

# 普罗科菲耶夫：进步还是回归？

——捷杰耶夫指挥普罗科菲耶夫钢琴协奏曲奏响巴黎爱乐

■ 羲 和

20 16年11月21日和22日，捷杰耶夫率马林斯基剧院乐团在巴黎爱乐大厅连演两场巡礼式的普罗科菲耶夫作品音乐会，曲目包含全部五首钢琴协奏曲以及《罗密欧与朱丽叶》组曲和《灰姑娘》的选段。名团名指，加上重量级的曲目，更何况能在一场音乐会中欣赏到不同青年钢琴家，真让人大饱耳福。以21日这场为例，21岁的美籍华人黎卓宇（George Li）、俄罗斯的马祖耶夫（Denis Matsuyev），还有年仅15岁的亚历山大·马洛菲耶夫（Alexander Malofeev）演奏了普罗科菲耶夫的第一、二、三首钢琴协奏曲。三位青年独奏家同台竞技，无疑是本场音乐会的第一大亮点。

另一大亮点当然是作品本身。就20世纪的俄国（包括苏联）作曲家而言，斯特拉文斯基和肖斯塔科维奇总能激起音乐学家们的兴趣，而普罗科菲耶夫却往往招致百般挑剔：学者们首先指责他流于肤浅，缺乏肖斯塔科维奇戴消防帽时期的那种惊世骇俗的深刻；其次，他们还觉得普氏作品中虽存在大量的不和谐因素，却始终没有逾越调性音乐的范围，显得过于“古典”，不如斯特拉文斯基那样有趣。在音乐通史领域，类似的“后见之明”不胜枚举。然而在20世纪初，普罗科菲耶夫的早中期作品曾被那些厌倦了印象主义音乐的听众视为期待已久的解药<sup>①</sup>，因而大受欢迎。

捷杰耶夫一直以俄罗斯音乐风格的权威声震当今乐坛。此番普罗科菲耶夫作品巡礼，似有为普罗科菲耶夫拨

乱反正的意味。虽然普氏的《C大调第三钢琴协奏曲》已是许多钢琴家的常备曲目，虽说大体量的曲目也一直是“姐夫”的特色，但以接连两场音乐会集中纵览全部五首协奏曲，仍属罕见。

## 一、同台斗法 各显神通

### 1. 黎卓宇：精致的中和之美

比起稍晚的肖斯塔科维奇既富于诡谲反讽有带有致敬音乐史意味的《第一交响曲》，普罗科菲耶夫的《降D大调第一钢琴协奏曲》更加接近于一部常规的毕业作品——电影配乐式的主题、朗朗上口的旋律、短小精悍的篇幅、油然而生的仪式感和庄严感。普罗科菲耶夫从一开始就知道如何迎合特定审美受众（若评委也算作某类受众的话）的口味。无论是以这样的一部作品来奠定自己作曲生涯的基础，还是用来作为巡礼音乐会的开场，都是再合适不过的了。

全曲以一段与柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》遥相呼应的主题开始，半是炫耀，又有向老柴致敬的意味。降D大调的主题刚刚呈现完毕，钢琴就在与之不甚相关的C大调上玩起了杂耍。普罗科菲耶夫一直深爱着C大调，曾有人把他称为“白键诗人”<sup>②</sup>。黎卓宇朝气蓬勃地从C大调上起奏，也与上述基调相得益彰。虽然作曲家本人觉得这部协奏曲音太多了，而且带有很大的敲击成分，但黎卓

宇以精准的大跳、炫人耳目的跑动，轻轻松松地越过了作曲家音符布下的雷区。一切敲击都有节制地加以呈现，火候把握得恰到好处，让这部作品听上去既不像原先那样充满金属化的打击乐音响，又不乏张力。这是一版明显被“驯化”了的普罗科菲耶夫，少了几分青年浪子的锐气。这也是20世纪初俄罗斯“坏小子”的作品在进入保留曲目之时，所必须付出的代价。

## 2. 马祖耶夫：歇斯底里的完胜

如果说第一钢琴协奏曲让普罗科菲耶夫赢得了观众的厚爱，那么第二钢琴协奏曲则引发了严重的骚动。该作品之于普罗科菲耶夫，就好比早先几个月的《春之祭》对于斯特拉文斯基而言一样，它们最终得到接受均拜抗议声所赐。1913年4月26日，普罗科菲耶夫读音乐学院时结识的挚友施密托夫（Max Schmidthof）在芬兰自杀身亡，作曲家无法接受这一事实，由此陷入极度的孤寂当中。同一年春春晚的时候，他创作了《第二奏鸣曲》和《第二钢琴协奏曲》，后者在四个月进行了首演，这也成为他职业生涯中最为轰动性的时刻之一。

俗话说，没有金刚钻别揽瓷器活。要成功地诠释这部充满内心挣扎的作品，当然需要一位方方面面都显老辣的独奏家。而当晚的三位钢琴家当中，无论是与乐队的协奏演奏经验，还是就诠释者的母语优势而言，曾多次和捷杰耶夫合作过的马祖耶夫似乎最有资格胜任这一角色。他知道如何把独奏钢琴的效果最大化，从一乐章那个沉思性的主题开始就牢牢掌控着局面，义无反顾地径直冲向乐章中间那长达六十七个小节的华彩段。随着乐思的发展，原本沉思性质的主题逐渐变得狂暴，马祖耶夫那满脸的横肉也愈发紧绷，他就像个挥舞着马刀的哥萨克骑兵，横冲直撞地闯入这段任其驰骋的疆场。钢琴几乎经不起频繁的强力敲击，除了声嘶力竭地嘶吼而外，已经不知道该如何发声了，变成一件彻头彻尾的打击乐器。

在返场加演第一首小曲时，观众席上骤然响起一阵手机铃声。虽然马祖耶夫有理由感到不满，但他并没有爆发，而是展现了他绝妙的应变能力：只见他面不改色地在小曲尾声里即兴插入一段诺基亚经典款手机铃声，就这样不动声色地夺回了话语权，又显得讽刺之极。可能由于多少还是被刚才的小插曲所刺激，也可能是和捷杰耶夫相熟的缘故，马祖耶夫接着又加演了一曲普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》末乐章。他起速之迅疾，简直把人冲得晕头转向。比起大多数演奏版本，这种速度相当罕见，也十分危险。可能是由于加演的缘故，本来就激动易怒的马祖耶夫不仅没有收敛，反而还在不断提速：每一次固定低音的出现都仿佛比上一次更加狂暴、更歇斯底里。整个尾

声简直是炮火齐鸣，布列兹大厅瞬间变成了硝烟弥漫的战场。

虽然距上一次听马祖耶夫的演奏已经三年多了，但他的表现并没有超出预期。就像年轻时的彼得罗夫（Nikolai Petrov）那样，他弹得又快又响，过分依靠碾压一切的蛮力来征服听众。在某种程度上，这固然符合普氏作品中机械般的特质，但整首作品被霸气地敲打完之后，留给观众的除审美疲劳之外，并无其他。

## 3. 马洛菲耶夫：高贵品味出少年

当晚最后出场的马洛菲耶夫还是格涅辛音乐学校的学生。他虽然没有马祖耶夫那近乎蛮横的爆发力，还不时地被淹没在乐队中，但他少年老成的音乐处理和丰富的乐队合作经验，加上小王子式的满头金发，都使之成为当晚最受观众喜爱的演奏者。第一乐章刚结束，马洛菲耶夫就迎来了巴黎观众们的掌声，这种表态的急切心理充分表明了他们对演奏家的肯定。至于其中有多少来自于对这位少年天才的喜出望外，又有多少是真切地服膺这位作品诠释者的一家之言，那还需要演奏者本人在未来的职业生涯中娓娓道来。

或许是为了答谢热心的法国观众，或许想立即开始陈述自己独到的音乐主张，马洛菲耶夫最后加演了拉威尔《夜之幽灵》里的《水妖》。与刚才多少有些学生气的演奏相比，拉威尔才让他释放出真正的自我。那些象征主义的朦胧音响比普氏笔下打击乐似的音符在气质上更契合马洛菲耶夫：他的右手游刃有余地克服了拉威尔较劲艰深无比，左手的八度连奏甚至比单音连奏还要绵长悠扬。我不仅联想到威廉·肯普夫在接受法国电台采访时，曾说贝多芬作品106那段伟大的赋格不应该被演奏，而应该被阅读：“它是为钢琴独奏而谱写的《赋格的艺术》。”同样，马洛菲耶夫当晚的《水妖》已经不是在演奏了，而是在品读阿洛伊修斯·贝朗特的同名诗集。每个音符都像是有水之精灵的呢喃，悲悯中透着温柔，声声入耳，勾魂摄魄。一个小男孩的音乐品味居然这般醇熟而高贵，这才是意料之外的惊喜。

## 二、“姐夫”的“牙签笔法”

据称，捷杰耶夫是当今最繁忙的指挥。就在今年十月，他刚刚率马林斯基剧院歌剧团、交响乐团、合唱团、芭蕾舞团巡演西伯利亚与日本，又在10月16日于第十八届上海国际艺术节登台，在接下来的八天里推出了包括柴科夫斯基歌剧《黑桃皇后》、普罗科菲耶夫的交响童话《彼得与狼》、芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》等在内的五台

七场重磅演出,期间还曾辗转澳门、哈尔滨、北京、台北、首尔;十一月初,他旋即带着那根招牌式的小牙签,风尘仆仆地赶到俄罗斯远东地区,于重镇海参崴等地连演四场瓦格纳与法国歌剧经典,中旬又赶到瑞士苏黎世、伯尔尼与日内瓦,与刚刚在今年北京国际音乐节开幕式上献艺的小提琴家卡瓦科斯(Leonidas Kavakos)合作了三场肖斯塔科维奇,才来到巴黎。

虽然之前也曾现场聆听捷杰耶夫,但坐在正对指挥的乐池背面还是第一次。可能是不用指挥棒的缘故,捷杰耶夫并不像大部分指挥那样运用大臂,并以指挥棒为义肢,在空中划出一道道优美的弧线……恰恰相反,他的小臂几乎像霸王龙一样紧缩在身前:那根牙签的主要功能不像是提示某个声部,倒更像是某种惩戒的警告,配合不当的声部或许会面临被戳的危险。

不过这并不妨碍他成为一位优秀的风格诠释者,以及一位可靠的协奏曲指挥。可能是年事渐高的缘故,也可能是考虑到协奏的需要,捷杰耶夫整场大部分时间都侧对钢琴,坐着指挥。这样一来,指挥的动作幅度相对有限,从而更有效地控制乐队的音量,观众也会相应地把主要注意力集中在三位青年独奏家身上。直至最后演奏普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶组曲》选段时,捷杰耶夫才撤去座椅站着指挥,乐团也像卸下弱音器一样,终于得以爆发出全部能量。马林斯基剧院乐团的各个声部更是得到了解放,开始自如展现出他们丰富的音色。可能是由于长途跋涉的缘故,加之临近节前巡演的尾声,他们的精神面貌看起来并没有那么高昂,相反还有些萎靡不振,在气质上不说与柏林爱乐的那种奋发向上或维也纳爱乐的从容高贵相去甚远,同他们自己在俄罗斯音乐纪录片电影《小白桦》里的表现相比,亦是大打折扣。谁让他们摊上了“全球最忙指挥”,让人禁不住对深陷巡演苦海之中的乐手们同情有加。然而俄罗斯民族不仅仅擅长吃苦,而且还懂得如何化腐朽为神奇。例如,《罗密欧与朱丽叶组曲》第二首《蒙塔古与卡普莱琪》并未侧重于表现附点音型的节奏棱角,而是任由厚重阴暗的铜管低音在四四拍的强拍强位上碾压而过,整体效果略显拖沓,但两大家族之间苦大仇深之感一下子鲜活起来。而当进行到相对舒缓的主题变形之时,木管组和弦乐的滑音又给先前拖沓的主题平添了几分活泼,甚至妖娆。

捷杰耶夫仅用一根小牙签,居然能调配出这般强烈反差的色彩对比,实在是令人绝倒。放在莎翁文本背景下,这样的对比更突显了原作当中所不时显现出来的荒诞性——仇恨与爱情、瞬间与永恒的辩证之维,都像通过棱镜的太阳光一样,折射出曼妙的光谱。

### 三、进步还是回归?

如前所述,虽然当今的音乐学在回望 20 世纪音乐时并没有给予普罗科菲耶夫多高的评价,不过这是站在历史主义的角度回望时得出的结论。历史主义的望远镜至多能提供一系列标签以及大体的轮廓,但这还远远不够。考虑到青年普罗科菲耶夫对当时俄罗斯白银时代文学的接受,以及他在和声与节奏方面的大胆探索,恐怕他比当时还名不见经传的斯特拉文斯基更能代表俄国音乐的走向。

至少在 1908 年前后,普罗科菲耶夫已经是圣彼得堡音乐学院圈子里小有名气的“坏小子”。在课堂上,强烈的主见常常妨碍他成为一名优秀的学生:钢琴老师安娜·艾希波娃(Anna Essipova)<sup>3</sup>布置的肖邦、莫扎特、舒伯特经常和他致力于探索的个性化和声语言背道而驰;在尼古拉·齐尔品的指挥课上,普罗科菲耶夫动作僵硬,像个学徒一样亦步亦趋。但另一方面,他很感激艾希波娃和齐尔品,前者让他接续上了贝多芬—车尔尼的德奥传统,后者让他熟悉了海顿的交响曲。这都奠定了他日后创作的基调。

按照普氏自己的话讲,同斯特拉文斯基那种“令人害怕地想让自己的创造性成为现代性的附庸”相比,他“只想把现代性依附于自己的创造性”<sup>4</sup>。普罗科菲耶夫不会为求新而牺牲抒情性。他的前三部钢琴协奏曲,正是在先锋与抒情之间寻求平衡。这种平衡感在前两部里稍嫌不足,特别是《第一钢琴协奏曲》,他不得不周期性地回归那个主题,来维持前后一贯的原则。而当他在《第三钢琴协奏曲》里终于达到平衡时,已是 20 世纪 20 年代初。斯特拉文斯基早已把新古典主义甩在脑后,转而探寻下一创作阶段的美学范式了。普罗科菲耶夫因而逐渐淡出了先锋派,最终选择了回归。

① MOISSON-FRANCKHAUSER, Suzanne. *Serge Prokofiev et les courants esthétiques de son temps (1891-1953)*. Paris:Publication orientaliste de France, 1974, p.121.

② DORIGNE, Michel. *Serge Prokofiev*. Fayard, 1994, p. 249.

③ 莱舍蒂茨基的学生和助教。

④ Ross, Alex. *The rest is noise: listening to the 20<sup>th</sup> century*. Farrat, Straus and Giroux 2007, p. 239.

羲和 法国索邦大学在读博士

(责任编辑 张萌)