

您现在的位置：中国音乐学网 > 音乐论文 > 西方音乐史 > 正文

无间行者①：施尼特凯复风格溯源

2013-3-26 来源：《黄钟》2012年第2期 作者：李鹏程 陈鸿铎 人气： Emusi论坛

摘要：自20世纪60年代起,苏联作曲家施尼特凯创作了大量复风格音乐作品,成为这一创作手法的代表人物。对于坚持表现世界和自我的施尼特凯,追溯其复风格创作思维的渊源是理解其作品内涵的必经之途。本文旨在通过论述在不同文化要素之间的施尼特凯,是如何在他的无间道上形成复风格创作思维的。

关键词：施尼特凯 (Alfred Garriyevich Schnittke, 1934 - 1998) ; 复风格; 历史渊源; 苏联音乐

1971年,阿尔弗雷德·施尼特凯 (Alfred Garriyevich Schnittke, 1934 - 1998) 在《现代音乐中的复风格倾向》一文中首次提出了“复风格”(Polystylism)的概念:“近十年来,可以觉察到音乐中复风格的倾向正在广泛传播……在现代音乐里,各种各样的复风格手段数量很大,但还未得以分类,被各个学派、潮流的现代作曲家有意识地加以运用的‘异己’风格因素,也多得无法计算。”[1]施尼特凯不仅从理论上对西方音乐历史中已经出现的复风格现象进行了分类总结,将其作为现代人多元混杂的生存状况、音乐史冲突效应的真实体现,还在自己漫长的创作生涯中不断运用、发展着复风格创作手法,成为这一创作手法的代表人物。

对于“复风格”的具体概念,无论是施尼特凯自己还是《新格罗夫》辞典,都没有给出一个明确的定义。维基百科全书(Wikipedia)对“复风格”的定义是:“在文学、美术、电影,特别是音乐作品中运用多种风格或技法,具有后现代特征……第一篇论述这个概念的重要文章是施尼特凯的《现代音乐中的复风格倾向》。”[2]简言之,“复风格”音乐就是在一部作品内部拼贴并置多种音乐风格,它集中体现了20世纪多元音乐风格并存的时代特征。

施尼特凯的复风格音乐游荡在不同的世界之间,在这种理性设计的混乱中表现深度内涵,对灵魂、历史、宗教的深入思索使得他的复风格音乐作品呈现出一种发人深



中国音乐学网 上海 徐汇区

+ 加关注

《音乐研究》2013年第3期目录_中国音乐学网
《音乐研究》2013年第3期目录(5月15日出版,总第160期): <http://t.cn/zHiYM46>



5月29日 21:38 转发 | 评论

第三届全国音乐传播论文征集活动_中国音乐学网
第三届全国音乐传播论文征集活动 发起单位:中国大众音乐协会、中国音乐家协会音乐传播学会
主办单位:《音乐研究》《人民音乐》《中国音乐》《音乐传播》杂志。详见:<http://t.cn/zHiYAGT>
5月29日 21:34 转发 | 评论

第十二期《音乐学》杂志 Louisa 邀请 菲
TA的粉丝 (2710) 全部>

热门

- 1 无间行者①：施尼特凯复风格溯源
- 2 终结乌托邦——肖斯塔科维奇《第四交响…
- 3 当流浪成为一种宿命——马勒《旅行者之…
- 4 来自祖灵的歌——肖邦波罗乃兹赏析
- 5 风格叙事与历史语境
- 6 古罗马音乐文化史的意义、性质与基本内…
- 7 人民的教师与“卡特西斯”——试论古希…
- 8 每个人都是浮士德——李斯特《b小调奏鸣…
- 9 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向…
- 10 《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒…
- 11 19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形…
- 12 诗意地栖居——帕特的回归之路

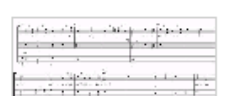
热图



19世纪上半叶德国…



《圣母弥撒》的情…



省的矛盾性特征。过去的音乐材料看似被任意地解构，可经过精密的再次结构，最终会得到新的内涵，材料自身也得以重生。

对于坚持表现世界和自我的施尼特凯，追溯其复风格创作思维的渊源是理解其作品内涵的必经之途。施尼特凯被后人称为“a man in between” [3]，本文即从这个视角来探寻在不同文化要素之间的施尼特凯，是如何在种种夹缝中形成复风格创作思维的。

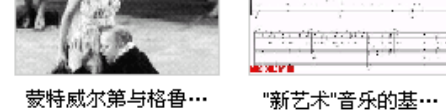
一、在两种文化之间

施尼特凯生于苏联的恩格斯市，身上却没有丝毫俄罗斯血统——其父是犹太人，其母是伏尔加德国人。他在苏联被贴上犹太人的标签，晚年定居德国后又被视为一个“苏联作曲家”。苏俄与德奥这两种文化烙印在施尼特凯身上体现的淋漓尽致，这与他的成长经历密切相关。

施尼特凯在恩格斯市度过了二战期间，在极其艰苦的生存环境下，他阅读了家中大部分的德文书籍。然而那时德语在苏联被禁，因此生活中还是说俄语。施尼特凯12岁时全家搬到维也纳，他在那里开始学习手风琴、钢琴和音乐理论，尝试着用手风琴创作小型乐曲。战后的维也纳尽管伤痕累累，音乐生活却依旧繁荣。施尼特凯刚到那里就聆听了大量音乐会，莫扎特、贝多芬、布鲁克纳、马勒等德奥作曲家的音乐从此扎根在施尼特凯的心中[4]。在其复风格作品中，我们常常可以听到维也纳古典音乐风格作为一种象征性的符号大量存在，与苏联音乐相对，维也纳音乐在他的作品中更多地代表着温情、诙谐的一面。施尼特凯在1981年的一篇日记中这样写道：“这三十年里我总是做同样的梦，久别的我到达了维也纳——我童年的快乐情景又浮现在脑海，梦想成真了。我看见自己穿过大街……一切景象都与我生命中度过最美好的时光相同。”[5]

两年后，施尼特凯全家迁回苏联。就在这一年，苏共中央批判肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等人是“坚持形式主义的、反人民的倾向”的作曲家。苏联音乐以社会主义现实主义为准则，收音机里反复播放着红色歌曲，这与他在维也纳的音乐生活形成了极大反差。19岁时，施尼特凯进入莫斯科音乐学院，当时保守的教学制度尽管令人窒息，但客观上也有利于施尼特凯充分掌握传统音乐的风格特征[6]，在俄罗斯音乐特有的情感土壤中形成自己挥之不去的悲感情节。

施尼特凯一生的大部分时间都在苏联度过，但他显然对德国更具亲切感。他许多被封杀在苏联的作品都是在德国出版和首演。至80年代末，他前往德国的次数日益频



推荐

- 1 无间行者①：施尼特凯复风格溯源
- 2 来自祖灵的歌——肖邦波罗乃兹赏析
- 3 风格叙事与历史语境
- 4 古罗马音乐文化史的意义、性质与基本内…
- 5 人民的教师与“卡塔西斯”——试论古希…
- 6 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向…
- 7 《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒…
- 8 19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形…
- 9 诗意地栖居——帕特的回归之路
- 10 伊利亚·穆辛：俄国指挥艺术的一代…
- 11 弥撒套曲体裁性的确立与现存14世纪的弥…
- 12 结构主义与音乐



博客

搬到东在苏联的作品都是在德国出版和首演，至80年代末，他前往德国的次数日益频繁，在1990年接替利盖蒂在汉堡音乐学院的作曲教职。随着两德统一，施尼特凯全家也得以定居汉堡。[7]

此外，不得不提的是施尼特凯对宗教信仰的探寻历程。施尼特凯的父母和祖父母都是无神论者，而他的外祖母是虔诚的天主教徒，施尼特凯最初的宗教体验就来自幼年时与外祖母的谈话。而他一生的大部分时间却生活在以东正教为传统的俄罗斯，他经常向俄罗斯的一位东正教神父忏悔，并在音乐作品中多次引用东正教圣咏（如《第二弦乐四重奏》、《三首圣歌》、《合唱协奏曲》等）。同时，他也在《第一交响曲》和《第二交响曲》中引用了天主教的圣咏音调。1982年，施尼特凯决定在维也纳受洗为天主教徒[8]。对不同宗教文化的探寻和包容在施尼特凯的复风格作品中多有体现，如他作于1984年的《第四交响曲》同时运用了天主教、新教、犹太教和东正教的圣咏音调，并且在全曲最后，合唱队可以选择用俄语或拉丁语演唱“圣母颂”。

苏俄与德奥这两种强势音乐文化在施尼特凯的生命中产生了剧烈的碰撞，它们作为鲜明的文化符号在他的复风格作品中时常并存。他后来也表示早年经历对自己的复风格创作思维有着深刻的影响，其音乐中的巨大对比很大程度上源于自己童年时在不同世界中所体验的不同文化风格。“尽管我没有任何俄罗斯血统，但我与俄罗斯血脉相连，我的一生都在那里度过。另一方面，我的很多作品又与德国音乐紧密相连，并且是一种德国式的逻辑……”[9]

二、在各种苏联体制之间

斯特拉文斯基在1939年的讲座《走下神坛的俄罗斯音乐》中悲观地认为：“马克思主义者认为艺术只不过是‘建立在生产关系之上的上层建筑’的观点最终让俄罗斯艺术沦为共产党和当局政治宣传的工具……音乐既不是‘集体农庄庄员的舞蹈’，也不是所谓‘社会主义交响乐’……艺术植根于文化，发展于养成，得益于知识界的整体稳定。而现在俄罗斯比起历史上任何时候都更加缺乏以上的三种条件。”[10]斯特拉文斯基没有预料到，苏联的意识形态高压，反而激起了一代又一代苏联严肃作曲家以荒诞而又深刻的姿态表现着作为人类最根本的良知。

施尼特凯出生那一年，斯大林发起了历史上称为“大清洗”的政治迫害运动，自那时起日益猖獗的政治审查制度渐渐渗入艺术创作领域。同样在那一年，肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》在列宁格勒成功首演，然而两年后斯大林看过此剧后满腔怒火，很快《真理报》上便出现了那篇著名的社论《混乱而非音乐》。施尼特凯移居德国后，苏联解体。施尼特凯一生经历了苏联各代政权更迭，他的命运和音乐也在苏联各代领导人所引领的不同体制之间颠沛流离，其音乐是苏联战后一代人精神状态的真实反映，因此他也常被后人视作肖斯塔科维奇的接班人。[11]

施尼特凯的毕业作品清唱剧《长崎》(Nagasaki)由于运用了无调性的音响效果来模仿原子弹爆炸的声响，遭到了作曲家协会的严厉批判，他也被贴上了“形式主义”、“现代主义”的标签。在肖斯塔科维奇任作曲家协会秘书期间，施尼特凯加入了协会。对于政治迫害，肖斯塔科维奇采取了一种佯装癫狂的“颠僧”式态度[12]，表面与官方妥协，却在抽象的音乐中表达内心的真实想法，他的一生及其作品都体现了这种悲惨的双重人格。施尼特凯显然比他的前辈更为强硬，不仅在自己的复风格作品中直白地表现“疯癫”的姿态，在实际创作方面也不向任何意识形态压力妥协。他公开表示：“不管赫连尼科夫可能怎么说和怎么想，我和我的同行需要用什么手法就用什么手法。”[13]

斯大林在1953年的逝世预示着一场声势浩大的思想解放运动将在苏联展开。这一年19岁的施尼特凯进入莫斯科音乐学院正式学习作曲。赫鲁晓夫当政期间的“解冻”政策对于施尼特凯复风格创作思维的形成起到了关键作用。10年“解冻”期间，对全民狂热的社会主义理想的反思得到了前所未有的发展，40年代末“粉饰生活”的瞒与骗，终于让更多的苏联人意识到了这种伪理想主义的危害性，与虚幻理想主义的对抗终于从潜在对抗变为显在对抗。[14]尽管文艺审查制度依旧严厉，但正是在这一短暂的契机中，苏联音乐的“先锋派”应运而生，施尼特凯也在这10年期间摸索出了自己的创作道路。[15]

1962年，施尼特凯曾有机会成为一名“官方”作曲家，文化部委约他创作一部歌

1962年，施尼特凯有机会成为一名官方作曲家：文化部委托他创作一部歌剧《第十一条戒律》（*The Eleventh Commandment*），施尼特凯完成初稿后，作协希望他弃用现代音乐语言，并顺应官方的构思。这些要求都被施尼特凯拒绝，而他也立即被作协列入黑名单，此后他不得不靠写电影音乐谋生，可同时也不必再处处看官方的脸色行事，游离在体制的边缘。此后二十年里，施尼特凯一直未被准许出国参加他作品的首演，很多来自国外的委约和信件也被作协截留。[16]在这样的审查制度下，苏联“主旋律”的创作要求在他这里得到了别样的回应：被斯特拉文斯基蔑视的“农庄庄员舞蹈”与“社会主义颂歌”也被作曲家当作素材，与多元风格主题一起直白地表现了那个荒谬变形的“乌托邦”世界。

施尼特凯的祖父母1910年参与共产主义革命时被迫从俄罗斯逃到德国，而三十年后苏德开战时，他们全家险些同所有伏尔加德国人一起惨遭流放。施尼特凯的父母也是共产主义者，其母是一名热情的少先队工作者。施尼特凯从小在这样的政治环境中成长，即便在维也纳生活的两年间，他也是个每天戴着红领巾的少先队员。而在1990年，施尼特凯拒绝接受列宁奖，在给列宁奖评委会的一封信中，他如是说：“七十多年来，直到最近，我们一直仰望着作为中央集权标志的列宁——而今天我们身处于整个历史的真实与矛盾之中仰望这个人物……对于我来说，在当今接受这个奖项有损我的原则……如今任何人都敢向普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良等其他列宁奖得主扔石头，因为今天我们每一个人似乎都‘容易且乐于诉说真相’（比三十或四十年前保持沉默更容易，那时会危及一个人的心灵、肉体、神经、生命……）！”[17]

苏联各代体制的变化以及施尼特凯对之的回应共同促成了施尼特凯的复风格作品的独特性，它们表达了在“集体主义”的口号中已然扭曲的个体声音，赤裸裸地表现了苏联历史中始终存在的两种互相抗衡的力量：理想主义激情与对之的反省。

三、在多元音乐风格之间

施尼特凯复风格创作思维的另一重要渊源来自于他对各类音乐流派的包容态度以及自己大量写作各类流派的音乐。

除了上文提到其在童年时期对两种音乐文化的耳濡目染之外，施尼特凯对各类通俗音乐的态度也是极为包容的，并且鲜明地体现在他的作品构思中：“不要认为我反对罗可（摇滚）音乐，相反，我是那些对它的发展非常感兴趣的人之一……我们显然把各种各样的音乐潮流、倾向、风格过分的分割了……生活本身所具有的两个极端方面，永远处于互相依存的状态。我在1972年写的第一交响曲，就是企图以最直白的语言来表现生活中两个并存层次之间的依赖性。”[18]与此相似的言论还出现在他在《第一大协奏曲》首演时所做的注解：“我梦想一个风格统一的乌托邦世界，在那里，‘娱乐’和‘严肃’的片段不是为了产生滑稽效果，而是为了深刻体现多面的音乐现实。”[19]进一步追根溯源，施尼特凯的这种音乐观念及其复风格作品中的通俗音乐主题，其实皆源于他自从1962年开始为66部电影所作的配乐。

写作电影音乐本是迫于生计，可连他自己也没想到这个迫不得已的行为却使他找到了自己的音乐语言。从电影艺术所特有的“蒙太奇”镜头以及瞬间的情绪转换中，施尼特凯发现不同音乐风格之间的剧烈对比可以产生如此深刻的效果，并且在电影音乐中他可以避开审查，自如地运用现代音乐技法。许多最初用在电影配乐中的主题会再次出现在施尼特凯的复风格作品中，例如他的早期复风格代表作《第二小提琴奏鸣曲》正是从《玻璃手风琴》的配乐演变而来；再如动画片《蝴蝶》的主题被用在《第一大协奏曲》中；为电影《今日的世界》配乐不仅启发了施尼特凯对《第一交响曲》的构思，并且一些音乐片段也被移植到了交响曲中；而《牙医历险记》的配乐干脆直接被整理成了《古风格组曲》。

可以说，为电影配乐不仅为施尼特凯成熟的复风格作品打下了纯熟的技法基础，还使他逐渐明确了自己的音乐语言：“起初我的电影音乐与严肃作品没有任何关联。之后我认识到这样不对，我开始对我所有的创作负起责任来。这种分裂是不可接受的，我必须重新审视我对这两种音乐的看法……我认识到现代音乐语言中有些东西根本就是不正常的，在实验性的‘高雅’音乐和商业性的‘低俗’音乐之间存在着巨大的鸿沟。我必须填补这个鸿沟，不仅出于我个人的状态，还应作为一个通用的准则。音乐语言必须统一，实现它一贯的普世性。也许音乐会向某一个方向倾斜，但两种音乐语言不应分离。然而先锋音乐却有意地加剧这种分裂，探索一种新的精英主义的

音乐语言。所以,我开始寻找一种普世性的音乐语言。从音乐的角度来看,这就是我的进化论。”[20]

施尼特凯的创作生活也有着鲜明的复风格特点:他在莫斯科的书房正对着一条喧闹的大街,隔壁房间常常传来儿子演奏摇滚乐的声音,电话铃声和拜访者络绎不绝,他的书桌凌乱地摆放着乐谱和书籍。在这样的环境下,施尼特凯要同时构思体裁、风格、用途各不相同的数部作品。这种复风格状态是生活在后工业社会的现代人习以为常的,我们已经习惯了被大量不同类别的信息、思想、音响所包围,施尼特凯复风格作品体现的正是这种真实的状态。

在施尼特凯的复风格作品中,我常常听到不同的音乐风格并置融合。作为一位学院派作曲家,他显然对各个流派作曲家的作品都有所吸收。但是内在影响到他创作观念和精神实质的,还是德奥、苏俄这两条主线。下一节仅举几个对施尼特凯复风格创作思维产生重要影响的作曲家为例,说明施尼特凯如何畅游在他们的音乐理念之中并进一步发展的。

四、在各个作曲家之间

在本质上影响施尼特凯音乐创作理念的,是巴赫与马勒两人的音乐精神。这不仅体现在施尼特凯大量运用各种复调手法发展乐思、对“BACH”动机、马勒主题的多次引用,更体现在他们音乐中共有的宗教感和世界观。施尼特凯曾说:“巴赫对于我始终是不不断变化的音乐世界的永恒的中心。巴赫是生前存在的和在他去世以后继续存在的世界的中心。第二位作曲家是对我有最深刻影响的完全不同的作曲家,没有他,许多作曲家和我自己恐怕就不存在了,他就是马勒。他能够在音乐中像在现实生活中一样是带着他的全部优缺点的人……所有他带给音乐的——另一种对形式的态度,某种音乐的多层次性——理想的、最纯洁的和怪诞的、宗教的和一系列反面的、毫不掩饰的日常生活——所有这些在马勒称之为音乐世界中我们任何一个人都不是只有理想的东西围绕着,而是所有的东西全部一齐来的。”[21]显然,施尼特凯不仅继承了马勒式的交响化复调技法,更将马勒音乐观念的核心以更坦率的方式体现在自己的音乐中。例如在《第一交响曲》末乐章,肖邦的“葬礼进行曲”、柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》的引子、爵士萨克斯、电吉他华彩、军乐队进行曲、“愤怒的日子”等多个互不相干的主题混杂在一起,貌似荒诞不经,其实正是施尼特凯身处的那个扭曲世界的真实反映。施尼特凯延续了马勒的“世纪末”悲剧观点,在百年后的又一个世纪末写下现代启示录。

对施尼特凯的复风格创作思维产生直接影响的苏俄作曲家,主要是斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫三人。施尼特凯在70年代先后创作了三首音乐作品:《纪念斯特拉文斯基的卡农》、《纪念肖斯塔科维奇的前奏曲》和《献给斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇》;并先后写出三篇文章:《斯特拉文斯基音乐逻辑的矛盾性特点》(1973)、《关于肖斯塔科维奇》(1975)和《关于普罗科菲耶夫》(1990)。简单的说,施尼特凯继承了这三位前辈音乐中的“多风格”和“荒诞性”这两大特点。

斯特拉文斯基的创作生涯充满了音乐风格的转变和矛盾,正是这一点对施尼特凯的复风格思维产生了影响。施尼特凯在长论文《斯特拉文斯基音乐逻辑的矛盾性特点》中对其前辈各个阶段的作品进行了详细分析,而他在自己的音乐作品中则将这种矛盾性引向极端。综观斯特拉文斯基从《普尔钦奈拉》到《浪子生涯》的新古典主义作品,他几乎一直与过去音乐的风格保持一致性,终究只是模拟而已,他对旧规则的变形并没有产生新的东西。而施尼特凯则往前迈进了一步,他不仅将整个西方音乐历史溶为一炉,更赋予了那些已然逝去的音乐以新的生命力,延续了斯特拉文斯基音乐中的“千年一梦”②。

施尼特凯不仅继承了肖斯塔科维奇的“反乌托邦”的悲观主义基调,还继承了他的暗码隐喻,这两点在施尼特凯的作品中得到了更加极端的运用。③此外,施尼特凯也从他的前辈那里学习了如何赋予引用的主题以新的意义,以及如何再创造自己的音乐主题,如他在文章中所说:“肖斯塔科维奇的一生都受着肖斯塔科维奇自己的影响。这里我并不是指他的作品中连续的线索,而是指自我引用的再创造,他以全新的方式重新思考并发展自己早期作品中的主题材料。”[22]

正是俄罗斯音乐浓厚的情感传统给予了施尼特凯式复风格以严肃深刻的基础。

“……他的音乐具有理智的光辉，并且特别严肃和深刻。他不想用讽刺情调的游戏笔墨处理多元性——他在这里与观念的交响陈述传统有密切关系。”[23]与那一代的苏联“先锋派”作曲家一样，他无意沉迷在技法创新中，而是自由地运用这些技法去表现历史中的人性。他身处的历史深渊既是一种牵绊，也是一份厚重。

五、在双重人格之间④

施尼特凯一生贯穿着浮士德式的双重人格——他挣扎在理性与非理性、善与恶、美与丑、崇高与世俗、自我与反我、爱与恨、生与死等矛盾之间。他也曾用这个术语比喻自己的音乐创作：“从音乐的角度来看，我觉得我自己有人格分裂症。”[24]笔者在此主要论述施尼特凯对人性的双重人格的长期思索，以及如何在其复风格作品中得到体现。

施尼特凯15岁时第一次阅读了托马斯·曼（Paul Thomas Mann，1875—1955）的小说《浮士德博士，一位朋友讲述的德国作曲家阿德里安·莱维屈恩的一生》⑤，从那以后他又阅读了大量关于浮士德的作品，浮士德主题一直萦绕在他的心中。施尼特凯相信浮士德的故事体现了每个人灵魂中人性与魔性、理性与非理性的矛盾，这些问题在现代化的进程中更为凸显，而他有必要将其中的邪恶成分在音乐中展现出来：“我要假定精神世界有它自在的结构秩序，其中导致不协和的因素——可恶的、神秘的、可怕的——也是秩序的一部分”。[25]从70年代末起，施尼特凯音乐中的“理性”因素越来越少。一些复风格作品以传统的方式开始，可传统因素自身却逐渐变得歇斯底里，理性和调性因素随时都会崩塌，施尼特凯意在提醒我们不要高估所谓“理性”的意义，因为无论是个人还是世界，往往是以一种非理性的、不可预测的方式运动着。这种世界观是施尼特凯抛弃序列技法的主要原因，也是其复风格作品的本质。对双重人格的思索首先体现在他70年代之后的复风格作品中，调性与无调性、和谐与混乱、古老与现代、高雅与低俗、希望与绝望等一系列的两极被直白地交融在一部音乐作品内。

施尼特凯的《浮士德康塔塔》（1983）选择了1587年出版的《约翰·浮士德博士的生平》为脚本，集中描绘了浮士德的死亡，无论从内容还是形式上都与巴洛克时期的受难曲相像。然而，施尼特凯将其视为一部“反受难曲”，因为作品的角色几乎是“反基督”的。施尼特凯用两位歌手分别代表魔鬼梅菲斯特的两面，阉人歌手饰演伪善的魔鬼，女低音则扮演残酷的惩罚者，在他们的探戈二重唱中浮士德羞辱地死去。在写作这部康塔塔的同时，施尼特凯已经开始构思歌剧《浮士德博士》，但由于种种原因一直拖至1994年才得以完成。类似马勒因“致命数字”推迟《第九交响曲》的写作，施尼特凯也有此担忧：“浮士德是我一生的主题，我确实对它心存恐惧。我想我写不完这部歌剧了……魔鬼正在靠近我——因为我正在写他和浮士德。”[26]

这位不屈的作曲家在去世前的三年里共遭受了5次中风，却一直以强大的意志力与病魔斗争。在生命的最后岁月，他艰难地用左手写《第九交响曲》（未完成）。在生与死之间挣扎的过程中，其复风格音乐的内部要素也转向更为内省、简洁的组织方式。在他艺术生涯中，来自名誉、金钱、权利等方面的种种诱惑从未间断，但坚持自己艺术原则的施尼特凯拒绝了妥协。苏联几十年的忍辱负重，在晚年得到了回报，蜂拥而至的赞誉已然证明了施尼特凯与托马斯·曼笔下的浮士德博士有着不同的结局，因为他从一开始就警惕着魔鬼的诱惑。

总而言之，施尼特凯的复风格创作思维正是源于他在上述种种夹缝中生存创作的经历。有人认为施尼特凯什么都没说什么都不表现，也有人认为他要说的太多想表现的太乱。对此，《新格罗夫音乐与音乐家词典》“施尼特凯”词条的最后一段话或许会给我们一点启示：“如果有人评论说，施尼特凯艺术表现的无所不包可能会抑制真正的音乐内容，那么，对于一个致力于在音乐中以如此的深度和细节描述当代人道德和精神状况的作曲家而言，这或许是一种必然。”[27]

注释：

① 音乐学家、大提琴家伊瓦什金曾以‘a man in between’为标题撰文总结了施尼特凯的创

作特征，本文标题即来源于这一称谓，详见Alexander Ivashkin. *A Schnittke Reader* [M]. Indiana University Press.2002

②米兰·昆德拉曾写道：“在斯特拉文斯基的作品中，欧洲音乐回忆起了它千年的生命；这是它走向一场永恒的无梦的长眠之前的最后一梦。”（《被背叛的遗嘱》第81页，上海译文2011年版）这句话放在施尼特凯身上或许更加合适。

③关于施尼特凯对暗码隐喻的具体分析，可参见谢福源的博士学位论文《施尼特凯交响曲创作研究》（[中央音乐学院](#)，2009）。

④双重人格，即一个自我分裂为两个自我，两个自我存在于同一时间，属于精神分裂症的一种现象。详见王贵礼对“双重人格”概念的探讨[J].[上海精神医学](#).1985(2).

⑤这部长篇小说讲述了一位现代作曲家“浮士德”式的悲剧，主人公在音乐试验上迈出的每一步都源于他与魔鬼的契约，然而在各种无调性音乐实验后渐渐迷失在魔鬼的颤音中，他困惑道：“为什么我觉得一切事物都是它自身的反讽？”，最后陷入痴呆。曼在日记中提到，主人公的经历来自于尼采，对当代音乐的看法来自阿多诺的音乐美学以及同勋伯格等音乐家的谈话，一些情节则直接取自德国民间传说《约翰·浮士德博士的一生》。因此，不但小说的主人公与施尼特凯的经历有着深刻的联系，作品的结构方式也与施尼特凯的复风格创作思维有着异曲同工之妙。

[参考文献]

- [1]A·施尼特凯，李应华译：现代音乐中的复风格倾向. [J].[人民音乐](#),1993.(3).
- [2]<http://en.wikipedia.org/wiki/Polystylism>
- [3]. Alfred Schnittke. *A Schnittke Reader* [M]. edited by Alexander Ivashkin, Indiana University Press.2002,P xviii
- [4]同[3]P xvii.
- [5]Alexander Ivashkin.*Alfred Schnittke* [M].London:Phaidon Press, 1996,P32
- [6]同[5]P56-60
- [7]同[3]P xxiv
- [8]同[3]P xxiii
- [9]同[3] P50.
- [10]斯特拉文斯基，姜蕾译.音乐诗学六讲[M].上海：[上海音乐学院出版社](#)，2008,P99.
- [11]Ivan Moody. 'The Music of Alfred Schnittke'. *Tempo* [J], New Series.No.168,50th Anniversary 1939-1989 (Mar.,1989),P4-11.
- [12]所罗门·伏尔加福，叶琼芳译：肖斯塔科维奇回忆录[M].北京：外文出版社，1981,P19
- [13]张洪模.苏联当代作曲家施尼特凯[J].[乐府新声——沈阳音乐学院学报](#).1989.(3).
- [14]董晓.理想主义：激励与灼伤——苏联文学七十年[M].上海：上海人民出版社，2
- [15]同[5]P95-96
- [16]同[5]P126-128
- [17]同[3]P42
- [18]A·卡加里茨卡娅，李应华译.自己评论自己——和阿尔弗雷德·施尼特凯的谈话[J].[人民音乐](#),1989.(4).
- [19]同[3]P140.
- [20]同[3]P50.
- [21]洪模.施尼特凯谈音乐（下）[J].[人民音乐](#).1995.(4).
- [22]同[3]P59.
- [23]萨文科：俄罗斯的战后先锋乐派，引自阿兰诺夫斯基编，张洪模等译：《俄罗斯作曲家与20世纪》[M].北京：中央音乐学院出版社，2005.P390
- [24]同[3]
- [25]同[3]P156
- [26]同[3].P208
- [27] Ivan Moody. 'Schnittke, Alfred'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition[M],edited by Stanley Sadie. Macmillan .2001.

责任编辑、校对：田可文

分享到：

文章录入：[京橙客](#) [博客](#) 责任编辑：admin

[【评论】](#) [【收藏】](#) [【分享】](#) [【打印】](#)

关于 的论文

社会与人生的悲歌:施尼特凯《第四弦乐四重奏》

我的良心是清白的

终结乌托邦——肖斯塔科维奇《第四交响曲》赏析

网友评论：（评论内容只代表网友观点，与本站立场无关）

数据载入中，请稍后……

[关于我们](#) - [联系我们](#) - [广告服务](#) - [免责声明](#) - [诚聘英才](#) - [投稿指南](#) - [网站地图](#)

Copyright © 2004-2010 Musicology.CN. All Rights Reserved 立足学术，面向公众，推广和传播高雅艺术与和谐文化。

上海音乐学院音乐研究所 南京艺术学院音乐学研究所 联合主办 中国音乐学网版权所有

[快速荐稿通道](#) 沪ICP备05005711号 [51.la](#)