

M

音乐生活丛书
USIC

哈罗德·C. 勋伯格 (Harold C. Schonberg) 著

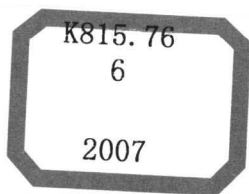
冷杉、侯珅、王迎 等译

伟大作曲家的生活 (第三版)

The Lives of the Great Composers

Third Edition

生活·读书·新知 三联书店



哈罗德·C.勋伯格 著 冷杉、侯珅、王迎 等译

伟大作曲家的生活



生活·讀書·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2007 by SDX Joint Publishing Company. All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

Copyright © 1997, 1981, 1970 by Harold C. Schonberg

All rights reserved

Printed in the United States of America

感谢 Harold C. Schonberg 授权出版本书简体中文版。

图书在版编目(CIP)数据

伟大作曲家的生活 / (美) 哈罗德·C. 勋伯格著; 冷杉、
侯坤、王迎等译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007. 1
(音乐生活)
ISBN 978-7-108-02570-8

I. 伟... II. ①勋... ②冷... III. 作曲家—列传—
世界 IV. K815.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 102170 号

责任编辑 樊燕华

装帧设计 罗 洪 崔建华

图文制作 北京京鲁创业科贸有限公司 (88514205)

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

图 字 01-2005-4486

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2007 年 1 月北京第 1 版

2007 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 787 毫米×965 毫米 1/16 印张 43.5

字 数 680 千字 图片 100 幅

印 数 0,001-7,000 册

定 价 49.80 元



哈罗德·C.勋伯格(1915-2003), 纽约市出生和长大, 在布鲁克林学院和纽约大学获得学位。他在《纽约时报》编辑部供职近三十年, 1960年至1980年是该报高级音乐评论家, 1971年荣获“普利策奖”评论奖, 是音乐领域获此殊荣的第一人。一生著作颇丰。



萧翁谈乐——萧伯纳音乐散文评论选

在音乐与社会中探寻

——巴伦博依姆、萨义德谈话录

歌唱的哲学家

——迪特里希·菲舍-迪斯考印象

沃尔夫-埃伯哈特·冯·莱温斯基 著

“命运夺走我们的一切”

——弗里茨·翁德里希传

维尔纳·普菲斯特 著

伟大作曲家的生活

哈罗德·C.勋伯格 著

音乐逸事

诺曼·莱布雷希特 著

每一天的音乐

诺曼·莱布雷希特 著

关于《伟大作曲家的生活》的翻译说明：

本书翻译工作由多人承担，详列于下：

序言、第1，2，4，7—14，18—19章——冷杉译；

第3，15—17章——杨立新译；

第5—6章、第22—24章、第26—27章——王迎译；

第20—21章，杨冀译；

第28—41章，侯琬译。

此外，赵春婷参与了第25章的翻译及部分章节的校订工作。

第三版前言

在新千年到来之前不久的1996年的下半年，当大灾难将降临地球、人类社会体系将不可避免地败坏之际，我正在写下这些文字。我是为了《伟大作曲家的生活》的第三版而正在书写这些文字的，该书初版于1970年，经修改后在1981年再版。

到目前为止，《伟大作曲家的生活》一书一直强调的是“伟大”一词。伟大的作曲家总是以某种方式改变了音乐历史的进程，他们的音乐进入了即使不是全人类、至少也是西方人的内心深处。（千万别信那些空谈什么音乐是“一种国际语言”的政客——音乐不是。）伟大的作曲家还几乎总是在生前就被同时代人承认为“伟大”。有时候，一些这样的作曲家缺乏后劲，死后不久就被人淡忘了，比如说胡梅尔、施波尔、迈耶贝尔。有时候，他们中的另一些人却要在死后很久才被人奉为偶像，比如马勒。但是，那些伟大的作曲家几乎总是从一开始就被公认为天才，他们不但后劲十足，前劲也不差。这一过程有些达尔文主义的味道。也许，伟大的作曲家也要用“适者生存”来解释。

此外，伟大的作曲家在生前还是开先河者，是领袖。这么说，是因为他们开了风气之先，开创了某种影响了全球后来的作曲家的新音乐。比如说，柏辽兹、李斯特和瓦格纳是未来音乐的大将军；门德尔松和勃拉姆斯是古典阵营的坚守者。这些人的音乐经久不衰，历久弥新。也许，过去几十年里某些新潮音乐开创者的影响将被证明是昙花一现，这些人也许将被视为他们那个时代的施波尔和迈耶贝尔。这，从长远来看，要由未来的公众和演奏家、演唱家们来决定。说到底，唯一也是最终的“审判”，就是全球公众的普遍接受和热爱。比方说吧，皮埃尔·布莱兹很可能成为数十年来国际先锋音乐中最为强劲的领袖。另一位领袖是约翰·凯奇，他代表了一种全新的音乐理

念。可今天，他们的影响已经减弱或衰退了。然而这意味着他们的音乐将会死去吗？从现在起的50年后我们就知道答案了。假如到那时他们的作品仍牢牢占据着保留曲目中的一席之地，则今天那些坚信他们的音乐不可能有未来的人就将被证明是错的。

那么好吧，现在是1996年。今日的音乐界有得到公认的领袖崭露头角吗？有没有相当于18世纪的莫扎特和海顿、19世纪的贝多芬和那些浪漫派大作曲家、20世纪的斯特拉文斯基、巴托克、勋伯格、凯奇和布莱兹这样的音乐的新领军人物崭露头角呢？

老实说，很难想起有谁。比如说极简派音乐吧。在过去15年里，极简主义一直是音乐生活中的一个现象，全世界的作曲家都扑向它，就好像40年前大家都一窝蜂地扑向序列主义音乐一样。那时候，谁会预见到，这种充满理性逻辑、不协和音、复杂得吓人的序列主义和后序列主义音乐，竟会被人抛弃，而回归到一种简约，如古典乐派的三和音那样的婴儿音乐上呢？

序列音乐从来就没有流行过。当序列主义运动最终偃旗息鼓时，可以说它最大的贡献就是在作曲家及其听众之间楔入了一个楔子，使得所谓现代音乐对全世界的音乐会听众而言，成了一股有害的臭气。而另一方面，极简主义音乐却不构成任何费脑子或伤脑筋方面的问题。它似乎只要求听众具有毅力和耐性。在过去的10年里，极简主义音乐创作占据了全球音乐创作总量的很大一部分。其中如亨里克·格雷斯基的第三交响曲还上了畅销排行榜；菲利普·格拉斯和约翰·亚当斯的歌剧也吸引了一大批热情的追随者。

然而，即便是格雷斯基或菲利普·格拉斯这两位最成功的极简主义音乐作曲家，在把自己同柏辽兹或斯特拉文斯基画等号之前，也得考虑再三。

今天，作曲家到处都在寻找一种风格，然而像贝多芬、柏辽兹、瓦格纳、斯特拉文斯基、布莱兹或科普兰（他当了很长时间的美国乐派的领袖）这样的开风气之先的领袖却一直没有出现。如此一来，若想让《伟大作曲家的生活》尽量靠近当代的唯一方法，就是别把那些“伟大的”作曲家太当回事。当然有可能某些伟大的当代作曲家就在我们身边，还尚未被像我这样迟钝的音乐书籍的作者发现。难道阿尔弗雷德·施尼特克是一个吗？难道索菲亚·古拜杜丽娜也是一个吗？他们可是各有自己的追随者啊。抑或是艾略特·卡特？艾伦·塔菲·茨威利希？彼得·马克斯韦尔·戴维斯？预言未来

的水晶球不灵了。你所能做的只有对过去 15 年正在发生的一切描述一番，也许外加一点太不牢靠的猜测。

我为有知识、有文化、热爱音乐的广大业余爱好者写下这本书。我尝试着把它写得脉络连贯、条理清晰，以使从蒙特威尔第至今的音乐史的连续性得到凸显。事实上，音乐创作是一个不断演变的过程，没有任何一个天才（无论他有多伟大）是没有传承的。在本世纪伊始，德国指挥家卡尔·穆克曾对这个问题做过阐述。当时有人力促他排演某位作曲家的某部作品，说此人极有个性，极为超前，乃至他的那种音乐史无前例。

“哦？是吗？”穆克说。“这就怪了。那我是从哪儿来的？每个人都会有一个父亲和一个母亲，不是吗？”

我一直尝试着把这些伟大的作曲家写得人性化，尝试着让读者了解他们的所感所想。这种写法在本书第一版的时候被人认为是一种落伍的、不时兴的写法。至今这种看法仍然没改变。许多音乐学者都主张，作品——而不是作曲家——才是要紧的。他们还认为，把一首音乐作品当成音乐本身来看待，它才能得到最好的解释；故而唯一正确有效的“解释”就是通过对曲式与和声的分析；除此而外的其他一切不过是些多愁善感的标题脚注，对音乐本身没有实际意义。

我不同意这种见解。我坚决认为，音乐作品能够通过对作曲家的描述、剖析而得到解释；事实上，也必须通过对作曲家个人的挖掘而使其作品得到阐释。这是因为，音乐是人写的，作品是作者个人的反映，是他心灵的写照，是他对居身其中的世界做出的反应。如果我们不了解罗伯特·舒曼对作家让·保罗作品的过分迷恋，不了解他杜撰的那帮虚幻的同路人（以“大卫社盟员”著称），以及他自己对精神错乱的心理恐惧，我们又如何理解他的音乐呢？当我们端详伦勃朗、塞尚、毕加索的画作时，我们是通过他们的眼睛来看这个世界及其他事物的。听音乐也是同样道理：当我们聆听贝多芬、勃拉姆斯、斯特拉文斯基的作品时，我们是通过他们的耳朵和心灵来感受这个世界的。我们在听他们音乐的同时，也在接触他们伟大的心灵，所以我们应该试图与他们的心灵取得共鸣或沟通。这种沟通或共鸣越大越深，我们就越有可能接近于理解作曲家创作该曲的意图或初衷，也就能更深刻地理解这部作品。这也就是为什么法国钢琴家阿尔弗雷德·科尔托一再教诲他的学生，

既要研究音乐作品本身，也要阅读作曲家的书信、传记、写作等一切能读到的相关文字；学生必须把这首作品与作曲家的整个一生和创作联系起来加以诠释。这，才是我同意的观点。

因此，本书才极大地关注伟大作曲家们的生平方面。它对作品的技术分析极少，那些专业术语辞藻也尽量让其较少出现，虽然有时无法完全避免，尤其是在探讨 20 世纪十二音体系音乐和序列音乐的时候。过多的曲式技法分析容易让非专业读者丈二和尚摸不着头脑，还是把这些东西留给那些专业人士读吧。有些书宣称是写给业余读者的，但里面又充满了复杂的谱例示范，这样的书总让我感到可笑：有些这样的谱例——从总谱里摘出一段什么的——连霍洛维茨本人恐怕也会觉得很难弹奏。对于这种书，那些能够弹奏其中谱例的专业读者不需要，不识谱的读者又无法利用。

我一直在尽量避免写标题或者提示性的句子，像什么“现在音乐行进到 d 小调的属音，响起了一支昂扬高亢的旋律……”等等。早在 1893 年，萧伯纳就对这种乏味的无稽之谈下定论：

像这种充满了美索不达米亚式的警句的“d 小调的属音”之类的分析文字是多么甜美多汁啊！女士们先生们，现在我就用这同一种科学的方式，向你们权威地分析一通哈姆雷特那段著名的论生与死的独白：“莎士比亚省却了他惯用的开场白，以不定式开宗明义地宣告主题。经过一个简短的连接过渡句，这个主题很快以同样的心情重复一遍。而那个过渡句虽然简短，却不影响我们识别其中的二择一性和消极被动性；重复的意义和重要性主要就体现在这两性上。之后我们到达了一个冒号；接着是一个率直而积极的句子，其中的强调（或重音）决定性地落在那个关系代词上，它把我们领向第一个句号。”

看一眼本书的目录，就会发现大多数最伟大的作曲家都占据一整章的篇幅；这些章节主要是献给他们的。其他一些伟大的作曲家，只有把他们与一两个或更多的他们的同代人做比较，才能更好地理解他们的贡献，于是就只好与这些同时代人分享一个章节了。最后，还有一类章节是贡献给一整个时期或某个专门的时间和地点的，它们提供了总的背景材料，以便对这些传记

性章节的连续性做出补充或串接。

我是从蒙特威尔第讲起的。这并不是说在他之前没有伟大的作曲家，而是因为他的音乐在当下常演的曲目单里占据着最早的位置。本书的第一版是以巴赫开讲的，这是因为，20 世纪 60 年代后期我写本书时，蒙特威尔第仍是个其作品相对很少公演和录音的作曲家。孰料在后来的 10 年里，蒙特威尔第被重新开发了，被开发到了其歌剧现在在西方所有歌剧院里都有上演的地步。谁知道呢？也许在写下一版时，帕莱斯特里那、拉索、约斯奎因、杜菲、马肖等人已经获得了现代听众的青睐，这样本书就会有一两章奉献给他们了。

有关音乐的书籍总会遇到文法上的问题。我一向是按照常规的美国专业术语用法规则来处理拼法和术语问题的。有些英国作者总是指责我的写作风格“过于美国化”了。他们是否想过我是美索不达米亚风格的作家呢？(Mesopotamian, 原意为“两河之间的”美式用法)，比如说，把十二音音乐说成 twelve-tone, 而不是英式的 twelve-note。其原因我已经在有关勋伯格的那一章里解释过了。再举两个例子：美国用法说 *Harold in Italy*；还前后不一致地说“*Symphonie fantastique*”。我还从没听说过前一部作品被人称为 *Harold en Italie*，就像很少有人听说过后一部作品被称做 *Fantastic* 交响曲那样。通常，柏辽兹的《幻想交响曲》就被称为 *Fantastique*，比如：“昨天晚上，阿巴多指挥了 *Fantastique*。”

俄国人名及其他外国人名的拼写带来了同样的问题。我使用字母“v”来给普罗柯菲耶夫(Prokofiev)、巴拉基列夫(Balakirev)等人的名字结尾。这在美国是被普遍接受的拼法。可是，我拼写拉赫玛尼诺夫却用了双 f (Rachmaninoff)，这是因为他本人签名就是这样拼写的，这就像勋伯格坚持把自己的名字拼写成 Schoenberg 而不是 Schönberg 那样。(不妨把这点告诉德国人。他们现在仍坚持 Schönberg 这个拼法；此外他们仍把亨德尔拼成 Händel，而不是亨德尔本人使用的那个英语化了的拼法 Handel。)如果本书里存在着前后不一致的情况，那我就抱歉不已了。

书中有些材料最初作为“星期天乐评”的文章，刊登在《纽约时报》我每周一期的星期天专栏里。还有几篇刊登在《时代》周刊上面。所有这些文章都经过了修改和补充。我要感谢《时代》周刊允许我使用那些材料。

书中关于查尔斯·艾夫斯那一章的相当一大部分，最初刊登在1958年12月的《绅士》杂志（*Esquire*）上。这次经过《绅士》杂志出版公司的允许把它拿来重印。已故的埃里克·沙尔仁慈地向我提供了数张罕见的、取自他那丰富收藏的作曲家照片。罗丝玛丽·安德森也在我搜集其他照片期间帮了我极大的忙。已故的罗伯特·E.法尔罗是1970年本书由诺顿公司出版时我的责编，他把我最初的手稿非常仔细、彻底地审阅了一遍，这在我这个相当见多识广的人看来无人能比。本书在不止一个方面可以说是我们俩写的。法尔罗先生的继任者是克莱尔·布鲁克，正是她建议我将1970年版做彻底的修改和更新，利用第一版出版以来音乐学的新发现和新成果，并且加上蒙特威尔第的一章和“二战”结束以来音乐最新发展的一章。她也逐字逐句认真审阅了本书，不时提出修改意见。她的渊博知识使我受益匪浅。我还要感谢她对我写作《伟大作曲家的生活》一书宗旨的认同和鼓励。我还要感谢我的妻子海伦，她急匆匆地出入图书馆，手握笔记本，为我查书、查资料。我还要向迈克尔·奥克斯致谢，他在布鲁克夫人退休后接替了她的工作，并对本次修订提出了许多建议。理查德·弗里德堪称音乐文化和文献的活的百科全书，他仁慈而主动地提出通读本书的校样，任何错误都逃不过他的火眼金睛，我怎么感谢他都不为过。

目 录

第三版前言 1

- 第 1 章 歌剧的先驱——克劳迪奥·蒙特威尔第 1
- 第 2 章 巴洛克时代的理想化身——约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 19
- 第 3 章 作曲家与剧团经理——乔治·弗里德里克·亨德尔 40
- 第 4 章 歌剧的革新者——克里斯托弗·维利巴尔德·格鲁克 58
- 第 5 章 优秀的古典主义——约瑟夫·海顿 70
- 第 6 章 萨尔茨堡的神童——沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特 85
- 第 7 章 来自波恩的革命者——路德维希·凡·贝多芬 102
- 第 8 章 音乐的诗人——弗朗茨·舒伯特 117
- 第 9 章 自由与一种新的音乐语言——韦伯和早期的浪漫主义者 133
- 第 10 章 浪漫主义的张扬与古典主义的约束——赫克托·

- 柏辽兹 148
- 第 11 章 弗洛莱斯坦与尤瑟比乌斯——罗伯特·舒曼 169
- 第 12 章 钢琴的巅峰——弗里德里克·肖邦 185
- 第 13 章 炫技大师、吹牛皮者和预言家——弗朗茨·李斯特 201
- 第 14 章 资产者天才——费利克斯·门德尔松 217
- 第 15 章 声乐，声乐，更多的声乐——罗西尼，多尼采蒂，贝利尼 228
- 第 16 章 场景，场景，更多的场景——迈耶贝尔、凯鲁比尼和奥柏 243
- 第 17 章 意大利巨匠——朱塞佩·威尔第 258
- 第 18 章 德意志的巨人——理查德·瓦格纳 279
- 第 19 章 古典火炬的传承者——约翰内斯·勃拉姆斯 304
- 第 20 章 德国艺术歌曲大师——胡戈·沃尔夫 320
- 第 21 章 华尔兹，康康以及讽刺剧——施特劳斯，奥芬巴赫，沙利文 327
- 第 22 章 《浮士德》和法国歌剧——从古诺到圣-桑 347
- 第 23 章 俄罗斯民族主义和强力五人团——从格林卡到里姆斯基-科萨科夫 364
- 第 24 章 情感主义——无法承受之重 386
- 第 25 章 从波希米亚到西班牙——欧洲的民族乐派 398
- 第 26 章 半音与感性——从弗朗克到福雷 422
- 第 27 章 为歌剧而生——贾科莫·普契尼 435
- 第 28 章 浪漫主义的漫长尾声——理查·施特劳斯 446
- 第 29 章 宗教，神秘主义与反思——布鲁克纳、马勒和雷格尔 462
- 第 30 章 象征主义和印象派——克洛德·德彪西 479
- 第 31 章 法国人的优雅和新人类——莫里斯·拉威尔和“六人团” 494
- 第 32 章 善变的人——伊戈尔·斯特拉文斯基 509

第 33 章	英国音乐的复兴——埃尔加、戴留斯和沃恩·威廉斯	524
第 34 章	神秘主义与忧郁感伤——斯克里亚宾与拉赫玛尼诺夫	544
第 35 章	苏维埃时期——普罗科菲耶夫与肖斯塔科维奇	562
第 36 章	德国新古典主义——布索尼、魏尔、欣德米特	577
第 37 章	美国传统音乐的兴盛——从戈特沙尔克到科普兰	588
第 38 章	坚定不移的匈牙利人——贝拉·巴托克	610
第 39 章	第二维也纳乐派——勋伯格、贝尔格、韦伯恩	622
第 40 章	国际性的序列音乐运动——从瓦雷兹到梅西安	642
第 41 章	新的折中主义风格——从卡特到简约主义	659

参考书目	670
------	-----

第1章 歌剧的先驱——克劳迪奥·蒙特威尔第

其作品在我们这个时代仍然全球走红的最早的古典作曲家是克劳迪奥·蒙特威尔第。他的许多伟大的前辈和同代人都在他们那个时代——甚至现代——很有名。但是他们的音乐在当今的音乐会上实际扮演很小的角色。阿德里安·维拉尔特 (Adrian Willaert, 约 1490—1502), 约翰内斯·奥克冈 (Johannes Ockeghem, 约 1420—1497), 雅克·阿卡戴尔特 (Jacques Arcadelt), 奥兰多·迪·拉索 (Orlando di Lasso, 1532—1594), 威廉·拜厄德 (William Byrd, 1543—1623), 托马斯·塔利斯 (Thomas Tallis), 扬·斯威林克 (Jan Sweelinck), 帕莱斯特里那, 海因里希·许茨, 让-巴普蒂斯特·吕利等等, 他们都是先驱, 是开拓者, 是重量级人物。诚然, 您能在唱片的海洋里偶然觅得他们音乐的踪迹, 在教堂和合唱音乐会上也能时而听到他们的作品。他们在音乐逻辑学研究中被人没完没了地探讨, 并且在任何一部音乐史中都占据很大篇幅。他们甚至拥有狂热的崇拜者。但是, 总的来讲, 在世界各地的音乐会上, 他们的音乐一般是听不到的。很少有音乐家对巴赫之前的时期及其繁杂的演出教条有很多了解, 这样就妨碍了他们作品的现代演出。另外, 听众也觉得他们的音乐太古老, 缺乏鲜明的个性, 太枯燥无味。这当然不是个好现象, 但毕竟是客观现实。

可是蒙特威尔第却是个例外。此人 1567 年 5 月 15 日出生在 (意大利的) 克雷莫纳, 1643 年 11 月 29 日在威尼斯逝世。在 20 世纪 50 年代还没有人能预见到蒙特威尔第会在今天那么受欢迎。他在生前是极其有名气的, 在他死后过了几代人之后, 风水之轮转到了另一边, 他被人长年地遗忘了。到了 19 世纪的上半叶, 随着卡尔·冯·温特菲尔德对乔万尼·加布里埃里 (Giovanni Gabrieli) 的大量研究成果在德国的出版, 才在一潭死水中激起了一些波澜, 因为这部著作开始关注起了蒙特威尔第。然而直到 1881 年,

他的伟大歌剧《奥尔菲斯》的第一个现代版本才得以印刷出版。但是即便这样也没有引起多大起色，蒙特威尔第的歌剧只是获得了零星的演出，包括1912年《奥尔菲斯》在纽约大都会歌剧院的那场多有删改的现代版演出。恢复蒙特威尔第的应有地位还有待于在我们这个时代完成。

突然间，蒙特威尔第的歌剧就开始在整个西方舞台上走红了。凡是在有合唱队或牧歌演唱组的地方，蒙特威尔第的声乐曲都得到了演唱。他不知何故巧合了现代精神；而且几乎是出于实际需要，人们把他的音乐演唱（奏）得与三百多年前在曼图亚或威尼斯时大相径庭：音高改变了，许多蒙特威尔第时代的古乐器弃用了，人们对蒙特威尔第时代的演出传统了解不多。尽管如此，他的音乐听起来还是那么热情洋溢，充满智慧和人情味。他的音乐很大胆，背后有十分出色的作曲技巧支撑。他的歌剧在许多方面远比瓦格纳和普契尼的舞台作品更加接近现代的歌剧理念。以我们现代人优越的视角来看，蒙特威尔第前辈的音乐几乎不能说是个性化的；然而蒙特威尔第的音乐就个性十足。他发出强大、充满个性、富于表现力的声音，用清晰直白的音乐语汇叙说着人生。

关于蒙特威尔第生平的那些浅表的方面，人们已经掌握得很多了，包括他在哪儿工作过，甚至包括他的工资是多少。人们不太了解的是他这个人本身，尽管他是个多产的写信者（庆幸庆幸！）而且至今仍有他的121封书信留存，其中有些还是长篇大论，把个暴躁尖刻、寸土必争的“维权者”形象活脱脱地展现出来。若是我们对他在英国的同时代人莎士比亚的了解也能像我们对蒙特威尔第的了解那样多的话，那该多好！

蒙特威尔第在克雷莫纳度过了他一生的头24年，直到1591年为止。那里是小提琴制作的圣城，安德雷亚·阿玛蒂（1520—1578）在那里苦心孤诣于小提琴的制作技术，最终导致了斯特拉第瓦利和瓜内利家族制作的小提琴极品的诞生。蒙特威尔第的父亲是个医生。蒙特威尔第是家里的长子，他有四个弟妹。有人说，蒙特威尔第年轻时上过克雷莫纳大学，但此说空口无凭，不足为信。但他确实当过马可·安东尼奥·英格涅利（Marc' Antonio Ingegneri）的学生，后者司职克雷莫纳大教堂的音乐事务。在蒙特威尔第发表的头三部作品中（分别是1582年的《圣咏集》[*Sacrae cantiuunculae*]、1583年的《心灵牧歌》[*Madrigali spirituali*]和1584年的三声部的《小坎