

第一辑 纸上漂过的音符

音乐的遐思

西洋古典音乐是我的业余爱好之一（另一个是电影）。据说有此种爱好的人不少，专业人士——特别是医生——更多。近年来随着音响技术的发达，镭射唱片录音渐臻佳境，中产阶级消费者中产生了一批所谓音响迷，音响和音乐加在一起，就产生了“发烧大碟”（录音特佳的唱片）和同有此癖的“发烧友”。

我大概可以算是“发烧俱乐部”的候补会员吧。拥有的“小碟”（Compact Disc 简称 CD）虽然没有书多，但也有五百多张。而且每月经常“发烧”，往往在唱片行大减价时流连忘返，有时候更变本加厉。从一家唱片行走到另一家，满载而归后，在我的客厅里慢慢地把一张张小碟剪开（在美国，CD 仍然包装在塑料袋或纸盒中），打开音响，小心谨慎地把小碟上机，于是，或雷霆万钧、或温柔绮丽的音乐就从两个落地喇叭中传出来。我的摇椅沙发的位置刚好和两个喇叭成三角形，我于是入座，两腿跷起，然后仔细阅读小碟盒子里的音乐介绍，读后闭眼逐渐进入忘我之境。

我的音响设备只能算是中高级，大部分是英国器材（因为我觉

得美国或日本的器材不够柔和)在我目前的经济状况下也觉得满足了。我的喇叭有两个特点：低音温而厚，高音亮而纯。由于唱机不是超级产品，所以清晰度略嫌不足，但听交响乐绰绰有余。如果唱片发音效果佳——所谓“发烧大碟”——我听起来也足够过瘾，甚至发起烧来全身进入一种亢奋的状态（马勒[Gustav Mahler]的作品尤能使我如此），不过，问题是，如果录音不好，我所想象的效果无法达到，或者更糟的是，有时候唱片杂志乐评家极力推荐的唱片，我买回来听，反而大失所望，浑身不适。非但无法渐入佳境，而且越听越觉得不是味道，甚至把一个乐章重复几次后，无法卒“听”或勉强听完一次后大呼上当。这种不满足的情况是我最难忍受的，于是，我不知不觉走上音乐和音响“版本”之学的歧路。为了解除心灵上的痛苦，我势必要购买同一个乐曲的多种版本，反复比较，直到满意为止。但是，有时候若购得三四种版本后仍不满意的话，问题就更大了。情绪起伏不定，一方面不敢再买，已经浪费了不少金钱，而且成了家的人不应该再有单身汉的放荡；另一方面还想再试，于是又开始读音乐杂志、收集资料，甚至在收到一笔意外之财（譬如本文的稿费）之后，根据研究心得再买一个“最后”的版本。

我近年一贫如洗，愧对父老妻女，实在是受了我这个业余爱好之害。

不过，如果我需要为自己辩护的话，也自有一番似是而非的道理。

其实，我的专业（文学）和我的爱好（音乐）是可以相辅相成的。有时候我感到读书和听音乐所得的“快感”颇相似，特别是小说和交响乐，其结构的对称性可以找到理论的根据：俄国理论家巴赫金（Bakhtin）所得出的“多声体小说”这一概念，就是一例。我个人在聆听音乐时，往往下意识地把它和文学的境界混在一起，反之亦然，

读文学的书，往往想到音乐的主题。唐诗和印象派作曲家德彪西（Claude Debussy）的音乐在我的脑海中就产生类似的效果（可惜我文笔生硬，不知道如何描述）。据说钢琴家傅聪也曾有过此种看法。初读昆德拉 Milan Kundera 的小说《生命中不能承受之轻》我直觉地认为全书是一首弦乐四重奏，四个主要人物恰似四种提琴，在全“曲”的结构中作哲理和情感上的交融。而这部小说被搬上银幕后却面目全非，精致的四重奏变成了大而无当的交响乐，而且指挥者——导演的诠释全错了，不该有的重音却拼命加强，把整个小说的“轻”搬弄成使我难以忍受的“重”观后浑身不舒畅。回家猛听雅纳切克 Janáček（昆德拉最喜欢的捷克作曲家）的两首弦乐四重奏，心情才逐渐平稳下来。

我授文学的课往往作音乐的隐喻，学生听不懂，我更感到对牛弹琴，了无乐趣。浅显的例子学生比较容易接受，譬如我每次重教鲁迅的小说，就说：“每一个指挥家，都想诠释贝多芬 Ludwig Van Beethoven）的九首交响曲，经典作品可以容许不同的读法，卡拉扬（Herbert Von Karajan）前后录制过三次贝多芬的交响乐，我也前后读过三次鲁迅的小说……”说着就自鸣得意起来。有时候文学作品互相指涉和反讽，就用巴尔托克 Bela Bartok）《交响协奏曲》中的一个乐段引用并讽刺肖斯塔科维奇 Dmitry Shostakovich）《第七交响曲》的例子，于是又可以把话题扯到文学与政治、乡土与现代、作品与诠释等大问题上去。

语言和现实不同，而 20 世纪中国文学的语言和社会现实的距离太近了：历史和社会文化的使命感或承担意识（所谓“感时忧国”的精神）固然重要，然而一个作家若没有自己的文学语言，仍然无法把意识变成艺术，或在个人艺术和集体意识之间找寻独特的出路。肖斯塔科维奇的音乐就是最好的例子。

从肖氏的交响乐我又想到与他同时期的作曲家理查德·施特劳斯 Richard Strauss 的交响乐和歌剧。如果肖斯塔科维奇在俄罗斯历史的洪流巨浪中试图作自我的见证，施特劳斯在德国历史领域中却毫无贡献，然而他在晚年对于艺术和人生的领悟——特别是他被历史抛弃之后（他既不赞成也不反对纳粹党）——却自有一套看法，在乐曲中显现为一种日薄崦嵫的美感。我最喜欢他的《最后四首歌》（可惜没有一个版本令我满意，早期施瓦茨科普夫 [Elizabeth Schwarzkopf] 唱得最好，可惜她的唱片转录成 CD 后效果不佳，韵味全失！）有一次在授课时竟然想到他的歌剧《玫瑰骑士》，灵感出自白先勇的《游园惊梦》。我问学生可曾听过昆曲，美国人当然瞠目以对，而中国学生，包括我在内，也不甚了了。那么如何解释白先勇笔下的‘美人迟暮’的心态，那是一种什么境界？除了引用《红楼梦》和《牡丹亭》之外，我突然想到《玫瑰骑士》的元帅夫人和全剧最后一场的四重唱——啊，耳边乐声响起，卡拉扬的指挥棒在台下挥舞，台上呈现的是施瓦茨科普夫雍容华贵之像，她对镜自照，知道无法和年轻貌美的苏菲竞争。而年仅 18 岁的美男子奥克塔维扬和苏菲一见钟情，恰相匹配，于是独白、二重唱、三重唱、四重唱接踵而来……唉，我认命吧，青春不再，人生如梦，人世全非。认命吧，我诚无冤孽！

我从忘我之境回到课堂中，年轻的美国学生们呆呆地瞪着我，看样子我又把话题扯得太远了，这是我讲课的老毛病，最近似乎更加剧了。

如何收场，只好煞有介事地说：“你们太年轻了，不懂得中年心境，更不懂得音乐，好，回去每个人买一套《玫瑰骑士》的唱片，先听选曲。版本有三种较好，20 世纪 50 年代的卡拉扬版本比新的好，萧提 (Sir Georg Solti) 的也不错，还有伯恩斯坦 (Leonard Bernstein) 的，录音方面伦敦版较佳，不过……”

肖斯塔科维奇的“反讽”与“反抗”

音乐与政治热情

音乐与政治有无关系 从一个“外在”的立场而言 当然有 然而，音乐本身是否有政治性，却是比较复杂的问题。我只是音乐的爱好者，没有受过专业训练，所以我的看法只能算作一个乐迷的主观臆想 不足为行家借鉴 但也许会弓起其他乐迷的共鸣和争论。

音乐的效力可以激发人的政治热情，法国的国歌《马赛进行曲》和中国的国歌《义勇军进行曲》是两个最明显的例子。然而 如果把这两首歌的歌词除掉，仅凭音乐的旋律和节奏，是否仍能引人投笔从戎、参加革命 西洋古典音乐史上 不乏所谓“国民乐派”的例子 从俄国到北欧和东欧 不少音乐家都受其影响 认为作曲的目的是和爱国家爱民族分不开的（近现代中国更是如此 容后叙）而且更能引发听众的政治热情，譬如西贝柳斯（Jean Sibelius）的《芬兰颂》 芬兰人听了会热泪盈眶 斯美塔那（Bedoich Smetana）的交响诗

《我的祖国》(*Má Vlast*) 顾名思义 这首更是如此。

然而，时过境迁之后，或从其他文化的立场来看（或听）的话，是否政治效果仍然不变？就我个人而言，音乐确会引起激情，但却不见得和政治有关。我听过《我的祖国》无数次，虽然我也热爱捷克文化，但却对《我的祖国》部分音乐无动于衷。我做过一个试验，光听此曲最有名的唱片——1992 年捷克籍的名指挥库布里克（ *Rafael Kubelik* ）回到阔别三十年的祖国与捷克爱乐交响乐团在布拉格五月音乐节演奏的实况录音 觉得演奏热情有余 但抒情味不足 还比不上他早年指挥波士顿交响乐团灌制的版本。最近买了一张这场音乐会的实况录像的 VCD 回来看，却立刻受到气氛的感染而激动起来。

同样的音乐 不同的人在不同的境况中 当然有不同的感受 恐怕标题政治性极强的音乐也不例外。我久想写一篇论肖斯塔科维奇的文章，但迟迟未动笔，多少年来却发现自己对他的音乐的看法改变了不少 甚至自相矛盾。以前 我一直认为肖氏是 20 世纪最伟大的音乐家，他的作品无论从内在或外在的观点，都是政治上反极权的作品。他在《第十交响曲》中甚至用音乐“画出”一幅斯大林的形象，并用自己的姓名字母化为音符与之对抗，诚属音乐史上最伟大的见证。

在通俗中反讽的肖斯塔科维奇

我的以上观点 当然受到那本回忆录《见证》 *Testimony* 的影响；据闻这本书的中译本在内地出版后，知识分子几乎人手一册。然而 这本书最近已经被证明并非肖氏自己所述。一部分意见是真的 另外的想法大多是该书作者假肖氏之口而发的主观议论。后来

我又从其他资料上发现肖氏生前并不那么勇敢，在斯大林面前更是畏首畏尾，否则怎么会一受批判，马上乖乖地写了一首《第五交响曲》还特别题了词：“一个苏联艺术家献给他祖国人民的作品”云云。肖氏的题词是否出自真心，或是口是心非、根本在骗人，我们后人当然不得而知。但最具反讽意味的是，这首交响曲却成了肖氏所有交响曲中最脍炙人口（耳）的作品，其流行的程度远远超过他的《第七交响曲》和《第八交响曲》而这两首作品却真的是为德军围攻下坚守城池的列宁格勒人民而写。

我曾将《第五交响曲》和《第七交响曲》做过比较，后者较前者冗长，第一乐章更长，那一段进行曲反复了几次，听来颇觉庸俗。不知当年托斯卡尼尼（*Arturo Toscanini*）指挥此曲在美首演时作何感想？至少巴尔托克就受不了，甚至还在他的《交响协奏曲》中足足戏谑了一番。只有像伯恩斯坦这样的指挥家才能够化庸俗为神奇（他那张指挥芝加哥交响乐团的唱片是实况录音，我有幸坐在听众席中），第八就较第七成熟多了，因为它的标题并不那么明显，却更烘托出一种凛冽的气氛。我认为肖氏交响乐中有标题的作品——第二、三、七、十一——都是与革命或抗战有关——似乎比不上没有标题的作品；第二和第三更令我不忍卒听。唯一的例外是《第五交响曲》，这首作品虽无标题，献词却十分明显，听来，至少我听来，仍然甚有风格，第一乐章较《第七交响曲》更严谨也更有力量，而中间乐章以慢速度逐渐引至最后乐章的高潮（我听过的所有唱片中还是普列文[*André Previn*]指挥伦敦交响乐团的那张 RCA 出品的最能令人满意），甚为过瘾，好像一股闷气终于在最后爆发了出来。然而最后的一个乐章也最引人争议：到底表现的是苏联人民的精神胜利，还是闷气出尽后的一种空洞感——锣鼓齐鸣，振奋之余，又能作何感想？甚至奏得越响，听起来越空洞，我认为这才是肖氏伟大之

处——他的作曲技巧所带来的嘲讽和反讽的效果。

我认为肖斯塔科维奇不但是一个“反讽”作曲家，而且也是一个“通俗”作曲家，他更能在通俗中达到反讽的目的。他生前曾为不少电影作过配乐，其中不乏佳作。这一方面，他的成就仍较他的同辈和劲敌——普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev）——稍嫌逊色。普氏为爱森斯坦的影片《亚历山大·涅夫斯基》所作的配乐，至今已成音乐史上的经典。然而肖氏的芭蕾舞曲却较普氏的更通俗也更有讽刺性。普氏的《罗密欧与朱丽叶》和《辛德里拉》等芭蕾音乐都是古典的，而肖氏的芭蕾舞曲《黄金时代》却无奇不有，表面上在讽刺资本主义的腐败，但却大胆地把美国百老汇和好莱坞歌舞剧的曲子也改编了进去。那一首《二人饮茶》（*Tea for Two*）用的是爵士节奏，听来风趣之至，和其他部分形成强烈的对比，使我想到布莱希特的戏剧，因为布氏也喜欢用通俗的小曲穿插剧中，以达成间离效果。

沉重载道的中国新音乐

走笔至此，不禁从音乐的政治性想到音乐的写实性和社会性的问题。中国现代的作曲家，大批受到文学的影响，最关心的也是这些问题，而更重要的大前提则是音乐的“民族性”，好像认为音乐可以和文学一样振聋发聩，为一个民族和国家发出正义之声。这是值得仔细探讨的问题，恐非这篇杂感所能驾驭，这里只能做点随感式的“启发”工作。

20世纪初中国新音乐的兴起，受日本影响甚大，简谱即可能出自日本。后来受西洋音乐的熏陶，逐渐以五线谱作曲，但在技巧上似乎仍然脱离不了19世纪的渊源；19世纪的西方音乐可谓集数世纪之大成，也奠定了根深蒂固的传统。然而这个传统在20世纪初

受到前所未有的挑战，维也纳的勋伯格 Arnold Schoenberg 首创十二音律，其他同时代的作曲家的反应各有不同，但都不免受其影响而自走创新之路。斯特拉文斯基在这一方面颇具代表性，从他早期类似国民乐派的作品如《火鸟》到前卫性的《春之祭》以及后来的感官主义 (sensualism) 和新古典主义的尝试 现在听来 都变成了 20 世纪现代音乐的里程碑和经典之作。然而这两位大师——勋伯格和斯特拉文斯基——对 20 世纪上半叶的中国乐坛似乎毫无影响，甚至我认为最值得中国音乐家效法的巴尔托克——他一直在音乐的民族性和现代性中挣扎求索——也未受到应有的重视。西方现代音乐只能从法国德彪西这一支流传进来，但却被视为有朦胧美的“印象派”与文学上的象征诗相似 而德彪西的音乐语言本身的革命性 (布列兹 [Pierre Boulez] 一直作此看法，认为德彪西发展出一套新的音乐语言 与 19 世纪的传统大相径庭) 却给忽略了。最值得深思的是，数十年来中国受俄罗斯影响至深，但音乐上却连肖斯塔科维奇的影子都没有，甚至在 20 世纪 80 年代我初访内地的时候 音乐界的朋友还只谈“老柴”(柴可夫斯基 [Pyotr Il'yich Tchaikovsky]) 和“老贝”(贝多芬) 难怪后来肖氏的假自传引起那么大的轰动。

从上文中我的论点看来，肖氏的作品正代表了一个苏联作曲家在 20 世纪政治及艺术压力下所处的困境。在斯大林主义抬头之前，肖氏和普氏一样，作品中都包含了当时欧洲正流行的各种现代主义的潮流，在这一方面可能普氏尤甚于肖氏，而肖氏作品中最能代表他的“现代性”的《第四交响曲》和歌剧《明斯克的麦克白夫人》事实上也就是因为他这两部作品太过“前卫”所以才受到品味极保守而意识形态却极“前进”的日丹诺夫及其追随者的攻击和压迫。这一段苏联音乐史上的巨变，当年的中国乐坛似乎一无所知 即使有少数人知道 (有待进一步研究) 也竟无反应。因此我一

直认为 20 世纪上半叶的中国作曲家 不论是左派或右派 几乎都在探讨音乐的现代性上交了白卷。20 世纪 30 年代人写的作品 我听来听去 只在齐尔品 (A. Tcherepnin) 的某些作品中听到些许现代派音乐的痕迹 而齐尔品却是俄罗斯人 长住中国 娶了一位中国歌唱家，也为中国人作了不少曲子，但是似乎并没有把俄罗斯的新派音乐介绍进来，遑论肖斯塔科维奇（台湾地区江文也的例子也甚特别，也许正因为他是台湾人，在日本受音乐教育，所以未受到内地音乐界的足够重视）

由此看来，20 世纪中国几乎没有一位可以与肖斯塔科维奇相比拟的作曲家。也许由于器材缺乏或训练不足，也没有任何足以传世的交响乐作品（而交响乐恰是 19 世纪西方音乐的“主流”从勃拉姆斯 [Johannes Brahms] 到马勒和理查德·施特劳斯 已经发扬光大）甚至弦乐四重奏也极少。整个 20 世纪上半期的中国音乐几乎都是声乐——从独唱、合唱到电影歌曲 从黄自的《旗正飘飘》到黎锦辉的靡靡之音，都是如此，但集人声和器乐之大成的歌剧则付阙如。人声也可以是音乐的最高境界。但是我认为现代中国音乐中的人声却和社会结合得太紧密了一点，几乎所有的声乐都借助于歌词 甚至屈从于歌词威风之下 赵元任所作的《海韵》就早期合唱曲而言 颇为可圈可点 但是却因徐志摩的原诗才享盛名）到了抗战时期，由于政治的影响，几乎所有的抗战歌曲都是为了政治性的歌词而谱曲的 也就是说，思想和文字的内容似乎凌驾于音乐之上，音乐做到了普及，却没有完全达到艺术性的提高。所以，我认为中国现代音乐反而是受到历史和政治的影响太大，而未能奠定其本身的基础 换言之，上一代中国的音乐家 并没有完全找到他们自己的音乐语言，所以也不可能音乐语言上发出反讽或反抗的声音——像肖斯塔科维奇那样。

更值得我们深思的是 到了 20 世纪末 海峡两岸的作曲家人才辈出 作品种类和形式变化多端 训练也极优秀 然而却受到另一种无形的压力：如何在国际化的世界音乐领域中找寻“民族性”？如何用国际化了的音乐语言表现自己的文化认同？这个问题尚需作曲家们夫子自道，然而从我这个“旁听者”看来，恐怕还是困难重重，虽然内中不乏独创性甚强的佳作，但大部分作品似乎都不约而同地借重民间音乐，再用现代音乐语言转化成新的作品，这一条路是否可以走向康庄大道 有待将来的发展。但是，“民族性”并不能以此为依归。从历史和政治的重负下自我解放出来以后，却不知何去何从——这一个终极吊诡，可能是目前所有华人作曲家所面临的 最大危险。

赛义德与音乐

赛义德与贝多芬

著名的文化理论家赛义德 (Edward Said) 教授也是古典音乐迷，但他的音乐知识已臻专业的程度 而且又弹得一手好钢琴。他去世之前 出版了两本小书 我都爱不释手：一本是他和名指挥家兼钢琴家巴伦勃伊姆 (Daniel Barenboim) 的对话录——《对称与吊诡》 (*Parallels and Paradoxes*) 另一本是他的论文集——《人文主义与民主批评》 (*Humanism and Democratic Criticism*)。这两本小书的内容 都不是长篇大论的学理 也不是为巴勒斯坦请命的政论 却都是返璞归真的小品 赛氏晚年的人文气质洋溢于字里行间 令我读来十分感动。

在《对称与吊诡》一书中 赛氏更自甘扮演配角 向巴伦勃伊姆发问 但问题却充满了智慧 不是一般乐迷可以想得出来的 而巴伦勃伊姆更当仁不让 处处抢占先风 大发议论 令我反而更同情赛义

德的人文观点。其实，当二人开始对话时，赛氏可能已经知道自己得了不治之症，将不久于人世，所以他思考的问题，绝非自以为声誉在巅峰的巴伦勃伊姆可以体会。不久之前，老友郑树森寄来赛氏在《伦敦书评》（2004年8月5日）上发表的文章——《晚期风格的反思》（*Thoughts on Late Style*），才使我恍然大悟，赛氏的晚年思绪，也印证了我最后一次听他演讲的印象，原来他心目中的真正英雄却是晚年的贝多芬。

在这篇短文中——其实不短，但读后仍意犹未尽——赛氏特别引用德国理论家阿多诺（T. Adorno）的看法，认为晚年的贝多芬早已超越了所有音乐形式上的规范，狂傲而无助，兀自臻入孤独之境，加以耳聋的焦虑，令他在晚年作曲的过程中往往不得宁静。所以他的晚年作品——如最后五首《钢琴奏鸣曲》和六首《弦乐四重奏》——在结构上都显得不完整，其实贝多芬早已驾驭自如，不必再在一般形式上下功夫，他所追求的境界非常人所能了解，甚至可以说，他故意背叛世俗规范，遗世而独立，但在其表面上显得支离破碎的后期作品背后却有一股焦躁不安的心情。

这一个看法和儒家的晚年不惑和耳顺之说大相径庭，也和晚年莎士比亚的作品（如《暴风雨》或《冬天的故事》）中的神话境界不同，更与作曲家威尔第（Giuseppe Verdi）在晚年歌剧（如《奥赛罗》和《福斯塔夫》）中所表现的那股返老还童的雄壮气息迥异。

晚年的赛义德到底心境如何？我猜以他贯通西洋古今人文传统的学养，也许除了贝多芬之外，可以兼容并蓄他所举出的这些伟人的先例吧。不过，据巴伦勃伊姆回忆，赛氏死后，他室内钢琴架上的乐谱仍然是贝多芬的一首钢琴奏鸣曲，他等着好友巴伦勃伊姆再来为他演奏。

与阿多诺唱反调

一晚到大会堂去聆听波哥雷利奇 (Ivo Pogorelich) 的钢琴独奏会 竟然爆满。节目相当冷门 上半场是贝多芬 而且重头戏是他晚年所作的最后一首钢琴奏鸣曲 (No. 32, op. 111) 我一边听 , 一边看身旁的观众 有的聚精会神 有的闭上眼睛 不知是养神还是睡觉 也有的从手提包里拿出一些工作文件浏览。下半场的节目更冷门 : 斯克里亚宾 (Alexander Scriabin) 的两首小曲和拉赫玛尼诺夫 (Sergei Vassilievitch Rachmaninoff) 的六首《音乐时辰》(*Moments Musicaux*) 还没有奏完 听众就拍起手来。半场休息时 外面大厅有人卖他的唱片 我也挤进人群 买了一张 但没有买他录制的同一首贝多芬。

散场后 我不禁回想这个奇怪的现象 香港人真的那么喜爱古典音乐吗 还是只爱捧明星 波哥雷利奇显然是一个大明星 人过中年 作风不改 走到台前坐下就弹 毫无表情 和月前来港献艺的朗朗正相反) 像一具僵尸。记得 20 年前我在西柏林初次听他演奏的时候也是如此 当时他的态度更僵硬 但台下的女性听众为之疯狂 不少人向他献花 演奏完后还大呼“ Ivo, Ivo ”不让他走。看来这位钢琴怪才真的具有一种魔力 可以风靡东西两个世界。

至于波氏对音乐作品的诠释 则是见仁见智。昨晚我听那首贝多芬奏鸣曲的时候 , 脑子里想的却是刚刚去世的文学理论家赛义德。我听过赛义德最后一次的演讲 , 就是谈音乐上所谓“晚期风格” (*late style*) 的问题 可能他举的例子就是这首曲子 论点我已经忘了。也许我和赛义德不同 我虽是乐迷 对音乐还是外行 而他却可以引经据典 几乎在台上奏了起来 因为他自己的钢琴造诣也绝

不亚于一般演奏家。我虽是外行，却觉得波哥雷利奇没有真正把握住贝多芬的速度，甚至任意曲解，只为把听众带进一个更高超神秘的境界。这种境界是否属于贝多芬，仍很难说，因为我不是专家。回家后把演奏贝多芬的专家施纳贝尔（Artur Schnabel）的唱片拿出来听，仍觉得味道不对（第一乐章奏得太快，而波氏奏得太慢）真是糟糕。这一次我又要破财了，别人赌马，我买唱片，而且要买到对此曲诠释最满意的唱片，正好像输了几场马赛之后，还心有不甘，最后想赢一场一样。明天又要去那家小唱片行报到了。

赛义德在那次演讲中引用的是阿多诺的理论。这位德国理论家的书我看得不多，但他对音乐的观点倒是很明确：他讨厌一切不纯的音乐，非但鄙视爵士乐和流行曲，而且连斯特拉文斯基（Igor Feodorovich Stravinsky）的“新古典主义”风格也不喜欢。他最崇拜的作曲家就是“现代主义”大师和十二音律的创始者勋伯格，而且特爱勋氏那句名言：“如果是艺术，那绝不是为了大众；如果是为了大众，那就绝不是艺术。”这一句话，可谓是“现代主义”音乐的金科玉律，所以一切以大众娱乐和消费为目的的音乐，都在其讨伐之列。

《纽约客》杂志有一篇文章《鬼影奏鸣曲》，作者把阿多诺的理论骂得狗血喷头，虽然有点过分，但我还是同意文中的基本观点。如果作曲家为了要达到“纯音乐”的目的而反对一切的话，也一定会失去一切！包括像我这样的乐迷。事实证明：阿多诺大错特错，勋伯格至今曲高和寡，但斯特拉文斯基却备受听众和乐评家拥戴。二人当年都住在洛杉矶，但似乎老死不相往来。我当年决定去洛杉矶任教，原因之一也是受了这两位大师的阴魂召唤，不料现实和理想大相径庭，令我对这个娱乐消费之都大失所望。

不错，对听众而言，古典音乐也是一种消费和娱乐，问题在于如