后一场音乐会结束时，他们排成长队，把带来的礼物送给我，同时也表达了对处于我们共同体验

之核心的东西的感恩之情，即通过音乐传播梦想。演奏者瞥见了别一个世界，并以自己的诚信宣告这个世界的真实不虚。演奏者于是成了传播者，其自身梦想的力度强化了听众的梦想。此时此刻，听众就不仅是在欣赏美妙的音乐，而是在理解，领会。华兹华斯说得好“……目光因和谐的伟力和深沉的欢乐而变得宁静，我们深入到万物的内在生命。”<sup>①</sup>当莫扎特说“这下我一眼便看清了整体”时，他不仅道出了自己的作曲门径，也说明了对演奏者的基本要求：在一部作品结束时应该有这样的片刻——整部作品仿佛悬在空中，触手可及，凯旋般地摆脱了时间的羁绊，毫无障碍地为听众所感受和理解。

除了那次难忘的巴赫作品系列音乐会，我还常常从梅西安的音乐中得到相似的体验。1998年春天，约有一千人连续六星期到伦敦的威

斯敏斯特教堂那无与伦比的氛围中聆听梅西安的管风琴作品。他们的凝神谛听加强了音乐的力量，也强化了这样一种共同的感觉：随着声音在空气中闪烁明灭，大家亲眼目睹了一次创造，在眼前，也在心里。两个月后又重演了这一幕，虽然这一次是在美国的一个小教堂和欧洲的一个音乐厅，音响和环境要世俗得多。

另一场巴赫羽管键琴协奏曲音乐会也出现了完满交融的瞬间。当时，整个演奏好像鸟儿张开狂喜的翅膀。乐队、指挥和我以一种本应贯穿始终而实际上难得一遇的发乎自然的喜悦在音乐中相互对答。这样的时刻，谦卑和狂喜同在；这样的时刻你既深感自己在音乐面前的渺小，又为生命企及崇高的彼岸而感恩不尽。<sup>②</sup>

注：

- ① 华兹华斯《永恒的征象》
- ② 与本文作者的谈话
- ③ 普鲁斯特《诗意的内心》(纽约1922年版)，又参见麦克莱姆《预言书和末世论》(伦敦1926年版)
- ④ 约翰·济慈书信，致G·济慈和T·济慈，1817年12月21日
- ⑤ 华兹华斯《汀登修道院》

作者简介：吉莲·威尔(Gillian Weir)享誉全球的管风琴演奏家。她还不断应邀在世界各地担任音乐比赛评委，为大师班授课，举行演讲和撰写文章。她曾获得过各种表彰和荣誉，如1989年获选英帝国高级爵士(Commander of the British Empire)，1996年又入选英国女王于新年颁布的荣誉者名单(New Year's List)。

我之所以如此重视音乐会的节目单，只是想表明现代社会里，公众对音乐缺乏信心。

## 音乐会的节目单

富特文格勒/杨冀译



按照今天的理解，设计出一份好的音乐会节目单绝非难事。你只需对历史稍有所知，对当代作曲家略有所闻，最后别忘了给你的大作贴上一个时髦的艺术标签。可别小看了这个艺术标签。在今天，人们对节目单的要求不止于一堆杂乱无章的曲目，而是要求它具有某种式样，某种独到的特色，某种特有的主题或“风格”，并在字里行间闪现着某些名言警句。

节目单的风格可以是多种多样的。你可以按照时间排序，比如前古典主义时期，古典主义时期，现代；或按国家、“派系”、不同的时代、在音乐史上占有一席之地之“影响力”等来编排你的节目单。你还可以就现代人感兴趣的问题展开比较，如前古典时期和现代音乐的比较。美国一位著名的钢琴家曾按照升半音的C小调设计了一张节目单。至于节目单内在的原则是什么就无关紧要了——反正人们看了就会知道。

事实上，节目单上看似颇具吸引力的曲目往往到演出当晚就会变得无聊透顶。节目单给读者的印象往往与音乐给听众的感受大不相同。比如，有一晚安排了海顿、莫扎特和贝多芬的交响乐演