

西方宗教声乐体裁及演唱风格的演进

吕 杨

摘要：从古至今，世界各地的音乐都从人声的歌唱发源，却单单在欧洲大地上发展到了最辉煌的形式，这其中基督教的作用功不可没。在西方宗教音乐发展的历史长河中，声乐演唱一直占据着重要的位置，唱歌赞美上帝是基督教教会仪式中的重要组成部分。

西方宗教声乐体裁的发展也经历了一个从简单到复杂，从单一到多样，从宗教到世俗的这一过程，与此相适应的，在声乐演唱上，无论是能力还是风格也同样经历了由庄严到优美，由低级到高的过程，这种体裁的演进与声乐艺术的发展之间存在着某种必然的联系，本文就以时间为顺序，以西方宗教音乐较为繁荣的中世纪、文艺复兴、巴洛克几个阶段为背景，选取几个有代表性的宗教音乐体裁加以梳理和整理，试图从宗教声乐体裁的演进中总结、探讨演唱风格、演唱实践的发展，及在欧洲传统声乐艺术史上的作用和意义。

中世纪（6-13 世纪）占统治地位的声乐体裁有格里高利圣咏、继续咏、附加段、奥尔加农、迪斯康特等；这一时期作曲手法简单，没有复杂的对位及和声，且受教会美学的影响，在演唱上比较清淡朴实。古艺术时期（12-13 世纪）的宗教声乐体裁有劳达赞歌、孔杜克图斯、经文歌等，虽然这一时期已出现了复调声乐艺术的萌芽，但基本都是建立在人的自然发声基础上的群众性的集体合唱。

文艺复兴时期的宗教声乐体裁有弥撒曲、众赞歌、赞美歌等；这一时期，尼德兰唱诗班及后来的无伴奏合唱的发展将复调合唱艺术推向了顶峰，各声部线条清晰，流畅，为了适应快速的花腔走句和音准，演唱水平较前一个时期有了明显提高。

巴洛克时期的宗教声乐体裁有：清唱剧、受难曲、康塔塔。巴赫和亨德尔的宗教音乐作品从一个侧面反映了这一时期声乐发展水平，受歌剧艺术的影响，这一时期的演唱风格更加华丽优美，合唱规模不断扩大，独唱艺术脱颖而出，在歌唱技巧方面，添加了大量炫技性的花腔和拖腔，体现出早期多声部合唱的辉煌成就，并开始对发声技巧有了更系统科学的研究。

从某一时期体裁的发展中，我们能看出隐藏在它背后的音乐艺术文化，有什么样的体裁及创作形式就有什么样的演唱、演奏水平，在那个没有音响纪录的年代，我们通过作品及体裁形式去推知当时的演出实践情况，也是一个有效的途径。教堂声乐演唱同世俗的民间歌唱，在不断地发展过程中互相渗透，互为补充，共同推动着欧洲声乐艺术的发展，为歌剧及美声唱法的诞生奠定了基础，不容忽视

它的历史功绩。

宗教音乐作品中蕴涵着丰富的声乐艺术宝藏，一些经典作品中的声乐唱段值得挖掘和演唱，优秀的合唱及独唱咏叹调旋律优美、平静、甜蜜，风格典雅、高贵，具有纯净、圣洁、飘渺的抒情气质，时至今日仍能引起人们的强烈共鸣，其独唱作品对于声音修养和演唱艺术水平的提高有很大的帮助作用，对于获得高位置的头声和干净规范的声音不无启示，应该作为声乐学习中必不可少的一种风格类型来尝试，而其合唱作品对于合唱艺术事业的繁荣具有积极的推动作用。所以宗教音乐中的声乐演唱部分有很好的研究价值，应当得到应有的重视。我们不仅要欣赏它，歌唱它，还要对西方基督教文化作以充分的了解。

关键词：宗教声乐 体裁 演唱风格 研究意义

Development of Western religious vocal music genres and sing style

Ivyang

Abstract: From ancient to today, the music of the world-wide locations all originate from person's voice, but only develops to the most glorious form on the European earth, which dues to the function of the Christianity. In the history of western sacred music, the vocal sing has been occupied important position. Singing hymn is an importance part in the Christianity church rites.

The development of the western religious music genre has experienced a long course, which is form Simple to complication, From religion to customs , For adapting with this change ,either Sing style or Sing ability had also experienced a complex course ,which is from gravity to grace, from low level to high level . There has a certain and inevitable contact in music genres and Vocal music art. This article will take time as order, take the medieval, Renaissance, Baroque as background, Because the religious music was the most glorious in this a few periods. Select several typical genres of sacred music take into generalized.

In the Middle Ages, there existed the fixed forms used in songs, such as, Gregorian chant, sequence, trope, organum, descant. In the earlier Middle Ages, the composition skill was still simple, had no complicated and harmony, under the influence of the church esthetics ideas. The sing style was refrain and austere, In the Antque(12-13Century), vocal musical genre include conductus, clausula, motet. this era witnessed the emergence of basic polyphonic concepts. Although the polyphonic vocal music art have made a bit progress, but based on person ' s nature pronunciation , early Christian services contained cantor or responsorial, usually sung by the congregation.

In the Renaissance, some sacred musical forms continue to use the previous, and some creation. chorale, anthem, mass. At this era, with the prosperous development of polyphonic vocal music, people' Singing level had an obvious improvement.

Since the Baroque period (c. 1600–c. 1750) some new musical forms successively create, such as oratorio, passion, The religious music works of Bach and Handel reflected the vocal music development level at that time. under the influence of opera, The Sing style was more gorgeous and magnificence, the choral scale to extend continuously, the art of solo outshine others, And begin to systematicly research for Singing technique.

From the development of the form, We can see the music art culture that conceal in its back, The church vocal music and secular music development together, They

learning from each other, permeating each other, Laid foundation for the birth of opera and bel canto.

Furthermore, sacred music contains abundant vocal music art treasure, it's classic aria, chorus are worth to study and sing. These melody is tuneful, quiet and sweet, the style is elegance and nobility, is filled with pure , Spiritual qualities. The aria can help you to acquire head voice of high position, The chorus work is advantageous to the development of the chorus business We should regard it as a necessary study style .meanwhile, For perfect singing and study the sacred music,we also Want still to make well understand of the western Christianity culture.

Keywords: sacred music forms Sing style research meaning

学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，论文中不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得陕西师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名：吕杨

日期：2006.5

学位论文使用授权声明

本人同意研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属陕西师范大学。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其它指定机构送交论文的电子版和纸质版；有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆、院系资料室被查阅；有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索；有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。

作者签名：吕杨

日期：2006.5

一、绪 论

从古至今，世界各地的音乐都从人声的歌唱发源，却单单在欧洲大地上发展到了最辉煌的形式，这其中基督教的作用功不可没。

由于各种条件限制，国内听众接触到的西方音乐更多的是古典器乐作品，而声乐也往往集中在歌剧、艺术歌曲等领域，对宗教声乐涉猎较少，其实，在西方人们接触最多的却是宗教声乐，不管人们身处什么社会地位——农民还是贵族，也不管人们所信仰的是天主教还是基督教，教堂音乐都成了生活的一部分。在天主教国家，人们做弥撒的时候要唱弥撒，送别死者要唱安魂曲；在新教国家，教堂每周的礼拜都有音乐相伴（如众赞歌和康塔塔），节日更是如此。实际上在世界的无论哪个角落，只要有基督教会，就有歌声来敬拜赞美神。唱歌赞美上帝是基督教会仪式中的重要组成部分。

基督教音乐是西方音乐中的声乐（特别是合唱）艺术，是欧洲艺术音乐的源头，一开始只用于教堂的礼拜仪式，为教会所利用，后来随着世俗音乐的发展，他们互为渗透，所以宗教音乐就有了狭义和广义之分，本文所要论述的主要是指广义上的宗教音乐作品，即指一切与宗教内容有关的，用宗教音乐体裁写成的音乐。

（一）基督教与声乐演唱的历史渊源

世界宗教文化形态在建筑造型艺术、宗教礼仪等各方面都各有特点，而基督教因以“颂赞”为祭，以歌唱来抒发宗教感情，表达宗教信仰，从而使它的文化形态独具一种审美的魅力。在世界上大多数宗教中，基督教可以说是最重视音乐，与音乐关系最为紧密的一门宗教，它的音乐比其他任何宗教都更为普及，更具有影响力。而教会也为不少音乐家提供了成长的平台，如专职为教会工作的巴赫，以及曾在教堂唱诗班演唱过的海顿、莫扎特等。可以说基督教从诞生之日起就与音乐结下了不解之缘，正如学术界所普遍认同的“西方音乐是以基督教文明为基质发展起来的音乐艺术”。从客观上讲，宗教势力对西方音乐的形成与发展起了重要的推动作用，西方音乐在教会的高墙下得到了很好的滋生和发展，当然这并非教会本意。

基督教产生于公元 1 世纪前后古罗马帝国东部地区（今巴勒斯坦）。在这以前基督教曾是犹太教的一个宗派，它承袭了犹太教的一些神论思想，同时受到各种古代东方的神秘主义的影响。基督教音乐起源于犹太音乐，而犹太教音乐是受希腊的影响发展起来的。公元 4 世纪的时候，基督教分裂为以罗马为中心的“罗马公教”（即天主教）和以君士坦丁堡（现在的伊斯坦布尔）为中心的正教（即东正教）。

基督教通过教会的活动，传教士的传道、圣乐诗音乐的创作和传播、修道院修士的音乐教育，保存了古希腊罗马的音乐文化成果，特别是通过教会的音乐崇拜活动，继承了希腊圣诗、拉丁圣诗，使基督教圣乐日臻丰富、完美。圣乐的创作和表演使大批音乐人才脱颖而出，最初载入西方音乐史册的对西方音乐文化作过重要贡献的音乐家，都是教会中的神职人员。

教会把音乐作为传播信仰的工具，使音乐成为礼拜仪式的重要组成部分。基督教会中，《圣经》、《赞美诗集》对当时西方音乐的形成与发展有着极大的推动作用。世界各地的基督教宗教仪式包括所有的节日、节令、婚礼、葬礼、圣诞、复活等都有相应的赞美诗。《圣经》上的赞美诗为最初的基督教歌曲提供了丰富的歌词，各地教会乐师创作了当时很流行的几种赞美诗演唱形式。如赞美诗独唱、应答圣歌(独唱和合唱)、应答合唱(交替的两组合唱)、无词狂欢曲、《哈利路亚》上帝赞美歌。

基督教赞美诗的曲调可追溯到公元 4 世纪的圣安罗斯圣咏调，还包括以后历代各国的音乐家所创作的曲调以及各国不同时代的咏歌。公元 306 年，君士坦丁纳斯升任罗马教皇，他进行了一系列的宗教改革，规定基督教为罗马国教，促使音乐有组织地发展。在这一时期教会流行一种名为昂的福尼(Antiphony)的唱法，意思是交替合唱。这种唱法在巴勒斯坦的寺院里，做礼拜时由两个合唱队轮流合唱；在东方印度的庙宇中表现为独唱与合唱交替出现的形式；在罗马寺院，由众教徒分两组互相应答演唱。米兰大主教安布罗修斯采用“四弦”法写了许多圣咏，定名为“安布罗修斯圣咏”，还把研制出的由七音组成的四种调式音阶和对唱形式用于教会音乐。为了演唱这些圣咏，他还在罗马各地创办音乐学校，实行严格地训练来推广它。基督教赞美诗的曲调包容了西方音乐发展史中各个阶段的音乐风格，如古代的圣咏(安布罗斯圣咏、格里高利圣咏)、赞美诗、众赞歌、经文歌、各国民族的民歌等。这样广泛的音乐素材来源拓展了赞美音乐诗的风格，推动了西方音乐向前发展。

在西方音乐早期，宗教声乐演唱占有举足轻重的地位，正如钱康仁为《西方音乐体裁及形式的演进》所写前言中说：“西方中世纪和文艺复兴时期（1600 年以前）以声乐为主；巴洛克时期（1600-1750 声乐和器乐平分秋色；近现代（1750 年以后）则以器乐为主。”而这里所说的“中世纪和文艺复兴以声乐为主”主要是指宗教声乐演唱。可以说在 18 世纪以前，欧洲音乐主要以教会音乐为主，而教会音乐则以圣咏为主，18 世纪启蒙时期以后，音乐开始向世俗化发展，进入蓬勃发展的时期，但教会音乐仍然占据着中心地位。

中世纪的教会音乐是纯粹的声乐，器乐的发展受到压制，教会神父把对器乐

的否定同对俗音乐的否定结合在一起的，因为歌曲首先有反映宗教内容的歌词，既能直接抒发人们的虔诚感情，又宣传了教义，有利于宗教服务，而炫耀技巧的器乐易使人眼花缭乱，产生世俗的情欲，所以13世纪以后，在教会除了管风琴外，一切乐器都被禁止使用。耶稣的大弟子保罗十分看中音乐的作用，他坚信歌唱可以表达内心真挚的情感，音乐可以沟通天堂和人间，所以他在《以弗所书》里告戒教民“要用诗篇、圣诗、灵歌对唱；要从心地发出音乐，颂赞主，向他歌唱。”（《以弗所书》第五段第19句）。公元2世纪希腊神学家亚历山大·克雷蒙斯说：“大卫使用了没有生命的琴弦，但教会使用了有生命的琴弦——也就是以我们的舌头为弦。”¹明确说明了教会音乐最早使用的是声乐。

教会非常重视歌曲演唱及歌唱人才的培养，犹太教信赖由神职人员和受过专门训练的歌者主持仪式，基督教继承并发扬了这一传统，组织成立了专门培训神职人员和宗教音乐家的场所——修道院和教堂唱诗班或宗教歌唱学校，“在盛行新教的德国，加尔文和路德都认为歌曲是基督教生活的一部分，路德在《盖斯特里奇歌唱巴克林》（1524）中，提醒人们唱圣歌是另上帝高兴的一件好事”。6世纪已有教皇唱诗班，8世纪时罗马成立了一所圣乐学校（Schola cantorum），“教授习唱礼拜仪式圣咏依然占有重要位置……罗马合唱团学校早就开始培训歌手，并将语法和歌唱集中在初级阶段教授，维也纳的教育学校要求所有的男孩每天都要练习歌唱一小时”。²一些男子和男童在此训练成为教皇歌唱家。

（二）、学习作品的意义

从古至今，众多的音乐大师们借助宗教这一题材发挥创作出了无数经典之作，给我们留下了极其丰富的宗教音乐遗产。各时代圣乐中的许多优秀作品，被人们恒久地咏唱流传，它们的审美价值已经超越了宗教审美文化的范畴，成为世界音乐文化的经典，成为全人类共同的审美文化财富。

“现代社会主义文化，只有在掌握和利用世世代代创造出来的所有文化财富的条件下才能顺利地发展。许多宗教艺术作品也属于重要文物之列，不能因为它们曾经同宗教连在一起，曾经为教会所利用，包含宗教因素，就否定这些作品的历史价值和艺术价值……卢那察尔斯基在阐发列宁关于必须掌握以往时代的文化的思想时写到：‘要掌握以往时代的文化，……对在古代意识中确实美好优雅而在现代意识中也可以引起共感的东西，要当作审美理想高度演进的源泉直接加以利用。’”³

1. 详见[日]禹启成：《音乐史话》P20

2. 音乐词典条目汇编《音乐教育学》P8、22

3. 转摘自乌格里诺维奇 著《艺术与宗教》P183

宗教音乐作品中蕴涵着丰富的声乐艺术宝藏，一些经典作品中的声乐唱段值得挖掘、整理和演唱，如莫扎特、威尔蒂的《安魂曲》、亨德尔清唱剧中优秀的合唱及独唱咏叹调旋律优美、平静、甜蜜，风格典雅、高贵，具有纯净、圣洁、飘渺的抒情气质，时至今日仍能引起人们的强烈共鸣，其独唱作品对于声音修养和演唱艺术水平的提高有很大的帮助作用，对于获得高位置的头声和干净规范的声音不无启示，应该作为声乐学习中必不可少的一种风格类型来尝试，而其合唱作品对于合唱艺术事业的繁荣具有积极的推动作用。所以宗教音乐中的声乐演唱部分有很好的研究价值，应当得到应有的重视。演唱这类作品的对声音的艺术性要求极高，不仅要有高超的演唱技巧，气息情绪的良好把握，而且还需要对西方基督教文化有一定的了解和领悟。

当然我们今天所听到的欧洲古典宗教音乐作品是我们今人所唱的，它的原始形制、演唱规模、风格特色究竟是什么样的我们谁也说不清楚，教堂里所听到的弥撒赞美诗等可能在经历了上千年的沧桑岁月也会有所变化，但无论怎样宗教音乐的美学追求，我们今天还是可以从它的题材演变，及宗教文化背景中捕风捉影的感觉到一些，很多作品的声乐演唱部分，语调音调配合完美，如同天籁般纯净、缥缈，在美学追求上似乎与中国古代的琴歌和古诗词吟诵如出一辙。

那么，要更好的学习或演唱西方宗教音乐中的这些经典唱段，就必须对西方的宗教文化及宗教音乐的历史沿革，体裁形式作以了解和掌握。一定时期的体裁形式从某种程度上反映着这个时期的艺术实践水平，审美观念，及演唱、演奏风格，它隐含着特定的历史文化内涵。

何为体裁，“体裁是音乐的种类和样式，作曲家采用什么样的体裁，是根据作品的性质、内容、表达方式和人声与乐器的组合方式等来决定的”。¹

在西方音乐发展至今的数千年历史中，声乐体裁可谓丰富多彩，从内容和题材来看，无非是宗教的和世俗的（某些时期这一界限并不十分明显）；从体裁上来分：有歌剧、清唱剧、艺术歌曲、安魂曲、受难乐等；从演唱形式上来分：有独唱、重唱、合唱等。以上几种划分只是角度不同而已，实际上他们是互相融合，互为利用的。就声乐体裁而言，每种体裁都有其产生的特定历史文化背景及社会根源，并在发展中受到各种可知和不可知的因素的影响，要么因某一作曲家的创作而登峰造极，要么会随着时代发展而随波逐流。如弥撒曲、安魂曲、清唱剧、受难乐等这些原本是体现宗教精神，在宗教生活中演唱的宗教音乐体裁在后来作曲家创造性地艺术构思中发挥到了极致，自巴洛克时期以来，西方作曲家运用这类体裁从事创作时，往往不是出于宗教生活的需要，而是为了在宗教气氛中表现

¹. 钱亦平、王丹丹《西方音乐体裁及形式的演进》P7

作者对人生的关切。本文将按照音乐通史的一般划分，截取中世纪、文艺复兴、巴洛克这几大重要历史时期（因为在这几段时期内，宗教声乐艺术最为辉煌），以时间为序，选择几种有代表性的宗教声乐体裁及演唱风格加以简单的梳理和概括。

西方音乐艺术的源头虽然是在古希腊，但由于历史的原故，留存下来的古希腊音乐史料极少也极为珍贵。这样，中世纪便成为研究西方音乐源流的一个重要落脚点。

二、中世纪时期

欧洲音乐史上所谓的中世纪音乐，实际是指公元5世纪到14世纪文艺复兴之前的封建社会初期和全盛时期的音乐。

中世纪的音乐，是在“宗教”和“世俗”这两片土壤中发展壮大起来的。它早期的历史其实就是素歌的历史，音乐艺术中首先得到发展的便是宗教音乐。基督教神学统治着人们的精神世界，教会垄断了几乎所有文化领域，各种音乐机构如编写、研究机构，以及合唱队、学校等，也全部隶属于教会，由神职人员管理，“曾在神学教授而后来成为坚定不移的无神论者的奥西波夫关于音乐和歌咏在教会中的作用是这样写的：‘所有这些无疑很美，能够在心中引起回声，激发情感。有时音律格外和谐优雅，宛转悠扬，具有高下起伏，抑扬顿挫的节奏，听起来非常悦耳。但是……就在这里也隐伏着一件莫大的坏事……在教堂里，由歌唱引起的所有感情和体验，由音乐生发的人人都有的各种情怀，被教会领导人拿来现身说法。他们利用感情来取巧，力图让人相信，人之所以感怀动情，是因为信神的缘故。他们把人对音韵美的感受归因于触动神赐的灵魂’”¹。教会正是利用这一点来麻痹人们，进行统治的。与当时的经院哲学理念相适应，中世纪宗教音乐的风格、结构表现得相当理性化，音乐构思中的形式、结构观念超越表情需要之上，特别是人的感情表现受到抑制。“音乐是宗教的奴仆”²。它只能“规定地”服务于特定的宗教仪式，而不能擅自使用。正如于润洋先生在他的《音乐史论新稿》中所说：“人类所固有的感情体验受到宗教理念的排斥，音乐中的感情表现被抑制，从而造成理性与感性之间的第一次失衡，……中世纪宗教音乐的风格结构则表现相当理性化的以对位法为技术准则，……这种情况，在15世纪以前的弥撒曲或经文歌中都有鲜明的体现”³。

而世俗音乐对宗教音乐渗透的迹象也在各个时期，各种宗教音乐体裁的发展中得到了很好的印证。

¹ 转摘自 乌格里诺维奇 著《艺术与宗教》P255-256

² (美)唐纳德·杰·格劳特 著《西方音乐史》P30

³ 于润洋 《音乐史论新稿》P149

(一)、体裁

1. 单声部素歌——圣咏

圣咏是指单声调，没有固定节拍的基督教歌曲，典型的是格里高利圣咏（Gregorian chant 即罗马教会圣咏），它是我们所能见到的有乐谱留存的最早的西方音乐体裁。

希腊教会把东方文化的影响传播到了西方，他们把从亚洲搜集到的歌曲加入自己的元素，再把它传入罗马、高卢（古时的法国）一带。这样以来，在叙利亚、希腊、罗马、高卢、西班牙等各国就形成了各种不同形式的礼拜教仪，音乐也因礼拜教仪的不同而有了很大的差异。从音乐的角度来看，宗教仪式有演变成无数形态的可能，这些形态很可能在某一时期以某种形式危及整个教会信念的统一。为了消除这一危害，人们做了很大的努力，希望只有一种基督教的礼拜仪式和音乐存在于世，但经过好几位教皇的努力仍未能达到统一。直到公元 6 世纪末，教皇格里高利一世（590-604 在任）改革并统一教会仪式，将原有各地教会的教仪歌曲，赞美歌等收集、整理、精选编撰了《唱经歌本》，并对调式及用法加以规定，确定为天主教的统一歌曲，后世称为“格里高利圣咏”，他的圣咏汇集了犹太教的唱诗和仪式音乐，曲调用中世纪的 8 种教会调式写成，在早期的发展过程中，格里高利圣咏还吸收了欧洲各民族音乐的旋律特点，以及古希腊音乐的诸多因素，使音乐表现力逐渐丰富。这些歌曲由大量附有拉丁文圣经的歌词组成，是没有对位的单声部音乐，演唱自由，不用拍子，没有乐器伴奏，以纯男生在自然声区作平直、均匀的演唱，不用变化和装饰音，其旋律超脱、冷静、清淡。它并非为欣赏，而纯粹是为宗教礼仪所创作，毫无人间欲念可言，因此也被称为“平咏”或者“素歌”。为了正确演唱格里高利圣咏，罗马各地还设立了称为“教授歌唱班圣咏”学校，这是世界上早期的音乐学校之一。“安布罗修斯圣咏”、“格里高利圣咏”是西方声乐（特别是合唱）艺术的基础，对西方音乐中声乐的发展起了巨大的推动作用。

格里高利圣咏是中世纪教会音乐的精华所在，它开创了欧洲音乐记谱的历史，创立了许多音乐术语和理论体系，为 9 世纪复调音乐的形成和 14 世纪复调音乐的确立提供了前提和保障。尤其是在中世纪和文艺复兴时期，他几乎成了当时大多数作曲家获取音乐创作灵感的重要源泉和依据：名为“定旋律”的一种特殊固定主题，往往要从素歌当中去寻找。格里高利圣咏自形成后，迅速传向各地，一直贯穿了近 15 个世纪！它作为最早的声乐体裁形式对后世西方音乐的发展产生了深远的影响，具有不可替代的历史作用。

2. 复调声乐兴起

复调音乐出现在中世纪基督教的背景之下，是由格列高利圣咏发展而成的两个或多个互相独立声部的音乐，它大致分为经文歌、弥撒曲、世俗歌曲三种。此时的宗教复调音乐也形成多种流派，如巴黎乐派，罗马乐派和尼德兰乐派等。这种音乐的产生，标志著西方音乐前进了一大步。

公元9世纪，天主教音乐出现了注重装饰性旋律艺术倾向的多声部声乐作品。格里高利圣咏受到民间音乐影响，出现了两种新的歌调形式：散文诗花腔歌调（Sequence“西斯昆”，亦译“继续咏”）和韵文诗花腔歌调（Trope特罗普，亦译“附加段”），散文诗花腔歌调已绝迹了。虽然还是没有乐器伴奏，但是多声部的出现就导致了立体的音响，象征着天国的音响。这个时期的音乐现在也有不少被挖掘出来，和格利高力圣咏的风格类似，清淡高雅。到了10世纪，圣咏这种形式开始解体。

12世纪中叶至13世纪末巴黎圣母院乐派的“古艺术时期”，在世俗骑士歌曲发展的同时，教堂的专业多声部隐约也获得了重要发展，复调音乐初露端倪。格里高利歌曲作为西方教会歌曲的最高典范，它的单声部歌调在当时是不允许作任意加花变奏和增加别的声部的，教皇约翰二十二世（1249-1334）在1322年发布阿维农赦令中明确规定，在教会内演唱一切复调歌曲都在禁止之列，但这并不能阻挡新生事物的发展。早在7世纪初，在天主教会中就有些僧侣音乐家对在格列高利圣咏上加上另一声部的伴奏感兴趣，并进行了一些试验。但实际使用复音音乐是在9世纪。当时，一些僧侣音乐家尝试在格列高利圣咏的下方加上一个平行四度或五度的声部，这一变化，就把格列高利圣咏的单音音乐变成了复音音乐。这种简单的复音形式称为“奥尔加农”（Organum，也有人译为平行调）。最初的奥尔加农多为二声部，它在巴黎圣母院发展到了最高水平。在那里，第三、甚至第四声部被增加到原来的单旋律圣歌上。12世纪以后又出现了包括反向进行的“笛斯康都”（Discantus）。笛斯康都以反向进行为原则，容许声部交错，并允许三、六度音程和经过音的进行，使旋律更加华丽。

公元13世纪，复音音乐在基督教音乐中开始得到广泛使用。随着复音音乐的发展，又产生了两种新的多声部乐曲体裁：复调合唱歌曲（Polyphonic conductus）和经文歌（Motet）。

复调合唱歌曲兴盛于13世纪初，它的主要特点是突破了以往多声部中必须有一个声部采用格里高利圣咏的限制，各个声部皆由作曲家自由创作，自由发展，声部之间的节奏大致相同。复调合唱歌曲的歌词通是道德说教或礼仪性的，这种合唱曲似乎一直是为宗教或其它典礼的队列行进而创作的。

经文歌（motet）

产生于中世纪末的经文歌是 1220 年-1750 年间最重要的复调音乐体裁之一，是声乐或声乐与器乐的混合体，是西方早期复调音乐创作的结晶。不同时期的经文歌有不同的用途、写法及内容。在巴洛克时期之前，经文歌作为最重要的音乐体裁记录了西方音乐由单声音乐逐步发展成复调音乐直至文艺复兴时期复调音乐高峰的过程。

公元 13 世纪，声乐复调技术长足进展，世俗曲调和歌词不断的渗透到了教会音乐中。从奥尔加农中产生的经文歌，最终取代了奥尔加农和复调合唱歌曲，成为 13 世纪盛行一时的音乐体裁形式之一。多声部音乐风格的产生，表明了音乐因素本身的巨大成功，丰满立体的多声部音响终究取代了严肃的禁欲主义的单声部音乐，使人们真正体会到音乐的美感和丰富性，它标志着西方音乐思维领域中的一次质的飞跃。

经文歌最早是由莱奥南时代的“克劳苏拉”演变而来的，克劳苏拉原意为“句子”或“段落”，一般指宗教礼仪音乐中的一个片断。实际上就是华丽奥尔加农中以第斯康特风格(声部中运用有量节奏模式)写成的圣咏复调段落。二声部居多，上方声部没有歌词或仅有几个音节。后来，它从最初的两个声部逐渐发展成三个声部，“定旋律”采用圣咏，仍在低声部。1250 年以后，有些作曲家从当时的世俗歌谣及器乐舞曲中寻找素材，创作新的定旋律曲调，经文歌的上方两个声部常使用不同的歌词甚至不同的语言，融入许多骑士歌曲，城市歌曲等世俗文化的特质，于是形成了一种拉丁文与民族语言，宗教音乐与世俗音乐相混合的综合体。1450—1520 年间，经文歌成了弗兰芒乐派最抢手的创作体裁，歌词照旧不准超出宗教范畴，非采用拉丁文不可，但未必出自经文。以素歌为定旋律的写法一直保留到 1500 年以后，从 1530 年前后开始，采用新创作主题的做法和模仿格式逐渐风行。其后，以经文歌和弥撒曲为主的无伴奏复调声乐作品，在不断发展中逐渐摆脱了固定歌调的限制，成为一种自由作曲的音乐作品。18 世纪中期以后，“经文歌”这个名称又有了新的含义，被用来专指为拉丁语歌词所谱写的宗教复调歌曲，它们可以是清唱的，也可以是有器乐伴奏的。如谱例：（部分）

摘自格劳特《西方音乐史》第 115 页

这是古艺术时期的一首三声部的经文歌，歌名为《漂亮的姑娘——我憔悴——吾主》（《Puce-lete-Je languis-Domino》），每个声部的节奏模式都不同，且在歌词内容上，上方两个声部也是对比的。第三声部表现对漂亮姑娘的赞美和追求，而第二声部则是绝望中的情人患上相思病的哀叹，定旋律的歌词 *Domino*（吾主）仅仅表明这个声部的旋律来源，是圣咏《祝福吾主》中 *Domino* 一词的谱曲。显然，其内容与上方两个声部毫不相干。

经文歌可以说是当时文化生活的一个缩影。“经文歌是个大杂烩，把情歌、舞曲、流行的叠歌和教会的赞美诗全都纳入一个基于素歌刻板的模式……它犹如一面镜子，反映出解体的迹象：节奏模式的统治地位逐渐减弱……”¹。直到巴洛克时期的作曲家一反盛行于文艺复兴时期的复调音乐，把经文歌改为有乐器伴奏的独唱，宣叙调和咏叹调等多种体裁，经文歌原有的“功能与价值”逐渐被大量新兴的世俗体裁所取代，其作为一种独立的体裁开始走向衰落。可以说，经文歌在西方音乐由教会音乐向世俗音乐的转变中，占有非常重要的地位。

宗教剧（Liturgical drama）

约 1050 年前后，根据圣经故事配以对话、音乐和表演的宗教剧也开始流行，其后发展为流行于 14-16 世纪的神秘剧。宗教剧（礼拜式的戏剧）的音乐是从格里高利圣咏的变体“修辞”（韵文诗花腔歌调）演变来的，10 世纪初在圣加尔修道院由教士们最早演出。是以叙述耶稣诞生，受难和复活的故事为主的“神迹剧”，宗教剧无舞台和背景，用拉丁文演唱，曲调仍是格里高利圣咏的类型，但比较生动活泼。尔后，“神迹剧”由教堂移到广场和剧场里演出，但作品出现了世俗的内容，拉丁文歌词也逐渐改为地方性语言，并增加了舞台道具布景等，音乐中出现了民间音乐中的舞曲性旋律和节奏，且越来越世俗化了。

后来西方戏剧的一切要素都可以在教会的宗教剧中找的影子，剧院源于教会的讲经台和祈祷所，最早的演员是教士，上演的剧目是有关教义的一段段故事，最重要的是戏剧的情感源泉是宗教艺术家对教义顶礼膜拜的虔诚。在有些宗教剧的手抄本上还明确的规定了剧种角色必须具备的音质。可以说，中世纪宗教剧的发展是欧洲歌剧诞生的一个重要源泉。

¹ 格劳特《西方音乐史》 P123

综观近 1000 年的欧洲中世纪音乐，从最早简陋的单音圣咏，到 15 世纪上半叶已具有一定艺术水平的世俗和宗教的多声部复调音乐，无论经历了怎样的变革，这一时期的音乐形式仍主要取决于人声，表现人类声音美丽的要求仍是推动音乐变革的主要动力。

(二) 演唱风格：

中世纪有关歌唱艺术的记录资料极少，遗留下来的早期的基督教赞美诗大多也只有歌词而无乐谱，再加之当时记谱法的不完善，很多关于怎样演唱赞美诗、圣咏的特定细节我们无从得知，我们只能从当时教会的音乐美学思想中去略知一二。然而九至十三世纪流传起来的各种类型的拉丁文歌曲都有一个不容忽视的共同点，那就是都有很高的文学水平，这只能归功于当时绝无仅有的文化杰出人物——教士、俗僧和修道士。

教会为防止把世俗情感注入圣咏歌唱，要求歌唱平静安详、庄严肃穆，感情克制，许多曲调的节奏重音都是基于拉丁语言的语音语调，用半念半唱的类似于“吟诵”的方式来演唱，声调起伏不大，节奏与诗句的关系十分紧密。演唱方式有独唱、齐唱、交替轮唱和应答歌唱，歌词的一个音节有唱一音的，有唱多音的，也有拖腔的（花唱），许多音的节奏轻重缓急常要靠口传心授，后来就逐渐失传了。圣咏音乐一般是无伴奏的男声来吟唱，因为在当时，妇女是不允许进入教堂歌唱的，这种情形可能一直延续到巴罗克的歌剧时代。为了适合唱诗班中男性歌者的嗓音宽度，其旋律音域跨度不大，只是在自然声区作平直、舒缓的吟唱，没有和声及对位，所以这一时期的声乐演唱没有十分高超的技巧和华丽的装饰，而注重体现诗的词义及演唱的清晰度。如谱例：

Alleluia: Angelus Domini

摘自《音乐史谱例选集·第一卷》达维逊、阿培尔编

[Soloists] [Chorus]

Al le lu ia. Al le lu ia

[Soloists]

An ge lus

以上是选自弥撒中的阿莱路亚部分，先由独唱者演唱，再由唱诗班应答反复，并由“阿莱路亚”一词的最后一个音节 ia 发展出一小段花唱。

各种歌唱方式根据礼拜进行的不同场合而决定。圣咏旋律还有朗诵式、具有演说的腔调，一个句子是肯定的或否定的，怀疑的或是疑问的，这些不同情况具有不同的声音变调。一个句子可以表达高兴与悲伤，希望与恐惧，渴望与厌恶，爱与恨等，使人们以不同的方式为之激动，音调随情绪的变化而变化。

圣咏音乐的歌唱不管是独唱还是合唱，音色都十分纯美，应该说是建立在十分科学的发声基础上的。这大概与罗马教皇格里高利在制定《唱经歌集》—格里高利圣咏的同时，也重建了罗马圣歌学院，专门培养教堂唱诗人才有关，为圣咏歌唱良好的发声方法奠定了基础。它不像美声唱法那样追求共鸣，也不像东南亚地区(包括中国)唱的那种十分明亮的声音。它强调气息的通畅，发声位置高而且统一，尤其是唱高音时，那种似乎缥缈、透明的音色，使人产生一种超越时代的空间感。

此外，在教堂圣咏歌唱中，唱诗班的主领唱等教堂神职人员常以其光辉的花腔确立自己的影响，他们通常都是集作曲家、演唱家、声乐教师于一身，为教会培养高素质的唱诗班人员做出了贡献，他们很可能是当时掌握教堂歌唱艺术真谛的最权威者，但关于如何训练唱诗班的具体做法，却少有这方面的纪录和著述。但无论如何，唱诗班的兴起对声乐艺术的发展起了很大的推动作用，在此后的几个世纪里，唱诗班一直成了普及音乐教育，培养音乐人才，传播合唱艺术以及将演出、创作、学术研究结合在一起的音乐中心。

可以说，早期的宗教歌曲，大多是由群众集体演唱，发声方法自然简单、朴实清淡，直到第斯康特音乐普遍发展之前，还谈不上在歌唱方法方面有什么讲究，后来随着复调音乐逐渐发展，作曲技法日益丰富，这才明显的影响到歌唱方法的研究与提高。为了更好的演唱各个声部，出现了高低音、男女声部的划分，这给声乐演唱水平的提高带来了契机。这一时期许多民间性曲调和装饰性乐段的加入，使宗教合唱的世俗化倾向越来越明显。演唱风格也由过去唱圣咏的庄严古朴变为华丽而有生活气息。人们不再满足于圣咏歌调的平淡乏味，开始探寻嗓音表现的更有效方式，无论是从演唱音域，还是歌唱的自如、灵活度上都对歌者提出了技术方面的更高要求。虽然这一时期已产生了奥尔加农、康杜克特斯、克劳苏拉等多声部音乐体裁，但无论从音乐的表现内容，还是外部的形态特征来看，歌词都起着决定的意义，即音乐的节奏、结构和主题间的对比关系等由诗歌的发音、音节数、韵脚决定。

三、文艺复兴时期

1450-1600年，在艺术史上，人们把它称为文艺复兴时期。文艺复兴音乐起源于14世纪意大利和法国复调音乐获得发展的“新艺术”时期。

15、16 世纪，随着自然科学和工业技术的迅速发展，对艺术技巧的探讨也愈演愈烈，给音乐艺术实践带来极大的变化，出现了一系列的革新：音乐的蓬勃发展也加快了诗乐舞的分离步伐，原先仅作为伴奏或加强声乐声部的器乐部分，也逐渐摆脱了对声乐的依附，取得了独立的地位，出现了早期的器乐体裁，演唱、演奏技巧日臻完善。在创作上，扩大了音域和表现手法，逐渐淡化了宗教圣咏的地位，把“神性”的音乐变成“人性”的音乐。同时，为了使音乐能清晰地表达歌词的内容，产生了和声性的复调思维，成为主调音乐的先驱。音乐风格从宗教感情转向崇尚理性和追求人性的发展，强调直接可感的人的心境和感情的表达，内容上的世俗化和写实精神与具有神秘、抽象、禁锢感情等因素的中世纪艺术风尚形成对立。

（一）体裁

宗教复调音乐受到人文主义世界观的影响，民族性和世俗性因素进一步增强。但这一时期，宗教声乐体裁如弥撒、经文歌等仍居主导地位，牧歌等世俗体裁也有了相当的发展。到 16 世纪，固定歌调的运用渐少，单调的“固定节奏”和其他中世纪经文歌的结构模式逐渐被废弃，新的经文歌更重视高声部旋律的生动和节奏的流动性，它本身不再被宗教礼仪所束缚。

16 世纪，弥撒曲进入它创作的黄金时代，品种丰富，数量浩瀚，其规模也由中世纪的单乐章弥撒曲，逐渐发展为 5 乐章套曲结构的正规弥撒，各乐章贯穿着取自格列高利圣咏的“固定歌调”，有的还取自世俗歌曲。1450—1600 年间，复调常规弥撒曲是欧洲最大、最重要的音乐体裁，当时的音乐家无人不创作弥撒曲，作曲家杜费、奥克冈、若斯坎、奥布雷赫特、帕莱斯特里纳、拉索等人都以创作精美的弥撒曲著称。根据经文歌、香松、牧歌等创作的弥撒在多数文艺复兴晚期的作品中都可以见到。

1. 弥撒曲 (mass)

弥撒曲是天主教弥撒祭祀活动演唱的合唱歌曲，也是宗教音乐中一种重要的体裁。早期无乐器伴奏，后来逐渐加入乐器伴奏，以及咏叹调和宣叙调。

格里高利圣咏曲调被用于罗马教会的两种礼仪——日课经文和弥撒（一种纪念和表演耶稣基督最后的晚餐及其事迹的仪式），弥撒的仪式非常繁琐，既有经文歌唱，也有朗诵或读讲。这些圣咏中有几部分唱词是在举行任何弥撒时都要演唱，是固定不变的，称“普通”部分；另一部分则根据一年中教会的节期或某一特定节日或纪念日而有所变化，称“特别”部分。普通部分的圣咏包括“慈悲经”（Kyrie）、“荣耀经”（Gloria）、“信经”（Credo）、“圣哉经”（Sanctus）、“羔羊经”（Agnus dei）。弥撒曲的歌唱部分由唱诗班担任，语言部分由神职人

员用特殊的“平音调”(monotone)朗诵。弥撒曲的类型很多,各种类型的弥撒曲都有一定的段落格式,这与弥撒曲所表现的内容和使用弥撒曲的场合有关,有大弥撒曲、小弥撒曲还有音乐会弥撒曲等。

早期的弥撒大多是传统的素歌曲调,它的唱词是在7世纪到11世纪的时候逐渐形成的,11-13世纪出现了将素歌定为固定歌调,变成了复调弥撒。13世纪中叶之后,逐步转向常规弥撒,如今我们听到的弥撒曲形式大概是15世纪前后定型的。起初,作曲家仅谱写个别的段落,到文艺复兴时出现了由作曲家以全新的音乐素材创作的包括上述五个基本部分为内容的弥撒曲。马肖是文艺复兴时期最重要的作曲家,他为法皇查理五世加冕而作的《圣母院弥撒曲》(Messe de Notre Dame 1350)是第一部启用复调谱写固定经文的声乐宗教套曲。16世纪帕莱斯特里纳所作的《教皇马尔切利弥撒曲》(1567)则是无伴奏合唱高峰时期的典范之作。文艺复兴以后的17世纪起,弥撒曲由无伴奏合唱形式发展成为用管弦乐队伴奏,包括独唱、重唱、合唱的声乐套曲,在艺术形式上更注重形式美、技术美,且越来越重视音乐自身的感染力。如J.S.巴赫所作的《b小调弥撒曲》,BWV232(1749),虽然是表现宗教的神性的题材,但作曲家充分挖掘了器乐声乐的各种优势,声乐部分华丽温暖。这种全新的艺术形式在发展中日益完善,很快形成为在古典奏鸣曲、交响曲出现以前最重要的大型声乐——器乐形式之一。它的内涵也逐渐超越了纯粹的宗教礼拜意义,有了深刻的哲理意味,体现了世俗的,人性的情趣和思想。许多音乐家都用这一体裁写下了不朽的经典之作,如著名的贝多芬《庄严弥撒》Op.123(1823)。近代作曲家则以新的风格写下这一体裁的作品,但多为某个重要场合或音乐厅创作,没有了16世纪晚期和17世纪早期谱曲那样虔诚的特性。

2. 安魂曲(Requiem)

欧洲自13世纪以来,作曲家多为普通弥撒创作弥撒曲,但也有为属于特别弥撒曲的安魂弥撒活动创作的安魂弥撒曲。安魂曲也是一种特殊弥撒曲,又被称作“追思曲”,是用于基督教悼念死者的祭奠仪式中演唱的合唱套曲,从15世纪起经常被人配成复调音乐。这种弥撒礼仪有其自己可变的词,是由普通弥撒中删除了情绪欢快的“荣耀经”和“信经”、代之以“愤怒之日”、“永恒的光辉”等曲组成。

虽然唱词基本相同,但由于时代不同,每个作曲家的精神境界、思想感情迥异,所悼念的对象和手法亦不尽相同,因而谱写成的安魂曲在感情内涵和风格特征上也有很大的差异。早期,像拉索、帕莱斯特里纳、维多利亚等都写过安魂曲,比如帕莱斯特里纳1591年创作的《死者弥撒》(Missapro Defunctis),维多利亚

《悼亡仪式》(Officium defunctorum) 都是文艺复兴时代著名的安魂曲作品。许茨、巴赫、海顿等因为并非天主教徒，因此少有安魂曲创作。而莫扎特 K626 号作品真实的记载了作者临终前的种种体验，是一个历尽磨难的天才的灵魂向人世所作的最后诀别，不愧为古典时期最优秀的一首安魂曲。此后较著名的安魂曲有勃拉姆斯的《德意志安魂曲》、19 世纪下半叶威尔帝及弗雷的《安魂曲》。近现代的安魂曲不论在题材内容、文字形式还是戏剧性手法方面，常常超越宗教的范围，距离膜拜神灵的情绪越来越远，并加入了大型管弦乐队伴奏，借用宗教这一音乐形式来表现人类真实的感情和精神境界，例如布里顿所作的《战争安魂曲》(1961)。

弥撒曲和安魂曲等宗教声乐作品从产生到现在历经千年，形式和风格都有了很大的变化，从罗马天主教的仪式音乐发展成非仪式音乐，从用拉丁语演唱改为母语演唱，在宗教题材中渗入世俗内容，从无伴奏合唱嬗变为有伴奏合唱、重唱、独唱，其发展历程错综复杂，不是几句话就能概括的。

这一时期，德国的音乐文化与宗教改革运动的结果产生了众赞歌这一新的宗教音乐体裁。

3. 众赞歌(Chorale)

出现在这一时期的众赞歌是一种基督教会众合唱的颂赞诗歌，又叫赞美诗。在十七、十八世纪德国宗教音乐中占有重要地位。

十六世纪初以德国马丁·路德(Martin Luther, 1483-1530) 为首的教徒们对宗教进行了重大改革，基督教分裂为两部分，继续信奉教皇的称为天主教，另一种称为新教或耶稣教。这场改革对宗教音乐的发展产生了深远的影响，可以说，今日德奥艺术的繁荣，和宗教改革在德国发源分不开！在马丁·路德的倡导下，教会歌曲改变了数世纪以来只许唱诗班唱歌，不许会众唱歌的惯例，恢复了会众同唱赞美诗的制度，使得民众都直接参与到音乐活动中去，经过改革的新教赞美诗称为众赞歌。他们还主张把原有拉丁文圣经译成各民族语言的版本。在礼拜仪式中改用本民族的当代语言代替拉丁文语进行祈祷活动，同时还在仪式上演唱用方言写成的具有民族特点的宗教赞美诗。在音乐方面，也把烦琐的复调体变为纯朴的和声体，使旋律和歌词都清晰可闻。

新教的众赞歌取代了旧教格里高利素歌的地位，并成为康塔塔、受难曲、清唱剧等戏剧性宗教音乐的重要组成部分。文艺复兴和新教音乐的兴起加速了教会音乐向民族化和世俗化方向的发展。16 世纪以后，作曲家常将众赞歌加以改编，形成众赞歌前奏曲、众赞歌幻想曲或是众赞歌变奏曲等形式。众赞歌在德国宗教音乐中占有非常重要的地位，成为了德国音乐艺术大师们构筑音乐建筑的一方圣土，巴赫就以其为基础，创作了很多康塔塔、清唱剧等。

（二）演唱风格

众赞歌的演唱形式是圣咏合唱，用不同的手法去体现会众的希望、虔诚、恐惧等异样的心境，并采取精致的复调音乐技巧，使歌唱达到尽善尽美的境界。众赞歌的合唱与缺乏个性的天主教圣咏合唱相比，没有了故弄的神秘气氛，增添了人性色彩。同时，会众同唱赞美歌形式的恢复，使更多的普通人加入到了演唱者的行列，加速了教会声乐文化的推广和普及。

这一时期教堂及王室专用小教堂的音乐雇员也常常都是兼牧师、演唱者、作曲者、教师和文书几种职责于一身的，在做弥撒和日课时还要充当主祭的助手，平常礼拜，教民唱单声的素歌，每逢主要节日，唱诗班插入复调的赞美歌、弥撒和经文歌，尤其是弗兰芒乐派的作曲大师，他们无一不出身于唱诗班，且深谙声乐艺术奥秘，长于谱写多声部宗教音乐，并不断追求创新。他们创作的声乐、器乐曲音响丰满，功能简单清晰，声部线条流畅使得这一时期的精品之多，魅力之大形成了西方音乐史复调声乐艺术的第一个高峰。

尼德兰乐派唱诗班的兴起，培养了大量训练有素的合唱队员，并且扩大了合唱声部及表现形式，大大发展了复调音乐的对位艺术，为了演唱快速准确的花腔乐段，而提高了声乐演唱水平，这对欧洲声乐艺术的演变和传承起到了很好的推动作用。尼德兰乐派的合唱虽然注意到了各声部旋律流畅性，但没有解决好各声部之间的谐和性问题，歌词和音响显得有些很乱。而后，无伴奏宗教合唱音乐在罗马乐派的帕莱斯特利内时期发展到了最高水平，这一问题得到有力地解决。帕莱斯特利内是最早有意识地运用和声写作多声部的作曲家，他理顺了复调合唱音乐中的纵向关系，使得各个声部间平衡、协调、风格明朗、清晰，有种纵、深的立体感直通云霄，听后使人随即联想到当时哥特式建筑的那种简洁、直线条的教堂风格，当然演唱者的音准也是经过长期的训练才能达到。同时，威尼斯乐派的代表人物拉索（1532-1594）也创作了大量具有文艺复兴时期人文主义精神的作品，其独到的音乐语汇为声乐艺术提供了一个崭新空间，他的无伴奏合唱《回声》就是一个典型的例子。

实际上 14 世纪的任何音乐没有统一的、固定的演唱演奏方式，手抄本的不同记法使我们不可能确切地知道当时的演出要求，有些人声声部可能用乐器演出或重叠，也有人声与乐器交替采用的情况，但毋庸置疑的是，这一时期的复调声乐演唱水平，已达到相当高的程度，这可以从当时作品的体裁及结构规模的发展得到印证。如 15 世纪的经文歌等复调音乐歌曲，在曲调的进行上、切分音的处理上及装饰音的使用上都较前一个时期较为复杂，每个声部又都完全独立，唱这种歌曲就必须具备一定程度的音乐和歌唱素养才能胜任。

四、巴洛克时期

在这 150 多年间，西方音乐从风格到内涵都发生了深刻的转变：从繁复的复调音乐转向清晰的以旋律和声为主的主调音乐；歌剧、器乐等体裁蓬勃发展，取代了声乐体裁的绝对统治地位，音乐中占主导地位的宗教内涵也被大大削弱了，世俗音乐长足发展，首次与宗教音乐居于平等地位，声乐和器乐体裁平分秋色。而广义上的宗教音乐也发展到了它的最繁荣和成熟期，这一时期的宗教音乐作品无论是创作数量、质量，还是体裁形式上都达到了前所未有的高度，除了继续发展传统的弥撒和经文歌之外，还相继产生了一些诸如清唱剧、康塔塔、受难乐等一些新的体裁，它们是早期宗教声乐形式与新时期审美需求结合的产物，许多作曲家都用借用这些体裁写出了大量的优秀之作。这些音乐艺术形式为后世的西方艺术歌曲、无伴奏合唱、器乐体裁及美声唱法的发展提供了极其丰厚的艺术实践经验。但是，在对于传统的尊崇和宗教的信仰中，却包含了更多的理性及人文主义的因素。

巴洛克早期，大部分作品的写作手法，仍是以复调结构为主，并且已达到了很高的水准，但这种写作形式的本质，使每个声部都是独立的，但又是互相依存，其倾向于把所有的音调活动束缚在一起，所以它不适宜于运用在抒情舞台上。而歌剧的兴起，改变了合唱的写作风格，加强了独唱的表现力，这对清唱剧等宗教音乐体裁的创作、表演产生了极大的冲击，在后来的发展中，合唱被减少到最低限度，咏叹调有了很大的发挥余地，而清唱剧也逐渐具备了歌剧的戏剧性特征和音乐特征。

（一）体裁

1. 清唱剧 (oratorio)

17 世纪初，当歌剧诞生于意大利时，一种宗教内容的大型声乐体裁——清唱剧 (oratorio, 源自 oratory, 该词指教堂中的祈祷室) 也在意大利萌芽。由于 oratorio 所含的宗教内容，故而也有人把它译为“神剧”或“圣剧”，是一种介乎于歌剧和康塔塔之间的多乐章大型声乐套曲，也是音乐会中演出的大型声乐作品，它比康塔塔篇幅大，有较鲜明的戏剧结构和情节，更富史诗性和戏剧性。

清唱剧的结构与歌剧的组成大致相同，它们在表现形式上也有许多共同之处：都用宣叙调、咏叹调、二重唱、器乐前奏和间奏，也有故事情节和角色的分配。两者都是这一时期人们十分关注的声乐体裁，都有很高的文化价值和审美价值。不同之处在于：清唱剧来源于宗教戏剧，内容取自《圣经》故事，大多在教堂或音乐厅上演，无布景动作和复装，通常没有任何舞台调度，演员不需要表演，在

合唱与重唱中间借助解说者叙述情节。此外，清唱剧中的合唱比歌剧多，十分鲜明的强调了合唱的重要作用。巴洛克时代几乎所有意大利歌剧作曲家都写清唱剧，这两者的音乐风格即使有差异通常也是微乎其微的。可以说清唱剧是歌剧在教堂的对等物，巴洛克清唱剧常以圣经故事为题材，包含戏剧、叙事和祈祷忏悔因素。后来，世俗内容的清唱剧也发展起来，亨德尔使清唱剧趋于完备，并一步步地创新形式。

早期的清唱剧分为两种类型，一种是使用拉丁文的清唱剧，专以圣经为题材，属于真正的教会音乐，这种清唱剧到17世纪后半期就消失了。另一种清唱剧使用的是意大利文，取材较自由，主要在音乐会上演唱，被称为通俗清唱剧。在卡里西米以后，带合唱的拉丁文清唱剧基本上被废弃而带之以“通俗清唱剧”（Oratorio Volgare）即“意大利文清唱剧”。流传至今的清唱剧，就是后者。通俗清唱剧虽然不是教会礼仪音乐，然而几个世纪以来，大部分的清唱剧作品都是以基督教为主要内容。

清唱剧虽然出现在世俗音乐迅速发展的文艺复兴后期，但它的产生与13、14世纪的宗教剧或神秘剧有关，在祈祷室里所唱的宗教歌曲劳达是清唱剧的直接来源。十六世纪后半叶，圣菲利浦·内里（St. Philip Neri）在瓦利切拉一所教堂的小礼堂内演出了清唱剧，并定为制度，清唱剧由此产生。以后不少宗教作曲家在清唱剧的发展上作出了巨大贡献。

有人认为 E. de 卡瓦利埃利创作的1600年在罗马上演的《灵魂与肉体的表现》是现存的最早清唱剧，“不过准确的说它更像是一部歌剧”。到了17世纪中叶意大利的贾科莫·卡里西米（Carissimi, Giacomo, 1605-1674）所作的“oratorio”才是真正的清唱剧，“卡里西米的活动虽然集中在拉丁语清唱剧上，但他的作品不是宗教歌剧，不象卡瓦利埃利，而是真正的清唱剧，是我们现代意义的清唱剧”¹

卡里西米创作的16首清唱剧，都是根据基督教的经典圣经写成的，其中较著名的有《耶弗他》、《所罗门的审判》、《伯沙撒》。他的清唱剧都是用拉丁文写的，被称为“清唱剧之父”，他的创作融蒙特威尔第晚期歌剧音乐语言及牧歌合唱两者之长为一体，被后人率奉为楷模。他首先在清唱剧中树立了叙述者的角色，奠定了清唱剧的最初模式。他和亨德尔一样，把主要兴趣放在壮丽的合唱上，处理技巧卓绝，然而卡里西米的戏剧表现力并不限于合唱声部，他的宣叙调和独唱同样气势磅礴，歌唱性强，有时带有咏叹调的因素，并有不少花腔，大多数清

¹摘自（美）保罗·亨利·朗著《西方文明中的音乐》P218

唱剧的尾声往往具有浓郁的悲剧气氛。卡里西米的创作不仅影响到了当时意大利清唱剧的发展，也波及到了许茨这样的大师以及更晚的作曲家身上，遗憾的是他的许多作品有不少在镇压耶稣会的时期丢失。

当时意大利的风尚趋向于明朗及愉悦的独唱曲，而 A. 斯卡拉蒂 (Alessandro Scarlat' ti, 1660-1725) 便是此方面的表率，他强调独唱的咏叹调对清唱剧的发展颇多贡献，是普通语清唱剧的主要作曲家之一，在他的笔下，清唱剧和歌剧的音乐难以区分，其后清唱剧由意大利传向欧洲其他国家。

许茨 (Heinrich. Schutz, 1585-1672) 是德国清唱剧的创始者，他将意大利宗教音乐的成果介绍到德国，对德国宗教音乐的影响很大。创作的清唱剧多以基督生平传略、圣经福音书为题材，被称为“受难清唱剧”，其中较著名的有：《临终七言》(? 1645)、《圣诞清唱剧》(1664) 及晚年所作的三部庄严古朴的受难曲《路加受难曲》、《马太受难曲》和《约翰受难曲》(1665-1666)，这些作品模仿意大利音乐的风格、保留了素歌的传统，对于受难曲极富于创造性的处理开创了路德派受难音乐的样式。他不仅采用无伴奏合唱的形式，还将清唱剧与受难曲的风格结合起来，成为应答式受难曲样式的杰作。许茨之后，受难神曲或清唱剧 (激情 Oratorio) 方才有了在巴赫手中最为辉煌的展现，逐渐成为一种高度发展的音乐样式。

17 世纪法国凡尔赛乐派中的一位有代表性的音乐家是卡里希米的学生 M. A. 夏庞蒂埃 (Antoine Charpentier, 1643-1704)，他将拉丁文清唱剧引进法国，最著名的是《所罗门的审判》和《圣彼得的背叛》，二重合常起重要作用。

继卡里西米和许茨等人以后，整个巴洛克时期最杰出的清唱剧大师当数英籍德国作曲家亨德尔 (Frideric Handel, 1685-1759)。亨德尔的创作综合了意大利正歌剧、世俗清唱剧和德国新教清唱剧，又吸收了英国赞美诗的因素，使清唱剧达到了前所未有的高度。亨德尔一生共创作了 32 部清唱剧，大部分都是以圣经故事为题材。比较有影响，时至今日还经常上演的有：《扫罗》、《以色列人在埃及》、《弥赛亚》、《参孙》、《犹太·马加比》、《约书亚》、《所罗门》。其中《弥赛亚》和《参孙》是举世公认的清唱剧中的经典之作。

与亨德尔同时代的另一位音乐大师德国作曲家巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 也曾创作了数部卓越的受难清唱剧，他继承了许茨的传统，提高了受难乐的表现力，最富影响的当数他的《约翰受难曲》和《马太受难曲》，尤其是后者，不但代表了巴赫的最高艺术成就，而且在西方受难体裁中，也达到了登峰造极的程度，标志着巴洛克宗教声乐艺术的高峰。虽然巴赫一生从没有写过歌剧，但他的受难乐、清唱剧、康塔塔和弥撒曲中却包含着歌剧的因素，富于动人的戏剧力量，巴

罗克歌剧的语言、形式和精神实际上已经充分地体现在他的受难乐中了。在他的受难曲中，作为中心部分的路德派众赞歌，使我们看到了由巴赫所写的 371 首众赞歌为中心的光环，那层层扩散的结构，形成了圣洁性与朴素性高度结合的典范。

古典主义与浪漫主义时期的作曲家也创作过一些清唱剧作品，著名的有奥地利作曲家海顿《创世记》，贝多芬的唯一一部清唱剧《基督在橄榄山上》。19 世纪德国作曲家门德尔松的《圣保罗》和《以利亚》。还有法国作曲家柏辽兹的《基督的童年》、匈牙利作曲家李斯特的《圣伊利沙白》和《基督》等。进入 20 世纪之后，宗教体裁清唱剧的创作越来越少，比较著名的如英国作曲家 E. 埃尔加《基督使徒》（1903 年）、波兰作曲家彭德雷茨基创作的《圣路加受难曲》等，以 A. 奥涅格的《大卫王》（1921）等。

2. 受难曲 (passion)

根据基督教《新约全书》四福音书(马太、马可、路加、约翰)所述耶稣受难事迹所谱成的“受难曲”，实际上也是宗教清唱剧的一种变体，源于欧洲古老的神秘剧和教堂仪式，是从中古时代格里高利圣咏曲调中发展而来的。四世纪时即已存在，最初是在基督教棕榈主日以及其后几天中吟咏福音书中耶稣受难经过时用的素歌。单旋律圣歌样式的受难曲约始于十二世纪，一直延续到十七世纪，由司祭、助祭、和副助祭等三人分别担任各种角色，由基督耶稣（低音区），福音师（中音区），群众或众唱段（高音区）的三个声部构成，其旋律形式并不丰富，是一种单纯的素歌风格的朗诵调，这种形式成了以后所有受难曲的基础。十七世纪中叶起，受难曲在音乐形态上被认为是清唱剧的一个分支。经过几个世纪的演变，逐渐衍生出了戏剧受难曲，清唱剧受难曲等更加复杂的体裁。

受难曲一般演于圣周期间，在德国北部有很深的传统，主要用乐队与声乐的形式表现耶稣受难与复活的过程。与清唱剧不同的是：受难曲主要是描绘耶稣的受难过程，而清唱剧的范围则没有限制。如亨德尔的《弥赛亚》与巴赫的《圣马太受难曲》虽都取材于圣经中的宗教传说，属于同一种音乐体裁（清唱剧），也都有表现耶稣受难的内容和情节，但《弥赛亚》不像《受难乐》那样将清唱剧高度集中在耶稣受难这个环节上。亨德尔在《弥赛亚》中将宗教故事的范围扩大到整个旧约和新约：从对弥赛亚(救世主)降临的预言、基督的诞生、经过他的苦难和死，直到他的复活和永生。这部清唱剧中没有《受难乐》所具有的那些由诗人创作的、充满抒情色彩的歌词。全部歌词都是由亨德尔本人从旧约和新约的圣经原文中选择出来加以自由编纂而成的。

受难曲有礼仪性和非礼仪性之分。

18 世纪，在新教的德国，依据一部福音书创作的带有路德教众赞歌的“清唱剧受难乐”，更符合路德教祈祷仪式的要求，所以，在路德教的德国北部地区形成并流行开来。而在欧洲的其他天主教国家，则流行一种在歌剧影响下产生的称为“受难清唱剧” (passion oratorio) 的形式，这一形式在新教德国的对应物最早出现在其商业和歌剧中心汉堡。在对歌词的处理上，不是像“清唱剧受难乐”将福音书的内容严格保留，而是对其进行删节，并代之以经过改写的富有表情的歌词。

在以后纷乱的宗教环境里，清唱剧与受难曲这两种形式越发接近起来。十七世纪中叶在歌剧的影响下作曲家们把戏剧原则运用于受难曲，产生了非礼仪性的清唱剧风格受难曲 (oratorische passion)。它的产生是与清唱剧同步的，在西方音乐史上具有非常重要的意义。有乐队伴奏的独唱咏叹调最早见于弗洛尔 (Christian Flor) 的《马太受难曲》 (1667)。

与清唱剧风格受难曲一起产生的还有受难康塔塔和受难清唱剧 (passion oratorim)。十八世纪时受难康塔塔和受难清唱剧几乎没有区别。受难康塔塔的出现早于受难清唱剧，且规模较小。最初具有冥想的性格，以后时而引进说唱的人物，此后还出现了经文歌风格受难曲 (Motet passion)。进入十七世纪以后，随着协奏曲形式的勃兴，作为一种体裁样式的经文歌风格受难曲与经文歌本身一起急剧地衰微了。

3. 康塔塔 (cantata)

“康塔塔” (cantata) 一词出现于 17 世纪初，它的意大利文原义是指为歌唱而用的作品，以区别于为器乐而用的 Sonatao，不同的时期有不同的解释，在 17 世纪初的意大利，康塔塔只是私人集会上用咏唱的歌曲，具体指的是单声部或两声部的歌唱音乐，没有合唱。其早期发展历史是以意大利作曲家一些模仿文艺复兴风格的作品为基础的，后来经过意大利作曲家卡里希米、斯特拉代拉等人的继承与发展，才逐渐形成为由几支宣叙调或者几支咏叹调组成的歌唱套曲形式，其形式包括独唱、重唱、合唱，它和当时的歌剧在结构上十分相近，虽不象歌剧那样有故事情节，但也用情绪的表达、气氛的渲染来造成某种戏剧性。无论从文学还是从音乐的角度来看，康塔塔都像是从歌剧中分割出来的独立场景。它与歌剧的主要差别在于词曲都比较亲切而适用于小范围，通常只是在音乐会上演出。构思时即着眼于在房间中演唱，没有舞台布景或服装，听众人数比歌剧院少，但鉴赏水平却更高。

康塔塔的内容有些是一连串的宣叙调，有些则完全由咏叹调组成，更多的是由咏叹调和宣叙调相间而成，连讲带唱。在这一点上又与清唱剧类似，两者区别

在于清唱剧篇幅较大，人物众多，而康塔塔则篇幅较小，故事内容较简单，往往偏重于抒情。康塔塔与清唱剧有时不易分清。到17世纪下半叶，又逐渐扩大，有时加有序曲，声乐部分有时加了炫耀技巧的乐句等。康塔塔逐渐分为宗教的和世俗的两种。

宗教改革之后，弥撒与康塔塔逐渐成为了路德教派教堂在星期天与宗教节日里最重要的公众服务形式。17世纪中叶，康塔塔从意大利传入德国，在新教教会的努力推动下（尤其是组建了大量教堂唱诗班、合唱团）宗教康塔塔迅速在基督教氛围浓厚的德国发展起来。在既定的宗教经文之外，旧教赞美诗、民歌甚至民间诗歌都成为了康塔塔的重要素材。作曲家们在每个季节、每个节日及每个礼拜里，都要为各地教堂的基督教仪式写作新的作品。另外，作曲家们还要应付世俗的需要，写作庆祝生日、继承遗产，或描述社会日常生活的各种“世俗康塔塔”。从此，康塔塔在德国的音乐传统中成为一种重要的形式体裁。有为独唱所作（如巴赫的第199宗教康塔塔、第202, 209世俗康塔塔都是为女高音写作的康塔塔），有为合唱所作（如巴赫的第5宗教康塔塔），而一般的康塔塔是独唱、重唱、合唱的混合，成为声乐、器乐结合的多乐章套曲形式，乐队有时是独立的段落（称交响乐），有时为歌唱助奏。17、18世纪德国宗教康塔塔的写作有着约定俗成的范式，其中最显著的一个特征是以德国新教圣咏旋律——俗称众赞歌（合唱队的），即德国的赞美歌为创作的基础。作曲家们有时甚至采用同样的众赞歌旋律做康塔塔的稳定旋律（固定旋律，常缩写为：c. f.）。当时，最简单也是最流行的宗教康塔塔套曲结构类型，是将众赞歌的合唱安排在最后部分；另一种结构类型，是将众赞歌安排在头尾乐章，而其余的中间各部分（或宣叙调、咏叹调或重唱、合唱），则是在众赞歌旋律（c. f.）上的变奏曲，也就是说，用一支旋律——众赞歌贯穿了整个套曲。自17世纪的童德尔（Tunder 1619- 1667），布克斯特胡德（uxtehude 1637-1707），到18世纪的沃尔特（G. J. Walt 1681-1748）等许多德国作曲家，都自觉地遵循着这个原则，巴赫也不例外。

这种直接采用新教圣咏的创作规范，是取决于德国特有的宗教文化环境。当时，信奉新教的各诸侯国遵循新的基督教礼仪，而基督教改革宗（新教）针对天主教（旧教）礼拜仪式的变革，重要的一点就是提倡教徒会众的主动参与，不象天主教那样，由专门受过训练的唱诗班担任仪式演出；而鼓励教徒直接参与仪式的最好方式，就是采用现成的众赞歌，因为这些赞美歌早已为新教会众刻骨铭心。康塔塔运用众赞歌的原则正符合路德教派的基本宗旨，使牧师与教徒一起，在教会仪式的结束前，对宣讲的圣经内容，进行简明扼要的总结，加深会众的印象与理

解。众赞歌的使用，对于作曲家也是十分方便快捷的手段。它就像是康塔塔音乐的“标题”，对于作曲家和教徒来说，都是一听就懂的康塔塔内容的“说明书”。

宗教康塔塔传统范式的另一个特征是音乐与诗词之间有着十分密切的关系。音乐歌调首先是圣经教义的宣讲，众赞歌诗词的吟诵。因此，无论宗教康塔塔采用的教徒熟知的圣经，还是各时期诗人写作的有关基督教教义的诗词，音乐与诗词都是显示出互相依存的特点。当音乐家们为每天或每个节日作仪式音乐时，不仅要采用大家熟知的众赞歌，而且各段音乐必须清晰、明确地表达出歌词的意思，有时还要用音乐把个别的词句突出出来，让会众听得清楚，进而能够理解。

巴赫是创作康塔塔的行家里手，他写过宗教康塔塔近 300 首，也写过近似于世俗短歌剧的《咖啡康塔塔》、《农民康塔塔》。巴赫的创作将康塔塔这一体裁发挥到了及至，成为莱比锡、科腾等地民众喜闻乐见的合唱形式。近代也有许多作曲家创作宗教康塔塔，如斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》（1930）、《康塔塔》（1952）、《圣歌》（1955）、《哀歌》（1958），布里顿的《学院康塔塔》、《怜悯康塔塔》等。

400 年来清唱剧和康塔塔总的发展趋势，是从宗教音乐向世俗音乐，从复调音乐向主调音乐，从室内性质的声乐题材转向交响性质的声乐器乐体裁，并使清唱剧和康塔塔的题材属性渐趋一致，特别是近代的清唱剧和康塔塔，几乎没有此疆尔界之分，他们互相借鉴，互相渗透，是历史的、时代的、和整个社会文化的产物。

（二）演唱风格

在文艺复兴后期的意大利，曾盛开着“歌唱的黄金时代”的灿烂花朵。在此之前，杰出的歌手与优美的歌唱是不怎么引人注目的，到了 1601 年歌剧的创始，为歌唱者提供了一种极为壮丽的表现形式，使他们有了极好显示嗓音与歌唱技巧的机会，歌唱者们不再受复调音乐的那些严谨的条条框框的约束，丢开了那样那样教条的限制，开创了一个新的歌唱风格的时期。同时，意大利人已初步形成了一种较为完备的声音训练方法，对歌唱者的训练情况也可以从下面这段文字中获悉：德意志音乐理论家多莫尔（Arrey von Dommer 1828-1905）在他所著的音乐史第十六章中曾讲到在教皇欧班八世时，教会训练歌唱者的情况，时间大约是 1616 年左右。

“每天上午，学生们要用一个小时练唱歌，另外，一个小时作颤音练习。一个小时到教师面前去纠正发音……，下午，他们有半个小时的声乐理论功课，练习颂歌、经文歌的写作”，“有时，他们到教堂去演唱，或者听教师的歌唱。回来以后，要把自己的感受和经历告诉教师……”。

从上面的记录中可以看出，这一时期，对歌唱者的培养已经形成了一套正规的训练体系，而宗教题材声乐作品的问世，也使合唱、独唱水平空前发展。

宗教音乐是声乐与器乐，诗歌和音乐的高度结合体，其中声乐演唱又占有和大的比例，所以下面就从合唱与独唱两方面来分析巴洛克时期的宗教音乐作品的演唱的特色。

1. 总体的合唱风格

合唱是西方音乐艺术中非常重要的一种表现形式，它那适合表现诗的意境和哲理性内涵，使得它在宗教音乐作品中占有相当大的比重，是推动宗教音乐戏剧性发展不可或缺的因素之一。

然而，宗教合唱艺术在不同时期又有不同的演唱风格，特别是早期无伴奏教会合唱音乐，由于缺乏文献史料佐证，要完整勾勒其历史面貌是一件勉为其难的工作，而巴洛克时期应该算宗教合唱艺术最为辉煌和灿烂的时刻，它以富于感情和装饰性的变化、浓厚的戏剧性色彩而形成其不同于其它任何时期的特征。

1600-1750年间，欧洲各主要国正处在从封建制度向资本主义制度过渡。各国音乐文化的发展都具有这一过渡性质，但因经济、文化发展水平的不平衡，又各自具有独特的面貌。至于德国，无论从发展世俗音乐的社会条件上，还是从各国音乐交往上，发展本民族音乐都是不可能的，30年战争的严重后果使德国处于经济凋敝和政治分裂状态，所以人们精神、感情生活都投入到宗教之中，于是清唱剧、管风琴音乐这些具有代表性的宗教音乐得以突出发展。

尽管如此，我们却仍然能够从亨德尔、巴赫等人的创作中寻求到这一时期风格、技法上的共同点，从而认识其特有的合唱风格。

(一)中世纪的教会调式体系已经完全解体，被大、小调体系所取代。这一时期的合唱作品不同于教会调式写成的单旋律音乐，所以首先要明确其调式调性。另外，数字低音的广泛运用是使音乐从对位走到主调、从线条—旋律走到和弦—和声结构的一条通道，即由文艺复兴时期的多声部复调音乐转变为突出一个单旋律的更加注重纵向和声的主调音乐，从而使复调合唱向主调合唱更迈进了一大步。所以在合唱中对低音声部的要求更高、更严格，因为其它声部都是由此以音程的结合而产生的。

(二)巴洛克时期的宗教合唱作品，在音乐结构上以二部结构最为普遍，且这两个部分常采以相似的音乐材料派生、引申，赋格及模进的手法运用较多，并且没有严格的划分界限，织体上浑然一体。所以就其单独的一首合唱作品来说，感情色彩比较单一。合唱旋律富于流动感，常常具有不停息的连续扩展、不断展开的性质，节奏持续地运动始终贯穿全曲，尽管巴洛克时期不象文艺复兴时期力度

变化极为克制，但在作品处理时也不可雷同古典时期所常用的那种起伏性较大的变化。同时要严格把握速度和节拍，一旦某种速度开始之后，就要严格保持这种有规律的节奏重拍和动力直至曲终，突出巴洛克音乐的庄重风格。

(三) 篇幅硕大无比的大型协唱曲也是巴洛克时期的合唱风格代表之一。17世纪天主教教堂音乐的重要人物之一奥拉齐奥·贝内沃利(1605-1672)，为萨尔茨堡大教堂1628年祝圣仪式而创作的节日弥撒曲需用两个八声部的合唱队再加上独唱演员才能完成；每个合唱队配以三个不同的器乐组，并各有它自己的通奏低音，此外，整首乐曲还有第三通奏低音，这一令人生畏的总谱竟有53行谱表。贝内沃利后来的作品大多是在17世纪40年代为罗马圣彼得教堂创作的；这些作品和有点臃肿的萨尔茨堡弥撒曲相比，更能恰如其分地说明他的真实水平。作品中包括诗篇歌、经文歌和供3个、4个或更多合唱队用的弥撒曲都配以管风琴演奏的数字低音，但不用伴奏同样可以演唱。几个合唱队分别位于宽敞的圣彼德大教堂内高低不同的各个地方，因此听众感到他们被笼罩在来自四面八方的乐声中，这是个极其宏伟壮丽的构思，我们从中也可感悟巴洛克时期的合唱艺术其风格趣味的另一方面。

(四) 此时的宗教音乐作品中，合唱大多气势庞大，有排山倒海之势，但在演唱和用声上要注意多用高位置的直声，不宜过重，要清朗明净，避免过多的微颤，因为毕竟它还是宗教题材的作品，虽有不在教堂演唱的可能，但当时的社会是一个世俗生活与圣事生活的高度统一的时期，这些作曲家的宗教音乐都展示了他如何以虔诚的爱心，在摒绝了一切表面浮华因素的基础上将几个不同音型的旋律集合在上帝的光华下，并蒙纳其荣光的卓越能力。所以在处理上还是要保持宗教的虔诚，让人听了犹如天籁一般，仿佛置身于堂顶高远的教堂。此外，在力度表现上，这一时期合唱内声部的演唱应尽量与外声部取得平衡，这方面不仅仅是指音量，包括音色都应相一致，并受其制约以取得均衡。此外，17、18世纪的伴奏乐队编制都不大，配器也较清淡，一般都以弦乐的拨弦或分解和弦，或长笛、竖琴的轻奏来伴奏歌声。

(五) 17世纪随着歌剧的诞生，其咏叹调、宣叙调等形式也必定会渗入到清唱剧、受难曲的创作和演唱当中，这一时期作曲家同时写好几种题材的音乐作品也是常事：宗教、世俗的、歌剧、清唱剧、康塔塔等，所以就每个人单独而言，所以其作品中的风格也难免会相互渗透和影响同时复调音乐开始让位于主调音乐，因此为歌词配乐开始强调文字的语言特点，歌词也不会因为复杂的对位而变得模糊不清了。

(六) 在清唱剧、受难曲中，合唱队时而参与故事情节的表演，时而又像希

腊戏剧中健谈的旁观者，介绍或思考叙述中的事件，所以在欣赏和排练这部分作品时要根据不同需要，了解此时合唱队所扮演的角色和起到作用，从而在力度、情绪、语调上有所把握和变化。

宗教音乐在巴赫和亨德尔手里达到了顶峰，下文就通过亨德尔的清唱剧为例作以分析。

2. 亨德尔清唱剧的合唱风格

乔治·费里德里希·亨德尔(George Frideric Handel 1685 — 1759)，原是德国人，却在英国成名。亨德尔的音乐创作主要集中在歌剧和清唱剧领域，包括40部歌剧，23部清唱剧，近80首康塔塔和大量宗教作品。这些作品无论在数量还是质量上都很少有人能超越，是古典音乐史中的瑰宝，他的独唱声乐作品表现出极高的艺术性，既包含了丰富细腻的感情又庄严高贵，气势恢弘，把高度的艺术性和虔诚的宗教信仰融入了一个个音符之中，同时融德国严谨的对位法、意大利的独唱艺术和英国的合唱传统于一炉，推动了欧洲传统合唱、独唱艺术的发展，加速了“美声唱法”的完善，是巴洛克时期最具国际性的作曲家。

18世纪二十年代末，意大利歌剧在英国受到沉重打击。1740年左右，伴随着亨德尔的健康和经济的崩溃，亨德尔开始尝试另一写作方式——清唱剧（圣经题材、英国语言、合唱歌咏）的创作，伦敦一位著名的剧作家查理·詹宁斯(Mr. Jennens 1700~1773)给亨德尔寄送来了自己创作的三部宗教清唱剧剧本——《扫罗(Saul)》、《弥赛亚》以及《Belshazzar》。亨德尔发现詹氏对自己的音乐作品有相当高的领悟力和理解力，灵感油然而生，于是在三星期内成功地创作了一部蜚声全欧、至今盛名不衰的清唱剧《弥赛亚》，其中的《哈里路亚》堪与巴赫的《b小调弥撒》并称为巴洛克声乐艺术的最高成就。

他的清唱剧创作，使得原来只为贵族阶层享用的音乐真正的走向了市民阶层，对英国市民音乐文化的繁荣作出了伟大贡献。其作品迎合了广大中产阶级市民的需要，激发了他们的革命意志和幻想，“在圣经外衣的故事中，在犹太民族的传说中，英国的进步资产阶级感觉到他们自己的意识和感情被反映出来了”¹“如果说，巴赫的《受难乐》是德国整整一代人对当时黑暗苦难的现实的一种悲叹的话，那么亨德尔的《弥赛亚》则是英国人民对经过半个多世纪的卓绝斗争而建立起来新制度的社会的讴歌。”²亨德尔的清唱剧一般情况下并不是在教堂礼拜而是在剧场或音乐厅演出的，是气势恢弘具有强烈戏剧性的大型音乐作品。清唱剧的历史传统，使亨德尔的作品带有宗教幻想的色彩，但从总的思想构思和感情性质来看，它们

¹ 哥德施密特《德国音乐》P22

² 于润洋《现实苦难的表现与王国长存的讴歌》，人民音乐 1985年12

并不全属于宗教艺术。他将所有“情”中最强烈的——政治、历史、宗教三合一的“情”高度的统一了起来。

在他对音乐贡献的诸多方面，清唱剧中合唱的运用是他最重要的革新之一，优秀的合唱在他的清唱剧中层出不穷，其合唱篇章构思宏大、气势雄伟、充满戏剧性力量，独唱旋律深切动人、抒情细腻。所以，亨德尔合唱风格的宏大特点特别适用于那些重点表现集体而不是个人表现的清唱剧，可以说他的清唱剧部部都是宏伟的声乐交响作品。他的合唱不仅是清唱剧的主人公，而且也是旁观者，不仅是演员们在舞台上演唱，仿佛人民群众在剧院里出场一样。合唱的集体性不仅产生了强烈的戏剧力量和明朗丰富的演出效果，而且还和那个时代应和，显示着清唱剧与时代共有的节拍效果，这些大合唱与高超的咏叹调，戏剧性的宣叙调，壮丽的赋格技术合为一体，体现出巴洛克音乐的壮丽和辉煌。

亨德尔早期所受的训练，使他熟悉了德国路德教派合唱音乐以及德国南方天主教中心的合唱队与管弦乐队和独唱的典型结合，而且英国雄厚的合唱艺术传统也给了他深刻的印象，所以他博采众长，发挥自己多年积累的歌剧创作经验，一改以往咏叹调仅以独唱和重唱方式出现的惯例，综合复调音乐和主调音乐风格，在清唱剧中相当于歌剧中出现咏叹调的地方采用合唱，用以对剧情发展过程中出现的情景作恰如其分的评论或思索。他的旋律简单美丽却表现深刻，歌唱起来舒适自然，柴科夫斯基说：“亨德尔处理声部的技巧是无与伦比的大师，他向来不勉强使用合唱的声部手段，从来不超过声区的自然范围。他在合唱曲中创作出其他作曲家从来也做不到的绝妙的宏伟效果。”

相对巴赫而言，亨德尔的合唱创作风格更加简朴独特，并没有那么多着意的雕琢，作为宏伟风格的合唱作曲家，他的作品对整个这一时期的合唱风格有着相当重要的影响。在他流畅的乐思中，许多写作技巧得益于前期大量歌剧创作的积累和磨练，这在《弥赛亚》中表现的很清楚，这里面优秀的合唱、感人至深的咏叹调、宣叙调层出不穷。下面就以《弥赛亚》为例具体分析它的合唱及独唱风格。

3. 《弥赛亚》中的合唱及独唱

《弥赛亚》是亨德尔众多清唱剧中最受欢迎，流传最广，对后世影响最大的一部清唱剧。弥赛亚(弥赛亚)，原是希伯来语 Mshah, 的音译，希腊文写为 Christos, 意为“受膏者”(古犹太人在受封为王者额上涂敷膏油)，指上帝所派遣和封立的民族领袖和救主，也是犹太人幻想中的“复国救主”；基督教产生后借用此说，声称耶稣就是弥赛亚，但已不是犹太人的“复国救主”，而是“救世主”，凡信奉救世主的人，灵魂可得到拯救，升入天堂。

《弥赛亚》与绝大多数的清唱剧不同的是，它没有任何剧情，完全由圣经的

话语组成，唱词主要选自圣经的《以赛亚书》、《诗篇》等，充满了诗意。它是一首颂赞救主耶稣基督整个生涯的作品，从旧约圣经的预言，到主耶稣的出生、生活、受难、受死及复活，以及荣耀的复临，使我们清楚认识了整曲的一贯性。全曲主要精神虽然注重救赎的信息，却超越了教会的教义，成为一种非礼仪的圣乐，而向全世界人类传达救恩的喜讯。其高度的艺术性也让它成为广大古典音乐爱好者喜闻乐见的声乐作品，《弥赛亚》于 1743 年在伦敦再次上演时，震动了英皇乔治二世。当他聆听到《哈利路亚》时，感动的从座位上站起致敬，于是全体起立，一直到曲终，从此沿袭成惯例。

《弥赛亚》共 57 首分曲，分三个部分，第一部分《预言与成就》叙述耶稣诞生的经过；第二部分《受难与得胜》表现耶稣传布福音以及受难的经过；第三部分《复活与光荣》是写耶稣复活的事。有人声、独唱、合唱、各种管弦乐声及管风琴穿插其间。第一部分和第二部分都是 23 曲，第三部分篇幅较短，为 9 曲。全剧的 24 首合唱曲，不但篇幅大，而且往往互相串联在一起，使他们成为一个宏大的戏剧背景。合唱表现内容丰富多彩，既有欢乐、豪迈激愤和辉煌的，又有悲哀、宁静和田园风味的，共同组成了一幅富有戏剧性、史诗性的画面。每个部分都以合唱曲作为结束。但总体来看，《弥赛亚》里很少有高难度的声乐技巧，尤其是高音不多，这当然也是为了照顾当时都柏林的实际演出水平。

其中《一个婴孩为我们诞生》、《看哪，除却世人罪孽的神的羔羊》、《哈利路亚》和《阿门颂》等合唱都是标志亨德尔炉火纯青技术的合唱杰作，完满地体现了亨德尔清唱剧的典型特征：用通俗新颖的音乐语言表达了令人肃然起敬的宏伟性，合唱优美浑厚、气势磅礴，主调和复调织体交替出现，尤以模仿复调居多，体现了早期多声部合唱的成就。

（1）合唱风格

合唱《一个婴孩为我们诞生》

《弥赛亚》第一部分第十二分曲：合唱为我们圣婴孩诞降（一个婴孩为我们诞生）。歌词：“为我们圣婴诞降，为我们降生一圣子，政权责任必定放在他肩头。全宇宙要称颂他奇妙、策士、全能的神、万世永存的圣父、和平之君。”虽然歌词的内容是歌颂“救世主”的诞生，但实际上它反映了人民群众热爱光明和自由的崇高愿望。

如谱例：



这首合唱用对位手法把许多华丽的乐句交织在一起，表现出一幅极其壮观的情景。在诞降的“降”字上音乐作了欢乐而又华丽的伸展。音乐开朗、亲切、欢快。赋格主题象清泉一般流出，清新而流畅。转瞬之间各声部汇合在一起，形成一股强大的力量，以最强的力度唱出：“全宇宙要称颂他奇妙、策士、全能的神、万世永存的圣父、和平之君。”这里显示出亨德尔独特的合唱风格；将交织在一起的横向流动的对位旋律段落同纵向结构浓重的和弦性段落巧妙而灵活地结合在一起，交替出现，从而使以赋格为主体的复调结构和以和弦为主体的主调结构溶为一体。达到如此娴熟程度的复调与主调融合的处理方法，这在当时是非常新颖、大胆、富有创造性的。

合唱《哈利路亚》

第二部分之四十四曲：哈利路亚，歌词：“哈利路亚，我主我神全知全能大权。世上万国万邦必成为我主基督之国，他掌大权从永远到永远。万王之王，万主之主，哈利路亚！”

哈利路亚，源自希伯来文 hallelujah 的音译，原意为“赞美上帝之歌”，是基督教的欢呼语，常用于清唱剧结尾的段落。合唱《哈利路亚》是作曲家从圣经新约《启示录》第十一、十九章中摘出的三句话作为歌词谱写的，乐曲自始至终响彻着赞美上帝的“哈里路亚”的声音。

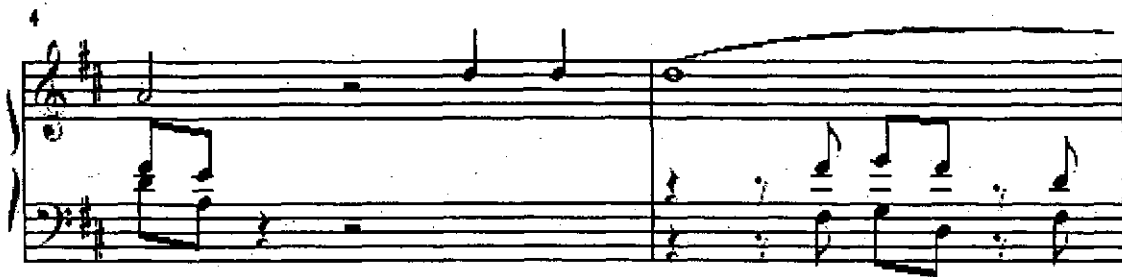
亨德尔在这首合唱中没有像通常那样采用赋格的结构来组织自己的乐思，而是基本上采用了主调和声的织体，但是同时却巧妙地运用了复调技术，使两种音乐结构水乳交融般地结合在一起。他创造了一个短小的富于表现力的音乐动机，使它贯串全曲，造成两个作品高度的完整统一感，同时用极为简洁但又极富效果的手法一步步将音乐推向高潮，引入宏伟、壮丽的境界。

这个合唱成为整部作品的高潮和精髓，也是如今最常上演的段落，其气势宏大，感人至深。由于织体不断变换，而使音乐高潮迭起，层层深入、节奏明快，和声坚实，它唱出了救世主的光荣和伟大。乐曲一开始是一段宏伟的颂歌，主题建立在三和弦基础上，节奏明快，和声坚实，唱出了对救世主的光荣伟大的赞颂感情。如谱例：



接着是一个和声和复调综合交替的段落。它的主题包含两个材料：一个是节奏舒展，旋律以级进为主，音乐富有庄严肃穆的意味；另一个节奏轻快，旋律简洁，带有纵情歌唱的情趣。主题以主调和声的形式在不同的高度出现两次，然后分别把两个材料作为对位素材加以展衍，使音乐出现第一个高潮。然后是一个过渡性的段落，歌词大意是“世上万国万邦必成为我主基督的国”。音乐荡然飘逸，轻柔而又神圣。它的旋律先是级进下行，然后是一个十三度大跳，仿佛是象征着尘世到天国之间相隔遥远，具有开阔的空间感，而这一切都是由神主宰的。再接着是一个戏剧性段落，它包含着三个部分。第一部分是十一小节的赋格段，主题由男低开始，然后男高、女中、女高依次进入，音域逐渐扩大，音响逐渐加浓，最后汇成一股巨大的音流，它仿佛是千百万民众的汇合。第二部分是一段节奏缩减模仿的对位。主题虽然只是不同节奏的同音反复，但它通过五次上行模进，使音乐达到了戏剧性高潮。对题是主题的节奏缩减模仿，它以“哈利路亚”的唱词应和着乐曲的主题。





第三部分是综合性的段落，它将赋格与对位的主题融合成一体并层层推进，导致全曲的尾声。我们能从这首波澜壮阔的合唱曲中听到宏伟的群众的声音，它像潮水般汹涌而至，势不可挡，这种人民群众的潮流，正是潜伏在清唱剧《弥赛亚》中的真正伟大的力量。

(2) 独唱风格

亨德尔作为巴洛克时期一位伟大的声乐作曲家，他所创作的声乐作品，典雅高贵、气势宏伟，极富艺术性。其作品不但给予我们健全的声乐技巧、完满的呼吸控制和表情上的流露，同时，在音域安排上，他充分考虑各声部的范围和最佳表现音域。旋律流畅，易于上口，音程跳跃不大，上下自如，起音从容舒缓，不妨碍发声，在技巧上有充分的表现空间。他笔下的男高音雄壮激昂，充满激情；女高音婉转灵活，明净如水；男中音庄严肃穆，富于戏剧性；女中音安详端庄，气度典雅。我们能在他的清唱剧及歌剧中领略到“贝尔康托”所散发出的神奇魅力。其咏叹调与宣叙调的风格对贝尔康托有很大的贡献，是学习“贝尔康托”不可多得的声乐珍品。

在他的英文清唱剧中，独唱形式以咏叹调为主，有时是特定人物的独唱，有时则是合唱中的领唱，其咏叹调无论是在音乐形式、风格、或表达感情、技巧等方面，与他的歌剧咏叹调一般区别不大，其中英雄性的男高音咏叹调最具特色，每首咏叹调的情绪通常都由前面的宣叙调作准备和引入，必要的时候还添加了大量的炫技性花腔和拖腔。但宣叙调比在歌剧中用的少，一般只用作咏叹调与合唱之间的叙述性连接。

他的咏叹调起音往往从比较轻松、明亮、圆润的自然声区开始，使演唱者能够很好的建立气息支持和松弛的喉位状态。在声区统一上，他注意采用级进的音阶上行或下行，取得了较好的声区统一效果，气息的支持，柔和的音量演唱各个声区，有助于头声的获得和声区的统一，要想表现作品则需轻松、连贯、自如、准确的演唱出华彩乐句，气息的控制要流畅，音量的控制上不追求宏大的音量，而是更多地追求优美、抒情的音质，更多地追求表现复杂的花腔技巧和装饰的旋律，要求声音十分灵巧并有弹性，演唱快速乐句如果没有很好的头声和轻重机能的合理搭配，则会感到力不从心，同时要注意音准。他的作品不宜过分夸张渲染，

从情感出发而不是从声音出发，力求朴实，不宜加入过多的装饰音，也无须强力对照或戏剧式的诱人。

《弥赛亚》中的咏叹调，对于推动剧情发展也起到不可忽视的作用。这些咏叹调有时作为各具形式的大段唱腔来表现深刻的戏剧性的内容；有时以第三人称出现，表现出叙事性的类似合唱形式所表现的内容。下面简要地介绍几首：

1). 第一部分《预言与成就》第三首每一的谷将是尊贵的(一切山谷都要填满)，是一首充满田园风味的行板男高音咏叹调，歌词：“一切山洼都要填满，一切山岗丘陵都要削平，弯路修直，不平处修成平原。”音乐华丽而富有激情，跳动大，节奏强，具有一往无前的气势。如谱例(部分)

The image shows a musical score for a tenor solo. The top staff is labeled "Tenor Solo" and contains the vocal line with the lyrics "Ev-ry val-ley,". The bottom two staves show the piano accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time, featuring a strong, rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The vocal line is melodic and expressive, with a range of notes that suggest a powerful and passionate performance.

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a cantata or oratorio. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "ev - ry val - ley shall be ex - alt - ed, shall be ex - alt - ed, shall be ex - alt - ed." The music features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Baroque or Classical vocal writing. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is presented in a high-contrast, black-and-white format.

这首咏叹调采用二段体结构，旋律节奏因素贯穿整部清唱剧，宗教思想脉络清晰，是该剧非常重要的男高音咏叹调，引子的旋律音调富于召唤性，在歌曲的两部分中多次出现，是连接两段的重要纽带。第一部分的出现以模进的花腔为主，引子的后部特征音调引出下一句并发展出较多的大跳至第一部分结束。调性由E大调转为B大调终止，第二部分在音调上与前一部分有所对比，但整体感觉仍可听出引子中所含的特征音调，而后又出现与第一部分稍有不同的花腔模进，更加深了人们对全曲的特征音调的印象。全曲是由第一部分中的五个音符组成乐句为基础，通过不断的渐进发展而成，情绪逐渐高涨直至曲终，全曲句法自由精致，再加上伴奏的呼应支持，形成了动人的艺术效果。亨德尔的声乐作品中的这些需要较长气息支持的花腔乐句，是考验歌手功底的试金石。在当时的歌剧和清

唱剧中，这种“拖腔”是很常见、很典型的，而且多由阉人歌手来担任，他们都能应付自如。该句由19拍，50多个音符组成，必须在喉位和气息都很稳定的基础上一气呵成，不管音符怎样跳动，声音都要求均匀、连贯。这首作品对发展声音技巧是非常可取的，有利于扩展音域，放松声音，获取高泛音，锻炼呼吸控制能力，增强嗓音的表现力，使声音轻巧灵活。

2). 受17、18世纪美声学派的重视声音灵活性和花腔技巧训练的影响，这时的歌剧或神剧中，不仅高音声部要唱花腔，就连女中音甚至男中音、男低音都唱花腔乐段，所以在《弥赛亚》中，除了上面这首有大段的花腔走句外，也有几首男低音咏叹调用了花腔技巧，如第5首 Thus saith the lord(万军之耶和华如此说)；第6首 But who may abide (bass 他来的日子)；第40首 Why do the nations so furious rage(外邦为什么争闹)；第48首 The trumpet shall sound (Air, bass 号筒要响)等。虽然音区很低，但依然要求男低音用比较灵活的声乐技巧来演唱。

如：第二部分受难与得胜之40曲：外邦为何暴怒争斗(男低音花腔咏叹调)。歌词：“万邦为何暴怒？这样彼此争斗？民众为何谋算虚妄的事？世上君王都起来，一切掌权的人一同聚集商议，要敌挡主，他的受膏者。”

上例中，可见暴怒的“怒”字上的“拖腔”，是一种炫技性的扩展，在演唱上有一定难度，需要一定技巧才能完成演唱任务。我们知道，“拖腔”恰恰是古典音乐大师用以表达思想的一种重要的手法；既在连绵不断的旋律线条中表达乐思，也利用这种机会让歌唱家炫耀技巧。因此，这种“拖腔”在古典作曲家的作品中特别的多。

3). 在清唱剧内，亨德尔利用歌剧咏叹调的外表轮廓，甚至利用歌剧声乐风格的典型手法，赋予了清唱剧中每一首女高音咏叹调以个性的特点，并在歌曲的创作结构上几乎相同于歌剧。如单三部曲式结构，快板4/4拍，A段与重复的A段同是一个快板节奏，A段是大调式上行旋律音阶，表现了欢呼的气氛和宏伟的气魄，B段节奏稍慢，富有表现力的小调音阶。但在清唱剧咏叹调中，除了具有歌剧中表现高音区域的长乐句外，最具有特点就是花腔走句。

在他的作品中，很少有激扬刚毅，站住不动的高音或强音，而以女高音中声区为基调的长乐句则随处可见，这未免给演唱者增加了难度，如《弥赛亚》中女高音咏叹调“快乐，锡安的人民”；清唱剧《约书亚》中女高音咏叹调“倘若我有把朱巴琴”，《参逊》的女高音咏叹调“天使的歌声”等，不愧为抒情、花腔女高音的必学曲目。这三首必须用娴熟的技巧才能完美的表现，这是亨德尔声乐作品的一大特征，演唱这些作品时，必须抓住他们的共同之处，即连贯的气息控制技巧，激扬高尚的情绪，在演唱旋律较为长段的花腔走句时，要把音量减轻，并

控制气息以增强声音的灵活性，同时要每四个或八个音符给一个重音，尤其是在几个乐句或乐段之间阶梯式的力度变化上，一般要用相当平稳的声音和音量演唱，注意找准气口，往往在一段嘹亮乐段之后，突然出现一段低柔的乐段，

女高音咏叹调“快乐，锡安的人民”（18. Rejoice greatly oh daughters of Zion）是《弥赛亚》第一部分第 18 首，歌词：“快乐，欢欣！你锡安的儿女！喊哪！你锡安的儿女！请看你的王来到你这里。他是公义的救主，你必向众国度讲和平。”它以歌颂的形式来表现对光明的崇拜。这首咏叹调非常流行，经常作为音乐会的独唱曲目。这是一首辉煌的快板，开始旋律的跳跃音型产生遏止不住的欢乐情绪。如谱例（部分）：

The image shows a musical score for a soprano solo. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "快乐，快乐 是多 高兴。 Re-joice, re-joyce, re-joyce great-ly." The piano accompaniment has a grand staff (treble and bass clefs) and includes dynamic markings like 'p' and 'f'. The second system continues the vocal line with lyrics: "快乐，你锡安的人民！ re-joyce, O daugh-ter of Zi-on!" and continues the piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and clefs.

全曲 ABA 复三部曲式，A 段与重复的 A 段用一种速度，A 段为大调式，B 段为小调式，旋律从 A 段到 B 段富于变化，A 段的反复，其旋律变化更为优美流畅，让人体会到一种无穷无尽的力量。这些乐句在音阶上不断地展开变化，不停的运动，以活泼的快板和上行流畅的旋律唱出人们对自由欢呼与期盼；从 44 小节开始旋律进入 B 部（和声小调），“他是正义的化身，他是和平的使者”情绪由欢快激动转入人性化的赞美，旋律展开，调性活跃。从 67 小节开始旋律进入再现部（变化再现），再现部运用的是宣叙风格，古朴的展开手法。92—108 小节是本曲的尾声。整首作品的伴奏与人声演唱交相辉映，创造出交织环绕，此彼起伏的叠荡激情。

整首作品的节奏较为规整，亨德尔充分利用了抒情女高音灵活轻巧，晶莹富于流水般的音质，音程的跳度不大，巧妙地运用女高音的中声区特点：易发出柔和、清晰又富有深情音色。对于一个女高音来说，唱好几个高音并不难，但要善

于在中声区完成一段从下行到上行回到平行或下行的长乐句，除了要具备纯熟高超的呼吸控制能力外，还要通过对音量力度的控制去表现人物的内心活动，即演唱者在深层激动着的情感支配下，要熟练自如地利用控制技巧，发出均匀、纯净连贯的声音，气息的控制必须用感情支配，要强调内心的激动。女高音只有深入学习亨德尔的作品掌握其独特的艺术风格，才能进一步体会到运用声音的柔韧性去表现乐思是多么奇妙的事。

4). 《弥赛亚》第三部分《复活与光荣》第45首《我知道我的救赎主活着》（我知我主永存）也是一首著名的女高音咏叹调。歌词：“我知道我的救赎主活着。到了末后，他必要站在地上：我肉体虽然要毁坏，但我的灵魂必见上帝。基督已经复活。从死人中，成了睡者初熟的果子。”如谱例：



在亨德尔的墓碑上他雕像下张开的乐谱，就是这首咏叹调。可见它的重要性和代表性。音乐抒情、优美、感情真挚、虔诚、纯朴，极富感染力。歌曲以虔诚基督徒的心声来歌唱赞美救世主的复活和拯救，蕴含着无比纯朴的世俗感情，它借对救世主的信仰来表现人们对真理坚定的信念。在歌曲后部分，当女高音的旋律由下级进上行到达高音#G时，已经树立起了不可动摇的赎罪信念，这正是这部作品的要旨。

此外，亨德尔清唱剧中男声唱的宣叙调和咏叹调还有很多，有代表性的有：查尔斯·詹宁斯作词，1739年在伦敦首演的三幕清唱剧《扫罗》中扫罗王的宣叙调和咏叹调；由弥尔顿作词，1743年首演的三幕清唱剧《参孙》中哈拉法的咏叹调；查尔斯·詹宁斯作词，1744年在伦敦首演《伯沙撒王》中戈布里亚斯的等等宣叙调和咏叹调；等等。

后期的古典、浪漫主义时期的声乐体裁则呈现出多元化的趋势，一方面传统的宗教声乐体裁，如弥散曲，清唱剧等仍在沿用，但因缺乏中世纪、文艺复兴时

期的神学氛围，以及 17、18 世纪必需的职责，就其自身发展来看已处于颓势，19 世纪的弥撒曲和清唱剧作品多为作曲家的个人兴趣及信仰或应邀之作，音乐风格也受到社会生活各方面的影响，作品规模扩大，呈交响化趋势，如莫扎特的《安魂曲》在结构和合唱织体等方面，在继承前人如巴赫的受难乐，亨德尔的清唱剧等的基础上进行了创新，摆脱了宗教内容的束缚，大大丰富了合唱的表现力；他使管弦乐队交响化，并与人声部分形成戏剧性对比，在构思上莫扎特也一定程度地摆脱了宗教的情感，甚至还注入幻想的色彩。但毋宁质疑的是，每一时期的典型体裁都是时代精神、艺术思潮、作曲技法、表演实践和审美需求等在音乐形态上的最集中体现，它是某一历史时期音乐风格，歌唱艺术发展演变的重要载体和见证者。

结 语

回顾西方基督教音乐的整个发展历程，我们不难看出其体裁的演变经历了以下几个重要环节，即：从原型的格里高利圣咏向附加段和继续咏形式的发展；从单音音乐的素歌向奥尔加农、第斯康特、康杜克特等早期复调音乐形式的转变，又在此基础上开启了后来西方合唱艺术的经文歌；在教会仪式——弥撒中演唱的圣咏，以及从中筛选的五个基本组成部分形成的西方音乐最初的套曲结构原则——弥撒曲体裁；从所谓的奇迹剧、神秘剧、或道德剧等有音乐手段的宗教戏剧形式到后来的清唱剧、受难乐、歌剧等体裁；在宗教改革中出现的具有近代歌曲风格的新教圣咏、圣诞歌曲、及近晚期的黑人灵歌等等……上述种种都反映出了西方宗教声乐艺术在世俗音乐的影响下从简单到复杂，由庄严到优美的一个艰难过程：从僵化的拉丁文歌词过渡到民族语言的歌词；从清一色的无伴奏合唱过渡到独唱、合唱和器乐伴奏相结合；从单声部的齐唱和对唱过渡到多声部的复调和主调音乐；从在教堂里演出过渡到在音乐会中的演出；从以素歌为准则的教会调式过渡到近代的大小调体系；由室内乐性质的声乐体裁向世俗性、戏剧性、交响性质的声乐与器乐相结合的转变。

而在这一发展过程中声乐演唱占有举足轻重的地位，其技巧也随着体裁及形式的演进而不断地成熟和提高。可以说，早期声乐体裁的发展史，其实就是一部反映人类探寻歌唱艺术表现的声乐发展史。教堂音乐发展的多样性从另一个侧面推动了欧洲声乐艺术的繁荣，这些作品的大量创作给各类演唱者提供了一个更好展示自己声音特色的平台，随着作品音域和创作技法的复杂化发展，必然要求人声演唱能力的提高，人类的歌唱潜能得到了挖掘和体现。如伴随着清唱剧，康塔塔等各种新的宗教音乐体裁的出现，它的音乐编配及演出规模不断扩大，必然要求大量职业歌唱家和合唱团体的出现，这些音乐风格与以往的世俗歌曲截然不同，其中包含的宣叙调、咏叹调、重唱、合唱具有特定的戏剧性及演唱上的高难度技巧和艺术性，对歌唱家的嗓音和演唱技能都提出了新的标准和要求。每种体裁都代表着当时的声乐及器乐发展水平，都不同程度的反映出了当时的表演实践情况，有什么样的体裁形式，就有与之相适应的演唱演奏水平。从某一时期体裁的发展中，我们能看出隐藏在它背后的音乐艺术文化。在那个没有音响纪录的年代，我们可以通过作品及体裁形式去推知当时的演出实践情况。相反，演唱水平提高又必然要求有相应的，能充分展现人们歌唱能力及情感表达的作品问世，它们是相辅相成的辩证关系。教堂声乐演唱同世俗的民间歌唱，在不断地发展过程中互相渗透，互为补充，共同推动着欧洲声乐艺术的发展。从某种意义上说教堂的声乐

演唱及推广更加系统与规范化，它有专门的唱诗班和熟谙声乐演唱的神职人员，有一套训练唱诗班的完善的体系。这些都为文艺复兴后期歌剧及美声唱法的诞生奠定了基础。

此外，复调音乐合唱中声部的划分更是声乐发展史上的一大进步，它可以更好地发挥人声各声区的特长及技巧，由于要注意到合唱曲中每个声部的流畅性及艺术性，因而在演唱上也抬高了对各声部的要求：如清晰准确的演唱快速的音阶和琶音、复杂的节奏、轻巧而华丽的装饰音、敏捷的换气等，还有基督教教会为培养唱诗班所作的努力等等，这些无一不为后世欧洲声乐艺术能如此高度发展铺平了道路，可以说早期基督教音乐的发展及基督教圣乐的演唱从一个侧面促成了歌剧及美声唱法的诞生，推动了合唱艺术的形成，为“美声歌唱”时代的到来奏响了序曲，它作为一个重要的声乐源流，在不断地同世俗声乐文化融合的同时，为人类的歌唱事业奠定的基础，在欧洲传统声乐艺术史中占有重要的一席之地，其积极的影响勿容置疑，值得我们去挖掘、研究和演唱。

事实上在国外，很多著名的歌唱家在每年例行的演出几部歌剧之外，都会积极的参与到宗教音乐作品的排演中，如卡雷拉斯、普莱斯等以演唱歌剧出名的歌唱家就经常演出威尔蒂、莫扎特等人的安魂曲、弥撒曲，这大概与他们的宗教情结有关。在这些作品中，他们完美的掌握住戏剧性与宗教情感间平衡，音色、力度、表情处理得当，不失分寸，把对死亡的矛盾心理：既畏惧又期望它能带来慰藉，及对上天终仍是悲怜的希望等表现的淋漓尽致。

而在我们今天的声乐教学和演唱中，由于史料乐谱的遗失，及国际交流等客观因素的影响，我们对于这一部分内容似乎涉猎较少。对于一个声乐学习者来说，在大量演唱著名歌剧咏叹调和艺术歌曲的同时，能否将这类作品纳入学习欣赏、演唱的范围，填补这一块空白，这将对我们的声音艺术修养及鉴赏水平，声音审美意识的提高不无裨益。虽然我们不信仰基督教，更没有西方从古至今积淀已久的宗教情怀，但它并不妨碍我们借鉴欣赏和吸收它，因为凡是能引起情感共鸣的美好东西都是人们所共同追求的，它超越了民族、国籍及信仰。

参考文献

- [1] Karl Richter HANDEL :Messiah John Alldis Choir . London Philharmonic Orchestra [CD]
- [2] Karl Richter J.S.BACH: ST.Matthew Passion Munchener Bach-Chor. Munchener Bach-Orchester [CD]
- [3] Leonard Bernstein . MOZART : Requiem [CD]
- [4] Herbert Von Karajan MOZART : Great mass in C minor [CD]
- [5] JOSEPH HAYDN(1732-1809) :The Creation .The Bavaria Broadcast Choir [DVD]
- [6] Encyclopaedia Britannica Online (Academic edition). [OL] 1994
- [7] (美) 保罗·亨利·朗著; 顾连理等译 .西方文明中的音乐 [M] .贵阳: 贵州人民出版社, 2000.
- [8] 唐纳德·杰·格劳特, 克劳德·帕利斯卡.西方音乐史 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999.
- [9] 张洪岛 主编 .欧洲音乐史. [M]. 北京: 人民音乐出版社.1983.
- [10] 蔡良玉 著. 西方音乐文化 [M]: 北京: 人民音乐出版社.1992
- [11] 韩斌 编著. 西方合唱音乐纵览 [M]. 上海: 上海世界图书出版公司.2004.4
- [12] (苏) 乌格里诺维奇 著. 艺术与宗教 .文化生活译丛 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店 1987.8
- [13] 于润洋 著. 音乐史论新稿 [M]. 北京: 人民音乐出版社
- [14] 音乐词典词条汇编. 西洋音乐的风格与流派 [M]. 北京: 人民音乐出版社 1990.7
- [15] 音乐词典条目汇编. 音乐教育学 [M]. 北京: 人民音乐出版社
- [16] 钱亦平、王丹丹. 西方音乐体裁及形式的演进 [M]. 上海音乐学院出版社, 2003
- [17] 中国大百科全书·音乐·舞蹈卷 [M]. 大百科全书出版社 1989 年版
- [18] 张己任 著. 谈乐录 [M]. 广西师大出版社 (贝贝特艺术广场·音乐文化书系) 2003.3
- [19] 王沛纶 著. 歌剧辞典 [M]. 北京: 国际文化出版公司.1995
- [20] 何乾三 著.西方音乐美学史稿 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社.2004
- [21] (美)阿尔伯特·甘霖(艾伯特 Greene)著, 赵中辉 译. 基督教与西方文化

- [M]. 北京: 北京大学出版社 2005
- [22] [德国] 保罗·贝克, [美国] 房龙 著; 曼叶平译. 音乐的故事 [M]. 北京: 中国盲文出版社 (脐带文丛) 2003.1
- [23] (苏) N.K.那查连科 编著; 汪启璋译. 歌唱艺术 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.6
- [24] 管谨义 编著. 西方声乐艺术史 [M] (声乐艺术教育丛书. 文库/余笃刚主编). 北京: 人民音乐出版社, 2005.8
- [25] 蔡良玉. 西方音乐的几个文化特征 [J] 人民音乐(京) 1995.(1)
- [26] 亨利·雷纳 周耀群译. 马丁路德与德国新教音乐文化 [J] 中央音乐学院学报 1999.(4)
- [27] 高士杰. 基督教与西方音乐文化问题的若干思考 [J] 中国音乐学 1994.(3)
- [28] 刘智强. 欧洲中世纪的宗教音乐 [J] 文史杂志 2000. (6)
- [29] 申丽霞. 救世主—弥赛亚: 人类宗教精神的期盼 [J] 宗教学研究 2003.(1)
- [30] [日] 禹启成. 音乐史话. [M]. 北京人民音乐出版社 1983年版
- [31] 于润洋. 现实苦难的表现与王国长存的讴歌. [J] 人民音乐 1985.(12)

致 谢

有感于听到古老的宗教音乐作品，心灵受到从未有过的净化与慰藉，几个世纪以来，西方著名的音乐家都在此领域留下了许多不朽之作，无论是在经院哲学及宗教气氛及其浓厚的中世纪，还是在后期的古典主义、浪漫主义及后现代主义社会，作曲家们对于宗教音乐的创作及探索从未停止过脚步，尤其是早期的圣咏、弥撒曲、安魂曲等基督教音乐作品虔诚感及强，表现出人类灵魂深处对上帝的无比赞美与敬仰，对生活的感激，对生命的敬畏，信仰灵魂对无限空间、对神圣存在的追求，其中隐含着深刻的哲学内涵，……这些人类情感的永恒的话题，人类用自己最美妙的嗓音歌唱出了器乐无与伦比的理想境界，所以它不仅是欧洲音乐史上的一座瑰宝，更是人类歌唱艺术史上不容忽视的历史丰碑，其中所蕴含的大量宣叙调、咏叹调、经典的合唱作品历经岁月的沧桑与磨砺，在今天听来依旧张显着它独特的魅力，欧洲后世的美声唱法及艺术歌曲正是从这块土壤中孕育和萌发的。

所以作此论文对这部分内容加以梳理和探讨，然而由于此论题涉及美学、宗教学、音乐史等多种学科，所以在写作过程中，深感某些方面的内容难以驾驭，还存在很多漏洞，在导师张晓农教授的悉心指导和严格要求下才得以初步完成，这只是一个开端，艰巨的任务还要靠以后的努力去弥补。衷心的感谢我的导师能在百忙之中为我批改审阅论文，从论文的选题到课题的研究，以及论文的写作过程中，渗透了老师无尽的心血和汗水，张老师无微不至的关怀和鼓励，对我的论文给了许多指导和启发。张老师知识渊博、治学严谨、爱岗敬业、精益求精的精神和平易近人的态度，给我留下了深刻的印象。对我的科研和工作给予了极大的影响和帮助，使我一生受益匪浅。

另外，我还要感谢教授过我知识的所有老师！感谢在我学习和论文写作过程中支持和鼓励。感谢我的亲人们，他们为我能够更好的学习付出了许多心血，他们的关心和支持是我前进的动力。

最后，感谢各位专家在百忙之中对本论文的审阅和赐教！不足之处在所难免，恭请各位老师指正，不胜感激！

吕 杨

2006年4月

攻读学位期间的研究成果

1. 《声乐二度创作中的辩证思想》发表在《西北师大学报》（社科版 2005 年）
2. 《论普契尼歌剧的艺术特征》发表在内蒙古大学出版社出版的《大学论坛》
3. 荣获 2005 年陕西省第六届声乐比赛专业美声青年组二等奖