

CHEERS  
湛庐

New Literacy  
●  
新核心素养系列

# Classical Music A Beginner's Guide

## 人人都该懂的 古典音乐

[英]  
朱利安·约翰逊 著  
Julian Johnson

王索娅 王新宇 译

一本书读懂古典音乐  
的发展与兴衰  
了解古典音乐  
就了解了西方文明  
几千年的变迁

## 版权信息

本书纸版由北京联合出版公司于2020年10月出版

作者授权湛庐文化（Cheers Publishing）作中国大陆（地区）电子版发行（限简体中文）

版权所有·侵权必究

书名：人人都该懂的古典音乐

著者：朱利安·约翰逊

电子书定价：56.99元

Classical Music: A Beginner's Guide by Julian Johnson

Copyright © Julian Johnson 2009

First published in the United Kingdom by Oneworld Publications

All rights reserved

## 音乐，一种与历史文化相通的艺术

这是一本什么样的书？这本书又是写给谁的？这也许是一本写给初学者的指南，但它不会告诉你从哪里开始学。当你拿起这本书，开始读前言的时候，就说明你并不是一个完全的初学者。你可能已经聆听过古典音乐，对它很感兴趣，甚至在某种程度上还参与过古典音乐的演奏或演唱。从这个意义上说，你和我都在进行同样的探索——不仅仅满足于知道更多关于这一延续千年且内容丰富的音乐形式的知识，还要真正深入地理解它。为了达到这个目的，我在本书中提出了一些理论框架，以便读者能更好地理解古典音乐。

虽然本书大体是根据音乐发展的历史来划分章节的，但它并不是关于音乐史的专著。它也不是对著名的作曲家、音乐作品或技巧的介绍。当然，书中难免会出现这些信息。市面上有不少书能让你对此类内容有一个全面的了解，这些书有的有很多关于乐器、作曲家和展现其所处时代的精美图片，有的还附带音乐CD。所有这些作品都各有价值和用途，既然如此，为什么还要读这本书呢？

本书主要关注的是音乐对人类的意义：为什么它在过去那么重要，以及为什么它现在对我们来说依然重要？本书不是要讲述在过去的几个世纪里，音乐风格有着这样或者那样的变化，仿佛作曲家只是厌倦了旧的音乐形式才不断做出改变的。我想通过本书让读者感受到音乐是如何与宗教精神、人类情感、发明创造、历史推进、个人和民族的自我意识这些西方传统中的大概念息息相关的。人们曾以宗教、哲学、心理或政治的名义，对古典音乐的意义下过各种定论。但在大多数时候，音乐只是一种单纯的消遣工具、一味生活的调剂品或一种娱乐形式而已。

谈论音乐并不能代替聆听音乐。在本书的“拓展阅读与推荐音乐”部分，我列出了一些重要的音乐作品。这些作品要么是在书中提到过的，要么可以用来论证本书的重要观点。如果你觉得我推荐的这些作品理解起来很困难，那么还有很多其他选择，只要是同一个作曲家的类似作品都可以。此外，我还推荐了一些书以供进一步阅读，不过这些书最好还是要搭配着音乐一起来读。在聆听新的音乐时，我经常会发现一些新的

问题。这些问题让我思考，促使我阅读。阅读又将我重新带回音乐中去。这是一个永无止境的过程，让你不断丰富自己的音乐体验。

但是，没有绝对正确的方法。我一生中印象最深刻的音乐往往来自偶然的邂逅，而现在常萦绕我耳畔的那些音乐，几年前我却丝毫不来电。如果遵循时间顺序聆听音乐，那你很难有任何收获。就像试图按作家名字索引有条不紊地阅读“经典”文学作品的人一样，你坚持不了多久。而我的建议很简单，那就是跟着感觉走，碰到感兴趣的地方就停下，但也不要害怕去接触陌生的东西。生命太短暂了，花费时间去聆听那些无法让你一下子便着迷的音乐似乎是一种浪费。但如果你不去寻找新的音乐体验，那不也是对生命的浪费吗？

## 测一测 你对古典音乐的了解有多少？

1. 很多人经常说的“音乐家的音乐”指的是什么？
  - A. 弦乐四重奏
  - B. 交响乐
  - C. 复调音乐
  - D. 键盘音乐
2. 以下说法哪一项是错误的？
  - A. 古典音乐并不是欧洲所独有的
  - B. 古典音乐是一种仍然被使用的、活跃的音乐形式
  - C. 浪漫主义时期的艺术家通常都喜欢追求宏伟巨制
  - D. 我们所知的现代音调的和声体系早在16世纪就已经确立了
3. 我们常说的浪漫主义的理想化身指的是谁？
  - A. 贝多芬
  - B. 肖邦
  - C. 瓦格纳
  - D. 莫扎特
4. 古典主义音乐的诞生与发展主要是受到了哪一项社会运动的影响？
  - A. 启蒙运动
  - B. 文艺复兴运动
  - C. 宗教改革
  - D. 文艺复兴运动与宗教改革



扫码下载“湛庐阅读”App，  
搜索“人人都该懂的古典音乐”，  
获取答案。

引言 音乐，一种与历史文化相通的艺术

1 什么是古典音乐

古典音乐的概念只是历史的产物

录音技术的发展让“古典”越来越难定义

古典音乐的发展史，就是记谱法的发展史

古典音乐的价值是超越时代的

2 神圣之音：从中世纪到1600年

单旋律音乐：在歌词清晰度与音乐丰富性之间拉锯

复调：西方文化意识中的一次重大突破

世俗音乐：流浪艺人与宫廷歌手

作曲家崛起：新艺术时期成为艺术史上的分水岭

音乐理论：音乐的核心是追求秩序感

记谱法：音乐思想得以记录和实现的基础

宗教改革对音乐的影响

3 人类之音：1600—1750年

音乐语言：从对上帝的崇拜到对自身关注的关注

音乐与意大利文艺复兴：进入音乐新时代

牧歌：众多情感表达方式的起源和缩影

歌剧：探索人类情感的本质与界限

新兴宗教音乐：表达人的情绪和主观感受

器乐崛起：歌词不再是音乐中必不可少的元素

弦乐：成为古典器乐的核心

4 古典之范：1750—1810年

古典风格：音乐的平衡之美

[古典音乐：理性主义的结果与反理性主义思潮的载体](#)

[独立艺术家出现：启蒙运动使人开始自由创作](#)

[歌剧：关注普通人的喜与悲](#)

[键盘音乐：将理性的秩序与感性的情绪融为一体](#)

[弦乐四重奏：四个理性人之间的对话](#)

[交响乐：公开表达私人情感的载体](#)

[音乐会：作品需要保持通俗易懂](#)

## [5 浪漫主义音乐：1800—1900年](#)

[浪漫主义音乐：无法表达的渴望](#)

[面向未来的音乐：引领未来艺术的发展](#)

[往昔的痕迹：现代性与早期音乐传统相融合](#)

[追求宏伟巨制：在歌剧中的体现](#)

[向往精致小巧：表达理想与现实的割裂](#)

[浪漫主义晚期：深入剖析最根本的内在自我](#)

## [6 现代音乐：1900年以后](#)

[地理上去中心化：对现实的不满与对远方的向往](#)

[科技的发展改变了与音乐有关的一切](#)

[对新兴音乐技术的探索与研究](#)

[艺术音乐和流行音乐的两极化](#)

[从强调表现到强调表达](#)

[音乐中的色彩](#)

[20世纪，多元而矛盾的音乐时代](#)

[附录1 术语解释](#)

[附录2 音乐作品汇总](#)

[拓展阅读与推荐音乐](#)

[译者后记](#)



# CLASSICAL MUSIC

A  
BEGINNER'S  
GUIDE



## 什么是古典音乐

---

古典音乐有明确的定义吗？

古典音乐是否具备一些独特且神秘的特质？

古典音乐是否独属于欧洲？

古典音乐有什么价值？

## 古典音乐的概念只是历史的产物

无论是在实体店还是在网上的音乐商店逛“古典音乐”分区，你都会看到兼容并蓄、多种多样的音乐，其中不仅包括几百年来著名的作曲家在音乐厅和歌剧院演奏的作品，还有众多不太知名的人物的作品和音乐风格。首先，你会发现音乐的跨度非常大，从中世纪和文艺复兴时期，一直延伸至公元9世纪或更早的简单无伴奏的宗教圣咏。所以你会看到，莫扎特、柴科夫斯基、普契尼和德彪西的作品旁边紧挨着的是蒙特威尔第（Claudio Monteverdi）、帕莱斯特里那（Giovanni Pierluigi da Palestrina）、马肖（Guillaume de Machaut）和佩罗坦（Pérotin）这些中世纪宗教音乐家的作品。

其次，在“古典音乐”分区的另一端，你可能还会发现约翰·巴里（John Barry）或约翰·威廉姆斯（John Williams）等电影音乐作曲家的作品，或者原曲风格为流行或爵士乐，但经由古典音乐演唱家在管弦乐队的伴奏下重新演绎的作品，甚至还有属于现代主义先锋派<sup>(1)</sup>这种似乎不太可能被海顿或舒伯特欣赏的风格的作品。

我们无法简单地定义古典音乐是由什么组成的。“古典音乐”这个词涵盖了从中世纪到后现代这一千多年的音乐史中所包含的音乐。它包括专为音乐厅而作的音乐，也包括那些不是为观众而作的音乐。虽然最著名的古典音乐作曲家大多活跃于欧洲，但如今，古典音乐的触角已延伸至世界各地。对很多人来说，古典音乐指的只是古老的音乐。但对很多当代作曲家来说，虽然创作的是现代风格的作品，但他们仍然把自己看作古典音乐传统在今天的延续。在有些人看来，古典音乐可能只是为那些受古典训练的音乐家而存在的，由唱诗班演唱，或者用管弦乐中的传统乐器来演奏。但越是了解古典音乐，你就越难给它下一个准确的定义。

古典音乐不只是那些已经逝去的作曲家创作的音乐，它是一种仍然活跃的音乐形式。在漫长的历史长河中，作曲家们不断地改变着音乐的范式，因此，古典音乐也并不是某种固定的规则或惯例。它也从从不标榜自己是严肃的“艺术”，因为很多古典音乐作品并不是以这种方式被创作和演奏出来的。

那么，从中世纪到后现代这一千多年的西方音乐为何能被归类

为“古典音乐”呢？公元9世纪的修道士在无人的小教堂里演唱的无伴奏旋律和在21世纪由一百多位音乐家组成的管弦乐队为两千多名观众演奏的现代交响乐，又有什么共同之处呢？答案很简单，那就是共同之处并不多。很清楚的是，古典音乐并没有明确的定义，寻找所谓定义的尝试往往也是徒劳的。从某种意义上说，古典音乐就是那些被归为“古典音乐”的音乐。这个定义很有用，因为它强调了对这一类别的划分是由文化和历史决定的，所以是可以改变的。这种归类方式与音乐作品的结构、解读和表演方式有关，而并不是因为古典音乐拥有一些非古典音乐不具备的重要而神秘的特质。

古典音乐并不是欧洲独有的。在中国、日本、马来西亚、泰国和印度的宫廷文化中，也发展出了一些类似的音乐传统。由专业的音乐家、音乐符号和固定的音乐剧目所组成的体系，确保了这些音乐传统能各自以统一完整的形式延续数世纪。还在追求温饱的社会通常不会出现这样的音乐。那些被称为艺术的事物通常是生活水平发展到超越基本生存需求后的产物。

只有在安定繁荣的历史时期和享有充分自由时间和物质财富的社会阶层，艺术和音乐才会兴旺发展，被赋予超越物质需求的地位。因此，中世纪时，只有在教堂、修道院和皇宫等封闭的环境中，音乐、文学和各种学派才得以蓬勃发展。而直到18世纪，这种情况才发生了很大的转变——经济上获得独立的中产阶级兴起，使音乐创作和音乐会成了公共活动的一部分。任何买得起门票或想上音乐课的人，都可以享受音乐。

值得注意的是，如今大家广泛接受的古典音乐的概念，大约在300年前才真正成形。在音乐厅为购票入场的观众演奏音乐，让他们感受到内在的愉悦和享受，这在18世纪之前是闻所未闻的。直到19世纪，这种形式才变得比较普遍。音乐厅、观众以及古典音乐“杰作”的概念，都是在18世纪的伦敦、巴黎、维也纳、柏林和其他欧洲城市中陆续产生的。

现在，我们在音乐会上听到的大部分音乐，最初都不是为了让观众欣赏而创作的。例如，巴赫（J.S. Bach）[\(2\)](#)的众多康塔塔作品，都是他在莱比锡的圣托马斯教堂任合唱团指挥时，为了举行宗教仪式而写的。那时，演绎这些作品是每周礼拜的一部分，作品中还包括赞美诗合唱，以便让教堂会众也能加入歌唱。然而在今天，如果在音乐会上听巴赫的康塔塔时，你也跟着唱了起来，那你可能会被要求闭嘴。

## 录音技术的发展让“古典”越来越难定义

原本为音乐厅表演而创作的音乐，如今可能会作为配乐出现在广告或电影中，而原本为电影创作的音乐有时也会在音乐厅进行现场演奏。与其被这一切搞得不知所措，还不如接受这样一个观点：“古典音乐”的概念本身就是历史的产物。所以，如果你发现今天它仍在改变，那也不要觉得奇怪。

在20世纪，没有什么比唱片技术的发明和传播对音乐的改变更彻底的了。虽然1877年爱迪生就发明了留声机，而且从19世纪80年代起就有人用蜡筒来记录音乐，但直到第一次世界大战之后，人们才开始广泛地对音乐进行商业录制。从20世纪80年代中期开始，黑胶唱片逐渐让位于CD，但仅过了10年，MP3文件就取代了CD，成为保存录制音乐的最佳方式。如今，孩子们在手机、音乐播放器或电脑上储存的音乐，已经比20世纪任何一位“唱片收藏家”引以为傲的藏品都要丰富了。

录音技术对人们如何看待和使用音乐产生了巨大的影响。毫无疑问，这是自18世纪公共音乐厅出现以来，音乐史上发生的最重要的一次转变。

在录音技术产生之前，音乐是一项社会活动，往往由一人或多人聚在一起演唱或演奏。他们演唱或演奏多久，音乐就持续多久，当他们停下来时，音乐也就结束了。那个时候，音乐只在有人演唱或演奏的时候才会响起。在现代音乐会出现之前，音乐作品往往仅出自近期或依然在世的音乐家之手，而他们多半就在当地创作。那时的人们也很少能听到时间、距离、文化跨度较大的音乐。甚至在音乐变得专业化以后，人们要听音乐，也还是会在特定的时间和特定的地点聆听音乐家不可复制的现场演奏。

录音技术改变了这一切。今天，只要有个便宜简单的音乐播放器，任何人都能随时随地、随心所欲地聆听世界上几乎所有的音乐。因此，音乐可以自由飘荡在任何时间和任何场合，而不再依赖某些特定的观众或特定的音乐家。这是历史上第一次，音乐可以成为一件完全私人的事情。这也是现在更难定义“古典”二字的原因之一——古典音乐的独特之处，即由音乐厅和歌剧院所定义的表演空间，被数字录音格式削弱了。这意味着包括古典音乐在内的所有音乐，都可以成为你通勤、运动、购物或做任何事情时的专享背景音乐。

无处不在的录制音乐，也让人很容易忽视古典音乐传统最明确的特点，即它是一种书面的、记谱式的音乐。尽管我们对古典音乐没有明确的定义，不同人的理解也不完全一样，但它的核心概念始终是以某种形式被记录下来且经历了几个世纪流传至今的音乐。音乐历史学家认为，古典音乐的起源与音乐记谱法的起源差不多是同时代的。换句话说，古典音乐的发展历史，就是音乐记谱法不断发展的历史。

## 古典音乐的发展史，就是记谱法的发展史

对不了解音乐的人来说，记谱法似乎只是一种帮助记忆的手段。在录音技术发明之前，人们“记录”音乐的唯一方式就是记谱。人们保存、记录音乐的愿望，也正是9世纪以来记谱法不断发展变化的原动力。那些在中世纪的教堂和修道院中负责演唱宗教歌曲<sup>(3)</sup>的人，必须熟记大量的曲目。据估计，当时一名歌手需要花近10年的时间才能学会所有的圣歌曲目。所以，最初的乐谱只是描绘出旋律大致走向的记忆辅助，而不像现代记谱法那样准确地标注音高和节奏。

现在仍然还有一些音乐人将记谱法当作记录和演奏音乐的方式。许多流行音乐要么根本不记谱，要么只记录一个大致框架，比如一组和弦进行<sup>(4)</sup>，演奏者可以用不同形式来“表现”。虽然你可以买到喜爱的摇滚歌曲的乐谱，甚至是你最喜欢的爵士钢琴家的手写谱抄本，但这些都是演出之后记录下来的，不同于古典音乐中用来指导音乐家演奏的乐谱。如今，很多音乐都是直接在工作室里制作的，不仅通过电脑进行数字录制，还会使用软件来合成其中的一些声音。到了这一步，记谱的概念也就完全消失了。

音乐工作室的新技术标志着音乐的创作从此脱离了古典音乐传统中不可或缺的记谱法。有一种观点认为，古典音乐之所以不同于其他的音乐实践，是因为它很大程度上是一种书面记述而非口耳相传的音乐文化。古典音乐和文学作品一样，通过书写将内容固定下来，这让它们区别于口耳相传的游吟歌曲或民间音乐。口传文化中的传奇故事在代代相传的过程中可以不断加工，而19世纪的印刷版小说则将每一处细节都固定在白纸黑字中，二者相差甚远。同样，可以任意改编发挥的民间音乐或爵士曲调与古典交响乐也是截然不同的。

不管是小说还是交响乐，这种把每个细节都确定下来的理念，就是

正统古典作品的核心标准。首先，这种理念引导人们形成对“作品”的概念，即伟大的文学家或者作曲家的创作。继而，古典音乐的历史就像文学或绘画的历史一样，成为关于伟大作品和创作这些杰作的艺术家的历史。

但音乐记谱并不是随意为之的。即使在记谱法还处于萌芽阶段的中世纪，它也已经为更加复杂的音乐创作提供了条件。作曲家可以通过记谱法不断改编和完善自己的音乐构思，还发展出了更为悠长复杂的多声部组合音乐。这在记谱法出现之前是完全无法想象的。例如，托马斯·塔利斯（Thomas Tallis）创作的《寄愿于主》或者斯特拉文斯基（Igor Stravinsky）创作的《春之祭》，这样的作品都依赖于多声部<sup>⑤</sup>之间相互作用产生的效果，而这种效果也只有记谱法出现以后才能实现。此外，复调的发展也与越来越准确的记谱法相辅相成。复调，即许多声部和谐地组合在一起，正是许多古典音乐作品的核心特征。记谱法在顺应13世纪至14世纪新出现的复调音乐潮流而进步的同时，也反过来影响了新音乐的发展方向。

对现在所谓的古典音乐而言，记谱法的重要性是毋庸置疑的。它不仅促进了节奏、和声与复调的发展，扩展了适合大型乐团表演的音乐形式，还塑造了音乐由一位作曲家创作而由其他人演奏的工作模式。在古典音乐中，创作和演奏是相互独立的活动，而这看似理所当然的事实离不开记谱法的功劳。这也是古典音乐的独特之处，因为在许多其他的音乐文化中，音乐家都只演奏自己创作的音乐或者只演唱自己写的歌。从18世纪开始，音乐家在观众面前表演预先创作的作品成为标准的古典音乐演出形式。人们习惯于聚集在特定的场所，安静、专注地聆听古典音乐的表演。

## 古典音乐的价值是超越时代的

为什么现代人仍然会聆听来自遥远过去的音乐，并且还愿意用19世纪德国、17世纪意大利或12世纪法国的音乐来消磨空闲时光呢？这是一个很值得思考的问题。人们喜欢古典音乐，与人们对博物馆或古代修道院里的文物感兴趣是完全不一样的。我们或许会被伊丽莎白时代的英国历史吸引，但我们通常不会因此就按照当时的风格着装打扮、使用当时的语言交流沟通，或者恢复到当时的个人卫生标准。在生活上，我们如此依赖现代文明，却为什么还会为200年前古人创作的文字或者音乐投

入大量的时间和金钱呢？更值得探究的是，来自如此不同时代和文化的音乐，是怎样对我们的生活产生巨大的影响，甚至比当代的音乐更有感染力的呢？

古典音乐就像艺术品一样，其价值往往是超越时代的。聆听贝多芬的音乐与观看博物馆里贝多芬的信件或者阅读1800年维也纳的报纸，给人带来的感受是迥然不同的。我们之所以欣赏来自不同国家、不同时代、为不同听众创作的音乐，是因为它们仍然对我们有强烈的吸引力和感染力。这些音乐或慷慨激昂，或令人愉悦，或引人深思，或只是单纯的听觉享受，仿佛架起了一座桥梁，带领我们穿越时空回到它诞生之时。不过，也可能正好相反，也许古典音乐与现实世界的距离感，才是它吸引力的真正来源。

很显然，我们如今欣赏古典音乐的方式与创作者的初衷是完全不同的。由于录音技术的发展成熟，音乐对大多数人来说都是唾手可得的，已经成为人们日常生活和环境的一部分。这完全不同于中世纪的神职人员在教堂聆听圣咏、伊丽莎白时代的朝臣去参加假面舞会，或者那不勒斯的店主在闷热而喧闹的歌剧院顶层第一次观赏罗西尼（**Gioachino Rossini**）歌剧时的体验。不同的环境，来自耳朵、眼睛和心灵的不同感受，都会不可避免地改变我们欣赏古典音乐的方式。我可以一边以110千米的时速开车在高速公路上行驶，一边听着14世纪的弥撒曲<sup>(6)</sup>，也可以一边洗澡一边唱着我最爱的普契尼的咏叹调。古典音乐存在的意义已经发生了巨大的变化。

对于以上这些，你大概不会太关心。也许你拿起这本书只是因为对音乐感兴趣，想了解得更多而已。关于音乐的问题总是会由音乐本身给出答案。只有当你不断聆听音乐的时候，对音乐的思考才会更加活跃且富有成果。虽然我按照历史发展的脉络将本书划分成不同的章节，但古典音乐的核心并不在于历史背景或者思想观念，当然，它与两者息息相关。音乐首先是一种感官体验。音乐伴随着人类历史的发展一路走来，为我们提供了感受世界和理解世界的多种方式。

这些我们称为古典音乐的浩繁曲目，也许正是我们想要的体验世界的全套剧本。当聆听16世纪的复调音乐时，我会有一种神圣而永恒的感觉；当聆听贝多芬的作品时，我能感觉到努力拼搏、直奔目标的激情和紧迫感；当聆听莫里斯·拉威尔（**Maurice Ravel**）的作品时，我会感觉到此时此刻生命饱满的存在感，以及那种当下的生机；当聆听一些现代电子音乐时，我会有一种站在已知世界边缘的崇高感。音乐有很多种表

达方式，也传递了很多不同的意义，而所有音乐合在一起就构成了一个比我们所有人的一生经历都要丰富的世界。

## 章末总结

1. 古典音乐： 指的是那些被归类为“古典音乐”的音乐，该划分由文化和历史决定，只与音乐作品的结构、渊源和表演方式有关，而且是可以被改变的。其中最明确的一点是，它是一种书面的、记谱式的音乐。
2. 录音技术： 在录音技术产生之前，音乐是一项社会活动，往往由一人或多人聚在一起演唱或演奏，当他们停下来，音乐也就结束了。录音技术改变了这一切，使人们可以随心所欲地聆听音乐。
3. 记谱法： 这是古典音乐的演奏中极为重要的一环。正是因为有记谱法，古典音乐才能和文学作品一样在书写过程中被固化，并区别于口耳相传的游吟诗歌和民间音乐。
4. 古典音乐的价值： 就像艺术品一样，古典音乐的价值也是超越时代的，其中蕴含的情感现在仍然能让我们产生共鸣。它架起了一座桥梁，带领我们穿越时空回到它最初诞生的地方。
5. 音乐与人类： 音乐伴随着人类历史的发展一路走来，为我们提供了感受世界和理解世界的多种方式。这些我们称为古典音乐的长长曲目单，也许正是我们想要的体验世界的全套剧本。音乐有很多种表达方式，也蕴含了很多信息，而所有音乐合在一起就构成了一个比我们所有人一生经历都要丰富的世界。



# CLASSICAL MUSIC

A  
BEGINNER'S  
GUIDE

2

## 神圣之音： 从中世纪到 1600 年

---

西方教堂的建筑结构对音乐的演奏有什么影响？  
为什么现在的协和音在中世纪却是不协和音？  
复调音乐是怎么产生的？  
中世纪的世俗歌曲都在歌颂什么？  
宗教改革对音乐产生了什么影响？

现在，去欧洲参观任意一座宏伟的中世纪大教堂，比如巴黎圣母院、兰斯大教堂、沙特尔大教堂、坎特伯雷大教堂或者林肯大教堂，你仍然可以感受到这些建筑在数百年前竣工时是何等的恢宏壮观。即使对我们这些见惯了现代城市的高楼大厦和科技的人来说，进入哥特式大教堂的回音空间后，也会产生强烈的敬畏感和惊奇感。

毫无疑问，一方面，这是因为它拥有广阔的封闭空间，高耸的垂直线条将人们的视线引向那高不可及、无比壮观的拱顶。另一方面，是因为建筑中对光和距离的巧妙运用，以及人们进入建筑时环境的突然变化所带来的感受差异。当你离开喧闹的街道，进入教堂静谧的内部空间，被绚丽的彩色玻璃、挂毯和雕塑围绕，所有这些因素累积在一起，即使你是一个来自现代社会的无神论者，也会产生强烈的感受。和中世纪的人们一样，初入教堂，你首先感受到的便是整座建筑带来的那种浩瀚澎湃的美学冲击。

中世纪宗教建筑中华美壮丽的内部空间并不只是吸引眼球而已，其特殊的声学结构所产生的混响和共振能带来听觉上的永恒感，这对音乐的发展产生了深远的影响。这种建筑内部的共振使声音听起来不断延伸，而非逐渐消逝，而这正是中世纪宗教音乐的滥觞。人们发现，在其他地方熟悉而平凡的人声，在教堂里却会呈现出新的音色。那时，宗教文本的歌唱，比如素歌或单声圣歌这样简单的无伴奏旋律，似乎能将单纯的语言转化为更加神秘的东西，如今听来亦然。

宗教音乐和建筑的精神特质都根植于世俗世界，又由此升华。就如教堂高耸的拱顶由深植地面的束柱支撑，素歌悠扬的旋律也是从吟唱的音符中逐渐升起的。这些旋律线的广度虽然受到人类音域范围和呼吸长短的限制，但它们叠加累积形成余音绕梁的回声，似乎达到了超越人类所能企及的境界。

中世纪时期，人们在声学领域进行了惊人的探索。虽然仍然以基督教的教义作为出发点，但精心设计的宗教音乐也是人类精神世界繁荣发展的见证。在那几个世纪，通过不断创新，演唱者和作曲家创作出了丰富而复杂的音乐作品。他们的音乐就像大教堂宏伟的外观一样，有力地冲击着中世纪听众的心灵。鉴于中世纪的大多数基督教信徒都目不识丁，更无法阅读用拉丁文写成的礼拜文字，这些高耸的建筑中不断萦

绕、回响的美妙音乐所产生的感观美必然和我们如今听来一样，甚至比如今更加令人陶醉。

现代生活中充满了来自声音、色彩、商品、食物、速度等各种方面的刺激，这让人很难理解宗教建筑中丰富的感官体验对中世纪民众产生的强大影响。对现代人来说，单一、无伴奏且没有和声或明显节奏的音乐可能一开始会显得有些奇怪和单调，但只要仔细聆听，人们仍然会感受到有力的冲击。或许正是因为相对简单，它似乎能帮人排除杂念，让人在充满喧嚣的现代文化中寻得一片难得的净土。

## 单旋律音乐：在歌词清晰度与音乐丰富性之间拉锯

单旋律乐曲指的是全曲只有一条单旋律，没有其他声部的乐曲。这段单旋律既可以是一个歌手的独唱，比如在民歌、念白、摇篮曲中常见的形式，也可以是由许多人声汇成的齐唱<sup>(7)</sup>，就像在体育场齐唱国歌一样。长笛独奏曲，如德彪西的作品《绪任克斯》<sup>(8)</sup>就是一首单旋律乐曲，由一名歌手独唱的爱尔兰民谣《丹尼男孩》亦然。

所谓单旋律乐曲，即作品中除了基本旋律，没有添加和弦或对比节奏的部分。世界各地的音乐发展虽然差异甚大，却有着一项相同之处，那就是对单一无伴奏旋律的重视。提高旋律的音量，无论是通过独奏还是合奏，仍旧是世界各种音乐风格和传统的基础。现代世界的音乐往往以由不同的乐器和声音的不同声部组合而成为特色。其实，西方音乐家一千年前就已经开始这样做了，而这个时间也正好是音乐历史学家考证的所谓“古典音乐”起源的年代。

我们可以肯定地说，在10世纪前，所有音乐实际上都是单旋律乐曲。虽然古代歌手的表演可能会与各种乐器的伴奏结合在一起，但这也仅仅是用不同的音色表现单一的旋律线条而已。不过，由于缺乏可靠的证据，我们只能通过想象和推测描绘那个时代以前的音乐图景。

在中世纪的大部分时间里，富有宗教色彩的圣咏旋律和教堂之外的世俗歌曲之间似乎都存在着时断时续的相互交流，保持着和谐共处的友好关系。几乎可以肯定的是，早期的基督教圣歌来自犹太圣歌以及地方民谣。鉴于教会所覆盖的区域过于广阔，即使是在公元最初的几个世纪，宗教音乐也必然会有一些显著的地域差异。学者已经发现，早期教会在地中海沿岸的希腊、土耳其、埃及等各个方向不断向外发展延伸的

边远教区之间，就存在着截然不同的圣歌风格。

8世纪末期，罗马天主教会一直致力于统一风格迥异的早期基督教音乐，这也是神圣罗马帝国加强中央集权的重要举措之一。查理大帝<sup>(9)</sup>废除了法国地区的高卢圣咏（Gallican Chant），坚持以罗马圣歌取而代之。西班牙地区的莫扎拉比克圣咏（Mozarabic Chant）到11世纪也被正式取缔。这种集权化的宗教权威当然也是政治权威的一种表现。整个神圣罗马帝国范围内，所有宗教机构使用的仪式文本和音乐都在罗马统治者的管理下完成了统一。所有在教堂礼拜仪式上唱诵的圣歌，都必须由在罗马培训过的教师教授。

尽管教皇格里高利一世在统一基督教音乐的将近两个世纪前就去世了，但这种新的统一的圣歌却被称为“格里高利圣咏”。从很多方面来说，这是教会改革者的一种营销策略——把当时教会专制的政治运动安在一名广受爱戴和尊崇的历史人物名下。然而，如果找一段现代教会吟唱早期圣咏的录音来听，你就会发现这招其实并不管用。

那么，到底什么是单声圣歌呢？除了由人声演唱、旋律单一，最能引起现代观众注意的是，它是一种无规律的音乐，没有明显的韵律和节奏，其灵活而流畅的风格直接源于歌词本身。在最简单的圣歌中，歌词的每个音节只有一个旋律音，这是一种相对直截了当的唱法，即音节式；在有些圣歌中，每个音节会有两到三个旋律音，即纽姆式；而在所谓的“华丽圣歌”中，一个音节可以对应一长串的装饰音，形成一个花唱片段，即花唱式。

很显然，在音节式唱法中，歌词是第一位的，音乐只是突出了歌词的庄严和神圣，并没有掩盖歌词本身。而在花唱式中，歌词的优先地位被音乐取代。听花唱式的圣歌时，由于歌词的音节被拓展成华丽的花唱片段，哪怕是一句简单的“哈利路亚”，你也可能听不出来。

容易想见，教会坚持认为圣歌的歌词内容必须清晰准确，然而这种要求却很难得到长期有效的落实，因为教会艺术家在进行音乐实践时往往只醉心于音乐本身的精致巧妙。歌词的清晰度和音乐的丰富度之间的矛盾关系构成了教会音乐的发展史。有趣的是，早期的教会领袖曾明确地允许音乐在礼拜仪式的某些时刻从歌词中“脱离”出来。例如，366—384年在位的教皇达玛稣（Pope Damasus）在探讨弥撒礼拜中圣歌“哈利路亚”的最后一部分花唱段“欢颂”（jubilus）时，似乎已经肯定了音乐本身的独立价值。他写道：

通过“欢颂”这个表述，我们明白，无论是用字母、音节、词汇还是演讲，我们都无法理解或表达人应该如何进一步赞美上帝。

在中世纪最早关于音乐的专著之一《论音乐》（*De Musica*）中，圣奥古斯丁也给予了欢颂极高的评价：

这是一种快乐的声音，不需要语言，喜悦之情就倾泻而出……这种情绪在欢呼和呓语中爆发出来，似乎过于极致，甚至无法用言语来形容。

在现代，我们的耳朵深受巴洛克和古典音乐的节奏律动熏陶，所以当我们聆听中世纪的素歌时，很难不被其旋律线的流畅和自由打动，这与后来器乐的理性有序和均匀一致形成了鲜明的对比。这是一个奇妙的悖论，尽管朴素的无伴奏人声传递了一种修道院式的禁欲主义，但它产生的效果是极其感性的。人们常常会注意到这种矛盾，素歌带给人的感受就像是一份中世纪手稿，虽然是简单的手写文本，却因其绚丽的颜色和精致的书法而大放光彩。正因如此，单旋律圣歌受到中世纪僧侣运动核心的宗教神秘主义青睐也就毫不奇怪了。

近年来最非凡的“发现”之一是来自宾根（Bingen）的艺术家希尔德加德（Hildegard）的音乐作品。希尔德加德是12世纪著名的作曲家，更是罕见的女性作曲家。希尔德加德是莱茵河谷的一个本笃会修道院的女院长，她不仅是那个时代最伟大的音乐家之一，也是神学、自然历史和医学领域一位著名的作家。

希尔德加德的音乐作品约有80部保存至今，其中包括由女性演唱的道德剧《美德典律》。她就像那个时代的其他神秘主义者一样，记录了许多具有强烈宗教色彩的幻景。这种狂热的特质同样也影响了她的素歌作品。她创作的素歌往往音域更加宽广，整个旋律有一种不断上升的轮廓。即便是近千年后的今天，许多听众仍然能够深刻地感受到她作品中那种忘我的热情。

中世纪圣歌与现代那些看似追求灵性实则只为放松身心的CD音乐截然不同，它和神秘主义之间的联系根深蒂固，而且远远超越了原初圣歌所传达的对“永恒”的直接印象。这种丰富的内涵是由圣歌的音乐性决定的。

首先，素歌没有在现代音乐中占统治地位的机械节拍，旋律更加自

然、柔顺，充满灵性。

其次，素歌的调式并不符合由调性规范的现代和声系统，而是通过一套精巧的调式结构创造出一种更加从容自由的时间感。从歌词设计到整体结构，圣歌的风格都不同于后来浪漫主义时期的音乐作品。浪漫主义时期的作品痴迷于创造情感的高潮，就像小说的故事情节一样，而素歌专注于细节的设计，就像层层叠叠展开的花瓣。

最后，素歌对音色的要求有别于其他西方传统音乐。它那自然流畅的旋律线条、专门填写的歌词文本，以及在石头建筑中演唱时产生的共鸣，形成了一种独特的歌唱风格。在这种风格中，纯净的音色就是一切，没有任何让人分心的其他声音——没有伴奏，也没有乐器和声音的对比。

素歌源于宗教仪式中的经文诵唱，因而与宗教思想和情感有直接的联系。在中世纪的大修道院中，每一个时段都有精细严密的安排。每天的日课从黎明的早祈到就寝前的晚祷，再到午夜的晨祈，循环往复。6世纪的圣本笃（St Benedict）是日课制度的设计者，他创立了西方第一个修道会，即本笃会，其后又出现了道明会和方济会。中世纪修道院是欧洲乃至世界各地的学习中心，自然也成了音乐发展的重要中心。现存的中世纪音乐手稿就主要来自这些修道院的图书馆。修士们不仅拥有抄写音乐手稿所必需的物质基础和受教育水平，还享有最丰富的音乐传统。

这一点可以从在相对封闭的修道院环境中不断发展创新的音乐实践中看出来。虽然教会对仪式所用的圣歌有严格的规定，但一代又一代修士仍然不断对原有的圣歌进行着富有新意的改造。尽管圣歌本身不允许改变，但人们还是有一定自由发挥的余地。比如说，在礼拜仪式圣歌开始前和结束后的部分增加一些华丽的唱段，或者在礼拜仪式圣歌的主要部分之间添加一些插入旋律，又称附加段（tropes）。因为这些华丽的、没有歌词的装饰音很难记忆，所以歌手经常用文本的形式把它们记录下来，每个音符对应一个音节。虽然这是一种纯粹的记忆辅助，但当文本本身被唱出来的时候，它们就变成了圣歌歌词的一部分，就像这个附加段成了圣歌音乐的一部分一样。其中的一些段落被称为继叙咏。早在9世纪的时候，法国利摩日的圣玛夏尔修道院和瑞士的圣加仑修道院中就有这样的例子。

这种创作方式在12世纪的音乐中逐渐流行起来，并在圣维克托修道

院的亚当这类音乐家的作品中发展成了赞美诗。事实上，继叙咏对礼拜仪式的正统性和一致性造成了威胁，以至于16世纪的特伦托会议（Council of Trent）最终禁止了这种音乐形式。

## 复调：西方文化意识中的一次重大突破

在中世纪音乐的发展过程中，最引人注目的变化也许就是一种新的音乐形式的出现。在这种音乐中，单旋律乐曲被发展为多种不同的声音，即复调。关于这一变化是为何发生，又是如何发生的，众说纷纭，但是都只说对了一部分。

对于一个混合了不同年龄和性别的歌者的合唱团体来说，由于男性和女性、小孩和成人的声音有着天然的区分，即便是在唱同一旋律的时候，相互差上八度也是很正常的。集体歌唱很容易在相同的旋律中产生一些微小的差别，尤其是当演唱者都是来自一个教会的教友，而非训练有素的唱诗班时，因为总会有人快上一拍或者慢上半拍。这样就可能会形成一种支声复调：人们同时演唱相同的旋律，但相互之间有着细微的差异。

在圣咏之外加上即兴演唱的第二声部的想法，也可能是复调产生的原因之一。在合唱圣歌时，很有可能有某位歌者在广为人知的标准旋律之外添加了自创的内容。表演者的即兴发挥，在历史上世界各地的不同音乐传统中都屡见不鲜。

以持续长音（drone）吟唱圣咏并不罕见，即通过人声演唱或者乐器演奏将音调固定在特定的高音或者主音上，这也就凸显了旋律线不断远离而后回归原旋律所营造出的波浪起伏之感。固定音调的效果就像引力，它会将离开“地面”看似自由飞扬的旋律，拉回最初的状态。虽然我们所知的现代音调的和声体系直到大约1600年才确立，但它正是建立在这种不断远离而后回归的感觉之上。每个音符在远离基调的短暂过程中给人们带来的愉悦感，正是和声体系的本质。

这种由演唱者通过精心设计，在圣咏中加入附加声部的音乐实践，可能早在10世纪的时候就开始了。现存于世的瑞士圣加仑修道院的中世纪音乐手稿中，就有相应的证据。诞生于9世纪末的中世纪音乐论著《音乐手册》（*Musica enchiriadis*）中提到过这一点，并指出当时的音乐实践已经相当成熟了。

早期的复调奥尔加农（organum）形式多种多样。其中最简单的一种，就是附加声部与主声部保持固定的音程，通常是相距四度。例如，某人演唱一首著名的曲子，第一个音从C调开始，同时要求另一人演唱同样的旋律，但是第一个音从F调开始，这就形成了最基础的奥尔加农。从上述过程中，我们可以清楚地看到，复调本质上是通过一条旋律演化、拓展出另一条旋律，而与现代的和声概念无关。因为和声研究的是多个音符同时发声的效果，可以理解为乐谱上“纵向”的联系。

这种一个音对应另一个平行音的复调，又被称为第斯康特奥尔加农（discant organum）。其形式一直延续到现在，并被运用到所谓的高声部旋律中，常见于圣诞颂歌的最后一节，由唱诗班的女高音演唱。但是如果我们现在去听中世纪复调音乐，可能会觉得很干，甚至刺耳。因为其中两个声部通常相距四度或五度，不同于现代和声体系。现代和声体系是建立在三度音程的基础上的，而这在中世纪的音乐理论家看来反而是不协和的。你可能注意到了，在不同的历史时期，人们对如何界定协和音与不协和音是有分歧的。从很大程度上说，这种区别取决于音乐本身在不同的历史和文化时期的定位，而非出于声学或物理学的原因。

在大约12世纪形成的华丽奥尔加农（florid organum）风格中，人们开始使用长音演唱圣咏的部分，并在圣咏旋律的上方使用短音来演唱第二声部。缓慢进行的圣咏声部又被称为持续声部或者主声部，与之相对的则是活跃、华丽的奥尔加农声部。无论是11世纪的《温彻斯特附加段圣咏集》（*Winchester Troper*）中收录的150多首双声部奥尔加农，还是12世纪上半叶法国利摩日的圣玛夏尔修道院音乐，都有表现出华丽奥尔加农风格特征的鲜明例子。

早期复调音乐的整合、发展要归功于12世纪活跃于巴黎圣母院的音乐家们。这座大教堂的建造始于1161年，在将近100年的时间里都没有完工。但毫无疑问的是，自初建起它就一直是复调音乐蓬勃发展的中心。从12世纪晚期保存至今的《奥尔加农大全》（*Magnus Liber Organi*）是一本关于中世纪奥尔加农的伟大著作。根据相关记载，这本著作来自人们所知姓名最早的中世纪作曲家之一，莱奥宁（Léonin）。他的主要作品大约创作于1150年至1180年。这本歌曲集包括圣母院大教堂全年弥撒和日课仪式所用的全部复调音乐。

在大约1198年到1199年之间的宗教节日上，莱奥宁的继任者佩罗坦对这部作品进行了润色和修订，并加入了自己的复调作品，形成了新的版本。据后来被称为“无名氏第四”[\(10\)](#)的英国学者介绍，在巴黎圣母院

听到的佩罗坦的作品中，有时候旋律中甚至还会有第三或者第四声部。

如此多的声部要达到协调一致的效果，对节奏精确性的要求远远超过了单旋律圣歌。为了确保歌手在演唱不同的旋律线条时仍然能够保持一致，人们从12世纪便开启了一条漫长的探索和发展之路。就像音高的概念遵循古希腊调式发展而来的不同调式或音阶一样，节奏的概念同样源于古希腊诗歌所衍生出的格律，即诗句长短、重音安排等形式。当然，声乐中的语句架构是有限制的，因为一次呼吸间隔所能唱出的语句毕竟有其极限。这一点在音乐手稿中也有所体现，那就是乐谱中开始出现垂直线，即现代音乐中小节线的前身，把乐曲分割成短句或者小节，又称为组合节奏型。

音乐史上的每一次进步都伴随着相应的损失——某一个方面获得发展的代价就是另一方面的萎缩。从这个意义上说，两个或多个声部之间的协调是通过打破单旋律圣歌的连续性来实现的。

即便如此，“复调”这个概念对欧洲文化的重要性也再怎么强调都不为过。它是一种智慧的发明，代表了音乐想象力的飞跃，鲜明有效地将公元后的第二个千年与第一个千年区分开来，从而创造了后来的音乐史。如果你从聆听莱奥宁和佩罗坦写的一些简单奥尔加农曲开始，然后快进到14世纪和15世纪马肖和纪尧姆·迪费（Guillaume Dufay）的作品，接着去听16世纪那些伟大的复调弥撒曲，比如帕莱斯特里那、维多利亚（Victoria）、奥兰德·德·拉絮斯（Orlande de Lassus）、托马斯·塔利斯、威廉·伯德（William Byrd）等人的作品，你就会明白复调的伟大意义了。

本来代表了绝对简约和专注的单旋律圣咏，逐渐发展成内涵无比丰富的音乐形式。在历史上各个时期的西方音乐中，占据首要地位的始终都是旋律本身，而在这项传统中最独特的成就，便是各个声部的复调结合——不同的乐器和人声声部彼此独立，但又结合起来形成了和谐的整体。这个整体层次丰富，远远超过它的各个部分的总和。

正如圣奥古斯丁在公元4世纪所说的，“当言语不足以表达情感时，人们就会选择高声歌唱。此时旋律本身就拥有了独立而又超越于歌词之上的力量和生命”。早期的单声音乐，无论是宗教的还是世俗的，都体现了这一理念。但是，复调的出现代表了一个质的飞跃：它将单一的歌词和旋律拓展为复合的声音。不同于普通语言的单一声音，音乐向外绽放形成由若干部分组成的宏大和声。就像巴黎圣母院那华美绮丽的玫瑰之

窗，将不同的线条和色彩组合在一起，使旁观者目眩神迷一样，复调音乐之美就在于多重旋律像玫瑰花瓣一样组合在一起。它代表了西方文化意识中的一次决定性突破，当思想的表达被文字的局限性束缚的时候，多重声音构成的复调音乐打破了限制。

## 世俗音乐：流浪艺人与宫廷歌手

音乐并不专属于教堂。确切地说，在中世纪的日常世俗生活中也有大量的音乐，只是它们没有像宗教音乐一样留下那么多的历史记录。因为世俗的音乐家既没有需要，也没有资源来负担记录音乐的昂贵花销。尽管如此，我们还是可以从那些幸存下来的作品中，还原出世俗音乐在宫廷和集市、城市和乡村、公共和私人场合中活跃的生动画面。

宗教音乐和世俗音乐在早期声乐的主要形式上差别不大，不同之处在于歌唱的语言和内容：宗教音乐通常使用拉丁语演唱，世俗歌曲则使用各地方言。有一种音乐形式能够很好地体现宗教音乐与世俗音乐之间的区别，那就是跨越两者界限的换词歌。这是指保留一首声乐作品的原有曲调而把宗教歌词替换为世俗歌词，反之亦然。这种做法对现代听众来说可能有点奇怪，因为按照我们对歌曲的一般理解，音乐是用来表达歌词的，但中世纪音乐家对歌词和音乐的关系有截然不同的态度。

真正将不同类型的音乐区分开来的，是歌者与听众的身份。不同类型的歌手所处的社会地位天差地远，其中最不稳定、处于社会边缘的是戎格勒（jongleur），即穷困潦倒、四处游荡的江湖艺人。对他们来说，杂耍表演和唱歌一样重要。四海为家的生活方式使他们成了不同地区之间新闻传播的重要载体。

此外，受教育程度更高的流浪音乐家被称为戈利亚德（goliard），主要由一些不规矩的学生和想逃避枯燥修道院生活从而到处游荡的云游僧侣构成。他们会一直过着流浪艺人的生活，直到找到更为稳固的社会身份。他们的歌曲内容往往放荡恣肆，不拘礼节，而且通常包含对教会的讽刺。大约在1225年后，随着中世纪大学<sup>(11)</sup>的兴起，他们也逐渐销声匿迹了。从卡尔·奥尔夫（Carl Orff）的畅销专辑《布兰诗歌》（*Carmina Burana*）中，我们可以一窥戈利亚德诗歌放荡不羁的风格。尽管《布兰诗歌》是在1936年创作的，但它的内容取自发现于巴伐利亚修道院的一份13世纪的音乐手稿。

在中世纪世俗音乐家中，最杰出的代表就是活跃于法国西南部的特罗巴多和活跃于法国北部的特罗维尔<sup>[12]</sup>。前面提到的戎格勒只是一群没受过教育、游离在社会边缘的流浪艺人，特罗巴多和特罗维尔却是出入于宫廷的歌手。他们要么有贵族赞助，要么本身就是贵族的一员。特罗巴多和特罗维尔的作品往往高贵典雅，与戈利亚德的低俗露骨形成了鲜明的对比。典雅爱情是他们反复唱诵的主题。

从某种程度上说，爱情歌曲主导了中世纪的世俗音乐文化。在这一点上，现代人的音乐品味似乎与八百年前的人们有着某种微妙的联系。可望而不可即的爱恋似乎是一个超越时代的主题。但是，中世纪的典雅爱情观有着高度模式化的特点，总是着力描绘无法跨越的鸿沟和无法接近的爱人。不过，即便是在与宗教音乐南辕北辙的爱情歌曲中，滋长的情欲背后也隐藏着一种高雅的礼仪规范，与神圣赞美诗所表达的圣洁之情有着异曲同工之妙。在本质上，那些献给圣母马利亚的神秘赞美诗或者根据《雅歌》（*Song of Songs*）<sup>[13]</sup>中对情欲的描写创作的绘画，与歌颂典雅爱情的世俗歌曲是相通的，其主题都是无限渴望却无法触及的挚爱。

特罗巴多所创造的贵族音乐文化繁荣于1000年到1200年之间，但他们在阿尔比派十字军对法国南部异教徒发动的长达20年的军事讨伐中遭受了巨大的伤亡。历史上有许多留下过姓名的特罗巴多游吟诗人，其中最负盛名的是贝纳特·德·文塔多恩（Bernart de Ventadorn）。

贝纳特的赞助人是来自阿基坦的埃莉诺（Eleanor）。他跟随埃莉诺的第一次婚姻来到法国北部，又在1152年她第二次结婚时，陪伴这位赞助人前往英国。埃莉诺的第二任丈夫是来自安茹的亨利，而这位亨利后来成了英国国王亨利二世。

贝纳特大约有45首诗歌流传下来，其中有18首的旋律是完好无损的。这些乐曲和人物事迹之所以能够保存至今，是因为尽管特罗巴多音乐是口口相传的，但是他们的歌曲在13世纪中叶被人们回溯、记录并收入了特罗巴多歌曲选集《尚松曲集》（*Chansonniers*）。这本作品集中甚至还有歌手本人的传记，从中我们可以发现这种贵族音乐风格并不局限于男性歌手，也有许多女性游吟诗人，她们也被称为特罗巴兹（*trobairitz*）。

在法国北部，特罗维尔音乐兴盛于1100年到1300年之间，其中最著名的游吟诗人是亚当·德·拉·阿莱（Adam de la Halle）。他的作品既有抒

情歌，也有叙事诗。他在1283年用音乐创作的戏剧《罗宾与玛丽昂的游戏》有时被称为最早的歌剧，不过严格来说，直到1600年才真正有了“歌剧”这个词。

在德国同时期也出现了歌颂典雅爱情的歌曲，由所谓的恋诗歌手（*Minnesänger*）[\(14\)](#)演唱。瓦尔特·福格尔韦德（*Walter von der Vogelweide*）就是恋诗歌手中的一位。600多年后，他作为歌剧角色出现在理查德·瓦格纳（*Richard Wagner*）创作的歌剧《纽伦堡的名歌手》和《汤豪塞》中。《汤豪塞》中还有一位角色的原型是中世纪英雄史诗《帕西法尔》（*Parzifal*）的作者沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫（*Wolfram von Eschenbach*）。瓦格纳在《汤豪塞》中将两种截然不同的世俗歌曲传统结合在了一起，其中一种是盛行于12世纪和13世纪的典雅爱情歌曲，另一种是16世纪以工匠歌手汉斯·萨克斯（*Hans Sachs*）的作品为代表的中产阶级公会歌曲。

在整个欧洲，宗教音乐和世俗歌曲在彼此吸收与借鉴中共同发展。例如，在意大利，主要的音乐形式是劳达赞歌（*lauda*），它的内容涉及宗教题材，但并不用于礼拜仪式。在西班牙，类似的歌曲被称为坎蒂加（*cantiga*），歌词通常在赞美圣母马利亚的事迹。劳达赞歌实际上是集体行进时的齐唱歌曲，类似于朝圣者在路上唱诵的歌曲，同时也是14世纪极具影响力的悔过运动[\(15\)](#)的标志之一。德国也有类似的音乐形式，即所谓的鞭笞之歌（*Geisserlied*）。它作为一种自我鞭笞的恶性仪式的一部分而广泛传播，引起了教会的关注，并最终被禁止使用。

虽然宗教与世俗音乐在技巧方面可能并没有显著的不同，但世俗音乐发展兴盛的重要意义在于它使用方言诗歌，并推动了方言歌曲和方言诗歌的共同繁荣。例如，法国南部的特罗巴多就使用普罗旺斯语或奥克语写作了大量高度格式化的诗歌。因此，*Langue d'Oc*（奥克语）和现代法国南部地区都被称为*Languedoc*（朗格多克）。

## 作曲家崛起：新艺术时期成为艺术史上的分水岭

现代人对作曲家的印象，往往停留在从贝多芬往后的众多浪漫主义天才的形象上，然而，这其实与中世纪真实的音乐生活大相径庭。由于教堂音乐的特殊性质，尤其是在对礼拜音乐的编纂上，要绝对避免作曲家个人创造力的影响。就像礼拜仪式的神圣文本亘古不变一样，宗教音

乐也很难被个人改变。现代人对作曲家的判断标准几乎都与表达有关，即作曲家的个性在作品中的体现，而这也与中世纪的价值观迥异。不过世事无绝对，正如我们之前所看到的，某些古代作曲家在生前身后都享有盛名，比如贝纳特·德·文塔多恩或亚当·德·拉·阿莱。

直到14世纪，我们才遇到这样一位作曲家。他对音乐技术的发展以及后来其他作曲家的影响，使他成了现代意义上最早的伟大作曲家之一。在音乐史上，从14世纪初开始的一段时期被称为新艺术（Ars nova）音乐革新的开端。“新艺术”的概念来自菲利普·德·维特里（Philippe de Vitry）在1322年撰写的一本同名专著。

有别于古艺术（Ars antiqua），新时代的特点是日益繁盛的世俗文化，而社会上也出现了越来越多对教会腐败堕落的批判。反对教会干预政治的寓言《福维尔传奇》（*Roman de Fauvel*）<sup>[16]</sup>极具影响力，对教会进行了辛辣的讽刺。教会的权威在东西教会大分裂时期降到了谷底。当时有两位教皇，一位在罗马，一位在阿维尼翁，各自主张自己才是上帝在人间真正代表。与此同时，欧洲也遭受英法百年战争和黑死病的重创。黑死病夺去了超过了2500万条生命，其中包括英国一半的人口。教会陷入内斗和腐败无能的泥潭，昏庸无能，为这一时期世俗文化和艺术得以迅速发展提供了重要的背景因素。世俗文化发展中最重要表现形式之一就是方言文学的繁荣，出现了像乔叟、但丁、彼特拉克和薄伽丘这样的作家。

在新艺术音乐的实践方面，最著名的就是伟大的纪尧姆·德·马肖。以后来产生的古典传统的意义上看，我们可以认为他是历史上第一位伟大的作曲家。马肖本人似乎也意识到了自己在音乐史上的重要性，因为直到生命的最后，他都特别奢侈地将全部作品保存记录下来。这在14世纪可是一项非凡的成就。

在某种程度上，这反映了马肖相对较高的社会地位。他是卢森堡伯爵、巴伐利亚国王约翰一世的大臣，是兰斯大教堂的咏礼司铎，还是一位著名诗人，乔叟对他的作品推崇备至。尽管马肖是一位牧师，但他创作的几乎都是世俗的音乐。在现存的大约140部作品中，用于礼拜仪式的音乐屈指可数，仅有6首经文歌和1首《圣母弥撒》，后者创作于14世纪60年代，可能是为弥撒谱曲的最早代表了。

马肖的世俗音乐的核心特点是在诗歌和歌曲创作中延续典雅爱情的传统风格。马肖的一些歌曲源自他的长篇爱情诗《真言集》（*Le Livre*

*dou Voir Dit* )。这部9000多行的诗篇记录了当时60多岁的马肖和贵族女青年贝洛尼之间的传奇爱情。这种风格在他众多典雅爱情歌曲之一的开头部分得到了充分的体现：“夫人，你是我所有快乐的源泉。”

夫人，你是我所有快乐的源泉

纪尧姆·德·马肖

夫人，你是我所有快乐的源泉。

无论我对你的爱与怜惜多么强烈，

抑或为你献上多少赞美、服侍、敬畏和尊崇，

依旧微不足道。

亲爱的夫人，

只为你的回眸，

我那渺小的愿望即告满足。

那百倍的欢喜，

足以铭记千万年。

现代听众若期望能在这些作品中找到浪漫主义作曲家所能赋予这段文字的那种情感，那他们多半会感到失望。因为无论是在世俗还是宗教的声乐作品中，歌词都仅仅是一种语音材料。从本质上来说，这些音乐作品更像是一种较为抽象的旋律组合。例如，当你聆听马肖的《圣母弥撒》中开场的慈悲经时，其实是听不到歌词的，因为歌词每个音节都被旋律无限拉长，只在需要休止的地方中断。现代听众可能无法欣赏这种没有明显结构、曲折蜿蜒、不成段落的旋律线条。然而，在这种看似平静的音乐之下，狂热而澎湃的情绪不断涌现，堆叠的旋律则创造出一种宏大的空间感。对中世纪的民众而言，这无疑是一场与音乐演奏场所、宏伟的兰斯大教堂相得益彰的听觉盛宴。

在很多方面，音乐都是超脱于歌词的。例如，信经，作为最开始的素歌吟诵部分的短句，就只是一种纯粹的复调旋律组合。歌词本身的意义被音乐中体现的一种中世纪的灵性取代，然而，这朵绽放的灵性音乐之花后来又被更为理性的时代压制。

马肖是历史上第一个伟大的“北方作曲家”[\(17\)](#)，他的音乐统治了欧洲乐坛长达近3个世纪。从14世纪到15世纪，视觉艺术在以佛罗伦萨和威尼斯为代表的意大利城邦取得了引人瞩目的发展，然而，同一时期最伟大的音乐文化中心一直位于几代勃艮第公爵的领地内。当时的勃艮第公国是西欧最辉煌的王国之一，首都在第戎，疆域包括现在的法国东部和中部地区、卢森堡、比利时和荷兰。勃艮第宫廷拥有丰富的音乐生活，其活动中心则是以罗马教皇教堂唱诗班为蓝本的唱诗班。

当时的作曲家无一例外地也都是歌唱家，因为直到17和18世纪乐器音乐兴起之前，声乐一直是音乐文化的核心。在此之前，人们通常将乐器演奏家与吟游歌手，即较低级的音乐家相提并论。这一时代的音乐大家几乎都与勃艮第宫廷有关，如纪尧姆·迪费、吉尔·班舒瓦（Gilles Binchois）、约翰内斯·奥克岗（Johannes Ockeghem）、安托万·比努瓦（Antoine Busnois）、若斯坎·德普雷（Josquin des Prez）和海因里希·艾萨克（Heinrich Isaac）。

马肖在14世纪的乐坛可谓独领风骚，而他的地位在恰好一个世纪后被著名的迪费取代。迪费的风格是其所处时代音乐成就的绝佳代表。当时，占据主流地位的是现在所知的法-尼德兰乐派[\(18\)](#)，而迪费的音乐在这一乐派中处于核心地位。他主要在康布雷大教堂工作，也曾旅居意大利，作为私人音乐家就职于当地的富裕家庭、宫廷教堂以及罗马教皇教堂。他的音乐常见于公众场合，因为这些作品都是为了纪念一些伟大的事件而创作的，比如签署和平条约、教堂落成的奉献礼、教皇选举以及许多家庭庆祝活动。

迪费的音乐创作继承了自马肖以来的主流传统，即以弥撒曲、经文歌和尚松[\(19\)](#)为主要创作体裁。这三种音乐形式的统治地位一直持续至16世纪晚期，长达近3个世纪。迪费一生创作了70多首尚松，多为三声部作品。这种形式的音乐已经变得更加“现代”了，因为上声部往往比下面的两个声部更重要，相互配合而产生连续运动的感觉，使音乐中和声的因素增加，旋律更加流畅。此外，在音乐创作中，迪费还通过二拍子和三拍子的组合体现出一种新的节奏自由感，并以更清晰的韵律划分形成一种全新的调式。

在迪费的尚松中，日臻完善的诗歌与旋律组合在一起，还原了勃艮第宫廷治下的社会风貌。那优美而精巧的艺术风格彻底推翻了人们对“原始野蛮”的中世纪文化的想象。在这些歌曲中，典雅爱情仍然是最重要的主题，不过迪费就像他同时代的作曲家一样，会根据不同的风格

来选择不同的音乐形式，比如叙事歌（ballade）配合内容严肃的长篇诗歌，而维勒莱（virelai）或者回旋歌则搭配轻松的舞曲。这三种主流歌曲形式的区别在于重复模式不同，但它们都以主歌和副歌为基础，就像我们今天常用的那样。

“经文歌”这个词来源于法语单词mot，意思就是“词”。它反映了男高音声部的重要性，而这一声部通常是在既有旋律的基础上填入新的歌词形成的。不过，经文歌的特点在于，歌唱者往往会同时唱出两段不同的歌词，有时甚至用两种不同的语言来演唱，或者一种是世俗歌词，另一种是宗教歌词。这种形式的多声部音乐再次说明，早期音乐对歌词创作的态度与后来的音乐，如19世纪的德国艺术歌曲<sup>(20)</sup>或1600年左右的意大利牧歌，是截然不同的。在后来出现的这些音乐形式中，歌词的文学意义与音乐主题的表达往往是紧密结合在一起的。此外，早期音乐的特点还说明了，这种音乐并不服务于听众或音乐会的需求。它们是歌唱者为了音乐本身、取悦自己和赞美上帝而创作的音乐。

迪费的一些经文歌是为重大事件或庆典活动而写的，比如创作于15世纪30年代的《人类至高之善》。其中最复杂、最令人印象深刻的是《最近玫瑰盛开》，它是迪费于1436年为佛罗伦萨大教堂的祝圣典礼而创作的。

迪费的经文歌也反映了中世纪音乐热衷于以音乐节拍体现特定数值比例的风格特点。最能体现这种音乐风格的技巧之一就是所谓的等节奏技法，而等节奏经文歌正是在迪费的创作中发展得更为丰富和复杂的。它以一个节奏型，即塔里（talea）为基础，通过重复一次或多次，形成作品的框架。这种重复可以是完全一致的，也可以是渐快型重复，即保留相同的节奏比例，但是音符时值变短；或者是渐慢型重复，即保留相同的节奏比例，但是音符时值变长。有时候，这种特点只在男高音部分体现，但它也会影响到所有声部。因为塔里可能很长，在某些情况下可能会有40个小节，所以这种重复不一定能被听众辨认出来。但是，听众对音乐听起来渐快或渐慢的感受还是很明显的。

人声的节奏以塔里为基础编排组织，而每一句歌曲的音调也是基于一组音高序列，即克勒（color）重复构成的。如此编排的巧妙之处在于，塔里和克勒的长度是不一样的，所以它们并不同步。其表现结果就像万花筒一样，同样的颜色和形状会以不同的排列组合再现。有趣的是，一些20世纪的作曲家，如奥利维尔·梅西安（Olivier Messiaen）或哈里森·伯特威斯尔（Harrison Birtwistle），在这种技法鼎盛时期的600年

之后，也将其运用在自己的音乐创作中。

如果要论中世纪音乐中最重要的一种创作技法，可能就是常见于经文歌和弥撒曲中的定旋律了。中世纪作曲家在创作复调音乐时会以一段旧有的旋律作为基调，通常是素歌旋律，即为定旋律。它由男高音以拉长音符的方式演唱，也就是慢唱，并与作曲家以对位法<sup>(21)</sup>创作的其他较快的声部形成对比。

从定旋律乐曲中，我们可以看出中世纪的作曲概念与现代的作曲概念是截然不同的。中世纪的作曲家会从定旋律的部分开始，将整部作品中的不同声部铺展开来分别进行处理。比如，从定旋律开始添加第二声部，并与原来的声部形成一个令人满意的对比，然后第三声部，甚至第四声部也是以同样的方式添加进来。值得注意的是，中世纪作曲家的这种创作思路和作品构建过程完全是横向的、水平的，而不像后来的作曲家那样时时刻刻注意垂直方向的和声效果。现代音乐工作室的技术也能实现类似的工作方式，比如将整首歌的每一条音轨都进行单独的制作处理，然后就像丝网印刷<sup>(22)</sup>叠加不同颜色的图层一样将音轨整合到在一起。

大约从1600年往后的作曲家在创作时开始更多地将所有声部作为一个整体考虑，而不是像以前那样先写完整篇交响乐的中提琴声部，再去考虑小提琴声部。比如，莫扎特在创作交响乐章时就会“垂直”地去构思不同声部的组合，考虑所有管弦乐器一起演奏的音乐效果。

## 现代和声

现代和声概念是由拉莫（Jean-Philippe Rameau）在1722年撰写的《论和声》中提出的。它为至今仍在流行的和弦理论建立了基础。对我们来说，和弦是一个具体的东西，用钢琴弹奏和弦是一件再常见不过的事情。但是，和弦其实是一个相对现代的发明。对16世纪的作曲家来说，和弦并不是一种单独的、成型的概念。和声最初的概念源于作曲家对旋律线条在五线谱上水平行进的思考，并不像18世纪早期那样开始考虑“垂直方向”和弦的效果。从水平到垂直，是音乐思维的巨大变化。它改变了人们对音乐乃至时间的感受方式。

定旋律技术为中世纪作曲家创作大型音乐作品奠定了坚实的基础。

在弥撒曲的创作中，定旋律是将彼此独立的乐章结合在一起，形成一个整体的纽带。盛行于15世纪至16世纪的所谓连章弥撒曲，就是将5个基本乐章，即慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经、羔羊经建立在同样的定旋律之上。这是中世纪音乐的主要成就之一，它标志着人们开始关注和思考长篇作品的结构，而这正是古典时代那些大规模作品出现的基础。

令人惊讶的是，这一时期的定旋律不一定非得从宗教音乐中选取。以迪费为首的众多作曲家都曾借用世俗的旋律作为自己弥撒曲创作的结构基础。迪费最著名的作品之一，创作于15世纪60年代的弥撒曲《武装的人》就取自一首经久不衰的同名流行歌曲。这首流行歌曲还被后来的许多作曲家反复使用，改编到不同的音乐作品中。再早十年左右，在15世纪50年代，迪费还曾以自己创作的一首尚松歌曲旋律为基础，写作了一首弥撒曲《脸色苍白》。

在迪费的努力下，定旋律规则成了法-尼德兰乐派音乐技巧的基础。但他的这一作曲技巧其实来自伟大的英国作曲家约翰·邓斯泰布尔（John Dunstable）。这一时期的英国音乐对欧洲音乐的发展产生了多方面的影响。英国人喜欢三拍子的音乐，而这些愉快悦耳的英国歌曲深深地影响了迪费和班舒瓦这样的作曲家。由四部和声组合而成的丰富浑厚的声音，现在已经成为一种和声的标准模式。这一模式的形成源于英国人喜欢在三声部制式中男高音的下方，再加上一个更低的声部，被称为反男高音，但实际上就是现代的低音。

在1475年，约翰内斯·廷克托里斯（Johannes Tinctoris）提出，音乐已经发展为一种完全的新艺术，所有以前创作的东西都显得过时了。他特别指出，英国音乐，尤其邓斯泰布尔的创作，是这一成就的基础。

新艺术时期被广泛认为是音乐史上的一个分水岭，若斯坎·德普雷正是这一时期的代表人物。若斯坎生前就享有很高的知名度，直到去世后的很长一段时间内，仍然有人出版和表演他的作品。许多人认为出版和表演作曲家作品是由来已久的古典音乐传统，但这种形成其实直到1800年左右才真正变得普遍。若斯坎创作了大约100首经文歌、20首弥撒曲和75首世俗作品。他的成就在于他把勃艮第作曲家的复调风格与意大利人的和声乐感结合起来，产生了一种更加丰富和谐、更有方向感的音乐。这种对和弦垂直结构的敏锐思维，反映了音乐和歌词之间不断变化的关系，而且也是后来16世纪音乐发展的最大成就之一。

若斯坎在音乐创作中偏爱简短的单元结构，而非倾泻而出、连续不

断的旋律线条。他通过使用一系列环环相扣的短句，使音乐本身似乎有了更多的呼吸起伏之感，形成了清晰的停顿和再起，每一段都像是前一段的模仿和重复。这种情况在四个声部中都贯穿始终。这种音乐在性质和质地上有着更大的多样性和反差感，展现了一种超越定旋律结构约束的自由。

从若斯坎开始，古老的一句接一句的“延续型”创作方式，被更现代的、同时考虑所有声部的“同步式”创作方式取代了。结果就是，音乐的4个声部之间有了一种新的对等关系。创作者也得以自由地改变和重组音乐的织体（texture）[\(23\)](#)。例如，当我们聆听像《圣母颂》这样的经文歌时，就会发现作曲家对每一段新加的歌词都进行了单独的思考和处理，并根据其特点搭配了旋律。

当然，定旋律仍然被广泛使用，特别是在需要构建大规模音乐结构的低音部分时。但是音乐史上通常真正值得注意的并不是作曲家用了什么素材，而是他们对音乐的处理。作曲家总是喜欢由非常普通的材料入手，创作一篇非凡的作品，贝多芬的《迪亚贝利变奏曲》就是一个很好的例子。若斯坎有两首弥撒曲都是基于标题读音与音阶唱名构成的双关，似乎是想以此说明音乐材料的选择其实是相对随意的。比如，《啦索发咪 咪弥撒曲》的名字就说明这首歌是由5个基础音符组成的。还有献给费拉拉公爵埃尔科勒（Ercole, Duke of Ferrara）的《费拉拉的赫尔克里斯弥撒曲》，其定旋律来自标题中的元音转化而成的音阶唱名[\(24\)](#)。

法-尼德兰乐派的主导地位并不是仅仅依靠少数几位作曲家获得的。除了他们之外，还有许多其他著名的音乐家，其中少数人一直在尼德兰地区活动，而大多数人都曾去意大利等地工作。吉尔·班舒瓦和安托万·比努瓦的尚松，或者约翰内斯·奥克岗的弥撒曲都是在没有外出游历的情况下创作的。阿德里安·维拉尔特（Adrian Willaert）则在威尼斯的圣马可大教堂成为唱诗班指挥。像他一样的作曲家们对其后一代的意大利作曲家有着巨大的影响。

在这一时期，只有英国音乐没有受北方音乐的影响，保留了其独特的风格，更偏爱绚烂华丽、极具装饰性的对比声部。从15到16世纪，英国音乐都有一个显著特征，那就是通过不同声部之间复杂的相互作用为音乐带来华丽感。这一特征在20世纪都铎音乐的复兴大潮中，又一次回到了英国作曲家拉尔夫·沃恩·威廉斯（Ralph Vaughan Williams）和迈克尔·蒂皮特（Michael Tippett）等人的作品中。

## 音乐理论：音乐的核心是追求秩序感

傲慢是现代性的一大特点，人们常常将那些老旧的或者起源较早的东西视为应该列入博物馆的老古董，这一点在科技领域尤其明显。我们会觉得人类第一次尝试建造飞机、潜艇或电脑的设计很可笑，而几年前的手机现在看来更是笨重不堪。这种倾向渐渐地开始支配我们对所有过去事物的看法。现代性的内在逻辑似乎暗示着“一切都在变好”，即使事实并非如此。这也是为什么“时移世易”之感也是现代性的重要特征。想想历史上著名的音乐、绘画、文学或哲学作品，也许能够提醒我们，人类思想和精神领域的成就与进步，并不是一条简单的上行线。我们最好把它想象成山峰和低谷，海浪和潮汐，或者简单地说，是无限的变化，并没有任何特定的轨迹指向某个完美的终点。

现代社会对待音乐的骄矜态度，在一定程度上源于现代乐器技术的发达，但同时也是因为音乐的概念和存在意义总是随时代发展而变化。随便问问街上的路人：音乐的意义是什么？答案多半是“带来快乐”或者“表达情感”。而且人们通常认为音乐以前者为存在目的，以后者为实现手段。但是，在人文主义将人类和人类的情感置于艺术追求的核心地位之前的几个世纪里，音乐家们往往志不在此。直到1550年之后，这种人文精神才体现在音乐中。这并不是说中世纪的音乐家对人类情感的领域不感兴趣，典雅爱情歌曲中流露出的强烈情感表明，人们对情歌的喜爱其实古今一样。但是，他们认为音乐追求的应该是更伟大的事物。

欧洲中世纪和文艺复兴时期的音乐，以及世界其他地区的传统音乐，乃至最近兴起的一些先锋派音乐，其核心追求都是某种超越人类日常生活的秩序感。哲学家波埃修斯（Boethius）重新阐述了毕达哥拉斯在公元前6世纪首先提出的理论，区分了三种不同类型的音乐。

第一种是宇宙的音乐，指的是人类听不见的天地之声，来自行星的运动和宇宙整体的和谐平衡。第二种是人间的音乐，与前者类似，指的是维系人类世界和谐平衡的理想之音。前两种音乐本质上都是抽象的哲学观念。只有第三种，实践的音乐，指的才是我们日常所见的音乐创作。但是当时一般认为第三种音乐是对前两者的模仿。换句话说，人们认为音乐中所有声音的和谐组合并不是一种自发产生的现象，而是宇宙中心的某种神圣的数值比例层层传达至人类听觉领域的结果。

今天人们通常认为音乐是一门主观的、个性化的艺术，然而在中世

纪的文化中，阐释音乐却是客观的科学理论。在古老的自由七艺，即所谓值得自由之人学习钻研的七大学科之中，音乐与算术、几何、天文学一起被归为科学四艺，而不是文学三艺，即文法、修辞和逻辑。音乐被视为可听的数字或者数值比例，也可以说是听觉领域的数学或几何学。这种观点一直延伸到文艺复兴时期，反映在像约翰内斯·廷克托里斯的《均衡音乐》（*Proportionale musices*）这样的理论著作中。

可以肯定的是，虽然随着历史的发展，音乐理论逐渐变得不那么抽象，开始关注节奏、音调与和声等实际问题，但仍然还是通过数字或者数值比例来解释问题的，就像吉欧塞弗·扎利诺（Giuseppe Zarlino）的《和谐之制》（*Instuzioni armoniche*）或海因里希·格拉雷努斯（Heinrich Glarean）的《十二音系》（*Dodecachordon*）所表述的那样。

音乐研究者对数字和比例的兴趣不仅仅是理论上的问题，也往往切实影响了作曲家的工作方式。人们通常认为纯理性或者纯数学的作曲方式是20世纪现代主义音乐独树一帜的特征。但事实上，它是中世纪作曲家表现自己高度抽象和精炼的作曲技术的一种常规炫技之举。例如，马肖的回旋曲《我的结束是开始，我的开始是结束》，由三个声部组成：高声部是从头到尾的一段常规旋律；中声部是完全倒行的旋律，即从高声部的最后一个音符开始，回到第一个音符结束；与此同时，低声部则构成了一个回文结构，即其前半段的旋律线条和后半段的旋律线条是旋转对称的。这部作品基本的结构可以用文字表述为：

高声部：我的结束是我的开始；

中声部：始开的我是束结的我；

低声部：我的结束是我的：的我是束结的我。

如果这种结构会形成刺耳难听的声音，那作品的意义也就大打折扣了。但是令音乐家们赞叹不已的，是在这种抽象的结构下，各组成声部相互之间的配合居然也能完美和谐。音乐家们对这种抽象形式的发挥贯穿整个音乐历史，从14世纪的马肖到18世纪的巴赫，再到20世纪的阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg），都有此类作品。

勋伯格和他的学生安东·韦伯恩（Anton Webern）和阿尔班·贝尔格（Alban Berg）在他们的十二音体系中开发了一种旋律线的组合法：将

原始旋律与它的逆行版本、倒影版本和逆行倒影版本组合在一起。这种抽象的音乐思维常被人拿来与早期浪漫主义审美的表达方式相比，并被批评为偏离了音乐的本质。但是考虑到巴赫在他的键盘作品中也乐于此道，比勋伯格早出现600年的马肖也用过类似技法，人们应该清醒地认识到这种批评是站不住脚的。

## 记谱法：音乐思想得以记录和实现的基础

如果没有日臻完善的音乐记谱体系，那么前述的各种研究与探索都不可能实现。如果说古典音乐的历史本质上是书面音乐的历史，那么音乐技巧和记谱法的发展也可以说是相辅相成的。记谱法不仅记录了新的音乐思想，也是后者得以实现的基础。起初，记谱法主要用于记录圣咏旋律，仅仅是一种辅助记忆的手段。当时有经验的歌手需要掌握上千首圣咏，所以最早的记谱法是为了帮助歌手准确记住每一首需要演唱的圣咏。这一系列的记谱符号，或者说这种记录早期音乐的纽姆谱（*neumes*），包含的信息是很有限的。没有五线谱，也没有制式音符，不能记录精确的音高和音程，只能用一些简单的符号来记录大致的旋律框架和词句轮廓。

“纽姆”这个词来自希腊语，意思是“呼吸”。在最开始时，一个纽姆就是一口气可以唱完的短句。后来，纽姆就用来指代表示一个短句的符号。现存最早的例子可以追溯到9世纪，不过这个记谱体系的形成时间很可能更早一些。

就像音乐的发展历史一样，根据地理位置的不同，记谱法的起源与发展历史也十分丰富多样。在这个过程中，节奏记谱法逐渐兴起，进而演化为我们今天所看到的五线谱体系。著名的中世纪音乐理论家僧侣圭多（*Guido D'Arezzo*）完善了四线谱，为后来五线谱的发展做出了贡献。

圭多一开始使用不同的颜色来标记谱线和音高，后来改为使用字母符号来标记表示C调和F调的谱线。这也就是现代谱号，即每条谱线前面的音调符号的起源。圭多通过线条和线条间的空隙标记了精确的音高且从那时至今一直未变，还为每一个音高取了名字。当时有一首流行的《圣约翰赞美诗》（*Ut queant laxis*），它的前六个短句恰好起始于连续的音阶：C、D、E、F、G、A。于是，圭多从每个短句的起始拉丁文音节中分别抽取了一个名字用来代表上述音阶：ut、re、mi、fa、sol、

la。这些音阶唱名一直沿用至今，现在仍然应用于教孩子们学习音乐的视唱系统中。

正如我们所见，后来兴起的节奏记谱法对复调音乐来说变得越来越不可或缺，因为复调音乐必须采取一种方法来准确地标记节奏，以确保各个声部都能保持和谐一致。人们在中世纪发展出了一种复杂的“捆绑”系统，将音高绑定于隐含的节奏联系中。尽管这套系统看起来和现代记谱方式很不一样，令现代表演者和学者很难解读，但它仍然是我们今天使用的记谱系统的重要先驱。在素歌中，音调与节奏是由歌词决定的。因此，器乐要获得独立地位，其先决条件就是一套更为抽象的节奏记谱系统。从马肖到若斯坎的一系列音乐家，也是依靠这种记谱系统使声乐完全脱离了歌词本身，使作品成为复杂、精妙且纯粹的节奏艺术。

## 宗教改革对音乐的影响

从1600年开始，教会对音乐的发展不再具有决定性的影响。在那之后的时代，人文主义对音乐的影响虽然比绘画和其他艺术形式来得晚，但它开启了一种围绕人类的表达、娱乐和快乐而形成的、更为“现代”的音乐概念。但在这一决定性的转变之前，教会的变革对音乐世界产生了最后一次强烈的影响。在德国、法国和英国，新教改革不仅仅是一场宗教剧变，还带来了社会和政治的动荡。在后来的几个世纪里，欧洲的大部分地区都经历了这一场变革。

受到宗教改革影响最明显的是德国和法国的音乐。马丁·路德在1517年对罗马天主教会权威发起的挑战，标志着新教改革的开端。他是一个音乐爱好者，特别崇拜若斯坎的作品。另一位比较极端的改革者约翰·加尔文反对在教堂使用复调音乐，理由是复杂的音乐旋律掩盖了神圣的歌词文本。路德认为教会应该致力于推广便于大众积极参与的音乐，其结果就是今天人们熟知的赞美诗。这些分节式宗教歌曲曲调简单，便于记忆。德国赞美诗在教会唱诗班的表演中达到完美的和谐，成了之后几个世纪德国音乐的重要组成部分。

在英格兰，自从1534年亨利八世与罗马彻底决裂后，宗教改革严重动摇了教会音乐的基础。不过，虽然修道院受到了巨大的破坏，亨利八世的音乐品位却很保守。他欣赏那种华丽花哨的曲目，所以本质上属于拉丁风格的音乐仍然兴盛不衰。对英国音乐传统破坏更大的是爱德华六世。在他的统治时期，英国的音乐生活几乎被破坏殆尽：唱诗班制度被

废除，大量礼拜书籍被焚毁。玛丽·都铎短暂恢复了罗马教仪，但随后又被伊丽莎白一世推翻。

令人惊异的是，尽管经历了如此曲折的宗教和政治动荡，16世纪英国教会的音乐作品仍然十分丰富可观。虽然约翰·塔弗纳（John Taverner）和托马斯·塔利斯是如今最广为人知的属于那个时代的英国合唱作曲家，但其实还有许多音乐家为当时那些以声音丰富、复调华丽而闻名的宗教音乐作品贡献了自己的力量，比如威廉·芒迪（William Mundy）、约翰·谢泼德（John Shepherd）和克里斯托弗·泰伊（Christopher Tye）等。

在某种意义上，英国音乐就像是独立于尘世之外的理想之地。在这一时期的欧洲大陆，天主教会以激烈的反宗教改革运动回应宗教改革运动。反改革措施在音乐领域的影响，主要来自特伦托会议的决议。反改革派音乐理念的最佳代表就是帕莱斯特里那创作的天主教教会音乐。他的作品被用作教学经典，影响了好几个世纪。直到今天，帕莱斯特里那的风格也一直被认为是16世纪对位法调式的标准模范。这是一种客观的、不带个人色彩的音乐风格，完全脱离了世俗的烦扰，就像帕莱斯特里那自己的生活经历一样。他一生都在罗马的教堂里生活和工作。

从音乐的角度上来说，帕莱斯特里那的风格以平稳流动、起伏舒缓均衡的旋律线条为特征。其作品的情感表现温和而含蓄，与同时代的奥兰德·德·拉絮斯在作品中生动的情感表达形成了鲜明的对比。拉絮斯是一个四海为家、游历过很多国家和地区的作曲家，他把意大利风格和北方的音乐元素结合在一起，应用到各种类型和体裁的音乐中，包括意大利牧歌、法国尚松、德国民谣和弥撒曲等。

在同一时期最伟大的西班牙作曲家之一维多利亚的作品中，也有同样强烈的情感流露，不过仍然受限于追求纯粹的宗教风格。在英国，同时代的威廉·伯德是一位精通各种创作风格的全能型作曲家，无论是宗教还是世俗体裁的创作都十分出色。伯德的作品包括拉丁文弥撒曲和经文歌、英文赞美歌和圣歌、牧歌，还有为六线提琴和键盘乐器创作的乐曲。

回顾这一章所涉及的背景，我们很难不被中世纪声乐的绝对地位震撼。并不是说器乐在中世纪宗教或世俗音乐中完全没有一席之地，只是它的地位与声乐无法相提并论。当时最重要的音乐形式全都是由声乐组成的。这与现代人通常认为古典音乐主要是器乐作品的印象形成了鲜明

的对比。

可以肯定的是，莫扎特、舒伯特或勃拉姆斯都创作了大量的声乐作品。但从18世纪开始，器乐的重要性逐渐上升，并在音乐史中占据了决定性的地位。不过，偶尔远离近代那些鲜艳丰富、质地浑厚的交响乐和器乐，让自己沉浸在清晰透彻的早期声乐之中是很有益处的。你会很自然地想到“纯净”这个词，因为在纯声乐中，每一个声音都是公开、透亮、清楚的，让人感觉质朴而真诚。当这种纯粹的声音在石制建筑的空旷空间中回荡时，带来的感官体验更是强大而震撼的。

在聆听了如此澄澈、冷冽的声乐后，再回到19世纪的管弦音乐中，你会觉得一切都听起来太过复杂厚重，过度修饰。太多的声音叠加在一起，什么也没办法听到。当你把中世纪音乐和包括19世纪音乐在内的现代音乐放在一起比较时，可能会觉得后者有一种奇怪的焦虑感，就好像它害怕保持不动或静默，唯恐暴露出任何潜在的缺陷。

## 章末总结

1. 单旋律音乐：指的是全曲只有一条旋律，没有其他声部的音乐。
2. 单声圣歌：由人声演唱、旋律单一，而且是一种“无规律”的音乐，没有明显的韵律和节奏，其灵活而流畅的风格直接来源于歌词本身。
3. 复调：本质上是通过一条旋律演化、拓展出另一条旋律，与现代的和声概念无关。它代表了绝对简约和专注的单旋律圣咏逐渐发展成内涵无比丰富的音乐形式；也代表了西方文化意识中的一次决定性突破，当思想的表达被文字的局限性束缚的时候，由多重声音构成的复调打破了限制。
4. 协和音与不协和音：不同历史时期的界定是不同的，而且这种不同在很大程度上取决于音乐本身在不同的历史和文化时期的定位，而非取决于声学或物理学的原因。
5. 世俗歌曲：使用各地方言演唱。流浪艺人演唱的歌曲往往内容放荡恣肆、不拘礼节且包含对教会的讽刺，而宫廷歌手演唱的歌曲则往往歌颂优雅的爱情。
6. 新艺术时期：指的是从14世纪开始的一段时期。新艺术变革潮流的代表是日益繁盛的世俗歌曲，歌曲内容大多讽刺教会的腐败堕落。

7. 音乐理论： 中世纪的音乐家认为音乐追求的应该是伟大的事物，追求某种超越人类日常生活的秩序感。在中世纪的文化中，阐释音乐也是一门客观的科学理论。



# CLASSICAL MUSIC

A  
BEGINNER'S  
GUIDE

3

## 人类之音： 1600—1750 年

---

音乐从什么时候开始关注个体的人？

为什么要在音乐中使用不协和音？

为什么不同国家的歌剧风格迥异？

作为音乐的牧歌与作为诗歌的牧歌有什么关系？

为什么小提琴等弦乐在西方器乐中占核心地位？

## 音乐语言：从对上帝的崇拜到对自身感受的关注

如果说现代人普遍认为音乐的意义在于表达情感，那么，现代意义上的音乐可以说起源于1600年左右。这并不是说1600年之前的音乐是完全脱离尘世的，也不是说后来的音乐不再受宗教思想影响了，而是说在1600年前后的数十年间，音乐语言发生了一种根本性的转变，将古代音乐和现代音乐区分开来。

当然，这种变化并不是独立于欧洲社会和文化变迁之外的孤立现象，而是席卷欧洲的人文主义思潮的一部分。正是在人文主义思潮的影响下，从14世纪晚期开始，欧洲逐渐脱离中世纪进入现代社会。在文艺复兴这一伟大的思想运动中，人们的世界观和价值观发生了翻天覆地的变化。

人们常说，中世纪的绘画代表着上帝眼中的世界，文艺复兴时期全新的自然主义绘画则代表着人类眼中的世界。这种崭新的世界观具体体现在画家的艺术技巧和作品结构的变化中：相比于中世纪绘画将人物置于虚幻缥缈的“非现实”空间里，文艺复兴时期的绘画运用了写实的现代透视技法，使画作更符合每个站在画前的观察者的视角。人们逐渐认为这种世界观是不言而喻且自然天成的。“还原世界本来的样子”也成为人们评价其他艺术观念的参照，无论是中世纪的、现代的还是非西方的艺术，都是如此。

在音乐领域，也有与绘画视角转换相类似的变化，那就是和声概念的产生。1600年之后，崭新的和声体系就像透视技法一样，增强了人们的自我意识。这种影响与音乐的两个要素有关：不协和音与音乐的时间感。

在外行看来，不协和音就是音乐中难听的声音。若根据这种定义，我们就应该尽量避免产生不协和音，因为音乐的意义在于美，而不协和音是丑陋的。是这样吗？不是。至少从欧洲音乐的发展史来看，肯定不是这样的。很少有音乐能完全避免不协和音。即使有这样的音乐，它听起来也一定是平淡乏味的，因为不协和音通常是音乐表现力的关键要素，就算称其为音乐的调味剂也不为过。我们之所以觉得拉赫曼尼诺夫（Rachmaninov）、肖邦或普契尼的音乐极具表现力，正是因为他们善于运用不协和音。

15世纪晚期到20世纪早期的所有作曲家以及其后的大多数作曲家，无论其作品是何种风格，都必须使作品中的协和音与不协和音达到平衡状态。在西方音乐中，我们所说的调性和声的本质，就在于从一个主音开始，最终又回到这个主音：由一个稳定音开场（起始），散逸到遥远的音符（远离），最后回归（起始）。所有的调性音乐都是如此。这个回归过程是曲折的，绝不能太简单直接，否则旋律就会过早地结束。事实上，一段旋律表现力的强弱与它如何推迟最后的回归和结束是直接相关的。更进一步地说，作曲家可以通过不断推迟最后向主音的回归，在其他音符上暂作停留，来达到让听众翘首以盼、期待圆满结束的效果。

所谓和声就是通过强化回归主音的感觉以及为回归营造的未完成感，来放大调性旋律的内在张力。这能使音乐产生一种强烈的运动感，即从起点向着某个“注定的”终点移动。当然，这些都是比喻，没有什么东西真的移动了，但和声强大的影响力足以震撼听众的身心。

从一个稳定的起点出发，最后回到一个稳定的终点，这是所有调性和声的基本过程，并且这个模式体现在每一个乐句、乐段、乐章乃至整个作品的运作中。正如人们在写作时要遵循从词语、句子到段落、章节的结构一样，调性音乐也通过每一次回归到代表休止的协和音来划分内部的章节。

随着作曲家掌握了在更大的范围内控制不协和音与协和音转换的技巧，音乐作品也变得越来越长。在17世纪初的牧歌中，不协和音只是偶尔出现，没有后续的处理和发展。到了18世纪早期，巴赫等作曲家会在许多小节中建立起一种持久的不协和音层，以强化作品结束时的情感。而在浪漫主义晚期的作品，比如瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》中，几乎整部作品在将近4个小时里都是为了迎接最终结尾那几个小节的解决（resolution）<sup>[25]</sup>而构建的一个漫长的等待过程。

通常来说，不协和音是一种短暂的现象，比如只在特定的和弦或声音中是不协和的。随便一本讲基础乐理的书都会讲到和弦的概念，说它一般由三个音组成。但这些书中经常忽略的是，不协和音并不是一个绝对的概念，它是随着历史的发展而不断变化的。在中世纪的奥尔加农，比如12世纪圣母院乐派的代表人物莱奥宁和佩罗坦的音乐中，三和音被认为是不协和的，而由二重旋律构成的纯四度才被认为是完美的。但若以现代人的审美来评价，四度音反而显得突兀，远不如三和音顺耳。

在18世纪的古典音乐实践中，人们将经过精心计算的不协和音符加

入三和音中，从而营造出一种旋律即将告一段落，“亟待”结束的感觉。但是，在德彪西或戴夫·布鲁贝克（Dave Brubeck）的作品中，第七音，即一般三和音中不会出现的其他音符，听起来是完全协和的，并没有需要解决的感觉。

那么，为什么音乐语言会以这种方式发生变化呢？为什么作曲家们抛弃了延续300多年的对位法模式，而选择了1600年左右在意大利出现的新的音乐风格呢？

要解答这个问题，我们需要回到最基本的问题上，即音乐存在的意义和目的是什么。一个简单的答案是，音乐文化的核心从对上帝的永恒崇拜转变成了对人类自身感受的关注。就像文艺复兴时期的雕塑突出了人体的美丽和高贵，新现实主义的绘画增强了历史时空感一样，新的音乐形式聚焦于表达人类即时性、本质性的身心感受。因此，中世纪模式的永恒世界让位于一个新的运动性的调性音乐系统。后者给人一种时间不断前进，向着明确的目标和终点运动的感觉，而这似乎也更符合商业化、充满活力和个人主义的时代精神。1600年左右意大利北部作曲家的牧歌和早期歌剧作品就是反映这种新精神的最佳代表。

## 音乐与意大利文艺复兴：进入音乐新时代

从16世纪晚期的意大利牧歌发展而来的新兴音乐形式具有十分重要的历史地位，因为它标志着以勃艮第作曲家为代表的北方音乐失去了长期以来的主导地位。1600年以后，意大利作曲家站在了欧洲音乐的最前端，并对德国和英国的音乐产生了重要影响。但让人感到奇怪的是，作为文艺复兴发源地的意大利早该在两百年前就在所有艺术领域领先于世界了，音乐却唯独是一个例外。造成这一现象的原因与意大利文艺复兴的本质是分不开的。

这场运动的中心思想很容易在文学和视觉艺术方面表达出来，在音乐领域则不然。因为现实主义的基础在于对真实世界的描述、对人类身体面貌的描绘以及对个人感受的关注。相反，音乐的本质显然是抽象的。音乐正是因为远离物质世界，才更容易受到中世纪宗教和神秘主义的影响。这一特点一直延续到了16世纪。所以文艺复兴开始后的几个世纪，音乐领域都未出现过像米开朗琪罗的作品那样展现人性的艺术创作。

从一定程度上说，意大利文艺复兴时期的世俗人文主义是世俗社会长期赞助的结果。艺术家和音乐家当然经常为教皇或红衣主教服务，但赞助艺术文化的家族数量也日益增长。这些家庭的财富和社会地位是以贸易和银行业为代表的强大的商业文化的产物。正是因为这个原因，佛罗伦萨、威尼斯、米兰、那不勒斯、热那亚和巴勒莫这些意大利城市都成为重要的艺术中心。这也是为什么像美第奇家族这样的成功的商业帝国，会愿意通过赞助艺术的发展来展示自己的实力。

在这个新世界里，财富构成了权力，而最显耀的财富化身之一就是艺术。新艺术的丰富和奢华，成为提供赞助的个人和城邦大肆宣扬其权力和独立的象征。佛罗伦萨有大量引以为傲的天才艺术家，比如画家波提切利、达·芬奇、拉斐尔，比如雕塑家吉贝尔蒂（Ghiberti）和多纳泰罗（Donatello），又比如建筑家布鲁内莱斯基（Brunelleschi）。威尼斯的艺术则以乔瓦尼·贝里尼（Giovanni Bellini）、乔尔乔内（Giorgione）和提香而闻名。

到16世纪末期，艺术家通过新兴的和声体系和戏剧性的文本设计，终于开始在音乐领域探索新的表达方式。这种尝试与文艺复兴时期绘画采取新的色彩和表现形式是一致的。探索的过程是缓慢的，新的观念和情感最开始出现在诗歌中，而后才以音乐的方式表现出来。其结果与之前视觉艺术的转变类似，都是从神的视角转移到关注人类自身的感受。在新音乐中，人类的视角是围绕感觉建立的：表达痛苦和挣扎，是为了展现最崇高的情感的另一面。正是这种表达方式，定义了音乐的新时代。

西方音乐史一般把1580年到1750年定义为巴洛克时期。这不是一个很有帮助的词，因为它并未告诉我们这一时期的音乐是什么样的，以及这种音乐与欧洲社会或历史的本质联系是什么。就像“古典主义”这个词一样，“巴洛克”也是由后来的一代人创造出来的，只为区分他们那个时代的音乐与过去的音乐。

18世纪后期的作曲家认为自己时代的音乐以秩序和清晰为特征，所以将“巴洛克”定义为夸张、不自然、不协和、混乱和奇异的音乐风格，表达情感的技巧和令人惊奇的程度是其中的关键。为了方便理解，可以认为巴洛克时期大约从蒙特威尔第的出生（1567）开始，到巴赫（1750）和亨德尔（George Friderich Handel, 1759）的离世结束。我们可以概括地说巴洛克音乐自始至终都围绕着同一个核心，那就是激情或情感在音乐中的表达。无论是音乐风格、音乐形式，还是其他所有的相

关元素，都遵循这个原则。

## 通奏低音

巴洛克时期的音乐使用了一项空前绝后的技术，即通奏低音，又称数字低音。当聆听这一时期声乐或器乐的合奏时，你会听到下方声部中有一个或多个乐器不仅演奏低音线，还在补充一些和弦，来提供一种和声的环境，用来支撑上方的旋律线条。

在1600年左右，通奏低音是由短双颈琉特琴或长双颈琉特琴演奏的。这两者都是大琉特琴，后来逐渐被羽管键琴取代。在1600年之前和1770年之后的音乐中，你都不会听到通奏低音。

1600年左右，开始出现一种乐谱，仅由上方的旋律线和带数字注解的低音线组成。这些数字是一种简写标记，用来指示键盘演奏者在低音音符的上方应该演奏什么和弦。这种新记谱法标志着人们对16世纪的复调音乐谱曲方式失去兴趣，并且确立了上方声部的首要地位。

## 牧歌：众多情感表达方式的起源和缩影

牧歌不是大多数现代人会接触到的一种音乐形式。牧歌是为了亲密的歌唱团体而非普通听众所创作的，所以本质上是一种服务于表演者自身的音乐。它一般包括四到五个部分，每个部分都有一名独唱歌手，这使牧歌能产生比唱诗班演唱更细致微妙的表达效果。它在意大利（1550—1620）和英格兰（1590—1620）蓬勃发展，但后来被其他音乐形式和流行元素取代。我在这里论及牧歌，并不仅仅是出于历史溯源的兴趣，而是因为牧歌中诞生了一些美妙又惊人的音乐，并且它还是符合现代审美的许多情感表达方式的起源和缩影。

牧歌是世俗的、非宗教性的音乐。关于这一点，最明显的表现在于它的歌词是方言而不是拉丁文。牧歌的产生源于一场更广泛的运动。在这场运动中，人们证明了意大利语是适合写作诗歌的语言。这一观点在14世纪彼特拉克、薄伽丘和但丁的作品中得到了充分的体现。

“牧歌”一词最初指的是一种诗歌形式，它每一句的长度是不固定的。作曲家从这种诗歌形式中获得灵感，把它应用在音乐中，并通过音

乐结构的快速变化放大了这种特点。与以帕莱斯特里那作品为代表的文艺复兴时期平缓的复调音乐相比较，牧歌通过音乐结构和技术的突然转折来反映诗歌文本的飘逸变幻，对当时的很多人来说都是非常先进而震撼的。牧歌强调每一瞬间情感表达的强度，而会使整段音乐听起来像一串分隔的段落，只有依靠作曲家高超的技巧才能找到诗意般的联系，将这些独立的瞬间串联在一起。以前的音乐是在长而重叠的线条中流淌的，而这种新的音乐更加关注垂直方向上的音乐效果。以往人们高度重视音乐的连续性和稳定性，而新的牧歌风格正好相反，旨在突出人类情绪反复无常和灵活变化的本质。这一点在牧歌中具有戏剧性的对比结构、和声与节奏中可见一斑。

具有讽刺意味的是，第一批重要的牧歌作曲家不是意大利人，而是最后一代“北方”作曲家。他们在16世纪后期意大利的音乐舞台上占据了主导地位，阿德里安·维拉尔特就是其中之一。1559年，在具有自我标榜意味的《新音乐》（*Musica Nova*）一书中，他出版了27首经文歌和25首牧歌作品。其牧歌作品大多来自彼特拉克的十四行诗，而且在风格上已趋于从旧式使用定旋律的写作手法向着新兴的围绕歌词本身的自由创作转变。

在蒙特威尔第之前，意大利牧歌最重要的先驱作曲家是奇普里阿诺·德·罗勒（Cipriano de Rore），他也不是一位土生土长的意大利人<sup>(26)</sup>。后来人们普遍认为，他为蒙特威尔第提出第二常规（second practice）打下了基础。第二常规是活跃于1600年前后的一代作曲家所提出的概念，为了区别他们的作品与之前的音乐，即第一常规。

罗勒是维拉尔特的学生，并且继承了他在威尼斯著名的圣马可教堂的唱诗班指挥之职。他写了大约100首牧歌，一般选取严肃的歌词，通过自由地探索和声来表达强烈的情感。在他的作品里，还出现了现代音乐最早的对半音体系的运用。所谓半音体系，指的是通过使用音阶主音任意一侧的半音来达到和声效果。如果少量而克制地使用这种技巧，可以使和声变得不那么稳定，从而创造出短暂的不和谐感，来达到更有表现力的效果；如果过度地使用这种技巧，反而会开始破坏基调的存在感，从而创造出一片和谐但缺乏主线的“真空地带”。

在歌词所蕴含的诗歌意象的启发下，牧歌作曲家往往有一种向表现主义靠拢的倾向，而这种趋势偶尔还会威胁到音乐语言的连贯性。有趣的是，表现主义一般都与20世纪初期的现代主义音乐联系在一起，似乎不应该出现在16世纪晚期的意大利声乐中。这种风格的例子可以在贾切

斯·德·维尔特（Giaches de Wert）为诗人托尔夸托·塔索（Torquato Tasso）的作品谱的曲中找到。维尔特当时是为意大利曼托瓦的贡扎加家族工作的音乐家。

塔索的诗歌在当时很有影响力，就像200年之后浪漫主义诗人的地位一样。有许多牧歌文本都取自他最著名的诗——1580年出版的《耶路撒冷的解放》（*La Gerusalemme liberate*）。他在晚年曾因精神状态问题被困精神病院8年，但是他对工作的狂热反而愈加强烈。塔索还不算最极端的例子，在这方面最著名的是卡洛·杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo）。他于1590年杀死了自己的妻子。他充满纠葛的一生在他所创作的充斥着极端情绪的牧歌中常有体现，而这种将个人情感融入作品创作的方式更多见于浪漫主义作曲家。这些作品对半音化和声的运用到达了顶峰，有时甚至导致音乐结构濒临崩溃，本来保证音乐连贯性的复调旋律则被急促的音乐动机完全打破。这类音乐因为在风格上充满迅速的变化，所以被称为风格主义。

这种夸张的创作风格并没有得到延续，其他的牧歌作曲家选择了更为轻松的风格。在维拉尔特和罗勒之后，作曲家们开始倾向于创作温和的田园诗歌。他们的曲子渲染了纯真质朴的快乐，不同于彼特拉克作品中的激烈情感。这些牧歌旋律简单柔和，令人难忘，不仅听众容易接受，演奏者也容易表演。这种创作风格在安德烈亚·加布里埃利（Andrea Gabrieli）和卢卡·马伦齐奥（Luca Marenzio）的音乐中出现，其中后者对英国牧歌的发展产生了重要影响。在英国，这种更随和的审美才是牧歌的常态。

16世纪90年代托马斯·莫利（Thomas Morley）的牧歌作品是田园牧歌的典型代表。他经常使用舞蹈的节奏，并且让音乐尽量简单，这使得他的作品大受欢迎。不过，意大利牧歌中的强烈表达风格还是影响到了英国牧歌，体现在托马斯·威尔克斯（Thomas Weelkes）和约翰·威尔比（John Wilbye）的一些牧歌作品中。此外，在英国埃尔曲（Ayre），即琉特琴伴奏歌曲中，还有一种全新的表现主义风格，尤其以约翰·道兰德（John Dowland）的作品为代表。道兰德强烈的情感主义风格集中体现在他1600年发表的作品集《第二集歌曲》（*Second Booke of Songes or Ayres*）中的《眼泪直流》等歌曲中。

牧歌对音乐语言拓展的重要意义，在集大成者蒙特威尔第的几部牧歌集中得到了充分而清晰的展现。他早年的作品风格还是相对保守的，例如，《宗教牧歌》、《小坎佐纳》、《牧歌集》第一卷和第二卷都写

就于他还在克雷莫纳工作的时期。1589年，他被曼托瓦宫廷的贡扎加公爵雇用，成为其家族音乐机构的一员。在1592年至1614年间，蒙特威尔第出版了第三卷到第六卷《牧歌集》，其中的作品风格偏向于营造更加忧郁和强烈的情绪氛围。这种转变表明他吸收了在他之前担任曼托瓦宫廷乐长的维尔特的情感主义风格。

第三卷到第六卷《牧歌集》有一个共同的主题，同时也是一个新时代的象征，那就是情欲。在这个新时代，音乐作品开始以一种文雅的方式表达爱情的痛苦与快乐，用以展现贵族们精致的情感和个性。这种具有独特而强大的表达欲望的音乐语言，以蒙特威尔第的作品为开端，影响了之后300多年的音乐发展。在这几卷《牧歌集》中，作曲家乐于谱写表达“痛苦”的乐句，并在中间转折处加入不协和音，再结合一系列不断减弱的叹息声，以指向某种无法实现的渴望。比如第五卷中的《残酷的阿玛丽莉》和第四卷中的《是的，我会死去》，都通过扩大不协和的感觉来表现诗歌中描绘的情欲。这类诗歌的特点体现在第四卷中的《宁静清晰之光》的开场词中：

你那宁静、透彻的眼神，  
让我如火焚身，从心燃起，  
火焰带来快乐，而非痛苦。  
你那甜美、温柔的话语，  
让我如受重创，穿胸直入，  
毫无苦痛，只觉欢愉。

蒙特威尔第大胆运用不协和音来增强艺术表现力的做法，招致了保守派音乐理论家阿图西（Giovanni Maria Artusi）的批评。1600年，阿图西发表了一篇讨论“现代音乐中的瑕疵”的文章，指责蒙特威尔第在一些牧歌中使用的不协和音和声是生硬的、不悦耳的。对此，蒙特威尔第在1605年出版的第五卷《牧歌集》中做出了解释。他认为以前的复调传统是“第一常规”，而他采用的新作曲方式是“第二常规”。1607年，蒙特威尔第的弟弟朱里奥（Giulio Cesare Monteverdi）也撰文捍卫哥哥的观点，认为偏离传统是合理的，因为“第二常规”的新风格“使歌词成为和声的主人”。这场音乐理论之辩在如今看来可能有些小题大做，但它代表的其实是两种截然不同的音乐理念的决裂：其中一方认为音乐是纯净

舒缓的艺术形式，另一方则认为音乐的意义在于生动地表达情感、打动听众。

## 歌剧：探索人类情感的本质与界限

关于歌词与音乐关系的探索由来已久，并不是牧歌或者琉特琴曲作家的专属。这种探索在音乐辩论中以一种新的形式出现。文艺复兴时期，人文主义的核心思想在于改变腐朽的中世纪社会、复兴高雅的古希腊和罗马文化。关于古希腊剧作中音乐与歌词的关系，16世纪就已经有了连篇累牍的理论研究。尽管此类研究在发掘史实方面并没有多少建树，但却很好地刺激了同时期的人对音乐的思考。这种通过理论研究为新艺术的发展铺平道路的做法不是第一次出现，也必然不是最后一次。

理论家梅伊（Girolamo Mei）认为，古希腊悲剧是用歌唱贯穿始终，而没有说白的。虽然史实并非如此，但是在他理论的影响下，人们仿照想象中的古希腊音乐创造了一种新的单声歌曲，直接促进了1600年左右歌剧的诞生。有趣的是，推崇古代音乐的人认为，过去很长时间以来，音乐是脱离正轨的，而新音乐的意义就在于恢复旧日的荣光。当时有一群追求新音乐的艺术家，经常应邀在巴尔第伯爵（Count Bardi）府中聚会，形成了一个名为“佛罗伦萨卡梅拉塔”（Florentine Camerata）的社团。领导人文森佐·伽利略（Vincenzo Galilei，科学家伽利略的父亲）的著作《古今音乐对话》（*Dialogo della musica antica et della musica moderna*），正是这种复古思想的体现。从本质上来说，这个时代厌倦了复调风格的音乐，转而青睐重视歌词意义与表达方式且风格更加慷慨激昂的单旋律歌曲。

巴尔第伯爵于1592年移居罗马后，服务于另一位富有的贵族斐迪南·美第奇一世（Ferdinand I of Medici）的作曲家科尔西（Jacopo Corsi）成了佛罗伦萨文化团体的主要领导。1597年，第一部现代意义上的歌剧《达芙妮》在这个团队探索新的戏剧性音乐风格的努力下诞生了。它以诗人利努契尼（Ottavio Rinuccini）的田园剧为脚本，由作曲家佩里（Jacopo Peri）演唱，科尔西本人谱曲并导演。1600年，他们又合作上演了著名歌剧《尤里迪茜》。1602年，作曲家卡契尼（Giulio Caccini）根据利努契尼的剧本重写了其中一些唱段。这些歌剧中的音乐并不只有独唱歌曲，还通过合唱抒情曲、牧歌和大齐唱等扩展了音乐的丰富性，不过仍以独唱作为讲述故事内容的主要方式。

上面提到的最早期的歌剧作品如今大多被遗忘，但紧随它们之后便出现了蒙特威尔第创作的《奥菲欧》和《阿丽安娜》。《阿丽安娜》全剧已经遗失，但《奥菲欧》至今保存完好并且仍在上演。《奥菲欧》与《尤里迪茜》的创作都来源于希腊神话中俄耳甫斯穿越冥界，以音乐打动冥王，拯救爱人尤里迪茜的悲剧故事。在早期歌剧《尤里迪茜》的设定中，剧本作者利努契尼将悲剧结局改成了大团圆。<sup>(27)</sup>而在1607年蒙特威尔第的《奥菲欧》中，诗人小斯特里吉奥（Alessandro Striggio）<sup>(28)</sup>又将结局改回了悲剧，即奥菲欧<sup>(29)</sup>违背了冥王的要求，在离开冥界时回头看了一眼尤里迪茜，导致她再次被夺去生命。早期歌剧的发展总是围绕着这个讲述音乐力量的神话故事展开并不是一个偶然。蒙特威尔第首部歌剧关于离别与痛失的主题，是他已经在牧歌写作中进行了丰富探索的结果。

虽然歌剧最初是在小范围贵族艺术圈子的理论研讨中诞生的，但是在发展过程中，它迅速得到了大众化的传播和关注。歌剧最开始成为一种流行的大型公共演出形式是在罗马。人们建造了专门的歌剧院，并配以精心设计的布景、特效和服装进行表演。因此，从17世纪中叶开始，人们对歌剧的印象就与壮观的场面紧密联系在一起。

在威尼斯，公共歌剧更像是贵族家族间共同的事业，而不只是贵族财富的衍生品。第一座公共歌剧院于1637年在威尼斯建成，蒙特威尔第、卡瓦利（Cavalli）和切斯蒂（Cesti）的歌剧都曾在此上演。切斯蒂的歌剧《奥龙泰阿》于1649年上演，之后的40年里还在欧洲反复重演。他的歌剧模式在17世纪后半叶占据了主导地位。早期歌剧作品中卡梅拉塔会成员所偏爱的词句精美的宣叙调（recitative），在这一时期渐渐让位于符合大众喜好、更有旋律感的咏叹调。因此，为了更早地到达咏叹调部分，歌剧中的宣叙调变得越来越短。歌剧的基本形式保持了大约200年，直到19世纪宣叙调和咏叹调的区别逐渐消失。蒙特威尔第为这个剧院写的4部歌剧中，只有两部幸存至今：《尤利西斯返乡记》和《波佩亚封后记》。

虽然意大利是歌剧的发源地，但是法国歌剧也以其独特的风格在音乐史上占据着非常重要的地位。法国的宫廷歌剧以奢华的场面而闻名，但法国理论家坚持认为他们的歌剧因注重歌词而更具理性，与过度强调音乐的意大利歌剧形成了鲜明的对比。

法国早期歌剧的主要代表是出生于意大利的吕利（Jean-Baptiste Lully）。吕利14岁时从佛罗伦萨来到法国，起初是一名歌手和舞者，后

来成为小提琴演奏家和作曲家。1653年，他在路易十四的宫廷成为精英弦乐团“24人皇家小提琴乐队”（24 violons du Roy）的一员，同时也是国王的器乐作曲家。凭借突出的音乐能力，吕利与伟大的法国作家高乃依（Corneille）和莫里哀（Molière）合作完成了一系列芭蕾喜剧，甚至还有皇室成员亲自参演他创作的宫廷芭蕾舞。

吕利的第一部歌剧《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》是一部融入了法国宫廷音乐传统元素的混合风格作品。它由序曲开始，接着是舞者登场时盛大的开场音乐，还包括了为动作、舞蹈和合唱营造氛围的“交响曲”。这部剧的重点是奢华壮观的场面，相当于一场17世纪的大型多媒体娱乐演出。吕利的作品为后来被称为音乐悲剧或抒情悲剧的法国歌剧奠定了基础。这种作品的情节相对简单，重在突出豪华的布景、魔幻的效果、芭蕾和特性小品（characteristic pieces）。《阿尔米德》就是一个很好的例子。这是一部获得了空前成功的歌剧，并且在后来的一个世纪里不断被搬上舞台。吕利的继任者康普拉（André Campra）和德图什（André-Cardinal Destouches）都几乎没有对他所创造的模式做任何改动。

也许正是由于模式的固定，最终导致法国歌剧变得相当死板且公式化。不过，拉莫由《希波吕托斯与阿里西埃》开始的一系列成功之作在很大程度上复兴了法国歌剧。这部歌剧初问世时，就因其情感主义的倾向和现代和声与编曲的效果而震惊了观众，并引发了拉莫派和吕利派的理论战。

这是一个很好的例子，既说明音乐可以引发经年累月的热烈讨论，也说明了人们面对变化时总是相对保守。在后来的时代，人们更是为了风格和技巧上细微差别而争论不休。这种围绕音乐，尤其是歌剧的激辩提醒了我们，音乐对人们有多重要。那么，为什么音乐风格的激进变革会让人们无法忍受，在某些情况下甚至会引发骚乱呢？因为音乐与我们感受世界和自我的方式息息相关。在我们看来，非理性的、无情的或残酷的音乐，就代表着一种非理性的、无情的或残酷的世界观。更可怕的是，听音乐不像看新闻，它能深入人心，影响也更直接有力，无论是正面还是负面的。

英国的情形与法国类似，对歌剧这种意大利舶来品，人们最初是有一定抵触的。这两个国家有一个共同之处，那就是都有戏剧的传统。英国贵族有一种假面舞的娱乐活动，混合了音乐、舞蹈和布景等元素，在某些方面可与法国宫廷芭蕾媲美。但无论是意大利盛行的公共歌剧还是风靡法国的宫廷歌剧，都无法融入17世纪的英国社会和贵族文化生活。

直到查理二世于1660年复辟君主制后，情况才有所改观。

这位英国国王早年在法国凡尔赛宫度过了一段流亡生活，所以热衷于效仿法国文化。查理二世在位期间是英国音乐戏剧的巅峰时期，其代表无疑是亨利·普塞尔（Henry Purcell）的戏剧作品，如《狄多和埃涅阿斯》《亚瑟王》《仙后》。《狄多和埃涅阿斯》是一部篇幅相对较短的作品，也是普塞尔唯一一部歌剧作品，完全脱离了传统戏剧所使用的对白模式。

尽管存在一些民族差异，但到17世纪早期，巴洛克歌剧逐渐成为一种国际性的表演艺术。其中，意大利的歌剧模式，基于慷慨激昂的宣叙调和富有表现力的咏叹调的交替，备受欧洲各地作曲家的热爱和效仿。这一时期流行的咏叹调标准形式是返始咏叹调。返始咏叹调是由两种对比鲜明的音乐组成的A-B-A三段式咏叹调，即在第二部分的末尾重复第一部分。这种回归和结束会带来前后对照和动态平衡的感觉。在实际演出重复部分时，歌手往往会加入一些装饰音，以创造一种不同的感觉，而不仅是简单的重复。装饰音可以是轻描淡写的，但有时也会变成歌手随喜好发挥的一种炫技式表演。

歌剧艺术的国际性在工作于英国的德国作曲家亨德尔的意大利歌剧作品中体现得最为淋漓尽致。他初期的作品是18世纪早期在德国时创作的，主要受到在汉堡工作的斯台法尼（Agostino Steffani）等意大利作曲家的影响。但亨德尔的创作巅峰是在伦敦的时候。1711年至1741年间，他在那里创作了包括《朱利奥·恺撒》和《阿尔奇娜》在内的约40部歌剧。他的歌剧主题广泛取材于罗马历史、神话、魔法、波斯文化、中世纪浪漫故事、文艺复兴史诗和牧歌。虽然同一时期的意大利已经开始流行喜歌剧（comic opera），但亨德尔最成功的作品却是更为严肃、悲剧性的歌剧。

当歌剧作为一种广为人知的高雅音乐活动兴起时，明星歌手的地位也随之崛起。由于其雌雄莫辨的高音，阉人歌手（castrato）受到歌剧作曲家的高度重视。正如名字所暗示的，这是人为干预的结果。男孩在变声之前进行阉割手术，以保留高音音域。阉人歌手的声音洪亮清澈，与男孩的声音或女人的声音都不相同。这种特殊的声音类型使其成为歌剧中扮演英雄角色的最佳人选。不过，在找不到阉人歌手的时候，亨德尔也会起用女歌手来扮演英雄角色。那么，为什么一定要为男性角色配以高声部呢？因为巴洛克风格偏爱营造孤立于低音声部之上的旋律线条。以三重奏鸣曲为例，编谱通常搭配两把小提琴和一把低音提琴，或两支

长笛和一把低音提琴。这种配合会产生一种奇妙而强大的交织重叠之感，与18世纪晚期之后兴起的女高音与男高音的“自然平衡”有很大的不同。

如今，亨德尔歌剧中的男性角色要么由女歌手演唱，要么由假声男高音，也就是经过特殊训练达到最高音域的男高音歌手演唱。当假声男高音极为丰富的音色与古乐器演奏声融为一体时，会形成一种美妙的感官效果。亨德尔的歌剧最近重获流行无疑与此有很大关系。剧中用来表现角色反思困境的缓慢而富有表现力的咏叹调，往往与节奏较快的宣叙调和充满活力的管弦乐交替出现，实现了声乐和器乐之间的完美平衡。巴洛克歌剧完善且凸显了声乐之美，然而后来的歌剧却失去了这种美感。因为歌手不得不在更宽阔的歌剧院里，在更庞大的管弦乐队的配合下进行表演。19世纪歌剧追求戏剧化的管弦乐效果，但也使歌手的演唱可能会被宏大的器乐淹没。为了抵消这种影响，歌手们发展出了如今广为人知的强烈洪亮的歌剧演唱风格。这也是为什么你不可能找到一位歌手既能唱瓦格纳的歌剧又能唱亨德尔的作品。

## 新兴宗教音乐：表达人的情绪和主观感受

歌剧是人文主义者理想中艺术形式的缩影。它的核心在于探索人类情感的本质与界限。这种以人为本的思想的影响并未止步于世俗音乐，甚至也熏陶感染了宗教音乐的风格。在宗教改革中诞生的新教，将其教义重点放在了个人与上帝的关系上。因此巴洛克时期产生了一些类似于歌剧的大型宗教声乐作品，特别是德国宗教音乐，使用了很多起源于歌剧的演唱技巧来讲述《圣经》故事。这种表达人类情绪和主观感受的新兴宗教音乐风格的代表就是康塔塔、清唱剧和受难曲。

这类宗教音乐的先驱是17世纪早期在意大利发展成熟的协奏风格宗教音乐。如今，我们对大型公共演出中合唱声乐与器乐的组合早已习以为常。但是在1600年之前，器乐仅仅是声乐的模仿和陪衬。而器乐从简单的陪衬到取得独立的地位，关键就在于我们很熟悉的一个概念，即音乐会。意大利语中对应的动词是concertare，意为将各部分协调地组合在一起同时演奏，如果生硬地直译就是“使协调”或者“使一致”。这种将不同部分组合在一起的活动既产生了“协奏曲”（concerto）这个形容组合成果的词语，也产生了“音乐会”（concert）这个形容演奏场合的词语。

这种结合了声乐与器乐，相对独立而又相互联系的组合音乐，其实

还象征着各阶层紧密协作而充满凝聚力的理想社会。人们通常认为竞奏风格（concertato style）的兴起与威尼斯的圣马可大教堂有关。正是在这座教堂独特的空间结构和音响效果的影响下，乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli）才能不断探索和发展由不同的声乐合唱队与器乐“合唱队”交替配合的复合唱风格（polychoral style）<sup>[30]</sup>，并启发了后来巴洛克时期的协奏音乐。最能展现这种风格的是他创作的《神圣交响曲》，第一卷于1597年出版，第二卷于1615年出版。不过，竞奏风格的发展也与威尼斯作为当时世界商业文化的中心城市，迫切需要建立一种各阶层和谐共处的社会秩序有着莫大的关系。对听众来说，通过音乐来理解这种秩序感并不困难。因为这些复合唱作品宏大的规模和丰富的对比效果，会给人一种直击心灵的冲击与震撼。

在乔瓦尼因病离职后，圣马可大教堂的音乐一度陷入低潮，直到蒙特威尔第继任乐长的职位，情况才有所改善。蒙特威尔第在1612年被曼托瓦公爵解雇，仅一年后就获得了圣马可大教堂的唱诗班指挥之职。他在这个职位上一直工作到逝世，整整30年。

蒙特威尔第在那里开创了一种充满戏剧性并融入了器乐的大型合唱音乐。这些作品虽然名义上是献给总督和参议院的，但显然是为大众欣赏而创作的。这与之前几个世纪单纯为了“上帝的荣耀”而创作，几乎不考虑听众感受的虔诚的宗教音乐相比，可谓天壤之别。蒙特威尔第的《圣母弥撒与晚祷》则是一部新旧风格并存的作品，在他还在曼托瓦工作时写成，后来在威尼斯出版。这部作品需要宏大的演奏空间和观众的见证，充分展现了他创作宏伟的复合唱体裁的作品的能力。

在圣马可教堂之外，非歌剧声乐和合唱音乐的发展较为平稳。康塔塔和宗教协奏曲就是在早期歌剧表达技巧的基础上发展而来的，唯独没有舞台表演，因为这部分的费用高到让人望而却步。与歌剧类似的是，这些音乐形式也采用了宣叙调和咏叹调交替结合的方式来叙述一个戏剧性的故事。通常情况下，会有一到两个独唱，也可能是三个，与通奏低音的器乐“协奏”。它们和歌剧一样，都是由意大利牧歌发展而来的，但却能让人们更多地关注独唱人声与低音和声之间的对比效果。尽管康塔塔这个词如今更多地与宗教题材联系在一起，但早期的康塔塔也有很多采用世俗题材，就像早期的牧歌一样。不过，保存至今的康塔塔作品要远少于牧歌和歌剧。罗西（Luigi Rossi）所作的300首康塔塔，如今能听到的少之又少，卡里西米（Giacomo Carissimi）和切斯蒂的作品也一样。

来自意大利的宗教协奏曲对德国宗教音乐产生了很大的影响，不过后者又增加了独特的核心体裁，即路德教会圣歌。

德国的传统合唱音乐发端于高产的米夏埃尔·普雷托里乌斯（Michael Praetorius），成熟于沙因（Johann Schein）、沙伊特（Samuel Scheidt）和许茨（Heinrich Schütz）的作品，其后一个世纪才被巴赫的合唱音乐取代。其中许茨早年曾在威尼斯跟随加布里埃利学习作曲，后来又与蒙特威尔第接触并广泛讨论音乐。他将意大利风格很好地融入了自己的大型协奏作品中，比如《大卫诗篇》和《神圣交响曲》。

就像歌剧一样，合唱音乐既清晰展现了各个国家的民族特色，又成了各种文化之间跨界交融的载体。当德国新教与天主教之间的纠纷逐渐演变为席卷整个欧洲大陆的三十年战争时，来自法国、意大利和德国的不同音乐风格也逐渐融合到了一起。威尼斯作曲家的复合唱作品中迷人而鲜明的对比风格，开始与佛罗伦萨歌剧中具有强烈戏剧表现的独唱颂歌相结合。德国宗教合唱音乐的严肃格调则融入了高度情绪化的意大利协奏风格，这就更加凸显出德国世俗歌曲的简单质朴。

有趣的是，英国的音乐一直很少受到外国的影响。不过，在查理一世被处死后，共和国时期的英国清教徒对传统宗教音乐充满敌意和怀疑，导致英国教会音乐机构全部解散和关闭。经历了这场毁灭性打击后，英国宗教音乐再难恢复往日容光。1660年君主制复辟时，回国登基的国王查理二世因为在凡尔赛宫度过了部分流亡时光，所以对法国音乐情有独钟。尽管如此，英国的教会音乐依然通过《公祷书》中赞美歌的形式保存下来，并获得了长足的发展。其中包括单声领唱与合唱交替出现的领唱赞美歌和纯合唱的完全赞美歌。在这方面，最著名的作曲家无疑是亨利·普塞尔，他写了60多首赞美歌。不过，在他之前的先驱者佩勒姆·汉弗莱（Pelham Humfrey）和约翰·布洛（John Blow）也为这种音乐形式奠定了重要的基础。

如果说赞美歌代表了17世纪的英国合唱音乐，那么其后一个世纪可以说完全属于在亨德尔手中达到巅峰的清唱剧。从本质上来说，清唱剧是以音乐的形式讲述《圣经》故事，只不过运用了歌剧中咏叹调、宣叙调和合唱的技巧，以增加人物对白的戏剧性。清唱剧注重表现宗教人物在不同处境下的感受和情绪。从某种程度上说，清唱剧在18世纪的地位就像20世纪的好莱坞宗教史诗大片，或者16世纪文艺复兴时期的大型宗教绘画一样。从《以斯帖》到《耶弗他》，亨德尔不断地完善英语清唱

剧的艺术风格，其间还创作出了历史上永恒的经典之作《弥赛亚》。这种极具英国特色的体裁一直延续了下去，包括19世纪门德尔松（Felix Mendelssohn）创作的《圣保罗》和《伊利亚》，以及20世纪沃尔顿（William Walton）创作的《伯沙撒的宴会》，都是这一体裁的作品。

亨德尔的声乐与合唱作品以歌剧和清唱剧为代表，与其同时代的巴赫则精于康塔塔和受难曲。巴赫的创作生涯可以根据他一生所担任的主要职位分为三个时期：

1708年至1717年：在魏玛宫廷担任管风琴师；

1717年至1723年：在科腾宫廷的利奥波德亲王麾下任乐队指挥；

1723年至1750年：出任圣托马斯教堂乐监以及莱比锡市音乐指挥。

三个时期不同的处境造就了他不同的音乐风格。他的许多管风琴和键盘器乐都出自第一个时期，室内合唱音乐则集中于第二个时期，而绝大多数的康塔塔诞生于第三个时期。当巴赫在莱比锡时，有近两年的时间，他每周都为主日礼拜或者教会节日写作一部新的康塔塔，其中保存至今的就有近200首，他当时的创作数量可见一斑。

正因为巴赫的康塔塔是为每周例行礼拜活动而创作的，在读经之后讲经之前演奏，所以尽管声乐和器乐阵容十分豪华，整体篇幅相对而言却较为简短。它们通常由许多章节构成，所以在演奏时的灵活性较高。在康塔塔中，合唱、独唱咏叹调、宣叙调以及器乐的不同组合，形成了丰富多样的叙事风格。其中，作为外部框架的合唱部分往往富有层次，有时甚至会具有赋格或者节庆色彩等特征，《我们的上帝是坚固的堡垒》就是很好的例子。内部的旋律则在叙事与沉思两种模式，也就是宣叙调与单声咏叹调或二重唱之间来回变化。在咏叹调中，人声通常以独奏乐器的伴奏配合，可能是长笛、双簧管或独奏小提琴，乐器伴奏通过模仿人声的旋律，填补了乐句之间的空白。在康塔塔中有一个关键元素，一般在作为外部框架的合唱部分出现，那就是合唱赞美诗。在这个环节，在场所有人都会加入唱诗班的合唱中。

巴赫的受难曲和弥撒曲更为宏大复杂。他有两首受难曲幸存至今：《圣约翰受难曲》和《圣马太受难曲》。它们既延续了清唱剧的风格，又以叙述的特定《圣经》故事为特色。关于巴赫的巨作《B小调弥撒曲》，至今仍有许多未解之谜。这部作品是巴赫于1749年（在他去世前

不久），从他过去25年里创作的音乐中截取章节集合而成的。乐曲持续近两个小时，这种庞大的规模表明它并非为宗教仪式所作。事实上，巴赫作为一名路德教徒，为何创作了这样一首天主教拉丁语弥撒曲，着实是令学者困惑至今的谜题。无论有着怎样的功能，巴赫的音乐本质上都是为了“神的荣耀”而创作的，但唯独这部作品，似乎没有任何别的功能。毫无疑问，它是最伟大的古典音乐作品之一，代表了巴赫一生作曲技巧的巅峰和巴洛克音乐的顶点，在西方宗教音乐史上的地位罕有匹敌之作。

## 器乐崛起：歌词不再是音乐中必不可少的元素

我们对古典音乐的印象往往停留在管弦乐队、钢琴或者弦乐四重奏等器乐上，所以17世纪之前的西方音乐由声乐主导这件事情反倒让人诧异。当然，器乐在欧洲也有着数千年的发展历史，只是一直没有取得与声乐相同的地位。许多器乐的旋律甚至来源于声乐。

器乐地位上升也是文艺复兴时期历史的一部分。新兴的音乐理念开始关注如何满足人类自身的愉悦和需求，而不只是传播宗教福音。因此，歌词也就不再是音乐中必不可少的元素。这与自给自足的音乐理念有关，即音乐的唯一目的是快乐，不受任何宗教功能的约束，因此也不受任何语言的约束。

随着商业音乐出版在意大利和法国兴起，世俗器乐的影响力也愈加强大。例如，1540年之后突然涌现出大量的琉特琴音乐，随后键盘音乐和器乐合奏也逐渐流行起来。在英国，有一部键盘音乐合集叫作《菲兹威廉维吉娜琴曲集》（*Fitzwilliam Virginal Book*），其中收录了当时许多主要作曲家的作品。维吉娜琴是一种小的键盘乐器，古钢琴的一种。

在此之前的器乐，尤其是键盘音乐，常用于舞蹈伴奏，并在后者的形式与风格的影响下，形成了多种基于舞蹈节奏的变奏组曲。这一时期的主要舞曲是两拍子的帕凡舞曲和三拍子的加尔亚德舞曲。《菲兹威廉维吉娜琴曲集》中英国作曲家威廉·伯德和约翰·布尔（John Bull）的作品正是以这两种舞曲为基础发展演变而来。舞蹈的规律性也刺激了即兴变奏曲的产生和发展。作曲家创作时，可以不打破乐曲的基本框架，而在一定程度上脱离旋律，尽情发挥。几乎可以肯定的是，这种音乐形式源于现场表演，可能是为了抵消演奏者一遍又一遍地重复同一段旋律的厌烦情绪，作曲家们则以此为起点开始编写更正式的变奏曲。变奏是最

为经久不衰的作曲原则之一，即在保留旋律或和声段落的一些基本属性的基础上，自由地改变其他部分。这种改变通常是对主旋律的复杂装饰，但在逐渐累积后可能会展现出完全不同于开场音乐的特征。

托马斯·莫利作为新兴键盘音乐英国牧歌的主要倡导者之一，在他的《简单实用音乐入门》（*A Plain and Easy Introduction to Practical Music*）中如此描述键盘幻想曲（*keyboard fantasia*）[\(31\)](#)：

最主要、最重要的无声乐的音乐就是幻想曲。音乐家在某一时刻根据自己的喜好调整旋律，不多不少地正好达成自己的音乐幻想。这种音乐往往更具有艺术性，因为作曲者完全即兴地增加、减少或者改变音乐元素，不受任何约束。

这份声明体现了“音乐是人类满足自我的艺术形式”这一思想，也指出了音乐的真正乐趣所在。作曲家可以随心所欲地创作，既不拘泥于文本，也不拘泥于形式。这种对音乐的态度和想法在当时是相当新颖的。

在法国，17世纪的键盘音乐继承并发展了琉特琴曲的丰富传统。和英国键盘音乐一样，法国键盘音乐也是由简单的舞曲片段组合而来的：先是一段简单的舞曲，而后是精心修饰过的重复段。法国键盘音乐从琉特琴音乐中借鉴的并不只有剧目，即舞曲、前奏、场景和角色片段，还有演奏手法，包括所谓的破碎风格，即在琉特琴演奏中通过分解和弦[\(32\)](#)，来保持音的响度。在早期的一段时间里，键盘音乐的作曲者和演奏者似乎都没有意识到键盘乐器的独特潜力。不过在法国羽管键琴乐派创始人雅克·尚皮翁·尚博尼埃（*Jacques Champion de Chambonnières*）的作品中，键盘音乐有了焕然一新的改变。

弗朗索瓦·库普兰（*François Couperin*）可以说是法国键盘音乐精神及审美的代表。他最重要的作品是27首羽管键琴组曲，共编为4卷出版。与德国组曲一样，库普兰的组曲也都由若干首小曲组成，但是这些组曲中的曲目不必作为一个整体按照固定顺序演奏。演奏者可以根据喜好挑选若干曲目，随心所欲地按任意顺序演奏。这一点与现代意义上的音乐会曲目不同。所有的小曲都有精心制作的标题，指向不同的舞蹈、角色、情绪、事件，乃至真实的人物。但音乐和标题之间的联系非常隐晦，对现代听众来说可能难以理解，毕竟这可是在标题音乐诞生前一个多世纪的作品。与法国组曲相对应的是德国的键盘组曲。它由一组在同一调性上的舞曲组成，通常包括库朗特舞曲、阿拉曼德舞曲、萨拉班德

舞曲、吉格舞曲和小步舞曲。巴赫的6首法国组曲、6首英国组曲和6首德国组曲代表了一种可以追溯到17世纪早期音乐传统的高峰。

## 弦乐：成为古典器乐的核心

现代小提琴族系 [\(33\)](#) 正是在这个时期攀升至古典器乐中的核心地位，并一直傲立至今的。小提琴最早出现在16世纪早期的欧洲音乐中，当时被称为臂上提琴，以区别于低音维奥尔琴，后来成为完全独立于维奥尔琴的族系。两者的不同之处还在于臂上提琴没有弦品，即吉他指板上用以调整发音弦长的金属小横条，且举手过肩用弓演奏。这意味着演奏者可以对乐器施加更大的压力，使琴弦处于更紧的张力下，从而产生更响亮清晰的音质。

因此，小提琴逐渐与声音尖锐、节奏强烈、旋律激荡的音乐联系在一起。虽然听上去都是好处，但是有得必有失。小提琴的缺憾在于它失去了维奥尔琴较为柔和、丰富的音调。当你聆听普塞尔为维奥尔琴所作的奏鸣曲、幻想曲和圣名曲时，那华丽的声音和舒缓的旋律会让你瞬间明白现代弦乐四重奏在发展过程中所牺牲的特质。

### 关于小提琴

在17世纪末和18世纪初的意大利，小提琴迎来了发展史上的高峰。具体而言，这一时期的经典之作都出自生活在克雷莫纳的工艺大师之手。这些大师包括安东尼奥·斯特拉迪瓦里（Antonio Stradivari）、尼科洛·阿马蒂（Nicolo Amati）和瓜纳里（Guarneri）家族的几位成员。他们的工作室制作的小提琴至今仍被认为是世界之最，每次转手都会卖出天价。在2006年的公开拍卖会上，一把斯特拉迪瓦里小提琴以354.4万美元的价格被一位匿名买家购得。没有人能完全确定这些传世名琴备受推崇的音色从何而来。从理论上说，影响音色的因素包括制作所用的木材和处理木材的各种化学物质。

首先，一个好的小提琴家或大提琴家应该能使乐器的声音接近人声。从根本上说，所有器乐都是从模仿人声的表现方式和手法发展而来的。不过这只是一个起点，新时期的器乐之所以迷人，还在于其复杂精

妙的结构形成了一个超越于声乐之上的音乐世界。例如，当一个小提琴家演奏巴赫《D小调小提琴独奏曲》中宏大的恰空舞曲<sup>[34]</sup>时，他会以简单的旋律开场，而后逐步展现出复杂多变、令人惊叹的音乐结构。

小提琴音乐也是在意大利北部发展起来的，最初是小提琴奏鸣曲，有独奏也有二重奏，其中一个音部为通奏低音。后来，小提琴开始出现在多乐器或者弦乐团的协奏曲中。尽管今天最著名的小提琴协奏曲是安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi）的作品，但他的协奏曲模型要归功于阿堪杰罗·科雷利（Arcangelo Corelli）、朱塞佩·托雷利（Giuseppe Torelli）和托马索·阿尔比诺尼（Tommaso Albinoni）等前辈大师的作品。维瓦尔第写了500多首协奏曲，大部分为小提琴独奏曲，也有许多为其他乐器而作。

独奏奏鸣曲或由两种独奏乐器和通奏低音组成的三重奏本质上是一种小规模用于相对私人场合的器乐演奏形式，协奏曲则逐渐发展成一种与歌剧音乐和大型合唱作品规模相当的器乐形式。在较大的音乐团体，比如宫廷乐队中，弦乐演奏者有大众级和大师级的分工。在演奏宗教协奏曲时，前者承担了器乐中重现声乐旋律的部分，而后者负责对对比鲜明的独奏部分。例如，在亚历山德罗·斯特拉代拉（Alessandro Stradella）的声乐作品中，器乐演奏者被分为独奏的小合奏组和大合奏组。这种分类反映在纯器乐作品中，就是独奏部和协奏部。它们构成了协奏曲的基本模式，并一直沿用至今。

至1700年时，在科雷利和托雷利的作品中，弦乐协奏曲就已经形成了经典的快—慢—快三乐章结构，由一个或一对独奏者和整个乐团交替演奏。独奏结束后，乐团回归重新演奏的部分被称为利都奈罗（ritornello），即副歌。独奏者以其高超的艺术技巧，在两个利都奈罗之间的过渡段实现和弦转调，并体现出音乐的动感。紧接其后的利都奈罗则重复新调，或者返回原始调。在协奏曲中，合奏乐章的关键在于强烈的能量感和活力感，舒缓的中心乐章则着重突出音质富有表现力的独奏乐器。

从整体上看，巴洛克协奏曲将动人的情感与精巧的器乐完美地融合在了一起。从对比鲜明的独奏与合奏、不断重复的利都奈罗，到充满动感的节奏，以及清澈悦耳的和声，一切都是为给听众带来迅疾而强烈的冲击感。巴洛克协奏曲从18世纪早期至今一直长盛不衰，这种听觉上的强烈感觉与旧时别无二致。它的发展轨迹从意大利北部蔓延到德国和英国，并塑造了泰勒曼（Telemann）、巴赫和亨德尔等人的协奏作品风

格。巴赫将维瓦尔第的许多小提琴协奏曲改编为管风琴和羽管键琴演奏的键盘音乐，并在学习吸收维瓦尔第的基础上完成了著名的6首《勃兰登堡协奏曲》。

巴洛克器乐，尤其是小提琴族系音乐的兴起与早期牧歌和歌剧作曲家以音乐表达情感的追求是一脉相承的。直到很久以后，人们才开始讨论器乐的抽象性，将其视为只关乎技术，而不涉及人类情感的音乐。然而事实是，管弦或键盘音乐的作曲者往往会借鉴声乐的表达手法，来塑造器乐中不受任何特定观念或歌词束缚的，自由而富有感染力的情感。

此外，器乐的兴起同时也是对人类本质的探索，是坚持以人为本的人文主义思想的产物，所以器乐也就发展成了反映人类生活的现代艺术。从表面上看，音乐在人类世俗娱乐活动中占据了越来越重要的地位。而在更深层次上，人们逐渐将器乐视为探索和表达个人和集体情感体验的首要媒介与工具。这也正说明了，到19世纪初期时，音乐所蕴含的巨大价值。

## 章末总结

1. 音乐语言的转变： 1600年前后的数十年间，伴随着席卷欧洲的人文主义思潮，音乐语言发生了根本性的转变，将“古代音乐”与“现代音乐”区分了开来，音乐文化的核心也从对上帝的永恒崇拜，转变成了对人类自身感受的关注。
2. 不协和音： 这是音乐中表达情感的关键要素，可以称为音乐的“调味剂”。很少有音乐能完全避免不协和音，即使有这样的音乐，它听起来也一定是平淡乏味的。
3. 音乐的新时代： 其核心是激情或情感在音乐中的表达。在新音乐中，人类的视角是围绕感觉建立的：它所表达的痛苦和挣扎，是为了展现人类最激昂和最高尚的情感的另一面。
4. 牧歌： 这是一种世俗的而非宗教性的音乐，它是为了一个亲密的歌唱团体而非普通听众所创作的，所以本质上是一种服务于表演者自身的音乐。
5. 歌剧： 它最开始成为一种流行的大型公共演出形式是在罗马，是人文主义者理想中的艺术形式的缩影，其核心在于探索人类情感的本质与界限。

6. 新兴的宗教音乐： 巴洛克时期产生了一些表达人类情绪和主观感受的新兴宗教音乐，其风格的代表是康塔塔、清唱剧和受难曲。
7. 器乐崛起： 新兴的音乐理念开始关注如何满足人类自身的愉悦和需  
求，而不只是传播宗教福音。因此，歌词也就不再是音乐中必不可  
少的元素，音乐不再受到语言的约束。于是，器乐的地位得到了大  
幅度的提升。



# CLASSICAL MUSIC

A  
BEGINNER'S  
GUIDE

4

**古典之范：  
1750—1810 年**

---

古典音乐的风格指的是什么？

古典音乐与启蒙运动有什么关系？

为什么说莫扎特是这个时代的真实写照？

这一时期的歌剧与巴洛克时期的歌剧有什么区别？

为什么说弦乐四重奏是音乐家的音乐？

## 古典风格：音乐的平衡之美

所谓的古典风格其实代表了一套永恒的价值观，即秩序、平衡、和谐、克制、优雅和美丽。那么问题来了，为什么海顿、莫扎特和贝多芬这三位大部分时间都在同一座欧洲小城（维也纳）工作的作曲家，在不超过40年（约1770—1810）的创作生涯中，就几乎完全确立了古典主义音乐的概念呢？

从某种程度上来说，这是因为“古典”一词的产生和大多数历史术语一样，通常直到一段历史时期结束，人们才会用某个术语来概括其特点。古典音乐的说法出现于1830年，是历史学家与音乐理论家为了突出自己所处时代的浪漫主义音乐的特征而创造出的一个分类。

当时，人们认为浪漫主义音乐意味着脱离传统的个人主义，所以在回顾不久之前的音乐时，就将其视为浪漫主义的反面，即所谓正统音乐模式与惯例的巅峰。实际上，与音乐史上其他时期的音乐相比，这种出现于18世纪晚期的音乐在历史地位和风格稳定性方面都没有什么特别之处。只是后来的理论家为了凸显自己所处时代的音乐更具有现代性和自我意识，为它冠上了“古典”之名。古典主义音乐因此定名并拥有了延续至今的强大影响力。

直到最近，依然有很多人认为西方音乐的历史就是朝着古典主义不断发展、完善的过程。也就是说，古典风格代表了一种完美的音乐典范，而贝多芬之后的近代音乐与之相比，要么是墨守成规的模仿，要么是离经叛道的实验。

如今，当我们提起古典音乐风格时，指的不仅是其核心的音乐流派，如弦乐四重奏、独奏奏鸣曲、交响乐和协奏曲等，还有其独特的音乐语言，如和谐对称的旋律、清晰的音乐方向感与形式感。古典风格的关键在于音乐的平衡之美。这种平衡不仅包括某段旋律中乐句之间的协调配合，还包括将不同乐章融合在一起的整体平衡。也就是说，虽然人们通常认为古典音乐是一种非常正式且克制的形式，但实际上，它并不排斥具有冲突性的组成元素，甚至可能具有高度戏剧化的成分，爆发出让听众难以预料的情感。

所以说，古典音乐的核心要素并不是避免激烈的冲突，而是实现所有组成元素之间的和谐统一。例如，在莫扎特的协奏曲中，缓慢运动的

旋律线条可能具有强烈的主观性和内省性，但终曲还是会回到一种属于大众的轻松喜悦的感情上。即便中途出现的某个和声会为音乐带来意想不到的转折，但从更大的结构上看，整个乐曲终将回到大众熟悉的领域。

如果你想了解一个特定的音乐时期，那么，相比于单纯地记忆日期，思考分析该时期的音乐风格和美学理想要更有助益。1770年是贝多芬诞生之年，1810年是海顿去世次年，因此，以这两个年份作为划分古典音乐高峰的40年的时间依据似乎也说得通。但更重要的是，海顿和莫扎特作品中那种全新的创作风格公认是从18世纪70年代开始出现的，而1810年则是贝多芬结束他所谓“中期创作”的时间。在这之后的10年中，不仅贝多芬自己的音乐风格发生了重大变化，一些新生代的作曲家，如韦伯（Carl Maria von Weber）、罗西尼、舒伯特等人，也已经在一条与之前完全不同的音乐道路上渐行渐远了。

当然，想要将一种风格周期的终点和另一种风格周期的起点严格地区分开来是不可能的，就像你不可能确切地指出一条河的终点与大海的起点分别在哪里一样。早在1750年，也就是巴赫逝世的那一年，古典音乐风格的主要元素就已经出现了。至少从象征意义上来说，巴赫在18世纪中叶去世，就代表了巴洛克时代的终结。自此，巴洛克风格让位于另一种与之截然不同的音乐。巴赫的儿子们，尤其是J.C. 巴赫和C.P.E. 巴赫，就是这种新风格的绝佳代表。这不仅代表了父子之间的代沟，也标志着宏观的历史分野。

对年轻的一代人来说，老旧的巴洛克风格既严肃又复杂，实在是缺乏吸引力。当然，它仍然作为一种学术风格幸存了下来，只是由于过于保守，因而只能得到音乐鉴赏家的欣赏。取而代之的是一种能带来即时愉悦和享受的音乐。在影响深远的专著《试论键盘乐器的正确演奏法》（*On the True Art of Keyboard Playing*）中，C.P.E. 巴赫将这两种音乐风格区分为学术风格和华丽风格。学术风格代表了复杂、抽象和理性，华丽风格则以其简单、直接的特点广受欢迎。

如果比较一下巴赫的赋格曲和他儿子J.C. 巴赫的简单奏鸣曲乐章，你立刻就可以听出两者的区别。打个比方，这种差异有点类似于其中一方是一场涉及多人的复杂争论，所有人都在同一时间说话，或喃喃自语，或激烈争吵，而且所有人都完全没有停下来喘口气的空隙；另一方则是一个能说会道的讲述者，用精练的语言将简单的故事娓娓道来。

之所以会有这种区别，是因为巴洛克风格的特点是对位法，即两个或两个以上的声音相互对抗，而且其音乐结构像一种不断循环的巨大圆弧，没有明显的休止。与之相对，早期华丽风格的经典结构则是由短小的乐句加上简单的韵律组成的。其主旋律通常在高音声部，如女高音、小提琴或键盘的高音域，作为伴奏的旋律则在低音声部，如简单的和弦、键盘低音域的琶音或弦乐四重奏的其他乐器。

古典音乐作品开头部分的乐句一般都具有对称性，因此很容易听出来。在海顿或莫扎特几乎所有的作品中，都能找到这样的例子：一段简单的音乐旋律似乎可以分为两部分，中间有一个清晰的隔断；第二部分以某种方式补全了第一部分，就像是设问与回答。这就相当于诗歌中的格律，即使歌词没有意义，至少也能对上韵脚。当然，乐句之间并没有真正意义上的押韵，只是它们也能产生类似的效果。这种对称性一方面源于重复的节奏模式，另一方面则因为简单的和声进行之间形成了对比，让人产生了设问与回答的感觉。

前半段乐句结束只是暂时的休止，似乎必须接上作为回应的后半段乐句才能圆满结束。正如在诗歌中可以用无实际意义但押韵的音节来代表诗的格律，大多数古典乐章开头的部分也可以按照特定的节奏模式进行简化压缩。你也可以试试简写海顿的弦乐四重奏或莫扎特的钢琴奏鸣曲的开头部分。

## 古典音乐：理性主义的结果与反理性主义思潮的载体

古典音乐风格并非凭空出现的。实际上，它是何时出现的以及如何出现的并不重要。真正重要的是古典音乐是在何地、为何、为谁而出现的，这些才是理解古典音乐的关键。古典音乐时期不仅在西方音乐史上有特殊的地位，在欧洲文化史上也留下了浓墨重彩的一笔。它标志着一种探索与体验自身情感和外在世界的全新方式的出现。世界的变化也以音乐的形式展现在人们面前。音乐的世界与政治、经济或哲学鲜有交集，但当人们的生活因后者而发生变化时，其影响力也必然会体现在音乐的发展中。从表面上看，古典音乐可能与18世纪巨大的社会变革背后的哲学和政治思想没有明显的联系，但在本质上，古典音乐所展现的全新的感受方式，确实是社会变革的一部分。

理性时代的代表人物是英国的经验主义哲学家埃德蒙·伯克、约翰·洛克和大卫·休谟。他们认为，一切知识都来源于逻辑思考和感性经

验。这不仅仅是一种抽象的哲学思想。这些哲学家同时也是实干家、政治家和改革家，所以他们把自己的思想用于解决现实的社会问题和政治问题。

同样，法国哲学家伏尔泰、狄德罗、孟德斯鸠和卢梭在运用理性思维来批判迷信和非理性思想的同时，也毫不留情地攻击了以后者为基础的伪善和特权阶层。他们以“不可侵犯”的个人权利为核心著书立说，并激起了各种各样的社会变革。这些启蒙思想具有非常实际和深远的影响。在受到当时欧洲最有权力的君主，如哈布斯堡皇帝约瑟夫二世以及他的母亲玛丽娅·特蕾莎女皇的拥护后，其影响更加广泛了。这种全新的个人主义观念直接推动了农奴制和奴隶制的废除，并影响了美国独立战争和法国大革命等标志着民主制度和自决权利的运动的进程。我们在现代民主社会中认为理所当然的所有个人政治权利和经济权利，都是在这时期确立的。

哲学家和政治理论家通过写书或文章来探讨个人权利，艺术家和音乐家则提供了从感性层面表达这种主张的方式。现代个人主义也因此具有了感性的特征。后来，简·奥斯丁在小说《理智与情感》中描绘了这种感性的意义。事实上，这部小说也许是最重要的一部高度关注个人情感生活的文学作品，它代表了一种不再关心神话英雄和历史人物的爱情，而是聚焦于普通人情感的文学潮流。这一潮流早期的代表作品还包括塞缪尔·理查森（Samuel Richardson）的小说《帕梅拉》（*Pamela*）和《克拉丽莎》（*Clarissa*）。塞缪尔·约翰逊（Samuel Johnson）曾称赞《克拉丽莎》是“世界上第一本展现人类心灵的书”。

正是在这种背景下，音乐开始转向一种更简单的新风格，其重点在于唤醒“自然的感觉”以及不受外界影响的真情实感。人们认为，这种新的音乐比晦涩、抽象的巴洛克音乐更有助于引人向善。

如果说古典音乐是由18世纪的理性主义塑造的，这在音乐作品的“新规则和语法”中体现得很明显，那么它同时也是18世纪后期反理性主义思潮的理想载体。

狂飙突进运动是德国文学领域一次反对过度理性的运动，歌德的小说《少年维特的烦恼》是这一时期的代表作品之一。这部小说讲述了一个单相思者最终自杀的故事，获得了人们的狂热追捧，但也导致现实中的许多恋人选择效仿这一虚构英雄的悲剧死亡。

人类天性中混乱的一面在绘画作品中也多有表现，而风暴和海难是

画家常用的主题，比如克洛德·约瑟夫·韦尔内（Claude-Joseph Vernet）的《海难》（*Shipwreck*）和菲利普·雅克·卢泰尔堡（Phillipe-Jacques Louterbourg）的《西班牙无敌舰队之败》（*Defeat of the Spanish Armada*）。

在音乐中，也有类似的作品，比如莫扎特和海顿的小调交响曲。这些作品通过运用切分节奏、半音阶和声、弦乐颤音、非常规编曲和跳跃性旋律，创造出一种变幻莫测而又激动人心的感觉。这种感觉不仅没有令人不快，反而令人兴奋，就像在安全的家中观看暴风雨一样。莫扎特的《G小调第25号交响曲》的第一乐章就是一个很好的例子。

从某种角度来说，古典音乐本身就带有戏剧化的倾向。巴洛克时期的作品通常追求统一的感情，即单一的思想或情感，古典时期的作曲家则偏爱在同一作品中对比不同的情感状态。这种风格也决定了那个时代最重要的音乐形式之一奏鸣曲的结构特征。诗歌有颂歌、挽歌、叙事诗和十四行诗等不同的形式，音乐亦然。奏鸣曲与戏剧性的叙事诗或史诗有一些共同之处，其演奏的过程就像在讲述一出戏剧或一个故事。当然，器乐不可能真的给听众讲故事，只是音乐作品在形式上让人感觉具有故事性。纯粹主义者可能不喜欢曾经流行的为贝多芬的奏鸣曲编故事情节的习惯，当然，贝多芬本人多半也不会赞成。但是，这种人为修饰其实是奏鸣曲发展过程中自然而且必然的产物。古典奏鸣曲中往往会呈现出对比鲜明的音乐角色，而且会在整个乐章中以不同的形式和情绪反复出现。这些角色就是音乐戏剧性的化身，在音乐中磨炼、战斗、凯旋或玩乐。

## 独立艺术家出现：启蒙运动使人开始自由创作

启蒙运动毫无疑问地推动了音乐风格的改变，但最明显的变化还是发生在人们的音乐生活中。音乐家的概念从受雇于贵族或教会赞助人的从属地位，慢慢转变成能够根据自己的艺术想象自由地进行创作的独立形象。这一转变正是迈入现代时期的一个决定性标志。

巴赫的一生都在为富有的赞助人或教会服务；海顿在以作曲家的身份功成名就并通过出版作品获得经济独立之前，为埃斯特哈齐的尼古拉斯亲王（Prince Nicholas of Esterházy）兄弟服务了大半生；贝多芬虽然素以坚决维护其创作自由而闻名，但是在经济上仍然需要由富有贵族组成的财团资助。这些贵族的支持并非出于任何短期利益的考量，而是基

于对伟大艺术之绝对价值的信念。他们的观念和行为也成为现代赞助的典范——无论是通过国家层面的艺术委员会，还是社会上的慈善基金会或个人来实现。

三位作曲家的迥异人生，也凸显出这一个世纪内西方音乐的深刻变化：音乐存在的意义逐渐脱离了宗教崇拜或者贵族娱乐的范畴，开始服务于纯粹的艺术追求，继而构成了我们今天所认识的古典音乐的基础。这一转变正是启蒙运动带来的社会变化的具体体现。

不过，教会权威的衰落和世俗思想制度的崛起是一个渐进的过程。从19世纪到20世纪，仍有许多作曲家和音乐家受雇于教会。但除了少数例外，新音乐风格的代表人物都偏爱世俗器乐。

与教会不同，贵族阶层对音乐家的资助一落千丈。尽管从19世纪60年代起，瓦格纳一直依赖巴伐利亚国王路德维希二世的经济支持；20世纪早期，斯特拉文斯基等作曲家仍然接受富人的委托；但海顿的确是音乐史上最后一位以“雇员”身份为富有的贵族家庭服务的著名作曲家。在他之后，以贝多芬为代表的狂放不羁、特立独行的天才形象逐渐深入人心，完全抵消了海顿等人穿着贵族家臣制服，为雇主的娱乐消遣而创作的音乐家形象。莫扎特死时更是身无分文，下葬于郊区公墓。他那远胜好莱坞电影故事的人生经历，反映了作曲家在变幻无常的市场中难以获得稳定收入的真实状况。

莫扎特的人生正是新时代的写照。他最初为萨尔茨堡大公服务，1781年辞职前往维也纳，成了一名独立的演奏家和作曲家。在维也纳的10年是莫扎特创作的辉煌时期，同时也是他饱受生活磨难的艰难岁月。1791年，年仅35岁的莫扎特在贫病交加中遗憾离世。莫扎特的听众来源广泛，其作品的多样性反映了维也纳公众的不同需求和品位，毕竟，在教堂演奏的音乐与在歌剧院演奏的音乐是截然不同的。莫扎特的钢琴奏鸣曲反映了为富有的学生开设私人钢琴课和音乐出版市场的经济重要性，他的协奏曲和交响乐则反映了为付费观众举办的公共音乐会的蓬勃发展。

不断增长的中产阶级观众本身就是启蒙运动的产物之一，也是限制贵族权力的必然结果。以前只有少数富人独享的娱乐方式，越来越多地开始向更广泛的社会阶层开放。事实上，音乐厅和歌剧院也正是不同社会阶层相互融合的重要场所。莫扎特所处的是一个等级分明的社会，但同时也是充满活力的时代，因为音乐为不同阶层的人提供了交流的通

道。莫扎特的父亲曾在信里提醒他，一定要戴着体面的假发和足够多的戒指，以给观众留下良好的印象。

新的听众也影响了新的音乐流派。18世纪，随着楔槌键琴和早期钢琴的普及，人们对家庭音乐的兴趣日益浓厚，键盘音乐开始迅猛发展。同样，室内乐，尤其是弦乐四重奏，在古典音乐中的中心地位不仅反映了音乐会的重要性，也体现了业余音乐创作和私人音乐沙龙的繁荣。在19世纪早期，德国艺术歌曲的发展同样受到家庭音乐创作的影响。在古典交响乐、协奏曲和序曲的发展中不可或缺的元素除了音乐厅及其观众，还有人们乐于沉思和品味音乐作品的全新态度。器乐的崛起表面上源于乐器制作技术的发展和以交响乐团为主的组合演奏方式的创新，但最本质的原因在于，人们将音乐视为一种富有内涵和表现力的语言。这种全新的观念推动了上述所有的改变。

当我们谈论古典时代时，一般指的都是维也纳古典乐派。这并不是说其他地区就没有古典音乐。在维也纳之外，伦敦、巴黎、那不勒斯、柏林、曼海姆、布拉格等城市都是古典音乐的繁荣之地，J.C. 巴赫、C.P.E. 巴赫、萨马尔蒂尼（Sammartini）、斯塔米茨（Stamitz）、格劳恩（Graun）等人也都是古典风格的重要作曲家。但是维也纳其地，莫扎特、海顿和贝多芬其人，确实是这种新音乐风格无可争议的中心和代表。历史学家会提醒我们，以三巨匠为代表的古典音乐其实起源于一些并不知名但是有着共同音乐语言的作曲家，如萨利耶里（Salieri）、瓦根塞尔（Wagenseil）、迪特斯多夫（Dittersdorf）、万哈尔（Vanhal）、契玛罗萨（Cimarosa）。而当贝多芬于1827年逝世时，欧洲最著名的音乐家实际上是罗西尼。但是，人们对海顿、莫扎特和贝多芬的崇拜却与日俱增。他们所代表的音乐理念至今仍深深影响着我们对古典音乐的认识。

## 歌剧：关注普通人的喜与悲

歌剧无疑是与社会现实联系最为紧密的音乐形式。虽然歌剧有显而易见的荒诞之处，但相较于抽象的器乐，它至少在戏剧互动中细致地展现了不同角色的特点。尽管歌剧中夸张的唱词似乎显得脱离现实的日常生活，但它的感染力直接来自音乐赋予角色的强烈情感，而这正是歌剧区别于话剧的最重要的特征。从蒙特威尔第的作品开始，歌剧的吸引力就在于它平衡了外在互动（舞台上人物所处的戏剧性场景）和内在情感

（集中体现于咏叹调的音乐中）之间的冲突。

从某种程度上说，歌剧所营造的高效的紧张感带给西方文化的影响是十分深远的。对我们来说，调和外在言行和内在思想情感的矛盾，正是现代生活中必不可少的一部分。通过歌剧，人们可以忧角色之所忧，乐角色之所乐，而不用承担任何现实生活中的后果。

古典时期的歌剧是反映普通民众社会地位变化的重要媒介。在巴洛克时期，歌剧内容体现的只是帝王权威。例如，在路易十四的宫廷歌剧中，所谓的神话故事其实都来源于国王本人。但在18世纪，人们越来越关注普通人的喜与悲。事实上，不同社会阶层之间的差距往往是喜剧情节的基础。由于歌剧观众来源于不同的阶层，舞台上的戏剧冲突往往显得更加尖锐。在剧院中，不同观众之间的区别只在于象征性的物理空间的不同，即就座于正厅、前座、后座、包厢还是环形阶梯座位的差别。

18世纪的社会变革也体现在两种主要类型的意大利歌剧发展历程中，即正歌剧的衰退与喜歌剧的兴起。这两者之间的区别不仅仅在于严肃和诙谐。前者取材于古代神话和英雄故事，后者表现的却是当时社会中的普通人，通常是仆人的日常生活。正歌剧代表的是巴洛克式悲剧的高峰，喜歌剧则更倾向于本土化的语言和更直接的表达方式，其大众化的特点既体现在主题选择上，也表现在风格演绎中。虽然喜歌剧的发展中心是那不勒斯，主要作曲家大多也是意大利人，如佩格莱西

（Pergolesi）、加卢皮（Galuppi）、皮契尼（Piccinni）、契玛罗萨、帕伊西埃诺（Paisiello），但这种形式自诞生起就广受欢迎，并迅速传遍了欧洲。

喜歌剧的基础情节一般都建立在高贵与平凡、上层与下层、严肃与诙谐、理想与世俗之间紧张的对立关系之上，喜剧效果也随之而来。其核心是对日常社会等级制度的逆转，即仆人屡屡胜过主人、女性常常超越男性。如果在更严肃的背景下，这些可能都是社会和政治禁忌，然而在喜歌剧中，这些反转情节却是人们完全可以接受的。

从音乐上看，喜歌剧的音乐风格更简单直接，这一点与更严肃的正歌剧截然不同。前者以舒缓的节奏和简短的分节歌为主，后者的特征则在于巴洛克式的返始咏叹调和高度修饰性的抒情曲。喜歌剧的轻快风格常被用来表现出身高贵或者自命不凡的人物，同时也便于戏仿。迅疾的节奏和变化正是喜歌剧迥异于四平八稳的正歌剧并且风靡欧洲的原因之一。

此外，喜歌剧的流行也依赖观众对其惯例的熟悉程度，因为18世纪的人们并不像今天的观众那样习惯安静地坐着欣赏歌剧。所谓惯例包括模式化的角色和情景设定，比如位高权重的荒唐老头企图占有身份卑微的纯真少女，或者是智多谋的仆人将主人耍得团团转；讲述故事的常用音乐手法，即咏叹调和宣叙调的先后顺序；以及与角色类型相关的音乐风格和声音特点，比如简单粗犷代表仆人，夸夸其谈代表老傻瓜。这样的惯例不仅让复杂的情节显得直观清晰，也提供了无穷无尽的幽默源泉，因为剧作者可以通过反转、混合各种惯例来展现不同的人物和情境。熟悉的角色设定和音乐技巧既是观众欣赏喜歌剧的乐趣之一，也为喜歌剧融入古典器乐传统提供了便利。

莫扎特的《费加罗的婚礼》是有史以来最受欢迎的歌剧之一。它代表了晚期喜歌剧的风格，比世纪初的作品要复杂精巧得多。这部作品根据博马舍（Beaumarchais）的费加罗三部曲之一改编，因其情节的政治敏感性<sup>(35)</sup>，在当时还面临着审查风险。此外，三部曲的第一部《塞维利亚的理发师》也由罗西尼改编成著名的歌剧杰作。

博马舍的《费加罗的婚礼》是一部关于阶级对立和贵族绯闻的政治喜剧，因此在法国大革命之前的动荡时期受到统治阶级的批评和抵制，并被神圣罗马帝国皇帝禁止在奥地利演出。但当莫扎特将它改编为歌剧后，其攻击性似乎显得不再那么强烈，自然也就广受欢迎了。

莫扎特时期的维也纳已经显露出社会变革的迹象，封建贵族的特权正日益受到充满商业气息和社会活力的资产阶级的挑战。这种日新月异的社会潮流也反映在莫扎特的歌剧中，表现为外表即全部，且角色的衣着谈吐往往随着社会地位的提升而改变。通常而言，歌剧演员改变身份的乔装手段只是一种喜剧桥段，但是莫扎特常用它来达到更深刻的目标，即对不同的身份和外形象进行实验。歌剧的世界源于现实又超脱于现实，正是人们为新的社会地位寻找身份认同感的绝佳场所。

## 键盘音乐：将理性的秩序与感性的情绪融为一体

当古典歌剧成为公共舞台上表现不同身份认同的媒介时，另一种类型的古典音乐也逐渐发展起来，那就是私人场合的音乐创作。18世纪音乐领域最重要的成果之一，就是乐器设计的改变和现代钢琴前身的诞生。这也说明了新音乐与新乐器的发展总是相辅相成的。巴洛克式的键

盘音乐通常是在羽管键琴<sup>(36)</sup>上演奏的。从设计原理上来说，这种乐器不可能像现代钢琴那样区分不同音调之间的细微差别。巴赫的键盘作品就是在羽管键琴上演奏的，他儿子C.P.E. 巴赫的音乐则是为楔槌键琴所作。贝多芬作为再往后一代的音乐家，就完全是为早期钢琴创作了。海顿的创作生涯则横跨两个时代，他的键盘作品可以在任意乐器上演奏，只有最后几部作品要求使用早期钢琴。

键盘音乐的发展还将启蒙时代充满矛盾的两种特质融合在一起。一方面，键盘乐器上的琴键均等分布，其重量、动作、音调都具有规律性，代表了音乐的理性秩序；另一方面，键盘乐器又成为18世纪后期音乐家们探索和表达丰富而微妙的情感的主要载体。这正是键盘乐器从羽管键琴到早期钢琴，朝着越来越灵敏的方向发展带来的结果。而后者的独特之处就在于，其声音会随着按键手法和力度的不同而千变万化。

古典键盘音乐的历史地位都归功于这一巨大的转变。演奏者的情感从此可以通过键盘直接传达出来，转换成各种音色和音调。作曲家和演奏家都致力于使这种乐器更加人性化，想让它像人类说话和唱歌一样发声。莫扎特和他同时代的克莱门蒂（Clementi）之间曾有过一场著名的钢琴演奏比赛。根据事后留下的记录，克莱门蒂盛赞莫扎特对节奏、力度、音调和乐句的控制，称其演奏尽显优雅灵活。莫扎特对克莱门蒂的评价却恰恰相反，认为他的主要缺点在于太过机械死板。随着新式钢琴在音乐语言化方面的潜力得到越来越多的认可和追捧，羽管键琴也逐渐走向消亡，从1800年后几乎无人问津。

楔槌键琴则因为价格低、重量轻、声音小、易携带等优点，成了当时家庭私人音乐创作的完美乐器。1785年，诗人音乐家舒巴特（C.F.D. Schubart）称楔槌键琴是一种“孤独、忧郁、难以形容的甜美乐器”，而且最重要的是，它很适合在私下演奏。正因如此，18世纪60和70年代兴起了一股培养内在忧郁气质的热潮。楔槌键琴代表了一种独立于外部世界的音乐审美，正好与风靡18世纪的贵族私家花园遥相呼应。

C.P.E. 巴赫毫无疑问是最重要的楔槌键琴作曲家。他为这种乐器创作了150多首奏鸣曲，此外还有幻想曲、回旋曲和赋格曲。其中，自由发挥的幻想曲正是C.P.E. 巴赫情感风格（Empfindsam style）的最佳代表。“情感风格”在18世纪下半叶流行于德国北部，主张强烈直率地表达情感的音乐风格。这种幻想曲刻意表现得反复无常，从一种情感跳到另一种情感，但同时又显得很自然，就像是即兴创作。

到了1800年，羽管键琴和楔槌键琴的地位基本都被早期钢琴取代了。无论是音乐厅表演还是私人音乐创作，它都广受喜爱，长盛不衰。这也反映在丰富多彩的钢琴音乐作品中。钢琴不仅激发海顿和贝多芬创作了很多极具艺术性的音乐，也为业余演奏者提供了大量相对容易演奏且曲调优美的作品。斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）和克莱门蒂的键盘音乐至今仍出现在常用练习曲目中。这些作品都是非常流畅且富于创造性的音乐，作为初学钢琴的练习课程实属大材小用了。

海顿在40年的时间里创作了大约60首键盘奏鸣曲，早期作品是为羽管键琴或楔槌键琴设计的，最后的几部作品则是为新式钢琴所作。其中只有最后一首是为伦敦音乐会而创作的，其余的都是为家庭音乐演奏者，尤其是女性演奏者所创作的。他的奏鸣曲结构稳定，第一乐章通常是宏大的奏鸣曲式快板，紧接着第二乐章是抒情且带有内省性质的慢板或行板，第三乐章是小调舞曲，取代节奏缓慢的乐章，最后是活泼轻松的结束乐章。

这种乐章和曲式的安排是为了适应那个时代对音乐的感受与需求：既要表达深沉的情感，又要表现丰富的创造力，同时还要有对集体理想的肯定。由于常见的音乐形式和风格已经为大众所熟悉，作曲家和表演者都有很多自由发挥的空间，以微妙而具有表现力的方式偏离惯例的模式。

从18世纪70年代开始，奏鸣曲就成了探索新式钢琴在微妙的力度、丰富的音色和广阔的音域等方面能力的绝佳体裁。在1794年至1795年第二次访问伦敦期间，海顿就完全围绕这种新乐器创作了他最后的奏鸣曲，即3首《英国奏鸣曲》。

莫扎特的20首键盘奏鸣曲是在比海顿更短的时间内写成的，因此并没有体现多少风格的变化。事实上，其中大多数作品都创作于1774年至1784年间，服务于他自己的钢琴教学需求和日益增长的乐谱出版市场。莫扎特的钢琴协奏曲是为他自己的公共音乐会演奏而创作的，而他的钢琴奏鸣曲却并没有占据如此重要的地位。无论是他1777年早期的《C大调奏鸣曲》，还是1788年晚期的《C大调奏鸣曲》，都能看出带有教学性质的痕迹。

莫扎特的风格非常容易辨认，而且几乎完全定义了人们对古典音乐的感觉。上方声部的歌唱旋律、下方声部的分解和弦伴奏、作为点缀的炫技乐段以及清晰的章节结构都是他的风格标志。此外，他的音乐还充

满“主题”，即带给听众音乐之外的想象，比如风景优美的田园、厉兵秣马的军队或者知识渊博的学者。最著名的例子是莫扎特写于1778年的《A大调第11钢琴奏鸣曲》的第三乐章，即《土耳其进行曲》。莫扎特在这首奏鸣曲里模仿了土耳其的“禁卫军”音乐，有种乐队在行进的感觉，从而带给维也纳听众一种特殊的战栗感，因为那里数个世纪以来一直饱受土耳其军队的侵扰威胁。

莫扎特在钢琴音乐中所达到的人声歌唱般的品质可以说是他最独特的音乐“指纹”之一。歌唱般的旋律通常是在上方声部，就像歌剧咏叹调中的女高音一样，并以装饰性的回旋音、颤音和急奏进行伴奏。所谓莫扎特的钢琴风格，正是具有声乐表现力的旋律线条与键盘乐器独有的装饰音的结合。这种音乐风格在肖邦之前一直无人能及。其表现力来源于模仿人声而又在音域、速度、音调等领域全面超越了声乐。虽然莫扎特的慢板乐章常常表现得精致优雅，但他的结束乐章却显得喧闹任性、反复无常。他的回旋终曲就像海顿的作品一样，往往在完全出人意料的方向上毫无预兆地展开，充满了才华、乐趣和持续不断的创造力，令听众为之屏气摄息。

海顿、莫扎特和贝多芬的奏鸣曲都有着非常强烈的个人风格。贝多芬的32首钢琴奏鸣曲中，没有一首是为了令听众心悦或琴谱畅销而作的。这都归功于他的贵族赞助人，他们的慷慨资助使得贝多芬能够不断冲击创造与想象的极限，并在钢琴演奏技巧上精益求精。1790年，当从波恩初到维也纳之时，贝多芬就以一名钢琴演奏家的身份成名。但是，贝多芬始终特立独行，绝不与那些通过演奏流行音乐旋律炫耀技巧与才能来取悦观众的音乐艺人为伍。贝多芬的态度从一开始就很明确，他认为钢琴奏鸣曲作为严肃而激烈的音乐戏剧的载体并不亚于管弦乐。

贝多芬的前三首奏鸣曲出版于1795年，虽然是题献给海顿的作品，却没有后者的风格痕迹，完全是他独特个性的体现。第一首是暴风骤雨般的F小调，表面上是简单的莫扎特风格结构，但其中蕴含的是一种直接、纯粹而且扣人心弦的感觉。这种感觉恰恰是莫扎特和海顿努力回避的。无论是在第一乐章和最后一个乐章的重音音阶和大和弦，还是在慢板乐章中几乎达到管弦乐效果的伴奏中，钢琴的响亮度都是这首曲子成功的关键。贝多芬的奏鸣曲在紧张激烈的快板乐章中似乎借鉴了歌剧的范式，并配以管弦乐般的效果，但是进入下一乐章后又能够引发歌曲般的亲切感或者室内乐的愉悦感。

这种特点在1798年贝多芬的《C小调悲怆奏鸣曲》中充分地展现出

来了。缓慢的序曲并非徒有歌剧风格之形，而是真正创造出了巴洛克歌剧般的世界。这部作品所突出的正是在他的作品中反复出现的核心主题之一：让器乐像人声一样传情达意。

如果没有新式钢琴的助力，这一切都不可能实现，当然，有时候我们仍很难想象那个时代的乐器竟然能充分满足贝多芬的需求。贝多芬几乎所有的奏鸣曲都要求表演者具备远超出弹奏海顿和莫扎特作品的演奏技巧。其中反映18世纪社会理想中的幸福与快乐的作品寥寥无几。相反，它们代表的是一种截然不同的审美追求，即赋予器乐以文学与哲学作品般的厚重和严肃，一次又一次将作曲家内心的音乐剧搬上舞台。尽管当时的人们并不能充分理解，但独奏的作曲家兼演奏家贝多芬的确在钢琴上完美地表达了出来。

在19世纪20年代贝多芬创作晚期的最后几首奏鸣曲中，他总是要求钢琴的表现要超出期待，近乎超越单一乐器和独奏者的极限，成就一种完美的音乐。

## 弦乐四重奏：四个理性人之间的对话

弦乐四重奏并非在古典时期室内乐中蓬勃发展的唯一音乐类型，此外还有大量的弦乐三重奏、弦乐五重奏、钢琴四重奏和五重奏、木管五重奏、混合七重奏、弦乐八重奏和木管八重奏。尽管如此，弦乐四重奏在室内乐中仍占有十分重要的地位，并且一直延续至今。有人可能会问，为什么单单是这种音乐形式获此殊荣？答案很大程度上取决于以这种形式创作的音乐作品的质量，但也无法解释为什么作曲家一开始会对它如此着迷。

毫无疑问，两把小提琴、一把中提琴、一把大提琴组成的四个声部间的独特平衡与之息息相关。古典和弦的本质基于三和弦，但往往又存在装饰性的第四音，即不协和音。这意味着如果少于四个声部，就很难产生完整的和谐感和响亮度。虽然更多的乐器可以发出更丰富的声音，但也会让四声部音乐原本通透的织体变得模糊，正如几个世纪以来的合唱音乐也需要保持通透一样。

德国浪漫主义作家、思想家歌德曾形容弦乐四重奏是“四个理性人之间的对话”。这种比喻很好地解释了为什么弦乐四重奏在18世纪晚期如此具有吸引力，并且长期以来都是一种重要的音乐流派。音乐在不同

的历史时期有着许多不同的意义。也许在今天看来有些奇怪，但古典音乐的核心观念是音乐可以像一种语言或一场对话，既具有表现力又富有思想性，不是真正的语言却又胜似语言。作曲家并非认为音乐可以讲解或者描述字面意义上的事物，而是想用类似于语言交流的方式来铺陈音乐。音乐作品可以展现“乐思”（musical idea），即音乐的主题或动机，并在作品演奏的过程中通过重新思考、另行表达、从不同角度审视、与不同的观念互动等方式不断发展乐思。

如果说古典音乐从整体上可以被看作一种语言，那么弦乐四重奏就是直接反映并详尽阐明这一见解的最佳媒介。古典弦乐四重奏的基础是对话，也就是四个渐趋平衡的器乐声音所代表的乐思之间的交流。这种特点正是启蒙思想所描绘的理想社会的完美象征。那是一个由平等的个体组成的社会，每个人都有自己的发言权，每个人都有敏感而微妙的个性，每个人都是“自由的”，但仍然通过交流和理性讨论达成共识。这标志着音乐获得了全新的地位，但是这种变化在18世纪的最后几年才刚刚开始出现。

1790年，康德在《判断力批判》中仍然认为音乐“因为只与感觉打交道，所以在艺术领域中处于最低的地位”。但是，康德关于音乐艺术不像文学那样具有严肃性、思想性的观点在18世纪90年代就已经显得过于保守了。独立器乐，即服务于艺术追求的音乐在古典时期的兴起，预示着旧的艺术等级制度在早期浪漫主义音乐中将被彻底地颠覆，而作家和思想家的态度也会随之转变。

要寻找古典音乐像语言一样发挥作用的范例，海顿成熟期的弦乐四重奏也许是最好的选择。这些作品中清晰表达的主题和不断发展且有明确定义的乐句、乐章都会带来一种音乐语法或句法的规律感。四个乐器通过交流和平衡产生了一种评论、争吵、最终达成一致的感觉。经常有人说四重奏是属于音乐家的音乐，需要融入其中才能充分领略微妙曲折之处。从整体上看，海顿的68首弦乐四重奏构成了一个极其丰富的音乐体系。它们都是完全可以理解的作品，同时在音乐语言方面又极其巧妙而精致。

古典风格的音乐惯例到18世纪70年代时已臻完备，所以作曲家才能在听众的期待下玩一场高端游戏。海顿的弦乐四重奏所体现的核心精神，是一种暖人心腑而又精致细腻的幽默感。虽然表现形式多种多样，但是这种幽默感本质上源于事先给音乐设定一个预期发展方向，然后再以出人意料的结果混淆听众的感觉。正是因为古典音乐风格发展出高度

明晰的音乐逻辑，音乐家才能以有趣甚至戏剧性的方式颠覆听众的预期，而又不会破坏整个作品的连贯性。因为乐句的推进、休止的节奏、声音的固有风格、乐器的演奏方式等等惯例都是众所周知的，所以各种夸张或故意“犯错”的幽默才有了可能。

不过，如果你兴致勃勃地找来海顿的四重奏想要享受一个喜剧之夜的话，你得先知道，上述一切规则对当今听众而言可能远不如在海顿创作的年代那么明显。即便在那个时代，可能也只有少部分音乐家能听懂。毫无疑问，我们对这种音乐语言游戏的微妙之处的理解会随着时间流逝而逐渐减弱，但只要你听得越来越多，慢慢沉浸在古典风格中，这些作品蕴含的智慧就会重新浮现出来。

为了致敬海顿，莫扎特在1782年至1785年间创作了6首四重奏，题献给这位前辈大师。这些“海顿四重奏”使用的都是简单的素材，但处理方式极其微妙和精细。这种音乐材料和处理方式之间的反差在莫扎特后来的作品，比如由两把小提琴、两把中提琴和一把大提琴组成的弦乐五重奏中变得更加明显。这些作品中包含了最令他惊叹的音乐，如《C大调五重奏》。其宽广的第一乐章长达386小节，甚至超过一些交响乐章，而且几乎完全建立在一个简单的C大调琶音之上。莫扎特和海顿一样，常常利用人们对惯例的期待来凸显其音乐中出人意料的发展。他会运用隐含于古典风格中的强烈方向感来引导听众，从而创造出意外的转折和蹊径。

在莫扎特的《G小调弦乐五重奏》中，第一乐章的演奏时间就超过了15分钟。这一现象表明室内乐在当时的分量已经与18世纪60年代海顿创作早期四重奏时大不相同。这并不是演奏时长的简单区别，而是由于音乐形式更加复杂，所以作品本身的内容变得更多了。作曲家越来越多地在奏鸣曲式的中间部分（展开部）探索与开始部分有着明显差别的乐思和调性，就像是在音乐迷宫里寻找渺茫的出口。尽管古典主义风格本身是启蒙思想和理性主义的产物，其核心处却蕴含着非理性和神秘的关键瞬间。古典室内乐既是一体化音乐的完美载体，同时又是音乐主题碎片化的开始。从这个角度来说，我们从古典音乐中已经可以预见浪漫主义和现代主义音乐的关键动向。

贝多芬创作的16首弦乐四重奏都始于1800年的1组6首四重奏。这是献给他最重要的赞助人之一，洛布科维茨伯爵（Count Lobkowitz）的作品。无论是对演奏者还是听众来说，这些四重奏都已经具备大型公共作品的特质，沉重、严肃而且复杂。此后还有1806年题献给俄国贵族的半

组（3首）《拉祖莫夫斯基四重奏》（“*Rasomovsky*” *Quartets* ）。这是一部时长约40分钟的巨作，结构更像是交响乐，每个乐章之间都有强烈的统一归属感和指向感。在上述作品之后，贝多芬其他的弦乐四重奏皆因体量巨大无法成组，所以都是单独出版。1809年，他又发表了两首作品（Op. 74和Op.95）。此后，贝多芬就好像放弃了这种音乐形式一样，不再创作四重奏，直到他写于1824年到1826年间的5首晚期四重奏横空出世。后来，贝多芬又将其中一首的末乐章改编成了独立作品，即著名的《大赋格曲》。

这些晚期四重奏是音乐史上最非凡的成就之一，然而却长期饱受批评，被视为贝多芬失聪后的混乱之作。如今评价反转，人们才理解贝多芬的天才之处。

## 交响乐：公开表达私人情感的载体

当我们去听交响音乐会时，都需要做些什么呢？我们费了好一番功夫来到一座大型公共建筑，花了一大笔钱，就为了跟几百个陌生人紧挨着坐在一起，还得恭恭敬敬地保持沉默。只要音乐响起，我们就不能移动、说话、吃东西、喝水。交响乐团入场时，我们致以礼节性的掌声。他们的着装正式而低调，毫无个性特点。指挥家则受到热烈欢迎，就好像他是作曲家本人一样。在长达一个小时的时间里，观众们都静静地坐着，直到音乐停止。在这段时间里有人可能会注意到，尽管听众显然都十分投入地倾听并陶醉在音乐中，却没有流露出明显的赞同或喜悦之情。

与许多其他音乐传统相比，交响乐最突出的特点，就是在这种“背景”下的音乐体验似乎是完全私密的。虽然人们聚集在一个公共空间内，但他们感受到的是私人的音乐之旅。只有在最后结束的时候，随着掌声的爆发，观众才会集中表达此前各自独有的体会。

当然，这种共享的私人体验是所有表演艺术的一部分，包括戏剧或电影以及古典交响音乐会。但在古典音乐中，其表现方式尤为特殊。

交响乐作为古典音乐中最负盛名和最为公开的形式，在发展过程中成了公开表达私人情感的一种载体。在浪漫主义音乐中，观众实际上正是期待着交响乐作曲家将个人情感经历以叙事的方式展现在作品中，供大家鉴赏。这一概念在柏辽兹（*Berlioz*）的《幻想交响曲》中明显出现

并且贯穿了整个世纪，直至柴科夫斯基和马勒（Mahler）为止。

不过，古典主义时代才是它产生的根源。这并不是因为古典作曲家想要以情感自传的形式创作，而是协奏曲和交响乐的风格使这些作品越来越关注外在和内在想法的冲突与平衡。矛盾的一方是现代个体所代表的丰富细腻的内心情感，另一方则是集体社会所宣扬的宏大坚定的公共理想。

管弦乐音乐会就像歌剧演出一样，正好是一个可以平衡现代社会紧张感的场合。这种紧张感在于现代公民既要适应日渐繁忙而辛苦的城市生活，同时又要忍受内心五味杂陈的复杂感受。在社会中，你需要一个公众形象，但在私下里，你可能并不适应这个身份。这就是为什么在音乐厅和歌剧院里人们一起经历强烈的私人情感后会感到安心。这些场合正是可以让人调和内外差异的地方，而音乐厅演奏的交响乐本身就是这个过程的一部分。理解了交响曲是如何调和公共和私人观念的，也许就能更好地理解交响乐在古典音乐中的重要地位了。

贝多芬的《英雄交响曲》完成于1804年，代表了从莫扎特和海顿后期作品中继承下来的交响乐范式，即以宏大坚定的公开宣言的形式来表达属于集体的生命活力和乐观精神。贝多芬的交响曲完美地体现了这一切，而且最关键的是，其实现过程并非一帆风顺的。贝多芬在作品中并不是简单地默认英雄已然凯旋，而是坚信胜利来之不易，必须付出额外的努力。《英雄交响曲》中的“英雄”并没有在降E大调或者突出的圆号声中现身，而是屹立在必须经历漫长的音乐苦旅才能抵达的终点。

正因如此，所谓贝多芬原本打算将这部作品题献给拿破仑的逸事，对于我们欣赏这首交响乐，既可以说有所帮助，也可以说毫无用处。说有用，是因为人们会因此注意到它所代表的革命年代的乐观主义和集体主义精神，而拿破仑一度是这种精神的化身；说无用，是因为这意味着交响乐表现的是某个具象化的真实人物，而不是每个观众都可以找到内心共鸣的戏剧角色。毕竟，如今听贝多芬的人哪会关心拿破仑或者法国大革命呢？

交响乐的范式正是建立在不同元素相互融合的基础之上。一首交响曲必然包含多种元素，不仅乐章之间对比鲜明，每个乐章的组成元素之中也有着不同音域的对立。贝多芬的交响曲之所以伟大，是因为它们不仅融合了不同的元素，开拓了广阔的空间，而且相互争锋的音乐元素最终仍能顺利走向宏大的统一。交响乐的四个乐章能够相互联系成为一

体，也是自然的结果。每个乐章既像是同一理念的不同表达，又像是铁链的一环或者小说的一章，而且末乐章的分量也越来越重。这在海顿的作品里很少见。这份重量源于对前面乐章中的紧张冲突局面的再现和解决，就像戏剧的结尾一样。

在交响乐中，古典时期的音乐家终于为崇高的理想找到了一种音乐载体，这也正是18世纪晚期美学的核心追求。在18世纪70年代的著作中，音乐理论家舒尔茨（J.A.P. Schulz）将交响乐比作英雄主义诗歌：“它震撼了听众的灵魂，唤起听众心中同样的精神追求，同样的崇高想象。”这就像是遇到超越人类理性认识的伟大事物，必须依靠感性与想象去感受。最好的例子莫过于巍峨的群山或者无垠的夜空，它们都是人类无法凭借感官窥得全貌的景象。

交响乐之所以能给人带来崇高的精神体验，一方面是因为其篇幅越来越长，管弦乐队的力量也更为庞大充沛；另一方面是因为交响乐就像一幅音乐画布，作曲家可以在上面描绘出比常规室内乐创作范围更宏大、更狂野的场景。贝多芬的《田园交响曲》中，充斥着迅雷烈风的第四乐章就是一个很好的例子。

交响乐起源于18世纪早期，最初带有丰富的巴洛克元素。然而，贝多芬的风格已经与之相去甚远，甚至也迥异于海顿早期的交响乐以及与海顿同时代的作曲家在18世纪60年代的作品。那个时代的交响乐关注的是娱乐的多样性，而贝多芬在他的主要作品中更加重视内在的紧张冲突。古典交响乐的形成渊源甚广，包括巴洛克合唱作品中的管弦乐序曲、意大利歌剧序曲和乐队协奏曲等。但是，在18世纪器乐发展中最重要变化并不是技术层面的，如作品乐章的数量或管弦乐团的规模，而是管弦乐地位的提升。巴洛克序曲只是在大型声乐作品中承担引导作用的附属物，古典交响乐则是直接占据了舞台的中心。在歌剧中，器乐只是戏剧冲突的伴奏，而在交响乐中，这种冲突是内化在器乐里的。

这是作曲家为了提升音乐的力量、丰富音乐的色彩不断探索的时期，而管弦乐队的发展也与之息息相关。从1730年开始，作曲家才在作为伴奏的基本弦乐组中加入两支圆号和（或）两支双簧管。军事主题的作品中，则多使用两支小号和定音鼓来增强表现力。双簧管最初是通奏低音的一部分，有时会被两支长笛和巴松管代替，后来才逐步取得独立的地位。单簧管直到18世纪80年代才频繁出现于莫扎特的交响乐作品中。管弦乐队与古典时期的许多其他事物一样，并没有单一的、固定的、普遍规范，而是在发展过程中不断适应各个国家和地区的不同需

求。直到18世纪的最后20年，管弦乐队才具备了现在我们所认可的某种固定形式，即包含弦乐组、定音鼓、两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支巴松管、两支圆号和两支小号的组合。

## 音乐会：作品需要保持通俗易懂

虽然管弦乐队在贵族宫廷和歌剧院都很受欢迎，但是交响乐的真正流行是与公共音乐会的兴起以及后来人们为演奏器乐而设计、建造的音乐厅一脉相连的。

在18世纪，音乐会的表演曲目一般由管弦乐、独奏、声乐和室内乐混合组成，并尽可能将交响乐置于音乐会的开始和结束部分。这种交响乐在风格取向上必须气势恢宏且积极正面，所以18世纪的交响曲中只有8%是小调作品。为公共音乐会创作与为私人赞助者谱曲是截然不同的事情。音乐会在很多方面都不能接受风险较高和带有实验性质的音乐，所以作曲家必须确保作品通俗易懂。

海顿的104首交响曲的创作时间横跨近40年（约1758—1795年），其多样性反映了这些交响曲在创作环境、表达功能和听众组成上的不同。埃斯特哈萨（Esterháza）宫廷的管弦乐队只有不到20名成员，但海顿从18世纪80年代就开始接受外部委托，为在公共音乐会中演出的大型管弦乐队作曲，作品包括《巴黎交响曲》（No. 82-87）、《托斯特交响曲》（No. 88, 89）<sup>[37]</sup>和《伦敦交响曲》（No. 93-104）系列。

其中，海顿的最后12首《伦敦交响曲》，是为一个大约有40人的管弦乐队写的。这个乐队会在公共音乐会中为付费观众表演。这些英国音乐会还具有那个时代尚不为维也纳音乐界所知的“现代”元素，那就是音乐评论家的出现。他们在媒体上报道了每次音乐会的盛况。

虽然海顿有一些早期交响乐是由三个乐章组成的，但是他晚期集大成的作品将古典交响曲定型为四乐章的标准结构。在他晚期的交响曲中，第一乐章采用慢板开场而后逐步进入快板主题成为作品的标准特征。在18世纪90年代，这是为了强调交响乐的规模，就像在戏剧正式开演之前，缓缓升起的幕布一样。海顿通常将其用作戏仿的形式，开场的慢板小调会逐渐变成快板大调，而后者正是前者另一版本的再现。这个过程一般会给人轻松愉快的感觉，就好像在说：“有麻烦？哪有什么麻烦？！”海顿《第101号交响曲》的开场部分就是一个很好的例子。

海顿的末乐章也同样轻快，而且风格诙谐有趣，比如《第100号交响曲》的终章。海顿的作品很少让人感觉“沉重”，尤其是在他的末乐章中，从未如此。这一点也正是交响曲公共性的重要组成部分。例如，海顿的《伦敦交响曲》就给人一种公开庆祝节日的欢乐感觉。这与后一个世纪许多浪漫主义交响乐所具有的内省特质截然不同。海顿通过管弦乐团展现出一种明亮的音乐声响，它意指宏大的公共空间和属于集体的浩瀚能量，而欢快的感觉也在这乐声中自然而然地产生。

莫扎特的交响乐作品颇丰，从他8岁时在伦敦写下的最初作品，到18世纪70年代早期狂飙突进运动中的创作，再到1788年最后的《朱比特交响曲》，交响乐贯穿了他的创作生涯。海顿有许多作品是为私人表演而创作的，莫扎特则不同，他的所有交响曲都是为公共演出而创作的。在莫扎特的创作中，交响曲是一种属于公共领域的探讨与交流，《朱庇特交响曲》则完美体现了这一观念。作为公共音乐会开场曲目的交响曲必须先声夺人，以响亮的“号令”起首，而不能太过幽妙细微。所以莫扎特的交响曲第一乐章总是歌剧序曲式的宏大风格，就像号角齐鸣、列队行进，充分运用了合奏的力量，给人的感觉是繁忙喧嚣而又秩序井然的城市风貌。相比之下，起始乐章的第二个乐思是歌唱式快板，结尾的主题则引入了意大利喜歌剧风格，感觉就如同乐章开始时秩序社会的反面。

莫扎特的钢琴协奏曲中也有类似的情况。他通常会在同一个乐章中把不同的材料组合在一起，然后任其自由发展，就像歌剧中众多的角色同台登场一样。音乐家对公开的音乐语言与私人情感之间的平衡把握，在古典钢琴协奏曲中表现得尤为明显。正如我们日常所见，演奏家凭借钢琴的表现力，仿佛一个人就足以媲美一支优秀的管弦乐队。钢琴演奏既能喧嚣鼎沸，亦能极尽柔雅；既可以展示精湛的弹奏技巧，也可以表现简单的人声旋律。在协奏曲中，钢琴是现代个体的象征，管弦乐队则是现代集体的代表。两者相遇的结果并不是针尖对麦芒，在古典作品里也很少有这种情况，而是不同交互方式的有机组合。首先是独奏领衔，然后管弦乐队接棒。

这种相互交流和相互呼应的模式固化在古典协奏曲的形式中，使得独奏乐段和合奏乐段相互交替，并与双方对话的部分形成平衡。在独奏音乐会上，音乐中的对话或者交流是可以在视觉上展现出来的。独奏者在莫扎特那个时代通常也是作曲家本人，就坐在舞台前方的键盘后，在管弦乐队的环绕中卓然独立。因此，随着协奏曲的展开，二者之间会产

生一系列的协商与对立，以及某些时刻的调和与平衡。正是在这些时刻，在舞台上个体和整体之间不断变化的关系会令观众看得目眩神迷。

在后来19世纪和20世纪的协奏曲中，独奏者与管弦乐队之间更像是对立的关系，但古典时期协奏曲的特点是交流与合作。因此，在这种音乐形式中有一系列的间插段，独奏者则在其中以精妙的演奏带来意想不到音乐走向，有时诙谐，有时崇高。协奏曲常常受到喜歌剧的影响，就像一出由多个角色组成的戏剧，而音乐中的“角色”常常通过化妆和假面来改变身份。

如今，古典音乐的危机在于无论是对爱好者还是批评者而言，它都给人古板、过时、正式和浮夸的印象。可悲的是，古典音乐其实与这些印象完全相反。它一次又一次地表现出一种充满智慧和活力的精神，总是戏弄听众的期望，还经常戏仿过于死板的音乐惯例。无论是歌剧、交响曲、协奏曲、弥撒曲等大型公共作品，还是歌曲、键盘独奏和室内乐等规模较小、更加私密的音乐形式，古典主义风格都提供了极为丰富的理想范式。

古典音乐建立在高度精致复杂的音乐语言和微妙精细的情感表达能力之上，常常显露出诙谐幽默、朝气蓬勃，甚至桀骜不驯的一面。剔除掉那些由伟大作曲家的石膏半身像、满是灰尘的礼服外套和假发所代表的无意义的东西，古典音乐长久不衰的活力才是它保留下来的最显著的特征。

## 章末总结

1. 古典风格：指的是一套“永恒”的价值观，即秩序、平衡、和谐、克制、优雅和美丽。
2. 古典音乐：这一术语最早出现于1830年，是历史学家与音乐理论家为了突出自己所处时代的浪漫主义音乐的特征而创造出的一个分类。其核心并不是避免激烈的冲突，而是实现所有组成元素之间的和谐统一。
3. 独立艺术家出现：在启蒙运动的影响下，音乐家从受雇于贵族或教会赞助人的仆从转变成独立的艺术家，开始根据自己的艺术想象自由地进行创作。音乐存在的意义逐渐脱离了宗教崇拜或者贵族娱乐的范畴，开始服务于纯粹的艺术追求。
4. 歌剧：巴洛克时期的歌剧体现的只是帝王权威，但在18世纪，歌剧

越来越关注“普通人”的喜与悲，这一点也体现在正歌剧的衰退与喜歌剧的兴起上。

5. 键盘音乐： 键盘音乐将启蒙时代充满矛盾的两种特质融合在了一起。一方面，键盘乐器上的琴键均等分布，其重量、动作、音调都具有规律性，代表了音乐的理性秩序；另一方面，键盘乐器又成为18世纪后期音乐家们探索和表达丰富而微妙的情感的主要载体。
6. 弦乐四重奏： 被称为“四个理性人之间的对话”，而古典音乐的核心观念就是音乐可以像一种语言或一场对话，既具有表现力又富于思想性，所以弦乐四重奏一直是一种重要的音乐流派。
7. 交响乐： 它最突出的特点是：虽然人们聚集在一个公共空间内，但他们感受到的是私人的音乐之旅。交响乐作为古典音乐中最负盛名和最为公开的形式，在发展过程中成了公开表达私人情感的一种载体。
8. 音乐会： 18世纪，音乐会的表演曲目一般由管弦乐、独奏、声乐和室内乐混合组成，并尽可能将交响乐置于音乐会的开始和结束部分。而且，音乐会上的曲目一般都是非常通俗易懂的。



# CLASSICAL MUSIC

A  
BEGINNER'S  
GUIDE

5

## 浪漫主义音乐： 1800—1900 年

---

为什么说贝多芬是浪漫主义思想的真正代表？

标题音乐的诞生产生了什么影响？

为什么这一时期的音乐家既追求宏伟巨制，又向往精致小巧？

德国歌剧与意大利歌剧有什么不同之处？

1848 年欧洲革命的失败对音乐产生了什么影响？

## 浪漫主义音乐：无法表达的渴望

1810年，德国浪漫主义作家霍夫曼（E.T.A. Hoffmann）发表了一篇盛赞贝多芬《第五交响曲》的评论。他认为音乐是“最浪漫的艺术……因为它唯一的主题就是追求永恒”，并将浪漫主义音乐的内容总结为“无法表达的渴望”。

然而，就在20年之前，康德却将音乐斥为最没有价值的艺术，认为音乐就像幽默一样，虽然可以带来欢乐，但是“在一切平息后，没有留下任何值得思考的东西”。

哲学家施莱格尔（A.W. Schlegel）在1801年对音乐的描述更加严肃，称其“反映了我们焦躁不安、反复无常、变化不断的生活”。到了1819年，叔本华在《作为意志和表象的世界》第一版中坚称：“音乐比之其他艺术具有更为强大而透彻的影响力，能够触及本质，而其余的只是在追逐虚影。”

1800年前后数十年音乐观念的变迁，代表着古典音乐在本质上发生了翻天覆地的变化。它既标志着作曲方面的重大转变，也意味着人们聆听音乐的方式和对音乐的期待发生了改变。今天古典音乐的遗产和我们对艺术价值的普遍观念都是由浪漫主义哲学塑造的。门德尔松曾用一句俏皮话简洁地指出了这种变化的本质：“音乐不是因为太模糊，而是因为太精确了，才无法用语言表达。”

康德的观点本质上是18世纪理性主义观念的体现，期望通过语言，通过理性、概念和逻辑推演来理解世界。而浪漫主义所带来的裂变，根源在于人们对语言的媒介作用丧失了信心，怀疑其是否足以理解世界，尤其是主观经验的内在世界。突然之间，与无法超越事物表面的语言相比，音乐的表现力似乎触及了事物的核心。

从一种消遣娱乐到对形而上学真理的表达，音乐地位的巨变并不只体现在哲学家的作品中，作家、诗人和作曲家也多有论及。从更广阔的角度来看，它标志着主流思想开始远离启蒙时期的乐观主义。启蒙主义者认为世界是理性的，通过客观观察和逻辑思维便可以理解。虽然这种观念在19世纪的科学技术中是毋庸置疑的，但艺术更关注的是个体经验，即主观生活的内在本质。在这个领域，语言的逻辑似乎笨拙不堪，音乐的表达却妙不可言。因此，尽管音乐在表意上的“模糊”降低了它在

18世纪思想家眼中的地位，但这正是它在19世纪地位提升的原因。正如叔本华所说，音乐似乎是内在生命的一种展现。

在霍夫曼这样的作家看来，莫扎特的音乐已经有了浪漫主义的气息，因为它引入了超自然的元素，并对外在世界的日常规律提出了质疑，歌剧《唐璜》便是很好的例子。但是，贝多芬才是那个时代乃至整个19世纪浪漫主义思想真正的代表。他既是作曲家的楷模，也是音乐精神的化身。最重要的是，贝多芬代表了一种孤独的音乐天才的形象。他总是脱离于社会之外，创作出超越常规音乐逻辑与形式限制的作品。贝多芬的音乐不再附属于宫廷或教会，初具现代意义上个体自由的轮廓。他的作品直接来源于自己的生活，是苦难和成就的产物，也是他与生活和命运搏斗的战利品。

对后人来说，关于贝多芬的传说无疑比他的真实生活更具影响力。这些传说有一定的事实根据，比如耳聋导致他孤独、直率、强硬的处事风格，以及对不能理解其音乐的人不屑于解释的态度等。但实际上，我们对贝多芬的印象和他那一头乱发凝视天空的画像一样，并不怎么贴合实际。在传说的背后还有音乐。虽然我们对音乐的理解也是一种重塑，但是他的音乐在今天仍然展现出超逸绝伦的特质，一如当年，并不会因为传说或误解而褪色消失。

无论你是否相信艺术作品中凝聚着艺术家内心挣扎的痕迹，贝多芬的一系列音乐作品都铭刻着他不朽的奋斗精神。从他最初几首充满激情的钢琴奏鸣曲，到《英雄交响曲》，再到后期的弦乐四重奏，都印刻着努力、克难、胜利、失落、悔恨等关键词。与此同时，他的音乐强化了源自海顿的谐谑感，有一种以完全现代的自我意识来玩弄音乐语言的惯例。他的音乐语言具有偶然性，可能有不同的走向，而音乐所承担的角色也会随之而变。贝多芬吸收了古典时期前辈们所有重要的音乐形式，包括奏鸣曲、交响曲、协奏曲、序曲、弦乐四重奏、钢琴三重奏、弥撒曲和歌剧，并把它们融合成探索人类主观情感极限的工具。也许，正是贝多芬这种不断冲击极限、跨越音乐形式和规则边界的尝试，让和他同时代的人既迷惑又痴迷。

在19世纪，贝多芬的作品体现了“绝对音乐”的概念。这是一种不需要语言来赋予意义，也不需要额外功能来展现价值的音乐。霍夫曼在贝多芬的音乐中找到的是一种既富于表达又难以诠释，既能深刻表现人类内在生命与情感体验又无法归纳为语言的东西。在之后的200年里，正是这种理念引导了古典器乐的发展。

## 面向未来的音乐：引领未来艺术的发展

据说有一次演奏完新作品后，观众都表示不解和困惑，贝多芬却回应称：“这些作品不是为你们创作的，而是留给后代的。”

我们通常认为，先锋音乐，即自觉地“超前于时代”的音乐，属于20世纪。然而，我们对贝多芬的认识其实在一定程度上与对先锋的印象重合。对贝多芬之前的作曲家或听众而言，在明知听众难以理解其作品的情况下还要进行创作，是一件非常荒谬的事情。18世纪，人们普遍认为音乐是一种娱乐，因而即使在自己最复杂的作品中，莫扎特也从未背离这一点。然而，贝多芬打破了这种观念。这并不是说他的音乐不能带来快乐，而是说对娱乐的需求让位于音乐自足、自主和自发的原则，无论如何都要保证音乐走自己的路。这与作曲家地位的崛起息息相关。贝多芬是一个沉着冷静的天才，一个远见卓识的先知，一个探索人类感性经验极限的英雄。贝多芬身上体现的思想，使他成为一位具有象征意义的作曲家。

贝多芬之后的许多作曲家都采取了这种创作立场，他们是一群具有远见的领导者，开辟出了一条领先于时代、超越听众理解的音乐之路。伟大的作曲家必然是孤独的，因为公众的认识总是落后于他们两代人的时间。人们对伟大作曲家社会影响力的认识，正是先锋派概念的基础。

先锋派来源于军事术语，指的是在军队主力前方进行侦察的先遣部队。先锋意识对从贝多芬到20世纪晚期的音乐产生了深远的影响。尤其是对瓦格纳而言，先锋正是其作品的核心特征。瓦格纳对此有着最清晰自觉的认识，并详细描述了19世纪的“未来导向”思想。他1849年的论著《未来的艺术作品》以及流亡苏黎世期间所写的《艺术与革命》《歌剧与戏剧》等文章中，宣告了艺术家在引领未来艺术发展乃至社会变革方面的作用。

瓦格纳的著作标志着现代艺术和音乐领域的一种重要思潮的开端，即美学上的进步与政治和社会上的进步是一致的。他的这些作品诞生于1848年席卷欧洲的革命爆发后不久。瓦格纳亲身参与了革命，而后被迫流亡至苏黎世。瓦格纳还深受蒲鲁东和费尔巴哈等重要政治哲学家的影响。李斯特也同样深受空想社会主义者圣西门乌托邦思想的影响。

当弗朗茨·布伦德尔（Franz Brendel）用“新德意志乐派”来描述一种特殊的现代音乐流派时，他想到的正是瓦格纳和李斯特。这一乐派起源

于“未来的音乐”的思想，蓬勃发展于19世纪30年代至40年代，以李斯特、柏辽兹和瓦格纳为代表人物。这三位作曲家的作品象征着现代社会对新的音乐表现形式的需求，而在新音乐形式中最重要的就是戏剧交响曲、乐剧和交响诗。

戏剧交响曲主要由柏辽兹创立，以其创作于1830年的《幻想交响曲》为代表。

从形式上看，《幻想交响曲》的五乐章结构与贝多芬1808年的《田园交响曲》并没有很大差异。但是，奇异怪诞的乐章标题和内容使它成为一部迥然不同的作品。

从表面上看，《幻想交响曲》的内容与柏辽兹写在乐谱上的故事有关：一位年轻艺术家因相思不得而痛苦，于是吞食鸦片自杀，引发了一系列噩梦。柏辽兹本人其实在几年前就爱上了爱尔兰女演员哈里特·史密斯森（Harriet Smithson），在经历了许多考验和磨难后，他们于1833年结为夫妻。

《幻想交响曲》用一系列乐章幻想了舞会、田野等场景，而且总是通过反复出现的主题或固定乐思（*idée fixe*）让艺术家心爱之人的形象萦绕在音符间。故事中的艺术家确信自己与爱人无缘，于是用鸦片毒害自己，并梦见自己谋杀了爱人，被押上行刑台吊死。死后，他发现自己在一个怪诞的“女巫安息日”夜宴上，而他的爱人也以扭曲的形象参与其中。在描绘这个场景的最后乐章中，管弦乐队模仿了《末日记》颂歌 [\(38\)](#)。

柏辽兹的这部作品汇集了浪漫主义的许多关键元素，比如对奇异的超自然场景的迷恋，容易让人联想到霍夫曼的一些惊悚短篇故事。值得一提的是，玛丽·雪莱的小说《弗兰肯斯坦》发表于1818年。虽然柏辽兹的作品被刻意虚构的幻想扭曲，但它仍然是一部自传体的故事。尽管贝多芬从未写过类似于《幻想交响曲》的作品，但柏辽兹正是在他的交响乐作品的鼓励下形成了自己的思想。柏辽兹认为作曲家的任务是用艺术加工的方式“写出”自己的经历。在这种思想的指导下，柏辽兹在次年又写下了《幻想交响曲》的续篇《莱利奥》，又称《重返生活》。这是一部杰出的混合艺术作品，追溯了艺术家莱利奥从噩梦中苏醒，并通过再次投身艺术而回归生活的过程。

柏辽兹后来的戏剧交响曲，如《罗密欧与朱丽叶》，则以一种前所未有的综合艺术形式，打破了交响乐、歌剧和戏剧康塔塔之间的界限。

对柏辽兹和其他浪漫主义音乐家来说，音乐形式并非只能因循守旧。除了旧瓶装新酒，音乐内在的意象也可以反过来塑造外在的形式。

在古典时期，作曲家可能会触及音乐形式的边界，但很少会以严肃的方式破旧立新。但是，贝多芬的《田园交响曲》就完全脱离了古典时期的束缚，把第三、第四和第五乐章连在一起，叙述了从农民欢乐的集会，到突如其来的暴风雨，再到风暴停息后感恩自然的场面变化。这种新的创作方式体现了内在意象优先、内容决定形式的理念。

在浪漫主义时期，以往流行的音乐形式并没有消失，比如勃拉姆斯的交响乐或肖邦的马祖卡舞曲，但作曲家的自由度越来越高，可以根据需要随时创造新的音乐形式。在《B小调钢琴奏鸣曲》中，李斯特就史无前例地将多个乐章内容整合成了一个长达30分钟的大型单乐章。

正是这种戏剧性叙事的理念，奠定了浪漫主义最独特的音乐类型之一——交响诗或称音诗的基础。从历史上看，在李斯特于1848年到1858年间创作12首交响诗之前，通过交响乐表达诗歌内容的创作手法就已经广为人知。而李斯特的这些作品都有充满诗意的标题，指向其创作内容的源头——戏剧、诗歌、绘画和对自然的思考。例如，《山间所闻》和《玛捷帕》都来自雨果的诗歌，《前奏曲》与拉马丁（Lamartine）的一首诗有关，《哈姆雷特》源自莎士比亚的同名戏剧，等等。当然，上述一切创作的关键都在于音乐与内容的相关性。

那么，作曲家真的能在不依赖文字和图像的情况下，通过管弦乐直接反映人物、地点或事件吗？

其实，标题音乐的理念就体现了作曲家对音乐叙事能力的信心。标题音乐的代表正是李斯特的这些交响诗以及后来理查德·施特劳斯<sup>[39]</sup>的音诗，如《唐璜》《查拉图斯特拉如是说》《家庭交响曲》。

这种音乐形式吸引了19世纪后期和20世纪初的许多作曲家，包括《荒山之夜》的作者莫杰斯特·穆索尔斯基（Modest Mussorgsky）、《伏尔塔瓦河》的作者贝德里赫·斯美塔那（Bedřich Smetana）、《黄泉的天鹅》的作者让·西贝柳斯（Jean Sibelius）、《水仙》的作者德沃夏克（Antonín Dvořák）、《大海》的作者德彪西和《美国人在巴黎》的作者乔治·格什温（George Gershwin）等。民族主义音乐时期的作曲家经常使用标题音乐来表现民族国家的历史事件或独特风景。

作曲家用来描绘人物、地点和事件的作曲手法都来自为剧院表演而发展出来的音乐表现技术，其中最重要的源头就是歌剧。这些表现手法

也是后来好莱坞经典电影配乐的基础，所以今天大多数人都能轻易地识别其含义。例如，反复出现的音乐主题或动机代表重要的思想或人物，而不同的背景音乐则与其出现时涉及的情境密切相关。

当然，作曲家并不是随意选择的这些音乐材料，而是利用高度精练的音乐语言来表现特定的内容，无论是《伏尔塔瓦河》中的潺潺流水，还是《唐璜》中傲慢自负的主人公，都是这种音乐能力的体现。施特劳斯非常擅长改造音乐材料，通过编配器乐、建构和声、控制节奏来用音乐讲述故事。例如，《蒂尔的恶作剧》就在很多方面预见性地使用了很多我们熟悉的动画配乐手法，即让音乐表情和视觉图像一一对应。事实上，在电影音乐领域，这种技巧就叫作米老鼠式配乐法。

标题音乐的出现于19世纪引发了激烈的争论。音乐评论家爱德华·汉斯力克（Eduard Hanslick）在其影响深远的著作《论音乐之美》（*On The Beautiful in Music*）中提出，不能通过与音乐无关的东西，比如音乐可能引发的情感或音乐之外的想法来理解音乐，而应该关注音乐本身，即纯粹的音乐材料和乐思。另外一些人则受到叔本华哲学观念的影响，相信音乐与人内心活动的本质有特殊关系，认为音乐与其所承载、表达的内容是不可分割的。

作曲家也在这个问题上出现了两极分化：莱比锡乐派的门德尔松、舒曼和后来的勃拉姆斯都持保守观点，反对魏玛乐派的李斯特、瓦格纳和拉夫（Raff）“庸俗狂热”的标题音乐。音乐评论家和理论家在一定程度上助长了这种对立，使其演变为历史书上所说的绝对音乐和标题音乐的二元对立。事实上，两者之间的关系并不是简单的非此即彼。绝对音乐的概念基础在于音乐具有非常深远的意义，而无言的器乐正是其至高境界的体现。至少在李斯特看来，标题音乐并不是简单的对等参照，以音乐技巧表达特定内容，其真正意义在于器乐作品中不可言喻的核心诗意。所以，这场辩论到后来就变得像17世纪清教徒和天主教徒之间关于宗教意象的门户之争一样了。

音乐具有不可分离的诗歌性和戏剧性，这是瓦格纳的核心创作理念。瓦格纳可以说是整个浪漫主义时期最有影响力的人物。他的音乐观念来自对贝多芬的解读，不仅极大地震动了同时代的艺术界，还深刻地影响了19世纪末20世纪初的所有艺术形式。波德莱尔、斯特凡纳·马拉梅（Stéphane Mallarmé）、保罗·魏尔伦（Paul Verlaine）、托马斯·曼（Thomas Mann）和普鲁斯特等作家都深受瓦格纳作品的熏陶，而他对安东·布鲁克纳（Anton Bruckner）、古斯塔夫·马勒、德彪西、勋伯格和

贝尔格等作曲家的影响自不待言。直到今天，评论家和观众仍然在为瓦格纳的作品争论不休。

那么，瓦格纳的作品是如何塑造了后来者的作品，并且让追随者无比崇敬的呢？

从表面上看，瓦格纳的成就在于彻底改革了传统歌剧，将其从1600年左右诞生之初就一直保持不变的分曲结构（由咏叹调、二重唱、合唱，加上作为间隔的宣叙调组成），改造为一个由内在戏剧性引导的、连续不断的整体。他理想中的整体艺术，就是将视觉、音乐和戏剧艺术在相互平等的情况下结合在一起。瓦格纳喜欢将自己的作品称为乐剧（**music drama**）而不是歌剧，以示两者之间的区别。他不仅为自己所有的作品撰写脚本，而且经常参与作品的演出设计。为了确保作品的最佳演出效果，他还监督建造了自己的歌剧院，即位于德意志南部拜罗伊特的节庆剧院（**Festspielhaus**）。

瓦格纳之所以能施展抱负，拥有绝对的创作自由，而且晚年生活奢华无比，全因得到了巴伐利亚国王路德维希二世的支持。这位国王于1864年继位，当时年仅18岁，非常崇拜瓦格纳的艺术。

正如佛罗伦萨的卡梅拉塔公社在16世纪90年代创造歌剧时所做的那样，瓦格纳也以复兴古希腊戏剧之名，提出了一些完全现代的观念。他早期的作品明显借鉴了一些以童话和超自然元素为主题的德国浪漫主义歌剧，比如韦伯的《魔弹射手》以及海因里希·马什纳（**Heinrich Marschner**）的《汉斯·海灵》。后者正是瓦格纳最后一部沿用传统分曲结构的歌剧《漂泊的荷兰人》的重要灵感来源。

瓦格纳的作品原型通常取自中世纪的人物故事，如《罗恩格林》《汤豪塞》《纽伦堡的名歌手》《特里斯坦与伊索尔德》《帕西法尔》等。他的不朽之作《尼伯龙根的指环》则改编自北欧传说，由《莱茵的黄金》《女武神》《齐格弗里德》《众神的黄昏》四个部分组成，首演时分成四个晚上连续演出。但是，瓦格纳的所有作品本质上都具有神话特征，更加关注爱情、死亡、权力、命运和救赎等永恒的主题，而不是真实的历史人物。所以，在瓦格纳的作品里，尼伯龙根指环一直在神界、人间和地府之间轮回流转<sup>[40]</sup>。

瓦格纳在戏剧中探索人类神话，其实也是在探究心理学，探寻潜意识，探讨人类的欲望和意志。尼采是瓦格纳的好友和支持者。他为向瓦格纳致敬写下了著名作品《悲剧的诞生》，认为瓦格纳在现代成功地再

现了古希腊的悲剧艺术。在瓦格纳的作品中，展现于舞台之上的真实角色和故事所代表的日神精神<sup>[41]</sup>与潜藏于音乐之中的情感和力量所反映的酒神精神完美结合。也许正是瓦格纳音乐的这一特质，使得他的历史影响力远远超过了歌剧的范畴。浪漫主义的基本前提在于艺术的内容和力量潜藏于日常生活意义之下，瓦格纳则在此基础上极力开疆扩土。他的音乐蕴含着吞噬一切的力量，令所有观众都为之震撼，或心潮澎湃，或目瞪口呆。

批评家常常将瓦格纳管弦乐的这种特点称为力量崇拜。其标志性的大规模铜管组，被视为新德意志乐派的核心特征，并且一直传承至布鲁克纳、施特劳斯和马勒的作品中。另一些人则对瓦格纳的主导动机手法不屑一顾。这是一种通过反复出现的乐思来表现角色或者重要思想的音乐手法，后来德彪西称之为音乐名片。瓦格纳还大胆地连续使用半音和声，彻底瓦解了作为古典传统基础的音乐连贯性，《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲就是很好的例子。

瓦格纳的音乐成就之大，或许就体现在他对后来音乐的影响力之中。这种影响既包括特定音乐技巧的传承，也包括晚期浪漫主义作曲家对以音乐反映人类心理的重视。瓦格纳音乐的核心主题是从尘世中获得救赎的强烈渴望。无论是马勒和勋伯格的音乐，还是古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt）和瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky）的绘画，其主旨亦复如是。甚至包括德彪西和斯特拉文斯基等试图与瓦格纳保持距离的艺术家，在拒绝其作品时，也必然会受到他的影响。

## 往昔的痕迹：现代性与早期音乐传统相融合

从浪漫主义到现代主义，从19世纪到20世纪，不变的是对未来的强烈憧憬和对过去的无限留恋。这个时代的音乐家对自身的现代性，即其不同于过去之处，有着清醒的认识，但又不断地回归到更早的音乐传统之中。这种情况有时是为了致敬，更多的时候则是出于焦虑。

在19世纪，除了有未来音乐表现出的先锋倾向，同时也有对音乐传统的坚持。很少有作曲家能逃出贝多芬的阴影。他以一种无法回避的父亲形象出现，要求后来者达到与之相同乃至超越他的水平。舒曼和勃拉姆斯一开始都选择创作钢琴奏鸣曲，显然是为了效仿贝多芬。但他们很快就不得不承认，自己的才华和音乐天赋根本不在于此。巴赫的形象同

样突出，但或许少一些威胁性，更多的时候只是伟大音乐尤其是德国音乐的永恒象征。

在这种背景下，门德尔松对巴赫的价值和其应有地位的“重新发现”具有非常重要的意义。门德尔松在1829年组织演出巴赫的《圣马太受难曲》是一个标志性的历史节点。有趣的是，它也是现代音乐的开端之一。虽然海顿和莫扎特都曾在作品中致敬巴赫，但在门德尔松努力推广之前，巴赫的音乐仍旧默默无闻。其后，舒曼和勃拉姆斯接过了发扬巴赫音乐的事业，不仅限于改编巴赫之作，甚至在自己的作品中也深深刻下了巴赫的印记。当巴洛克元素在浪漫主义音乐中出现时，这带来的是奇妙的双重效果：一方面显得古意盎然，另一方面又绕过了古典主义音乐，再现了巴洛克时代的非理性风格。

门德尔松自己的音乐也经常表现这种二元性，既尊崇以莫扎特为主的古典主义大师的严谨秩序，又深受带有巴洛克特征的浪漫主义感性元素的影响。比如门德尔松的《E小调赋格曲》，虽然是发表于1837年的六篇前奏曲和赋格曲之一，但实际创作于1827年，当时门德尔松只有18岁。在谈到这部作品的开头时，查尔斯·罗森（Charles Rosen）说：“这可能是用19世纪的技术模仿巴赫的最高杰作。”

不过，门德尔松模仿巴赫的手法是为了实现完全不同的目标。他在这部作品中将巴赫的旋律作为某种宗教信仰的象征，随后却营造出一种与之迥异的艺术风格。正如罗森所言：“它在结构、形式和总体情感特征上与巴洛克风格截然不同。”瓦格纳在40年后写的《纽伦堡的名歌手》也是如此。它同样是对过去的回忆，对巴洛克元素的模仿，对悠远昔日的再现。然而，即使作曲者如此深情乃至伤感地缅怀过去，却仍然要与这份过去分道扬镳。

门德尔松并不是孤军奋战。肖邦也曾借鉴或者改造巴赫的作品。他的前奏曲集和第一首钢琴奏鸣曲的赋格段都有模仿巴赫的痕迹。勃拉姆斯的音乐中也常有巴赫和亨德尔的影子，有时像是不经意的流露，比如《第四交响曲》结束乐章中的恰空曲段；有时则更加明确，比如《亨德尔主题变奏曲与赋格曲》中的作品。

舒曼对巴洛克风格的喜好则体现在许多方面，不仅限于在他的《狂欢节》套曲中出现的各类艺术喜剧角色。他的《间奏曲》也是一系列明显带有巴洛克风格的特色小曲的组合。比如其中第一首小曲，就以宏大而阴郁的类卡农式巴洛克对位法开始，并在复附点的节奏中结束。不

过，紧接着这首精心设计的复古小曲的，却是明确的现代风格的乐段。从整体上看，这部套曲将巴洛克风格的第一部分与天马行空的交替乐段(42)并列在一起，后者则以现代风格重新演绎了在前者中出现过的基本音乐素材。

舒曼的《克莱斯勒偶记》(43)充满了精心设计的巴洛克元素。考虑到卡佩尔梅斯特·克莱斯勒(Kapellmeister Kreisler)这个角色在设定上有对巴赫致敬的意味，这种风格或许恰如其分。在《克莱斯勒偶记》中，巴洛克的片段比比皆是：七和弦第二转位(44)的模进、巴洛克风格装饰音、复附点的音型以及简约的对位旋律等。但是，带有隔离感的结构设计和这些片段的夸张特质，都表明这部作品其实意在旧瓶装新酒，而不是单纯地借用音乐技巧。

## 追求宏伟巨制：在歌剧中的体现

在浪漫主义时期，艺术家都有一种追求宏伟巨制的强烈冲动。最明显的大概是绘画和建筑这类视觉艺术，不过这一时期的音乐在感性层面上也有着同样的追求。贝多芬从古典主义到浪漫主义的转型，主要体现在作品时长和“内涵深度”方面的变化。这一转变过程与钢琴制造技术的进步和管弦乐队的发展是同步的。钢琴能弹奏更多的音符、产生更大的音量，管弦乐队也包含更多的乐队成员和更多的乐器组合。随之而来的还有新兴的音乐厅。这不仅是为了创造更强的音响效果，也是为了容纳不断增长的观众群体。

这种追求巨制的精神在歌剧中体现得最为明显。大约在1820年到1850年间，法国大歌剧的风格逐渐形成，以其包含芭蕾舞的恢宏演出场面、庞大的演员阵容和管弦乐队，迥异于轻松诙谐的喜歌剧。丹尼尔·奥柏(Daniel Auber)的《波蒂契的哑女》(45)以那不勒斯为背景，并以维苏威火山喷发，女主角投海自尽作为结局。现在观众在法国歌剧舞台上看到的壮观场面，正是由这部早期的代表作品发展而来。最常与法国大歌剧联系在一起的名字可能是贾科莫·梅耶贝尔(Giacomo Meyerbeer)。他的作品，比如《恶魔罗勃》和《胡格诺教徒》，所体现的感官刺激、夸张情节和奢华布景正是这种风格的代表。

大约1850年以后，虽然儒勒·马斯内(Jules Massenet)、卡米尔·圣-桑(Camille Saint-Saëns)、夏尔·古诺(Charles Gounod)等作曲家的作

品中还在延续法国大歌剧的传统，但是瓦格纳和朱塞佩·威尔第（Giuseppe Verdi）的强大影响力已经开始动摇其独特的地位。

俄国则没有这种问题，一方面是因为其相对隔离的地理位置，另一方面则因为其强烈的民族认同感。直到19世纪中叶，米哈伊尔·格林卡（Mikhail Glinka）创作《为沙皇献身》和《鲁斯兰与柳德米拉》，才正确立了俄罗斯民族歌剧的地位。继承格林卡所开创的民族音乐事业的是被称为强力集团的五人作曲家团体，成员有包罗丁（Borodin）、巴拉基列夫（Balakirev）、居伊（Cui）、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫（Rimsky-Korsakov）。他们和柴科夫斯基的作品使得俄罗斯民族歌剧直至20世纪早期一直保有自身独特的风格。

19世纪意大利歌剧的发展情况则更为复杂。一方面是因为意大利音乐几乎完全由歌剧主导，另一方面是因为在于其背后有着已经传承了两个多世纪的音乐传统。德国歌剧总是与意大利歌剧相映成趣，前者往往充满奇幻、超自然和哲学元素，后者则一直关注的都是人类本身。德国歌剧具有实验精神，意大利歌剧则偏于因循守旧。德国歌剧重理论，意大利歌剧则重实践。德国歌剧注重管弦乐和交响乐，意大利歌剧则以人声旋律为主。正因为意大利歌剧赋予了人声歌唱至高的地位，所以无论主题或角色如何变换，都能达到以世俗为中心的目标。

意大利歌剧在19世纪上半叶之所以大获成功，是因为罗西尼用他的39部歌剧构建了成熟的体例。他最初的成名作是1813年的《唐克雷迪》和《意大利少女在阿尔及尔》，而他最著名的作品《塞维利亚的理发师》则是在短短两周内写成的。从这些为意大利舞台创作的早期作品开始，到19世纪20年代在巴黎为完全不同的观众所写的歌剧，罗西尼建立了一套普遍的规则和风格。这正是19世纪意大利歌剧的基础，在温琴佐·贝里尼（Vincenzo Bellini）和盖塔诺·唐尼采蒂（Gaetano Donizetti）乃至威尔第年轻时的作品中都未曾改变。

罗西尼的成就不仅在于绚丽激昂的管弦乐、别出心裁的旋律和恰到好处的情节安排，他还找到了平静沉郁的歌剧咏叹调与激动人心的戏剧冲突的平衡之道。在他所写的歌剧场景中，这两种元素总是交替出现，形成鲜明的对比，让观众无须深入思考就能理解欣赏。而他的处理方式也变化多样，不会让人觉得单调乏味。

罗西尼法是意大利歌剧成功的关键：作曲家和观众之间有着一份绝对的默契。歌剧中出现让观众熟悉的套路就是默契之一。在平庸的作曲

家手中，这份默契只会成为毫无惊喜的陈词滥调，然而行家里手却可以用它来强化与观众之间的直接联系。若没有这样的联系，意大利歌剧根本无法流传至今。正如威尔第所言：“在写作歌剧时，作曲家必须用一只眼睛关注音乐，另一只眼睛盯着观众。”

但是在当时的背景下，音乐，尤其是德国音乐，被视为一种高尚的、纯精神层面的追求。罗西尼也因此成了违背艺术道德的反面典型。作为一个作曲家，他毫不费力地取得了巨大的成功，不仅赚得盆满钵满，还好逞口腹之欲。他写的曲子总是脍炙人口，令人难以忘怀。但是他并没有按照“后贝多芬时代”的天才标准要求自已，朝着自我折磨的晚期风格迈进，而是在37岁时就早早退休<sup>(46)</sup>。此后39年的余生之中，他再也没有写过歌剧。

罗西尼以歌剧作曲家的身份闻名于世其实是19世纪二三十年代的事情，他也因此被视为与贝多芬、舒伯特和韦伯同时代的作曲家。但是罗西尼的艺术风格与他们截然不同，他的音乐创作是为了适应新时代的观众和日趋商业化的音乐行业。从这个角度看，罗西尼是一个奇特的现代作曲家。在他活跃的年代，周围都是一群遗世独立，与普罗大众渐行渐远的浪漫主义作曲家。

瓦格纳和威尔第的音乐创作方式也有着本质上的区别。瓦格纳被认为是浪漫主义的理想化身，威尔第则被视为现代现实主义和实用主义的代表。威尔第的音乐在艺术性上并不比瓦格纳逊色多少，当然，这种概念也无法量化。不过，威尔第总是关注观众的需求，瓦格纳则对此不屑一顾。威尔第会为了歌词绞尽脑汁，确保戏剧情节的展开既迅速又清晰。即便是在晚期的作品中，他也从未完全抛弃罗西尼法则的结构布局。所以那些觉得瓦格纳的音乐过于冗长的人，总是希望他能从威尔第的作品中借鉴一二。

威尔第对观众喜爱宏大场面的心理有敏锐的把握。他创作了大量合唱歌曲，并赋予合唱团在歌剧中的核心地位，非常鲜明地表现了他为大众而创作的特点。可以说，威尔第让普通人登上歌剧舞台，正是其歌剧拥有大量拥趸的关键。同时，这也是在他生活的那个年代，普通人逐渐获得政治影响力的体现。

例如，威尔第的歌剧《麦克白》最后一幕开场就是一群激愤的苏格兰士兵的合唱。这群士兵的表现完全超出了其角色在莎士比亚原著中的分量。这首合唱歌曲《受压迫的祖国》则是属于人民的赞美诗，表达了

人民对推翻压迫、重获自由的渴望。威尔第的听众并不在乎这是由一群衣衫褴褛的苏格兰人在荒凉的旷野上演唱的歌曲，它完全融入了意大利复兴运动<sup>[47]</sup>的背景，转化成了本土的音乐。

这是威尔第贯穿始终的创作态度，也正是他与瓦格纳截然不同的标志。他不仅专注于描绘常规歌剧主角的人生画卷，还在《麦克白》和《奥赛罗》中深入探索了人性腐朽和堕落的悲剧。《奥赛罗》是他以70多岁高龄开始创作的倒数第二部歌剧，代表了他融入创作之中的人文精神。在完成《奥赛罗》之后，威尔第又根据莎翁笔下的人物创作了最后一部歌剧《法尔斯塔夫》。这部歌剧在他80岁时首次公演，其主角法尔斯塔夫是19世纪歌剧中最伟大的喜剧人物之一。

回顾历史，我们可以看到，歌剧起源时曾有雅俗之争：一种是贵族私人艺术圈子内的实验戏剧，另一种是服务于更大范围的公众的商业歌剧。就连蒙特威尔第的作品也被分成了这两类。尽管到19世纪时，歌剧已经完全成为一种在大型公共场所表演的艺术形式，但观众仍希望在歌剧中看到强烈的私人情感的表现。

在交响曲和协奏曲等管弦乐中也有类似的冲突。因为音乐厅就像歌剧院一样，也成了一个大舞台，观众则期待作曲家于此间上演个人的内心戏剧。一方面，从柏辽兹的《幻想交响曲》到柴科夫斯基的《悲怆交响曲》，浪漫交响曲总是具有戏剧般的故事性，情节则改编自创作者的亲身经历。另一方面，从海顿晚期作品到勃拉姆斯的交响曲，还有一种更强调严肃性的作曲传统在不断延续。交响曲和协奏曲的发展过程正是二者冲突的体现。

对协奏曲而言，调和个体与集体之间矛盾的方式，正是我们在经典的钢琴协奏曲音乐会上看到的戏剧性场面，即独奏者与交响乐团的对立。协奏曲的这种本质特征，决定了作曲者一定要用极具个性且灵活多变的材料来区分独奏部分，但同时也要设法在独奏者和管弦乐团之间找到平衡。在独奏者和管弦乐队的对话中，最引人注目的部分当属华彩乐段。这一部分在莫扎特的作品中就已有之。而一些年后，在贝多芬的手中，华彩乐段开始获得和如今一样的功能。其意义不仅是为了以一种自然而然、即兴发挥的方式升华音乐作品，也是为了在技术层面淋漓尽致地展现独奏者的高超技艺，纯粹地令观众赏心悦目。在华彩乐章中，还有一些类似于马戏表演的元素。独奏者的炫技表演就像杂技演员在走钢丝，让听众感觉他们好像会随时坠落，不禁为之紧绷心弦。

艺术大师的炫技表演是浪漫主义协奏曲中必不可少的元素，也是19世纪初的几十年里舞台上的绝对核心。最著名的代表人物就是小提琴家尼科罗·帕格尼尼（Niccolò Paganini）。他不仅开创了国际明星演奏家的先河，而且在舞台之上的魅力仿佛鬼神附体一般，在观众心中留下了难以磨灭的印象。

然而，帕格尼尼的技术是绝无仅有的，而作品也只有他自己能演奏。过了好久，才有年轻一代的小提琴家开始演奏他的作品。相比之下，钢琴大师的成功表演更容易模仿传播。弗雷德里克·卡尔克布伦纳（Frederic Kalkbrenner）和西格斯蒙德·撒尔伯格（Sigismond Thalberg）等人，尽管在今天算不上家喻户晓，却是他们那个时代的风云人物。他们既身负炉火纯青的炫技能力，又会弹奏一些源自著名歌剧主题的精彩变奏曲目。换句话说，就是使用马戏表演一般的技巧，来演奏流行的音乐材料。撒尔伯格在当时被视为李斯特的竞争对手，当然，也许后者才是这些人中最出名的钢琴大师。不过，无论是李斯特还是肖邦，当时都身处艺术与商业交织的背景之下，既在艺术舞台上追求极致之美，也通过举办精彩绝伦的演出盛会在商业市场上满足大众之需。

诗人海涅将当时社会大众疯狂追捧李斯特的现象称为李斯特狂热症。这听起来很现代，一点也不像19世纪的事情，不过却也名副其实。李斯特以超人的精力在欧洲各地巡演多年，所到之处，听众都如痴如狂。舒曼听过他的演奏后，既为其才华而惊艳，又因其媚俗而反感。

舒曼在给妻子克拉拉的信中写道：“李斯特的演奏有太多华而不实的东西。”舒曼所提到的很可能是《匈牙利狂想曲》，或者是李斯特最喜欢的音乐会结束曲目，作于1838年的《大加洛普舞曲》。像舒曼这样同时代的人之所以对李斯特感到失望和不解，是因为除了这些取悦大众的曲目，李斯特也创作过一些发人深省的作品，比如三卷钢琴曲集《旅行岁月》中的一些乐章。不过，李斯特后来又以浪漫主义的作曲方式多次改写其作品。

还有一种音乐形式特别注重演奏技巧，那就是钢琴练习曲。从19世纪到20世纪，无论是肖邦和李斯特，还是德彪西、南卡罗

（Nancarrow）和利盖蒂（Ligeti），作曲家都专注于练习曲的创作。一开始，这种音乐形式只是被用作演奏教学的辅助手段，帮助学生掌握特定的演奏技巧。但是19世纪的作曲家开始以练习曲为特殊的试验场，专注于探索自我满足、结构复杂、音响浑厚的音乐，而不用考虑音乐的形式、叙事或者发展变化。因此，练习曲也成了作曲家兼演奏家的炫技工

具。肖邦和李斯特都不得不降低其练习曲的难度，以免超过其他大多数钢琴家的极限。

不过，这种技术层面的尽善尽美只是协奏曲的作曲目标之一，而不是其全部追求。如果一部协奏曲只追求极致的技巧，很快就会让听众觉得索然无味。实际上，独奏者需要不停地游走于器乐的两大特点之间：一面是令人惊叹的技巧，另一面是美如人声的旋律。虽然每一种你能想到的乐器都有协奏曲，但是绝大多数浪漫主义时期的协奏曲都是为钢琴或小提琴而作。这不仅是因为这两类乐器有着最为丰富的演奏传统，也是因为它们最能代表器乐的两大特点。

整个19世纪的音乐家都活在贝多芬的阴影之下，这一点在交响乐的发展历史中体现得最为明显。

如前所述，交响诗在19世纪中叶出现，将交响乐引入标题音乐的领域。柏辽兹在此领域有过奇异怪诞的探索性作品。也许正因为如此，交响乐作品数量在19世纪中期急剧下降，直到19世纪60年代才有所回升。在19世纪上半叶，最接近于古典主义传统的作曲家是舒伯特。他的9部交响曲中既有借鉴莫扎特的作品，比如作于1813年至1818年间的第一至第六交响曲，也有向贝多芬致敬的作品，比如《C大调第九交响曲“伟大”》。

门德尔松的5部交响曲创作于1824年至1842年之间，完成第一部作品时年仅15岁。但是交响乐显然是一种让他很纠结的音乐类型。虽然他也学习莫扎特和贝多芬，但是他的音乐一直在遵循古典主义的形式传统和表达浪漫主义的情感内容之间挣扎摇摆。他的《苏格兰交响曲》和《意大利交响曲》<sup>[48]</sup>通篇都带有浪漫主义色彩，通过使用具有地方特征的民间音乐素材，来表达他对苏格兰和意大利的不同印象。不过，门德尔松更喜欢也更擅长的创作体裁其实是标题性的序曲，比如他的序曲作品《赫布里德》和为《仲夏夜之梦》剧本所作的配乐。总的来说，门德尔松的交响乐仍然保有一丝源于古典音乐的轻盈触感，而非全然投身于浪漫主义。

舒曼的交响乐中也融入了浪漫主义的标题元素，比如他在1841年创作的《第一交响曲“春天”》和1850年的《第三交响曲“莱茵”》。后者不仅描绘了莱茵河畔的风光，甚至还提到了一些特定的地点，比如莱茵河畔始建于中世纪的科隆大教堂内部的伟景。舒曼的第四部交响曲是D小调，最初作于1841年，但10年后又进行了修改，而且比第一部和第三部

更具前瞻性。

勃拉姆斯对交响乐的审慎态度或许可以代表交响乐在19世纪下半叶的发展状况。他早在1855年22岁时就开始构思第一部交响乐，但是直到1876年，也就是21年后，才最终完成这部作品。当时有人将这部作品称为“贝多芬第十交响曲”，指出其最后乐章的主题与贝多芬的《第九交响曲》类似。这明显是为了恭维勃拉姆斯。而勃拉姆斯对此不屑地回应道：“傻子都能听得出来像！”

勃拉姆斯曾将贝多芬遗产的影响力比作巨人的窥视，感觉自己每一个动作落在巨人眼中都不值一提。他的4部交响曲都是精心之作，既符合古典主义的绝对音乐规范，又富含19世纪晚期新兴的音乐语言。虽然这些作品的四乐章结构以及规模适中的管弦乐设置都很符合传统，但实际上使用的完全不是古典主义的音乐语言。

有趣的是，安东·布鲁克纳的9部交响曲也有类似的特点。然而，布鲁克纳的风格其实深受瓦格纳的影响，因此可以说在某种程度上与勃拉姆斯截然相反<sup>(49)</sup>。布鲁克纳所要求的管弦乐队确实在规模上更大一些，尤其是在铜管组的设置上。但是大体而言，其作品仍然保留了四乐章结构和非标题音乐的特点。

从这个角度上来说，勃拉姆斯和布鲁克纳的作品与柴科夫斯基的6部交响曲和马勒的9部交响曲大相径庭。这两位作曲家都继承了一种与自我情感表达密不可分的交响乐创作模式。但是到了19世纪末，这种模式显得愈加困难重重。

对柴科夫斯基而言，情况还要更为复杂一些，因为他面对着突出的矛盾。俄罗斯传统音乐倾向于将作品分成相对独立的旋律小节，德奥传统的交响乐却更注重作品的整体性。柴科夫斯基在他最后的作品《第六交响曲》首演后不久后去世。暂且不论围绕着其死因的谜团<sup>(50)</sup>以及马勒私下里对其音乐与生活之间关系的评论，这两位作曲家从来都没有宣称过他们的交响乐作品讲述了自己的生活故事或者苦难经历。不过这些都不重要，关键在于他们都使用了同一种音乐语言，其特点是戏剧化的叙事、真实的情感和强烈的主观感受。

交响乐与歌剧在某些方面可谓异曲同工。这两者在当时的地位，都如同电影之于20世纪的社会。交响乐就像在公共空间上演的“大型情感戏剧”，而听众都能在其中找到自身个性的代表，反应也各不相同。从这个角度来看，柴科夫斯基和马勒的交响乐能够一直流行至今也就不足

为奇了。他们的音乐虽然以共享的、公开的演奏方式传达至听众，但是其内在的抒情性和戏剧性似乎又在个人层面与每名观众对话。

## 向往精致小巧：表达理想与现实的割裂

浪漫主义的核心特质是充满矛盾的，作曲家们既追求歌剧、交响乐和协奏曲等大型的公共艺术，又向往精致小巧的音乐作品。无论是大型公共作品，还是演奏场合更为私密的德国艺术歌曲和简短的钢琴独奏小品集，都能很好地表达浪漫主义的主题，不过从某种程度上说，这些小型作品可以看作室内音乐文化的产物，很难与瓦格纳的乐剧和柏辽兹的交响乐相提并论。许多艺术歌曲的表演场合只是客厅，而华尔兹和变奏曲也只在19世纪的沙龙上演奏。从表面上看，它们只是一种高雅的娱乐方式，用来烘托室内环境，与装饰其演奏空间的家具和窗帘没有多大的区别。

但是仔细观察就会发现，这些小巧的作品往往是浪漫主义文化中某种情感冲突的集中表达。例如，舒伯特的艺术歌曲就远非毕德麦雅时期(51) \_资产阶级闲来无事的消遣，他的作品往往在更深的层次上反映了当时社会阶层的分裂。舒伯特歌曲中的主人公，就如其歌词来源的抒情诗里一样，总是苦于和社会格格不入，通常以求爱被拒绝为代表，转而在大自然中寻求慰藉。舒伯特和他选择的诗人更是进一步将其理念阐释为只有抛弃痛苦的自我，完全融入自然，才能找回内心的平静。按照这个理论，隔阂和痛苦本质上都来源于个性。唯一的出路就是失去自我、回归自然。

舒伯特最著名的两部声乐套曲《美丽的磨坊女》和《冬之旅》的歌词都取自缪勒的诗，其故事情节中都有孤独的流浪者，由于无法在现实生活中找到幸福和归宿而选择离开社会。在这两部作品中，浪漫的爱情正是社会形象的隐喻。主人公都曾得到爱情，而后又失去。他们因被世界，至少是爱人拒绝，而到自然中寻求慰藉。这些歌曲将自然描绘成异类者逃避充满敌意的世界，找到归属感的唯一家园。但是，这种回归无异于放弃生命，化归自然。用弗洛伊德的话来说，就是要回归母亲的子宫，回到生命开始之前的黑暗中。在《美丽的磨坊女》(52) \_中，主人公是一名求爱不得的磨坊工人，最终投河而死。《冬之旅》的主人公是一名孤独的流浪者，因无家可归而在雪地中冻死。

缪勒的作品是模仿民间歌谣形式的浪漫主义诗歌的典范。他是浪漫主义时期德国文化复兴的代表人物，通过挖掘民族历史来建立文化认同。舒伯特的音乐创作也追随缪勒的民歌风格，旋律基于简单的三和弦和重复的动机，特别是节奏感较强的动机，并采取简单的分节歌的形式。舒伯特的这些作品之所以被称为现代艺术音乐，而不是真正的民间音乐，是因为其音乐性远胜于民间歌谣。这些作品并不是通过其本身的现代性来突出主人公的现实生活与理想的差距，而是通过两种不同的音乐材料的对比，来表现其反对黑暗现实的主题。一者是代表社会集体的民谣人声，其中并无在本质上脱离于社会的个体形象；另一者则是复杂的和声、旋律和戏剧性的转折。换句话说，舒伯特唤起人们对旧日简单生活的回忆，只是为了强调当下生活的异化。

舒伯特的这种音乐语言是符合民间习俗的，也是与自然和社会一体的，因此也就带有梦幻色彩，仿佛遥远模糊的记忆。相比之下，现实生活也就显得愈加空虚、荒芜而孤寂。如果单独听《冬之旅》套曲第11首作品《春天的梦》，可能有人会觉得这是关于春天的甜蜜而略带伤感的回忆。但是放在整部套曲中去听，却尽显悲情。它的第二句歌词就已明确指出这只是一场梦境，因而让残酷的现实更显痛苦。

这种理想与现实的分裂，既是舒伯特、勃拉姆斯和马勒等人创作艺术歌曲的核心主题，也体现在浪漫主义钢琴小品之中。舒曼在19世纪30年代为钢琴独奏创作的激进作品中，也运用了与此类似的分裂性主题。他的《狂欢节》就是典型的由独立小曲组成的钢琴套曲，因组成部分之间没有明显的联系而具有一种破碎感。舒曼最喜欢的创作方式是营造出一种类似于化装舞会的胜景，各种身份模糊的形象和声音相互交织变换。例如，钢琴套曲《蝴蝶》[\(53\)](#)的开场部分就由一系列迥异的小曲组成。它们的区别不仅在于音高，就连风格、表达方式、结构和节拍也都各有不同。虽然这些小曲都由共同的动机所串联，但是其相互关系在听众看来，可能充其量也只是若即若离而已。

舒曼在《狂欢节》[\(54\)](#)中就明确表现了这种多重身份的概念。其中每一首小曲都有独立的标题，有些使用的是真实的人名，比如肖邦、克拉拉和帕格尼尼，有些代表了舒曼自己内心分裂的性格，比如弗洛列斯坦和约瑟比乌斯，还有些是从艺术喜剧中借来的虚构角色。除此之外，整部作品的创作方式还与舒曼当时的恋人欧内斯廷（Ernestine von Fricken）密切相关。在这部作品中，她以不同的形象频繁出现。而且舒曼还将她的家乡小镇阿什用作组织音乐的主题。

虽然这部作品的完成时间距离贝多芬去世不到十年，但是其风格内容却已经远远走出了贝多芬奏鸣曲的樊篱。舒曼在创作手法上突破了惯例，用一系列迥异的音乐角色取代了自然形成的单独的音乐个性。这些音乐角色的声音时而真挚诚恳，时而又充满讽刺，因而它们都变成了类似于戏剧舞台上角色。舒曼在副标题中将这部作品形容为“小景”，就好像那些可以放入挂坠中的微型画作，或者说是在狂欢节或假面舞会上的一瞥之景。

肖邦的音乐通常被认为是浪漫主义音乐的典范，虽为公开的作品，表达的却是个人内心世界的情感。这种情感可能来自肖邦，也可能来自演奏者或者听众自身。肖邦的钢琴作品不仅表现了公开情感与私人情感、集体主义与个人主义之间的冲突，还展现了这两类情感是如何紧密相连而又彼此相隔的。肖邦作为一名艺术家的矛盾之处在于，尽管他的大部分音乐都体现了其高超的作曲和演奏才华，但他很讨厌在公共场合表演，甚至避之不及。在肖邦22岁，也就是1832年以后，其音乐创作完全以沙龙为中心。沙龙是一个私密且颇具贵族风范的场合，听众都是艺术鉴赏家。这一点与和他同时代的艺术家大不相同。当时的音乐家大多以现代表演者的身份在公众场合演出谋生。

肖邦的钢琴小品形式大多十分简单，尤其是传统的马祖卡舞曲、波兰舞曲和华尔兹舞曲。但是正如舒伯特的艺术歌曲与民歌的关系一样，肖邦使用人们熟悉的音乐形式，恰恰是为了突出个人的经验与情感有别于集体的共识，而且这种隔阂还在日益加深。这三种音乐的形式风格都与舞蹈这种集体活动密切相关，但肖邦却是以个人的视角进行创作的。在音乐中出现的不是真实的舞蹈，而是远离舞蹈的孤独者对舞蹈的回忆和思考，是用钢琴键盘呈现的个人内心戏剧和自省。一个人跳华尔兹是难以想象的画面，但是我们能够在肖邦的华尔兹钢琴曲中感受到这种场景。例如，肖邦的《A小调华尔兹舞曲》第一首、《升C小调华尔兹舞曲》第二首都是沉思内省的作品。这些作品中的旋律线条经常是向内收紧的，而舞蹈的能量还没来得及迸发就被半音序列打散，所以整首曲子其实彻底逆转了华尔兹作为社交舞向上、向外的能量。

这种集体与个人的冲突在马祖卡舞曲中表现得尤为明显，经常在同一首曲子中出现两种风格的对比：一方是古老的集体主义的波兰风格，另一方则是现代的个人主义的巴黎风格<sup>[55]</sup>；一种是全音阶的，带有强烈韵律和重音的舞蹈主题，另一种则是半音阶的，倾向于失去韵律和调性稳定性的趋势。其中类似民间歌舞的低音和节奏，听上去就像是对民

间文化活动的回忆。

在肖邦的最后一首马祖卡舞曲中，所有指向舞蹈风格的音符，最终都消解于半音体系和逐渐弱化的节奏之中。其间或有舞动，即便不是虚影，也是瞬华。不是想要轻展舞步，而只为顾影自怜。这是一种表现失意惆怅的音乐，最后归于虚无。可能有人会反对这种解读，认为这毕竟是肖邦最后一首作品，而且据说是他临终前的绝笔。但是仔细观察就会发现，肖邦几乎所有的马祖卡舞曲开场时都有一种向上的能量，一种带有波兰特色的贝多芬式英雄豪情。然而不同于贝多芬的是，这种豪情很快就会被半音阶打断，成为支离破碎的片段。

## 浪漫主义晚期：深入剖析最根本的内在自我

1848年到1849年间，政治动荡席卷了整个欧洲。各国相继爆发了一系列革命运动，但是都被残酷镇压，造成数万人死难。这么多国家出现不同程度的政治动荡，显然不可能只有一种起因，但不可否认的是，这些起义都与社会和经济地位的不平等有关。这和我们讨论的浪漫主义音乐有着密切的联系。虽然1848年欧洲革命失败了，但却从根本上改变了欧洲大部分地区的集体主义思想，因而对音乐和艺术产生了深远的影响。

瓦格纳的经历就是一个非常明显的例子。他因为亲身参与1848年德国德累斯顿地区的起义而被政府通缉，从1849年起流亡苏黎世。在这之后不久，他读了叔本华的《作为意志和表象的世界》，深受触动。这本书在1819年问世时鲜有人问津，直到1848年欧洲革命失败后，才得到人们的关注。其核心思想是要放弃外在世界的追求，转而关注内心世界，因此似乎触碰到了当时社会大众的痛处。当政治不能改变世界的时候，艺术和音乐似乎提供了一种重塑内在世界的方式，或者说，至少在不完美的世界中提供了些许慰藉。

这种深刻的思想转变清晰地体现在瓦格纳的作品中。贝多芬的音乐总是充满英雄主义的理想，要求反对暴政、改变世界。他唯一的歌剧《费德里奥》就是证明。在瓦格纳创作成熟期的乐剧中，尽管延续了英雄主义的主题，理想本身却变得陈旧迂腐让人疲倦。

在《尼伯龙根的指环》中，神王沃坦始终等不到一位英雄，能解决由他的贪婪造成的混乱，因此他只能疲惫地等待唯一的解脱，也就是诸

神的黄昏。在《帕西法尔》中，祭司安佛塔斯因决心动摇而受伤不愈，一直承受痛苦。年轻的帕西法尔或许能坚持理想，但是歌剧的结局却出奇地保守，就好像圣杯骑士们终于能将尘世诱惑拒之门外了。最明显的例子是瓦格纳在《特里斯坦与伊索尔德》中树立的反英雄形象。特里斯坦原是马克国王麾下最伟大的勇士，后来为了爱情背叛国王。这是一份强势的宣言，代表了背离世界、放弃责任、远离社会的个体。

《特里斯坦与伊索尔德》所表达的思想对晚期浪漫主义和现代主义都至关重要，那就是艺术的作用不在于表现事物的表面或者社会的表象，而是要深入剖析最根本的内在自我。因为在本质层面上，个体的也是普世的。从《特里斯坦与伊索尔德》到19世纪80年代法国的瓦格纳风潮，到象征主义，再到马拉梅、勋伯格和康定斯基作品中的形而上学思想，都不过是一步之遥而已。我们通常所说的现代主义，也就是当时作家、作曲家和画家所使用的创作手法，其实直接来源于瓦格纳、叔本华和浪漫主义美学思想。这种新艺术潮流与18世纪关注理性和语言的哲学思想正好相反，追求的是无意识的、非理性的、形而上的、内在的、非语言的东西。它关注的不是日常生活中出现的客观事物，而是以主观的方式重新理解、想象和塑造的包含自我在内的世界。

有人认为，现代主义兴起的标志是波德莱尔在1857年出版的《恶之花》。这本诗集表达了作者内心的矛盾冲突，一面是对世俗社会的反感和幻灭，另一面则是对有别于世俗之物的乌托邦式理想的憧憬和激情。在1848年后，面对理想与现实的鸿沟，各种思想流派不断涌现。有人遁入历史决定论，也有人投身物质主义，还有人整日消极怠惰。除此之外，还有人满怀对乌托邦的憧憬和梦想。所有这些追求，无论是政治的、宗教的还是美学的，都体现在艺术和音乐中。如果不明白这一点，就无法真正理解当时的艺术流派。

其中一种流派就是文化和艺术领域的民族主义，也就是坚持民族独立、反对异族统治的思潮。这正是当时在奥地利帝国哈布斯堡王朝统治下的人民的政治诉求。斯美塔那所创造的捷克民族音乐风格正是艺术影响社会和政治进程的写照。在他的推动下，捷克民族的文化逐渐复兴，并最终于1918年实现民族独立。从19世纪60年代起，斯美塔那承袭欧洲歌剧与交响诗传统，以明显的民族主义主题进行创作，助力于民族政治力量的崛起。他的音乐广泛采用波希米亚和摩拉维亚等地的捷克民间音乐体裁，因此人们常常忽略瓦格纳也是他的音乐源泉之一。不过，他的音乐到底从何而来其实并不重要。真正重要的是，在捷克民族争取语言

和民族独立的过程中，他的音乐成了捷克民族文化的象征。

从这个角度来说，其实歌剧的影响更为强大。无论是乐观向上的喜剧《被出卖的新娘》，还是缅怀波希米亚历史、带有政治寓意的《达利博尔》和《李布舍》，都有助于民族文化复兴。不过，即便是管弦乐也能激发民族情感。例如，交响诗就唤起人们心中对祖国山河与历史的映像。或者，哪怕只是用到了民间音乐素材，也能使人们对《我的祖国》这样的作品产生额外的共鸣。

与斯美塔那同时代的，还有大力发展俄罗斯民族音乐事业的强力集团作曲家。他们创作的歌剧和交响诗，比如包罗丁1880年的作品《在中亚细亚草原》，都通过融入民间歌舞元素明确表达了民族自豪感。这方面的例证，在斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》和《春之祭》中也有很多。后者的作品也提醒我们，作曲家使用旧有的通俗音乐材料并不一定意味着保守，反而往往是一种现代主义的做法。因为这种方式是以不对称的节奏和调式所具有的能量与特性，来挑战过于复杂的欧洲艺术音乐语言的权威，最终突破传统音乐语言的束缚。这也说明，到19世纪末期，古典主义关于普世音乐语言的理想已被证明只是历史的神话。

## 章末总结

1. 贝多芬：在他的音乐中，娱乐的需求让位于音乐的自足、自主和自发的原则，无论如何都要保证音乐走自己的路。可以说，贝多芬的音乐是超前于时代的。
2. 瓦格纳：整个浪漫主义时期最有影响力的人物。他的创作理念是音乐具有不可分离的诗歌性和戏剧性，他的创作标志着现代艺术和音乐领域的一种重要思潮的开端，即美学上的进步与政治和社会上的进步是一致的。
3. 矛盾性：从浪漫主义到现代主义，从19世纪到20世纪，不变的是对未来的强烈憧憬和对过去的无限留恋。这个时代的音乐家对自身的现代性，即其不同于过去之处有着清醒的认识，但又不断地回归到更早的音乐传统之中。这种情况有时是为了致敬，更多的时候则是出于焦虑。
4. 追求：在浪漫主义时期，一方面，艺术家都有一种追求宏伟巨制的强烈冲动，追求歌剧、交响乐和协奏曲等大型的公共艺术；另一方面，他们又向往精致小巧的音乐作品，这些小巧的作品往往是浪漫

主义文化中某种情感冲突的集中表达。

5. 阴影： 整个19世纪的音乐家都活在贝多芬的阴影下，这一点在交响乐的发展历史中体现得最为明显。
6. 改变世界： 当政治不能改变世界的时候，艺术和音乐似乎提供了一种重塑内在世界的方式，或者说，至少在不完美的世界中提供了些许慰藉。



# CLASSICAL MUSIC

A  
BEGINNER'S  
GUIDE



## 现代音乐： 1900 年以后

---

20 世纪的现代音乐有什么特点？

技术的发展给音乐带来了什么影响？

进入 20 世纪，逐渐产生了哪些音乐流派？

电子音乐是怎样产生的？

德彪西的音乐中有哪些色彩？

在本书中我一直强调，欧洲音乐的发展变化其实与欧洲社会的变迁紧密相连。这种变化涉及音乐的创作者、创作目的和创作地点等方方面面。

在教会和宫廷主宰的封建社会让位于现代商业化的城市社会后，音乐的地位不同以往，人们喜爱的音乐类型也随之改变。歌剧院和音乐厅兴起，观众蜂拥而至，这些都标志着一种与文艺复兴时期宫廷或中世纪修道院截然不同的音乐环境。

不过，音乐生活的变化虽然是外在的，比如音乐建筑、乐器、音乐会、音像出版物等，但音乐风格和语言的发展却直指人类的内心世界。所谓划时代的改变其实并不局限于政治变迁或者技术进步，有时也可能是人们思想信念、感知体系的变化。在音乐、艺术和文学等领域，表达方式的转变既反映了人类艺术感受力的变化，也是一种适应不停变化的世界的虚构实验。

这种转变在20世纪尤为明显。这一时期的音乐，有时似乎直接反映了让人应接不暇的世事变迁，比如各种价值观念的碰撞、非理性焦虑与超理性逻辑的混战，还有武力和暴力；有时又似乎描绘了一个完全不同于现世的彼岸，永恒不变、光芒四射，而且精致梦幻；有时甚至还会怀旧复古，不过多数时候还是面向未来。以上所有元素都是20世纪音乐的一部分，既代表了不同的作曲风格，又有可能出现在同一部作品中。这种音乐多样性正是现代社会复杂性和矛盾性的体现。

也许这正是20世纪的音乐让人难以理解，甚至令古典音乐爱好者都望而却步的原因。许多听众对早期音乐的熟悉程度远远超过对同时代音乐的了解，以至于离他们最近的音乐反而听起来最为陌生。因此，虽然我们不太可能穿着18世纪的衣服，用伊丽莎白时代的语言交谈，或使用维多利亚时代的技术，却很容易理解莫扎特、伯德或柴科夫斯基的音乐。最新的技术进步带来了完全现代化的生活，但我们却更喜欢自己曾祖父母在儿时耳闻目睹的音乐和艺术。这种奇特的现象其实很值得思考。

甚至就连“现代音乐”这个词似乎都带有贬义。对许多古典音乐爱好者来说，“现代音乐”就等于缺少感情、难以领略的音乐。这种音乐有时过于恣意放纵，有时又特别拘谨死板，喜欢使用反常规的不协和音与咄

咄逼人的表达方式，缺少形式感和方向感。简而言之，许多现代音乐似乎缺乏“音乐性”，就像许多现代绘画作品好像摒弃了常规的绘画技法一样。更有甚者，在许多听众看来，艺术最基本的义务是表达和交流，然而现代作曲家似乎忽视了这一点。20世纪的艺术和音乐很容易就被归为某种主义的产物，比如象征主义、表现主义、无调性主义、序列主义、新古典主义、后现代主义等。这也为批评者指责作曲家和艺术家过度执迷于开创先河提供了证据。

我们到底应该如何理解现代音乐？为什么音乐发展到现代会是这样的？在这一章中，我想要深入探讨这些问题，而不只是一带而过。

有些关于现代音乐的著述会暗示读者，在音乐语言的发展中存在某种必然性。也就是说，音乐发展的内在逻辑决定了，无调性音乐或高度抽象的作曲方法之类的事物是必然出现的。这种论述方式的弊端在于，它暗指音乐的趣味或者意义完全取决于音乐技术的应用。但是，创作音乐的技术包括作曲和表演，与聆听音乐的美感意趣其实相去甚远。

如果说现代音乐艰深复杂、门槛很高，当然其中有一些确实如此，那么我们需要的并不是技术层面的分析，而是真正理解这种音乐背后的体验和表达需求。一部现代音乐作品，或者说任何一部音乐作品的意义都不在于其创作方式。真正重要的是它到底是什么，说了什么，又是如何说的。

## 地理上去中心化：对现实的不满与对远方的向往

在第5章中我已经介绍过，在19世纪欧洲各国争取民族文化和政治独立、推翻外国统治的运动中，民族主义音乐兴起，彻底打碎了音乐文化大一统的神话。其中，斯美塔那、德沃夏克和雅纳切克（Janáček）创作的捷克民族音乐，以及巴托克（Bartók）和柯达伊（Kodály）引领的匈牙利民族音乐，正是反抗德奥音乐文化主导地位的先鋒力量。从19世纪到20世纪，这种反抗趋势就像连锁反应一样扩散到全欧洲乃至世界的其他地区。其核心诉求就是要找到与众不同的独立之声，从某种程度上说，越是远离德奥音乐传统，就越是符合独立标准。这也正是许多不同国家与地区的音乐家的共同追求，比如斯堪的纳维亚地区的西贝柳斯和尼尔森（Nielsen），西班牙的德·法雅（De Falla），俄国的里姆斯基-科萨科夫和斯特拉文斯基，英国的沃恩·威廉斯和霍尔斯特（Holst），北美的查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）和科普兰（Copland），法国的德彪

西、埃里克·萨蒂（Erik Satie）和拉威尔（Ravel）。

这种变化的惊人之处在于，那些原本在地理和文化意义上处于边缘的地区，如今却开始挑战传统音乐文化中心的权威。在19世纪末之前，古典音乐的传承一直都在意大利、法国、德国、荷兰、英国等少数国家之间流动，而且常常集中在维也纳、巴黎、米兰、柏林、伦敦等几个城市。但是进入20世纪后，音乐文化变得更加普及，音乐中心也不再局限于欧洲中部的城市圈。莫斯科、圣彼得堡、哥本哈根、阿姆斯特丹、马德里、纽约或布宜诺斯艾利斯等城市都有可能成为音乐中心。

与此同时，现代城市本身也成了现代音乐的主题，这在以前是极少出现的。虽然19世纪的文学作品常常关注城乡对立的问题，比如狄更斯、左拉、陀思妥耶夫斯基和哈代的小说，但是19世纪的音乐很少有类似的题材。也许直到现实主义歌剧兴起之后，现代城市生活才开始出现在音乐里。

比才（Bizet）的《卡门》<sup>(56)</sup>之所以令观众震惊，其中一部分原因在于第一幕的场景发生在烟草工厂里；而普契尼的《波希米亚人》<sup>(57)</sup>虽然常被认为过于感伤，但其实取材于19世纪50年代巴黎艺术家贫苦的真实生活。直到20世纪20年代的德国歌剧，也就是所谓的时代歌剧，观众才开始在剧院里直面现代社会问题。这一点在戏剧作家布莱希特（Bertholt Brecht）和作曲家库特·韦尔（Kurt Weill）的合作作品，比如《马哈哥尼城的兴衰》和《三分钱歌剧》中表现得尤为突出。他们摒弃了浪漫主义歌剧的个人情感以及法国大歌剧的华丽风格，创造出了一种简单直接而又特别感人的方式，来表达当时城市底层人民的不满。

如果说音乐的现代性由两部分组成，其中一部分是对城市生活的思考，那么另一部分就是对离开城市的向往。

从19世纪晚期到20世纪早期，以交通旅行为主题的音乐比比皆是，而这种旅行具有象征和实际的双重意义。例如，法国作曲家亨利·迪帕克（Henri Duparc）根据波德莱尔《恶之花》中一首同名诗创作的艺术歌曲《遨游》。波德莱尔的诗歌常将充满丑恶、让人厌倦的现代城市之景与想象中美好的理想世界放在一起进行比较。《遨游》反映了现代人在热爱城市生活之外的另一种向往，而迪帕克的音乐也提醒人们，正如现代交通工具拉近了现实世界的距离一样，现代音乐就像一种心灵的交通工具，通向理想世界。

特里斯坦·克林索尔（Tristan Klingsor）<sup>(58)</sup>的诗歌中也描绘了类似

的理想世界。1903年，拉威尔为这些诗词谱曲，创作了歌曲集《天方夜谭》。其中第一首是关于亚洲的想象，就像描绘波斯、印度和中国的儿童画册一样。这种对现实的不满和对远方的渴望，在1848年后的欧洲非常具有代表性。

19世纪90年代著名的颓废主义运动<sup>[59]</sup>也体现了逃离的倾向，以遁入个人世界、追求感官艺术来逃避现实生活。这种思想以不同的形式一再出现，明确指出了现代主义的内在矛盾：现代社会生活没有给人们带来预期的满足，反而与人类对远方理想世界的精神追求形成了鲜明反差。这种精神追求体现在很多音乐作品中，比如德彪西的“远行”作品《欢乐岛》，曲名非常贴合内容。此外还有亚历山大·策姆林斯基（Alexander Zemlinsky）的《抒情交响曲》。其开场乐章标题即为：“我坐立不安，渴求远方之物。”

## 科技的发展改变了与音乐有关的一切

当现代音乐憧憬远方的生活，想象去往远方的旅程的时候，真实的交通技术正在迅速改变现代世界的面貌。

在19世纪初，最快的旅行方式和过去几千年一样，都是依靠飞驰的骏马。但在随后的几十年里，英国、欧洲和美国的铁路发展带来了一种前所未有的高速旅行体验。这一发展过程改变了人们对空间距离的概念。以前乘马车旅行几天甚至几个星期的距离，现在乘坐火车只需要几个小时。维也纳与巴黎之间的距离实际上并没有变短，但是感觉上更近了。因此，在人们的感受中，世界好像变小了。

其他交通方式已经成了历史。随着铁路的出现，人们的日常生活节奏开始加快，而铁路的影响也逐渐扩展至更广大的区域和更广泛的人群。随后出现的大西洋航线、无线电报、电话、收音机、汽车、飞机乃至最近的太空旅行，使得空间距离好像缩小到快要消失了。对前人来说，空间距离要通过旅行来缩短，但是电话消除了距离感，可以让人同时出现在世界的两端。

这种技术的发展带来的全新的时间感和空间感常常成为现代艺术的主题。例如，从多个角度观察对象的立体主义，关注共时性的未来主义，以及彻底打碎、反转时空观念的超现实主义。

进入20世纪的头几十年里，随着早期电影技术的发展，导演发现自

已可以在某种意义上操纵时间与空间，即完全控制电影场景发生的顺序和速度。令人震惊的是，马勒的职业生涯其实与早期电影的发展在时间上是重叠的，而圣-桑<sup>(60)</sup>甚至是最早的一批参与电影配乐的作曲家之一。

到了20世纪20至30年代，新一代的作曲家已经开始聆听录制在唱片上的音乐，并通过收音机广播自己的作品。录音技术的出现改变了与音乐有关的一切，包括音乐的听众、功能、表现形式以及音乐的本质。不过对作曲家来说，最深远的影响或许在于录音技术改变了音乐中的时间观念。作曲家就像早期实验型电影的导演一样，发现自己可以通过技术以全新的方式操纵音乐。原本线性发展、自然流逝的音乐时间，可以被分割、打碎、反转乃至重叠在一起。时间突然变成某种灵活多变的东西，这对当时的人们来说是一种前所未有的经历，既令人兴奋又令人困惑。人们在为现代技术欢欣鼓舞的同时，也不禁开始怀念以前更加简单的生活方式。

这两种感受都是现代生活的一部分，也都清晰地体现在斯特拉文斯基的音乐中。他的作品由各种区块<sup>(61)</sup>组成，经常使用一些具有古老的俄罗斯民间文化特色的音乐材料。同一时期，俄罗斯的先锋派电影也在实验新的时间观念和剪辑方式。

20世纪20年代，艾略特听到一场《春之祭》<sup>(62)</sup>的演出，并说他听到的不是原始的仪式，而是现代城市的杂乱喧嚣。在美国，当时还默默无闻的艾夫斯<sup>(63)</sup>尽管对俄罗斯的先锋电影或音乐一无所知，却也喜欢在作品中同时呈现不同类型的音乐材料。例如，他的《未作回答的问题》就通过混合不同音乐元素营造出一种神秘氛围。他的《夜晚的中央公园》和《新英格兰的三处地方》的第二乐章“普特南营地”<sup>(64)</sup>，都让人感受到明显的甚至稍显喧嚣的都市生活的气息。现代世界是多元的，不同的群体之间层次分明，同时发声，喧嚣嘈杂。因此，现代世界最为突出的象征之一，正是将不同的成分以不同的速度、不同的旋律、不同的音调组合在一起的现代音乐。

也许正是在这种新的时间观念的影响下，20世纪出现了一些非常激进、令人不安的实验音乐。如果说19世纪的音乐作品像文学，那么20世纪的音乐就更像抽象画或建筑，其中的色彩和空间比叙事更重要。

我们对音乐带来的时间感习以为常，因此常常忽略这些感觉来自不同类型的音乐，而它们配置时间的方式并不相同。当然，我们在音乐中

体会到时间流逝加速或放缓的感觉只是一种幻觉。从外界观察的话，一部音乐作品的时间是可以用时钟计量的，比如持续了10分钟或5分钟，甚至可以精确到每一秒。但我们对音乐的主观感受很大程度上受到音乐塑造时间的不同方式的影响，从而产生了不同的时间体验。

在构建时间感的方式上，塔利斯的经文歌与海顿的奏鸣曲并不相同，而海顿的奏鸣曲又迥异于韦伯恩的管弦乐或史蒂夫·赖克（Steve Reich）为6架钢琴同时演奏而写的作品。这些作品以不同的方式塑造了我们对时间的感受。有时，人们能在音乐中感受到一种线性的移动，通往高潮或者走向终结；还有时，人们虽然可以感觉到音乐强度的变化，但是没有明显的段落区分。有些作品的变化是渐进的，可以预见的；有些则是突变的，没有明显的模式。

我们关于音乐作品中旋律走向的“常识”其实都建立在调性和声体系的基础上。这一体系塑造了从17世纪初到19世纪末近300年的音乐。调性和声之于音乐的重要性丝毫不亚于透视法之于绘画，而透视法也几乎是在同一时期塑造了视觉艺术。不过到了20世纪初，音乐家逐渐开始探索在调性体系中难以实现的各种体验，就像画家开始寻求突破自然透视法的表达方式。这些音乐和绘画的探索，常给人带来负面的印象。但是更好的理解方式，其实是将它们简单地视为艺术对世界变化的反映。随着现代世界的思想信念和经验体系不断变化，艺术家们也在寻求用新的方式来探索和表达新的感受。

毫无疑问，这种探索有时会涉及负面的情绪。例如，在第一次世界大战之前的10年里，勋伯格的音乐和奥斯卡·科柯施卡（Oskar Kokoschka）的绘画都暗含了那个时代强烈的焦虑感。但这种探索的另一面是为了寻求一种新的艺术语言，用以打破那个时代的物质主义，使其让位于精神世界的追求。对康定斯基来说，这意味着摒弃具象的事物，追求纯粹的色彩和形式的艺术。对勋伯格来说，这意味着突破后瓦格纳时代浓墨重彩、渴望情欲的音乐语言，达到一种完美的新秩序。他的《第二弦乐四重奏》就体现了这种追求。还有在他未完成的大型作品《天梯》[\(65\)](#)的结尾部分，灵魂在死亡那一刻的无调性音乐声中达到圆满。

## 对新兴音乐技术的探索与研究

意大利的未来主义者可以说是最早一批预见到现代世界的技术和新的感知模式之间联系的艺术家的。未来主义者认为，现代艺术的作用是探索、强化和颂扬这种新的感知体验。在菲利波·马里内蒂（Filippo Marinetti）发表《未来主义诗歌宣言》（*The Manifesto of Futurist Poetry*）后不久，他的支持者巴利拉·普拉泰拉（Balilla Pratella）在1911年3月发表了《未来主义音乐的技术宣言》（*Technical Manifesto of Futurist Music*）。在这篇文章中，普拉泰拉主张音乐应该融合现代生活中的音乐元素，包括人群、大型工厂、火车、横渡大西洋的轮船、装甲战舰、汽车和飞机发出的声音。

两年后，作曲家鲁索洛（Luigi Russolo）发表了《噪音艺术》（*Art of Noises*）。鲁索洛明确表示，在传统管弦乐的限制下无法扩张音响来源，只有发明新的乐器才能实现。他坚称“我们必须打破这种狭隘的纯音乐观念，去征服拥有无限可能的噪音”。他甚至着手制造了所谓的噪音吟唱者（Intonarumori），即能产生噪音的机器，来证明其观点。早在1913年，他就制造了15部这样的机器，包括爆炸者（scoppiatore）和嚎叫者（ulutatore）等。1914年，他运用这些机器在米兰召开音乐会<sup>(66)</sup>时甚至引发了全场骚乱。有趣的是，1913年，斯特拉文斯基的《春之祭》在巴黎首演时也引起了骚乱。

尽管鲁索洛的音乐几乎都没有保存下来，但他仍然对20世纪下半叶的实验作曲家和电子作曲家产生了重要影响。虽然他经常被看作一个处于艺术边缘的怪人，但是他呼吁新音乐要拥抱现代生活确实切中了时代的脉搏。这一点其实在费鲁乔·布索尼（Ferruccio Busoni）在1907年发表《新美学的素描》（*Sketch for a New Aesthetic*）时已经有所预见。甚至就连从未在常规乐器之外进行过探索的德彪西，也在1913年发表评论称：“飞机的世纪应该有自己的音乐。”

在那之后不久就出现了一系列作品，主动探索与现代相关的速度和机器，包括米约（Milhaud）的《农业机械》、奥涅格（Honegger）的《太平洋231号》、欣德米特（Hindemith）的《机械乐器的音乐》，以及谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergei Prokofiev）的芭蕾舞剧《钢铁时代》。

美国作曲家乔治·安太尔（George Antheil）是这场运动中最杰出的代表之一。20世纪20年代时他在巴黎工作，1921年发表《飞机奏鸣曲》即引发轰动，1926年首演的《机械芭蕾舞》更是大获成功。这部作品使用大量打击乐器，还加入了许多非标准乐声，如电铃声和飞机螺旋桨声。

然而，这些作品都只是加入了新潮的现代生活声响，离确立全新的音乐创作方式其实还有一定差距，而真正跨出这一步的是法国作曲家埃德加·瓦雷兹（Edgard Varèse）。有趣的是，他的职业生涯始于法国乐坛，与德彪西和拉威尔一样热衷于追求器乐的音色和音响，但后来又与1945年后的美国先锋派，如施托克豪森（Stockhausen）和希纳基斯（Xenakis）等人合作，投身于电子音乐的研究。这种转变也反映了瓦雷兹的人生轨迹，因为他在1916年从欧洲移民到了美国。他的第一部重要作品是大型管弦乐《新世界》，反映了他在美国的新发现和新视野。

瓦雷兹既是一个浪漫的幻想家，也是一个热衷于声音科学的研究者。他喜欢把自己的作品称为有组织的声音，而不是音乐，因为他在探索声音本质的过程中会跨越划分音乐性的界限。他为了探究键盘乐器上相邻琴键之间的“缝隙”而探索四分音阶，即半音阶一半的乐声。他还曾尝试突破器乐音域的上限和下限，创作大规模的打击乐作品，研究实验性的新乐器，比如泰勒明电子琴、马特诺电子琴。在一生的大部分时间里，他本质上是一个不得志的电子作曲家，极力想要开拓一个未被探索的音乐宇宙，去超越常规乐器之声。直到生命的最后岁月，即从20世纪50年代初到1965年去世的这段时间，他才运用早期的磁带机实现了自己的梦想。

就在瓦雷兹探索打击乐、微分音和新乐器的时候，美国实验主义音乐也发展出了独立于欧洲之外的传统。这一传统从查尔斯·艾夫斯、亨利·考埃尔（Henry Cowell）一直延续到约翰·凯奇（John Cage）和哈利·帕奇（Harry Partch）。

不过，给后世留下最深远影响的还是瓦雷兹，他为探索声学而研究了电子音乐的各种可能性。他的电子音乐作品，如《沙漠》和《电子音诗》<sup>[67]</sup>等，标志着一个独特的现代作曲领域的开端。

早期的电子音乐作品，如《少年之歌》，还是由施托克豪森熬心费力地拼接磁带做成的。不过随着技术的进步，如今的作曲家都可以通过计算机来完成电子音乐的创作了。虽然纯电子音乐经常以配乐的形式出现，如电影配乐，但是使用计算机技术对录制的或者现场的电声音乐进行处理已成为许多当代作曲家的一项重要技能。而将艺术和科学结合在一起的梦想，正是法国音乐与声学协调研究所创立的初衷。这座研究所由作曲家和指挥家皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez）策划发起，在法国政府的资助下建立。许多当代作曲家都从中受益，包括特里斯坦·穆雷尔（Tristan Murail）、乔纳森·哈维（Jonathan Harvey）、凯雅·萨丽亚霍

（Kaija Saariaho）、马格努斯·林德伯格（Magnus Lindberg）。不过，最能代表其研究成果的还是布列兹自己的作品，比如他所创作的包含6件独奏乐器、室内乐合奏、电子声音和现场电子音响的《应答圣歌》。[\(68\)](#)

## 艺术音乐和流行音乐的两极化

所谓艺术音乐与不同形式的流行音乐之辩，可能要追溯到中世纪的宗教音乐和世俗音乐之分。提到中世纪的音乐，人们马上就会想到宗教音乐和世俗音乐之间密切的交流，许多弥撒曲的曲调都来自世俗歌曲。两者之间经常相互转化，只是简单地换掉歌词文本，其他并无不同。在整个音乐史上，每个时代流行的舞蹈和旋律都会被吸纳为更正式的艺术音乐的一部分。如果一定要区分两种类别的话，那么其中的关键就在于演奏者是谁，演奏地点在哪里，演奏对象是谁，演奏的内容其实并不重要。

但是，斯特拉文斯基、米约、韦尔或克热内克（Krenek）等现代音乐家在20世纪20年代对爵士乐的吸收借鉴，完全不同于海顿在小步舞曲中融入乡俗音乐，或者莫扎特在钢琴协奏曲中加入喜歌剧元素。到20世纪初时，艺术音乐和流行音乐已经变得非常两极化。一些欧洲作曲家对封闭狭隘的欧洲音乐传统感到厌倦，转而追求在风格乃至地理上都远离欧洲的美国音乐。

美国在当时代表着一切现代的、进步的文化，有着以爵士乐为代表的新兴音乐力量。20世纪上半叶的作曲家绝大多数都受到爵士乐或者说流行音乐文化的影响，其中当然也包括法国和德国的作曲家。在法国巴黎，作家让·科克托（Jean Cocteau）就在他的《公鸡与丑角》（*Le coq et l'Arlequin*）[\(69\)](#)中坚决反对以塞尚、毕加索和德彪西为代表的战前现代主义，主张更加简单直接的艺术。他认为艺术表达的简化并不是退化，而是一种提炼纯化。他呼吁现代艺术家和音乐家到咖啡馆、音乐厅、马戏场和爵士乐中去寻找、提炼日常生活之美。

在科克托看来，他的好友埃里克·萨蒂的音乐正是这种新美学的代表。1916年，他与萨蒂合作创作了芭蕾舞剧《游行》。按照科克托的要求，这部芭蕾舞剧的表演机智诙谐而充满讽刺。1917年，贾吉列夫（Diaghilev）的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎首演《游行》，其布景和服装由毕加索设计，担任编舞的是马辛（Massine）。在20世纪二三十年代，

有6位法国作曲家继承了萨蒂的音乐思想，他们被称为六人团\_ (70) \_。其中受爵士乐影响最明显的就是米约。

同一时期，在德国柏林也有类似的风潮，比如韦尔和布莱希特在1928年合作的《三分钱歌剧》，或者克热内克在1927年首演的《容尼奏乐》。克热内克最初是勋伯格乐派圈子的成员，作为一名无调性作曲家在维也纳工作。但从1924年起，他开始反思观众的本质和现代音乐的作用。1925年，他去了巴黎，见到了六人团的作曲家，肯定也听到了约瑟芬·贝克（Josephine Baker）等美国黑人音乐家的音乐。这些音乐在当时既受艺术家青睐，又为公众所追捧。

钟情于流行音乐正是新古典主义运动的核心主张之一，而这场运动的另一个追求则是风格上的复古，甚至还有“回到巴赫！”的口号。新古典主义运动的主要中心是巴黎和柏林，而这两个城市不同的文化也造就了不尽相同的音乐风格。从表面上看，新古典主义主张回到巴洛克时代的音乐形式和结构，似乎站在了代表进步的现代主义的对立面，因为古老风格的复辟好像也就意味着否定乃至反对现代风格的态度。但是，这其实只是根植于现代主义核心的矛盾。现代主义运动的基础，并不是对过去的否定，而是一种敏锐的意识，即虽然现代已不可逆转地从过去脱离，但仍然与过去有着一脉相承的联系。新古典主义以一种客观超然的态度和智慧，强调了现代主义既迷恋历史和过去，又能清晰地意识到现在与过去的区别。

因此，新古典主义作曲家从不照搬巴洛克或古典音乐模式，就像他们也不会简单地复制流行音乐一样。他们会从这些音乐中提取材料，然后用一种明确的现代方式进行创作。这些音乐模式和材料经过提取、戏仿与改造后，具有非常鲜明的表达性。斯特拉文斯基曾对这种客观的新美学做了一个著名的概括——“音乐材料本身，并不能表达任何东西”，但是他自己的音乐却非常具有表现力。新古典主义作曲家刻意使用不协调的旋律线条、和弦与配器方式，本意在避免主观表达，却反而产生了一种奇特的沁人肺腑的感觉。

20世纪20年代，斯特拉文斯基在巴黎生活和工作，他的芭蕾舞剧《浦契涅拉》取材于18世纪的喜歌剧，常被视为新古典主义的开山之作。这种风格在他的《管乐八重奏》中得到了很好的体现。在这部作品中出现了有规律的节拍律动模式，这在巴洛克时期之后很少听到。在这种模式下，作曲家可以通过打乱节拍律动，巧妙地调整最突出的乐器，丰富音乐的变化。这部作品的和声也有类似的设计，每当听众期待符合

简单的自然音阶的发展时，却总是会出现意想不到的转折。

新古典主义音乐不遵从德奥音乐传统中的自然发展原则，倾向于把作品打散成不连续的区块，彼此之间有明显的区别，而且其中较大的区块由更小的部分按一定顺序排列组合而成。许多与斯特拉文斯基同时代的作曲家，如拉威尔、弗朗西斯·普朗克（Francis Poulenc）、欣德米特和谢尔盖·普罗科菲耶夫的音乐中都有类似的微调变形技巧。其中，普罗科菲耶夫的《古典交响曲》是一部致敬和再现海顿风格的作品。这些作品与勋伯格的乐派在同一时期的创作形成了有趣的对比。这两群作曲家都热衷于研究现代音乐与传统音乐和历史的关系，结果却大相径庭。

## 从强调表现到强调表达

勋伯格在20世纪有着非常重要的影响力，一部分在于他自己的作品，一部分在于他教过的学生，还有一部分在于他的作曲方法在他去世后终于得到了认可。

最先接受勋伯格学派思想的是维也纳和柏林的作曲家，然后随着勋伯格本人在1933年移民到美国，其影响力也扩展到了大西洋彼岸。第二维也纳乐派这个称呼或许更能代表这一学派的宏大志向。现在，这个称呼通常指的是勋伯格本人以及他的两名学生：安东·韦伯恩和阿尔班·贝尔格。这个称谓本身就已经代表了他们对自身历史地位的认识，因为历史上第一个维也纳乐派指的是海顿、莫扎特和贝多芬。

无调性和序列音乐是勋伯格一系的作曲家身上最常见的标签。无调性指的是没有任何传统音乐的调性感，大量使用半音和声，完全摒弃调性音乐常用的和声体系，比如三和弦。

序列音乐指的是勋伯格在20世纪20年代初提出的一套新的作曲方法，代表了一种理解音高的方式。序列音乐又称十二音音乐，是无调性音乐进一步发展的结果。其指导原则是将作曲家选用的半音阶的十二个音组成一个音列，或者说序列，然后以此为基础材料进行作曲。这种音列就像是一套音阶，即用来作曲一组音符；也可以说是最基础的一段旋律，由它衍生出乐曲的所有其他部分。不过，勋伯格经常会颇为费力地解释称，作曲家在确定了一部作品的音列以后，仍然要像以前一样作曲，用类似的方式处理旋律线条、和声、形式和配器。

尽管这些定义非常直白，但是听众可能仍然很困惑，觉得自己完全

无法理解。为什么勋伯格要把瓦格纳已经很丰富的半音化音乐语言带入完全无调性的领域呢？为什么在第一次世界大战前10年左右，作曲家都凭直觉创作“自由无调性”的作品，而这种作曲方式却在1923年后被高度组织化的十二音系统取代呢？

对很多听众来说，十二音作曲方法似乎集现代音乐的所有缺点于一身：抽象、学术、枯燥、无感情，只关心是否符合这个系统的原则，不在意最后的作品是否有音乐美感。大多数关于勋伯格、韦伯恩和贝尔格的音乐的理论解释似乎都旨在把听众彻底绕晕。不过，我既然要在这一章讲现代音乐，就是希望让音乐浅显易懂，而不是制造一些让音乐更加神秘化的理论。所以，接下来我们要采用一种不同的理解方式。

我们可以从聆听勋伯格和他学生最早期的作品开始。比如，勋伯格在1897年创作的《D大调弦乐四重奏》，听起来很像勃拉姆斯或德沃夏克。这部作品的音乐非常丰富，充满了抒情的旋律，足以让他在世纪之交的晚期浪漫主义作曲家中站稳脚跟。他在1899年创作的《升华之夜》是一部弦乐六重奏，配有两把小提琴、两把中提琴、两把大提琴，而弦乐六重奏也是勃拉姆斯特别喜欢的音乐体裁。勋伯格于1901年至1902年初创并于1911年完成的巨作《古雷之歌》，无论在音乐语言还是在规模上，都是他最具瓦格纳风格的作品。这首戏剧康塔塔需要大型管弦乐队、唱诗班和独奏家用一个多小时的时间来表演，所以常会让人想起瓦格纳的歌剧。

韦伯恩和贝尔格的早期作品也具有类似的晚期浪漫主义风格。韦伯恩在1904年创作的《夏风》虽然只是一首学生时代的习作，但也表现出时年21岁的韦伯恩已经吸收了施特劳斯和瓦格纳的思想。贝尔格的《七首早期歌曲》都是抒情的小作品，兼具19世纪和20世纪的特点。

如果他们没改变风格，今天可能会被视为与施特劳斯、马勒和瓦格纳类似的作曲家。但在1904年至1909年之间，他们的音乐语言经历了快速而深刻的转变，而这一过程与同时期视觉艺术领域的变化是一致的。

在1904年的时候，他们的音乐还很符合晚期浪漫主义音乐的特征，有一种调性的感觉在内部支撑着音乐，表面则覆盖着几乎不断变化的半音，因此产生一种紧张而感性的表达效果。但是在短短五年的时间里，他们的音乐就进入了无调性的领域，从调性基础中脱离出来，完全由半音体系从外向内塑造而成。值得一提的是，毕加索走向立体主义的标志

性画作《阿维尼翁的少女》，与勋伯格转向无调性的标志性作品《第二弦乐四重奏》，都是在1908年创作完成的。

如果这些作品只是昙花一现，很可能会被人忽略，不过后来的历史证明了，它们确实代表了艺术和音乐领域的突破和转折。毕加索的创作彻底脱离了现实主义绘画传统，这种传统基于文艺复兴的主要成就，即对美的感知、透视法和色彩的运用。当然，毕加索也不是唯一尝试突破传统的人。在他之前一代的画家，塞尚、雷诺阿、莫奈、马蒂斯、高更和凡·高都曾探索过使用色彩的新方法，而这些方法也动摇了简单自然的传统绘画理念。

他们这样做是出于表达的需要，因为在那个时代，艺术的价值不仅仅局限于再现世界的面貌，更重要的是提出强烈而富有表现力的观点，因为新出现的摄影艺术能够完全做到再现世界的面貌。德国画家保罗·克利（Paul Klee）后来总结说：“艺术的目的是不是再现可见之物，而是要化不可见为可见。”换句话说，就是把内在的感觉、见解和愿景，以外在的方式表现出来。

这种从强调表现到强调表达的转变，与同一时期音乐形式的变化形成了有趣的类比。在音乐领域，我们可以看到，从蒙特威尔第的牧歌到肖邦的钢琴曲和瓦格纳的乐剧，随着半音化和声的增多，音乐也更富于色彩和情感。半音化（chromatic）这个词来源于希腊单词“色彩”（*chrōma*）[\(71\)](#)，所以音乐与绘画形成类比并不是一种巧合。考虑到这种变化趋势在绘画、音乐以及其他艺术领域的重要影响，如果仅仅分析某位作曲家或艺术家的心理状态或生平经历，恐怕很难真正理解其艺术风格的转变。

在音乐领域，和声体系的转变当然不仅局限于勋伯格及其学生的作品。巴托克、斯特拉文斯基、希曼诺夫斯基（Szymanowski）、斯克里亚宾（Scriabin）、艾夫斯、欣德米斯和米约的音乐中也有类似的变化。这一时代的大多数作曲家使用的都是一种高度半音化的调性语言，而且这种音乐语言也贯穿了整个世纪。哪怕彼此风格迥异，如拉赫曼尼诺夫华丽的晚期浪漫主义音乐与和声丰富的爵士乐，在这一点上都是一致的。

要想亲耳听到这种转变，就得从勋伯格及其学生浪漫主义风格的早期作品，转向他们在1907年至1912年之间的创作，比如勋伯格的《第二弦乐四重奏》、音乐话剧《期待》和《五首管弦乐曲》，还有韦伯恩的

《六首管弦乐曲》和贝尔格的《钢琴奏鸣曲》。

从技术上讲，在这些作品中，原本占据支配地位的调性与和声体系已经被极大地削弱，反而显得有些多余。在这些作品中，音乐段落不再有明显的终止音节，音乐发展也不再受调性与和声的控制，音乐运动也不再具有清晰的方向感。相反，这种音乐更倾向于停留在某一刻，通过自由的不协和和声、突然变化的节律和不同乐器的音色，形成一系列强烈的情感表达。

从本质上说，这种转变与1600年左右意大利牧歌的变化并没有什么不同。彼时，代表16世纪抽象风格的复调连续性被打破，出现了一种更具现代性的表达方式。这种新的音乐形式更重视表达歌词文本所描绘的每一幅画面中的强烈情感，而不是抽象的纯音乐层面的连续性。令人惊讶的是，调性的开始（约1600）与结束（约1900）的情形非常相似。在调性消失的年代，对高度表达性的追求又一次发挥了核心的推动作用。正如意大利牧歌的变化是为了表现爱情诗歌中向往爱情、满怀情欲的强烈感情，第二维也纳乐派的音乐转向无调性也是为了更好地传达歌词文本的内容。而后的文本来自象征主义和表现主义诗歌，追求的是脱离日常生活的束缚。

在失去调性体系传统作曲方法的情况下，诗歌文本也为作曲家提供了构造音乐的新思路。第二维也纳乐派的这些作曲家在1908年至1914年间的许多作品都是小型作品或者背景片段。随着时间的推移，才逐渐出现大型的作品。[\(72\)](#)

有人认为，勋伯格在1923年向学生传授他创造或者说“发现”的十二音作曲法，就是为了克服这种创作大型作品的困难。不过，也许更好的理解方式是将十二音体系视为一个特殊时代的产物。19世纪末的早期现代主义艺术的特征是强烈的主观性和刻意的非理性元素。但是在经历了第一次世界大战[\(73\)](#)的灾难之后，艺术氛围已经与以前大不相同。在奥地利和德国，注重主观性的表现主义被重拾客观和理性的新客观主义取代，勋伯格提出的十二音体系[\(74\)](#)也只是其中的一部分。在经历了恐怖的战争和随之而来的经济崩溃之后，十二音的出现或许可以被看作一种逃避方式，通过使用去个性化的音乐语言来远离过度亢奋的战前音乐。

勋伯格之所以坚持认为，使用十二音作曲法的作曲家仍需要像以前一样作曲，是因为同样采用这一体系的作曲家所创作的作品其实迥然不

同。

对韦伯恩来说，十二音体系的吸引力在于，当一部作品的所有材料都紧密相连时，可以达到一种简洁纯粹的数学美感。他非常着迷于音乐中的对称性，经常使用卡农和回文的作曲技巧。卡农指的是在音乐作品中，一个声部在落后数拍的情况下，始终模仿和追逐另一个声部。回文指的是将一段旋律完全颠倒顺序，接续其后，形成首尾回环的结构。这两种技巧我们在第3章介绍马肖的音乐时都曾提到过。因此，韦伯恩的作品常给人一种冷静超然的感觉，他的《交响曲》就是个很好的例子。

而对贝尔格来说，十二音作曲法与他已经掌握的晚期浪漫主义的表达方式并行不悖。他常以一种特殊方式来安排音列，其和声令人回想起有调性的音乐语言。这是因为他的音乐常常唤起听众强烈的失落感，他的歌剧《露露》就是很好的例子。在他死后，人们发现，即使是他纯粹的器乐作品也有私人的暗示和秘密的标题。例如，他的弦乐四重奏《抒情组曲》其实暗含了他与汉娜·富克斯（Hanna Fuchs）的爱情故事。他把两人姓名的首字母通过音乐语言加密，织入了这部作品。HF和AB在德语音符体系中分别表示B调、F调、A调和降B调。

1945年后，一群极具影响力的先锋派作曲家将十二音作曲法作为一种组织音乐材料的方法加以吸收并且发扬光大。他们将本来只是将十二个音以数字1到12标记表示音高概念的序列原则应用到了音乐的其他方面，包括节奏、时值、响度、音色等。这一音乐思想被称为完全序列主义或整体序列主义，其诞生与20世纪50年代到60年代参加每年一度的德国达姆施塔特暑期音乐班 [\(75\)](#) 的作曲家密切相关。其中包括施托克豪森、布列兹、布鲁诺·马德纳（Bruno Maderna）、路易吉·诺诺（Luigi Nono）、卢恰诺·贝里奥（Luciano Berio）、亨利·普瑟尔（Henri Pousseur）以及其他许多作曲家。

完全序列主义是一种比较极端的追求，布列兹在1952年为表达其强硬立场而创作的双钢琴曲《结构I》就是著名的范例。这部作品的结构完全由事先设定的系统法则决定。后来，布列兹曾谈起，当时的想法就是要和过去彻底决裂，让一切从零开始。如今回顾看来，这种想要抛弃历史包袱，重新开始的渴望，或许可以理解为对第二次世界大战的恐惧和逃避。直到1945年以后，这种反应才完全显现出来。对年轻一代的作曲家和艺术家来说，他们所继承的传统似乎受到了致命的污染，成了历史灾难的一部分。因此他们希望与传统尽量保持距离。

完全序列主义不是一种易于坚持的作曲方法，这并不让人意外。不过，其中的美学思想，即高度抽象的思考和组织音乐材料的方式，还是影响了整个60年代的先锋派。在20世纪50年代还出现了另一种极端的音乐思想，那就是美国作曲家约翰·凯奇的偶然音乐。

凯奇早年曾在美国受教于勋伯格，也参加过达姆施塔特暑期音乐班。他在哥伦比亚大学期间曾攻读佛教禅学，因此提出了一种音乐创作理论，旨在完全排除作曲家个人意志对音乐的影响。为了实现这一目标，他研究了各种随机的音乐创作方式。其中最著名的例子就是《4分33秒》<sup>(76)</sup>：演奏者上台以后只是安静地坐下，在沉默中等待3个乐章的时间过去。而这部作品的内容就是观众在指定时间内所听到的环境音或偶然出现的噪音。尽管凯奇的音乐似乎与20世纪50年代欧洲先锋派高度技术性的、数学术语般的音乐来自完全不同的两个世界，但是两者的结果惊人地相似。这两种思想的支持者都试图与其所认为腐朽的表达和构思方式保持距离，而他们摒弃有秩序的音乐系统所产生的两种音乐却往往给听众留下既缺乏表现力又过于随心所欲的印象。

20世纪下半叶，先锋音乐的真正主角其实并不是这两种极端的风格，而是处于两者之间的音乐。这一时期的主要作曲家最具趣味和意义的音乐都是高度个性化的作品，很难加以归类。毫无疑问，这些作曲家都从20世纪50年代的音乐实验中吸取了经验和灵感，不过他们也都在此基础上发展出了自己的风格和音乐语言。有些作曲家毫不动摇地坚持自己的音乐语言，比如布列兹、施托克豪森或希纳基斯；有些人则更愿意改变风格，接受新的思想，因此他们后期的作品往往比早期的作品更平易近人，比如卢托斯瓦夫斯基（Witold Lutosławski）、利盖蒂、贝里奥、亨策（Hans Werner Henze）和彭德雷茨基（Krzysztof Penderecki）。有些作曲家，比如卡特（Elliott Carter）或梅西安，在整个职业生涯中都独立地追求自己的道路，似乎只是为了避免被归为某种特定的流派。

如此多的名字并列在一起，似乎掩盖了其各自风格的巨大差异，不过，所有这些作曲家的作品或多或少都属于战后先锋派音乐。其中一些人已经倾向于回归传统的表达方式，另一些人则坚定地认为作曲应该是一种智力活动，一项声响建筑工程。纵观这一时期的历史，作曲家的创作思想总是来回摇摆，试图在这两者之间取得平衡。

对斯特拉文斯基、瓦雷兹和布列兹等许多20世纪的作曲家来说，音乐作品的世界极其庞大，不能简单地归结为作曲家的某种情感流露。如

果听众过于情绪化，如饥似渴地享用音乐作品的“情感”，就和阅读艺术家的日记或信件没有什么不同了。在许多方面，20世纪先锋派其实恢复了中世纪和文艺复兴时期音乐理论的核心传统，即音乐是一种思考性的艺术，一种超越世俗的声响。在先锋派看来，最好的音乐不是来自某种非人性的或无感情的抽象概念，而是源自一种相信人类有能力追求梦想、超越自我的信念。

## 音乐中的色彩

以数字为代表的抽象性概念是勋伯格的十二音作曲法和随后出现的序列主义的理论核心。勋伯格的体系起源于音高，首先将音符代表的音高视为音乐中最重要的元素，然后以高度抽象的方式，如脱离特定的节奏、乐器或音色，来思考音高。这种思考方式本身并不新颖，但是在现代音乐中，其重要性确实被夸大了。也许正因如此，在音乐的其他领域，抽象思考的对立面也同样受到了作曲家的重视。与抽象的、理论化的音乐同时出现的，还有另一种思想，关注的是音乐作为声音本身最意象、最直观的性质。

如果我们从德彪西而不是勋伯格开始讲述现代音乐的历史，从法国和俄国而不是奥地利和德国入手，故事情节将会大不一样。与勋伯格相比，德彪西在音乐语言上的革新更为温和，分析起来也更加困难。或许正因为如此，音乐历史学家对德彪西的革新较少讨论，听众对他的看法也没有什么分歧。然而，德彪西的音乐仍然标志着现代音乐中最重要的转变之一。

如果不能认识到色彩的核心地位，就很难理解现代主义绘画。同样，如果不能体会音色的重要性，就找不到现代音乐的意义。这并不是说在20世纪以前，色彩对画家来说不重要，也不是说音色对早期的作曲家来说不值得关注，而是说这些元素在1900年前后的作用大不相同。

自文艺复兴以来，艺术中的自然主义表现思想盛行，因此色彩一直处于为线条和透视服务的地位。观众看到一幅画时，应该像是看到一个真实的画面或者就像绘画的对象摆在面前。因为苹果是红色的，所以画家在这里使用了红色；因为天空是蓝色的，所以画家在那里使用了蓝色。但是，绘画绝不是摄影。在某种程度上，所有画家都创造了他们所画的世界，而不仅仅是复制现实。任何一位名副其实的画家都会把调整色彩效果视为一种创造性行为。

19世纪后期，随着艺术思潮从自然主义转向象征主义和表现主义，色彩之于绘画变得越来越重要。颜色的选择不是为了重现外在的视觉世界，而是为了表达共鸣，唤起观众内心的感觉。有一些画家虽然以非自然主义的方式使用色彩，却仍然保有具象性和写实性，如高更和马蒂斯，另一些人则转向抽象化，如康定斯基或蒙德里安。

音乐中也有类似的例子。声音是所有音乐的组成部分，这是不言而喻的，因此任何作曲家都不可能对音色的特征无动于衷。但是就像绘画中的色彩一样，音色在20世纪的音乐中发挥了不同以往的作用。直到19世纪时，作曲家的态度都比较务实，并不限制其作品应由何种乐器演奏。

巴赫的《赋格的艺术》可以在任何键盘乐器上演奏，因为这位作曲家似乎认为演奏更像是创作行为，而不只是表演活动。莫扎特的钢琴协奏曲可以由一个弦乐演奏者来演奏每一段，而不需要完整的管弦乐队一起演奏。中世纪的声乐作品可以使用乐器伴奏，也可以不用。但进入19世纪后，作曲家的要求变得越来越细致。柏辽兹在1843年出版了《配器法与管弦乐队研究》（*Treatise on Orchestration*），阐述他对管弦乐音色或音质的独特见解和细致的配器组合方法。而在瓦格纳、施特劳斯以及俄罗斯作曲家穆索尔斯基和科萨科夫的管弦乐中，音色更是作品的核心。

德彪西的钢琴作品，如《水中倒影》，就明显没有主导全局的主题，也没有海顿、贝多芬和勃拉姆斯的音乐中反复出现的简短的音乐动机。相反，这部作品呈现了不同种类的声音，并将其巧妙地结合在一起，就像是由不同的颜色组成的一幅画作。

德彪西充分发挥了现代钢琴所具备的强大表现力，创作出了以音色为中心的音乐，既能轻柔，亦能响亮；时而高亢，时而低沉；或如枯枝般干涩尖锐，或如海浪般层叠澎湃。他的音乐中当然也有和声与旋律，但并不像以前的音乐家那样只关注这两者。德彪西的许多作品都有隐喻性的标题，通常暗示着某种与水或光有关的视觉意象。虽然他的音乐总是变化多端、捉摸不定，但都是为了营造某种氛围。德彪西的音乐似乎更重视在空间范围内描绘色彩，而不是按时间顺序去阐述故事。

德彪西只有在为管弦乐队作曲时，才真正施展出了其调配乐器音质和音色的才能。他最著名的作品可能就是1892年至1894年间完成的管弦乐前奏曲《牧神午后》。[\(77\)](#)这是德彪西相对较早的作品，仍然具有明

显的晚期浪漫主义抒情风格和优美的双旋律线。不过，这部作品已经表达了一种完全不同的音乐思想，向传统音乐的“语法”发起了挑战。其中，开场的长笛独奏非常令人难忘，特殊的和声与音响营造出一种朦胧的梦境，时间仿佛停止。因此，这部作品也常被称为现代音乐的起点。到他写下音画作品《大海》时，他的音乐实际上已经成为一种使用乐器音色进行绘画的音乐素描。

我们常常认为这种音乐是法国独有的。与德彪西一样重视钢琴和管弦乐音质的，还有同一时代但是比他年轻的拉威尔，或许还可以追溯到近一个世纪前的柏辽兹。但是如果没有俄国音乐的影响，20世纪早期的法国音乐是不可想象的。德彪西学习的对象与其说是早期的法国作曲家，不如说是俄国的穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫。19世纪80年代，德彪西接触到了他们处理和声与管弦乐的独特方法，促使他形成了自己的风格。后来，斯特拉文斯基把他的《管乐交响曲》题献给德彪西，承认法国音乐对自己的巨大影响，可谓礼尚往来。

前文已经提到过瓦雷兹，他毕生的音乐追求就是探索音乐的色彩。更令人吃惊的是，布列兹等战后先锋派作曲家，后来也不再痴迷于完全序列主义的抽象数字，转而研究音乐的响度、音色和音质，而这些都是声音的物理特质。事实上，对声音物理特质的研究可能是电子音乐最大的贡献。

梅西安是20世纪音乐界的泰斗之一，虽然从未涉足电子音乐，但是他一生都在思考音乐的色彩。梅西安将丰富而复杂的和声系统与特殊乐器组合融为一体，形成了自己的音乐色彩。他的早期作品中浓郁的和声在某种程度上源于德彪西和拉威尔，他的晚期作品则反映出他对电子音乐的研究成果有着深刻的了解。不过他对色彩的处理方法匠心独运，源于他的宗教信仰。他是一名虔诚的天主教徒，音乐中有一种强烈的神秘主义倾向，常常表现为对风景和鸟鸣的描绘。例如，在《星光下的峡谷》或《我期待死者复活》等作品中，梅西安就将宗教意象融入了自然世界的符号之中。

音乐中的色彩当然不是法国人的专利。从20世纪后半叶到今天，在大多数作曲家的思维中，音色都与音符和节奏一样重要。20世纪60年代，作曲家利盖蒂发展出一种音乐风格，将许多声音或乐器组合在一起，演奏同一段旋律，但是彼此之间速度稍有不同。他称之为“微型复调”。通过运用这种技巧，他的《大气层》或《遥远》听起来就像是在观察云块移动，或观看一位抽象派画家只用一种色系作画，让人感觉

有“音块”[\(78\)](#)随着时间的推移而展开。

在波兰，卢托斯瓦夫斯基和彭德雷茨基也使用了同样的技巧来探索各种音响，即要求一组乐器演奏同样的音乐材料，但彼此之间没有精准地协调一致。他们的音乐通常表现出粗暴激烈的特征。这两位作曲家也都扩展了传统的演奏技法[\(79\)](#)，使传统乐器也能发出相当新颖的声音，组成浑厚的音块。尽管这种创作手法似乎更关注音色和织体，其结果却与表现主义音乐有异曲同工之妙。彭德雷茨基为52件弦乐器同台演奏而作的《广岛罹难者的哀歌》[\(80\)](#)也许是这一风格最著名的例子。

## 20世纪，多元而矛盾的音乐时代

理查德·施特劳斯感情浓烈的抒情风格作品《四首最后的歌》与布列兹棱角分明的现代主义作品《第二钢琴奏鸣曲》竟然是同一历史时期的产物，这实在令人惊奇。这两部作品都完成于1948年，各自代表了某种极致的追求。两者能共存于世也体现了20世纪多元而矛盾的本质。施特劳斯仍在使用晚期浪漫主义风格创作，其作品与1900年以前的音乐并无本质区别。布列兹却是在探索音乐的边界，创作思想高度理论化，使用了打破传统的作曲方式，其作品在一些时人看来甚至都称不上音乐。

无论是浪漫主义的音乐语言，还是更加现代的音乐语言，都是20世纪音乐的一部分，两者并存不悖。如果我们忽视其中任何一个，可能都无法从整体上理解这个世纪的音乐。想要真正理解这个世纪的音乐，我们必须接受一个事实，那就是这一时期的音乐囊括了风格迥异的施特劳斯和布列兹、拉赫曼尼诺夫和斯特拉文斯基、普契尼和勋伯格。20世纪的许多作曲家都只是潜心研究作品，很少陷入风格高低、音乐新旧之争。巴托克、布里顿（Britten）、肖斯塔科维奇（Shostakovich）、普罗科菲耶夫、格什温、科普兰或伯恩斯坦（Bernstein）等作曲家都是如此。

进入20世纪下半叶后，各种音乐流派纷纷涌现，令人眼花缭乱。不过所有新兴的音乐语言其实都来自古典传统，或者说音乐厅的表演传统。正当欧洲先锋派音乐方兴未艾之时，一些美国作曲家已经发展出了极简主义音乐，又称简约主义音乐。这种音乐风格之所以出现，一部分原因就是为区别于先锋派的极繁主义音乐[\(81\)](#)。

虽然极简主义风潮起源于拉·蒙特·扬（La Monte Young）和赖利

（Terry Riley），但毫无疑问，是赖克和格拉斯（Philip Glass）的作品真正确立了其广泛而持久的影响力。这种风格的本质特征就是大量地重复简短的音乐动机。这些作曲家早期作品的特点就是不断地重复，就像催眠一般达到令人着迷的程度。在重复的过程中，音乐模式也在不知不觉地逐渐变化。赖克的《击鼓》就是一个很好的例子。虽然格拉斯从未放弃过他重复琶音的标志性手法，但在他和赖克最近的作品中，对音乐材料的严格限制已经放宽了许多。

这两位作曲家的作品表明他们都受到了各种音乐的影响和启发，包括非西方音乐和流行音乐。他们也都明显地表现出与达姆施塔特学派的先锋派音乐分道扬镳的态度。极简主义音乐成为一种真正流行的当代艺术音乐，反映在格拉斯和赖克成功的大型作品中。例如，格拉斯写了许多成功的歌剧，第一部就是《海滩上的爱因斯坦》。从《失衡生活》开始，他还写了许多电影配乐。此外，美国作曲家亚当斯（John Adams）将极简主义的重复模式与电影配乐式的管弦乐相结合，在更为大众熟悉的作品中展现了极简主义的流行性。他的歌剧作品包括《尼克松在中国》[\(82\)](#)和《克林霍弗之死》。荷兰作曲家安德里森（Louis Andriessen）的作品则代表了后极简主义时代更为宽泛的音乐风格。他一方面将极简主义的重复模式与斯特拉文斯基的不协和和声相结合，另一方面又从流行音乐中广泛取材。

近几十年来，还有一些作曲家将极简主义的新创思想与文艺复兴前的古老音乐材料结合在了一起。例如，爱沙尼亚作曲家阿尔沃·派尔特（Arvo Pärt）就放弃了20世纪60年代的早期现代主义风格，转向一种简单调式的音乐语言。其作品《空白》就是这种转变的标志，作品名也非常贴切。虽然在他的音乐中重复的是非常精简的材料，但是他经常使用这些材料组成大规模的作品，例如1982年的《圣约翰受难曲》，持续时长约70分钟。这部作品带有中世纪合唱音乐的特点，因而营造出了一种宗教氛围。

无独有偶，约翰·塔文纳（John Tavener）的音乐中也有类似的宗教氛围。他和派尔特一样，最早的作品也是广义上的现代主义风格。但他在1977年皈依东正教后就从根本上改变了音乐风格。《光明的圣像》《防护罩》等作品都证明了他能以绝对的专注感，运用简单的材料，在音乐中创造一种极乐之境，而无须堆叠复杂的元素。

从许多方面看来，上述这些作曲家似乎不是只反对战后先锋音乐，而是要反对文艺复兴以来的所有音乐。他们关注的是强调主观性的人文

主义思想出现以前的音乐，甚至在写纯器乐作品时都带有宗教意味。这对现代听众来说既显得古意盎然又具有强大的吸引力。这种潮流究竟代表着大众喜闻乐见的永恒灵性的回归，还是一种倒行逆施的历史虚无主义，人们众说纷纭。不过这至少证明了在21世纪之初，音乐是多么的开放包容。严格意义上的现代主义音乐已经感受到自身历史地位的动摇，因而几十年来一直在与种类繁多其他音乐风格互争高下。后者包括极简主义音乐、影视音乐、音乐剧、各种流行音乐、世界音乐<sup>(83)</sup>，以及所有将古典音乐视为旧音乐的“新音乐”，不一而足。

如果说“后现代主义”这个词有任何意义的话，那就是它提醒了我们不能毫无保留地相信历史故事，即那些试图与历史划清界限，来证明现在更为正确的宏大叙事。如今音乐的多元性已经足以证明我们生活在一个彻底的后现代世界，并不需要刻意的历史分野。

正如前文所述，古典音乐既是历史的产物，也是历史的携带者。就像有形的材料、形式、乐器和乐团定义了古典音乐一样，无形的思想也塑造了古典音乐，指明了音乐到底是什么，又能够做什么。因此，在一个可能不再关注历史的世界，古典音乐似乎会处于一个尴尬的地位。

不过，古典音乐与其说是一种固定的音乐类型，不如说是一种对待音乐的态度，或者说是一种思考音乐的方式。中世纪创作宗教乐曲的音乐家与18世纪在维也纳宫廷献艺的音乐家有着截然不同的音乐观念，20世纪先锋派作曲家与意大利喜歌剧作曲家也几乎没有共同之处，但是这些音乐都符合古典的概念。古典音乐一直有很多种表现形式，甚至对同一时代的人来说也是如此。

未来音乐的发展还有待观察，但古典音乐的概念仍将继续代表人类浩瀚无边的想象力和硕果累累的创造力。有时它体现了我们对自然世界的敬畏，有时它又以滑稽的讽刺摧毁了世间一切陈规陋习。有时它构建出人类理性所能达到的最优雅的秩序，有时它却毫不掩饰地揭露人类意识深处非理性的混乱。它既体现了超越世俗的追求，又表达了饮食男女的欲望。有时它能团结不同阶级、种族和宗教的人群，有时它又是隐秘而强大的分裂人民的工具。它既反映现实的社会，又想象理想的社会。它体现了最美好的希望，也上演了最可怕的噩梦。它回忆过去，展望未来。尽管它“只是”音乐，却能做到所有这一切，还能在音乐持续的那几分钟里，让我们从日常生活中抽离出来，将一种稍纵即逝的快乐铭刻在我们的记忆里。

## 章末总结

1. **20世纪音乐的转变：** 这一时期的音乐有时直接反映让人应接不暇的世事变迁，有时描绘一个完全不同于现世的彼岸，有时又会怀旧复古。这些元素都是20世纪音乐的一部分，既代表了不同的作曲风格，又有可能出现在同一部作品中。这种音乐多样性正是现代社会复杂性和矛盾性的体现。
2. **音乐的中心：** 进入20世纪，那些原本在地理和文化意义上处于边缘的地区开始挑战传统音乐文化中心的权威，音乐中心也不再局限于欧洲中部的城市圈，现代城市本身也成了现代音乐的主题。
3. **现代主义内在的矛盾：** 现代社会生活没有给人们带来预期的满足，反而与人类对远方理想世界的精神追求形成了鲜明反差。
4. **科技的影响：** 技术的发展带来的全新的时间感和空间感常常成为现代艺术的主题，进而产生了各种流派，比如从多个角度观察对象的立体主义，关注共时性的未来主义，以及彻底打碎、反转时空观念的超现实主义。

## 附录1 术语解释

### 偶然主义（**Aleatoricism**）

在作曲时通过偶然程序，随机地决定部分或全部音乐的创作手法。约翰·凯奇在20世纪50年代时是第一个认真实践这一方法的作曲家。

### 咏叹调（**Aria**）

在歌剧、康塔塔或清唱剧中独唱或二重唱的独立抒情唱段，一般用来表达某种特殊的情感。在巴洛克时期又被称为“返始咏叹调”，由3个部分组成，一般为ABA结构，即中间部分与第一部分形成鲜明对比，而第三部分则是第一部分的重复，外加一些装饰音。

### 无调性（**Atonality**）

在作品中大量使用半音和声，没有任何调性的感觉（见调性）。

### 华彩乐段（**Cadenza**）

源于歌剧咏叹调中的独唱段落，后来成为协奏曲的标准组成部分，一般安排在作品接近尾声时。华彩乐段的演奏比较自由，独奏者可以展示其炉火纯青的器乐演奏技巧，甚至可以即兴创作发挥。

### 卡农（**Canon**）

1. 一种作曲技巧，指的是在一段音乐中一条旋律线在落后固定距离，通常是一个小节或几个节拍的情况下，模仿主旋律线。模仿旋律可能与原旋律保持相同音高，也可能升高或降低数个音程（见音程）。在有些卡农作品中，模仿旋律的走向也可能与原旋律相反。比如，原旋律上升则模仿旋律下降，以此类推。

2. 泛指古典音乐名家名作合集的抽象概念。随着时代变迁，人们的音乐品味和兴趣也随之而变，符合这一概念的作曲家和作品也有所增减。

## 康塔塔（**Cantata**）

巴洛克时期的声乐体裁，通常由宣叙调、咏叹调、咏叙调、二重唱与合唱组成，既可采用宗教题材，也可采用世俗题材。

## 半音化风格（**Chromaticism**）

在全音阶音乐中，只会出现大调音阶或小调音阶中的7个音。半音则是西方调音系统中十二音里面剩下的音，通常用于增强表现效果。因此“高度半音化”就是频繁使用半音，来改变音阶主音的风格。

## 艺术喜剧（**Commedia dell'arte**）

一种诞生于16世纪意大利的戏剧形式。其特征是演员会戴面具，扮演特定类型的角色，并在舞台上即兴表演。有点类似于“生旦净末丑”的京剧脸谱艺术。

## 颓废主义运动（**Décadentisme**）

19世纪晚期起源于法国，之后扩展到整个西欧的一场艺术和文学运动，是欧洲资产阶级知识分子对社会表示不满而又无力反抗所产生的苦闷彷徨情绪在文艺领域中的反映。

颓废主义者主张“为艺术而艺术”，认为文学艺术不应受生活目的和道德的约束，片面强调艺术的超功利性，否定文艺的社会作用，否定理性认识对文艺的作用，宣扬悲观、颓废的情绪，特别是从病态或变态的人类情感中以及与死亡、恐怖有关的主题中去寻求创作灵感。

## 不协和音（**Dissonance**）

不协和的音或和声，需要通过解决（**resolution**）回到协和音。协和与不协和与其说是声学上的定义，不如说是一种历史概念，随时代变化而改变。

## 复附点（**Double-dotted**）

在记谱法中，音符后面的点号表示延长该音符一半的时值。复附点就是出现两个点号，第二个点号延长第一个点号一半的时值，因此总时值为原音符时值的一又四分之三。

## 表现主义（**Expressionism**）

1900年至1925年间席卷欧洲所有艺术领域的一种风潮。表现主义音乐的特点是极端的情感和支离破碎的音乐语言。勋伯格的独角音乐话剧《期待》就其中代表。

## 和声（**Harmony**）

两个或两个以上不同的音按照一定的法则同时发声而构成的音响组合。和声的概念随时代而变迁，包括音的组合方式，以及一个和弦到另一个和弦的运动方式。它包含：①和弦，是和声的基本素材，由3个或3个以上不同的音，根据三度叠置或其他方法同时结合构成，这是和声的纵向结构。②和弦进行，指各和弦的先后连接，这是和声的横向运动。和声有明显的浓、淡、厚、薄的色彩作用；还有构成分句，分乐段和终止乐曲的作用。

## 音程（**Interval**）

在音阶中两个音的距离称为音程，可以理解为不同音之间的音阶度数。音阶中第一个音和第三个音之间的音程被称为“三度”，第二个音和第六个音之间的音程被称为“五度”。

## 艺术歌曲（**Lied**）

Lied是德语单词，指一种盛行于19世纪相对民歌而言的艺术歌曲。最出名的艺术歌曲作者有舒伯特、舒曼、勃拉姆斯和雨果·沃尔夫（Hugo Wolf）。

## 新古典主义（**Neoclassicism**）

20世纪的一个音乐流派，尤其在两次世界大战之间（约1920—1940）盛极一时。这一流派借用了巴洛克和古典风格的材料，但以一种讽刺的方式进行改编，从而强调现代风格和真正的古典风格之间的距离。斯特拉文斯基和法国的“六人团”都是这一音乐流派的重要代表人物。

## 记谱法（**Notation**）

用来记录音乐的符号系统。总的来说，几个世纪以来，记谱法已经

变得越来越复杂和详细。

### 装饰音（**Ornamentation**）

在原旋律之外添加的用来修饰原旋律的节奏较快的音，可能以不同组合的方式出现。有时，装饰音是由作曲者事先规定的，有时则是由表演者即兴发挥。后者是巴洛克歌剧表演的一部分。在18世纪末器乐占据主导地位后，即兴装饰音逐渐消失。不过，在意大利歌剧中，这种即兴装饰音存续的时间更长一些。

### 单声圣歌（**Plainsong**）

与素歌同义，是教会中传统仪式曲调的统称，最后发展成格里高利圣咏。单声圣歌是一种单线条的声乐旋律，一般无伴奏，无小节划分，节奏自由。

### 复调（**Polyphony**）

同时发出响声的不同乐器或人声的组合。和声一般指的是“纵向”的声音组合，比如某一特定时刻的声响效果，而复调指的是，随着时间推移，不同的声部“横向”的展开。

### 标题音乐（**Programme music**）

不依靠文字描述，以音乐来表现真实的事件、人物或地点的器乐作品。标题音乐是19世纪的一种重要音乐风潮，其作品体裁包括交响诗和音诗等，标题音乐也是20世纪电影音乐的先驱。

### 宣叙调（**Recitative**）

在早期歌剧中发展起来的一种朗诵式的歌唱形式，只有简单的和弦伴奏，歌词唱诵速度较快。在歌剧、康塔塔和清唱剧中，宣叙调一般用来讲述基本故事背景，而精妙的音乐和强烈的情感则留待咏叹调中表现。

### 模进（**Sequence**）

指音乐片段在不同的音高位置上反复的音乐结构。如果反复的是旋律则称为旋律模进（**melodic sequence**），如果反复的是一系列和弦则是

和声模进（harmonic sequence）。

### 序列主义（**Serialism**）

19世纪20年代由勋伯格和他的学生提出的，用来组织无调性音乐的技巧。这种技巧与传统音乐旋律的组织方式相对立，指在无调性音乐中，作者重复使用某种音程，当这种做法系统化、正式化以后，就形成了序列主义。1945年后欧洲先锋派吸收了用“音列”或“序列”来排列音符的观念，并将序列原则应用在音乐的其他方面，包括节奏、力度等。

### 奏鸣曲（**Sonata**）

无伴奏或有伴奏的单乐器作品，一般分为3到4个乐章。伴奏通常是某种键盘乐器。

奏鸣曲式（Sonata Form）指的是一种特定的音乐结构，包括三个主要部分：呈示部（exposition）、展开部（development）和再现部（recapitulation）。从18世纪中期开始，奏鸣曲式被广泛应用于奏鸣曲、交响曲和协奏曲的第一乐章。进入20世纪后，奏鸣曲式的影响力逐渐减弱。

### 声乐套曲（**Song cycle**）

浪漫主义时期声乐作品的一种体裁，由多首艺术歌曲连缀在一起，表现同一主题。歌词一般来源于诗歌，内容以爱情故事为主，实际借此揭露社会黑暗，表达民主诉求。

### 通奏低音（**Thoroughbass/basso continuo**）

从17世纪初到18世纪中期，音乐中通常会有一个通奏低音声部，这个声部由一条持续的低音旋律加上和声伴奏组成，用来烘托上方的声乐或器乐主旋律。通奏低音最初使用短双颈琉特琴或长双颈琉特琴来演奏，后来变成使用羽管键琴。通奏低音是巴洛克风格最重要的特征之一，代表了早期巴洛克声乐的特点，不同于文艺复兴时期复调音乐追求的各声部的平衡，这一时期的音乐更倾向于突出表现上方声部。

### 调性（**Tonality**）

与调（key）相关的音阶与和声系统。西方音乐的调性在大多数情

况下指的是在作品中使用大调音阶（major scale）或小调音阶（minor scale），并突出其主音。这两种音阶在16世纪末取代了教会使用的其他音阶。调性的概念还包括调的变化，即转调。乐曲转调后一般会在乐章或作品结尾处又回归原调。

### 真实主义（**Verismo**）

1870年意大利通过民族复兴运动终于实现了国家统一，建立了君主立宪制的意大利王国。但这次意大利资产阶级革命并不彻底，广大农民反而陷入了资本主义和封建主义的双重压迫。在这种环境下，出现了同情社会底层人民，揭露社会黑暗面的“真实主义”文学。意大利歌剧艺术也受到影响，开创了真实主义歌剧的时代。真实主义歌剧即在歌剧中融入现实元素的风潮，代表人物有马斯卡尼（**Mascagni**）和莱翁卡瓦洛（**Leoncavallo**）的作品。

### 时代歌剧（**Zeitopern**）

20世纪20到30年代的一种德国歌剧风潮，主题与设定取材于现代生活，通常突出汽车、电话等现代科技元素。

## 附录2 音乐作品汇总

### A

(*Airplane sonata* , 1921)

《飞机奏鸣曲》（安太尔）

(*Alcina* , 1735)

《阿尔奇娜》（亨德尔）

(*Also sprach Zarathustra* , 1896)

《查拉图斯特拉如是说》（施特劳斯）

(*A life for the Tsar* , 1836)

《为沙皇献身》（格林卡）

(*Amériques* , 1918—1921)

《新世界》（瓦雷兹）

(*A Midsummer Night's Dream* )

《仲夏夜之梦》（门德尔松）

(*A minor waltz* )

《A小调华尔兹舞曲》（肖邦）

(*An American in Paris* )

《美国人在巴黎》（格什温）

(*Années de Pèlerinage* )

《旅行岁月》（李斯特）

(*Armide* , 1686)

《阿尔米德》（吕利）

(*Art of Fugue* )

《赋格的艺术》（巴赫）

(*Atmosphères* )

《大气层》（利盖蒂）

(*Ave Maria* )

《圣母颂》（若斯坎）

## **B**

(*Ballet mécanique* , 1926)

《机械芭蕾舞》（安太尔）

(*Belshazzar's Feast* , 1931)

《伯沙撒的宴会》（沃尔顿）

(*Brandenburg Concertos* , 1721)

《勃兰登堡协奏曲》（巴赫）

## **C**

(*Cadmus et Hermione* , 1673)

《卡德摩斯与赫耳弥俄涅》（吕利）

( *Canzonette* , 1584 )

《小坎佐纳》（蒙特威尔第）

( *Carmen* , 1875 )

《卡门》（比才）

( *Carnaval* , 1835 )

《狂欢节》（舒曼）

( *Central Park in the Dark* )

《夜晚的中央公园》（艾夫斯）

( *Ce qu'on entend sur la montagne* )

《山间所闻》（李斯特）

( *Classical Symphony* , 1917 )

《古典交响曲》（普罗科菲耶夫）

( *C# minor waltz* )

《升C小调华尔兹舞曲》（肖邦）

( *Cruda Amarylli* )

《残酷的阿玛丽莉》（蒙特威尔第）

## **D**

( *Dafne* )

《达芙妮》（科尔西）

( *Dalibor* , 1868 )

《达利博尔》（斯美塔那）

(*Danny Boy* )

《丹尼男孩》（爱尔兰民谣）

(*Der fliegende Holländer* , 1841)

《漂泊的荷兰人》（瓦格纳）

(*Der Freischütz* )

《魔弹射手》（韦伯）

(*Der Ring des Nibelungen* , 1848—1874)

《尼伯龙根的指环》（瓦格纳）

(*Der Winterreise* )

《冬之旅》（舒伯特）

(*Des canyons aux étoiles* )

《星光下的峡谷》（梅西安）

(*Déserts* , 1954)

《沙漠》（瓦雷兹）

(*Diabelli Variations* )

《迪亚贝利变奏曲》（贝多芬）

(*Die Jakobsleiter* , 1922)

《天梯》（勋伯格）

(*Die schöne Müllerin* )

《美丽的磨坊女》（舒伯特）

(*Dido and Aeneas* , 1689)

《狄多和埃涅阿斯》（普塞尔）

(*Die Meistersinger von Nürnberg* )

《纽伦堡的名歌手》（瓦格纳）

(*D major String Quartet* , 1897)

《D大调弦乐四重奏》（勋伯格）

(*Don Giovanni* )

《唐璜》（莫扎特）

(*Don Juan* , 1889)

《唐璜》（施特劳斯）

(*Drumming* , 1971)

《击鼓》（赖克）

## **E**

(*Ein feste Burg ist unser Gott* )

《我们的上帝是坚固的堡垒》（巴赫）

(*Einstein on the Beach* )

《海滩上的爱因斯坦》（格拉斯）

(*Elijah* , 1846)

《伊利亚》（门德尔松）

(*Eroica Symphony* , 1804)

《英雄交响曲》（贝多芬）

(*Erwartung* )

《期待》（勋伯格）

(*Esther* , 1732)

《以斯帖》（亨德尔）

(*Et exspecto resurrectionem mortuorum* )

《我期待死者复活》（梅西安）

(*Euridice* )

《尤里迪茜》（科尔西）

## **F**

(*Falstaff* , 1893)

《法尔斯塔夫》（威尔第）

(*Fidelio* )

《费德里奥》（贝多芬）

(*Five Pieces for Orchestra* )

《五首管弦乐曲》（勋伯格）

(*Flow, my tears* )

《眼泪直流》（道兰德）

(*From the Steppes of Central Asia* , 1880)

《在中亚细亚草原》（包罗丁）

(*Four Last Songs* , 1948)

《四首最后的歌》（施特劳斯）

（*Fourth Symphony* , 1885）

《第四交响曲》（勃拉姆斯）

（*Frühlingstraum* ）

《春天的梦》（舒伯特）

## G

（*Gesang der Jünglinge* , 1955—1956）

《少年之歌》（施托克豪森）

（*Giulio Cesare* , 1724）

《朱利奥·恺撒》（亨德尔）

（*Grand Galop chromatique* , 1838）

《大加洛普舞曲》（李斯特）

（*Grosse Fuge* ）

《大赋格曲》（贝多芬）

（*Gurrelieder* , 1911）

《古雷之歌》（勋伯格）

## H

（*Hans Heiling* ）

《汉斯·海灵》（马什纳）

（*Hippolyte et Aricie* , 1733）

《希波吕托斯与阿里西埃》（拉莫）

（*Hungarian Rhapsodies*）

《匈牙利狂想曲》（李斯特）

## I

（*Il barbiere di Siviglia* , 1816）

《塞维利亚的理发师》（罗西尼）

（*Il Ritorno d'Ulisse in patria* , 1641）

《尤利西斯返乡记》（蒙特威尔第）

（*Ikona of Light*）

《光明的圣像》（塔文纳）

（*Im Sommerwind* , 1904）

《夏风》（韦伯恩）

（*Intermezzi*）

《间奏曲》（舒曼）

## J

（*Jeptha* , 1752）

《耶弗他》（亨德尔）

（*Jonny spielt auf* , 1927）

《容尼奏乐》（克热内克）

## K

(*King Arthur* , 1691)

《亚瑟王》（普塞尔）

(*Koyaanisqatsi* , 1982)

《失衡生活》（格拉斯）

(*Kreisleriana* )

《克莱斯勒偶记》（舒曼）

## L

(*La Bohème* , 1896)

《波希米亚人》（普契尼）

(*La Mer* , 1903—1905)

《大海》（德彪西）

(*La Messe de Notre Dame* )

《圣母弥撒》（马肖）

(*La muette de Portici* , 1828)

《波蒂契的哑女》（奥柏）

(*L'Arianna* , 1608)

《阿丽安娜》（蒙特威尔第）

(*Le jeu de Robin et de Marion* , 1283)

《罗宾与玛丽昂的游戏》（阿莱）

(*Lélio* , 又名*the Return to Life* )

《莱利奥》（又名《重返生活》）（柏辽兹）

(*Le nozze di Figaro* , 1786)

《费加罗的婚礼》（莫扎特）

(*Le Pas d'acier* , 1927)

《钢铁时代》（普罗科菲耶夫）

(*Les Huguenots* , 1836)

《胡格诺教徒》（梅耶贝尔）

(*Les Preludes* )

《前奏曲》（李斯特）

(*Libuše* , 1881)

《李布舍》（斯美塔那）

(*L'Incoronazione di Poppea* , 1642)

《波佩亚封后记》（蒙特威尔第）

(*L'invitation au voyage* )

《遨游》（迪帕克）

(*L'isle Joyeuse* , 1904)

《欢乐岛》（德彪西）

(*L'italiana in Algeri* , 1813)

《意大利少女在阿尔及尔》（罗西尼）

(*Lohengrin* )

《罗恩格林》（瓦格纳）

(*Lontano* )

《遥远》（利盖蒂）

(*L'Orfeo* , 1607)

《奥菲欧》（蒙特威尔第）

(*Luci serene e chiare* )

《宁静清晰之光》（蒙特威尔第）

(*Lulu* )

《露露》（贝尔格）

(*Lyric Suite* )

《抒情组曲》（贝尔格）

(*Lyric Symphony* , 1923—1925)

《抒情交响曲》（策姆林斯基）

## M

(*Macbeth* , 1847)

《麦克白》（威尔第）

(*Madrigali spirituali* , 1583)

《宗教牧歌》（蒙特威尔第）

(*Machines agricoles* , 1919)

《农业机械》（米约）

(*Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* )

《我的结束是开始，我的开始是结束》（马肖）

(*Mahagonny* , 1927)

《马哈哥尼城的兴衰》（布莱希特、韦尔）

(*Má Vlast* )

《我的祖国》（斯美塔那）

(*Mazeppa* )

《玛捷帕》（李斯特）

(*Messiah* , 1741)

《弥赛亚》（亨德尔）

(*Missa Hercules Dux Ferrariae* , 约1500)

《费拉拉的赫尔克里斯弥撒曲》（若斯坎）

(*Missa La sol fa re mi* , 1502)

《啦索发咪 咪弥撒曲》（若斯坎）

(*Missa L'homme armé* )

《武装的人》（迪费）

(*Missa se la face ay pale* )

《脸色苍白》（迪费）

(*Music for mechanical instruments* ,1927)

《机械乐器的音乐》（欣德米特）

## N

(*Night on a Bare Mountain* )

《荒山之夜》（穆索尔斯基）

（*Nixon in China*）

《尼克松在中国》（亚当斯）

（*Nuper rosarum flores*, 1436）

《最近玫瑰盛开》（迪费）

## O

（*Ordo Virtutum*）

《美德典律》（希尔德加德）

（*Orontea*, 1649）

《奥龙泰阿》（切斯蒂）

（*Otello*, 1887）

《奥赛罗》（威尔第）

## P

（*Pacific 231*, 1923）

《太平洋231号》（奥涅格）

（*Papillons*, 1831）

《蝴蝶》（舒曼）

（*Parade*, 1916）

《游行》（萨蒂）

（*Parzifal*）

《帕西法尔》（瓦格纳）

（*Pastoral Symphony* , 1808）

《田园交响曲》（贝多芬）

（*Pathétique* ）

《悲怆交响曲》（柴科夫斯基）

（*Pathétique Sonata in C minor* ）

《C小调悲怆奏鸣曲》（贝多芬）

（*Patria oppressa* ）

《受压迫的祖国》（威尔第）

（*Petruschka* , 1911）

《彼得鲁什卡》（斯特拉文斯基）

（*Piano Sonata* ）

《钢琴奏鸣曲》（贝尔格）

（*Poème électronique* , 1958）

《电子音诗》（瓦雷兹）

（*Prélude à l'après midi d'un faune* ,1894）

《牧神午后》（德彪西）

（*Pulcinella* , 1920）

《浦契涅拉》（斯特拉文斯基）

（*Psalmen Davids* , 1619）

《大卫诗篇》（许茨）

## R

(*Reflets dans l'eau* , 1905)

《水中倒影》（德彪西）

(*Répons* , 1981—1985)

《应答圣歌》（布列兹）

(*Robert le diable* , 1831)

《恶魔罗勃》（梅耶贝尔）

(*Roméo et Juliette* , 1839)

《罗密欧与朱丽叶》（柏辽兹）

(*Ruslan and Ludmila* , 1842)

《鲁斯兰与柳德米拉》（格林卡）

## S

(*Sacrae symphoniae* )

《神圣交响曲》（许茨）

(*Second Piano Sonata* )

《第二钢琴奏鸣曲》（布列兹）

(*Second String Quartet* , 1908)

《第二弦乐四重奏》（勋伯格）

(*Shéhérazade* )

《天方夜谭》（拉威尔）

( *Si ch'io vorrei morire* )

《是的，我会死去》（蒙特威尔第）

( *Sinfonia Domestica* , 1903 )

《家庭交响曲》（施特劳斯）

( *Six Pieces for Orchestra* )

《六首管弦乐曲》（韦伯恩）

( *Spem in alium* , 约1570 )

《寄愿于主》（塔利斯）

( *St John Passion* )

《圣约翰受难曲》（派尔特）

( *St Matthew Passion* , 1727 )

《圣马太受难曲》（巴赫）

( *St Paul* , 1836 )

《圣保罗》（门德尔松）

( *Structures I* , 1952 )

《结构I》（布列兹）

( *Supremum est mortalibus bonum* )

《人类至高之善》（迪费）

( *Symphoniae sacrae* , 1629 )

《神圣交响曲》（乔瓦尼）

( *Symphonie Fantastique* , 1830 )

《幻想交响曲》（柏辽兹）

（*Symphonies of Wind Instruments* , 1920）

《管乐交响曲》（斯特拉文斯基）

（*Symphony* ）

《交响曲》（韦伯恩）

（*Syrinx* ）

《绪任克斯》（德彪西）

## T

（*Tabula Rasa* ）

《空白》（派尔特）

（*Tancredi* , 1813）

《唐克雷迪》（罗西尼）

（*Tannhäuser* ）

《汤豪塞》（瓦格纳）

（*The Bartered Bride* , 1866）

《被出卖的新娘》（斯美塔那）

（*The Death of Klinghoffer* ）

《克林霍弗之死》（亚当斯）

（*The Fairy Queen* , 1692）

《仙后》（普塞尔）

( *The Hebrides Overture* )

《赫布里德》（门德尔松）

( *The Protecting Veil* )

《防护罩》（塔文纳）

( *The Rhenish* )

《第三交响曲“莱茵”》（舒曼）

( *The Rite of Spring* , 1913 )

《春之祭》（斯特拉文斯基）

( *The Spring Symphony* )

《第一交响曲“春天”》（舒曼）

( *The Swan of Tuonela* )

《黄泉的天鹅》（西贝柳斯）

( *The Threepenny Opera* , 1928 )

《三分钱歌剧》（布莱希特、韦尔）

( *The Unanswered Question* )

《未作回答的问题》（艾夫斯）

( *The Water Goblin* )

《水仙》（德沃夏克）

( *Three Places in New England* )

《新英格兰的三处地方》（艾夫斯）

( *Threnody to the Victims of Hiroshima* )

《广岛罹难者的哀歌》（彭德雷茨基）

（*Till Eulenspiegel* , 1895）

《蒂尔的恶作剧》（施特劳斯）

（*Tristan und Isolde* , 1859）

《特里斯坦与伊索尔德》（瓦格纳）

## V

（*Variations and Fugue on a Theme by Handel* , 1861）

《亨德尔主题变奏曲与赋格曲》（勃拉姆斯）

（*Verklärte Nacht* , 1899）

《升华之夜》（勋伯格）

（*Vespro della beate Vergine* , 1610）

《圣母弥撒与晚祷》（蒙特威尔第）

（*Vltava*）

《伏尔塔瓦河》（斯美塔那）

## W

（*Wind Octet* , 1923）

《管乐八重奏》（斯特拉文斯基）

## 1 什么是古典音乐

### 拓展阅读

Cook, Nicholas. *Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000

Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music?* New York: Oxford University Press, 2002

Kramer, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley: University of California Press, 2008

## 2 神圣之音：从中世纪到**1600**年

### 推荐音乐

Byrd: *Mass for Four Voices*

Dufay: *Missa L'homme armé*; motets

Dunstable: Masses and motets

Hildegard of Bingen

Josquin: *Missa Pange lingua*; motets

Machaut: *La Messe de Notre Dame*; chansons

Medieval Plainchant

Notre Dame school (Léonin and Pérotin)

Palestrina: *Missa Papae Marcelli*

Tallis: *Lamentations*

Taverner: *Western Wind Mass*

## 拓展阅读

Atlas, Allan W. *Renaissance Music. Music in Western Europe 1400 -1600* .  
New York, Norton, 1998

Hoppin, Richard H. *Medieval Music* . New York, Norton, 1978

Jenkins, Lucien. *Discover Early Music* . London: Naxos Books, 2007

Knighton, Tess and Fallows, David. *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Berkeley: University of California Press, 2009

## 3 人类之音：1600—1750年

### 推荐音乐

J. S. Bach: Six English Suites; Brandenburg Concertos; *St Matthew Passion*

Couperin: Keyboard Music

Corelli: Concertos

Dowland: Lute Songs

Gabrieli: *Sacrae Symphoniae*

Handel: *The Messiah*; *Giulio Cesare*

Lully: *Armide*; *Cadmus and Hermione*

Marenzio: Madrigals

Monteverdi: Madrigals (Books 3-5); *Orfeo* ; *L'incoronazione di Poppea*;  
*Vespers of the Blessed Virgin*

Morely: Madrigals

Purcell: *Dido and Aeneas* ; Anthems

Rameau: *Les Indes Galantes*

Schütz: *Psalms of David*

Vivaldi: Concertos

## 拓展阅读

Hill, John Walter. *Baroque Music. Music in Western Europe 1580 -1750* . New York. Norton, 2005

Perkins, Leeman L. *Music in the Age of the Renaissance* .New York: Norton, 1999

Sadie, Julie Anne. *Companion to Baroque Music* . Oxford:Oxford University Press, 1998

Schulenberg, David. *Music of the Baroque* . New York: Oxford University Press, 2008

Unger-Hamilton, Clive. *Discover Music of the Baroque Era* .London: Naxos Books, 2008

## 4 古典之范：1750—1810年

### 推荐音乐

J. C. Bach: Symphonies, Concertos and Keyboard Sonatas

C. P. E. Bach: Prussian Sonatas; Fantasias

Beethoven: Symphonies nos 1, 3, 5, 6 and 9; Piano Sonatas; ‘Rasoumovsky’ String Quartets Op. 59; Piano Concerto Nos 4 and 5; *Missa Solemnis*

Gluck: *Orfeo ed Euridice*

Haydn: Piano Sonatas; String quartets, Op. 33 and Op. 76; London Symphonies; *The Creation*

Mozart: Symphonies nos 39, 40, 41; Piano Concertos; *The Marriage of Figaro* ; The ‘Haydn’ Quartets; Piano Sonatas

### 拓展阅读

Downs, Philip G. *Classical Music: Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York. Norton, 1993

Johnson, Stephen. *Discover Music of the Classical Era* .London: Naxos

Books, 2008

Rushton, Julian. *Classical Music: A Concise History -From Gluck to Beethoven*. London: Thames and Hudson, 1989

## 5 浪漫主义音乐：1800—1900年

推荐音乐

Berlioz: *Symphonie Fantastique*

Bizet: *Carmen*

Brahms: Symphonies nos 2 and 3; Piano Music

Bruckner: Symphonies nos 4, 5, 7

Chopin: Nocturnes; Mazurkas

Liszt: Symphonic Poems; *Années de Pèlerinage*

Mahler: Symphonies nos 2, 3, 5, 8

Mendelssohn: *Elijah*; *A Midsummer Night's Dream*

Mussorgsky: *Boris Godunov*

Puccini: *La Bohème*; *Tosca*; *Madame Butterfly*

Rossini: *The Barber of Seville*; *William Tell*

Schubert: Lieder; Piano Sonatas

Schumann: *Dichterliebe*

Smetana: *Vltava*

R. Strauss: *Don Juan*; *Ein Heldenleben*; *Der Rosenkavalier*

Tchaikovsky: Symphonies 4-6; Piano Concerto

Verdi: *La Traviata*; *Rigoletto*; *Otello*

Wagner: *Tristan und Isolde*

拓展阅读

McCleery, David. *Discover Music of the Romantic Era* .London: Naxos Books, 2007

Plantinga, Leon. *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth Century Europe* . New York: Norton, 1985

Whittall, Arnold. *Romantic Music. A Concise History from Schubert to Sibelius* . London: Thames and Hudson,1990

## 6 现代音乐：1900年以后

推荐音乐

Adams: *A Short Ride in a Fast Machine*

Bartók: *The Miraculous Mandarin* ; Concerto for Orchestra

Berg: Piano Sonata; *Altenberg Lieder*

Berio: *Laborintus II*

Boulez: *Pli selon pli*; *Répons*

Copland: *Appalachian Spring*

Debussy: *Prélude à l'après midi d'un faune*; *La Mer* , Piano Preludes

Gershwin: *Rhapsody in Blue*

Glass: *Koyaanisqatsi*

Ives: *The Unanswered Question*; *Three Places in New England*

Ligeti: *Lontano*; Chamber Concerto

Messiaen: *Turangalîla Symphony*

Pärt: *Spiegel im Spiegel*

Poulenc: Gloria

Prokofiev: *Romeo and Juliet*

Rachmaninov: Symphonic Dances

Ravel: Piano Concerto

Reich: *The Desert Music*

Satie: *Parade*

Schoenberg: *Verklärte Nacht* ; 2nd String Quartet; Variations for Orchestra

Sibelius: 5th Symphony

Shostakovich: 5th Symphony

Stravinsky: *The Rite of Spring*; *The Soldier's Tale* ; Symphony of Psalms

Tavener: *The Protecting Veil*

Vaughan Williams: 5th Symphony

Webern: Symphony, Op. 21

拓展阅读

Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History* . London:Thames and Hudson, 1994

McCleery, David. *Discover Music of the Twentieth Century* .London: Naxos Books, 2008

Morgan, Robert P. *Twentieth Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* . New York:Norton, 1991

Ross, Alex. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century* . New York: Fourth Estate, 2008

古典音乐是什么？十之八九的人都会告诉你：“古典音乐很高雅，我不懂古典音乐。”这可能是由于西方古典音乐的历史上真的留下了太多精彩绝伦的作品，也有太多才华横溢的音乐家，也可能是由于太多的音乐学专家和音乐评论人士执迷于撰写音乐评论文章来探讨古典音乐到底应该如何欣赏，古典音乐到底如何理解，导致很多人认为欣赏古典音乐是某种极富专业性的行为，似乎必须通过长期学习、掌握某种神秘的密码后，才能拿到欣赏古典音乐的金钥匙。

其实，坦白说，这一问题不仅困扰非音乐专业的人士，也困扰着音乐专业的学生。当你问音乐专业的学生什么是古典音乐时，他们多半会给你一个教科书上的定义和一些音乐家的名字和作品，甚至为你弹奏一段古典音乐的经典片段。这并不能解答我们的疑问。但是，如果你愿意花一点时间阅读本书，也许你就能得到你想要的答案。

在书店里，不乏与古典音乐相关的书籍，它们通常会对古典音乐的每个时代进行详细的介绍，也许还会伴有一些关于作曲家的经典八卦故事。比如，贝多芬听到一位盲人小姑娘在清冷的月光下弹奏钢琴，回家后就创作了《月光奏鸣曲》之类的动人心弦的故事。但是从音乐史的角度而言，这是完全说不通的。因为标题音乐并不是贝多芬那个时代的主流，月光奏鸣曲的“月光”二字是后人给起的名字，贝多芬本人可能都不知道这首奏鸣曲叫作“月光”。

不止这些书，在音乐学院使用的西方音乐史课本中，对古典音乐每个时代的描述还会让你产生一种错觉，那就是这些时代是完全割裂的，好像从某一位作曲家开始，古典音乐就一下子跨入另外一个时代一般。而本书最独具一格的地方就在于，作者并没有这样割裂、教科书式地去介绍每一个古典音乐时代的特点和代表的作曲家，就像作者所说的一样：“想要将一种风格周期的终点和另一种风格周期的起点严格地区分开来是不可能的，就像你不可能确切地指出一条河的终点与大海的起点分别在哪里一样。”作者花了很大的篇幅帮助读者从宏观的角度去理解：古典音乐的思想是贯穿历史的。在本书中，我们也能看到，音乐的发展和时尚一样，也是在创新和复古之间不断前进的。

在本书中，我们还可以看到，无论是在为神歌唱的中世纪，为贵族

演奏的巴洛克时期，还是为观众写作的古典时期，更不用说为了作曲家自己抒发情感而作曲的浪漫主义时期，音乐永远都承载着人们精神世界的需求。古典音乐蕴含着浩瀚无边的想象力和硕果累累的创造力，而人们在聆听音乐的时候，又会带着每个人不同的生命经历，所以音乐给每个人带来的感受都是独具一格的，也是丰富多彩的，更是非常私人的。可以说，每个人在聆听音乐的时候，都是在享受自己的那一份独特的与音乐的联结和感受。尽管音乐本身只是音乐，但它却能够在响起的那一刻，让人们从日常生活中抽离出来，来到一个完全属于自己的世界中，并将一种稍纵即逝的快乐铭刻在心中。

在本书的翻译过程中，要特别感谢王新宇先生。他是非音乐专业的，翻译这本书对他来说是一项巨大的挑战，但他完成得非常好，几乎没有音乐知识方面的纰漏，可见他的专业态度和认真精神。同时，也要感谢湛庐的各位编辑辛勤的工作，有你们，这本书才得以面世。

在翻译本书的过程中，我们查阅了大量的音乐史方面的书籍，力求让本书能够完美地呈现给读者，但是也不可避免会有一些问题。如果有读者发现错误或者想要与我们交流，欢迎与我们联系（邮箱 [suoyawang@126.com](mailto:suoyawang@126.com)）。

最后，希望大家都能在音乐中找到属于自己的快乐！

王索娅  
2019年12月

## 未来，属于终身学习者

我这辈子遇到的聪明人（来自各行各业的聪明人）没有不每天阅读的——没有，一个都没有。巴菲特读书之多，我读书之多，可能会让你感到吃惊。孩子们都笑话我。他们觉得我是一本长了两条腿的书。

——查理·芒格

互联网改变了信息连接的方式；指数型技术在迅速颠覆着现有的商业世界；人工智能已经开始抢占人类的工作岗位……

未来，到底需要什么样的人才？

改变命运唯一的策略是你变成终身学习者。未来世界将不再需要单一的技能型人才，而是需要具备完善的知识结构、极强逻辑思考力和高感知力的复合型人才。优秀的人往往通过阅读建立足够强大的抽象思维能力，获得异于众人的思考和整合能力。未来，将属于终身学习者！而阅读必定和终身学习形影不离。

很多人读书，追求的是干货，寻求的是立刻行之有效的解决方案。其实这是一种留在舒适区的阅读方法。在这个充满不确定性的年代，答案不会简单地出现在书里，因为生活根本就没有标准确切的答案，你也不能期望过去的经验能解决未来的问题。

### 湛庐阅读App：与最聪明的人共同进化

有人常常把成本支出的焦点放在书价上，把读完一本书当作阅读的终结。其实不然。

时间是读者付出的最大阅读成本

怎么读是读者面临的最大的阅读障碍

“读书破万卷”不仅仅在“万”，更重要的是在“破”！

现在，我们构建了全新的“湛庐阅读”App。它将成为你“破万卷”的新居所。在这里：

- 不用考虑读什么，你可以便捷找到纸书、有声书和各种声音产品；
- 你可以学会怎么读，你将发现集泛读、通读、精读于一体的阅读解决方案；
- 你会与作者、译者、专家、推荐人和阅读教练相遇，他们是优质思想的发源地；
- 你会与优秀的读者和终身学习者伍，他们对阅读和学习有着持久的热情和源源不绝的内驱力。

从单一到复合，从知道到精通，从理解到创造，湛庐希望建立一个“与最聪明的人共同进化”的社区，成为人类先进思想交汇的聚集地，与你共同迎接未来。

与此同时，我们希望能够重新定义你的学习场景，让你随时随地收获有内容、有价值的思想，通过阅读实现终身学习。这是我们的使命和价值。

# 湛庐阅读App玩转指南

湛庐阅读App结构图:



三步玩转湛庐阅读App:

三步玩转湛庐阅读App的流程图：

- 听一听**：泛读、通读、精读，选取适合你的阅读方式。包含“一书一课”、“精读班”、“通识课”。
- 读一读**：湛庐纸书一站买，全年好书打包订。包含“书城”。
- 扫一扫**：买书、听书、讲书、拆书服务，一键获取。包含“扫一扫”功能。

App获取方式：  
安卓用户前往各大应用市场、苹果用户前往 App Store 直接下载“湛庐阅读”App，与最聪明的人共同进化！

## 使用App扫一扫功能， 遇见书里书外更大的世界！



大咖优质课、  
献声朗读全本一键了解，  
为你读书、讲书、拆书！

快速了解本书内容，  
湛庐千册图书一键购买！

你想知道的彩蛋  
和本书更多知识、资讯，  
尽在延伸阅读！

## 延伸阅读

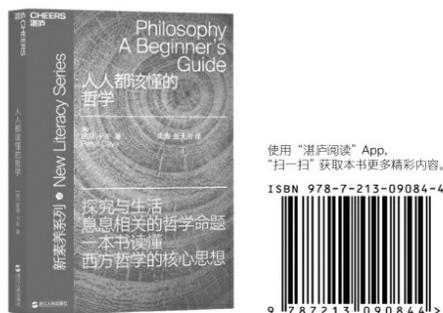
### 《人人都该懂的启蒙运动》

- ◎ 解析理性主义的前世今生，反思启蒙运动的影响与遗产。
- ◎ 兼顾横向和纵向两个维度，全方位立体地展现启蒙运动的全貌。



### 《人人都该懂的哲学》

- ◎ 探索与生活息息相关的哲学命题，让你一本书读懂西方哲学的核心思想和核心智慧。
- ◎ 打破传统的以时间为线索的哲学讲解模式，从10个根本性问题出发解读哲学。



### 《人人都该懂的艺术》

- ◎ 一本书读懂艺术的主要话题和作品，艺术入门读物首选。
- ◎ 通过掌握艺术鉴赏方法，认识自己、历史和我们的文化，读懂时代的精神。



## 《人人都该懂的美学》

- ◎ 从艺术的角度理解美学，用更专业的眼光欣赏艺术品。
- ◎ 一本书读懂美学的主要主题和观点，你想了解的美学问题尽在其中。



- 
- (1) 20世纪五六十年代的第二次世界大战后的先锋音乐流派，详见“现代音乐”一章。——译者注
  - (2) 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750）：巴赫家族最有名的成员，被誉为“音乐之父”。本书简称巴赫时，指的都是他。巴赫家族还有许多音乐家，后文也有所提及。——译者注
  - (3) 宗教歌曲也被称为圣歌或圣咏。——译者注
  - (4) 和弦进行是某种固定、常用的伴奏和弦的连接形式，比如C—G—C、C—Am—D—G等。——译者注
  - (5) 声部：重唱、合唱、重奏、合奏乐曲中同时进行的各旋律线。——译者注

- (6) 根据天主教会弥撒仪式中使用的经文内容改编而成的宗教歌曲。——译者注
- (7) 齐唱与合唱不同。齐唱是所有人唱同一个旋律，也就是单声部的群唱，合唱则是多声部的群唱。——译者注
- (8) 根据希腊神话，牧神潘外形为半羊半人，生性好色，常向仙女求爱，但是因为容貌丑陋总被拒绝。有一次，仙女绪任克斯为逃避牧神的追逐，跳入河中变成了芦苇。悲伤的牧神折下芦苇制成长笛，以音乐寄托哀思。因此，长笛就成了代表牧神的乐器。——译者注
- (9) 矮子丕平（Pépin le Bref）在教皇的支持下登基加冕，成为法兰克王。作为回报，丕平要求废除原有的高卢圣咏，引进罗马教仪。其子查理大帝继位后，进一步取缔地方圣咏，强行推广罗马礼拜仪式。——译者注
- (10) 今天人们所知的关于莱奥宁和佩罗坦的情况来自无名氏第四（Anonymous IV）的论著，他是13世纪后半叶在巴黎从事音乐理论研究的一位英国学者，其姓名已经无从考证。——译者注
- (11) 大学出现后，大部分的流浪艺人都集中到了大学里，不再到处流浪了。——译者注
- (12) 中世纪法国游吟诗人分为法国西南部的特罗巴多（troubadour）和法国北部的特罗维尔（trouvère），这两个词都是“创造者”的意思。两者的区别在于，特罗巴多使用奥克语或普罗旺斯语创作，特罗维尔则使用奥依语，即现代法语的前身。——译者注
- (13) 《雅歌》是《圣经·旧约》中的一卷，传说为古代以色列的所罗门王所著，书名取自书文第一句，“所罗门的歌，是歌中雅歌”，内容以歌颂两性之爱为主。——译者注
- (14) 恋诗歌手是12世纪至13世纪兴盛于德国的游吟诗人，即法国特罗巴多的同行，大多为贵族出身，与商人阶层的名歌手（Meistersinger）形成对比。——译者注
- (15) 悔过运动（penitential movement）：“悔过”的传统在教会历史上源远流长，早在4世纪时已有之。一般流程是犯下罪过的人主动向主教或其代表忏悔，再由对方指派承担一段时间的苦差，比如远行朝圣、修复教堂或者照顾贫弱。执行忏悔任务期间，悔过者必须穿戴特殊服装和面罩以示身份特殊，寻求宽恕。14世纪瘟疫和战争席卷欧洲，教会对此解释为上帝的惩罚，因而民间悔过盛行。如今，西班牙在复活节前仍有穿戴特殊服装的游行活动，不过已成为纪念耶稣受难的传统节日，称为圣周游行。——译者注
- (16) 《福维尔传奇》虚构了一头名为福维尔（Fauvel）的驴子，来嘲讽教会僧侣。福维尔的名字由谄媚（flattery）、贪婪（avarice）、虚伪

(untruthfulness)、善变 (variability)、嫉妒 (envy) 和怠惰 (laziness) 的首字母组合而成。——译者注

(17) 北方作曲家：西方音乐史上把文艺复兴早期出自欧洲北方的第一代作曲家称为勃艮第作曲家。勃艮第乐派的体裁是弥撒曲 (mass)、经文歌 (motet)、尚松 (chanson)。——译者注

(18) 法-尼德兰乐派 (Franco-Netherlandish school) 又称尼德兰乐派，由于作曲家的民族、文化传统、工作地点和当时的政治地理分布，这一乐派也被称为法-佛兰德乐派或佛兰德乐派。勃艮第乐派由于时间最早，也被称为第一尼德兰乐派。——译者注

(19) 尚松：14世纪至16世纪，以法文世俗诗歌为文本谱写的复调歌曲。——译者注

(20) 艺术歌曲 (Lied) 一般是指用乐器伴奏、有专业性和室内乐特点的抒情性独唱歌曲。现常用以专指舒伯特、舒曼、勃拉姆斯等人的德国浪漫主义艺术歌曲。它是一种富有特色的独唱声乐作品体裁，最初受到法国歌曲尚松的影响，到18世纪末19世纪初，又融入了英国抒情短诗和苏格兰民间歌谣和叙事诗歌的风格，最终在舒伯特手中定型并获得独特的魅力。——译者注

(21) 对位法：当一个声部附加于另一声部之上，则称其为原声部的对位。而对位法一般指的是同时进行的多个声部。——译者注

(22) 丝网印刷由五大要素构成，丝网印版、刮板、油墨、印刷台以及承印物。利用丝网印版图文部分网孔可透过油墨，非图文部分网孔不能透过油墨的基本原理进行印刷。——译者注

(23) 织体泛指音乐作品中旋律的组合方法和结构形式。同一种和声进行可以使用不同的织体来演绎，从而呈现出不同的音乐风格和特点。——译者注

(24) 音阶唱名：

Her—cu—les Dux Fer—ra—ri— (a) e

re—ut—re ut re—fa—mi—re

D—C—D C D—F—E—D

——译者注

(25) 解决：指的是不协和音到协和音的转变。通常会给人带来一种从紧张到和谐的感觉。——译者注

(26) 此处原文有误，作者认为罗勒是意大利人。罗勒其实是意大利牧歌发展到中期时，主要作曲家之中唯一的非意大利本土作曲家。——译者注

(27) 《尤里迪茜》是为美第奇公爵的侄女玛丽亚与法国国王亨利四世的婚礼

庆典（1600年）创作的，为了适应皇家婚礼的氛围，作曲家改写了神话中的悲剧结局。——译者注

(28) 小斯特里吉奥：亚历山德罗·斯特里吉奥（1535—1592）是美第奇宫廷的作曲家，其子小斯特里吉奥（1573—1630）与父同名，是外交家、演奏家和剧本作家。——译者注

(29) 奥菲欧是俄耳甫斯在意大利语中的叫法。——编者注

(30) 复合唱：16世纪威尼斯音乐家以圣马可教堂的特殊结构创造的一种声乐体裁。圣马可教堂内部有相对的两条长廊，各有一个管风琴，唱诗班和乐队会分开在两侧，交替或同时演唱，因而具有独特的空间音响效果。——译者注

(31) 幻想曲：是一种不注重形式的音乐作品，作曲家在这种音乐形式上往往有更大的自由度。16世纪和17世纪的英国幻想曲可以说是一种早期变奏曲。——译者注

(32) 分解和弦：琉特琴无法弹奏保持音，古钢琴也是如此，所以采用分解和弦等手法来保持音的响度，进而形成了一种即兴的琉特琴曲风格，被后人称为“破碎风格”。——译者注

(33) 现代小提琴族系包括小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴。——译者注

(34) 恰空舞曲是一种起源于墨西哥等西班牙殖民地的舞曲音乐，16世纪时传入西班牙，17世纪时开始在欧洲盛行，多用于歌剧和键盘乐。——译者注

(35) 博马舍是18世纪法国剧作家，深受启蒙运动的影响。他以费加罗为主人公创作的三部曲是《塞维利亚的理发师》《费加罗的婚礼》《有罪的母亲》。前两部反映了法国大革命前夕尖锐的阶级矛盾，得到了广大民众的拥护。第三部创作于大革命之后，思想性和艺术性都不如前两部。——译者注

(36) 羽管键琴是一种拨弦古钢琴，通过羽毛或皮革制作的舌状物拨弦而发声。楔槌键琴是一种击弦古钢琴，通过铜质叶片击弦而发声。早期钢琴也称新式钢琴，是现代钢琴的前身，主要指18世纪后期和19世纪早期，海顿、贝多芬等人使用的键盘乐器。——译者注

(37) 《托斯特交响曲》：海顿将这两首交响曲题献给埃斯特哈萨宫廷乐队的小提琴手约翰·彼得·托斯特（Johann Peter Tost）。就像《巴黎交响曲》和《伦敦交响曲》一样，海顿的大多数作品名称都是后人根据其情感特点和创作缘由而命名的。——译者注

(38) 《末日经》颂歌是13世纪描述末日审判的一首著名拉丁文颂歌，常用于赞颂死者的弥撒中。——译者注

(39) 理查德·施特劳斯（Richard Strauss）是德国作曲家和指挥家，与以圆舞曲著称的维也纳施特劳斯家族没有关系。理查德·施特劳斯1933年曾担任纳

粹德国的国家音乐局总监，后来因与犹太籍音乐家合作，为纳粹当局排斥，遂于1935年辞职。第二次世界大战后曾受到审查，1948年由政府正式澄清平反。——译者注

- (40) 在这部作品中，尼伯龙根指环是权力、死亡的象征。——译者注
- (41) 尼采在《悲剧的诞生》中提出日神与酒神二元对立的美学思想，认为日神阿波罗代表理性、克制和静穆，酒神狄俄尼索斯代表感性、冲动和狂欢。——译者注
- (42) 交替乐段（*Alternativo*）：在18世纪三段式舞曲中起到对比作用的中间段落。——译者注
- (43) 《克莱斯勒偶记》灵感来自霍夫曼的小说《公猫穆尔的生活观及乐队指挥克莱斯勒的传记片段》。这部小说讲的是由于印刷工人的失误，一本由公猫穆尔写作的生活札记和它随手撕下作为日记衬纸的乐队指挥克莱斯勒的传记片段，混合成一本书出版了。因此小说分为两条主线交叉叙事，一边是公猫穆尔讲述的生活经历，反映的是德国市民阶层的人生百态；另一边则是乐队指挥克莱斯勒自述的成长轨迹，其角色原型其实是霍夫曼本人。——译者注
- (44) 七和弦第二转位：七和弦有三种转位，分别以和弦的三音、五音和七音为低音。以五音为低音即为第二转位，又称三四和弦。——译者注
- (45) 《波蒂契的哑女》：奥柏的代表作，故事背景是17世纪那不勒斯的渔民为反对西班牙统治者而发动的起义，中间穿插了总督之子与哑女渔民的爱情和背叛。维苏威火山爆发和哑女投海是作品结尾时的高潮。该作品1830年在布鲁塞尔上演时，激起了比利时人民的革命热情，并成为他们起义反抗荷兰统治的导火索。——译者注
- (46) 罗西尼从1830年退休到1868年逝世，其间仅写过《圣母悼歌》《小庄严弥撒》和一些音乐小品。其退休缘由众说纷纭，在音乐史上未有定论。——译者注
- (47) 意大利复兴运动又称意大利统一运动，指的是19世纪初至20世纪初期间，意大利半岛内各个国家统一为意大利王国的政治及社会变革过程。——译者注
- (48) 门德尔松有5部正式发表的交响曲（遗稿中有未发表作品），编号顺序大致与发表顺序一致，但实际创作顺序为一五四二三。虽然《苏格兰交响曲》（第三交响曲）构思上要早于《意大利交响曲》（第四交响曲），不过到1842年才最终修改完成。——译者注
- (49) 瓦格纳与勃拉姆斯在艺术追求上分歧巨大，彼此常有论战。布鲁克纳非常崇拜瓦格纳，因此常被视为瓦格纳派的代表人物。但布鲁克纳为人并不激进，反而极为谦虚，最出名的特点是喜欢反复修改自己作品，其举棋不

定的态度也被戏称为遇到了“布鲁克纳难题”（The Bruckner Problem）。——译者注

(50) 柴科夫斯基最后一部作品是1893年3月完成的《第六交响曲》，可以说是他一生的总结。当年10月28日由其亲自指挥在圣彼得堡首演，但是观众反响不佳。首演后他接受弟弟莫杰斯特的建议，将这部作品标题定为“悲怆”。但是他在首演9天之后的11月6日就去世了。死因对外宣称为感染了霍乱，也有研究认为是自杀。——译者注

(51) 毕德麦雅时期（Biedermeier）指的是德意志邦联诸国从1815年维也纳公约签订至1848年资产阶级革命开始的历史时期。在当时封建专制背景下，中欧资产阶级普遍回避政治，追求享乐，文化艺术趋于保守。——译者注

(52) 《美丽的磨坊女》：主人公本是一名朝气蓬勃的青年，在流浪途中被雇用为磨坊工人，后来爱上了磨坊主的女儿，但是对方爱的是一名猎人。青年因此极度苦闷，最后选择投身河流寻求慰藉。——译者注

(53) 《蝴蝶》：该套曲创作灵感源自德国小说家让·保尔的长篇小说《少不更事的年岁》（*Flegeljahre*）。故事叙述了两位双胞胎兄弟，瓦特和伍特，在一次舞会上同时爱上了少女威娜，于是决定以交换假面的方式来确认对方究竟爱的是兄弟中的哪一个。舒曼的套曲中共有12首小品，代表了假面舞会上姿态各异的形象，其中主要是少女威娜和性格迥异的双胞胎兄弟。——译者注

(54) 《狂欢节》：由21首小曲组成，其中一些以描绘人物为主。例如，第2首《皮埃罗》是源自意大利艺术喜剧的丑角；第3首《阿尔列金》也是艺术喜剧中的丑角；第5首《约瑟比乌斯》是舒曼的笔名之一，代表了他忧郁、沉稳、内向的一面；第6首《弗洛列斯坦》是舒曼的另一个笔名，代表了他狂放、叛逆、外向的一面；第11首《基阿林娜》是克拉拉的意大利文发音，她是舒曼的钢琴老师维克的女儿，后来成为舒曼妻子；第12首《肖邦》是模仿肖邦创作风格的小曲；第13首《爱斯特列拉》代表了舒曼当时的爱人欧内斯廷；第15首《潘塔隆和柯隆宾娜》同为艺术喜剧中的丑角；第17首《帕格尼尼》是模仿帕格尼尼炫技手法的小曲；第21首《大卫同盟盟员进攻庸夫俗子的进行曲》是全曲的思想核心，代表了以舒曼为首的新音乐进步势力向庸俗守旧的音乐势力宣战的决心。

此外，舒曼把恋人欧内斯廷的家乡小镇“阿什”（Asch，这四个字母在德语中分别代表A、降E、C、B四个音符）融入了整部作品，因此《狂欢节》还有一个副标题“四个音符的小景”（*Scenes mignonnes sur 4 notes*）。——译者注

(55) 巴黎风格：肖邦的音乐创作与其祖国波兰的坎坷历史有着深刻联系。18世纪末波兰被俄国、奥地利、普鲁士多次侵略瓜分，19世纪上半叶波兰民众两次发起反抗沙俄的起义均告失败。因此肖邦的音乐既有豪迈的英雄气概，又有悲哀的沉郁气质。1830年，肖邦为艺术深造离开祖国，在浮华的

艺术之都巴黎度过了复杂矛盾的后半生，自称是“一个不能忍受祖国的悲惨命运而来到巴黎的波兰人”。——译者注

(56) 《卡门》：法国作曲家乔治·比才的代表作，改编自法国现实主义作家普罗斯佩·梅里美的同名小说。该剧1874年完成，1875年首演于巴黎喜歌剧院，因取材新颖在当时引发轰动，至今仍是世界上演出场次最多的歌剧之一。遗憾的是，比才在《卡门》首演仅3个月后就因病去世了。——译者注

(57) 《波希米亚人》（又译作《艺术家生涯》）是意大利作曲家普契尼的代表作，改编自法国剧作家亨利·缪杰的小说《波希米亚人的生涯》（*Scènes de la Vie de Bohème*），反映的是巴黎拉丁区穷苦艺术家的生活，将其比作波希米亚地区的流浪者。1896年，该剧于意大利都灵皇家歌剧院首演。——译者注

(58) 特里斯坦·克林索尔是法国诗人，原名利昂·莱克勒（Léon Leclère），其笔名特里斯坦·克林索尔来自瓦格纳的两部歌剧中的角色，一为英雄特里斯坦，一为反派克林索尔。拉威尔是特里斯坦·克林索尔的好友。——译者注

(59) 颓废主义运动：19世纪晚期起源于法国，之后扩展到整个西欧的一场艺术和文学运动，是欧洲资产阶级知识分子对社会表示不满而又无力反抗所产生的苦闷彷徨情绪在文艺领域的反映。

颓废主义者主张“为艺术而艺术”，认为文学艺术不应受生活目的和道德约束，片面强调文学艺术的超功利性，否定文学艺术的社会作用，否定理性认识对文学艺术的作用，宣扬悲观、颓废的情绪，特别是从病态或变态的人类情感以及与死亡、恐怖有关的主题中寻找创作灵感。——译者注

(60) 圣-桑：法国作曲家、键盘乐器演奏家。他的作品对法国乐坛及后世产生了深远的影响，重要作品有《动物狂欢节》《骷髅之舞》《参孙与大利拉》等。——译者注

(61) 区块：在斯特拉文斯基的音乐作品中，不同的段落之间有时缺乏连贯性，表现出“风格多样，各自成块”的特点。——译者注

(62) 《春之祭》：20世纪最有影响力的音乐作品之一，描绘了俄罗斯古代未开化的先民在春天献祭大地的仪式，1913年首演时引发剧烈轰动。——译者注

(63) 查尔斯·艾夫斯：艾夫斯的音乐非常前卫，虽然生前声名不彰，但是其实验性的作曲手法深刻影响了后来的作曲家，被称为美国音乐的源流之一。他的《未作回答的问题》是一部室内管弦乐作品，分成三个部分：弦乐组描绘了一群沉默的“德鲁伊巫师”（druids），象征着深不可测的宇宙真理；小号如吟诵一般不断提出关于人生的终极问题；长笛代表寻找答案的人类。——译者注

(64) 普特南营地：位于美国新英格兰地区康涅狄格州（艾夫斯的故乡），是一处历史地标，为纪念美国独立战争期间在此地扎营的伊斯雷尔·普特南将军而设立。——译者注

(65) 《天梯》：勋伯格从无调性音乐转向十二音体系过渡时期的作品，融合了大型管弦乐队、合唱队及独唱者。1917年至1922年间，勋伯格完成了剧本和部分配乐，但是因应征入伍而中断工作。1944年重新修订，但是直到1951年去世都未修改完成。

雅各布的天梯出自《圣经》中的故事，象征通向天堂的神秘阶梯。勋伯格在这部作品中融入了自己的宗教哲学思想，将世界分为三层：天梯上层是精神世界，只有被神选中者才能进入，中层和底层则是物质世界。——译者注

(66) 1914年，鲁索洛和马里内蒂在米兰举办了第一场未来主义音乐会，全部使用噪音机器演奏，结果引起观众骚乱。原文误作音乐会在1913年举办，已更正。

20世纪20年代，鲁索洛在巴黎又举办了几次音乐会，反响都不太好。1932年，他彻底放弃音乐离开巴黎，转而投身绘画艺术。他的噪音吟唱者和乐谱都留在了巴黎，于第二次世界大战期间被毁。——译者注

(67) 《电子音诗》：瓦雷兹的《电子音诗》是为配合飞利浦公司在1958年布鲁塞尔世界博览会上的展出而创作的。飞利浦公司要求展厅设计必须突出其技术成就，于是建筑师勒·柯布西耶提出了“电子时代的一首诗”的概念，瓦雷兹据此创作了《电子音诗》。——译者注

(68) 《应答圣歌》：首演于1981年，后来作曲家进行了修改扩充，1985年完成，原文时间有误，已更正。六件独奏乐器为：竖琴（harp）、匈牙利大扬琴（cimbalom）、颤音琴（vibraphone）、钟琴（glockenspiel）或木琴（xylophone），还有两架钢琴。——译者注

(69) 《公鸡与丑角》：阿尔列金（Arlequin）是意大利艺术喜剧中的丑角。——译者注

(70) 六人团（Les Six）：1920年，法国记者科莱发表了一篇评论年轻作曲家的文章《俄国五人团、法国六人团和萨蒂》，“六人团”因此而得名。这六位作曲家分别是奥涅格、米约、普朗克、奥里克、杜列和泰菲尔。他们都受到科克托和萨蒂思想的影响。——译者注

(71) 英语单词chromatic、chroma都源自希腊语词根khrôma。chroma同khrôma，本意指“色彩”。作为音乐术语使用时，chromatic指的是让音乐更有色彩和变化的半音阶。——译者注

(72) 在没有歌词的情况下，无调性音乐更适合小型作品创作。如果要创作无调性的大型作品就需要一定的曲式和结构，也就是要找到方法替代调性在

传统音乐中的作用。为了解决这个问题，勋伯格后来提出了十二音作曲法。——译者注

- (73) 第一次世界大战：此处原文为第二次世界大战，但是根据上下文推断应属笔误，实际指第一次世界大战。——译者注
- (74) 十二音体系：勋伯格在1923年提出的无调性作曲方法，要求选用半音阶的十二个音自由组成一个序列，以其原形、逆行、倒影、倒影逆行四种形式组成一首乐曲。——译者注
- (75) 暑期音乐班：达姆施塔特国际新音乐暑期研究班（Darmstadt International Summer Courses for New Music）首创于1946年，最初每年举行一次，1970年后改为每两年一次，课程主要内容是现代音乐作曲及演奏。从20世纪中叶起，达姆施塔特暑期班就成了世界各地的作曲家交流学习的平台。——译者注
- (76) 《4分33秒》：凯奇认为音乐家应该放弃主导地位，打破音乐与生活的界限，因此音乐厅内所有的声响都是这部作品的内容。其中3个乐章时长分别为1分40秒、2分23秒和30秒。演奏者会在每个乐章开始或结束时，做出打开或关闭琴盖的动作，其余时间保持沉默。——译者注
- (77) 《牧神午后》：德彪西的《牧神午后》取材于法国诗人马拉梅的同名诗歌。这首诗主要讲述了牧神潘在午睡时梦见仙女，醒来后又回想梦境，最后再次陷入梦乡的故事。因为长笛是代表牧神的乐器，所以德彪西的《牧神午后》在配器上也偏重于木管组，以长笛为核心乐器。——译者注
- (78) 音块（tone cluster），又称音群（sound mass）指的是一些临近的音同时发声，没有明确的音高，从而形成一种整体效果。——译者注
- (79) 这一时期出现了各种创新的乐器演奏方式，比如在弦乐中用弓杆敲击、在琴码上演奏；在管乐中边吹边唱；在打击乐中使用不同的材料和打击方式；在声乐中以人声模仿乐器等。——译者注
- (80) 《广岛罹难者的哀歌》：彭德雷茨基为了纪念第二次世界大战中广岛原子弹的受难者而创作，将52件弦乐器分为几十个声部，使用各种发声的方法，模仿飞机发动机声、防空警报声、爆炸声等，带给听众强烈的感官冲击。——译者注
- (81) 极繁主义音乐：指现代音乐在乐队编制、音乐动机以及和声等方面所体现出的烦琐与复杂，包括增加时间、扩大音量以及织体复杂化等等。——译者注
- (82) 《尼克松在中国》：剧情以1972年美国总统尼克松访华为背景，1987年在休斯敦大剧院首演。——译者注
- (83) 世界音乐又称民族流行音乐，广义上指的是世界上所有的民族音乐。但是在西方中心论的观念下，一般指的是非西方的民族音乐及民族化流行音

乐。现在音乐学院也设有世界民族音乐专业，就是学习这方面的内容。  
——译者注