

tome 2

Histoire
de la musique
de Roland de Candè

罗兰·德·康代 著
世界音乐通史
[下卷]

中国人民大学出版社

*Histoire
générale de la musique
de Roland de Lande
tome 2*

世界音乐通史 [下卷]

罗兰·德·康代 著

曹胜超 译

中国人民大学出版社

· 北京 ·



第一章 浪漫主义及其遗产



浪漫主义的多副面孔 2

音乐与社会	2
1830 年	3

浪漫主义音乐大师 //

贝多芬 II	11
帕格尼尼	22
韦伯	24
舒伯特	26
柏辽兹	29
门德尔松	36
舒曼	39
肖邦	43
李斯特	50
瓦格纳	56

19 世纪的音乐剧 60

瓦格纳 II	66
意大利歌剧	68
罗西尼	76
多尼采蒂、贝里尼	81
威尔第	82
普契尼	87
法国歌剧	91
柏辽兹	94
古诺	96
奥芬巴赫	98
比才	101

俄罗斯歌剧	102
捷克歌剧	102

浪漫主义遗产和民族乐派 112

意大利与德国	113
勃拉姆斯	114
布鲁克纳	119
马勒	124
法国乐派	130
弗兰克	131
圣乐学院	133
夏布里埃	135
福莱	138
英国乐派	140
西班牙乐派	141
俄国乐派、 “强力五人集团”	143
柴可夫斯基	147
捷克乐派	149
斯堪的纳维亚乐派	152

浪漫主义时代的小结 154

轻音乐	156
音乐学与音乐批评	157
留声机	158

第二章 变化的世纪, 163 或对体系的全面质疑

20 世纪的曙光 164

20 世纪音乐的独特性 169

质疑与多样性	169
不协和音的解放	171
与听众的关系	176

主要潮流 179

德彪西	179
德彪西与拉威尔	190
拉威尔	193
勋伯格	202
贝尔格	209
韦伯恩	211
斯特拉文斯基	217

主流的边缘 228

法国派	228
萨蒂	230
德国	233
民族潮流	235
西班牙	238
捷克斯洛伐克	244
其他民族乐派	245
美洲	247

傲慢与秩序的回归 251

1918—1940 年	251
科克多	253
六人团	256
兴德米特	267
普罗科菲耶夫	268
其他经典音乐家	272

音乐内心的探索 274

德彪西的遗产	274
斯克里亚宾	275
巴托克	276
瓦雷兹	283
若利韦	289
青年法兰西小组	293
梅西昂	294

序列音乐的复生：从奴役到自由 304

新潮流	304
布列兹	305
走出死胡同	310
达拉皮科拉	311

20 世纪的歌剧 316

《佩列阿斯与梅丽桑德》 ..	317
亚纳切克	320
施特劳斯	321
贝尔格	322
勋伯格 II	324
达拉皮科拉 II	326
拉威尔 II	328
法雅、巴托克	329
斯特拉文斯基、 普罗科菲耶夫	330
法国人	330
奥尔夫	332
韦尔	333
梅诺蒂	335
布里顿	335
新歌剧	341

新音乐的趋向：曙光还是黄昏？ 344

音乐产业的抵制	345
音乐机构的抵制	346
集权主义	346
介入音乐	348
电声音乐	350
音乐与偶然	354
希纳基斯	355
开放形式	357
矫饰主义和招摇撞骗	359
记谱法	363
前景展望	365
听之愉悦	366

音乐与社会 272

爵士乐	272
消费音乐	272
听众、社会	272
未来	272

附录



Histoire universelle de la musique

第一章

浪漫主义及其遗产

浪漫 主义的 多副面孔

19世纪初，在贝多芬的“第二风格”充分展示其无与伦比的独特性的时候，受到进步观念影响的欧洲知识界多少已经预感到了浪漫主义的狂热。在拿破仑加冕皇帝（约3 572 000人赞成，2579人反对）的1804年，贝多芬让维也纳人在目瞪口呆中听完了《第三交响曲》。此时，早期的那群浪漫主义者恰值盛年：斯塔尔夫夫人（Madame de Staël）30岁、施莱格尔（Schlegel）37岁、夏多布里昂（Chateaubriand）36岁、荷尔德林和黑格尔34岁（与贝多芬同岁）、诺瓦利斯（Novalis）32岁、霍夫曼（Hoffmann）28岁……

一种崭新的感性和革新的艺术观念与社会动荡遥相呼应。斯塔尔夫夫人^[1]说得好，文学不变，世界就不会改变：文学必须根据社会生活条件去构筑自身的规律，必须抛弃从古典主义继承而来的神话主题，必须描绘“灵魂的运动”，而对灵魂的深刻理解在当时还是新鲜事物……人们呼唤“狂飙突进”和莎士比亚，并重新发现中世纪传奇；人们用对基督教文明的崇拜取代对古代的崇拜，并在基督教文明中寻找永不枯竭的灵感源泉；“感性”成为优势主题：那是一个不分强者和弱者的主题，因为所有人都会陷入感伤、激情、诗情画意……我们每个人都可感触到19世纪初的独特性：进步与世纪病、自由君主制与专制共和国、民族主义与国际主义、个人主义与对大自然的感觉、梦想与反叛……然而，假如我们试图给浪漫主义下定义，那似乎是根本不可能的。

从这当中，司汤达看到的是一种现代性的态度，但他并未给出准确定义。他在《拉辛与莎士比亚》中提到，浪漫主义是为人民提供文学作品的艺术，它符合当前人民的习惯和信仰，所以可能给他们以最大的愉快。古典主义则恰好相反，是提供给他们曾祖父以最大的愉快的文学。其他几位作家提出，浪漫主义是在每个时代里最富有新精神的艺术态度。对雨果而言，它是文学上的自由主义，在《欧那尼》的序言中，他指出，“七月革命”的

前夕是一个有趣的定义。几乎所有人都认为浪漫主义具有主观性，人们可以从它本身找到它的形式。但是这种内省可以让艺术家发现并且表达所有人的灵魂：“啊！只有疯子才不相信我不是你。”（雨果：《沉思集》序，1856年）

在德国，“浪漫主义”（die Romantik）一词指的是18世纪末以后出现的一种与古典主义针锋相对的文学新趋势。但是在法国，人们已经把“浪漫主义”和“传奇故事”混为一谈；在英国，人们经常把所有风景如画的东西用“浪漫”来形容。该词的意义总是很模糊，尤其由于缺乏一种建立在社会学坚实基础之上的连贯学说，浪漫主义似乎只是一种生活方式或一种时尚。人们虽然为一些新事物激动不已，却提不出新的美学法则。人们反对古典主义的趣味，却又无法取代古典主义的规则。因此就没有产生真正具有决裂性的美学革命，古典主义的封闭世界最终向外部现实开放，仅此而已。典范不再来自古代，而是来自卢梭、让-保罗^[1]、席勒、莎士比亚……

浪漫主义精神比哲学更早地影响文学。然而，当理性掺入进来时，浪漫主义精神就消失了，它只属于诗人。但是作曲家们却发现了一种使他们得以认识自我的理想状态。或是由于一种异于音乐本质的文学性，或是由于19世纪特有的对音乐惯例的蔑视，他们的音乐被视为“浪漫主义的”。在所有的艺术中，浪漫主义推翻了“趣味”的暴政。

虽然当时无人看清贝多芬天才的火花，他的光辉最终还是照亮了整个世纪。作曲家获得相对独立，他不再按要求谱曲，能够写自己想写的曲子，并且让人们愿意聆听他的音乐。从拿破仑时代起，王公贵族们便已经无法影响艺术创作了，而当时的工业尚且无法造成影响。因此，19世纪是一个避免了审美霸权的时代。作曲家从来不曾如此自由，并且将来也不会！他得以听从灵感的召唤，将过去社会遗留的陈规陋习统统推翻。但是由于缺乏理论（至少在19世纪最后25年以前），浪漫主义没有找到代替调性系统的基本规则，也没有对其合法化提出质疑。除了既尊重基本规律又蔑视形式惯例之外，舒伯特和柏辽兹之间，或者舒曼和瓦格纳之间，毫无共同点可言。虽然瓦格纳从《特里斯坦》开始……我们在这里还是暂且不谈吧。莫扎特却恰恰相反，尽管他的抒情具有自发

[1] 著有《论文学》（1800年）、《论德国》（1810年），在其评论作品中，我们可以发现众多浪漫主义理论。

[2] 让-保罗（Jean-Paul，1763—1825），原名约翰·保罗·弗里德里希·里希特（Johann Paul Friedrich Richter），德国浪漫派小说家，代表作有短篇小说《武茨》等。舒曼对他的文字推崇备至。——译注

性的特点，却对传统亦步亦趋。

浪漫主义音乐的文学性不过是一个古老误解的延续。在17世纪，刚刚诞生的歌剧将表现激情作为音乐的对象：“表达”挥之不去，甚至对器乐亦然。古典主义时期对这种扭曲做出了反应：音乐变得至高无上。海顿和莫扎特从未试图表达纯粹音乐性灵感之外的所谓激情，而浪漫主义则接过“表达”的火炬，灵魂成为描绘的对象，音乐的核心功能就是表达灵魂。作曲家相信或者假装相信音乐的意义，甚至在所谓标题音乐的器乐曲中，他们都宣称给听众一个故事情节的独奏，或者大自然的描绘。浪漫派的个人主义常常激发音乐家描绘他的个人经历。在主观表现之中，误解会变得更严重，因为，只有让音乐本能自由驰骋，听从本能的暗示并巧妙地对那些暗示进行“组合”^[1]，音乐家才能最真实地表现自我。

维瓦尔第的乐谱原稿《和声与创意的试验》Op. 8, No. 8, 手稿

此外，个人感情的狂热表达还可能包含欺骗的成分。在音乐



艺术当时所达到的发展阶段上，作曲的缓慢进度使得创作者跟不上梦想或激情的步伐，无法满足理性的要求。凭着激情澎湃的灵感，维瓦尔第可以一气呵成；相反，柏辽兹就必须谨小慎微才得以谱写出他的那些巨制。假如我们对他们手稿上的笔迹加以对比，维瓦尔第无疑显得更为浪漫。

然而，浪漫主义注定要搞个人崇拜。尽管巴赫和莫扎特才华横溢，他们的个性却遭到抹杀；与他们不同，贝多芬、柏辽兹、李斯特或者瓦格纳的个性都十分鲜明。灵感经常闯入他们的头脑，带着他们的想法、喜好、感情和爱情故事，使他们活灵活现地走进历史。某些人（帕格尼尼、柏辽兹、李斯特、瓦格纳）精通公共关系，他们组织音乐节或爱乐乐团，四处演奏自己的作品，并与整个欧洲通信，在给报刊的通稿中讲述自己的一举一动^[2]。公众对柏辽兹和李斯特的行踪比对共和国总统的行踪都清楚。当然，这种姿态中不乏故弄玄虚的成分。人们对浪漫主义天才的生活过

[1] 法语中“作曲”（composant）一词本意为“组合”、“构成”。——译注。

[2] 铁路让旅行变得更容易、更便宜（柏辽兹如是说），这让作曲家能够更多地演奏他们的作品。过去，每次机会都激发出一首新的乐曲，人们听到的数量却有限。而从此以后，浪漫主义的音乐杰作将能获得更持久的光荣。

柏辽兹的浪漫精神（《罗密欧与朱丽叶》，手稿）





李斯特在布达佩斯的一场音乐会
(1872年)

分感兴趣，却通过“浪漫生涯”之类的传记和包含大肆吹嘘的自传对天才们的性格形成了错误的认识。这样一来，人们对乐曲的感知就会被扭曲，尤其是在作品带有副标题、文字简介或者荒诞不经的文学演绎的时候。

当然，许多浪漫主义音乐家避免进行此类展示或大吹大擂的宣传。有些人对乐曲的文学简介不感兴趣，以致被时人视为怪物。那个世纪的音乐天才好像只有一个共同点——个人主义。每人都各做各的音乐，都对惯例漠不关心。他们的老师大都是二流音乐家，他们本人从不或很少培养学生，他们的独特性就在于天才的独立。

在其著作《音乐的哲学》(1836年)中，意大利革命英雄朱塞佩·马志尼(Giuseppe Mazzini)曾指责浪漫主义是退回过去而非走向未来。这种保守主义不是一种理论方向，而只是浪漫主义音乐文化所产生的一种现象。事实上，在19世纪前半叶，人们开始对过去的音乐感兴趣。维克多·雨果为帕莱斯特里纳的传说大唱赞歌，帕莱斯特里纳被认为现代音乐的创始者(见本书上册“文艺复兴”一章)，这种观点——马志尼也曾公开支持过——变成了一个教条。从1802年(福克尔)开始，巴赫的首批传记在德国出版，门德尔松在1829年为《马太受难曲》举办了一次令人难忘的独奏音乐会，这支曲子在巴赫创作后的一百年里未曾演出过。这

项创举不仅促进了德国民族主义的形成，还抵抗了意大利风格和世界主义的入侵。1842年，约翰-塞巴斯蒂安·巴赫的孙子、高龄作曲家威廉·巴赫（1759—1845）偕同门德尔松、舒曼在莱比锡参加了一座纪念碑的揭幕仪式。此外，费蒂斯^[1]的《世界音乐家传记》（1844年）尽管错误百出，却极大地推动了音乐史研究，并让人们重新认识了许多曾被遗忘的音乐。

音乐与社会

如此这般，音乐就会丧失试验性的特点。它更像是博物馆，而不是生产车间。尽管公众保留着对新音乐的好奇，但是在冗长的演出节目单上，人们不断重复昔日的名曲^[2]：交响乐或者交响乐片段、歌剧曲子、协奏曲、清唱剧片段、当代名家演奏的改编曲等。然而，尽管有早期音乐学家的研究以及人们对文艺复兴时期约定俗成的仰慕，人们对文艺复兴时期的音乐却知之甚少，音乐会演出的音乐作品不会早于18世纪。意大利音乐、德国音乐在德国、意大利声音和德国器乐在法国，都取得了极大的成功。但是，由于古典主义音乐所固有的形式主义，部分公众觉得它艰涩难懂。浪漫主义音乐则显得相对简单，因为它试图描绘的是日常的情感。

音乐家的职业也变化很大。作曲家成为自己的主人，他不再为酬金而工作，然而新的处境也给他带来新的困难。18世纪以来，各地颁布的关于文学和艺术产权的法律确立了著作人的合法性，却并没有为创作者提供保护其权利的实际途径（详见上册），他必须使尽全身解数才能维持生计。除非作曲家本来就拥有大量的财富（如帕格尼尼、门德尔松），否则他必须为挣钱而组织音乐会，或者身兼数职（批评家、乐队指挥、音乐教师），或者依靠某位贵妇的庇护。面对这种令人难堪的新处境，不具有充分物质保障的人将会日渐被孤立。另一种来自职业本身的困难，使这种孤立变得更严重。作曲家不再为某个阶层的听众而作曲，而是为由无数个体组成的不确定“公众”作曲。音乐的功能不再是社会性的，而是文化性的。作曲家不知道自己为谁创作，也不知道为什么创作，他在自己身上寻找灵感的原动力。

[1] 费蒂斯（François-Joseph Fétis, 1784—1871），比利时著名音乐史学家。——译注

[2] 大概过去的音乐爱好者比当代人的胃口更大，而且由于不断操习音乐，他们的注意力也更为集中。但是假设让他们来到今天的音乐会上，那种千篇一律且过于冗长的曲目肯定让他们也无法忍受；他们也会表达自己的愉快或者不满，他们会往四周观看或低声评论，或在高潮时分鼓掌致意。

很快，一个属于资产阶级或贵族阶级的新精英阶层向艺术家提出了明确方向：钢琴曲、歌曲、室内乐。大革命之后，业余演奏高手的数量倍增^[1]。人们喜欢结识音乐人，并且争相效仿。但是这些音乐人从未被真正接纳，并且在很长一段时间里都不被理解。这就是自由的代价。由于受到的评价不一而且远离公众，由于遭到社会歧视而且远离沙龙，艺术家变得以自我为中心并脱离社会：艺术家甚至忘了自己是谁。

1830 年

这一年，浪漫主义激情战胜了一切，激起自由派和民族主义到处造反。司汤达 47 岁，发表了《红与黑》并且出任的里雅斯特（Trieste）领事，《巴马修道院》就是在那里创作的。艾兴多夫（Eichendorff）42 岁，拜伦如果没有死也是同样的年龄（1824 年他和希腊爱国者一起为独立而战时逝于迈索隆吉翁）。拉马丁 40 岁，被任命为驻希腊全权公使，此前，他刚刚发表了《诗与宗教的和谐集》并当选为法兰西学院院士。海涅和维尼 33 岁，德拉克鲁瓦（Delacroix）和米什莱（Michelet）32 岁。巴尔扎克 31 岁，因为发表了《婚姻生理学》而声名鹊起。维克多·雨果 28 岁，赢得了“欧那尼战役”的胜利。

在音乐家当中，贝多芬、韦伯和舒伯特已经先后去世。帕格尼尼 48 岁，在欧洲获得了轰动性的荣誉和滚滚财富。罗西尼 38 岁，完成了他的所有代表作，但“七月革命”使他丢掉“国王首席作曲家”的美差。在连续经历三次失败之后，27 岁的柏辽兹终获罗马大奖，出发去美第奇别墅之前，他给音乐学院的公众演奏了《幻想交响曲》。门德尔松 21 岁，富有而且颇具学养（他在大学里听过黑格尔讲课），对 18 世纪音乐深有研究，并且给柏林的公众演奏了《马太受难曲》。肖邦和舒曼 20 岁。肖邦在三次成功的音乐会后离开华沙，当时的他已经创作出很多重要作品，包括两首协奏曲。舒曼放弃海德堡大学的学业，搬进老师维克的家中，维克的女儿克拉拉当年才 11 岁，在格万特豪斯剧院举办了首场音乐会。其实，舒曼更喜欢弹钢琴而不是作曲。李斯特 19 岁，已经

是著名演奏家，在巴黎和雨果、拉马丁、乔治·桑、柏辽兹及肖邦往来频繁。瓦格纳和威尔第 17 岁，弗兰克（Franck）8 岁……

1840 年前后，一场不可思议的思想运动扰乱了浪漫派的梦想……并且一直延续到 20 世纪。奥古斯特·孔德的实证主义证明，所有现象都有科学规律可循。蒲鲁东则攻击个人、财产、民族的神圣原则，并且呼吁建立一个由公社构成的欧洲联邦。学者们把精力放在方程式上（焦耳），证实了电磁波（赫兹），发现了遗传规律（孟德尔）……在黑格尔思想的基础上，卡尔·马克思阐释了一种历史的决定论，并且提出一种确立了资本主义新社会发展规律的分析方法。命运的观念遭到了颠覆！目的论原则不仅在历史学上被否定，在生物学上也遭到抛弃。达尔文说，人类不是堕落的天使，人类的进化取决于生存斗争和优胜劣汰。此外，弗洛伊德引入性格决定论，对梦进行解析并分析无意识。科学占领了起源和终结、可见和不可见的世界、内心的自我和人类的命运。艺术家感到自己被剥夺了权力，他们日益远离注定属于现实主义的政治生活^[2]。于是，通过反对美学的体系，他们表现了自身与社会之间的冲突。

贝多芬之后，有一些作曲家投入到了 19 世纪的政治生活中。在巴黎，柏辽兹和李斯特狂热拥护“七月革命”的理想。但是柏辽兹的革命热情在 1848 年之后逐渐降温。他向国王兼总统表达了“感激的钦佩”，但他抱怨自己的工作条件“随着骚乱的增多或减少，社会主义处于暴风骤雨、风平浪静或死水一潭”而不断变化；他为建立一个交响乐团而不得不向某委员会提出质询，此类代议制政府的形式让他怒不可遏！（1849 年 3 月致李斯特的信）的确，新的无产阶级在 1848 年登上历史舞台，而自由派资产阶级则在 1830 年大获全胜。

李斯特在乔治·桑周围创造出的民族氛围让肖邦感觉如鲠在喉。尽管他在埃米尔·奥利维埃^[3]时代可能做过拿破仑三世的密探，他的内心依然站在革命的一边。海涅领导“青年德国”运动的时候，瓦格纳还在上大学，后来他在独立的萨克森王国成为风云人物，并在一定程度上参与了 1849 年 5 月的德累斯顿革命。然而，他随后发表的几本鼓吹泛日耳曼主义的种族主义著作，为日后的纳粹党理论家们带来了启发。威尔第是意大利复兴运动^[4]的

[1] 最著名的是法国画家安格尔，15 岁时，他便在图卢兹卡皮托利宫（Capitole）演奏了维奥蒂的《小调协奏曲》。1839 年，时任法兰西学院罗马分院院长的安格尔和李斯特一道在美第奇别墅演奏了贝多芬的《小调奏鸣曲》。

[2] 意大利的情况却不同。那里的民族革命从 1796 年在那不勒斯建立的烧炭党开始，其始于现实主义，却终于理想主义（“青年意大利运动”、“加里波第的史诗”）。

[3] 埃米尔·奥利维埃（Emile Ollivier，1825—1913），法国政治家，1869 到 1870 年期间任第二帝国议会主席（相当于总理）。——译注

[4] 意大利复兴运动（Risorgimento），指从 18 世纪中期到 19 世纪下半叶在意大利发生的文化觉醒、思想运动以及民族解放与独立运动，代表人物有马志尼、加里波第、加富尔等。——译注

先驱，是意大利统一的象征，他支持 1848 年的起义，并成为意大利首届议会的议员。

但是在 19 世纪后半叶，艺术家，尤其是音乐家，越来越拉开和没有伟大前途的资产阶级社会的距离。“资产阶级控制一切事务。在政治上，他们把利益交给那些想维持现状的人。在城市化和艺术上，他们没有风格可言，并且蔑视同时代的大诗人和大艺术家。他们似乎害怕一切能看到自己影子的作品，害怕一切迫使他们给自己定义的表达。他们的普世性已经成为事实，他们却小心翼翼地不去证明这种普世性的合法性——那将使他们暴露在众人的目光之下。”（多梅纳克：《悲剧的回归》；Domenach: *le Retour du tragique*）从此之后，由于真正的政治战斗而引人瞩目的音乐家将会越来越少。

相反，自 1850 年后，在为民族身份展开斗争的几个国家中，拥有文化和命运共同体的感情在音乐上表现为“民族乐派”的出现。这一点将在后面谈及。然而，在那些处于社会革命状态下的独立而统一的国家里，正如在 17 世纪那样，音乐重新成为精英音乐，它成为了一个专属领地，由有教养的资产阶级赋予它神话色彩和制度规范。的确，音乐开始围绕着钢琴而变得制度化；音乐正在招募信徒，他们的品味和态度成为其身份的标志。

资产阶级虚构了“真音乐”（后来是“大音乐”）的神话。这个神话必然衍生出“理解”^[1]的概念，因此，内行人的圈子变得更加封闭，无经验者变得更加绝望。人们很快养成了解释经典作品的习惯，听众不自觉地跟随音乐外的幻觉，使他们无法感受真正的音乐信息。当没有文化的人离开所谓的“大音乐”并感到被排斥在一个他不熟悉规则的世界之外时，他就会感到音乐意义的随意性。乐曲的神圣化，故弄玄虚，仪式的固定化，装作超越快乐，这些都是音乐制度化的明显符号，这给欧洲的音乐沙龙定下了基调，并趋于在音乐厅里创造出一种私人俱乐部的氛围。