

audio disc

迪迪埃·法兰克福 著

郭昌京 译

Le Chant des Nations.

Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914

音乐像座巴别塔

——1870—1914年间欧洲的音乐与文化

Le Chant des Nations.
Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914

音乐像座巴别塔

——1870—1914年间欧洲的音乐与文化

迪迪埃·法兰克福 著 郭昌京 译

图书在版编目(CIP)数据

音乐像座巴别塔——1870—1914 年间欧洲的音乐与文化/

[法]法兰克福(Francfort, D.)著;郭昌京译. —上海:复旦大学出版社,2011.7

ISBN 978-7-309-07751-3

I. 音… II. ①法…②郭… III. 音乐-文化-研究-欧洲-1870~1914

IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 240241 号

Le chant des nations, Musiques et cultures en Europe, 1870-1914

Didier Francfort

© Hachette Littératures, 2004

上海市版权局著作权合同登记 图字:09-2010-679 号

音乐像座巴别塔——1870—1914 年间欧洲的音乐与文化

迪迪埃·法兰克福 著 郭昌京 译

责任编辑/盛 亮

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址:fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143

杭州钱江彩色印务有限公司

开本 635×965 1/16 印张 27 字数 355 千

2011 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-07751-3/J·159

定价:42.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。

版权所有 侵权必究

引言:以史学方法研究多民族欧洲的音乐

1. 创立一种“民族的”艺术	13
为了打破沉寂	14
民族的作坊	15
音乐之外的灵感:文化和友谊	21
作为出生证和宣言书的音乐	23
边疆和外省的歌	27
音乐的“意大利半岛的地方主义”和民族的认可	29
协调与再生	32
在一个没有歌声的世界里只有一个精通音乐的民族吗?	35
2. 协会、团体和音乐	44
星云般的协会:以第三共和国的法国为例	45
民族的合唱团	46
爱歌唱的民族和被歌唱的民族	48
合唱协会和曲目	50
从社团体系到国家机构	52
音乐的职业化	55
音乐学院:国家机构	57
爱乐乐团	61
国家歌剧院与国家剧院	64
军乐队、军乐和音乐民族主义	66

3. 音乐,政治仪式和节庆活动	80
国家的节庆活动中的王朝模式和革命模式	81
音乐,仪式的述行特点的标记	85
民族和想象中的节庆活动	89
音乐会的礼仪	95
“朝圣的年代”	101
“噢,壮丽阳光的庄严队伍……”(儒尔·拉弗格)	107
4. “一笔光荣与遗憾的遗产”(埃内斯·勒纳)	115
音乐的继承与遗产	116
作为民族英雄的音乐家:是一种个人崇拜吗?	121
祖国感谢的伟人	127
史诗与战役	131
源头的音乐:神话与历史	134
民族的黄金时代与逆境	142
5. 关于相异性:音乐保护主义,异国情调,发现与摒弃	153
流亡之歌	153
音乐家:民族的使者	156
作为民族名录的音乐	157
另一方,音乐家和其民族之间的中介	159
是一种音乐的保护主义吗?	167
外国的时尚与行会的反应	169
“反瓦格纳音乐体系”	172
“高卢艺术”	176
是音乐的禁运吗?	178
反对外国艺术和滑稽模仿	181
音乐的“极端民族主义”	185
6. 虚构民间作品,原始主义和弘扬语言	194
雅、俗文化	195
是寻找音乐的正宗性还是民族的正宗性?	197
大众音乐,从理想化到收集	201
音乐节和民俗学组织	209

在专业作曲家的作品里引用民歌和民间舞曲	211
狂想曲的时代	216
重新质疑和声、调性并寻找乐器的色彩	218
癖好舞曲和节奏	221
谱曲配词法和通过音乐捍卫民族语言	222
表现延续的传统还是杜撰的传统?	226
7. 河流、乡村和城市:民族的音乐地理学	236
写进音乐的民族的空间	237
被歌曲统一的自然和民族:音乐与风景	239
音乐,土地和树木	241
春天与民族的觉醒	244
江、河、水	247
山脉	253
城市与乡村	255
维也纳,独一无二的维也纳	256
不可见的城市或者弗洛伊德和博伊托的罗马	262
被歌颂的首都	264
8. 国歌、合唱和进行曲:用音乐传达民族情感	272
异口同声的民族	273
行进的最佳方式	280
管弦乐队的规模和力量的展示	287
主导主题和反复强调的修辞	290
民族的悲歌和行动的激情	293
9. 明示的美学	300
英雄的、“阳刚的”和民族的音乐	301
寻找“对应”	309
明示的和绝对的文化	312
承担着定式功能的旋律	314
10. 音乐:个人的表达和世界性的庇护所	324
“大地之歌”	324

音乐,美与嘲讽	332
音乐,反叛社会的艺术?	336
从音乐的民族主义到音乐	342
音乐的“国际”	345
民族主义音乐家如何得到全欧洲的认可	351
瓦格纳音乐体系和民俗主义:欧洲的激情吗?	354

结论 371

原始资料 385

1. 音乐家的回忆录、传记和书信	385
2. 音乐评论	386
3. 官方的报告、汇报、音乐会节目单、献词和选集	387
4. 理论文章、文集、哲学和音乐史	388
5. 文学资料和游记	392

参考书目 394

1. 民族主义和民族,1870年至1914年欧洲的政治、文化和群众动员	394
2. 音乐和音乐学(概论、工具书)	399
3. 音乐和民族主义	403
4. 德国和奥匈帝国	406
5. 比利时、丹麦、挪威、荷兰	410
6. 保加利亚、希腊、罗马尼亚、塞尔维亚	411
7. 西班牙、葡萄牙	412
8. 法国	413
9. 意大利	417
10. 联合王国	419
11. 俄国、波兰、芬兰……	421

引言

以史学方法研究多民族欧洲的音乐

“我一听到瓦格纳(Wagner)的音乐,就想入侵波兰!”伍迪·艾伦在《曼哈顿神秘谋杀案》中的这句名言以自己的方式描述了哲学家贝尔纳·塞夫称之为音乐的“令人不安的”特征,音乐是“激情的文化,这种激情煽动屠杀……”并轻而易举地为“政治的或者宗教的压迫服务”¹。帕斯卡尔·基尼亚尔在一篇煽动性的小论文中就音乐导致盲从和幼稚化的举止增添了警句²。从这些思考中生发出更具史学意义的一个问题,即音乐在束缚民众、酝酿争端和暴力泛滥中的作用。我们能够轻易地证明,在第一次世界大战前夜的欧洲,音乐在社会和文化的爱国动员中扮演了重要角色。各民族常常在自己的音乐传统中、在一位伟大的民族作曲家的形象中认出自己。这一现象在19世纪上半叶,1830年起义和1848年革命前后,已经比较显著,在1870年战争和德国、意大利统一后更加突出。在创建民族的过程中,各种文化的位置问题首次对音乐提出来了。音乐与民族主义的关系,即使不是更能说明问题,也明显地重于民族主义与绘画的关系。音乐召集公众集会并为其伴奏,传播归属感。它挑战帝国的检查制度,为庆祝独立或是占领的仪式伴奏,出现在

国庆日和盛大的游行活动中。我们难以期待绘画能有这样的对集体的应用,即便是忠实地为历史和民族的伟大增光添彩的作品。绘画不能用在大步前进中。民族主义的开创性的作品(裴多菲^①写于1848年的《民族之歌》)曾在革命日当众宣读,芬兰的《卡勒瓦拉》^②曾被集体诵读,而音乐似乎更是阐述和传播民族观的首选方式。

在1870年之前,音乐可以具有某种民族特征,然而,它仍然被看作是一种无国界的语言。卡尔·马利亚·冯·韦伯(Carl Maria von Weber)在1821年以他的《自由射手》(Freischütz)开创了一种德国式的歌剧,其后被瓦格纳部分地接受并继承;威尔第(Verdi)在欧洲被看作是“音乐界的加里波第”^③;柏辽兹(Berlioz)得到了法兰西民族音乐家的礼遇;但是,各民族共有的欧洲音乐文化体系依然存在。捷克人什克鲁普^④(Škroup)、匈牙利人埃尔凯尔^⑤(Erkel)已经创作了风格鲜明的民族作品。但是,在贝尔纳·米歇尔(Bernard Michel)所研究的这个中欧,“在波兰王国^⑥,马佐夫舍的波兰人弗雷德里克·肖邦(Frédéric Chopin)、匈牙利的日耳曼人费伦茨·李斯特(Franz Liszt)仍处在欧洲一统的传统里……直到19世纪下半叶,通过有意地取舍,依靠创作捷克的、波兰的、匈牙利音乐的意愿,才诞生了一些民族乐派”^④。理论家爱德华·汉斯利克(Eduard Hanslick)认为:1854年,音乐表达的仍是一种普遍的美^⑤。弗朗索瓦-约瑟夫·菲蒂斯^⑦(François-Joseph Fétis)在《音乐家通传》^⑥中汇集了一个“音乐共和国”的所有代表人物,包括作曲家、在全欧洲的沙龙和音乐厅巡演的知名演奏家。费伦茨·李斯特既能够谱写《匈牙利狂想曲》(Rhapsodies hongroises),也能够根据威尔第的作

① 裴多菲(1823—1849),匈牙利浪漫主义诗人,民族英雄。

② 芬兰的民族史诗,由埃利亚斯·伦洛特收集编纂,于1835年出版了第一版。1849年出版了第二版,分为50篇,共计22795行。

③ 加里波第(1807—1882),意大利民族统一运动的领袖、军事家。

④ 什克鲁普(1801—1862),布拉格大剧院1827—1857年间的首席指挥,是捷克音乐历史上第一位追求捷克民族特色和尝试将捷克的民族音乐融入自己的作品的作曲家。他创作的歌剧《补锅匠》是第一部真正意义上的捷克歌剧。

⑤ 埃尔凯尔(1810—1893),匈牙利著名作曲家、指挥家。

⑥ 指根据1815年维也纳会议在波兰境内建立的俄国附属国。

⑦ 弗朗索瓦-约瑟夫·菲蒂斯(1784—1871),比利时音乐理论家,被认为是文化相对主义在观念上的先驱。

品改编钢琴曲。弗雷德里克·肖邦既演奏带有波兰民间风格的曲目,也演奏美声^①风格的乐曲。流行的是欧洲时尚,而音乐依赖人人认可的美学标准。自1870年普法战争爆发起,这种音乐的普世性观念尤其受到尖锐的批评。

色当事件^②对欧洲各国而言并非都是一个有特殊意义的时刻,但是在整个欧洲,民族问题以新的措辞被提出来。意大利通过合并罗马完成了统一大业。俄国的亚历山大二世在19世纪70年代以泛斯拉夫主义的名义大胆实施非常积极的对外政策。迪斯累利^③的帝国主义政策符合英国特性的文化再定义⁷。音乐作品,无论是民间的还是专业作曲家的,无论在大英帝国还是在整个欧洲,都受到关照。在1871年法兰克福和约签订后的那些月份里,1870年的普法战争成为集体纪念仪式新的表现形式的主题,在这些形式里,音乐有了自己位置。获胜并统一了的德国、“准备反攻”的法国找到了可以作为欧洲典范的政治仪式的新形式。在开拓本国音乐特点方面走在前面的国家还有穆索尔斯基(Moussorgski)的俄国和斯堪的纳维亚国家。

在1870年至1914年之间,欧洲的音乐生活就像一座巴别塔。音乐的民族精髓无处不与当地的某位天才,与历史、地理、传统的某个重要因素联系在一起。在1900年的巴黎世界博览会上,意大利音乐理论家阿纳尔多·波纳文图拉感到必须承认,环境的影响并没有被“夸大”,“作曲家与任何艺术家一样,在某种程度上屈从了周围的种族、气候及文化条件”⁸。几乎所有的欧洲音乐家此时都试图以真正的民族艺术家自居。在关于1900年巴黎世界博览会约定使用的法国音乐和外国音乐的报告中,作曲家阿尔弗雷德·布吕诺(Alfred Bruneau)满意地写到,民族主义出色地主导了法国音乐,也主导了整个的欧洲音乐:

① 此为意大利语,意思是美好的歌唱。是指作曲家罗西尼、多尼采蒂、贝利尼等人的作品和歌唱艺术,包括了那个时期歌唱的风格、技巧、内容、形式以及歌唱方法。

② 1870年9月2日拿破仑三世带领麦克马洪的军队在法国东北部的小城色当向普鲁士军队投降。

③ 迪斯累利(1804—1881),英国政治家、小说家,曾两次出任首相。

“部长先生,正是这一被清晰地限定的,容易辨认的特点,使得几乎所有的,我才荣幸地对您提起的外国音乐变得伟大;正是这一特点,从未停止,也永远不会停止地打造法国音乐的优势。”⁹

1908年,评论家卡米耶·贝莱格在森林、天光的真谛中,在作曲家对自己的人民的无限同情中找到了“俄国音乐天才”的根基¹⁰。音乐不再是一种普遍的艺术,它与某片土地,与某种民间传统联系到一起,找到了与世界的另一种正式的关系;它在化身民族的同时就赢得更具体的形式。1903年6月15日,格里格(Edvard Grieg)在他60岁生日之际,在卑尔根大饭店发表了一篇讲话:

“我在这里,在卑尔根及其附近地区找到了我的素材。这个地区的大自然的美丽、人民的生活,城市的丰功伟绩和各种各样的活动是我灵感的源泉。我找到了非常令人兴奋的德国码头的气味。事实上,我可以肯定在我的音乐中有鱼腥味。”¹¹

唤起的美景清楚地表明一种感受性,这种感受性不容置疑地把音乐与民族联系在一起。民族的音乐作品应该如阿尔弗雷德·布吕诺所说,是“容易辨认”的。这意味存在着指明音乐的民族特征的特有标记。阿兰·伽利亚里(Alain Galliari)说明了为什么寻求“地方色彩”的新颖作品的传统经久不衰,如吕利^①(Lully)的《贵人迷》(Bourgeois gentilhomme)中的土耳其庆典¹²。新颖的风格给“当时欧洲的想象力的麻木带去必不可少的一点新鲜血液”。在19世纪,大作曲家们“为了啜饮民族音乐的美酒,开始……谦卑地席地而坐”。德沃夏克(Dvorák)、斯美塔那(Smetana)或者格里格的做法在于倾听“萦回在他们心中的民间作品”,但这种做法不以民间音乐的“结构性要素”为基础。还要等到贝拉·巴托克^②(Béla Bartók)或者拉尔夫·沃恩·威廉

① 吕利(1632—1687),意大利籍的法国作曲家、小提琴家、戏剧家。

② 贝拉·巴托克(1881—1945),匈牙利作曲家、钢琴家、民族音乐学家。

斯^①(Ralph Vaughan Williams)的“严谨”出现,民间音乐的运用才成为音乐手法的核心。

1914年,音乐民族主义的支持者决定以其他的形式继续战斗。马努埃尔·德·法雅^②(Manuel de Falla),一个中立国的侨民,在关于法国当代音乐的一篇评论中,从这场“可怕的战争中”体会到令人难以忍受地重建“种族领地”的必不可少的边界。音乐不得不用自己的方式去完成这一痛苦的使命,“为创立种族找回艺术特有的价值”重新建立边界¹³。为使音乐扎根民族文化而进行的斗争在第一次世界大战前夕没有取得胜利,而这次大战则标志着音乐向“民族化”迈出新的决定性的一步。自1918年起,很多事情发生了变化:音乐借助新的技术手段得到更大规模的传播,大西洋彼岸的时尚随着爵士、探戈……出现了。

音乐民族主义可能几乎像是战争逻辑的预兆。音乐在爱国动员中的位置也使它成为民众动员形式的一种试验,以情感而不是理智为基础的民众动员形式在20世纪大大增加。这种音乐“民族化”的现象没有局限在大作曲家中间,而是波及所有的民族。许多作曲家有过自己的辉煌,在国内享有盛名,但是没有威尔第死后的那种命运。从弗雷德里克·帕丘^③(Fredrik Pacius)到奇普里安·波隆贝斯库^④(Ciprian Porumbescu),从路易-阿尔贝·布尔戈-迪库德雷^⑤(Louis-Albert Bourgault-Ducoudray)到达沃林·坚科(Davorin Jenko),众多为使自己的民族拥有民族代表性的音乐而努力工作的音乐家如今已经默默无闻。

本书不打算彻底研究19世纪与20世纪之交的民族音乐¹⁴。这不是一部音乐理论的书,而是一本史学著作。这就意味着所涉及的音乐作品是被看

① 拉尔夫·沃恩·威廉斯(1872—1958),英国作曲家、指挥家。

② 马努埃尔·德·法雅(1835—1914),塞尔维亚作曲家。

③ 赫尔辛基大学的一名音乐老师,曾为约翰·沃德曼·简森(Johann Voldemar Jannsen)作词的《我的祖国,我的骄傲和欢乐》谱曲,后该歌曲成为爱沙尼亚的国歌。

④ 19世纪罗马尼亚的作曲家、小提琴家,杰出的爱国主义音乐家,30岁英年早逝。

⑤ 路易-阿尔贝·布尔戈-迪库德雷(1840—1910),法国作曲家。

作历史学的研究对象和素材,即不是写音乐史,而是通过音乐写历史。这与弗朗斯·勒麦尔的断言相反,他认为:“从本质上阐述音乐艺术和音乐家的研究方法 with 史料编纂的惯例相反”,“职业历史学家往往对音乐充耳不闻”¹⁵。如果说历史学家在把音乐作为原始资料使用方面有所保留,那是因为音乐不是单纯地通过实义表达思想,而像是,用米歇尔·安贝蒂的话说,一种“泛泛的带有附带语义的语言……不具有直接的参照功能”¹⁶。有所保留合情合理,但是这应该被突破。正如语言学的存在并不禁止用历史学的方法研究书面文字,音乐学可以通过用史学方法研究有声的和音乐的世界完善自己,史学研究力求在音乐里——不仅是歌词、脚本或者作品的标题——同时探寻一个“映像”和一个“角色”,这个角色参与了社会和文化的巨大变革,参与了民族和身份的形成。

但这与整个欧洲表现出的一种“民族的文化”是同样的概念吗?我们该不该区分早已建国的那些民族的民族主义和仍处在专制的桎梏下抑或有了一个新政权的那些年轻民族的民族主义?人们的确把音乐民族主义与年轻民族联系起来。德彪西(Debussy)的音乐的“民族”特征不如西贝柳斯(Sibelius)或埃奈斯库(Enescu)的音乐的民族特征明显。这就是说存在着一笔带有文化特征的民族资本,作曲家根据或强或弱的民族主义、享有或者不享有一个独立国家的具体情况的需要去汲取这笔资本。如果我们采用历史学的一种方法——特别是以欧内斯特·盖勒、埃里克·约翰·霍布斯鲍姆、本尼迪克特·安德森为代表的方法——这种思考就把民族看作民族主义的一个架构,把思路转向音乐的影响上,这样音乐就不作为一个已构成民族的表达,而是作为构建民族,或者大众民族化的过程的组成部分。

被埃内斯·勒纳^①上升为理论的构筑国家—民族的政治模式,和在论战阿尔萨斯、洛林的归属时,由他的对手特奥多尔·蒙森^②(Theodor Mom-

① 埃内斯·勒纳(1823—1892),法国哲学家、历史学家和宗教学家,著有《耶稣的一生》。

② 特奥多尔·蒙森(1817—1903),德国历史学家,1902年诺贝尔文学奖获得者,著有《罗马国家法》。

sen)提出的文化模式之间的对立已经成为经典。欧洲的民族主义通常以西欧、东欧对立为基础分类。这可以评价民族主义的攻击性。在西欧,构建国家采用英国的议会主义的政治模式,或者法国的中央集权主义的政治模式。在东欧,构建国家调和了传统和情感。在莱茵河以东,人们用赫德^①的措辞想象国家;构建国家在这里更广泛地使用了音乐。无论是为了回应一个民族主义的计划而谱写的音乐,还是**后来**被利用的音乐,我们冒着玩弄文字游戏的风险,仍要说音乐为民族主义的目的被系统地工具化了。自肖邦、斯美塔那、德沃夏克和雅纳切克(Janáček)之后,中欧和东欧就是音乐民族主义偏爱的一片土地。

在民族的政治构架中,情况似乎相反,音乐只占有一个次要地位。它只在早就过去的创建的英雄主义阶段发挥作用。英国、法国、意大利、比利时、荷兰很早就有专为民族主义政治服务的音乐。国歌《上帝保佑国王》(God Save the King)就是这方面的一个典型¹⁷,埃斯特班·布赫对此有精彩的论述。这些古老的国家没有为自己配备新的“马赛曲”,而是保留了古老的国歌。英雄之歌的时代已经不再:吃饱了的资产阶级的温和的精神和议员们的稳重不喜欢为国家高歌。法国-爱尔兰人奥古斯塔·奥尔梅斯^②(Augusta Holmès)、查尔斯·帕里爵士^③(Charles Parry)、比利时人彼得·博努瓦^④(Peter Benoit)谱写带有鲜明民族主义思想的庄严的乐曲,但是,这些音乐并没有被当作构建民族的具体的、象征性的核心举措被人们记住。可以说,意大利处于一个居间的位置:威尔第的音乐在1848年至1861年间曾是表达民族主义的一种基本形式。然而,威尔第在1848年没能按时写出国歌,并且他收回了他的《民族颂》(Hymne des nations),这部汇集了多国国歌片段的应时作品是为一次世界博览会创作的¹⁸。1870年以后,威尔第不再谱写可供意大利民

① 赫德(1744—1803),德国批评家、哲学家及路德派神学家,浪漫主义运动的先驱。

② 奥古斯塔·奥尔梅斯(1847—1903),法国作曲家。

③ 查尔斯·帕里(1848—1918),英国作曲家。

④ 彼得·博努瓦(1834—1901),比利时作曲家。

族主义直接使用的作品,除了《阿依达》(Aida, 1871 年)中的凯旋进行曲。

音乐在构建民族进程中的地位与某个特定民族的归属感中的“种族性”强度有关系吗?民族越政治化,越依赖其成员表达赞同,其音乐性就越弱。

明确术语必不可少。想到构建民族文化的属性,就意味着我们关心与民族相关的一些文化觉醒运动、政治过激主义、国家行为。我们打算预先区分民族的种种政治形态,也不打算为考察它们与音乐的关系而比较“过激的”民族主义和“正常的”爱国主义。在本书中,我们将把赋予一个被视为“民族的”集团以优先权,并寻求树立、确认或捍卫独立主宰这个集团的政治生活的所有表达统称为“民族主义”——无论涉及的是形成一个协调一致实体的意识、是捍卫强势的政治地位,还是把集团引向排外的形态以及攻击性的姿态。

颂歌、开幕式、讲演、谱了曲的爱国的歌词、有描述性职能的作品标题,都属于宣言的范畴。这些只能让一位历史学者满意,他在民族主义的仪式的汇报中,在作曲家的回忆录、书信和私人日记中找到经典的文字资料。然而似乎不能仅限于这些宣言,还要试图把音乐当作历史素材使用。阿纳尔多·波纳文图拉在 1900 年认为,宣言和背景不能构成音乐的特征,哪怕是歌剧作品。

“当我们论述夸张的歌剧时,务必把作者的民族和剧中人的民族分开。事实上,当我们打算研究音乐的民族性和民族性可能受到的修改时,就必须考虑音乐自身,撇开剧情的主题。¹⁹”

为了阐明 19 世纪末音乐作品中的那些可以使音乐纳入民族文化架构的附含意义,我们试着把严格意义上的音乐素材(录音资料、乐谱……)和符合弗朗索瓦丝·埃斯卡定义为“音乐作品的附属信息”的资料混合到一起²⁰。1870 年至 1914 年这一时期音乐的特征是经常求助于说明性的文字,为了“阐明”主题而借助描述性的形式。民族主义毫无疑问地强化了这种美学观。交响曲不再满足于以编号命名:作曲家或者作曲家的诠释者给交响曲加上与民

族、民族的伟人、山、水、地区密切相关的标题。柴科夫斯基在 1872 年写了一部《小俄罗斯》交响曲。斯洛文尼亚作曲家、塞尔维亚浪漫主义音乐的开创者达沃林·坚科在 1898 年写了一部歌颂塞尔维亚历史的《科索沃序曲》(Ouverture-Kosovo)。

无论是原创的还是源自民族史前的传说,涉及构筑民族身份的音乐寻求集体的感动。因情感而结为一体的听众找到了创建或者强化从属感的音乐的典型性、宗教性,或者尚武精神。这种对“民族的”从属应该有别于对宗教团体的从属,或者全体庶民对某位皇帝的从属。构筑或强化民族——“一些臆想的共同体”²¹,借用本尼迪克特·安德森的话——的音乐,或是歌颂和重建信徒的团结,皇帝的庶民的忠诚,捍卫者对分裂势力的军事胜利的音乐有什么不同吗?对此,只需比较一下老约翰·施特劳斯的《拉德茨基进行曲》(Marche de Radetzky)和李斯特或柏辽兹改编的《拉科奇进行曲》(Marche de Rakoczi)就可以了。另外,《拉科奇进行曲》能够随着 1867 年协议改变政治含义;依据协议,萨多瓦战败后,被摒除于德国架构之外的哈布斯堡王朝认可了匈牙利的某种自治,匈牙利、奥地利变成“双君主”中各自完全独立的部分^①。当李斯特在匈牙利王国国歌中引用《拉科奇进行曲》的时候,曾作为 1848 年匈牙利起义者集结信号的进行曲变成了“古老的匈牙利乐曲”²²,李斯特为 1883 年布达佩斯歌剧院剪彩谱写了这首向弗兰西斯-约瑟夫皇帝^②致敬的曲子²³。这可能就是从“造反的民族主义”到“国家的民族主义”,再到首先是效忠(“效忠皇帝”)²⁴的“官方的民族主义”的过渡。

思考音乐的民族化的形态必然导致坚定地采用比较的方法,这种方法不能局限于按照地域分类罗列实例,而要不分种类、不分等级地比较取自作品的实例,这些作品的知名度大小不一,并属于庄重度高低各异的体裁,歌剧与轻歌剧并存。我们在使用“音乐”一词时用了复数形式,正是希望提示这点,

① 1866 年奥地利在普奥战争中失败。1867 年,在承认匈牙利独立的基础上奥匈签订和约,建立了奥匈二元帝国,即奥匈帝国。

② 即弗兰西斯·约瑟夫一世,奥地利皇帝(1848—1916),奥匈帝国成立后兼匈牙利国王(1867—1916)。

尽管这样的比较在大作曲家的崇拜者们看来似乎有亵渎神圣之嫌,因为在本书中,我们把这些大作曲家和一些无名的军乐队指挥^①混在一起。

音乐给比较历史学带来一片更加开放的新天地。克里斯托夫·夏尔在研究 19 世纪欧洲知识分子的专著中提出谨防“基础资料不足”,研究成果过于笼统,屈从于“随笔式的流畅”而导致“细致不足”的风险²⁵。使用第一手资料(档案、音乐出版物、音乐家的传记,特别是还有录音资料和乐谱)可以规避思考肤浅的风险。依据音乐原始资料进行的历史研究可以扩大文化、社会、政治背景的关联比较的范围,而在使用文字资料进行这种比较时却常常被局限在熟悉的、显性的文化中。在可以使用录音资料和乐谱的情况下降低了使用原始档案、使用尚未掌握的外语撰写的文件和研究成果的困难。在这方面,音乐是研究民族文化在整个欧洲确立和传播情况的最好的比较工具和最好的原始资料。安娜-玛莉·蒂埃斯有关“创立民族身份”的书²⁶终于提出了一项综述——广泛地涵盖了文学史,同时也没有忽视音乐——所有的民族,哪怕是边缘的民族,在书中均有体现。音乐在“创立民族身份”中的特殊地位正是我们研究的主题:音乐是如何为宣言伴奏的?音乐如何传递民族从属感?音乐如何继续作某种普世说的庇护所呢?

- 1 贝尔纳·塞夫:《音乐的变质,或音乐告诉哲学家的》,巴黎,Le Seuil 出版社,2002 年版,第 15 页。
- 2 帕斯卡尔·基尼阿尔:《音乐的仇恨》,巴黎,Calmann-Lévy 出版社,1996 年版,Gallimard 出版社,“Folio”丛书,1997 年再版,第 223 页。
- 3 古斯塔夫·贝特朗:《歌剧中探讨音乐的民族性,格鲁克、莫扎特、韦伯、贝多芬、梅耶贝尔、罗西尼、奥柏、柏辽兹、费利西安·大卫、格林卡、威尔

① 作者在此处使用了双关语,“chefs de fanfares”也可以理解为“名噪一时的大师”。