

影响20世纪西方世界的艺术评论

热爱音乐

德彪西论音乐艺术

L'AMOUR DE LA

musique

[法] 阿希尔·克洛德·德彪西 著 张裕禾 译 沈志明 主编

北京燕山出版社

热爱音乐

德彪西论音乐艺术

[法]克洛德·德彪西 著 张裕禾 译

L'AMOUR DE LA MUSIQUE

musique

北京燕山出版社

图书在版编目(CIP)数据

热爱音乐:德彪西论音乐艺术 / (法)德彪西(Debussy, C.)
著;张裕禾译. -北京:北京燕山出版社,2011.11
(原创经典译丛)
ISBN 978-7-5402-2692-3

I. ①热… II. ①德… ②张… III. ①音乐评论 IV. ①J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 230511 号

Monsieur Croche et autres récits

© Editions GALLIMARD, Paris 1971

热爱音乐 德彪西论音乐艺术

作 者 [法]德彪西
主 编 沈志明
译 者 张裕禾
责任编辑 张红梅 张洪雷
封面设计 小 贾
出版发行 北京燕山出版社
北京市宣武区陶然亭路 53 号 邮编 100054
经 销 新华书店
印 刷 北京市艺辉印刷有限公司
开 本 787 × 1092 1/32
印 张 9
字 数 170 千字
版次印次 2012 年 2 月第 1 版 2012 年 2 月第 1 次印刷
定 价 35.00 元

版权所有 盗版必究

译序 001

印象主义音乐的先声

印象审美 003

耶稣与贝多芬 010

歌剧院的腔调 017

请上帝饶恕我 023

跟克罗士先生的对话 028

小议迷信种种和歌剧一出 035

我为什么写《佩列阿斯与梅丽桑德》 042

音乐发展的方向 045

德国对法国音乐的影响 047

万桑·丹第的音乐剧《外乡人》 048

露天音乐与音乐会 054

重演《茶花女》 062

大众的审美 068

当代公众的艺术教育之我见	076
反对音乐行家	077
国立喜歌剧院	084
宗教音乐会	087
爱德华·格里格	094
滑稽音乐的趣味	101
寄自伦敦的信	107
从音乐角度看罗马奖学金	113
威廉亚姆·肖迈的喜歌剧《别室》	119
一九〇三年的乐坛总结	122
关于夏尔·古诺	128
玛丽·伽登	132
关于《希波利特与阿莉西雅》	134
音乐不是诗	140
马斯涅去世了……	142
让·菲利普·拉莫	144
科洛纳音乐会	147
谈谈对艺术的尊重	151
年终絮语	157
论情趣	163
论先驱者	168
音乐会	175
《嬉戏》	179
为了音乐	181

终于,只靠我们了……	186
《为了法国音乐——十二篇发言汇编》代序	188

访谈录

《佩列阿斯与梅丽桑德》上演前夕	193
《佩列阿斯与梅丽桑德》	197
法国音乐的现状	201
瓦格纳对音乐的影响	203
德彪西谈自己的音乐作品	206
“我什么也没有创新”	209
去巴黎音乐学院做什么	211
德彪西先生解释当代音乐	216
今天与明天的音乐	220
现代意大利音乐调查	222
德彪西访谈录	223
古典理想的复兴	228
慕尼黑法国音乐周	230
答匈牙利记者问	232
赛义德火车站	236
外国音乐与法国音乐家	239
一位音乐大家的想法	242
关于分散音乐活动的问题	245
克洛德·德彪西与《圣·塞巴斯蒂安殉难记》	248
德彪西先生与圣乐	252

明日的歌剧 254

德彪西的歌剧计划 255

评当代音乐 257

译后记 261

译序

1862年8月22日，德彪西出生在巴黎郊区风景如画的枫丹白露附近一个平民家里。他父亲在那里开了一家专卖陶器、瓷器的铺子，由于生意不好，不久便倒闭，于是举家迁入巴黎市区生活。他父亲先在印刷厂里工作，后在一家铁路公司找到一份记账员的工作，靠一份微薄的工资，维持一家六口的生计。

1870年7月19日，普法战争爆发。拿破仑三世在色当战败投降。帝制被推翻，共和被恢复，国防政府成立。但由于国防政府无能，无法领导人民抵抗普鲁士军队的侵略。巴黎劳动人民成立了国民自卫军，并于次年3月18日成立了人类历史上第一个无产阶级政权——巴黎公社。德彪西的父亲不仅参加了国民自卫军，而且担任军官，参加起义。巴黎公社失败后，他父亲被捕入狱，并被判处四年徒刑。但服刑一年后，因改判为剥夺公民权四年，从而获释。他父亲的这种反叛精神是否曾对幼小的德彪西的性格形成产生过影响，我们今天已无从查考。但我们知道，他在成年后，对他父亲的这一段历史，讳莫如深，从不提及。战乱期间，德彪西跟他怀孕的母亲、一个弟弟和一个妹妹寄居在家境富裕的姑妈

家。他姑妈居住在法国南方的嘎纳。这座位于蓝色海岸上的小城，风光绮丽。在那儿，他爱上了令人遐想和陶醉的大海，并受到钢琴的启蒙。他姑妈发现他有音乐天赋，就出钱给他请了一位钢琴老师。

回到巴黎后，一天，街坊有位太太听他弹琴。孩子的天赋使这位太太大喜过望，自愿免费给他上钢琴课。这位太太就是后来著名象征派诗人魏伦的岳母。她自称认识肖邦，跟肖邦学过钢琴。德彪西最初的钢琴知识和对肖邦的了解就是从她那里得来的。也是在她的鼓励下，1873年，11岁的德彪西去报考法国著名的音乐学府——巴黎音乐学院。在报考的一百五十七位儿童中，三十三位有幸被录取。德彪西是其中之一。就这样，德彪西从11岁起便成了国立巴黎音乐学院的学生。研究德彪西的专家经过调查发现，德彪西从未读过正规的公立小学。他的母亲脾气急躁，管教严格。犟头倔脑的德彪西小时候没有少挨母亲的巴掌。他会读书写字，全都是他母亲的功劳。他长大后知道自己受的教育不全面，所以读书非常勤奋，什么书都读，甚至读字典。他曾说：“我非常喜欢读字典，我从中学到了许多有趣的东西。”

他在巴黎音乐学院陆续读了十二年。开始上钢琴课，同时上乐理和视听说谱课，然后是和声课、对位课、作曲课，即兴演奏课、管风琴课……这位小朋友在读书期间并不是个循规蹈矩的学生，而是个爱淘气、常迟到、丢三落四的学生。他对学院派的严格教育，颇不以为然，常常有出格的行为和言论。钢琴老师让他弹奏训练指法和速度的练习曲，他偏去弹奏巴赫的曲子，而且一弹就是数小时。他虽然不听话，但他的钢琴老师对他还是赞赏有加。一年后，他的钢琴老师给他

的评价是：“可爱的孩子，真正的艺术家气质，将来一定是一个杰出的音乐家，前途无量。”他最不喜欢的是和声课。他做和声练习时，常常出格，不按照老师教的和声规则去做，而是别出心裁，创造出一些巧妙、优美和动听的和声效果。为此，他常受到老师的责备。但他跟老师还是保持着良好的关系，尊重老师。有时老师在课后把他留下，当他的面修改他的和声作业，很客气地对他说：“显然，这样不太正统，但很巧妙。”他在巴黎音乐学院的小同学中，由于机灵和睿智，说的话，有时会令人忍俊不禁，而在学校里传为笑谈或佳话。有一次在钢琴即兴课上，老师塞萨·弗朗克对正在即兴演奏的德彪西大声地说：“转调！转调！”他却不急不忙地对老师说：“为什么转调呀？我弹得正开心呢。”有一次，他的作曲课老师吉罗先生评论他的作曲练习时说：“我不是说你写的东西不漂亮，不过从理论上来说，是荒谬的。”德彪西则回答说：“理论是不存在的。您只要听就是了。悦耳就是法则。”他的独到的见解和与众不同的行为，显露出了挑战传统的锋芒。有一次，当着全班同学的面，他竟然坐到钢琴面前，模仿公共马车在大街上驶过的吱吱嘎嘎声。同学们听得目瞪口呆。他对同学们说：“听和弦而不问和弦的来历和特征，你们做不到，是吗？和弦哪里来的？向哪里发展？非要知道不可吗？你们听着，这就够了。如果你们听不懂，你们就到院长那里去对他说，我糟蹋了你们的耳朵。”

服从耳朵，而不是服从规则。这就是德彪西做学生时对巴黎音乐学院的教学方法提出的挑战。这也是他审美的基础。

在他做学生的这些年里，有时他也被老师派出去参加演

奏会,或演奏钢琴,或做钢琴伴奏,并受到不错的评价。但在钢琴课上,由于他行为出格,年终屡屡得不到奖项,因而失去做钢琴演奏家的机会。这使他的父母颇感失望。此后,德彪西便把自己的精力更多地放在作曲课上。

在他做学生的后期,有两件事对他的成长产生过重要的影响。

一是,在十八岁那年,暑假里他经学校推荐,去给德·梅克太太做家庭音乐教师。德·梅克太太是俄国人,五十岁左右,去世的丈夫给她留下了巨额财富。她舍弃社交生活,把她的全部感情献给了未曾谋面的作曲家柴科夫斯基,成了柴科夫斯基事业的资助人和保护者。当时还不到十八周岁的德彪西,在德·梅克太太家除了给她的孩子上钢琴课,给她大女儿唱歌时弹伴奏,空闲时,还跟女主人四手联弹钢琴,或弹奏柴科夫斯基的曲子给女主人听,为她消遣。德·梅克太太对这位法国小青年呵护备至,十分欣赏,带着他和孩子们一起游览瑞士的山水风光,法国南方的海水浴场,意大利的名城那不勒斯、佛罗伦萨、罗马,并特地去威尼斯,把他介绍给住在那里的瓦格纳。毋庸说,他们所到之处都下榻豪华宾馆。做这样的家教和旅游,对年轻的德彪西来说,是既打开了眼界,又增长了阅历。从1880年到1882年,德彪西跟这家人一起度过了三个暑假。上流社会的生活对年轻的德彪西的个性和情趣的形成,无疑产生了很大影响。

二是,1880年的秋天,德彪西离开德·梅克太太和她的孩子们回到巴黎后,一方面在音乐学院注册读书,一方面在一家私立音乐学校里兼职,给莫罗·圣蒂太太的唱歌班做钢琴伴奏。来这里学唱歌的都是上流社会的太太们。在那里,

他结识了玛丽·瓦斯尼埃太太。瓦斯尼埃太太不仅年轻漂亮,而且天生一副好嗓子,当时已经三十五岁了。十八九岁的德彪西,暗暗爱上了这位少妇。少妇成了他的第一个缪斯,给了他创作的灵感和冲动。他根据当时的著名诗人戈蒂埃、班维尔、布尔杰、魏伦、马拉美等人的诗歌为她写过许多爱情歌曲。而瓦斯尼埃太太总会找到机会在社交晚会上,演唱他写的歌曲,并由他亲自伴奏。有一个时期,他在瓦斯尼埃家度过的时间比在学校还多。瓦斯尼埃太太在自家的公寓里给他提供了一个房间。他可以把自己关在里面,埋头创作,不受打搅。他的房间有扇门直通楼梯过道,可以自由出入,不受管束。瓦斯尼埃先生很看重他的才华,跟他结成了忘年之交。他像慈父一般关心德彪西的前途,理解并宽容青年才子常有的孤傲和逆反心理。他知道,像德彪西这样一个出身平民的青年人,要想踏入上流社会有多么困难,而参加毕业竞赛,获得罗马奖学金,几乎是他获得社会承认,走向成功之路的唯一保证。在瓦斯尼埃先生的鼓励和关心下,德彪西从1882年开始参加罗马奖学金的竞赛。按照规定,报名参加竞赛的学生要提交一首赋格曲和一首合唱曲。第一年落选。第二年,作品虽有特色,但只获得二等奖,不能去设在罗马的法兰西学院进修。第三年,1884年,他不得不老老实实地按照学院派的风格创作了他的康塔塔《浪子》和根据儒勒·巴比埃的诗歌《春》谱写的合唱。他终于获得了罗马奖学金的一等奖,获得了去罗马进修的资格。

1885年,他成了设在罗马梅迪西别墅内的法兰西学院的进修生。能到这里来进修的,都是罗马奖学金一等奖的获得者,绘画、雕塑、建筑和作曲界的后起之秀。他们在罗马这

个西方艺术的策源地可任意参观,访问,揣摩,切磋,研究,自办展览,自办演出,接受艺术的熏陶;有充分的时间,自由地进行艺术创作。三年内不用为衣食担忧,一切费用均由国家负担。当初这一奖学金的设立,无非是为艺术的发展创造一种无拘无束的宽松环境,让艺术家们的想象长出翅膀,任意飞翔,以便创造出高超的艺术品来,没有教授来上课或指导。寄宿在梅迪西别墅内的罗马奖学金一等奖获得者,每年只要按规定向选送单位呈交一部艺术作品,由评审委员会对他们的进步作出评价,就算交差了。

然而,德彪西在这样的环境里却感到不自在,他怀念巴黎,怀念他的缪斯。浓浓的乡愁使他失去创作的灵感。他开始在给瓦斯尼埃先生的信中抱怨梅迪西别墅里的人和事,声称要放弃在罗马的进修回巴黎。在那里呆了一年之后,他向法兰西学院院长苦苦哀求,终于获准回巴黎去住了几个星期。瓦斯尼埃先生以一个忠厚长者的身份,对这个任性孩子的轻率行为,进行了苦口婆心的劝说和责备。瓦斯尼埃先生对他说:“你有让自己开心的一切:阳光,树木,艺术杰作。”一个人不能因为一时的冲动而牺牲官方颁发的一等奖所带来的好处,也不能因为一时的古怪想法而断送自己一生的前途。罗马的法兰西学院尽管有种种缺点,至少有一大好处,即创作的绝对自由,创作具有独特个性的作品的绝对自由。瓦斯尼埃先生的话没有错,但也不全对。哪来绝对的自由?第一年结束时,德彪西寄给巴黎音乐学院评审委员会的作品是根据海涅的一首诗写成的交响诗。评审委员会的评语是:古怪,难懂,无法演奏。评委们当然按自己固定的标准评价德彪西的作品,而德彪西对自己的作业也不满意,其中威尔

策和梅耶贝尔的影响太过明显。他这时已下定决心要走自己的路。

在瓦斯尼埃先生的规劝下，德彪西又回到了罗马的法兰西学院，继续他的思考和创作。

1886年5月，他在给瓦斯尼埃先生的一封信中曾明确表示，他要孜孜以求，寻找表达内心感情的方式，哪怕牺牲情节也在所不惜。在他看来，这样写出来的音乐作品才更具有人情味，更符合人的体验。他后来在他的著名歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》中所表达的审美情趣，在罗马进修期间已初见端倪。

1887年2月，他在给巴黎一位书商的信中说，他要写一部题为《春天》的作品，但他不是用音乐来描述春天，而是要用音乐来表现大自然中生命万物的发生、成长、成熟、死亡和再生的缓慢而痛苦的过程。没有固定的写作计划，也不像通常创作音乐作品那样有一段文字作依据。这就是1887年年底，他给巴黎音乐学院评委会寄去的第二份作业，合唱与交响乐《春天》。评委会对这次作业的评价比第一次好，但由于作品形式上的不确定性，而给作品作了个有印象主义倾向的批语。“印象主义”一词当时是指绘画界出现的一个新流派。这一流派强调即时获得的印象和捕捉光的效果，被传统的艺术家视为危险之途。“印象主义”当时是个贬义词。印象主义倾向，用来给德彪西第二次从罗马寄来的作业作批语，也是贬义。可是此语一出，立即在巴黎的艺术界传播开来。德彪西便成了音乐界的革新者，音乐上的印象主义者。当时德彪西还在罗马，经过两年的煎熬和努力，他发现了新的音乐语言、新的音乐形式，初步冲破了古典主义和浪漫主义的

束缚。

第三年的进修生活还没有到期,应该上交的第三篇作业也还没有完成,他便不顾一切,返回了巴黎,落脚在蒙马特区,穿梭于艺术家聚会的小咖啡馆之间,过上了穷艺术家的流浪生涯。

德彪西从罗马回到巴黎的时候,这个年轻人的文艺圈子已经形成了。他也常去巴伊先生的书店里参加他们的聚会。可以想见,他们在他们中间显得很稚嫩,大部分时间是听别人高谈阔论,而自己则很少说话。他也是瓦格纳的崇拜者。在罗马梅迪西别墅进修期间,每当他烦闷无聊的时候,弹奏得最多的是瓦格纳的作品。他在1888年和1889年两度去德国的拜鲁伊特参加瓦格纳的音乐节,这在当时几乎是欧洲音乐爱好者的“朝圣”行为。他赞赏瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》,尤其是他的歌剧《帕西法尔》。在他逐渐走向成熟的过程中,瓦格纳对他的影响是不容否认的,在他当时以及后来的作品中,专家们都能找到瓦格纳的影子。在跟象征主义诗人和印象派画家的交往过程中,他的审美观自然受到他们的影响。

1889年的巴黎世界博览会显然对他的审美观的形成也起了很大的作用。他在博览会期间,见识了中国、印度和爪哇的戏剧和舞蹈。德彪西为爪哇舞蹈和打击乐的伴奏所倾倒。他发现东方的打击乐变化多端,富于音乐节律,对位手法丰富无比,远不是意大利宗教音乐家帕列斯特里纳的对位所能比得上的;东方的打击乐表现细腻,层次分明,优美动听。欧洲乐队中的打击乐与之相比,只不过是集市上演杂耍、马戏发出的喧闹声。

十九世纪九十年代初,印象派绘画,象征主义诗歌和戏剧,在法国达到了高潮。青年文学艺术家把他们的聚会地点从巴伊书店转移到了诗人兼英语教师的马拉美的家里。这些新潮人物每周二晚上聚集在马拉美的家里,听他们的领袖谈论艺术和他的审美观点。虽说他写的诗有两千行之多,可是能被人读懂的并不多。然而,他在这些晚会上的高谈阔论,无疑是清晰易懂的,否则他的听众就不会那么信服了。可惜,他在这些晚会上的言论没有能记录下来,传之后世。德彪西是马拉美艺术沙龙的常客,唯一的音乐家。

十九世纪九十年代也是德彪西在艺术上逐渐走向成熟,知名度年年见长的时期。这要归功于民族音乐社。民族音乐社以发扬民族音乐传统,介绍法国年轻音乐家,提高民族自尊心为己任。

1893年4月8日,民族音乐社演出了他第三次上交的作业《许身上帝的贞女》。这是一部根据英国诗人兼画家罗塞蒂的同名诗创作的合唱与交响曲康塔塔。年轻人为这部轻盈飘逸的作品所折服,而年长者以及大部分批评家则对作品暗示的技术和现代性很反感。但大家都明白,这是一部不同寻常的作品。这部作品的公开演出,使德彪西获得了一定的社会承认和知名度,正式走上了职业作曲家的道路。

1894年年底,民族音乐社上演了他的交响诗《牧神午后序曲》。这年德彪西三十二岁,作品是他两年前开始写的,直到1894年的夏天方才定稿。这部作品标志了德彪西创作上的成熟,奠定了象征主义音乐在法国乃至西方音乐史上的地位,对后世西方音乐的发展产生了巨大影响。

二十世纪的第一个十年,德彪西的名声达到了高峰,也

是他收到的创作订单最多的十年，当然也是他创作丰收的十年。这要归功于他的歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》于1902年4月30日在巴黎喜歌剧院的首演。这首歌剧是根据比利时象征主义剧作家梅特林克的同名剧本改编、创作的。德彪西在十九世纪九十年代初即发现了这个剧本，并产生了创作的冲动。但他想要创作一部与瓦格纳的风格截然不同的歌剧，以结束瓦格纳的浪漫主义歌剧长期占据欧洲戏剧舞台的统治地位。如何才能摆脱瓦格纳的影响呢？如何才能独树一帜，写出与众不同的新歌剧来呢？这并非易事。从产生创作冲动到完成作品的写作，前后花了十二年时间。他思考的时间比他实际写作的时间要长得多。

在喜歌剧院的乐队指挥梅萨杰先生的鼓励和支持下，德彪西终于完成了歌剧的创作。歌剧的配器尚未全部完成，排练已经开始了。在排练的过程中，乐队的演奏家们发现幕与幕之间的空隙太短，连换景也来不及。德彪西又不得不赶写幕间的间奏曲。加之在选择女主角的问题上，德彪西与梅特林克发生了分歧。梅特林克希望让他的女友来演主角梅丽桑德，但经过试唱之后，德彪西、梅萨杰和剧院院长卡雷都认为不合适，而把这个角色给了年轻的美籍苏格兰女高音歌唱家玛丽·伽登小姐。梅特林克为了此事跟德彪西反目成仇，公开写文章骂他，并在举行彩排的那天晚上煽动一些人来剧院进行捣乱。还有人在巴黎街头散发恶意歪曲和中伤演出的节目单。可以想见，4月27日，彩排那天晚上，剧场里的秩序有多么混乱。亏了指指挥家梅萨杰的魄力，压住了场面，坚持把演出进行到结束。德彪西并没有因为这样的破坏而消沉和气馁，而是显得若无其事。正式公演的次日，巴黎

各大报纸对该剧是一片贬抑之声,认为作品深奥难懂,是对形式、旋律和节奏的否定,是虚无主义,是对艺术三一律的挑战,是一种破坏性的倾向等,不一而足。

巴黎批评家和听众对现代音乐所表现出来的不理解、恶意和嫉妒,是完全有可能扼杀一部新作品的。但巴黎年轻的音乐家们,特别是德彪西在文学界的朋友们,则大力支持这部作品。当然,在艺术之都的巴黎,也有感觉敏锐的伯乐。在《费加罗报》和《时代报》上,有批评家站出来为这部不被理解的歌剧辩护。亨利·鲍峨在《费加罗报》上写道:“德彪西的这部作品,在主题、启示和表达上,是如此具有个性,如此富于艺术性,如此清新,如此纯情,如此温馨,早晚是会被人接受的。”皮埃尔·拉罗在《时代报》上撰文强调,该剧的音乐节奏丰富,旋律的形式具有个性,能够引起听众的联想。

云彩挡不住太阳的光芒,该剧首演时的吵吵嚷嚷很快便烟消云散了。而这时的德彪西的名声已经冲出了国门,成了世界乐坛上一颗耀眼的新星。《佩列阿斯与梅丽桑德》被搬上了伦敦考文特花园广场和纽约百老汇的歌剧舞台。德彪西名声大作,应邀到维也纳、布达佩斯、彼得堡和莫斯科去指挥演奏他的作品。请他创作的订单也雪片似的飞来,使他应接不暇。他成了法兰西的骄傲,法国政府授予他骑士荣誉勋章。

这一时期的作品值得提及的,还有1903年为钢琴创作的组曲《水墨画》。这首组曲由三首钢琴曲组成:宝塔、格拉纳达的夜晚、雨中花园。这部作品由于变化万千的和声色彩,以及钢琴踏板和音响结构的创造性的使用,产生了一种独特的钢琴音响效果,被专家视为是自肖邦以来未曾见过的

钢琴佳作。

1905年10月15日,拉姆赫乐团首演他的交响曲《大海》。这首交响曲由三个乐章组成:(1)从黎明到中午的大海;(2)翻腾的海浪;(3)风与大海的对话。德彪西以罕见的配器手法和大胆的印象派和声,把阳光照耀下碧波粼粼的大海以及风起浪翻的形态,作了淋漓尽致的描绘。这几乎是前无古人、后无来者的佳作。音乐史家誉之为二十世纪最佳交响作品之一,也是当今世界上最受听众赞赏和各国乐队演奏得最多的音乐作品之一。

也正是在这个时期,多家杂志和报纸先后邀请他撰写音乐专栏。他作为专栏音乐评论家,前后陆陆续续写了十五六年。

他初写评论时,曾借用一位假想人物克罗士先生之口,来表达他不便于说的话。但不久他就放弃了这个虚构的人物,而以德彪西的名义报道巴黎的音乐活动,评论乐坛的新人新事了。这也是他从一个受争议的乐坛新星,到一个成熟的音乐大家的转变过程。他在文章中,批评享受国家津贴的巴黎国家歌剧院的无为与官僚主义,批评设置罗马奖学金的不当,嘲笑那些冒充风雅的贵族听众,那些打扮入时但对音乐一窍不通的贵妇人、少爷小姐们,那些自以为“音乐行家”的瓦格纳迷们。他抨击瓦格纳音乐的刻板程式,主导主题的重复出现,浮夸的风格等等。他自己承认,年轻时也曾经是瓦格纳迷。他是瓦格纳音乐的受惠者,怎么后来又反对瓦格纳的音乐呢?其实,德彪西并没有完全否定瓦格纳的艺术,他特别欣赏他的歌剧《帕西法尔》。他反对的,是法国那些不问青红皂白,一味追随瓦格纳的模仿者。当时,瓦格纳的歌

剧不仅占据了法国的舞台和音乐会，而且成了评价法国乐坛新作的标准。法兰西高等音乐演奏协会把瓦格纳的音乐可以净化人类心灵的伟大理想，变成了供前朝贵族的遗老遗少们专享的玩物，把瓦格纳音乐的演奏会变成了聊天的沙龙。他批评这种现象，并大声疾呼发扬民族音乐传统，抵制德国音乐对法国音乐的侵蚀。那么，他提倡的法国音乐的传统是什么呢？那就是明朗、优美、朴实、自然的朗诵。他认为，法国音乐的传统，首先是讨人喜欢，法国音乐是幻想和感受力的结合。他反对音乐院校把法国古典大师们的作品当做圣典来奉读，而是要学习造就那些大师们的革新精神，即学习体现在前辈大师们作品中的自由精神，无拘无束的幻想、优美、自然等优点，而不是他们作品中的完美的技术。

他的文章，由于高屋建瓴，纵横捭阖，坦率直言，文笔犀利，得罪了不少同行。当然，也由于他的爱国主义过了头，对外国音乐家的评价时而有失公允，如对挪威作曲家爱德华·格里格的评价，即如此。他为了发扬法国民族音乐传统，使法国音乐摆脱瓦格纳音乐的影响，一有机会就对瓦格纳的音乐加以挖苦讽刺，也是做过了头的。

在第一次世界大战前夕的法国和欧洲，他的音乐评论显然具有一定的权威性。1914年1月，他应邀去俄国的圣彼得堡和莫斯科指挥演奏他作品的专场音乐会。科洛纳乐团协会竟然发表声明，在德彪西缺席期间，不演奏任何新的音乐作品。由此可见，德彪西的音乐评论在当时有多大的影响。

在他生命的最后几年里，他一直在创作根据美国作家爱伦·坡的两篇短篇小说改编的歌剧：《钟楼幽魂》和《厄歇尔府第的坍塌》。但这两部歌剧在他生前都未曾有机会与听众

见面。

他一生曾先后跟三个女人生活在一起。他刚从罗马回到巴黎时曾跟一位女子同居了十年。后来，他爱上了一位年轻漂亮的女裁缝师，并跟她正式结婚。但不久，两人因兴趣差别太大而分道扬镳。最后，他爱上了一位银行家的太太。他们为逃避流言蜚语，躲到英国去生活了一段时期。1905年，他们双方都获准办了正式离婚手续，然后正式结婚，并育有一女。但不幸得很，这个女儿十三四岁时即因病早逝。别人都以为德彪西看上了这位太太的金钱，其实不然。这位太太并没有钱，他们的生活全靠德彪西创作音乐作品和写音乐评论得来的稿费维持。

1910年，德彪西得了直肠癌。虽经手术和镭射治疗，收效甚微，痛苦不堪，每每靠打吗啡针止痛度日。即使在这种情况下，他仍以顽强的毅力，闭门谢客，坚持创作。第一次世界大战的爆发，再次激起了他的爱国主义热情。他在自己的最后一部作品《钢琴与小提琴奏鸣曲》的扉页上，在自己名字后面特意写上“法国音乐家”几个字。

1918年3月25日，德彪西在德国轰炸巴黎的隆隆炮声中去世，享年五十六岁。他去世的消息在当时显然不会引起人们的注意。在行人稀少、两边房屋破烂的大街上，只有少数几位亲友默默地跟在灵车后面。谁也不知死者是谁。

张裕禾

二〇一一年十一月



印象主义音乐的先声

音乐创作不是为了专门使劲地表达梦想,但音乐创作如果囿于日常生活,也不能取得任何进步。



德彪西和他的朋友们

印象审美^①

本人应邀在本杂志中谈论音乐,那么就请允许我简单地说一下我的想法。读者将在本栏目中读到的,更多的是我的真实的感受和印象,而不是批评。因为批评常常太接近以下种种说法:“因为您没有像我那样做,所以您错了。”或者:“您有才华,而我丝毫也没有。这种状况是不会维持太久的……”我试图考察作品中那些使作品诞生的种种情感和作品中所包含的内心生活。这样做,较之解析音乐作品,就像拆卸稀奇古怪的钟表那样,不是更有趣吗?

人们不大记得,在小时候,大人是禁止他们打开玩偶肚膛的……(这已经是亵渎神灵之罪),现在他们继续把他们审美的鼻子伸到不相干的地方去。虽说他们不再打开玩偶的肚膛,但他们仍然解释,分析,冷冰冰地摧毁秘密。因为这样做比较简单,而且可以作为谈资。我的上帝啊,一些人这样做是出于明显的不了解,另一些人则比较凶狠,为了维护其心爱的平庸而故意为之……而且他们是有一批忠实的主顾的。

对于那些因为成功或因为传统而获得公认的作品,我将很少谈及。我只说一遍,以后不再重复:梅耶贝尔^②, 塔尔

① 为了使标题能准确、简练地概括所属内容,正文标题部分有改动。(编者注)

② 梅耶贝尔(Giacomo Meyerbeer, 1791—1864),德国作曲家、钢琴家和指挥家。

堡^①，雷依埃^②……都是天才人物。但这并不很重要。

天公作美、风和日丽的星期天，我是不听任何音乐的。我事先为此表示万分抱歉……最后，请抓牢“印象”这个词儿。我坚持说“印象”，是因为这让我有自由，保护我的激情，不使其遭受任何寄生性审美观的侵害。

舒曼的《浮士德》，科洛纳^③乐团演奏

我们也许可以把舒曼的《浮士德》和其他人谱写的《浮士德》相比较，结果会说些令人遗憾的话。这样做对谁都没有好处，甚至对歌德也没有好处。至于舒曼，令人不解的是，才华横溢的他，怎么会受到那个优雅、敏捷的公证人门德尔松的影响呢？特别是在《浮士德》里，我们常常会碰着门德尔松的东西。我宁愿单听门德尔松的作品，因为这样可以有所适从。

奥古斯坦·萨瓦尔^④的《李尔王》序曲，首场演出；

《西格弗雷德》第三幕，拉姆赫^⑤乐团演奏

奥古斯坦·萨瓦尔的《李尔王》序曲中瓦格纳的味道太

-
- ① 塔尔堡(Sigismond Thalberg, 1812—1871), 奥地利作曲家兼钢琴家。
 - ② 雷依埃(Ernest Reyer, 1823—1909), 法国作曲家。
 - ③ 爱德华·科洛纳(Édouard Colonne, 1838—1910), 法国著名小提琴家和指挥家。他于一八七三年在巴黎成立科洛纳乐团, 致力于发扬民族音乐, 推介乐坛新人, 是当时巴黎著名乐队之一。一百多年来, 该乐队在推介新人和普及交响音乐方面起了重要作用, 至今仍活跃于巴黎乐坛, 拥有一个交响乐团和一个合唱团。
 - ④ 奥古斯坦·萨瓦尔(Augustin Savard, 1861—1943), 马斯涅的学生, 一八八六年罗马奖学金一等奖得主, 其时任巴黎歌剧院合唱队指挥。
 - ⑤ 拉姆赫(Charles Lamoureux, 1834—1899), 法国小提琴家兼指挥家。一八八一年创办拉姆赫乐团并亲任指挥。该乐团在普及交响乐, 向法国听众介绍瓦格纳, 推介德彪西和拉维尔等音乐家的作品, 都曾起过重要作用。

浓了,不合我的胃口。铙钹冲着长笛打喷嚏,不成体统,是十足的瓦格纳风格。《李尔王》的乐旨具有在歌德堡才会找到的那种优美和大气。此外,序曲非常悦耳动听,特别是高黛丽亚的温柔形象出现的那部分。序曲结束得很突然,似乎是有意这样做的。也许,序曲之后还有音乐吧……但愿真是这样。

卡米·舍维雅^①先生指挥的四部连台本歌剧^②的片段,听众的评价各不相同。我敢说,演奏的风格细腻,音色完美。那些在谈论这四部连台本歌剧时态度将信将疑的人,恐怕也禁不住想要听听这部音乐巨制的完整版本。此外,卡米·舍维雅先生具有几乎是独一无二的指挥交响乐的才能。他以奇特的方式使整个铜管乐的演奏效果,好似《西格弗雷德》里的人物都披上了兽皮,加之想象代替实景,使那些不那么具有传奇色彩的人物,看起来有了较多的人情味。

我们也要感谢卡米·舍维雅先生,他指挥时没有国际上某些乐队指挥惯用的斗牛士的夸张手势:那种把斗牛士的投枪插在中音双簧管头上的方式,或者用最终把牛刺死的斗牛士的姿势让可怜的长号突然失声的方式,是非常令人惊异和失望的。卡米·舍维雅先生只满足于让听众们确信,他对作品是很了解的。这既简单又非常难做到。我差点儿忘掉

-
- ① 卡米·舍维雅(Camille Chevillard, 1859—1923), 法国作曲家和指挥家。一八八七年入拉姆赫乐团, 负责合唱团。次年跟拉姆赫先生的女儿结婚。一八九七年, 他接替拉姆赫先生领导乐团, 并担任指挥。德彪西的《大海》便是由他指挥, 于一九〇五年首演于巴黎。
- ② 这里是指理查德·瓦格纳(Richard Wagner, 1813—1883)的力作, 根据北欧传说谱写的四部连台本歌剧《尼布龙根指环》: 即《莱茵河的黄金》、《女武神》、《西格弗雷德》和《诸神的黄昏》。

了……亚瑟·德·格利夫^①先生演奏的圣-桑的一首钢琴协奏曲(公认的作品),棒极了。

三月十六日交响音乐会,民族音乐社^②演奏

维特考夫斯基^③先生的一首交响曲受到听众的热烈欢迎。我本以为,贝多芬死后,写交响曲已被证实是徒劳无益了。无论是舒曼还是门德尔松,他们写的交响曲不过是同一形式的恭恭敬敬的重复而已,已经不那么具有吸引力。不过,贝多芬的第九交响曲已经是个天才的启示,是个美好的愿望:要把交响曲从习惯的形式中解放出来,加以扩展,使之具有巨幅壁画般的和谐效果^④。

贝多芬真正的教导,不是要我们保留原来的形式,更不是要我们步他的后尘。我们应该透过打开的窗户看看自由的天空。我觉得,人们几乎把窗户永远地关上了;少数几部同类作品的非凡成就,很难成为托词,为那些呆板的习

① 亚瑟·德·格利夫(Arthur de Greef,1862—1940),比利时钢琴家兼作曲家。

② 民族音乐社由作曲家卡米·圣-桑(Camille Saint-Saëns,1835—1921)和巴黎音乐学院声乐教授罗曼·布辛(Romain Bussine,1830—1899)创办于一八七一年二月,当年十一月举办首场音乐会。该会以提倡民族音乐为宗旨,为法国年轻音乐家的室内乐和交响乐作品提供演出的机会,以对抗当时被声乐和德国歌剧垄断的法国乐坛。一八八六年,万桑·丹第(1851—1931)接替卡米·圣-桑领导民族音乐社,并改变方针,同时介绍外国音乐作品。一八九六年,丹第在巴黎创办歌唱学校(Schola Cantarum),民族音乐社便实际上成了歌唱学校的一个附属机构。

③ 维特考夫斯基(Georges Martin Witkowski,1867—1943),法国作曲家兼指挥。万桑·丹第的弟子。法国里昂音乐学校和里昂爱乐乐团的创办人。

④ 另一方面,我们认为,贝多芬用他合唱的歌词作为“他的音响大厦的顶峰和完美的结局”,第九交响曲的终曲为歌剧开辟了道路。这不是一种可适用于瓦格纳的音乐程式的看法吗?数千人声的合唱,欢呼唯一的王后和统治者——音乐,不正是“大厦完美的结局”吗?(德彪西原注)

作做开脱。那些学究气的习作,习惯上称之为交响曲。

俄罗斯的青年学派试图借助“民歌主题”使交响乐重新焕发青春。他们成功地雕琢出了光彩夺目的音乐珍品。但,这其中,在主题与其不得不提供的发展之间,不是存在着不自然的不匀称吗?……然而,很快,民歌主题的时尚便在音乐界流行起来。人们从东到西跑遍了大大小小的省份,从老农的口里挖掘出纯朴的民歌。这些民歌惊讶地发现,它们被披上了和声的花边,因而保留着一副忧伤的窘态,而势不可当的复调变化,又迫使它们不得不忘却原本平静的面目。

尽管有这些尝试性的改造,是否就该得出结论,交响乐因其平铺直叙的优雅、一丝不苟的布局、知书达理和涂脂抹粉的听众而过时了呢?难道人们真的仅仅是用不讨人喜欢的现代铜管乐器,代替褪了色的旧金框子吗?

维特考夫斯基的交响曲是根据一首布列塔尼人的赞歌写成的。第一部



德彪西为《音乐月刊》1906年7月号古诺专刊写的文章

分是常见的主题展现,作者将在这主题上进行发展。接着就必然开始主题分解。第二部分好似空荡荡的实验室……第三部分稍微快活一些,那是十足的布列塔尼人的快活,其中穿插着一些感情强烈的乐句。这时布列塔尼人的赞歌隐退了——这较为得体,但赞歌又出现了,并且继续分解。这样做显然使专家们兴趣大增。专家们擦擦额头上的汗,听众要求作者谢幕……这毕竟是最受欢迎的部分。维特考夫斯基先生在乐曲中使用的音乐语言比较自然,比较具有说服力。此外,他的经验是不可否认的,无懈可击的,甚至在乐曲的长度上。他倾听的肯定是“权威”的意见,而权威的意见,依我看,不允许他听取比较个人的意见。

除此之外,我记得住的,只有弗里茨·德柳兹^①为声乐和器乐谱写的《丹麦交响诗》:这是一些非常轻柔悦耳、朴实无华的歌曲,是富人区里给养病的女人唱的催眠曲……总有一个音符拖在和弦上,好似湖面上的一朵睡莲,被月光照得厌倦了,或者是……天空中的一个小气球,被乌云挡住了去路。

这部音乐作品美不胜收,难以用语言表达!安德蕾-费尔法克斯小姐担任作品的演唱。她的嗓子深沉而凄美。当音乐发出哀怨的呻吟时,安德蕾-费尔法克斯小姐想出一个比较听众与水晶吊灯的姿势。我不得不说,这一姿势使水晶吊灯大受赞赏。这种讨人喜欢的姿势似乎保护了优美的旋律,使之不受野蛮的叫好声的干扰。再说,这种来源于石器时代的本能需要,是很奇

① 弗里茨·德柳兹(Fritz Delius, 1862—1934),德裔英国作曲家,曾就读于莱比锡音乐学院。他在那里结识后来对他创作产生巨大影响的挪威作曲家爱德华·格里格(Edvard Grieg, 1843—1907)。格里格,一八八八年定居巴黎,后浪漫派作曲家。

怪的：两手相拍，同时发出战争的呼叫，以表达我们最疯狂的热情……我指出这一点，没有任何批评的意思，也无意指责人类。我仅仅是要结束这些“印象”而已。

一九〇一年四月一日，《白皮文艺双月刊》

耶稣与贝多芬

星期五耶稣受难日

这一天，人们以宗教的虔诚来演奏同样的节目，不知为什么，交响音乐会变成了“宗教”音乐会。

科洛纳先生今年用各类著名演奏家的精品来装点他的节目单，用心极为虔诚。这天晚上听众凭其世界主义的热情而表现得心悦诚服，五体投地。我甚至可以说，音乐会的常客——那些乐迷们，不得不因邻座而遭罪，因为那些邻座感兴趣的是指挥家夸张的动作而不是作品表达的感情。

天才的演奏家对听众所产生的吸引力，颇类似马戏团的把戏对观众所产生的吸引力。人们总喜欢看到一些惊险的表演。比如，伊塞^①先生手里拉着提琴，肩上扛着科洛纳先生，或者，普诺^②先生用牙齿咬住钢琴来结束演奏……

伊塞在演奏约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的G调小提琴协奏曲时，好像只有他才能演奏，而不像是个生手。他表达自如，音色优美纯真。这都是演奏这首曲子所必须具备的才

① 伊塞(Eugène Ysaÿe, 1858—1931)，比利时著名小提琴演奏家和作曲家。

② 普诺(Raoul Pugno, 1852—1914)，法国著名钢琴家，伊塞的亲密合作者。伊塞在欧洲巡回演出时，举行独奏音乐会，总是跟普诺搭档，由他伴奏。

能。这点显得尤为突出,因为其他人的演奏进行得艰涩而沉重。那种僵硬的演奏方式,好像是要巴赫承受数百年来积压在他作品上的重量一样。

然而,这首协奏曲是件珍品。在巴赫大师的作品集子里,这样的珍品是很多的。在这首协奏曲里,那种“音乐上的阿拉伯风格”^①,或者说,作为一切艺术样式基础的“装饰”(这里“装饰”一词跟作曲原理中所赋予的涵义没有任何关系)原则,几乎全都完整地保留着。

文艺复兴时期的艺术家们,帕列斯特里纳^②、维多利亚^③、奥兰多^④等先人们,都曾运用这种神圣的“阿拉伯风格”。他们在教皇格里哥利一世所敕令的圣歌中找到这种风格的原则,并通过严格的对位手法加强其脆弱的结构。巴赫在继承这种风格的同时,使之变得更加灵活、更加流畅了。尽管这位大师迫使美遵守严格的规律,这种风格,凭其总是常变常新、随心所欲、在我们时代仍然令人惊异的幻想,仍然能够驰骋自如。

巴赫音乐的动人之处,不在于旋律性,而在于旋律的曲

① 舒曼首先将此建筑上的术语用来标注他的一首钢琴作品(op. 18),称之为“阿拉伯风格曲”,其形式类似回旋曲。后来越来越多的钢琴家采用该词,来描述一定风格的作品。

② 帕列斯特里纳(Giovanni Pierluigi Palestrina, 1524—1594),意大利作曲家,复调音乐最伟大的大师之一,写过九十三首弥撒曲和一些赞美歌、圣歌和牧歌。

③ 维多利亚(Thomas-Luis de Victoria, 1548—1611),文艺复兴后期西班牙大作曲家。他把抒情性、痛苦的神秘主义和帕列斯特里纳的风格结合在一起。

④ 奥兰多·迪·拉索(Orlando di Lasso, 1532—1594),文艺复兴后期比利时最著名的复调音乐家。

线进行。甚至常常是好几根线平行进行,他们或者偶尔相交,或者完全相交,激发起听众的感情。这种装饰手法为音乐作品打动听众、突出形象,提供了技术上的保障。

希望大家不要去相信这其中有什么超乎自然的或人为的东西。相反,比起歌剧试图发出的那可怜又微弱的啼叫声,这种音乐不知要“真实”多少。尤其是,在巴赫的作品里,音乐保持着全部尊严,从不降低身份去投合那些被称为“热爱音乐”的人装模作样的感情需要,而是以一种较为高傲的态度,迫使那些人即使不崇拜音乐,也要尊重音乐。

大家稍微注意一下就会发现,从来不曾听到有人把巴赫的作品拿来“吹口哨”……瓦格纳就免不了有这口头上的光荣:当音乐牢房里的华贵的囚犯们散场出来时,在大马路上,有时就会听到有人口里轻佻地吹着《春之歌》,或者《名歌手》^①的开头几句。我知道,对许多听众来说,这就是音乐应有的全部荣光。然而,只要不过于显得与众不同,持有相反的看法也是允许的。

我要补充说一说,这种装饰手法现在已经完全看不到了。人们终于(!)成功地驯化了音乐,使之为家庭服务。那些不知把孩子怎么办的人家,对此特别感兴趣(体面的工程师的职业,遗憾得很,已开始人满为患):让孩子学音乐。其结果,反正是又多一个庸才。万一有某个天才人物,试图挣脱传统的桎梏,人们便设法使他成为嘲笑的对象。于是这位

① 歌剧《纽伦堡的名歌手》中的两支曲子,第一幕第三场和第三幕第五场中瓦尔特所唱。

不幸的天才便拿定主意，年轻地死掉拉倒，而这是他唯一可以得到众人鼓励的行动。

让我们言归正传吧。伊塞先生接着演奏了圣-桑先生根据他为钢琴谱写的华尔兹练习曲改编成的小提琴练习曲。伊塞在演奏这首曲子时，非凡的才华胜过精湛的技艺。这使那些严肃的正人君子们感到局促不安。他们对如此的“大才小用”兴趣不大。有些人永远也不会懂得开玩笑。那么，为什么要禁止圣-桑先生幽默一把呢？

随后，普诺先生演奏了一首莫扎特的协奏曲。这首钢琴协奏曲写得如此之好，是不可能演奏不好的。自然，普诺先生的演奏一如既往，堪称上乘。

其间，拜鲁伊特^①剧院的歌唱家安东·冯·罗伊^②先生演唱了一首《女武神》第二幕中沃尔夫兰在歌唱竞赛会上唱的曲子。他唱得如此迷人，人们几乎忘却了歌剧令人腻味的布局。主啊，让这首曲子参加比赛吧！歌唱竞赛会是不能少了这首曲子的。有了这首曲子，人们才会原谅唐豪塞用以加强温文尔雅的沃尔夫兰口才的那段军乐式的快板。这并不妨碍上述的沃尔夫兰在一刻钟之后唱《星星颂》，这位沃尔夫

① 拜鲁伊特(Bayreuth)是德国巴伐利亚北部莱茵河边山谷里的一座小城。小城因瓦格纳而闻名。巴伐利亚剧院为适应瓦格纳歌剧的演出而专门进行了扩建。巴伐利亚国王路德维希二世为瓦格纳在这里建造了一座别墅。从一八七二年起，瓦格纳即居住在这里，直到一八八三年去世。这座别墅现今已改造成瓦格纳博物馆。拜鲁伊特每年举行音乐节，称拜鲁伊特音乐节或瓦格纳音乐节。音乐节期间，欧美各国的音乐爱好者纷至沓来，游人如织。虽经百年有余，至今盛况不衰。

② 安东·冯·罗伊(Anton Van Rooy, 1870—1932)，拜鲁伊特剧院的男中音歌唱家。

兰真是屡教不改。随后,安东·冯·罗伊先生演唱了三首舒伯特的抒情歌曲。这些抒情歌曲也无伤大雅,但有点儿外省老姑娘的抽屉底儿的味道。一段段扎头发的旧带子,永远干枯的花,显然已经过时的老照片!不过,在唱那一段段没完没了的歌词时,人们总有同样的感觉。当唱第三首时,我们在想,是否可以请我国的保尔·戴尔麦^①上台来唱?安东·冯·罗伊先生为了显示他那银铃般的嗓子能发出各种各样颤音的全部能耐,用《沃坦的告别》^②来结束他的演唱。无论下面坐着什么听众,这首歌曲都会万无一失地产生燃放焰火的效果。他的歌声跟乐队争妍斗艳,而毫不逊色。这一点,听众的热烈掌声,使他终于放心了。

《第九交响曲》

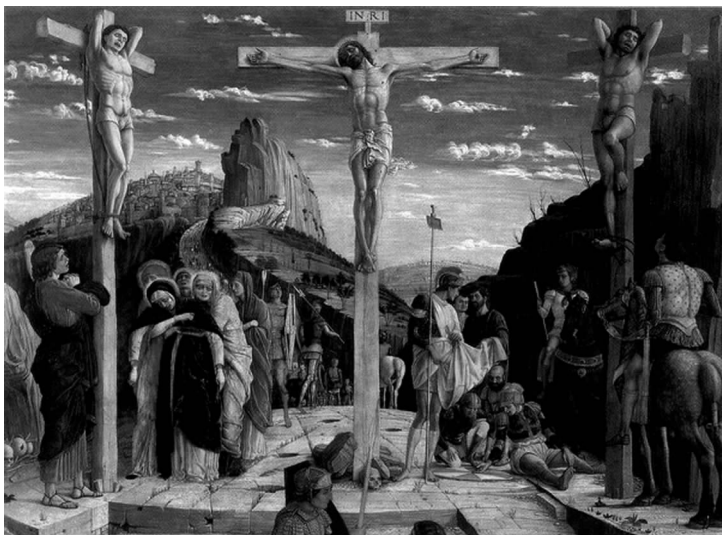
人们大谈特谈合唱交响曲,谈得乌烟瘴气,漫天流言蜚语。这部杰作遭到愚蠢的评论最多。有一种奇怪的顽固想法,将这部杰作永远地贴上“神秘”的标签,就像那著名的《蒙娜丽莎的微笑》。值得奇怪的是,合唱交响曲并没有被其引起的纷纷议论所湮没。瓦格纳建议为其补充配器。其他人设想用幻灯来解释情节。最终,大家把这部气势磅礴、明白易懂的作品变成了使听众望而却步的怪物。也许承认这部交响曲中有奥秘,人们就可能解开这个奥秘,可是,这样做

① 保尔·戴尔麦(Paul Delmet, 1862—1904),法国著名歌手,马斯涅的学生。能自己作曲,自己演唱,巴黎蒙马特区著名“黑猫”酒吧的歌手之一。该酒吧是十九世纪末,巴黎文艺界人士聚会之地。

② 瓦格纳《尼布龙根指环》的第二部《女武神》的第三幕。

真的有用吗？

贝多芬不是不值钱的文人(至少,不是我们今天所说的这个词的意思)。他很骄傲,他热爱音乐。音乐对他来说,是酷爱,是欢乐。他的私生活中极其缺少欢乐。也许合唱交响曲只是他的音乐自豪感的较为夸张的表达,仅此而已。有个小本子,上面记录了这部交响曲的末乐章主导乐思的两百多种不同的表达方式。这个小本子证明,贝多芬曾进行了顽强的探索和纯粹音乐上的思考(席勒的诗在这部交响曲里,说实在的,只具有音响的价值)。贝多芬想让这个主导乐思在作品中得到淋漓尽致的的发展。如果说这个主导乐思本身就出奇的美,那么,由于完全符合作者的期望,而成为气势恢宏的壮美。让一种乐思适应人家提供的模子,没有比这再成功的例子了。主导乐思的每一次发展,就是一次新的欢乐,不使人感到疲倦,不使人感到重复,简直如同一棵树,其树叶全部同时冒出,并开出奇妙的花朵。在这部巨型作品里,没有什么多余的。即使那被新近的美学家视为冗长的行板,也不是没有用的。在持续不断、节奏鲜明的谐谑曲和乐队奔腾直泻、势不可当地把歌声推向光辉的末乐章之间,插进行板,难道不是事先巧妙安排的一个休息吗?再说,这位已经写了八部交响曲的贝多芬,几乎命定要想到写第九部的,并且决心要超过前八部的水平。我看不出有什么地方可以让人怀疑他的成功。他那醉心自由的心灵,由于命运的讽刺与安排,被锁在夫人先生们失当的宽厚与友谊形成的金色牢笼里,从而受到伤害。尽管如此,洋溢的人道主义感情仍然挣脱了交响曲的局限,从他的心灵喷发出来。贝多芬的内心充



耶稣受难日

满痛苦,热烈希望人类与他同声附和。因此,他通过千百个嗓子向他的最卑贱和最贫穷的“兄弟们”,发出这样的呼声。这些兄弟们听到他的呼声了吗?这问题很难回答。

星期五耶稣受难日,舍维雅先生演出了合唱交响曲。他对作品的理解使他凌驾于众多伟大的指挥家之上。同时他还演奏了理查德·瓦格纳的几部已经变味儿的杰作。唐豪塞、西格蒙德、罗恩格林,再一次大喊大叫,要求主导主题!老贝多芬严肃、合格的大师地位轻而易举地就战胜了那些头顶高帽、资格不明的先生们的江湖语言。

一九〇一年五月一日,《白皮文艺双月刊》

歌剧院的腔调

国家歌剧院是人所皆知的，至少也是闻其大名的。看到它仍是一成不变的老样子，我甚感遗憾。对一个不明真相的过路人来说，它总像个火车站；一旦走进去了，又会错以为走进了土耳其式的澡堂子。

国家歌剧院继续在上演一些怪腔怪调的玩意儿，花钱去听的人士，就把这称之为“音乐”。这些人士丝毫不信不得。

这座歌剧院，由于享受国家的特殊优惠和津贴，什么玩意儿都上演。演什么已如此无关紧要，以致歌剧院设有精致豪华的“客厅式包厢”。之所以这样称呼，是因为包厢比较舒服，可以完全不再听音乐——这是借以聊天的、最新式的客厅。

我说这些话，丝毫没有意思攻击经理们的办事才干，因为我确信，最良好的愿望，遇到那顽固不化的官僚主义墙壁，也会碰得粉碎。这座墙壁既牢固又森严，任何启发性的亮光也透不进去。况且，这种情况永远也不会改变，除非来一次革命，尽管革命家们从来没有想到过这些宏大的建筑物。或许人们希望失一次大火，只要大火不过于盲目，不殃及那些确实无辜的好人。

这地方对别人的意见是故意规避，不闻不问。不过，我们在改变这种态度的同时，还是可以上演一些好东西的。我们不是可以在那里完整地上演瓦格纳的四部连台本歌剧吗？早就可以这样做了。首先，这样做，我们也算了了一桩心思，

拜鲁伊特的朝圣者们再也不会用他们的见闻来厌烦我们了。演出《名歌手》，很好；演出《特里斯坦和伊索尔德》，更好。（肖邦的动人的心声出现在这部作品的一些紧要关头，并驾驭作品的感情。）

不把我们的牢骚扯得太远，让我们来看看歌剧院是如何为我国的歌剧发展服务的。

歌剧院上演了许多雷依埃的作品，其成功的原因，我看是很奇怪的。有些人，他们观看风景，无动于衷，就像反刍动物特有的那样；同样这些人，在听音乐时耳朵里塞了棉花……

圣-桑以不知改悔的老交响乐家的心灵写过一些歌剧。难道这就是未来的人继续欣赏他的作品的理由吗？

马斯涅看来已经成了他的贵妇人听众拍扇子的牺牲品。扇子拍得噼里啪啦响，经久不息，为他喝彩。马斯涅竭尽全力，想在他的名字上留住那些香喷喷的扇面儿的跳动。可惜，这等于是要把一群野蝴蝶儿变成家蝴蝶儿，也许他缺少的只是耐性，并且不懂得“沉默”的价值。他对当代音乐的影响是很显然的，但有些人多亏了他的影响而不承认他的影响。他们巧舌如簧，为自己辩解。真不要脸！

还有许多其他歌剧，一一列举会令人乏味。我们也许可以记住布尔果-迪古德莱的《塔玛尔》^①。该剧虽然受欢迎的程度一般，但前景如何，现在预言还为时过早。

① 布尔果-迪古德莱(Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, 1840—1910)，法国作曲家，受俄国音乐家影响，曾致力于收集和 research 希腊和法国布列塔尼地区的民间音乐，并运用于自己的创作之中。他创作的歌剧《塔玛尔》，于一八九一年十二月二十八日首演于巴黎国家歌剧院，只演了五场。一九〇七年一月二十三日又曾公演过一次，也未获得很大成功。该剧一共只演过十二场。

在多得不可胜数的拙劣的芭蕾舞剧中,有一部杰出的作品:爱德华·拉罗的《纳姆娜》^①。不知是哪位阴险冷酷之人,把这部作品打入了冷宫,以至谁也不再谈起这部作品。对音乐来说,这是很令人伤心的。

在所有这些作品中没有任何创新的尝试。有的只是一种工厂的轰鸣,没完没了的重复。好像音乐进了歌剧院就穿上了规定的制服,跟劳役犯穿上号衣一样。音乐在歌剧院里也变成了虚假的庞然大物,这方面可用著名的“大楼梯”来衡量;可是远景透视的错误或太多的细节,使大楼梯最后看上去显得很狭窄。

《巴黎之王》

这是众多歌剧中的一个历史题材歌剧,既然讲的是暗杀纪兹公爵的故事^②。首先,这并不是法国历史上最精彩的一页,因此没有必要加上音乐来让我们怀念它。此外,当时的人衣着很差。男人似乎系着不雅观的救生腰带,女人的身腰长在最合理的欲望最不想看到的地方。如果有人真想把歌

① 爱德华·拉罗(Édouard Lalo, 1823—1892),法国作曲家。一八八二年受巴黎国家歌剧院之约,根据法国诗人缪塞的长诗《纳姆娜》(Namouna)创作的同名芭蕾舞剧。上演后,未曾获得观众的青睐。

② 这是一出描写十六世纪宗教战争期间法国宫廷斗争的历史剧。一五八八年,法兰西王国的摄政王亨利·德·纪兹公爵,是天主教联盟的领袖,当时巴黎最有权势的人物。他在西班牙国王的鼓励下,迫使国王亨利三世召开第二次三级会议。参加会议的五百名代表,大都是纪兹公爵的支持者。他试图利用三级会议废黜国王,取而代之,因为国王试图把王位传给信奉新教的表弟。是年十二月二十三日,亨利三世在布洛瓦宫策划阴谋,以召见为名,将纪兹诱入国王卧室,再由忠实于他的宫廷内侍,当场刺杀。藏身卧室帷幕后面的国王,目睹了暗杀的全过程,并立即下楼去拜见母后卡特琳娜·德·梅迪西,高兴地向她宣告:“我没有了同伴,巴黎之王死了。”

剧变成历史课,为什么不努力挖掘出一些不那么被滑稽可笑的政治阴谋所玷污的情节来呢?(我想指出,路易-菲利普时期是个尚未开发过的但极其肥沃的土地。)乔治·俞^①先生为这个情节谱写了太多的音乐,以至歌剧的唱词听不见了。唱词看来曾受到令人难忘的大才子、一对活宝布法尔和白居谢^②的启发。

**《暴风骤雨》,四幕抒情剧,
埃米尔·左拉编剧,阿弗雷德·布吕诺作曲**

瓦格纳给我们留下了种种将音乐适应戏剧的方法,可是有一天人们会发现这些方法没有任何用处。出于特殊的原因,他为那些在分谱中寻不到方法的人制定了《主导主题指南》。这很好,可以使主导主题发展得快一些。比较严重的是,他使我们习惯于让音乐卑躬屈膝地为剧中人物负责。就此情况,我来说明一下,因为在我看来,这是当今戏剧音乐状态混乱的主要原因。乐曲有节奏,节奏的神秘力量支配乐曲的发展;内心的冲动有另一种节奏,这种节奏本能地比较笼统,并服从各种各样事件的支配。这两种节奏的齐头并进,

① 乔治·俞(Georges Hùe, 1858—1948),法国作曲家,曾就读于巴黎音乐学院,一八七九年赢得罗马奖学金,一九二二年接替圣-桑,被选为法兰西艺术学院院士。该剧一九〇一年四月二十六日首演于国家歌剧院,共演九场。

② 法国作家福楼拜逝世后,于一八八一年发表的一部未完成的小说《布法尔和白居谢》中的两个主角。这两个人在巴黎街头萍水相逢。他们由于志同道合,讨厌城市生活,又由于其中一位意外获得一笔巨额遗产,便决定移居乡间,从事农业。他们什么都想做,什么都想试一试,但又什么都不懂,因而,屡遭失败。最后他们不得不回到城市,重操旧业,做个老老实实的抄写员。福楼拜在写作过程中曾有意给这部讽刺小说起了一个副题:《人类愚蠢行为的百科全书》。

就会产生无休止的冲突。这两者不能同时并进：要么音乐气喘吁吁跟在人物后面追赶，要么人物在一个音符上停顿下来，让音乐来追赶他。这两种力量奇迹般齐头并进的情况也是有的。瓦格纳就曾有几次实现过这种奇迹般的齐头并进，他可引以为荣。但这种齐头并进只是偶然的巧合，在更多的情况下不过是表现笨拙和令人失望罢了。总之一句话，把交响乐形式用于戏剧情节，很可能最终扼杀了戏剧音乐，而不是如人们在瓦格纳统治了歌剧舞台的时候得意扬扬地宣布的那样，发展了戏剧音乐。

左拉先生和布吕诺先生的歌剧借助了许多象征性的符号。我承认，不明白为什么需要那么多的象征性符号。人们似乎忘了，最重要的还是音乐。自然，符号会引出《主导主题指南》。这样作品又不得不塞满反复出现的和不顾一切要让人家听见的短小的乐句。总之，认为某某连续出现的和弦将表达某种感情，某个乐句将表达某个人物，是一种令人没料想到的按图索骥的把戏。

难道没有其他办法吗？这里，我是对布吕诺先生说的。我认为，凭他的想象力是能够找到妙招的。在所有音乐家中，他是对因循守旧颇为蔑视的人。他运用和声从不考虑作曲规则上的音响效果。他首创的旋律的连接，有人轻率地称之为“怪异”，其实那只不过是“不常见”而已。我觉得，这出戏第三幕是最成功的。音乐震撼人心，使人有断肠之痛，并且比常见的悲剧情节走得更远。情节的发展本可以快一些，也不要停留在两个人物嫉妒程度的心理讨论上。此外，音乐不当心挤了台词，好像跟台词说：“请不要挡我的路，你明明知道我比您强。”这样就一切都布置好了。我不大喜欢布吕

诺这个人物的处理方法和他所代表的符号。本应该有些特殊的东西,梦幻般地处于整个音乐氛围之外的东西,不是吗?我明显地感到了魅力,但没有感到深度,不断更换的布景也没有能够吸引我。

看样子,我似乎对这部作品有所保留。其实,对这部作品持保留意见是很难的,因为这是一部要么取要么舍的作品。要喜欢,缺点优点一起喜欢。否则,你会又一次觉得作品不可忍受。总之,作品讲的是一个在痛苦中寻找真理的人。在我们这个时代,这是不同寻常的。现在有那么多所谓的“大师”,在虚构的传统中只寻求“凤毛麟角”,而这传统是一个比他们所有人都伟大的人遗传下来的。

我没有资格评论埃米尔·左拉先生的诗体唱词。我觉得,他写“情景”要强于写严格意义上的歌词。

我不懂,人们为什么再次祝贺阿贝尔·卡雷^①先生实现了奇迹。有人曾经想到寄张贺卡给“统治宇宙的那位”,祝贺他成功地完成了一次绚丽的日落吗?

戴娜小姐演的悲剧角色很合我的心愿,罗奈小姐美轮美奂,吉罗东小姐是奇珍异宝,加上波尔邦先生,杜弗兰先生和马海侠先生,这就是演员队伍的全部阵容。

一九〇一年五月十五日,《白皮文艺双月刊》

① 阿贝尔·卡雷(Albert Carré,1852—1938),时任巴黎喜歌剧院院长。德彪西的歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》即在他任院长时于一九〇二年四月三十日首演于巴黎喜歌剧院。一九五〇年出版的他的回忆录《舞台回忆录》是了解当时法国剧坛状况的重要资料。

请上帝饶恕我

五月十九日,星期天,烈日当空,灼热难耐,以致不管什么音乐,似乎都不想听。尼基石^①先生指挥的柏林爱乐乐团在这天举行首场演出。希望上帝饶恕我违背了自己的决定去听演出,也希望其他比我幸福的人不要辜负了上帝赐给他们进行野餐和谈情说爱的草地。

巴黎所有专心致志的名耳朵都到了场,特别是那些怪模怪样的可爱的太太们!对善于利用她们来捧场的人来说,这是最好的“听众”,因为只要有一种文雅的态度和一绺浪漫地甩来甩去的头发,就差不多足以保证听众的热情了。

阿瑟·尼基石先生,既有文雅的态度,又有这绺摆动的头发。除此之外,他还有比较认真的优点。加之,他的乐队训练有素,令人钦佩。观众感到,乐队队员们都一心一意、严肃认真地进行演奏,态度庄重、质朴,好像原始壁画上的人物……这真是少有的动人。

尼基石先生是个无与伦比的天才音乐家。他的音乐天才甚至使他忘记了怎样做才不失风雅!我举《唐豪塞》序曲的演奏做例子。他让长号从一个音滑到另一个音,难听得至

① 尼基石(Arthur Nikisch,1855—1922),匈牙利著名指挥家。维也纳音乐学院毕业。以演奏贝多芬、柴科夫斯基、李斯特和布鲁克纳等作曲家的作品著称。

多只配给苏雷纳赌场里的那位胖胖的、多愁善感的女歌手伴奏；他让法国号在一些丝毫也不特别引人注意的地方冒出来。这就是十分莫名其妙的“效果”，而这种“效果”出现在其他方面都很有素养的音乐家阿瑟·尼基石先生的指挥棒下，颇使听众感到意外。在这首曲子之前，他在指挥理查德·施特劳斯根据民间传说创作的交响诗《调皮捣蛋的蒂尔》的荒唐行为时，表现出了罕见的才能。这首曲子好像是“一小时的疯人新音乐”。其中，单簧管描绘着疯狂的抛物线；小号总是捂着号口；法国号预料小号又要打闷喷嚏了，连忙说了句客气话：“长命百岁！”大鼓敲得“嘣嘣”响，似乎是在为马戏团小丑的脚点伴奏。人们真想放声大笑，或者拼命大叫，但人们惊讶地发现，一切东西都仍在原地未动。因为，假如大提琴手吹他们的弓，长号手用臆想的弓拉他们的号管，尼基石先生坐在剧场引座小姐的膝头上，那，也许丝毫不足为奇。^① 尽管如此，这首曲子的某些地方仍然是非常出色的：首先是乐队惊人的从容不迫，其次是乐曲自始至终紧紧抓住我们、并迫使我们感受乐曲主人翁所有恶作剧的疯狂行为。尼基石先生以令人出奇的冷静态度指挥这首曲子乱哄哄的层次。听众向他和乐队喝彩致敬，真是再正确不过的了。

人们不知道还会想出什么名堂来曲解贝多芬的C小调交响曲。这首交响曲的某些被人遗忘的精彩片段，被尼基石

① 德彪西痛恨现代派一味追求音响效果，把音乐弄得喧嚣不堪，犹如歇斯底里的狂人音乐。他在这里把施特劳斯的作品加以丑化，以此对之进行辛辣的讽刺和无情的嘲笑。但德彪西对施特劳斯并不全盘否定。

先生恢复了。在演奏舒伯特的《未完成交响曲》时，飞来一群麻雀，扑在马戏团剧场玻璃窗上吱吱直叫，倒也不无乐趣。尼基石先生颇有雅兴，不叫人家把这些不逊的音乐爱好者赶走。这群麻雀大概被蓝天弄糊涂了，也许，对这首结束永远不能由己的交响曲，只是个无伤大雅的批评罢了……

露天音乐

季节来临，在枝头颤动的一首首军乐，
飘散开去，好似香炉中飞出来的青烟^①。

但愿波德莱尔饶恕我！总之，为什么公园和散步场所总是只用军乐来点缀呢？我喜欢设想一些比较新颖独到的、跟自然环境更融洽的节日气氛。军乐不是可以使人忘却长途跋涉之劳，并成为街道上的欢乐吗？军乐集中体现了每个人心中悸动着的祖国之爱，沟通了糕点铺送糕点的小孩和心中想着阿尔萨斯—洛林^②、口上从不提起的老人的心！我丝毫没有否认军乐这些宝贵作用，但是，再说一遍，万木丛中传出的军乐，就像早期生产的留声机发出的噪音！

在树木葱茏的地方，需要一支人数众多的乐队和人声的鼎力相助（不要男声合唱团！谢谢你们！）这样就可能出现一种专门为“室外”写的音乐。这种音乐，音域宽广，声乐和器乐的运用都很大胆，可在露天演奏，并欢乐地飘荡在葱郁的

① 这里，德彪西套用了诗人波德莱尔《夜晚的和谐》一诗中的两句：“季节来临，在枝头颤动的一朵朵鲜花，飘散开去，好似香炉中飞出来的青烟。”

② 一八七〇年，普鲁士和法国发生战争。法国战败，割让阿尔萨斯、洛林两省。法国人民蒙受耻辱，久久不能忘怀。

树梢间。这样的和声连接,在气氛陈腐的音乐厅里会显得不正常,但在露天广场肯定会显出真正的价值来。这样做,也许人们还会找到办法,来摆脱那些由于形式和调性过于准确而使作品变得臃肿不堪的怪僻。音乐也可能得以更新,并跟郁郁葱葱的林木好好学一堂自由课。这样,音乐有可能会失去精致的妩媚,但可以赢回磅礴的大气。应当懂得,问题不是在“庞大”上下工夫,而是在“伟大”上下工夫。问题也不是麻烦回声来重复尖利的号角声,而是利用回声来延续人们心中音乐的幻想。清风的起落,树叶的颤动,花儿的芳香,跟音乐神秘地合作。音乐把所有这些因素汇聚起来,彼此融洽和谐,十分自然,好像每个因素都是音乐的一部分……然后,人们有可能终于证实,音乐和诗歌是唯一可以在室外演出的两种艺术……我的认识可能有错,但我觉得,这个想法包含着对未来年轻一代的期望。对我们这些可怜的同时代人来说,恐怕音乐会继续发出点儿霉味的。

* * *

我要对那些不可能听到所有演出的人说,我非常高兴地得知,我最近谈到过的保尔·杜卡先生的奏鸣曲,受到了听众的热烈欢迎。这虽然并不能提高杜卡先生的身价,但,这可以改善人们通常对“听众”的看法。

玛丽·奥列丽娜太太举办了一场穆索尔斯基歌曲独唱音乐会。这是个让我们更加喜爱这位可怜的作曲大家的极好机会,也是个让我向玛丽·奥列丽娜太太表示无限感激的极好机会。她为独唱音乐会慷慨地献出了她的音乐才华。

比她更忠实的合作者,确实再也找不到了。音乐会上的所有歌曲都唱得恰到好处,令人惊叹不已。(听众的表现也“很好”。)

五月二十二日,为纪念理查德·瓦格纳诞辰^①,在冬季马戏团剧院,阿瑟·尼基石先生指挥,举行了瓦格纳作品演奏会。全场听众不断处于极度兴奋的狂热之中,简直让人以为,请上帝饶恕我,所有这些听众都或多或少是巴伐利亚国王路德维希二世的私生子^②。(听众十分平庸……)

一九〇一年六月一日,《白皮文艺双月刊》

① 一八一三年五月二十二日,理查德·瓦格纳生于莱比锡。一八八三年在意大利威尼斯过冬的瓦格纳因心脏病发作,于二月十三日去世。他的遗体被家人运回德国,葬于拜鲁伊特小城私家别墅的花园里。

② 巴伐利亚国王路德维希二世自幼喜爱瓦格纳的歌剧,是瓦格纳的狂热爱好者和资助人。十八岁即王位后,对瓦格纳优待有加,把他请来慕尼黑,帮他还清债务,捐资改造拜鲁伊特剧院,以便适应瓦格纳歌剧的演出,并为他在拜鲁伊特建造了一座别墅,供他毕生使用。作者在此讽刺听众,暗喻他们继承了路德维希二世对瓦格纳的狂热崇拜,好似国王的私生子。

跟克罗士先生的对话

夜晚很迷人,于是我决定什么事也不做。(说得好听一点,就算我陷入遐想吧。)将来,人们会以动人而夸张的口吻说,在这美好的时刻,我为未来开辟了道路。实际上并非如此,在这样的时刻里,我心里确实不存在什么奢望,只不过有些“善良的愿望”而已。

我沉思遐想,构思乐曲吗?完成一些作品吗?这些问号都出于一种稚气的虚荣心,想要不惜一切代价摆脱久久萦绕脑际的念头。因为这一切都掩饰不住想超人一等的愚蠢怪僻。想超人一等从来费不了很大的努力,除非既想超过别人又想超过自己。那不过是一种比较特别的炼金术而已,并且还得把自己可怜的个性也付诸一炬,作为牺牲品。这是难以经受的,并什么也炼不出来。再说,要想得到一致的公认,就意味着要花一段相当可观的时间在不断的表白和不倦的宣传上面,才可以获得侧身名流的权利。而人们谈起这些大人物的名字,只不过是為了使那了无生气的讨论艺术的谈话重新活跃起来。我不想坚持这些看法,免得使人扫兴。

夜晚依然迷人,可是别人也看得出来,我并不孤芳自赏……我有些迷惘,满脑子都是些令人讨厌的想法。

正是这时候,门铃响了起来,于是我结识了克罗士先生。他来到这儿,是出于一些合乎情理或不合情理的小事,其细

节丝毫不会增加该故事的趣味，就恕不赘述了。

克罗士先生有个干瘪的小脑袋和显然惯于进行形而上学讨论的手势。想一想赛马骑手托姆·兰和梯亥尔先生那样的脑袋，就能想象出他的容貌。他那样子好似一把新的餐刀。他说话声音很低，从来不放声大笑，只偶尔为了强调他说的话才默然一笑。他笑起来，鼻子眼睛皱成一团，犹如一池静水，被人家投进了一块石子。笑容久不消失，令人难以忍受。

他对于音乐的别致的见解，很快便引起了我的好奇心。他谈起一首管弦乐作品来好像谈起一幅绘画一样，几乎从来不用术语，可是用词却不平常。说话的语调很平板，犹如陈旧的古铜钱的声音。我记得他把贝多芬的管弦乐作品和瓦格纳的管弦乐作品作对比。他认为，贝多芬的管弦乐是一种黑白格调，形成一种由浅到深的、典雅的灰色系列，而瓦格纳的管弦乐则像均匀摊开的五彩的油泥，在其中，他对我说，再也分辨不出哪是提琴的声音，哪是长号的声音。由于他露出了令人难以忍受的笑容来，特别是当他谈起音乐的时候，我突然想起询问他的职业。他回答说：“一个‘反对音乐行家的人’……”答话的声调，拒任何批评于千里之外，而且用一种平板而气愤的腔调继续说道：“你注意到音乐会场子里听众的敌对情绪了吗？你观察过那些情绪厌倦、无动于衷、甚至蠢头蠢脑的面孔了吗？他们是永远也不会懂得享受通过交响乐冲突表现出来的纯悲剧的。这种交响乐的冲突可以使人登上音响大厦的顶峰，享受到一种尽善之美。先生，这些人看上去总像是多少有些修养的宾客。他们耐心地忍受着

烦人的差事。他们没有中途退场,是为了要人家在散场时看到他们。否则,他们为什么会来呢?承认吧,有点儿叫人永远讨厌音乐呢……”我申言曾经目睹过一些非常值得推崇的热情场面,甚至还亲身参加了进去。于是,他回答说:“你是大错特错了。你表现得如此热情,那是你私下在想,有一天人家对你也报以同样的热情!要知道,美的真正感受,除了静默之外,不可能有别的效果。举个例子来说吧!当你每天看到太阳落山的灿烂景色时,你曾想到过鼓掌吗?你会向我承认,这倒是比你所有心爱的音乐作品还要有点儿出人意外的引申,是吗?还有……你感到自己太渺小,你不能把自己的灵魂融入其中。然而,在一件所谓的艺术品面前,你的劲儿就上来了,你有一套惯用的行话,可以谈起来滔滔不绝。”如果我一口同意他的看法,会使我们的谈话内容枯竭,所以我不敢告诉他,我跟他的意见是相当接近的。我宁可问他是否搞音乐创作。他蓦然抬起头来说道:“先生,我是个不喜欢专搞一门的人。我觉得,专搞一门也就是缩小人的天地,就好像以前拉着木马转轴的老马一样,在著名的《洛林进行曲》的乐声中死去^①!”然而我什么音乐都见识过,从而产生一种特殊的骄傲感:有把握不会产生任何惊奇,听两个小节,我就知道一首交响曲或一首任何其他乐曲的调号了。

“您瞧!虽说人们在某些伟人身上可以看到一种不断创

① 大概指从前在庙会上供孩子们玩耍的游戏。孩子骑在木马上,老马拉着木马围着轴旋转,有《洛林进行曲》伴奏。老马拉到死为止。今已为电力驱动。《洛林进行曲》是法国作曲家路易·伽纳(1862—1923)创作的军乐曲之一。

新的‘顽强的苛求’，其他许多人就不是这样。这些人顽固地重复着他们曾经获得过成功的东西，所以我对他们的技巧就不感兴趣。有人把他们当做大师看待！当心，这只不过是一种摆脱他们的客气的方式而已，或者是为诸多的类似做法寻找托词而已。总之，我想忘记音乐，因为它妨碍我去听我所不熟悉的音乐，或者‘明天’将会熟悉的音乐……为什么要热衷于人们已经知道得滚瓜烂熟的东西呢？”

我跟他谈起当代音乐家中最著名的人物，他比先前更加咄咄逼人。

“您有夸大事实的倾向。这些事，比如在巴赫那个时代，也许是合乎情理的。您跟我谈起保尔·杜卡先生的奏鸣曲。他大概是您的朋友吧？甚至是音乐批评家吧？这些都是你们互相吹捧的原因。可是别人对他的赞美已经超过了你。皮埃尔·拉罗先生在《时代报》的专栏里为这首奏鸣曲专门写了一篇评论文章，在称赞这首奏鸣曲的同时，把舒曼和肖邦写的奏鸣曲贬了一通。诚然，神经质的肖邦没有写作奏鸣曲所需要的耐性，他写的还不如说是非常接近于完成的‘草稿’。尽管如此，人们仍然可以说，他开创了处理这一音乐形式的富有个性的方式，且不说他为此所创造的悦耳动听的音乐性了。他是个才思敏捷、主意很多的人。他经常改变想法，从不要求别人百分之百地接受他的想法。而对我们的某些大师来说，自己的想法被别人百分之百的接受是最为显赫的光荣。

“自然喽,皮埃尔·拉罗^①先生在谈到你的朋友杜卡的奏鸣曲时,没有忘记召回贝多芬的伟大阴魂。我要是杜卡,就会觉得这不是什么了不起的恭维!因为贝多芬为钢琴写的奏鸣曲是很蹩脚的。说得准确一些,尤其是晚期的奏鸣曲,简直就是管弦乐作品的改编曲。经常缺少第三手,这只手贝多芬肯定是听得到的,至少我希望如此。最好不要去打搅舒曼和肖邦。他们是真正写钢琴作品的人。如果皮埃尔·拉罗先生认为这不算什么的话,至少,他可以感激他们为一个杜卡,还有一些其他人所达到的尽善尽美开辟了道路。”

克罗斯先生在讲最后这几句话时,其态度之冷静是什么也动摇不了的。这意味着,要听就听,不听就拉倒。我太感兴趣了。我让他沉默了很长时间之后,决定让他继续讲下去。他在长久的沉默中,似乎只关心他的雪茄的烟雾。他好奇地凝视着袅袅上升的青烟,好像观察着青烟变化出来的奇奇怪怪的形状,也许是在酝酿着大胆的理论体系。他沉默不语,我感到很尴尬,而且有点儿畏惧之感。他继续说道:“音乐把分散的力量聚成一个整体,人们将其做成一首纯理性的歌曲!我比较喜欢埃及牧童用笛子吹的为数不多的几个音符。他跟风景合作,而且懂得那些你们的作曲法所不了解的和声。音乐家们只听巧手写的音乐,而从来不听大自然所包含的音乐。观看日出,比起听田园交响曲来,更有裨益。你

① 皮埃尔·拉罗(Pierre Lalo, 1866—1943),作曲家爱德华·拉罗之子。《时代报》音乐评论专栏作家,是当时颇有社会影响力的音乐评论家。

们的艺术几乎叫人听不懂,要了有什么用?难道你们不该去掉艺术中复杂而累赘的部分吗?那些复杂而累赘的部分,就其技巧而言,跟保险箱上的安全锁相似。你们停滞不前,因为你们只知道音乐,而且遵循的是一些粗俗的、不为人知的作曲规则。人家用华丽的辞藻来赞美你们,而你们只不过是些刁滑的家伙!介乎猴子和仆役之间的货色。”

我大胆地告诉他,人们曾经试图摆脱陈腐的传统,有人在诗歌里,有人在绘画上(我好不容易加进了几个音乐家),而结果只是被人家作为象征主义者或印象主义者看待。象征主义者抑或印象主义者,是用来贬抑同行的最方便的词儿。克罗士先生不动声色,继续说道:“这样看待他们的,都是些记者,行内的人。这是微不足道的。萌芽中的美妙思想,在蠢人看来,总是有些可笑之处的。请相信,在这些被人讥笑的人们身上,寄托有可靠的美好的期望,而不是在那些羊群身上寄托美好的希望。这些羊群乖乖地向着命中注定的屠宰场走去。

“要保持鹤立鸡群……白璧无瑕……周围的热情会糟蹋一个艺术家,因为我十分担心,艺术家因此只能成为一个周围环境的传声筒。

“应该在自由里,而不该在一种只对弱者有用的、陈腐的哲学条文里去寻找金科玉律。任何人的劝告也不要听,除非是风的劝告。风从我们身边拂过,并向我们讲述现实世界的故事。”

这时候克罗士先生说话似乎明朗了,因为我觉得我理解了他,听到他的言谈,就犹如听到一种闻所未闻的音乐。他

那雄辩的口才,我不能适当地传达出来。也许这……

“一个人几百年来一直默默无闻,他的秘密突然被人家破解了,您知道还有比这更激动人心的事吗?做这样一种人,那他所获得的荣誉才是唯一有价值的。”

天色已明。看得出来,克罗士先生疲倦了。他起身离去。我把他一直送到房门口。他没有想到和我握手告别,我也没有想到谢谢他。久久地,我听着他那渐渐远去的、一级一级走下楼梯的脚步声。我不知道什么时候才能再见到他呢。

附记:音乐学院的交响音乐社最近本来有机会任命安德烈·梅萨杰^①先生为交响乐队的指挥。自然,交响音乐社失去了机会,为弱智者开办的音乐歌舞厅的常客们可以继续打瞌睡。

一九〇一年七月一日,《白皮文艺双月刊》

① 安德烈·梅萨杰(André Messager,1853—1929),法国著名指挥家和作曲家,曾任巴黎喜歌剧院艺术指导和乐队指挥。德彪西的著名歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》,一九〇二年在该剧院首演,即由他指挥。

小议迷信种种和歌剧一出

我实在舍不得离开那迷人的古老森林,因此我在秋色斑驳的乡下多呆了几天。那儿,黄叶纷飞,为树木送终;涛钟频响,催田野入睡。这境界发出轻柔而恳切的声音,劝人忘却一切。落日独自归寝。没有一个农夫想到在它面前驻足观赏。牲畜和农夫默默无闻地劳动一天之后,安详平静地向庄园走去。这种默默无闻的劳动给人一种特殊的美感:它既不恳求别人的鼓励,也不恳求别人的批评。我远远地离开了有关艺术的讨论。在那些有关艺术的讨论中,大人物的名字有时会成为骂人的“粗话”。我已经把那为“首演”而炒作出来的、令人厌恶的狂热,忘得一干二净。我独自一人,无所牵挂,怡然自得。这期间,我从不曾听人谈论音乐,可我比任何时候也许都更爱音乐。音乐的美,完整地呈现在我的面前,而不是呈现在交响曲或歌剧的鸡零狗碎的片段里,狂热的、局部的片段里。我有时想起克罗士先生。他外貌端庄,瘦骨嶙峋,随便把他放在什么景色里也不会损害景色的轮廓。然而,我受了迷信城市的驱使,终于离开恬静的欢娱而回来了。对城市的迷信使得许多人情愿在城里被碾死,也不肯脱离那种“运动”^①,再说,他们也都是这种“运动”受苦的、不自觉的

① 指城市里车水马龙、喧嚣繁忙的生活。

齿轮。一个阴冷的黄昏,我正沿着美丽平坦的马泽布大街前行,忽然瞥见了克罗士先生短小的身影。他以特殊的方式允许我挨近他走,我也没有说句打招呼的话。他向我扫了一眼,让我放心,表示同意我这样做,并立即用他那哮喘病人的低沉嘶哑的嗓子说起话来。生硬的语调更加重了嗓子的低沉和嘶哑,但奇怪的是,他说的一字一句都能使人听得很清楚!

“在法国引以为荣的建制中,您知道有哪个比设立罗马奖学金^①更可笑的事吗?我知道,这件事人家已经谈得很多了,写成文章的则更多。可是,说的和写的都没有明显的效果,罗马奖学金仍然存在,并以其显而易见的荒谬主张和那种可悲的顽固继续存在,不是吗?”我壮起胆子回答他说,罗马奖学金的设置,可能在某些艺术科系里已经达到了迷信的程度,所以才长盛不衰。获得或没有获得罗马奖学金,就解决了知道人家是否有才能的问题。虽说这不太可靠,但这至少比较方便,并为公众舆论准备了一本易于管理的账目。克罗士先生从牙缝里发出嘘声,我想,这是嘘他自己。“对啊,

① 为培养有才华的艺术科系的学生,一六六三年路易十四国王时代,法国设立罗马奖学金。每年经过会考,选拔绘画、雕塑、建筑等专业的优秀生,国家提供奖学金,送往罗马进修四年。一八〇三年以后,加进了作曲专业。获奖学者被送往设在罗马的法兰西学院进修三年。德彪西、圣-桑、马斯涅等作曲家都曾获得过罗马奖学金的一等奖。但,也有许多法国著名的画家都曾参加过会考而未能获得奖学金,如德拉克洛瓦、马奈、德加等人。一九六八年,法国作家马尔罗任文化部长期间,一年一度的罗马奖学金选拔制度被取消,代之以由文化部主持的推荐制度。从此,除传统的绘画、雕塑、建筑、音乐等学科外,又加进了艺术史、考古、文学、电影、摄影、录像,甚至厨艺等新专业。享受助学金的时间也大为缩短,从半年到一年半不等。

您已获得过罗马奖学金。请注意,先生,我完全同意,人们为青年人到意大利,甚至到德国安安静静地游学提供了方便,但是为什么把游学限制在这两个国家呢?尤其是那张不幸的证书,为什么会把年轻人跟肥肥的牲口等同起来呢?

“此外,法兰西学院的那些评委先生们,以学院派的冷漠态度,在所有参赛的年轻人当中指定谁将是艺术家。这种学院派的冷漠以其憨直而使我大为惊讶。他们怎么知道谁会是艺术家呢?他们自己有把握就是艺术家吗?他们哪儿来的权力操纵神秘莫测的命运呢?真的,在这种情况下,他们最好还是使用简单的‘抓阄’的办法。谁知道呢?有时候运气是那么灵验。可是不行,必须寻找其他办法,不要根据命题的作品和某种形式的作品来判断,那是无法知道这些青年人是否懂得音乐家职业的。假如一定要给他们发个什么东西,那就发给他们一张‘高校肄业文凭’,而不要发给一张‘有想象能力’的证书,徒然令人好笑!一旦办完了发证书的手续,就让他们到欧洲各国去旅游,让他们自己给自己选择导师,或者,如果碰得到的话,选择一个能告诉他们艺术不一定局限在国家资助的纪念性建筑物里的老实人!”克罗士先生停了下来,费力地咳了一阵,并向熄灭了的雪茄烟表示歉意。他指着雪茄烟说道:“我们在争论,它却熄掉了,以此讥讽我话说得太多,并警告我,它最终会用‘聚集起来的烟灰’把我埋葬掉。确实,这倒是个不错的泛神论的火葬场,这也委婉地说明,一个人不应该自以为是必不可少的,同时应该把生命的短促看成是最为有益的教训。”然后,他突然向我转过身来说道:“上星期天我去听拉姆赫音乐会了。那天有人

为你的乐曲喝倒彩。你应该感谢这些人。他们不辞劳苦,拿钥匙当口哨吹,喝倒彩,已经是够热情的了。一般说,钥匙是不能当做战斗武器的,因为人们正确地视钥匙为家庭用具。肉店里的小伙计曲起指头吹口哨的方式要值得推崇得多。(人们真是活到老学到老。)遇到这种场合,舍维雅先生再次表现出他对音乐出奇的、多种多样的理解。至于合唱交响曲,他好像自己一个人在进行演奏一样,因为演奏时,他运用了那样多强有力的处理手法,这就超越了人们惯常对他的称赞。”

我只能点头表示同意,不过我补充说,我进行创作是为了尽可能好地、专心一意地为音乐服务,所以我的音乐作品有可能不讨某些人的喜欢,这是合乎逻辑的。这些人爱“一种音乐”爱到忠心耿耿、始终不渝的程度,尽管她已满脸皱纹或涂满脂粉!

克罗士先生继续说道:“我们谈到的这些听众是无罪的。还是怪那些艺术家吧,他们做的是件苦差事:既要为听众服务,又存心把他们维持在懒懒散散、要求不高的状态。除此之外,这些艺术家善于进行一时的战斗,这正是为了在市场竞争得一席之地所必须做的。可是,一旦他们的产品在市面上的销售有了保障,他们便急剧后退,似乎在向听众表示歉意,因为曾经有劳听众承认了他们。他们决意背叛青春,躺在已经获得的成就上睡大觉。有些人献出毕生精力,探索感觉世界和形式世界的不断更新,怀着已经完成了真正使命的愉快信念结束自己的生命。这些人获得的光荣,他们是永远达不到的。这些人获得的是可称为‘最后’的成功,如果‘成功’

一词不会因为和‘光荣’一词并列而贬低意义的话。

“最后,为了支持我的论点,我举出最近的一个例子。我伤心地看到,要保持对一位艺术家的尊敬是多么困难,而这位艺术家自己也是个满腔热情、追求真正荣誉的人。先生,我讨厌感情用事!但,我情愿忘记他名叫卡米·圣-桑^①!”

我简单地反驳说:“我最近看过他的歌剧《野蛮人》。”

克罗士先生以我料想不到的激动情绪继续说道:“圣-桑先生误入歧途,怎么会到这种程度呢?他是个对世界音乐最了解的人。他怎么忘了是他让我们认识和接受了李斯特奔放的天才和他对老巴赫的崇拜?”

“为什么会有这种谱写歌剧的病态需要呢?为什么会有这种从路易·加莱^②跌到维克多里安·萨杜^③水平的病态需要呢?这是在传播应该‘搞歌剧创作’的可恨的错误,是永远不会跟‘搞音乐创作’协调一致的。”

我试图用这类胆怯的异议来反驳他:“比起其他许多你没有提到的歌剧来,难道《野蛮人》要更糟吗?”以及:“难道我们因此就该忘记圣-桑先生是什么样的人了吗?”

① 卡米·圣-桑(Camille Saint-Saëns, 1835—1921),法国著名作曲家。以音乐神童著称。十一岁即登台演奏莫扎特的钢琴协奏曲,十三岁入巴黎音乐学院。他才华出众,受柏辽兹和李斯特的赏识和推崇。一八七一年在巴黎成立的民族音乐社,他是主要创办人之一。该社以演奏法国年轻音乐家的作品为主,为法国交响乐的创新起了重要作用,为晚辈德彪西、拉威尔等年轻音乐家开辟了道路。卡米·圣-桑一生音乐创作甚丰,涉及钢琴、交响曲、歌剧、室内乐、声乐、圣乐,等等。

② 路易·加莱(Louis Gallet, 1835—1898),法国文学家、戏剧家,曾写过许多著名歌剧脚本,如《熙德》《黛丝》《磨坊之役》等。

③ 维克多里安·萨杜(Victorien Sardou, 1831—1908),法国著名戏剧家,曾写过许多著名歌剧脚本,如《托斯卡》《罗马狂欢节》等。

克罗士先生蓦然打断了我的话：“因为这部歌剧出自圣-桑先生的手笔，所以比其他歌剧更糟糕。为了对他自己负责，更为了对音乐负责，他不该写作这部歌剧。这部歌剧里什么都有点儿，甚至有被人称赞为古色古香的普罗旺斯的土风舞。其实那不过是在一八八九年巴黎世界博览会上获得成功的开罗街^①的陈旧的翻版而已。说是古色古香，我看未见得。整个歌剧由于受剧本的影响，极力追求效果。脚本里的唱词有些是郊区用的‘语言’和一些毋庸说会使音乐变得可笑的情节。歌唱演员的滑稽表情，沙丁鱼罐头似的场面调度（这是国家歌剧院死死抱住不放的传统），扼杀了戏剧和一切艺术的希望。难道没有一个喜欢圣-桑的人对他说，他写的音乐作品已经够多了，最好还是去修炼修炼他那晚到的探索的志向吗？”克罗士先生点燃另一支雪茄烟，以告别的口吻对我说：“对不起，先生，我不想糟蹋这支烟。”由于已经走过了我的住宅很远，我便转身往回走，脑子里思考着克罗士先生不偏不倚的指责。有些人我们过去非常喜爱，他们稍有改变，我们会视为背叛。想来想去，克罗士先生的指责里包含了一些我们对这些人的气恼。我也试着回想《野蛮人》首演那天晚上圣-桑先生的样子。我记得在向他致敬的掌声里，也有向交响诗《死神之舞》首演喝倒彩的声音。我相信，

① 开罗街，是一八八九年巴黎世界博览会专门安排的一个景点。那里集中展现了异国风情。沿街设有阿拉伯咖啡馆、小商铺、日本农舍、波斯宫殿，等等。在那个旅游事业还不发达的时代，博览会上这个人工的风景区获得了巨大的成功。以展示工业文明、促进世界贸易为目的的巴黎世博会，每天的参观者达十五万人之多。

这一记忆是不会令圣-桑先生不愉快的。

附记：《白皮文艺双月刊》出版社最近出版了瓦格纳论贝多芬一书的精美译本。对喜爱瓦格纳的人来说，这个译本又一次提供了崇拜瓦格纳的机会，而对不喜欢瓦格纳的人来说，瓦格纳在书中亲自为他们提供了更多的理由。不管从什么角度看，这足以说明，亨利·拉斯维涅先生的译本是多么有用。

一九〇一年十一月十五日，载于《白皮文艺双月刊》

我为什么写《佩列阿斯与梅丽桑德》

以下是德彪西应巴黎喜歌剧院秘书长乔治·李谷的要求写的解释。

我读到《佩列阿斯与梅丽桑德》剧本是在一八九三年。初次读到,深感激动,也许私下想到,此剧有可能改编成歌剧。尽管如此,到了这年年底(1893年),我才开始认真考虑。^①

我选择《佩列阿斯与梅丽桑德》的原因:

我想谱写舞台音乐已很久了,可是我想谱写的舞台音乐的形式是如此地不同寻常,经过多次尝试之后,我几乎放弃了。我以前对纯音乐的研究,导致我憎恨习以为常的主题展开方式,因为那种美完全是技术性的,只有我们阶层的文化人才感兴趣。我希望音乐拥有也许比其他任何艺术更多的自由,不是局限于或多或少准确地再现大自然,而是要让大自然与想象力相互沟通。

我一年一度像朝圣一样,怀着满腔热情,去拜鲁伊特参加瓦格纳音乐节。去了几次之后,我对瓦格纳写作的套路产

① 实际上,德彪西在获得剧本作者梅特林克先生的授权之后,不久即开始该歌剧的谱写工作,因为他在一八九三年九月三日给埃内斯特·肖松先生的信中就说写完了第四幕《花园中,一清泉》。

生了怀疑。或者说得准确一点,我觉得瓦格纳的套路只能适用于天才的瓦格纳这个个人。瓦格纳是种种套路的集大成者,他把各种套路都汇聚在看似他个人的套路里,因为别人对音乐不甚了了。我们并不否认他的才华,但我们可以说,他为他那个时代的音乐画上了一个句号,几乎像维克多·雨果那样,囊括了他先前的所有诗歌。因此,应该探索“后瓦格纳”的路数,而不是探索“瓦格纳”的路数。



玛丽·伽登(1874—1967)扮演的
梅丽桑德

《佩列阿斯与梅丽桑德》一剧虽然笼罩着梦幻气氛,但包含的人情味,较之所谓的“生活的档案资料”,要多得多,非常适合我所想谱写的歌剧。剧中的语言能唤起人的联想,打动人心,能在歌声和乐队伴奏中获得延伸。我也试图服从一条美的法则,奇怪得很,这条法则似乎在歌剧创作中被人遗忘了。由于因循过时的传统,现在歌剧人物的唱词都不自然。而该剧的人物歌唱时,要努力像自然人那样。这就是为什么有人责备我,所谓铁了心要写单调的朗诵,没有丝毫的旋律性。首先,这种指责是不对的。况且,一个人物的感情,不可

能总是通过旋律来表达。再说,歌剧的曲调应该跟一般的曲调完全不同才是。到歌剧院去听音乐的人,总的来说,就跟我们看到的街上围着卖唱人的听众一样!在那儿,人们花两个子儿,就可以听到动人的旋律。我们甚至可以看到他们有很大的耐心,比起我们领国家津贴的剧院的许多常客来,更具有耐心,甚至可以说,他们具有“想听懂的心愿”,而在歌剧院的听众身上,这是完全不存在的。

特别具有嘲讽意味的是,这些听众要求作品有“新意”,可是,同样是他们,每当有人试图让他们改变欣赏习惯、离开习以为常的乐队的轰隆隆声时,又感到惊慌和不屑一顾。这也许看上去不可理解,但不要忘记,对许多人来说,一部艺术作品,一次美的尝试,似乎总是对他们个人的冒犯。

通过《佩列阿斯与梅丽桑德》的创作,我并不自以为已经发现了一切。但是,我尝试了开辟一条其他人将来可以遵循的道路,拓宽个人的新发现,使戏剧音乐从成年累月的沉重束缚中解脱出来。

谱写《佩列阿斯与梅丽桑德》的初稿结束于一八九五年。此后,我陆陆续续重新拿起,进行修改,前后差不多用了我生命的十二个年头。

写于一九〇二年四月

音乐发展的方向

夏尔·约里调查的问卷是：“有可能预见明日的音乐将是什么样子吗？前人走过的路，看来不会有人再走。可是我们走向何方呢？”此文为德彪西对问卷的回答，发表于《音乐杂志》第一期。

一般说，这类问题应当由那些不太懂得音乐的，但又非常有体面的人来回答。这个条件可使他们在回答问题时比较超然，不带有任何私心。况且，他们的看法一点儿也不重要，幸而丝毫也不影响音乐的发展“方向”。

我们对法国音乐所能有的最大期望，就是看到在目前音乐学院中取消和声课，因为那正是配置声音最可笑的方式。此外，学习和声学的最严重的缺点，是统一了谱写音乐的方法，以致所有音乐家，除了少数例外，都用同一种方式配和声了。

请相信，兼容所有音乐的老巴赫，对和声方法是不予理睬的。他比较喜欢音响的自由结合，无论是平行行进还是逆向行进的曲线，都酝酿了意想不到的展开，为他无数大大小小的作品增添了永远闪光的亮点。

那是个“可爱的阿拉伯风格”蔚然成风的时代，音乐遵循大自然总体变化中的美的法则。我们这个时代主要是“浮夸

风气”取得胜利的时代——我这是就一般而言,某些同行所具有的特殊才华,我并没有忘记。

至于当代戏剧音乐,从瓦格纳式的哲学思考,走向了意大利的社会新闻——这看来并不表明就是真正法国音乐的发展方向。也许,法国戏剧音乐在表达上和形式上将会做到明快和凝练——这是法兰西才智的基本素质。戏剧是唯一能够表现种种幻想的艺术。人们借口进行探索,好像忘记了这一点,而探索乍一看又似乎应该在短时间内暂时疏远一切音乐。我们能够找回丰富的幻想吗?

艺术是最美的谎言。尽管我们试图在其中融进日常生活,但应该希望艺术仍是个谎言,否则艺术就成了一个实用的物事,十分可悲。老百姓也好,社会精英也好,他们到艺术中来寻找的,不正是超尘脱俗吗?那还是谎言的一种形式。甚至蒙娜丽莎的微笑,大概从来也没有实际存在过,然而微笑的魅力是永恒的。因此,不要让梦幻变成过于清晰和现实,而使所有人失望。让我们满足于寄情梦幻吧。由于表现了不朽的美,梦幻所能包含的东西,会使人感到比较慰藉。

我担心这封信寄得太晚,对您已经无用。这封信对我来说至少是个机会,可向您保证我对您工作的真心的支持。

一九〇二年十月,《音乐杂志》

德国对法国音乐的影响

德国的影响从未产生过有害的结果,除了对那些有可能被奴化的人,或者说得更明白一点,除了对那些把影响理解为“模仿”的人。

此外,说清影响也很难,如歌德的《浮士德》第二部,巴赫的B小调弥撒曲。这些都是永垂不朽的美的珍品,既是独一无二的,也是不可模仿的。这些珍品产生的影响,就像大海或蓝天产生的影响,是具有普遍性的,并非存心是德国的。

离我们年代较近的瓦格纳,也许是个奴化的例子吧。然而,音乐家还是应当感谢他留下了关于套路无用的珍贵文献:那就是歌剧《帕西法尔》,是对《尼布龙根指环》四部连台本歌剧的公然的否定。如果我们学他的样子,用夸大的口气来说的话,瓦格纳曾是辉煌的落日,而人们却把辉煌的落日当成了灿烂的曙光。总会有个模仿或影响的阶段,这个阶段时间有多长,是难以预料的,民族性就更难预料了。

明白易懂的真理,同时也是发展变化的规律。

有些人喜欢走现成的路,没有风险的路。对这些人来说,模仿或影响阶段,是必不可少的。在这阶段,其他人可能在那呕心沥血、茹苦含辛的国度里,走得很远很远,从而找到了美。因此,万事大吉,剩下的就是商业问题了。遗憾得很,商业问题跟艺术问题并不是不可分开的。

一九〇三年一月,《法兰西信使》文艺期刊

万桑·丹第的音乐剧《外乡人》

铸币厂王家剧院^①。《外乡人》，两幕音乐剧，万桑·丹第^②写诗并谱曲（一九〇三年一月七日，首场演出）。

在不太久远的过去，我为《白皮文艺双月刊》写过一篇音乐评论。在评论的开头，我做了一些解释，大致意思如下：

读者将在本栏目中读到的，更多的是我的真实的感受和印象，而不是批评。因为批评常常太接近以下种种说法：“因为您没有像我那样做，所以您错了。”或者：“您有才华，而我丝毫也没有。这种状况是不会维持太久的……”我试图考察作品中那些使作品诞生的种种情感和作品中所包含的内心生活。这样做，较之解析音乐作品，就像拆卸稀奇古怪的钟表那样，不是更有趣吗？——我们可以断言，现代人有一种奇怪的癖好，要求批评家解释、分析，一句话，冷冰冰地摧毁一部作品的秘密，或者干脆毁掉一部作品的感情。一些人这样做是出于明显的不了解，另一些人则比较凶狠，故意为

① 比利时王国国家剧院，位于首都布鲁塞尔。

② 万桑·丹第(Vincent d'Indy, 1851—1931)，法国著名作曲家、音乐理论家，著有四卷本《作曲教程》。毕业于巴黎音乐学院，师从塞萨·弗朗克。巴黎歌唱学校(Schola Cantorum)的创办人之一。曾任民族音乐社社长。《外乡人》创作于一八九八年至一九〇一年，一九〇三年一月七日首演于比利时布鲁塞尔的铸币厂王家歌剧院，同年十二月四日公演于巴黎歌剧院。

之。——这有点儿像著名的鸦片吸食者德·昆西^①所说的，“作为美术之一的谋杀”。

对于那些因为成功或因为传统而获得公认的作品，我将很少谈及。我只说一遍，以后不再重复：梅耶贝尔，塔尔堡，雷依埃……都是天才人物。但这并不很重要。^②

愿诸位神灵以及乐神饶恕我。但我的观点没有什么改变。承蒙《吉勒·布拉斯报》^③厚爱，把这个专栏委托给我，我在这个专栏里将继续随心所欲，指点美丑，几乎一成不变地谈印象，论作品。

《外乡人》被教条的人们称之为“高贵而纯粹的艺术表现”。照鄙见看来，还不止于此。

这是写作套路的解放。那些套路，毋庸说，高贵而纯粹，但却像钢质的机械结构那样，冰冷，铁青，精密和坚硬。《外乡人》的音乐非常优美，但好似裹在套子里，放不开来，音乐技巧的熟练程度使你惊讶不已，听众几乎不敢激动，生怕有失体统。

不管人家怎么说，瓦格纳对丹第从未产生过深刻的影响。一个是装腔作势的江湖戏子，另一个是真诚的艺术家，

① 德·昆西(Thomas de Quincey, 1785—1859)，英国作家。少年丧父。十五岁流浪伦敦街头。吸食鸦片成瘾。因写自传体小说《一个英国鸦片吸食者的自白》而闻名。《论作为美术之一的谋杀》是他的一篇论述文。

② 请参阅本书的第一篇文章。

③ 《吉勒·布拉斯报》，由共和党人奥古斯特·杜蒙创办于一八七九年。该报的文艺栏目因有著名人士合作，如左拉、莫泊桑都曾在该报长期连载小说，而受上流社会的青睐。一九一四年停办。

这两者是结合不到一块儿去的。虽说《费华尔》^①还遵循瓦格纳的习惯,但他心里是不愿意的;他讨厌瓦格纳的那种把主人公弄得疲惫不堪的歇斯底里式的浮夸。

我知道,万桑·丹第因为自己解放了自己,不再那么热衷“主旋律聚会”的热闹效果——那是瓦格纳老信徒们的快乐,而会受到别人的责难。

为什么他不彻底摆脱要解释一切、强调一切的欲望呢?这种欲望,有时把《外乡人》中最美的场景弄得很冗长!

何必在一个次要人物——海关职员身上花费那么多的音乐呢?我懂得这个人物跟外乡人身上洋溢的人道精神形成对比的意义。但是,我们本可以指望他是个更加卑微的家伙,更确切些说,一个只顾自己臭皮囊的小人!

《外乡人》的剧情尽管简单,也不是骇人听闻的社会新闻。故事发生在海边的一个小渔村里。有个人新近来村里落户,大家不知道他的名字,便称他为外乡人。他非常不合群,不跟任何人来往,不跟任何人说话。他的帽子上镶着一块绿宝石,这自然就使他背上了巫师的名声。他试图热心为人效劳,客气待人,把他打到的鱼送给没有打到鱼的人,试图放走一个要被人家送往大牢的不幸的人——可是,当局不喜欢象征主义者,渔民们也不喜欢。

万桑·丹第用两个线条简单的乐句,十分清晰地表述外乡人这个人物。这是一位基督教的英雄,是那些接受上帝使

① 《费华尔》(Fervaal),万桑·丹第作词谱曲的三幕歌剧,作于一八八九年至一八九三年,一八九五年出版,一八九七年搬上舞台。

命、在人间行善的殉教者之一。因此，外乡人是上帝的忠仆。上帝要考验他，以女色来诱惑他，而他没有能抵抗住诱惑，因此只有一死才能赎罪。

现代音乐从不曾表达过如此深度的虔诚，如此体现基督教精神的慈悲。实际上，这是丹第身上的深刻信念，使这两个乐句写得至善至美，比任何交响乐的诠释，都更好地光大了戏剧的深刻含义。

然而，这位高深莫测、抑郁沉思的人物引起了一位叫维姐的年轻姑娘的注意。况且，她深爱大海，经常向大海倾吐她的痛苦和心里的愿望。另一方面，她是帅气的海关职员安德烈的未婚妻。安德烈在一场描写家庭生活的戏里，显出是个魔足、自私的人。这个公务员永远不会懂得，一个年轻姑娘除了梦想帅气的海关职员之外，还会梦想其他东西。

在只有维姐和外乡人在场的一场戏里，互吐心声的事发生了。维姐承认了她的爱情。自从外乡人来村里之后，她便不再向大海倾吐心声。深感惶恐的外乡人，也吐露了他内心的痛苦：“永别了，维姐，我愿你幸福。我，我明天就离开这里，因为我爱你，我爱你，是的，我深深地爱上了你，并且，你知道我爱上了你。”

维姐的确很年轻，而且已经订了婚。外乡人在倾吐爱情时，便失去了心灵的纯洁，而心灵的纯洁正是他的力量，因为单身独处是他承担救世使命所必需的。要献身给大众，就不能献身给一个人。能够让神灵显圣，不是天天令人快活的事。外乡人毕竟上了年纪，这位显示圣迹的人物心里的这种纯粹人性的思虑，并不令我讨厌。

由于他一时间忘记了自己的使命,因此,以后不能再继续他的慈善事业了。他便把今后对他不再有用的绿宝石赠送给维姐,并跟她永别。维姐泣不成声,把构成她的不幸的神圣的绿宝石投进了波涛汹涌的大海。海上升起了神秘的合唱。大海白浪滔天,以一种夺回了一直镇着它的法宝的狂喜,吞没了这块宝石。暴风雨来临了。一只小船行将沉没。大家想得很对,第一幕中出现过的善良的渔民一定不敢去救小船。安德烈,这位英俊的海关职员,在这一片慌乱的时刻,跑来给维姐看他晋升的新饰带,同时送给她一只纯银的手镯。这位海关职员滥用了利己主义的权利,而维姐以沉默向他表示,他是个令人难以忍受的人。他恬不知耻,走了开去。外乡人得知险情,突然出现,令人放来一只小船,只身出海抢救,因为无人愿意跟他一起去献身。维姐挺身而出,在一种爱情从未发出过的感人肺腑的呼喊声中,伴随外乡人而去。他们登上小船,消失在他们再也无力平息的惊涛骇浪之中。一位老水手远远看着他们跟狂风恶浪搏斗。然后,他们的小船跟海岸维系着的缆绳突然绷断了。老水手脱下帽子,唱起忏悔诗:“从地狱深处……”这两颗灵魂在死亡中得到了安息,唯有死亡同情他们不可实现的爱情。

让人们随便在这个情节里寻觅意味深长的象征吧。我喜欢这情节中的人道精神。万桑·丹第把人道精神披上象征的外衣,只是为了更深刻地表现“美”跟凡夫俗子是永远无缘的。

我不打算多谈技术问题。我要赞美笼罩着这部作品的慈爱与安详,赞美为避免一切烦琐而进行的悉心努力,并特

别赞美万桑·丹第在自己超越自己的过程中所表现的沉着与大胆。

我刚刚之所以抱怨音乐用得太多,是因为我认为过多的音乐在某些地方妨碍了主题充分的展开,而主题充分的展开,给《外乡人》的许许多多段落,增添了令人难以忘怀的亮点。最后,这部作品给那些相信那粗暴的、进口的审美观的人,上了精彩的一课。按照那种审美观,音乐在成车成车的真实主义^①的重压下被碾得粉碎。

铸币厂剧院及其领导人因上演《外乡人》而声名鹊起,受人尊崇;舞台的构思与设计,匠心独运,观众交口称赞——也许,可以要求舞台调度再严谨些。我们应该好好感谢他们的演出,这甚至在我们今天,也仍然是一个勇敢的行为。

西勒凡·杜布依先生及其乐队对音乐家极其宝贵的理解,我只想称赞。阿勒拜尔先生和弗里歇小姐对演出的成功作出了贡献,作者因而名闻天下。此外,大家都表现了令人感动的热情。可是我不懂为什么大家不向布鲁塞尔城市表示祝贺呢?

一九〇三年一月十二日,《吉勒·布拉斯报》

① 十九世纪末,受自然主义影响,在意大利兴起的针对浪漫主义的文学运动。

露天音乐与音乐会

在法国,人们不再喜欢手摇风琴了,这是肯定的!几乎只是在一年一度的、悬挂三色旗的“七月十四日”,或者只是在那些适合于流氓无赖窃窃私语而不适合于音乐迷们沉思遐想的广场上,手摇风琴还敢于用其沙哑的声音演奏忧伤的曲调。

需要为此而惋惜吗?需要为此而断言法国的音乐水平下降了吗?我无权做肯定回答,也无权为此而责备任何人。然而,这种乐器的著名制造商卡维奥利先生,似乎没有完全尽责。这几年来,虽然把《乡村骑士》的间奏曲、《蓝色多瑙河圆舞曲》,以及几首别的杰作录制了下来,难道这真的就够了吗?为何这么故步自封呢?为什么不诉诸我们当代最著名的作曲家对民望的需求呢?不是有一大堆音乐作品在星期天音乐会上已经不再演奏了吗?但,这些作品用手摇风琴演奏一定会恢复迷人的青春,如果卡维奥利先生,再说一遍,不对时代的期望采取令人绝望的冷漠态度。先生,我们恳求您,做个现代人吧!不要只让黑人国王们享受新式乐器的乐趣。要知道,波斯国王已经拥有一架电动风琴,演奏瓦格纳的《帕西法尔》序曲,几乎可以乱真。如果您以为在波斯国王后宫里演奏这些作品会使瓦格纳感到高兴,那您就错了!他

尽管对神秘的东西感兴趣,但这种兴趣并不明显,您应当承认!况且,他不是多次说过吗,他只会法国被人理解?——我们可以指望,您终于明白了您的责任在哪里吗?盖拉尔先生^①已经毫不犹豫地的歌剧院上演了《小丑》^②。请您不要犹豫了,给我们制造一些能演奏瓦格纳四部连台本歌剧的乐器吧^③。

实际上,仅从表面看,这些思考是无要紧要的。因为,人们对事物的平庸表示担心,只是为了惋惜而已,从来都是于事无补的。对于那些觉得为手摇风琴做这种袒护有些可笑的人,我们可以回答说,问题不是出于音乐爱好者一时的高兴,而在于我们应该试图抵制大众平庸的心理。

即使不庇护音乐咖啡厅的老顾客,也不庇护拉姆赫音乐会的老听众,仍然应该承认他们各自煽情的方法是有道理的。还有一些人,他们只能在“露天音乐”中获得感动。这种“露天音乐”,像我们当今所做的那样,正是平庸的最佳导体,人们求之不得的。

总之,为什么公园和散步场所总是只用军乐来点缀呢?我知道还有共和国卫队的军乐,但这还是奢侈品。几乎是一

① 盖拉尔先生(Pierre Gailhard,1848—1918),于一八九三年至一九〇八年间跟欧仁·贝尔特朗共同一起领导巴黎国家歌剧院。

② 《小丑》(Paillasse)为意大利作曲家莱温卡瓦罗(Ruggero Leoncavallo,1857—1919)所作两幕歌剧。

③ 卡维奥利是当时欧洲著名的机械钢琴制造商,他不仅制造手摇管风琴,也制造教堂用的大管风琴、家庭用的机械钢琴、自动钢琴和风琴。卡维奥里管风琴至今仍这类乐器的著名品牌,是古乐器爱好者和收藏家的最爱。这里德彪西敦促卡维奥利先生跟上时代,制造出新的乐器,充分说明他对新事物的巨大兴趣。

种外交工具。

我喜欢设想一些比较新颖独到的、跟自然环境更加融合一致的节庆气氛。军乐不是可以使人忘却长途跋涉之劳,并成为街道上的欢乐吗?军乐集中体现了在每个人心中悸动着的祖国之爱,沟通了糕点铺送糕点的小孩和心中想着阿尔萨斯—洛林、口上从不提起的老人的心!诚然,谁也不会想到要否认军乐这些宝贵的特点,但是,万木丛中传出的军乐,确实像无数留声机同时发出的噪音!

我们可以设想有一支人数众多的乐队,加上人声的鼎力相助。(不要男声合唱团!谢谢你们!)这样就可能出现一种专门为“室外”写的音乐。这种音乐,音域宽广,声乐和器乐的运用都很大胆,可在露天演奏,并飘荡在沐浴着阳光和大气的树梢间。这样的和声连接,在气氛陈腐的音乐厅里会显得不正常,但在露天广场肯定会显出真正的价值来。这样做,也许人们还会找到办法,来摆脱那些由于形式和调性过于准确而使作品变得臃肿而笨拙的怪僻。

应当懂得,问题不是在“庞大”上下工夫,而是在“伟大”上下工夫。问题也不是麻烦回声来重复尖利的号角声,而是利用回声来延续大众心中音乐的幻想。清风的起落,树叶的颤动,花儿的芳香,彼此神秘地合作,因为音乐把所有这些因素汇聚起来,彼此融洽和谐,十分自然,好像每个因素都是音乐的一部分。安详、挺拔的大树难免会使我们想起万能管风琴的琴管,也免不了用其枝叶为一群群的孩子遮荫。孩子们在树荫下学唱往昔美丽的圆舞曲。这些圆舞曲后来被拙劣的歌曲叠句所取代,使得今天的公园和城市大煞风景。我们

在这些圆舞曲中同时还可能找回那“对位手法”。这种手法，我们运用得很刻板，可是法国文艺复兴时期的先辈大师们却运用得得心应手，灵活而风趣。

如果我所说的这些能做到，我承认，我就不会为手摇风琴的放逐而流泪了。可是，我很担心音乐还会继续发出点儿闷味儿……

* * *

这导致我要表示遗憾——我有点儿失敬——因为上星期天我没有去听音乐会。尤其是音乐会演出了一些讨人喜欢的作品，其中包括从芭蕾舞剧《纳姆娜》中抽出的交响组曲。在加亚尔先生领导下的具有敌意的音乐管理部门，坚持要以进口音乐取代这部出色的芭蕾舞音乐。进口音乐简直像个喧闹的集市。为了满足不知什么爱好，有人就试图让音乐感染上低级趣味这种细菌。

这部《纳姆娜》使我回忆起在我很年轻的时候，我看过这部很少演出的芭蕾舞剧。我在看戏时，为表示我的狂喜而大声嚷嚷，这本是可以原谅的。可是当时的剧院经理弗科克尔贝伊先生，一位很温和的汉子，立即把我赶出了剧院。我并不怨他。但这件事使我产生一种特殊的感受：什么也不能阻止我诚实而快乐的心跳。我因而要顺便向拉罗先生致敬。

昨天，科洛纳音乐会演出最后一场《浮士德下地狱》。人们可以放心了，不久，数天上无数的星星就比数《浮士德下地狱》的最后几场演出容易了。我不觉得这就那么可笑！在舍维雅音乐会上，首次演出了《外乡人》第二幕的交响序曲，这

是万桑·丹第的纯音乐剧。我已经说过——说得过于仓促了。我尊重这部作品,因为,依我看,这部作品在万桑·丹第如此诚实的艺术生涯中,开启了一个新的纪元。过去,丹第迫使朋友们把注意力放在欣赏他高超的驾驭作品的的能力上,而有点儿忽视了欣赏他思想的美。现在,我们不再有此忧虑了,所以听这部作品时,感到心情舒畅。另一方面,这是必然的,他终于找到了以下的真理:作品写得再好,在任何情况下,永远也取代不了感情。织布机只有取消了一切抽象组合的游戏,才能表达美。

这首序曲受到了应有的热烈欢迎。就我个人来说,我没有找到在布鲁塞尔对这首序曲有过的感受。真的,序曲跟该剧的关系太密切了。剧情既十分紧凑又十分单一。原是放在歌剧中演奏的序曲,现在拿到音乐会上来演奏。这就好像从一本非常精美的书里撕下了几页,读者失去了故事的线索。虽说这几页也很美,但失去了本身的意义。这并不是批评。

莱翁·莫罗^①先生的一首钢琴协奏曲也是首次演出。听众对这部作品的欢迎程度参差不齐。这要比任何评论都能更好地向莱翁·莫罗先生指明现在要走的道路。他写的管弦乐部分很出色,但颇具讽刺意味的是,钢琴部分妨碍出色的管弦乐部分显示出真正的魅力。有一部分听众按巴黎人的精神乱打分,我不敢苟同。我认为,为钢琴和管弦乐这样

① 莱翁·莫罗(Léon-Eugène Moreau 1870—1946),法国作曲家,音乐教授,罗马奖金得主。

合在一起写的协奏曲，迫切需要一劳永逸地取消钢琴。莱翁·莫罗先生肯定胸有成竹，会卷土重来的，像他的朋友们所期望的那样。

在此期间，大卫·G. 亨德森先生用出色的颤音演唱了一首贝多芬的浪漫曲。这首浪漫曲有个过了时的名字，叫阿黛拉伊德^①。我认为，这位前辈大师忘记把这首曲子烧掉了，而错就错在那些过于贪婪的财产继承人，把这首老古董挖掘了出来。

柏辽兹的戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》的演奏很成功，我听完之后，便离开了音乐厅。音乐会接下去的曲目，当然我就无权谈及了。

* * *

一九〇三年一月十五日，《时代报》刊登了以下一条新闻：“巴伐利亚王国路易·菲迪南亲王刚刚给瓦格纳纪念碑委员会寄去了以下答复：‘我以极大的快乐接受主持瓦格纳纪念碑揭幕仪式，以及国际音乐代表大会的开幕式。你们给我这一荣誉，我谨表示衷心感谢，因为我们是纪念德国第一位作曲家，也是最伟大的作曲家。’”

啊！吹牛没有关系。巴伐利亚王国路易·菲迪南亲王肯定更像个亲王而不像个音乐评论家！我不会坚持说，瓦格纳是德国第一位作曲家的，这在历史上是不可能的。那么，

① 阿黛拉伊德，贝多芬作品第四十六号（op. 46），根据德国诗人弗里德里希·冯·马蒂森（1761—1831）于一七九七年发表的同名诗谱写。

巴赫呢？这个人不是有许多孩子吗？贝多芬呢？这是另外一位。这人脾气不好，决意做个聋子，以便更好地用他最后几部四重奏来使他的同时代人感到乏味。至于莫扎特，最好不谈他。这是个骄奢淫逸的小人，创作了歌剧《唐璜》，叫德国人感到厌烦。

哎呀，那是德国的荣誉啊！而且荣誉如此巨大，只有少数几个名字可以与其媲美。

瓦格纳从来没有报效音乐，甚至也从来没有报效德国，既然德国目前挣扎在四部连台本歌剧的气氛中：一些人被夕阳的最后返照耀花了眼，另一些人拼命攻击布拉姆斯留下的新贝多芬风格！当狂妄自大的瓦格纳大声说：“现在你们有了音乐艺术啦！”，他本来也可以说：“现在，我给你们留下了‘虚无’，你们设法走出虚无吧！”

我们在这里不是讨论瓦格纳的才华。那是一股活力，其效果是毋庸置疑的，因为这些效果出自神通广大的魔法大师的双手。

在所有受秽气熏蒸的音乐家身上，这种影响将留下一种长期治不好的热病。音乐好似疲惫的骏马在伸懒腰，因为气势逼人的瓦格纳，让音乐跟在他那渴求荣誉的私欲后面，无情地拖着音乐走。也许是焦虑不安的音乐发出的呼喊，构成了瓦格纳对当代专家们施加的影响力。因为，在最著名的音乐家^①的心里，那种要讨好听众、要满足听众对犯罪感兴趣的

① 理查德·施特劳斯是德国音乐界思想状态的一个特例：他的配器方法难道不是李斯特的放大吗？他需要用富于哲理的细节来突出交响诗的情节结构，这不是跟柏辽兹如出一辙吗？（德彪西原注）

欲望,悄悄苏醒了。

最后,我们可以从瓦格纳的作品获得一个相当惊人的形象:巴赫好比至圣杯^①;瓦格纳好比克林索尔^②,想压倒至圣杯,并取而代之。巴赫君临音乐界,光芒四射。并且,他为真正热爱音乐的人留下的遗训中,尚有不为人知的教导;他很慈爱,希望我们还要听取。瓦格纳将像令人不安的阴影,逐渐消失。

一九〇三年一月十九日,《吉勒·布拉斯报》

-
- ① 至圣杯(le Saint-Graal),基督教的圣器。相传是耶稣在受难前一天还使用过的领圣体的杯子或盆子,碧玉材质,镶银边,银边上刻有四句古希腊文字。十二世纪末,十字军东征时被十字军从东罗马帝国首都康斯坦丁堡的索菲亚大教堂带回法国,藏于特罗瓦大教堂。法国大革命期间,一七九四年一月,特罗瓦大教堂焚于大火,至圣杯也随之不复存在。
- ② 克林索尔(Klingsor)是瓦格纳歌剧《帕西法尔》中的一个通晓魔法的巫师。

重演《茶花女》

上星期日,天气晴朗,美不胜收。晴阳初放,暖洋洋的,晒得人什么音乐也不想听。这是个能够把燕子召唤回来的艳阳天,假如我敢于这样来形容的话。

魏因迦特纳先生趁这好天气,在这天指挥拉姆赫音乐会的乐团进行演出。人无完人嘛^①。

巴黎所有专心致志的名耳朵都到场了:有怪模怪样的可爱的太太们,有穿着紧身裙的爱好音乐的年轻小姐们,也有弯腰曲背的老先生们……对善于利用他们来捧场的人来说,这是最好的听众了。魏因迦特纳先生一向善于确保这些听众的热情支持。他首先指挥了《田园交响曲》,其指挥之细腻犹如心细如发的园丁。音乐之花上的小毛虫被剔得一干二净,以致人们会想入非非,把它当做一幅油漆画,那上面朦胧起伏的山影好似是用十法郎一公尺的粗绒做的,枝叶婆婆的树木是用烫发的小火钳夹出来的。

总之,《田园交响曲》之脍炙人口是来自相当普遍存在于人与自然之间的误解。请看溪水边那一场景吧!溪水边好

① 德彪西在本书的首篇曾声明:“天公作美、风和日丽的星期天,我是不听任何音乐的。我事先为此表示万分道歉……”这里他是调侃自己,也同时调侃魏因迦特纳。他为了写评论,履行专栏评论家的责任,最终不得不违背自己定下的规矩,在周日出来听音乐会。

像有水牛来饮水(大管的声音使我相信这一点),且不提木头做的黄莺和瑞士制造的杜鹃鸟^①,这些都是德·弗刚松^②做的玩意儿,而不是名副其实的天然动物。这一切都是无用的模仿,或纯然是自以为是的诠释。

这位前辈大师的有些作品,表现自然景色的美是多么深刻啊!那仅仅是因为在那些作品里,他没有运用直接的模仿,而是把大自然中“见不着”的东西转化成了感情。用衡量树木的高低的办法,我们能测出一片森林的神秘吗?森林无边无际的深度,不是更能激起人们的想象吗?

再说,在这首交响曲里,贝多芬对其负责的是一的人们只通过书本认识大自然的时代。这一点在这首交响曲的《暴风雨》一章里得到了证明。在这一乐章里,当不太像的雷声滚动起来的时候,生灵万物的恐惧被披上了罗曼蒂克的外衣。

如果有人以为我是想怠慢贝多芬,那就大错特错了。不过,一个像他这样的天才音乐家,犯起错误来,可能比其他人更加盲目些,一个人不该是只写头等杰作吧。假如用杰作来形容《田园交响曲》,那么这个词在形容其他作品时就失去力量了。我要说的就是这个意思。

接着,魏因迦特纳先生指挥了一首卡米·舍维雅先生的交响幻想曲。在这首幻想曲里,最为奇特的管弦乐素材,以一种非常具有个性的方式用来发展乐思。有位自己很喜欢音乐的先生,用一把钥匙吹起尖厉的哨声来嘘这首幻想曲,

① 指由机械鸟报时的古钟。

② 德·弗刚松(Jacques de Vaucanson, 1709—1782),法国机械师,以制造自动玩具著称,最著名的作品有笛手、鸭子等。

真是极其愚蠢。谁能准确知道,这位先生是批评魏因迦特纳的指挥方式呢,还是批评作曲家的作品呢?首先,钥匙并不是一种战斗武器,而是一件家庭用具。克罗士先生比较起来,更喜欢肉店学徒屈起食指吹口哨的雅致方式,那样发出的声音要响亮得多。上面提到的这位先生,大概还相当年轻,学这种艺术还不够年龄吧?

在魏因迦特纳指挥下,罗乃太太唱的三首曲子当中,只有第三首节奏比较明快。交响伴奏过于丰富,显得缺少创造性,无疑损害了这三首曲子。这发生在魏因迦特纳先生的指挥棒下,是令人惊讶的。管弦乐部分长得叫人难以忍受,而且调性变来变去,好像天下雨了一样。

魏因迦特纳先生在指挥李斯特的《玛宰帕》时,得心应手,重新展其所长。这首交响诗充满糟透了的缺点,有些段落甚至很粗劣,然而,那种不断使乐曲沸腾起来的热情却终于吸引了你,其吸引力之大,连你自己也觉得这很好,而不再考虑其所以然了……(散场的时候,人们可能摆出厌恶的样子,因为这样好!纯粹是虚伪,请相信这一点。)李斯特作品无可否认的美,我认为,是出于他对音乐的一往情深的爱。虽然有时他甚至跟她亲密地你我相称,并索性把她放在自己的膝头上,但,这比起那些好像初次跟她相识的人假装正经的样子来,也是半斤八两,彼此彼此。假装正经当然很合乎礼仪,但缺少热情。由于狂热和不修边幅往往有损李斯特才子的形象,所以最好还是衣冠楚楚,一丝不苟,甚至带上白手套。

一眼看上去,魏因迦特纳先生的外形好似一把新打造的刀子。他的手势具有一种几乎是直线的美感,他的手臂会突

然作出强有力的动作,激起长号的怒吼,使大铙钹敲得如痴如狂,那真震撼人心,尤如出自魔术一般。听众欣喜若狂,不知如何表达热情是好。

* * *

喜歌剧院最近重新上演了歌剧《茶花女》。该剧热烈隆重地重新上演,其意义超过了重演这个事实本身,使某些事情回到了自己原来的位子上,特别是那来自意大利的(而且也可能回到意大利去的)现实主义,有人以为现实主义可能会影响法国音乐……

这些事情至少在咖啡馆里成了谈资,使得有关所谓“拉丁民族”的反科学的争论又重新活跃起来。

在歌剧《茶花女》中,我们看到了一些意大利年轻音乐家喜爱的手法:被观众要求重复的“幕间曲”,让观众拿出手帕来擦眼泪的浪漫曲,等等。

采用一般能获得巨大成功的法国题材来写作,这一奇怪的欲望人们也注意到了吧?首先是威尔第改编《茶花女》。新近,普契尼^①先生和莱温卡瓦罗^②先生同时改编了《波希米亚女郎》^③。这两部作品的文学价值不该由我来加以评论。

① 普契尼(Giacomo Puccini,1858—1924),意大利著名歌剧作曲家。其著名传世之作,有《波希米亚女郎》(1896)《托斯卡》(1900)《蝴蝶夫人》(1904)《图兰朵》(1926)等。

② 莱温卡瓦罗(Ruggiero Leoncavallo,1857—1919),意大利歌剧作曲家。他改编的《波希米亚女郎》(1897)没有像普契尼那样获得巨大成功。

③ 该歌剧是根据法国作家亨利·米尔热(Henri Murger,1822—1861)发表在报纸上的长篇连载小说《波希米亚人的生活场景》改编而成。

但这两部作品代表了法兰西情感的一个特殊时代，完全可以不借助音乐而流传。威尔第的改编至少是率真的。从浪漫曲到咏叹调，来回转换，听众可借以消遣娱乐，因为他们会从中时不时地发现至爱真情。但这些从不自诩深刻，一切都是表面的，尽管处境悲惨，也总会有些阳光的。这种艺术的审美肯定是不真实的，因为作者没有通过歌曲反映生活。但是，威尔第的作品有一种违背生活的勇敢方式，而生活也许比意大利年轻学派试图论说的现实更美丽。普契尼和莱温卡瓦罗自以为是研究人物的性格，甚至是表现一种本能的心态，实际的结果只能是简单的情节。

两部《波西米亚女郎》就是这种情况的明显的例子。一部是社会新闻的生搬硬套，感情的表达带有“那不勒斯坎佐纳歌曲”所特有的鼾鼻头的声音。在另一部里，虽说普契尼试图找回巴黎人和巴黎市井的气氛，但仍带有意大利的喧闹声。我无意责备他是意大利人，可是为什么非要选择《波西米亚女郎》呢？

马斯卡尼先生和他的包罗万象的《乡村骑士》，使我们重新掉进了社会新闻的污水里，而该剧想要抨击生活的夸张手法把污水弄得更脏，结果只能是骗人的诡计。令人厌烦透顶！

出于跟意大利人差不多的想法，法国也曾流行过寻找外国的题材，尽管大家总是经常发现一本好书多么可能会变成一出糟糕的戏剧。因此，很容易得出结论：好书并不一定会变成好歌剧。

我们再回到所谓的意大利影响这个话题上来吧。意大

利影响只限于这一研究,而且是局部的。至于法国听众是否会喜欢上意大利味儿的法国故事,那是另一回事,等着瞧吧,我们有得争呢。有些人和有些作品,以其只有法国才有的高尚的智力活动,大声回答这些鸡虫得失的问题。应该要特别加以肯定。为了把音乐从谎言的泥潭中解脱出来,使音乐恢复原有的美,我们所做的那么多的努力,不能就停滞在现实主义这个虚无的工厂里霉烂掉。

我们向阿贝尔·卡雷先生表示祝贺。美轮美奂的精彩演出,使得略显憔悴的《茶花女》重新容光焕发。我们也向安德烈·梅萨杰先生表示祝贺,他在整个晚上都以这部作品所需要的奔放的激情来指挥乐队,以至听众忘记了戏剧的谎言,这真是了不起的惊人之举。

伽登小姐是这场晚会的主角,她的演唱完全改变了维奥蕾塔这个角色惯常的传统。她那晶莹剔透的嗓门是如此的脆弱,好像就要破碎了一样,可是接着又几乎奇迹一般重新充满了活力。

一颗受伤害的心所感受到的全部痛苦,都在她的歌声里给表达了出来。对艺术的这种理解,要比写在五线谱上的音乐更为深刻。

最后我们要表扬贝尔先生、傅杰尔先生以及所有其他的演员。

一九〇三年二月十六日,《吉勒·布拉斯报》

大众的审美

近来各方面都关心提高人民对一般艺术的鉴赏力,特别是对音乐艺术的鉴赏力。究其渊源,我要提到米米·班松人民音乐学校^①。古斯达夫·夏邦杰^②在这所学校里把他心爱的理论付诸实践。就这样,他教姑娘们在艺术中和生活中爱好自由。她们的审美观,直到目前为止,在北方还为保尔·戴尔麦所囿,在南方还为皮埃尔·德古塞尔^③所囿。现在,她们知道格鲁克和布吕诺的名字了,并能用巧手扎花结的纤指抚摸里翁先生制造的半音阶竖琴了——无疑,她们会把自己培养成讨人喜欢的少妇,而不是她们原先准备做的轻狂无礼、爱慕虚荣的小布尔乔亚。

-
- ① 古斯达夫·夏邦杰于一九〇二年创立米米·班松人民音乐学校,免费为劳动妇女们提供音乐教育。米米·班松是法国诗人缪塞(Alfred Musset 1810—1857)一首歌颂法国女性的诗歌的题目。这里被用来命名这所女子音乐学校。
 - ② 古斯达夫·夏邦杰(Gustave Charpentier 1860—1956),法国二十世纪初最著名的作曲家之一,自然主义派代表人物。出身面包师家庭,从小表现出音乐天赋,受市政府资助入巴黎音乐学院学习。一八八七年获罗马奖学金。一九〇〇年巴黎歌剧院上演他的四幕歌剧《路易丝》,描写巴黎蒙马特区一位制衣女工跟一位诗人的爱情故事而名震一时。该剧在一九〇〇年至一九五〇年的半个世纪里,先后上演了一千场。一九一二年入选国家艺术学院院士。一生三次被国家授予勋位,先后获国家一级、二级、三级荣誉勋章。
 - ③ 皮埃尔·德古塞尔(Pierre Decourcelle, 1856—1926),法国作家,以在报刊上写长篇连载小说和通俗笑剧见长。

与此同时,《珍乃特的婚礼》^①的声誉下降了,至于《白衣夫人》^②,其声誉也不会维持很久的……

你们这些奸险的骑士
暗地里策划阴谋诡计……

你们不需要再为提防这位夫人而操心了。(我且不提那些抒情歌曲,其中有“米依怀念祖国”,以及其他的年轻人怀念祖国,有“凋谢的花束”,因为这些抒情歌曲都掉进了你的湖底,啊,挪威!)^③

我们也有一所卡杜勒·蒙戴斯^④先生创办的“流动剧院”(而且这是个不错的主意),还有伯恩海姆^⑤先生提倡的“戏剧三十年”的事业,他把庄重的法兰西喜剧院带到了许多不庄重的地方。

就鄙人而言,我曾看到过一些向群众传播艺术的尝试。我承认,我只留下了十分悲哀的回忆。进行此种尝试的人,一般都表现了善意和殷勤,可是,穷人却明显感觉到他们既

① 《珍乃特的婚礼》(Noces de Jeannette),独幕喜歌剧。法国作曲家马塞(Victor Massé,1822—1884)作曲。

② 《白衣夫人》(La Dame Blanche),三幕喜歌剧,法国作曲家波瓦勒久(François-Adrien Boieldieu,1775—1834)作曲。首演于一八二五年。

③ “米依怀念祖国”和“凋谢的花束”当时曾流行一时的歌曲,出处不详。作者在这里暗讽这些抒情歌曲已经不再有人唱了。

④ 卡杜勒·蒙戴斯(Catulle Mendès,1841—1909),法国作家、诗人。十九世纪末法国巴那斯派的重要成员,魏伦的崇拜对象,瓦格纳在法国的热情支持者,曾写过瓦格纳的传记和作品分析专著。

⑤ 伯恩海姆(Adrien Bernheim,1861—1914),法国戏剧研究专家。一九〇三年出版《戏剧三十年》,主张推广戏剧,使戏剧大众化。

勉强又做作——当然,这些穷人根据剧情的发展,总是决定笑,或是哭的。然而,这样做仍然不是出于本心!这些暗然无光的生命对于这种短暂的视觉上的享受,都模模糊糊有一种本能的羡慕:妇女们对演员的打扮评头评足,脸上挂着虚情假意的笑容;男人们比来比去,失了神主,想入非非,欲纵情欢乐。还有的人懊恼花了十个苏来看戏。所有的人都垂头丧气地回家喝汤。这天晚上的汤做砸了——汤里有点儿泪水的咸味儿,请相信吧!

诚然,这种社会抱负和这些先知者的热情,我看到了,是有其正当理由的。没有什么比这类事情更容易使人兴奋的了:扮演成小菩萨,每天只吃一个鸡蛋,喝两杯白开水,把其余的施舍给穷人;反复咀嚼有关宇宙形成的、泛神论的遐想,无止无休;反复咀嚼“原生的自然”^①的沙拉;反复咀嚼我与非我在肉体上的混同,沉溺于对万物生灵的崇拜之中……这很美妙,聊天时作为谈资也很好。可惜,这一切一点儿也不实际,甚至还会产生危险的后果。

虽说,给人民一些戏看,的确没有错^②,不过,对于上述戏的性质,大家应该有一致的看法。最好的办法也许是恢复罗马皇帝的竞技场里的角斗。我们有座植物园。植物园应该有义务出借其饲养得最好的动物。老狮子每天看到的总是

① “原生的自然”是荷兰泛神论哲学家斯宾诺莎(Baruch Spinoza,1632—1677)提出的哲学概念,与“从生的自然”(也称“创造的自然”)相对而言。意指自然是实体,即世界的统一、世界的统一性和绝对完备性。

② 夏邦杰的《路易丝》上演后获得巨大成功。时任喜歌剧院院长的阿贝尔·卡雷决定每场演出都有免费票赠送给缝纫女工。一九〇〇年四月,他一次就给时装界和缝纫工赠送了四百个免费座位。

那些到巴黎来度假的丘八和推着小孩车来散步的保姆，厌烦得直打哈欠。它们会因为要参加角斗而立即恢复其凶残的本性。要找到一些热情到足以任凭吞噬的音乐爱好者，也许比较困难吧？其实谁知道呢，如果多出一些钱的话……

别想这些了吧，还是回到人民剧院这个话题上来。有人以为在人民剧院上演古老的保留节目，或者充满浪漫主义的老戏，就算满足了一切要求。这种努力可不值得欣赏。我认为，需要找到的是—种既在思想内容上又在舞台布置上都能适合绝大多数观众胃口的艺术形式。我在这里并不想提出真理，但是，难道我们不能想一想希腊人吗？

在欧里庇得、索福克里斯和爱司契尔的作品里，我们不是找到了线条极其单纯、悲剧效果极其自然的伟大的人道感情吗？以至这种感情既能被最粗俗的人理解，也能被最少偏见的人理解。（为确信无疑，请大家好好想—下爱司契尔的《阿迦梅农》的演出。保尔·克洛代尔的译文极其令人钦佩。）

这不是比现代剧目中所有细腻的心理描写和世俗描写更接近人民吗？当问题是在让众生摆脱家务生活时，我们就用不上过于高贵的手段了。由于目的是在让他们从生活中解脱出来，因此让他们看到生活在舞台上过于准确的再现——不管是如何地成功，都是相当有害的。

这便导致我来说—说“人民歌剧院”，这是近来人们关心的事情。人民歌剧院的建立遇到了严重的困难。在迫不得已的时候，人们可以临时找来—个人充当演员，过去的自由

剧院^①就是一个实例。现在还没有足以有效的、启发性的办法能随便拉个过路人来演奏大提琴。这件小事看来不重要，意义却极其重大！作为一个歌剧院，需要一个管弦乐队，到哪儿去找管弦乐队呢？需要有独唱演员和合唱演员，等等。演出什么东西呢？像我们邻国那样，上演古老的保留剧目吗？上演什么老太婆似的《犹太女孩》^②，或者上演满面尘垢的《鲍提契的哑女》^③？

那么，假如大家愿意，请暂时不要相信乌托邦的旅行。有一个解决一切问题的办法，即把人民剧院和人民歌剧院结合起来。就如同我们在前面所说的，回到古希腊人的喜剧形式上去，重新搞起“悲剧”来吧，同时在其原始音乐的陪衬上加上现代乐队和多声部合唱的无数手段，也不要忘记充分运用灯光效果的办法（也就是说能让观众都看得清舞台面），我们可以从哑剧和舞蹈中获得总的效果。在这方面，我们可以从爪哇王子举行的文娱晚会上得到许多珍贵的信息。在那些晚会上，哑剧的无声语言所具有的不可抗拒的诱惑力，达到了登峰造极的程度，因为这种语言是通过动作而不是通过习惯的程式来进行的——把戏剧仅仅局限在明白易懂的素

-
- ① “自由剧院”为法国演员、导演和剧院经理安德烈·安东尼（André Antoine，1858—1943）于一八八七年所创立。此剧院存在于一八八八年至一八九六年期间，专门上演当时国内外青年剧作家的新剧，获得巨大成功。安东尼是当时戏剧改革家，受自然主义影响，主张舞台演出具有与实际生活一样的真实感。
 - ② 《犹太女孩》，五幕芭蕾舞剧，一八三五年首演于巴黎歌剧院。作者为法国作曲家哈列维（Jacques Fromental Halévy，1799—1862）。
 - ③ 《鲍提契的哑女》，一八二八年首演于巴黎歌剧院。作者为法国作曲家奥柏（Daniel François Esprit Auber，1782—1871）。

材之内,那是我们戏剧的贫困。那可能是如此之美,以至变得容不下其他东西。巴黎最终可能成为“美”的信徒和世界人民投奔的圣地——最后,让我们变得宽宏大量吧。我们不要虚情假意,机关算尽,做些鸡零狗碎的小事。由于现存的剧院没有一座能用,绝对需要建造一座剧院,但愿巴黎市议会跟法国政府尽力达成协议。只此一回,下不为例嘛。

我特别要提一提,不要建筑一座金碧辉煌、看了叫人头晕目眩的剧院。剧场要宽敞明快,使每个观众都觉得很惬意。(不用说,设置一些完全免费的位子需要的。)必要时,国家可发行公债嘛。永远也不会有什么比发行这样的公债,理由更崇高的了,更具有真正民族意义的了。

此外,美的原则是切不可忘记的!尽管有些人在努力,我们好像仍然有忘记的可能,因为在现代社会中,“平庸”这个千头万臂的怪物,其忠实信徒实在是太多了!所以要把真心诚意的人们聚集起来,形成一股不可战胜的力量,无情地摧毁那些木棚子,一些阴险的要把戏的江湖骗子在那里大吹大擂,兜售“子虚乌有”的东西。

* * *

西格弗雷德·瓦格纳^①先生继承了他那大名鼎鼎的父亲

① 西格弗雷德·瓦格纳(Siegfried Wagner,1869—1930),德国作曲家、指挥家。理查德·瓦格纳的第三子,李斯特的外孙。他出生时,父亲正在写歌剧《西格弗雷德》部分,遂以歌剧主角的名字给他命名。一八七〇年,他父亲用《西格弗雷德》的主题编了一出小歌剧《西格弗雷德田园诗》,献给他母亲科西玛。父亲死后,他受母亲委托负责组织每年在拜鲁伊特举行的瓦格纳音乐节。

给他留下的荣誉，他轻松地把这个沉重的包袱背在身上，甚至好像没有感觉到，因为他那干巴巴的缜密的态度，显得那么安闲而自信。他非常像他的父亲，但是一件缺少原件才华的复制品。他年轻时，家人好像要他学习建筑。我们永远也不会知道，建筑是否因为他后来改学音乐而蒙受重大损失；我们更加无法肯定，音乐是否因而受益匪浅。不管怎样，他肯定是个恭顺的儿子，所以坚持要继承他父亲的事业。这些事做起来可不像继承父业开帽子店那样容易。他不会不知道，他父亲的作品里有些东西，对他来说，是不可逾越的。但是他没有理会这一点。这一事实说明他有一种感情：最为幼稚的虚荣心跟以自己的工作来光宗耀祖的欲望交织在一起。

另一方面，他很难逃脱拜鲁伊特的令人着魔的气氛，而不试图品尝老魔术师酒杯里的剩酒；可惜魔术师的饮料只剩下脚脚头了，而且没有酒味只有醋味。这些想法，是在听西格弗雷德·瓦格纳先生的三幕音乐喜剧《华德芳公爵》时突然产生的。这是一部过得去的音乐作品，仅此而已，有点像小学生的作业。理查德·瓦格纳教这个小学生音乐，但对做作业并不太关心。

西格弗雷德·瓦格纳在指挥演出《西格弗雷德田园诗》时，指挥得非常成功；这部作品释放出温柔的母爱，他也许应该听取母爱的恳切的忠告：在生活中要自由快乐，不要关心和渴望不可求的荣誉。这部作品低声呼唤着他的名字，使他的名字环绕上永不熄灭的光芒。为什么他还渴望新的光荣呢？这些新的光荣是靠不住的，留给他的，不管怎样，只有一个头衔：瓦格纳的儿子。而且依我看，这是唯一令人羡慕的

头衔。

不过,别人的心是座阴暗的森林,在里面行走要谨慎小心。西格弗雷德·瓦格纳一定有比我试图解释的更为重要的理由。作为乐队指挥,较之平常来自德国的其他指挥家,我觉得他的水平要低一些。在这些指挥中间,魏因迦特纳先生的理解力比较强,尼基石先生的花招比较多。此外,贝多芬 A 大调交响曲的演奏为什么那样琐细呢?这样做甚至使交响曲变得有些滑稽可笑了,这样同时也就贬低了这部作品。

* * *

下周一我跟大家谈谈昨天科洛纳乐团演奏的塞萨·弗朗克的歌剧《真福》,以及位于歌剧院广场上一个非常奇特的机构。

一九〇三年三月二日,《吉勒·布拉斯报》

当代公众的艺术教育之我见

在我看来,公众艺术教育是最徒劳无益的!从纯音乐的观点去看,公众的艺术教育是不可能的,如果不说是有害的!

现在乱搞艺术的人太多了!因为,任何一个自以为受过一些艺术教育的人,都自信能够立即搞得了艺术创作,怎么阻止呢?使我担心的是,过于普遍的艺术推广只会导致更加广泛的平庸。文艺复兴时代,百花争艳,难道曾经受到目睹其出现的愚昧无知之辈的影响吗?

音乐,尽管曾经依赖教会或亲王而生存,并未因此有损其美丽动听,不是吗?

其实,对艺术的爱好,是不能送给人的,也是不能解释的。

一九〇三年三月十五日,文艺期刊《笔会》

反对音乐行家

克罗士先生,我的一位老朋友,每当他谈起圣-桑先生,总习惯一本正经地脱下帽子,用他气喘病患者的沙哑嗓子说:“圣-桑是全世界最了解音乐的人。”然后,他点燃一支比小乌鸦还黑的可恶的小雪茄烟,继续说道:

“况且,音乐这门学科已经导致他永远不会同意让音乐服从过于个人的愿望。我们可是亏了他,才认识了李斯特奔放的天才。在一个公开表示自己信仰需要勇气的时代,他宣称自己崇拜老前辈巴赫——因此,言归正传,圣-桑是个定了性的传统音乐家。他接受作为传统音乐家的枯燥无味和不得不服从的条件,他在任何作品里都不允许自己超越他选为大师的人。这一点,从他根据贝多芬的一个主题谱写的变奏曲中,得到绝妙的证实。这位大师的写作方式在变奏曲里得到严格的遵循,以至听众只会想到贝多芬而不会想到别人。这正是表明一种不怀任何私心的尊敬,我没有看到过比这更完美的范例了!这种对形式的尊重,使他写出的交响曲必然都是逻辑发展的典范。我们可以思忖,他怎么会误入歧途,到了沉湎歌剧的程度;传播一定要‘搞歌剧创作’的可恨的错误,以至从路易·加莱跌到维克多里安·萨杜的水平。‘搞歌剧创作’跟‘搞音乐创作’是永远不会协调一致的——可是,慷慨大度的上帝,已经给了人世间无数的歌剧匠人!圣-

桑来凑数是徒劳的；另外，他作出的样子，只能鼓励那些歌剧匠人的不光彩的买卖，这是很可惜的。他怎么没有发现，他因而同时失去所有青年音乐家对他的尊敬，因为他们需要自由和洁净的空气，热切地指望他们为他们打开新的道路。”克罗士先生停住说话，费力地咳嗽起来，他向熄灭的雪茄烟表示歉意，因为他滔滔不绝说得太多了。然后，这位骨瘦如柴、言词锋利的老人怀着少有的激动，继续说道：“先生，我讨厌感情用事！但，我宁愿不要记住写《野蛮人》的作者叫卡米·圣-桑。”我试图用这类胆怯的异议来反驳他：“比起其他许多你没有提到的歌剧来，难道《野蛮人》要更糟吗？”以及：“难道我们因此就该忘记圣-桑先生是什么样的人吗？”

克罗士先生蓦然打断了我的话，并以沉着冷静的口吻继续说道：“这部歌剧是个不好的榜样，因为它来头很大。圣-桑先生为了对他自己负责，更为了对音乐负责，他不该写这种‘蹩脚的东西’。这部歌剧里有些东西跟他的思想是矛盾的，甚至有普罗旺斯的土风舞。这种土风舞，广大音乐评论界以其特有的无知和冷静，称赞为古色古香，其实，那至多已经是过去的一八八九年巴黎世界博览会陈旧的翻版。难道没有一个喜欢圣-桑的人对他说，他写的音乐作品已经够多了，最好还是去修炼修炼他那晚到的探索的志向吧，因为凝视新的天国可以给他启发，写出更加无私心的作品。而且，不了解他的人会说他不爱听众！每当他的作品首演时，在他和听众之间用大海隔开的强力需要，就是不可否认的证明。他本以为不得不作出的让步，他甚至加以弥补，具有一种既可爱又令人伤感的讽刺意味。”

最后,克罗士先生想到交响诗《死神之舞》时,他那片面的责难稍微减轻了一点。他很高兴想起了这部作品首演时有人吹哨子、喝倒彩。我们感到,他曾经非常喜爱卡米·圣-桑。他的惋惜是来自圣-桑的改变,而这种改变对他来说就相当于背叛。这时,按习惯,克罗士先生点燃另一支烟,并以告别的口吻最后对我说:“对不起,先生,我不想糟蹋这支烟。”我忘记说了,克罗士先生不喜欢谈音乐谈得过长,他自诩是个反对音乐行家的人。

圣-桑为简·迪欧拉夫瓦^①太太的剧本《帕丽萨蒂丝》写的音乐,首次演出是在一八九二年八月贝济耶竞技场剧院。我未能有幸观看这次演出,感到非常遗憾,因为我对露天音乐问题特别感兴趣,并认为对音乐家来说,这是个集中音乐的全部能量的最好机会。拥有美丽的天空做天然背景,能够用交响音乐来诠释每天日落后的人间仙境,对任何感到艺术和自然紧紧结合在一起的人来说,都是激动人心的事业。我曾在本栏目里说过,我希望露天音乐是个什么样子。至于《帕丽萨蒂丝》的音乐,我不知道在这露天剧场里演奏是否要比在封闭的音乐厅里演奏好一些。

这部剧的音乐,我觉得作者关心较多的是优美动听,而不是气势恢宏。虽说,圣-桑先生熟练掌握人声的运用,我并

① 简·迪欧拉夫瓦(Jane Dieulafoy, 1851—1916),法国旅行家、小说家、政治评论专栏作家。一八八一年至一八八二年和一八八四年至一八八六年两度和丈夫游历波斯,探索西方建筑与东方的关系。简回国后将游记在《周游世界》杂志上连续发表,受到读者热烈欢迎。一八九〇年根据波斯帝国宫廷权力斗争的故事写成长篇小说《帕丽萨蒂丝》,也大获成功。后根据圣-桑请求,改变成歌剧脚本。

没有找到我所指望的单一的旋律,或说得更明白一些,我听到的合唱写得非常好,但我没有感动,也没有激起听众的热情。总之,在音乐会上,音乐是迷人的,但音乐不应当是这样的,因为它是为露天写的。我很想走出这无情的两难状态,可是从逻辑的角度看我又不能,逻辑也许是无情的(如果逻辑不是这样,就失去了称之为逻辑的一切权利了)。

《帕丽萨蒂丝》有一段芭蕾舞插曲:“黄莺与玫瑰”,一种用人声和唱的女高音独唱。听众听得津津有味,一方面是因为这段唱对歌唱家来说颇具难度;另一方面是因为歌声紧跟竖琴,竖琴听来好像是潺潺流水,也好像是出浴的仙女们湿润而新鲜。这些东西使音乐爱好者们听得心醉神迷。有一首合唱曲,我差点儿忘了。该曲用的几乎是西班牙节奏,十分奇怪的考古发现,我不大明白为什么要用手鼓。尽管波斯人的尚武精神名闻遐迩,我不知道他们把这种打击乐器用于军事训练。除此之外,《帕丽萨蒂丝》的音乐往往借鉴韩德尔。我知道根据老传统,卡米·圣-桑先生不会因为这样比较他的作品而感到不悦的。至于露天音乐问题,我不认为被这部作品解决了。问题仍然敞开着,竞相解决这一问题的现象将来一定会产生的。科尔索夫小姐的声音可以跟任何一只黄莺争鸣媲美,卢塞利埃尔先生和基亚马先生的宏亮动人的嗓子确保了这次演出的成功。

阿尔弗雷德·巴士莱先生于一八九〇年获得罗马奖学金,从那以后,我们很少听到他的音乐作品。这不完全是他的错,而更主要的是那些掌握着演出权的人的错。我们可以反复陈述日常的不满,这是非常得体的做法。反正这不能阻

止这种现象固执地继续下去。这种可恶的固执让人更加看清楚错误的或者荒谬的思想。我们昨天第一次听到的题为《水神之爱》的交响诗晾在抽屉里已经压了一些时候了。巴士莱先生一定改了又改。虽说交响诗没有失去魅力,但从完全现代的配器手法和仍受制于瓦格纳风格的作曲手法来看,交响诗所受的影响新旧都有。交响诗中的人声有时唱了狂热的单簧管部分。我倒宁愿人声不唱歌词(歌词是让·拉莫写的),女水神们是不说话的。甚至正是因为这一点,她们才有别于她们的活在人世间的姐妹。巴士莱先生跟心灵不凡的人一样,好像喜欢梦想。我觉得,他本可以就此延长超自然的部分。交响诗的中间部分最受听众欢迎。听众凭其对夜间声音的识别力,从这部分的音乐中似乎感到月光抚摸着沙沙作响的树叶。这并不是说交响诗的其他部分不屑一顾,因为总的来说,这首交响曲充满了高贵的气派。这种高贵的气派本身带有矫揉造作的色彩,使人好像觉得,是个把兰花插在长睡衣上的人。从现在起,巴士莱先生可以加入那些给听众提供音乐精品的作曲家的队伍了。此外,不费力气地成功,他本能地感到讨厌,因此他得到真正艺术家的赞同。对听众来说,《帕丽萨蒂丝》和《水神之爱》的缺点是不同的。

当巴士莱先生到了圣-桑的年纪,就会懂得成功之道了;但愿他满足于听众对他抱有的好感,只是在将来,要记住荣誉的责任。

其间,我们听了俄国皇帝陛下的小提琴独奏家莱奥博德·奥埃的演出。他施展了巨大才华,演奏布拉姆斯的一首协奏曲和柴科夫斯基的一首忧伤的小夜曲。这两首曲子令

人腻味的程度不相上下。我若是当一分钟的俄国皇帝,我会威胁奥埃,要把他充军到西伯利亚去,如果他继续把他的音乐才能用来演奏这样难听的作品。

关于举办这个音乐会的交响乐团,请允许我向科洛纳先生致敬,上星期天我们庆祝了该团成立三十周年^①。

无论从什么角度去看,这都意味着,为了音乐事业而尽心尽意,忠贞不渝,不懈努力。毫不夸大地说,这就足以获得大家普遍的热烈赞扬,也包括本人。

拉姆赫音乐会

不知为什么,这次音乐会用《西古尔德》的序曲来开场。我希望,在舍维雅先生脑子里想的,是证明他的乐队要比歌剧院的乐队高强。如果是这样,那么他已经做到了。但这并不能使《西古尔德》变得好一些。他在演奏里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《安塔尔》时给人以强烈的震撼,使我们得到了补偿。这首瑰丽的交响曲从来没有被演绎得如此美妙,再说,这是一首地道的杰作,里姆斯基·科萨科夫不顾惯常习惯,更新了交响曲的形式。这首曲子主题之优美,配器和节奏之令人着迷,简直无法言表。这样一部吸引人的作品,我

① 爱德华·科洛纳(Édouard Colonne, 1838—1910),法国指挥家和小提琴家。一八五六年入学巴黎音乐学院。一八五八年获和声学一等奖。一八六三年获小提琴一等奖,同时出任巴黎歌剧院第一提琴手。一八七三年,在哈特曼音乐出版社的资助下,成立民族交响乐团。哈特曼退休后,由于经费困难,他便成立自己的交响乐团,后称科洛纳交响乐团,定期举行音乐会,专门演奏法国音乐家的作品。一八九二年,被任命为法国歌剧院交响乐团艺术指导。他跟安德烈·梅萨杰和卡米·舍维雅为当时法国乐坛三大著名指挥家。

打赌,谁听了都不会无动于衷的。作品的吸引力如此之大,听众会忘记日常生活,忘记身边的邻座,甚至忘记注意应有的坐姿,因为太想发出快乐的叫喊了。听众好不容易才拿定主意,用鼓掌来制造一阵噪音。对一个给予你一时快乐的人,这样做肯定是不足以表示感谢的。

然后,黛蕾萨·卡雷诺太太演奏了一首格里格^①的协奏曲。关于这首曲子,不知道听众注意到了没有,北方人要做南方人,是多么叫人难以忍受!这首协奏曲使人想起莱温卡瓦罗的风格,曲子的结尾就是个令人吃惊的例子。钢琴到结尾部分好似“吹竖笛”的声音,如果我可以这么说的话。而乐队的伴奏既粗狂泼辣又艳丽奔放,简直使人觉得听完就会中暑了。但是,黛蕾萨·卡雷诺太太才华横溢,比有点儿滥用挪威人权利的格里格,更有才华。

一九〇三年三月十四日,《吉勒·布拉斯报》

① 格里格(Edvard Grieg,1843—1907),挪威著名钢琴家、指挥家和作曲家。出生音乐世家,从小跟母亲学钢琴,后入莱比锡音乐学院学习。受古典主义音乐和浪漫主义音乐影响。是挪威古典音乐奠基人。以写钢琴协奏曲著称。

国立喜歌剧院

根据奥尼达的短篇小说改编的四幕喜歌剧《缪盖特》首次公演；迈克尔·卡雷先生和乔治·哈特曼先生编剧；爱德蒙·米萨^①谱曲。

如果加副题还是时髦，昨晚上演的喜歌剧可有幸称之为“缪盖特，或当心油漆”^②。故事发生在一八二〇年左右的弗朗德和巴黎。一位名叫里翁乃尔的法国画家要寻找一位理想的模特。他在双眸传情的弗朗德姑娘身上找到了理想的模特。画家爱上了模特，模特也爱上了他。这类故事过于平常，无人会为此感到惊讶。根据过去曾使喜剧—歌剧院大受欢迎的老套路，缪盖特在最后一场，靠了挨门兜售的小贩的帮助，找到了失散的里翁乃尔，并嫁给了他。这样的结局，也不会有人感到惊讶。

这部作品的音乐和歌词唤起人们的回忆，想起那些人们以为已经忘得一干二净的岁月。因此这很令人感动，好像找

① 爱德蒙·米萨(Edmond Misa, 1861—1930), 法国作曲家, 管风琴演奏家, 马斯涅的学生。

② 法文油漆和油画是同一个字。剧中讲画家和模特相爱的故事。德彪西玩文字游戏, 意思是说, 当心被画家爱上, 或当心上画家。



十九世纪的巴黎

到了曾祖母用达盖尔照相术^①拍的老照片。姑娘们会兴趣盎然地用它来把面包切成片(如果还有剩下的)。除了波西米亚女郎抽烟不够得体之外,这基本上是“一家人”老少咸宜的作品。有些插曲是很动人的,如缪盖特和四个小姑娘唱的夏

① 这是一种早期发明的成像术,由法国人达盖尔于一八三九年发明,没有底片,涂有碘化银的铜片,曝光后即可成像,然后用水银蒸汽固定图像。所以下文说,用它(薄铜片)来切面包。

娃·玛丽亚,安维尔的钟声,感伤有度的华尔兹舞曲。其实,这是不能苛求的,米歇尔·卡雷先生和爱德蒙·米萨先生都是好心人,他们不想伤害过去,哪怕一丁点儿。

不要以为他们错了,既然《缪盖特》获得了巨大成功。玛丽·蒂埃利太太以其圆润动人的歌喉扮演缪盖特,帕萨玛太太以其服人的声望扮演牛奶商贩丽娜·柯莱布斯——我随时准备做她忠实的顾客。德科拉博纳太太、皮埃隆太太、克斯代斯太太和佩雷太太,在演唱插曲时都很出色。

穆拉托尔先生很帅,同时也有一副好嗓子。傅杰尔先生扮演月下老人,挨门兜售的商贩,别有风味。卡兹内夫先生、麦斯迈克先生、英贝尔先生和维基埃先生像小木偶,上场“兜了三圈就下去了”。布景、服装和演出都符合喜剧—歌剧院的习惯。亚历山大·吕基尼先生凭其珍贵的经验指挥乐队……但愿我没有忘记任何人。虽说《缪盖特》没有她的前辈《米依》^①那样的运气,那是因为我们对于古老法兰西良好的传统干脆失去了尊重。

一九〇三年三月十九日,《吉勒·布拉斯报》

① 《米依》为三幕五景喜歌剧,昂布瓦兹·托马斯(Ambroise Thomas, 1811—1896)作曲,首演于一八六六年。拿破仑三世观看此剧后,决定以此剧招待来参观一八六七年巴黎世界博览会的欧洲君主。一八九四年该剧上演第一千场,法国音乐节为此曾举行庆祝。这是法国音乐史上罕有的盛事。

宗教音乐会

大家知道,音乐(是教会的女儿)享有从属于教会的特权,但音乐并不吃素!耶稣受难周这一天的星期音乐会举行了音乐盛宴,并简单地取名为《宗教音乐会》,以便平息想法过多的听众的怒气。科洛纳先生在他的节目单上摆上了塞萨·弗朗克先生的《真福》——这还是心安理得可以欣赏的作品,舍维雅先生作为回应,则在自己的节目单上不慌不忙地摆上了理查德·瓦格纳的《莱茵河的黄金》——这既不“圣洁”,也不“吃素”:这是两个半小时的音乐会,讲古代神仙的故事,讲莱茵河的女儿们跟小矮人阿尔里克在水中进行“调情”的故事。这是个指环会飞的十分引人入胜的故事,众神之王沃坦在故事中的行为完全像彭松·德·戴拉伊^①——他可能读过《一千零一夜》——小说中的英雄,流光溢彩,声势浩大;剧中有巨人,高两米半;有小矮人,高五十厘米(根据习惯而定);最后还有一座楼梯,像一条讨人喜欢的彩虹,神仙们用它回到天国去。(这显然比一座电梯漂亮,但比较

^① 彭松·德·戴拉伊(Ponson Du Terrail, 1829—1871),法国十九世纪中叶以写些通俗小说出名的作家。他想象力丰富,出手快,可以同时写五部不同内容的小说,给五家不同性质的报刊连载。可以想象,这是一种粗制滥造的消费文学,情节常常缺乏连贯性和逻辑性。他最著名的小说《罗冈包尔的业绩》创造了一个脍炙人口的人物罗冈包尔,在今天的法文中成了荒诞不经的代名词。

贵!)总之,这是现代化了的仙境,以及周围的一切。甚至逗乐的人物也不缺,这是一切仙境都不可缺少的。这个角色在这里是由狡猾的、爱打小报告的火神洛奇担任的。这个角色后来在《女武神》里用火圈把英勇化身的布伦希尔德围了起来。(请想一想,这不是有点儿要摧毁耶稣死在十字架上的吓人的传说吗?)

遗憾的是,舍维雅指挥这首乐曲时,没有神仙境界的布景。听众看到一位非常文静的、穿着黑色礼服的先生,凭着普通的总谱,挥舞着沃坦的气势逼人的长矛……这颇令人失望,也鲜有装饰效果。

你们会反对我说,不是有交响乐队的魅力吗?尽管大家是瓦格纳迷,难道这就够了吗?我不揣冒昧,大胆建议采用电影作为活动布景的手段。观众在郎必居喜剧院最近上演的新戏^①里看到,戏剧是如何大大增强其感染力的。应该与时俱进嘛。我们没有权利剥夺瓦格纳享用这一发现的表现技巧。音乐歌舞厅从这一发现中获得了莫大的好处,其事业并不那么崇高,差得远呢。

音乐会再次用了两个半小时演奏《莱茵河的黄金》。在演奏期间,听众或是自然想离去,或是要打瞌睡。打瞌睡的听众,彬彬有礼,请邻座在演奏到最后一拍时叫醒他,以便按照习惯向精力充沛的舍维雅大师鼓掌致敬。这是很多有教养的人的态度。我这样说没有讽刺的意思。因为,这些人或

① 一九〇二年十一月二十九日郎必居喜剧院重演欧仁·絮的《流浪的犹太人》,因用电影技术制作了气势恢宏的新布景而成为一时的美谈。

多或少承受着工作的烦恼,他们之所以不离开,是要人家在音乐会散场时看到他们夸夸其谈、十分知情的样子。如果不是这样,他们为什么要来呢?

* * *

塞萨·弗朗克的清唱剧《真福》不需要任何布景,总是音乐,而且总是同样美妙的音乐。这一点比《莱茵河的黄金》强,至少就音乐会而言。塞萨·弗朗克是个很老实的人。对他来说,找到一个动听的和弦就足以让他快乐一整天。如果有人稍微仔细研究一下《真福》中的诗篇,就会发现许多形象化的比喻和明白易懂的道理,能够令最坚定的人望而却步。需要具有弗朗克那样健康的、稳妥的资质,才能克服所有这些困难,嘴边总是挂着会心的微笑,传播福音的使徒的微笑:“让他们去吧,上帝总会认出自己人的。”欣赏塞萨·弗朗克根据那些俗不可耐的蹩脚诗歌谱写的奇特的旋律时,我们总少不得有一种怪异的感觉。此外,大家对塞萨·弗朗克的才华谈论得比较多,而从来不提他独一无二的个性,即质朴天真。这个不走运、不被人赏识的人,具有一颗孩子般的心灵,一颗至善至美的心灵,以至他总能以平常心态直面人心的险恶和对事件逆来顺受。

他就是这样,以其推心置腹的坦诚态度,写出的那些合唱太容易叫人感动了。乐曲的发展了无生气,单调平板,有时好像损坏了《真福》的美,而当他面对音乐时,这种推心置腹的坦诚态度就变得令人赞叹了。他匍匐在音乐之前,轻声念着出自一个凡人内心深处的、最富人情味的祈祷。——他

从来没有恶念,也从来不知厌倦。在他的作品里没有任何一点耍弄花招的痕迹,而在瓦格纳的作品里则是很明显的。当听众有时因一段过于冗长而难懂的乐章而感到疲倦时,瓦格纳就会耍点花招,在感情上或乐曲上骤然变化,重新挑起听众的兴趣。

塞萨·弗朗克对音乐一往情深,像教徒那样虔诚,终身不渝。他认为正确和必要的乐段,世界上没有任何力量能使他中断。不论乐段有多长,也得写到底。这正是不夹有得失之念的幻想者的特征。幻想者如果不是事先有切身感受,是不会放声哭泣的。

在这方面,塞萨·弗朗克很像伟大的音乐家。对伟大的音乐家来说,每个声音的音响都具有准确的含义。他们用音用得很准确,有什么含义就怎么运用,从不乱用。瓦格纳的艺术,美丽而奇特,淫靡而诱人;弗朗克的艺术,为音乐服务而不要求音乐给他荣誉。这就是瓦格纳的艺术跟弗朗克的艺术的全部差别。弗朗克把在生活中感受到的东西,以一种直至隐名埋姓的谦虚态度,在艺术中再现出来。当瓦格纳从生活中汲取感受时,他便主宰生活,践踏生活,强迫生活喊出他的名字,喊得比信使女神^①的号角声还高。——我很想更好地给弗朗克的形象定格,以便每个读者在脑子里留下清晰的回忆。在众多急于处理的事务当中,回忆回忆伟大的音乐家们,特别是让大家也想想他们,无疑是确当的。我借此“耶

① 信使女神(la Renommée),希腊神话中的人物,长有翅膀,一百双眼睛,一百对耳朵和一百张嘴,备有号角,专司窃听诸神和凡人的过错,然后报告宙斯,是宙斯的信使。

稣受难纪念日”的机会，赞美一位伟大的音乐家，心想，这种赞美是符合牺牲精神的。伟大的人类在这神圣的日子里总会回想起的这种精神。

总而言之，人家根本不演奏适合耶稣受难日的音乐作品。我无意评论宗教音乐会的审美观，但我觉得，趁着这天在宗教上具有的特殊意义，使上述音乐会的色调稍微变化一下，还是有可能的。我甚至可以大胆肯定，在“素席音乐作品”中，有一些杰作可以提供给经常吃辛辣菜肴和淡而无味的黄瓜而倒胃口的听众。如果说约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的两首《耶稣受难曲》和贝多芬的《弥撒曲》，需要协作的地方太多，需要研究的工作量太大，那么在大师们的次要作品里，有些东西还是值得从不该有的疏漏中发掘出来的。有些音乐家真的太谨慎了，等待人家弥补令人伤心的疏漏，以便获得身后的光荣，等得太久了。

为揭开死亡的面纱，需要一丝不苟的人来做。而一般说，从事发掘工作的人不是笨拙，就是多疑，出于不可告人的丑恶的私心，把那些被埋葬的可怜花朵又扔进了遗忘的坟墓。说真的，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫这座光荣的纪念碑挡住了亨德尔^①。亨德尔创作的宗教内容的清唱剧比大海的沙子还要多。跟大海的沙子一样，他的作品中石子比珍珠要多。我们仍可肯定，凭着耐心和兴趣，我们可能会找到有趣的东西。

① 亨德尔(George Frideric Handel, 1685—1759), 德裔英国作曲家, 是巴赫同时代人, 两人都是巴洛克音乐的代表人物。

另一位大师(此人干脆被遗忘了),阿莱桑德罗·斯卡拉蒂^①,是那不勒斯音乐流派的始祖。他写的作品数量与品种之多,令人惊讶不已。当我们看到,出生在一六八五年的他,到一七一五年左右,创作的歌剧已经超过了一百零六部,简直叫人难以置信!这还不包括他创作的全部音乐作品。——上帝啊!这个人多有天赋啊!他哪里还有时间生活呢?——我们知道他写过一首根据约翰福音创作的《耶稣受难曲》。这是一首淳朴、优雅、可爱的杰作。曲中的合唱使听众好像看到音乐画面上浅浅的金黄色环绕着贞女的轮廓,十分美丽。听起来不像听《莱茵河的黄金》那样非常吃力。乐曲表现出的平静的感情,使人听了感到温馨而慰藉。我不知道这个人怎么找到时间生个儿子,还把他培养成一个杰出的羽管风琴演奏家。他的儿子叫多曼尼科·斯卡拉蒂,今天还有人欣赏他。

还有其他音乐家。放心吧,我无意在此写音乐史。不过,我想说的意思是,老演奏同样的乐曲,也许是错误的。这会让老实巴交的听众以为音乐是昨天刚刚诞生的。其实音乐已有了一段“过去”,要搂搂过去的灰烬:灰烬下面藏着不灭的火种,我们“现在”的一部分光辉总是来自这不灭的火种。

* * *

今天早晨,我们从报纸上得知一个好消息,所有不曾有

① 阿莱桑德罗·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti, 1660—1725),意大利作曲家,以创作歌剧和室内乐著称于世,意大利那不勒斯音乐学派的代表人物。

机会去歌剧院听德·雷斯凯^①先生作品的人都会感到高兴的消息。

德·雷斯凯先生将在拉菲桑德利街五十三号,他个人的剧院里演唱歌剧《菲奥雷拉》。这是一出萨杜先生和格希先生编剧、安姆赫斯特·韦伯先生作曲的歌剧。安姆赫斯特·韦伯先生就是在最近的科洛纳音乐会上布雷玛太太演唱过他的一首歌曲的青年作曲家。也许大家还记得,我在本栏目中曾报道过听众对他不太欣赏。因此,我希望韦伯先生将在歌剧中找回自己(我衷心祝愿他),也许在一首歌曲的框架里他发挥不出来。我同时也希望德·雷斯凯先生在《菲奥雷拉》中找回自己的嗓子,他在演唱西古尔德时嗓子没有放开来(我们祝愿他们每个人,不是吗?)

一九〇三年四月十三日,《吉勒·布拉斯报》

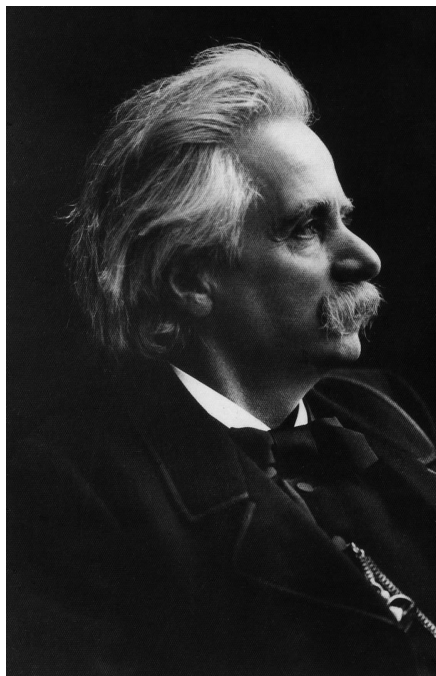
① 德·雷斯凯(Jean de Reszké,1850—1925),波兰歌剧演员,当时在欧美享有国际声誉的男高音歌唱家,曾担任过许多世界名剧的男主角,如熙德、罗密欧、浮士德、西格弗雷德、维特、特里斯坦等。

爱德华·格里格

爱德华·格里格是那位在《……事件》^①期间对法国很不友好的斯堪的纳维亚作曲家。他在一封回答科洛纳先生邀请他来指挥乐队的信中,气呼呼地声明他不再愿意踏上一个如此不懂自由的国家的领土。于是法国只好放弃格里格先生而另请他人,可是好像格里格先生少不了法国,既然今天他愿意,不咎既往,越过国界来指挥过去被这位斯堪的纳维亚人瞧不起的法国乐队。再说,事件已经平息,格里格先生也快六十岁了!上了这样年纪的人,怒火必然平息,变得心平气和,以旁观者的身份观察事态的变化,权衡事态变化的不可抗拒的力量。其次,尽管是斯堪的纳维亚人,毕竟是人嘛。巴黎人对待外国人是如此的友好热情,要想拒绝巴黎人的这种热情是很难的。甚至有的人没有格里格先生那样响亮的名声,也一样受到友好热情的接待。

有一阵子,我确实以为,我能够告诉大家的只是一些关于格里格音乐的色彩印象!首先,经常光顾科洛纳音乐会的挪威人数目增加了三倍。我们从来不曾有机会看到过这么

① 大概系指一八九七年发生的德莱孚斯事件。阿勒弗雷·德莱孚斯是个犹太人,出生犹太家庭,在陆军参谋部二处工作。在证据不足的情况下,被军事法庭认为犯有出卖军事情报罪,而判处终身流放。此事件在法国知识界引起巨大反响。著名作家左拉曾在报刊发表给总统的公开信“我控诉”,指责政府机构缺乏司法公正,侵犯人权,反犹太主义。



格里格

多的红头发和怪模怪样的大礼帽(克里斯蒂安纳^①的时装看来有点落伍了)。其次,音乐会开始的第一个节目是一首题为《秋》的序曲。在这同时,一群格里格的欣赏者由于过分热情而大声喧哗,结果被一位与其说是爱好音乐不如说是勤奋负责的警务长赶到塞纳河的堤岸马路上去乘风凉了。现在人们害怕矛盾的态度吗?

^① 克里斯蒂安纳(Christiana),挪威首都原来的名称,一九二五年改称奥斯陆。

问题不该由我来回答,但是格里格有一阵子招来了一些最令人不快的形容词,而我当时正忙着跟巴黎市的显赫而威严的保安警察谈判,没有能够听到这首曲子。

我终于见到了格里格先生!从正面看上去,他的样子像个天才的摄影师。从背面看上去,他的发式使他很像那些叫做“向日葵”的植物。鸚鵡很喜欢这种植物,外省小车站上作为点缀的花圃里也常长着这种植物。格里格先生虽然上了年纪,行动敏捷、利索;他指挥乐队兢兢业业,精雕细琢,把所有的抑扬顿挫都指挥得很清楚,感情的运用都恰到好处。

序曲(我在过道里忙着跟警察谈判没有听到)之后,是由(拜鲁伊特剧院的)古布兰森太太唱的三首歌曲。前两首没有什么值得记住的,那是格里格模仿舒曼的作品。第三首,《天鹅》,花招比较多(而且在沙龙里很知名)。经过乐队的烹调,在竖琴的香味里掺进双簧管的柠檬汁,使整个曲子浸在弦乐的汤汁里,再加上令听众情绪起伏的休止符,曲子便具有了最可靠的、让听众叫喊“再来一遍!”的配方。这是一首非常轻柔悦耳、朴实无华的歌曲,是富人区里给养病的人唱的催眠曲……总有一个音符拖在和弦上,就好似湖面上的一朵睡莲,被月光照得厌倦了,或者是天空中的一个小气球,被乌云挡住了去路^①。这首曲子美得无法言喻,听众不禁为之动情。法国人传统的感受力总是万无一失的,热情地要求再唱一遍。古布兰森太太唱这三首曲子时,时而轻柔,时而深沉,声音带有“大峡谷”的冷峻而崇高的忧伤,而大峡谷赋

① 德彪西曾用同样的话评论过弗里茨·德柳兹的歌曲。

予了挪威最纯净的魅力^①。

可是叫好声响了起来……太太们改变了她们微笑的对象……是有一双妙手的普诺出场了。

你们知道,听众见到普诺,就知道快要举行格里格的音乐会了。确实是这样,普诺演奏格里格的作品。谁也不能像他那样奏出那么好的效果。他凭其叫人难以置信的灵巧,挽救了乐曲中那些耍弄“花招”和“骗术”的部分。听众看到的仅仅是,这首协奏曲以舒曼的风格开始,以最佳的状态结束,堪称绝妙,但并不是一首具有个性的艺术作品。作品中处理钢琴的方式完全是传统的。我也没弄明白,为什么乐曲中不时出现军号的响声,一般说,军号的响声预示一段让人如醉如痴的抒情慢板就要开始了。(军号声!人家滥用了你的天真。)普诺总是一如既往,令人赞叹。应该看一看他回到台上来向发狂的听众致敬的样子:他用疲乏的左手挥动着手绢,用温和的、否定的手势,回答那不合人情的“再来一遍”的请求。

两首为弦乐器写的哀歌多么动人啊!特别是第二首,我们感到马斯涅的影响。(但没有马斯涅作品给人在感官上获得享受的冲动,这是马斯涅作品的特点,也是马斯涅作品让人喜爱、几乎欲罢不能的原因。)

格里格的乐曲像集市上小铺子卖的麦芽糖那样,稍稍拉长了一点儿,也许麦芽糖是粘在铺子老板的手上的,看来这

① 挪威首都奥斯陆作为港口城市,处于由大峡谷形成的海湾边。德彪西故有此联想。

是成功的必要条件吧？这两首曲子再一次重复了过去使格里格成功发迹的手法：曲子以一个不起眼的小乐句开始，然后乐句顺利地展开；半路上乐句遇着和弦的花朵，并用其装饰自己不很出众的美丽。整个曲子转调上了一层，同时运用必不可少的弱音器，然后又降回原调。接着，出现一系列原先故意“避开”的华彩乐段，乐曲渐渐减慢速度而最终结束。听众再次如痴如狂，大家嘴里有一种玫瑰糖的既古怪又讨喜的味道，糖里可能裹着海洛因白粉呢。

实际上，这天下午最愉快的时刻是听《皮尔·金特》，这是格里格为易卜生的同名诗剧写的交响组曲。交响组曲的乐思优美，节奏巧妙，感情是地地道道的挪威感情。配器的安排也比较平衡。创造性的新发现取代了追求过于简单的效果。这场专门演奏格里格作品的音乐会最后由古布兰森太太演唱《诸神的黄昏》的终曲来结束，简直无法解释。我白费力气寻找，也没找到把德国的艺术丰碑跟格里格的挪威的伤感放在一起的理由。我没有听完就走了——吃了花色糕点之后就不吃烤牛排啦。

言归正传，还是应该以格里格来结束此文。我们感到遗憾的是，他这次来巴黎没有给我们带来什么艺术上的新成就。他仍旧是一个把本国民间音乐运用得很巧妙的音乐家，虽然远不及巴拉基列夫^①先生和里姆斯基·科萨科夫先生运用俄国民间音乐所取得的成就大。除了这一点，他只不过是

① 巴拉基列夫(Mily Alexeievitch Balakiref, 1837—1918), 俄国作曲家。俄国民族音乐学派的倡导人之一, “五人集团”的顾问和导师, 格林卡音乐作品的出版人。

一个比较注重效果、不大注意真正艺术的灵巧的音乐家。他在音乐上真正的启蒙老师好像是一位跟他同龄的年轻人。他的名字叫理查德·诺尔德鲁克，生来就是一个天才。当他在二十岁上夭折时，已经有希望成为一个伟大的音乐家。他死得这样早十分可惜，因为一则挪威失去了一份荣誉，二则格里格失去了一个可能阻止他误入歧途的朋友的影响。此外，格里格抱有一个类似《建筑大师》（易卜生的最新剧作之一）的目的，“为孩子们建造一所房子，让他们住在里面如同住在家里一样幸福”。

在他昨天让我们听到的作品里，我没有感受到这个美丽形象的任何痕迹。现在我们对他的新作还一无所知，不是吗？也许他的新作就是易卜生所说的“幸福的住所”！反正格里格先生没有给我们进入幸福住所的快乐。他不辞劳苦来到法国，昨天对他的热情接待可以报答他了。我们最强烈的愿望是，将来在他用音乐建筑的风子里，我们被他认为是有资格住进去的人，即使不能“如同住在家里”一样适意，至少是幸福的。

* * *

终于！美国音乐之王到了巴黎！这意味着，下星期整整一周，索萨^①先生和他的“一班人马”，将向我们展示美丽的美国音乐，以及美国上流社会消费音乐的方式。说真的，要

① 索萨(John Philip Sousa, 1854—1932)，曾在海军服役，任军乐队指挥，一八九二年成立自己的乐队。写过许多脍炙人口的流行歌曲和轻歌剧，号称“军乐之王”。

指挥这支乐队,非得具有特殊的天赋不可。因为,索萨先生是转着身子指挥乐队的:他或者像是摇着刚洗过的生菜沥沥水,或者像是挥着扫帚扫灰尘,或者像是拍打从低音大号口飞出的蝴蝶。

如果美国音乐是唯一给难以言喻的“步态舞”伴奏的音乐,我承认,目前看来,这是美国音乐超过其他音乐的唯一优点,而索萨先生是无可争议的美国音乐之王。

一九〇三年四月二十日,《吉勒·布拉斯报》

滑稽音乐的趣味

说起声名日著的克罗德·戴拉斯^①先生,我们理所当然会想起奥芬巴赫^②。这位音乐家奇特的天赋交织着对音乐的特殊的爱和超群脱俗的讽刺。在奥芬巴赫开始写作的年代,法国只听梅耶贝尔一个人的音乐。奥芬巴赫以其讽刺家的天赋,也许是唯一一个看到音乐艺术中有虚假和浮夸的成分的人。特别是他发现了音乐艺术中藏有高度诙谐的秘密宝藏,并将其利用起来,大家知道他用得是多么成功。可是没有人发现音乐艺术含有的诙谐宝藏,因为大家那么一致地认为,梅耶贝尔代表了不允许任何微笑的伟大艺术。然而,节奏的中断,把音节脱离诗句拼命加以重复的滑稽效果,在梅耶贝尔的作品里都找得到。让我们来做个比较吧:《胡格诺教徒》的加尔文派歌曲,歌颂德·考利尼先生的尚武精神,曲中粗犷的低音声嘶力竭地重复叫喊:“考利尼万岁!”而与《美丽的海伦》第三幕“帕利斯”的入场曲相比较,我们便会有机会找到特别相似之处。

为什么第一种情况是伟大的音乐作品,而第二种情况就

-
- ① 克罗德·戴拉斯(Claude Terrasse,1857—1923),法国轻歌剧作曲家,被认为是奥芬巴赫的真正继承人。
- ② 奥芬巴赫(Jacques Offenbach,1819—1880),德裔法籍作曲家,十九世纪欧洲重要作曲家之一,以写作轻歌剧、滑稽歌剧著称。下文提到的《美丽的海伦》,首演于一八六四年,巴黎杂耍剧院。

是滑稽音乐作品呢？这是令人费解的分类之一，依我看，唯一要负责任的是信口开河。同样，大家曾经注意到没有，在《胡格诺教徒》第三幕马塞尔和瓦伦蒂娜的对唱里，瓦伦蒂娜从没听过马塞尔说话就认出了“善良的马塞尔”的嗓子，这毕竟是十分令人吃惊的心灵感应的现象！

何况，在那个凡是能说而不可笑的东西都写成音乐的时代，我们可以找到许许多多滑稽可笑的例子，而且也不是梅耶贝尔一个人的作品中才有。我们不想强调这一点，免得让人泄气。我们要说的是，奥芬巴赫永远也不可能写《魔鬼罗贝尔》，原因，首先是他习惯了使用最优秀的脚本，而且从不愿意承受很大的麻烦。再一次，这个该死的家伙对音乐抱有罕见的蔑视；当他一面借鉴格鲁克的雄伟庄严，一面将其进行无情歪曲时，这种蔑视就清楚地表现了出来。“不开玩笑的音乐”^①进行了残酷的报复，结果他试图一本正经的唯一作品遭到了失败，我指的是《霍夫曼的故事》（古代的神仙，尽管不再有神庙，也不再有可以供他们驱使的雷电，还是保留了他们大发雷霆的手段）。

克罗德·戴拉斯先生比较恭顺，从不敢嘲弄伟大的音乐。我觉得，他有时候有点儿过于拘谨。他甚至尊重过去喜歌剧的过时的形式。他在最新作品《德·魏纪老爷》第三幕使用夜曲开始就是证明，不过夜曲还是很动听的。在这部作品里，他试图复兴这种（我想跟你们说的）过时的形式，而且

① 这里德彪西当时套用了法国诗人缪塞的剧名《莫把爱情当儿戏》。该剧本发表于一八三四年，一八六一年在法系剧院首次公演。

常常做得很成功,不是吗?

说真的,尽管我在这方面没有经验,可我觉得滑稽歌剧只应该从其自身获得喜剧效果。我大胆地说,这跟《帕西法尔》一样是很难做到的(为了拿一部没有半句台词会令听众发笑的作品来作比较)。所以说,奥芬巴赫有时候是很了不起的。因为,如果我们去看一看《强盗》^①合唱的歌词:“我听见靴子走路的声音……”我们会承认,这种歌词绝对不会引得听众笑出眼泪来的。那么只有音乐才能获得这样的效果。另一方面,在奥芬巴赫的作品中也有“粗制滥造”(请原谅该词用得不雅)的一面。他为了获得特殊效果,这种现象并不少见。应该赞扬克罗德·戴拉斯,他在最糟的情况下也能保持高尚的音乐趣味。可是这样不就损害了欢笑,损害了观众要求他具备的滑稽的想象力吗?他把滑稽的想象力收敛了一些,因为怕被人家视为像埃尔维那样的“疯疯癫癫的作曲家”^②。奥芬巴赫的配器很勉强,而戴拉斯的配器则很精当。在这上面,我还可以告诉他,在某些料想不到的音响组合中,会有尚未开发的滑稽宝藏。他肯定比我知道得更清楚,在《德·魏纪老爷》里,宣告“十字军士兵”从“圣地”回来的汽车喇叭声,是个不可否认的发明。不过,那些可怜的“十字军士兵”唱的歌,我倒喜欢其节奏更加蹒跚一些,甚至一瘸一拐,令人觉得好笑。富于幻想的德·维纪老爷必须经历一场

① 《强盗》,奥芬巴赫写的滑稽歌剧,一八六九年首演于巴黎杂耍剧院。

② 埃尔维,弗罗利蒙·隆杰(Florimond Ronger dit Hervé, 1832—1892)的艺名,法国轻歌剧作曲家。《疯疯癫癫的作曲家》是他于一八六七年创作的独幕喜歌剧,首演于他自己开的咖啡音乐厅的小剧场里。

可怕的战争,才会用“大公巡游”吕岱斯城^①代替战争……我好像是在批评,其实我是没有资格的,因为《德·魏纪老爷》在许多方面都是一部有趣的作品。

大家应该去音乐会鼓励德·伽亚维先生、德·弗莱尔先生^②和德·戴拉斯先生,鼓励他们为写作滑稽歌剧所作的尝试,哪怕只是为了抵制另一种歌剧——既不是滑稽歌剧,也不是歌剧,而是一种要勇敢地与其有害影响进行斗争的细菌^③。一个不再会欢笑的民族,也是一个不再能够热情澎湃的民族。且不赘说第二帝国期间音乐的低级趣味,我们期望在我们第三共和国时期,摆脱这种平庸的气氛。如果我们不注意,这种平庸的气氛势必将导致世界上最不道德的结果,也就是说“厌倦”。

《德·魏纪老爷》和《维特》^④在本专栏中相聚仅仅是个偶然。这两部作品之间没有任何关系。只是一部作品观众看了会哭,另一部作品观众看了会笑,两者各有理由。《维特》重新上演所获得的热烈欢迎,我跟你们讲得过于简单。听众的热烈欢迎,是再正确也不过了,因为,马斯涅先生从来没有像在这部作品中那样突出地展示了他的杰出才能,使他

① 吕岱斯城建于公元前五十二年,是高卢的主要城市之一。公元四世纪成为巴黎城所在地。

② 德·伽亚维(Gaston Armand de Caillavet, 1869—1915)和德·弗莱尔(Robert de Flers, 1872—1927)是法国剧作家,《德·魏纪老爷》的脚本由他们和德·戴拉斯合写。

③ 这里,德彪西站在发扬民族音乐的立场上,表达了他对德国音乐,特别是瓦格纳音乐笼罩法国乐坛的不满。

④ 《维特》是马斯涅根据歌德小说《少年维特之烦恼》改编的四幕五景抒情歌剧,一八九二年首演于维也纳国家歌剧院。

成了女性心灵的音乐史家。

就我来说,我承认,我所喜爱的正是《维特》剧中的女人味儿的一面,特别是苏菲这个人物,从戏头到剧尾,都很可爱。另外,戏中以最不讨人喜欢的方式加剧了悲情的一面。再说,有什么办法,我永远也不会轻易接受的:一个刚刚朝自己真的开了一枪的人,不是做临终祷告,而是继续抱怨生活!我们甚至承认事情紧急,而且,观众不会因为看到这伤心的最后时刻而更加动情,正好相反,既然观众差不多要“掐算”最后断气的时间了,因为似乎不像要最后断气的样子。

然而,夏洛蒂和维特在夜晚回到第一幕的场景时,有多少动人的爱情吐露啊!这么动人的爱情吐露为什么突然一下子转换成成长号的吼叫,并用颤动的铙钹加以强调呢?我既不能向你们作出解释,也不能为此表示相当惋惜。马斯涅先生有时硬把我们从梦中叫醒,是很不应该的。他是那么巧妙地编织迷人的美梦,用一个不协和音,他就能暗示听众可以鼓掌了。我敢向他担保,没有这么突如其来的邀请,听众也会鼓掌的。

另一方面,我们知道这种音乐被无数的战栗、冲动和无尽无休的压抑所震撼,其中的和声犹如胳膊,旋律犹如颈背。人们在音乐里俯下身子,贴近女人的前额,想不惜一切代价,知道她们脑子里在想些什么,哲学家和身体健康的人,断言她们脑子里什么也没有想。可是这种想法丝毫也排除不了相反的意见。马斯涅先生的例子证明了这一点(至少用优美的旋律证明了这一点)。凭他这种对女性主题关心,他更应该在当代艺术中占据一个令人暗暗羡慕的地位,并可使人

相信,这个地位是不可藐视的。

我一九〇一年写的这些话,我看一个字也不用改动。命运像个女人,本该善待马斯涅先生,就像有时也该对他不忠贞一样——命运也确实对他不忠贞过。他获得了那么大的成功,以至有一个时期,模仿马斯涅先生的曲调风格成了高雅的时尚。然后,那些曾经心安理得剽窃过马斯涅先生作品的人,又突然对他冷酷无情,恶言相待……(这是很丑恶的!)

马斯涅先生已能看到他总是对的。尽管有人嫉妒,他的美丽的女听众们,一如既往,总是非常喜爱他的作品。在《维特》这部作品里,她们不是又找回了那些因深受感动而变得更加美丽的时光吗?请放心,这种事情,她们是不会忘记的。喜爱马斯涅的音乐作品,是女士们的传统;这个传统,女士们还要在相当长的时间里一代一代传下去。一个人有此殊荣,也就够了。

一九〇三年四月二十七日,《吉勒·布拉斯报》

寄自伦敦的信

一九〇三年四月二十九日信

亲爱的院长：

诗人曾经说过，人离开了，就好像部分地死去了……没有那么抒情，这是人们已经习惯的那个“自我”的暂时消失，因为，对一个国家进行短暂的访问，又不懂该国的语言，人们的孤独感，那是再强烈也不过了。（哎呀！“我的金嗓子不是每一种语言都会说。”^①）可以说，我们现在已经在这个国家里了，没有人知道我们是谁。尽管英国警察彬彬有礼，我们还是怀念说话嚷嚷的法国警察。

我们可没有那些候鸟的心灵啊！它们的祖国是随着季节变化的。真的，乘铁路要办的手续比走“无限”之路还要复杂^②。候鸟也不带走用我们日常的怪僻筑成的“精神家园”。我们以“精神家园”的名义，对外国的风俗习惯，自然是不同的，会作出过于严厉的判断。

我这是第二次来伦敦。这些信无意要发现英国，所以这

① 法国诗人波德莱尔《恶之花》诗集中，一首题为“时钟”的诗中有一句诗云：“我的金嗓子可以说任何一种语言。”这里德彪西反其义而用之。俏皮话是也。

② “无限”之路(chemin de l' Infini)，当是基督教所宣扬的永恒之路，心路，走近上帝之路，也是与人和自然和谐相处的道路。

些信如果太平常,或者太多私事,请大家宽容。要避免其中的一种缺点而不立即犯另一种缺点,并不是一件容易的事。况且,哪怕是最杰出的“散文家”,也不是什么都写嘛。伦敦烟雾蒙蒙的气氛呀,四轮机动车的快速奔驰呀,历史建筑物傲慢而低级的趣味呀,等等。

大权威泰纳有个被他的弟子们传播得很广的看法,我则要起而反对。这个看法在于否认伦敦有人在街上闲逛,为了肯定人人都忙于自己的事务!

大错特错,我的爵爷! 哲学家们常常是叫人受不了的大小孩,伦敦“城”^①没有闲逛的人,那里专门从事商务活动,商务办理之快捷是巴黎见不到的。在那儿显然是不适宜闲逛的,如果不怕看到自己的梦想和自己的身子被那些在城里川流不息奔跑的五颜六色的小公交车辗死。而其他地方,到处有人闲逛,谢谢上帝! 不过,英国人闲逛时样子庄重,好像是在完成一项使命,永远不会有我们巴黎人喜欢坐在林荫道旁飞来椅上看野眼时所特有的古怪样子。

正是出于这种要“体面”的考虑,每个英国公民,从约瑟夫·张伯伦^②先生到爱酗酒的卖报小贩,在思量他的伟大和精神力量时都有一种自豪感;每个公民都会冷眼观察国际上最令人不安的悲剧,——“谁不见好谁可耻……”谈不上要唤

① 伦敦“城”,这里指伦敦最古老的中心区,位于泰晤士河北岸,方圆二点五公里,今天是世界金融中心之一。

② 约瑟夫·张伯伦(Joseph Chamberlain,1836—1914),英国政治家。曾任伯明翰市市长。一八七六年被选为众议院议员,出任商业大臣。一八九五年出任殖民大臣,是英国帝国主义扩张政策的倡导者。

起有关滑铁卢的争强斗狠和汽车大奖赛的竞争之类的痛苦回忆。

我坐在窗户旁边给你们写这封信。窗户朝着幽暗的泰晤士河。人家跟我说,在稍远一点的地方,泰晤士河比较可爱。(对不起,我未能去看。)我对面有位老者在读一份信息密集的英文报纸。我不认识这位老先生。他大概永远也不认识我,也许他订阅了《吉勒·布拉斯报》(我这是自我安慰)。这些谜团,我国的保尔·布尔杰自己也是解决不了的^①——我忘记了我来这里是为了做“艺术报道”的!明天,我将跟你们谈及《尼布龙根指环》四部连台本歌剧,在汉斯·里希特博士指挥下的盛大演出。

一九〇三年四月三十日

要弄清楚“盎格鲁—撒克逊人的优越性在哪儿”,这不是我的事儿。但有一点我是知道的,那就是他们有考文特花园剧院。这个剧院的特别之处,就是音乐在这里是适得其所。观众也不那么关心剧院里的豪华装饰,而更多的关心其完美的音响效果。乐队的成员众多,又特别聚精会神。加之,安德烈·梅萨杰先生担负着剧院艺术指导的责任。我觉得,他那既可靠也无懈可击的审美趣味,是谁也不会感到意外的。你们看,这一切多么奇怪,居然有人想到一位音乐家也能管

^① 保尔·布尔杰(Paul Bourget, 1852—1935),法国十九世纪重要作家之一,以心理描写见长,但又因思想保守,主张回归基督教主义,过多道德说教,而见弃于同时代的进步作家。一八九四年被选为法兰西学院院士。这里德彪西影射布尔杰于一八八五发表的小说《难解的谜》。

好一个音乐剧场！实际上，这些人要么是疯子，要么是墨守成规。反正，我不打算作比较，因为一比较就太容易看出我们缺少办法了，而我们的民族自豪感也会因而受到伤害……只是，在颂扬我国歌剧院的光荣时，让我们不要把信息女神的号角吹走了调，或者让我们在信使女神的号角上加个弱音器吧。

我刚刚看了《莱茵河的黄金》和《女武神》的演出……我觉得比这再完美的演出已是不可能的了。虽说我们还可以批评演出的布景或灯光的调配，但我们对演出所做的悉心安排和艺术上的匠心巧意，应该表示敬意。

一八七六年，四部连台本歌剧在拜鲁伊特首次公演时，就是里希特博士指挥的。那时，他的头发和胡子还是火红色的。后来他的头发脱落了，但带着金丝边眼镜的双目仍然炯炯有神！那是一副先知的眼睛。事实上他是，而且一直是先知，至少对瓦格纳的宗教崇拜是有益的，直到科希玛·瓦格纳^①太太作出决定，由她儿子，那位既值得尊敬又很平庸的西格弗雷德·瓦格纳取代他。

从家庭经济的角度来说这是呱呱叫的，但对瓦格纳的荣誉来说则很可惜。一个像瓦格纳这样的作曲家，就需要像里希特、列维^②或莫特尔特这样的指挥家。他们都一起参与了使

① 科希玛·瓦格纳(Cosima Wagner, 1837—1930)，著名天才钢琴家李斯特的女儿，瓦格纳的第二任妻子。瓦格纳死后，她领导一年一度的拜鲁伊特瓦格纳音乐节长达三十一年之久。下文德彪西提到瓦格纳抄袭李斯特的作品，岳父对女婿的抄袭行为大概也只能“报以慈祥的微笑”了。

② 列维(Hermann Lévy, 1839—1900)，德国著名指挥家，《帕西法尔》首场演出就是他指挥的。这三位都是指挥瓦格纳作品的专家。

瓦格纳碰巧遇上一位国王^①的奇特经历。这里且不提被他有意识地抄袭过作品的李斯特,而李斯特对这一行为从不反对,只是报以慈祥的微笑,表示同意。

瓦格纳是有些神通的,而他那个在国王治下免罪的特权,几乎成了他那麻木不仁的虚荣的挡箭牌。

虽说里希特像个预言家,但当他指挥乐队时则是个慈悲的上帝……(还要请大家相信,慈悲的上帝是不会冒险指挥乐队的,除非征求了里希特的意见之后。)

当里希特握着指挥棒,谦虚地用右手准确地打着拍子时,他的左手不停地忙着给乐队的每个成员指示他该做什么。这只手“摆动的线条优美而变化多端”,其柔软的程度简直叫人难以置信。另外,当听众以为他真的没有办法获得更为丰富的音响效果时,他同时举起两只胳膊,使乐队的声音以不可抑制的激情喷发出来,把最根深蒂固的冷漠态度一扫而光,就好像将满地的麦秸屑吹光一样。所有这些指挥动作都不引人注目,从不使人看起来刺眼,也不分散听众对音乐的注意力。

我曾白费力气,试图会见这位非同寻常的人物,但这是一位不易接近、逃避采访的智者。有一会儿,我得以瞥见他正在给法夫纳这个可怜的蛟龙排练,西格弗雷德这个未经教化的小英雄马上就要在它身上试试宝剑的厉害了……看到这位兢兢业业的老人俯身在一架钢琴上,干着默默无闻的为演员排练的苦差事,我的感动,我相信大家是能理解的。为

① 这里当指瓦格纳的崇拜者和资助人巴伐利亚国王路德维希。

了掏出他的心里话,就用个无关紧要的借口去打搅这位老实人吗?这不就像傲慢地提出要替人家突然拔掉一颗牙齿一样过分吗?

你们想得对,为了找到能担当这样一场演出的歌唱演员,人家把德国剧院里最好的歌唱家都囊括来了。应该把所有这些歌唱家的名字都列出来,我今天只提出其中的冯·戴克先生,他在《莱茵河的黄金》中,表达了火神洛奇讥笑讽刺的想象力,在《女武神》中,也表达了西格蒙德澎湃的激情;还有黎班先生,他扮演小矮人尼姆,这是个阿谀奉承、阴险奸诈得叫人难以置信的角色,尽管如此,黎班先生唱得极好。这两位都是艺术大家。齐墨尔曼小姐几乎让我们忘却了卡隆太太——她曾经使西格蒙德这个形象具有撩人的魅力。至于莱茵河的三个女儿,我仅仅希望你们听一听她们的演唱……

英国观众专心听唱,可以说专心得入了迷。如果有人不感兴趣,那也从来不会表露出来的。另一方面,由于在每一幕开演后剧场里便一片漆黑,听众可以在里面安安稳稳地睡大觉。听众只在每一幕结束时才鼓掌,这基本上是瓦格纳信徒们的传统习惯。里希特博士满意地走下指挥台,对观众的喝彩欢呼无动于衷,可能他急于去喝杯啤酒解解乏吧。

在下一封信里,我将跟你们谈及我对四部连台本歌剧表现的儿童仙境的印象。我还有《西格弗雷德》和《诸神的黄昏》两部要听。

一九〇三年五月三日,《吉勒·布拉斯报》

从音乐角度看罗马奖学金

关于罗马奖学金,有种种不同的说法。

首先,有人认为这是一种愚蠢的制度。这种意见一般反映在这样的责问里:

“好吧,先生!请告诉我,为什么要把音乐家送到罗马去?”

就这个问题,有人回答说,这个制度在某些领域已经达到了迷信的程度。获得过或者没有获得过罗马奖学金,就解决了知道某人是否有才能的问题。虽说不是万无一失,至少是个方便的办法,为公众舆论准备一个便于管理的账簿。

可惜,法国青年音乐学派的正式领袖卡米·圣-桑先生没有获得过罗马奖学金,另一位更年轻的公推的领袖万桑·丹第先生也没有获得过罗马奖学金。当人们看到这个事实时,就张口结舌了,这两个人一样是有“代表性的”,且不讨论他们个人的价值。看到他们被排除在罗马奖学金的“得奖名单”之外,人们就可能会认为,在分配得奖荣誉的方式上存在某些毛病,合乎逻辑的推理,就是认为,他们似乎比别人更应该获得此项荣誉。

说真话,我的处境不利于我对这个制度提出批评。我好像对我以及许多其他人吃过的饭菜表示蔑视,既然我获得过

罗马奖学金,并曾在梅迪西别墅的餐桌上用过餐,如果我们称之为至少类似饭馆的伙食。在那儿花一点二五法郎就可把我们余生的胃口毁了。(我还记得有个号称“甜卷”的菜,在变酸的奶油中隐隐约约混杂着汽油的味道,使我们这些以获得罗马奖学金为荣的年轻人颇为伤心,至今想来还有后怕。)——让我们把这些物质上的待遇丢在一边吧,也许年轻人不该受到如此待遇;他们热爱艺术,可以忘记最基本的饮食卫生。讨论这个制度还有更高尚的理由,到处都在讨论这些理由,甚至在众议院里。不过至今也没有什么很大的用处。

请注意,我认为让年轻人到意大利和德国去旅游是非常好的。不过为什么把旅游限制在这两个国家里呢?特别是那张倒霉的证书,为什么会把他们跟长膘的牲口等同起来呢?另外,罗马奖学金机构的那些先生们,以其学院派的冷漠态度,在所有这些青年人当中指定谁将是艺术家。这些态度冷漠的先生们因其自信和率真而令人动容。他们知道些什么呢?他们哪来这么多的把握来操纵难以捉摸的命运呢?

音乐是一种高深莫测的数学,其构成成分是个无穷数。水的流动是音乐,微风改变方向的曲线运动是音乐,落日比任何东西都更具有音乐性!对善于带着感情观看的人来说,写在这本书里的,最好的主题展开的课程,我说的,是大自然,而音乐家们是不常看的,他们根据老师的讲解,查看书籍,虔诚地翻动那些古老的音响的灰尘。这很好,不过,艺术也许在更远的地方!

* * *

再回到罗马奖学金的话题上来吧。这种会考是根据一首称做“康塔塔”的作品来评判的。这是一种两栖的形式,既属于歌剧类,属于歌剧中平庸的部分,蠢头蠢脑的部分,又属于带有人物歌唱的交响乐,这真是罗马奖学金机构的创造发明,我是不会建议任何人宣称自己是发明人的!根据这样一首作品,我认为既不可能知道,也不可能判断,这些年轻人是否懂得音乐家的职业,而且大家知道事情的经过是怎样的。举行会考的几个月之前,老师们按照“康塔塔的跑道”训练参加会考的学生(就像参加大奖赛的赛马),大家从以前得过奖的康塔塔作品中去寻找得奖的八股程式,事情就成了,父母大为开心,出席会考的听众也大为开心,另外,还可得到杜波瓦先生的拥抱^①。这差不多就是罗马奖学金的全部用途了,我这样说,既非出于偏见,也非爱说怪话。

如果人们一定要颁发一个头衔,难道不可以坚持发一张“高校肄业文凭”吗?可不要发一张“有想象能力”的证书,徒然令人觉得好笑,而且一点把握也没有,甚至可能变成危险。官方对罗马奖学金头衔的青睐,会让我们付出听到许多蹩脚音乐的代价。关心子女前程的父母从罗马奖学金中得到鼓励——特别是工程职业人满为患以来。从另一方面来说,这种“超文化”的严重缺点,是使青年音乐家远离纯音乐。

① 杜波瓦先生当时任巴黎音乐学院院长,评委会成员,发奖时拥抱得奖者是一种礼节,对得奖者来说,当然是一种荣耀。

那该死的“康塔塔”让他们过早地对戏剧发生兴趣(戏剧在很多情况下只是康塔塔过分的扩张)。他们刚从罗马回来,就寻找歌剧脚本,像热锅上的蚂蚁,急于追随前辈的足迹。——勒南^①(也许是巴雷斯^②)先生曾在什么地方说过,在四十岁之前写作,是急于求成和失败。我们正可以把这个看法套用到戏剧音乐上来。音乐家在这个年纪写的戏剧音乐才会具有真正的价值,除非他是天才,可以例外。

有人抱怨,法国鲜有可与其他国家较量的交响音乐作品。这也许应该归罪于罗马奖学金,是吗?如果我对统计感兴趣,我很容易就能证明,所有,或几乎所有,交响音乐作品都不带有任何官方的印记。如果作品带上了官方的印记,就总是不像人们所期待的那样。马斯涅,就是个著名的例子!我们不是看到他开始写交响音乐了吗?最近他在音乐学院演奏了一首钢琴和乐队协奏曲,有人不太恭敬,让他还是回到《玛依》之类的歌剧上去!这首协奏曲并不比其他任何一首糟糕,原因是马斯涅所受的教育和影响使他远离了纯音乐。在纯音乐上,他不能再像在舞台上那样习以为常,很有把握获得成功了。

至于室内乐,莫扎特、贝多芬、舒曼等人已经写了很多。现代室内乐的保留节目,数不胜数,这很好。可是现代室内乐的保留节目,在“过去”的重压下抬不起头来,并不是其中没有优秀的作品,而是得不到人们的鼓励。我不笼统地说奏

① 勒南(Ernest Renan, 1823—1892), 法国作家, 哲学家。

② 巴雷斯(Maurice Barrès, 1862—1923), 法国作家。

鸣曲,也不专门说钢琴奏鸣曲,说这些不具有现实意义。代表我们这个时代的,我们也差不多只有一首钢琴奏鸣曲了,那就是保尔·杜卡的钢琴奏鸣曲。这首奏鸣曲以其庞大的构思,便可立即列于贝多芬的钢琴奏鸣曲之后。这是音乐界的一件大事,那些喜欢冒险投机的人,从中可以获得鼓励。

总之,应当承认,这种类型的音乐特别需要呕心沥血。音乐家要为之牺牲自己心爱的安宁!很难坚持,绝对的低产。丰厚的版税,再见了!出版社经理的握手,令人非常高兴。我们不过是一种特殊的文化人,你的同行们居高视下,你的成功会使他们蔑视你。

* * *

对不起,我们还是回到罗马奖学金这个话题上来吧。

如果大家一旦同意颁发“高校肄业文凭”(该文凭根据全部学习成绩来颁发,证明毕业生懂得所有音乐及音乐的所有形式),那就把毕业生送到欧洲各国去,让他们自己选择导师,或者选择一个老实人,如果他们遇得着。这个老实人能够告诉他们,艺术并不一定局限在享有国家津贴的大剧院里;应该热爱艺术,不管视角多么不同,不管多么艰难;并且任何时候都不依靠艺术来为自己谋取“社会地位”。让我们争取重新拣起过去的美好传统:艺术家们为自己的导师感到自豪,并且他们之间彼此忠实,因为他们都是为艺术而奋斗,他们彼此之间没有作为现代特征的残酷竞争。

然而,梅迪西别墅绿树成荫,风光绮丽;远眺翁布里山脉,一片柔和的紫色。回想起这些,怎不叫人动情?纯装饰

性的大理石“Loggia”（门楼）建筑也能叫人浮想联翩。我觉得，用很少的钱就能在这个环境里造一所成为类似牛津一样令人骄傲的大学。拥有类似牛津大学的物质条件，大概也不是无益的。梅迪西别墅的物质条件，无论从什么角度来说，都很差劲，不会使人觉得做法国人而感到骄傲。但是，这里的环境也许要比牛津优美，并拥有那么多的豪华的历史建筑。梅迪西别墅，整体建筑精美，耸立于高岗之上，傲视着罗马城。它也许不该是个强大的智力活动中心，集中了所有的艺术门类，年轻人高高兴兴、满怀信心地来到这里。可惜，对许多人来说，梅迪西别墅只是个来“混时间”的地方……在这儿，“训练”被“邮寄作品”所取代，而所寄作品的质量丝毫也不证明大家在那里很努力地工作。

我们最后想说的是，罗马奖学金是无用的，至少对完成艺术使命来说是无用的，而艺术使命完成的好坏，可以检验一个时代的美好与否。这是个令人伤心的结论。

一九〇三年五月，《音乐月刊》

威廉亚姆·肖迈的 喜歌剧《别室》

国家喜歌剧院。《别室》，三幕喜歌剧，亚历山大·比松先生和乔治·多格瓦先生作词，威廉亚姆·肖迈作曲。

喜歌剧院好久没有像昨天晚上那样证明自己是名副其实的了。整个晚上，元帅夫人牌的香粉味道，小主子的风雅的诡计，摄政王奥尔良公爵的朋友，约翰·罗^①的破产，等等，把我们带回到过往的岁月和陈旧的形式里。一些不喜欢进步的人继续对其怀念，而另一些人对此感到难过，甚至认为，安德烈·卡雷先生鼓励回到陈腐的过去是不对的。

我觉得《别室》显然属于“大型轻歌剧”一类。因此，该剧也许不一定非在喜歌剧院上演不可。不过，总得给那些音乐听得太多而感到厌烦的人演点儿什么，而对这些人来说，“象征”几乎是对他们个人的侮辱。

① 约翰·罗(John Law, 1671—1729), 英国经济学家和财政金融家。主张设立国家银行, 建立信贷制度, 发行纸币取代硬通货。在奥尔良公爵摄政时期, 由于长期战争, 国库空虚, 债台高筑。摄政王授权约翰·罗于一七一六年在法国成立通用银行, 两年后改为皇家银行, 并发行银行股票和纸币。起初颇获成效, 但后来因国家银行控制外贸和税收, 加上不断偿还国债, 引起部分贵族和群众的不满和不信任。人们开始用纸币挤兑金币, 一七二〇年造成国家银行破产。时任法国金融总监的约翰·罗遂逃回英国。

可惜,肖迈的音乐,除了一些巧妙的模仿之外,有点儿太像一八四〇年代的作品了。那个不幸的时代见证了阿道尔夫·亚当^①的荣光和另一位音乐家克拉比松^②著名的平庸!(如果我敢于这么说的话!)

该剧讲述一位名叫比雄的金银匠的故事。他本是摄政王的金银匠,但失去了摄政王的宠爱。法尔杰骑士突然爱上了娇艳的比雄太太,便建议比雄先生追随当时的放荡风习,使他相信这是唯一可以重新获得摄政王宠信的办法。为此,他把自己原来的情妇,亲近的“别室”,借给虔诚的比雄,为他们组织“幽会”,并让他的男仆雅克曼暗地里乔装摄政王。自然,他要设法让比雄太太当场抓住沾花惹草的丈夫,因为她曾经向法尔杰骑士表示,她是不会接受他的爱情倾诉的,除非她“亲眼”证实他那老实的丈夫不过是个浪荡子。她确是亲眼目睹了。可是到第三幕,被主子草率辞退的男仆雅克曼,出于报复,揭露了法尔杰骑士的骗局。诚实而美丽的比雄太太原谅了她的丈夫……摄政王亲自登门拜访他忠诚的金银匠,同时允许他完成他的作品。

肖迈先生根据这个简单的情节写了一部音乐作品,而且我已经指出,这是一部带有怀旧倾向的作品。反正,这部作品听起来不费力,也没有什么惊人之处,除了肖迈先生的幻想力令人惊讶之外,他竟然忘了我们现在是一九〇三年。从

① 阿道尔夫·亚当(Adolphe Adam, 1803—1856),法国作曲家和音乐评论家,一生写过许多歌剧和芭蕾舞剧。

② 克拉比松(Antoine - Louis Clapisson, 1808—1866),法国作曲家,以写轻歌剧和歌曲见长。

配器和舞台设置的无可争议的技巧来看,肖迈先生没有把对阿道尔夫·亚当的尊重放在一边,我们颇感遗憾。

演出是很出色的。富杰尔先生扮演善良的比松,唱功和做功都很好。他有时表现出老实人的纯朴感情,成为罕见的和解艺术的见证。至于玛格利特·卡雷太太,她扮演极其可爱的比雄太太,并让大家明白她对金银匠丈夫的爱护和关怀,把丈夫看做比任何宝石都要珍贵的宝贝。玛斯蒂奥小姐扮演被法尔杰骑士遗弃的,但热情助人的女友。她的嗓子好听,身段优美。蒂芬纳小姐扮演克罗蒂娜,她既是个灵活的演员,又是富有经验的歌唱家。克雷芒先生,我们很久没有听见他唱戏了。他可以看到观众很高兴又看到他扮演法尔杰骑士。他的英俊和歌声都不负众望。戴福瓦先生扮演比雄的仆人多米尼克,他掺和了主人的不幸遭遇,其滑稽可笑的热心劲儿,是什么也改变不了的……对其他人的演出我只有祝贺他们,其中包括惯常获得称赞的吕基尼先生。

简言之,这场演出虽说敲响了老式喜歌剧的丧钟,但是以一种快乐的方式来敲丧钟的,而我真看不出有什么办法可抱怨肖迈先生。

一九〇三年六月六日,《吉勒·布拉斯报》

一九〇三年的乐坛总结

无须隐瞒,一切试图评论法国乐坛现状的努力都是十分有趣,也是极其艰巨的。在评论中要有那种温文尔雅的学究气,那种彬彬有礼的大公无私。唯有那些对所谈的事情没有具体经验的人才会如此,这也正是那些以其无可争议的自信取代权威的人的优点。

我肯定不具备所有这些条件,我太喜欢音乐了,所以是不能谈论音乐的,除非带着偏见去谈。我能够避免那一丁点儿偏见吗?那偏见会使决心为人公正的最佳愿望变得香气扑鼻,以致最爱争辩的人也会被弄得晕头转向。我不敢这样认为。因为艺术迷们都是矢志不渝的艺术爱好者。另一方面,人们永远不知道音乐是多么阴柔的女性,这也许可以说明才子们常有的贞操。

* * *

说这些是为了事先表示歉意。我们现在就来看看歌剧院。(严格说,这不是我国第一座歌剧院,但,是最重要的歌剧院。)歌剧院有许多的“重演”,如果我可以这样说的话!重演大型轻歌剧《雕像》,重演大型历史歌剧《亨利八世》,甚至重演《犹太女孩》。被指定担任这一角色的主要女演员,因

为以前对被判入狱的态度^①，而在最后时刻，受阻未能担任这一主角。我且不提歌剧《小丑》的首演，因为其中有些玩笑，情趣高尚的听众是不愿意多说的；我也不提杜维诺瓦^②的芭蕾舞剧《薄伽丘》，因为我没有听这出舞剧。此外，这两出戏的首演是在一九〇二年。

从表面看，歌剧院的人工作不卖力。“剧院的人精神不振已经有年头了”，哪怕只是为了这个剧院呢？我不知道。我在本报专栏里写过我认为这个剧院运转得不好的方面，剧院因分工过细而浪费时间。人们坚持维持旧制度的传统。比国王还要保王党，这很好，为了庇护纯属武断的决定，至少需要有个国王吧？大家都说法兰西共和国不能管这些事情。如果说，在《女武神》最后一场演出时，该剧的最后一幕“火神的咒语”突然采用了“红磨坊”跳的现实主义瓜德里舞^③的令人不安的风格，那么你希望法兰西共和国因此而歪戴弗里吉亚帽子^④吗？不，不要期望这样，因为甚至在两级议会里都有人一本正经地肯定，给音乐剧院的资助太多了。

-
- ① 这里仍隐喻法籍犹太军官被诬告犯叛国罪而入狱之事。这位女歌唱家想必跟当年的格里格一样，出于正义感，曾表态不再踏上法国的土地，拒绝来法国指挥科洛纳乐队。也许此人就是格里格的妻子，著名女高音歌唱家尼娜·哈格鲁伯太太（1845—1935）。
 - ② 杜维诺瓦（Alphonse Duvernoy, 1845—1935），法国钢琴家，作曲家，巴黎音乐学院教授。《薄伽丘》为其所作三幕五景芭蕾舞剧，一九〇二年首演。
 - ③ 现实主义瓜德里舞，又被英国人称之为法国康康舞。这是巴黎著名游乐歌舞剧场“红磨坊”于一八八九年推出的一种非常暴露、非常煽情的舞蹈，当时即被视为十分商业化的下流舞蹈。
 - ④ 弗里吉亚帽子，是一种红色锥形高帽，帽尖向前折，原是罗马帝国时期被解放的奴隶所戴。法国资产阶级革命时期，革命者戴此红帽，以象征自由。此后象征法兰西共和国的玛丽雅娜头像上也饰有此帽。

这是不符合逻辑的,而且是对国家财政的错误理解。如果国家歌剧院艺术家比较多,保留节目比较丰富,就一定会吸引更多的外国游客到巴黎来。可是有什么办法,一般说,他们国家有更好的。此外,应该听听奇怪的用词,英国人和比利时人用以表示他们满意的讥讽的反话,不要在国家津贴上斤斤计较,这是首先要做到的。财政部长可以亲自检验这些津贴带来的可靠效益。

国家歌剧院承诺在年底上演万桑·丹第的歌剧《外乡人》,卡米·艾朗杰^①的歌剧《行星之子》,甚至阿瓦雷兹先生也将重登歌剧院舞台。这些绰绰有余了,我们可以耐着性子,放心地,满足于目前的老歌剧。

* * *

让我们来看看喜歌剧院吧!

那儿像工厂一样有板有眼地、热烈地忙碌着。各个行当的人都在工作。这儿,老的喜歌剧正在被加工修改,因为阿贝尔·卡雷先生对阿道尔夫·亚当的《斗牛士》以及威尔第的《茶花女》有偏爱,而且妨碍了《费加罗的婚礼》和《自由射手》重新上演的可能,这后两部作品里有许许多多值得我们学习的好东西。而《斗牛士》和其他类似的作品使我们回忆起法国音乐经历的非常不愉快的时期。请注意,我并不要求人家只上演《青年人》。这是人们在许多地方发出的战争的

① 卡米·艾朗杰(Camille Erlanger, 1863—1919),法国作曲家,巴黎音乐学院毕业,曾获罗马奖学金。《行星之子》是他创作的音乐剧之一。该剧并未如文中所说在年底上演,而是于一九〇四年四月十七首演于巴黎歌剧院。

呼号,厌倦了的新闻栏不再愿意重复这种呼号了。而且,青年人这顶帽子慷慨地戴到了六十多岁的人头上。这帽子很快就要过时了。那么,让我们重演吧,不过,重演的作品,要争取对艺术史,特别是对法国的传统有所裨益。

阿贝尔·卡雷先生在喜歌剧院爱演什么就可以演什么,观众信任他,艺术家赞同他:这两者的意见并不是经常一致的,而且他不忘记一致的意见是会瞬息变化的!我不能向他力荐某个叫拉莫的音乐家,这几乎是个“青年人”,既然人们让他等待公正的回报快要一个世纪了。他曾写过《西印度的风流故事》,我不能肯定,这部作品是否像卡雷先生最近上演的两部作品《缪盖特》和《别室》那样,具有“大型轻歌剧”的一面。但,这部作品之优雅是无懈可击的,而且感情之真挚,我觉得,跟拉莫的名字一样,被人遗忘了。拉莫的遭遇几乎跟瓦多^①相同。瓦多死了,岁月流逝了。在知道他做过什么的同行们的安排下,了无声息了,现在荣光照亮了瓦多的名字。任何一个令人骄傲的绘画时代也不能让人忘记十八世纪最伟大的、最令人动情的天才。我在拉莫身上看到了瓦多命运的重演。现在不正是恢复唯有他有权指望获得的地位的时候吗?而不是迫使法国音乐求助于沉重的世界主义传统,妨碍他的自然天赋自由地发挥。

① 瓦多(Antoine Watteau, 1644—1721),法国十八世纪洛可可画派代表画家。出身贫寒,年轻时到巴黎学画,给绘画作坊做小工,生活十分艰苦。由于得不到贵族的保护和资助,事业开头十分艰难。一七〇九年获罗马奖学金二等奖。一七一二年因其创作的《登陆西泰尔岛》而一举成名,被选为法兰西艺术学院院士。他的绘画风格成了十九世纪印象主义绘画的先驱。

* * *

关于世界主义,我想指出,我们在这个问题上是多么的任性专横。我们从莱温卡瓦罗学到普契尼,而且感到很满足。我们从他们作品中学到了什么呢?几乎是不折不扣地模仿我们最著名的大师的怪僻,而且,加上阿尔卑斯山那边^①的放任自流,当然这不无可爱之处,但这就够了吗?还有,俄罗斯精神呢?仅仅是在托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和高尔基的作品里吗?大家可能忘记像穆索尔斯基、鲍罗廷、里姆斯基·科萨科夫那样有才华的音乐家了吧?我们完全不了解他们的戏剧作品,其中肯定用音响表达了我们十分羡慕的高尚的俄罗斯精神。我非常明白,出版一本书比上演一部歌剧容易得多,可是,难道没有办法用友好交换的方式来使对方感兴趣吗?尽管我们跟俄国有联盟关系,俄国很少演出法国的现代歌剧。正好我们的惰性又回来了……还有“德国精神”,我们对其既不表示好奇,也不产生好感。因此,我们只停留在瓦格纳一个人身上,这是块大肉,而我们肯定还没有消化掉呢。人家在德国上演许多我国的作品,我们使用一下双边对等的原则也许是漂亮的做法吧。即使年轻的德国没有任何有趣的东西,看到这一事实,也很容易会使许多国人感到欣喜嘛。我不谈其他的“民族精神”,那样就会没完没了啦。也许我们会一直跑到格陵兰去发现一位年轻的音乐家,他的描写北极的抒情剧会使爱淘气的海豹幼崽高兴得打

① 隐喻意大利。

寒战。

这些想法几乎无须改动就可以适用于星期天音乐会,尽管由于一种奇怪的复古潮,星期天音乐会,对那些惯于听到戏剧音乐的人来说,逐渐变成了“清唱剧”音乐会,天然背景没有了,而阴沉沉地被黑色的礼服和舞会的化妆所取代。

不用很久,那就再也没有一点交响音乐了。不过,终究还是在星期天音乐会上,情趣不高的作品,人们是听得最少的。

最后,让我们呆在法国吧。希望我们法国人对音乐爱得少一点,以便爱得好一点。否则,发生《在北面桥上》跳舞的小姑娘身上的故事,就会发生在法国人身上……“小姑娘那么爱跳舞,结果送了命。”^①

一九〇三年六月二十八日,《吉勒·布拉斯报》

① 《在北面桥上》是一首又跳又唱的儿歌,劝谕孩子要听话,不听话就可能遭遇不幸。儿歌的大意是:北面桥上举行舞会。小姑娘要去参加舞会,因为她没有受到邀请,妈妈不让去,她就哭。哥哥回家后知道妹妹为什么哭,就带他一起去桥上跳舞。刚跳了两下,桥就断了,两个孩子因而送了命。

关于夏尔·古诺

许多没有定见的人,也就是说他们不是音乐家,心里在想为什么歌剧院执意要上演《浮士德》呢?这其中有许多理由,而最佳的理由是,古诺的艺术代表了法国人一段多愁善感的时期。大家愿意也罢,不愿意也罢,古诺的那些作品是不会被人忘记的。

关于《浮士德》,杰出的音乐评论家曾责难古诺歪曲了歌德的思想。同样这些杰出的人物,从不曾想到去看一看瓦格纳是否曾经歪曲过唐豪塞^①这个物。唐豪塞在传说里完全不是瓦格纳塑造的那个悔过的好小伙子,他那被怀念维纳斯的烈火烧焦了的树棍从未重新开花。在这次创作中,古诺也许是可以原谅的,因为他是法国人,而唐豪塞和瓦格纳,二者都是德国人,那就不可饶恕了。

我们法国人喜爱的东西太多了,所以喜爱音乐就少了。可是有些很有能耐的人,由于每天听音乐,而且什么牌子的音乐都听,便自称是音乐家。不过,他们从来不写曲子,他们鼓励别人写。一般说,一个学派就是这样创立起来的。你们

① 唐豪塞是十三世纪的一位行吟诗人,到十三世纪末,他成了民间传说中的英雄人物。传说他曾背弃宗教,到维纳斯山和维纳斯过了一年的放逸生活。后来他悔悟了,长途跋涉来到罗马,恳求教皇乌班四世赦免他的罪过。教皇对他说,要想得到宽恕,除非他的行杖长出枝叶,开出花朵。

不要跟这些人去谈论古诺。他们会从他们偶像的高度对你们表示蔑视。他们偶像的最可爱的品质,就是可以换来换去。古诺不属于任何学派。这有点儿跟群众惯常的态度一样。群众对许多审美诱惑的回答是,回到他们已经习惯了的东西上去。这并不总是最好的趣味。这样做,不当心会从《胜利大爷》^①摇摆到《女武神》那边去,可是事情就是这样的。很奇怪,构成社会精英的那些人,可以为知名人士或权威人士敲锣打鼓,进行炒作,不过这只是昙花一现,没有任何效果。教育者忙得上气不接下气,而群众不为人知的伟大心灵却不肯上当。艺术继续在自己愿意的地方传播,歌剧院固执地上演着《浮士德》。

然而人们应当有自己的主见,并承认艺术对群众是绝对无用的。艺术更不是少数精英人物(他们常常比群众还要愚蠢)的自我表达方式。艺术只是一种潜能巨大的美,需要的时候,便会以一种不可抗拒的神秘力量暴发出来。但是,我们不能命令群众爱美,也不能要求群众倒过头来用手走路。顺便说一说,柏辽兹对群众的影响几乎是一致公认的,没有任何事先的宣传,这是值得注意的。如果说古诺的影响是可以否认的,那么瓦格纳的影响就十分明显了,但他的影响只涉及到专业工作者,换句话说,就是他的影响是不全面的。应该承认,没有什么比新瓦格纳派更令人悲哀的了。在这个学派的作品里,法兰西精神被穿短筒靴的“沃坦”和穿天鹅绒

① 《胜利大爷》(Père la Victoire)是十九世纪末的一首流行歌曲,由吕西安·德洛梅尔和莱翁·伽尼埃作词,路易·伽纳(Louis Ganne, 1862—1923)作曲。伽纳也是巴黎音乐学院毕业,以写轻歌剧和流行歌曲著称。

上装的“特里斯坦”^①的冒牌货淹没了。

虽然古诺没有写出人们所期望的圆润的旋律，人们应当赞美他巧妙地摆脱了气势逼人的瓦格纳风格的影响。瓦格纳的十足德国人的概念，在他所期望的艺术融合中也没有解释得十分清楚。艺术融合，现在差不多成了为文学招揽读者的一句口头禅。

古诺虽有欠缺之处，仍是不可少的。首先他的音乐修养很好。他谙熟帕列斯特里纳的作品，跟巴赫合作过。他对传统的尊重是相当明智的，所以不去大声宣扬格鲁克的名字——另一个相当难以捉摸的外国影响。他宁愿建议年轻人喜欢莫扎特，这证明他非常无私，因为他从未受过莫扎特的启发。他跟门德尔松的关系比较清楚。既然他从门德尔松那儿学会了在不同音高上发展旋律的办法。这办法，当人们灵感不来的时候，用起来十分方便。（总之，门德尔松对他的影响要比舒曼对他的影响更直接一些。）此外，古诺放过了比才，这是很好的。不幸，比才死得太早了，只留下一部杰作。虽然如此，法国音乐的命运还是再度成了问题。她又一次像个漂亮的寡妇，由于身边没有一个强有力的人给她引路，而投入糟蹋她的外国人的怀抱里。我们并不否认，艺术上的某些姻联是必要的。至少，姻联要带来些好东西。选择叫得最响的人做亲，不等于跟了最伟大的人物。这种姻联关系只是利害关系，这是屡见不鲜的，而且暗地里当做手段，来挽救摇摇欲坠的成功。像基于利害关系的婚姻一样，这种姻

① 瓦格纳的歌剧《特里斯坦和伊索尔德》中的男主角。

联是没有好结果的。进口到法国来的艺术,让我们以海纳百川的胸怀收下吧。不过我们也不要让人家骗了。不要听见芦笛就心醉神迷。^①相信吧,外国人是不会以这种态度来对待我们的。正相反,我们的和蔼可亲,换来的是外国人的那副板着的面孔,既无礼貌,又有点儿可笑,既然这态度是我们惹出来的。

最后,这篇札记谈及的想法,由于篇幅太短而无法尽言,而且有时跟古诺的思想有矛盾。让我们不要拘泥于僵硬的信条,借此机会,恭恭敬敬地向古诺致意吧。我们还要看到,被人怀念的理由是多种多样的,并不一定需要什么了不起的理由。使大部分的同时代人感动,这是最好的理由。古诺以博大的胸怀,为此尽心尽力了,将来谁也不会想到要否认这一点的。

一九〇六年七月,《音乐月刊》

① 意指不分好坏,盲目崇洋迷外。

玛丽·伽登^①

一部艺术作品,不管它多么美,一旦搬上舞台,几乎总是跟内心的想象不相符的。内心的形象对舞台演出,时而抱着怀疑,时而抱着热情。戏中人物和你自己,在美丽的谎言中生活的时间太久了——有时好像他们就要从无声的手稿中站立起来,你就可以触摸到他们了——当你看到这些人物的经过另外某个艺术家的加工而活生生地站立在你面前的时候,美丽的谎言不会成为你惊慌失措的借口吗?那不仅是惊慌失措,那几乎是害怕,你不敢跟这些人物的说话,他们好像是“幽灵”。

从这时候起,不再有任何原来想象的东西是属于你的了,因为在和你你原来的想象之间介入了一种外来的意志。舞台置景工作人员以干净利索的动作更换布景,而森林中的小鸟躲进了乐队的“林子”里,场子里水晶吊灯亮了起来,落下的帷幕暂时终止了或延长了观众的激动,掌声和叽叽喳喳的议论声,好似远处庆祝会上传来的喧闹。在这个庆祝会上,你差不多只是个光荣的多余人物,而光荣并不总是像人家给予你的那样,是你所希望得到的。因为在戏剧上获得成功,常常是为了满足一些无名

① 玛丽·伽登(Mary Garden,1874—1967),出生于苏格兰,九岁随父母移民美国芝加哥。先在芝加哥学唱歌并登台演出,然后去巴黎进修并留在巴黎,参加歌剧演出,担任过许多著名歌剧的女主角,是著名女高音歌唱家,得到欧洲音乐评论家的赞誉。后又回到芝加哥继续她的演艺生涯。二十世纪三十年代退出舞台,回到故乡苏格兰安度晚年,直到去世。

氏的愿望,为了回应类似的感情。

一九〇二年,《佩列阿斯与梅丽桑德》在喜剧—歌剧院上演(用心之仔细是众所周知的)时,我就曾有过一些上面所描述的那种感受。说这些也许是多余的,但至少可以用来支持我下面要说的话。梅丽桑德这个人物,我一直认为是难以演得成功的。我曾努力用音乐来表达她的脆弱和淡雅。还有她的姿态和长时间的沉默,动作稍有不当地就可能砸锅,使她的沉默变得不可理解。特别是梅丽桑德的嗓音,心里想象的是那么轻柔悦耳,唱出来会是什么样子呢?因为世界上最美的嗓子,很可能无意之间就变得不适合表达这个人物了。在排练的时候,我们经过了各种不同的阶段。这不该由我来说,我也没有兴趣在这里谈这些。何况,这些排练是我在剧院度过的最美好的时光。我在那里见识了大艺术家们极其宝贵的敬业精神。在这些艺术大家之中,有一位极富个性的女艺术家脱颖而出。我几乎从来没有跟她说过一句话。我怀着特有的、掺和着好奇的信心,期待着。梅丽桑德这个人物终于渐渐地在她身上体现了出来。

第五幕“梅丽桑德之死”终于开始了。我的惊讶之情无法言表。这正是我心里想象的轻柔悦耳的嗓音,加上那有气无力的脉脉温情和那动人心弦的歌唱艺术,我在这之前是一直不敢相信的。自那以后,玛丽·伽登小姐使听众以其日益增长的热情,为之倾倒,赞不绝口。

一九〇八年一月,《音乐月刊》

关于《希波利特与阿莉西雅》

富有的包税人拉布卜立尼埃尔^①先生喜爱艺术，利用他那令人羡慕的地位，空闲时搞点音乐活动。不过，他还是有趣味的，拉莫的才华部分地亏了他的帮助才得以发挥。

拉莫预感自己会在戏剧音乐上获得成功，但没有任何机会为从事歌剧创作找到充分的理由，这时，他结识了拉布卜立尼埃尔先生。

拉布卜立尼埃尔先生把他介绍给贝勒格林神父。这是位蹩脚的剧作家，喜欢舞文弄墨。他把拉辛的剧本《费德尔》经过一阵删减歪曲，给拉莫拼凑了个歌剧脚本《希波利特与阿莉西雅》，其缺少诗情画意到了无以复加的程度，但剧中有许多余兴表演，如牧羊人起奏曲，女祭司合唱，猎人合唱以及

① 法国王政时期，为保证国库收入，把收税工作以契约的形式承包给包税人。包税人贿赂财政大臣，获得任命。全国有四十名包税人（后发展到九十人）受命征收关税、烟酒税和土地税，每年按契约向国库缴纳税金，多余部分则为包税人的报酬。这些人在全国雇用了数千人强征暴敛，大发其财。该制度在一七二六年至一七九〇年间施行。法国大革命期间，有二十八个包税人因民愤极大而被送上断头台。拉布卜立尼埃尔（La Pouplinière, 1693—1762）因是包税人而发财，被认为是路易十五治下最富有的法国人之一，过着奢侈淫逸的生活。由于个人喜爱音乐，他在巴黎的私人公馆里有剧场，有私人交响乐队，可演戏、演奏音乐。他经常从意大利请来音乐家到公馆里来演奏，提供吃住。并邀请各国外交使节、贵族人士，各界名流和漂亮的贵妇人来观看。拉莫结识他以后，他就成了拉莫的保护人和资助人。拉莫从一七三一年任拉布卜立尼埃尔私人乐队的指挥，前后达二十二年之久。

各种各样的交响乐曲，拉莫的创作才华在其中得以大展身手。

《希波利特与阿莉西雅》首先是在拉布卜立尼埃尔先生家上演的，上演大获成功。贝勒格林神父为此退还了五十个金路易——这是他要的押金，如果演出不成功的话。

一七三三年十月一日，该剧首次公开演出^①。人们普遍认为剧中音乐太多了。有些人还颇为生气，似乎被人冒犯了。可是也只能如此：天才前进，公众后退，是一种反射运动。这也是很古老的观察，可使优柔寡断的人在没有其他信息手段的情况下拿定主意。为了减少人们可能产生判断失误的担心，让我们立即声明，证实这一点的机会是极其罕见的。

随后，初演的喧闹平静下来了，成功几乎成了胜利。

虽说拉莫从中得到继续写歌剧的鼓励，他在生活中并未因此而少一些恶劣的情绪，少一些难言的独处的需要。他很少得到安宁，除了听音乐之外——上帝知道那是在什么样的战斗之后！他跟他同时代的哲学家争论，同时又热切地寻求他们的赞同。这些哲学家的牙齿既大又坚硬，而卢梭，他们当中的一个，为了一些（不很站得住脚的）理由，而对拉莫怀恨在心。

他们以各自的方式理解和声，而在这场体系对体系的争

① 该剧春天在拉布卜立尼埃尔先生的府第里演出，秋天在皇家音乐学院首次公开演出。

吵中^①，音乐家是一定要失败的。他在晚年获得尊重和荣誉，受封为贵族^②，死亡使他没有机会挂上贵族的族徽。

* * *

为什么拉莫被法国音乐界忘记了半个世纪呢？这是个谜，在艺术史上并不少见。这也许只能用一连串任性而古怪的历史事件来解释。玛丽·昂多瓦奈特^③在法国人的眼里，始终是个奥地利人，这是法国人让她一辈子付出的代价。她把格鲁克的情趣强加给法国人。这一来，我们的优良传统被歪曲了，明朗的需要被淹没了，再经过梅耶贝尔，我们自然走向了瓦格纳，而且这是非常符合逻辑的。为什么要这样呢？德国艺术的蓬勃发展需要瓦格纳——惊人的蓬勃发展，但也意味着潜在的死亡——我们自然会怀疑，瓦格纳有一天可能会对法国人的思想方式产生什么影响，这是明摆着的。如果说，只有将来才能毫无偏见地评价事态的发展，至少我们现在看到了这样一个触目惊心的事实，即法国的传统不见了。

为什么不怀念那种可爱的创作乐曲的方式呢？我们既

① 拉莫不仅是作曲家而且也是音乐理论家。他以数学为依据，对和声有独到的看法，著有《新音乐理论体系》，他跟当时著名的哲学家伏尔泰、狄德罗、达朗贝都有交往。大百科的主编达朗贝甚至根据他的理论修改了由卢梭起草的的关于和声的词条。

② 一七四五年五月，拉莫被正式任命为宫廷乐师，时年六十一岁，每年领年俸二千里弗尔。一七六四年春，被封为贵族，同年九月十二日去世。故德彪西说他没能带上族徽。

③ 玛丽·昂多瓦奈特(Marie-Antoinette, 1755—1793)，奥地利公主，十四岁嫁给法国王储，十九岁时王储登基，她遂成为法国王后。法国大革命期间，她跟他的丈夫国王路易十六一起被送上断头台。

失去了那种写作方式，也寻不到古朴兰^①的踪迹。这种写作方式简单明快，风趣幽默。我们现在几乎不敢再有风趣幽默了，生怕有失庄严伟大。我们为此忙得气喘吁吁，而常常未必获得成功。

我们语言所具有的灵活计算音节的巧妙之处，变成什么样子了呢？我们在这部一七三三年的《希波利特与阿莉西雅》中可以重新找到。歌剧院将于一九〇八年上演这部歌剧。尽管把这两个年份放在一起令人伤感，包含了责备，我们可以放心的是，豪华的背景和音乐虽已（可以说）陈旧，但表现手法仍然原封不动地保留了下来。因为表现手法是那么正确，那么“到位”，在这方面，等于或类似那些永远美好的东西，虽遭不公正的待遇，被人遗忘，但永远不会完全死亡。

为什么没有听从他给我们的建议，在我们试图描写大自然之前先要观察大自然呢？我们一定是没有时间吗？我们的音乐尾随来自意大利的社会新闻，或者传说中的故事——这是四部连台本歌剧餐桌上掉下的面包屑。我们丢下“带唱的芭蕾舞剧”不用，这是属于我们的，拉莫给我们留下的范例是决定性的。俄国带唱的芭蕾舞剧，尽管是从我们这儿学去的，但对我国个性的某些方面，适应得极其好，比我们更好。只要不忘记保持优雅就够了。

* * *

《希波利特与阿莉西雅》在国家歌剧院上演会是个什么

① 古朴兰（François Couperin, 1668—1733），法国作曲家，管风琴家，羽管键琴家。巴洛克风格音乐的代表人物之一。



巴黎国家歌剧院

样子,我们很难预料。这一尝试所需要的胆识比人们设想的还要大。拉莫是旧法国的音乐家,虽说他乐于让观众从演出中获得消遣娱乐,但他认为丝毫也不能舍弃创作的权利。这看上去好像很自然,实际上可能并不那么自然。我们采用了一种狂热的方式来摇撼乐队,像为了沥水而摇动生菜那样。这样做的时候,一切有关音乐的期望应当被彻底抛弃。这种狂热劲儿,因为很难被人发现而美得更有深度。

我们因此担心,我们的耳朵失去了仔细聆听这种音乐的能力,这种音乐是容不得任何难听的噪音的,但对于懂得欣赏它的听众,是以礼相迎的。

我们忘记了我们自己的态度,而代之以野蛮人的态度,

这是很不讨人喜欢的。我们不要担心恭敬过了头,感动过了头。让我们听听拉莫的心声吧,我们从来没有听到过比拉莫更为法兰西的声音了,而且在歌剧院里,很久很久了。

一九〇八年五月八日,《费加罗报》

音乐不是诗

诗歌跟音乐的关系嘛,我没有考虑过。我很少关心音乐。我觉得,总是谈音乐和诗歌的音乐家和诗人,就像老是谈体育的运动员一样,令人讨厌。

首先,真话是不能说的。你想知道吗?好吧,其实,对诗歌一窍不通的音乐家,就不该用诗歌谱曲,他们只能是糟蹋诗歌。对海因里希·海涅^①,舒曼向来是一窍不通。至少这是我的印象。我们可以谈论舒曼非凡的天赋,但海涅作品中巧妙的嘲讽,他不能全都领会。瞧,比如在《诗人的爱情》里,他就没有抓住要害……

我不夸张,真正的好诗没有多少。今天谁作好诗啦?如果有,最好不要去碰它。昂利·德·雷尼埃^②的诗歌内容充实,形式典雅,但不能用来谱曲。你愿意给拉辛或高乃依^③的诗歌谱曲吗?不过,今天的青年音乐家只愿意看到他们的名字旁边是名人的签字……

再说,请告诉我,诗歌在音乐上派什么用处?有什么用

① 海因里希·海涅(Heinrich Heine, 1797—1856),德国十九世纪著名浪漫派诗人。

② 昂利·德·雷尼埃(Henri de Régnier, 1864—1936),法国十九世纪介于唯美派和象征派之间的诗人,同时也写小说和文学评论,一九一一年被选为法兰西学院终身院士。

③ 拉辛(Jean Racine, 1639—1699)、高乃依(Pierre Corneille, 1606—1684)和莫里哀(Molière, 1622—1673)为法国十七世纪三大著名剧作家。

处？经常是好听的音乐谱整脚的诗歌多，而整脚的音乐谱真正好的诗歌少。

真正的好诗有自己的节奏，这对我们来说相当为难。你瞧，最近我谱写了，我也不知为什么，维庸^①的三首抒情诗……虽说我知道为什么，因为我想做这件事已经很久了。可是，要紧跟着，“紧贴”着诗歌的节奏，同时又要保持着写曲子的灵感，这是很难的。如果有人粗制滥造，如果有人只满足于把曲子和诗歌叠在一起，这并不难，但这工作是不值一做的。古典诗歌有自己的生命，用德国人的话来说，有“内在的活力”，这可跟我们毫不相干。

使用有节奏的散文，我们比较自如一些，可以比较能够随机应变。音乐家是否应该自己来写有节奏的散文诗？为什么不应该？想写就写，等什么？瓦格纳就是这样做的。不过瓦格纳的诗跟他的音乐一样，不是学习的榜样。他写的脚本并不比别人的脚本高明。这是主要的。

最后，让我们不要打搅大诗人吧。而且，他们更喜欢这样。一般说，他们的脾气都不太好。

一九一一年三月，《音乐月刊》

① 维庸(François Villon, 1431—1463), 法国中世纪末期的著名诗人。

马斯涅去世了……

马斯涅是真正最受听众喜爱的当代音乐家。而且正是这种听众对马斯涅的喜爱,同时为他创造了他一直在乐坛上占据着的特殊地位。

他这种取悦听众的能力纯粹是一种天赋,但同行们对此并不宽容。老实说,这种天赋,特别是在艺术上,并不是非有不可的。我们可以举约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的例子来肯定这一点,他就从来没有像马斯涅那样取悦听众。有人听说过时装帽子店的年轻老板娘哼唱《马太福音耶稣受难曲》吗?我不相信有人听说过。可是大家都知道,她们一早醒来口里就哼唱《玛依》或《维特》的调门儿。大家可不要弄错噢,这可是不止一个写纯音乐的大作曲家暗暗羡慕的光荣呢。他们这些人可聊以自慰的,不过是圈内人有点儿勉强的尊重而已。

马斯涅先生在他从事的音乐中获得了圆满的成功。因此有人说他(嗓门儿低低)是保尔·戴尔麦的门生,以为这样就算出了口气。这不过是个趣味极为低级的玩笑而已。不管国内还是国外,很多人都模仿过马斯涅……

努力打倒自己模仿的人,是某些艺术家智慧的首要原则,他们称这些应受谴责的勾当是“为艺术而斗争”。这种司空见惯的说法,意义有些暧昧不明,而且有把艺术等同于某

种运动之嫌。

在艺术上,人们经常斗争的对象应当是自己才对。而且在跟自己斗争中取得的胜利,也许才是最漂亮的胜利。奇怪得令人好笑的是,人们在跟自己斗争的同时,害怕战胜自己;并且宁愿安安稳稳地做一名听众,或者跟着朋友们的意见跑,反正是一回事。

对马斯涅惊人的多产——他有时好像到了不能选择的程度,现在还不是表示遗憾的时候。再说,难道我们有权利要求一个人不是他原来存在过的样子,而完全成为另外一个人吗?

在拿破仑时代,所有的法国母亲都希望他们的儿子将来继承拿破仑的事业,许多这类的梦想都被战争的游戏打破了。再说,有些命运是独一无二的。就种类而论,马斯涅的命运就是这种命运之一。

一九一二年,八月十四日,《晨报》

让·菲利普·拉莫

拉莫开始写作戏剧音乐时已年届五十，而人们对他的生平一无所知。由于法国学界的努力，我们今天对他的了解比他的同时代人还要多。至少从遗文逸事的角度来说是如此，因为从纯粹音乐的角度看，对许多人来说，他只是《达达努斯》^①歌剧中利戈顿舞曲的作者，仅此而已！他身材修长，性格难处，同时又待人热情。在他那时代，礼仪举止正变得越来越讲究，而不会阿谀奉承是丝毫不被别人赏识的古怪脾气，可他却讨厌社交应酬。

歌剧院的乐队成员和歌唱家们都怕他，也恨他。他作品中有些段落，因为演员们无法演奏，或者不愿意演奏，便迫使他删去。他会为此耿耿于怀，记恨他们一辈子。他对音乐的爱，几乎是专一的爱，使他经历了种种烦恼。而那个温文尔雅但麻木不仁的时代，是免不了要使时代的骄子承受的。

他生来就是个哲学家。而他对荣誉并非漠不关心。但作品的美对他来说更为重要。在他晚年，一天有人问他“是否鼓掌声比他歌剧的音乐更使他感到悦耳”，他呆了一会儿没有回答，然后他说：“我还是更喜欢音乐。”

刨根究底的需求，在艺术家身上是极其少见的，而在拉

① 《达达努斯》是拉莫根据神话故事谱写的五幕歌剧，一七三九年十一月十九日首演于巴黎皇家歌剧院。

莫身上则是与生俱来的。为了满足这种需求,他写了《和声学》,不是吗?他在书中提出恢复“理性的权利”,并要让音乐充满了几何的顺序和清晰。他在这本书的序言中说:“音乐是一种应当具有明确规则的科学。”这些规则应当来自一条明确的原则,而这一原则没有数学的帮助,我们是不大可能认识清楚的。总之,他任何时候也没有怀疑过毕达哥拉斯学派古老学说的真理,整个音乐应该理解为是一种数的组合。音乐是声音的算术,就像光学是光的数学一样。我们看到,他不仅借用了数学的词汇,而且开辟了所有现代和声学将要遵循的道路。他本人也许不该在创作歌剧之前就写出他的理论,因为这给他的同时代人有机会断言他的音乐作品中没有丝毫感情。

他刚结束自己的职业生涯,另一个新的时髦就出现了。首先是吕利^①风行一时,接着不久,重要人物格鲁克占了统治地位,他摄理法国音乐的时间是如此之久,法国音乐现在才刚刚缓过气来。

有一个时期,时间很长,也不知为了什么,人们快要把拉莫忘得一干二净了。他的魅力,他的细密严谨的形式,统统都被一种只追求戏剧效果的音乐构想方式代替了。悦耳的和声的“新发现”,被一种厚重的、功能性的、容易听懂的和声所取代,终于人们“听懂”了!不过,奇怪的是,音乐由此走了

① 吕利(Jean-Baptiste Lully,1632—1687),法国十七世纪最有影响的作曲家。国王路易十四的宫廷乐师和音乐总监。他为喜爱芭蕾舞的国王写过许多芭蕾舞曲,后又跟莫里哀合作写过有唱有舞的喜剧,被视为法国戏剧音乐的鼻祖。他在当时的影响不仅限于法国,而且遍及欧洲。

岔道，而抵达了理查德·瓦格纳——另一个具有霸气的天才！

拉莫巨大的贡献，在于他善于“在和声中”发现“感受力”，成功地用音符记下某些音色，某些色调细微的变化。而在他之前，音乐家们对这些色调细微的变化，只有隐隐约约的感觉。艺术跟大自然一样是会经历变化的，是会大胆地曲线运行的，但最终又总会回到原来的出发点。人们愿意也好，不愿意也好，拉莫是音乐最可靠的基础之一。音乐家可以放心地走在他开辟的正道上，尽管由于不被理解而停滞不前，尽管由于错误被人陷入困境。

这也是为什么我们要爱他，带着我们对古人所抱有的那种体贴和尊重。这些古人有点儿讨人嫌，但他们非常善于说真话。

一九一二年十一月

科洛纳音乐会

万众之声好似唱出同一首歌
歌声既和谐又完美

——但丁

看来,法国音乐正经历着一场危机,古老的争论终于又要重新活跃起来了。

应该对此表示由衷的欢迎。因为,虽说我们时代的特性在于最大的自由,但不讨论种种自由形式的含义,对艺术来说,就是一种放纵,就是一种几乎令人不悦的漠不关心。把那些三天两头改变看法的人集中起来,就足以占据公众舆论了,这些人总是闲着有空的,总是随时准备跟着某种审美的风向转的。采取一种不让步的公开态度也是不错的。特别是,从来不怕嘲笑,也不怕长篇大论的阐述。当阐述到百来尺长的时候,人家就不再确切知道谈的是什么问题了。公众,或操纵公众的那些人,就可以欢呼天才了。特别是,我们有些大师,他们善于定期在公众的头脑里制造混乱,在这期间,乐队是绝对不顾听众的。以至于,尽管有禁止观众在演奏当中退场的防范措施,观众还是离去,生怕作出冒失的行为。然而,有个勇敢的、平常的办法可免除溜号的混乱,那就是鼓掌,既可以改变昏昏沉沉的气氛,也可以感谢作者让我

们退场。

有少数一些人继续盲目地尊重古人,在这方面他们就像中国人。中国人认为孔夫子一劳永逸,把道德处理成了明白易懂的格言。

另外一些人给老掉牙的东西贴上新标签。他们找回的不是本能的创造性,而是新石器时代雕刻的线条,幼稚的爪哇舞曲的音调。这既不很新鲜,也不太令人担心。昂利·波安卡雷^①几年前曾在《科学与方法》一书中,明确表示了被群众视为是疯子的先驱者的基本作用。波安卡雷先生高瞻远瞩,说这话是保证不怀私心的。

其实,形式可能是呆板的,不灵巧的,但包含了思想的萌芽,其美丽之处,很久以后,会被别人发现的。人会说话之前总要有个牙牙学语、口齿不清的阶段。这一点被我们这个拼命“向上爬”的时代存心置之脑后了。这个时代积累起来的作品只是为了满足时尚的需要,因而必然是转瞬即逝的。许许多多野心勃勃的人甚至还没有开始向上爬呢!以为做一个艺术家跟做一个牙医师一样容易,什么时候人们才会下决心推翻这个司空见惯的看法呢?什么时候人们才不再反复使用既危险又无用的透露消息的办法呢?许许多多精力充沛的教授,讲课时引证贝多芬。贝多芬一定会使不少青年人望而却步。贝多芬,他知道得太清楚了,艺术是一种牺牲。今天人们建议向他学习,这是他永垂不朽的光荣!这并不很

① 昂利·波安卡雷(Henri Poincaré, 1854—1912),旧译彭加勒,法国数学家,天文学家和物理学家。《科学与方法》是他一九〇九年发表的一篇著作。

难,但这就不能诚实地对待各种可能性。

古老森林里动人的秘密,不是由牺牲和死亡构成的吗?多少灌木遭到野兽蹄爪无情的践踏,为大橡树的茁壮成长作出了牺牲!而大橡树则有义务确保其永远美丽和壮观。这不是个比较有益的范例吗?就跟时间老人对人类的行为进行艰难的纠正一样,不幸是相似的。

我们不要求人类作出如此绝对的牺牲,至少我们要从中吸取一些教训吧。不要让那些善良可爱的“太太先生们”转移方向。我们争取不要使真正喜爱音乐的人离开音乐,而要使那些利用音乐取得艺术家美丽称号的人离开音乐!

虽然,很少有希望能做到这一点,但我们仍应对此抱着热切的期望。这样,关于音乐意味着什么的误解、分歧,才有可能终止。

本月音乐会札记

在科洛纳音乐会演出的所有曲目中,最新的是贝多芬的《田园交响曲》,我这样说并无讽刺的意思。《田园交响曲》是表情机械的最佳模式,听到乐队模仿动物的叫声肯定可以使大人和小孩快乐。坐在沙发椅里体验暴风雨,那纯粹是种享受。加布里埃尔·皮埃尔内先生指挥得很出色,这里指的是,他不给曲子加满评注,而是突出曲子的魅力。关于这首交响曲,大家想到过吗,一部杰作多么需要是“杰作”,才能经得起那么多不同的演奏方式?有“恭谨的演奏”,由于害怕抖动世纪的灰尘而放慢速度,从而抹去了音色的细微差别。也有随心所欲的演奏,那正好相反,演奏给听众雨中下葬的印

象。贝多芬脾气不好，并不是让人讨厌他的充足理由。因此，最近这场演出是很不错的：我们好似真的身处农村，树木不系白领带，小溪流淌着清澈的泉水。小溪旁展现出一幅纯洁之至、地道德国式的爱情场面，充满诗情画意。差一点儿就可能闻到牛栏的味道了！

* * *

柏辽兹的《狂想交响曲》总是那充满浪漫热情的激动人心的杰作。音乐竟能表达如此夸张的情境而从容不迫，令人惊叹不已，而且像物竞天择一样动人。

* * *

古斯塔夫·夏邦杰的《意大利印象》用和声证明了这句众所周知的名言：“游历可以造就青年人。”尽管曲子某些部分有形式主义，我们已经感觉到了歌剧《路易丝》的芬芳和观众争相观赏的喧闹。

法兰西艺术学院，前不久刚接纳夏邦杰为院士，一定很满意曾送了这个青年人去罗马学习，他很快就写出了他游意大利的感受。

* * *

我们没能听到莫里斯·德罗赫曼斯的《在坟场》。我们表示遗憾。这些札记确实写得很匆忙，下个月我们再继续写下去，谨此表示歉意。

一九一二年十一月，独立音乐社主办《音乐月刊》

谈谈对艺术的尊重

应当尊重音乐作品一说，音乐评论界往往有些独特的理解方式。

关于戴奥多尔·杜波瓦先生的交响曲遭到剧院楼厅观众公然粗暴对待一事，批评界对待这些可怜的观众十分严厉，甚至指责他们举止失当。显然，最好是不要表示不满，在这种情况下，沉默总是最有力的批评。可是，大家也许应当统一看法，应当知道是否戴奥多尔·杜波瓦先生的官方地位非得尊重不可。他写过一本非常出色的和声学，并杰出地领导过巴黎音乐学院。他的歌剧作品上演的不多，《白衣夫人》也不再被搬上舞台了，可这是一出不错的、真正法国传统的喜歌剧呢。无数的男男女女，因为看了这出戏而结婚或离婚，这出戏值得盖上意大利真实主义的戳子。

戴奥多尔·杜波瓦先生忙碌了一辈子，功成名就，到了晚年，心血来潮，写了一部交响曲。（楼厅的）听众为此不客气地让他感到，这部交响曲既不能给一般意义上的音乐增光，也不能给特殊意义上的法国音乐增光。问题的症结在哪里呢？需要摆出大惊小怪的样子来吗？在法国，人们把教人尊重古典音乐之事，交给那些非常讨人嫌的人去做。这样做的时候，也就扼杀了对古典音乐的兴趣。学监强迫我们背诵《阿达丽》^①梦境的那副尊容，是需要不少年头才会忘掉的，

① 《阿达丽》，拉辛根据圣经故事编写的五幕悲剧，发表于一六九一年。

而且还经常会把它跟拉辛的尊容混在一起。在艺术上,强迫别人尊重是不行的。有人用一大批仅仅因为资格老才变得令人尊敬的人来阻挡别人前进的道路,犯的就是类似的错误。很久以来,我们养成了个怪癖,要管世界上最不好管的事情。这种怪癖,最终也必然侵入艺术领域!有人要搞音乐创作,就立即成立个音乐社,其中思想对立的成员,一般说,最后都互相和稀泥了。有人要学习音乐吗?可以选择巴黎音乐学院或者巴黎歌唱学校。在那里,你是像巴赫一样的天才也好,或者像肖邦一样具有天分也好,都要遵守同样的规定。这正是不可思议的事:艺术和规定这两个词,是出于什么样的奇迹,才结合在一起的呢?

我们不用回到文艺复兴时期的师承制度——那也许不再适合我们的时代,难道我们不可以从中得到启发,并找回那似乎无拘无束的教育吗?学生称为弟子,既害怕师父,又喜欢师父,而不渴求一蹴而就的光荣。

尊重仅是一种品德,而艺术则是最美的宗教,是由爱和(公认的)自私构成的,我们不要把这二者混为一谈。

本月音乐会札记

题为《从阴影到光明》的三部曲,作者是保尔·皮埃尔内^①。其中,“阴影”跟“光明”相比,我们无疑更喜欢前者。第二部先放在一边,暂且不论——因为第一部几乎只是个现场发挥。使用具有节奏感的音符,表现蜻蜓试图飞翔的画

① 保尔·皮埃尔内(Paul Pierné, 1874—1952),法国管风琴大师、作曲家,加布里埃尔·皮埃尔内的堂弟。巴黎音乐学院毕业,一九〇四年获罗马奖学金二等奖。

面,十分动人。而画面的深处,“仙女们”按照伊莎多拉·邓肯^①小姐的最新方法翩翩起舞。这首曲子的交响色彩使人感到温馨,使人想起天亮前的最后时刻:遗憾得很,夜间亲密的温柔梦渐渐离去,艰辛的清晨慢慢来临。(由于我们没有节目单,很可能保尔·皮埃尔内先生想象的画面跟我们想象的决然不同。如果是这样,请他原谅我们。)

第三部似乎首先是重复第二部。这仅仅是个预告,而且不难听。正是在这部分,光明在努力克服阴影。可惜,莽撞的小提琴响在了小号的前面,比赛在一个节拍里哪个奏的音符多。而标题让我们期待的灿烂阳光,洒到我们身上的仅仅是些昏蒙的光线。保尔·皮埃尔内先生给乐队做了最时髦的配器,而且也没有忘记展示那东方色彩,否则今天就不是好乐队了。不过,他还算情趣高雅,没有陷入卖弄和炫耀。我们有时候倒希望他发挥得随意一些,感情的释放更自由一些。在这同一个音乐会上,有人演唱了《救世大天使》的曲子。保尔·皮埃尔内先生一定能意识到“感情的宣泄”能够走多远。

* * *

在波克林^②的艺术和理查德·施特劳斯的艺术之间有些奇妙的关系:同样不把预先的构思放在心上,同样有兴趣直

-
- ① 伊莎多拉·邓肯(Isadora Duncan, 1788—1927), 舞蹈家。出生于美国旧金山,但她的艺术生涯是在欧洲,特别是在法国度过的。她在美国并不出名,但在欧洲被誉为现代舞蹈之母。
- ② 波克林(Arnold Böcklin, 1827—1901), 瑞士德语画家,十九世纪后半叶象征主义画派的主要代表之一,超现实主义画家达利、毕加索等人都视他为他们的先驱。

接从色彩中寻找形式,并从同一色彩中获得美妙的戏剧效果。这两位大师中,前一位已经去世,不能再改变他的画风了;后一位,无可争议,还活着,也决不会对他的风格作任何改变了,既然他把感情传播到了,或者几乎传播到了世界五大洲!

在《布尔乔亚女厨师》^①一书中,“红酒洋葱烧兔肉”条下,我们可以读到以下明智的嘱咐:用兔子一只!……理查德·施特劳斯的做法就不同。要写一首交响诗,他随便拿来一个什么乐思。他正是因为这样而成为一个非凡的制造幻觉的人,比受过最严格训练的魔术师还要强。

《死与变容》没有《调皮捣蛋的蒂尔》那样的准确无误和光华四射,也没有《唐璜》那样的热情奔放和浮华夸张,然而却含有施特劳斯非常喜欢的程式,虽然他在后来的作品里改善了这些程式^②。

《死与变容》开始部分有坟墓的气味。那里面似乎有瘆人的蛆在蠕动。灵魂在那里进行着艰苦的挣扎,用全部力量从仍然将其留在地下的腐尸身上解脱出来。可是,这时双簧管奏出了坎蒂列那旋律,带着意大利风格的音调变化。听众没有立即明白为什么,因为没有及时想到有无数的灵魂在进行着神秘的迁徙。而且,如果人们真想知道交响诗里发生了什么,最好不要写出来。——肯定不是阅读这些简单的指南(其中字母表上的字母就是谜语一句子的成分,观众在听演奏的过程中试图解读),就可以消除作者和听众之间常见的

① 这是当时流行菜谱书。

② 这三部都是施特劳斯创作的交响诗。《死与变容》根据圣经故事创作于一八九一年,《调皮捣蛋的蒂尔》和《唐璜》根据民间传说分别创作于一八九五年和一八八九年。

误解。——可是，变容是在观众眼皮底下进行的，没有显而易见的特技，只用了 C 大调的大和弦。这是最有把握令人产生永恒感觉的调式。

音乐作品在超人的境界里演奏要比在人间演奏容易，此一说法根本没有得到证实。这种看法很勉强，而且一般说是不真实的。即使在这种情况下，也不需要节目单，因为节目单会“像蜂蜜一样”引来虚文。简单朴素的、不用文饰的音乐就足够了。因此，在《死与变容》里，有些部分显得有些空洞，因为这部分不再跟乐曲的标题有关。这不是任何人的错，甚至也不是理查德·施特劳斯的错。他是我们这个时代最具权威的天才之一。

* * *

十二月一日，星期天，贝多芬音乐节。音乐节是需要的，而且想一想，音乐节对放松思想是有好处的。人们终于心安理得：只要欣赏，能够交换行家的微笑，总是在固定的、准确的地方，而且会一代一代传下去。

散场的时候，人们可以有把握地说：“这个贝多芬啊！多么有才华呀！”再没有比这种说法更合乎情理了。再说，相反的态度可能只是更为愚蠢的赶时髦。一点儿也不用担心承受那种听“青年人”作品时的紧张气氛，这是星期天所特有的。首先要有个自己的看法，这并不是件容易的事。还要有一副听懂了的样子，或者有一副拒听带有倾向性的和弦的样子。多难啊！其实，人们看得不是很准——不知名的风景画家颇有体会，知道胡言乱语的评价会走多远——也许我们听得还要更加糟糕。

因此，我们要相信，有些很体面的人物，八拍只能听见一

拍——这算法并不准确,这甚至要因人而异——因此一曲奏完,他们自然就缺了拍子,他们算得不对嘛!这种错误是不好承认的,除非使用常见的狡猾手段,带着忧虑的神情说:“我需要多听几遍……”没有什么比这更虚伪的了!当人们听音乐的时候——除了训练,除了适当的练习曲——人们即便听到应当听到的东西。剩下的是场地或外界影响的问题。听众自身对音乐作品是从不抱敌视态度的。他们经常甚至对谁是作者也不关心。对专家们来说,这是个不小的教训。不过,我们有些厉害的音乐行家——他们不是来欣赏音乐的——在他们面前是不能随便说话的。于是,听众“规规矩矩呆着”,而且像孩子那样,人家让他们“选择”的,正是他们不想要的蛋糕,因而赌气不吃。说老实话,做听众也不容易!希望他们留几个星期天研究研究比尔伯凯球^①,这种游戏要求玩家具备不同寻常的灵巧,可是,至少不要求具备特殊的听力。

一九一二年十二月,独立音乐社主办《音乐月刊》

① 比尔伯凯球(bilboquet),由木棍和绳子连在木棍上的木球组成。球上有一个或数个洞。将球抛起,用木棍将球接住,并顶在洞里,保持至少三十秒钟不掉下来,就算赢一球,否则就算输一球。

年终絮语

为了酝酿新的时尚,年终的大型交响音乐会都是不太有趣的,这样做大概也是需要的。这些音乐会上演出的几乎没有一部新作品。只有贝多芬不朽的交响曲承担年终音乐会的光荣任务。

可是,当我们看到,我们对记忆的信仰是那么微弱,我们丝毫不崇拜祖先(他们可不亚于别人家的祖先),我们便会因而产生种种相当令人感伤的想法。

对我国的拉莫为什么这么冷淡呢?还有戴杜施^①呢?他几乎不为人知。还有古朴兰呢?这位最有诗人气质的羽管键琴^②家,他那淡淡的忧愁,好像是风景画里悠悠飘来的回声,画面上,瓦多的人物肝肠寸断。这些杰出的法国人,没有一个出现在年终交响音乐会的节目单上,甚至在这一年一度人们习惯上要去看望老年父母的时刻。别的国家对他们的著名人物是如此珍惜,我们的冷淡态度,使别国觉得我们不重视我们自己的著名人物。因此,这种冷淡态度是应该受

① 戴杜施(André-Cardinal Destouches, 1672—1749),法国作曲家,曾任王家音乐学院总监、院长,以及巴黎歌剧院院长,法国芭蕾舞剧的开创人之一。

② 羽管键琴的结构原理是用鸟类的羽管拨弦,故演奏者难以控制音量 and 力度。巴洛克时期,这是最先进的键琴。巴赫的大量作品都是为这种乐器创作的。后来,羽管键琴逐渐被钢琴所代替,但在西方至今仍有许多爱好者学习和演奏这种古乐器。

到谴责的。相反，节目单上却有《帕西法尔》。

好几个剧场互相争着上演这部杰作的荣幸——这些剧场是有道理的。杰作毕竟是稀有之物嘛！——在音乐会上演奏这部杰作的机遇变成了争议。难道大家不感到进行这样的争议是不恰当的吗？这不是把《帕西法尔》又变成了简单的“时事新闻”了吗？瓦格纳的忠实听众对此会感到不悦，而且这也违背了瓦格纳一向的意愿。他曾经组织拜鲁伊特朝圣的努力，肯定不是白费的。他清楚地感到，《帕西法尔》对现代的一切一点也不适应，要完整地保持《帕西法尔》的神秘性，就要将它跟日常忧虑隔离开来。

拜鲁伊特没有日常忧虑，在那儿，什么也不能打搅对神的信仰。正相反，一切都让你维持对神的信仰，不过方法有时是值得商榷的。就这样，人家给你看瓦格纳来喝啤酒的桌子，捧着至圣杯的胖脸蛋儿的 *fräulein*^①，装饰着序曲开头几小节并用红线框起来的毛巾。应该承认，这可是既出其不意又讨人喜欢的传播手法！由于听众不是专门由爱挑剔、爱讲究的人组成的，这办法并不可笑，也绝非没有益处。

鉴于人们在《帕西法尔》周围耐心制造了这样的气氛，我们可以扪心自问一下，一旦移植到那些太过文明的大都会里，这出戏的美会变成什么样子。这些大都会，动不动就怀疑，没有安宁，每天被千百种生活迫使我们上演的小悲剧所侵扰，除了磨损敏锐的感觉之外，没有十分了不得的结果。

《帕西法尔》必然有助于摆脱这些日常烦恼，这是毋庸置疑

① 德文，意为未婚女子，年轻姑娘或小姐。

疑的。因此,让我们对《帕西法尔》表示崇敬吧,给予《帕西法尔》应得的赞赏吧。不过,我们不要再招惹那些为法国音乐的荣耀献出了最佳才华的人的阴魂了。

巴赫协会十分积极,关心保存这位一切音乐老祖宗的作品。我们希望在巴赫协会之外,也成立个拉莫协会。拉莫是跟我们有血缘关系的老祖宗。我们应该向他的在天之灵表示敬意。

本月音乐会札记

埃内斯特·肖松是我们当代最复杂的音乐家之一。塞萨·弗朗克^①的弗拉芒影响在他身上留下了深深的印记。虽说,这位昔日的音乐大师的影响,给当代好几位音乐家帮了大忙,这是无可否认的,但他的影响给肖松似乎帮了倒忙。这是就如下意义来说的:弗朗克的审美基础是用情严谨,他的影响把这种严谨跟优美和明朗的自然天性对立了起来。

相信一种民族精神所具有的特性可以完完整整地传递给另一个民族是错误的。这种错误常常使我们的音乐发生扭曲,因为我们以盲目的热情采纳人家的程式,没有一点法国的东西可以掺和进去。如果把人家的程式跟我们的程式进行对比,而丝毫不改变我们的思想节奏,那就比较好了。

① 塞萨·弗朗克(César Franck, 1822—1890),比利时作曲家,管风琴大师。出生于比利时列日一个德语家庭。曾就读列日音乐学院和巴黎音乐学院。一八四四年起定居巴黎,从事音乐教育和创作。万桑·丹第和埃内斯特·肖松都是他的学生。他以管风琴乐曲和室内乐作品著称,被认为是巴赫以后最伟大的管风琴作曲家和演奏家。

这样,我们就会丰富我国的精神财富。

弗朗克——我们要再回到他的话题上来——对时间毫无顾忌到了惊人的程度,因为他不知道厌倦……当他“开头”开得好,大家尽可放心,但是有时候他难于找到他想要表达的乐旨。他的才思不再敏捷,而陷入一种奇特的、复杂异常的交响声中。这种混杂的音响常被种种戏剧性的或夸张的冲动切断,草草收场。并不是因为他特别喜欢这样做,而是因为他的诚实和纯朴使他厌恶这些方法。所有这些感受,我们在肖松的作品中都能找到一些。不过,肖松摆脱了,并走上了属于自己的道路。

吕西安·卡佩^①演奏的《小提琴和乐队交响诗》充满了热情和自信。交响诗中包含了 he 最优秀的品质。交响诗形式上的自由从不曾妨碍和声上的匀称。交响诗的结尾部分,那种梦乡里的温存,是再动人也不过了。这部分的音乐没有任何的描写,没有任何的情节,变成了令人激动的感情本身。

在一位艺术家的作品中,这种时刻是十分少见的。对我们来说,这种时刻总是伴随着遗憾,遗憾它结束得太快了。在那些既热烈又精美的作品中,艺术家因为过早结束作品,而不能充分展现自己的艺术才能。

* * *

我中午走进你阴暗的草房,

① 吕西安·卡佩(Lucien Capet, 1873—1928),法国著名小提琴演奏家,作曲家,巴黎音乐学院毕业。拉姆赫音乐会的小提琴独奏家。

白天的炎热让你坠入梦乡。
你浓密的青丝散开，飘荡：
我看见了您，并在我头上，
爱神还在阴影里展翅飞翔！

（布里泽：《赠睡着的玛丽》）



巴德农神庙

吉·罗帕尔斯先生根据这首优美而恬静的诗歌写了一首煽情的作品，而且往往可能是首情歌，虽说吉·罗帕尔斯的缪斯只是个严肃的人，不倾向于这些游戏……乐队叹息，冲动，奔放，然后安息。当今，慵懒的倦怠，热情的沉重——音乐可以比言词走得还要远！——似乎都不曾令这位南锡音乐学院的杰出领导为之操心，或者，至少，他在这部作品

(只是个初稿)的乐段布局上记住了这些。为什么“爱神展翅飞翔”用C大调呢?不管我们怎么小心,这仍是个外露张扬的调式。而且如果在这初稿的结尾部分,吉·罗帕尔斯不迅速终止轻轻叩动心弦的和声的话,玛丽是肯定会被吵醒的。这部初稿的写作是极具专业水平的。

* * *

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的小提琴协奏曲,其慢板乐章是如此之美,说老实话,我们不知道该呆在哪儿,如何自处,才配得上听这首曲子。曲子听过之后,久久萦回脑际。当我们离开剧场走到大街上时,惊讶于天空没有变得更蓝,巴德农神庙^①没有重现人间。公共汽车尖利的喇叭声立即使万物恢复到各自原来的位置。

一九一三年一月十五日,独立音乐社主办《音乐月刊》

① 巴德农神庙(Parthenon)也称雅典娜神庙,始建于公元前五世纪,是古希腊最重要的建筑遗存,一般被视为陶立克柱式建筑的典范和此种建筑艺术的巅峰之作。但专家们研究后认为,该建筑并不是进行祭祀的庙宇,而是保存雅典娜塑像的历史性建筑物,同时是当时储藏铸币用金属的库房。

论情趣

在我们这个神秘感渐渐消失的时代,尽管我们忙着尝试种种训练人的方法,我们必然也失去了“情趣”这个词的真正意义。

在上个世纪,有情趣,只不过是一种捍卫自己观点的客气方式而已。今天,这个词有了那么多的引申,用作那么多的含义,几乎成了一种既可重击对方又可保护自己的论据——当然是肯定的论据,但,是没有风度的论据。由精微细致构成的“情趣”,出于天然的倾向,变成了形式和色彩进行一对一角斗的“低级趣味”……这样说,过于泛泛而论了,既然这里应该谈论的是音乐——相当艰苦的事业!

显然,天才可以不需要有情趣,贝多芬就是一例。但是,我们也可以提出相反的例子。莫扎特,他不仅才华横溢,而且情趣细腻到登峰造极的程度。如果我们看一看巴赫的作品,我们会徒然费力而找不到一个趣味上的过失。巴赫好似仁慈的上帝,音乐家开始创作之前应该向他祷告,以免写出平庸的作品。在巴赫那无数的作品中,我们随处都可找到我们以为好像是昨天刚写出的东西,从随心所欲的阿拉伯风格曲,到那宗教感情的抒发。我们至今没有发现任何抒发宗教感情的更佳作品。

《威尼斯商人》中的鲍西娅在谈到音乐时说,人人有音乐

情怀。“听不懂音乐的人，”她说“是不幸的……”这话说得多妙啊！那些在聆听自己心声之前就希望知道哪种程式最能表达心声的人，或者，那些像儿童搭积木一样把一个个节拍巧妙地连接在一起的人，应该想一想她说的话。机修工在试开一台装配得不好的机器时，会说：“有机油气味。”我们借用机修工这句含义特别的话，也可以说：音乐有餐桌和拖鞋的气味。请当心我们的写作。这是数学专科班的作业，当我们艰苦地做二加二等于四的运算时，我们最终会使声音产生的生动活泼的美大打折扣的。数学家们所谓的数的疯狂，音乐家们早就体会到了：我们要特别警惕体系。那只不过是“愚弄‘音乐行家’”的玩意儿罢了。

曾经有过，甚至现在仍然有一些可爱的少数民族，他们学习音乐就像学习呼吸一样简单。他们的音乐学院就是海水永恒的涨落，海风在树叶中的呼啸，以及他们仔细聆听的千百种轻微的天籁，从不曾看过死板的原理大纲。他们的传统只存在于非常古老的歌曲之中，歌曲伴着舞蹈，代代相传，每代人都作出了可敬的贡献。然而，爪哇音乐遵循的对位法，若与帕列斯特里纳的对位法相比，后者仅仅是儿戏罢了。如果我们不以欧洲人的偏见来倾听他们迷人的“打击乐”，我们不能不承认，我们的打击乐不过是集市上玩杂耍、马戏的刺耳的喧嚣而已。

安南人上演的是一种受中国影响的，处于萌芽状态的抒情剧，我们可从中看到四部连台本歌剧的套路。不过，神灵

比较多,布景比较少……一支声音高亢的小单簧管^①驾驭着情绪的起伏,一面鞞鼓敲出惊恐与威武。这就是全部了!没有特别的戏,没有暗藏的乐队。只有对艺术的本能需要,巧妙的自我满足。没有任何低级趣味的痕迹!——这些人可从来没有想到要到慕尼黑去寻找他们的套路!他们想些什么呢?

难道专业人士糟蹋了文明国家吗?指责听众只喜欢简单的作品(即蹩脚的作品),是弄错对象了吧?

真的,音乐作品每当它不存在时,就变“难”了。这里,“难”,不过是个掩饰作品贫瘠的借口而已。只有一种作品,凭其自身的价值便获得存在的权利,不管是借用华尔兹的节奏也好(甚至咖啡厅一音乐会的节奏也好),或者借用交响曲的庞大架构也好。在这两种情况下,雅趣常常是在华尔兹一边,而交响曲则难以掩盖一大堆装腔作势的平庸。为什么不承认这一点呢?!

这些老生常谈,实实在在近乎荒唐,我们不要再重复说了吧。不应该讨论趣味和色彩……相反,让我们来讨论,来找回我们的情趣吧,并不是因为我们失去了情趣,而是我们的情趣被北方的鸭绒被子给闷杀了。在跟野蛮人的斗争中,我们的情趣是我们最好的支撑。自从野蛮人把他们的头发从中间分开来梳,他们变得更加厉害了。

让我们坚信一部艺术作品的美始终是个谜吧,这就是说,人们永远也不可能准确地验证“这是怎么造成的”。让我

① 当是类似唢呐一样的乐器。

们不惜一切代价保存这个音乐特有的魔力吧。音乐就其本质来说,比其他任何艺术都更有可能拥有这种魔力。

当牧神潘把排箫的七根管子拼在一起时,他首先模仿的仅仅是癞蛤蟆对着月光倾诉而发出的悠长哀怨的音调。后来,他跟百鸟争鸣。大概就是从这时候起,鸟类增强了歌唱的本领。这就是音乐足以神圣的起源,因此音乐可引以自豪,并保留一部分神秘性。让我们以所有神灵的名义,不要再试图使音乐失去神秘性了,也不要试图解释音乐了。让我们用遵守“情趣”这条戒律来装饰神秘,并使之成为秘密的看守人。

科洛纳音乐会札记

由于加布里埃尔·皮埃尔内先生对德沃夏克的协奏曲冒昧提出了批评,帕布罗·卡萨尔斯^①先生拒绝继续排演这首协奏曲,从而打乱了上星期天音乐会节目单的安排。我们觉得正当的权利是在他这一边。他拂袖而去,不参加演出,是找到了肯定他欣赏这首协奏曲的新形式。我们向他表示敬意和祝贺。

* * *

《浮士德下地狱》虽已经上演了很多次,但总能讨得听众

① 帕布罗·卡萨尔斯(Pablo Casals,1876—1973),西班牙著名大提琴演奏家,作曲家和指挥家。一九一九年创办巴塞罗那交响乐团。他一生追求进步,曾反对西班牙法朗哥政权,拒绝去法西斯德国演出。一生获得多种荣誉,一九五八年曾被提名为诺贝尔和平奖候选人,一九七一年获联合国和平勋章。

的喜欢。歌德在他最后的居所天国里,对此大惑不解!

* * *

由于音乐界不了解的种种原因,人们对《意境》^①的完整演出,评价是很不相同的。该作品的演出,刚劲有力,震撼心弦,正如我所期望的那样。

一九一三年二月十五日,独立音乐社主办《音乐月刊》

① 德彪西为交响乐写过三首《意境》。一、吉格舞曲(1909—1912);二、春天圆舞曲(1905—1909);三、伊贝利亚(1905—1908);a. 走过大街小巷;b. 夜晚的芳香;c. 节日的早晨。一九一三年一月二十六日完整演出。由于演奏的难度极高,听众对指挥皮埃尔内先生和乐队报以长时间热烈的掌声。

论先驱者

先驱者这个称谓,可以一直追溯到最最遥远的古代。我们还不知道有上帝存在,至少,先驱的名字没有传到现在。确实,宇宙里,“物质”的数量非常可观,最小的星球,也需要好几个世纪才会有变化。

根据有关宇宙起源的最新研究,好像猴子肯定是人类的祖先。就音乐来说——这是我们在这里特别关注的焦点,先驱者当是第一个想到用两块木头互相敲击的野人。由于其中一块木头是空心的,这就足以让野人感到高兴了。另一个比较聪明的野人,用绳子绷在空心的木头上,然后用参差不齐的指甲拼命地去刮绳子……这就出现了,毋庸置疑,(未经调试的)九度和弦。这九度和弦后来便深刻地改变了音乐世界。

先驱者这个称谓所经历的发展,跟音乐的发展是并驾齐驱的,也就是说,音乐创作的作品越多,先驱者也就越多。如果某些时代先驱者不多,接下去的时代就会编造出一些先驱者来,所以这个称谓确切的重要性,特别难定。尤其是,有时候先驱者仅仅是间接的。正如最近一件奇闻所证实的。这件奇闻是如此令人惶惑不解,连我们最著名的音乐学家好像迄今为止也未曾听说过。为了音乐史,请允许我们报道一下主要事实。

在德国十八世纪下半叶,有位知识渊博的音乐家,他叫弗雷德里克·纪尧姆·鲁斯特,是菲利普·埃马努埃尔·巴赫的学生,后来做了昂哈特·德索亲王的唱经班的指挥,死于一七九六年,身后留下许多为他的保护人亲王写的消遣作品。其中有些作品在他活着的时候就已发表,但几乎立即就被人彻底忘记。弗雷德里克·纪尧姆·鲁斯特有个孙子,叫威廉·鲁斯特,继承了不知名的祖父的手稿,同时也继承了祖父的音乐理论,变成了教授,并担任莱比锡圣·托马斯教堂唱经班领班的职务。过去,伟大的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫曾使这一职务大放光彩。

一个国际组织以此为依据,委托威廉·鲁斯特首次出版他祖父的一系列清唱套曲康塔塔,这些作品到目前为止一直是不为人知晓的。

变成了“令人尊敬的教授”的威廉·鲁斯特,被国际组织的信任吊起了胃口,决定在一八八五年出版他祖父的十二首大型清唱套曲。这在音乐界是件惊天动地的大事。在法国,我们音乐院校的无可争议的大师们,毫不犹豫地立即称他祖父为“贝多芬的先驱者”。他们甚至发现他祖父具有更高的才华。在那些奏鸣曲中,他们看到了前瓦格纳的和声,“主导主题”的合理使用,他们丝毫没有产生怀疑——多么值得赞赏的纪律啊!

于是,鲁斯特协会一个个成立了起来。其中一个协会的领导,恩莱斯特·纽菲尔德先生,想到威廉·鲁斯特教授死后遗赠给柏林王家图书馆的他祖父的手稿里,也许有可能发现不曾被使用过的其他杰出作品。纽菲尔德先生,除了看到

贝多芬、瓦格纳等人的先驱者的牛皮破产之外，什么也没有找到。奏鸣曲奇特的现代性没有留下任何痕迹，除了一个过去时代消失的芳香……不再有放肆的和弦，不再有那些跟最时髦的等音异符相结合的对经唱谱方式。子虚乌有，一片黯然！

首先，我们不明白的是，纽菲尔德先生在《Die Music》杂志上发表的文章中所表达的悲哀。其实，他只要证实贝多芬是光明磊落的，瓦格纳仍然是《主导主题》的发明人，就足够了。其次，我们更加弄不懂的是鲁斯特的这个奇怪孙子的目的（正如戴奥多尔·德·瓦兹瓦先生在《时代报》的一篇文章中指出的那样，他在这篇文章中报道了纽菲尔德先生的不满），尤其因为这位威廉·鲁斯特教授认为不应该毁掉他祖父的手稿。而第一个来进行研究的人便发现了这个骗局。

我们宁愿由我们的一位杰出的音乐理论家来发现这个弄虚作假的行为。这样不一定能更好地说明这个荒诞的“事例”。但至少，他下一次会警惕，先驱者的身后有可能藏着个“骗子”。

让我们离开鲁斯特家族，谈一些更贴近我们主题的问题吧。

为了说得比较清楚，让我们拿音符和单词来做个比较吧。大家都用同样的单词，可是，这些同样的单词一经作家使用便获得魅力和新的含义。这是怎么产生的呢，如果不是经过特殊的安排？

同样的，我们在整部作品中听到的和弦，如果不是经过那“音符的安排”，怎么会产生意想不到的魅力呢？这种音符

的安排别人是学不来的,因为没有清楚地写在任何教科书里。只有入了门的人,在探究了大师们的谜的表象之后,才能心领神会。他们常常会弄错,跑到远离那藏着美丽和弦的隐蔽的角落(如同紫罗兰的香甜气味藏在乱草丛中一样),去寻找他们激动的原因。

除了这种“安排”之外,也要严格选择前面连接什么和弦,后面连接什么和弦。这是另一个问题,最好不要跟懂道理的大人讲!另一个问题:一个建筑师从来不会想到去责备另一个建筑师采用了同样的石头!如果他在同行的作品中看到了同样的建筑外形,至多感到惊讶而已。在音乐方面可不一样。一位现代作曲家会大胆抄袭一部古典作品的形式,而不会引起任何人的注意。更妙的是,人们会向他表示祝贺!(对传统的尊重有许多奇怪的表达方式!)但是,如果他用了—一个所谓别人不熟悉的和弦,“小小老百姓”便立即喧哗起来,并听到有人呼喊“捉贼呀”!再说一遍,音响大厦上的一个和弦,其重要性只跟大建筑物上的一块石头一样。正因为所处的位置上,支持了旋律柔软的曲线,和弦才获得自己真正的价值。

数百年来,我们用同样的音符来表达我们的梦境,就如同我们差不多用同样的单词来写作一样。尽管有种种不同的方式写文学作品或音乐作品,问题总是层出不穷的。不管怎样,我们觉得,我们对先驱者的称谓,似乎因层出不穷的问题而不那么重视了!更简单地说吧,那不过是个利用了他那个时代弱点的人,不是吗?

科洛纳音乐会札记

埃尔内斯特·法乃利^①先生的遭遇,就其实质来说,是相当平常的!他拥有的全部财富就是世界上最美丽的梦想,因此在贫困中挣扎了三十年。由于失去了耐心,他把美丽的梦想塞进箱底,置之脑后,只争取活命!一次跟加布里埃尔·皮埃尔内打交道时,埃尔内斯特·法乃利把自己的手稿拿给他看。皮埃尔内立即产生兴趣,被其手稿的笔迹打动。这跟埃德加·坡^②年轻时的故事相当类似。无人知晓的埃德加·坡,由于美丽的书法在征文比赛中获奖。

心里有话要说,通常会使人感到腼腆。可是,埃尔内斯特·法乃利并不是没有可以为他说话的朋友。在这种奇遇中,人们常常会遭到命运的摆弄,这其中既有失败的苦涩,也有懒散惯了的惰性。

一九一二年三月十七日,加布里埃尔·皮埃尔内指挥上演了他根据戈蒂耶^③的小说《木乃伊的传奇》创作的《交响绘画》第一部分。应该感谢皮埃尔内先生这种罕见的友好举动。演出获得巨大成功,听众激动异常。人们惊讶,自问,寻

-
- ① 埃尔内斯特·法乃利(Ernest Fanelli, 1860—1917),法国作曲家。年轻时曾进巴黎音乐学院学习,并曾跟德彪西同过班级,但因不堪严格的专业训练,不守校规而被开除。一生穷困潦倒,靠给人抄乐谱和在巴黎小酒吧里弹钢琴伴奏谋生。
 - ② 埃德加·坡,即埃德加·爱伦·坡(Edgar Allan Poe, 1809—1848),美国诗人,短篇小说家,评论家。
 - ③ 戈蒂耶(Théophile Gautier, 1811—1872),法国十九世纪重要作家之一,诗人,小说家,文艺批评家。浪漫主义的热烈拥护者,帕尔纳斯派的领军人物。

找谁当(为埋没人才)负责。当然,什么人也没有找到,因为人们很少有勇气追根究底,找出不识人才的根源。

一九一三年二月二十三日,加布里埃尔·皮埃尔内指挥上演了《交响绘画》的第二部分。听众欢迎的程度迥然不同。在这件事中,是否应该只看到荣誉的反复无常呢?现在重要的是,埃尔内斯特·法乃利能够做什么,因为他不再像以前那样为生活所逼了,可以选择他愿意让别人听什么。目前,他过于服从灵感的支配,在其他音符上堆砌音符,而不大考虑平衡。

他有非常强烈的装饰乐感,驱使他进行细腻的描写,以至他迷失了方向,忘记他作品可能有的说服力,而不需要其他的帮助。但愿他能静下来想一想。生活过去亏待了他,现在他应该这样做。我们完全出于好意,让我们相信他吧。

* * *

有两部作品首演:苏德里的欢乐的交响曲《春》和勒内·洛宾作词、马克·戴尔马^①作曲的抒情曲《两条大道》。我们只听到了其中的后一部。雅格·伊斯纳东太太唱得美妙无比。作品十分稚嫩,使人想起罗马奖学金的比赛节目。不该使用有点儿肤浅的夸张手法来压倒优美的歌词。马克·戴

① 马克·戴尔马(Marc Delmas, 1885—1931), 法国作曲家。一九〇一年入巴黎音乐学院。一九一九年获罗马奖学金大奖。一九二五年获巴黎市政府颁发的大奖, 同年获法国骑士荣誉勋章。一九二六年获比利时国王阿贝尔一世颁发的骑士勋章。苏德里生平不详。

尔马先生对学到的知识的尊重,会蜕变成一种觉醒,从专横的程式中解放出来。由于他很年轻,他有的是时间,会看到这种变化的。

一九一三年三月十五日,独立音乐社主办《音乐月刊》

音乐会

科洛纳音乐会

星期天举行的音乐会,在乍暖还寒的四月告一段落了。我们将不再谈起科洛纳音乐会,并让名人们休息休息——说实话吧,他们在过去的季节里一直是晃着膀子闲着的。丝毫不需要“高高在上的金色小号沉迷在精白纸头印的乐谱上”^①,或者说得更确切些,“小号的金黄色沉迷在老名字上”,以免误解。

可悲的“鲁斯特事件”,我们也可丢下不管了。这件事使得那些心气平和、心情愉快、热爱音乐的人,跟那些一面关心大师、一面为自己准备溢美之词的人,发生了口角。——为了给最后的结论定调子,这很不错。

在这件事中,唯一具有讽刺意味的是,贝多芬恢复了青春!他在其中扮演了青年革命者的角色,人们用他来反对“常有理”的老教授。差一点儿,人家就可能责备他写了最后的几部四重奏了。不用再多说了吧!“鲁斯特”这类人多得不可胜数,因为他们代表了那种永远不会死亡的平庸的需要。我们可以放心地看到,时不时地会有某个贝多芬来重新纠正所有的音乐作品。

① 德彪西在这里引用了法国诗人、小说家和艺术评论家马拉美(Stéphane Mallarmé, 1842—1898)的十四行诗《致意瓦格纳》中的一句诗。

另一方面,我们越是深究,好像下面的说法越发是真的了:只有某些经过筛选的、讲究的人群才能喜爱音乐。然而,若是只喜爱一种作曲的方式,并不是喜爱音乐。为什么那么多的虚伪呢?为什么我们不简单地承认,在我国广阔的土地上我们对音乐爱得太少了呢?过多地要求喜爱音乐,音乐最终不会因此而死亡,而是会变得十分稀有,以致变成了像寻找点金石一样完全空想的职业,不是吗?

在我们这样一个时代,机械工程已经达到了毋庸置疑的完美高度,人们听最著名的作品,就像喝杯啤酒一样容易,甚至只值十个生丁,像自动磅秤一样。怎么不担心这种对声音的制服呢?怎么不担心这种把声音录在一张唱片上,人人都可以随意听的魔术呢?其中不是藏着艺术的神秘力量消失的原因吗?人们本以为这是一种不朽的艺术呢。

怎么不怀念那些到处奔走的、令人开心的游吟诗人呢?他们有好嗓子,天真地保存着美丽的传说,除了每日的面包,不想从中获取其他的好处。人们现在根据美丽的传说编成了歌剧。歌剧里当然有更多的音乐,也就是说,有更多的噪音。可是,舞台演出所表现的巨大丰富性,弥补了这一缺点。

同样根据传说编写的“清唱剧”,我们也有……剩下的就是要知道,我们的心灵是否具有足够的想象力了。总之,我们也许还没有找到符合我们目前精神状态的抒情形式。

要把瓦格纳看做是一个时代的精彩的终极,而不是看做开辟了通向未来的道路。根本错误就出在这里!让交响曲的展开承担戏剧情节,只是权宜之计而已,而且仅仅曾为瓦格纳和德国思想所用。如果我们采用了,我们对清晰明朗的

需要,就会减弱和湮灭。

这就是为什么我们踟蹰不前,不知去向何方的原因。可是,我们有数条道路可供选择;在这些道路上,我们还可以重新找到我们离开法国思想而迷路时留下的新鲜足迹。

我们将谈到所谓的“未来派”音乐,那只是为了确定一个日期。未来派音乐企图把现代大都会的种种噪音,包括从火车头的活塞声到铜瓷器的铃铛声,汇聚成一部完整的交响曲。至于招聘乐队,这倒很方便。不过,永远也不可能达到全面开工的冶金厂已经令人满意的音响效果,对吧?就让我们耐心等待吧,同时想一想《诸神的黄昏》的终曲,可能会对我们刚刚提到的游吟诗人产生什么样的效果。

这些思考缺少乐趣。而且,很奇怪,“进步”的光怪陆离,反使你变得保守起来。但愿人们不要因此而作出某种退化的结论。可是,我们要当心已经吞噬了无数美好事物的机械。如果人们一定要满足这个怪物,那就把老的保留剧目扔给它吧。

香榭丽舍剧院

在剧院开幕式举行的音乐会上,指挥乐队的种种不同方式,我们已经可以进行比较了。此后,加布里埃尔·阿斯特吕克^①先生跟香榭丽舍剧院代表协同组织的音乐会,显然肯定了他们所作的努力,我们应该很高兴地予以祝贺。因为,

① 加布里埃尔·阿斯特吕克(Gabriel Astruc,生卒年不详),一九一三年跟一位记者共同创办香榭丽舍剧院,其中有三个剧场,一家餐厅。他既是经纪人又是剧院院长,在二十世纪上半叶为上演现代音乐、舞蹈和歌剧起过巨大推动作用。该剧院在二十世纪五十年代初被列为法国国家文物。

音乐在该剧院是真正适得其所了,并且不再有那种常常不得已而具有的“做客”的样子。为什么剧院的音响效果十分完美,为什么青春年少、生气勃勃的乐队队员和他们的指挥因海尔布雷施特^①先生令人钦佩,这些问题我们下次再谈。加布里埃尔·阿斯特吕克先生没有害怕,仅此而已!

因海尔布雷施特先生以其迷人的魄力,把一批有责任心的合作者团结在自己的周围。于是,由于一切配合得当,合唱队唱得很到位。我们很清楚,一位热情的乐队指挥,一批训练有素的合唱队员,不大可能有那么多的奇迹!然而如果要继续下去,而且应该继续下去,我们可以对这样的团体寄予厚望。这个团体的主要责任和义务似乎是首先要热爱音乐!

关于他们演奏的音乐会,我们有很多话要说。如果我们想到先向音乐会的创办人致敬,然后再来谈论为音乐会增色的杰出的指挥家们,请大家原谅我们。我们在以后一定会谈到他们的。

一九一三年五月十五日,独立音乐社主办《音乐月刊》

① 因海尔布雷施特(Désiré-Émile Inghelbrecht, 1880—1965),法国二十世纪著名指挥家和作曲家。父亲是巴黎歌剧院的中音提琴手。巴黎音乐学院毕业。一九一三年香榭丽舍剧院成立时,他便应聘担任乐队指挥。一九三四年创办法国广播乐团,即今法国国家乐团前身,该乐团的团址即设在香榭丽舍剧院内。

《嬉戏》

凡是好事都笑。

——尼采《查拉图斯特拉如是说》

我不是科学家,所以,谈论舞蹈,我的准备是不足的。因为今天若是不摆出博士的架势来,是不能就这轻浮的事情发表任何看法的。在谱写芭蕾舞音乐之前,我不知道编舞是怎么回事,现在我知道了。这是位算术很棒的先生。我知道得还不很多,但是,我可记住了几堂课。比如这节课:一、二、三;一、二、三;一、二、三、四、五;一、二、三、四、五、六;一、二、三;一、二、三(速度稍微快一点);然后算出总数。这看上去好像没有什么,但非常令人激动,特别是问题是由举世无双的尼金斯基^①提出来的。我是个安静的人,怎么会投身到这样一件后果严重的冒险中去呢?因为要进午餐,也因为,有一天我跟塞尔日·德·贾基列夫^②一起进午餐。这个人很厉

-
- ① 尼金斯基(Vaslav Nijinsky, 1896—1950),波兰裔俄国芭蕾舞演员,舞蹈编导。父母都是舞蹈家。他被认为是当时最优秀的芭蕾舞男演员。一九一二年把德彪西的《牧神午后序曲》搬上芭蕾舞台。一九一三年跟德彪西合作上演了芭蕾舞《嬉戏》,同年又把斯特拉文斯基的《春之祭》搬上芭蕾舞台。一九一六年,把理查德·施特劳斯的《调皮捣蛋的蒂尔》搬上芭蕾舞台。
- ② 赛尔日·德·贾基列夫(Serge de Diaghilev, 1872—1929),俄国艺术评论家,经纪人。一九一二年成立俄国芭蕾舞团并任团长,到巴黎推介俄国芭蕾舞,使西欧观众耳目一新。同时他还向西欧观众介绍俄国的画家和音乐家。尼金斯基、塔玛拉·卡萨维娜和露德米拉·斯考拉都是该剧团的骨干成员。

害,也很可爱,他能让石头跳起舞来。他跟我谈起一个尼金斯基想象的台本。台本的内容“毫不重要”,但妙不可言,我认为可以作一首芭蕾舞交响诗。剧中有个公园,一个网球场,为寻找一只失落的球,两位年轻姑娘和一位年轻小伙子偶然邂逅。背景是在晚上,有些神秘,带一点儿我说不清楚的由阴影造成的凶险。有蹦跳,有旋转,有舞步任意的转换;在音乐气氛中产生节奏所需要的一切,应有尽有。

此外,我应该承认,“俄国人”的演出常常因为不断使我们感到意外,而使我大为惊喜;尼金斯基天生的或练就的挥洒自如的表演,常常使我感动,我就像个大人答应带他去看戏的乖孩子一样,期待着《嬉戏》在蒙田路的好剧院——音乐之家上演^①。

我好像觉得,“俄国人”给我们光线暗淡、老师严肃的教室开了一扇看到郊外的窗户。然后,对于像我一样欣赏郊外的人来说,由塔玛拉·卡萨维娜这朵微微下垂的花来表演,看到她跟靓丽的露德米拉·斯考拉一起在朦胧的夜色里天真无邪地嬉戏,那不令人着迷吗?……

一九一三年五月十五日,《晨报》

① 这里指的香榭丽舍剧院。该剧院并不在香榭丽舍大街上,而在附近的蒙田路上。

为了音乐

在最近一个月里，一件相当重要的大事以非常简单的方式办成了：我们有了一个专业合唱团。当然，这件事看起来好像没有什么了不起的，因为，人们以为，在巴黎这个团体和联合会之都，这样的团体应该是存在的。其实不然。直到目前为止，我们只能满足于看到这种团体存在于……外国旅游回来的人叙述在英国的大型音乐节上，有三百人的合唱队，以恭敬而自信的嗓音，同声高唱韩德尔、门德尔松和埃尔嘎勋爵的作品。

他们也谈到——我们会感动得掉下眼泪——在德国舒林根地区偏僻的小村庄里，星期天大家喝国酒——啤酒时，也要用巴赫的合唱来伴唱助兴。他们没有忘记向我们善意地指出：“我们法国没有。”至于巴黎，有音乐咖啡厅^①就满足了。人家就是用这种挖苦的话来评价我们的音乐能力的。我们用了最糟糕的办法来招揽游客。我们欢迎艺术尝试，可艺术在那里度过最糟的时光，观众也一样。人家迫使我们接受死气沉沉的家具，只能坐四分之三的椅子。这样做，正相

① 音乐咖啡厅(Café-Concert)是巴黎十九世纪末发展起来的休闲娱乐场所，三教九流的人都可来这里会友，招妓，喝咖啡，饮酒精饮料，听音乐，看跳舞。其中最出名的就是一八八九年为迎接巴黎博览会而开张的红磨坊。为招徕游客，女演员服装裸露，跳大腿舞，卖弄风骚，在社会上引起轩然大波，被斥为伤风败俗，为人不齿。一百多年来，红磨坊风格不变，甚至变本加厉，女演员跳舞干脆不着上装。外国游客出于好奇，趋之若鹜，欲探究竟。

反,无济于事。为了把问题转向我们,人家责备我们像惧怕瘟疫一样怕麻烦。

然而,我们尝试过了,我们请来过最出名的麻烦教授。

要不混淆麻烦的人和严肃的人,也许是很难的吧?这是个不折不扣的情趣问题。而情趣好像是从来不该讨论的,是吗?人们不是很少有胆量和勇气置身争论之外,而维持自己的情趣吗?

一个时代遵循的千百种小惯例,适用于所有的人。这很霸道,因为这些惯例大部分情况下只适用于一个人。请允许我们用个有点儿粗俗的例子来说明这个论点。一位大头男子,在帽子店的镜子前面考虑了很久,选择了一顶他觉得会使他的头显得小一些的帽子,并买了下来,这很自然。不那么自然的是,我们不久即看到,有些人(不是所有人都是傻瓜)戴的帽子使他们看上去很可笑。有人会对我们说,那是时尚问题,而不是情趣问题。这样说不完全正确。时尚和情趣是紧密联系在一起的,至少应当是联系在一起的。如果有人在选择帽子时愿意让自己显得可笑,那肯定有充分的理由使他确信,这可笑之举将会扩展到所有跟情趣有关的事情上去,包括最难界定的音乐情趣。

卡莱尔^①在他的《改旧翻新的裁缝》这本充满幽默和讽刺的必读书里,忘记了写一章“帽子与音乐的关系”。这一章

① 卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881),英国苏格兰讽刺作家,历史学家和哲学家。他的主要著作《法国革命》(1837)《改旧翻新的裁缝》(1938)《论英雄与英雄崇拜》(1841)及《过去和现在》(1843),曾对维多利亚时代的英国产生过重大影响。

是值得写的,因为这些关系是明摆着的,肯定无疑的。“交响乐”爱好者的帽子,不同于《浮士德下地狱》爱好者的帽子。那些头戴软毡帽的人——他们把小毡帽卷成球,随时准备投入战斗,跟头戴大礼帽的人——大礼帽亮得跟黑人皮肤一样,意见不可能是一样的。大礼帽的主人要维持尊严,不能狂热,而戴软毡帽者两手空空,甚至可以向乐队冲过去,像最近发生的示威那样。

让我们再回到专业合唱团的话题上来吧。该团尽管成立不久,但演出的节目非常精彩,几乎所有节目都是第一次演出。这相当了不起,如果我们想到,合唱团的大部分成员接受训练时只是为了唱合唱,而不是全心全意唱歌。

这场音乐会节目丰富,所有曲目都应该提及。好东西太多了,一个接着一个。这么丰富的曲目,我们不是经常有的。首先是一首巴赫的两组合唱的经文歌,这首为人声写作的艺术品至今无人超越。接着,是克罗德·勒热纳优美的牧歌《悔不该抛弃你》^①,以及克莱芒·雅内甘的那首杰作《马里纳诺战役》。这首合唱好像记录了艰苦、喧闹的军营生活,呼叫声,嘈杂声,一阵接着一阵;沉重的马蹄声夹杂着嘹亮的军号声;表面上纷繁杂乱,骨子里有条不紊。歌曲形式是平铺直叙的,以至很像民歌的形式。经过巧妙改编的形式,真是恰到好处。

还有一些有趣的儿童歌曲,一些挪威的舞曲。这些舞曲

① 这是一首四声部合唱曲,作者应当是约斯甘·戴布雷(Josquin Desprès, 1440—1521),十六世纪起在欧洲广泛流行。德彪西记录有误。

使我们又领教了爱德华·格里格感人的忧伤。同样出于格里格手笔的《看看约翰》，也许较之人声演唱来，更适合器乐演奏。不过，他只用男声来演唱，还是很有吸引力的。这部作品有北国湖泊冰冻的凉意，也有北国早春乍到的匆匆暖意。

应该说清楚的是，把这些风格如此不同的作品放在一起演出是非常不容易的！然而，什么也不缺：风格上既有完美的统一，又有惊人的多样性。

这一切都是因海尔布雷施特的业绩。他虽然瘦得像他的指挥棒一样，但他那热烈的心胸积蓄了演唱这些歌曲的全部力量，他的指挥细腻而干净利索，从不拖泥带水。他从巴赫的盛大庄严到格里格北国的狂想，没有自以为了不起的样子。无论从什么观点来说，都应该鼓励这种革新合唱的尝试。如果说，这种尝试因为是法国人做的而犯了严重错误，那就让我们争取原谅他吧。

科洛纳音乐会

《花的报复》是格罗夫莱^①根据弗雷里格拉^②的一首诗写的交响曲，科洛纳音乐会是首次演出这部作品。该曲创作于一九一〇年，民族音乐社首演于一九一二年。这是少见的用交响乐表现哑剧的尝试。

格罗夫莱先生巧妙地紧贴着诗文，描绘出种种细巧的画

① 格罗夫莱(Gabriel Grovlez, 1879—1944)，法国钢琴家、作曲家和指挥家。

② 弗雷里格拉(Ferdinand Freiligrath, 1810—1876)，德国诗人、翻译家。社会主义者，曾为马克思的《新莱茵报》撰稿，并参加一八四八年革命。因政治原因曾长期旅居国外。

面,给人转瞬即逝的感受,就像他在描写梦境一般。可是,虽然诗歌可以随便切换背景,音乐应变起来却没有那么容易。音乐需要较多的时间。那么多细小的音色变化,并列在一起,造成音色之间的不协调,哪怕最可靠的写作技巧也不能完全掩盖:这就不连贯了。节目单上天花乱坠的说明不见了,听众很难紧跟音乐画面。耳朵不时地会捕捉到一个漂亮的音响,一幅任意的图画,而每个听众几乎在不知不觉之间,完全按照个人的理解,在脑子里重新编造故事。

因此,加布里埃尔·格罗夫莱的“音乐图画”,是如此纤巧,常常悦耳动听,也许需要舞台上展示画面——简单一点也没有关系,以防听众随心所欲地遐想。

杰达尔日^①的《第三交响曲》与《花的报复》形成强有力的对比。印在这首交响曲楣头上的原则声明,鲜明地规定了它的目标:“既无文字说明,也无图画诠释。”狡猾的神灵在许多地方背弃了杰达尔日的原则;在这首无所畏惧也无可指责的交响曲中,这些地方并不是最难听的。

一九一四年三月一日,独立音乐社主办《音乐月刊》

① 杰达尔日(André Gédalge, 1858—1926),法国作曲家,音乐教育家。年轻时做过出版商,一八八六年,二十八岁入巴黎音乐学院学习音乐,同年获罗马奖学金二等奖。曾做过马斯涅的助教,后在巴黎音乐学院教授对位与赋格。他在第三交响曲楣头上的格言“既无文字说明,也无图画诠释”被视为纯音乐的定义。

终于,只靠我们了……

七个月来^①,乐团受军事征用条例的管制,有时严格禁止离开兵站,有时受命去帮助慈善事业。一般说,乐团原地待命要比奉命提供服务要少受些苦。再说,公众以兴高采烈的心情接受不听音乐的牺牲,以致很难准确评估这种放弃听音乐的英雄主义的程度,也很难知道公众痛苦到什么程度。因此,让公众来关心像音乐这样的不合时宜的问题,还为时过早,也许,哎呀,还是不得体的,因为要公众关心的动人事件太多了。

可是我们知道,伟大的慰藉人心的音乐界不久将要恢复其中断的光荣任务了。我们甚至认为,经过战火的考验,音乐界将会变得更纯洁,更出色,更坚强。我们音乐武器的成就应当在我国艺术史的下一章里立即有所反应。我们终于会明白,胜利将给法兰西的音乐意识带来必要的解放。

一个半世纪以来,我们对我们的民族的音乐传统是不忠实的。我不断重复这句话已有多年了。确实,我们过去经常欺骗群众,把某种时尚流派当做纯粹的法国传统介绍给公众,而这种时尚流派是没有任何资格配得上这美丽称号的。多少寄生植物掩盖和扼杀我国音乐谱系树上的细枝嫩叶,蒙骗

① 第一次世界大战爆发于一九一四年七月二十八日。此文写作时,战争刚过去七个月。德彪西的民族主义情绪跃然纸上。

过粗心的观察家啊！因为我们对舶来品入籍的宽容是无边无际的。

事实上，拉莫以后，我们不再有纯法国的传统了。他的去世中断了引导我们在过去的迷宫中行进的阿丽亚娜指路线^①。从那时起，我们不再耕种我们的园地，而相反，我们跟全世界的推销员握手。我们恭恭敬敬地听他们吹嘘自己的商品，并购买他们的蹩脚货。一旦他们胆敢嘲笑我们最宝贵的优点，我们就感到脸红。我们请求世界原谅我们对简明清晰的爱好；我们同声赞美深刻；我们采纳最违背我们民族精神的写作方法，采用跟我们思想最不相容的夸张语言；我们承受了乐队的超负荷，形式的扭曲，场面的豪华和色彩的刺目……并且我们处在签署同意那些更加可疑的入籍申请的前夕，在这时候，大炮突然开口说话了！……

我们应当懂得大炮所具有的野蛮的说服力。今天发扬光大我们民族的一切美德，胜利将会使艺术家们重新具有法兰西血统的纯洁感和高贵感。在这个问题上，我们有一个省^②的知识阶层要争取。因此，在这命运转折的时刻，在打破那动人的、随着最后一颗炮弹爆炸而来的沉默之前，音乐界应当耐心和自省。

一九一五年三月十一日，《不妥协者报》

-
- ① 根据希腊神话，泰塞去迷宫斩妖，阿丽亚娜给他一团线，让他沿途放开，以便斩妖后能沿线路走出迷宫。
- ② 当指普法战争中割让给德国的阿尔萨斯—洛林省。

《为了法国音乐—— 十二篇发言汇编》代序

亲爱的于夫兰先生：

您客气地邀请我为音乐界的朋友们在里昂座谈会上的十二篇发言汇编写序，您无疑夸大了序言的作用。这些发言非常精彩，可以完全不用写序言！正因为如此，要不要接受如此危险的荣誉，我颇犹豫。我仅仅试着表示我诚恳的敬意，以书信的形式，简单地说说我的看法，以免耽误读者们阅读的乐趣。

多年来，人们没有注意到，法国音乐为奇怪的舶来品所害。我们的好脾气帮了忙，以致我们未能很好地保护我们不同学科的人才。目前法国最优秀的儿女，不分血统，不分阶级，在为国牺牲。甚至在这样的时刻，我们听到某些领域里流传着关于贝多芬的奇谈怪论。不论贝多芬是弗拉芒人还是德国人，他是个伟大的音乐家，而瓦格纳不仅是音乐家，而且更是个伟大的艺术家。

因此，问题不在这里。

问题在于必须无情地把杂草拔掉，就像外科医生因坏疽病向上蔓延而把病人一条腿锯掉一样。

虽然还没有发展到这样极端的程度，但我们应当小心，特别是，我们要挑战老是认为我们“轻浮”的责备。责备总是

来自“一群脸上涂着白粉的丑角儿”，他们扼杀我们的强力愿望，想遮盖也遮盖不住。

让我们找回我们的自由、我们的形式吧。既然大部分是我们自己发明的，我们将其保存是合情合理的。没有更好的自由和形式了。

我们不要再吃力地去写交响曲了，我们为此使了劲儿而得不到好的结果。必要的时候，我们宁可要轻歌剧而不要交响曲。

进口的格鲁克和瓦格纳的歌剧，跟我们的民族天性如此格格不入，以致夏布里埃^①，这位让人拍案叫绝的喜剧奇才，为写歌剧送了命。《快乐进行曲》以及某些旋律是充满幻想的纯音乐的杰作……在这方面不同于奥芬巴赫；后者的手法有趣，但大部分情况下都是来自对文本的曲解——故意使音乐处于次要地位。

不是每个人都能创作“伟大的音乐作品”——这个词没有任何明确的含义，可是人人都努力在写。因而名不副实的音乐大师，比肩接踵，多如牛毛，以及日常对音乐的评论，众人皆知，是蠢话连篇。

善良的士兵们英勇地行进在泥泞的土路上，嘴里唱着老调儿，这时候节奏的信念成功地取代了高雅的情趣。他们面临这些毫无实用价值的忧虑，难道没有权利耸耸肩吗？可

① 夏布里埃(Émmanuel Chabrier, 1841—1894)，法国作曲家。他与同时代的著名画家勒诺瓦、莫奈、马内过从甚密，既是他们的欣赏者也是他们画作的收藏者。《西班牙狂想曲》和《快乐进行曲》是他的传世之作。他的色彩丰富的作品，对德彪西、拉威尔和布朗克等晚辈的创作曾发生过影响。

是,愿他们原谅我们!愿他们承认取得胜利的方式有许多种!美轮美奂、丰富多彩的音乐就是其中之一。

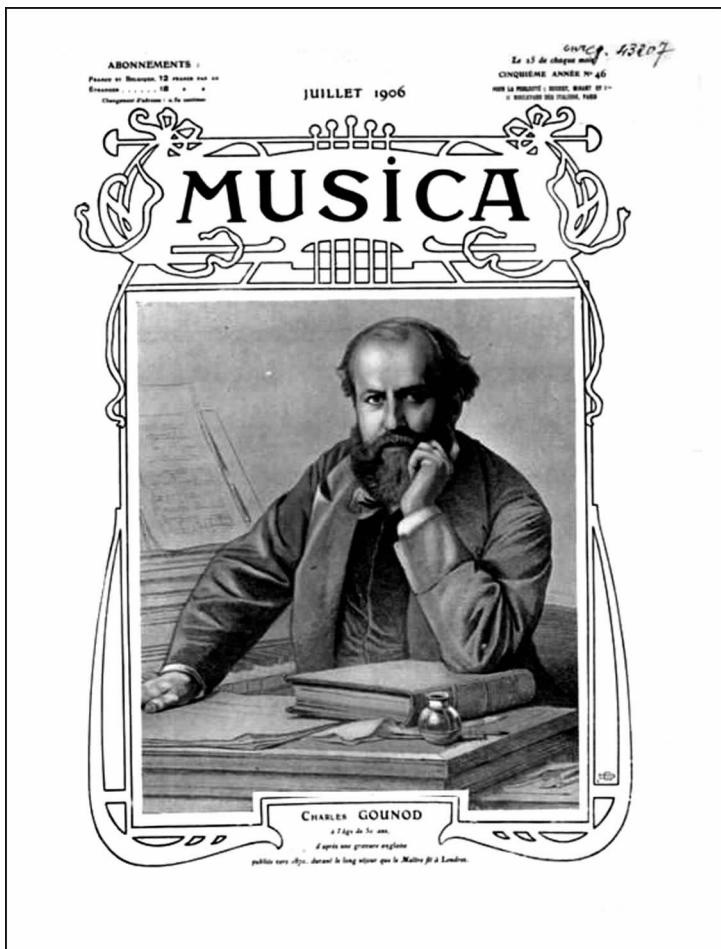
其他的,让未来去写吧!

您忠实的
克洛德·德彪西
一九一六年十二月



访谈录

音乐是热情洋溢的自由艺术,是室外的艺术,象风,象天空,象海洋。绝不能把音乐关在屋子里,成为学院派艺术。



《音乐月刊》1906年7月，古诺专刊

《佩列阿斯与梅丽桑德》上演前夕^①

我去采访《佩列阿斯与梅丽桑德》的作曲家克洛德·德彪西时,无意要求他就他的歌剧向我们披露一些内情。一般说,在首演之前做这种“披露”是为了什么也不披露,因为作曲家希望首演的次日批评家还有活儿可干,不想在激烈争吵之前就把自己的想法都说出去。

然而,知道德彪西先生如何理解“音乐”这个词,倒也无兴味。这个词十分简单又十分复杂。音乐对每个作者来说都是“他的音乐”,即使有时并不具有十分明显的个性。

克洛德·德彪西先生,不论是我问他答,或是我让他说,自认为没有音乐体系,甚至不明白为什么要有个体系。他甚至认为,那些自以为有体系的人,写作的时候并不使用,原因是理论只在作品写成了才诞生。

德彪西先生否定体系最主要的理由是,他承认他曾经是瓦格纳的忠实信徒,后来又完全改变想法,不再是瓦格纳的信徒。他指责瓦格纳的艺术虚假,因为他认为不可能为戏剧写交响音乐。不应该忘记我们的听众是活着的人,他们没有时间在交响乐的情节上耽搁。当交响乐展开了,乐曲的行进也就停止了。要让戏剧情节的演变跟交响乐的展开速度协调一致是不可能的。根据这一想法,德彪西先生用了许多例

① 采访人是路易·施耐德。本文由他对德彪西的采访记录整理而成。

子来证明,瓦格纳戏剧的主人公有时候不知说什么是好,唯一的原因就是他们必须让交响乐发展开来。

德彪西先生为了弥补这些缺陷,寻到了一种朗诵方法。这种朗诵方法不是适应音乐的展开,而是适应悦耳的词语。这句话的意思可能费解。他是这样解释的:

每句话都有节奏。然而,在音乐上重要的是尊重词语,而不过分地强调词语。当我们说“请把门关上”,或者“今夜天晴”,每个词语都具有同等的价值,因为它们都为构成句子而各尽其能。他不同意在词语的重音节上有音乐效果,也不同意在对话中有音乐效果。为此,他把一百三十五小节用来说明心态的“无用”的音乐,从他构思的草稿中删去了,因为人物的心态还是没有得到说明,不管是在这一百三十五小节之前还是之后。只有人物自己应该说明他的心态,而不求助于交响乐随心所欲的发展。

因此,《佩列阿斯与梅利桑德》的作者愿意对瓦格纳的有害的错误影响作出回应。他认为,瓦格纳的影响给音乐帮了倒忙,使音乐变得很累赘,特别是,他的影响丝毫也不证明什么。德彪西的理想是要找到一种基于人情的简单的表达方式。他希望创造一种音乐语言,这种语言要使用交响乐所能提供的手段,而不完全依附于交响乐,特别要避免冗长而令人腻味的发展。在瓦格纳的作品中(因为这是德彪西的 *Delenda Carthago*^①),毫无用处的东西像长在荒地上的荆棘和乱草,充满了冗长的说明性的发展。然而,情节必须向前

① 拉丁语,意为伽太基城必须摧毁。这里指德彪西必须摧毁的伽太基城,即一定要打倒的对象。

发展,并且加速发展。重要的是音乐要跟上情节,否则就有可能写出违反人情的作品。所以,德彪西的音乐是跟情节紧密结合在一起的,既不顾及曲调,也不重视宣叙调,而是音乐的气氛跟人物的身心状态合成一体。

从技术上来说,德彪西的音乐不仅是以自然节奏为基础,而且是以语调理论为基础。这样,痛苦或快乐的语调,同时从抒情和音乐两个方面来表达,同时产生,无须营造气氛的几小节音乐。

德彪西在曲调和剧情上追求真实,显然同样也存在于管弦乐的问题上。另外,他想表明,在管弦乐的使用上没有比《佩列阿斯与梅利桑德》更简单的了。现代派借口要给听众产生印象,使听众产生激动,甚至使用一些古怪的乐器。今天大鼓和三角铁甚至成了使人激动所不可缺少的乐器。他认为这是没有必要的。回到莫扎特的交响乐,也同样能产生巨大的感人效果,而且,特别是,效果更真实。

这正是德彪西的最热烈的追求。别人把他当做一个复杂的人,而他是个最喜爱简单的音乐家。没有人像他那样看得明白。另一个问题是记谱法。他的记谱法也许复杂,但只要能产生简单的效果。艺术上使用的方法与任何人无关,特别是在音乐上,难懂的记谱法纯粹是个阅读的问题,而不是其他问题。

至于歌唱演员,他跟瓦格纳一样,是很尊重他们的。在他的歌剧里,他把歌唱演员当成绝对的活人。他们不再是工具,像在拜鲁伊特剧院那样,也不再把他们当做机械的玩偶,像在梅耶贝尔的歌剧里那样。当人物有一句自然的话要说,

这时乐句也是自然的,只有在必要的时候才变成抒情的。德彪西先生舍弃了连续不断的抒情方式,因为我们在生活中并不总是激情满怀的,只在某些决定性的时刻才会变成那样。

这位年轻的音乐家怎么想到要把梅特林克的戏剧谱成歌剧的呢?一天晚上,他买了这个剧本的小册子,开始读起来,觉得那是个很好的音乐剧的题材。他把题材考虑成熟之后,才跟梅特林克接上关系。重要的是知道剧本作者是否同意用音乐来改编他的剧本。值得补充一句,梅特林克对他剧本的主题能够讨音乐家的喜欢,甚感惊讶。由于他自己承认对音乐一窍不通,他并不想知道谱出来的音乐是什么样子。一年来,他跟音乐家因意见分歧而失和^①,以致仅仅在彩排的那一天,他才看到歌剧。这就像东方的公主那样,只有英雄来向她求婚的那一天,才掀起不透明的头盖。

至于德彪西先生,他期待着公众的评判。他说,他写了一部简单的东西,为了让所有的人都对他的作品感兴趣。这将是很容易揭穿的奥秘。我试图原原本本地复述这位青年音乐家的思想。让我们等待看演出吧。

一九〇二年四月,《音乐历史与评论月刊》

① 梅特林克要求让他的女友在歌剧中扮演女主角梅丽桑德。经过几次排练,证明他的情人演不了这个角色。德彪西在喜歌剧院院长卡雷先生的支持下决定由著名女高音歌唱家玛丽·伽登扮演梅丽桑德。梅特林克得知消息后大闹了一场,但无果而终,从此跟德彪西反目成仇。

《佩列阿斯与梅利桑德》^①

评论家……评论家？……他们都是正直的，非常正直的人，我很愿意这样想。不管怎样，他们都是些非常幸福的人。我也许羡慕他们。跟他们斗争是不一样的。他们有权利在一个小时之内对人家数年的酝酿、努力和劳动作出评价。

先生，佩列阿斯与梅丽桑德每天伴随着我已有十二年了。对这样长时间的劳动，我没有抱怨。这劳动特别使我感到快乐，感到内心的满足；任何话，任何责难，都不能减少我的快乐和满足。再说，某些评论家没有完全明白我的意图，而且是想当然。我只能谢谢《自由报》的伽斯东·伽罗先生，《小共和报》的卡米·德·圣克洛瓦先生，《新闻报》的古斯达夫·布雷先生，《晨报》的安德烈·高诺先生，还要谢谢亨利·鲍峨先生以及他那篇发表在《费加罗报》上的好文章。

卡杜勒·蒙戴斯先生大大称赞了一番，使我受之有愧；之后，他认为我没有表达出“剧本充满诗情画意的本质”，我的音乐“跟诗情画意的本质互不相关”。然而，我曾以最大的努力和最大的诚心使两者协调一致。我曾把尊重人物的个性和生活放在第一位。我想要让他们自己表达自己，不受我的支配。我让他们在我心里歌唱，我认真听他们唱，并力争

① 采访人罗贝尔·德·弗雷尔。

忠实地表达出来。如此而已。

郭杰·维亚先生——我欣赏他的技术知识和他忠心耿耿为“九和弦”所做的料想不到的宣传，指责我总谱的旋律曲线从来不表现在人声里，而总是表现在管弦乐里。我确实是想让情节永不停止，延续展开，不中断。我想要摆脱多余累赘的乐句。观众在听一部作品时，习惯于体会两种完全不同的感情：一方面是音乐的感情，另一方面是人物的感情。一般说，他们体验这两种感情是有先后的。我试图让这两种感情完全融合，同时产生。旋律几乎是“反抒情的”，如果我可以这么说的话。旋律在表达心灵和生活的动态上是无能为力的。旋律主要适合于歌曲，因为歌曲表达的是一种固定的感受。

我从来不愿意让我的音乐由于技术上的要求，而加速或者减缓剧中人物感受的变化和爱情的进展。一旦适合于让人物完全自由地表达他们的姿态、喊叫、欢乐或痛苦，音乐便消失了。《高卢人报》的德·弗尔古先生——我的评论人之一——在谈起《佩列阿斯与梅丽桑德》时说到“几乎无伴奏的、重读的朗诵^①……”他也许是无意之中这样说的，但他是完全懂得了这一点。

我知道，我使达古尔先生产生了忧虑，我感到抱歉。他说我是“吵吵嚷嚷的野心家”。请他放心吧！他提到音乐上

① 法语元音 e，如在单词的结尾，是不发音的。但在诗歌中或在歌曲中，是要读出声或唱出声来的，这在专业上称为重读朗诵，与不读出声的普通朗诵相对而言。如 victoire(胜利)一词，重读时，就要读成 victoi-reu。

的“圣三位一体”^①法则“旋律、和弦与节奏”，作曲家是不能违背的。说得很好！但是，有一条法则禁止音乐家以这样或那样的比例来混合这三个成分吗？我不相信有。再说，我尽管仔细读了两遍，也未能弄明白达古尔先生的全部想法究竟要说明什么，也许是太深奥了吧。同样是这位评论家，谈到了“梅丽桑德的觉醒”。他大概是跟“布伦希尔德的觉醒”搞混了吧？

我不慎提到了理查德·瓦格纳的名字。诚然，我的方法主要在于我不需要任何方法，丝毫不欠瓦格纳的。在他的作品中，可以说，每个人物在出场之前总有自己的介绍，自己的照片，自己的《主导主题》。我承认，我尊重这种有点儿简单化的方法。同样，他在歌剧中所做的交响乐的展开，我觉得，总是不断地损害人物正在经历的道德冲突，损害唯一重要的爱情情节……

其他评论家，我说什么呢？伽斯东·塞尔贝特先生声称我的总谱是对一切音乐艺术的“否定”，当然，他说得很肯定，可钦可佩。这位宽容的作家忘记了，一个否定常常要顶好几个肯定。《巴黎生活报》和《自由言论报》幸好不怎么关心艺术观点。因此我也没有能给以关注。再说，《自由言论报》的编辑粗心大意，没有在他的文章上署名，令人遗憾。这一切都值得一笑。或者更确切地说，报以微笑。但是对我来说，有阿贝尔·卡雷先生，安德烈·梅萨杰先生，有《佩列阿斯与

① 基督教用语，指圣父、耶稣、圣灵三位一体，不可分割。

梅丽桑德》剧组的演员们,做我的合作者,战斗过后还是他们的朋友——感激他们的忠实朋友,这对我来说是多大的快乐呀。

一九〇二年五月十六日,《费加罗报》

法国音乐的现状^①

……德彪西先生笑咪咪的讥讽,使我忘记了这些严重的问题。^②

“法国音乐,”德彪西先生对我说,“就是明朗、优美、朴实自然的朗诵。法国音乐,首先要讨人喜欢。古朴兰,拉莫,他们是真正的法国人!格鲁克这个蠢货把什么都搞糟了。他够令人厌烦,够书呆子气,够夸张的了!在我看来,他的成功是难以理解的。大家把他当做楷模,想要学习他!荒谬之极!这个人从来就不讨人喜欢!我知道只有另一个音乐家跟他一样叫人讨厌,那就是瓦格纳!是的!把沃坦——这个威严、空洞、平庸的沃坦硬塞给我们的,就是这位瓦格纳!”

依您看,在古朴兰和拉莫之后,法国的大音乐家是哪些人?比如说,您对柏辽兹的看法怎样?

柏辽兹是个例外,一个怪才。他根本不是音乐家。他使用从文学和绘画借来的方法,给人以音乐的幻觉。再说,我在他身上也看不到多少法国特有的东西。法兰西的音乐特

① 调查人保尔·朗道米。

② 下文及后面文章中以这种字体出现的文字为调查者或采访者的话。(编者注)

性,是某种类似狂想的东西,存在于感受力之中。

塞萨·弗朗克呢?

哦!塞萨·弗朗克不是法国人,他是比利时人。是的,有一个比利时学派。弗朗克之后,乐科是该学派最杰出的代表之一。这位乐科,就我所知,是唯一受贝多芬影响的音乐家。塞萨·弗朗克对法国音乐家的影响是微乎其微的。他曾经教他们写作曲子的方法,但他们的灵感跟弗朗克的灵感没有任何关系。^①

在您眼里,谁是法国十九世纪音乐的代表人物?

我非常喜欢马斯涅。马斯涅懂得音乐艺术的真正作用。应该让音乐摆脱一切科学的装备。音乐应该谦恭地力图讨人喜欢。在这个范围里,是有可能创造出美轮美奂的作品的。复杂异常的作品将会走向艺术的反面。美应该是可感知的,美应该让我立即获得享受,美应该使人接受,或者应该深入人心,而我们不要做任何努力来捕捉它。您瞧达芬奇,您瞧莫扎特,那才是伟大的艺术家呢!

一九〇四年四月二日,《蓝色封面》杂志

① 弗朗克从一八七二年起任巴黎音乐学院教授,直到去世。他的学生包括万桑·丹第、肖松等人。

瓦格纳对音乐的影响^①

瓦格纳的影响！德彪西先生站起身来。首先，您以为还有影响，还有大师，还有跟大师学习的弟子吗？大师，当然，有些音乐家被人家冠以这个头衔。但是弟子已经不再有了。之所以不再有弟子，是因为不再有学派领袖了，不再有能做领袖的音乐家了。

而且，不仅在音乐界是如此，在文学、绘画、雕塑等所有艺术界，也是一样。

可是，我争辩道，有许多人自诩为瓦格纳派，或反瓦格纳派。文学上有一帮子青年巴雷斯派^②。在绘画上，印象派大师们有许多模仿者，甚至他们的缺点也模仿……

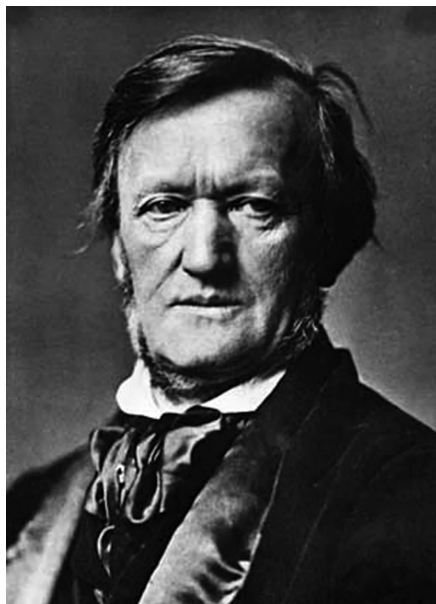
我跟您说的，您感到惊讶。我已预料到了，我解释给您听。

今天所有的音乐家和艺术家都具有个性，非常具有个性。他们最为关心的事，是在他们的作品里非常仔细地避免一切影响的痕迹。

对优秀作品的欣赏还存在，甚至从来没有像今天这样有

① 采访人莫里斯·勒克莱尔，于瓦格纳逝世二十五周年之际。

② 巴雷斯，法国作家。



瓦格纳

这么多的欣赏者。有的人甚至到了痴迷的程度。但是,人们完全可能同时欣赏两部倾向完全相反的优秀作品。说他们是欣赏者,不说他们是门徒。不再有门徒了。也不再有可能对下一代音乐家的创作产生影响的学派领袖了。学派领袖的前提是,他要有一套完整的特殊技术,不是简单的几个方法,而是一套属于他的学术:一套他的基本原理。可是,已经出了大名的音乐家(或者现代艺术家)关心的只有一件事,即尽可能多地创作出有个性的作品,面目一新的作品。他们不可能有时间来培养弟子,或者编写基本原理来培养弟子。

所有当代的名家都是如此。瓦格纳如此,其他人也如此。^①

一九〇八年二月,《闪电报》

① 勒克莱尔先生继续写道:为了记录下这段话,我拿出了笔记本;如果不能记下准确的用语,至少要记下大意和一些突出的说法。不断在地毯上迈方步的德彪西先生向我走过来,显出惊讶的样子说:“您不会发表这些吧,我想?我随便聊聊。如果您想使我高兴,就不要让我做您的调查对象。”我坚持说一定要。“那么,就只给我一行的空间。喏,尽是不疼不痒的话……”为了确信我在他的话上没有加任何东西,德彪西先生亲笔在我笔记本上写道:“我认为瓦格纳的旋律线条是完美的。瓦格纳现在是,将来仍旧是一位非常伟大的音乐家。”然后他签上了自己的名字。

德彪西谈自己的音乐作品^①

德彪西承认,他不喜欢接待外国记者,首先是因为他既不会说英文又不会说德文,其次是因为听见人家说法语结结巴巴,他就抑制不住内心的厌烦。

这些谈话要我付出的代价过于巨大,而且无论对我的访客还是对我自己都无所裨益。

我告诉他,看到他冒着酷暑在巴黎如此勤奋地工作,我甚感惊讶。

您知道,人们离开自己的住所是为了逃避他们自己和他们的环境。我承认,我只跟我的环境和我自己生活在一起。我坐在办公桌后面的椅子上,观看我四周的墙壁,日复一日,白天黑夜都如此。我想象不出还有什么比这样更快乐的了。从这个角度来说,您看见的,我看不见。在我窗前的树木里,我看见的和听见的,跟您不同。我生活在想象世界中,受心境暗示我的东西驱使,而不是受外界影响的驱使,外界影响使我分心,不能带给我任何东西。我在搜索枯肠时会感到乐在其中,妙不可言。如果有些别出心裁的东西出自我的手笔,只有用这种办法才有可能。

① 采访人艾密利·法朗斯·鲍峨。

德彪西深信,他的音乐是地道的法国音乐。他指出,人们一般称为法国音乐的东西,也同样是德国的,对他来说,这是感到遗憾的根源,如果有人对法国音乐的纯洁性产生怀疑。

德彪西先生,在您初习音乐的时候,您也像现在这样用您的作品来抗衡古典音乐家吗?

您所说的“古典音乐家”是谁呢?请相信我,许多被称为古典音乐家的人并不同意这种说法,也想象不出他们可以被视为古典音乐家。我就知道有一位音乐大师,但不知道他为什么应当被称为古典音乐家,因为他今天还活着,还呼吸,心脏还在跳动:他就是巴赫。可是贝多芬,我就不这样说他,我认为他是他那个时代的人,除了少数例外,几乎他的所有作品都该是永垂不朽的。我从来弄不明白,为什么所有学习音乐的人,所有试图创立独特学派的国家,都应当要有德国音乐的基础。法国需要无数的年头才会摆脱这种影响。如果我们看一看别具一格的法国作曲家,诸如拉莫、古朴兰、达甘以及他们同时代的其他艺术家,我们对以下事实就只能感到遗憾:很可能成为一大学派的法国音乐,接受了外国思想。

……美洲对德彪西非常感兴趣。《佩列阿斯与梅丽桑德》获得的好评使美洲好像在这遥远的国度里听到了姐妹的声音,而且在谈到要发展美国自己的音乐时,同样对德国音乐在美洲处于至高无上的统治地位而感到遗憾。

一个国家与众不同的长处,就在于吸收所有的流派。这样该国的音乐发展就会比较迅速。如果只迷恋一种外国声音,并且为了找回自己的个性和力量而难以摆脱,该国音乐的发展就不可能快。总之,比起那些出于沙文主义或者对其他国家抱有敌意,很少听或者根本不听其他音乐,只听德国音乐的国家来说,美国受日耳曼音乐的影响是比较小的。

今后德彪西跟美洲的联系会加强,因为音乐家已经选了爱伦·坡的两部作品《厄歇尔府第的坍塌》和《钟楼幽魂》^①作为下次创作的主题。没有一位美国人从这两部杰作中获得灵感,他认为很奇怪。

我不会选择歌剧的形式,因为我不愿意写出任何使人或多或少会回想起《佩列阿斯与梅丽桑德》的作品。促使一位音乐家写出一部跟他获得成功的第一部作品相类似的作品,动机是什么,我不明白。我既不想重复自己,也不想抄袭前辈。所以,当我没有什么要说的时侯,我就不想写作。我在爱伦·坡作品中获得的灵感,就其内涵来说,跟我在梅特林克作品中所获得的灵感是完全不同的。而且我认为,新作品会获得同样的成功,跟第一部作品一样,我的意思是说,会获得同样多的敌人和同样多的朋友。

一九〇八年八月二十九,纽约《哈珀氏周刊》

① 德彪西根据爱伦·坡的这两部志异小说创作了两部同名声乐作品:《钟楼幽魂》写于一九〇二年至一九一一年间,《厄歇尔府第的坍塌》写于一九〇八年至一九一七年间。没有资料证明这两部歌剧曾经被搬上舞台。

“我什么也没有创新”^①

人们称我是革新人物,可是我什么也没有创新。我至多不过是用新办法介绍老东西罢了。在艺术上没有丝毫新东西。我使用的和弦并列,人们的说法各不相同,并不是我的发明创造。我都已经听到过了。不是在教堂里,而是在我心里。音乐无处不在。音乐没有被封在书本里。音乐存在于树林里,小河上,天空中。有的人不能听出音乐作品的色彩。我设想,这说明为什么一位美国批评家有敌意。我听说这位批评家作了许多关于我的报告。只有少数人能抓住我所说的音乐的线条。他们能够听出形式,但听不出内容。可是,要找到不喜欢我音乐的批评家,我不需要到美洲去。许多法国人已经判定我的音乐是不讨人喜欢的了。艺术上做的不少事情是徒劳无益的,而且许多是不值得做的。我不认为人们还愿意听冗长的作品。我对规模庞大的音乐作品没有很多好感。鉴于现代知识的演变,五幕歌剧已经变得令人乏味了。我不是因此所以说,我觉得我自己的歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》太长了^②。在哪一幕?哦,一般说太啰唆,但这是历

① 本文是采访人查尔斯·亨利·梅尔策对德彪西的采访记录的整理。

② 德彪西在一九〇七年一月十一日给比利时王家歌剧院院长库夫拉特先生的信中写道:“我承认,《佩列阿斯与梅丽桑德》的五幕本可以压缩成只有三幕。”(《德彪西通信集》,加利玛出版社,二〇〇五年,第九九〇页)跟这里的说法显然有矛盾。

史的错误。现在,我对紧凑的歌剧形式感兴趣——对一些跟《小丑》和《乡村骑士》处于同一水平的作品感兴趣。我正在创作两部新歌剧,两部都是根据埃德加·爱伦·坡的短篇小说改编的。第一篇《厄歇尔府的坍塌》改编成了一幕剧,另一篇取材于《钟楼幽魂》,将由两部分组成,中间由幕间插曲来连接。希望能在一九一〇年初完成这两部作品^①。我不着急。此外,我还有个《特里斯坦与伊索尔德》的计划。但到目前为止我只写了没几句。我感到大部头的作品有使听众厌烦的危险,所以我迟疑不定。又一部特里斯坦!这是件令人生畏的事!至少要四幕!我还没有放弃写这部作品的念头^②。

一九〇八年十一月,纽约《美国人》杂志

① 德彪西曾在一九〇八年七月跟纽约大都会歌剧院签约,要在该剧院演出这两部歌剧。德彪西迟迟未能完成写作,计划也就未能实现。《厄歇尔府的坍塌》一剧直到他逝世前不久方才完稿。

② 此计划最终因病也未能实现。

去巴黎音乐学院做什么^①

克洛德·德彪西先生最近被任命为巴黎音乐学院最高教育委员会音乐研究组成员,顶替去世的埃尔乃斯特·雷伊埃先生。

音乐学院最高教育委员会成员,对这项任命感到最为惊讶的,我向您保证,是鄙人,他立即对我说。我从来没有受邀参加过什么评审委员会,官方高层也从来不曾要求我帮过忙。因此,我大为震惊,完全蒙了。尤有甚者,我去顶替那位可怜的雷伊埃先生。尽管我对雷伊埃先生深怀敬意,可我对音乐的看法跟他是完全不一样的,不是吗? ……

反正,人家选择我顶替雷伊埃先生,也许是他从来不去音乐学院,而我会去的,对,我会去的。我已经写信给负责艺术事务的副国务秘书,谢谢他对我的任命。

您打算在最高委员会里做些什么? 或者试图做些什么?

天哪,我也不太清楚呀。确实,我对音乐学院来说不是外人。我认识这个学校,我曾是那里的学生,而且毕业时获

① 采访人莫里斯·乐岱。

得过罗马奖学金的一等奖：那不是我一生中最美好的时刻，但也不是不愉快的时刻，无论对我还是对别人。不过，如果我能帮忙，我还想知道在哪方面……

可是，您对音乐学院的教育有自己的看法。您自己受过那里的教育吗？

受过呀。而且我认为音乐学院是一所学生可以受到良好教育的学校。但是，某些教学要是改善了就会更好。

譬如说，和声教学，在我看来，是非常次的。在和声课上，我敢向您担保，我不曾学着什么东西。我们那时候，老师训练学生有个习惯，让学生做徒劳无益的小游戏：在作品里寻找作者的和声。

我跟您说老实话，我从来就没有找到过作者的和声，再说我并不为此感到难过，很容易自己安慰自己。

器乐课呢？

啊，器乐课非常棒！世界上没有器乐演奏家可以比得上法国的器乐演奏家。

我对声乐课，譬如说，就没有同样的钦佩。我们的男女歌唱家一般都没得到很好的指导。学生去上声乐课，但不再去上，或很少去上视唱练习课。

然而，视唱练习是声乐，以及一切音乐的主要基础。我们有多少歌唱艺术家不懂节拍啊！当然，真正的音乐家是少

数,但是如果他们受到较好的教育,他们会更好地尊重他们演唱的作品……

另一方面,声乐教育,如果一直由曾在舞台上演出过,或正在舞台上演出的,并证明有才华的男女歌唱演员来授课,可能会好一些。一般可不是这样。再说,声乐班跟其他班一样,音乐学院不可能有属于自己的教授,因为学校不给他们发工资,或者发得很少! ……

那么,应该增加音乐学院的预算吗?

对,或者把预算的分配做得更为合理。我补充一句,譬如说,我只是一只钟,一个声音。显然,跟我有同样想法的人还是极少数。

谈到这里,我提醒德彪西先生,他在音乐学院获得的成功,他在一八八三年以他一曲康塔塔《浪子》而获得的罗马奖学金一等奖。

那是过去的事了,他对我说,我并不为此感到骄傲。如果说音乐学院有什么东西我觉得没有用的,甚至有害的,那就是奖励学生的形式。

我觉得竞赛的形式是很糟糕的。一个人学习很好,是个好学生。竞赛那天,他感到不舒服,因而没有成功。

就我所知,没有什么比竞赛更荒谬的了。有的人在音乐学院没有获得过任何奖金、任何奖状,而成了杰出的优秀音

乐家。

我认为,实际是要尽早地从音乐学院毕业,去寻找,并找到自己的个性。

国家到处建立竞赛制度,各行各业都有。我们培养了越来越多的考试能手。在所有行业里,我认为这方法都是不好的,在艺术门类里,竞赛肯定是有害的事情。

这是告诉您,我反对著名的罗马奖学金的传统习惯。在这件事上,人们还诉之于人的最无趣的部分:虚荣。其次,罗马奖学金绝对毫无用处。

人们要求罗马奖学金应为考生做的事,在以后的音乐家生涯中是永远也不会再用得上的。

最后,这罗马奖学金依然存在。但愿人们从中得到的好处,多于至今已经获得的好处;让音乐家们从罗马寄作品有更多的自由,不要给他们强行规定命题!

我没有转弯抹角,我的全部想法都告诉您了。

我即将进入的委员会也许不是一件坏事,但是这座称做音乐学院的古老学堂,有股气氛,是透不进任何改革之风的……

但,在这个委员会里,大师,您会捍卫您刚刚跟我说的这些想法吗?

我在这里跟您说这些。那么,请相信,在音乐学院,我是不能说这些话的。

因为说这些话,要有权威,而我没有;要有好的口才,我

也没有。也许我捍卫不了我的想法。

跟那些有许多想法的人一样,我不喜欢闹矛盾。

在告别德彪西先生之前,我打听他个人创作的情况,下一部作品是什么,他简单地回答说:

我写《佩列阿斯与梅丽桑德》用了十二年时间。这是告诉您,我写东西很慢。您瞧,人们总是写得很多,而想得从来都不够。

一九〇九年二月十四日,《费加罗报》

德彪西先生解释当代音乐^①

克洛德·阿希尔·德彪西先生目前在伦敦,我跟他讨论了他的音乐理论。这位先生四十五岁左右,宽肩,面容饱满有力,双目深沉,眉骨突出。他不无幽默。多思的前额以上,长着一头浓密乌黑而卷曲的头发。下巴留着卷曲的黑胡须,富于表情的厚嘴唇上覆盖着厚厚的黑色唇髭。他让人想起路易十三时代的火枪手,或者健康乐天的荷兰骑士,活像弗朗斯·哈斯^②画得惟妙惟肖的那样。

我们谈起《佩列阿斯与梅丽桑德》在考文特花园剧场的演出,以及这出戏在音乐界引起的争论。

这使我想起,德彪西先生说,七年前,当这部作品在巴黎喜歌剧院上演时爆发的争论。

下面是德彪西先生关于戏剧音乐的想法:

在通常情况下,德彪西先生开始说道,听众对音乐与声乐似乎不做任何区别。他们认为,这一切既不是声乐,也不是音乐。我的意见正好相反。当我们创作歌剧时,我们不能写歌曲,道理很简单,因为一首曲子所规定的节奏和形式不

① 采访者为阿·德·希。

② 弗朗斯·哈斯(Frans Hals,1581—1666),荷兰著名肖像画家。

能适应人物的感情,也不能适应周围的气氛。如果说,在一部歌剧里,你一方面照顾乐曲,另一方面照顾感情,就是说,你把两者区别开来,结果必然是失败。我知道,我的歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》引起的评论,比近几年来所有上演的其他歌剧要多。我曾被指责,现在还被指责,忽视了在我的歌剧里安插各种各样动听的乐曲。(说到这里,德彪西先生开怀大笑。)而实际上,《佩列阿斯与梅丽桑德》就是乐曲。不过,这乐曲没有按照歌剧原有的——荒谬的——规则,被切断,被分割成一段一段的!我的乐曲是有意识地不中断,没有任何休止,因为我的乐曲的目的是再现生活本身。我非常明白,我歌剧中的任何一个乐句都不能被人家哼唱,或者用来吹口哨。我意识到,我作品中的任何一段永远不会有荣幸被手摇风琴和机械钢琴演奏。无须对您明确地说,我为此而感到非常高兴。生活中没有歌,但有节奏、气氛、色彩;而这些,虽然不停在变化,却生生不息,从不间断,直到永远。

德彪西先生,我去考文特花园剧场看了您的歌剧。我的邻座认为,在第一幕开始部分,当梅丽桑德出现在水池旁边时,她应当给我们唱首曲子。

她怎么能唱首曲子呢?德彪西先生大声地说。她在森林里迷了路,已经精疲力竭。您的邻座真的认为在这种情况下,梅丽桑德会有心思唱一首有三四段词的抒情歌曲吗?有人也对我说过,在第四幕里,当佩列阿斯夜里在林中的浪漫水池前等待心上人时,他真的应当唱一首令人心碎的情歌。

提出这些建议的人缺少想象力。他们怎么能够想象我那不幸的男主人公会唱一首卡伐蒂那咏叹调呢？这时他心里充满了不安和焦虑，受到各种各样情绪和冲突的煎熬！歌剧舞台上的音乐不是沙龙里的音乐。

好几位英国评论家没有听到合唱，感到惊讶：《佩列阿斯与梅丽桑德》中确实没有合唱。

原则上，我不排斥合唱。德彪西先生微笑着说。相反，不过我不曾有机会在剧中放进合唱。瓦格纳在写完了四部连台本歌剧之后，下决心不再写合唱。关于合唱的谬误，他曾出版了一本书。可是他在《帕西法尔》里还是放进了很多合唱。合唱是很难写的曲种：这是群众的声音，应当是自然发生的，出于本能的的声音。您什么时候在歌剧里听到过这种强大的、古怪的声音吗？

《卡门》中的合唱或者夏邦杰《路易丝》中的群众声音，您是怎么看的？

德彪西先生稍稍犹豫之后回答说：

您不能让男人在一边，女人在另一边。群众的声音是由千百种不同的表情和不同的色彩构成的。音乐家应该倾向于造成即时的强烈印象；仅仅是一种印象，仅此而已。

德彪西先生，您是个印象主义者吗？

我被人家称做“音乐上的魏斯勒^①”。他不怀好意地补充道：

有人也称我的友人梅特林克是“比利时的莎士比亚”。人们喜欢这些浮而不实的称号。这并不曾阻止住诺尔多^②称梅特林克是个腐化堕落分子，也不能阻止许多评论家把我视作想入非非的人，或者“传播稀奇古怪和哗众取宠的使徒”。因为也涉及我，我只能跟您说，我在音乐上的主要雄心，就是让音乐尽可能贴近生活，表现生活本身。

所以在《佩列阿斯与梅丽桑德》里没有对唱，是吗？

正是这样！两个人同时说话，谁也听不见谁说什么。首先，这样做不礼貌，其次打断别人说话的人应当停止说话。我从来没有写过对唱，将来也不会写。

一九〇九年五月二十八日，《每日邮报》

① 可能是指美国画家詹姆斯·麦克乃尔·魏斯勒 (James Mac Neill Whistler, 1834—1903)。他以画肖像见长。他的画从现实主义，逐渐走向线条模糊和抽象，为印象派绘画开辟了道路。

② 诺尔多 (Max Simon Nordau, 1849—1923)，出生于匈牙利布达佩斯犹太人家庭，医学院毕业。毕业后从事新闻记者工作。作为德国《新自由新闻报》记者，长驻巴黎。作家，社会批评家。世界犹太复国主义组织创办人之一。他在《论堕落》(1892)一书中，猛烈抨击欧洲思想上的退化和艺术上的堕落，引起社会广泛争论。

今天与明天的音乐^①

我们向德彪西先生提出的第一个问题是：您原是罗马奖学金的得主，您怎么会创造出一种与您学到的原则如此完全对立的音乐形式的，如何从《浪子》走到《佩列阿斯与梅丽桑德》的？

我如果跟您说，罗马奖学金竞赛的情况，说有多糟就有多糟，无疑，就是什么也没有跟您说。而且，我们不能根据参赛者这时候写的作品来判断一个音乐家。

您不是想对抗瓦格纳的影响而寻求一种完全对立的東西吗？

不对，我仅仅是让我的天性和气质说话。我主要是想要重新变成法国人。

法国人太容易忘记自己特有的明朗和文雅的优点，而让日耳曼的冗长和沉重来影响自己了。

诚然，瓦格纳的才华是无可争议的，但他首先是德国人。瓦格纳主要实现了一种具有个性的艺术，而那些接受他影响的人只采纳了他的艺术形式。

① 调查人为鲍尔热克斯。

就我们法国人的观点来说,特别不真实的,是他的戏剧!

一出戏演了四个晚上!您真的觉得这是能够接受的吗?而且请注意,这四天晚上,您听到的总是同样的东西。人物和乐队上上下下,一个接着一个,演唱同样的主题。当您看到最后一幕《诸神的黄昏》时,那还是您所有前面听到过的东西的总结!我再说一遍,这一切对热爱明朗和简洁的人来说,是不可接受的。我知道,我被人家批得厉害;你想要搞点创新,就总会发生这种情况。但是,虽说我发现了一点新东西,这比起要做的事来,是微不足道的,请您相信这一点。因为,我战战兢兢地说,我相信,迄今为止,音乐是建筑在一个错误的原则上。音乐家太想“写作”了,他们为五线谱纸头作曲,而不是为耳朵作曲!

他们过于重视音乐作品、音乐程式和音乐职业了!他们在自己身上寻找思想,而不是在自己周围寻找思想。他们东拼西凑,搭房架屋,想象能够表达思想的主题;他们发展主题,遇到表达其他思想的主题时就改变主题;他们搞形而上学,而不是搞音乐。音乐应该自然而然地灌进听众的耳朵,听众不需要在复杂曲折的主题发展中,去试图发现抽象的思想。

身边大自然里的无数声音,他们不倾听;这种丰富无比、千变万化的音乐,他们不伺机捕捉。这种音乐笼罩在我们周围,我们至今一直生活在其中而觉察不到。依我看,这就是新的道路。但,请相信,这条路,我只隐隐约约预见到,因为要做的事还很多!而走这条新路的人……将是个伟人!

一九〇九年十一月四日,《文艺半月刊》

现代意大利音乐调查^①

现代意大利音乐？他写道。为什么谈现代意大利音乐？这是认为现代意大利音乐重要喽。然而，从艺术角度来看，现代意大利音乐一点也不重要。对大部分公众来说，有趣味不高的作品听，就感到满足了。任何时代都有趣味不高的作品。这种作品满足一种需要。不管大家怎么努力，也阻止不了。即使公众偶尔摆脱出来，也会很快回到趣味不高的作品上去的。

意大利人非常了解这种需要，并且加以利用。

您瞧，有些人去某些收容所感到乐趣；那么，这些收容所出于仁爱，就像真实主义派的作品出于音乐。我不相信这些作品会有坏影响！每个艺术家做力所能及的事，干他从事的事业；受他事业影响的人，在另一个时代，也可能受同等价值的另一种事业的影响。在他们被平庸作品吸引时，那是因为他们自己是平庸的。至于优秀作品，会以其自身的方法为人接受，而且在这方面，重要的并不是大部分公众，因为他们对此一窍不通。

一九一〇年一月三十一日，《文艺半月刊》

① 一九一〇年一月十三日上演莱温卡瓦罗的两幕真实主义歌剧《小丑》。一月底，《文艺半月刊》进行了一次关于意大利现代音乐的调查。参加答卷的法国音乐家，有好几位对流行于意大利的真实主义进行了笔伐。

德彪西访谈录^①

大师和蔼可亲,平易近人,彬彬有礼。他在自己的书房里接待我。我无须解释来意,加布里埃尔·穆雷^②已经把一切都跟他说了。我立即发现,克洛德·德彪西把《音乐月刊》编辑当做朋友来接待,而不是当做记者来接待。

我们的朋友穆雷跟我谈起了您,对您很有好感,他跟我说了您想知道有关我的情况。我正要想纠正一些说法,所以也特别高兴会见您。今天早晨,《文艺半月刊》发表了我的一些看法,但意思被歪曲了,不符合我真正的想法。

我从来没想到要把贵国所有的音乐作品都混为一谈,以致对之发表一通如此绝对的和错误的看法。你们大概也会有一些作曲家,他们素质超群,乐于创作一些跟我的思想不相符合的作品,但却很有艺术效果的作品……

在他明亮而安静的小沙龙里,摆满了他所喜爱的日本和中国的摆设。大师说话激动而兴奋,然而从不离开深藏于法兰西灵魂的礼仪。但在对我国某些作曲家的评价上可能夸

① 采访人为吉诺·祖卡拉。

② 加布里埃尔·穆雷(Gabriel Mourey, 1865—1943),法国文艺批评家,歌剧脚本作者,德彪西友人。

大了——因为我引起了他这方面的话头。我从不曾听过莱温卡瓦罗的作品,而且他的歌剧《小丑》和《扎扎》一直令我讨厌。促使我这样跟大师说,并不是阿谀奉承和怯弱卑微。而是因为他不记录我的话,或者至少不引用我的话。

您有什么办法? 观众宁愿要那种使他们颠倒,使他们感到刺激,使他们激动的效果。观众不要求我们分析他们的感受(再说,分析他们的感受是可能的吗?),而要求得到这些感受。我们不要为了一个新流派而教育观众,因为新流派在不断追求完善(或新颖)的竞争中,明天就会被抛弃,为另一个新流派所代替……

确实——他微微一笑。——一件好作品,真正好的作品,迟早会自动被观众接受的,不需要强迫观众接受,不要教育观众。

我想到《佩列阿斯与梅丽桑德》在罗马上演的惨败。广大观众什么也没有弄懂,永远也不会明白。

广大观众是相当愚蠢的。

甚至是赶时髦的观众……

甚至是赶时髦的观众,我同意。可是,他们并不如您所想象的那样可有可无。凭着他们永不满足的倾向,凭着他们业余而执著的评论,他们较之傲慢的专业评论家,会获得更好的效果。这些职业评论家,由于他们不可理解的夸大,今

天在我看来,好似商家鸡毛蒜皮问题的代言人,而不像是伟大艺术感情的报信人。我国许多作曲家被意大利现实主义作品的成功束缚住了手脚。阻止观众去听,那是妄想。如果我们的 masters 不能获得成功而抱怨现实主义音乐的入侵,那是他们活该。另一方面,出于奇怪的巧合,今天拍案而起的不是那些真正应该为这样的竞争而感到不安的人。而且,甚至在我们当中也有受到严厉抨击的真实主义的信徒。对这些人来说,成功是存在的。

法国大师的名字到了我的嘴边……这位大师在意大利非常受人喜爱,而在这里受到青年人的诋毁^①。

一点不错。您给我提供了一个很好的准确的例子。怎么能因为他的艺术而一本正经地责备他呢?为什么呀?我们当中所有在艺术上互相比较的人,都是以自己熟悉的方式较量,别无他法。不要,也不应该要求艺术家作出超过他能力的努力。艺术的表现不应该用同样的标准来考量。一个波瓦多和一个弗兰歇第^②是孤立现象,应该就这样下去。他们的名字本身就足以使当今时代意大利的全部音乐闪闪发光。

不是每个搞艺术的人都只以获得自己内心的满足为目

① 这里大概指回答《文艺半月刊》调查的阿弗雷德·布吕诺。

② 波瓦多(Arrigo Boito, 1842—1918),意大利作曲家,诗人和小说家。他最著名的作品是根据歌德《浮士德》改编的歌剧《梅菲斯特》。弗兰歇第(Alberto Franchetti, 1860—1942),意大利作曲家。一生写过六部歌剧,都曾获得巨大成功,虽然缺少个人特色。

的。其他人,那些以牟利为目的和仅仅为此而创作的人,不得不接受观众的要求。可是我丝毫也不认为,这样写出来的作品就会产生有害的影响。观众听这样的作品感到欣喜若狂,跟过去或将来的另一个时期为另一部同等价值的作品而感到兴奋或痴迷的观众,没有什么不同。

但是——大师回过来对我说——他的工作暂时停了下来。我们将听到的第一部作品,最好说是第一批作品,是根据埃德加·爱伦·坡的两篇小说改编的:《厄歇尔府的坍塌》和《钟楼幽魂》。

罗德里克·厄歇尔生怕他妹妹玛德琳如医生所说的那样,没有真正死去,在等待能够埋葬她之前,让人先把她的尸体停放在府第深深的地下室里。在一个风雨交加的夜晚,在大自然的狂怒加上活人的惊恐的守灵时刻,没有死去的年轻女子,为走出地道而经过一番绝望的挣扎之后,来死在她哥哥身边,而她哥哥也在这可怕的时刻一同死去。整个府第坍塌下来,消失在一片池塘里;池塘的水轻轻拍打着断垣残壁。

第二部作品是个斯泰因^①式的幻想。在荷兰一个平静的小镇上,一天,爱开玩笑的鬼魂躲在小镇的钟楼上。他不让时钟敲响中午的时刻,而迫使时钟敲十三下。从而在那些善良、肥胖的荷兰人中间造成了令人捧腹的混乱。

两部戏的脚本是我自己写的。第一部是两幕剧,第二部是独幕剧。但是,根据和出版商达成的协议,两部作品永远不会分开演出。

① 斯泰因(Laurence Sterne, 1713—1768),英国作家。

作为对我一个具体问题的回答,他说:

这两部作品两年之内是不会完工的。有什么办法?我写曲子还是相当快的,不过,要下决心动手写作,则奇慢无比。

在贝克斯坦牌钢琴的谱架上,放着一张刚刚写了几个和弦的五线谱纸头。和弦好像不是一时灵感来了随便写上去的。音符写得工工整整,几乎是精勾细描,排列整齐。

我还得破例给《文艺半月刊》写一封信去更正——他最后微笑着说——我不喜欢我的思想被歪曲,我相信您会准确地报道我的想法的。

一九一〇年二月十二日,(罗马)《音乐月刊》

古典理想的复兴

《佩列阿斯与梅丽桑德》和《大海》的作者,跟我们许多其他杰出的通讯人士一样,认为“古典”一词含义模糊。

该怎么理解这个词呢?他问道。能说得清楚吗?能给这个词所指的概念下定义吗?就肯定的意义来说,我们可以说所有美的东西随着时间的推移都会变成古典的。就否定的意义来说,如果古典精神跟学院派精神混为一谈,那么,我同意说,也应该是学院派的作品,以便给胆小怕事的人有一种可靠的假象,使他们得以满足。

可是,您看到整体的变化、总的发展方向了吗?您看到任何类似的东西了吗?过去,也许,有过循规蹈矩的时期,或者我们远远看来似乎是这样;那时候个人的努力是互相协调的。可是今天!……个人只顾自己利益,努力发展自己的个性。如果谁有个性,别人就极力模仿、夸大别人的个性,把这种个性推向极端——就是这样。

明天?我不知道。谁能预见呢?使艺术家分裂的极度的“竞争”会预示共同理想的觉醒吗?

对,过去曾有过法兰西的伟大时期:那是十八世纪,拉莫时代。刚刚创立的传统,不得不屈服于多少敌对的影响啊?首先是格鲁克风格,该风格为后来的瓦格纳风格早早地做了

铺垫；接着来的是普契尼，他留下的痕迹不多。然后，是重要得多的梅耶贝尔，他的影响今天在许多作曲家身上虽然明显，可是鲜为人知。最后是瓦格纳，我们三十年之后才认识他，太晚了。瓦格纳把歌剧发挥到了极致。现在必须寻找其他的東西。理查德·施特劳斯先生只是走向极端的瓦格纳，当他指挥自己的作品时，他便是个艺术家加杰出的魔术师……

德彪西先生对我们说，他深深仰慕十六世纪的前辈大师和伟大的巴赫。

这些人就是音乐本身，是什么也不能抗拒的一流大师。巴赫之后就不再有人作曲了，因为在他以后，谁也没有得到过有利于音乐创作的环境。期待这样有利的环境回来可能是合情合理的，但可惜，不是来自我们这个时代。

这是不是应该说我们应该绝望呢？远非如此！音乐会新生的。让我们创作吧！让我们每个人根据自己的灵感创作吧。未来会告诉我们哪些作品是古典的。

一九一〇年五月二十日，《巴黎纪事周刊》调查

慕尼黑法国音乐周

从音乐的角度说,我们会征服德国吗? 克洛德·德彪西不这样认为。

我们去那儿干什么? 人家请我们去的,是吗? 不是的! 那么,这一尝试意味着什么呢?

很显然,我们对德国音乐家的态度曾经是欢迎之至。五十年之后,我们才会知道我们今天对德国音乐家的痴迷将会留下些什么。凡是来自外国的,我们都喜欢。一部来自远方的作品,来自斯堪的纳维亚、日耳曼,或者拉丁国家,我们都像孩子一样拍手欢迎,并没有认识到这一作品的真正价值和可靠性,也不问我们面临不熟悉的心灵颤动,是否能够感到发自内心的共鸣。

如果我们没有结结巴巴模仿人家用自己的语言说的话,如果我们不迷恋音乐上虚假的意大利风格,文学上虚假的易卜生主义,如果我们当中的某些人因力图具有异国情调而变得可笑,那就很幸运了。

德国人不需要理解我们,我们也不应该试图吸收他们。

再说,虽然如《费加罗报》所说的那样,从“政治”角度来说,慕尼黑是个很好的选择,但慕尼黑对我国的艺术是漠不关心的。

那里,听现代音乐会的人是很少的。人家来听法国音乐是出于礼貌。人家也许会以日耳曼的礼节鼓掌表示欢迎,而这种礼节是叫人难以忍受的。我坚信,我国的艺术在德国是不会赢得任何东西的。

现在,通过传播我国的音乐作品,有人在这种情况下看到了民族亲近的办法! 音乐不是派这个用场的……而且时间也选择不当!

一九一〇年八月二十一日,《巴黎纪事周刊》

答匈牙利记者问^①

法国现代音乐最杰出的代表到布达佩斯已经两天了^②，还有他的诗人和他的经纪人。

他面容和蔼可亲，目光温柔，谈吐友善，嗓音低沉而柔软。整个人给你一种称心如意、心情愉悦、极为纯真的印象。他有时像个蹒跚的牧神，有时像个惊讶的小孩。

您知道，看到我的作品在布达佩斯这儿这样为人知晓，德彪西说，我深受感动。我的作品在这儿比在巴黎更为人了解。我对匈牙利的当代音乐从未产生过兴趣，颇感羞愧。我也不知道这里的音乐生活如此活跃……我不认识匈牙利的艺术家和作曲家……只是现在，到了这里之后，我才结识了几位……您不要以为我是在说恭维话，我惊喜地看到，布达佩斯是个非常发达的音乐中心……

您没有听说过我国的音乐家，我感到惊讶。我国的青年音乐家都乐意向巴黎学习，他们当中有两个人最近甚至在巴

① 采访人安德烈·阿道扬。

② 德彪西于十一月三十日至十二月五日，应邀去奥地利维也纳和匈牙利布达佩斯亲自指挥演出他的作品，并获得巨大成功。

黎举行过音乐会^①……

是的,我知道……他们的音乐会听众反应很糟糕。但,他们当中有一个不属于我刚说的那一类……人家把他们当做罗马利亚人了。我在巴黎甚至可能会见过匈牙利音乐家,不过他们没有告诉我他们的国籍……

我听说,您在维也纳举行的音乐会曾遇到了一点小麻烦,是吗?

不,那不是真正意义上的麻烦。我只是没允许我指挥的爱乐乐团演奏我的交响曲《大海》,这是因为乐队的演奏家们还没有排练好这首曲子,而且他们自己也承认这一点。所以大家意见一致,决定更改节目单。

去年我们这里也演奏过《大海》……

我知道。作品肯定要比现在在维也纳的演奏要好。我对我其他作品的演奏还是很满意的。《伊贝利亚》可比《大海》难得多了,但演奏得非常好。

亲爱的大师,您目前在写什么作品?

① 一九一〇年五月四日,独立音乐协会举行音乐会,节目中有匈牙利钢琴家桑多(Theodor Szanto, 1877—1934)演奏的匈牙利作曲家罗达利(Zoltan Rodaly, 1882—1967)的钢琴作品。

已有好几年了,我一直在写两部歌剧。题材取自爱伦·坡的两篇小说。一部的题目叫《厄歇尔府第的坍塌》,另一部叫《钟楼幽魂》。找到了这两个题材,我很满意……

在《佩列阿斯与梅丽桑德》之后吗?

正是在《佩列阿斯与梅丽桑德》之后。我对这两个主题非常满意,不仅因为爱伦·坡这两部小说中的神秘气氛、感情、紧张和激动在音乐上还从来没有被表现过,而且也因为在爱伦·坡和梅特林克之间形成的反差,没有比这两部小说更强烈的了。

您瞧,我认为,每个艺术家都应该有义务尽可能地远离他获得成功的地方和题材。我的《佩列阿斯与梅丽桑德》获得了成功,这也就是为什么我再也不会创作主题、气氛让人想起这部歌剧的作品了。

……

我认为大部分作家和艺术家的主要缺点,是没有足够的勇气和意志摆脱成功对他们的束缚,去寻找新的道路和新的思想。他们当中的大部分人,两次,三次,四次,重复同样的作品。他们没有勇气和胆量放下十拿九稳的东西,去追求没有把握的东西。可是没有什么比深入自我,将整个身心调动起来,寻找暗藏的新财宝,更加有趣的了。在自己身上找到

连我们自己也会感到惊讶并使我们深感慰藉的新东西,那有多么快乐呀!那些重复同样作品的人就跟模仿别人的人差不多,您不认为吗?

.....

这是今天的巨大不幸。艺术简直成了企业。不过请相信我,那些甘心屈从这一表面真理的人,不是真正的艺术家。如果有一天我也这样做,那么从这一天起,我就永远封笔,不再创作。我不会发牢骚的,但我会平心静气地,不声不响地去调试钢琴。调琴师克洛德·德彪西。

随后,我们谈到了受人喜爱的诗人:波德莱尔,马拉美,魏伦。

一九一〇年十二月六日,布达佩斯《阿采斯特》

赛义德火车站^①

大师,巴黎人民非常关心您!

可是,亲爱的先生,别人关心与否,我不在乎!

真怪!因为人家派我到您这儿来,您知道……

做什么?

不知道。来看您,来了解情况。德·巴甫洛夫斯基^②对我说:“强行打开这个人的门,从他肚里挖点东西出来。”那么……您就帮帮我吧!……告诉我……您在做什么,您是怎么做的,做的时候想些什么……总之就是这一些吧!

好主意!我做什么跟别人有什么关系?您以为有人对我做什么感兴趣吗?可爱的年轻人!再说,那会是什么时候呢!我想做什么就做什么,还不如说,我能做什么就做什么。我若是知道怎么做,我也不会对任何人讲的!您别说,您要

① 采访人为路易·威厄曼。

② 德·巴甫洛夫斯基(Gaston de Pawlowski, 1874—1933),法国作家,当时任《文艺半月刊》主编。

跟我谈《佩列阿斯与梅丽桑德》重新上演的事。就要重新上演了。玛格丽特·卡雷太太演女主角。我很高兴听她演唱。您也会的。

您也跟我一样有把握,她会是一个出色的梅丽桑德吗?

您别说,您要套我的话,让我说出对玛丽·伽登小姐的看法。她是第一个演梅丽桑德的歌唱家。她很有才华,除此之外,关于她,别人不知道的,我什么也不想说。至于马吉·泰特小姐,当然,她很可爱。但,您别指望我对她们进行比较。比较有什么用?这都是记者的想法!

您别说,您是想知道,我看到我的歌剧重新上演是否感到高兴。天哪,那当然啦,虽然说不清为什么,这总是令人高兴的。您知道,我总是很想听到自己的音乐作品。我在自己的作品中总会发现一些变化。演过了,又演了,作品变了样子了。一些微妙的变化产生了,速度不稳定了。真见鬼,我跟您说一大堆与别人无关的事!

您别说,您正在打听我的趣味,我的习惯,我喜爱的作家,我喜爱的画家,不是吗?您向我讨相片?我是不会给您的。把照片给您的人太多了!您打算让我给您签名留念!不行。

您别说,您要跟我谈我的下一部歌剧:《厄歇尔府的坍塌》。还没写完呢。什么时候写完?也许很快就完。也许永远也完不了。我也一无所知。

您别说,您很想知道我的另一部作品,《钟楼幽魂》,写得

怎么样了。跟前一部作品的情况一样。

您别说，您正在问我一大堆我不了解的事情。您就瞎编吧，就说是我说的，怎么都行。

一九一〇年十二月十七日，《文艺半月刊》

外国音乐与法国音乐家^①

一群法国音乐家发动的抗议活动——主要是反对意大利作曲家，一般也反对外国音乐——在音乐大师当中，遇到的也不是只有赞同。现在是诸如圣-桑先生、马斯涅先生和杜卡先生，这些不可小视的名头，也都发表了自己的看法。

我会见了刚从维也纳和布达佩斯回来的德彪西先生。他刚刚在那里指挥了两场演奏他作品的专场演奏会。《佩列阿斯与梅丽桑德》的作者，亲眼目睹了他的作品所受到的欢迎，特别是《伊贝利亚》和《小组曲》。他对我说，维也纳的交响乐队、“交响音乐协会”对这两部作品的理解和演奏极其出色。德彪西先生对我说：

我不太明白这场以票房收益作为论据所进行的争吵。我不太喜欢看到数字问题介入到艺术中来。这种争端只有听众有资格来解决。如果听众去喜歌剧院，或者去国家歌剧院（而这里主要是针对喜歌剧院），那是活该，或者，那就太好了。意大利现实主义的音乐作品，我并不怎么喜欢。但，我也看不出有什么办法可以建立一支检查人家音乐趣味的警察。

其次，那些未曾处于这场运动前列的音乐家，真的就更

① 采访人为路易·施耐德。

没有理由提出抗议了。如哈维埃·勒卢^①的作品曾多次被上演。古斯塔夫·夏邦杰和卡米·艾朗杰^②的作品也一样。他们也许有发牢骚的理由,但,什么理由,我看不出。

当我们搞艺术,就无论如何也不应该在诸如票房收益这样暧昧的问题上抱有期望。若要把自己变成狠心的商贾,那就没有必要做艺术家……

德彪西先生激动地在他的工作室里踱方步,并继续说道:

一年多来,喜歌剧院没有上演我的歌剧《佩列阿斯与梅丽桑德》,我可曾哇啦哇啦叫得震天响?没有。我等待上演我作品的时刻到来……在意大利,有人给我喝倒彩:人家给我鼓掌的日子也许会到来的。不要把一部作品的成功确定在自己的时代。我们写音乐作品不是为了成为百万富翁。要把眼光放得远一些,不要只看到自己的乐谱上面。

有人确实把一些论点拿到了公众的面前。这些论点对极具审美价值和极具侠义精神的法兰西艺术来说,我觉得是难以令人接受的。一个人说有七千六百法郎票房收益;另一个说有八千三百法郎票房收益;第三个人又加码说,他的作品创造了九千法郎票房收益……这都是商人的谈吐。

总之,这些作曲家在抱怨什么呢?不是到处情况都一样吗?我在维也纳那天,歌剧院在演什么呢?《卡门》,第二天,

① 哈维埃·勒卢(Xavier Leroux, 1863—1919),法国作曲家。巴黎音乐学院毕业。马斯涅的门生。一八八五年获罗马奖学金。

② 卡米·艾朗杰(Camille Erlanger, 1863—1919),法国作曲家。巴黎音乐学院毕业。一八八八年罗马奖学金得主。

《托斯卡》。难道奥地利音乐家就没有一点儿价值吗？我不知道。但有一点是肯定的，那就是世界上所有的剧院经理不得不上演能给他们带来收益的歌剧，他们当中没有一个人会为了讨好作曲家而愿意破产。我对音乐太过喜爱了，不愿意有人把它拖到它不能保持尊严的地方去。请注意，我不是一概而论地反对我的同行们。他们也许受到高尚情操的驱使，但是，拉夫当^①先生说得非常好，“要注意方式方法”。我创作《佩列阿斯与梅丽桑德》是为音乐服务，而不是为我个人利益服务。为艺术服务（德彪西先生强调服务这个词），这才是真话所在。但，不是一切真话都好说的。有些人真话听不进。这是反常的怪现象，因为说真话的人被当做骗子看待……

德彪西先生说到这里打住了话头，换了个他目前感兴趣的问题：他根据达农齐奥^②的脚本《圣·塞巴斯蒂安殉难记》正在谱写声乐歌舞作品。在这部作品中，他投注了全部心血。他很高兴，画家巴克斯特根据达农齐奥和他的思想把塞巴斯蒂安画活了。

我不知道我的音乐是否会讨人喜欢，他谦虚地补充了一句。但，在今天的五月，您会在小宫堡剧场看到一场真正的艺术戏剧。

一九一一年一月十日，《高卢人报》

-
- ① 拉夫当（Henri Lavedan, 1859—1940），法国剧作家，小说家，法兰西学院院士，以描写十九世纪末巴黎上流社会生活著称。
- ② 达农齐奥（Gabriele D'Annunzio, 1863—1938），意大利作家，极端民族主义者。他的思想曾对墨索里尼产生过影响。

一位音乐大家的想法^①

我向他打听正在从事的创作,大师立即打断我的话,说:

任何时候都不要问我的工作进展情况,我自己也不知道。目前,我正在根据加布里埃尔·达农齐奥的脚本《圣·塞巴斯蒂安殉难记》谱写歌舞剧。这部作品占据了我的全部精力。脚本的诗文非常美,给谱曲留下了丰富的想象空间。我很高兴地说,达农齐奥是属于那种具有鼓动能力的艺术家。他一出现,生活——生气勃勃、丰富多彩的生活,就会跟他一起出现。其次,他极其富于音乐感。对作曲家来说,这是再珍贵不过的合作者了。在这项工作中,落在我身上唯一的一件事,就是必须按规定的日期完成创作。我不喜欢这样,因为这一想法使我动弹不得,我不能再想其他事情了。

那么,您放弃了您已经开始的创作:《钟楼幽魂》和《厄歇尔府第的坍塌》吗?

暂时是这样。这两部作品已经写了不少了。由于我既没有经纪人也没有合作者催我完成,所以我可以安安静静地

① 采访人为乔治·德拉吉。

写。我认为创作很多作品是没有必要的,宁可把身心尽可能多地投注在一部作品里,不管怎样,尽可能多地投在少量作品里。

听说艺术剧院将上演拉莫的《毕格马利翁》,您将为此部作品配器,是吗?

确是这样,但,告诉您什么时候上演,是不可能的。现在我没有时间做这件事。确实,这不是一件耗时很多的工作,但,我觉得是非常有趣的工作,问题是要使这些饶有兴味的老乐谱恢复其原有的面貌,因为抄谱人和乐队指挥的随便改动使作品失去了原貌。^①

好几座外国城市不久将首次演出《佩列阿斯与梅丽桑德》,是吗?

我不能就这个问题向您提供任何准确的信息,因为我还完全一无所知。其次,对我来说,兴趣不在这上面。我的兴趣在音乐作品上,正在创作的音乐作品上,人家喜爱的音乐作品上!我呢,我热爱音乐。出于对音乐的热爱,我才努力把音乐从使其拱肩缩背、荒芜贫瘠的传统中摆脱出来。音乐是一种无拘无束、激情喷发的艺术,一种室外的艺术,一种与

① 这件计划中的工作最终未能实现,但德彪西参与了《拉莫全集》的出版和校订工作。

大自然的元素,与清风,与蓝天,与大海相呼应的艺术!不应该把音乐搞成封闭的、刻板的艺术。当然,音乐创作,音乐职业,都很美妙。过去我也曾为此而热情澎湃。但是,我经过多方考虑,甚至这种创作要加以简化,表达手段要更直接一些,才可能有所进步。您不要以为,我这样说是想要把自己放在学派领袖的位子上,或者放在革新者的位子上!我只是争取以我所能有的最真诚的方式来表达我的感觉和我的感受。其余的,对我来说并不重要!对于音乐大师们,人家给我安上了我从不曾有过的不知什么态度,让我说了关于瓦格纳,关于贝多芬,一些我从不曾说过的话。我欣赏贝多芬和瓦格纳,但是我拒绝因为人家告诉我这些是大师就不分青红皂白地欣赏他们!我是永远也不会这样的!在我们今天,依我看,人们用一种令人非常不悦的奴才方式来对待这些大师。我愿意自由地说出来哪一页乏味的谱子令我感到厌烦,不管作曲家是谁。但是,我没有理论,也没有奢望。在艺术上和想法上,我试图做个诚实的人,仅此而已。不过,我认为在艺术界有一批精英的声誉是不应该诋毁的。所以我不太希望轰轰烈烈的成功,吵吵嚷嚷的声誉。我再说一遍,我不是人们传说的那种人,我喜爱的只是沉默,清静,创作,独处。而对我的音乐作品,人家随便说什么,我都完全不介意。我不希望人家模仿我的音乐作品,也不希望我的音乐作品对任何人产生任何影响。我要保持独树一帜。我将责无旁贷,尽心竭力,从事我的事业。这就是我所能告诉您的一切。

一九一一年一月十八日,《精品杂志》

关于分散音乐活动的问题^①

……德彪西先生首先向我们声明，外省戏剧舞台的情况，他从来未曾仔细关心过，因此他不能对外省戏剧舞台的情况作出准确的判断。但是，就他所看到的那一点点，特别是就他从同行们那里听说到的情况，他觉得很放不下心。

在向我们做了开始的这一声明之后，他说：

要像人们所设想的那样，实现音乐活动的分散，我认为有很多事情要做。但是，如果做成功了，会产生美妙的结果。

不幸，我们法国有个很不好的习惯：认为在巴黎之外，做不成任何事，做不好任何事，因此，从这一原则出发，按照涉及我们的观点，人们不可能在外地上演大部头的歌剧，哪怕具备应有的条件。对于这种偏见，我们应该反对。确实，如果能够在法国的外省建立音乐中心，就是人们所谓的音乐艺术之家——名称很好，那是再好也不过了，特别是从演出歌剧角度来说。

因此我们只能赞同这一倡议，应该给外省大城市的剧院提供国家资助。我承认，这样的资助不仅需要而且合理。我现在就可表示，所有这方面的计划，我都赞同。

① 调查人为利诺尔。

但,我要补充一句,照我看,这还是不够的。为了让我国的歌剧院跟我们提到的外国大城市的歌剧院处于同一水平线上,私人的首倡精神也该发挥一点作用,各个市政府也应该多做一些努力。在外省的大城市里,里昂,波尔多,马赛,不无拥有巨额财富和重要社会地位的业余艺术爱好者。每年从他们那里获得一定的补贴,帮助主要的剧院,特别是帮助他们城市的艺术之家,不是不可能的。他们会从中获得精神上的满足,或者说得简单一些,通俗一些,他们的自尊心、虚荣心——还有什么?——会获得满足。在外省,人们很少从这个角度去考虑问题,这是很遗憾的。然而,正是以这种方式,我们会做到让外省的演出拥有它所缺少的光彩。

关于音乐活动分散问题以及就此问题所进行的宣传,人们说到国外的做法,特别是德国的做法,并说得很多。在这一点上,我认为大家有点儿歪曲了实际情况。人们习惯于道听途说,以至认为在外国的大城市里,从音乐演奏和歌剧演出的角度来看,一切都已具备,并且优于我国,而且把这种想法当做绝对的真理。这其中不无夸大的成分。我听到过音乐会的大型交响乐队,主要是在奥地利。他们确实很棒,但我不认为他们超过了我们巴黎艺术家协会的交响乐队。一般说,德国的演奏艺术家、器乐演奏家和歌唱家,主要是他们,也许比我们的器乐演奏家和歌唱家更富于“科学性”。反正,他们在排练和演出中更具恒心,更乐于作出必要的努力。我们法国人极其聪明,极富才华,此外,我们还具有非凡的吸收能力,但我们缺乏恒心。我们不喜欢费力气。正是这一点使我们失利。回到我们的话题上来说,外省大城市歌剧舞台

目前水平低下,究其原因,这一点起了很大作用。如果我们成功地创造新的资源,并实现必要的改革,我们就会适当地纠正这一点。

我给您举个例子来说明,我们可以获得结果,并可以汇聚为在外省作重大演出而必需的条件。里昂市目前拥有一个真正的、巨大的音乐厅。这一音乐厅是专门为派这一用场而设计的。顺便说一下,这是我们巴黎所没有的。在那儿,在维特考夫斯基先生的艺术指导下,音乐厅里上演着极有兴趣的、精彩的音乐会。

简单说来,为培养外省的音乐趣味,为改善外省众多的音乐演出,当然主要是改善歌剧作品的演出,人们所作的一切努力和一切计划,我认为都是非常有意义的。应该希望他们成功。

这对巴黎的歌剧院来说,只会产生比较好的效果。因为这样造成了跟巴黎歌剧院的良性竞争,并迫使巴黎的歌剧院不得不做得更好,不管是为了维持自己的优势,还是为了跟我国其他城市保持在同一个水平上。

一九一一年一月二十六日,《文艺半月刊》

克洛德·德彪西 与《圣·塞巴斯蒂安殉难记》^①

我确实相信宗教音乐的复兴。宗教艺术只有在受迫害时才会傲然不屈，昌盛繁荣。现在教会似乎受到了委屈，我想，气氛是有利于宗教音乐的。

我认为，圣乐中止在十六世纪。当时只有青春年少的帅哥靓女能够用不夹杂任何俗念的歌声，来表达他们强烈而无私的宗教热诚。在这以后，虔诚的音乐即兴作品，或多或少都是为宗教仪式创作的。天真老实的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫只是因其才华出众才得以免俗。他是以一个虔诚的音乐大家的身份，而不是以基督教使徒的身份，来构筑和声大厦的。

《帕西法尔》很美……这是演戏给人看——叫人难以忍受的单纯。瓦格纳自己承认他的作品是演给人家看的戏。他太善于抵制谦虚的诱惑了，所以不会赞美宗教的。他的态度也太富于戏剧性了，所以也不会向上帝祈祷。他的高傲的、虚假的理论一直缠着他。

要对自己进行一次彻底的净化，才能歌颂圣灵。要以英勇的献身精神，始终不渝地舍弃一切事物，舍弃自我，委身这

① 采访人为昂利·马雷勃。

部作品。谁会把古代虔诚音乐家纯洁的爱还给我们呢？谁会重新感受到帕列斯特里纳^①那样的燃烧的激情呢？谁会像耍杂耍的小孩那样再做那既可怜又可爱的牺牲呢，虽说我们记住了那个动人的故事？^②

我自己远不是那种完美无缺、洁身自好的人。我不遵守教规，不参加宗教仪式。我崇拜神秘的大自然。我不认为穿了神父的法衣就会离上帝近一些，也不认为城里某个地方更有利于沉思默祷。

长时间地凝神眺望流动的天空，欣赏那瞬息万变、气象万千的美景，我会感到无与伦比的激动。广漠的大自然便占满了我孱弱而真诚的内心。这里是枝叶伸向天穹的树木，那儿是开满草原的香花，这里是绿草如茵的柔软的大地……于是不知不觉间，我的双手摆出崇拜的姿势……大自然邀请我们这些颤颤巍巍、朝生暮死的过客来感受这摄人魂魄、动人心弦的景象，这就是我所谓的祈祷。

此外，我跟您说实话，《圣·塞巴斯蒂安殉难记》的题材吸引我，主要是因为我在其中看到繁忙的一生跟基督教信仰交织在一起。可惜，我受到时间的制约。我可能需要几个月

① 帕列斯特里纳，意大利作曲家。

② 这里影射的是个圣诞节之夜扮演的童话故事。一个穷苦的孩子靠耍杂耍谋生。但在圣诞之夜，他无处栖身，一路上，他遇到行乞的老人，受伤的笛手，盗贼，中套的狼……出于善良和同情，他把手中赖以谋生的五个球都送给了这些处于危难中的人和动物，而自己变得一无所有。最后遇到刚刚出生啼哭不停的耶稣。他使用三个石子耍起来，逗引小耶稣。耶稣不仅不再哭叫，而且大笑起来。这时，耍杂耍的小孩手中的石子，变成了满天的星斗。这就是星星的来源。马斯涅曾根据这个流传甚广的童话编过一出歌剧。

的静穆沉思,才能为达农齐奥精练而神秘的戏剧谱出确当的音乐。我认为我一定要写出能够与剧本相匹配的音乐:几首合唱和一部歌剧,我想。令人焦急不安的限制是,我必须在五月份写完,因为这一时期小宫堡剧院将要上演《圣·塞巴斯蒂安殉难记》。然后,还要到罗马去上演。在这同时,我也要去那里指挥一个音乐会^①,其中要演奏我的几部作品。

我想,其余的,我不能说得太多了。

谁了解作曲的秘密?大海的涛声,天边的曲线,吹动树叶的风,小鸟的鸣叫,在我们心田沉积了各种各样的感受。突然,一种记忆中的感受会不由自主地溢出我们的内心,并表现为音乐语言。这种感受本身就孕育着和声。不管怎么努力,也找不到更正确、更真挚的和声了。只有这样,献身音乐的心灵才会有最美的发现。

我之所以这样跟您说,不是为了向您大谈特谈艺术伦理,而正是为了向您证明我没有艺术伦理。我讨厌讲大道理及其失当的大话。

所以,我愿意完全彻底超脱自我,来谱写我的音乐幻梦。我愿以稚童的天真,来歌唱我内心的美景。

当然,这样天真的艺术原理不会是一帆风顺的。它总会使那些支持虚假和谎言的人感到惊讶。我事先已经料到,并为此而感到高兴。我是不会做任何事情来为自己树敌的,但我也不会做任何事情来把敌意转化成友谊。应该力争为了

^① 该年的六月,德彪西去都灵指挥了一场音乐会。直到一九一四年才去罗马举行音乐会,但也没有上演《圣·塞巴斯蒂安殉难记》。

自己做艺术大家,而不是为了别人。我要敢于做我自己,并敢于为我的真理而受苦。那些跟我有同感的人,只会因此而更加爱我。另外一些人则会回避我,恨我。而我是不会做任何事情来跟他们妥协的。

确实,在遥远的将来,有一天——希望这一天要尽可能来得晚——我不再引起争论,我会痛苦地因此而自责。在这些最新的作品里,占据统治地位的将是可恶的虚伪。这可恶的虚伪会让我满足所有的人。

一九一一年二月十一日,《精品杂志》

德彪西先生与圣乐^①

(……)

您瞧,原则上,对说明原因的事儿,我很少放在心上。我们是怎样设想的,开始创作之前思考了些什么,我们想要表达的是什麼,谁该知道呢?

不过,我想知道的是您,是《佩列阿斯与梅丽桑德》的作者,特别是创作《牧神午后序曲》的注重感官享受、温文尔雅的音乐家,怎么会变成了笃信宗教的神秘主义者,来为达农齐奥的诗歌配上虔诚的音乐?

那么,您以为在我的作品里,丝毫没有,如果我可以说的话,宗教内涵的先例吗?您想禁闭一个艺术家的灵魂吗?到处目睹众多神秘事物的人,受到宗教题材的诱惑,对您来说这不容易理解吗?我没有宗教信仰要向您表明,但是,虽说我不遵守教规,不是信徒,但我不需要费很大的力气就可以把自己提升到诗人剧本所达到的神秘主义高度。让我们对“神秘主义”这个词有个一致的看法吧。您瞧,甚至就在今

① 采访人为勒内·比才。

天,总主教府公告,禁止信徒去听达农齐奥的这出戏,而且还不了解这出戏就这么做了。可是,我们不会强调这些真正的麻烦。从艺术的角度看,我们不能讨论这样的决定。

您放心,我写的这部音乐作品,就好像人家请我为教堂写的。我写作的是一部装饰性的音乐作品,使用音响和节奏为一部珍贵的文本做的插图。而当最后一幕圣人升天堂时,我认为已经表达了我想到耶稣升天所感受到的一切。我的表达成功吗?那就不再是我的事了。过去的信仰精神,我们今天不再具有。我在音乐作品里表达的信仰是正统的,还是不正统的?我不知道。这是我的信仰,用我全部的真诚歌颂的信仰。现在,如果您感兴趣,我应当跟您说,我用了两个月的时间,写出了我一般要用一年时间才能写出的总谱,而且我实践了我的舞台音乐理论,如果我可以说的话。我的舞台音乐,应当跟那些通常给诗歌或散文配乐伴奏的模模糊糊的嗡嗡声完全不同。我的舞台音乐应当跟文本紧密结为一体。就是这一些。我能跟您说的都说了。我们生活在一个非常奇怪的时代:人们什么都要说,什么都要知道,什么都要公开。什么时候大家会尊重我们的秘密,属于我们的秘密呢?

一九一一年五月十八日,《文艺半月刊》

明日的歌剧^①

一、您估计,歌剧在目前的情况下,符合现代音乐、舞蹈和舞台背景的需要吗?

二、您认为改变传统习惯是可能的吗?

三、音乐、舞蹈、剧场、舞台背景、舞台设置和服装方面,您认为引进哪些改革是有益的?

如果歌剧院的场子和舞台的建筑设计是为了能在其中展示梅耶贝尔的歌剧华而不实的气派,那么应当承认,瓦格纳的歌剧也能在其中运作自如。

为什么今天的作曲家就不能找到一种符合国家歌剧院要求的新形式呢?依我看,他们是有可能把我们祖先的芭蕾—歌舞剧加以改造,除去皱纹,推陈出新的。否则,他们就应该创造出崭新的歌剧形式。

为歌剧谱写管弦乐,没有什么比这更难的了。在歌剧院的巨大厅堂里,器乐的音响要么过于孱弱,要么过于浓重。如果音乐家们不弥补这一缺陷,那就要让工程师和建筑师来想办法了。

一九一三年九月十五日,《精品杂志》

① 采访人皮埃尔·蒙塔梅。

德彪西的歌剧计划^①

.....

是的,《佩列阿斯与梅丽桑德》要重新上演了。当然,我很高兴,但也不是像人们所想象的那样。因为,成功——如果有成功的话——来得很晚。公众没有鉴赏力,永远也不会有。

喜歌剧院本想上演《玩具盒》。布景设计和舞台设置,是杰出的漫画家海雷先生。如果这个计划能够实现,格希^②先生会大受鼓舞的。但这计划难以实现啊!喜歌剧院只是一个剧院,而要演出这部作品,就需要某种舞台背景,某种表演的条件!您知道我说的是什么,不是吗?《玩具盒》是一出根据音乐编写的哑剧,我是为孩子们写的,收在圣诞节和新年音乐集里!这是一部逗孩子们乐的作品,仅此而已。人家把这个集子里的作品改编成三个场景的哑剧……

情节吗?啊,很简单:一个硬纸板做的士兵爱上了一个洋娃娃。士兵努力向洋娃娃证明他爱她。可是洋娃娃却欺骗了士兵,去跟一个滑稽丑陋的木偶好。士兵得知消息后,便发生了可怕的争斗:一群木偶士兵和一群木偶小丑进行了

① 采访人莫里斯·蒙达布雷。

② 格希(Pierre-Bathélemy Cheusi, 1865—1943),法国作家,报人,剧院领导。当时他任喜歌剧院院长。

战斗。简单地说,美丽洋娃娃的情人,木偶士兵,在战斗中受了重伤。洋娃娃去照顾他……结果皆大欢喜……

您瞧,故事很单纯……很幼稚! 不过,要把这一切在舞台上表现出来! 要把单纯变得很自然! 要让演员作出木偶人物的生硬的动作,外貌滑稽可笑,还有个性,没有这一切,这出戏就失去存在的理由了! ……我目前还看不出喜歌剧院有什么办法能够实现这项计划!

至于《风流晚会》,是我跟夏勒·莫里斯^①根据魏伦的诗歌改编的一部芭蕾舞剧,一部“芭蕾—歌舞剧”。还没有写完,离写完还远着呢! 我正在写。但我不能准确说出什么日子我会向剧院交出这部作品。^②

一九一四年二月一日,《文艺半月刊》

① 夏勒·莫里斯(Charles Morice, 1860—1919), 法国作家, 诗人, 文艺评论家, 象征主义文艺理论专家。

② 由于第一次世界大战的爆发, 这一计划被搁置了起来。一直等到大战结束, 该剧方于一九一九年十二月在巴黎滑稽歌舞剧院首演。其时, 德彪西已经辞世。

评当代音乐^①

我不想做“评论”，但，愿意简单而直率地说出我的印象。在评论里，个人感情起的作用太大，而且所有写的和说的，可以变成简单的一句话：“您错了，因为我的想法不一样。”或者，反过来说也可以^②。我们应该做的事，是发现产生艺术作品的主要冲动是什么，是发现构成艺术作品的生动活泼的要素是什么。

采访人常常把一些出人意料的话归在我的名下，我读了甚感惊讶。谈论当代音乐，常常是不容易的。乐坛大事此起彼伏，产生速度之快，令人难以置信。试图给这些乐坛大事归纳归纳，常常是办不到的。以至于在目前音乐艺术所处的状态下，谁能够在作曲家遵循的种种不同道路中作出选择呢？这确实事是件令人感到为难的任务。我们不仅要接触大量当代作品，而且也要接触大量过去的作品。过去作品的教学常常是矛盾的，过去作品对我们的感受力和我国文化的影响变得总是越来越大。即使是过去给我们留下的遗产里，

① 采访者为米·季·卡沃克莱希(Michel Dimitri Calvocoressi, 1877—1944)。音乐学家，作家。希腊裔，生于法国马赛，死于英国伦敦。自学成才，但曾在巴黎攻读音乐和社会科学。他曾为多家法国报刊撰写音乐评论，并为李斯特、穆索尔斯基、格林卡、舒曼、巴赫、德彪西等著名音乐家写过评传。他精通多种语言，曾把许多俄国歌曲和德国歌曲译成英文和法文。

② 这个句子反过来说，即为：“我的想法不一样，所以您错了。”德彪在本书第一篇中就开宗明义，说过相同的话：“您没有像我那样做，所以您错了。”

我们也会发现令我们茫然失措的东西。对现在我们还能说什么呢？

我们举舍恩伯格^①为例吧。我没有听过他的任何作品。别人写的关于他的文章，引起了我的兴趣，我决定读一读他的弦乐四重奏的谱子，可是我还没有找到时间阅读。

我真心实意想指出的一点是，我认为过早地对别人做判断，好似犯罪。过去的习惯是，允许艺术家安安静静地走向成熟，并在他们的艺术充分展示之前，不要对他们加以注意。我认为这样的习惯比现在的习惯要健康得多。

把青年艺术家当成讨论的话题，而且讨论通常是味浅片面的，以此去打搅青年艺术家是不慎重的做法。讨论、分析和归类都匆匆忙忙，急急猴猴，这是我们时代的弊病。一位作曲家刚露头角，批评家就撰写评论他的文章，扑向他的作品，给他的作品安上不切实际的帽子。

举例来说吧，我认为，像巴托克和柯达利^②这样的匈牙利青年音乐家，尽管很诱人，让人跃跃欲试，对他们作出判断，现在还为时过早。这两位都是青年艺术家，才华横溢，极其引人注目。不用说，他们都怀着满腔热诚，探索自己的道路。他们几乎确信是能够找到自己道路的。他们的音乐作品，重大特点之一，是他们的思想和现代法国音乐思想之间，

① 舍恩伯格(Arnold Schönberg, 1874—1951)，奥地利作曲家，音乐理论家，音乐教育家。自学成才。他的理论和作品对二十世纪音乐曾产生巨大影响。为逃避纳粹迫害，一九三三年移居美国。

② 巴托克(Béla Bartok, 1881—1945)，匈牙利作曲家，钢琴家，东欧民族音乐收集人，民族音乐学创始人之一。柯达利(Zoltan Kodaly, 1882—1967)，匈牙利作曲家，音乐教育家，民族音乐学创始人之一，巴托克的好友。

具有明显的亲缘关系。我不再多说,只讲这一点。

另一个杰出的例子是伊戈尔·斯特拉文斯基^①,一个具有强烈求知欲和热情好学的青年艺术家。我认为,在他生命的这一时期,他的这种思想态度是值得称赞的。对青年艺术家来说,思想开放,向四面八方寻求自己的道路是好事,但我认为他在适当的时候会变得聪明起来。他是唯一跟我有来往的俄国青年。我最近在彼得堡和莫斯科作短暂逗留时,曾会见了其他几位作曲家,但我不曾有机会听到他们的作品。

西班牙现代音乐实际上全部来自民间音乐宝库。然而,西班牙现代音乐任何时候都不缺少多样性,以致我们可以断言,民间音乐宝库是取之不尽的源泉。在当今西班牙音乐家中,最具代表性的,也许是阿贝尼兹。他从民间音乐中汲取营养,深受影响,完全浸沉在民间音乐的风格和真情实意之中。他的想象力之丰富确实惊人,不比他创造气氛的能力逊色。

为什么要谈意大利现代歌剧呢?那不是表示意大利现代歌剧重要了吗?而意大利现代歌剧仍旧不具有重要性。大部分观众都喜欢通俗和闪闪发光的東西,总是满足于趣味不高的东西。意大利音乐家清楚地知道观众喜欢什么,以便满足观众的喜好。我不认为他们的影响是有害的,因为每个音乐家写的作品,都是他命中注定要写的作品。如果有人受

① 斯特拉文斯基(Igor Stravinski,1882—1971),俄国作曲家。自学成材,也曾做过里姆斯基·科萨科夫的弟子。新古典主义的代表人物之一,二十世纪最具影响力的作曲家之一。先移民法国,后又移民美国。一九七一年在纽约去世。

到平庸的诱惑,事实会显示他本人也是平庸的,而我们可以设想,不管怎样,他也不会超越平庸。

(卡沃克莱希问德彪西,对听他演奏或指挥的不同观众的接受能力,有何印象。)

我认为,没有普遍的规则。这是个亲缘关系问题。像我刚刚说过的那样,匈牙利人跟我们法国人靠得很近,因此我们的音乐他们喜欢。俄国人大概已经具备了欣赏法国现代派作品的素质。英国也一样,总之,我从英国带回来的是良好的印象。英国观众对人关心和尊重的能力是非同寻常的。当他们首次听到一部新作品而不能领会其全部意义时,他们不认为有必要以大声喧哗的方式表达出来。如果是在欣赏现代音乐,这当然是最佳的态度。自以为根据第一印象就可以判断一部作品,那是最奇特、最危险的错觉。

一九一四年六月,美国费城《研究杂志》

译后记

一九六二年是德彪西诞辰一百周年。联合国教科文组织将他列为当年纪念的世界文化名人。中国文艺界决定发表德彪西的部分音乐作品和音乐评论,以示纪念。我的大学同窗和好友胡其鼎,当时在人民音乐出版社任职,写信给我,约我翻译德彪西的音乐评论集子《克罗士先生——一个反对“音乐行家”的人》。我当时还是个初出茅庐的青年教师,在上海外国语学院执教法语,大概也是不甘寂寞吧,便欣然接受了这个任务。谁知一百多页的小册子耗费了我所有的业余时间,深感自己不仅音乐知识不够用,语言知识也是捉襟见肘。德彪西从一九〇一年起应邀为报章杂志写音乐评论专栏。他把听音乐会所获得的印象和音乐作品的内容,用文字表述出来,让当时的读者分享他的感受。音乐是抽象的,音乐语言所表达的喜怒哀乐,所描述的风花雪月,听众的理解差异很大,因为个人的教养和阅历很不相同。没有一定的音乐知识启蒙和一定水平的感受力,恐怕是很难听得懂纯音乐的。何况,他听的音乐会,译者没有听过,再加上他文笔犀利,妙语连珠,十分俏皮,时隔六十余年之后,译者要用汉语来传达德彪西当时对作品的描述和感受,实非易事!这是我在接受任务时没有料到的。

译者当时受到一位高人的点拨与帮助。她是我的前辈

同事潘英生先生。她有法国血统,精通法、英、汉三种语言。她应外文出版社之约翻译的鲁迅短篇小说选,法国人读了之后都赞不绝口,称赞译本文字优美而传神。她当时在上外教高年级的法文精读课,我是她的助教,关系甚为融洽。她常常牺牲中午休息的时间,为我解答翻译中遇到的疑难问题。她给予的可贵帮助,确保了译文的信实可靠。这本书的责任编辑买德颐女士,收到我的译稿后,又请了一位忠厚长者陈冰先生,对译文进行了仔细的校阅和润色,使译文生色许多。

一九六三年初,此书面世,十分走俏。其鼎来信告知,出版社准备再版,如果译文有改动之处,请速告责任编辑。我当时教学很忙,还没有来得及抽出时间,重新校阅译文,上海《文汇报》便发表了一篇姚文元署名的大块文章,对这本小册子进行批判。他的批判是从该书的出版说明开始的。该书的出版说明中有这样几句话:“克洛德·德彪西……通过假想人物克罗士先生……对音乐与生活、音乐与民族传统的关系,对音乐家的社会作用以及对听众的艺术趣味的培养等问题发表了一系列新颖而独到的见解……”作为打手的姚文元,在这本书中发现了音乐界“阶级斗争”的新动向,要讨伐西方资产阶级音乐思想对中国音乐界的腐蚀。于是一篇望文生义、牵强附会的文章就这样出笼了。他在译文中寻章摘句,逐一反驳德彪西“新颖而独到的见解”,认为他是一个蔑视群众,傲慢自大,听不得任何意见的资产阶级音乐家,因为德彪西自视甚高,把自己比喻为“鹤”,把群众比喻为“鸡”。此说缘于书中假想人物,克罗士先生的一句话,他建议艺术家“要保持鹤立鸡群……”这本是一个中国成语,是表示超凡

脱俗,出类拔萃,独树一帜之类的意思。原文中既没有鹤也没有鸡,跟鹤与鸡没有任何关系。以此去批评半个多世纪之前的外国音乐家,实在叫人啼笑皆非。姚文元当时在上海文艺界是以大棒和无知而闻名的。他曾以一篇《照相馆里出美学》的文章而受到学界的耻笑,因为他对什么是美学一窍不通。朱光潜先生当时正在北大西语系给我们上美学课。他谈起姚文元,除了嗤之以鼻之外,还能说什么呢?但是,也有铁骨铮铮的上海音乐学院院长,贺绿汀先生,对这种无理取闹的文章实在看不下去,奋笔疾书,批驳姚文元的种种谬论,并在文章最后规劝姚文元,作为一个已有一定知名度的“评论家”,不要好读书不求甚解云云(大意如此)。接着,初生牛犊不怕虎的沙叶新先生也撰文反驳,诘问姚文元,审美的鼻子应该如何伸向德彪西。随着这两篇文章的发表,上海《文汇报》几乎每周都刊登批判或研究德彪西的文章,历时达一年之久。其间,北京音乐界的人士也参与到这场讨论中来。一场原本想对德彪西进行大批判的运动,渐渐转变成了一场如何正确对待西方音乐文化的学术讨论。这自然不符合当初挑起这场批判的真正意图,因而讨论叫停了。一年中发表的讨论文章,人民音乐出版社收集起来,竟有三四百页之多。

在这场论战之初,《文汇报》一位记者来上海外国语学院看我,向我了解翻译此书的始末,并听听我对姚文元文章的看法。我们谈起了十九世纪末、二十世纪初西方科学技术的发展,文艺新潮的兴起和东方艺术的传入。东方艺术在日本明治维新之后大量传入西欧。东方艺术在绘画中注重神似,

注重整体布局和整体印象,而忽略细节的准确性。当时西方照相术已经发明,并且臻完善,黑白电影已经呼之欲出。艺术家们正在寻找新的出路和新的表现方法。而追求艺术的不断创新,正是西方艺术家的一大优点。东方艺术的传入,给西方艺术界带来了一股清风,带来新的启迪。因而,绘画、音乐上的印象主义,诗歌、戏剧上的象征主义,便慢慢风行起来。现在中国介绍一位印象派音乐家(顺便说一句,中国第一代到法国留学的音乐家都曾受到印象派音乐的影响,包括著名的人民音乐家冼星海),我们批评人家,不是批评到我们老祖宗的头上来了吗?这位记者听了颇觉新奇,嘱我把这番话写成文章,他替我发表。我当然没把这些想法写成文章,否则,后果不堪设想。中国的这场批判运动,在国际上也产生了影响。当时的外国报刊惊呼:中国连德彪西和贝多芬都批判啦!

一九六六年文化大革命一开始,批评过“批评家”的贺绿汀先生首当其冲,成了批斗对象,并被投入监狱。笔者当时已被划入“另类”,除了接受批斗之外,失去了参加任何政治活动的权利。一个周末,我去南京路看大字报,正好听到广播中转播批判贺绿汀大会的实况。张春桥在大会上说,“贺绿汀在一九六三年就开始反党”,指的就是撰文反驳姚文元对德彪西的批判一事。贺绿汀是一个极其爱党爱国的艺术家。在中国二十世纪音乐史上,他是把西方音乐技巧用来表达中国思想感情,做得最早、最出色的音乐家之一。他的钢琴独奏曲《牧童短笛》和抗战时期写的《游击队员之歌》都堪称中国二十世纪音乐史上的经典作品,具有里程碑的意义。

这样的音乐家因为一篇文章而在政治上蒙受冤屈,我感到心如刀割,心若死灰。后来听说,沙叶新先生也因他的反驳姚文元文章,在文革中吃尽苦头。

译一本书,为一本书辩护,在二十世纪六十年代的中国,就可能被人罗织罪名,遭受批斗,甚至蒙受牢狱之灾,这对二十世纪八九十年代出生的中国青年来说,已经很难想象是怎么回事了。

光阴荏苒,转瞬已进入二十一世纪。笔者蜚居北美一座小城里,过着平淡而清静的生活。二〇〇六年某日,家中电话铃突然响起。阔别了四十二年的老友沈志明先生从巴黎打来长途。我们分手时都还是想干一番事业的热血青年,现在都已升级,当了爷爷。我们相约到上海见面。就这样,我们在当年的五六月间在上海见了两次,畅叙别后种种。他告诉我,他现在是以商养文,正在编一套法国名家论文学艺术的丛书。第一辑五本已经出版。会见时,他带来一本两千三百多页的《德彪西书信集》,请我从中编译出一本德彪西论音乐艺术的小册子来。盛情难却,我便接受了下来。回加拿大后,我开始阅读厚厚的德彪西书信集。其中确有许多关于音乐作品和音乐家的评论,但编译起来颇费时日。这期间,我常常上网查阅关于德彪西的资料,为编译做些准备工作。

我在网上发现,《克罗士先生》一书,法国伽利玛出版社已于一九七一年出了新版,收集了德彪西发表过的所有音乐评论和记者对他进行采访的报道。而且一九八七年又出版了增订本。德彪西晚年曾有计划把他写的音乐评论结集出版。但当时正值第一次大战期间,加上病魔缠身,没有能力

修订稿子。直到他身后，一九二一年才在比利时首次出版。当时只印了五百册。一九二六年，伽利玛出版社接手出版此书。一九六三年的中文本，即根据该社一九二六年第十七次印刷的本子译出。当时该书只收了二十五篇文章，而且经过了大量删节，文章也没有按发表的时间顺序编排。这对了解德彪西的音乐思想和审美观点显然是不确当的和不全面的。随着时间的推移，德彪西的价值越来越被世界乐坛和听众认可。而且，半个世纪之后，德彪西的同时代人，几乎都已去上帝那里报到，需要忌讳的人和事早就不存在了。因而，我向沈志明先生建议，译《克罗斯先生及其他》（完整版的书名）。沈志明先生欣然接受。

克罗斯先生这个假想的人物，是作者为了让他说一些自己不便于坦率直言的话，也为了让刻板的评论文章变得活泼一些。但德彪西只运用了少数几次，后来就完全放弃了。该书的英译本就改用了《德彪西论音乐艺术》。我觉得英文译者改得好。所以中译本也就借鉴了英译本的名字。

历时八个月的努力，比最初译本多出两倍的新译本终于告一段落。也算我身在海外，心系祖国的一点表示吧。

印象派音乐作为二十世纪西方音乐发展史上一个重要的里程碑，是今天欧美各国的广播、电视、电影和音乐会上演奏得最多的音乐之一。德彪西是这一流派最杰出的代表。印象派音乐是人类共有的文化财富，中国人民有权分享。

改革开放三十年的中国，人们的音乐欣赏水平提高了，包容各种流派音乐艺术的能力也加强了。历史的悲剧再也不会重演，这是译者深感欣慰的事。

珍藏版精装书系

世纪文学 60 家

路遥精选集	25.00	史铁生精选集	25.00	汪曾祺精选集	25.00
沈从文精选集	25.00	余华精选集	25.00	萧红精选集	25.00
冰心精选集	25.00	周作人精选集	25.00	茅盾精选集	25.00
贾平凹精选集	25.00	余光中精选集	25.00	莫言精选集	25.00
徐志摩精选集	25.00	顾城精选集	25.00	汪国真精选集	25.00
鲁迅精选集	28.00	阿城精选集	25.00	曹禹精选集	30.00
梁实秋精选集	25.00	戴望舒精选集	20.00	艾青精选集	25.00
老舍精选集	25.00	白先勇精选集	25.00	闻一多精选集	25.00
朱自清精选集	25.00	郁达夫精选集	26.00	陈忠实精选集	28.00
张晓风精选集	25.00	刘震云精选集	25.00	王蒙精选集	28.00
苏童精选集	25.00	王安忆精选集	25.00	张承志精选集	28.00
林语堂精选集	25.00				

世界文学文库

瓦尔登湖	22.00	纪伯伦散文诗全集	25.00
查泰莱夫人的情人	25.00	莫泊桑短篇小说集	25.00
假如给我三天光明	22.00	欧·亨利短篇小说集	25.00
小王子	22.00	马克·吐温短篇小说集	25.00
泰戈尔散文诗全集	28.00	青鸟	20.00
莎士比亚悲剧集	28.00	卡夫卡中短篇小说集	25.00
福尔摩斯探案集	28.00	培根随笔集	25.00
爱的教育	22.00	蒙田随笔集	22.00
爱丽丝漫游奇境记	25.00	宽容	25.00
了不起的盖茨比	25.00	安妮日记	22.00
简·爱	28.00	沉思录	22.00
谢利	29.00		

小全集精装书系

凡尔纳科幻三部曲	78.00(全三册)	鲁迅小说全集	25.00
福尔摩斯探案全集	98.00(全三册)	鲁迅散文诗歌全集	25.00
狄更斯代表作典藏集	200.00(全四册)	鲁迅杂文全集	50.00
原创经典译丛	140.00(全四册)		