

FIFTEEN
LESSONS
OF
CLASSICAL
MUSIC

古典音樂
十五講

修訂版

肖復興 著



香港中和出版有限公司
www.hkopenpage.com

目錄

緒 論	I
第一講	
帕勒斯替那和蒙特威爾第 —— 16世紀和17世紀的音樂	1
第二講	
巴赫和韓德爾 —— 巴洛克時期的音樂	21
第三講	
莫札特和貝多芬 —— 古典時期的音樂	45
第四講	
韋伯和舒伯特 —— 浪漫樂派的奠基者	71
第五講	
白遼士和李斯特 —— 巴黎樂壇上的激進派	95
第六講	
孟德爾頌和蕭邦 —— 浪漫派中的兩個柔弱的極致	127
第七講	
舒曼和布拉姆斯 —— 一條河的上游和下游	153
第八講	
羅西尼和比才 —— 19世紀兩位不對稱的天才	179
第九講	
華格納和威爾第 —— 19世紀歌劇藝術兩座不可逾越的高峰	201
第十講	
布魯克納和馬勒 —— 後浪漫主義音樂	229

第十一講

德布西和拉威爾 —— 浪漫派音樂的異軍突起…………… 255

第十二講

柴可夫斯基和強力集團 —— 關於俄羅斯民族音樂 …………… 281

第十三講

史密塔納和德沃夏克 —— 捷克民族音樂的興起 …………… 303

第十四講

葛利格和西貝遼士 —— 斯堪的那維亞的雙子星座 …………… 325

第十五講

李察·史特勞斯和荀白克 —— 世紀之交的新音樂 …………… 351

修訂後記…………… 378

緒 論

叔本華早就從形而上學的角度指出，音樂的內容聯繫著宇宙的永恆，音樂的可能性與功能超越其他一切藝術之上。對比文字，他曾經這樣說：「音樂比文字更有力；音樂和文字結婚就是王子與乞兒結婚。」

現在，我卻要做這種無力的事情，以有限的文字來闡釋無限的音樂。這本小書，其實就是在做這種王子與乞兒結婚的事情。

不過，話又說回來了，誰又能說非得王子和公主才能夠結婚，而王子和乞兒結婚的童話，為何就不能夠成為我們的一種想像和現實？

就讓我試著來做一次。

其實，音樂在歷史長河的發展中，和文學的發展有非常相似乃至神似的方面。

它們存在的方式都是以時間為單位，讀文學要一頁一頁地看，聽音樂也要一個小節一個小節地聽，它們都不像繪畫、雕塑，一幅繪畫我們瞬間就可以把它看完，用不著時間流淌的過程，即使雕塑的背面你看不見，放一面鏡子也就看見了。但音樂和文學的材料不同，音樂的材料是樂器和人的聲音，文學的材料是文字。在一句話當中只能有一個主語，如果不同的人從不同的角度同時發出各自的一種聲音，那將是一種新的聲音，卻是一種雜亂的聲音，我們甚麼也聽不清的聲音。而樂器放在一起，發出各自的不同聲音，合在一起卻可以是非常好聽的音樂。在那裡，每種樂器都是一張嘴，可以在同一時間，形成一種眾神喧嘩、多聲部的效果，這就是音樂的神奇。文學完全可以向

音樂學習，巴赫金就創造了復調小說的理論，文學的敘述角度也可以是多聲部的，形成一種交響的效果。

同樣，音樂早在幾百年前就曾夢想過和文學的聯姻。貝多芬就喜愛文學，將歌德和席勒的詩融入他的音樂。浪漫主義時期的音樂更是與文學有著割捨不斷的因緣。一部《浮士德》、《馬克白》和《佩利亞斯與梅麗桑德》曾經演繹出多少風格不同的美妙音樂。聽《佩利亞斯與梅麗桑德》結尾佩利亞斯異父同母的兄弟戈洛梅恨交加而梅麗桑德死去時候的音樂，荀白克用的是小提琴，西貝遼士用的是大提琴，福雷用的則是長笛，德布西用的則是整體的弦樂。樂器選擇的不同，很能說明他們內心的潛台詞不盡相同，各自情感的表現方式不盡相同。小提琴不絕如縷裊裊散盡，將心聲輕輕地傾訴；大提琴嗚咽盤桓，將愛深深埋藏在心底；長笛則哀婉典雅，有一種牧歌般寥廓霜天的意味；弦樂哀婉不絕，最後以柔弱至極的和弦結束，「曲終人不見，江上數峰青」。音樂家對同一題材甚至同一規定情節中的音樂元素之一——樂器的感受和表現方式不盡相同，都源於文學對他們的共同啓發，燃起他們不同的想像，拓寬了他們的創作空間。

看來，音樂與文學各有其長，可以相互借鑒，當然這種借鑒不是「輸血」式的簡單方式，而是一種相互的營養吸收、彼此的素質培養。學文學或學別的學科的人懂一點音樂，學音樂的人懂一點文學，彼此給予營養，是很有好處的。正是從這一點出發，我樹立了寫這本書的信心，也明確了寫這本書的初衷。

我希望在這關於音樂欣賞的十五講中，講的不是乾巴巴、枯燥的教材講義，而能夠好看，這是我對自己最起碼的要求。讀者讀這本書或學生聽這門課，就像音樂本身好聽一樣，能夠真正在欣賞之中不知不覺地完成。你打開書的時候，音樂會開始了，風來雨從，氣象萬千；

合上書的時候，音樂會結束了，月光如水，晚風正在吹拂著，音樂還蕩漾在你心曠神怡的感覺中。

我希望乾淨簡練，所以，我在那麼多音樂家中，刪繁就簡，最後只剩下三十位，每一講講兩位，像是把主要的樹幹勾勒出來，其他的枝幹可以按圖索驥自己去尋找了。線條清晰了，地圖上的路標清晰了，我們也許能夠更方便更快捷地尋找我們要去的地方，十五講就像是十五條道路，三十位音樂家就像是分別站在每個路口的嚮導，帶領我們和他們的音樂一起擁抱相逢。

我希望以人物串連起音樂史，哪怕是粗線條也好，讓人物在史的背景中有立體感而顯影凸立，讓史在人物的襯托下有生動的細節與血脈的流淌。在這本書中，我們畢竟講了那麼多的音樂，從文藝復興時期、巴洛克時期、浪漫主義時期……一直講到了現代音樂的誕生。四百年的漫長歷史，音樂真的像是一條河在向我們流淌而來，那麼多不同派別不同風格不同性格不同命運的音樂家像是河裡的魚群一樣舞蹈著向我們湧來。只有把他們的性格命運盡可能細緻生動地描述下來，他們的音樂才能夠更深入我們的內心；只有把他們放到整個歷史的脈絡裡，你才能發現他們的音樂除了好聽或不好聽之外存在的意義。我想，不管我們學文學也好，聽音樂也好，把它放到一個歷史大背景中，才能更加深刻地瞭解它，認識它。音樂就像文學一樣，沒有大歷史的眼光作為背景，很難體會其中的樂趣。打一個比方：如果我們不是以一個大歷史作為背景去理解古代的白話小說是一種擬書場形式，現在就會對裡面的許多程式感到可笑，覺得很笨；也就不會對五四時期新文化運動第一篇以主人公「我」的敘事角度書寫的小說的重要意義有深切的認識。同樣，如果我們缺乏對個案的具體分析，也許一切會變得大而無當，最後只剩下了一個恐龍架子。

我希望在這樣的音樂史裡面能夠看到人類的無與倫比的智慧、天才的創造能力，以及豐富的想像力。我們知道，音樂最初起源於對空氣的振動所發出的聲音的理解和創造。一部音樂史其實是不斷發現與創造人聲與樂器在空氣中的振動的歷史。從帕勒斯替那的復調合唱到韓德爾的清唱劇，一直到威爾第和華格納的歌劇；從舒伯特到舒曼到布拉姆斯的藝術歌曲；從蒙特威爾第到巴赫對樂器的頂禮膜拜和發掘，從貝多芬奠定交響曲的藝術形式到後來馬勒、李察·史特勞斯對器樂新的理解與創造，一直到荀白克對調性的徹底打破和十二音體系的建立……音樂微妙的變化，情感曲折的選擇，潛在價值的判斷，都在音樂這樣的人聲與器樂的變遷中折射出時代的光彩與音樂家探索的足印，同時也折射出人類同奇妙大自然交融的軌跡。如果從這一點意義而言，人聲是音樂投向大自然的回聲，器樂則是大自然給予音樂的一面鏡子。

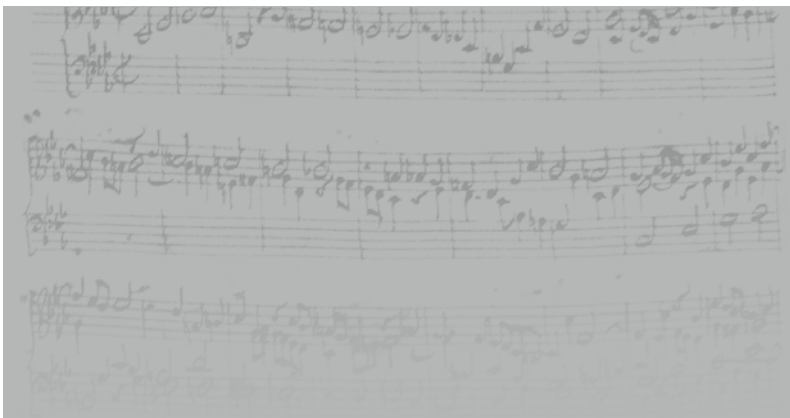
我希望在音樂的發展中探索創新與保守之間的關係。在藝術中，創新與保守的意義各自不同，並不是我們社會學平常意義上理解的那樣唯新是舉，而保守則只是落花流水春去也的頹敗。純粹的古典精神如巴赫那樣的掌玉璽者，同浪漫派的革新人物如白遼士、李斯特、華格納乃至荀白克存在的價值是同等重要的，而與後浪漫主義時期如布拉姆斯那樣古典主義保守派的隱士相比，儘管他們對於音樂的貢獻不盡相同，對於音樂的價值同樣也是不分伯仲的。他們提供給我們那樣繽紛多彩的音樂，告訴我們世界的多種多樣之外，還告訴我們人類在發展之中的觀念變化與人性激情永不枯竭的演繹，這演繹才能夠帶來音樂生命與人類生命生生不息的力量。因此，一部音樂史也就人類歷史的縮影。在我們的祖先那裡，從來不缺少創造革新的能力，也不缺少古典精神的操守，而這樣兩個方面，我們現在都是匱乏的。我希望

音樂能夠帶給我們這樣的弦外之音的思索。

我希望音樂能夠為歷史留下聲音的註解。書寫任何時代的歷史，都需要恢弘的手筆，也需要生動的細節，填充那些恢弘之間留下的空白和縫隙。而任何一個時代的背景都需要蒼茫的圖畫大寫意為其渲染，也需要聲音為其伴奏，音樂背景便是不可或缺的一種伴奏。我們便能夠從帕勒斯替那觸摸到中世紀的脈絡，從巴赫看到巴洛克的輝煌，從貝多芬看到資產階級革命的風起雲湧，從馬勒、李察·史特勞斯看到世紀之交的波詭雲譎。我們便能夠在讀完浩瀚的政治經濟歷史或其他學科的歷史之後，有了一部聲音歷史的伴奏，把人類的歷史領略得更為活色生香。音樂便是我們人類歷史存在的聲音與表情。

我不知道我能不能做到這些。斷斷續續，從春天寫到冬天，我只是努力做著，雖不能至，心嚮往之。但無論我是不是做好、做到了，我都非常感謝北京大學的溫儒敏教授，是他將這項任務信任地交給了我。說老實話，起初我不敢接受，因為我學的畢竟不是音樂專業，所有的一切只是對音樂的業餘愛好，寫幾篇單擺浮擱的文章可以，寫一本通識課的教材，我怕力不勝任。是溫老師的鼓勵讓我接受了挑戰，在我寫出了十五講的詳細提綱後，又是他提出了具體的意見，這本書才得以完成。

我一直這樣以為：應該感謝這個世界創造了音樂。作為在校的大學生，無論你是讀甚麼專業的，懂得一點音樂，對自身的素質教育也好，對自己的青春成長也好，都是極其有意義的事情。擁有美好的音樂，每天能夠蕩漾在我們喜歡的旋律之間，是世上最美好的事情了。



第一講

帕勒斯替那和蒙特威爾第

—— 16 世紀和 17 世紀的音樂

我們現在所說的古典音樂，其實概念和時間的界定不是十分清楚的。一般約定俗成而言，古典音樂時期指的是從巴赫、韓德爾的時代開始到 19 世紀的結束。我在這裡稍稍將其往前推移一段時間距離，從 16 世紀的帕勒斯替那 (G. P. da Palestrina, 1525-1594) 和 17 世紀的蒙特威爾第 (C. Monteverdi, 1567-1643) 開始。因為，這確實是一個有關音樂發展的特殊時期，而帕勒斯替那和蒙特威爾第是站在那兩個世紀巔峰上的兩個代表人物，確實非常值得一說。

先從帕勒斯替那談起。

這位以羅馬附近一個叫做帕勒斯替那的並不起眼的地方為自己命名的音樂家，在 16 世紀中葉宗教音樂變革的關鍵時刻，以《教宗馬策祿彌撒曲》而一曲定乾坤。

現在想想，16 世紀正處於文藝復興時期，在歐洲出現尼德蘭這樣的藝術王國，影響著包括音樂在內的所有藝術的蓬勃發展，這實在是一個奇跡。尼德蘭的出現，使得音樂的中心由法國轉移到了那裡，尼德蘭成為那時最為輝煌的國家。那是一個異常活躍的時期，雖然，它處於蒙昧的中世紀，但藝術的發展史告訴我們，蒙昧時代的藝術不見得比日後經濟飛速發展的時代差，古老的藝術有時會猶如出土文物一樣，其光彩奪目讓現代瞠目結舌。尼德蘭音樂同那個時代的其他藝術門類的發展一樣，是那樣的豐富多彩，色彩紛呈的音樂活動與個性各異的音樂家此起彼伏閃耀在人們的面前。音樂家們更是不甘示弱地從尼德蘭殺到歐洲的許多城市，將尼德蘭創立的嶄新音樂像是播撒種子一樣撒到歐洲各地。而當時著名的馬丁·路德的宗教改革，無疑更給尼德蘭的音樂發展添薪加柴，為尼德蘭的音樂改革打下了思想和群眾的基礎。

尼德蘭音樂對當時最大的貢獻就是復調音樂的建立。當時宗教的

改革，人文主義的張揚，使世俗因素對傳統的宗教音樂的滲透成為大勢所趨，而復調音樂正是這種世俗向正統宗教滲透的便當的渠道。一種多聲部的合唱興起，各種聲部相對獨立又相互交融，彼此和諧地呼應著，這是以前單聲部宗教歌曲中從來沒有過的音樂形式，由此它也強烈地衝擊著幾個世紀以來一直覆蓋在人們頭頂的宗教歌曲，引起宗教的警惕，也是當然的事情了。當時召開的著名的特倫托公議會上，宗教的權威人士特別針對宗教音樂日益世俗化的傾向加以明確而激烈的反對，復調音樂便成為了眾矢之的。那些本來就對宗教改革持敵意的反對派，自然視其為大敵，認為這樣的復調音樂是對宗教音樂的褻瀆和和平演變，必須禁止，而一律只用自中世紀以來一直被奉為正統宗教音樂的所謂額我略聖歌。看來任何時代在政治鬥爭的時候都願意先拿藝術開刀。結果，教宗儒略三世把帕勒斯替那召來，命他譜寫新的彌撒曲，要求他必須保證真正的宗教意義不可侵犯，保證神聖的聖詠詩句絲毫不受損害。這一召喚，使得帕勒斯替那一下子任重如山，眾目睽睽之下，他清楚地知道，能否成功地完成教宗交給自己的任務，不僅關係著自己，更將關係著復調音樂的命運和前途。

於是，有了這首《教宗馬策祿彌撒曲》。

它當之無愧地成為了帕勒斯替那的代表作。正因為這首終於讓教宗點頭的彌撒曲的出現（當然教宗也可能是有意採取如此的折中主義以緩解當時的矛盾），才挽救了當時差點被扼殺下去的復調音樂的命運，也才使得復調音樂在宗教音樂中保持了穩定的地位。所以，後世把帕勒斯替那的作品稱為教會風格「盡善盡美之作」，把他本人稱為「音樂王子」、「樂聖」、「教堂音樂的救世主」；他死後，在他的墓碑上刻有「音樂之王」的醒目稱號……

應該說，帕勒斯替那配得上這些輝煌的桂冠。時過境遷，現在我

們也許會覺得他不過是以折中主義迂迴於正統的宗教和非正統的世俗之間，既討好了教宗，又挽救了復調音樂。其實，並不像我們想像的那樣簡單。評說任何一段歷史時，站在今天的角度都容易把一切看得易如反掌，也就容易把事情看得變形走樣。

如果我們想一想當時歷史發展的脈絡，便會覺得帕勒斯替那做到那一步是多麼的不容易。是他的努力，才終於使復調音樂替代了中世紀以來長期回蕩在大小教堂和所有人們心中的額我略聖歌。無論怎樣說，復調音樂比起額我略聖歌，更富於世俗的真摯的情感，也更為豐富動聽。這看來只是音樂形式的變化，卻包含著多麼厚重的歷史內容。只有把它放在歷史的背景中顯影，才會發現它的價值。因此，我們有必要回顧一下額我略聖歌產生的情景。

當我們回溯這一段歷史時，會發現歷史真是有著驚人的相似，如同帕勒斯替那時代有些人擔心宗教歌曲被世俗所侵蝕一樣，中世紀一樣有人憂心忡忡地害怕那時世俗的柔媚會如螻蟻之穴一般毀掉整個宗教的堤壩，羅馬教宗額我略一世（編按：亦譯「國瑞一世」）不惜花費了整整十年的工夫重新編修宗教歌曲。為了統一思想，加強聖歌對宗教的依順，最後定下 1600 首，分門別類，極其細緻，囊括萬千，規定了在每一種宗教儀式上歌唱的曲目，嚴格地榫榫相扣，不准有絲毫的修改和變更。所謂額我略聖歌的作用和影響，是可以和羅馬古老的教堂相提並論的，幾個世紀以來綿延不絕，就那樣威嚴地矗立在那裡，人們習慣著它的存在，哪怕它已經老跡斑駁，依然有著慣性的威懾力量。突然，要有新的樣式來取代它了，這不是一場顛覆又是甚麼呢？

從這場悄悄進行的革命中，我們可以想到兩個問題，一個是世俗的民間音樂一直是在影響著宗教音樂的。實際上，宗教音樂從一開始就是吸收了民間音樂的元素的。只不過，當民間音樂的世俗部分越發

顯著地危及宗教的嚴肅性和統一性時，宗教才出面干涉。額我略聖歌不僅是一種音樂形式、一種風格，更是一個時代統治的威嚴與滲透的象徵。

同時，我們也可以想到另一個問題，音樂的發展和歷史上諸如經濟和政治的發展一樣，總是以新生的力量來取代老朽的成分，潮流是無法逆轉和阻擋的。單聲部的額我略聖歌，即使在以前曾經起到過主要的作用，但在復調音樂面前，卻顯得單薄，少了生氣，有些落伍。據說，為了證明復調音樂的活力，並沒有那樣和宗教音樂水火不容，而且是比單聲部的額我略聖歌要有力量得多，帕勒斯替那在譜寫了《教宗馬策祿彌撒曲》之後，又特意譜寫了一首六聲部的彌撒曲而讓人們越發信賴它。帕勒斯替那對於保護和發展復調音樂，確實做出了重要的而且是別人不可取代的貢獻。

如果我們再設身處地替帕勒斯替那想一想的話，當時宗教改革是大勢所趨，而帕勒斯替那內心既有對宗教皈依的那一份虔誠，又有對世俗生活的那一份嚮往，也是人之常情。兩者在內心中產生的衝突與矛盾，體現在他的人生里，也體現在他的音樂中，只不過在他的人生中是那樣彰顯，而在他的音樂裡是那樣曲折罷了。

這樣來說帕勒斯替那，不是沒有理由的。我們來看看他的人生之路。帕勒斯替那是窮人的孩子，11歲就成為了孤兒，很長一段時間，他都是無家可歸，靠乞討為生。是宗教拯救了他，教堂讓他吃飽飯又給了他學習音樂的地方。^① 4歲那一年，他衣衫襤褸地走在羅馬大街上，邊走邊唱，唱得格外真情動聽。那時候，滿大街竟沒有一個人聽

① 唐納德·傑·格勞特、克勞德·帕利斯卡《西方音樂史》，汪啓章等譯，人民音樂出版社，1996年。

他的歌聲。但他的歌聲實在是動聽，悠揚地在天空中回蕩。就在他旁若無人地唱著，唱著，唱得格外投入而忘情的時候，突然，羅馬的聖母大教堂緊閉的窗子「砰」地打開了。音樂之神向他走來，教堂接納了他，他在教堂的唱詩班開始了音樂之路。宗教拯救了他，他沒法不對宗教感恩戴德，他內心對宗教充滿著深厚的感情。

22 歲那一年，他和一位極富有的姑娘庫盧克雷齊亞結了婚。他渴望盡早地脫貧致富。在他 55 歲那一年，他的妻子患天花病逝世，他極其悲痛，並決定去當僧侶，還真的加入了費倫提那教會。在一片痛不欲生的氣氛中，他創作出經文曲《在巴比倫河上》，無限懷念妻子。那是一首非常有名的歌曲，確實非常動聽。但是，七個月後，他便再婚，娶的是一個比前妻更加有錢的寡婦多莫莉。他並沒有去當僧侶。金錢加速了遺忘，世俗戰勝了宗教與音樂。

也許，我們會嗅到一些司湯達筆下于連·索非爾的味道。曾有人說帕勒斯替那善於鑽營，特別受到當時主教蒙特樞機的青睞。在當時羅馬天主教的教會中，主教舉足輕重，具有選舉或輔佐教宗的職能。果然，不久蒙特便被選為教宗，成為儒略三世。新教宗即位第二年，帕勒斯替那被教宗聘任為羅馬聖彼得大教堂朱利亞聖歌團的團長。當時，他很年輕，才 26 歲。這是由教宗直接領導的皇家聖歌團，他得到了一般人所沒有的恩寵。

三年過後，即 1554 年，他創作並出版了他最有名的宗教音樂彌撒曲第一輯，首先題獻的是教宗儒略三世。用現在的話說，他很會來事，很懂得在教宗需要撓癢癢的時候，適時地遞上一個「老頭樂」。次年，他便被西斯汀聖歌團錄用。一般而言，這個聖歌團必須經過嚴格考試方能入選，而且，結婚者是不能加入的。顯然，帕勒斯替那再次得到了教宗的恩澤，付出的代價有了回報，雖然後來在教宗保祿四世

當政時他還是因為結婚觸犯獨身的教規而被西斯汀聖歌團所驅逐，但畢竟他撒下的種子曾經發芽開過花。

這樣來理解帕勒斯替那，便可以看出他內心的矛盾。世俗生活已經滲透進他的生活，但宗教的精神卻滲透進他的血液。他當然矛盾。在譜寫了那麼多的宗教歌曲的同時，他也曾經譜寫過 100 多首世俗牧歌，而且專門為愛情詩歌譜曲。但是，後來他因此而「感到羞愧痛心」^①。儘管他也曾經渴慕世俗的情感和虛榮，但他一生所創作的音樂基本上是宗教性質的，體現著對宗教的虔誠，他一生所追求的還是那種「神秘信仰的理想音樂，完全排除了人類的情感和人類的虛榮」^②。我以為這是帕勒斯替那的矛盾，也是身處變革時代的一代人的矛盾。他們一腳踩在了舊的時代，一腳踩在了新的時代裡，而那個時代不允許他們完全將雙腳都跨進新的時代里。

帕勒斯替那是 16 世紀宗教音樂的高峰。他最大的貢獻是教堂里清唱式的合唱音樂。他的這種無伴奏合唱曲，對尼德蘭音樂是一極大的發展。他傑出的復調音樂為以後的巴赫打下了堅實的基礎。從這一意義上講，帕勒斯替那當時那一曲《教宗馬策祿彌撒曲》的折中主義，就像是當年我們北平的和平解放保護了故宮等古蹟一樣，保護了復調音樂這一那時期最寶貴的貢獻。

如果我們一時沒有那麼多的時間聽帕勒斯替那那麼多的音樂作品，因為他一生創作了 104 首彌撒、250 首經文歌、50 多首宗教牧歌、100 首世俗牧歌，曲目繁多，數量浩瀚，那麼，只要聽這一首《教

① 唐納德·傑·格勞特、克勞德·帕利斯卡《西方音樂史》，汪啓章等譯，人民音樂出版社，1996 年。

② 傑拉爾德·亞伯拉罕《簡明牛津音樂史》，顧犇譯，上海音樂出版社，1999 年。

宗瑪策祿彌撒曲》就夠了。他後期的音樂，沒有了這首彌撒曲如水般的純淨，顯得空泛和繁雜。如果我們一時找不到或聽不全完整的《教宗馬策祿彌撒曲》，只要聽其中的一段短短幾分鐘的「信經」或「慈悲經」也就夠了。即使我們聽不懂裡面的一句歌詞，也沒有關係，那沒有一點樂器伴奏的男女聲合唱純淨無瑕，像是剔除了一切外在的包裹和我們現在音樂中越來越多的裝飾，孩子洗禮般聖潔晶瑩，天然水晶般清澈透明，月光婉轉般營造出那種高潔浩淼的境界，會讓我們洗心滌慮，心靈變得澄淨、透明、神聖和虔誠，禁不住會抬起頭來望一望我們頭頂的天空，看一看天空還有沒有他在時那樣水洗一樣的蔚藍，還有沒有照耀過他的那樣的月亮輝映在我們的頭頂？這首彌撒曲，會瀰漫起一種宗教的感覺，即使我們不相信任何宗教，但那種區別於世俗的宗教感覺還是會讓我們的心感動而明亮一些，並塵埃落定般歸順於帕勒斯替那的那種虔誠和聖潔。

確實是這樣的，如今來聽帕勒斯替那的音樂，16世紀的宗教意味已經離我們遠去，但那種神聖虔誠依然會讓我們感動。音樂，有時會有這樣特殊的魅力，它不會隨時間的流逝而失去價值，就像我們在前面說的那樣，它如出土文物一樣因時間的久遠而令人眼睛一亮，對它越發珍愛。這就如同我們現在看古羅馬留下的那些輝煌的建築和雕塑一樣，時間的流逝並沒有讓我們對它們失去了興趣，而是讓我們對它們格外欣賞有加，而且會覺得它們遠比現在我們一些自以為是現代、實際卻是矯揉造作的雕蟲小技的建築和雕塑要好上不知多少倍。聽帕勒斯替那的音樂，就會有這樣的感覺，對比眼前的喧囂和躁動，他的那些宗教音樂會讓我們的心沉靜和肅穆起來。我們會覺得他的那些音樂如古蓮籽一樣，經歷了那樣久遠日子的掩埋，還是能夠煥發出活力，並且突然間在我們面前綻放出奪目的花朵，馥郁的芬芳穿越幾百

年，依然蕩漾在今天已經被污染的空氣中。

同時，我們也應該高度評價帕勒斯替那，並認識到他對復調音樂的貢獻。他對復調音樂的去粗取精，對人聲的自然而完美的挖掘，被公認為是「在巴赫之前，沒有一位作曲家能夠像他那樣聞名遐邇，也沒有另一位作曲家像他一樣受到如此精細的研究」^①。那種純粹聲樂性的音樂，至今依然是無人企及的一座風光無限的高峰。

聽他的那些美妙歌曲，會讓我們體味到對比器樂而言人聲美妙透明極致的可為與可能性。也許，如今由於科學技術的發展，器樂本身的發展已經過於繁復，才更顯示了人聲的單純和美妙以及它的多重發展可能性的美麗所在吧？正是因為如此，帕勒斯替那的音樂已經超越宗教，而為後代所喜愛，並被後代乃至如今的音樂創作奉為「羅馬風格」的範本，不僅成為復調音樂的標準，甚至有人這樣認為：「帕勒斯替那的風格是西方音樂史中第一個在後代（當作曲家們已經很自然地寫著完全另一種類型的音樂時）被有意識地作為一種範本加以保留、孤立和模仿的風格。音樂家說起17世紀的『Stile Antico』（古風格），所指的就是這種。帕勒斯替那的創作後來被認為是體現了天主教義中某些在19世紀和20世紀初被特別強調的方面的音樂理想。」^②

這種理想既是屬於音樂的，也是屬於人生的；既是屬於帕勒斯替那的，也是屬於我們的。因此，我們會感到帕勒斯替那離我們並不遠。

如果說帕勒斯替那以折中主義的努力，將宗教音樂發展到了一個前所未有的高峰，蒙特威爾第則是宗教音樂的徹底改革者，走出了帕

① 唐納德·傑·格勞特、克勞德·帕利斯卡《西方音樂史》，汪啓章等譯，人民音樂出版社，1996年。

② 同上。

勒斯替那想走而未走出的路。

這原因不僅在於他們的出身不同、性格不同、命運不同，更在於他們所處的時代不同。在蒙特威爾第的時代，也就是 17 世紀的上半葉，歐洲資產階級革命帶動了思想文化的發達，一大批思想家、藝術家、科學家、文學家湧現出來，多如群星璀璨：比他大 3 歲的伽利略和莎士比亞、大 6 歲的培根、大 9 歲的笛卡兒、大 10 歲的魯本斯、大 20 歲的塞萬提斯，以及比他小 30 多歲的彌爾頓……活躍在他的周圍，呼吸著同樣包圍著他的空氣。他就是在這些天才人物的思想和精神營養中長大，怎麼能夠不成為那個時代的弄潮兒？蒙特威爾第命中注定走的不是和帕勒斯替那一樣的路。

蒙特威爾第是宗教音樂的改革者，開創了一個新的世紀。他是文藝復興運動在音樂中的體現。他將帕勒斯替那單純的合唱發展為了歌劇，這種歌劇不僅依託人聲，而且需要器樂的發展，一部音樂史，可以說就是這兩方面的此起彼伏和交融配合。器樂的發展，出現了和聲，這一意義，就如同人聲的發展出現了復調一樣重要。和聲的出現，使得樂器的功能與潛力得到進一步的發揮，才在一定的空間關係中實現多音組合，而不再只是人聲的附庸和伴奏。很顯然，復調和和聲，創造了音樂的新理念，奠定了後來音樂發展的根本基礎。帕勒斯替那在和聲方面也起到了主要的奠基作用。經過無數音樂家的努力，到蒙特威爾第的手裡，和聲得到了進一步的發展，在他的歌劇裡，第一次出現了獨唱和二重唱以及樂器的獨奏，管弦樂隊已經初具規模。現在說起來簡單得很，想想當時的情景，在一無所有的土地上開出那樣完全是別樣的花朵來，我們會感受到音樂家天才的智慧和想像力。

蒙特威爾第的歌劇還有同樣重要的另一意義，我們不應忽略。首先我們要想到，在他之前的帕勒斯替那的復調音樂還只是唱響在教堂

里，而蒙特威爾第當時所創作的這種「歌劇是對當時一種普遍對個人情感表達的渴望的圓滿回答」^①。美國當代教授科爾曼（Kerman）的這一高度評價，使我們對於蒙特威爾第的歌劇出現的意義有了新的認識角度，這一角度就是蒙特威爾第把音樂從教堂拉到了人間。

當然這樣說並不完全準確，只是想說明蒙特威爾第和帕勒斯替那兩人之間的承繼關係。準確地說，歌劇並不是蒙特威爾第的創造，因為在他之前，1600年在佛羅倫斯，第一部歌劇《尤麗狄茜》就誕生了，是同為意大利人的貝利和卡契尼在同年創作的。但那時的歌劇只屬於上流社會，一般只是在國家大典和王公貴族的婚慶大典時才能演出，是上流社會生活的一種點綴，附庸風雅的一種象徵，消磨時光的一種方式。因此，一般我們把1607年蒙特威爾第創作並演出歌劇《奧菲歐》當做歌劇劃時代的一個分水嶺，把蒙特威爾第所代表的歌劇和以前的歌劇分別叫做威尼斯派和佛羅倫斯派。這兩派的根本不同，不僅在於他們各自所活動的地點不同，而且在於歌劇自身的革新變化，蒙特威爾第用豐富的管弦樂隊代替了風靡一時的古魯特琴、古鋼琴和結他琴組成的合奏。佛羅倫斯派的歌劇就是以這樣幾種琴組成的合奏伴奏，而不是管弦樂隊。蒙特威爾第創造了管弦樂隊，第一次將歌劇的藝術形式提升到一種完全嶄新的地步，可以說，其歷史作用就如同帕勒斯替那以復調音樂代替了單聲部的額我略聖歌一樣。同時，其歷史的意義也在於蒙特威爾第使歌劇這一「昔日王謝堂前燕，飛入尋常百姓家」。在這一點上，蒙特威爾第比帕勒斯替那走得要遠，因為帕勒斯替那儘管努力但並沒有走出教堂，而蒙特威爾第卻帶領歌劇走向民間。

① Joseph Kerman, *Listen*.

像是把天上的雲變成了雨，拉回到大地滋潤人們的心靈一樣，蒙特威爾第讓本來就屬於民間的音樂回歸了本土。

1613 年，蒙特威爾第來到威尼斯，那時的威尼斯沒有一座室外的歌劇院。他來了之後，1637 年，意大利乃至整個歐洲第一家聖卡夏諾大歌劇院在威尼斯建立起來，立刻便連鎖反應般迅速地建起了 12 家，其中包括著名的聖喬瓦尼和保羅大歌劇院。蒙特威爾第在 1639 年曾經為它們專門寫作並上演過歌劇《阿多尼斯》，可惜已經佚失了。需要說明的是，這樣的歌劇院不再是羅馬那樣專門為王公貴族演出的劇院，而是公眾歌劇院，是一般民眾能夠享受的地方。那時，一張歌劇票只要 2 個里拉，便宜得讓我們不敢想像。今天越來越高雅越來越貴族的歌劇，已經背離了蒙特威爾第當年的初衷。當年的蒙特威爾第，正是以他這樣一代人的努力，讓歌劇和歌劇院不再獨屬於王公貴族，而成了民主化進程的象徵。音樂在為歷史註解。

在蒙特威爾第的推動下，歌劇和歌劇院從威尼斯波及羅馬和意大利的其他城市，而越來越為民眾所喜愛。就連著名的雕塑家貝尼尼 (G. L. Bernini) 都參與了羅馬新歌劇院和歌劇舞台的設計。一種藝術從形式到內容的變化，竟然起到如此巨大的作用，影響力如此久遠，蒙特威爾第功不可沒。即使現在提起歌劇藝術，我們首先要提起的還是意大利，意大利是歌劇的搖籃。可以說，是蒙特威爾第讓意大利的歌劇屹立於世界，並在幾百年歷史長河的激蕩中乘風破浪、長盛不衰，起到了先鋒的作用。

當然，我們還必須提到蒙特威爾第的後輩，活躍在意大利南方那不勒斯的斯卡拉蒂 (A. Scarlatti) 對於歌劇藝術的貢獻。他進一步挖掘了人聲，注重旋律，創立了美聲唱法，發展了管弦樂隊，確立了樂隊的編制，細化了各種樂器的功能（比如用木管表現田園、銅管表現戰

爭，成為日後音樂最愛運用的方式)……斯卡拉蒂的出現，徹底擺脫了佛羅倫斯派所崇尚的古希臘戲劇的模式，使得意大利歌劇的重心南移至那不勒斯，有了對威尼斯派和佛羅倫斯派加以繼承和發展的新的那不勒斯派，三峰並峙。可以說，正是由於他對於蒙特威爾第的繼承和發展，徹底奠定了意大利歌劇在世界不可動搖的地位。

晚年的蒙特威爾第一直熱衷歌劇的創作和歌劇院的工作，直至去世。而歌劇和歌劇院正是在他的倡導下風靡整個歐洲，迅速地為大多數人所接受；他還使得復調歌曲徹底地失去了原有的位置，宗教音樂也就不再像帕勒斯替那時代那樣以折中主義的面目對世俗「猶抱琵琶半遮面」了，世俗與音樂在劇院裡一起盡情狂歡。

蒙特威爾第的歌劇對於音樂的貢獻，不亞於帕勒斯替那復調音樂的貢獻。因此，可以說，他們兩人是橫跨16世紀和17世紀的兩座並峙的高峰。

蒙特威爾第被音樂史稱為「確定了近代音樂方向的劃時代的偉大音樂家」。之所以這樣說，是由於他對歌劇發展的貢獻。在我看來，他的貢獻表現在這樣幾點：

一、他大膽地革新了沿襲已久的和聲運用，使用不協調和弦，加強色彩性配器，豐富了和聲的功能，發掘了聲樂和器樂的抒情性。

二、他大膽地將管弦樂隊引入歌劇的伴奏，並擴大管弦樂隊的編制，強化管弦樂隊的作用。他在他最著名的歌劇《奧菲歐》中使用了包括長笛、小號、豎琴、管風琴、簧風琴、低音古提琴、薩克布號和各種弦樂在內的四十餘種管弦樂器。這在當時是絕無僅有的。

三、他認為「旋律」直接表現人類感情，而且是人類感情唯一的直接表現形式。「旋律」這一概念首先出自蒙特威爾第。

四、他提出音樂形象必須根據人物的心理活動和感情脈絡，進

行廣闊發展而表現靈魂深處的激烈活動，他稱之為「激烈的風格」（Concitato）。

這四種貢獻，概括起來，其實就是兩點：一是樂器方面，一是感情方面。

對於樂器方面，房龍曾經有過很好的說明：「歌劇的改進得力於克勞迪奧·蒙特威爾第。他是偉大的弦樂製作家族之鄉克雷莫納人，是個中提琴演奏者。這非常重要，那時的其他作曲家和教師，最初都是歌手出身。現在終於在樂壇上出現了一位才華橫溢的人，他作為一個器樂樂師，自然是從器樂而不是從聲樂的角度來看音樂。」^①

房龍指出的這一點非常重要，蒙特威爾第同帕勒斯替那不同，帕勒斯替那是以歌唱家的身份躋身樂壇，而他則是以中提琴手的身份步入樂壇的，自然，他對樂器的感情和理解都會和帕勒斯替那不同。而克雷莫納這座意大利北部的古城，是世界小提琴誕生的地方。早在16世紀中葉，蒙特威爾第的同鄉，他的前輩——偉大的阿瑪蒂（A. Amati）製造出了世界上的第一把小提琴，之後，他的名字蜚聲整個歐洲。法國國王查理九世一次就從他那裡訂購了38把小提琴（現在還留存4把）。阿瑪蒂家族製造的提琴成為了克雷莫納的傳統和品牌，至今還有他們的後代做著同樣的工作。在這樣的氛圍熏陶下長大的蒙特威爾第，對樂器尤其是弦樂的認識肯定與眾不同。日後器樂的發展一直與聲樂並駕齊驅，如獨奏曲、協奏曲乃至交響曲等新的音樂形式，無疑，是蒙特威爾第奠定了最初的基礎。

對於感情方面，也可以從蒙特威爾第的生平經歷來分析。這位藥

① 《房龍音樂》，太白文藝出版社，1998年。

劑師的長子，童年的生活條件比帕勒斯替那要好些，但真正的音樂培養和帕勒斯替那一樣也是從教堂的唱詩班開始的。他受惠於那座聖母大教堂的音樂主持因傑涅里對他的啓蒙，只是沒有帕勒斯替那那樣的幸運。蒙特威爾第 15 歲出版了第一本經文歌集，但這並沒有使他成名，他只是在曼圖亞的一個公爵貢扎加家族的宮廷樂隊拉中提琴，一直沒有甚麼地位。人到中年又慘遭解僱，然後是妻子死去，驅之不盡的痛苦之中，兩個不爭氣的兒子不走正道無異於雪上加霜。而他在曼圖亞期間曾經寫過的 8 部歌劇，卻在 1630 年羅馬帝國軍隊的洗劫中無一倖免地全部遭到毀滅……人生的悲歡離合，讓本來就重視感情的蒙特威爾第更要在他的音樂中盡情地抒發，這是可以想見的。

1607 年，蒙特威爾第創作出他的第一部歌劇《奧菲歐》的時候，他的妻子克洛迪婭正躺在臨終的病榻上。正是因為他先體驗了自己與妻子生離死別的悲痛之情，才將詩人奧菲歐對在地獄之中的妻子那種肝腸俱碎的哀痛之情，抒發得那樣淋漓盡致。同始終在音樂中壓抑著自己情感的帕勒斯替那相比，蒙特威爾第確實是一位感情型的音樂家。他的音樂融入了他自己的深摯的感情，感情不是他的音樂的形式，而是他的音樂的生命。

妻子的死對蒙特威爾第的打擊極大。妻子逝世第二年，即 1608 年，他還沒有從喪妻的痛苦中擺脫出來，又奉命為曼圖亞王朝新王位的繼承人——王子的婚禮寫作音樂，不得不去完成一部叫做《阿里安娜》的歌劇。這對於他來說，是一件非常痛苦的事情。在他個人最為痛苦的時刻，卻要為最為歡樂的王子的婚禮去譜寫音樂。他的音樂不是可口可樂售貨機的龍頭，只要隨手一按，想要甚麼口味的可樂就可以流將出來。要讓他的音樂同他的感情如同剔骨頭一樣完全剝離，是不可能的。他在這部歌劇中特意譜寫了一段「哀歌」，據說歌劇正式上

演，演到這一段〈哀歌〉的時候，全場 6000 名觀眾立刻哭聲一片。以後，這一段〈哀歌〉成為了《阿里安娜》中最著名的樂曲。音樂，是蒙特威爾第心中的一汪清澈的泉水，從自己的心中流出，再流到共鳴者的心中；而不是一面旗幟，想甚麼時候飄揚就高高掛起在頭頂，想甚麼時候收起就悄悄捲起來坐在屁股底下。

羅曼·羅蘭（Romain Rolland）說：「蒙特威爾第不同於貝利和卡契尼，其中存在著一個威尼斯藝術家和一個佛羅倫斯藝術家之間的整個距離；他是屬於利迪安和卡普里那一類富於感情色彩的作曲家。」^①

保·朗多米爾說：「蒙特威爾第不是那種力圖仔細地在每一個細節上都使音樂和詩詞相協和的推理者，而是一個富於感情的人，他想通過自己的歌曲來表現內心的活動，他是一個用自己整個靈魂來生活的人，在謳歌別人的快樂和痛苦之前，他已經飽嘗了悲歡離合的滋味。」^②

他們對於蒙特威爾第的評價都很準確。對於情感的重視，不僅使得音樂世俗化，走進普通人的中間，而不再只是宗教虔誠傾吐的心音或王公貴族把玩的玩物，而且，它最接近藝術的本質特別是音樂的心臟位置。

據朗多米爾在他的《西方音樂史》中介紹，蒙特威爾第的觀點受到當時以阿杜西為首的音樂評論界的反對，但觀眾卻大為歡迎，竟然掀起廣泛的歌劇熱。在 1637-1700 年間，僅在維也納就上演了 357 部歌劇。蒙特威爾第的感情論或曰藝術的感情論，其生命的力量表現得如

① 羅曼·羅蘭《羅曼·羅蘭音樂散文集》，冷杉、代紅譯，中國文聯出版公司，1999 年。

② 保·朗多米爾《西方音樂史》，朱少坤等譯，人民音樂出版社，1989 年。

此充分，它首先不是表現在理論家的嘴巴上，而是表現在群眾之中。

1642年，蒙特威爾第完成了他最後一部歌劇《波佩亞的加冕》。這一年，他已經是75歲的老人，但還能寫出這樣充滿感情、充滿朝氣的音樂，不能不讓人敬佩。有的人未老先衰，有的人卻永遠年輕。心靈上不長一莖白髮的人，就會永遠年輕；而滋潤著心靈濕潤不長一莖白髮的，是永遠真摯的感情。蒙特威爾第用他真摯的旋律融化著他的感情，並感動著後人。

寫完這部動人歌劇的第二年，即1643年，蒙特威爾第便去世了。這樣的死，是美好的。他應該無怨無悔。

蒙特威爾第一生創作的歌劇很多，除了一些牧歌和經文歌曲，流傳下來的只有《奧菲歐》、《波佩亞的加冕》、《尤利西斯返鄉記》和《阿里安娜》幾個片斷，其中包括那首動人的〈哀歌〉。

五幕歌劇《奧菲歐》是最值得一聽的蒙特威爾第的作品。它是1607年根據希臘神話改編而成。在此之前，1600年已經有了貝利和卡契尼創作的不同版本的《尤麗狄茜》，譜寫的都是奧菲歐與尤麗狄茜的生死之戀。奧菲歐與尤麗狄茜在很長一段時間是意大利人特別樂意詠嘆的主題。和貝利、卡契尼拉開顯著距離的是，蒙特威爾第以自己獨特的情感與深摯的旋律豐富了其戲劇性和音樂性。即使近四百年的時光過去了，依然沒有褪去它的光芒。我們在第二幕聽到妻子被毒蛇咬死，奧菲歐情不自禁地唱起那段詠嘆調「我的生命，你已經逝去」的時候，一定會想起蒙特威爾第譜寫這段音樂時自己的妻子正在病榻上垂危的情景。我們在聽第四幕中地獄的閻王向奧菲歐允諾把他的妻子尤麗狄茜歸還給他，但要求他走回人間前不得回頭看他的妻子，奧菲歐終於忍耐不住回頭看了一眼心愛的妻子，尤麗狄茜唱著那一段宣敘調「啊，那甜蜜而又心酸的背影」而隨之消逝的時候，實在不能不和著歌

聲一起感動。美好的音樂，永遠不會過時，像是被時光保鮮了一樣，歷久常新。

當然，最動人的應該是那首〈哀歌〉，宣敘調風格，被認為是整個17世紀單聲部曲調最富於表現力的最高範例，魅力長存，至今仍然會讓我們聽後淚水盈盈。人類的哀痛總是相通的，蒙特威爾第的音樂和我們的心之間有著那樣直達的快速通道而毫無障礙，那是他最為精彩的華美樂章。

現在，我們可以把帕勒斯替那和蒙特威爾第做一番總結了。

從音樂的本質意義而言，蒙特威爾第強調旋律，擴展了管弦樂，發展了音樂的語言，拓寬了音樂的表現力。如果我們拿他的歌劇和帕勒斯替那的合唱比較，帕勒斯替那的音樂線條簡潔，避免了表情，只剩下了一臉光滑的虔誠；和聲乾淨，剔除了戲劇性，只留下了對宗教的膜拜。而蒙特威爾第會讓我們感受到他的音樂並不是沒有宗教的意義，而是增加了帕勒斯替那宗教音樂里沒有的表情和戲劇性：除去虔誠與神聖，還多了世俗那最為真誠而感人的情感，即使是瀰漫著宗教的香火，也是吹拂著人世間的煙火氣的。他為尋找音樂抒發感情的新境界做出了前人沒有的努力。可以這樣講，帕勒斯替那的音樂屬於宗教，是帶有抽象意味的；而蒙特威爾第的音樂則更多屬於人間，是帶有感情色彩的，是打破了更多規則界限而朝向自由奔放並釋放更大能量的。

從音樂史發展的意義而言，帕勒斯替那的音樂從額我略聖歌解脫出來，他將自中世紀以來那種唯一的抒發感情的音樂方式變換了法則，幾個世紀以來一直遵從基督教義規範的機械式單一而單調的額我略聖歌被偷梁換柱，悄悄地被打破。蒙特威爾第則以更先鋒的姿態，

不僅將音樂從教堂裡剝離出來，而且使其以嶄新的歌劇形式跳出貴族把玩的手掌心，回歸於自然和民間。他所創作的歌劇形式，宣敘調、詠嘆調、有音樂伴奏的朗誦、加道白式的獨唱以及間奏曲、舞曲編號等，至今仍然是歌劇的基本元素，生動地活在我們今天的歌劇藝術中，沒有僅僅成為標本。

從音樂自身挖掘的意義而言，帕勒斯替那的復調音樂充分調動了人聲的潛能和潛質。而蒙特威爾第則發揮了樂器的本領和才能。音樂無外乎人聲和器樂這兩方面，他們兩人的不同努力，讓音樂這一對翅膀飛翔得格外有姿有色。帕勒斯替那純粹聲樂的魅力，不僅奠定了後來巴赫那些彌撒曲的道路，而且在現在的合唱藝術中（比如維也納童聲合唱團）依然能夠聽到遙遠的回聲。蒙特威爾第則是現代器樂音樂的奠基人，他像是一個非常善於調兵遣將的元帥，將當時的樂器擺弄得成仙成神，他所作的那些器樂曲，不僅豐富了歌劇自身，同時也為以後的室內樂、交響樂的出現踏出了一條可以借鑒的路。

一輩子沒有離開過羅馬一步的帕勒斯替那，一輩子只向宗教垂下他的頭顱和奉上他的音樂。

一輩子顛沛流離，跟隨曼圖亞公爵出征多瑙河和佛蘭德，最後死於威尼斯的蒙特威爾第，一輩子將自己的音樂祭祀於神壇也祭祀於自己的心頭。

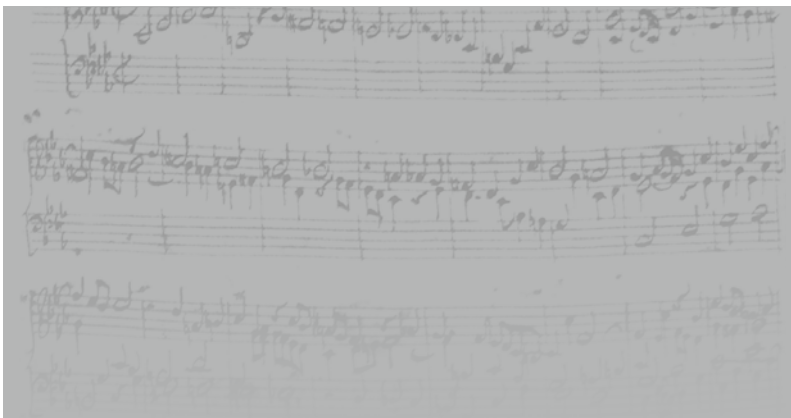
聽帕勒斯替那，會讓我們想起羅馬的那些教堂。那時候，羅馬有多少大教堂呀，聖彼得大教堂、聖母大教堂、聖安德烈亞·德拉瓦勃大教堂、聖約翰·拉特蘭大教堂……至今帕勒斯替那的彌撒曲仍然會在那裡面唱響或演奏，至今那些大教堂仍然在那裡矗立著，就像是帕勒斯替那的音樂之魂依然和我們面面相對。我們會想起那些大教堂被陽光或月光映照的輝煌的塔頂，想起那飄散在落霞裡的蒼茫的晚禱鐘

聲，想起那輝映得教堂裡靜寂而神聖的如繁星點點的銀色燭光。

聽蒙特威爾第，會讓我們想起威尼斯或是維也納的那些歌劇院。我們現在已經無法計算出自蒙特威爾第之後又新建成多少座歌劇院了，那些或古老或新建的歌劇院，無論是上演著蒙特威爾第的還是上演著其他人的歌劇，都會讓我們聽到蒙特威爾第的回聲。一部長達百年的多幕歌劇，第一幕幕前響起的永遠是蒙特威爾第的序曲。那散落的音符，如同歌劇院前的噴泉一樣，永遠濕潤在我們頭頂的空氣裡。

如果說帕勒斯替那結束了文藝復興時期尼德蘭復調音樂的黃金高潮，那麼，蒙特威爾第則以自己的歌劇藝術將音樂發展到了巴洛克時期。他們一個結束了一個時代，一個則開創了一個時代。

巴洛克，已經成為了一個歷史名詞，它在文史哲方面的輝煌，是任何一個時代都無法比擬的。它很容易讓我們想起 17 世紀的建築、雕塑和繪畫以及文學。那種色彩絢麗、裝飾性極強、表現力極豐富的風格，會讓我們想起貝尼尼的雕塑、魯本斯（Rubens）和林布蘭（Rembrandt）的油畫，以及遍佈歐洲的那些新興起的大小教堂輝煌的彩色玻璃窗。現在，我們多了一份想像和懷想，那就是蒙特威爾第和他的歌劇，風起於青蘋之末，一個音樂新的時代，就在他的旋律起伏搖曳間走來了。



第二講

巴赫和韓德爾

—— 巴洛克時期的音樂

一般認為，巴洛克時期的音樂是從 1600 年第一部歌劇《尤麗狄茜》開始，到 1750 年巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 逝世為止，經過了漫長的一個半世紀。

這一個半世紀，是君主專制和新生的資產階級、天主教和新教教派較量的時期，激烈的矛盾鬥爭所呈現的火一樣的熾熱與力量，在巴洛克時期的藝術中都有所表現。在音樂領域，最具有代表性的人物，無疑就是巴赫和韓德爾 (G. F. Handel, 1685-1759) 了。巴赫所譜寫的美麗悅耳的管風琴曲所洋溢的新教徒那種徹底的世俗化，韓德爾的清唱劇中所出現的大合唱那種所向無敵的力量，都跳躍著那個時代的脈搏，折射著那個時代的斑駁影子。他們都能夠讓我們看到那個時代新生的力量和朝氣，如果說繪畫能夠為時代留影，音樂便為時代留下了聲音，成為一個時代生機盎然的背景。

法國人保·朗多米爾在他所著的《西方音樂史》中說：「對於 18 世紀中葉的德國人來說，日耳曼民族音樂家中最偉大的三個名字當然是泰勒曼 (G. P. Telemann)、哈瑟 (J. A. Hasse) 和格勞恩 (C. H. Graun)。」^①可是，這三位模仿當時熱門意大利歌劇形式的音樂家，如今誰還記得呢？他們早已經被人們淡忘了，他們的名字理所當然地被巴赫和韓德爾所取代。

從這裡，我們可以看出任何一種藝術都是時代之子，其發展變化無不打上時代的烙印。16 世紀由帕勒斯替那奠基的復調宗教音樂，和 17 世紀由蒙特威爾第開創的意大利歌劇，到了 18 世紀，被歐洲許多音樂家熱烈模仿而漸趨程式化，必定會出現新的音樂和新的音樂家來

① 保·朗多米爾《西方音樂史》，朱少坤等譯，人民音樂出版社，1989 年。

取而代之，或者說使其發展到新的階段。新音樂家的標誌性人物就是巴赫和韓德爾，他們兩人的橫空出世，才真正掀開了巴洛克音樂的嶄新篇章。

巴洛克音樂對於音樂史的貢獻，一個在於歌劇，那便是從第一部歌劇《尤麗狄茜》誕生，經過了前巴洛克時期蒙特威爾第的努力，最終在韓德爾手裡完成；一個在於器樂，那便是經過了前巴洛克時期蒙特威爾第的努力，最終在巴赫手裡得以和聲樂並駕齊驅。一個巴赫，一個韓德爾，他們是巴洛克時代的雙子星座。羅曼·羅蘭說得好：「巴赫和韓德爾是兩座高山，他們主宰，也終結了一個時代。」^①

將巴赫和韓德爾兩人放在一起進行比較，是許多人願意做的事情。我們不妨也進行我們自己的比較，這將是一樁非常有意思的事情，是在兩座高山間的徜徉。

巴赫和韓德爾同在一年出生（他們又是老鄉，都是撒克森人，巴赫3月生在埃森納赫，韓德爾2月生在埃森納赫附近的哈雷，他們的出生僅僅相差一個月），晚年又前後腳緊跟著雙目失明（巴赫於1749年失明，四年後，韓德爾於1753年失明）。

巴赫11歲失去了父親，韓德爾12歲也失去了父親。

巴赫出身於音樂世家，在他以前的二百年中，他的家族裡誕生過不知多少音樂家，以至「巴赫」就是音樂家的代名詞，巴赫的啓蒙老師就是自己的父親；韓德爾的父親則是一個根本看不起音樂家的醫生，他強迫兒子學醫繼承自己的事業，但韓德爾卻比父親還要堅強的意志堅持學習音樂，他的老師是哈雷當地教堂的風琴師。他們兩人出發

① 羅曼·羅蘭《羅曼·羅蘭音樂散文集》，冷杉、代紅譯，中國文聯出版公司，1999年。

地點不同，終點卻是相同的，音樂在為他們導航。

巴赫結過兩次婚，有過多至 20 個孩子；韓德爾卻終生未婚，甚至未與一個女人有染。

巴赫只是中學畢業，韓德爾卻是大學畢業。

巴赫一輩子沒出過國門，好像一個鄉巴佬；韓德爾卻一生在歐洲雲一樣漫遊，最後客死在英國，儼然一個英國人。

巴赫一輩子只會講一種語言，而且是帶有家鄉方言味兒的德語；韓德爾卻可以德、法、意大利和蹩腳的英語幾種語言摻和在一起交叉作業，格外透著淵博。

巴赫一直生活不富裕，是一生穿著僕人制服的僕役；韓德爾卻是英王喬治一世的宮廷樂師，峨冠博帶，氣派堂皇，每年擁有 200 金幣的豐厚收入。

巴赫一輩子只在教堂裡給人家當一個低下的樂師、樂監或樂長，最輝煌的只是在後來做了一個宮廷樂隊的樂長而已；韓德爾卻是不止一次地擔任過國家大典的官方音樂發言人，在國王的加冕禮、皇后的葬禮、英軍勝利舉辦的感恩禮拜上氣勢堂皇地指揮著他的音樂。

巴赫的音樂在他生前死後都不值錢，如果沒有 1802 年德國音樂學家福爾克出版的世界上第一部巴赫傳記，沒有 1829 年孟德爾頌重新挖掘並親自指揮演出了巴赫的《馬太受難曲》，他的名字不知還要被埋沒多少日子，他的著名的《布蘭登堡協奏曲》在他死後只賤買了 6 便士；而韓德爾在生前就享盡了殊榮，他的一曲《水上音樂》當時就得到 2 萬英鎊的犒賞。

巴赫的死是很淒涼的，幾乎無人過問，最後連葬在哪裡都不知道；韓德爾的死卻是英國政府出面為其舉行了隆重的葬禮，並葬於名人祠西敏寺墓地……

巴赫死後更加悲慘，他的遺產只有股票 60 塔勒、債券 65 塔勒、樂器大小 19 件共值 371 塔勒，還有神學書籍 80 本價值幾十塔勒，總值不足 1000 塔勒。這還包括 5 架鋼琴和 1 把斯泰納製造的名貴小提琴折合成的錢在內。但當時鋼琴之類的樂器並不值錢，一架鋼琴只賣 20 塔勒。巴赫的這點可憐巴巴的遺產，杯水車薪，不可能照顧他的遺孀和孩子們日後的生活。他的妻子最後不得不申請救濟金，在巴赫死去十年後淒涼地死在一家濟貧院裡。而韓德爾的遺產不算古董和林布蘭等人的名人字畫，就有足足 2 萬 5 千英鎊，和巴赫相比，簡直有天壤之別……

在很長一段時間裡，人們極願意將他們兩人放在一起進行比較，房龍在他的《巴赫傳》裡特別指出：「人們總是把他和韓德爾相比，這使他深受其害。」同時，他分析使得巴赫受到傷害的原因：「韓德爾這個放棄了國籍的德國人有些粗魯，他不僅是一流的音樂家，也很有表現才能。他定居倫敦後，搖身一變成了韓德爾老爺，可以對王公貴族發號施令，而巴赫一直是卑微的外省唱詩班指揮。公平地說，韓德爾作為作曲家比巴赫更引人注目，又更容易被人理解，比巴赫更能吸引大眾的注意。通常人們也認為他的生活比巴赫更加有趣，令人興奮。他家的門總是敞開的，就是說，他的房門從來不上鎖。女士們，先生們，進來吧，不要拘束，給自己沖一杯香甜的牛奶，享受愉快而文雅的音樂愛好者的陪伴，人們總是喜歡在傑出的德國大師和歌劇院經理的家中聚會。對於巴赫閣下，來訪者必須接受非常正式的接待。他的房間空空蕩蕩，可憐的幾件傢具式樣十分簡單，客人很少……」^①

① 房龍《巴赫傳》，吳梅譯，中國和平出版社，1997 年。

人們把巴赫和韓德爾放在一起進行比較，我想大概是他們去世以後的事情了，因為在兩人都在世時，他們根本就沒有見過面。這是一段非常有意思的歷史。

據史料記載，韓德爾出國之後曾經三次回故鄉，都是看望他的老母親。巴赫一直對韓德爾很敬重，也很希望能夠有機會拜望一下他。在韓德爾第一次回國之前的 1713 和 1716 年，巴赫曾兩次專程到哈雷拜訪過韓德爾的老母親，表示過對韓德爾的敬意和仰慕之情。1719 年，韓德爾第一次回國，到德累斯頓進行宮廷演出。巴赫請一位大公寫信給韓德爾請求接見，但韓德爾沒有回信，回哈雷看望母親去了。巴赫得知，立刻借坐大公的馬車，從當時他所居住的科滕飛馳哈雷。科滕距離哈雷只有 20 英里，巴赫趕到哈雷，韓德爾卻已經返回英國了。第二次，是 1729 年，韓德爾又回到哈雷，不巧，當時巴赫在萊比錫，正病得爬不起床，只好派大兒子拿著他親筆寫的信替他前往哈雷，邀請韓德爾來萊比錫會面。兩地相距不遠，也只有 20 英里。但是，韓德爾沒有來。第三次，韓德爾再次回到家鄉哈雷，巴赫已經不在人世了。^①

看來，他們實在是沒有緣分。他們本來是有機會的。巴赫早就拜訪過韓德爾的母親，並表達過對他的感情，老母親不會不向他轉告，況且第一次還有大公的信件在先，他卻連等一等巴赫的工夫都沒有。第二次，韓德爾完全可以前往巴赫的住地萊比錫看望一下巴赫，況且巴赫還有病在身，出於禮貌也應該去一趟。即使是時間緊迫實在無法前行，總該寫封信讓巴赫的兒子帶回吧？

① 余志剛《音樂的大海——巴赫》，上海人民出版社，1998 年。

但是，我們看到上面房龍的分析，也就明白這一切是正常的，是完全符合韓德爾的性格的。如果不是這樣，倒不是韓德爾了，就和巴赫混為一談了。客觀地講，以當時的地位和名望，韓德爾顯然比巴赫要高上一籌，他走到哪裡都被人們所簇擁。而巴赫當時只不過是萊比錫的一個教堂的樂監。音樂家的名分，是巴赫死後我們給他加上的。

我不想苛求韓德爾，每個人都有自己的長處和短處。我只是想說，生前受到冷遇、承受寂寞的巴赫，即使韓德爾一時忙於自己的輝煌忘記或忽略於看一看他的光芒，他的光芒還是存在的。真正的光芒是掩蓋不住的。從這一點來看，巴赫有其更純樸真摯的一面。老實的巴赫曾經因為對萊比錫聖托馬斯學校的校長埃爾內斯蒂懲罰學校唱詩班的一名班長不滿，最後把這位校長告到了宗教法庭和國王那裡，將這場官司鬧得沸沸揚揚。巴赫也曾經因為當時的作曲家兼理論家阿道夫·沙伊貝對自己尖刻的批評而傷了自尊，憤然在康塔塔《太陽神和牧神的爭吵》中含沙射影地指沙伊貝是小丑、驢子、傻瓜，是「從未見過船，卻把舵來握」……但是，巴赫從來沒有因為韓德爾最終沒有會見他而有過甚麼抱怨，或對韓德爾有過甚麼非議。

他們有著太多的相似，又有著更多的不同。他們的相似和不同都是那樣地赫然醒目，讓人興味盎然。

但我們更關心的是他們的音樂。他們的音樂是那樣的不同，正好呈現出那個時代最為輝煌的兩個不同側面。如果他們兩人從人物到音樂都是相同的，那又是多麼的乏味！

從音樂的角度而言，巴赫是屬於宗教的，韓德爾是屬於世俗的。我想這和巴赫一生篤信宗教有關，而韓德爾只是在晚年雙目失明之後快要離開人世的時候，才跪拜在漢諾威的聖喬治教堂前，想起了上帝。

有意思的是，現在聽巴赫的音樂，我們常常聽出的不是宗教的意

味，而是世俗的溫馨和快樂，比如他的許多康塔塔，比如他的D大調弦樂曲。即使我們根本不懂得宗教，也缺乏巴赫那種對宗教的虔誠之心，也不會妨礙我們喜歡巴赫的那些蕩漾著生活和自然鮮活氣息的音樂。

然而，現在聽韓德爾的有些音樂，尤其是他的《彌賽亞》，特別是其中的〈哈利路亞大合唱〉，總能聽到宗教的聲音，看到那來自天國的神聖而皓潔的天光。也許，那只是我們心中的宗教感覺，和18世紀完全無關。

巴赫的音樂是本土德國式的、內省式的，它面對的是心靈，因此它的旋律總是微風細語般的沉思，是清澈的河灘上潔白的牧羊群在安詳地散步。

韓德爾的音樂是開放的意大利式的、外向型的，它面對的是世界，因此它的旋律總是跌宕起伏，是大海波濤中的船帆一閃一閃，掛滿風暴帶來的清冽水珠。

我想正是由於此，巴赫的音樂大多是器樂，他不想借助人聲，只想運用音樂本身，相信音樂本身；韓德爾的音樂大多是歌劇和清唱劇，他淋漓盡致地發揮人聲，相信人在音樂中的力量。

巴赫的音樂基本是為自己、為教堂的唱詩班、為一般平民的，格局一般不會大，是極其平易的，像是我們經常遇到的一片樹下的清涼綠蔭，是「明月松間照，清泉石上流」般的寧靜致遠；韓德爾的音樂是為宮廷、為劇院、為上流社會的，格局恢弘華麗，像是他自己曾經譜寫過的節日裡絢麗的焰火，是「驚風芙蓉水，密雨薜荔牆」式的天地玄黃。

同巴赫清澈美好、質樸平靜的音樂相比，他的生活和他的處世卻大不相同。生活中的巴赫是謙卑的、世俗的、拮据的，為了生活和生存，他不止一次給達官貴人寫信求救。他專門為布蘭登堡的公爵獻辭，並為公爵創作了《布蘭登堡協奏曲》。僅僅因為一次腓特烈二世在

他的羽管鍵琴上隨便地即興彈了一下，賜予了一個賦格主題，他就那樣地感激涕零，稱這個主題高貴無比，得到恩寵似地去竭盡全力譜寫了一首《音樂的奉獻》，獻給了國王大人。他一生都只是卑賤的奴僕。

韓德爾也曾為討好漢諾威親王^①而專門為其譜寫了《水上音樂》，但他大部分的生活卻是鄙夷世俗的。他的清高孤傲，拒人於千里之外，尤其對那些上層人物的傲慢態度，在當時的英國是有名的，使得那些想以結交藝術家附庸風雅的上流人士對他很是憤恨，以致元帥之流要拜見他也不得不求助於他的學生。他對牛津大學授予他的博士稱號視若糞土，根本不屑一顧。他在都柏林看到廣告上寫著他是韓德爾博士時，大為光火，要人立刻在節目單上改正為「韓德爾先生」。

生活中的巴赫一直躬著腰，只有在音樂中才得以舒展腰身；而韓德爾卻無論在生活還是音樂之中始終是昂著頭的。巴赫是天上的一簇星光；韓德爾則是電閃雷鳴。巴赫是河上游溫順的小羊；韓德爾則是雄風正起的頭狼。

巴赫和韓德爾在音樂之中和在音樂之外，是這樣的不同，這和他們各自不同的命運和性格有關。巴赫雖然有其固執的一面，但總的來說，他是一個平和的人，易於滿足，謙虛質樸。一想到自己要養活20個孩子這樣龐大的家，他就甚麼脾氣也沒有了。韓德爾卻是一人吃飽，全家不餓，他獨身一人，只在音樂中徜徉。他是一個有名的脾氣暴躁的人，所有的感情都會毫無保留地宣洩在臉上。有人說他是一個饕餮，是一名暴君。羅曼·羅蘭這樣形容過他：「無論做甚麼事情，他都投入得忘了周圍的環境。他有邊思考邊大聲嘮叨的習慣，所以誰都不知道他在想甚麼。他創作時一會兒興高采烈，一會兒涕淚交加。」^②

① 編按：即英皇喬治一世。

② 羅曼·羅蘭《羅曼·羅蘭音樂散文集》，冷杉、代紅譯，中國文聯出版公司，1999年。

瞭解這一點，對於他暴怒的時候甚至要把一位拒絕演唱他的曲子的歌手扔到窗外，也就不會感到奇怪。

每一位藝術家的作品風格無不打上自己性格的烙印。如果他們不是音樂家，而是去當政，韓德爾不是英雄就是暴君，而巴赫則是溫和的良相。

如果我們為他們兩人各畫一幅畫的話，畫韓德爾用羅曼·羅蘭說過的那幅以《施魔力的野獸》為題的漫畫最合適，那幅漫畫畫的是韓德爾「把一面寫著『津貼，特權，高貴，恩寵』的旗幟踩在腳下，面對厄運，他像龐大固埃那樣放聲大笑」^①。而要畫貧窮又頗多家室拖累的巴赫的話，我們一定會用房龍為他寫的《巴赫傳》中自己畫的配圖：長長的走廊的牆上掛著一排帽子，最後一頂帽子下面放著一輛嬰兒車，題目是《巴赫一家人都在家》。

「巴赫」（Bach）德文的意思指的是小小的溪水，涓涓細流卻永不停止。不知是不是巧合，這個德文的原意確實是解讀巴赫的一把鑰匙。

巴赫的音樂作品浩如煙海，美味大餐一般，初次選擇會感到如同面對茫茫大海一樣無從下手而感到暈眩。正如房龍在他所寫的《巴赫傳》中所形容的那樣：「他一生都像駕轅的馬一樣辛苦工作，他拉的貨有時候實在令人生畏，也許能夠累死十幾個普通的樂師。有好事者試著解過這樣一道題目，就是多少人花多少小時、多少天能夠抄完這個怪人的作品，這個怪人正如布拉姆斯所說，不是涓涓溪流，而是奔騰

① 羅曼·羅蘭《羅曼·羅蘭音樂散文集》，冷杉、代紅譯，中國文聯出版公司，1999年。

的大河。」^①

如果讓我來對那些沒有聽過巴赫而第一次選擇巴赫音樂的人提出建議，那麼，我覺得巴赫的室內樂最值得聽，他的管風琴曲、古鋼琴曲，最能夠向我們吹來遙遠的巴洛克古風，當然，還有那 6 首無伴奏大提琴組曲。此外，就是他最著名的 6 首《布蘭登堡協奏曲》和那 4 首管弦樂組曲了。特別需要提醒的是，巴赫還有 3 首雙簧管協奏曲，千萬不要錯過。

3 首雙簧管協奏曲，能夠讓我們聽出巴赫的人性和溫情，那種忍受了苦難之後依然充滿愛和期待的神情，和我們中國人那樣的相似和相通。餘音裊裊之後，我們能夠想像到巴赫的眼睛靜如秋水的樣子，雙簧管靜靜地放在自己的身旁，像是一片安詳的葉子。特別是那首 A 大調，用的是柔音雙簧管，這種雙簧管是巴洛克時期的特產，如今已經不大用，很是細膩動聽。巴赫在組織這首協奏曲時把這種柔音雙簧管運用得出神入化，雙簧管吹出的每一個音符宛若一條條小魚游進水中一般，在樂隊裡自由自在地游動，振鱗掉尾，在略微泛起的水波中輕快地劃出一道道漂亮的弧線。

《布蘭登堡協奏曲》這支著名的樂曲，巴赫耗費了兩年的時間來創作它，但當時布蘭登堡公爵卻對它不屑一顧，根本沒讓他的宮廷樂隊演奏，而是將這支樂曲曲譜的手稿混同在其他曲譜中一起賣掉，一共才賣了 36 先令。幸運的是它被巴赫的弟子、當時著名的音樂教師奇倫貝格買了去，輾轉送人才得以保存下來。它確實是巴赫重要的作品，是管弦樂發展史上的里程碑。它以意大利協奏曲作為形式，包裹的卻

① 房龍《巴赫傳》，吳梅譯，中國和平出版社，1997 年。

是濃郁的德意志風情，這會讓我們多少領略一些巴赫時代雍容華貴中所呈現的獨有的古樸，甚至是笨拙和那麼一點呆滯。

巴赫的管弦樂組曲，如果覺得4首曲子顯得有些龐雜，那麼就不妨先聽其中的第3首D大調，或者索性聽一下經威廉漢姆改編第二樂章的那一段異常動聽的「G弦上的詠嘆調」，也是不錯的選擇。那種極富歌唱性的旋律，把巴赫內心深處最美好善良的一面帶給我們，它跳躍在小提琴的琴弦上，格外動人心弦，會讓我們聽後心裡格外沉靜，即使是翻滾著大河大海一樣洶湧的波浪，在他的音樂裡也能夠化為一泓小溪般平靜。

巴赫的許多作品都會讓我們湧出這樣的感覺，面對巴赫，我們會感到大河可能會有一時的澎湃，浪濤捲起千堆雪，但大河也會有一時的冰封、斷流乃至乾涸。有些歷史上非常有名的大河，就是這樣，現在只能看到枯乾的河道，一滴水珠也見不到了。有的馳名的瀑布也是這樣，李白曾經詠嘆過的廬山瀑布，早已經沒有了「飛流直下三千尺，疑是銀河落九天」的氣勢，只剩下水印在岩石上的一道黑黑的痕跡，成為了想像中的象徵。時間可以將大河和瀑布都抹平，蒸發得乾乾淨淨，但卻難以征服小溪，小溪永遠只是清清地、淺淺地流著……

這就是巴赫音樂的力量。巴赫的音樂，初聽會覺得有些平淡甚至單調，但只要聽進去了，就會感受到它的這種無可取代的力量。這便是小溪那種平靜卻可以養心的力量，透明而沒有污染的力量，細微卻能夠水滴石穿的滲透的力量。聽巴赫的音樂，你的眼前永遠流淌著這樣靜謐安詳、清澈見底的小溪水。

在寧靜如水的夜晚，巴赫的音樂（那些彌撒曲和管風琴曲），是孔雀石一樣藍色夜空下的尖頂教堂正沐浴著的皎潔月光，是夜空下農

修訂後記

承蒙出版社和讀者的厚愛，本書重印多次。這是我沒有想到的，便常覺得當初寫作這本書的時候，只是緣於喜愛音樂就率性揮筆，膽大妄為，學識準備不足而顯得有些匆忙。總希望能夠有時間抽出身來認真地修改一下這本書，由此，不辜負讀者。

現在，感謝出版社給予我這樣一個機會，在新版之前能夠做一番修訂。重新翻檢鉤沉音樂史，再來聆聽這十五講中提及的三十位音樂家的作品，感慨與感受頗多。無論端坐在音樂廳中，還是沉浸在唱盤或磁帶裡，或是在圖書館的書架旁，總會感到音樂在感動我的同時，又是這樣的汪洋恣肆、博大精深，而自己不過是一條在淺水裡的魚，潛沉至大海深處，是何等具有誘惑力，又是何等的艱難。李斯特說，音樂家生性「好在音響中傾訴著自己命運中最敏感的秘密」。在音樂中探尋這些秘密，更是何等的奧妙無窮和意味橫生。

此書已經出版十年，十年的光景，多少可以讓人滄桑，在命運顛簸和時間流逝之間，感悟一點新的東西。聽樂的歷史，也是人心靈成長的歷史。希望在修訂中增添一些自己新的收穫。

因此，修訂此書，雖仍力不從心，但還是要盡力盡心，而且於我也是一件有益身心的事情。特別將第六講的蕭邦、第九講的華格納、第十講的馬勒、第十一講的德布西和拉威爾、第十五講的李察·史特

勞斯和苟白克，做了較大的修改和補充。希望讀者明察，能夠得到你們的批評指正。

肖復興

2012 年 2 月 19 日雨水於北京