

世界经典
智慧文丛

The wisdom books of world classics



[德] 保罗·贝克◎著
陈小菊◎译

西方音乐的历史

陕西师范大学出版社



世界经典智慧文丛

西方音乐的历史

<德> 保罗·贝克◎著
陈小菊◎译

陕西师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐的历史/(德)贝克著;陈小菊编译. —西安:陕西师范大学出版社,2009.6

ISBN 978-7-5613-4644-0

I. 西… II. ①贝…②陈… III. 音乐史—西方国家 IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 057219 号

图书代号:SK9N0435

西方音乐的历史

责任编辑:秦 岭

装帧设计:开言神韵

出版发行:陕西师范大学出版社

(西安市陕西师大 120 信箱 邮编 710062)

印 刷:北京龙兴印刷厂

开 本:710mm×1000mm 16 开

字 数:430 千字

印 张:22

版 次:2009 年 6 月第 1 版

印 次:2009 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5613-4644-0

定 价:39.80 元

目 录

第一编 音乐的历程

第一章 怎样去理解音乐的历史

(3)

音乐作为一种艺术,它在每一个时期所表现出来的形式都应该是完全平等的,而且反映出每一个时期的音乐创造者的性格特征。音乐的历史正像一条两旁排列着棵棵白杨的马路,我们将沿着这样一条道路走进历史。虽然我们承认人类视觉的缺陷,但是没有必要认为人类完全无法理解自己的历史。

第二章 早期音乐的特征

——古希腊音乐

(9)

古希腊的音乐与现代音乐的区别就在于它的唱名体系与现代的唱名体系略有不同。因此,我们研究西方音乐史的时候必须先讨论古希腊音乐,但是因为我们古希腊音乐缺乏完整的了解,所以无法对古希腊音乐所产生的影响做出具体的评价。

第三章 格列高利音乐

(16)

格列高利圣咏创立了同西方观念相适应的通用音乐模式,并在教会的全力支持下从南向北广泛传播,在北方各国的文化中心——修道院,寻找知音和创作灵感。

第四章 复调音乐时期

(23)

不管它的起源如何,至少要采用两个声部演唱,才能称为复调音乐。复调音乐逐渐取代了影响深远的格列高利圣咏,并且形成了一种新的音乐形式。

音乐仍以声乐形式为主,表现人类声音魅力的要求仍然是推动音乐变革的主要动力。

第五章 尼德兰音乐

(32)

尼德兰时代的音乐作品都采用人声这种共同的表现方式,而且在处理方式上都遵循着同一复调声乐原理。

尼德兰音乐是依据复调音乐的对位记谱的,这种乐谱看上去像一道数学题。

尼德兰音乐是人类智慧和想像的杰作,绝不是一种卖弄技巧和矫揉造作。

第六章 复调与和声

(39)

完全依赖人声的音乐艺术必须使用一种非常抽象的表现形式,所以我们分析音乐形式时必须充分考虑声音的特点,否则我们往往会误解音乐的本质。

和声音乐不能称为一种发现,因为音乐艺术领域没有所谓的发现。和声音乐的形成是数百年音乐发展的结果,而不是朝夕之间形成的,它是新思想和新文化运动的产物。

第七章 器乐和声

(44)

随着器乐的发展,音乐重新出现了世俗化倾向。音乐形式的丰富和发展,推动着器乐逐渐走向繁荣和独立。

主调和复调乐句依时间顺序进行正是人声生理特性的体现。而乐器是一种机械工具,必须采用与机械特性相适应的创作手法并制定出音乐创作的机械原理。

第八章 意大利歌剧与清唱剧

(50)

兼收并蓄,全面发展是文艺复兴时期文化艺术的典型特征。意大利人的歌唱天赋经过教会、领主和城市公园几个世纪的培育后,配合他们的戏剧天赋一起推动了歌剧事业的蓬勃发展。

第九章 巴赫与亨德尔(一)

(58)

巴赫的音乐比较注重情感的表现,虽然形式拘谨,但是无论采取哪一种艺术处理方法都可以达到对某一情感的表现。

亨德尔前期创作的意大利歌剧在人们眼里毫无价值,人们认为那是亨德尔年少轻狂时追随时尚犯下的错误,是他逐渐成熟开始向清唱剧创作顶峰攀登的起点。

第十章 巴赫与亨德尔(二)

(64)

他们都是虔诚的宗教信徒,也都是世俗世界的一员;他们的创作都有主观的一面也都有客观的一面;他们的作品既有声乐也有器乐;他们的创作既采用通奏低音也采用对位形式;他们甚至都擅长相同的乐器,而且他们都是管风琴的演奏高手。

巴赫和亨德尔是音乐艺术内容的总代表,是一对千古流芳的音乐巨人。

第十一章 向现代社会过渡的音乐

(71)

伴随着奏鸣曲式的发展,表现音色变化的形式也正与日俱增。音色的力度手法与渐进的力度手法一直保持相互依存的关系,并且是同步发展的。而音乐形式进一步发展的基础则是力度的表现手法。

第十二章 伟大的器乐作曲家 (77)

器乐主调将传统对位的独立声部完全同化了,运用主调的形式表现力度变化,它的节奏形式和民间舞曲存在着一定的联系。

海顿是继巴赫之后的第一位伟大的器乐作曲家。海顿的音乐创造了两种新型的和声音乐演奏形式。

第十三章 格鲁克 (84)

格鲁克从根本上改变了传统的旋律思想,在他的歌剧作品中,旋律不再是表现噪音的手段,而成了音乐的不可缺少的组成部分。格鲁克的音乐创作一律采用和声形式,对人物情感的表现贯穿于剧情发展之中,格鲁克大多选取结构紧凑的、有强烈的感情冲突的、表现英雄人物的情节进行创作,因为他偏爱简朴洗练、气势宏伟的风格。

第十四章 欧洲乐坛的霸主 (90)

莫扎特的音乐作品风格明朗,而且旋律优美、结构严谨,具有强烈的古典色彩和超然物外的特点。其内容充满了阳光、鲜花和欢笑,丝毫没有浮士德式的精神痛苦和内心冲突涉及其中。莫扎特本人具有强烈的革命意识,他积极宣扬人性,并且百折不挠地追求自由,他的艺术创作完全体现了自己的个性与思想。

第十五章 人间的音乐圣人 (97)

贝多芬的每一部音乐作品都具有独特的艺术魅力。在作品结构上,贝多芬的音乐更加紧凑,而且其风格厚重,气势恢弘。在贝多芬的影响下,音乐创作逐渐成为一项充分利用艺术素材,深入挖掘音乐表现潜质的工作。

第十六章 早期浪漫主义

——韦伯与舒伯特

(104)

韦伯的《自由射手》是德国歌剧的代表,并且是德国浪漫主义歌剧诞生的标志和德国歌剧创作的标准。

舒伯特是浪漫主义的创始人,也是采用歌曲形式表现个人情感的第一人。

第十七章 民族浪漫主义

(110)

反映个人经历的浪漫主义音乐也带着浓厚的民族特色,因为民族特色浓郁的艺术是充分表现个性的最佳选择。因此,19世纪的音乐逐渐分化,形成了若干民族乐派。

第十八章 瓦格纳、威尔第和比才

(118)

德国的瓦格纳、意大利的威尔第和法国的比才是19世纪浪漫主义音乐的杰出代表,具有鲜明的民族特征的浪漫主义大师。他们的作品凝聚了丰富的人生体验,汲取了各国音乐创作的精华,推动了民族歌剧的繁荣和发展。

第十九章 后期浪漫主义

(126)

在浪漫主义音乐中,和声的低声部和旋律的主导地位已经丧失,内声部成为和声活动的中心。随着和声由内向外扩展,转调手法获得了快速的发展。

后期浪漫主义强调表情的深度,认为直接的表现疏于肤浅,戏剧和标题的思想应该因音乐的存在而存在,不应该完全左右音乐的发展。

第二十章 现代音乐的发展趋势

(134)

预测音乐的发展是一件既危险又无聊的事情。但是

从现代音乐明显的复古倾向来看,巴赫与亨德尔的音乐成就并不是现代音乐家难以超越的,我们甚至可以超越和声音乐进入真正的复调音乐时代,结束音乐发展过程中的这次轮回。

第二编 房龙音乐

第二十一章 音乐史的写作是最难的

(144)

较之于其他艺术,音乐受时间和地域的影响更为明显。任何时代,都有它独具风格的音乐、绘画和建筑方式。无论我们如何努力,抓住过去一代艺术的神韵的希望仍十分渺茫。

第二十二章 歌 剧

(156)

将游吟诗、清唱剧和假面剧融合在一起,产生了一种新的音乐文艺形式,这就是歌剧。歌剧的乐谱是用音乐速记符号写成的。

第二十三章 伦巴第提琴之乡

(166)

在弓弦乐器中,保留下来的只有小提琴、大提琴、中提琴和低音提琴,别的全都被收进了古乐器博物馆。

伦巴第平原上的一个普普通通的小镇是这四种乐器的最早问世的地点。

第二十四章 新流行的一种娱乐形式

(171)

法国人总是有其独特的艺术爱好,对自己的芭蕾舞剧,法国人钟爱有加,却根本不愿涉足意大利人演出的剧

场。但后来,蒙特威尔第和吕利在路易十四的宫廷中,使法国的歌剧后来居上。

第二十五章 亨德尔.....(180)

亨德尔在作曲时尽量避免使用高音,这也是亨德尔赢得音乐爱好者的拥戴的缘故。他并不苛求他们的技术水平。

晚年他将全部精力用于搞清唱剧,离开了科文特寺剧院和歌剧,致力于“干草市场剧院”的那种娱乐形式。

第二十六章 海 顿.....(184)

从海顿的歌剧和清唱剧中可以看出,他属于那种机械地按传统规律办事的保守人物。不过,这并不能影响海顿在交响乐曲的领域中,占据第一个伟大的现代派的位置。

第二十七章 莫扎特.....(189)

莫扎特的音乐仿佛喷泉中喷涌的泉水,源自崇山峻岭之中,流经山边的森林和草地,然后流到人们的手中。它被改造的如此的温顺,带给人类祝福,它是永恒的源泉,它让人们永远记得孩子般单纯的笑声和幸福生活。

第二十八章 贝多芬.....(209)

支配拿破仑职业生涯的是第一人称,而贝多芬的一生却以第二人称复数为中心。是“我”对“你们”,最终获胜的是“你们”。

第二十九章 巴赫家族.....(217)

家族好比国家,或者反过来说更准确,国家就好比是家族。

伊特·巴赫被公认为巴赫家族的祖先,巴赫家族的美妙

音乐和高超技巧由他的后代们传遍了大平原：从威悉河到奥德河，从中德山麓到波罗的海滨。

第三十章 19 世纪的音乐 (282)

手工艺被现代的大工厂摧毁，世界在不顾一切地快速前进，无人能挡，画家奉献的技艺被拒绝，作家只有在回忆中寻找栖身之所，雕塑家因生活无着而绝迹。只有音乐占领并勇敢地坚守着其他艺术失去的阵地。

第三十一章 Das Lied (287)

我们很难给 Lied 一词确定定义，就像我们不能给许多日常用语下定义一样。艺术歌曲也可简称为“歌”，但它们所包涵的意义却不完全相同。

第三十二章 帕格尼尼和李斯特 (297)

帕格尼尼和李斯特除了有着同样精湛的演奏技术外，再无别的共同之处，帕格尼尼天生是个玩把戏的人，而李斯特是有着与生俱来的高尚气质。李斯特使艺术家得以解放。

第三十三章 柏辽兹 (307)

他是一位优秀的吉他演奏家，在标题音乐方面，他作出了很大的贡献，因而人们称他为标题音乐之父。

第三十四章 约翰·施特劳斯 (313)

至于两位施特劳斯的音乐的价值，过去 80 年中的所有大作曲家公认，他们的作品同“古典乐派”的创作一样完美，这两位施特劳斯表现情感的细腻手法，他们的思想境界，使我们回到了洛可可艺术的时代。

第三十五章 肖 邦.....(317)

在钢琴方面,他表现出他卓越的才华,因为钢琴是他最钟爱的乐器。对他来说,钢琴就像牧马人胯下的马,它与它之间的关系,是密不可分的。他知道如何操纵它,知道它有多大的承受力。

第三十六章 理查德·瓦格纳.....(323)

他的音乐,今天听起来依旧优美动听令人回味无穷,这种感觉和七八十年前这些音乐刚被创作出来时没有任何改变。

瓦格纳通过人类从来不曾想到过的最壮丽辉煌的语言——音乐,来向我们讲话。

第三十七章 约翰内斯·勃拉姆斯.....(331)

勃拉姆斯的音乐,今天听起来,仍有令人耳目一新的感觉。也许我们的音乐会的节目单上会减少贝多芬的乐曲,但勃拉姆斯的音乐,却仍会继续受到欢迎。

第三十八章 克劳德·德彪西.....(335)

他使用新的音符来表现他们的新的音乐效果,这种效果对听惯了“悦耳的”和声的听众来说,是非常刺耳的,是绝对无法接受的。

第一编 音乐的历程

第一章 怎样去理解音乐的历史

神奇微妙,转瞬即逝的乐音,是在空气中通过振动形成的。人类凭借自己理解声音的能力创造出了音乐。因此,我们可以将音乐的历史看成是乐音的历史,也是空气振动形式的历史,是人类观念变化的历史。总之,音乐的历史就是人类生活的缩影。

《音乐变革的历史》是原先讲座的标题,之所以以它为题,是为了表明我所理解的音乐发展史的观点和方法。因为受篇幅所限,我不能将作曲家的生平以及不同时期、不同国家出现的所有重要的音乐形式无一遗漏地全部予以介绍。即使有足够的篇幅,我也没有这么做的打算。有关音乐历史中的重大事件和著名音乐家生平的书籍到处都可见到,而从整体上看待和理解音乐发展的历史的书籍就屈指可数了。

如果对读者这样讲述:贝多芬,1770年生于波恩,1827年卒于维也纳,曾谱过钢琴曲、交响曲和声乐套曲,主要采用奏鸣曲式谱写作品,那么我们仅仅是在对史实进行毫无意义的整理和罗列,而且读者读过后很快就会忘得一干二净。如果我们能说出在贝多芬所处的时代,交响曲、室内钢琴曲为什么那么受欢迎,奏鸣曲式为什么能盛行一时;如果我们能够分析出这些历史事件产生的条件与背景,即便人们忘记了某些细节,而那些独到的见解却会让读者铭记心中。历史并不是历史事件或者所谓事实的堆砌,而是幅描绘人类生命历程的画卷。看待历史不应该像看一场简单的古装戏,只有对推动历史发展的力量有了深刻的理解才可能真正理解历史。正因为我的这一指导思想与人们对历史问题的传统理解方

法不同,所以本书将我的音乐史观放在第一章中阐述。

在音乐史书中,我们经常见到“发展”一词,人们认为事物的发展是一种逐步完善的过程。纪元前的音乐发展成为文艺复兴时期的复调音乐;声乐发展成为器乐;交响乐经历了从曼海姆乐派到海顿、莫扎特及贝多芬的漫长发展过程;歌曲经历了从舒伯特到胡戈·沃尔夫的发展过程等等。人们在讲述音乐发展的历史时,一般都将简单音乐视为复杂音乐的先导,并将复杂音乐视为早期音乐的改善和提高。我想,也许是19世纪进化论思想的风行从而使人们形成这种观念的,然而,人们解释进化论思想时很明显是存在着误区的。生物本身不同的阶段之间的确存在着因果关系,每一发展阶段也确实是上一阶段生物进化的结果,这都是毫无疑问的。进化论在说明生物之间的发展关系,特别是那些外形有很大区别的物种之间的关系有很重要的意义。但是,如果断言发展了的后代一定比前一代优越,那么进化论就变成了一种荒谬的理论。

既然促进生物进化的力量是不变的,既不能增添也不能消减,那么这种力量的作用也一定是完全相同的,所发生变化的变化也只是外形上的变化。所以,进化的过程其实就是一种转变过程,而不是进步。较早把握进化论精髓的歌德认为,植物不存在进化之说,而只能发生形变,也就是说只是植物的有机组织会发生一系列变化。变化取代进化的观点应该作为我们研究历史的基本原则,而在研究艺术发展史时特别应该如此。古代人和现代人完全一样,至少在智力上是相同的。我们没有资格轻视前人,视他们为原始低级的人类。虽然前人没有现代人那么多、那么先进的设施,却和我们同样具备人类的优秀品质。因此,进化并不一定意味着进步或者完善,至少在艺术领域是这样的,人类生生不息的一切努力只能促进艺术形式的变化。所以,研究历史不仅仅是陈述历史事件,关键在于挖掘导致这些变化的规律和动力。

以进化的观点来指导历史研究是一种错误,应该用变化的观点取代它。艺术形式无所谓进化而只有变化,这是我们现在研究音乐历史

问题的基本观点。而音乐作为一种艺术,它在每一个时期所表现出来的形式都应该是完全平等的,而且反映出每一个时期的音乐创造者的性格特征。所以,我们认为古代人智力和艺术创造能力比不上现代人是毫无理由的。

音乐发展的另一个重要特征是:因为形成音乐的乐音(即振动的空气)无法保存,这使我们永远无法真正了解过去的音乐形式。造型艺术用石块、画布和颜料来表现;诗歌中所包含的思想可以诉诸文字,可以得到准确的记录。但是,音乐是靠空气振动形成的,我们如何将它保存下来呢?

当然,乐谱符号可以记录音乐,但是在准确程度上,乐谱记录显然比不上文字。我们现在甚至已经无法准确地知道 18 世纪的人们到底是怎样演奏音乐的。而且,就算手中有一切有关的乐谱,我们也无法了解巴赫或者亨德尔在作曲时,他们的脑海中形成的究竟是一种什么样的曲调。如果再上溯二三百年的话,那么在音乐研究中所遇的困难会更多,学术界也会有更多的意见。比如,曲作者希望如何表现自己的作品呢?是只用声乐还是加入器乐呢?越向前追溯,音乐研究的困难就越多。即便是对于一些非常浅显的问题,如节奏或某一个单音的长短也只能在乐谱上猜测。如果想研究那些没有乐谱的古代音乐那就更加困难,那时的人们记录音乐所使用的是一种类似现代速记符号的“纽姆”乐符。

一直到 12 世纪,人们才不再使用纽姆乐符。由于时代变迁或者地区差异,纽姆乐符代表的意思也不尽相同。虽然破译工作已经取得一些成果,但依然存在着许多不同意见。



这是一幅确定为公元前 1580 年制作的石灰岩浮雕细部,画中有两个参与宗教仪式的乐人。左边乐人弹奏一尊竖琴。鹰头象征着竖琴之神,雕刻在琴头上。侧面一位执长笛吹奏。