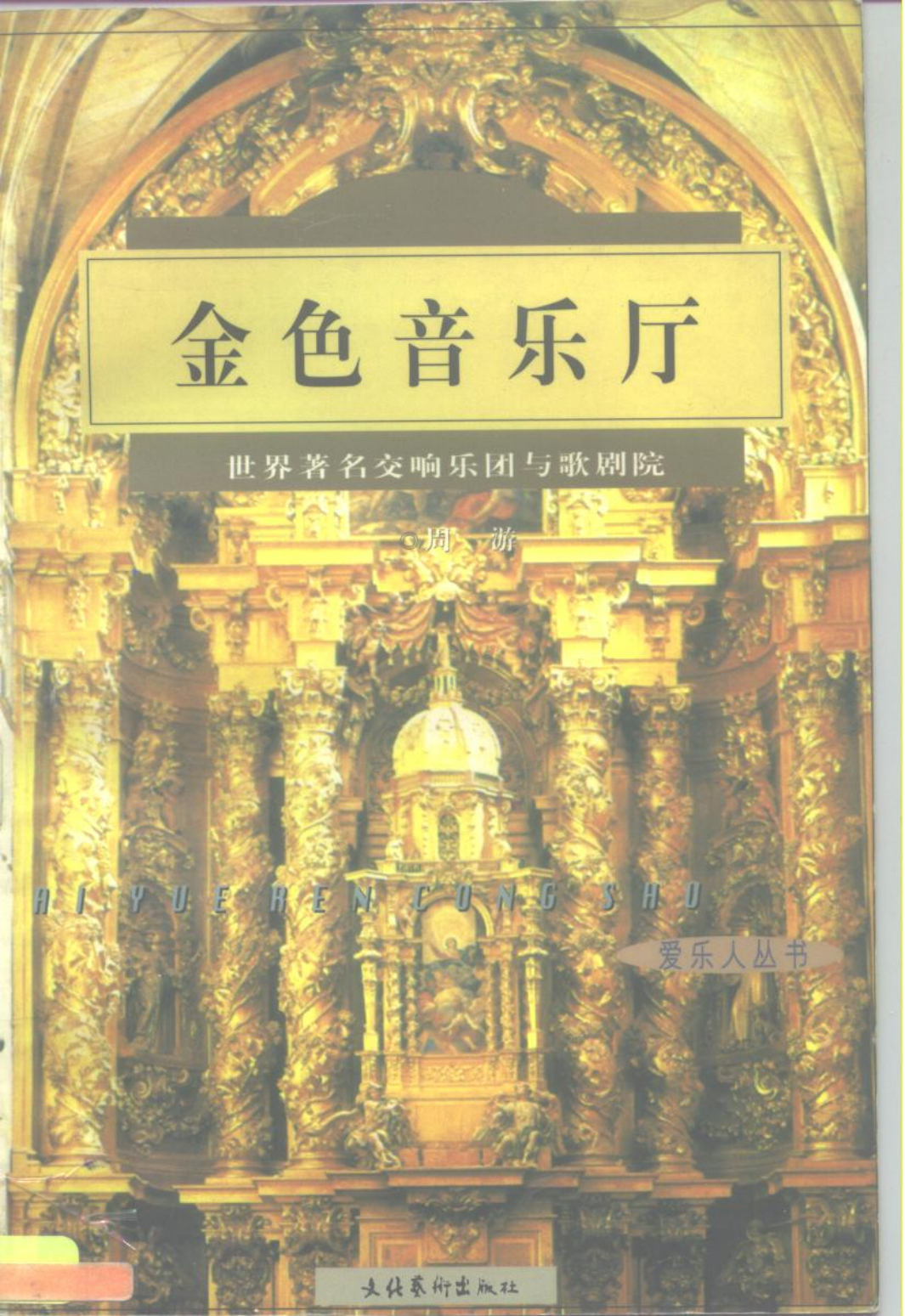


The background of the entire cover is a photograph of a highly ornate, gilded theater interior. The architecture features a large central dome, multiple tiers of columns, and intricate carvings. The lighting is warm, highlighting the golden tones of the decor.

金色音乐厅

世界著名交响乐团与歌剧院

◎ 周一游

A I Y U E H E N C O N G S H U

爱乐人丛书

文化艺术出版社

周
游

金色音乐厅

世界著名交响乐团与歌剧院

责任编辑:向 宏
封面设计:邹俊武
版式设计:刘宝华

• 爱 乐 人 丛 书 •



——世界著名交响乐团与歌剧院

周 游 著

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店经销

北京市卫顺印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.125 字数 196,000
1997 年 9 月北京第 1 版 1997 年 9 月北京第 1 次印刷

ISBN7-5039-1640-0/J·501

定 价:13.80 元

致 读 者

爱与死从来是文学艺术的主题，音乐也不例外。每逢又有朋友成了新的知音，我都要不厌其烦地讲两个有关音乐的爱与死的故事，不管他（她）是否知道故事的内容。

先说爱的故事。

奥地利作曲家克热内克写过一首小提琴协奏曲，其中第一乐章中段的伴奏音型有节奏地敲击着，仿佛是车轮与铁轨的碰撞，以致于任何在夜行火车上打盹的人都能感觉到像一幅夜行火车的音画。原来作曲家此前曾与一位澳大利亚女小提琴家有过一段短暂而热烈的浪漫史，在他们不得已而分手的那些日子里，克热内克频繁乘火车出游散心，以致于不但把这种感觉写进音乐作品，还对铁路有了一种终生痴迷的爱。每逢克热内克从美国回维也纳，宁可在日内瓦先下飞机，然后转乘火车回家，据说是为了欣赏一下两个城市之间的旅途风光。可谁又知道他不是永远地追寻着那段逝去不再来的浪漫之旅、浪漫之心呢！

再说死的故事。

法国温和的资产阶级革命派吉伦特派在赴断头台时，为了互

相鼓励，他们用歌声陪伴被处决的伙伴到最后一刻。每次断头台的斧头响过一次，齐唱就减少了一个声音。断头台下的人越来越少，直到剩下最后一个人，但他还在唱着《马赛曲》。这些“以不朽的演说开始的生命”最终以“对革命的永恒的赞歌告终”（拉马丁语）。

在这两个回肠荡气的音乐故事面前，除了沉思内省，似乎没有再言说的必要。但我忍不住还是要置喙几句。人生之爱到了克热内克这份儿上已近乎于痴，但这种痴恰恰是一种至情至性的境界。至此，生活与音乐、爱与被爱、往日与今天的界限已经不须明辨，只要一听这段旋律，一想起这个让人感怀的故事，我在落泪的同时，心灵深处亦有一种深深的震撼。至于《马赛曲》的歌声为吉伦特派的生命所涂抹的亮色更使我感受到音乐的力量。我觉得这远比喊几句空洞的口号更为可歌可泣，于己是唱了一首生命与理想的赞歌，于人则永远是一次灵魂的洗礼。当然，这套书中的作曲家、演奏家、歌唱家不一定都有那么多爱与死的故事，我的初衷在于，当你走进音乐的大门时，不但要了解一些有关音乐家、演奏家以及音乐作品和唱片的知识，还应该在音乐中找到一个最后的希望之园和最终的避难之所。

曹利群

记于 1997 年酷暑之中

目 录

交响乐团部分

交响乐团的形成	1
维也纳爱乐乐团	10
维也纳交响乐团	16
柏林爱乐乐团	20
柏林广播交响乐团	26
慕尼黑爱乐乐团	29
巴伐利亚广播交响乐团	34
德累斯顿国家乐团	38
莱比锡格万特豪斯管弦乐团	43
伦敦交响乐团	48
伦敦爱乐乐团	53
皇家爱乐乐团	59
爱乐乐团	63
英国广播公司交响乐团	68

哈勒管弦乐团	72
伯明翰市交响乐团	78
巴黎管弦乐团	83
法国国家乐团	89
瑞士罗曼德管弦乐团	92
阿姆斯特丹皇家音乐厅管弦乐团	96
奥斯陆爱乐乐团	101
捷克爱乐乐团	107
圣彼得堡爱乐乐团	113
俄罗斯国家乐团	119
纽约爱乐乐团	123
费城管弦乐团	129
波士顿交响乐团	135
芝加哥交响乐团	141
克利夫兰管弦乐团	147
匹兹堡交响乐团	151
洛杉矶爱乐乐团	155
底特律交响乐团	161

圣路易斯交响乐团.....	165
巴尔的摩交响乐团.....	170
蒙特利尔交响乐团.....	174
以色列爱乐乐团.....	177

歌剧院部分

歌剧的发展.....	181
伦敦科文特花园皇家歌剧院.....	192
维也纳国家歌剧院.....	200
米兰斯卡拉剧院.....	209
巴黎歌剧院.....	213
柏林国家歌剧院.....	217
柏林德国歌剧院.....	222
巴伐利亚国家歌剧院.....	225
拜洛伊特瓦格纳节日剧院.....	227
纽约大都会歌剧院.....	231

格林德堡节日歌剧院·····	236
布拉格民族剧院·····	240
斯德哥尔摩皇家歌剧院·····	242
莫斯科大剧院·····	244
圣彼得堡基洛夫歌剧院·····	246
罗马歌剧院·····	248
巴塞罗纳里齐奥剧院·····	250
本书主要参考资料·····	252

交	响	乐	团
部			
分			

交响乐团的形成

现代的交响乐团是一个由大约百名演奏不同乐器的音乐家集合而成的表演团体，在面对风格、流派、样式、规模各不相同的音乐作品时，用统一的思想、协调的步调、准确无误的演奏而将乐曲的音响特征和精神内涵完整地表现出来。现代交响乐团形成今天这样的组合方式及规模绝非一朝一夕之事，而是经历了漫长的发展过程，它的演进是建立在这样两个因素的基础之上的，一是乐器制造和演奏的逐渐科学化和规范化，一是音乐创作上手法和思维的创新。而这两者之间也一直存在着互相刺激、互相促进的关系，乐器的发展带来了作曲技法的丰富，作品对演奏的要求又带来了乐器组合方式的变化。于是，在几百年的时间里，交响乐团从无到有，从简约到复杂，从手段单一到内容多样，这也从一个侧面反映了人类社会的历史进程。

仅仅将一群演奏家集中到一起并不能称之为乐团，真正的乐团的含义是使这群操持着不同乐器的人有组织地发出协调的声音。因此，其中的关键成分在于“组织”。交响乐团只有在不同种类的乐器被有目的地分为不同的声部、并且被赋予不同的职责、担负起不同的表现任务以创造出一个音响整体时，才最终得以实现。翻开音乐史就不难发现，这样的乐团只有到了18世纪才有了实现的可能。

在复调声乐占据着主导地位的时候，乐团的概念几乎是难以想象的。复调写作是对于不同的旋律线条给予同样的意义和价值，使之对于乐曲的整体构架起着完全相同的作用，即使在声乐部分被乐器演奏所支持的时候，音乐本身也不会产生我们今天所熟悉的真正的乐队所具有的色彩和对比等特征。到了17世纪末期，复调风格逐渐让位于主调音乐，乐曲中占主导地位的是高音声部的旋律线，而建立于低音声部的线条之上的和声支撑起整个乐曲的骨架。于是，和声产生了音响的色彩，而当旋律线与和声的背景相对峙时，一种典型的管弦乐风格才得以实现。

这种变化的迹象可以在1555年出生于威尼斯的作曲家乔万尼·加布里埃利的教堂音乐中找到。最初他在声乐作品中使用了互相对应的不同声部，高声部与低声部互有分工。然后，他进一步将这种方法运用到纯粹的器乐写作中，用完全不同的方式使用各种乐器的线条，强与弱，明亮与阴暗，密集与单一，这些都是通过不同的乐器组来获得的。

由于加布里埃利已经在器乐音乐中将乐器做了如此这般的使用，在这种方式下产生的音乐不可避免地比仅仅按照纯粹的对位线条写出的乐曲更能造成强大的力量。它的情绪更加外向，富于戏剧性，而不再是内向和静观的。它听起来似乎更像是一个故事中的一连串陆续发生的情节。

早期的音乐几乎总是功能性的，为宗教仪式的目的服务或在诸如舞蹈之类娱乐活动中提供伴奏，因此音乐发展中的新动向终于使人们对于它产生了新的审美的要求，从而使它可以成为一种纯粹的艺术形式。这种新趋势的最早的重要内容是大约在16世纪最后几年中歌剧的出现。虽然歌剧一开始只是存在于贵族的沙龙里，但是很快它就变得十分普及。第一个公共歌剧院于1637年在威尼斯开张，在随后的几年中意大利的其他地方也竞相效仿，纷纷建起了类似的歌剧院。从一开始，歌剧中就使用了乐器来作为人声的伴奏，但是并没有建立起一种真正有组织的方式。比如蒙特威尔第在他的第一部重要歌剧《奥菲欧》中所使用的乐器种类仅仅是他在1607年写作时曼图亚的宫廷中所能够提供的那些，尽管这些乐器可以按照今天的标准来加以分门别类，弦乐器、木管乐器、铜管乐器外加一些在现今的乐团中早已绝迹的拨弦乐器或键盘乐器，但是蒙特威尔第显然并没有将它们用一种非常协调的方式来使用。那种明确分类的乐器组合还远远没有出现。

也许，最关键的步骤与小提琴家族的地位变化同时产生。小提琴最终能够取代维奥尔完全是因为它所具有的新鲜的、外向的、更容易将听众吸引到音乐中的特点所决定的，它的音色明亮而强劲有力，而它的演奏方式特别适于炫技式的表演。小提琴很快便从为舞蹈伴奏的传统角色中脱颖而出，成为管弦乐团的主要成分。

几乎无法指出某一个个人或某一个地区在管弦乐团形成的这个过程中发挥了决定性的作用，所有的作曲家都在按照普遍的发展趋势而写作。因此，现代交响乐团的形成是一种历史发展和积淀的结果，是靠一点一滴的日积月累慢慢实现的。

吕利也是一个值得一提的名字。在法国路易十四的宫廷里，吕利有两个乐队可供驱使，第一个通常由5个部分组成：演奏旋律的6把小提琴，演奏低声部的6把低音弦乐器，以及分别由4件

声音类似于中提琴的乐器组成的三个中间部分。当需要的时候，还可以从第二个乐队中借用一些乐器以作为补充，这支乐队中有10件双簧管家族的管乐器和2支大管，它们主要是在室外的场所演奏，有时也与小号和鼓混合编组。双簧管和大管可以被用来分别加强高音和低音的弦乐器，同时也产生了一种新鲜的色彩和额外的音量。吕利在他的歌剧和芭蕾音乐中对于这种组合方式的自成体系的运用在很大程度上影响着那些将路易十四的宫廷视作榜样的其他地区的宫廷。

音乐家附属于宫廷的传统起源很早，他们一向根据不同的需要而分成若干不同的部分，弦乐主要为室内的娱乐服务，木管主要在室外的仪式中使用，小号和鼓用于军事活动，而圆号则在狩猎中出现。这些乐器种类的存在是现代交响乐团得以出现的物质基础，但是早期的作曲家只有在特殊的需要时才会借用其他乐器来加强他的以弦乐为主的室内乐队。到17世纪结束时，早期古典交响乐团所使用的所有乐器都已出现，但是它们远远没有得到一视同仁的待遇，这个时期小提琴家族仍旧是人们注意的中心。

尽管如此，在这种早期的舞台上弦乐器并不能够满足一个乐队所需要的和声支持，作曲家通常的做法是只确定乐曲的高音旋律和低音线条，而并不确定其内声部，这些声部是由通奏低音的方式来完成。通奏低音一般由两件乐器组成，一件是诸如羽管键琴、管风琴或琉特琴之类，能够演奏必要的和弦，另一件则是诸如大提琴或大管之类，演奏建立起和声的持续低音线条。乐曲的和声由标示在低音线条上的数字所代表，就如同速记法一样，需要演奏者自己去将其演化为音符。

在乐队中使用通奏低音的做法直到18世纪下半叶仍被广泛采纳，甚至在其他乐器已经能够提供完美的和声支持的情况下也仍十分流行。并非所有的乐队都能拥有足够数量的乐器，而且，一

般由作曲家亲自出阵的键盘演奏者也是一个将所用成分凝聚起来的因素，当时，指挥还没有出现。

在18世纪初，管弦乐队的概念已经基本形成，它应当包括弦乐器，如小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴；演奏通奏低音的乐器，一般是羽管键琴；其他的长笛、双簧管和大管则作为必要的补充，而小号 and 圆号也时有出现。但是，通行的规则尚未产生，一个地方使用的乐队概念到另一个地方未必行得通。因此，乐队必须有一个行之有效的常规，否则无法进行交流，作品也不能流传。

然而这种天下大同的趋势并没有很快发生，当时很少有作曲家会想到他为某地的乐队所写的作品是否适合于其他地方。即使像亨德尔这样到处旅行的作曲家，也只是在不同的地方重新写作他们的乐曲，或者干脆写一首新作。有一些数字很能说明当时各地的乐队所存在的差异。

1728年，伦敦国王剧院的乐队有22把小提琴、2把中提琴、3把大提琴、2把低音提琴、2支长笛、2支双簧管、2架键盘乐器和1架竖琴。亨德尔的许多歌剧就是为这样的乐队组合而创作的。与此几乎同时，1730年，巴赫在莱比锡所面对的乐队有6把小提琴、4把中提琴、2把大提琴、1把低音提琴、3支双簧管、2支大管、1组铜鼓和2架键盘乐器。而在1734年的德累斯顿，宫廷乐队中有12把小提琴、4把中提琴、5把大提琴、2把低音提琴、3支长笛、3支双簧管、2支大管、2支圆号、2支小号和2架键盘乐器。

然而，在18世纪中，管弦乐队逐渐成形，到了这个世纪结束时，一些基本而共同的观点已经成为共识，乐队应当包括一个力量平衡的弦乐器组、双管编制的木管乐器组、2支圆号、2支小号和一组铜鼓。在这个时期，通奏低音已经不再被当作必不可少的

成分了。

许多因素在这个过程中发挥了作用,其中之一是1742年在萨克森公爵卡尔·西奥多的曼海姆宫廷中出现的那支极为著名的乐团。公爵任命小提琴家兼作曲家施塔米茨为乐长,并且鼓励他不惜一切代价寻找最优秀的音乐家。于是,这支乐团终于成为全欧洲最有名的一支,不仅仅是因为他们出色的演奏,而且也由于他们对一种真正的管弦乐风格的探索 and 追求,它那种被小心翼翼地控制的力度和精美的句法如同是一种启示。这个乐团中的许多人都是潜在的作曲家,在他们的共同努力下建立起了一种新的交响乐的形式。

另外的重要影响来自于一些伟大的作曲家,格鲁克、海顿,特别是莫扎特,在他们的广泛活动中,人们对于他们的音乐之兴趣与日俱增,从而有必要建立与他们的作品相适应的乐队,以便于演奏他们的音乐。这种方式加速了标准的统一,此后的作曲家如贝多芬等人,已经不必再为各地方之间不同的乐队组合而苦恼,而只须放任其汹涌的乐思,将其脑海中的音乐忠实地记录下来。到了19世纪开始的时候,不同乐器的特殊的性格化含义和乐队中不同乐器组之间声音的平衡才是作曲艺术至关重要的中心。

在19世纪里,管弦乐队所经历的是一个极大的扩充和巩固的历史,而这些又主要是通过木管和铜管乐器在结构和演奏方法上的改进才达到的,此前小提琴家族的发展已经达到了非常完美的水平。对于木管乐器来说,最大的困难是在制造过程中音孔的统一以及使演奏者能够用他们的手指来轻松地控制这些音孔从而控制演奏时的音高。在19世纪30年代,特奥巴尔德·伯姆这样的演奏者将18世纪的音键的概念加以延伸,使用杆和轮轴来控制,这样就如同延长了演奏者的手指。1847年,他制造出了一支由23个键控制的有15个音孔的金属长笛。这种系统很快便被使用于双

簧管、单簧管和大管上。

早期的铜管乐器也有它们致命的弱点，它们只能依靠金属管的固定长度奏出泛音列上的音高，其他额外的音高则要靠改变管子的长度来达到。于是，最初的解决办法是每件乐器带有另外的弯曲管，在需要时将其插入。这种方法太费事了，以至于作曲家在写作时必须为演奏者增减弯管留出宽裕的时间，并且不能使用太多的音符。真正的解决办法是在 1815 年前后取得的，为小号 and 圆号加上活塞，使其在本身的管长与附加在乐器主体上的弯管之间变换自如。长号自然不要采取这种方式，它结构上的特殊性已经使它可以利用拉管的伸缩来改变音高，但是这件乐器在 19 世纪初期还没有成为管弦乐队中常用的一种。

乐队的扩充是逐渐进行的。1780 年以后，单簧管才经常出现在乐队中，从而加强了木管组的力量并增加了声音上的色彩幅度。传统上只是在教堂的庄严乐曲中使用的长号花了更长的时间来取得入场的资格，但是最终它也成为其中一员，完成了铜管合唱的组合。然而这些乐器进入乐队后，额外音量的出现势必打乱了原有的声音的平衡，于是，圆号的数量需要增加，有时还要增加小号。在 19 世纪中叶，一个标准的交响乐团大致有如下的乐器组合方式：双管编制的木管乐器，有时会增加短笛和低音大管，以扩展现有乐器的音域；4 支圆号，3 支小号和 3 支长号；足够数量以保持平衡的弦乐器。在这时，打击乐器组也开始扩张，必须有 3 架定音鼓、小军鼓、大鼓以及种种用以制造特殊色彩的乐器，诸如铃鼓、三角铁、钹等等。竖琴也时常被当作一种色彩性或描写性的乐器而出现在交响乐队中。

也许正是因为浪漫主义运动中音乐的叙事功能的加强，对于 19 世纪管弦乐写法提出了更多的要求，从而也加速了乐队本身的发展。音乐的表现性越强，作曲家所需要的乐队规模越大，乐器

的种类也就越多，这几乎已经成为一种规律。于是到了这个世纪结束的时候，作曲家们发现在他们面前的交响乐队已经是一个极其庞大的巨人。以理查·施特劳斯的典型的 19 世纪末期的交响诗为例，一个交响乐队包括了四管编制的木管组，其中有 3 支长笛和 1 支短笛，3 支双簧管和 1 支英国管，2 支单簧管、1 支高音单簧管和 1 支低音单簧管，3 支大管和 1 支低音大管；铜管组则包括 8 支圆号、5 支小号、3 支长号、1 支高音大号 and 1 支低音大号；打击乐组种类更为繁杂，五花八门，令人眼花缭乱；另外还有 2 架竖琴。当然，与此相当的是一组人数众多的弦乐群，经常由 60 人或更多的演奏者组成。这就意味着一个乐队的演奏者已经达到百人以上，与此相对照的是富于创新精神的贝多芬在 1824 年写作不朽的第九交响曲时所需的乐队是 60 人，这也是他一生中最大规模的作品，而在这个时期一般作品所需要的乐队人数大约在 40 人左右。

在乐队规模不断扩大的同时，乐队中一个非常重要的人物出现了，这就是指挥。早期乐队一般由第一小提琴手或演奏通奏低音的键盘手来指导演奏，有时甚至会出现双重指挥的现象，比如在歌剧演出中，键盘手指挥舞台上的歌手，而第一小提琴指挥伴奏乐队。但是通常情况下，第一小提琴的作用更大，他常常会用敏捷的示意或者胳膊的运动甚至面部表情的变化来指示音乐的进行方式。这种指挥形式之所以能够长期存在是因为那时的乐队规模小，人数少，使演奏员可以紧紧地围绕在第一小提琴的身边，以看清他的种种关于音乐的表示。但是随着乐队的扩大，第一小提琴手不得不越来越多地加大他的手臂动作，就像挥舞着一根指挥棒一样，来与乐队成员们进行交流。在这种情形下，专门的指挥就呼之欲出了。

在 19 世纪中期，指挥已经被当作了一支乐队的不可缺少的组