

# 目錄

前言 | ii

## 第一篇 音樂的三綫

作曲家和演奏者 | 002

樂器 | 013

## 第二篇 鋼琴篇

鋼琴 | 028

演奏用的大鋼琴 | 041

第一代鋼琴家 | 055

貝多芬、舒伯特、舒拿保爾 | 068

浪漫時期的鋼琴家蕭邦 | 086

浪漫時期的鋼琴家李斯特 | 101

德褒西和拉維爾 | 116

## 第三篇 提琴篇

提琴 | 136

斯特拉得瓦里和關耐利 | 148

第一代提琴家 | 160

柏加尼尼 | 175

約瑟 尤希姆 | 190

望雅何須大 | 205

近百年的提琴家 | 219

後記 | 236

## 前言

以前我寫過兩本介紹西方古典音樂的書。我的專業不是音樂，寫這兩本書完全是出於愛好——把自己所喜歡的和其他人分享，希望引起他們同樣的興趣，能夠欣賞到音樂世界的奇妙，享受到其中的樂趣。想不到十多二十年後，還有機會再寫第三本，和大家談談我所愛的音樂。

音樂作品和聽眾的關係是複雜的。他們的接觸需要透過起碼兩種中介——演奏者，和樂器。作曲家寫下來的樂譜是用眼看的，演奏者把這用眼看的轉成我們可以用耳聽到的聲音。把看到的轉為聽到的，奏者需要工具，那便是他們彈奏的樂器。這本書的主題便是環繞在作者、奏者和樂器這三方面。

第一篇是討論樂曲、演奏者、樂器彼此之間的關係，和相互的影響。接下來是跟各位談談西洋音樂中最常聽到的樂器：鋼琴和提琴。第二篇，第三至九共七章是有關鋼琴的。第三、四兩章論述鋼琴的構造、歷史，和一些跟鋼琴有關有趣的故事。接下來第五章介紹歷史上的名鋼琴作曲家及演奏者。第十章開

始，一連七章的第三篇是有關提琴的。跟第二篇結構相同，首兩章是提琴構造、歷史，造琴名家的總論；後五章是名提琴作曲家及演奏家的介紹。

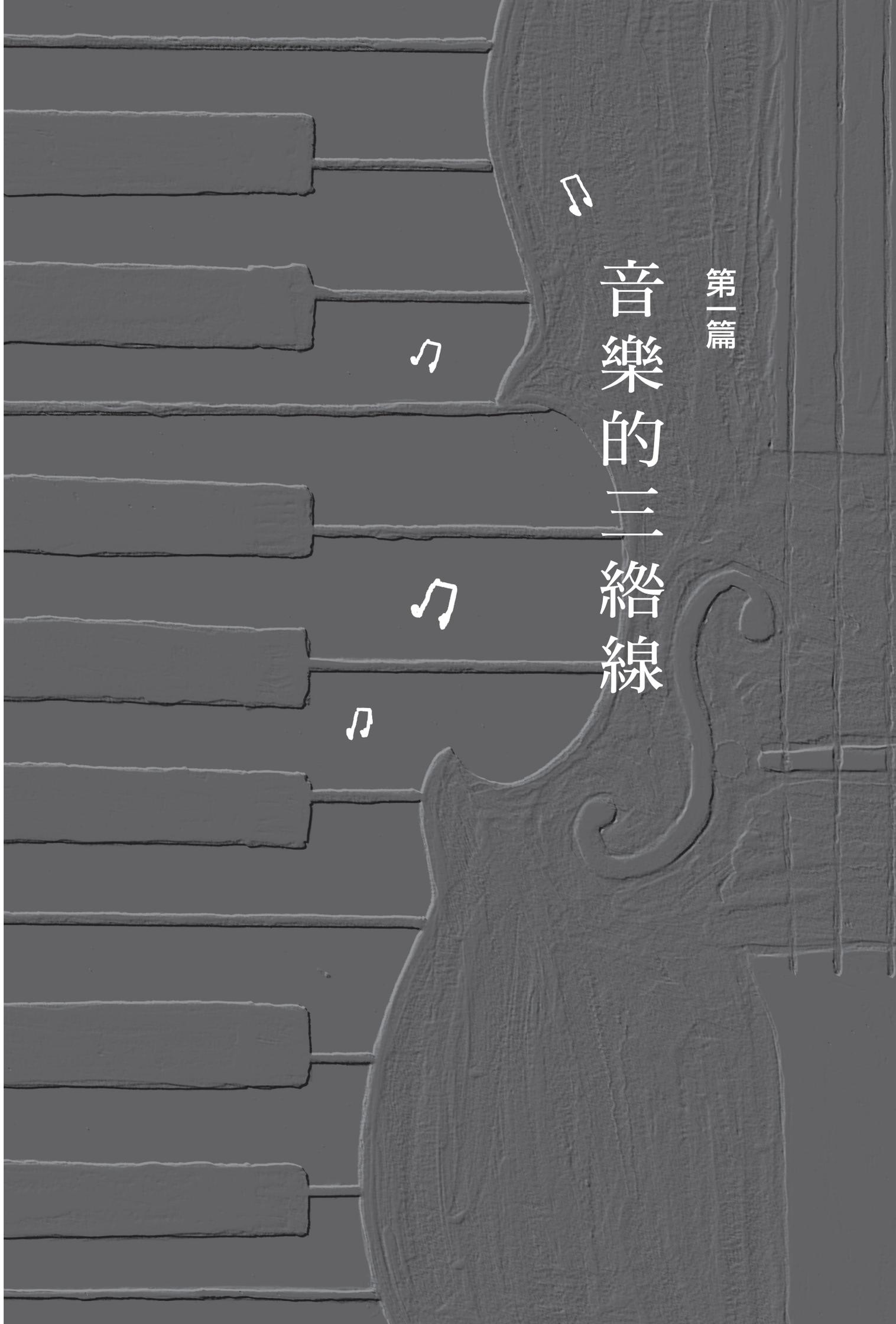
書裏面提到不少作品，每部作品我都向大家推介一兩種我喜歡的錄音，要強調：推介的是“我喜歡”的，不是“最佳的”。今日每一首名曲都有十多二十種錄音，我只聽過其中一部分。未聽過的當然不能推薦；推薦的也只是憑主觀的喜好，沒有甚麼理論根據來判定優劣。各位如果看畢這本書便曉得，我認為追索一首樂曲的最佳錄音演繹是勞而無功的，而且往往有礙我們對作品的欣賞。

我只是個音樂愛好者，這裏所說的都是外行話，不過都是由衷的。目的？希望誘發大家對西洋古典音樂的興趣。如果間或“談言微中”，叫讀者能“偶有所得”，那便真可“欣然忘食”了。



第一篇

# 音樂的三綵線



## 作曲家和演奏者

藝術世界的作者是透過他們的作品和我們接觸的。翻開《唐詩三百首》，陳子昂、王維、李白、杜甫、白居易、孟浩然……等等眾多詩人的詩作便是他們向我們千多年後的讀者說的話；走進博物館，裏面展出的繪畫、雕塑，便是梵高、馬蒂斯、齊白石、米高安哲羅、羅丹這些藝術家闖進我們的內心，攪動我們靈魂的工具。這些接觸都是直接的，作品和我們中間沒有，也不需要中介者。最突出的例外是：音樂。

作曲家不能透過他們的作品直接和我們接觸，他們需要演奏的人把作品奏出來才可以接觸聽眾。也許有人不需要聽到奏出來的音樂，只是拿起樂譜來閱讀，心內便聽到作者要他聽到的樂音，但有這樣能力的人究竟只屬少數，而且得視作品的複

雜程度。比較複雜的作品，例如交響樂，光是看樂譜，心裏便聽到音樂的人，就是有，恐怕也只是鳳毛麟角的寥寥幾個。

亞利格里 (Gregorio Allegri, c. 1582-1652) 是位天主教的修士，也是作曲家。他最著名的作品是《求主憐憫》(*Miserere*)。《求主憐憫》是譜上了音樂的基督教《舊約聖經·詩篇 51 篇》。為《詩篇 51 篇》譜上音樂的作品很多，最著名的是亞利格里的。在這個作品裏面，他用了兩個合唱團，分成九個聲部。在十七、十八世紀，耶穌受難節那個星期，梵蒂岡的西斯廷教堂 (Sistine Chapel) 每天晚上的彌撒，都是以這首作品為結束的，是整個崇拜裏面的壓軸音樂。天主教廷把這部作品視為至寶，不讓樂譜流傳出教廷之外。任何人把樂譜外傳，都會被驅逐出教。然而，教廷沒有想到會有莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 這樣的一位天才。

1770 年，莫札特隨着父親在歐洲各地巡迴演出，受難節那個星期到了羅馬，在西斯廷教堂星期三晚上的彌撒首次聽到亞利格里的《求主憐憫》。他回到驛旅，憑記憶把聽到的音樂轉成樂譜，記錄下來。星期五晚上，他再回到西斯廷教堂多聽一次，糾正了一些錯誤，天主教廷秘不外傳的音樂瑰寶，三個月後便得見天日，印發出版，廣傳於世了。當時的教皇克雷芒十四世 (Clement XIV, 任期 1765-1774) 知道了這件事，把莫札特傳召到教廷，他不單沒有把莫札特逐出教外，還封他為教廷的“金馬刺騎士” (Knight of the Golden Spur)，表示對他過人天分的讚賞。

## 作曲家和聽眾間的中介人

像莫札特這樣的天才肯定是讀譜識音的鳳毛麟角之一了。作曲家並不是為這類人寫音樂的。在音樂世界，作曲家不是直接透過寫下來的作品跟聽眾接觸的，在他們的作品和聽眾之間還需要一位中介人——那便是演奏者。

史特拉文斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 常常覺得大眾對作曲家不公平。他們付巨額的金錢邀請名家開演奏會，但寫演奏會曲目的作曲家所得的報酬，相較之下，卻是微不足道。他一次對二十世紀著名鋼琴家阿瑟·魯賓斯坦 (Arthur Rubinstein, 1887-1982) 說：“你們這些鋼琴家全都是靠飢寒交迫的莫札特、鬱鬱不得志的舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828)；瘋癲了的舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856)、癆病半死的蕭邦 (Frédéric Chopin, 1810-1849)、又聾又病的貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 留下作品給你們演奏，才得以成為百萬富翁！”魯賓斯坦在他的自傳裏面說：“(史特拉文斯基) 是對的，我往往覺得我們 (演奏家) 就像吸血蝙蝠，全賴這些天才作家的血為生。”演奏家的地位是不是真的這樣呢？當然不是！上述只是史特拉文斯基一時憤懣的話；魯賓斯坦想到這些音樂穹蒼內燦爛輝煌的明星，自己居然可以分享他們的光芒，剎那間的感喟，不能自己的謙虛話，作不得準。

表面看來，演奏者似乎的確是倚賴作曲家的作品而生存。然而，歷史上有很多恰恰倒過來的例子：樂曲的存留有賴演奏

者。巴哈 (J.S.Bach, 1685-1750) 的六首大提琴獨奏組曲，今日音樂界一致推詡為仰之彌高，鑽之彌堅，給大提琴寫的樂曲中的極品。一提到這六首組曲，所有大提琴家無不肅然起敬。可是直到二十世紀初，這六套組曲卻幾乎無人認識，甚至沒有人曉得它的存在。



卡薩爾斯

卡薩爾斯 (Pablo Casals, 1876-1973) 是二十世紀，甚至可能是有史以來，最偉大的大提琴家。他出生西班牙的加泰羅尼亞省，父親是當地教堂的風琴手。受父親影響，他從少便對音樂有興趣，不到 10 歲已經可以玩鋼琴和小提琴兩種樂器。8 歲的時候，還在當地樂隊擔任小提琴獨奏。可是 11 歲那年，他在音樂會第一次聽到大提琴演奏，一見鍾情，決定放棄學習其他樂器，矢志專心學習大提琴。到 13 歲，他自己，和他的父母，都明白在他出生的小鎮絕對找不到合適他的大提琴老師。取得父母的同意，他便隻身跑到加泰羅尼亞的首府：巴塞隆拿，就學於一位知名的大提琴手。

他的家境並非富有，為了賺點外快，幫補生活，在巴塞隆拿的吐司特咖啡室 (Tost Cafe) 的三重奏表演中充任大提琴手，每晚演奏當時一些流行的樂曲娛賓。他父親每星期都來探望他，空閒時間，父子兩人，往往留連巴塞隆拿專賣舊樂譜的

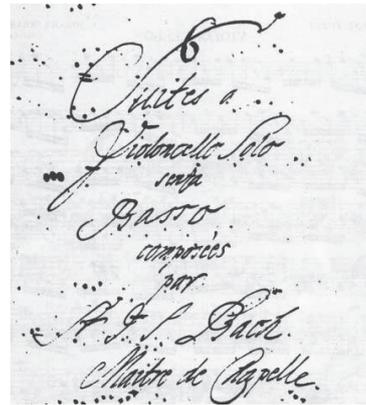
店舖，找尋舊樂譜，以此為樂。一次，他在一間舊書店看到一本封面已經發黃，上面工工整整地寫着：《六首大提琴獨奏的組曲或奏鳴曲·J. S. 巴哈》的舊樂譜。他完全不知道有這樣的作品，從未聽任何人，包括他的老師，提過這樣的作品。為大提琴獨奏而寫的音樂在當時可說是絕無僅有。他眼前這本舊樂譜，真的是這位樂壇巨人，名垂不朽的巴哈，為大提琴獨奏而寫的？

他只翻看了幾頁，便不能釋手，樂譜的樂句在心中清楚呈現，樂曲的旋律、結構，令他眼界大開，他知道面前的是音樂上難得的傑作，是個重大的發現。他把樂譜買了下來，如獲至寶，珍而重之地抱着它回到居所。自始，每天都按譜練習，並且發願，將來一定要把每一首組曲都完整地演奏出來，公諸於世。他如是地不斷練習、研究，過了整整 12 年，才有足夠信心把這六首組曲公開演出。他發現巴哈組曲的時候，只不過是個 13 歲，很有天分的大提琴學生。第一次公開演奏這些組曲的時候，已經是個嶄露頭角、歐洲音樂界的新星了。

巴哈的大提琴獨奏組曲第一次公開演出的準確日期已經難以稽考了，但最早有關它演出的樂評是刊登於 1901 年 10 月 17 日巴塞隆拿的日報：“昨晚卡薩爾斯奏出的巴哈組曲，清晰，典雅。”另一張報紙的樂評：“卡薩爾斯演奏的巴哈組曲贏得了觀眾長時間的起立鼓掌。”湮沒了差不多二百年的名曲終於重見天日，逐漸登上本來便非他莫屬的崇高地位。這是作品有賴演奏者得以名垂千古的最佳例子。這六首組曲有不少很好的

錄音，卡薩爾斯上世紀三十年代 EMI 的錄音，其演繹固然是衡量其他演繹的標準，錄音雖然距今差不多一百年，仍然十分可以接受，還是今日值得推薦的錄音。

魯賓斯坦在另一個場合說：“我們以演奏為業的，有一個重要的任務，就是要把關在樂譜裏面，作曲家所聽到的音樂釋放出來，甚至可以說，再創造出來，讓大家都能夠聽得到。”這句話，比前面引述的中肯，有理，才是他真正的心聲。



安娜·瑪德蓮娜·巴哈（Anna Magdalena Bach，巴哈的第二任妻子）大提琴獨奏組曲樂譜手稿的封面。

## 演奏者的再創造

把寫在紙上用眼看得到的樂譜，轉化成耳朵聽得到的聲音的確是一種再創造。樂譜只是給予奏者一個指引，是奏者再創造的素材。樂譜無論寫得怎樣仔細，怎樣詳盡，演奏起來還是可以有很大的差異。譬如快慢，作曲的往往只是寫上，快板（allegro），慢板（adagio）。但快到甚麼程度才算快板？慢到甚麼程度才叫慢板？甲的快板會不會只是乙的慢板？有些作曲家會加上較準確的指示：四分音符 = 40，意思是每一個四分音

符，一分鐘奏四十個，也就是長一秒半。然而，演奏的時候有所謂“彈性節奏”（rubato），簡單說來，就是奏者把樂句中某一個樂音拉長一點，把另一個縮短一點，但仍然維持整句，或整段音樂的快慢不變（全長一分鐘的樂句還是一分鐘）。這些“彈性節奏”的差異大都只是一秒不到，樂譜中也鮮有注明，也很難清楚注明，注明便不再是彈性了。然而“彈性節奏”卻是不可少的，往往更是演奏好壞的關鍵，那是全靠演奏者的匠心獨運。

快慢還可以客觀地：“某音符 = 某數目”來表達。音聲的強弱又如何呢？樂譜上可以加上一個、兩個、三個強音符 *f* 或弱音符 *p*，但音量多大才是 *f*？*f* 和 *mf*（中強音）在音量上又該有多大的分別？大提琴家皮亞第哥爾斯基（Gregor Piatigorsky, 1903-1976）還在柏林交響樂團任首席大提琴手的時候，一位客座指揮對他說：“這句樂句應該是中強音，再來一次。”他再奏的時候一點都沒有改變他的音量。指揮把他停下來，加強語氣地說：“中強音，中強音！”再奏的時候，他依然一仍舊貫。指揮不耐煩了，狠狠地盯着他說：“我說中強音，你聽到了沒有？！”皮亞第哥爾斯基不愠不火地回答道：“聽到了。請你告訴我，你究竟是要我奏大聲一點，還是小聲一點。要是只說中強音，這就是我的中強音。”中強音是沒有客觀標準的。

快慢，強弱只是音樂的兩方面，如果再加上音色，輕重等其他方面，演奏者可迴旋的空間是相當大的。同一個作品，奏者不同，雖然都十分“忠於樂譜”，聽起來仍然可以是非常不同的。說演奏是再創造，未始沒有道理。

舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 一組四首的鋼琴獨奏曲《夜間小品》(*Nachtstücke*)，第四首的旋律簡單、優美，是四首中最流行的一首。我有三個不同的錄音版本：第一，是俄國琴手吉利爾斯 (Emil Gilels, 1916-1985) 三、四十年前錄的，



舒曼

演奏流暢動人。另一個，是瑞典女鋼琴家拉麗蒂 (Käbi Laretei, 1922-2014) 奏的，節奏跼跼蹐蹐，和吉利爾斯的大異其趣。第三個是匈牙利裔鋼琴家席夫 (Andras Schiff, 1953-) 彈奏的，平靜安舒，和上述二者又兀自兩樣。三者的分別很大，就是少聽音樂的人也可以聽得出來。舒曼寫這套獨奏曲，是受了他哥哥逝世消息觸發而寫的。三個演奏雖然有異，但各各捕捉到樂曲感情——對“有生必有死”那種無奈，不同方面的回應——就是第一次聽到的時候叫我最不習慣的，拉麗蒂的演繹，也另有一種韻味，更闌人靜，在某種情懷下，往往更攬人懷抱。

### 追索最佳演繹的徒勞無功

有人認為撇開聽者，因為時間、地點、當下情懷等等主觀因素的影響，演繹孰優孰劣，還是有個標準的。很多樂迷因此

都追索作品的最佳演繹。這是勞而無功的。

我們要明白藝術家的創作不一定要向我們說些甚麼，可以只是發洩心內不能不發的感情。俄國作曲家柴可夫斯基 (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) 曾說，他的作品有兩類，一類是應外來的要求：例如慶祝節日、紀念偉人、為樂團、樂手撰新曲而寫的；另一類是出於內在靈感迫切的、非寫不可的促使。雖然他說作品並不以此定優劣，他傾情後者是很明顯的。後一類有如基督教《聖經》提到神的話臨到先知，先知就非傳神的話不可，否則便有禍了。作曲家的“靈感”就像神的話，臨到他，他便非寫不可，不寫便有“有禍了”的感覺。這一類受靈感催逼的作品是沒有目的，沒有主旨的，而且裏面蘊涵的感情很豐富複雜，就是作者本人也未必可以分析清楚。

就如，一個出身卑微的人，受盡白眼，憑自己的勤奮努力，終於登上了他行業的最高峰，在接受眾人讚許的剎那，他不能自己，淚流滿面，振臂歡呼。他的眼淚，歡呼，是高興？驕傲？感激？謙卑？對支持他的人宣告不負所望？對輕藐他的人表示看我今朝？我看當事人自己也不能回答，全都有在裏面。只這樣簡單的一聲歡呼，幾行眼淚，便帶有如許感情，又何況天才音樂家的作品。一個演奏者，憑着他的天才、經驗、當下的體會，如果能帶我們去領略其中的一兩方面，已經難能可貴。又怎能可有一個客觀最佳的演繹？

一次，某團體邀請我去談談西洋古典音樂欣賞。我帶去《命運交響曲》的錄音是 Teldec 馬素爾 (Kurt Masur, 1927-2015)

指揮紐約愛樂交響樂團的。主持人大大不以為然，認為我應該用 DG 卡羅司·克萊伯爾 (Carlos Kleiber, 1930-2004) 指揮維也納交響樂團的錄音。她認為其他人等的演繹都不值得聽，特別是卡拉揚 (Herbert von Karajan, 1908-1989) 的，更是垃圾。(其實，像卡拉揚的貝多芬演繹，能享這樣大名，雖然我們未必喜歡，但絕對不會是垃圾。說是垃圾，不是對卡拉揚的不敬，而是對全音樂界的不敬。) 我很替她可惜 (甚至應該說，我很可憐她。) ，她不讓自己有更多的機會，去多方面了解《命運交響曲》，把自己禁錮在某一個特別的看法裏面。

念中學的時候，宗教科的老師很喜歡聽西洋古典音樂，常常和我們幾個有同一愛好的學生一起聽，一起討論。當時有兩個著名的貝多芬第五《命運交響曲》的錄音：一個是 EMI 福特萬格勒 (Wilhelm Furtwängler, 1886-1954) 指揮維也納交響樂團 (Vienna Symphony) 的；另一個是，Decca 愛歷·克萊伯爾 (Erich Kleiber, 1890-1956, 卡羅司的父親)，指揮阿姆斯特丹音樂廳交響樂團 (Concertgebouw Orchestra, Amsterdam) 的。兩個演奏非常不同，前者節奏緩慢，後者快速，三十多分鐘的音樂，兩者相差五分鐘以上。說來奇怪，老師喜歡的是後者，我們年青的反倒喜歡緩慢的前者。然而我們兩個錄音都反覆細心地聽。快的，我們欣賞它白熱化的激情，慢的，特別是第二樂章，我們欣賞它的莊嚴典雅。今日，我仍然兩者都喜歡，它們各各讓我聽到《命運交響曲》不同的感情，不同的精彩。

好的音樂作品，像所有好的藝術作品一樣，是複雜的，豐

富的，它的真諦，並不是它其中的一個殊相，而是所有殊相的總體。聽音樂，欣賞音樂，也必須作如是觀：演奏家固然不可少，不同的演奏更是不可少。作品的“真諦”，就是所有不同演奏的全部。樂迷千方百計要為樂曲尋一個理想的演繹，最後只能得“殆矣”之嘆。如果真箇以為已經尋得，那更是“殆而已矣”了。