

国际著名指挥兼钢琴家巴伦波伊姆作序

音乐、文学、历史、政治、社会与文化的交会处  
二十世纪最具影响力的知识分子  
以专业乐评家身份探讨古典音乐及其现象

# EDWARD W. SAID

## 音乐的极境

萨义德音乐随笔

# MUSIC AT THE LIMITS

[美] 萨义德 著

彭淮栋 译

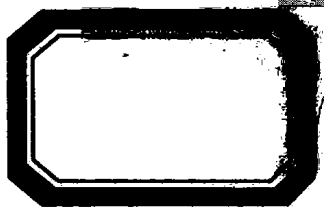
帕瓦罗蒂是索价过高的最高分贝噪音？

霍洛维茨是尖锐刺耳风格的代表？

萨尔茨堡音乐节是痴肥臃肿的观光促销活动？

美国大都会歌剧院尽上演些二流剧目？

萨义德是二十世纪最具影响力的知识分子，  
也是令人跌破眼镜的乐评家！



W.  
SAID

# 音乐的极境

萨义德音乐随笔

[美] 萨义德 —— 著

彭淮栋 —— 译



江苏文艺出版社  
JIANGSU LITERATURE AND ART  
PUBLISHING HOUSE

## 图书在版编目(CIP)数据

音乐的极境：萨义德音乐随笔 / (美) 萨义德著；  
彭淮栋译. — 南京：江苏文艺出版社, 2012.6

ISBN 978-7-5399-5203-1

I. ①音… II. ①萨… ②彭… III. ①音乐评论—美国  
IV. ①J605.712

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第053019号

MUSIC AT THE LIMITS

Copyright © 2008, Edward W. Said

Foreword copyright © 2008, Daniel Barenboim

Preface copyright © 2008, Mariam C. Said

All rights reserved

本书简体中文译稿由台湾早安财经文化有限公司授权使用  
著作权合同登记号 图字：10-2011-56号

书 名 音乐的极境：萨义德音乐随笔

---

著 者 (美) 萨义德

译 者 彭淮栋

特 约 编 辑 雷淑容

责 任 编 辑 孙金荣

出 版 发 行 凤凰出版传媒集团

凤凰出版传媒股份有限公司

江苏文艺出版社

集 团 地 址 南京市湖南路1号A楼，邮编：210009

集 团 网 址 <http://www.ppm.cn>

出 版 社 地 址 南京市中央路165号，邮编：210009

出 版 社 网 址 <http://www.jswenyi.com>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

照 排 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 扬中市印刷有限公司

开 本 880x1230毫米 1/32

印 张 11.125

字 数 300千字

版 次 2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

标 准 书 号 ISBN 978-7-5399-5203-1

定 价 29.00元

---

(江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换)

## 前言

萨义德是兴趣淹博的学者。他精研音乐、文学、哲学，以及深明政治，而且，在各有差别，看来遥不相属的学门之间寻求并找到关连的人十分难得，他是其中一位。他对人类精神和人的出色了解，可能来自他发人深省的卓见：彼此平行的理念、主题、文化可能有个吊诡的性质，也就是既相互矛盾，又互相丰富。我想，这是萨义德之所以是一位极重要人物的原因之一。他做他今生今世之旅的时候，正值音乐在社会上的价值开始式微。音乐的人性、静观与思想价值，以及声音所表达的理念之超越性，在现代世界都江河日下。音乐已从其他生活领域孤立出来，不再被视为知性发展的必要层面。一如医学，音乐的世界已经演变成一个由知识愈来愈少的专家构成的社会。

他极力反对专门化，因此非常强烈批评——我认为他的批评非常公允——音乐教育不但在美国日益贫乏，美国毕竟是从旧欧洲进口音乐，但产生过音乐上最伟大人物的欧洲也是如此。据萨义德所见，产生贝多芬、勃拉姆斯、瓦格纳、舒曼等等许多名家的音乐摇篮德国，以及德彪西和拉威尔的故乡法国，都任令音乐教育的质量和机会恶化。此外，他察觉一个令他至为不安的趋势（他这项观察导致我们两人迅速结合）：音乐教育愈来愈专门化，范围愈来愈小，即使在很方便获得这教育之地也是如此。最好的情况里，这样的音乐教育产生相当胜任的器乐家，他们拥有的理论知识和音乐学知识很少，却有职业音乐家必备的高度技巧。但萨义德看出他们欠缺探掘、悟解并表达音乐本质的根本能力。毕竟，音乐之为物，其内容舍声音则无从表达，但今天的音乐教育愈来愈远离这项基本真理的深刻、复杂奥秘，愈来愈集中于以身体上的熟练灵敏在乐器上产生

声音，以及在结构与和声上解剖音乐，而没有任何主动参与或体验音乐的力量。萨义德为音乐界这样的发展扼腕，他的乐评也处处流露这股反感。

没有谁比萨义德为这显微镜式的聚焦提供更完全的相反例证。这并不是说他对细节不感兴趣。他完全明白音乐天才或音乐才具必须非常留心细节。天才将细节视为最重要的事情来注意，同时又不昧于整体大局；其实，留意细节，反而有助显现他的大局眼光。音乐里，一如在思想上，大图像必定是小小细节彼此精准协调的结果。萨义德观赏音乐会或一场演出时，专心注意这些细节，其中有些细节，许多职业音乐家也忽略。批评方面，他许多方面在批评家之间出类拔萃，他们有的缺乏以足够判断力来讨论其题材的知识，有的欠缺不带成见来聆听的能力。第二类批评家明显为自己铸造一个定见，认定某件作品如何诠释才“正确”，因此，他们的能耐仅限于拿眼前的演出和他们所服事的一己之见，做有利或不利的比较。萨义德则不如是，他带着开放的耳朵和深厚的音乐知识聆听，因而听到并尝试理解演出者的用意，和他处理音乐的取径。例如，评论切利比达克和慕尼黑爱乐的一场音乐会，他徜徉哲学领域，探讨公开演奏的本质，观察并比较哪些演出者具备想象力来质疑音乐会一定要两小时的传统。关于切利比达克出名的慢速度，和乐章之间充满戏剧性的停顿，他的评语来自静观，富于洞识，而且公允；他的评语，代表的不是一个人对偏离规范的做法的反应，而是尝试进入演出者的心灵，了解其动机。

萨义德对作曲和管弦乐法的艺术有精纯的知识。例如，他知道，在《特里斯坦与伊索尔德》第二幕某一时刻，法国号退到舞台后面。数小节后，法国号吹奏的同一音符在乐池里的竖笛部重新浮现。我有幸曾和许多知名歌者合作这部作品，他们懵然不觉这个细节，老是回头看那声音是哪儿发出来的！他们不晓得那个音符已经不来自舞台后方，而是来自乐池。他关心这些事情；这是他对细节那种不厌其详的兴趣的一环，他对整体的了解有一种宏大的气象，无此兴趣，这气象是难以思议的。以他对世界的理解，萨义德不可

能只见一目了然之事，只知字面意义，只取一索即知之理：在他的著述、在他的生活中，他持续不断发现并提出世界一切事物本质上彼此关连的证据，而他这个概念，最可能的来源是音乐。音乐里没有独立的元素。谁不愿意相信人在个人、社会或政治领域里能独立行动而无后果，然而我们时时刻刻碰到相反的证据。举个例子：分析巴赫作品的演出时，萨义德自然而然援引济慈诗句，讨论瓦格纳作品在以色列演出的问题，他也自然而然拿当代非洲人对康拉德小说《黑暗之心》（*Heart of Darkness*）的解读来比拟。在萨义德眼中，只要是人类的事，就没有哪两个层面是彼此无关的。

身为音乐家，他和我一样知道并且相信逻辑与直觉、理性思维与情感是密不可分的。我们经常忍不住尽抛逻辑，以便满足某种情绪性的需求或狂想。在音乐里，这事不可能，因为音乐不能只用理性，也不能单用情绪。事实上，两者分开，剩下的不是音乐，而是一堆声音。萨义德相信包容而非排斥，这个信念也导源于他的音乐理解。在音乐里，强调一个声部而排除其他声部，是违反对位法原理的，同理，萨义德相信，不将有关各造都拉来讨论一个情况，不可能解决冲突，无论是政治上的还是其他领域的冲突。统合的原则也是如此，从管弦乐团的声音平衡，到中东的和平会谈，皆属此理。这些精彩、乍看不可能的关连，促成萨义德伟大思想者之誉。他是为他的民族争取权利的斗士、无与伦比的知识分子，兼为最深层意义上的音乐家：他以他的音乐体验与知识，作为他政治、道德、思想上的信念的根据。他关于音乐和音乐演出的论述，既赏心，复益智，只是联想之际多遐想，而行文至为典雅，佳处精彩照人，富于独创，充满出人意表，只有他能揭露的启示。

## 序

在他第一本以音乐为主题的著作《音乐的阐释》(*Musical Elaborations*)的导论里,爱德华说,他“‘在音乐上’的首要兴趣是,将西方古典音乐视为对‘他’作为文学批评家、作为音乐家都有重大意义的文化领域”。我自己呢,视他这个兴趣和他对音乐的关系为一个生生不息、变动不居的现象,其起源有强烈的个人因素。

在回忆录《乡关何处》(*Out of Place*)里,爱德华描述他对音乐的感受。对他,“一方面,音乐是令我非常不满意又无聊的钢琴练习……另一方面,音乐对我是一个极为丰富,由辉煌的声音与物象随机组织而成的世界”。爱德华经由他双亲收藏的大量唱片,以及每星期六晚上收听 BBC 电台广播的《歌剧之夜》(*Nights at the Opera*),发现这个世界。

西方古典音乐是我们日常生活的一部分。爱德华工作时听音乐,休息或需要松弛身心时弹钢琴;他的休闲阅读包括大量音乐方面的论著。他音乐知识淹博,兼有一圈密友,若非像他一样热爱音乐的知识分子,就是音乐迷。他各种著述随手援引音乐为例或音乐内容为证,但我相信是 1982 年古尔德(Glenn Gould)去世,促使爱德华认真为文谈音乐。古尔德英年早逝而结束一位钢琴奇才的辉煌生涯,爱德华深有所悟而不得已于言,于是深入探索古尔德的生平音乐成就。他尽情聆听他拿得到的每一件古尔德录音,阅读所有关于古尔德的文字,以及古尔德自己的文章。他看所有关于古尔德的影片。古尔德变成爱德华的执念,他放不开他所爱的这位天才。

1983 年 1 月,也就是古尔德去世后数月,我们的儿子瓦迪发生非常事故,对我们这个家庭,那是很恐怖地和死神擦肩而过。我们

得知瓦迪严重感染而需要住院那天，我吓得全身瘫痪。爱德华承受了那个消息，半小时后，说我们既然有当晚音乐会的票，应该准备出门了。我留在家里，既害怕，又困惑，爱德华去了音乐会。多年后，我才明白，他面对死亡的恐惧时，寻求音乐对他多么重要。

瓦迪住院期间，爱德华得知他母亲诊断罹癌，非手术不可。在他脑子里，音乐和他母亲是连在一起的，因为母子俩有那么多共通的音乐体验。在《音乐的阐释》里，他写说“我对音乐的最早兴趣，要归源于我母亲美妙的音乐性和对这门艺术的爱”。1983年5月，这本集子的第一篇文章问世，主题是古尔德。1986年，爱德华成为 *The Nation* 杂志的乐评家，从那时开始，音乐研究和他个人对音乐的热爱融合为一。他开始大量收集同一首协奏曲、交响曲和同一部歌剧等音乐作品的不同录音。他不惜时间聆听这些录音，并且在大西洋两岸听歌剧、独奏会、音乐会，能听几场，就尽量听几场。音乐里变化多端的主题和音乐结构上的复杂性，仿佛与他挣扎面对他母亲的疾恙和去世连在一起。这段时期，我们全家开车从纽约前往华府地区探望他母亲。爱德华平常在漫长的车程里坚持聊天，这时却带着满满一帆布袋的卡式录音带，摆在前座我的脚边。我有异议，他就觉得受伤。瓦格纳的《指环》成为我们五小时车程的旅伴。孩子坐在后座，两个都戴耳机听他们的音乐。其情其景简直超现实。然后，我恍然大悟，爱德华因应母亲重病及不久人世之痛的唯一途径，是把自己淹没在宏壮美丽的音乐里——回忆他童年和她的共同体验。爱德华的母亲于1990年辞世。《音乐的阐释》1991年出版，题献给她。

爱德华的母亲去世一年后，他被诊断得血癌。音乐成为他寸步不离的伴侣。1998年夏天，他必须接受一场严酷可怕的实验治疗，当时正值海力克（Christopher Herrick）排定以十四场音乐会演奏巴赫的管风琴作品。爱德华安排治疗日错开那些音乐会。他不但所有十四场都到，还写了一篇评论，也收在这本书里。

同时，爱德华探索“晚期风格”论。他判定，作曲家人生尾声所写的作品，特征是“顽固、难懂，以及充满未解决的矛盾”，这



些思维演化成他另一本书《论晚期风格》(On Late Style)，全书触及多位作曲家的晚期作品。在《乡关何处》记述童年音乐体验的章节中，爱德华描写他从这些体验里获得的乐趣，加上他所聆听的所有作品的细节，以及他的兴趣与好奇心如何引领他学习，而对这些作品和演出它们的艺术家所知愈来愈多。他在开罗亲见福特万格勒指挥。在一长段以福特万格勒为主题的反思之后，爱德华写了一句“时间似乎永远跟我作对”，并且由此导出长长一段将音乐和时间连在一起的文字。时间向来令爱德华萦心——它的稍纵即逝、它无情的前进，以及它继续存在而向你挑战，看你能不能完成重要的事情。在他心目中，音乐也占据这个世界。这个集子的最后一篇文章，评所罗门(Maynard Solomon)那本谈晚期贝多芬的大著，2003年9月刊出，距爱德华去世前两周，标题“不合时宜的沉思”(Untimely Meditations)有如讖语。<sup>①</sup>

2003年6月初，爱德华辞世前三个月，他打电话给他当长老会牧师的表兄弟，请教“时候将到，现在就是了”语出《圣经》何处。问题获答时，爱德华放下电话，转脸向我，说担心我不晓得他丧礼该奏什么音乐。我吃一惊，片刻才答出话来，因为我恍悟他正在告诉我，这是结束的开始，他要走了。

玛丽安·萨义德

<sup>①</sup> untimely 有不合时宜、来得不是时候等意，玛丽安·萨义德取的是后面这个意思。

## 致谢

本书所收文章大多是爱德华担任 *The Nation* 乐评期间所写，其余诸文发表于 *Raritan* 评论、《伦敦书评》、《纽约客》、《浮华世界》(*Vanity Fair*)、《哈泼杂志》(*Harper's*)、《观察家》(*Observer*)、《华盛顿邮报读书世界》(*Washington Post Book World*)、《纽约时报》、《纽约时报书评》、《金字塔周刊》(*Al Ahram Weekly*)、《生活报》(*Al Hayat*)、《外交世界》(*Le Monde Diplomatique*)。附录是爱德华谈他打算有一天要写的书。他后来打消计划。

此书得以出版，我特别感谢许多朋友，他们的协助无比珍贵——特别是 Richard Poirier 给我无比珍贵的建议，巴伦波伊姆写了极有见地的前言，Ara Guzelemian 校读原稿。我还要感谢 Sandra Fahy 协助我收集和整理这些文章；谢谢 Wylie 经纪公司的 Sarah Chalfant、Jin Auh 和 Tracy Bohan；谢谢哥伦比亚大学出版社的 Jennifer Crewe，她是最有耐心、对我帮助莫大的编辑；还有她的同事 Anne McCoy 和 Timothy Clifford。

# 目录

## CONTENTS

前言：巴伦波伊姆	001
序：玛丽安·萨义德	001
致谢	001

### 第一部 1980年代

---

1—古尔德的对位法慧见	003
2—追忆钢琴家的台风和艺术	013
3—威风凛凛（论音乐节）	026
4—论理查·施特劳斯	033
5—《女武神》、《阿依达》、《X》	041
6—音乐与女性主义	049
7—万人迷大师（评《了解托斯卡尼尼》）	055
8—演奏家：人到中年	060
9—维也纳爱乐：全套贝多芬交响曲和协奏曲	065
10—《塞维利亚理发师》、《唐乔万尼》	071
11—古尔德在大都会博物馆	078
12—裘利斯·恺撒	083
13—《蓝胡子的城堡》、《期待》	089
14—切利比达克	095
15—彼得·塞拉斯的莫扎特	101
16—席夫在卡内基	105

### 第二部 1990年代

---

17—理查·施特劳斯	113
18—瓦格纳和大都会的《指环》	121

19—歌剧的制作（《玫瑰骑士》、《死屋》、《浮士德博士》）	132
20—风格与无风格（《埃莱克特拉》、《塞米拉米德》、 《卡佳·卡芭诺娃》）	140
21—布伦德尔：乐语（评布伦德尔新著《音乐的探寻： 文章、演说、访谈、追想》）	147
22—《死城》、《费德里奥》、《克林霍夫之死》	150
23—风格的不确定性（《凡尔赛的幽灵》、《士兵》）	160
24—音乐的回顾	169
25—巴德音乐节	178
26—对瓦格纳不忠实之必要	188
27—音乐和指挥的姿势（论索尔蒂）	198
28—《特洛伊人》	205
29—儿戏（评所罗门《莫扎特传》）	213
30—《古尔德的三十二个极短篇》	220
31—巴赫的天才，舒曼的怪癖，肖邦的无情， 罗森的天资（评罗森的《浪漫主义世代》）	223
32—为什么要听布列兹？	232
33—欣德米特与莫扎特	239
34—评麦可·坦纳新著《瓦格纳》	244
35—那张椅子上的古尔德（评欧斯华《古尔德和天才的悲剧》）	248
36—谈《费德里奥》	258
37—音乐与场面（《灰姑娘》、《浪子的历程》）	273
38—评戈特菲德·瓦格纳的《不与狼同嗥的人： 瓦格纳的遗泽——一本自传》	278
39—给大众的巴赫	282

### 第三部 2000年以后

40—巴伦波伊姆（跨文化连结）	291
41—古尔德，作为知识分子的炫技家	297
42—抗怀宇宙（评沃尔夫《巴赫：博学的音乐家》）	311
43—巴伦波伊姆和瓦格纳禁忌	323
44—不合时宜的沉思（评所罗门的《晚期贝多芬》）	332
附录：巴赫/贝多芬	341

第一部 ——

**1980**年代



## 古尔德的对位法慧见

就本世纪几乎其他所有音乐演出者而言，古尔德都是例外。他是才华洋溢而技巧精熟的钢琴家（即使相对于在一个满是才华洋溢而技巧精熟的钢琴家的世界里），他独一无二的声音、惹眼的风格、节奏上的创意，以及最重要的，专注的特质，整个境界似乎远远超出表演这个举动。在他的八十种录音里，古尔德的钢琴音调一听即知，只此一家。在他生涯任何阶段，你都可以说，这是古尔德弹的，而不是魏森博格（Alexis Weissenberg）、霍洛维兹或拉萝佳（Alicia de Larrocha）。他的巴赫自成一格。就如季雪金的德彪西和拉威尔，鲁宾斯坦的肖邦，施纳贝尔的贝多芬，卡钦的勃拉姆斯，米开兰杰利的舒曼，古尔德弹巴赫，像是为巴赫的音乐下了定义，你如果想入乎这位作曲家的真谛，一定要听这位艺术家的诠释。但是，和上举所有钢琴家和他们个人的专长不一样，古尔德弹巴赫——论感性、直接、可悦、给人深刻印象各方面，较上举诸人都毫不逊色——仿佛传达关于一种谜样题材的知识：他的弹法令我们心想，古尔德弹巴赫，是在提出一些复杂、深深引人兴趣的理念。也由于他以此为生涯的中心焦点，他的生涯成为一个美学和文

《浮华世界》( *Vanity Fair* ), 1983 年 5 月号; 重印于 John McGreeny 编《古尔德: 变奏》( *Glenn Gould: Variations* ), New York: Doubleday, 1983.

化计划，而不只是演奏巴赫或勋伯格的短暂举措。

古尔德的演出太值得一听了，大多数人于是把他种种怪癖视为值得姑且容忍一下的东西。出类拔萃的乐评家，尤其里普曼（Samuel Lipman）与罗斯坦（Edward Rothstein），则进一步认为，古尔德以与众不同但每每反复无常的行事作风表现其独特——边弹边哼，衣着习惯怪异，以及弹奏的智能与丰采两皆空前——凡此都属于同一个现象的要素：这位钢琴家，他不只以演出为己任，更以就他所弹作品提出声明和批评为己任。的确，古尔德的许多述作，1964年舍弃演奏生涯，专心致志讲究录音细节，遁世、苦行又喋喋不休且多所缘饰，在在都更加使人认为，他的演奏可以和炫技钢琴家通常不引起联想的一些观念、经验和情境拉上关系。

古尔德生涯的真正起点是1955年录制巴赫的《哥德堡变奏曲》，这一点我想众所共见，在某种意义上，此事几乎预示他在那之后所做的一切，包括去世前不久重录那件作品。他推出那张唱片之前，除了杜蕾克（Rosalyn Tureck），极少主要钢琴家公开演奏《哥德堡》。所以，古尔德的开路（和垂世）成就即是，和一家大唱片公司联手（杜蕾克似乎从来不曾享有的一层关系），首度将这件高度格式化的音乐作品摆在非常广大的听众面前，并且由此创造一个完全属于他的领域——反常、充满怪癖、不会有错的。

你得到的第一印象是，这是一个拥有魔性技巧的钢琴家，在他的技巧里，速度、精确和力量为一种纪律与计算服务，这纪律与计算并不属于这个聪明的演奏者，而是出于音乐本身。此外，聆听这音乐之际，你觉得你眼看着一件包封紧实、结构致密的作品披展开来，几乎是化解开来，成为一组彼此交织的线，统绪其线条路路的不是两只手，而是十根手指，每根手指都敏捷呼应其余九根手指，呼应那两只手，以及其实在一切背后主控的那个心灵。

这部作品的一端宣布一个简单的主题，这主题变形三十次，以多种模式重新配置，其理论上的复杂性随实际弹奏的快感而俱升。《哥德堡》另一端，这主题在变奏停止后重演，但这一回，其重复——借用博尔赫斯（Jorge Luis Borges）对梅纳德（Pierre Menard）



版《堂吉诃德》的评语——“字面相同，而境界远更无限丰富”。这个由小宇宙而大宇宙，复由大宇宙而小宇宙的精彩往返过程，是古尔德第一次《哥德堡》录音的特殊成就：他以钢琴意境表现这过程，让你体验阅读和思考的结果，而不只是演奏一种乐器的结果。

我完全无意贬抑后者。我的意思只是说，打从开始，他追求的发音模式就有别于，例如，范克莱本（Van Cliburn）——与他差不多同世代，一位很好的钢琴家——对柴可夫斯基或拉赫马尼诺夫协奏曲的弹法。古尔德选择从巴赫开始，继而为巴赫大部分键盘作品录音，对他的志业有核心意义。巴赫的音乐多属对位或复音（polyphonic），这项事实赋予古尔德的生涯一个力量惊人的艺境标记。

对位法的本质在于声部的共时性、对资源的超自然控制、仿佛无止境的创意。在对位法里，一个旋律永远都在被另一个声部重复的过程里：结果是水平式，而非垂直式的音乐。因此，任何音符系列都能做无限组变化，因为这个系列（或者旋律、主题）先由一个声部接上，然后由另一个声部接继，这些声部永远持续和其他所有声部以相反又相成的方式发声。巴赫的对位音乐不是旋律在顶上，由厚厚的和声支撑（大体属于垂直式的十九世纪音乐就是如此），而是由好几条等长的线规律构成，这些线条蜿蜒交织，依循严格的规则挥洒。

除了可观的美之外，充分发展的巴赫式对位风格在音乐宇宙里有其特出的威望。首先，单是它的复杂和重量，即暗示其中有一种可观的精纯和断然的陈述；贝多芬，或巴赫，或莫扎特以赋格方式落笔的时候，聆听者情不自禁假定这音乐有一种非比寻常的重要性，因为，在这些时刻，一切——每个声部、每一刹那、每个音程——都详细写出来，都经过彻底讨论，都经过充分衡量。最能发挥音乐底蕴的，莫过于一个严格的赋格：威尔第《法斯塔夫》（*Falstaff*）结尾巨大的赋格油然上心。因此，音乐上的对位模式似乎与末世论（eschatology）连上关系，而且原因不只在在于巴赫的音乐有宗教本质，也不只在在于贝多芬的《庄严弥撒曲》（*Missa*