

世界著名音乐家

〔加〕 尤拉·高格蕾丝 著
吴佩华 译

访谈录



FOR THE LOVE OF MUSIC

华夏出版社

世界著名音乐家访谈录

(For The Love of Music)

[加] 尤拉·高格蕾丝 著
吴佩华 译



华夏出版社
2000年·北京

165998

图书在版编目(CIP)数据

世界著名音乐家访谈录/(加)高格雷丝(Golgress. U.)著;吴佩华译 - 北京:华夏出版社,2000.1

ISBN 7-5080-2066-9

I. 世… II. ①高… ②吴… III. ①音乐-普及读物 ②音乐家-访问记-世界 IV. J6-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 73672 号

版权登记号 01-1999-2318

华夏出版社出版发行

(北京东直门外香河园北里4号 邮编:100028)

新华书店经销

北京机工印刷厂印刷

850×1168 1/32 开本 9.5 印张 180 千字

2000年1月北京第1版 2000年1月北京第1次印刷

印数 1-7000 册

定价:17.00 元

本版图书凡印刷、装订错误,可及时向我社发行部调换

序

“音乐家是些什么人，他们是干什么的，对此我们的很大一部分听众感到莫测高深……。只要听说一个音乐家真的在那儿说英语，并且会拿自己开玩笑，又有人情味，那么，他们心目中那个身材魁梧、不苟言笑而满头白发的音乐家的形象便化为乌有。”美国指挥家克里斯托弗·基恩在我们的交谈中如是说，这次谈话是这本访谈录的一章。

多年来我早已注意到音乐家及其北美听众之间在思想交流上的这种隔阂，它终于促使我于一九七八年创办了《音乐杂志》。作为一个欧洲人，我并未被“古典”世界所吓倒，我知道音乐家是各色各样的，他们具有热情、幽默和创造力——犹如本大陆的许多人欣赏作家和演员那样。只凭音乐评论显然不能弥补这里的音乐家和听众之间的隔阂，因此我和合作出版人安妮·巴雷特决定将《音乐杂志》办成音乐家谈论其艺术和生活的论坛，而评论性见解大多只限于碟评和书评。本书所收访谈录，选自我担任该杂志编辑的十年期间所进行的约五十次采访笔记。

所幸的是，现在有许多信息渠道组合在一起，足以改变大众对音乐家的看法。特别是电视已将他们带入凡人的世界，涌现出了好几份像《音乐杂志》这样的刊物，甚至连报纸也偶尔刊登古典音乐家的略传。

在这些访谈录中，我希望对他们的创作过程进行探索，并了

解那些推动了伟大演奏（唱）家成材的外在力量。吉伦·古尔德、爱莉·阿美玲、温顿·马萨利斯、郑京和、乔恩·维克斯、泰莉莎·斯特拉塔斯……。他们各自创造的是多么丰富多采而又具有强烈个性的世界！他们并不孤芳自赏，而是热切希望谈论自己的工作 and 生活方式，总是慷慨地拨出时间和提出想法。

这些访谈的环境有时是不寻常的。当我为了能恰当地欣赏作曲家默里·谢弗的作品而不得不于清晨四时在安大略的一个遥远的湖泊和他会面时，自己也感到吃惊。那时他即将演出他的一首环境乐曲，其中涉及长号、野生动物、戏剧效果以及太阳透过露霭喷薄而出时湖上的特殊音响。在一餐暖人的早饭后，谢弗倾吐了他对大自然的热爱和他的反传统的艺术观。

钢琴家吉伦·古尔德为我们的会晤设定了另一种舞台——他根本不想亲自见面。一般情况下他是不接受采访的，不过他一向支持我们的杂志，因此同意了，但是需依他自己的安排。根据经验我知道他一定要做贝尔电话公司的最佳顾客，因此我准备了许多磁带，并将录音机放在电话机旁。他讲话速度很快，但非常清晰，可以逐字逐句加以引用，有时还故意唱反调，说什么“有个可笑的说法，认为背景音乐非常有害，但我丝毫不觉得它有害。”（他的同行安东·屈尔蒂则相反，他说缪扎克背景音乐“一只耳朵进，另一个什么洞孔出？”）我们谈了两个多小时，他的注意力没有明显的松弛，只是由于磁带用完了谈话才中止。他要求在发表之前看一下手稿；虽然这个要求不大寻常，但想到能了解他怎样处理自己忠实记录下来的见解，我还是感到兴趣盎然。在一次长时间的深夜电话交谈中，他提出一百五十处改动！他丝毫没有盛气凌人的样子，我的写作他只字未改，但对他本人的话，他是反

love of music

复修改，精益求精，那架势就像人们熟悉的他在每次录音时要求那些技师做到的那样。现在回想起来，和作为编辑的吉伦·古尔德合作，就像采访这位钢琴家一样的其乐无穷，而且还有一份意外的收获，得以欣赏他即兴模仿一些名人，真是唯妙唯肖。

和爱莉·阿美玲的会晤是在最糟糕的环境下进行的：在一家喧闹的旅馆餐厅里，她正急匆匆地用早餐。要不是她具有艺术歌曲歌唱家的心灵深处所固有的那种异常的集中力和对于细节的关注，这次谈话很可能流于泛泛而谈。整整半个小时，在这位女高音歌唱家褐色眼睛的灼灼目光下，有关音乐会歌唱家的许多谜团得到了满意的解答。但是第二天阿美玲又从华盛顿 D.C. 打电话给我，确定某一问题是否完全阐述清楚了。我意识到，肤浅与否的问题只有她心中有数，而她之所以获得如此成功，原因之一就在于她的个性与艺术歌曲这门艺术的完美协调。阿美玲对古尔德认为音乐会是“彻头彻尾的浪费性活动”这一观点感到愤懑。她觉得“我们这些凡夫俗子的心灵要互相接触，……没有（比音乐会）更好的地方了……这是你在唱片中绝对得不到的。”

几乎每一位音乐家都迫切希望从事教学，这种培育下一代的强烈要求是个有趣的特征——仿佛音乐家们都不言而喻地感到有义务向下一代传道授业似的。当然，一流的独奏家们个个忙得不亦乐乎，可是，如果日程中排不进教学活动的话，他们一定会表示歉意。对于教学的心驰神往是因为每位音乐家的出身背景而自然形成的。本书中所有音乐家都详尽叙述了各自所受的训练和早年演出的情况，从而使这些访谈录成为生存技巧和演出心理的一份有用的参考资料。

我们的大独奏家（独唱家）都深深感激那些指点他们走上生

活之道的老师，即使有些导师可能令人望而生畏。钢琴家阿瑟·奥佐林斯在巴黎明和娜迪亚·布郎热没完没了地争吵；单簧管演奏家理查·斯托尔兹曼说卡尔曼·奥伯曼“硬是把我往下拉，使我的自信心大大降低”。郑京和对约瑟夫·西盖蒂的最早的反应是“觉得自己好像掉进了无底深渊”。然而他们都对老师尊崇备至。师生之间的短暂而难以捉摸的共同目标已经超越了个人角度的考虑，他们每个人都知道值得为之拼搏。

追求完美是音乐家的一种生活方式，他们很多人开玩笑地说自己永远是学生。“你不断寻索的是音符以外的知识——那种需要犹如饥饿时需要进餐一样，”平查斯·祖克曼这么说。大提琴家马友友不断对自己的工作进行重新评价，认为通过语言来处理音乐，像用声音来表达音乐一样地具有力度；他说：“善于用语言来阐释问题，就是抓住了又一门本领。”斯特拉塔斯则相反，她说：“我不喜欢分析自己所做的事，我觉得你谈啊谈啊可能就把事情谈没了。所以说我的工作就像是我的宗教，我不喜欢将它诉诸于语言。”

在这些著名艺术家中，许多人的事业启动时都是引人注目的——有人获得了某些重要奖项、也有人则因紧急关头替补别人而一举成名，但是最初的成功并不能保证永远一帆风顺。人人都经历了高峰和低谷，有的人甚至考虑退出音乐界。某些人由于体质羸弱或运气不佳——斯特拉塔斯和肺结核的斗争、郑京和的手指被车门夹住的故事——造成身体上的伤害，而精神问题也同样能使人心力交瘁。为了能以最佳状态演出，音乐家们常常是各有妙策。例如，长笛演奏家罗伯特·艾特肯在将近四十岁的年龄重新回到他十几岁时的人生哲学，就是尽其所能演奏得尽善尽美，

不管明天以后会怎么样；为了能够放松，他还学会了自我催眠。单簧管演奏家詹姆斯·坎贝尔在台下非常谦虚，但他却建议：“在台上演奏的那几分钟内你要确信自己是天下最好的，事后还要祝贺你自己。”

每个人在提出忠告时的那股认真劲儿，使人们更加注意到独奏家可能是多么敏感。在音乐会上独奏或独唱常常是一种孤独的生存方式，有些非常坚强的个性是历尽千辛万苦而造就的。这个领域间或会使人变得稍微有点怪诞，但那也可能是最优秀的演出所必不可少的因素。认为音乐家只对自己的圈子感兴趣的说法似乎缺少依据；他们常常密切参与其他艺术形式，并对世间事态持有独到有力的见解。闲暇时间他们喜欢从事农业耕作（维克斯）、绘画（郑京和与丽芙卡·戈兰尼）、写作（谢弗）、垂钓（艾特肯）以及其他爱好。二十二位音乐家们一一讲述了各自在音乐以外的私人生活。

我进行这些采访的主要目的是聆听并提出一些音乐会听众可能会问的问题。我并未从评论的角度来看待每位音乐家，因为在这方面别人已经做了充分的工作。大多数读者无疑已通过音乐会和唱片而对这些艺术家形成一定的印象，所以本书只是为这些音乐家提供一个论述其工作与生活的论坛。

正如我们欣赏这些杰出表演家一样，他们也绝不会忘记我们这些听众为这种相互依存的关系所贡献的清新灵感。已故管风琴家维吉尔·福克斯兴高采烈地抓住了这一点：“当你终于认识到什么东西最能促使你发挥作用而和它结盟时，那种感觉是妙不可言的。你真的腾飞起来了。”

尤拉·高格蕾丝

目 录

001	序		
001	罗伯特·艾特肯	(Robert Aitken)	长 笛
014	爱莉·阿美玲	(Elly Ameling)	女高音
025	伊斯特凡·安哈尔特	(Istvan Anhalt)	作 曲
033	詹姆斯·坎贝尔	(James Campbell)	单簧管
042	郑京和	(Kyung Wha Chung)	小提琴
055	莫琳·福雷斯特	(Maureen Forrester)	女低音
065	维吉尔·福克斯	(Virgil Fox)	管风琴
078	丽芙卡·戈兰尼	(Rivka Golani)	中提琴
086	吉伦·古尔德	(Glenn Gould)	钢 琴
101	克里斯托弗·基恩	(Christopher Keene)	指 挥
112	安东·屈尔蒂	(Anton Kuerti)	钢 琴
127	埃里希·莱因斯多夫	(Erich Leinsdorf)	指 挥
136	马友友	(Yo-Yo Ma)	大提琴
146	温顿·马萨利斯	(Wynton Marsalis)	小 号
157	奥福德弦乐四重奏团	(The Orford String Quartet)	四重奏
164	阿瑟·奥佐林斯	(Arthur Ozolins)	钢 琴
173	默里·谢弗	(R. Murray Schafer)	作 曲
180	理查·斯托尔兹曼	(Richard Stoltzman)	单簧管

2 世界著名音乐家访谈录

191	泰莉莎·斯特拉塔斯	(Teresa Stratas)	女高音
203	乔恩·维克斯	(Jon Vickers)	男高音
220	伊迪丝·威恩斯	(Edith Wiens)	女高音
226	平查斯·祖克曼	(Pinchas Zukerman)	小提琴
239	人名对照		

罗伯特·艾特肯

(*Robert Aitken*)

当我于 1981 年采访罗伯特·艾特肯时，长笛正到处成为最受欢迎的乐器，而詹姆斯·高尔韦则是红得发紫。当然，长笛一向有它的一睦忠实爱好者，但这时却有更多的人对它那轻盈的声音情有独钟。今天，娱乐性行业不景气，但这一乐器的普及程度依然很高，而罗伯特·艾特肯作为加拿大最杰出的长笛演奏家，更是忙得不亦乐乎。

艾特肯原籍新斯科舍省的肯特维尔。如今他主要寓居多伦多，但却在艾伯塔省班夫艺术学校和英属哥伦比亚的夏季沙威尼根音乐节担任音乐总监。此外每年约有三个月的时间在欧洲巡回演出；现正在德国弗莱堡试行以长笛教授的身份作比较长期的居留。如果他喜欢这种生活，而且这里的工作又能与他的独奏家生涯相协调，他就会成为本书采访过的第三位移民国外的加拿大音乐家（另两位是中提琴家丽芙卡·戈兰尼和单簧管演奏家詹姆斯·坎贝尔）。“我希望能欧洲更加大显身手，”他说。

艾特肯以他的技巧优异和曲目广泛著称。瑞典 BIS 唱片公司录有他的好几张唱片，其中包括多普勒兄弟创作的全部动听的代言人，他曾多次在巴黎蓬皮杜中心举行独奏会，又是多伦多“新音乐音乐会”的创始人之一。确切地说，艾特肯在组织严密的当

love of music

代音乐圈子里名闻遐迩，并以自己的和同时代其他人的作品到处巡回演出。最近由默里·谢弗为他创作的《长笛与管弦乐团协奏曲》在与全国各大管弦乐团合作演出时获得极大成功，第一家是蒙特利尔交响乐团，由查尔斯·迪图瓦指挥。（由加拿大广播公司“CBC”录制，SM 5000 系列，即将出版。）

年届半百（1989）的艾特肯看上去谦虚随和。不过，只问了几个问题就引出了他一番关于长笛音乐以及音乐界一些作风问题的有份量的见解。在最近的一次谈话中，他说到加拿大文化协会中止了对夏季音乐节的一切资助致使沙威尼根音乐节岌岌可危时表现得特别愤慨，虽然由于台湾方面的慷慨捐助，该音乐节最后得以继续维持下去。

最近几年来你的事业确实迅速发展，你认为加拿大能够为一位第一流的长笛独奏家提供施展才华的空间吗？*

也许能为几位提供。现在人们真的是一窝蜂地去听长笛音乐会。这一乐器看来正适合这个时代。有那么多年轻人已经吹长笛吹了很久了。只有演出经理们对这个乐器不大有信心。他们常说：“交响乐演出季中我们至多只能要一个长笛演奏员，因为他们不吸引听众。”在我参加的所有音乐会中，听众都是挤得满满的，不管长笛演奏员是优秀的、中等水平的还是蹩脚的。

你在加拿大是否总是很忙，从东海岸演到西海岸？

可能，如果管事的人愿意经常聘用长笛独奏家的话。我觉得

* 楷体字为 Colgrass 的提问，宋体字为被访的音乐家的回答。全书下同。——中文出版者注

现在已经到了大多数管弦乐团每年请一个长笛独奏家的时候。肯定地说，国家有足够的力量来支持一个长笛演奏家的独奏生涯；我们的乐团只要每隔一年聘用一位加拿大长笛演奏家，另外一年聘任外国人就行了。到现在为止，还有几家加拿大的大乐团我没有与之有过合作演出。（谢天谢地，至 1988 年时情况已不复如此。）

是不是他们不知道你？

我不知道。可能他们有自己的长笛独奏家。作为长笛演奏家你总是会碰到困难，因为乐团总是首先考虑他们自己的长笛演奏员，不管他是否能够独奏。

你比其他大多数长笛演奏家更加多才多艺，你的演奏曲目从早期音乐到当代音乐，包罗很广。

哦，我已好久不吹爵士乐，我想我已不会演奏了。很少有人能把爵士乐和古典音乐演奏得同样精彩，因为它们的节奏要求完全不同。在古典音乐中，你毕生演奏的就是放在你面前的节奏，几乎就像一架机器；而在爵士乐中，你这一辈子从不会演奏得一模一样。

古典音乐家学一点爵士即兴演奏是否有好处？

当然，因为这会大大增强你的信心。

你在欧洲演奏了大量新音乐。

那是在多伦多新音乐音乐会之初以及整个音乐会期间。但我在欧洲的大多数音乐会都是演奏传统音乐，为 BIS 录制的八张唱片也都是传统曲目。

你是否认为影响我们音乐生活的力量太少而又太一统天下？

也许是——但我觉得我们最严重的问题是缺乏生气。这是个

不利因素，它可能是加拿大的特征。也许我不该用“缺乏生气”（lethargy）这个词，更确切地说，是缺乏信心，不相信自己所做
的事。每个国家都有某种特殊的问题。目前瑞典的问题是太安全，那儿的人抱怨说，什么事都替他们规定好了，甚至包括一个人每个月可以买几瓶烈酒！这是照顾得过了头。尽管我们自己也有牢骚，但是我还是认为，只要你相信自己所做的事情，你在这里就能够做。窍门是要保持锐势（momentum）。

你是否觉得，要在加拿大发展更丰富的音乐生活，必须有更大的活力？

我觉得我们在加拿大确实有着非常生动的音乐生活——我想不出我们还需要什么。按人口平均计算，多伦多的音乐活动可能仅次于伦敦。常常是因为没有演出场所而限制了演出的数量。

是什么原因促使你迈出了从乐团演奏员向独奏演员的一步？

我喜欢让事情以典型的加拿大方式在我身上发生（笑）。当我在交响乐团——先是温哥华交响乐团，接着是多伦多交响乐团——演奏时，我算了一下，那最后一个演出季中我除了每周参加三次交响音乐会演出外，还搭了一百零三次飞机去举行独奏音乐会。在这种状态下有些东西显然必须放弃。因为我也喜欢教学和作曲，应该放弃的就是那最不灵活的交响乐团。其后五年（1971~1976）我在多伦多大学任教，并获得终身职位。

你说你是在三十七岁时做出改变的——那是怎么改变的呢？

我重新回到十几岁时的人生哲学，就是尽我所能以最好方法做每件事而不管明天以后会怎么样。当你雄心勃勃希望建立某种事业时，你往往觉得自己会有成绩，因为“好的工作必能得报偿”，但是好的工作未必一定得到报偿。你演奏了一场极其出色

的音乐会，而且你知道当时某经理或某指挥在场，于是你希望这会引来另一场音乐会。可是结果却不一定如此，这会使得你感到很扫兴，在接下来的一段时间里你可能变得非常消极。这或多或少就是我在三十至三十七岁那一时期的情况。

我下定决心要从这种困惑中摆脱出来。在演奏了一场自以为很好的音乐会之后，我对那些评论文章或任何别的东西甚至连看都不看一眼，就去演奏下一场音乐会。我觉得非常快活，而且一切看上去都更令人满意——也许事实上我演奏得更好。

当你是在为观众席中的某一特殊人物演奏时，你是否能演奏得更好，这始终是个问号。我逐渐发现，如果在我演奏的城镇里一个熟人也没有，我在台上就挥洒自如，得其所哉。现在看来，我最好的演奏都是在听众中没有熟人的时候。

对你来说听众很重要吗？

非常重要。当我感到听众就在我身边的时候，我从他们那里得到了一切……我感觉到听众，但我想的是音乐。在节目安排上我发现有个情况很有趣，没有钢琴时我的独奏好像能得到更多的掌声，也许这是因为这样更加直接、更加集中、“水份较少”之故。几年前我在布达佩斯的李斯特学院举行了一场音乐会，现场挤得满满的，虽然他们并不认识我。节目就是长笛独奏，我当时想：“他们受得了这个？”可是结果是我不得不加演五首乐曲，而且这种倾向正愈演愈烈。

你是否觉得你的领域里有太多的娱乐性因素？

肯定是，但那会过去。说实在的，使我感到惊奇的是，这种因素不但保持下来，而且保持到现在这副模样，因为政治的钟摆已经向右摆动，就像作曲的钟摆一样，往回倒退了七八年。在艺

术中你会发现时尚常常跟着政治转，而观众则跟着时尚转，永远在最后。

那对你的新音乐音乐会会有什么影响？

怪得很，它确实削减了听众的人数。这真是毫无道理，因为音乐本身已经重新变成有调性的，很容易理解。可是人们的兴趣却一度有所减退；怀旧成为一种时尚，那是一个对旧价值确立和重新审查的时代。由于手头拮据，人民开始问“为什么要？”在七十或六十年代你可曾听到过“为什么要？”这样的问题？人们总是说“为什么不？”。因此有一段时间听新音乐音乐会变得相当不合潮流，不过现在我们的听众又很好了。

这是否决定于节目由谁演出？

遗憾的是，明星制总是在起作用。我一直不愿意那么做，但是为了确保听众能来，我们被迫陷入了明星制。不过票房收入只够付我们支出的很小一部分——百分之十二或更少——因此我向来情愿免费向听众开放我们的音乐会。

你认为人们会欣赏不必为之花钱的东西吗？

对新音乐而言，那是另一回事。我们只是要使听众进入音乐厅，并使他们接触新音乐。我可不会主张举行免费的古典音乐会。

有成就的作曲家很少去听新音乐音乐会，你认为原因何在？

也许我们的某些作曲家不愿意让自己受到其他影响——他们对自己正在做的事感到踌躇满志，所以他们离得远远的。也许他们是害怕，但是我认为从事创作的艺术应该让自己接触新事物。我自己也作曲，我审读大量的新总谱，演奏许多新作品。这些东西能激发你的想像力，给你提供想法，因此我认为有些作曲

家不全是目光短浅。我觉得，就演出水平而言，我们应属世界最优秀之列。世界各地来要求我们演出其作品的作曲家，的确使我们应接不暇。

你是怎么挤出时间来作曲的呢？

现在我把它排在我的工作日程里。演出和作曲倒不是什么问题——成为灾难的是与“新音乐”有关的行政工作和我自己的事业。就算作曲和演出是一对矛盾的存在吧，因为当你作曲时你是内向的，而在演奏时你必须是个性格外向的人。如今当我作曲时，我发现自己还在担心下星期谁来吹降 E 调单簧管，更别说那些财政上的问题了。

我出门的时候练琴效果最好。在旅途中我常常会觉得第一场音乐会吹得糟透了，真不知道怎么演完它（不以为然地大笑起来），可是到旅途结束时我却真的是吹得非常好了。即使我准备得非常充分，到了台上我还是会想，但愿我曾练得更多一些。

你在什么时候才可以放松一下呢？

在我成了个体户（self-employed）以后，情况全变了，有音乐会来我就接受。譬如说，三月份我原打算拨出两个星期去滑雪，可是月底时来了一场音乐会，于是休假就泡汤了，因为你得为音乐会练琴啊。

你认为演出的质量和数量是否有矛盾？

当然会有啦。但你得事先规划。如果你知道演出的曲目很难，你就得留出时间来练琴，如果那又是一套很长的节目，你还必须努力增强自己的耐性。我有时每天练琴和排练六小时，然后还得精神饱满地去演奏晚上的音乐会。

你是否有过精疲力竭的感觉？

love of music