

万象



ISSN 1008-3766

PANORAMA MONTHLY



ISSN 1008-3766

不让雪豹只活在字里行间，就坏它生存空间。



伊拉克里·阿瓦里亚尼： 他的时代与他的历程

尉任之

在《一九三三：一位犹太哲学家的德国回忆》开头，卡尔·洛维特(Karl Löwith)这样写着：

在德国，月历上虽然用基督诞生的“前”与“后”来区分欧洲的历史，但这样断代的概念在人们的内心却已荡然不存。从一次世界大战衍生出来的独裁政权，像从前的法国大革命一样，重新纪元整部历史……

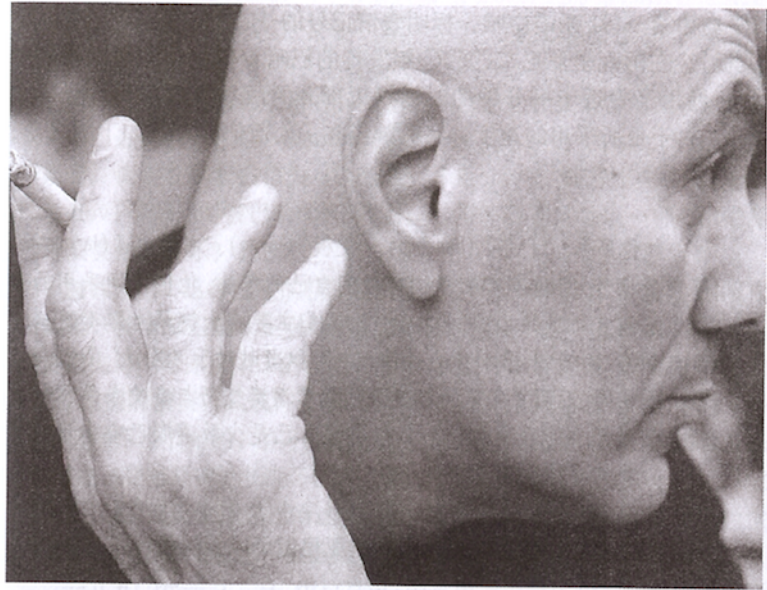
执笔书写关于前苏联钢琴家伊拉克里·阿瓦里亚尼(Irakly Avaliani)的文章的同时,我持续阅读洛维特这部回忆性质的著作。一九三三,是“国家社会主义工人党”(纳粹)在德国全面掌权并开始排犹的一年;这一年,如同一个重要的坐标,将历史断裂开来。

人类的智慧与科技文明在二十世纪达到跨越性的发展,然而,吊诡的是,智慧与文明并没有抑制人类残暴的一面,两者的高度开发反而成为人类间虐杀的新起源与新媒介。二十世纪所发生的诸多悲剧性的大事件切断了、重整历史的轨道,牵动或宰制了许多个体的命运。

我想起在工作室里述说自己历程的伊拉克里·阿瓦里亚尼。今年五十八岁的他与许多同辈的前苏联艺术家相似,他们艺术生涯的发展取决于历史与环境的要素。我试着用洛维特所谓的“前”与“后”的概念来划分,伊拉克里·阿瓦里亚尼的生涯正可以一九八九年苏联、东欧体制的松动为一个切点——之前的他在苏联境内成长、学习、工作、生活;之后的他定居巴黎,在此寻求演出与灌录唱片的机会。

手边的资料已翻到最后几页,一旁的钢琴上散乱地堆放着乐谱与唱片。伊拉克里·阿瓦里亚尼一只手撑着脸颊,另一只手仍停留在书页上方,他坐在工作室的窗边,身影融入背后逆光的风景里去。深刻的轮廓,加上刚剃净的头颅,他看起来比实际的年龄健壮,沐浴在黄昏的光线里,像雕像一般严肃沉静。

这一年来,我们时常在周末的午后这样的对话,音乐以外,绘画、电影、文学以及苏联时期的旧事也是我们闲谈的主题。我对苏联的种种,特别是艺术家的生活与创作深感兴趣,那个铁幕里的社会始终如迷雾般吸引着我。在我们谈话的最后,翻看旧照片或资料的阿瓦里亚尼常常陷入回忆之中,他的声音越来越细小,语句越来越不连贯,像在独白一样,我必须侧耳倾听,才能理解他所讲述的内容。



聆听他的录音,我偶尔也有相似的感受,他用缓慢的速度与抑制的踏板演奏巴哈《b小调前奏与赋格, BWV 八二六》与萧邦《波兰舞曲——幻想曲, 作品六十一》,乐曲的结构被放大,乐句间的呼吸与停顿也更显著,听者往往得更加专注,才能进入那个他所追寻的静如太空般的世界。

这个平静空无的世界,对听众来说,有时是艰难晦涩的。然而,作为一个与他近距离接触的朋友,我能够理解阿瓦里亚尼为何选择这样的演奏方式。我以为,一个思考型的艺术家到了不再为技巧所惑以后,必然会走上这条甚至可以称为“偏执”的道路——在此,“偏执”不一定是负面的字眼,在大部分时刻,它更确切地反映出艺术家执拗追求自己认定的真理却又极端孤独的内心世界。

b小调前奏曲与赋格是巴哈《平均律第一册》的第二十四首,也是

《平均律第一册》乐谱中唯一标明表情记号的一首（前奏：行板/赋格：缓板）。在阿瓦里亚尼二〇〇〇年发行的巴哈专辑中，光是赋格的部分，便用了将近十一分钟的时间（大部分的版本在六分到八分半之间）。对于他所采用的速度，我们曾经在一次通信中有过如下的讨论，我说：

如你所知，“行板”（andante）、“缓板”（largo）、“极缓板”（larghetto）等表情记号，每位演奏家多少有他们自己的想法，他们之间采用的速度也可能有所差异。在巴哈的时代，我们主要在大键琴上弹奏这些前奏与赋格，由于乐器本身的条件，今天和当时对于“缓板”的概念已经大不相同。近两百年来持续发展的钢琴演奏技巧与音响条件不断刷新人们对巴哈的看法，因此，如果你说自己是少数遵照巴哈指示的演奏家，我将会感到困惑……

对于我的质疑，伊拉克里·阿瓦里亚尼做了以下的解释：

用钢琴演奏巴哈的时候，我们不能完全参考大键琴的演奏方式，大键琴的延音不持久并不表示我们就必须弹得快。总而言之，我们并不知道应该怎么演奏，我们只有口语相传的传统，时间的久远让作品原来的样貌变得很模糊；面对分句、节奏、演奏样式及装饰音种种问题，我们无法得到任何解答（至少对我而言）。幸好巴哈留下了大约三百首宗教清唱剧，透过这些歌词与音乐紧密联系的清唱剧，我们大致可以推断巴哈音乐的性格与宗教意涵，并了解我们为何不能使用偏快的速度来弹奏这首前奏与赋格（巴哈倾心创作的大弥撒也是用b小调谱成的），当我们冥思耶稣的受难的时候，时间几乎是静止的……我当然不敢说自己认识真理并只有我知道该如何弹奏巴哈，我只能说自己试着去除不必要的成见并在尽量不加入个人情绪的状况下找到自己事物的看法。

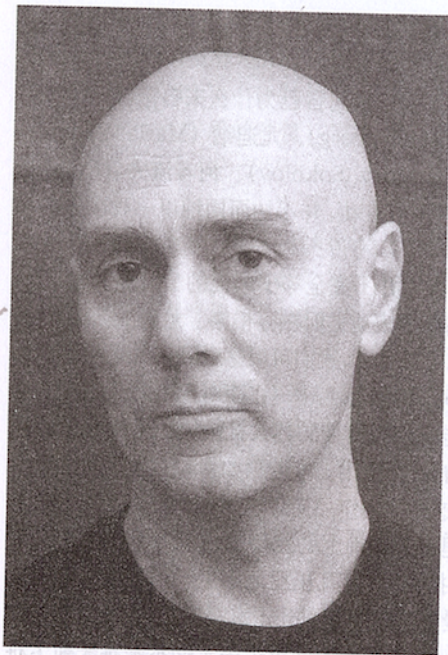
二

听阿瓦里亚尼的巴哈录音，我不禁问自己为什么来自前苏联的钢琴家，如已过世的芬柏格（Samuel Feinberg）、尤迪纳（Maria Yudina）、李斯特，尚健在的索古洛夫（Grigory Sokolov）、柯若流夫（Evgueni Koroliov）等都同时被巴哈的音乐所打动，并不约而同地以一种虔诚的精神来演奏他的音乐？

对我来说，这种虔诚的精神性并不完全等于单纯的“浪漫”，浪漫代表的是一种情感主观或主观情感的表达，但在芬柏格、尤迪纳、李希特、索古洛夫等钢琴家所留下的巴哈录音中，我们可以察觉到一种近乎卑微的虔诚；他们的演奏方式或许主观，但情感上——在面对巴哈的乐谱时——他们却是相当节制的。在不能有宗教信仰的苏共社会，巴哈的宗教音乐（弥撒曲、受难乐等）长期不能公开演出。难道正如伊拉克里·阿瓦里亚尼所意指的，演奏家透过巴哈这些器乐作品揣想了另一个更崇高的宗教世界，并让自己在桎梏的环境里得到精神上的慰藉？

一九五〇年一月二日，伊拉克里·阿瓦里亚尼出生于前苏联格鲁吉亚共和国首府提比里西的一个爱好音乐的知识分子家庭（他的父亲是地质学者）。他在七岁那年开始学琴，师事李斯特的再传弟子彻尔妮雅夫斯卡雅（Tcherniavskaia）夫人。彻尔妮雅夫斯卡雅是当年提比里西音乐院的钢琴教师，也是一整代格鲁吉亚钢琴家的培育者。一九六五年，阿瓦里亚尼正式进入提比里西音乐院，当时苏共领导人赫鲁晓夫下台还不久，他任内（也就是后斯大林时期）温和开放的政策让位于苏联国境最南方的提比里西一时人文荟萃，少年阿瓦里亚尼在这种气氛中成长，培养出他叛逆、不妥协的性格。这个时期，他浸泡在音乐、文学与电影的世界里，也种下他日后一度以文学翻译为副业的远因。他这时的同学中尚有年轻的钢琴家伊莉莎白·雷翁斯卡雅（Elisabeth Leonskaja）。

一九六九年，阿瓦里亚尼考取莫斯科中央音乐院（又称柴可夫斯基音乐院）。与著名的莫斯科电影学院相同，中央音乐院采用师徒制。在此，阿



瓦里亚尼进入雷夫·佛拉森科 (Lev Vlassenko) 的工作室学习。

在苏联居民没有旅行自由的年代，中央音乐院和列宁格勒音乐院是苏联境内，甚至是全共产世界（如罗马尼亚、越南、中亚和波罗的海小国等）最高的音乐学府，也是苏联式音乐教育成功的象征，能考进去的学生已有相当的音乐水准。与阿瓦里亚尼同期的同学中包括今天著名的钢琴家费尔次曼 (Vladimir Feltsman) 和鲁迪 (Mikhail Rudy)。

一九七四年中央音乐院毕业后到服国民役之前的这

段时间，阿瓦里亚尼在苏联境内开始演奏家的生涯。这个时期，他与莫斯科新一代的电影导演、剧场工作者和评论家密切交往，年轻的他醉心于帕索里尼与维斯康堤的影片，反而与音乐圈较为疏远。当时勃列日涅夫掌权已近十年，他一反赫鲁晓夫温和的路线，回归苏维埃极权统治的传统。帕索里尼与维斯康堤虽然是意大利共产党员或共产主义的同情者，但他们崭新的电影语言确实与苏联电影的写实主义传统大相径庭，透过他们的作品，伊拉克里·阿瓦里亚尼和他同一代的年轻人呼吸到一丝西欧一九六〇、七〇年代自由、解放的气息。大约同一时期，他用格鲁吉亚文翻译出版了爱德华·阿尔比 (Edward Albee) 的剧作《灵欲春宵》(Who's Afraid of Virginia Woolf?)，用俄文翻译出版了英国钢琴

家杰拉·慕尔 (Gerald Moore) 的回忆录《我是否太大声了？——一个伴奏者的回忆》(Am I too Loud?)。

一九七五年，从高加索山区服役回来，一年没有碰过琴键的阿瓦里亚尼开始对自己的艺术提出质疑，与此同时，他在提比里西遇见 Ethery Djakeli。Djakeli 是在法国出生，先后在巴黎音乐院和布鲁塞尔皇家音乐院求学的格鲁吉亚裔钢琴家。没有在苏联境内居住过的 Ethery Djakeli 在勃列日涅夫执政初期回到提比里西，却没想到从此无法再离开苏联国境。与 Ethery Djakeli 的相遇使阿瓦里亚尼接触到 Marie Jaëll (克拉拉·舒曼生前的对手) 的钢琴演奏法，这种源自十九世纪下半叶的演奏法超越了钢琴的界限，用科学方式将演奏者的生理、心理因素结合起来，辅助他们建立自己的个性与思考方式。受教 Ethery Djakeli 的四五年间，阿瓦里亚尼改变了自己对音乐的态度，逐渐将偏重技巧的一面收敛起来。

一九七九年，在睽违五年之后，伊拉克里·阿瓦里亚尼回到莫斯科，加入苏联官方的音乐社。这座庞大的音乐机构集中管辖三个交响乐团、六个室内乐团及一百位独奏家，当年苏联的明星小提琴家欧伊斯特拉赫、钢琴家李斯特都曾在旗下。从此开始到他一九八九年离开莫斯科的十年间，阿瓦里亚尼每年在苏联境内举行约两百场音乐会，从协奏曲、独奏会、室内乐到声乐伴奏，从音乐厅、市政厅、图书馆、美术馆到工厂或乡镇的广场。也因此，他行遍了前苏联的各个角落，从环高加索地区到波罗的海、从西伯利亚到库页岛、从莫斯科到北极圈的默曼斯克 (Mourmansk)。他常说起为了想到西伯利亚极东北处一座没有钢琴的小城旅行，在手风琴上练了一个星期的趣事。他说他最终还是放弃了，因为手风琴比钢琴困难多了！

我曾问阿瓦里亚尼既然他从一流的中央音乐院毕业，为什么没有选择参加音乐比赛这条传统苏联的道路，他的回答是：一、他不愿意进入比赛的这个锅炉，让自己接受像运动员一样密集的训练；二、选择参赛这条道路的音乐家必须与秘密警察 (KGB) 合作，他不愿意自己本已不多的自由再次被剥夺。他说：“好在直到今天 KGB 的档案还没有揭密，不然与其合作的音乐家名单会长得让你瞠目结舌。”

三

坚持保有个人思想自由的艺术或知识分子往往是很难打进任何封闭的圈子的，正因为这个缘故，伊拉克里·阿瓦里亚尼始终是音乐圈的边缘人。在巴黎，他边缘人的位置并没有改变，尽管他的录音（巴哈、莫札特、萧邦、布拉姆斯与柴可夫斯基）得到古典音乐杂志如《音乐世界》、*Classica* 和 *Le Diapason* 的赞赏，但他还是无法进入今天这个讲究行销的音乐市场，他的CD在市面上总是时常断货。除了朋友与爱好者口语相传外，大部分的听众对他并不熟悉。

“边缘化”并不表示艺术水准的低落，相反地，正因为他边缘的位置，阿瓦里亚尼得以避开市场的钳制，多年来在营造企业 Balas 单纯的赞助下，灌录他心仪的曲目，让自己的艺术得以以录音遗产的形式封存下来。唯一可惜的是，作为一位曾经活跃在苏联境内的演奏家，在巴黎这座音乐会爆炸的城市，他这几年现场演出的机会并不多。音乐毕竟是“活”的艺术，跟听众之间的互动让演奏家保持机动性，在不同形式、气氛的演出中调整、思考自己的演奏方式。

伊拉克里·阿瓦里亚尼不只一次谈到对音乐会的渴望，希望在思想已经成熟、体力上还能负荷的这个年纪，借由更多的音乐会来审视自己的艺术。他曾这样告诉我：“过去在苏联，一般人虽然受到言论与旅行的限制，但统治者注重每个城市基本的艺术生活，在偏远的城镇，姑且不论演出的品质与条件，居民至少保有欣赏音乐、戏剧、电影演出的机会。正因为这个原因，官方需要一定数量的音乐家，在音乐社注册的演奏家平均每个月有十六场的演出。同时，由于思想受到钳制，地下艺术活动相对地活跃，不同类型的艺术工作者时常私下聚会。讽刺的是，今天苏联已经解体，人们有了基本的自由，俄罗斯或前苏联加盟国境内反而没有像从前那样频繁的艺术活动了。”

他用不无嘲讽的口吻说：“我们这些在西方定居的来自前苏联的艺术工作者，前半生注定在集权统治的缝隙中寻求自我表达的方式，后半生在

西方又得和资本主义的市场经济搏斗……”

一九八九年三月，在苏联领导人戈巴契夫的改革开放政策（Perestroika）的氛围下，阿瓦里亚尼得以应友人的邀请，第一次离开苏联广大的领土，从莫斯科、列宁格勒，经捷克斯洛伐克、东西德到达巴黎。在我们的一次通信中，他曾用文学般的笔触描述了他最初的西欧经验：

我是乘火车到巴黎的，没有东方快车（Orient Express）般的豪华，条件简陋得多了。对比很强烈，冰雪中的俄罗斯与波兰寒冷而沮丧。进入东德以后，我们在夜晚穿越柏林，在此显现出东西柏林的差异；在西柏林，他们像把预算都放在照明上似的，到处都灯光闪闪的。

在他到达巴黎的同年十一月，柏林围墙倏地倒下，东欧、苏联体制开始松动、解体，一年多后他所持有的苏联护照失效，伊拉克里·阿瓦里亚尼成为没有国籍的人。同年，他申请入籍法国，定居巴黎，很少再回俄罗斯或格鲁吉亚去。

四

二〇〇四年七月，阿瓦里亚尼开始录制布拉姆斯为钢琴独奏所写的全部作品，第一辑《变奏曲》于同年底出版。二〇〇七年接着问市的是题为 *Intermezzi* 的专辑，他在这张专辑里展现更大的企图心，两张CD里收尽叙事曲、狂想曲、幻想曲、间奏曲等作品。珠玉般的小品中，四首叙事曲（作品一〇）写于一八五四年夏天恩师舒曼疯狂的症状发生后。这些叙事曲中，布拉姆斯直接受狂飙时代德国诗人 J.G. von Herder 的诗歌启发，将阴暗、悲剧的德国浪漫主义精神融入到自己的作品之中。第一首叙事曲 *Edvard* 描述一位母亲与儿子间的对话，儿子刺杀了自己的父亲，母亲在剑上看到血痕，强迫儿子承认自己的罪行。在这首叙事曲中，我们可以将文本的词句与音乐一小节一小节对应，但事实上，布拉姆斯的音乐推得更



远，年轻的他所追求的毋宁是一种属于北欧神话英雄的境界，就如同华格纳笔下的崔斯坦 (Tristan) 或齐格菲 (Siegfried) 那样。

同专辑所收录的幻想曲、间奏曲及钢琴小品 (作品一一八与一一九) 则是布拉姆斯晚年的作品，当时他已在维也纳居住多年，受到中欧民间音乐 (特别是匈牙利) 的感染，在音乐中加入一份不修边幅的自在与狂喜。阿瓦里亚尼与布拉姆斯的气质是很贴近的，他深沉、宁静，有时拘谨却又可以在瞬间狂喜起来，我想这大概也是他对布拉姆斯特别得心

应手的原因吧。——听他演奏的布拉姆斯“三首间奏曲，作品一一七”，持续写着关于他的文章，夏日午后的阳光洒在零乱的书桌上，我的内心一片温暖。

多年前就听友人谈起伊拉克里·阿瓦里亚尼，但我与他和他的家人比较密切的接触却不过是这一年多的事。事实上，我们的年龄相差了一截，但因为音乐的关系，年龄和文化的界线几乎没有在我们之间存在过。

尽管他的家庭生活幸福，但对我来说，作为艺术家，伊拉克里·阿瓦里亚尼却是非常孤独的。犹记去年一个冬夜，我和他在他的工作室一块儿听英国女中音凯瑟琳·费丽亚 (Kathleen Ferrier) 演唱、布鲁诺·华尔特指挥的马勒《大地之歌》。在最后一个乐章《告别》的三十分钟里，癌

末的费丽亚像在回顾自己人生并同时与世界告别一般，她的诠释深刻却不哀怨。自苏联时代以来，这份历史录音就一直伴随着阿瓦里亚尼。乐曲结束后，我们久久没有交谈，桌上的茶都凉了，窗外的冬夜寂静无声。在那一刻我能感受到他内心的孤独，那种孤独绝不是一般世俗情爱上的孤独，而是一种行过千山万水，回首却已难见来时路的苍凉。当晚，我乘地铁回家的时候，几句俄国诗人布洛斯基 (Joseph Brodsky) 献给西班牙革命诗人洛卡 (F.G. Lorca) 的句子无端地飘过我的脑海——

在一个月夜
再看长影
树木及人们所落下的
在一个月夜
再看河流凝重的潮水
闪闪发光如磨旧的
长裤

.....

伊拉克里·阿瓦里亚尼将在久违十四年后，于二〇一〇年一月十三日重回巴黎香榭丽舍剧院开独奏会，香榭丽舍剧院是演奏家的圣地，相信他在期待与准备的压力之外，应还有一丝久别重逢的感触吧。

祝愿他一切顺利。

梦想家彼得

[英]伊恩·麦克尤 / 著
孙仲旭 / 译

南京大学出版社

