

# 《音樂的極境》

## 图书基本信息

书名：《音樂的極境》

13位ISBN编号：9789868538832

10位ISBN编号：9868538831

出版时间：2009-12-19

出版社：太陽社

作者：薩依德

页数：420

译者：彭淮棟

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)

# 《音樂的極境》

## 內容概要

推薦人：中研院歐美所所長／單德興

中文世界第一本薩依德音樂評論集！

薩依德不僅是敢說真話的人權鬥士，也是令人跌破眼鏡的樂評家！

超過20年的音樂評論專欄，結合驚人的廣度與具有渲染力的熱情

薩依德是無與倫比的知識分子，兼為最深層意義上的音樂家 - - 國際名指揮家兼鋼琴家巴倫波音全書字裡行間迴響的氣勢和活力，使我們如聞其聲，如見其人。 - - 鋼琴家魯普，葛萊美獎得主強烈推薦這部由二十世紀後半葉最敏銳的音樂評論家所寫的文集。 - - 《圖書館期刊》

令人愉悅.....具有巨大的熱情與深度、廣度兼具的洞見，這不論在撰寫任何主題的作家中都是極少見的。 - - 《經濟學人》

中時開卷書評(12/20刊出)

中研院歐美所單德興教授推薦

隨書附限量選曲CD，全長75分鐘！

帕華洛帝是索價過高的最高分貝噪音？霍洛維茲是尖銳刺耳風格的代表？薩爾茲堡音樂節是癡肥臃腫的觀光促銷？美國大都會歌劇院盡上演些二流劇目？

《音樂的極境》是薩依德論樂橫跨三個十年的第一本文集，他討論許多作曲家、音樂家、演奏家，在過程中抽繹音樂的社會、政治、文化脈絡，連帶發揮他古典鋼琴家的素養，對古典音樂和歌劇提供豐富而且不時出人意表的評價。

全書以清新的角度賞析經典作品，也以他人不及的眼光品題為人冷落的當代作曲家作品。薩依德批評紐約大都會歌劇院過於保守，也惋惜帕華洛帝有超級巨星之譽，卻「將歌劇演出的智慧貶到最低，把要價過高的噪音推到最大」。此外，他思考以色列禁演華格納的問題，音樂節愈來愈浮濫的令人憂心趨勢，以及以馬爾孔X生平為主題的歌劇，音樂與女性主義的關係，鋼琴家顧爾德，及莫札特、巴哈、理查史特勞斯等名家的作品。

薩依德以內行人的造詣，權威的身分，書寫精闢犀利的批判。他在音樂裡看出文學與歷史理念的反映，並密切觀察其構成和創造的潛力。《音樂的極境》情文並茂，處處發人深省，呈現薩依德思想事業的一個重要層面，進一步證明，作為廿世紀最具影響力、最勇於突破的學者之一，他實至名歸。

薩依德除了著名的後殖民論述，並精通文化研究與音樂，本身具有鋼琴演奏家的水準，終身對西方古典音樂擁有激情，《音樂的極境》收集1983-2003年間的音樂評論，他以專業樂評家的角色討論作為文化場域的古典音樂，清晰深入。本書的出版呈現薩依德更全面和多方位的專長與論述，可彌補過去中文翻譯與評介的不足。

# 《音樂的極境》

## 作者簡介

薩依德 Edward W. Said

1935年生於巴勒斯坦的耶路撒冷，接受過英式教育，取得哈佛大學博士學位，哥倫比亞大學英文系與比較文學教授，擔任《The Nation》雜誌樂評，著作等身，包括《鄉關何處》、《文化與帝國主義》、《東方主義》。他由哥倫比亞大學出版社出版的著作包括《康拉德與自傳小說》、《人文主義與民主的批評》、《開始：意圖與方法》、《音樂的闡釋》，及《並行與弔詭》。2003年逝於紐約。

# 《音樂的極境》

## 精彩短评

- 1、 比起那些言辞或寡淡或夸张的无趣乐评，更爱said这份思绪密集而文字精瘦的冷静。
- 2、 Intellectual的另类解读。
- 3、 跟著薩的文字聽音樂，是種難求的享受。
- 4、 内地版什么时候出啊！
- 5、 一位原本应该写影评的人最后成为了乐评人。
- 6、 大多数是针对演出的评论。

## 章节试读

### 1、《音樂的極境》的笔记-萨义德《音乐的极境》读书笔记二

（由于种种原因，1980的章节看完后就暂时搁置了，再次摘录这本笔记已经是四年后的今天，现在这本评论集的大陆版也已经面市了）

-1990年代

“布列兹的壮志，是将他自己和当代人的作品摆在一个广大的脉络里，籍以使音乐体验重新获得知性、有批判力的接受。二十世纪音乐不再是难吞但观众很容易避开的药丸，也不再是一种深奥的活动，局限于学术界和小型、孤立，只有作曲家出席的演奏会。不管我们喜不喜欢或了不了解《层层叠叠》之类的作品，有一点是没有疑问的：我们将它们拿来和其他二十世纪作品一块体验，它们的力量会增加，而且变得比较易懂，这些作品不但是作曲者对各种现代主义文本的反应，也是对其他表达恐怖、忧伤、敬畏的方式的反应。此外，懒惰的观众和上进心不够的音乐会主办者把古典音乐摆进各种自满的小盒子里，开限制它真正的力量和每每令人不安的爆发，布列兹这样有力的演出硬是把把这些盒子打开来。对布列兹，音乐可以对治大众文化的粗糙和肤浅；在一点上，他承袭勋伯格、阿多诺、魏本以及现代主义极盛时期其他作曲家的看法，他们都眼观大局，以清晰、知性的意识对抗流行的音乐做法。布列兹一方面和约翰凯吉绝不相同，另一方面也不大同于格拉斯（Philip Glass）和约翰亚当斯（John Adams）等极简主义者，身为作曲家，他对过去有兴趣，认为过去需要不断修正，同时，他有心建构当下的文化。这样的事业不只需要诗人和哲学家努力，也需要音乐家。这事业引起观众也努力来诠释和理解，那么，从作曲、演出到接受的整个过程就变成你很难再只是静坐在那里「享受」的过程。”

“几年前，我曾描述音乐会艺术家生活的吓人世界，说古尔德想办法逃避的公开试炼是一种「极端场合」。一大群人付了不低的价钱来看一个钢琴家、小提琴家或声乐家做别人做不来的事，除了置身这么一群人面前锁产生的极度紧张，演出者在台上也几乎是孤绝的，他处于一种险象环生，岌岌危危的情景，在此情景里，什么令人丧气的事情都会发生-----记忆闪失，瞎摸乐句，完全混乱，精神不集中，指法出岔，等等。还有，你意识到观众在等你跌倒，等着看你过不了关；这方面，听音乐会有点像看血腥运动。最后，如同古尔德说过的感觉，看演奏会就是置身一个竞争剧烈的世界，里面充满别的音乐家，他们要赶到你前面，他们得利于你的没落或灾难演出，他们要抢你的档期、你的录音合约、你的音乐会进账、你的经理、你的名气。这个行业要求你维持高水平的洗练和精彩，想维持这样的水平，你就得活在十分不堪的紧张高度里；一场演奏会结束，或一张唱片录完，就必须开始思考下一场、下一张。古尔德同世代的好些人-----霍洛维兹、葛拉夫曼（Gary Grafman）、佛莱雪（Leon Fleisher）、奥格东（John Ogdon），但举少数资质最高者为例-----罹患神秘的疾病，不得不取消露面，甚至结束整个演奏生涯，实则无足为奇。日复一日孤悬台上的极端处境，迟早要恶果上身，特别是像古尔德这样的，对生活 and 身体的天生控制欲不断受到挑战-----构成挑战的不只是演奏生涯的苛刻要求，还有人生有时而尽这个事实。”

“但古尔德的悲剧在于演奏者与制乐（music-making）作为当代社会/文化实践的功能已经分家。绝世高才如李斯特，弹的也是他自己和朋友的音乐：今天的钢琴家弹过去的音乐，尽管古尔德有个奇想，说每个演奏者、每个聆听者只要动一动扩大机的调节钮，也可以有创造性。”

“他可取之处不只是他令人难以置信的才具，还有他的反讽，今天的音乐界，明星索酬无度，公关人员百般奉承，偏执的剧院经理在全无想象力的剧目曲目里故作精挑洗选，反讽是风场罕见的特质。古尔德持己严肃，但随时化身为拳手帕特洛诺（Dominico Patrono）、演员奇安提（Myron Chianti）、音乐学者普莱斯戴维斯（Sir Humphrey Price-Davies）、指挥特维特--桑维特（Sir Nigel Twitt-Thornwaite），自我嘲讽。这样的自我意识，代价非常高，其中一环是留意自己的毛病，以及放纵他通常彼此矛盾的那些冲动。从某方面来说，古尔德的一切都有令人不安的矛盾和变态。然而他提供的经验何其丰富。”

## 《音樂的極境》

“《费黛里奥》不仅突显它自己的特徵，也突显一般歌剧的特徵：歌剧是彻底的混种产品，而且是夸大的东西，只是夸大得美妙。作为观赏的东西，歌剧由于太例行化、太没有思考力，我们对于这种文化形式变成只剩尊敬有加的份，并且谈到它时总是复制一些陈腔滥调-----现代制作人和导演和我们一样没有思考力，也在复制这些陈腔滥调。最引人兴趣的歌剧也可能有些肉眼看不出来的东西（例如断层，以及没有解决的对立）和离经叛道之处，这一点，看戏的人懵然不知，他只知道歌剧越大、越豪华，就越好看：在纽约大都会歌剧院，泽菲雷里制作的威尔第十分不堪，普契尼更糟，规模浮肿过度而导演功夫不足，却从来不缺掌声-----而且显然没有人意识到整个玩意儿何其庸俗可怕。”

“事实是，贝多芬很清楚，在他的社会里，真实的力量不在于《费黛里奥》（一件相当浓缩的作品）所能代表的任何事物。贝多芬的观众，说实了，他的恩主，是贵族，不是一般的中产阶级市民。他生活于一个帝国的核心地带，那个核心地带当时正值剧烈变迁，革命遭遇反革命：《费》剧的观众的主体可以推断是出席维也纳会议的代表。所罗门早在出版贝多芬传以前，即于1971年发表一篇文章，他在文中指出，对滋养贝多芬早期生涯的维也纳和普鲁士贵族，启蒙运动是值得欢迎的，在他们心目中，启蒙运动不只是法国贵族或被贵族收养的卢梭等人创造之物，启蒙运动还代表‘一种责任、服务、理性哲学，这哲学部分可以当成手段，用以规避社会存在与国家四分五裂的痛苦现实，部分则是一个濒死阶级的错误意识．．．．．如果说启蒙运动是专制体制收编激进知识分子、化解其最先进成员的情绪的手段之一，那么，启蒙运动同时也是终于摧毁专制体制的手段之一．．．．．贵族由于地理上的距离，加上世世代代的短视，而和他们巨大收入的来源[他们坐拥的广大土地]两相远隔，他们滋养艺术，尤其是音乐，出手之阔绰，只有他们在衣食享受上的花费能够比拟。’

「奏鸣曲有别于其他一切幻想形式之处，在于它能控制其幻想内容，像錫模般型塑其即兴成分，压制临时涌现的成分，将非理性的部分理性化。奏鸣曲经过这样的发展，成为一种封闭、理性的音乐系统，一种作曲『原理』，而不只是又一种音乐形式」。

“歌剧内部的个别曲子可以使用奏鸣曲形式，但是推动一部歌剧整体的是情节，一个自具起始、发展、结论的叙事序列。”

“《费黛里奥》里的形而上脉络是当代文化模式的一部分，阿布拉姆斯在《自然的超自然主义》（Natural Supernaturalism）里对那个模式有相当好的描述。法国大革命时代是充满「启示录般的期望」的时代，打动一整个世代的诗人和哲学家，以及贝多芬。但是，对一个「以暴力革命的手段带来千禧年」，他们大多失去信心，只不过「他们没有抛弃那个原初愿景的形式。在许多重要的哲学家和诗人身上，浪漫主义的思维和想象一直是启示录式的思维和想象，只是其有形内容已有各种改变」。在《费黛里奥》以及第九交响曲，贝多芬的心态也是虽然幻灭，却维持启示录的性质；在两部作品里，我们都看到阿布拉姆斯所说，重新建构的神学，但其中使用了问题重重的音乐和戏剧形式，这形式几乎不由自己地突显对千禧年变革的信心，但一方面又保留那股热情和胜利意识的一些层面。”

“歌剧在舞台上的演出，有赖于许多因素彼此折衷妥协，包括演出单位、导演、指挥，以及，特别是今天，观众、资助人、售票单位。有个普遍的共识说，古典音乐落难是因为企业贪婪、正典作品的观众日益减少、明星（例如三大男高音）索酬过高，以及演出者和剧院经理在音乐上没有想象力，态度十足的极端反动，只演安全的杰作，不碰当代货非主流的作品。”

“巴哈是管风琴制造家、管风琴技师、管风琴作曲家、精熟的管风琴演奏家，他巩固意大利和北欧的风格，将它们转化成新而复杂的管风琴演奏语法，成为此后所有管风琴作曲的基础。”

“巴哈在技巧上呈现的困难主要导源于一种对位风格，每个声部（每根手指）必须独立，因此我们听到的不是旋律和单纯的伴奏，而是流动、时时变化，由两个、三个、四个、五个或六个声部构成的质地，各声部模仿其他声部，但模仿之中，节奏、抑扬顿挫、旋律变奏都有细微差异。绝大多数演奏者都是辛苦挣扎过关，无暇理会巴哈奇妙的和声胆识、独具匠心的节奏弹性，和层出不穷的旋律创意（许多演奏者连兼顾两个声部都吃力，而巴哈要求的是同时弹好几条脉络，每条都复杂但清晰）。”

“巴哈所有管风琴作品都是为新教教会而写，原初听这些作品的人也是新教徒。身为唱诗班指挥、管风琴家兼宫廷作曲家，巴哈的音乐生命有相当部分在莱比锡的圣多玛斯教堂度过。教堂之外没有管风琴，也没有我们今天这样的音乐会。巴哈的听众是上教堂的信众，他们在教堂里的经验，本

## 《音樂的極境》

质上当然是做礼拜。但是聆听巴哈为这些场合设计的许许多多作品类型，我们发现其音乐多么多姿多彩-----有圣咏曲、经文歌、前奏曲、赋格、合唱团轮唱、器乐间奏，我们也发现，在他服务的那些年里，他不知疲倦，产生一件又一件卓越的作品，每件都针对四旬斋、复活节之类特定季节的特定礼拜天，供礼拜仪式里的特定环节使用。”

“管风琴本身是一种有支配力的乐器，其设计就是要以其声音充满教堂，营造会众的情绪，包括敬、畏、欢乐、冥想、静观。”

“和钢琴不一样，你如何击打管风琴的键，都不能使声音变大或变抒情一点；管风琴是将空气推过大小、形状不一的管子而发声，因此你重击、轻触琴键，都无关紧要。音量都一样。管风琴的识别特徵是，它不但有供手指使用的键盘（塔利厅这台有四个键盘），还有踏板，用脚奏出的音符。琴声因此而更丰富、更多变化。”

“巴哈的宗教眼光当然属于新教的路德，但在音乐上的表现方法是彻底的对位，或复音-----以创意结合音乐线条而毫不违反对位规则，而且不让学术、技术面主导局面。这是巴哈管风琴音乐弔诡之处：每件作品演出一种对位技巧-----赋格、变奏、圣咏曲、前奏曲、幻想、帕萨卡里亚舞曲-----但绝不使技术面（空前的高水准）掩盖作品的表现、礼拜仪式或情感目标。”

“对位法是一种博学，甚至学院的作曲风格，因为这种作曲法受到严格的规则束缚。某些音符组合，例如平行五度，一般是禁用的，至于主题的变奏，例如转位（将主题倒弹）、stretto（整个主题尚未结束，就引进一个反主题）、转调、移调则规定必有。巴哈1750年去世后，他的作品颇遭埋没，部分原因是他的技法似乎被比较以旋律、以形式为基础的音乐取代（例如海顿、贝多芬、莫扎特的奏鸣曲形式）；不过，继他而起的作曲家重新发现巴哈可畏的对位天才并受其启发，是音乐史上最动人的事件之一。”

“巴哈不是革命派，也不是偶像破坏者，但他运用传统，使之产生全新的意义，其程度远远超过别的作曲家所敢梦想。创造并不是无中生有，而是在一个乐句里找到隐藏其中的发展可能性。德瑞福斯显示，巴哈有一种异能，善于预先揣度任何乐句在对位发展上的潜力，然后顺理成章产生结果。巴哈的创造并没有超越他当代的音乐环境，但他做一件作品时非常自觉，做法也至为严谨，因此他的作品变成一种音乐地图，一种对传统的沉思，突显或提升那些传统，供人从事新的反思和分析，也就是说，他将传统整个转化。德瑞福斯写说，巴哈的创造模式「是一张作曲思绪和行动的网，他将这张网带进他的作品，那些模式不只支配单一作品的创造，更重要的是，它们透露一种音乐体验，音乐占首要位置的一种体验。作品则体现一种清晰的弔诡，里面包含自由和必然，显示两者交织相连，密不可分，你兴奋发现新乐思，这发现就带来严格的责任-----你承担风险，然后引出适切的结果。这种对音乐的内在尊重，展示的无非是对世界的内在意义，以及对立面每一种res severa（以严谨作曲手法完成的作品）的尊重。」”&lt;原文开始&gt;&lt;/原文结束&gt;

### 2、《音樂的極境》的笔记-1980

这里是部分段落与章句的载录<http://www.douban.com/note/199105071/> 更新中~

### 3、《音樂的極境》的笔记-萨义德《音乐的极境》读书笔记三

-2000年以后

“从某种层次说，所有艺术都是无言的：它们当然是以不同的媒介表达自己，但是，即使它们属于历史和人类的现实，它们表达的也只是自己，不及其他。普鲁斯特说，艺术作品是沉默之子。不过，文字使用的是有日常意义的文字，形象艺术也反映现实，所用形式包括摄影、雕刻、绘画等等。亚里斯多德将艺术定义为mimesis，即模仿。但是，所有艺术之中，音乐-----音乐依靠声音、就是声音-----是最无言的，最远离我们能够从一首诗、一部小说或电影得到的那种模仿式意义。济慈有个诗句，用在音乐上十分贴切：‘沉静尚尤无玷的新妇，寂静和悠悠岁月领养的孩子。’因此演奏者的任务是使音乐说话，但音乐说话的方式隐奥而难解，并非你我绝大多数人所能掌握。”

“将音乐从它的寂静里抽释出来，是一个密集而经过提升的过程，这整个过程要有至高的诠释天赋，不只是实现和发音，还有另一种境界，我称之为阐释（elaboration）。我们说话的时候，当

## 《音樂的極境》

然就是发文字、观念、情绪之音，但这是自然之事，像说话的本身，或使用语言，都是人天生而能的事情。伟大的诠释者使音乐说话、使音乐实现陈述，其层次却不止于此，巴伦波因之所以异于去其他音乐家，就在这里：我指的是他似乎无限的能力，将生命本身的密度和复杂赋予音乐，而由生命自行阐释成样式、结构、秩序、元气，以及惊讶和喜悦。”

“你有一种感觉，这位出色的音乐家带着类似生命的衝劲履行美学事业，他汇集许许多多线条、经验、声音和冲动，结成一张对位之网，这张对位之网的目的是要赋予这多样性、这发声、这声音和生命的复杂性，一种既深富人性，但境界超越的清晰和立即性（immediacy）。这既不是支配，也不是操纵，而是阐释，表现与意义的终极形式。”

“音乐史上，很少人在音乐界以外的名声像1982年以五十岁年纪死于中风的加拿大钢琴家、作曲家、知识分子古尔德这么丰富而复杂，演奏家更屈指可数。这类人物不多，原因可能是音乐本身的世界（「音乐商业」当然不算）和文化大环境之间的鸿沟越来越大，比起文学与绘画、电影、摄影、舞蹈之间相当密接的关系，这道鸿沟的确宽多了。今天的文学知识分子或一般知识分子对音乐这门艺术，很可能只有些微实际知识，只有些微弹奏一种乐器、学过视唱或理论的经验，而且或许除了买唱片、收集卡拉扬或卡拉斯等几个名字，跟实际的音乐这一行谈不上有什么一贯的认识-----无论是谈演奏、诠释和风格之间的关连，或认识莫扎特、贝尔格、梅湘与和声或节奏特徵的差异。这鸿沟可能是很多因素的结果，包括音乐在博雅教育课程里渐失地位、业余演奏式微（从前，学钢琴或小提琴是成长过程的常规），以及难以进入当代音乐的世界。”

“回想一下，炫技家在欧洲的音乐生活里浮现为一种独立的力量，是帕格尼尼和李斯特立下楷则的结果，两人都是作曲家兼身怀魔性绝技的器乐家，在十九世纪中叶的文化想象力扮演重要角色。他们的主要先驱、当代人和继起者莫扎特、肖邦、舒曼。甚至布拉姆斯，本身是重要的演奏家，但这个身份永远次于他们作曲家的名气。李斯特是有相当地位的作曲家，但主要是以独奏台上一个出奇慑人的人物知名，受满怀崇拜、时或流于轻信的人群注目、仰慕、叫绝。炫技家毕竟是资产阶级创造的人物，是新兴而自主、世俗的民间表演空间的产物（音乐厅、独奏厅、公园、艺术宫殿，容纳的是新近崛起的演奏家，而非作曲家），这些空间取代了曾经滋养莫扎特、海顿、巴哈早年贝多芬的教会，宫廷和私人场所。李斯特首创的，是演奏者成为专门受付钱而来的中产阶级民众称奇的对象。”

“《音图》（Klangfiguren）里有一篇文章 大师的绝技 ，容我节录一小段：他自信满满的姿态后面暗伏着那股焦虑，唯恐只要他放弃控制那么一秒钟，聆听者可能厌倦而逃。这是一种建制化、和人脱了节的票房理想，以及伟大的诠释所实现的，是部分与整体之间的辩证，这辩证在这里丝毫不见。打从起始，我们看到的是关于整体的一个抽象观念，几乎像为一幅画准备的素描，然后用音量来着色，那音量挟其感官上的片刻辉煌压制聆听者的耳朵，细节则被剥掉它们本有的脉动。在某一层次上，托斯卡尼尼的音乐性敌对于时间，是视觉的。整体的赤裸裸形式由彼此孤立不相连的刺激来装饰，达成比较能和文化工业同声一气的那种原子论的聆听。”

“阿多诺1951年发表一篇实至名归的文章， 为巴哈辩驳其信徒 （Bach Defended against his Devotees），文章里表述了我在这里就古尔德提出的一些看法。事关巴哈技法里的一个核心矛盾：对位法，也就是说，「透过具有动机的作品（motivic work）的主观反思，将特定主题素材分解」，与制造（manufacturing）-----本质上寓于将旧有的技艺运作（craft operations）打散成它比较小的构成动作-----之间的关系和关连。如果其结果是素材生产上的合理化，则巴哈是体现「理性地建构的作品」的第一人.....他以音乐合理化在技巧上的最重要成就，为他的主要器乐作品命名，并非巧合。巴哈最深刻的真理也许是，至今支配资产阶级的那个社会趋势不但保存于他的作品之中，而且籍着被反映于意象之中而与人性的声音调和-----打从开始就被那个趋势扼杀了的声音。”



# 《音樂的極境》

## 版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)