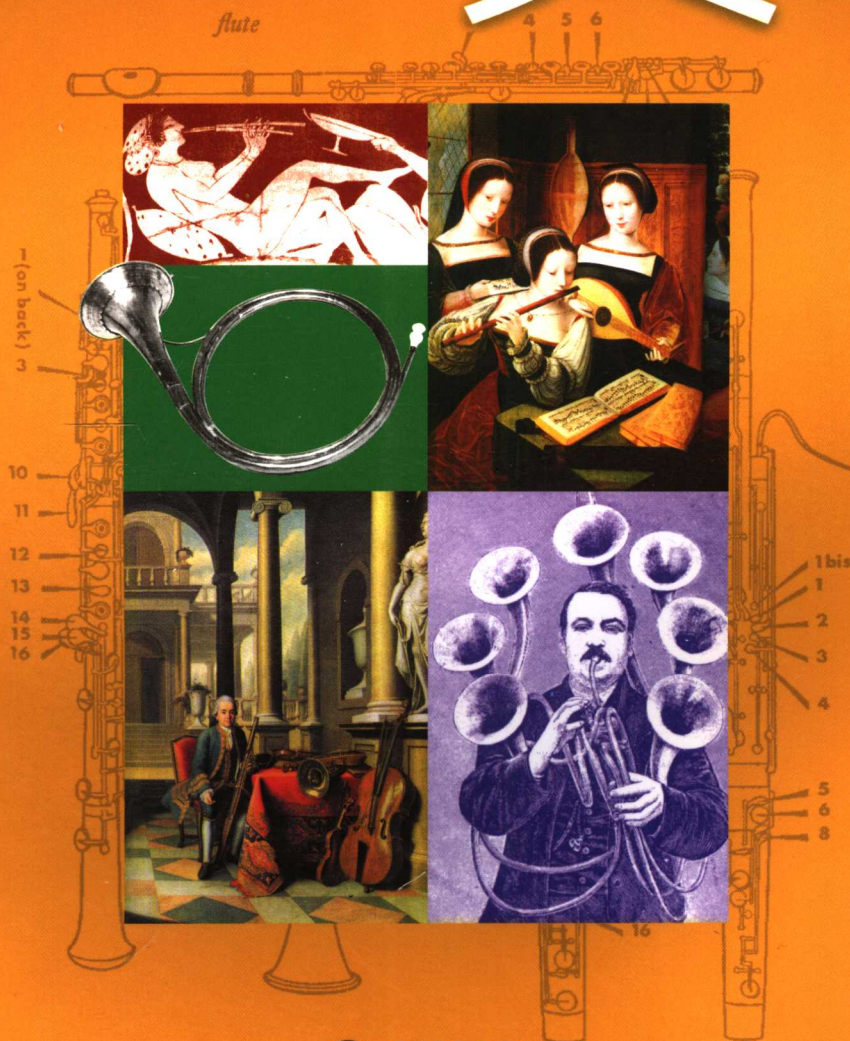


A History of Western Wind Music

刘 灏 / 编著

西方管乐 艺术史



 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

A History of Western Wind Music

西方管乐艺术史



刘
灏 / 编著

图书在版编目 (C I P) 数据

西方管乐艺术史 / 刘灏编著. —上海: 上海音乐出版社, 2007. 10
ISBN 978-7-80751-143-4

I. 西… II. 刘… III. 管史—器乐史—西方国家—高等学校—教材 IV. J621.09

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第150712号

书名: 西方管乐艺术史

编著: 刘 灏

责任编辑: 王亚平

封面设计: 宫 超

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路74号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 11.75 图、谱、文180面

2007年10月第1版 2007年10月第1次印刷

印数: 1—3,000册

ISBN 978-7-80751-143-4/G·030

定价: 28.00元

告读者: 如发现本书质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话: 021-65414992

序

欣闻我院青年教师刘灏(上海音乐学院管弦系 2005 届硕士生)本学期为管弦系本科生开设了《西方管乐艺术史》的课程(管弦系主科必修课程),个人以为,此举不仅对管乐表演方向的主修生和爱好者大有帮助,更是对中国西方音乐史研究领域的有益拓展,值得隆重举荐和大力支持。

从古希腊开始,管乐便在西方音乐生活中占有重要地位,当时流行的奥洛斯管(aulos,史有所载的最早乐器之一,西方许多管乐器共同的前身)是酒神精神的象征,据说其音色尖锐高亢,能使人兴奋而不能自己,因此是纵欲的标志,古希腊悲剧中最早使用的乐器便是奥洛斯管。以奥洛斯管为代表的酒神音乐和以里拉琴(lyre)为代表的日神音乐构成了古希腊音乐的全部图景,且这种二元对立,对西方艺术音乐的思维有着决定性的影响。在中世纪之后,直至 20 世纪的漫长历史中,管乐一直具有举足轻重的地位。系统研究西方管乐艺术的发展,乐器性能的衍变,以及由此引发的审美趣味的变化,这是历史研究的一个必要维度,没有对管乐艺术的系统性研究,我们对西方音乐历史的认识将是有缺憾的,因此管乐艺术史是一项重要的学术专题,鉴于目前国内的相关研究基本仍是空白,因此,刘灏开设的这门《西方管乐艺术史》便具有了某种开创性的意义。

当然,开创不仅意味着要背负崇高的使命,更意味着要克服各种各样的困难。但无论如何,我们已欣喜地看到,艰难的第一步已经迈出!这本书的出版无疑对管乐专业的发展和爱好者的求知都是一个极大的贡献和促进。希望这门课程能得到有关方面的协助和支持。衷心祝愿刘灏对此的探索早日取得骄人的成果!

中国管乐协会副会长、上海管乐协会会长
上海音乐学院管弦系主任、上海音乐学院西洋管弦乐器研究方向主任
孙铭红 教授

目 录

序.....	孙铭红
绪论 西方音乐发展史简述	1
第一章 古希腊、古罗马时期的管乐	9
第一节 西方吹管音乐的萌芽	9
第二节 古希腊吹管音乐	10
第三节 古罗马吹管音乐	15
第二章 中世纪时期的管乐	19
第一节 中世纪音乐文化背景	19
第二节 中世纪的器乐和乐器	22
第三节 中世纪世俗音乐中的管乐	25
第三章 文艺复兴时期的管乐	27
第一节 文艺复兴时期音乐文化背景	27
第二节 文艺复兴时期的管乐器和吹管音乐	30

第四章 巴洛克时期的管乐	33
第一节 巴洛克时期音乐文化背景	33
第二节 巴洛克时期的管乐器	35
第三节 巴洛克时期合奏音乐中的管乐	38
第四节 管乐协奏曲的大量出现及代表性作曲家	42
第五章 古典主义时期的管乐	48
第一节 古典主义时期音乐文化背景	48
第二节 古典主义时期的管乐器	51
第三节 重要的管乐独奏作品和协奏曲	54
第六章 浪漫主义时期的管乐	62
第一节 浪漫主义时期音乐文化背景	62
第二节 浪漫主义时期的管乐器	64
第三节 交响乐和室内乐中的管乐	68
第四节 重要管乐独奏和协奏作品	71
第五节 管乐演奏大师的出现	74
第七章 20 世纪的管乐	76
第一节 20 世纪音乐文化背景	76
第二节 20 世纪的主要管乐作品	77
第三节 20 世纪管乐的新技法	82
第四节 现代管乐演奏的基本规范和特殊技巧	97
第五节 20 世纪管乐发展及管乐演奏大师	105

第八章 爵士音乐中的管乐	122
第一节 古典爵士中的管乐	123
第二节 现代爵士中的管乐	126
第九章 管乐器分类	131
第一节 按照发音方法分类	131
第二节 按照气柱振动方式对木管组的分类	137
第三节 按照调性的不同对铜管组的分类	137
第四节 管乐器的泛音	144
第五节 木管哨片的选择	147
附一:西洋管乐在中国的早期发展	152
附二:管乐团概念的形成与发展	155
附三:管乐合奏历史简述	163
附四:西洋管乐器名称中英文对照	172
附五:吹奏乐队人员编制参照表	174
结 语	176
参考书目	178
后 记	179

绪 论

西方音乐发展史简述

在远古时期,人类唯一的乐器就是自己的喉咙,他们喊、他们唱,这便是最初的音乐。随着人类文明的进步和文化的发展,人们发现世间有许多东西可以发出各种各样的声音,于是,一段木头、一支牛角、一节竹子、一根兽骨或一片树叶就成了大家互相招呼、组织、召集的工具,后来人们在闲暇时利用这些东西表达自己的喜怒哀乐,这些大约就是最原始的乐器。从乐器的发展史看,打击乐器和管乐器的产生年代比其他乐器要早,这和人类早期文明的发展密切相关,证明了劳动创造音乐的学说。

人类会使用金属之后,乐器的发展更加迅速,金属清脆嘹亮的音色大大丰富了乐器的表现力。由于金属加工尺寸准确,变形小,因此音律也得以精确地调整和测定,精确的音律又进一步给制作乐器提供了必要的前提条件,金属的使用令乐器的制作产生了革命性的飞跃。

生产力的发展必然会影响文化的进步,一项科学技术的成就能够改变传统的习惯和形式,产生全新的观念。数学、物理学、工艺学的进步使乐器在发音原理、律制修正、部件构造、制作方法等方面不断发生变化,使乐器的音色更加丰富、演奏更加方便、制作更加规范。特别是人类文明步入电子时代后,电子乐器的发展日新月异,现代先进的电子合成器不但能够模仿自然界的音响,而且能发出人们从未听到过的声音,大大丰富了乐器的表现能力,给作曲家们更大的天地发挥他们的才能。

音乐很早就开始在基督教教堂里发挥作用了。教堂音乐接受了希腊人、希伯来人和叙利亚人的影响。把不断发展的圣咏及时集中到有组织的礼拜仪式中。6世纪末,教皇格里高利一世(590—604)改革了基督教的音乐。格里高利圣咏(也叫无伴奏齐唱乐)从希腊和希伯

来音乐而来,它只有单一的旋律线,没有和声与对位,它的自由流动的声乐旋律精妙地配合了拉丁文歌词的抑扬顿挫。格里高利圣咏的旋律没有规则的重音,它所表现出来的可以叫作音乐中的散文节奏,或叫自由体节奏,这不同于我们在二拍子或三拍子有规律地出现重音的音乐中碰到的那种韵律诗节奏。在罗曼风格时期(约850—1150),西方音乐史上出现了极为重要的发展:复调音乐作为最重要的音乐风格出现了。这个发展与绘画中的透视科学的发展大约是同时出现的。这样,具有深度的听觉和视觉一起进入了欧洲文化,这必然产生一些非常有意义的作品。

这一发展形成于哥特时期(约1150—1450)。在这个时期,封建宫廷音乐家和行吟诗人的艺术使世俗音乐繁荣起来。更重要的是,在这个时期建起了有唱诗班和管风琴的大教堂。建筑术的进展,使宏伟大厦的建设成为可能,在音乐中也产生了相应的形式。对位法的新科学达到了技巧的高峰。精通音乐的艺术大多是僧侣和教士,他们掌握了通过不同的对位手段来构成大型音乐作品的艺术。在这时期,他们的主要兴趣放在音乐因素的结构性结合上,这就解释了“作曲家”(Composer)一词是从拉丁文 Componere(放到一起)派生来的,哥特时代后期,有创造力的音乐家认为自己首先是一个建筑能手。

从11世纪末到13世纪末,欧洲发生了十字军东征事件。在音乐方面,大批游吟诗人、游吟歌手、抒情歌手出现。他们使用的是类似竖琴的小型手琴或古提琴族的乐器,他们的演唱涉及情歌、叙事诗式的故事、自然的赞美诗以及宗教和道德等方面的内容。从13世纪中后期到14世纪,哥特风格的艺术在北欧悄然兴起,并明显地表现于建筑方面。在音乐中,哥特风格虽然没有形成代表一个时代的形式,但在起始于奥干努姆的复调形式中,却相当明确地表现出哥特风格的特征。在13世纪的经文歌中,除了庄严的格里高利圣咏的固定旋律外,还有采用舞蹈和爱情歌曲的旋律,配以不同歌词和拍子共同歌唱的形式。14世纪下半叶,欧洲的社会意识形态开始发生深刻的变化。一些先进的、具有推动意义的新思想酝酿并逐渐传播开来,其中最具有代表性的是人文主义思想。人文主义主张以人为本,人是社会的主宰而并非神。颂扬人类对生活的热爱以及人类的智慧,相信人的力量能战胜一切。提倡人性,反对中世纪的禁欲主义。在人文主义思潮的影响和推动下,欧洲发生了一场涉及政治、文化等多方面的深刻的变革——“文艺复兴”运动。继文学、美术等文艺形式之后,音乐也进入了“复兴”时期。这一时期的音乐,世俗音乐逐渐占有更加重要的地位。音乐作品中对于人的内心世界以及自然美的描写变得十分突出,由此形成了全新的音乐风格,并产生了众多的器乐体裁和歌剧形式。一些富有个性的作曲家如帕莱斯特里那(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525—1594)、拉索(Roland de Lassus, 1532—1594)、兰蒂尼、迪费和蒙泰威尔第等人进行着卓越的音乐活动,他们的创作充满着新音乐的倾向,具有重要的开拓意义。在这个时期里,音乐艺术是全面发展的,复调音乐在16世纪已发展到黄金时代。音乐理论在这时期也趋向

成熟:大小调的调性体系已基本确立;和声的功能体系也正在萌芽和发展中;记谱法已由字母法和符号法转为二线谱、四线谱直至五线谱;对位法的应用也已到了十分丰富的程度。这一时期中,器乐的独立性越来越强烈;乐器的发展也逐步加快了步伐。当时的古提琴、短号、小号、长号、管风琴和琉特琴等乐器都已活跃在音乐舞台上,而文艺复兴后期小提琴和古钢琴的出现,更使音乐艺术增添了耀眼的光彩。

文艺复兴之后是巴洛克时期。巴洛克时期通常被认为大致是从1600年至1750年,即从蒙泰威尔第开始,到巴赫和亨德尔为止。1750年,复调音乐大师约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的与世长辞,标志着巴洛克巅峰的复调音乐的终结,也标志着巴洛克时代的终结。之所以称这一时期为巴洛克,是由于这一时期音乐表达的技术及方式基本上有它一定程度的共同点,所以用此名词来标志,并无其他特殊的意义。巴洛克一词来自法语,追本溯源是葡萄牙语 Barroco, 意谓形态不规则的珍珠。是巴洛克末期评论家们在评论此时期的音乐时首先使用的,而且一般含有贬义,指粗陋的、奇异的、夸张的音乐。巴洛克之后古典主义时期的音乐家们趋于将音乐语言简化和规范化,在他们看来,巴洛克音乐过于夸饰而不够规范。巴洛克一词被评论家用来特指17世纪及18世纪前期的艺术及音乐作品。

随着时间的推移,我们可以用更为深入和细致的历史眼光来看待这一时期的音乐,巴洛克已不复有粗陋和毛糙的含意,但是比之巴洛克前后的音乐作品,它确实存在着夸饰和有些不太规则的特征。文艺复兴时期的艺术讲究清晰、统一与协调。但至16世纪末期,艺术中感情的因素日益增加,明净清澈和完美的形式被表达感情的需要压倒。在美术中可以从卡拉瓦乔(1573—1610)的色彩浓烈的、戏剧性的绘画中看到。在音乐上我们也早已从马伦齐奥、杰苏阿耳多的牧歌以及道伦德的古歌曲中看出端倪,而他们的下一代则更往前发展了。要制造出这些强烈的效果,必须发展一种新的音乐风格。一般来说,文艺复兴时期平稳的复调音乐已不适合新时期的需要。巴洛克时期最重要的创造就是“对比”的概念。文艺复兴时期的音乐进行流畅,各个声部(通常为四至五个声部)相互交织,同步进行。1600年以后这种织体日渐少用,只有在教会音乐中才能见到,这是因为教会音乐受传统及固定的礼拜仪式所束缚,因此是最为保守的。“对比”可以表现为各个不同的方面:音的高与低;速度的快与慢(快与慢的段落对比或快慢声部间的对比);力度的强与弱;音色的不同;独奏(唱)与全奏(合唱)等等。所有这些都存在于巴洛克时期的音乐结构中,各有它们的地位。许多巴洛克时期的音乐家使用协奏曲或复协奏曲形式(此词本身意味着明显的对比因素),这种形式的基本特点是织体的变换,有时用一个声部(独奏)或几个声部,有时用较大的群体合奏。最明显而强烈的对比是当时出现的一种新的体裁叫“单声部歌曲”(Monody),它是一种独唱歌曲,大致是在上面有一个流畅的人声声部,配以琉特琴或羽管键琴的伴奏,伴奏的进行较为缓慢,这一体裁的代表人物(在某种程度上可以说是创造者)是作曲家兼歌手卡奇尼(Caccini, 约1545—

1618),在他划时代的作品《新音乐》歌集中,人声的旋律依循歌词的意义,变化极大,在节奏和织体上可以从很简朴到非常富有装饰性;而且又与几乎固定不变的音型伴奏声部形成对照。卡奇尼属于佛罗伦萨的“卡梅拉塔会社”(一个由音乐家、诗人、贵族组成的团体)成员,他在16世纪70至80年代接触到将古希腊音乐中表现感情的观点加以再创造的概念,这个团体遵循这个概念采用了“单声部歌曲”的形式。上述“伴奏”这个词,在文艺复兴时期音乐中几乎不用考虑,作为一个观念,它属于巴洛克时期,它意味着乐器声部之间的地位不同。

事实上巴洛克音乐最重要的特征是它的伴奏部分即通奏低音。通奏低音演奏者在羽管键琴或管风琴(或拨弦乐器琉特琴或吉他)上奏出低音声部,上面标出的数字指示他应演奏的填充和弦。通奏低音经常由两个人演奏,一人用大提琴(或维奥尔琴或大管)一类可延长音响的乐器演奏低音声部,另一人演奏填充和弦。这种使用通奏低音的织体是:上面一个人声或乐器的旋律声部,底部是一个低音乐器,中间填以和声,这是典型的巴洛克音乐的风貌。上面的声部也常有用两个的,有时是为两个歌手写的,有时是两把小提琴(此时即称三重奏鸣曲),此种结构在巴洛克音乐中也很典型,特别是通奏低音不能或缺,说明由低音产生和声的概念对于巴洛克音乐是如何重要,是它的中心。这个概念的出现并不突然,在16世纪中已有将低音声部区别于复调音乐中上面其他几个声部线条的,但只是到了巴洛克时期这种风格才清楚地确定下来。与上述的变化一起,而且是相关联的,是放弃复调(更精确地说,复调音乐成为一种老式的方法,几乎只用于教会的某一类音乐中)。重视和声必然导致在一首乐曲中出现和声进行的若干终止点,这些终止点称终止或收束,是由于某一种标准的一系列和声进行而形成的。与此相关的是节奏的进行,在声乐中,旋律要表达歌词的情感,必须按照(甚至夸张)语言的天然节奏;在器乐中(包括一些声乐,特别是合唱曲)有用舞蹈节奏的。由于低音用了舞蹈音乐的节奏型,加速了调性感觉的发展以及向某一个特定的音进行的趋向性。与此同时,新乐器种类的出现加速了这个进程,其中最重要的乐器为小提琴族系。当时维奥尔琴的发音适合复调音乐的清晰但却缺乏节奏的动力感,而小提琴洁净明快的运弓以及其演奏辉煌技巧乐曲的能力适合演奏舞蹈节奏的音乐,与单声部歌曲相比更有发挥技巧的能力。声乐风格与器乐风格的交替进行是典型的巴洛克的手法,巴洛克音乐中有这样两种不同风格的交替进行是为了新奇和效果。巴洛克早期重要的音乐形式是单声部歌曲(相对于前一个时期复调音乐而言)以及与此相联系的体裁(歌剧与清唱剧),强调语音与音乐的紧密结合,在歌剧中还有布景的效果。单旋律音乐中不使用对位,其形式是由旋律与低音相结合发展起来的,如分段歌形式,回旋曲结构,在反复出现的低音声部上的变奏。在乐器方面也有相应的发展,如适合于演奏通奏低音组合的乐器,以及替代维奥尔琴族系的小提琴等,小提琴族系乐器更灵活而且能演奏较高的类似人声的音域。巴洛克时期欧洲各国的音乐艺术得到了前所未有的迅猛发展。并且促成了后来的洛可可艺术的兴起。这一时期的音

乐以德、意、法等几个国家最具代表性。

1. 巴洛克时代的德国音乐 巴洛克时代的德意志音乐以许茨、巴赫和亨德尔为代表。如果把中世纪以来的复调音乐比做金字塔,那么他们的音乐就好比是塔尖,因为他们不但吸收了文艺复兴以来意大利的新音乐,而且开拓了一条全新的道路。许茨 24 岁时赴意大利留学,师从于威尼斯乐派的大手笔加布里埃利。回国后,他发表了第一部德文歌剧《达夫内》,后来还创作了许多受难曲。许茨与巴赫和亨德尔恰恰相差了一百年,他的风格对于这两位巴洛克音乐大师的创作有着重要的影响。亨德尔和巴赫的音乐作品,无论在传统音乐的集大成方面,还是在追随新思潮方面,都在音乐史上放射着异彩。亨德尔和巴赫的音乐在声乐作品中含有强烈的器乐因素,这为古典主义时代的到来奠定了坚实的基础。

2. 巴洛克时代的意大利音乐 歌剧这一伟大的艺术形式,诞生在“音乐的摇篮”——欧洲文明古国意大利。在当时的佛罗伦萨,有许多伟大的艺术家和一批对古希腊艺术很感兴趣的贵族。这些贵族决心赋予希腊戏剧以新的生命,于是他们开始给古老的希腊故事谱曲,并由合唱队穿上戏装把整个故事演唱出来,这就是歌剧的雏形。发展到后来,故事里的角色分别由歌唱者担任;在合唱节目之间,则由男女歌唱家分别担任独唱。当角色的话语轻柔时,台词被处理成半唱半说,这种歌唱很像一首赞美诗,被称为宣叙调;而强烈的感情则是由旋律来表现的,称为咏叹调。而后,咏叹调被专门用来炫耀歌手的美好音色。当时,一部歌剧无论在意大利、英国还是在德国上演,其咏叹调总是用意大利语演唱,而宣叙调部分的演唱则是用本国语言。在意大利的巴洛克音乐中,可与早期歌剧相媲美的还有弦乐,当时歌剧的古序曲和协奏曲都是以弦乐为主的。

这一时期的意大利盛产小提琴家,如托莱利、科雷利、维塔利(T. Antonio Vitali, 1663—1745)、维瓦尔迪、塔蒂尼(Giuseppe Tartini, 1692—1770)等,他们都早于巴赫。这些音乐家不但都是小提琴名手,而且全是小提琴音乐的作曲家。在意大利北部阿尔卑斯地区的克雷莫纳(Cremona),小提琴制作家人才辈出,如阿玛蒂、瓜内利和斯特拉第瓦利等,他们精心制作的小提琴,至今还活跃在舞台上,展现出无穷的艺术魅力。

歌剧的序曲必须分为三部分:快速开始,中间部缓慢,快速终结,这种形式后来成为协奏曲和交响乐的基本形式。小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴等弦乐器,至今仍是管弦乐队中不可缺少的乐器,也是极为重要的室内乐及独奏乐器。可见,巴洛克时代的意大利音乐影响极为深远。

3. 巴洛克时代的法国音乐 在当时的法国巴黎,歌剧和古钢琴音乐在各王侯贵族的府邸内极为盛行。这一时期的法国歌剧,脱离了意大利歌剧的传统而独立成长,已经接近于舞剧的形式。

在巴洛克时代,法国最具代表性的歌剧作曲家是吕利,他创作的歌剧简洁明晰、旋律优

美,同时又具有很强的舞蹈性,其内容辛辣、幽默,入木三分。与歌剧同时盛行的是古钢琴音乐。古钢琴常常附以代表巴洛克文化的装饰,楔槌古钢琴与羽管键琴等同为现代钢琴的前身。当时的古钢琴大师有库普兰(Francois Couperin, 1668—1733)和拉莫,他们为古钢琴谱写了许多组曲,其中的很多曲目至今仍广为流传。1722年出版的《和声学概论》(拉莫著),是音乐史上最早的和声学理论著作。

音乐中的古典主义时期是以三位维也纳乐派的大师——海顿、莫扎特和贝多芬——及其同时代音乐家的成就为中心的。他们的艺术是在进行伟大的音乐实验和发现的年代中成熟的。当时,音乐家面临三个挑战性的问题:第一,探索大、小调体系所具有的全部可能性;第二,完善一种纯器乐的大型曲式,这种曲式能最大限度地发挥纯器乐音乐的可能性;第三,区分已应用了这种理想曲式的奏鸣组曲的不同变体——独奏奏鸣曲、二重奏鸣曲、三重奏、四重奏及其他室内乐形式、协奏曲以及交响曲。如果我们说“古典主义”一词,是指坚持传统的形式,那我们肯定不能把这个词安在维也纳乐派作曲家的头上。因为维也纳乐派的作曲家在处理素材时,不断进行大胆的实验。甚至从时间上说,古典主义这个词也并不很适合于音乐。“古典主义”一词用于三位维也纳乐派大师的艺术时,只有一个含义,但它却是最重要的一点:“从属于最完美的秩序。”他们发展了一种器乐的动力性语言,对主题产生和发展的过程来说是完美的手段。他们完善了由理性和逻辑产生的庞大构思,它的整体结构十分灵活,足以让最多样化的情感得以自由地表现。这样做使他们创造出了一个音乐思想和音响的新世界。

浪漫主义产生于法国大革命以后的社会的和政治的动乱之中,它支配着19世纪的艺术。早期浪漫派的代表人物有韦伯和舒伯特。舒伯特的艺术歌曲广为流传;而肖邦、舒曼和李斯特则把钢琴音乐推向了新的高峰;柏辽兹、李斯特开创了标题音乐;俄国、东欧和北欧作曲家的作品则带来了不同民族的风情;法国的比才、意大利的威尔第和普契尼、德国的瓦格纳推动了歌剧的繁荣。历史学家注意到艺术风格是在古典派和浪漫派这两个极端之间变换的,这两派的艺术都力求表达特定的感情,并寻求在完美的形式中表现这种感情。但他们的观点不同。古典主义追求条理、平衡和宁静,浪漫主义则要标新立异,渴求如醉如痴的狂喜。古典派的艺术家在对待艺术和生活时有比较客观的倾向,他们力图理智地观察生活,并能“完整地看到它”。而浪漫派的艺术家则有强烈的主观色彩,从个人情感的角度观察世界。德国哲学家尼采在他的《悲剧的诞生》中,戏剧性地将这大不相同的两派比作阿波罗和狄俄尼索斯:阿波罗是光明和诗歌韵律之神,与之相对的狄俄尼索斯则是酒神和热情之神。

古典主义和浪漫主义交替出现,甚至在开始就同时并存,是因为它们符合了人的自然本性的两种基本动力:一方面,人需要节制,要求那种经过净化和受控制的感情;另一方面,人又要求无拘束地表现感情,渴求未知的和不可得的事物。19世纪的音乐是和梦想与激情、生

与死的深刻思想、人类的命运、神与大自然、对自己祖国的骄傲、对自由的期望、当时的政治斗争以及善对恶的最后胜利联系在一起。由浪漫主义运动引起的这些理智上和感情上的联系,使音乐作为一种道德力量,作为人类的伟大远见和人的内心生活与周围世界之间的直接联系而取得了19世纪的支配地位。

印象主义音乐产生于19世纪末,是受象征主义文学和印象主义绘画的影响而出现的音乐流派。它力求摆脱浪漫主义的主观情感表现,追求和声的新发现。印象主义大量采用全音阶、教会调式及平行和弦,不和谐的七、九和弦、叠置和弦,造成调性的迷离扑朔,旋律也趋向片断零散。在配器上力图精致纤细,调节着音乐丰富的明暗层次和浓淡色彩,在朦胧的光色中表现物体的气氛和情调。1892年,法国作曲家德彪西创作了管弦乐序曲《牧神午后》,初步确立了印象主义音乐的地位。这部根据象征主义诗人马拉美的诗歌写成的作品,以细腻的笔触渲染出朦胧的气氛:描写一个牧神在炎热的阳光下,昏昏欲睡时产生的种种幻觉。德彪西在他的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》以及许多钢琴曲(如《意象集》、《前奏曲》)和管弦乐曲(如《夜曲》、《大海》)中都实践着印象主义的创作手法:渲染神秘朦胧、若隐若现的气氛和色调。印象主义音乐对20世纪音乐的发展有着重要的影响。印象主义音乐把情绪和气氛看得比结构重要,歌颂大自然带给人们的喜悦。印象主义音乐不久就以它脆弱、装饰性的美,它的刺激感官的音色,它对弱音响的喜爱,它的典雅、精致和声音之美而独树一帜。它抛弃了华丽、庄重和严肃的德国传统。这一乐派最重要的作曲家——德彪西和拉威尔均来自法国。

在历史上,从来没有一个时期像20世纪那样风云变幻。两次大战改变了各国的边界和人们的思想方法,科学以令人目眩的速度把我们推向尚未为人所知的未来。在反时代精神的策动下,各种艺术,如绘画、雕刻、文学、戏剧和音乐,正在冲破各种旧的形式,试图表现新的生活方式。经过人类长时期的总结、摸索,许多传统乐器的外观、尺寸、制作材料、制作工艺等已经基本确定,有些甚至数百年来都没有很大的变化,乐器制作工艺复杂,关键制作技术更是匠人的不传之秘,致使名家制作的乐器和非名家制作的乐器无论在品质上还是在价格上都有惊人的差异,以今天的科学手段,还不能分析测定出乐器的制作技术,使得乐器的制作蒙上了神秘的色彩。时至今日,虽然传统乐器在形制上已经基本固定,但对乐器的改革仍在不断继续。

20世纪50年代后的先锋派作曲家们完全抛弃了传统的音乐价值,追求艺术表现的绝对自由,因而他们音乐的那种深奥玄秘的特点使绝大多数音乐爱好者为之瞠目。这是音乐史上的新现象,从来没有出现过像现代作曲家与公众之间这样宽的鸿沟。在某种意义上,绘画和雕塑领域里在某种程度上有与此相平行发展起来的现象,但文学和戏剧领域却没有受到多大影响。在这一时期,不仅形式体系与和声体系被摒弃,连整个旋律的概念都完全改变

了,虽然旋律只是音乐的要素之一,但却是直接影响听众的最重要的因素。因为旋律概念的改变,新的音乐作品使听众困惑不解,与听众疏远了。更麻烦的情况是,现在没有一种统一的风格,也没有几种占统治地位的风格,现在的状况是有多少作曲家就有多少种风格。勋伯格的十二音体系被许多作曲家所采用,他们以不同的方式运用和发展了这种体系,即使反对这种体系的人也赞同体系中包含的观念即音乐的调性概念已经完成了使命,再也没有效用了。抱着这种观念,作曲家们试验一些堆砌而成的音乐,在他们的创作中发挥作用的是一些偶然因素;他们还试验“具体音乐”,也就是模仿各种各样的声响。从音乐声响到交通噪音,把这些声音录制下来再巧妙地加以处理。作曲家还采用其他许多作曲方式。现在还不能预言这些试验会有什么结果,因为第一,我们距离它们太近,不能作出正确的评价;其次,创作这些作品的作曲家随时都在改变他们的方向以追求新的东西。而且任何新作曲系统的成型都需要时间。很多作曲家现在所做的不过是提出了一种新的音乐语言,创造了一些新的声响。打一个粗略的比喻,就像作家发明了新的词汇,但还没能把它们组合成能向读者表达清楚意思的句子。当然,也有部分作曲家成功地写出了易于为大众接受的先锋音乐,他们是欣德米特、梅西安(O. Messiaen, 1908—1992)、卡特(E. Carter, 1908—)、卢托斯瓦夫斯基(W. Lutoslawski, 1913—)、亨策(W. Henze, 1926—)以及彭德雷茨基(K. Penderecki, 1933—),他们的音乐日渐频繁地在音乐厅里演出。其他一些作曲家,像施托克豪森,有极强的个性,虽然他们的音乐一直面向专门的听众,他们的创作和音乐活动还是给了音乐界以猛烈的冲击。只有让时间来评判这些作曲家是为后人披荆斩棘开拓新道路的先锋呢,还是在传统崩析、缺乏方向的历史时期里出现的过眼烟云。

第一章

古希腊、古罗马时期的管乐

第一节 西方吹管音乐的萌芽

1. 原始时期的管乐音乐

在西方,现今人类能找到的最早管乐器的证据,应属冰河后期(大约公元前 10 万年)遗留下来的洞穴壁画。从壁上的图案可看出当时的人类有手握某种笛类乐器演奏的图像;这也显示出管乐器早在冰河后期已经出现。到了旧石器时代(公元前 3 万年到公元前 1 万年),已经出现了类似现今横笛类(transverse flute)、哨笛类(fipple flute)和排笛类(panpipes)的三种笛类乐器。在新石器时代(公元前 1 万年到公元前 2500 年)已出现打击乐类的乐器;之后的青铜器时代(公元前 2500 年到公元前 650 年),更有金属类的号角乐器出现。

2. 近东古文明的管乐音乐

因为现今历史记录的文献实在非常有限,我们很难再听到或看到早于古希腊时期重要的近东古文明的实际音乐演出,只有一些稀少的例子,能说明当时管乐演奏的状况,如从发掘的苏美尔国王 Gudea(公元前 2144—公元前 2124 年在位)的王宫所遗留的图腾图案中,可以看到有人手持笛类乐器在演奏。在巴比伦人及亚述人统治时期,除了笛类乐器之外,亦有最原始的号角(primitive horns)出现,更有音乐学者相信簧片类乐器在此时已经出现。之后,在古叙利亚地区发现了一种双管簧片类的乐器,类似古希腊时期的阿夫洛斯(aulos,又译作奥洛斯)。除此之外,亦有一些文献记载当时管乐器演奏者采用的一些演奏技巧。

3. 古埃及时期的管乐音乐

记载古埃及时期的音乐文献,可以从王族墓穴(金字塔)的壁画中得知。在壁画中呈现,

古王国时期(公元前 2686 年到公元前 2181 年)和中王国时期(公元前 2133 年到公元前 1786 年)已有很清楚的箫和长笛类(long end-blow flutes)、簧片类(reed pipes)乐器以及简单的打击乐器,用于仪式或娱乐演奏。在新王国时期(公元前 1567 年到公元前 1085 年)已有小号出现,但用途仅限于军事上;在同时期,还有类似 aulos 的双管乐器出现,其功能亦是為了娱乐。管乐器在古埃及有更进一步的发展,出现了一种横笛类乐器,称作 phoinix,这已是公元前 4 世纪之时了。

4. 《圣经》中犹太人的管乐音乐

在旧约圣经中,有许多段描写使用管乐器的文字,这些文字对现今的我們有着相当的价值,因为这些描述不只是一些历史的陈述,而且是当时实际演出的现象。旧约圣经记述着当时人民的生活情形,亦包括音乐现象的描述,这些记述亦提供音乐学者演奏当时音乐的重要依据。如《旧约·诗篇》中提到:

“你们要赞美耶和华!……要用角声赞美他,鼓瑟,弹琴赞美他;击鼓,跳舞赞美他,用丝弦的乐器和箫的声音赞美他;用大响的钹赞美他,用高声的钹赞美他。”(《诗篇》第 150 首)

《新约·以弗所书》也提到:

“当用诗章、颂词、灵歌彼此对说,口唱心和地赞美主”。

虽然《圣经》提供了相当的文献,可以用来研究当时的音乐,但其中还是有些疑问的;例如有些描述是不真实而且夸张的,像在“约书亚记(Joshua)”中提到使用小号吹倒耶利哥城(Jericho)或是在祭典上使用了 20 万支小号。再者,音乐学者无法辨识出当时使用的乐器名称,亦不知道是何种乐器。虽然有这些问题,但旧约圣经依然提供了一个相当正确的当时人类使用管乐器的资料;例如在“民数记(Numbers)”中提到小号所使用的场合及两支小号有独立的演奏者,由此看来这可能形成二声部的音乐,还有在“民数记”、“出埃及记(Exodus)”(大约公元前 1250 年到公元前 1210 年)中也提到小号是由金属制作及打击乐器的出现。此外,还提到了管乐器在市民间的功能,包括市间游行及宴会等。

第二节 古希腊吹管音乐

1. 古希腊音乐产生的文化背景

古代希腊在地域上是指以伯罗奔尼撒半岛为中心,包含克里特岛、西西里岛和小亚细亚