西方音乐的发展轨迹

第一章　古代音乐

一、古希腊音乐

古希腊文化是西方文明的渊源，与古希腊的哲学、文学、科学、建筑、美术和戏剧一样，音乐是古希腊文化的一个重要组成部分，也是西方音乐的重要源头。虽然古希腊流传下来的音乐作品很少，但是丰富的文字和雕刻向人们展示了古希腊音乐文化的风貌。

神话是古希腊艺术的沃土，在古希腊神话中音乐是极富魅力的。阿波罗是光明之神，还主管音乐；半神半人的底比斯国王安菲翁，用琴声的魔力修筑底比斯城堡；色雷斯的歌手奥尔菲斯以音乐的魅力，拯救出地狱中的妻子优丽狄茜，又得而复失，这个故事表现了古希腊神话对人性的颂扬，后来被无数次地改编成歌剧。缪斯（Muses）是希腊神话中艺术与科学的九位保护神，分别掌管着文学、戏剧、抒情诗、音乐、舞蹈等艺术活动，而音乐（music）一词也是由此演化而来。在古希腊人眼中，音乐与人类追求真和美的活动密切相关。

里拉琴（Lyre）是西方最早的弦乐器。里拉琴又称诗琴，神话中众神的使者赫耳墨斯在龟壳上蒙上牛皮，支起两只羚羊角，架横木拉起琴弦便发明了里拉琴。从文艺复兴开始，在西方的文学艺术中，里拉琴一直成为音乐的象征。里拉琴随后演变成形状较大的基萨拉琴（Kithars）。里拉琴多用于独唱伴奏，史诗弹唱，它是祭祀阿波罗仪式中的主要乐器。古希腊的代表性管乐器是阿夫洛斯管（Aulos），一种芦管制成的单管或双管的竖笛，在崇拜酒神的仪式中，及后来的酒神合唱和雅典悲剧合唱中，阿夫洛斯管都是重要乐器。在西方现代文化观念中，里拉琴和崇拜阿波罗的音乐与阿夫洛斯管和崇拜酒神的音乐，已成为相互对立性格的两大类音乐的象征，前者平静而节制，后者狂喜、放纵。

古希腊时期诗歌艺术异常繁荣，并且与音乐密切相连。古希腊音乐是

单声部的，最突出的音乐形式是齐唱，间或加入舞蹈。荷马史诗《伊利亚特》和《奥德赛》就是由诗人在漫游途中吟唱的。大约在公元前 8—前 6 世纪，另一种音乐文学体裁——抒情诗（Lyrikos）也应运而生。抒情诗源于民歌，多在乐器的伴奏下进行歌唱，根据伴奏乐器的不同，可分为笛歌和琴歌两类，最著名的抒情诗人有阿皮卡乌斯（Alcaeus）和萨福（Sappho）。现存最完整的古希腊音乐保存在《塞基洛斯墓志铭》上。

古希腊产生了对人类文明影响深远的神话、寓言、雕塑、建筑艺术，埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬的悲剧和喜剧是希腊艺术的经典之作。公元前 5 世纪，古希腊悲剧达到鼎盛，出现了埃斯库罗斯（Aeschylus）、索福克勒斯（Sophocles）、欧里庇得斯（Euripides）三大悲剧家。悲剧（Tragedy）由酒神颂歌发展而来，是戏剧、诗歌、音乐和舞蹈合而为一的综合艺术形式，其中，合唱、独唱和对话交替出现，伴奏乐器主要有两支阿夫洛斯管和基萨拉琴。

古希腊哲学家关于音乐的论述，为西方音乐发展奠定理论基础。毕达哥拉斯把音乐的音程与节奏的和谐与宇宙星际的和谐和秩序相联系，因而把音乐纳入以抽象的数为万物之源的理论中。他利用数学方法研究乐律，对弦长比例与音乐和谐关系的探讨，指出弦长比为 2∶1 时为八度音程，弦长比为 3∶2 时为纯五度音程，弦长比为 4∶3 时为纯四度音程，八度、五度和四度是最完美的和谐音程，从而奠定了西方乐律学的理论基础。

柏拉图和亚里士多德则多有论述论及音乐的社会、道德作用，他们认为，音乐具有伦理道德的性质，能净化人的心灵，影响人的性格、行为和思想。柏拉图认为："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"（《文艺对话集·普罗塔戈拉篇》[①]），而且音乐中不同的调式会使人产生不同的情感反应。亚里士多德不仅强调音乐的教育作用比愉悦作用更重要，还指出音乐是对人的情感和各种情感状态的模仿，人们聆听音乐时会产生相应的情感反应。这种强调音乐对人的道德品性的教育作用的观点，就是所谓的"音乐教化作用说"（Doctrine of Ethos）。他们还注意到调式的表情特征，如多利亚调式可以使人安静并具有力量，弗里几亚调式则会使人狂放，激发人的热情。

① 朱光潜译：《柏拉图文艺对话集》，62 页，北京，人民文学出版社，1963。

二、古罗马音乐

古罗马帝国的版图横跨欧、亚、非三大洲，先后征服了古希腊及小亚细亚的一些古国，罗马征服者将被征服地区的雕塑、浮雕和作为奴隶的音乐舞蹈艺人输入罗马，同时继承和传播古希腊的音乐遗产。然而，古罗马人并没有全面继承古希腊音乐文化，也没有发展具有伦理道德内涵的古希腊悲剧艺术，而是强调音乐的娱乐功能，享乐之风盛行。同时，古罗马音乐还朝着实用化、仪式化方向发展，在古罗马宗教仪式中音乐仍然占有重要地位。在祭祀古罗马战神、军神玛尔斯（Mars）的仪式中，12 名贵族组成的塞利（Salii）祭司团表演武士的舞蹈并歌唱。在小亚细亚传入的母神（Cybele）、女神（Isis）的崇拜仪式中音乐都是不可缺少的。古罗马骨制的提比亚（Tibia）是古希腊阿夫洛斯管的变体，在宗教仪式和戏剧音乐中广泛使用，古罗马人认为，它可以驱除邪恶唤起慈善的神性，提比亚的演奏者在社会上颇有地位。

古罗马人尚武，军乐得到发展，集体性的军乐以及仪式、游行音乐的大规模普及，导致罗马音乐具有鲜明的实用性和仪式化特征。为追求宏大的音响效果，出现了一些较大型的铜管乐器，如直筒喇叭口的大号（Tuba）和铜制 G 字形的科尔努（Gornu）。古罗马时期还发明了水力管风琴（Hydrauli）用于罗马竞技场角斗时加油助威。古罗马时期音乐开始了职业化进程，职业音乐家到处巡回演出，作为“明星”受人追捧，待遇丰厚，这些明星被皇室供养，被人尊为偶像。古罗马盛期，有许多关于音乐节日、比赛等的记述，许多罗马皇帝是音乐保护人，暴君尼禄甚至希望自己能成为音乐家，传说他于公元 64 年纵火焚烧罗马城，并兴高采烈地高歌“特洛伊的毁灭”，在临死时他还念念不忘“一个艺术家的生命就此终结”。

古罗马音乐哲学是古希腊音乐哲学的继承与发展，将希腊化时代的音乐思想加以发挥，如杰拉什的尼克马科斯在其《谐和手册》中，用一种古怪的数字符号系统发展毕达哥拉斯的音乐理论。古罗马的音乐思想对早期基督教音乐观也产生了深远影响。

公元 1 世纪，基督教诞生，随之兴起最初的基督教音乐。公元 313 年，罗马皇帝颁布“米兰赦令”，基督教成为合法宗教，成为西方社会文化发展的精神基础。随着基督教的诞生，也出现了为基督教服务的宗教音乐（单声部的齐唱圣咏）。

第二章　中世纪音乐

公元 476 年罗马帝国灭亡，标志着欧洲封建社会——中世纪的开始。在 5 世纪后这长达一千年的漫长岁月中，音乐的发展自成一体，有着相对一致的特征与风格，中世纪音乐同中世纪其他艺术形式一样，都笼罩在神学的羽翼之下，受到基督教文化的深刻影响。尽管当时的欧洲处于蒙昧状态，科学文化发展缓慢,但是中世纪也并非一片黑暗。伴随着 9 世纪加洛林文艺复兴，欧洲出现了一个短暂的文化复兴，11、12、13 三个世纪，精神文化出现了新的发展。基督教的统治深深地影响着中世纪艺术的发展。中世纪早期病态的禁欲主义和对俗世的蔑视，扼杀了艺术的人文精神，由于教会在音乐方面的不懈努力，从而促进了中世纪欧洲音乐的发展，也为欧洲音乐的近代转型奠定了基础。

欧洲中世纪音乐的发展可划分为以下三个阶段 ：

1. 公元 5—10 世纪，基督教音乐初建时期 ；

2. 公元 11—13 世纪，基督教音乐取得较大发展，世俗音乐逐渐兴起，复调音乐成为主流 ；

3. 公元 14—15 世纪，史称“新艺术”时期，主要发生在法国和意大利，是从中世纪向文艺复兴过渡的历史阶段。

一、格里高利圣咏

公元 4 世纪基督教逐步取得合法地位，不同地区形成了不同的教仪和使用不同方言演唱的各具特色的圣咏。圣咏是基督教礼拜活动中的经文唱诵（chant），也称素歌（plain song）。为了更好完成政教合一的目的，公元 6 世纪末，罗马教皇格里高利一世统一教会的仪轨和圣咏，编定教仪歌，选编

为两本包含 600 余首圣咏的圣咏集，称为格里高利圣咏（Gregorian Chant）。格里高利圣咏是单声音乐，歌词主要采自圣经和赞美诗，采用无伴奏的纯男声歌唱形式。其旋律以级进、三度进行为主，和语言的抑扬顿挫有密切联系。节奏自由，无固定节拍，依照歌词韵律长短抑扬而定。

法兰克帝国的查理曼大帝热心基督教，他推行标准的罗马弥撒仪式和音乐，促进格里高利圣咏在欧洲的传播。现存的最早的圣咏有约 11—13 世纪的旧罗马本（Old Roman versions）和查里曼时代整理与编辑的大量抄本。作为中世纪的主体音乐，格里高利圣咏在欧洲得到广泛传播。公元 11 世纪，意大利、法国、西班牙的宗教音乐基本统一，公元 16 世纪前欧洲大量音乐作品都与圣咏有密切关联。尽管中世纪后期，格里高利圣咏宗教功能的影响随着时间的推移逐渐减弱，然而它所形成的音乐文化传统影响是深远的。格里高利圣咏的歌词有取自圣经的，也有不是圣经的；有散文体的，也有诗歌体的，演唱方式有独唱、齐唱、交替歌唱、应答歌唱。在根据旋律与歌词的结合情况，可分为三种风格：音节式、纽姆式、花唱式，应用于宗教礼拜活动的不同场合。

二、音乐理论和记谱法

中世纪主要的教育机构是修道院，僧侣们需要学习的七门课程被称为七艺。前三艺为文法、修辞和逻辑，被认为是知识的钥匙，后四艺包括的内容更实际：算术、几何、天文和音乐，圣托玛、达坎甚至把音乐称为“七艺之冠”“最高尚的现代科学”。中世纪把音乐看作是一种理性的学科，更甚于想象或感性的产物。中世纪著名音乐理论家伯伊修斯（Boethius）著有《音乐的原理》（*De Institutione Musica*），把音乐分为三类：（1）天乐，研究音乐与星座，季节相互的对应关系；（2）人乐，与前者相对，是存在于人体的微观的秩序，它研究人体的比例及身心和谐与音乐的关系；（3）器乐，指实践的音乐，包括如以张力发出音响的弦乐器，吹奏发声的管乐器和水压式管风琴，以及敲击发声的打击乐器三类。

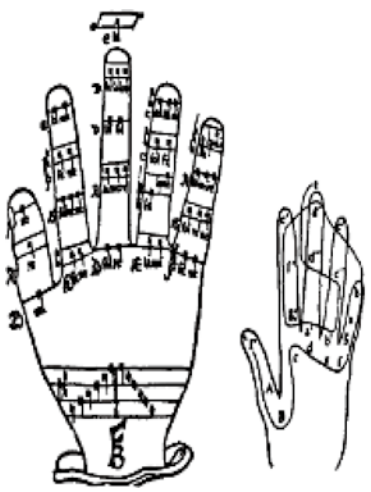
古希腊记谱法在中世纪已经失传，9 世纪时，格里高利圣咏普遍采用纽姆谱（neumes）记写，这种记谱法只是用一些符号简单标示音调的大致音高与音符时值的长短，没有节奏标记。



纽姆谱符号

13 世纪中期，为满足经文歌日渐丰富的节奏，出现了更为精确地有量记谱法，把节奏划分得更为细致。

公元 11 世纪，阿莱佐的修士圭多·达莱佐（Guido d’Arezzo）在前人的基础上创造出四线谱，并得以推广，为五线谱的形成奠定了基础。尽管 13 世纪出现了五线谱，但直至今日教会中的格里高利圣咏仍采用四线谱记写。圭多发现人们熟悉的圣·约翰赞美歌每句开始的音排列起来是一个由低而高的音阶，为了教授学生视唱辨别全音、半音的关系，他用赞美歌韵开始的拉丁文音节 ut、re、mi、fa、sol、la 来教唱这六个音，于是出现了唱名，形成六声音阶，后人只是把 ut 改唱 do，在 la 上方加入 si。为传播六声音阶和便于学习记忆，圭多还发明了辅助教学工具——圭多手，用手指的各关节提示不同的音名。



圭多手

三、复调音乐的兴起

单声部的格里高利圣咏在发展了两三个世纪后，出现了新的变化。一方面是横向的变化，即在原圣咏的基础上加入新的材料（旋律或歌词），形成“附加段”，或在“哈利路亚”花唱旋律上加歌词，形成独立出来的“继叙咏”等新音乐形式；另一方面则是纵向的变化，形成早期复调音乐。

西方最早有记载的复调音乐为奥尔加农（Organum），约出现于 9 世纪末。早期的奥尔加农是在格里高利圣咏下方，一音对一音地加上一个平行四或五度的声部，即“平行奥尔加农”。它的两个声部各自可以分成八度重叠而成为四声部，这是二声部奥尔加农的复合形式。11 世纪前后，出现两个声部以同音斜向开始，然后以平行四度进行，最后结束于同音的形式，即“斜向奥尔加农”。



（歌词大意：你是天父不朽的儿子。）选自《感恩赞》

2–1　平行奥尔加农



（歌词大意：主啊，天堂的王，喧嚣大海的王。）

2–2　斜向奥尔加农

12 世纪，又出现了“华丽奥尔加农”，圣咏的音符被拖得很长，在每一个圣咏音符的上方可以对许多音符，形成一个二声部的花唱装饰性的歌调，其中圣咏的原声部被称为持续声部，上方华丽多彩的声部被称为花唱声部。



2–3　华丽奥尔加农

12—13 世纪前后，以巴黎为中心的一些大教堂兴起一个复调音乐流派——巴黎圣母院乐派，其中两位有记载的著名音乐家是莱奥南（Leonin）和佩罗坦（Perotinus）。前者擅长写作华丽奥尔加农，著有《奥尔加农大全》（*Magnus Liber Organi*）；后者则以迪斯康特见长。迪斯康特（discantus）是一种复调音乐风格类型，在花唱圣咏的上方加一个反向或斜向进行的曲调，两个声部注意音对音的节奏对应关系，织体规整，分句结构鲜明，不仅具有复调创作思维，还促使节拍记谱的出现，并由两声部发展成三到四个声部。运用迪斯康特手法的段落称为“克劳苏拉”（clausula，原意为句子、段落），以二声部居多，通常是建立在一段特定圣咏之上，用以取代原有的花腔奥尔加农的段落，是经文歌的前身。

莱奥南创作了大量二声部的奥尔加农，辑为《奥尔加农大全》，其中华丽奥尔加农与有清晰节奏记谱迪斯康特的段落交替出现。佩罗坦是巴黎圣母院乐派第二阶段的代表人物，他对《奥尔加农大全》进行了全面修订，创作很多三声部或四声部的作品，主要是运用迪斯康特手法的克劳拉苏，用以替代过去的两声部花腔奥尔加农。

这一时期另外两种复调音乐形式是孔杜克图斯（conductus）和经文歌

（motet）。孔杜克图斯是一种复调的非宗教仪式的歌曲，以自创旋律为基础，主要为三个声部，各声部节拍基本相同，歌词是拉丁文的格律诗，在一个自由创作的旋律上方加两个对位声部，它已是一种完全创作的复调音乐。

经文歌是为三个或四个声部而作，最低声部为支撑声部，第二声部也称经文歌声部，然后是第三声部和第四声部。每个上方声部都唱一种不同的歌词，既可以是拉丁文的，也可以是法文的，拉丁文歌词注重歌词之间的联系，法文歌词则大部分是情歌。最下方的支撑声部大都例子圣咏，常用重复的节奏型，宗教音乐与世俗音乐相互杂糅，别具风味，经文歌这种宗教音乐体裁也日渐世俗化。

12、13 世纪欧洲的复调音乐发展虽然仍然处于初级阶段，但是它已对欧洲音乐风格发展和形成奠定了基础。巴黎圣母院乐派之后的几个世纪中，复调音乐一直得到延续，致使复调思维获得高度发展。复调音乐必须把几条旋律线协调统一在一起，导致节拍的出现，促进记谱法的完善。13 世纪音乐理论家弗朗科在《有量歌曲艺术》（*Mensural Notation*）一书中提出一种新的音符时值系统，这就是对以后几百年西方音乐产生重大影响的有量记谱法。

四、世俗音乐与游吟诗人

中世纪的世俗音乐与宗教音乐是平行发展的，二者一直相互渗透、相互影响。尽管教会势力一直在阻止音乐的世俗化进程，但世俗音乐始终保持了一定的发展势头。同时，世俗音乐也不断从宗教音乐中汲取养分，在结构、织体、记谱法等方面受到宗教音乐的深刻影响。

现存最早的中世纪世俗音乐是一些流浪僧侣和诗人创作的拉丁文歌曲，如包括 200 多首世俗歌曲的选集《卡米纳·布拉那》。从 11 世纪起，欧洲各地的地方语言逐渐兴起，除拉丁文学外，法语、德语、西班牙语、英语和意大利语等方言文学日渐普遍，用这些地方语言创作和演唱的世俗歌曲在 12、13 世纪盛极一时。12 世纪以前方言文学都以英雄史诗形式出现，如法国的《罗兰之歌》、日耳曼的《尼伯龙根之歌》、西班牙的《熙德》等。这些史诗的主题是英雄主义、荣誉和忠诚。骑士的最高理想是为封建领主在战场上建立功勋。12、13 世纪随着欧洲文化的发展和撒克逊文明的影响，骑士文学出现了新的思想、行为准则。发源于法国南部普罗旺斯地区的游吟诗人“特

罗巴多”（troubadour）的歌曲是这时期骑士文学和音乐的主要代表。游吟诗人的艺术是封建贵族阶层的一种世俗艺术，他们既是诗人又是作曲者，有的还自己演唱。游吟诗人歌曲除了战争内容、日常风格生活内容以外，大多是爱情歌曲，一度被僧侣和教会著作家视为罪恶化身的妇女成为骑士制度颂扬的对象。游吟诗人骑着马到处巡游，用奥克语（普罗旺斯方言）演唱情歌、牧歌、小夜曲、晨曲、感兴诗和辩论诗等。法国南部留存下的2600首游吟诗和260多首游吟诗人歌曲，法国北部的游吟诗人称为“特罗维尔”（tronvere），留存下2130首诗和1420首游吟诗人歌曲。游吟诗人的歌曲是以田园诗诗体谱写而成，采用中世纪教会调式，但由于运用了变化音而近似于大小调体系。

法国世俗音乐的发展，极大地影响和促进了意大利世俗音乐的兴起，意大利的抒情歌曲主要有牧歌、猎歌和巴拉塔等。牧歌是当时最具代表性的世俗复调音乐体裁。14世纪意大利世俗音乐的代表作曲家为盲诗人兼音乐家兰迪尼（Landini）。

游吟诗人艺术在12世纪中叶传播到德国，12—14世纪，在德语地区出现了恋歌歌手（minnesinger）。恋歌歌手在模仿游吟诗人的过程中形成了自身的个性特征，和游吟诗人相比，他们歌唱的爱情似乎更加抽象，也更为理想化，有些歌曲更强调宗教的象征主义色彩。14世纪又出现了工匠歌手（Meistersinger，旧译名歌手），他们是德国城市的工匠手艺人，有着自己的行会性质的歌唱组织，经常举行赛歌会，其繁荣一直持续到16世纪。这一盛况反映在德国音乐家瓦格纳的著名歌剧《纽伦堡的名歌手》中，剧中主人公汉斯·萨科斯在历史上实有其人。

五、新艺术

西方音乐史“新艺术”（Ars nova）一词一般指14世纪的复调音乐，以区别于12世纪末和13世纪的“古艺术”（Ars antiqua）。法国音乐理论家、作曲家维特里（Philippe de Virty）在1322年的一篇题为《新艺术》（Ars Nova）的论文中，主要探讨的是记谱法的革新，然而这种记谱法与新的音乐表现有直接关系。

在游吟诗人艺术的冲击下，宗教音乐的思想观念产生了动摇，音乐作为艺术的观念日渐抬头。法国新艺术时期的主要代表马肖（Guillaume de

Machaut）先后担任神职和宫廷大臣，他不仅有宗教音乐作品，还创作了大量世俗音乐作品，有 23 首经文歌、1 首圣母弥撒曲和大量的复调世俗歌曲。作为一位诗人兼作曲家，他把音乐作为一种艺术表现，指出真正的歌和诗只能出自于心灵。世俗音乐是马肖最重要的创作领域，其经文歌更加世俗化，大量运用等节奏技法，代表了 14 世纪中期西方音乐作曲技术的最高成就。他把宗教的复调技巧，用于世俗体裁的维勒莱（virelai）、回旋曲（rondeau）和叙事曲（ballade），从而确立了当时法国诗歌和音乐的三种固定形式，体现出“新艺术”的时代特征：歌词一般在高声部，旋律多为自由创作，注重歌词内在情感的表现，还形成四声部组合模式，成为 14 世纪末世俗复调歌曲的标准。此外，马肖还探索了偶数节拍的新的音乐表现方法，并最早创作完成西方音乐史上首部由一位作曲家原创的常规复调弥撒套曲——《圣母弥撒》。马肖去世后，“新艺术”时期便基本告一段落。

“新艺术”的音乐技法主要有：首先，记谱法的新发展，音符时值范围扩大；其次，时值划分采用二分法和三分法并用，音乐节奏更加丰富；再次，经文歌经常运用等节奏手法，利用节奏因素来组织音乐结构；最后，和声感得到加强，终止式的明显定型，促进调式结构的清晰。

意大利没有经历法国那种复调发展时期，以单音音乐为主，记谱的方法也落后于法国。意大利文化中心佛罗伦萨的三种世俗音乐体裁（牧歌、猎歌、叙事曲）反映出 14 世纪意大利音乐较少学究气与刻板，多描绘世俗生活情趣的风貌。

牧歌（madrigal）是意大利最常见的复调音乐体裁，以抒情、田园、爱情或讽刺诗谱写的二声部歌曲。猎歌（caccia）的歌词受猎诗影响，生动描绘狩猎生活，三个声部中，上两声部为卡农式模仿，下声部是较自由、节奏缓慢的乐器声部。叙事曲（ballata）是由民间单声舞蹈歌曲演变而来的二声部或三声部的声乐曲。兰迪尼（F. Landini）在音乐和诗歌创作、音乐理论和演奏等各方面表现出卓越才能，使他成为 14 世纪后半叶最突出的意大利作曲家，创作有大量的叙事曲和少量牧歌、猎歌等，并创造性地使用了“兰迪尼终止式”（Landini Cadence）。

中世纪音乐以宗教音乐为主，从单音音乐发展到复音音乐。在这一过程中，声部间的纵横装饰与对比不断得以丰富，促进了音乐技法与音乐理论的发展，也导致宗教音乐世俗化倾向的出现。世俗音乐在保持自身特色

的同时，也在一定程度上借鉴了宗教音乐的创作技法，使得 14 世纪“新艺术”时期的音乐充满了许多创新，这主要体现在：记谱法更加完善，节奏更加自由多变，织体、和声和曲式结构都出现了萌芽；复调技法开始在世俗歌曲中被广泛运用，并产生了新的音乐体裁。总之，在 14 世纪这个充满剧烈变化的时代，音乐的世俗化倾向更加明显，并开始步入更为广阔的社会空间，彰显出 15 世纪文艺复兴的曙光。

第三章　文艺复兴时期音乐

从大约 1430 年到 1600 年这将近两百年是欧洲音乐史上的文艺复兴时期。文艺复兴一词原意为“再生”（renaissance），通常是指 14 世纪人们对古希腊、罗马的文化重新产生兴趣，或是指漫长中世纪之后的文化复兴与繁荣。文艺复兴很大程度上是对古典文化长期向往而达到的高潮，古典著作中对人的重视，古典雕塑对人各部分比例和面貌的忠实表现，古典悲剧中人与命运的斗争，这些都启发了文艺复兴人文主义（humanism）精神。人文主义者不接受专门研究神学和逻辑学的经院哲学，强调人的尊严和价值，在艺术中以优美流畅的风格表现人性中的美感。文艺复兴精神在音乐中的表现，与直接受到古典作品启发的文学、绘画和雕塑相比，要来得迟缓。音乐家仍然要在教堂中受到训练，并服务于教会或宫廷，但同时世俗音乐的价值已为世所公认。音乐不再仅仅作为宗教仪式的附属品，它有时也作为一门独立的艺术而存在。

一、勃艮弟乐派和佛兰德乐派

从 15 世纪早期到 16 世纪中叶，欧洲大陆北部的低地区形成一个对欧洲文艺复兴音乐风格发展有重要影响的音乐流派，由勃艮第乐派（Burgundian School）和佛兰德乐派（Franco-Flemish School）延续发展而成。勃艮弟乐派在比利时、荷兰和法国东北部的勃艮第公爵领地内兴起，位于第戎的勃艮第公国宫廷是当时西欧的文化中心，这一乐派的主要音乐家是杜费（Guillanme Dufay）和班舒瓦（Gilles Binchois）。

勃艮第乐派抛弃了中世纪后期巴黎音乐家刻板僵硬的复调音乐风格。他们吸取了英国邓斯泰布尔[①]（John Dunstable）和意大利音乐元素，与法国

① 邓斯泰布尔，文艺复兴时期英国作曲家、数学家，以固定的定旋律声部统一弥撒套曲，并在经文歌不同声部运用等节奏型，在创作中大量运用并置三六度，对和声形成有很大影响。其创作不仅延续了“新艺术”时期的成就，也促成了勃艮第乐派的形成。

复调传统结合起来，创造出一种自然、柔和、明亮的音乐。三度音程成为主要的旋律音程，作品有明确的旋律和鲜明的节奏，而不是过去那种漫无中心的状态。弥撒曲是文艺复兴时期最大型的复调声乐套曲，原为宗教仪式音乐，一般由慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经、羔羊经五段组成，14 世纪始形成规模，后逐渐脱离宗教仪式，成为独立大型声乐套曲。马肖是对弥撒曲早期发展有着贡献的重要作曲家，其弥撒曲以世俗歌曲为主旋律，并以世俗歌名命名。杜费的经文歌大部分为等节奏经文歌，他使这种体裁更为丰富和复杂，代表作为经文歌《最新玫瑰开放》。杜费还创作了一些以拉丁文为歌词的短小抒情的歌曲式经文歌，采用以高声部为主的三声部织体，运用少许模仿，这种经文歌在 15 世纪下半叶成为常用形式。班舒瓦创作的世俗歌谣曲旋律优美清晰、色彩明亮。

继勃艮第乐派之后，15 世纪下半叶活跃于欧洲的佛兰德乐派，又称第二和第三尼德兰乐派（第一尼德兰乐派即勃艮第乐派），这一乐派活动的地区是当时尼德兰南部的省份佛兰德和法国北部。佛兰德乐派的主要作品是弥撒曲和经文歌，其后民族风格的世俗歌曲逐渐增加，包括法国的尚松（chanson）、德国的利德（lied）、意大利的牧歌（madrigul）等。

奥克冈（Johannes Ockeghem）是男低音歌唱家、作曲家和音乐教师，第一代佛兰德乐派的代表，其弥撒曲和经文歌重视低音声部，音响丰满而各声部连绵不断，使音乐气质更接近格里高利圣咏。奥克冈在作曲上的匠心独运，更多地体现在弥撒曲和经文歌中使用的卡农（canon）技巧，使之达到新的境界。奥布雷赫特（Jacob Obrecht）的音乐却是另一种风格，其创作明显受到意大利和西班牙世俗音乐的影响，音乐主题较鲜明，乐曲结构较清晰。

奥克冈的学生若斯坎·德·普雷（Josquin des Pres）是第二代佛兰德乐派的代表，其音乐中明显地表现出文艺复兴的人文主义精神，创作有 30 余首弥撒曲、50 多首经文歌和 70 余首世俗歌曲。若斯坎的前辈多关注解决对位法的技巧问题，而若斯坎则在歌词内容表现的更高层次上运用技巧，以一种自由的连续不断的主题模仿的手法，使乐思得到富于想象力的发展，如对模仿手法的运用、对比性合唱手法的处理、词句描绘等。马丁·路德称他“他是音符的主人，他能随心所欲地运用音符，而别的作曲家只能听凭音符指使”。

在佛兰德乐派的创作中，复调技术获得了高度发展，大致可分为两种类型：一种是严格的复调音乐，各声部连绵不断地独立发展，少用终止式，

中间无收束感，也没有明显的音响对比，前后一气呵成，浑然一体，代表人物为奥克冈;另一种则在复调织体中可以见到和弦式的进行，多用终止式，常常段落分明，有明显的收束感，并常常使用鲜明的音响对比，代表人物为若斯坎。

二、马丁·路德与宗教音乐改革

宗教改革是文艺复兴后期发生的一场宗教运动。1517 年发生的新教革命，使欧洲北部大多数国家脱离了罗马天主教会；与前者相对应的是大约于 1560 年达到高峰的天主教改革。由于新旧双方对于教仪音乐的重视，改革推动了欧洲宗教音乐的发展。

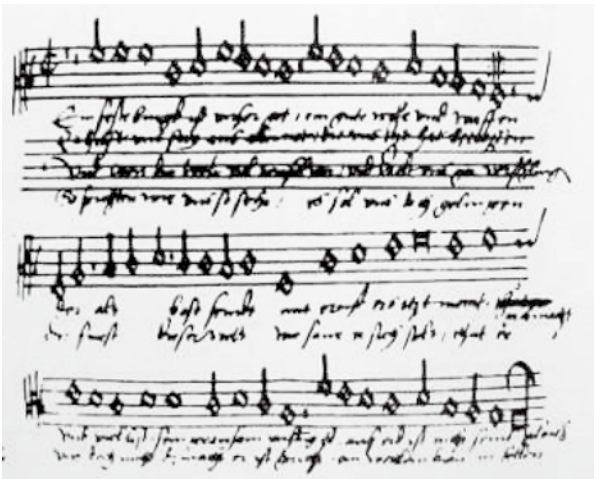
1517 年德国维腾堡大学神学教授马丁·路德（Martin Luther）因发表《九十五条纲领》，引发了宗教改革运动，被日耳曼人拥戴为领袖，致力于建立一个独立的日耳曼教会。路德是一个十分有修养的音乐爱好者,能歌唱,懂得些作曲技巧,还是若斯坎音乐的崇拜者。他深信音乐的教育和道德作用。他把《圣经》译成德文，认为人人有权阅读和理解《圣经》。同样，他认为教仪音乐应该感染信徒，或由信徒直接参与。他在新教音乐中部分地保留了天主教的音乐和其中的拉丁词，为传播新教教义，他还亲自修改、编写了过去宗教音乐中的歌词。在他的领导下，一种新型的宗教合唱歌曲——众赞歌（新乐圣咏）（chorale）开始出现。

众赞歌是由信徒合唱的赞美诗歌调，新教众赞歌最初只是单声部的，后被作曲家按文艺复兴的流行方式写成复调音乐。16 世纪下半叶，演变成旋律置于高声部的四部和声的众赞歌，符合路德的音乐要易于被人们理解的原则。众赞歌的音乐不再是错综复杂的复调体，而是简朴明亮的和声体，歌词和旋律都清晰可闻。路德打破音乐在宗教与世俗之间的绝对界限，将大量优秀的世俗曲调融入宗教音乐，使新教音乐在以后很长时间的发展中，保持着与民众的联系，因而具有生命力。路德所提倡的普遍音乐教育的理论和实践为德意志后几个世纪音乐文化的繁荣打下了牢固的基石。

德国作曲家约翰·瓦尔特（Johann Walter）是路德宗教音乐改革的得力助手。他们共同创作出版了包括 38 首三到五声部的众赞歌和 5 首拉丁文经文歌的歌曲集《圣歌集》,《上帝是我们坚固的堡垒》即是其中的代表作，



3–1　马丁·路德：众赞歌《上帝是我们坚固的堡垒》



马丁·路德《上帝是我们坚固的堡垒》手稿

其旋律简洁凝练，歌词清晰可辨，音乐明朗坚定，被恩格斯誉为“16 世纪的马赛曲”。

新教改革时期，天主教为了纯化教会，遏止新教的发展，也进行了改革，这一运动也称为“对应宗教改革”。1545—1563 年间，教皇保罗三世于特伦特城召开过几次会议，重申天主教信仰的教义。会上批评了许多音乐家对宗教音乐采取不虔诚的态度，过多地采用世俗音乐，破坏了教会音乐的纯洁性，复杂的复调对位使歌词难以听清，弥撒曲达不到真正的宗教目的，极端的意见甚至要求废除复调，恢复格里高利圣咏式的单声音乐。

帕勒斯特里纳（Giovanni Pierluigi da Palestrina）是宗教改革时期的一位重要音乐家，他在罗马天主教音乐原则的限制下，继承吸收了佛兰德乐派的复调技巧，创作出许多风格和谐、庄重、清晰的无伴奏复调合唱佳作，被各地教会音乐家视为“古代风格”的典范进行学习模仿。作为一位宗教音乐作曲家，他一生服务于教堂，写了大量弥撒曲和经文歌，代表作《马尔

切洛斯教皇弥撒》等得到教会的认可，成为罗马天主教音乐的典范。其复调技法发展了佛兰德乐派传统，摆脱了繁复的模仿对位，避免了不协和和弦的强烈对比，使声部进行顺畅，和声轮廓明晰，成为宗教无伴奏合唱音乐的典范，有弥撒曲 100 余部，经文歌 260 余首，宗教及世俗牧歌 150 余首。帕莱斯特里纳的学生和他的音乐风格的追随者，后来形成了盛极一时的罗马乐派。

奥兰多·迪·拉索（Orlando di Lasso）是 16 世纪后半叶与帕勒斯特里纳齐名的另一位重要作曲家，他总结前人经验，把复调音乐的创作推向高峰，并为复调音乐过渡到主调音乐开辟了道路。拉索一生周游列国，创作范围相当广泛，体裁、风格和技巧都非常多样化，在宗教和世俗体裁上不拘一格，并均有建树，他的 2000 多首作品广泛包容了欧洲各国、各地区的音乐体裁风格。其数量庞大、体裁各异，既有 1200 余首经文歌和 50 余部弥撒曲，也有大量牧歌、歌谣等世俗音乐。拉索的音乐语言精美生动，特别注重词曲之间的配合，尝试最有效地根据歌词内容创作出富有表现力的音乐。与帕莱斯特里纳音乐的静穆和超脱相比，拉索的音乐更为生动和富于情感，更带有动态气质。在音乐技法上，拉索将复杂的复调织体与主调发展手法相结合，尤其是其和声思维，已明显走在时代前列，是文艺复兴时期承前启后的人物。

三、世俗音乐的发展

16 世纪佛兰德乐派作曲家遍布欧洲各地的教堂和宫廷，他们的音乐风格在欧洲盛行一时。与此同时，各国独具民族风格的音乐也获得了发展。

意大利的牧歌（madrigal）是 16 世纪欧洲最有影响的世俗音乐形式，也是当时作曲家最为常用的音乐体裁。16 世纪的意大利牧歌与 14 世纪的牧歌没有直接联系，其歌词多是感伤或爱情类的田园诗，室内复调音乐的风格。意大利牧歌早期发展受意大利民间抒情歌“弗罗托拉”的影响，16 世纪中叶后，音乐与诗歌贴近，描绘性和情感表达的音乐有所发展，半音化的风格在杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo）的牧歌中达到顶点。16 世纪后期蒙特威尔第（Claudio Monteverdi）出版了 9 卷牧歌，他的创作使牧歌从多声部模仿转为独唱、重唱加伴奏的形式，运用宣叙性的旋律，追求戏剧性的表现，

为 17 世纪歌剧的发展开辟了道路。牧歌曾传至英、法、德、西班牙等国，在英国得到发展，并具有了民族特色。17 世纪主调音乐兴起后，牧歌渐趋式微。

16 世纪法国最有代表性的世俗音乐是尚松（Chanson），这是一种四个或五个声部的无伴奏世俗合唱，音乐轻快、节奏鲜明。它不仅受到新兴市民的喜爱，在贵族中也很流行。雅内坎（Clement Janequin）以创作描绘性的歌谣闻名，模仿鸟鸣的如《云雀》《鸟之歌》；描绘街头景象的如《巴黎的闹市》；《马里尼战役》则是战争题材作品的先驱。

利德（Lied）是德语世俗音乐最受欢迎的一种形式，始见于 13 世纪，是恋诗歌手演唱的单声部歌曲，15 世纪名歌手继承了这一传统，演唱按严格规则创作的无伴奏单声部歌曲。15 世纪后半叶，德语复调利德出现，为三声部音乐，旋律位于中音声部或最低声部。这种复调利德混合了德国流行歌曲和佛兰德乐派复调的传统，主要作曲家有森弗尔和拉索等。

四、威尼斯乐派

威尼斯是意大利半岛上仅次于罗马的一个重要城市，是西欧与东方贸易的主要口岸。威尼斯优美的水城景色，色彩鲜艳的宫殿，五光十色的仪式和威尼斯人较少禁欲主义的宗教观念，使威尼斯的绘画和音乐艺术充满丰富的色彩。威尼斯在 16 世纪初以音乐出版著名，16 世纪中叶，以圣·马可大教堂为中心发展起来的威尼斯乐派，给欧洲音乐的发展注入了活力。佛兰德音乐家维拉尔特（A. Willaert）担任圣马可教堂乐长后，采用了两组合唱分立教堂两侧的复合唱形式，配以两架管风琴产生出宏大的立体音响，场面也十分堂皇。

意大利音乐家安德烈亚·加布里埃利（Andrea Gabrieli）和乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli）叔侄进一步探索了合唱高低声部之间，声乐与器乐之间的音响对比和色彩变化，并将复合唱的原则用于器乐合奏的创作。乔瓦尼·加布里埃利 1587 年出版的名为《协奏曲》的乐集，是西方音乐史上首次出现“协奏曲”一词。他还尝试将分开的大、小组乐器进行对比竞奏，是日后“大协奏曲”的初步尝试，其器乐音乐大胆运用变化变音，自由转调且具有鲜明的色彩变化，被尊为“配器法之父”。

五、器乐的发展

文艺复兴的16世纪器乐音乐开始获得了独立的发展，器乐逐渐从单纯为声乐伴奏的从属地位中摆脱出来。当然，早期的器乐曲多数是从声乐曲移植过来的，然而它们逐渐培养起人们不依附任何歌词的纯音乐的想象。文艺复兴时期许多器乐音乐仍然是即兴的，也开始有一些器乐音乐被记录成乐谱保存下来。

文艺复兴时期，一些乐器已形成由低音至高音的乐器族，管乐器的种类已比较丰富，主要乐器有竖笛（recorder）、肖姆管（shawm）、克鲁姆管（drumhorn）、库塔尔管（curtall）、横笛（fifara）、木管号（cornett）、小号（trumpet）、萨克布号（sackbut）等。运用最广泛的弦乐器是琉特琴（lute），它已形成较丰富的演奏技法，采用的是品位记谱的方法。

欧洲键盘乐器的前身是中世纪的拨弦扬琴（psaltery），产生于14世纪的两种古钢琴，在文艺复兴时期已发展成熟，一是以金属槌击弦的击弦古钢琴（clavichord），二是以羽管拨弦的拨弦古钢琴（harpsichord）。此外还有管风琴（organ），文艺复兴时期作曲家创作了大量专为管风琴演奏的乐曲，现存最早的一部管风琴曲集是15世纪的手稿。其后两个世纪，是管风琴音乐发展的黄金时代。

当时主要的器乐体裁有从经文歌和歌谣曲改编过来的利切卡尔（ricercar，意大利语寻求或探索之意），以短小主题为基础，先由一个声部奏出，之后通过其他声部的模仿得以发展，它为赋格（fugue）的产生奠定了基础。另一种是受法国歌谣曲风格影响的坎佐纳（canzona），到16世纪末演变为对位性的纯器乐曲，管风琴坎佐纳是赋格的先声，重奏坎佐纳则发展为17世纪的教堂奏鸣曲。

变奏曲（variation）是另一种重要器乐体裁，15世纪，在定旋律基础上写成的音乐构成了最早的复调变奏曲。变奏曲的早期形式有16世纪末，英国的维吉那古钢琴乐派（Virginal School）的威廉姆·伯德（William Byrd）、约翰·布尔（John Bull）和吉本斯（Orlando Gibbons）写了大量这种体裁的作品。

键盘乐体裁主要有托卡塔和前奏曲。托卡塔（toccata）源自意大利文，为“触动”之意，具有即兴风格，由一连串的分解和弦与快速的音阶交替构成，

速度较快，节奏紧促，可展示演奏者高超的技巧；前奏曲（prelude）往往非常短小且具有主调风格，充分利用了键盘乐器的演奏技巧。与坎佐纳和利切卡尔不同的是，前奏曲并非源自任何声乐形式，而是真正意义上的器乐音乐。

16 世纪，跳舞成为社交中不可或缺的才艺，舞曲形式成为主导，由此出现了一些成对的舞曲。盛行于欧洲宫廷的帕凡舞曲（pavane）与加亚尔德舞曲（galliard）在德国被称为舞曲（tanz）和后续舞曲（nachtanz），在意大利称为帕萨梅佐舞曲（passamezzo）和萨尔塔雷洛舞曲（saltarello），这两对舞曲都是前者为庄重的二拍子慢速舞曲，后一首为相同曲调较活泼的快速三拍子舞曲。稍后又出现与此相似的一对舞曲，阿勒芒德舞曲（allemande）与库朗特舞曲（courante）。这些成对的舞曲之间一般有节拍和速度的对比，前者为慢速，后者快而跳跃，这种组合后被发展为具有舞曲风格的器乐体裁，成为古组曲的早期形式。

文艺复兴时期是西方音乐由中世纪转入巴洛克、古典主义时期的重要过渡阶段，西方社会正逐步迈出中世纪的漫漫长夜，即将迎来欧洲近代文明的曙光，由此揭开欧洲近代音乐的崭新一页。

第四章　巴洛克音乐

1600—1750 年是西方音乐史上的巴洛克时期，“巴洛克”（Baroque）一词是法语，来源于葡萄牙语“Barroco”，意为“不规则的、鳞茎状的珍珠”，最早用分建筑艺术中，形容过分雕琢的装饰艺术，带有某种贬义色彩，表示变形、奇异、夸张、怪诞的风格。巴洛克时期的音乐则表现出充满活力、热情奔放、严肃与含蓄均衡发展的艺术风格，既注重强烈情感的传达，又充满戏剧性的对比。巴洛克音乐是一种宏伟壮观、热情澎湃、充满活力的音乐，强调情感的表现和戏剧性的对比，在细节上注重装饰性。巴洛克音乐风格表现在：旋律精致、跳跃且持续不断，节奏特别强烈、活泼，短促且律动；重视音乐的速度和力度变化，采用复音音乐的结构形态，复调音乐风格达到全盛，并有了向主调风格的较大转变；通奏低音的广泛应用促使和声学的诞生，正格终止取代了调性终止，半音化和声运用得更为广泛，转调更自由，不谐和音的引入和处理也更为大胆。调性体系上，大小调逐渐取代了中古调式；音乐术语上，首次出现了指示乐曲速度或表情的术语，作曲家普遍强调作品情感的起伏；即兴演奏比任何一个时代都更具特点，在装饰曲调、变化主题、终止式及对位处理法都更为深刻自由。

一、意大利歌剧与协奏曲

现代意义上的歌剧虽然产生于 16、17 世纪之交，可是这种综合的音乐戏剧形式可以追溯到古希腊的悲剧和中世纪的宗教剧。对歌剧有更直接影响的是文艺复兴的意大利牧歌、幕间剧和牧歌喜剧。16 世纪末意大利佛罗伦萨艺术赞助人巴尔弟（Bardi）和柯尔西（Corsi）的周围聚集了一批学者、诗人和音乐家，他们在古希腊悲剧艺术的启发下，力图创作出把诗歌、戏

剧和音乐融为一体的音乐戏剧。他们深信古代的单音音乐比文艺复兴的复调音乐更有表现力，更能打动人。

1594 年里努契尼（Rinuccini）撰写脚本，1597 年由培里（Peri）和卡契尼（Caccini）谱写音乐的《达芙妮》可称是第一部歌剧。1600 年里努契尼为佛罗伦萨亲王的盛大婚礼又写了一部《优丽狄茜》的脚本，成为第一部留存下来的歌剧。这两部歌剧都是田园剧，以独唱的宣叙音调为主，古钢琴和弦乐器组成的小乐队伴奏。由于对古希腊音乐风格的模仿，音乐过于依赖剧词，音乐在旋律、节奏和形式上均缺乏特性。

对早期意大利歌剧起奠基性作用的是蒙特威尔第（Claudio Monteverdi），他在文艺复兴后期的复调传统与佛罗伦萨歌剧草创阶段的朗诵风格的基础上，创立了威尼斯歌剧乐派。1607 年，他在曼图阿谱写的《奥菲欧》是第一部真正意义的歌剧，次年创作的《阿里安娜》，仅留存下的悲歌以其至深的感染力而著称。1613 年，蒙特威尔第担任了威尼斯圣·马可大教堂的唱诗班领班。1637 年他在威尼斯建立了欧洲第一座公众歌剧院，已 70 岁高龄的蒙特威尔第晚年还为威尼斯创作了最后两部歌剧《尤利西斯还乡记》和《波佩亚的加冕》。歌剧作品大胆运用不协和和弦，利用序曲、重唱、间奏曲加强戏剧音乐的表现力与舞台气氛，宣叙性音调既充满戏剧性，又有旋律性，把咏叹性唱段、二重唱、牧歌式合唱和舞蹈加入歌剧中，并以约 40 人的管弦乐队伴奏，充分发挥了各种乐器性能，使歌剧的形式初具轮廓，并成为近代管弦乐的先导。蒙特威尔第的牧歌富于诗意和戏剧性，有《世俗牧歌集》9 卷。

蒙特威尔第之后，威尼斯歌剧乐派继续发展，他的学生卡瓦里（Pier Francesco Cavalli）创作了 41 部歌剧，显示出当时歌剧演出的繁荣，其歌剧中咏叹性唱段与宣叙性唱段已有明显的区别，重要的作品有《伊阿宋》。另一位威尼斯歌剧作曲家是契斯蒂（Antonio Cesti），其歌剧音乐以抒情的咏叹调和二重唱见长。1667 年在威尼斯利奥波德一世的婚礼上首演的《金苹果》以大型乐队、合唱和奢华的舞台布景效果而闻名，反映出宫廷娱乐性对威尼斯歌剧艺术的影响。

意大利歌剧诞生于佛罗伦萨，成长于威尼斯，成熟于那不勒斯。从 17 世纪末至 18 世纪中叶，那不勒斯乐派的歌剧风格在欧洲广为流传，其重要代表是 A. 斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti），他创作了 115 部歌剧（现存 70

余部），重要作品《仙草灵药》《蒂格拉内》和《格里塞尔达》等。作为重要的正歌剧作曲家，他创用“返始咏叹调”“带伴奏的宣叙调”，改良了管弦乐队编制，确立意大利歌剧序曲“快—慢—快”三部分的形式，遂成定式。

那不勒斯乐派时期，意大利歌剧的形式结构已初步成熟，歌剧音乐主要由宣叙调（recitative）和咏叹调（aria）组成。宣叙调也称朗诵调，节奏自由半说半唱，用作叙述情节，可分为拨弦古钢琴伴奏的清宣叙调（recitativo secco）和用于紧张的戏剧场景的乐队伴奏宣叙调（recitativo accompagnato）。咏叹调是歌剧中最重要的展示人声旋律美的部分，一般为返始咏叹调（A—B—A 三部结构），再现的 A 段旋律可加花装饰，与当时盛行的阉人歌手相适应。咏叹调又可根据表现类型分为：抒情咏叹调（慢速，表现悲伤或渴望）、炫技咏叹调（快速、有难度、表现热情、复仇、欢乐、凯旋）和白话咏叹调等。此外还有介于宣叙调和咏叹调之间的咏叙调（arioso）。那不勒斯歌剧由于注重优美、华丽的美声技巧而忽视了戏剧性，阉人歌手的精湛技巧成为引人入胜的重要因素和代表风格。18 世纪 30 年代那不勒斯歌剧已明显地分为正歌剧（opera seria）和喜歌剧（opera buffa）。正歌剧一般以严肃的悲剧或历史为题材，三幕，结构严密、情节紧凑。

17 世纪中叶，一种宗教戏剧体裁清唱剧（oratorio）兴起了，它源于中世纪的宗教剧，文艺复兴带戏剧性的歌唱祈祷，是一种与歌剧相似的音乐戏剧形式，包括咏叹调、宣叙调、重唱、合唱及器乐前奏和间奏，与歌剧不同之处是戏剧题材是宗教或史诗，用拉丁文或意大利文演唱，表演方式是音乐会式的，多数清唱剧没有布景服装。它没有歌剧的舞台戏剧情节表演，剧情由叙述者来叙述，常常有令人思索的道德寓意。17 世纪中叶，清唱剧发展为音乐会上演出的声乐作品，卡里西米（Giacomo Carissimi）是当时罗马重要的清唱剧作曲家，他用拉丁语创作了 10 余部清唱剧，确立了这一体裁的基本样式，代表作品有《耶弗塔》《所罗门的审判》等，取材于《旧约圣经》，独唱演员担任讲述圣经故事的叙事人（演唱宣叙调）和代言戏剧人物（唱宣叙调和咏叹调），合唱或代表群众，或作抒情和评论。

康塔塔（cantata）是 17 世纪初意大利的一种声乐体裁，17 世纪中叶传入德国，发展成为包括独唱、重唱、合唱，由管弦乐队伴奏的声乐套曲，它以世俗或《圣经》故事为题材，内容情节较为简单，规模小于清唱剧。卡里西米把康塔塔引入教堂，后来德国作曲家创作了大量宗教内容的康塔塔，

它更重视合唱和管弦乐的作用，如许茨的宗教康塔塔《扫罗》。19 世纪以后，康塔塔以巴赫的作品为典范，成为一种小型的清唱剧，常用以表现重大历史或现实题材。

17 世纪意大利提琴制造业空前发达，小提琴的形制也得到改进，琴颈和指板加长，演奏方法也发生变化，开始置于肩上演奏，不再像早期演奏舞曲那样只是一弓一音，而是大量采用连弓奏法，产生出一批小提琴制作名家。

巴洛克最早兴起的提琴音乐是小型室内合奏的形式，17 世纪后半叶形成两种体裁：室内奏鸣曲（sonata da camera）和教堂奏鸣曲（sonata da chiesa）。奏鸣曲（sonata）一词原来泛指器乐演奏的乐曲，与泛指歌唱乐曲的康塔塔相对。奏鸣曲由多段落的利切卡尔发展而来，室内奏鸣曲是一组风格化的舞曲；教堂奏鸣曲在曲调上较为严肃，它的四个乐章按“慢—快—慢—快”的顺序排列，基本不采用舞蹈节奏。

在演奏形式上，这两类奏鸣曲都是两把小提琴演奏两个高声部，一把大提琴（或大管）演奏低声部，拨弦古钢琴或管风琴演奏通奏低音（basso continuo），即作曲家在乐谱上低音声部下方标出数字，表示应构成的和弦，键盘乐器演奏者可按数字符号即兴填充中间的和弦声部，这种作曲技法在巴洛克时期被广泛使用，进而导致和声学的产生。由于作曲家要在乐谱上写下三个声部，故上述两类也称为“三重奏鸣曲”（trio sonata）。1700 年以后，出现了带数字低音伴奏的独奏小提琴奏鸣曲（solo sonata）和无伴奏的小提琴奏鸣曲。

巴洛克时期意大利的大型弦乐体裁是“大协奏曲”（concerto grosso）和“独奏协奏曲”（solo concerto）。与独奏协奏曲独奏乐器与乐队竞奏的演奏形式不同，大协奏曲将乐队分为两组，以独奏乐器组（主奏部）演奏的不断变化的经过段，与弦乐队的全奏形成对比。科雷利是“大协奏曲”的倡导者之一，创作有《12 首大协奏曲》，明确了大协奏曲的乐队编制。亨德尔的《大协奏曲》（op.12）、巴赫的《勃兰登堡协奏曲》中的 2、4、5 首，都是大协奏曲的典范之作。

对提琴音乐做出贡献的是意大利波伦亚乐派（Bologna School）。其中有卡扎蒂（M.Cazzati）、维塔利（G.B.Vitali）、巴萨尼（G.B.Bassani）、托雷利（G.Torelli）。他们既是作曲家又是演奏家，其中科雷利（Arcangelo Corelli）对波伦亚风格的影响最大。

作为世界上首位职业小提琴家，科雷利确立了乐队中统一弓法的形式，被誉为“现代小提琴技巧创建者”。其三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲发挥了小提琴的独特乐器性能，特别是连弓的抒情慢板乐章；教堂奏鸣曲的四个乐章之间运用调性对比的原则，标志着音乐形式思维的发展。科雷利以后的作曲家主要致力于独奏奏鸣曲的创作，巴洛克晚期的独奏奏鸣曲实际上已成为一种试验和探索独特弓法、复杂的多种按弦和各种困难的快速音流的炫技性作品，如科雷利的学生索米斯、杰米尼亚尼、洛卡泰利等。

在大协奏曲和协奏曲创作方面，维瓦尔第（Antonio Vivaldi）是最为人们熟知的。在他的近 500 首协奏曲中，独奏协奏曲有 329 首，约占三分之二，有 220 首是小提琴协奏曲。维瓦尔第确立并完善了独奏协奏曲的结构特征，将协奏曲这一体裁引向成熟。其协奏曲形式清晰，织体丰富，节奏富有动力性，独奏与全奏的对比已具有戏剧性，他的小提琴协奏曲《四季》极负盛名，完成于 1725 年，由《春》《夏》《秋》《冬》四部作品组成，每部作品在总谱前分别配上了当时流行的十四行诗，概括乐曲的意境，都由快—慢—快三个乐章构成，尽管作品仍留有大协奏曲的痕迹，但小提琴的地位已更为突出。其余尚有小提琴协奏曲《海上风暴》《悦意》，40 余部歌剧及康塔塔、奏鸣曲等。

第一首《春》

第一乐章：快板，4/4 拍，E 大调



4–1　安东尼奥·维瓦尔第：《四季》（*Op.9 No.1-4*）

二、法国歌剧与洛可可音乐

自称“太阳王”的路易十四统治时期，文化艺术极为繁荣。宫廷中上演了歌颂王权、崇尚理性的高乃依和拉辛的古典悲剧以及能满足法国人感官享受的豪华的宫廷芭蕾舞。法国古典悲剧提倡运用法国民族规范的语言以及特有的朗诵音调，此时诞生的法国歌剧，是同样的艺术理想在音乐领域的体现。

第一位真正的法国歌剧的作曲家是吕利（Jean-Baptiste Lully），原籍意大利，因其出众的舞蹈音乐才能，成为路易十四的宠臣，任宫廷小提琴师及乐队队长。他曾为莫里哀的芭蕾喜剧配写音乐，并深深地被法国古典悲剧吸引。兼容意大利和法国的舞台艺术经验，使他从 1672 年起创作了 16 部法国歌剧，其代表作品有《阿尔西斯特》《阿尔米德和勒诺》等，题材选自希腊神话和中世纪骑士故事，内容多表现忠君爱国的天职与个人情感的冲突矛盾，如《黛赛》《伊西斯》《罗兰》等，并与莫里哀合作芭蕾喜剧《贵人迷》等。1672 年创建皇家音乐剧院（即后来的巴黎歌剧院）。

法国歌剧有别于意大利歌剧，主要表现在：首先，歌剧序曲格式不同于意大利序曲，为包含一个慢速而庄严，以附点节奏为特征的双拍子段落，以及一个快速的、模仿复调织体的段落，有时还简单再现慢速的段落，形成“慢—快—慢”的布局。其次，歌剧是规模宏大的五幕结构，其中加入合唱和华丽的或表现幻境的芭蕾舞场面，巴洛克时期欧洲流行的一些独立的器乐舞曲，如小步舞曲（menuet）、加伏特（gavotte）舞曲、布列（bourree）舞曲等多源自吕利的歌剧和舞剧音乐。最后，由于意大利歌剧快速的清宣叙调或咏叙调的风格都不适合法语的节奏和重音，吕利仔细分析了法国悲剧演员的朗诵音调，并尽量模仿其音韵起伏，创作出法国歌剧的宣叙调。声乐占主要地位，不用阉人歌手，不突出咏叹调的炫技效果，独唱音域狭窄，旋律较为简朴。

拉莫（Jean-Philippe Rameau）是继吕利之后重要的法国歌剧作曲家，1723 年开始从事歌剧、舞剧创作，共创作了 20 余部歌剧，代表作有《卡斯托与波吕克斯》等，以每幕独立的戏剧构思取代抒情悲剧的五幕结构，芭蕾成为每场的核心，曲调比吕利更具旋律性，乐队富于色彩性，和声清晰、新颖，重视歌剧中的合唱，注重音响的和声化处理，具有轻松愉快的戏剧风格和很

强的娱乐性，伏尔泰为他编创了多部剧本。拉莫的《华丽的印加帝国》是歌剧—芭蕾的代表作，它把法国歌剧固有的装饰性和娱乐性发展到了极致。

作为音乐理论家，拉莫推翻了毕达哥拉斯的数的概念，以物理学为和声理论的基础，将和声理论加以简化，确立主、属、下属三个基本和弦，指出确定和弦进行性质的是根音进行，其理论为后世和声功能体系之先导。

路易十五在位时期洛可可艺术兴起，洛可可风格在法国音乐方面的代表当属弗朗索瓦·库泊兰（Francois Couperin），他把法国古钢琴学派的典雅风格发展到了炉火纯青的境地，世称“大库泊兰”，其作品纤巧、细腻、装饰音烦琐，以反映凡尔赛宫廷生活见长，注重对音乐细节的描绘，成为法国洛可可艺术的一个支流，代表作品有《御用音乐会曲》、四卷《羽管键琴曲》和《统一趣味》等。

虽然法国古钢琴学派素以组曲享誉，但首次确立古组曲形式的作曲家是德国古钢琴、管风琴家、作曲家弗罗贝格尔（Johann Jasob Froberger）。他的 20 多首组曲，大部分固定采用阿勒芒德舞曲（allemande，德国舞曲）、吉格舞曲（gigue，意大利舞曲）、库朗特舞曲（courante，法国舞曲）、萨拉班德舞曲（sarabanda，西班牙舞曲）。之后，排列位置调换形成典型古组曲的顺序：阿勒芒德舞曲、库朗舞曲、萨拉班德舞曲、吉格舞曲。

三、清唱剧的先驱——亨德尔

在 17 世纪，真正把英国歌剧改造成民族歌剧的当属珀塞尔（Henry Purcell），他一生主要服务于宫廷，写有大量戏剧配乐、颂歌和室内乐等，他为女子寄宿学校演出写的一部小型歌剧《狄多与埃涅阿斯》（1689）竟成为英国歌剧的开山之作，久演不衰。作品吸取了意、法歌剧的经验，融合了英国民族风格的音调，具有质朴深刻的抒情气质，尽管其创作受到法国、意大利歌剧之影响，然其独特的个人风格使英国歌剧在欧洲独树一帜。代表作《仙后》（1692）已具备歌剧的要素，促使英国假面剧发展成为具有民族特色的歌剧。18 世纪上半叶，意大利歌剧占领英国舞台，其代表人物即为亨德尔。

亨德尔（George Friedrich Handel）是与巴赫齐名的巴洛克时期伟大音乐家，生于德国中部哈雷，1712 年定居英国，1726 年加入英国籍。在英国

致力于意大利歌剧的创作、演出和歌剧院经营的事业，几度获得成功。其音乐兼有德国的严肃、意大利的悦耳和法国的壮丽，为巴洛克音乐向古典主义音乐的过渡起到桥梁作用。亨德尔毕生创作歌剧 40 余部，多取材于古代神话和宗教，唱词用意大利文，结构多沿袭那不勒斯乐派歌剧程式。18 世纪 20 年代是亨德尔歌剧事业的兴盛时期，虽然许多是仓促应景之作，然亦不乏精品，如《尤利西斯·恺撒》《亚历山德罗》《罗德琳达》等，30 年代创作有《奥兰多》《阿尔西纳》《赛尔斯》等优秀作品。

30 年代后，意大利歌剧在英国乞丐歌剧的冲击下日趋衰落，亨德尔遂转向清唱剧创作。他的 23 部英语清唱剧的创作过程，正是他顺应时代需求，开创艺术新天地的探索历程，其主要作品为《以色列人在埃及》《弥赛亚》《参孙》《犹大·马加比》《耶弗他》《扫罗》《约书亚》《所罗门王》等，主要取材于在英国家喻户晓的《旧约圣经》，音乐风格宏伟壮丽，顺应了英国中产阶级的爱国心和自豪感，使正处于革命动荡中的英国公众产生强烈的共鸣。

亨德尔的清唱剧虽然也是由咏叹调、宣叙调和合唱组成，但与意大利音乐戏剧观念不同，合唱成为其表现的重要手段。其中既有新颖的叙述性、描绘象征性的合唱，又有宏伟史诗性的合唱。清唱剧《弥赛亚》根据《圣经》中耶稣基督从诞生、传教、死难到复活的事迹改编而成，音乐中的戏剧性及对人性的颂扬远胜同类宗教音乐作品，以主调音乐风格为主，充满英雄主义的精神内涵。

亨德尔常常以简捷的音乐手法创造出宏伟效果，在简练的主调和声风格的音乐中，常常间以明晰的复调段落。亨德尔的器乐作品有为露天演出而作的两部管弦乐组曲《水上音乐》《焰火音乐》，及管风琴协奏曲、大协奏曲、奏鸣曲、三重奏鸣曲、钢琴曲等。

F 大调第一组曲：

序曲



4–2　亨德尔：管弦乐组曲《水上音乐》（*HWV 348—350*）

亨德尔的音乐注重戏剧效果，旋律富于歌唱性，以主调音乐风格为主，少用转调，强调节奏重音，具有宽广、悠长、庄严的特点，用深入浅出的音乐语言表达了当时的社会思潮，预示着主调音乐风格的到来。亨德尔广泛吸收、融合了欧洲诸国的音乐特点，兼有德国的严肃、法国的华丽、意大利的妩媚、英国的朴素，是巴洛克时期最具国际性的作曲家。

四、不是小溪而是大海——巴赫

许茨（Heinrich Schutz）是17世纪中叶德国重要作曲家，以创作宗教音乐为宗旨，并创作了第一部德国歌剧《达芙妮》。他吸取乔万尼·加布利埃利和蒙特威尔第的意大利音乐传统，把熟练的复调技法与德国人深刻的思想和强烈的情感结合起来，为德国音乐开辟了道路。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）是世界上最负盛名的作曲家之一，生于德国埃森纳赫市的一个音乐世家。“bach”在德语中是“小溪”的意思，贝多芬有言，“巴赫不是小溪，而是大海”。这句话不仅意味着巴赫音乐作品浩如烟海，也说明其艺术的博大精深，对西方音乐发展做出了不可磨灭的贡献。

巴赫一生的创作可分为三个时期：第一阶段，魏玛时期（1708—1717），主要是担任教堂与宫廷乐队的风琴师，创作了大量管风琴曲和康塔塔，通过抄写和改编其他作曲家的乐谱来学习和掌握各种音乐风格与技法；第二阶段，柯登时期（1718—1723），出任雷奥博亲王的乐长并得到大力支持，创作了一系列知名作品，如《勃兰登堡协奏曲》《平均律钢琴曲集》第一卷等；第三阶段，莱比锡时期（1723—1750），1723年他被任命为莱比锡圣托马斯大教堂乐监，此后27年都生活在莱比锡，直到逝世。莱比锡时期是巴赫创作的成熟期，无论演奏技巧还是作曲水平都已达到炉火纯青的地步，他在莱比锡谱写的杰作，有感人至深的《b小调弥撒曲》《马太受难曲》，《平均律钢琴曲集》第二卷和体现他高深作曲造诣的室内乐《赋格的艺术》《音乐的奉献》等。其作品浩如烟海，博采众长，如德国音乐丰富的乐思与对位法，意大利的弦乐，特别是维瓦尔第那种简练的主题、清晰的和声布局、持续连贯的节奏，法国羽管键琴生动的织体、法国歌剧序曲鲜明的色彩和旋律的装饰等。

巴赫对除歌剧外的各种音乐体裁均有涉猎。管风琴音乐是巴赫最早实践的领域，是他音乐创作的经验基础。他以新教众赞歌的曲调改编创作了约 170 首管风琴的《众赞歌前奏曲》，反映了他对新教音乐传统的热爱。巴赫的赋格曲在西方音乐史上有着重要影响，把托卡塔、幻想曲或前奏曲与复调音乐形式的赋格曲组合在了一起，成为巴洛克重要的键盘乐形式，巴赫在这种形式的创作中形成了自己独特的风格，如《g 小调幻想曲与赋格》《d 小调托卡塔与赋格》《c 小调帕萨卡里亚与赋格》等。巴赫的古钢琴音乐涉及了德、法、意的不同音乐体裁风格领域，包括《托卡塔与赋格》《半音阶幻想曲与赋格》、15 首二部创意曲、15 首三部创意曲、6 首《法国组曲》、6 首《英国组曲》、6 首《帕蒂塔》《意大利协奏曲》《戈德堡变奏曲》《平均律钢琴曲集》等作品。



4–3　约翰·塞巴斯帝安·巴赫：《d 小调托卡塔与赋格》（*BWV565*）

巴赫的室内乐包括 6 首小提琴独奏奏鸣曲、6 首大提琴独奏组曲和几首长笛奏鸣曲及《音乐的奉献》《赋格的艺术》（未指明乐器）等。在提琴这类旋律乐器中，巴赫也创作出了出色的复调的织体。巴赫的管弦乐作品有 4 首组曲、2 首小提琴协奏曲、1 首双小提琴协奏曲。6 首《勃兰登堡协奏曲》包含大协奏曲和乐队协奏曲两种类型，采用了典型的晚期巴洛克音乐语汇，其中对不同乐器组合的探索，及其中独奏段与乐队合奏段的生动交织，使它们成为巴洛克同类体裁的杰作。《赋格的艺术》由 14 首技术严谨的赋格和 4 首卡农组成，系统展示和归纳了所有类型的赋格写作。管弦乐组曲音乐华丽生动，著名的《G 弦上的咏叹调》即改编自《D 大调第三组曲》第二乐章。



图 4–4　巴赫：《G 弦上的咏叹调》（*BWV 1068*）

巴赫的声乐作品留存下来的有近 200 首宗教康塔塔、23 首世俗康塔塔、《圣诞清唱剧》《b 小调弥撒曲》《马太受难曲》和《约翰受难曲》等。他以清唱剧式的受难曲展现出其音乐戏剧才能，《马太受难曲》实际上是一部充满激情的、深刻而壮丽的、史诗般的戏剧，相当于歌剧的两幕，由独唱、重唱、两个合唱队、两架管风琴、两个管弦乐队演出，具有强烈的史诗性与恢弘壮阔的气势。



巴赫《马太受难曲》手稿

巴赫是巴洛克时期音乐艺术的集大成者，他创作了除歌剧外几乎所有巴洛克时期的音乐体裁，其复调音乐是延续了几个世纪的欧洲复调音乐艺术的概括与总结。赋格(fugue)形成于 17 世纪，是音乐发展逻辑的高度抽象，具有思辨性与动力性，是复调音乐的最高形式。巴赫将其发展到无法超越的完美境地，其中复杂的多声部获得了高度逻辑性的纯熟处理，在他的赋格曲中，富有个性的短小主题、和声与转调的运用都预示了新时代的主调音乐。《平均律钢琴曲集》第一次以作品的实践证明，在采用平均律调音的古钢琴键盘上演奏 24 个大小调的可能性，为大小调体系和以主调为中心的转调开辟了道路。

巴赫是一个虔诚的基督教徒，又受到早期启蒙思想的影响，他的宗教作品也常常闪烁着人文主义的思想光辉，深刻地反映了那个时代社会、经济、人文思想动态。巴赫崇尚理性，尊重科学，音乐思维富于逻辑性。他继承了 16 世纪以来德国声乐和器乐的创作传统，吸收了意大利和法国的音乐技法，把复调音乐提升到前所未有的高度。他积极支持十二平均律，不仅把自己的键盘乐器改调新律，还先后创作了两部《平均律钢琴曲集》加以实践。巴赫的音乐还显示出德国传统民间音乐的影响，在其古钢琴组曲和世俗康塔塔如《咖啡康塔塔》《农民康塔塔》中有着深刻反映。

巴赫的创作以复调手法为主，作品结构严谨、感情内敛、富有个性，音乐语言丰富且富于哲理性，和声与对位这两种技法在其创作中得到完美的平衡与统一，其音乐标志着德意志民族音乐的形成，更是西方音乐史上一个取之不尽的源泉与宝库。正如高尔基所言：“假如把伟大的作曲家想象为山脉，那我认为巴赫就是高耸入云的顶峰，那里太阳在白雪耀眼的冰峰上永远发射出炽热的光辉。”

第五章　古典主义音乐

18 世纪中叶到 19 世纪初，是西方音乐蓬勃发展的重要阶段。按照一般观点，将 J.S. 巴赫去世的 1750 年至贝多芬去世的 1827 年前后这一历史阶段称为古典主义时期。古典主义时期又可分为前古典主义时期和维也纳古典时期两个阶段，维也纳时期涌现出海顿、莫扎特和贝多芬三位古典主义大师，他们的杰出音乐作品和音乐风格被称为近代欧洲音乐艺术的“经典”（Classic），即维也纳古典乐派。古典主义风格的形成，经历了前期古典主义的准备过程。

18 世纪的欧洲，在法国大革命之前经历了一场广泛的思想革命——启蒙运动，启蒙主义者认为“理性”是人们思想和行为的基础。古典主义音乐的几代大师，探索出富有理性和逻辑的庞大的音乐构思形式，最终使音乐的情感与形式均得到适度的完满表现。其总体特征是以主调音乐为主导，音乐语言精练、朴素、亲切，结构形式明晰、匀称，音乐中的矛盾冲突得以加强并深化。旋律追求优美动人的气质，倾向于整齐堆成的方整性乐句结构，与市民音乐及舞蹈节奏联系更为紧密；调性、和声的安排成为结构作品的重要因素，段落或乐章有更为明确的终止式，简洁的和声风格；从短小动机孕育出丰富乐思的技巧，乐章中主题间的对比变化。常用体裁为奏鸣曲、协奏曲、交响曲和四重奏等。这一时期，“通奏低音”逐渐为明确的乐器记谱所取代。

古典主义时期是知识大众化的时代，哲学、科学、文学、艺术开始面向新兴资产阶级和公众，普通人的日常生活成为创作主流，艺术也逐步大众化与通俗化。1725 年，最早的公众音乐会在法国巴黎出现，这标志着音乐消费者阶层的转移；出版业的发达加速了音乐书籍和乐谱的出版速度，扩大了受众群体，提高了音乐的普及程度；新兴的中产阶级成为音乐的主要

欣赏者与参与者，这为以前依附于教会或宫廷的音乐家走向社会，成为不依赖于赞助制度而自主创作的职业音乐人创造了必要的社会条件。

一、喜歌剧的发展与格鲁克的歌剧改革

18 世纪上半叶意大利出现了喜歌剧（opera buffa），这是在启蒙主义思潮影响下，一反意大利正歌剧“矫揉造作”而追求“自然”的一种新的歌剧体裁形式，是在意大利幕间剧（intermezzi）的基础上发展而来。剧中人物通常是社会中下阶层，场景多是大众十分熟悉的日常生活而非豪华的王宫深院生活，剧词幽默口语化，音乐也十分生动。

意大利的佩格莱西（Giovanni Battista Pergolesi）不仅是一位有才能的正歌剧作曲家，他创作于 1733 年的《女仆作夫人》（从正歌剧《高傲的囚徒》幕间剧独立出来）被认为是第一部意大利喜歌剧。该剧剧情简洁，人物仅有主人（男低音，常扮演喜歌剧中音乐较生动的角色）、女仆（女高音）和一个哑仆，聪明的女仆以一场智慧的游戏，终于取女主人而代之。1752 年，一个意大利歌剧团把《女仆作夫人》带到巴黎演出，激起了法国文化界“喜歌剧之争”。卢梭等一些启蒙思想家，热情赞扬这种大众化倾向的歌剧体裁，卢梭还综合了意大利喜歌剧及法国传统的集市戏创作出了喜歌剧《乡村卜者》，不用宣叙调，保留口语对白，重视重唱和乐队，音乐性较强，成为法国早期喜歌剧的代表作。

18 世纪的意大利正歌剧过于注重美声、炫技性而无视戏剧性的倾向，使它与启蒙主义提倡的“自然”原则格格不入。一些艺术家思考对正歌剧进行改革，格鲁克的歌剧改革就是其中的代表。

格鲁克（Christoph Willibald Gluck）是德国作曲家，早年主要创作传统风格的意大利歌剧。18 世纪 50 年代定居维也纳，受歌剧改革浪潮影响，与诗人卡尔萨比基（Raniero Calzabigi）合作先后创作了《奥尔菲斯与尤丽狄茜》《阿尔切斯特》等歌剧，实践其对歌剧改革的一些设想。

格鲁克反对正歌剧中音乐与戏剧严重脱节的现象，把意大利、德国和法国歌剧中的优点予以综合，形成一种全新成熟的歌剧风格。在他看来，“我寻求把音乐限制在它真正的功能中，即为戏剧的情节和表现的诗意服务，不要让无用和多余的装饰使情节中断和冷却”，其歌剧改革的主张有：音乐的

功能是为诗歌服务；歌剧声乐要去除不必要的装饰，避免毫无意义的炫技，音乐必须在戏剧的支配下简洁地陈述出来；千篇一律的返始咏叹调，如果破坏了剧词的连贯性，就应予摒弃;序曲的基调应与整个戏剧的基调相吻合；简洁和清晰应是歌剧音乐追求的原则等。

格鲁克的歌剧题材虽然仍采用神话故事，但他着意发掘其中的人性的、伦理道德的意义，他以新的美学观，选择在歌剧中已被反复使用过的题材，创作了《奥菲欧》，其中咏叹调“我失去了尤丽狄茜”等唱段不愧是富于美感而简洁的佳作，奥菲欧只身进入冥界拯救妻子的场景则克服了过去正歌剧中音乐与戏剧之间严重脱节的弊端，情景交融，动人心魄。格鲁克在 18 世纪 70 年代为在巴黎演出而创作了《伊菲姬尼在奥利德》《阿尔米德》和《伊菲姬尼在陶里德》等歌剧，其歌剧成为其后法国歌剧作曲家的样板，对 19 世纪的歌剧创作产生了深远影响。

二、古典主义早期的奏鸣曲与交响曲

在西方音乐历史中，从中世纪到文艺复兴，声乐艺术长期占主导地位，巴洛克时期器乐音乐获得独立发展，与声乐音乐并驾齐驱，而古典主义时期是器乐音乐繁荣的时代。古典主义时期听众已厌弃繁复的复调音乐风格，提倡明晰的主调音乐，这使得音乐的旋律与和声两大要素愈为突出。清晰对称的音乐旋律句法和段落结构取代了巴洛克音乐动机加变奏的装饰性旋律方法。古典音乐结构形式中，带有抽象辩证思维的奏鸣曲式（sonata form）成为作曲家不倦探寻的，几乎是无处不在的音乐形式。古典主义时期，典型的奏鸣曲是一种三个乐章（快—慢—快）的器乐套曲体裁，大部分为钢琴而作，形成较为程式化的创作样式。私人客厅里的独奏奏鸣曲、三重奏、四重奏、五重奏，作为宴会、婚礼背景音乐的五人以上的合奏，小夜曲、嬉游曲都兴盛起来，而最为重要的是管弦乐队演奏的交响曲。当交响曲逐渐从宫廷的娱乐转向音乐会听众时，它不断融入时代精神的内涵，使古典主义时期的交响曲发展到巅峰状态。

D. 斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti）是 18 世纪上半叶最主要的意大利古钢琴作曲家。作为著名歌剧作曲家 A. 斯卡拉蒂的儿子，他受意大利歌剧抒情旋律的熏陶，将其成就于古钢琴音乐。他一生创作了近 600 首单乐章钢琴曲，后人称作“奏鸣曲”，结构已接近古典奏鸣曲式。D. 斯卡拉蒂的钢琴

奏鸣曲主题生动，多变的织体充分发挥出钢琴的性能，其中还采用了大幅度跳跃、双手交叉、快速重复音及和弦等新颖技法，使键盘乐器演奏风格进入了新的自由天地，其古钢琴艺术体现了巴洛克向古典主义新风格的过渡，至今仍是音乐会常常演奏的曲目。

巴赫的长子威廉·弗里德曼·巴赫（Wilhelm Friedemann Bach）曾先后在德累斯顿、哈雷担任教堂管风琴师，被认为是巴赫儿子中最有才华和有个性的作曲家，其键盘奏鸣曲以迎合时尚的方式延续了巴洛克传统。

埃马努埃尔·巴赫（Carl Philipp Emannel Bach）是巴赫的次子，长期在柏林和波茨坦任弗里德里希大帝的古钢琴师，是柏林乐派的主要代表人物。他的键盘音乐作品在古典主义早期具有重要意义。受德国北部文学艺术中的“感伤风格”（或称为表现风格）影响，他在音乐中追求主观的、敏感的情感表现，是前古典时期“情感风格”和“狂飙精神”的代表。其奏鸣曲中对比调性的主题已渐成熟，为古典奏鸣曲式形成作了准备，伤感的行板乐章和宣叙性的音调明显地吸取了歌剧的风格。他喜欢演奏的不是比较流行的羽管键琴而是声音柔和、亲切而且能表现出细致力度变化的击弦古钢琴，最后五集奏鸣曲是为表现幅度更大的钢琴（Pianoforte）而创作的，强调演奏者应理解每首乐曲的本质，通过力度和色彩的细致变化来吸引听众，引发共鸣。埃马努埃尔·巴赫的器乐音乐表现风格直接影响了古典维也纳乐派。

巴赫的幼子约翰·克里斯蒂安·巴赫（Johann Christian Bach）长期定居伦敦，被称为“伦敦巴赫”，创作有近 40 部键盘奏鸣曲和协奏曲，属于前古典主义的华丽风格，是第一位为近代钢琴创作协奏曲的作曲家，钢琴协奏曲和音乐的流畅风格曾受到莫扎特的景仰与推崇。

18 世纪初意大利歌剧序曲（sinfonia）逐渐脱离歌剧，成为一种独立的管弦乐体裁形式，用于音乐会演奏，为“快—慢—快”的形式，即快板乐章、简短抒情的行板乐章、有舞曲节奏的乐章（小步舞曲或吉格舞曲），遂成为交响曲（symphony）的雏形。意大利作曲家萨马尔蒂尼（Giovanni Battista Samartini）为交响曲的诞生做出重要贡献，采用早期奏鸣曲式，乐句由短小的动机构成，并以调式调性为中心勾画出结构的轮廓，成为古典交响曲的基础。

18 世纪中叶，德奥各地宫廷纷纷兴起管弦乐队，其中曼海姆、维也纳和柏林成为交响乐发展的中心。斯塔米茨（Johann Stamitz）领导下的曼海姆管弦乐队，以出众的演奏享誉欧洲，他们能演从极弱到极强的各层次的

丰富力度表情，尤以渐强的演奏产生出激动人心的效果。斯塔米茨还在交响曲快板乐章动力性主题之后引入抒情、优雅或幽默的对比性的主题。巴洛克时期音乐在乐章内一般采用统一的力度，而古典主义时期，渐强、渐弱的大量运用，拨弦羽管键琴向能演奏丰富表情的近代钢琴的进化，这些追求音乐力度表情变化的倾向，标志着音乐风格的重要演进。

三、维也纳古典乐派——海顿、莫扎特、贝多芬

18 世纪下半叶，维也纳成为欧洲音乐的中心，西方音乐在维也纳获得高度发展，形成对近代西方音乐具有典范意义的维也纳古典风格。海顿是古典风格最重要的奠基者，他不仅确立了古典主义的体裁和形式，而且树立了古典主义的精神风范，音乐神童莫扎特以其多面的杰出才能推动了古典风格趋于完美，时代的音乐巨人贝多芬最终完善了古典主义风格，同时他那高度个性和充满时代斗争精神的音乐超越了古典主义精神范畴，成为 19 世纪浪漫主义的引路人。

1. 给人类以欢乐与慰藉——海顿

海顿（Franz Joseph Haydn）是古典维也纳乐派的奠基者，8 岁入维也纳圣斯蒂芬大教堂唱诗班，1761 年加入埃斯特哈齐家族宫中的乐队，后任乐长，在宫中的近 30 年的时间里，写出了他的大部分作品。1790 年海顿移居维也纳，1791 年、1794 年他两度访英创作演出获极大成功，被牛津大学授予名誉博士学位。1796—1803 年，他仍以旺盛的精力创作出两部清唱剧《创世纪》（1798）、《四季》（1801），6 首弥撒曲及最后的几部弦乐四重奏。

海顿是最后一位仍然长期安命于旧的音乐赞助制度下的作曲家，封建的人身依附关系，与外界隔绝的孤独，都曾给他带来烦恼。然而，封建领主提供的优越创作演出条件为他长期潜心艺术探索提供了必要条件，带来了创作上的自由，正如海顿所言：“自由的艺术和优美的作曲艺术容不得技术性的束缚，思想和心灵必须是自由的。”他的作品主要有 104 部交响曲、83 首弦乐四重奏、52 首钢琴奏鸣曲、12 首弥撒曲等器乐作品；声乐作品有 20 部歌剧（5 部散佚）、4 部清唱剧。他的交响曲和弦乐四重奏为古典维也纳乐派的体裁风格奠定了基础。

“海顿并不像人们长期以来所认为的那样，是古典奏鸣曲与交响曲的首创人……海顿则把先辈们的创造传给后代，通过其作品创建了一套能经久不变的传统。”[①]1761 年，海顿开始在交响曲方面的新探索，创作出第 6 首《D 大调交响曲》（早晨）、第 7 首《C 大调交响曲》（中午）、第 8 首《G 大调交响曲》（晚上）等。海顿创作于 18 世纪 60 年代的交响曲还未完全摆脱巴洛克、古典早期的器乐传统和宫廷浮华的风格。70 年代其交响曲逐渐显露出个人风格，曾短暂地出现伤感的色彩，如第 44 首《e 小调交响曲》（伤感）、第 45 首《$^{\#}$f 小调交响曲》（告别），在《告别交响曲》末乐章结尾处，乐器一个个退出，最后只剩两把小提琴孤单地演奏，以此暗喻离别之意。

18 世纪 80 年代，海顿与莫扎特的交往对其音乐在抒情性、形式配器的灵活等方面产生了影响，他应巴黎音乐会之邀，创作 6 首《巴黎交响曲》，成为他第一批成熟的作品。90 年代海顿在新的生活环境下，在英国音乐会听众的激发下，写下了最后的 12 首“伦敦”交响曲，达到其艺术巅峰。其中著名的有第 94 首《G 大调交响曲》（惊愕）、第 100 首《G 大调交响曲》（军队）、第 101 首《D 大调交响曲》（时钟）、第 103《$^{\flat}$E 大调交响曲》（鼓声）和第 104 首《D 大调交响曲》（伦敦）等。《惊愕交响曲》创作于 1791 年，首演于 1792 年，得名于作品的第二乐章。据说海顿创作此曲是为了嘲笑那些对音乐不懂装懂而又附庸风雅的贵妇人，他故意在第二乐章中安详柔和的弱奏之后突然加入一个全乐队合奏的强音属七和弦。当乐队演奏到那段旋律时，那些贵妇人们果然从睡梦中惊醒，惊诧莫名，这部交响曲由此成名，于是后人就给它冠以“惊愕”的标题，乐曲中充满了生机盎然的民间歌舞气息和明快欢乐的情绪。



5–1 《惊愕交响曲》第二乐章主题

① （法）朗多米尔著，朱少坤等译：《西方音乐史》，154 页，北京，人民音乐出版社，1989。

古典交响曲四个乐章的形式是由海顿确立的，他早期的一些受巴洛克教堂交响曲的形式影响，另一些是意大利歌剧序曲式的快板、行板、日常舞曲三乐章交响曲。由于风俗性短小的小步舞曲的第三乐章无法平衡快板、行板的第一、第二乐章，他在 18 世纪 60 年代末就开始采用奏鸣曲式回旋曲的第四乐章，形成典型的古曲交响曲模式：第一乐章，慢板引子，快板奏鸣曲式，两个主题区别不大，结构简洁紧凑；第二乐章，抒情的慢板，常采用奏鸣曲式或主题变奏曲式；第三乐章，小步舞曲，有鲜明的民族风格；第四乐章，快板或急板，风格明朗乐观，常采用奏鸣曲、回旋曲或奏鸣—回旋曲式。海顿的又一重要贡献是在交响曲首尾乐章的奏鸣曲式中采用以旋律、节奏富有个性、和声明晰的主题或动机来发展音乐的原则，形成富有逻辑性的古典音乐语言风格。

海顿的弦乐四重奏与交响曲同负盛名，主要作品有编号为作品 33 的 6 首《俄罗斯四重奏》（因题献给俄国保尔大公而得名）、作品 50 的 6 首《普鲁士四重奏》、作品 64 之 5《云雀四重奏》、作品 76 之 3《皇帝四重奏》、作品 76 的 6 首和作品 77 的 2 首四重奏，使弦乐四重奏成为古典室内乐中最重要的体裁。

海顿对音乐的梦想与热爱，对人生的豁达态度及其乐观向上的性格，使其音乐旋律朴素、和声明晰、结构匀称，音乐风格乐观、明快、幽默，充满生机且富于哲理。受启蒙思想的影响，海顿认为艺术的真正意义在于使人幸福，始终坚持音乐能给人以幸福和鼓舞的信念，激扬人生的进取精神，倾诉生活的乐趣与幽默，他以其谦卑的个性和纯熟的技巧，创造出最典型的古典主义音乐风格。

2. 音乐神童与大师——莫扎特

莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart），奥地利作曲家，世界音乐史上天资最为聪颖的音乐家，这位早熟的神童只在人世间度过了短短 35 年，却在众多音乐领域里获得了辉煌的艺术成就，成为古典时代的大师与巨匠。

莫扎特生于萨尔茨堡，父亲利奥波尔德·莫扎特是萨尔茨堡大主教宫廷里一位小提琴兼作曲家。当他发现幼年莫扎特出众的音乐天赋后，就专心致力于小莫扎特的音乐教育。6 岁时的莫扎特就能演奏钢琴、管风琴、小提琴，并创作了第一首小步舞曲，9 岁开始写交响曲，12 岁完成第一部歌剧。莫扎

特 15 岁之前在欧洲各国进行巡回演出，与各地音乐家接触，拓展其艺术视野，广泛接触到当时主要的音乐风格。正如莫扎特所言："没有人像我那样在作曲上花费如此大量的时间和心血，没有一位著名大师的作品我没有再三研究过。"

1772 年，16 岁的莫扎特被任命为萨尔斯堡宫廷乐师，随后他越来越难以忍受萨尔茨堡的闭塞的环境和大主教音乐仆役的职位。1781 年，因不满大主教的专横而辞职，毅然赴维也纳，成为西方音乐史上最早的自由音乐家。后受资产阶级启蒙思想影响，参加共济会。在维也纳作为钢琴家和作曲家经历了短暂的辉煌时期后，经济状况和健康每况愈下，主要靠教授私人学生、举办音乐会、接受委托写作和出版作品为生活来源。1787 年曾获得奥地利"宫廷室内乐作曲家"的荣誉性职位，于 1791 年在饥寒交迫中离世，葬于贫民公墓，不知所终。

莫扎特音乐创作领域广阔，包括歌剧、交响曲、协奏曲、奏鸣曲、弦乐四重奏等各种音乐体裁，总量达 600 余首，"有人曾做过估计，如果把莫扎特在他 35 年短暂一生所创作的乐曲重新抄写一遍，恐怕也得用上 30 年的时间"[①]，足见他是何等高产与才华横溢。

歌剧是莫扎特最痴迷的领域，自从 11 岁开始写歌剧，一生共创作 22 部歌剧，最为著名的有德语歌唱剧《后宫诱逃》《魔笛》等；意大利喜歌剧《费加罗的婚礼》《唐璜》《女人心》等；意大利正歌剧《伊多美纽斯》《狄托的仁慈》等，基本涵盖了当时主要的歌剧形式。《费加罗的婚礼》以意大利喜歌剧的形式构思，融合了正歌剧的严肃戏剧矛盾主题，充分显示出莫扎特以音乐塑造戏剧角色的卓越才能。除咏叹调外，重唱成为表现戏剧紧张矛盾场景的重要手段，刻画人物心理，推进戏剧进程，并引入古典器乐结构原则。《魔笛》是一部德语对白的德国歌唱剧，为德国歌剧的发展奠定了坚实基础。在莫扎特看来，"在一部歌剧中，诗歌必须无条件地成为音乐顺从的女儿"，在他的歌剧中，乐队对于戏剧的烘托、序曲预示和渲染歌剧氛围的效果等方面都是同代音乐家未能达到的。

莫扎特的弦乐四重奏和交响曲主要受海顿的影响，他题赠给海顿的六首弦乐四重奏体现了他与这位前辈的亲密关系，亦具歌唱性特点。其更出色的室内乐作品是弦乐五重奏《C 大调》（K515）、《g 小调》（K516），为弦乐四重奏加一件中提琴，形式结构完美均衡，音响效果丰富多彩，是莫扎

① 李岚清：《李岚清音乐笔谈》，62 页，北京，高等教育出版社，2004。

特最具创造力的作品。此外，尚有钢琴与管乐五重奏（K452）、单簧管与弦乐五重奏（K581）等。

莫扎特主要的交响曲包括《D 大调第 35 交响曲》（哈夫纳）、《C 大调第 36 交响曲》（林茨）、《D 大调第 38 交响曲》（布拉格）、《^{b}E 大调第 39 交响曲》《g 小调第 40 交响曲》《C 大调第 41 交响曲》（朱庇特）等，形成个人独创风格。最后三部交响曲是在 1788 年夏天短短 6 周内完成的，具有不同的音乐风格，第 39（K543）欢快优雅，象征着人世间的幸福欢乐；第 41（K551）明亮生动，雄浑有力，象征着胜利、力量和智慧；第 40（K550）首尾乐章都基于色彩暗淡的小调式，流露出悲凉与宿命情绪。这部作品创作于莫扎特最为潦倒之时，他在信中这样写道："那些灰暗的思绪如此频繁地敲击我，我曾做出巨大的努力来驱走它们。"莫扎特在交响曲形式上受益于海顿，然而后期创作，特别是后三部交响曲在情感揭示的深度、音乐形式、紧张与松弛对比处理的完美方面，已然超越了海顿。

主部主题：



5–2　沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特：《第 40 交响曲》（*K.550*）第一乐章

莫扎特最有特色的器乐体裁是协奏曲，特别是他在维也纳时期，为自己在音乐会上演奏创作的 17 首钢琴协奏曲，音乐光彩而有气势，创意丰富，构思精妙，如《A 大调钢琴协奏曲》（K488）充满了喜剧性的幽默欢快。他在巴洛克协奏曲的三乐章格式基础上，运用古典主义音乐形式原则，独奏钢琴与乐队更富有戏剧和交响性效果，使古典协奏曲的结构形式得以定型。

莫扎特以其敏感的才能，在其他音乐体裁中都有不同凡响的手笔，他的钢琴奏鸣曲旋律优美，晶莹剔透，在社交场合娱乐性背景音乐的小夜曲这类体裁中，也有《G 大调弦乐小夜曲》这样的杰作。莫扎特把意大利声乐

抒情乐思带入器乐创作，使器乐曲也富于歌唱性，甚至动力性节奏的音乐部分也有歌唱——歌唱性快板。作为一个旋律大师，他也不乏音乐的结构感，《安魂弥撒曲》（K626）成为其“天鹅绝唱”，未及完成，莫扎特便与世长辞。

莫扎特的音乐风格是纯音乐的，不大带有自传性，升华为一种古典美。尽管莫扎特有一些作品充满了戏剧性，甚至悲剧性，但他的多数作品是纯真、亲切、阳光明媚的。莫扎特生活的世界充斥着烦恼和阴暗，然而从他笔下涌流出的音乐却是一种升华的、具有古典美的艺术，他是古典主义时期的一位理想主义者，他把自己全部的身心都融入了音乐艺术，也奠定了他在世界音乐史上不朽的地位与深远的影响。

3. 扼住命运的咽喉——贝多芬

贝多芬（Ludwig van Beethoven）生于德国波恩，作为宫廷乐师的父亲希望他成为莫扎特式的神童，强迫贝多芬长时间练习钢琴，稍有不满，即痛加鞭打。零乱的学习和恶劣的家庭环境摧残了贝多芬的童年生活，也锻炼了他的独立精神。波恩丰富的音乐生活培养了他的音乐鉴赏力，9 岁跟随宫廷音乐指导和管风琴师聂夫开始专业音乐学习。1787 年，他初访维也纳，拜会莫扎特，受到热情称赞：“要注意这个少年，他将震惊世界。”1792 年，贝多芬再赴维也纳，曾投师海顿短期学习，还师事阿尔布雷希茨贝格、萨列里和申克等。1795 年，他在维也纳以钢琴家身份登台。

与海顿、莫扎特不同，在维也纳贝多芬过着一种更为自尊、更有保障的生活，他不主动依附于某个亲王、公爵的宫廷，一些爱好音乐的贵族被他的有强烈个性的演奏风格、新颖的乐思所吸引，以不同的方式慷慨资助。贝多芬虽然受到贵族资助，然其人格是完全独立的，甚至留下了“我之所以成为贝多芬，只靠我自己；公爵有的是，而贝多芬只有一个”的豪言壮语。他不再需要像海顿、莫扎特那样，为了保护人或约定者的特别需要而仓促写成应景之作，贝多芬是发自内心而创作，为理想中的广大听众而创作——“音乐应当使人类的精神爆出火花”。

贝多芬有着前辈音乐家们未曾有过的广博的社会阅历，他身处欧洲资产阶级革命的历史变革中，先后经历了开明君主专制、法国大革命和封建复辟的历史时期。生气勃勃的社会新阶层及其思想，鼓舞、培育着他成为一位具有社会参与精神的艺术家。法国大革命的强烈冲击，反映在他准备题

献给拿破仑，而最终改为歌颂大革命中英雄人物的《第三交响曲》等作品中，也正是从这首作品起，他开始真正捕捉到自己音乐的风格气质。贝多芬毕生坚持资产阶级人道主义理想，在封建复辟大行其道的创作晚期，仍以《第九交响曲》《庄严弥撒》践行着“爱自由甚于一切，即使为了王座，也永勿欺妄真理”的誓言。

贝多芬个人生活经历的痛苦与艺术上的辉煌形成巨大反差，当他在维也纳刚刚立足，美好前景的艺术之门向他敞开的时候，他发现自己不可治愈的耳疾在迅速地恶化。他成名虽早，但出身低贱、容貌丑陋，几次与贵族女子恋爱均无疾而终，内心倍感孤寂与痛苦。1802 年，32 岁的贝多芬在维也纳郊外写下“海利根施塔特遗嘱”，准备了此残生。最终，他战胜了自我，振奋精神，决心把一生献给伟大的音乐，扼住命运的咽喉。1816 年，贝多芬完全失聪后过着隐居的生活，性格变得郁闷、暴躁、病态的多疑。他因多次恋爱失败而终身未婚，内心苦闷的升华对其创作产生了至关重要的深远影响，也成为之后音乐家效仿的典范。

贝多芬具有容易冲动的个性，表现出对上流社会的叛逆精神，他热爱自然，喜欢在户外漫步的时候进行创作。贝多芬的作品数量比海顿和莫扎特要少，他的创作过程是艰难的，构思一部作品，捕捉到一个理想的乐思往往需要很长的时间，但他的作品极富个性与独创性，作品包括 9 部交响曲、1 部歌剧、2 首弥撒曲、11 首序曲、1 部小提琴协奏曲和 5 部钢琴协奏曲、16 首弦乐四重奏、32 首钢琴奏鸣曲、10 首小提琴奏鸣曲等。

贝多芬是一位伟大的作曲家，他继承了海顿、莫扎特所奠定的古典交响曲体裁和奏鸣曲式的音乐形式，然而他以崭新的时代精神充实丰满了这些音乐形式体裁。他在第三、五、九交响曲中，从不同的角度一再追寻“斗争—宁静沉思—喧嚣戏谑—欢乐凯旋”这样一个哲理性的交响曲创作公式，时代的英雄主题、个人与命运搏斗、人类达到理想王国的奋斗无不凝聚其中。贝多芬交响曲的第一乐章奏鸣曲式的两个主题具有真正的形象对比，主题的广阔发展在音乐中具有重要意义。发展部成为奏鸣曲式动力的中心，尾声里主题的发展潜能再一次得到发掘。宏大斗争的第一乐章之后的第二乐章，时而亲切、时而悲哀的静谧沉思是贝多芬精神世界的另一个动人的侧面。贝多芬交响曲在套曲形式上的一个重要变化是以谐谑曲取代了传统的小步舞曲第三乐章，扩大了规模的凯旋的第四乐章则体现了古典主义的艺术理想。

在《第三交响曲》（英雄）中，他完全突破了海顿和莫扎特的束缚，以恢弘的气势和形式的革新，抒写出革命时代的激情。《第五交响曲》（命运）是其个人精神与思想的集中显现，以“命运的敲门声”这一动机发展贯穿全曲，是他在战胜了个人情感挫折和生理疾病带来的悲观绝望后的决心——“扼住命运的咽喉，绝不被其征服”。



5–3　贝多芬：《第五交响曲》“命运”（*Op.67*）第一乐章

《第六交响曲》（田园）在每个乐章前都作了文字说明，如来到乡间的愉悦、溪畔景色、农民快活的聚会、暴风雨、暴风雨后的欢乐与感激等，引领 19 世纪标题交响曲的潮流。1824 年创作的《第九交响曲》（合唱）在纯器乐的交响曲体裁中加入独唱、四重唱与合唱，歌词选自德国诗人席勒的《欢乐颂》，成为音乐史上的创举，直接影响到 19 世纪的交响和戏剧音乐。

钢琴奏鸣曲的创作贯穿贝多芬的一生，其交响性思维和音乐激烈狂暴的气势，大大扩展了钢琴音乐的表现力，堪称古典奏鸣曲的最高成就，被誉为钢琴音乐的“新约全书”，创作风格可分为三个阶段：

（1）1794—1802 年的 20 首，带有试验性和探索性，既反映出海顿、莫扎特等前辈的影响，又有强烈的个人风格。《$^{\#}$c 小调奏鸣曲》（月光）创作

于 1801 年，标题为后人所加，它编造出一个贝多芬为盲姑娘弹琴而灵感迸发，即兴创作《月光曲》的故事，被收入小学语文课本而尽人皆知。其实这部作品是贝多芬献给恋人朱丽叶·琪察尔迪的，两人因门第悬殊而劳燕分飞，失恋的痛苦加上耳聋的折磨，促使贝多芬写下这部传世之作。第一乐章，慢板，单三部曲式，充满忧郁的情调，包含痛苦、呻吟和沉思，表现出激动和不安的心情；第二乐章，小快板，复三部曲式，具有过渡性质；第三乐章，激动的快板，奏鸣曲式，是全曲的高潮，情绪紧张而激烈，有愤怒、申诉和抗争，其势如暴风骤雨，最后全曲结束在两个有力的和弦上。

（2）1803—1815 年的 7 首，中期创作出现了非常鲜明的艺术个性，其中《f 小调奏鸣曲》（热情）规模宏大，气势磅礴，评论家将其比作“火山的爆发”。贝多的学生曾问他这首乐曲所表达的思想内容，他回答：“你去读一读莎士比亚的《暴风雨》罢”。《暴风雨》表现了人与大自然搏斗的大无畏精神、意志和力量，贝多芬借以抒发热情奔放的英雄主义主题。

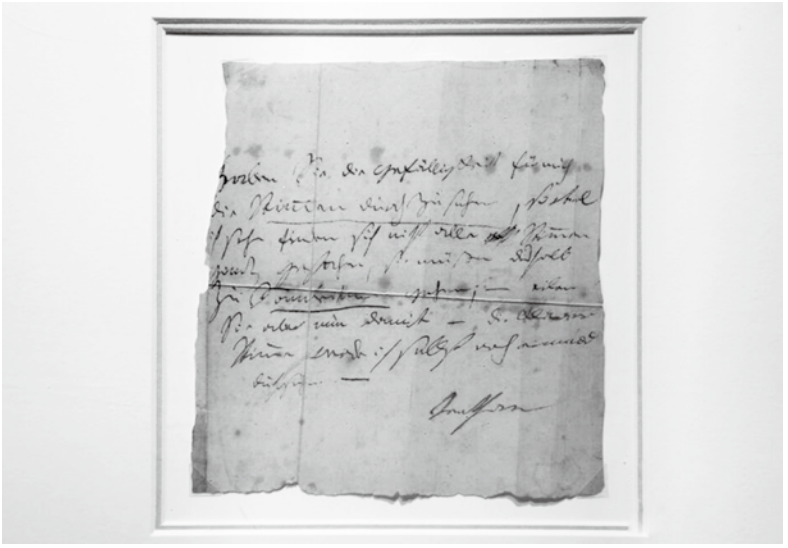
（3）1816—1827 年的 5 首，复杂深奥，极具创造性，强调对位和变奏技术，音乐的重点由第一乐章移至末乐章，模糊主题和段落之间的界限，将之整体化。

1827 年 3 月 26 日，与命运抗争一生的贝多芬在寂寥中离开人世。他是古典主义音乐的解放者，摆脱了音乐为上流社会娱乐装饰的因袭传统，使音乐艺术从一般美的境界进入到崇高的境界，他的音乐表现出一股巨大的惊人力量，是对征服一切的愿望之肯定，正如罗曼·罗兰在《贝多芬传》中所言：“一个不幸的人，由痛苦造成的人，世界不给他欢乐，他却创造了欢乐来给予世界，他用他的苦难来铸成欢乐。”[①]

贝多芬极大扩展了交响乐的思想内容，使之成为直接反映社会变革与个人精神的载体，钢琴的表现力也得到极大增强；突破传统的形式结构、动机型的主题运用和动力性的乐思发展，使其音乐具有非凡的气势和力量；建立在功能体系上的变音体系，成为其和声风格特征；灵活的离调、转调和大幅度的节奏与力度对比，对于刻画矛盾冲突和戏剧性效果起到重要作用。“确切地说，贝多芬实际上只是在他的初期作品中才是严格意义上的古典主义乐派，后来在创作上就越发展越自由，他的天才也就越发无拘无束地表

① （法）罗曼·罗兰著，傅雷译：《贝多芬传》，44 页，北京，人民音乐出版社，1978。

达了他自己激烈的个性。”[①] 贝多芬既是古典主义的完成者，又是浪漫主义时代的引路人，他的音乐对于时代与个人的情感表现，宏伟的戏剧性和音乐的自由、个性、冲动等都为 19 世纪浪漫主义时期的音乐创作迎来了新时代的一抹曙光。



贝多芬手稿

① （法）朗多米尔：《西方音乐史》，164 页。

第六章　浪漫主义音乐（上）

浪漫（romantic）一词源于 Romance，原是一种来自中世纪被称为“传奇”的民间文学体裁。浪漫主义最初出现于 17 世纪末的文学创作中，在 19 世纪达到鼎盛，并延伸到其他艺术领域。浪漫主义反对崇拜理性，歌颂本能和情感。与古典主义客观地对待艺术生活相反，浪漫主义以主观的角度感受事物，浪漫主义时期的作曲家们也努力地发掘着自我，他们往往与作品融为一体，强调人的主观情感。浪漫主义音乐的抒情旋律和细腻和声，更直接地诉诸人们的情感。浪漫主义崇尚对自然的描写，音乐家不仅把大自然作为题材，也是他们力量和灵感的来源。浪漫主义倾向于不同艺术之间的结合，音乐家把音乐与文学和绘画结合起来，为的是追求更富想象力的表现。浪漫主义时期作曲家的社会地位和社会功能发生了巨大变化，过去的音乐主要为教会和宫廷而创作，而浪漫主义时期的音乐家则主要为家庭和公众而写作，代表着普遍化的市民精神，更多地参与到社会生活之中。音乐创作中对作曲家的个性和情感的表现，以及对民族性的强调，取代了古典主义的艺术理想。

浪漫主义是个人主义时代，艺术家自我个性得以释放，更为强调自我，在古典主义传统的规则和局限面前，浪漫主义是自由的，它渴望无限发挥艺术家个人的想象力和创造力。古典主义讲究含蓄，浪漫主义则热烈奔放，如大江东去，一泻万丈。从这个意义上讲，浪漫主义是对古典主义的反叛与突破，其艺术特征有：

①浪漫主义音乐更加强调个人情感的表现，为此不惜突破古典主义的束缚；

②曲式结构得到更大扩展，结构上更为自由多变，出现交响诗等音乐体裁；

③半音化或不协和和弦的使用增多，和声的色彩性变化得以增强，更大规模地引入了远关系的调性；

④认为器乐是表现语言无法传达的情感的理想手段；

⑤强调音乐和文学、绘画等姊妹艺术的普遍联系，并在艺术歌曲、标题音乐、交响诗中发扬光大；

⑥追求音乐的民族精神，促成19世纪中后期民族乐派的发展壮大，呈现出多元文化荟萃的盛况。

由于浪漫主义音乐内容庞杂，我们将其分为上下两章，上章为代表性音乐家，下章为浪漫主义音乐艺术。

一、早期浪漫乐派

贝多芬是古典乐派与浪漫乐派之间的桥梁，韦伯和舒伯特在歌剧和艺术歌曲中初露出浪漫主义特征；舒曼和肖邦在小型器乐、声乐体裁中则以其激情、幻想和诗意完全体现出浪漫主义的精神气质；柏辽兹的标题交响曲则为中期浪漫主义开拓了道路。

1. 艺术歌曲之王——舒伯特

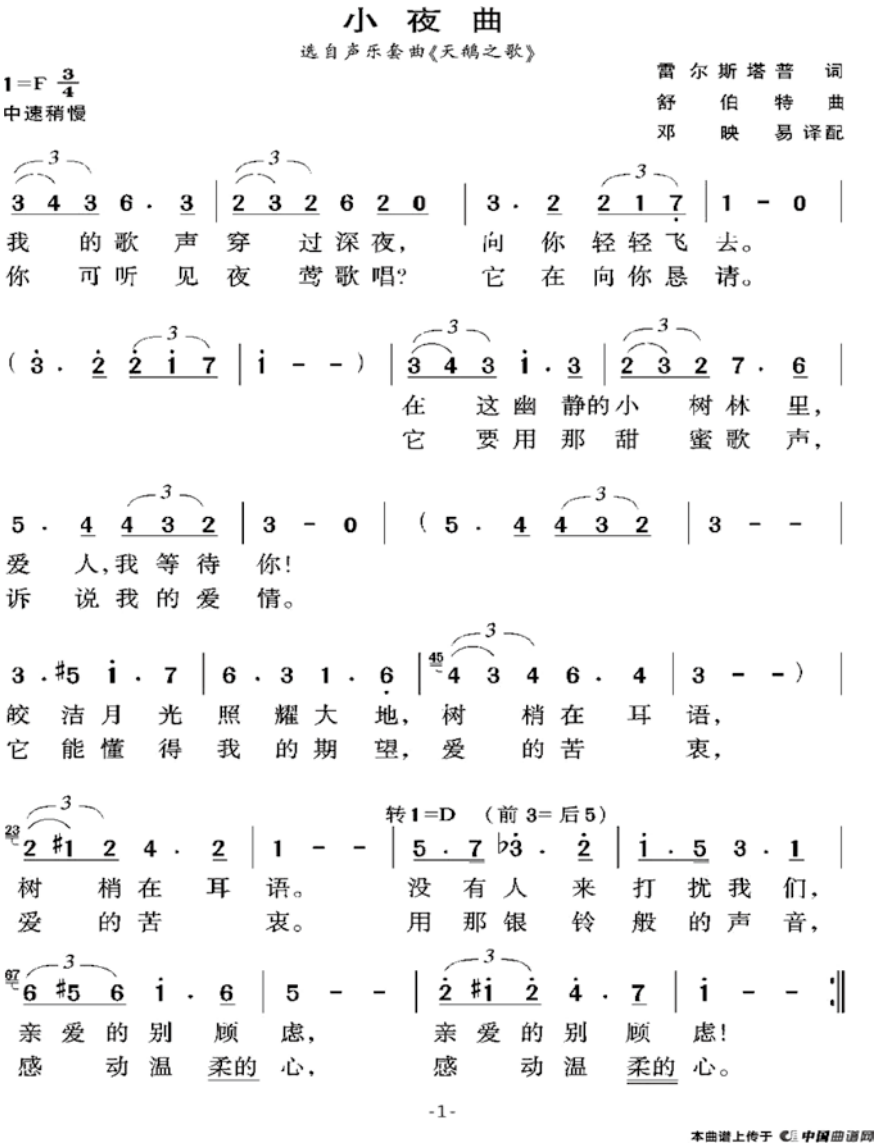
舒伯特（Franz Peter Schubert），奥地利作曲家，早期浪漫主义音乐的代表。虽然他年仅31岁就因贫病交加离开人世，然其在各种音乐体裁上都留下了大量杰作，尤擅艺术歌曲，被誉为“艺术歌曲之王”。舒伯特说：“我的音乐作品是从我对音乐的理解和对痛苦的理解中产生的，而那些因痛苦而产生的作品将为世人带来欢乐。”[①]

舒伯特短暂一生创作了600多首歌曲，表现出浪漫主义艺术家对诗歌的向往，他并不因偏爱诗歌而使旋律有失完整，而是善于以自然完美的音乐表现出诗的意境，而且钢琴伴奏的和声、色彩和织体变化都是重要的艺术表现因素，体现出歌词与音乐、人声与伴奏的理想的统一，这是其后只有极少作曲家能够达到的艺术境地。舒伯特的歌曲有的似质朴的民歌，纯净朴素，如《野玫瑰》《菩提树》，有的弥漫着甜蜜和忧郁，如《在海边》《流浪者》，还有充满戏剧性的叙事歌曲，如《魔王》，在音乐形式上有简单的或变化的分节歌和根据歌词贯穿发展的叙述性歌曲。

舒伯特根据缪勒的两部浪漫主义组诗创作的声乐套曲《美丽的磨房女》

① 《锦言录》，71页，《当代音乐》，2015（3）。

与《冬之旅》，由一些结构各自独立、情节上相互有一定联系的歌曲组成。前者写了一位青年磨工的失意爱情；后者的主人公是一位饱经风霜的漂泊者，往事的回忆只是不断地增加着他的痛苦，其中情感的凄凉与悲哀可以说是舒伯特后期心境的写照。《天鹅之歌》是后人将舒伯特晚期创作的 14 首歌曲编集而成，其中以《小夜曲》最为知名。



6–1

舒伯特在艺术歌曲中展示了不拘成规的丰富幻想，而在器乐作品中却保持了古典主义的明晰性。他的交响曲采用古典主义传统的形式，但是声乐式的歌唱性旋律，徘徊的和声等因素，构成了一种浪漫主义交响曲的新风格，重要的作品有《$^{\flat}$B 大调第五交响曲》《b 小调第八交响曲》《C 大调第九交响曲》等。《b 小调第八交响曲》（未完成）作于 1822 年，唯有第一、第二两个乐章拥有完整的曲谱，但这两个乐章无论在形式上或感情处理上，都能搭配得天衣无缝，乐曲内容至此已表达得十分完整。此曲在形式上虽然未完成，但实际上是完整无缺的，显得结构新颖，这恐怕是作者始料未及的。舒伯特还把抒情风格运用于钢琴音乐，创作了《音乐瞬间》《即兴曲》这类浪漫主义风格的钢琴小品，他还把艺术歌曲《鳟鱼》改编为五个乐章的《鳟鱼五重奏》。

2. 乘着歌声的翅膀——门德尔松

门德尔松（Felix Mendelssohn），德国作曲家、钢琴家，尊重古典主义的传统，以优雅的幻想和精致的管弦乐手法创造出浪漫主义的音乐风景画卷。1843 年，他创办了德国首家音乐学院——莱比锡音乐学院，为欧洲近代音乐教育事业的发展贡献颇丰。门德尔松有 5 部有编号的交响曲，4 部带有标题，《a 小调第三“苏格兰”交响曲》是欧洲北方阴沉、昏暗的景色和历史古迹所勾起的悲壮的人生浮想；《A 大调第四“意大利”交响曲》表现了南国明媚的风光、长途跋涉的香客行列和城市广场生气勃勃的意大利萨尔塔列拉舞曲，和声与配器上体现了多层次的浪漫主义风格；《d 小调第五“宗教改革”交响曲》是为庆祝马丁·路德新教纲领三百周年而作，末乐章引用了著名的新教众赞歌《上帝是我们坚固的堡垒》。

门德尔松是音乐会序曲的开创者，主要有《仲夏夜之梦》《芬格尔山洞》《平静的海洋与幸福的航行》《美丽的梅露西娜》和《吕伊·布拉斯》。他在 17 岁时为莎士比亚喜剧《仲夏夜之梦》所作的钢琴四手联弹《仲夏夜之梦序曲》，次年被改编成管弦乐曲，被认为是首部浪漫主义标题性音乐会序曲。《仲夏夜之梦序曲》曲调明快欢乐，是作者幸福生活、开朗情绪的写照，展现了神话般的幻想、大自然的神秘色彩和诗情画意，充满青春活力和清新气息，表现出门德尔松的创作风格及独特才华。《芬格尔山洞》是作者 1829 年赴苏格兰游览赫布里底群岛后获得灵感创作而成，描绘了赫布里底群岛

的无限风光和美妙景色，作品以奏鸣曲式写成，在发展部运用了多层次的推动手法，表现出大海的无穷魅力。

《e 小调小提琴协奏曲》是门德尔松的一部佳作，音乐清晰简洁，精致优雅而充满了抒情气息，小提琴技巧不很艰深，效果却辉煌，他还写有两首钢琴协奏曲。八集《无词歌》汇集了 48 首浪漫主义钢琴小品，这是他最流行的钢琴作品，如歌、细腻、抒情、优雅，其钢琴作品还有《d 小调严肃变奏曲》《随想回旋曲》《$^{\#}$f 小调幻想曲》《$^{\flat}$E 大调华丽回旋曲》等。艺术歌曲《乘着歌声的翅膀》取自德国诗人海涅的一首抒情诗，歌唱旋律流畅柔美，伴奏配以分解和弦衬托，富于门德尔松特有的典雅气质。

门德尔松一生顺风顺水，其音乐回避了深刻的矛盾和冲突，既尊重古典主义音乐传统又追求浪漫主义的幻想和超脱，用诗意和幻想表达了明朗的生活态度及其内心真情实感，使其音乐既有古典主义的严谨与理性，又有浪漫主义的抒情与梦幻。

3. 音乐的诗化——舒曼

舒曼（Robert Schumann），德国作曲家，音乐评论家。早年由于练习过度损伤了手指，成为钢琴家的希望破灭，遂转向作曲。19 世纪 30 年代写下大量钢琴曲，1834 年在莱比锡创办《新音乐杂志》，以“大卫同盟”之名抨击沙龙艺术中的庸俗倾向，提倡新浪漫主义风格，推举有才华的青年音乐家。1840 年冲破重重阻力，与钢琴家克拉拉结婚，同年创作了大量歌曲，称为“歌曲年”。之后转入交响曲、室内乐创作。1843 年受聘于门德尔松创办的莱比锡音乐学院，由于性格不适合教学，不到一年便辞去教职，1850 年被任命为杜塞尔多夫市的音乐指导。1854 年因精神病发作投水自杀未遂，两年后在精神病院逝世。

舒曼是一位具有强烈的浪漫主义精神的音乐家，他把诗人的激情与幻想气质带入了音乐，他的音乐与文学的融合不是表面的而是内在深层的。钢琴音乐是舒曼重要的创作领域，主要作品有钢琴套曲《蝴蝶》《狂欢节》《大卫同盟舞曲》《幻想曲》《克莱斯勒偶记》《童年情景》等，这些钢琴套曲属于标题性的音乐小品，发展技法为变奏贯穿手法。1838 年创作的钢琴套曲《童年情景》，由 13 首小品组成，各曲形态各异，表情生动，在音乐材料上具有变奏关系，以此形成套曲的内在联系。大型钢琴作

品有《C 大调幻想曲》《交响练习曲》《a 小调钢琴协奏曲》等，《a 小调钢琴协奏曲》被舒曼称为“介于交响曲、幻想曲、协奏曲和大型奏鸣曲之间的作品”，是其得意之作。舒曼的钢琴音乐表达炽热的情感、激情而优美的旋律、冲动的节奏和突变的和声，成为浪漫主义钢琴音乐的典型特征，夫人克拉拉是舒曼作品最忠实的演绎者。舒曼曾对克拉拉说：“我们来创造如诗如花的生活，我们共同作曲、演奏，像天使一样把欢乐送给人类。”[①] 此外，舒曼还创作了 4 部交响曲和为戏剧配乐而作的序曲《曼弗雷德》等管弦乐作品。

舒曼是继舒伯特后欧洲艺术歌曲的又一巨匠，他选择诗歌严格，一般都为名家名作。舒曼偏爱海涅的诗作，其创作更具有主观性，对人物内心世界的描绘细腻而丰富，艺术歌曲不注意自然景物的描绘，而是把一切都化为丰富想象的诗意的情感。歌曲中钢琴的地位空前提高，形成钢琴与声乐二重奏，声乐作品的旋律更加器乐化，节奏和织体富有创新性，主要声乐套曲有《桃金娘》《诗人之恋》和《妇女的爱情与生活》等。

第一首：“在灿烂的五月”



（歌词大意：在灿烂的五月，百花怒放，萌发的爱情在我心中荡漾。在灿烂的五月，百鸟在歌唱，我告诉了她我的追求和热望。）

6-2　舒曼：艺术套曲《诗人之恋》（*Dichterliebe, Op.48*）

① 方之文：《诗的音乐，音乐的诗——介绍德国音乐家舒曼几首主要作品》，8 页，北京，人民音乐出版社，1983。

4. 钢琴诗人——肖邦

肖邦（Frederic Francois Chopin），波兰作曲家、钢琴家，浪漫主义时期唯一执着于从事钢琴音乐创作的作曲家。肖邦6岁学习钢琴，8岁登台公演，16岁入华沙音乐学院学习钢琴和作曲，创作了2首钢琴协奏曲。1830—1831年间，肖邦赴维也纳后，得知华沙起义的消息，壮怀激越地写下《c小调“革命”练习曲》《d小调前奏曲》《a小调前奏曲》等作品。1831年起肖邦定居巴黎，1837年与法国女作家乔治·桑结识后恋爱同居八年，此时是他创作上的重要阶段，后因感情不和分手。肖邦因此备受打击，病情恶化，于1849年病逝于巴黎，死前特意嘱咐将他的心脏运回祖国首都华沙，并在墓地上撒上一抔波兰泥土——在他侨居国外一直珍藏在身边的祖国的泥土。

肖邦是19世纪最伟大的钢琴音乐作曲家，其作品几乎只为钢琴创作，形成独树一帜的音乐风格，主要有3首奏鸣曲、27首练习曲、4首谐谑曲、4首叙事曲、3首即兴曲、19首夜曲、14首圆舞曲、25首前奏曲、波罗乃兹、玛祖卡、幻想曲、摇篮曲、船歌等，注重波兰音乐元素的使用，重塑波兰民族精神。

肖邦是典型的浪漫主义音乐语言的创造者之一，在其成熟作品中，没有一首是依赖传统的形式或手法的。他是在早期浪漫派作曲家中，与贝多芬式的匀称结构、主题发展的音乐思想距离最远的一位作曲家，他的艺术是随想、即兴式的。正如李斯特对肖邦的评价：“他的灵感强烈、奇异，突如其来。他的曲式只能是自由的。每当他试图把他的天才纳入不属于他的和与他精神不相符的清规戒律中去，那必然会妨碍他的天才。他属于这样一类人，在避开陈规旧俗的时候，才能显露出他的艺术才华。”[①] 肖邦的音乐虽也与诗歌、舞蹈有联系，但与同时代的其他浪漫主义作曲家不同，肖邦的音乐从不是描绘性的，一切幻想、隐秘、激昂、悲伤在他笔下都化为充满诗意的抒情性的自白，被誉为浪漫主义的“钢琴诗人”，“他不仅是位炫技演奏家，而且还是位诗人，当他坐在钢琴边即兴演奏时，诗意也随着声音表现出来，那时他就成了一位音乐诗人。”[②]

---

① 张泽民等译：《李斯特论肖邦》，12页，北京，人民音乐出版社，1965。

② 梁全炳、姚曼华编译：《几位德国音乐家及诗人海涅眼中的肖邦》，21页，载《钢琴艺术》，2013（5）。



6–3　弗里德里克·肖邦：《c 小调练习曲》“革命”（*“Revdumionary”, Op.10 No 12.*）

玛祖卡是一种三拍子的波兰民间舞曲，情绪热烈奔放，肖邦在 1830 年离开波兰时写了第一首玛祖卡舞曲，他一生的最后一首作品也是玛祖卡舞曲，58 首玛祖卡的创作贯穿其一生，表现他对祖国永久的思念，把这种波兰民间舞曲上升为钢琴音乐体裁。波罗乃兹舞曲又称波兰舞曲，长期以来是波兰的一种华丽的贵族舞蹈音乐，肖邦的 16 首波罗乃兹舞曲已成为缅怀波兰民族英雄光辉业绩的史诗，其创作对后来民族乐派的作曲家有一定影响。

在短小的体裁中肖邦更富于创造力，24 首前奏曲是他沉迷于巴赫音乐时创作出来的，不再具有前奏曲的性质，包含了丰富的情感内涵和新颖的和声手法。3 首即兴曲是肖邦最让人感到亲切的体裁，他为钢琴技巧练习而作的 24 首练习曲也是富有诗意的，塑造了深刻的艺术形象，对演奏者的技巧要求很高，颇具钢琴训练价值，成为浪漫主义时期独特的“音乐会练习曲”。

近代夜曲多为钢琴小曲，通常具有宁静、沉思的抒情特色，爱尔兰作曲家菲尔德是写作近代夜曲的第一人，肖邦则创作了最具浪漫气质的夜曲，在夜曲中出神入化地表达了特定的思想内涵，亲切静谧，展现出肖邦式的

悠长、典雅和精致，并赋予其深刻的内涵与丰富的意境，使之成为独具特色的钢琴体裁。他将声乐叙事曲改为器乐体裁，《g 小调第一叙事曲》（op.23）受波兰爱国诗人密兹凯维奇长诗《康拉德·华伦洛德》之启发，音乐的布局和形象体现了长诗的叙事性质和精神。《f 小调第四叙事曲》（op.52）则具有幻想和色彩的性质。肖邦的 4 首谐谑曲已无这一音乐体裁原有的戏谑，而完全是一种严肃、刚强有力、热情快速的音乐。肖邦还写有 2 首钢琴协奏曲、3 首钢琴奏鸣曲及圆舞曲、船歌、摇篮曲等。

肖邦一生创作了 3 首奏鸣曲，以第二首（op.35）最为出名，是肖邦为纪念华沙起义殉难者而作，它摒弃了严格的四乐章形式，分为三个乐章。其中第三乐章葬礼进行曲是西方最为通行的葬礼音乐，曾被用在肖邦本人的葬礼上。

肖邦的钢琴音乐旋律宽广，在和声与调性上大胆探索，堪称时代先驱，大量运用半音、拿波里六和弦、增六和弦、属七和减七系列和弦，注重色彩效果，调性明暗对比鲜明，结构自由多变，突出节奏个性，具有波兰民族特征和强烈的悲情主义色彩。舒曼认为，虽然肖邦的音乐表面听起来优美流畅，精致高雅，但背后却隐藏着他对沙俄入侵波兰的不满与抗争，充溢着爱国热情和民族情绪，是“隐藏在花丛中的大炮。”（舒曼语）

5. 标题音乐的开创者——柏辽兹

柏辽兹（Hector Berlioz），法国作曲家、评论家和指挥家，早期浪漫主义音乐在法国的杰出代表，标题交响曲的开创者，现代配器学的奠基人。早年学医，后入巴黎音乐学院学习作曲。1830 年获罗马作曲比赛大奖，同年创作出他最负盛名的《幻想交响曲——艺术家生涯中的插曲》。德奥早期的浪漫主义作曲家主要在小型音乐体裁上体现出浪漫主义倾向，柏辽兹面向音乐会的大型交响性体裁开拓了标题交响乐的新领域，他突破了古典主义交响曲形式上的束缚，作品的构思带有很浓的文学性，为浪漫主义交响曲开辟出一条崭新的道路。

《幻想交响曲》每个乐章都有文学性标题，还设想让听众在音乐会上阅读解说性的说明书。第一乐章“梦幻与热情”是变化的奏鸣曲式；第二乐章“舞会”是相当于古典交响曲谐谑曲的圆舞曲；第三乐章“田野景色”是一首田园牧歌；第四乐章“赴刑进行曲”是一个插入的段落；末乐章“妖魔夜宴”是引

子和快板，配器独特。《幻想交响曲》整体是按文学的情节设计的，音乐结构安排服从文学的需要，在音乐表现手法上采用不断出现的“固定乐思”（fixed idea），是象征恋人的旋律，取得音乐戏剧的效果，加之想象力和表现力丰富的配器法，使《幻想交响曲》成为一首真正的标题交响曲，这种将音乐与文学、戏剧熔于一炉的尝试，为浪漫主义音乐开辟了新的道路，影响深远。

交响曲《哈罗尔德在意大利》自由的采用了传统结构，代表着哈罗尔德且反复出现的固定乐思贯穿全曲。戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》，全曲七个乐章，更为新颖地在交响乐中加入独唱、合唱，既保持了古典交响乐的基本特征，又像是一部没有舞台表演的歌剧。柏辽兹的重要作品还有戏剧传奇《浮士德的责罚》（其中《拉科奇进行曲》最为知名）、大歌剧《特洛伊人》、管弦乐《罗马狂欢节序曲》、声乐套曲《夏夜》等。

作为一位管弦乐大师，管弦乐技法是柏辽兹音乐戏剧性表现的重要媒介，他所创造的新颖的管弦乐队音色、织体写法等，丰富了浪漫主义音乐语言，《配器法》一书是其创作经验的理论总结。柏辽兹的两部标题交响乐包蕴了浪漫主义音乐的各种特征：内容是自传性的，强调个人的自我表现；用“固定乐思”贯穿全曲，并用主题变形的手法使“固定乐思”移步换形，随机应变；充分发挥交响乐队中各种乐器的表现性能，用戏剧化的处理方法以丰富交响音乐的表现力。

二、中期浪漫乐派

席卷欧洲各国的 1848 年资产阶级民主革命失败后，原先同情革命的音乐家在黑暗的现实面前倍感悲观失望、苦闷彷徨，被迫躲入个人的小天地中去潜心创作，进行自我表现。中期浪漫乐派较早期浪漫乐派更加热衷于表现个人的主观情绪，交响乐和歌剧等大型音乐体裁也开始大行其道。

1. 钢琴之王——李斯特

李斯特（Franz Liszt），匈牙利钢琴家、作曲家、音乐教育家、评论家。他的钢琴演奏自由、狂放，使钢琴艺术发展到前所未有的高度，赢得了“钢琴之王”的美誉。作为著名钢琴家车尔尼的弟子，李斯特从 11 岁便开始了其辉煌的钢琴演奏生涯。1823 年到巴黎，受法国革命思潮和文学浪漫主义运动

的影响，吸收了肖邦、柏辽兹、帕格尼尼等人的成就。1848 年之前，他在欧洲各地巡演，受到狂热的欢迎，成为一代具有超凡技艺的钢琴演奏大师。

1848—1861 年期间，李斯特任德国魏玛宫廷乐队指挥与音乐总监，大力扶植进步的作曲家，演奏他们的最新作品。1854 年组织了“新魏玛协会”，1861 年进而组织“全德音乐家协会”，完成大量音乐理论著作，使魏玛成为欧洲音乐中心之一。1875 年创办布达佩斯音乐学院并任院长，1886 年病逝于拜罗伊特。李斯特虽然一生大部分时间在国外度过，但在精神上，他一直和匈牙利保持密切联系，他说：“从摇篮到坟墓，从灵魂到肉体，我是彻底的‘马尔加’人，因此我以最严肃的态度积极支持和发展匈牙利的音乐文化。”

作为 19 世纪最伟大的钢琴演奏家，李斯特受小提琴演奏家帕格尼尼的启发，决心在钢琴上创造出同样的奇迹。其演奏风格继承了克列门蒂、贝多芬的动力性钢琴音乐传统，发展了一种 19 世纪音乐会的炫技性演奏风格。李斯特的钢琴音乐技术难度增强，外向张扬，内涵丰富，追求交响化艺术效果，主要钢琴作品有 12 首《超级练习曲》、6 首《帕格尼尼练习曲》《旅行岁月》钢琴曲集、19 首《匈牙利狂想曲》等。《匈牙利狂想曲》是李斯特“学习祖国音乐的结果”，描写匈牙利的历史风貌和人民生活，音乐素材均取自匈牙利吉卜赛人的民歌，并采用匈牙利舞曲恰尔达什的体裁特点，富于即兴和炫技性，民族风格鲜明。根据帕格尼尼小提琴协奏曲改编的《钟》，充分发挥钢琴的演奏技巧，模拟钟声，成为音乐会上经常上演的曲目。题献给舒曼的《b 小调钢琴奏鸣曲》采用主题变形手法，创作性地将奏鸣曲式结构与套曲的多乐章结构融为一体，演奏技巧极为艰深。李斯特还有大量歌剧咏叹调和交响曲的钢琴改编曲。

李斯特也对浪漫主义标题音乐做出重要贡献，在柏辽兹的标题交响曲之后，创立了交响诗（symphonic poem）这一单乐章交响管弦乐体裁，由多段音乐组合而成，保持了传统交响套曲的结构关系，又如诗一般简练。李斯特 13 首交响诗的标题，鲜明地显示出其与文学、绘画、戏剧的密切联系，如《匈奴人之战》来自绘画，《马捷帕》《塔索》以雨果、歌德的诗歌为蓝本，《哈姆雷特》取材自莎翁戏剧，《普罗米修斯》则与德尔的诗篇有联系。

与柏辽兹不同，李斯特的交响诗不注重用音乐去描绘场景、事件，也不陷入琐细的音乐解说，而追求对作品的内容或艺术形象进行哲理性的概括。正如李斯特所言：“作曲家用标题事先指出作品的构思，把听众引导到构思中最主要的因素中去。”单乐章的交响诗保留了奏鸣曲式的一些特征，



6-4　李斯特：《钟》（帕格尼尼大练习曲第三首，*S140 No.3*）

各段落速度的变化与对比又似把交响曲套曲浓缩在一起，以主导动机贯穿变化达到音乐的统一和戏剧的发展，如交响诗《前奏曲》，采用主题变形的手法构建起奏鸣曲式的各个主题，表现出炽热、夸张的音乐情感特点。标题交响乐方面，李斯特有三个乐章的《浮士德交响曲》：①浮士德；②玛格丽特；③梅菲斯特；两个乐章的《但丁交响曲》：①地狱；②炼狱。李斯特积极倡导标题音乐，注重音乐的情感表达，掀起了浪漫主义音乐新的时代浪潮，成为浪漫主义音乐当之无愧的弄潮儿。

2. 古典大师的终结者——勃拉姆斯

勃拉姆斯（Johannes Brahms）德国作曲家、钢琴家，是浪漫主义高峰时期有古典主义倾向的“反潮流”作曲家。尽管其音乐充满了强烈的浪漫主义气息，但在形式上却是非常传统和严谨的。作为一位遵循传统的作曲家，他不为新颖的标题交响曲和交响诗所动，对轰动一时的瓦格纳也不屑一顾，像他那孤独安宁的人生一样，其作品缜密细腻，深奥复杂，与浪漫主义潮流格格不入。勃拉姆斯对贝多芬推崇备至，德意志音乐家的身份使他负有使命感——要捍卫古典大师的伟大传统，主要管弦乐作品有《海顿主题变奏曲》《c 小调第一交响曲》《D 大调第二交响曲》《F 大调第三交响曲》《e 小调第

四交响曲》《学院庆典序曲》等。

勃拉姆斯一生只创作了 4 部交响曲，均无标题，各乐章的结构及主题、动机发展手法遵循古典传统原则，结构规整。《第一交响曲》从着手创作到完成，历时长达 21 年，无论是主题、立意还是调性、结构，均与贝多芬的交响曲有异曲同工之妙，被彪罗誉为“贝多芬第十交响曲”。但在勃拉姆斯的交响曲中，那抒情宽广的旋律、奇异幻想的叙事诗气质、对位技巧、动机展开方式、和声语汇、音响色彩等方面，都无不显示出浪漫主义特征，出色地解决了抒情性与古典主义形式之间的矛盾。如果说李斯特、瓦格纳的音乐代表了一种炽情、夸张的浪漫主义音乐类型的话，勃拉姆斯的作品则代表了深沉、含蓄、内在甚至艰涩的另类浪漫主义音乐。

勃拉姆斯的室内乐作品具有抒情、内省气质，钢琴作品更接近舒曼和贝多芬。他的协奏曲没有炫技性而追求严肃的精神内涵，《D 大调小提琴协奏曲》连同贝多芬（D 大调）、门德尔松（e 小调）、柴科夫斯基（D 大调）等大师的小提琴协奏曲并称为四大协奏曲。乐曲具有浓厚的田园牧歌风味和匈牙利民歌情调，那种安详与厚重相得益彰的感觉，成功地将浪漫主义的激情与古典主义的严谨结合起来。勃拉姆斯热爱德国民歌，在艺术歌曲中爱用通俗曲调，反映出德意志的民族精神，而早年吉卜赛音乐的深刻印象，又使他改编成 21 首《匈牙利舞曲》，为其音乐注入一种轻松愉快的活力。



6–5　勃拉姆斯：《匈雅利舞曲》（*Hungrian Dances. Wo 01 No.5*）

3. 俄罗斯民族的心声——柴科夫斯基

彼得·伊里奇·柴科夫斯基（Peter Ilyich Tchaikovsky）是一位典型的俄罗斯作曲家，又是一位更具国际性、也更有音乐才华和创作技巧的作曲家，其创作涉及交响乐、歌剧、舞剧、协奏曲、音乐会序曲、室内乐及艺术歌曲等多种体裁，借鉴欧洲浪漫主义音乐的形式与技巧，注重在音乐中表现个人的情感体验，反映出其独特的心路历程，使他的音乐具有一种深刻的悲剧性和现实主义的张力。在他看来，“只有从艺术家的灵魂深处倾泻出来的音乐，而又被灵魂所感动的音乐，才能感动听众，占有听众。”

在同时代俄国作曲家中，柴科夫斯基涉猎西方音乐体裁最为广泛，并吸取了许多西方的音乐形式语言传统经验。虽然他有时也采用俄罗斯民歌音调，但在作品题材和音乐风格上，并未刻意追求民族化和民间性，被认为是与强力集团的民族主义相对立的世界主义者。

作为一个俄罗斯人，他的音乐充溢着自然流露出来的俄罗斯民族气质。柴科夫斯基在强力集团的影响下创作了一批标题性管弦乐作品，“他创造了俄罗斯抒情戏剧交响曲的体裁”[①]，如幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》《哈姆雷特》，交响幻想曲《暴风雨》《里米尼的弗兰切斯卡》（取材但丁《神曲》），《1812庄严序曲》《意大利随想曲》《曼弗雷德交响曲》（取材拜伦同名诗剧）等。

柴科夫斯基最杰出的作品是7部交响曲，在第四、第五、第六（悲怆）交响曲中确立了个人风格，以这种宏大的器乐形式哲理性地表达普通人的精神历程，命运的重压、痛苦、欢乐、憧憬，难以排解的忧郁，一系列情绪对照构成心理的戏剧。这些既显露出作者个人的生活体验，且不失人类精神的典型意义，音乐中热情、坦诚和浓重的忧郁感人至深，语调般起伏的亲切旋律，高旋低回的模进，从细致入微的乐句到壮丽高潮的磅礴戏剧性气势和精彩的配器，无不展现其音乐的魅力。《f小调第四交响曲》题献给梅克夫人，称为“我们的交响曲”，表现因草率成婚和快速仳离而造成的痛苦和对幸福的渴念。《e小调第五交响曲》反映了沙皇统治下知识分子彷徨不安的心境，“最后决心通过斗争克服悲惨的命运，从而表现了肯定生活的思想。”绝笔之作《b小调第六交响曲》（悲怆）是其一生的总结，“在这

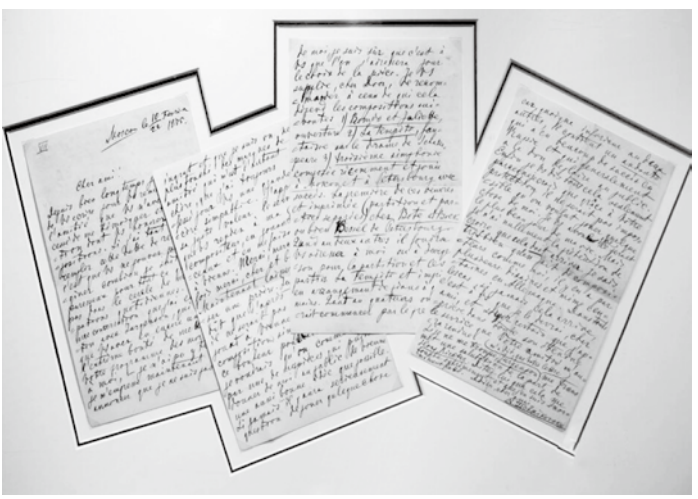
① 苏联科学院历史所列宁格勒分所编：《俄国文化史纲》，472页，北京，商务印书馆，1994。

部交响曲里我倾注了自己的全部心血”，以致在创作过程中“常常恸哭失声”。晚年因与梅克夫人断交，遂以真挚、强烈、深刻的戏剧性矛盾，表现其对理想的热烈追求和最后希望破灭、走向死亡的悲惨结局，通过个人的内心感受，反映出 19 世纪下半叶俄国知识分子悲愤、绝望的幻灭感。

《♭b 小调第一钢琴协奏曲》《D 大调小提琴协奏曲》是浪漫主义协奏曲的名作，震人心魄的旋律和辉煌壮丽的音响传达出深刻的思想内涵，高难度的演奏技巧使其成为演奏家的试金石。《D 大调弦乐四重奏》的第二乐章“如歌的行板”，主题源于俄国民谣《万尼亚坐在长凳上》。俄国大文豪托尔斯泰听后表示，“我已接触到苦难人民的灵魂深处”，乐曲结构为复三部曲式旋律质朴动人，线条交织丰富，具有浓厚的俄罗斯民族乐派风格。

柴科夫斯基的歌剧有 11 部，代表作《叶甫盖尼·奥涅金》《黑桃皇后》（均根据普希金作品改编）以细致刻画人物内心见长，旋律具有俄罗斯抒情浪漫曲的特征，乐队以交响手法烘托戏剧高潮。其他品还有芭蕾舞剧《天鹅湖》《睡美人》《胡桃夹子》，大提琴协奏曲《洛可可主题变奏曲》，钢琴套曲《四季》及 100 多首艺术歌曲。

柴科夫斯基继承了格林卡以来俄国音乐的既有成就，又广泛吸收了欧洲浪漫主义音乐的经验，把高度的专业技巧同俄罗斯民族音乐传统有机结合，体现出倔强的俄罗斯民族精神与高雅的气质，创作出富有戏剧性冲突和浓郁民族风格的经典之作，树立其在世界音乐史上崇高的地位。柴科夫



柴科夫斯基手稿

斯基的作品是当时俄国黑暗的社会现实、人民的悲惨境遇和知识分子的苦闷心理的写照，沉浸在忧郁、痛苦和阴暗的情绪中不能自拔，其感人力量正来自于对生活悲剧的深刻感受和对光明未来的热切追求。“柴科夫斯基具有洞悉人们心灵，敏锐觉察心灵活动的才华。永远关心人类命运，同情他们的不幸和痛苦，憧憬人类的幸福，这些就是柴科夫斯基创作的基调。”[①] 正如柴科夫斯基所言：“在我的作品里，我是一个在我生活和活动的时代和国家的教养、环境、特性中所形成的人。”

三、晚期浪漫乐派

19 世纪末 20 世纪初，欧洲各种社会矛盾不断激化，各种艺术思潮也在不断交融激荡，出现了以拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、马勒、理查·施特劳斯等为代表的晚期浪漫乐派，他们作品中庞大的音乐结构、精妙纯熟的技巧、高度紧张的精神重负与玩世的“乐观”都表现出世纪末的时代特征，在向 20 世纪现代主义音乐的过渡中起到了桥梁作用。

1. 不朽的旋律——拉赫玛尼诺夫

拉赫玛尼诺夫（Sergey Rakhmaninov）是浪漫主义晚期俄罗斯著名钢琴家和作曲家，曾就学于彼得堡和莫斯科音乐学院，由于《d 小调第一交响曲》创作失败等原因曾一度对自己的作曲才能丧失信心，引发抑郁症，得到催眠治疗才有所好转，后创作《c 小调第二钢琴协奏曲》大获成功，遂进入创作的旺盛时期，活跃于俄国和西方音乐舞台，历任莫斯科大剧院和爱乐乐团指挥、皇家音乐协会会长等职，并举办首次全美巡回演出。1917 年“十月革命”后离开苏联，旅居美国。拉赫玛尼诺夫的代表作有《c 小调第二钢琴协奏曲》《d 小调第三钢琴协奏曲》《e 小调第二交响曲》《a 小调第三交响曲》，钢琴曲 24 首《前奏曲》《音画练习曲》两集，交响诗《死岛》，为钢琴和乐队而作的炫技性大型变奏曲《帕格尼尼主题狂想曲》，80 余首浪漫曲，绝笔之作《交响舞曲》。1896 年创作的《春潮》选自《十二首浪漫曲》，俄国诗人丘特切夫作词，单二部曲式，钢琴部分如春潮奔涌，刻画出春回大地的喜悦之情，

① 苏联科学院历史所列宁格勒分所编：《俄国文化史纲》，473 页，北京，商务印书馆，1994。

被改编为多种器乐曲而广为人知。

拉赫玛尼诺夫是20世纪最伟大的钢琴家之一，更是将俄罗斯浪漫主义传统表现得淋漓尽致的最后一位传人。早期创作受柴科夫斯基的强烈影响，把西方的音乐体裁技巧与俄罗斯风格的音乐语言结合起来。像柴科夫斯基一样，他力图用音乐表现普通人的思想情感，音乐中时常具有幻想与哀伤的冲突，音乐表达诚挚通俗。在他的作品中，深刻而细腻的抒情、浪漫奔放的激情和高尚的阳刚之气兼收并蓄，正如拉赫玛尼诺夫所言："旋律就是音乐，是所有音乐的主要基础，完美的旋律就意味着和谐并要求自己做到和谐。"其音乐饱含深情，最富有魅力的是磅礴宽广的抒情气息的旋律，这些俄罗斯风格的悠长旋律，有淋漓尽致的情感抒发、诗意的幻想和无言的忧郁；和声语汇在传统的功能体系中，大量使用色彩性技法，隐含印象主义特色，擅用小调，音乐具有跌宕起伏的戏剧性和五彩斑斓的音响效果，色彩浓郁，织体繁复，成为浪漫主义晚期知名的旋律大师。

2. 浪漫主义的余晖——马勒

马勒（Gustav Mahler）原籍波西米亚，是浪漫主义晚期代表作曲家之一。早年曾是布鲁克纳的追随者，在其后的创作中又受到舒伯特、舒曼和瓦格纳的影响，晚年旅居美国，创立了纽约爱乐协会，任纽约大都会歌剧院和纽约爱乐乐团指挥。

马勒的创作连接了浪漫主义晚期和20世纪音乐，总体风格属于浪漫主义，表现技法上则常常出现无调性手法。其交响曲具有典型的晚期浪漫主义艺术特征，哲学性的宏伟构思，巨大的篇幅，复杂的结构，标题的性质，需要庞大的乐队演奏。马勒是充满了社会道德责任感的艺术家，他希望通过自己交响曲的精神和道德作用去"创造世界"。其作品的主题中既有大自然、民间传说、人类的爱、诗意，又有命运的痛苦挣扎、无尽的悲哀，死的静寂和对彼岸的向往，呈现出矛盾的审美情趣。马勒又是一位抒情诗人，声乐套曲《旅行者之歌》弥漫着舒伯特式的渴望，构思上受到瓦格纳的影响，《少年魔号》歌词取自同名的古代德国民歌集，还有动人的《亡儿之歌》，均以管弦乐队伴奏。

马勒把歌曲与交响曲结合起来，发展了贝多芬首创的声乐交响曲的概念，他的交响曲中有四部用了人声。作为其交响曲创作序幕的《D大调第一

交响曲“泰坦”》,主题素材来自《旅行者之歌》,描绘人类从宁静到略带感伤,最后战胜绝望,灵魂奔向天堂的辉煌。第二、三、四交响曲加入了独唱、合唱,唱词选自《少年魔号》,第五、六、七交响曲虽没用声乐,但音乐上与《亡儿之歌》相关。《第八交响曲“千人”》,规模宏大,起用了庞大的合唱队,用宗教赞美诗结束。1910 年,根据 7 首中国唐诗的德文译本创作的声乐交响曲《大地之歌》,将艺术歌曲与交响乐两种音乐体裁合二为一,借用中国古典诗歌意象,音乐总是在狂喜的欢乐与病态的预感这两个极端之间徘徊,富于多变的情绪和丰富的色彩,体现出马勒创作个性的典型特征。

马勒的交响曲渗透着奥地利歌曲、舞曲和波希米亚的民歌音调,长线条的旋律形成抒情风格,和声富有表现力,管弦乐色彩敏感丰富,他在自己的音乐中思考和探索着人生的意义,并把爱的理想寄托在宗教的天国中,晚期的最后几部作品可以说是对他一生创作的总结。

3. 世纪末的回响——理查·施特劳斯

理查·施特劳斯(Richard Strauss),德国作曲家、指挥家,生于慕尼黑,曾与纳粹政府有过短暂合作,1933 年任帝国音乐局总长,两年后辞职,“二战”结束后移居瑞士终老。他追随柏辽兹和李斯特的标题音乐潮流,将交响诗这一体裁发展到一个新的阶段——音诗。在器乐音乐领域,理查·施特劳斯致力于交响诗的创作,大部分作品写于 1886—1899 年间,主要作品有《麦克白》《唐璜》《死与净化》《梯尔的恶作剧》《查拉图斯特拉如是说》《堂·吉诃德》《英雄的生涯》等;两部标题交响曲《家庭》和《阿尔卑斯山》。20 世纪初,他转入歌剧创作,《莎乐美》《埃勒克特拉》和《玫瑰骑士》为其主要作品。

理查·施特劳斯的交响诗受到李斯特的启发,但没有李斯特作品严肃的哲理性,而柏辽兹式的富于细节描绘的标题性更符合他的秉性。他一生创作了 8 部交响诗,音乐风格特征表现在:标题音乐情节性的细微描写;有固定含义的主导动机的使用;过分追求音响真实的自然主义倾向;突出个人英雄主义的表现;以及带有失败情绪的悲剧性结局,如《死与净化》带有哲理性内容,描绘灵魂历经苦难得以升华的过程。音乐采用大量不协和音,戏剧对比强烈,结构为自由的奏鸣曲式快板,表情渲染浓烈,并配有详尽的文字说明。在自然主义文学的影响下,理查·斯特劳斯甚至还有对各种

音响近乎自然主义的模仿与描绘，如《堂·吉诃德》中模拟风车转动、飞马行空和羊群叫声等。他综合了从莫扎特到瓦格纳的古典——浪漫主义大师的音乐技巧，管弦乐队织体极为复杂而又精致细腻，形式结构灵活，一些作品成为考验现代管弦乐队的试金石。

与同时代的马勒不同，理查·斯特劳斯没有时代社会道德的重负，他不需要理想，只着眼于现世，常取冷眼旁观的态度嘲讽世人，他傲慢的个人主义在《英雄的生涯》和《家庭交响曲》中表现得淋漓尽致，而《莎乐美》和《埃勒特克拉》中病态的狂乱情感更典型地显现出世纪末的艺术风格。

第七章　浪漫主义音乐（下）

浪漫主义时期，歌剧在欧洲各国有着不同的发展途径。总体而言，存在着三条主要线索，分别发生在德国、法国和意大利。这三个国家的歌剧在对本国传统的继承和交互影响中推动着歌剧艺术的向前发展，并呈现出各自鲜明的特色。

一、德国歌剧

浪漫主义时期，德国歌剧发生了历史性转变。韦伯的一生，恰好经历德国从古典到浪漫的过渡时期，而瓦格纳则力图在音乐世界复兴日耳曼帝国，被比才誉为“19 世纪德国思想的化身”。

韦伯（Carl Maria von Weber），德国作曲家、指挥家、钢琴家，出生于音乐世家，早年学习钢琴、作曲，12 岁开始创作歌剧。1813 年起，先后任布拉格歌剧院总监和德累斯顿歌剧院终身指挥，对这两个著名演出团体的成名起到重要作用，歌剧《魔弹射手》被认为是德国浪漫主义歌剧的开山之作。《魔弹射手》（又译《自由射手》）完成于 1820 年，1821 年在柏林演出。歌剧题材与德国浪漫主义文学常出现的神话、传奇、历史相似，神秘的大自然的森林背景，质朴的乡村生活，主人公的命运与神秘的魔力纠缠在一起，象征着善与恶。韦伯在德国歌唱剧的基础上吸收了意大利歌剧的手法，而德国民间风格的音调和“狼谷”一场音乐的魔幻气氛的出色渲染，都是歌剧的出彩之处。在《魔弹射手》的序曲中，韦伯充分发挥器乐的表现力，把人们带入神话般的境界。引子中的第一主题非常著名，由圆号吹出主旋律，呈现出大自然的幽静和谐的气氛，显示了神话色彩。后来又出现了阴森的主题、马克斯的咏叹调和阿迦特形象的主题，最后在强有力而辉煌的音乐中结束。

德国浪漫主义歌剧强调德国的民族特点，把本国固有的歌唱剧、法国歌剧和德国音乐与其文学传统之间的相互影响等诸多因素结合在一起，音乐上加强对民族民间音乐的运用，调整独唱、重唱与合唱的结构比例，增加了宣叙调的旋律性，发展了配器与和声手法，如第三幕中的“猎人合唱”，德国民歌风格的旋律和管弦乐丰富的色彩勾勒出德国浪漫主义歌剧特有的氛围。



7–1 “猎人合唱”

韦伯一生共创作了 10 部歌剧，其余尚有《欧丽安特》《奥伯龙》等。他还写有大量器乐曲，钢琴曲《邀舞》创造了圆舞曲的诗意形象，后被柏辽兹改编为管弦乐曲。

瓦格纳（Richard Wagner）是世界音乐史上最有影响，也是最有争议的歌剧作曲家，生于德国莱比锡。他几乎自学作曲，20 岁放弃莱比锡大学的学业，先后在一些小歌剧院当合唱队长、指挥。歌剧《黎恩济》在德累斯顿受到欢迎，他被任命为萨克森国王的宫廷指挥，开始了对歌剧改革的历程，1849 年参加德累斯顿街头暴动，事败后流亡瑞士，完成《艺术与革命》《未来的艺术品》及两卷《歌剧与戏剧》等论著，着手将其理论付诸实践。1850 年《罗恩格林》在魏玛演出，李斯特亲自指挥。1864 年路德维希二世作为瓦格纳音乐的崇拜者，把他延请到慕尼黑，对其事业大力资助，为他在拜罗伊特建立节日剧院。瓦格纳与李斯特的女儿科西玛产生婚外情，1865 年在慕尼黑首演《特里斯坦与伊索尔德》,1869 年与科西玛结婚。1876 年《尼伯龙根的指环》在拜罗伊特歌剧院隆重上演，在瓦格纳看来，“德国现在终于有了国家性的艺术”，1883 年瓦格纳病逝。

瓦格纳是德国歌剧最杰出的作曲家，体现了浪漫主义综合艺术的最高理想，“音乐用理想的纽带把人类结合在一起”。瓦格纳把自己的歌剧称为乐剧（music drama），是一种戏剧、诗歌、音乐、舞台美术高度融合的歌剧体裁，即“综合艺术”（Gesamtkunstwerk）。瓦格纳认为，“音乐只有在接受了诗人的思想、受孕以后，才能产生真实的、生动活泼的旋律”，因此瓦格纳“乐剧”的特点有：

（1）为保持剧中感情的连贯性发展，瓦格纳破除传统意大利歌剧的分曲体结构，创立连续体歌剧，发展出一种比宣叙调更有旋律性，比咏叹调更加灵活自由的咏叙性的“无终旋律”（endless melody），使作品成为一个严整有序、不断展开的整体。

（2）瓦格纳采用交响曲中的主导动机（leitmotiv）来表现或象征人物、情感、思想，主导动机反复出现，贯穿全剧，根据剧情变化、发展和变形，起到提示剧情、建立联想、统一全剧的作用，从而提供了一种使音乐和戏剧获得统一的有效手段，每一幕音乐都是连续不断的。

（3）瓦格纳把管弦乐队视为乐剧中起统一作用的主要支柱，把剧情、角色都融汇在音响的洪流中，而声乐的旋律只是音响洪流中的一个声部，作为一位配器大师，在他的乐剧中空前地提高了管弦乐队的作用，管弦乐织体无比丰富，色彩充满变化。

（4）瓦格纳的半音和声、持续的离调和转调，以及对终止式的避免，不仅为音乐的连续不断和炽热情感的表现提供了技法上的试验，也把欧洲大小调和声体系推向崩溃的边缘，预示着现代音乐的新突破。

瓦格纳在成名作《黎恩济》之后，分别在《漂泊的荷兰人》《唐豪塞》和《罗恩格林》中探索了新的歌剧道路。在《罗恩格林》之后，瓦格纳开始把他的歌剧称为“乐剧”，使之与当时的意大利歌剧和法国歌剧区别开来。从 1848 年起，他开始创作最能反映其“乐剧”理论的史诗性四联剧《尼伯龙根的指环》，包括《莱茵的黄金》《女武神》《齐格弗里德》《众神的黄昏》，全面地实践了他的歌剧改革的构想，情节、诗歌、舞台设计、表演和音乐是被综合成一个有机整体来表现一个完整的戏剧主题，体现其哲学思想。

1857 年完成的《特里斯坦与伊索尔德》，渗透了叔本华悲观主义哲学思想的影响，是瓦格纳成熟时期的典范之作，贯穿“爱与死”的主导动机

第三幕："婚礼进行曲"主题



7–2　理夏德·瓦格纳：歌剧《罗恩格林》(*Lohengrin.WWV75*)

和炽热狂放的激情，半音进行和"特里斯坦和弦"向属七和弦的解决，形成特有的和声技法。瓦格纳的重要歌剧还有《纽伦堡的名歌手》《帕西法尔》等。

二、法国歌剧

19 世纪上半叶，法国巴黎成为欧洲重要的歌剧艺术中心。1820 年以后，随着法国中产阶级力量的增长，法国大歌剧（grand opera）诞生了。这是一种四幕或五幕的大型歌剧，采用大规模的戏剧构思，表现史诗或历史题材，带有芭蕾舞，注重宏伟壮观的戏剧场景和紧张的戏剧冲突，运用大合唱和大的管弦乐队，作者有时为了追求轰动的舞台效果和跌宕的情节不惜牺牲戏剧展开的逻辑。奥柏（Daniel Auber）的《波蒂契的哑女》可称为第一部大歌剧。

使大歌剧在 30 年代产生广泛影响的是梅耶贝尔（Giacomo Meyerbeer）。这位德国人起初写作意大利歌剧，后潜心研究法国历史和艺术，创作了《恶魔罗勃》《胡格诺教徒》《先知》和《非洲女》等作品。他的歌剧声乐风格华丽，追求大乐队，多喜用升降号的调性，转调频繁，追求舞台戏剧效果，法国大歌剧对法意两国的许多重要歌剧作家都产生了影响。

法国作曲家同时吸取了大歌剧和喜歌剧的因素，在19世纪下半叶又创造出一种新的歌剧体裁——抒情歌剧（Lyric Opera）。抒情歌剧多有牵动人心弦的故事情节，感染人的旋律。他们再度选择了那些著名的爱情故事作为歌剧题材，如托马（Ambroise Thomas）的《迷娘》和《哈姆雷特》，古诺（Charles Gounod）的《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》，马斯内（Jwles Massenet）的《曼侬》,圣桑（Cainille Saint-Saens）的《参孙与达丽拉》等。古诺的名作《浮士德》取材于德国诗人歌德的同名诗剧，具有优雅的抒情风格，旋律迷人，表现了浮士德与格丽卿之间的爱情悲剧，音乐写得很有特色，对人物的性格和心理刻画得十分细致，如咏叹调《贞洁的小屋，我向你致敬》《珠宝之歌》等，皆为咏叹调中的经典之作。剧中有不少日常生活场景，重唱、合唱与特定的场面结合，共同推动剧情发展。

法国喜歌剧与大歌剧并行发展，二者的区别在于喜歌剧用对白而不用宣叙调。比才（Georges Bizet）的《卡门》是法国喜歌剧（Opera comique）的典范之作，取材于法国批判现实主义小说家梅里美的同名小说。《卡门》在巴黎首演并不成功，比才备受打击，心脏病猝发而死，但如今却成为法国歌剧的典范之作。比才反对当时歌剧的伤感或神话的故事情节，他选材的现实主义倾向预示了19世纪末歌剧的新潮流。《卡门》具有强烈的现实主义精神，戏剧场景和音乐表现出异国情调，炽热的情感表达、富有表现力的色彩性旋律、强烈的西班牙音乐风格、优美的配器，形成一种清新别



（歌词大意：爱情像一只自由的鸟儿，谁也不能够驯服它，没有人能捉住它，要拒绝你就没办法。）

7–3

致的音乐风格，如《哈巴涅拉舞曲》《阿拉贡舞曲》等，使其成为一部完美的抒情悲剧，由此受到哲学家尼采的强烈推崇，“我真嫉妒比才，他居然这样大胆地写出如此富于感情的音乐，表现出欧洲文化培育的音乐过去所无从表达的——这种南方的、黄褐色的、晒黑的感情。”

出现于法兰西第二帝国时期的谐歌剧（Opera bouffe），即后来的轻歌剧，由喜歌剧发展简化而来，更强调喜歌剧中的机智讽刺的因素，代表作家为奥芬巴赫（Jacques Offenbach）。他于1860年前后在巴黎创立了这种充满喜剧色彩的歌剧样式，并创作了《地狱中的奥菲欧》《美丽的海伦》《霍夫曼的爱情》等轻歌剧，生动活泼，通俗易懂，具有审美与娱乐的双重价值。

三、意大利歌剧

19世纪意大利音乐家比以往更加专注于歌剧体裁，意大利歌剧的发展没有德奥或法国音乐中的激进浪漫主义的倾向，它更多的是按照自己民族、体裁的传统自然地延续演进的，浪漫主义因素只是逐渐地渗透进意大利歌剧发展中的。19世纪意大利歌剧仍分为正歌剧和喜歌剧，采用分曲的音乐结构，代表人物有罗西尼、贝里尼、多尼采蒂、威尔第、普契尼等。

罗西尼（Gioacchino Rossini）是19世纪上半叶影响最大的歌剧作曲家，有出色的舞台戏剧才能和写作旋律的天赋，创作速度快捷，18~30岁之间竟写出了38部歌剧和2部清唱剧。罗西尼迎合市民欣赏品位，特别擅长喜歌剧创作，代表作有《塞维利亚的理发师》《意大利少女在阿尔及利亚》《灰姑娘》《贼鹊》等。他的喜歌剧机智、明快、典雅，层出不穷地逗趣，《塞维利亚理发师》被誉为意大利喜歌剧之冠，其中充溢着似乎永不会枯竭的旋律乐思和生动的急口令唱段。罗西尼歌剧的风格特征是：旋律容易记忆，乐队伴奏织体简洁，节奏很有活力，乐句的划分清晰明快，和声布局虽不复杂，但常有创新，在咏叹调的写作上推陈出新，极具个人特色。在正歌剧方面，罗西尼同样获得成功，他的《奥赛罗》广受欢迎，备受好评，《威廉·退尔》也是其中的扛鼎之作，序曲具有音画特征，充满了爱国主义思想与戏剧性，常单独用于音乐会演奏。1829年创作出《威廉·退尔》后，他目睹了法国大歌剧的兴起，遂在后半生彻底放弃了音乐创作。

贝里尼和多尼采蒂是继罗西尼之后的两位后起之秀。贝里尼（Vincenzo