



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

西方音乐简史

余志刚 编 著



(附教学光盘)



高等教育出版社





音乐史论类图书集成

中国近现代音乐史 (近代部分) 附教学光盘
中国近现代音乐史 (现代部分) 附教学光盘
音乐学概论
中国民族音乐欣赏 (修订版)
中国民族民间音乐
中国民歌赏析
中国音乐简史
欧洲音乐简史
外国音乐欣赏
西方音乐史
弦乐艺术史
歌剧音乐分析
音乐美学
民族器乐 (修订版)
现代音乐欣赏辞典
音乐鉴赏 第二版 附教学光盘
中国音乐简史 附教学光盘
西方音乐简史 附教学光盘

汪毓和
汪毓和
王耀华 乔建中
江明惇
邓光华
吴岫明
夏 野
钱仁康
钱仁康
叶松荣
张蓓荔 杨宝智
张筠青
王次炤
袁静芳
罗忠镕 杨通八
王耀华 伍湘涛
陈应时 陈聆群
余志刚

ISBN 7-04-018626-8



9 787040 186260 >

定价 35.50 元

普通高等教育“十一五”国家级规划教材

西方音乐简史

(附教学光盘)

余志刚 编 著



高等教育出版社

内容简介

本书是普通高等教育“十一五”国家级规划教材。全书共 19 章,分别涉及古代、中世纪、文艺复兴时期、巴洛克时期、古典主义、浪漫主义和现代主义音乐,每章均有小结、习题和进一步阅读的参考书目。本书还配有全书谱例的音响光盘,为教师和学生提供更大的方便。

全书史料丰富、结构清晰、行文简洁、重点突出、图文并茂,是作者在长期从事西方音乐史教学工作的基础上完成的。在编写过程中,吸收了近年来国际上同类教材的很多优点,既注意到内容的通俗易懂,又考虑到知识和研究成果的更新。

作为一本简明西方音乐史教材,本书适于普通高校和艺术类院校音乐专业学生以及广大音乐爱好者学习使用。

图书在版编目(CIP)数据

西方音乐简史 / 余志刚编著. —北京:高等教育出版社,2006.11

ISBN 7-04-018626-8

I. 西... II. 余... III. 音乐史-西方国家-高等学校-教材 IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 109196 号

策划编辑	高洁	责任编辑	高洁	封面设计	王 晔
版式设计	范晓红	责任校对	朱惠芳	责任印制	宋克学

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100011
总 机 010-58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 高等教育出版社印刷厂

开 本 787×960 1/16
印 张 18
字 数 330 000

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
畅想教育 <http://www.widedu.com>

版 次 2006 年 11 月第 1 版
印 次 2006 年 11 月第 1 次印刷
定 价 35.50 元(含光盘)

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 18626-00



余志刚 1993年在中央音乐学院获博士学位。现任该院教授、博士生导师、音乐学系西方音乐史教研室主任。近年来开设的主要课程有：西方音乐史、中世纪音乐、巴赫与巴洛克音乐、贝尔格研究、音乐学文献研读等。出版的专著有《音乐的大海——巴赫》、《阿尔班·贝尔格的生活与创作道路》，编写并出版的教材有《西方音乐通史》（合著）、《西方音乐史纲》等。1998—1999年作为访问学者赴美国耶鲁大学，随Craig Wright等知名教授学习西方早期音乐，回国后一直从事西方音乐史的教学与科研工作，近期出版了最新的译著《欧洲中世纪音乐》。

前言

近年来，由国内的专家学者编写的各种西方音乐史教材已经出版了不少，有些已在全国范围内被广泛使用，并得到了初步的好评。不过，这些教材对于大多数非音乐史专业的学生和普通爱好者来说，往往不是过于简明扼要，就是信息量太大。前者虽然有利于学生掌握音乐史的主要脉络，但无法从中获得更翔实知识；后者则可能造成一些学生的重负，他们在信息的海洋中会抓不住重点，搞不清楚究竟要学多少东西。教师必须对学生进行引导，指出书中哪些东西是更重要的。在这种情况下，能有一本篇幅比较适中的“简史”，的确是当前西方音乐史教学（特别是作为公共课的教学）中的切实需要。

本书便是为适应这种需要而编写的。首先，它是一本简史，因此不必多人合写，而是由一人独立完成（当然，它在出版前一定也会经过其他专家的评审）。其次，它是在我长期教学经验的基础上写成的，综合了我过去的一些讲义，特别是参照了我为中央音乐学院远程教育学院编写的《西方音乐史纲》，在此基础上进行了比较彻底的改写，例如，对一些章节的次序和内容进行了调整，增加了原来没有的20世纪的部分，甚至包括了流行音乐的内容。

作为简史，必须做到脉络清晰、剪裁得当。在西方音乐史六大时期基本平衡的前提下，省略了一些枝节性的东西，主干得到了突出。例如，巴洛克时期的写作便突出了歌剧、器乐和晚期的大师这三个重点；以往最容易写得比较庞大的浪漫主义时期，现在也只突出了四个重点：一些主要的作曲家、歌剧、民族乐派和世纪之交的主要流派。

一方面，我力求使这本教材更加简明和更加好用，另一方面，我也力求使它保持较高的学术水准，反映西方音乐史这一学科的丰富性和复杂性。我参照了一些国外的比较新的同类教材，注意了知识的更新和研究成果的前沿性，并努力把它们与简明通俗的行文统

一起来。

我国已出版的同类教材中，通常缺少配套的音像资料和其他相关的教辅材料。本书不但有配套的音响附于书后，其中收录了书中全部谱例的音响，而且还将陆续制作课件、资源库等各种相关的学习资源，最终将形成一个比较完整的“教学包”，有助于教师教学和学生学学习。

这本教材的另一个新特点是插图增多了，一些插图显示了音乐与美术等姊妹艺术之间的联系，还有一些则有利于学生更直观地了解作曲家和他的生活环境。在行文中，对音乐体裁的特征和音乐家的风格特点的归纳尽量做到条理化，以便于学生记忆。

希望这本教材在今后的教学实践中能够经受广大使用者的检验，并在这个过程中得到不断的修订和完善，使之成为一本名副其实的精品教材。中央音乐学院的钟子林教授仔细审阅了本书的初稿，并提出了宝贵的意见；我的学生吕常乐帮助我校对了人名索引；高等教育出版社的编辑高洁女士对本书的出版给予了大力支持，在此对他们表示衷心的感谢。

余志刚

2006年3月20日

中央音乐学院

郑 重 声 明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》,其为人将承担相应的民事责任和行政责任,构成犯罪的,将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序,保护读者的合法权益,避免读者误用盗版书造成不良后果,我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为,希望及时举报,本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话: (010) 58581897/58581896/58581879

传 真: (010) 82086060

E - mail: dd@ hep. com. cn

通信地址: 北京市西城区德外大街 4 号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编: 100011

购书请拨打电话: (010)58581118

目 录

第一章 从古希腊到早期罗马基督教	
教会的音乐	1
第一节 古希腊人生活中的音乐	2
第二节 古希腊的音乐理论	4
第三节 古罗马音乐	7
第四节 早期基督教会的音乐	8
小结	9
第二章 中世纪的圣咏和世俗歌曲	11
第一节 圣咏的传播	12
第二节 教会仪式与音乐	13
第三节 中世纪音乐理论	17
第四节 中世纪的世俗音乐	19
小结	26
第三章 复调的诞生与“古艺术”	27
第一节 奥尔加农	27
第二节 巴黎圣母院复调	30
第三节 13 世纪的经文歌	34
第四节 有量记谱法	36
小结	37
第四章 14 世纪的法国和意大利音乐	39
第一节 法国“新艺术”	39
第二节 马绍的生平与创作	44
第三节 14 世纪的意大利音乐	47
小结	53
第五章 文艺复兴:从杜费到若斯堪	54
第一节 文艺复兴的音乐文化	54
第二节 英国音乐的影响	55
第三节 勃艮第地区的音乐	58
第四节 佛兰德乐派	62
小结	69
第六章 世俗音乐在 16 世纪的发展	71
第一节 意大利牧歌	71
第二节 其他国家的世俗歌曲	76
第三节 器乐的兴起	79
小结	80
第七章 宗教改革与文艺复兴晚期的	
音乐	81
第一节 德国宗教改革的音乐	81
第二节 “对应宗教改革”的音乐	83
第三节 帕勒斯特里纳的同	
时代人	88
第四节 威尼斯乐派	90
小结	92
第八章 17 世纪:巴洛克早期的	
声乐体裁	94
第一节 巴洛克音乐的一般特点	95
第二节 早期歌剧	98
第三节 17 世纪后半叶的歌剧	104
第四节 清唱剧和康塔塔	107
小结	109
第九章 巴洛克时期的器乐	110
第一节 17 世纪早期的器乐	110
第二节 17 世纪晚期的键盘音乐	111
第三节 器乐合奏音乐	115
小结	120
第十章 巴洛克晚期的大师	122
第一节 拉莫	122
第二节 D. 斯卡拉蒂	124
第三节 亨德尔	126
第四节 巴赫	130
小结	137
第十一章 古典主义早期的歌剧和	
器乐	138
第一节 18 世纪的古典主义风格	139

第二节 前古典主义时期的歌剧	140	小结	217
第三节 前古典主义时期的器乐	146	第十六章 民族主义音乐	219
小结	151	第一节 挪威民族主义音乐	219
第十二章 海顿与莫扎特	152	第二节 捷克民族主义音乐	221
第一节 海顿	152	第三节 俄罗斯民族主义音乐	223
小结	158	小结	229
第二节 莫扎特	158	第十七章 晚期浪漫主义和印象主义	231
小结	163	第一节 晚期浪漫主义	231
第十三章 贝多芬	165	第二节 印象主义	235
第一节 早期 (1770—1801)	165	小结	239
第二节 中期 (1802—1815)	168	第十八章 20 世纪上半叶的主要流派	241
第三节 晚期 (1816—1827)	171	第一节 表现主义	241
小结	173	第二节 民族主义	246
第十四章 浪漫主义: 最典型的七位作曲家	175	第三节 新古典主义	249
第一节 舒伯特	176	小结	252
第二节 柏辽兹	180	第十九章 1945 年以后	254
第三节 门德尔松和舒曼	184	第一节 先锋派	254
第四节 肖邦和李斯特	191	第二节 折中的作曲家	259
第五节 勃拉姆斯	201	第三节 先锋派以后	260
小结	202	小结	265
第十五章 19 世纪的歌剧	203	进一步阅读的书目	267
第一节 法国歌剧	203	音响目录	270
第二节 德国歌剧	206	人名索引	273
第三节 意大利歌剧	212		

第一章 从古希腊到早期罗马基督教会的音乐

西方音乐的源头可以追溯到遥远的古希腊时代。

大约从公元前 3500 年到公元前 2000 年间，地球上出现了我们人类的一些最初的文明。它们是：两河流域（幼发拉底河与底格里斯河）的苏美尔文明、尼罗河流域的埃及文明、恒河流域的印度文明和黄河流域的中国文明。除了这些肥沃的大河冲击盆地，在这个时期的地中海一带，也出现了欧洲的第一个高度文明，这就是古希腊的文明。大约在公元前 2000 年，它兴起于希腊南端的一个多山而肥沃的小岛——克里特岛上。

克里特岛位于欧、亚、非三大洲之间，地中海东部的中心地带。那里不仅物产丰富，而且是东西方的一个交通要隘，航海和商业的发展较早。在经济发展的同时，这里也出现了相当发达的文化，史称“爱琴文化”或“克里特—迈锡尼文化”。它的出现与希腊自身的社会历史、民族特点和自然条件有着密切的联系，而且，与东方一些国家的交流对它的发展也起过积极的作用。

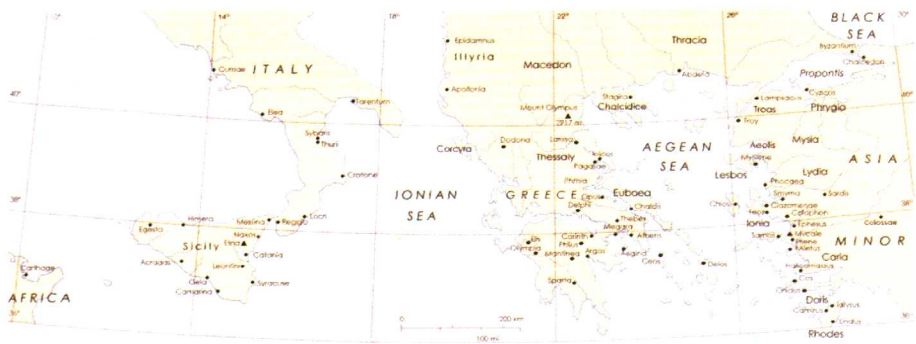


图 1-1 古希腊地图

大约公元前 800 年起，随着原始氏族社会的瓦解，希腊各地建立了许多奴隶制的城邦国家，其中，雅典逐渐成为一个最重要的城邦。以那里为中心，在公元前 5 世纪（大约公元前 479—前 338 年，也就是我国的春秋末至战国时期）出现了希腊古典文化的繁荣时期，建筑、雕塑、戏剧、音乐和哲学等很多方面在这时都取得了空前辉煌的成就。作有大量悲剧或喜剧的欧里比德斯、



图 1-2 雅典，帕特依神庙

阿里斯托芬，为雅典的帕特依神庙创作了不朽雕塑的菲狄亚斯，既是数学家，也是古希腊音乐理论奠基人的毕达哥拉斯，以及哲学家柏拉图、苏格拉底和亚里士多德等人都是这个时期的代表人物。古希腊正是由于这些文化上的成就，才在西方的文明史上具有了永久的重要性。

第一节 古希腊人生活中的音乐

已知的最早的欧洲音乐便是古希腊的音乐。尽管这种音乐流传下来的很少，但是我们可以从当时的文学作品中得知，音乐曾经是古希腊文化的中心，并具有多种社会功能。

古希腊人认为音乐是由诸神创造的，它与宗教观念保持着密切的联系。例如希腊语把音乐叫做 *mousike*，它出自希腊神话的缪斯女神一词。缪斯女神是宙斯的九个女儿，她们负责掌管包括音乐在内的各门艺术。希腊神话中的其他一些神或半人半神，如阿波罗、奥菲欧等，也都被认为与音乐有着特殊的联系。每种宗教仪式都是奉献给一个特定的神或女神的，并且有它自己有特点的音乐风格和乐器。

古希腊有两种常用的乐器，它们最初可能都来自小亚细亚一带。在一些古希腊的彩瓶上，我们可以看到这两种乐器的图形。

里拉琴（Lyre）是最重要的弦乐器，类似小竖琴，在一个碗状的，包着兽皮的共鸣体（最初用龟壳制成）上有两根弯曲的支柱，在支柱的横档上系着 5 至 12 根羊肠弦，用手或拨子弹奏，是供业余演奏者使用的比较简单的乐器。它的一种变体叫基萨拉琴（Kithara），体积较大，共鸣箱是木制的，可有 11 根或更多的弦，用右手持拨子弹奏。它既用于伴奏，也用于技巧性的独奏，是供专业演奏者使用的乐器。它被用于崇拜日神阿波罗的仪式上，也常用来为颂歌或史诗伴奏。

阿夫罗斯管（Aulos）是最重要的管乐器，在用木头、骨头或象牙制成的细管上开 3~5 个孔和一个拇指孔，顶端有一个单的或双的簧片。经常手持两

根管（呈V字形）同时吹奏，两手各按一根管。它的管长为30~60厘米以上，指孔后来有所增加，右手持的一根管子也许音较低或只吹长音。它被用于崇拜酒神迪奥尼索斯的仪式上，并常用它为“酒神赞歌”这种希腊戏剧的前身伴奏，也被用于希腊古典时代伟大的悲剧中。

古希腊的各种乐器（还包括一些其他的拨弦乐器和打击乐器）的演奏是相当普遍的。早在公元前582年就有独奏的里拉琴和阿夫罗斯管的比赛举行。据说当时的很多技巧高超的音乐家都可以参加这种类似体育比赛的乐器演奏活动，不过，妇女是例外，尽管她们的演奏已达到专业水平。

由于音乐有不易保存的特性，我们今天还能见到古希腊音乐的遗迹，与当时的雕塑或文学相比，可以说更是凤毛麟角。而且，从古至今，人们对这种音乐的了解几乎都是第二手的，即：只能从出土的石刻、绘画、片段的记谱以及理论著作和文学作品里有关音乐的描述中大致地了解到。到目前为止，大约有40个古希腊音乐作品或作品的片段先后被发现。它们都产生于古希腊后期，前后跨越了大约七个世纪，而且都是声乐曲。当时，早期的一些比较复杂的音乐风格已经消失。其中的重要作品有：阿波罗神殿的两首圣歌（前128—前127）；作为墓志铭刻在石碑上的酒歌《塞基洛斯基志铭》（约1世纪）；克里特岛上的三首梅索梅德斯的赞美诗（1—2世纪），以及可能是幼里庇底斯亲自作曲的戏剧《奥雷斯特斯》中的合唱片段。^①

下面的谱例1-1是《梅索梅德斯的缪斯赞美诗》。从这个例子中我们可以看到古希腊音乐的一些基本特点：单声部织体，没有和声或对位；表演中可能有即兴产生的支声复调^②；音乐的节奏与诗歌的节奏是一致的。

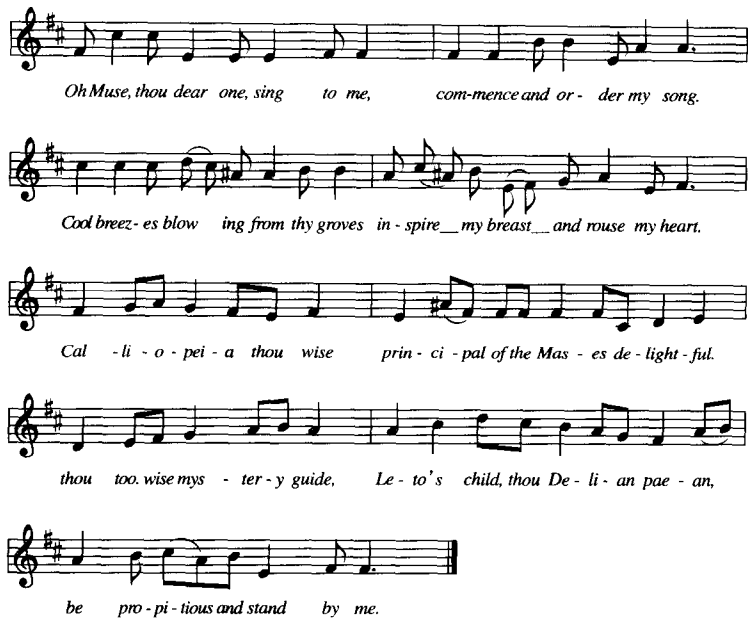


图1-3 古希腊人在用基萨拉琴（一种较大的里拉琴）伴奏自己的歌唱，出自公元前4世纪古希腊双耳酒罐上的绘画。

① 这个音乐片段被发现于公元2世纪的莎草纸（也称蒲纸，一种古埃及人发明的用莎草制成的纸）上。

② 支声复调（Heterophony）指乐器与人声表演同一旋律时，乐器对旋律加以装饰。

谱例 1-1:《梅索梅德斯的缪斯赞美诗》, 音响 1



Oh Muse, thou dear one, sing to me, com-mence and or-der my song.

Cool breez-es blow ing from thy groves in-spire my breast and rouse my heart.

Cal-li-o-pei-a thou wise prin-ci-pal of the Mas-es de-light-ful.

thou too, wise mys-ter-y guide, Le-to's child, thou De-li-an pae-an,

be pro-pi-tious and stand by me.

歌词大意:

亲爱的缪斯
对我歌唱吧,
凉爽的微风吹过树林,
开阔了我的胸怀,
唤醒了我的心灵。

第二节 古希腊的音乐理论

古希腊的音乐思想体现在它的理论著作中,这种理论比实践对后世的影响更大。由于理论著作比较容易保存,我们对它的了解当然也比对音乐本身的了解更多一些。它主要是通过毕达哥拉斯、亚里士多德、柏拉图和波依蒂乌等古希腊、罗马乃至中世纪早期的哲学家的著作传给后世,特别是波依蒂乌(Boethius, 约480—524)的《音乐的原理》(De institutione musica)一书,对古希腊的音乐理论做了详细的论述,从而对中世纪的音乐理论产生了直接的影响。

古希腊主要有以下两类音乐理论方面的著作流传下来。一类是有关音程、音阶和调式的理论,另一类则涉及音乐的本质及其教育作用。

一、音程、音阶和调式理论

毕达哥拉斯 (Pythagoras, 约前 580—约前 500) 是古希腊音乐理论的奠基人。他是数学家, 认为“一切皆数”, 因此音乐也与数学密不可分。在他看来, 音乐由数字决定, 并体现了宇宙的和谐。也就是说, 音乐在微观世界中反映了统治宇宙的协和法则。他把音高关系 (音程) 与数字的比例联系起来。

据说毕达哥拉斯曾经利用测弦器的弦长振动频率的数字比例来计算音程。^① 他发现 2:1 的弦长比例可以产生八度音, 3:2 的比例可产生五度音, 而 4:3 的比例可产生四度音。其他音程也可用各自数字比例来表达。这样, 音乐便有了理性的和可以计算的基础。他根据计算的结果把音程分为协和的与不协和的两类, 其中, 协和音程只有八度、五度和四度。其他音程 (包括三度和六度) 都是不协和音程。这是因为他认为弦长比例的数字越简单, 音程就越协和, 例如五度的比例是 3:2, 而三度却是 81:64。

托勒密 (Ptolemy, 公元 2 世纪) 是古希腊音乐理论最后一位重要的解释者。作为一位天文学家, 他把音程和天体的运动联系起来。他所谓的“天体的音乐”是一种由行星的运动产生的听不到的音乐。这与古代东方人的神秘观念是很相似的。

对于音阶和调式的理论, 亚里斯多西诺斯 (Aristoxenus, 约公元前 330 年) 和克里奥尼德斯 (Cleonides, 约公元 2 世纪) 有较大贡献。他们首先对音高进行了研究, 指出四音音阶 (tetrachord) 是整个音乐系统的基础。它自上而下排列, 两端的音构成固定的四度音程, 中间的两个音可以变化, 从而形成三种不同的四音音阶。

谱例 1-2: 四音音阶



第三种“四分音的”不同于平均律音阶, 它含有小于半音的微分音音程。由于大部分东方民族的音乐中都存在这种音程, 所以, 在这里也可以看到东方音乐对古希腊音乐的影响。不过, 在这三种四音音阶中, 第一种“自然音的”

^① 这个传说还有另一版本, 按照后来波伊蒂乌的说法, 毕达哥拉斯是在偶尔听到一个铁匠铺里不同数量的锤子所敲击的声音后发现这一点的。

是最常用的。

两个四音音阶可以连成一个八度音阶。连接方式有两种：如果一个四音音阶的最后一个音也是另一个四音音阶的第一个音，这种连接便是“衔接式”的；如果两个四音音阶之间是一个全音，这种连接便是“分离式”的。

四个四音音阶可以连成一个由 15 个音构成的较大的音阶，叫做“大完整体系”。它包括两个八度，相当于人声的音域，由衔接式和分离式的四音音阶交替组成。每个四音音阶的两个中间音照例可以变化，最低音 A 则被认为是四音音阶以外的附加音。此外，还有一种由三个衔接式的四音音阶构成的较小的音阶，叫做“小完整体系”。

谱例 1-3：大完整体系



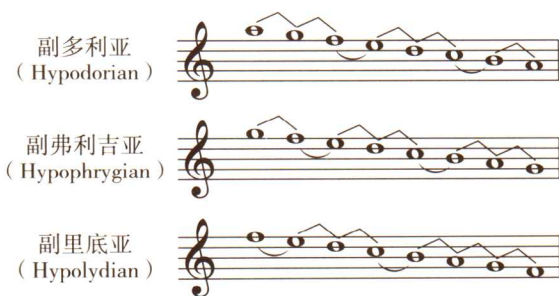
谱例 1-4：小完整体系



在不同音高上排列的音阶便构成不同的调式。古希腊的调式（当时被称为“托诺斯”或“哈莫尼亚”）以四音音阶为基础，一共有七种，它们分别是：

谱例 1-5：古希腊调式

多利亚 (Dorian)	
弗利吉亚 (Phrygian)	
里底亚 (Lydian)	
混合里底亚 (Mixolydian)	



这些调式是用古希腊地理上的一些不同区域的名称（如“多利亚”）来命名的。最初是用来指以这些地区为基础的旋律类型。前三种调式是主要的调式，它们分别由两组音程关系相同的四音音阶构成，其中又以第一种“多利亚”调式最常用。后四种由两组音程关系不同的四音音阶构成的调式用的较少。

二、“音乐教化作用说”

两位著名的古希腊哲学家柏拉图和亚里士多德也是古希腊音乐理论的代表人物。他们认为，音乐具有伦理道德的性质，可以影响人的性格、行为和思想。音乐中不同的调式会使人产生不同的情感反应。例如亚里士多德认为混合里底亚调式会使人悲伤，多利亚调式可体现出勇敢，而弗利吉亚调式则会使人激动和好战。柏拉图对此也有同感。他限定了一些他认为可以使用的调式和节奏，将音乐与体育完美结合，才能培养出理想国家的人才，而某些

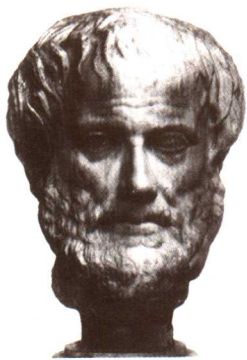


图 1-4 亚里士多德像

不好的音乐则必须加以禁止，否则可能导致人们产生不良行为。亚里士多德更注重经验和实用，并认为音乐也可以用于人们的娱乐。他还有一种理论叫做“模仿说”，相信音乐是对人的感情或各种情感状态的模仿，因此人们聆听音乐时，才会产生相应的情感反映。他们二人的这种强调音乐对人的道德品性的教育作用的观点，就是所谓的“音乐教化作用说”（Doctrine of Ethos）。

第三节 古罗马音乐

古罗马在征服希腊后，继承了古希腊的许多文化遗产，包括美术、建筑、音乐、哲学等许多方面。虽然古罗马没有实际的音乐作品保留下来，但是我们从文字记载或出土文物中了解到，当时的音乐生活还是相当繁荣的。例如，阿

夫罗斯管的一种变体叫做提比亚（Tibia）在罗马的宗教仪式、军乐队和剧院中大量使用。一些铜管乐器也很常见，有一种叫做图巴（Tuba）的长而直的小号和一种叫做科尔努（Cornu）的较大的半圆型号角。他们还沿用了希腊人发明的最早的水力管风琴（一种用水作为动力稳定风压的管风琴）。

当时，很多古罗马皇帝都成为了音乐的保护人，例如著名的尼禄皇帝甚至想成为一名音乐家。在古罗马，音乐不仅用于公众场合，而且也用于私人的娱乐和教育活动。这种音乐的兴盛一直持续到罗马帝国在公元3到4世纪开始衰亡时为止。

在罗马帝国的末期，伴随着帝国的衰落和最终在5世纪（公元476年）的解体，基督教开始在整个地中海地区和罗马帝国兴起。虽然它早期曾受到迫害，但它的传播速度增长得很快，终于使罗马皇帝在313年的《米兰敕令》中承认它的合法地位。同时，基督教仪式的音乐也开始发展起来。教会逐渐取代了罗马帝国，成为培育和发展音乐的主要机构。

第四节 早期基督教会的音乐

早期基督教会的音乐思想在形成的过程中，首先受到了古希腊的影响。教父们经常是从罗马人那里搜集、整理来自希腊人的音乐思想，其中大多涉及音乐的功能、理论和结构，并最终形成了与基督教神学相一致的那些思想。一方面，基督教会保存了关于音乐的教化作用的理论的某些因素，但另一方面又明确反对音乐的娱乐作用，而赞成一种服务于宗教的音乐。于是，音乐中与异教有联系的东西，特别是器乐，在基督教会中被禁止了。

其次，基督教会的早期音乐也受到犹太教的很大影响。由于基督教是从犹太教中派生出来的，所以基督教也包括了一种象征性的献祭和圣餐的仪式。在读经和按特定的日子演唱特定的《圣经》中的诗篇歌这一传统上，基督教和犹太教也是相似的。

由于基督教产生于西亚的耶路撒冷，所以，它的音乐还受到了来自东方的影响，叙利亚的修道院是产生和发展基督教音乐的一个很重要的地方，据说诗篇歌和赞美诗的演唱便是首先从那里传到东罗马帝国的拜占庭，然后才进一步传到西方的米兰等地的。自公元395年东、西罗马帝国分开之后，形成了东、西方两个不同的教会，它们各自有着不同的仪式传统，所用的音乐曲目也不尽相同。拜占庭（后称君士坦丁堡，也就是今天的伊斯坦布尔）作为一个重要的政治中心，它的文化综合了古希腊和东方的影响。同时，拜占庭的音乐也影响了西方教会（以罗马为中心）的圣咏，特别是通过对旋律的分类而产生的八种调式，以及大量的圣咏，尤其是赞美诗，从拜占庭传入了西方。

在西方教会的圣咏中，不同的地区在接受来自东方的遗产时也形成了不同的流派。它们有不同的流行地区和名称，在礼仪和音乐上都是各有特征的。流行于法国的叫“高卢圣咏”，流行于西班牙的叫“莫扎拉比圣咏”，在凡蒂冈以外与格里高利圣咏一起发展的是“老罗马圣咏”，以圣安布罗斯主教命名，并以米兰为发展中心的是“安布罗斯圣咏”。而最著名的“格里高利圣咏”是直到9世纪前后才逐渐形成的一套统一的仪式音乐（详见下章）。

在音乐理论方面，马蒂阿努斯·卡佩拉（M. Capella）5世纪初在总结古希腊音乐思想的基础时提出了“七艺”的理论。他将音乐列入七类“文科”之中，它们依次包括：语法、逻辑、修辞、几何、算术、天文和音乐。

波依蒂乌是中世纪最有影响的理论家，他把卡佩拉的“七艺”分成两个部分，即与语言相关的前三艺（语法、逻辑和修辞）和与数字相关的后四艺（几何、算术、天文和音乐）。他的著作《音乐的原理》可能以已经失传的古希腊著作为基础，反映了毕达哥拉斯等古代理论家的思想。在这部著作中，他还把音乐分成三类：天乐（听不到的宇宙音乐）、人乐（身体、灵魂等各部分的内在的协和）和器乐（鸣响着的可听到的音乐）。

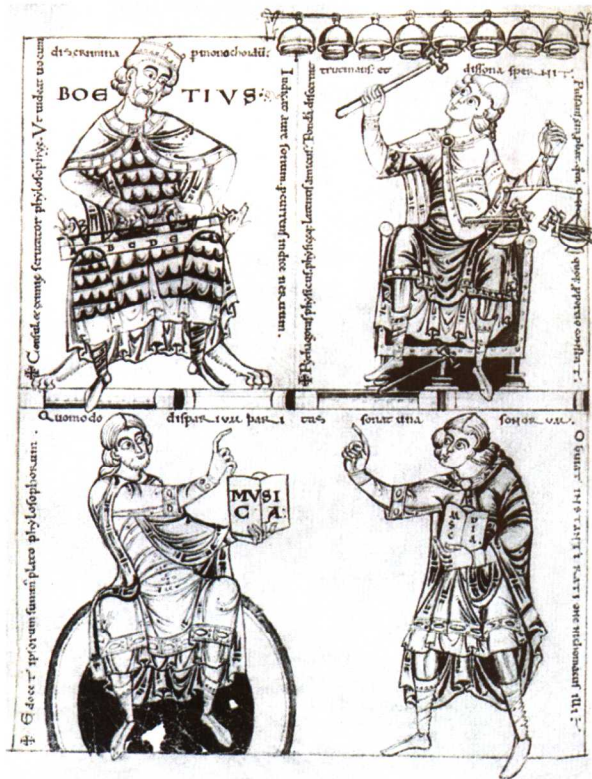


图1-5 波依蒂乌《音乐的原理》（12世纪手抄本）扉页，左上角为波依蒂乌。他正与毕达哥拉斯和柏拉图等人讨论音乐。

小结

由于保存下来的资料太少，古希腊和古罗马音乐中的很多细节问题我们难以搞清。一些理论问题因为缺乏实际音乐的佐证，仍然只能推测而难以做出

定论。但是，这些理论著述的确把一些音乐的基本概念传给了后世。中世纪在很多方面都受到了这些古代遗产的深远影响。例如，古希腊人在音乐创作与表演上的即兴传统；在美学思想上认为音乐具有影响人的思想和行为的力量，而不仅仅是一种纯粹的美的音响；在音乐理论上科学地建立起来的一套声学理论和基于四音音阶的音阶系统，以及音高、音程、调式、旋律和节奏等一系列音乐术语，后来都成为中世纪音乐理论的基础。基督教会最终把它们与来自一些其他文化的影响相结合，从而把古代的遗产转变成西方最持久的音乐传统之一。因此，我们在学习西方音乐史时，首先对这种作为基础的古代音乐有所了解是很必要的。

复习思考题

一、问答题

1. 简述古希腊在音程、音阶和调式方面的理论。
2. 比较柏拉图和亚里士多德的音乐思想。

二、名词解释

1. 毕达哥拉斯
2. 四音音阶
3. 里拉琴
4. 《梅索梅德斯的缪斯赞美诗》

三、选择题

1. 希腊古典文化的繁荣期出现于：
 - A 公元前 4 世纪
 - B 公元前 5 世纪
 - C 公元前 3 世纪
 - D 公元 5 世纪
2. 以下哪点不属于古希腊音乐的特点：
 - A 单音音乐
 - B 与诗歌和舞蹈相结合
 - C 完全自由地即兴创作
 - D 偶有支声复调
3. 大约有多少古希腊音乐作品残存至今？
 - A 40
 - B 30
 - C 20
 - D 50
4. 哪种乐器常用于崇拜酒神的仪式和戏剧伴奏？
 - A 里拉琴
 - B 阿夫罗斯管
 - C 基萨拉琴
 - D 提比亚

第二章 中世纪的圣咏和世俗歌曲

一般认为，欧洲的中世纪从公元 476 年西罗马帝国灭亡时开始，到 15 世纪文艺复兴开始时为止，历经了将近一千年的漫长岁月。中世纪这个名词是文艺复兴时期的学者们发明的，他们认为自己的时代是古代文明复兴的时代，因此在古代文明的终结和它的复兴之间的时代便是所谓的“中世纪”。这个词暗含着贬义，人们长期以来认为它是一个沉睡的“黑暗时期”。它不仅伴随着古代文明的终结，社会政治的解体，而且人们的生活状态非常压抑，人类精神的觉醒也非常缓慢。然而实际上，中世纪是欧洲的一个重要的文化形成期。在这个时期内，基督教文化、日耳曼文化和地中海文化等多种文化相互交融，为形成整体意义上的西方文明奠定了基础。

中世纪的早期，在社会的动荡中产生了两种力量，它们直接推动了新的社会与文化的产生。其一是北方好战的蛮族，在征服的土地上建立了以封建诸侯为中心的国家。其二是新兴的基督教会，在罗马建立了以教皇为中心的制度。基督教在中世纪的欧洲成为一种最强有力的，包罗万象的信仰，从中产生了基督教的哲学、法律、政治、经济和文化，甚至科学也被纳入了宗教的框架。因此，中世纪的艺术大部分是从教会内部产生的，并直接为教会所利用，音乐自然也不例外。与此同时，我们也看到，在教堂以外的世俗音乐，即主要用于娱乐目的音乐，也得到了很大的发展，其重要的代表就是中世纪的世俗歌曲。宗教音乐和世俗音乐构成了中世纪单声部音乐的两条平行发展的线索。

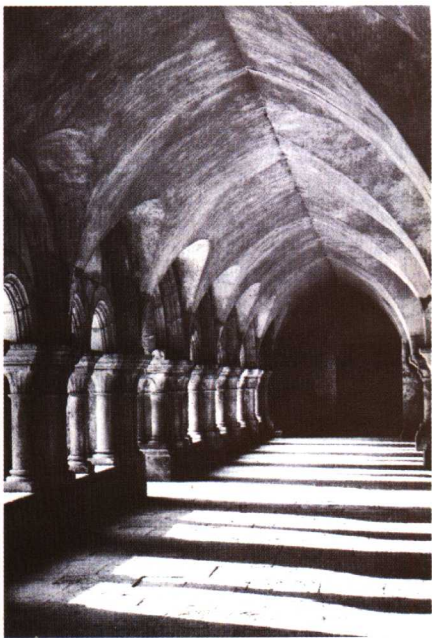


图 2-1 中世纪修道院的回廊

第一节 圣咏的传播

基督教的仪式音乐叫做圣咏，也可以叫做素歌或格里高利圣咏。

作为一种活的口传的传统，圣咏流传了几个世纪。如前所述，欧洲各地起初所用的仪式音乐各不相同，但后来，大约从9世纪起，随着罗马的宗教仪式被西欧各地普遍采用，各种圣咏也开始罗马化，逐渐趋向统一。



图 2-2 格里高利教皇一世在记录圣咏

据说完成这项统一工作的人是罗马教皇格里高利一世（约590—604年在位）。他收集编定了一套统一的圣咏，并在各国教会推荐使用。这就是著名的格里高利圣咏。传说在格里高利教皇进行这项工作的时候，一只象征圣灵的鸽子飞到他耳边向他口授圣咏，而他又将听到的圣咏口授给在他身旁记录的抄写员。不过，这毕竟只是传说，历史上对他是否真的负责过编定工作并未得到严肃的证实。

确实做过圣咏的编定工作的是法兰克人。他们是北方的蛮族部落中的一支最强大和最重要的力量。公元486年，他们在今天的法国、德国西部和瑞士一带建立了法兰克王国，并于496年皈依了基督教。公元800年，法兰

克王国的皇帝查里曼在罗马让教皇为他加冕，宣布了一个新的罗马帝国的成立。这时，法兰克王国已达到了它的最大版图。

当时，正值西方历史上著名的加洛林文艺复兴时期^①，一套罗马的传统圣咏在查里曼的倡导下传到了法兰克王国。法兰克人在统一了政治和宗教的权利后，为发展文化而沿用了罗马的教会仪式。他们把从罗马人那里学来的圣咏加

^① 这是大约从8世纪中叶到9世纪，以法兰克第二代王朝——加洛林王朝命名的一个文化繁荣的时期，基督教文化在这时受到了特殊的重视。

以整理和记谱,按音域或结束音进行分类,并从中归纳出一套调式系统,还建立了专门训练歌手演唱圣咏的学校,促进了这些圣咏在西欧各地的推广和使用。为了便于传播,他们就借用格里高利教皇的名声,把这些圣咏叫做格里高利圣咏。因此,我们今天所见到的最早的格里高利圣咏的抄本,实际上是9世纪末由法兰克人完成的。

第二节 教会仪式与音乐

我们要了解圣咏,就要先了解与圣咏紧密相关的教会仪式。

一、日课与弥撒

教会的礼拜仪式主要有两大类:它们是日课(Office)和弥撒(Mass)。

日课是教会每天按固定的时间和顺序而作的祈祷,它的程序是大约公元520年前后在《圣本尼迪克教规》中加以编订的。每天从午夜过后不久就开始,就寝前结束,在不同的时辰共有八次祈祷。其中在音乐上最重要的有三次,它们分别是凌晨进行的申正经(Matins)、日出时进行的赞美经(Lauds)和日落时进行的晚课经(Vespers)。日课的祈祷仪式一般包括祈祷、唱诗篇歌^①和读经等内容。

弥撒虽然发展较晚,但却是教会主要的和最公开的仪式。它是对耶稣最后的晚餐的象征性再现,通常包括序引、福音仪式和圣餐仪式三个部分,中心内容是圣餐仪式,用象征基督的鲜血和肉体的葡萄酒和面饼献祭和分享。弥撒所用的音乐是整个仪式的重要因素。如果按照弥撒的歌词加以分类,可以分成以下两类不同的弥撒:

1. 特定弥撒(Proper Mass)

这是为特定的宗教节日所用的弥撒,它的歌词是可变的,以适应教会年中各种特定的节日。它形成较早,一般包括如下五段:进台经(Introit)、升阶经(Gradual)、阿利路亚/特拉克图斯(Alleluia/Tract)、奉献经(Offertory)、圣体经(Communion)。

2. 常规弥撒(Ordinary Mass)

这类弥撒的歌词在全年的使用中固定不变,形成较晚,14世纪后形成作曲家用这套歌词创作的复调弥撒套曲,一般也有五段:慈悲经(Kyrie)、荣耀经(Gloria)、信经(Credo)、圣哉经(Sanctus)、羔羊经(Agnus Dei)。

^① 诗篇歌(psalms)是对《圣经》中的“诗篇”的吟唱,在弥撒和日课中均有使用,是圣咏中最古老的一个部分。

这两类弥撒曲在实际的仪式中是可以交叉使用的。对教会来说，这些音乐并不是仪式的伴随物，而是仪式的重要组成部分。其中音乐最丰富的段落是升阶经、阿利路亚、续唱和奉献经。整个弥撒在整体结构上又可分为序引、福音仪式和圣餐仪式三部分。唱诗班演唱的主要的圣咏段落在下面用粗体字标明，其余的是神父布道和读经的部分，整个程序如下：

	特定弥撒	常规弥撒
序引	进台经	
		慈悲经
		荣耀经
福音仪式	短祷文	
	使徒书	
	升阶经	
	阿利路亚/特拉克图斯 ^①	
	(继叙咏) ^②	
	福音书	
	(布道)	
		信经
圣餐仪式	奉献经	
	序祷	
		圣哉经
		羔羊经
	圣体经	
	领圣体后诵	
		会众散去

二、圣咏的特征

谱例 2-1 是一首《慈悲经》和《短祷文》的开头，选自《四句节弥撒曲》。《慈悲经》是常规弥撒的第一段。它来自古希腊的一种传统：九次祈祷怜悯。歌词共有三句，保留了原来的希腊文，它们的意思是：“天主怜悯我等，基督怜悯我等，天主怜悯我等”。这三句词各唱三次，形成九次祈祷。旋

① “特拉克图斯”在忏悔季节代替比较欢快的“哈利路亚”。

② “继叙咏”在中世纪常用，现在少见。

三、圣咏的后期发展

由于政治上的原因，从8世纪到中世纪将近结束，圣咏的大部分重要的发展都发生在阿尔卑斯山以北。那时，欧洲的一些部分，主要是西部和中部，在查理曼的领导下得到政治上的统一，并形成了新的文化中心。在一些重要的修道院里，音乐的传统得到了发展，这导致了一些新的圣咏形式的产生，其中包括附加段、继叙咏和仪式剧。

附加段是新创作的附加在已有的圣咏中的段落，它可以加在圣咏的前面或插在圣咏中间，经常采用纽姆式的旋律风格。它有三种做法：（1）在已有的花唱旋律上加词；（2）既加词又加音乐；（3）只加音乐。著名的圣加尔修道院（今瑞士境内）成为创作附加段的一个重要的中心。这种形式兴盛于10—11世纪，以后逐渐消失。

继叙咏最初是作为阿利路亚的朱比勒斯花唱的附加部分出现的，它为哈利路亚增加花唱，有时又在上边加上散文体的歌词。据说圣加尔修道院的僧侣音乐家诺特克（又称“口吃者”）最初在冗长的花唱旋律上增加歌词只是为了帮助记忆。后来它成为一种新创作的独立的圣咏，通常加在哈利路亚之后演唱。它的形式通常包括一系列的乐句，其中除了首尾两句，中间乐句的音乐均为反复的（但歌词不同），构成一种典型的继叙咏的曲式：a bb cc dd ee……x 这种体裁在10—13世纪之间达到它的顶峰，但是在16世纪的特伦特宗教会议上，大部分继叙咏被排除出宗教仪式，只有5首比较重要的保存下来。

仪式剧起源于附加段，它是将圣经的重要故事情节中的一些短小对话谱写成圣咏，在弥撒之前进行表演。最重要的仪式剧有两种：《你们在墓前寻找何人》和《你们在马槽中寻找何人》，它们分别是在复活节和圣诞节这两个最重要的节日上表演的。在12世纪的著名修女希尔德加德^①创作的大量音乐作品中，也有一部宗教道德剧《美德》（Ordo virtutum，创作于大约1151年）。

今天已知的格里高利圣咏大约有三千首之多，它们在多年的口头传唱后，直到9世纪前后才被记下谱来，成为西方音乐文化遗产中的一批古老的珍宝，同时也是西方艺术音乐发展的一个重要基础。我们将会看到，正是从这些单声部的圣咏中，逐渐孕育和发展出一种丰富的复调音乐的传统，对后来西方音乐的发展（尤其是17世纪之前的音乐）产生了很大的影响。因此，格里高利圣咏的历史意义是很深远的。

^① 希尔德加德（Hildegard von Bingen, 1098—1179）是德国中世纪的一位修女院院长，以其宗教预言和启示的力量著称于世。她最杰出的著作是《认识道路》（Scivias），描述了她的26个宗教幻觉。此外，她还有自然科学和医学方面的论著，并作有很多诗歌和类似格里高利圣咏的音乐作品。








第三节 中世纪音乐理论

一、教会调式

中世纪圣咏的调式系统，也称教会调式系统，是在7—9世纪之间形成的。由法兰克人在整理和记录圣咏时归纳而成。它是以拜占庭调式系统、古希腊音乐理论和对圣咏旋律的研究作为基础，以圣咏的音域、结束音和一些常见的旋律程式作为依据来制定的。当初，总结它的目的只是用它对已有的圣咏进行分类，而不是为新的音乐创作提供理论基础。这个调式系统在11世纪基本完成，并在随后的很多世纪中被当作音乐理论的基础。

这个调式系统有八种调式，由多莉亚、弗利吉亚、里底亚和混合里底亚这四种基本调式（称为正调式），加上它们各自的变格形式（也是四种，比各自的正调式低四度，称为副调式）组成。每种调式都有自己的常用音和结束音。四种正调式的结束音分别是D、E、F、G（当时还没有绝对音高）。副调式的结束音与正调式相同，但常用音不同（见下面的白音符）。在圣咏中，旋律经常围绕常用音旋转，最后落在结束音上。八种调式的名称虽然从古希腊的调式沿用下来，但所指的音阶却不相同。音阶的排列也从自上而下改为自下而上。

谱例 2-2：中世纪调式

正调式		副调式	
1. 多莉亚		2. 副多莉亚	
3. 弗利吉亚		4. 副弗利吉亚	
5. 里底亚		6. 副里底亚	
7. 混合里底亚		8. 副混合里底亚	

二、记谱法和规多的理论

关于圣咏的记谱，现存最早的是9世纪出现的圣咏手抄本，它是用符号谱记谱的。符号谱又称纽姆谱，它用点、横线、斜线、曲线等符号标记在歌词的上方，指示旋律的大致轮廓。这是西方记谱法最早的根源，它在当时的出现也是为了统一法兰克王国的仪式和圣咏。10世纪有了“表示音高的”纽姆谱，然后出现了用一条或两条线指示某些相对音高的一线谱或二线谱。到了11世纪初，圣咏开始使用四线谱记谱。这使相对音高的准确记谱成为可能。只是这种记谱法还不能准确地表示圣咏的时值和节奏。

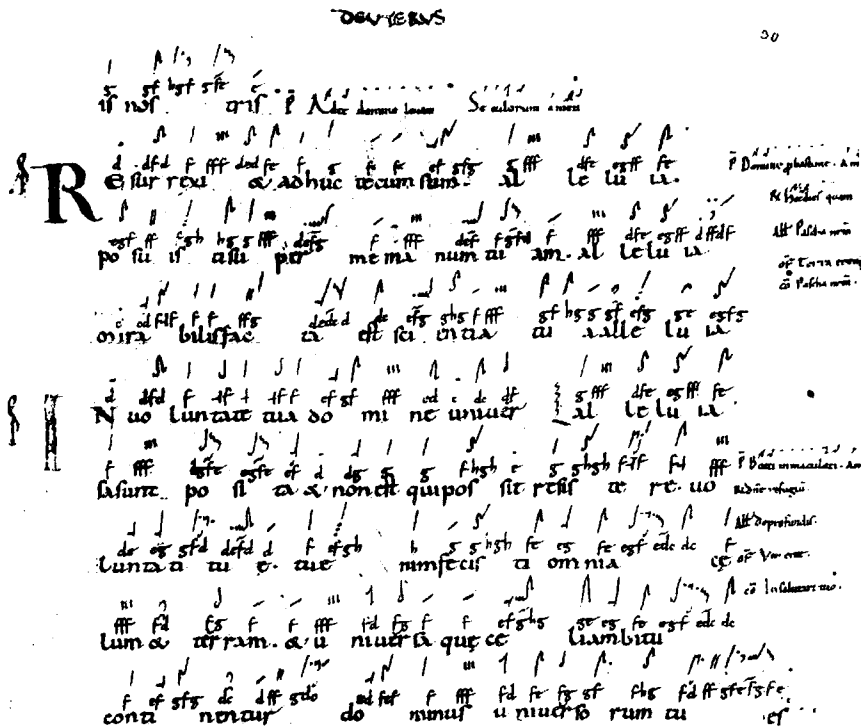


图 2-3 纽姆谱

11 世纪的音乐理论家规多·达莱佐（Guido d'Arezzo，约 1025 年）发明了一套唱名法，以便帮助唱诗班的僧侣在歌唱圣咏时记住全音和半音的位置。这套唱名法包括六个音：ut，re，mi，fa，sol，la，构成了当时使用的六音音阶。这些唱名至今我们还在使用，只是 ut 改成了更响亮的 do，并增加了第七个音 si。这些唱名实际来自一首赞美诗《你的信徒们》（谱例 2-3），在那首赞美诗中，前六句歌词开头的第一个音节依次是这六个音的唱名。

谱例 2-3: 赞美诗《你的信徒们》, 音响 3



所谓“规多手”(图 2-4)是指规多当时发明的一种教学工具,为了方便教僧侣们演唱音符和音程,规多把六音阶系统(包括三组六音阶)的音高唱名依次写在左手的每个关节上。

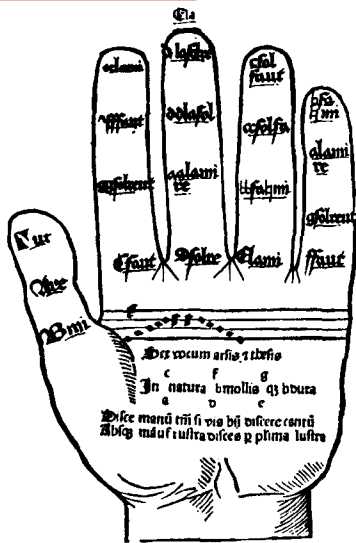


图 2-4 规多手

第四节 中世纪的世俗音乐

中世纪的世俗音乐与宗教音乐是平行发展的,二者在发展过程中一直在互相影响。尽管教会一直在力图防止宗教音乐的世俗化,但世俗音乐对它的渗透始终是不可避免的。同时,世俗音乐也在不断地从宗教音乐中吸取营养,在结构、织体、记谱法等方面都受到了宗教音乐的深刻影响。

现存最早的中世纪世俗音乐是一些流浪僧侣或诗人创作的拉丁文歌曲,其

中包括著名的《卡米纳·布拉那》(Carmina burana, 意为《博伊伦之歌》)^①。这是一本包括 200 多首世俗诗歌的选集, 保存在德国博伊伦修道院的一份 13 世纪的手稿中, 题材大多涉及爱情、酒和对教会的讽刺。

从 11 世纪起, 欧洲各地的地方语言逐渐兴起。这些语言包括拉丁语系的法语、西语、意语和日尔曼语系的英语、德语等。用这些地方语言创作和演唱的世俗歌曲在 12—13 世纪盛极一时, 形成了欧洲最早的世俗音乐的传统, 它与用拉丁文演唱的宗教音乐传统基本上是平行发展的。除了大量的流浪艺人的演唱和演奏外, 其主要的代表便是法国的游吟诗人和德国的恋诗歌手, 以及后来的工匠歌手所创作的歌曲。

一、游吟诗人

兴盛于 11 世纪至 13 世纪末的游吟诗人, 首先出现在法国南方的普罗旺斯以及加泰罗尼亚和意大利北部的一些地方。他们的艺术最初还受到了相邻的西班牙—摩尔文化的影响。这种游吟诗人叫做“特罗巴多”(Troubadour), 大多来自贵族、骑士^②阶层或封建王侯, 当然也包括一些有才能的下层人士, 还有少数女性游吟诗人, 叫做“特罗巴里兹”(Trobairitz)。这些人既是诗人又是音乐家, 用普罗旺斯语(奥克语)这种统一的书面语写作歌词。这些西方最早的用地方语言而不是拉丁语写成的抒情诗, 对欧洲文学曾产生过很大的影响。这些特罗巴多为自己的诗谱曲, 在宫廷中或在经常举办的赛歌会上亲自演唱或雇流浪艺人来唱。他们的歌曲盛行于 1130—1210 年间。

12 世纪中叶, 在特罗巴多的影响下, 法国北部也形成了一个游吟诗人聚集的中心。这些游吟诗人被称为“特罗威尔”(Trouvere), 他们用现代法语的前身(奥依语)写作, 在歌曲的形式和内容上几乎是完全模仿南部的特罗巴多, 但也形成了自己的一些特点。这些歌曲盛行于 1170—1240 年间。

特罗巴多大约有 2 600 首诗和大约 300 首旋律被保留下来, 特罗威尔则有大约 2 130 首诗和 2/3 的旋律流传至今。当时的诗歌大都配有旋律, 但是乐谱却不像诗歌那样总是被记录下来, 因此大部分旋律遗失了。那些被记下谱来的歌曲被收在《尚松曲集》(Chansonniers)中, 由于广泛的口头传唱而存在许多略有不同的抄本, 记谱的方式则与教会圣咏所用的相同。

南部与北部的游吟诗人的歌曲在题材上是近似的, 中心题材是爱情, 最重

① 这些古老的世俗歌曲对当代作曲家也产生了影响, 20 世纪德国作曲家卡尔·奥尔夫以其中一些诗歌为基础创作了清唱剧《卡米纳·布拉那》。

② 骑士指中世纪的武士, 它们为国王或封建主服务, 通常拥有封地。他们一般为贵族出身, 但在正式被封为骑士之前, 往往处于较低阶层。

要的新主题是“宫廷之恋”。这是指中世纪西欧的贵族恋人之间的一种行为规范，按照这种习俗，游吟诗人（通常是贵族或骑士）对一位理想中的女人（经常是更高阶层的已婚妇女）产生了爱情，成为“夫人陛下”的一个“陪臣”，像接受封地或勋章那样接受她的宠爱。他必须用英雄的业绩来证实他的忠诚并始终为这种爱情保密。然而，这终究是一种难以得到的爱情。在贵族之间经常有商业联姻的中世纪，这种“宫廷之恋”的形式得到了人们的认可。而且，人们还常用歌颂圣母的歌曲所采用的风格和手法来创作和演唱这种歌颂人间之爱的世俗歌曲。

除了“宫廷之恋”，游吟诗人的歌曲还涉及相当丰富的题材，包括社会、政治、道德、文学、战争、宗教和大自然等诸多方面，歌曲的主要形式大致可分为如下几类：

（1）康索（Canso），是一种以表达爱情为主的分节歌。

（2）晨歌（Alba），也是一种情歌，主要表现幽会的情人在清晨不得不分手时的情感。

（3）田园歌（Pastourelle），主要表现骑士与牧羊女之间的爱情，有些甚至发展成一种有角色的小音乐剧。

（4）辩论歌（Tenso），两个或更多的游吟诗人就爱情、政治、宗教、文学等广泛的题目进行讨论的一种对话式的歌曲。

（5）讽刺歌（Sirventes），是对社会问题和政治时事进行讽刺的歌曲。

（6）悲歌（Planh），是与游吟诗人的保护人或其他重要人物的丧葬有关的哀悼歌曲。

（7）记功歌（Chanson de Geste），是叙述历史上民族英雄的功绩的史诗，也是最早的世俗歌曲体裁之一。法国的《罗兰之歌》（1100年）便是一个最有名的例子。这类歌曲是口头相传的，按一定旋律公式演唱，但音乐已失传，歌词也是后来才记下来的。

游吟诗人歌曲的大部分旋律都是音节式的，音域在一个八度以内。其中，特罗巴多的旋律一般比较自由，节奏也比较复杂，而特罗威尔的旋律则比较方整而简洁，节奏也比较清晰。二者的旋律都可以在演唱中适当地即兴加花，所用的调式以多利亚和混合里底亚这两种最多。在演唱时，游吟诗人有时在自然音调式的导音上升高半音，使音乐产生类似现代的大调式或小调式的效果。在曲式上，这些歌曲大都采用比较有规律的分节歌形式，即多段诗节用同一段旋律演唱，当然，这也与歌词的韵律有关。开头连续押韵的两句词往往使用同一旋律，从而形成AAB形式（也称Bar form，有人译作“巴歌体”），这是欧洲民歌中常见的一种曲式。在特罗威尔的歌曲中，特别是配以舞蹈时，副歌也常被采用，并可能由舞蹈者合唱副歌。

《我看到云雀高飞》(谱例2-4)是南部游吟诗人伯尔纳·德·旺塔多恩(Bernart de Ventadorn, ? 1130—1190)的作品。他曾在法国埃利诺女伯爵的宫廷里服务,并与之相爱。他为她写了很多歌曲,但后来女伯爵随英王远嫁英国,伯尔纳痛苦地入了修道院并死在那里。这是一首分节歌,当时流行很广,至少有五首其他的诗采用了这个旋律。它倾诉了失恋之苦,生动地表达了热情而悲伤的“宫廷之恋”。它的歌词共有八段,每段有八行,按照 AB AB CD CD 来押韵,而每行又各有八个音节。与作者的其他歌曲不同,每行采用一个乐句,整个旋律一贯到底,每段都有情绪变化,从最深的哀愁到最大的欢乐。它的调式是多利亚(第一种调式),D—A 的五度上行在乐句一开始便确定了歌曲的调性倾向。

谱例 2-4:《我看到云雀高飞》, 音响 4

1. Can vei la lauzeta mover

2. De joi sas a las contra-l rai

3. Que s'o-blid' e-s lais-sa cha-zer

4. Per la dous-sor c'al cor li vai

5. Ai-las tan grans en-ve-ya m'en ve

6. De cui qu'eu ve-ya jau-zi-on

7. Me-ra-vil-has ai car des-se

8. Lo cor de de-zi-rer no-m fon

二、德国的恋诗歌手与工匠歌手

12 世纪至 14 世纪，从南蒂罗尔到北海一带的德语地区在法国游吟诗人的影响下出现了“恋诗歌手”（Minnesinger，德语 Minne 意为“宫廷之恋”）。他们创作了一种类似特罗巴多的新的抒情歌曲。这些歌曲也是单声部的，流行于 1180—1300 年间。

恋诗歌手在模仿游吟诗人的过程中很快便有了自己的个性特点，例如，和游吟诗人相比，他们歌唱的爱情似乎更加抽象，也更加理想化，有些歌曲更强调宗教的象征主义色彩。

12 世纪最著名的恋诗歌手有沃尔夫兰·冯·埃申巴赫（Wolfram von Eschenbach）和瓦尔特·冯·德·福格尔威德（Walther von der Volgelweide，约 1170—1230）。后者曾经为领导过一次十字军东征的弗里德里克二世皇帝服务，他的歌曲《我的生命有福了》（谱例 2-5）可能就写于这个时期，表达了他见到圣地耶路撒冷后的欢乐心情。歌曲采用了 AAB 曲式结构，前两句歌词重复同样的旋律，第三句歌词才使用新的音乐材料，并且长一些。在 B 中间或其后也可加入再现因素，例如这首歌曲的 B 使用了与 A 相同的结尾句。

谱例 2-5：《我的生命有福了》，音响 5

Al - ler - erst le - be ich mir _____ wer - de _ Sit min sün - dic _____

ou - ge _____ siht _____ Daz rei - ne lant und ouch die _____

er - de _ Der man sô vil _____ ê - ren _____ giht. _____ Mirst ge -

schehen des - ich ie _ bar, Ich bin _ ko - men _ an die _

stat, Da got men - nisch - li - chen _ trat. _____



图 2-5 德国的恋诗歌手

13 世纪著名的恋诗歌手有弗劳恩罗布和汤豪瑟等人。到了 14 世纪，便出现了“恋诗歌手”的后继者——“工匠歌手”（Meistersinger，旧译“名歌手”，似乎不确）。他们是德国城市的工匠手艺人，有着自己的行会性质的歌唱组织，经常举行“赛歌会”，其繁荣一直持续到 16 世纪。19 世纪德国作曲家瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》对此有很好的描述。剧中著名的工匠歌手汉斯·萨克斯（Hans Sachs，1494—1576）在历史上确有其人。

三、器乐

尽管中世纪的教会禁止在教堂内使用乐器，^①但是，器乐却一直是世俗音乐的一个

重要的组成部分。各种古代乐器都曾被用来为世俗的歌曲或舞蹈伴奏。

中世纪主要的弓弦乐器是维埃尔琴（Vielle），它是一个总称，包括古提琴和轮擦提琴等名目繁多的各种乐器，并且是 16 世纪的维奥尔琴（Viol）和现代小提琴的祖先。13 世纪的维埃尔琴有 5 根弦，其中一根作空弦使用。轮擦提琴（Organistrum）的外形大多有些像维奥尔琴，用一个手摇轮子来演奏，弦的数目不定，不是用手而是用一套拉杆装置来按弦，通过旋转木轮对弦产生摩擦而发音。起初它的体积较大，要求两人演奏，13 世纪以后体积变小，并被人称作赫迪戈迪（Hurdy-gurdy）。雷贝克（Rebec）也是一种中世纪流行的弓弦乐器，它的体积不大，长颈，共鸣箱呈梨形，是大约 12 世纪时从中东一带传入欧洲的。

里拉琴残存于中世纪。竖琴也是最古老的乐器之一，它的祖先可以追溯到苏美尔、古埃及或中国的汉代。8—10 世纪欧洲的一些插图本和雕刻上已经出

① 惟一可以使用的管风琴是在 13 世纪后才逐渐开始进入教堂的。

现了竖琴，现存最早的欧洲单排弦竖琴则是来自 14 世纪的爱尔兰。索尔特里琴（Psaltery），也就是拨弦扬琴，是齐特琴类（Zithe）的拨弦乐器，通常呈对称的梯形状或翼状。阿拉伯的卡农琴是中东齐特琴的现代形式，而中东齐特琴又是欧洲的索尔特里琴的祖先。琉特琴（Lute）是一种呈半梨形的指板有品的拨弦乐器。它在 9 世纪便为人所知，是被阿拉伯征服者带到西班牙的，但是直到 16 世纪它才更为流行。



图 2-6 中世纪西班牙的雷贝克琴（左）和琉特琴（右）演奏

管乐器有横笛与竖笛（Recorder）、肖姆双簧管（Shawm）、小号（只供贵族使用）和风管等等。鼓是从 12 世纪开始被使用，主要用于为歌唱和舞蹈打拍子。

管风琴是最古老的键盘乐器，源于公元前 3 世纪的古希腊。当时是靠水压作为动力使空气进入管中的。到了公元 4 世纪，拜占庭有了最早的利用风箱的气压管风琴。在中世纪，除了教堂里的大管风琴，还有两种小管风琴。一种是便携式的，只有一排管子，可以用带子把琴挂在脖子上演奏，左手操作风箱，右手按键盘；另一种是固定式的，可放在桌上演奏并请一位助手操作风箱。

以上的大部分中世纪乐器的渊源似乎都在亚洲。它们或是通过拜占庭，或是通过阿拉伯人进入北非和西班牙，然后，才逐渐传入欧洲各地。

用这些乐器演奏的器乐曲以舞曲为主。《埃斯坦比耶》是 13—14 世纪流行于西欧的一种舞曲。实际上它的存在比 13 世纪还要早，可以说是已知的欧洲最古老的纯器乐曲之一。它一般由三到七段组成，每段都重复演奏两次，第

一次带有一个开放终止，第二次带有一个关闭终止，形成 AXAY, BXBY, CXCY…的结构。这与继叙咏的结构（AABBCC……）类似，诗节成对反复，每节的第二句终止式略有变化。

小 结

中世纪教会的仪式音乐格里高利圣咏构成了一份持久而丰厚的文化遗产，它包括很多不同类型，在弥撒和日课中具有不同的功能。它吸收了多种文化因素（甚至包括基督教产生之前的东方文化因素），在几百年的流变中，它也在不断地扩展和丰富着，不仅从中归纳出了八种调式，而且被记下谱来，使之能够更好地流传和保存下来。除了宗教音乐，中世纪的世俗音乐也很繁荣。特别是在宫廷中和不同的文化中心涌现了很多诗人—作曲家，他们创作了大量的各种形式的歌曲和乐曲，其中，法国的游吟诗人的以“宫廷之恋”为主的爱情歌曲成为突出的代表。

复习思考题

一、问答题

1. 格里高利圣咏的基本特征和历史意义。
2. 法国游吟诗人歌曲概述。

二、名词解释

1. 弥撒
2. 教会调式系统
3. 规多·达莱佐
4. 《我看到云雀高飞》

三、选择题

1. 以下哪项不属于格里高利圣咏的特征：
 - A 单音织体
 - B 拉丁文歌词
 - C 有节奏标记
 - D 拱形旋律多
2. 到11世纪，记谱法开始使用：
 - A “表示音高的”纽姆谱
 - B 一线谱
 - C 有量记谱
 - D 四线谱
3. 13世纪德国博伊伦修道院的一份世俗歌曲手稿叫做：
 - A 《尚松曲集》
 - B 《卡米纳·布拉那》
 - C 《罗兰之歌》
 - D 《罗班和玛利昂的游戏》
4. 恋诗歌手的歌曲《我的生命有福了》采用的曲式是：
 - A AAB
 - B ABA
 - C ABB
 - D ABC

第三章 复调的诞生与“古艺术”

从1000年到1200年，是欧洲的一个经济相对繁荣和文化复苏的时期。人口的增长和城市的兴起使经济得到了发展。1054年基督教会开始分裂为东方正教和西方天主教，也标志着西方文化的独立。1066年诺曼人征服了英吉利，1135年西班牙摆脱了穆斯林的统治，欧洲的一些统治者家族在1096年的第一次十字军东征中联合起来。在文化方面，1100年前后出现了欧洲的第一批大学（巴黎、牛津和博洛尼亚），学者们把一些希腊和阿拉伯的著作译成拉丁文，罗马式建筑在各地兴起，地方语言的文学也开始深深地扎下根来。

音乐上的发展似乎也在和社会的发展相呼应，复调音乐开始出现，从此，复调便逐渐成为西方音乐最重要的技术特征。它直接促进了可以标记节奏的更精确的记谱法的发展，而作曲也逐渐取代了过去的即兴和口传的传统，音乐理论著作随之增多，涉及调式、不协和音的处理和节奏等诸多方面。随着复调的发展，一些新的音乐体裁也诞生了，特别是奥尔加农、孔杜克图斯和经文歌。值得注意的是，这些新兴音乐作品的绝大部分都是以格里高利圣咏作为基础的。

第一节 奥尔加农

9世纪末，正当圣咏的记谱开始增多时，同时唱两个不同音高的现象便出现了。这种唱法被称作“奥尔加农”（Organum），是西方复调音乐的祖先。它被看作一种特殊的演唱实践，这种实践最初似乎是在成人与儿童同时演唱圣咏时自然地产生的。人们发现，一首圣咏可以通过下方增加一个平行四、五度的声部得到装饰而使之显得突出，音响也可以通过上下方八度的重叠而变得更加协和。不过，这需要用谨慎的速度和准确的音程来演唱。

最早的奥尔加农是在即兴演唱中产生的，几乎没有被记过谱。理论家对它的记谱和解释显然是经过大量实践之后的事。大约850年（一说为900年）出现了《音乐手册》（Musica Enchiriadis）和《学习手册》（Scolica Enchiriadis）这两篇最早解释这种现象的无名氏论文，其中谈到了两种形式的早期奥

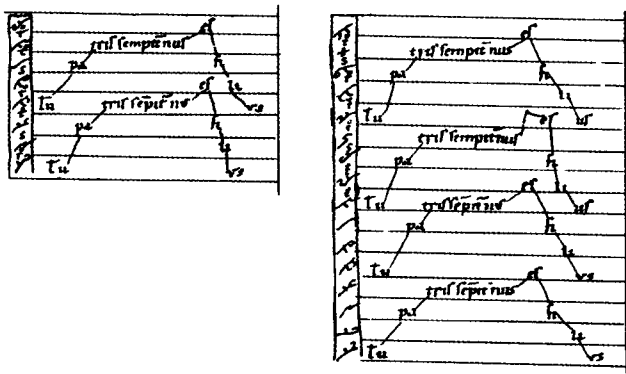


图 3-1 早期复调的记谱

尔加农（谱例 3-1），一种是四度的，另一种是五度的，新加的声部（叫“奥尔加农声部”）都在圣咏（叫“主要声部”）的下方。五度的奥尔加农是严格平行的，而四度的却是在平行中混合了斜向和反向的运动。

据上述论文的解释，奥尔加农声部必须经常保持稳定，用谨慎的速度和正确的音程演唱，才能避免不好的三全音音响，并使结尾处的同度汇合更加顺利。为了避免与主要声部之间形成三全音，奥尔加农声部有时保持不动，这样便形成了斜向运动。八度重叠在这两种奥尔加农中都是允许的。

谱例 3-1：9 世纪末的奥尔加农，音响 6

Principal voice (●) Organal voice (○)

1a. Rex cae - li, Do - mi - ne squa - li - di - que so - li,
1b. Ty - ta - nis ni - ti - di ma - ris un - di - so - ni,

2a. Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is,
2b. Se iu - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.

Organal voice doubled
Principal voice
Organal voice
Principal voice doubled

Sit glo - ri - a Do - mi - ni in sae - cu - la;
le - ta - bi - tur Do - mi - nus in o - pe - ri - bus su - is.

距上述记载半个多世纪以后，规多在 1030 年也对四度奥尔加农作了解释。他举的例子是一首仪式中的交替圣歌，由于其中的奥尔加农声部经常停留在一个音高上，这首四度奥尔加农便包括了同度、二度和三度等许多种音程。规多认为完全协和的四度仍是主要音程，但其他音程也不叫做不协和，它们只是在两个声部同度终止的汇合或乐句开始的分叉时偶然产生的。

11 世纪末出现了一种与过去很不相同的奥尔加农，它以四、五、八度的混合为基础。谱例 3-2 是一首《慈悲经》，选自法国北部的一篇论文《怎样创作奥尔加农》（约 1100 年）。它要求全部按照新的原则演唱。两个声部时而对比，时而平行，反向进行更多。开始与结束的音总是处在同度或八度上，奥尔加农声部也从圣咏的下方移到了上方，变得越来越突出和独立了（尽管常有声部交错）。虽然在当时的大部分例子中，声部的移动都是音对音的，但是也有附加音增多的例子。两个声部的音的数目不一致，显然会引起声部之间节奏是否同步的问题。复调的发展也直接促进了记谱法向着更精确的，能够标记节奏的方向发展。

谱例 3-2：11 世纪的奥尔加农《慈悲经：全能的天父》，音响 7

Cun-cti-po-tens ge- ni- tor De-us, om-ni-cre-a-tor. e - ley-son.

Chri-ste De-i splen-dor, vir-tus pa-tris-que so-phi-a, e - ley-son.

Am-bo-rum sa-crum spi-ra-men. ne-xus a-mor-que. e - ley-son.

最早已知的两声部的 11 世纪奥尔加农曲集来自英国南部的温彻斯特大教堂，据说是由该教堂的僧侣伍尔夫斯坦所作，其中包括为一些日课和弥撒的段落而写的奥尔加农，这些复调的部分由唱诗班中的独唱者演唱。不过，它是用无明确音高和无谱线的纽姆谱记谱的，因此今天很难破译，只有那些在后来的乐谱抄本中也出现的曲子才能被重建。

12 世纪初，法国南部的阿奎坦地区，特别是位于里莫日的圣玛蒂亚修道院，保存了一些复调乐谱，被称为阿奎坦复调或圣玛蒂亚复调。奥尔加农在这

里被分为两种，一种叫做“花腔奥尔加农”，它的圣咏声部位于下方，演唱长音符，被称为“支撑声部”（tenor）。位于其上方的奥尔加农声部，演唱华丽的旋律，也就是说，用很多音符与圣咏旋律的每个音符相对。它的节奏自由，记谱中还没有节奏标记。另一种叫做“迪斯康特奥尔加农”，它的奥尔加农声部和支撑声部之间采用一音对一音的织体。

当时的另一个复调发展中心是西班牙西北部圣地亚哥的康波斯泰拉大教堂。据说这里埋葬着圣徒亚各（圣詹姆斯）的遗骸，因而成为基督教仅次于耶路撒冷和罗马的重要朝圣之地。在这里形成的一些复调音乐被收集在一本叫做《卡里斯迪努斯手抄本》（Codex Calixtinus）的圣咏乐谱中，其中包括大约20首两声部和一首最早的三声部作品。一音对多音的“花腔奥尔加农”风格在这部乐谱中也很多见，甚至超过了法国阿奎坦地区的作品。

第二节 巴黎圣母院复调

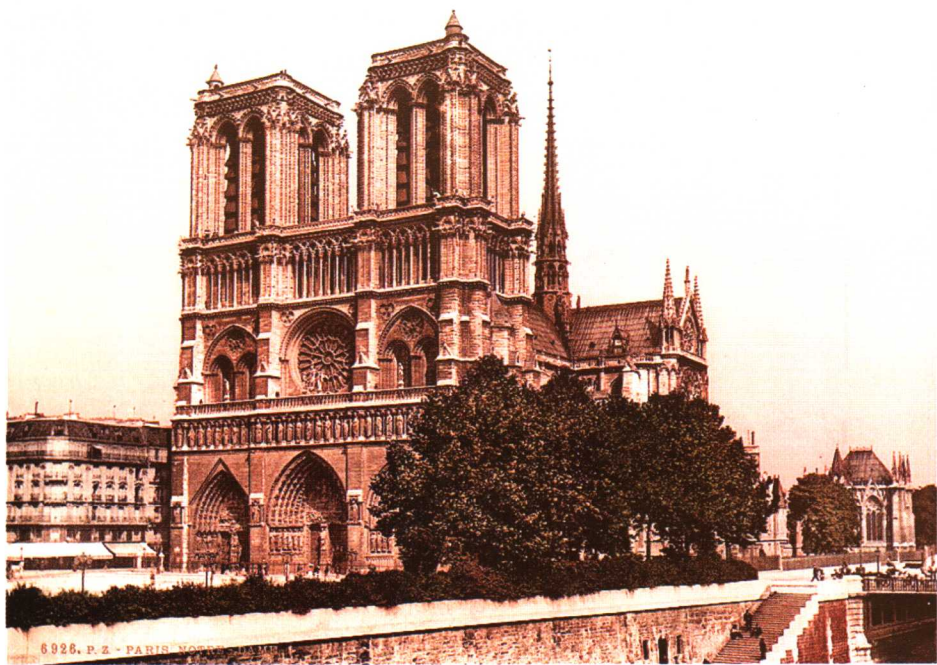
12世纪后半叶，在政治和经济发展的同时，法国的首都巴黎一带也开始成为一个知识和艺术的中心。1170年，中世纪欧洲的第一所大学——巴黎大学成立了。那里聚集了很多欧洲的神学家和哲学家。大学的课程叫做“文科”（Liberal Arts），包括逻辑、修辞、语法、数学、几何、天文和音乐七门课，也就是古代的“七艺”（见第一章），其中的音乐一直是很重要的课程。

在建筑方面，一种新的建筑风格——哥特式建筑在12世纪诞生了。它根据刚刚发现不久的古希腊科学家欧几里德的几何学原理，以尖拱结构为主要特征，采用了较薄的墙和轻而有力的肋拱、点拱和飞垛支撑屋顶的重量，逐渐取代了过去的带有厚重的砖墙、圆拱和柱子的罗马式建筑，并利用更多的光线和彩饰玻璃窗的作用加强宗教的神秘感。

1163年奠基并于1182年完工的巴黎圣母院，便是这种新建筑风格的代表作之一。从12世纪末起，在巴黎的这座大教堂和周围的大学中产生了一种复调音乐的传统，其深远的影响长达一百多年，直到14世纪“新艺术”时期的开始，这就是巴黎圣母院复调。这种复调有两个最重要的代表人物：雷奥南和佩罗坦。他们都曾先后在巴黎圣母院工作，是历史上最早的知道名字的复调作曲家。

一、雷奥南（Leonin，约1163—1190年）

雷奥南既是一位诗人，也是一位作曲家。他在巴黎圣母院的附属学校接受了教育，并从1180年代起供职于巴黎圣母院。他被称为“奥尔加农的最佳作者”，作有一部《奥尔加农大全》，是供教会主要节日的仪式（包括弥撒和日



■ 图 3-2 巴黎圣母院

课)所作的两声部曲集,其中只为应答圣咏和独唱部分写了复调。演唱时,这些两声部复调由独唱者们担任,其余的单声部圣咏仍由唱诗班齐唱,形成以下三种交替和对比的风格:

1. 花腔奥尔加农

在这种风格中,雷奥南继续了十二世纪上半叶的阿奎坦复调的做法。支撑声部的圣咏用无节拍的长音符演唱。上方的奥尔加农声部,也叫第二声部,演唱更加悠长而自由的花腔乐句。

2. 迪斯康特

在大量的花腔奥尔加农的段落中,雷奥南也插入一些有节拍的迪斯康特段落,即开始于阿奎坦复调的那种两个声部均采用整齐的、速度较快的“音对音”的复调。它作为一种风格技法还有两个重要原则,第一是在声部之间要以完全协和音程为主,第二是要多用反向运动。运用迪斯康特手法的段落叫做“克劳苏拉”(clausula)。它被后来的作曲家越来越多地创作出来,代替原有的花腔奥尔加农的段落。

3. 圣咏

由唱诗班齐唱圣咏中没有被谱写成复调的部分,这些部分仍然是单声部的。

谱例 3-3 选自《奥尔加农大全》，先后运用了以上三种风格，一开始是独唱者演唱的节奏自由、即兴风格的花腔奥尔加农，然后是唱诗班齐唱的单声部的圣咏，最后是一段运用“节奏模式”的、音对音的迪斯康特奥尔加农。

谱例 3-3：雷奥南的二声部奥尔加农，音响 8



“节奏模式”出现于 12 世纪，是记谱法中最早的标记节奏的系统，对它的运用是巴黎圣母院复调的一大特点。13 世纪法国音乐理论家约翰内斯·德·加兰迪亚（Johannes de Garlandia）对它作过很好的总结：“节奏模式”一共有六种节奏型，用纽姆谱的组合加以标记，由长、短两种时值构成，大体近似诗歌的韵律模式，其基本单元可以被分为“完满的”三拍。

模式 I.



长短

模式 II.



短长

模式 III.



长短短

模式 IV.



短短长

模式 V.



长长

模式 VI.



短短短

图 3-3 节奏模式

一种节奏模式往往在一个声部中持续运用。如上例的迪斯康特奥尔加农段落中的支撑声部用了第五种节奏模式，第二声部则用了第一种。

二、佩罗坦 (Perotin, 1200 年前后)

佩罗坦是巴黎圣母院复调第二阶段的代表人物, 被称为“迪斯康特的最佳作者”, 他对《奥尔加农大全》进行了修订, 作有很多三或四声部的作品, 主要是运用迪斯康特手法的克劳苏拉, 用它们替代了过去的两声部花腔奥尔加农。

在佩罗坦的作品中, 虽然有时与雷奥南采用同一首圣咏作为基础, 但是在音响上已很不相同。因为圣咏上方有两个甚至三个声部, 产生了更丰满的音响。声部之间有了更多的对位关系, 它们时而交叉, 时而重合, 时而协和, 时而不协和。节奏模式的运用也更多和更富于变化。乐曲的篇幅更是大为扩展, 例如雷奥南在上例“哈利路亚”的第一个音节上只用了一个短小的旋律, 而佩罗坦则用了十个乐句, 长度达到前者的五倍, 其中的节奏模式就变换了三次。

在佩罗坦和其他一些作曲家作于 13 世纪初的作品中, 还有一种叫做孔杜克图斯。这是一种复调的非宗教仪式的歌曲, 大部分采用二个、三个或四个声部, 歌词是拉丁文的格律诗, 内容既有宗教性的, 也有世俗性的。宗教题材的孔杜克图斯常在教会仪式中被借用。它运用迪斯康特手法和节奏模式, 几个声部不仅唱同样的歌词, 而且在同样的节奏中运动, 音节式的风格很突出, 造成了一种和弦进行的效果。此外, 它的支撑声部不用圣咏, 而用新作的旋律, 因此它的所有声部都是新创作的。谱例 3-4 是一首歌颂圣母的孔杜克图斯, 三段歌词的分节歌, 可能用于特殊的祈祷和行进中。

谱例 3-4: 孔杜克图斯《赞美至贞的圣母》, 音响 9

The musical score consists of two systems, each with three staves. The first system is for the lyrics "A - ve vir - go vir - gi - num Ver - bi car - nis cel - la," and the second system is for "In sa - lu - tem ho - mi - num Stil - lans lac et mel - la." The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests, creating a rhythmic pattern that changes every four measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8.

A - ve vir - go vir - gi - num Ver - bi car - nis cel - la,

In sa - lu - tem ho - mi - num Stil - lans lac et mel - la.



第三节 13 世纪的经文歌

奥尔加农和孔杜克图斯在 1250 年以后逐渐消失，13 世纪后半叶最流行的复调体裁是经文歌。

就像是对圣咏的复调装饰产生出音对音的奥尔加农、花腔奥尔加农和迪斯康特一样，经文歌产生的初衷也是出于对已有复调体裁的进一步装饰。它是从克劳苏拉派生出来的。克劳苏拉成为一种可以分开的作品后，它的上方声部原来是无词的，在加上新的歌词（最初是拉丁文的）后，便被称作经文歌（Motet，法文 Mot 是“词”的意思）。

不久，人们便开始更自由地处理这种体裁。支撑声部的圣咏始终不变，但是作曲家们经常要重写上方声部或增加新的声部。他们先加上了第三声部，但与下方的第二声部唱同样的歌词。然后，第三声部也被换上了新词。这样，三个声部便各唱不同的歌词，被称为二重经文歌。这种三声部的二重经文歌是 13 世纪最典型的经文歌。

早期的经文歌有这样一些音乐特征：它们是为三或四个声部而作的，最低声部叫支撑声部，第二声部也叫经文歌声部，然后是第三声部和第四声部。每一个上方声部都唱一种不同的歌词，它们既可以是拉丁文的，也可以是法文的。拉丁文词较注意歌词之间的联系，法文歌词则大部分是情歌。最下方的支撑声部大都来自圣咏，常用重复的节奏型。在复调作品中，这种借用材料叫做“定旋律”。不过，支撑声部在乐谱中通常不写歌词，暗示用乐器演奏。

在 13 世纪末的经文歌中，不仅上方声部可以替换世俗的内容，甚至支撑声部的圣咏有时也可以被世俗曲调所替换，例如有一首著名的经文歌的支撑声部便是一首巴黎街头叫卖草莓的小调（谱例 3-5）。这种宗教与世俗内容相混合甚至完全世俗化的经文歌在当时是很典型的，它体现了宗教音乐与世俗音乐之间的互相影响，在这种影响下，经文歌这种宗教体裁正在逐渐世俗化。由此也可得知，中世纪的人们并不像现代人那样认为世俗音乐与宗教音乐之间有着不可逾越的鸿沟。

谱例 3-5：经文歌《新鲜的草莓/巴黎的早昏/说到打谷脱粒》，音响 10

B=♩

Triplum
On pa-ro-le de battre et de vanner Et de fo-ir et de han-ner,

Duplum
A Pa-ris soir et ma-tin Truev'on

Tenor
FRE-SE NOU-VE-LE! MUE-RE FRAN-

Mais ces de-uis trop me des-plai-sent, Car il
bon pain et bon cler vin, Bo-ne char

CE!MUE-RE! MUERE FRAN-CE! Fre-se nou-

n'est si bo-ne vi-e que d'estre a ai-se
et bon pois-son, De tou-tes gui-ses com-pai-
ve-le! Mue re fran-ce! mue re! mue-re

经文歌在后期的发展中，出现了一种叫做弗朗科经文歌的形式，它是以13世纪的作曲家和理论家弗朗科·德·科洛尼亚命名的，大约流行于1250—1280年间。与早期经文歌不同的是，它的第三声部的歌词比第二声部的更长，因此，第三声部的旋律运动需要运用更快的音符时值，而支撑声部仍然是最慢的一个声部。这样，在弗朗科经文歌中，三个声部之间的时值和节奏上的对比增大了。

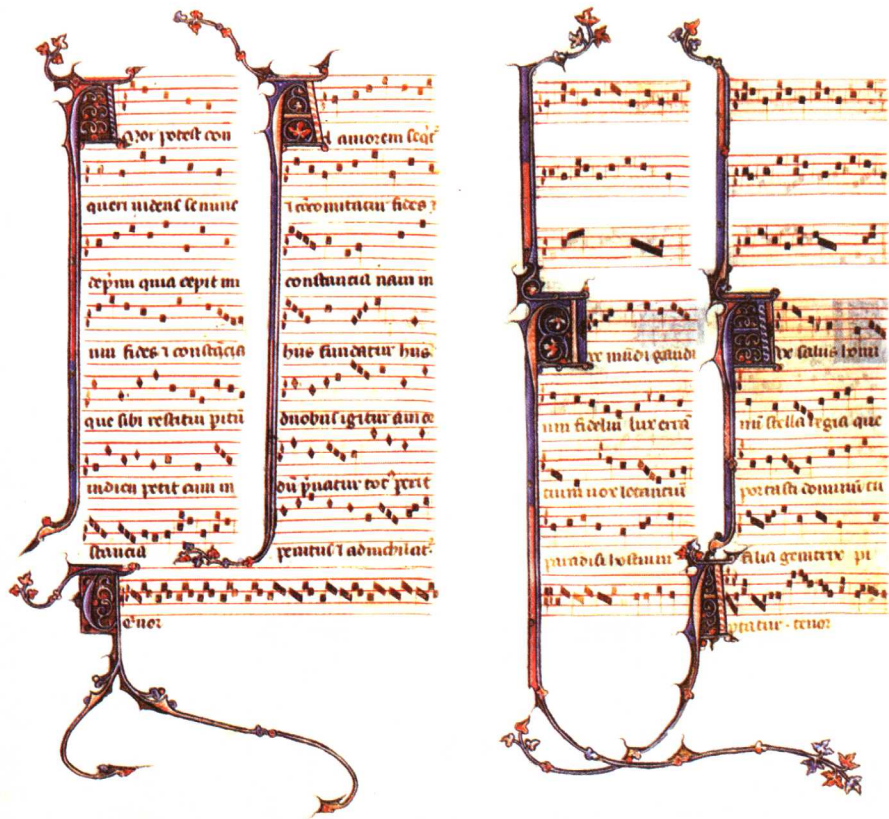


图 3-4 13 世纪经文歌的乐谱

第四节 有量记谱法

复调的发展促进了记谱法的完善，因为声部之间的协调要求更准确的节奏和节拍。13世纪的音乐理论家弗朗科在他的著作《有量歌曲艺术》（约1260年）中总结了1225年以来的记谱法，提出了一种新的音符时值系统，这就是

对以后几百年的西方音乐产生了重大影响的有量记谱法。

中世纪初期的纽姆谱只能大致地暗示旋律的走向，音高不明确；11 世纪形成的四线谱音高已很明确，但仍然无法表示节奏；而 13 世纪的有量记谱法既可以明确地指示音高，也可以清楚地指示节奏。

这种记谱体系包括三种主要的音符时值：长音符（long）、短音符（breve）和小音符（semibreve）。长音符又分为三种：倍长的（六拍），完满的（三拍），不完满的（二拍）；短音符有两种：正常的（一拍）和变化的（二拍）；小音符也有两种：小的（1/3 拍）和大的（2/3 拍）。这样，一个倍长音符等于两个长音符，一个长音符等于三个或两个短音符，一个短音符又等于三个或两个小音符。一个完满的长音符等于今天的一个带附点的二分音符，而一个正常的短音符则相当于今天的一个四分音符。

中世纪的人们认为 3 是完美的数字，象征着神的三位一体。因此，当时的音乐多用三拍子，音符时值也都以三分法为主。二分法（例如一个长音符等于两个短音符）被认为是不完满的，不为官方所接受。中世纪艺术在基督教教义和经院哲学的影响下，普遍充满着寓意和象征的神秘主义色彩。因此，在音乐中以三分法的时值或节拍来象征神的三位一体，便是不难理解的。








长音符 Longa			短音符 Brevis		小音符 Semibrevis	
Duplex	perfecta	imperfecta	tecta	altera	major	minor
 倍长的 6 tp 6拍	 完满的 3 tp 3拍	 不完满的 2 tp 2拍	 正常的 1 tp 1拍	 变化的 2 tp 2拍	 大的 $\frac{2}{3}$ tp 2/3拍	 小的 $\frac{1}{3}$ tp 1/3拍

图 3-5 弗朗科的有量记谱体系

小 结

从 12 世纪中叶到 13 世纪末的“古艺术”时期是西方音乐史上的一个独特的时期。它和即将到来的 14 世纪“新艺术”时期共同构成了哥特艺术在音乐方面的辉煌时期。这个时期首先以复调的飞速发展和三种主要的复调体裁——奥尔加农、孔杜克图斯和经文歌的兴起为标志。它们的发展均以法国巴黎为中心。记谱法的发展，特别是有量记谱法的出现是这个时期最重要的音乐技法上的成就。

这个时期的音乐在以圣咏为基础的形式框架内发展，其中旋律、织体、和声、节奏等各种音乐因素都得到了一种冷静而客观的平衡，情感的表现通常是

加以控制的。13 世纪初的大部分复调音乐都是宗教音乐。到了 13 世纪末，便逐渐地混用了世俗的歌词。经文歌成为当时文化的一个缩影：世俗与宗教的成分被混杂在一个严格的圣咏框架之中。从 13 世纪末起，伴随着中世纪社会的解体和世俗思想的抬头，这个音乐的框架也逐渐松动，圣咏越来越只具有纯形式的功能，得到强调的是上方的对位声部。至此，一种新的音乐风格正在从这里孕育并即将诞生。

复习思考题

一、问答题

1. 简述 9 世纪末到 12 世纪复调音乐的发展线索。
2. 13 世纪经文歌的形成与发展。

二、名词解释

1. 奥尔加农
2. 花腔奥尔加农
3. 节奏模式
4. 克劳苏拉
5. 有量记谱法

三、选择题

1. 9 世纪末的《音乐手册》记载的奥尔加农是：
 - A 平行四度的
 - B 平行五度的
 - C 平行三度的
 - D 平行四度和平行五度的
2. 古代的“七艺”中不包括：
 - A 几何
 - B 建筑
 - C 逻辑
 - D 音乐
3. 13 世纪最典型的经文歌的特点是：
 - A 三声部
 - B 复歌词
 - C 世俗化
 - D 所有以上三点
4. 弗朗科的有量记谱法有几种音符时值？
 - A 四种
 - B 六种
 - C 三种
 - D 七种

第四章 14 世纪的法国和意大利音乐

与相对稳定的 13 世纪相比, 14 世纪是一个不稳定的和世俗因素不断增长的时代。人们对教会腐化现象的批评增多, 教会的绝对权威开始下降, 异端分裂运动的出现预示了后来的宗教改革。从 1309 年到 1377 年, 教皇被迫从罗马流亡到法国东南部的阿维农, 使罗马教廷的中心统治受到了挫折。在罗马教会大分裂时期 (1378—1417), 这种挫折达到了顶点, 出现了分别统治教会的两个教皇, 一个在罗马, 另一个在阿维农。随着教廷的腐化, 在文化、政治和艺术的活动中, 世俗化的倾向大量地增长着。

14 世纪的人们开始认为, 教会是负责人们的灵魂的, 而国家负责照料人们在现世的事物。国家与教会应该彼此分离。人们也开始承认, 在神的启示和人的理性之间存在着区别, 它们不再是一个谐和的整体, 而是两个互不关联的领域, 这种思想也促进了科学与宗教的逐渐分离。

世俗因素的增长明显地表现在文学作品中, 先后出现了但丁的《神曲》(1307), 薄伽丘的《十日谈》(1353) 和乔叟的《坎特伯雷故事》(1386) 等用非拉丁语的地方语言创作的文学名著。在绘画方面, 意大利画家乔托 (1266—1337) 放弃了古老的程式化的拜占庭画风, 转向自然地描绘物体本身。这些都体现了人文主义思想在文学艺术中的萌芽, 人们重新对古希腊和罗马的文学感到了兴趣。

14 世纪的社会状况充满了动荡不安: 英法之间的百年战争 (1337—1453) 使经济发展的速度放慢, 并导致了市民的不满和农民的起义。黑死病 (鼠疫) 在 1348 年传入了欧洲, 两年内便使欧洲的人口损失了 1/3, 这种可怕的疾病对社会和人的心理产生了深远的影响。两百年来城市的兴起和发展, 带来了中产阶级政治力量的增长和封建贵族的相应衰落。政治上的变化也向旧的秩序提出了挑战, 到了 14 世纪, 法国开始向统一的君主制国家发展, 而意大利则分裂成很多对立的小国。

第一节 法国“新艺术”

14 世纪的音乐同样也在经历着世俗化的进程, 教会反对一些新的、比较

复杂的音乐技巧，这导致宗教复调音乐创作的衰落。例如阿维农的约翰教皇（若望廿二世）就在 1324—1325 年发布的一个教令中严厉地批评过当时的新音乐，他特别严厉地提到了大约 1300 年引入记谱法的微音符（minim，即二分音符，当时最小的音符），认为新的手法破坏了宗教音乐，使之模糊不清，无法辨认，并要求禁止这些新手法。

作为对教会的保守主义的反抗，一些音乐家便甘愿远离教堂，转向贵族宫廷去谋职。他们创作了更多的用地方语言演唱的世俗音乐，而不再是用拉丁语演唱的宗教音乐。

1320 年前后，法国音乐中出现了一些新的因素，包括记谱法的进一步发展和一些新体裁的确立，其代表人物之一便是法国作曲家和诗人菲利普·德·维特里（Philippe de Vitry，1291—1361）。他在 1322 年前后写了一篇名为《新艺术》（Ars nova）的论文，该文主要讨论了记谱法的革新，影响十分深远。例如，他在 13 世纪有量记谱法的基础上，引入了上面谈到的更短小的音符时值，以及“不完善的”二重时值划分的运用（详见下文）。尽管当时的一些保守的音乐家也极力反对这些革新，而捍卫“古艺术”时期较老的音乐风格，但是，人们却从此获得了一种更精确而灵活的记谱法，以及更多的节奏选择和作曲手法。后来，“新艺术”这个词便被用来特指 14 世纪（特别是早期和中期）的法国音乐^①，以区别于 12 世纪末和 13 世纪的“古艺术”时期。

一、“新艺术”的特征

在“新艺术”时期，音乐技法上的新特征首先体现在以下几个方面：

（1）记谱法有了新的发展，音符时值增多，由过去的三种扩大到五种：

倍长音符（Duplex long）	⏏ = 二重全音符
长音符（Long）	⏏ = 全音符
短音符（Breve）	■ = 二分音符
小音符（Semibreve）	◆ = 四分音符
微音符（Minim）	↑ = 八分音符

■ 图 4-1 14 世纪的记谱

由于节奏运动的范围加宽了，作曲家可以运用比以往更快或更慢的节奏。在“古艺术”时期，最长和最短时值之间的比率是 9:1，也就是说，一个完满的长音符分为三个短音符，而一个短音符又分为三个小音符，因此， $3 \times 3 = 9$ 。

^① 有人认为“新艺术”也可包括 14 世纪的意大利音乐，但也有人认为当时的意大利音乐与法国音乐很不相同，倾向于用 trecento（意大利语，指 14 世纪）这个词来称呼它。

而在“新艺术”时期，这种比例扩展成 81:1 ($3 \times 27 = 81$)。

(2) 音符时值既可以运用二重划分法，也可以运用三重划分法（可简称二分法和三分法），过去认为“不圆满的”二分法现在得到了官方的接受，可以与“圆满的”三分法并用，这导致音乐在节奏和节拍上有了更多的变化。

这些新特征在这个时期的经文歌中有突出的体现。例如，在维特里的一些经文歌（这是“新艺术”经文歌的早期代表）中，第二与第三声部的节奏运动往往很相似，使用两分法，时值较短；而支撑声部则用慢速的长音符和宽广的三分法。这种二分法与三分法混用的两层织体形成了不同的运动速度，这便是“新艺术”经文歌在织体上的一个特征。

(3) “新艺术”经文歌还经常运用“等节奏”（isorhythm）的手法。这是一种利用节奏因素来组织音乐结构的手法。其中，支撑声部有一个不断重复着的节奏，叫做“塔利亚”（talea），还有一个不断重复着的旋律，叫做“克勒”（color）。克勒与塔利亚在周期性的反复中结合在一起，例如，一首作品的支撑声部如果用了 1 个包含 8 个音符的塔利亚，而克勒是由 16 个音符构成的，那么就要用两次塔利亚来陈述一次克勒，二者的关系便是 2:1。当然还可以有各种不同的结合关系。“等节奏”这种手法在 13 世纪就已有萌芽，但是维特里对它首次加以更有新意和更为复杂的运用，例如塔利亚和克勒可以是同等长度，也可以一个比另一个更长一些？一首作品可用几个塔利亚；二者的尾部可以不必同时结束；塔利亚还可以出现时值的减缩等等。当然，等节奏经文歌的结构往往是不易听出来的。虽然它以数字为基础，复杂而神秘地隐伏在音乐的织体中，但却充分体现了作品的结构感。较大的音乐结构通过它被理性化地组织起来。

谱例 4-1：等节奏

The musical score illustrates the concept of isorhythm with three systems. Each system consists of two staves. The top staff of each system represents a 'Talea' (塔里), which is a sequence of rhythmic values (represented by note heads and stems) that repeats. The bottom staff represents a 'Color' (克勒), which is a sequence of notes that repeats. The first system shows Talea I and Color I. The second system shows Talea III and Color II. The third system shows Talea V and Color III. The notes are in a bass clef and represent rhythmic values.

(4) 这个时期音乐的另一个特点是有了一种新的和声感。终止式作为结构的标点,首先出现在作品中的一些和声点上,它促进了调性组织的清晰。在这些终止式中,两个外声部必须从大六度反向解决到八度,即从一个不稳定的不完全协和音程,解决到稳定的完全协和音程。这便是 14 世纪的一种标准的终止式。在有些调式中(如多利亚调式),终止式的外声部原是小六度(Mi-Do),则要使高音声部升高半音,以便获得更加流畅而自然的旋律线。但是由于这些变化音属于原调式和规多六音阶系统以外的音,因此被称为“伪音”(musica ficta)。这种音经常不记在乐谱上,而仅由训练有素的歌手们即兴处理。^①

谱例 4-2: 14 世纪的终止式

小二度上行变化音终止



二重变化音终止



二、《弗威尔的故事》

“新艺术”时期最有代表性的作品之一,是一部带有插入的音乐段落的讽刺诗剧《弗威尔的故事》(Roman de Fauvel),它的手抄本大约产生于 1310—1314 年,几位作者来自法国宫廷,其中包括前面提到的维特里,他被认为是 14 世纪初法国最杰出的诗人和作曲家。

该剧对法国宫廷中的各种罪恶进行了讽刺,并批评了腐化的教士和一些政治时事。它是用动物寓言的传统来写的,这在 12 世纪和 13 世纪的法国文学中很流行。中心角色是一个驴子,名叫弗威尔(Fauvel),它的名字中的字母代表了法文中的六种罪恶:Flatterie(谄媚),Avarice(贪婪),Vilainie(卑鄙),Variete(易变),Envie(嫉妒)和 Lachete(怯懦)。弗威尔把世界搞得乱七八糟。教会腐败了,骑士行善的



图 4-2 《弗威尔的故事》插图

① 后来的乐谱编者常常把这些原谱上没有的升降记号写在音符的上方或下方,以供演唱者参考。

誓言变成了他们所行的罪恶，国家处于被奴役状态，甚至国王和主教都要讨好这只驴子。命运女神把弗威尔推向权力的高峰，它在欢宴和比武的宏大场面中举行婚礼，它的后代统治了世界。

《弗威尔的故事》的诗歌是丰富而生动的，音乐也很多样。剧中有 150 多首音乐作品，其中有素歌、世俗歌曲、孔杜克图斯和经文歌。既有拉丁文词也有法文词，既有单声部的，也有复调的，作品的风格既有最老和最传统的，也有当时最新和最现代的。它们给了我们一幅 14 世纪初多种音乐实践的迷人的画卷：在其中 34 首经文歌中，至少有 5 首可能是维特里创作的。和当时的其他作曲家的经文歌一样，他的这些作品也都运用了“等节奏”手法。下面的谱例（谱例 4-3）便是其中一首的片段，这首等节奏经文歌的标题是《愤怒的命运女神/盗贼们的阴谋/我们命该受苦》，歌词讽刺了教会和政治人物，音乐上除了支撑声部中运用的等节奏，还应注意三分法和二分法节拍混合使用的双层织体，以及从不完全协和音程解决到完全协和音程的典型的 14 世纪终止式（如第 13 小节和第 20 小节）。

谱例 4-3：维特里：等节奏经文歌《愤怒的命运女神/盗贼们的阴谋/我们命该受苦》，音响 11

Triplum

Motetus

Tenor

Tri - bum, que non ab - bor - ru - it in - de - cen - ter as - cen - de -

Quo - ni - am sec - ta - la - tro - - -

re - fu - ri - bun - da non me - tu -

num, spe - lun - ca vis - pi - li - o - - -

Merito hec patimur -

15

20

第二节 马绍的生平与创作

纪尧姆·德·马绍（Guillaume de Machaut, 1300—1377）是法国“新艺术”时期最著名的作曲家。他出生于法国北部香槟省的一座叫马绍的小城，他的全名因此是“来自马绍的纪尧姆”。他年轻时受过神职教育并做过牧师，20岁就成为波西米亚的约翰国王的秘书，并随国王和军队多次征战，周游了欧洲的许多地方，足迹远至波兰、西里西亚和意大利。国王在1346年战死在克雷西战场后，马绍便服务于一系列的皇家保护人，其中包括1364年成为法国国王的查理五世、塞浦路斯的国王皮埃尔一世等人。马绍在为法国宫廷服务期间曾任著名的兰斯大教堂的教士团成员。他不仅是一位作曲家，而且也是一位著名的诗人，他为自己的声乐作品创作歌词。

马绍的音乐作品有23首经文歌，1首圣母弥撒曲和大量的复调世俗歌曲，其中有叙事歌42首，回旋歌22首，25首单音的和8首复调的维勒莱，以及19首单音和复调的行吟歌。他的作品包括了当时大部分流行的体裁，并混合了保守的和激进的各种因素。

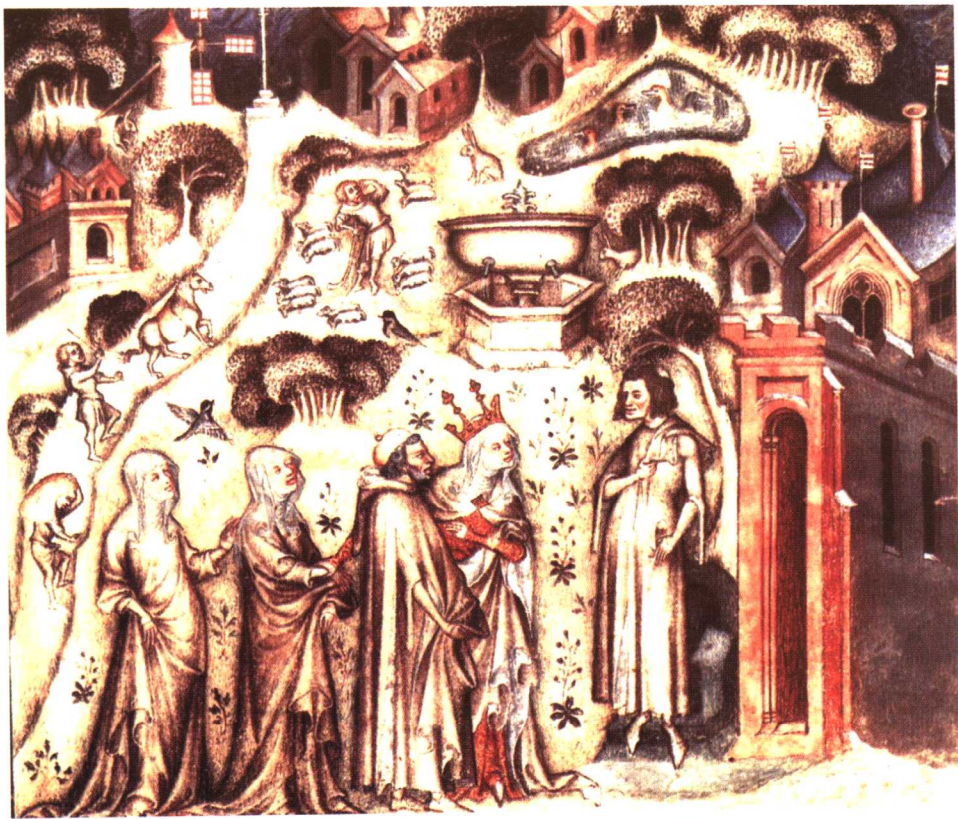


图 4-3 自然女神向马绍献上她的三个孩子：情感、修辞和音乐

一、复调世俗歌曲

14 世纪法国的复调世俗歌曲是一种新的体裁，马绍自己作词的这类歌曲是这种新体裁的代表作。它的产生受到了两种传统的影响：其一是法国游吟诗人的单声部歌曲，其二是 13 世纪发展起来的复调经文歌。马绍的复调世俗歌曲共有三种形式，它们是：叙事歌（Ballade）、维勒莱（Virelai）和回旋歌（Rondeau）。它们都有固定的曲式结构，被称为“固定形式”，音乐受到原有诗歌结构，即带有叠句的分节诗的影响。例如维勒莱的曲式结构是 AbbaA，回旋歌的结构是 ABaAabAB，而叙事歌的结构是 aabC。大写的字母代表叠歌（即每段中歌词和音乐都相同的部分）。每种“固定形式”都以特定的押韵方式和叠歌的重复诗句为特征，叙事歌和回旋歌常用二到三声部的复调，而维勒莱只有少数是复调的。

在马绍的大部分复调世俗歌曲中，只有一个声部，即高声部写有歌词，下

方的两个无词的声部（支撑声部和对应支撑声部）可能是由乐器演奏。^① 这种以最先创作的高声部（而不再是下方的支撑声部）为主的风格叫做“叙事歌风格”或“坎蒂莱纳”风格（cantilena style）。在马绍的一些四声部叙事歌中，有两个声部有不同的歌词，因此被称为“二重叙事歌”。

谱例 4-4 选自他的一首晚期作品，叙事歌《只有她能数天上的星》的开头。这首作品写于 1363 年前后。歌词也涉及“宫廷之恋”的内容，由三节诗组成，每一节都用同一个曲调，并且都用一行相同的叠歌结束。每节诗有七句，前两对诗句（第一、二句和第三、四句）的音乐是重复的，第六、七两句和最后一句叠歌构成作品的后一部分，形成 aabC 的结构。第一个 a 用开放终止，第二个 a 用关闭终止，而这个关闭终止在 b 的结尾又有再现。最后的叠歌 C 的旋律材料出现得很频繁，似乎整个作品都是由它产生的。马绍在一封信中曾说这是一部“不寻常的和新奇的作品”。此外，马绍的旋律特点在这里也很突出，经常出现不规则的切分节奏，飘移不定的加花和不对称的乐句。

谱例 4-4 马绍：叙事歌《只有她能数天上的星》，音响 12

[Cantus]

Nes que on por - roit les es - toll -
Et les gou - tes de pluie et

Contratenor

Tenor

二、其他创作

在马绍的 23 首经文歌中，有 20 首运用了类似维特里的等节奏手法。不过这些经文歌在各个方面都显得更加精致和更世俗化，篇幅比维特里的更长，节奏也更复杂。马绍开始在上方声部中也运用等节奏手法，而不再仅仅用于支撑声部。他还经常对旋律作减缩的处理，即：将旋律的时值减半进行陈述。这是

^① 14 世纪的乐器依据其响度被分为“低乐器”（如古提琴和竖笛）和“高乐器”（如肖姆管和木管号）两类，它们的各种组合可能重叠“坎蒂莱纳”风格作品中的声乐声部。此外，在键盘乐器方面，古钢琴也是 14 世纪发明的；管风琴有大小两种，脚键盘最初出现于 14 世纪末的德国。

一种有效的技巧，在周期性的反复可能使人生厌的时候，时值的减缩加强了音乐的兴奋感和紧张性。马绍的作品中还经常出现“分解旋律”（hocket，原意为“打嗝”），这是一种中世纪（13 世纪以后）的作曲手法，指在上方一个声部的旋律中插入一些休止符，而这些“失去”的音由另一个声部演唱，经常形成两个声部之间来回交换演唱的效果。马绍在 14 世纪标准的终止式的基础上还常用双导音终止式。其中一对不稳定的不完全协和音程（大六度和大三度），解决到一对稳定的完全协和音程（五度和八度）。也就是说，中声部经常通过升高半音（形成第二个导音）来进入支撑声部上方的五度音。马绍能很艺术地处理这些和弦的音响，加强和声的紧张度和推动力。

马绍的《圣母弥撒曲》作于 14 世纪 60 年代，是为常规弥撒的歌词谱写的复调作品，也是由一个作曲家创作的常规弥撒套曲的最早的例子。在“慈悲经”、“神圣经”和“羔羊经”等几个主要乐章中，马绍运用了等节奏手法。歌词较长的“荣耀经”和“信经”则运用了类似孔杜克图斯风格的音对音的手法，最后，以一段较长的“阿门颂”结束全曲。

一般认为，马绍去世后，“新艺术”时期便基本上结束了。14 世纪末，一些法国和意大利的音乐家被吸引到阿维农，以那里大分裂时期的教廷为中心，形成了一种独特的音乐风格，叫做“阿维农风格”。其中保存下来的作品以法国世俗歌曲为主，马绍音乐的许多方面在那里都被发展到了极端，半音和不协和音的使用有了更多的可能性，特别是节奏的运用出现了新的自由。法国和意大利在记谱法上的特点被熔为一炉，在作品中形成了非常复杂的节奏，包括各种切分音、节奏细分、旋律分解、复节拍和极端的半音化，其复杂性似乎只有 20 世纪的音乐可与之相比。有的音乐史家也称之为“矫饰主义风格”（Manneristic style）或“精致艺术”（Ars subtilior），这种风格主要流行在法国南部和西班牙北部。

第三节 14 世纪的意大利音乐

在法国的“新艺术”时期，在阿尔卑斯山另一边的意大利也出现了音乐上的新的发展。当时，法国在加强君主制，而意大利却处于无政府状态，那里的小城邦四分五裂，各自有其独特的地方传统。东西方的商业交流也促进了意大利的经济发展，贵族家族控制着巨大的财富。在经济发展的同时，意大利的文化艺术也得到了新的繁荣。

意大利音乐没有复调传统，14 世纪以前以单音音乐为主；它的复调往往是由单旋律加伴奏而形成的，大部分音乐仍然是即兴创作和口头相传的。不过，从一开始意大利就用两分法的节拍，虽然也有花腔唱法，但是没有法国式

的切分音，终止式也与法国不同，常用三度到同度的进行。总的看来，意大利音乐比法国音乐更强调旋律的流动与声音技巧的表现。1377 年教廷从阿维农返回罗马后，法国音乐风格的因素开始逐渐影响意大利。在那里，受雇于教会的意大利作曲家也创作世俗的娱乐性作品。薄伽丘在《十日谈》中曾描述过当时的音乐生活。

14 世纪意大利的复调音乐主要有以下三种世俗体裁。

一、牧歌 (Madrigal)

这是意大利最早的和最常见的复调音乐体裁之一。它是从一种田园诗发展而来的。通常是两个声部，没有器乐伴奏，歌词内容大多是田园、爱情或讽刺诗之类。歌词由二至三段诗节组成，每节三行，用同样的音乐。每节后一般还有两行尾奏，叫做“利托奈罗” (ritornello)，用不同的音乐，节拍也不相同。上方声部的旋律比较有装饰性，尤其是在开始和结尾处。意大利北部作曲家雅可布·达·波隆尼亚 (Jacobo da Bologna, 约 1340—1360) 所作的牧歌《我是一只凤凰》便是一个很好的例子 (谱例 4-5)。它的上方声部更华丽一些，每句都有一个长拖腔，在两处使用了声部的模仿手法，并且有两个类似“分解旋律”的片段。

谱例 4-5：雅可布·达·波隆尼亚：牧歌《我是一只凤凰》，音响 13

Fe - ni - ce fu' c vis-si pu-ra c

Fe - ni - ce fu' c vis-si pu-ra c

5

mor - bi da, Et or son tras mu-ta-ta in u-na

mor - bi da, Et or son tras mu-ta-ta in u-na tor -

10

tor - to - ra CHE vo - lo con A -

- - - - - to - ra Che vo-lo con A -

二、猎歌 (Caccia)

这种形式与法国的一种猎歌 (Chace) 类似,其特征是上方两声部运用同度卡农,有歌词,十分活跃;下方是一个器乐声部,无歌词,节奏稍慢。结尾常有一段不用卡农手法的尾声,歌词的形式比较自由。猎歌的名称 Caccia 有双关含义,一方面有逃跑和追赶的意思,并用一个声部对另一个声部的追逐(卡农)来加以暗示;另一方面它也有狩猎的意思。它的歌词和曲调都常使人联想起打猎的令人兴奋的场景,特别是音乐中经常出现对打猎时的各种声音的模仿(如鸟叫和号角声),生动而有趣。

三、巴拉塔 (Ballata)

它比前两种体裁发展得晚一些,大部分创作于 1365 年以后,是由单音的巴拉塔演变而来的一种伴舞歌曲。薄伽丘在《十日谈》中也曾谈到早期的巴拉塔。它大部分是二到三个声部,形式与法国的维勒莱类似,也是 AbbaA。三行诗构成的叠歌在七行诗节的前后各唱一次(A)。诗节的前两对句子有它们自己的音乐(b),后三行则用与叠歌相同的音乐(a)。结构图式如下:

1, 2, 3,	4, 5,	6, 7,	8, 9, 10,	1, 2, 3
A	b	b	a	A
(叠歌)	(七行诗节)			(叠歌)

巴拉塔的主要作者是弗朗西斯科·兰迪尼 (Francesco Landini, 约 1335—1397)。这位盲人乐师是 14 世纪后半叶最突出的意大利作曲家。他善于演奏小管风琴,没有写过宗教音乐(也可能即兴创作过),但却写了很多巴拉塔(约 90 多首两声部的和 50 首三声部的)和少量的猎歌与牧歌。在这些作品中,法国的影响是明显的。但是兰迪尼的旋律轮廓更加优美,具有更加协和而甜美的抒情主义色彩。

在他的音乐中没有 13 世纪常见的平行二度或七度,平行五、八度也较少,而三度或六度音响以及三和弦则比较多见(尽管仍不用于乐曲的首尾)。以他的名字命名的“兰迪尼终止式”是当时最常用的一种终止式。其中,两端声部仍然是大六度到八度,但是在高音部



图 4-4 兰迪尼的墓碑

的导音进入主音之前，先下行到导音的下方邻音，即音阶的六度音上，然后再上行三度跳进到主音。这种终止式并非兰迪尼首创和专用，在 15 世纪的音乐作品中也很常见。因此似乎称之为“下三度终止式”更好。在下面这首兰迪尼的巴拉塔《爱神啊，把那个姑娘的爱给我吧》（谱例 4-6）中，这种终止式多次出现，有时还与双导音终止式相结合。

谱例 4-6：兰迪尼：巴拉塔《爱神啊，把那个姑娘的爱给我吧》，音响 14

The musical score is for a three-part setting (Canto, Contratenor, Tenor) in 8/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The lyrics are in Italian and are written below the corresponding vocal lines.

System 1 (Measures 1-4):

- Canto:** 1.5. Que - sta fan - ciul - l'a -
4. Pe - rò al ser - vo
- Contratenor:** (Melodic line with a trill in measure 4)
- Tenor:** 1.5. Que - sta fan - ciul - l'a -
4. Pe - rò al - ser - vo

System 2 (Measures 5-8):

- Canto:** -mor fal - la - mi pi -
-tuo, del sie - pia - to -
- Contratenor:** (Melodic line with a trill in measure 8)
- Tenor:** -mor fal - la - mi pi -
tuo, del sie - pia - to -

10

- a, Che m'a fe - ri - to'l cor nel-
- sa Mèr- cè ti che - ro al - la gran

15

- la tuo vi -
pe - na mi -

以上这些世俗复调音乐主要是在意大利北部的一些城市中发展起来的，特别是在佛罗伦萨，那里藏有《斯夸契亚鲁皮手抄本》，这是 14 世纪意大利音乐最重要的一本乐谱，抄写于大约 1420 年，其中收有包括兰迪尼在内的 12 位作曲家的 354 首作品，大部分是两到三个声部的。这部手抄本的每一部分包括一位作曲家的作品，并在开头冠以该作曲家的肖像。

在 14 世纪末，意大利作曲家开始用法国的体裁和记谱法来创作歌曲。在定居意大利的北方作曲家中，有一位值得一提，那就是约翰内斯·奇科尼亚 (Johannes Ciconia, 约 1370—1412)。他早年便熟悉 14 世纪后半叶那种节奏复杂的法国音乐，在他的作品中，法国“新艺术”和意大利 14 世纪音乐风格的一些因素被结合起来。他精美的节奏，优雅的旋律和灿烂的和声对 15 世纪初的一些作曲家产生了重要的影响。



图 4-5 《斯夸契亚鲁皮手抄本》中的一页

小 结

14 世纪“新艺术”时期的音乐的确充满了许多创新，主要体现在：记谱法更加完善，节奏更加自由多变，织体、和声和曲式结构都出现了一些新的面貌；复调手法开始在世俗歌曲中被运用，并产生了一些新的体裁。总之，在 14 世纪这个充满剧烈变化的时代，音乐的世俗化倾向更加明显，它开始走向更广泛的社会阶层，预示了 15 世纪文艺复兴时期的曙光。

虽然欧洲的中世纪在 15 世纪初便告结束了，但一千年来的音乐文化却不可能骤然消失。我们将会看到，下一个时代的音乐完全是以中世纪的音乐作为基础的，音乐的风格虽然将发生一些变化，但是中世纪音乐的各种手法、观念、技术和体裁都将继续长久地对西方音乐的发展产生着影响。这种影响甚至持续至今。因此，中世纪的音乐在西方音乐史上是具有极为重要的意义的。

复习思考题

一、问答题

14 世纪的“新艺术”新在哪里？

二、名词解释

1. 等节奏
2. 《弗威尔的故事》
3. 马绍
4. 叙事歌
5. 兰迪尼终止式

三、选择题

1. 在 14 世纪的记谱法中，音符时值增加到：
 - A 三种
 - B 五种
 - C 四种
 - D 六种
2. 以下哪些不属于马绍的创作体裁：
 - A 经文歌
 - B 回旋歌
 - C 牧歌
 - D 弥撒曲
3. 等节奏的手法经常用于哪种体裁？
 - A 孔杜克图斯
 - B 经文歌
 - C 叙事歌
 - D 猎歌
4. “精致艺术”出现于什么时期？
 - A 14 世纪
 - B 13 世纪末
 - C 14 世纪末
 - D 15 世纪

第五章 文艺复兴：从杜费到若斯堪

从大约 1430 年到 1600 年这将近两百年，在欧洲音乐史上被称为文艺复兴时期。

Renaissance（文艺复兴）这个法文词原是“再生”的意思，它最早被用于历史研究的学科中，历史学家米歇莱（J. Michelet, 1798—1874）在 1855 年首次用它来指上述那个历史时期。另一位著名的历史学家布克哈德（J. Burckhardt, 1818—1897）在他 1860 年出版的代表作《意大利文艺复兴的文明》中，对这个时期作出了影响深远的系统论述。后来，这个词被用到文化史的研究中，先是用来指 15—16 世纪的绘画、雕塑和建筑的风格，随后逐渐扩大了使用范围，用来指这一时期的一切文化现象，其中也包括音乐。

第一节 文艺复兴的音乐文化

“文艺复兴”在被用来指这个特定历史时期的文化时，有着狭义和广义的两种含义。

狭义的“文艺复兴”是指 15—16 世纪的思想家和艺术家们在对刚刚过去的漫长的中世纪加以否定之后，对古希腊和古罗马的文化遗产重新发生了兴趣。^①他们力图恢复和重建那些古代经典，并把自己时代所取得的成就看作是对那种古代文化的复兴。实际上，他们是在利用过去的东西建设一种新的文化。

在这一点上，音乐有些特殊。因为它不像文学或视觉艺术那样有古代经典的实际例子保存下来，所以，音乐风格上的古代影响主要体现在理论方面。当时的一些理论家从阅读古代著作中得到启发，他们在对古代音乐能够唤起巨大的情感效应感到惊叹的同时，也对他们自己时代的作曲实践进行了总结，特别是在对位、调式理论和调音等方面。

^① 15—16 世纪，人们发现了不少古希腊和罗马在哲学和文学艺术方面的经典著作和作品。1453 年，东罗马帝国（拜占庭）被土耳其灭亡后，不少希腊学者移居意大利，促进了意大利对希腊古典遗产的研究。

广义的“文艺复兴”是指一种“人”的精神的再生，或者说是一种文化标准的复兴。在漫长的中世纪之后，出现了人文主义思潮的觉醒。人文主义是指强调个人的尊严和价值的一种哲学态度，也用来指14—15世纪遍及欧洲的一场思想文化运动。它与中世纪的经院哲学针锋相对，成为文艺复兴的一个重要的方向。

这种人文主义的思潮也导致了音乐风格的一些变化，例如这时的作曲家开始有意识地追求用音乐更好地表现歌词的音韵、意义和情感，使音乐与诗歌更紧密地结合起来。结果，文艺复兴时期不仅出现了很多具有强烈个性的、完全不同于以往的音乐风格，而且最终形成了一种遍布西欧的国际化的音乐语言和一系列重要的音乐体裁。这时的音乐家已不再把自己仅仅看作教会的仆人或艺术工匠，而是看作一个有创造力的艺术家。他们既面向来世也面向现世，希望自己的作品既能被神所接受，又能得到人的理解和欣赏。他们在创作中追求从中世纪的思想方式和作曲形式的束缚中解放出来，使音乐具有了更多的人的个性与情感的表现。

因此，“文艺复兴”被看作近代世界的一个开端。正如哥伦布在1492年的首次航海中发现了美洲新大陆，从而开始了欧洲海外殖民和扩张的新的历史时期一样，欧洲的音乐在这时也开始一个新的探索历程。首先我们看到，除了当时的罗马天主教会依然是音乐的主要保护人之外，新兴的宫廷贵族和中产阶级也在赞助和影响着音乐。特别是1517年开始的宗教改革运动，对教会的音乐乃至整个欧洲的音乐都产生了深远的影响。其次，1501年，意大利人彼特鲁奇（Ottaviano Petrucci, 1466—1539）在威尼斯发明了乐谱的三重印刷术（分别印刷谱线、音符和歌词）。1528年，法国人阿泰尼昂又在巴黎发明了更加经济的一次印刷术。贵族和中产阶级是这些印刷乐谱的主要购买者，这无疑促使音乐得到了更广泛的传播。最后，我们还应看到，这个时期的作曲家已经可以为审美的需要或特定的社会要求而进行创作，因而出现了更多的音乐创作和音乐表演。可以说，从文艺复兴开始，音乐已作为一门独立的艺术出现了。

第二节 英国音乐的影响

一、历史背景

英法百年战争（1337—1453）后，获胜的英国王室占领和控制了法国的大片土地，随着英国政府人员和军队的涌入，英国的文化也进入了法国，包括一些作曲家和音乐家。当时的政治状况的确有利于英国与欧洲大陆音乐家之间

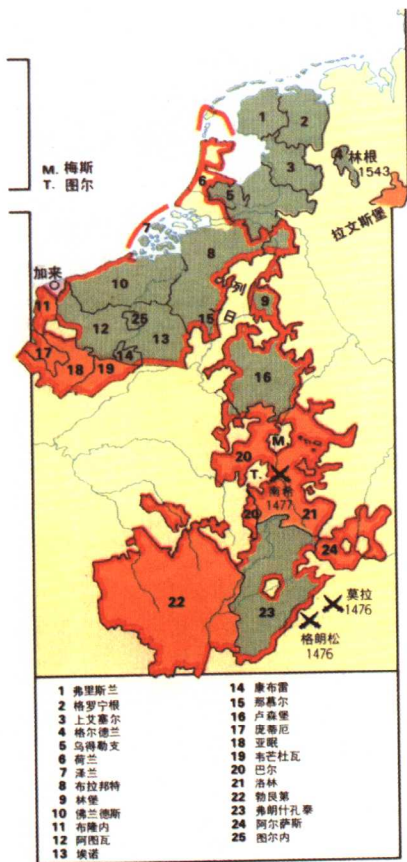


图 5-1 约 1477 年勃艮第公国的地图

的交流，法国的勃艮第公爵作为英国在大陆的首要同盟者，在 15 世纪中叶控制了法国东北部、佛兰德斯和低地国家的很多地方。这片欧洲最富庶的地方在政治力量 and 影响上甚至开始逐渐地超过法国。

勃艮第的公爵中有两位比较突出，那就是“好人”菲利普（1419—1467 年在位）和“大胆”查理（1467—1477 年在位）。他们不仅在政治上十分活跃，而且还是热心的音乐赞助人，在宫廷内部和宫廷附属的小教堂里，他们都建立了豪华的乐队和唱诗班，为宗教仪式和宫廷的娱乐活动服务。他们吸引和供养了欧洲各地的许多优秀歌手和演奏家。这些音乐家们经常同时为几个宫廷或小教堂服务，因此，他们的流动也有助于形成一种国际化的音乐风格。在这个过程中，各地的音乐风格被带到了勃艮第，然后，又从这里传到欧洲的其他音乐中心。

二、英国音乐的特征

英国音乐对 15 世纪的这种国际化风格的形成作出了决定性的贡献。和欧洲大陆的音乐风格相比，英国的音乐风格是很独特的。这种风格不仅与当地的民间音乐始终保持着密切的联系，而且特别爱用不完全协和的音程（三度和六度音程），在一些英国音乐的体裁中，甚至常用三度或六度的平行进行，这使英国音乐听起来比爱用完全协和音程（空洞的五度和八度）的法国音乐具有更加丰满的音响。这种音响是倾向于大调调性，而不是法国音乐常用的调式系统。到 15 世纪初，迪斯康特手法在欧洲大陆已很久不用了，但英国作曲家却仍然长期进行着一种“英国迪斯康特”的实践，即：在声部之间采用音对音（即“迪斯康特”）的主调和声式的手法，同时允许自由运用三、六度，使音乐与过去的音响尖锐对比、声部结构复杂的哥特式复调不同，具有一种更加平易和单纯，同时也更加悦耳的音响。这种风格传入大陆并被勃艮第宫廷的作曲家广泛运用之后，

便给音乐带来了一种崭新的面貌，使欧洲音乐的进程与性格都发生了很大的变化。

三、邓斯泰布尔

在这个重要的风格转变时期，邓斯泰布尔（John Dunstable，约 1390—1453）一位重要的英国作曲家。他的作品当时在欧洲大陆广泛传播，出现在法国、勃艮第和意大利人的乐谱手抄本中。音乐理论家丁克托利（Johannes Tinctoris，约 1435—1511）在写于 1477 年的著作中首次谈到了当时音乐艺术的一种“复兴”。他认为像邓斯泰布尔这样的作曲家是新音乐的创立者，自他以后，“凡四十年以前的音乐几乎都不值得一听了。”

邓斯泰布尔的作品从音乐语言的基本因素到体裁，都对 15 世纪初的大陆音乐产生了更深远的影响。这位重要的英国作曲家的一部分生涯是在法国度过的。他除了创作常规弥撒的套曲之外，还写了很多三声部的经文歌。经文歌这种体裁在 15 世纪有了更广泛的含义，也就是说，凡是用拉丁文歌词的复调作品，不管是否运用定旋律，都可称为经文歌。这与 14 世纪那种典型的多种歌词、等节奏和以定旋律为基础的经文歌已经大不相同。

谱例 5-1 是邓斯泰布尔的一首经文歌。它具有更加清晰可解的一体化的织体，容易捕捉的节奏和单一的歌词。没有采用圣咏，在两个更稳重的下方声部之上，高声部悠长的乐句十分突出。旋律线条是由三和弦的和声基础联结起来的。每句歌词构成了音乐的一个明确的部分，第一句与最后一句用完整的三声部织体，中间一句是一段织体更加透明的二重唱，它强调了线条的对位，与更有和声效果的三到四个声部的写作形成对比，这种对比成为 15 世纪宗教音乐的一个共同特点。



图 5-2 勃艮第公爵“好人”菲利普的户外娱乐活动

谱例 5-1: 邓斯泰布尔: 经文歌《你是多么美丽, 多么可爱》, 音响 15

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ris - si - ma in

de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a

de - li - ci - is, Sta - tu - ra tu - a as -

de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a as -

第三节 勃艮第地区的音乐

英国音乐的特征在百年战争之后，在欧洲大陆的勃艮第地区与一种国际性的音乐风格结合在一起，有时也被称为“勃艮第风格”，这种风格主要是15世纪中叶在勃艮第公爵的音乐家中间形成、发展和传播开来的。这些音乐家形成了所谓的勃艮第乐派，其中两位最重要的作曲家是杜费和本舒瓦，前者主要以宗教音乐的创作而闻名，而后者则以其世俗作品而著称。

一、杜费

杜费（Guillaum Dufay，约 1400—1474）是 15 世纪早期最伟大的一位作曲家，他的生涯在 15—16 世纪的作曲家中是很典型的。这些作曲家一般都出生



■ 图 5-3 杜费和本舒瓦

在北方（阿尔卑斯山以北），但游历了很多地方，并为很多宫廷服务，其中既有北方的也有意大利的。杜费出生在属于勃艮第领地的康布雷，自幼作为一名童声唱诗班歌手在那里的大教堂接受音乐训练。1420 年，他移居意大利，为马拉泰斯塔家族的宫廷教堂服务。当时，勃艮第地区与意大利北部之间的交往很密切。1426—1428 年杜费返回故乡，他可能是从这时开始接触了英国音乐。1428 年再赴意大利，以后几十年，他作为歌唱家和作曲家声誉日隆，活动于康布雷、意大利北部和萨沃伊^①宫廷。他的作品综合了来自英国、法国和意大利的各种因素，形成了一种国际性的风格。1458 年他返回康布雷直至逝世。

作为一位多产作曲家，他的作品包括了 15 世纪所有主要的音乐体裁——弥撒曲、经文歌和尚松（Chanson，法文的世俗复调歌曲），其中以弥撒曲和经文歌的创作最为突出。

勃艮第乐派的经文歌有两类，一类在风格上近似尚颂，高音部经常用一首经过装饰的圣咏；另一类运用在当时已经属于“老式”的等节奏手法，并沿用从 14 世纪以来形成的一种惯例，即：在隆重的公众庆典活动中，都要创作一首等节奏经文歌以誌庆祝。

杜费的经文歌《玫瑰在近日开放》就是这样一部庆典作品。它为 1436 年

① 位于法国西南、瑞士西部和意大利西北部的一个历史上的地区和公爵领地。

佛罗伦萨的圆顶大教堂^①落成后的献堂仪式而作。当时的教皇尤金四世曾亲自主持了这次盛况空前的仪式。这是一首四声部的等节奏经文歌，在它的整体节奏的比例和许多细节上都与这座教堂的比例严格相应。例如它的定旋律采用的圣咏是献堂弥撒的《进台经》片段：“这是一个令人敬畏的地方”，由两个支撑声部相隔五度演唱，交错进入形成卡农并采用不同的时值。据说这被比作这座教堂的大圆顶上使用的双重拱顶。等节奏手法中的塔利亚和克勒是一致的，它在支撑声部中用不同的节拍（分别是： $3 \times 2/3$ ， $2 \times 4/4$ ， $4/4$ ， $6/4$ ）陈述了4次，节拍的比例是6:4:2:3，被认为与教堂的结构比例相同。



■ 图 5-4 佛罗伦萨圆顶大教堂

15 世纪 40 年代，英国的邓斯泰布尔等人便创作了完整的套曲弥撒。他们还是首先写作定旋律弥撒（Cantus firmus Mass）的人。这是一种特殊的弥撒套曲，其中所有乐章都与一个借用的旋律相结合，这旋律通常是圣咏。它由支撑声部陈述，形成了对位的基础。同时，这种手法也保证了常规弥撒套曲各乐章之间的统一。定旋律弥撒成为 15 世纪主要的弥撒形式，在杜费这一代作曲家的创作中，它作为可以展示更多作曲技巧的首要形式，取代了过去的等节奏经文歌。

① 这座大教堂建于 1434 年，是意大利早期文艺复兴建筑的代表作，设计者是著名的建筑师菲·布鲁内莱斯基。他的设计成功地把文艺复兴式的屋顶形式和哥特式建筑结合起来，是对古希腊以来圆顶建筑体系的一种复兴。据说这座教堂的建筑结构对杜费这首经文歌的曲式结构有所启发。

杜费的六首现存的弥撒中有四首是定旋律弥撒，谱例 5-2 便是其中的一首，它的定旋律不是圣咏，而是一首杜费自己创作的尚松，也就是说，是一首爱情题材的世俗歌曲。杜费是第一位采用世俗歌曲作为弥撒曲定旋律的作曲家。此后，这种做法便日渐普遍，例如，被很多文艺复兴时期的作曲家用作定旋律创作弥撒曲的《武装的人》，就是一首在当时非常流行的世俗歌曲。

从杜费的作品中我们可以看到，他所采用的自由的、无规则重音的节奏与平滑流动的对位声部，构成了 15—16 世纪宗教音乐风格的一个主要特征。他加强了对不协和音的控制，三、六度音响已十分常见（除了英国音乐的影响，15 世纪中叶出现的一种新的调音方法也开始允许更多地使用不完全协和的三、六度音程）。同时，模仿手法，如八度卡农等已经开始在作品的局部加以运用。此外，杜费在支撑声部下方增加一个低音部，从而形成了完整的四声部织体，这在 15 世纪末的弥撒曲和经文歌中也是一种值得注意的发展。

谱例 5-2：杜费：《“脸儿苍白”弥撒曲》的《羔羊经》，音响 16

The musical score is for the 'Agnus Dei' section of Dufay's 'Missa "Face pale"'. It is written for five voices: Tcnor only (Tenor), Superius (Soprano), Contra-tenor (Contralto), Tenor', and Contra-tenor bassus (Bass). The score is in 3/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple entries of the 'Agnus Dei' melody. The lyrics are in Latin: 'A - - - - gnus de - - - - i qui tol - - - - lis pec - - - - ca - - - - i qui'. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 5 and the second system starting at measure 10.



尚松是勃艮第乐派最有特色的作品，它们继承了14世纪的传统，仍是采用三声部织体和以支撑声部—高音部的二重唱作为结构的基础。曲式也沿用过去的常规，如叙事歌的结构仍是aabC，回旋歌的曲式也还是AbaAabAB，只是回旋歌在这个时期比叙事歌更为流行，而且节奏也更平滑。旋律和对位中出现了更多的三和弦的音响，三个声部的音响更加一体化，使作品听起来像是一首真正的互相作用的伙伴之间的合奏。

二、本舒瓦

本舒瓦（Gilles Binchois，约1400—1460）是与杜费同时期的另一位杰出的勃艮第乐派的作曲家。他早年从军，同时学习音乐。从大约1430年到1453年，他先后服务于勃艮第宫廷和“好人”菲利普公爵的小教堂。他很擅长写作世俗音乐。他的尚松用复调手法为法语的世俗诗歌谱曲，经常表现出一种温柔的忧郁和感官的渴望，旋律十分动听，音响的色彩清晰而明快，有很多属于15世纪最著名和流传最广的作品。在尚松中，他最爱用的形式是回旋歌和叙事歌，常用三个声部，织体以高音部为主导，这个声部通常以一个音节式的陈述乐句开始，在靠近终止的时候产生出一个华丽的花腔段落。

第四节 佛兰德乐派

佛兰德乐派是继勃艮第乐派之后的又一个文艺复兴时期的重要乐派，它出现于15世纪下半叶到16世纪中叶的佛兰德地区，这是欧洲西北部的一个历史上的地区，包括法国北部的一部分、比利时西部和尼德兰（荷兰）沿北海的西南部地区。在文艺复兴的美术史上，这个地区曾出现了著名的佛兰德画派，而在音乐史上的佛兰德乐派作为文艺复兴时期的一个时间持续较久的乐派，也

涌现了较为众多的作曲家，其中的主要代表人物有奥克冈、奥布雷赫特、若斯堪等人。

19 世纪的一位德国音乐史家曾把勃艮第乐派和佛兰德乐派统称为尼德兰乐派，其中包括从杜费到拉絮斯的四代作曲家。尼德兰在德语中不仅指荷兰，也指低地国家，包括荷兰、比利时和卢森堡，但不包括法国北部。因此，后来的一些音乐史家为了明确上述那些作曲家在地理上和文化上的根源，便放弃了尼德兰乐派的称谓而选择了更为恰当的名称。他们称第一代尼德兰乐派为勃艮第乐派，以后的几代则统称为佛兰德乐派或法国-佛莱芒乐派。

一、奥克冈

杜费死后，约翰内斯·奥克冈（Johannes Ockeghem, 1420—1497）被广泛认为是欧洲北部的一流作曲大师。他可能出生于佛兰德东部，并在勃艮第宫廷接受音乐教育，也许曾师从本舒瓦，他在 1460 年曾写过一首悼念本舒瓦的哀歌。1443 年他曾在安特卫普的大教堂唱诗班中演唱。从 1450 年代直到他逝世的 50 多年中，他曾为法国的波旁公爵和随后的多位法国国王服务，包括查理七世、路易十一和查理八世等。他曾任宫廷的首席牧师、作曲家和唱诗班指挥，还当过皇家教堂的财务总监。同时，他还是一位歌唱家，声音很低，所以他很爱在自己的作品中运用低音音域。在他的学生中可能有我们随后即将谈到的若斯堪。1497 年奥克冈逝世后，若斯堪和不少追随者都为他写过挽歌。

奥克冈的作品不多，但质量很高。其中有 10 首完整的弥撒曲，一首最早的用复调写作的安魂曲（悼念死者的弥撒曲），还有十几首经文歌和二十几首尚松。

弥撒曲占了他作品总数的大部分。在他 13 首弥撒套曲（有些只有片段）和一首安魂曲中，有 7 首是定旋律弥撒曲，其余的几首则没有借用材料，只靠

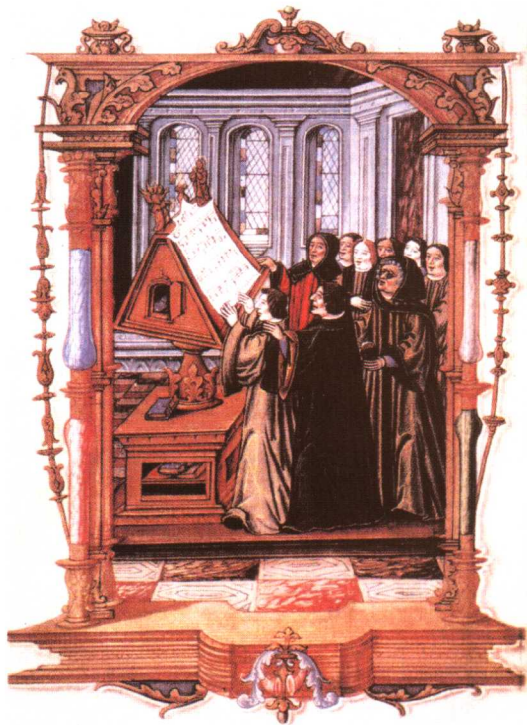


图 5-5 奥克冈和他的唱诗班

其他手段达到乐曲的统一。在《Mi—Mi 弥撒曲》（谱例 5-3）中，一个三音基本动机 E—A—E 作为“题词”（Motto）出现在各乐章的开头，只在节奏和对位方式上不同（第 1、25、66 小节）。这个动机决定了此曲的名字，低音 E 是 C 调六音音阶中的 Mi，而 A 则是 F 调六音音阶中的 Mi。

谱例 5-3：奥克冈《Mi—Mi 弥撒曲》的《羔羊经》，音响 17

Allegretto

[Superius] A - gnus De - i, qui tol -

Contratenor A - gnus De - i, qui tol -

Tenor A - gnus De - i, qui tol -

Bassus A - gnus De - i, qui tol -

10

lis pec - ca -

lis pec - ca -

lis pec - ca - ta

lis pec - ca - ta

奥克冈的音乐听上去不像杜费的那样透明和段落清晰，而是有一种非理性的、哥特式象征主义的神秘色彩。他的大部分弥撒都是四声部织体，比较厚实，各声部的节奏时值相似，例如上例的首尾两段。在中段他也减少了声部，采用二重唱或三重唱的织体来取得变化，但在奥克冈的作品中，这种变化所带来的音域和音色上的对比并不大。他的织体是对位的，虽然模仿手法用得较少，卡农却是他很爱用的。他的旋律线条经常是悠长而灵活的，重复很少，节奏多变，并且也常有加花很多的段落。

奥克冈的音乐语言很独特，不同于他的任何一位同时代的作曲家，他的一些最优秀的作品的创作也早于杜费的晚期。因此不能简单地认为他只是杜费的追随者。当代音乐学家里斯认为，奥克冈的精神更多的是来自北方的，意大利的影响比较少。奥克冈在音乐上最突出的成就，是他创造了一种独特的复调。这种复调注重人声的各声部在整体上的混声效果，没有一个声部在旋律、动机或结构上居主导地位。这是一种声部之间真正彼此平等和互相依赖的复调，我们可以把它叫做“同质”复调，与它相对的“异质”复调是指14世纪的那种声乐和器乐混合，声部之间明显不相关联的复调。

二、若斯堪

若斯堪·德·普雷（Josquin des Prez, 1440—1521）是16世纪初最重要的作曲家。他出生于法国中北部，一生周游各国，成为一个国际化的人物，但与尼德兰宫廷的联系并不很密切。他可能曾师从于奥克冈，并在意大利开始了他最初的音乐生涯。1459—1472年在米兰大教堂做歌手，并在那里为斯佛扎家族的公爵小教堂作曲。随后，又服务于罗马教皇和费拉拉公爵的教堂。15世纪90年代他也曾旅居法国，为路易十二的宫廷写过音乐。晚年（1504年）他返回故乡在教会任职，直到1521年逝世。

若斯堪是一位承上启下的音乐大师。当时正值1500年前后的文艺复兴盛期，而这个时期也是音乐史上的一个分水岭。尼德兰与意大利音乐文化的撞击，使北方的作曲家们对和声的可能性和调性的组织力量有了新的认识。他们也向意大利人学习了对词曲配合的重视，并开始摆脱中世纪技巧框架的束缚，把动机作为音乐结构的最小单位，通过模仿的手法组织庞大的作品。他们还改变了中世纪时各个声部逐一写作的复调写法，彼此完全平等的各个声部是同时创作出来的。特别



图 5-6 若斯堪像

是在不必借助预定旋律之后，作曲家获得了更大的创作自由。若斯堪和他的一些同代作曲家就是在这样的基础上，改进和发展了以杜费为代表的早期文艺复兴的音乐语言，使之更灵活，更有表现力，更适于表达作曲家的思想。因此我们看到，他在创作中竭力冲破当时音乐语言的局限来达到强烈的个性表现。当费拉拉公爵挑选宫廷音乐家时，公爵的秘书却极力推荐另外一位作曲家，理由之一是因为若斯堪喜欢按照自己的意愿，而不是按宫廷的要求来作曲。16 世纪宗教改革的领袖马丁·路德十分崇敬若斯堪，认为他是一位可以随意指挥音符的大师，而当时的其他作曲家只能听从音符的指挥。

若斯堪的作品比较多，包括 18 首弥撒、100 首经文歌和 70 首世俗声乐作品（大部分是尚松）。其中，经文歌的数量值得注意，由于当时弥撒曲的格式已比较固定，用它进行作曲实验的可能性减少了，而经文歌不是仪式音乐的正式部分，有更大的自由度来探索词曲关系的新的可能性，因此在 16 世纪，经文歌成为最流行的音乐体裁。



图 5-7 拉斐尔的《“大公”圣母像》

若斯堪的经文歌《圣母颂》（谱例 5-4）在 16 世纪曾广泛流传，是一首纪念碑式的杰作。它开始的两句词曲来自一首歌唱圣母的继叙咏，而随后的段落则是独立构思的。中间的歌词相继提到了与圣母有关的五个宗教节日，因此这首经文歌在这些节日中都可演唱。

在音乐上，这首作品的结构与调性十分清晰。四个突出的 C 音上的终止式把作品分为四大部分，它们分别开始于第 1、54、78 和 111 小节。每个部分通过织体和音乐动机的变化又可以做进一步划分，如第一部分可分为四小段，它们分别是：两个平行的模仿点（1—16 小节和 16—31 小节）、一组二重唱（31—39 小节）和一个宽广而有动力感的和弦段落（40—54 小节）。而且，这些织体和音乐动机的变化又是与整体的歌词段落相一致的。

15 世纪末的作曲家很爱用卡农（指严格的两个或更多声部之间的模仿），若斯堪便是一位卡农艺术的大师。他在作品中大量运用了卡农手法，把它作为统一音乐结构的基本手段，这里也不例外。首先我们看到各个声部的模仿点不

断地进入，然后是模仿点的重叠，即：在最后一个声部结束它的模仿乐句之前，另一个声部便开始了一个新的模仿点，继续演唱下面的段落。这是若斯堪时代出现的一种新的作曲手法。在下面的谱例中，我们可以清楚地看到，第一个模仿点从第一小节开始，而第二个模仿点从第 16 小节开始。

在复调的模仿手法为主的作品中，他也经常插入和弦式的段落，使织体富于变化。他的和声虽然仍是调式的，但是通过低音部频繁的四、五度运动，已经暗示了主——属和声关系的萌芽。在段落的结尾处，若斯堪还常用一种很有动力感的“驱动终止式”。在这种终止式中，声部的导向和节奏运动都得到了加强。关于这首作品的调式，文艺复兴时期著名的音乐理论家格拉瑞安认为这是副伊奥尼亚调式的一个杰出范例（见《十二调式》第 3 卷，第 23 章）^①。

谱例 5-4：若斯堪经文歌《圣母颂》，音响 18

Superius

Altus

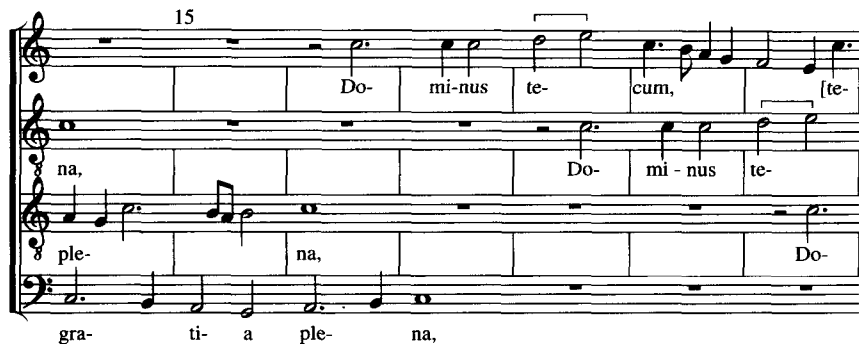
Tenor

Bassus

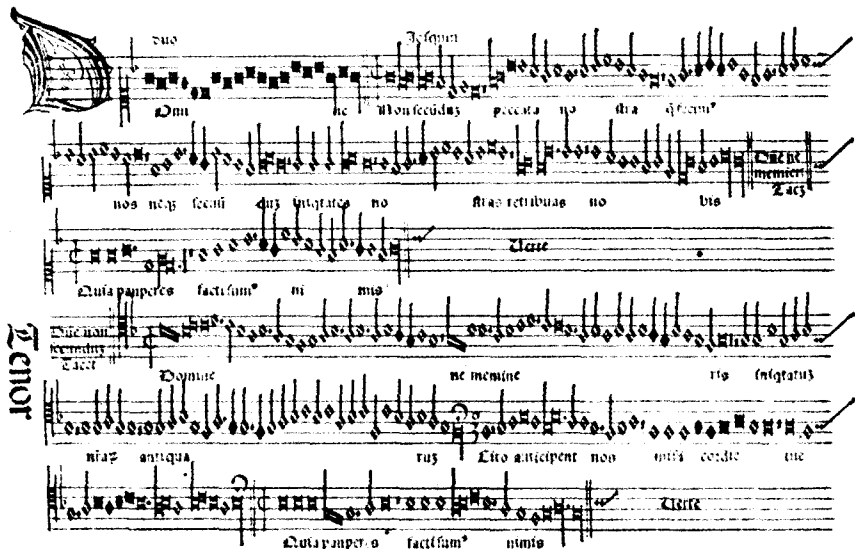
gra- ti- a ple- na.

A- ve Ma- ri- a

^① 1547 年，瑞士僧侣格拉瑞安（Henricus Glareanus）在《十二调式论》一书中在过去的 8 种调式的基础上补充了两种调式，爱奥利亚调式（A-a）和伊奥尼亚调式（C-c），加上它们的变格，共计 12 种调式。其中的爱奥尼亚与多里亚结合，升高 7 度音，便逐渐形成了小调式，而伊奥尼亚则是大调式的前身。



在若斯堪的弥撒曲中，有些沿用和发展了以前的技巧，如定旋律和各种卡农的手法；有些则借用以前的一首完整的作品作为新作品的框架，自由地进行创作，这种弥撒叫做“仿作弥撒曲”（Parody Mass）；还有一种弥撒叫做“释义弥撒曲”（Paraphrase Mass），也可叫做“自由定旋律弥撒曲”，在16世纪数量逐渐增多。它不同于一般的定旋律弥撒曲（或称严格定旋律弥撒曲）之处主要有两点：（1）对借用旋律不再直接引用，而是把它精巧地作成一种用于模仿的动机材料。（2）这种借用旋律不再被支撑声部所独占，而是同等地出现在所有的声部中。也就是说，它可以从一个声部移到另一个声部，处于一种模仿的织体中。



■图 5-8 彼特鲁奇印刷的乐谱

在 1490 年代，尚松的发展也进入了一个新的阶段。和当时的宗教作品一样，在尚松的写作中，四声部的合唱也已成为惯例，有时甚至使用五声部。各声部之间的模仿或严格的卡农取代了过去的高音部与支撑声部之间的二重唱结构。由四、五行诗句构成的单诗节的宫廷抒情诗作为歌词，取代了过去的“固定形式”（如回旋歌、叙事歌等）。在《歌曲一百首》（The Odhecaton）这部彼特鲁奇在 1501 年出版的第一本活字印刷的乐谱中，可以找到很多若斯堪和他的同代人创作的优美的尚松。

三、其他作曲家

与若斯堪同时代的弗兰德乐派的作曲家还有不少，例如奥布雷赫特（Jacob Obrecht, 约 1452—1505）、伊萨克（Heinrich Isaac, 约 1450—1517）、穆东（Jean Mouton, 1459—1522）和皮埃尔·德·拉吕（Pierre de La Rue, 约 1460—1518）等人。这些作曲家也都是在低地国家接受音乐训练，然后周游各国，度过其音乐生涯。在创作上，他们各有千秋，与那个时代的佼佼者若斯堪一道，共同创造了文艺复兴盛期音乐的辉煌。比若斯堪稍后一些的弗兰德作曲家有两位值得一提，一位是贡贝尔（Loyset Compere, 约 1495—1556），他可能是若斯堪的学生。另一位是维拉尔特（Adrian Willaert, 约 1490—1562），他曾在巴黎师从穆东，作品很有创新性，特别注重词曲配合。1527 年以后他在威尼斯圣马可大教堂任乐长，影响了威尼斯乐派（见下一章）的不少作曲家。

小 结

从文艺复兴早期，也就是大约 15 世纪开始，法国和意大利的风格开始结合，一种国际化的音乐语言出现了，它在保持法国和意大利的因素的同时，也吸收了来自英国的影响。到 15 世纪中叶，大部分用这种新的泛欧洲风格创作的作曲家都活动在勃艮第地区。15 世纪早期英国风格的重要代表是邓斯泰布尔，他的三声部经文歌对欧洲大陆的音乐产生了独特的影响。在勃艮第地区，杜费和本舒瓦分别是创作宗教音乐和世俗音乐的杰出代表。他们二人和其他同时代的作曲家们共同发展了尚松、经文歌和弥撒曲中的各种新的作曲技巧。在文艺复兴早期，音乐风格上的变化是巨大的，而这一切都是从中世纪末期逐渐地孕育出来的。

弗兰德乐派在 1450—1600 年间经历了以奥克冈、若斯堪和奥布雷赫特等作曲家为代表的发展历程。他们把从中世纪末期的各种体裁加以创新和变化，创造出了一种典型的盛期文艺复兴的音乐风格。在这种以无伴奏合唱为主的风

格中,模仿对位的手法变得特别重要,声乐的复调形式非常繁荣,由一个低音声部作为基础的比较丰满的和声已成为规范。

复习思考题

一、问答题

1. 什么是文艺复兴时期的人文主义?解释它对当时音乐艺术的影响。
2. 简述杜费和若斯堪的音乐风格。

二、名词解释

- | | |
|------------------|----------|
| 1. 邓斯泰布尔 | 2. 定旋律弥撒 |
| 3. 《玫瑰在近日开放》 | 4. 勃艮第尚松 |
| 5. 《Mi - Mi 弥撒曲》 | 6. 格拉瑞安 |

三、选择题

1. 文艺复兴的含义是指:
A 对中世纪加以否定 B 复兴古希腊和罗马的文化
C “人”的精神的再生 D 所有以上三点
2. 勃艮第乐派的创作不包括:
A 经文歌 B 尚松
C 牧歌 D 弥撒曲
3. 最早创作完整的弥撒套曲和定旋律弥撒曲的作曲家是:
A 本舒瓦 B 杜费
C 邓斯泰布尔 D 丁克托利
4. 以下哪点是15世纪经文歌的特点:
A 多种歌词 B 等节奏
C 借用圣咏作定旋律 D 三度和六度的音响增多
5. 以下谁不属于弗兰德乐派:
A 杜费 B 奥克冈
C 奥布雷赫特 D 若斯堪
6. 若斯堪创作的经文歌有多少首?
A 18首 B 100首
C 70首 D 13首

第六章 世俗音乐在16世纪的发展

在世俗声乐的领域，文艺复兴后期产生了一种新体裁——意大利牧歌，在欧洲的其他一些国家，也先后出现了一些类似的世俗声乐体裁，如法国尚松，英国牧歌和德国的利德。具有长期口传传统的器乐作品，在15—16世纪越来越多地被记下谱来，并形成多种体裁类型，例如舞曲、即兴作品、对位作品、坎佐纳、奏鸣曲和变奏曲。

第一节 意大利牧歌

16世纪20年代，一种新型的世俗歌曲出现在意大利北部，这就是牧歌（Madrigal）。从1530年到1600年，先后有两千多卷牧歌集出版。这促使意大利牧歌的影响遍及欧洲，也使它成为16世纪意大利最重要的世俗音乐体裁。



图 6-1 牧歌的演唱

一、牧歌的产生及其特征

这种牧歌与14世纪的牧歌（见第四章）并没有直接的联系，但它有一个重要的前身，叫做弗罗托拉。这是一种世俗歌曲形式，歌词是轻松的或讽刺性的分节诗，流行于15世纪末和16世纪初的意大利。弗罗托拉的音乐采用比较简单的主调和声风格，旋律在上方声部，以四声部的分节歌最为典型。它还带有音节式的词曲关系，自然音的和声，以及活泼的经常重复的节奏。它的创作特别集中在意大利的费拉拉、曼图阿等宫廷中，其影响不仅波及后来的牧歌，而且还可能对法国的尚松产生过影响。

早期牧歌的发展还与当时对14世纪意大利诗人彼特拉克（Francesco Petrarca, 1304—1374）的复兴运动有密切的关系。大部分早期牧歌的作曲家都曾为这位诗人的作品谱过曲。那些诗歌既严肃又高雅，语言十分讲究，这促使牧歌的音乐也比过去的弗罗托拉具有了更高的水准。最初的牧歌是在贵族的业余音乐爱好者们的社交场合和其他聚会中演唱的。后来，特别是到了文艺复兴晚期，音乐赞助者们开始为了宫廷的娱乐而雇佣专业的歌手来演唱牧歌，在费拉拉等地甚至出现了女性的演唱牧歌的团体。

牧歌的歌词通常是严肃而优雅的，带有诗意的幻想，主题一般是感伤的或田园风味的，到了文艺复兴后期，它们变得更加强调感官的审美。这些歌词通常是单诗节的，而不是分节的诗歌，而且比较短小，由7个音节和11个音节的若干诗行组成，韵脚自由。

在音乐上，牧歌起初都是四声部的，大约16世纪50年代以后，五声部的牧歌成为典型的形式。牧歌的所有声部都是为人声而作的，虽然乐器可以取代或重叠声乐的声部。织体的特点是在模仿复调和主调和声的风格之间交替。音乐的写法是通谱体的，每段音乐都寻求对歌词的节奏、重音和意义的表达，为了这个目的，经常运用一种叫做“绘词法”的音乐手段，即：对个别词句进行特殊的音乐处理，通常是做象征性的音乐描绘，以加强表现力。这种手法被牧歌作曲家广泛采用，因此也被人称作“牧歌主义”。

二、牧歌的主要代表作曲家

意大利牧歌的发展经历了早期、中期和晚期的三个阶段，主要代表人物有如下几位：

（1）阿卡代尔特（Jacob Arcadelt, 约1505—1568）

虽然他出生于北方的佛兰德，但是他音乐生涯的中心却在意大利，先是在威尼斯的教皇小教堂，后来又又到法国工作。他的音乐被认为是早期牧歌的一个转折点，他把以前的弗罗托拉的一些特点与牧歌的新特点结合起来，这些新特

点包括多变的人声组合、终止式的重叠、以及对歌词重音和意义的大量关注等等。《洁白而温顺的天鹅》（谱例6-1）选自他作于1539年的《第一卷四声部牧歌集》，在16世纪这首牧歌特别有名并广为传播。其中有不少“绘词法”的运用，例如从第34小节起，歌词唱到“死一千次”（mille morte）时，音乐上采用了模仿点的多次进入（见谱例第3—4行）。

（2）罗尔（Cipriano de Rore, 1516—1565）

他也出生在佛兰德，曾是维拉尔特^①的学生，牧歌中期的代表性作曲家之一。他的音乐生涯也集中于意大利，主要在费拉拉和帕尔玛。罗尔的音乐特点首先在于其情感的直接性和表现性。他的作品开始了牧歌发展的一个新阶段。它们展示了成熟牧歌的很多特点，如主调和模仿复调之间的交替，二拍子和三拍子的更换，经常用休止符造成音乐的停顿，以及远关系和弦的并置等等。总之，这一时期的牧歌是以音乐技巧的复杂和对表情手段的广泛探索为标志的。

谱例6-1：阿卡代尔特：牧歌《洁白而温顺的天鹅》，音响19

The musical score is presented in two systems, measures 25 through 30. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian. Measure 25 begins with a treble clef and a key signature change to two sharps. The lyrics for measure 25 are: 'a - - to mot - te chene! mo - ri re.' The lyrics for measure 26 are: 'ro be-a - - to. mot te chene! mo - ri - re.' The lyrics for measure 27 are: 'ro et to mo ro be-a - to. mot te chene! mo - ri - re.' The lyrics for measure 28 are: 'et io mo ro be-a - - to. mot - te chene! mo - ri - re.' The lyrics for measure 29 are: 'm'em-pie di gio - ia tutt e di de - si - re. se nel mo - rir'.' The lyrics for measure 30 are: 'm'em pie-di gio - ia tutt e di de - si - re. se nel mo rir'.

① 维拉尔特（Willaert, Adrian, 1490—1562），佛兰德作曲家，长期在威尼斯的圣马可大教堂工作，除了创作大量教堂音乐，他也是最早的牧歌作曲家之一。

35

al-tro do-lor non sen-to. di mil-le mort'il di, di mil-le mort'il di

40

mort'il di sa-rei con-ten-to. di mil-le mort'il di sa-rei con-ten-to. di mil-le mort'il di sa-rei con-ten-to. di mil-le mort'il di sa

16 世纪下半叶，创作出有影响的和广泛传播的牧歌的北方出生的作曲家还有拉索、菲利普·德·蒙特（Philippe de Monte, 1521—1603）和贾谢斯·德·韦尔特（Giaches de Wert, 1535—1596），但是，很多最好的晚期牧歌的作曲家仍然是意大利人，例如以下三位。

(3) 马伦奇奥 (Luca Marenzio, 1553—1599)

他主要活动于罗马，曾先后为几个红衣主教服务。他是最多产的牧歌作曲家之一，出版了至少 18 卷牧歌，共计 400 多首。他主要以善于运用绘词法和制造强烈的音乐对比而著称。

(4) 杰苏阿尔多 (Carlo Gesualdo, 约 1561—1613)

他出身贵族，是维诺萨的亲王，曾因谋杀对其不忠的第一位妻子而恶名远扬。他在费拉拉宫廷期间是一位特别活跃的作曲家。他的很多音乐作品运用了非常奇特的和声语言，以远关系调的和声并置为特征，充满了高度的不协和音与令人惊讶的半音体系。^①

① 除了杰苏阿尔多, 16 世纪意大利费拉拉宫廷的作曲家维森蒂诺 (Nicola Vicentino, 1511—1570) 和鲁扎奇 (Luzzasco Luazzaschi, 1545—1607) 也对半音体系进行过探索。特别是维森蒂诺, 他不仅发明了一种半音键盘乐器, 还写了有关的理论著作《用现代常规改编古代音乐》(1555)。

(5) 蒙特威尔第 (Claudio Monteverdi, 1567—1643)

蒙特威尔第是16世纪末到17世纪初最伟大的作曲家，他集16世纪文艺复兴的复调技巧之大成，同时，又开创了17世纪的巴洛克音乐之先河。

蒙特威尔第的早期生涯以曼图亚的贡查加宫廷为中心，在那里他最终成为一名合唱指挥，从1613年直到逝世，他在威尼斯的圣马可大教堂任职。



■ 图 6-2 蒙特威尔第像

蒙特威尔第一共作有八卷牧歌，前五卷构成了文艺复兴牧歌历史的最后篇章。其中不乏半音化的和声、对有表情的不协和音的大胆处理和技巧高超的模仿写法，它们共同铸造了一种独特的牧歌风格。例如下面这首《残酷的牧羊女》（谱例6-2）选自他的第五卷牧歌集，歌词出自诗人瓜里尼的田园悲喜剧《忠实的牧羊人》。当时，波隆尼亚的一位保守的音乐家阿图西攻击这首牧歌充满混乱和粗暴的音响，因为在第13、36和54小节处，出现了既无准备、又不解决的不协和和弦，甚至与解决和弦叠置。但是，蒙特威尔第认为自己这样做是完全必要的，是出于歌词表现上的需要。他相信阿图西捍卫的古老的调式体系已经过时，他看到了更广泛地使用不协和音的必要。这种做法预示了一种新的音乐风格——巴洛克音乐风格的诞生。关于蒙特威尔第的音乐，我们将在第八章中作进一步论述。

谱例 6-2: 蒙特威尔第: 牧歌《残酷的牧羊女》, 音响 20

Canto

Cru - - da Ama - ril - li Cru - - da Ama -

Alto

Cru - - da Ama - ril - li Cru - - da Ama -

Tenore

Cru - da Ama - ril - li Cru - da A-ma -

Quinto

Cru - - da Ama - ril - li Cru - - da Ama -

Basso

Cru - da Ama - ril - li Cru - da A-ma -

10

- ril - li Che col no - mean - co - ra D'a - mar

- ril - li Che col no - mean - co - ra D'a - mar ahi

- ril - li Che col no - mean - co - ra D'a - mar ahi

- ril - li Che col no - mean - co - ra D'a - mar ahi

- ril - li Che col no - mean - co - ra D'a - mar ahi

第二节 其他国家的世俗歌曲

一、法国尚松

所有用法文歌词谱写的世俗歌曲都叫做尚松 (Chanson), 但音乐史家用“法国尚松”或“巴黎尚松”来特指一种出现在16世纪20年代末的巴黎的世俗歌曲形式。与若斯堪及其同时代人那种运用很多对位手法的尚松不同, 这种

尚松的主旋律在高音部，四声部织体，下方的和声支持着上面的主旋律，很少使用模仿。歌词采用分节形式，对歌词的谱曲一般是音节式的，实际上它的音乐和歌词都没有固定格式，短小的重复部分经常构成类似 aabc 或 abca 的结构。此外，这种尚松的开头常用一长两短的节奏，这种节奏被称作“尚松节奏”。

雅内堪（Clement Janequin，约 1485—1558）是最有代表性的巴黎尚松的作者之一，如《甜蜜的吻》是他的一首爱情歌曲，它的开头两句的音乐是重复的，并在结尾处有再现，因而构成 aa……a' 的结构。调性中心音是 D，乐句的开端由片段的模仿加以装饰，但整首尚颂仍然是以主调和声风格为主的。

除了这种抒情的尚松外，雅内堪还写了不少充满描绘性的尚松，如《鸟的歌唱》、《打猎》、《巴黎街头叫卖》等。这些明快而富于技巧的歌曲对大自然和人类生活中的各种音响的模仿，使人联想起 14 世纪法国世俗歌曲中就已经具有的自然主义的写实精神。雅内堪还经常利用歌词中的象声词作出富于技巧性的表现，例如他的尚松《战争》便维妙维肖地模仿了号角声、炮火声和军队的呼喊声。这首 16 世纪著名的音乐作品之一，可能是为纪念法国弗朗西斯一世 1515 年的马利纳诺战役而作的。

二、英国牧歌和其他体裁

1588 年，尼科拉斯·杨出版了一本英语版的意大利牧歌集《阿尔卑斯山那边的音乐》，开始了英国人将近 40 年之久的牧歌创作的时尚。英国牧歌受到意大利牧歌的很大影响，但也有其自身的特点，形成了一种独特的英国牧歌的风格。这种牧歌虽然也是为无伴奏的独唱声乐而作，但其中很多在出版时也标明可以用弦乐器取代或重叠一些声部。

英国牧歌的最重要的作曲家是莫利（Thomas Morley，1557—1602）和威尔克斯（Thomas Weelkes，约 1575—1623）。莫利特别擅长写作英国牧歌的两种比较轻快的形式——芭蕾歌和小坎佐纳。前者是主调和声风格的、舞曲式的，常用 fa-la 衬词音节来演唱副歌部分，这样的段落很多英国世俗音乐作品的结尾处都可见到。此外，莫利还是著名的英国牧歌集《奥利亚娜的凯旋》的编辑者。这部多作家的曲集是献给伊丽莎白一世女王（1558—1603 年在位）的。威尔克斯写了将近 100 首牧歌，显示了处理模仿对位和绘词法的卓越技巧，同时又具有英国牧歌的典型特征，如清晰的曲式、fa-la 副歌，以及织体上的对比等等。

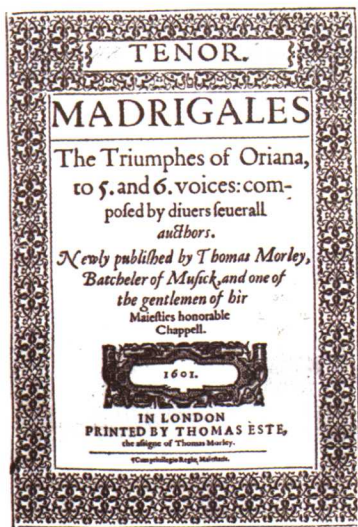


图 6-3 英国牧歌集与键盘曲集的扉页

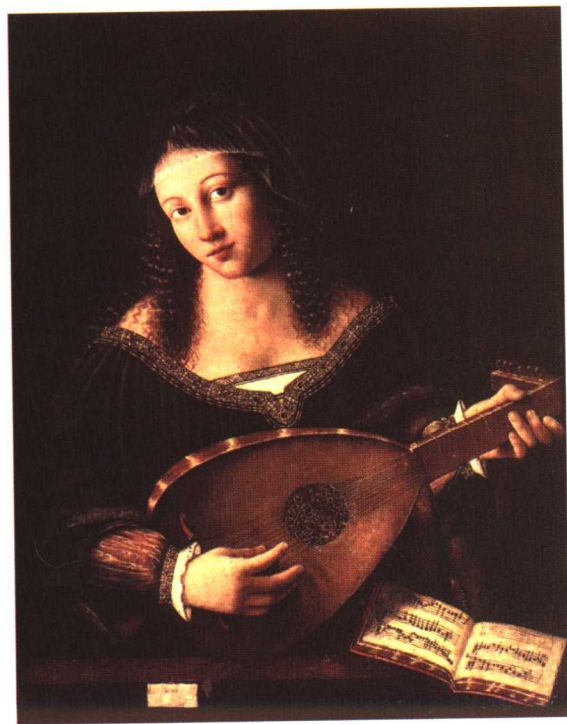


图 6-4 琉特琴的演奏

英国在文艺复兴末期还出现了一种世俗歌曲体裁，叫做琉特琴歌，这是用琉特琴伴奏的独唱歌曲，主要的作曲家是道兰德（John Dowland, 1567—1626）。琉特琴是文艺复兴时期最流行的一种弹拨乐器。典型的琉特琴歌具有精心结构的旋律，琉特琴的伴奏则处于明显的附属地位。值得注意的特点还有它们对歌词的处理敏感而微妙，倾向于避开牧歌的绘词法的影响。

音响 21，琉特琴曲《意大利舞曲》

三、德国利德

德国文艺复兴时期的主要世俗歌曲形式是利德（Lied）。这种复调的利德混合了德国的流行歌曲和法国—佛兰德复调的传统。主要作曲家有森弗尔（Ludwig Senfl, 约

1486—1542/3) 和拉索等人。利德经常把一个熟悉的曲调放在支撑声部, 另外三个声部用对位风格环绕着它。文艺复兴晚期的利德, 开始接近意大利牧歌的结构, 所有的声部都参与旋律的模仿。

第三节 器乐的兴起

1450—1550 年间, 记下谱来的器乐作品开始增多, 过去的器乐曲长期以来一直是民间口传, 而记谱的增多有助于对很多独特的风格和体裁的整理。两种有些对立的倾向主宰着文艺复兴时期的器乐创作, 一种倾向于由声乐作品进行移植或改编, 另一种倾向于发展独特的器乐思维的创作风格。

文艺复兴时期的主要乐器有: 竖笛、肖姆管(类似双簧管)、木管号、小号、萨克布号(古长号)、维奥尔琴(弓弦)、琉特琴(弹拨)以及管风琴、古钢琴(拨弦和击弦两类)等键盘乐器。琉特琴成为文艺复兴时期最流行的乐器, 留下了不少曲目。它和键盘乐器经常使用指位记谱法, 这是一种独特的记谱体系, 依靠字母、数字和图形来指示演奏者。

当时的器乐大致可以分为如下五类:

第一类是舞曲, 跳舞在文艺复兴时期是一种重要的社交手段。但是舞曲后来逐渐脱离了伴舞功能而专供欣赏。这样的舞曲经常成对组合, 如在一首慢速两拍子的帕凡舞曲之后跟随一首快速三拍子的加利亚德舞曲。阿拉曼德和库朗特这两种舞曲也是 16 世纪中叶出现的, 它们后来成为巴洛克组曲的基础。

第二类是即兴作品, 包括前奏曲、幻想曲和托卡塔等自由即兴的和具有引子功能的器乐曲。在创作中既可以用熟悉的曲调进行即兴的对位或装饰, 也可以完全不用已有的旋律作为基础而自由地写作。

第三类是对位体裁。主要是利切卡尔, 最早它是一种短小的即兴的琉特琴作品, 后来发展到键盘乐器上, 它包括一系列主题, 每个都用模仿手法进行发展, 像一首无词的经文歌。

第四类是坎佐纳和奏鸣曲, 坎佐纳在上一节已有论述, 而最早的奏鸣曲也是出自威尼斯乐派。它出现于 16 世纪末, 与坎佐纳类似, 有明显分开的若干段落, 各自有不同的主题。G 加布里埃利是这一形式的主要作曲家, 他的《强弱奏鸣曲》是在乐谱上指明特定乐器和力度标记的最早的器乐曲之一。

第五类是变奏曲, 有两种主要类型: 或在不断重复的低音音型上即兴创作, 或用熟悉的旋律型进行变奏。16 世纪后期, 以威廉·伯德为首的一些英国键盘作曲家创作了很多富于技巧的维吉娜琴(一种英国古钢琴)变奏曲。这个时期英国键盘音乐的最重要的曲集是《菲兹威廉维吉娜琴曲集》, 其中包括近 300 首作品。

小 结

在16世纪的世俗音乐领域，一些新的体裁诞生了，如意大利牧歌。同时，其他各国的声乐传统也有所发展，如法国尚松、英国牧歌、琉特琴歌和德国的利德等。在器乐方面，在15和16世纪出现了更多的被记下谱来的器乐曲，并出现了多种多样的体裁和形式。

复习思考题

一、问答题

1. 简述16世纪意大利牧歌的产生和发展。
2. 文艺复兴晚期的器乐。

二、名词解释

1. 彼特拉克
2. 英国牧歌
3. 绘词法

三、选择题

1. 16世纪意大利牧歌最初是几声部的？
A 四声部 B 五声部
C 六声部 D 三声部
2. 文艺复兴时期最流行的乐器是：
A 维奥尔琴 B 肖姆管
C 琉特琴 D 萨克布号

第七章 宗教改革与文艺复兴晚期的音乐

发生在 16 世纪的西方教会的分裂给教会的音乐带来了深刻的变化。由于各国的宗教改革者们有着各种不同的背景和目标（马丁·路德在德国，加尔文在法国、低地国家和瑞士，亨利八世在英国），宗教音乐也呈现出不同的地方形式。加尔文改革的宗教音乐只是对诗篇歌的同度齐唱，英国国教的仪式保留了天主教的许多特征，因此，德国宗教改革的音乐——众赞歌的创作，是最有特点的。天主教会对于宗教改革的回答是进行了一系列的自身的内部改革，被称为“对应宗教改革”。在音乐方面，教会要求宗教音乐排除不纯净的世俗因素，准确而清晰地表达宗教音乐的歌词。帕勒斯特里纳的音乐创作被视为“对应宗教改革”的理想在音乐上的实现。这位作曲家寻求创作一种能够重新体现出威严、正派，同时又容易理解的宗教音乐。

第一节 德国宗教改革的音乐

一、马丁·路德

马丁·路德（Martin Luther，1483—1546）首先在德国向天主教会的权威发出挑战。他的挑战是以人文主义的原则为基础的，即：重新发现古代的智慧 and 人的理性的力量。路德对希腊文和拉丁文的圣经的阅读，使他看到了教会中存在着自相矛盾的东西。一方面，新约圣经中教导人们只有神的恩典，而不是人的行动，才能够带来拯救。而另一方面，教会却在出售免罪符，许诺一种救赎的捷径。1517 年，路德在维腾堡贴出了他的《九十五条纲领》，当时，他依然希望能在教会内部进行改革，而不是建立一个新的教派。



图 7-1 马丁·路德像

路德非常爱好音乐，他领导创作了新教仪式使用的众赞歌，同时也保留了一些天主教的音乐传统，并通过改编使之适应新教的需要。

路德本人很有音乐修养，而且很欣赏佛兰德乐派的音乐，特别是若斯堪的作品。他对新教仪式的音乐实践作出了大胆的改革，确立了音乐在这种仪式中的中心地位。因为他相信音乐在伦理教育方面的力量，所以他特别强调会众们在仪式中的歌唱，而不再只依靠唱诗班。他缩短和简化了弥撒仪式，在1526年创造了一种供人数较少的会众使用的《德语弥撒》，这种弥撒在结构上与罗马教会的不同，没有荣耀经和羔羊经，音乐上包括圣咏、复调和德语的众赞歌。他修改了一些过去的宗教音乐中的歌词，使之与新教的教义相一致。最重要的是，他领导创作了一种新型的会众演唱的歌曲——众赞歌。

二、众赞歌

众赞歌是路德教会的赞美诗。它的歌词通常是分节体的德文诗歌，配以单声部的旋律。路德自己为早期的众赞歌写了很多歌词，可能也写了其中的一些旋律。在音乐上，一首典型的众赞歌是短小的，旋律易于演唱。有些众赞歌是新创作的，另一些是用格里高利圣咏改编而成的，还有一些是用流行的世俗旋律填上宗教的歌词。众赞歌的功能大体上相当于天主教中的素歌，它们唱出了宗教信仰中的主要教义，并且作为一种可以对之进行复调装饰、扩展和变奏的基础。众赞歌与圣咏的不同在于它是为会众的演唱而创作的。

另一方面，路德并没有完全放弃天主教的音乐遗产，而是保留了其中一些有价值的东西。例如在新教仪式中也使用拉丁文和弥撒与日课中的一些歌词，以及复调的常规弥撒和经文歌，特别是在带有经过训练的唱诗班的较大的教堂中。

以单声部的众赞歌为基础的复调创作很快便出现了，它有三种形式：第一种是复调歌曲风格的作品，其中，众赞歌的旋律放在支撑声部，环绕着它的其他几个声部采用自由的复调织体。第二种是众赞经文歌，采用分段的结构，把众赞歌的乐句作为模仿的材料运用在相继的模仿点上，类似运用模仿手法的经文歌。第三种是主调和声风格的作品，众赞歌的旋律放在最高声部，下方三个声部用块状的和声对它加以支持。1600年以后，这种形式更为普遍，通常用管风琴演奏下方的声部，而众赞歌的旋律由会众们演唱。

路德在创作众赞歌时有一位音乐上的助手，他就是德国的专业作曲家约翰·瓦尔特（Johann Walter，1496—1570）。1524年他们相识后，一起讨论了《德国弥撒》创作，并共同创作和出版了第一部复调的众赞歌集《圣歌集》，其中包括38首三到五声部的众赞歌和五首拉丁文的经文歌。

《上帝是我们的坚固堡垒》（谱例7-1）是路德作词、瓦尔特作曲的非常

著名的一首众赞歌，曾被誉为“16世纪的马赛曲”。这里的录音演唱的是这部作品比较早期的一种复调版本，主旋律在支撑声部。两百年后，巴赫也改编了这首众赞歌，这时的主旋律被移到了高音部，采用了主调和声式的织体与功能调性和声，节奏也更加规范。从这里我们可以看到，众赞歌作为德国宗教改革在音乐上的最重要的成果，为后来的很多德国作曲家，特别是巴赫的创作奠定了深厚的基础。

谱例 7-1：众赞歌《上帝是我们的坚固堡垒》，音响 22



phrase 1

3

2

4

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein' gu - te Wehr und Waf - fen;
er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

5

7

Der al - te bö - se Feind, mit Ernst er's jetzt meint, gross Macht und viel

8

9

List sein grau - sam Rü - stung ist; auf Erd' ist nicht seins - gleich - en.

第二节 “对应宗教改革”的音乐

一、“对应宗教改革”与帕勒斯特里纳

16 世纪，在德、英、法等国的宗教改革运动的冲击下，罗马教廷不得不对自身的一些弊端采取某些相应的改革措施。从 1545 年到 1563 年间，在特伦特这个位于意德边境的小城先后召开了三次宗教会议，谴责了神职人员的劣行，建立了教会监察制度，明确教义，在人民中间加强了天主教的正统观念。会议还专门对宗教仪式所用的音乐进行了审议。针对宗教音乐的意见包括：歌词被复调音乐搞得模糊不清，缺乏可解性；世俗因素过多地渗入了宗教音乐；在宗教音乐中不恰当地使用乐器以及一些音乐家的不虔诚的行为。会议的决议要求音乐保证不再滥用世俗的定旋律，而歌词必须让听众听清楚。这些决议需要由地方当局加以贯彻和执行。这个时期在一些史书中被称为“对应宗教改革时期”。意大利作曲家帕勒斯特里纳便是活跃在这个时期的一位重要的意大

利作曲家。

在特伦特宗教会议后，教会以妨碍唱词的清晰为由禁止了弥撒曲中过于繁复的对位，并删除了一些与经文无关的内容。帕勒斯特里纳严格遵守了这些禁令，并曾受命修订一些弥撒曲。据说他通过创作《马采鲁斯教皇弥撒曲》而在天主教会中挽救了复调，这首弥撒曲既有完美的复调音乐，又把歌词陈述得十分清晰。实际上，关于教皇在聆听了帕氏的这首弥撒后才决定免于禁止复调的传说是缺少历史根据的。^①

帕勒斯特里纳（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/6—1594）出生在罗马附近一个叫做帕勒斯特里纳的小镇。他的全名是帕勒斯特里纳的乔万尼·皮埃尔路易吉。他

早年在罗马接受教育，并曾在那里的教堂担任唱诗班的童声歌手。他一生的大部分时间都是在罗马度过的。1544—1551年他成为当地教堂的管风琴师。随后的40多年，他先后在罗马的几个大教堂里担任合唱指挥，并为几个不同的罗马宗教组织服务，包括著名的圣彼得大教堂、圣约翰拉特兰教堂、圣玛利亚大教堂和朱利亚小教堂等地。他也曾在教皇小教堂短期工作过，但后来由于他的结婚而被解雇。他曾经负责监督圣咏歌本的修订工作，以便使圣咏与特伦特宗教会议的命令相一致。因此他被认为是“对应宗教改革”时期最重要的作曲家。虽然合唱指导和歌唱教师的工作占去了他很多时间，他还



图 7-2 帕勒斯特里纳第一卷弥撒曲的扉页，画着他正在把作品呈献给教皇。

^① 17世纪初，意大利作家阿加扎里开始了帕氏作为教堂音乐救星的神话，他说：“如果不是帕勒斯特里纳发现了好办法，音乐几乎要被教廷禁止了，帕氏表明错误不在音乐，而在作曲家。他以他的《马采鲁斯教皇弥撒曲》证实了这一点。”但是没有证据支持这一传说。

是创作了大量的作品。在他多达 33 卷的全集中,大部分是宗教音乐,包括至少 104 首弥撒曲,250 首经文歌,50 首宗教牧歌和 100 首世俗牧歌。



图 7-3 罗马的圣彼得大教堂

他的音乐在当时便受到高度评价,一向被认为是文艺复兴盛期复调艺术的典范。他之所以具有巨大的声望,一方面是由于他的技法和风格非常规范,容易形成教学规则,被后人广泛地模仿和分析,成为对位法教学的基础。^① 另一方面则是由于他与罗马教会在对应宗教改革时期的音乐改革之间有着传奇性的联系。而且,他优雅而端庄的音乐风格被人们认为特别适合于宗教音乐,这种看法持续了近两百年之久。

二、帕勒斯特里纳风格

帕勒斯特里纳的弥撒曲中运用了各种各样的音乐技巧,包括定旋律、仿作技巧和卡农。他的音乐风格实际上是对以勃艮第和佛兰德乐派为代表的文艺复兴时期复调传统的一种精炼和提高。具体地看,所谓“帕勒斯特里纳风格”的特征是:经常运用沉着而均衡的拱形旋律,以级进为主,偶有跳进,但随后立即用反向级进加以缓和;各声部的模仿点彼此重叠,形成流畅的对位织体;

^① 1725 年,奥地利作曲家福克斯(Johann Joseph Fux)在他的《乐艺津梁》(Gradus ad Parnasum)一书中总结了帕勒斯特里纳风格,并为模仿它定下了严格的规则。后来的学生们把该书视为学习 16 世纪对位法的经典教科书。

避免对自然音调式系统以外的半音的运用；采用有规律的和声节奏；小心地处理不协和音，把和声外音限定在各种延留音和经过音之中。

帕勒斯特里纳的旋律线条的结合经常形成我们今天所说的三和弦与六和弦，低音部经常出现四度或五度的运动，并周期性地出现明确某种调中心的终止式。可以说，他的和声似乎已是介于调式复调与调性和声之间的东西。

帕勒斯特里纳的大部分作品是复调对位风格的，但有时也混用主调和声式的织体，在弥撒曲的较长的段落（如《信经》）中，他有意识地多用主调和声风格。这样可以使歌词更加清晰易懂，同时也可缩短演唱时间，并可在复调与主调的段落之间形成必要的对比。

帕勒斯特里纳在作品中追求纯净的宗教情感，努力排除过分的主观表现。但也不能说他的音乐缺乏表现力，或说 he 不想表现，他只是受到某种约束，没有任何外在的戏剧性的表现，而这正是对中世纪格里高利圣咏美学的一种继承。

下面是《马采鲁斯教皇弥撒曲》中的《羔羊经》的片段（谱例 7-2），从中可以看出帕勒斯特里纳风格的典型特征。他在这里广泛地运用了模仿的手法，在六个声部中展开了一个赋格式的段落，并利用紧接模仿逐步达到壮丽的高潮，完美地结束了整首弥撒曲。

谱例 7-2：帕勒斯特里纳《马采鲁斯教皇弥撒曲》的《羔羊经》，音响 23

The musical score is written for six voices: CANTUS, ALTUS, TENOR I, TENOR II, BASSUS I, and BASSUS II. The notation is in mensural style with a common time signature (C). The lyrics 'A - gnus De - i' are written below the staves. A circled number 5 is above the final measure of the CANTUS part.

第三节 帕勒斯特里纳的同时代人

一、拉索

奥兰多·迪·拉索 (Orlando di Lasso, 1532—1594) 是 16 世纪文艺复兴晚期的另一位重要的作曲家, 和帕勒斯特里纳属于同时代人。他原名拉絮斯, 出生于尼德兰的蒙斯 (现属比利时), 幼年时曾任当地教堂的童声唱诗班歌手, 12 岁时便被人带到了意大利, 开始了为宫廷服务的音乐生涯。拉索是他的意大利名字, 在意大利对曼图瓦、那不勒斯和罗马等地的音乐文化的体验, 促使他形成了自己的音乐风格。1556 年他返回安特卫普出版了他最早的重要作品《十七首经文歌》。随后, 他又应召去了德国的慕尼黑, 为巴伐利亚的阿尔布莱希特公爵的宫廷小教堂服务, 并在那里度过了余生。

拉索一生周游列国, 或许是晚期文艺复兴最国际化的作曲家。同时, 他的创作范围相当广泛, 体裁、风格和技巧都非常多样化, 在宗教和世俗体裁上不拘一格, 均有建树。在他的作品中, 既有尼德兰古老的传统, 也有意大利新的自由, 大量融合了欧洲各国的音乐成就。而且, 他也是一位相当多产的作曲家, 他生前出版的作品数量超过了与他同时代的任何一位作曲家, 其中包括拉丁文的弥撒曲、经文歌、法国尚颂、意大利牧歌和德国的利德。

拉索的音乐语言精美而生动, 特别注重词与曲之间的配合, 力图最有效地依据歌词内容创作出富有表现力的音乐。他的一位同事曾称赞他的“个人情感的表现力”和“使客观事物几乎活于眼前”的能力。拉索对歌词和恰当的音乐表现的确具有敏锐的感觉, 这使他的宗教作品也常常充满强烈的戏剧性对比, 以致许多同时代人都感到他模糊了宗教音乐与世俗音乐在风格上的界限。

作为一个为天主教会服务的作曲家, 拉索的经文歌特别受到人们的称赞。这些经文歌的显著特色便是它们的音乐直接而生动地描绘了歌词的主要内容。下面这首经文歌 (谱例 7-3) 选自他的《女巫的预言》, 这是一部带有序言的由 12 首经文歌组成的套曲, 全部用了半音化的风格。16 世纪曾出现过一股对半音化和声进行探索的实验性潮流, 它来自对传统的六音音阶系统的扩展, 也来自人文主义者对古希腊四音音阶的研究和复兴。拉索在年轻时代显然受到过这种潮流的影响, 这部作于大约 1558 年的作品便是例证。它的拉丁文歌词是由希腊文翻译的, 表现了传说中的女巫们对基督即将诞生的预言。奇异的歌词激发了拉索运用半音和声的灵感, 他无疑是想创造出一种奇特而古老的歌声, 增强音乐对歌词的表现力。

这里是套曲中的第四首——巴尔干东部的色雷斯女巫的预言。音乐通过旋律线条的半音运动和三度、五度关系的和声的混合进行，造成了很奇特的音响。和声紧张度的高潮出现在终止式之前，出现了一系列令人目眩的半音和弦：D—B—E—#g—a—F。

谱例 7-3：拉索：经文歌《女巫的预言》第四首结尾，音响 24

40 45

myr - rham au - rum thu - ra Sa - bae - a.

myr - rham au - rum thu - ra Sa - be - a thu - ra Sa - bae - a.

myr - rham au - rum thu - ra Sa - bae - a thu - ra Sa - bae - a.

myr - rham au - rum thu - ra, Sa - bae - a thu - ra Sa - bae - a.

二、维多利亚

托马斯·路易斯·维多利亚 (Tomas Luis de Victoria, 1548—1611) 可能当过帕勒斯特里纳的学生，但他大部分生涯是在他的故乡西班牙度过的。他只创作宗教音乐，1603 年曾为他的保护人玛利亚女王写了一首著名的安魂曲。他也曾用自己的一首经文歌作为基础创作了一首仿作弥撒《啊，伟大的神秘》(O magnum mysterium)。他的风格与帕勒斯特里纳相似，但不那么有节制，而是更热烈和更有表现力。他对自然音调式以外的各种半音和不协和音的运用是很自由的。

三、伯德

威廉·伯德 (William Byrd, 1543—1623) 可能曾随英国宗教改革时期的作曲家塔利斯学习过。他在 1563 年被任命为林肯大教堂的管风琴师。十年后他移居伦敦，在皇家小教堂任职。他的作品包括英国复调歌曲、键盘作品以及为英国国教和天主教的仪式而创作的音乐。伯德的宗教音乐与他同时代的帕勒

斯特里纳、拉索和维多利亚相似，但是不同点在于它更加频繁的终止式，自由的模仿，避免主调风格和包含有力的跳进的旋律线条。

第四节 威尼斯乐派

16 世纪除了罗马，威尼斯是意大利最重要的城市，它在政治上是独立的，经济也很发达，在 15—16 世纪达到了一个高峰。早在 11 世纪建造的圣马可大教堂是那里的音乐文化的中心，它金碧辉煌，通过音乐显示国家和教会的威严。此地的生活也不像罗马那样禁欲苦行，在精神上是外向的，追求享乐主义，对宗教比较随便。此外，它的商业兴趣广泛，几个世纪之久的与东方的贸易带给它一种独特的国际性和过于奢华的气氛。

文艺复兴后期，在这样的城市环境中诞生了威尼斯乐派。它的主要代表人物有维拉尔特（1490—1562）、A. 加布里埃利（Andrea Gabrieli, 1510—1586）和他的侄子 G. 加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1557—1612）以及扎利诺^①和梅鲁洛^②等人。

圣马可大教堂有两座管风琴，对音乐家来说，管风琴琴师的职位是最令人渴望的。威尼斯乐派的许多代表性作曲家都曾担任过那里的管风琴师。双管风琴推动了双合唱或称复合合唱的发展，威尼斯的大规模的典礼音乐，以 G. 加布里埃利的双合唱经文歌最为典型。他的很多经文歌是为两个或更多合唱队而作的，它们彼此呼应，交替演唱，形成宏伟的气势。复合合唱的形式虽然并不起源于威尼斯，但却在那里获得了巨大的名声。这些合唱采用富于色彩性的主调和声织体，而不是复杂的模仿复调。加布里埃利的双合唱通常都有器乐伴奏。在他的早期作品中，声乐与器乐的声部是可以互换的，但在后期作品中，他探索了更多的符合器乐语言特性的写作方法。

威尼斯乐派的作曲家特别喜欢创作器乐合奏曲。坎佐纳（Canzone）便是一种最早的器乐作品。它出现于 1520 年代，最初是由法国尚松移植或改编的，而且都是为管风琴而作的。采用器乐合奏的形式，并独立于声乐，而自由写作的坎佐纳直到 16 世纪末才较为多见。它最终发展成一种独立的器乐形式，通常由若干对比性的段落组成，每段各有自己的主题。此时，它仍然保持着一些声乐的痕迹，这从它的分段和常用于开端的“尚松节奏”（长—短—短）便可

① 扎利诺（Gioseffo Zarlino, 1517—1590），意大利理论家和作曲家，维拉尔特的学生。作有《协和的规律》等理论著作，对文艺复兴时期的复调、调式与和声理论作出了重要的论述。

② 梅鲁洛（Claudio Merulo, 1533—1604），意大利管风琴家和作曲家。作有大量管风琴曲（其中以管风琴托卡塔最为著名）和牧歌等作品。

以看出。

G. 加布里埃利创作的坎佐纳代表了这一体裁的顶峰。它多为8—10个声部，常用乐器有木管号（Cornett，一种木制的古老的管乐器）、萨克布号（Sackbut，一种古长号）、各种弦乐器和管风琴，但各声部通常并不特别标明使用某种乐器。他出版于1597年和1615年的成熟的坎佐纳大多是为两个或三个乐器组而写的，据说他受到圣马可大教堂的多重圣楼的启发，对不同乐器组之间的音响上的对比给予强调，这预示了巴洛克时期的协奏风格。在下面这首坎佐纳（谱例7-4）中，除了两个平衡而又分开的合奏组以辉煌的效果交织在一起之外，威尼斯器乐传统的炫技现象（如第五部分的快速装饰音）和模进的段落（如下例的95—102小节），预示了巴洛克音乐风格中的一些重要手法。



图7-4 威尼斯的圣马可大教堂

谱例 7-4: G. 加布里埃利:《坎佐纳》, 音响 25

小 结

16 世纪的宗教改革给教会音乐带来了深刻的变化。由于宗教改革在欧洲各国各自有不同的背景和目标, 宗教改革的音乐在各国也各不相同。罗马天主

教会对宗教改革所作出的反映是采取了一系列的内部改革，史称“对应宗教改革”。在音乐方面，教会要求宗教音乐消除不纯的世俗因素，对宗教歌词的演唱要清晰可解。帕勒斯特里纳的音乐作品实现了对应宗教改革在音乐上的理想。他的一些同代人，如维多利亚、拉索和伯德也在用晚期文艺复兴的国际性音乐语言来创作天主教会音乐，同时保持着他们各自的特色。

复习思考题

一、问答题

1. 简述16世纪“宗教改革”和“对应宗教改革”时期的音乐。
2. 威尼斯乐派的代表人物和创作特征。

二、名词解释

- | | |
|---------------|--------|
| 1. 众赞歌 | 2. 拉索 |
| 3. 《马采鲁斯教皇弥撒》 | 4. 坎佐纳 |

三、选择题

1. 以下哪点是众赞歌最早的形式：

A 主调和声风格	B 复调风格
C 单声部的旋律	D 众赞经文歌
2. 以下哪点不属于帕勒斯特里纳风格：

A 旋律以级进为主	B 和声节奏有规律
C 避免半音	D 不用卡农手法
3. 以下哪种是威尼斯乐派的重要体裁：

A 小坎佐纳	B 琉特琴歌
C 复合唱	D 弗罗托拉

第八章 17 世纪：巴洛克早期的声乐体裁

17 世纪到 18 世纪上半叶的大约 150 年，在西方音乐史上被称为“巴洛克时期”。

巴洛克（Baroque）这个词最初是一个贬义词，原意为“形状不规则的珍珠”。在 1750 年前后被借用来形容和嘲笑那些充满华而不实的精心装饰的建筑。从 19 世纪起，艺术批评家开始不带贬义地用这个词来形容 17 和 18 世纪初的美术和建筑中的那种充满热烈而华丽的装饰性和表现性的风格。20 世纪的音乐史家开始把这个词运用于从 1600 年到 1750 年前后的音乐。

这个词是用来指一个时期，而不是指一种风格，因为这个时期的风格是很复杂多样的。很多特征在 1600 年以前就已出现，而其中一些在 18 世纪 30 年代就开始逐渐消失了。这个时期的一个重要的共同观念是，相信音乐的主要目标是打动人的情感。这种观念起源于意大利，法国在意大利的影响下发展出自己独特的音乐语言，德国则在三十年战争（1618—1648）后接受意大利的影响，并在巴洛克晚期出现了以巴赫为代表的高峰。

巴洛克时期的文学、艺术和科学有了很大的发展。伟大的作家和戏剧家有英国的弥尔顿、法国的拉辛和莫里哀、西班牙的塞万提斯，伟大的艺术家有荷兰的鲁本斯和伦勃朗、意大利的贝尼尼和西班牙的委拉斯贵兹，伟大的科学家和哲学家则有培根、笛卡

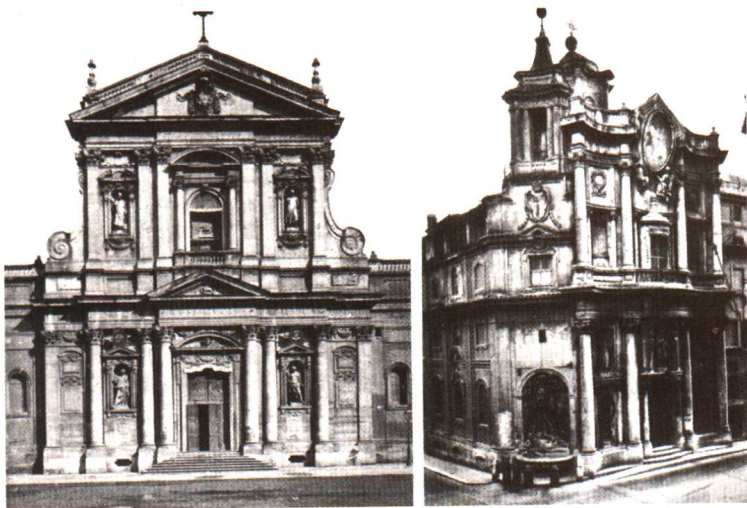


图 8-1 巴洛克建筑

尔、伽利略、莱布尼兹、斯宾诺莎和牛顿等。这些伟人所带来的新的观念和成就深刻地影响了音乐的发展，例如，人们开始进一步离开神秘的数字占卜去发现音响的原因和本质，巴赫对十二平均律的应用，拉莫的著作《和声学》的问世以及小提琴乐器家族的完善等等，都反映了当时的音乐艺术对科学化和系统化的要求。

很多欧洲君主和贵族的宫廷成为重要的音乐文化中心，例如法国路易十四的宫廷和意大利佛罗伦萨的梅迪奇宫廷。法国在 17 世纪上升为一个最强大的君主专制国家，为



图 8-2 鲁本斯的绘画

至高无上的王权服务的音乐得到很大发展。与宫廷对音乐的赞助相比，教会对音乐的赞助作用正在逐渐减弱。此外，中产阶级积累的财富为艺术的发展也提供了更多的可能性，很多城市的学院和私人协会赞助着音乐活动，商业性歌剧院出现了，但公众音乐会则刚刚开始，在 18 世纪晚期之前还不多见。

第一节 巴洛克音乐的一般特点

一、“两种常规”

如前章所述，文艺复兴晚期的作曲家们对音乐如何表现更强烈和更多样的情感进行了探索，巴洛克早期的作曲家则在继续和强化这些探索。到 17 世纪中叶，形成了一套新的、被广泛运用的音乐语言。在这个过程中，蒙特威尔第为了回答当时的保守派作曲家对他的攻击，于 1605 年提出了“两种常规”的思想。他把扎利诺（参见第八章第四节及注释）总结的文艺复兴的复调风格称为“第一常规”（prima pratica，也称“古代风格”或“严肃风格”），而把他自己的风格称为“第二常规”（seconda pratica，也称“现代风格”或“装饰风格”），在这种“第二常规”（即作曲的规则）中，扎利诺的规则可以为了歌词的表现而加以突破。这样，蒙特威尔第就可以在自己的作品中打破旧的作曲手法的束缚而更自由地使用不协和音。

二、“情感论”

巴洛克时期的一种音乐美学理论叫做“情感论”（Doctrine of Affections），认为音乐主要的美学目标是唤起听者的情感。这也是开始于文艺复兴后期的牧歌的一种潮流的继续，作曲家寻求通过音乐表达和唤起更多的情感。这里所说的“情感”是指心灵的状态，这些情感状态包括愤怒、激动、忧愁、快乐等等。不过，作曲家所表达的只是一般的、类型化的情感，而不是作曲家个人情感的一种投射。听者要能够对音乐所表现的这种情感状态加以认知和移情。作曲家们要唤起或打动人们的情感的企图，也经常促进他们打破一些作曲的常规，采用革新的手法进行创作。

三、风格特征

巴洛克音乐的典型织体是一个严格的低声部和一个华丽的高声部，加上不大突出的和声。这种织体的记谱法是由记写下来的高声部和带有数字标记的低声部构成，这种位于低音上方的数字是和声的标记，指导着演奏者即兴地填充和声。这就是巴洛克音乐的一个重要特征：通奏低音（Basso continuo，或数字低音）。低声部通常有大提琴、低音维奥尔琴或大管演奏，和弦由键盘乐器或琉特琴演奏（叫做通奏低音的实现）（谱例8-1）。

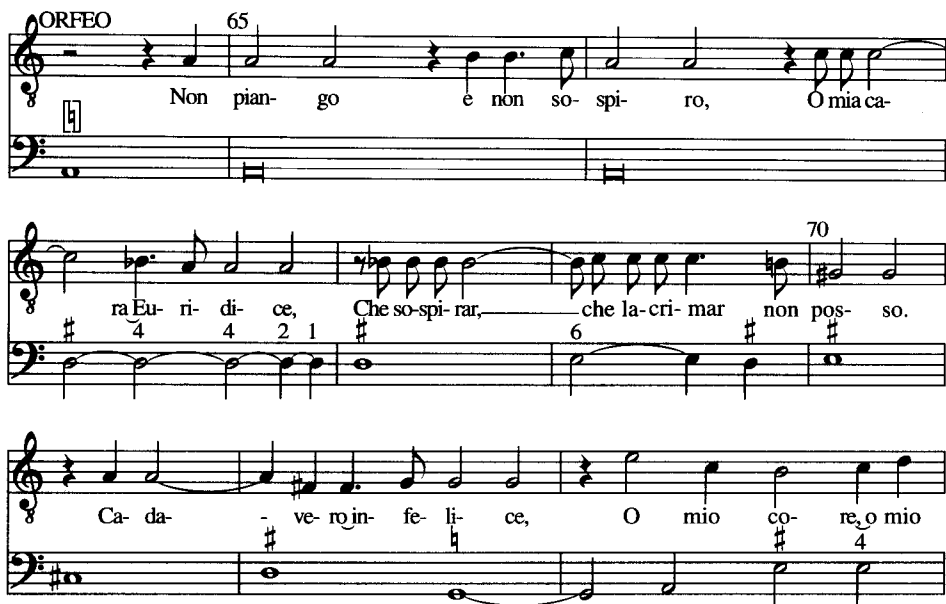
谱例8-1：通奏低音的乐谱，《尤丽迪茜》片段，原谱与译谱，音响26

Orfeo 17

Non piango e non sospiro O mi cara Euri di ce che sospirar che lacrimar non

posso Cada ue ro in feli ce O mio core o mio speme, o pa ci o vita O

The image shows a musical score for a piece titled 'Orfeo'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics 'Non piango e non sospiro O mi cara Euri di ce che sospirar che lacrimar non'. The bottom staff is a basso continuo line with a bass clef and a key signature of one flat. It contains the lyrics 'posso Cada ue ro in feli ce O mio core o mio speme, o pa ci o vita O'. The basso continuo line includes figured bass notation, which are numbers and symbols (like 'x' and 'b') placed below the notes to indicate the harmonic structure. The score is numbered '17' in the top right corner.



巴罗克的节奏突出地表现为两个极端，一个极端是准确而有规律的节拍，以强弱拍子的交替为基础，这是大量的舞蹈音乐的特点。小节线的运用和节拍的概念在17世纪中叶开始出现；另一个极端是自由而无规律的节拍，它是独唱声乐作品中近似语言的宣叙调和即兴的器乐作品中的特点。这两种节奏形态经常在成对的音乐作品中加以运用，以便形成对比，例如宣叙调与咏叹调，前奏曲与赋格曲等。

17世纪后半叶，西方音乐中的大——小调体系的调性和声开始成熟，它是随着当时作曲实践的变化而发展起来的。文艺复兴时期形成的十二种调式的理论在这时开始让位于一种只包括两种调式（大调式和小调式）的系统。中世纪和文艺复兴的长期的音乐实践所形成的一些特定的和弦进行和数字低音的发展促进了这个系统的产生。在这个系统中，和声是以由属和弦和下属和弦支持的一个主三和弦为基础的，其他和弦起着附属和弦的作用。在音乐作品中，对位并没有消失，而是从属于和声的框架。这种和声便是大小调体系的功能和声，拉莫在1722年发表的《和声学》一书首次对这种和声体系进行了总结。

在文艺复兴时期，声乐旋律和器乐旋律的写作手法没有什么区别，而在巴罗克时期，随着器乐的进一步发展，作曲家开始为特定乐器创作适合于发挥该乐器技巧的作品，运用特别适于特定的弦乐器、木管乐器、键盘乐器的音型或织体，形成各类乐器的一套惯用的作曲手法。这样，器乐和声乐的风格便开始分开了。在各自的发展中，不仅区别越来越明显，而且还互相影响，并促进了

很多技巧高超的演奏或演唱大师的出现。

第二节 早期歌剧

一、歌剧的诞生

歌剧是巴洛克早期的一个产物，它把舞台戏剧、布景、情节和持续的音乐相结合，音乐中包括各种独唱、对白、合唱和器乐作品。

歌剧的早期来源可以追溯到中世纪的教仪剧、神秘剧以及表现一系列有关联的场景的牧歌套曲和田园剧。歌剧的更加直接的来源是幕间剧。这是在文艺复兴时期的戏剧的幕间上演的音乐短剧（田园剧或神话寓言剧）。在意大利北部宫廷的娱乐活动中，特别是一些重大的礼仪性的场合上，幕间剧可以变得非常壮观，有合唱、独唱和较大的乐队。例如 1589 年在佛罗伦萨的梅迪奇大公爵的婚礼上表演的幕间剧。

巴洛克音乐风格产生的最重要的推动力是 16 世纪的人文主义思潮。这种思潮在 17 世纪继续发展着，当时的人们对研究和复兴古代艺术（如古希腊悲剧）的渴望，直接促进了这种新的音乐风格和有关体裁的诞生。早期巴洛克歌剧的一个直接的灵感来源便是古希腊的戏剧。在那些戏剧中，合唱和一些抒情段落是需要歌唱的。人们相信古代音乐具有打动听众情感的力量，因此，也希望以类似的形式为基础来创作当代的音乐。

歌剧的诞生是和佛罗伦萨的卡梅拉塔（一个学者和艺术家的小组）的活动分不开的。这个小组以贵族巴尔迪伯爵为首，从 16 世纪 70 年代起常在伯爵家中聚会。其中包括两位重要的早期歌剧的作曲家——雅可布·佩里（Jacopo Peri, 1561—1633）和朱里奥·卡契尼（Giulio Caccini, 1545—1618），还有几位最有影响力的音乐理论家，包括文森佐·伽利莱（天文学家伽利略的父亲）。他们在聚会中讨论文学艺术的问题，并表演新的音乐作品。他们对音乐的讨论还受到一位研究古希腊著作的学者吉罗拉莫·梅伊（Girolamo Mei）的信件的巨大影响。梅伊认为，古希腊戏剧的所有部分都是歌唱的，而且，它的音乐之所以感人，是由于它是以单音旋律为基础的，这种旋律特别能够通过人声的自然表现而传达歌词中的信息。伽利莱采纳了梅伊的观点，他在写于 1581 年的著作《古代音乐与现代音乐的对话》中，指出文艺复兴时期的对位法写作已不能很好地表达歌词中的情感，而单声部的独唱旋律却能够做到这一点。

这便导致了“单声歌曲”（monody）风格的产生。它是由通奏低音乐器伴奏的宣叙性的独唱歌曲，包括了 17 世纪早期的各种风格体裁，从朗诵式的音

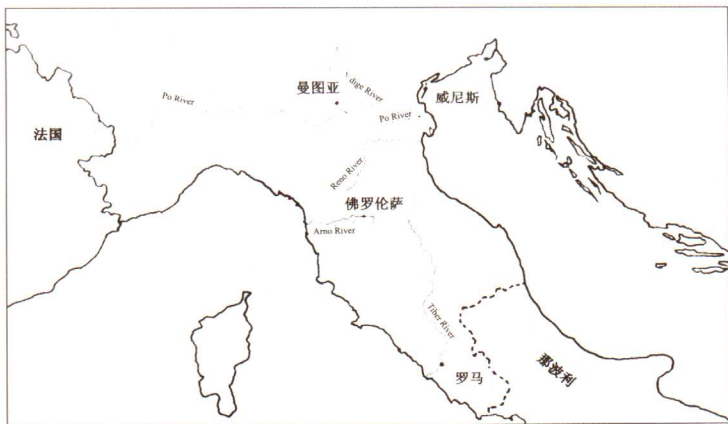


图 8-3 地图——意大利歌剧的发展中心

调到分节的咏叹调和独唱的牧歌。所有这些歌唱的形式使戏剧性音乐的创作成为可能，这种音乐能够更好地表现不同的戏剧场面、人物情感和说话的方式。其中，最接近语言的那种单声歌曲风格后来便被称为宣叙调，在早期的歌剧中大量的运用。

梅伊、伽利莱和其他佛罗伦萨卡梅拉塔成员的理论在佩里和卡契尼的一系列作品中得到了实践。首先是在 1597 年，他们都为诗人利努契尼（Ottavio Rinuccini, 1562—1621）的诗歌《达夫尼》谱写了音乐。这部作品可能是最早的歌剧，可惜只有一些片段保存下来。

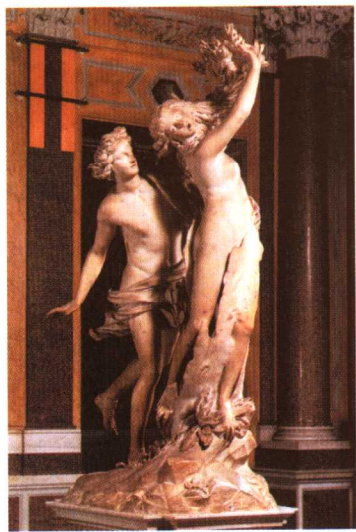


图 8-4 达夫尼与阿波罗的雕塑

1600 年，佩里为利努契尼作词的《尤丽迪茜》谱曲，表现希腊神话中的奥菲欧的故事，在佛罗伦萨为梅迪奇家族的宫廷婚礼上演出。卡契尼也参加了这个作品的一部分音乐创作。两人都在 1601 年出版了这部作品的总谱。它们代表了现存最早完整保存下来的歌剧，其中运用了单声歌曲风格的所有类型，特别是宣叙性的风格。

这些新的风格和手法很快也被运用在宗教音乐作品中。同样是在 1600 年，罗马上演了一部宗教歌剧《灵魂与肉体的表现》，作曲者是卡瓦里埃利（Emilio de' Cavalieri, 1550—1602）。



图 8-5 1600 年出版的《尤丽迪茜》封面

随后，卡契尼在 1602 年又出版了一部通奏低音伴奏的独唱世俗歌曲集，标题为《新音乐》，其中很多作品创作于 16 世纪八九十年代，被人们视为当时的新音乐风格的宣言。

二、意大利歌剧的早期发展

蒙特威尔第在 1607 年创作了他的第一部歌剧《奥菲欧》。它是为曼图瓦宫廷而作的，也取材于希腊神话中的奥菲欧与尤丽迪茜的故事，脚本作者是意



图 8-6 奥菲欧用音乐驯兽

大利诗人 A. 斯特里吉奥，他直接参照了利努契尼以前所写的《尤丽迪茜》，并把它扩充成了五幕戏。每一幕表现情节发展的一个阶段，例如第二幕表现了尤丽迪茜突然死去的消息传来。第三幕和第四幕发生在冥府，特别是第三幕达到了音乐上的高潮，那里有奥菲欧请求进入地狱的大段独唱。

蒙特威尔第所写的音乐包含了多种多样的声乐和器乐的风格。首先，他运用了更加连续不断的宣叙风格，在戏剧发展的重要时刻，他的宣叙调是歌唱性的，并带有精心的调性组织。其次，他的对比性的段落中运用了多种风格，包括独唱的咏叹调、二重唱和舞蹈。最后，他在歌剧中加入一些器乐的利托内罗（ritornello，指声乐曲中反复出现的器乐间奏、前奏或尾奏）与合唱，这些段落有助于对场景的组织 and 界定。由于这些创新，《奥菲欧》超越了历史上的第一部歌剧而成为早期歌剧中的一部杰作。

在歌剧的第二幕，奥菲欧得知妻子的死讯后，唱出一首悲壮的哀歌（见谱例 8-2），决定去地狱把她找回来。这首“你死了”的动人唱段充分揭示了宣叙风格所能达到的情感表现力。蒙特威尔第在他的第四和第五卷牧歌中已使用过其中的许多音乐语言，例如无准备和不解决的不协和音、对歌词的朗诵式处理手法以及生动的绘词法的运用（如第 12 小节唱到“最深处”一词时的连续下行旋律，以及第 16 小节唱到“星辰”一词时的上行旋律）。对开头一句“你死了……死了”的断续处理也产生了很强烈的戏剧效果。

与古希腊的传统相一致，这一幕以合唱结束。开始是模仿报告凶信的信使的呼喊，然后唱出了对人生无常，幸福易逝的感叹。在这首《啊，悲惨的事件！》中，蒙特威尔第巧妙地将独唱宣叙调转换成一种更有规律的合唱宣叙调。

17 世纪中叶，意大利歌剧的发展开始出现角色增多、布景豪华、强调壮观场景和娱乐性的倾向。同时，宣叙调和咏叹调开始明确地分开，彼此交替地在歌剧中运用，前者近似说话，后者是旋律性的和分节的。独唱的部分居于主导地位。

1637 年，威尼斯建立了第一座公众歌剧院，叫做圣卡西亚诺剧院。从此，那里的歌剧的资助者不再是皇家的保护人，而是买票的观众。歌剧的题材也有所扩展，除了神话、史诗，还有古罗马的历史故事。蒙特威尔第的最后两部歌剧就是为威尼斯的公众歌剧院而作的。它们分别是作于 1641 年的《乌利塞还乡记》和作于 1642 年的《波佩亚的加冕》。

谱例 8-2：蒙特威尔第：歌剧《奥菲欧》选段，音响 27

Orfeo

Tu se'mor-ta se mor-ta mia vi-ta ed io res-pi-ro, tu se'da me par-ti-ta.

你 死了, 死了, 我的生命, 而我还在 呼吸? 你已经离开了我,

7
se dame par-ti-ta per mai più mai più non tor-na-re ed io ri-man-go, no, no,

已经离开了我, 永远不再, 永远不再回来, 而我还活着? 不, 不!

11
che se i ver-si al-cu-na co-sa non n'an-drò si-cu-ro a più pro-fon-di-a-bis-si e in-te-ne-ri-to il cor del Re de l'om-bre

如果我的歌有力量, 我将平安到达地狱的最深处, 打动黑暗之王的心,

15
me-co-trar-rot-ti a ri-ve-der le stel-le, O se ciò ne ghe-ram-mi em-pi-de-si-no, ri-mar-rò te-co in com-pa-gnia

我将带她重见天上的星辰; 要是残酷的命运拒绝了我, 我将和你一起留在

19
di mor-te a dio ter-ra a dio cie-lo e So-le, a Di-o.

阴间。 别了, 大地, 别了, 天空和太阳, 永别了。

蒙特威尔第之后，为威尼斯歌剧院创作的重要作曲家有弗朗切斯科·卡瓦利（Francesco Cavalli, 1602—1676）和安东尼奥·切斯蒂（Antonio Cesti, 1623—1669）。在他们的歌剧中，除了上述那些 17 世纪中叶意大利歌剧的新特点以外，咏叹调开始展现出一种新的声乐特征，即“美声”（bel canto）风格的特征。它具有平滑的、自然音为主的旋律线条和从容的节奏，意在显示歌手演唱流畅而抒情的旋律的能力。

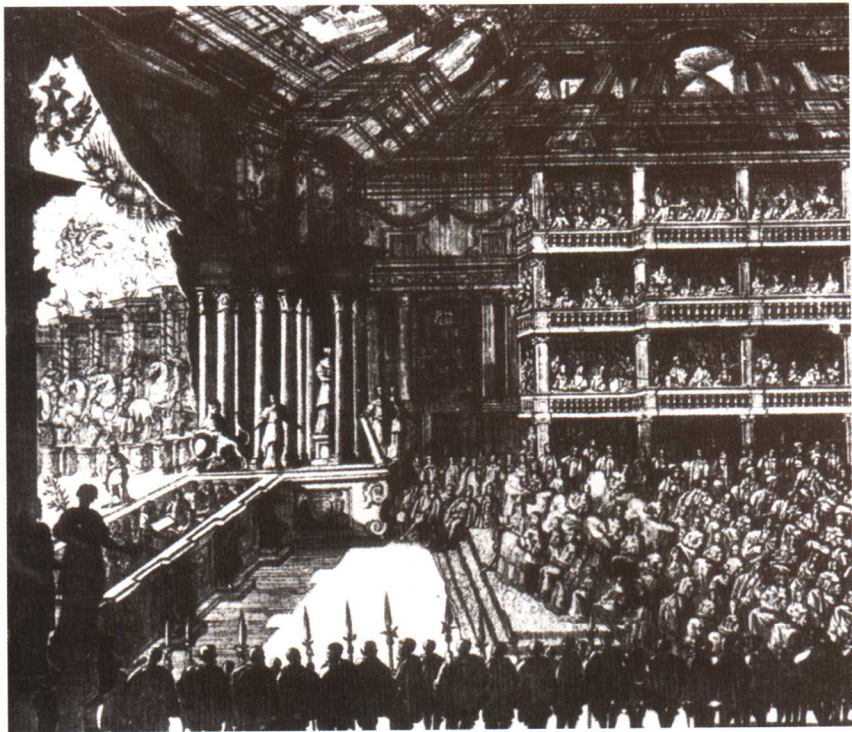


图 8-7 早期歌剧的演出

总之，17 世纪中叶的歌剧已经具有了在以后两百年的歌剧中保持的主要特点：

- (1) 突出独唱。
- (2) 宣叙调和咏叹调分开。
- (3) 采用不同类型的咏叹调。

(4) 背离佛罗伦萨的“歌词是音乐的主人”的理想，脚本只是音乐结构的一种支撑。

第三节 17 世纪后半叶的歌剧

一、那波利歌剧

17 世纪后期，意大利歌剧在那波利得到了进一步的发展，变得更加成熟，形成了歌剧的“那波利风格”。这种风格的代表作曲家是亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti, 1660—1725）。

在他的歌剧中，优美的声乐旋律线条被简单的和声所支持，形成简洁的织体。宣叙调被分成两类，一类是干唱宣叙调，只用通奏低音乐器组伴奏。另一类是助奏宣叙调，由弦乐伴奏，有时也动用乐队中的其他乐器。这种宣叙调通常用于比较紧张的戏剧性场景中。



图 8-8 A. 斯卡拉蒂像

在咏叹调中，返始咏叹调（Da capo aria）占据了主导地位。这是一种带再现的三部曲式的咏叹调（A - B - A'）。它为声乐技巧的展示提供了条件，特别是在从头反复的段落中，歌手经常可以增加即兴的装饰。这种带有装饰和变化的返始咏叹调形式，经常标记着 dal segno（指从乐谱上标有记号的地方开始反复到结束）的字样。此外，还有一种独唱的形式开始流行，那就是咏叙调（arioso）。它介于咏叹调和宣叙调之间，是一种位于宣叙调内部的抒情的、咏叹调似的段落，带有清晰的节拍。

二、法国歌剧

法国歌剧直到 17 世纪 70 年代才建立起来，与意大利和德国歌剧的发展路线不同。法国歌剧仍然抗拒意大利的影响，它的形成与法国自身的皇家芭蕾舞传统和以高乃伊和拉辛为代表的法国古典悲剧的传统有着密切的联系。法国歌剧被称为“带音乐的悲剧”，后来又叫做“抒情悲剧”。

让-巴蒂斯特·吕利（Jean-Baptiste Lully, 1632—1687）是创作这种法国歌剧的代表性作曲家，他出生于意大利，但长期服务于法国宫廷。他的歌剧脚本作者是让·菲利普·奎诺（Jean-Philippe Quinault），他们共同创作了富有特色的法国歌剧。



■ 图 8-9 吕利像

法国歌剧采用神话题材，经常插入芭蕾舞和合唱的段落。乐队伴奏采用丰满的五声部织体，经常增加双簧管和大管等木管乐器。吕利的宣叙调寻求把意大利歌剧的灵活的宣叙调与法国语言的节奏和重音结合起来。他的宣叙调有两种形式，一种类似干唱宣叙调，另一种类似咏叙调。而咏叹调一般比较短小，具有清晰的节拍和韵律，并经常借鉴舞曲的形式和节奏。法国歌剧的序曲也叫法国序曲，最初是作为芭蕾舞的引子，后来演变成歌剧、组曲、奏鸣曲和协奏曲的引子。它的典型形式是有两个部分，第一部分慢速，庄严，主调和声风格，以弱起音型进入强拍和附点音符为

特征；第二部分较快，以赋格式模仿为特征。慢速的部分有时在结尾处再现。

三、英国歌剧

英国的歌剧发展也比较晚，它的前身是一种叫做假面舞的贵族娱乐形式，其中包括舞蹈、器乐、歌曲、宣叙调和合唱。此外还有一种英国半歌剧，是插入了独唱、合唱和器乐的话剧。它在数量上超过了完全歌唱的歌剧。

17 世纪英国歌剧的两部杰出代表作是约翰·布罗的《维纳斯与阿多尼斯》（1684 年或 1685 年）和普塞尔的《迪多和埃尼阿斯》（1689 年）。

亨利·普塞尔（Henry Purcell, 1659—1695）是巴洛克时期英国最伟大的作曲家。他是约翰·布罗的学生，曾在伦敦西敏寺任管风琴师。他的作品包括大量康塔塔、歌曲、圣歌、键盘作品和戏剧配乐。他的《迪多和埃尼阿斯》，取材于古罗马诗人维吉尔的史诗《埃涅伊德》的一部分。脚本作者是纳胡姆·台特，当初是为一个女子寄



■ 图 8-10 普塞尔像

宿学校的演出而作的。这部歌剧把法国和意大利歌剧的因素与英国独特的声乐写作结合起来，例如它的法国风格的序曲和合唱的写作令人想起吕利的作品，在咏叹调中，有一些是建立在固定反复和基础低音之上的，类似当时的意大利歌剧。他的宣叙调的风格介乎于意大利的干唱和吕利的更夸张的音调之间。他还继承了英国合唱的传统，合唱在他的歌剧中比在意大利歌剧中更加重要。

谱例 8-3 是这部歌剧中一首动人的咏叹调——迪多的悲歌《当我长眠地下》。它建立在一个固定反复的基础上，这种低音四度下行的旋律片段是巴洛克时期意大利悲歌的共同标志。作品的悲哀情绪由于延留音和其他不协和音，以及它们不规则的解决而加强了。

四、德国歌剧

很多德国宫廷都热衷于发展意大利歌剧，从意大利引进歌手、作曲家、舞台设计和其他音乐家。德语的歌剧叫做“歌唱剧”，与意大利歌剧不同的是，它不使用宣叙调，而是在咏叹调和对白之间交替。德国最重要的歌剧中心是汉堡，那里的歌剧院于 1678 年开幕。主要的德国歌剧作曲家是莱因哈特·凯泽（Reinhard Keiser, 1674—1739）。他的歌剧把德国和意大利的因素结合起来。结构清晰，和声富于表现力，只是较慢的咏叹调缺少意大利美声歌剧的优雅旋律。另一位较早的德国作曲家海因利希·许茨（Heinrich Schutz, 1585—1672）在 1627 年就写过一部歌剧《达夫尼》，但乐谱后来失传了。许茨深受意大利音乐的影响，是巴赫前辈中最伟大的大师之一，但是他的创作重点不在歌剧，而是以宗教作品居多。

谱例 8-3：普塞尔：歌剧《迪多和埃尼阿斯》，迪多的悲歌《当我长眠地下》，音响 28

Thy hand, Be-lin-da; dark - - ness shades me: On thy bo - som Let me

rest: More I would, but Death - in - vades me: Death is

now a wel - come guest

When I am laid, - am laid - in earth, may my

strings

wrongs cre - ate no trou-ble no trou-ble in thy breas;

第四节 清唱剧和康塔塔

清唱剧和康塔塔是17世纪产生在意大利的另外两种声乐体裁。

清唱剧的名称（oratorio）来自演唱它的最早的地方的名字——祈祷室（oratories），这是教堂中的一部分，信徒们在那里聆听布道和虔诚地歌唱。这种体裁有如下几个特点：

- (1) 采用宗教题材，歌词是拉丁文或意大利文，以圣经为基础。
- (2) 类似歌剧，采用宣叙调、咏叹调、二重唱和乐队。
- (3) 与歌剧不同的是，无需舞台布景和表演。
- (4) 情节由一个叙述者进行描述。
- (5) 合唱比在歌剧中占有更重要的地位，可以进行叙述、评论和反思。

吉阿科莫·卡里西米（Giacomo Carisimi, 1605—1674）是罗马的巴罗克

清唱剧大师。他的作品取材于圣经故事，音乐上采用了宣叙调、声乐独唱和二重唱以及合唱。17世纪后半叶，清唱剧开始在更多的公众场合上演，通常是在宗教忏悔的季节用它来取代比较花哨的歌剧的演出。

拉丁文的清唱剧由卡里西米的学生沙邦蒂尔引入法国，他把意大利和法国的因素结合起来，包括在作品中突出合唱的作用。在法国，一种与清唱剧类似的宗教音乐体裁是经文歌，它被运用在路易十四皇家小教堂中，既有大型的，也有小型的和独唱的。英国的清唱剧出现较晚，是在18世纪亨德尔的时代才发展起来的。

康塔塔（cantata，原意是指歌唱的作品）在意大利诞生时主要是一种独唱康塔塔，有时也叫室内康塔塔，与后来的德国路德教会康塔塔有所区别。它有如下几个特点：

- (1) 它是为独唱和通奏低音而作的，乐队中有时增加一两件助奏乐器。
- (2) 它通常采用意大利文的抒情的或近似戏剧性的歌词。
- (3) 一般由几个段落组成，在宣叙调和咏叹调之间交替。
- (4) 到17世纪下半叶，宣叙调和咏叹调的数目一般是二或三首。

罗马的作曲家路易吉·罗西（Luigi Rossi）是一位康塔塔的早期大师，17世纪中叶比较突出的作曲家有卡里西米、切斯蒂、斯特拉德拉等人，而亚历山德罗·斯卡拉蒂的成熟的康塔塔则成为这种体裁的典型。这些康塔塔的宣叙调和咏叹调的特性更加鲜明，运用完整的返始咏叹调，悠长而轻柔的乐句，原样或模进重复的旋律材料以及不寻常的半音化进行，包括远关系转调和无准备的减七和弦等。

进入18世纪以后，在德国出现了一种新型的康塔塔，这就是路德教会康塔塔。这种宗教性的康塔塔包括一系列的宣叙调、咏叹调、重唱和合唱，有时还以众赞歌为基础，伴奏除了通奏低音乐器以外还经常加入其他乐器。

路德教会康塔塔的起源可以从德国诗人诺伊迈斯特（Erdmann Neumeister, 1671—1756）所作的康塔塔歌词中看出。他构思了一种康塔塔的形式，其中用宣叙调和咏叹调的交替对每日的经文进行沉思，最后经常用一首众赞歌来结束全曲。诺伊迈斯特和其他路德教派的诗人还创作了供整个教会年使用的成套的康塔塔歌词。有大量的作曲家为这种康塔塔的词谱曲，其中有克里格尔（J. P. Krieger, 1649—1725）、库瑙（Johann Kuhnau, 1660—1722）和扎豪（F. W. Zachow, 1663—1712）等人，而约·塞·巴赫创作的路德教会康塔塔则达到了这种体裁的一个高峰。

小 结

17 世纪早期出现了对新的音乐风格、体裁和形式的探索。作曲家构思音乐作品的方式有了根本性的改变。文艺复兴时期常见的由独立声部构成的复调在巴洛克时期被更加纵向化的构思方法所取代，即：以低音线条为基础的和声支持着上方的一个单独的旋律。通奏低音的记谱法是这种音乐的理想的记写方式。这种突出两端声部的音乐织体最初出现在单声歌曲和与之密切相关的早期歌剧中，很快也被运用到宗教作品中。意大利歌剧在 17 世纪下半叶主宰了欧洲的音乐，康塔塔、清唱剧、经文歌、路德教会的康塔塔和受难乐都运用了歌剧的风格和手法。法国、英国和德国的早期歌剧在对意大利歌剧的吸收和融合中，程度不同地显示出各自的特色。

复习思考题

一、问答题

1. 简述意大利歌剧的早期发展。
2. 意大利巴洛克时期的清唱剧和康塔塔的主要特征是什么？

二、名词解释

1. 通奏低音
2. 《尤丽迪茜》
3. 吕利
4. 路德教会康塔塔

三、选择题

1. 通奏低音是指巴洛克音乐中的一种：
 - A 织体
 - B 记谱法
 - C 演奏方式
 - D 以上三点
2. 大小调体系的和声是在何时成熟的？
 - A 16 世纪
 - B 17 世纪
 - C 18 世纪
 - D 17 世纪下半叶
3. 蒙特威尔第后期的歌剧是在哪里创作的？
 - A 佛罗伦萨
 - B 曼图亚
 - C 威尼斯
 - D 那波利
4. 清唱剧与康塔塔的主要区别是：
 - A 采用宗教题材
 - B 合唱具有更重要的地位
 - C 在宣叙调和咏叹调之间交替
 - D 以上 AB 两点

第九章 巴洛克时期的器乐

巴洛克时期的器乐受到声乐的影响，得到了较大的发展。到 17 世纪中叶，无论在数量还是质量上，器乐作品已经与声乐作品取得了同等重要的地位。键盘乐器和弦乐器在结构上的改进，促使作曲家们创作出更有特性的器乐语言并发展出一些新的器乐体裁。一方面，管风琴和古钢琴进入了发展的黄金时代；另一方面，小提琴在这个时期定型，取代了过去的古提琴，上升为一种突出的独奏乐器。

第一节 17 世纪早期的器乐

文艺复兴晚期的各种器乐形式在巴洛克早期继续发展，大致可归纳为以下三类：

一、舞蹈音乐

舞蹈音乐的风格影响了很多其他体裁，包括声乐体裁。文艺复兴时期常见的成对组合的舞曲（如帕凡和加亚尔德舞曲）逐渐演变成一种组曲，这种组曲是由几个短小的乐曲组成，每首都带有特定的情绪和节奏。在法国 17 世纪上半叶主要的琉特琴家德尼·戈蒂埃（Denis Gaultier, 1603—1672）的曲集中，每套组曲包括三首舞曲，它们分别是阿拉曼德、库朗特和萨拉班德。当时，法国最重要的键盘作曲家还有尚博尼埃（Jacques Champion de Chambonnieres, 1601—1672）和路易·库普兰（Louis Couperin, 1626—1661）等人。随后，德国作曲家弗罗贝格（Johann Jakob Froberger, 1616—1667）把法国的风格带到德国，确立了组曲的标准乐章，也就是在上述三首舞曲后加上一首吉格舞曲。

二、变奏曲

这是一种常见的体裁，17 世纪初有时被称为“帕蒂塔”。变奏的技巧多种多样：有些是旋律重复，变化较少，但在每个变奏中有不同的对位材料；有些

是旋律重复，带有不同的装饰，但和声保持不变；也有些是用一个反复的低音线条作为一种持续的因素；还有些是用众赞歌的旋律作为管风琴变奏的基础。

三、其他器乐曲

其他器乐曲包括即兴的或对位的体裁，以及坎佐纳和奏鸣曲。

托卡塔这种题材是在 16 世纪建立起来的。它是键盘乐器最古老的体裁之一。它的特点主要有两点：一是富于技巧性，二是即兴创作和演奏。意大利作曲家弗雷斯科巴尔迪（Girolamo Frescobaldi, 1583—1643）的托卡塔继承了威尼斯乐派在这方面的创作，既有比较沉思性的，也有技巧性很强的。

里切卡尔是一种短小而严肃的键盘作品，用模仿手法持续地发展一个主题。幻想曲则是一种严格模仿声乐经文歌的器乐曲，使用借用的主题，并穿插一些赋格。在 17 世纪的英国，它既指键盘乐曲，也用于维奥尔琴的弦乐合奏曲中。

前章已经谈过，坎佐纳也是 16 世纪产生的一种早期的器乐体裁。在 17 世纪，它仍在继续发展。奏鸣曲在 17 世纪初泛指一切器乐作品，后来特指类似坎佐纳，但用一两个旋律乐器（通常是小提琴）和通奏低音演奏的作品，它通常比坎佐纳的写作更加自由和有表现力。到了 17 世纪中叶，奏鸣曲和坎佐纳彼此融合，都叫做奏鸣曲，并逐渐形成三重奏鸣曲的演奏形式（见第三节）。

第二节 17 世纪晚期的键盘音乐

一、管风琴

管风琴是最古老的键盘乐器，它在巴洛克时期有了长足的发展。特别是在巴洛克晚期，德国成为管风琴创作的一个中心。1650—1750 年间，德国北部的作曲家为路德教会仪式创作了大量管风琴曲，其中以托卡塔、赋格曲和根据众赞歌改编的乐曲为主。

托卡塔一般由多段组成，在模仿对位和自由即兴的织体之间交替。运用模仿手法的部分类似赋格，最终导致赋格作为一种独立的体裁产生。自由即兴的部分带有狂想曲式的节奏、技巧性的经过句、突然的织体变化以及和声的意外转换。布克斯特胡德创作的这种体裁最为有名。他的托卡塔的自由部分和模仿部分各有两段或三段，大部分冠以“前奏曲”的标题，自由的部分变化迅速，而对位的部分实际上是一些微型的赋格曲。

赋格曲从托卡塔或前奏曲的模仿部分中发展出来，在 17 世纪末成为一种



■ 图 9-1 巴洛克管风琴

独立的体裁，取代了过去的里切卡尔。赋格是一种三或四声部的复调作品，是巴罗克时期的一种重要的器乐体裁。它以一个主题为基础，这个主题在一个声部中陈述后，在其他声部中依次加以模仿。主题在主调上陈述，答题则在属调上陈述。主题陈述的部分叫做呈示部，它与插部相交替。插部以自由材料为基础，常有更轻快的织体和音型的模进，并且要经常转调。赋格曲最后要回到主调上再次陈述主题，并常用主题的紧缩或扩充等对位手法。

以众赞歌为基础的作品包括：

(1) 管风琴众赞歌，最简单的形式是用管风琴的高音部演奏众赞歌旋律，其他声部运用对位的旋律线条伴奏。

(2) 众赞经文歌，是一种运用模仿手法处理众赞歌的比较复杂管风琴众赞歌。

(3) 众赞变奏曲，是用众赞歌曲调作的一套变奏，斯威林克和沙伊德是创作这类作品的先驱作曲家，后来这种形式也被大多数德国管风琴作曲家所采用。

(4) 众赞幻想曲，是一种自由地处理众赞歌旋律、风格华丽、很有装饰性和技巧性的体裁。

(5) 众赞前奏曲，用高音部陈述众赞歌旋律，有时对它加以装饰，各句之间可插入短小间奏。有时也可以把众赞歌旋律每个乐句作为一个短小赋格的主体，或用模仿的段落引出高声部的每个乐句。这种形式可能最初是作为会众演唱众赞歌的前奏来使用的。

二、古钢琴

键盘乐器的另一类是古钢琴，它分为击弦的和拨弦的两种，前者叫做楔槌

键琴 (Clavichord), 后者叫做羽管键琴 (Harpsichord)。它们早在 14—15 世纪就已出现, 但在巴洛克时期成为一种重要的独奏乐器。尽管当时的音乐并不特别指明一定要使用哪种古钢琴, 但音量较大的羽管键琴更为常用。

古钢琴在 17 世纪末和 18 世纪初的主要体裁有组曲 (在德国, 组曲也叫做“帕蒂塔”) 和主题与变奏, 这种变奏曲通常以一个新创作的如歌的主题为基础, 而不再是借用已有的主题。

如前所述, 弗罗贝格确立了以四种舞曲为核心的组曲的结构框架。这些舞曲的主要特点如下:

(1) 阿拉曼德舞曲, 一种中速两拍子的德国舞曲, 以弱起和持续八分音符或十六分音符的旋律运动为特征。

(2) 库朗特舞曲, 一种中速三拍子的法国舞曲, 经常在复合的两拍子 (6/4) 和三拍子 (3/2) 之间交替。

(3) 萨拉班德舞曲, 一种慢速三拍子的墨西哥—西班牙舞曲, 经常把重音放在第二拍。

(4) 吉格舞曲, 一种通常是快速 12/8 或 6/8 拍英国舞曲, 带有跳跃的节奏和模仿对位。



图 9-2 羽管键琴



图 9-3 楔槌键琴

在这四种舞曲之间也可以增加其他舞曲。组曲中的每首舞曲一般都用同一种调性, 而且都用二部曲式写成。此外, 像帕萨卡里亚和恰空这些以固定低音为基础进行变奏的乐曲, 有时也可以加入组曲。

创作组曲的最重要的作曲家是法国的弗朗索瓦·库普兰 (Francois Couperin, 1668—1733)。他也叫大库普兰, 出生于一个音乐家族 (上面提到的路易·库普兰是他的叔叔), 18 岁时便正式获得了巴黎圣热尔维教堂的管风琴师的职位, 1717 年起成为路易十五的皇家羽管键琴师。

他的创作动机主要是想把法国的古典传统和特有的音乐风格与当时新兴的意大利音乐风格结合起来。17 世纪 90 年代, 他把科雷利的意大利室内奏鸣曲 (见下节) 引进了法国, 创作和出版了他自己最重要的作品——四卷羽管键琴组曲, 其中共有 27 首组曲, 每首都由 8—20 首小曲组成, 大部分是风格化的舞曲, 如阿拉曼德舞曲和吉格舞曲等, 但很多都另外采用了奇特的标题, 如《神秘的人》、《莫尼卡姐妹》等; 这些乐曲是为业余羽管键琴演奏者的消遣而作, 织体纤细而精美, 旋律有大量的装饰音; 在曲式结构上大多采用二部曲式, 两个部分各自反复, 其中的第一部分终止在属调上, 第二部分的最后回到主调。《奥古斯特的阿



图 9-4 大库普兰

拉曼德舞曲》(谱例 9-1) 选自他作于 1713 年的第一组曲, 从标题看, 这首阿拉曼德已经不仅仅是抽象的舞曲了, 而是像库普兰在这部作品的前言中所说的, 他创作每首乐曲时心中都有一种客观事物作为描绘的对象, 其中有些曲子是作为音乐肖像来构思的。

1716 年, 库普兰还写了一部著作《羽管键琴演奏艺术》, 其中除了对古钢琴的演奏法做出了精辟论述外, 还包括了一些示范性的作品。

谱例 9-1: F. 库普兰: 第一组曲《奥古斯特的阿拉曼德舞曲》, 音响 29





值得一提的键盘作曲家还有德国的约翰·库瑙（Johann Kuhnau, 1660—1722），他是第一个创作不同于组曲的键盘独奏奏鸣曲的人，在 1696 年和 1700 年出版的曲集中还带有富于想象力的标题。

第三节 器乐合奏音乐

巴洛克晚期的合奏曲的主要体裁是奏鸣曲和协奏曲。前者是一种室内乐，而后者是具有较大规模的乐队作品，主要的发展中心在意大利，在那里，器乐合奏音乐的主要乐器小提琴出现了制作、创作和演奏的高度繁荣。

一、奏鸣曲

大约 1660 年，奏鸣曲这个词开始被用来指多乐章的器乐作品。奏鸣曲可以按两种交叉的标准来分类，一种是按功能分，可以分为两类：教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲；另一种是按织体来分，也可以分为两类：独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲。教堂奏鸣曲由一些比较严肃的乐章组成，没有舞曲的因素，乐章通常有四个，速度的顺序是这样排列的：慢—快—慢—快，第二乐章常用赋格式的模仿手法。室内奏鸣曲则是由一些舞曲构成的组曲，通常包括上节谈到的四种核心舞曲（阿拉曼德，库朗特，萨拉班德和吉格）。一般来说，三重奏鸣曲是为两个高音乐器和通奏低音乐器而作的；独奏奏鸣曲则是为一个乐器，通常是小提琴和通奏低音乐器而作的。



■ 图 9-5 独奏奏鸣曲的演奏

意大利作曲家阿尔坎杰罗·科雷利（Arcangelo Corelli, 1653—1712）是创作这种奏鸣曲的重要作曲家。他早年在博洛尼亚学习小提琴，当时那里是小提琴演奏的一个重要中心。1675 年他去了罗马，此后便主要在那里活动，直至逝世。他的第一位保护人是瑞典女王克里斯蒂娜，她退位后便住在罗马，科雷利曾担任过她的室内乐师。此后，科雷利还在罗马的圣路易吉教堂当过小提琴领奏，并先后担任两位红衣主教宫内的乐队指挥。科雷利的全部作品共有六套，每套 12 首，其中包括四套三重奏鸣曲、一套独奏奏鸣曲和一套大协奏曲。

科雷利的三重奏鸣曲有两个平等的小提琴声部，在音域和技巧的难度上都有所限制。延留音和模进使和声富于活力，这种和声已经接近现代的功能和声了。他的独奏奏鸣曲兼有教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲的特征，比三重奏鸣曲有更多的技巧上的要求，而且至少有一个慢乐章是在对比调性上的，一般是在关系小调上。他的大协奏曲也运用了这样的调性布局。在他的每首作品中都包含了主调和复调的风格，至少有一个快乐章是用赋格写法创作的。他的对位是以和声为基础的，并被清晰的调性所控制。因此，他似乎是第一位完全用大一小调进行创作的作曲家，调式的痕迹已经消失。



■ 图 9-6 科雷利像

此外，他喜欢在每个乐章都使用一个独立的主题，这个主题在开头陈述之后，便继续通过扩展、模进和转调进行处理。这种单一主题的“衍

进”式的发展是很多晚期巴洛克器乐作品的特征。

音响 30: 科雷利: 三重奏鸣曲, 作品 3 之 12, 第一乐章

二、协奏曲

协奏曲出现于 17 世纪的 80 和 90 年代, 很快便成为巴洛克器乐作品的最重要的形式。这种形式建立在一个独奏者(或一组独奏者)和一个乐队之间的系统性对比的基础之上。它主要有两大类, 一类是大协奏曲, 另一类是独奏协奏曲。大协奏曲是用一个独奏者的小组(主奏部)和一个较大的乐队(协奏部)相抗衡, 这个乐队通常由弦乐器组成。独奏协奏曲则是用一个单独的独奏者和乐队相抗衡。它是协奏曲发展到最后的一种形式, 也是影响最深远的一种形式。

1682 年前后, 科雷利在罗马完成了他最初的大协奏曲, 后来都编入他的作品第六号, 在他逝世后于 1714 年出版。他的大协奏曲实际上等于用独奏—全奏的对比原则来写作的教堂奏鸣曲或室内奏鸣曲。乐队的全奏只是重复独奏组, 重叠终止式的乐句和提供其他的插入部分。也就是说, 乐队部分比较简单, 只用来加强独奏组的音乐, 比较复杂的音乐都在独奏组中。他的这种大协奏曲对后来很多作曲家产生了影响, 如德国的穆法特(Georg Muffat, 1653—1704)、意大利的罗卡泰利(Pietro Locatelli, 1695—1764)和杰米尼亚尼(Francesco Geminiani, 1687—1762)等人都有这种体裁的创作, 巴洛克晚期的亨德尔和巴赫更是把这种体裁的创作推向了最后的高峰(详见下章)。

最早开始写作独奏协奏曲的是意大利的作曲家朱塞佩·托雷利(Giuseppe Torelli, 1658—1709)。他的小提琴协奏曲(作品第八号)代表了协奏曲发展史上的一个分水岭, 从此, 作曲家们开始更多地创作独奏协奏曲了。托雷利在这部作品中确立了晚期巴洛克协奏曲的一些规范。例如, 采取三个乐章的格式(快—慢—快), 两个快板乐章都使用回归曲式(ritornello form)^①。这是巴洛克协奏曲最常用的一种曲式, 它以一个回归段开始, 由乐队演奏一个或一些主要的动机。然后, 独奏者演奏转调的和技巧性的插部, 与乐队全奏的运用回归段材料的段落相交替。最后的全奏回到主调, 几乎与开始的回归段相同。后来有很多作曲家都在托雷利式的协奏曲的基础上继续发展, 其中包括威尼斯的作曲家阿尔比诺尼和维瓦尔第。

安东尼奥·维瓦尔第(Antonio Vivaldi, 1678—1741)出生于威尼斯, 父亲是圣马可大教堂的小提琴师。他从小随父亲学习小提琴, 并接受了神职教

^① 关于这种曲式, 可参见杨儒怀《论回归曲式》, 载《音乐分析论文集》中国文联出版社 2000 年版, 第 144—165 页。

育, 1703 年被任命为神父。从 1703 年到 1740 年, 他的音乐生涯集中在威尼斯的一家慈幼医院里, 这个医院除了看护病人, 还负责教育那些孤女和被遗弃的女孩。音乐训练是教育的一个重要部分, 她们组成合唱队和乐队, 经常在医院的小教堂举行音乐会。维瓦尔第负责教这些女孩子弦乐器并担任乐队指挥。他的浑名是“红发神父”。除了在意大利赢得了大量听众和捐助, 他也经常到欧洲各地旅行演出。

维瓦尔第和大部分巴洛克作曲家一样, 为特定的演奏者和场合而写作音乐。他特别多产, 而且他为自己的作曲速度而感到骄傲。他的作品包括了 18 世纪早期的大部分主要体裁, 其中有歌剧、协奏曲、奏鸣曲、康塔塔、经文歌和清唱剧。不过, 维瓦尔第最知名的作品还是他的器乐作品, 特别是他的协奏曲。

维瓦尔第创作的协奏曲共有 500 多首, 其中 $2/3$ 是为独奏乐器而作的, 特别是为小提琴而作的。他也有不少协奏曲是为一个以上的独奏者而作的, 由于他经常在主奏组挑出

一两件乐器做特殊的技巧性处理, 所以它们实际上是独奏的或二重奏的协奏曲, 而不是真正的大协奏曲了。

维瓦尔第的乐队配器随着演奏者的实际情况而变化, 但是以 20 到 25 个弦乐器加上通奏低音乐器为主。他有时也在这个核心的乐器组合上增加长笛、双簧管、大管和圆号等乐器, 创作出有想象力的和有色彩的器乐音响。

大部分维瓦尔第的协奏曲有三个乐章(快—慢—快), 中间的乐章在主调上或在一个近关系调上(关系小调、属调或下属调)。在首尾的快板乐章中, 维瓦尔第运用托雷利的独奏与全奏之间交替的原则。不过, 他的回归曲式却非常多样化, 形式结构清晰, 旋律鲜明易记, 和声与节奏很有驱动性, 独奏者与

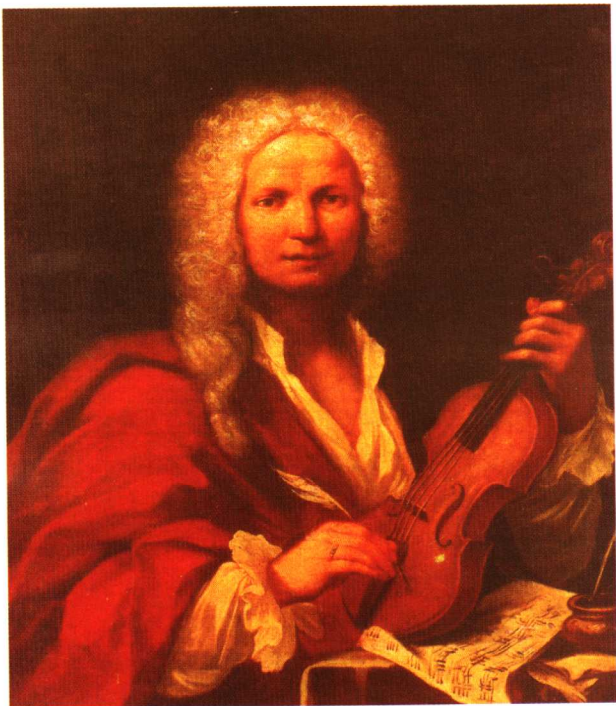


图 9-7 维瓦尔第像

乐队之间也有了更多的戏剧性冲突。开始的回归段大多由几个动机组成，它们在随后的全奏段落中往往被分开陈述。维瓦尔第的慢乐章在重要性上已接近快板乐章，通常有咏叹调式的旋律，扩展而抒情的旋律线条下方是很减缩的伴奏。维瓦尔第的很多更加革新的作品已经包含了下一代作曲家的风格因素，例如：简明的曲式，主调和声的织体，旋律简单的主题以及以小步舞曲节奏为基础的末乐章。

谱例 9-2 是维瓦尔第作品第 8 号^①的第 8 首《g 小调小提琴协奏曲》的第一乐章片段。这是典型的回归曲式。乐队的回归段（1-15 小节）由几个并列乐句组成，运用了重复和模进。随后的几次回归段再现都是局部的，但保持了音乐的感觉和统一。回归段的陈述明确地划分出了这个乐章的主要调性区域：g 小调（1-15 小节）、降 B 大调（30-35 小节）、c 小调（46-49 小节）、降 E 大调（50-54 小节）和 g 小调（75-85 小节）。位于它们之间的独奏插段陈述新的主题材料，运用了琶音或有特点的音型，以及节奏运动的突变等技巧性的手法。

谱例 9-2：维瓦尔第：《g 小调小提琴协奏曲》第一乐章，音响 31



① 这部作品包括 12 首协奏曲，前 4 首便是著名的小提琴协奏曲《四季》。



小结

巴洛克时期的器乐逐渐发展到与声乐作品具有同等重要的地位。管风琴、古钢琴和弦乐器在乐器结构上的改革促使作曲家发展出特定的器乐语言和新的器乐体裁。主要的体裁包括管风琴的托卡塔、赋格曲和以众赞歌为基础的作品，古钢琴的组曲和变奏曲，以及以小提琴为主的器乐合奏的奏鸣曲和协奏曲。

复习思考题

一、问答题

1. 简述巴洛克时期键盘音乐的发展。
2. 简述巴洛克时期的奏鸣曲和协奏曲。

二、名词解释

1. 托卡塔
2. 赋格曲
3. 教堂奏鸣曲
4. 室内奏鸣曲
5. 大协奏曲
6. 回归曲式

三、选择题

1. 击弦的古钢琴叫做：
A 羽管键琴 B 楔槌键琴
C 大键琴 D 维吉娜琴
2. 德国巴洛克管风琴的主要体裁不包括：
A 众赞歌前奏曲 B 托卡塔
C 赋格曲 D 组曲
3. 以下哪种舞曲是慢速三拍子的：
A 库朗特 B 阿拉曼德
C 萨拉班德 D 吉格
4. 创作大协奏曲的作曲家有：
A 科雷利 B 托雷利
C 维瓦尔第 D 前面三位

第十章 巴洛克晚期的大师

本章集中讨论巴洛克晚期的四位作曲家，他们分别是拉莫、D. 斯卡拉蒂、亨德尔和巴赫，其中后三位是同一年出生的（1685 年）。他们的创作代表了 18 世纪早期欧洲音乐的最高水平。

第一节 拉 莫

让-菲利普·拉莫（Jean-Philippe Rameau, 1683—1764）是 18 世纪法国最重要的作曲家和理论家。他是一个大器晚成的人，40 岁以后才以理论家而闻名，而 50 岁以后才写出他大部分最有名的作品。他从小便从作为管风琴师的父亲那里接受了音乐的训练。1702 年至大约 1722 年他先后在阿维农、巴



图 10-1 拉莫像

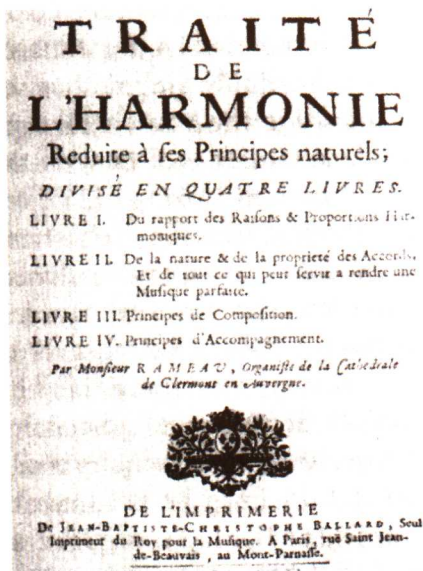


图 10-2 《和声学》首次出版时的封面

黎、里昂和第戎等地担任教堂管风琴师。1722 年他的第一部音乐理论著作《和声学》在巴黎出版。1723 年移居巴黎后名气日增, 1731 年前后开始担任法国著名艺术保护人普普利尼埃尔的键盘乐师、教师、乐队指挥和作曲家, 从此创作了大量作品。晚年, 他在巴黎继续他的作曲和理论研究直到逝世。

拉莫的理论著作, 特别是他最著名的《和声学》, 寻求从音响学和数学的科学原理中归纳出和声的基本原则来。他首次总结了近代功能和声的很多基础理论, 包括和弦是首要的和声因素; 大三和弦的结构; 和弦及其转位的同一性; 主、属和下属和弦作为调性的支柱和弦; 音阶中每个音上的三和弦都有其调性功能; 通过轴心(中枢)和弦的转调等等。他的著作不仅阐明了当时的音乐实践, 而且对后来两百年的音乐理论产生了重要的影响。

拉莫的主要作品有: 四卷羽管键琴独奏曲, 一卷室内乐作品, 四首非仪式的经文歌或诗篇歌, 六首世俗康塔塔和大约 30 部舞台作品(歌剧和芭蕾)。

他的羽管键琴作品的风格与库普兰相似, 都是由一些舞曲构成的组曲, 其中不少也有标题。他唯一的室内乐作品集(1741 年)包括五首类似三重奏鸣曲的合奏曲, 其中对羽管键琴的处理与另外两种乐器处于更平等的地位。

他在 50 岁以后才开始创作歌剧, 其中主要的代表作有《希波利特与阿丽西亚》、《印度群岛的风流逸事》和《卡斯托与波鲁克斯》(又译《双子座》)等。歌剧的成功使他获得法国王室的年薪和宫廷室内乐作曲家的荣誉头衔, 而他每一部歌剧在成功的同时, 也总要引起一些反对之声。一些人认为他背离了吕利为代表的法国歌剧的传统, 是晦涩难懂、古怪而不自然的“巴罗克”音乐。五十年代, 晚年的他还被迫卷入了一场法国和意大利歌剧之间的争论。

在外部形式上, 拉莫的歌剧与吕利的是有相似之处的, 但在其他方面, 却与吕利的歌剧很不相同。拉莫遵循当时的时尚, 更加重视华丽的、特别是异国情调的场景和舞蹈等装饰性因素, 而不是戏剧本身; 他的旋律是三和弦化的, 强烈地暗示了和声; 他的和声以自然音为主的功能和声为基础, 转调是有逻辑的, 而且, 不协和和弦与等音转调的运用经常是出于音乐表情效果的目的; 他的序曲以法国或意大利的模式为基础, 但有较多变化, 有时包括歌剧中的主题; 他的咏叹调优雅而节制, 常用装饰音, 宣叙调与咏叹调的对比不大; 合唱用的较多, 也很有戏剧效果; 在乐队中, 他用四声部弦乐织体取代了吕利的五声部, 并增加了富于色彩性的木管乐器和圆号, 乐队常用生动的描绘性段落伴随舞台上的情节。

第二节 D. 斯卡拉蒂

多米尼科·斯卡拉蒂 (Domenico Scarlatti, 1685—1757) 是亚历山德罗·斯卡拉蒂的儿子, 出生于意大利的那不勒斯, 最初的音乐训练可能来自他的父亲。早年曾在威尼斯和罗马任职, 创作了一些宗教音乐和世俗音乐。1720 或 1721 年他离开意大利移居葡萄牙, 在里斯本的帕特里亚克教堂担任乐长, 并负责葡萄牙国王的女儿和弟弟的音乐教育, 他的最重要的作品——约 555 首键盘奏鸣曲中的大部分就是为了这时的教学目的而创作的, 但在他生前极少出版。1729 年, 当公主嫁到西班牙时, 斯卡拉蒂又奉命随同去了马德里为西班牙宫廷服务, 在那里度过了余生。

斯卡拉蒂的键盘奏鸣曲都是单乐章的, 而且绝大多数是为羽管键琴而作的。在斯卡拉蒂的手稿中, 这些奏鸣曲大多是按照不同的调性成对排列的, 如下面这首 D 大调的作品 (谱例 10-1) 便是和 d 小调的另一首作品排在一起的。不过, 也有将小调和它的平行大调并列的。由于有教学目的, 每一首都类似练习曲, 要求演奏者从中锻炼一定的演奏技巧和表现方法。这些技巧包括双

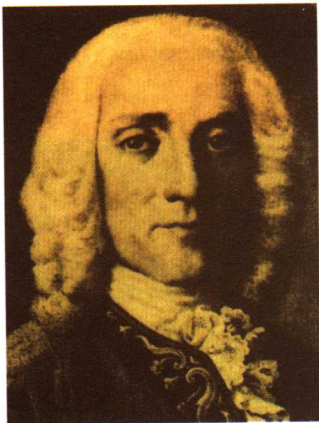


图 10-3 D. 斯卡拉蒂像

手交叉的演奏, 快速的重复音, 横跨键盘的琶音音型等, 此外还有在键盘上对西班牙打击乐器和吉他技巧的模仿。

在曲式结构上, 斯卡拉蒂主要运用两部分各自反复的、类似舞曲的二部曲式。第一部分 A 段结束在属调上或关系大调上。但是与过去不同的是, 第一部分的结束材料在第二部分的结束时又再现了, 而且这次转回了主调上。这种二部曲式叫做“带再现的二部曲式”。它的调性布局已有些类似后来的奏鸣曲式的特点。

谱例 10-1: 斯卡拉蒂: 《D 大调奏鸣曲》, 音响 32



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system starts at measure 70 and ends at measure 76. The second system starts at measure 77 and ends at measure 83. The third system starts at measure 84 and ends at measure 90. The fourth system starts at measure 91 and ends at measure 96. The fifth system starts at measure 98 and ends at measure 104. The score includes several trills (tr) and a double bar line at measure 96. The bass staff has 'L' and 'R' markings under measures 83, 84, 91, and 96, indicating left and right hand positions. The treble staff has 'R' markings under measures 84, 91, and 96, indicating right hand positions. The score is written in a standard musical notation style with a clear and legible font.

斯卡拉蒂的主题经常是平衡对称的，包括频繁出现的终止式和清晰而方整的乐句结构，而且与典型的巴洛克音乐相比，和声的节奏也放慢了。例如下面的 D 大调奏鸣曲的开头，20 多小节的音乐一直建立在 D 大调主和弦上，在这

个和弦背景上先后出现了四个不同的旋律动机（虽然最后一个为中心动机，它模仿了西班牙吉他的音响，并在第二部分得到展开）。这种和声节奏放慢和多动机的结合也是对古典主义风格的一种预示。

斯卡拉蒂在 1745 年以后的大部分奏鸣曲在手稿中都是成对排列的，两首奏鸣曲都在同一调性上，尽管一个可能是大调，另一个是小调（《D 大调奏鸣曲》就是和另一首 d 小调的排在一起的），结果就像是一首两个乐章的奏鸣曲。

第三节 亨 德 尔

一、生平

格奥尔格·弗利德里克·亨德尔（George Frideric Handel, 1685—1759）



■ 图 10-4 亨德尔像

在巴洛克晚期的音乐大师中，是一位更加广泛地周游列国的作曲家。他出生于德国的哈雷，自幼师从当地的管风琴师和乐长 F. W. 扎豪学习小提琴、双簧管、管风琴和羽管键琴，并通过抄谱学习对位法和熟悉德、意前辈作曲家的作品。1702 年进入哈雷大学，并成为当地教堂的管风琴师。由于他更喜欢写歌剧，次年便移居汉堡，在凯泽任指挥的歌剧院乐队担任乐师，并在歌剧创作的领域初试身手。1706 年至 1710 年，他访问了意大利，结识了当时的一些主要的意大利作曲家（例如成为 D. 斯卡拉蒂的朋友），创作了一些清唱剧、康塔塔、经文歌和一部歌剧，初步建立了他的音乐风格。1710 年亨德尔被任命为德国汉诺威选帝侯的宫廷乐长并访问英国（这位选帝侯与英国王室之间有亲戚关系）。后来，汉诺威选帝

侯继任了英国国王，成为乔治一世。因此，亨德尔从 1714 年起便定居英国，在这位新国王和其他有影响的人物的赞助下，开始了他后半生在伦敦的漫长而兴旺的生涯。

亨德尔在伦敦的早期生涯主要献身于歌剧创作，他在国王的支持下组建了演出意大利歌剧的剧团，取名皇家音乐协会并担任音乐指导。他以极高的热情创作了很多意大利正歌剧，其中包括《朱利亚·凯撒》和《阿德米托》等优



图 10-5 亨德尔时代的伦敦

秀剧目。

1728 年，英国出现了一部非常成功的民谣歌剧《乞丐歌剧》，作者是英国作曲家约翰·佩普什（J. C. Pepusch, 1667—1752）和脚本作家盖伊（J. Gay, 1685—1732）。这部用英国民谣填词并插有对白的歌剧不仅对英国的社会政治进行了嘲讽，而且还讽刺了以亨德尔为代表的时髦的意大利歌剧。它的成功标志着英国中产阶级艺术趣味的转变，他们并不喜爱意大利歌剧，认为那是一种供封建贵族们消遣娱乐的艺术形式。因此，亨德尔的歌剧院开始因赞助不足而陷入经济危机。

在歌剧的失败面前，亨德尔从 1739 年起开始把他的注意力转向用英语演唱的清唱剧的创作。这些作品获得了极好的反映，从而使亨德尔转败为胜，赢得了大批的英国中产阶级的听众。他在这个时期的第一部清唱剧是《扫罗》，然后是《弥塞亚》。从此之后，亨德尔每年四旬斋（指复活节前四十天）都上演清唱剧，并在中场休息时即兴演



图 10-6 亨德尔墓

奏管风琴。他先后写了 26 部清唱剧，包括《以色列人在埃及》、《犹大马加比》和《耶夫他》等。由于他的清唱剧的流行，英国人把亨德尔的音乐看作民族的艺术，他死后被葬在伦敦的威斯敏斯特大教堂。

二、创作

亨德尔的创作包括三大类：器乐曲、歌剧和清唱剧。他的器乐作品包括 1. 键盘音乐，如管风琴协奏曲、羽管键琴组曲和独奏奏鸣曲；2. 管弦乐曲，如《水上音乐》（1717）、《皇家焰火音乐》（1749）、为木管乐器和弦乐器而作的协奏曲和 12 首大协奏曲（作品第六号，1739）。像科雷利的大协奏曲一样，亨德尔的大协奏曲也像是用乐队演奏的教堂奏鸣曲，乐章按传统的慢—快—慢—快的顺序排列，但有时增加一些乐章，独奏和全奏之间也更加统一。

他一生大部分时间是在创作歌剧，大约有 40 部之多。他的歌剧的题材具有意大利正歌剧的特点，包括古罗马的英雄故事和史诗中的片段。其中的优秀之作，在质量上远远超过了与他同时代的作曲家所写的歌剧。亨德尔逝世后，他的这些歌剧被长期埋没，直到 20 世纪才又得到复兴。实际上他很擅长写作歌剧，在大部分作品中，他用干唱宣叙调展开情节，在特别有戏剧性的重要关头，他才使用助奏宣叙调。他的咏叹调一般都是返始咏叹调，首先是作为歌手大展歌喉的机会来构思的。以其情感与风格的广泛而著称，它们有些是简单民歌式的，有些是英雄激情式的，还有些是均衡而宏伟的。晚期的一些咏叹调加入了一些更现代的风格，如清晰的乐句和简单的伴奏。有时，短小的咏叹调或咏叙调与宣叙调结合，形成了更大的综合场景（如《奥兰多》第二幕结尾），令人回想起以前的威尼斯歌剧，同时，也预示了后来的格鲁克的技巧。

亨德尔最优秀的创作还是他的清唱剧。他首创的这种用英语演唱的清唱剧类似没有舞台表演的宗教歌剧。脚本大多采用英国中产阶级熟知的《圣经》“旧约”中的故事，引起了当时处于上升阶段的英国人的共鸣。有些清唱剧是为英国重大的国事场合而作，也有些取自神话和历史题材。像在歌剧中一样，他用宣叙调谱写对话的部分，用咏叹调谱写抒情的歌词，宣叙调为每首咏叹调在情绪上做了准备。亨德尔对路德教众赞歌合唱和英国合唱传统（如圣公会教堂音乐风格）的熟悉，使他能够在清唱剧中把合唱放在更加突出的地位上。在这方面，他显示出非凡的天才。这些合唱经常对情节加以评论，就像古希腊戏剧中的合唱。有时，亨德尔也用合唱来叙述故事或参与剧情。他的合唱风格比巴赫简单，对位较少，但他对人声音域与合唱音响的运用，却取得了宏大的效果。此外，音乐的象征主义（绘词法）在亨德尔的合唱中也很常见，例如

《弥赛亚》中“我们都像迷途的羔羊”一句，运用了向不同方向运动的旋律线。

合唱《哈利路亚》（谱例 10-2）选自清唱剧《弥赛亚》^①（1741）。这部著名的清唱剧以《圣经》和英国祈祷书的诗篇为基础，用三大部分分别叙述了耶稣的诞生、受难和复活。合唱《哈利路亚》位于第二部分的结尾，具有波澜壮阔的气势和史诗般的风格。亨德尔在这里集中运用了多种合唱织体，包括和弦式的、同度齐唱的、众赞歌式的、赋格式的以及赋格与和弦式相结合的。多种风格、织体和色彩的对比，体现了巴洛克艺术强烈的戏剧性。

谱例 10-2：亨德尔：《弥赛亚》的“哈利路亚”，音响 33

The musical score for 'Hallelujah' from Handel's Messiah is presented in two systems. The first system shows the instrumental introduction in G major, 2/4 time, marked 'Allegro'. It features a treble and bass staff with a piano accompaniment. The second system introduces the vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, each with a staff. They enter with the lyrics 'Hal - le - lu - jah!'. The vocal parts are written in a homophonic style, with each voice part having its own melodic line. The instrumental parts continue to provide harmonic support. The score is written in G major and 2/4 time.

① “弥赛亚”一词（Messiah）是希伯来语“救世主”的意思。



亨德尔在生前和死后都获得了很大的名声，他的作品，特别是清唱剧，在他死后一直在不断地上演着，可以说他是得此殊荣的第一位作曲家。由于他在从歌剧到清唱剧的创作中顺应了 18 世纪末中产阶级听众的艺术趣味的转变，同时，他还把较老的巴洛克风格与当时更新的风格相混合，从而为他在音乐史上的持久地位奠定了基础。

第四节 巴 赫

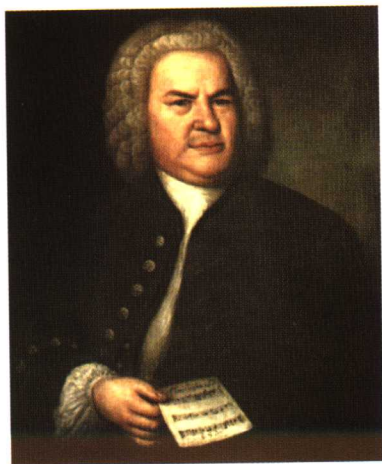


图 10-7 巴赫像

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685—1750）出生于德国中部图林根地区埃森纳赫的一个音乐世家，小时候先是向他的父亲，后来又随他的哥哥（约翰·克里斯多夫）学习管风琴、小提琴和作曲。他通过抄写和改编前辈作曲家的作品来学习作曲，这个习惯他坚持了一生。他的家乡是信奉路德教的地区。作为一个虔诚的路德教徒，他认为他创作音乐的目的首先是为了荣耀上帝。他的作品浩如烟海，有上千首之多，其中大量的杰作对当时欧洲各国的音乐体裁和手法进行了高度的综合，这使他的创作具有了一种百科全书的性质。

除了歌剧,巴赫的创作涉及了当时所有的音乐体裁。而且,他的创作大都由他一生所在的职位所决定。早年,他在阿恩施塔特(1703—1707)、米尔豪森(1707—1708)和魏玛(1708—1717)的职位都是管风琴师,因此他的大部分管风琴作品都是在这三个地方创作的。在科滕担任宫廷乐长期间(1717—1723),他的创作集中在古钢琴和其他器乐体裁上。他最后的一个职位是圣托马斯学校的教堂乐监(Cantor)和莱比锡市的音乐指导(1723—1750),在这个职位上,他写了他的大部分康塔塔和其他宗教音乐作品。他有一些重要的管风琴曲和其他键盘乐曲也是在莱比锡时期完成的。

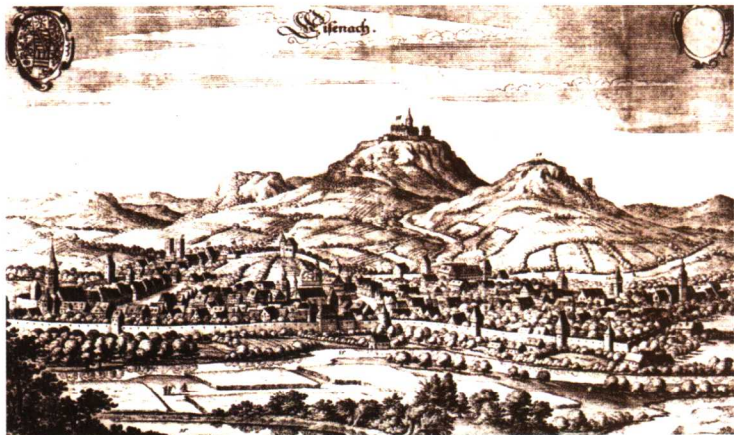


图 10-8 巴赫的故乡埃森纳赫

一、器乐作品

巴赫的器乐作品的创作贯穿了他的一生,涉及了当时所有重要的器乐体裁。

(1) 管风琴曲

管风琴是巴赫最擅长的乐器,实际上他最初的创作就是从在管风琴上的即兴演奏中开始的。他为他最钟爱的这种乐器所作的大量作品构成了他全部音乐创作的基础。

巴赫管风琴曲中的一类重要的形式是托卡塔与赋格,这种形式也可能是前奏曲或幻想曲与赋格的组合。巴赫的一些托卡塔遵循了布克斯特胡德^①的先例,采用了赋格与自由织体交替的结构。但是,在巴赫的这类作品中更常见的结构是两个彼此独立的乐章,前一个是风格自由的托卡塔(或前奏曲或幻想曲),后面跟随着的是一个严格的赋格曲。巴赫的很多管风琴前奏曲与赋格吸

^① 年轻的巴赫曾徒步长途跋涉到德国北部的吕贝克去聆听布克斯特胡德这位管风琴前辈大师的演奏,从中获益匪浅。

收了其他体裁的一些因素，例如，他从维瓦尔第式的意大利协奏曲中借鉴了小提琴的音型、华彩乐段和类似回归曲式的结构。

音响 34：《d 小调托卡塔与赋格》

巴赫管风琴曲的另一大类是以众赞歌为基础的作品，主要包括《管风琴小曲集》和其他众赞前奏曲。巴赫用各种不同的风格来创作这类作品，例如既有简单伴奏式的作品，也有众赞幻想曲、众赞变奏曲和众赞经文歌，甚至还有精致的协奏曲式的作品。《管风琴小曲集》（约完成于 1717 年）和巴赫的很多作品一样，有教学的目的。它包括一系列短小的众赞前奏曲，是为初学者写作中等长度的管风琴众赞歌作品提供范例和学习即兴的踏板技巧而创作的。



图 10-9 巴赫用过的管风琴

(2) 古钢琴曲

两卷《平均律钢琴曲集》（第一卷作于 1722 年，第二卷作于大约 1740 年）是巴赫最著名的键盘作品。两卷各有 24 首前奏曲与赋格，各自按 12 个大调和小调排列，展示了平均律（实际上是近似今天的平均律的一种律制，被称为“好律” Well-Tempered）使用所有的调的可能性。第一卷是为教学目的而编创的，而第二卷则是巴赫一生此类作品的合编。每首前奏曲在织体上探索一种独特的音型或键盘的技巧问题，而赋格曲则为赋格写作的各种可能性提供了一部百科全书，其中有利切卡尔（ $1/4$ ）、运用倒影和扩展的赋格（ $1/8$ ）以及返始的形式（ $1/3$ ）等等。总的看来，这部作品不仅在技巧上无以伦比，而且具有丰富而深刻的内涵，因此而被后人誉为“钢琴家的《旧约全书》”。

巴赫还作有三套各有六首的古钢琴组曲，它们是：《英国组曲》（BWV 806—811，作于 1715 年）、《法国组曲》（BWV 812—817，大约作于 1722 年）和《帕蒂塔》（BWV 825—830）。这些组曲由标准的舞曲乐章组成，并在萨拉班德和吉格之间附加一些其他乐章。所有这些键盘组曲都显示出了来自法国、意大利和德国的因素，特别是法国库普兰的古钢琴组曲成为巴赫这些作品的样板和基础。《戈德堡变奏曲》（BWV 988）是巴赫在莱比锡时期的一部古钢琴作品，作于 1741 或 1742 年，它以一首萨拉班德舞曲的低音线条为基础，共有



图 10-10 《平均律钢琴曲集》第一卷《C 大调前奏曲》手稿

30 个变奏。这些变奏分成三组，变奏的形式也很多样，包括创意曲、赋格曲、法国序曲和咏叹调等。

音响 35：巴赫：《平均律钢琴曲集》第一卷，《C 大调前奏曲》

音响 36：巴赫：《平均律钢琴曲集》第一卷，《C 大调赋格曲》

(3) 其他器乐曲

在巴赫其他器乐曲中，《为独奏小提琴而作的六首奏鸣曲与帕蒂塔》（1720）和《为独奏大提琴而作的六首组曲》（约 1720）在弦乐器上创造了模仿复调的效果。他主要的室内乐作品还有为小提琴、低音维奥尔琴、长笛和羽管键琴而作的奏鸣曲。大部分是按照教堂奏鸣曲的格式组成，织体上类似三重奏鸣曲。巴赫在协奏曲方面的代表作是《六首勃兰登堡协奏曲》（1721），这部题献给勃兰登堡侯爵的作品运用了意大利协奏曲的格式。除了第三和第六首没有用独奏组，其余四首都是典型的大协奏曲。其中既有维瓦尔第协奏曲的很多因素，又有不少巴赫自己的特点，如大量的对位写法，在独奏段落中使用来自协奏部的乐器，以及独奏乐器借用全奏中的主题等等。此外，巴赫也为小提琴写过协奏曲，而且他还是最早为一架或两架羽管键琴写作协奏曲的作曲家（从小提琴协奏曲改编）。

巴赫在晚年还有两部重要的器乐作品，《音乐的奉献》（BWV 1079）和《赋格的艺术》（BWV 1080）。前者是 1747 年以普鲁士腓德烈大帝赐给的一个

主题为基础而创作的一部复调曲集（巴赫去柏林看望为普鲁士宫廷服务的二儿子时，受到腓德烈大帝的接见）；后者是用一个简单的主题创作的一系列赋格曲。巴赫在这部作品中囊括了对位法的各种技巧，如卡农、倒影、逆行、减缩、扩张和密接合应等等，实际上对自己一生的复调创作进行了最后的总结，只是在巴赫逝世时，这部作品尚未最后完成。

二、声乐作品

巴赫的声乐创作包括了当时除歌剧以外的所有主要体裁，大部分是宗教的声乐作品。虽然他的声乐创作从他的早期就已开始，但其中最大量和最重要的创作还是集中在莱比锡时期。

（1）康塔塔

莱比锡在当时已经是一个拥有大约三万人口的文化城市。在 1723 年到 1729 年期间，巴赫为这座城市的几个主要教堂创作了四套可供整个教会年使用的康塔塔，每套有大约 60 首，共有 200 多首保存至今。康塔塔在路德教的仪式中通常在念福音书之后演唱，往往是用音乐对福音书的内容加以评论。巴赫也有一些康塔塔是对自己以前作品的改编。

巴赫的很多康塔塔包括以众赞歌的歌词和旋律为基础乐章。这样的众赞歌康塔塔一般用一首基于众赞歌曲调的合唱开始，并以同一首众赞歌的简单的四部和声式的合唱来结束。中间的乐章通常是咏叹调、重唱和宣叙调，常常改编众赞歌词，有时也引用众赞歌的旋律。

巴赫还创作了少量的世俗康塔塔，他称其中一些为“音乐戏剧”。最著名的有《太阳神和牧神的争吵》（BWV 201）、《咖啡康塔塔》（BWV 211）和《农民康塔塔》（BWV 212）。在这些作品中，巴赫运用了一些新的华丽风格（galant style）的写法，例如，避免精致的伴奏，写作优雅而平衡的分成两个呼应乐句的旋律。

（2）其他声乐作品

巴赫的其他声乐作品还有：六首经文歌、圣母颂歌、圣诞清唱剧、受难乐和弥撒曲。

巴赫写了两首清唱剧风格的受难乐——《马太受难乐》和《约翰受难乐》，用音乐表现了《圣经》的福音书上对基督受难过程的描述。它们是为了莱比锡教堂在受难节期间仪式演唱的需要而创作的。在这两首作品中，一个独唱男高音担任福音书叙述者的角色，《圣经》中的人物分配给其他独唱者，演唱宣叙调和咏叹调。动用了双管弦乐队、双合唱队和双管风琴的庞大的表演手段。合唱表达群众的情绪，或对情节加以评论，并演唱全曲首尾的两个大型乐章以及用四部和声谱写的众赞歌。实际上，这部作品已超越了宗教仪式音乐的

局限，具有很强的戏剧性，集中体现了巴赫作品中深刻的人道主义精神。下例（谱例 10-3）是《马太受难乐》（1727 年）中著名的“受难合唱”，它原是一首众赞歌，巴赫在这部作品中先后五次运用了它，每次不仅歌词不同，和声与调性也因情感表现的需要而各异。

《b 小调弥撒》是巴赫晚年（1747—1749）用他自己以前创作的作品汇集而成的，实际上创作过程先后横跨了很多年，例如其中的《羔羊经》就来自他 1735 年作的一首康塔塔。整个作品十分庞大，包括了传统的常规弥撒曲中的五个段落，体现了巴赫在拉丁文复调音乐方面的理想。除了天主教仪式音乐的“古代风格”的因素，巴赫在这部作品中也混合了一些新的风格，例如《信经》的“在圣灵中”这一句和其他一些咏叹调风格的乐章中，便出现了当时流行的“华丽风格”的因素。

谱例 10-3：《马太受难乐》中的 54 分曲“受难合唱”，音响 37

54. Choral*)

(5)

Soprano I+II
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
Organo

1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o Haupt, sonst schön ge-
2. Du edles Angesicht, das für sonst schrickt und scheut, wie bist du so er-

6 7 6 6 9 6 4 # 6 5 7 6 6

10

1. zie - ret mit höch-ster Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - Bet seist du mir!
 2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

1. zie - ret mit höch-ster Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - Bet seist du mir!
 2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

1. zie - ret mit höch-ster Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - Bet seist du mir!
 2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

1. zie - ret mit höch-ster Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - Bet seist du mir!
 2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

Figured bass notation: 6 4 3, 7 6 5, 6 5, 6 4, 6 5, 7 6 6 4 3

三、巴赫的复兴及其历史地位

巴赫的音乐作品在他生前只有少量得到出版。在他死后的很多年中，只在他的学生和崇拜者的小圈子里流传。特别是由于18世纪末一种新的更加简单明快的古典主义音乐风格兴起后，巴赫的音乐风格被认为是复杂和过时的，因而被人们长期地忽视和遗忘了。

对巴赫音乐的全面的再发现开始于19世纪。1802年，德国人尼克拉斯·福克尔的第一部巴赫传记出版。作曲家采尔特大力推动了《马太受难乐》的重新上演，1829年，这部沉睡多年的作品终于在门德尔松的指挥下在柏林得到公演。此举进一步激发了人们对巴赫音乐的兴趣，成为一个重要的转折点。从此，复兴巴赫的运动就广泛而深入地开展起来。

今天，人们终于认识到了巴赫在音乐史上所处的中心地位。他生活在欧洲社会由封建制度向资本主义制度转型的重要时期，这个时期在音乐史上也是欧洲古代音乐向近代音乐过渡的重要时期。他的音乐一方面继承了中世纪以来的优秀传统，另一方面又对未来的音乐产生了巨大的影响。因此，巴赫不仅是巴洛克音乐的一个终点，而且也是后来西方音乐发展的一个取之不尽的伟大源泉。

小 结

巴洛克晚期，一种新的音乐风格——古典主义的风格已经悄然兴起。因此，这个时期的作曲家身上也都不同程度地体现出新老风格的混杂。大小调体系的功能和声在拉莫的著作中得到了很好的总结，D. 斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲预示了古典主义音乐的一些特点，亨德尔在伦敦面向了更广大的中产阶级观众，巴赫则在德国达到了复调音乐的最后的高峰。



图 10-11 巴赫墓

复习思考题

一、问答题

1. 亨德尔的清唱剧有哪些主要特点？举例说明。
2. 简述巴赫的生平与创作。

二、名词解释

1. 《和声学》
2. D. 斯卡拉蒂
3. 《弥赛亚》
4. 路德教康塔塔
5. 《赋格的艺术》

三、选择题

1. 拉莫在什么时候开始创作歌剧？
 - A 30 岁
 - B 40 岁
 - C 50 岁
 - D 50 岁以后
2. 斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲是：
 - A 单乐章的
 - B 双乐章的
 - C 三乐章的
 - D 四乐章的
3. 以下哪部不是亨德尔的作品：
 - A 《皇家焰火音乐》
 - B 《乞丐歌剧》
 - C 《朱利亚·凯撒》
 - D 《阿德米托》
4. 巴赫的《赋格的艺术》创作于：
 - A 科滕
 - B 莱比锡
 - C 魏玛
 - D 米尔豪森
5. 巴赫的复兴开始于：
 - A 18 世纪
 - B 19 世纪
 - C 20 世纪
 - D 19 世纪末

第十一章 古典主义早期的歌剧和器乐

“古典的”(Classic)一词原指古希腊和罗马的艺术和建筑中的经典,而“古典主义”(Classicism)则多指后人运用古典的风格和原则创作的文学艺术作品。这些作品意味着很高的艺术标准,高贵而单纯、平衡而完美的形式,严肃的艺术目的,以及对装饰性的约束。这个词广泛出现在艺术史上,用来指一个特定的历史阶段。在音乐史上,从大约1730年到1815年这段时期,被称为古典主义时期。实际上这个时期的首尾也是与晚期巴洛克和早期浪漫主义相重叠的,例如,1730年到1750年间的巴洛克风格就是与早期古典主义风格并存的。此外,古典主义一词在音乐史上也可以仅仅用来特指一个流派,那就是以海顿和莫扎特的成熟风格为代表的维也纳古典乐派。

在这个时期,欧洲出现了“启蒙运动”。这是一场针对封建社会的精神上的反叛运动。法国的伏尔泰、卢梭和狄德罗等人是主要的领袖,他们大力提倡理性、科学、自由和人道主义的思想,主张通过发展科学、文化和教育,进行普遍的民主自由的启蒙。这种“启蒙运动”的思潮是以17世纪自然科学的新发展为基础的,是一种对理性和进步的新的信仰。它反对罗马天主教会的神学教义,主张自然神论或无神论;反对封建君主专制,主张民主政体或开明君主制度;反对封建特权,主张个人的自由平等;反对神秘主义和形而上学,主张经验主义和人的共同情感。“启蒙运动”一直持续到1789年的法国大革命。狄德罗等人编写的《大百科全书》是这场运动最有代表性的文献。1760年前后,“启蒙运动”的思潮也影响到了德国,出现了以莱辛、赫尔德等人为代表的被称为“狂飙突进”的文学运动。

在“启蒙运动”的影响下,欧洲的音乐文化也发生了一些深刻的变化,艺术保护人的制度在逐渐衰落,大量中产阶级的崛起促进了艺术的普及。1725年,巴黎出现了最早的公众音乐会。维也纳开始成为欧洲各国音乐混合的一个国际中心。音乐作品的印刷出版也大量增加,包括面向音乐业余爱好者的乐谱和杂志。在学术领域出现了第一本音乐史著作和第一本中世纪音乐论文集。“启蒙运动”渴望人类社会平等、四海一家的人道主义理想在不少古典主义作曲家的作品中体现出来,例如贝多芬的《第九交响曲》和莫扎特的《魔笛》。

这个时期的音乐和当时的文化生活一样普遍地追求着一种世界性，认为理想的音乐语言应该超越民族风格的局限，同时也应该是高雅的、娱乐的，在清晰、生动、均衡、优雅的音乐形式中寻求艺术的表现。启蒙运动对“返回自然”的追求也反映在音乐风格的变化中，音乐也应该“返回自然”，从晚期巴洛克抽象而复杂的复调音乐中解放出来，采用更加简单明快的主调风格，使听众能够立刻理解这种音乐，并受到愉悦和感动。在古典主义时期，这些音乐的理想充分地体现在这样几位大师的创作中，他们是格鲁克、海顿、莫扎特和青年时代的贝多芬。

第一节 18 世纪的古典主义风格

古典主义风格与过去的巴洛克风格在 18 世纪是交叉并存的。大约从 1730 年到海顿和莫扎特成熟的古典风格出现这段时间被称为“前古典主义时期”。这个时期主要存在着以下三种音乐风格。

罗可可风格 (rococo)， “罗可可”这个词最早用来形容 17 世纪法国的一些建筑形式，这些建筑的石头上刻有弯曲的、精致的花纹装饰。它强调了巴洛克艺术中的装饰性，体现了法国宫廷的艺术趣味。这种风格在音乐上常常是指以法国的大库普兰为代表的充满优雅装饰的古钢琴作品，它虽然延续到前古典时期，但已不再那么流行。

华丽风格 (galant)，在 18 世纪，人们用这个词来形容一种精美而文雅的艺术风格。它后来几乎可以用来指一切新潮的、容易的、自由的和精致的东西。音乐家们用它来指一种主调音乐的风格，它比较轻快，由短小的动机组成乐句和乐段，并以简单的和声和频繁的终止式加以伴奏。这种风格主要来自意大利，与之相对的是巴洛克晚期复杂而深奥的复调对位风格。

善感风格 (empfindsamer)，它来源于德国中产阶级，出现较晚，是华丽风格在德国的对等物。它除了具有华丽风格的各种特点外，还经常带有淡淡的忧郁，有意识的半音化和突然的音型或和声上的变化。它把巴洛克风格中的情感性，转变成个人内心情感的表现，甚至预示了一些浪漫主义的因素。^① 这种风格最主要的代表是巴赫的两个儿子——大儿子威廉·弗里德曼·巴赫和二儿子 C. P. E. 巴赫 (参见第三节)。

^① 这种风格的主观情感性在六七十年代达到高潮，称为音乐上的“狂飙突进”时期。

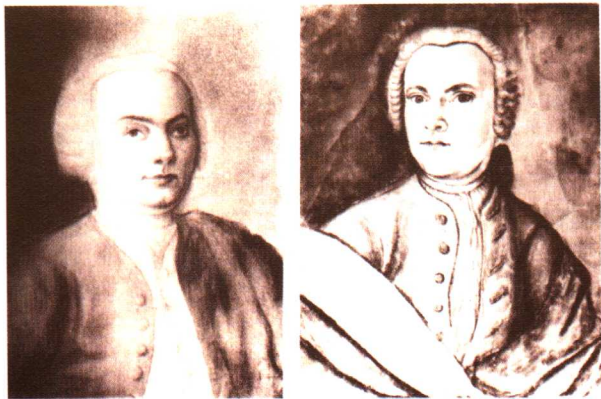


图 11-1 巴赫的两个儿子：C. P. E. 巴赫和 W. F. 巴赫

这三种风格在发展的过程中，逐渐地融合成一种统一的风格，即古典主义风格。这种风格的旋律经常由二至四小节的短小而明确的乐句构成，典型的形式是呼应的上下句。一些修辞和语法上的原则也被借用到音乐中来。和声的节奏比巴洛克时期的放慢了。常用分解和弦的重复音型，即“阿尔贝蒂低音”^①来活跃简单的和声并衬托旋律。对比性的调性区域划分出了乐章或主题的不同部分。这些对比向听众呈现出对立的情感或乐思，而不再像巴洛克音乐那样在一首乐曲中只强调一种基本情感。

第二节 前古典主义时期的歌剧

前古典时期在声乐方面的发展主要体现在歌剧上，其中包括喜歌剧的诞生和正歌剧的改革。

一、喜歌剧

喜歌剧是前古典主义时期出现的一种新型的歌剧形式。它在意大利、法国、英国和德国各有不同的发展，也就是说，在不同的国家有不同的形式。

1. 意大利喜歌剧（Opera buffa）

古典主义时期音乐的很多典型特征是首先在意大利喜歌剧中体现出来的。这种喜歌剧的一个重要来源和类型是幕间剧，它是一种短小的音乐喜剧，穿插在话剧或正歌剧的幕间演出。例如下面谈到的《女仆作夫人》最初便是作者自己的正歌剧《高傲的囚徒》中的幕间剧。喜歌剧的历史意义在于它顺应了

^① 这种很常见和有用的伴奏手法以意大利作曲家 D. 阿尔贝蒂（1710—1740）命名。

启蒙运动所要求的艺术要“返回自然”的趋势。作为对正歌剧的一种反抗，它以清新自然和轻松愉悦的手法，丰富了歌剧的表现形式，并在某种程度上预示了在19世纪成为主导的音乐中的民族主义。

意大利喜歌剧通常只有六个或更多角色，这些角色包括喜剧中常见的那些类型，经常对各阶层人物性格中的小缺点进行讽刺。很多喜歌剧的脚本采用现实生活中的题材，而不采用神话历史故事，而且通常是用地方方言写成的。它的咏叹调比较简单，曲调悦耳，以对称重复的乐句和简单的和声伴奏为特征。它也使用宣叙调，用键盘乐器伴奏的快速的宣叙调来表现对白。因此，意大利喜歌剧和正歌剧一样，也是从头唱到尾的。喜歌剧对男低音比较重视，其可能性得到了开拓。每幕结束时的终场重唱（全部角色聚集在台上，通过重唱达到高潮）也是意大利喜歌剧特有的。

意大利作曲家佩尔格莱西（Giovanni Battista Pergolesi, 1710—1736）创作的幕间剧《女仆做夫人》（1733）包含了很多意大利喜歌剧的典型特征。《女仆做夫人》的大致情节是：女仆塞碧娜想嫁给富有的单身汉主人乌贝托。她与哑巴男仆共谋，由男仆假扮她的未婚夫前来求婚，引起主人的嫉妒。为怕女仆离去，主人便挽留女仆并向她求婚，于是，女仆终于成了管家的夫人。



图 11-2 喜歌剧的演出

谱例 11-1 选自乌贝托的返始咏叹调“现在我能猜到是谁了”。值得注意的是，佩尔格莱西在这里运用了短小而清晰的乐句，快速的、急口令式的朗诵音调，以及大量的旋律乐思，以表现角色情绪的迅速转变，整个音乐充满了轻快而活泼的喜剧色彩。

谱例 11-1:《女仆做夫人》选段，音响 38

The musical score is for a selection from the opera 'La Serva in Padrona' (The Maid in the Mistress's Dress) by Ubaldo. It features a vocal part (U.) and instrumental parts (VLI, VLI, VLa, Cemh, Vlc. e Ch.). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto' (implied by the '38' in the caption). The score is divided into two systems. The first system includes the vocal part and instrumental parts. The second system includes the vocal part and instrumental parts. The lyrics are in Italian.

System 1:

- VLI: Treble clef, B-flat major, 4/4 time. Melody starts with a series of eighth notes.
- VLI: Treble clef, B-flat major, 4/4 time. Melody starts with a series of eighth notes.
- VLa: Bass clef, B-flat major, 4/4 time. Melody starts with a series of eighth notes.
- Uberto: Bass clef, B-flat major, 4/4 time. Melody starts with a series of eighth notes.
- Cemh, Vlc. e Ch.: Bass clef, B-flat major, 4/4 time. Accompaniment starts with a series of eighth notes.

System 2:

- VLI: Treble clef, B-flat major, 4/4 time. Melody continues.
- VLI: Treble clef, B-flat major, 4/4 time. Melody continues.
- VLa: Bass clef, B-flat major, 4/4 time. Melody continues.
- U.: Bass clef, B-flat major, 4/4 time. Melody continues.
- Cemh, Vlc. e Ch.: Bass clef, B-flat major, 4/4 time. Accompaniment continues.

Lyrics:

Son imbro - glia - toi - o già, son imbro - glia - toi - o

già, son im - bro - glia - toi - o già! Houn cer - to che nel

2. 法国喜歌剧 (Opera comique)

法国喜歌剧起初 (18 世纪中叶) 是一种主要由流行曲调组成的轻快的娱乐形式。1752 年, 一个意大利喜歌剧团在巴黎上演了佩尔格莱西的《女仆做夫人》, 启发作曲家把意大利和法国的音乐风格加以混合, 引起过一场“喜歌剧之争”。观众分成赞成意大利歌剧和赞成法国歌剧的两派。法国启蒙学者卢梭站在意大利一边, 全力支持了喜歌剧这种新兴的歌剧形式, 尽管他曾认为法语不适于歌唱, 但他还是按照意大利的旋律风格, 写了一部短小的法国喜歌剧《乡村卜者》。此后, 不少法国作曲家都开始创作这种混合了意大利和法国因素的喜歌剧。与意大利喜歌剧不同的是, 法国喜歌剧在音乐中插用对白代替宣叙调。18 世纪末, 这种体裁也被用来表现比较严肃的社会主题。

3. 英国民谣剧 (Ballade Opera)

英国的喜歌剧形式叫做民谣剧, 也译作“叙事歌剧”, 产生于 18 世纪 20 年代, 采用流行曲调或民谣 (通常是叙事歌) 填词并插有对白。这种歌剧在英国诗人盖伊和作曲家佩普什合作的《乞丐歌剧》(1728) 问世后流行起来, 代表了英国人对外国歌剧的一种反抗。《乞丐歌剧》表现了伦敦下层社会的生活, 对当时的社会政治和时髦的意大利正歌剧进行了讽刺, 曾对亨德尔在英国创作的歌剧造成冲击 (见第十章第三节)。

4. 德国歌唱剧 (Singspiel)

歌唱剧自 16 世纪以来一直是德国喜歌剧的类型, 英国民谣剧的成功鼓舞了它的复兴。18 世纪德国歌唱剧最早的例子是对英国民谣剧和法国喜歌剧的改编之作。当时主要的歌唱剧作曲家是约翰·亚当·希勒 (Johann Adam Hiller, 1728—1804), 他的第一部歌唱剧是 1766 年创作的《魔鬼出笼》。这种体裁也用对白, 旋律具有德国民歌的风格。在北德, 它更多地与正歌剧融合, 而维也纳则更爱用意大利喜歌剧式的滑稽主题和轻快的音乐。

二、正歌剧的改革

意大利正歌剧以古代的经典题材为基础, 一般以英雄或恢宏大度的统治者为主角, 他们经常在爱情上陷入某种道德上的两难境地, 在经历了各种壮观的场景之后, 英雄以他的辉煌业绩或对爱情的最后放弃使戏剧冲突得以解决。正歌剧的形式在维也纳的宫廷诗人梅塔斯塔西奥 (Pietro Metastasio, 1698—1782) 的手中得到完善。他所作的正歌剧脚本被 18 世纪的作曲家们大量地谱曲, 成为正歌剧的标准格式。这种歌剧通常有三幕, 在宣叙调和咏叹调之间交替, 合唱和重唱较少, 咏叹调的歌词一般有两个诗节, 用不同的音乐, 然后第一个诗节反复, 形成 ABA 形式的返始咏叹调。在反复的 A 段中, 要求歌手对咏叹调的旋律增加装饰, 但结果经常导致歌手们对咏叹调形式的滥用, 包括单

纯炫耀声音技巧、华彩段的过分扩展、以及一些咏叹调之间不恰当的替换等。

18 世纪后半叶，一些作曲家开始反对梅塔斯塔西奥式的僵化的正歌剧，他们寻求更有表现力、更有戏剧性和更灵活的结构。实际上，歌剧改革的潮流也是在启蒙运动“返回自然”的观念的影响下发展起来的，其中的代表人物便是出生在波西米亚的德国作曲家格鲁克。



图 11-3 格鲁克像

克里斯多夫·维利巴尔德·格鲁克 (Christoph Willibald Gluck, 1714—1787) 早年曾到意大利的米兰向萨玛蒂尼学习作曲，写了一些意大利式的正歌剧。但是当时这种歌剧越来越程式化，经常脱离戏剧表现的需要而不恰当地显示声乐技巧，或任意更换和改动歌剧的咏叹调。格鲁克对此日益不满，认为歌手们对歌剧形式的滥用严重破坏了意大利歌剧。从 60 年代起，他在维也纳开始了他的歌剧改革，试图让歌剧的音乐再次为戏剧的目的服务。1762 年，他与诗人卡尔扎比吉合作，完成了他的改革歌剧《奥菲欧与优丽迪茜》，1767 年又写出了《阿尔采斯特》，

在后一部歌剧的总谱前言中，格鲁克陈述了他的改革思想。他指出，“我寻求把音乐限制在它真正的功能中，即：为戏剧的情节和表现的诗意服务，不要让无用和多余的装饰使情节中断和冷却。”他还说“我进而相信，我更大的任务是寻求一种单纯的美，我避免了以牺牲清晰为代价的复杂段落。”

在这些歌剧中，格鲁克使序曲、合唱、舞蹈和乐队的运用都和剧情密切地联系起来；消除了歌唱家炫耀技巧的花腔段落，把声乐的旋律线条从多余的装饰中解放出来；减弱了咏叹调与宣叙调之间的对比，更多地使用了助奏宣叙调；取消了割裂歌词的乐队间奏，避免了不自然的返始咏叹调形式，他还创造了由宣叙调、咏叹调与合唱组成的复合场景，并使序曲、舞蹈和合唱都成为戏剧中的不可缺少



图 11-4 《奥菲欧与优丽迪茜》1764 年初版时的插图

的组成部分。这样，格鲁克便克服了过去正歌剧中音乐与戏剧之间严重脱节的现象，把意大利、德国和法国歌剧中的优点加以很好的综合，形成了一种新的、成熟的歌剧风格。1774年，他的歌剧《伊菲基尼在奥里德》在巴黎的首演获得了巨大的成功。这部用拉辛的戏剧改编的宏伟的古典悲剧促使格鲁克进一步修订了《奥菲欧与尤丽迪茜》和《阿尔采斯特》的法文版。至此，格鲁克的歌剧改革达到了最后的高峰。

格鲁克的歌剧成为后来法国歌剧作曲家的样板，对凯鲁比尼、斯蓬蒂尼和柏辽兹等人的19世纪的歌剧创作产生了很大的影响。

下例是格鲁克的歌剧《奥菲欧与尤丽迪茜》第二幕第一场的片段。在地狱门口，奥菲欧用动人的琴声与歌声乞求魔鬼让它进入地狱寻找亡妻。格鲁克在这里用了两个乐队，一个是大队，为妖魔的舞蹈与合唱伴奏，另一个是竖琴与弦乐队，为奥菲欧的歌声伴奏。格鲁克用无准备的减七和弦和属七和弦刻画了地狱的阴森恐怖。妖魔的舞蹈与合唱多次把奥菲欧的歌声打断，但是，奥菲欧歌声的力量使他们凶猛的合唱变得越来越缓和了。

谱例 11-2：格鲁克：《奥菲欧与尤丽迪茜》片段，音响 39

0. furcht - ba - re Schat-ten! In eu - re See - len drin - ge mei - nes
om - bres ter - ri - bles! soy - es, soy - es, sen - si - bles à l'ex-

nein!

non!

nein!

f *Orch.* *p*

0. Her - zens tie - fe Pein, in eu - re see - len
ces de mes mal - heurs, soy - es, soy - es sen -

drin-ge mei-nes Her-zens tie-fe Pein, nei-nes
si-blea à pex-cès de mes mal-heurs, à l'ex-

Her-zens tie-fe Pein!
cès de mes mal-heurs!

Nein! Nein!
Non! Non!

Nein! Nein!

F Orch.L.

第三节 前古典主义时期的器乐

一、奏鸣曲

古典奏鸣曲已不同于巴洛克时期的奏鸣曲，它是一种由三至四个乐章构成的独奏体裁，以键盘乐器（钢琴）为主，乐章间不仅在情绪和速度上有对比，而且在调性上也有对比，同时，各乐章在主题和调性上又有联系。

巴赫的几个儿子都写过一些这种奏鸣曲，特别是二儿子 C. P. E. 巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788)，他是古典主义风格的奠基者，先后服务于柏林的宫廷和汉堡的教会，十分多产，在大量的各类作品中，键盘奏鸣曲就有 200 首之多，这些作品以独特的情感性和力度的结合强烈地影响了海顿和贝多芬的创作。



■ 图 11-5 前古典时期的钢琴，1722 年克里斯多弗利制作，现藏罗马博物馆

C. P. E. 巴赫创作的奏鸣曲，包括《六首普鲁士奏鸣曲》（1742），《六首威腾堡奏鸣曲》（1744）和《为行家和业余爱好者而作的奏鸣曲》（1765 年创作，1779 年出版），充分表现出了“善感风格”的特征。谱例 11-3 选自他的《第四钢琴奏鸣曲》（A 大调）的第二乐章，全曲共四个乐章，作于 1779 年。它的和声、旋律和节奏都比较自由，叹息式的旋律和歌唱性的动机带有华丽的装饰音，复杂多变的节奏给音乐带来一种兴奋不安的性质。他的大部分奏鸣曲是为能够表现细微力度变化的击弦古钢琴，即楔槌键琴（clavichord）而作的，后期的作品（如这一首）已开始使用更新式的近代钢琴（fortepiano）进行创作。

谱例 11-3：C. P. E. 巴赫：《第四奏鸣曲》第二乐章，音响 40





二、交响曲

在大约 1700 年，歌剧序曲形成了一种标准的形式，先是一段快板，然后是一个短小的抒情行板，最后是一段舞曲节奏的快板。后来，这种由快—慢—快三段组成的序曲从歌剧中脱离出来被独立演奏。到了 18 世纪 30 年代，一些作曲家，如意大利作曲家萨玛蒂尼（Giovanni Battista Sammartini，1701—1775）开始创作这种独立的序曲，也称“辛弗尼亚”（sinfonia）。三个段落扩展成三个乐章（第一乐章是快板，第二乐章是短小抒情的行板，第三乐章运用舞蹈节奏，如小步舞曲或吉格舞曲），这便形成了最初的古典主义时期的交响曲。它从 18 世纪 40 年代起逐渐取代了协奏曲，成为一种主要的器乐形式。

1740 年以后，德国的曼海姆、维也纳和柏林成为交响曲创作的三个主要的中心。曼海姆乐派的创立者是约翰·施塔米兹（Johann Stamitz，1717—1757）。他建立了当时欧洲最好的管弦乐队，这个乐队的演奏十分精确并富于技巧，特别是擅长演奏较大的渐强或渐弱。在施塔米兹创作的交响曲中，首次

使用了对比性的副部主题，用小步舞曲作为第三乐章，还增加了更快的第四乐章。维也纳的交响曲创作为后来的古典乐派提供了直接的背景，它的代表人物是莫恩（Georg Matthias Monn, 1717—1750）和瓦根泽尔（Christoph Wagenseil, 1715—1777）等，他们的交响乐作品充满欢乐、抒情和幽默的典型的维也纳气质，经常用更活跃或更果断的主题与抒情的主题形成对比。柏林的北德乐派交响曲创作以腓德烈大帝的宫廷为中心，作曲家包括 C. P. E. 巴赫和格劳恩（Johann Gottlieb Graun, 1702/3—1771）等人，风格比德国南部要保守一些，很少使用四个乐章的形式，也很少用尖锐对比的主题，但是主题的发展却富于动力，而且常用对位手法来丰富乐队织体，风格统一严谨而有戏剧性。后来的古典主义作曲家在主题的发展和对位织体的运用上受到了他们的影响。

下面的例子（谱例 11-4）是约翰·施塔米兹的《降 E 大调交响曲》第一乐章的片段，作于 1750 年代中期，热闹的主题有军乐的性格，包含三种因素：沉重的和弦齐奏，柔和的小提琴动机和圆号的呼唤。然后有一个比较松弛而优雅的副部主题形成了对比，到属调的过渡用了著名的曼海姆渐强（弦乐半音的震音）。这部作品还有一个行板、一个小步舞曲和一个急板，已经形成了四个乐章的标准格式。

谱例 11-4：施塔米兹：《降 E 大调交响曲》第一乐章，音响 41

Allegro assai (first movement)

33

2 Corni in Fa

2 Oboi.
(Flautoi
Clarinetti.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

x7



约翰·克里斯蒂安·巴赫（Johan Christian Bach, 1735—1782）是巴赫最小的儿子，也是早期交响曲的一个重要作曲家。他学于意大利，并在英国伦敦开始了作曲和演奏的生涯，因此也被称为“伦敦巴赫”。他还创作了一些为近代钢琴而作的协奏曲，在其中引入了奏鸣曲式的原则，对莫扎特后来的创作产生了影响。

三、奏鸣曲式与管弦乐队

到这时为止，古典时期的奏鸣曲式已初步形成，逐渐成为当时最重要的曲式。这种曲式通常被运用在奏鸣套曲（包括交响曲、奏鸣曲和大多数类型的室内乐，通常由三或四个乐章组成）的第一乐章（也称奏鸣曲快板乐章）中。标准的奏鸣曲式一般包括三个部分：呈示部、展开部和再现部，同时，也融合了二部曲式的和声布局 and 结构特点。其中，呈示部通常要反复，包括两个对比性的主题，一个在主调上，叫做主部主题，另一个（或几个）对比性的主题在属调上（或关系大调上），叫做副部主题。这些主题之间有连接部相连。在展开部中对呈示部的主题或动机加以充分的发展，通常以和声不稳定和转向较远的调性为特征。在再现部中，主部与副部的主题都返回主调，取得了调性的统一。在再现部之后还可以有尾声。作曲家有时严格遵从这一形式，但有时也有自由的处理。

到了18世纪末，典型的管弦乐队的规模已达到25人到35人。首席小提琴负责指挥，弦乐器是基础，木管乐器有一个长笛、两个双簧管和两个大管，

用来重叠弦乐或加强和声，其重要性逐渐加强。铜管乐器有一对圆号，有时加入小号和定音鼓。巴洛克时代的通奏低音已逐渐被废弃了。

小 结

古典主义早期的音乐语言变得更简单和更直接，形成了包括罗可可风格、华丽风格和善感风格在内的前古典主义风格。作曲家在启蒙运动的思潮的影响下，力求达到更加自然的音乐表现，并通过对音乐语言的简化而获得更广大的来自中产阶级的音乐听众。传统的意大利正歌剧受到了几个方面的挑战，意大利喜歌剧变得十分重要，它影响了18世纪初的大部分音乐体裁，包括器乐形式。格鲁克对正歌剧进行了意义深远的改革。器乐领域中出现的新风格则为海顿和莫扎特的典型的古典主义风格铺平了道路。

复习思考题

一、问答题

1. 谈谈交响曲在前古典主义时期的产生和发展。
2. 简述格鲁克的歌剧改革。

二、名词解释

1. 启蒙运动
2. 华丽风格
3. 《女仆做夫人》
4. 歌唱剧
5. 约翰·施塔米兹

三、选择题

1. 以下哪点不属于古典主义音乐的风格特点：
 - A 追求民族性
 - B 采用主调风格
 - C 既高雅又娱乐
 - D 追求清晰均衡的曲式
2. 以下哪种体裁是交响曲的来源：
 - A 坎佐纳
 - B 管弦乐组曲
 - C 辛弗尼亚
 - D 意大利歌剧序曲
3. 善感风格的代表人物是：
 - A 施塔米兹
 - B C. P. E. 巴赫
 - C 威廉·弗里德曼·巴赫
 - D 莫恩
4. 意大利喜歌剧的特征不包括：
 - A 角色不多
 - B 采用日常生活题材
 - C 旋律简单悦耳
 - D 采用对白

第十二章 海顿与莫扎特

18 世纪下半叶，古典主义时期的音乐发展到了最兴盛的时期，出现了以海顿、莫扎特和贝多芬为代表的维也纳古典乐派。由于贝多芬已经开始向古典风格发出挑战，并预示了浪漫主义的一些特征，因此，最典型和最完美的古典主义音乐的代表实际上只是海顿和莫扎特。他们二人关系密切，互为影响，比海顿小 24 岁的莫扎特是个神童，才华横溢，在 35 岁时便去世了。而活到了 77 岁高龄的海顿是一个大器晚成的人，为人谦卑，乐天知命，是在艺术保护人制度下度过一生的最后一位作曲大师。

第一节 海 顿

约瑟夫·海顿（Joseph Haydn, 1732—1809）出生于奥匈边境上的一个小



图 12-1 海顿像

镇罗劳，七岁时便成为维也纳斯蒂芬大教堂唱诗班童声合唱团的成员，变声后被解雇，靠打零工和教书度日，同时自学对位法，并师从意大利作曲家和声乐教师波尔波拉学习作曲。1758 年成为维也纳的波西米亚贵族莫尔钦伯爵的音乐指导之后，写出了他的最早的一些交响曲。

1761 年对于海顿是非常重要的，他从此开始为保罗·安东·埃斯特哈齐亲王服务。这位亲王是匈牙利当时最富有和最有权势的贵族之一，也是一位热爱音乐的慷慨的艺术保护人。海顿作为乐长在这个比较理想的环境中工作了将近 30

年。^① 埃斯特哈齐亲王几乎每年大部分时期都住在他称为“埃斯特卡扎”的乡间别墅，这座仿照法国凡尔赛宫建造的豪华别墅，内有一座歌剧院和一座木偶剧院，以及两个大音乐厅。海顿在这里应亲王的要求作曲和指挥乐队，还要训练乐手和保管乐器，工作虽然繁重，但可专心作曲，并可利用手中的乐队进行音乐上的各种实验和创新，这促使他的音乐风格逐渐地成熟起来。

70年代中期到80年代中期，海顿的创作活动较多地集中在歌剧上。这使他这时的一些器乐作品也充满了喜歌剧中的机智、辉煌和戏剧性。海顿在他生涯的下一个阶段取得了国际性的声誉，这导致了他的一些国外委约作品的出现，例如六首巴黎交响曲（1785—1786）和90年代的12首伦敦交响曲。当时，在音乐经纪人萨罗蒙的安排下，海顿先后两次访问了英国，在伦敦指挥音乐会并创作了很多新作品。晚年，他大部分时间居住在维也纳，并继续为埃斯特哈齐家族服务。但是，尼古拉二世这位新亲王对他的音乐却不太关心。从1796年到1803年，海顿完成了他最后的作品：六首弥撒曲，两部清唱剧《创世记》（1798）和《四季》（1801），以及最后的几部弦乐四重奏。



■ 图 12-2 埃斯特哈扎宫，海顿在这里工作了三十年。

海顿一生创作了104首交响曲、68首弦乐四重奏、52首钢琴奏鸣曲、13首弥撒曲、20部歌剧（5部散失）、4部清唱剧，以及各种协奏曲、声乐曲和大量的三重奏等室内乐作品。他首先是一位器乐作曲家，在他大量的器乐作品中，最重要的是交响曲和弦乐四重奏这两种体裁。

^① 从1766年起一直到1790年，海顿是为保罗·安东·埃斯特哈齐亲王的兄弟尼古拉·埃斯特哈齐亲王工作。

一、交响曲

海顿最早的几部交响曲仍是三乐章的，有些还带有巴洛克教堂奏鸣曲的遗风，以慢板开始，四个乐章都用同一调性。从第三交响曲起，海顿采用了四乐章的格式：快板—行板—小步舞曲与三声中部^①—快板。第一乐章的奏鸣曲式常用慢引子，主题材料用弦乐和木管组演奏，稳定和不稳定的乐句相交替形成平衡的句法。有时副部主题是以主部主题为基础的。展开部在他的早期交响曲中比较短，用动机展开的手法对呈示部的材料加以发展。再现部的开始有时做一些伪装。尾声比较短小。第二乐章是平静而优雅的，是复杂的第一乐章之后的一个松弛点，形成了较大的对比。由于前两个乐章往往比较严肃，而小步舞曲作为一种比较轻松而短小的形式，用来收束全曲显得份量不够。于是，海顿在60年代开始在小步舞曲之后增加了一个终曲乐章，是两拍子的快板或急板，以便更好地达到收束全曲的功能。这种快速的终曲乐章经常带有喧闹的织体和海顿特有的机智。

海顿在1768—1774年间创作的交响曲代表了他的成熟风格，其中一些具有强烈的情感性，说明他受到当时的一种新观点的影响，认为管弦乐可以表现严肃和“崇高”的东西。曲式规模也比以前扩大，出现了更多的戏剧性因素，如力度的对比和更有动力的展开部。在这个时期创作的第44和45交响曲中，海顿运用了少见的小调式，主题的对比很强烈，和声与对位的手法很大胆，情感表现的范围也很宽，特别是慢乐章的表现力几乎预示了浪漫主义音乐的一些东西。

在1774年到1788年的交响曲中，激情和实验性减少了，对乐队的处理更加老练并注入了一些喜歌剧的精神。1785—1786年的六首巴黎交响曲（第82—87）是他应巴黎的一个管弦乐队协会的委托而写的。评论家惊叹他用一个单独的主题取得变化的能力，其中的第85交响曲（女王）曾受到法国王后的青睐。随后的五首（第88—92）写于1887—1888年，第85堪称古典风格的一个样板，第88和第92（牛津）是海顿最流行的两部交响曲。

90年代创作的12首伦敦交响曲（第93—104）是海顿交响乐创作的顶峰。英国的听众刺激了海顿的创造力，他机敏地了解并适应了英国听众的口味。这些作品的规模更大，配器更辉煌，和声更大胆，旋律更优美，节奏也更有张力。很多主题还运用了民歌的因素，包括斯洛文尼亚和克罗地亚的农民歌曲和土耳其军乐的效果。在慢乐章中也使用了小号 and 定音鼓，小号声部开始独立于

^① 这种曲式的典型结构是 aba - cdc - aba，每一部分的第一段和后两段各自反复。中间的部分叫三声中部，比两端的小步舞曲短，配器较轻，通常在平行调上。

圆号，木管乐器的处理显得更加突出，新兴的乐器单簧管开始出现在最后几首伦敦交响曲中。第一乐章开始的慢引子更加扩展，也更有戏剧性。终曲经常使用奏鸣曲式或回旋奏鸣曲式。将奏鸣曲式与回旋曲式结合起来（ABACABA，其中的C相当于展开部），也是为了加重末乐章的分量。

音响 42：海顿《第 94 交响曲》“惊愕”，第二乐章



图 12-3 1787 年的伦敦汉诺威广场，海顿的音乐会在广场东侧的音乐厅举行。

二、弦乐四重奏

弦乐四重奏是古典主义时期最重要的室内乐体裁，而海顿是这种体裁的第一位杰出的大师。

海顿早期的弦乐四重奏似乎受到维也纳小夜曲或嬉游曲等体裁的影响，如作品第一号之一，降 B 大调，作于 1762 年，有五个乐章，是典型的维也纳小夜曲的结构：快板—小步舞曲—慢板—小步舞曲—快板。首尾两个乐章采用奏鸣曲式但规模较小，位于全曲中心的慢板，小提琴始终演奏主旋律。有两个小步舞曲，前一个较抒情，后一个更有民歌风。这首作品是用当时流行的华丽风格写成，这种风格成为海顿后来更成熟的风格的基础。

1770 年左右，海顿的四重奏达到成熟。取消一个小步舞曲乐章之后，形成与交响曲相同的四个乐章的固定格式（有时小步舞曲可位于慢板乐章之

前)。如作品第 17 号 (1771) 和第 20 号 (1772) 均达到了所有风格因素的统一和形式与表现的完美。这些作品节奏多变, 主题扩张, 展开部组织得很好, 特别是大提琴开始被作为一种旋律和独奏的乐器, 而不是像过去那样只把它作为和声伴奏的基础。同时, 对位也变得更加重要, 作品第 20 号之 5 的末乐章便是一首“赋格”, 但它并非巴赫意义上的赋格曲, 而只是运用一些对位的手法来达到丰富织体的目的, 为后来的一些作曲家, 特别是莫扎特和贝多芬用赋格手法处理末乐章提供了一个样板。

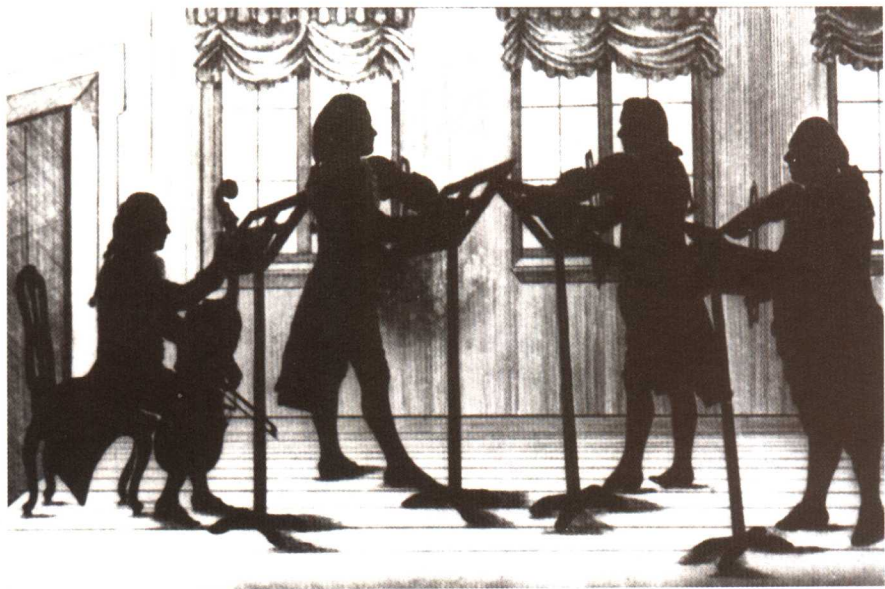


图 12-4 18 世纪末的弦乐四重奏

在作品 20 号到作品 33 号这两部四重奏之间有十年之隔。海顿认为作品 33 号是用一种新的风格创作的。曲风更加优美明快, 一些小步舞曲乐章被加以“谐谑曲”的标题。在 1785—1790 年间创作的五部四重奏 (作品 42、50、54、55 和 64 号) 中, 第一乐章中逐渐增多了单一主题的写法, 即副部主题实际上是主部主题在属调上的移位, 慢板乐章经常使用主题与变奏的形式。

海顿晚期的四重奏包括作品第 71、74、76、77 和 103 号, 属于弦乐四重奏曲目中的巅峰之作。它们都作于 90 年代, 特点是继续运用了单主题的第一乐章, 和声更加扩展, 运用半音进行和增六和弦, 以及广泛的转调。在晚期的四重奏中, 四个乐器被处理得更加平等, 更有交响性, 严肃的气氛经常与明朗欢快的因素并列在一起。

谱例 12-1 是海顿一首著名的晚期弦乐四重奏的慢乐章, 用变奏曲式写

成。它的主题原是为奥地利国王而作的生日颂歌，后来成为奥匈帝国的国歌，现在是德国国歌。

谱例 12-1：海顿：《弦乐四重奏》，作品 76 之 3，第二乐章，音响 43

Var.IV

81

(f) p

(f) p

(f) p

(f) p

87

三、其他作品

海顿的早期钢琴奏鸣曲可以在羽管键琴上演奏，而他后来的奏鸣曲要求力度，只能在近代钢琴上演奏了。他的早期奏鸣曲（1771 年以前）包含了“善感风格”的情感性。后期的奏鸣曲对新近发展的钢琴的可能性进行了开发。他的 15 部歌剧大部分是轻快的喜歌剧，当时比较成功，后来上演较少。宗教声乐作品则以六首弥撒曲最为重要，这是他在 1796—1802 年间为埃斯特哈齐

亲王尼古拉二世创作的，运用大规模的乐队、合唱队和独唱，欢快的风格与当时的歌剧和交响曲类似。

从海顿晚期的两部清唱剧中可以明显地看到亨德尔清唱剧，包括《弥赛亚》的影响，这是他访问伦敦时听到的，留下了很深的印象。《创世纪》完成于1798年，歌词根据弥尔顿的《失乐园》改编，体现了启蒙运动的思想对宗教题材的影响；《四季》完成于1801年，歌词根据苏格兰诗人詹姆斯·汤姆森的同名长诗改编，充满对大自然美好的描绘和对俭朴而纯真的生活的热爱。

小 结

海顿漫长的创作生涯经历了古典主义从晚期巴洛克风格中诞生、成长到最终成熟的整个过程，他是这一过程的奠基人和中心人物。在他的手中，古典交响曲和弦乐四重奏获得了真正的生命。他不像莫扎特那样生活在国际化的音乐环境中，没有受到太多的意大利风格的影响，他的根更深地扎在奥地利的传统之中。他的创作既为保护人和音乐行家们服务，也面向广大的业余爱好者，作品无论大小都常有神来之笔。他曾说过：“在这个世界上，快活的人本来就不多，何况他们也要到处遭受痛苦和忧患的折磨。也许你的作品会使那些满怀忧虑和操劳的人从中得到一些安宁和愉快”。（1802年9月22日信）海顿就是这样，在精神上始终与普通人保持着密切的联系，以其谦卑的个性和纯熟的音乐技巧，创造出了最典型的古典主义音乐风格。

第二节 莫 扎 特

奥地利作曲家沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791）是把古典主义音乐推向高峰的另一位重要作曲家。

一、生平与创作

莫扎特出生于萨尔斯堡，那里是德意志帝国的一个主要的政治实体和艺术中心的所在地。他的父亲利奥波德是萨尔斯堡大主教的小教堂音乐助理，写过一本著名的有关小提琴演奏的论文。在父亲的教导下，莫扎特成为键盘乐器和小提琴演奏的高手。1762—1771年，也就是莫扎特6岁到12岁期间，他在父亲的带领下到欧洲各国旅行演奏（包括准备好的作品、视奏和即兴）。莫扎特5岁便开始作曲，8岁时创作了他的第一部交响曲。他的第一部比较重要的歌剧《米特拉达蒂》1770年在米兰上演时，他年仅14岁。通过父亲的教导和在各地的旅行演奏，莫扎特熟悉了当时欧洲流行的各种音乐风格和体裁，他在自

己的作品中综合了这些风格。例如在伦敦时，莫扎特认识了住在那里的巴赫的小儿子约翰·克里斯蒂安·巴赫，在协奏曲和歌剧的创作上受到了他的影响。在意大利，他接触了意大利歌剧，学习了对位法，也受到萨马蒂尼等人的交响曲的影响。1773年在维也纳停留期间，他熟悉了海顿的交响曲，并在两部交响曲中吸收了海顿的一些风格特点。^①

从1774—1781年莫扎特主要居住在萨尔斯堡，为那里的大主教服务。莫扎特的13首钢琴奏鸣曲和几首变奏曲的大部分都出自萨尔斯堡时期。有一些是为他的学生们写的，另一些则是为他自己的音乐会而作。莫扎特的主题比海顿更完整，更容易记忆，具有更加鲜明的轮廓。它们的自发性

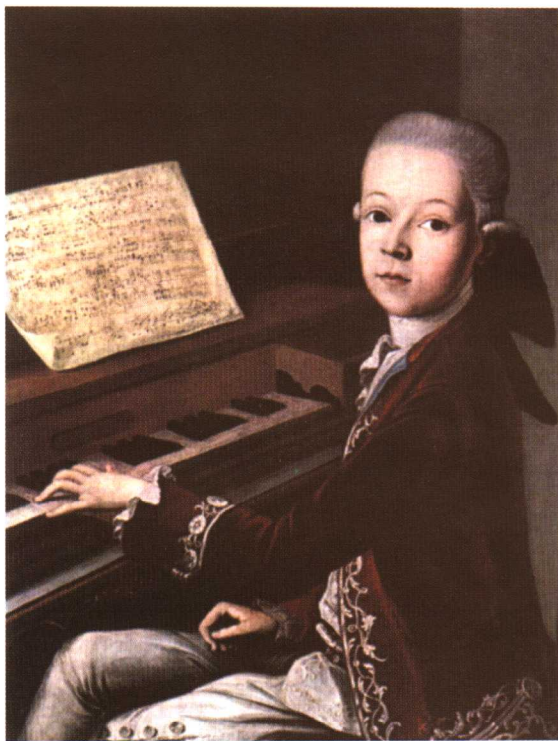


图 12-5 莫扎特 11 或 12 岁时的画像

和优雅令人想起意大利早期交响曲的快板乐章。在更小的结构单位之间也经常有精致的动机的联系。其他作于萨尔斯堡时期的重要作品还有小夜曲和嬉游曲、小提琴协奏曲和为小提琴和钢琴而作的奏鸣曲。

不过，萨尔斯堡所提供给他有限的机会使他感到日益不满，为逃离这个闭塞的地方，莫扎特几次外出寻找其他更好的职位。他开始接受委约，包括为慕尼黑创作的一部歌剧《伊多美纽》（1781）。^②也就是在这一年，他最终决定移居维也纳，试图开创一种独立的音乐生涯。

在维也纳的最初几年，莫扎特作为一名自由职业的演奏家、教师和作曲家还是很成功的，他创作的歌唱剧《后宫诱逃》多次上演。他有了很多学生，成为公众的偶像。但是，一个有稳定收入的永久性的职位却总是和他无缘。

① 莫扎特在1774年写出了他早期的两部比较重要的交响曲。一部是第25交响曲，K.183（g小调），充满“狂飙突进”的情调，紧张而严肃；另一部是第29交响曲，K.201（A大调），情调欢快而刚健，旋律自身完整而丰富，动机的展开比较少，展开部被省略而插入新的旋律。

② 《伊多美纽》是一部正歌剧，从中可以看出格鲁克和法国抒情悲剧的影响，但是音乐主宰戏剧的做法却是莫扎特式的。



图 12-6 莫扎特一家，画于 1780 年

莫扎特音乐风格的成熟是在维也纳时期（1781—1791）形成的。他继续学习海顿的音乐，两人保持了很好的友谊。同时，他还开始接触约·塞·巴赫的作品。在他的后期作品中，对位织体增多，常有比较深刻严肃的气氛，综合了巴赫的博学风格与当时的华丽风格。

可是，在维也纳后期，公众对莫扎特的音乐的兴趣已经衰落，他的生活经常陷入逆境，特别是婚后，经济和健康状况都在不断恶化。从他的一些信件中可以得知，他当时四处借钱，靠朋友的接济度日，促使他过早地离开了人世。

莫扎特一共创作了 600 多首作品，包括 21 部歌剧，15 首弥撒曲，41 首交响曲，27 首钢琴协奏曲，5 首小提琴协奏曲和很多其他乐器的协奏曲，27 首音乐会咏叹调，17 首钢琴奏鸣曲，35 首小提琴与钢琴的奏鸣曲，23 首弦乐四重奏，以及大量的其他室内乐作品。其中最优秀的作品都是在他短暂一生的最后十年，也就是维也纳时期创作的。

二、维也纳时期的作品

（1）器乐作品

莫扎特献给海顿的六首弦乐四重奏是成熟的古典风格的杰作。它们作于 1782—1785 年，显示了海顿晚期四重奏对他的影响。他在其中运用了持续的主题发展和大量的对位织体，并让四个乐器的对话更加平等。莫扎特还有两首

弦乐五重奏（K. 515 和 K. 516）和一首单簧管五重奏（单簧管加弦乐四重奏，K. 581），这些作品是莫扎特晚期风格的极好的例子。此外，他在这个时期写出了他一生最好的钢琴作品，对贝多芬和舒伯特都产生了影响。



■ 图 12-7 莫扎特时代的维也纳

虽然莫扎特的 40 多部交响曲大部分写于萨尔斯堡时期，在维也纳时期创作的只有 6 首，然而这 6 首却属于他最优秀的作品之列。这些作品的各个方面都是很独特的，不过，它们也具有一些共同的特征。例如它们都比以前的交响曲更长、更复杂，木管乐器的声部更加精致，运用更复杂的对位手法，半音化的运用增多，终曲乐章也变得更加宏伟。其中最后的三首交响曲，即第 39、40 和 41 交响曲均作于 1788 年夏天的六周之内，它们各自具有的特色，可以说分别代表了莫扎特音乐创作的三个基本方面，第 39（降 E 大调）交响曲是欢快优雅的，第 40（g 小调）交响曲混合了悲哀和宿命的情调，而第 41（C 大调）交响曲则象征着胜利、力量和智慧。在最后一首交响曲中，莫扎特表现出一种音乐综合的天才，很多乐句是为了对位的结合而设计的。终曲乐章很有戏剧性，通过完美的排列组合把五个主题紧密地联系起来。

莫扎特在维也纳时期创作了 17 首钢琴协奏曲，都是为他自己在音乐会上担任独奏而写的，大部分作于他到维也纳以后的前五年中。当时，他还处于很受公众欢迎的时期。这些协奏曲把技巧的展示、易解的旋律和复杂而精致的对位融合在一起。古典时期的钢琴协奏曲还保留了很多巴洛克协奏曲的因素，包括三个乐章的形式和独奏与全奏的交替。第一乐章混合了回归曲式和奏鸣曲式

的因素，例如仍然有三个主要的独奏插部。在很多协奏曲的第一乐章中有两个呈示部，一个由乐队演奏，主题和副题始终保持在主调上；另一个由独奏乐器演奏，副题转入属调。这就是所谓的“双呈示部”。再现部的结尾停在一个四六和弦上，独奏者开始即兴演奏扩展的华彩乐段。莫扎特为自己的协奏曲写了几个华彩乐段，特别是80年代以后创作的那些类似他的第二个展开部，把技巧展示的因素和乐思的大量涌现结合在一起。慢板乐章大多像抒情的咏叹调，经常在下属调上，采用变化的奏鸣曲式或回旋曲式。末乐章是回旋曲式或奏鸣回旋曲式，经常有令听众吃惊的技巧性段落。莫扎特的钢琴协奏曲在18世纪末的音乐文献中占有重要的地位。如果说他在交响曲和四重奏方面尚有海顿与之匹敌，那么，他的协奏曲，特别是钢琴协奏曲，在乐思的独创性和丰富性上是无可比拟的。

音响 44：莫扎特《降B大调钢琴协奏曲》K. 595，第一乐章片段

(2) 歌剧

莫扎特是一个天才的音乐戏剧家，他对歌剧创作倾注了很大的精力，因此，歌剧构成了他音乐创作中的一个最辉煌的领域。与他的交响乐和四重奏的创作一样，他的最优秀的歌剧也是在维也纳时期创作的，其中包括三部用劳伦佐·达·蓬特的脚本创作的意大利歌剧《费加罗的婚姻》(1786)、《唐·乔瓦尼》(1787)和《女人心》(1790)，一部正歌剧《蒂多的仁慈》(1791)，两部德语歌剧《后宫诱逃》(1782)和《魔笛》(1791)。他的这些歌剧的特别令人赞叹的特征是音乐对人物性格的巧妙刻画，旋律的优美，配器的精致，戏剧布局的无懈可击，以及曲式的严谨和对重唱的熟练运用。

《费加罗的婚姻》是根据法国剧作家博马舍的同名喜剧改编的。它是一部带有强烈的社会讽刺性的戏剧，无情地抨击了贵族阶层的荒淫和特权，热情歌颂了第三等级的机智与勇敢。它出现在法国大革命爆发的前夕，体现了当时先进的社会思想。莫扎特的音乐强化了人物性格的发展，特别是通过二重唱和终场重唱，突出了各阶层人物之间的紧张的戏剧冲突。



图 12-8 歌剧《费加罗的婚姻》第一幕场景，博马舍话剧初版时的插图

音响 45:《费加罗的婚姻》第三幕终场

《唐·乔万尼》重述了中世纪传奇中的唐璜的故事。但莫扎特在用音乐刻画人物性格时却有着不同寻常的深度。主人公唐璜并没有被描写成闹剧中的浪荡子，而是一个利己主义的浪漫的英雄。他的仆人利波莱罗既是一个喜剧的陪衬者，又是一个对人类弱点的敏锐的观察者。《女人心》是一部喜歌剧，其中有一些莫扎特最可爱的音乐。它是充满各种误会和诡计的喜剧，但也能够有洞察力地探索了引诱、背叛与和解的主题。



图 12-9 莫扎特像

《魔笛》是莫扎特的最后一部歌剧，也是第一部伟大的德语歌剧。像莫扎特的很多作品一样，这部歌剧把德国歌唱剧与意大利歌剧的优点结合起来，把流行喜剧的因素与共济会^①的象征主义的庄严音乐结合起来，其中既有歌唱剧的因素，也有喜歌剧和正歌剧的色彩；既有带伴奏的宣叙调，也有庄严的合唱和古老风格的对

位，各种似乎互不相关的因素在这里被大规模地加以综合。

莫扎特的绝笔之作是《安魂曲》(K. 626)，为合唱和管弦乐队而作，可惜尚未完成，他便去世了^②。此曲中的巴洛克因素显得更加突出，在“慈悲经”的二重赋格中，有一个主题是巴赫、亨德尔和海顿都曾用过的。

小 结

莫扎特的音乐风格是纯音乐的，不大带有自传性，从中很难听到他生活中的艰难与失望的痕迹，更不用说对大自然或重大历史事件的态度了。这种反映更多地升华为一种古典美，而与他苦难的日常生活相平行。他的音乐表面上是

① 共济会是 17 世纪建立的一个世界性的宣扬人类兄弟之爱的宗教社团，它最初来自欧洲修建大教堂的石匠的行会。它献身于博爱、平等与和平的社会理想，对其成员进行一种人生的道德哲学的教育。它虽然受到罗马天主教会反对和压制，但是在 18 世纪下半叶的法国大革命前后发展迅速。莫扎特后期曾对共济会感兴趣，并在《魔笛》和其他几部作品中反映了共济会的思想。

② 这部作品是受一个富有的贵族瓦尔塞格的委约而作。莫扎特死后，他的学生与合作者苏斯迈尔续写了未完成的部分。

明朗欢乐的，骨子里却常有一股阴郁的情绪，特别是那些用小调写成的作品。由于这种矛盾的存在，使他的音乐显得更加引人入胜和发人深省。据说他作曲时信手拈来，乐思如涌。但是从他后期作品的手稿来看似乎并非如此，手稿上的修改之处很多，连他自己也觉得作曲好像越来越难了。

1760年以后，欧洲音乐的两种最重要的民族风格来自意大利和德国。意大利虽然仍被视为音乐的故乡和圣地，可是18世纪下半叶的四大作曲家——C. P. E. 巴赫、格鲁克、海顿和莫扎特却都诞生于德国和奥地利。国际化的风格由格鲁克和莫扎特充分体现，特别是莫扎特体现得更加全面。意大利的音乐明亮轻快，注重声乐和主调风格，而德国音乐则比较严肃，注重器乐和复调风格。用海顿的话来说，莫扎特既有意大利人的“趣味”，又有德国人的“知识”，他将二者完美地结合成自己的独特风格。

复习思考题

一、问答题

1. 简述海顿的交响曲和弦乐四重奏的创作。
2. 莫扎特在维也纳时期的创作特征和代表作品。

二、名词解释

1. 三声中部
2. 双呈示部
3. 《伦敦交响曲》
4. 华彩乐段
5. 《魔笛》

三、选择题

1. 海顿从哪部交响曲开始采用四乐章格式？
A 第三交响曲 B 第四交响曲
C 第五交响曲 D 第44交响曲
2. 海顿在埃斯特哈齐的宫廷中工作了：
A 30年 B 40年
C 20年 D 35年
3. 莫扎特短暂的一生中创作了多少作品？
A 400多首 B 500多首
C 600多首 D 800多首
4. 以下哪部不是莫扎特创作的意大利歌剧：
A 《女人心》 B 《费加罗的婚姻》
C 《安魂曲》 D 《唐·乔万尼》
5. 莫扎特的最后三部交响曲作于：
A 1788年夏 B 1789年秋
C 1788年冬 D 1787年春

第十三章 贝多芬

路德维希·凡·贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770—1827）是德国作曲家。他的一生恰好经历了欧洲 18 世纪末到 19 世纪初的政治、社会和文化生活的大变革时期。他早年所取得的成就，体现出他对海顿和莫扎特为代表的维也纳古典主义传统的继承和扩展。当他个人的痛苦——耳聋和与世隔绝的阴影扩大时，他开始以一种越来越独特的音乐风格进行创作。而且，在他生命的末期，他写出了他最崇高和最深刻的作品。这些作品在很多方面对下一个历史时期——浪漫主义的音乐做出了预示。由于贝多芬成功地把传统、创新和个人表现结合在一起，使他不仅成为 19 世纪的一位主宰性的音乐家，而且也成为西方音乐史上的一位最令人赞美的作曲家。

第一节 早期（1770—1801）

贝多芬 1770 年生于波恩。他最早的音乐训练来自他的父亲。他的父系家族来自佛兰德，祖父和父亲都是德国波恩选帝候（一位爱好音乐的开明君主）的宫廷歌手。贝多芬少年时代的环境比较艰苦，他的父亲望子成龙，想把他变成第二个莫扎特。波恩是个小地方，缺少名师指点。不过这也促使贝多芬很早就锻炼出独立的精神。1779 年，他开始和他第一位重要的老师、宫廷音乐指导和管风琴师内弗（Christian Gottlieb Neefe, 1748—1798）学习音乐。内弗是个识才的伯乐，预言贝多芬将是莫扎特的继承者。他还把约·塞·巴赫等人的键盘作品介绍给贝多芬。1782 年，贝多芬担任了当地教堂管风琴师的助理等职务，并写下了最初的作品。1787 年他初访维也纳，曾为莫扎特演奏，莫扎特预言了



图 13-1 贝多芬像

他辉煌的未来。

1789 年发生了法国大革命，巴黎人攻下了巴士底狱，不久路易十六皇帝被送上了断头台，其后拿破仑开始了他的专政。1789 年，贝多芬才 19 岁。作为 18 世纪历史巨变中的产儿，他的思想深深地受到了法国大革命的影响。

1792 年，莫扎特已长眠在维也纳的贫民公墓，海顿则正值名声大震之时。22 岁的贝多芬这时从波恩来到维也纳投师海顿，但二人的关系不甚协调。随后，他又师从阿尔布莱希茨贝格学习对位法，并从维也纳宫廷作曲家萨里埃利那里接受了声乐作曲的指导。贝多芬在维也纳积极寻求一些贵族保护人的资助，从李希诺夫斯基亲王、金斯基亲王和鲁道夫大公那里得到年薪，并把自己的一些作品题献给这些保护人，如《“大公”三重奏》和《“瓦尔斯坦”奏鸣曲》等。不过，他愿意在经济上相对地保持一些独立，这有助于他突破保护人的束缚而为自己进行创作。同时，他也想让更多的听众理解自己的音乐。贝多芬还通过教钢琴和在音乐会上演奏钢琴来补充他的收入，有些音乐会是他自己组织的。

他具有容易冲动的个性，经常衣冠不整，表现出对上流社会习俗的叛逆，眼睛里时常流露出崇高和忧郁的神情。他热爱大自然，喜欢在户外漫步的时候进行创作。作曲对他来说是很艰难的，他常在随身携带的笔记本上记下乐思，随后要做出很多修改。

贝多芬早年在各地成功地做了很多旅行演奏。在那些独奏音乐会上，他也常常演奏自己的新作。1795 年以后，他的创作活动增多，已写出了两首交响曲和三首钢琴协奏曲、包括《悲怆奏鸣曲》在内的十首钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏作品第 18 号，创作个性已初步确立。

他的前三首钢琴奏鸣曲没有编号，是题献给海顿的。它们都有四个乐章，而不是通常的三个乐章。第二和第三首有快速的谐谑曲而不是小步舞曲。小调式的运用和大胆的转调显示了他的个人风格。1799 年创作的《悲怆奏鸣曲》（作品 13 号）是 c 小调的，这是贝多芬在暴风雨般的激情乐章中最爱用的调性。厚重的织体、八度的运用、突然的和声转换、简洁的动机和钢琴的音型都



图 13-2 贝多芬的出生地

可能受到了克莱门蒂^①和杜塞克^②的影响。



图 13-3 《悲怆奏鸣曲》初版的开头部分

音响 46: 《悲怆奏鸣曲》第一乐章

在他的弦乐四重奏作品第 18 号中可以清楚地看到海顿的影响，特别是动机运用的简洁和几乎持续不断的对位手法。贝多芬的个人风格则在主题、乐句的意外转折、非常规的转调和灵活的曲式结构上明显地体现出来。这个时期的其他室内乐还有三首钢琴三重奏，三首小提琴奏鸣曲，两首大提琴奏鸣曲和那首很流行的降 E 大调七重奏。

贝多芬作于 1800 年的《第一交响曲》在很多方面遵循着海顿的风范，但也流露出贝多芬个人的特质。第一乐章慢引子把主调的出现推迟，直到快板的第一个和弦。第三乐章是快速的谐谑曲，但却标记小步舞曲的字样。木管乐器的运用特别突出，对力度的细微变化也特别关注。两年后创作的《第二交响曲》规模更大，第一乐章有很长的柔板引子，尾声也很长，并在其中继续展开了主要的材料。广板乐章的特点是主题较多，而终曲乐章是奏鸣曲式，带有主部主题额外的再现，暗示了回旋曲。

① 克莱门蒂 (Mucio Clementi, 1752—1832)，意大利钢琴家和作曲家。他的百余首钢琴奏鸣曲曾受到与之相识的贝多芬的高度评价。

② 杜塞克 (Jan Ladislav Dussek, 1760—1812)，波西米亚钢琴家和作曲家。曾在汉堡随卡·菲·埃·巴赫学习作曲，十分多产。

第二节 中期 (1802—1815)

在这个时期，贝多芬已被人们认为是当时欧洲第一流的钢琴家和作曲家。由于他拒绝屈从于保护人和出版商的要求，他的作品长度在增加，个性和反叛的东西也在增长。贝多芬写了大量的作品草稿后，不断地修改它们，直到他自己满意为止，甚至不顾委约的期限。这是贝多芬音乐风格完全成熟的时期，他的很多最著名的作品都是在这个时期产生的。

从1802年起，贝多芬开始和他不断恶化的耳聋作斗争。他从1796年20多岁时就有了耳聋的初次症状，十年间发展成不治之症，晚年终于全聋。这给他的专业生活和他同样重要的社交生活都带来了极大的困难。1802年他在维也纳郊区的海利根施塔特写下了一份著名的遗嘱。他这样写道：“当别人站在我的身旁，听到了远方的笛声，而我一无所闻，别人听到了牧人的歌唱，而我还是一无所闻，这对我是何等的屈辱啊！这类事件已使我濒于绝望，差一点我只能用自杀来收场。是艺术，是她留住了我。呵！我认为，在我还没有完成交给我的全部使命以前，就离开这个世界，这简直是不可能的。”^①然而，就在这最绝望的时刻，他却写下了充满欢乐的第二交响曲。他当时给朋友的一封信中写道：“我要扼住命运的咽喉，要我向它弯腰，这是不可能的。——啊，把生命活上它一千次，这该多美呀！”^②

这个时期的主要作品有第三到第八交响曲、歌剧《费德里奥》、“拉祖莫夫斯基”弦乐四重奏（作品第59号）、15首钢琴奏鸣曲（作品第22号到第90号，包括“田园”、“瓦尔斯坦”和“热情”奏鸣曲等）、第四和第五钢琴协奏曲。

《第三交响曲》（英雄）是这个时期的一部重要的代表作。这部

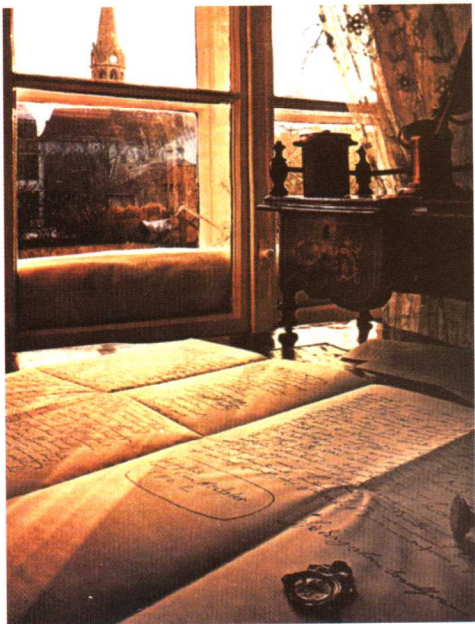


图 13-4 《海利根施塔特遗嘱》

① 引自唯民编《贝多芬论》，人民音乐出版社1991年版，第458页。严宝瑜译。

② 引自贝多芬1801年11月16日致魏格勒信，严宝瑜译文（未发表）。

作品开始创作于1802年，出版于1806年，最早是献给拿破仑·波拿巴的。贝多芬和当时很多年轻人一样，对这位法国大革命的英雄非常崇拜。手稿上原来的标题是“以波拿巴为题的大交响曲”，后来改成“为波拿巴而作”。不过，据说贝多芬得知拿破仑在1804年称帝后，愤怒地擦去了原来的标题，并改写成“英雄交响曲，为纪念一个伟人而作”。

这是一首革命性的作品，是对英雄的伟大理想的一种不朽的音乐表现。贝多芬一生坚持共和主义的理想，向往法国大革命，追求“自由、平等、博爱”的资产阶级人道主义理想。这种思想典型地体现在《第三交响曲》中，并引起了音乐手法上的许多创新。



图 13-5 《第三交响曲》手稿的封面

第一乐章用两个强烈的乐队全奏的降E大三和弦作为引子，由这个大三和弦的分解构成了深沉刚毅的主部主题，它意外地到达升C音上，并引出了无穷的变奏和发展。简洁而有力的主部主题就像一部戏剧中的主人公，他被描写成一个奋斗的、被压制的，但最终取得胜利的英雄。而这个英雄在某种意义上就是贝多芬自己。整个乐章的篇幅大为扩展，副部出现多主题，展开部比呈示部更长，并出现新主题。突然的转调和紧张的不协和音，以及连续的切分节奏所带来的不可遏制的动力感使乐章不断达到新的高潮。尾声也被不成比例地扩大了。

第二乐章是“葬礼进行曲”，这种体裁与法国大革命有关，在当时有固定的格式，如中段用大调式与两端的小调式形成对比，木管乐器比较突出，表达对英雄的牺牲的深切哀悼。贝多芬的这个乐章与法国大革命时期的作曲家戈塞克^①

① 戈塞克 (Francois Gossec, 1734—1829)，比利时作曲家。

(1734—1829)、凯鲁比尼^①或梅于尔^②等人的同类作品有相似之处。第三乐章是一首大规模的谐谑曲。末乐章则是一个大变奏曲，主题取自贝多芬的芭蕾舞音乐《普罗米修斯的创造》。贝多芬在他的一首著名的钢琴变奏曲中也使用了这个主题。

谱例 13-1:《第三交响曲》(英雄), 第一乐章, 音响 47

Allegro con brio $\text{♩} = 60$

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

3 Corni in Es

2 Trombe in Es

Timpani in Es-B

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

① 凯鲁比尼 (Luigi Cherubini, 1760—1842), 意大利作曲家, 后定居法国, 其歌剧作品也曾对贝多芬的《费德里奥》产生过影响。

② 梅于尔 (E. N. Mehul, 1763—1817), 法国大革命时期重要的作曲家之一。

贝多芬唯一的歌剧《费德里奥》的脚本是根据法国大革命时期的一部拯救歌剧^①《雷奥诺拉，或夫妻之爱》改编的，作于1804年到1805年。贝多芬在这部歌剧中表达了和英雄交响曲类似的革命精神。情节围绕着女主人公雷奥诺拉展开，她女扮男装，到监狱中营救她受迫害的丈夫。崇高的勇气和自我克制的主题通过贝多芬最有英雄气概的音乐表现出来。贝多芬在1806年法国军队入侵维也纳之后对歌剧作了修改，但直到1814年他作了第三次修改之后，这部歌剧才获得成功。他先后为这部歌剧写了四个不同的序曲，经常在音乐会上单独演奏。

英雄主义精神也体现在贝多芬这个时期的其他一些作品中，如“瓦耳斯坦”奏鸣曲和“热情”奏鸣曲，以及拉祖莫夫斯基弦乐四重奏和第五钢琴协奏曲（“皇帝”）等。拉祖莫夫斯基是俄国驻维也纳的大使，也是一个小提琴家。贝多芬把作品59号的三首弦乐四重奏献给他，其中两个乐章使用了俄罗斯的民歌旋律，还使用了一些他期望在“以后的时代”得到理解的实验性的技巧。

这个时期的其他几部交响曲创作也很值得注意。《第四交响曲》和《第五交响曲》表现了几乎是相对立的情感世界。《第四交响曲》是欢快而幽默的，而《第五交响曲》是与命运搏斗并最终获胜的巨人。《第五交响曲》开始处的三音动机被说成是“命运的敲门声”，也常被人们用来作为贝多芬动机手法简洁的例证，它在后面的乐章中以不同的面貌再现。此曲值得注意的地方还有第三到第四乐章之间的不间断的渐强过渡，谐谑曲主题实际上也是命运的主题在终曲中的再现，以及对短笛、低音大管和长号在最后的凯旋乐章中的使用。《第六交响曲》（田园）有五个乐章，而不是通常的四个。它也是标题交响曲的一个先例。每个乐章都冠以描绘性的文字标题，例如“溪边景色”、“村民的舞蹈”等等，暗示乡间生活的场景。增加的乐章是“暴风雨”，位于末乐章“暴风雨过后的感恩心情”之前。贝多芬认为，这些标题所强调的是“情感的表现而不是描绘”。《第七交响曲》是A大调的，它的第三乐章是F大调，而其中的三声中部是D大调。全曲的规模也比较大，是以舞蹈的节奏为主导的一部杰作。《第八交响曲》则比较短小，只是第一乐章有一个较长的尾声。而且，在谐谑曲的位置上恢复了古老的小步舞曲。

第三节 晚期（1816—1827）

贝多芬晚年耳朵已经全聋，他从喧嚣的外部世界隐退，只能通过笔谈与人

^① 拯救歌剧（rescue opera）是法国大革命时期流行的一种歌剧形式，其中的男主角或女主角在命运悠长的时刻被英雄所救。《费德里奥》是这类歌剧中最著名的一部。

交流，性格也变得喜怒无常和多疑。但是肉体的折磨和个人生活的不幸并没有使他的创作力衰退，反而呈现出了一种崭新的面貌，他的音乐继续在维也纳和其他地方被演奏，只是变得更加平静和沉思，也更加抽象和难以理解。古典主义的形式仍是大部分作品的基础，但是它们被彻底改变了，甚至被扭曲了。



图 13-6 贝多芬的助听器

这个时期的主要作品有：《第九交响曲》（合唱）、《迪亚贝利变奏曲》、《D 大调庄严弥撒曲》、晚期弦乐四重奏（作品 127，130—132，135）和最后五首钢琴奏鸣曲（作品 101，106，109—111）。

在贝多芬的这些晚期作品中，抒情主义的成分加强了，音乐变得更加内向，更强调个人的自我表现，使作品出现了明显的浪漫主义倾向。他的主题和动机的潜力得到了极限的发挥；他放弃了方整的音乐结构，并通过不强调终止式和使之模糊来取得音乐的持续；巴洛克时期的赋格曲和卡农式模仿在他的笔下得到了复活，经常出现在展开部或终曲乐章中；他发现大变奏曲（性格变奏）的形式对他特别有吸引力；他更爱用即兴的、宣叙调式的和华彩式的段落；他对古典曲式的突破也更加明显，例如乐章数目的变化，有些作品只有两个乐章（如钢琴奏鸣曲，作品 111 号），而有些则有很多乐章，如以柔板赋格开始的升 C 小调弦乐四重奏（作品 131）就有七个乐章。

《庄严弥撒》是为庆祝鲁道夫大公升任奥尔米茨大主教而创作的。贝多芬认为它是自己最好的作品，其中融合了很多贝多芬晚期风格的特征。合唱的写法使人想起亨德尔，他是贝多芬很崇敬的作曲家。合唱与独唱的混合，以及交响乐的概念则更多地受到海顿的弥撒曲的影响。

《第九交响曲》（合唱）在 1824 年 5 月 7 日首演，全聋的贝多芬在首演结束后已经听不到听众热情的欢呼声了。这部作品最引人注目的创新就是在末乐章运用了合唱和独唱的人声。贝多芬早在 1792 年就开始计划为席勒的《欢乐颂》谱曲了，但把它作为《第九交响曲》的终曲是在 1823 年才决定的。对歌词的选择强调了贝多芬坚持了一生的两种基本思想：一种是人类的欢乐和普遍的兄弟之爱，另一种是作为基础的对于永恒天父的爱。这种构思使这部作品不仅在交响乐体裁中首次引入了声乐，而且还形成了不寻常的曲式，如大变奏曲和双主题的二重赋格曲的运用。末乐章还像《第五交响曲》那样对前几个乐章的主题进行了简短的回顾。在开始处，贝多芬用宣叙调的段落开始了声乐的

引子，并用管弦乐队加以回应。这些都使得这部交响曲成为贝多芬最有独创性的作品之一。

音响 48：《第九交响曲》，末乐章选段

小 结

总之，浪漫主义的因素在贝多芬的这些晚期作品中已经很多。实际上，即使在他的中期作品中，这种对自我表现的浪漫主义观念的强调已经存在。因此，很多人认为他是一个浪漫主义作曲家。如德国音乐评论家 E. T. A. 霍夫曼就曾说过：“贝多芬启动了畏惧、敬畏、恐怖、痛苦的杠杆，唤醒了无限的渴望，而无限的渴望正是浪漫主义的精髓。因此他完全是一个浪漫派作曲家”。^①无论如何，贝多芬在音乐史上的确开创了一个新的时代。一方面，他集古典主义音乐之大成，另一方面，又开了浪漫主义音乐的先河，因此，他是一位横跨在这两个时期之间的音乐巨人。



图 13-7 贝多芬最后的工作室

① 转引自格劳特—帕利斯卡《西方音乐史》，人民音乐出版社，1996年版第592页。

复习思考题

一、问答题

贝多芬三个时期的创作特征和代表作品。

二、名词解释

1. 《第三交响曲》（英雄）
2. 《费德里奥》
3. 海利根施塔特遗嘱
4. 《欢乐颂》

三、选择题

1. 以下哪部作品不属于贝多芬的早期创作：

- | | |
|-----------|-------------|
| A 《悲怆》奏鸣曲 | B 《第二交响曲》 |
| C 小提琴协奏曲 | D 《第二钢琴协奏曲》 |

2. 哪些作曲家是贝多芬创作《庄严弥撒》的榜样？

- | | |
|-------|---------|
| A 海顿 | B 杜塞克 |
| C 亨德尔 | D A 和 C |

3. 贝多芬《第三交响曲》的第二乐章：

- | | |
|-------------|-------------------|
| A 用了奏鸣曲式 | B 使人想起法国大革命的葬礼进行曲 |
| C 用了短笛和低音大管 | D 用了回旋曲式 |

4. 贝多芬先后为他的歌剧《费德里奥》创作了几首序曲？

- | | |
|------|------|
| A 三首 | B 四首 |
| C 两首 | D 五首 |

第十四章 浪漫主义：最典型的七位作曲家

从本章开始，我们讨论西方音乐史上的一个重要时期——浪漫主义时期。“浪漫主义”一词通常用来特指 19 世纪的音乐。具体的时间划分一般是从 1820 年前后到 1900 年前后，不过，它的上限可以提前到 1790 年，而它的下限也可以推后到 1920 年。如果用历史事件来划分，则可以从 1813 年 E. T. A. 霍夫曼论述贝多芬的浪漫主义精神开始，到 1914 年勋伯格提出“不协和音的解放”时为止。

浪漫主义时期处于法国大革命以后，欧洲资本主义社会深入发展的阶段。拿破仑战争横扫了欧洲旧秩序，新的社会理想在欧洲广泛传播。工业化的技术进步使社会结构发生了迅速的变化，资产阶级逐渐取代封建阶级掌握了政治权力。1814 年的维也纳会议之后，欧洲的版图被重新划分。1830 年和 1848 年的资产阶级革命更是促进了欧洲许多国家的民主和民族独立运动。一种争取国家独立的民族主义思潮开始高涨起来。

正是在这种更加强调自由和个性的社会中，文学艺术中的浪漫主义运动应运而生。音乐作为各门艺术中最浪漫的一种艺术，在这个时期得到了最充分的发展。

过去的音乐主要为教会和宫廷而创作，而浪漫主义时期的音乐则主要为家庭和公众而作。音乐创作中对作曲家的个性和情感的表现，以及对民族性的强调，取代了 18 世纪的世界主义的艺术理想。

在风格上，浪漫主义和古典主义时期存在着很多共同点，19 世纪包括霍夫曼在内的一些作家甚至认为海顿、莫扎特和贝多芬的音乐也是浪漫主义的，因为它们都充满了幻想和奇异的因素。德国音乐学家布鲁默（F. Blume, 1893—1975）也认为古典主义和浪漫主义是一个连续发展的时期。但是，浪漫主义和古典主义风格之间又确实存在着很多不同。作为衰落的古典主义的对立面，浪漫主义出现于 18 世纪末，在古典主义传统的规则和局限面前，浪漫主义是自由的，它渴望无限地发挥艺术家个人的想象力和创造力。在这一点上，它是对古典主义的反抗和突破。可以说，浪漫主义是一个直觉战胜理性，想象战胜形式，心灵战胜头脑，酒神战胜日神的时期。

在浪漫主义时期，音乐家的社会地位也发生了巨大的变化，他们逐渐摆脱了对宫廷和教会的依附，得到了新兴的中产阶级听众的支持。一些演奏家成为更加商业化的公众音乐会上的明星。工业化也使许多乐器得到了重大改革，例如带活塞和阀键的管乐器和现代大钢琴的出现。在音乐生活不断扩展的同时，乐谱和音乐杂志的印刷更加普及，音乐教育事业和音乐学的研究也开始了最初的发展。

由于浪漫主义强调个人的独创性和风格与手法上的多样，对它进行全面的归纳和界定往往比较困难，但我们仍然可以把典型的浪漫主义音乐的典型特征简单地总结如下：

(1) 浪漫主义音乐更加强调个人情感的表现。为了这一点，古典主义传统的局限可以打破。

(2) 曲式结构得到更大的扩展，变得更加自由。

(3) 半音化或不协和音的使用增多，更大规模地引入了远关系的调性。

(4) 认为器乐是表现语言无法传达的情感的理想手段。

(5) 强调音乐和文学等姊妹艺术的紧密联系，这种联系在艺术歌曲和标题音乐中得到重要的体现。

(6) 注重音乐的民族性，促进了民族乐派的产生。

本章将讨论浪漫主义早期到中期的七位重要的作曲家，他们的成就主要集中在艺术歌曲、钢琴曲、交响曲和交响诗的创作上。

第一节 舒 柏 特

弗朗兹·舒伯特（Franz Schubert, 1797—1828）是奥地利作曲家，早期浪漫主义音乐的代表。虽然他只活了短短的31岁，但在各种音乐体裁上都留下了大量的杰作，特别是在艺术歌曲方面，他成为这种浪漫主义体裁的第一位大师。

舒伯特出生于维也纳的一个小学教师的家庭，但从小便显露了出众的音乐天才，并选择了作曲这个不稳定的、没有经济保障的职业。1814年他写出了他的第一部杰作——根据歌德诗作谱曲的艺术歌曲《纺车旁的格丽卿》。这首是舒伯特大量艺术歌曲创作的一个开端，仅在1815年一年时间内，他就创作了包括《魔王》在内的144首歌曲。他对没有固定收入的生活并不在意，他更喜欢和朋友们住在一起。他的朋友圈子里有诗人、歌唱家和画家。他们经常在一起聚会，演唱、聆听或讨论舒伯特的音乐，对他的创作给予支持。作为一个自由艺术家，他的大部分收入只能来自其作品的出版。他最后几年的生活在贫病交加中度过，死因可能是梅毒。在他的墓碑上刻着这样的话：“音乐在这

里埋下了丰富的宝藏，也埋下了更美好的希望。”



■ 图 14-1 舒伯特像

在舒伯特短暂一生中完成的上千部作品中，主要有 9 部交响曲、22 首钢琴奏鸣曲、35 首室内乐作品、6 首弥撒曲、17 部歌剧和 600 多首艺术歌曲。

一、艺术歌曲

舒伯特的浪漫主义特征最鲜明地体现在他的艺术歌曲中。这些歌曲的类型大致可以分成以下五类：

- (1) 分节歌，其中很多具有朴实无华的民歌的性质，如《野玫瑰》。
- (2) 修饰分节歌，经常带有一个调式转换的中段，如《菩提树》。
- (3) 小型歌剧场景式的歌曲，以在宣叙性的和抒情性的旋律之间交替为特征，如《流浪者》。
- (4) 通谱体歌曲，乐思重复较少，通常用于叙事歌的谱曲。叙事歌原是一种在对话和叙述之间交替的较长的诗歌形式，为之谱写的音乐也较为复杂，需要寻求新的手段保持音乐的统一，如《魔王》。

(5) 声乐套曲，用一套艺术歌曲讲述一个连续的故事。舒伯特的两套声乐套曲是《美丽的磨坊女》(1823) 和《冬之旅》(1827)。

舒伯特艺术歌曲的歌词来自很多诗人和作家，其中既有 19 世纪的大诗人，如歌德和海涅的作品，也有文学质量不太高的一般诗人的作品。两部声乐套曲的歌词作者是德国诗人威廉·缪勒。

这些艺术歌曲的一般的风格特征可以概括为以下五点：

(1) 舒柏特具有一种几乎无与伦比的抒情天才，他能够用旋律准确地抓住几乎每一种情绪或细节。

(2) 在大调和小调之间突然转换或在二者之间游移，这通常反映了歌词情绪的转变，如《菩提树》第 25 小节。

(3) 范围广泛的转调，经常通过三度关系和等音的转换，他的转调一般都转向降号调的领域，如《水上吟》第 13 小节。

(4) 色彩性的半音化和声在自然音为主的织体中局部使用，包括减七和弦、增六和弦与那波里和弦，如《海滨》和《魔王》。

(5) 钢琴伴奏对歌词的一些细节进行描绘，如《纺车旁的格丽卿》和《魔王》，或反映诗歌中的情感，如《幻影》中使用的双八度、低音音域和厚重的音响空间。

例如他的《菩提树》，选自声乐套曲《冬之旅》，表达了主人公在寒冷的冬日故地重游时对往日情怀的思恋。钢琴前奏借用了“冷风直吹我的脸”一句的动机，仿佛是风吹树叶声对主人公的呼唤。第三段歌词（下例最后两行）从幸福的幻想回到现实，音乐也随之从 E 大调转到了 e 小调。

谱例 14-1：舒柏特：《菩提树》，音响 49

The musical score for Schubert's "Der Erlösener" (The Redeemed) is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Singstimme) and the piano accompaniment (Pianoforte). The piano part begins with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand, marked 'pp'. The vocal line enters with a single note. The piano part continues with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand, marked 'pp'. The piano part then transitions to a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand, marked 'cresc.'.

Am Brunnen vor dem Tho-re da steht ein Lin-den-baum; ich

32 Ich musst auch heu-te wan-dem vor-bei in tie-fer Nacht, da

二、钢琴独奏曲和室内乐

舒柏特的钢琴曲分为小型作品和大型作品两类。小型作品包括一些典型的浪漫主义钢琴小品，如六首《音乐的瞬间》（D. 789）和《八首即兴曲》（D. 899、935）等，每首表达一种单一的情感或两种对比的情感，为后来作曲家的此类作品树立了榜样。大型作品包括 21 首钢琴奏鸣曲和根据他的艺术歌曲改编的《流浪者幻想曲》（D. 760）。在他早期的钢琴奏鸣曲中可以看到海顿和莫扎特的影响，而在他作于 1828 年的最后三首奏鸣曲中，贝多芬的影响是显而易见的。这些奏鸣曲的典型特征是具有扩展的结构、抒情的旋律和丰富的和声与调式的变化。

舒柏特主要的室内乐作品有《鳟鱼五重奏》、三首晚期四重奏（D. 804，D. 810，D. 887）、弦乐五重奏（D. 956）。他在五重奏中爱用不寻常的乐器组合，如《鳟鱼五重奏》用了低音提琴，弦乐五重奏用了两个大提琴。这些作

品抒情的旋律气息悠长，对位和展开的技巧掌握得很好，变奏曲式的运用也很有特色。

三、交响曲

舒柏特的9首交响曲中最著名的是《未完成交响曲》和《C大调交响曲》（伟大）。前者只有两个乐章，但从乐思的表现上看，已经相当完整。它深刻地表现了奥地利当时黑暗的社会环境给他带来的孤独和压抑，以及他在大自然中所得到的慰藉。它的主题非常抒情，配器也很有色彩性，是一首典型的浪漫主义交响曲。后者是作者的第九交响曲，作于作者逝世之前不久。它具有宏伟而扩展的形式结构，很有效果的配器和新奇的和声。舒柏特在他这部最后的交响曲中，像贝多芬在《第九交响曲》中所作的那样，尽情追寻和讴歌了自己心中的理想世界。



图 14-2 舒柏特在他的出版商家中为朋友们演奏

第二节 柏辽兹

海克托·柏辽兹（Hector Berlioz，1803—1869）法国早期浪漫主义音乐的代表人物，浪漫主义标题交响曲的创立者。作为一名作曲家、评论家和指挥家，他一生都为他的创新而不息地奋斗着。他的天才只是到了20世纪才被人们充分地认识。

柏辽兹出生于一个医生家庭，自幼喜爱法语和拉丁文学以及地理游记类的

书籍，尤其喜欢古罗马诗人维吉尔的诗歌，他从未学过钢琴，只是学过一点长笛和吉他。1821年他来到巴黎进入医科大学，但是他最终仍然决定放弃医学而从事音乐。1826年他进入巴黎音乐学院，在曾为法国大革命写过作品的勒絮尔班上学作曲。1830年因一首康塔塔而获罗马大奖，但是真正有创新的作品是这年春天创作的《幻想交响曲》。这部作品标志着浪漫主义标题交响曲的诞生。

一、标题交响曲

《幻想交响曲》受到贝多芬的《第六交响曲》（田园）的很大影响。除了标题的使用，柏辽兹也用了五个乐章，此外，慢板乐章的田园气息也

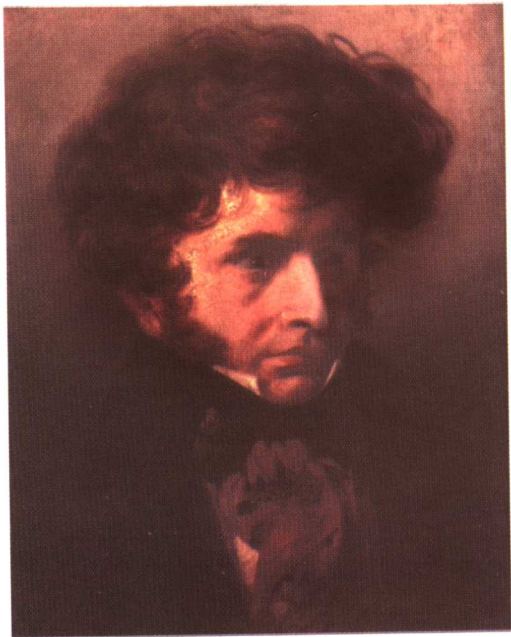


图 14-3 柏辽兹像

很相似。这是一部有文学标题的、浪漫主义的和带有自传性的作品，它的副标题是“一个艺术家的生活片段”，五个乐章的情节线索通过比较详细的文字标题提供给听众。尽管如此，作者后来也承认，如果这部作品在音乐会上单独演奏，标题便不必让听众知道，因为他希望这部作品能“不从它的戏剧目的，而从它的音乐本身表现出它的趣味。”但是，和他的前辈库普兰或拉莫一样，柏辽兹天生倾向于音乐的描绘性。这是一部没有台词的音乐戏剧。

这部作品的创作起因与柏辽兹当时对英国女演员斯密荪的疯狂恋爱有关，因此作品带有一些自传性。在形式上的主要特点是第一乐章的主部主题（也叫固定乐思，代表交响曲的主人公为之倾倒的那个女人）在其他四个乐章中的再现。这部作品的真正的创新存在于它的音乐之中。作品的统一不仅依靠固定乐思的再现，而且依靠贯穿在五个乐章中的戏剧思想的有机发展（他在继承贝多芬交响乐传统的基础上，根据内容的需要对古典的结构框架作了大胆的突破）。柏辽兹的独创性的另一个突出方面是配器。在这方面他有很多独特的创造，如第三乐章中四个定音鼓对远方雷声的描绘和末乐章小提琴弓杆敲击弦表现地狱骷髅碰撞的声音。他在对新的音色等表现手段上的探索影响了里夏德·施特劳斯和德彪西等后世作曲家。

Épisode de la vie d'un artiste Symphonie Fantastique en 5 parties

29871

Programme

(1^{re}) Chaque partie se caractérise par un thème principal, dont le développement musical est d'ailleurs très varié. L'action est inséparablement liée au développement du sujet musical. Les personnages sont donc des créations de l'artiste. Les thèmes musicaux sont donc des créations de l'artiste. Les thèmes musicaux sont donc des créations de l'artiste.

Le programme

1^{re} partie. L'artiste, qui n'est jamais musicien, affecte de cette mélodie amoureuse, qu'un certain artiste appelle la valse des passions, voit pour la première fois, une femme qui réunit tout les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination. Elle se voit éprouver une joie. Par une imagination bienvenue, l'image chérie se le présente jamais à l'esprit de l'artiste, qui liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionnel, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. La mélodie mélodique avec son motif, la poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. (Telle est la raison de l'apparition constante, dans toutes les parties de la symphonie, de la mélodie qui commence la 1^{re} allegro.) Le passage se voit être de même mélodique interrompu.

图 14-4 柏辽兹《幻想交响曲》详细的文字标题

谱例 14-2:《幻想交响曲》的固定乐思, 音响 50, 51

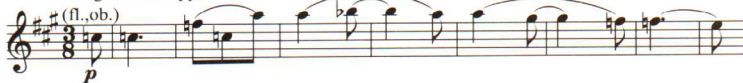
第一乐章

a. Allegro



第二乐章

b. Allegro non troppo



第三乐章

c. Adagio

(strings)

f — *ff* *dim.* *sf*

(fl.ob.)

p

mf *ff* *dim.*

第五乐章

d. Allegro

(Ebcl.)

poco f *cresc.*

柏辽兹的第二部交响作品是为中提琴和管弦乐队而作的交响乐《哈罗德意大利》(1834)。这是根据英国浪漫主义诗人拜伦的长诗《哈罗德漫游记》的四个场景而作的，共有四个乐章，主要主题由独奏中提琴奏出，有些像协奏曲的写法，但独奏者并不像一般协奏曲那样突出。这部作品受帕格尼尼委托而作，但未按委托写成小提琴协奏曲。中提琴也用了—个固定乐思，时而独奏，时而助奏，时而和乐队交融，意在刻画哈罗德这位孤独的浪漫主义艺术家的形象。

五年后的1839年，柏辽兹写出了他的戏剧交响乐《罗密欧与朱丽叶》，莎士比亚戏剧表情的真实和形式结构的自由在柏辽兹的心灵中得到了直接的反映。他在乐队中像贝多芬那样运用了合唱和独唱，全曲共有七个乐章，声乐出现在前奏和其他三个乐章中。作品既保持了古典交响曲的一些特点，又像是一—

部没有舞台表演的歌剧。在总谱的前言中，作者阐述了作品的标题，可以看作《幻想交响曲》的标题思想的延伸，其中“玛珀仙后”的谐谑曲尤其富有浪漫主义的神奇想象。在表现男女主人公爱情与死亡的两个场景时，柏辽兹采用了无声乐的纯器乐语言。他在前言中指出，器乐的语言更丰富，限制也更少，对于他的表现目的来说，这是无可比拟的更有力量的手段。

二、其他作品

到19世纪40年代为止，他一直处在他的创作旺盛期。主要作品有为纪念法国1830年七月革命而作的《安魂曲》、歌剧《切里尼》、戏剧传奇《浮士德的责罚》，并完成了理论著作《配器法》。50年代到60年代，他又创作了根据维吉尔的作品改编的歌剧《特洛伊人》，合唱《基督的童年》和根据莎士比亚的《无事生非》改编的歌剧《贝特里斯和本尼迪克》。

柏辽兹在妻子逝世后，为了谋生和还债，不得不为报纸撰写音乐评论，他的评论活动长达28年之久，对大量的名家名作给予了生动的介绍和高度的评价。同时，对当时保守而庸俗的音乐风气也进行了不懈的斗争。这些文章对西方音乐评论的发展产生了深远的影响。

作为浪漫主义标题交响乐的创始人，柏辽兹在19世纪音乐史上的重要性主要在于他的前三部交响曲，特别是《幻想交响曲》。尽管他有关音乐和标题之间的关系的思想曾被人们广泛误解，但是这些作品对几乎所有后来的标题音乐作曲家都产生了影响。他的狂热不羁的浪漫主义精神和丰富的音乐表现手段推动了交响音乐后来的发展。

第三节 门德尔松和舒曼

门德尔松和舒曼都是德国浪漫主义的重要作曲家，他们生活在同一时期，在生活、思想和创作上都有着密切的联系。

一、门德尔松

费利克斯·门德尔松·巴尔托迪（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809—1847）是德国作曲家，19世纪最富于天才的作曲家之一。虽然他在浪漫主义的影响下长大，但是他在巴赫、亨德尔和莫扎特的古典作品中找到了自己的音乐理想。他作品中的浪漫主义倾向主要体现在他很好地运用了文学和其他非音乐的因素，而他的古典主义倾向又促使他在作品中运用了优雅的传统曲式，并用一种优美而富有光彩的旋律来加以表现。

门德尔松出生于汉堡的一个富有的犹太银行家的家庭，小时候便随家庭改

信了新教，并接受了很好的艺术教育。音乐是他的主要兴趣所在，他的老师有波西米亚钢琴家和作曲家莫舍列斯和德国作曲家采尔特。门德尔松9岁开始以钢琴家的身份公开演奏，11岁演出早期的作品——钢琴四重奏，17岁写出了令人难以置信的天才作品——为莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》所作的序曲。在采尔特的教导下，他了解和研究了巴赫的一些作品。特别是1829年在他出色的指挥下，成功地恢复上演了被埋没多年的《马太受难乐》，此曲自巴赫死后一直未曾上演。这次演出促进了人们对巴赫的音乐重新产生了兴趣，成为19世纪巴赫复兴运动的一个标志。门德尔松在三四十年代成为一个知名人士，作为钢琴家和指挥家到意大利、法国等许多国家演出。



图 14-5 门德尔松像

在罗马他会见了柏辽兹，在巴黎他与李斯特和肖邦相遇。他还先后十次访问了英国，伦敦成了他除莱比锡以外的另一个活动中心。1833年回到德国后，他先后担任了杜塞尔多夫的音乐指导（1833—1835）和莱比锡的格万德豪斯管弦乐队的指挥（从1835年起），以及普鲁士国王弗里德里克·威廉四世的音乐指导（从1841年起）。1842年他协助建立了莱比锡音乐学院，对德国的音乐艺术教育做出了巨大的贡献。1847年他最喜爱的姐姐芳妮（也是一个钢琴和作曲方面的天才）去世后，他的健康状况迅速恶化。几个月后，1847年11月4日，他逝世于莱比锡，终年38岁。

门德尔松的重要作品有：五部交响曲，其中最有名的是《意大利交响曲》（1833）和《苏格兰交响曲》（1843）；清唱剧《以利亚》（1846）；钢琴曲《严肃变奏曲》（1841）；音乐会序曲《仲夏夜之梦》、《赫布里底群岛》（又名《芬加尔山洞》，指苏格兰西部的群岛，1832首演）、《平静的大海与幸福的航行》（1828）；小提琴协奏曲（1844）和两首钢琴协奏曲（1832，1837），以及钢琴作品《无词歌》（1830—1845）。

（一）管弦乐曲

门德尔松在《意大利》（1833）和《苏格兰》（1842）这两部交响曲中，分别记录了他对欧洲南方和北方的不同印象，把我们带进了浪漫主义音乐风景画的王国。在南方的意大利，阳光灿烂，生气勃勃，香客们唱着圣咏步履沉重

地行进着，人们在城市的广场上跳着欢快的萨塔雷洛舞曲。在北方的苏格兰，可以听到风笛的音响、古代的叙事歌、五声音阶的民歌旋律和苏格兰民间舞曲的节奏。门德尔松以其完美无瑕的技巧，很好地把这些色彩丰富的因素纳入了古典交响曲的结构框架之中。

门德尔松的音乐风景画的天才特别表现在他的音乐会序曲上。《赫布里底群岛》是1829年受苏格兰之行的启发而作；《平静的海与幸福的航行》是受到歌德的两首诗歌的启发而作；《仲夏夜之梦》原是莎士比亚名剧，描写古代雅典两对贵族青年，经过离奇的误会和曲折，终于和好结为夫妻的故事。门德尔松1826年为该剧而作的序曲表现了神话王国中的小精灵和一对恋人的生动形象，充满了神秘的和自由驰骋的幻想，其中谐谑曲风格的无穷动的写法是门德尔松非常爱用的。1842年他又为该剧配写了12段音乐，其中的谐谑曲、夜曲和婚礼进行曲也很著名，在音乐会上经常把它们与序曲一道作为组曲演奏。

谱例 14-3：门德尔松《仲夏夜之梦》的“谐谑曲”，音响 52

Allegro Vivace.

Flauti. *p*

Oboi.

Clarinet in B. *p*

Fagotti. *p*

Corni in D.

Trombe in D.

Timpani in G.D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

First system of a musical score. It consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat. The eighth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The ninth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo).

Second system of a musical score, continuing from the first system. It consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat. The eighth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The ninth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *p* (piano).

（二）钢琴作品

门德尔松的钢琴作品有两首协奏曲、三首奏鸣曲和几套变奏曲。他的前奏曲与赋格反映了他对巴赫音乐的兴趣。他还有一些谐谑曲性质的钢琴曲，如《行板与回旋随想曲》（作品第14号）和《 $\sharp f$ 小调随想曲》（作品第5号）。《无词歌》是他最流行的钢琴作品。分为八卷，每卷六首，每首都有不同的标题，其中有些据说是他姐姐芳妮所作。门德尔松十分擅长把艺术歌曲的抒情性渗透在这些浪漫主义的钢琴小品中，其中大部分乐曲成为此类作品的典范，如《春之歌》、《威尼斯船歌》、《纺织歌》和《慰问》等等。这些作品的手法十分精致而柔媚，并充满创新。

（三）评价

门德尔松的作品在他生前和死后的一段时间内，深受欢迎并广为流行。19世纪中叶后兴起的反犹潮流阻碍了他的音乐的传播^①。此外，浪漫主义的演奏风格使得门德尔松作品的演奏趋于感伤和夸张，从而造成对他的音乐的误解，并引起一些批评，说他是肤浅的比德麦耶式的作曲家^②。实际上，音乐上的比德麦耶特征主要体现在当时的一些二、三流作曲家的身上，而与门德尔松优雅细腻的抒情与那种多愁善感的风格并不是一回事。尽管他的性格和思想决定了他的音乐有一定的局限性，但我们仍然应该肯定他是一位具有独创性和古典主义倾向的浪漫主义音乐大师。

二、舒曼

德国作曲家罗伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810—1856）是浪漫主义音乐的一个中心人物。他在很多方面堪称浪漫主义作曲家的典范，他强调自我表现，具有强烈的抒情主义气质，并且对非音乐因素（特别是文学）与音乐之间的联系感兴趣。他在钢琴音乐和艺术歌曲的领域做出了特别重要的贡献。

1810年6月8日罗伯特·舒曼出生于萨克森州的茨威考，在莱比锡大学和海德堡大学接受的教育。他是一个书商的儿子，小时候便被文学（特别是浪漫主义文学）所吸引。他研读了歌德、扬·保尔（里希特）和拜伦的著作。有两位德国作家对舒曼影响最大，他们是E. T. A. 霍夫曼和扬·保尔。前者在莱比锡音乐报上写评论贝多芬《第五交响曲》的文章，第一次用了“音乐中的浪漫主义”的提法。后者的文学作品很感伤并富有想像力，特别是具有自

① 后来的希特勒纳粹党也曾禁止过他的音乐。

② 比德麦耶（Biedermeier）是当时在小市民阶层的家庭流行杂志上发表诗作的一个假想的庸俗作家，也指当时流行的一种家具风格。它成为一个时期的欧洲文化的代名词，指在法国大革命后的和平时期逃避在安逸的幻觉中的、没有深刻内容的多愁善感的艺术。

传因素的小说《巨人》，为舒曼所钟爱。对于舒曼这个才华横溢的浪漫主义青年来说，生活本身就是热情和幻想。1840年他毅然放弃了大学的法律课程而献身于音乐。他开始在德国音乐教师F. 维克的指导下学习钢琴，但是由于练习不当损伤了右手，失去了成为演奏家的希望。于是他更多地转向作曲和音乐评论，开始充分地发展他音乐和文学的才能。1834年他创办了《新音乐杂志》，直到1844年一直担任唯一的主编，他在这份杂志上写了大量的音乐评论文章，向当时各种虚伪的、庸俗的、肤浅的音乐现象发起了进攻。在这个为进步的、严肃的作曲家辩护的论坛上，舒曼提醒人们要重视以巴赫、贝多芬为代表的伟大的德国音乐传统，并积极推荐和维护了肖邦、勃拉姆斯等浪漫主义作曲新秀。



图 14-6 舒曼像

1840年他经过长期的追求，终于和老师维克的女儿、钢琴家克拉拉结婚，从而开始了他音乐创作的黄金时期。1843年他被聘为门德尔松等人新建的莱比锡音乐学院的教授，但是他发现自己的性格不适于当老师，于是不久便辞职了。1850年他被任命为杜塞尔多夫市的音乐指导。但是这时他在青年时代便有过症状的精神病日趋严重，迫使他在1854年辞职。同一年，舒曼企图自杀，被送进波恩附近的一家精神病院，1856年7月29日在那里逝世。

舒曼具有典型的浪漫主义者的双重性格，既有强烈和热情的外向的一面，又有温柔而富有诗意的内向的一面。他在自己评论文章中创造了这样两个想象的人物，一个叫弗罗列斯坦，另一个叫尤塞比乌斯，代表他的二重性格：一个是冲动的，另一个是敏感的。他们成为他假想的艺术家团体“大卫同盟”中的中心人物，舒曼让他们在《新音乐杂志》上各自发表相反的意见。另外还创造了一个叫拉罗大师的人，他成熟而理性，对前两个人的意见进行综合。他们的共同敌人就是艺术上的庸夫俗子，舒曼把他们叫做“费利斯坦人”（小市民的意思，借用大卫反对费利斯坦人的圣经典故）。舒曼对当时的某些二、三流的作曲家，如海尔兹等人比德麦耶式的肤浅庸俗的艺术倾向，炫技派钢琴（舒曼称之为“外国垃圾”）、沙龙音乐以及以罗西尼（舒曼将罗西尼比作蝴

100 多首艺术歌曲，包括两部声乐套曲——《妇女的爱情与生活》和《诗人之恋》。舒曼的歌曲像舒伯特那样展示了深厚的抒情性和对和声色彩的敏锐的感觉。不过，很多舒曼的歌曲比舒伯特的更富于冲动和热情。他的钢琴伴奏更有趣，也更复杂一些，比舒伯特的伴奏有更多变的织体和更复杂的对位。在这里，钢琴伴奏对于诗意和情调的表达显得更加重要，特别是对心理的描绘更加细腻。

音响 54：舒曼：《诗人之恋》第一首

（三）大型作品

虽然舒曼的大型作品有时不像小型作品那样结构统一，但是它们的确也包括许多很美和很有戏剧性的部分，例如作于 1841 年婚后的《第一交响曲》（春天）、《a 小调钢琴协奏曲》和《第四交响曲》。

舒曼的夫人克拉拉·舒曼（Clara Schumann, 1819—1896）是一位杰出的钢琴家，也是一位出色的作曲家和教师。在舒曼逝世之后，她致力于传播丈夫的作品，并和勃拉姆斯保持了一种亲密的友谊关系。她的作品有一首钢琴协奏曲、一首钢琴三重奏、一些钢琴小品和艺术歌曲。



图 14-8 克拉拉·舒曼像

第四节 肖邦和李斯特

现代钢琴在浪漫主义时期成熟，成为浪漫主义作曲家最钟爱的乐器，产生了一些新体裁和大量的优秀作品。肖邦和李斯特在这方面有着独特而突出的贡献。除了钢琴，李斯特还发明了交响诗，成为浪漫主义标题音乐的倡导者和核心人物。

一、肖邦

弗里德里克·肖邦（Fryderyk Chopin, 1810—1849）出生于波兰华沙，逝世于法国巴黎。从 1830 年他流亡法国后，在巴黎渡过了他一生的大部分时间，但是，他所创作的音乐却始终和他的故乡波兰保持着深刻的联系。因此如何看待他作品中的民族性便成了理解和评价他的首要问题。此外，肖邦是一位“钢琴诗人”，他的作品几乎全部都是为了钢琴而作的，代表了浪漫主义钢琴传统的精华。他比其他作曲家更全面地体现了钢琴的表现力和技术特征，其中富



图 14-9 肖邦像

于独创性的旋律、和声、曲式和辉煌的钢琴技巧完美地结合在一起。

肖邦的一生可以分为两个阶段来谈，第一阶段是华沙时期（1810—1830，共20年），第二阶段是巴黎时期（1830—1849，共19年）。

（一）华沙时期

在肖邦出生的时候，波兰已被俄国、普鲁士和奥地利瓜分了多次，1815年维也纳会议分赃时列强再次瓜分了波兰，俄国占去了十分之九。因此在19世纪，波兰的文学领域首先出现了反俄化的浪潮。以波兰的浪漫主义诗人密兹凯维支为代表（他是肖邦的朋友，后来一起流亡法国），主张在文学艺术中反映时代和爱国主义精神，提出“走自己的道路”，认为民族性

是高于一切的。肖邦在青少年时代便受到了这种思潮的影响。

肖邦的父亲尼古拉·肖邦是法国人，但16岁时便来到波兰（据说是为了逃避兵役）。他后来入了波兰籍，完全和这个新的祖国同化了，并产生了爱国主义的思想。这对他的孩子们，特别是弗里德里克·肖邦的影响很大。肖邦的母亲是波兰人，一共生了四个孩子，肖邦排行老二。1810年10月全家移居华沙，父亲在那里的中学教法文，以微薄的收入维持着家庭。肖邦是个既聪明又刻苦，而且异常早熟的孩子。他6岁就开始写诗，在音乐方面的天才更是令人惊讶。他几乎是自学的钢琴家，老师的课程对他似乎是多余的。正如他父亲所说，他经常不是用手指，而是用自己的心在练琴。他很小就开始在钢琴上作即兴演奏，一些早期作品便是在这时创作出来的，从中可以看出他自幼便受到了波兰民间音乐的熏陶。1817年出版的《g小调波罗涅兹舞曲》是肖邦最早的一首作品，当时他只有7岁。

除了一些早期的波罗涅兹舞曲和马祖卡舞曲，肖邦在华沙时期最重要的创作就是他的第一和第二钢琴协奏曲了。这两部作品几乎是同时完成的，它们有些像莫扎特的协奏曲，乐队的笔墨不多，钢琴起着主要的作用。其中第二协奏曲（f小调）充满天真质朴的情感，肖邦在给朋友的信中说，这首协奏曲的第二乐章（小广板）倾诉了他对康斯坦丁·格拉德科夫斯卡亚的感情，这位女高音是肖邦在音乐学院的同学，也是肖邦初恋的对象。

（二）巴黎时期

1830年，欧洲的政治骚动正在增长，在法国七月革命的鼓舞下，波兰的爱国者又重新燃起了希望，他们准备发动反抗俄国统治的起义。就在华沙起义的前夕，肖邦离开了波兰。他决定经巴黎到伦敦去。在途中他听到了华沙被俄国人占领，起义陷于失败的消息。这使他感到绝望，他正是在这种情绪下写出了《革命练习曲》的。但也有人认为这种说法缺少可信的证据^①。1831年9月，他到达了巴黎。

1832年2月26日他在巴黎的首次音乐会大获成功，李斯特、柏辽兹和贝里尼等作曲家都成为他的朋友。他进入了巴黎的上流社会，并认识了缪塞、巴尔扎克、海涅、德拉克鲁瓦等人，使自己身处于浪漫主义文学艺术的中心。他在巴黎不仅遇到了1830年动乱后逃出来的一些波兰难民，还加入了波兰文学社，与祖国的艺术和政治动向保持着联系。他在巴黎完成了更多和更成熟的作品，其中有大量的作品（特别是马祖卡和波罗涅兹）直接抒发了对祖国波兰的思念之情。1838年他与法国女作家乔治·桑成为情人，这种爱情也加速了他的天才的最后成熟。但是1847年他们又因种种原因而分了手。此后，肖邦的健康迅速恶化，1849年10月17日凌晨因肺结核逝世。他被埋葬在拉雪兹神父墓地，大约有三千人参加了他的葬礼。

肖邦的演奏风格是敏感而内省的，而不是戏剧性的。他所运用的自由速度（*rubato*）是指右手演奏节奏略为自由的旋律，同时，左手的伴奏则保持着严格的拍子。这是肖邦演奏风格中的一个重要特点。此外，值得注意的还有他高超的触键技巧和富于想像力的踏板的运用。

（三）创作

肖邦的作品主要有：2首协奏曲，3首奏鸣曲，24首练习曲，4首谐谑曲，4首叙事曲，24首前奏曲，3首即兴曲，19首夜曲，14首圆舞曲、55首马祖卡、10首波罗涅兹舞曲，1首船歌，1首摇篮曲和1首幻想曲。其中大部分是在巴黎完成的。下面仅以马祖卡、波罗涅兹舞曲和夜曲这三种体裁为例，谈谈肖邦创作的风格特征。

在肖邦的创作中，马祖卡舞曲是与他的民族根源有着特别显著的联系的一种体裁。这种舞曲融合了三种波兰民间舞曲的因素，它们是马祖尔舞曲、库亚维亚克舞曲和奥别列克舞曲。这三种舞曲都是三拍子的，其中马祖尔更为欢快热情，有强烈的重音；后两种舞曲的旋律与节奏要平稳一些。这些舞曲与圆舞曲的不同在于它们的重音不一定总在第一拍，而是可以落在小节的一拍上。肖邦在自己的55首马祖卡舞曲中利用了上述三种舞曲的不同特点，常在

^① 参见《格罗夫音乐与音乐家辞典》第4卷第294页。

一首作品中将它们并列以形成艺术上的对比，或者非常自由地发展这些特点，创作出各种各样的富于诗意的作品来。有些像一幅民间风俗画，有些把我们带到了豪华热烈的舞会，还有些已近乎揭示内心世界的抒情性的音诗了。



图 14-10 肖邦的钢琴

音响 55：肖邦：《D 大调马祖卡舞曲》

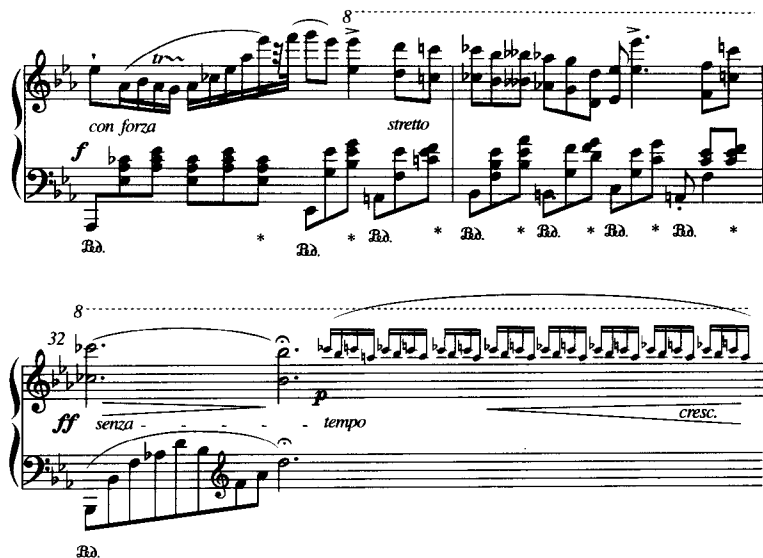
波罗涅兹原是一种波兰民间舞，文艺复兴时期进入宫廷和沙龙，19 世纪又从沙龙回到市民中，成为一种表达爱国情感的体裁，并成为波兰的象征。它一般是中速，威严而华丽，三拍子，有特定的节奏型，乐句往往结束在第三拍上。肖邦一生共创作了 10 首波罗涅兹舞曲，当然，和马祖卡一样，这也是在钢琴上演奏的风格化的舞曲。他的这两种舞曲实际上应属于民族主义音乐的最初的例子。

夜曲这种体裁据说是爱尔兰钢琴家和作曲家约翰·菲尔德（John Field, 1782—1837）首创

的，肖邦早期的夜曲也是在菲尔德的夜曲的影响下创作出来的。但是，肖邦的夜曲在情感的充实，思想的丰富，织体的多彩等各方面都是菲尔德更为感伤的沙龙情调的夜曲所不能比的。它们是梦幻般的、和声很丰富的作品，经常用 ABA 的三部曲式，很多旋律包含了写在谱上的华丽的装饰音。

谱例 14-4：肖邦：《降 E 大调夜曲》，音响 56





二、李斯特

弗朗兹·李斯特（Franz Liszt, 1811—1886）是匈牙利出生的作曲家、钢琴家。他是浪漫主义时期的一位中心人物，他漫长的一生几乎成为 19 世纪音乐的一个缩影。他在作品中发展了浪漫主义音乐的各种新的手法，并预示了一些 20 世纪思想和技巧。他发明了交响诗的形式，在和声和曲式上进行了大胆的革新，对他同时代和下一代的很多作曲家都产生了巨大的影响。作为当时最伟大的钢琴演奏家，他用他惊人的技巧在音乐会上演奏自己的作品或改编他人的作品，其效果令人神魂颠倒。他还是一位指挥家和教师，特别是在魏玛，他使自己成为新德国乐派最有影响的人物。

（一）生平

李斯特出生在匈牙利的莱丁，父亲是埃斯特哈齐宫廷中的官员。他 7 岁开始学琴，8 岁开始作曲并当众演奏，随后，一些匈牙利富豪出钱资助他进一步接受音乐教育。1821 年他来到维也纳，向贝多芬的学生车尔尼学钢琴，并向宫廷乐长萨利埃里学作曲。1822 年首次举行公开的音乐会便非常成功。贝多芬在音乐会后吻了他的前额，李斯特视之为艺术上的洗礼。1823 年他随家庭移居巴黎，继续学习作曲理论。他不仅以音乐会上的演奏轰动了巴黎社交界，而且还多次到英国演出。1826 年他写下了《超级练习曲》的初稿，这标志着他作为一个作曲家的生涯的开端。



图 14-11 李斯特家中的音乐聚会，自左向右：大仲马、雨果、乔治·桑、帕格尼尼、罗西尼、李斯特、达古夫人

谱例 14-5：李斯特：《玛捷帕》，选自《超级练习曲》，音响 57

Allegro

Cadenza ad libitum

p

*con ped.**

cresc.



在巴黎，李斯特开始思考宗教，接触圣西门主义，广泛阅读并结识了雨果、拉马丁、海涅等文学艺术家。1830年的七月革命给他带来灵感，写了革命交响曲的草稿。他还会见了柏辽兹，对刚刚上演的《幻想交响曲》留下强烈印象，启发了他后来的很多作品。1831年他第一次听了帕格尼尼的演奏，决心在当时已经改进的现代钢琴上移植其效果，次年便写下了《钟》幻想曲。1833年他还改编了柏辽兹包括《幻想交响曲》在内的多部作品。他的另一个朋友肖邦对他性格中的诗意和浪漫的一面也产生了深刻的影响。1834年以后，他的作品风格渐趋成熟。

这时李斯特与玛丽·达古伯爵夫人之间发生了恋情。1835年他们在日内瓦结婚，随后四年他们主要生活在瑞士和意大利，偶访巴黎。李斯特在此期间创作了《旅游岁月》两卷、12首大练习曲、舒伯特作品的改编曲等作品。1839年他资助了波恩的贝多芬纪念碑的建立。在首次返回匈牙利演奏期间受到热烈欢迎。他提议建立布达佩斯音乐学院，并开始把故乡的吉普赛音乐用于钢琴创作。

随后八年，李斯特继续旅欧演奏。从爱尔兰到土耳其，从葡萄牙到俄罗斯，度过了他作为钢琴演奏家的最辉煌的时期。他同时也在继续作曲，创作了一些声乐和钢琴作品，并开始起草乐队作品《浮士德交响曲》。1842年，他被任命为魏玛公爵的乐队指挥。从1844年起定期在魏玛和其他德国城市指挥音乐会。1847年在基辅开演奏会时与沙皇的妹妹卡罗林·赛因-维特根斯坦公主相遇，这位公主对李斯特的大半余生产生了决定性的影响。在她的劝说下，李斯特在1848年决定在魏玛定居，潜心指挥和作曲。随后的12年成为他创作上的多产期，包括13首交响诗在内的大量的主要作品，都是在这个时期完成的。他利用魏玛的乐队试奏和修改自己的作品，还指挥上演了柏辽兹、瓦格纳和威尔第等人的一些歌剧。此外，他还收了不少学生，使魏玛成为“新德国乐派”的一个中心。

李斯特的活动遭到学院派音乐家的反对。魏玛宫廷由于他庇护逃亡瑞士的瓦格纳而不再信任他。俄国沙皇向公爵施加压力禁止公主在魏玛宫廷内的活动。

罗马教皇不批准公主离婚，魏玛的一些公众也反对公主和李斯特的公开同居。魏玛老公爵死后，他的继任者对戏剧远比对音乐更感兴趣，这最终导致了李斯特的辞职。由于他在魏玛的处境越来越困难，他不得不在1861年8月离开魏玛。

离开魏玛后的八年李斯特主要居住在罗马，以写宗教音乐为主。1863年他进入宗教机构，受到教皇接见，并于1865年接受了天主教会的神职。他写了奥皇的加冕弥撒曲，以及两首半自传性的乐队作品。晚年他定期奔波于罗马、魏玛和布达佩斯三地之间，受到很多作曲家的拜访，也教出了很多钢琴家。他的晚期作品有很多和声上的创新，例如《乌云》和《死神恰尔达什》，有些甚至预示了德彪西的印象主义。1885年，德彪西来罗马拜访李斯特时，李斯特曾意味深长地劝他去教堂听帕勒斯特里纳和拉索的作品。1886年，李斯特在75岁生日时做了最后一次欧洲各地的旅行演奏。7月初他去拜罗伊特出席孙女的婚礼，观看了几部瓦格纳的歌剧，7月31日病逝在那里。

（二）钢琴作品

李斯特的钢琴作品占据他音乐创作的绝大部分。他最初的成熟作品是1834年的一部根据拉马丁的诗歌即兴创作的钢琴曲。1835—1839年他主要创作了《12首超级练习曲》，《帕格尼尼练习曲》和前两卷《旅游岁月》，这些作品后来在魏玛都作了修改。1847年他单独出版了第四首超级练习曲《玛捷帕》，对结尾作了小改动以适应这个著名的波兰流亡贵族的故事（根据雨果的诗歌写成）。1848年以后的一个时期中，他写出了他的三首最伟大的钢琴作品：《大音乐会独奏曲》（1849），《谐谑曲与进行曲》（1851）和《b小调奏鸣曲》（1852—1853）。《大音乐会独奏曲》是“三合一”曲式。这是对古典奏鸣曲式的因素的一种重新安排，通常由四个部分组成。《b小调奏鸣曲》是19世纪钢琴

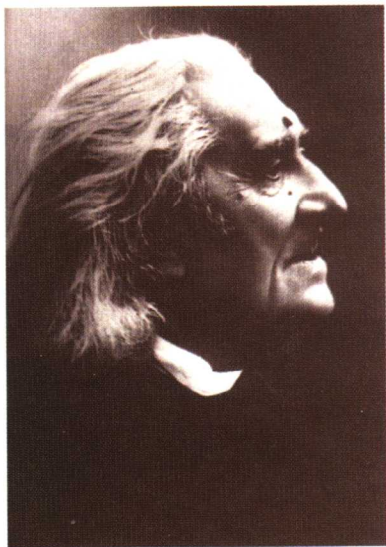


图 14-12 晚年李斯特

文献的杰作之一，充满伟大的戏剧力量和抒情的表现力，情绪多变，但并不企图讲述一个故事，它的结构合乎逻辑地建立在纯音乐的基础之上。作品成功地运用了主题变形的手法，音乐材料极为节省，也是“三合一”的曲式：

呈示部—展开部（1）—慢乐章—展开部（2）—再现部—尾声。

李斯特的《匈牙利狂想曲》前15首完成于1851年到1854年，运用了传统的匈牙利旋律和装饰技巧作为高难度的音乐会作品的基础。

李斯特 60 年代的钢琴作品大多带有宗教性质，最重要的作品之一是用巴赫第 12 首康塔塔（《眼泪、叹息》）的帕萨卡里亚主题作的《变奏曲》，其中半音化的运用十分突出。70 年代，他的风格变得更加严格和朴素，带有很长的单音段落和许多全音阶和弦，常常避免明确的终止式，调性模糊。过去的辉煌性减少，常有奇怪的隐退气氛，预示了印象派的和声。这些变化的原因之一可能是他现在不再为公众创作，而是为自己创作了。

李斯特在 80 年代还写了很多匈牙利风格的作品，如《匈牙利狂想曲》第 16~19 首。比起以前的几首，这几首的辉煌性减少而试验性增多。他在这个时期还改编了 5 首匈牙利民歌，预示了巴托克后来的工作。

除了创作的作品，他还有很多改编的作品，这些作品也可分为两类：（1）完全忠实于原作的直接改编；（2）对原作加入演绎的成分，或以他人作品的素材写成幻想曲。他一生都喜欢在钢琴上改编著名的交响曲或歌剧咏叹调，这对浪漫主义优秀作品的传播起到了很好的作用，同时也开拓出了一些新的键盘技巧。

（三）管弦乐作品

在李斯特开始写管弦乐作品之前，他已写过一些钢琴和乐队的作品，如两首钢琴协奏曲（作于 30 年代，后在魏玛修改）和以《愤怒之日》为基础的变奏曲《死之舞》，第一钢琴协奏曲从舒柏特的《流浪者幻想曲》那里借用了“四合一”的曲式，四个部分的主题互相之间也有联系。

李斯特在魏玛的早期管弦作品因担心缺乏配器技巧而请了助手为他展开缩谱。在公主的坚持下，他后来不再用这种办法，完全依靠自己修改定稿。他的前 12 首交响诗（共 13 首）是 1848—1858 年在魏玛创作的。他发明了交响诗这个词，用来指不严格遵守古典曲式和以某种文学性或描绘性的乐思为基础的作品。如《匈奴之战》来自绘画，《玛捷帕》来自诗歌，《哈姆雷特》来自戏剧，《普罗米修斯》和《奥菲欧》来自神话，等等。有些最初是作为音乐会序曲（如《塔索》、《前奏曲》等）或利用早期作品扩展而成（如《玛捷帕》等）。这些作品通常是单乐章的，它们的结构常由标题内容来决定。

李斯特的标题音乐的思想，与柏辽兹和后来的很多交响诗作曲家不同，他企图表现一般概括性的思想而不是用音乐描绘现实。这些交响诗总谱的前言大都是公主或彪罗写的，虽然他们企图给听众一些音乐后面的思想，但是经常与李斯特的实际作品不符。对李斯特来说，音乐结构总是比场景描绘更为重要。

《前奏曲》是李斯特最著名的一首交响诗。最初是一首未出版的男声合唱曲的引子。合唱共有四个部分，歌词作者是法国普罗旺斯诗人约·奥特兰。李斯特的助手后来把它写成管弦乐，李斯特进行修改后，决定把这个引子作为一个独立的作品，因而不得不为它寻找一个“标题”。他找到了拉马丁的诗歌

《前奏曲》，这首诗表现了一种对人生的沉思，其中把田园和战斗的因素紧密联系在一起，这也是这首诗歌与李斯特音乐的唯一共同之处。主部主题取自原合唱的第三部分，按照典型的“主题变形”手法加以处理，以各种面貌贯穿于全曲。而且，主题的每一个新的变形往往都是和标题内容联系在一起的，整个作品的结构因此非常严谨。

谱例 14-6：李斯特：交响诗《前奏曲》的主题变形，音响 58

Andante

(a)

1st theme

Andante maestoso

2nd theme

Allegro marziale

(b)

魏玛时期的其他重要的乐队作品还有《浮士德交响曲》和《但丁交响曲》。它们和交响诗一样都是标题性的。前者作于 1854 年，共有三个乐章，分别表现浮士德、格雷卿和梅菲斯特，后来又加上了一个有男高音和男声合唱的第四乐章，整个作品具有李斯特音乐的很多典型特征。李斯特晚年的最后一部交响诗是《从摇篮到坟墓》（1881—1882）。它受一幅画的启发而作，是一部面向未来的苦涩的作品。此外，李斯特还写了一些室内乐曲、管风琴曲、艺术歌曲和宗教或世俗的合唱作品。其中有两部清唱剧——《基督》和《圣伊丽莎白传奇》（1860 年代完成于罗马）比较突出。伊丽莎白是 13 世纪的匈牙利公主，生前以扶困济贫著称，死后被迫认为圣徒。《基督》是一部比仪式音乐更为亲切和更有个人色彩的作品。歌词以《圣经》为基础，分为三个部分：圣诞清唱剧，基督生活场景辑录，受难与复活。

第五节 勃拉姆斯

约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833—1897）是浪漫主义高峰时期的一个有古典主义倾向的作曲家。尽管他的音乐充满了强烈的浪漫主义气息，但是在形式上却是非常传统和严谨的。他不写歌剧，也不写标题音乐，而是孤独地捍卫着德奥古典音乐大师们的伟大传统。他的作品深沉含蓄，具有抒情和内省的气质。一方面，他热爱传统和古老的音乐。在他的笔下，古典主义的无标题交响曲、协奏曲和室内乐得到了进一步的发展。另一方面，他也非常热爱民间音乐，用德国民歌和吉普赛音乐的素材创作了一些广为流传的作品。他虽然常被称为保守派，但却是真正的创新者，他的作品对 20 世纪音乐产生了重要的影响。

勃拉姆斯出生在德国汉堡的一个低音提琴师的家庭。童年时便向父亲学习音乐，显示出钢琴演奏上的才华。虽然起初他只能在剧院或酒馆以演奏或伴奏为生，但从 1853 年起，他在他的朋友，小提琴家约阿希姆的引见下，认识了李斯特和舒曼。特别是舒曼对勃拉姆斯的天才非常赞赏，为此还在《新音乐杂志》上写了一篇名为《新的道路》的文章。1856 年舒曼因精神失常而逝世后，勃拉姆斯压抑了他对克拉拉的爱情，与她保持了终身的友谊关系。1863 年以后，勃拉姆斯大部分时间居住在维也纳。

1876 年他完成了《第一交响曲》，他在这部作品的创作上花去了 20 多年的时间，使之成为贝多芬之后的一部真正的交响曲力作。他一生共写了四部交响曲，在形式结构上都忠于古典主义精神，成为浪漫主义交响曲的经典之作。例如《第四交响曲》的末乐章，是采用巴洛克时期的帕萨卡利亚形式作的一个庞大的变奏曲。在其他方面，如配

器、和声效果和强烈的抒情性等方面，他却融入了浓郁的浪漫主义因素。他的其他器乐作品还有很多协奏曲、室内乐、钢琴曲和管弦乐曲。在声乐作品方面，他有大量的艺术歌曲和合唱作品传世，包括著名的《德意志安魂曲》（1868），歌词取自马丁·路德翻译的德文《圣经》。他的艺术歌曲继承了舒柏



图 14-13 勃拉姆斯像

特和舒曼的传统，但又充分展示了他个人的特点，既有严肃而深沉的，也有朴素而欢快的，十分丰富。晚年，他也曾作为指挥家广泛游历各地，主要演奏自己的作品，并获得极大声誉。他在克拉拉逝世后不到一年死于肝癌，被安葬在维也纳中央公墓的贝多芬和舒伯特墓的附近。

音响 59：《第一交响曲》末乐章片段

小 结

本章所讲的七位作曲家可以称之为最典型的浪漫主义作曲家。因为浪漫主义音乐在他们手中达到了最辉煌的顶峰。在这个时期形成的各种新体裁，如艺术歌曲、标题交响曲、交响诗、钢琴小品等，都产生了最优秀的作品。一些老的体裁，如无标题交响曲、协奏曲和室内乐，也不同程度地呈现出新的面貌。

复习思考题

一、问答题

1. 浪漫主义音乐的主要特征是什么？
2. 简述 19 世纪标题交响曲的发展。

二、名词解释

1. 《菩提树》
2. 固定乐思
3. 音乐会序曲
4. 《新音乐杂志》
5. 马祖卡

三、选择题

1. 舒伯特艺术歌曲中爱用的手法有：

- | | |
|----------------|-------------|
| A 大小调式之间的转换 | B 三度关系和等音转调 |
| C 钢琴伴奏对歌词细节的描绘 | D 所有以上三点 |

2. 柏辽兹在《幻想交响曲》中用定音鼓表现：

- | | |
|-------------|------------|
| A 地狱骷髅碰撞的声音 | B 主人公孤独的形象 |
| C 远方的雷声 | D 死亡的预兆 |

3. 以下哪首不是音乐会序曲：

- | | |
|------------|----------------|
| A 《赫布里底群岛》 | B 《仲夏夜之梦》 |
| C 《以利亚》 | D 《平静的海与幸福的航行》 |

4. 以下哪种乐曲不是三拍子的：

- | | |
|-------|--------|
| A 谐谑曲 | B 马祖卡 |
| C 夜曲 | D 波罗涅兹 |

5. 李斯特的交响诗有多少首？

- | | |
|--------|--------|
| A 20 首 | B 13 首 |
| C 12 首 | D 10 首 |

第十五章 19 世纪的歌剧

19 世纪的歌剧在欧洲的不同国家有着不同的发展路线。总的看来存在着三条主要线索，分别发生在法国、德国和意大利。这三个国家的歌剧在对本国传统的继承和互相的影响中向前发展，呈现出各自鲜明的特色。下面对它们分别加以论述。

第一节 法国歌剧

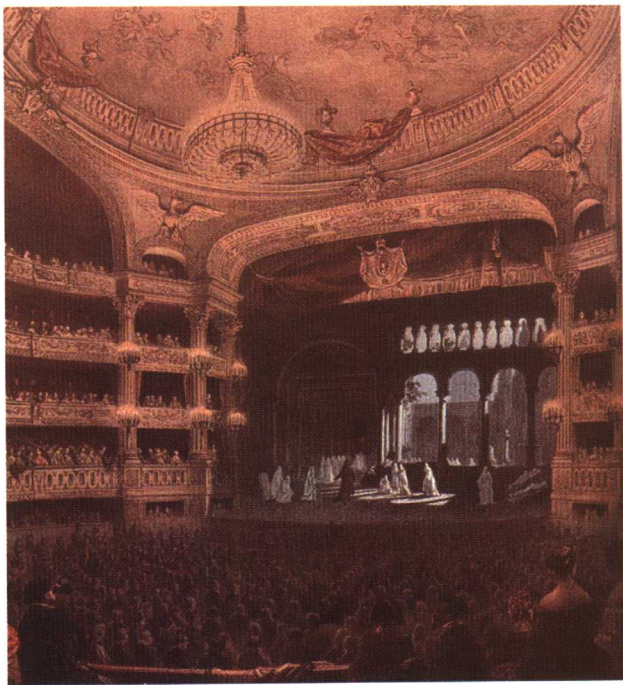
19 世纪法国歌剧的形式十分多样化，主要有以下四种：

一、大歌剧（Grand Opera）

1820 年以后，随着法国中产阶级的大量增长，一种新型的歌剧诞生了，这就是法国大歌剧。这种大歌剧遵循吕利以来在法国流行的时尚，并迎合了中产阶级观众的兴趣，采用大规模的戏剧构思，并强调宏伟壮观的戏剧场面的展示。它通常采用历史题材，经常出现人物众多的场景和紧张的戏剧冲突，乐队、舞蹈与合唱的运用也很有效果。脚本作者斯克里布（Eugene Scribe, 1791—1861）和作曲家梅耶贝尔（Giacomo Meyerbeer, 1791—1864）在 19 世纪 30 年代创立了这种体裁，使之成为法国歌剧的各种形式中最有影响的一种。梅耶贝尔最有代表性的大歌剧是《胡格诺教徒》（1836）。这部大歌剧的终场证实了梅耶贝尔把独唱、合唱和乐队与有效果的戏剧相结合的能力。

音响 60：梅耶贝尔：《胡格诺教徒》选段

1830 年前后的大歌剧的重要作曲家还有奥柏（Francois Auber, 1782—1871）的《波蒂契哑女》（1828）和阿列维（Jacques Halevy, 1799—1862）的《犹太女》（1835）。甚至意大利作曲家罗西尼也为巴黎写了一部优秀的大歌剧《威廉·退尔》（1829）。法国大歌剧的传统在 19 世纪很活跃，贝里尼的《清教徒》、威尔第的《阿依达》和瓦格纳的《黎恩济》等都受到了这种体裁的影响。



■ 图 15-1 法国大歌剧的演出

二、喜歌剧 (Opera comique)

法国喜歌剧与大歌剧并行发展, 和 18 世纪一样, 二者的区别在于这种喜歌剧用对白而不用宣叙调。规模一般比大歌剧要小一些, 音乐也更简单, 要求的演员较少, 不用历史题材, 情节是喜剧性的或感伤的。奥柏的《魔鬼兄弟》(1830) 是这种题材的一个著名的例子。比才 (Georges Bizet, 1838—1875) 的《卡门》(1875) 由于采用了对白而被划归喜歌剧类型^①, 不过, 它的现实主义内容和强烈的异国情调使比才的这部杰作更加接近 19 世纪后期出现的一些有现实主义倾向的歌剧, 而不是这种较早的喜歌剧。

《卡门》是根据法国批判现实主义小说家梅里美的作品改编的, 故事的背景在西班牙,



■ 图 15-2 比才像

^① 后来, 也有作曲家为《卡门》的对白谱写了宣叙调。

富于浪漫主义者所向往的异国情调。比才在保持原作的社会批判性的同时，把唐·何塞写成一个软弱的、值得同情的人，加入了米开拉这个农村姑娘与卡门的形象形成对照，对卡门的形象也作了一些理想化的处理。音乐的节奏和旋律充满活力，配器也十分优美，使用了西班牙民间音乐的因素和比瓦格纳更精炼而有效的主导动机。尽管这部歌剧的首演并不成功，但是后来却成为舞台上演出最多的歌剧之一。

音响 61：比才：《卡门》选段，“哈巴涅拉”

三、谐歌剧（Opera bouffe）

谐歌剧又称轻歌剧，出现于法国的第二帝国期间。当时正是拿破仑第三称帝的时候，严肃歌剧受到审查，而谐歌剧却有可能自由地对帝国进行讽刺。谐歌剧从喜歌剧发展而来，但更强调喜歌剧中的机智讽刺的因素。这种体裁的主要作曲家是奥芬巴赫（Jacques Offenbach，1819—1880），他于 1860 年前后在巴黎创立了这种充满喜剧色彩的歌剧形式，代表作品有《地狱里的奥菲欧》（1858）和《美丽的海伦》（1865）等。奥芬巴赫的这些谐歌剧对英国的吉尔伯特和萨利凡（《日本天皇》，1885）和奥地利的小约翰·斯特劳斯（《蝙蝠》，1874）产生了影响。这种歌剧生动活泼、通俗易懂，其娱乐性的价值也是不能低估的。

四、抒情歌剧（Lyric Opera）

抒情歌剧是一种介乎于喜歌剧和大歌剧之间的形式，也就是说，它的规模比喜歌剧大，但又比大歌剧小。它的题材主要取自浪漫的戏剧或幻想的文学，音乐上强调优美抒情的旋律。最著名的抒情歌剧是古诺（Charles Gounod，1818—1893）的《浮士德》（1859）。他明智地选择了歌德这部庞大作品的第一部分来改编，主要表现浮士德和格丽卿的爱情悲剧。该剧具有优雅的抒情风格，旋律迷人，表情充分而又适度。古诺的其他作品还有歌剧《罗密欧与朱丽叶》和一些喜歌剧。在古诺之后，值得一提的还有圣-桑斯（1835—1921），他作有一部重要的抒情歌剧《参松和达丽拉》。

除了以上四类歌剧，柏辽兹的音乐戏剧作品在法国歌剧的历史上也占有一个独特的地位。他的《浮士德的责罚》虽不是一部歌剧，但却是由一系列的戏剧场景构成的，很好地运用了独唱、合唱和管弦乐队。他在 1856 年到 1858 年创作的歌剧《特罗伊人》也像大歌剧那样利用豪华宏伟的历史题材，但是其严肃的音乐却说明它是吕利、拉莫和格鲁克为代表的法国古典传统的一部巅峰之作。

第二节 德国歌剧

在 19 世纪浪漫主义的潮流中，德国歌剧出现了很大的创新和很有特色的作品。主要的代表是威伯和瓦格纳。

一、威伯与德国浪漫主义歌剧

德国 19 世纪浪漫主义歌剧的代表人物是威伯，他的歌剧《魔弹射手》1821 年在柏林的上演，标志着德国浪漫主义歌剧的开端。

卡尔·玛利亚·冯·威伯 (Carl Maria von Weber, 1786—1826) 出身于艺术之家，父亲是乐师和巡回剧团的领班。威伯自幼随父母到处演出，熟悉并热爱戏剧和音乐艺术。在音乐上他主要师从于海顿的弟弟米夏依尔·海顿和德国作曲家和管风琴家格·约·福格勒。威伯在 1813 年成为布拉格歌剧院的指挥，1816 年又担任了德累斯顿的同样职位。他一生创作了十部歌剧和一些戏剧配乐，其中除了《魔弹射手》，还有《优兰塔》(1823) 和《奥伯龙》(1826) 等。



图 15-3 威伯像

德国浪漫主义歌剧强调了德国的民族特点，把本国固有的歌唱剧、法国歌剧和德国音乐与其文学传统之间的互相影响等诸多因素结合在一起，在许多方面都不同于当时的法国和意大利歌剧。它的情节采用神话故事的因素，超自然的事件和大自然的背景不是一种装饰性的东西，而是与主人公的命运纠缠在一起，代表善的主人公最终战胜代表恶的魔鬼，从而获得拯救。音乐上运用德国民间歌曲式的旋律，并为了戏剧表现的目的利用半音化和声与乐队配器的丰富色彩，强调音乐织体的内声部，而不是像意大利歌剧那样专注于旋律。

《魔弹射手》典型地体现了以上这些特征。它的情节采取了常见的德国民间故事，序曲开始处四支圆号的和声描绘了德国的幽静而迷人的黑森林。它与 19 世纪初的很多歌剧序曲不同，不再是各种曲调的大杂烩，而是像贝多芬的

序曲那样，用了一个交响性的带慢引子的奏鸣曲式。而且，它还引用了这部歌剧之中的一些音乐主题。第二幕的狼谷场景表现主人公在午夜的妖魔世界中铸造百发百中的魔弹，用令人惊奇的半音和声和乐队效果创造出一种神秘而恐怖的气氛。例如在弦乐震音的背景上，用小号、长号、单簧管和圆号的增减音程和半音和声来表现魔鬼。这个场景还运用了“音乐话剧”（melodrama）的因素，这是一种把说白和背景音乐结合在一起的戏剧形式。

音响 62：威伯：《魔弹射手》狼谷场景片段



图 15-4 《魔弹射手》插图

威伯之后 20 年间的德国歌剧出现了一些值得注意的二流作曲家的作品，如马施纳（1795—1861）和罗尔津（1801—1851）的歌剧创作。有些作品来自威伯的影响，并在情节和音乐风格上预示了瓦格纳，有些作品则属于喜歌剧的风格。此外，1830—1850 年间，法国喜歌剧和历史题材的正歌剧也曾在德国流行一时。

二、瓦格纳和他的乐剧

里夏德·瓦格纳（Richard Wagner, 1813—1883）是音乐史上最有影响，也最有争议的一位音乐家。原因有二：一是因为在他漫长的一生中，接受了来自文学、哲学、政治的各种影响，思想变化无常；二是由于他坚持音乐应服务于戏剧表现的信念，对浪漫主义歌剧作出了大胆的改革，艺术上极具独创性。

瓦格纳出生于德国的莱比锡，早年通过自学接触了大量的古典和浪漫派前辈大师的音乐作品，同时对文学和哲学也有极大的兴趣。他在青年时代思想激



■图 15-5 瓦格纳像

进，赞同费尔巴赫和巴枯宁等人的理论，用自己的音乐作品和文章批判基督教和资本主义，为艺术家的悲惨命运发出抗议之声。他的第一部成熟的作品是《漂泊的荷兰人》（1843）。这部歌剧继承了威伯和马施纳的传统，由作曲家自作脚本，采用神话题材和一些音乐动机的再现，对海上风暴的背景也有生动的音乐表现。主题思想依然是男主人公通过女主人公无私的爱情而获得拯救。他随后创作的《唐豪瑟》（1845）和《罗恩格林》（1850）是最后两部重要的德国浪漫主义歌剧。前者以中世纪传奇为基础，在音乐上融合了法国大歌剧的因素。

后者更为成熟，仍然用神话与现实相结合的手法，揭示了现实中真正的艺术家的理想难以实现的悲惨处境。音乐上运用了更加丰满和更有个性的配器，音乐的织体也更加连贯，传统歌剧中的分曲结构的痕迹已经较少，并出现了一种新型的朗诵性的唱法，这是后来瓦格纳在他的乐剧中大量采用的。可见在这些早期的歌剧中，瓦格纳已经在逐渐克服意大利歌剧的一些缺点，为他后来的进一步改革提供了实践的基础。

在 1848 年欧洲资产阶级民主革命浪潮的推动下，1849 年爆发了德累斯顿起义，思想激进的瓦格纳积极参加了这次起义，失败后他受到通缉，被迫流亡瑞士长达 14 年之久。在流亡的最初两年中，他完成了三部理论著作《艺术与革命》、《未来的音乐》和《歌剧与戏剧》，形成了他的歌剧改革的思想体系。

在《罗恩格林》之后，瓦格纳开始把他的歌剧叫做乐剧，以便使之与当时的意大利歌剧和法国歌剧区别开来。从 1852 年起，他开始创作系列乐剧《尼伯龙根的指环》（包括《莱因的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》和《众神的黄昏》四部乐剧），企图实现他的改革理想。这部庞大的作品用了近 20 年才完成，它以中世纪北欧的神话故事为基础，揭示了人们对金钱和权力的追逐必然导致灭亡的思想。瓦格纳仍然是自作脚本，四部剧中的人物、情节和音乐动机都是彼此联系和贯穿发展的。瓦格纳认为他的乐剧是“综合艺术品”（Gesamtkunstwerk），因为在这些乐剧中，情节、诗歌、舞台设计、表演和音

乐是被综合成一个有机的整体来表现一个统一的戏剧思想的。瓦格纳还认为，他的乐剧分为外在戏剧和内在戏剧，外在戏剧是指舞台上描绘和歌唱着的事件，而内在戏剧则是指管弦乐队对情节所做的无词的评论。

在瑞士期间，他的思想发生了重大的变化，他接受了叔本华的悲观主义哲学。1857 年完成了《特里斯坦和伊索尔德》这部他流亡期间最重要的乐剧，其中渗透了叔本华悲观主义哲学思想的影响。1864 年他得到赦免回国，并得到了巴伐利亚的路德维希二世的支持和保护。他在拜罗伊特建造了自己的剧院，以便能以理想的状态演出他的乐剧。他完成了《纽伦堡的名歌手》，表现文艺复兴时期下层人民的故事，亲切、乐观，嘲笑了艺术上的保守主义。在他最后的一部乐剧《帕西法尔》中，他返回了基督教的神秘主义。他的最后一篇论文是《艺术与宗教》。



■ 图 15-6 拜罗伊特节日剧院

瓦格纳乐剧的音乐特点主要有以下几点：

(1) 瓦格纳彻底打破了意大利歌剧的分曲编号的结构，每一幕的音乐都是连续不断的。

(2) 他的乐剧以主导动机的运用而著称。这是一种与特定的角色、物体、情感或意念有联系的反复出现的音乐动机。它为瓦格纳提供了一种使音乐和戏剧都获得统一的手段。例如在《尼伯龙根的指环》中，主导动机非常之多，几乎是连续使用，构成一个密集的主导动机网。它们既可以通过主题之间的类似暗示它们的联系，也可以通过主题的变形或其他主导动机的对位结合来暗示情节发生的变化。

(3) 瓦格纳的音乐是用一种“无穷尽的旋律”加以展开的。这是一种音乐织体，其中的主导动机和它们的再现与变化，提供了一种旋律材料的不间断的流动，很少有终止式或明显的停顿的痕迹。

(4) 瓦格纳的半音化和声，持续的离调和转调，以及对终止式的避免使音乐表达了空前炽烈的主观情感，并使传统的调性体系逐渐走向解体的边缘。

(5) 瓦格纳还是一位配器的大师，在他的乐剧中空前地提高了管弦乐队的作用。

下面的例子选自《特利斯坦与伊索尔德》(谱例 15-1)，这部歌剧是瓦格纳个人风格的一个顶点。这种风格对后世产生了很大的影响。在这个第一幕第五场的片段中，我们再次听到了前奏曲中首次出现的含有“特利斯坦和弦”的主导动机。它在全剧中占有很重要的地位，以独特的半音和声和旋律进行构成了暗淡、忧郁和焦虑不安的表情，表达了永无止境的热烈而痛苦的欲求和渴望。在这里，情节、场景和主导动机紧密地结合在一起，形成第一幕的一个高潮。

谱例 15-1：瓦格纳：《特利斯坦与伊索尔德》第一幕片段，音响 63

und führen die Hand wieder an die Stirn
rallent. **Langsam**

Hob. Viol. Egl. H. Bkl. Fag. u. c. Br. u. Vcll. p

Dann suchen sie sich wieder mit dem Blick, —

sehr ausdrucksvoll

Hob. Holzbl. f

senken ihn verwirrt —

Fl. Hob. Ki. Fgl. H. p

und heften ihn wieder mit steigender Sehnsucht auf einander.)

Fl. Viol. Holzbl. u. Horn *p* *sf* *più f*
Hob. u. Kl. *Ad* *

Isolde (mit bebender Stimme)

Tri stan! Tristan (überströmend)
I - sol - de!
Br. u. Vell *ff* Harfe *p* Bn. u. Vau. Fag. *cresc.*
Ad *Bhi* *

(an seine Brust inkend)

Treu - - lo - ser Hol - der! (Er umfasst sie mit Glut.)
Se - lig ste
Lebhaft mit Steigerung
Viol. u. Hr. *str.* *fp*
Ad *

(Sie verbleiben in stummer Umarmung.)

Frau!
cresc
Ad * *Ad* * *Ad* * *Ad* * *Ad* * *Ad* *

第三节 意大利歌剧

19 世纪意大利的音乐史主要是歌剧的历史，从世纪初的罗西尼到世纪末的普契尼，意大利的作曲家为歌剧艺术谱写了新的灿烂篇章。

一、罗西尼

19 世纪初主要的意大利歌剧作曲家是罗西尼（Gioachino Rossini, 1792—



图 15-7 罗西尼像

1868)。他具有明显的旋律和舞台效果方面的天才，这使他很快地获得了成功，成为当时欧洲最知名的作曲家。18 岁到 30 岁之间，他创作了 32 部歌剧和 2 部清唱剧，此外还有 12 首康塔塔、2 部交响曲和一些其他器乐作品。他最好的正歌剧是《坦克雷迪》（1813，根据伏尔泰的剧作），《奥赛罗》（1816）和《湖泊女郎》（1819，根据斯各特的《湖上夫人》改编）。

罗西尼特别擅长写喜歌剧，在这方面他的作品历久常新。例如《意大利少女在阿尔及利亚》（1813）、《灰姑娘》（1817）、《贼鹊》（1817）等。他的杰作《塞维利亚的理发师》（1816）和莫扎特的《费加罗》和威尔第的《法尔斯塔夫》同为意大利喜歌剧的最优秀的范例。

1823 年罗西尼访问了伦敦，次年定居巴黎。在法国写下的一些作品中包括大歌剧《威廉·退尔》（1829），在他一生剩下的 40 年中，他没有再写歌剧，而只写了一些宗教音乐、歌曲和钢琴小品。对新的浪漫主义信条的天生的反感，可能是他在这时自动终止其歌剧创作生涯的一个原因。他主宰了 19 世纪上半个世纪的意大利歌剧，代表了意大利人的根深蒂固的信念，即：歌剧在本质上是歌唱艺术的最高体现。它的基本目的是用流畅悦耳的音乐愉悦和打动听众，并使之流行。这种民族的理想对于德、法两国的不同的歌剧观念是一种重要的抗衡力量。

罗西尼歌剧的风格特征是：旋律容易记忆，乐队伴奏的织体很简洁。节奏很有活力，乐句的划分很清晰。和声布局虽不复杂，但常有创新。和其他 19 世纪初的作曲家一样爱用与主调并置的三度调性，常用它来连接主调和属调。

他的咏叹调往往由一段慢速的“卡瓦蒂纳”（也译“谣唱曲”）和随后的一段稍快的、更加辉煌的“卡巴莱塔”组成，并常与宣叙调、重唱或合唱组成一个个场景。他把咏叹调中的花腔段落在乐谱上完整地写出，目的是要控制歌手过分的即兴发挥。下面的例子就是这样一首带花腔的著名咏叹调，选自《塞维利亚的理发师》第一幕第二场的罗西娜的谣唱曲“刚才我听到一个声音”。

音响 64：罗西尼《塞维利亚的理发师》选段，“刚才我听到一个声音”

二、多尼采蒂和贝里尼

多尼采蒂（Geatano Donizetti, 1797—1848）是 19 世纪前半叶最多产的意大利歌剧作曲家之一，他的作品除了 70 部歌剧，还有 100 首歌曲、几首交响曲、清唱剧、康塔塔、室内乐和教堂音乐。他最有生命力的作品是正歌剧《拉莫摩尔的露契亚》（1835），《夏蒙尼的林达》（1842），法国喜歌剧《军中女郎》（1840），喜歌剧《爱的甘醇》（1832）和《唐·帕斯夸勒》（1843）。虽然多尼采蒂在写作旋律和创造戏剧效果方面很有天才，但是他的很多音乐是公式化的。他的创作速度很快，并想迎合观众的趣味，音乐有粗涩、原始和有冲击力的特点，适于表现情感夸张的场面。和声节奏和配器虽然时常有些单调，但其中也不乏一些优秀的篇章。总的看来，他的喜歌剧更为优秀，《唐·帕斯夸勒》甚至可以和罗西尼的《理发师》媲美。他是威尔第的直接先驱者，两人的共同处在于他们都依赖于意大利公众的趣味和评价，他们的作品都深深植根于意大利人民的生活之中。

贝里尼（Vincenzo Bellini, 1801—1835）的音乐风格极为抒情细腻，旋律极为优雅，和声富于色彩，并带有一种很有表现力的忧郁，这使得人们常把他的音乐与肖邦的夜曲相联系。他一生作了 10 部正歌剧，最知名的是《梦游女》（1831），《诺尔玛》（1831）和《清教徒》（1835）。《诺尔玛》中的“圣洁女神”一段是他优美而精致的美声旋律的典型例子。

音响 65：贝里尼《诺尔玛》选段，“圣洁女神”

三、威尔第

威尔第（Giuseppe Verdi, 1813—1901）是意大利最伟大的歌剧作家。他的生涯实际上构成了 19 世纪后半叶的意大利音乐史。他的 26 部歌剧中的第一部作于 1839 年，最后一部作于 1893 年，横跨了 54 年的漫长岁月。他从没有和意大利歌剧的优秀传统决裂，对浪漫主义的影响，他的接受是比较缓慢的。他坚信，每一个国家应该发展自己独特的民族的艺术风格，而不应盲目接受外来的影响。他所接受的外来的东西都是经过消化的，完全融合成自己的音乐语言的一部分。他认为意大利人所喜爱的歌剧是一种表现人性的艺术，独唱声

乐旋律是最重要的因素。他是在坚持这一点的基础上向梅耶贝尔和瓦格纳学习的，因此他在自己的发展过程中很好地处理了继承和吸收的关系，最终带给意大利歌剧一种难以超越的完美境界。

在他生活的年代，意大利人正在为反抗奥地利的统治和争取国家的重新统一而进行着不懈的斗争。威尔第也非常关心祖国的命运。在他的一些早期歌剧中，包含了体现民族主义和爱国主义思想的内容，例如《纳布科》中的合唱“飞吧，我的思想”。它几乎成为一首爱国歌曲。威尔第逝世时，人们唱着这首歌为他送葬。

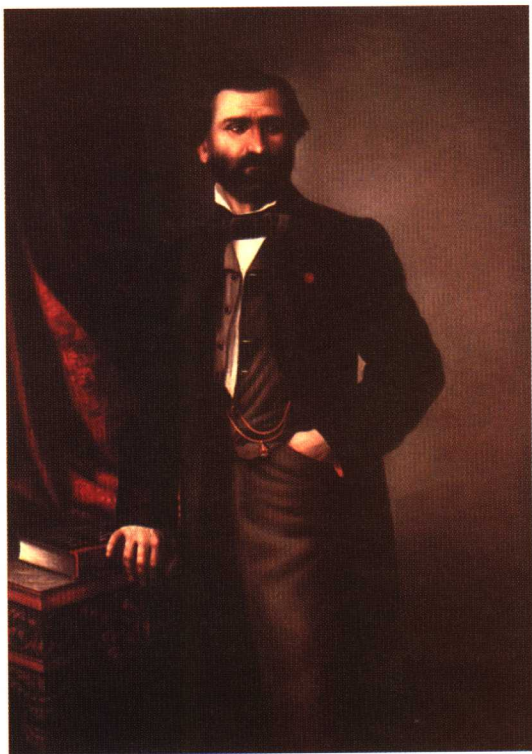


图 15-8：威尔第像

音响 66：威尔第：合唱“飞吧，我的思想”，选自歌剧《纳布科》

威尔第的创作可分为三个时期：早期到 1853 年为止，主要作品有《路易斯·米勒》、《利戈莱托》、《游吟武士》和《茶花女》（1853）。中期从 1853 年到 1871 年，重点作品有《假面舞会》、《命运的力量》、《唐·卡洛斯》和《阿伊达》（1871）。晚期从 1871 年到 1893 年，只包括他两部最后的杰作《奥塞罗》（1887）和《法尔斯塔夫》（1893）。威尔第的全部歌剧几乎都是正歌剧，大部分取材于浪漫主义作家的文学作品。

1. 早期作品

威尔第的很多早期作品受到贝多芬、贝里尼、多尼采蒂和梅耶贝尔的影响。他的歌剧一般有四幕，或三幕加一个序幕。在第二和第三幕的结尾有重唱的终曲。第四幕经常以一个沉思性的场景开始。他的声乐风格很广泛，从朗诵性的旋律直到高度抒情的旋律。他还努力避免歌剧的分曲结构所带来的分割感。当时，他的主要的脚本作者是皮亚维（Francesco Piave）。

威尔第早期作品中的合唱值得注意，《纳布科》（1842）的合唱可能是其中最好的。很多早期作品的特征在《游吟武士》（1853）中得到了总结，这是威尔第最流行的作品之一。从 1849 年的《路易莎·米勒》开始，他的风格有了变化，人物的描绘带有更细腻的心理特征，音乐中的情感比过去更加成熟。人物的刻画、戏剧的统一和旋律的创新都集中在《利戈莱托》（1851）和《茶花女》这两部杰作中。威尔第开始运用了一种灵活的、有表现力的、半朗诵性的咏叙调（arioso），并在后来的《奥塞罗》中进一步发展了它。



图 15-9 小仲马的小说《茶花女》的原型玛丽·杜普莱西斯

音响 67：威尔第：《茶花女》第一幕终场

2. 中期作品

这个时期的两个大歌剧的实验是《西西里晚祷》（1855）和《唐·卡罗斯》（1867），均在巴黎首演，后者更为成功。它在 1884 年的修订版包括了更强有力的戏剧场景，以及一些代表威尔第后期风格的有趣的乐队处理与和声效果。第二个时期的歌剧创作较少，威尔第做了一些谨慎的实验，独唱、重唱与合唱在戏剧的布局中更加自由地结合，和声更加大胆，对乐队的处理更加重视并更有独创性。喜剧性角色在《假面舞会》（1859）和《命运之力》（1862，1869 修订）中被运用。这两部歌剧也运用了一种 19 世纪的流行手法（他在《利戈莱托》等剧中已试用过），即所谓“回忆动机”，一个或多个特性主题或动机在关键时刻重复出现，以便促成戏剧和音乐的统一。中期的全部进展都集中在《阿伊达》（1871）中，它把大歌剧中的英雄性与坚实的戏剧结构、生动的性格描述、激情以及一种丰富的旋律与和声，同乐队的色彩结合起来。

3. 晚期作品

1871 年意大利获得统一，威尔第获得官方的嘉奖。他开始创办医院、奶

牛场和慈善事业，并在议会里当了几年议员。这些社会活动使他间歇了 16 年没有写歌剧，这期间的音乐界出现了一些重要作品，其中有威尔第自己的《安魂曲》，比才的《卡门》，勃拉姆斯的 4 首交响曲，瓦格纳的《尼伯龙根的指环》和《帕西法尔》。威尔第在这个间歇期间也感觉到了这种新的潮流。他 1887 年作于米兰的《奥塞罗》（脚本由博伊托根据莎士比亚的戏剧改编）便是对这种变化了的音乐界的回答。《奥塞罗》每一幕的音乐都更有连续性，更加整体化，但仍然保持了意大利歌剧独唱、重唱与合唱的传统布局。和声语言和配器手法既很新颖又很透明，从不淹没声乐旋律。《奥塞罗》第一幕结尾的爱情二重唱便是一个很好的例子。

《奥塞罗》是意大利悲剧性歌剧的高峰，而威尔第的最后一部作品《法尔斯塔夫》（1893）则是喜歌剧的顶点。在这两部歌剧中，蒙特威尔第、斯卡拉蒂、莫扎特和罗西尼以来的意大利歌剧传统得到了充分的发展，并加入了新的浪漫主义的因素，而这种因素是经过威尔第的理智的鉴别之后才加以吸收的。

四、真实主义歌剧和普契尼

19 世纪晚期以左拉为代表的法国自然主义文学对意大利也产生了影响，出现了维尔加这样的真实主义作家。他的小说《乡村骑士》被意大利作曲家马斯卡尼（Pietro Mascagni, 1863—1945）改编成同名歌剧（1889），成为真实主义歌剧的一部代表作。

真实主义歌剧主张真实地反映社会底层穷苦人民的悲惨遭遇。它带有强烈的地方色彩和紧张激烈的、甚至残暴血腥的戏剧冲突，《乡村骑士》便是一出发生在西西里岛上的爱情悲剧。这部作品获得巨大成功，主要是由于音乐写得非常精彩，很有感染力。随后，又有一部典型的真实主义歌剧出现，它就是莱昂卡瓦罗（Ruggiero Leoncavallo, 1857—1919）的《丑角》（1891）。这部歌剧表现一群流浪艺人的辛酸生活，剧情结构巧妙，人物性格鲜明，经常作为《乡村骑士》的姊妹篇而同台上演。

19 世纪意大利歌剧的最后一位代表人物是普契尼（Giacomo Puccini, 1858—1924）。他出生于音乐世家，自幼随家人学习管风琴和声乐。1872 年进入音乐专科学校学习，开始作曲。1880 年进入米兰音乐学院，师从蓬基耶利^①等人，毕业后他立志创作歌剧。第一部成功的歌剧作品是《玛依·列斯科》（1893），此后陆续写了多部歌剧，包括《艺术家的生涯》（1896）、《托斯卡》（1900）、《蝴蝶夫人》（1904）、《西部女郎》（1910）和《贾尼·斯基基》（1918）等。他的最后一部歌剧是以中国古代传奇故事为题材的《图兰朵》，

^① 蓬基耶利（A. Ponchielli, 1834—1886），意大利作曲家，作有《歌女焦空达》等歌剧。

结尾尚未写完他便因癌症而去世。



■ 图 15-10 普契尼像

普契尼的一部分歌剧是属于现实主义流派的，例如《托斯卡》和《艺术家的生涯》等，后者几乎已成为他最受欢迎的作品。他的另一部分作品是典型的浪漫主义的，如《玛侬·列斯科》。他还有一些作品表现了对异国情调的题材的兴趣，例如以日本为背景的《蝴蝶夫人》、以美国为背景的《西部女郎》和以中国为背景的《图兰朵》。在他的笔下，创造了很多真实而感人的小人物，其中大多是一些柔弱的女子，如咪咪、巧巧桑和柳儿。他特别擅长用旋律动人的咏叙调细致地刻画人物的心理，也很善于利用和声与配器的色彩烘托戏剧气氛，同时，他还借鉴了 20 世纪初的一些最新的作曲手段，从而在世纪之交将意大利歌剧的优秀传统发展到了一个新的阶段，普契尼本人也因此而成为继威尔第之后的最重要的意大利歌剧作曲家。

音响 68：普契尼《图兰朵》选段

小 结

综上所述，19 世纪的欧洲浪漫主义歌剧真可谓异彩纷呈。在法国，出现了多种歌剧形式，包括大歌剧、喜歌剧、谐歌剧和抒情歌剧。在意大利，歌剧

的传统根深蒂固，存在着一种更加统一的创作主流。虽然意大利作曲家对浪漫主义的各种创新的运用比较晚，但是像罗西尼、多尼采蒂、贝里尼，特别是威尔第这样的作曲家，仍然创造出了一种融传统和创新为一体的独特的意大利歌剧。德国歌剧虽然不像意大利歌剧那样有深厚的传统，但也沿着一条不同的发展路线，把德国歌唱剧的因素和来自法国大歌剧的影响结合起来。瓦格纳创立了一种新型的德国歌剧——乐剧，把音乐、诗歌、舞台设计和戏剧紧密地结合在一起。各国不同的歌剧传统之间也有互相的影响，罗西尼和威尔第曾为巴黎写作大歌剧，在19世纪末，几乎各国的作曲家都不能完全摆脱瓦格纳的影响。

复习思考题

一、问答题

1. 瓦格纳乐剧在音乐上的主要特征是什么?
2. 威尔第的歌剧创作可以分成几个时期? 每个时期各有哪些主要作品?

二、名词解释

1. 法国大歌剧
2. 《地狱里的奥菲欧》
3. 卡巴莱塔
4. 真实主义歌剧
5. 主导动机

三、选择题

1. 罗西尼最擅长的歌剧形式是：
A 正歌剧
B 大歌剧
C 谐歌剧
D 喜歌剧
2. 普契尼的哪部歌剧属于现实主义？
A 《蝴蝶夫人》
B 《玛依·列斯科》
C 《托斯卡》
D 《西部女郎》
3. 瓦格纳的《尼伯龙根的指环》不包括：
A 《众神的黄昏》
B 《齐格弗利德》
C 《罗恩格林》
D 《莱茵的黄金》
4. 谐歌剧的主要作曲家是：
A 奥柏
B 古诺
C 梅耶贝尔
D 奥芬巴赫

第十六章 民族主义音乐

19 世纪下半叶，在浪漫主义音乐深入发展的同时，在俄罗斯、捷克、挪威等地纷纷出现了本国的民族主义音乐。这是这些国家的音乐家针对德奥在浪漫主义音乐发展中的主导地位而作出的反应。他们把浪漫主义对音乐的民族性的强调作为自己的首要特征，通过多种多样的手段，力图在作曲家的作品中体现其民族性。他们利用民歌、运用有民族特点的旋律或节奏、以民族的文学或爱国主义的主题作为音乐创作的基础。同时，他们也把浪漫主义的音乐手法与这些民族音乐的因素有机地结合起来，从而创作出了令人耳目一新的音乐作品。

在欧洲 1848 年资产阶级民主革命运动的影响下，这些在经济上比较落后，或在政治上长期遭受异国统治的国家，在 19 世纪下半叶出现了民族、民主意识高涨，争取民族独立和复兴民族文化的运动逐渐兴起的局面。这在一定程度上也是促进这些国家的民族主义音乐产生的一个重要原因。

第一节 挪威民族主义音乐

爱德华·格里格（Edvard Grieg, 1843—1907）生活在挪威人争取民族独立的斗争日益高涨的年代，是 19 世纪挪威民族主义音乐的杰出代表。他出生于挪威海港城市卑尔根，从小跟母亲学习钢琴，后来进入德国的莱比锡音乐学院学习。回国后，他和他的朋友、另一位挪威作曲家诺德拉克的接触唤起了他对挪威民间音乐的兴趣。从此，他决心把无比丰富的挪威民间音乐作为自己创作的基础。然而，他献身于民族主义音乐的想法和做法受到了保守的音乐家和批评家的反对，致使他的作品起初很难得到承认。第一个对他的作品大加鼓励的人是匈牙利作曲家李斯特。1874 年挪威政府开始向格里格颁发了年薪，使他能全身心地投入作曲。1875 年，他为挪威戏剧家易卜生的诗剧《培尔·金特》配乐而获得了世界的声誉。1885 年他在故乡附近的特罗尔豪根建造了别墅，在那里继续创作并度过余生。

虽然格里格的音乐受到德国浪漫主义作曲家，特别是舒曼等人的很大影



图 16-1 格里格与妻子尼娜

响，但是他的旋律却带有鲜明的挪威民间音乐的风格，他的和声也由于挪威民间音乐因素与浪漫派和声语言的结合而变得非常富有独创性。他经常运用一些有民族特点的手法，如持续五度的低音、自然调式风格的旋律、在 3/4 拍 6/8 拍之间交替，并把这些与传统的浪漫主义作曲技巧结合起来。他的这种民族主义的倾向最鲜明地体现在他的歌曲和钢琴小品的创作上。

格里格的 100 多首歌曲大多是用挪威语的诗歌谱写的，他的妻子尼娜是他大部分歌曲的首唱者。很多歌曲吸取了挪威民歌的纯朴的分节歌形式，情感表现的范围也十分宽广。例如《受伤的心》、《挪威的山》和《我爱你》等都是其中的优秀范例。

格里格的 10 卷 66 首钢琴抒情小品集更突出地体现了他作为一位擅长写作小品的大师的风范，这些小品表现了挪威这个平静的北欧小国的特有风情，包括大自然的瑰丽风光和质朴的民俗生活场景。特别是在和声语言上极具特色，例如他经常使用里底亚调式等自然音调式，给和声带来了更加丰富的色彩性。他还把浪漫派的半音化和声与挪威民间音乐的旋律相结合声部的半音进行往往很自由，削弱了和声的功能紧张性，使每个和弦独立的色彩意义得到突出，在这一点上，格里格的和声有时甚至表现出印象派和声的萌芽。

谱例 16-1 格里格:《挪威舞曲》, 音响 69



第二节 捷克民族主义音乐

捷克实际上属于中欧国家,它被奥地利统治了近 300 年,作为奥地利的一个省,实行全盘日尔曼化,捷克的民族文化遭到埋没。19 世纪后半叶,捷克的民族复兴运动兴起,引起对文化复兴的重视,艺术家开始对捷克悠久的历史和文化表现出强烈的兴趣。在这样的背景下,产生了捷克的民族主义音乐。从另一个方面看,由于捷克与奥地利之间长久的政治联系,它们之间的文化联系也是显而易见的。捷克民族主义音乐的作曲家便与德奥浪漫主义音乐的创作主流保持了比较密切的联系。

一、斯美塔纳

捷克民族主义音乐的奠基人是贝德里赫·斯美塔纳 (Bedrich Smetana,

1824—1884)。他出生于波西米亚东部的一个宫廷酿酒师的家庭，自幼随父亲学习音乐，14岁时来到布拉格，发奋学习作曲。1846年他有幸会见了舒曼和柏辽兹，并在李斯特的帮助下出版了自己的一些早期作品。1848年布拉格爆发革命，斯美塔纳以强烈的爱国热情参加了战斗，但革命失败后的形势使他十分失望，他决定旅居瑞典。在那里，他在李斯特的启发下创作了他最初的几部交响诗。1861年他回到祖国，准备施展他艺术上的宏伟抱负，建立捷克的国家歌剧院。他开始创作取材于捷克历史传奇和民间故事的歌剧，并开办了一座



图 16-2 斯美塔纳像

音乐学院，积极从事各种有利于民族音乐发展的艺术活动和社会活动。从1863年起，他先后完成了《波希米亚的勃兰登堡人》、《被出卖的新嫁娘》等八部捷克民族歌剧。

后来，斯美塔纳又用了七年的时间完成了一部庞大的器乐作品，这就是由六首交响诗组成的套曲《我的祖国》，其中的第二首《沃尔塔瓦河》成为斯美塔纳最流行的作品。斯美塔纳的晚年健康状况不断恶化，在耳聋的病痛折磨下，他完成了最后的几部作品，包括弦乐四重奏《来自我的生活》、最后两部歌剧和《我的祖国》中的最后两首交响诗。

音响 70：斯美塔纳：《沃尔塔瓦河》

二、德沃夏克

安东宁·德沃夏克（Antonin Dvorak, 1841—1904）是捷克民族主义音乐的又一位杰出的代表。他继承了斯美塔纳的道路，使捷克的音乐进一步走向世界。

德沃夏克出生于布拉格郊区的一个屠夫家庭，自幼家境贫寒，但因音乐天赋极高，被送进布拉格风琴学校学习。毕业后曾在斯美塔纳的临时剧院里拉中提琴，同时刻苦自学作曲。1873年后，他开始全身心投入创作，其作品的民族风格也日益明显，代表作有《摩拉维亚二重唱》和《斯拉夫舞曲》第一套等。他80年代的作品更加成熟，多次赴英国演奏，名声大震。代表作有第六到第八交响曲，《胡斯序曲》和第二套《斯拉夫舞曲》。90年代，他的创作达到高峰，特别是应邀去美国纽约担任音乐学院院长的几年中，创作了大量优秀的作品，其中有第九交响曲《自新世界》，大提琴协奏曲和歌剧《水仙

女》等。

他和斯美塔纳相比，题材和体裁的范围都更加广泛，作品的数量也更多，在风格上，除了捷克民间音乐的因素外，还有斯拉夫民族各个国家和西欧的，甚至美国黑人和印地安人的音乐文化的因素。

音响 71：德沃夏克：《斯拉夫舞曲》第一首



图 16-3 《斯拉夫舞曲》第一次出版时的封面

第三节 俄罗斯民族主义音乐

19 世纪的俄罗斯经历了多次革命运动，深刻的社会变革影响了俄罗斯人生活中的各个方面。农奴制崩溃之后，资本主义在俄国得到了进一步的发展。文学艺术领域也出现了新的繁荣，普希金、莱蒙托夫和果戈里的作品，以及车尔尼雪夫斯基的文艺思想都对俄国 19 世纪的精神生活产生了深远的影响。俄罗斯的民族主义音乐就产生在这样的社会背景之上。

一、格林卡

米哈伊尔·格林卡（Mikhail Glinka, 1804—1857）是俄罗斯民族主义音乐的奠基人，从他开始，俄国的专业艺术音乐才真正进入了成熟的时期。同时，他也是第一位取得国际声誉的俄国作曲家。



■ 图 16-4 格林卡像

格林卡出生在斯摩连斯克省的一个地主家庭，10岁开始学习音乐，在彼得堡贵族寄宿学校学习时，曾结识普希金，接受了反农奴制的思想。1830年赴德国、奥地利和意大利学习音乐，1834年回国，创作了他的第一部歌剧《为沙皇献身》，后改名为《伊万·苏萨宁》，描写一位俄国农民把波兰军队引入歧路而光荣牺牲的故事，是一部爱国主义的歌剧。1836年首演后，曾被贵族们斥为“马车夫的音乐”。虽然这部歌剧借鉴了一些法国大歌剧的因素，但调式音阶的运用和俄罗斯民歌的引用无疑对后来的俄国作曲家很有启发。他的第二部歌剧

是根据普希金的长诗改编的神话歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，1842年首演后再次引起轰动。这部歌剧运用了全音阶的段落、半音化、不协和和弦及民歌曲调的变奏曲。1844年格林卡赴法国和西班牙演奏自己的作品，创作了具有异国情调的管弦乐曲《马德里之夜》和《阿拉贡霍塔》。1848年在华沙居住期间创作了著名的管弦乐幻想曲《卡玛林斯卡亚》。这部作品采用了两首对比性的俄罗斯民歌，用双主题变奏曲的形式写成，借鉴了俄罗斯衬腔和民间乐队的方法。1852年起，格林卡在巴黎、华沙和彼得堡等地继续创作和演出，1857年病逝于柏林。

音响 72：格林卡《卡玛林斯卡亚》

格林卡的音乐创作既从俄罗斯民间音乐吸取营养，又从俄国城市音乐文化中得到启迪，同时还大量地借鉴了西欧各国古典和浪漫主义时期的音乐成果。从而把俄国的音乐提高到一个新的水平。



■ 图 16-5 三个俄国农民在歌唱

二、强力集团

强力集团是由五位俄国作曲家组成的创作小组，也叫做五人团，其中包括巴拉基列夫、包罗丁、居伊、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫。实际上，这五人中只有巴拉基列夫是专业作曲家，他与格林卡相识，是强力集团的发起人。其余四人起初都是业余作曲家。穆索尔斯基是陆军军官，包罗丁是化学家，里姆斯基-科萨科夫是海军军官，而居伊是工程师。他们从19世纪60年代开始经常在一起聚会，分析和评论音乐名作，对作品和创作思想进行交流和探讨。他们都生活在俄国废除农奴制前后的社会运动高涨时期，受到车尔尼雪夫斯基等人的革命民主主义思想的影响，决心继承格林卡的道路，继续推进俄国音乐的发展。他们主张利用俄国民间音乐中的旋律、音阶、复调等各种独特的因素，创作出一种具有明确的俄罗斯风格的音乐作品。

强力集团中艺术成就最大的是两个年纪最轻的成员是：穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫。

莫杰斯特·穆索尔斯基（Modest Musorgsky, 1839—1881）出生于地主庄园的家庭，13岁时进入近卫军士官学校，同时开始投师学习音乐。毕业后的服役期间，与居伊、巴拉基列夫等人相识，专心学习作曲。他在1861年废除农奴制时曾主动放弃家产。1863年在彼得堡进一步接受了俄国革命民主主义思想的影响。同时，音乐创作的个性也完全成熟。创作出大量具有代表性的作品，包括歌剧《包里斯·戈杜诺夫》（1868—1871）和《霍万斯基之乱》（1872），交

响音画《荒山之夜》(1867), 钢琴套曲《展览会上的图画》(1874), 以及 67 首充满现实主义精神的内容丰富的独唱歌曲。穆索尔斯基的晚年穷困潦倒, 既受到官方的攻击, 又得不到友人的理解, 在 1881 年因酗酒而身亡。

歌剧《包里斯·戈杜诺夫》是穆索尔斯基的五部歌剧中影响最大的一部, 根据普希金同名悲剧改编, 深刻地表现了俄罗斯人民和沙皇之间的对立, 既精心地塑造了人民群众的形象, 又真实地刻画了沙皇包里斯的内心矛盾, 把俄罗斯的历史题材的歌剧推向了一个新的高峰。这部歌剧的音乐语言很有独创性, 首先是他创造了一种独特的声乐旋律, 以同音重复的朗诵性音调和不对称的乐句为特征, 实际上这是一种符合俄语语言规律的宣叙调或咏叙调。其次是他对打破常规的和声语言进行了大胆的探索, 包括一些非功能和声进行的段落。

音响 73: 穆索尔斯基: 歌剧《包里斯·戈杜诺夫》选段“瓦尔拉姆之歌”

穆索尔斯基的作品中的批判现实主义倾向和具有独创性的音乐风格对后来的许多作曲家都产生了深远的影响。例如法国印象派作曲家德彪西就曾从《包里斯·戈杜诺夫》的总谱中受到了极大的启发。

尼古拉·里姆斯基-科萨科夫 (Nikolay Rimsky-Korsakov, 1844—1908)



图 16-6 穆索尔斯基像

在强力集团中年龄最小, 但却是最多产和专业创作水准最高的作曲家。他出生于贵族家庭, 17 岁时结识了巴拉基列夫和穆索尔斯基等人, 决心从事音乐事业。1862 年从海军学校毕业后, 经历了几年的航海生涯, 返回彼得堡后便陆续创作了一些引人注目的作品, 如第一交响曲 (1865), 第二交响曲 (1868) 和交响音画《萨特科》(1867), 其配器的才能尤为出众。在他的管弦乐曲里还有两部表现异国情调的作品十分出色, 一部是《西班牙随想曲》(1887), 另一部是取材于阿拉伯神话“一千零一夜”的交响组曲《舍赫拉查德》(1888)。

除了交响乐, 里姆斯基-科萨科夫最有代表性的创作便是歌剧。

从 19 世纪 70 年代到 20 世纪初,他先后创作了 14 部歌剧,例如《五月之夜》、《雪姑娘》、《萨旦王的故事》和《金鸡》等,这些歌剧大多采用神话题材,充满了奇异的幻想和丰富的色彩。

关于里姆斯基-科萨科夫还有两点值得一提,一是在 19 世纪 80 年代穆索尔斯基和包罗丁先后去世以后,里姆斯基-科萨科夫对他们的遗作进行了整理和修订,重写或续完了他们的一些未完成的作品。有些作品经过他的修改或配器,得到了更广泛的传播。二是里姆斯基-科萨科夫在彼得堡音乐学院从事音乐教育事业 30 多年,为 20 世纪培养了很多优秀的作曲家,包括格拉祖诺夫、普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基等人。与穆索尔斯基一样,他的作品也对印象派的作曲家们产生过影响。



图 16-7 里姆斯基-科萨科夫像

三、柴科夫斯基

不属于强力集团,但与之处于同一时期的另外一个重要的俄国作曲家是柴科夫斯基。他和强力集团的作曲家们有一些共同之处,但也有很大的不同。他既是一个典型的俄罗斯作曲家,又是一位更有国际性、也更有音乐天才和创作技巧的作曲家。因此,有人认为他比强力集团更能代表 19 世纪的俄国音乐。他的创作优美旋律的才能固然使他的音乐具有长久的魅力,但是他更吸引人的地方是他运用其专业技巧表达他的情感世界的能力,他向我们揭示的是 19 世纪下半叶俄国沙皇黑暗统治下的一个知识分子艺术家的典型的情感世界。

彼得·伊里奇·柴科夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840—1893)出生于一个工程师的家庭,1859 年在彼得堡法律学校毕业后,利用业余时间勤奋

学习音乐并尝试作曲。两年后他成为新成立的彼得堡音乐学院的首届学生，1865年以优异成绩毕业于该校，次年应聘在莫斯科音乐学院任教。从此开始了他创作生涯的第一个时期（1866—1877），代表作品有《第一交响曲》“冬日的梦幻”（1866），《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲（1869，1880修改），《第一钢琴协奏曲》（1875）和芭蕾舞剧《天鹅湖》（1876）等。在此期间他还会见了来访的柏辽兹，并与强力集团的成员有过艺术上的往来和交流。

从1878年到1885年是柴科夫斯基创作生涯的第二个时期，他开始与一位俄国富孀梅克夫人建立了通信友谊，并接受她每年6 000卢布的资助达14年之久。这使柴科夫斯基能够放弃教职而专心作曲。他在这个时期主要居住在莫斯科乡间或国外，作品在艺术上也达到了新的高度。代表作有《第四交响曲》（1877—1878），歌剧《叶甫根尼·奥涅金》（1878），《小提琴协奏曲》（1878），《1812年庄严序曲》（1880）和钢琴三重奏《悼念一位伟大的艺术家》（1882）等。

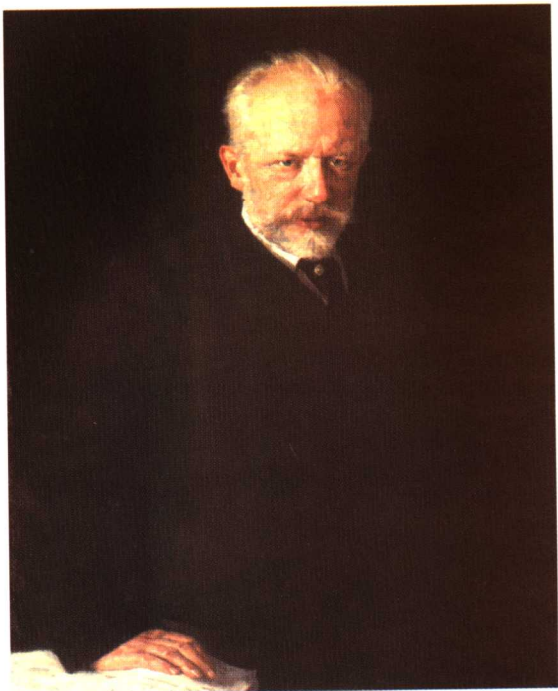


图 16-8 柴科夫斯基像

1885年到1893年是柴科夫斯基的第三个时期，这是他音乐创作的高峰时期，也是他获得更大的世界声誉的时期。他受到沙皇的接见并得到3 000卢布的政府年薪。他开始在国外指挥乐队演奏自己的作品，并会见了勃拉姆斯、德

沃夏克和格里格等著名的作曲家。1890年梅克夫人断绝了对他的资助，但他在欧美各地的演出却取得了很大的成功，1892年他还接受了英国剑桥大学的名誉音乐博士学位。这个时期的主要作品有《第五交响曲》（1888），《第六交响曲》（“悲怆”）（1893），歌剧《黑桃皇后》（1890），芭蕾舞剧《胡桃夹子》（1892）等。

《第六交响曲》（“悲怆”）是柴科夫斯基的最后一部作品，首演九天后作曲家便逝世了。他的死因过去一直是说他因喝生水，身染霍乱而死。但是1978年旅美苏联音乐学者奥尔洛娃提出了新的证据，表明柴科夫斯基是由于同性恋事件的暴露而服毒自杀的^①。尽管柴科夫斯基晚年在艺术上获得了很大的成功，但是他的个人生活始终是不幸的。他患有狂躁症和忧郁症，神经极为敏感，同时，他也是一个同性恋者。不幸的是，他生活在一个对同性恋很少同情或对其生理原因知之甚少的年代。所以，柴科夫斯基不仅承受着俄国社会的黑暗和动荡所带来的巨大痛苦；而且还承受着个人生活中的难以言表的多重压力，这一切都在他的作品中真实地体现出来。

音响 74：《第六交响曲》第一乐章片段

人们常说柴科夫斯基的音乐在本质上是浪漫主义的，以此和强力集团为代表的俄国民族主义音乐有所区别。的确，柴科夫斯基比强力集团在创作题材和体裁上都更加广泛，更多地借鉴了西欧浪漫主义音乐的形式和技巧，更重要的区别是，他更注重在音乐中表现个人的情感体验，表现人生在光明和黑暗之间的搏斗。因此，他的音乐具有一种深刻的悲剧性和现实主义的力量。这一点在他最后的三部交响曲，也就是第四、五、六交响曲中得到了鲜明的体现。

小 结

19世纪的民族主义音乐是一种很有意义的现象。它出现在法国大革命以后的民族主义思潮勃兴的大背景下。同时，它又是在浪漫主义音乐深入发展的影响下产生的，主要集中于东欧、北欧和俄罗斯这样一些浪漫主义的外围地区。它的出现，为世界音乐的百花园增添了奇异的色彩，而且，对世界其他国家和民族的专业音乐创作的发展也有着积极的借鉴意义。

^① 关于柴科夫斯基的死因，可参见《中央音乐学院学报》2000年第一期刊登的毛宇宽的文章《骇人听闻的惨剧——柴科夫斯基死因考》。

复习思考题

一、问答题

1. 简述格里格的音乐风格。
2. “强力集团”与柴科夫斯基的比较。

二、名词解释

1. 《培尔·金特》
2. 德沃夏克
3. 强力集团
4. 《第六交响曲》(“悲怆”)

三、选择题

1. 以下哪部是斯美塔纳的作品：

- | | |
|-----------|-------------|
| A 《金鸡》 | B 《伊万·苏萨宁》 |
| C 《斯拉夫舞曲》 | D 《被出卖的新嫁娘》 |

2. 以下哪位不是业余出身的作曲家：

- | | |
|-------|---------|
| A 包罗丁 | B 巴拉基列夫 |
| C 居伊 | D 穆索尔斯基 |

3. 柴科夫斯基献给梅克夫人的作品是：

- | | |
|-------------------|----------|
| A 三重奏《悼念一位伟大的艺术家》 | B 小提琴协奏曲 |
| C 第四交响曲 | D 第五交响曲 |

4. 格里格的《挪威舞曲》是什么调式？

- | | |
|----------|-----------|
| A 多里亚调式 | B 利底亚调式 |
| C 弗里吉亚调式 | D 混合利底亚调式 |

第十七章 晚期浪漫主义和印象主义

19 世纪末，欧洲处于和平发展时期，但各种社会矛盾也在逐渐地激化，直到 20 世纪初第一次世界大战的前夕达到了空前的高潮。同时，各种新的艺术思潮和流派也在逐渐的发展和酝酿之中。在音乐方面，出现了两个主要的流派——晚期浪漫主义和印象主义。它们都在向新的时期——20 世纪现代主义音乐的过渡中起到了桥梁的作用。前者标志着 19 世纪浪漫主义音乐的最后阶段，后者则有更多的反浪漫主义的革新因素，因此也更多地预示了 20 世纪音乐的一些特征。

晚期浪漫主义的主要发展地区在德奥，重要的代表人物有古斯塔夫·马勒和里夏德·施特劳斯；印象主义的发源地是法国，德彪西和拉威尔是主要的代表。

第一节 晚期浪漫主义

一、马勒

古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler, 1860—1911）出生于波西米亚的一个犹太人家庭。15 岁时便以出色的钢琴演奏考入维也纳音乐学院，并常去维也纳大学旁听哲学课和历史课。特别是在布鲁克纳的作曲班上，他学到了很多。马勒从 20 岁起在德奥的一些中小城市开始了他的指挥生涯，先后陆续在卡塞尔、布拉格、莱比锡和汉堡等地担任指挥。同时，利用夏天的演出季节休息期集中精力作曲。他在这个时期写下的作品有声乐套曲《流浪少年之歌》（1884），《第一交响曲》（1888），《第二交响曲（复活）》（1894），《第三交响曲》（1896）以及为德国民歌集《儿童的奇异号角》谱写的歌曲（1888—1899）等。

1897 年到 1907 年马勒被任命为维也纳宫廷歌剧院的院长和指挥，这是他指挥生涯的高峰时期，在这十年中，他不仅使这个歌剧院达到了欧洲一流的演出水准，而且也完成了他一生中的大部分重要作品，包括《第四交响曲》（1900），《第五交响曲》（1902），《第六交响曲》（1905），《第七交响曲》

A black and white portrait of a man with dark, wavy hair and a mustache, wearing a dark suit, white shirt, and dark tie. He is standing with his left hand on his hip and his right hand slightly raised. The background is plain. Handwritten text in German is visible around the portrait: "Herrn Richard Sackler, dem ersten" (top left), "Königlichen Interpreten vom Hofe" (top center), "Freundlich" (top right), and "Gustav, Hofe" (middle right).

232

了马勒创作个性的典型特征。

音响 75: 马勒:《大地之歌》第一首

马勒作为一个犹太人和生活在世纪末的德奥作曲家,一生充满坎坷。他曾说他是一个“三重无家可归的人”。在奥地利他是一个波西米亚人,在德国他是一个奥地利人,而在世界上他又是一个犹太人,他到处都感觉自己是一个永远不受欢迎的陌生人。面临着人间无穷无尽的痛苦,他在自己的音乐中思考和探索着人生的意义,并把爱的理想寄托在宗教的天国中。他晚期的最后几部作品可以说是对他一生创作的总结,他在其中反复地感叹着人生的甜美和短暂,反映了一种典型的世纪末艺术家的精神特征。

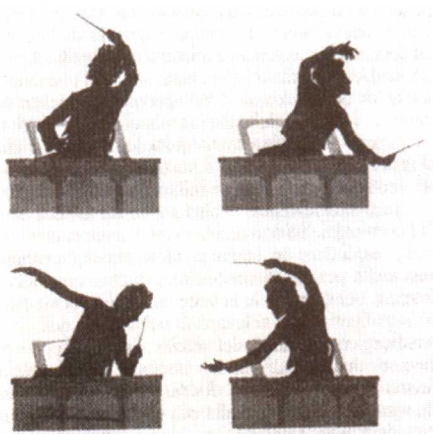


图 17-2 马勒在指挥

二、里夏德·施特劳斯

里夏德·施特劳斯 (Richard Strauss, 1864—1949) 是德国作曲家和指挥家。与马勒不同,他不到 20 岁就获得了很高的声誉,被称为勃拉姆斯和瓦格纳的后继者。他以歌剧和交响诗的创作而著称,在他的晚期作品中仍然可以看到他一贯的音乐风格,其中既有瓦格纳的丰满,也有莫扎特的优雅,以及施特劳斯个人的热烈情感。尽管他的早期歌剧显示了一些激进的风格,而且他在 20 世纪又生活了将近 50 年,但是他的音乐风格仍然是属于 19 世纪。他和马勒一样,是晚期浪漫主义音乐的代表人物之一。



图 17-3 R. 施特劳斯像

施特劳斯出生于慕尼黑,父亲是宫廷歌剧院的圆号手。他虽未上过音乐学院,但从小接受了较好的音乐教育,并在慕尼黑大学学过哲学和文化史。年轻时十分迷恋瓦格纳和李斯特的音乐。后来他在自己

最重要的两种创作体裁——歌剧和交响诗中显示了这两位大师对他的影响。在作曲的同时，他也像瓦格纳和马勒那样，积极从事指挥活动，先后在慕尼黑、柏林和维也纳等地的歌剧院和交响乐团担任指挥。1933年他在德国纳粹党上台后被任命为第三帝国音乐局局长。但在1935年便辞职了，原因是在上演他根据德国犹太作家茨威格的小说改编的歌剧时，他与当局发生了冲突。

施特劳斯的生涯可以分为两个阶段，第一个阶段是1900年以前，他主要从事交响诗，也称音诗的创作；第二个阶段是进入20世纪以后，他的创作集中在歌剧领域。

施特劳斯的交响诗的标题有两种类型，一种是比较带有哲学意味的，如《死与净化》（1889），《查拉图斯特拉如是说》（1896），另一种是带有叙述性和描绘性的，如《唐璜》（1889），《蒂尔·艾伦施皮格尔的恶作剧》（1895），《堂·吉珂德》（1897）。在这些交响诗中，他利用了来自瓦格纳乐剧的技术，以及半音化的和声、主题的变形、厚密的织体和根据标题内容需要而产生的曲式。施特劳斯的配器是宏大和有独创性的，既有室内乐式的清晰的段落，也有为庞大的晚期浪漫派的管弦乐队而写的复杂而惊人的段落，甚至还有对各种音响效果的近乎自然主义的描绘，如雷电声、马蹄声或羊叫声。

在施特劳斯大量的歌剧创作中，作于20世纪前10年的三部成为他最有代表性的作品。第一部是歌剧《莎乐美》（1903—1905），根据王尔德的独幕话剧改编，表现了圣经中的莎乐美的故事。莎乐美为了引诱希律王把施洗者约翰的头颅给她而跳起了刺激感官的舞蹈。施特劳斯的音乐与这个颓废的故事相一致，运用了高度的不协和音，新奇的节奏和富于色彩的配器。第二部是歌剧《埃莱克特拉》（1908），它的不协和程度更高，不仅运用了半音化和声，而且还有不解决的不协和和弦与多调性和声。这部歌剧使用了主导动机，并把个别的调性与特定的角色和场景联系起来。第三部是《玫瑰骑士》（1910），施特劳斯对这部反映18世纪爱情生活的喜剧采用了精美而华丽的自然音为主的音乐，充满了旋律化的咏叹调和各种重唱，以及圆舞曲的轻快节奏，听起来似乎是从



图 17-4 莎乐美在施洗约翰头颅前的舞蹈

上两部歌剧的激进的音乐中后退了。

音响 76: 里夏德·施特劳斯《莎乐美》选段

第二节 印象主义

一、德彪西

印象主义这个词最早是用来形容法国画家的一个流派的,这个流派包括莫奈、马奈、雷诺阿和德加等人。他们放弃了浪漫派绘画传统中的宏大主题和程式化的因素,强调户外写生和表现客观物体在瞬间的光色变化给人们带来的第一印象,因此,他们的绘画在美术史上开创了一个崭新的纪元。后来这个词被借用到音乐中,用来特指德彪西的音乐。德彪西本人并不喜欢人们用这个标签来称呼他,但是这似乎已经成为一个约定俗成的称呼了。

克劳德·德彪西(Claude Debussy, 1862—1918)出生于巴黎附近的一个小镇,11岁便进入巴黎音乐学院,他在学校时就公开蔑视学院派陈旧而迂腐的教学规则,大胆地弹奏不符合常规的和弦进行。尽管他20岁时便获得了罗马作曲大奖,但是他仍然渴望艺术上的更大的创新。在19世纪的最后10年中,他写出了大量的音乐作品和音乐评论,同时,还研究了当时的印象主义绘画风格。

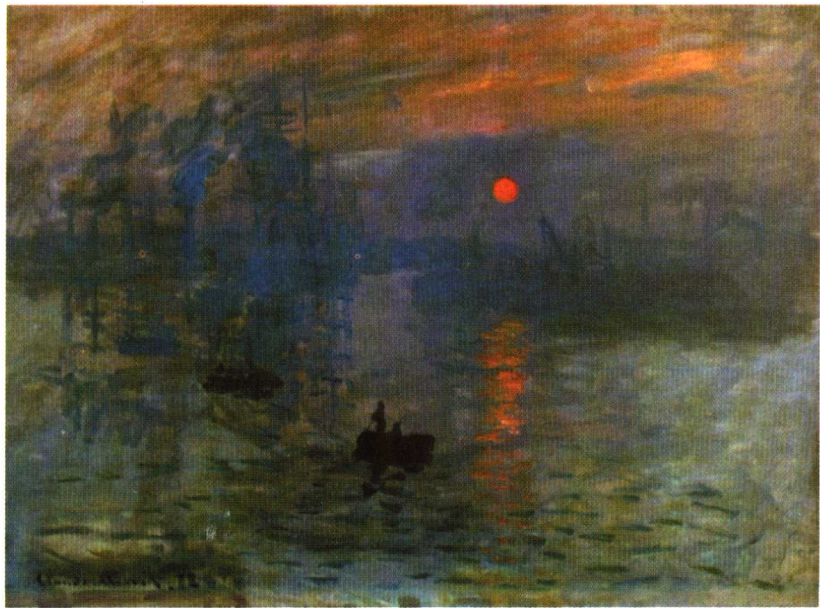


图 17-5 莫奈《印象·日出》

像印象派画家关注景物的瞬间效果一样，德彪西也关注音乐的瞬间效果。他强调音乐中那些可以立即感知的因素，而不是需要在时间中展开的因素，因此他更关心和声与音色这两个因素以及它们所唤起的情绪和感官的印象。他把每一个和弦当作一种独立的色彩来看待，更注重和弦的色彩，而不是和弦之间的关系和功能。他的和声进行不再采用传统的方式，避免典型的终止式的出现，使不协和音摆脱了解决的需要。他采用平行和弦，更爱用七和弦和九和弦这样的复杂和弦。

德彪西对东方音乐，特别是印尼佳美兰音乐^①的发现，促使他为西方音乐体系增添了新的色彩。他爱用五声音阶和中古调式，这使他的音乐经常具有异国色彩和东方神韵。他也爱用全音阶，即完全以全音关系排列的音阶。这使他的音乐更适合表现细微的情感变化，由于这种音阶回避了半音的倾向性，因而具有一种游移不定的独特魅力。

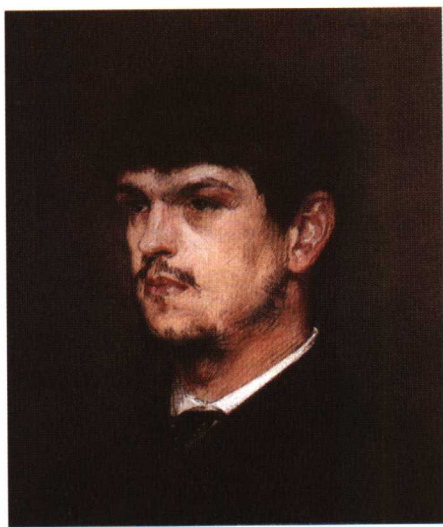


图 17-6 德彪西像

德彪西爱用特殊的管弦乐效果，例如使用分部很多的加强音器的弦乐，在低音区迂回的长笛和加强音器的圆号或小号。他也爱用比较轻柔的力度和精致而透明的织体。这一切都使德彪西的音乐具有一种朦胧的、难以捉摸的效果，这种效果和印象派的绘画是有类似之处的。

实际上，对德彪西影响更大的或许并不是印象主义绘画，而是象征主义的诗歌。这个 19 世纪末出现的流派强调诗歌的音乐感，诗人在创作时可以为诗句在音韵上的美而忽视它的含义。诗歌的语言通过象征或暗示有了一种类似音乐的不确定性。这种唯

美的、为艺术而艺术的探索，为诗歌的发展开辟了新的天地。德彪西曾经参加象征主义诗人马拉美周五俱乐部的聚会，并以象征主义诗歌为基础进行过音乐创作，例如《牧神午后前奏曲》（1894）就是根据马拉美的诗歌创作的。他对德国浪漫主义沉重而强烈的情感宣泄的厌倦，使他更加倾向于这种诗歌中所隐含的静穆的象征。

^① 佳美兰是印度尼西亚的一种乐队形式，其中的打击乐占有重要地位。爪哇的佳美兰乐队 1889 年在巴黎世界博览会上的表演给德彪西留下了深刻的印象，并影响了他的音乐创作。



图 17-7 被改编成芭蕾舞的《牧神午后前奏曲》的海报

音响 77: 德彪西:《牧神午后前奏曲》

德彪西的成名作是他唯一的一部歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(1902)。这是根据梅特林克的同名象征主义戏剧改编的。德彪西花了 10 年的时间创作这部歌剧。剧中的音乐是静穆而含蓄的,但却为表现人物的心理提供了新的手段。此外,德彪西的主要作品还有大量的钢琴曲,如《水中倒影》(1905)、《月光》(1890)、《沉没的大教堂》(1910)等。在这些作品中,钢琴的表现力得到了进一步的挖掘。他的著名管弦乐曲除了《牧神午后前奏曲》,还有《夜曲》(1899)和《大海》(1905)。此外,他还作了一些法国艺术歌曲,包括为象征主义诗人的作品谱写的歌曲,

以及一些室内乐曲。

谱例 17-1: 德彪西的印象主义音乐特征

全音阶



选自德彪西《佩利亚斯与梅丽桑德》



九世纪奥尔加农的平行和弦

平行和弦



选自德彪西《沉没的大教堂》



九和弦等复杂和弦



选自德彪西《佩利亚斯与梅丽桑德》



总的看来，印象主义似乎只是德彪西风格的一个方面。他的很多作品，特别是晚期的作品实际上已经远离了典型的印象主义风格。除了印象派、象征派和东方音乐，德彪西还从肖邦、李斯特、格里格、穆索尔斯基和弗兰克^①和圣-桑斯等作曲家身上吸取了很多东西。特别是他从法国传统音乐中继承了优美、感伤和高贵的趣味。在他最后的一些作品中，他转向了库普兰和拉莫的遗产。1918年，在第一次世界大战的轰炸声中，德彪西因患癌症在巴黎逝世。他的音乐对后来的法国和世界各地的作曲家产生了深远的影响。

二、拉威尔

莫里斯·拉威尔（Maurice Ravel, 1875—1937）也是法国印象主义音乐的代表人物之一。他和德彪西的确有不少共同之处，例如他们都不喜欢浪漫主义音乐中强烈的情感，都受到了象征主义诗歌的启发。不过，也有人把他看作后印象主义的作曲家，因为他的不少作品中带有一些古典主义的特征，比较注重作品的形式和秩序。

拉威尔出生于法国南部靠近西班牙的地区，不久便随家庭移居巴黎。14岁进入巴黎音乐学院，直到30岁才毕业。法国作曲家福列（Gabriel Faure）

^① 弗兰克（Cesar Franck, 1822—1890），比利时作曲家，1844年定居巴黎，1872年起在巴黎音乐学院任教。代表作有d小调交响曲和大量宗教合唱和管风琴曲。

是他的主要老师。拉威尔的富于创新的作品在开始时得不到听众的承认，他是后来才逐渐成名的。一次大战后，拉威尔确立了自己作为法国第一流作曲家的地位。他不仅创作了大量作品，还应邀赴欧美各地指挥自己的作品。晚年，他的健康状况欠佳，脑病使他几乎无法作曲。1937年因手术失败在巴黎去世。

拉威尔的一些作品是典型的印象主义的，如钢琴曲《镜子》（1905）、《夜之精灵》（1908）和芭蕾舞曲《达夫妮和克罗埃》（1909—1911）。另外一些作品则体现了法国古典主义艺术的理想——清晰、简洁和形式的均衡，如钢琴曲《为一个死去的公主而作的帕凡舞曲》（1899）、《小奏鸣曲》（1905）和《库普兰的墓志铭》（1917）。他的管弦乐曲流行很广，在这些作品中，他展示了作为一位管弦乐配器大师的超凡才能，主要作品有《西班牙狂想曲》（1907）、《鹅妈妈》（1912）和《圆舞曲》（1919—1920）、《包列罗舞曲》（1928）等。此外，他还有《G大调钢琴协奏曲》和为在一战中失去右臂的维也纳钢琴家保罗·维特根斯坦而作的《左手协奏曲》（1931），以及一些歌剧、艺术歌曲和室内乐作品。

小 结

在19世纪末，马勒和施特劳斯把从贝多芬到瓦格纳的浪漫主义音乐推向了最后的高峰。同时，德彪西和拉威尔也在自己的创作中努力寻求着新的方向，在浪漫主义音乐走向终结的时候，完成了音乐观念和风格手法上的更大的转变。他们从19世纪的浪漫主义传统中走出来，并最终打开了20世纪音乐的大门。

复习思考题

一、问答题

1. 简述马勒的音乐创作。
2. 除了印象主义绘画，德彪西的音乐还受到哪方面的影响？

二、名词解释

- | | |
|-----------|-------------|
| 1. 《大地之歌》 | 2. 里夏德·施特劳斯 |
| 3. 全音阶 | 4. 拉威尔 |

三、选择题

1. 马勒的命运在1907年受到了哪些沉重的打击？
 A 大女儿夭折 B 心脏病确诊
 C 在维也纳宫廷歌剧院被迫辞职 D 以上三个事件
2. 马勒的哪部交响曲没有声乐？
 A 《第二交响曲》 B 《第五交响曲》
 C 《第四交响曲》 D 《第三交响曲》

3. 里夏德·施特劳斯在 20 世纪前 10 年最有代表性的作品是：

- A 《玫瑰骑士》
- B 《埃莱克特拉》
- C 《莎乐美》
- D 以上三部

4. 德彪西的《牧神午后前奏曲》是根据什么创作的？

- A 一幅印象主义绘画
- B 一首象征主义诗歌
- C 一部象征主义戏剧
- D 一个浪漫主义传奇

第十八章 20 世纪上半叶的主要流派

20 世纪是人类社会迅速发展的一个世纪，它首先经历了空前的两次世界大战的浩劫。第一次世界大战中的协约国虽然获得胜利，但是在人力和物力上却遭到巨大损失。在战后短暂的经济繁荣之后，人们迎来的却是 1929 年的股市崩溃和随之而来的世界经济大萧条。在两次世界大战之间（1918—1939 年），欧洲虽然处于和平时期，却仍因不断趋于紧张的国际局势而动荡不安。俄国发生了十月革命，德国和意大利则走上了法西斯独裁统治的道路。第二次世界大战期间，纳粹党疯狂的反犹主义，迫使许多知识分子、作家、艺术家、作曲家和学者流亡国外。动荡的社会所带来的紧张不安的情绪在这个时期的文学艺术中有着明显的反映。

20 世纪还是一个科学技术大发展的时代。从上半叶的弗洛伊德在人类心理学方面做出的重大突破，莱特兄弟对人类驾飞机飞行的梦想的实现，爱因斯坦提出的“相对论”，直到下半叶的航天技术、电子信息技术和生物工程技术的迅猛发展，都对人类生活带来了巨大的影响。当然，这种影响也渗透到文学艺术的发展中。以音乐为例，噪音音乐、电子音乐等新流派的出现，就是这种影响的反映。

20 世纪的音乐创作结束了前两个世纪以大小调体系为中心的共性写作时期，开始了个性突出、流派纷呈的多元化的新时代。不过，20 世纪的很多流派与过去的音乐仍有着明显的渊源关系，特别是 20 世纪上半叶的一些流派。本章将论述上半叶的三个主要流派，它们是表现主义、民族主义和新古典主义。

第一节 表现主义

表现主义是第一次世界大战前夕在德国和奥地利兴起的一个文学艺术流派。它首先出现在绘画领域，表现主义的画家通过对客观事物的抽象和变形来反映他们的情感，而且主要是现代人特有的孤独、痛苦、绝望的极端情感。值得注意的是，弗洛伊德关于人的潜意识的理论也是这个时候出现的。文学、诗

歌、戏剧和音乐中的表现主义的相继发展，形成了现代主义最早的一股颇有影响的潮流。在第一次世界大战结束后，表现主义更加突出了它的社会抗议的色彩。

音乐中的表现主义也是这样，它是对晚期浪漫主义音乐的一种延伸和强化。与注重描绘外在的客观事物的印象主义相反，表现主义注重表现人的内在真实，特别是他们的紧张、忧虑和恐惧。表现主义音乐最显著的风格特征是无调性，在这种风格的音乐中，调性没有了。音乐充满了更多的不协和性和紧张性，同时也失去了传统的美感和结构的力量。这也是晚期浪漫主义的极端半音化突破调性体系的必然结果。

表现主义音乐的最重要的代表是奥地利作曲家勋伯格、贝尔格和韦伯恩。他们组成的表现主义音乐流派也叫做“新维也纳乐派”。

一、勋伯格

阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874—1951）是20世纪最有影响的作曲家之一。他是新维也纳乐派的核心人物，不仅首创了无调性的音乐，而且还发明了十二音体系这种创作无调性音乐的作曲手法。他早期主要从事创作和教学，和康定斯基等表现主义画家有密切联系，并举办过画展。第一次世界大战期间应征入伍，战后继续从事教学，并成立“私人演出协会”，演奏新创作的现代作品。希特勒上台后，勋伯格作为犹太人和音乐的革新者而受到迫害，移居美国，晚年在加利福尼亚任教并入美国籍。除了大量音乐作品，他还作有《和声学》、《风格与思想》等理论著作。

勋伯格的创作可以分成三个时期，第一时期是以晚期浪漫主义风格进行创作的，主要的代表作有：《净化之夜》（1899）和《古勒之歌》（1901）等，前者是一部灵感来自《特里斯坦》的弦乐六重奏，后者是一部为五个独唱者、叙述者、四个合唱队和大管弦乐队而作的庞大作品，使人想起了马勒和R. 施特劳斯的作

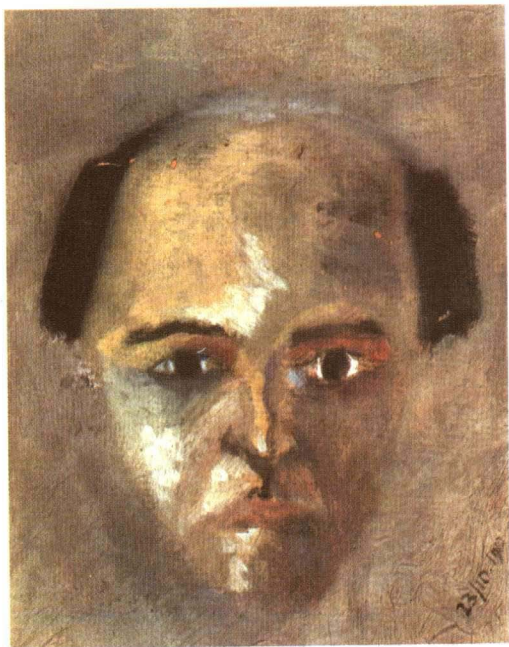


图 18-1 勋伯格自画像

品。勋伯格的第二时期是从他创作第一部无调性作品的 1908 年开始的。主要的代表作有：《五首管弦乐曲》（1909）、独幕歌剧《期待》（1909）和为一个女声和室内乐队而作的声乐套曲《月迷彼埃罗》（1912）。

《月迷彼埃罗》这部套曲共有 21 首歌曲，歌词作者是比利时象征主义诗人 A. 吉罗。音乐是无调性的，人声采用了近似记谱音高的“念唱”（sprechgesang）手法，意在表现精神错乱的丑角彼埃罗孤独、痛苦的心情，是一首典型的表现主义作品。《夜》是其中的第八首，表现的是彼埃罗对黑夜的祈祷。在音乐上有一个用来统一结构的四音动机，它不断地以各种音值出现在整首歌曲中。

音响 78：勋伯格：《月迷彼埃罗》的第八首《夜》

勋伯格的第三时期是 1923 年开始的，从这时起，他开始采用十二音手法作曲。每首作品的基础是一个由全部十二个半音组成的音列或序列，它的排列次序是作曲家选择的。这个音列作为旋律、和声或对位的材料来使用，可以原形、逆行、倒影或倒影逆行，也可以运用这些技术的结合。作曲家在用完了音列的十二个半音之后才能再次开始。勋伯格的第一首十二音的作品是《五首钢琴小品》（作品 23 号，1923）。其他属于这个时期的主要作品还有：《管弦乐变奏曲》（1937）、《一个华沙的幸存者》（1947）、歌剧《摩西与阿伦》（1951）等。

二、贝尔格和韦伯恩

贝尔格（Alban Berg, 1885—1935）是勋伯格的学生，他对音列的使用带有调性的痕迹。他的作品比其他作曲家的具有更多情感的温暖。他的主要作品有弦乐四重奏《抒情组曲》（1926）、小提琴协奏曲（1935）和两部歌剧——《沃采克》和《露露》。

《沃采克》作于 1917—1921 年，首演于 1925 年，是第一部大型的无调性的表现主义歌剧，脚本是作曲家本人根据德国作家毕希纳（1813—1837）的戏剧改编的。主角沃采克是穷人的代表，他成为他的社会环境的无辜的牺牲品。全剧分为三幕，用乐队的间奏曲连接场景的变换。他利用传统曲式、主导动机和音级集合等多种手法来统一作品，使这部作品的结构非常完美，并深刻地暗示了该剧的主题思想。

下面的例子选自《沃采克》第三幕第三场，沃采克刚刚谋杀了他不忠实的情妇，来到一个小酒馆里唱歌、跳舞、喝酒。重复的节奏型在不断地出现，贯穿在整场音乐中。这是中世纪常用的一种作曲手法——等节奏。在失去了调性后，贝尔格需要用其他手段加强音乐结构的统一，包括节奏。在声乐方面，贝尔格运用了普通的说话、念唱和常规的歌唱等多种手段。

音响 79: 贝尔格:《沃采克》第三幕第三场片段

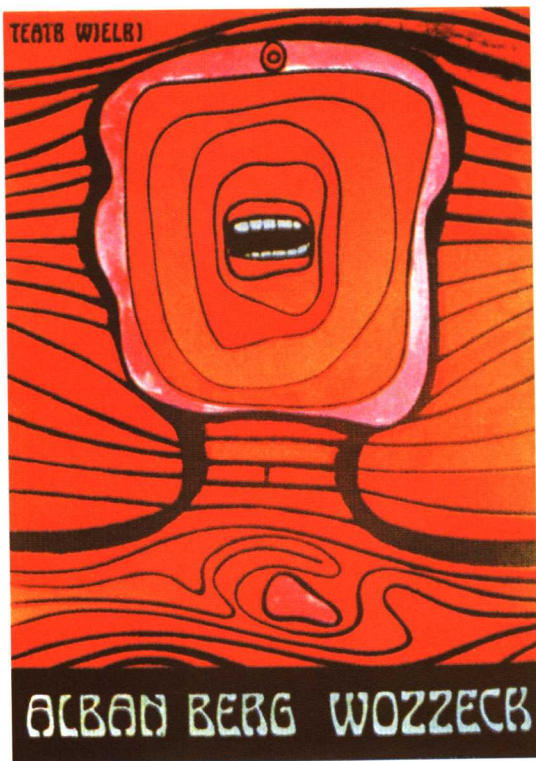


图 18-2 歌剧《沃采克》的宣传海报

韦伯恩 (Anton Webern, 1883—1945) 是勋伯格的另一个学生, 代表了勋伯格手法的冷结构的一面。他的作品非常短小, 材料极为浓缩, 室内乐风格, 旋律线常分配给不同的乐器 (又称“点描主义”), 常用卡农式的模仿复调, 但没有调性的暗示。力度标记非常精确, 爱用不寻常的配器, 如拨弦、泛音和加弱音器等特殊效果。主要作品有:《六首管弦乐曲》(作品 6 号, 1910)、《交响曲》(作品 21 号, 1928)、《钢琴变奏曲》(作品 27 号, 1936) 和《第二康塔塔》(作品 31 号, 1941—1943)。

谱例 18-1: 韦伯恩:《交响曲》片段, 音响 80

----- tempo

24^b 25^b 26 27 28 29

KI. *pp*

BKl. *pp*

1. Hrn. *m Dpf. pp*

2. Hrn.

Hrf. *pp*

1.6g. *m Dpf. pp*

2.6g. *m Dpf. pp*

Br. *Solo m Dpf. Alle am Dpf. pp*

Vlc. *Arco am Steg p Alle(m Dpf.) pp dim.*

在纳粹统治期间, 他的音乐和表现主义的另外两个代表人物的一样, 也遭到了禁止。第二次世界大战结束后, 很多作曲家继续使用十二音作曲法, 在达姆施塔特的国际新音乐暑期班里, 年轻一代的作曲家们重新发现了韦伯恩, 他们推崇他, 从他的作品中找到他们追求的东西, 逐渐形成了“整体序列主义”等新的流派(参见下章), 因此, 也有人把 20 世纪 50 年代先锋派进行探索的时代称为“后韦伯恩时代”。

第二节 民族主义

20 世纪民族主义音乐是 19 世纪民族主义音乐的继续。在新的历史条件下,这种音乐又有了一些新的特点,例如作曲家可以通过新发明的录音技术和系统化的研究方法,更好地了解和利用民间音乐,并创作出新的风格来。

一、匈牙利

贝拉·巴托克(Bela Bartok, 1881—1945)是 20 世纪最有成就的民族主义作曲家,同时,他也是最早的民族音乐学家之一。他收集和出版了近两千首匈牙利和东欧的民歌,并对他所收集的音乐撰写了专著和文章。他改编这些民歌,把它们用作自己原创作品的基础。他对民歌的研究影响了他的作曲风格。他在 1908 年前后形成了自己独特的创作风格,这种风格把民间音乐的影响与世纪之交的艺术音乐风格结合起来。他把钢琴作为打击乐器来使用,如钢琴曲《野蛮的快板》(1911),他探索了不协和音与调性模糊的界限,如《为弦乐、打击乐和钢片琴而作的音乐》(1936),他的一些晚期作品最为有名,如《管弦乐协奏曲》(1943)。那时,他为了躲避纳粹的迫害而移居美国,在恶劣的条件下,仍抱病坚持创作,直至最后客死异乡。

在东欧传统音乐的影响下,他的旋律具有浓厚的民间音乐风格,他的节奏具有不规则节拍或重音带来的强大的动力,他的和弦来自对五声音阶、全音阶或其他传统音阶的对位处理,他的音乐通常有一个基本的调性中心,有时也有多调性的段落。例如在下面这首作品中,巴托克用三全音关系取代了主——属的关系,首尾两个乐章的主部调性是 A 大调,而副部调性是升 D 大调。第二乐章是 C 大调的,而副部的调性区域是升 F 大调。第三乐章的调性区域与第二乐章的相反。整首作品采用了集中对称的曲式:前奏 + ABCDCBA + 后奏。A 段运用了塞尔维亚和克罗地亚地区风格自由的民歌;B 段则使用了保加利亚音乐的技巧,包括低音的持续音和一种不规则的舞曲节奏(2+3+3);C 段使用了两个彼此排斥的五声音阶,D 段自身采用了镜子式的倒影形式和持续的低音。

音响 81: 巴托克:《为弦乐、打击乐和钢片琴而作的音乐》片段

科达伊(Zoltan Kodaly, 1882—1967)也是一位比较重要的匈牙利作曲家,他曾和巴托克一起收集民歌。主要作品有:歌剧《哈利·亚诺什》(1925—1927)、合唱与乐队《匈牙利赞美诗》(1923)、管弦乐《匈牙利民歌“孔雀”变奏曲》(1938—1939)等。他的音乐风格融合了素歌、文艺复兴复调、巴洛克音乐和匈牙利民间音乐。不过,他在音乐教育领域的视唱体系似乎



■ 图 18-3 巴托克在捷克农村搜集民歌
更有影响。

二、捷克

继斯美塔那和德沃夏克之后，捷克又出现了一位作曲大师，他就是亚那切克（Leos Janacek, 1854—1928）。他最重要的创作是歌剧，在他的九部歌剧中，最著名的是《耶努法》（1903）。这部歌剧使他获得世界声誉，成为 20 世纪歌剧的经典之一。歌剧的主角耶努法是生活在捷克偏僻乡村的一个妇女，通过她的悲惨遭遇，揭示了人性的善恶冲突。亚那切克在这部歌剧中把捷克语言的音调运用到旋律的创作中，形成了一种独特的音乐语言结构。此外，他的管弦乐曲《塔拉斯·布尔巴》（1910）和《小交响曲》（1926），以及钢琴曲集《草木丛生的小径》（1911）等也都是很有特色的作品。

三、芬兰

在北欧，西贝柳斯（Jean Sibelius, 1865—1957）作为芬兰民族乐派的代表人物脱颖而出。他的创作活动始于 19 世纪末，在当时芬兰反抗沙俄统治的独立运动的鼓舞下，他的作品体现了鲜明的民族精神，如极有独创性的音诗《传奇》（1892）和成为芬兰民族精神的象征的《芬兰颂》（1899）。他的七部交响曲是他最重要的作品。其突出的特点是音乐语言和手法的简洁、严谨、凝练，质朴而又不缺乏激情。在 20 世纪现代主义流派纷呈的情况下，西贝柳斯坚持了自己独特而有价值的风格，并受到各国人民的广泛欢迎。

四、英国

英国在 20 世纪上半叶出现了复兴民间音乐和古老的传统音乐的热潮,涌现了埃尔加、霍尔斯特、德留斯等一批作曲家,其中,比较突出的民族主义音乐的代表人物是沃安·威廉斯(Ralph Vaughan Williams, 1872—1958)。1903 年,他参加了收集英国民歌的工作,深入英国的农村,接触了大量的民间音乐,成为一名“民歌学派作曲家”。他虽然也受到当时各种音乐风格的影响,如印象主义、表现主义、爵士乐等等,但是对他的创作影响最大的还是英国的民歌和传统音乐。他的作品渗透了民歌的精神,朴素而和谐。主要的代表作有:管弦乐曲《诺福克狂想曲》(1905—1906),声乐套曲《在温洛克边界》(1909),弦乐曲《塔里斯主题幻想曲》(1910),以及《大海交响曲》(1906)和《南极交响曲》(1949—1952)等。

五、俄罗斯

20 世纪上半叶,俄罗斯出现了两位重要的作曲家,他们是斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫。他们继承了俄罗斯民族乐派的传统,并和 20 世纪初的一些现代音乐手法相结合。斯克里亚宾的早期创作以钢琴曲为主,俄罗斯民族特有的抒情而宽广的气息在这些作品中常有体现。他的后期作品受到尼采哲学和神智学的影响,特别是在交响乐作品中,出现了神秘主义的倾向。拉赫玛尼诺夫更多地沿着柴科夫斯基的道路前进,作品具有俄罗斯特有的忧伤气质,以及更多的晚期浪漫主义的余风。

六、美国

几乎到了 20 世纪初,美国的专业音乐创作才真正开始成熟,其标志就是出现了一批有意识地创作具有美国民族风格的作品作曲家,其中以科普兰和格什温的成就最为突出。他们分别代表了美国民族主义音乐的两种不同的类型。

科普兰(Aaron Copland, 1900—1990)早年曾赴法国学习作曲,是法国女作曲家布朗热的第一个美国作曲学生。回国后大力推动了美国专业音乐的创作。他放弃了早期比较复杂的欧化的音乐语言,而转向利用简单的美国民间音乐素材,例如在作品中运用了西部牛仔歌曲的音调,宾西法尼亚乡村的提琴音调和赞美诗,甚至福斯特的民谣式歌曲,使作品具有浓郁的民族特色,同时,也体现了科普兰独特的创作个性。主要作品有:《牧场竞技》(1942),《小伙子比利》(1938),《阿帕拉契亚山的春天》(1944),《林肯肖像》(1942),以及《钢琴奏鸣曲》(1941)和《第三交响曲》(1944—1946)等。

格什温 (George Gershwin, 1898—1937) 从小喜欢爵士乐, 中学还没毕业, 就在纽约当上了流行歌曲的推销员。从此, 他便开始了大量的歌曲创作, 逐渐成为一名成熟的百老汇作曲家。同时, 他还积极学习更多的作曲技巧充实自己。1924 年, 他为钢琴与乐队而作的《蓝色狂想曲》大获成功。这首乐曲把严肃音乐和爵士乐完美地结合起来, 令人耳目一新。随后, 格什温还创作了《F 大调协奏曲》(1925), 《一个美国人在巴黎》(1928), 歌剧《波吉与贝斯》(1934—1935) 等大量优秀作品。

第三节 新古典主义

新古典主义是从 20 世纪初到该世纪 50 年代的一场影响广泛的运动。在这场运动中, 作曲家力图复兴、模仿或使人想起浪漫主义以前的风格、体裁和形式, 特别是巴洛克和古典时期的。斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫的一些作品遵循了古典主义的模式。勋伯格、欣德米特等人在作品中运用过巴洛克音乐 (如组曲、协奏曲) 的一些元素。追求清晰简洁和明快纯朴的法国“六人团”与新古典主义也有相通之处。此外, 在现代的和声语言中使用调性中心也被认为是新古典主义的做法。

一、斯特拉文斯基

斯特拉文斯基 (Igor Stravinsky, 1882—1971) 是 20 世纪最有影响的作曲家之一。他的作品在不同的时期体现了一些不同的流派特征, 而新古典主义是他第二个创作时期的主要特征。

斯特拉文斯基出生于俄罗斯, 早年曾随里姆斯基-科萨科夫学习作曲, 1911 年到巴黎为佳吉列夫领导的俄罗斯芭蕾舞团创作了三部重要的舞剧: 第一部是《火鸟》(1909—1910), 从中还可以看到俄罗斯民族乐派的传统, 特别是里姆斯基-科萨科夫的影响。第二部是《彼得鲁什卡》(1911) 有了更多的斯特拉文斯基自己的风格特点, 如静止的块状和声衬托着重复的旋律型和节奏型, 两个调性的叠置形成的“彼得鲁什卡和弦”, 也可以按照八音音阶来解释。第三部是《春之祭》(1914) 在首演时曾由于争议而引起骚乱, 是原始主义的巅峰之作。它表现的是古代俄罗斯春天的祭礼, 一个少女以在疯狂的舞蹈中死去作为献给春天的祭品。节奏的复杂和不规则的重音成为这部作品最突出的特征。以上这三部舞剧奠定了斯特拉文斯基在西欧的巨大声誉。

音响 82: 斯特拉文斯基:《春之祭》片段

1914 年第一次世界大战期间, 斯特拉文斯基移居瑞士, 创作了一些比较小型的作品, 如《士兵的故事》(1918), 并开始对爵士乐感兴趣。1920 年他

又重返巴黎，从此开始了他的第二时期——新古典主义时期。

斯特拉文斯基的新古典主义追求平衡、客观和绝对音乐（与标题音乐相对），似乎是返回了古老的过去。他的第一部新古典主义的作品是舞剧《浦契涅拉》（1920），也是为佳吉列夫而作，但风格上却与早期的三部舞剧相去甚远。他在准备写这部作品时，研究了佩尔格莱西的音乐，并有所引用。他提出的口号是“返回巴赫”，他在后来的作品中还借用了巴赫、威伯、柴科夫斯基和马肖的作品，运用自然音体系、清晰的调性中心和完美的古典曲式结构，是这些作品的共同特征。主要的代表作还有：《诗篇交响曲》（1930），《C 大调交响曲》（1940）和歌剧《浪子的历程》（1951）。



图 18-4 斯特拉文斯基在指挥自己的作品

《诗篇交响曲》是 20 世纪为合唱与乐队而作的最伟大的作品之一。它的歌词选自拉丁文《圣经》，固定反复的结构和赋格的运用反映出巴洛克音乐的特征。

音响 83：斯特拉文斯基：《诗篇交响曲》片段

斯特拉文斯基的第三时期（1950 年以后），开始逐渐地运用了勋伯格学派的一些技巧，用十二音手法创作了一些序列音乐作品，但仍保持了自己独特的个性。

二、欣德米特

欣德米特（Paul Hindemith, 1895—1963）是德国作曲家、教师、理论家和乐器演奏家。他曾在柏林大学的音乐学院教书。纳粹上台后，他的音乐遭到

禁演，迫使他先是移居瑞士，后又移居美国，在耶鲁大学任教直到 1953 年。他的重要著作《作曲技法》是一本关于作曲和一种分析体系的教科书。

欣德米特早期的作品就受到印象主义等现代流派的影响。在 20 世纪 20 年代他开始用一种新的调性概念来作曲，并受到新古典主义“返回巴赫”运动的影响，主要吸取巴洛克音乐中的一些元素。同时，他还倡导一种“实用音乐”的创作，这是一种风格简单明快，容易被业余爱好者演奏的音乐，意在消除作曲家和公众之间的鸿沟，是对晚期浪漫主义的复杂夸张和印象主义的高雅精细的一种反抗，与新古典主义的追求在某些方面是一致的。欣德米特晚期的作品更加综合和多样，只有一部分作品还有比较明显的新古典主义特征，继续了“三 B”（巴赫、贝多芬和勃拉姆斯）的德国的国际性路线。他的主要作品有：歌剧《画家马蒂斯》（1934—1935，表现 16 世纪画家马蒂斯·格吕纳瓦尔德的生活），《威伯主题交响变形曲》（1943），钢琴曲《音调游戏》（1942，以巴赫的《平均律钢琴曲集》为样板创作的有教学目的的作品）。

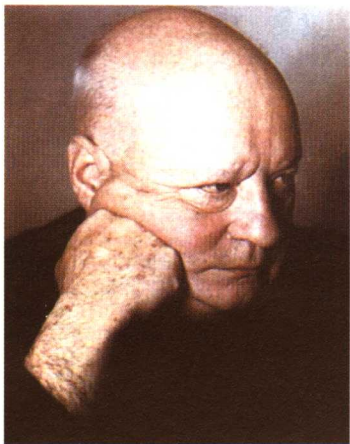


图 18-5 晚年的欣德米特

欣德米特晚期的作品更加综合和多样，只有一部分作品还有比较明显的新古典主义特征，继续了“三 B”（巴赫、贝多芬和勃拉姆斯）的德国的国际性路线。他的主要作品有：歌剧《画家马蒂斯》（1934—1935，表现 16 世纪画家马蒂斯·格吕纳瓦尔德的生活），《威伯主题交响变形曲》（1943），钢琴曲《音调游戏》（1942，以巴赫的《平均律钢琴曲集》为样板创作的有教学目的的作品）。

三、“六人团”

20 世纪 20 年代，出现了新古典主义在法国的代表——“六人团”，由六位年轻的法国作曲家组成，他们分别是：奥涅格、米约、普朗克、奥里克、杜列和泰费尔。他们赞赏萨蒂（1866—1925）等法国反对浪漫主义和印象主义的前辈作曲家的观点，追求清晰、明快和纯朴的音乐风格，因此与新古典主义的潮流不谋而合。“六人团”中成就比较突出的是前面三位——奥涅格、米约和普朗克。

奥涅格（Arthur Honegger，1892—1955）虽然出生在法国，但父母是瑞士人，因此他从小受到德国音乐的影响较深，音乐风格比“六人团”其他成员更加雄浑而深沉，他的管弦乐曲《太平洋 231》（1923）描绘了一个火车头行进的过程，实际上，它描绘的是对火车头的物理上和视觉上的印象，而不是它的音响。他的清唱剧《大卫王》（1923）把歌剧和清唱剧结合在一起，它的合唱是为业余演唱者写的，风格是很简易的。

米约（Darius Milhaud，1892—1974）是 20 世纪少有的多产作曲家，作品的编号多达 443 号，其中包括了各种体裁，十分丰富。他出生于法国南部的普

罗旺斯，早年在巴黎音乐学院学习。1916 年出任法国驻巴西大使的秘书，1918 年回国后加入“六人团”，第二次世界大战期间移居美国，1947 年回国，在巴黎音乐学院和美国两地任教。他的作品抒情性较强，广泛运用了各种风格和手法，例如在《巴西回忆》（1920—1921）中用了巴西民歌的旋律和节奏；在舞剧《世界的创造》（1923）中用了爵士乐的因素。不过，他最突出的风格特点是多调性，在很多作品中都有运用。

普朗克（Francis Poulenc，1899—1963）出生于巴黎，作为“六人团”成员之一，他很重视从巴黎的街头音乐和杂耍音乐中吸取灵感。作品以自然音体系为主，旋律性较强。他为钢琴和人声而作的很多歌曲十分成功，如为法国诗人和评论家科克托的诗歌谱写的《帽章》（1919）。除了那些充满机智和优雅风格的小型作品外，他还作有芭蕾舞剧《母鹿》（1923）和三部歌剧，其中最著名的一部是《加尔默罗会修女》（1953—1956），描写法国大革命时期的事件。



图 18-6 六人团

小 结

表现主义、民族主义和新古典主义是 20 世纪上半叶最重要的三个流派。它们形成了 20 世纪现代音乐的第一次高潮。以勋伯格为代表的无调性的表现

主义音乐，引起很大争议，在一片反对声中，仍有大量的追随者。以巴托克为主要代表的民族主义音乐，继续采用民族风格进行创作，而以斯特拉文斯基为代表的新古典主义则反映了一战以后人们对浪漫主义和表现主义的厌倦，力图在纯音乐的体系中重建秩序与规则。

复习思考题

一、问答题

1. 勋伯格有几个创作时期？描述每个时期的创作特征，各举两部代表作。
2. 简述斯特拉文斯基在新古典时期的主要创作。

二、名词解释

1. 《沃采克》
2. 念唱
3. 六人团
4. 科普兰

三、选择题

1. 勋伯格写的一部未完成的十二音歌剧叫做：
 - A 期待
 - B 摩西与亚伦
 - C 净化之夜
 - D 露露
2. 以下哪位作曲家不属于新古典主义：
 - A 米约
 - B 斯特拉文斯基
 - C 福列
 - D 普朗克
3. 捷克现代音乐的一位重要的先驱是：
 - A 科达伊
 - B 斯美塔纳
 - C 亚纳切克
 - D 德沃夏克
4. 欣德米特把他为业余爱好者创作的简单音乐叫做：
 - A 音调游戏
 - B 音乐练习
 - C 为普通人的音乐
 - D 实用音乐

第十九章 1945 年以后

第二次世界大战结束以后，很多作曲家对曾被法西斯禁止的十二音作曲法重新产生了兴趣，纷纷运用这种手法或对它做出一些修正。在德国的达姆施塔特，从 1946 年起每年一度的“新音乐暑期班”和多瑙辛根的现代音乐节，对推广新手法在作曲中的运用有很大的促进。来到达姆施塔特的作曲家们非常赞赏韦伯恩，从而开始了一个“韦伯恩以后”的新时期。每个作曲家都在开发自己有个性的音乐语言和风格，因而出现了更加繁多的流派，特别是一些极端实验性和探索性的流派，如整体序列音乐、偶然音乐和电子音乐，它们通常被统称为“先锋派”。究其出现的原因，部分也是出于对民族主义和新古典主义的反抗。

第一节 先锋派

一、整体序列音乐

“整体序列音乐”是指把十二音作曲法的技巧运用于音乐的各种因素而不仅仅是音高，也就是说，这种技法被用于时值、音色、织体和力度等很多方面。

美国作曲家巴比特（Milton Babbitt，1916— ）在他的《三首钢琴作品》（1947）中首次把音高的序列与时值结合起来。把音乐的各种因素都序列化，按照预先计算和排列好的方法作曲，的确是一种极端理性化的做法。不过，在一般的听众听来，似乎仍然是杂乱无章和无法把握的。也就是说，这种音乐的可听性很弱。50 年代中的作品，整体序列的严格性似乎有所松动，例如布列兹（Pierre Boulez，1925— ）的《没有主人的锤子》（1954，1957 修改），混合了点描主义、序列手法和对歌词的敏感性。

对整体序列音乐的发展起了关键作用的还有梅西昂（Olivier Messiaen，1908—1992）这位 20 世纪重要的作曲大师。他生于法国的阿维农，在巴黎学习，1942 年成为巴黎音乐学院的和声教授。他率先对整体序列的手法进行了

探索，于1949年创作了钢琴曲《时值与力度的模式》，并启发了他的学生布列兹在1952年写出了他的第一首整体序列作品《结构》。

音响 84：梅西昂：《时值与力度的模式》



■ 图 19-1 梅西昂在记录鸟鸣

梅西昂后来的作品走向了更加丰富而独特的道路，综合了各种风格和技巧。他在大自然中记录了大量的鸟鸣，并运用在自己的作品中，如《百鸟苏醒》（1953）和《异国鸟》（1955—1956）；他也创作了很多虔诚的宗教作品，如合唱与管弦乐曲《耶稣基督的变容》（1965—1969）和管风琴曲《圣三一的神秘沉思》（1969）；他的早期作品《时间终结四重奏》（1941）作于德国纳粹集中营，他当时是一名囚犯，在乐曲中运用了14世纪的等节奏因素和他喜欢研究的印度音乐的重复音型。

二、偶然音乐

20世纪下半叶的音乐出现了更加典型的控制与自由的两极分化。如果说，整体序列音乐代表了极端控制的一极，那么，偶然音乐便是极端自由的另一极的代表。

偶然音乐是指对音乐作品的创作和表演都不加控制，听凭偶然的、随机的和不确定的因素。在一定程度上取消对作品的控制在历史上早已有之，如 18 世纪协奏曲中留给演奏者自由发挥的“华彩乐段”。但是，偶然音乐的作曲家不再预先构思作品，而是形成一种“开放”曲式，把决定作品的权力部分地或完全地交给表演者。在这方面，他们显然已经走到极端。

偶然音乐的主要代表人物是美国作曲家约翰·凯奇（John Cage，1912—1992）。他把任意的音响放在东方美学的语境中来加以考虑，发展了不确定性的音乐，对战后西方现代音乐产生了巨大的影响。他出生于洛杉矶，早年曾随



图 19-2 约翰·凯奇（右为他的合作者，钢琴家戴维·图德）

勋伯格学习对位，创作了一些打击乐和预置钢琴（在钢琴的琴弦间插入螺钉、纸片、橡皮等，以改变钢琴原有的音色）的作品。1942 年定居纽约后，对东方哲学，特别是佛教禅宗的思想很感兴趣，根据中国的《易经》创作了他的第一首偶然音乐作品《变化的音乐》（1951），也就是说，他利用《易经》来决定作品的音高。1952 年，他创作了最极端的偶然音乐《4'33"》。这是一首无声作品，要求演奏者静坐在钢琴前，演奏厅内外的噪音构成了整个作品的演奏。凯奇说：“我们所做的每件事

都是音乐”，企图打破生活与音乐的界限。“熵”是一个热力学的术语，指物理上的全然无序，有时也被用来指偶然音乐。在这种音乐中，没有一部作品的两次演奏是相同的，而且，还出现了结合传统记谱法和图形象征的新记谱法。

三、电子音乐

对新音色的追求一直是 20 世纪音乐的一个重要特点。生于法国的美国作曲家瓦雷兹（Edgard Varese，1883—1965）认为，音色比和声和旋律更加重要。后来，人们不仅用传统乐器奏出新音色（包括噪音），而且还利用了新乐器，甚至是新的发声手段。因此，产生了电子音乐这个新流派。它是指一切用电子手段产生的音响制作而成的音乐。在先锋派音乐中，它最能体现 20 世纪的科技发展对音乐艺术的影响。

电子音乐产生于 20 世纪 50~60 年代，主要的代表人物之一是德国作曲家

施托克豪森 (Karlheinz Stockhausen, 1928—)。他生于科隆, 早年曾在巴黎师从梅西昂, 1953 年回科隆加入西德电子音乐实验室的工作。他的早期作品《青年之歌》(1956) 既运用了“具体音乐”(指用磁带操作技术制成的电子音乐作品)的手法, 也用了电子音响。他的创作十分多样化, 除了电子音乐, 他也创作整体序列音乐和偶然音乐的作品。

音响 85: 施托克豪森:《青年之歌》片段

60 年代发明的电子合成器, 简化了电子音乐创作的过程, 扩大了声音的范围和性能, 是演奏和创作电子音乐的一个独立而完备的系统。

80 年代, 电子键盘与计算机结合起来, 更加方便了电子音乐的创作。计算机允许作曲家控制作品的所有方面, 包括音高、音色、力度和节奏。“迷笛”^① 的出现允许作曲家转化数字编码的音乐直接进入一种乐器。很多作品是为用计算机制作音乐的现场表演者而作的, 或者由演奏者(作曲家)在合成器上即兴。

电子乐器为那些用传统手段寻找新音色的作曲家带来了灵感。例如, 一些作曲家为了加强音乐的空间感, 把很多扬声器分散在整个大厅中, 表演者也被安排在舞台的不同位置。在电子音乐的影响下, 声音的范围和性能无限地扩大了, 任何声音都可以成为音乐的基本材料。一种“音高连续体”常常在作品中取代了有固定音高的可以区分开来的音。

四、对新音色的追求

先锋派作曲家几乎有一个共同的特点, 那就是对新音色的追求。20 世纪上半叶的噪音音乐^②、下半叶的电子音乐等现代流派都对这种追求有所促进, 特别是促进了作曲



图 19-3 施托克豪森在演奏他创作的电子音乐

① 迷笛, 原文为 MIDI, 是 Musical Instrument Digital Interface 的缩写, 意为“乐器数字分界面”

② 噪音音乐是在未来主义艺术思潮的影响下产生于 20 世纪上半叶的一个小流派。在这个流派的作品中, 生活中的噪音也被作为作品的基本音响材料来运用。

下例（谱例 19-1）是美国作曲家克拉姆的代表作之一《远古童声》的片段。该曲作于 1970 年，由五首声乐曲和两首器乐曲组成，运用了有特殊音色效果的女声、穿有纸片的竖琴、部分琴弦被调低的曼德林，以及西藏祈祷石和日本寺庙铃等特殊乐器，产生了奇特的音响效果。

谱例 19-1: 克拉姆:《远古童声》片段, 音响 86

*) tongra click
**) *pp* (nanm)
gian (mao Piano!

ffz (t.cl.) *ffz* *pp* *ffz* *ffz* (t.cl.)
(accel. -- rit. ----) 15 = ca. 4 sac. (hun)
f *pp* 3 3 *mp* *mp* 3

morto rit. 20 = ca. 5 sac. *ff sub.* *pppp*
u-e-a-i-u-e-a-i-u-e-a-i-u-e-a-i

ffz *pp* (accel. --) *ffz* *pp*
6 ka-i-u-i-e-i-u-i

elegantly *mp* *f*
(rit. - - - - -) 7 = *p* *alienta*
ka-i-o-e-a-i-e-i-u

p sub. ffz p sub.
Sopr. 3 ka-i-mm-kai-mm

Electric Piano *ff* 5 *mf* 5 *ff* 5 5 5 5 (L.v.)

(Harp) C'D'E'F D'G'A'B (L.v.)

tongue (accel. sub.)
 click
 (l.cl.)
 (flottartongua)
 (flottartongua)
 Soprano
 mm-ha-ha-ha! mm-ku-mm-ka-i-ha! prr-mm-prr-mm
 6
 (accel. -----) (accel. -----)
 mp 13=ca.3sac. p 11=ca.2sac. poco allienta
 Soprano
 u
 Electric Piano
 ff
 ff ffz
 Harp
 f
 (l.v.)
 Sopr.
 ffz 7 7 ffz ffz
 Electric Piano
 5 5 5
 ffz mp ff (l.v.)

第二节 折中的作曲家

20 世纪也有不少作曲家采取了折中主义的路线，他们一般不运用无调性音乐的手法，也不采用激进的探索 and 实验。但他们的创新精神却又是不可否认的。他们是貌似保守的“现代”作曲家，比那些更激进的流派拥有更大量的听众。在这些作曲家中，最突出的有英国的布里顿，苏联的普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇。

布里顿 (Benjamin Britten, 1913—1976) 是 20 世纪中叶以后最著名的英国作曲家。在他的创作中，声乐作品最为杰出。如合唱《圣诞颂歌仪式》(1942) 等。他最优秀的歌剧是《彼得·格莱姆斯》(1942) 和《旋螺丝》(1954)。前者以乔治·克拉伯的叙事诗为基础，主人公是一个渔民，被怀疑与两名年轻学徒的死有关，在最后一场中，彼得由于痛苦和压抑出海沉船而

死。布里顿在剧中运用了调性和双调性的手法，并结合了半音的因素。他的《战争安魂曲》（1962）是一部大型作品，交替使用安魂弥撒的歌词和一位死于第一次世界大战的英国士兵的诗歌谱曲。

普罗科菲耶夫（Sergey Prokofiev, 1891—1953）从1918年到1934年旅居国外，建立了一种国际性的风格。回到苏联后，他创作了大量优秀作品，如《彼得与狼》（1936），《亚历山大·涅夫斯基》（1938），歌剧《战争与和平》（1941—1942），特别是他的《第五交响曲》（1944）和《第七交响曲》（1951—1952），把抒情主义和结构的清晰与精美结合起来。尽管如此，他在1948年仍然受到苏联政府的指责，说他的作品是“形式主义”的，因为这些作品没有歌颂工人阶级和革命的意识形态。

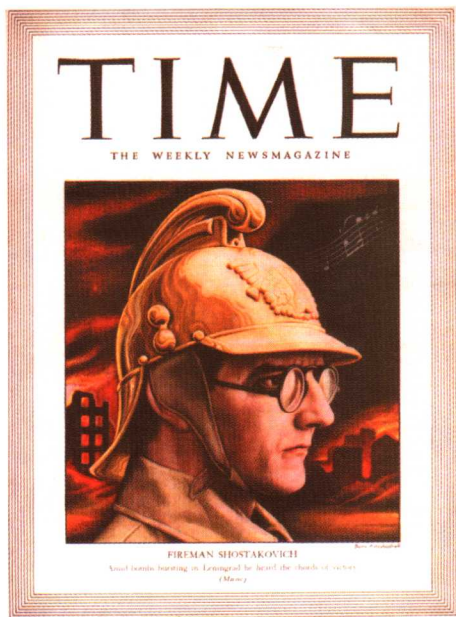


图 19-4 在《时代》周刊封面上的肖斯塔科维奇

肖斯塔科维奇（Dimitri Shostakovich, 1906—1975）的全部音乐生涯都是在苏联度过的。他的一些作品尽管也受到苏联当局的谴责，但他通常都在自己的艺术表现和官方的要求之间取得折中或平衡。他的歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》曾在圣彼得堡和纽约获得成功。但随后由于它的现实主义和对暴力的讽刺性的描述得罪了苏联官方，1936年的《真理报》以《混乱代替音乐》为题的专论公开批判了这部歌剧。他的《第五交响曲》是他最流行的一部杰作，结构完美，以弦乐的充满张力的二重卡农开始。他的《第七交响曲》（也叫《列宁格勒交响曲》，1941）描绘了苏联人民抗击希特勒军队的入侵，保卫国家的英勇斗争。

音响 87：肖斯塔科维奇：《第五交响曲》片段

第三节 先锋派以后

20世纪60年代末以后，西方音乐的多元化局面更加明显，一些老的流派继续存在，如电子音乐，但又出现了一些新流派，它们多少都有一些对过去的回归，在传统与现代之间架起桥梁。

一、简约派

60年代,作曲家从亚洲音乐传统中获取了灵感。他们发现,印度的“拉加”在有控制的即兴中使用了逐渐变化的音型;印度尼西亚的爪哇和巴厘的佳美兰音乐从简单的节奏和旋律音型的重复中创造出一种复杂的结构。电子合成器具有在预先录制好的音型上做即兴处理的能力。摇滚乐催眠式的节奏和重复也给他们带来启发。当时,一些纽约的视觉艺术家设计出由简单因素组成的循环和重复的结构,被称为“最低限量艺术”或“简约派艺术”,可能对音乐上的简约派产生了影响。

音乐材料的简单和不断的重复是简约派音乐的基本特征。在不断的反复中,旋律、节奏、和声和配器等方面可以逐渐产生细微的变化。它的出现在一定程度上是对序列音乐和先锋派音乐的一种反抗。主要的代表作曲家有史蒂夫·赖克(Steve Reich, 1936—)、菲利普·格拉斯(Philip Glass, 1937—)和约翰·亚当斯(John Adams, 1947—)。《小提琴相位》是赖克作于1967年的作品,他用了一个实际演奏的小提琴和录制在磁带上的小提琴音响的并置,演奏同样的重复音型,但先后的进入错开一定的距离。格拉斯的代表作为大都会歌剧院创作的《爱因斯坦在海滩》(1976),他为纪念哥伦布发现新大陆而作的《航海》(1992)采用了更加传统的手法。亚当斯为钢琴而作的《弗里吉亚之门》是简约派早期的代表作,他的歌剧《尼克松在中国》(1987)十分流行,使用了萨克斯管、传统的乐器和带有脉搏跳动式的短小乐思的打击乐。

音响 88: 赖克:《小提琴相位》片段

谱例 19-2: 赖克:《小提琴相位》片段

40 59

TAPE
TRACK 1
(VIOLIN 1)

mf
(x2-4)

(1) (2)

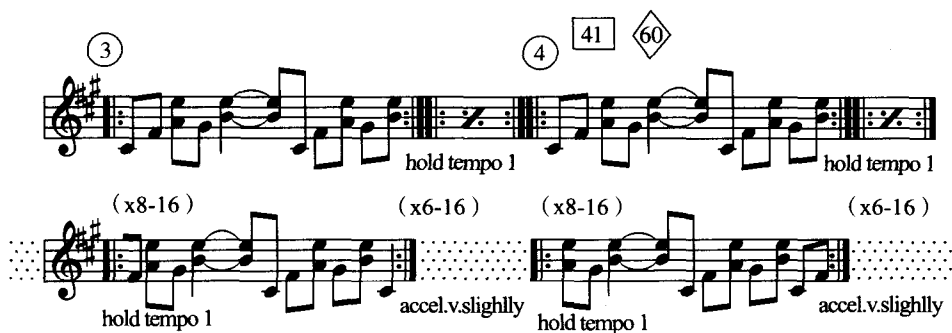
hold tempo 1

VIOLIN
(VIOLIN 2)

(x8-12) (x6-16)

fade in ————— mf

accel very slightly



二、第三潮流

“第三潮流”是指欧洲的专业创作的艺术音乐与爵士乐的结合，由美国作曲家冈瑟·舒勒（Gunther Schuller, 1925—）在20世纪50年代提出。实际上，爵士乐与欧洲音乐会音乐的结合从20世纪上半叶就开始了。很多作曲家进行了这方面的尝试，例如，德彪西、斯特拉文斯基和米约在他们的一些作品中运用了爵士乐的节奏、和声或即兴演奏。格什温在他的《蓝色狂想曲》中混合了爵士和艺术音乐（见前章）。爵士乐大师埃林顿也创作了一些受到交响乐启发的作品，作为对爵士乐语言的扩展。

进入50年代后，一些作曲家在这方面做了更加有意识的尝试。冈瑟·舒勒创作的《变形》（1957）把点描派的十二音作品与现代爵士结合起来。他的《保罗·克利主题的七首练习曲》（1959）的第三首《小蓝精灵》，具有明确的爵士乐风格。其他以爵士乐作为范本的作曲家还有巴比特，他的《全套》（1957）是献给舒勒的。另一位美国作曲家威廉·博尔科姆（William Bolcom, 1938—）参与了60年代的拉格泰姆的复兴，在他的很多作品中加入了爵士乐的手法，例如作于1978年的小提琴与钢琴的第二奏鸣曲。爵士钢琴家安东尼·戴维斯（Anthony Davids, 1951—）领导了一个以即兴演奏为基础的爵士乐队，成为他的歌剧《艾克斯：马尔科姆·艾克斯的生活与时代》（1984）的管弦乐队的核心。这部歌剧把斯特拉文斯基式的作曲风格与现代爵士结合起来。

三、后现代风格

后现代风格的建筑打破了历史的直线进行的信念，而倾向于一种包容一切的态度，只要建筑家认为合适，可以在一个建筑中运用所有时代的风格。音乐上的后现代风格与建筑类似，在音乐创作中可以使用或引用音乐史上所有时期的风格和作品。

美国作曲家乔治·罗克贝格 (George Rochberg, 1918—2005) 离开了序列主义而倾向于对莫扎特、贝多芬和他自己作品的引用。他为古钢琴而作的《仿巴赫》(1966) 引用了巴赫的第六帕蒂塔, 并把一些巴洛克音乐的原则与半音体系结合起来。路卡斯·福斯 (Lukas Foss, 1922—) 在他的《巴洛克变奏曲》(1967) 中对亨德尔、斯卡拉蒂和巴赫的已有作品进行了再创作。意大利作曲家卢契亚诺·贝里奥 (Luciano Berio, 1925—) 为八个人声和管弦乐队而作的《交响曲》(1968) 采用了电声扩大的人声, 乐队中有萨克斯管、羽管键琴和电子管风琴, 引用了 R. 施特劳斯、马勒、拉威尔和贝尔格的作品。

由于后现代风格有对传统有一定程度的回归, 音乐以调性功能和声为基础, 比较注重情感表现, 因此也有人把一些后现代风格的作曲家称为“新浪漫主义”。这类作曲家还有一些, 例如: 彭德雷茨基 (后期)、德尔·特里迪西 (David Del Tridici)、兹维利希 (Ellen Zwilich) 等人, 以及亨策、谢德林、卡盖尔和克拉姆等人的一些作品。

四、流行音乐

流行音乐的兴起是 20 世纪西方音乐史上的又一个重要的现象。它是随着唱片、广播和电影工业等新技术的发展而出现的。在两次世界大战之间, 人们的音乐生活发生了很大的变化, 特别是在美国, 流行音乐与爵士乐和百老汇音乐剧有密切的联系, 并开始影响整个西方世界。二战后, 经济的增长使年轻人成为流行音乐市场的主要消费者。50—60 年代, 摇滚乐作为青少年的标志性音乐而广泛流传。70 年代以后, 逐渐产生了全球性的影响。

(1) 爵士乐

爵士乐在 1915 年前后产生于美国的新奥尔良, 来自拉格泰姆和布鲁斯这两种黑人音乐。它的主要特点是在一个已有曲调的基础上即兴演奏。典型的乐队由短号、黑管、长号、钢琴、班卓琴和鼓组成。20 年代发展成一种“大乐队”的形式, 既有黑人乐队也有白人乐队, 以黑人的摇摆乐 (Swing) 为基础, 常用于伴舞, 乐队通常有小号、长号、萨克斯等, 节奏部分由低音提琴、钢琴、吉他和鼓组成。虽然独奏还是即兴的, 但作品的基本结构已被记下谱来。40—50 年代, 出现了更加注重即兴演奏的现代爵士“比波普”和更自由的爵士乐, 它们不为伴舞而作, 常用借自古典音乐的不协和音和复杂的节奏。最著名的爵士音乐家 (常是作曲家兼演奏家) 有: 杜克·埃林顿 (Duke Ellington 1899—1974)、吉莱斯皮 (D. Gillespie)、迈尔斯·戴维斯 (M. Davis) 和查理·帕克 (Charlie Parker) 等人。

(2) 乡村音乐

乡村音乐发展于美国东南部的农村地区，以传统的英裔美国人的叙事歌和乡村小提琴的曲调为基础。唱片公司把这种东部山地民谣与西部牛仔主题和风格相结合的音乐推向了市场，叫做“乡村与西部歌曲”或“乡村音乐”。演唱这种音乐的歌手用吉他随意地伴奏，如果使用乐队，则以小提琴和吉他为主，并借用一些爵士乐的手法（如切分和即兴）。40年代在纳什威尔的广播电台举办的乡村音乐表演，促进了汉克·威廉姆斯和约翰尼·凯什等明星的产生。

（3）节奏与布鲁斯

这是第二次世界大战以后在美国城市黑人中兴起的乡村音乐的对应物。它的乐队组合较小，由独唱或四重唱与键盘、吉他、贝斯和鼓组成。节奏风格比布鲁斯更强烈，强调第二拍和第四拍，例如威利·梅·索恩顿（W. M. Thornton, 1926—1984）的《猎狗》。

（4）摇滚乐

这种音乐把节奏与布鲁斯的节奏风格和乡村与西部音乐的吉他相结合。它的滥觞是1955年比尔·黑利（Bill Haley, 1925—1981）所作的一首电影歌曲《昼夜摇滚》。埃尔维斯·普雷斯利（E. Presley, 1935—1977）将它成功地融入美国南方的风格中。摇滚乐队包括演奏旋律和节奏的电声吉他、萨克斯管和电子合成器等。歌词大多与青少年的爱和性有关。英国的乐队组合“披头士”（The Beatles 也译“甲壳虫”乐队）从1964年到1970年演唱了很多富有创造性的摇滚乐，在欧美获得了前所未有的成功。



图 19-5 披头士乐队

(5) 音乐剧

这是一种带有情节的、歌舞并重的舞台音乐作品。它是美国纽约百老汇的一种时尚，与轻歌剧有些近似。美国著名指挥家和作曲家伦纳德·伯恩斯坦曾创作过一部优秀的音乐剧《西区故事》(1957)。格什温也在自己的作品中结合了音乐剧的一些因素，他的《波吉和贝丝》既作为歌剧，也作为音乐剧上演过。其他著名的音乐剧还有：《游艺船》(1927)，《俄克拉何马》(1943)，《窈窕淑女》(1956)，《屋顶上的小提琴手》(1964)，以及英国作曲家劳埃德·韦伯的《猫》(1982)和《歌剧院的幽灵》(1986)等。

小 结

20 世纪下半叶，出现了现代音乐的第二次高潮。二战结束后，各种实验性、探索性的流派又开始兴盛起来，勋伯格的十二音音乐发展成整体序列音乐，东方哲学的影响和科学技术的迅猛发展又促进了偶然音乐和电子音乐的产生。总称“先锋派”的这三个主要流派对现代音乐的发展具有深远的影响。

“严肃”音乐的听众比较少，而实验音乐的听众就更少了。在先锋派的实验浪潮过后，作曲家越来越关心自己与听众之间的鸿沟。他们开始利用过去的传统音乐，流行音乐和非西方音乐，在这个鸿沟上架起一座桥梁。

复习思考题

一、问答题

1. “先锋派”音乐包括哪些主要的流派？说出它们的定义，各举一个代表人物。
2. 谈谈简约派音乐的来源和主要特点。

二、名词解释

1. 具体音乐
2. 施托克豪森
3. 第三潮流
4. 罗克贝格
5. 预置钢琴

三、选择题

1. 以下哪部作品与偶然音乐有关系？
 - A 没有主人的锤子
 - B 时间终结四重奏
 - C 4 分 33 秒
 - D 青年之歌
2. 对整体序列音乐的发展做出重要贡献的人是：
 - A 梅西昂
 - B 布列兹
 - C 巴比特
 - D 以上三人
3. 电子合成器是什么时候发明的？
 - A 20 世纪 50 年代
 - B 20 世纪 60 年代

- C 20 世纪 70 年代 D 20 世纪 80 年代
4. 后现代风格也叫:
- A 新古典主义 B 新浪漫主义
- C 新巴洛克主义 D 后韦伯恩时代
5. 摇滚乐产生于 20 世纪的:
- A 50 年代 B 60 年代末
- C 70 年代 D 50 年代中叶

进一步阅读的书目

古代与中世纪

1. 何乾三选编《西方哲学家文学家音乐家论音乐》第一部分，古希腊罗马时期，人民音乐出版社 1983 年版
2. 音乐词典词条汇编《西洋音乐的风格与流派》，人民音乐出版社 1990 年版
1—17 页，中世纪音乐
18—23 页，古艺术、新艺术
185 页，巴黎圣母院乐派
3. 谷文娴：“西方艺术音乐的渊源—格里高利圣咏”，载《音乐学习与研究》1990 年第 2 期
4. 姚亚平：“复调起源的各种理论及其评价”，载《中央音乐学院学报》2004 年第 1—2 期
5. 毕祎：“欧洲古艺术时期的经文歌”，载《音乐艺术》1998 年第 4 期
6. 林敬和：“教皇若望廿二世关于复调音乐的法令—介绍兼及翻译”，载《中央音乐学院学报》2005 年第 4 期。
7. J. 尤德金《欧洲中世纪音乐》，余志刚译，中央音乐学院出版社 2005 年版

文艺复兴时期

1. J. 布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，商务印书馆 1975 年版。
2. 音乐词典词条汇编《西洋音乐的风格与流派》，人民音乐出版社 1990 年版
26 页，文艺复兴时期的音乐
24 页，复合唱风格
40 页，帕莱斯特里纳风格
188 页，勃良第乐派
192—201 页，尼德兰乐派、法国—佛兰芒乐派
202 页，威尼斯乐派
3. 姚盛昌：“1600 年以前欧洲多声音乐发展概况”，载《音乐学习与研究》1985 年第 1 期
4. 管谨义：“概述欧洲早期声乐艺术”，载《中国音乐》1990 年第 1 期
5. 周耀群：“马丁·路德与德国新教音乐文化”，载《中央音乐学院学报》1991 年第 4 期
6. Alan Atlas, *Renaissance Music* (New York, Norton, 1998)

巴洛克时期

1. 格劳特：“巴洛克音乐的基本特征”，苏柒拾译，载《中央音乐学院学报》1985 年

第2期

2. 约·科尔曼:《作为戏剧的歌剧》第三章,黑暗时代,杨燕迪译,载《歌剧艺术》1991年第4期
3. 音乐词典词条汇编《西洋音乐的风格与流派》,人民音乐出版社1990年版
 - 41页,巴罗克
 - 58页,情绪说
 - 214—217页,波伦亚乐派
4. 夏楠:“一位功绩卓著的巴洛克音乐大师——评科雷利的创作”,载《音乐学习与研究》1990年第3—4期
5. 尚家骧:《欧洲声乐发展史》第五章“阉人歌手及花腔演唱的盛衰”,华乐出版社2003年版
6. 于润洋:“现实苦难的表现与王国长存的讴歌——巴赫《受难乐》与亨德尔《弥赛亚》的社会历史内涵的比较”,载《人民音乐》1985年第11—12期
7. 李应华:“巴赫第四康塔塔的历史价值和审美价值”,载《中央音乐学院学报》1995年第1期

8. 余志刚:《音乐的大海——巴赫》,上海人民出版社1998年版

9. Claude V. Palisca, *Baroque Music*, 3rd edition, Prentice Hall, 1991

古典主义时期

1. 音乐词典词条汇编《西洋音乐的风格与流派》,人民音乐出版社1990年版
 - 61页,华丽风格
 - 63页,感伤风格
 - 70页,洛可可
 - 75—89页,古典派
2. 钱仁康:“苜蓿生涯说海顿”,载《音乐艺术》1993年第4期
3. “海顿年表”,尹伟奇译,载《广州音专学报》1982年第1期
4. A. 爱因斯坦:“论莫扎特的全面性”,载《音乐译文》1982年第3期
5. 周耀群:“一幅莫扎特的心理肖像——沃·希尔德斯海默《莫扎特》一书”,载《中央音乐学院学报》1993年第4期
6. 于润洋:“论贝多芬思想、创作中的资产阶级人道主义”,载《音乐论丛》1978年第5期
7. 廖辅叔:“贝多芬在中国”,载《音乐研究》1992年第3期
8. L. 特莱特勒:“历史、评论与贝多芬第九交响曲”,刘毅译,载《外国音乐参考资料》1981年第18期
9. Philip G. Downs, *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Norton, 1992)

浪漫主义时期

1. 古·扬森编:《舒曼论音乐与音乐家》,陈登颐译,人民音乐出版社1960年版
2. 钱仁康:《肖邦的叙事曲》,人民音乐出版社1986年版

3. 周小静：《钢琴之王李斯特》，上海人民出版社 1999 年版
4. 音乐词典词条汇编《西洋音乐的风格与流派》，人民音乐出版社 1990 年版
90—100 页，浪漫派
101 页，民族主义
104 页，印象主义
5. 约·科尔曼：《作为戏剧的歌剧》第六章，威尔第的《奥塞罗》，杨燕迪译，载《歌剧艺术》1992 年第 3 期
6. 《瓦格纳论音乐》，廖辅叔译，上海音乐出版社 2002 年版
7. 于润洋：“歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析”，载《音乐研究》1993 年 1—2 期
8. 《柴科夫斯基论文书信札记选》，高士彦译，人民音乐出版社 1992 年版
9. 李秀军：《生与死的交响曲—马勒的音乐世界》，三联书店 2005 年版
10. 德彪西：《克罗士先生》，张裕禾译，人民音乐出版社 1965，1985 年版
11. Leon Plantinga, *Romantic Music* (New York: Norton, 1984)

20 世纪

1. 彼得·汉森：《二十世纪音乐概论》（上下），孟宪福译，人民音乐出版社 1981 年版
2. 音乐词典词条汇编《西洋音乐的风格与流派》，人民音乐出版社 1990 年版
108—111 页，表现主义
134—137 页，新古典主义
138—160 页，序列主义
161—184 页，先锋派、偶然音乐、电子音乐
3. 钟子林：《西方现代音乐概述》人民音乐出版社 1991 年版
4. 施图肯什密特：《二十世纪音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社 1992 年版
5. 黄晓和：《苏联音乐史》（上卷），海峡文艺出版社 1998 年版
6. 钟子林：《摇滚乐的历史与风格》，人民音乐出版社 1998 年版
7. 余志刚：《阿尔班·贝尔格的生活与创作道路》，中央音乐学院出版社 2003 年版
8. 蔡良玉：《美国专业音乐发展简史》，人民音乐出版社 2004 年版
9. Robert Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* (New York, Norton, 1991)

音响目录

1. 古希腊音乐《梅索梅德斯的缪斯赞美诗》
2. 格里高利圣咏《四旬节弥撒曲》的《慈悲经》
3. 赞美诗《你的信徒们》（规多唱名法）
4. 游吟诗人歌曲《我看到云雀高飞》
5. 恋诗歌手歌曲《我的生命有福了》
6. 9世纪末的奥尔加农
7. 11世纪的奥尔加农《慈悲经：全能的天父》
8. 雷奥南的二声部奥尔加农
9. 孔杜克图斯《赞美至贞的圣母》
10. 经文歌《新鲜的草莓/巴黎的早昏/说到打谷脱粒》
11. 维特里：等节奏经文歌《愤怒的命运女神/盗贼们的阴谋/我们命该受苦》
12. 马绍：叙事歌《只有她能数天上的星》
13. 雅克布·达·波隆尼亚：牧歌《我是一只凤凰》
14. 兰迪尼：巴拉塔《爱神啊，把那个姑娘的爱给我吧》
15. 邓斯泰布尔：经文歌《你是多么美丽，多么可爱》
16. 杜费：“脸儿苍白”弥撒曲》的《羔羊经》
17. 奥克冈：《Mi - Mi 弥撒曲》的《羔羊经》
18. 若斯堪：经文歌《圣母颂》
19. 阿卡代尔特：牧歌《洁白而温顺的天鹅》
20. 蒙特威尔第：牧歌《残酷的牧羊女》
21. 琉特琴曲《意大利舞曲》
22. 众赞歌《上帝是我们的坚固堡垒》
23. 帕勒斯特里纳《马采鲁斯教皇弥撒》的《羔羊经》
24. 拉索：经文歌《女巫的预言》第四首
25. G. 加布里埃利：《坎佐纳》
26. 佩里、卡契尼：歌剧《尤丽迪茜》片段
27. 蒙特威尔第：歌剧《奥菲欧》选段
28. 普塞尔：歌剧《迪多和埃尼阿斯》，迪多的悲歌《当我长眠地下》
29. F. 库普兰：第一组曲《奥古斯特的阿拉曼德舞曲》
30. 科雷利：三重奏鸣曲，作品3之12，第一乐章

31. 维瓦尔第:《g 小调小提琴协奏曲》第一乐章
32. D. 斯卡拉蒂:《D 大调奏鸣曲》
33. 亨德尔:《弥赛亚》的“哈里路亚”
34. 巴赫:《d 小调托卡塔与赋格》
35. 巴赫:《平均律钢琴曲集》第一卷,《C 大调前奏曲》
36. 巴赫:《平均律钢琴曲集》第一卷,《C 大调赋格曲》
37. 巴赫:《马太受难乐》中的 54 分曲“受难合唱”
38. 佩尔格莱西:喜歌剧《女仆做夫人》选段
39. 格鲁克:《奥菲欧与尤丽迪茜》片段
40. C. P. E. 巴赫:《第四奏鸣曲》第二乐章
41. 施塔米兹:《降 E 大调第八交响曲》第一乐章
42. 海顿:《第 94 交响曲》“惊愕”,第二乐章
43. 海顿:《弦乐四重奏》,作品 76 之 3,第二乐章
44. 莫扎特:《降 B 大调钢琴协奏曲》K. 595,第一乐章片段
45. 莫扎特:歌剧《费加罗的婚姻》第三幕终场
46. 贝多芬:《悲怆奏鸣曲》第一乐章
47. 贝多芬:《第三交响曲》,第一乐章
48. 贝多芬:《第九交响曲》,末乐章选段
49. 舒伯特:《菩提树》
50. 柏辽兹:《幻想交响曲》的固定乐思 a
51. 柏辽兹:《幻想交响曲》的固定乐思 b
52. 门德尔松:《仲夏夜之梦》的“谐谑曲”
53. 舒曼:《狂欢节》片段
54. 舒曼:《诗人之恋》第一首
55. 肖邦:《D 大调马祖卡舞曲》
56. 肖邦:《降 E 大调夜曲》
57. 李斯特:《玛捷帕》,选自《超级练习曲》
58. 李斯特:交响诗《前奏曲》
59. 勃拉姆斯:《第一交响曲》末乐章片段
60. 梅耶贝尔:《胡格诺教徒》选段
61. 比才:《卡门》选段,“哈巴涅拉”
62. 威伯:《魔弹射手》狼谷场景片段
63. 瓦格纳:《特利斯坦与伊索尔德》第一幕片段
64. 罗西尼:《塞维利亚的理发师》选段,“刚才我听到一个声音”
65. 贝里尼:《诺尔玛》选段,“圣洁女神”
66. 威尔第:合唱“飞吧,我的思想”,选自歌剧《纳布科》
67. 威尔第:《茶花女》第一幕终场
68. 普契尼:《图兰朵》选段

69. 格里格：《挪威舞曲》
70. 斯美塔纳：《沃尔塔瓦河》
71. 德沃夏克：《斯拉夫舞曲》第一首
72. 格林卡：《卡玛林斯卡亚》
73. 穆索尔斯基：歌剧《包里斯·戈杜诺夫》选段“瓦尔拉姆之歌”
74. 柴科夫斯基：《第六交响曲》第一乐章片段
75. 马勒：《大地之歌》第一首
76. 里夏德·施特劳斯：《莎乐美》选段
77. 德彪西：《牧神午后前奏曲》
78. 勋伯格：《月迷彼埃罗》的第八首《夜》
79. 贝尔格：《沃采克》第三幕第三场片段
80. 韦伯恩：《交响曲》片段
81. 巴托克：《为弦乐、打击乐和钢片琴而作的音乐》片段
82. 斯特拉文斯基：《春之祭》片段
83. 斯特拉文斯基：《诗篇交响曲》片段
84. 梅西昂：《时值与力度的模式》
85. 施托克豪森：《青年之歌》片段
86. 克拉姆：《远古童声》片段
87. 肖斯塔科维奇：《第五交响曲》片段
88. 赖克：《小提琴相位》片段

（注：本书所附光盘为 mp3 格式）

人名索引

(以汉语拼音为序)

- 阿尔贝蒂 140
 阿尔比诺尼 117
 阿尔布莱希茨贝格 166
 阿尔布莱希特公爵 88
 阿加扎里 84
 阿卡代尔特 72
 阿里斯托芬 2
 阿列维 203
 阿泰尼昂 55
 阿图西 75
 埃尔加 248
 埃利诺女伯爵 22
 埃林顿, 杜克 263
 埃申巴赫, 沃尔夫兰·冯 23
 埃斯特哈齐, 保罗·安东 152
 埃斯特哈齐, 尼古拉 153
 爱因斯坦 241
 奥柏 203
 奥布雷赫特 63, 69
 奥尔洛娃 229
 奥芬巴赫 205
 奥克冈 63, 65, 69
 奥里克 251
 奥涅格 251
 奥特兰 199

 巴比特 254, 262
 巴尔迪伯爵 98
 巴尔扎克 193
 巴赫, C. P. E. 139, 146, 147, 149, 164
 巴赫, 威廉·弗里德曼 139
 巴赫, 约·塞 83, 108, 122, 128, 130 - 137, 139, 160, 163, 165, 189, 199, 263
 巴赫, 约翰·克里斯蒂安 150, 159
 巴赫, 约翰·克里斯多夫 130
 巴枯宁 208
 巴拉基列夫 225, 226
 巴托克 199
 巴托克, 贝拉 246, 253
 柏拉图 2, 4, 7
 柏辽兹, 海克托 145, 180 - 185, 193, 197, 199, 205, 222, 228
 拜伦 183
 包罗丁 225, 227
 保尔, 扬 188
 贝多芬 138, 139, 146, 152, 156, 161, 165 - 173, 188 - 190, 195, 197, 201, 202, 206, 215, 232, 239, 251, 263
 贝尔格, 阿尔班 232, 242, 243, 263
 贝里奥, 卢契亚诺 263
 贝里尼 193, 203, 213, 215, 218
 贝尼尼 94
 本舒瓦 58, 62, 63, 69
 比才 204, 205, 216
 比德麦耶 188, 189
 彼特拉克 72

- 彼特鲁奇 55
 毕达哥拉斯 2, 4
 毕希纳 243
 彪罗 199
 波尔波拉 152
 波旁公爵 63
 波依蒂乌 4, 9
 伯德, 威廉 79, 89, 93
 伯恩斯坦, 伦纳德 265
 伯尔纳·德·旺塔多恩 22
 勃拉姆斯, 约翰内斯 189, 191, 201
 博尔科姆, 威廉 262
 博马舍 162
 博伊托 216
 薄伽丘 39, 48, 49
 布克哈德, J. 54
 布克斯特胡德 131
 布朗热 248
 布里顿 259
 布列兹 254
 布鲁克纳 231
 布鲁默, F. 175
 布罗, 约翰 105

 采尔特 185
 查里曼 12
 查理五世 44
 查理八世 63
 查理七世 63
 柴科夫斯基, 彼得·伊里奇 227 - 229
 车尔尼 195
 车尔尼雪夫斯基 223
 茨威格 234

 “大胆”查理 56
 达·蓬特, 劳伦佐 162
 达古, 玛丽(伯爵夫人) 197
 戴维斯, 安东尼 262

 戴维斯, 迈尔斯 263
 但丁 39
 道兰德 78
 德彪西, 克劳德 181, 198, 235 - 239
 德加 235
 德拉克鲁瓦 193
 德留斯 248
 德沃夏克, 安东宁 222, 228, 247
 邓斯泰布尔 57, 60, 69
 狄德罗 138
 笛卡尔 94
 丁克托利 57
 杜费 58 - 63, 65, 66, 69
 杜列 251
 杜塞克 167
 多尼采蒂 213, 215, 218

 菲狄亚斯 2
 菲尔德, 约翰 194
 菲利普·德·蒙特 74
 腓德烈大帝 133, 149
 费尔巴赫 208
 弗朗克 238
 弗朗科·德·科洛尼亚 36
 弗劳恩罗布 24
 弗雷斯科巴尔迪 111
 弗里德里克·威廉四世 185
 弗里德里克二世 23
 佛罗贝格 110, 113
 弗洛伊德 241
 伏尔泰 138, 212
 福格尔威德, 瓦尔特·冯·德 23
 福格勒, 格·约 206
 福克尔, 尼克拉斯 136
 福克斯 85
 福列 238
 福斯, 路卡斯 263
 福斯特 248

- 伽利莱, 文森佐 98
 伽利略 95
 盖伊, 约翰 127, 143
 高乃伊 104
 戈蒂埃, 德尼 110
 戈塞克 169
 歌德 176, 232
 格拉德科夫斯卡亚, 康斯坦丁 192
 格拉瑞安 67
 格拉斯, 菲利普 261
 格拉祖诺夫 227
 格劳恩 149
 格里高利一世 12
 格里格, 爱德华 219, 220, 229, 238
 格林卡, 米哈伊尔 224 - 225
 格鲁克, 克里斯多夫·维利巴尔德 128, 139, 144, 145, 151, 159, 164, 205
 格吕纳瓦尔德, 马蒂斯 251
 格什温, 乔治 248, 249, 262, 265
 贡贝尔 69
 古诺 205
 瓜里尼 75
 规多·达莱佐 18, 19, 29
 果戈里 223

 海顿, 米夏依尔 206
 海顿, 约瑟夫 138, 139, 146, 151 - 160, 162 - 164
 海尔兹 189
 海涅 177, 193, 197
 汉斯·萨克斯 24
 “好人” 菲利普 56, 62
 赫尔德 138
 黑利, 比尔 264
 亨策 263
 亨德尔, 格奥尔格·弗里德里克 108, 117, 122, 126 - 130, 137, 143, 158, 163, 172, 184, 263
 亨利八世 81
 霍尔斯特 248
 霍夫曼, E. T. A. 173, 175, 188, 190

 吉尔伯特 205
 吉罗, A. 243
 加布里埃利, A. 90
 加布里埃利, G. 90, 91
 加尔文 81
 佳吉列夫 249, 250
 加兰迪亚, 约翰内斯·德 32
 杰莱斯皮 263
 杰米尼亚尼 117
 杰苏阿尔多 74
 金斯基亲王 166
 居伊 225

 卡尔扎比吉 144
 卡盖尔 263
 卡里西米, 吉阿科莫 107, 108
 卡契尼, 朱里奥 98 - 100
 卡瓦里埃利 99
 卡瓦利, 弗朗切斯科 103
 凯鲁比尼 145, 170
 凯奇, 约翰 256
 凯什, 约翰尼 264
 凯泽, 莱因哈特 106
 康定斯基 242
 科达伊, 佐尔坦 246
 科克托 252
 科雷利, 阿尔坎杰罗 114, 116, 117, 128
 科普兰, 阿伦 248
 克拉伯, 乔治 259
 克拉姆 258, 263
 克莱门蒂 167
 克里奥尼德斯 5
 克里格尔 108
 克里斯蒂娜 (瑞典女王) 116

- 克里斯多弗利 147
 克罗普斯托克 232
 库瑙 108, 115
 库普兰, 弗朗索瓦 114, 123, 132, 139
 库普兰, 路易 110, 114
 奎诺, 让·菲利普 104

 拉赫玛尼诺夫 248
 拉吕, 皮埃尔·德 69
 拉马丁 197 - 199
 拉莫, 让-菲利普 95, 97, 122, 123, 137
 拉索 74, 79, 88, 90, 93
 拉威尔, 莫里斯 231, 238, 239, 263
 拉辛 94, 104, 145
 拉祖莫夫斯基 171
 莱昂卡瓦罗 216
 莱布尼兹 95
 莱蒙托夫 223
 莱特兄弟 241
 莱辛 138
 赖克, 斯蒂夫 261
 兰迪尼, 弗朗西斯科 49 - 51
 勒絮尔 181
 雷奥南 30, 31, 33
 雷诺阿 235
 李斯特 185, 191, 193, 195, 197 - 201, 219, 222, 233, 238
 李希诺夫斯基亲王 166
 里姆斯基-科萨科夫, 尼古拉 225 - 227
 利盖蒂 258
 利努契尼 99, 101
 卢梭 138, 143
 卢托斯拉夫斯基 258
 鲁本斯 94
 鲁道夫大公 166, 172
 路德, 马丁 81, 82, 108, 201
 路德维希二世 209
 路易十二 65

 路易十六 166
 路易十四 95
 路易十五 114
 路易十一 63
 吕利, 让-巴蒂斯特 104 - 106
 伦勃朗 94
 罗尔 73
 罗尔津 207
 罗卡泰利 117
 罗克贝格, 乔治 263
 罗西, 路易吉 108
 罗西尼 189, 196, 211 - 213, 216, 218

 马蒂阿努斯, 卡佩拉 9
 马拉美 236
 马勒, 古斯塔夫 231 - 234, 239, 242, 263
 马伦奇奥 74
 马奈 235
 马绍, 纪尧姆·德 44 - 47
 马施纳 207, 208
 马斯卡尼 216
 梅迪奇 95, 98, 99
 梅克夫人 228, 229
 梅里美 204
 梅鲁洛 90
 梅塔斯塔西奥 143, 144
 梅特林克 237
 梅西昂 254, 255, 257
 梅耶贝尔 203, 214, 215
 梅伊, 吉罗拉莫 98
 梅于尔 170
 门德尔松, 芳妮 185
 门德尔松, 费利克斯·巴尔托迪 136, 184 - 186, 188, 189
 蒙特威尔第 95, 100, 101 - 103
 弥尔顿 94, 158
 米歇莱, J. 54
 米约 251, 262

- 密兹凯维支 192
 缪勒, 威廉 177
 缪塞 193
 莫恩 149
 莫尔钦伯爵 152
 莫里哀 94
 莫利 77
 莫奈 235
 莫舍列斯 185
 莫扎特 152, 156, 158 - 166, 175, 179, 184, 192, 212, 216, 233, 263
 莫扎特, 利奥波德 158
 穆东 69
 穆法特 117
 穆索尔斯基, 莫杰斯特 225 - 227, 238
- 拿破仑, 波拿巴 166, 169
 内弗 165
 尼禄 8
 尼娜 220
 牛顿 95
 诺德拉克 219
 诺诺 258
 诺特克 16
 诺伊迈斯特 108
- 帕格尼尼 183
 帕克, 查理 263
 帕勒斯特里纳 81, 83 - 86, 88 - 89, 93
 培根 94
 佩尔格莱西 141 - 143, 250
 佩里, 雅可布 98
 佩罗坦 30, 33
 佩普什, 约翰·克里斯多夫 127, 143
 彭德雷茨基 258, 263
 蓬基耶利 216
 皮埃尔一世 44
 皮亚维 215
- 普朗克 251
 普雷斯利, 埃尔维斯 264
 普罗科菲耶夫, 谢尔盖 227, 249, 259, 260
 普普利尼埃尔 123
 普契尼 212, 216, 217
 普塞尔, 亨利 105
 普希金 223, 224, 226
- 奇科尼亚, 约翰内斯 51
 乔叟 39
 乔托 39
 乔治一世 126
 切斯蒂, 安东尼奥 103, 108
- 若斯坦·德·普雷 63, 65 - 69
- 萨蒂 251
 萨里埃利 166
 萨利凡 205
 萨罗蒙 153
 萨玛蒂尼 144, 148
 塞万提斯 94
 赛因-维特根斯坦, 卡罗林(公主) 197
 桑, 乔治 193
 森弗尔 78
 沙邦蒂尔 108
 沙伊德 112
 莎士比亚 183 - 186, 216
 尚博尼埃 110
 圣-桑斯 205, 238
 施塔米兹, 约翰 148
 施特劳斯, 里夏德 181, 231, 233, 234, 239
 施托克豪森 257
 叔本华 209
 舒伯特, 弗朗兹 176 - 180, 191, 199, 201
 舒勒, 冈瑟 262
 舒曼, 克拉拉 189 - 191, 201, 202

- 舒曼, 罗伯特 188 - 191, 201, 202
 斯宾诺莎 95
 斯佛扎家族 65
 斯各特 212
 斯卡拉蒂, 多米尼科 122, 124 - 126, 137, 263
 斯卡拉蒂, 亚历山德罗 104, 108, 124
 斯科里布 203
 斯科里亚宾 248
 斯美塔纳, 贝德里赫 221 - 223
 斯密斯 181
 斯蓬蒂尼 145
 斯特拉德拉 108
 斯特拉文斯基, 伊戈尔 227, 249, 250, 253, 262
 斯特劳斯, 小约翰 205
 斯特里吉奥, A. 101
 斯威林克 112
 苏格拉底 2
 苏斯迈尔 163
 索恩顿, 威利·梅 264

 塔利斯 89
 台特, 纳胡姆 105
 泰费尔 251
 汤豪瑟 24
 汤姆森, 詹姆斯 158
 特里迪西, 德尔 263
 托勒密 5
 托雷利, 朱塞佩 117, 118

 瓦尔特, 约翰 82
 瓦格纳, 里夏德 24, 203, 205 - 210, 214, 216, 218, 233, 234, 239
 瓦根泽尔 149
 瓦雷兹 256, 258
 王尔德 234
 威伯, 卡尔·玛利亚·冯 206 - 208, 250
 威尔第, 朱塞佩 197, 203, 212 - 218
 威尔克斯 77
 韦尔特, 贾谢斯·德 74
 威廉姆斯, 汉克 264
 威廉斯, 沃安 248
 韦伯, 劳埃德 265
 韦伯恩, 安东 242, 244, 245, 254
 维多利亚, 托马斯·路易斯 89, 90, 93
 维尔加 216
 维吉尔 105, 181, 184
 维克, F. 189
 维拉尔特 69, 73
 维特根斯坦, 保罗 239
 维特里, 菲利普·德 40 - 43, 46
 维瓦尔第, 安东尼奥 117 - 119, 133
 委拉斯贵兹 94

 西贝柳斯, 耶安 247
 希尔德加德 16
 希勒, 约翰·亚当 143
 希特勒 242, 260
 席勒 172
 小仲马 215
 肖邦, 弗里德里克 185, 189 - 194, 197, 213, 238
 肖邦, 尼古拉 192
 肖斯塔科维奇 259, 260
 谢德林 263
 欣德米特, 保罗 249 - 251
 许茨, 海因利希 106
 勋伯格, 阿诺德 175, 232, 242 - 244, 249, 250, 252

 雅可布·达·波隆尼亚 48
 雅内堪 77
 亚当斯, 约翰 261
 亚里士多德 2, 4, 7
 亚里斯多西诺斯 5

亚那切克，雷奥斯 247

杨，尼科拉斯 77

伊丽莎白一世女王 77

伊萨克 69

易卜生 219

尤金四世 60

幼里庇底斯 3

雨果 196, 197, 198

约阿希姆 201

约翰国王（波西米亚） 44

约翰教皇（若望廿二世） 40

扎豪，F. W. 108, 126

扎利诺 90

兹维利希 263

左拉 216