

从必然王国到自由王国： 寻找另一个自我

——评艾夫根尼·基辛巴黎独奏会

■ 羲 和

近年来,乐界新星不断涌现,正所谓长江后浪推前浪,有不少我小时候深为仰慕的演奏家逐渐失去了往日的荣光,甚至淡出了人们的视线。就连少年成名的基辛(Evgeny Kissin)也未能幸免。他13岁时录制了肖邦两首钢琴协奏曲;16岁时在东京举行了独奏会;1997年,他又登上了伦敦阿尔伯特音乐厅的舞台,在众星云集的国际乐坛上站稳了脚跟。特别是最后一场音乐会好评如潮,并发行了DVD。当时的盛况令人过目难忘:英国观众一改往日的冷静刻板,狂热鼓掌并不断要求加演;基辛一边笑容可掬地谢幕,一边信手拈来,一口气弹了三个多小时,不仅曲目不重样,而且状态依然稳健如初。

而如今,新鲜出炉的国际比赛获奖者层出不穷,而且越来越年轻化。相比之下,现年44岁的基本已经连续三年没有出唱片,坊间甚至有传说他的演奏已大不如前。毕竟肯特女士(Anna Kantor)是基辛唯一的老师,而且她在格涅辛音乐学校的授课对象是少年儿童,而非青年钢琴家。所以基辛早年能很快成长起来,并且十几岁就能像三四十岁的钢琴家那样形成独特的一套风格。但到了三四十岁,由于始终缺少一位名家的指导,后劲不足的短板效应开始凸显。特别是在新人不断涌现的国际乐坛,更是逆水行舟,不进则退。这样的传言更加剧了我要现场聆听他的渴望。

一、令人大跌眼镜的德奥古典

让人万万不曾料想的是,上述担心竟成为现实。查尔斯·罗森曾以鲁道夫·赛尔金(Rudolf Serkin)在短期内两次反差极大的贝多芬《降B大调钢琴奏鸣曲“槌子键”》(Op.106)为

例,认为发挥失常的杰出钢琴家不会显得平庸,而是会令人愤怒。虽然基辛年轻时红得发紫,但听他现场的第一印象,其实比罗森这话更令人绝望。基辛比印象中老了好多:发迹线愈来愈高,更加凸显了他那个硕大无朋的额头,还略显驼背。唯独从鞠躬的沉稳神态,才能依稀看出少年时期的影子。

尤为令人遗憾的当属莫扎特《C大调钢琴奏鸣曲》(K.330)。年近半百、经验丰富的基辛演奏起来简直就像报考音乐学院附中的小学生。平心而论,在及格的程度上的确弹得都对,却又显得苍白无力、乏善可陈。最有违观感的是他那虾米式的弯腰弓背,加上一头标志性的自来卷,远远看去就像只略显发福的毛毛虫似的蜷缩在琴凳上。特别是当他把这套架势用于这首纯朴中透着深刻的作品时,简直驴唇不对马嘴:旋律过于歌唱、音乐表情做作不自然、个别音符被刻意突出。莫扎特这首奏鸣曲的二乐章笔法并不复杂,却大有文章。笔者一个多月前在萨尔茨堡听了内田光子的莫扎特协奏曲音乐会,她以该乐章来返场,弹得诗意而内省。然而基辛的诠释只有白纸一张:一切都谨小慎微、抠抠缩缩,乐思却始终原地踏步,未见丝毫推进。

这种死气沉沉的氛围并没有在贝多芬《f小调钢琴奏鸣曲“热情”》(Op.57)中表现出任何好转的征兆。虽然基辛在一、三乐章里依旧保留着年轻人的锐气,罕有丢音漏音等硬伤,然而他却滥用弹性速度,其程度甚至远超阿图尔·施纳贝尔编订的以任意改变速度著称的版本。按理说,速度上有节制的弹性处理是允许的,但哪怕是钢琴家,在演奏古典作品时也要格外谨慎地加以运用。基辛的节奏总体上是准确的,然而个别乐段之间切换时,毫无预兆的速度变化还是会让人摸不着头脑。特别是第二乐章——基辛原本把主题部分营造

得非常有意境,进入十六分音符段落却猛一提速,先前苦心经营起来的氛围瞬间被破坏殆尽。

中场休息时,我垂头丧气地来到大厅,见巴黎听众们或啜饮香槟,或大嚼冰激凌,同时高谈阔论上半场如何精彩。我就像个混迹于一帮狂热基督徒中间的异教徒,索性假装听不懂他们在说什么,垂头丧气地瞅着天花板发呆:岁月不饶人,我心中那个弹琴热情似火的基辛已经和无数过了气的名家一样,一去不复返了!

当我心中涌现出这样的念头时,对下半场实际上已不抱任何希望,甚至有了离场的念头。还好我没走!

二、从勃拉姆斯到西班牙音乐: 突然降临的逆袭

基辛下半场的表现把我完全洗脑,不由自主地加入了那帮狂热分子的行列。更让人难以置信的是,如此剧烈的全盘逆转居然是毫无预兆地完成的:下半场第一首勃拉姆斯晚期小品《三首间奏曲》(Op.117)的开头几个和弦刚从琴肚子里头飘荡出来,我之前的垂头丧气便瞬间消散殆尽。不知道他中场休息时去干了什么,基辛下半场完全达到了近乎禅宗入定般的状态,与先前的浮夸做作判若两人。假如闭上眼睛听,恐怕会以为上半场是一个叫尼斯科(Nissik, Kissin的反写)的蹩脚替身在演奏,而下半场基辛本人才出场,甚至比巅峰时期的他更为深邃、内省,音乐处理更显真知灼见。相比之下,反倒是巴黎观众表现得很不够意思。也难怪,刚刚吃完点心结束闲扯,嗓子眼正被各种刺激物撩拨得痒兴大发,于是美妙的音乐经常被剧烈的咳嗽打断。这也再次印证了勃拉姆斯的晚期小品具有室内性质,哪怕只为一个人演奏也已太多。

我索性竖起耳闭上眼,把咳嗽声自动屏蔽掉,随着基辛一道沉浸于勃拉姆斯的内心世界。作曲家在第一首间奏曲结尾的降E大调终止式里,继原位的属七和弦之后,又让一个IV级和弦以“富于表情”(espressivo)的突强闯入,从而把原本I-V-I的正格终止变为I-V-IV-V-I(谱例1)。虽然IV级充其量只属于经过性质,但作曲家此举无疑在这首温婉的作品结束时造成耐人寻味的戏剧性的效果,就好比一个已经超然物外的老者仍对尘世怀有一丝执念。基辛的处理并没有特意夸张这个和弦,而是发挥俄罗斯钢琴学派最为擅长的缓发力,将它弹得悠长无比,音量上虽然同前后并无显著区分,但是发声的突发性延长使得这个和弦构成了一道绕不开的山脊,音乐的张力在这里集聚,到峰值后又瞬间释放,最后复归平静。基辛收放自如,甚至还显出一分帝王之气——既不像阿图尔·鲁宾斯坦那样孤芳自赏,也没有霍洛维兹的那种神经质——基辛的气场不需要靠多么强烈、压倒性的人格为依

托,他只需要让音乐自然流淌,足矣。

谱例 1



西班牙音乐无疑是这场音乐会的重头戏。有意思的是,基辛在冰天雪地的俄罗斯长大,后来又定居英国这个终日阴雨绵绵之地,因此与阳光明媚的西班牙相去甚远,但这无疑有助于他以一个“他者”的角度探索“另一个自我”。基辛没有弹全套组曲,而是精心选取了第1、4、5首,最后以西班牙作曲家拉勒格拉(Joaquin Larregla, 1865—1945)的《纳瓦拉万岁!》(Viva Navarra!)推向高潮。由于基辛已具备大量古典—浪漫作品的积累,再加上对这组曲目有选择性地加以重组,让热烈奔放、内省沉思、放浪不羁等比较多样化的西班牙风情都一一得以展现,所以他弹得驾轻就熟。而且这类新曲目也让基辛得以从长久以来模式化的艺术风格中解脱出来。从上半场的情形来看,人们对于他早年的界定即便算不上他艺术道路上的障碍,也已然成为一个影响他进步的沉重负担。至少在他从未录制过的西班牙音乐当中,基辛终于可以不再自我重复,从而回归音乐本身。此举令我想到霍洛维兹在归隐之后,通过接触斯卡拉蒂、克莱门第等人相对冷门的作品,重新燃起他对音乐的热情。

听基辛演奏的西班牙音乐,最深刻的感受是他善于在已掌握的作品和新曲目之间建立联系。在他早年录制的《流浪者幻想曲》第二乐章里,基辛把那段连贯如歌的右手八度弹得十分独到(见谱例2)。我的老师在学习这部作品时,曾将收集到的每一版录音都截成长度约为几十秒的片段。通过反复聆听比较,发现很少有人像基辛那样,把这两行旋律弹得既蕴含着巨大的内在张力,又未伤及舒伯特音乐语气上的自然纯朴。而在演奏《西班牙组曲》第四首的旋律声部时,基辛并未错过施展这一特长的良机。阿尔贝尼兹此曲中,右手长线条的旋律被左手舞蹈性的伴奏反衬得更为绵延,一动一静相得益彰,并且以两个小节为单位重复出现了稍慢一回原速的变化(见谱例3)。中年基辛的处理比早年他那张舒伯特录音更多了几分成熟和稳重,速度与音乐表情的步调高度一致。随着左手稳健的节奏脉搏,音乐也像一条平缓的大河一样,随之滚滚东流,并未像他上半场那样,片面追求某一瞬间的美丽而牺牲掉乐曲的整体性。

谱例 2



谱例 3



这组曲目的最后一首《纳瓦拉万岁!》最全面地展现了基辛那炉火纯青的艺术。此曲原为节庆场合的乐队演奏,或许是本场音乐会最令人轻松愉悦的一首小品。虽然内容上不怎么深刻,但非常适合放在音乐会终场演奏。基辛并没有人到中年万事休,因成熟而失去那个活力四射的自我。相反,他仍会毫无保留地展现那不懈可击的机能优势。随着年龄增长,他这一优势不仅丝毫没有退化,反而与音乐表现的需要有了更加密切的联系。当然,与青年时期那种大张旗鼓、大放异彩相比,现在的他更偏爱不动声色地炫技。尤其是在如下的段落(见谱例 4)。

谱例 4



右手要配合腕部、肘部好大臂的力量转移,用同一个动作奏完这长达三个半小节的十六分音符三连音,同时又不被左手持续性的快速跳音所干扰。基辛在处理这一段时丝毫没给人以吃力的感觉,但仔细听会感受到舞台上正在发生奇妙的东西:基辛的身体刹那间停止了晃动,左手手腕适度压低,每小节给一次重拍;右手小臂微微抬高,一串既珠圆玉润、又清晰颗粒的音符就这样从令人屏息凝神的弱奏滑向句尾。这样复杂的组合却被基辛演绎得轻松愉悦,特别是右手那一串音,听起来就像是在刮键。没有极为扎实的基本功和旷日持久的磨合,断然无从企及这种效果。

下面这一组音型可以视为上例的翻版(见谱例 5),它们有着类似的处理方式:五个音都靠一次发力连带完成。基辛能将整个腕部、肘部的重力都能充分而毫无瑕疵地被每组最后的那个八分音符跳音所抵消。虽然这一段是以极弱的音量、手指紧贴着琴键的方式奏出的,但基辛不动声色地把把技给炫了,这本领让全场为之疯狂。他倒还是像从前一样,从容地连鞠两躬,丝毫不见弹完整场的喜悦或兴奋,毕竟一切都已蕴含在音乐当中。

谱例 5



结 语

基辛的本场独奏会,不仅为巴黎观众带来了他从未录制的新曲目,在我看来,这其实还是一场缩微版的奥德修斯之旅,是他到目前为止艺术生涯的真实写照。从早年学习的德奥作品出发,基辛一直漫步到西班牙音乐这一对他而言尚属全新的领域,正好印证了人类精神挣脱牢笼获得解放,从必然王国走向自由王国的历程。而正是通过德奥古典作品的淬火,基辛演绎的阿尔贝尼兹以及拉勃格才会那样驾轻就熟、举重若轻。虽然目前还无法确定西班牙作曲家到底能够带给他多少灵感,能否反过来增进他对德奥作品的阐释,但这至少表明:年愈不惑的基辛并没有一味地吃老本,仍然在开辟不同风格的新曲目,并继续创造着艺术上的奇迹。

纵观基辛上下半场的表现,毋庸置疑地呈现出两极化的态势。难道真如罗森所言,杰出钢琴家在舞台上只有极差或者极好,而没有中间道路可走吗?这是否也意味着必然王国和自由王国之间的截然对立、两者间从来不曾有一个灰色的“中间地带”?不过也应该区分两者的不同:赛尔金两次现场之所以反差鲜明,是由于他演奏状态不稳定,而基辛在现场的发挥相对而言要稳定得多。演奏家在某种程度上就像文本批评家,运用乐谱上相对有限的提示,在记谱法的留白处进行再创造。创造性的活动可能成功也可能失败。而恰恰是一部失败的作品,或者是一次不成功的解读,最大程度地展现了艺术家本人的真实想法,或者他所代表的学派的谱系传承。至少就贝多芬而言,直到苏联解体前,俄罗斯钢琴学派始终沿用李斯特弟子、汉斯·冯·彪洛编订的钢琴奏鸣曲版本。虽然这个版本极富洞见,至今仍有参考价值,但其中有不少标记实际上属于编订者的主观看法,打上了浪漫主义时期的鲜明烙印,与当今德国亨勒出版社的净版相去甚远。当然,设想基辛并未参照其他版本几乎是一件不太可能的事情,但他对贝多芬的解读还是能反映出学派传承的历史脉络。

和普通人一样,一位富于创造力的艺术家在其职业生涯中会经历各类风风雨雨,甚至遭遇瓶颈。就我个人对基辛的观察而言,他这些年来的演奏风格发生了较大变化。唯一不变的,是他对音乐一如既往的执着。2016年3月15日晚,我在香榭丽舍剧院邂逅了一个正经历着浴火重生的基辛。

羲和 法国索邦大学在读博士

(责任编辑 张萌)