

## CD 目录

### CD 1

- 1、《德彪西之墓》  
(*Tombeau de Debussy*, 2018) 演奏: Valentin Mansard
- 2、《纯然的张力》  
(*Reine Spannung*, 2015) 演奏: Kotoko Matsuda
- 3、《饮水铜器, 根据夏尔丹而作》  
(*La Fontaine de Cuivre d'après Chardin*, 2013) 演奏: Manon Delort
- 4、《秋天的风》  
(*Vent d'automne*, 2011) 演奏: Vadim Saukin
- 5、《在下降中攀升的航线, 致敬肖邦》  
(*La ligne gravissant la chute, hommage à Chopin*, 2007) 演奏: Kotoko Matsuda
- 6、《永不止息的爱》  
(*Rastlose Liebe*, 2000) 演奏: 张安辰

### CD 2

- 1、《魔王》  
(*Erlkönig*, 2006) 演奏: 刘红叶
- 2、《平静的海》  
(*Meeresstille*, 1997) 演奏: Rodolfo Faistauer
- 3、《致马车夫克罗诺斯》  
(*An Schwager Kronos*, 1994) 演奏: Pierre Rouinvy



## 聿格·笛弗尔个人简介

1943 年，聿格·笛弗尔出生于法国里昂。他是一名作曲家，同时也是法国国家科学研究中心（CNRS）的荣誉研究主任。1967 年通过法国的哲学教师会考之后，他先任教于里昂大学，后来又在 1973 年加入了 CNRS。

笛弗尔的专业音乐教育起始于日内瓦音乐学院，在那里，他曾向路易·伊尔德布朗学习钢琴（1961-1969），向雅克·居约内学习作曲与电子声学（1965-1972）。1982 年，笛弗尔在巴黎创办了“音乐研究实验室：蓬皮杜国家文化艺术中心（CNAC-GP）-Ircam-CNRS”并担任主任一职，直到 1995 年卸任。那里的档案馆藏，现今已并入了 Ircam 的多媒体资料中心。1989 年，在巴黎高等师范学校（Ulm）与 Ircam/蓬皮杜中心的协助下，他在社会科学高等学院创立了博士点“20 世纪音乐与音乐学”并任负责人一职，直至 2000 年。

作为 20 世纪 60 年代的法国先锋派的一员，笛弗尔大量参与了“旅程”小组的音乐活动（1975-81），并和阿兰·邦卡尔、特里斯坦·缪哈伊一起，在 1977 年创建了音响综合体与器乐研习小组（CRISS）。

1977 年，斯特拉斯堡打击乐团在朱塞佩·西诺波利的执棒下，为《理想幻境》进行首演，紧接着，为室内乐团和电子弦乐器而作的《木星》在同一年由彼得·厄特沃斯指挥。首演于 Ircam。1985 年，巴黎管弦乐团为《迸发》首演，它引起了一定的骚动。1986 年，皮埃尔·布列兹执棒巴黎当代乐团，在米兰斯卡拉大剧院首演了《踪迹时刻》。1986 年，笛弗尔创作了电影配乐《致敬夏尔·内格》。1995 年，他根据梅里亚姆·特南创作的脚本完成了三幕歌剧《代达洛斯》。同一年，歌剧在里昂歌剧院首演。这部作品获得了由歌剧唱片协会颁发的金奖。为长笛和管弦乐队而作的《聋人屋，根据戈雅而作》由法国政府委约，1999 年，它在埃米利奥·波马利科的指挥下，由皮埃尔-伊夫·阿尔托独奏，与拉菲尼斯管弦乐团一同，在威尼斯双年展进行首演。2001 年，《路西法》首演于“在场”音乐节，由法国广播爱乐乐团演奏，波马利科指挥。2001 年 11 月 9 日，整部《冬季套曲》在夏特莱剧院进行了首演（1992-2001-《洪水，根据普桑而作》、《哲学家，根据伦勃朗而作》、《雪

中猎人，根据布鲁盖尔而作》，以及《泻湖上的贡多拉，根据瓜尔迪而作》），由现代室内乐团在多米尼克·米的指挥下首演后，又在法兰克福、布鲁塞尔和柏林再次上演。2004年，中提琴和乐队协奏曲《银柏树》以及钢琴和室内乐团协奏曲《世界起源》首演于斯特拉斯堡 Musica 国际当代音乐节。前者由热拉尔·考塞担任独奏，卢森堡爱乐乐团协奏，皮埃尔-安德烈·瓦拉德指挥；后者由安库扎·阿普杜担任独奏，当代管弦乐团协奏，丹尼尔·卡夫卡任指挥。2005年，布鲁尼亚尔蒂/比翁迪二重奏在米兰首演了为两架钢琴而作的《猎物的阳光》，而《非洲，根据提波洛而作》则由探索乐团在维滕音乐节上得到首演。2014年，柏林钢琴打击乐团在麦尔兹音乐节上首演了为两架钢琴和两件打击乐器而作的《闪电，根据兰波而作》，伯纳德·哈斯在荷兰哈勒姆国际管风琴节上首演了《这些绚烂火焰》。2015年，笛弗尔带来了两部新作品：3月，为大型管弦乐队创作的《冥河横渡，根据帕蒂尼尔而作》，由法国广播爱乐乐团在巴黎首演；8月，《为小提琴和管弦乐队而作的小协奏曲》首演于在锡永举办的蒂博尔·瓦尔加国际小提琴比赛。2016年，探索乐团在维滕音乐节上首演了《大陆，根据提波洛而作》。2017年，阿蒂提四重奏在巴黎首演了《马西亚斯的酷刑，根据提香而作》。2017年，在巴黎秋季音乐节上，由探索乐团在蓬皮杜中心首演了完整版的《大陆，根据提波洛而作》——《非洲》（2005）、《亚洲》（2009）、《欧洲》（2011）、《美洲》（2016）。2019年，《复调进程，根据克利而作》在阿姆斯特丹进行首演。该作品由阿姆斯特丹萨克斯风四重奏基金会委托，并得到了荷兰表演艺术基金会的资助。

笛弗尔偏爱音乐的连续性和缓慢变化，它们常常存在于一个连贯的音乐陈述之中，鲜少被打断。他通过阈值、振荡、干预和定向过程推动音乐整体的衍进，以构建其形式。作为频谱运动的前驱，他更广泛地定义了它，并试图强调音色在配器中的不稳定性。他的音乐借助音色和时间的辩证法，展现出灿若星河般的丰富音响与和声。他还从绘画艺术中汲取灵感，尤其是色彩、材料和光线的作用。

1975年，笛弗尔获得了由法国音乐版权组织（SACEM）颁发的室内乐大奖。1980年，他凭借《木星》的录音荣获查尔斯·克罗斯学院大奖。1985年，由布列兹执棒巴黎当代乐团演绎的《反自然》获得了库塞维兹基大奖。1987年，《致敬夏尔·内格》获得“电影音乐

节”评审团大奖。1994年，他被授予 SACEM 作曲家奖。2000年12月，在第53届查尔斯·罗斯协会的评奖中，笛弗尔获得了共和国总统奖。2008年，他与考塞、卢森堡爱乐乐团和瓦拉德合作的 CD《银柏树/迸发》被评为年度金音叉奖。

1991年，他的第一部有关音乐理论与哲学的著作《音乐，权力，书写》由克里斯蒂安·布尔古瓦出版社进行首次出版。接着，交错音出版社在2006年为他出版了《数学与客观性，有关音乐原则的随笔》。2014年，笛弗尔的文集《频谱音乐：一场认识论革命》由德拉图尔·法兰西出版社正式出版。目前，他的新书《张力体系》正在交错音出版社的筹划当中，这是一部关于从古代到现代的音乐理论史著作。

近年来，笛弗尔创作了各种形式的作品，从钢琴独奏作品（《德彪西之墓》，2018年在 Musica 国际当代音乐节上首演）到大型管弦乐队作品（《原一声音》，在2016年由科隆西德广播交响乐团（WDR）在波恩贝多芬音乐节上首演，指挥为马雷克·亚诺夫斯基；《两棵柳树，根据莫奈而作》，在2020年由维也纳广播交响乐团在维也纳现代音乐节上首演，指挥为利奥·侯赛因），还包括小型组合作品（《红色画室，根据马蒂斯而作》（由尼克尔乐团在2020年在华沙首演）和打击乐作品（《炽热的光》（由斯特拉斯堡打击乐团在2014年 Musica 国际当代音乐节上首演）。应狂热现代乐团和法国广播电台的委托，《部落，根据马克思·恩斯特而作》为管弦乐队而创作，在2022年的“在场”音乐节上由皮埃尔·布勒斯执棒首演。新作《梦之铁砧，根据奇利达而作》是应 WDR 委约，为电吉他和管弦乐队而创作。2023年5月，它将由西尔万·坎布雷林执棒，携吉他演奏家亚龙·多伊奇和 WDR 乐团在科隆进行首演。

作者：聿格·笛弗尔

中译：王梦琦



## 聿格·笛弗尔的钢琴作品

聿格·笛弗尔（1943—）是当代音乐史上的一位重要人物，他和杰哈尔·格里塞、特里斯坦·缪哈伊以及米卡埃尔·莱维纳斯一起，被认为是频谱乐派的奠基人。这一音乐流派于1979年得名，它通过计算机合成技术和心理声学揭示出音色的构成要素，将器乐音乐的诗学和构思带入复杂的声音现象中，从而彻底改变了作曲的艺术。频谱音乐与古典弦乐的亲缘性赋予它自身以辩证艺术的特质，其本质存在于冲突、融合，以及模式的调和之中。笛弗尔同时是一名作曲家和哲学家，他在这两个领域的共同滋养下构想出一种有力且敏锐的美学。重要的是，他的钢琴独奏作品通过器乐方面的限制与厚重的历史致力于把握一种基本的美学姿态：乐器本身和它的演奏手段在表面上相互对立，作曲家成功地改造了出一片无限丰饶的创作土壤。

“墓穴”体裁源自17世纪以来的法国音乐传统，旨在向重要的音乐人物致敬，并与其进行风格对话。正是在这片古老的田地上，笛弗尔题写了《德彪西之墓》，运用跨历史的、同音异义的当代情感表达将它重新点燃。应法国钢琴家聿格·勒克莱尔委托，这部作品在为纪念德彪西逝世100周年而策划的音乐会项目“德彪西，为现代性而作的12首练习曲”中，与诸部委约新作一同被安插在德彪西的各钢琴练习曲中，于2018年首演。它位于第二集的《为对峙的音响而作》和《为复合琶音而作》之间，虽然没有受到这两部原作的影响，却从德彪西的晚期作品，尤其是未完成的歌剧《乌舍之家的毁灭》（1908-1917）得到启示。比起德彪西音乐创作的一般特点来说，两个表面上较为边缘的特征格外引起了笛弗尔的重视：一方面，各声部的进行遵循着非传统的对位方式，从而产生了奇异的效果；另一方面，音乐中有关痛苦与焦虑的表达，既和同时代的表现主义相一致，却又摒弃了其特有的准则。两者皆与笛弗尔的美学关切相互交映，也在这里，他的频谱理念恰如其分地呈现出来。它并不是建立在音色这一独立的概念之上，而是通过强调和声与对位结构才得以实现。其中的结构符合作曲家特有的有关音程进行的选取原则，也即对共同音及分音运动的选择原则。无独有偶，同样的创作构思也存在于他整体的音乐创作之中。和其他频谱作曲家不同的是，笛弗尔的音乐并没有回归协和。因此，作品中有关焦虑的表达，始终在

不协和的块状和声、顽固的重复和由音符如冰雹砸过一般的波浪中酝酿着。除了这些因素之外，标题已经暗示并强调出了德彪西风格的回响。低声部的音高作为共振的基音勾勒出明朗的线条，这比它所支撑的音响大厦更能吸引我们的注意。

《纯然的张力》由弗朗斯瓦-费德里克·居伊在2015年首演，它的标题借用了莱内·马利亚·里尔克第12首十四行诗《致俄耳普斯》的其中一行：“纯然的张力！哦，力之音乐！”这里的音乐具有双重超越性。一方面，它在穿透世俗事物的同时将其随身携带。正如笛弗尔所说，里尔克过去“一直蔑视音乐的力量”，而在这里，他“已经准备好去迎接一种激励着他‘用歌唱改变世界’的艺术。”另一方面，它超越听觉而回归自身的音响本质，也即大地之中。它是一种非物质的宇宙能量，被给予而非被生产；它是一条联结着各存在物的原始涌流，始终在场却永远不可能被把握：“即使农夫自己操心劳作/在那种子自行成熟的地方/他从未抵达那里。大地赠予”在里尔克那里，音乐家俄耳普斯为了追求更高级别的和谐而舍弃了他的乐器。如此这般的理念使俄耳普斯主义和毕达哥拉斯主义的共同根基发声共鸣。以柏拉图主义和新柏拉图主义为中介，我们在从波埃修横贯到开普勒的欧洲数千年来音乐哲学的世界音乐理想中找到了它。根据这一理念，可感世界中的音乐只不过是宇宙中无法觉察的和谐之显现。几个世纪之后，里尔克和笛弗尔把此种原初的音乐描述为原始的能量空间。伴着“极强”的力度标记，作曲家偏爱的两个主题在对比之间爆发出一阵剧烈的轰鸣：一根愤怒的线条落在不断有力地扩张着的块状和声上。起初，这些元素似乎在持续地相互对抗，不分上下；回到初始状态之前，音块冗长地展开，而音乐线条最终融入了均衡的节律之中，直到声音完全消散。结尾的部分如同暴雨骤然而至，最初的动机回来了，仿佛这一切从未发生变化。

比起诗歌来说，绘画艺术才是笛弗尔音乐创作的核心参照。正是在让·巴蒂斯特·西蒙·夏尔丹（1699-1799）作于1733年的同名静物画启发之下，他创作了《饮水铜器，根据夏尔丹而作》。笛弗尔注意到其致力于对场景进行精细的绘制（尤其是日常生活物件）的表面的简单性，并引用了狄德罗的评价：“这是一位画家。这是一位色彩大师！我们从没听说过这种魔法。它的效果自下而上，穿透在层层叠加的厚重图层之中……靠近画布，一切都变得模糊、扁平，消失不见；后退一步，一切又再造、再生。”对他来说，夏尔丹绘

画中的造型特征远比具象的物体来得有意思。夏尔丹聚神于陈列在厨房诸多器皿之间的这把饮水铜器，给了他一个机遇去涉及光线分量的效应以及铜器的红黄色泽与焙土色调的纹理。同名钢琴独奏作品中，低—高音区之间的衍射、精致的和声变奏以及张力的起伏构成了基本的音响运动，与绘画形成类比。笛弗尔凝练地运用了这三种基本的音乐材料，奏响音效。它们从乐曲开端发展而来，随后不断地重复、变换：低音区布满了富有金属质地和琶音形态的块状和声，前弱后强的节奏型在其间不断扩展，块状和声像是一座共鸣的岛屿那般漂浮着。静态的形式没有将主题或音乐性格的对比呈现出来，而是以穿过整个形式的动力性音乐顶点为中心，围绕它铰接起来。笛弗尔引用了他从普鲁斯特《追忆似水年华》中学到的有关美学和道德的宝贵一课，以阐明自己运用绘画艺术这一中介的方式。这节课被他用来以嵌套法的方式运用在了画家埃尔斯蒂尔这个人物（他同时也是叙述者）身上，这个人因为无法复制夏尔丹的静物画而沮丧：“人只有放弃才能重新制作出自己所爱的东西。”抛弃所爱之物的外观以及其同一复制品，允许我们重新找到其独特且具有创造力的本质，而这源自于一切触动我们的地方。因此，正如普鲁斯特所说的那样：“静物将成为高于一切的鲜活的自然。”

2012年，勒克莱尔曾为纪念德彪西策划了另一场音乐会，目的是将22位作曲家的委约新作安插在德彪西的24首前奏曲之间，一并上演。笛弗尔创作的《秋天的风》位于第二集的《雾》和《落叶》之间，正如标题间隐约可见的关联，它在这两部前奏曲之间形成过渡。笛弗尔明确指出，它“遵守音响的峰值，而不试图模仿它。《秋天的风》带来了第一阵狂风、第一个冻冰的清晨还有时间的腐蚀。它揭示出由德彪西开创而来的秋季诗意密码：一个悬停的片刻，一个风格化的感官呈现，以及永恒、普世的表达。”尽管笛弗尔忠实于自己所描述的参考来源，与两首前奏曲主题化的内容保持着适当的距离，但我们仍然能够注意到这些相邻作品之间存在着微弱的和声连结，甚至音乐动机间的呼应。通过运用同一个减七和弦，《秋天的风》开头的片段听起来像是延长了《雾》结尾处的和声，而紧随其后的快速线条通过滞留在持续进行的声部，描摹出一个令人对《雾》的结尾部分产生联想的形象。块状和声和快速的音乐行进这两种元素，即是该作品的主要材料；音乐的前半部分，它们以不同的方式相互转换并对抗。形式结构隐藏在作品中间的部分，为我们展示了一种极致的笛弗尔式钢琴音乐创作风格：节奏前弱后强的块状和声爆裂般地奏响，接

着进入琶音形态的快速运动，随着不断扩张的低音动机，最终落在一个和弦上。第三部分通过非原样再现的方式重复了第一部分的元素，它们构成了全曲的对称性布局。

2008年，尼玛·沙克尔奇克在一场名为“肖邦肖像”的音乐会上首演了《在下降中攀升的航线，致敬肖邦》。这是笛弗尔应“蒙特-卡洛艺术之春”艺术节的委约，而完成的另一次与重要钢琴作曲家进行的跨历史对话。作品的标题来自画家皮埃尔·塔尔-科特的一首诗，是笛弗尔从他所敬仰的哲学先师亨利·马尔迪尼那里读到的：“在下降中攀升的航线/掩埋在它的影子里/山脊的涌动中，亮起了雀跃的光芒。”它显示出作曲家对肖邦音乐的理解：“这首诗通过单一的线条书写出了两种相对运动的张力。我认为这就是肖邦的创作特点，它允许抬升与滞重，上升与下降，焦虑与奋进毫无断裂地共存。”在笛弗尔看来，这种张力构成了基本的作曲范式，它通过肤浅、浮夸的对蹠点建立在表现力和器乐层面。炫技与和声只有在其自身的错综复杂之中，在不确定和矛盾的平衡中，才得以构思。于是，该作品的创作视角浮现出来：一方面，从肖邦“爪子”变形而来的暗影，潜藏在笛弗尔偏爱的作品中：《第一谐谑曲》、《练习曲》10之1和25之11、《第二钢琴奏鸣曲》和《第三钢琴奏鸣曲》的终乐章、《第四叙事曲》，以及那些“紧张的”《前奏曲》；另一方面，则是浸淫在肖邦作品中核心观念所属的钢琴技巧的总问题与当代无调性写作的交锋。从形式上看，《在下降中攀升的航线》呈现了两个对比鲜明的主题，它们通过预先设计的力量冲突持续地展开。其一是和声织体，它通过舒展的音乐片段贯穿在作品第一部分当中。第二部分则是狂暴的炫技主题，它由初始材料骤然回归构成，通向音乐的高潮。尾奏具有总结性，它的力度为“极弱”，标有表情记号“苍白的，像在梦中”。伴随着空灵微光的涌动，音乐张力逐渐消散。

在笛弗尔与历史瑰藏的关联中，德国浪漫主义的上升遇到了一种由声音诗学与诸多本质力量之间张力相互斗争而产生的暴力。马丁·卡尔特内克在聆听笛弗尔的作品后写下：“一种（也许是‘德国式的’）否定的趋向性。要么是对事物的绝望或是对致命的阿多诺式‘光的辩证法’的觉察，要么就是由艺术所构想出来的崇高黑暗。根据里尔克的说法，它是‘存在于恐惧之开端的美丽’”。《永不止息的爱》受到舒伯特同名艺术歌曲的启发而作，首演于2000年。将笛弗尔与舒伯特注入艺术歌曲传统的那种本质精神联系在一起的，

是音乐自身的解放。作为表达的媒介，它独立于诗歌而存在，同时又带有向着别处的反叛感。笛弗尔更具体地解释了“激流般的”音乐性格：“当下，艺术歌曲的真理处于动荡之中。”这部作品采用了“通作式”，其中的音符不断涌现，却从没有在幻觉式的顽固中立即并原样地再现，任由它们疯狂地奔向征服新视界的路途。这种来自不同维度的片段之间的连接，将单一的物质转化为其自身衍生物的连续统，它有时保持流动，有时则是暴力地投射在两种截然相反的音乐性格中。这样的结构完全符合 19 世纪的理型，即有机的形式，音乐中的各部分通过相互推导和生成的方式与整体形成联系：作曲家引用了由海顿和贝多芬发展而来，后来又由舒伯特所使用的固定伴奏技术，也就是从主题中提取出用作伴奏的部分。那个年代涌现出了钢琴“调色板”的诸多要素，例如颤音、半音音阶和八度音阶。在这里，它们透过无调性写作的棱镜而变形。更广泛地来看，作曲家运用造型艺术的要素——密度（厚度）、空间（氛围和音域）、力度——以及从涌流中分离出来的突兀音响，将炽热涌流的典型浪漫主义逻辑与当代音乐的颗粒状织体融合在了一起。作品所构想的连续统在本质上不带有目的论原则：它自身没有结束，只是被粗野的沉默猛然打断。

笛弗尔钢琴创作中的爆发力量在《魔王》中达到顶峰，其创作灵感来自舒伯特根据歌德而作的艺术歌曲。这部里程碑式的钢琴作品在 2006 年由居伊首演，是近年来最为重要的钢琴作品之一。其中极具动力和表现力的激动情绪、织体阐述以及演绎的难度，都令人赞叹。一个男人带着儿子骑马穿越一片可怖的森林。就在他们行进之际，突然，一个魔王出现在男孩的眼前，面容阴沉，目光深邃。魔王召唤男孩跟随他，但男孩却惊慌失措地向父亲求救。他描述了魔王试图引诱他离开父亲的情形。父亲试图通过对幻觉做出合理的解释来安抚男孩，但他自己的恐惧感却变得越来越强烈，最后飞快地跑开了。一切都太迟了：当他回到家时，孩子死在了他的怀里。笛弗尔写道：“作为神话和幻听的交汇，歌德的民谣没有偏向它们中的任何一方，而是限制它只能暗示梦幻般旅程的可怕和不可阻挡的特性。”在这部作品中，他通过“月亮和大地”对峙力量的演绎，强调了他个人风格中两种截然不同的主题材料。其一来自和声的本质，它由缓慢的块状和声构成，通过典型的琶音快速线条和落在不同形式上的前短后长的节奏进行强调。第二种则在一段时间后才出现，像渐进式的斑纹一样。它首先出现在低音区，用令人不安的颤音，以扭曲、变形的方式引用了舒伯特的《降 B 大调钢琴奏鸣曲》(D.960)。作为一种颗粒状的声音材料，其恶魔般

的精神很快涌现在大量快速低音中：在这种情况下，振荡、颤音和经过音群混合在令人眩晕的结构之中，带着舒曼式的共鸣（《克莱斯勒偶记》），在短小的片段中发出巨响。第一主题在这些音符的快速攻击中先退让一步，然后接管了它们。两种力量在疯狂的交替中相互对抗，对峙的强度不断增加。块状和声明确地让步：“根据乐谱的指示，乐曲末尾必须发出类似于牙科齿轮的刺耳声音。”

崇高是浪漫主义艺术的另一个重要组成部分，伯克认为其来源是“一切能够激发痛苦和危险的想法，一切带有可怕特质的，（……）能够唤起直击灵魂的最强烈的情感。”它在20和21世纪的音响空间中得以延展，创作于1997年的《平静的海》，正体现出了这种艺术创作的连续性。在此之前，已经有多部受到歌德的这首同名诗歌所启发的音乐作品。除了舒伯特的艺术歌曲之外，贝多芬和门德尔松也曾使用；它还曾启发雨果·沃尔夫创作了《莫里克歌曲集》。标题不会撒谎：正如笛弗尔所解释的那样，“平静”指的是水手在广阔无边的大海面前所经历的空虚、孤独与痛苦的情感，是“一种压抑倦怠的气候，一种虚幻的宁静，一种在黑暗面前虚浮的安抚。”作曲家将其中的静待时刻与弗洛伊德式的死亡驱力、以及20世纪文学、艺术中的诸多表达联系起来。作品的基调是单一的。笛弗尔所钟爱的前弱后强的节奏细胞在长段和声进行的衰退中单独振动，时而在低音区，时而在高音区，第一与第二个音高相互交替着。其摇摆式的重复并没有瓦解自身，而是以最小规模的运动方式揭示并强调了停滞的印象。慢下来后，它逐渐化作低音扩张的进行，接着是有力的和弦，继而被一片琶音和静态的块状和声拂过。近似作品开端的织体回归，很快重复了低音和弦的扩张进行，这次以一个长片段的高潮出现。琶音部分让人想起舒伯特的艺术歌曲，在尾奏到来之前展现出最后的怠惰，席勒所说可能会引起我们的共鸣：“当维吉尔让我们对冥界充满恐惧时，他让我们特别意识到那里的虚空和寂静。”

1994年，笛弗尔唤起了对舒伯特艺术歌曲的记忆，这就有了《致马车夫克罗诺斯》，它的主题散发着德国浪漫主义的梦幻和异教色彩。根据歌德的诗歌，马车夫克罗诺斯在疯狂的旅途中将旅行者带到地狱之门。作曲家指出：“树木、池塘、黄昏和薄雾，大片的石楠树，所有歌曲中迹象都在共同创作着荒原上的形上学景观。”这部作品的形式具有狂想曲一般的样貌和对称的结构，展示出极其丰富的织体和主题。第一部分缓慢而神秘，回响

着典型的笛弗尔风格，勾勒出蜿蜒曲折的旋律轮廓，逐渐变得生动，最终狂热地激发出来。音乐发展的进程时而连贯、时而充满断裂和穿插出现的部分，它似乎从碎片和有机体的浪漫对立中，从分裂的意识和对绝对的追求中汲取动力。第二部分的特点则是连续流动片段的对比性中断，分几个部分依次进行。随后，第一部分非原样重现，我们听到了与它初次呈现时相反的顺序，增强了表现力。结尾部分用弱力度承接了中间部分的连续统，在这一串僵硬的和弦中湮灭了。这部作品的数个值得注意的侧面——也包含对笛弗尔风格的关注——牵涉了交织在和声与复调布局中的旋律性运动的动人力量。笛弗尔的创作中，柱式的块状和声常常能够勾勒出旋律的悠长句子，但在这里，它们仿佛从内部就开始活动，逐渐由过渡的音符充实起来，并通过交织变化而变得更加生动。第二部分的音乐织体大量借鉴了十九世纪的钢琴曲目，尤其是舒曼——作曲家甚至在谱面上提及到了对《彩叶集》的参照——尾声在左手声部引入了那个时期通用的无调性移动方式。最后，我们观察到音高组织结构在笛弗尔作品中的重要作用：升 F 和声浸润在整个乐曲之中，微妙地调和了调性与频谱，使其达到平衡状态。同时，降 E 持续地支撑着旋律线条。

作者：卡米耶·利恩哈德

中译：王梦琦