

523

# 探索与狂热

现代西方音乐艺术

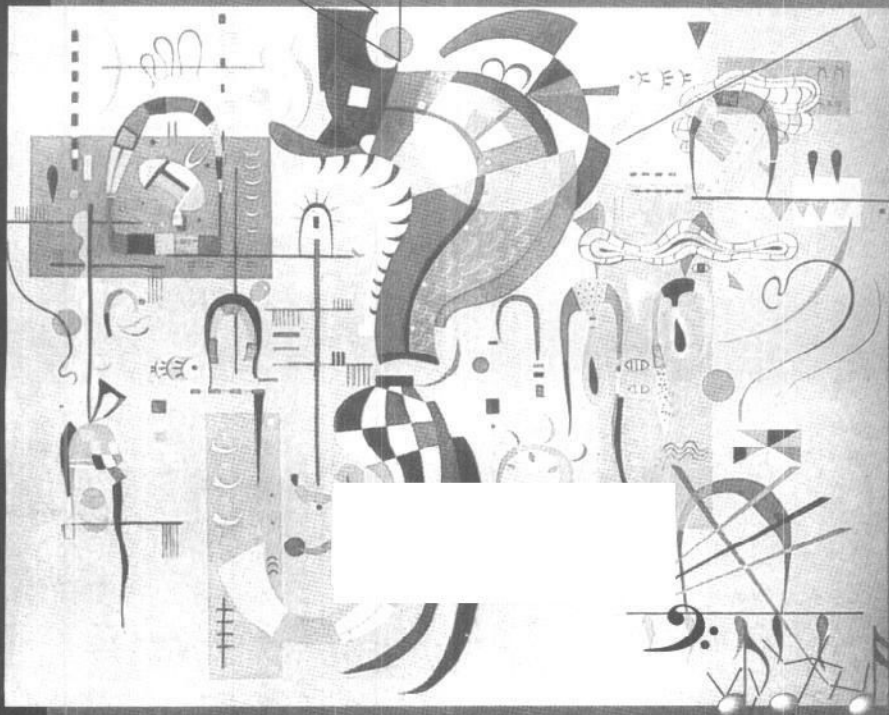
TANSUO YU KUANGRE

XIANDAI XIFANG YINYUE YISHU

庄曜著

ZHUANG YAO ZHU

J609.5  
Z87



东方出版中心



## 前 言

当我们的脚步跨入新世纪的大门之时,禁不住回首遥看,这一百年巨变,让人遐思无限……。在音乐的天地中,这一百年像一幅读不完的画卷,是那样地使人羡慕、使人满足、使人惊讶、使人躁动;同时又是那样地使人不解、使人迷茫、使人疑问。正是由于20世纪音乐的丰富多彩、派别林立,令人眼花缭乱、目不暇接,本书的目的就是回顾在这个发生了天翻地覆巨大变革的20世纪,音乐都有什么样的变化和发展,出现了哪些风格和流派,产生了哪些重要的作曲家、产生了哪些传世之作,产生了哪些新的思想,有哪些标新立异,现代高科技对音乐有什么影响,流行音乐如何在现代社会中如此迅猛地发展,西方现代音乐文化如何融吸了中国古代文化,20世纪音乐给了我们怎样的启迪,给我们留下了怎样的“悬念”,引起了我们怎样的思索……但愿读者读完此书后能够有所收获。

“20世纪音乐”一词曾被特指为一个特定的范畴,常被称为“现代音乐”。而“现代”这个字眼与“新”不可分离,它常指严肃音乐中具有突破性和实验性的东西,如果当代作曲家的作品中没有运用所谓“新”音乐语言,则不被认为是现代音乐。而如今“现代”一词的含义更多地被广义地来理解,不仅包含严肃音乐,也包含通俗音乐和运用世界各地民间音乐素材而创作的音乐,不仅包含19世纪浪漫主义音乐辉煌的余辉,也包含超越时代、提前进入未来的所谓“先锋派”曲风。本书的

“现代音乐”就是一个广义的概念,它将把这万花筒般的 20 世纪音乐世界展现在您的面前。

20 世纪音乐丰富多彩,我们可将其分为三大类:

第一类:“先锋派”音乐。这类音乐是 20 世纪音乐中发展最快、离传统最远、最活跃、最多变、也最令人想探其究竟的部分,这一类音乐从根本上排斥传统音乐的调性观念,在音乐的观念、结构组织、材料、发音体等方面追求一种全新的面目。其音乐表现出的感情往往很冷漠,甚至根本不考虑音乐是否表现了感情。这类音乐的形成和发展主要是由于 20 世纪的多元性和极端个性化的影响而形成的,它往往带有强烈而鲜明的哲学内涵。这类音乐在发展中形成了五花八门、标新立异、派别林立的局面。主要包括有:表现主义音乐(包括十二音音乐和其后发展而成的整体序列主义音乐)、新古典主义、偶然音乐、噪音音乐、电子音乐、音色音乐、简约音乐、概念音乐、后现代主义音乐等等。这一类音乐往往争议较大,欣赏群的人数在三类音乐中最少,但由于创作这类音乐的作曲家大都有坚实的传统音乐功底,且大都是专业作曲家,所以,这类音乐尽管听众人数不多,但对现代音乐的影响不小。其中一些流派可能会流芳百世,而另一些流派则可能昙花一现。

第二类:与传统有较多联系的音乐。这一类音乐坚持调性音乐的传统,与浪漫主义和印象主义有着较多的联系,音乐中仍然表现出鲜明的感情色彩。但另一方面,这类音乐与传统浪漫主义音乐又有很大的区别。这类音乐虽然还保持有调性,但往往是多调性、泛调性和新的调组织观念,在音乐语言的诸多方面有了很大发展。这一类音乐主要包含有:后期浪漫主义、印象主义、新民族主义、原始主义、现实主义,以及所





有用这类与传统联系较多的手法创作的音乐。这一类音乐的欣赏群较第一类要多得多,因为人们欣赏音乐,毕竟希望从中获得更多的感受,这种感受又往往直接受益于音乐中包含的情感活动。由于20世纪音乐语言复杂化,音乐情感的表现也比浪漫主义更复杂,更多变化,所以,对欣赏者也就提出了更高的要求。

第三类:现代流行音乐,也称通俗音乐。它包括在20世纪产生的爵士乐、乡村音乐、摇滚音乐、新世纪音乐、流行歌曲等等。流行音乐的发展极快,已经影响到了全世界。这种来自于民间自娱自乐的形式,现在已为亿万人所接受和直接参与。流行音乐主要突出其娱乐性,更直接地反映了当代社会中人们那种急欲冲破现代都市压抑,寻求自我身心解放的追求。由于有着巨大的欣赏群,流行音乐的商业炒作愈演愈烈。相比前两类音乐,流行音乐在写作技巧和音乐思维的表现深度上有所不如,但由于流行音乐拥有更多的听众,与大众的感情更为贴近,它几乎成了亿万人日常生活中必不可少的一份精神食粮。流行音乐发展至今,无论在形式上,还是人们对它持有的观念上都与以往全然不同。那些曾被认为是“不登大雅之堂”的带有浓郁生活气息的街头小调、乡村野曲,如今成了人们生活中别具一格的调和剂,它以毫不掩饰的感情宣泄和通俗易懂的音乐语言,为全世界亿万人所喜爱。所以其重要性不可忽视。

20世纪的不少作曲家在创作上往往不是终身保持一种风格类型,常呈现出多变性和多元性。比如斯特拉文斯基,在不同时期就创作了属于不同类型和风格流派的作品。另外,很多专业作曲家将流行音乐的一些因素融入他们的创作,使他们的音乐能为更多的人所接受。如较早一些时候的美国作

曲家格什温等,很多作品中都融进了美国黑人的爵士音乐风格。较晚一些时期,由于电子乐器的发展,音乐作品的演奏可能性越来越大,制作成本越来越低,同时商业意识的不断增长,使得众多的专业音乐家不再躲在象牙塔中孤芳自赏,他们更多的面向大众,采用流行音乐的一些因素与专业手法结合起来,尽可能地使他们的作品能够雅俗共赏。所以,当我们欣赏某作曲家的作品时,应该注意,这首作品是使用什么类型的音乐来表现的。这样,久而久之,可以培养我们的欣赏能力和辨别能力,提高欣赏水平。





## 第一章 晚霞余照

今天,音乐爱好者们收藏的唱片和 CD 片中最多的大概是 19 世纪浪漫主义作曲家的作品了。浪漫主义音乐中那情深意切、曲婉衷肠的旋律打动了多少人;那跌宕滚动的热情震动了多少心;那火热的民族意识激励了多少爱国志士。意大利歌剧婉转的歌声使多少人为之神往,德国歌剧宏大的交响、无终的旋律又使多少青年作曲家顶礼膜拜……

19 世纪末,浪漫主义的辉煌达到了高峰,它的热量即将耗尽。虽然,浪漫主义辉煌的余辉还将放出光彩,可这只是“夕阳无限好,只是近黄昏”了,作为一种在音乐史上持续的近百年时间的音乐流派,终将让

位于后来者了。

20世纪初,由于浪漫主义把感情的宣泄发挥到了淋漓尽致的地步,把音乐的感官表现发展到了极限,音乐语言既有的传统表现手段几乎用尽,同时,世界矛盾激化,社会动荡不安,艺术家们力求在新的哲学、美学和思想观念中寻求出路,这时,背离浪漫主义,创立新的艺术观和新的音乐语言就成为必然了。一些作曲家意欲冲破浪漫主义的传统,但又被浪漫主义无形的手从背后抓住,他们只是在浪漫主义的园林中,将最后的一片土地开垦出来,于是形成了晚期浪漫主义。与此同时,出现了印象主义。应该说,印象主义首先冲破了浪漫主义的束缚,它的视角从浪漫主义的主观世界移到了客观世界。无论从音乐的观念上还是音乐语言上,印象主义以及后期浪漫主义都为后来的新的音乐起了很好的衔接作用。

2

## 第一节 19 世纪的余辉——后期浪漫派

世纪之交,虽然浪漫主义的辉煌即将结束,但还有不少作曲家眷恋浪漫主义美丽的晚霞,全力在浪漫主义情感的世界中开垦着最后的荒原,后期浪漫派不断地想冲破浪漫主义原有的观念和音乐语言,寻找新的方向。

后期浪漫派的历史年代约为 1890~1910 年左右。与在此之前的浪漫主义相比,后期浪漫派音乐在内容上有了明显的变化。它更加注重音乐深层的表现,不仅着力于刻画心灵深处的主观感情体验,还常以音乐抽象的方式表现某种哲学思想,企望在纷乱的世界中找寻精神庇护所。艺术家常在犹豫、苦闷、迷茫中徘徊,但似乎没有结果,只有困惑。于是,低





沉的、超现实的,以及悲观绝望的情绪较多地在这时期作曲家的作品中表露出来。总之,晚期浪漫派所表现的一切,都是浪漫主义夸张主观感受、崇尚感情这一基本精神内涵更深层、更复杂,甚至可以说更扭曲、更深化的发掘。随着音乐家们更为复杂的表现意识的增强,也促使了音乐语言的变化。后期浪漫派作曲家的作品虽然还有调性,但运用极为复杂,常呈现出飘浮不定的状态。传统的功能和声已经发展到了极限,音乐常被肢解成无数细小单位的调性片断。音乐的曲式结构日益松散和庞大,不谐和的偶合音、强烈的力度和速度夸张大量出现。为了表现日益复杂的感情和哲学观念,后期浪漫派的音乐常出现激烈的夸张、晦涩的陈述。音响的不谐和、刺激性、音色的新组合等,都被极力强调。作品的宏篇巨著,乐队编制的惊人庞大,也都为后期浪漫派作曲家所喜好。后期浪漫派音乐中不少成分都成为20世纪初新音乐的准备。后期浪漫派的主要作曲家有:奥地利的马勒,德国的理查·施特劳斯,意大利的普契尼,俄国的斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫,英国的威廉斯,法国的福列,等等。下面我们主要介绍一下马勒和理查·施特劳斯以及俄罗斯的拉赫玛尼诺夫和斯克里亚宾。

### 一、马勒及《大地之歌》

古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler, 1860~1911)出生在捷克的小城镇卡里希特的一个犹太人家庭。马勒的家境贫寒,父亲是一个小造酒商,14个兄弟姐妹大部分因贫困而夭亡。早年的马勒就表现出出众的音乐才能,6岁学钢琴,8岁就可指导别人练琴了。15岁时进入维也纳音乐学院开始接受正规的音乐教育,在校期间,因学习成绩优异而多次获奖。1877年,马勒到维也纳大学学习历史、哲学和音乐史。几年的学习

使得马勒的艺术修养得到了全方位的加强,为他日后的创作打下了坚实的基础。28岁时,马勒担任了布达佩斯皇家歌剧院的指挥。这时的马勒已显露出自己独特的指挥风格:热情而又精益求精;对乐曲有独到的解释和处理;不为传统看法所束缚。马勒对艺术的严格态度使得手下的演奏员和演唱者们极为不满,甚至私下骂他是个暴君。为此,马勒感到自己的艺术才能很难发挥,他不断地转换阵地,先后在布达佩斯歌剧院、汉堡歌剧院、维也纳皇家歌剧院、纽约大都会歌剧院和纽约交响乐团等地方担任指挥。其中在维也纳皇家歌剧院任职时间最长,前后共10年。维也纳皇家歌剧院在马勒的指挥棒下很快扭转了原来经济上的遥遥欲坠的局面,开始稳定、自足,并成功地上演了许多优秀的歌剧,成为欧洲一流的歌剧院。然而,马勒在艺术上的严肃态度却引起了崇尚靡靡之音的维也纳上层社会的不满,加上他的犹太血统,使他成为当时维也纳上层社会诽谤和攻击的对象。1907年,他愤然辞去了皇家歌剧院的一切职务。

马勒在作曲方面的才能很晚才被人们承认。马勒一生共创作了九部交响曲(第十交响曲没有完成),一部声乐交响套曲《大地之歌》,以及40多首用管弦乐队伴奏的歌曲(包括声乐套曲《流浪少年之歌》、《少年魔角》、《亡儿之歌》等)。他的交响曲常用歌曲性质的主题,第二、第三、第四和第八交响曲还都加进了声乐,《大地之歌》则是交响化了的声乐套曲。九部交响曲中,前四部都和早期的两部声乐套曲的题材相关联,形成音乐构思宏大的整体联系。第八交响曲不仅构思宏伟,乐队规模也十分巨大,1910年11月20日在慕尼黑演出时,由马勒亲自指挥,号称“千人交响曲”,实际参加演出者达1003人(乐队146人,两个混声合唱队共500人,童声合唱队350





人,独唱者7人)。

马勒说:“我的创作活动与我所有的体验联系得这样紧密,因此当我的心灵和精神处于静止状态时,我就什么也写不出来了。”实际上,马勒心灵的冲动从未静止过,而他的生活体验也与当时的社会背景紧密地联系在一起。在他的作品中,回响着一个行将结束的时代咏唱着的伟大主题:大自然、诗意、民间传说、人类的爱、对上帝的信仰、对人类命运的悲伤以及死的寂寞。

马勒所生活的奥匈帝国,是一个社会矛盾与民族矛盾交织在一起的国家,处处潜伏着危机。虽然同是日耳曼民族,但因为德意志比奥匈帝国强大,因此奥地利人常常受德意志人的欺凌。在奥匈帝国内部,犹太人又作为被压迫民族而受到奥地利人的歧视。马勒说过:“从三重意义上来说,我都没有祖国,作为一个在波西米亚出生的人却住在奥地利,作为一个奥地利人却生活在德国人中间,作为一个犹太人则只有属于整个世界了。”这使得马勒的音乐中常具有一种悲伤压抑的情感。

马勒进行音乐活动的地点主要在维也纳。当时的不少艺术家对社会现实的态度是怀疑、否定、不满,但却找不到出路。在马勒的作品中,我们可以听到:一方面是对美好事物的追求和对生活理想的憧憬,以及对大自然、对人生的赞美;另一方面又时时流露出暗淡的情调,失望与孤独,生活的烦恼以及对死亡的联想。在他的作品中常常出现怪诞的形象,痉挛的节奏,尖锐的、喊叫般的音响和极不谐和的音程,等等,反映了他内心的矛盾和感受。他的作品还常常从哲学、宗教角度对人生问题进行探索。他受到叔本华、哈特曼等德、奥哲学家思想的影响,视人生是一场漫长的恶梦,是一场悲剧;也受到俄国文学家陀斯妥耶夫斯基所宣扬的“灵魂净化、服从命运”的说

教影响,在繁纷杂乱的现实中找不到出路,只得在宗教中寻求解脱。而最后的结论是消极的:人生是虚幻的,人们只有在天国中才能得到安息。

长期的指挥生涯使马勒对管弦乐的每一种效果都了如指掌,运用自如。他把巨大的乐队组织得十分严密,尽管音乐的层次十分多,但却清晰明了。为了丰富音响,他还把管风琴、曼陀铃、吉它、钟琴以及一些特殊的打击乐器引进乐队。他对古老的复调技巧也运用得十分自如,他的作品中常常出现卡农式的模仿,固定低音等古老的技巧,因此,织体很复杂。加上和声运用的半音化,调性分裂的细碎性,连绵不断的乐句句法,形成了典型的后期浪漫主义音乐风格。

### 《大地之歌》

《大地之歌》是马勒的代表作,在他的晚年时期(1908年)写成。马勒本人生前没有听到这首作品的演出。马勒去世后,这部作品才在慕尼黑首演。

《大地之歌》是以中国唐诗为歌词而创作的。由于几经翻译,又在作曲过程中,由马勒自己加以改写,其中有些已经难以辨认出原诗的出处了。在马勒的众多作品中,很少能有这部作品所达到的如此强烈的感情、如此极端的厌世思想,一种失望与无可奈何的惆怅蕴含在不能忘怀的疾病与痛苦之中,表现出了其他作品中少有的诗一般的色调与韵味。

从创作时间上看,《大地之歌》原为马勒的第九交响曲,但由于贝多芬、舒伯特、布鲁克纳和德沃夏克都在完成了他们的第九交响曲后便去世了,马勒出于对“九”这个数字的忌讳,有意绕道而行,把这部作品称为《为男高音、女低音(或男中音)独唱和管弦乐队而写的交响曲》。





《大地之歌》之所以是马勒的代表作,是因为它包含了马勒创作中多方面的内容:深邃的哲学构思、对生活和理想的期望、与大自然的融合以及最后告别俗世的热情与烦恼等等。他把六个乐章贯串成一个统一的整体。整部作品的基调是悲观的,但其中并不缺少充满激情的抒情表述。音乐富于幻想和诗意,写作技巧可以说达到了马勒创作的顶峰。

《大地之歌》的唱词共有七首,都是我国唐代伟大诗人李白、钱起(?)、孟浩然和王维的诗作。

第一乐章:咏世人悲愁的饮酒歌。是以李白《悲歌行》的部分章节为歌词的:

悲来乎,悲来乎!  
主人有酒且莫斟,  
听我一曲歌来吟。  
悲来不吟还不笑,  
天下无人知我心。  
君有数斗酒,  
我有三尺琴,  
君鸣酒乐两相得,  
一杯不啻千钧金。  
悲来乎,悲来乎!  
天虽长,地虽久,  
金玉满堂应不守。  
富贵百年能几何?  
死生一度人皆有。  
孤猿坐啼坟上月,  
且须一尽杯中酒。

这首诗被马勒分成三段,每一段的结尾重复“生是黑暗的,死也是黑暗的”,以此来表现天国永恒、大地永恒而人生短暂这一主题。这一乐章总的情绪是激越、热烈和惊心动魄的。音乐开始时立即传出法国号和弱音器小号凄厉的音响,这个号角声动机暗示着原诗对待悲愁所反映出的反抗的呐喊。乐曲中间,对爱的憧憬与孤独忧伤交织在一起,接着,男高音用近乎恐怖的音调唱道:“请看那边,在月光照耀的墓地上,蹲伏着一个狰狞的鬼影”,乐队奏出了令人寒颤的音响,渲染出一种阴森可怖的气氛,在一种近乎绝望的气氛中结束了这个乐章。

第二乐章:寒秋孤影。慢板,女低音(或男中音独唱,乐队伴唱)。原诗作者已无法查明。这个乐章描绘了秋雾弥漫中的自然景色。生命的火焰奄奄一息,诗人愁绪满怀,祈求着长眠。这个乐章的音乐充满着凄凉和幽暗的气氛。极为细致的乐队配器在这精细的心理刻划中发挥了重要作用。

第三乐章:咏少年。这个乐章的歌词也是李白的诗,但具体是哪一首却未能查出来。这一乐章一扫悲观忧伤的气氛,表现出明朗与欢乐的情绪。乐章开始时木管奏出了明朗的五声音阶式的旋律,整个乐章表现出明快、青春的活力。

第四乐章:咏美女。这一乐章用李白七言律诗《采莲曲》为歌词。原诗为:

若耶溪旁采莲女,  
笑隔荷花共人语。  
日照新妆水底明,  
风飘香袂空中举。  
岸上谁家游冶郎,





三三五五映垂杨。  
紫骝嘶入落花去，  
见此踟蹰还断肠。

这个乐章描绘了情人们在醉人的风景中漫游的情景：摘花和含情脉脉地互相凝视……但厌世思想再度出现。

第五乐章：春日的醉翁。用李白《春日醉起言感》的诗为歌词：

处世若大梦，  
胡为劳其生。  
所以终日醉，  
颓然卧前楹。  
觉来眄庭前，  
一鸟花鸣间。  
借问此何时？  
春风语流莺。  
感之欲叹息，  
对酒还自倾。  
浩歌待明月，  
曲尽已忘情。

这一乐章短小而欢快，形成一幅春意盎然的醉酒图。

第六乐章：告别。这个乐章的歌词取自孟浩然和王维的诗。

孟浩然《夜宿师山房待丁大不至》

夕阳度西岭，  
群壑倏已暝。  
松月生夜凉，  
风泉满清听。  
樵人归欲尽，  
烟鸟栖初定。  
之子期宿来，  
孤琴候罗径。

### 王维《送别》

下马饮君酒，  
问君何所之？  
君言不得意，  
归卧南山陲。  
但去莫复问，  
白云无尽时。

这个乐章是整个作品的核心段落，约占全曲一半的篇幅。表现了自然界永恒存在的思想，诗意地体现了同命运的和解，对宿命论的屈从，以及同生活的告别等内容。音乐有时尖锐刺激，有时转入葬礼进行曲般的沉重和暗淡，表现了即将生离死别的友人们内心剧烈的痛苦。音乐中出现了不谐和和弦以及尖锐的音响，有如好友挥泪告别时的呜咽、抽泣声。然而，当唱到“当春日返回可爱的大地，百花怒放，遍地新绿”这一段时，旋律变得优美动人，乐队中的弦乐器、竖琴、曼陀铃以及钟琴等一起奏出优美而带有神秘色彩的奇妙音响。暗示出作者





幻想中的来世——一个虽然美好,但却虚无缥缈的世界。最后在极弱的力度中结束,好似主人公也哀伤地走到了人生的尽头,永远地消失在天涯海角。

马勒是所有浪漫主义传统代表者——柏辽兹、李斯特、瓦格纳,特别是维也纳的贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯以及最为突出的布鲁克纳的后继人,他怀着永不满足的兴趣不倦地探索,将浪漫主义的交响乐发展到了极点。他预示了一个新纪元的到来,他对新维也纳乐派的勋伯格、贝尔格和威伯恩产生了巨大影响。

## 二、理查·施特劳斯与《查拉图斯特拉如是说》

理查·施特劳斯(R. Strauss, 1864 ~ 1949) 1864年6月11日生于慕尼黑,和“圆舞曲之王”约翰·施特劳斯并无亲属关系。父亲弗朗兹,是慕尼黑歌剧院首席圆号演奏家,母亲出生于小商人家庭,也非常喜欢音乐,这对施特劳斯有很大的影响和熏陶。父亲发现小施特劳斯聪明过人,就悉心培养他,使他受到了严格的古典音乐的教育。后来,他跟从当时著名的教师学习了钢琴、小提琴和音乐理论。6岁开始作曲,未满10岁就已写出了管弦乐《节日进行曲》和《管乐小夜曲》。16岁时写出了《d小调交响曲》,17岁时又有《d小调钢琴奏鸣曲》和《A大调弦乐四重奏》发表。其父除了注重对他进行音乐方面的培养外,还坚持让他接受更多的文化教育。1882年,施特劳斯中学毕业后,考入了慕尼黑大学哲学系,接受了叔本华、尼采等人的哲学思想,并在以后的创作中有充分的体现。1885年,当他在德国东部的迈宁根担任冯·比洛的助理指挥时,与迈宁根乐队的小提琴家里特尔相交甚密。里特尔热烈



崇拜李斯特和瓦格纳的音乐,里特尔鼓励年青的施特劳斯摆脱保守的创作风格,写作表现诗情画意和哲学思想的交响诗。他向施特劳斯介绍了叔本华的著作和柏辽兹、李斯特、瓦格纳的音乐。施特劳斯在里特尔的思想影响下,从追随勃拉姆斯改弦易辙为追随李斯特和瓦格纳,走上了写作标题交响音乐的道路。

自李斯特和瓦格纳开辟了交响诗这一创作道路之后,有许多的作曲家步其后尘。而理查·施特劳斯则将这一体裁形式无论是在内容上还是在技法上都发展得淋漓尽致。他所创作的交响诗产生于浪漫主义传统之中,又是向现代新音乐的过渡。施特劳斯的交响诗,大半是文学作品的音乐化,题材范围极其广泛;基于莎士比亚戏剧的《马克白斯》(1888)、根据雷诺的诗剧所作的《唐·璜》(1889)、以自己的一场大病的感受而写的《死与净化》(1889)、根据德国古代传说而写的《梯尔·施皮格尔的恶作剧》(1895)、根据尼采的超人哲学而作的《查拉图斯特拉如是说》(1896)、根据塞万提斯小说所写的《唐·吉珂德》(1897),以及具有自传性质的《英雄生涯》(1898)(被认为是作者本人的音乐自传,记述作者的事业和赢得社会承认的过程)和《家庭交响曲》(1903)(以家庭成员丈夫、妻子、孩子为题材,同《英雄生涯》一样,表现出对自我价值的肯定)等等。他发展了李斯特的主题变形手法,并用精心的对位技术把不同的主题交织在一起。他大胆的使用不谐和音和多调性,有时可以在三个调上同时进行。他有着超人的对各种乐器权驾的能力,充分利用各种乐器特有的音色来对不同的人物和事物进行栩栩如生的描绘和象征。如用独奏大提琴代表唐·吉珂德,用中音大号代表潘萨,用尖锐的木管乐器代表《英雄生涯》中的批评家,用弱音器的铜管乐器描写《唐·吉珂德》中的