

音乐人文笔录

从泥土到天界

——布鲁克纳的音乐轨迹

杨燕迪

一个乡巴佬，出身贫寒，“土得掉渣”，从乡村教师和村镇管风琴师起步，经过刻苦学习和不懈努力，音乐才干与日俱增，工作职位也层层递进，最终在奥匈帝国首都维也纳站稳脚跟，成为著名的大学音乐教授和皇家教堂管风琴师，并因留下多部交响大作（以及重要的宗教合唱作品）而名垂青史——这个听起来颇有励志感的“逆袭”故事，即是安东·布鲁克纳（1824-1896）的真实人生。

布鲁克纳属于那种在常人看来极度缺乏“艺术感”的人格类型。据称，他谈吐木讷，举止笨拙而古怪，不通人情世故，但异常虔诚，是不折不扣的天主教信徒，做人做事高度严肃而顶真——俗话说“一根筋”，用于形容布鲁克纳的性格倒是恰如其分！“一根筋”，似更契合某些眼界狭促的手艺“匠人”，而不是生命力洋溢的艺术家。但大有深意的是，正是这种“一根筋”的秉性，影响到布鲁克纳的音乐走向，并沉淀为布鲁克纳创作个性的基本底色。

“一根筋”，就是“一条道走到黑”。从负面视角看，它指的是缺点，不肯变通，容易掉入死局。但从积极方面说，“一根筋”也意味着不违初心，保持定力，坚守本位。具体到布鲁克纳，在他身上和笔下，这种“一根筋”式的古板和执念，如何转化并实现为音乐创作上的优势和特色，这倒是值得探究的话题。艺术中有不少“转负为正”的个案，布鲁克纳的音乐是又一个佐证（参见拙文《艺术中的正负转换》，刊《文汇报·笔会》2018年4月7日第8版），它与布鲁克纳人生经历中的“逆袭”刚好形成对应。

德国作曲家汉斯·菲茨纳（1869-1949）曾说过一句戏言，既有讽刺也是抱怨，在音乐界几乎人尽皆知：“布鲁克纳将同一部交响曲谱写九遍”——这是指布鲁克纳写有九部交响曲（“第九”是未竟之作，生前只完成前三个乐章），但这九部大作确乎彼此相像，似同一作品的不同翻版。这句玩笑式的评价对于布鲁克纳其实不太公平，但也道出了大家的某种共同感觉：他的交响曲写作不论内涵表达还是形式建构，确乎有“类同”和“模式化”的嫌疑。

用同一类模具翻铸艺术品，说起来这是违背艺术创作原理的“一根筋”行径，按理不可能在艺术中有所成。但铁一般的事实是，经过一百多年大浪淘沙般的严格检验，布鲁克纳的交响曲仍稳居当今世界交响乐保留曲库的核心地带，上演率有增无减——包括中国在内的世界交响乐演出市场中，布鲁克纳广

受欢迎，几乎每部有编号的交响曲均活跃在舞台上和唱片中（“三”“四”“五”和最后三部尤甚）。今年恰逢布鲁克纳诞辰200周年，他的交响曲演出率必定继续走高。

显然，听众愿意一而再、再而三地跟随布鲁克纳，不断折返到他独有的音响世界中，这其中一定有某些特别的东西或品质引发了后世和当今听众的持续兴趣。从外表看，布鲁克纳的交响曲始终遵循着相当死板的古典四乐章架构，每个乐章的性格和表情类型也都严格遵循着前辈（尤其是贝多芬）的规范。不出所料，他笔下大部分乐章的内部结构也很少违背相关教科书的“金科玉律”（如奏鸣曲式中所谓呈示部、发展部和再现部的三段体规范）。此外，他笔下的音乐习惯于在一个片段中不断重复某种音型、某类织体或某个节奏，从而形成布鲁克纳特有的“块状结构”，乍一听，确乎不免让人产生“一根筋”的感觉。难怪当时的维也纳音乐圈有点看不起布鲁克纳，觉得他不仅谈吐和衣着“土里土气”，音乐也显得“呆头呆脑”。

但是，这样一个乡下“土包子”，却固执己见，不为外界所动，坚守看似愚笨但别具一格的艺术理念和音乐感觉，硬生生通过自己倔强的笔触，吸收贝多芬、舒伯特、瓦格纳和巴洛克以来宗教音乐（这四方面的给予对于布鲁克纳意义重大！）的特殊意蕴和技术，开辟出一片前所未闻的音乐新天地——布鲁克纳一意孤行所追求的是巨大的空间性和巨人般的体量感，并由此让其笔下的音乐具有了独特的精神性和神秘性。在我看来，这可能是布鲁克纳交响曲具备持续吸引力的一个奥秘。

布鲁克纳在艺术上成长迟缓，经过长时间的摸爬滚打才在人生的最后阶段“大器晚成”——与莫扎特、舒伯特等“早慧天才”形成对照。近四十岁时，他才写出一部“习作”交响曲（F小调，1863），有完整的四乐章，循规蹈矩，但质地平平，完全没有我们后来熟悉的布鲁克纳的一点影子。六年后的“零号”交响曲（D小调，1869），开篇是笨拙的行进节奏型，不停反复，周而复始，在这个衬托背景之上，开始了弦乐小心翼翼的彷徨前行和管乐延绵的长音拉伸——布鲁克纳的个人风范已隐约可见。至“第三”（D小调，1873，后多次修订），布鲁克纳不会被错过的独特交响笔法终于呼之欲出：全曲开端依靠不断重复而又神秘莫测的固定节奏型音乐上“余音缭绕”的长线条呼吸，营造出某种超越人类尺度的空旷与浩渺——

这种超乎常规的巨型空间暗示，在随后的布鲁克纳交响曲中频频出现，由此成为其交响艺术的一个突出特征。

一般认为，贝多芬《第九交响曲“合唱”》（1824）闻名遐迩的开头片段（创立“从无到有”“逐渐成形”这种非凡构思的显赫鼻祖），深刻启发了布鲁克纳成熟后几乎每部交响曲的起笔——对前辈大师某一部艺术杰作如此忠贞不贰的膜拜和借鉴，大概只有“一根筋”才会这样做。可以说，布鲁克纳在贝多芬的指引下，进一步放大并扩展了音乐的空间暗示。布鲁克纳交响曲的开头乐章时间比例和行进过程往往很长，远超“贝九”的规模，加之常常将乐高低音区渐次全部铺满，因而会给听者造成“巨大”的强烈印象，并藉此传达出特别的形而上宗教意味。令人惊讶的是，布鲁克纳自“第三”之后的成熟交响曲开篇几乎是同一模式（由轻至响，音乐依靠节奏重复徐徐展开，主题旋律先是动机式的片段呈现，随后逐渐扩大成形），但深究起来，每一部都有新意，并不让人厌倦。作为听者，我们也乐意观察和体会，布鲁克纳在一个看似不变的固定模板中，如何根据每部交响曲的特定构思做出相应的变化和调整。我个人最喜爱的布鲁克纳交响曲开篇是“第四”（降E大调，1874，后多次修订），作曲家为这部交响曲取了别名“浪漫”，但我觉得“第四”更像是布鲁克纳的“田园交响曲”——它充满了大自然的氣息和回响，作曲家用笔放松，似要描画出自然给人带来的具有神性的愉悦与活力：不妨将乐曲的开端听成是一次壮丽日出的景象展示，先是朦胧的圆号声从遥远的天际传来，随后音乐渐渐苏醒，长笛和圆号以片段动机相互应答，音乐也愈来愈活跃起来，至高潮处，乐队以铜管为引领，用“全套”强力推出一个豪迈而辉煌的完整主题，似阳光普照大地。整个过程一气呵成，笔力雄健，令人赞叹！

“第四”的开篇其实也是一次清晰而巨大的力度渐强过程——得益于布鲁克纳独特的乐队配器的推波助澜，步步为营，层层加码，音乐经过千辛万苦的努力，终于达至阶段性的目标高点。布鲁克纳是音乐史上运用“渐强”（crescendo）手法最独特、也最有效的作曲家之一。渐强不再是一种局部的、小范围的表情要求，而一变而为构建音乐巨型结构的有力途径——德语学界甚至用一个专属名词Steigerung（积极提升）来概括这一手法。这种“Steigerung”常常要求超出常规的时间延续，长达十几甚至几十个小节，又与乐队织体从单薄走

向厚重最后达至“全套”的步履保持同步，因而就给人以强烈的体量膨胀的印象，这从另一方面加强了布鲁克纳交响曲巨人般的“体量感”——正如他交响曲中的谐谑曲乐章，强大的节奏推动听来类似巨人般的步伐。

布鲁克纳喜好在一些最重要的结构点上设计和安排这种长时间的“积聚提升”，例如乐章的开始和结束，以及发展部的重要转折点部位。与之紧密关联的即是布鲁克纳特有的全套“大高潮”段落——它们是积聚提升的目标点，常常以震耳欲聋的恢弘号角声（fanfare）为音调特征，音乐的织体在此时达至最大限度的密度和强度，并竭尽全力维持和延伸这个宏阔的片刻，似在象征上帝的伟力或天界的辉煌。布鲁克纳交响曲中的高潮段可谓不胜枚举，我个人最推崇的是“第七”（E大调，1883-1885）极其优美而深刻的第二乐章中的高潮段：该乐章是作曲家为悼亡瓦格纳而谱写的一曲“葬礼”挽歌，音乐达至情绪和结构高点时，挽歌的音调保留，但通过瓦格纳式的弦乐华彩装饰和铜管特色渲染而具有了悲壮阔大和崇高升华的境界。

毋庸置疑，布鲁克纳的交响曲虽是世俗音乐，却具有强烈的宗教意味——它们没有标题内容，属于“绝对音乐”，但布鲁克纳出于他的个人信仰，以及他作为管风琴家的终身职业，在交响曲中注入向往彼岸、仰望天界的精神内涵，这是在情理之中。有评论认为，布鲁克纳交响曲以恢弘庄严和神秘体验为主旨，堪比大教堂的精神气象——布鲁克纳的管弦乐配器色彩的确具有大教堂管风琴的鲜明印迹，以至于他的乐队声响常常好似管风琴的音响移植。以布鲁克纳的人生经历来看，他从乡间走来，一辈子不脱泥土气（顺便提一句，布鲁克纳的交响曲中包含很多豪迈的农民舞蹈和民间音乐的元素，这尤其体现在他的抒情主题旋律和谐谑曲乐章的“三声中部”的乡土风情中，而这方面他受到了舒伯特的深刻启迪），最终秉持他的虔诚信仰登上交响曲的巍峨殿堂，荣升为德意志音乐旗手中的重要一员。在交响曲的发展史中，布鲁克纳是一个另类的“闯入者”，没有人会预想到，这样一个名不见经传的“乡巴佬”，依靠他的固执、倔强和“一根筋”式的“认死理”，以他略显笨拙而粗犷有力的用笔，通过巨大的音响空间构建和巨人般的体量锻造，在交响曲中写出了人对神圣天界的敬畏和对彼岸理想的追求。

2024.8.28 写毕于冰城临江阁

如果真有短视频里那种动辄穿越的能力，我们会希望已去到哪个时代去游荡一番呢？或许是风俗淳朴的尧舜之世？或许是孔子最为追慕的周公时期？或许，就到秦汉之际去看一看项羽和刘邦？

我想，让李敬泽来选，他一定会选春秋：“这是中华文明的少年和青年，春秋的人们横行于荒野，他们远不像后来的中国人那样拘谨，他们是猛兽和巨人，涌动着自然的大力，独对天地和本心。他们精力旺盛，天真莽撞，飘风暴雨般行动和破坏。当他们中的某些人忽然决心做个好人时，他们的道德实践如骄阳烈日、自扶肝肠。那是什么样的时代啊，充斥混乱、不义、暴力和贪欲，同时，也生出了一群高大、纯洁的英雄和圣人。”

只是，哪里就能轻易穿越了，要回到一个时代，最可能的方式，仍然是“神游”——“我”从二十一世纪穿越过去，在春秋战国几百年间漫游，有所见、有所思，有所笑、有所悲，信马由缰、信口雌黄；如果真是我，早不知多少回横死于道路，所幸是“神游”，不是“身游”。”——整本《我在春秋遇见的人和神》，正是李敬泽神游春秋的产物。书中五十三篇文章，涉及的人物不止百数，但都不妨如辑名的“春秋路一”“春秋路二”“春秋路三”“春秋路四”，看成春秋神游的不同道路，天然成了纵横的阡陌。

春秋时候，世界的年纪真的还小，很多有名的概念和无名的志向都还没有变得天经地义，需要那些行走在莽苍苍大地上的人随手指认，“不小心干什么都是第一”。他们播下的，可能只是一个小小的基因片段，却在漫长的时间里生根发芽，开花散叶。比如，书中讲到了“勇”：“北官黜先生不怕老百姓，也不怕国王；孟施舍先生不怕小股敌人，也不怕大部队；孔老夫子没理决不欺负任何人，只要有理，千万人他都不怕。总之，他们都是一个人站在那里，站在明处，面对这个世界。”这孤往的勇气，在往后的世界里虽算不得司空见惯，却也并非绝无仅有，一直汨汨流淌在历史的文化长河里。

这一个人面对世界的情形，李敬泽在另外的场合称为磊落，其实也不妨用书中的说法，血气。在古希腊的语境中，血气（thymos）涉及的主要问题，是“对何为正确、何种东西带来尊严与荣誉的精神感受”，它孕育荣誉，也催生愤怒。春秋时代，很多人保有灵魂中的天然血气，于是有勇——“血气是危险的，是人类生活中永远被处心积虑地制约和消弭的力量。这血气并非脆弱的歇斯底里，并非匹夫的冲动，并非躲在安全处骂人或发出豪言，而是一个人，依据他内心体认的公正和天理，依据铁一般的自然法做出的决断。从此，他绝不妥协，他决然变成了真正的‘一个人’，他不再顾及关于人类生活的任何平衡的法则或智慧，他一定会走向绝对、走到黑。”

话说回来，李敬泽这样拥有敏锐现实感的人，写一本书当然不只是（或主要不是）为了检验历史的遗迹，他始终要面对的，其实是我们的置身的这个现在。那些血气满溢的巨人猛兽，映照出了现实的逼仄，也映照出我们自身的问题。拿上面提到的勇来说，在我们的时代里变成了什么呢？“三千年过去了，网络时代了，到网上看看，似乎是勇者遍地了，但我认为上述

神游春秋，或挂剑空垄

李敬泽《我在春秋遇见的人和神》

黄德海

指标依然适应，比如在网上向八竿子打不着的东西怒发冲冠把键盘拍烂，但转过脸被上司喷一身狗血有理也不敢还嘴，或者走在大街上碰见流氓赶紧缩头，这样的勇不要也罢，因为它是藏在人堆里的勇、免费的勇，它就是怯懦。”

这书写的是过去的春秋，眼里其实是当代的春秋。比如，写忠于职守却不辨善恶的寺人披，李敬泽想到了耶路撒冷受审的艾希曼，想到另一个残酷时代“平庸的恶”，“这个人坐在受审席上，平庸得像一根香肠。他只有乏味地说，我是在执行命令，完成一件工作。你知道，我必须把工作做好”。比如那个如同现代律师的邓析，他挑战的对象，其实是因满手才华而勤苦干事得了孔子称赞的子产。怎样呢？“在这个问题上，我不太同意孔子的意见。子产固然办成了事，但我们也应该纪念专门欺事人的邓析，这个招人烦的铁嘴，这个把法律带给民众并为此牺牲的人。”很多话，是过来人的淬砺之得，原应闭口不言，说出来，不过是有情者的老婆心切——“这世上的事，只有残缺，没有万全。”“人类生活太复杂，大道理常常不管用；人类生活太复杂，大道理会在意想不到的地方管用。”“古人只不过明白，比坏规则更坏的是没有规则。”

不用喋喋不休地抄录下去了吧？哪有人那么多闲工夫去教训别人，所有的对照，还不是那个在世界里苦苦挣扎的自己？“事情的危险在于，我们其实不能肯定我们的内心都藏着些什么，它可能会把我们带向哪里；我们不知道，手段会在什么时候什么地方侵蚀和毁灭正当的目的。人就在独木桥上，彼岸遥遥，脚下深黑。”没错吧，我们要记得自己可能的责任，万万不可轻易推卸；“人性的形成起于‘认识’，而‘认识’这件事是由主体做出的。也就是说，你是你，你不是茫然的水，你要是行了恶事先别赖社会，你至少得有勇气自己扛起来，中国人不是还说‘好汉做事好汉当’吗？”

关于这本书，其实还有很多话要说，比如很想谈谈“君不君则臣不臣”的问题，很想猜测那几个永远处于幼态的楚灵王究竟是出于单纯还是颓废，甚至很想讨论一下，孔子（和据说他的《春秋》）有没有机会来校正各类神样人物的血气……这样写下来，就几乎要诸篇分析了。一篇言不及义的小文章，用不着这么三心二意地郑重其事；即便对这个世间说得再多，最终还不都是挂剑空垄？就此打住吧，去看看作者的“勇”——“我在春秋遇见的那些人，他们是我们的远祖，是我们蛰伏的基因，他们是人，也是我们在梦中遥拜的神……漫游于春秋，遇见这些人和神，如见星沉海底，如看雨过河源，见到了我自己，看见了生命的低处和高处，深黑的泥泞和灿烂星空。”

浸泡的温暖

王士跃

以前赴日游都是在关西地区走动，来太平洋沿岸的东海道却是第一遭。日本的火山不少，地震更是三天两头闹腾，从加州来的我对环太平洋地震圈毫不陌生。可是日本人却因事制宜，利用地热将温泉浸泡升华为一种特殊文化，一种差不多和清酒、抹茶一样与生活息息相关，寻常中有高雅的雅趣，亦不失为一种境界。

箱根的温泉旅馆林林总总，往往都是依山傍溪而建。我们入住的富士屋汤本温泉旅馆位于早川旁边，周遭山林环绕，河水喧腾，水质稍白，含有各种丰富的矿物质。这家温泉设施分为室内和户外两个场所。室内汤池大小不等，泡汤的多为日本人，三三两两浮出水面，有的赤身裸体浇水冲浴，形影朦胧，有的哈腰鞠躬，语声恂恂。室外的温泉更有一番洞天。里面有茅庐风格的小众汤池，竹篱为屏，松木环绕，四周点缀灯笼、鹿威，环境甚是清幽。相比之下我更喜欢露天的汤池。这种露天温泉有形貌凹凸的天然石垣，摸坐着舒适。只管胳膊腿懒懒舒展，光影跌荡之际，整个人恍如浸泡虚幻之境。

入住这家旅馆的几天同时来了一拨日本人团体，宴会厅常传出弦歌之声。走廊、电梯甚至餐厅也频频晃荡着他们松垮垮的浴袍，脚下木履嘎嘎嘎。日本人将温泉当作工作的职场，公司组织集体出差兼泡汤，最初还是看日本电影《金环蚀》了解到的冷知识。其中有段情节表现的是一群政客为了营私舞弊，躲在温泉村一边逍遥

一边大做假账。无论于公于私，呼朋引伴泡汤习俗在日本流行甚久。

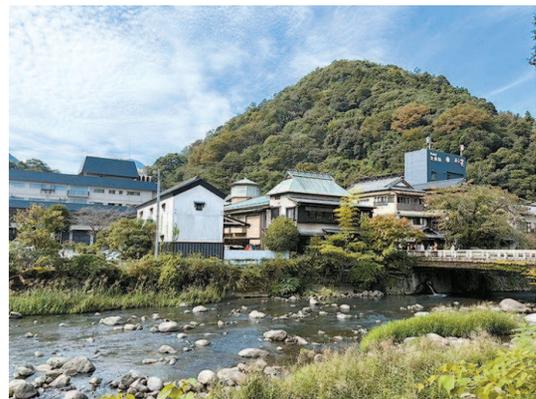
我在美国泡温泉的机会并不多，一方面美国人十分注重自然保护，保护到极致便是封山育林，禁止开发。即使开辟公共温泉，也是偏重现代化功能和条件舒适，相比于日本温泉的古朴和野趣终究逊色不少。另一方面美国温泉在裸体浴方面似乎更随意，有的地方干脆写着“Clothing Optional”（非强制穿衣）。有一回我们在加州的野外温泉浸泡，忽然几个美国男女赤身裸体在我们面前走过，直接把我们当成了空气。我们中间的女性只好转过脸去，都因为进来时没注意到穿衣服非强制这事儿！在日本我没有去过这种男女裸浴的地方，但听说今天只有极少数地方保留此风俗。

浸泡行为是根深蒂固的日本本土文化，可以说日本人由浸泡中生，也于

后则勿需冲澡，就由着身体沾满矿物质的汤吧，这才真正有益于健康！东京都的奥多摩町温泉神社汉文碑文上有这样的记载：“故老相传云，昔有玄鹤，伤筋坠地，乃到于岩崖温泉沸渌之所，延颈承渌，其留者凡二日，肉愈筋拔，遂冲霄而去，里人始喻此地有神液，而启其秘焉，因名之曰鹤汤。”原来的温泉名叫“田泽汤”，后因猎人发现箭伤的野鹤入水自行疗治而愈，遂改名“鹤汤”。这份记述甚详实可信，可见汤疗之说是科学和民间传说的依据。

距箱根西北大约两小时的车程是富士山脚的河口湖镇。它位于富士山

左：日本温泉之乡箱根。右：富士山湖景。均 王依菲 摄



“文汇报”微信公众号

笔会