



026

音乐的故事

〔美〕房龙 著

Music Story

马哈 治梅 译



026

音乐的故事

Music Story

〔美〕房龙 著

马哈 治梅 译



北京理工大学出版社

BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS

版权所有 侵权必究

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐的故事 / (美) 房龙著; 马晗, 治梅译.
北京: 北京理工大学出版社, 2010.6
(典藏书架)

ISBN 978-7-5640-3134-3

I. ①音… II. ①房…②马…③治… III. ①音乐史—世界—通俗读物
IV. ①J609.1-49

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第064009号

出版发行 / 北京理工大学出版社

社 址 / 北京市海淀区中关村南大街5号

邮 编 / 100081

电 话 / (010) 68914775 (总编室) 68944990 (批销中心)
68911084 (读者服务部)

网 址 / <http://www.bitpress.com.cn>

经 销 / 全国各地新华书店

印 刷 / 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

开 本 / 640毫米×965毫米 1/16

印 张 / 15.75

字 数 / 196千字

版 次 / 2010年6月第1版 2010年6月第1次印刷 责任校对 / 陈玉梅

定 价 / 28.00 元 责任印制 / 母长新

图书出现印装质量问题, 本社负责调换

目 录

古希腊时期的音乐·····	1
宗教音乐的发展·····	4
剧场点滴·····	13
歌剧的发展·····	15
法国歌剧后来居上·····	23
伟大的记谱法·····	34
乐器的发展·····	38
音乐的胜利·····	46
与歌剧相关·····	48
蒙特威尔第·····	50
帕莱斯特里那·····	53
剽窃大师韩德尔·····	56
海顿老爹·····	62
伟大的安魂者莫扎特·····	68
扼住命运咽喉的旷世奇才·····	81
有关新音乐·····	95
印刷术的传播与版税的救济·····	99
19世纪的浪漫主义音乐·····	102
音乐大师巴赫·····	106
韦伯与浪漫主义歌剧·····	154
艺术歌曲·····	159
艺术歌曲之王舒伯特·····	161

大卫王舒曼·····	166
幸福的门德尔松骑士·····	171
地狱来客帕格尼尼·····	177
真正的绅士李斯特·····	187
标题音乐·····	200
坎坷多艰的柏辽兹·····	204
圆舞曲之父约翰·施特劳斯·····	212
肖邦和他的民族主义音乐·····	219
全人类之舞·····	225
指环王瓦格纳·····	229
化俗为雅的勃拉姆斯·····	238
标新立异德彪西·····	245

古希腊时期的音乐

音乐这门艺术，有别于其他的艺术，如果不演奏出来，就难以欣赏它。或许有那么一部分人，在阅读贝多芬的交响乐谱或者施特劳斯的轻音乐曲谱时，会觉得乐在其中。不过，对我们绝大部分人而言，只有在聆听过音乐演奏之后，才能有所体会，作出判断。

一个时代有一个时代的艺术表现方式。或许后世的人们出于对过去艺术的向往，费尽心机想抓住过去时代艺术的精髓，但并不见成效。音乐也是如此。从几套优秀的古典音乐和中世纪音乐唱片谈起吧。我们无法否认，那些复活了古希腊和希伯来音乐的博学的教授们尽全力再现了古代音乐的风貌，但这并不意味着，我们听到的音乐就是三千年前德尔菲或耶路撒冷的人们所听到的东西。

古希腊语中表示音乐的词是“mousikē”，它最初指陈的内容与9位艺术女神相关。这就是说，音乐的独立有一个逐渐演变的过程。到了后来，只有当女神们歌唱的时候，阿波罗才会弹起古弦琴为她们伴奏。但总的来说，古希腊音乐的起源与陶冶人们的性情有关。

每一个人都有接受“音乐教育”的热烈向往，但这并不意味着所有的人都得去学拉小提琴、吹萨克斯管或者弹钢琴。人们常常会说每个人都应该接受多方面的博大精深的文化熏陶。所以，我们可以一边投入写作、演算、绘画、朗诵以及物理、几何等的

学习，一边也可以在恰当的地方试着引吭高歌，或再通过业余时间的学习能娴熟地使用一两种乐器。

培养有多方面才能的人是希腊文明的理想。他们认为，造就这种出色的人才才是真正教育的根本所在，自然培养音乐精英也不例外。甚至当时间推移到伊丽莎白女王时代，人们还普遍坚持这种观点。青年人要能有极优美的文笔，会说拉丁语，在周末乡间聚会上能够自弹自唱悦耳的歌曲，又或许能弹弹鲁特琴。事实上，那个时代对青年人的要求并不仅限于此，还要求他们能将牧歌和回旋曲区分开来，时不时还能来点即兴创作。另外，在美好的圣诞节前夜，他们还要能高歌几曲，为围坐在熊熊炉火边的亲朋好友们助兴。

身为希腊人，他必定具有音乐这种代表身份和教养的通行名片。古希腊是西方文明发展的源头，那个时候，哲学、艺术、体育已经达到了相当高度，音乐自然也不甘落后，至少，追求最为可贵的独立自主的精神生活是那个时代特有的印痕之一。古希腊时代是人类生活最美好的时代之一。

我认为，时间和地域对音乐的影响远远超过了对绘画艺术的影响。我曾经突发奇想，极力游说匈牙利乐队去演奏美国的爵士乐，而又让美国舞蹈乐团去演奏恰尔达什舞曲。可想而知，这种胡乱使用的结果令人大倒胃口。这令世人疑惑不解，乐谱就放在眼前，节拍速度也都写得明明白白，演奏人员对其乐曲自然也是了如指掌，然而为什么就不能完成呢？这原本是世界上最容易的事呢——至少在理论上是这样。然而，事实确实是这样：《断了的琴弦》变成了《老萨克斯管的哀鸣》，《迪克西的真情》变成了《说布达佩斯的瞎话》。可笑的是他们还认为这样做并不为过，至少是能够被原谅的。于是在这里，我们面临着真正的古希腊及至中世纪的音乐时，遇到的困难是棘手又不可忽视的。首先就在于，我们这些生活在 1938 年的“现代派”们，享受着的音乐是以器

乐为主，而相比较而言，生活于 1338 年的“现代派”，即纪尧姆·德·马肖创作“新艺术”的年代，他们那时的音乐仅表明着歌唱的意思而已。

这并不是说那个时期就没有乐器了，事实上也存在着少量乐器，比如已较成熟的里拉琴，以及有待发展的阿夫洛斯管（后世管乐器的前身）。但乐器还没有得到上层社会的欣赏和承认，在他们看来，使用物质材料制作出的乐器，其发出的声音与动物的叫声并无二致，最多也就是充当如动物般的奴隶的工具，仅此而已。所以，它不能够堂而皇之地进入宫廷。因此不难想象，当时的器乐音乐是极其贫乏的。除了游吟歌手的伴奏乐师举办的即兴音乐会里的弦乐演奏者、摇弦琴演奏者和风笛演奏者，以及一伙声名狼藉的游民外，便再也没有什么值得言说的器乐音乐了。

在那个时代，唯有歌唱是广为流行的。即使来自社会底层的奴隶等人，他们作诗的目的也只是为了配乐以便可以歌唱。我们所说的行吟诗人，哪怕瞎眼如荷马，他们肯定会带着他们的诗歌前行，他们或许还会随身携带一两件乐器，因为他们看重的是能够通过声带把他们心中流淌着的歌唱出来，唱给别人，也唱给自己。最初的诗歌和音乐通过这样的方式得以保存和流传，而人类最初的歌咏传统也就这样诞生了。

宗教音乐的发展

公元1世纪前后，基督教传入罗马帝国，上帝及其儿子的信仰者们开始意识到来到这世间的罪恶，他们相信只有通过向基督最虔诚地赎罪才有获救的希望。很快地，他们发现通过无休止的祷告，通过庄严的歌唱，才能激发人们心中怯懦的不加掩饰的共同感受——向我主耶稣请求怜悯和宽恕。

于是，教堂应运而生，在圣洁而肃穆的上帝的栖身之处，歌声迅速地从每一个教徒的心中流淌出来，是那样真诚、毫无矫饰。最初的歌唱曲词是极其平稳的，这样能更有利于引导教民们全神贯注地聆听来自天国的上帝的教诲，并心无杂念地发自肺腑地忏悔。整个中世纪，一直贯穿着各种各样强烈而深沉的感激，这缘于宗教的信仰，也是宗教的力量。在那个时代，人们生活的地方虽然各不相同，但面临的社会和经济情况却相差无几。于是，人们有着共同的心曲需要倾吐，他们当然地选择了上帝，他们通过修建教堂，或在教堂用心歌唱来表达其共同感受。他们毫不矫揉造作，只想以最坦诚的方式表达他们的感受，歌声在教堂里回响。

开篇有所提及的纪尧姆·德·马肖是卢森堡大公约翰的秘书，这个家族在中世纪几乎建成了一个中欧的国家。早在1350年的时候，这个家族的每一个成员都毫不怀疑表现真切感受的重要性。秘书大人给后人留下一句宝贵的箴言，或许应该把它镌刻在坚硬的石头上，也或许应该放在我们所有音乐学院的大门口。因为这句箴言是不可多得的，勉力译出来就是：“谁要是在创作或作

曲时缺乏真正的激情之火，他最好保持沉默。”的确，勉强表达的一定缺乏真意。中世纪的人们在这方面没出现什么问题，他们唱得畅快淋漓，那个时候人们各种各样强烈而深沉的感情还没有耗损，所以他们全身心地投入歌唱，毫不矫情。

就像爪哇东面的巴厘岛上的人们钟情于嘉美兰的演奏一样，中世纪的人们演唱着自己的歌曲，并发自内心地喜爱他们的歌，几代人的耳朵已经适应了和声。你或许对中世纪的歌曲毫无兴趣，或是不解其意，甚至有莫名其妙之感，但绝对不是歌者的错，毕竟时代变迁了。

一、宗教音乐的最初

人们没有别的选择，只能在教堂进行正式歌咏，而教堂当局只允许人们按基督教最初流行的格列高利圣咏的平稳调子来唱。但即使在这样的情况下，歌咏也受到潜移默化的影响，改革也悄无声息地从外界溜进了教堂——首先是民歌的唱法渗透了进来，就像今天的爵士乐挤进美国的交响乐一样。于是，原本平淡的格列高利圣咏摇身一变成为变调的圣咏。紧接着，来自阿雷佐的圭多的记谱法去除了陈旧而累赘的名称，逐渐得到人们的接受和喜爱。圭多这一记谱法迅速地流传开来，成为欧洲人很容易辨识的“国际普通话”。在此基础上，人们还加上了一些与音乐表面毫无关系的变化，至此，圣咏这种艺术形式以更快的速度传播开来。

伟大的教皇格列高利一世（540—604年）的诞生，可视为整个中世纪的一件大事，因为，宗教音乐很快就以他的名字命名进入到一个新的时代——格列高利圣咏歌调。现在必须专门说明的是，同他的前辈圣安普罗修斯一样，格列高利将大量的时间花费在对基督圣咏歌曲的改编上。事实上这种工作看起来十分枯燥，不是想象中的增改删修那样简单，它需要极大的精力将此前对应

节目的圣咏进行进一步的细化，目的在于使每一首歌咏都能更符合宗教礼拜仪式以及教会历法。工作完成后，格列高利用一根金链条将重新整理的唱经本系着供奉于圣彼得大教堂的祭坛上，这就是后世的整个基督教世界参照的亘古不变的圣咏经典。格列高利歌词真的近乎十全十美，自它诞生之日起，就仿佛是唯一能与上帝沟通的音乐——或者它代表了上帝本身，因为，所有其他的异教经典及赞美诗与这种上帝无处不在一般威仪的圣咏相比较，便相形见绌了。我们可以说这是由上帝本人发动的一次彻底的革命，以至于未来的几个世纪人们都沉浸于这种唯一完美的圣咏之光的沐浴之中，同时也给未来更加美好更加广阔的音乐提供了最基础的养料。

格列高利圣咏这一完美的音乐，有利于人们更好地理解音乐，有利于人们培养音乐歌唱的专业化素养。圣咏主要由两大类组成，一类是“音节的曲调”，即在同样高的音上唱完所有的词，其中节奏、旋律、结构、音色都非常简单，通过这种单调的持续不断的高声吟诵，人们找到了更加真诚有力的祈求方式；另外一类是“旋律的曲调”，可视为对旋律的充分理解和运用，是在一般情况下的歌唱性，这种听来明显复杂且悦耳动听的曲调主要用于合唱颂歌、赞歌及弥撒中的一些歌唱。

另外，一批封建庄园主也对教会音乐的发展，起到了不可忽视的作用。他们聚敛了大量钱财，有了提高小朝廷威望的想法，于是成立了专门学校，开始培养他们的小礼拜堂所需要的歌手。又由于行吟诗人和游吟歌手在破除音乐的禁锢方面作出了努力，音乐艺术渐渐吸引了许多平民。与之相对的是，之前教会的音乐缺乏相应的轻松，过于严肃，自然把百姓拒于千里之外。

约翰·邓斯塔布尔，是中世纪赫赫有名的音乐教师。对他的生平我们知之甚少，只知道他于1453年逝世并葬于伦敦。不过他在欧洲大陆远比在英伦三岛名气大，其原因可能是1415年英

国在阿让库尔战役中战败法国之后，大陆再次成为英国的政治中心，他或许是作为英国国王的众多随员之一来到了法国，但最终他还是被算做了英国人。当代的音乐史学家们通常把邓斯塔布尔尊为作曲家之父。但我认为这类称号往往失之公允，同一个时期里许多人都致力于同样的工作，我们不能仅说哪一位是哪一方面的革新者。无论怎样，我们现在的复调音乐是从邓斯塔布尔开始的，他是公认的新法歌唱的开创人。这种音乐摒弃了中世纪初期以单调或喊叫为主要特点的歌唱，的确是音乐的伟大进步。

英国人一直以来都不注重器乐技巧，却拥有相当出色的教堂合唱队，这种传统一直延续到了今天。这或许与气候有极大关系。一个颇具说服力的例子是意大利给我们提供了优秀的独唱歌手，其声音之圆润让北方人望尘莫及。另外，可能这与语言本身也有一定联系，意大利人的声带适于唱意大利语，意大利人自己也乐此不疲，无论是用它唱一支歌，或是买一盒烟，总之一支抒情曲就这样迅速产生了。与之相比，出生在冰天雪地的北方人的声带就没这么好使。然而，北方人的长处在于比南方人守纪律，这只是我的猜想，姑妄听之吧。但有一点我是十分确定的，如果要听极好的《马太受难曲》，瑞典、德国或荷兰是最佳的去处，与之相比较，米兰或罗马的演唱就有些逊色了。如果要听《丑角》的话，则最好还是在意大利本土找个地方。

15 世纪的意大利人，一定曾因此而自豪。早在 1400 年，他们就差人到低地国家去请合唱团指挥纪尧姆·迪费——一位法国合唱教师，是最初聘来的乐队指挥，曾在法国的康布雷城大教堂附近建成了一所极好的音乐学校。意大利人将其诱骗出来，带到罗马去教教皇的合唱队。由于思乡心切，1437 年迪费返回法国。

一个低地国家（这是当时佛兰德和荷兰的名称）的名叫约翰·奥克干姆的音乐教师成为迪费的后任。他生于安特卫普，在巴黎工作，是王室小礼拜堂合唱队的指挥，曾是荷兰乐队的早期

教师之一。值得一提的是，荷兰乐派左右欧洲的音乐生活达一个半世纪之久！荷兰乐队中的大多数人都走着相同的道路，在故乡接受教育，但不愿意待在佛兰德或荷兰的小城镇工作，而是到外面更开阔的空间去发挥领先的音乐才能。所以，在 15 世纪和 16 世纪的罗马、那不勒斯、威尼斯、奥格斯堡、尼姆、巴黎以及西班牙的一些较重要的城市，都曾留下过他们的足迹。

到了 17 世纪初以后，荷兰乐师们不可避免地走向没落。在那时，就仅有一两个荷兰老乐师的名字，且仅作为王室或大公的合唱队指挥出现。而当这些著名的老人们谢世后，他们的位置立即被意大利人和德国人取代了。待到下一次荷兰人再出现时，他们已是画家的身份了。不可否认的是，在他们为各国担任音乐教师的两个世纪里，他们的确为音乐的发展作出了巨大贡献。

这里，我得找来一架钢琴，向你们说说荷兰人的贡献。他们是循规蹈矩之人，遵纪守法自然是理所当然的正事。正因此，荷兰先辈们在音符使用的准确性上，超过了前人，他们不愿意为了完成对和声的追求而舍弃复调。同时，对复调的执著又引出了另一种需要，一种使原有的音乐更加完美的新元素，那就是中世纪的一些民歌作曲家们已经不知不觉地撞上了对位法。

对位的含义在于一个音符对一个音符。声调是根据数学方式已经预算好的。按某一音符起唱第一声，第二声也换同样的音符起唱，或高五度，随后是几个拍子。第三声也不例外，依此类推。这种计算方式虽然很笨，但毕竟使音乐多了一个概念。这种音乐更多的是技术化的数学题的演算，或多或少不利于表达感情。荷兰人和德国人以及北欧其他国家的人则正好热衷于这种数学游戏，他们通过这种方式进行曲调的创作，好比建筑师修筑教堂或工程师修路补桥。只是不同之处在于，建筑师和工程师使用坚硬耐磨的物质材料进行建造，而作曲家们则使用声音这种最脆弱的“物质”进行创作。

二、宗教音乐的创新

圣歌的改革必定以歌词的受损为部分代价，我们前面提及的那些作曲家，他们只迷恋于数学的演算，比如随意将音节拉长或缩短，单凭这一点，就令教堂里虔诚做礼拜的人火冒三丈。对他们而言，歌词自然比音乐更重要，之前他们能听明白所唱的内容，然而现在却一头雾水。另外一小部分去教堂做礼拜的人则认为情况还好，歌词是次要的，只要曲调优美就行了。革新是一件有趣的事，意味着必定有新元素的加入，这里作曲家们将某些流行曲调糅合进圣歌，与严肃的唱诗班高唱“荣耀属于上帝”融合在一起。这种创新也正好投合了不太愿意受拘束的信徒，他们因此可以哼出一些轻松随意的调子。

如果你曾是一支乐队的成员，你自然懂得在演奏《友谊地久天长》时，可以加入鲁宾斯坦的《F 大调》，德沃夏克的《谐谑曲》则可夹杂在《斯旺尼河》中演奏，而卡尔·马里亚·冯·韦伯的《自由射手》的一段曲调，又可以极好地在《啊，你亲爱的奥古斯丁》中奏出。但，我要问的是，这一切变革是怎样产生、发展的呢？

这里必须要提到特伦托会议。改革可能会将宗教音乐沦为杂耍，这是革新过程中存在的危险，于是坚决反对音乐上的改革是这次会议的主要议题。也正鉴于此，这次会议从 1545 年一直延续到 1563 年（中途停过几次），宗教音乐改革问题是其必然围绕的中心议题。在这个万众瞩目的会议召开期间，严肃音乐的坚定拥护者们对于那些数学演算不以为然，对于玩弄这种把戏的作曲家们的创作也十分不满。他们认为任何革新都是对音乐艺术的健康发展十分有害的。这是特有所指的——15 世纪的合唱指挥们总喜欢把一个十分优美的、在他处用得十分恰当的曲调胡乱使用，听来不堪入耳。举个简单的例子，我们都知道有支名叫《三只瞎

眼老鼠》的儿歌，16 世纪的荷兰人能够将这首儿歌的曲调，随意地如数字般颠来倒去运用，比如将它搞成“瞎眼的三只老鼠”；而附近的一个城镇的同行听完后，又大胆地将其调换顺序，变成了“三只老鼠的瞎眼”；接下来又出现了一位不甘落后的人，为了施展他“出类拔萃的作曲家”的才能，又把它弄成了“老鼠的三只瞎眼”；这里还有第四个人，他显然比其他三个人都更富有创造力，他谱写出的曲子居然可以从最后一句倒着往前唱，从开头第一句顺着往后唱自然是不在话下，或是你无论从哪一句唱起，听起来都还是成调的音乐。

这种玩弄技术的把戏一直进行到 18 世纪。谈谈我的亲身经历吧，记得有一次我踏踏实实地练习了一个月的小提琴，我的老师为了奖励我的勤奋，决定由我们二人进行二重奏的演奏。我们找来了海涅或是莫扎特（大约是海涅）的曲谱放在桌子中间。一个人从第一句开始演奏，另一个从最末一句开始，大家可以想象一下当时的情况，那绝对谈不上是好的二重奏，显然已成了一种把戏，不过这对于十岁的小孩而言，却是颇有意思的一件事。我们还是回到那些被玩弄的“瞎眼老鼠”吧，它们被人们任意肢解，撕成碎片，除了一些花里胡哨的歌名什么也没留下。事情到了这个田地，连最热衷于“新艺术派”的人们都幡然醒悟，这样的革新应该终结了，做得出格了。然而反对的声音并不大，就在这时，伟大的帕莱斯特里那站了出来，他向世人宣告音乐不是非严肃即轻松的二元对立，而是二者可以兼而有之。

与众多 16 世纪的杰出人物一样，帕莱斯特里那工作起来不辞辛劳。与当时著名的荷兰人罗兰·德·拉特尔多相比，他作的曲数量上显然不够，后者的全集多于六十大本。但就对音乐发展的贡献而言，帕莱斯特里那就显得更为重要了，因为他挽救了音乐。其时正值特伦托会议的召开，在罗马的西班牙守旧势力正慷慨陈词，他们认为应该将荷兰乐派从一切教会设施中铲除，因为

其对格列高利圣咏构成了威胁。事实上，这种排除异己的方式是有先例可依的。早在14世纪初，教皇约翰二十二世在位时，就已经作出了如下决定：教会仪式不允许使用当代的任何作曲家的作品。不过由于执行者们的阳奉阴违，其后不到一个世纪，一切又恢复了原貌，在世的音乐大家和去世的音乐大家被共置一堂，同样受到人们推崇。

然而这一次情形有所不同，西班牙集团不愿圣歌受到革新的威胁，采取了有力措施。他们为了证实自己观点的正确，把教皇合唱队里的西班牙成员都聚集到了特伦托，让他们用自己的耳朵去聆听去辨别他们所支持的是什么样的音乐，或者说，其反对的新音乐到底有怎样的危险。值得庆幸的是，教皇庇护四世尤其欣赏新音乐，他以个人不能采取如此强硬的措施为托词，要求交由枢机主教会议裁决，这为革新者提供了一个喘息之机。枢机主教们在一起前前后后讨论了几年之后终于作出决定，任何“猥亵的、不纯的”因素必须彻底从圣乐中驱逐出去，教堂的圣咏，只能用拉丁文唱。随后，教皇又颇有创意地提出了折中方案，并盛情邀请各位枢机主教来欣赏一个新旧兼备且二者结合极好的作品，这正是帕莱斯特里那的新作——《马采鲁斯教皇弥撒曲》。听完音乐，枢机主教们也认为无可指责，于是主教们和教皇皆各得其所。接着，教皇通令教会，告诫广大作曲家们作词作曲时皆要以这一弥撒曲作为参照。

于是，这次会议以西班牙派的失败而告终，或许可以这样说，宗教音乐的革新终于出现了转机。而陈腐守旧的西班牙派（它是克里斯托巴尔·莫拉莱斯和路易·托姆·德·维托利亚在罗马建立的），他们也许连罗马这一家园也待不下去了。同时，这一决定也造成了教堂音乐与世俗音乐的分离。自那以后，好些世俗作曲家，他们或许对宗教毫无兴致，但以宗教圣咏为名，谱写出了极漂亮的教堂音乐，而教会方面也很聪明地采纳了这些作品，于

是这样的音乐也开始在教堂上空回荡起来。无论是教堂里的合唱队，还是正在做礼拜的宗教信徒，他们对这种折中得当的传统都感到十分满意。最值得注意的是，教会从此不再对世俗音乐横加阻挠，于是世俗音乐有了更广阔的发展天地，也可以充分发挥它激发听众的美感的特殊作用。

这一历史的决定是合情合理的。此后，教会不必担心它的圣咏沦为音乐会上的“杂耍”，而音乐会也可自由地改革其“杂耍”娱乐，而不再忌讳有教会监督。