

21世纪传媒音乐专业系列教材

西方 音乐文化 教程

曾遂今 李婧 编著



化教程

3

编著

5)

中国传媒大学出版社

XI FANG YIN YUE WEN HUA JIAO CHENG



21 世纪传媒音乐专业系列教材

本教材针对传媒音乐专业教学的内容、体例、风格和教学实践的可行性等关键性问题,突出了传媒音乐教育的独特性、传媒音乐教育的目标性、理论教学的可操作性、音乐文化知识面的系统性。

本教材以教学改革和创新思维 and 新的图文组合信息,向读者传递西方音乐文化的综合观念。

本教材在西方音乐的阅读、可视、可听的基础上,将启发学生进行深入的、有意义的思考,把西方音乐文化知识转化为“传媒音乐人”实践的思想基础。

ISBN 7-81085-588-3



9 787810 855884 >

ISBN 7-81085-588-3

定价: 25.00

21 世纪传媒音乐专业系列教材

西方 音乐文化 教程

曾遂今 李 婧 编著

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

西方音乐文化教程 / 曾遂今, 李婧编著. —北京: 中国传媒大学出版社, 2005. 11

(21 世纪传媒音乐专业系列教材)

ISBN 7-81085-588-3

I. 西... II. ①曾... ②李... 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 (2005) 第 110274 号

西方音乐文化教程

编 著: 曾遂今 李 婧

责任编辑: 欧丽娜

责任印制: 曹 辉

封面设计: 源大设计工作室

出 版 人: 蔡 翔

总 监 制: 闵惠泉

出版发行: 中国传媒大学出版社

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话: 65450532 或 65450528 传真: 010-65779140

网 址: <http://www.cucp.com.cn>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京中科印刷有限公司

开 本: 850 × 1168 毫米 1·32

印 张: 6.75

版 次: 2005 年 11 月第 1 版 2005 年 11 月第 1 次印刷

ISBN 7-81085-588-3/K·399 定价: 25.00 元

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

前 言

关于21世纪传媒音乐专业系列教材

曹逢平

在当代，音乐传播已成为广播、电视、电影、出版、网络等传媒领域中充满了强烈的实践性和技术性的行为之一。所谓音乐传播，就是人们把音乐文化形态，在现代技术的支撑下，通过一定的手段（唱的手段、奏的手段、舞台的手段、乐谱的手段、唱片的手段、无线电的手段、电视的手段、网络的手段等）扩散出去，推广出去，使音乐在社会中运动起来，活跃起来，音乐由此而产生相应的社会功能，体现出它在当代的存在价值。我们所做的这一切，就是音乐传播。

经济的发展，时代的进步，社会对音乐文化的需求量越来越大，对音乐文化质量的要求也越来越高，而传媒系统担负着传播音乐的任务越来越重。传媒系统的音乐传播行为，已成为社会音乐生产活动中极其重要的、不可分割的组成部分。

基于此，中国传媒大学在几年前开始专业性地培养传媒领域中的音乐人才。为此，开办了新的音乐学专业，成立了音乐系，开辟了相关的专业方向。比如，音乐传播专业方向，将培养学生成为在音乐演出、音像制造、音乐出版、艺术品交流以及广播、电影、电视、网络等现代传媒领域中从事音乐策划、音乐监制、音乐编辑、音乐经纪、唱片制作、音乐制片等音乐艺术传播与管理方面工作的高级专门人才。又比如，电子音乐制作方向，将培养学生具有较扎实的音乐创作功底，能熟练运用计算机与电子音乐设备进行音乐创作与制作的能力；能熟练地为广播、电影、电视创作与配乐，并能为文艺团体和唱片公司等各部门从事音乐创

作与制作的高级专门人才。电子音乐制作方向的学生具备音乐学科的基本理论知识，熟练掌握高科技音乐设备的使用、计算机音乐合成的制作技术及其分析方法、设计方法，掌握音乐成分的采样、编辑和处理的基本能力，并了解电子音乐技术的理论前沿及应用前景和最新动态。

由此可见，传媒音乐专业和师范音乐专业、专业音乐学院所培养的“音乐人”的功能是不一样的。传媒音乐专业培养的这项“音乐人”，我们姑妄称为“媒体音乐人”。

“媒体音乐人”具有双重职能。

第一，他们要为当代传媒系统中所有与音乐相关的传播活动服务、负责和决策。他们的思想观念、业务水平和操作能力将直接影响社会音乐传播的质量、水平和未来的发展。他们具备音乐传播调查、音乐项目策划、音乐产业管理、音乐节目制作与编辑的基本能力，熟悉音乐著作权法、经济合同法以及国家相关的方针、政策和法规，了解音乐传播学科建设与发展的理论前沿及其在音乐文化产业发展中应用前景，具有音乐市场的分析、观察能力。能在音乐传播的各个环节（音乐剧场、广播电视、网络传播、唱片、音乐报刊媒介等）与时俱进地适应社会，开拓市场，引导市场。

第二，他们是音乐家的合作者。他们和音乐家一起，共同站在当代与未来的社会音乐生产平台上，为社会提供音乐产品。在当代和未来，音乐家们的艺术与技术，只有在“媒体音乐人”的协助下，才能更充分地发挥、更完美地发展、更全面地得到社会的认可。为此，“媒体音乐人”是音乐家的朋友，是音乐家敏锐的眼睛，是音乐家腾飞的翅膀。他们之间的关系，是鱼和水的关系，是红花和绿叶的关系，是庄稼和土地的关系。

正因为如此，“媒体音乐人”必须具备完整而较全面的知识积累，才能实现上述的两项功能。他们在传媒人学学习期间，除了完成学科基础课、平台课外，还必须完成专业基础课和专业课的学习。“媒体音乐人”除了掌握文、史、哲等基本理论知识体系和传媒技术知识外，还应当在音乐的相关理论与技术的层面打下较坚实的基础。

“21世纪传媒音乐专业系列教材”就是在上述的思想指导下策划与操作的。第一批教材系列侧重在音乐系的理论教学层面进行编撰，第二批教材系列侧重在音乐系的实践教学层面进行编撰。编委会由中国传媒大学具有多年教学、科研实践经验的教授、副教授、讲师、校外资深专家以及功底扎实、思想活跃、学习勤奋的博士、硕士研究生所组成。编委会多次讨论本系列教材的选题、内容、体例、风格和教学实践的可行性等关键性问题。最后，以“**传媒音乐教育的独特性、传媒音乐教育的目标性、理论教学的可操作性、音乐知识面的系统性**”敲定为本教材系列的基调。

“21世纪传媒音乐专业系列教材”中的一些教材，均是我们相关的老师根据几年教学实践的经验总结。这些教材均是在他们的课堂教学笔记、教案、课堂讲义或研究成果的基础上编著而成的。有的教材，如“五大音乐文化”（西方音乐文化教程、中国音乐文化教程、中国少数民族音乐文化教程、流行音乐文化教程、世界民族音乐文化教程）教育，本身就体现着老师们的教学改革思路。比如，传统的音乐学教学，均是史、论、欣赏课程分道扬镳。作为传媒大学音乐学的教学，如果沿袭传统音乐学教学程序，将会造成教学资源、时间的浪费。近三年来，我们的老师在此环节进行认真的探索和尝试，基本认定这是一条体现传媒特色音乐教育的可行之举。故以教材出版的形式，来继续实践和探索这条教书育人之路。

“21世纪传媒音乐专业系列教材”，从策划到工作的投入，得到了原中国传媒大学录音艺术学院院长曾原纪老师（现任中国传媒大学研究生院副院长）、中国传媒大学出版社总编闵惠泉老师的高度认可和鼎力支持。全体编委表示诚挚的感谢。

目 录

Contents

- 1 前言 关于 21 世纪传媒音乐专业系列教材 / 曾遂今
-

1 第 1 章 巨流源头略影

——古代西方音乐

- 3 一、古希腊音乐
6 二、古希腊人的音乐观念
9 三、古希腊音阶
10 四、古希腊乐器
12 五、古希腊音乐的表现特点
12 六、古希腊音乐的今天
14 七、古代罗马音乐
15 古希腊音乐试听
16 课外欣赏
16 本章思考练习题
-

19 第 2 章 磨难中的音乐岁月

——中世纪西方音乐

- 21 一、中世纪初期的教会音乐——格里高里圣咏
22 二、格里高里圣咏在教会中的应用
24 三、格里高里圣咏的调式
25 四、格里高里圣咏的记谱方式
26 五、格里高里圣咏的美学价值与音乐历史价值

- 27 六、中世纪的世俗音乐
30 七、复调音乐与新艺术
32 八、中世纪的乐器
32 中世纪音乐试听
33 本章思考练习题
-

35 第3章 人性回归的年代

——文艺复兴时期的西方音乐

- 37 一、文艺复兴时期新的音乐观念
40 二、尼德兰乐派
45 三、意大利牧歌
47 四、德国宗教改革与新教圣咏
47 五、器乐音乐
52 文艺复兴时期音乐试听
52 本章思考练习题
-

53 第4章 走进音乐创造的殿堂

——巴洛克时期的西方音乐（一）

- 56 一、巴洛克时期的音乐特点
60 二、巴洛克时期欧洲音乐的发展
65 三、巴洛克时期的主要音乐家
66 巴洛克时期音乐试听之一
66 本章思考练习题
-

67 第5章 解读受难曲中的人生

——巴洛克时期的西方音乐（二）

- 69 一、约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
76 二、乔治·弗里德里克·亨德尔

- 84 巴洛克时期音乐试听之二
85 巴赫作品影视片欣赏
85 本章思考练习题
-

87 第6章 金翅雀唱醒了欧洲的黎明 ——巴洛克时期的西方音乐（三）

- 90 一、安东尼奥·维瓦尔迪
94 二、焦瓦尼·巴迪斯塔·吕利
96 三、亚历山德罗·斯卡拉蒂
98 四、多梅尼科·斯卡拉蒂
99 巴洛克时期音乐试听之三
100 本章思考练习题
-

101 第7章 梦回德尔菲神庙 ——古典时期的西方音乐（一）

- 103 一、古典主义
106 二、古典主义时期音乐的重要美学特征
108 三、古典主义时期三个重要的乐派
109 四、早期古典主义音乐风格与巴洛克风格的比较
110 五、古典主义时期的主要作曲家
112 古典主义音乐试听之一
113 本章思考练习题
-

115 第8章 追求欢乐与阳光的音乐之灵——海顿 ——古典时期的西方音乐（二）

- 118 一、弗朗茨·约瑟夫·海顿的生平

- 119 二、海顿的交响乐
 - 121 三、海顿的四重奏
 - 121 四、海顿的其他创作领域
 - 123 古典主义音乐试听之二
 - 125 本章思考练习题
-

127 第9章

上帝派到人间 的音乐天使——莫扎特 ——古典时期的西方音乐（三）

- 129 一、沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特的生平
 - 133 二、莫扎特的歌剧
 - 134 三、莫扎特的交响曲与协奏曲
 - 136 四、莫扎特的室内乐和其他音乐
 - 136 古典主义音乐试听之三
 - 137 电影观赏《莫扎特传》(Amadeus)
 - 139 本章思考练习题
-

141 第10章

人类激情与力量的化身——贝多芬 ——古典时期的西方音乐（四）

- 143 一、路德维希·凡·贝多芬的生平
 - 147 二、贝多芬创作风格的三个时期
 - 149 三、贝多芬创作生平所反映出的音乐文化特点
 - 150 四、贝多芬作品赏析
 - 156 电影观赏《贝多芬传》(Immortal Beloved)
 - 157 本章思考练习题
-

159 第11章

从个人的自信到个性的充分发展

——浪漫主义时期的西方音乐

- 162 一、音乐中的浪漫主义
 - 164 二、浪漫主义的音乐观念
 - 167 三、浪漫主义音乐家及其代表作品
 - 169 四、浪漫主义音乐作品赏析
 - 183 浪漫主义音乐的DVD视听内容
 - 183 本章思考练习题
-

185 第12章

民族的骄傲与民族的尊严

——19世纪浪漫主义运动中的民族乐派

- 187 一、民族乐派
 - 188 二、民族乐派的音乐家及其代表作品
 - 195 三、民族乐派音乐作品赏析
 - 204 民族乐派音乐的视听内容
 - 204 本章思考练习题
-

- 205 参考文献



第1章

巨流源头略影

——古代西方音乐

- 古希腊音乐
- 古希腊人的音乐观念
- 古希腊音阶
- 古希腊乐器
- 古希腊音乐的表现特点
- 古希腊音乐的今天
- 古代罗马音乐



在古代的东方世界，有一个被西方的古希腊人称之为美索不达米亚的地方。“美索不达米亚”的涵义是“两河之间”。这两条河，一条叫做底格里斯河，一条叫做幼发拉底河。它相当于今天的伊拉克位置。而这个被称为“美索不达米亚”两河流域的地方，又分两个部分，南边叫巴比伦尼亚，北边叫亚述。早在5000多年前，两河流域的美索不达米亚人就开始了文明的创造。美索不达米亚在文学艺术上的



古代东方的音乐人——亚述浮雕

主要成就是谚语，神话和史诗。其中，独特的泥板文书是记录他们丰富的社会生活的有效载体。音乐在两河流域的美索不达米亚已相当发达。我们在古代亚述的浮雕上，就已能感受到热闹而丰富的音乐表演气氛。尽管欧洲古代文明的最高成就是西方的古希腊文化。然而，当古希腊人还没有迈进文明时代的时候，东方两河流域的文明就已经延续了约2000年。一般学者认为，古希腊人后来的许多成就，就是在两河流域——美索不达米亚文明基础上发展起来的。

一、古希腊音乐

古希腊文化的时间分布，大约是公元前12世纪到公元3世纪的1500年间。古代希腊文化孕育了近现代欧洲文明。人们习惯上将古希腊历史划分为荷马时代、古典时代和希腊化时代三个时期。

荷马时代 荷马时代约在公元前12世纪至前8世纪左右，它是以传说中的盲人音乐家、弹唱艺人荷马(Homer)的





出现、影响和著名民间口头文学《荷马史诗》的流传而划分的时代。这个时代是原始氏族制度向奴隶制度过渡的时期，其文化历史是以口头文学传播为主的。

相传盲艺人荷马是古希腊地区的一个学识渊博、才艺双全的民间音乐艺术家。他走村串寨，餐风饮露，在日月交替、潮起潮落的日子总是弹着古老的里拉琴（就像今天自弹自唱的吉他伴奏）。他以咏唱诗歌的形式，向人们讲述着这个民族古老的历史和古希腊优美、奇特、动人的神话。著名的古希腊神话，是荷马及其弟子们最先传播出来的。比如，盲人歌手塔密里斯^①的故事，音乐女神缪斯^②的故事，众神使者赫耳墨斯^③创造里拉琴的故事等。

在古希腊的民间口头文学中最重要的是《荷马史诗》，其中包括了《伊利亚特》和《奥德赛》两部著名的历史故事。在这些故事中，记载

① 神话中说，塔密里斯的才艺是缪斯女神赋予的，但是，塔密里斯得才后，狂妄自大，目中无人，自称唱歌胜过缪斯，缪斯闻言后，惩罚性地弄瞎了他的双眼，还把他变成了哑巴。

② 西语中“音乐”一词Music源于希腊语Mousa，意为“缪斯”。

③ 古希腊神话中掌管疆域，道路，商业的神，也是盗寇和赌徒的保护神。

了古希腊更早期的沧桑岁月，人们的喜怒哀乐，以及战争、智慧、信仰和创造。

其后，约公元前7世纪至前6世纪，此时古希腊已进入奴隶制社会，建立了许多奴隶制城邦，其中势力最大的是斯巴达和雅典。

古典时代 古典时代约公元前5世纪至前4世纪左右，希腊奴隶主民主政治制度进入鼎盛时期。政治制度促进了经济、文化和教育达到了全面繁荣，是希腊文化发展的黄金时期。

希腊化时代 公元前3世纪左右，希腊的奴隶制一度强盛，向外扩张，其中亚历山大帝国领土横跨欧、亚、非三洲，各民族文化交流频繁。在此阶段，古希腊的文化非常繁荣，表现在哲学、美学、自然科学、教育、文学、诗歌、神话、建筑、雕刻、戏剧和音乐等各个方面。

学者们认为，西方音乐艺术是从基督教音乐开始的，但受古希腊音乐的深刻影响。因此探寻西方音乐文化最早的历史渊源，还应追溯到古希腊时代。人们对古希腊音乐的探索主要通过两个途径，其一是来自于古希腊的神话和传说，其二是通过科学考古后得到的。

在传说中，有史前人们关于音乐的传说和他们使用过的乐器的情况。不过，人们在文字中只能靠想像来实现那些真正的、自然的古希腊音乐。

在音乐史中的古希腊音乐，都是通过科学考证后得到的。但到目前为止，已找到的古希腊曲调仅有不到1000小节，大约40首作品及曲调素材。然而，古希腊的音乐理论基本上被完整地留存下来。这些音乐理论观念对后世的西方音乐产生了深刻的影响。



古希腊的乐谱，公元前2世纪写在草茎纸上的一首歌剧中的合唱曲

二、古希腊人的音乐观念

古希腊人相信神的存在，他们确认神具有超人的力量，具有比普通人更高的美德和智慧。他们也认为，万物兼由不同的神来掌管。传说中阿波罗神管理天下的音乐，他管辖着9位缪斯（Muse）女神，“音乐”一词Music就是由此变化而来。一系列的神话故事皆与音乐相关。女神们的正气凛然，女神们的光明磊落，女神们所遵循的艺术道德观念，可以折射出希腊人早就认知，音乐是同“真”、“善”、“美”联系在一起的。



由真人扮演的古希腊月亮女神

人与神交流的观念 古希腊人认为，音乐是各种美德的体现，音乐有着神奇的力量，音乐更是人和神相互交流、相互取悦的媒介。因此，音乐在古希腊社会生活中占据重要的地位，在节日庆典和纪念诸神的活动中，古希腊人都广泛地使用音乐，并出现了不同题材的祭祀歌、饮酒歌、结婚歌以及赞颂神灵的赞美歌。

然而，在古希腊神话中，也折射出人与神互动交流的另一种关系——人向神挑战。尽管这种挑战是以人的失败而告终，但却反映出人类在社会、自然环境中为生存而奋斗、不屈不挠的本质。如前述关于塔密里斯的故事，均可以理解为不愿受神的恩赐而自主。关于塔密里斯故事的另一说是：塔密里斯与阿波罗神同时爱上了一位色雷斯诗人、歌手，阿波罗出于嫉妒，挑唆缪斯神女来惩罚塔密里斯。塔密里斯敢于向阿波罗争夺情人，这就是向神的挑战。另外，在古希腊神话中，弗里吉亚地区的传奇人物，好色的玛息阿得到了雅典娜女神发明的奥洛斯管，他竟提出要和阿波罗神进行音乐比赛，也是以失败而告终，并受到剥皮的惩罚。一个叫做弥森努斯的人，能吹一口漂亮的号

角。他也提出要同海神特赖登比赛，结果遭到失败并被海水溺死。

总之，在古希腊人的音乐观念中，人和神总是联系在一起的。人与神和谐的交流或逆向的争斗，都与音乐文化相关联。

数的观念 古希腊哲学家、数学家、音乐理论家毕达哥拉(Pythagoras, ? ~ 约公元前497年)认为音乐同数学是不可分割的。“数”是理解整个精神宇宙和物理宇宙的钥匙，所以按数字构成的音乐的音响，节奏体系也被看作是同宇宙相协调的例证，音乐同可见的和不可见的其他造物一样，受数学法则的控制。毕达哥拉斯发现了音阶形成的“五度相生律”规律(即中国春秋时期的“三分损益律”)。



古希腊哲学家柏拉图



公元149年的木版画，图上的毕达哥拉斯正在解释弦长的比例与音阶的关系

美学观念 古希腊毕达哥拉斯学派的学者认为音乐具有“净化”作用。这种“净化”分为两方面：其一，音乐净化人的社会行为。这种净化，就是音乐教育作用。“用音乐，用某些旋律和节奏可以教育人。”其二，音乐净化人的身体。而这种净化，就是音乐的治疗作用。“有用来医治心中情欲的旋律，有医治忧郁和内心病症旋律……还有别的：医治愤怒、生气、内心变化的旋律，还有另一种歌曲可以治疗人的色欲。”^①在此

① 雅姆夫里赫：《关于毕达哥拉斯的生平》，转引自舍斯塔科夫《从美育论到主情论》(张泽民译稿)。

“音乐治疗”对象中，上述的“情欲”、“忧郁”、“愤怒”、“生气”及“性欲”，是带社会意义的情感和欲望，是人与人之间相互联系、交流过程中所产生的。因此，这里“音乐治疗”不能单纯地理解为生理治疗。音乐在此起到的是社会心理教育——社会教育的作用。

古希腊哲学家柏拉图（Plato，公元前427~前347年）进一步深化了上述音乐对人的净化作用思想。他认为音乐教育除了注重道德和社会目的的教育以外，还要把人教育成美的人和善的人。为此，他充分展开了他的音乐社会观。他说：“音乐教育比其他教育都重要得多。……节奏与乐调有最强烈的力量浸入心灵的最深处，如果教育的方式适合，它们就会拿美来浸润心灵，使它也就因而美化；如果没有这种适合的教育，心灵也就因而丑化。”^①



古希腊哲学家亚里斯多德

古希腊哲学家亚里斯多德（Aristotle，公元前384~前332年）认为音乐是给人娱乐享受的，可是在这种娱乐中，人们会受到教育：“所以音乐的用途只在消遣闲暇，它之所以列入教育课程，也正因为使自由的人可以在闲暇中享受精神方面的乐趣。”^②亚里斯多德把音乐的社会作用分为三类：教育、净化和精神享受。他说：“要达到教育的目的，就应选用伦理乐调。……某些人特别容易受某种情绪的影响，他们也可以在不同程度上受到音乐的激动，受到净化，因而心理感到一种轻松舒适的快感。因此具有净化作用的歌曲可以产生一种无害的快感。”^③

① 柏拉图：《国家篇》，引自《西方文论选》上卷，上海文学出版社1964年版，第29、30页。

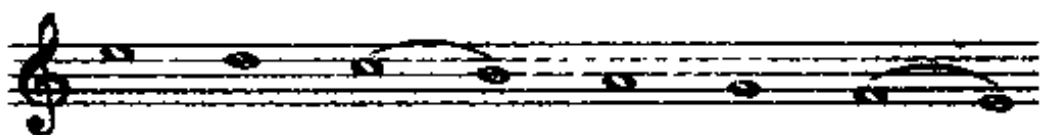
② 亚里斯多德：《诗学》卷8《论音乐教育》，引自北京大学美学教研室编《西方美学家论美和美感》，第105页。

③ 亚里斯多德：《政治学》卷8《论音乐教育》第7节，引自北京大学美学教研室编《西方美学家论美和美感》，第44、45页。

古希腊的学者，从毕达哥拉斯学派开始，经过柏拉图到亚里斯多德，在音乐社会功能的认识和观察中，从音乐的“净化论”出发，逐步深入和全面、完善，并最后形成亚里斯多德音乐教育理论体系。

三、古希腊音阶

古希腊基本音阶是以下行四音列为基础的多里亚调式音阶：它由两个四音列联合而成，与当今的大调音阶有着相似之处。但是，在古希腊人看来，音阶下行是正向，音阶上行则是反向。



古希腊多里亚调式音阶有多种发展：



这八组自上而下的调式音阶，是以希腊部落民族定名。对于每个调式的表情意义和精神特征，古希腊的哲学家都非常细致地给予了表现意义的确定：多里亚调式表现庄严朴素；下多里亚调式表达自豪和欢乐；利底亚调式富于情欲；弗里几亚调式则有纵酒佯狂的意思。古希腊的音阶没有“主音”的概念，只有一个起主导作用的音，被称为“中音”。在

多里亚调式音阶中，中音是“la”，它的名称来源于几乎居中的位置。古希腊时期的音程比近代西欧的种类要复杂，包括大于全音和小于半音的音程，当时只有四度、五度、八度被视为协和音程。

四、古希腊乐器



这支出土于西西里公元前5世纪的古希腊陶瓷花瓶，上面描绘了里拉琴演奏图景。

古希腊的乐器主要是弦乐器和管乐器。其中，弦乐器包括里拉琴(lyre)、基萨拉琴(kithara)和巴比托(barbitos)。这三种琴都用左手抱琴同时按弦或者手指拨弦，右手拿拨子拨弦。其中，里拉琴是西方最早的弦乐器，用于史诗弹唱。史诗有专门的吟诵音调，是根据诗词的语言音调和格律提炼而成的。荷马史诗《伊利亚特》、《奥德赛》就是由吟诵史诗的游吟诗人在漫游途中，手持里拉琴边弹边唱的。自文艺复兴以来，在西方的文学艺术中，里拉琴一直是音乐艺术的象征。著名的乐徽就取自里拉琴的形象。巴比托是里拉琴的另一变体，弦比里拉琴长，音域更低。在古代的图像中，里拉琴和基萨拉琴都是7根弦。

管乐器包括著名的奥洛斯管(Aulos)。奥洛斯管是一种簧片吹管乐器，据推测可能是双簧，其音色类似于现在的双簧管。从古代图像可知，奥洛斯管是双管乐器，即一个人同时吹奏两支，类似今天中国的双管和羌笛演奏。但奥洛斯管是由两支管组合起来构成一个音阶，这和中国的双管



祭祀奥尼泰斯神时，一古希腊青年吹奥洛斯管为舞者伴奏。

演奏是不同的。早期的奥洛斯管有3~5个音孔，后发展到6个音孔。奥洛斯管在当时被用于崇拜酒神的宗教仪式，也是后来的雅典悲剧合唱的重要乐器。



古希腊的奥林匹克运动会上，乐手们为优胜者奏乐庆祝

在管乐器中，还有一种称为西灵克斯（syrinx）的乐器，这种乐器又称为潘神排箫，一般由7~12支音管排列而成。

古希腊的铜管乐器是萨尔平斯（salpinx）和克拉斯（keras）。它们是战场上的信号乐器。

古希腊的打击乐器有手鼓（tympana）、响板（krotala）和钹（kymbola）。



古希腊浮雕：吹奥洛斯管的古希腊姑娘

在古希腊的祭祀音乐中，里拉琴和奥洛斯管运用有严格的区别。里拉琴用来祭祀阿波罗神，奥洛斯管用来祭祀狄奥尼索斯神。尽管古希腊的乐器多用于歌唱伴奏，但是，远在公元前6世纪起，人们已开始实践纯器乐表现的艺术。奥洛斯管和基萨拉琴的独奏形式已十分流行。古希腊神话中有很多人，神器乐竞斗的故事。另外，在古希腊隆重的节日庆典上，就有技艺高超的演奏家们的公开器乐比赛盛事。

五、古希腊音乐的表现特点

在古希腊音乐中，音乐的旋律占有十分重要的地位。古希腊人认为的“和谐即是美”，则是指旋律的音响线条流畅、动听、具有人性化的感官愉悦和精神寄托。因此，他们创造单声部音乐、崇尚单声部音乐。即使有伴唱或伴奏，也是同度或八度的同音伴随与加强。节奏则随唱词的韵律而变化。大齐唱是古希腊最突出的音乐形式，齐唱队一般由男声、女声、男孩（或女孩）组成。

大齐唱有乐器伴奏（基萨拉琴或奥洛斯管，或两者合用）。大齐唱大多在婚丧礼上、纪念名人、体育盛会中及祭典中演唱。如凯歌（*paens*）、祭酒神合唱（*dithyrambs*）及游行圣歌（*processionals*）等。

古希腊音乐常常和舞蹈、诗歌、戏剧等艺术形式结合起来。阿尔卡乌斯和萨福是当时的著名诗人，同时也是音乐家。悲剧演出中，合唱队穿着半羊半人的服装，围绕祭坛载歌载舞。

古希腊悲剧最早的原义为“山羊之歌”，演出中合唱队穿着森林之神半羊半人的服装，围绕着祭坛唱歌跳舞，这是一种包罗戏剧、诗歌、音乐、舞蹈的综合性体裁，音乐在其中占据重要地位。歌曲、合唱等音乐形式常常用来解释情节、解释思想内容，剧中许多对话也用音乐伴奏。这种音乐形式直接启发了后世歌剧的产生。

古典时代的古希腊悲剧是一种以音乐为主的音乐戏剧。剧中的合唱（即单声部齐唱）和舞蹈联系在一起，形成载歌载舞的气氛。在古希腊悲剧作家埃斯库罗斯的作品中，剧中的独白和对白都是用歌唱形式来表现的。著名的古希腊悲剧作家有埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯。

六、古希腊音乐的今天

雅尼 出生于希腊的美国当代音乐家雅尼（*Yanni*），在那充满人类文化历史感的电子与传统乐队的音乐中，利用电子合成器极其多种丰富

的音色来演奏、表现、制作多种情感和情绪，并和传统管弦乐队完美地组合，表现出现代流行音乐的博大胸怀和宽容。他说：“交响乐乐团能演奏出美丽动人的宏伟的音乐。那是使人感觉美妙的部分。另一方面，键盘乐会让我们听到丰富的声音。当我把它们合而为一的时候就会产生独特的效果，它不仅仅给耳朵带来愉悦，并且会给你带来感情上的共鸣。”在他的音乐中，他在和人进行情感交流，他在和历史进行理性的对话。他用音乐，摄取了所有人的人生经历并把它们翻译成乐音组合链条，渴望给听



2004年雅典奥运会歌舞表演，再现了古希腊文明的创造性灵感和人类文化的辉煌序幕

众带来一种心灵的冲击。他的音乐，好像在抨击历史的无情和当代人的过于理性。他的音乐，一端通向遥远的古代希腊废墟，一端连接今天的大众心灵。他要从远古的、消逝的人气晃动中，找回失落的情感、找回熄灭的青春、唤醒沉睡的遗憾、呼唤永恒的梦想；他要从当代的、芸芸众生的大千世界里，探索人生最美好的一切，并要人们珍惜这一切。

从雅尼的身上可以感到古希腊的浪漫诗意与奔放的现代情感的融合。雅尼的作品将高雅的古典交响乐与绚丽的现代电声乐巧妙地结合起来，古希腊音乐调式也被他巧妙地运用于作品当中。他说：“我的目标是用感情与人们沟通，我捕捉到了生活的感受并把它融于音乐之中，音乐将会给听众带来希望的撞击。”

2004年雅典奥运圣火主题曲——《薪火相传》（*Pass The Flame*）希腊天王歌手依尼斯（Yannis），土耳其偶像歌手塔肯（Tarkan）与阿拉

伯第一女歌手卡夏（Katia）三人共谱的澎湃主题曲《薪火相传》率先为2004年的雅典奥运会揭开澎湃的音乐精神。

七、古代罗马音乐

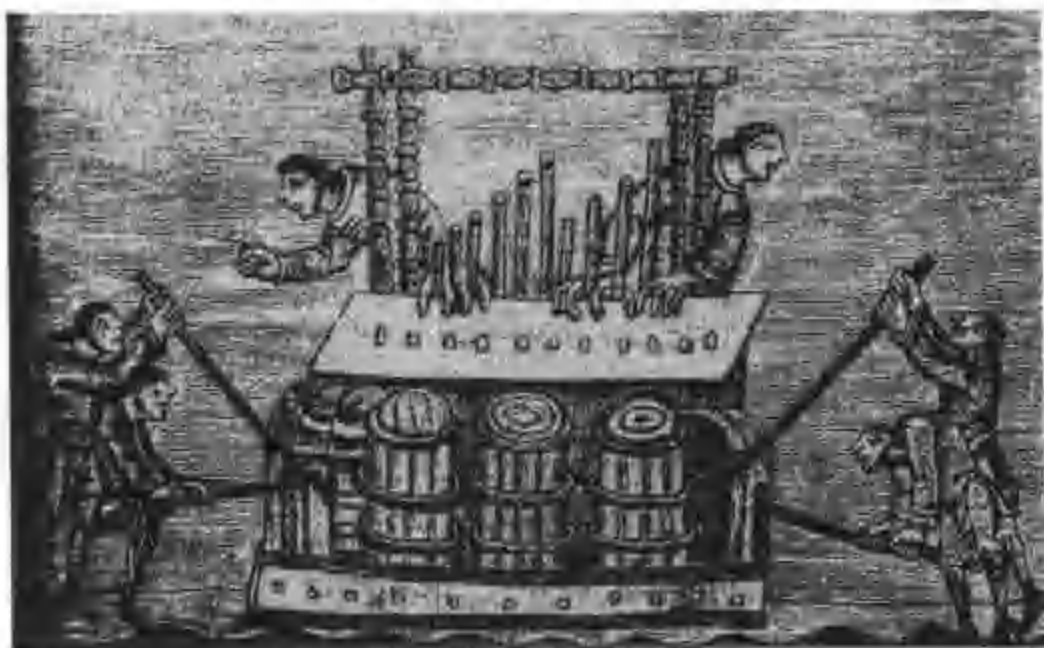
古代罗马位于现代意大利罗马附近。公元前5世纪罗马国奴隶制发展，公元1世纪起罗马进入全盛时期。其疆域包括今天的不列颠、莱茵河、黑海、美索不达米亚、叙利亚、北非、葡萄牙、西班牙和意大利地区。公元3世纪后衰亡。

在奴隶制度下的古代罗马城市里，帝王贵族过着奢侈豪华的生活，无数奴隶却陷于饥饿与贫困。

在文化艺术方面，也同样出现两种迥然相异的表现。民间创作的歌谣、叙事诗、神话故事、谚语等，反映了人民多方面的内心感情；而在帝王贵族奴隶主建筑的神殿、城堡中，却产生了消遣作乐的艺术，从古代罗马的帝王尼禄（公元37~68年）的轶事中，就可得到生动的说明。

公元前3世纪起，由于古代罗马向外扩张势力，它对许多城邦进行了掠夺。因此，古罗马的音乐吸收了意大利西部古国埃特鲁里亚、希腊和亚细亚各国（今马其顿、叙利亚、埃及等国）的东方音乐。古罗马人

在战争、掠夺奴隶音乐家，通商的过程中引进乐器、乐人并加以融合和发展。



公元12世纪的教会手稿插图——教堂管风琴演奏

古代希腊很多艺术宝藏被带到罗马。罗马出现了大批以奴隶的身份出现的希腊人，其中包括许多古代希腊著名的乐师、歌手，因此古罗马音乐大量模仿、沿用了希腊的音乐文化。

由于古代罗马大量利用、模仿了古代地中海区域许多中心地区特别是“希腊化时代”雅典城邦的文化，因此文化面貌比较混杂。不过，古代罗马也把适应自己需要的“希腊化时代”的文化传播到欧洲其他地区，这成为后世意大利及欧洲文明的基础。

在古罗马的乐器中，值得一提的是公元前3世纪亚历山大技师忒西比乌斯(Ctesibius)发明的管风琴(organ)。这种乐器成了罗马帝国时代最重要的乐器，也是后世教堂管风琴的先趋。这种管风琴主要靠水压发声，因此被称为“水压琴”(hydraulis)。但也有靠气压发声的，如以后考古学家从庞贝等地发现的一些管风琴的文物，其中在阿奎恩克姆(Aquincum)发掘的公元228年的管风琴有四排管子，每排含13个管以及杠杆、滑子及音箱等。

古希腊的里拉琴和基萨拉琴也传到了罗马，弦数增加了，琴身也相应扩大。

古罗马的音乐包括宗教礼仪音乐、军乐、民间情歌和戏剧音乐。

古希腊音乐试听

古希腊音乐残谱资料来源：1.《古希腊音乐文献》(DAM)，纽伦堡1970年版；2.《古希腊音乐》(AGM)，牛津1992年版；3.《古希腊音乐文献》(DAGM)，牛津2001年版。

残谱1 索福克利斯的“悲剧”音乐片段，23"，DAGM 5

残谱2 索福克利斯的“悲剧”音乐片段，1'04"，DAGM 5

残谱3 古希腊的抒情歌曲，3'08"，DAM 19/ AGM 12/ DAGM 20

残谱4 古希腊德尔菲神殿(Delphi)石碑上的铭文谱，6'47"，DAM 20/ AGM 13/ DAGM 21

残谱5 古希腊戏剧歌曲，1'40"，DAM 36/ AGM 30/ DAGM 39

残谱 6 古希腊石碑铭文谱, 18", DAM 18/ AGM 15/ DAGM 23

残谱 7 古希腊的抒情诗, 1'18", DAGM 41

残谱 8 古希腊神话“森林之神”戏剧音乐, 58', DAM 38/ AGM 29/ DAGM 38

残谱 9 古希腊戏剧歌曲, 1'57", DAM 39/ AGM 32/ DAGM 42

残谱 10 古希腊戏剧歌曲, 29', AGM 34b/ DAGM 4b

残谱 11 古希腊奥洛斯管与巴比托音乐, 2'48", DAM 30s/ AGM 40/ DAGM 50 s

残谱 12 古希腊阿依克斯葬礼歌, 26', DAM 32/ AGM 42.44/ DAGM 17s

课外欣赏

《荷马史诗》盲人歌手的音乐资料复原。(资料: 维也纳大学科学研究院)

根据古希腊音乐残谱创作的古希腊音乐。(当代西班牙作曲家格里高里·巴尼瓜)

本章思考练习题

1. 简述下列概念: 美索不达米亚文化 荷马时代 荷马史诗 亚里士多德音乐教育理论体系 里拉琴 奥洛斯管 管风琴 和谐即是美
2. 古希腊的音阶是什么? 它是怎样形成的? 古希腊有哪 8 种音阶?
3. 根据教材和课外资料信息, 试描述古希腊人的音乐观念。
4. 试描述古罗马音乐文化的基本框架和脉络。
5. 下面是一段古希腊音乐残谱的五线谱解读:

抒情地，每分钟110拍

请根据谱上提供的速度和情绪默唱或试奏该谱，在此基础上完成下列要求：

(1) 根据残谱内含的音乐信息，分析它的音阶、调式、曲调的旋律走向以及它可能表达的情感、情绪，并试与今天的大小调式歌曲作一些比较。

(2) 掌握本残谱所提供的基本音乐风格，并根据此风格进行音乐创作：或对古希腊文明的追忆，或对当代文明的沉思，或放歌，或寄情，体裁不限，形式不限，音乐表现方式不限。

[以上(2)要求适合于电子音乐创作与制作专业及其他对音乐创作感兴趣的同学]

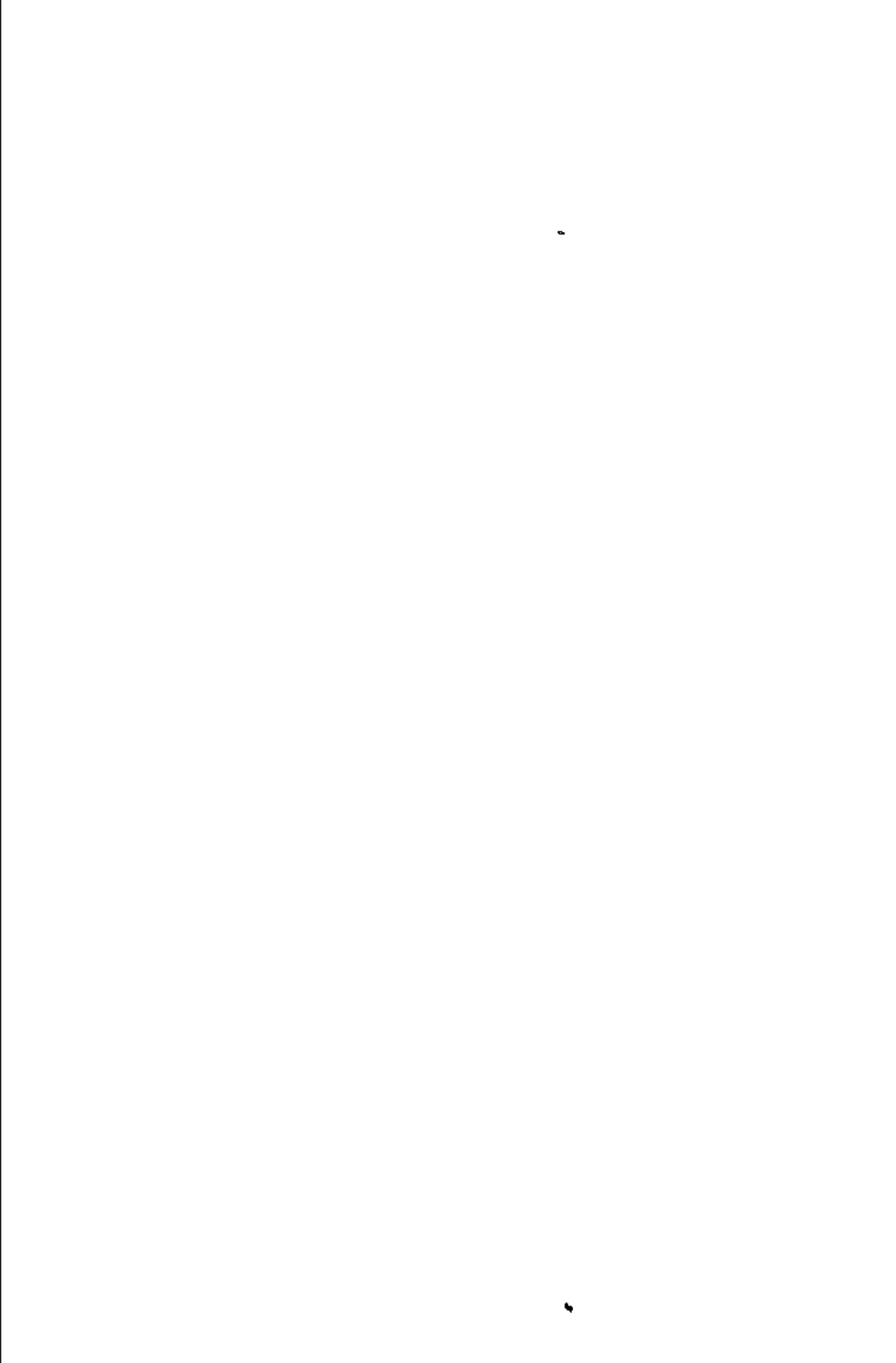


第2章

磨难中的音乐岁月

——中世纪西方音乐

- 中世纪初期的教会音乐——格里高里圣咏
- 格里高里圣咏在教会中的应用
- 格里高里圣咏的调式
- 格里高里圣咏的记谱方式
- 格里高里圣咏的美学价值与音乐历史价值
- 中世纪的世俗音乐
- 复调音乐与新艺术
- 中世纪的乐器



西方历史上的中世纪时期(约为公元5世纪到15世纪之间),即是欧洲封建社会的产生、发展和开始走向衰落的历史时期。公元476年,日尔曼族吞并西罗马帝国,欧洲封建社会开始。在落后部族的统治下,罗马帝国的古代文化



油画《基督诞生》,意大利画家弗兰切斯卡作,创作于1475年

遭到极大破坏,但保留了基督教作为统治工具。中世纪开始时,西方世界政治和社会结构逐渐瓦解,人民生活困苦,社会一派萧条,教会势力成为主流政治。因此,西方一些史学家把中世纪称为“黑暗时代”。

但是这时期音乐的成就不容忽视。很多学者认为,中世纪的音乐,比古代音乐更加丰富和进步,但却显得低沉、阴暗,给人受束缚的感觉,这是由于当时教会垄断了官方绝大部分科学文化。中世纪的音乐,大都难以摆脱教会音乐的模式,尽管有世俗音乐的出现,但仍然受到基督教教会的影响和束缚。在漫长的千余年间,中世纪的音乐文化由于教会的束缚而发展缓慢,但另一方面,教会的强大力量使音乐的诸多元素系统化、制度化、规范化,为后世音乐的发展打下了基础。

一、中世纪初期的教会音乐——格里高里圣咏

在中世纪早期的教会音乐中,占有重要地位同时又影响着整个西方音乐文化的音乐,是格里高里圣咏(Cantus Gregorianus)。格里高里圣咏是由罗马教皇格里高里一世(Gregorius Magnus,公元590~604年在位)倡导创制,经过不断地增加与整理,最后普及到西方各地的音乐体裁。

由于格里高里一世是这类教会歌曲的倡导者、组织者,因此,这类

教会歌曲就称为“格里高里圣咏”。

格里高里圣咏随着基督教的势力，逐渐发展到欧洲各地。格里高里圣咏常被称为“素歌”。素歌由单旋律来表现，没有和声，没有对位，更没有小节线和节拍记号，完全采用自由节拍，一个诗句为一个音乐陈述单位。素歌通常由男声用拉丁文演唱，无伴奏，带有超凡脱俗、醒世空灵的特质。下面是两首“素歌”片段乐谱（歌词来源于《圣经》）



教皇格里高里一世令乐师写圣歌
(中世纪手稿插图)



第一段素歌片段，音符陈述特点是同音反复，

这与《圣经》的朗诵相关，常称为朗诵音。第二段素歌片段音符跳动较大，旋律曲折明显，在语言的元音上有较为长大的拖腔音。这两个特点形成了格里高里圣咏鲜明的旋律特征。

格里高里圣咏的歌词均来源于《圣经》，《圣经》上的赞美诗是素歌中最完美的唱词。其中包括：赞美诗独唱、应答圣歌（独唱和齐唱）、应答唱（交替的两组齐唱）和《哈里路亚》上帝赞美歌。

二、格里高里圣咏在教会中的应用

格里高里圣咏是罗马教会的礼仪歌曲。教会的主要礼仪有两种：1. 弥撒（Mass）；2. 日课经



唱诗班演唱格里高里圣咏

文 (Divine Office)。

弥撒是罗马教堂中最庄严的仪式，它再现了基督耶稣的献身事业。弥撒的仪式结构繁琐，全部进行大约要二十几个程序，其中一部分的经文是用来唱的，一部分则是朗诵或读讲的。在唱的部分有一些唱词是固定不变的，我们称为“固定部分”的“常规弥撒” (Ordinary Mass)，其中包括垂怜经、光荣经、信经、圣哉经、羔羊经。另一部分的唱词会随场合、节目的不同而改变，称为“非固定部分”的“专用弥撒” (Proper Mass)。一部完整的弥撒包含了固定部分和非固定部分。

起初，仪式中的每一项程序都规定了相应的格里高里圣咏曲调。随着复调音乐的兴起，作曲家们开始以格里高里圣咏的片断为基础增加声部，圣咏片断成为固定旋律，支持着其他声部。



弥撒场景，公元1456年的细密画（巴黎国家图书馆藏）

日课经文则是教会中具有特殊身份的人（例如神父等）所使用的祈祷经文。教会每天要按时做圣事（日课）8次，其中包括祈祷、诵唱赞美诗和短歌、对唱和答唱赞美诗等。日课在音乐上最有价值的部分是晨祷、早祷和黄昏祷告。

三、格里高里圣咏的调式

格里高里圣咏采用教会调式，它的调式体系与古希腊时已有了很大不同。教会调分为8种，音阶自下而上进行。这种调式一直沿用到巴洛克时期确定大小调音乐之前，一千年之久的欧洲音乐艺术都以此为基础。下面是各教会调式的主音及调名。

I 多里亚	II 下多里亚
	
III 弗里几亚	IV 下弗里几亚
	
V 利底亚	VI 下利底亚
	
VII 混合利底亚	VIII 下混合利底亚
	

在上面的音阶中，每个正调式对应一个相关联的副调式，音符移动到下方四度。上面的调式又称正格式与变格式，如正格多利亚与变格多利亚。它们除有一个结束音外，还有一个中心音(或称朗诵音)。相关的一对副调式的结束音一样，但中心音却不同。比如，多利亚调式与下多利亚调式的结束音都是re，但多利亚调式的中心音是结束音的上方五度fa，而下多利亚调式的中心音则是fa的下方三度do。所以，正调式的中心音在结束音的上方五度，副调式的中心音在其相关正调式中心音的下方三度。

另外，在上面例中还可以看到，如果在演唱多利亚调式时，将b音降半度，则它就变成了一个自然小调；而对利底亚调式，将b音降低半度，则变成自然大调了。由此可见，这些教会调式已蕴含着未来大、小调式的种子，并为大、小调的和声打下了基础。

中世纪教会调式虽然借用了古希腊调式的名称，但涵义截然不同。

四、格里高里圣咏的记谱方式

最初，格里高里圣咏并不使用乐谱，所有的圣咏都凭口授流传。可是这种只凭记忆的传授，难免会影响音乐的准确性和教会音乐的固有模式。出于这种需要，当时教会音乐家们在公元9世纪时发明了纽姆（Neumes）乐谱。最早的纽姆乐谱还不能完全地记录下旋律，只能表示歌词各音节大略的长度和抑扬。在纽姆谱中，人们以一种模糊的方式来模拟某些旋律轮廓或某些装饰音，并用一些相距不等的点来代表音的高低，这些点附着在经文之上。

再以后，人们又画出一条线来表示固定的音f，根据这个f音线，把比f高的音或低的音用点标志在线的上方或下方。以后，人们又发明了第二条线——c音线。到了10世纪左右才出现了四线谱，可以准确记载音高，11~12世纪发明



法国音乐理论家、教会僧侣圭多·达雷佐（Guido of Arezzo，约公元991~1050年）发明了圭多手谱法。采用这种方法，唱诗班的领唱可以领导歌手们得到正确的音高。圭多称，利用圭多手谱，歌手原先在10个月学会的东西可以缩短到5个月。



这是公元12世纪教堂用的纽姆谱，在经文的上方，标志出不同的点、线、符号，给读谱人带来不同的音高走向指示。

了能够表示音值节奏的长短符号，并逐渐发展成为今天五线谱的基础。

记谱法的出现，是欧洲中世纪音乐对世界音乐作出的重要贡献。由于乐谱的出现，古希腊音乐创作的“佚名”时代结束，而作曲家创作的“署名”时代来临。更重要的是，音乐传播开始以媒介的方式来完成。记谱行为是人类音乐结束自然传播而进入技术传播的开始。记谱法的不断完善为后来的西方音乐发展打下了坚实的基础。

五、格里高里圣咏的美学价值与音乐历史价值

格里高里圣咏产生于世界历史最混乱的时期。尽管罗马帝国的分裂和历次大规模的吞并，以及那古代文明的动荡、战争、劫掠、杀戮和毁灭，残酷的社会现实反而成为格里高里圣咏发展的有利条件。

在这些屠杀、瘟疫、饥饿以及各种各样的灾难之中，格里高里圣咏以神的眼光，似乎看到了世界的末日和最后审判即将来到的先兆，它唱出了这些和平的歌曲，它们充满了纯朴光明的希望和如此温柔甜美的感情。

格里高里圣咏艺术很快得到流行，并支配了整个基督教。罗曼·罗兰说：“查理曼大帝和路易一世有时整天沉浸于对这些歌曲的欣听和歌唱之中，自我陶醉、流连忘返。而查理二世尽管国事纷繁，困难重重，但还一直和圣加尔修道院的修士们保持着音乐上的书信往返，并一起创作音乐。没有什么能比这种充满沉思内省的艺术更感人肺腑了！尽管社会动荡，多灾多难，而这种甜美的音乐还是不顾一切地大放异彩。”^①

格里高里圣咏是单声织体，其旋律以级进为主，不用变化音、装饰音。节奏自由，随经文句子的长短抑扬而定，力求形成一种精神性的音乐语言，是“有音高的祈祷”。在情绪上追求静穆、超脱，排斥人世激情。歌词专用拉丁文，以纯人声演唱（即不用乐器伴奏）。它的严肃、深沉、神圣，能使人消除尘世的俗念。

①[法]保·朗多尔米著·《西方音乐史》，朱少坤等译，人民音乐出版社2002年版。

格里高里圣咏是西方音乐文化的主要源头，有的学者称格里高里圣咏是西方音乐的第一枝花。作为封建社会初期的主体音乐，它吸收了大亚古希腊、西亚和欧洲各民族的优美曲调，成为当时广泛传播于欧洲的主流音乐，并在天主教音乐中流传至今。

格里高里圣咏中最富特征的旋律不仅长久地保存在中世纪作曲家的创作中，而且还保存在后来许多世纪的作曲家的创作中。我们在巴赫、莫扎特等人的作品中可以听到这些旋律，如莫扎特的《朱庇特交响曲》、李斯特的《死之舞》、柏辽兹的《幻想交响曲》第5乐章，圣桑的附有管风琴和钢琴的《c小调第三交响曲》，拉赫玛尼诺夫的钢琴和管弦乐曲《帕格尼尼主题狂想曲》，等等。还有流传至今的许多乐曲，如小步舞曲、军队进行曲、幻想曲等，都是用格里高里圣咏的风格写成的。

20世纪以来，现代音乐正在逐渐脱离古典、浪漫主义时期流行的大、小调式体系。一些音乐家开始对那些更为古老的格里高里音乐产生强烈的兴趣。格里高里圣咏中简朴的调式和声、强健的活力和简洁的音响，至今仍闪烁着独特的艺术魅力。

六、中世纪的世俗音乐

欧洲各封建国家在中世纪中期逐渐形成，十字军东征^①，给封建宫廷带来了发展机遇和财富。此刻，以宫廷为中心、反映城市生活的世俗音乐产生并繁荣起来。



^① 公元1096—1291年，教皇和一些西欧封建君主在保卫基督教的口号下发动的针对异教徒的战争。

意大利北部中世纪的世俗音乐图——乐师们围绕在喷泉沐浴的一群男女奏乐与歌唱。乐器有S型小号、肖姆双簧管、鼓和琉特琴。此画绘于1470年之前，现藏摩德纳图书馆。



薄伽丘《十日谈》中的一幅插图。一名游吟歌手弹着琉特琴在花园内为贵族献艺（14世纪）

12世纪中叶，法国的游吟歌手到了北方和德国，法国南方的游吟歌手称为“特鲁巴杜尔”（troubadour）。他们是受过良好教育的，并具有高超的写作诗词技巧的人。其中包括宫廷贵族、公爵、领主，也有流浪艺人、卖布商等。一位特鲁巴杜尔歌手曾说：“爱，就是通过一个女人接近天堂。”这类歌曲采用的诗歌体裁包括田园诗（pastourelle，骑士在乡间追求牧羊女）、晨歌（aube，骑士与贵族女子幽会，黎明时依依惜

伴随十字军东征，西欧封建骑士制度盛行，反映骑士文化的音乐——游吟歌曲盛行起来。它是一种产生于法国的单声部歌曲。这些歌曲由游荡四方的骑士们自创词曲，自弹自唱，内容多为爱情，是贵族生活的反映。妇女成为骑士们被崇拜的对象，大量爱情题材的歌曲产生。游吟歌手在德国又被称作“诗恋歌手”。后世的瓦格纳在其歌剧《纽伦堡的名歌手》中，生动地描述了当时这些歌手的的生活。



16世纪德国纽伦堡的诗恋歌手汉斯·萨克斯（Hans Sachs，公元1494-1574年），他出生于鞋匠家庭，是德国诗恋歌手的代表人物（1545年木版画）

别)、对话歌(jeu-parti, tenso, 关于典雅爱情的对话或辩论)、织布歌(chanson de toile)等。特鲁巴杜尔歌唱的音乐多为通谱歌(through composed)形式,即根据诗词进行谱曲,用奥克语(langue d'oc)演唱。这些歌曲的音域很窄,一般为六度,多采用教会圣咏调式的第一、第七调式及其副调式,常具即兴性。

法国北方的游吟歌手称为“特鲁威尔”(trouvere)。他们大多出身名门贵族,或依附于宫廷的职业艺人,歌曲用奥依语(langue d'oïl)演唱。歌曲内容及采用的诗歌体裁与特鲁巴杜尔的歌曲相似。

法国南方兴起的特鲁巴杜尔的歌曲传到德国成为恋歌。这些歌手就称为诗恋歌手。德国的诗恋歌手(minnesinger)活跃于公元12~14世纪,是德国中世纪大众音乐的代表。他们以演唱单声部宫廷爱情诗歌为主。同法国的情况相似,诗恋歌手中有一些是游吟音乐家,更多的是贵族出身。他们演唱的歌曲内容有世俗的,也有宗教的,还有政论的(评议或赞美宫廷保护制)。歌曲所表达的爱情内容,比法国游吟歌曲更为抽象,有时带有明显的宗教色彩,其音乐更为端庄、更有节制性。

恋歌的体裁有歌曲(Lied)、箴言歌(Spruch)和里奇(Liech)三种。其中歌曲和箴言歌大都采用巴尔形式(bar form),即AAB的结构,而里奇则采用通谱歌曲形式,结构上相对复杂,如常重复一对诗句(AA, BB, CC)或重复一组诗句(AABBCC, AABBC)等。游吟歌手演唱箴言歌较多,而贵族诗恋歌手多唱恋歌。^①

与格里高里圣咏相比,以上这些世俗歌曲乐句清晰,且带有诗的韵律和节奏,大量变化音的运用使调式和声与近代的大小调相似。本土化的歌词,维奥尔琴和竖琴的伴奏,使游吟歌手的歌曲更加亲切、质朴,已形成了它不同于宗教音乐的独有特色。

此外,流浪在街头的艺人和民间歌手在当时的音乐生活中非常活跃,他们创作了大量的音乐,但没有被文字记录下来。

^①以上资料来源于蔡良玉著《西方音乐文化》,人民音乐出版社1999年12月版,第三章。

“华丽的奥尔加农”使作品长度有所增加，低声部的主旋律充当了持续低音的作用。华丽的上方装饰性旋律很自然地吸引了人们的注意力，而作为固定旋律的圣咏则变得很难辨认，这对于教会圣咏原来的主导地位是一个强大的冲击。

奥尔加农起源于法国北部，其代表人物是巴黎圣母院僧侣作曲家、音乐理论家雷翁南（Leoninus，约公元1159~1201年）和贝罗坦（Perotinus，公元1183~1236年）。

康都克特 康都克特有了一个很大的创新，它的“固定旋律”完全由作曲家自己创作，不再采用教会圣咏的现成材料。复调声部有二、三、四个不等，声部间都采用一致的节奏，和声上仍然只用四度、五度及八度这些协和音程。

经文歌 经文歌作为一种重要的复调音乐形式，在13世纪风行一时。经文歌一般有三个声部，它的最大特点是声部间采用不同的歌词，有时甚至所用语言也不相同。如法国的经文歌低声部是缓慢的拉丁文圣咏，而上两个声部却采用了法文的世俗歌词（有时甚至是谈情说爱的内容）。经文歌中大量采用世俗的音乐和内容，宗教与世俗常常有趣地结合为一体。到后来，圣咏的持续调干脆由乐器来演奏，宗教音乐完全被世俗所改造。

新艺术 西方音乐史上把12~13世纪的音乐与艺术称作“旧艺术”，把14世纪的音乐与艺术叫做“新艺术”。新艺术一词首先是出现在法国，由当时的诗人、音乐家菲利浦·维特利（Philippe de Vitry，公元1291~1361年）所提出。而新艺术指的是不同于以往的作曲技法与曲式。他们在经文歌的处理上，出现了一项新的技法，其特色主要是在低音声部的设计上，具有支撑整首乐曲的作用。

新艺术的代表人物是作曲家兼诗人玛受（Guillaume de Machaut，约公元1300~1377年），其宗教代表作品是《圣母弥撒曲》。

“新艺术”的音乐特征主要表现为：

1. 世俗音乐的发展超过了宗教音乐，经文歌大大地世俗化。
2. 音乐技术方面，最重要的发明是对节奏的记谱系统化，在新的思想观念指导下，人们开始将长音符、短音符采用两个等分而不仅仅使用传统的“三分法”划分，并接受了这种以往被认作“不正确”、“不完

美”的划分方法，使之与三分法具有同等的地位。结果一个短音符有可能分为四个或更多的半短音符甚至更小的时值了。

3. “等节奏经文歌”(*isorhythmic motet*) 出现。

4. “固定旋律”声部加长，节奏更为复杂，以至更加难于辨认，而使乐曲完全丧失了原来完全作为以罗马教会圣咏为基础的意义。^①

八、中世纪的乐器

中世纪最主要的乐器是管风琴。在教会音乐盛行的时代，管风琴是最常担任伴奏的一项乐器。管风琴从9世纪开始就在欧洲各地使用，此时的管风琴有教堂用的大管风琴和家庭用的小型管风琴两种。管风琴适合演奏复调音乐的特性，也促进了复调音乐的产生。

在弦乐器上出现一种称为“雷巴伯琴”(*Rebecca*) 的新乐器。这是用弓拉奏的三弦乐器，被视为小提琴的鼻祖。此外，中世纪的世俗音乐家们，大都沿用希腊时期的鲁特琴(*Lute*) 伴奏。游唱诗人保留了古希腊时代的里拉琴，并增加了从英格兰传入的小型竖琴作为伴奏。

中世纪音乐试听

1. 西班牙西洛斯(*Silos*) 修道院的录音

荣耀归主 3'35"

听到天使降临的声音 2'31"

一朵无暇的玫瑰 2'24"

夜晚引领所有的教徒 2'48"

羔羊经 1'32"

平安夜 1'32"

^①详见蔡良玉著：《西方音乐文化》，人民音乐出版社1999年12月版，第42页。

2. 法国的索莱姆 (Solesmes) 修道院的录音

Introit 2'09"

Gradual 3'58"

阿里路亚 1'52"

offertory 1'30"

communion 55"

3. 中世纪修女希尔德佳德的歌曲《飘浮于上帝气息上的一支羽毛》4'54"

本章思考练习题

1. 简述下列概念:

格里高里圣咏 纽姆谱 游吟歌手 奥尔加农 经文歌 新艺术

2. 什么叫教会调式? 它的特点是什么?

3. 格里高里圣咏的音乐表现特点是什么?

4. 中世纪的世俗音乐是在什么条件下形成的? 它有什么特点?

5. 请根据教师提供的的西班牙西洛斯 (Silos) 修道院的《羔羊经》录音资料记谱, 并分析格里高里圣咏的音阶、调式、节奏、节拍、乐句法、咏腔方式、音域以及音乐审美表现内涵。



第3章

人性回归的年代

——文艺复兴时期的西方音乐

- 文艺复兴时期新的音乐观念
- 尼德兰乐派
- 意大利牧歌
- 德国宗教改革与新教圣咏
- 器乐音乐

文艺复兴（Renaissance）是指欧洲各国在从中世纪过渡到新时期（15~17世纪）这个阶段文化繁荣的时代。恩格斯把这个时代评价为人类所经历的最伟大、最进步的变革。

文艺复兴时代为现代自然科学的发展和世界贸易的发展打下了基础，并为从个体手工业过渡到工场手工业打下了基础。教会的精神专制被打破，艺术和文学蓬勃地繁荣发展。

在此期间，资本主义生产关系的产生以及与此相联系的城市文化早期的繁荣，最先在意大利形成。

资产阶级在这个时候是领导人民同腐朽的封建主义作斗争的进步阶级，文艺复兴时期的文化反映了广大人民群众的思想情绪，反映出广大人民群众同封建压迫者的斗争精神。

人道主义（或人本主义），是这个时期文化的基本思想核心。这种前所未见的新观念，就是把人看成是一个能够不断进步的、自由的和全面发展的个性主体。文学艺术家如彼特拉克、薄伽丘、列奥纳多·达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、提香等文艺复兴时期艺术文化最伟大的代表人物，他们就是以人来作为主要创作对象的。



达·芬奇绘《抱白貂的妇人像》（1490年），科拉考扎伊斯基美术馆藏。达·芬奇是文艺复兴时期伟大的人文主义艺术大师，他在天文、水利、机械工程、土木工程、解剖学等领域中都有独特的建树，而且不亚于他在绘画上的成就。达·芬奇的另一幅人物像《蒙娜丽莎》也充分地反映出人本主义思想核心对艺术家的引导。

一、文艺复兴时期新的音乐观念

在新的时代中，社会环境发生了变化，人们对音乐提出了新的审美

要求，从而导致了15~16世纪音乐观念的新变化。文艺复兴时期的新的音乐观念主要表现在以下几个方面：

1. 要求音乐谐和、悦耳并能满足听觉的需要

人们根据音乐自身的因素来判断音乐谐和与否。谐和不再是“高、低音的数的比例”，也不再是从“天体”的运动产生，而是和谐、悦耳。文艺复兴时期的作曲家、理论家维森蒂诺（Nicola Vicentino，公元1511~1576年）认为：音乐作品需要“充满和谐”，“若缺少谐和，便会乏味”。



拉斐尔《人间的爱与天上的爱》（1514年），罗马博盖塞美术馆藏。这是文艺复兴时期人文主义艺术大师拉斐尔作品中最为美丽、光彩照人的美术作品中的一幅。人们试图解释作品，然而，主题至今难以被人解读。

达·芬奇在绘画中主张认识起源于感觉，坚持画家通过知觉和知解力准确地再现自然。他说：“眼睛叫做心灵的窗子，它是知解力用来最完满、最大量地欣赏自然的无限的作品的主要工具。”音乐家廷克托里确定了认识新音乐的原则，他说：“谐和与不谐和只能用耳朵来判断。”他还说：“我从来不相信天体和谐的现实的存在和可能的存在。无论什么时候，无论是谁也不能说服我，使我相信：离开发音就不可能想象的音乐谐和是从‘天体’的运动产生。”廷克托里非常肯定当时的作曲家沃克索姆、班舒瓦、杜费等人作品的亲切、悦耳。他说：“这些人的几乎全部作品都如此亲切、悦耳，我认为这是能给人、给英雄，甚至给不朽的诸神最适合听的了。”他还说，“我从来没由于聆听它们、检验它们而不变得更为愉快，更能受到启发的了。”假如说14世纪上半叶还有人

强调谐和是“高、低音的数的比例”的话，那么现在廷克托里则认为谐和就是和谐、悦耳。^①

在文艺复兴时期，人们认识中的音乐不再是中世纪的理念中的音乐，而是耳朵的快感导致对音乐美的欣赏。音乐必须让耳朵舒适和满足，人从音乐中获得的主观体验受到了高度重视。

2. 要求音乐表现手段丰富

人们认识到器乐发出的声音也是完整的音乐，而不是歌唱声音的附属，音乐的表现手段应该丰富多变。这一时期，人们对于音乐的创造力得到了新的解放，管乐、弹拨乐、弓弦乐和打击乐都受到了前所未有的重视，器乐音乐迅速发展起来。

3. 要求音乐更加形象化

音乐对歌词的形象化阐述有了更高的要求，人们开始认识到：音乐不仅应该表现歌词的外部特征（如句法、重音），还应该表现其内容和意义。要想打动人心，音乐对歌词的表现力必须提高。人们对于歌唱者也有了更高的要求，他们不仅要考虑歌词的背景及歌词的意义，并采用不同的演唱技巧来表现歌词的内容。

4. 音乐听众的模糊分类

在文艺复兴时期，音乐家们都认识到，不同的音乐，应该面对不同的音乐听众，这是对作曲家提出的要求。而这种观念的产生，表现出了音乐社会学观念的萌芽。



16世纪的绘画《妓女围绕中的纨绔子弟》，作者不详（巴黎卡纳瓦莱博物馆藏）

^①以上资料来源于蔡良玉著《西方音乐文化》，人民音乐出版社1999年版，第61页。

5. 音乐的民族风格

文艺复兴的后期，“民族性”的模糊概念产生，世俗音乐中不同民族的风格也逐渐鲜明起来。音乐理论家维森蒂诺“每个民族均有自己的腔调”观点的提出，表明了人们对民族语言的音乐表现形式有所关注。而当时音乐的民族性，主要体现在世俗音乐中，如意大利的牧歌和法国的歌谣。

二、尼德兰乐派

欧洲音乐的文艺复兴运动起源于北方的尼德兰。尼德兰是15世纪欧洲的发达国家，并首先进行资产阶级革命，它接受了英国、法国和意大利的文化成分，发展了自己的文化特色。尼德兰乐派的特点是，世俗音乐和宗教音乐的写作技术达到了极高的专业水平，同时，尼德兰乐派为复调音乐的发展作出了重大贡献，复调音乐技术发展得极其完美，最终使复调音乐成为文艺复兴时期音乐的中流砥柱。

但是，该乐派对技巧的追求，使有些作品流于形式而脱离内容。如沃克亥姆曾写过36个声部的卡农式的经文歌，类似于这种出奇制胜、半游戏式的做法曾一度流行。

尼德兰乐派的代表人物是杜费（Guillaume Dufay，约公元1400~1474年）、若斯坎（Josquin，约公元1440~1521年）、拉索（Lassus，公元1532~1594年）和沃克亥姆（Johannes Ockeghem，约公元1410~1497年）。

杜费 尼德兰乐派早期的代表人物，以弥撒创作而闻名于世。杜费为复调音乐及弥撒创作的发展作出了重大贡献。

杜费的生平年表

约1400年	在法国北部康布雷附近出生
1409年	康布雷大教堂唱诗班歌童
1413~1414年	康布雷大教堂修士
约1420年	在佩萨罗为马拉泰斯塔家族工作
1426~1427年	在康布雷

1428年	在罗马做教皇唱诗班的歌手, 成为欧洲最主要的音乐家之一, 开展了与意大利北部各宫廷的联系
1434年	在萨沃依宫廷中任教堂乐长
1436年	所作经文歌在佛罗伦萨大教堂圆屋顶落成典礼上演出, 萨沃伊大教堂修士
1437年	在埃斯特宫廷和费拉拉工作
1451~1458年	在萨沃依的小教堂工作
1458年	定居康布雷, 杰出时期开始
1474年	11月27日逝世于埃布雷

杜费的作品

宗教音乐: 弥撒曲 8 首

20 余首经文歌

赞美诗

世俗音乐: 80 余首三个声部的尚松(古回旋曲、叙事歌)

下面这段谱例, 是杜费最后一首弥撒曲《人后颂》最后乐章中的一段。从他的遗嘱中知道, 杜费打算在他临死前让人唱这首歌。这首歌的歌词与音乐在情绪表现上达到了高度的统一, 这种早期的“情感描绘”的实例是把严肃神圣的中世纪传统和文艺复兴时期的人文主义熔于一炉的最高典范。

Mi - se - re - re, mi - se - re - re sup - pli - can - -

- - - - - ti Du - fa - - - y

The image shows a musical score for a section of a Mass. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics 'Mi - se - re - re, mi - se - re - re sup - pli - can - -' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with lyrics '- - - - - ti Du - fa - - - y'. The music is in a minor key and features a somber, plaintive melody.

拉索 16世纪尼德兰乐派最重要的代表人物，他的作品标志着尼德兰乐派成就的高峰。他的音乐着力描绘了当时的人物和生活，既有高度的专业水平，又通俗易懂（如合唱曲《回声》）。拉索对尼德兰乐派的这种创造性发展变化，是当时人文主义精神逐步深入的反映。



奥兰德·德·拉索，创作于16世纪的雕版画

拉索是文艺复兴晚期最具世界性和最多才多艺的作曲家，他把多种民族的风格和特点结合，使各种风格的精华融为一体。他的作品有生动鲜明的想像力。凭借这种想像力，他的音乐对歌词的戏剧性和情绪化作出了最好的升华。这一点在他的经文歌中表现得尤为明显。他所谱曲的经文歌词极为多种多样。拉索通过使用惊人的半音体系创造了独一无二的、极富色彩的音乐风格。他的《仁慈救世圣母》八声部经文歌是最典型的一例。

拉索所处的宫廷的职务和欧洲的游历使他阅历极深。他的世俗歌曲显示出他多种多样的兴趣。除了包含宗教精神和用于祈祷的牧歌外，他还谱写了轻松愉快的不同语言的田园曲和生动活泼的小曲(ditty)，包括喧闹的德国酒歌。他的多才多艺、他的人道主义精神以及在其数量巨大的作品中所包含的表情范围，都标志着他是这一时期最重要的作曲家之一。

拉索的生平年表

1532年	在法国的埃诺地区蒙斯出生
1544年	开始为费兰蒂·贡扎加工作，并随其出游曼图亚和西西里
1547~1549年	在米兰
1550年	开始为康斯坦丁诺·卡斯特里奥托服务（那不勒斯）
约1551年	在罗马，任佛罗伦萨五圣大主教
1553年	任罗马圣约翰·拉特兰大教堂乐长

1554年	在蒙斯
1555年	在安特卫普，监督早期牧歌和经文歌的出版
1556年	在巴伐利亚公爵阿尔布雷希特的小教堂任歌手
1558年	与雷吉娜瓦舍格结婚
1563年	在巴伐利亚宫廷中任乐长，为其创作了大量的宗教音乐，并继续出游欧洲的音乐大城市募集歌手，奠定了国际声誉
1574年	获教皇授予的金马刺骑士称号
1574~1579年	出游维也纳和意大利，出版了五卷本《天父的音乐》(Patrocinium musicus)
1594年	6月14日于慕尼黑去世

拉索的作品

宗教声乐作品：约70首弥撒曲

4首受难曲

约100首圣母颂歌

500多首经文歌

赞美诗

世俗声乐作品：约200首意大利牧歌

具有4~6声部的维拉内拉歌曲

约140首4~8声部的尚松

约90首3~8声部的德国利德歌曲

若斯坎 若斯坎的成就是把尼德兰的复调音乐技巧和意大利的音乐融为一体，使他的宗教音乐作品和世俗音乐作品风格清新，具有感人的力量。若斯坎的经文歌听起来不同于14世纪的大部分经文歌，旋律更加流畅和宽广，并摆脱了素歌业已僵化的模式。节奏有更多的变化



若斯坎·德普雷，木刻画。原载于彼得鲁斯·奥普米尔《历史画集》(1611年出版)

并较少受节拍和节奏等手法的限制。他的和声处理更加丰富，音程更加洪亮而且和弦进行得更为自然。不谐和音已获得了重要的表现价值并大大增强了音乐的效果。若斯坎是第一位试图在音乐中以各种最和谐的方式表现情感的伟大作曲家。



若斯坎的《林中仙女》乐谱，是悼念约翰·奥克冈的挽歌。图中所示的是最高音声部和男高音声部。佛罗伦萨梅迪契—罗伦佐图书馆藏

若斯坎的生平年表

约 1440 年	生于法国北部
1459 ~ 1472 年	任米兰大教堂歌手
1474 年	任斯福尔扎家族私人礼拜堂歌手（米兰）
1476 ~ 1479 年	为阿斯卡尼奥·斯福尔扎红衣主教工作
1486 ~ 1499 年	任教皇唱诗班歌手（罗马）
1499 ~ 1503 年	在法国
1503 ~ 1504 年	做埃尔科利公爵（费拉拉）的音乐总监
1504 年	做埃斯考河畔孔代太教堂司铎
1521 年	8月27日逝世于孔代

若斯坎的作品

宗教声乐作品：	20 首弥撒曲
	80 余首经文歌
世俗音乐作品：	约 70 首尚松

三、意大利牧歌

牧歌是一种非宗教音乐体裁。16世纪牧歌的歌词多数由诗人写作，具有较高的文学性，风格比较贵族化，在宫廷的社交活动及一些贵族的文学艺术讨论集会上演唱。情绪一般较为伤感，表现爱情的内容，其风格为清新、朴素、带有田园风味并富于和声性。其形式不规则，大多为多段体，每行7~11个音节。它的音乐织体多数是复调，但有时也有和声性与复调性织体相并置的情况。牧歌一般为4个声部，15世纪以后，增至5个声部甚至8~10个声部不等。

意大利牧歌的代表性作曲家是帕莱斯特里那（Palestrina，公元1525~1594年）、杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo，约公元1561~1613年）、蒙特威尔第（Claudio Monteverdi，公元1567~1643年）等。

帕莱斯特里那 与拉索一样，帕莱斯特里那也是一位极为多产的作曲家。他与了很多世俗牧歌作品，不过，他的宗教职务使他的精力主要集中在教堂音乐上。他创作了100多首弥撒曲、近400首经文歌和其他的宗教音乐作品。

在宗教音乐方面，由于教会音乐的世俗化现象日益严重，教会曾试图恢复格里高里圣咏来制止这一倾向，但社会改革的潮流终究使教会音乐的内部不得不发生变化；一种新旧风



帕莱斯特里那的《弥撒曲初集》之扉页。图中描绘的是帕莱斯特里那正将他的音乐作品呈给教皇尤里乌斯三世（16世纪作品）

格融合的宗教音乐应运而生。帕莱斯特里那也是这种音乐的代表人物。他的宗教音乐平静而匀称、清晰而透明，强调了崇高、虔诚的宗教气氛。这些音乐运用教会调式，又吸收了新的主调和声风格的手法。帕莱斯特里那创造了无伴奏纯人声合唱的先例，为后来的宗教音乐创作提供了新的模本，在他的影响下出现了一批作曲家，形成了盛极一时的“罗马乐派”。

帕莱斯特里那的生平年表

1525年	出生于罗马附近的帕莱斯特里那
1537年	任罗马圣玛丽亚·马焦雷大教堂唱诗班歌手
1544年	任帕莱斯特里那城圣马加皮托人教堂管风琴手
1547年	与卢克莱齐亚·戈丽结婚
1551年	任罗马圣彼得大教堂、朱利亚大教堂圣乐队队长
1555年	任罗马西斯廷圣乐团歌手，圣约翰·拉特兰大教堂唱诗班指挥
1561~1571年	圣玛丽亚·马焦雷大教堂唱诗班指挥
1564年	被埃斯特的红衣主教伊波利托任命为其在罗马附近蒂沃利别墅的暑期音乐负责人
1566~1571年	罗马神学院音乐教师，出版了一些重要的弥撒曲和经文歌集
1571年	重返朱利亚大教堂圣乐队任指挥
1572~1580年	罗马发生鼠疫，妻子与数名近亲属死去
1577年	被要求按照特伦特公议会制定的纲领修订素歌资料集
1581年	与维尔吉尼亚·多莫利结婚
1594年	2月2日在罗马去世

杰苏阿尔多 意大利作曲家，在创作中以使用半音体系见长。在牧歌创作中，常通过尖锐的和声对比、音区对比、半音进行等来表现歌词的情感和内容。这位维诺萨王子，是一位具有高度创造力的业余音乐家。

据传，他曾以他的音乐和指使他人杀死妻子及其情人一事知名于世。他的牧歌中出人意料的和声，是把一些毫不相关的和弦没有章法地拼凑在了一起。杰苏阿尔多具有高度创造性的音乐语言，完全是从歌词出发的。他对歌词中的关键词句进行了戏剧性的处理，特别是那些与痛苦和悲哀有关的词句。虽然杰苏阿尔多的风格引起了20世纪作曲家们的兴趣（如斯特拉文斯基），但在杰苏阿尔多的时代以后，他的风格并未结出真正的果实。因为他的风格太个性化，难以吸引到继承者，因此他的风格便随着他的去世而消亡了。

四、德国宗教改革与新教圣咏

文艺复兴时期，德国音乐文化与德国宗教改革这一政治事件密切相联。德国神学家、宗教改革领袖马丁·路德（公元1483~1546年）把音乐作为宗教改革的重要部分，认为音乐具有“仅次于神学的地位和最高的荣誉”。他和音乐家们一起翻译圣经、写圣诗，选用民间流行的歌曲或德国古老的圣歌作曲调，创作发展了独具特色的新教圣咏。新教圣咏不用拉丁语而采用德语演唱，旋律在高声部，曲调简单易学。马丁·路德鼓励信徒参与音乐演唱，重视音乐的感化作用。他的圣咏《上帝是我们坚固的堡垒》被恩格斯誉为“16世纪的马赛曲”。

五、器乐音乐

文艺复兴时期，器乐音乐十分繁荣，一些演奏技术比较复杂的独奏乐器开始流行，独立的器乐音乐体裁也开始出现。

乐器 15世纪末，能够演奏复调音乐的乐器——大管风琴、其他键盘乐器和琉特琴受到普遍重视。

其他键盘乐器有楔槌键琴（clavichord，出现于15世纪初）及羽管键琴（harpsichord）。羽管键琴最早的记载为1397年。它跟楔槌键琴不同

的是由拨弦发音而不是击弦发音。有些羽管键琴有两排键盘（第二排用于移调或进行音色的对比）。

琉特琴是文艺复兴时期最流行的民间用独奏乐器。

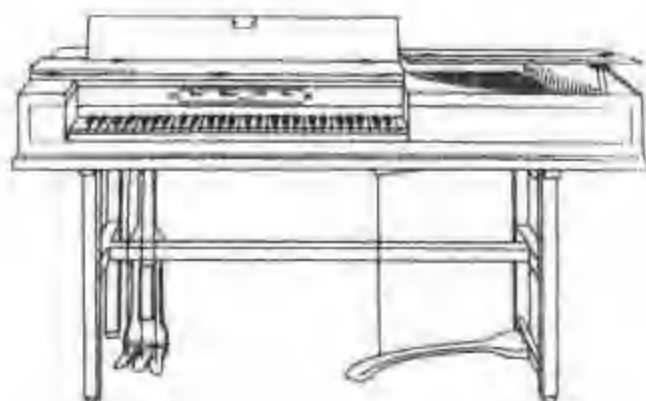
文艺复兴时期还有如竖笛（recorder）、弦乐维奥尔琴（viol，小提琴的前身）、肖姆双簧管、克鲁姆双簧管（krummhorn）、库塔尔双簧管（kortholt）、横笛、短号、小号、萨克布号（长号的前身）等。



①



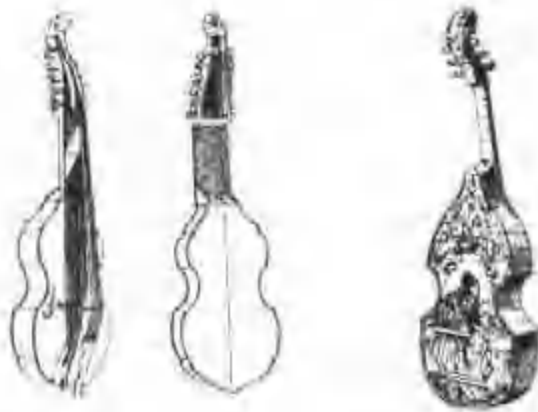
②



③



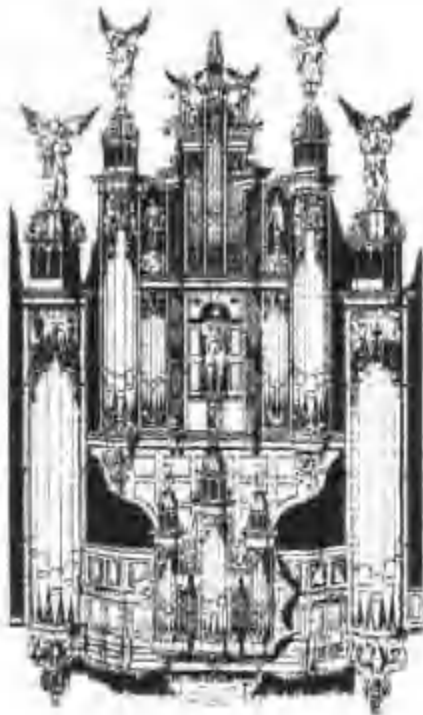
④



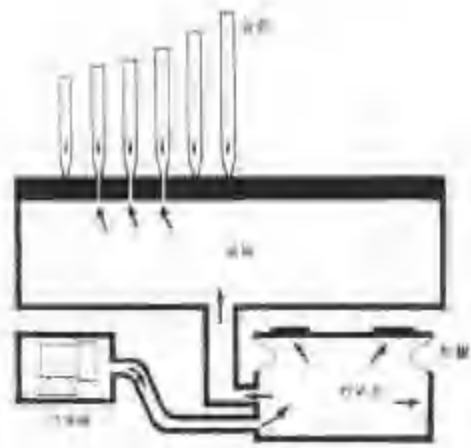
5



6



7

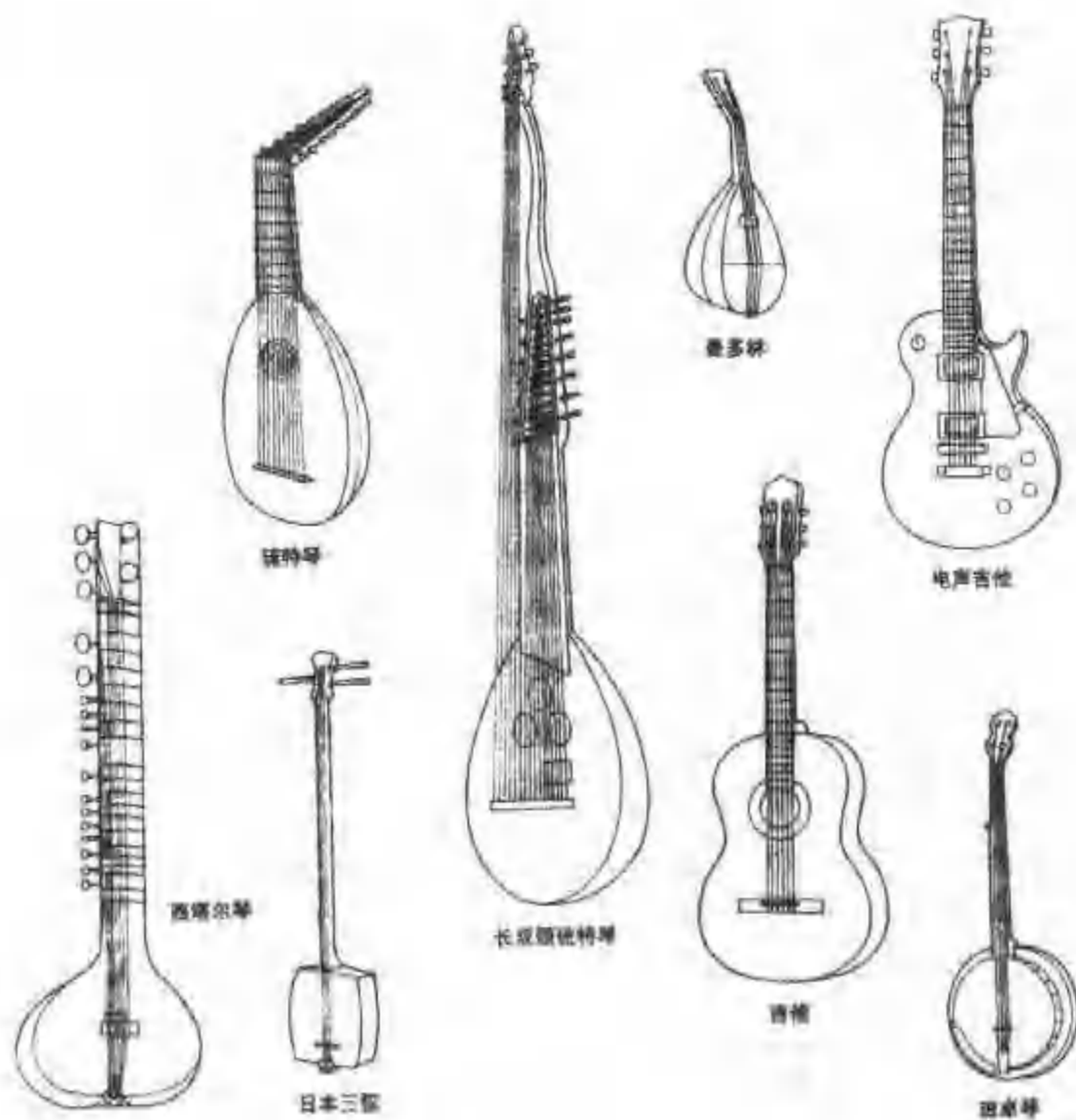


8



9

以上图片为：羽管键琴、古钢琴（1 2 3 4）、维奥尔琴及其拉弓的发展（5 6）、教堂管风琴全图、局部及风动原理（7 8 9）。



提琴的家族及其发展

提琴族的一部分。迈克尔·普雷托利乌斯的《音乐大全》(1619)一书中的木版画



器乐体裁 随着乐器的发展完善，器乐音乐也逐步形成了独立的体裁形式。

康佐涅 (canzona) 是一种从声乐中分离出来的器乐形式。它在16世纪前期就成为一种独立的形式，但其风格同法国的歌谣曲十分相近，即比较轻快，节奏性强，有简单的对位织体。16世纪后半叶，康佐涅变成了复调性的器乐音乐，有一个主题或性格相似的几个主题，由对位统一起来。以后，康佐涅又逐渐采用了几个对比性的主题，每个主题各自有其对位性的展开。

组曲 (suite) 16世纪许多琉特琴的演奏家把舞曲吸收到他们的艺术创作中，使舞曲成为这件乐器的一个重要独奏形式。此时，琉特琴、键盘乐和合奏的舞曲不再像中世纪那样随舞蹈即兴演奏了，而是作为一种独立的器乐曲存在。法国的舞曲在16世纪占有特殊地位，当时广泛流行帕凡 (pavane)、加亚尔德 (galliard)、阿勒芒德 (allemande)、库朗特 (courante)、帕萨梅佐 (passamezzo)、萨尔塔雷洛 (saltarello) 等多种舞曲。后来，人们又将几种不同的舞曲组合起来，构成一首乐曲，因而导致新的器乐体裁组曲的产生。

前奏曲 (prelude) 在15~16世纪就是即兴创作的自由的乐曲。大都在管风琴、琉特琴及键盘乐器上演奏。

利切卡尔 (ricercare, 又译“主题模仿曲”) 最早就是在琉特琴上以即兴为特点演奏的乐曲。后来，在键盘乐器上演奏的利切卡尔逐渐演变成了带有主题模仿性的乐曲。其形式同经文歌类似，只是没有歌词。

幻想曲 (fantasia) 实质上是扩充了的利切卡尔。作曲家采用复调手法自由地、即兴式地发展各个主题，任凭其想像力自由地在弦乐器或键盘乐器上驰骋。16~17世纪的幻想曲也常使用模仿的手法，键盘乐器的幻想曲有更长的展开。

托卡塔 (toccata) 键盘乐器即兴乐曲的主要形式。名称来自中世纪时期为号角作伴奏的鼓的“敲击”(意大利文“toccare”)。管风琴的托卡塔始终保持了这种打击乐的性格。

文艺复兴时期音乐试听

1. 德国神秘主义修女宾根的圣乐；
2. 15世纪复调音乐代表音乐家杜费的宗教音乐；
3. 16世纪复调音乐代表音乐家帕莱斯特里那的宗教音乐；
4. 杰苏阿尔多的意大利牧歌；
5. 蒙特威尔第的意大利牧歌；
6. 英国的牧歌；
7. 文艺复兴晚期马丁·路德宗教改革后德国的宗教音乐；
8. 从文艺复兴过渡到巴洛克并直接影响巴哈的德国音乐家舒兹（Schutz, 公元1585~1672年）的作品。

本章思考练习题

1. 简述下列概念：
文艺复兴运动 人本主义 尼德兰乐派 牧歌 羽管键琴 康佐涅组曲
2. 在文艺复兴时期，新的音乐观念是什么？为什么说“要求音乐谐和、悦耳并能满足听觉的需要”是人本主义的体现？
3. 细心聆听德国音乐家舒兹的宗教音乐合唱《垂怜经》，你会感到春光明媚、春意盎然的幸福感、温暖感。请与格里高里圣咏音乐作一比较。试问：是什么原因形成了音乐的这种永恒的魅力？（创作思想方式的、人文的、技术的……？）



第4章

走进音乐创造的殿堂

——巴洛克时期的西方音乐（一）

- 巴洛克时期的音乐特点
- 巴洛克时期欧洲音乐的发展
- 巴洛克时期的主要音乐家

17世纪到18世纪中期，是文艺复兴运动后欧洲封建社会向资本主义社会的过渡时期。而音乐家们理解的这一时期，大约是从公元1600~1750年间。

这是欧洲君主专制发展到高峰的时代。法国皇帝路易十四著名的“朕即国家”一语，集中体现了当时文化艺术为统治者服务的时代特征。教堂的重要性有所减弱，各国宫廷成为音乐发展的中心。大小宫廷纷纷建立歌剧团、唱诗班、乐队，音乐成为宫廷一种不可缺少的风雅，其中，古钢琴和歌剧备受青睐。

资产阶级也在逐步壮大，他们创造了自己的商业文化：一些商业性的歌剧和公开售票的音乐会出现，喜歌剧产生。

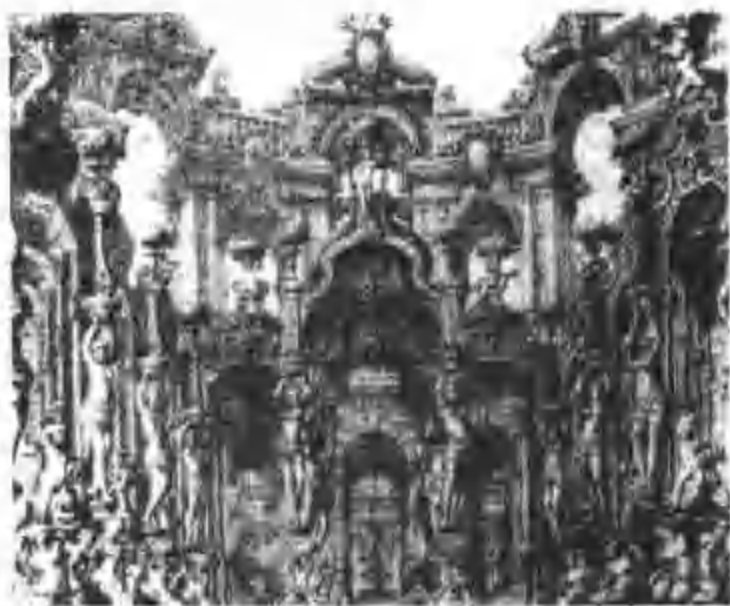
“巴洛克”一词来自法语“baroque”，再向前追溯则源于葡萄牙语“barroco”，原意指贝壳的不规则和形状的怪异，或又有“畸型珍珠”的涵义。通常带有否定、批判之意，暗示了艺术上的某种臃肿和古怪，或过分渲染的东西。开始主要针对17世纪意大利的建筑风格而言。

从18世纪中叶，“巴洛克”一词开始在欧洲艺术史的艺术批评中被使用。当时人们认为那种浮华的、装饰性的、光怪陆离的风格，对于追求古代艺术的质朴、静穆、严谨的文艺复兴艺术来说，是一种退化和堕落。



巴洛克建筑是17~18世纪在意大利文艺复兴建筑基础上发展起来的一种建筑和装饰风格。其特点是外形自由，追求动态，喜好富丽的装饰和雕刻、强烈的色彩，常用穿插的曲面和椭圆形空间。“巴洛克”一词的原意是奇异古怪，古典主义者用它来称呼这种被认为是离经叛道的建筑风格。这种风格在反对僵化的古典形式、追求自由奔放的格调 and 表达世俗情趣等方面起了重要作用，对城市广场、园林艺术以至文学艺术部门都产生影响，一度在欧洲广泛流行。意大利文艺复兴晚期著名的建筑师和建筑理论家维尼奥拉设计的罗马耶稣会教堂是手法主义向巴洛克风格过渡的代表作，也有人称之为第一座巴洛克建筑。

图为威尼斯的圣灵圣母教堂，这是著名的巴洛克式建筑之一，教堂外观有数不清的雕塑装饰



舞美设计师弗朗西斯科·加利-比埃纳为歌剧所设计的舞台宫廷布景，上面的巴洛克装饰风格十分突出和耀眼（17世纪，里斯本国家艺术博物馆收藏）

“巴洛克”这个词在音乐史上则用来代表16世纪至18世纪中叶（即公元1600~1750年）这段时期的音乐。在人文主义思想的影响下，巴洛克时期的许多作曲家都探索用音乐表现不同的情绪状态，在声乐作品中他们追求用音乐表达出与歌词的创意相关的情绪。这种追求常导致巴洛克式的“夸张”。

19世纪末，德国艺术史学家书尔夫林对这一历史时期的

所谓巴洛克音乐，作为一种艺术潮流而给予肯定。他将这个时期的造型艺术和音乐艺术在风格上进行了比较研究，并用“巴洛克”这个概念来概括这个时期的音乐风格特征。这个提法得到许多音乐史学家的承认，巴洛克音乐作为音乐史中一个特定的风格时期被确定了下来。

一、巴洛克时期的音乐特点

在君主专制与新兴资产阶级力量的斗争中，雄伟壮观的巴洛克艺术形成。这种艺术以突破传统的创作手法、丰富的创作力，通过各种力量激烈对抗而达到目的。聆听巴洛克时期的音乐，你能够感受到理性的激情和充沛的活力。当然，这同浪漫主义时期的激情又是迥然不同的。

对比 文艺复兴时期平稳流畅的复调音乐，与巴洛克时代所具有的审美观念不相适应。巴洛克时代的最重要的创造之一是对比观念。文艺复兴时期的音乐特征是流畅的、相互交织的旋律线，最常见的是4~5个声部，每一声部所唱或演奏的音乐大致速度相同。这种写法在1600年以后越来越少见。过去这种写法几乎是只专用于宗教音乐的领域，因为它依赖于传统的、不变的礼拜仪式。

巴洛克音乐中具有不同层面上的对比：喧闹的与柔美的，一种音色与另一种音色的，独奏与全奏的。另外，高与低，快与慢（可以有两种方式，或一个快速进行的声部与一个缓慢进行的声部相对，或一个快速乐段与一个慢速乐段）。所有这些以及其他的对比方法，在新的巴洛克音乐创造设计中都占有独特位置。

长笛
小提琴

Pian-ge - rò, pian-ge - rò la - sor - te mi - a.

通奏低音

si cru - de - le a tan - to ri - a, fin-chè vi - - ta in pet - to av - rò

这是巴洛克作曲家亨德尔的歌剧《朱利叶斯·恺撒》第二幕主人公克娄巴拉特的咏叹调片段。歌中唱道“只要我胸中有口气，我将为我如此残酷的、磨难的命运而痛哭。”通奏低音、长笛、小提琴的伴奏与歌唱旋律交相辉映，体现出巴洛克时代音乐表现的新时尚。亨德尔在这里以一种不寻常的方式处理这段戏剧性的咏叹调，强化了歌剧的情感性和感染力。这个谱例，能使我们较形象地了解巴洛克时代音乐的主旋律、通奏低音和其他伴奏声部之间的关系和联系，同时也体会到“对比”的形象性。

对于旋律意义的新认识 在复调音乐继续发展的同时，人们开始探索另一种音乐的新风格，即由单一旋律支配的织体形式——主调音乐。意大利佛罗伦萨歌唱家、作曲家、卡梅拉塔社会团^①成员卡契尼（Giulio

① 卡梅拉塔社会团（camerata）是17世纪意大利佛罗伦萨的音乐家、知识分子和贵族组织起来的社团。

Caccini, 公元 1545 ~ 1618 年) 指出: 旋律受和声的制约, 每个音都是一个和声。和声本身不是音乐线条的“和音”或“同时的发声”, 它实际担当了引导、促使其他一些声音服从于主体设计和主体计划的角色。他的提法使最高声部的旋律和低音声部成了被注意的对象, 从而相对减弱了中间声部的重要性。由单一旋律支配的织体形式流行起来, 这种转变首先出现在声乐界。新音乐的旋律同原来音乐的复杂织体相去甚远, 人们对这种高音声部精心描出的旋律线条有了新的认识。

这样一来, 一种称之为“单声部歌曲”(monody) 的新的音乐体裁出现了。华丽的歌唱性旋律线条, 在琉特琴或羽管键琴的伴奏下, 开拓出了新的时代和新的风格。

伴奏与通奏低音 在文艺复兴时期, 主流音乐中并没有伴奏的概念和观念。而伴奏进入主流音乐队伍, 是在巴洛克时期出现的。在巴洛克时期, 而作曲家为歌曲设计了专门的、独特的伴奏声部, 这就是通奏低音(basso continuo, 或简称continuo), 通奏低音又称数字低音(figured bass)。开始是作为一种速记法用来标示和声功能。作曲家用一个数字写在低音音符的上方或者下方, 来表示他所要的和声(例如在一个低音下方标出数字“6”, 则表示该和弦的根音在这个低音的上方六度。这样在 F 音下边写一个 6 字, 则表示是 d 小三和弦或 D 大三和弦。使用这种方法, 演奏者实际承担了和声的实际填充和完成工作, 拥有了一定即兴创作的空间。在今天的爵士音乐中还可以看到类似的情况, 演奏者根据乐谱上简要的和声标示进行即兴的演奏。

通奏低音常有两个演奏者, 一个用声音持续的乐器如大提琴、维奥尔琴或大管演奏写定的旋律线, 另一个人担任和声的填充。

通奏低音在巴洛克时期得到了广泛运用, 以至这一时期有“数字低音时代”之称。作品演奏时强调低音的突出, 用低音乐器(如大提琴、低音提琴或大管)演奏低音线条, 担任和声填充的常常是键盘乐器、吉他或是诗琴^①。通奏低音标志着主调风格、和声观念在逐渐走向成熟, 而复

^① 16 世纪时, 诗琴在西班牙、意大利、法国都相当普及, 它属于弹拨乐器, 有 12 跟弦, 其中 10 根分为每两根一组, 定为相同的音, 现代的曼陀林就是由它发展而来。

调音乐也并未消失，它在与主调音乐相互渗透中走向新的高度。

大、小调体系取代了中世纪的教会调式体系 巴洛克音乐经历了一场音乐历史中最有意义的变革：从中世纪的教会调式到大、小调体系的转变。从复调写作的声乐转到和声配置的器乐，需要一套简明易懂的和声系统。因此，各种教会调式被两个标准音阶调式即大调式和小调式所取代。

12平均律的确立 在教会调式向大、小调式体系转变的过程中，乐器演奏多种调性的能力显得越来越重要。而按照原来的定音规则，键盘乐器在演奏三个升降号以下的调时，能发出较纯正的音响。但随着升降号的增加，音程就会逐渐走调。为此17世纪的人们发现，在一个八度内将一些音程的定音稍稍作些改变，平均地分散开所有的音程关系，就能演奏所有的大、小调而不引起难听的效果。这样的定律法叫做12平均律，它扩大了作曲家使用和声的可能性。约·塞·巴赫在他的《平均律钢琴曲集》中证明了这一点。在两卷曲集中，巴赫为12个大调和12个小调都写了一首前奏曲和赋格曲。平均律最终完善了大、小调体系，使之成为了一种灵活的表现手段。到了19世纪，平均律成为通用的标准律制。



这是作曲家约·塞·巴赫《勃兰登堡协奏曲》No.4第1乐章开始的主题片段。在乐队演奏中，运用了独奏小提琴、两支竖笛、第一小提琴、第二小提琴、中音提琴、大提琴、倍低音维奥尔琴、羽管键琴。第1乐章快板用的是利都奈罗曲式，开始的主题出现了三次。在第一次和第二次之间有一个经过句，在第二次出现时已经进入D大调了。

巴洛克音乐特点的其他方面在巴洛克时代，音乐除了上述的一些主要特征外，还有如下三方面的普遍特征：

固定低音 这是巴洛克音乐中常见的手法，低音部不断重复一个简短的音型，形成一个不变的结构框架，高声部则进行独立地自由发展。随着低音部的每一次重复，旋律、和声和节奏将会有所改变。固定音型在实现统一和制造紧张度两方面非常有效，这种创作手法在20世纪的音乐中也常常可以见到。

阶梯式的力度 巴洛克音乐在进行时，采用一个相当稳定的音量、持续响亮的一个乐段后接上一个始终低柔的乐段，来形成明暗对比的效果。这种响度上的转换叫做阶梯式的力度，是巴洛克音乐的特点之一，它赋予了巴洛克音乐一种极为朴素的特质。

富于动力的节奏 巴洛克音乐常常以鲜明的舞蹈节奏作为基础，它稳定的节拍一旦开始就不会放松，直到该乐段结束，这种节奏赋予了巴洛克音乐持续的、向上的动力。这在约·塞·巴赫《勃兰登堡协奏曲》中表现得尤为突出。

二、巴洛克时期欧洲音乐的发展

在巴洛克时期，音乐在新旧交织的社会形态中获得了深入广泛的发展：声乐艺术取得突破性进步，歌剧、清唱剧等近代大型声乐体裁产



意大利的巴洛克绘画有着强烈的形式主义特征，作品光怪，主题多是裸体，姿态怪异，肌肉夸张，有一种形式大于内容的刻意之美。以卡拉瓦乔为代表的现实主义绘画相对立于巴洛克绘画和古典主义绘画，他的作品没有抽象的神灵，而是以表现下层民众为主要题材。卡拉瓦乔这幅题为《酒神》的作品描绘的是酒神巴斯克的同性恋姿态。是卡拉瓦乔最得意的作品之一。画中表现出强烈的情欲，腐烂的水果象征着青春堕落的肉体。作品成于1597年，佛罗伦萨乌菲兹美术馆藏。

生；器乐音乐也摆脱其声乐的附庸地位，开始与声乐音乐并驾齐驱。

歌剧产生并受到广泛欢迎 歌剧的诞生是巴洛克音乐取得的重要的成就之一。随着主调音乐的兴起，人们发现：单一旋律下的织体音乐更能表现一个好演员的声音和歌词，这种表现手法可以用在诗歌中，也可以用于整部戏剧中，歌剧由此产生。

歌剧首先诞生在意大利，经历了产生、发展、逐渐成熟，最终成为在欧洲占主导地位的音乐戏剧。意大利歌剧音乐由有明显区别的宣叙调和咏叹调组成。宣叙调节奏自由，半说半唱，用来叙述情节；咏叹调在歌剧中尤为重要，它在抒情性上更具优势，也是展示人声美的重要表现手段。当时意大利的著名歌剧作曲家有蒙特威尔第、斯卡拉蒂等。



西班牙绘画大师维拉斯凯兹在17世纪的西班牙绘画史中占有重要的一席之地。这幅《教皇英诺森十世》(1650年)是这一时期最伟大的肖像画作之一。画家极其准确地捕捉到教皇令人恐惧的性格特征，作品在后来被无数人临摹，享誉画坛(罗马多利亚美术馆藏)。



17世纪意大利画家安东·多梅尼科·加比亚纳(公元1662~1726年)作品《佛罗伦萨的宫廷乐师》，表现的是小提琴与羽管键琴奏鸣曲(佛罗伦萨皮蒂宫收藏)

意大利歌剧传到各国贵族宫廷后很快成为时髦的艺术，受到广泛欢迎。法国利用意大利歌剧的经验，创造了具有本国特色的歌剧艺术。它以独特的舞台艺术形式为基础，在歌剧里加入华丽绚烂的舞蹈场面和舞台装饰。法国歌剧的作曲家

有吕利、拉莫等。英国音乐由于当时政局不稳而发展较慢，但作曲家蒲赛尔的创作使英国音乐自立于欧洲。他创作的歌剧有着鲜明的民族特色，为英国民族歌剧的建立奠定了基础。德国经过30年的宗教浩劫，此时也出现了音乐复苏的迹象，德国音乐家舒兹创作了早期的第一部德国歌剧《达芙妮》等。

蒙特威尔第是意大利著名的牧歌作曲家，但他在歌剧上的成就则更为突出。他创作的歌剧有《奥菲欧》（1607年）、《阿里亚纳》（1608年）、《乌利塞还乡》（1640年）、《波佩亚的加冕》（1642年）等。他的歌剧作品注重对音乐形象的概括和整个作品的音乐性。他不像其他同时代的作曲家那样排斥复调艺术，相反，为增强歌剧的表现表情功能，在歌剧音乐的创作中，吸收了复调、对位的因素，而使歌唱艺术更加光彩夺人。

蒙特威尔第在音乐史中占有重要的地位。西方音乐史从牧歌到带宣叙调风格的音乐剧（早期歌剧），再到今天意义上的歌剧，这个过程是与蒙特威尔第的创造分不开的。

清唱剧、康塔塔已具备经典形式 严格意义的清唱剧（Oratorio）是指为宗教性质的剧本配的音乐，由独唱歌手、合唱队和乐队表演。它采用戏剧的形式，但通常在音乐厅或教堂演出，不用布景和戏剧服装。这种形式起源于16世纪中叶由罗马的圣



德国画家阿尔伯特·弗雷斯《公爵奥古斯特与其家人》中的维奥尔琴合奏音乐会。1645年作，藏于不伦瑞克兰德博物馆

菲利普·内里所主持的演说厅中上演的戏剧，其音乐形式在1600年前后发展起来。第一部清唱剧是卜瓦莱里的《灵与肉之表现》，是一出配以音乐的道德剧。后来以音乐会形式写作清唱剧的作曲家有卡里西米、斯卡拉蒂、舒兹、亨德尔（尤其是他的

《弥赛亚》,是清唱剧中最为流行的一部)。以后,海顿、施波尔、贝多芬和门德尔松等都创作了很多清唱剧。

广泛意义的清唱剧是非宗教性质的作品,例如亨德尔的《塞墨勒》、蒂皮特的《我们时代的孩子》。以后,斯特拉文斯基有《俄狄浦斯王》清唱剧。

康塔塔(意大利,cantata),原义为歌唱,根据时代变迁而解释有所不同:

17世纪初,往往是一种单声部唱的戏剧性牧歌,伴奏用琉特琴或通奏低音。这种形式在17世纪后期的意大利极为流行,分几个声部演唱,有些康塔塔由宣叙调组成,有些则是一连串的咏叹调。室内康塔塔属于世俗音乐,教堂康塔塔则是宗教音乐。

18世纪成为更适合剧场演出的音乐。巴赫写过宗教性康塔塔近300首,又写过短歌剧似的世俗性康塔塔《咖啡康塔塔》和《农民康塔塔》。

19世纪的康塔塔以巴赫为典范从而得到发展,通常以宗教故事为题材,实际是一种短小的清唱剧。

小提琴的崛起 维奥尔琴的使用延续了数百年,直到17世纪下半叶,才逐渐被现代提琴族(小、中、大提琴)所取代。当时意大利提琴制造业的三大家族(阿玛蒂、瓜特瓦涅里、斯特拉底瓦里)制造的优质提琴,对小提琴艺术的发展起了深远影响。

管风琴音乐发展到鼎盛阶段,古钢琴艺术风靡一时 巴洛克时期的管风琴具有纯净、透明的音色,不像20世纪的管风琴那样有着暴风雨般的交响性色彩。它发音清晰,适合弹奏复调音乐。管风琴过去一直属于宗教音乐的范围,只在教堂演奏。巴洛克时期,管风琴逐渐发展为单独演



17世纪插画《练琴的小提琴手》。琴手把小提琴置于肩上演奏,而现代小提琴演奏是将琴夹于颌下与肩之间

奏，独立的管风琴艺术由此兴盛起来。此时的管风琴音乐吸取了世俗音乐的因素和成果，得到了市民的喜爱和重视。

巴洛克时期的作曲家们为古钢琴创作了很多娱乐性的、轻松愉快的变奏曲、舞曲和小品，很多作品受到了宫廷和市民的广泛喜爱。

组曲 在巴洛克时期，组曲主要由一组同一调式的舞曲组成，通常是阿列曼德舞曲、库兰特、萨拉班德、基格四首基本舞曲。组曲中各曲都采用二部结构的标准曲式，每部分长短大致相同；用终止句结束。组曲的基本要素是舞蹈节奏，适应了当时对优美的消遣音乐的需求。到巴洛克后期，组曲中常穿插进当时生活中常见的小步舞曲、加伏特、风笛舞曲，增添了更多的生活气息。巴赫、亨德尔、科普兰、拉莫都为这种体裁写过很多作品，其中，亨德尔的《水上音乐》、《焰火音乐》都属于有名的管弦乐组曲之列。

奏鸣曲 奏鸣曲（意大利，源自 suonare，意为鸣响；法国、德国，sonate）是钢琴演奏的乐曲或用其他乐器演奏而带钢琴伴奏的器乐曲，例如小提琴奏鸣曲，长笛奏鸣曲。奏鸣曲分几个乐章（有时为单乐章）。在

交响曲、四重奏、三重奏那样的器乐曲中也见到奏鸣曲形式特征的存在，但通常只有不超过两个演奏者的作品才称得上是奏鸣曲。奏鸣曲产生于巴洛克时期，当时的解释是指：不是唱的，而是奏的音乐。

在17世纪早期，器乐合奏分成五段或更多段对比性乐段那样的作品被认为是奏鸣曲，由此发展成巴洛克式的奏鸣曲。它像组曲一样有3~6个乐章，采取两种形式：“室内奏鸣曲”（演奏人数往往为两个或更多个，用键盘乐器伴奏，采取舞曲节奏）和“教堂奏鸣曲”（音乐性格更为严肃）。



巴洛克时期的管风琴演奏（德国马丁·恩格尔·布里京特的木刻作品）

协奏曲 协奏曲(意大利, concerto)是指协同的演奏。独奏乐器和乐队协同演奏中既有对比又相交融的作品。蒙特威尔第的第7集牧歌被称为协奏曲。亨德尔创作了18首大协奏曲和管风琴协奏曲。协奏曲中主奏部只用个人独奏而不用小组演奏的做法是在巴赫的羽管键琴协奏曲中发展起来的。亨德尔的管风琴协奏曲是又一次重要的发展,他是为独奏者有机会即兴显示技艺而设置“华彩乐段”的最早倡导者之一。

三、巴洛克时期的主要音乐家

蒙特威尔第 (Claudio Monteverdi, 公元1567~1643年)	意大利作曲家,牧歌创作有巨大成就,意大利歌剧的开拓者和辉煌的创造者。
乔治·弗里德里克·亨德尔 (George Frideric Handel, 公元1685~1759年)	德国籍英国作曲家。
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 公元1685~1750年)	德国作曲家
安东尼奥·维瓦尔迪 (Antonio Vivaldi, 公元1678~1714年)	意大利作曲家,写了500余首协奏曲和交响曲,90首奏鸣曲,其中以协奏曲最为突出。
亚历山德罗·斯卡拉蒂 (Alessandro Scarlatti, 公元1660~1725年)	意大利作曲家,意大利歌剧那波里乐派的奠基者。他创作的歌剧旋律优美、朴素、亲切,选择不同类型的咏叹调来表现不同的情绪,并且重视器乐的独立表现。“意大利式序曲”(由“快—慢—快”三部分组成)就是他首创的。
焦瓦尼·巴迪斯塔·吕利 (Jean Baptiste Lully, 公元1632~1687年)	法国歌剧的创始人,创作了“法国式”序曲,采用“慢—快—慢”结构,具有庄重华贵的开场白特点。他在歌剧中插入芭蕾舞的场面,使后几世纪的法国歌剧都保持了加添舞蹈的传统。
菲利普·拉莫 (Jean Philippe Rameau, 公元1683~1764年)	法国作曲家,近代和声理论的奠基者。创作了《和声基本原理》,科学归纳了大、小调体系理论;创作了大量歌剧作品,对古钢琴音乐也有自己的创新。
弗朗索瓦·库普兰 (公元1668~1733年)	法国作曲家,擅长写作具有人物特点的首像作品,如《莫尼克小姐》、《蝴蝶》等。创作了大量古钢琴音乐,风格清晰流畅,带有法国宫廷艺术的典雅、细腻、灵巧的趣味。

巴洛克时期音乐试听之一

1. 维瓦尔迪 F 大调长笛协奏曲 (作品 434 号)

(1) 徐缓的快板 (2) 如歌的慢板 (3) 快板 (三个乐章在 1 号音频文件中连续播放)

2. 巴赫 D 大调第五勃兰登堡协奏曲(BWV 1050) 第 1 乐章 快板
主奏乐器为长笛、小提琴以及羽管键琴。本曲充分展现出独奏乐器组竞奏所带来的那种自由、宽广的效果。本作品中羽管键琴受到特别地重视,尤其在音色丰富多彩的第 1 乐章,与其他独奏乐器相比,羽管键琴占据了独特的地位。羽管键琴明亮、跳跃的音色以及巴赫采用独特的即兴曲创作手法为它写下的声部,使整个乐章在羽管键琴的带动下,听起来充满着欢乐的气氛。第 2 乐章则安静、温馨但又透出一丝伤感。以赋格曲式写成的第 3 乐章中,富于民歌韵味的欢乐情思,使我们重新感受到内心的振奋。

3. 巴赫 D 大调第五勃兰登堡协奏曲 第 2 乐章 安静、温馨

本章思考练习题

1. 简述下列概念:

巴洛克艺术 通奏低音 清唱剧 康塔塔 协奏曲 奏鸣曲

2. 巴洛克时期音乐有什么新的特点?以你所熟悉的巴洛克作曲家的作品为例来简要分析。

3. 巴洛克时期欧洲音乐的发展体现在哪些方面?试简要概括



第5章

解读受难曲中的人生

——巴洛克时期的西方音乐（二）

■ 约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

■ 乔治·弗里德里克·亨德尔

在巴洛克时期，有两位最重要的作曲家，他们就是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫和乔治·弗里德里克亨德尔。这两位作曲家都是德国人，并是同一年——公元1685年出生。这两个人天才创造，已把欧洲的巴洛克音乐推上了顶峰，并对后世的西方音乐文化产生了不可磨灭的影响。在音乐史上，也以他们的逝世作为时间标记来表明巴洛克时代的结束。

一、约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach，公元1685~1750年）是欧洲巴洛克时期最伟大的作曲家之一。我们认识巴赫，首先要了解他的家族。

在16世纪中叶至19世纪中叶之间，德国有80多位音乐家的姓氏是巴赫。他们中间大部分人的祖先可追溯到一名叫瓦伊特·巴赫的人。瓦伊特·巴赫大约在16世纪40年代定居于德国中部，其原籍是前捷克斯洛伐克的中部或东部，以做面包为生，但具有音乐的天赋，会弹奏琉特琴一类的乐器。以后，瓦伊特·巴赫的后代，其中八个巴赫都成为活跃的专业音乐家，他们中大多数是教堂的管风琴师。最后两个分别于1845年和1846年去世，其中之一是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的孙子。他们生前主要居住的地方是图林根——德国中部一个相当繁荣的农村地区。

长期以来，德国中部居民虔诚地崇尚路德教。公爵分别统治着其中的一些小的地区，音乐生活在统治者的宫廷府邸和城市的各种机构（首先是教堂）表现得丰富多彩，当地的笛管乐队也更加活跃。巴赫家族中最伟大的成员约翰·塞巴斯蒂安·巴赫出生于1685年3月21日，其父亲就是埃森纳赫市笛管乐队的职业乐师（小号演奏者和市乐队的队长），而约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的祖父也是爱尔福特和阿恩施塔特附近的职业乐师。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的一生，尽管硕果累累，但远没有身后那



约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

么引人注目。直到 19 世纪初，人们才发现了巴赫的伟大并重新评价了巴赫，敬奉他为德国民族的骄傲、近代音乐之父。



约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的父亲是小提琴师、管风琴师、唱诗班乐长、地区的音乐家。父亲是巴赫家族的第七代。图为约翰·塞巴斯蒂安·巴赫一家的晨祷（托比·罗森塔尔绘画）

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的生平年表

1685 年	3 月 21 日生于德国的埃森纳赫
1700 年	任吕讷堡圣米夏埃尔教堂唱诗班歌手
1703 年	任阿恩施塔特新教堂管风琴师
1705~1706 年	访问吕贝克以便听布克斯特胡德的演奏
1707 年	任米尔豪森圣布拉西乌斯教堂管风琴师，与玛丽亚·巴尔巴拉·巴赫结婚
1708 年	任魏玛宫廷管风琴师，创作了大量管风琴作品
1713 年	任魏玛宫廷乐长，负责每四周提供一首新的康塔塔
1717 年	在科滕担任利奥波德亲王的乐长，创作了包括“勃兰登堡协奏曲”、小提琴协奏曲、奏鸣曲及键盘乐等很多器乐作品
1720 年	玛丽亚·巴尔巴拉·巴赫去世
1721 年	与安娜·玛格达莱娜·维尔肯结婚
1723 年	任莱比锡圣托马斯学校音乐指导，为本市五个主要教堂每礼拜日提供康塔塔
1727 年	完成《马太受难曲》
1729 年	任莱比锡大学音乐协会理事
1741 年	在柏林和德雷斯頓，完成《戈尔德堡变奏曲》
1745 年	完成《赋格的艺术》
1747 年	参观柏林的腓特烈大帝宫廷，完成《音乐的奉献》



巴赫的管风琴曲手稿

1749年 完成《b小调弥撒》
1750年 7月28日逝世于莱比锡

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品^①

宗教合唱音乐：

《D大调圣母颂》(1723)；《约翰受难曲》(1724)；《马太受难曲》(1727)；《圣诞清唱剧》(1734)；《b小调弥撒》(1749)；200余首宗教康塔塔；经文歌；众赞歌；咏叹调

世俗声乐作品：

30余首康塔塔

管弦乐：

《勃兰登堡协奏曲》No.1~6(1721)；4首管弦乐组曲(172~1731)；羽管键琴协奏曲；交响曲

^①约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的全部作品的编号为BWV(1-1071)。

室内乐:

6首小提琴独奏奏鸣曲与古组曲(1720);6首小提琴与羽管键琴奏鸣曲;6首大提琴独奏组曲(约1720);《音乐的奉献》(1747);长笛奏鸣曲;三重奏鸣曲

键盘乐:

d小调《半音幻想曲与赋格》(约1720);《平均律钢琴曲集》,“48”(1722、1742);6首英国组曲(约1724);6首法国组曲(约1724);6首古组曲(1731);意大利协奏曲(1735);法国序曲(1735);《戈尔德堡变奏曲》(1741);《赋格的艺术》(约1745);创意曲、组曲、舞曲、托卡塔、赋格曲、随想曲

管风琴曲:

600余首众赞歌前奏曲;协奏曲、前奏曲、赋格曲、托卡塔、幻想曲、奏鸣曲

巴赫是巴洛克时期伟大的音乐文化创造大师。他的创作包括了这个时期的几乎所有音乐体裁,很多作品成为同类作品的典范。他完美、娴熟地驾驭了各种复调手法,致使延续了几个世纪的复调音乐达到了最后的高峰。同时,巴赫是位出色的旋律大师,他创作的旋律器乐化风格明显,个性鲜明而简练。他将高度的复调思维与新颖生动的主调手法并用,是音乐史上继往开来的关键人物之一。

欣赏巴赫的音乐,注意体会三点:1. 德国民族所经历的痛苦、磨难和对幸福、理想的希望与向往;2. 宗教的虔诚信仰;3. 深刻的内心情感和哲理性思考。

《F大调勃兰登堡第二协奏曲》(BWV 1047 No.2)

《勃兰登堡协奏曲》是巴赫应勃兰登堡的一位侯爵之约而写,该曲也因此而得名。《勃兰登堡协奏曲》体现了欧洲许多国家流行的“大协奏曲”精神,即用两组乐器相互竞争,一组激发另一组音响想象的驰骋。巴赫在每一首协奏曲中采用不同的独奏乐器组合,并将六首协奏曲合并成套。《勃兰登堡协奏曲》是巴赫管弦乐名曲的典范之作,也是欧洲管弦乐史上的重要里程碑之一。

《F大调勃兰登堡第二协奏曲》长期受到了人们的喜爱,辉煌的小号声部成为其标志性特点。在很多地方,小号的音区超过了长笛,产生

了非常新奇的效果。

独奏组由小号、长笛、双簧管和小提琴组成，都使用高音区。伴奏组包括第一小提琴、第二小提琴、中提琴和低音提琴，通奏低音由大提琴和羽管键琴演奏。配器上两个外声部被强调，而中间声部较薄弱，这正是巴洛克音乐的重要特点。

第一乐章，坚定的快板，辉煌而具有兴高采烈的特性。全体乐队与独奏组的交替以鲜明的明暗区域，勾画出整个乐章清晰、简练的轮廓。乐曲开始即呈现出雄浑的气概，主题旋律进行活跃有力，这个舞蹈性动机几乎贯穿整个乐章。



第二乐章，行板，音调清澈纯净——这是独奏小提琴、双簧管、长笛之间在进行的深情对话。抒情的卜农式对答中，各乐器依次进入主题。整个行板乐章充满了巴洛克时期高尚动人的情感。



第三乐章，快板。这是一首4声部赋格曲，小号、双簧管、小提琴和长笛精巧地轮流进入一个活泼的主题。



紧凑的对位旋律，大量的声部交叉，活泼的独奏乐器加上大乐队轻盈的支持，《第二协奏曲》以一个民间节日狂欢的场面作为了结尾。

《b小调弥撒曲》(BWV 232)

1733年，巴赫因不满于他在托玛斯教会学校的工作，希望得到萨克森选侯弗列德里希·奥古斯特三世的宫廷作曲家职位，需要送一部作品作为进门之阶。因为选侯是天主教徒，信奉新教的巴赫只好采用“弥撒”这种天主教仪式音乐的体裁。这部作品，当时只完成了头两部分，其余的部分经一再修改，直至1747年左右才定稿，巴赫自己并未听到过完整的演出。《b小调弥撒曲》被认为是同类音乐中最深刻、最壮观、最杰出的范例之一。它包括传统的《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《至圣经》、《羔羊经》五个部分，共24首分曲。其中渗透着新教的改革精神和人道主义思想。那种对和平的祈求，对安宁美好的生活的向往和对人世间的忧虑、苦难的感人肺腑的同情，激起长期处于分裂状态、战祸连年、饥寒交迫的德意志人民强烈的共鸣，其意义远远超过了一般宗教仪式音乐。《b小调弥撒曲》艺术上最大的特点是多声部复调手法无比精致、多变的使用，起伏交错的音流表达出群众性情感的壮阔。为了突出生活气息，巴赫大胆地采用了一些世俗歌曲、舞曲的音调，并采用歌剧的结构形式和大型管弦乐队。这些，决定了它不可能用于教堂仪式，实际上却是一部音乐会的作品。

《b小调弥撒曲》是一首具有庄严、虔诚性质的宗教合唱曲。它在总体上表现了一种崇高、肃穆的思想境界。《荣耀经》第1曲《荣耀归于在天的上帝》，D大调五声部合唱，第一和第二女高音，女中音，男高音以及男低音。音乐辉煌壮观，乐队与合唱以严格的对位组织在一起，使用了三支音色光彩明亮的小号。乐曲以流畅的旋律开始，三拍子的节奏富于活力。各声部在此基础上稳步叠加，力度逐渐增强，形成宏伟而雄壮的心声。

歌词内容是：“光荣归于至高的上帝，让和平属于人世间有良好愿望的人们。”



在这首弥撒曲中，巴赫为女中音作的咏叹调的写法很有特点，歌中唱道：“你，坐在上帝右手的一位，怜悯我们。”这首咏叹调是第九段，也是荣耀经的一部分。次高音双簧管的声音与独唱的声音形成对比。其中，关键词“怜悯”奠定了音乐的基本情感，女中音深沉的共鸣和双簧管哀婉的音色极妙地烘托了这种恳求的情绪。



这首咏叹调为b小调，从容的6/8拍，声乐旋律华丽且饱含情感。第一部分之后还有另外两部分，一部分为升f小调，一部分为D大调。然后以开始的乐句作为结尾。

《马太受难曲》(BWV 244) 第1曲(大合唱)

《马太受难曲》取材于《新约圣经》马太福音书第26、27两章的故事。它的歌词由三部分组成：第一，圣经的原文，它担负叙述整个事件过程的任务。其中有以第三人称的福音史家（男高



莱比锡圣托马斯教堂与托马斯学校。雕刻画（约1735年），作者J. G. 施莱伯。巴赫晚年的主要工作是为教堂，特别是为圣托马斯教堂提供音乐。在他到来时，他演出的首世作品其中之一是《约翰受难曲》，几年之后，在1727年，他又写了《马太受难曲》。

音)的叙述,也有以第一人称出现的故事中的角色,如耶稣、犹大、彼得、彼拉多以及群众等;第二,巴赫友人皮堪达尔创作的诗词,它以旁观者的身份抒发着对眼前发生的事件的种种感触;第三,历代流传下来的新教圣咏的原词,是虔诚信徒们的感叹和呼声。巴赫调动了一切音乐手段描绘耶稣一生中最悲惨的经历:受难前最后几天所遭遇的苦难、屈辱和死亡。它虽然只有几天,却是最震撼人心的时刻。《马太受难曲》共有78曲,分两部分。第一部分从最后的晚餐到被捕前,经文是马太福音26章1~56节。第二部分是耶稣被捕到钉十字架,经文是马太福音26章57节到27章终结。

歌词中文译意:

来吧,姐妹们,分担我的忧伤,看啦,谁?那个新郎!看他!如何?
就像羔羊!

来吧,姐妹们,分担我的忧伤,看啦,什么?看他的坚韧!看哪!
在哪里?在我们的罪之上。看他带来爱和恩泽,他亲自背负木十字架。

《马太受难曲》共有16个场面:

第一部分:1. 序幕;2. 阴谋;3. 在伯大尼受膏;4. 犹大;5. 最后的晚餐;6. 橄榄山;7. 客西马尼国的祷告;8. 出卖。

第二部分:9. 序幕;10. 议会受审;11. 彼得三次不认主;12. 犹大之死;13. 彼拉多审问;14. 骷髅地;15. 三点钟;16. 埋葬。



乔治·弗里德里克·亨德尔

二、乔治·弗里德里克·亨德尔

巴洛克时代的另一位伟大作曲家乔治·弗里德里克·亨德尔(George Frideric Handel, 公元1685~1759年),出生于德国的哈雷,誕生日早于约翰·塞巴斯蒂安·巴赫约四周,两人家庭的宗教信仰与社会背景相同。但是,巴赫一直活动在德国中部,并按照符合他成长背景的传统方式不断作曲;

而亨德尔游历广泛，并且在远离祖国的异国他乡获得事业上的成就。他的音乐也反映了他世界性的生活阅历和更广泛的人众趣味。

亨德尔1685年出生于哈雷的萨克森城。他的父亲是一位理发师兼外科医生，他不赞成亨德尔学习音乐，只希望儿子进入一种风险较小、更受尊敬的行业。父亲希望亨德尔去学法律。在幼年时，亨德尔不得不偷偷地学习音乐，据说他曾秘密地把一架古钢琴搬进阁楼里，因为在那里练琴可以使人听不到。有一次，父亲带着亨德尔访问魏森费尔斯宫廷（父亲是这个宫廷的外科医生），公爵听了亨德尔的管风琴演奏后，为亨德尔闪烁出的艺术火花所感动，于是极力建议他父亲让孩子去学音乐。这样一来，亨德尔就成为路德教学管风琴师察豪（Friedrich Wilhelm Zachow，公元1663~1712年）的学生。在察豪的指导下，亨德尔在作曲和演奏上（除了键盘乐器，还有小提琴）进步很快。17岁时，亨德尔进了哈雷大学法律系，同时担任了加尔文教堂临时管风琴师的职务。

乔治·弗里德里克·亨德尔的生平年表

1685年	2月23日出生于德国哈雷
1694年	在哈雷圣母教堂的察豪门下学习管风琴
1702年	在哈雷大学学习，在加尔文人教堂任管风琴师
1703年	任汉堡歌剧院管弦乐队小提琴手和羽管键琴演奏员
1705年	他的歌剧《阿尔米拉》在汉堡首演
1706~1709年	在意大利佛罗伦萨、罗马和威尼斯，与斯卡拉蒂和科雷利交往，创作了一些清唱剧、歌剧和许多康塔塔
1710年	任汉诺威选侯的乐长，首次访问伦敦
1711年	为伦敦创作了歌剧《里纳尔多》，旅居汉诺威
1712年	定居伦敦
1717年	创作了《水上音乐》，在伦敦不远处的卡农斯宫任伯爵钱多斯（后成为公爵）的音乐总监
1718年	创作清唱剧《阿西斯与加拉蒂亚》
1719年	作为皇家音乐学园的音乐总监，为聘请歌唱演员访问德国
1723年	担任皇家小礼拜堂作曲家
1724年	完成歌剧《朱利叶斯·恺撒》

1726年	入英国籍
1727年	为乔治二世加冕与赞美歌, 包括《牧师扎多克》
1729年	第一所皇家音乐剧院倒闭后建立了第二所皇家音乐剧院, 去意大利聘请歌唱演员
1733年	完成第一首管风琴协奏曲
1735年	在伦敦完成第一组大斋节清唱剧。完成歌剧《阿尔辛那》
1737年	亨德尔的歌剧团解散(它的对手——贵族歌剧团亦倒闭); 亨德尔染病
1739年	完成清唱剧《扫罗》和《以色列人在埃及》, 创作了作品第6号12首大协奏曲
1742年	完成清唱剧《弥赛亚》(都柏林)
1752年	清唱剧《耶大塔》问世; 视力衰退导致两年后双目失明
1759年	4月13日逝世于伦敦

乔治·弗里德里克·亨德尔的作品

歌剧:

《阿尔米拉》(1705), 《里纳尔多》(1717), 《朱利叶斯·恺撒》(1724), 《罗德林达》(1725), 《奥兰多》(1732)《阿廖丹特》(1735), 《阿尔辛那》(1735), 《赛尔斯》(1738)等40余部

清唱剧:

《阿西斯与加拉蒂亚》(1718), 《阿塔里亚》(1733), 《亚历山大节》(1736), 《扫罗》(1739), 《以色列人在埃及》(1739), 《弥赛亚》(1742), 《参孙》(1743), 《赛墨勒》(1744), 《伯沙撒王》(1745), 《犹太·马加比》(1747), 《所罗门》(1749), 《耶大塔》(1752)等30余首

其他宗教声乐:

11首《钱多斯赞美歌》; 4首《加冕赞美歌》; 《乌得勒支感恩赞与喜乐经》(1713); 拉丁教堂音乐《天主如此说》(1707)

世俗声乐:

100余首意大利风格康塔塔, 三重唱, 二重唱, 歌曲

管弦乐:

《水上音乐》(1717); 6首《大协奏曲》, Op.3(1734); 12首《大协奏曲》, Op.6(1740); 皇室音乐(1749); 管风琴协奏曲; 组曲, 序曲, 舞曲乐章

室内乐:

三重奏鸣曲; 竖笛奏鸣曲; 长笛奏鸣曲; 双簧管奏鸣曲; 小提琴奏鸣曲

清唱剧《弥赛亚》

1741年，亨德尔应邀去都柏林为慈善事业举办的音乐会写两部新作品：一部被他称作“宗教清唱剧”的《弥赛亚》，另一部是根据弥尔顿的诗歌谱写的《参孙》。11月亨德尔到达那里并举行了两场音乐会，获得巨大成功。其高潮是在1742年2月13日《弥赛亚》的第一次演出，剧院座无虚席。为了容纳更多的人入场，剧场要求女士们不得穿藤圈撑起的裙子，男士们不得佩剑。一位记者曾写道：“对那怀着钦佩心情的挤满剧场的听众来说，找不到词语来表达这部作品所提供给人人们的愉悦。最崇高，最庄严和最动人的词句的宏伟、壮丽和婉转，使陶醉的心灵和耳朵感到万分激动和痴迷。”

《弥赛亚》不仅已经成为亨德尔作品中最著名、最受人喜爱的作品，而且已成为英语世界中最著名、最受喜爱的合唱作品。亨德尔在1741年夏季创作这部作品的六个星期里，正是他灵感最旺盛的巅峰时期。他从朋友查尔斯·詹农斯所整理的人们所熟悉的《圣经》词句发现了新的刺激，这不仅使他回想起了祖国德国的受难曲音乐，而且想起了他曾为意大利诗歌谱写的优美旋律（有些合唱使用了他以前为意大利语爱情二重唱谱写的音乐）以及他通过珀赛尔从英国传统中继承的宏伟的合唱效果。《弥赛亚》也充分呈现了亨德尔的戏剧感，如在宣告基督降生的音乐（有远处的小号演奏，犹如天使组成的唱诗班的效果）和在受难音乐的戏剧效果中，尤其是在那一段最著名的唱段“哈里路亚”中所表现出的庄严、伟大。对此，亨德尔曾说，在写这段音乐时，他看到了“坐在宝座上的伟大上帝和随从他的所有天使”。^①



亨德尔大理石雕像。1738年雕塑家路易-弗朗索瓦·普比利亚克受托为沃克斯霍尔公园所作（伦敦维多利亚和艾伯特博物馆藏）

① [英]斯坦利·萨迪等主编，孟宪福主译，《剑桥插图音乐指南》，第187页，山东画报出版社2008年版。

《弥赛亚》共包括 55 首声乐、合唱作品，分为三大幕。第一幕《预言与降生》包括自序曲到第 21 曲，讲述圣婴诞生准备拯救世界的故事；第二幕《受难与赎罪》包括自第 22 曲到第 44 曲，主要讲述基督战胜罪恶的故事；第三幕《复活与未来的光荣》包括第 45 曲到第 53 曲和尾声，主要讲述复活与永生的故事。



亨德尔的歌剧《弗拉维奥》中的一个舞台场景。图中画的是剧中人贝伦斯塔特（右）、赛内西诺（左）和库佐尼。雕刻画的作者是 J. 范德尔班克。

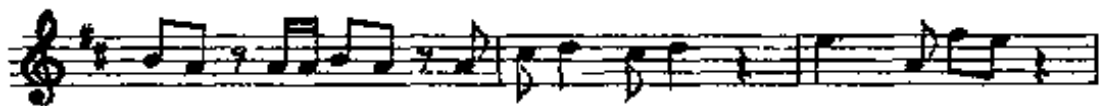
合唱曲《哈利路亚》是第二幕最后一曲，即第 44 曲，这首合唱曲是亨德尔的最著名作品。充满活力和欢呼气氛的合唱风格，在乐曲开头反复强调的“哈利路亚”中充分展现出来。一个新的乐思导入了歌词“赞美上帝无限权威的统治”，并被处理成与高呼的“哈利路亚”的对位。这段音乐结束于主调 D 大调，然后一段较平静的和声的合唱（“这个世界的王国……”）开始了，但它的平静保持不久，接着是为歌词“他将永远永远地统治下去”谱写的赋格。但是亨德尔很少让赋格在欢腾的或戏剧性的乐段中继续下去，在这里，作曲家让上边的声部逐步沿音阶上行，保持着每个音的时值，同下边的声部捶击般地连续唱出“永远永远，哈利路亚”。所有这些材料被一起用来提供一个高潮并随着乐队中的小号开始愈来愈突出，对信仰的肯定由此表现得极为彻底。

歌曲的歌词是：

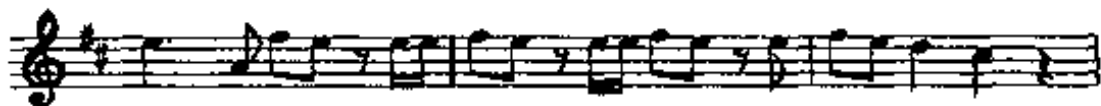
哈利路亚！哈利路亚！
 赞美上帝无限权威的统治，
 这个世界的王国已成为
 我们上帝的王国。
 也是他的基督的，
 他将永远永远统治下去，
 王中之王，主中之主，
 他将永远、永远统治下去，
 哈利路亚！哈利路亚！



哈 利 路 亚， 哈 利 路 亚， 哈 利



路 亚， 哈 利 路 亚， 哈 利 路 亚， 哈 利 路 亚，



哈 利 路 亚， 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚， 哈 利 路 亚。

《水上音乐》(器乐)

《水上音乐》是亨德尔1717年在英国伦敦完成的作品。

早在几年前的1712年秋，亨德尔在德国获准请“一段适当长的时间”的假期之后，他又到了英国伦敦。从此他就留在伦敦度过了他的后半生。在伦敦，他住在著名的艺术赞助人——勋爵伯灵顿的家中，在那里，他结识了许多伦敦第一流的文学家，同时又写了四部歌剧。为了立足于英国的宫廷，亨德尔创作了在圣保罗大教堂上演的庆祝《乌得勒支和平条约》而演出的《感恩赞与喜乐经》和庆祝英国女王安娜生日的颂

歌。为此，女王奖给了他丰富的薪俸。然而不久，女王去世。德国汉诺威的选侯——亨德尔的雇主——按法定王位继承人来到伦敦成为英国的新国王即乔治一世。而因过去长期超假而失信于汉诺威的选侯（英国新国王即乔治一世）的亨德尔，他已感到处境的尴尬。据说，亨德尔是通过在一次水上宴会上为乔治一世安排一首小夜曲来求得乔治恢复对他的宠爱的。

《水上音乐》是亨德尔为乔治 1717 年伦敦举行的宫廷水上宴会谱写的音乐，是人们最喜爱的作品之一。这首《水上音乐》，后世的人们是这样推测的：在《水上音乐》中，F 大调用在皇家大型游艇驶向上游时，G 大调用于国王宴饮，而 D 大调嘹亮的小号则用于国王顺水而下回到威斯敏斯特的航途中。

《水上音乐》实际上是由多个小曲组成的一种组曲——古组曲。这种巴洛克时代的典型组曲，各曲之间的联系相当松散，并没有严格的整体构思。《水上音乐》实际上是严格意义上的无标题音乐，切不可把“水上”二字看作是此乐曲的标题而加以理解。就音乐形象而言，《水上音乐》体现出一种雍容华贵的巴洛克风格。

以下是《水上音乐》部分章段的音乐主题：

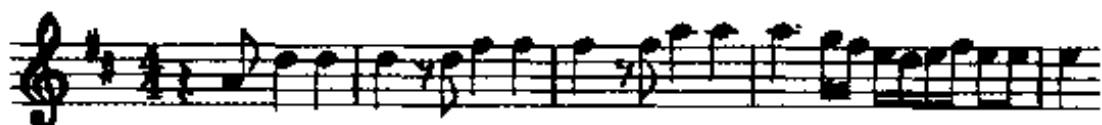
① 急板 2'09"，辉煌的乐章，复三部曲结构



② 行板 3'23"，深情而甜美，简明的单二部曲式



③ 快板 2'03"



④ 号角舞曲 4'03", 复三部曲式



⑤ 慢板——快板 3'40"



在这个华丽而庄严的主题结束在属和弦之后，引出了快速的赋格曲。这种在华丽的慢板之后引出赋格曲的做法，是巴洛克时代法国序曲的典型样式。赋格曲先由独奏小提琴Ⅰ奏出，独奏Ⅱ接奏答题，经过一个插段之后，是大管和贝司奏出主题的第三次呈示；完成三声部赋格呈示部之后，是中间段的展开发展，先后在d小调，a小调；然后在C大调引出主题再现，再回到主调。尾声中又有一次主题陈述。

⑥ 快板——行板 8'02"



巴洛克时期音乐试听之二

1. 巴赫 D 大调第五勃兰登堡协奏曲第 3 乐章 快板
2. 巴赫 4 台钢琴协奏曲 (BWV 1065) 第 1 乐章 快板
3. 巴赫 4 台钢琴协奏曲第 2 乐章 广板
4. 巴赫 4 台钢琴协奏曲第 3 乐章 快板
5. 巴赫《约翰受难曲》(BWV 245) 第 7 曲咏叹调 (女中音)

歌词中文译意:

我的罪恶缠身,为了解放我,我的救主被缚。为了治愈罪恶深重的我,他让自己受伤。

在西方受难节上,在教堂中咏唱受难曲已有几百年的传统。受难曲包括大合唱、众赞歌、咏叹调、宣叙调等。巴赫于 1722~1723 年冬季于莱比锡写作了这部《约翰受难曲》(BWV 245)。1724 年在受难节中于莱比锡大教堂演唱了这部受难曲。巴赫所作的《约翰受难曲》大大地丰富了传统宗教形式并且高度戏剧化,把《约翰福音》中所记载的耶稣受难的情节与体现出的哲理精神,都用音乐表达了出来。全部歌词引用《约翰福音》第 18 章和第 19 章所记载耶稣受难的情节,但其中少量地插入了一些《马太福音》的句词和其他诗句。

6. 亨德尔《F 大调第四管风琴协奏曲》第 1 乐章

7. 亨德尔清唱剧《阿西斯加与加拉蒂亚》中的《爱情在她眼中闪耀》

戏剧背景:

《阿西斯与加拉蒂亚》第一幕内容,是牧羊人阿西斯与神女加拉蒂亚充满诗意的田园爱情;第二幕是巨人波吕裴摩斯的侵扰和他杀死了阿西斯。《爱情在她眼中闪耀》是阿西斯在第一幕中唱的一首歌。

歌中唱道:

爱情在她的眼中闪耀,
放射出令人陶醉欲死的眼光;
爱情在她双唇上游荡,

从她的气息中潺潺流出！
爱情在她的胸上喘息，
洋溢着柔和的欲望；
无可挑剔的优美，无可挑剔的魅力，
让胸中燃起烈火
爱情在她的眼中……

巴赫作品影视片欣赏

宗教康塔塔《异教徒的赎罪者》(BWV 61) (维也纳现场音乐会)
《D大调圣母颂》(BWV 243) (维也纳现场音乐会)

本章思考练习题

1. 了解与熟悉约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的主要生平和重要作品
2. 了解与熟悉亨德尔的主要生平和重要作品
3. 在参考相应读物、媒体的基础上，根据亨德尔与约翰·塞巴斯蒂安·巴赫不同的生活经历，再根据你所熟悉的两位大师的宗教音乐作品，试比较他们各自宗教艺术风格的相异点和相同点



第6章

金翅雀唱醒了欧洲的黎明

——巴洛克时期的西方音乐（三）

- 安东尼奥·维瓦尔迪
- 焦瓦尼·巴迪斯塔·吕利
- 亚历山德罗·斯卡拉蒂
- 多梅尼科·斯卡拉蒂

在巴洛克时代，最著名的协奏曲作曲家是托雷利、阿尔坎杰洛·科雷利和安东尼奥·维瓦尔迪三人。

作曲家托雷利是彼得罗尼奥大教堂的乐师，是协奏曲的创始人之一，也是独奏协奏曲的积极倡导者。在他的作品中，每首的结构一般为“快——慢——快”三个乐章层次。其中，快板乐章最具典型性：采用赋格风格，由乐队全奏利都奈罗^①开始，接着是独奏乐器的插段，然后乐队全奏利都奈罗。独奏与乐队如此交换数次，最后乐队在上调上全奏最开始的利都奈罗。整个过程就像后来的回旋曲。托雷利在快板乐章中采用相同音乐材料进行调性变化对比的原则，成为当时大协奏曲的典型模式。

科雷利也是大协奏曲的开创者之一。他为大协奏曲创作提供了该形式的最早的范例，采用了独奏与全奏的对比原则，实际上是奏鸣曲，只是乐队分为多乐器的组合（协奏部）及少量乐器的组合（主奏部）进行对比。在科雷利的观念中，大协奏曲就是有主奏部与协奏部的奏鸣曲。



安东尼奥·维瓦尔迪的天赋中有几分才华，也有几分固执。他给协奏曲带来了新的风格、新的活力，对乐器音色的运用带来新的意识。他创意的新鲜与清澈，使他的协奏曲具有无限的吸引力和感染力。很多作曲家模仿学习过他的协奏曲，其中也包括伟大的作曲家巴赫。

① 大协奏曲所使用的曲式为利都奈罗体 (ritornello form)。利都奈罗在意大利语中为“小返回”之意。在音乐中主要用于巴洛克时代的协奏曲，特别是大协奏曲中的首乐章，也常用于末乐章。上述乐章是由主奏部与协奏部交替出现组成。主奏部每次出现变化较大，而协奏部每次所用的材料都源自开始时的主题材料。因为在每次主奏部插入后，又回到用同一材料构成的协奏部。屡次返回，所以协奏部称“利都奈罗”，因此这一乐章的曲式亦称为利都奈罗体。

一、安东尼奥·维瓦尔迪

人们这样认为，科雷利发展了巴洛克晚期协奏曲的守旧风格，安东尼奥·维瓦尔迪则发展了协奏曲的进步风格。

安东尼奥·维瓦尔迪（Antonio Vivaldi，公元1678~1741年）是巴洛克时期意大利杰出的作曲家。他出身音乐之家，父亲是威尼斯圣马克大教堂的小提琴手。遵从父命，维瓦尔迪最初从事神职，他只做了几个月牧师就经常以胸部不舒服而中途离开弥撒祭坛，不久干脆就以此为借口辞去了神父的职位，专事音乐。

维瓦尔迪一生创作了大量的协奏曲，现保留下来的就有500首，据说约100多首已经失传。维瓦尔迪的协奏曲大多是小提琴协奏曲，有少



《亚特兰大和希波墨涅斯》，意大利巴洛克画家古伊都·列尼约1618年的油画作品（马德里博物馆收藏）

美丽的亚特兰大是众人追慕的对象，求婚者必须和她赛跑，赢者成为她的丈夫，输者则将受到死亡的惩罚。面对这个残酷的求婚考验，追求者仍然络绎不绝，然而，他们的下场都是死亡。聪明的希波墨涅斯在参加这场壮烈的比赛时带了三个诱人的苹果。在比赛的关键时刻，他抛向亚特兰大，分散她的注意力，最终赢得比赛和爱情。这幅画表现的就是比赛进行到关键时刻，希波墨涅斯向亚特兰大抛第二个苹果时的情景。生与死的判决就在亚特兰大捡拾苹果的一瞬间得到答案，而竞赛本身的性质蕴含了人生的哲理：敌对与统一在激烈的动态中相互转化。列尼作品的特点是灿烂的色彩和富有韵律的动感。

量的大提琴、长笛、短笛和曼陀林协奏曲，另外还创作了大约40多部歌剧。

维瓦尔迪曾受过修士教育并在1703年被任命为牧师，不过，由于健康的原因他很快被允许免除吟诵弥撒经文的工作。与此同时，他已成为一位技术娴熟的小提琴乐师，并有时被委托到圣马克大教堂就在他担任圣

职的1703年，他得到了有生以来的第一个音乐职务，当了威尼斯的孤儿院之一的仁爱医院的小提琴教师。这一机构是威尼斯出名的机构，它收容失去父母、被遗弃或穷困的女孩，并对她们施以教育。如果她们表现出音乐的天赋，就会被特别加以培养。其中，仁爱管弦乐队以其精湛技巧而著名。维瓦尔迪在仁爱医院从事音乐工作15年，在这段工作期间，他为仁爱医院的女孩们写了许多协奏曲和一些教堂音乐。他的作品使用乐器范围之广，反映了仁爱医院女孩们的演奏技能。在意大利和国外，维瓦尔迪的声誉很高。他出版了他的协奏曲，并曾接受委托，为德累斯顿宫廷演出写作协奏曲。

由于维瓦尔迪的父亲后来陷入了歌剧院的管理业务，正是这一关系，维瓦尔迪也被领进了歌剧世界——歌剧作曲和歌剧的管理。他从1713年开始写歌剧，所写的歌剧超过了45部，有几部是为在威尼斯的演出写的，但多数是为意大利北方其他城市以及罗马和布拉格的演出而写的。这使他常常出外旅行并长时间地离开威尼斯。在离开威尼斯期间，他仍与仁爱医院保持着联系，甚至通过邮递把所写的协奏曲寄给仁爱医院。1740年他又做了一次旅行，地点是奥地利维也纳，因为曾与他一起生活过的女歌手安娜·吉罗德不久前也到了那里。1741年夏，他在贫困之中逝世于维也纳。

据说，很少有人对他的死表示哀悼，即使在威尼斯也是如此。他一直是一个难以共处的人，虚荣而又贪婪——但是他在音乐史上却留下了深刻的烙印。

安东尼奥·维瓦尔迪的作品

协奏曲：

约230首小提琴协奏曲，约70首乐队协奏曲，约80首双协奏曲和三重协奏曲——《和谐的灵感》，Op.3（1712）；《异乎寻常》，Op.4（约1713）；《和谐与创意的试验》，Op.8（约1725）（“四季”）；大管、大提琴、双簧管、长笛等协奏曲约100首。共约500首

歌剧：

《奥兰多装疯》（1714），《朱斯蒂诺》（1724），《格里塞尔达》（1735）等超过45部

宗教合唱音乐:

清唱剧3部——《胜利的犹太》(1716); 弥撒乐章——《荣耀经》; 诗篇配曲; 经文歌。

室内乐:

《忠诚的牧羊人》Op.13(约1737, 5件乐器加通奏低音的奏鸣曲) 小提琴奏鸣曲, 大提琴奏鸣曲; 三重奏鸣曲; 室内协奏曲。

世俗声乐:

约40首独唱康塔塔

维瓦尔迪在他的协奏曲中, 继承了“快—慢—快”三乐章及利都奈罗体形式, 但他的利都奈罗体使用得非常精致, 常常包含几个主题或动机, 这些主题或动机都可单独使用。而且由于它们强烈的节奏感和动听的旋律, 在再现时很易辨认。维瓦尔迪协奏曲的独奏部分技巧性很强, 末乐章用轻快的舞曲形式或与首乐章相同的利都奈罗体。这种形式既可

使用小号、短笛、双簧管等作为独奏乐器, 也可以将主题反复出现在不同的调上, 间以插部材料的形式用于不使用独奏乐器的乐队部分。

维瓦尔迪写了许多标题协奏曲, 例如《夜》(*La notte*) (大管协奏曲), 给人以黑暗和不祥的印象; 又如《金翅雀》(*Il gardellino*) (长笛协奏曲), 具有鸟鸣的效果; 又比如《海上风景》(*Le tempesta di mare*)。

在音乐中表现更为模糊含义的作品有《猜疑》(*Il sospetto*)。这类协奏曲中最著名的是《四季组曲》(*The Four Seasons*), 维瓦尔迪把它们收录在1725年前后出版的一部作品集并作为其第8号作品,



《克莱福兰公爵夫人芭芭拉·维丽尔斯》, 荷兰画家彼得·莱利爵士1665年绘。

艳丽、性感、迷人的克莱福兰公爵夫人是好色的查理二世最宠爱的情人, 受宠的时间比宫中其他美女都长。画家用暖色的调子来突出公爵夫人的丰润。橘红色的长裙开口极低, 闪亮的缎面, 细腻的肌肤, 渲染出一种致命的诱惑力。

还给它们加上了一个奇思妙想的标题《和谐与创意的试验》(*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*)。《四季组曲》比其他作品走得更远,因为它们表现了与四个季节有关的特定现象——春季的鸟鸣、夏季的大雷雨、秋季的收割、冬季的寒冷与滑雪。然而,它协奏曲形式的基础保持不变,因为维瓦尔迪是在独奏部分中(《四季组曲》是小提琴协奏曲)述说他的故事的。维瓦尔迪在他出版的协奏曲集中附有一组14行诗,并用它概述了协奏曲描写的事件。

维瓦尔迪的创作与前人不同的是,他的乐思更自然,形式结构的轮廓更清楚,和声更大胆,织体更多样,节奏更丰富、更有推动力。更重要的是,维瓦尔迪增强了独奏与合奏之间戏剧性对比的紧张程度,赋予独奏乐器以更多的个性,让独奏乐器作为一个占主导地位的音乐形象与乐队相比较。维瓦尔迪创作中完整的富有动力性的音乐逻辑、从不同乐器组合中获得的丰富多样的音色变化、独奏乐器与乐队的戏剧性对比及主次关系、标题性的音乐形象及简明的音乐形式,都被许多作曲家继承,成为后世古典主义交响乐的先导。

《d小调大协奏曲》(作品第3号《和谐的灵感》)

《d小调大协奏曲》是为两把小提琴、一把大提琴和弦乐队而作,是12首一组的作品中的第11首。该曲充分地表现出维瓦尔迪音乐的风格特征。维瓦尔迪给这组作品加了一个奇异的名字,叫做“和谐的灵感”。

《d小调大协奏曲》以一个快板引子开始,这个引子以三个独奏声部和低音声部演奏的琶音音型为基础;然后全体乐队演奏了三小节的慢板引出了第一乐章:快板,赋格。大提琴声部奏出主题,这个主题节奏鲜明,表现了维瓦尔迪最欢快的情绪。



第一部分由独奏组演奏,全体弦乐组伴奏;然后由独奏组单独演奏。由于独奏组和伴奏组都是弦乐,所以作曲家不能只依赖音色的对比。他用力度和节奏的变化、回声效果及灵巧地运用高低音区获得对比。

第二乐章，广板与跳弓。本乐章是依据意大利古典乐派的传统写成的歌唱性的乐章。新颖的节拍和附点节奏具有西西里舞曲的特点。所谓西西里舞曲，发源于西西里岛，在巴洛克时期深受人们的喜爱，通常是中速并有抒情的旋律和流动的分解和弦伴奏。西西里舞曲大多用来表现优美的田园风格。在这个乐章中，独奏小提琴与第一小提琴声部齐奏，引出了旋律。这个旋律在富有表情的和声伴奏下展开，形成起伏的曲线。在这个乐章的一些段落中，可以发现这首大协奏曲更接近于独奏协奏曲。



第三乐章是终曲，快板乐章，由独奏组开始。它在分量上与第一乐章相当，使这个作品的结构趋于完整。这个乐章生动地再现了18世纪社会的热闹喧腾。两把独奏小提琴以意大利歌剧的甜美方式奏出的三度经过句，明暗区域迅速转换的阶梯式力度，明晰的对位，音乐的连续运动与向前的动力都表现出维瓦尔迪的创造性精神。



维瓦尔迪的音乐产生于一种崇高的传统，他的生气蓬勃的音乐思想体现出一种超前意识。他的作品对巴赫产生过很大的影响。巴赫曾深入地学习他的作品，至少改编过10首维瓦尔迪的协奏曲。

二、焦瓦尼·巴迪斯塔·吕利

焦瓦尼·巴迪斯塔·吕利 (Jean Baptiste Lully, 公元1632~1687年), 法籍意大利作曲家, 传统法国歌剧的创始人。他的父亲是佛罗伦萨的一个磨坊主。吕利1646年到了巴黎, 初在宫廷中当童仆, 侍奉一位贵族。

凭借他的天才与勤奋，不久他即成为技术娴熟的小提琴、吉他、羽管键琴演奏者和舞蹈演员。也正是由于他的才能，他认识了法国国王路易十四，从此，深受王室重用，后来成为宠臣。他先后出任宫廷器乐作曲家（1653）、皇室小管弦乐队指挥（1656）、舞剧作曲家（1657）、皇室音乐联合总监之一兼室内乐作曲家（1661）、皇室音乐指挥（1662）。10年后，获得歌剧演出的专



集瓦尼·巴迪斯塔·吕利



吕利的歌剧《法厄同》中的一个场景。此剧1683年在凡尔赛首演。贝雷因钢笔画（巴黎歌剧院图书馆藏）

有权，他的个人地位高度巩固。吕利成为了大权独揽的宫廷音乐官僚。有人说，他在音乐上的独裁与国王在政治上的独裁一模一样。

吕利的歌剧大多是神话题材，充满了对国王的奉承迎合和对法国的颂赞。剧中穿插有宫廷时尚的爱情情节，也有高雅的骑士风度，并且大量使用芭蕾舞。吕利的歌剧重视舞台的装饰和造型，追求华美和娱乐性。

但是，在音乐方面，吕利注重剧词，尽力发挥法国语言的音色变化、抑扬顿挫的风格和特点。因此，他的歌剧跟意大利歌剧那种重视发挥音乐的旋律美和音乐美的风格迥然不同。吕利学习了意大利宣叙调的经验，结合法语的朗诵特点，创造了某些在节奏上能配合法语语言的华丽的宣叙调。吕利的宣叙调不断地变换节拍。在17世纪60年代末70年代初，他与著名的剧作家莫里哀合作，创作了一些芭蕾舞喜剧。他也与其他一些杰出的作曲家合作，专心致力于古典悲剧的创作。所有这些作品与意大利同类作品比起来，音乐似乎受到语言节奏的元音读音的限制。吕利的目的，是要让新的法国歌剧形式既适应法国人的趣味又适应他自己的才能的发挥。

他奠定的这种传统在他去世后还延续了很久，并在两百多年甚至更长的时间内继续对各种类型的法国歌剧产生着影响。可见，吕利确实创造了一种新的法国戏剧音乐风格。

此外，因为芭蕾舞在吕利的歌剧中占有重要地位，他的大量芭蕾舞音乐后来被广泛改编为独立的器乐组曲，许多作曲家也效法写了这类舞蹈音乐的组曲。吕利歌剧中的合唱也占重要地位。

吕利在皇家小礼拜堂内从未担任过音乐职务，但却写了一定数量的教堂音乐，特别是一些典礼性的经文歌。在这些经文歌中，他赞美路易十四的伟大就如同赞美上帝的伟大一样。在他的歌剧中，他处处从英雄人物身上暗示了路易十四身上的美德。

吕利在社会地位上攀升的处心积虑，大于他在艺术创造上的呕心沥血。

三、亚历山德罗·斯卡拉蒂

亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti，公元1660~1725年）是意大利那波利歌剧的代表作曲家。他一共写了



亚历山德罗·斯卡拉蒂

115部歌剧（现存50部），反映了那波利歌剧的演变。^①斯卡拉蒂非常重视发挥音乐在歌剧中的抒情作用。

亚历山德罗·斯卡拉蒂是巴洛克时期多产的作曲家之一。1660年他出生于巴勒莫，童年时即去罗马。亚历山德罗·斯卡拉蒂的第一部歌剧在罗马上演时，他还不到20岁。1684年，据说是由于家庭丑闻，他移居到那波利，在那里成为该地总督乐队的乐长。在那波利18年，他勤奋地谱写歌剧、康塔塔、清唱剧及其他作品。1702年他离开那波利去罗马和威尼斯度过了一段时间，但是在1708年又回到了那波利。他此后一直生活在那波利，直到1725年去世。

在歌剧中，他的音乐不为具体的情节和人物的动作所束缚，也不被歌词的修饰所左右，而是力图概括地表现和抒发人物的情感。斯卡拉蒂的咏叹调常采用长长的旋律和有表现力的变化和声，配以固定低音，并构成ABA的形式结构。这种当时称作“再现咏叹调”的形式是斯卡拉蒂确立的。

亚历山德罗·斯卡拉蒂写了约600部康塔塔，大部分是独唱声部加通奏低音，充分体现出巴洛克的音乐新风格。亚历山德罗·斯卡拉蒂和他的同代人使用了更有组织的结构设计，常为宣叙调与咏叹调的交替，并以如下一些的模式出现：

R—A—R—A；

A—R—A—R—A；

R—A—R—A—R—A。

（在此模式中，R是宣叙调，A是咏叹调）

①18世纪，意大利歌剧的中心移到那波利。在那里，它一方面继承了威尼斯歌剧的传统，另一方面也受当时正在演变的巴洛克音乐风格的影响，即音乐的织体逐渐采用了单音旋律的独唱为主。在那波利歌剧中，宣叙调和咏叹调之间，界限更加分明了。其中宣叙调还分为“白话朗诵宣叙调”和“带伴奏宣叙调”，咏叹调又分为“性格咏叹调”、“抒情咏叹调”、“豪壮咏叹调”、“朗诵口语咏叹调”，等等。那波利歌剧的风格在18世纪欧洲的歌剧中占主导性的地位。

他的康塔塔内容，大多是涉及一个牧羊人对一个牧羊女(或反过来)的单恋。所以音乐以强烈的情感表现来抒发人与人之间的爱慕，思念，妒忌和宽恕等情感。

亚历山德罗·斯卡拉蒂对乐队的运用也规范而独特。如管乐、弦乐都各自分成了四个声部，并采用“快—慢—快”的乐队演奏形式，作为歌剧的序曲。其中第二段带有复调思维，歌唱性；第三段则节奏性强，带有舞蹈性。这种当时称作“交响曲”(sinfonia)的歌剧序曲形式也是由亚历山德罗·斯卡拉蒂固定成形的。

四、多梅尼科·斯卡拉蒂

多梅尼科·斯卡拉蒂(Domenico Scarlatti, 公元1685~1757年)是意大利著名的古钢琴作曲家，亚历山德罗·斯卡拉蒂的儿子。1685年他出生于那波利，与巴赫和亨德尔同年出生，在威尼斯和罗马度过一段时间后，于1719年去了葡萄牙，供职于里斯本的皇家小礼拜堂直至1728年。当葡萄牙的公主嫁给西班牙的王储时，他离开葡萄牙到了西班牙



弹奏羽管键琴的多梅尼科·斯卡拉蒂(18世纪一本书的插图)

的马德里，并留在那里直到1757年逝世。

在意大利，他在父亲严厉的督导下研习作曲。这时他所作的乐曲，价值并不大。在马德里图书馆的资料中，反映出他曾集中精力为羽管键琴写奏鸣曲，大约写了550首，每首都是两段体的单乐章作品。

这些奏鸣曲与当时作曲家创作的奏鸣曲不同。多梅尼科·斯卡拉蒂的这些奏鸣曲需要演奏者具有非凡的才华。乐曲的音符扩展到整个键盘，常常进行得非常快速，伴随着引人入胜的琶音音型。另外，还有其他的手法，如双手交叉弹奏、快速的音符反复、快速的逐级进行的经过句等等，造成了令人眼花缭乱的效果。

多梅尼科·斯卡拉蒂的创作显然受到西班牙音乐风格的影响：有时听到吉他式的拨奏声，而且西班牙的舞曲节奏也时常悄悄地溜进他的某些奏鸣曲中。

多梅尼科·斯卡拉蒂的作品喜爱在大、小调之间转换，这也是西班牙音乐的特点。同时，他在羽管键琴上喜欢用不协和音，而使他的音乐具有一种特殊的风格色彩。

多梅尼科·斯卡拉蒂是一个离群索居、远离欧洲主流音乐生活、并在西班牙与葡萄牙独自创造了一种新的音乐形式和音乐风格的作曲家。

巴洛克时期音乐试听之三

1. 维瓦尔迪《F大调长笛协奏曲》(作品434号)

① 徐缓的快板 ② 如歌的慢板 ③ 快板

2. 维瓦尔迪《a小调短笛协奏曲》(作品445号)

① 快板 ② 慢板 ③ 快板

本章思考练习题

1. 概略地认识维瓦尔迪、焦瓦尼·巴迪斯塔·吕利、亚历山德罗·斯卡拉蒂和多梅尼科·斯卡拉蒂，以及他们所属的西方音乐历史分期。

2. 从音乐审美的角度和无标题音乐的角度（什么是无标题音乐）体会这些作品给你带来的情绪影响。

3. 尽可能地熟悉教师为你提供的以上音乐家的课堂、课外音乐资料，能默认相关的音乐主题（什么是音乐主题）。

4. 了解“协奏曲”的“协奏”内涵，从听觉上认识或辨认以上作品中的数字低音（通奏低音）。

5. 了解巴洛克时期的清唱剧、康塔塔，并对其中合唱的艺术处理部分，试与今天我们所听到的、见到的或参与的合唱活动做一些比较。



第7章

梦回德尔菲神庙

——古典时期的西方音乐（一）

- 古典主义
- 古典主义时期音乐的重要美学特征
- 古典主义时期三个重要的乐派
- 早期古典主义音乐风格与巴洛克风格的比较
- 古典主义时期的主要作曲家

18世纪，欧洲继续由封建主义向资本主义过渡，一场席卷欧洲的启蒙运动出现了。启蒙运动提出了“自由”、“平等”、“理性”、“博爱”等口号，这是资产阶级发动的一场思想宣传运动，精神解放运动。启蒙运动形成了一套完整的思想体系，影响到了整个欧洲社会文化的各个方面，也直接影响了当时新的音乐风格——古典主义音乐风格的形成。

一、古典主义

我们常提到的“古典音乐”一词，常用来包括所有类型的西方“严肃音乐”——不管是哪个时代，为何目的而创作。这是近代人们为了与“流行音乐”相对立而产生的概念。严格意义讲，“古典音乐”应称之为“古典时期的音乐”或“古典主义音乐”，它是音乐史上曾出现的一种风格、一种流派。为此，“古典时期的音乐”或“古典主义音乐”是指大约从1750年起到贝多芬逝世的1827年这一时期所创作的主流音乐作品。



法国画家欧仁·德拉克洛瓦的布面油画《自由引导人民》。画中象征自由女神的女子高举着法兰西共和国的旗帜，赤脚踏过层层的尸体，高呼呐喊，激励着战斗的民众奋勇前进。袒露的胸部和高大的身躯显示出英勇无畏的革命气概，背景挥舞的长枪和翻滚的云海有力地烘托了飘扬的旗帜；红、白、蓝为画面营造出浑厚的共鸣效果。这幅名作是对1830年7月革命的真实记录，更是对革命浪漫主义的赞歌。实现理想、追求自由的渴望在德拉克洛瓦的激情画笔下展现得淋漓尽致，充满浪漫色彩。在给退役将军的哥哥信中，他曾谈到这幅作品：“我已经善于于现代的主题巷战的场面即便是不为祖国而战，至少也要为国家而绘画。”（本画为巴黎卢浮宫收藏）



《马拉之死》油画为法国画家雅克-路易·大卫创作，诞生于轰轰烈烈的法国大革命时期。画中流血而死的人就是大革命领导者马拉，他也是画家大卫的私人朋友。大卫在如实描述这一暗杀时，去除了一切不必要的细节，只留下表现英雄的本质特征：松弛的身体、流血的伤口、凶器和那封让刺杀者得以进屋的信件。马拉的姿势使人联想到死去的基督耶稣，在一片深黄的灯光中，格外安详。无力垂下的手臂仿佛是逝去的生命，然而手中的鹅毛笔提醒人们马拉为革命而作的奋斗。浴池旁的木箱上刻着画家简洁的致敬：“献给马拉·大卫”。大卫是个写实主义画家，画风凌厉，色彩明快，构图有力。他反对花哨的洛可可风格，提倡回复古典的理念。

古典主义（来自拉丁文 classicus，第一流的，典范的），是指17世纪末到18世纪欧洲艺术中出现的一个重要艺术流派。

古典主义的第一个涵义是指继承古希腊、古罗马的文化传统，在艺术思想与艺术追求方面有着一脉相承的关系。

古典主义的代表者声称，只有古希腊罗马时期的艺术才是艺术创作的一种规范和样板（“古典主义”一词就由此而来）。人们从古希腊罗马艺术中吸取艺术主题、艺术情节和类似的冲突与性格，并使它们充满新的历史内容。在古希腊和古罗马精神的影响下，古典主义艺术的基本倾向为：肯定国家和民族的统一、爱国主义和全民族的利益等思想，提倡为社会理想和崇高的目标而奋斗。英雄的人物性格和历史的矛盾冲突，成为古典主义艺术的重要前提。

古希腊和古罗马的文学艺术经典从来就被公认为两个最伟大的西方文明。尽管在此之前的各个历史时期（如文艺复兴时期和巴洛克初期），人们都或多或少地把目光投向“古人”，并试图发现古

人文化中最优秀的东西，但直到18世纪中叶，通过日趋进步的考古技术手段，人们才真正发现了古希腊和古罗马的文学艺术经典的价值，并逐步建构起一幅新的艺术宏图。这幅宏图以新发现和新发掘出来的希腊及意大利南部的寺庙为代表而反映出的质朴、宏伟、宁静、优雅和力量为蓝本。人们研究并赞美这些古代经典作品，而且提出要把它们作为他们自己时代的样板。^[1]

[1] [英] 斯图尼·萨迪等主编，王紫福主译，《剑桥指南音乐指南》第七章。

这种创作倾向体现在当时文化艺术的各个领域，从而形成了代表这个时期创作特征的艺术流派。在绘画艺术中，乔舒亚·雷诺兹爵士（公元1723~1792年）强调绘画的最高成就是采用古希腊或古罗马的题材和对英雄人物或对受苦难的人们的表现。雕塑家也是如此，如安东尼奥·卡诺瓦用古希腊和古罗马的雕塑人像作为他们在新时代男女雕塑像的基本尺度。在这个时期，古希腊和古罗马的历史、神话和哲学的影响越来越大。在戏剧中，人们对以古代题材为背景的歌剧剧情更加喜爱，对剧情中表现出的古代美德极为推崇。

古典主义的第二个涵义是指在艺术作品中追求完美的秩序，以艺术思想的明晰和表现形式的典雅为追求目标。

由于对古代文明和美德的推崇，古典主义风格具有了从传统中寻求完美的倾向，形成了注重秩序、明晰、典雅的艺术风格。“古典”一词含有了最佳样板的意思，如人们探索“古典的比例”，它意味着各种自然匀称的比例，遵循一种公认的不过分、不过度、不标新立异的适中的、中庸原则。



这幅布面油画为18世纪意大利画家巴托尼所作。画面上这位漂亮的年轻人是当时风靡欧洲的贵族托马斯·威廉·库克，他穿着奢华的衣服，充满魅力的维纳斯裸体雕像充当了他的背景，似乎在暗示即使是维纳斯也不会吸引他。小狗困惑地嗅着华丽的帽子，似乎对主人的装扮极为陌生。远处是壮丽的原野景色，托马斯仿佛笼罩在灿烂的阳光中，脸上带着浅浅的微笑和一丝得意。此时的他成为年轻、健康、富有的化身，骄傲地徜徉在古老文明的荣耀中。画面的色调温暖华丽，带着浓厚的贵族气质。18世纪，许多富有的有识之士迷恋于当时首屈一指的首像大师巴托尼为他们作画。他的作品充满“个人的文化”，极富个性，深得上流人士的青睐。

二、古典主义时期音乐的重要美学特征

在启蒙思想运动的影响下，由于对理性的崇尚，人们重视道德的原则，对宗教的道德看得比宗教的礼仪要重得多。宽容、爱心、人的尊严和个性解放，成为当时的时代精神。在莫扎特和贝多芬的音乐作品中，我们能看到这种精神。时代的审美观念，要求音乐取悦于听众，通俗易懂，虽然不一定直接采用民间曲调，但常常具备一定的民间风格。音乐家是抱着这样的态度从事写作的，他们与观众采取合作态度，力图满足观众的希望，做到雅俗共赏，追求感情的交流，对艺术始终持谦和的、自我节制的精神。这些社会客观的艺术要求，是古典主义音乐风格形成的原因之一。纵观所有古典主义的音乐作品，我们会看到它们在遵循某些原则的基础上，形成了一些重要的美学特征。

1. 追求音乐思想的明确和形式的完美

古典主义音乐家把音乐作为感情交流的形式，他们认为音乐要有丰富和明确的思想，并通过完美的逻辑形式表现出来。因此，各种曲式的完善成为古典主义音乐家探索的重要领域。作曲家理想中的曲式，是要体现出严密而灵活的整体结构，能自由表达理性和逻辑产生的庞大构思，以及多样化的人类情感。

海顿和莫扎特对各类音乐体裁进行了终生的探索和试验，使之不断完美和规范化。例如古典交响乐发展直至成熟的过程在海顿和莫扎特一生创作的交响曲中，有着清楚的



海顿的纪念明信片



达荷美1974年发行的极限明信片（贝多芬纪念碑）

反映。经过几十年的探索，古典交响曲四乐章的结构形式得到确立，各声部得到固定和平衡，古典交响曲的形式得以形成。此外，到古典主义后期，奏鸣曲、协奏曲及弦乐四重奏的形式也得到发展和规范化。

2. 注重优美的旋律和精湛的技艺

正如卢梭指出的：“是什么使绘画成了模仿的艺术呢？是素描；是什么使音乐成了模仿的艺术呢？是旋律。”^①旋律在古典主义音乐中受到了前所未有的重视。卢梭还认为，旋律是激情的语言，具有征服人心的力量，它使音乐变成艺术。另外，在音乐的各方面，精湛的技术处理开始被人们所重视，演奏的炫技性渐渐突出。当然这远远不及后来浪漫主义时期李斯特、帕格尼尼所追求的炫技程度。

3. 讲究作品整体的秩序、谐和及比例

对“古典的比例”的追求，形成了古典时期音乐的一个重要特色。人们追求各调之间平衡，让听众能清楚地感到音乐的走向；重视各段之间的平衡，以便听众能够把握一首作品的正确方向并对所期待的音乐有一个清楚的了解。

4. 表达情感的理性和控制力

在表现人类的情感的深度上，古典音乐比巴洛克时期又进了一步，他们虽然不像浪漫主义那样无拘束地表达情感，但作曲家写作时充满着感情。这种感情充满着理性色彩和控制力，带有18世纪的共性和普遍性。

以海顿、莫扎特和贝多芬为代表的“维也纳古典乐派”的杰出创作所经常使用的风格特征，表现为如下四方面：



摩洛哥 1970 年发行的贝多芬与《第九交响曲》纪念邮票

^①转引自蔡蓁玉著《西方音乐文化》，第160页。

- (1) 音乐语言的精练、朴素和亲切;
- (2) 结构形式的匀称和清晰;
- (3) 音乐中的矛盾冲突因素逐渐强化;
- (4) 与民间音乐的联系更加紧密。

三、古典主义时期三个重要的乐派

曼亥姆乐派 曼亥姆乐派是指18世纪在曼亥姆地区(现属捷克境内),有一批德国作曲家,他们的艺术活动与曼亥姆选侯宫廷有着千丝万缕的联系(经济上、政治上和艺术上),由此而形成一种风格群。这种风格体现在各个宫廷乐队的作品中。曼亥姆乐派的创作风格,体现为鲜明的主调风格、清晰的结构、明快的旋律和简洁的和声。该乐派突出小提琴旋律,发展了渐强的用法和精确的力度控制,运用震音,用明确的声部写作取代巴洛克键盘即兴演奏的数字低音。曼亥姆乐派以意大利式序曲结构为基础,增加了快速的第四乐章,为古典交响套曲结构奠定了基础。

海顿和莫扎特就是在曼亥姆乐派的影响下成长起来的。曼亥姆乐派的代表人物是出生于捷克的小提琴家、乐队指挥家约翰·斯塔米兹(J. Stamitz, 公元1717~1757年)。

曼亥姆乐队是一支非常优秀的乐队。当时欧洲一位评论家给曼亥姆乐队起了一个雅号,叫做“将军队”。事实的确如此,它几乎所有的成员(大部分来自波希米亚)都是才华出众的作曲家,他们为自己写音乐并参与演奏。当时有评论家写道:“世界上没有任何弦乐队能超过曼亥姆乐队。它的 forte(强)是一声霹雳,它的 crescendo(渐强)像大瀑布,它的 diminuendo(渐弱)犹如清澈的溪水潺潺流向远方,它的 piano(弱)则仿佛是春天的气息。

柏林乐派 在18世纪的德国,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫去世后,其儿子卡尔·菲利普·巴赫和威廉·弗里德曼·巴赫及其他作曲家形成的乐派,称为柏林乐派。该乐派,开创了近代钢琴奏鸣曲的先河。在德国

启蒙思潮的影响下，他们力图用音乐表达更加深刻、强烈的情感。

维也纳古典乐派 从18世纪下半叶到19世纪20年代，以海顿、莫扎特、贝多芬三位作曲大师为代表形成的乐派，称为维也纳古典乐派。他们先后以维也纳为生活、创作的中心地，并在其之间形成内在的、深刻的继承关系，共同对欧洲音乐与世界音乐产生久远的影响。维也纳古典乐派表现出了一个时期特定的音乐风格，从1770年左右海顿的四重奏音乐作品开始，一直到贝多芬晚期创作为止。其音乐风格特点为：语言精练、朴素，亲切，崇尚理性；形式结构明晰、匀称，严谨。该乐派将前人创立的奏鸣曲式、奏鸣交响套曲加以发展并规范化，确立了交响乐队的组合编制。一些重要的器乐体裁，如交响曲、协奏曲、奏鸣曲、室内乐四重奏等日臻成熟、趋于完善。维也纳古典乐派为人类音乐文化艺术所做的贡献是无法估量的，其艺术成就具有无限的生命力和艺术感染力。



1981年摩洛哥发行的巴赫家族纪念邮票

四、早期古典主义音乐风格与巴洛克风格的比较

1. 在巴洛克时期，一个乐章基本是在一种情绪的基础上，引进了更多的对比的因素。即这种对比体现在乐章内部，甚至在主题与主题之间。

2. 旋律发生了新的变化。旋律不再是巴洛克时期那种绵延不断的扩展形式，而是体现了结构上的段落感。他们常常以和弦音为骨干，加上经过音、回旋音、琶音的装饰，形成一个短小的乐段，具有了更强的歌唱性。

3. 和声节奏进行缓慢, 和声的转换一般在小节的强拍上。

4. “阿尔贝蒂低音”(alberti bass)的运用。“阿尔贝蒂低音”以意大利羽管键琴演奏家、作曲家阿尔贝蒂(Domenico Alberti, 约公元1710~1740年)命名。阿尔贝蒂低音就是用左手演奏固定的分解和弦。这种音型18世纪十分普遍,海顿、莫扎特和贝多芬经常使用。

5. 当时的典型结构为两段体,乐曲的两个段落各反复一次。第一段结束在属调或关系调上,第二段逐渐回到主调。

五、古典主义时期的主要作曲家

卡尔·菲利浦·埃玛努埃尔·巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach 公元1714~1788年)	德国作曲家,音乐理论家,老巴赫的小儿子之一
约翰·克里斯蒂安·巴赫 (Johann Christian Bach 公元1735~1782年)	德国作曲家,老巴赫最小的儿子
弗朗茨·约瑟夫·海顿 (Franz Joseph Haydn 公元1732~1809年)	奥地利著名的作曲家, 维也纳古典乐派的最早期代表
沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart 公元1756~1791年)	奥地利著名的作曲家, 维也纳古典乐派代表人物之一
路德维希·凡·贝多芬 (Ludwig van Beethoven 公元1770~1827年)	德国著名的作曲家, 维也纳古典乐派代表人物之一

在巴洛克时期中,约翰·塞巴斯蒂安·巴赫六个儿子中的四个获得了古典主义时代作曲家的声誉。四个儿子中,两个多产作曲家并赢得国际尊重的是德国北部杰出的作曲家卡尔·菲利浦·埃玛努埃尔·巴赫和南下意大利、后来在伦敦获得成就的约翰·克里斯蒂安·巴赫。

海顿是著名的奥地利作曲家，维也纳古典乐派的最早期代表。海顿的创作涉及面广，其中以交响乐和弦乐四重奏最为杰出。他创造性地把交响乐固定为四个乐章结构形式，并在配器上形成一套完整的交响乐队编制，为现代交响乐的发展奠定了基础。

莫扎特也是著名的奥地利作曲家，维也纳古典乐派代表人物之一。

人们认为，莫扎特的出现，是艺术史上的一个奇迹。他的音乐，给人们敞开了心灵深处的纯洁的美，也使人们认识到他那与生俱来的平和、典雅和善良的天性。人们也说，莫扎特是上帝派到人间的天使，他带来了天国的语言，带来了天国中美的信息，美的希望。这些音乐抚慰着人类漫长岁月中无数磨难的心灵。

贝多芬，作为维也纳古典乐派伟大的作曲家，他是德国音乐的灵魂，是人类激情与力量的化身。他将古典主义音乐推向了最高峰，并开辟了浪漫主义音乐的先河。他把音乐从上流社会引向了人民大众，又把英雄和普通民众带进了他的音乐。他那伟大的音乐，使人类的精神爆发出火花，更使人类懂得为自由、平等、博爱而抗争。



银装素裹的奥地利萨尔兹堡冬景一隅。这里是作曲家莫扎特的故乡

古典主义音乐试听之一

1. 莫扎特：C大调双簧管协奏曲（K314）

莫扎特21岁时完成此曲，为意大利双簧管演奏家费迪连而写。后来这首协奏曲又被莫扎特改编成D大调长笛协奏曲。

（1）Allegro aperto 开朗的快板

本乐章洋溢着意大利喜歌剧轻松活泼的气氛，切分节奏的第一主题由乐队奏出后，立即由第一小提琴奏出歌唱性的对比旋律。独奏双簧管的进入非常辉煌，乐队在双簧管的下面再次奏起第一主题，双簧管转入旋律优美的第二主题。展开部是呈示部和再现部之间的过渡。

（2）Adagio non troppo 不太过分的柔板

这是一首充满爱情意味的确良抒情诗。双簧管在弦乐器的背景下持续不断地吟唱，流水般的音型散发着明亮的光辉。

（3）Rondo Allegretto 回旋曲的快板

这个回旋曲建立在两个主题之上。主题采用了莫扎特的歌剧《后宫诱逃》里布朗德的咏叹调。

2. 莫扎特：降E大调圆号协奏曲（K447）

该作品完成于1783年。在作曲家的四首圆号协奏曲中，这首是最杰出的。这部作品的创作，标志着莫扎特转向谱写较为深刻的思想性协奏曲的转折点。

（1）Allegro 快板

（2）Romanze Largo 浪漫曲 广板

优美的缓板乐章，被称为洋溢着朦胧之美的浪漫曲。其中，圆号和乐队相继奏出温和的曲调，经多次反复，贯穿整个乐章。

（3）Allegro 快板

与其他三首圆号协奏曲风格非常接近，都充满了快乐的狩猎气氛，而且更为洗练、流畅与优美。

3. 海顿：c小调第95交响曲

(1) Allegro moderato 中庸的快板

乐队齐奏的五次捶击声，是主部主题的第一部分，然后第一小提琴以柔和起伏的乐句应答。主部主题在阳刚和阴柔的组合中出现。副部主题以优雅的跳跃方式与主部主题形成鲜明对比。发展部中，三种情调各异的音乐素材以灵活的对位手法统一起来。

(2) Andante 行板

在运用主题和变奏的创作手法中，大提琴的独奏起着主要的作用。在简短的尾声里，童谣般的朴实主题在和声的变化中呈现出日落时分的宁静。

(3) Menuet 小步舞曲

(4) Finale: Vivace 终曲：活泼的快板

终乐章是海顿晚期交响乐中规模最大的赋格乐章，但并不是严格的赋格，而是赋格和奏鸣曲式的结合。主部主题朴素优美，副部主题是主部主题的发展。

4. 贝多芬：钢琴奏鸣曲《月光》

著名的俄国钢琴家安东·鲁宾斯坦是这样来理解本曲的：“《月光》要求某种幻想的、凄凉的、沉思的、宁静的音乐形象，总而言之是温柔的光辉。而《升c小调奏鸣曲》（即本曲）第一乐章中，第一个音符至最后一个音符都是悲剧性的（小调暗示了这一点）。因此，可以想像为乌云遮盖了天空，阴沉的内心感受。最后一个乐章是暴风雨般的、充满热情的，这与温柔的月光的含义完全相反。只有短短的第二乐章还有一丝月光的返照……”

本章思考练习题

1. 理解欧洲古典主义艺术的深层含义。
2. 欧洲古典主义时期音乐的重要美学特征是什么？
3. 简述欧洲古典主义时期音乐的三个主要乐派。

第8章

追求欢乐与阳光的音乐之灵——海顿

——古典时期的西方音乐（二）

- 弗朗茨·约瑟夫·海顿的生平
- 海顿的交响乐
- 海顿的四重奏
- 海顿的其他创作领域

19世纪初，在法国，拿破仑上台后，他在推翻封建主义和扫除资本主义发展道路障碍的同时，又露出了资本主义侵略扩张的本性，对各国进行了侵略和掠夺。1804年后，拿破仑战争逐渐由民族解放性质的战争，转为侵略性的战争。法国军队从1805~1809年先后三次占领奥地利的维也纳。而作为维也纳古典乐派的主要缔造者，作曲家弗朗茨·约瑟夫·海顿在侵略者的隆隆炮声中去逝了，时间是1809年5月31日，终年77岁。在他逝世之前，拿破仑竟然还在海顿的寓所外派驻了法国军队。

这位音乐大师的灵魂，也许是带着他对侵略者的愤怒，乘着他1808年最后演出的作品《创世纪》的音韵飘摇而飞向了天国。他去迎接那欢乐的阳光和空中百鸟的飞翔，他去倾听亚当和夏娃对美好世界的憧憬和他们之间的爱情，他去寻求他毕生在音乐中所追求的一切：他的思想，他的理念，他的梦想，他的欢乐……



1871年海顿的铜版画像



奥地利东部边界罗劳镇，海顿出生在这座平房里（1878年油画）

一、弗朗茨·约瑟夫·海顿的生平



海顿故乡的宅居

海顿出生在奥地利东部边界名叫罗劳的一个小镇。他的父亲以修车为职业，业余喜欢音乐。这里的多民族民间音乐对他的一生的创作带来了重大的影响。9岁的海顿在维也纳圣斯蒂芬教堂唱诗班当歌童。

稍大以后，开始靠教书和临时工作维生，同时自学羽管键琴、提琴和对位法，并跟一位意大利作曲家尼古拉·波尔波拉学作曲。从1761年起，他到艾兹特哈齐宫廷工作长达30年。这个宫廷拥有两个剧院、两个大音乐厅、一个乐队，12名歌剧演员。宫廷每年还从奥地利、意大利及其他地方邀请优秀的音乐家来演出。海顿在这里负责作曲、指挥、训练乐师以及乐器的修理。由于艾兹特哈齐亲王喜欢演奏上低音维奥尔琴，海顿为他写了近200首低音维奥尔琴曲，其中多数与中提琴、大提琴三重奏。18世纪70年代开始，海顿开始经常签约给欧洲各国出版商及个人写作。他的创作多产时期开始了。1790年亲王死后，他获得相对的自由，可以更多地从事自己的创造。

弗朗茨·约瑟夫·海顿的生平年表

1732年	3月31日生于奥地利的罗劳
1740~1749年	在维也纳圣斯蒂芬教堂唱诗班作歌童
1750~1755年	任维也纳自由教师和自由乐师
1755~1759年	随尼古拉·波尔波拉学习。该时期是与著名音乐家接触的时期，音乐才华有了长足发展
1759年	任莫尔泰公爵的乐长
1760年	与玛丽亚·凯勒结婚

1761年	在艾森施塔特为保罗·安东·艾兹特哈齐亲王服务
1766年	任尼古拉斯·艾兹特哈齐亲王艾兹特哈查新宫音乐部的乐长，创作多产期开始，有宗教音乐、歌剧、交响曲、上低音维奥尔琴（baryton）曲，弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲
1768~1772年	富于表现力的、充满激情的小调器乐作品的“狂飚”期
1775~1785年	专心致力于歌剧
1781年	受出版商们的委托创作音乐，完成了风格新颖、独特的弦乐四重奏 Op.33
1785年	完成巴黎委托所写的六部交响曲，与莫扎特结下友谊
1791年	尼古拉斯·艾兹特哈齐亲王死后，返回维也纳
1791~1792年	随音乐会经理 J.P. 扎罗蒙第一次访问伦敦，第 93~98 交响曲公演
1792年	在维也纳接受贝多芬为门徒，完成弦乐四重奏 Op.71、Op.74
1794~1795年	第二次访问伦敦，第 99~104 交响曲公演
1795年	任尼古拉斯·艾兹特哈齐亲王之弟小尼古拉斯亲王的乐长，为艾兹特哈奇家族创作弥撒曲
1798年	《创世纪》首演
1801年	《四季》首演
1809年	5月31日逝世于维也纳

二、海顿的交响乐

海顿早期的交响乐创作，采用了早期古典交响曲的“快—慢—快”三个乐章的形式（No.9、No.19）与巴洛克教会奏鸣曲的“行板—快板—小步舞—急板”的形式（No.21、No.22）。从1761年左右的《G大调“黄昏”》起，海顿采用4个乐章“快板—行板中速—小步舞和三声中部—快板”的形式。这是一种被后人称为标准的古典交响曲的结构形式。人们认为，他对古典交响曲的突出贡献，其一是整体结构的决定，其二是在第4乐章的写法上。因为，小步舞曲轻快的情绪和过于简略的结构不足以与前面两个厚重乐章相平衡，更不可能具备终曲所应有的分量，

因此，海顿创造的终曲乐章，用快板或急板写成奏鸣曲式或回旋曲式，或者两者结合。

18世纪70年代，海顿在德国文学、戏剧、绘画的狂飚运动^①的影响下，他的交响乐创作风格发生了革命性的变革。在指导思想上，他放弃了为取悦于宫廷庇护人而写的那种温文尔雅的娱乐性，而追求一种体现急迫感的情感强烈的音乐。慢乐章更加缓慢，更加激越（如柔板代替了通常用的行板），节奏较多参差错落，线条较少流畅性，而且有许多突然的速度改变；主题更为大胆，气息更为宽阔，并含有互相对比的乐思。

《e小调第44交响曲》No.40

我们在海顿的第39~52号交响曲中，均能看到这种特点。

海顿晚年曾两次赴伦敦指挥和创作。在这里，他总结了自己毕生创作的经验，写出了一生中最辉煌的12部交响曲（No.93~No.104），即“伦敦”交响曲。其中包括：

① 狂飚运动，即“狂飚突进运动”，是德国著名戏剧家、小说家歌德（Johann Wolfgang von Goethe，公元1749~1832年）早在1770年于斯特拉堡大学上学时，所参加的一项进步文学艺术运动。他们提倡个性解放和创作自由。体现歌德这一思想的代表作有诗歌剧《浮士德》和书信体小说《少年维特之烦恼》。

- G大调“惊愕”交响曲（No.94）；
- G大调“军队”交响曲（No.100）；
- D大调“时钟”交响曲（No.101）；
- 降E大调“鼓声”交响曲（No.103）；
- D大调“伦敦”交响曲（No.104）等。

在这些作品中，海顿力图满足英国人的欣赏趣味并适应伦敦大型乐队和众多听众的需要，十分注意使作品带有显著的、出人意料的效果。

三、海顿的四重奏

海顿毕生创作了大约70首独具风格特色的弦乐四重奏作品。海顿的四重奏在继承巴洛克四声部大型合奏和三重奏鸣曲的基础上，开拓了自己新的音乐思想和创造。1755年以后，海顿为宫廷音乐沙龙写这种形式的室内乐并取得丰硕的成果。从此，弦乐四重奏占据了他室内乐创作的重要地位。1781年后，海顿晚期的弦乐四重奏已成为古典四重奏的成熟的标志，同时也体现了海顿与莫扎特的创作友谊及创作思想上的相互影响。由于四重奏的声部独立性强以及艺术含量、技术含量的丰满均衡，因此得到了歌德的高度赞赏。

海顿在1797年完成的六首四重奏（Op.76）中，其中第三首《C大调弦乐四重奏》是最具影响的一首。而最著名的部分是第二乐章——《皇帝颂歌》（海顿创作的奥地利国歌）主题变奏曲。

四、海顿的其他创作领域

海顿创作的52首键盘乐器奏鸣曲、变奏曲反映了钢琴乐器由楔槌键琴、羽管键琴渐渐演变为钢琴的过程，创作风格与同期其他体裁的作品相似。其中有的以戏剧性的力度变化、旋律的深邃和华彩乐段的展示，体现了“狂飚运动”精神对他的影响；有的作品在轻快松弛中又见浪漫主义的端倪。



海顿的声乐作品
《皇帝颂》手稿

海顿的声乐作品以他的清唱剧《创世纪》(1798年首演)和《四季》(1801年首演)为代表。作品中具有威尼斯和英国亨德尔的传统。作品表现了人和自然的和谐互动,具有朴素的启蒙主义思想。



世界各国都以邮票发行的方式纪念海顿

古典主义音乐试听之二

1. 海顿：C大调弦乐四重奏（Op.76）

第1乐章，快板，奏鸣曲式，C大调

第2乐章，稍慢，主题与变奏，G大调

这一乐章是由20小节的主题陈述和随后的四个变奏组成。主题由第一小提琴奏出，和声由其他声部完成。

四个变奏未变动主题，而每次主题出现，和声背景却不同。在第一变奏中第二小提琴演奏主题，第一小提琴演奏分解和弦型的16分音符。第二变奏的主题则是在大提琴上，同时在第一小提琴奏出切分节奏。当中提琴在第三个变奏中担任主旋律时，其他乐器围绕它交织成较复杂的对位。最后，主旋律回到第一小提琴上，伴奏型则出现新的变化。

第3乐章，快板，小步舞曲，C大调

这是一个古典弦乐四重奏小步舞曲乐章的三部曲式：小步舞曲—三声中段—小步舞曲。但它更像一个微型的奏鸣曲式。第一段从C大调转入它的属调G大调。三声中段是a小调，第一乐句8小节结束在属调e小调上，然后是一个自由的、展开式的乐段。音乐转入了A大调，效果温柔而富有诗意。三声中段之后，又回到了小步舞曲。

第4乐章，急板，奏鸣曲式，c小调—C大调

2. 海顿：D大调弦乐四重奏(云雀)

第1乐章，快板



第2乐章，如歌的柔板

第3乐章，小步舞曲，小快板

终曲：急板

3. D大调104交响曲(No.104)

2支长笛、2支双簧管、2支单簧管、2支大管；2支圆号、2支小号；定音鼓；第一小提琴组和第二小提琴组、中提琴组、大提琴组、倍大提琴组。

第1乐章，柔板—快板

本乐章是奏鸣曲式，引子为d小调，有一个华彩式的音型。乐队与弦乐组及木管乐器构成较宁静的乐段交替出现。音乐轻轻地逐渐消失，导入了主要的快板乐段。呈示部的主要主题由小提琴组奏出，它由两个8小节的乐句组成。随后的活泼有力的乐队全奏导入属调A大调，并在收束句后出现第二主题的材料。这材料与第一主题十分相似，但发展趋向不同。紧接着的是乐队全奏，其后是一个较宁静、具有自己主题的乐段。然后一段短小的乐队全奏结束了这一呈示部。整个呈示部重复一遍。展开部的音型首先出现在弦乐上，接着是在长笛与双簧管上，然后是在乐队全奏中呈现，在经过多种转调后音乐回到了D大调。

第2乐章，行板，三部曲式，G大调

第3乐章，小步舞曲，快板，复三部曲式，D大调—降B大调—D大调

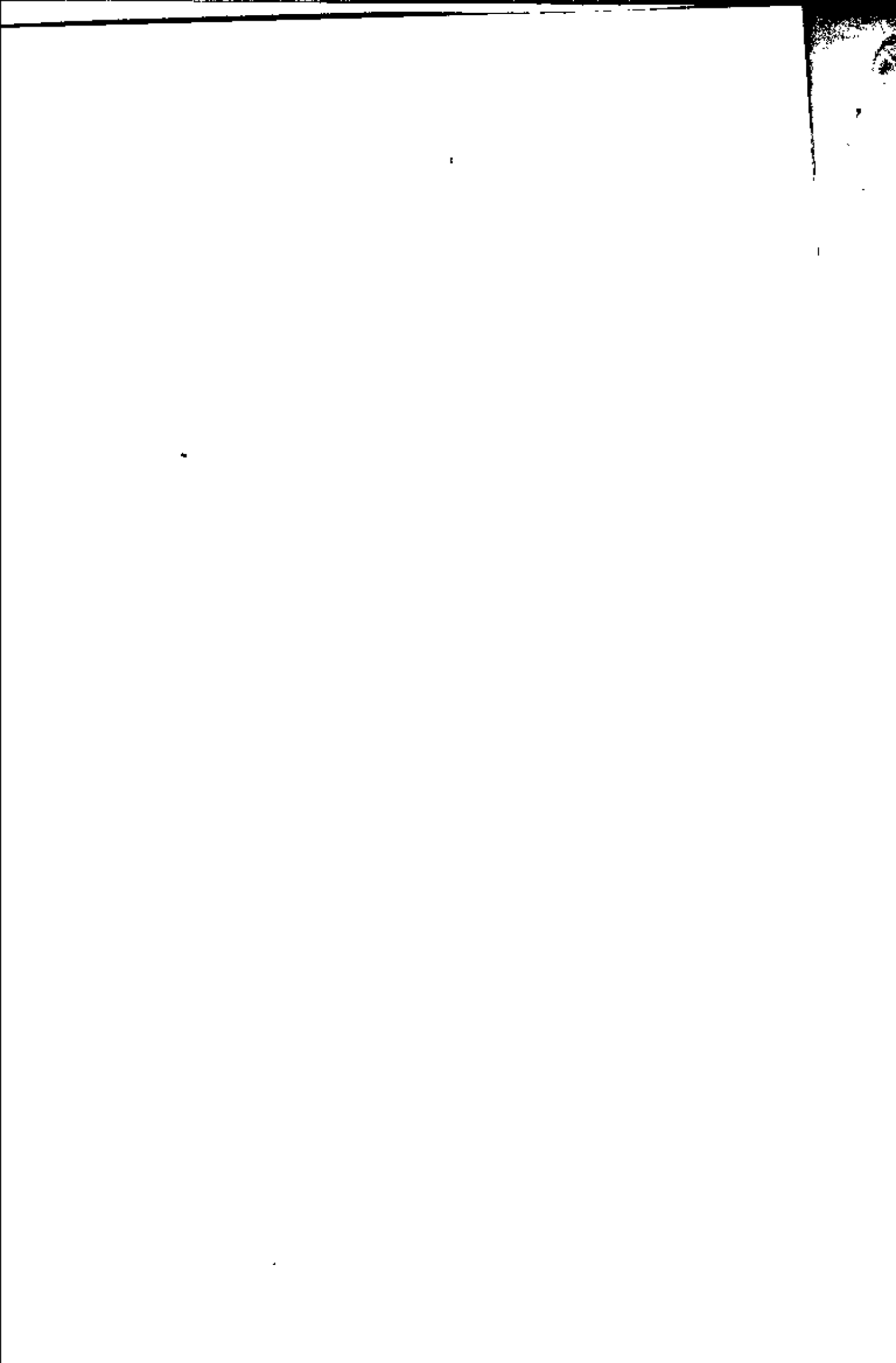
第4乐章，精神饱满地，奏鸣曲式，D大调

本章思考练习题

1. 以海顿的D大调104交响曲（No.104）为例，简述海顿交响乐的结构特点。

2. 以你熟悉的海顿任一作品为例，描述海顿音乐作品在音乐语言、结构形式、音乐中的矛盾冲突因素等方面的特点。



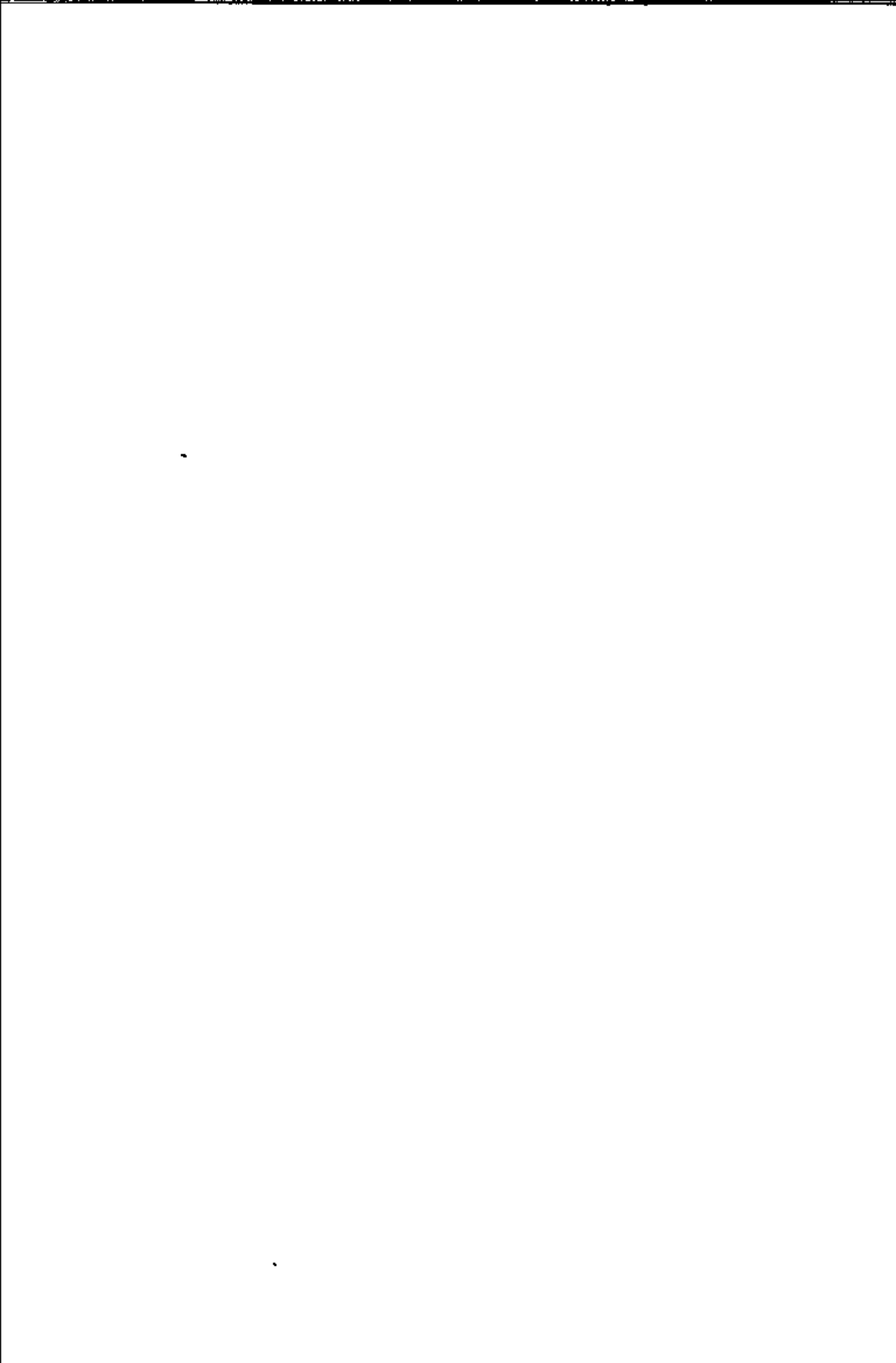


第9章

上帝派到人间的音乐 天使——莫扎特

——古典时期的西方音乐（三）

- 沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特的生平
- 莫扎特的歌剧
- 莫扎特的交响曲与协奏曲
- 莫扎特的室内乐和其他音乐



海顿时代最伟大的艺术同路人、古典主义音乐风格的另一位音乐大师就是沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特。莫扎特与海顿都是奥地利人，但他晚于海顿24年出生，而去世则早于海顿18年。莫扎特的作品数量虽然少于海顿，然而在歌剧、宗教音乐、协奏曲、交响曲、室内乐等方面所表现出的艺术闪光点都超越了海顿。人们说，莫扎特是音乐艺术史上的一个奇迹，他使人们认识到发自心灵深处的音乐之美，也使人们认识到他那与生俱来的平和、典雅和善良的天性。人们也说，莫扎特是上帝派到人间的天使，莫扎特的音乐就是天国的音乐。当他把上帝要在那个时候向人间所表达的语言传播完毕后，他又匆匆地离开人间而去。



以发行邮票的形式来纪念伟大的音乐家，是音乐家永远生活在人们心中的最好形式。这是前捷克斯洛伐克1956年发行的集邮小型张以纪念莫扎特

一、沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特的生平

沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart，公元1756~1791年）出生于奥地利的萨尔茨堡。他的父亲莱奥波尔德·莫扎特（Leopold Mozart，公元1719~1787年）是萨尔茨堡宫廷乐队作曲家兼小提琴演奏家，其著作《小提琴教材》在18世纪闻名于世。莫扎特在童年时期就表现出惊人的音乐天才，父亲为此远离社会音乐活动而全力培养儿子，精心呵护这个“上帝让他生在萨尔茨堡的奇人”（莫扎特自语）。莫扎特4岁跟父亲学钢琴，5岁作曲，6岁随父亲学小提琴，8岁就创作了一批奏鸣曲和交响曲，11岁写了第一部歌剧。

大约在他6岁生日之前，父亲就把他从家乡萨尔茨堡市带到慕尼黑的巴伐利亚选侯的宫廷去演奏。人们无法相信自己的耳朵和眼睛，天地

间竟出现了一个这样的神童。莫扎特一家人成了大街小巷人们议论的焦点。为此，莫扎特被多次邀请为上层贵族和皇室演出。此后数年，父亲带着他遍游欧洲以展示这个男孩的天才：数次去维也纳，不仅去德国南部和西部的每个城市，而且远赴巴黎、伦敦和阿姆斯特丹。父亲莱奥波尔德把他的儿子向世界大舞台作介绍，看作是他命运注定的任务，为此也获得金钱上的报酬。小莫扎特被带去参加各种各样的音乐智力测验。比如，用布罩住他的眼睛，使他在弹奏羽管键琴时不能够看到琴键；或者给他提出音乐主题，让他即兴创作变奏，等等。



莫扎特的父亲莱奥波尔德·莫扎特的《小提琴教材》封面肖像



在巴黎的莫扎特。1763年莫扎特的父亲带莫扎特赴巴黎、伦敦等地旅行。在旅行表演中，莫扎特表现出惊人的音乐天才（1764年铜版画）

莫扎特的音乐人生可分为三个时期：少年时期（公元1762~1773年）、萨尔茨堡时期（公元1774~1781年）、维也纳时期（公元1781~1791年）。

在少年时期的旅行演出中，他接触了欧洲当时最前沿的音乐艺术——意大利和法国的歌剧，德国的器乐，也认识了很多的音乐家和新的音乐体裁与形式。在此期间，莫扎特已出版了6首羽管键琴、小提琴和长笛奏鸣曲，写作了3首交响曲和歌剧《虚伪的

善意》(1768年)、《巴斯蒂安与巴斯蒂娜》(1768年)等作品。

在萨尔茨堡时期的1774~1781年间,莫扎特在父亲的辅导下弥补被中断了的音乐文化学习,包括拉丁、意、法、英语等课程。同时他也创作了大量音乐作品,包括协奏曲、奏鸣曲、交响曲、四重奏、小夜曲、嬉游曲以及他的正歌剧《伊多梅纽斯》。这些作品在内容上,反映出欧洲狂飚运动思潮的影响;在形式上、处理手法上出现了新的因素。新因素的出现,增强了其音乐作品的戏剧性,使古典奏鸣曲式进一步形成与确立。

莫扎特在维也纳时期,摆脱了宫廷和教会的束缚,成为自由作曲家或独立音乐人,但仍然无力抗争封建社会对他的压迫。维也纳的10年是他创作生涯中最重要的10年。1782年7月首演并获得巨大成功的著名歌剧《后宫诱逃》是他1781年和大主教决裂后完成的。1782年,莫扎特没有征得父亲的同意,同一位音乐家的女儿结了婚。婚后,他没有固定职业,繁忙的写作和演出活动以及家庭中接踵而至的悲剧(孩子的接连早夭、妻子重病),精神和债务上的沉重负担,压得他透不过气。莫扎特和在维也纳的海顿结下了深厚的友谊他向海顿学习了四重奏和交响乐的创作经验。1784年,莫扎特加入“共济会”,热心参加了这个带有资产阶级启蒙主义思想的秘密宗教团体的活动,他对其中所宣扬的“自由、平等、博爱”的思想有强烈共鸣,并以此思想启示写出了许多作品。

歌剧《剧院经理》、《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》都是在维也纳完成的。1791年9月他写了最后一部歌剧《魔笛》,并在重病中写作大型宗教音乐作品《安魂曲》,未能全部完成,便与世长辞。死后他被葬在维也纳的贫民公墓。



莫扎特献给海顿的6首四重奏出版物封面(1875年出版)

沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特生平年表

- | | |
|------------|--|
| 1756年 | 1月27日出生于奥地利萨尔茨堡 |
| 1761年 | 首次登台演出,其父莱奥波尔德带他到慕尼黑,开始了他作为“神童”的生活经历,游历于欧洲的一些音乐中心城市(1763、1765年、巴黎;1764~1765年,伦敦) |
| 1770~1773年 | 三次去意大利旅行;歌剧《卢乔·西拉》1772年在米兰首演 |
| 1773年 | 到维也纳;接触到海顿的音乐;创作了第一首在他作品目录中占有一席之地作品;创作了器乐作品和为萨尔茨堡亲王(大主教)写的教堂音乐 |
| 1775~1777年 | 任萨尔茨堡的乐队首席,完成首批钢琴奏鸣曲和协奏曲 |
| 1777~1778年 | 访问慕尼黑、曼亥姆、巴黎,谋求音乐职位;在巴黎完成为“心灵音乐会”所写的第31交响曲 |
| 1779年 | 任萨尔茨堡宫廷管风琴师;完成一批世界性的管弦乐作品 |
| 1781年 | 歌剧《伊多梅纽斯》首演(慕尼黑);辞去萨尔茨堡宫廷的职务;在维也纳开始了演奏、教学和写钢琴音乐作品的生涯 |
| 1782年 | 歌剧《后宫诱逃》在维也纳上演;与康斯坦策·韦伯结婚 |
| 1783年 | 专心致力于声乐、对位及管乐作品的创作;有六首弦乐四重奏题献给海顿 |
| 1784年 | 成为共济会成员 |
| 1784~1786年 | 在维也纳受到高度的赞誉;完成了12首完美的钢琴协奏曲 |
| 1786年 | 歌剧《费加罗的婚礼》公演于维也纳 |
| 1787年 | 歌剧《唐璜》(Don Giovanni)公演于布拉格;其父莱奥波尔德去世 |
| 1788年 | 任维也纳宫廷室内乐乐师;完成了第39、40和41(《朱庇特》)交响曲 |
| 1790年 | 歌剧《女人心》公演于维也纳 |
| 1791年 | 歌剧《魔笛》公演于维也纳;《狄托的仁慈》公演(布拉格);12月5日逝世于维也纳 |

二、莫扎特的歌剧

莫扎特一生共写了20余部歌剧。最著名和最有永恒的艺术魅力的是《费加罗的婚礼》、《唐璜》和《魔笛》。

《费加罗的婚礼》1786年首演。作品具有批判精神并揭露和讽刺了以伯爵为代表的封建贵族的虚伪和骄奢淫逸的生活，颂扬了以费加罗、苏珊娜为代表的“第三等级”人民正直、机智、勇敢的品质，表现了同封建主义斗争必胜的乐观主义精神。《费加罗的婚礼》虽然基本沿袭了意大利喜歌剧的特点，但没有拘泥于意大利趣歌剧的滑稽、夸张的手法，而是着重描绘了人物的性格，对人物进行了心理刻画；增强了抒情性，并在剧中发挥了重唱的技巧和表现力。其乐队配器，尤其是木管的运用，对角色和剧情的配合起了重要作用。在《费加罗的婚礼》中，莫扎特的音乐不像当时大部分意大利歌剧音乐那样仅仅给出带有轻快伴奏的活泼曲调，而是其旋律线条、和声、配器都传递着歌词背后的情感信息。莫扎特对合唱段设计得尤为精巧。随着情节变化而分成的几个小段落，每段都具有一个交响曲乐章的完整性，悠长而又精雕细刻，成功地推动着剧情向前发展，并保持情节的连贯与紧凑。

歌剧《唐璜》1787年首演，取材于西班牙的民间传说。通过贵族唐璜这个矛盾的人物及其欺骗、损害妇女的可鄙行为，揭露了封建贵族的糜烂生活，同时第一次使唐璜成为一个反叛权威、蔑视封建礼教的人物。莫扎特的音乐处理对这部歌剧起了很大的作用。在歌剧《唐璜》中，莫扎特运用了戏剧化的重唱，增强了歌剧的矛盾冲突，使人物形象更为真实，更具有思想性。

《魔笛》是莫扎特1791年逝世前几个月完成并演出的。《魔笛》是以一位英勇的王子塔米诺试图从邪恶的术士萨拉斯特罗的魔掌中救出美丽的公主帕米拉开始叙述，像一个传统的神话，但是很快就真相大白。萨拉斯特罗代表的是光明的力量，他使人联想到不久前去世的共济会首脑、莫扎特的朋友博恩。莫扎特采用了典型的新教众赞歌式的音乐，使萨拉斯特罗的形象具有庄严、崇高的性质；而帕米拉的母亲、夜之女神

是黑暗势力的代表，可能是影射玛丽亚·特莱西亚，她在位期间曾镇压共济会。这个角色需由技巧较高的花腔女高音扮演，其音乐表演难度较大而没有内在的感情；剧中的英雄塔米诺王子可能是比喻同情共济会的约瑟夫二世，他的音乐优美动人，采用的是正歌剧中的抒情咏叹调；帕米娜是人民高尚精神的象征，她的音乐十分优美；半人半鸟的幻奇性人物帕帕奇诺及其妻子是劳动人民的化身，他们的音乐带有鲜明的德奥民间风格。《魔笛》这部歌剧所反映的思想，与莫扎特追求启蒙主义和对“共济会”的理想有密切的关系。《魔笛》说明莫扎特是真正的启蒙时代的代表人物。

《魔笛》有丰富的音乐表现：夜之女神的花腔，光芒四射；萨拉斯特罗和他的教士们的歌声，庄严崇高；陪伴塔米诺寻找公主的捕鸟人帕帕奇诺则唱流行小曲；夜之女神的侍女们用紧张的重唱来表现此刻的心情；支持塔米诺的三个童子——小妖们则用宁静安祥的重唱；而塔米诺和帕米拉两人的音乐则朴素、亲切。

三、莫扎特的交响曲与协奏曲

莫扎特一共写了约 50 部交响曲，其中有一部分明显地受 J. C. 巴赫、G. C. 瓦根塞尔、M. G. 莫恩，特别是海顿和以斯塔米兹为代表的曼海姆乐派的影响。

莫扎特最有代表性的交响曲有 7 部：

No.31, D 大调《巴黎》(1778 年) 这是为当时欧洲最杰出的交响乐团之一的巴黎交响乐团谱写的。该曲运用和发挥了木管乐器的技巧和作用，也是第一次在他的交响曲中使用单簧管。它具有巴黎的音乐风格和丰富的音响。

No.35, D 大调《哈夫纳》(1782 年)

No.38, D 大调《布拉格》(1786 年) 这是一首被人们称作“没有小步舞曲的交响曲”。它只有三个乐章，不再是对意大利交响曲的风格模仿，而是一部地道的维也纳交响曲。

No.36, C大调《林茨》(1783年) 本曲反映出莫扎特受海顿交响曲创作的影响。

No.39, 降E大调(1788年) 明朗愉快, 充满了诗意。

No.40, g小调(1788年) 富有戏剧性, 有海顿式的乐观主义情绪, 但在技法上又完全不同于海



莫扎特的绝笔——他的《安魂曲》写到第七首[末日经]第八小节时就停笔了。右上角的补充部分不是莫扎特的笔迹

顿, 被称为莫扎特的“英雄”交响曲。其第一乐章主题充满活力, 带有不安的情绪, 经过展开和转调, 由疑问、思索进而变成愤怒的呐喊。

No.41, C大调《朱庇特》(1788年) 宏伟豪迈, 乐观向上。

学者认为, 莫扎特的最后3首交响曲, 是贝多芬之前的全部交响曲创作的最高成就。

莫扎特是近代协奏曲形式的创始人。

莫扎特在音乐创作上贡献最为突出的体裁, 除歌剧之外, 就是协奏曲。他共写了50余部各种独奏乐器与乐队的协奏曲。他写的小提琴协奏曲, 洋溢着青春活力和幽默感; 他写的长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号协奏曲和长笛—竖琴、小提琴—中提琴协奏曲, 又都充满了新时代的创新精神。莫扎特在维也纳时期, 还写下了17部光彩夺目的钢琴协奏曲。他的协奏曲作品, 继承了巴洛克协奏曲的传统, 发扬了新的创造精神, 确立了18世纪古典主义协奏曲的结构原则:

- 三个乐章对比并置的套曲结构——第一乐章为奏鸣曲式, 第二乐章是类似咏叹调式的抒情乐章, 第三乐章具有舞蹈性或通俗性格;

- 第一乐章为双呈示部的奏鸣曲式结构;

- 独奏乐器有技巧性的华彩段。莫扎特的协奏曲加强了独奏乐器的地位, 强调了它不同于协奏乐队的音乐性格。

四、莫扎特的室内乐和其他音乐

在莫扎特写作的 23 首弦乐四重奏中，献给海顿的 6 首从不同的侧面反映了莫扎特的思想和风格，显得格外突出。它们既有海顿四重奏声部独立性强以及艺术含量、技术含量的丰满均衡的品质继承，又有莫扎特自己所具有的真挚亲切、明快开朗的性格和乐观主义的精神状态。这六首写于 1782~1785 年的四重奏为：K.387，G 大调；K.421，d 小调；K.428；K.458；K.464；K.465。

莫扎特在室内乐体裁上的创新更体现在五重奏中，其中有弦乐五重奏、单簧管五重奏、钢琴五重奏，充分表现出古典主义的均衡感。

莫扎特的钢琴作品有 17 首钢琴奏鸣曲、回旋曲、变奏曲、幻想曲、钢琴二重奏和双钢琴作品。

古典主义音乐试听之三

1. G 大调弦乐小夜曲

第一乐章 奏鸣曲式 G 大调 快板

第一主题



第二主题



第二乐章 浪漫曲 行板 C大调

乐曲甜美如歌，温柔，典雅，细腻，安祥。



第三乐章 小步舞曲 G大调 小快板

用三段体写成，情绪开朗，节奏鲜明。



第四乐章 回旋曲 G大调 快板

2. g小调第40交响曲

3. 歌剧《费加罗的婚礼》序曲

电影观赏《莫扎特传》(Amadeus)

导演: 米洛斯·弗尔曼 (Milos Forman)

莫扎特 (汤姆·赫尔斯饰)

萨列里 (默里·亚伯拉罕饰)

关于电影《莫扎特传》

1782年，年仅26岁的莫扎特来到维也纳，其绝世才华立即倾倒了整个奥地利宫廷，同时也引起了宫廷首席乐师萨列里的嫉妒。萨列里为

人自诩，自封为维也纳音乐界第一人。莫扎特的才华既令他惊叹，也使他陷入深深的绝望之中。心胸狭窄的萨列里由嫉转恨，决心不惜一切代价毁灭掉这个强大而可怕的“对手”。

莫扎特的音乐造诣超尘脱凡，在生活中他却是个行为恣肆的人。在萨列里的挑唆之下，保守、刻板的维也纳主流音乐界视他为“异端”，处处为他设坎施绊。莫扎特的乐谱遭到大量删改，作品无法在剧院上演，生活日渐困窘。

莫扎特的父亲突然去世，这使莫扎特悲痛万分，精神上受到很大刺激，身体状况一落千丈。萨列里知道自己的机会终于来了。他戴上莫扎特父亲生前用过的假面道具，敲开莫扎特的家门，要他谱写一篇《安魂曲》。莫扎特在恐惧和疾病的双重折磨下夜以继日地工作。《安魂曲》写成了，他自己也终于油枯灯尽，气绝身亡。死时年仅 35 岁。



莫扎特在奥地利帝国君主约瑟夫二世面前神采飞扬、得心应手地展现自己的音乐才华

萨列里的阴谋得逞之后，自感莫扎特的冤魂日夜索命不休，最后精神失常，被送进疯人院。时光流逝，曾经炫赫一时的萨列里渐渐被人遗忘，莫扎特的作品却成为人类音乐殿堂里的瑰宝，在世间永远传唱……



妻子康斯坦兹·毛珀面对莫扎特的死亡

《莫扎特传》在情节冲突和人物设计上别出—格。莫扎特和萨列里的形象被刻画得有血有肉，令人过目难忘。莫扎特既是天赋异禀的音乐天才，同时也是个粗俗贪杯的浪荡公



宫廷乐师萨列里（中）在风雨中悲痛地目送着莫扎特的灵车

子。萨列里一手造成了莫扎特的早逝，但另一方面，他又是刚愎保守的维也纳音乐界中，唯一能够领悟到莫扎特作品精髓的乐师，是莫扎特绝无仅有的音乐知己。两人本可成为西方的俞伯牙和钟子期，但却由于一方的嫉妒，最后双双以悲剧告终。嫉妒，这一人类最原始的阴暗心理，它毁灭掉了莫扎特的绝世才华，同时也毁灭掉了一段本应成为现实的人间佳话。



莫扎特的灵魂已经回到了天国，而他的躯体就这样草率地埋进维也纳贫民墓地的无名坑中。以后人们永远也没有找到莫扎特的坟墓。今天的莫扎特墓只是一个虚设的墓碑。也许，这就是上帝的安排：生，和普通人在一起；死，也和普通人在一起。而音乐的高雅和哲理，本身就是普通人理想的火花。

在第57届奥斯卡颁奖典礼上，《莫扎特传》力克《印度之行》、《杀戮战场》等佳作，一举夺得包括最佳影片、最佳导演在内的八项大奖。美国媒体惊呼：奥斯卡颁奖典礼变成了“莫扎特之夜”。一直在好莱坞充当配角的默里·亚伯拉罕，因在片中成功地扮演了萨列里这一角色，荣膺最佳男演员桂冠。影片配乐中采用了大量莫扎特的原创作品，其与情节衔接之巧，烘托气氛之精妙，令人叹为观止。

本章思考练习题

1. 电影《莫扎特传》并不代表真实的历史，但却以历史信息为依据尽量地再现历史。在电影中，我们可以真正地体会到天才的陨落，英年的早逝给人带来的悲剧之美，并激发你浮想联翩，长久地沉浸在这难忘的艺术空间中。请谈谈你的体会。

2. 电影《莫扎特传》的电影音乐均来自莫扎特的作品。请清楚地认辨各种配乐来自莫扎特的什么作品，并结合影视音乐的特性，分析音乐与电影画面运动的内在联系。

第 10 章

人类激情与力量的化身 ——贝多芬

——古典时期的西方音乐（四）

- 路德维希·凡·贝多芬的生平
- 贝多芬创作风格的三个时期
- 贝多芬创作生平所反映出的音乐文化特点
- 贝多芬作品赏析

在波澜壮阔的世界音乐历史星河中，有一颗最闪亮的明星。它光彩夺目，辉煌灿烂，它永远照亮着这广博的时空，永远给我们人类带来前进的希望和动力。人们说，它是德国音乐的灵魂。人们也说，它是人类激情与力量的化身。

路德维希·凡·贝多芬的名字，永远铭刻在这颗闪烁的明星上，路德维希·凡·贝多芬的精神，永远和这不灭的光辉共存。

路德维希·凡·贝多芬是古典主义时期另一位伟大的作曲家。磨难的命运，促使他最终给人类带来了辉煌。他把音乐从上流社会引向人民大众，他又把英雄的性格和平民的愿望带进了音乐。他用音乐倾诉他对大自然、对人民的热爱，他用音乐“使人类的精神爆发出火花”。他的音乐充满了鲜明的爱憎，在人类社会进步的历史进程中起到巨大的推动作用。

贝多芬的作品，从风格、形式到体裁继承了以海顿、莫扎特为代表的古典主义音乐风格，同时也展现了19世纪浪漫主义音乐风格的端倪。贝多芬是古典主义音乐风格的集大成者，又是浪漫主义音乐风格的开创者。

在海顿、莫扎特、贝多芬三位音乐大师中，只有贝多芬是在法国大革命之后进入创作年代的。他的思想和创作直接在法国大革命思潮影响下展开，因此他的音乐作品的社会性也更加鲜明和强烈。



一、路德维希·凡·贝多芬的生平

路德维希·凡·贝多芬(Ludwig van Beethoven, 公元1770~1827年)出生在德国西部莱茵河畔的波恩。他的祖父在科隆选侯的宫廷

中曾任乐队队长。1770年贝多芬出生时，父亲是宫廷的男高音歌手。当父亲发现他在音乐上表现出的特殊天才时，父亲就想让他成为一个神童，第二个莫扎特，并强迫他长时间地练琴。贝多芬8岁时登台演奏，但是他的早熟与莫扎特不同。他在钢琴、管风琴和小提琴方面接受高师指导，并在10岁时开始了更严格的学习，包括随波恩著名宫廷管风琴师学习作曲。13岁时他获得了助理管风琴师的职位，两年后，被送往维也纳学习。在那里，他听过莫扎特的几次课。不久，贝多芬便被召回家去看望他临终的母亲。1789年起，贝多芬担负起管理家庭事务的责任。



从莱茵河的码头远望波恩市全景（1800年的铜笔版画）

贝多芬此时在宫廷中的职务是在小礼拜堂和剧团乐队中任中音提琴手。

1792年，贝多芬到了奥地利的首都维也纳，进入海顿门下学习。据贝多芬后来回忆说，课上得不是特别成功，海顿在他身上很少费心思。尽管海顿尊敬这位比他年轻的作曲家，但看来他一直对贝多芬的音乐思想抱有反感。

海顿回到伦敦后，贝多芬借此机会转入阿布雷茨贝格（J. G. Albrechtsberger，公元1736~1809年）——一位勤勉而有条理的教师和申克（Johann Schenck，公元1753~1836年）等名师门下。与此同时，他开始到贵族府邸组织的沙龙音乐会上演奏钢琴。在这期间，他的首批重要作品出版发行：3首钢琴三重奏和3首钢琴奏鸣曲。在当时的评论中，作为钢琴家的贝多芬，不仅感情深刻，而且热烈、狂放、才华横溢。贝多芬以钢琴为工具来完整地表现了自己。

在贝多芬早期的岁月中，钢琴音乐赋予贝多芬最自由，也最丰富的想像力。贝多芬试图在这些作品中，给人以不同于莫扎特或海顿的印象：这位来自外地的不守规矩的年轻人，在钢琴表现中的艺术武断和咄咄逼人的气势，与前一代人所表现出的那种优雅、休闲的消遣风格截然不同。



贝多芬曾经散步的海利根施塔特小道

在此时期，生活的受挫，使他的思想日渐成熟。比如，他意图和贵族小姐结婚的幻想成为泡影，使他发现原来她们“不属于我的这一阶层”。^①又比如，他的音乐著作权利经常受到出版商的侵犯，出版商对他的盘剥使他愤懑不平。他说：“在目前，艺术家们还不得不在某种程度上做一个商业家……处在这种地位，艺术家会有什么样的感触呢？”^②为此，贝多芬蔑视权贵，始终保持个人的尊严和艺术家的气节。

此刻，贝多芬听力衰退，精神急剧消沉。1802年前后，在极端痛苦中，他到城郊的海利根施塔特离群索居，并于1802年10月写下了“海利根施塔特遗嘱”。

1803年，贝多芬的命运出现转机，思想的振奋，使他实现了两年前的誓言：“我要扼住命运的咽喉，它休想使我完全屈服！”^③为此而完成了一首充满欢乐情绪的作品——《第二交响曲》。

1803~1812年是贝多芬生活与创作的第二个时期，也称为“英雄的中期”。欧洲的形势是：法国大革命经历反复，各国的封建势力多次联合向革命的法国大举进攻，而拿破仑上台后在推翻封建主义、扫除资本

① 1801年11月16日致魏格勒的信，转引自蔡良玉《西方音乐文化》，第206页。

② 1801年1月15日致霍夫迈斯特的信，转引同上书。

③ 1801年11月16日致魏格勒的信，转引自蔡良玉《西方音乐文化》，第206页。

主义发展道路障碍的同时，又显露出资本主义扩张政策的本性，对各国进行了侵略和掠夺，引起了各国人民的反抗。1816年第六次反法联军进入巴黎，战争以拿破仑被迫退位而告终。

在这个时期，贝多芬完成了第四、第五、第六交响曲；第四、第五钢琴协奏曲及小提琴协奏曲。贝多芬把炽热的爱国热情、对人民苦难的深刻感受和坚信民主自由必胜的思想表达在这些伟大的音乐作品中。

路德维希·凡·贝多芬生平年表

1770年	出生于波恩，12月17日受洗礼
1792年	随海顿在维也纳学习
1795年	作为钢琴家与作曲家在维也纳为公众首演
1799年	c小调第八钢琴奏鸣曲（Op.13《悲怆》）出版
1800~1802年	听力衰退，精神消沉期
1802年	10月写下“海利根施塔特遗嘱”
1803年	英雄的“中期”开始，《英雄交响曲》问世
1805年	歌剧《费德里奥》首演
1806~1808年	旺盛创作期，大部分为大型器乐作品，其中包括第五交响曲、第六交响曲（“田园交响曲”）和《拉苏莫夫斯基四重奏》
1812年	写信给“永恒的爱人”；“沉默期”开始
1813年	“最后期”开始
1814年	在维也纳处于受大众热爱的顶点；作为钢琴家最后一次登台；修改《费德里奥》
1818年	完成降B大调第29首钢琴奏鸣曲，Op.106
1820~1823年	新的一些钢琴奏鸣曲如《迪阿贝利变奏曲》完成
1823年	《庄严弥撒曲》完成，第九交响曲（《合唱》）创作开始
1825~1826年	集中精力创作弦乐四重奏
1827年	3月26日逝世于维也纳

二、贝多芬创作风格的三个时期

西方传统贝多芬研究把贝多芬的创作风格划分为三个时期。

第一个时期：1770~1802年。崇尚古典主义风格，体现出海顿、莫扎特风格对他的影响，显露出个性。

第二个时期：1803~1812年。此间为贝多芬创作的成熟期，表现出他对资产阶级革命理想的追求和哲学思想。

第三个时期：1813~1827年。在多种压力之下，作品数量减少，表现真诚的个人情感。

但是，中国学者蔡良玉教授根据对西方音乐文化的研究，在《西方音乐文化》第10章第2节中认为：

第一个时期是从1792年贝多芬去到维也纳至1802年为止(不含他在波恩创作的早期作品)。这是贝多芬确立自己风格的时期，作品主要包括10首钢琴奏鸣曲、6首弦乐四重奏、2部交响曲、2部钢琴协奏曲和话剧配乐《普罗米修斯》等。

贝多芬这个时期的钢琴奏鸣曲带有当时时尚的古典主义风格的痕迹，反映了海顿、莫扎特对他的影响，但也已显露出他与之不同的特点和独立性。例如《c小调奏鸣曲》(作品10之1, 1798年)、《c小调“悲枪”》(作品13, 1798年)、《升c小调“月光”》(作品27之2, 1798年)、《d小调“暴风雨”》(作品25, 1802年)等，均有一种独特的郁闷、愤怒和抗争的性格。

贝多芬第一个时期的室内乐创作，如6首弦乐四重奏(作品18)、3首钢琴三重奏(作品1)、3首小提琴奏鸣曲(作品12)、2首大提琴奏鸣曲(作品5)和弦乐木管七重奏(作品20)，均受海顿影响颇深。



散步并乐思中的贝多芬(19世纪油画)



贝多芬近30岁才谱写弦乐四重奏，从一开始就已显示了他自己的个性。例如作品18第一首F大调（1799年）的第一乐章开始的主题和节奏就都很有个性，它们在全乐章均起了主导作用。这套四重奏作品在句法上的频繁的、出人意料的转换（如第5首A大调弦乐四重奏）、非常规的转调，甚至结构上的特殊设计也都很特别。比如第2首G大调弦乐四重

奏的第二乐章柔板是在C大调上的三段体结构，中间B段是F大调的快板，这里包含了一个根据本乐章结尾处引来的动机发展而成的完整的展开部，而该动机又与乐曲其他各乐章均有关联。

这时期的交响曲中，《第一交响曲》是他全部交响曲中最具古典风格的一部，它的四个乐章在形式上可称是古典交响曲的教材和范例。即便如此，贝多芬在细节的处理上仍有其特点。比如用谐谑曲取代小步舞曲，力度上常常使用渐强紧接弱的做法，以及柔板乐章的引子往往安排从副属和弦开始等等。这首交响曲的四个乐章中，都贯穿了一种高昂的音调，体现了革命时代对作曲家热情的感染。

《第二交响曲》的第一乐章有一个处理独特的序奏和一个长长的尾声。这首作品洋溢着勃勃生机和热忱，令人难以想象它是出于刚刚



1820年画家马尔定·泰杰克根据贝多芬的真实身高与形象模画的贝多芬

产生过轻生绝望思想的青年作曲家之手。

蔡良玉教授认为，第二时期是自1803年《第三交响曲“英雄”》的创作至1815年左右，为贝多芬创作的成熟期。此间他写了第三至第八交响曲，歌剧《费德里奥》、《拉苏莫夫斯基弦乐四重奏》（作品59）、作品74、95等，作品90之前的钢琴奏鸣曲（含作品53“黎明”、作品57“热情”），第四、第五钢琴协奏曲、《D大调小提琴协奏曲》、小提琴奏鸣曲“克罗采”，戏剧配乐《爱格蒙特》，C大调弥撒，钢琴合唱幻想曲（作品80）等等。这些作品从不同的角度表现出作者对革命理想的热烈追求和他的哲学思想。

蔡良玉教授认为，贝多芬晚期的钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏等创作也体现了他风格的转变，其中最明显的有以下几方面：

1. 抒情性、内省性在很大程度上取代了以往的英雄性。如声乐套曲《致远方的爱人》、钢琴奏鸣曲e小调（作品90）、A大调（作品101）、c小调（作品111）及弦乐四重奏（作品127，131）等。

2. 抽象性、复杂性很大程度上代替了以往作品的标题性。贝多芬晚年对现实的愤懑和对理性与和平的追求、他的抗争与思索等各种矛盾的体验，以更为深刻、更为复杂、更为抽象的方式表达出来。他的晚期作品更多地使用了对位性的织体和复调来表达他的这些体验。从某种意义上讲，这也是他多年潜心研究巴赫创作经验的收获。

3. 在结构方面，贝多芬的许多晚期作品打破了古典传统，如钢琴奏鸣曲作品111只有两个乐章，而弦乐四重奏作品131却有七个乐章之多。此外，贝多芬有意识地打破和模糊段落之间的界线，使乐曲产生持续性的效果，改变了古典主义那种结构清晰、段落分明的风格特点。

三、贝多芬创作生平所反映出的音乐文化特点

贝多芬是西方音乐史中承上启下的人物，贝多芬的思想、美学追求、道德观及其音乐创作都有许多值得注意的特点。

1. “自由、平等、博爱”的政治理念是作曲家们的精神支撑

和生活、创作的追求方向。

2. 音乐观念的巨大变化；强烈的个人主义倾向；有意识地重视音乐的道德感化功能。
3. 发展了古典主义音乐的传统技法，完善和创新了奏鸣交响套曲。
4. 预示了浪漫主义风格的诞生。

四、贝多芬作品赏析

贝多芬《爱格蒙特序曲》^①

《爱格蒙特》是德国著名文学家歌德写的一部悲剧性戏剧作品，描写了16世纪荷兰人民反抗西班牙的统治，为民族独立英勇奋斗的故事。爱格蒙特是荷兰的一个伯爵，他统帅着荷兰人民反抗异族的统治，最后被捕，被西班牙统治者残酷地杀害了。牺牲前他毫不畏惧，鼓励人民继续斗争，向人民高喊：“为祖国奋斗，争取自由，争取解放！”贝多芬为爱格蒙特的崇高形象深深感动，他在这首序曲中直接展现了自己所崇尚的英雄气概，描绘了人民最终的胜利和狂欢，表达了作者对英雄的崇敬、对人民必将胜利的信心及对光明的坚强信念。

贝多芬1810年为戏剧《爱格蒙特》配乐时共写了10段，这10段是：序曲、为克雷馨（爱格蒙特的女战友）写的两首歌、四首间奏曲、克雷馨之死的场面配乐、爱格蒙特临死前的独白配乐、最后胜利场面的音乐。序曲后来脱离戏剧成为在音乐会单独演奏的曲目。

《爱格蒙特序曲》运用奏鸣曲式，依据戏剧的情节发展，分为三大部分和一个充满戏剧冲突的引子。

引子一开始严峻而沉重的和弦代表西班牙统治者的严酷形象，这些和弦采用古老的萨拉班德舞曲节奏。

^①本赏析文作者为曾田力，引自《金色音乐厅》第3级，山西教育出版社2004年版。

副部主题的再现意味着这场斗争并没有结束，表明了西班牙统治的严峻。萨拉班德节奏上的和声继续保持着威严的力度。紧接着副部再现出现一段插部，这段插部显然是贝多芬为爱格蒙特的牺牲特意安排的，它在象征着统治者冷峻的和弦逐渐加强过程中，突然中断，继而是几小节哀乐式的和弦。乐队全力以赴，以紧凑的几小节准备，进入了整个序曲的尾声。

尾声引入了戏剧当中爱格蒙特受刑前号召人民起来反抗侵略者时充满胜利信心的配乐：



尾声充满自由、欢乐、辉煌的气氛，象征着荷兰人民最终的胜利，表达了作者对正义必将战胜邪恶的坚定信念。

贝多芬钢琴奏鸣曲《月光》^①

这是贝多芬1801年创作的钢琴奏鸣曲，由于它的富有诗意的标题——“月光”而名满天下。不过这个标题不是贝多芬自己加上去的，而是由诗人路德维奇·莱尔斯塔勃（公元1799~1860年）的评说（“犹如在瑞士琉森湖月光闪耀的湖面上摇荡的小舟一样”）而来的。此曲的创作动机源于贝多芬与朱丽亚·桂恰尔蒂（公元1784~1856年）之间的爱情。这大概是贝多芬第一次真正的爱情萌动。1800年，贝多芬在其学生家中认识了14岁的朱丽亚·桂恰尔蒂，旋即坠入爱河。1801年8月，贝多芬在写给魏格勒的信中写道，“她爱我，我也爱她”，这就是他们的爱情的明证。然而由于社会地位的不同，一开始就注定要失败的爱情，终于在1802年结束，后来朱丽亚嫁给了加伦贝克伯爵。

^①本赏析文作者为王自东，引自《金色音乐厅》第5级，山西教育出版社2004年版。

姑且不论贝多芬所爱恋的对象实际上是否值得他爱，但被“爱情”激发起来的贝多芬，确实给人类留下了珍贵的精神产品——《月光》奏鸣曲。

关于这首奏鸣曲的由来，还有一个家喻户晓的传说。

在一个月色皎洁的夜晚，贝多芬漫无目的地散步在林阴小道上，隐约间有钢琴声音传出，仔细聆听，原来就是他自己的作品，只不过断断续续，不太完整。循着乐声，贝多芬走近一间幽暗的小屋，驻足门外时，乐声又停。只听屋内传出叹息声，“哎，要是能有钱买票亲自聆听贝多芬的音乐会该有多好啊！”被感动的贝多芬走进小屋，发现一位年轻男子正借助从窗户射进来的月光，编织草席，弹琴的是他双目失明的妹妹。哥哥见有人进来，忙招呼让座。贝多芬走向钢琴，对盲人少女说，“我就是贝多芬，让我亲自为你演奏一曲吧。”惊愕的少女起身让座，侧立琴旁。此时，贝多芬开始了他的即席演奏。透过窗户照在地上的如霜的月光和钢琴旁站立的美丽而贫寒的瞽目少女，激起了贝多芬的创作灵感，于是，叮咚的乐声在小屋里回荡，在静寂的月光中流淌……曲终，贝多芬一口气跑回家，将刚刚演奏的乐曲记在乐谱上，这就是《月光》奏鸣曲。

虽然这只是个传说，但它多少揭示出了此曲的形象性内涵和精神气质，对我们理解和欣赏这首作品有一定的帮助。

《月光》奏鸣曲由三个乐章组成，速度由慢板、行板到快板。

第一乐章 持续的慢板 升c小调 4/4拍

此乐章结构总的来说有三个部分，然而这三部分间有一定的奏鸣曲式结构因素。

乐曲一开始是不间断的流淌着的三连音分解和弦，它营造了一种宁静、安详的背景气氛，很容易让人联想起夜晚这个富有诗意的形象。

几小节后，在中音区，右手的小指，透亮而纤弱地奏出了轻声歌唱的曲调：



这是在迷人的背景中流淌的心灵的歌声，它是那样深情，略显忧伤，虽然曾到达明朗的平行大调，然而，只一瞬间便被随即而来的b小调代替，重回小调的暗淡忧伤之中。随后出现了下面这个类似主题的新曲调：



这似乎是对前面主题的加固，又似乎是一个新的角色，或是一种设问……

音乐渐渐趋向平静之后，又进入了新的阶段。这是将前面开始的主题在升f小调上展开，三连音音型则曲折有致地走向高音区，将情绪逐渐推向了高潮，变得有力和刚强，意志力量也加强了。之后，在属持续音上长久地展开，这是新的疑虑、思考和等待。在经历了长久的等待之后，主题开始再现，这次在主调升c小调上结束。随之而来的上面谱例部分移到了主调升c小调，这就是此乐章的奏鸣曲式因素。然后旋律消失，继之以分解和弦，仿佛严谨的思考过程中出现了短暂的混乱，在和声色彩的变换中，静静地结束了第一乐章。

第二乐章 小快板 降D大调 三拍子

这是一个用复三部曲式写成的类似谐谑曲的乐章。李斯特把这个乐章称为“两个深谷间的一朵小花”，也就是在第一乐章深邃的思考与宁静和第三乐章燃烧的感情与搏斗之间的现实生活的画面，在梦幻者周围飞舞着的美妙诱人的、真实的形象。这个富有诗意的表达，反映了李斯特对此乐章的热爱。也正如罗曼·罗兰所言：“这个欢乐的微笑的美人不可避免地会引起——事实上真的引起了悲哀的加深，她的出现使起初凄切的、压抑的内心变成复仇的激情。”

此乐章主题句由属调开始，四小节后，在主调移位反复一次，构成一个模进反复的乐段。音响纯净和美，连奏与断奏结合，略显轻快。随后，这个乐段反复一次，旋律声部故意将“落音”拖后，造成一种调皮、戏谑的效果。之后，再现一次，形成单三部曲式，结束时反复强调开始

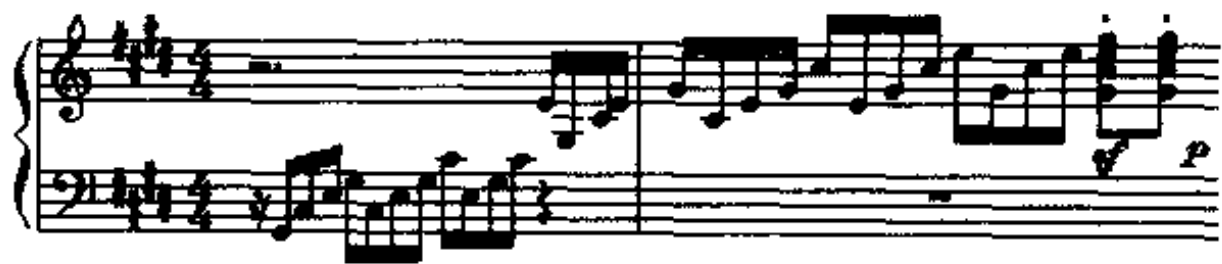
动机，终止在主调上，然后进入三声中部。

这个三声中部与本乐章第一部分的柔美构成反差，摇动的旋律线与固执的切分音，伴随在弱节拍位置上出现的锐利强音，造成一种不安、动荡的效果，它一方面是第一乐章潜在的哀伤情绪的深化，另一方面又是通向第三乐章热情勃发的桥梁。

这个主题本身经过发展之后也构成了一个二段式，然后是第一段的再现，完成了复三部曲。

第三乐章 激动的快板 奏鸣曲式

一开始便是暴风骤雨般的升c小调上的上行分解和弦，虽然力度是弱的，但其“山雨欲来风满楼”之势是很容易感受到的：



当这个弱的连贯光滑的分解和弦上升到顶点时，突然以一个强力度的和弦挑起来，似乎就要爆发，但立即又被同样的弱力度和弦压制了下来，仿佛回声一般顽固地压制，然而，这个气势如潮的涌动，又从头来过。当长句散开来而转为短句时，坚定地停在属和弦上，并由此延伸，结束了主部主题的陈述。

此曲段是以贝多芬惯用的回到开头的方式做成连接段，导入属小调（升g小调）的副部主题：



在这个极富表现力的歌唱性主题的下方是左手连续不断的十六分音符分解和弦，气氛热烈，奔腾不息。主题旋律透出了压在心底的哀伤，与主部主题构成强烈的对比。

副部主题之后是结束部，这个结束部以跳动的顿音演奏，显得稍轻巧，但哀伤的情绪依然可感。

整个呈示部在最后的终止之后，全部反复一次，然后进入展开部。

展开部中首先是主部主题的材料，但旋即进入副部展开，先在下属小调升 f 上，主题曲调移到左手之后，右手接替了连续的音型，到达属持续音后，右手以跳动的和弦，由上而下准备着主题的重现。

主部主题再现后，取消了原来的连接部，直接进入副部。这次当然是主小调的，比起呈示部时，仿佛稍显开朗，更富歌唱性。在一连串具有幻想性的琶音上，进入了尾声。这个尾声是全曲的高潮，是一直压抑着的情绪的总发泄。凶暴的减七和弦先上而下，再一路半音上行，扫过大半个键盘，加上渐加紧的节奏和渐强的力度，把激动的气氛推向了顶点，再以华丽的走句，一直下落到最低点，然后突然停滞延长，造成一种令人窒息的“此时无声胜有声”的艺术效果。在两个揪心的长音之后，再次起动，回到原速，以急风骤雨式的下行分解的主和弦，音乐将所有的情绪大胆地发泄了出来，最后以两个响亮的和弦，坚定地结束。

电影观赏《贝多芬传》(Immortal Beloved)

导演: 伯纳德·罗斯 (Bernard Rose 饰)

贝多芬 (加里·奥尔德曼饰)

《贝多芬传》

贝多芬逝世后，他的朋友安东决心寻找到在贝多芬遗嘱中被称做“永远的爱人”的女人，在安东的不懈努力下，找到了伯爵夫人朱莉亚和女伯爵安娜，但她们是不是贝多芬提到的女人？他发现有一件伤情往事给贝多芬带来终生遗憾：当年贝多芬曾与家具商的女儿乔娜相爱，并约定在一旅店碰头后一起私奔，但贝多芬因故未能准时践

约，虽然差人送去一信，但乔娜没能收到。已经有孕的乔娜后来嫁给贝多芬的弟弟……

贝多芬去世后留下一封情书，收信人是“永恒的爱人”。她是谁？对贝多芬的音乐创作有过怎样的影响？这部贝多芬传记片大胆地提出三个假想，把他的生平事迹、音乐作品像解谜语一样生动地组合在一起。影片对《欢乐颂》的处理尤其有创意：在一个繁星满天的夜晚，一个小男孩走到池塘里，躺在池塘中央；镜头拉出，池塘里反射出无数星星，镜头越拉越远，直到小

孩消失在星星中。那是编导将这段人类最崇高的音乐视觉化的成功尝试。

在技术方面，影片的摄影和布景都非常精致，音乐演奏是索尔蒂爵士指挥的伦敦交响乐团。音乐是专门为影片录制的。男主角加里·奥尔德曼的气质和表演也非常不俗。



本章思考练习题

1. 结合相关知识中关于奏鸣曲式的解说，理解这种结构的精要，以贝多芬的《月光》为例，说明两个主题的不同形象之间的对立和运动，以及在这种对立统一运动中调性所起的作用。

2. 熟悉、理解贝多芬的九大交响曲，并根据相关的课外欣赏读物，结合自身的体会，任选一曲，写出作品观察报告。

第 11 章

从个人的自信到个性的充分发展

——浪漫主义时期的西方音乐

- 音乐中的浪漫主义
- 浪漫主义的音乐观念
- 浪漫主义音乐家及其代表作品
- 浪漫主义音乐作品赏析

浪漫主义作为一种重要的文艺思潮，产生并风行于18世纪末至19世纪初的欧洲。它是欧洲文艺领域中对法国革命和启蒙思想的强烈反响。

浪漫主义精神最先出现在文学中。

1789年的法国革命，摧毁了反动的封建统治，在历史上是一个伟大的进步。但它所建立起来的“理性王国”不过是资产阶级的“理想化的王国”。18世纪资产阶级启蒙思想家们所提出的“自由、平等、博爱”的理想并未真正实现。当时的作家们都对资本主义现实表示不满，并企图寻求解决社会矛盾的途径。但是由于作家的阶级立场和政治态度不同，浪漫主义文学在发展过程中便形成两种不同甚至对立的流派，即高尔基所说的消极浪漫主义和积极浪漫主义。

在法国，浪漫主义的先驱者是卢梭，他宣扬感情至上和人的本性善良。一批作家响应他的“回归自然”的口号，在创作中抒发对人自然的感受，描绘大自然的魅力，抒发对美好事物、自由理想和乡土的热爱追求和依恋。法国早期浪漫主义的代表是夏多布里昂。他的创作常缅怀过去的理想，宣扬宗教的威力，表现出浓厚的消极思想与情绪。1800年斯塔尔夫夫人发表了著作《论文学》，介绍了她对浪漫主义的观点。在这部著作和另一部著作《论德国》中，她提出了浪漫主义的民族主义问题，奠定了法国浪漫主义的理论基础。雨果的《克伦威尔》序言和《爱尔那尼》一剧的成功上演，标志着浪漫主义对古典主义的胜利。雨果的作品气势恢宏，具有强烈的理想主义色彩，表现了对中下层人民群众的深厚同情，是法国也是欧洲浪漫主义文学的杰作。

浪漫主义作为一个具有共同社会历史背景和哲学思想基础的文艺思潮，既有共同的基本特征，也有不同的倾向。浪漫主义作家对法国革命后的现实极为不满，都企图把非资本主义的生活加以理想化，因此，偏重于表现主观理想、抒发强烈的个人情感便成为浪漫主义的一个最突出、最基本的特征。浪漫主义作家深感古典主义所宣扬的理性对文艺创作是一种枷锁，于是他们强调创作自由，把情感和想象提到首要地位。但由于作家们政治倾向的不同，抒发的情感和寄托的理想也就各异。

消极浪漫主义文学反映了贵族阶级对法国革命和启蒙思想的敌视态度，代表了没落贵族阶级的政治愿望和思想、情绪。他们把理想转向过去，鼓吹逃避现实、脱离斗争，宣扬神秘主义，歌颂忍耐和驯服，美化中世纪的封建宗法社会，妄图开历史倒车。

积极浪漫主义文学反映了资产阶级民主倾向，代表了中小资产阶级的利益。它往往与资产阶级民主运动、民主革命思想、民族解放斗争结合在一起。他们敢于正视现实，渴望斗争，崇尚自由解放精神，既否定封建社会的黑暗统治，也批判资本主义社会的罪恶现实，将理想寄予未来。

积极浪漫主义文学在当时的历史条件下，一定程度上起到了积极的进步作用。

浪漫主义文学的另一个重要特征是对大自然的歌颂。由于对资本主义物质文明的厌恶，对庸俗丑恶现实的反感，雄伟瑰丽的大自然和远方奇异的情景，便成为浪漫主义作家寄托自由理想之所在。在他们的笔下，大自然的壮美崇高往往同城市生活的丑恶鄙俗形成强烈的对比。

一、音乐中的浪漫主义

“浪漫”一词来自拉丁语方言及古代法兰西语“romance”和中世纪一种叫做“传奇”(roman)的民间文学体裁。浪漫主义(英语“romantic”)一词源出南欧一些古罗马省府的语言和文学。这些地区的不同方言原系拉丁语和当地方言混杂而成，后来发展成罗曼系语言(the romance languages)。在11~12世纪，大量地方语言文学中的传奇故事和民谣就是用罗曼系语言写成的。这些作品着重描写中世纪骑士的神奇



波兰钢琴家、作曲家弗雷德里克·肖邦

事迹、侠义气概及其神秘非凡，具有这类特点的故事后来逐渐称为“romance”，即骑士故事或传奇故事。18世纪以来，浪漫主义思潮除在文学、美术、建筑中表现外，在音乐艺术领域里也体现得十分突出。

以“浪漫主义”独立地标志音乐文化的一个历史时期、一种陈述方式、一种音乐思潮或某类作品风格，是从德国作家、诗人、评论家兼作曲家 E. T. A. 霍夫曼（Hoffmann，公元1776~1822年）开始的。霍夫曼1813年在研究论文《贝多芬的器乐音乐》中，开始讨论了贝多芬音乐的浪漫主义问题。除霍夫曼外，德国诗人、音乐家舒巴特（Christian Schubart，公元1739~1791年）和作家约翰·保尔·费利德利希·里希特（Johann Paul Friedrich Richter，公元1763~1825年），他们在文学作品和美学著作中对浪漫主义音乐的语言和思想从形式特征的角度进行了总结。

按一般词典的理解，“浪漫主义”常与传奇故事、想像力、新奇、生动、狂想等风格、手段紧密相关。其含义常用于文学、绘画或音乐。浪漫主义的狂想和想像力，要比古典艺术的温文尔雅特点（如平衡、对称和完整）显得更加重要。

在内容与形式的关系上，古典主义风格音乐与浪漫主义风格音乐之间最显著的特点对比是：古典主义音乐是形式和规程占支配地位，浪漫主义音乐则是所表现的内容占支配地位。一首古典主义的作品，是以听众能感觉到的清晰的结构整体作为音乐情感体验的基础，一切情感事件都归纳在这个结构框架之内。但是，一首浪漫主义的作品，则依赖强烈的情感表现。这种情感表现则是通过多种形式手段来达到的。为了形成作品强烈的震撼效果和艺术冲击力，浪漫主义作品会冲破传统的形式格律而获得浪漫主义的自由。

音乐中的浪漫主义与其他艺术门类有许多共同的特征。如带有强烈的主观性，注重抒发个人的感情和内心世界，继承启蒙运动“回归自然”的口号，喜欢大自然的景色和抒发作者对大自然的感受；提倡“回到中世纪”的口号，爱好幻想和奇特的事物，关注民谣与民间传说故事等。

18世纪与19世纪之交，中世纪的诱惑和与中世纪有联系的事物

流行于欧洲。歌剧的剧情常常取自中世纪的历史或传说。这类作品再现了中世纪的骑士精神和传奇式的生活。人们追求的是神秘主义、魔力和超自然的现象与想像、幻想。

二、浪漫主义的音乐观念

浪漫主义的音乐观念，是在整个欧洲浪漫主义文艺思潮中形成的。浪漫主义的音乐观念直接指导着浪漫主义音乐的创作手法、风格、流派的产生。根据学者蔡良玉教授的研究，浪漫主义的音乐观念大致可分为六个方面：

1. 个性、个人主义观念
2. 民族与民族主义观念
3. 对各部门艺术交融的兴趣
4. 人与自然的沟通观念
5. 象征性与超验的观念
6. 相信音乐的伦理作用^①

蔡良玉教授认为，个性与个人主义观念，是19世纪整个时代精神的精髓，也是建立在德国古典哲学基础上的浪漫主义运动以主观性为主要特征的反映。

个人主义是西方人文主义传统的体现之一。个人主义主张任何人都

都不应当被当作另一个人获得幸福的工具。对于一个正常的成年人来说，最符合他的利益的是他有最大限度的自由和责任去选择他的目标和达到这个目标的手段，并且付



匈牙利钢琴家、作曲家弗朗茨·李斯特
(1856年绘)

^① 见蔡良玉著《西方音乐文化》，第11章。

诸行动。个人主义的态度是高度评价个人自信，个人私生活和对他人的尊重。它反对权威和各种对个人的支配。

浪漫主义时期是一个个性，个人主义得到了高扬的时期。浪漫主义的先驱、启蒙运动的代表卢梭就曾说：“我和我见过的所有的人都不同，如果我不是更好，至少是不同。”^①19世纪著名小提琴家帕格尼尼也骄傲地说：“帕格尼尼避免一切平庸。”^②

个性、个人主义在音乐中的体现，首先表现在大量出现以“我”为中心的题材。作曲家个人的生活经历、爱情、传记和各种体验在音乐创作中占有相当的位置，甚至怪僻的性格、行为也与创作发生了直接的联系。而创作中作曲家对个人风格的追求就更为明显了。

其次，是对感情的提倡和崇拜。浪漫主义的音乐观强调音乐的表情意义，将抒情和情感的因素提到了重要的地位，并以此取代了古典主义对理性的追求。同浪漫主义抒情诗获得的巨大成就相仿，音乐上的歌曲、钢琴小品、性格小品也十分发达。大型体裁如交响曲、歌剧也更加注重对内心的描写和感情的抒发。结果，浪漫主义在客观上扩大和加深了音乐心理刻画的能力，丰富了对心理刻画的表现手法和技巧。与此同时，他们也追求乐队的丰富的色彩和打动人心的效果。



德国作曲家罗伯特·舒曼



奥地利作曲家弗朗茨·舒伯特

①②转引自蔡良玉著《西方音乐文化》，第329页。

炫技性的作品大量涌现，也是个性、个人主义在音乐创作和表演中的表现形式。由于艺术保护制的变化，大量的公众音乐会和音乐节的出现，音乐家开始主要依赖作品的出版及卖票的音乐会为生，他们的音乐面对比以往更多的音乐爱好者。一些作曲家和演奏家为炫耀自己高超的技艺，给听众以某种刺激和震动，竭力发挥炫技表演，并相互为争夺听众的好感和奉承而公开竞争。因此，产生了大量炫技性的作品，如迈耶贝尔、柏辽兹、瓦格纳、施特劳斯、帕格尼尼和李斯特的作品等。这也成为浪漫主义音乐的一个突出的现象和潮流。

在对各门艺术交融的兴趣方面，蔡良玉教授认为，为了有别于古典主义对秩序、平衡、控制和完美的追求，让想像力充分驰骋，超越时空，把握“永恒”，超脱现世进入宇宙，将双手伸向过去和未来，浪漫主义音乐更多追求自由、运动、强烈的激情和不断地追求难以达到的东西。音乐敞开了自己的大门，与文学、戏剧、美术，尤其与诗歌密切交融。其中一个突出的现象是：在19世纪浪漫主义运动中，标题音乐得到了长足的发展。作曲家在创作中借助于戏剧、诗歌等文学艺术的形象，寻求音乐之外的意义，从而提高了音乐的想像力和表现力。“标题音乐”（该词系李斯特首创）的概念与“纯音乐”相对，是为器乐音乐加一标题，以使听众沿着作者的意图理解乐曲，而不致误解作品的内容。它可能是写一个故事，或代表某个人物，或描写某一景色或现象等。重要的是，它从主题中衍生出音乐的运动和逻辑。并非凡有标题的音乐均可称“标题音乐”，也不是所有的“标题音乐”均有标题。这是19世纪产生的一种音乐体裁，反映了浪漫主义音乐家对富有诗意的、描绘性的，甚至叙述性的器乐音乐的兴趣，并强调对音乐与其他事物的联想力。

关于人与自然沟通的观念，蔡良玉教授认为，音乐的浪漫主义也继承了“回归自然”的传统，许多作曲家酷爱描写自然的景色和抒发对自然的感受。在客观上，欧洲的城市人口在工业革命后剧增。如伦敦、巴黎仅在1800~1880年间，人口就增长了四倍。音乐家不再生活在人们彼此熟悉的城镇社区，而是远离乡上，相互消失在陌生的、人际关系淡漠的工业化的氛围里。从积极的意义上看，人们越与自然隔绝，就越发迷

恋自然；从消极的意义上说，人们是把音乐艺术当作一种避难所，即对城市化生活的回避。如同绘画中风景画成了人们钟爱的题材一样，大自然也是浪漫音乐的重要题材之一。

浪漫主义作曲家从对自然的描绘中寻找的是艺术家的内心与大自然之间的共鸣和联系。大自然不只是他们心灵的避难所，而且是他们获取艺术力量和灵感的源泉。^①

三、浪漫主义音乐家及其代表作品

弗朗茨·舒伯特（Franz Schubert，公元1797～1828年），奥地利作曲家，创作有歌曲——声乐套曲《美丽的磨坊女》（1823）、《冬之旅》（1827）、《天鹅之歌》（1828）、《流浪者之歌》（1816）、《死神与少女》（1817）、《鱒鱼》（1817）等；另外有管弦乐、室内乐、钢琴音乐、歌剧、宗教合唱等。

卡尔·玛丽亚·韦伯（Carl Maria Weber，公元1786～1826年），德国作曲家、指挥家、钢琴家。代表作品有歌剧《魔弹射手》（1821）、钢琴曲《邀舞》（1819）等。

费利克斯·门德尔松（Felix Mendelssohn，公元1809～1847年），德国作曲家。代表作品有管弦乐《“意大利”第四交响曲》（1833）、《e小调小提琴协奏曲》（1844）、《仲夏夜之梦》序曲（1826）；钢琴音乐《无词歌》（1829～1845）等。

罗伯特·舒曼（Robert Schumann，公元1810～1856年），德国作曲家，代表作品有歌曲——声乐套曲《妇女的爱情与生活》（1840）、《诗人之恋》（1840）以及275首其他歌曲。

弗雷德里克·肖邦（Fryderyk Chopin，公元1810～1849年），波兰钢琴家、作曲家。

^①参见蔡良玉著《西方音乐文化》，第11章。

弗郎茨·李斯特 (Franz Liszt, 公元1811~1886年), 匈牙利钢琴家、作曲家。

埃克托·柏辽兹 (Hector Berlioz, 公元1803~1869年), 法国作曲家, 代表作品有管弦乐《幻想交响曲》(1830)、《罗密欧与朱丽叶》(1839)、《罗马狂欢节》(1844)等。

焦阿基诺·罗西尼 (Gioachino Rossini, 公元1792~1868年), 意大利作曲家, 代表作品有歌剧《灰姑娘》(1817)、《塞维利亚的理发师》(1816)、《威廉·退尔》(1829)、《意大利少女在阿尔及尔》(1839)等。



法国作曲家埃克托·柏辽兹

朱塞佩·威尔第 (Giuseppe Verdi, 公元1813~1901年), 意大利作曲家, 代表作品有歌剧《游吟诗人》(1853)、《假面舞会》(1859)、《阿依达》(1871)、《奥赛罗》(1887)、《茶花女》(1853)等。

理查德·瓦格纳 (Richard Wagner, 公元1813~1883年), 德国作曲家, 代表作品有歌剧《爱情的禁令》(1836)、《黎恩济》(1842)、《漂泊的荷兰人》(1843)、《纽伦堡名歌手》(1868)、《众神的黄昏》(1876)等。

约翰内斯·勃拉姆斯 (Johannes Brahms, 公元1833~1897年), 德国作曲家, 代表作品有管弦乐《c小调第一交响曲》(1876)、《D大调第二交响曲》(1877)、《第二钢琴协奏曲》(1881)、《匈牙利舞曲》(1852~1869)等。

四、浪漫主义音乐作品赏析

舒伯特歌曲《鱒鱼》及《鱒鱼五重奏》^①

舒伯特一生写了600多首歌曲，其中许多著名的歌曲都是在他20岁以前写的。他的父亲希望舒伯特像自己一样，以教书为生获得一个稳定的职业和收入，他16岁就到他父亲所在的小学校当上了教员。在此期间，他一边教书，一边灵感迸发，写出了许多流传至今的著名歌曲。为歌德的诗所创作的歌曲《魔王》就写于18岁，而歌曲《鱒鱼》是在1817年舒伯特20岁时创作的。

《鱒鱼》是一首叙事性的艺术歌曲，表现了小主人公与小鱒鱼一段纯真亲切而又悲伤的感情。

明亮的小河里面，有一条小鱒鱼，
快活地游来游去，像箭儿一样。
我站在小河岸上，静静地朝它望，
在清清的河水里面，它游得多欢畅。
那渔夫带着钓竿，也站在河岸旁，
冷酷地看着河水，想把鱼儿钓上。
我暗中这样期望，只要河水清又亮，
他别想用那钓钩把小鱼钓上。
但渔夫不愿久等浪费时光，
立刻就把那河水搅浑。
我还来不及想，
他就已提起钓竿，把小鱒鱼钓出水面。
我满怀激动心情，看鱒鱼受欺骗。

舒伯特曾经说过：“我对快活的鱒鱼十分欣羡，当它们被钓上来时，则不胜怜悯。我试图把这些感情倾注到歌曲中去，这是对光辉的生命的祝福和对悲惨的死亡的哀悼。”

^①本赏析文作者为曹田力，引自《金色音乐厅》第3级，山西教育出版社2004年版。

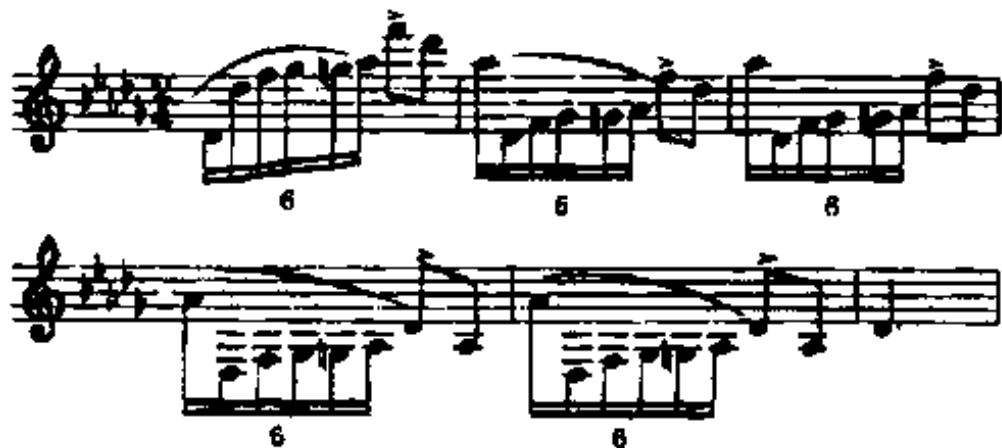
歌曲采用有再现的二部曲式结构。前两段是它的第一部，两段用同一曲调，建立在主三和弦上。跳动的曲调，明快、活泼、爽朗，表现少年与小鲑鱼自由、欢畅的心境。第二段歌词虽然出现了渔夫冷酷的面容，但少年善良的期望和美好的心情仍占据着主导地位。



第二部分第三段是表现渔夫钓上小鲑鱼的曲调，它运用不规则的节奏伸缩打破了前两段谐和、顺畅的韵律，曲调的再现部分则表现了少年悲哀、激动的心情。

当我们欣赏这段歌曲时，会不由地被如此简捷、清朗的旋律带进一份纯真的少年情怀之中。此间钢琴的伴奏音型起了不可缺少的作用。

钢琴伴奏以起伏滑动的、清脆的音响模仿小河的流水声：



利用钢琴伴奏去营造气氛，衬托情绪、情境，是舒伯特对浪漫主义艺术歌曲的重要贡献。在《鲑鱼》这首歌中，钢琴模仿河水的流动，衬托紧张、不平的情绪，恰到好处。

《鳟鱼》这首歌，当时就被许多人喜爱，因此还发生了一则“墨谱赠友人”的故事。舒伯特恐怕是历史上最为穷困的音乐家之一了，他一生没有属于自己的家，甚至没有自己的钢琴，但他却有非常多的朋友。《鳟鱼》的词作者舒巴尔特就是他的朋友之一，舒巴尔特非常喜欢《鳟鱼》这首歌。一次舒伯特应朋友、钢琴家安塞姆·希登布伦纳之约去饮酒，酒后乘兴准备抄一份《鳟鱼》歌谱送给舒巴尔特。结果，由于夜阑人倦，抄完谱，倒石粉时（为使乐谱干得快）把墨水瓶抓了起来。所幸，泼歪了，乐谱基本没受损失，只湿了一个角。为此舒伯特将这份“墨谱”赠友人时，还特意写了一封自我谑说的信。

歌曲《鳟鱼》完成两年后的一个夏天，他的一个爱好音乐的朋友鲍姆加特纳，请求舒伯特为自己一个只有五件乐器的业余小乐队写一个室内乐作品。当时舒伯特正在奥地利北部的施泰尔度假，这次度假旅行他受到朋友们的热情欢迎，因此心情非常舒畅。在这样的心境下，舒伯特写了一首充满热情、明朗、欢快而愉悦的《A大调钢琴五重奏》（为大、中、小、低音提琴和钢琴），共五个乐章，其中的第四乐章用了歌曲《鳟鱼》的旋律。后来人们就把这首室内乐作品叫做《鳟鱼五重奏》。

五个乐章的总体布局是这样的：

第一乐章 活跃的快板，奏鸣曲式

第二乐章 行板，没有展开部的奏鸣曲式

第三乐章 急板，谐谑曲，复三部曲式

第四乐章 小行板，变奏曲式

第五乐章 适当的快板，终曲，没有展开部的奏鸣曲式

第一乐章中的主、副部主题，虽然一个比较舒展，一个活泼欢快，但都采用大调式，浸透着一股清新的愉悦。

主部主题：先由小提琴呈示，后钢琴进行变奏式反复。



副部主题：先由钢琴呈示，后由小提琴第二次呈现。



展开部比较短，以主部主题为主进行发展。

整个乐章具有浓厚的青春气息。

第二乐章两个主题间的情感表现张力较之第一乐章似乎增加了一些戏剧性的特点。

主部主题以行板的缓慢节奏一开始就由钢琴声部奏出，明朗而抒情，主题本身就具有舒缓与活泼的对比。

副部主题实际上是从主部主题后半部附点节奏中产生的一个动感较强的音调。这个乐章中最为动人的，是由主部主题发展出来的一段中提琴和大提琴（再现部由两个中提琴）演奏的、二声部复调对位旋律。它以一种温暖、从容、纤细的柔情为这一乐章增添了一股特殊的情愫。

第三乐章是急板的谐谑曲，它插在上面的行板和下面的小行板之间，增加了乐章之间的对比性。这个带有三声中部和完全再现的复三部曲式，以均等音型的跳音节奏营造了戏谑而欢乐的气氛。

第四乐章是《鳟鱼五重奏》的核心乐章，因为它采用了歌曲《鳟鱼》的旋律音调，整个乐曲也因此而得名。

乐章采用小行板，变奏曲式。

由于对《鳟鱼》的偏爱，舒伯特把歌曲第一部分的旋律完整地拿过来，通过六个变奏，使这一旋律得到充分的展现。主题呈示由小提琴开始，旋律清晰，节奏舒缓。

第一变奏，钢琴仅仅加了几个小小的装饰音把旋律主奏了一遍，清

亮的音色使情绪更加明朗而清新。

第二变奏，主奏旋律的乐器变为中提琴，中提琴敦厚的音色给人以庄重的感觉，钢琴隔一小节的模仿和小提琴不断流动的音型，在庄重之外，似乎在延续着心中的愉悦。

第三变奏，旋律转到了浑厚的低音乐器大提琴和低音提琴上，像是一群大象在舞蹈。音色虽然低重，节奏却较之第二乐章更为快捷。钢琴声部像一只可爱的猴子，以连续三十二分音符的节奏上下跃进，为这一“笨重”的舞蹈平添了无数的童趣。

从第一到第三变奏，均采用严格（或装饰性）变奏曲手法，在保留原主题音调面貌情况下，运用织体、音色的变化，使“鱒鱼”这一主题变得更加鲜明、丰富。

第四变奏，作曲家采用了自由变奏的手法，虽然保留了旋律起伏的轮廓，却以连续三连音节奏增加了强烈的动感，这一变奏后半部分则以流畅的抒情线条和带有装饰音的活泼音调使整个情绪色彩显得十分生动。

第五变奏，“鱒鱼”的主题又明显地凸现出来，只是大提琴的演奏有些变形，增加了一些小调色彩，在大提琴的音色和徐缓的伴奏节奏中，小“鱒鱼”好像又“庄重”起来，后半部旋律中的一个音调在各种不同调性上，竞相游移，是整个乐章调性变化最为丰富的段落。

第六变奏（又称尾声）与开头相呼应又出现“鱒鱼”的主题，它在小提琴、中提琴、大提琴各声部中轮流接替出现，而钢琴则以在歌曲中模仿河水流动的伴奏音型，使这一乐章结束在清亮、明快的气氛中。

第五乐章，适当的快板。主部主题具有舞蹈性，副部主题抒情开朗。作为整部作品的终曲，它将青春的热情和开朗明亮的情绪一直贯穿到曲终。

舒伯特的《鱒鱼五重奏》中充满活力和情感的旋律，和所蕴含的青春的熱情和纯真一直感动着无数听众，成为室内乐中最受欢迎的曲目之一。

门德尔松《e小调小提琴协奏曲》第一乐章^①

《e小调小提琴协奏曲》是门德尔松29岁开始创作的，当时是1838年，直到1844年他35岁时才完成，前后用了6年时间。相比他13岁时写的第一首小提琴协奏曲《d小调协奏曲》，从内容到技巧上都成熟得多。

这首作品于1845年在莱比锡格万豪斯音乐厅首演。

门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》第一乐章是一个充满青春气息和热情的乐章。

乐章采用奏鸣曲式。

主部主题在第一小节的乐队律动中由独奏小提琴热情地直接进入。这个主题是一个具有一定节奏力度，富有激情和青春活力的主题，旋律中充满憧憬和自信。它由两个大乐句组成，第二个乐句在结尾处把旋律推向高潮，却没有结束在主音上。这种利用半终止开放乐段的创作手法使得接下去的发展与主题紧密地联系在一起，形成情绪的自然涌动。



Felix Mendelssohn

德国作曲家费利克斯·门德尔松



^①本赏析文作者为曹田力。引自《金色音乐厅》第3级，山西教育出版社2004年版。

经过独奏小提琴主部主题呈示之后的一段充满激情的发挥，主部主题再次由乐队奏出。但乐队只奏主题的第一个乐句，紧接着这一主题在乐队上进行了发展，使充满热情的情绪继续进展，之后以一个非常自然的乐调引出一个连接部主题。

连接部主题是主部、副部主题之间的一个承接的段落。这个段落通常采用主部主题的部分音调，经过一定的组织向副部主题所具有的情绪和气氛过渡，使两个主题的连接自然并具有有机性。在过渡中出于表现的需要常常引入新的主题音调。

这里的连接部主题化解了主部主题类似进行曲似的节奏律动，散化成一种非常流畅、自由的起伏线条。



副部主题是由一个完整的歌唱性旋律组成的。所谓歌唱性旋律，与那些以动机式音型模进、叠构发展式的主题不同，是指那些有完整的乐句感，并且几个乐句之间有呼应、应答的逻辑关系，适合歌唱出来的旋律。

与主部主题的气质不同，副部主题本身就有变化，开始安静、温暖，像是一种温柔而亲切的倾诉；到第二个乐句，逐渐激动起来，但是它的激情是舒展的、愉快的；第三个乐句充分体现出这种舒展和愉悦。与主部主题不同的是，副部主题结束在主音上：



接下去的整个乐章是一个充满发展契机和变化的段落，主部主题的青春形象以各种变体出现，独奏小提琴用连续十六分音符造成活力和激情的涌动和冲击。主部主题的几小节运用跳动音程构成的音调在发展中像是引领的号角，在多种调性上起着发展乐思的主导作用。

多次运用的发展动机：



再现部出来之前，像通常的协奏曲一样是一段小提琴的华彩乐段。华彩段落是提供独奏和炫技的段落，演奏家们可以在华彩乐段中充分地显示各自的演奏技巧，通常是即兴发挥的。但门德尔松在自己这部心爱的作品中却亲自把这段音乐写出来，想来是作曲家希望这一用来炫技的段落不要太脱离乐曲本身所要表达的内在情绪，因此这段华彩段落与前后音乐的风格和情绪发展连接自然而统一。当华彩乐段以主和弦的分解造成持续音时，主部主题就在这一持续音中以乐队形式再现。

再现部布局十分紧凑，紧接着主部主题出现的是连接部主题，然后又直接进入副部主题再现。两个主题都是先由乐队奏出，再以小提琴独奏的柔和的音色重复发挥。尾声中，以主部主题为主导的小提琴一鼓作气结束了乐章。

整个乐章中无论是充满活力和激情的主部主题，还是明朗柔美的副部主题，门德尔松都运用小提琴丰富的表现力使乐章充满了青春的热情和光彩。

柏辽兹的《幻想交响曲》¹

柏辽兹最著名的这首交响曲是在他对哈丽特·史密森的迷恋达到

①本赏析文作者为[美]约瑟夫·马克利斯，引自《西方音乐欣赏》，刘可希译，人民音乐出版社2001年版。

最高潮时写成的，当时他27岁。令人难以相信的是，在贝多芬去世后仅仅三年，这个年轻人就构思出了这部非凡的“音乐小说”。他不仅给一部交响乐加上了标题内容，而且这内容取自他的个人生活，这是异乎寻常的。柏辽兹对他的艺术采取了自传体的处理手法，在这一点上他是个真正的浪漫主义者。“一个神经质而又有丰富想像力的年轻音乐家在失恋的绝望中突然发病，吞下了鸦片，但剂量太小，不足以引起死亡，却使他进入了有奇异幻象的昏迷沉睡中。他的感觉、情感和记忆都在他混乱的头脑中转化为音乐的形象和乐思。他所爱的人本身也形成一个旋律，一个无论在哪儿都萦绕着他而不断出现的主题（固定乐思）。”

象征着他所爱的人的“固定乐思”，是这部交响乐的基本主题。它在和声、节奏、节拍、速度、力度、音区和乐器色彩上有所变化，这些变化不仅是文学意义的变化，也产生了音乐意义上的变化。这样，这个基本的动机，借助于文字内容，成为一条音乐线，将情绪和特性各不相同的五个乐章统一起来。

第一乐章，梦幻、热情。“他回忆起遇见他所爱的人之前那困倦的灵魂和难以表达的渴望，然后是她以强烈的爱情鼓舞了他，他的极度痛苦……他在宗教上获得的安慰。”

宏大的引子标以 *Largo*（广板），它奠定了梦幻的气氛，也奠定了柏辽兹光彩照人的管弦音响。乐章主要部分标记了 *Allegro agitato e appassionato assai*（激动的快板，非常热情）。独奏长笛和第一小提琴奏出了翱翔的旋律——“固定乐思”：



柏辽兹连续地使用乐队渐强，这是很有特点的。在这个乐章的高潮处，整个乐队以 *ff* 的力度重现“固定乐思”。最后几小节由持续的和弦构

成，标记了“虔诚地”，描绘出柏辽兹在说明中所说的“他在宗教上获得的安慰”。

第二乐章，舞会。“在豪华舞会的喧闹和兴奋中，他又一次瞥见他所爱的人。”这首交响曲的舞曲乐章标以 *Valse Allegro non troppo*（圆舞曲，不太快）。引子，在弦乐的震音上竖琴奏出了琶音，一种迷人的音响。圆舞曲本身开始时是“甜蜜而温柔的”。



这个乐章是三部曲式或叫三段式。在中部，长笛和双簧管用圆舞曲的节奏再次引出了“固定乐思”。结尾处的高潮是值得注意的，它是通过渐强、渐快和音区的升高而形成的。



第三乐章，田野景色。“在一个夏天的傍晚，他在乡村听见两只牧笛在吹奏。这首田园二重奏、幽静的环境……使他心中充满了好久没有过的宁静。但‘她’又出现了。他的心收紧了，充满了痛苦的预兆……日落了——远处响着隆隆的雷声——孤独——寂静……”

这个乐章标有 *Adagio*（慢板），是 6/8 拍的 A—B—A 曲式。

柏辽兹对配器作的注释显示了他对各种乐器所持的情感上的态度：“英国管在低八度上重复双簧管的乐句，宛如一段田园对话——一个青年的声音在应答姑娘。”他写道：他的目的是要造成“忧伤的孤独”气氛。接着，长笛和小提琴展现一个宽广交织的旋律，它注入了田园的宁静情绪。



判日”（Dies irae）的诙谐讽刺，女巫的舞蹈，二者混合在一起。”

这个乐章开始时是 *Larghetto*（小广板）。柏辽兹在这里开拓了一种格调，它为一个世纪的歌剧、芭蕾舞和交响诗在表现魔鬼时提供了典范。加弱音器的小提琴和中提琴以最弱的力度奏出闪动不定的半音音阶，恰当地造成了阴森森的气氛。后面的 *Alllegro*（快板）中，爱人的主题变成一个“粗俗的舞曲音调”，由高音单簧管演奏。传统的宗教旋律“最后审判日”取自古代的《安魂弥撒》，由大管和头号奏出，这一段为 6/8 拍，标以 *Lontano*（遥远的）。用较短的音符显出讽刺的意味。



在女巫的回旋舞曲中，大提琴和低音提琴奏出富于动力的 6/8 节奏，然后由各种不同的乐器组轮流演奏。各个不同旋律线的交织，形成复杂的管弦织体。柏辽兹在总谱中指出了舞曲主题和“最后审判日”的结合，任何人也不会找不到的。他对这一段乐曲感到很得意，它为戏剧性的主题引出了激动人心的戏剧性的结尾。

柏辽兹这部交响曲有宏大的轮廓和气势，充满了活力与创造性，是浪漫主义时代的重要音乐作品。

李斯特的交响诗《前奏曲》^①

在李斯特的交响诗中，最著名的一首是《前奏曲》（*Les Preludes*），创作于 1854 年。几代指挥家都把它当作表演曲目，它一直是研究浪漫主义运动的基本文献。李斯特在总谱里加上了他自己写的内容注释，揭示了他在思想上与神秘主义诗人拉马丁《沉思诗集》中的一首诗的联系。

①本赏析文作者为[美]约瑟夫·马克利斯，引自《西方音乐欣赏》，刘可希译，人民音乐出版社 2001 年版。

第二，爱情的主题，由减弱音器的中提琴和四支圆号演奏，*Espressivo ma tranquillo*（宁静，富有表情）。这个旋律与前一个形成对比。但是，经过较为仔细的观察，可以看出它也是用基本主题（标有×号的音符）通过巧妙的扩展而成的。



这样，在所有关于乐曲内容及其文学联想的讨论后面，我们看出了这位音乐家在写作时的思想。除去爱情、大自然和命运之外，这首乐曲可视为有一个上行跳进的三个音的动机，并用连续变换的手法构成了音乐织体。

乐曲的速度加快了，紧张性增加了，这时基本的素材表现为暴风雨般的快板。斗争的气氛是和半音音阶联系在一起的（一个八度内的全部十二个音构成半音音阶，在钢琴上，它包括七个白键和五个黑键。半音音阶是浪漫主义音乐家所喜爱的、用以激起兴奋情绪的一种手段）。自然，在暴风雨般的乐段里，以铜管乐的使用为特色。

接着，音乐松弛下来。以后是田园风的小快板，一幅和平的自然景色，以木管为主。在这里，基本主题转变为田园主题，由木管和圆号演奏。转回到冲突时，标明 *Allegro marziale animato*（快板，勇武地，生气勃勃地）。通过速度、音区、力度和色彩的变化，两个爱情主题变成令人振奋的战斗号召，第二个标以“进行曲速度”。最后，斗志昂扬的情绪再次出现，以浪漫主义音乐家非常喜欢采用的宏大尾声结束了这首乐曲。基本主题已变成为人而奏的凯歌。

今天，“未来音乐”已经成为过去时代的音乐了。而李斯特作为人和音乐家，仍然是一个时代的代言人。他说：“在艺术中，一个人必须以宏大的规模进行工作。”他就是这样做的。

浪漫主义音乐的 DVD 视听内容

- 罗西尼歌剧《灰姑娘》
- 罗西尼歌剧《塞维利亚的理发师》
- 勃拉姆斯《第二钢琴协奏曲》
- 勃拉姆斯《匈牙利舞曲第1号》
- 勃拉姆斯《匈牙利舞曲第5号》
- 舒伯特《b小调第八交响曲“未完成”》
- 门德尔松《“意大利”第四交响曲》
- 门德尔松《e小调小提琴协奏曲》

本章思考练习题

1. 试理解作为文艺思潮的浪漫主义和作为创作手法的浪漫主义的概念内涵。
2. 什么是个性？什么是个人主义？试以西方浪漫主义时期的音乐作品为例，较深入地分析个人主义。
3. 试从音乐商品的角度，^①分析浪漫主义作曲家炫技性观念出现的社会基础。
4. 分析舒伯特歌曲的钢琴伴奏对旋律的烘托作用，并了解《鳟鱼五重奏》中变奏曲式的运用在形象发展中的作用。

^①关于音乐商品的界定，可参阅安盟编著《现代音乐产业概述及音乐企业管理》（中国文联出版社2000年版）及曾遂今著《音乐社会学》（上海音乐学院出版社2004年版）。

第 12 章

民族的骄傲与民族的尊严

——19 世纪浪漫主义运动中的民族乐派

- 民族乐派
- 民族乐派的音乐家及其代表作品
- 民族乐派音乐作品赏析

西方音乐史学家认为，音乐的浪漫主义时代，一直延续到1910~1913年的第一次世界大战前夕。

然而，音乐中的浪漫主义风格影响是极其深远的。从创作的意义上来说，它是音乐风格的艺术化、人性化的永恒的基础。一直到今天，浪漫主义风格的音乐创作在音乐舞台上仍占有重要的一席之地，并不因后现代主义时期的到来而被边缘化。

19世纪音乐的浪漫主义风格是以各国、各地区不同的音乐风格特色来表现的。很多国家的浪漫主义音乐是在民族主义的旗帜下进行。在音乐史中，人们就称之为民族乐派。

一、民族乐派

由于各国的经济、政治发展不平衡，民族乐派的产生，归根结底同19世纪中叶欧洲（尤其东欧、北欧）各国的民族解放运动的蓬勃发展密切相关。长期以来，意大利和德国的音乐在欧洲占统治地位，随着各国人民的民族意识的觉醒，音乐家也力图摆脱外国音乐文化的束缚，创造和发展自己的民族音乐。

在19世纪浪漫主义运动中，民族乐派的作曲家，充分地利用音乐创作表演手段来表达他们的民族倾向，显示本民族的骄傲与自豪，表白民族自尊心、自信心和争取民族自由、民族独立的愿望。大量的作品直接采用本民族的民间音乐舞蹈素材而体现出鲜明的民族特色。如波兰钢琴家、作曲家肖邦的玛祖卡和波兰舞曲，匈牙利钢琴家、作曲家李斯特的匈牙利舞曲，捷克斯洛伐克作曲家德沃夏克的斯拉夫舞曲，挪威作曲家格里格的挪威舞曲。



德沃夏克第九交响曲|自新大陆|首演的评论文章，载1893年12月16日《纽约先驱论坛报》

民族乐派音乐家们除直接利用民间音乐素材进入创作外，还以如下方式显示其音乐的民族主义思想：

采用本民族的传说、史诗；

根据本民族的英雄人物和重大历史事件；

用音乐来描绘祖国的自然风光；

利用本民族文学家的文学作品进行配乐、谱曲。

在音乐的浪漫主义运动中，民族乐派的历史贡献不可磨灭。它促进了欧洲音乐旋律语言、和声语言、节奏语言、题材信息的多样化和音乐风格的发展与时代创造性，并为世界音乐的多元化增添了色彩缤纷的新成分，为人类音乐文化的发展注入了新的活力。由于民族乐派作曲家同本民族广大人民深厚的联系，他们的音乐反映了千百万人民的心声，强化了音乐的大众化、群众化特质。离开民族乐派的音乐，欧洲音乐的浪漫主义运动是不可能如此波澜壮阔的。

二、民族乐派的音乐家及其代表作品

格林卡（Mikhail Ivanovich Glinka，公元1804~1857年），俄国第一位具有巨大世界影响的作曲家，19世纪俄国民族乐派的奠基者，被称为“俄罗斯音乐之父”。格林卡一生以满腔的爱国主义的热忱，不断追求创造具有俄国特色和按照俄罗斯方式写成的音乐作品。其代表作品是歌剧《伊万·苏萨宁》（1836年）、《鲁斯兰与柳德米拉》（1837~1842年）、交响幻想曲《卡玛林斯卡亚》（1848年）和一些浪漫曲。



19世纪俄国民族乐派的奠基者，“俄罗斯音乐之父”格林卡

歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》（1837~1842年）是一部神话剧，根据普希金的同名长诗改编而成。故事以古代俄罗斯武士鲁斯兰与公主柳德米拉的婚礼开场。在婚宴中，新娘被妖魔劫走。为了营救爱人，鲁斯兰历尽艰险，最后借助于神剑的威力，制服了妖魔，救出了公主。格林卡原希望普希金能亲自改写，可惜因诗人的去世未成。这部作品除应用许多俄罗斯的民间素材外，在音乐上为配合神话故事的情节的需要，运用了许多变奏的手法，并采用了全音阶、变化和声、不协和音等，如序曲的尾声及第一幕劫持女主人公的场面等。而第四幕，在鲁斯兰战败妖魔时，音乐从全音阶回到明朗稳定的E大调上，显示了19世纪浪漫主义对戏剧性音乐的处理特点。格林卡在这首作品中借用的民歌较多，但仍以根据民歌风格所创作的音乐为主。同时他在变化这些民间因素方面表现了一定的技巧。如第三幕《波斯合唱》，合唱在歌剧中占重要的位置。这些合唱特别能显示俄罗斯民族的气质和风格。

穆索尔斯基（Modest Petrovitch Mussorgsky，公元1839~1881年），俄国作曲家，“强力集团”成员。青年时代受车尔尼雪夫斯基及杜勃罗留波夫等人的思想影响，与一批青年知识分子共同探讨艺术、哲学、宗教、政治等问题，确立了自身的现实主义的艺术思想，并参加“强力集团”的活动。他的歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》1874年演出时，遭到评论界的攻击，但公众却很喜欢。剧中的反沙皇合唱很快就在圣彼得堡的街头流传。然而检察部门一再阻挠歌剧的上演。穆索尔斯基对“强力集团”中其他成员如居伊批评他的歌剧不满，并对里姆斯基—科萨科夫和鲍罗丁产生误解，逐渐疏远“强力集团”。其后，他在穷困潦倒中一边工作，一边从事音乐创作，最终因酒精中毒引发癫痫病而逝世。



俄国作曲家、“强力集团”成员穆索尔斯基

穆索尔斯基的代表作有歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》、《霍万兴那》，管弦乐音诗《荒山之夜》，钢琴曲《图画展览会》，歌曲套曲《暗无天日》、《死亡歌舞》、《育儿室》等。穆索尔斯基在其晚年的一份《自传札记》中说：“艺术是（作曲家）与人们交流的手段，而不是目的。这个指导原则决定了他（指穆索尔斯基本人）的全部创作活动。”他与同时代许多作家、艺术家一样，蔑视形式美和对技巧的润色，反对“为艺术而艺术”，而尽可能使自己的艺术创作贴近生活，贴近俄国人民大众。穆索尔斯基深切同情被奴役的俄罗斯农民并揭露社会的黑暗。如他的《荒山之夜》歌颂了人民和黎明的曙光，他的《图画展览会》在表现俄罗斯生活的不同画面的同时，深入表现了它们的内在思想感情、意境以及社会性。他的《鲍利斯·戈都诺夫》深刻揭露了俄国的统治者与被统治阶级的尖锐矛盾，并深刻地揭示了人物的心理。歌剧中除运用了俄国东正教圣咏及民间音乐的素材外，还在达尔戈梅斯基的基础之上，成功地创造了适合俄罗斯语言的朗诵性音调。^①

里姆斯基-科萨科夫（Nicolas Andreivitch Rimsky-Korsakoff，公元1844~1908年），俄国作曲家，“强力集团”^②成员。出身于海军军人家庭，从小喜爱民歌和俄国的宗教歌曲，并自幼就显露出良好的音乐天赋。青年时代从学校毕业后成为海军军官，于1862年12月被派出航行达两年半之久，到了波罗的海、纽约、里约热内卢、地中海等地。回国后，他将业余时间全部投入到音乐创作之中。这时他也与鲍罗丁、达尔戈梅斯基等音乐家密切来往，在巴拉基列夫的影响下进行创作，写出了管弦乐《俄罗斯民歌主题序曲》（1866年）；又受贝多芬作品

^①引自蔡良玉《西方音乐文化》第14章。

^②强力集团，俄国著名的“五人团”（称“强力集团”）。是俄国19世纪60年代民主运动和进步文化思潮活跃的背景下出现的学术性团体。他们遵循车尔尼雪夫斯基（1828~1889年）的现实主义原则，以共同追求创立俄罗斯民族乐派为目标，同时通过撰写文章和评论阐述他们的观点，并积极搜集、整理、改编和研究俄罗斯民歌。其成员都是自学成才的或者从事其他工作的业余音乐爱好者，包括居伊（Cesar Cui, Kyui, 1835~1918年）、鲍罗廷（Alexander Porfir'yevich Borodin, 1833~1887年）、巴拉基列夫（Mily Alexeyevich Balakirev, 1837~1910年）、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫。

影响，开始写作《b小调交响曲》、《塞尔维亚主题幻想曲》（1867年）；受李斯特《梅菲斯特圆舞曲》的启发，写作音画《萨特阔》（1867年）；受柏辽兹《幻想交响曲》和《哈罗德在意大利》影响，写作交响曲《安泰尔》等。

里姆斯基-科萨科夫的代表作品有管弦乐《西班牙随想曲》、交响组曲《舍赫拉查德》及序曲《俄罗斯复活节》等。19世纪90年代初又创作了《姆拉达》、《圣诞夜》、《萨特阔》等歌剧。晚年创作歌剧《金鸡》。在里姆斯基-科萨科夫的创作中，歌剧和管弦乐最为突出。歌剧以《萨特阔》与《金鸡》为代表。

里姆斯基-科萨科夫的15部歌剧与穆索尔斯基的强烈的、戏剧性的现实主义歌剧的风格不同，它们更多采用神话传说题材，注重其幻想性和色彩性的音乐场景。如《萨特阔》取材于民间故事，歌颂忠贞的爱情；《金鸡》隐喻居安思危等；《舍赫拉查德》取材阿拉伯民间故事《一千零一夜》。以舍赫拉查德给残暴的苏丹国王讲故事为线索，表现了故事中大海、暴风雨、巴格达节日等情景，任凭听者自由想象。而他的管弦乐作品则在配器方面，以其光彩夺目的色调变化，透明清晰的风格而著称。

柴科夫斯基（Pyotr Tchaikovsky，公元1840~1893年），俄国作曲家，出身于知识分子家庭，父亲是那里的一个矿务工程师和工厂经理，母亲的祖父是法国人。但柴科夫斯基对法国事物的爱好更多地是因为童年时家里为他聘请的一位法国家庭女教师凡尼·迪尔巴什，而不是人们认为的法国血缘关系。他的外祖父有癫痫病史，母亲性情敏感，这都可能是他病态的、极为敏感的性格的根源。柴科夫斯基10岁入圣彼得堡的一个贵族化的法律学校，这所学校内流行的同性恋，加重了他性格的怪癖。1859年毕业后，他到司法部任九



里姆斯基-科萨科夫的歌剧《金鸡》声乐乐谱第1版扉页，1908年莫斯科

品文官。柴科夫斯基青年时代热爱普希金、果戈里、奥斯特洛夫斯基、涅克拉索夫等人的作品。1861年入圣彼得堡音乐学院业余班学作曲,1863年辞职成为全日制学生,随扎列姆巴学曲式,随鲁宾斯坦学配器和作曲,自己靠伴奏、教钢琴和乐理维持生活,1865年秋毕业。后到莫斯科音乐学院任教。

柴科夫斯基受到鲁宾斯坦观点的影响,并以一首副标题为“冬日的幻想”(1866年)的交响曲开始了他卓有成效的作曲生涯。柴科夫斯基民族主义倾向方面的作品还有歌剧《司令官》(1869年)、《禁卫兵》(1874年)和《铁匠瓦库拉》(1876年)。《司令官》和《禁卫兵》都是壮观的历史剧,而《铁匠瓦库拉》则是荒诞的神话故事,前两部剧几乎是他以前曲谱的重写。这三部歌剧现在已很少上演。

柴科夫斯基代表作品还有第四、第五、第六交响曲,管弦乐《罗密欧与朱丽叶》,交响幻想曲《弗兰切斯卡在里米尼》,歌剧《叶甫根尼·奥涅金》、《黑桃皇后》,芭蕾舞剧《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》、《第一钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》和100余首歌曲等。柴科夫斯基的10部歌剧中只有《叶甫根尼·奥涅金》和《黑桃皇后》是经常上演的剧目。

贝德里希·斯美塔那(Bedrich Smetana, 公元1824~1884年)是捷克民族乐派的缔造者和第一位民族作曲家。出生在利托米什尔城,其父亲是啤酒商,业余小提琴手。斯美塔那从未进过音乐学院,只是间断性地学过音乐。但是在19世纪40年代他却在布拉格以教钢琴和写大量的钢琴小曲作为谋生手段。直到1858年与他心目中的英雄之一李斯特相识后才写了他最初的一些重要作品。

斯美塔那青年时期参加了1848年的革命街垒战并写有钢琴曲《布拉格大学学生兵团进行曲》,合唱《自由之歌》和乐队作品《欢呼序曲》。1856年他



捷克民族乐派的缔造者。作曲家斯美塔那

到瑞典哥德堡任指挥。在李斯特的影响下，创作了交响诗《理查三世》（1858年）和《华伦斯坦之战》（1859年）。1861年回到布拉格后创作歌剧《在波希米亚的勃兰登堡人》。这部歌剧获得成功。他又创作了一部充满生气的反映波希米亚农民生活的喜歌剧《被出卖的新嫁娘》。这一作品是斯美塔那惟一在国际流行剧目中仍保持着巩固地位的作品。在交响诗创作中，《我的祖国》用对景物的描写，创建了一种新的交响诗风格。

由6首交响诗组成的套曲《我的祖国》，是19世纪70年代起开始创作的。这6首中最为著名的是《伏尔塔瓦河》，它用音乐再现这个国家的主要河流的风貌。斯美塔那自己曾对这首交响诗所表现的内容作了说明：首先是林中的小溪（由长笛表现，潺潺细流，汨汨作声），然后逐渐变成巨流，来自民间曲调的宽广的小提琴主旋律，接着流过森林，森林中不时传来打猎的声音（管乐器上的号角华彩），流经的村庄内正在庆祝婚礼（一首混合了进行曲与“波尔卡”的舞曲），然后是月光下的大河（轻柔的弦乐与木管），水中仙女翩翩起舞，最后，大河继续向前，汹涌澎湃地穿越激流险滩并波澜壮阔地奔向布拉格（一段壮丽堂皇的乐队全奏，这时音乐由小调转入了大调）。

斯美塔那毕生扶植捷克的音乐创作，他的全部创作和活动都是为歌颂祖国的壮美和创立捷克的民族乐派而努力。晚年因梅毒患耳疾，并死于精神病。

安东宁·德沃夏克（Antonin Dvorak，公元1841~1904年）是捷克民族乐派的另一位奠基人。他出身贫寒，父亲在布拉格附近的内拉霍齐夫斯小镇开了一家酒店和肉铺。德沃夏克12岁开始学屠宰手艺，但也跟从乡间的一位教德文的老师兼教堂管风琴师李曼学习德文、各种乐器和键盘和声。他16岁得以到布拉格入管风琴学校学习管风琴并接受东正教教会音乐家的训练，毕业后就职于某铜管乐队，任首席中提琴手，在斯美塔那（1866年起）的指挥下演出。1873年创作爱国主义题材的康塔塔《白山的子孙》、几部歌剧和交响曲。1874年他的《第三交响曲》由斯美塔那指挥演出。19世纪80~90年

代德沃夏克完成了歌剧《第米特里》(1882年)、《雅各宾党人》(1888年),康塔塔《幽灵的新娘》(1884年),清唱剧《圣柳德米拉》(1886年)、《安魂曲》(1890年)及第七、第八交响曲等。他被选为捷克科学院院士,并在布拉格音乐学院任教授。

1892~1895年,德沃夏克接受邀请到美国纽约出任民族音乐学院院长。在美国他创作了第九交响曲《自新大陆》(1893年)、清唱剧《美国旗》(作品102,1893年)、《F大调弦乐四重奏“美国”》(作品96)、《降E大调“美国”弦乐五重奏》(作品97,1893年)、《A大调钢琴组曲》(作品98,1894年)和《b小调大提琴协奏曲》(作品104,1895年)等。3年后,他谢绝美方的挽留,回到祖国。1901年任布拉格音乐学院院长,并继续创作,完成了歌剧《水仙女》(1900年)等,同时获得了各方面的荣誉。

德沃夏克的生平年表

1841年	9月8日出生于内拉霍齐夫斯
1857年	在布拉格管风琴学校学习
1863年	在布拉格临时剧院乐队中担任中提琴演奏员,从1866年起在斯美塔那指挥的乐队工作
1873年	与安娜·切尔马科娃结婚,在布拉格圣阿达尔贝尔特教堂任管风琴师
1874年	第三交响曲获奥地利国家奖
1878年	《斯拉夫舞曲》出版,受到布拉姆斯的鼓励,首次为国际乐坛承认
1884年	九次访问英国中的第一次访问,在英国成为极受喜爱的人物,几部作品(如《第八交响曲》、《安魂曲》)在那里举行了首演
1891年	任布拉格音乐学院作曲教授,获多项荣誉
1892~1895年	任纽约国家民族音乐学院院长,完成《自新大陆》交响曲、“美国”弦乐四重奏、大提琴协奏曲
1895年	任布拉格音乐学院院长
1904年	5月1日逝世于布拉格

耶安·西贝柳斯(Jean Sibelius, 1865~1957年)出生于芬兰中南部(该地区1917年十月革命前属于俄罗斯帝国),他的家庭属于说瑞典语的少数民族,但他就学于他家乡海门林纳的一所说芬兰语的

学校。其父亲是医生，在西贝柳斯3岁时就去世了。西贝柳斯直到成年时才真正掌握芬兰语。他14岁开始学小提琴，最初的愿望是成为一名小提琴演奏大师，1885年他去赫尔辛基大学学习法律，但很快转学作曲，师从韦盖柳斯（Martin Wegelius，公元1846~1906年）。毕业后，通过这位老师的帮助，又到柏林进修，并接触了许多新的音乐，如理查·斯特劳斯的《唐·璜》和许多歌剧。他因韦盖柳斯的关系，认识了意大利作曲家布索尼（Ferruccio Busoni，公元1866~1924年）。以后，他又到维也纳学习，师从匈牙利作曲家卡尔·戈德马克（Karl Goldmark，公元1830~1915年）和奥地利作曲家富克斯（Robert Fuchs，1847~1927年）。

1891年，在芬兰人民反抗俄国沙皇的热潮中，他第一次采用《卡列瓦拉》的题材写作了合唱交响曲《库勒沃》（1892年），并在赫尔辛基首演大获成功，从此奠定了他在芬兰音乐界的声誉和地位。西贝柳斯1892年结婚，妻子来自芬兰有名的民族主义的家庭。这对他的思想和创作也产生了积极的影响。

西贝柳斯的作品带有强烈的民族感情和爱国主义思想，一些作品成为他的代表作。其中有：根据《卡列瓦拉》题材谱写的管弦乐组曲《传奇》4首，即《列敏凯宁和少女们》（1895年）、《列敏凯宁在土内拉》（1895年）、《土奥内拉的天鹅》（1893年）、《列敏凯宁归故乡》（1895年）和交响幻想曲《波希奥拉的女儿》（1906年）等。

三、民族乐派音乐作品赏析

柴科夫斯基幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》^①

《罗密欧与朱丽叶》是第一个充分显示了柴科夫斯基天才的作品，作于1869年，当时作曲家29岁。1881年，他彻底修订了这首乐曲。“幻

^①本赏析文作者为[美]约瑟夫·马克利斯，引自《西方音乐欣赏》，刘可希译，人民音乐出版社2001年版。

想序曲”这个词使人联想起他对这素材所采取的富于想像力的处理手法，同时它也清楚地表明这不是一首歌剧序曲，而是一首独立的音乐会乐曲。这首乐曲的曲式与我们讲过的门德尔松的《仲夏夜之梦》序曲相似：一种叫做奏鸣曲快板形式的大型三部结构，它使音乐思想展示、发展、重述（呈示部—发展部—再现部）。在这首乐曲里，由于有宏大的引子和尾声而把这种曲式扩大了。作曲家的目的决不是要对莎士比亚的这部戏剧作一详细的音乐描绘，而是选择了三个适于进行音乐处理的突出形象：高贵的弗利亚·劳伦斯、维洛那城里两家贵族之间的世仇，以及罗密欧与朱丽叶之间的爱情。

一首赞美诗勾画了劳伦斯的形象，是由两支单簧管和两支大管以四部和声展现的，*Andante non tanto quasi moderato*（不太慢，近乎中板）。这首赞美诗带有管风琴式的和弦，造成了中世纪的气氛。它扩展成很长的引子，在乐曲的结尾处又再次出现，构成了前奏和尾奏的呼应。

Allegro giusto（快板，准确的节奏）开始了呈示部，包含“世仇”主题。



带有强烈切分音的粗暴节奏以及乐队全奏和爆炸性的伴奏使人联想起暴力行为。小提琴演奏的向上和向下的迅疾音阶是柴科夫斯基的特色。

英国管和加了弱音器的中提琴唱出爱情主题，这是一个长线条的旋律，具有温柔的抒情性。年轻的作曲家在这里创作了一首宽广的歌曲，它所具有的热情与莎士比亚笔下的情人们完全相符。加弱音器的弦乐奏出一个具有极大表现力的辅助乐思，完成了这种情绪。呈示部也随之结束。



激烈的发展部主要以世仇主题为基础，插有由圆号，最后由小号演奏的劳伦斯的曲调。柴科夫斯基通过发展他的乐思使音乐的紧张性和力量增长起来，这是交响发展的实质。再现部中，世仇主题在本质上和先前的一样。爱情主题扩展并增强了，堂皇的管弦音响一浪高过一浪，直到一个奔放的高潮，这样的高潮只有不受约束的浪漫主义者才能够写出来。

尾声由爱情主题构成。用捂住的鼓为死去的一对情人打出了一首挽歌，开始时的赞美诗再次出现，使结构得到平衡。

这是年青人的音乐，炽热、富于感染力，用简单的粗线条构成，它抓住了浪漫主义后期一个特定时刻的思想和情感。除此以外，它是19世纪标题音乐中更具有消遣性——而且写作非常精心——的作品之一。

里姆斯基-科萨科夫管弦乐《西班牙随想曲》^①

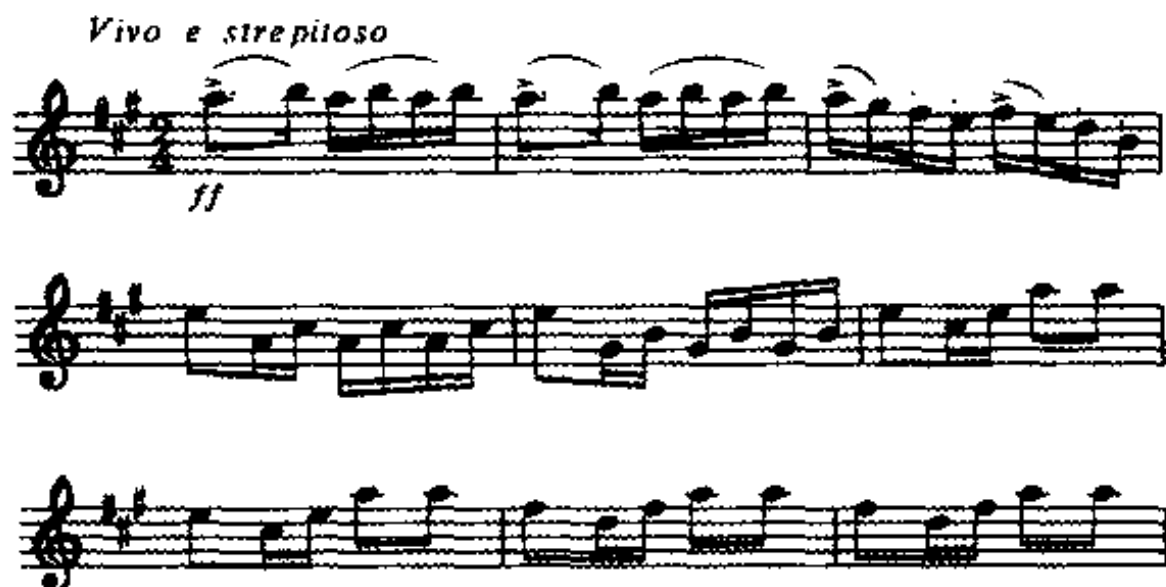
《西班牙随想曲》(作品第34号)由五个不间断的乐曲组成，各乐章选择的都是一些质朴的民间舞曲旋律。虽然作曲家没有明确它的标题，但乐曲被充满生活气息和民间舞蹈的热烈情绪所刻画出的生活场面，已较确切地规划出了标题性的音乐内容。

1. 阿尔波拉达舞曲

又叫“晨歌”，或黎明小夜曲，是一种西班牙舞曲。它的速度较快，情绪激越，主要表现清晨时对日出的欢庆愉悦心情，常用长笛或风笛辅以小鼓等打击乐器演奏。这首乐曲开始时，是乐队的全奏，辉煌而气势宏大，以基本不变的节奏音型为急速行进的舞蹈性旋律的伴奏，欢快而热闹，像是载歌载舞的人们一起放声高唱和击节踏步的庆贺场面：

乐曲一直在整个乐队的全奏中升腾着，充满了热情，洋溢着活力，似乎头顶的朝阳永远都挂在天空，永无落日。直到结尾前，这个主题转移到木管乐器与弦乐器上，你问我答，互相对应，音响轻柔而缥缈，仿佛喧闹的人群刚刚离去，而此刻还萦绕着他们升腾不灭的快乐似的。

^①本赏析文作者为曹扬，引自《金色音乐厅》第4级，山西教育出版社2004年版。



2. 变奏曲

乐曲是通过对基本主题的五次变奏展现的，其中运用了多种变化方式和演奏技巧。基本主题是一首叫做“夜晚的舞蹈”的乐曲，它深情、悠扬，似一首夏夜中宁静而致远的田园诗：

Andante con moto

dolce
1st Horn

This musical score consists of four staves of music in treble clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The tempo and dynamics are marked 'Andante con moto' and 'dolce'. The music is a single melodic line for the 1st Horn, characterized by a slow, graceful, and lyrical quality.

这个富于东方神秘色彩的旋律是作曲家深爱的，它由法国号优美地奏出，速度缓慢而沉稳。弦乐器对它进行了第一次变奏，从中可

清晰地听到原主题的痕迹，音色柔美、恬静；第二次变奏始于英国管和法国号的互问互答中，木管组乐器的音色甘美而生机勃勃，令人联想到丰富多彩的大自然风光；整个乐队的全奏开始了对基本主题的第三次变奏，其巨大的声势、庞大的音响阵容把乐曲涌向高潮；第四次变奏是长笛、双簧管、法国号和大提琴音色的混合，它们的全力合作建立在单簧管和小提琴的衬托声部上，主次分明；以乐队中多种音色共同交织的是最后一次变奏，独奏长笛的华彩段独领风骚。音乐在对基本主题作多次变化、对比后圆满结束。

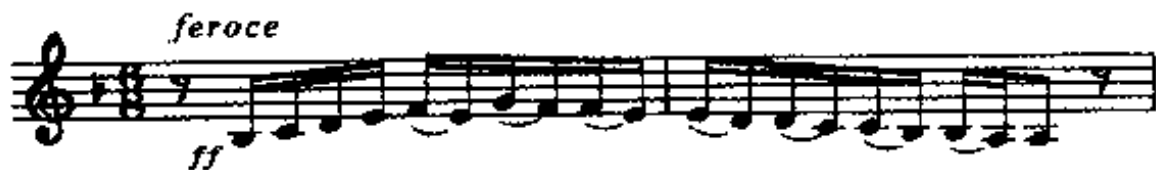
3. 茨冈的民间歌舞场面

这段音乐被作曲家以精湛的配器手法处理得别具一格。主题共有两个，并富于鲜明的对比性。乐曲一开始，第一个舞蹈性主题便以法国号和小号合奏、小提琴华彩性独奏的方式即兴性呈现，灵活而又多变，小鼓的不间断性滚奏更加强了音乐的活跃和动感的气氛。接下来的主题是安达卢西亚歌曲，它听起来像是在曼陀铃、六弦琴及铃鼓伴奏下优雅的舞蹈：



在这首魅力四射而又热情动人的舞曲多次呈示中，乐曲开始时的华彩乐段依然不断展现。在这五个华彩乐段中，它时而飘扬在长笛上，时而又流淌于单簧管中，几次变幻音色，增添了新的音响色彩。

第二主题由前面典雅、优美的风格变化为急速飞驰而又强劲有力的另一舞蹈性旋律，它在小提琴上迅猛而来，极具声势：



这首茨冈歌曲接着与第一主题的华彩段交会在一起，或有机配合，或相互融入，表现了多重的音色格调，发挥了各种管弦乐器的性能。在这两种极不相同风格的主题越来越快的行进中，音乐以不可阻止的气势涌向高潮并不间断地继续到下一段。

4. 阿斯图里亚的凡丹戈舞曲

“凡丹戈”是西班牙的民间舞曲，源于摩尔人的一种三拍子的当地舞蹈，常以响板和吉他伴奏。这种舞曲热烈奔放，同时又雅而不俗，内含无穷的热力。这段音乐的主题丰富而又较多变化，令人耳目一新。乐曲以庄重威严的欢呼声开始，它的音型简单、重复，形象地表现了兴高采烈的人群相互簇拥时的雀跃场面：



这是在胜利的呼喊声过后，是活泼欢闹、振奋精神的第一主题呈示：



这一主题在音乐的展开中不断地得到变化和延伸，多次以新的面貌出现。第二主题依旧是跳跃的三拍子舞曲，它采用连续三连音进行，进一步地加强了动感的韵律，华丽而多姿：



第三首圆舞曲的性质非常突出，悠扬起伏，带有较强的歌唱性，舒展而优美：



在这几个主题轮流陈述后，音乐中重又回响起前几段音乐中的主题形象，刚刚过去的第四段两主题、第一段主题等，有机地把各段统一在一起，紧密而连贯，使全曲像一幅完整的欢庆歌舞图，绚丽多彩，缤纷斑斓。乐曲最后以第一段中阿尔波拉达舞曲主题热烈结束。

西贝柳斯交响乐《芬兰颂》^①

13~19世纪，芬兰是瑞典管辖下的一个大公国，1809年被俄国抢占，成了俄国的属地。起初，芬兰仍享受“大公国”的待遇。后来，在尼古拉一世在位的30年(1825~1855年)间，芬兰的自治制度逐步受到侵害。1890年俄国颁布的“邮政声明”，开始直接从政治、经济各方面钳制芬兰。尼古拉二世上台后，更是变本加厉地盘剥芬兰。然而，哪里有压迫哪里就有反抗。芬兰人民的爱国主义民族运动随着沙皇的紧逼而步步高涨。进步的文化艺术界是反抗力量的主力军，其进步刊物——《菲瓦列蒂》就是这一运动的前沿阵地，是人民的喉舌。为了给此刊募集经费，文艺界举办了一个盛大的游艺会。游艺会上，上演了一部历史剧《历史场景》，西贝柳斯为之配乐，其中有《前奏曲》、《波列罗》、《终曲》等，这个终曲就是后来1900年经改编而成的《芬兰颂》。《芬兰颂》在赫尔辛基上演后，在广大人民中间引起了强烈的反响，作品以其强烈的爱国主义思想和饱满的政治热情，深深地激励着为民族解放而奋斗的广大的芬兰人民。然而它却遭到沙皇统治者的禁演，可见反动派是如何害怕这首

^①本赏析文作者为王自东，引自《金色音乐厅》第5级，山西教育出版社2004年版。

作品的政治力量的。但真正的艺术是封杀不了的，很快，它便响彻世界，受到了各国人民的普遍欢迎，成了各国音乐舞台上常演的曲目。

此曲作为单一乐章的交响音乐，由两部分构成。第一部分有三个阶段：

乐曲一开始，凝重的铜管音色和不稳定的四六和弦，阴森紧张，象征着灾难深重的祖国——芬兰在外族压迫下的苦难的生活，沉重地却又是坚韧顽强地：



在隆隆的鼓声中，迈开了沉重的步履，压得人透不过气来。这是营造气氛的序奏。

随后在强有力的C大和弦之后，木管奏出了管风琴般的庄严肃穆的主题：



这是一个诚恳的祈祷，重压下的人民在祈求悲天悯人的上帝。

随后，由弦乐进行发展，乐句逐渐扩大，从6小节到10小节，再到13小节，最后再压缩为8小节，结束这个主题。用这种长短不一的乐句组合，表现一种不见尽头的苦难。这是第一个阶段。

随着简短的过渡，乐曲进入第二阶段。这个用属小调写成的东西，其实只是一个动机，它反复三次，便导向新的阶段，因而具有过渡的作用。

第三阶段是以动而来的鼓声和低沉的颤音为背景的。在这个背景上，激越的铜管吹起了战斗的警号，它仿佛是人们心底里的爱国热情即将爆发：



这是催人奋进的进军的战鼓，就是它，激荡在芬兰人的心灵深处，鼓动了人民的爱国热情。作为一个特点节奏型，它被一直贯穿在后来的斗争主题中。

然而，现实是残酷的，被压迫的人们只能忍受着，请听他们痛苦的呻吟：



他们已经忍无可忍了，在战斗警号的再次鼓动下，爱国热情终于爆发了，就在那警号式的五音动机的上面，木管(辅之以弦乐)奏响了“人民”的主题：



这是积极向上的、永往直前的主题，这是激烈的战斗场面的描述。与前面缓慢的、沉迷的情绪构成了极大的反差，是乐曲进入第二部分的标志。

这个主题自身是一个单二部曲式，并整个反复一次，强有力地
在降 A 大调上终止，然后插入新的歌唱性的段落：



它是人民的颂歌，抒发了作者对祖国、对人民深深的爱恋之情，
它是那么美丽动人，那么令人陶醉……

然后是战斗主题的再现，这次依附在上面的人民主题更是激情澎
湃，以模进形式，一直冲向具有强大动力的连续切分的高潮，最后，音
乐在胜利的欢乐中结束。

人民是不可战胜的，民族要解放的自由之声必将取得最终的胜利。

民族乐派音乐的视听内容

格林卡歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲

柴科夫斯基芭蕾舞剧《天鹅湖》

柴科夫斯基芭蕾舞剧《胡桃夹子》

柴科夫斯基《D 大调小提琴协奏曲》第一乐章

柴科夫斯基《1812 序曲》

本章思考练习题

1. 什么叫做民族乐派？民族乐派和浪漫主义时期音乐的关系是
什么？

2. 熟悉里姆斯基-科萨科夫管弦乐《西班牙随想曲》中五个不同
风格的民间舞曲主题旋律，并分辨出它们之间的对比性。体会西班牙
民间音乐的独特风格。

参考文献

- 《西方音乐文化》，蔡良玉著，人民音乐出版社1999年版。
- 《世界美术史简明手册》，张怀林编著，安徽美术出版社2003年版。
- 《西方音乐欣赏》，[美]约瑟夫·马克利斯著，刘可希译，人民音乐出版社2001年版。
- 《西方音乐史简编》，沈旋、谷文娴、陶辛编著，上海音乐出版社2004年版。
- 《金色音乐厅：音乐必听曲目分级欣赏指导》，姚恒璐主编，山西教育出版社2004年版。
- 《剑桥插图音乐指南》，孟宪福主译，山东画报出版社2002年版。
- 《西方音乐史略》，李应华著，人民音乐出版社2001年版。
- 《图片音乐史》，属启成著，简明仁译，台湾全音出版社有限公司2001年版。
- 《西洋音乐的风格与流派》，人民音乐出版社编辑部编，人民音乐出版社1999年版。
- 《十九世纪西方音乐文化史》，[美]保罗·亨利·朗格著，张洪岛译，人民音乐出版社1982年版。
- 《世界通史》，任浩之编著，京华出版社2003年版。
- 《欧洲音乐史》，张洪岛主编，人民音乐出版社1985年版。
- 《欧洲音乐简史》，钱仁康著，高等教育出版社1991年版。
- 《欧洲文学史》，杨周翰等主编，人民文学出版社1983年版。
- 《舒伯特、肖邦》，闻艺等编著，中国少年儿童出版社2002年版。
- 《莫扎特、贝多芬》，闻艺等编著，中国少年儿童出版社2002年版。
- 《巴赫作品总目录》，《爱乐》编辑部增刊。

本书编著过程中，参考了以上文献。为了说明教学和书中的某些问题，引用了某些相关的资料，大都在随文注释中标示出来。本教材编著者在此再次向相关作者表示最诚挚的谢意。