

M

音乐生活丛书
usic



The Great Conductors

伟大指挥家

《纽约时报》音乐评论

哈罗德·C.勋伯格著 盛韵 译

(Harold C.Schonberg)

生活·读书·新知 三联书店



The Great Conductors

伟大指挥家

《纽约时报》音乐评论

哈罗德·C.勋伯格著 盛韵 译

Harold C. Schonberg

生活·读书·新知 三联书店

Simplified Chinese Copyright © 2011 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。

图书在版编目 (CIP) 数据

伟大指挥家 / (美) 勋伯格著; 盛韵译. — 北京:
生活·读书·新知三联书店, 2011.4
(音乐生活丛书)
ISBN 978-7-108-03578-3

I. ①伟… II. ①勋…②盛… III. ①音乐—指挥—
音乐家—生平事迹—世界 IV. ① K815.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 217255 号

责任编辑 樊燕华

封面设计 罗 洪

责任印制 卢 岳

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 01-2008-5940

经 销 新华书店

印 刷 北京盛通印刷股份有限公司

版 次 2011 年 4 月北京第 1 版
2011 年 4 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 965 毫米 1/16 印张 19.75

字 数 300 千字

印 数 0,001-5,000 册

定 价 38.00 元

前 言

本书大致是一种风格研究，试图呈现伟大指挥家们的音乐态度及技巧的不断演变。英语世界少有文字涉及这个引人入胜且至关重要的话题。我大致上延续了上一本书《伟大钢琴家》（*The Great Pianists*, 1963 年）的风格，出乎意料的是，我研究之后发现关于指挥家和指挥艺术的材料比钢琴家及钢琴演奏艺术还要少。诚然，格奥尔格·许内曼（Georg Schünemann）的基础文献《指挥的历史》（*Geschichte des Dirigierens*）早已于 1914 年出版，但从未被翻译成英语。所以，除了在旧书、旧报纸杂志中没头苍蝇般查找资料之外，有些工作还得有人去做。

接下来的几页中的观点不尽然是猜测。当音乐家们谈论其他音乐家时，会出现一种全面综合且颇为一贯的模式；从吕利直至今天的伟大指挥家都被他们的同侪详尽地讨论过。人物越重要，关于他的信息也就越多。信件、评论、谈话、分析、传记、逸事——我相信，所有这些材料在经过考证和遴选之后能够推出结论，对每位指挥家在历史中的地位进行准确的评价。越伟大的指挥家，就越有原创力，思想更强势，对同时代人的冲击也越大。这种冲击相较而言更容易描述，因为独创性总能引起敬仰之情（或者说羡慕），接着就会有大量文字试图评价（或支持或反对）和阐释这种独创性。只要遍阅那些与伟大指挥家相关的文献，你就会发现其中惊人的一贯性——一个时代如何呈现这些人物。哪怕是反对的声音（事实上多半正是这些反对的声音）也为某人在历史上寻找一席之地提供了宝贵的帮助。1855 年戴维森攻击瓦格纳的文字就恰好证明了瓦格纳指挥的力量以及他把保守思想逼疯的能力。的确，伟大指挥家的核心特点能够得到精准地重现。里希特不动声色，彪罗矫揉造作，尼基什有催眠效果，门德尔松速度快，马勒有张力。

接触早期乐团录音时必须小心谨慎。尽管留声机最早记录了人声，最

早的钢琴录音能够在现代设备上成功地重制，但请谨记，直到 1925 年出现电录音，乐团和指挥的表演才得到了较为真实的体现。那些注重声响效果的指挥不得不把乐团缩减到演出高雅喜剧的人数。比如录制舒伯特的《“未完成”交响曲》时，乐团仅有六把小提琴和两把中提琴，没有倍大提琴和定音鼓。英国哥伦比亚唱片公司早年的广告经理赫伯特·里杜（Herbert Ridout）描述了一些技巧：“法国圆号得把号口对着留声机喇叭，再在面前放一面镜子，好从镜子里看到背后的指挥。大号在圆号后面，号口稍微偏离些，他们也得从镜子里看指挥。大鼓从来不进录音室。”很明显这种环境对音乐毫无益处，更不现实，所以早期乐队录音都是一些轻巧的作品。直到 1920 年代中期，乐团才开始有了值得信任的成果。

只有到了这时，我们才能从唱片中推导出指挥的速度、乐句、节奏和重音。就尼基什和其他少数指挥家而言，唱片是唯一留存的音响文献，所以成了无价之宝。至少，尼基什留给我们一首完整的交响乐（“贝五”）及其他重要音乐。仅这点而言，他在当时独一无二。

本书的研究必然是选择性的，否则就会堕落成列举名字。多数时候我只讨论那些在艺术领域留下了永恒烙印的人，生平介绍属于附带提及。我关注的是个体所代表的蕴涵，而非他们的生平细节，除非这些细节对理解他们的音乐有帮助。

我希望特别提及两本书，它们对任何早期乐团研究者来说都是无价之宝：亚当·卡斯（Adam Carse）的《十八世纪的乐团》（*The Orchestra in the XVIII Century*）和《从贝多芬到柏辽兹的乐团》（*The Orchestra from Beethoven to Berlioz*）。我还要感谢沃德·博茨福德（Ward Botsford）和劳伦斯博士（Dr. A. F. R. Lawrence），他们总是慷慨地让我任意浏览他们堪称壮观的早期乐团录音收藏。亨利·普莱曾茨（Henry Pleasants）阅读了手稿，并提出了很多建设性意见。西蒙 & 舒斯特出版社的编辑亨利·西蒙（Henry Simon）回想起他长期以来对音乐的喜爱，帮助我对草稿进行了润色。埃里克·沙尔（Eric Schaal）允许我任意使用他的精美音乐插图。我太太罗莎琳（Rosalyn）费心阅读校样，纠正了我的夸张之处，并搜罗了许多插图。

哈罗尔德·C. 勋伯格

1967 年，纽约

目 录

前言 1

- 一、综述 1
- 二、从埃利亚斯·萨洛蒙到分权领导制 9
- 三、巴赫和亨德尔 16
- 四、海顿、莫扎特和贝多芬 25
- 五、乐团，调音和观众 42
- 六、指挥棒的到来 55
- 七、韦伯和斯蓬蒂尼 65
- 八、弗朗索瓦·安托万－阿伯内克 73
- 九、埃克托·柏辽兹 80
- 十、门德尔松和德国学派 89
- 十一、理查德·瓦格纳 98
- 十二、英格兰舞台 111
- 十三、弗朗兹·李斯特 122
- 十四、汉斯·冯·彪罗 128

- 十五、瓦格纳学派——里希特及其他 140
- 十六、美国和西奥多·托马斯 151
- 十七、法国三杰 159
- 十八、亚瑟·尼基什 165
- 十九、卡尔·穆克 175
- 二十、古斯塔夫·马勒 181
- 二十一、理查·施特劳斯 192
- 二十二、费利克斯·魏因加特纳 198
- 二十三、意大利人和托斯卡尼尼 204
- 二十四、威廉·门盖尔贝格 218
- 二十五、威廉·富特文格勒 222
- 二十六、布鲁诺·瓦尔特 232
- 二十七、托马斯·比彻姆爵士 238
- 二十八、泽格·库塞维茨基 248
- 二十九、列奥波德·斯托科夫斯基 256
- 三十、奥托·克伦佩勒和德国学派 263
- 三十一、现代法国学派 273
- 三十二、来自中欧 280
- 三十三、美国的外籍兵团 287
- 三十四、莱昂纳德·伯恩斯坦 294
- 三十五、现在和未来 301

一、综 述

噢！成为一个指挥，将一百个人焊成一个歌唱的巨人，发出最美妙复杂的声响，一挥手就能让喧闹的弦乐降至喃喃低语，再一挥手就能让铜管迸出胜利的号角；抬一根手指，再一根，再一根，就知道乐团的每分子时刻准备掀起一轮狂喜的波澜；他倾身向前，有一刻静止不动，手里空空，接着用最后一挥让他们全体咆哮歌唱，每次眨眼时都会听到大钹轰鸣，仿佛是宏大的阿门。

——普里斯特利 (J. B. Priestley)

你们这些指挥们对自己的力量如此骄傲！当一张新面孔来到乐队面前——从他走上指挥台的方式，到他打开乐谱，甚至不用等到他举起指挥棒，我们就知道谁是大师，是他，还是我们。

——弗朗茨·施特劳斯（理查·施特劳斯的父亲，著名圆号演奏家）

他拥有统帅力，无比的尊严，极佳的记忆力，丰富的经验，强烈的风格和宁静的智慧。他已经受过烈火的考验，但仍未熔化，反而闪耀出一种刺目的内在光芒。他有多重身份：音乐家，管理者，执行官，使节，心理学家，匠人，哲学家，以及可以随时发怒的人。像许多伟人一样，他出身低微；在公众眼中，他是天生的演员。就事论事，他是个自大狂，他必须是。如果对自己和自己的能力没有绝对的信任，他就什么也不是。

首先，他是个领袖。他的部下向他寻求指引。他即刻拥有了父亲的形象，伟大的赐予者，灵感的源泉，无所不知的导师。称他为伟大的道德力量也许不算过分。也许他半是神圣，他肯定在神圣的笼罩下工作（至少某种有着浪漫主义理想的学派让我们这样想）。他必须是强势人物，他越强

悍，就越容易被下属称为专制。他只有伸出手，才能让人听话。他不能容忍任何异见。他的意愿，他的话语，他的每一次扫视，就是法则。

有时候他的名字是威廉·富特文格勒，有时候是阿图罗·托斯卡尼尼，有时候是弗里茨·莱纳，莱昂纳德·伯恩斯坦，亚瑟·尼基什，或者奥托·克伦佩勒。这里面没有区别。不管他叫什么，他都必须站在一群音乐家面前，指挥他们。他站在那里，因为必须有人控制一切。他要设定速度，保持节奏，保证和谐与平衡，尽力实现作曲家写在乐谱上的方方面面。从他的指挥棒，指尖，灵魂中流淌出一种高压电，击中了一百名乐手角儿，让他们收敛个人意愿，服从于集体努力。他的耳朵有一百多根隐形触须，每一根都插了电，像是控制板，将每位乐手的潜意识纳入他的掌控之下。假如某一位奏出了错误的乐句或是音符，那根触须就会抽搐。接下来就是盛怒。

他让那一百来号人乖乖听话，并用不同的方式得到自己想要的效果。弗里茨·莱纳和阿图罗·托斯卡尼尼那样的指挥擅于利用恐惧，莱纳只消眯着眼睛瞪上一眼，乐手们就会呜咽着变成一团原生质。布鲁诺·瓦尔特则有另外一套办法。他总是表达理想已经幻灭，自己有多么凄凉孤寂，乐手们几乎要号啕大哭，马上发誓不再捣乱。“先生们，先生们，”瓦尔特会用基督一般的口吻说，“用空弦拉D，莫扎特会怎么说？”莱昂纳德·伯恩斯坦则有一种发自内心的、异常亲切的友爱之情，好像一个足球教练分成两半，“现在，伙计们，让我们一起奏那个乐句，让我们的弦乐部正好在拍子上进来。准备好了？一，二，……”列奥波德·斯托科夫斯基在排练时声音单调，完全是公事公办，“D之前三个小节，降A应该是A，用中强演奏，在后两个小节慢慢加速。全体准备，开始。”

指挥通过乐队将音乐符号转化成有意义的声响。每位指挥对符号的解读都不同，因为他们个性不同。小孩会问“天上有多远”，而对一位指挥来说，“多快才算快？”可不是什么幼稚的问题。多快才算快？当莫扎特写下“小快板”，到底是快步还是小跑？每位指挥都会有自己的想法。他要做的就是跟随直觉，这些直觉的基础是多年的思考和学习。

指挥和他的乐团应该融为一体。如果他有知识和内在力量，就可以让乐团完全听从于自己。然而这不是一朝一夕便能成就的（除非是尼基什或

莱纳那样的人物)，彼此熟悉、磨合的过程往往需要好几年。但前提条件是，指挥必须优秀。一支乐队通常只要花上 15 分钟就知道面前的新指挥是真诚还是虚伪，是不是在例行公事，是优秀的音乐家还是伟大的音乐家，个性是不是负面，是否强势到能够在任何反对声中将自己的理念推行到底。乐手们有上百种残忍的方法考验指挥，他们会无视他的指示，质疑他的拍子，在乐谱里加上错音，把正确的音符奏高八度或低八度，制造错误的平衡。如果指挥要求他们紧跟自己，他们会尊重他；但如果他没有注意到错误，他们也心知肚明。如果失去他们的尊重，站在他们面前的那个人可就惨了。有个可怜的倒霉蛋的故事，他有钱却没天分，花钱当上了指挥，却搞得一团糟，定音鼓手终于忍无可忍，敲出一声震天巨响然后嫌恶地扔掉了鼓棒。指挥四处张望，他也怀疑哪里出了问题。“是谁？”他想知道。对指挥来说，买下一个乐团的费用很清楚，但要赢得他们的尊重的费用却永远是未知数。

指挥和乐团之间至少需要有相互的尊重和理解。而互爱，则要求太高。乐手们倾向于视指挥为做规矩的人（有时会没心没肺，甚至是虐待狂）；而指挥倾向于把乐手们看成一群没规矩的小孩，如果不加管教，到了青春期的时候一定会惹麻烦。两方都有道理。

几年前，波士顿交响乐团的一个乐手快要离世时，泽格·库塞维茨基前去探望。这位乐手已经摆脱了一切尘世的责任，抓住最后一个机会告诉库塞维茨基自己和乐团对他的看法。他说，库塞维茨基是个暴君，独裁者，专制者，仗势欺人，还用了一个意为自私、毫不体谅的七个字母的词。滔滔不绝地发泄完之后，这位乐手深深地陷进枕头里，准备一身轻松地迎接死亡。他已经完成任务，为整个乐团泄了愤。而库塞维茨基却真心实意地感到困惑，“我从来没想过真的那样做，你们应该明白的呀。我是你们的父亲，你们是我的孩子。”对于这位乐手来说，至为尴尬的事情发生了，他不但没有死，还回到了乐团。库塞维茨基从未原谅他。而且库塞维茨基恰好说对了，在许多类似情况下，指挥的确是父亲，乐手们的确是孩子。

为了传达指示，指挥通常会用一根七至十五英寸长的银色锥形细棍，一头有木柄，重量不超过一盎司。这叫指挥棒，指挥挥舞着它打下严格的节奏。有些指挥比如理查·施特劳斯或卡尔·穆克，会纹丝不动地站着，

用极小的动作移动指挥棒的尖部。但库塞维茨基和迪米特里·米特罗普洛斯不用指挥棒，他们会抽搐、颤抖、踮高脚跟；至于富特文格勒，第一次看到他打拍子的乐手们都会绝望，因为完全不知所云。还有一些指挥比如伯恩斯坦或莱昂·巴津，会以无限大的幅度抽动空气，臀腿臂肩并用。这类指挥有时会直接挑战万有引力，离开地面，以一种创意和体力的全面迸发翱翔于空气中。这就是舞蹈派指挥，对此伊格尔·斯特拉文斯基曾在《纽约书评》上发表了一些尖刻评论：

表演中的表演在近些年甚嚣尘上，已对音乐本身构成了挑战，很快就威胁要驱逐音乐了。我看过不少表演（中的表演），发挥完全时像一首奏鸣曲，发挥局促时像一首赋格。比方说，新指挥X控制着演出的方方面面，就像从摇篮到坟墓的一揽子社会福利方案一样，他要求细致万分，从第一次进入要表现出恰到好处的艺术神秘感，直到最后几乎要竭尽全力。我可不想去描述X对于真正音乐的演绎，只想说演出最吸引人的地方简直像是一幅耶稣受难图，他伸长的手臂纹丝不动，双手像结冰了似的垂着；他的骨盆向前推，与之配合的是拼命朝后甩的脑袋；他转过脸时不光对着第一小提琴，还越过他们对着观众。大部分曲目都充斥着极为基础的“表情运动”（洛伦茨在鹅类研究中也用过这个词），但他保证在登上百老汇舞台前还会有一项发明，据谣传是在对位法颠倒时表演倒立。不过，最高潮还不是这些，而是表演结束后的表演。先是耶稣走下十字架的活人画，他的手臂半死不活，膝盖弯曲，脑袋低垂（一头艺术的乱发），浑身沐浴在汗水中（我怀疑是哪里隐藏的喷雾器喷出的温水）。走下舞台的第一步还故意踉跄了一下，尽管如此，这位奇迹制造者还是谢幕了四十六次。这真是一场伟大的演出，达到了只有飞机拖曳的空中广告才能达到的高度，哪怕一个音乐家看到也会被冲昏头脑的。

托斯卡尼尼会转圈，左手抵着心脏。尤金·奥曼迪和列奥波德·斯托科夫斯基不用指挥棒（不过奥曼迪在隔了三十多年后，晚年又开始用指挥棒了），他们用手腕和手指的动作使得手脱离身体，成为有思想的实体。乔

治·塞尔用指挥棒，有着像教科书般的清晰，埃里希·莱因施多夫也一样。克伦佩勒用拳头打拍子，能吓坏一个重量级拳手。至于女性指挥家，人们知道重拍何时开始，因为那正是衬裙露出之时。

莱纳捏指挥棒的位置很讲究，在拇指和三指之间，他的动作极其微小。据一位近视眼乐手说，他因为看不到大师的拍子而感到十分绝望，于是带着一架铜望远镜来排练，这样才能看清楚。据说莱纳的眼神像在猎食的鹰隼一样敏锐，他发现这个乐手在用望远镜偷看，立刻当场解雇了他。这故事无疑是杜撰的。

大半工作是在排练时完成的，好像雷纳尔多·哈恩（Reynaldo Hahn）所说的充电。有些指挥因在排练中不辞劳苦地反复打磨一些细节诠释而著称，然而现场演出时他们或受到观众的刺激（这对一些演出者来说好比春药），或有不同感觉，或仅仅是健忘，而突然有了新想法、新拍子、新速度。这会令乐队特别是独奏家非常不悦。好在大部分时候，指挥在正式音乐会上是按着排练来，只是会增加一些夸张的姿势，这时常令乐手们窃笑不已。特别有一些指挥，只要他们一穿上白礼服戴上白领结，就会有特殊之举，为“运动”一词增添了新含义。

如果说乐团最开心就是看指挥停止奏乐而把捣乱的观众赶出场，那么乐团最痛恨的莫过于碰到一位排练哲学家。德国指挥或德国训练的指挥特别喜欢讲解、分析。从这点上说，门盖尔贝格至今仍无人能及，仅有一次克伦佩勒勉强打成平手。这是一种危险的实践，少有人能全身而退。越好的乐团，其乐手也越优秀，也就越痛恨说教。当克伦佩勒以六英尺四英寸的高度俯视世界，而五英尺二英寸高的肉球双簧管布鲁诺·拉巴特（Bruno Labate）挺身而出时，一个时代也随之结束了。克伦佩勒在纽约爱乐排练时开始以训诂学方式讲解一首贝多芬交响曲，其意义如何，象征如何，其在时间和空间中的地位，其时代精神和协调的重要性等等。时间一点一点过去，直到那历史性的一刻，拉巴特噌地站起身，粗鲁地打断了指挥：“克伦佩勒，您说得太多啦。”接下来一片哗然。通常这类指挥的故事的标准版本是：乐队首席打断他的演讲：“您只要告诉我们您要我们拉得轻一点还是响一点就成了。”

指挥家们通常生动又固执，他们身上的故事自然格外吸引人。托斯卡

尼尼有故事，比彻姆有故事，库塞维茨基有故事，每个拿过指挥棒的人都有故事。有些故事甚至可能是真的，但更有可能是公关们编造出来的，而一旦逸事进入公共领域，就会与这位或那位指挥搭上边。请看戏剧性的一幕：指挥当着整个乐团的面朝一名乐手尖叫，连祖宗十八代都骂上了。“去你的！”乐手低吼着，拿起乐器朝外走。本来指挥几乎发泄完了，听到这一句，又马上铁了心。“再道歉也晚了。”这个故事很风行，在托斯卡尼尼、库塞维茨基身上都用过，也许还能上溯到荷马，正如《罗恩格林》里男高音那著名的疑问“下一只天鹅何时离开”一样可以追溯到梅尔希奥（Melchior）和斯莱察克（Slezak）之前。事实上，的确能够追溯到瓦格纳的第一位重要男高音——提夏切克（Tichatschek）。

指挥们能够企及的一件事，就是一项健康的数据显示，他们能够从事艺术许多年。实践的过程中有——不断的练习？意志的胜利？俘虏一支乐团后除掉他们的戾气？这些似乎有益于健康而清爽的氛围。托斯卡尼尼、皮埃尔·蒙特、布鲁诺·瓦尔特、图利奥·塞拉芬、卡尔·舒里希特（Carl Schuricht）、托马斯·比彻姆爵士、斯托科夫斯基、厄内斯特·安塞梅、克伦佩勒在80岁时都还活跃在舞台上，而且许多人认为他们比年轻时更好。当然他们也经历过苦行修炼。指挥的工作跟任何音乐家一样，就基础而言已经够复杂，而指挥还有额外的责任，就更令他身心紧张。除了要对一百来号乐手（他们其中许多人自认为能做得更好）发号施令、使之精准结合之外，指挥还必须能够演奏数种乐器，并对乐团中的每一种乐器了如指掌；他必须像会计读总账中的每一条一样轻松地在总谱上读各类乐器的每一次进入；他读谱时，必须消化其结构和意义，并决定作曲家想要什么，然后刺激乐手们达到这种效果；他必须有库存，以备不时之需，这包括所有的标准曲目和大量非标准曲目；他必须拥有技术和记忆力以攻克一部当代新作；他必须有敏锐的听力，能够在众声喧闹中听到那个错音；他必须有绝对音高（大部分伟大指挥在听过一个音或和弦之后能够立即重复）；他必须能够作曲、配器、分析；他必须时刻关注音乐学研究的最新发展，特别是关于演出实践的内容；他必须掌握安排节目单的诀窍，既要能走在艺术前沿，又不要疏远听众；最最关键的是，除了大象般的心理素质外，他还要有一种神秘的投射能力：要能将肢体的和音乐的个性直接传递给乐团，且直接传递给身后的每一

位观众。所有的伟大指挥家都有非凡的投射力。少了这点，指挥的音乐生产就不那么顺利。观众们必然为炽热的信仰所包裹，他们相信指挥的交流力量。然而也有傻乎乎的人以为这很容易。怎么了，他们不就是站在那里挥挥棒子嘛。布鲁诺·瓦尔特常爱说一个乐手第一次指挥音乐会的故事。指挥完后他碰见了伟大的汉斯·里希特，里希特问：“怎么样？”乐手说：“相当不错。您知道，指挥先生，指挥这回事真是非常简单呐。”里希特用手捂住嘴小声说：“求你了，可千万别说出去啊。”

历史上也曾经有过无人指挥的乐团。1920年代晚期的纽约就有一支，乐队首席是保罗·斯塔塞维奇（Paul Stassevitch）。乐评人罗伯特·西蒙（Robert A. Simon）写道，事实证明一支优秀乐手组成的乐团在没有指挥的情况下能够比有一位糟糕指挥演得更好。可能是最著名的无指挥乐团于1922年在莫斯科成立，所有乐队成员应该有均等的自由度和责任。但是即便在那些早期理想主义的共产兄弟时代，还是有些乐手比其他乐手更平等些。人们注意到每首乐曲的开始，所有人的眼光都会转向乐队首席，就像弦乐四重奏一样——音乐上说四人完全平等，但其他三位总是看着第一小提琴的提示。最后证明，无人指挥乐团的乐队首席承担了指挥的一切职能，只差名号而已。必须有人出来领导；必须有人承担责任；必须有人整合一切。从某方面说，老比喻还是有道理，指挥家就像独奏家，而乐团就是他的乐器。他要如何演奏，取决于他的技术、想象力、应变能力和悟性。

今日的指挥已是几个世纪试验和发展的结果，然而他直到一个多世纪之前才姗姗到来，在不久前的十九世纪后四分之一时期才全面繁荣起来。即便在那个时代，乐手们仍旧带着不信任的眼光看待指挥现象，无法理解为何他突然达到了如此高度。早在1836年，舒曼就在《新音乐杂志》上提醒人们警惕“指挥们的虚荣心和自恋，他们不愿放弃指挥棒，半是因为他们想一直出现在观众面前，半是要掩盖优秀乐团可以不用指挥自行演出的事实”。舒曼的怀疑多年后得到了伟大的西班牙小提琴家巴勃罗·萨拉萨蒂（Pablo Sarasate）的响应。萨拉萨蒂碰上了恩里克·格拉纳多斯（Enrique Granados），他说：“恩里克，你知道今天发生了什么吗？我是说这些指挥们，拿着他们的小棍子。他们又不演奏，你知道。他们站在乐团前面挥着他们的小棍子。而且他们还能赚钱，赚得还不少呢。恩里克，假设一下，

如果没有乐团，他们一个人站在那儿。人家还会付他们钱吗？付给他们和他们的小棍子？”我们再走得远一些，看看受人敬仰的小提琴家卡尔·弗莱什（Carl Flesch）怎么说，他 1944 年去世前几乎与所有伟大指挥家都有过合作。弗莱什说指挥的心智是“阴暗的无底深渊”。他十分严肃地指出，指挥这工作能宠坏人。此外，“总而言之，这是唯一一项将江湖骗子视为不仅无害且绝对必要的音乐行为。”

然而，不管舒曼、萨拉萨蒂、弗莱什或其他人如何说，没有什么能阻止指挥们。这些独裁者，这些说教者，这些浮夸的人们，终于接管了音乐世界。突然间，表演派指挥的小道开始扎了根，他们成了音乐国王，哪怕明星女高音在他们面前也要战栗。他们得到公众的拥戴，受到乐手们的嘲弄，遭到许多作曲家的怀疑，然而指挥仍旧作为代表着音乐之全部的形象出现了，他的功能就是将钢琴家、歌唱家、小提琴家、乐团乐手们甚至作曲家等个体艺术整合起来。在公众眼中，指挥不论好坏，代表着全方位的音乐文化。今日的指挥在塑造我们的音乐生活和思考方面，作用比其他任何音乐人物都要大。这也许不是最合理的方式，但却是现实。在完全自动化的将来，也许指挥会随着所有演奏音乐家们一起消失吧。音乐创造者们正在朝那一天进军，他们组装数字化的乐谱，一旦放进磁带里，就再也不会改变。这也许会让创造者们高兴，但在那不幸的一天到来前，我们还是幸运的，因为诠释者们仍在用人工合成作曲家的产品。因为如果没有创造者和诠释者的思维之间的互动，音乐就不仅平淡无趣，而且毫无意义。想象一下《英雄交响曲》、《费加罗的婚姻》、威尔第的《安魂曲》、《春之祭》每次演出都一模一样！幸好没有这种危险。音乐注释是一种不精确的艺术，无论作曲家多么勉力，仍不可能达到完美。乐谱上的记号和指示只会导致不同的诠释，而不是一种诠释。于是诠释者的功能，尤其是指挥的功能，便是监督许多个体诠释者，通过他们去演绎自己对作曲家思想的折射。

二、从埃利亚斯·萨洛蒙到分权领导制

今天，指挥的首要功能是诠释。但这是晚近的现象，直到十九世纪才开始发展。在那以前，指挥主要作为打拍子机器而存在，是一种让音乐稳步进行的真人节拍器。因为对指挥历史的研究少之又少，无人确切知晓指挥的源头。不过人们清楚的是，有音乐的地方就有节奏。节奏能引起明显的反应，听众无论是成人还是小孩，是阳春白雪还是下里巴人，感受到节奏时都会踮脚、摇晃身体、挥舞手臂。当一群人聚在一起演奏或歌唱时，需要有一个提示大家开始。这对五六人的小团体同样适用，比如意大利牧歌或伊丽莎白时代的牧歌（牧歌音乐的节奏有时相当复杂）。古代文献中也会提及节拍问题，比如贺拉斯让少女和小伙子注意萨福式的脚步和响指。这样说来，贺拉斯就是一个指挥，他用手和脚为自己的歌曲打节奏。

对指挥职责的最早描述之一来自埃利亚斯·萨洛蒙（Elias Salomon）的《论音乐》（*Tracatus de musica*），年代约在十三世纪晚期。萨洛蒙写道，指挥应是歌手中的一位，且“必须了解所唱的歌曲的方方面面。他用手打着拍子，给其他歌手何时休止的信号。如果有人唱错了，他会对此人耳语‘你太响了’、‘太轻了’或是‘你的调子错了’，这样其他人不会听见。有时如果他发现其他人走调了，还得自己唱出声来纠正他们”。

十五世纪，西斯廷唱诗班的习惯是由一位主管拿一卷纸或一根短棍来打拍子，此工具称为“sol-fa”。如果没有 sol-fa 专家在场，就由某位歌手来指挥。《音乐行为探微》（*Musicae activae micrologus*，莱比锡，1516年）的作者奥尼索帕库斯（Ornithoparcus）描述了首席歌者的手的动作，“他根据音符的特性，以小节为单位来指挥一首歌曲。”1583年天文学家伽利略之父温琴佐·伽利略（Vincenzo Galilei）在《对话录》（*Dialogo*）中提到古希腊人“不像现在人一样习惯打拍子”。我们当然很想知道伽利略所习惯的拍子



十四世纪图画，题为《诗人弗劳恩洛布》。弗劳恩洛布坐在一群人前，看上去像是拿着一根长棍子在指挥。 纽约公共图书馆藏

到底是怎样的，但他的话也清晰地证明了当时已经有类似指挥的人在打拍子了。英格兰也有相似情形。托马斯·莫利（Thomas Morley）在《音乐实践的平实简介》（*Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597年）中写到了一段有些煽动性的对话：