CENGAGE Learning



聆听音乐

LISTENING TO MUSIC

第五版

美 克雷格·莱特 著

Craig Wright

余志刚 李秀军 译

余志刚 统校

三联书店

聆听音乐

第五版

LISTENING TO MUSIC

美 克雷格·莱特 著

Craig Wright

余志刚 李秀军 译

余志刚 统校

三联书店

Listening to Music, Fifth Edition
Craig Wright
余志刚 李秀军译 余志刚统校

Copyright © 2008, 2004 Schirmer, a part of Cengage Learning.
Original edition published by Cengage Learning. All Rights reserved.
本书原版由圣智学习出版公司出版。版权所有，盗印必究。

SDX Joint Publishing Company is authorized by Cengage Learning to publish and distribute exclusively this simplified Chinese edition. This edition is authorized for sale in the People' s Republic of China only(excluding Hong Kong, Macao SAR and Taiwan). Unauthorized export of this edition is a violation of the Copyright Act. No part of this publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书中文简体字翻译版由圣智学习出版公司授权生活·讀書·新知三联书店独家出版发行。此版本仅限在中华人民共和国境内（不包括中国香港、澳门特别行政区及中国台湾）销售。未经授权的本书出口将被视为违反版权法的行为。未经出版者预先书面许可，不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。
ISBN 978-7-108-03774-9

Cengage Learning Asia Pte. Ltd.
151 Lorong Chuan, #02-08 New Tech Park, Singapore 556741

本书封面贴有Cengage Learning防伪标签，无标签者不得销售。

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01－2008－1275号

图书在版编目(CIP)数据

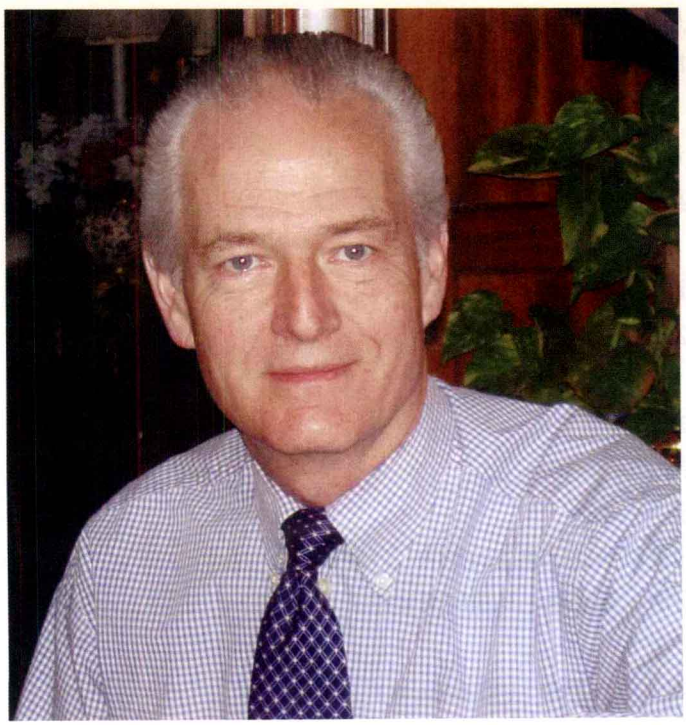
聆听音乐 /(美) 莱特著；余志刚, 李秀军译.— 北京：生活·读书·新知三联书店, 2012.4
（音乐生活丛书）
ISBN 978-7-108-03774-9
Ⅰ.①聆… Ⅱ.①莱… ②余… ③李… Ⅲ.①音乐欣赏 Ⅳ.①J605
中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第142813号

责任编辑	樊燕华
装帧设计	张 红 朱丽娜
排版制作	北京红方众文科技咨询有限责任公司
责任印制	卢 岳
出版发行	生活·讀書·新知 三联书店 北京市东城区美术馆东街22号
邮 编	100010
经 销	新华书店
印 刷	北京瑞禾彩色印刷有限公司
版 次	2012年4月北京第1版 2012年4月北京第1次印刷
开 本	889毫米×1194毫米 1/16 印张 29
字 数	450千字
图 片	600幅
印 数	0,001—8,000册
定 价	88.00 元（附光盘1张）

关于作者

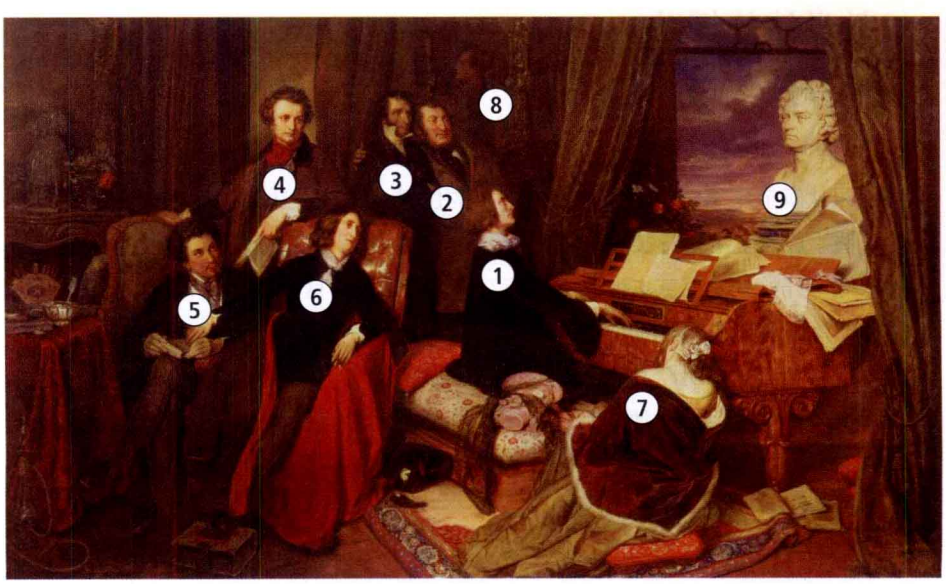
克雷格·莱特（Craig Wright）

1966年获伊斯曼音乐学校音乐学士，1972年获哈佛大学哲学博士，耶鲁大学音乐系教授，在该校任教已三十余年。他写有大量的学术专著和文章，内容涉及从雷奥南到巴赫的许多作曲家。他也是很多奖项的得主，包括古根海姆奖学金，美国音乐学协会的“爱因斯坦和金科迪奖”，以及国际音乐学协会的登特勋章。2004年，他被授予芝加哥大学人文学科名誉博士学位。他还与布莱因·希姆斯合著了《西方文明中的音乐》一书（汤姆森·希尔默出版公司，2006）。



关于封面

作为本书封面的绘画是一幅很迷人的艺术品。实际上，这幅画本身就可以写一本书了。它是一位奥地利的名气不大的画家约瑟夫·丹豪瑟在1840年创作的。画家对19世纪一些最伟大的艺术大师的聚会做了一次想象中的描绘。坐在钢琴前的是仪表堂堂的李斯特①，他可能是历史上最了不起的钢琴家了。直接站在他身后的是著名的歌剧作曲家罗西尼②和小提琴大师帕格尼尼，这位小提琴家的演奏是如此卓越③，以至于人们普遍以为他和魔鬼有过盟约。在他们的右边是法国19世纪的文学泰斗雨果④，下方坐着的是大仲马⑤，《三个火枪手》和《基督山伯爵》的作者。在他的左边，手里拿着雪茄的，是19世纪典型的女权主义者和小说家杜德旺，她用乔治·桑⑥这个笔名写过二十多部小说。斜倚在琴旁，沉醉在音乐中的是达古夫人⑦，她本人是一个女性主义作家，剧作家和获奖的历史学家。如果你仔细看这幅画的墙上，杰出的浪漫主义者，新近逝世的诗人拜伦⑧的侧面像便映入眼帘。最后，从奥林匹亚山顶放射着音乐之光的是坐落在钢琴上的伟大的贝多芬⑨胸像。贝多芬这个艺术法则的制定者被他的门徒环绕着。这些著名的诗人、剧作家和小说家应该很容易听到李斯特的演奏，同时他们继续交谈或阅读着。但是他们暂停了谈话，并放下了手中的书，因为他们不仅听到了音乐，而且是在聆听它。从他们的脸上我们可以看出，他们专注地聆听，音乐触动了他们的情感。这些宾客们被音乐的力量深深地感染了，更确切地说，是惊呆了。



前 言

“聆听音乐”不只是这本书的书名和它的封面的主题。这本教科书的目的是要教学生聆听音乐，使他们也能够被音乐的表现力所征服。就像封面上约瑟夫·丹豪瑟画的那个场景所暗示的，音乐是一门最动人心弦的艺术。

大部分音乐欣赏的教科书把音乐看做是一部音乐史，而不是把它看做通过聆听而与之相遇的一次机会。学生被要求学习一些音乐技术方面的东西（例如什么是主和弦）和一些特定的事实（例如贝多芬写了几首交响曲），而不是被要求在聆听音乐的行为中产生个人的投入。他们所聆听到的东西是被动的，而不是主动的。但是，《聆听音乐》这本书是完全不同的。学生在这里被鼓励，实际上是被要求通过书里书外的各种手段，在与音乐的对话中成为一个主动的参与者。

这个版本的新特点

尽管主动聆听的目标没有改变，《聆听音乐》的这一版显得和你用过的那些旧版本很不一样。回应你们的建议，书的内容被重新结构成 41 个短小的章节，更便于学生阅读、学习和消化。在这个过程中，爵士乐现在占了两章，摇滚和叮盘巷各占一章。此外，开始的新部分预习每个历史时期，并把各时期的音乐和历史事件为学生做成了插图丰富的年表。在每个部分的结尾，你可以看到一个“音乐风格列表”，回顾每个时期的风格内部的音乐要素，并列举具有代表性的作曲家和主要体裁。本书所有的列表都在第七章的结尾给予预告，在那里风格的概念被引入了。

你也可以选择《聆听西方音乐》这本书，它的篇幅更短小，售价更便宜，其中只包括西方的（或“古典的”）音乐。

教学法的援助

聆听练习

《聆听音乐》是市场上唯一在书中包括聆听练习的教科书。在第五版中，这些练习从章节末尾被移到了它们的适当的位置，紧接在适当的音乐选段之后。通过这些手段，学生们将接触几百首特定的音乐段落，并对它们做出批评性的判定。这些练习开始是发展基本的聆听技巧，认识节奏型，区分大小调，鉴别各种织体。然后，练习转到整部作品，要求学生在其中成为一种艺术交流中的参与者，作曲家与听众交流，而听众在很长的时间段中做出反应。最后，具备了这些新发展的聆听技巧，学生将舒服地来到音乐厅，带着更大的信心和乐趣聆听古典和流行音乐。的确，这本书是为了当前的课程，但它的目的是为学生终生的音乐聆听和乐趣做准备。

在第五版中，教师的乐趣也得到了加强，因为现在学生有可能在 ThomsonNOW 网站在线做聆听练习（见下），能为这些练习做电子打分，并把结果返回到教师的电子计分本上。教师将在 ThomsonNOW 发现附加的练习题和自测题。

聆听指南

除了聆听练习，一百多个聆听指南有规律地贯穿在教科书中，帮助初学者欣赏广泛的音乐作品。每个指南内部有一个对作品的体裁、形式、节拍和织体的介绍，以及一个“时间记录”，让听者在作品呈现时一起跟随。文字的论述、聆听练习和聆听指南被精心地加以协调，与 CD 分秒对应。

因为很多作品现在都包含内部的音轨，暗示作品的重要的地方，聆听指南和聆听练习的时间配合被精心地调节，帮助学生找到和保持它们的位置。下面的聆听指南的实例展示了新的线索是怎样起作用的。首先，金黄色和蓝色的唱片记号分别代表 6CD 和 2CD 的套装，出现在聆听指南和聆听练习的右上方。每个唱片记号下方和斜线前的第一个数字代表相应的 CD 号，数字或斜线后的几个数字代表音轨。因此学生可以选择正确的 CD 并找到他们需要的音轨，不必考虑他们拥有的是哪套 CD。在所有聆听指南和多音轨的聆听练习内部，音轨号的标记出现在小方框里，6CD 套装是金黄色的，2CD 套装是蓝色的。

对多音轨的作品，有两个时间纵列表。左边的是作品从头到尾的全部时间，音轨号标记右边的和注释说明旁边的是出现在 CD 机或电脑播放器上的时间。

一百五十多个另外的聆听指南，包括那些来自以前的版本的，可以从“图书之友”网站（Book Companion Website）和教师的“多媒体管理人”网站（Multimedia Manager）下载。

圆盘中的数字是指 6CD 套装和 2CD 套装。在它们下方的数字告诉我们，第一，在那个套装内特定的 CD 号，第二，在那个 CD 上相应的音轨。在这里，你需要 6CD 套装中的第二盘 CD，第 15–16 音轨，或 2CD 套装中的第一盘 CD，第 17–18 音轨。
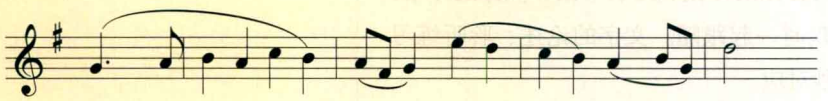
聆听指南

约瑟夫·海顿：弦乐四重奏，作品 76 之 3，“皇帝”四重奏（1797）
第二乐章，很慢，如歌的

6 2/15–16　2 1/17–18

形式：主题与变奏

主题



（反复）





（反复）

0:00　15 17　第一小提琴慢奏主题，下方的三个声部提供和声伴奏

变奏 1

1:19　第二小提琴奏主题，第一小提琴在上方进行装饰

变奏 2

2:27　大提琴奏主题，其他三个乐器提供对位与之相对

变奏 3

3:45　16 18　0:00　中提琴奏主题，其他三个乐器逐渐进入

变奏 4

4:58　1:13　第一小提琴再次奏主题，但现在的伴奏更多的是对位式的，而不是和弦式的

在这个音轨号的标记中，上方的数字说明这个作品现在正在 6CD 套装的第 16 音轨上演奏，而下方的数字说明在 2CD 套装的第 18 音轨上演奏。右边的时间纵列表显示当它出现在 CD 机上时这个音轨内所用的时间。左边的时间纵列表显示从这部作品开始时的全部时间。

文化语境

一系列标题为“文化语境”的框中短文贯穿出现在全书中。它们讨论了加纳（西非）、伊斯兰、中国、印度、印度尼西亚、墨西哥，以及犹太人音乐的方方面面。它们的目的是划分出清晰的浮雕般的图景，从而促使人们注意西方古典音乐和流行音乐特殊的和经常是独有的性质。当然，了解一些非西方音乐是重要的。但同样重要的是，通过学习其他文化的音乐（musics），我们经常可以更多地了解我们自己的音乐。

音乐术语与词汇表

和医学、法律和建筑等学科一样，音乐也有它自己的词汇，用来表达该学科独有的概念。为了更好地欣赏音乐，我们必须理解和熟悉这种音乐词汇。本书中使用的全部音乐术语通常在书中第一次出现时，被印成蓝色的加粗字体，并被包括在每章最后的“关键词”的列表中。当它们在书中再次出现时，一个星号提醒读者，它的定义可以在“术语汇编”中找到。最后，ThomsonNOW 网站包括了很多音乐术语的有声的闪视卡片。

曲目

每一本关于音乐的书都力图提出最佳的音乐曲目。但有些音乐作品比其他作品更适于在教学中使用。无论何时有可能，都要强调学生在本书中学到的东西，是与他们在现实世界中听到的音乐有关系的。为此目的，第五版新增加了 25 首作品，时间跨度有几个世纪，从杜费到迈尔斯·戴维斯，对很多作品在解释性的短文中更详细地说明了音乐与今天的关联。

学生们也需要知道，不是所有值得听的音乐都是“死去的白人”创作的，所以本书对女性作曲家和音乐赞助人的介绍也是很显著的。在第五版中涉及的女性音乐家有宾根的希尔德加德、迪亚的贝亚特里兹、芭芭拉·斯特罗奇、克拉拉·舒曼，以及 E. T. 茨威利希。

插图

讽刺的是，大部分初学的学生感到观看视觉艺术比聆听音乐更舒服。理由不难推测：绘画、雕塑和建筑直接地诉诸我们的视觉感官。但是音乐不能被看到或抓到。它是无实体的、瞬间的和神秘的。由于这一点，我们思考和谈论音乐的方式不同于那些用于视觉艺术的方式。一套新的和独立的概念与词汇是需要的。例如，音阶、和弦、节拍和节奏的概念，包括了一种技术上的理解，起初会很吓人。为了帮助你搞清楚这些东西，本书尽可能使用了视觉艺术的语言来解释音乐的概念。在这个第五版中，近 300 幅彩色插图有助于将在视觉艺术中已经理解的概念转换到聆听音乐的过程中。

面向学生的辅助资料

入门 CD

与每本新书自动包装在一起，不单独售卖的这张 CD，包含了在 1–7 章有关音乐的要素中讨论的全部音乐，以及一个互动的指南“管弦乐队的乐器”。它提出各种乐器，然后测试学生自己辨别这些乐器及其各种组合的能力。在各种乐器和演奏技术的演示之后，学生们可以着手进行一系列分阶段的聆听练习，测试他们辨别乐器的能力。

2CD 套装

这套 CD 包括书中讨论的核心曲目。每一首精选的作品都有一个互动的、交叉讲坛的“主动聆听指南”（可以通过网站下载），形象化地用实例说明学生所听到的音乐。

6CD 套装

这套 CD 包括书中讨论的全部音乐。每个精选的作品都有一个“主动聆听指南”（可以通过网站下载），形象化地用实例说明学生所听到的音乐。

主动聆听指南

“主动聆听指南”的特点是为 CD 套装中的每首选曲提供了全彩色的互动的聆听指南。

进入“主动聆听指南”的指导

1. 进入 http://thomsonedu.com/music/wright。
2. 点击屏幕左边的 BOOK RESOURCES（“图书资源”）下的“Active Listening Guides”（主动聆听指南）。
3. 下载在电脑上列出的 CD 文件。
4. 点击适当的格式和 CD 文件，下载和保存在你的电脑文件夹里。
5. 用一张 CD 播放“主动聆听指南”，在你的电脑上确认文件的位置并打开它，确认相应的 CD 已在你的光驱中。
6. 看以下对 PC 用户和 Mac 用户的更为详细的指示。

当你下载了 CD 的“主动聆听指南”，你将再也不需要重新下载它。只要重新打开你的电脑上的文件，并确定相应的 CD 在光驱中。

PC 使用者

1. 下载和保存任何 CD 的压缩文件。
2. 双击压缩文件打开它。
3. 在电脑上解压文件内容。
4. 现在会有一个新的文件夹在你的电脑上。
5. 打开这个文件夹，启动 .exe 程序。
6. 这个应用程序现在应该被运行。

Mac 使用者

1. 下载和保存任何 CD 的 Stufflt 文件。
2. 解压文件（当你下载时可能会自动发生）。
3. 在你的电脑上确定新文件夹的位置。
4. 打开那个文件夹并双击 Mac 图标。

你也可以在 www.thomsonedu.com/support 得到帮助。

ThomsonNOW 网站

新的 ThomsonNOW 程序，大部分是由俄亥俄州卫斯理大学的蒂姆西·罗登编写的，提供了几个有挑战性的和有趣的特色。首先，它允许学生做逐章逐节的自学，通过进行预测来测试他们对章节中提出的知识的了解。预测之后是由适当的视读卡、题目的总结、正文页和演示组成的个性化的学习计划——全都取决于学生在预测时的答案。随后还有一次后续测验。

此外，ThomsonNOW 还包括正文的聆听练习的互动版本；一个布里顿的《青年管弦乐队指南》的演奏录像，全部的和由乐器家族演奏的；一个与可下载的“主动聆听指南”的链接；以及为教师设计的课堂管理。

vMentor 网站

对学生实时的、一对一的辅导可以通过 vMentor 网站获取。当教师采用这个用 vMentor 的文本包时，他们让他们的学生进入虚拟的教师办公时间——一对一，在线家教的帮助来自一个主题区域的专家，没有附加的费用。在 vMentor 的虚拟教室里，学生们与家教互动，其他学生使用两路的音频，一个互动的白板和远程信息。（只对专利所有人、学院、大学的使用者；更多的信息请咨询你当地的汤姆森·希尔默的代理人。）

面向教师

教师的资源的多媒体管理者：一个微软 PowerPoint 工具

这个软件包括《教师手册》和《题库》，《资源融合指南》，计算机化的测试《考试展望》，带有讲座纲要和图像的微软 PowerPoint 幻灯，它可以按提供的来使用，或按进口的个人讲座幻灯或其他材料定做。《考试展望》允许你创造、传送和定做试题和学习指南（纸质的和在线的），用它容易使用的评价和辅导系统几分钟内就可以完成。它既提供“快速考试高手”，也提供“在线考试高手”，它能指导你一步一步地通过创造试题的过程，而它的“所见即所得”的能力让你看到你正在屏幕上创造的试题和将要印出的或在线展示的完全一样。你能制作多达 250 道题和 12 种题型的试卷。使用《考试展望》的完全的文字处理能力，你可以进入数量无限的新问题或编辑已有的问题。

面向学生与教师

网站

《聆听音乐》的伴侣网站提供附加的工具来帮助学生理解。这个网站的特殊点包括伴随入门 CD、2CD 和 6CD 套装的免费的多媒体下载。多媒体下载音频 CD 的作品是为学生提供一种互动学习的环境，并以下面的因素为特征：聆听指南、音乐元素的辅导、音乐风格的对比，以及其他。访问 http://music.wadsworth.com 可

以找到一个听力词典，包括音乐术语的视听例子，还有一个网络链接的互联网图书馆和附加的具体文本的教学法策略。

“网络家教”（WebTutor），面向“黑板”和“网络CT”

这个网络教学工具包括丰富的学习和熟练的工具、交流的工具以及课程内容。使用它来提供虚拟的教师办公时间，邮寄教学大纲，开展有条理的讨论，用测验材料追踪学生的进步，等等。对学生来说，“网络家教”提供了全套学习工具的实时进入，包括视读卡（含音频）、练习题、在线指导和网络链接。教师可以通过上传图像和其他资料、增加网络链接或创作他们自己的练习材料来定制内容。“网络家教”还提供了丰富的交流工具，包括一个课程日历，非同时的讨论，“实时的”聊天，以及一个完整的电子邮件系统。它向有资格的使用者开放。请联系你当地的销售代理人咨询有关细节。

致谢

教音乐欣赏课的部分乐趣来自与同事之间的讨论，我们讨论向音乐知识很少的学生介绍古典音乐的方法。怎样才能让学生有理性地期待聆听？什么是可以使用的最好的术语？新罕布什尔大学的凯斯·珀克教授和南康州大学的蒂尔顿·拉赛尔教授曾温和地责备我对“三部曲式”这个词的使用，认为用“带再现的二部曲式”更准确。他们是对的。由于害怕给初学的学生增加太多的新名词，我简单地把“带再现的二部曲式”和“三部曲式”都叫做“三部曲式”。不过，我感谢他们长久的支持和对细节的关注。我还要感谢芝加哥大学的安妮·罗伯森和罗伯特·肯德里克教授，他们给了我大大小小的很多材料。不列颠－哥伦比亚大学的大卫·梅泽尔教授等五位我以前的学生继续给我提供了有价值的批评和建议。一些同事的建议对本书的内容有明确的改进，我对他们特别感谢，他们是：詹姆斯·拉德维克（罗德岛大学）、卡罗·卡巴莱罗（科罗拉多大学）、布莱恩·西姆斯（南加州大学）、詹姆斯·辛克莱尔（新英格兰乐团）、玛丽·安·斯玛特（加州大学，伯克利）和迈克尔·坦泽（不列颠－哥伦比亚大学）。最后，我还要感谢蒂姆西·罗登教授（俄亥俄州卫斯理大学），他是ThomsonNOW网站资料、教师手册和题库的作者，帮助我纠正了很多错误。

（原文还提到大量对本书提供过帮助的人，在此从略。——译注）

目 录



第一部分

音乐的要素 1

第1章 聆听音乐 2
第2章 节奏 13
第3章 旋律 22
第4章 和声 39
第5章 力度和色彩 44
第6章 音音乐的织体和形式 58
第7章 音乐风格 67



第二部分

中世纪和文艺复兴，476–1600 74

第8章 中世纪音乐，476–1475 76
第9章 文艺复兴音乐，1475–1600 93



第三部分

巴洛克时期，1600–1750 108

第10章 巴洛克艺术和音乐导论 110
第11章 巴洛克早期的声乐 117
第12章 巴洛克中期的器乐 129
第13章 晚期巴洛克：巴赫 142
第14章 晚期巴洛克：亨德尔 158



第四部分

古典主义时期，1750–1820 170

第15章 古典主义风格 172
第16章 古典主义作曲家：海顿与莫扎特 181
第17章 古典主义的曲式：三部曲式和奏鸣曲—快板 187
第18章 古典主义曲式：主题与变奏，回旋曲式 199
第19章 古典主义体裁：器乐 208
第20章 古典主义体裁：声乐 222
第21章 贝多芬：通往浪漫主义的桥梁 230



第五部分

浪漫主义，1820–1900 250

第22章 浪漫主义导论 252
第23章 早期浪漫主义音乐：艺术歌曲 263
第24章 早期浪漫主义音乐：标题音乐 275
第25章 早期浪漫主义音乐：钢琴音乐 286
第26章 浪漫主义歌剧：意大利 295
第27章 浪漫主义歌剧：德国 303
第28章 19世纪现实主义歌剧 311
第29章 音乐和民族主义 317
第30章 晚期浪漫主义的管弦乐 324



第六部分

现代和后现代艺术音乐，1880年至今 338

第31章 印象主义音乐 340
第32章 异国情调 354
第33章 音乐和艺术中的现代主义 365
第34章 20世纪初的现代主义 371
第35章 俄国和东欧的现代派 383
第36章 三个美国人的声音 392
第37章 后现代主义音乐 403



第七部分

美国流行音乐 416

第38章 布鲁斯与早期爵士乐 418
第39章 战后爵士乐 431
第40章 叮盘巷和百老汇音乐剧 436
第41章 摇滚乐：叛逆的音乐 442

聆听练习

1 音乐的开始 11
2 听节拍 18
3 听旋律 25
4 听大调和小调 29
5 听旋律结构 31
6 听乐句，数拍子 32
7 听低音旋律与和声 42
8 听和声中的和弦变化 44
9 听乐队中的乐器，辨认单独的乐器 56
10 听乐队中的乐器，辨认出两种乐器 56
11 听乐队中的乐器，辨认出三种乐器 57
12 听音乐的织体 60
13 辨认曲式 66
14 马肖《圣母弥撒曲》中的慈悲经 84
15 杜费《这个五月》 88
16 若斯坎·德普雷《圣母颂》 98
17 威尔克斯《当女灶神维斯塔下山时》 105
18 斯特罗奇“我想死” 124
19 珀塞尔“当我命丧黄泉” 128
20 维瓦尔第，协奏曲“春” 140
21 巴赫，G 小调管风琴赋格曲 146
22 巴赫，《醒来吧，一个声音在召唤》 155
23 亨德尔，《弥赛亚》，“哈利路亚”合唱 166
24 莫扎特，“如果你想跳舞” 180
25 莫扎特，《唐璜》序曲 198
26 莫扎特，降 E 大调圆号协奏曲 205
27 莫扎特，G 小调第 40 交响曲 212
28 海顿，“皇帝”四重奏 216
29 贝多芬，“悲怆”奏鸣曲 234
30 贝多芬，C 小调第五交响曲 241
31 将古典主义时期和浪漫主义时期的管弦乐作品进行比较 262
32 舒伯特，《魔王》 268
33 克拉拉·舒曼，《如果你为美丽而爱》 274
34 柏辽兹，《幻想交响曲》 282
35 威尔第，《茶花女》 302
36 瓦格纳，《爱之死》，选自《特里斯坦与伊索尔德》 309
37 比才，“哈巴涅拉”，选自《卡门》 314
38 穆索尔斯基，《图画展览会》 321
39 勃拉姆斯 D 大调第二交响曲 327
40 德彪西，《牧神午后前奏曲》 345
41 拉威尔，《波莱罗》 362
42 斯特拉文斯基《春之祭》 376
43 肖斯塔科维奇《第五交响曲》 388
44 科普兰，《阿帕拉契亚的春天》 400
45 茨威利希，《大协奏曲 1985》 402
46 史密斯，《迷失布鲁斯》 421
47 《我忧郁的宝贝》 433

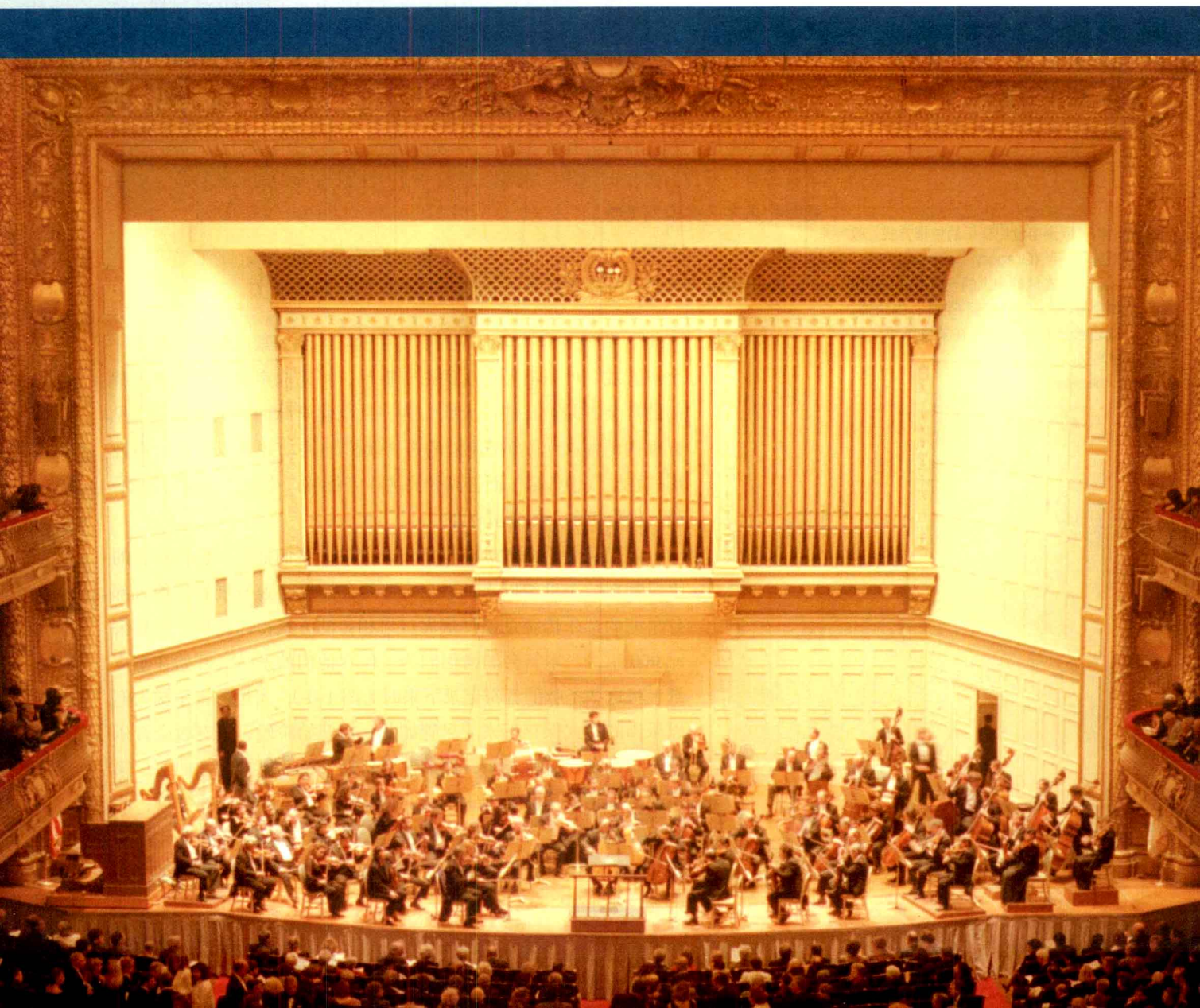
Boxes

音乐和大脑 3
节奏和说唱 20
文化语境 世界上的各种旋律 33
12 小节布鲁斯和声的前世今生 43
位于排行榜首的圣咏 81
弥撒的音乐部分 83
站在科学前沿的音乐 85
文化语境 一种伊斯兰教的宣礼调 91
音乐成为一门艺术 94
男性唱诗班 100
女修道院中的女性唱诗班 101
芭芭拉·斯特罗奇：专业作曲家 123
埃尔顿·约翰和固定低音 129
巴洛克小提琴 134
仁爱救济院：女修道院和音乐厅 137
巴赫夫人做什么? 151
巴赫的遗骨 157
巴洛克艺术的戏剧性 162
绘画中的古典主义风格 177
什么是天才？莫扎特是一个音乐天才吗? 185
莫扎特与《阿玛迪乌斯》 186
斯汀的一首回旋曲 206
芭芭拉·普罗耶尔：音乐会钢琴家 220
洛伦佐·达·蓬特：莫扎特的脚本作家 224
音乐和磨难 236
拜伦的《哈罗尔德游记》 254
交响乐队的成长 260
女性作曲家在哪里? 272
标题的真正结局 281
《星球大战》中的主导动机 308
《卡门》从失败到流行 313
文化语境 一支来自印度尼西亚巴厘岛的乐队 350
文化语境 来自墨西哥的土著音乐：马里阿契音乐 363
表现主义与无调性 378
电子音乐：从瓦雷兹到“电台司令”（Radiohead） 406
文化语境 非洲对美国流行音乐的影响 427

第一部分

音乐的要素

第1章 聆听音乐
第2章 节奏
第3章 旋律
第4章 和声
第5章 力度和色彩
第6章 音乐的织体和形式
第7章 音乐风格



第 1 章

聆听音乐

也许就是在音乐中，艺术的崇高是最为明显的，这是因为音乐强化和升华了它所表现的一切。

——约翰·沃尔夫冈·冯·歌德

不能让人摇摆的音乐，就是毫无意义的音乐。

——爱德华·肯尼迪·埃灵顿“公爵”

我们听音乐是因为它给我们以欢乐。它为什么带给我们欢乐？因为它影响着我们的思想和身体，尽管从许多方面来说我们还不完全懂得这些道理。音乐有强化和加深我们情感的功能，它缓和我们受到刺激的神经，令我们悲哀或者欢乐，令我们为之起舞，甚至可能鼓动我们自豪地去参战。自古以来，这个世界上的人们使音乐成为他们生活中不可缺少的一个部分。音乐增强了不同仪式、艺术和娱乐的庄严性，凸显了观众和参与者的情感历程。如果你对此有所怀疑的话，试着去看一场没有音乐的电影，或者去想象一下一个没有音乐的列队行进、婚礼或葬礼是多么的索然无味。

音乐的声响和声音仪器怎样发生作用

当我们听音乐时，我们的身体会对周围环境中的有组织的紊乱做出响应。一个声音或一件乐器所产生的一个振动，将采取声波的形式进入我们的耳朵，并被我们的大脑作为一种电化学脉冲而进行处理（见方框内的短文）。音高较低的声音缓慢地振动并且以较长的声波形式在空气中传播；而音高较高的声音能够产生更为快速的振动，而且以较短的声波形式传播。

虽然这些声学的原理是不可改变的，我们捕获和保存声音的手段却在数个世纪以来，以令人咋舌的速度快速发展着。绝大部分早期的音乐传统是仅仅依靠口口相传的方式得以流传。直到公元 900 年，当本笃会的僧侣们为了保存他们的圣咏，开始在羊皮纸上将这些圣咏的音符记录下来时（图 1–1），大量的音乐被人们以乐谱的形式保存下来。尽管如此，在开始阶段，只有教会音乐被记录下来。流行音乐，例如许多舞曲、特罗巴杜尔歌曲等，第一次以记谱的方式出现是在 1250 年前后。随着时间的推移，作曲家开始插入像“力度”（指示强和弱）和“速度”（指明作品应该演奏得多快）这样的标记符号，最终产生了今天的古典主义音乐家所熟知的这种复杂的音乐记谱。



© Stiftsbibliothek, St. Gallen

图 1–1

本图说明了欧洲中世纪音乐的传播方式。教皇格里高利一世 (Gregory the Great，590–604) 从圣灵（在他的肩上的一只圣鸽）那里获得如今被称为“格里高利圣咏”的乐谱，并且口述给正在将它们写在羊皮纸或蜡碑上的抄写员。

音乐和大脑

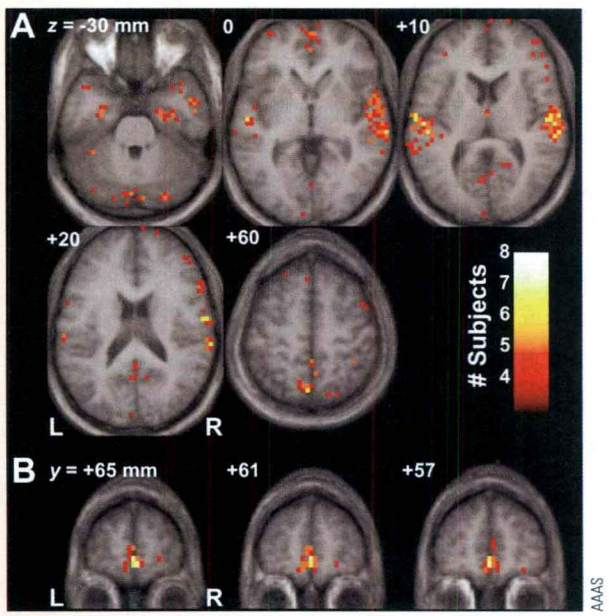
莫扎特有着非凡的音乐听力，或更准确地说有着一个音乐的大脑。1771 年 4 月，才 14 岁的他听到了在罗马上演的 G. 阿莱格里 (Gregorio Allegri) 的“祈祷怜悯”，这是一首持续时间只有两分钟的宗教作品。莫扎特虽然仅仅听了一遍，却在当天仅靠记忆一个音符不差地写下了所有的声部。很明显，他处理和保存音乐信息量的能力要远远超过我们。莫扎特有着非常好的绝对音高感（这是一种非常迅速地辨别出确定音高的能力），我们中的万分之一才具备这种天分。然而简单地说，我们怎样去听和记住音乐呢？

当一位像莎拉·张这样的音乐家唱歌或者演奏乐器时，她创造了能够作为声波而在空中传播的机械能。声波首先到达被叫做耳蜗（每个耳朵有一个耳蜗）的内耳部位，在那里这些声能被转换成电信号。之后，神经细胞将它们传递到大脑中央的主要的听觉皮层，听觉皮层神经细胞以辨认音高、色彩和声音强度的方式被“绘制”出。我们如何感知我们听到的音乐——快乐或悲伤的，积极或忧郁的，取决于大脑中的不同的部位。神经生物学家们观察到当人们听到欢快的音乐时，在脑电图的灰色部分上会出现更多的化学荷尔蒙水平线，就像我们吃巧克力时的情景一样。这样，不同的声音形式进入我们的大脑，并且刺激着特定的使我们感到放松或愤怒、幸福或悲哀的神经反应。说来也怪，音乐就像一种化学物质那样变更着我们所感到的东西，如一块粑粑糖，一剂药，或者一副麻醉剂，就好像我们通过机械装置的反作用力或空气波可以得到一种“心醉神迷”的体验那样。



© Nir Elias/Reuters/Corbis

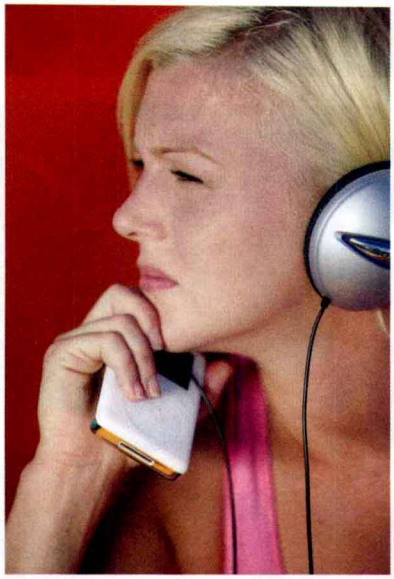
莎拉·张 (Sarah Chang) 在演奏小提琴



大脑在聆听音乐时的状态

录制音乐的技术

随着托马斯·爱迪生留声机的问世（他于 1877 年获得了这项专利），记录或重现声音的仪器在 19 世纪开始出现，这象征着最富有意义的发展。磁带录音机问世于 20 世纪（第一次被使用来录制音乐是在 1936 年）。在 20 世纪 90 年代，这些早期的发明被光盘（CD）数字技术和 MP3 音频压缩技术所代替。采取这些音频格式时，声音的音高、密度和时值，被转换成能够储存在磁盘、硬盘或者其他的数字媒介上的诸多信息。当一个数字化的录音被播放时，这些众多的信息被转换为电脉冲，并像声波一样通过音频扬声器或耳机进行扩放（图 1–2）。



© PictureNet/Corbis

图 1-2
一名学生在 iPod 上听 MP3

聆听谁的音乐?

在这个世界上，处处可闻音乐之声。在中国、印度、印度尼西亚等地有着为数众多的艺术音乐形式，它们扎根于自己的传统已有许多世纪了。音乐实践与宗教仪式、成人仪式密切相关，并且从非洲到拉丁美洲，其他社会仪式也呈现一派欣欣向荣。在全球的夜总会和迪斯科舞厅中，舞曲音乐在年轻人的文化中具有中心作用。在西方，一方面古典音乐仍然统治着音乐厅和歌剧院，而另一方面，大量的西方流行音乐，如摇滚乐、嘻哈乐、乡村音乐等，占据着商业音乐领地，而爵士乐这一特别富有美国本土特色的音乐形式，有着西方古典音乐和流行音乐的双重特质。

更重要的是，音乐风格中融合一词的频繁出现，说明了近年来音乐全球化的趋势。古巴黑人音乐的音乐类型，是在加勒比海的多种音乐、爵士乐及古老的西班牙音乐基础上建立起来的自己的音乐传统。古典大提琴家马友友是在“丝绸之路工程”上与中国传统音乐家们合作演出，而英国通俗歌手斯汀（Sting）合作的领域更加宽广，从爵士演奏家伯兰福特·马萨利斯（Branford Marsalis）到阿尔及利亚歌手占泊·麦密（Cheb Mami）。可以肯定地说，有大量的音乐风格和各种体裁的融合可供选择。必要时我们可以根据古典的、传统的或流行音乐与我们自己的音乐传承之间的关系来选择某一类音乐；与此同时，在其他情况下，我们也可以根据我们在特定时刻的情绪或者内心活动对音乐进行选择。

古典音乐—流行音乐

在这部书中我们讨论的这类音乐，大部分涉及的都是古典音乐的那些内容，我们也可以称它为高雅艺术音乐或学问音乐，这是因为我们需要采取一套特殊的技巧去演奏和欣赏此类音乐。**古典音乐（Classical music）**经常被认为是古老音乐，是被那些已死去的白种男人写成的，但妇女们没有创作过音乐的结论并不完全准确，因为两种性别的高雅艺术的作曲家有很多时至今日依旧非常活跃。然而实际上我们听到的大部分以古典音乐方法写成的音乐的确是古老的，如巴赫、贝多芬、勃拉姆斯的音乐，这就是为什么这些音乐被称为古典音乐的部分原因。我们把许多种衣服、家具、小汽车称做是古典名牌，是因为它们具有在表现比例和均衡方面不受时间限制的特质，因此我们也可以把具有同样特质的音乐称为古典的，这些音乐经历了时间的考验。

什么是“古典的”？

像**流行音乐（Popular music）**这一概念所表述的那样，它引起了更多人的注意。通俗和摇滚乐唱片的销售要比古典音乐唱片多十倍。像古典音乐那样，流行音乐也是一种严肃、艺术的音乐，并且演奏流行音乐的音乐家也常常像演奏古典音乐的音乐家那样具有技巧性。一些音乐家同时是这两个领域的专家（图 1-3）。但是我们怎样区别古典音乐和流行音乐呢?

- 古典音乐依赖于**原声乐器（acoustic instruments）**，这些乐器发出的声音没有通过电子手段而加以改变，如小号、小提琴和钢琴；流行音乐经常使用电吉他和电贝司、电子合成器和计算机等。
- 古典音乐更依赖于事先准备好的乐谱，因此，音乐作品（如一部交响曲）从

某种程度上说是一个固定了的实体；流行音乐更多地依赖于口头和听觉传播，每次演出时的乐谱均有所不同，的确，我们很少在流行音乐会上看到演奏者在看谱子。

- 古典音乐主要是器乐音乐，虽然并不完全是这样，它是通过音乐语言和气氛表达含义；大部分流行音乐需通过歌词或抒情诗来表现音乐的内涵。
- 古典音乐在时间上一般都较长，并且包含多种意境，欣赏者必须长时间集中精力；大多数流行音乐在时间长度上相对比较短，平均只有三四分钟，每首作品从开始到结束仅表达一种基调。
- 在古典音乐中，节奏的“拍子”经常在音乐的表层以下休止；流行音乐却主要依赖于一种即刻听得见的、反复出现的节拍。
- 古典音乐提供给欣赏者一个从日常世界中脱离出来，进入一个抽象的音响模式领域的机会；流行音乐却有一种更直接的影响，它的歌词经常包含着一些当代生活的问题。



© Lynn Goldsmith/Corbis

图 1-3

小号演奏家 W. 马萨利斯 (Wynton Marsalis) 能在一周录制一首巴洛克的小号协奏曲，并在下一周录制一套新奥尔良风格的爵士乐。他已经获得了九项格莱美奖，其中七项是不同风格的爵士乐，其余两项是古典音乐唱片。

为什么听古典音乐？

尽管流行音乐对于广大公众而言有着较为直接的魅力，但人们为什么仍选择去听古典音乐？为了找出答案，美国国家公共广播电台于 2004 年委托有关部门对经常出席古典音乐会的观众进行了调查。按照重要性的次序，下面对古典音乐听众表达的最普遍原因进行了概括：

1. 古典音乐缓解了听众的压力并且帮助他们放松。
2. 古典音乐有助于“集中思想”，帮助听众全神贯注起来。
3. 古典音乐提供给我们一个更加美好的世界的幻象——美丽与尊严的避难所，我们将在其中超越物质存在的限度。
4. 古典音乐提供了关于音乐，关于历史，关于人的学习机会。

调查人员给予了听众去详细说明为什么他们偏爱这类音乐的机会。这里仅仅是针对每一类问题的一个典型的回答：

1. “我有太大的工作压力，在我的确感到身心疲惫时，我转而倾听古典音乐以寻求慰藉。在乐曲中，我的思绪得到平和，抚慰了我烦躁的心灵。”
2. “古典音乐对人的大脑智力是非常有益的。”
3. “在欣赏交响曲时，我的思绪飞扬到美妙的儿童时代。”
4. “我没有受过音乐教育，在这方面确实很无知，但这是我在踽踽独行的音乐道路上进行自我教育的一种方法（听广播）。”

古典音乐于大脑有益

从精神和情绪的安宁，到注意力更加集中和想象力得以丰富，再到更为深入地了解人类文化和历史，看起来古典音乐的确能够给人们带来某些好处。

我们周围的古典音乐

你不一定从广播里听古典音乐（美国许多地方在 90.0 兆赫至 93.0 兆赫之间能发现这个频道），你也不一定会出席一场古典音乐会。然而，你能够听到大量

古典音乐的每日用途

的古典音乐。在星巴克，定期演奏维瓦尔第的协奏曲和莫扎特的交响曲。在微软全国有线广播电视公司（MSNBC）上播出的贝多芬第九交响曲的一些段落中插入了截选的新闻。当电视节目中的模特儿在T形台上大秀“维多利亚的秘密”品牌内衣时，传统的歌剧旋律为她们提供了伸展台音乐，而最畅销视频游戏“侠盗猎车”中的一首普契尼的咏叹调或许是为了讽刺效果。有哪位著名的作曲家不会将他的一些著名的作品编入到电影音乐中，来加强我们对所看到的画面的情感反应，而提供我们的视觉情绪反应？巴赫、贝多芬、科普兰、威尔第，特别是莫扎特以及其他音乐家创作的古典音乐已被用来为电台、电视台的广告提供声音背景；在这里，它通常是用来作为高端营销工具，旨在刺激奢华的生活消费：销售一辆莱西斯牌汽车或者一块戴自比尔斯（全球最大的钻石矿业公司）的钻石。广告商们意识到他们必须让莫扎特而不是摇滚歌手科特·柯本 (Kurt Cobain) 或埃米纳姆 (Eminem，也叫痞子阿姆) 的音乐创造这种气氛。

出席古典音乐会

古典音乐会面面观

感知古典音乐魅力最好的方法是去欣赏一场音乐会。实际上，与流行音乐或摇滚乐音乐会相比，古典音乐会的演出似乎有些特别。首先，所有人都着装打扮起来，而非不修边幅：出席音乐会的人们穿着不同种类的套装或制服（外套和领带、西装或晚礼服），这与他们出席摇滚乐音乐会（朋克摇滚乐、油渍摇滚或重金属音乐）截然不同。在整场古典音乐演出期间，听众均正襟危坐，不与朋友或者演员交谈。没有人随着音乐摇晃、跳舞或歌唱。仅仅是在每首作品的结束时，听众才鼓掌表示他们内心的敬意。

但是古典音乐会并不总是这样正式。在18世纪，听众在演奏期间说话，并对演奏员叫喊一些鼓励的词句。人们不仅在一首交响曲的每一乐章的结束鼓掌，而且经常在乐章进行中也这样做。在一首令人兴奋的曲目演出后，听众会立即要求**返场（encore）**，即把作品立刻重新演奏一遍。另一方面，如果听到了不喜欢的东西，他们会向舞台扔水果和其他一些垃圾以表示他们的反感。我们当代更加高贵的古典音乐会始于19世纪（参见第254页），也即音乐创作被视为一件值得尊敬的高尚艺术活动之时。

图 1–4
波士顿交响音乐厅，最好的欣赏音乐的座位不是在前排，而是在二楼楼座的中间偏后位置。


© Corbis

去听一场古典音乐会，需要做些准备工作并事先思考。更为重要的是，你必须事先熟悉那些音乐曲目。到图书馆听一听将要演出的那首作品的录音，或者从iTune下载。听一首专业演奏家的录音，将有助于您对一个实况演奏（也许是学生演奏）的优劣做出评判。

选择一个好的座位同样是重要的。有利

于视觉的并不等于有利于听觉。在许多音乐厅，声音从前排上方飘过来并在后排落下来（图 1–4）。根据声学原理，最理想的座位是在音乐厅的后部和第一层楼厅的前排座位。当然，坐在离舞台较近的位置，你会看到台上的演奏员。如果你去听一场交响音乐会，就跟随乐队指挥发出的给不同乐队队员和乐队部分的指挥动作；他（她）就像马戏团的指挥那样，直接将指定的时刻给予独奏演员。乐队指挥传递音乐中那些基本的音乐线条和主题给演奏员，反过来他们又奏出来给听众。

坐在哪里

学会做一名好听众

许多人会嘲笑他们需要学习怎样欣赏音乐的这种想法。我们认为，因为我们的听力很好，所以我们是好听众。但是欣赏音乐的能力——特别是古典音乐——是一种后天习得的技能，它需要更好的指导和更多的实践。学习音乐的过程并非一番坦途。我们必须首先了解音乐是怎样运转的。比如它的旋律是怎样展开的？节奏由什么构成以及通过什么形成了节拍？和声是怎样变化的，以及为什么要变化？类似地，我们还必须为改进我们的音乐记忆力做些事情。音乐是一门艺术，为了理解我们*现在*所听到的，我们必须记住我们*以前*所听到的。最后，我们还必须懂得一些秘密标记或者符号，作曲家通常用这些标记和符号来诠释音乐作品的内涵：用音乐语言表现紧张、焦虑和敌意，以及凯旋和内心的安宁等。为此，我们必须全身心地专注于音乐——不要将其仅仅作为其他活动的背景音乐。为了听出音乐表层的技法（例如节奏、旋律及和声的作用），以及更深层次地理解情感方面的含义，我们必须全身心地投入到音乐中。下面的这些论述和与之相配的听力练习，将开始把你转变成训练有素、富有辨别力的音乐欣赏者。与此同时，你将会了解到，古典音乐——实际上是所有的音乐——有时会以神秘和不可思议的方式释放出它的魔力。

了解音乐是怎样发挥作用的

精神贯注于音乐

入门指南：三个音乐作品开头

在随着时间的流逝而展开的艺术作品中——如一首诗歌，一本小说，一部交响曲或者是一部电影——它的开始部分对这部作品是否能够成功是非常重要的；艺术家不但必须依靠一些新的手法，而且还要传达随后的体验和精髓来吸引读者、欣赏者或观众的注意力。我们仅仅对这三首著名作品的开头进行分析，便可学到许多有古典音乐的知识。

路德维希·凡·贝多芬 (Ludwig van Beethoven)，C 小调第五交响曲（1808）——第一乐章

也许在全部的古典音乐文献中，贝多芬的第五交响曲的开始部分是最引人注目的了。它的“三短一长”的主题动机，就像莎士比亚的戏剧作品《哈姆雷特》中的名言——“生存还是毁灭”那样，成为西方文化中的经典。贝多芬于 1808



Snark, Art Resource, NY

图 1–5
费迪南德·席蒙（Ferdinand Schimon，1797–1852）于 1818–1819 年绘制的一幅贝多芬的画像。

年写作这部交响曲时已经 37 岁，且几乎已经全聋（图 1–5；有关贝多芬的生平，请参阅第 21 章）。一位聋人怎样能够写作一部交响曲？简单地说，贝多芬能够进行音乐创作的原因，主要是音乐家依靠“内耳”在听。这意味着这些音乐家无须求助于外在的可以听到的音响，而仅用他们的头脑就能进行创作和修改旋律。几乎全聋的贝多芬就是用这样的方法创作了一部完整的 30 分钟的交响曲。

一部**交响曲（symphony）**是为管弦乐队创作的音乐体裁或类型，它又被划分为许多小品，我们将其称之为**乐章（movements）**，每一乐章有自己的速度和情绪。一部典型的交响曲是四个乐章，它们各自的速度分别是快速、慢速、中速和快速。一部交响曲要由一支**管弦乐队（orchestra）**来演奏，这是许多原声乐器，如小提琴、小号、长笛组成的大合奏团。尽管管弦乐队可以演奏协奏曲、序曲和组曲，但历史上它演奏更多的是交响曲，故我们又将它称为**交响乐队（symphony orchestra）**。演奏贝多芬第五交响曲的管弦乐队，大约由六十位演奏员构成，其中包括弦乐、管乐和打击乐。

贝多芬是以音乐上的重拳猛击开始他的交响曲的。这四个音高的节奏“短—短—短—长”既快速又突然，它更加不稳定是因为没有清晰的拍子或基础和声来支撑它。我们对此的反应是惊奇、迷惑甚至是害怕。简洁的开始节奏是典型的音乐**动机（motive）**，这是一种短而清晰的依靠自身的能量发生作用的音型，在这部交响曲中，贝多芬将反复和改写这一开始节奏，让它服务于整部交响曲的统一。

贝多芬在乐曲首章震撼、甚至是压倒性地征服了听众后，开始带给他的音乐以清晰和方向。动机快速地连续着，音高在上行级进，音量在逐渐加大。当音乐的音量上升时——越来越大——我们将其称为**渐强（crescendo）**；相反，当音量下降时，我们称其为**渐弱（diminuendo）**。在这里，贝多芬运用渐强暗示一个持续的进行——将我们从音高 A 点带到 B 点。忽然间音乐戛然停止：我们已经到达了那里。之后一支圆号（一种铜管乐器，见第 51 页）突然吹响，好像是在说“现在，应该有些新的东西了”。实际上，新的音乐材料随后而来：一个优美的旋律首先由弦乐而后由木管演奏出来，它的抒情性与几乎是粗野的开始动机形成了很好的对比。尽管那个动机很快被再次肯定，但逐渐转变成更加英雄性的而不是威胁性的声音。贝多芬以此结束了他的开始部分。

总之，在第五交响曲的首章，贝多芬向我们展示了他的音乐世界所包含的许多不同的情感和精神状态，其中有恐惧的、抒情的和英雄性的。当有人问起贝多芬这部交响曲的开始动机意味着什么时，据说他回答道：“这是命运在敲门。”在整部交响曲四个乐章的发展过程中（全部作品包括在六张 CD 中），贝多芬引导我们走向了命运的旅途：恐惧、绝望、抗争和最后的凯旋。

命定的音乐旅程
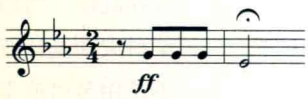
现在翻到这个开始部分（书后附加 CD 的第一音轨）聆听指南。在这里你将看到代表主要音乐事件的乐谱。可能你会对这些音符很陌生，但不要惊慌，我们将在第 2–3 章中详尽地解释这些音符的要点。现在，只需播放这些乐曲，并且跟随你 CD 机上的计时器。

聆听指南

路德维希·凡·贝多芬
C小调第五交响曲（1808），
第一乐章，富有活力的快板
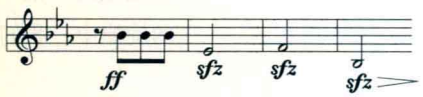
CD-1

0:00 1 “短—短—短—长”开始动机



0:22 音乐积聚力量并且以果敢的势头前进
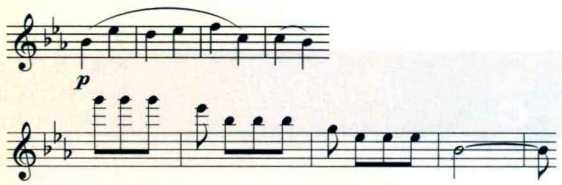
0:42 停顿，圆号独奏



0:45 弦乐演奏以四度音程开始的抒情旋律，木管组回应

1:04 反复开始动机的节奏

1:14 以开始动机形成更加英雄性的声音



彼得·柴科夫斯基（Peter Tchaikovsky），第一钢琴协奏曲（1875）—— 开始部分

我们都听到过柴科夫斯基（1840–1893）充满魅力和常常令人激动的音乐，特别是他的舞剧《胡桃夹子》，一个永久的节日礼物。柴科夫斯基是位俄罗斯作曲家，他早年曾经在莫斯科音乐学院担任过教师，以后作为一位独立的作曲家去过欧洲的许多地方，甚至美国（见第30章他的生平）。他创作过所有形式的古典音乐：包括舞剧、歌剧、序曲、交响曲和各种协奏曲等。

协奏曲（concerto）是一件独奏乐器和（有时是对抗）整个乐队构成的音乐体裁。协奏曲既具有双方合作的性质，又具有竞赛之意。双方都有“你能做的，我将做得更好”的竞赛精神。大部分的协奏曲由快—慢—快三种不同速度的对比乐章构成。柴科夫斯基于1875年创作了第一钢琴协奏曲，并于同年在美国波士顿而不是俄罗斯由波士顿交响乐团举行了首演。自那时起，柴科夫斯基第一钢琴协奏曲便开始走向世界，并成为《纽约时报》所称的“有史以来最受欢迎的乐曲”。

一首在波士顿首演的俄罗斯协奏曲

这部作品的盛行主要源于第一乐章的开始部分。像上述的贝多芬那样，柴科夫斯基也是以四音动机开始这部作品，然而这次是以平等时值的音高的下行运动，不是由弦乐而是由铜管乐器来演奏的。开始动机很快屈从于一系列被称为和弦的块状音响。简单地说，音乐中的一个**和弦（chord）**是两个或更多音高的同时发响。在这里，和弦首先是被管弦乐队奏出，然后由钢琴接替过去。忽然间小提琴演奏出一段越来越宏大的横扫一切的旋律，许多音乐爱好者将这一旋律排列在他们最喜爱的“古典音乐50条最伟大的旋律”排行榜榜首。柴科夫斯基开始在动

机和**旋律（melody）**之间进行清楚的区分：前者是一个短小的单元，就像一个音乐细胞或建筑模块；而后面的旋律更长，也更动听如歌。当小提琴引入这支旋律时，钢琴演奏和弦来与之对应。然而很快它们各自的角色被颠倒过来：钢琴演奏旋律，并在旋律上增加了许多装饰音；而弦乐提供伴奏和声。为了使音乐显得更加轻快，柴科夫斯基让弦乐以**拨弦（pizzicato）**的形式演奏这些和弦。拨弦技巧是演奏者不是用琴弓演奏乐器，而是用手指去拨动乐器的琴弦。在钢琴家演奏了一段令人眼花缭乱的钢琴技巧后，那段恢弘的旋律返回了，在这个由弦乐最后陈述的辉煌的旋律中，我们体验了浪漫主义音乐的精髓。

浪漫主义音乐的本质
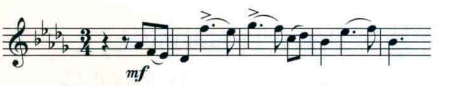
聆听指南

彼得·柴科夫斯基
第一钢琴协奏曲（1875）第一乐章，
宏伟的、不太快的快板

CD-2

0:00	2	铜管演奏的四个音符的动机
0:07		乐队和钢琴先后演奏和弦
0:15		小提琴演奏的主题与钢琴的和弦伴奏
0:56		钢琴的装饰性旋律，弦乐拨弦演奏伴奏和弦
1:21		乐队停止，独奏钢琴演奏逐渐展开的华丽技巧段落
2:10		乐队以拨弦形式再次进入
2:26		弦乐演奏“宏伟”的旋律；钢琴以转换更加频繁的和弦伴奏
3:05		旋律回顾性地逐渐消失





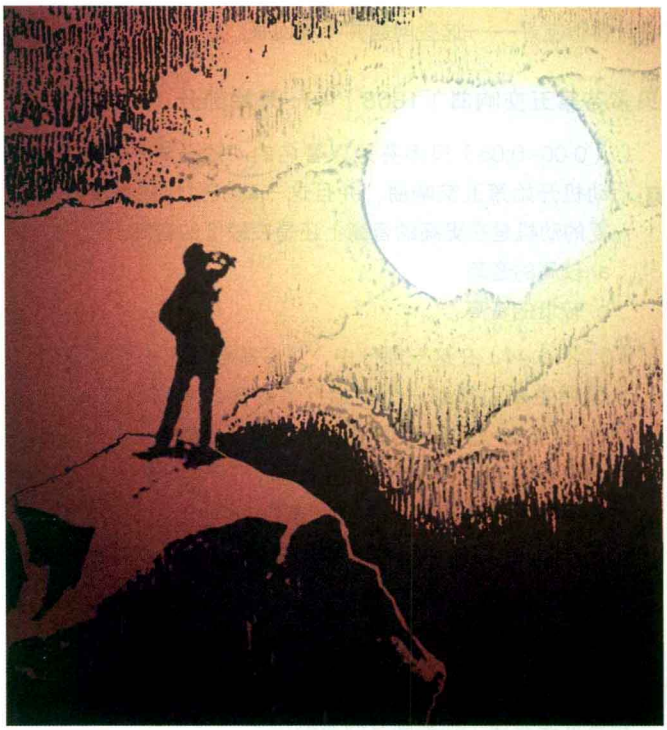
理查·施特劳斯 (Richard Strauss)
《查拉图斯特拉如是说》(*Sprach Zarathustra*, 1896)——开始部分

音乐史上有两位重要的作曲家都叫施特劳斯。第一位是奥地利作曲家约翰·施特劳斯 (Johann Strauss)，由于他创作了大量流行的“华尔兹”舞曲（圆舞曲），所以是以“圆舞曲之王”而闻名。而另一位是德国作曲家理查·施特劳斯，他创作的主要领域是歌剧，并以为管弦乐队而作的大型音诗而闻名。**音诗 (tone poem)** [也可称为**交响诗 (symphonic poem)**] 是为管弦乐队创作的单乐章作品，试图捕获音乐中与故事、戏剧或者个人经历相关的情感和事件。在《查拉图斯特拉如是说》这部音诗中，理查·施特劳斯力图在音乐中再现德国哲学家尼采（Nietzsche，1844–1900）的同名小说中的事件。尼采著作中的这位英雄是古波斯预言家查拉图斯特拉，他预言一位更为先进的人——超人的到来。（德国浪漫主义哲学中的这一倾向，后来被阿道夫·希特勒曲解为对“优等种族”的崇尚。）施特劳斯的这首音诗是以查拉图斯特拉向正在升起的太阳进行预言的时刻开始的。欣赏者在

受到小说启发的音乐

音乐中可以感觉到一个新时代的黎明，强有力的超人的降临，或者仅仅是太阳的升起（图 1–6）。

当令人难以忘怀的标题《查拉图斯特拉如是说》及德国哲学家的惊人预言可能听上去还很陌生时，施特劳斯的音乐对你来说已经是耳熟能详了。这部作品在 20 世纪 60 年代末期，在用做斯坦利·库布里克的电影《2001 年太空漫游》一片中的音乐时，就赢得了巨大的声誉。自那以后，《查拉图斯特拉如是说》的音乐无数次在电台和电视台的商业广告中响起，向人们传递着一种高尚的戏剧感。音乐开始的声音就像是从地球的深处传出的隆隆声。当四支小号奏出一个上升的动机（施特劳斯称之为“自然主题”）时，音乐好似从黑暗中射出了一条光线。这光线突然掉进黑暗，然后再次升起，最终在绝妙的音响中达到高潮。怎样通过音乐达到对太阳升起景象的描绘？施特劳斯告诉我们：音高应该是上行，而且力度和温暖度（增加更多的乐器）逐渐增大，达到一个表现的高潮。无论其如何简单，这些均为施特劳斯用来作为表达音乐内涵的技术手段。在音乐的曲目中，我们再也找不到对自然的力量和人类的潜能更为生动的描绘了。



Cindy Davis

图 1–6
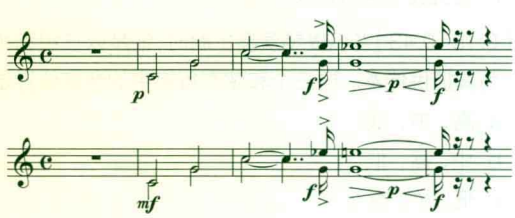
这是一幅描绘尼采的《查拉图斯特拉如是说》开头的构思奇特的图画，图中全能的太阳正在冉冉升起。

聆听指南

理查·施特劳斯
《查拉图斯特拉如是说》（1896）

CD-3

0:00	3	低音弦乐器、管风琴和大鼓传出的隆隆声
0:16		四支小号的上行音型，色彩从明亮到暗淡（从大调到小调）
0:30		强有力的鼓声（定音鼓）
0:35		四支小号再次演奏上行音型，色彩从黑暗到明亮（从小调到大调）
0:49		定音鼓再次强有力地敲击
0:55		四支小号第三次奏出上行音型
1:13		全乐队加入，为令人难忘的和弦序列增加材料
1:23		在高音区由全乐队演奏形成的宏伟高潮



聆听练习 1

CD 1-3

音乐的开始

这第一个听力练习要求你欣赏在全部古典音乐曲目中的这三首最著名的开始部分。下面的问题鼓励你能动地去听音乐，有时只是音乐的细节部分。第一部分的练习

设计得很友好——这些问题并不难回答。

贝多芬第五交响曲（1808）——开始部分

1.（0:00–0:05）贝多芬是以著名的“短—短—短—长”动机开始第五交响曲，并且这一动机很快被重复。重复的动机是在更高的音高上还是在较低的音高上?

a. 较高的音高

b. 较低的音高

2.（0:22–0:44）在这一部分中，贝多芬创作了一个将我们从开始主题引领到一个更加抒情的第二主题的过渡句。下列关于这一过渡句的陈述哪一项是正确的?

a. 音乐好像变得更慢，并使用减弱

b. 音乐似乎变得更快，并使用渐强

3. 贝多芬怎样为过渡段的结束加强紧张度?

a. 圆号独奏前管弦乐队增加了打击乐（定音鼓）

b. 圆号独奏后管弦乐队增加了打击乐

4.（0:42–0:44）在过渡段的结束处，下面哪种短长节奏的组合准确表现了独奏圆号的演奏?

a. 短短短短长　　b. 短短短短短长　　c. 短短短长长长

5.（0:45–1:02）现在，小提琴奏出了一支新的抒情主题，并回响在木管组中。但开始动机（短短短长）是否真正消失了?

a. 是的，它不再出现

b. 不是，它潜伏在新的旋律下面

6.（1:13–1:21）关于开始部分的结束哪一项是正确的?

a. 贝多芬返回开始动机

b. 贝多芬返回来自过渡段的材料

c. 贝多芬返回副部抒情主题

7. *学生进行选择*（非十分准确的回答）：与开始部分相比，你对开始部分的结束感觉如何?

a. 不太忧虑，更自信

b. 不太自信，更忧虑

柴科夫斯基第一钢琴协奏曲（1875）——开始部分

8.（0:00–0:06）圆号演奏了多少次下行动机?

a. 一次　　b. 三次　　c. 五次

9.（0:07–0:14）哪件乐器首先以饱满的力度演奏了那些和弦?

a. 首先是乐队然后是钢琴

b. 首先是钢琴然后是乐队

10.（0:15–0:43）当小提琴演奏主题时，钢琴以三组和弦（三个）为其提供伴奏。这三个和弦在每组中的音高位置是什么?

a. 高，中，低

b. 中，高，低

c. 低，中，高

11.（1:30–2:22）在独奏钢琴演奏波浪式音型的段落中，哪种声音更突出?

a. 四音下行动机

b. 悠长的、压倒一切的旋律

12.（2:26–2:54）在这一旋律的最后陈述中，钢琴再次演奏和弦作为伴奏。这次的和弦更多，但这些和弦的一般方向仍然是什么?

a. 先高后低　　b. 先低后高

13.（3:05–3:21）为了产生音乐逐渐消失的效果，柴科夫斯基再次使用了哪个音乐材料?

a. 四音下行动机　　b. 宏伟旋律的开始部分

理查·施特劳斯，《查拉图斯特拉如是说》（1896）——开始部分

14.（0:00–0:15）关于音乐开始的声响哪一个是正确的?

a. 乐器相继演奏一些不同的音

b. 乐器持续演奏同一个音

15.（0:16–0:20）当小号进入并演奏上行乐句时，低声部的隆隆声消失了吗?

a. 是　　b. 不是

16.（0:16–0:22，再次反复 0:35–0:43）小号在上行音型时一共演奏了多少个音（不同的音高）?

a. 一个　　b. 二个　　c. 三个

17.（0:35，再次反复 0:49–0:54）定音鼓进入时演奏了多少个音?

a. 一个　　b. 二个　　c. 三个

18.（1:15）在这一段中，长号针对上扬的小号以对位形式大声进行演奏，长号的音乐是朝着哪一方向?

a. 上行　　b. 下行

19.（1:27）在最后一个和弦中，为了强调这是高潮的最后一个和弦而增加了一个音，这个音是哪件乐器奏出的?

a. 钹　　b. 钢琴　　c. 低音电子吉他

20. 学生进行选择：你已经听完了由贝多芬、柴科夫斯基、施特劳斯创作的三首不同的作品的开始，你偏爱哪一首？哪首最吸引你？想想为什么?

a. 贝多芬　　b. 柴科夫斯基　　c. 施特劳斯

关键词

古典音乐
流行音乐
原声乐器
返场
交响曲
乐章
管弦乐
交响乐队
动机
渐强
渐弱
协奏曲
和弦
旋律
拨弦
音诗（交响诗）

节 奏
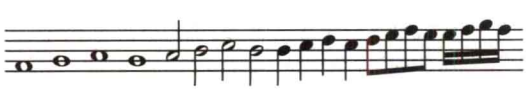


第2章

音乐 (Music) 被定义为有组织的通过时间来运动的声音。因此它包括时间（表现为节奏，这是本章讨论的内容）和音高（表现为旋律与和声，是第3、第4章的内容）的相互作用。节奏、旋律与和声是音乐的建筑材料，它们的组织形式将影响着每一部作品的色彩、结构、形式（第5章和第6章的主题），并最终影响到每部音乐作品的内涵。
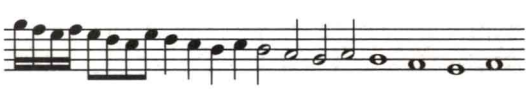
在讨论节奏、旋律与和声时，我们主要依据的是那些与乐谱实践一同发展起来的术语。乐谱是让我们用一些特殊的符号在纸面上代表声音的体系。在西方音乐记谱中，音乐的时间过程（节奏）是用放置在横轴的音符来表示（从左到右运动），而黑色（填充）音符要比白色（空心）的音符运动更快。纵轴（从高到低）表示音高（旋律与和声），音符位置越高，所表示的音越高。谱例2–1A表示声音低而慢的音符逐渐升高和加快，而谱例2–1B表示的恰好相反。

音乐记谱中的术语

谱例2–1A



谱例2–1B



记谱法的优势

当我们使用记谱时，实际上我们是将一部音乐作品“冻结”起来，以便演奏者在以后的时间里再次准确地运用它。进一步说，乐谱允许我们停留在音乐中的任何一点上。我们能够在一部作品“静止”时观察它，谈论它的各个声部，了解音乐是怎样构成的。当然，你可以不读谱也能从听音乐中获得很多的快乐。这个世界上的大多数文化完全不存在记谱法。但是如果你能够懂得西方古典音乐是怎样运作的，西方古典音乐的魅力将会特别增强；而要了解它的运作，懂得记谱法是有帮助的。

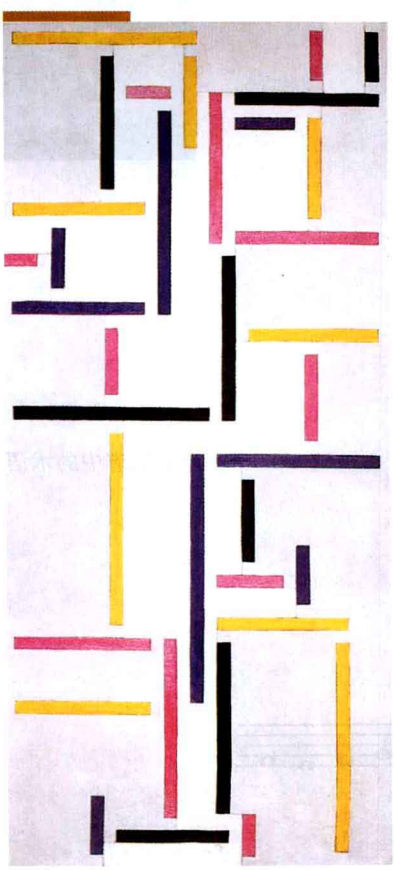
节奏和节奏的记谱

节奏一般被认为是最基本的音乐要素。当被要求演唱一首作品时，大多数人会更多地去回忆它的节奏而不是旋律。（为了证明这一点，去唱唱电影《辛普森一家》中的主题歌曲。）对于节奏，我们将产生直接的反应，甚至是身体反应，我们能够随着它的脉动而起舞。

从最广泛的意义上说，**节奏 (Rhythm)** 是音乐中时间的组织（图 2–1）。节奏将时间划分为长、短段，并由此形成旋律的音高。音乐的节奏是由拍子来支撑和区分的。**拍子 (beat)** 是将时间的过程划分为相等单元的均衡律动，在圆舞曲或摇滚乐的曲调中我们强烈地感到它的存在，或者也可能只是模糊地感觉到（因为没有乐器很强地演奏它），就像经常在古典音乐中发生的那样。无论是直接地还是间接地去聆听，几乎所有的音乐都有一个节拍。当我们随着音乐拍动我们的手掌，或用脚轻拍地面时，我们正在对这种拍子做出反应。

图 2–1

特奥·凡·杜伊斯堡 (Theo van Doesburg) 创作的《俄国舞蹈的节奏》(1918)。在音乐中节奏是将时间合理组织为较长和较短的持续。同样的手法能被运用到视觉艺术中。这里，画家排列了不同长度的单元，以形成互补的图形。



Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY

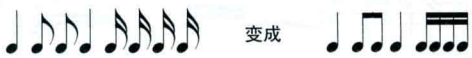
在音乐的拍子中，最经常出现的拍子单位叫做 4 分音符，它是音乐中的一个基本时值。4 分音符的运动通常是与人的心跳频率速度大致相当，有时略快，有时略慢。从它的名称你可能会猜想到，4 分音符在长度上比 2 分音符和全音符短，而比 8 分音符和 16 分音符长。这些其他音符的时值都比单独的一个节拍长或短。这里是最常用音符的表示方式和这些音符在长度上的相互关系的解释。

谱例2–2



为了使表演者在演奏或演唱中跟上节拍，更小音符的时值——特别是那些在垂直线上带有符尾的音符——都按照两个一组或四个一组用横线结合在一起：

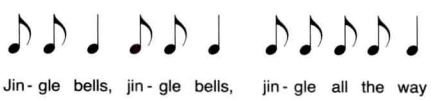
谱例2–3



然而在声乐作品中，当歌词的一个音节被置放在音符下面时，把音符结合在

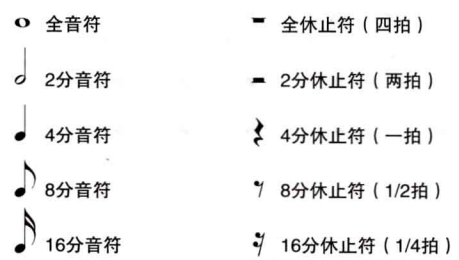
一起的横线就要断开。

谱例2-4



除了这些代表声音时值的音符外，还有另外一些表示无声的休止符。每一个音符都有其与之相对相同时值的休止符：

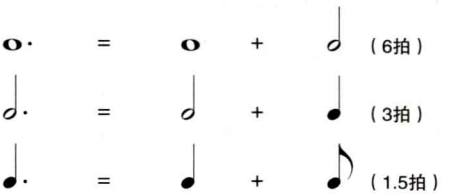
谱例2-5



休止符

你可能已经发现，在这些基本的音符形式中，音乐中相邻的音符（和休止符）相互之间有着 2 比 1 的比例关系：一个 2 分音符等于两个 4 分音符等等。但三倍关系也能建立并存在，它们的建立仅是在一个音符的后面增加了一个附点，从而使得原音符的时值增长了 1/2。

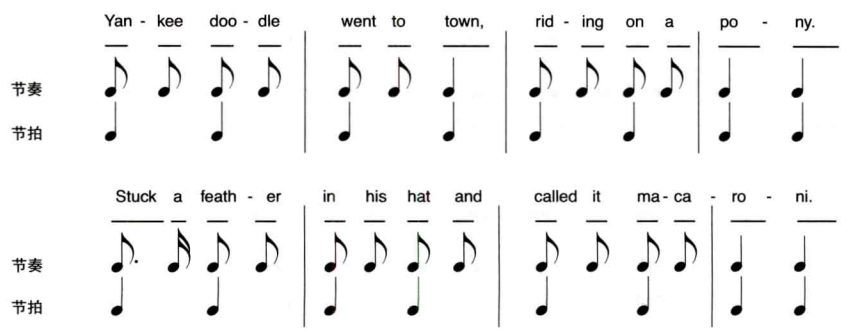
谱例2-6



三倍关系

为了了解不同的音符如何在一部实际的音乐作品中表示节奏，可以想想著名的曲调《扬基歌》。首先，它与歌词被写出，使你便于记忆；第二，用不同长度的横线表示出曲调的节奏，以表明每一个音高的持续时长。然后，用乐谱记录下了节奏。最后，这首歌的每一个拍子的位置用 4 分音符表示。

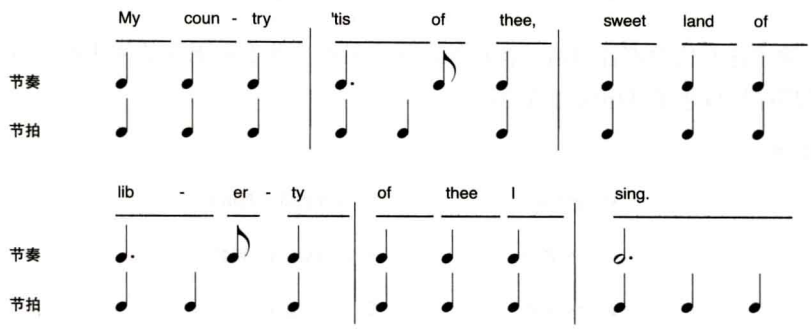
谱例2-7



下面是爱国歌曲《阿美利加》（它首先是以《上帝保佑国王》或《上帝保佑女王》，即《神佑吾王》在英格兰和加拿大传唱），我们可以按同样的方式排列它的节奏和拍子：

谱例2–8

节拍和节奏

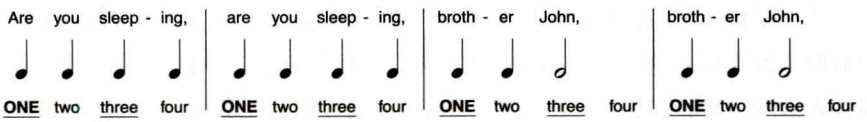


节拍

节拍（小节）

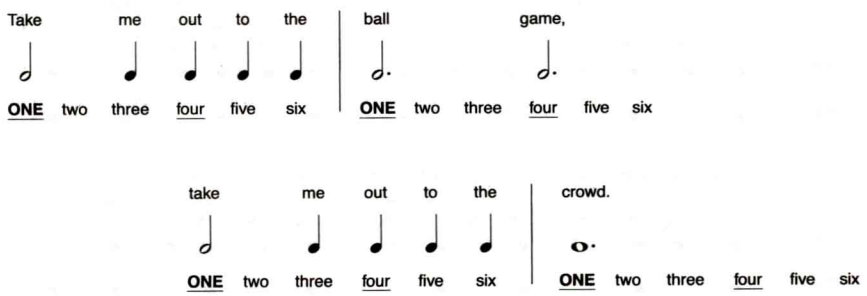
注意在前面《扬基歌》和《神佑吾王》两首作品的实例中，纵向的线是怎样将音乐划分为两拍的一组音和三拍的一组音。这些纵线被称为节拍线或小节线。一个**节拍 (measure)** 或**小节 (bar)** 是许多拍子的组合，通常是每小节内有二拍、三拍和四拍，尽管在有些例子中，拍子可能更多。许多拍子有规律的组合便产生了**节拍 (meter)**。一部音乐创作并不总是呈现出一种稳定的无变化的拍子，相反，而是对其中某些拍子以有规律的和反复出现的方式比其他拍子更加以强调。我们称这些被强调的拍子为强拍，那些未被强调的拍子为弱拍。如果我们每隔一拍进行强调——1 2，1 2，1 2——我们在每小节中有了两拍和这样一种双拍子。同样，如果我们每三拍进行强调——123，123——我们便有了三拍子。四拍子（每小节有四拍）也是很普遍的。下面是一首熟悉的用四拍子记录的民歌：

谱例2–9



这里是一首十分著名的六拍子曲调：

谱例2–10

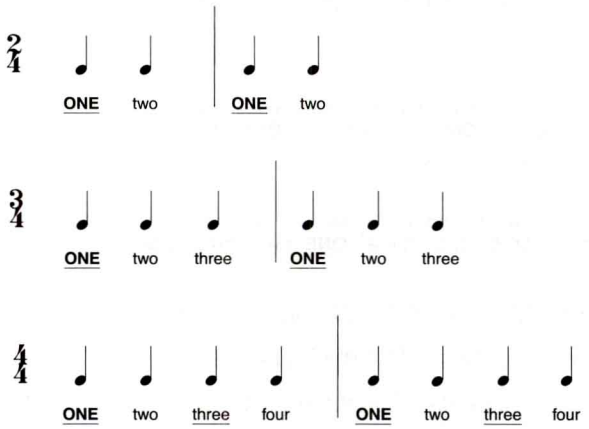


时间拍

然而，大多数音乐是用二拍子（2/4），三拍子（3/4），四拍子（4/4）写成的。

在音乐中节拍是由一个**拍号 (meter signature)** 来表示的——用两个纵向排列的数字表示，放在乐谱的开端，告诉演奏者音乐的拍子是怎样被组合的。拍号上方的数字表示每小节中有几拍；而下方的数字则表示拍子的时值。正如我们说过的，4 分音符最经常代表拍子，故大部分拍号的底部都有“4”。下面是我们经常见到的三种拍号：

谱例2–11



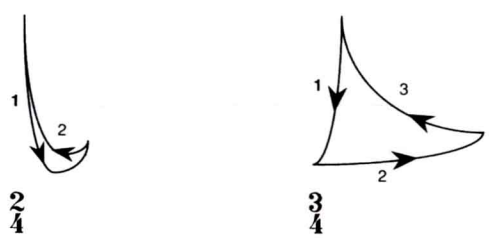
乐谱开始处的拍号对演奏者是非常有用的，但它对听者没有任何帮助，除非他（她）像音乐家一样看着**乐谱 (score)**。没有乐谱，欣赏者非常需要对节拍的感受和领悟。像我们所说的那样，大多数音乐是由 2/4 拍、3/4 拍写成的。由于 4/4 拍在许多方面（但不是全部）是 2/4 拍的加倍或延伸，故实际上只有两种拍子初学者能够分辨出：二拍子（2/4）和三拍子（3/4）。但我们怎样能够听出它们并区分出它们之间的不同?

二拍和三拍

听节拍

改善你分辨既定节奏能力的一种方法是建立起对这一音乐的某种身体反应。显而易见，当节拍以 2/4 或 3/4 中的一种方式在小节中运动时，用脚去打拍子对你是非常有帮助的。也许随着音乐运动的最为准确的方法是采用指挥家指挥交响乐队或其他音乐合奏的方式。这些图示用右手在空中画出(可以选用一个指挥棒)。下列是指挥家用来表达 2/4 和 3/4 节拍的图式。

谱例2–12



指挥图式

请注意，在这两种节拍形式中，实际上是在所有的指挥形式中，手的下行运动表示着第一拍。因此，我们称第一拍为**强拍 (downbeat)**。在所有节拍中第一拍

都表示最强拍。在2/4拍中，下行节拍比**上行节拍**（**upbeat**，它由一个上行运动表示）要强，或者说力度更重；在3/4拍中，它比中间两拍的任何一拍（中间拍和上行拍）都要强。当听这样的一首作品时，用你的脚去打拍子，听出它的强拍，并且尝试找到与音乐同步的指挥图式（强拍时手势向下）。如果在两强拍间，你仅仅听到一个弱拍，这就是2/4拍的音乐，你应该用2/4拍去指挥。而另一方面，如果在每次强拍间听到了两个弱拍，那就是一首三拍子的作品，你应该使用3/4拍的指挥图式。分别试着去指挥2/4拍的《扬基歌》和3/4拍的《阿美利加》。

感觉强拍

谱例2–13

Yan - kee doo - dle | went to town | rid - ing on a | po - ny.
ONE two | **ONE** two | **ONE** two | **ONE** two

My coun - try | 'tis of thee, | sweet land of | lib - er - ty | of thee I | sing.
ONE two three | **ONE** two three | **ONE** two three | **ONE** two three | **ONE** two three | **ONE** two three

关于不同的节拍和指挥图式应提到的最后一点是：几乎所有我们听到过的音乐，特别是舞曲音乐，都有一种清晰可辨的节拍和一个强拍。但并不是所有的音乐都开始于强拍。一部作品经常是从弱拍开始的。开始于弱拍的音乐作品，我们称之为弱起。**弱起 (pickup)** 通常只是一个或两个音符，但它对进入第一个强拍增添了一点动力或者说是额外的冲力，就像我们在下列两首爱国歌曲中所看到的那样。

强拍的弱起

谱例2–14

Oh | beau- ti- | ful for | spa- cious | skies
two | **ONE** two | **ONE** two | **ONE** two | **ONE** two

Oh | say can you | see by the | dawn's ear - ly | light
three | **ONE** two three | **ONE** two three | **ONE** two three | **ONE** two

总之，为了确定一首作品是二拍子（2/4）还是三拍子（3/4），试着采用这三个步骤。首先，使用你的脚或手去打拍子；第二，辨认强拍落在什么位置——你在哪里听到了强拍而不是弱拍？第三，随着音乐去指挥并且确定在每一个强拍间你听到了一个还是两个弱拍。如果在强拍之间你仅仅听到一个弱拍，那么这是二拍子的作品；如果有两个弱拍，那便是三拍子的作品。现在翻到聆听练习部分，它将给你一个练习指挥2/4和3/4拍的机会，并且叫你辨认出一些音乐作品的节拍。

听节拍的三个步骤

聆听练习 2

CD-4

听节拍

书后CD盘中的第四首，有10个短小的音乐选段，每一段仅演奏一遍（你可以随意重复收听）。请辨认每段的节拍。为此，你应该去听拍子，数着1–2或1–2–3，并且与音乐同步找到你指挥的节拍图式（向下的手势表示音乐的强拍）。

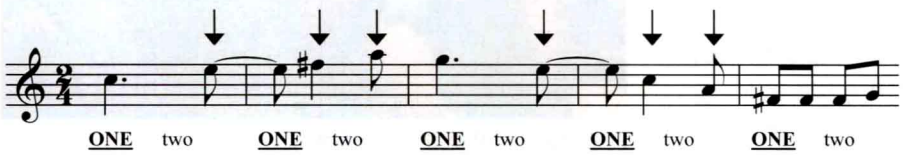
如果你做得正确，每个完整的指挥图式的完成将会等同于一小节。所有的作品都是2/4或3/4拍。在下面的空格中写下“二拍”或“三拍”。一共有五首二拍子作品和五首三拍子作品。

1.（0:00）节拍_____肖邦，降E大调圆舞曲
2.（0:18）节拍_____穆雷，回旋曲，选自《交响组曲》
3.（0:45）节拍_____克劳丹·德·赛米西（Claudin de Sermisy）为琉特琴而作的《只要我还活着》
4.（1:11）节拍_____贝多芬，变奏曲《神佑吾王》
5.（1:24）节拍_____莫扎特，《小夜曲》的第一乐章
6.（1:50）节拍_____威尔第：“幸福的一天”，选自歌剧《茶花女》
7.（2:19）节拍_____亨德尔，小步舞曲，选自《水上音乐》
8.（2:47）节拍_____巴赫，第五勃兰登堡协奏曲第一乐章
9.（3:21）节拍_____柴科夫斯基，第一钢琴协奏曲第一乐章
10.（3:54）节拍_____亨德尔，“哈利路亚”大合唱，选自《弥赛亚》

切分音

增加音乐的变化和激情的方法之一是使用切分音。在大部分音乐中，**强音**（**accent**，或称为重音）是落在强拍的最重的音上。而**切分音 (Syncopation)** 是将强音放在一个弱拍上或拍子之间。这一被切分的音听上去是重音，因为它比周围的音演奏得声音更大，或持续得更长。切分音的一个很好的例子可以在《辛普森一家》的流行主题歌中找到。箭头标记的是切分音。

谱例2–15



切分音给音乐带来意外的跳跃或提升，它也是拉丁和爵士音乐中的一个突出特征。

速度

拍子确定了音乐的基本脉动。当拍子被组合成相等的音乐单元时，节拍就被创造出来。节奏是附加在节拍上的长、短音符的时值形式。最后，**速度 (Tempo)** 指的是拍子行进的快慢。拍子的速度可以是快速也可以是慢速，它通常是在每分钟60到100的拍子范围内行进。速度通常是由一个位于作品开始处的“速度标记”指示给表演者。由于速度标记首先是在意大利使用，所以它们大多数是用意大利文写成。下面是最常用的从慢到快的速度表示符：

速度：拍子的快慢

grave（庄严的）	非常缓慢
largo（缓慢的）	
lento（慢速）	慢速
adagio（慢速的）	

节奏和说唱

毫无疑问，节奏是众多古典音乐中不可缺少的组成部分。然而正如我们将要看到的那样，在古典音乐中作为重要的兴趣资源，旋律与和声要比节奏显得更重要。但在许多流行的音乐语汇和土著的音乐文化中，节奏是首要的。举例来说，旋律与和声相对简单的某些传统的非洲音乐，其节奏的复杂性经常远超于大部分古典音乐。

在节奏优先于旋律与和声方面，说唱乐（Rap）也许是最为突出的流行音乐体裁。在说唱乐中，尽管贝司和伴奏乐器通常展现出某种程度的对旋律的兴趣，但声乐的线条则采取更像说话而不是歌唱的方式来进行，很少出现可以在乐谱上准确标记的个别的音高。

下面四小节的选段选自埃米纳姆的说唱歌曲 *The Real Slim Shady*（2000 年发行）第二段的结尾，展示了说唱乐高度复杂的节奏织体和互动性的潜能。在附图中，向上的箭头对应于规则的音乐节拍，在该节拍处，能够体会到歌手经常使用的重音。然而，埃米纳姆的重音（用粗体字和下箭头表示）很少与这些节拍一同使用。相反，它们通常会脱离节拍，并由此造成了切分音——强音出现在节拍“之间”而非节拍“之上”。而且，声乐线中强调的音节最常出现在三个音节的组合中，这些音节与两拍子相冲突，而这种两拍子主要出现在伴奏的鼓、贝司与合成器中。因此，这首说唱歌曲的紧张的能量不仅来自不断出现的切分音，而且还来自三拍子与两拍子的节奏单位碰撞时所产生的冲突。



© Alessia Pierdomenico/Reuters/Corbis

埃米纳姆：他是要指挥一个强拍吗？

图 2–2
著名女指挥家马林·阿尔索普（出生于 1956 年）正在指挥巴尔的摩交响乐团。

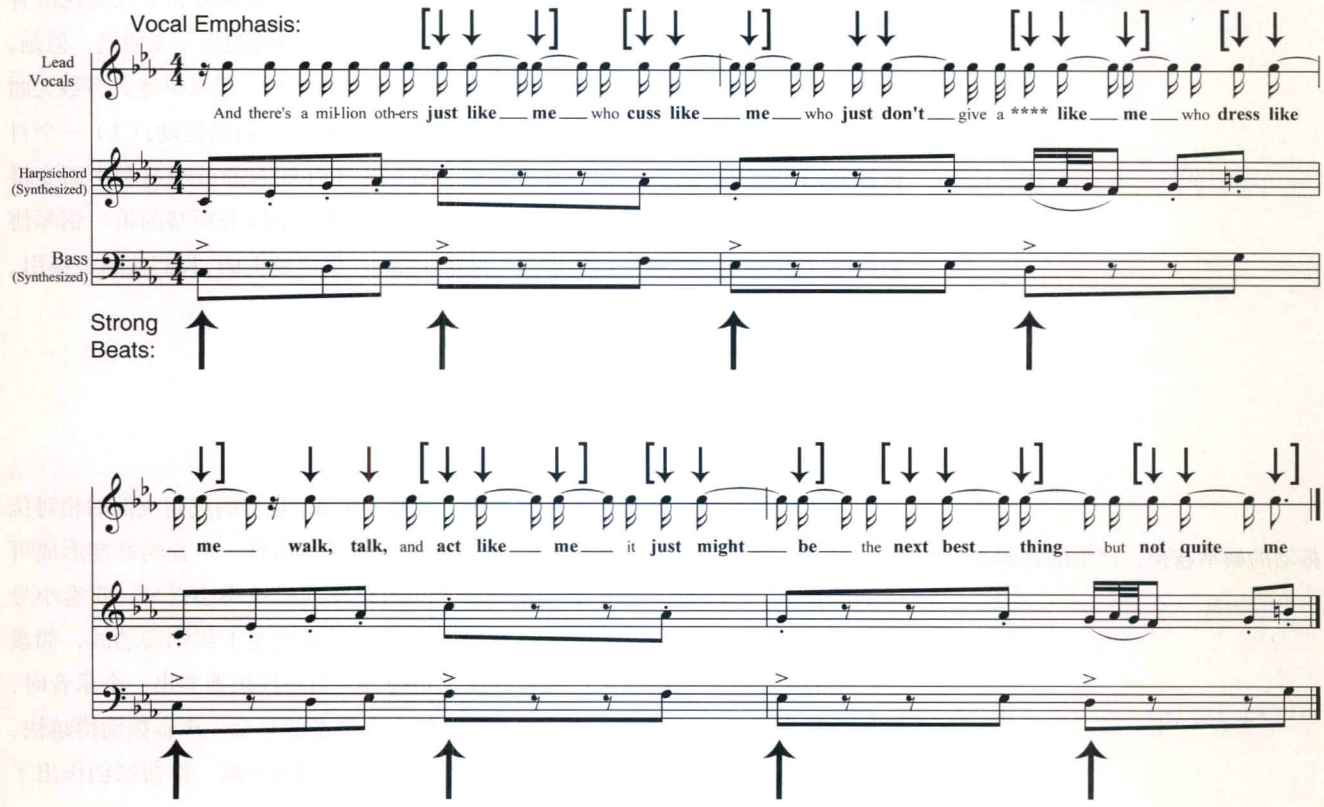


© R. R. Jones/Courtesy Cabrillo Festival of Contemporary Music

andante（行进的）	中速
andantino（比行进稍快）	
moderato（中速）	
allegretto（中快速）	快速
allegro（快速）	
vivace（活泼的快速）	很快
presto（非常快）	
prestissimo（最快）	

显然，对这样的一般性的音乐术语可以做很自由的解释。例如，马林·阿尔索普（Marin Alsop）和 L. 伯恩斯坦（Leonard Berstein）这样的指挥家仅就贝多芬在乐章中标记的*快板*（*allegro*）应该演奏多快就有过非常不同的见解。伯恩斯坦指挥的贝多芬交响曲的一个乐章要比阿尔索普指挥的长出两分钟。此外，作曲家

谱例2–16



经常在一个乐章内根据乐谱上的要求如*加速 (accelerando)* 和*减慢 (ritardando)* 等改变速度。从这后一个意大利术语中我们衍生出了一个英语词：**retard（渐慢）**。经常改变速度会对欣赏者跟随拍子造成困难，但却大大增强了音乐的表现和情感。

图 2–3

L. 伯恩斯坦（1918–1990），最有力和最激情的 20 世纪指挥家之一。



© Erich Auerbach/Getty Images

关键词

音乐
节奏
拍子
小节
节拍
拍号
乐谱
强拍
弱拍
弱起
强音
切分音
速度
渐慢



第3章

旋律

旋律 (melody) 是一系列音高的排列所组成的一个有凝聚力和令人愉悦的音乐线条。按一般的说法它就是曲调。我们所有人都能想出一支曲调，但是，像莫扎特、贝多芬创作的那些伟大旋律具有什么特质呢？一般来讲绝大多数美丽的旋律由四个因素构成：（1）一个稳定的调式中心；（2）向前运动；（3）一个目标或者高潮；（4）最终，有一种安定感。旋律由于伴随着的节奏与和声而变得丰富，它使得我们销魂甚至将我们带到远方，这就像柴科夫斯基的第一钢琴协奏曲的开始部分所带给我们的那样（见第 1 章）。旋律越美丽，我们就越被吸引、投入到音乐中。

音高

振动的频率越快，产生的音越高

每支旋律都是由连续的音高所构成。**音高 (Pitch)** 是音响或高或低的相对位置。当音响有规律地震动时，就产生了乐音。但并不是每一个音响都能形成可辨别的音高。当一个有规律震动的声音产生时——通过拉奏小提琴、吹奏小号或者弹奏钢琴的琴键——就产生了乐音。但是如果音响是不规则震动的，如盘子打碎的声音或者狗的叫声，那它就仅仅是噪音。当一件乐器奏出一个乐音时，它便释放成振动着的声波运动，通过空气传入欣赏者的耳朵。声音振动得越快，产生的音高就越高，反之亦然。通过组合与排列个别的音高，作曲家创作出了旋律。

八度

当演唱连续的上行或下行的音时，你可曾注意到旋律到达了一个声音像是较早唱过的一个音高的反复，但却是在较高或较低的音位上？这一重复的音高被称为一个**八度 (octave)**，你将很快清楚这些原因。八度距离的音高发出的声音是类似的，因为较高音高振动的频率恰好是较低音高的两倍。在钢琴上产生中央 C 的琴弦振动是每秒 256 次，而它之上的八度音 C 的振动频率则是每秒 512 次。当男女在一起演唱一个曲调时，他们几乎总是在一个八度上演唱（彼此相距一个八度），发出的声音就好像他们唱的是同样的音高。事实上，女声是高八度演唱，她们的声带的振动比对应的男声整整快两倍。

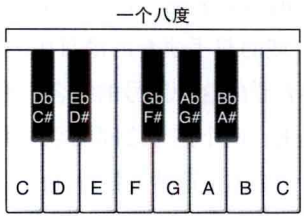
在所有音乐文化中都有八度重叠

全世界所有的音乐文化，无论是西方还是非西方，都是运用八度重复的原则。但并不是所有的文化都以同样方法在八度内划分音高。在许多传统的中国旋律中，八度被划分为五个音高。与之对照的是，一些阿拉伯旋律的八度内有 14 个音高。自古希腊以来，西方音乐家偏爱在一个八度内用七个音高写成的旋律。这第八个

音高是第一个音高的重叠，或者反复，因此叫做八度。

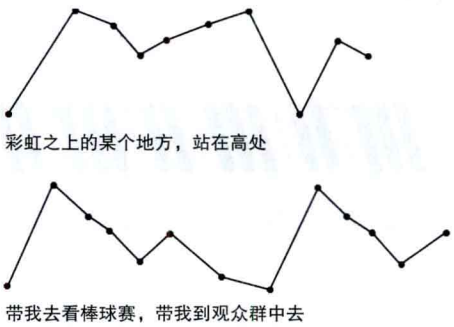
在西方音乐的早期发展阶段，一个八度内的七个音与现代钢琴上的白键相一致，最终又插入了另外五个音，它们与琴键上的黑键相一致。

谱例3–1



为了使你的耳朵得到一个八度的声响，试着演唱一下《彩虹之上》和《带我去看棒球赛》（谱例 3–2）。无论起始音高如何，这两支旋律都以向上跳进一个八度开始。

谱例3–2

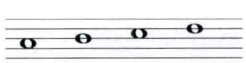


八度是一个大跳

记下曲调

如果歌手仅仅需要回想起旋律是怎样进行下去的，上述谱例 3–2 中的两个曲调的记谱形式是有用的。然而如果他们并不知道旋律是怎样的，这种记谱形式就不能够精确地告诉他们如何去演唱这个曲调。当旋律上行时，它应该上行到多远？在西方更为精确的记谱早在 11 世纪就开始出现了，此时音符已被记录在线或间上，以便音高间确切的距离可以很快被判断出来。这种线与间组成的坐标图就被称为**五线谱 (staff)**。在五线谱上音符的位置越高，它的音就越高。

谱例3–3



五线谱上总是有一个**谱号 (clef)** 来指明旋律被演奏或演唱的音高的区域（图 3–1）。有一种谱号叫做**高音谱号 (treble clef)**，表示高音区，它适合像小号、小提琴等高音乐器和女声使用。第二种谱号被称为**低音谱号 (bass clef)**，囊括了较低的音域，适合像大号、大提琴这样的低音乐器或者男声使用。

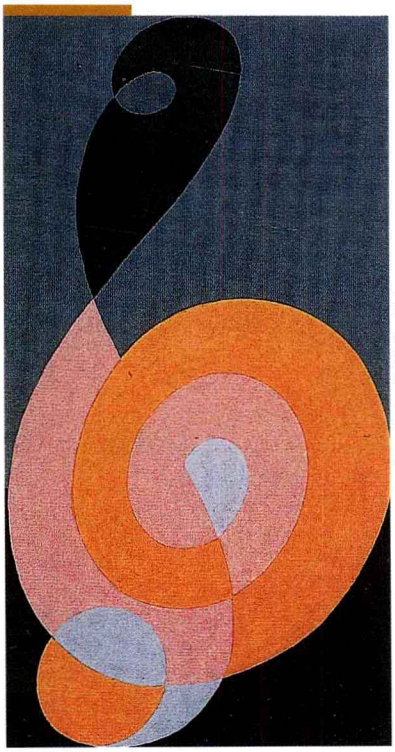
高音和低音谱号

谱例3–4



图 3–1

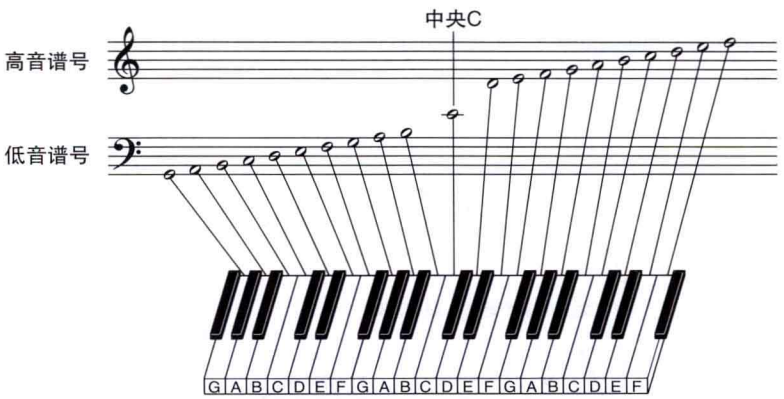
J. 阿尔伯斯（Josef Albers，1888–1976）创作的 G 谱号（1935）。G 谱号（或者高音谱号）之所以被如此称呼，是因为它的中心围绕着代表“G”音的谱线，从这条谱线来确定所有其他音高。



© The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York

对独唱的声乐或者独奏的器乐来说，旋律可以很容易地写在这两种谱号的任何一种上。但对有着较宽音域的双手演奏的键盘乐器来说，两种谱号都要使用，一个放在另一个之上。演奏者看的这种谱号的结合，称为**大谱表 (great staff)**，把音符和手指下的琴键联系起来。两个谱号之间的空间填入了一条短的、临时的线，叫做加线，在键盘上它表示中央 C（钢琴上最中间的 C 键）。

谱例3–5



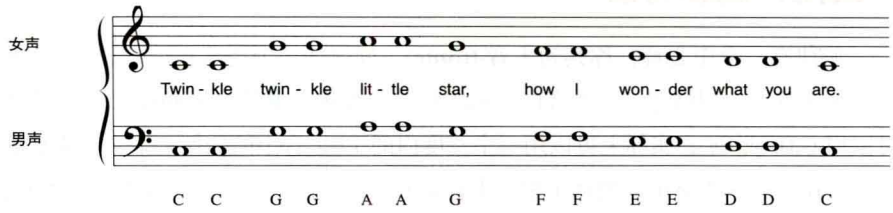
每一个音高都用一个字母名称（如“C”）以及大谱表上特别的线或间来表示。我们通常仅仅用七个字母来命名（按上行的次序是：A、B、C、D、E、F、G），这是因为，正如我们已看到的那样，旋律是由每一个八度内的七个音来构成的（再强调一下，这七个音高是与现代钢琴上的白键音符一致的）。当旋律扩展到一个八度以外时，这一系列字母名称被重复使用（见谱例 3–5）。G 音后的音是 A，它高于前面的 A 音整整一个八度。

音符的名称

随着音乐复杂性的增强，白键之间的空间被分割，另外的一些琴键（黑键）被插入，这使得音高的数量从原来的七个增加到了 12 个。由于它们最初不是五线谱中的部分，这五个音符既没有用线和间来表示，也没附加给另外的音名。相反，它们通过一种符号，升号或者是降号来表示，并用于已有的音符上。**升号 [sharp (♯)]** 意味着将原有的音符上升到挨着它的上方键，通常是一个黑键；而一个**降号 [flat (♭)]** 是降低这个音到下方相邻的琴键上，通常它也是个黑键。另一方面，一个**还原号 [natural (♮)]** 意思是取消先前的任何一个升降符号。下面的这个记录在大谱表上的例子是一个很著名的旋律，它记录了由男声和女声构成的一首合唱。女声比男声高一个八度。为了便于讲解，我们用相等的全音符记录这支旋律（没有节奏）。

升号和降号

谱例3–6



听旋律是欣赏音乐最为重要的一个部分。旋律包含了作曲家想要传达的主要乐思。聆听练习 3 要求你从古典音乐的曲目中摘选出的 10 个旋律进行回答，因此，请把注意力集中在旋律的音高上。

聆听练习 3

CD-5

听旋律

这一练习是为了帮助你把注意力集中在这 10 段著名旋律的音高上，注意它们的音高走向和音高间大致的距离。在本书所附的 CD 的第五个曲目中，你会找到这 10 个旋律，首先是按照作曲家原作意图的演奏，然后是以更加从容的方式再演奏一遍，让你的注意力集中在单个的音高上。请你从每首旋律中选择出最能代表旋律音高的一组由 X 组成的图形——X 越高，音高就越高。（没有标明节奏。）

1.（0:00）贝多芬，第五交响曲第一乐章

a. b. c.

2.（0:24）莫扎特，第 41 交响曲，第四乐章

a. b. c.

3.（0:46）海顿，第 94 交响曲，第二乐章

a. b. c.

4.（1:10）舒伯特，第九交响曲，第一乐章

a. b. c.

5.（1:38）贝多芬，《欢乐颂》

a. b. c.

6.（2:03）维瓦尔第，E 大调小提琴协奏曲“春”，第一乐章

a. b. c.

7.（2:20）贝多芬，《致爱丽丝》

a. b. c.

8.（2:35）莫扎特，《弦乐小夜曲》，第一乐章

a. b. c.

9.（2:55）穆索尔斯基，“基辅大门”，选自《图画展览会》

a. b. c.

10.（3:25）亨德尔，“哈利路亚”大合唱，选自《弥赛亚》

a. b. c.

调性，调和音阶

调性和调

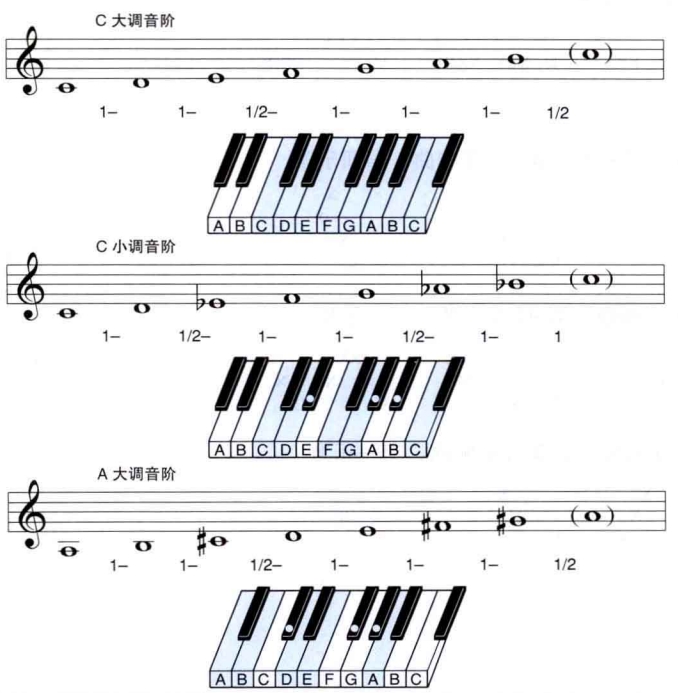
旋律有一个中心音，称其为**主音 (tonic)**，旋律往往围绕着它进行，并且常常结束在主音上。围绕这一中心音的音乐组织结构被称为**调性 (tonality)**。一支旋律可以用 C,D, 或 F# ，实际上可以用一个八度内的 12 个音中的任何一个音作为它的主音。在《闪闪小星星》的例子中，主音是 C。正如我们在谱例 3–6 中所看到的，该曲调不仅结束在这一主音上，而且也是从这一主音开始。我们也可以说这首作品是用 C 大调写成的，意思是说作品的主音是 C，它使用的是 C 大调音阶。一个**调 (key)** 不仅表示一首作品建立起的调性中心，而且也表示它使用的音阶形式。

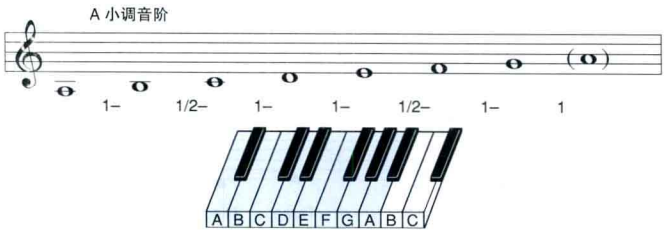
音阶是什么？**音阶 (scale)** 是音高在一个八度内按照固定的形式上行或下行的排列。几乎所有的西方音乐的旋律都是采用两种音阶中的一种写成的——一种是大调，另一种是小调。下列谱例 3–5 提供的钢琴键盘的图表能够帮助说明大调音阶和小调音阶之间的差异。请注意在 B 和 C 音、E 和 F 音之间没有黑键。所有相邻的白色音符之间并不是等距离的。B 和 C 音之间的距离仅仅是 C 和 D 音之间的一半。B 到 C 音是半音，而 C 到 D 音是全音。

大调和小调音阶

大调音阶和小调音阶是建立在两种明显不同的全音、半音形式上的，每一种音阶都由主音开始。**大调音阶 (major scale)** 全音、半音排列的过程是：1–1–1/2–1–1–1–1/2；而**小调音阶 (minor scale)** 则是：1–1/2–1–1–1/2–1–1。无论是大调音阶还是小调音阶都是使用一个八度内提供的 12 个音高中的七个，当达到一个八度后，又可从另一个八度再开始。大调音阶和小调音阶可以在一个八度内的 12 个音中的任何一个音上开始，因此，就有了 12 个大调音阶和 12 个小调音阶和调。以下是开始于 C 和 A 音上的大调和小调的音符。

谱例3–7
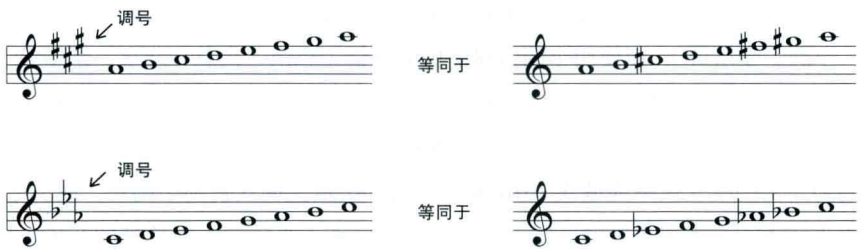




C 大调音阶和 A 小调音阶都使用琴键上的白键。然而当一个大调音阶不是开始于 C，而一个小调音阶不是开始于 A 时，为了保持大、小音程关系不被改变，我们就需要升高音或降低音。以 A 大调音阶为例，我们必须升高 C，F，G 音来保持大调音阶的完整形式。同样，开始于 C 音上的小调音阶也必须将 E，A，B 音降低到 E♭,A♭,B♭ 音上（参见谱例 3–7）。

在 A 大调上创作一首作品，需要写出许多升号，就像在 C 小调上写作品需要写出许多降号一样。为了省去这一工作，音乐家们发展了一种在五线谱开始处前置升号或降号的惯例，使得这些升号和降号在整部作品中都起作用。前置的这些升、降号被称为**调号（key signature）**。

谱例3–8



使用升降号

通过调号，演奏者可了解一首作品创作的调性，表示作品使用的音阶和主音的音高。

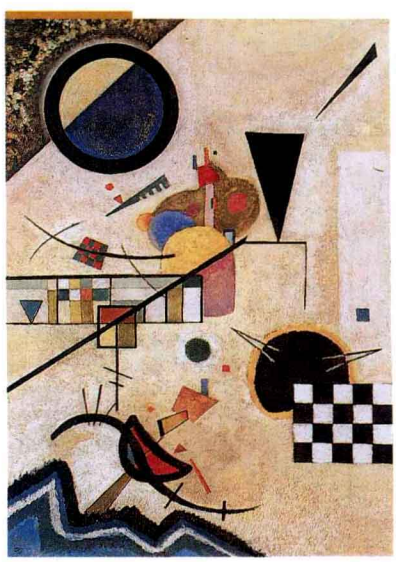
转调

转调（Modulation）是从一个调向另一个调的改变。许多短小的流行歌曲没有转调，它们只在一个调性上。然而许多篇幅较大的古典音乐作品需要转调，以便不让听众感到索然无味。转调使音乐有了一种有力度的运动感。就像作曲家阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg，1874–1951）所说的："转调就像景色的变化。"人们很难听出转调。初级的欣赏者不会精确地听出它们发生在什么时候，仅能听出作品中调变化的一般过程。

听大调和小调

音阶如同艺术家调色板上的颜色一样。一位作曲家为了取得作品所需要的音乐意境或情绪而对他们认为正确的音阶进行选择。一个大调的旋律听上去与一个小调的旋律是截然不同的。大调旋律似乎是明亮、愉快和乐观的，而小调旋律听起来却是暗淡、悲观甚至是不祥的。为了在你的内心听觉中牢固地建立起大、小

图 3–2
瓦西里·康定斯基（Wassily Kandinsky，1866–1944）《对比之音》（1924）。

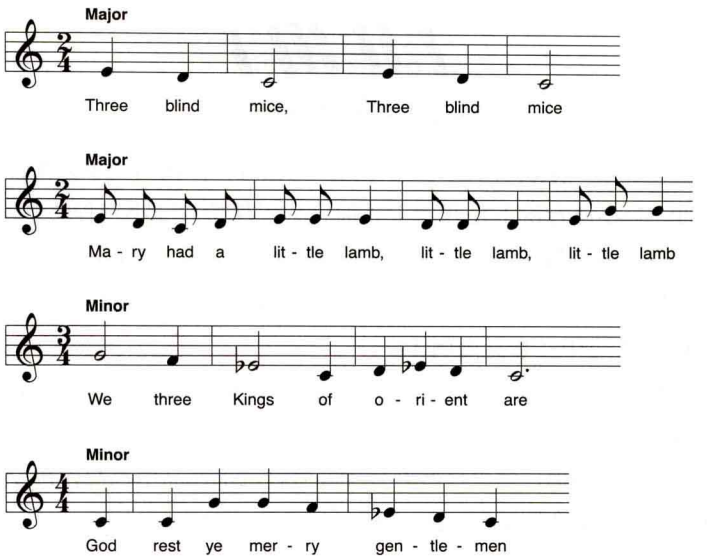


© CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY/© Artists Rights Society (ARS), NY/ADAGP, Paris

调之间的区别，尝试演唱下列熟悉的大调和小调的歌曲。

大调和小调有不同的音响

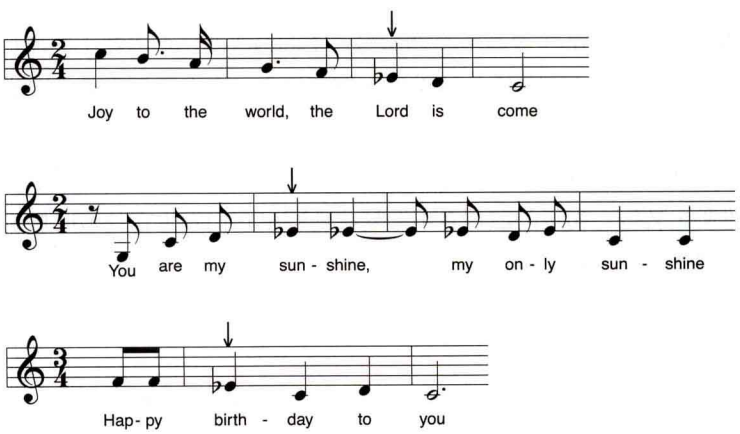
谱例3–9



多少个世纪以来，作曲家们通常选择大调表现积极的情绪（快乐、胜利、自信、宁静、爱情等），而使用小调传递消极的感情（恐惧、焦急、悲哀、绝望等）。而且，作曲家们巧妙地运用从大调转入小调（如 C 大调到 C 小调）或小调转入大调（F 小调到 F 大调）的方法让我们去体验他们的音乐。从大调到小调的改变或小调到大调的改变被称为**调式（mode）**变化——从大调式转到小调式，或反之。调式改变肯定会影响音乐的气氛。为了证明这一点，来欣赏下面熟悉的音乐（你的教师可以为你弹奏）。在每一调式音阶接近主音（C）的地方，作曲家插入了一个降号完成了从大调到小调的转变。注意所有的幸福、欢乐和灿烂的阳光是怎样从前面的大调曲调中消失的。

通过改变调式来改变情绪

谱例3–10



现在，请转到聆听练习 4，该项练习将测试你辨别这些用大调或小调创作的旋律的能力。

聆听练习 4

CD-6

听大调和小调
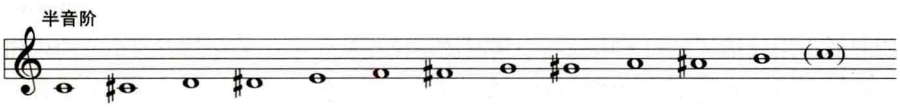
几乎全部的西方旋律，包括流行的和古典的，都是用大调或小调音阶写成的。在本书 CD 的第六首曲目中，你会发现 10 首帮助你学习区分大、小调音乐的例子。大调作品听上去是明亮、欢乐的，有时是温和的，而小调作品似乎是暗淡的、更为阴沉的，甚至是奇特的。请在下列的空格中标出每首旋律是大调还是小调。有五首大调的和五首小调的。

1. (0:00) 调 :_____柴科夫斯基，“芦笛舞”，选自舞剧《胡桃夹子》。
2. (0:21) 调 :_____柴科夫斯基，“芦笛舞”，选自舞剧《胡桃夹子》。
3. (0:39) 调 :_____穆索尔斯基，“牛车”，选自《图画展览会》。
4. (1:04) 调 :_____穆索尔斯基，“穷富犹太人”，选自《图画展览会》。
5. (1:28) 调 :_____穆索尔斯基，“基辅大门”，选自《图画展览会》。
6. (1:55) 调:_____穆雷，回旋曲，选自《交响组曲》。
7. (2:22) 调 :_____亨德尔，小步舞曲，选自《水上音乐》。
8. (2:51) 调 :_____莫扎特，歌剧《唐璜》序曲
9. (3:12) 调:_____维瓦尔第，小提琴协奏曲《春》，第一乐章。
10. (3:21) 调:_____维瓦尔第，小提琴协奏曲《春》，第一乐章。

半音阶
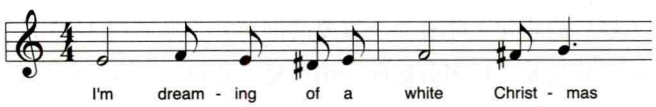
除大、小调音阶外，第三种重要的音阶形式就是半音阶。然而，与在每个八度内仅仅使用七个音的大、小调音阶相反，**半音阶 (chromatic scale)** 需要使用全部 12 个音。半音阶（源于希腊词 *cbroma*, 意思是“色彩”）是表达该音阶的恰当词语，这是因为增加的五个音确实丰富了旋律的色彩。在半音阶中，所有 12 个音高的间距都是半音。

谱例3–11



事实上，很少有作品完全是用半音阶写成的。相反，作曲家将暂时用半音阶替代大调或小调音阶，从而为旋律增加额外的“刺激”或强度。欧文·柏林（Irving Berlin）用半音阶开始他流行的假日歌曲《白色的圣诞》，然后才进入大调音阶。

谱例3–12



八度内的每一个音

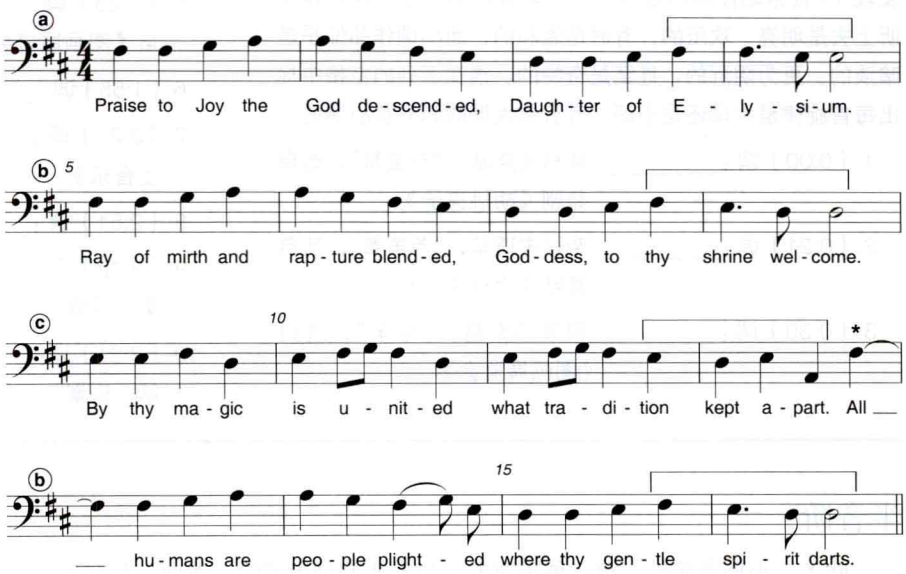
旋律结构

一个伟大的旋律并不一定是复杂的。贝多芬以他为第九交响曲（1824）末乐

章创作的《欢乐颂》证明了这一点。这一旋律是如此的受人钟爱，以致曾被用做一首圣诞颂歌、一首联合国的赞美诗、一部电影的音乐（《终极警探》），以及无数电视商业广告的背景音乐。下面是贝多芬在低音谱号的 D 大调上创作的这一旋律，歌词从原来的德文翻译成了英文。

贝多芬的《欢乐颂》

谱例3–13



一支脍炙人口的简单旋律

我们可以对贝多芬的旋律进行一些一般性的观察。首先，旋律进行以**级进（step）**为主，即从音阶的一个音到相邻的另外一个音（如 D 到 E），很少有**跳进（leap）**，如 D 到 F 或 D 到 G。《欢乐颂》中仅有的两个重要的跳进是在 C 乐句的结束处（第 12 小节）。很显然，贝多芬是想保持这一旋律的简单性，以便全世界的人都能去唱它。

其次，请注意，实际上整个旋律由四个乐句组成。音乐中的一个**乐句（phrase）**所起的作用就很像是句子中的一个从属的短语或从句：这里有四个四小节的乐句形成了一个完整的 16 小节的旋律。第一句（a）开始了旋律，没有结束在主音上（这里是在 E 音上）；第二句（b）回应了这个乐思并使旋律返回主音（D 音）；前后呼应的两个句子被称为**前句（antecedent）**和**后句（consequent phrases）**。两个句子都停止在一个终止式上（见谱例 3–13 中的横括弧）。一个**终止式（cadence）**是乐句的结束部分——把乐句引向结束的最后几个音。

然而，《欢乐颂》走向了一个新的方向（C 乐句）。音乐依靠对 10–11 小节的节奏音型的重复而获得了动力，并且通过第 12 小节的两个跳进而达到了一个高潮。第四句（最后的乐句）除有一个重要的细节外（见谱例 3–13），几乎是第二乐句的（b）的准确反复。贝多芬提前一拍反复了此句——有一点节奏的切分——使旋律有了新奇的提升。

平衡的乐句结构

贝多芬《欢乐颂》的旋律结构——被安排的平衡的一组四小节乐句中，包括前句—后句—延伸—结束——这在 18、19 世纪海顿、莫扎特、贝多芬的作品中是常见的。前句—后句这种成对的乐句在 19、20 世纪的美国流行歌曲中也经常

被使用。你可能在你的生活中一直在演唱这样的乐句，只不过是没有意识到它。为了证明这一点，唱唱下面两段著名的曲调。

《圣者在行进中》（传统歌曲）
哦，圣者在行进，哦，圣者在行进，（前句）
哦，圣者在行进中时，我是多么渴望加入他们的队伍中。（后句）
《哦，苏珊娜》（史蒂芬·福斯特的歌曲）
哦，我来自阿尔巴马，带着我心爱的班卓琴，（前句）
我正要去路易斯安那，寻找我的真爱。（后句）

聆听练习 5

CD-7

听旋律结构
路德维希·凡·贝多芬，第九交响曲（1824）中的《欢乐颂》

在本书 CD 的第七音轨上，你将听到贝多芬第九交响曲最后乐章中那段著名的《欢乐颂》主题的节选部分。你可能已经熟悉了这一曲调，但我们希望你再去看看上页的谱例，尽量准确地听出前句（a），后句（b）和延伸句（c）。现在从你的 CD 中听这段音乐。你能够听到它实际上演奏了四遍。第一遍是由低音弦乐器很轻地演奏，第二遍音量扩大，用较高的弦乐器演奏，第三遍音量更大，由更高的弦乐器演奏，最后一遍由小号和全体乐队以最大的音量奏出。

你的任务是在下列的聆听图表中填上未写的时间。当听到每一句时写出它的分和秒——如 1:23。注意贝多芬确实在旋律四次陈述中的每次结束时都反复了延伸句（c）和结束句 (b)。许多进入的时间已经被填好，这是为了让你有一个稳固的开始并且跟上 CD。

演奏序号	1 低音弦乐器 （低音提琴）	2 高音弦乐器 （第二小提琴）	3 高音弦乐器 （第一小提琴）	4 小号与乐队全体
前句	a 0:00	a 0:49	a 1:40	a 2:30
后句	b 0:09	b 0:58	3.b _____	7.b _____
延伸句	c 0:17	c 1:07	4.c _____	8.c _____
后句	b 0:25	1.b _____	5.b _____	9.b _____
	（反复）	（反复）	（反复）	（反复）
延伸句	c 0:33	c 1:23	c 2:13	c 3:03
后句	d 0:42	2.b _____	6.b _____	10.d _____

听旋律和乐句

正如我们所看到的那样，旋律是由乐句组成的。当我们欣赏一首作品时，无论它是古典交响曲还是流行歌曲，我们都要跟随它的乐句。通常我们是凭着直觉在这样做——我们本能地听出一个乐句从什么地方开始和在哪里结束。贝多芬的《欢乐颂》由四个对称的乐句构成，每一乐句的长度是四小节。这在西方音乐史的古典主义时期的音乐中是很典型的。对称的乐句结构在 20 世纪早期美国流行音乐的曲



© Michael Ochs Archives/Corbis

图 3–3
32 岁的刘易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）

目中也是很典型的，像欧文·柏林创作的《天佑美国》、《白色的圣诞》和《亚历山大的拉格泰姆乐队》都是这样。这些流行歌曲成为爵士音乐家们的“标准曲目”，其原因是它们经常被用做爵士乐即兴演奏的基础。从刘易斯·阿姆斯特朗（1910–1971）到温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis，1961– ）的爵士音乐家都认为，标准曲目的固定乐句结构为即兴演奏的发挥提供了一个牢固的基础。在学习了贝多芬的《欢乐颂》的句子结构后，现在让我们继续来学习阿姆斯特朗改编的流行歌曲《哭泣者威利》（也称《可卡因李和吗啡苏》）。也许是由于与标准的爵士曲调太相仿及长时间的流行，这种爵士风格被称为“古典的”的新奥尔良爵士乐。

聆听练习 6

CD-8

听乐句，数拍子

1901 年刘易斯·阿姆斯特朗生于新奥尔良的一个贫苦家庭，但最终他成长为 20 世纪最著名的爵士音乐家（图 3–3，阿姆斯特朗的传记见后）。就像阿姆斯特朗的乐队（The Hot Seven）其他成员的精彩独奏那样，我们能够在他改编的歌曲《哭泣者威利》中明显地听到他强有力的、“扑面而来”的小号演奏风格。实际上这些不同乐器的独奏帮助我们辨认出一个乐句在哪里结束，另一个乐句从哪里开始。阿姆斯特朗的这首《哭泣者威利》采用了浅显易懂的双拍子（2/4 拍）。你在这里的任务是数每一乐句的小节数。有时一个乐句有 8 小节，有时是 16 小节。请在空格处用恰当的数字写出乐句的长度（8 或 16）。这里给出了第一乐句的答案。

（0:00–0:03）四小节引子

（0:04–0:24）乐队全奏。小节数：16
（0:25–0:45）乐队变奏曲调。小节数：_____
（0:46–0:56）长号和大号独奏。小节数：_____
（0:57–1:06）长号和大号反复。小节数：_____
（1:07–1:27）长号独奏。小节数：_____
（1:28–1:48）独特的单簧管独奏。小节数：_____
（1:49–1:58）阿姆斯特朗的小号独奏。小节数：_____
（1:59–2:08）钢琴独奏。小节数：_____
（2:09–2:28）吉他独奏。小节数：_____
（2:29–2:48）阿姆斯特朗的小号独奏。小节数：_____
（2:49– 结束）小号、长号、单簧管围绕曲调的即兴。
小节数：_____

关键词

旋律
音高
八度
五线谱
谱号
高音谱号
低音谱号
大谱表
升号（♯）
降号（♭）
还原号（♮）
主音
调性
调
音阶
大调音阶
小调音阶
调号
转调
调式
半音阶
级进
跳进
乐句
前句
后句
终止式

文化语境

世界上的各种旋律

一首为西塔尔琴而作的印度旋律

在前一章节里，我们看到西方古典音乐和流行音乐是怎样以自身独特的七个音的形式运用在大调和小调音阶中。此外我们还讨论了西方音乐自 16 世纪以来，大调式的情感表现常常与光明、快乐相联系，而小调式却更多地与悲哀、昏暗、忧虑的情感相联系。但这些都是西方音乐特有的结构——其他的音乐世界经常有它们自己的并且非常不同于西方音乐的创作方法。

印度的古典音乐的典型特征是非凡的复杂性以及精致的旋律类型。也许与其他音乐文化相比，印度音乐更加独特地依赖音乐中的旋律表现。

除了旋律中嗡嗡作响的主音和属音之外，在音乐中没有对位线条，也没有和声。对印度音乐家而言，他们认为和弦一次产生了太多的声响，因此有损于音乐中真正重要的方面：旋律的表现细节和伴奏鼓手的复杂的节奏型。
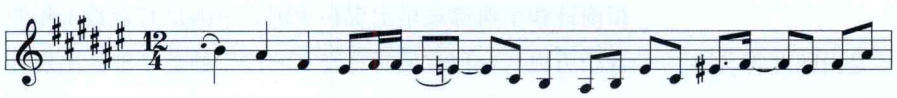
当然，印度是一个多民族和多宗教团体的大国，穆斯林教徒主要居住在印度北部，而印度教徒更多居住在南部。从某种程度上讲，印度音乐可以根据地区来划分。你在北部经常听到的是**印度斯坦风格的音乐（Hindustani-style music）**；而**卡纳塔克风格的音乐（Karnatak-style music）**主要流行于南部。两种音乐风格中最大之不同是卡纳塔克音乐几乎总是演唱的；而印度斯坦风格的音乐经常使用一种名叫西塔尔的乐器。在这种弦乐器上，你最能够听出印度旋律高度灵活的特质。

西塔尔（sitar）是一种琴体较大、类似西方琉特琴的弦乐器，由 20 根琴弦组成。其中的一些琴弦用于演奏旋律，另一些只为旋律琴弦提供简单的共鸣，一些演奏持续的嗡嗡声，用一种拨子来拨奏。这种拨子由扭在一起的金属线做成，戴在演奏者的右手食指上。正如你在下面的图示中所见到的，西塔尔琴上还有一些金属的品，它们与琴弦形成直角。演奏者在品上按下琴弦，开始选定一个音高，并且可以通过沿着品向一侧拉动琴弦而略微地改变音高——有时就像西方的吉他所做的那样。西塔尔的末端有一个大的、半圆形的类似葫芦状的共鸣体，被用做扩大琴弦声响的共鸣器。西塔尔的演奏一般都需要**塔布拉鼓（tabla）**的伴奏，这是一种成对的定音的鼓。左手的鼓依靠演奏者左手使用的压力几乎可以奏出任何低音，右手的鼓有固定的音高，通常是主音或属音，这在西塔尔的旋律中是很重要的。

印度古典音乐中的每一条旋律都使用一个名为拉加的传统曲调。像西方音乐中的音阶那样，一个**拉加（raga）**就是一种基本的音高形态。但是它还有更多的意义。一种拉加表现一部作品的情绪，它在每部印度音乐作品的中心被称为“神秘的表现力量”。对已受过训练的耳朵来说，我们将要听到的“约格什瓦里拉加”有一种爱情和悲怆的情绪。这里的一个八度不像西方分成七个音的大、小调音阶，而是被分成了六个音高（C♯,E,E♯,F♯,A♯ 和 C♯，见谱例 3–14）。

由于“约格什瓦里拉加”使用的是六声音阶，因此对我们来说它的音响有些独特。它的音响是“非西方”的，还因为演奏者在音高鸣响时通过轻微拉动琴弦而“扭曲”了音高。在西方古典音乐中，我们是沿着音阶从一个特定的音高移向另一个。我们有这些音符，但没有这些音符之间的音。然而，在这个世界上的很多音乐中，伟大的美却存在于音高之间。很小的微分音（比钢琴上最小的音程还要小）给音乐带来了表现力。在“约格什瓦里

谱例3–14



聆听指南

“约格什瓦里拉加”（主题二）
（拉维·香卡演奏西塔尔琴，阿拉·拉卡演奏塔布拉鼓）

6
6/15

0:00	15	以快速的琶音演奏拉加音阶（基本旋律）
0:08		在塔布拉鼓的节奏背景上，西塔尔将拉加陈述了三次。
0:45		自由即兴的拉加交替
1:17		拉加音阶上所作的上行及下行的即兴演奏
2:11		塔布拉鼓强有力的结束
2:40		更多的装饰音型在连续的音级上反复
4:18		音速加快
4:45		在西塔尔琴的共鸣弦上任意弹奏
5:00		西塔尔琴演奏了在拉加上行的形式中自然产生的半音
5:50		塔布拉鼓模仿西塔尔琴的节奏型



© Bettmann/Corbis

拉维·香卡在演奏西塔尔琴。香卡是美国格莱美奖获奖者、流行歌手诺拉·琼斯的父亲。

拉加”的演奏过程中，旋律的装饰和音高的逐渐变化越来越多地被渗透到旋律中去，而这一切都来自基本的六音音阶。

你下面听到的“约格什瓦里拉加”，是由印度著名的西塔尔演奏家**拉维·香卡（Ravi Shankar）**演奏的。香卡被称为“世界音乐的教父”。他在20世纪60年代与甲克虫乐队的合作，为向西方介绍西塔尔琴的音响和印度古典音乐做了大量工作。香卡是传统印度音乐理想的化身：作曲家和演奏家是合二为一的。实际上“约格什瓦里拉加”就是他自己的创作。每次对这首拉加的演出，都将产生一部新的作品，这是因为大部分的演奏都是即兴式的。对一位印度古典音乐家来说，创作、即兴演奏和表演是同时发生的。

一首为二胡而作的中国旋律

中国正在快速地成为世界经济强国之一。不久，甚至中国的汽车也要在美国销售了。然而中国也有着世界上最古老、最丰富、源远流长的文明。许多改变西方历史进程的发明——举例来说，火药、印刷、纸张、丝绸、指南针和字典都最早出现在中国。中国也有着数千年的音乐历史。一种有关所有音高的产生的数学理论出现在

公元前 3 世纪；一个由 20 位甚至更多的演奏家组成的宫廷乐队出现在唐朝（618–907）；而成熟的歌剧是在元朝（1271–1368）发展起来的，先于西方歌剧数百年。

像印度音乐那样，传统的中国音乐更多强调的是旋律而不是和声。中国的旋律也非常精美，也有在我们的现代键盘上不可能实现的微分音。一般来说，演奏这些旋律的中国器乐要比西方乐器更加“自然”，意思是说制造这些乐器的材料更容易在大自然中找到。举例来说，中国的竹笛就是带有音孔的竹子的一部分（与此相对照，西方的长笛由金属材料制作，并装有许多复杂的机械装置）。中国的旋律乐器中最有特色的是**二胡（erhu）**。演奏时，二胡演奏家用夹在两根固定琴弦之间的弓来拉奏。一个覆盖着蛇皮的琴桶，使二胡产生震动很丰富的音响，那是一种非常美的、奇异的、朦胧的声音。

你能够在华彦钧（又名阿炳，1893–1950）创作的《二泉映月》中感受到中国音乐的独特魅力。**阿炳（Abing）**是位生于距上海以西约 70 英里的无锡的一位街头盲人音乐家，他既能演奏二胡也能演奏**琵琶（pipa）**，那是一种有四根弦的琉特琴。像几乎所有的中国民间音乐家那样，他没有任何报酬地从事音乐创作，完全根据自己的听觉进行演奏和即兴创作。阿炳的大部分作品被保存下来是因为 1950 年他在临死前不久录制了他的六部作品，这其中之一就是最初仅为二胡创作的《二泉映月》。然而这首二胡乐曲随后的历史，就像一首民间音乐旋律的历史那样，据说它已有了许多不同的版本，改编成由许多不同的乐器组合演奏的乐曲，其中包括管弦乐队、弦乐四重奏甚至西方的钢琴。作品的标题指的是一个古老的名为“二泉”的池塘，这个池塘位于阿炳家乡无锡市附近的一个公园里。

当我们聆听阿炳的这部作品时，中国音乐的许多特征即刻明显地呈现出来。首先，中国的弓弦乐器演奏的音高带有无穷的灵活性。独奏二胡和伴奏的弦乐器演奏的音高之间的音符（微分音）似乎与“正常”的音符一样多（将此与西方从一个单独的音高到下一个的音乐运动的方式相对照）。其次，中国音乐中几乎没有和声。有



Courtesy of Prof. Yu Zigang, Conservatory of Music, Beijing

二胡是用一把弓子在两根弦之间拉奏的乐器。图上的演奏者是中国上海的闵惠芬。

时类似和声的音响通常是两个或更多的乐器在不同的音区——高八度或低八度上同时演奏旋律。旋律经常被一件演奏**震音（tremolo）**的乐器在八度上加以重叠。这是一种能产生闪烁效果的振动或颤动声音的技巧。也许最为重要的是，阿炳用**五声音阶（pentatonic scale）**创作了这首作品，这是一种把每个八度分成五个音高的音阶。这里的五个音高是 G，A，B，D，E[G]。然而这五个音仅仅是作品的出发点。通过在不同音区对它们的使用，以及把大量的节奏时值运用于其中，阿炳以多种方式扩展了他的基本旋律。他的旋律有两部分，通常是乐队演

聆听指南

华彦钧，又名阿炳（1893–1950）
《二泉映月》
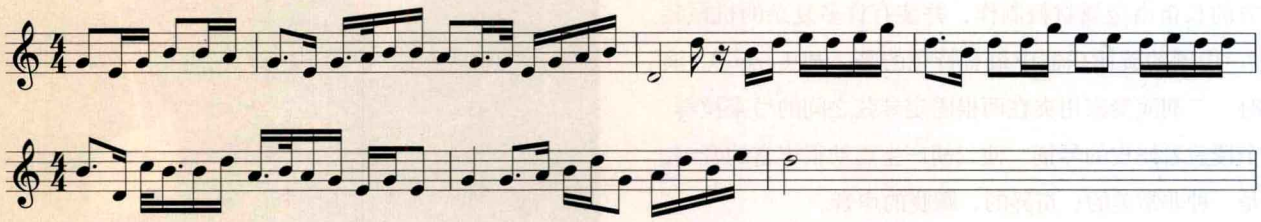
6
6/16

曲式：二部分的主题和变奏

0:00 16 竹笛演奏六个音的引子
0:07 乐队演奏旋律，第一部分



0:30 二胡继续演奏旋律，第二部分



1:17 二胡对旋律进行变奏，第二部分
2:25 乐队和琵琶对旋律进行变奏，第一部分
2:46 二胡和琵琶一起演奏旋律的不同版本，第二部分
3:16 “西方风格”的低音突出地出现在低音区
3:38 高音弓弦乐器和弹拨乐器一起变奏旋律，第二部分
3:52 较低的弓弦乐器和弹拨乐器一起变奏旋律，第一部分
4:18 二胡和高音弦乐器在简单的双拍子伴奏的弹拨乐背景下演奏旋律的变体，第二部分
4:52 二胡演奏五声音阶的片段

奏或变奏第一部分，二胡演奏或变奏第二部分。我们这里所听到的更多的不是一部“作品”——被固定了的作品——像我们在西方古典传统中所理解的那样，而是对围绕着一个既定的旋律不断地即兴演奏和变奏的一次记录，这是世界各地的街头和民间音乐家都有的一种音乐实践。

犹太人的克里兹莫音乐

世界上的每一种音乐文化都使用八度音。它的两种类似的音高——一个较高，一个较低——作为音阶的两端。然而正如我们所看到的那样，印度的古典音乐有时在一个八度内只有六个音，而中国音乐经常使用五声音阶。西方的古典和流行音乐将八度划分为七个音（第八个音反复第一个音，因此这一音程被称为八度）。进一步来说，西方音乐在一个八度内有两个特定的、不变的七声音阶形式：大调音阶和小调音阶。其他音乐文化也使用七声音阶，但其形式与西方的大、小调有所不同。

克里兹莫音乐（Klezmer Music）就是这样一种音乐文化。它是东欧犹太人的传统民间音乐。它的历史至少可以追溯到 17 世纪，起源于波兰、罗马尼亚、俄罗斯、

立陶宛和乌克兰这些国家。这种音乐通常由一个乐队来演奏，使用各种各样的乐器，包括单簧管、小号、小提琴、手风琴、低音提琴，还有一个歌手。有些克里兹莫音乐与犹太教的宗教仪式有联系，但它们更多是在社交活动，特别是婚礼中演奏。虽然这种音乐就像犹太人自身那样，曾经在东欧遭受过灭绝威胁，但在20世纪末迎来了一次巨大的复兴，特别是在西欧、以色列、美国等地。克里兹莫音乐通过运用西方流行音乐——特别是摇滚乐、爵士乐的一些元素而得以保存和兴盛。



Photograph by Michael Macioce

克里兹麦提克（Klezmatics）——一支颇受欢迎的犹太克里兹莫乐队，成功地将传统的克里兹莫音乐与当代的摇滚乐因素结合在一起。

我们能够在《快乐的塔施利克》中欣赏到克里兹莫音乐的美妙之声，这部作品与圣洁日有密切的联系。在犹太人的新年，犹太教徒都要前往最近的海边、湖边或者溪边向水中投面包，以此来象征洗刷他们的罪恶。这种仪式被称为塔施利克。“快乐的塔施利克”意思是“从消除罪恶中归来”，现在是跳舞和喜悦的时刻。这一欢快的曲调由三段分开的旋律（标以A，B和C）构成。每一段都是双拍子并被反复以使舞蹈得到扩展。更为重要的是，每句都有它自己独特的音阶形式或调式。然而三种调式没有一个与西方的大、小调式完全一致：旋律A与我们的D小调音阶有些类似，但不完全等同；旋律B与我们的F大调音阶有很多共性；而旋律C近似于我们的F小调和D小调的混合。当你聆听旋律A和C时，你将听到一种清晰的异国之声。这其中的增二度音程（三个半音或一个半全音）更多地出现在东欧和北美的音乐中，而不是在我们的两种西方音阶中。《快乐的塔施利克》最引人注目的地方是在类似小调式的A旋律和类似大调式的B旋律之间的转换。最后，请注意这部东欧作品是一首欢乐的舞曲，然而却主要是用近似于我们的小调式写成的。小调式的音乐在西方人听来可能会感到悲哀，而对于更多的东欧人来说，它却能具有幸福的含义。人类对音乐的情感反应，不是被声音的物理性质所限制，而更多的是与每一民族的文化传统和音乐习惯相联系。

旋律A

音阶：D, E, F, G, $\overline{\text{A}\flat, \text{B}}$, C, D

音程：1, ½, 1, ½, 1½, ½, 1 steps

旋律B

音阶：F, G, A, B♭, C, D, E♭, F
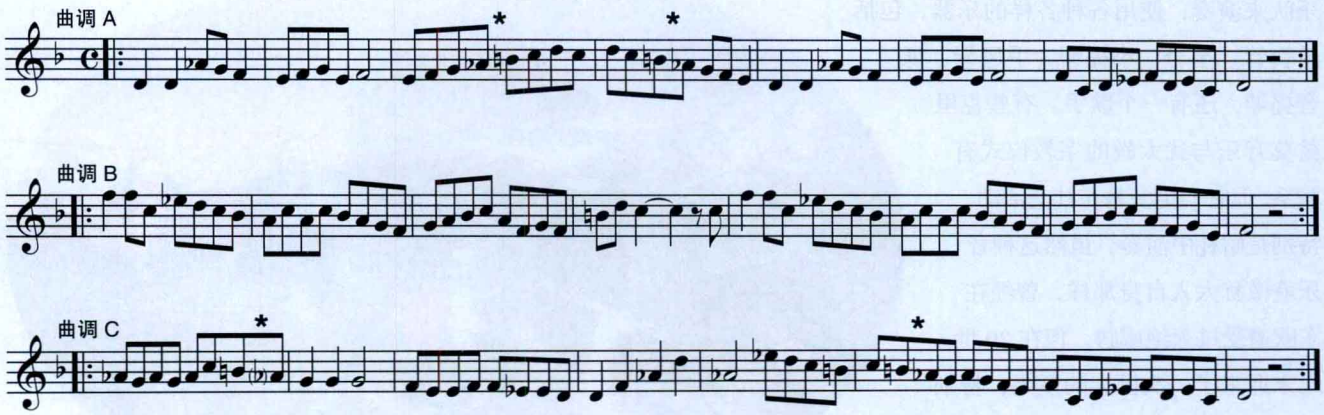
音程：1, 1, ½, 1, 1, ½, 1 steps

旋律C

音阶：F, G, $\overline{\text{A}\flat, \text{B}}$, C, D, E♭, F

音程：1, ½, 1½, ½, 1, ½, 1 steps

谱例3–15



* = 增二度

聆听指南

《快乐的塔施利克》
克里兹麦提克乐队演奏的传统犹太音乐

6
6/17

0:00	17	引子：在北非式的鼓节奏上方，低音单簧管独奏
0:42		低音单簧管演奏旋律 A
1:06		电声小提琴、加弱音器的小号和低音单簧管轮流演奏旋律 A
1:21		低音单簧管突然向旋律 B 的调式转换，电声小提琴和弱音小号提供支撑
1:38		电声小提琴和弱音小号演奏旋律 C
1:54		所有的旋律乐器演奏旋律 A
2:10		低音单簧管在电声小提琴、弱音小号的伴奏下演奏旋律 B
2:26		电声小提琴和弱音小号演奏旋律 C
2:44		围绕调式 1 和 3 的音型（旋律 A 和 C）所作的即兴表演
4:21		所有的旋律乐器演奏旋律 A
4:35		低音单簧管在电声小提琴、弱音小号的伴奏下演奏旋律 B
4:51		电声小提琴和弱音小号演奏旋律 C
5:01		采用开始动机，逐渐消失

关键词

印度斯坦风格的音乐
卡纳塔克风格的音乐
西塔尔琴
塔布拉鼓
拉加
拉维·香卡
二胡
阿炳
琵琶
震音
五声音阶
克里兹莫音乐

和声



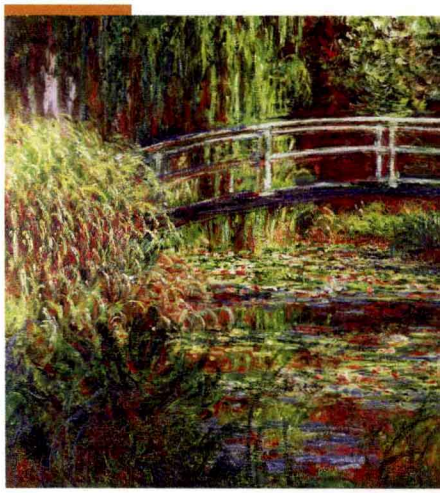
第4章

旋律为音乐提供了一种抒情的声音，节奏给这种声音以活力，而和声则为之增加了深度和丰富性，就像绘画中的透视深度为这种艺术增添了丰富的背景那样。尽管旋律能够自身独立存在，但大多数的旋律经常需要和声这种使之丰富的伴奏来支持。旋律和和声优雅地结合在一起，一个在上方承载着中心的乐思，另一个在下方支撑着它。但有时不谐和音产生了——就像一位乱弹吉他的歌手没有随着旋律的变化而换和弦。旋律与和声现在发生了冲突，它们不协和了。

就像上面最后一句话的双重含义所暗示的，和声这个词有几种含义。从最广泛的意义而言，它是协和一致的意思，是指多种因素的平静的排列（图 4–1）。当它特别运用于音乐时，**和声（harmony）**被看做是为旋律提供支撑和丰富性的伴奏之声。最后，我们经常在说到和声的时候，仿佛它是伴奏中的一种特别的事物。例如，当我们说和声变化时，意思是说伴奏中的一个和弦进行到了下一个和弦。因此，我们就可以称选自音乐剧《俄克拉荷马》的歌曲“噢！多么美丽的一个早晨”（谱例 4–1）是一首“协和的”（harmonious，音响愉悦）的作品，用 C 大调为它“配和声”（harmonized），而且“和声”（伴奏旋律的和弦）变化了八次。

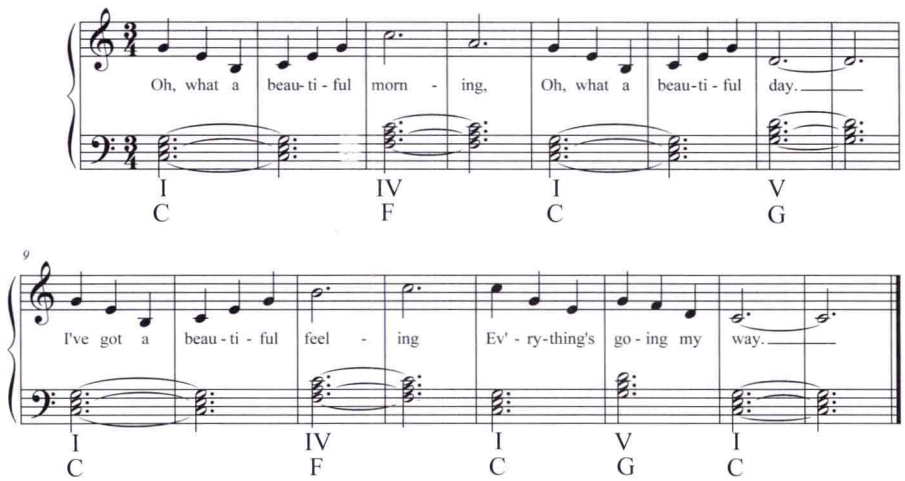
图 4–1

克劳迪·莫奈 (Claude Monet) 的《睡莲池塘：粉红色的和谐》(1900)。莫奈这幅在法国吉沃尼桥边的绘画不仅揭示了大自然的和谐特质，而且揭示了画家协调不同的色彩为一体的能力。



Musée d'Orsay, Paris/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library

谱例4–1



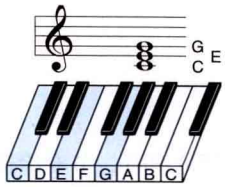
旋律在上，和声在下

建构和声

和弦是和声的构建块。一个**和弦（chord）**就是指两个或更多的音高组合在同时鸣响。当我们学习演奏吉他或爵士钢琴时，我们首先要去学习怎样建构和弦。在西方音乐中最基本的和弦是**三和弦（triad）**，之所以这样称呼是因为它由三个音高组成，并且是按一种很特定的方式排列。这里是一个 C 大调的三和弦。

和声的构建块
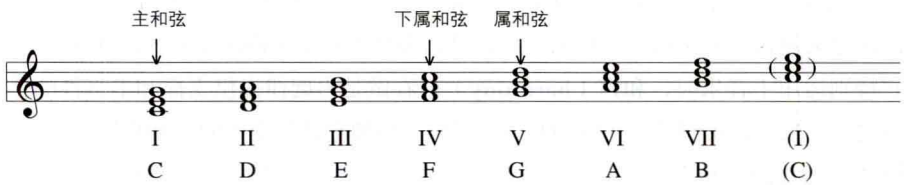
谱例4–2



建构一个三和弦

注意这个三和弦由 C 大调音阶中的第一、第三、第五音构成。这些音之间的距离叫做**音程(interval)**。C 到 E 由于跨越了三个音名(C, D, E),是一个三度音程。E 到 G 也跨越了三个音 (E, F, G), 是另一个三度音程。三和弦总是由两个三度音程构成并且被叠置起来。下列是在 C 大调音阶每一音上建构起的三和弦。

谱例4–3



这些三和弦为一段 C 大调的旋律配置和声提供了所需要的全部基本和弦。

注意上例中的每一和弦都用了罗马数字，表示某个三和弦是在哪个音上建立的，那些建立在 I、IV、V 级音上建立起的三和弦，分别称为主和弦、下属和弦和属和弦。在谈旋律的章节中，我们已经讨论过了主音——这是旋律围绕它进行并常常以它结束的那个音高。同样，主和弦或主三和弦如同和声的“家”，它最稳定，而其他和弦都朝着它运动。**属和弦 (dominant)** 的重要性仅次于主和弦，它总是建立在音阶的第五音上。属和弦在音乐的结束句中特别倾向于进行到主和弦。在结束句中这一进行 (V – I) 帮助建立起完全终止的强烈效果。**下属和弦 (subdominant)** 是建立在音阶的第四级音上，称它为下属的原因是这一音高紧挨在属音之下。下属和弦经常进行到属和弦，然后进行到主和弦，建立起 Ⅳ – V – I 的连续进行。和弦这样一种有目的的进行方式被称为**和声进行(chord progression)**。在和声进行中，单个和弦似乎彼此间“拉”着向前，一个进行到下一个，最终全部倾向于强有力的主和弦。

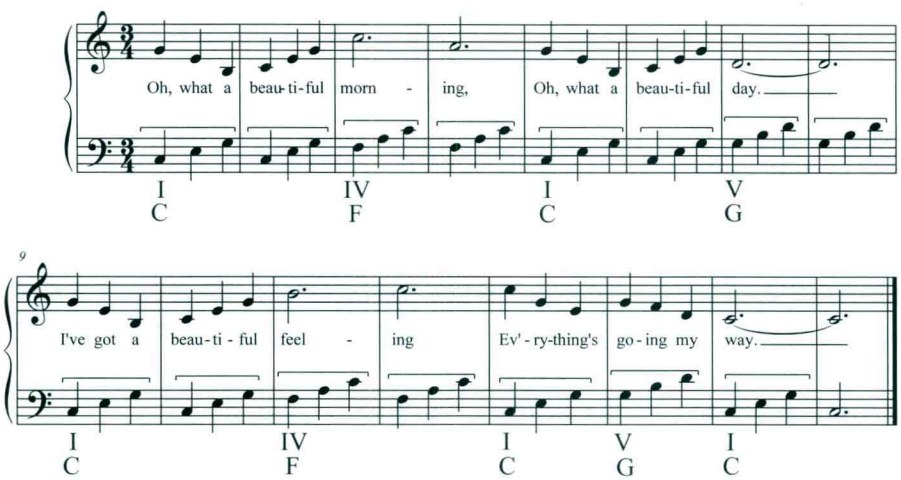
重要的三和弦

但是为什么需要变化和声呢？我们的回答是因为旋律音在不停地变，有时甚至是音阶中所有的音都在变。但是一个单一的三和弦仅仅与音阶中这三个音是协调的。举例来说 C 大调的主和弦仅仅能为音阶中的 C、E、G 音配置和声(谱例 4–2), 因而为了保持和声与旋律的协调，和声必须不停地变化，如果不是这样将带来不协调的结果。

最后，一个三和弦中的音并不总是需要一起进入，它们可以在时间上先后出现。这样一种破碎的或断续的三和弦被称为**琶音 (arpeggio)**。这个词来自意大利文 *arpa*，意思是“竖琴”，原因是竖琴经常不同时演奏一个和弦中的所有音，而是接连地演奏。琶音可以作为旋律的一部分出现，更常见的是出现在支持旋律的

和声中。在伴奏声部中使用琶音给听者带来和声更加活跃的感觉。在谱例 4–4 中，“多么美丽的一个早晨”的开始处，是用支撑旋律的三和弦的分解和重复的琶音形式（谱例的括弧下方）来配置和声的。这些和弦与谱例 4–1 的和弦是相同的，但是现在的和声似乎更加活跃，主要是因为你在每一拍上都能听到伴奏三和弦的一个音。

谱例4–4



和弦成为琶音

协和和弦与不协和和弦

当你在弹奏钢琴时，你肯定注意到一些琴键的结合会产生刺耳的、不协和的声音，而另一些则会产生愉快的、和谐的声音。我们将前者称为**不协和和弦**（**dissonance**，音高听起来不愉悦、不稳定），后者称为**协和和弦**（**consonance**，音高听起来令人愉快和稳定）（图 4–2）。一般来说，像半音或全音这样间距紧挨在一起的音产生的和弦声响是不协和的；反之，和弦的间距是三度或者更大所产生的音响是协和的，比如建立在大调音阶上的每一个三和弦都包含了两个三度音程，因此是协和的。不协和和弦使音乐增加了紧张或不安的感觉，而协和和弦产生平和、稳定之感。

图 4–2
亨利·马蒂斯（Henri Matisse）：《窗前的小提琴手》（1918）。在马蒂斯关于艺术的文章中，经常谈起“颜色的协和与不协和”。

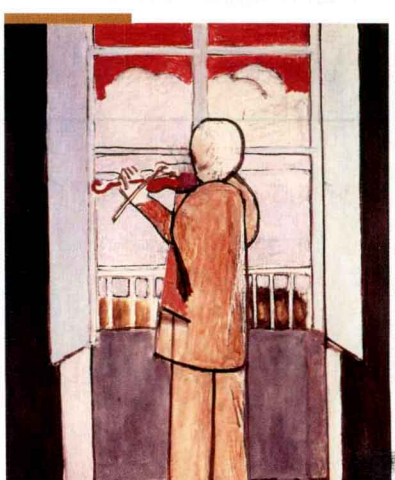


Photo © CNAC/MNAM/Dist. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY. © Succession H. Matisse, Paris/Artists Rights Society (ARS), NY

聆听和声的变化

听和声的第一步是将你的注意力集中在低音上，使它与较高声部的旋律线条分开。和弦经常是建立在低音上，低音声部从一个音高到另一个音高的变化可能标志着和弦的变化。将你的注意力首先集中在低音上并非易事，大多数人总是认为听音乐就是听旋律。当然，听旋律很重要的，但第二重要的就是听低音，它在一种类似隐蔽的世界中占有最重要的地位。低音承载着和弦并且决定和声的走向，在这一点上它比旋律更重要。巴洛克音乐（1600–1750）通常有一个清晰的、有驱动力的低音线条，硬派摇滚乐大概更是如此。下次你欣赏摇滚乐时，不要去欣赏旋律和歌词，而是去跟随电贝司的低音，看是否你开始意识到和弦在何时有了

变化，你何时听到了一个像是主调的和弦（主和弦）。聆听练习 7 将帮助你在欣赏著名的帕赫贝尔的《卡农》时跟随它的低音线条。

聆听练习 7

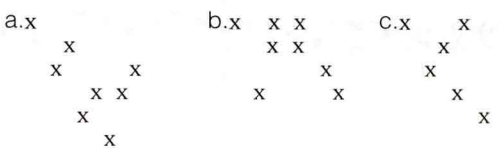
CD-9

听低音旋律与和声

约翰·帕赫贝尔（Johann Pachellbel），《D 大调卡农》（约 1690）

当我们听音乐时，大多数人很自然地集中在音乐的最高声部，它通常也是旋律的所在声部。然而为了听和声，我们需要集中在最低的音乐线条——低声部上。在约翰·帕赫贝尔著名的四声部《D 大调卡农》的上方三个声部里，有一首卡农（轮唱，更多关于卡农的解释见第 6 章）。然而在这首卡农的下方，帕赫贝尔创作了一首单独的运动很慢的低声部，这个低音支撑着上面展开的卡农。就像大多数低声部那样，这里的最低声部建立了位于它的每个音高上方的和声（和弦）的基础。在这首作品中，低声部首先进入，然后是卡农（轮唱）的逐渐展开。现在请把注意力集中在低声部上，回答下列问题。

1. 低音首先开始，第一小提琴在何时进入？
   a.0:00　　b.0:17　　c.0:21
2. 再听开始处。小提琴进入和低音开始反复之前你听到了多少个音？换句话说，低音的音型有多少个音？
   a. 四个　　b. 六个　　c. 八个
3. 低音音型中的所有音都有同样的时值吗？
   a. 是的　　b. 不是
4. 因而，帕赫贝尔的卡农中和声变化的比例是什么样的？
   a. 有规律的
   b. 无规律的
5. 哪一个图示最准确地反映了低音线条的音高（音型）？



6. 现在更多地去聆听这部作品。低声部有很多次反复，音型一次又一次地出现。音型的每次陈述大约持续了多长时间？
   a.10 秒　　b.15 秒　　c.20 秒
7. 音乐中不断反复的一条旋律、和声或节奏被称做什么？
   a. 拨弦　　b. 连音
   c. 速度　　d. 固定反复
8. 现在听到录音的 2:02，低音音型有改变吗？
   a. 有　　b. 没有
9. 从作品的开始（0:00）到这里（2:02）你听到了多少次低音音型？
   a.8 次　　b.10 次
   c.12 次　　d.14 次
10. 一直听到这部作品的结尾，帕赫贝尔是否变化过他的低音和他的和声音型？
    a. 是　　b. 否

约翰·帕赫贝尔的卡农连续不断地反复低音线条，这在古典音乐中是不常见的。许多古典音乐作品中的低音和相应的和弦并不以规则的方式重复，这使听出和声的变化很困难。然而在流行音乐中，意识到和弦在何时变化会更容易一些，因为一连串的和弦变化可以不断地反复。20 世纪五六十年代的摇滚乐经常在次序无变化的前提下多次反复三个或四个和弦。同样，和声的反复在**布鲁斯（blues）**中也有，这是一种富有表情的演唱风格，而演唱是在反复的和弦变化之上展开的。虽然有一些变化，但标准的布鲁斯和声仅仅有三个和弦——主、下属和属——遍布于 12 小节中。然而，在这 **12 小节布鲁斯（twelve-bar blues）**的音型内部，和弦的时间长度并不相等。因此，和声变化的比例是无规律的。第一个主和弦持续了 4 小节，接下来的所有和弦仅仅是 2 小节。一旦完成后，这一音型就连续反复，

12小节布鲁斯和声的前世今生

在所有的美国流行音乐中，最有影响力的和弦进行大概就是所谓的12小节布鲁斯了。就像我们在第38章将会看到的那样，布鲁斯在19世纪末美国南方黑奴的后裔中间产生，作为一种民间音乐传统，它结合了美国黑人的赞美歌、劳动号子及宗教音乐等许多因素。在早期的乡村表现形式上，布鲁斯歌曲使用了变化的、无法预知的和声进行，在一些作品中以令人惊奇的和声转换为特征，而在另一些作品中则基本保持静止的状态。20世纪20年代，布鲁斯开始从南方的乡村转移到北方城市，12小节的音乐形式变得越来越常见，到了30年代，它成为标准的布鲁斯音乐的创作形式。

相对直接的和声进行是如此富有魅力，以至于它的广泛运用不仅贯穿在布鲁斯音乐的历史中，而且也被运用在无数其他音乐体裁中。举例来说，12小节布鲁斯在乡村音乐的历史上也成为突出的特点。从第一位乡村音乐超级歌星——吉米·罗杰斯(Jimmy Rogers)的许多歌曲（如《火车汽笛布鲁斯》，1930）到巴伯·威尔斯和他的得克萨斯州花花公子们的“得克萨斯摇摆”风格（例如，《超级大奶妈》电影原声带中便采用了这种风格，1940），以及约翰尼·卡什(Johnny Cash)的《福桑监狱布鲁斯》(1956)。大多数早期的摇滚乐是以12小节布鲁斯形式为基础的，如《昼夜摇滚》[比尔·哈利（Bill Haley）和彗星组合创作的著名作品，1954]、《猎犬》[1956年由埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presely）表演]，以及查克·贝里（Chuck Berry）的《约翰尼·古德》(*Johnny B.Goode*，1958)，全都运用了同样的12小节布鲁斯形式。进一步来说，无数爵士乐的“标准曲目”都建立在一种有装饰的，但清晰可辨的12小节布鲁斯的变体之上。无论在乡村还是在城市的民间音乐家中，这种和声进行很久以来就是常见的。20世纪六七十年代英国的“超级乐队”大量使用了12小节布鲁斯，例如，1964年披头士乐队翻唱的



© Reuters/Corbis

密西西比河三角洲的布鲁斯歌手B.B.金(B.B.King)

《约翰尼·古德》，滚石乐队1969年翻唱的《徒劳的爱》[此歌由富有传奇色彩的布鲁斯音乐家罗伯特·约翰逊（Robert Johnson）创作]，以及里德·泽普林（Led Zeppelin）的《你使我震惊》(1969)。这种和声进行所显示出的无穷魅力，经过八九十年代持续至今，例子包括最近的布鲁斯摇滚歌手斯蒂维·瑞·沃安的《自豪与欢乐》，跨界流行歌手特雷西·查普曼（Tracy Chapman）的《给我一个原因》(1995)，当然，还有今天生气勃勃的布鲁斯音乐界——以巴迪·盖伊(Buddy Guy)、奥蒂斯·罗什(Otis Rush)、B.B.金等众多明星为代表——他们经常运用这个有着近百年历史的和弦进行。

直到歌手唱完。

和弦： I——————IV——I——V————I————（反复）

小节： 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

为了使你熟悉布鲁斯的反复和声的音响，我们创作了我们自己的布鲁斯曲调《鉴赏布鲁斯音乐》，在这个曲调中，12小节和声的变化和弦是由一架电钢琴演奏的。

聆听练习 8

CD-10

听和声中的和弦变化
《鉴赏布鲁斯音乐》

在《鉴赏布鲁斯音乐》里，电钢琴演奏家的左手持续一个和弦，直到下一个和弦的进入。每次他停止持续而移到别处的时候，我们就听到一个新和弦。在这段重复的布鲁斯和声中，填入和弦变化的时间，在数字 1–9 中，记录下新和弦出现时间的分和秒（如写下 1:10）。为了减轻你的任务，一些正确的时间已经被填好。

陈述 1：

0:00	1._____	2._____	0:17	3._____	0:21
I	IV	I	V	IV	I

陈述 2：（旋律吉他进入）

0:25	4._____	5._____	0:42	6._____	0:46
I	IV	I	V	IV	I

陈述 3：

0:50	7._____	8._____	1:06	9._____	1:11
I	IV	I	V	IV	I

10. 这里和声变化的比例是什么？
    a. 有规律的
    b. 无规律的

关键词

和声
和弦
三和弦
音程
属和弦
下属和弦
和声进行
琶音
不协和和弦
协和和弦
布鲁斯
12 小节布鲁斯



第 5 章

力度和色彩

正如我们已看到的，节奏、旋律与和声构成了音乐的主要因素。然而为了使音乐作品能够传递给欣赏者，这些抽象的概念必须转换为具体的音乐声音。当器乐和声乐将作曲家关于节奏、旋律、和声的想法转换成具体的声波时，这一过程才被完成。我们用术语*力度*和*色彩*来描述这些由各种乐器和人声演奏（唱）的音乐声响的独特性格。

我们对力度和音色的反应是直接的。举例来说，我们之所以被某一段落所震撼，更多的原因并不是由于它的音高或节奏，而是由于一个突然的从很轻到很响的力度转换，或者是由于旋律是由一把音响辉煌的小号奏出的。然而力度和色彩并不过多涉及乐思本身，而是涉及乐思被陈述的方式。

力度

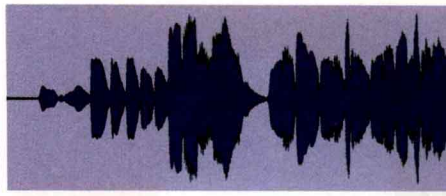

© Mateusz Zechowski

图 5–1
这是一个单簧管演奏大约 10 秒钟的弱音和强音的计算机化的数字音波形式。纵向线越窄，音响越弱。

强音与弱音

在所有的音乐中，**力度（dynamics）**是音量的不同程度，包括强音和弱音，音响由此产生出来。力度和音色结合在一起影响着我们听音乐和对音乐做出反应的方式。单簧管用*很强的力度*（*fortissimo*）吹一个高音时，具有一种尖锐和刺耳的性质，而用*很弱的力度*（*pianissimo*）演奏时，便有了相当不同的性质，声音朦胧而空幻。图 5–1 显示的是一支单簧管演奏的先弱后强的声音用计算机处理后的音波形式。由于这些音量变化首先是由意大利的作曲家使用的，因此这些音乐力度的术语在传统上还是用意大利语书写。下面是最为常见的术语及它们的符号。

术语	符号	定义
Fortissimo	*ff*	很强
Forty	*f*	**强**
Mezzo forte	*mf*	稍强
Mezzo piano	*mp*	稍弱
Piano	*p*	**弱**
Pianissimo	*pp*	很弱

力度有时会由于要取得特殊的效果而突然变化。这其中最为常见的快速力度变化是用一个音或和弦奏出的突然而响亮的**突强（sforzando）**音响。一个著名的突强的例子出现在约瑟夫·海顿的“惊愕交响曲”（1792）第二乐章，其中作曲家用一个单独和弦的雷鸣般的巨响打断了一个轻柔的旋律（CD –22，在 0:33）——作曲家的目的明显地是想唤醒那些已经打盹的欣赏者！

但是力度上的变化不必都是突然和意外的，它们可以是逐渐的，并扩展到很长的一段时间。一个声音强度的逐渐增长被称为渐强（crescendo），反之声音的逐渐递减被称为渐弱（decrescendo 或 diminuendo）。

术语	符号	定义
Crescendo		声音逐渐增强
Decrescendo 或 Diminuendo		声音逐渐减弱

力度的变化

贝多芬是写作长时间渐强的大师。他的第五交响曲通往末乐章的过渡段就像一场声音的海啸冲击着听众（6 3/10 在 5:00）。在理查·施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》的开头全乐队逐渐进入时（CD –3），我们也可以听到一个同样令人印象深刻的渐强。

色彩

简单地说，音乐中的**色彩（color）**就是由人声或乐器发出的任何声音的音质。

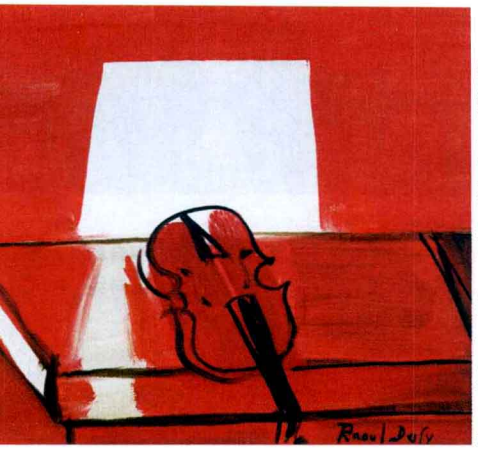

Giraudon/Bridgeman Art Library © Artists Rights Society (ARS), NY

图 5–2
我们有时将不同乐器的声响与特殊的色彩相联系，也许是由于这个原因，画家罗尔·杜费（1877–1953）称他的这部作品为《红色小提琴》。

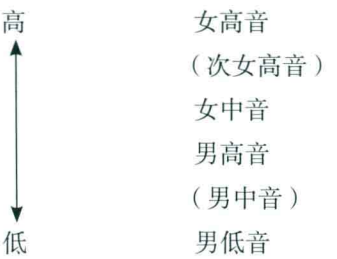
而**音色（Timbre）**是同样含义的另一个术语。器乐产生出不同色彩的声音，是因为器乐是用不同的方法和不同的材料制作的。要辨别各种乐器的声音的不同，我们并不需要懂得它们在声学上的特性。我们都能听出一支长笛的音响和一把长号的音响在音质上是非常不同的。同样，流行歌手玛丽亚·凯利与歌剧明星蕾妮·弗莱明甚至在演唱同一音高时也有着明显不同的音色。因为人声或许是创造音乐的最初的“乐器”，所以它为我们探讨音乐的色彩提供了恰当的起点。

人声

人声是件非常特殊的不需要任何机械设备的帮助就自然发声的乐器。它具有很高的表现力，部分原因是由于它既有宽广的演唱音域，又能做出很有对比性的力度层次。

我们的演唱主要是通过对声带（喉咙内两块折叠在一起的黏液膜）的空气压力引起了它们的振动。男人的声带要比女人的声带长而厚，正是由于这一原因，成年男人的声音就更低。（这一原则同样适用于弓弦乐器，越长越粗的弦，产生的音高就越低。）声音按照音区可分为四个主要的声部。两个女声的声部是**女高音（soprano）**和**女中音（alto）**；两个男声的声部是**男高音（tenor）**和**男低音（bass）**。女高音是最高的人声，男低音是最低的人声。当许多种人声合为一体时就形成了**合唱（chorus）**。女高音、女中音、男高音、男低音组成了四个标准的合唱声部。此外，女高音和女中音共享的音域有时被定为一个分开的音域，叫做**次女高音（mezzo-soprano）**，就像男高音和男低音相邻的一些音被**男中音（baritone）**所包含一样。

人声的类型



人声能产生很多不同的的演唱风格：布鲁斯歌手的粗狂之声，乡村歌手的哼鸣声，百老汇歌唱家的豪迈之声或歌剧女高音的抒情之声。我们所有人都想唱，并且都想唱得更好。我们唱得好不好和我们发出的是哪种声音，取决于我们的训练和身体的自然条件——肺、声带、喉咙、鼻子和嘴都是产生声音的主要因素。

乐器

乐器是由组或家族组成的。西方传统的交响乐队包括四个这样的组。第一组是弦乐家族，这样称呼的原因是由于这些乐器的音响是通过拨奏或拉奏琴弦而产生的；第二和第三组是木管和铜管乐器家族，这两组都是通过各种各样的管子振动空气来产生音乐的；第四部分是打击乐组，音响是通过敲击悬挂的膜（鼓）、一块木头或者是一块金属而产生的；此外，还有第五组乐器——键

盘乐器，它们通常不是交响乐队的组成部分，主要乐器有管风琴、羽管键琴和钢琴。它们主要是通过琴键和音管（管风琴）或者是琴键和琴弦（羽管键琴和钢琴）发声。管风琴通常是单独演奏，而钢琴最常听到的是独奏或为其他乐器或人声的伴奏。

乐器的家族

弦乐

一般来讲，当我们提及西方音乐中的弦乐器时，大体上包括所有依靠琴弦振动产生声音的乐器：吉他、班卓琴、尤克里里（四弦琴）和竖琴，以及小提琴和它的近亲：中提琴、大提琴和低音提琴。吉他、班卓琴、尤克里里和竖琴都是通过拨弦产生声响，而小提琴和它的同族乐器除拨奏琴弦外，主要依靠用琴弓来拉奏琴弦。的确，就是由于它们使用琴弓，以及它们不同的形状，我们才将它们视为提琴组的四位成员。我们传统上都将这些乐器与古典音乐相联系；而吉他、班卓琴、尤克里里和竖琴则来源于民间音乐。

小提琴组

在最初形成于巴洛克时期（1600–1750）的管弦乐队中，**小提琴（violin）**组形成了其最初的核心。至今，数目众多的小提琴、中提琴、大提琴及低音提琴演奏员组成了所有西方交响乐队中的最大部分。在一个拥有上百人的管弦乐队中，至少有 60 人演奏这些乐器。

在全部弦乐器中，小提琴（图 5–3 中间）是主奏乐器。它的琴体最小，琴弦最短，然而演奏的音高最高。由于它的高音域位置和歌唱性的音调，经常被指定用于管弦乐队或室内乐的旋律声部。小提琴通常被划分为大家熟知的第一小提琴和第二小提琴。第二小提琴演奏比第一小提琴的音高稍低的声部，在功能上从属于第一小提琴。

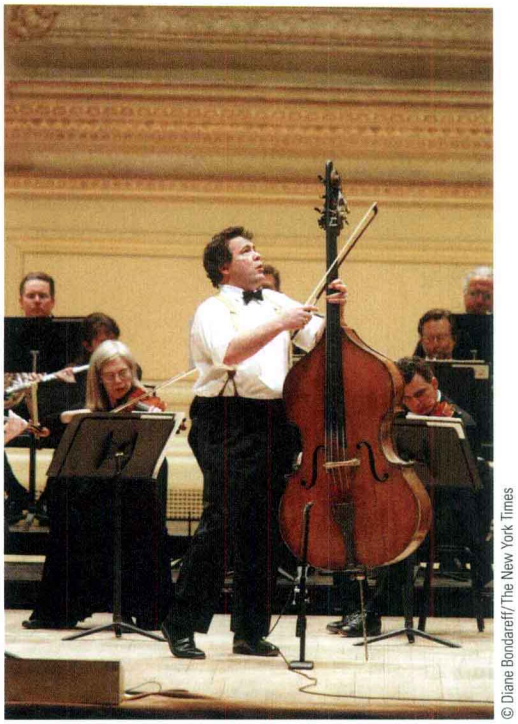
小提琴的声音是通过琴弓在琴弦上的拉奏而产生的，这四根琴弦一头被紧拧在乐器顶部的调音钮上，另一头被紧挂在乐器底部的拉弦板上。依靠支撑的琴马，琴弦高架在木制的琴身上。当左手指将琴弦按压在指板上的不同位置时，就产生出不同的音高。压指使琴弦越短，音高就越高。由于手指可以快速地起落在四根琴弦不同的音位上，使小提琴不仅有着宽广的音域，而且异常灵活。琴弦本身或者用动物的肠衣做成，或者用金属做成。然而小提琴的歌唱的声音更多的并不是来自琴弦，而是来自木制琴身，通称为音箱，它扩大和丰富了音响。小提琴的设计、木头、胶水、音箱的油漆越好，声音也就越好。（关于小提琴的声音，见CD –11，0:00）

中提琴（viola）（图 5–3）比小提琴长六英寸并发出较低的声响。如果说小提琴与女高音相对应，那中提琴就与女低音相对应。它的声音更暗淡、更浓厚，比明亮的小提琴更为忧郁。（中提琴的声音，听CD –11，1:37）

图 5–3
美国布伦塔诺弦乐四重奏团的图片，显示出小提琴（中央）、中提琴（左）和大提琴（右）相对的尺寸大小。



© Christian Steiner/Courtesy Brentano String Quartet



© Diane Bondareff/The New York Times

图 5–4
低音提琴演奏家爱德加·梅耶尔（Edgar Meyer）

你很容易在乐队中认出**大提琴（cello）**，因为演奏者总是将它放置在两腿之间演奏（图 5–3 右）。大提琴的音域比中提琴低，它既能奏出低音的音响，又能演奏如歌的旋律。当职业演奏家演奏它的中音区时，可以发出难以想象的丰富和有表现力的音调。（大提琴的声音，听CD –11，2:10）

在管弦乐队中，**低音提琴（double bass）**为低音旋律线条增添了重量与力量。起初它仅仅是在大提琴八度下演奏大提琴声部，因此才将其称为 double bass。正如你所看到的那样，低音提琴是弦乐家族中体积最大和声音最低的弦乐器，它在管弦乐队甚至在爵士乐队中的任务主要是为和声建立起稳定的低音。（低音提琴的声音，听CD –11，2:50）

特殊效果

小提琴家族的各位成员全都用同样的方法产生音高：用弓子在拉紧的琴弦上来回拉。这便产生了传统的、富有穿透力的弦乐声响。此外，一些其他的效果，可以通过不同的演奏技巧来实现。

- **揉弦（vibrato）**：左手指停留在琴弦上时对其进行揉动，演奏者能够得到一种有控制的“晃动”的音响效果。这增添了琴弦音调的丰富性。因为事实上它产生的是两个或更多音高的混合音高。（小提琴奏出的有揉弦和没有揉弦的例子，听CD –11，0:51）
- **拨弦（pizzicato）**：演奏者用手指拨奏琴弦代替用琴弓的拉奏，产生的音响清晰而敏捷，但很快便消失。（小提琴的拨弦，听CD –11，1:13）
- **震音（tremolo）**：演奏者使用弓子在一个音高上的快速上下反复，产生一种音乐的“振动”。强奏的震音演奏制造出高度紧张或兴奋的气氛；弱奏的震音则产生柔和、闪烁的背景。（震音的例子，听CD –11，1:24）
- **颤音（trill）**：颤音是演奏者在两个相邻音高间的快速交替。大部分乐器（不只是弦乐）都能演奏颤音。（颤音的例子，听CD –11，1:30）
- 用**弱音器（mute）**：如果作曲家需要减弱弦乐器富有穿透力的声音，就可以指示演奏者在乐器的琴弦上加放一个弱音器（一个金属或橡胶的夹子）。

图 5–5
竖琴的独特效果是刮奏，在弦上快速地上下跑动，似乎要用富于活力的声音充满电波。



SuperStock

竖琴

尽管竖琴最初是民间乐器，并且存在于各种音乐文化中，但是，有些时候它也加入到现代交响乐队中。**竖琴（harp）**为乐队增加了特殊的色彩，有时还创造出特殊的效果，最引人注目的效果就是在弦上快速上下的**刮奏（glissando）**。（竖琴的音响和刮奏的例子，听CD –11，3:44）

木管乐器

最初用“木管”来命名这一家族的乐器，是因为它们通过吹进木制管子的空气来发声。管子上有一些音孔，演奏者通过用手指盖住音孔或放开音孔而改变音

聆听指南

乐队中的各类乐器
弦乐

CD-11

0:00	11	小提琴演奏大调音阶
0:13		小提琴独奏：柴科夫斯基
0:31		小提琴无揉弦演奏：海顿
0:51		小提琴揉弦演奏：海顿
1:13		小提琴演奏拨弦
1:24		小提琴演奏震音
1:30		小提琴演奏颤音
1:37		中提琴演奏大调音阶
1:49		中提琴独奏：海顿
2:10		大提琴演奏大调音阶
2:30		大提琴独奏：海顿
2:50		低音提琴演奏大调音阶
3:13		低音提琴独奏：海顿
3:35		竖琴演奏琶音
3:44		竖琴独奏：柴科夫斯基

高。然而，如今一些木管乐器是完全用金属来制造的。例如长笛是用银，有时是用金，甚至白金来制作的。像弦乐声部那样，在现代交响乐队中也有四种主要的木管乐器：长笛、单簧管、双簧管和大管（图 5–6）。此外，每类中又各有一个在尺寸上或大或小的同类乐器，它们有着略微不同的音色和音域。管子的长度越长，发出的声音就越低。

你大概是熟悉**长笛（flute）**那可爱、银铃般的声音的。这一乐器在低音区上的音色丰富，高音区轻巧优美。它特别灵活，能快速地从一个音区到另外一个音区。（长笛的声音，听CD –12，0:00）

比长笛更小一些的近亲是**短笛（piccolo**，短笛一词来自于意大利文 *flauto piccolo*，意思是小长笛。）它能比乐队中的任何乐器发出更高的音。尽管很小，它奏出的尖锐之声总能被听到，即使是全体乐队强奏时也是如此。（短笛的声音，听CD –12，0:38）

单簧管（clarinet）是由演奏者吹奏一个安在吹嘴上的单片芦苇茎制成的簧片而发声的。它的声音宽广而空旷，低音很丰美，但高音很尖锐。单簧管也可以在音高之间平稳滑奏，这需要一种有高度表现力的演奏风格。这一乐器的灵活性和表现力使它受到爵士音乐家们的偏爱。（单簧

图 5–6
（从左至右）一支长笛，两支单簧管、一支双簧管和一支大管。长笛、单簧管、双簧管的长度比较接近，而大管接近它们的两倍。



G. Leblanc Corporation, Kenosha, WI

管的声音，听CD -12，0:54）

一种更低和更大的单簧管是**低音单簧管（bass clarinet）**。

双簧管（oboe）配有一个双片芦苇茎制成的簧片——两个簧片拴在一起，中间有空间。当演奏者通过簧片向乐器吹入空气后，产生一种带鼻音的和有些异国情调的声音。双簧管固定不变地在每场交响音乐会开始前给出标准音高，供乐队对音。双簧管不仅是第一个加入到管弦乐队中的非弦乐器，也是很难调音的乐器。这就是其他乐器以它为标准来调音而不是让它按其他乐器调音的原因。（双簧管的声音，听CD -12，1:24）

与双簧管密切关联的另一乐器是**英国管（English horn）**，遗憾的是这是一个错误的命名，因为英国管既不是英国的，也不是 horn（号角）。它只不过是源于欧洲大陆的一种比较大（因此声音较低）的双簧管而已。英国管有一种昏暗、神秘的音响，它特别受到浪漫主义音乐家的偏爱（1820–1900）。（英国管的声音，听6 5/1 的 0:00）。

大管（bassoon）在木管中的作用就像是大提琴在弦乐中的作用一样。它既可以作为低音乐器增强低音的分量，也可以担任独奏。当它作为独奏乐器演奏较快的段落时，它发出一种干涩的、几乎是滑稽的声音。（大管的声音，听CD -12，1:54）

此外还有一种更低的大管，通常就称其为**低音大管（contrabassoon）**。它的声音深沉而缓慢。低音大管的确能演奏比其他任何管弦乐器都更低的音符。

像双簧管那样，大管、低音大管、英国管也都是双簧乐器。因此，比起单簧管、萨克斯管这样的单簧乐器，它们发出的声音更加明亮，甚至更有异国情调。

严格地说，单簧的**萨克斯管（saxophone）**不是交响乐队的成员，尽管它可以偶尔加入。它的声音柔润而具有表现力。如果演奏者希望的话，还能够发出沙哑的，甚至粗憨的声音。萨克斯管的表现力使它成为大多数爵士乐队中颇受欢迎的一个成员。

聆听指南

乐队中的乐器
木管

CD-12

0:00	12	长笛演奏大调音阶
0:11		长笛独奏：德彪西
0:38		短笛演奏大调音阶
0:47		短笛独奏：柴科夫斯基
0:54		单簧管演奏大调音阶
1:02		单簧管独奏：柏辽兹
1:24		双簧管演奏大调音阶
1:33		双簧管独奏：柴科夫斯基
1:54		大管演奏大调音阶
2:05		大管独奏：斯特拉文斯基

铜管乐器

像木管和弦乐组那样，铜管家族也由四个主要乐器组成：小号、长号、法国号和大号（图 5–7）。铜管演奏家不使用簧片吹奏，而是通过一个像茶杯形状的**号嘴（mouthpiece）**（图 5–8）吹奏他们的乐器。通过调解阀键或移动拉管，演奏家们获得了管子在长度上的变化，从而得到了不同的音高。



Martin Reichenthal

图 5–7
加拿大铜管乐团中的成员，法国号演奏者在左边，大号演奏者在右边。

人人都听过**小号（trumpet）**那高亢、嘹亮而尖锐的声音。无论是在足球场上还是在音乐厅里，小号都以它的灵活和有穿透力的声音成为一种突出的独奏乐器。（小号的声音，听CD –13，0:00）。小号以特别辉煌的音响出现在理查·施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》的开始处（听CD –3，0:16）。如果用上一个弱音器（将一个中空的塞子放置在小号口，起到弱音的效果），小号可以发出与其他乐器更好地融为一体的更柔和的声音（小号带弱音器的声音，听CD –13，0:22）。

在铜管家族中，**长号（trombone**，意大利语的意思是“大的小号”）距小号的关系较远，主要演奏铜管乐器家族的中音区，声音宽大而饱满。最为重要的是，长号是唯一一个通过来回移动拉管奏出不同音高的管乐器。不必说，长号可以非常容易地从一个音高滑向另一音高，有时是为了喜剧性的效果。（长号的声音，听CD –13，0:35）

法国号（French horn，有时仅称为“圆号”）的历史可追溯到 17 世纪晚期，是第一个加入管弦乐队的铜管乐器。其声音丰富而柔和，像是蒙上了一层面纱。法国号特别流行于浪漫主义时期（1820–1900），因为这一乐器在传统上与狩猎有关系，并与阿尔卑斯山所暗示的大自然有关系，而这是浪漫主义音乐家特别钟爱的一个主题。（法国号的声音，听CD –13，0:59）。人们很容易将法国号和长号的声响混同起来，主要是两者都演奏中音区，而且都具有厚实、宏伟的音响。但长号的声音比法国号更清晰和集中，也更直接。（这两种乐器的比较，听CD –13，0:45 和 1:17）

大号（tuba）是铜管乐器中体积最大和声音最低的乐器。尽管有时声响笨拙，却能在低音区发出浑厚的声响。就像弦乐中的低音提琴那样，大号经常被用做旋律的基础或演奏低音线条（大号的声音，听CD –13，1:39）。偶尔，就像穆索尔斯基的《图画展览会》的第四幅画（第四首）那样（6 4/9，0:00），大号本身也演奏旋律。在这首作品中，大号在其较高音区演奏了较长的独奏段落。

图 5–8
铜管乐器的各类号嘴



Yamaha Corp.

聆听指南

乐队中的乐器
铜管

CD-13

0:00	13	小号演奏大调音阶
0:09		小号独奏：穆雷
0:22		加弱音器的小号独奏：穆雷
0:35		长号演奏大调音阶
0:45		长号独奏：科普兰
0:59		法国号演奏大调音阶
1:17		法国号独奏：科普兰
1:39		大号演奏大调音阶
2:00		大号独奏：科普兰



© Tim Wimborne/Reuters/Corbis

图 5–9
打击乐手乔纳森·哈斯

图 5–10
木琴，一种固定音高的打击乐器，可以演奏好几个八度的半音阶。



PhotoDisc

打击乐

打击乐是那些用某种方法敲击的乐器，或用槌子敲击鼓面，或用各种方法敲或擦一块金属或木头。一些打击乐器，如定音鼓，可以发出特定的音高，而其他一些打击乐器可以奏出准确的节奏，但无可辨别的音高。打击乐器的主要任务是加强音乐的节奏轮廓，它们也可以为其他乐器的音响增添色彩。当它们强奏时，可以加强一部作品的高潮。

定音鼓（timpani）（图 5–9）是古典音乐中最常听到的打击乐器。无论是单独的、分离式的敲击，还是快速的雷鸣般的滚奏，定音鼓的功能就是为音乐增加深度、紧张度和戏剧性。定音鼓通常成对使用，一个调成主音的音高，另一个调成属音。定音鼓在理查·施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》的开始仅仅就这几个音的演奏，便起到了突出的表现作用。（CD –3 的 0:30）

小军鼓（snare drum）的哒哒声、**低音鼓（bass drum）**的砰砰声和**钹（cymbals）**的撞击声在军乐队、爵士乐队及古典音乐的管弦乐队中都是为人熟知的，这些乐器都不产生特定的乐音。（听CD –14，0:11 这三件打击乐器）

然而木琴、钟琴和钢片琴是三种能演奏特定音高的打击乐器。**木琴（xylophone）**（图 5–10）是由一套木条组成，当用两个坚硬的琴槌敲击时，它能产生干涩、木质的音响。**钟琴（glockenspiel）**的演奏与发音原理与木琴相同，只不过它的条板是用金属做成，以便发出的音响更明亮和更清脆。**钢片琴（celesta）**也是锤子敲击金属条发声，但锤子通过琴键而起作用，就像钢琴那样。钢片琴的声音是明亮而清脆的——正像这一乐器的名称所暗示的那样（celestial，意为天空的，神圣的），它的声音是令人愉悦的。

聆听指南

管弦乐队中的乐器
打击乐

CD-14

0:00	14	定音鼓
0:11		小军鼓
0:19		大鼓
0:31		钹

交响乐队

在全部的音乐合奏形式中，现代西方交响乐队无疑是最为庞大和富有色彩的合奏形式，它起源于17世纪，自那以后一直在规模上不断地发展。最为齐全的交响乐队拥有超过一百名演奏员和近三十件不同的乐器，上至高声部的短笛，下到隆隆作响的低音大管。图5–11是管弦乐队的一种典型的分布形式。为了达到声音的最佳平衡，弦乐被安置在前面，更有力量的铜管乐被安置在后面。其他乐器的位置根据演出作品的特殊要求而定。

奇怪的是，独立的指挥最初并不是管弦乐队的一部分，在其存在的头二百年里（1600–1800），交响乐队被一名演奏者所指挥，他或者是键盘演奏家，或者是



图5–11
交响乐队的座位图
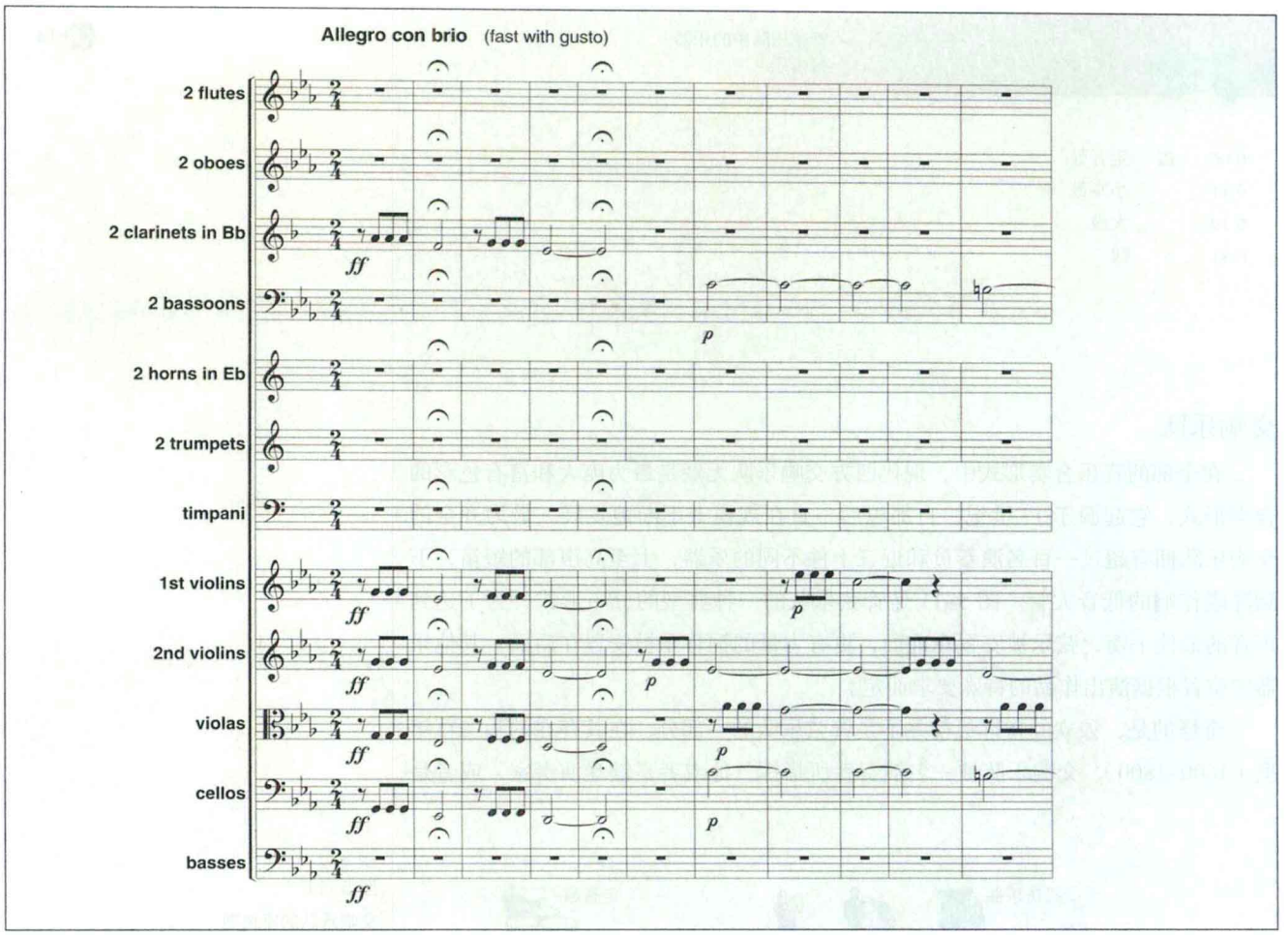


图 5–12

贝多芬第五交响曲的开始部分，总谱第一页有列出的各种乐器。

图 5–13

艾萨·佩卡·萨罗宁在指挥洛杉矶爱乐乐团的彩排。



© Nick Ut/AP Images

第一小提琴首席。然而到了贝多芬时代，乐队的规模增长到如此之大，以至于需要有人站在台前来指挥。他不仅保持乐队的整体一致，并且帮助拟定和解释重要的音乐线条。指挥家遵循一份**乐队总谱（orchestral score）**。这是一首特定作品的所有器乐声部的复合记谱。图 5–12 是贝多芬第五交响曲开始部分的总谱。显然，贝多芬只为了几秒钟的音乐而不得不在纸上写下很多很多音符。指挥家的任务是追随着乐队总谱，并且在复杂的器乐音响网中挑出任何音高和节奏上的错误。为了达到这一目的，指挥家必须有一双杰出的音乐的耳朵。这就是为什么像艾萨·佩卡·萨罗宁（Esa-Pekka Salonen，图 5–13）这样的大指挥家的年薪多达百万美元的原因。

键盘乐器

也许由于键盘乐器高度复杂的机械装置，你很难在世界上的各种本土音乐文化中找到它们，键盘乐器是西方音乐独有的。管风琴、羽管键琴和钢琴是西方主要的键盘乐器，它们起源于历史上明显不同的时期。**管风琴（pipe organ）**



© John Haskey

图 5–14

这是一架三排键的管风琴，仅有一些小风管可以见到。注意那些音栓（琴键两侧的小圆物体）和下面的脚键。



Yale University Collection of Musical Instruments

图 5–15

巴斯考·塔斯金制造的双排键羽管键琴（巴黎，1770）。现保存在美国康州纽黑文市的耶鲁大学乐器博物馆中。

（图 5–14）是至今为止最为古老的乐器，它的历史可以追溯到古希腊时代。管风琴的工作原理是这样：演奏员压下一个使空气进入风管的琴键，由此产生了音响。根据管子不同的形状和材料，它们被安置成分离的组别。每一组别产生一个完整音域的音高，并拥有一种特殊的音色（如小号的音色）。当管风琴家需要为作品增加特殊的色彩时，他们就拉出一个被称为“**音栓**”（**stop**）的把手。当所有的“音栓”都发生作用时（用“拉出所有音栓”来表达），管风琴就会发出最有色彩、最有力的声响。管风琴拥有好几个键盘，这使同时演奏几个各有独特音色的音乐线条成为可能，它甚至还有一个脚键盘！世界上最大的、功能最为齐全的管风琴是在纽约州美国西点军校的卡迪特教堂里，它有 270 个音栓和 18408 个管子。

管风琴的音栓

羽管键琴（harpsichord）（图 5–15）早在 1400 年就开始出现在北意大利，到巴洛克时代（1600–1750）走向其巅峰。羽管键琴不是通过管子，而是通过琴弦来发音的。当一个琴键被按下后，它驱动一个杠杆向上，依次迫使一个拨子拨动一根琴弦。拨动的琴弦发出明亮的、金属碰撞的声响。一些羽管键琴装配有两排键，以便演奏者从一组琴弦到另外一组琴弦的转换，每组都有特殊的音色和音量。然而，羽管键琴有一个重要的缺陷：它的杠杆机械装置不允许演奏者控制拨奏琴弦的力量，因此每根琴弦发出的音量总是一样的（要更多了解羽管键琴，见第 10 章 巴洛克音乐的特点）。

公元 1700 年左右，**钢琴（piano）**在意大利被发明出来，它部分地克服了羽管键琴的力度限制。在钢琴上，琴弦不是被拨奏的，而是被柔软锤子敲击的。钢琴的杠杆机械装置使演奏者能够调节每一琴弦被敲击的强度，这样一来，钢琴既可以弹奏出弱音，也可以发出强音（最初钢琴被称为 *pianoforte*，就是“弱和强”


© Steve J. Sherman

图 5–16

钢琴家安德烈·瓦兹

之意）。莫扎特时代（1756–1791），钢琴取代了羽管键琴，成为颇受喜爱的家庭乐器。到了 19 世纪，每一个有雄心大志的家庭都要有一台钢琴，或是把这个乐器用做真正的音乐欣赏，或是把它作为富有的一种象征。甚至今天，钢琴还是用来作为一种家庭地位的象征。

如果管风琴的主要演奏地点是教堂，在教堂举行的宗教仪式上，经常能够听到管风琴的声音，那么你几乎在任何地方都能看到用途广泛的钢琴。它既能为学校的合唱队或歌剧演员进行伴奏，也能为埃尔顿·约翰（Elton John）或比利·乔（Billy Joel）的摇滚乐队配置和声。当像安德烈·瓦兹（Andre Watts）这样的大师演奏钢琴时，它又能成为一种强大的、富有表现力的独奏乐器。另一方面，羽管键琴主要被用来再现巴赫时代 (1685–1750) 的音乐。

我们已经向你介绍了西方交响乐队中的主要乐器，以及西方的三种主要的键盘乐器。聆听练习 9–11，测试你辨认管弦乐队中各种乐器的能力，难度是逐渐增加的。

聆听练习 9

CD-15

听乐队中的乐器，辨认单独的乐器

在欣赏CD –11/14 音轨时，你已经听过了西方交响乐队中的所有主要乐器。现在来测试你辨认这些乐器的能力。CD 中的第 15 音轨摘选了 10 种独奏乐器的演奏。从右边一栏中选出正确的乐器名字填在空白处。

1. (0:00) _____ 单簧管（里姆斯基 – 科萨科夫）
2. (0:14) _____ 双簧管（柴科夫斯基）
3. (0:38) _____ 大号（柏辽兹）
4. (0:52) _____ 大管（里姆斯基 – 科萨科夫）
5. (1:13) _____ 小提琴（柴科夫斯基）
6. (1:30) _____ 法国号（勃拉姆斯）
7. (1:48) _____ 长笛（柴科夫斯基）
8. (2:09) _____ 大提琴（圣 – 桑）
9. (2:34) _____ 低音提琴（贝多芬）
10. (2:50) _____ 长号（拉威尔）

聆听练习 10

CD-16

听乐队中的乐器，辨认出两种乐器

现在的难度增加了。你能立即辨认出两个正在演奏的乐器，以及哪一个正在较高音区演奏吗？继续跟着录音听，有几个乐器加入进来。从下列乐器中进行选择并填入留下的空格中：小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、长笛（听到两次）、单簧管、双簧管（听到两次）、大管、小号、法国号。

	第一种乐器	第二种乐器	更高的乐器
(0:00) 勃拉姆斯	法国号	1._____	2._____
(0:40) 马 勒	3._____	4._____	5._____
(1:08) 吕利	6._____	单簧管	7._____
(1:29) 巴赫	8._____	大管	9._____
(1:44) 巴赫	10._____	11._____	12._____
(2:00) 泰勒曼	13._____	中提琴	14._____
(2:27) 巴托克	15._____	16._____	17._____
(2:52) 巴赫	18._____	19._____	20._____

聆听练习 11

CD-17

听乐队中的乐器，辨认出三种乐器

准备好最终的测试了吗？现在需要你辨认出三个乐器来。从下列乐器中选择并填空：小提琴、中提琴、大提琴、长笛（两次）、单簧管、大管、小号（两次）、长号、法国号、大号。

	第一种乐器	第二种乐器	第三种乐器
(0:00) 柴科夫斯基	1._____	法国号	2._____
(0:18) 柴科夫斯基	3._____	4._____	5._____
(0:40) 吕利	6._____	大管	7._____
(1:00) 巴赫	8._____	法国号	9._____
(1:44) 贝多芬	10._____	11._____	12._____

最后，在以下四个选曲中，听出这三种乐器的最高和最低的声音。

	最高音	最低音
(0:40) 吕利	13._____	14._____
(0:00) 柴科夫斯基	15._____	16._____
(0:18) 柴科夫斯基	17._____	18._____
(1:44) 贝多芬	19._____	20._____

关键词

力度
强
弱
突强
色彩
音色
女高音
女中音
男高音
男低音
合唱
次女高音
男中音
揉弦
拨弦
震音
颤音
弱音器
刮奏
号嘴
乐队总谱
音栓



第6章

音乐的织体和形式

音乐的**织体**是指构成音乐作品的旋律线条的密度和配置。为了更好地理解，请在你的头脑里想象一幅挂毯或一些其他类型的纺织材料。单独的绳或线可疏可密，颜色可以向中心集中，也可以或多或少均匀地散开；各个线条可以有强烈的垂直，也可以有横向的推进。这就像一个纺织工或画家能够使用独立的或相互作用的线来做成一种特定的织体——密的、重的、轻的或薄的。因此作曲家也能使用音乐的线条建立起类似的效果。理查·施特劳斯的交响诗《查拉图斯特拉如是说》（CD -3）开始于管弦乐调色板的底部，然后填满中间和上方的区域，最终结束在最密集的乐队织体中——所有那些庞大的19世纪管弦乐队的乐器（包括一架管风琴）都加入到最大限度的音波的范围中。

单音织体、复调织体和主调织体

音乐中有三种主要的织体——单音的、复调的和主调的——这取决于音乐线条的数量和它们之间的关系。我们经常把这些线条或部分叫做声部，尽管它们实际上可能并不是唱的。

单音是最容易听的织体。**单音（monophony）**是没有伴奏的音乐的单一线条。它的英语单词是由mono（单一的）和phony（声音）组成的。当你独自演唱时，你就是在创造单音音乐。当一群男人（或女人）在一起演唱同一音高时，他们是在演唱**同度（unison）**，同度演唱也是单音的演唱。甚至男女声在一起演唱，产生八度的音高，音乐的织体也仍然是单音的。单音织体是所有音乐织体中最节俭的织体。

复调（polyphony）在音乐的结构中需要两个或更多的旋律线条。它的英文单词是由poly（多的）和phony（声音）组成，因此“复调音乐”也可称为“多声音乐”。此外，这一术语暗示着每一个旋律线条都是自主和独立的。它们平等地竞争，吸引听者的注意力。通常它们彼此相对立地运动，而这时就产生了所谓的对位。简单地说，**对位（counterpoint）**就是两个或更多独立音乐线条的和谐的对立（图6–1）。由于对位是以复调为前提的，因此，“对位织体”和“复调织体”这两个术语经常可以互换使用。

而且，对位有两种类型：自由对位和模仿对位。自由对位的声部是高度独立的，它们可以同时开始或分开开始，但它们各走各的路；许多爵士乐的即兴演奏都是采用自由对位。来听一个很好的例子，那是刘易斯·阿姆斯特朗演奏的《哭泣者威利》的结尾（CD -8，在2:49）。

另一方面，在模仿对位中，是以一个主要声部开始，之后被一个或更多的其他声部所跟随，它们重复第一声部陈述的主题。如果跟随的声部完全准确地重复主要声部演奏或演唱的主题，便产生了一个**卡农（canon）**。想想《三只瞎老鼠》、《你

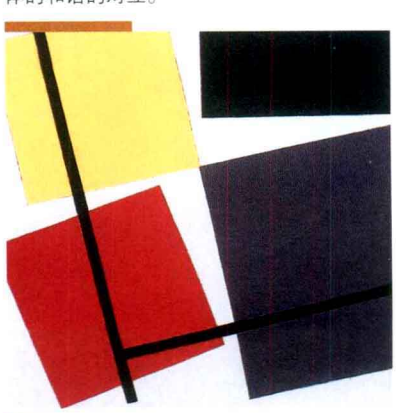
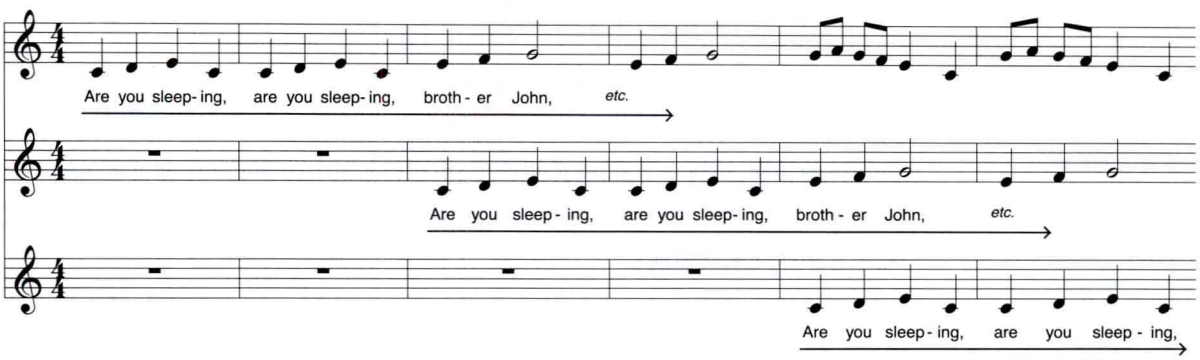


图6–1
《同时对立的构图》（1929–1930），特奥·凡·杜伊斯堡创作的现代绘画，非常接近音乐对位的定义：“两个或更多独立实体的和谐的对立。”

The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriett Janis Collection. Photograph © 2000 The Museum of Modern Art, New York
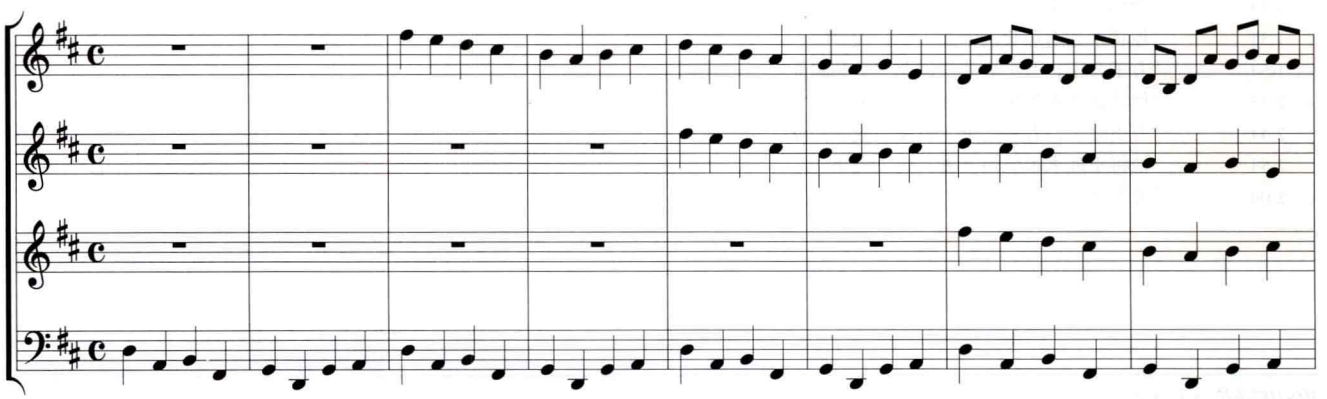
睡着了吗？》和《划啊，划啊，划小船》这些歌曲，记住每一声部是怎样依次进入，并从头到尾模仿第一声部的。这些都是短小的卡农，或称轮唱，是自中世纪以来广为流行的严格模仿对位的一种类型。谱例 6–1 是一首三声部短小卡农的开始部分。

谱例6–1



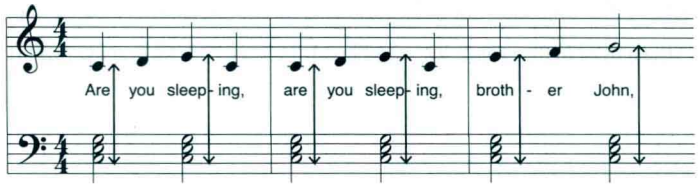
音乐史上最为著名的一首卡农是德国作曲家约翰·帕赫贝尔于 1690 年创作的《D 大调卡农》（CD – 9）。这不是一首像《你睡着了吗？》那样的短小的轮唱，而是一首很长的作品，它以一把小提琴开始，然后另外两把轮流重复这个旋律，持续了四分多钟。正如我们在聆听练习 7 中所看到的，在帕赫贝尔的卡农中，一个重复的低音支持着三个卡农声部，这个低音演奏两小节后，卡农开始。

谱例6–2



主调（Homophony）这个术语的英文是由 homo（同样的）和 phony（声音）组成的，意思是“同声”，也就是一起发声。在这种织体中，各个声部或旋律线条大约都在同时运动到新的音高。那么，主调不同于复调之处就在于声部的线条不是独立的而是互相依赖的，它们以一种紧密的、连锁在一起的方式向前进行。正如在谱例 6–1 和 6–3 中的箭头所表示的那样：在复调织体中，音乐的结构具有很强的线性（横向）推进的线条。而在主调织体中，结构以更加纵向构思的线条为特色，就像伴奏的块状和弦。主调织体最常见的类型可以被称为曲调加伴奏。在这里，旋律得到被称为和弦的块状音响的支持。节日圣歌、流行歌曲和民歌几乎总是有这种旋律加伴奏的倾向。

谱例6–3



当然，作曲家并不仅仅被局限于这三种音乐织体中的一种——他们能够在一部作品中在三种织体之间进行转换。为了使你耳中获得不同织体的音响，并且听到织体的转换，请听一下乔治·弗里德里克·亨德尔的《弥赛亚》中那首著名的“哈利路亚”大合唱。请注意作曲家是多么迅速，然而又是多么平滑地在主调、复调和单音织体间来回转换。

聆听指南

CD-18

亨德尔“哈利路亚”大合唱
选自《弥赛亚》

0:06	18	“哈利路亚！哈利路亚！”——主调
0:25		“赞美上帝无限权威的统治”——单音
0:32		“哈利路亚！哈利路亚！”——主调
0:37		“赞美上帝无限权威的统治”——单音
0:44		“哈利路亚！哈利路亚！”——主调
0:47		“赞美上帝无限权威的统治”以及“哈利路亚！”——复调
1:13		“我们上帝的王国”——主调
1:31		“他将永远永远统治下去”——复调
1:53		“万王之王，万主之主”以及“哈利路亚”——主调
2:33		“他将永远永远统治下去”——复调
2:44		“万王之王，万主之主”以及“哈利路亚”——主调
2:54		“他将永远永远统治下去”——复调
3:00		“万王之王，万主之主”以及“哈利路亚”——主调

聆听练习 12

CD-19

听音乐的织体

在你的 CD 的第 19 音轨中，有 10 首说明三种基本的音乐织体的选曲。你会发现，单音织体是容易听出来的，原因是它仅有一个音乐线条。更困难的是区分主调织体与复调织体。复调织体包含许多活跃的、独立的线条；另一方面，主调织体通常运用伴随和支持单一旋律的块状和弦。辨认每首选曲的织体，并在适当的空白处写下“单”，“复”或“主”。

1.(0:00) _____ 贝多芬，第五交响曲第一乐章
2.(0:09) _____ 巴赫，《赋格的艺术》，对位 IX
3.(0:50) _____ 穆索尔斯基，“漫步”，选自《图画展览会》
4.(1:00) _____ 穆索尔斯基，“漫步”，选自《图画展览会》
5.(1:10) _____ 德彪西，《牧神午后前奏曲》

6.(1:35) _____ 巴赫，G 小调管风琴赋格曲

7.(2:27) _____ 若斯坎·德普雷，《圣母颂》

8.(2:51) _____ 德沃夏克，第九交响曲，“自新世界”，第二乐章

9.(3:24) _____ 刘易斯·阿姆斯特朗，《哭泣者威利》

10.(3:45) _____ 科普兰，“简单的礼物”，摘自《阿帕拉契之春》

曲式

曲式（Form）是对重要的音乐内容的有目的的排列。在建筑、雕塑和绘画中，表现的对象被放置在物理的空间中，以便形成一种形式结构。同样，在音乐中，作曲家把突出的音响内容放置在一种秩序中，当音响在时间中经过时，这种秩序创造出一种令人愉悦的形式。

作曲家需要一种布局

为了创造曲式，作曲家需要运用以下四种手法中的任何一种：陈述、反复、对比或变奏。换句话说，重要的乐思被陈述、反复、对比和变化。在一个旋律最初陈述后，**反复（repetition）**通常在一首作品的内部显示出形式的路标，宣布每一次反复都回到了一个重要的音乐内容上。反复受到人们的欢迎，因为音乐是所有艺术中最为抽象的，是唯一一种我们不能实际看到的艺术。于是，旋律或其他音乐因素的每一次返回，都传达了一种分量、平衡和对称的令人愉悦的感觉，而不是引起冗长和厌烦。由于音乐材料是熟悉的，反复给了听者一种舒适和安全的感觉。

另一方面，**对比（Contrast）**使我们离开熟悉的东西，进入未知世界。正如在贝多芬著名的第五交响曲的第三乐章中所发生的那样：一个由弦乐演奏的安静主题，可以突然被法国号奏出的疾风暴雨般的强烈主题连接下去（6 3/9），在旋律、节奏、织体和情绪上的对比，可以用来作为对熟悉的材料的衬托，提供变化甚至是冲突。在生活的许多方面，我们有一种用新奇和兴奋来平衡舒适和安宁的需要。在音乐中，人的这种需要是通过熟知和未知的并置——通过音乐单元的反复和对比的相互作用来表现的。

变奏（Variation）处在反复和对比的中间地位。最初的旋律被反复，但又有一些变化。比如音调现在更复杂了，或者新增加了乐器并与基本主题形成对位。欣赏者对听到的熟悉旋律有了满足感，但他还要听出旋律是如何变化的。

毋庸置疑，记忆在聆听音乐曲式中起着重要作用。在建筑、绘画、雕塑艺术中，形式可一目了然。但是在音乐艺术中，我们的记忆必须将作品汇合在一起，并且展示它们的联系。为了达到这一目的，我们必须辨认出准确的反复、变化的反复和对比的音乐段落。为了在这一过程中提供帮助，音乐家们已发展出一套简单的系统，用字母标记音乐段落，使曲式视觉化。第一个重要的乐思用字母 A 来表示，接下去的对比部分用字母 B、C、D 等表示。如果第一个或其他任何一个音乐段落以变化的形式反复，这个变化的部分就用右上角加数字的字母表示，如 A^1 和 B^2 等。每一大的音乐段落的次级部分，用小写字母（a、b 等表示）。在下面的例子中，音乐作品将会变得十分清晰。

五种最受人喜爱的曲式

许多曲式超越了不同的时期——它们不是只在音乐史上的某一时期存在。下面讨论的五种曲式，是几百年来无论流行音乐家还是古典音乐家都爱用的。

分节歌形式

赞美诗和颂歌

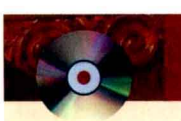
在所有的音乐形式中这是最常见的音乐形式，这是因为我们的赞美诗、颂歌、民歌和爱国歌曲无一例外地使用它。在**分节歌形式（strophic form）**中，作曲家为第一段歌词谱曲，然后将这一旋律用到接下来的段落中。这方面最好的一个例子是威尔士的节日颂歌《装扮大厅》，注意第一个音乐段落（A）的第一句（a）是怎样反复的：

	a	用冬青树来装扮大厅，fa, la,la,la,la等
A	a	这是一个愉悦的季节，fa, la,la,la,la等
	b	难道我们没有得到艳丽的节日盛装吗，fa, la,la,la,la等
	a^1	让我们一起合唱圣诞欢歌，fa, la,la,la,la等

分为四个小部分 a,a,b,a^1 的基本音乐单元 A，被剩下的歌词的段落或诗节又演唱了四遍。整体结构如下：

A	A	A	A	A
a a b a^1	a a b a^1	a a b a^1	a a b a^1	a a b a^1

勃拉姆斯创作的《摇篮曲》，是分节歌的一个著名的例子。在这里，两段歌词使用了同样的音乐。



聆听指南

勃拉姆斯
《摇篮曲》（1868）

CD-20

0:00	20	钢琴前奏		
0:05		女高音演唱第一段	Guten Abend, gut Nacht,	安睡吧，小宝贝
			Mit rosen bedacht,	你甜蜜地睡吧
			Mit Näglein besteckt	睡在那绣着
			Schlupf unter die Deck :	玫瑰花的被里
			Morgen früh, wenn Gott will,	愿上帝保护你
			Wirst du wieder gewecht.	一直睡到天明
0:50		反复钢琴前奏		
0:56		女高音用同一旋律演唱第二段	Guten Abend, gut Nacht,	安睡吧，小宝贝
			Von Englein bewacht,	天使在保佑你
			Die zeigen im Traum	在你梦中出现
			Dir Christkindleins Baum:	美丽的圣诞树
			Schlaf nun selig und süss,	你静静地安睡吧
			Schau im Traum s Paradies.	愿你梦见天堂

主题和变奏

在上述的例子中，如果音乐的第一段（A）在每次的反复中有些改变，那么，便呈现出**主题与变奏（theme and variations）**的形式。对旋律的附加音、伴奏中的新和弦、更密集的织体都是可能发生的变化。基本音乐单元（A）的反复提供了一种统一的因素，而变化增加了多样性。主题与变奏的形式可以用下列图式表示：

主题陈述	变奏1	变奏2	变奏3	变奏4
A	A^1	A^2	A^3	A^4

莫扎特年轻时曾在巴黎短暂逗留，在那里他听到一首法国民歌《啊，妈妈，我要告诉你》（*Ah, vous dirai-je Maman*），我们今天称其为《闪亮的小星星》。后来莫扎特用这个迷人的曲调（A）为钢琴创作了一首变奏曲。下面的聆听指南描述了这首作品的前三个变奏（这一作品的更多信息，见第 18 章，古典曲式）。



© Image Source/Alamy

图 6–2
澳大利亚悉尼歌剧院，提供了一个把主题与变奏的形式应用于建筑的明显的例子。

聆听指南

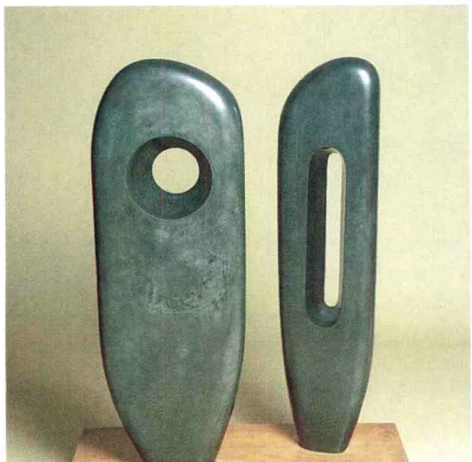
莫扎特
《小星星变奏曲》（约 1781）

CD-21

0:00	21	A	曲调演奏，无装饰、旋律在上，和声在下
0:51		A^1	变奏 1：上方曲调用华丽的、快速移动的音型装饰
1:45		A^2	变调 2：上方曲调无装饰，华丽的、快速移动的音型现在在低声部
2:36		A^3	变奏 3：上方曲调用优雅的琶音装饰

二部曲式

正如其名称所示，**二部曲式（binary form）**是由两个对比的部分 A 和 B 构成的。在长度和一般的外形上，A 和 B 的结构是为了平衡和互补（图 6–3）。B 段经常通过不同的情绪、调性或旋律引入变化。有时，二部曲式的 A 和 B 两个部分都立刻被准确地反复。音乐家用符号 𝄆 𝄇 来表示。如果反复符号是以 𝄆 A 𝄇𝄆 B 𝄇 形式出现，它演奏的结果是 AABB。



Tate Gallery, London/Art Resource, New York
© Bowness, Hepworth Estate



© Richard Klune/Corbis

图 6–3
（左）二部曲式，或 AB 二段体的本质可以在巴巴拉·海珀斯的作品《两个图形》中看到。这里的两个雕塑单元是很不同的，然而又是彼此和谐的。（右）三部曲式，或 ABA 三段体可以在奥地利萨尔斯堡大教堂的建筑中清晰地看到。莫扎特和他的父亲经常在那里演奏。

海顿创作的第 94 交响曲的第二乐章，是音乐中二部曲式最完美的例子。这里音乐的平衡是通过一个 8 小节的乐句（A）与另一不同的 8 小节的乐句（B）之间的呼应获得的。两乐句被略带变化地反复。在 A 的反复中，海顿增加了一个突强来惊醒昏昏欲睡的听众。这一音乐上的举措，产生了这部交响曲的标题："惊愕交响曲"。在 B 段的反复中，长笛的加入丰富了旋律的表现。

聆听指南

海顿
第 94 交响曲"惊愕"
第二乐章 行板

CD-22

0:00	22	弦乐演奏 A
0:17		A 反复，结束时出现令人惊愕的突强
0:33		弦乐演奏 B
0:50		B 反复时，长笛加入

海顿就根据这一富有魅力的二部曲式旋律，创作了这首变奏曲。我们将在第 18 章"古典曲式"中详细讨论这一乐章。

三部曲式

三部曲式（Ternary form）在音乐中甚至比二部曲式更常见。它由三部分构成。第二部分是对比性的，而第三部分是第一部分的反复——形成了 ABA 的结构形式。我们将在第 17 章中看到，三部曲式曾在音乐史上多次出现。这是一种特别令人满意的结构，因为它既简单又完满。有时它也运用音乐的反复：首先是 A 段，然后是 B 段和 A 段一起（‖: A :‖: BA :‖）。

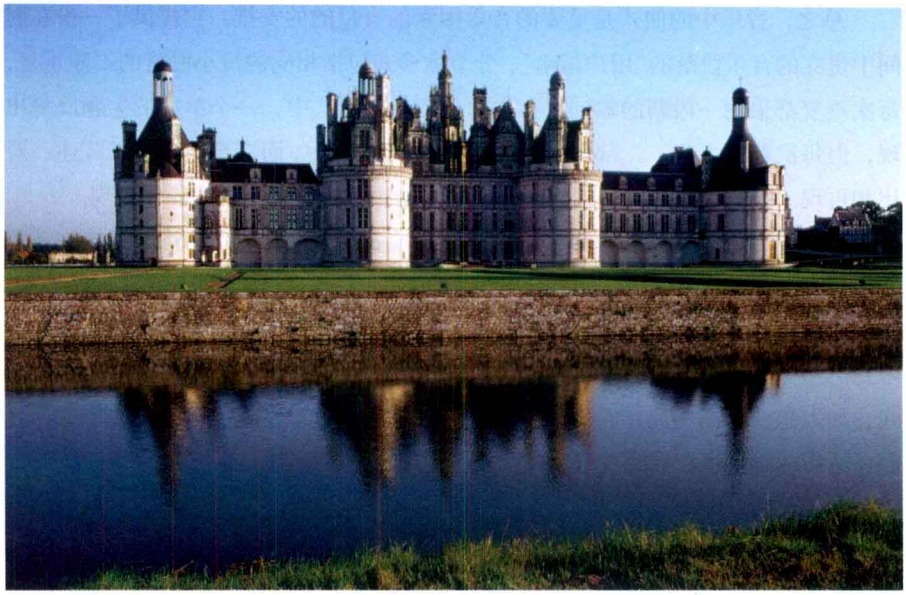
现在我们来欣赏一下柴科夫斯基著名的芭蕾舞剧《胡桃夹子》中"芦笛舞曲"。A 段是明亮而欢快的，因为它使用了大调式和银铃般的长笛。然而 B 段却是昏暗和低沉的，甚至有不祥之感，这是由于小调式和低音持续的固定反复的原因。A 段的再现被缩短了，因为旋律没有反复。

聆听指南

柴科夫斯基
"芦笛舞曲"
选自舞剧《胡桃夹子》（1891）

CD-23

0:00	23	长笛演奏旋律，下方是低音弦乐拨奏	A
0:34		英国管，然后是单簧管增加对位	
0:49		小提琴重复旋律，增加对位	
1:20		转入小调：小号演奏旋律，下方是两个音的低音固定反复	B
1:35		小提琴加入到旋律演奏中	
1:53		长笛的旋律返回（小提琴演奏对位），大调式	A^1



Corbis

图 6–4
法国的香博堡，其形式设计相当于A B A C A B A的结构，即音乐中常见的回旋曲式。

回旋曲式

回旋曲（Rondo form）涉及到一个简单的原则：一个反复出现的音乐部分（叠句）与对比部分相交替。通常在回旋曲中，至少有两个对比的部分（B 和 C）。也许由于这种简单但令人愉快的布局（图 6–4），回旋曲受到每个时代的音乐家们的喜爱——中世纪的僧侣，像莫扎特、海顿这样的古典交响曲作曲家，甚至像埃尔顿·约翰和斯汀这样的当代流行歌星。虽然叠句的反复出现是恒定不变的原则，但作曲家用几种不同的形式写回旋曲（见下），不过，每一种的标志还是叠句（A）。

ABACA　ABACABA　ABACADA

你可能对让—约瑟夫·穆雷（1682–1738）的一首回旋曲已经很熟悉了，因为它被用做美国公共电视网播放的“经典剧场”的主题音乐。穆雷是路易十五（1715–1774）统治时期法国宫廷的一位作曲家，他那首著名的《回旋曲》典型地表现了巴洛克时期（1600–1750）皇家宫廷庆典的豪华。这里全体乐队与嘹亮的小号和鼓一起演奏回旋曲的叠句（A），并与两个对比的乐思（B 和 C）相交替，形成了简洁的对称结构。

聆听指南

让－约瑟夫·穆雷
《回旋曲》
选自《交响组曲》（1729）

CD-24

0:00	24	A	全体乐队与小号和鼓一起演奏叠句，然后反复（在 0:12）
0:24		B	管风琴演奏较为安静的对比部分
0:37		A	叠句返回，但不反复
0:50		C	管风琴演奏新的对比部分
1:21		A	叠句返回，并反复（在 1:33）

总之，音乐中的曲式是重要的音乐因素的有目的的安排，它提供了一份在时间中贯穿的音乐段落的“用户指南”。分节歌形式包括相同的短小段落的不断重复，每次重复都采用一段新的歌词。在主题与变奏的形式中，一个单一的主题反复出现，但每次都有变化。二部曲式含有两个对比的部分，而三部曲式要求陈述、对比和再现。最后。在回旋曲式中，一个主要的主题在有规律的间隔中再现。

虽然这些曲式的例子都很短，但都清楚地表明，一种内在的逻辑和统一在每部作品中都在发生着作用。当然，更为复杂的曲式是存在的，它们导致了更长大、更复杂的音乐作品。奏鸣曲 – 快板和赋格的曲式便是其中最主要的，我们会在学习到巴洛克和古典主义时期的音乐时去讨论它们。此外，还有一些自由的音乐形式，如幻想曲和前奏曲，它们给予作曲家自由的想象，没有严格的形式束缚。我们在适当的时候也会遇到这些曲式。

聆听练习 13

CD-25

辨认曲式

对曲式的认知也许是聆听者在欣赏一部音乐作品时可以采用的最重要的工具。音乐的进行非常之快。*它发生了什么？我在音乐的什么地方？接下来要发生什么？*每一个初学的聆听者总是有意识或无意识地提出这些问题。鉴别曲式可以为之提供答案。这个聆听练习要求你辨认出五首古典音乐作品的曲式。每首作品从 A 开始，就像前面的聆听指南所举的例子那样。例如，在第一首作品中，你将根据不同音乐段落的要求，用三个字母（A,B 和 C）填五个空。

作品 1：珀塞尔（Purcell），选自《摩尔人的复仇》的音乐主题（后来布里顿用它作为他的《青少年管弦乐队指南》的主题）

0:00 _____ 0:29 _____ 0:44 _____

0:59 _____ 1:15 _____

曲式结构为 _____

作品 2：亨德尔，小步舞曲，选自《水上音乐》

1:34 _____ 1:47 _____

曲式结构为 _____

作品 3：贝多芬，《致爱丽丝》

2:04 _____ 2:15 _____

2:22 _____

曲式结构为 _____

作品 4：佚名，格里高利圣咏

2:38 _____ 3:05 _____

3:32 _____

曲式结构为 _____

作品 5：维瓦尔第，“春”小提琴协奏曲

4:03 _____ 4:11 _____

曲式结构为 _____

关键词

织体
单音织体
同度
复调织体
对位
卡农
主调织体
曲式
反复
对比
变奏
分节歌形式
主题与变奏
二部曲式
𝄆𝄇（反复记号）
三部曲式
回旋曲式

音乐风格

第7章

欣赏音乐富有挑战性的因素之一是对我们听到的音乐作品进行评价。我们每天都在有意无意地做这件事。举例来说，当我们打开汽车上的收音机，经常会首次听到一部古典的或流行的音乐作品。我们在直觉上会根据我们的知识对音乐的风格和可能的作曲家进行猜测。这是一首说唱乐 (rap，源于美国黑人的一种流行音乐) 还是雷鬼乐 (reggae，源于牙买加的一种流行音乐)？是巴洛克的还是浪漫主义的？是巴赫创作的还是博诺创作的？对于古典主义音乐来说，辨认出一部音乐作品的风格、作曲家是朝着真正的音乐领悟迈进的重要一步。但是人们通常说的风格（图 7–1），特别是音乐风格是什么呢？

音乐中的**风格（Style）**指的是音乐诸多因素——节奏、旋律、和声、色彩、织体和形式在相互作用下产生的特殊的音响。所有这些因素表现出的独特方式建立起一种风格。像每一位富有创造性的艺术家那样，每位作曲家都有自己的音乐风格，正是这种风格使他们的作品与所有其他艺术家的作品区别开来。以莫扎特 (1756–1791) 的作品为例，一位受过音乐教育的欣赏者根据作品对称的旋律、轻盈的织体、力度的涨落和流动就能判断出它是古典主义时期（1750–1820）的一部作品。对真正富有音乐经验的耳朵来说，也许通过突然向小调的转调、密集的半音化旋律或富有色彩的木管写法等这些莫扎特个人音乐风格的特征，就能辨认出这部作品的作者就是莫扎特。

音乐历史的每一时期也有着一种音乐风格。也就是说，一个时期的音乐具有一些共同的艺术特征；同样的实践和常规会出现在那一时期的很多作品中。文艺复兴时期（1475–1600）的很多经文歌都展现出无器乐伴奏、只用人声演唱和运用短小的模仿对位的特点。另一方面，一部浪漫主义时期的交响曲将典型地展现出悠长的、无模仿的旋律，半音化的和声，无生气的节奏和总是很密集的管弦乐织体。

历史学家将西方音乐史划分为八个风格时期：

中世纪：476–1474	浪漫主义：1820–1900
文艺复兴：1820–1900	印象主义：1880–1920
巴洛克：1600–1750	现代主义：1900–1985
古典主义：1750–1820	后现代主义：1945– 现在

当然，人类的活动——艺术的和其他的——都不应该采取这样一刀切的方法进行分类。从某种意义上讲，历史时期有些像人们的年龄段。一个婴儿在什么时间进入了儿童时期，或者一个儿童在何时转变为了成人？同样，音乐风格也不是在一夜之间突变的，而是渐进的和重叠的。一些作曲家处在两种风格之间。如贝多芬（1770–1827）就横跨了古典和浪漫两个时期，他对和声的选择有那么一点保守，但对节奏和曲式的运用却是非常超前的。尽管有这种矛盾，音乐史家们像

图 7–1

华盛顿国家美术馆东侧翼的一部分，与背景中的美国国会形成对比。这座美术馆建于 1978 年，由贝聿铭（美籍华人建筑家）设计。它带有平面的无装饰的几何图形，是现代建筑风格的代表；而美国国会则反映着 18 世纪的新古典主义风格。



National Gallery of Art, Washington/Photo: Dennis Brack/Black Star

艺术史家们那样，认为根据历史时期来讨论风格问题是非常有用的。这使得根据更为简短、更容易处理的单元来探索持续不断的人类活动成为可能。

在下面这些音乐风格的目录中，按照音乐的基本因素——旋律、和声、节奏等分析了每一历史时期的音乐风格。每个目录随后在书中每一历史时期的末尾也会重复出现。

关键词

风格



各个时期的音乐风格

中世纪：476–1475

代表作曲家
宾根的希德加
雷奥南
佩罗坦
马肖
迪亚女伯爵
杜费
本舒瓦

主要体裁
格里高利圣咏
复调弥撒
特罗巴多与特罗威尔歌曲
法国复调尚松
器乐的舞曲

旋律	大多在较窄的音域内级进，很少使用音阶中的半音。
和声	大部分幸存的中世纪音乐是单声部的格里高利圣咏或单声部的特罗巴多和特罗威尔歌曲，因此没有和声。 中世纪的复调（弥撒、经文歌和尚松）有不协和的乐句，终止在开放的、音响空洞的和弦上。
节奏	格里高利圣咏和特罗巴多与特罗威尔歌曲主要用相等时值的音符演唱，没有清晰的重音节奏。中世纪复调大多写成三拍子的，并使用重复的节奏型。
色彩	主要是声乐的音响（合唱或独唱），器乐幸存很少。
织体	大部分是单声部的。格里高利圣咏和特罗巴多与特罗威尔歌曲是单声部的旋律。 中世纪的复调（两个、三个或四个独立的旋律线条）主要是对位式的。
形式	特罗巴多与特罗威尔歌曲的分节歌形式；慈悲经的三部曲式；法国回旋歌的回旋曲式。

文艺复兴：1475–1600

旋律	在适度狭窄的音域中以级进为主，这个时期末的牧歌虽仍以自然音为主，但可以看到一些紧张的半音。
和声	比中世纪更小心地使用不协和音，三和弦作为一种协和和弦，成为和声的基本材料。
节奏	二拍子现在与三拍子一样常见，宗教声乐作品（弥撒和经文歌）中的节奏是松弛的，没有强拍重音。世俗声乐作品（尚松和牧歌）和器乐舞曲中的节奏通常是活跃而多变的，经常使用切分音。
色彩	尽管更多的器乐作品保留下来，但主导的音响仍然是无伴奏的声乐，不管是独唱的还是合唱的。
织体	四个或五个声乐线条的对位复调织体在弥撒曲、经文歌和牧歌中随处可闻，不过，偶尔也有主调织体的和声段落插入，以求变化。
形式	严格的曲式不常用，大部分弥撒曲、经文歌、牧歌、尚松和器乐舞曲是通谱体的——它们没有音乐的重复，因此也没有标准的曲式结构。

代表作曲家
德普雷
帕莱斯特里那
伯德
拉索
威尔克斯
道兰德

主要体裁
宗教的弥撒曲和经文歌
世俗的尚松和牧歌
器乐舞曲

早期和中期巴洛克：1600–1710

旋律	级进运动较少，更大的跳进、更宽的音域和更多的半音反映了炫技性独唱的影响。特定乐器的旋律音型的惯用手法出现，旋律模进的引入。
和声	通奏低音演奏稳定的自然音和弦支持旋律，清晰而明确的和弦进行开始发展，调性减少到大调和小调。
节奏	文艺复兴的松弛而灵活的节奏转变为有规律地重复的、有驱动力的节奏。
色彩	传统乐器改良后音色变得非常丰富多样（例如羽管键琴、小提琴和双簧管），人声与乐器的新的结合得到探索，管弦乐队开始成形，力度的突然转换（阶梯式力度）反映了巴洛克音乐的戏剧性。
织体	和弦式的主调织体占主导地位，顶端和底部的旋律线条是最强的，因为通奏低音创造出有力的低音来支持上方的旋律。
形式	咏叹调和器乐作品经常运用通奏低音的手法，回归曲式在大协奏曲中出现，奏鸣曲和管弦乐组曲的大部分乐章采用二部曲式。

代表作曲家
加布里艾利
蒙特威尔第
芭芭拉·斯特罗奇
珀塞尔
科雷利
维瓦尔第

主要体裁
复合唱经文歌
室内康塔塔
歌剧
奏鸣曲
大协奏曲
独奏协奏曲
管弦乐组曲
法国序曲

晚期巴洛克：1710–1750

代表作曲家
巴赫
亨德尔
泰勒曼
维瓦尔第

主要体裁
教堂康塔塔
歌剧
清唱剧
奏鸣曲
舞曲组曲
大协奏曲
前奏曲
赋格曲
法国序曲

旋律　变得更长、更扩展和更不对称，惯用的器乐风格影响了声乐旋律。

和声　功能的和弦进行支配了和声的运动，和声有目的地从一个和弦移动到下一个。通奏低音继续提供强有力的低音。

节奏　激动的、驱动性的、有活力的节奏推动着音乐向前，“行走”低音造成节奏有规律的感觉。

色彩　器乐为主，器乐的音色，特别是小提琴、羽管键琴和管风琴，成为这个时代的最有特色的乐器音色。一种音色在一个乐章或乐章的大部分贯穿使用。

织体　主调织体仍然是重要的，但由于对位赋格曲的重要性逐渐增加，复调织体再次出现。

形式　奏鸣曲和管弦乐组曲中的二部曲式，咏叹调中的返始咏叹调（三部性），赋格曲中赋格手法的运用。

古典主义：1750–1820

代表作曲家
莫扎特
海顿
贝多芬
舒伯特

主要体裁
交响曲
奏鸣曲
弦乐四重奏
独奏协奏曲
歌剧

旋律　短而均衡的乐句建立调性旋律；声乐对旋律的影响比器乐的影响更大。经常出现的终止式带来轻松、愉快之感。

和声　和弦变化（和声节奏）比率的戏剧性变化，产生力度的改变和流动；阿尔伯蒂（Alberti）低音的简单和声进行，产生更多的活力。

节奏　从巴洛克时期有规律的驱动性节奏转变成更多样式的休止－和－进行节奏；单一乐章中有更大的节奏变化。

音色　乐队规模更大，双管式木管乐器（两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支巴松）成型，钢琴取代了古钢琴成为主要的键盘乐器。

织体　主调；薄而淡的中、低音区，因而轻而透明；复调风格退居次要地位，主要是对比。

形式　一些标准的曲式出现在很多古典音乐中：奏鸣曲式－快板，主题与变奏，回旋曲式，三部曲式（为小步舞曲和三声中部），以及双呈示部（为独奏协奏曲）。

浪漫主义：1820–1900

旋律	悠长而如歌的旋律线条，带有强有力的高潮和有表现力的半音。
和声	更多的半音使用使得和声更加丰富和色彩化；富有表现目的的突然的远关系转调；表现痛苦和渴望情感的更多的不协和音。
节奏	节奏灵活，但经常变化缓慢，因此节拍有时不很清晰，速度可以波动很大（自由速度），在全乐队的宏伟的高潮处，速度可以非常慢。
色彩	乐队变得非常大，演奏者可以多达百人：长号、大号、低音大管、短笛和英国管加入了乐队，为了特殊效果而实验新的演奏技巧，力度变化很大，创造出不同的表情层次，钢琴变得更大和更有表现力。
织体	主调织体为主，但由于乐队更大而变得密集而丰富，钢琴的持续踏板也增加了织体的浓度。
形式	没有新的曲式，而是传统的曲式（如分节歌、奏鸣曲 – 快板、主题与变奏），但长度扩展了，传统曲式也运用于像交响诗和艺术歌曲这样的新体裁。

代表作曲家
贝多芬
舒伯特
柏辽兹
门德尔松
罗伯特·舒曼
克拉拉·舒曼
肖邦
李斯特
威尔第
瓦格纳
比才
勃拉姆斯
德沃夏克
柴科夫斯基
穆索尔斯基
马勒
普契尼

主要体裁
交响曲
标题交响曲
交响诗
音乐会序曲
歌剧
艺术歌曲
乐队歌曲
独奏协奏曲
钢琴特性曲
芭蕾音乐

印象主义：1880–1920

旋律	从短小的音响敲击到悠长的、自由流动的旋律线条，十分多样，旋律很少是如歌的，经常在起伏波动的音型中快速地转动，半音阶、全音阶和五声音阶经常取代通常的大小调音阶。
和声	主调织体为主，三和弦被扩展为七和弦和九和弦，这些和弦经常平行运动。
节奏	通常是自由而灵活的，带有不规则重音，有时造成难以确定节拍，节奏的固定反复的运用带来静止而不是运动的感觉。
色彩	旋律的主奏乐器多为木管和铜管乐器，很少用小提琴；被写出的独奏乐器更多表现的是自身的色彩，就像它演奏的旋律线一样重要。
织体	可以从轻薄到厚重产生很多变化，钢琴的延音踏板经常用于制造水波的音响，从低到高或从高到低快速跑动的滑奏。
形式	很少使用包括整齐反复在内的传统曲式；作曲家尝试发展出一个独特的并特别适合每部新的音乐作品的曲式。

代表作曲家
德彪西
拉威尔
福列

主要体裁
交响诗
弦乐四重奏
乐队歌曲
歌剧
钢琴特性曲
芭蕾音乐

现代主义：1900–1985

代表作曲家
斯特拉文斯基
勋伯格
贝尔格
韦伯恩
巴托克
普罗科菲耶夫
肖斯塔科维奇
科普兰
兹维利希
格什温
伯恩斯坦
桑德海姆

主要体裁
交响曲
独奏协奏曲
弦乐四重奏
歌剧
芭蕾音乐
百老汇音乐剧
电影音乐

旋律	音域宽广的跳进旋律，经常通过八度移位的运用产生半音的、不协和的、棱角分明的重音。
和声	高度不协和，不协和和弦不再需要进行到协和和弦，而是可以进行到另一个不协和和弦，有时两个冲突的，但又平等的调中心同时奏响（多调性），有时没有可以听出的调中心（无调性）。
节奏	生动有力的节奏，同时存在的彼此冲突的节拍（复节拍）和节奏（复节奏）形成暂时的复杂节奏。
色彩	色彩本身成为形式和美感的动因，作曲家不仅从传统乐器，而且也从电子乐器与计算机，以及环境的噪声中寻找新的音响。
织体	和作曲家创作的音乐一样富于变化与个性。
形式	一系列的极端：奏鸣曲 – 快板、回旋曲、主题与变奏得益于新古典主义的复兴，十二音手法采用几乎是数学的形式控制，古典音乐、爵士乐和流行音乐开始以各种令人兴奋的新方式互相影响。

后现代主义：1945– 现在

代表作曲家
瓦雷兹
凯奇
格拉斯
赖希
帕奇
亚当斯
塔夫纳
帕特
谭盾

主要体裁
没有共同的体裁，
每个艺术品创造出一种
它自身独有的体裁

几乎不可能概括出音乐风格，主要的风格倾向不再能辨别出来。

高艺术和低艺术之间的界限消除了，所有艺术或多或少具有同等价值。

用电子音乐和计算机音响进行实验。

以前公认的音乐的基本原则，例如分离的音高和八度内划分十二个均等音高，经常被放弃。

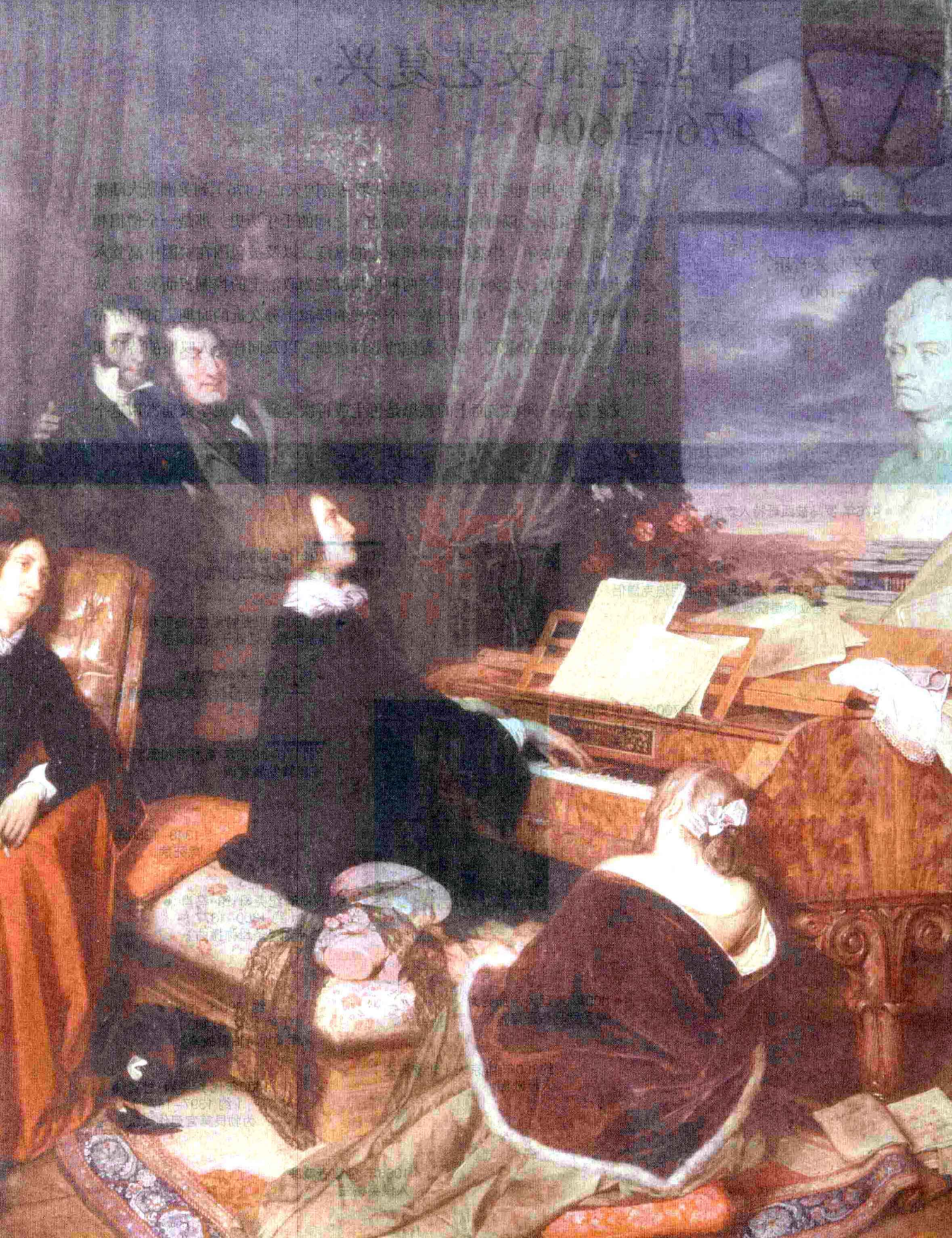
叙述的音乐（有目标定向的音乐）被拒绝了。

机遇音乐允许随机排列“偶然因素”，环境中的噪音也被允许用来形成音乐作品。

视觉和表演媒介被引入书写的乐谱。

来自西方古典音乐传统以外的乐器（如电吉他、西塔尔琴、卡祖琴）在乐谱中被指定使用。

在乐谱中采用新的记谱方式进行实验（如草稿、图表、散文指示）。



第二部分

中世纪和文艺复兴，476–1600

第8章 中世纪音乐，476–1475

第9章 文艺复兴音乐，1475–1600

历史学家用中世纪这个名词总称从罗马帝国灭亡（476）到美洲新大陆被发现（15 世纪末，以哥伦布航海为标志）之间的千年历史。那是一个僧侣和修女、骑士和战争、崇高的精神和死亡的瘟疫，以及被包围在贫困中高耸入云的大教堂时代。教会和宫廷这两种机构都在为政治上的控制权而竞争。从我们现代的观点来看，中世纪是一个年代的跨越十分久远的时期，其间分布着那些令人目眩的建筑、令人震惊的彩饰玻璃，以及同样令人叹服的诗歌和音乐。

文艺复兴一词在字面上的意思是再生或再次觉醒。历史学家通常用这个

400 500 600 700 800 900 1000 1100 1200 1300 1400

MIDDLE AGES

476年 罗马被西哥特人攻陷

约530年 努尔西亚的本尼迪克僧侣建立修道院规则



Erich Lessing/ Art Resource, NY

1098–1179年 宾根的希德加（修女音乐家、诗人和幻想家）

约1150年 贝亚特里兹·迪亚和其他游吟诗人活跃于法国南部

约1160年 哥特式建筑——巴黎圣母院大教堂开始建造

约700年《贝奥武甫》（英国史诗）

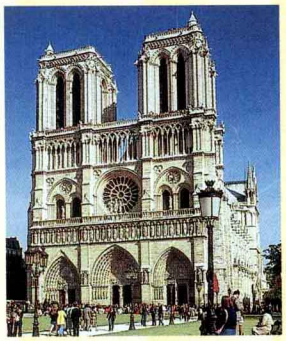


Photo Researchers, Inc.

约1170–1230年 雷奥南和佩罗坦在巴黎发展复调

1348–1350年 黑死病

约1360年 纪尧姆·德·马肖（约 1300–1377）在兰斯作《圣母弥撒曲》

800年 查理大帝加冕为神圣罗马帝国皇帝

约1390年 乔叟（约 1340–1400）作《坎特伯雷故事》

约880年 维京人（北欧海盗）入侵欧洲

1430年代 纪尧姆·杜费（约 1397–1474）为勃艮第宫廷作尚松

1066年 征服者威廉入侵英格兰

词来指 1350–1600 年间在理性和艺术上的辉煌时期。它首先出现在意大利，然后是法国和低地国家，最后是英国。音乐史家所说的文艺复兴时间更短，他们用这个词来指上述那些国家在 1475–1600 年间音乐的发展。文艺复兴的作家、诗人、画家、雕塑家和建筑家都到古希腊和古罗马的时代，去寻找个人和公众表达的范本。对于音乐来说这也是一个重要的时期，其中最有意义的发展是一种使音乐与歌词密切联系起来的新的愿望的产生，以及各种世俗音乐体裁的成长。在文艺复兴时期，人类为他们的人文成就而自豪，为他们每日生活中的音乐带来了一种充满自信和活力的全新感觉。

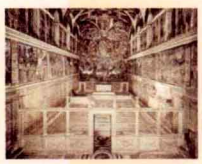


The British Library/The Bridgeman Art Library

1475 1500 1525 1550 1575 1600

RENAISSANCE

- 1473年 西克图斯四世教皇领导罗马复兴，并开始建造西斯廷小教堂
- 1545年 特伦托宗教会议开始
- 1517年 马丁·路德（1483–1546）贴出宗教改革的 95 条论纲
- 1486年 若斯坎·德普雷（约1450–1521）加入西斯廷小教堂唱诗班
- 1554年 帕莱斯特里那（1525–1594）加入西斯廷小教堂唱诗班



Fratelli Alinari/SuperStock

- 1492年 哥伦布第一次航海
- 1534年 英国的亨利八世建立英国教会
- 1501年 彼特鲁齐印刷出版第一本复调音乐（威尼斯）

1558–1603年 英国伊丽莎白一世女王



Bridgeman Art Library, London/NY

- 1501–1504年 米开朗基罗（1475–1564）作大卫雕像

1599–1613年 莎士比亚的戏剧在环球剧院上演

- 约1495年 达·芬奇（1452–1519）开始作《最后的晚餐》
- 1528年 皮埃尔·阿泰尼昂在阿尔卑斯山以北首次印刷复调音乐（巴黎）
- 1601年 向伊丽莎白一世女王致敬的牧歌集《阿里安娜的凯旋》出版



第8章

中世纪音乐，476–1475

修道院的音乐

中世纪的音乐有很多种类。例如骑士征战时的歌曲，男人在田间和女人在炉边的歌曲，贵族在他们的城堡中的歌舞，神父在修道院和大教堂中主持基督教仪式时的圣咏。不幸的是，这种音乐的大部分（实际上它们都来自普通民众）都失传了，因为它们从未被记下谱来。只有宗教音乐被大量保存下来，因为当时只有教会的僧侣，还有一些修女，是受过教育的。甚至贵族也大多是文盲。经文的读物和抄本在位于乡村的修道院和稍后位于城市的大教堂里得到私密的保存。我们今天所知的音乐记谱（线谱）大约在1000年开始出现在西欧的修道院中，记谱法使一个修道院的僧侣可以把他们的音乐写下来，并传到另一个修道院去。

修道院中生活

中世纪修道院的生活是严格的。主要的修道院规则的创立者是圣本尼迪克(死于大约547年)，规定了教士的行为准则和每日定时的礼拜仪式。本尼迪克教徒每天早晨大约4点起床做他们的第一次祈祷（晨祷），他们在其中唱诗篇歌和诵经。在稍事休息后，教友们在黎明时返回，演唱另一首歌颂主的仪式歌曲。教会主日的高潮是弥撒，在早晨9点左右举行。它通过圣餐仪式（见82页）纪念耶稣在十字架上的受难。在这些宗教仪式之间，僧侣们分散到农庄和其他地方照顾他们的田地。他们以劳动养活自己，他们以祈祷和歌唱拯救他们的灵魂，日复一日，年复一年。

格里高利圣咏

创作了15个世纪的圣咏

每天在八次修道院的祈祷时刻和弥撒中演唱的音乐便是我们今天所说的格里高利圣咏。以伟大的格里高利教皇（约540–604）的名字命名。有讽刺意义的是，格里高利几乎没有写过任何这种音乐。他更是一位教会的管理者而不是一位音乐家。他只是发布命令说某些圣咏应该在仪式年的某些天演唱。基督教仪式的旋律当然从基督的使徒时代起就已存在。老实说，我们所称的**格里高利圣咏 [Gregorian chant，也称素歌（plainsong）]** 的确是一大批无伴奏的声乐曲，采用宗教的拉丁文歌词，在过去的15个世纪中为西部教会（罗马天主教）而创作。教会中的善男信女从最早的教父时代就开始创作圣咏，直到特伦托宗教会议（1545–1563），我们将会看到，这次会议为罗马教会带来了彻底的改革。

格里高利圣咏不同于其他音乐。它有一种无限的、来世的性质，这无疑是因为格里高利圣咏既没有节拍也没有规律的节奏。的确，有些音比其他音长些或短些，但它们都没有明显的音型重复，可以让我们拍手或跺脚。圣咏没有紧张性和戏剧性，它不会让我们去跳舞，而是更多地引起虔诚的情感反应。因为所有的人声都在同度齐唱，格里高利圣咏被认为是单音音乐，没有乐器伴奏，在男女混声演唱圣咏时也是这样。最后，格里高利圣咏有一种统一的、单一色调的音响。出

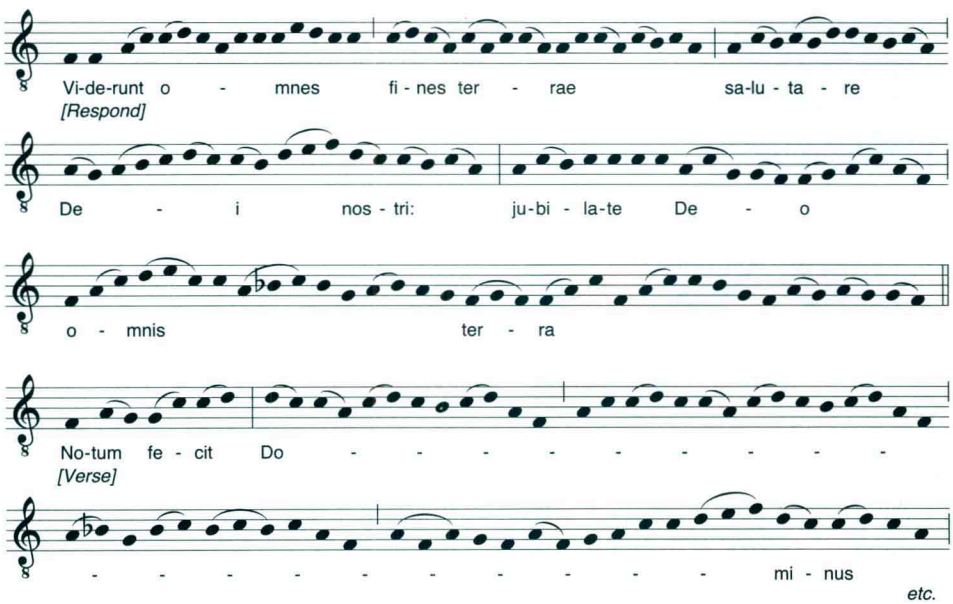
现的任何对比都是最轻微的那种。例如，有时一个独唱者会与整个唱诗班交替演唱，有时，一个**音节式（syllabic singing）**的段落（歌词的每个音节只唱一个或两个音）会让位于**花腔式（melismatic singing）**的段落（歌词的一个音节唱很多音），就像谱例 8–1 那样。

圣咏是单声部的

谱例 8–1 展示了一首较长的圣咏《大千世界》的大部分，是圣诞节弥撒中的一段。它早在五世纪就有了，但不知是谁创作的。教堂的歌手在几个世纪中对这首圣咏口口相传，请注意它缺乏节奏的标记。音符通常用一种基本时值演唱，有时接近我们今天的 8 分音符的长度。也请注意开始时出现在歌词 Viderunt（他们看到）和 jubilate（欢乐地歌唱）上的音节式演唱，以及与之相反的花腔式演唱，特别是在 Dominus（主耶稣）一词上的花腔，让教士们通过声乐上的扩展表达了对主耶稣的欢乐之情。

谱例8–1

圣诞节的一首圣咏



聆听指南

佚名
格里高利圣咏《大千世界》（五世纪？）

6
1/1

织体：单音的

0:00	1	(soloist) Viderunt omnes (choir) fines terrae salutare Dei nostri: jubilate Deo omnis terra.	大千世界都看到了： 上帝的救赎， 万方都向上帝欢乐地歌唱吧。
1:06		(soloist) Notum fecit Dominus salutare suum: ante conspectum gentium revelavit (choir) justitiam suam.	主宣告了他的救赎： 他在异教徒的面前 揭示了他的正义。



Erich Lessing/Art Resource, NY

图 8–1

一幅 12 世纪的插图，描绘宾根的希德加在接受神的启示，可能是一个幻象或一首圣咏，直接来自天堂。右边是她的秘书，僧侣沃玛尔，正在惊奇地偷看她。

宾根的希德加（1098–1179）的格里高利圣咏

格里高利圣咏的创作者既有男教徒，也有女教徒。对格里高利圣咏曲目的最卓越的贡献者之一是宾根的希德加，有 77 首圣咏出自她的笔下（图 8–1）。希德加是一对贵族夫妇的第 10 个孩子，因此她被作为“什一税”（人们用自己世间所得的十分之一向教会所做的一种捐献）送给了教会。她受教于本笃会的修女，52 岁时在德国莱茵河西岸的小城宾根附近建立了自己的修女院。希德加在自己的一生中表现出她作为剧作家、诗人、音乐家、生物学家、药理学家和幻想家（图 8–2）的卓越才智和想象力。因此，有讽刺意义的是，第一位“文艺复兴的人”实际上是一位中世纪的妇女：宾根的希德加。

希德加的《啊，最嫩绿的树枝》既有一般圣咏的，也有她自己的圣咏的很多典型特征。首先，歌词非常生动，也是希德加自己创作的。它描绘了圣母玛利亚，就像歌词告诉我们的，她是耶西树上的最绿叶青葱的一枝。阳光透过它放射出香膏一样的芬芳。欢乐的玛利亚给世间的一切植物和动物带来了新的生命。音乐围绕着一个调性中心，在这里是 G 音。注意在第一段歌词中（谱例 8–2）音乐如何从 G 音开始，上行五度到 D 音，然后下行一个八度到下方的 D 音，最后返回到开始的 G 音上。也要注意《啊，最嫩绿的树枝》的旋律是如何以级进为主，没有大的跳进。这毕竟是教会社区中的非音乐专业的修女和僧侣们演唱的音乐，因此必须比较简单。《啊，最嫩绿的树枝》是在弥撒中演唱的，更特殊的是，它是一首继叙咏，是弥撒的第六段音乐（见 83 页）。最后，这部作品和大部分圣咏一样是没有明显的节奏或节拍的。无伴奏的单音旋律线条和节奏动力的缺乏产生了一种舒缓的、沉思的情调。希德加并不把自己看做我们今天所认为的艺术家，而是把自己看做一个器皿，通过它，神的启示能够降临人间。她只把自己称做“在上帝的呼吸之上飘浮的一根羽毛”。

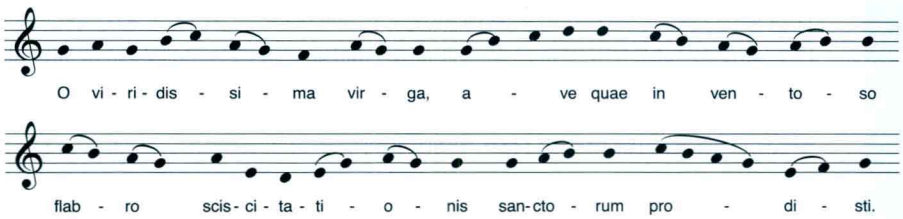


Biblioteca Statale, Lucca

图 8–2

（上图）希德加的一个幻象（显圣），揭示了具有一副神奇的翅膀的圣父、圣子和神秘的羔羊如何用一把闪光的剑杀死了魔鬼撒旦。（下图）希德加（中）接受幻象并向她的秘书（左）报告。这幅插图出自 12 世纪。

谱例8–2 宾根的希德加，《啊，最嫩绿的树枝》（第一段）



聆听指南

宾根的希德加 格里高利圣咏
《啊，最嫩绿的树枝》（约 1150）

6
1/2

织体：单音的

		第一段	
0:00	2	O viridissima virga, ave quae in ventoso flabro sciscitationis sanctorum prodisti.	啊，最嫩绿的树枝， 我们向你欢呼， 你在圣者祈祷的轻盈的微风中绽放。
		第二段	
0:27		Cum venit tempus, quod tu floruisti, in ramis tuis, ave, ave sit tibi, quia calor solis in te sudavit sicut odor balsami.	因此时间已到， 你在你的主干上枝繁叶茂， 向你欢呼， 因为太阳发出的热， 在你的身上， 犹如香膏的芬芳。
		第三段	
1:01		Nam in te floruit pulcher flos qui odorem dedit omnibus aromatibus quae arida erant.	因为在你心中盛开了美 丽的鲜花散发着浓郁的 芳香。
		第四段	
1:28		Et illa apparuerunt omnia in viriditate plena.	一切都在它们的一片葱绿 中显现出来。
		第五段	
1:46		Unde celi dederunt rorem super gramen et omnis terra leta facta est, quoniam viscera ipsius frumentum protulerunt et quoniam volucres celi nidos in ipsa habuerunt.	天空向牧场洒下露水，大 地更加充满喜悦，因为它 的体内产生了粮食， 因为天堂的鸟在她的体内 筑巢。
		第六段	
2:27		Deinde facta est esca hominibus et gaudium magnum epulantium; inde, o suavis virgo, in te non deficit ullum gaudium.	于是人们喜获丰收， 宴席上的人们更是充满欢乐， 因为在你那里，温柔的圣母啊， 不缺少欢乐。
		第七段	
2:59		Hec omnia Eva contempsit. Nunc autem laus sit altissimo.	所有这些被夏娃拒绝的东西， 成为在天堂对你的赞美。

大教堂的音乐

格里高利圣咏主要在西欧的与世隔绝的修道院和女修道院中兴起，然而，教堂内的艺术音乐的未来却不是在乡村的修道院，而是在城市的大教堂里发展起来

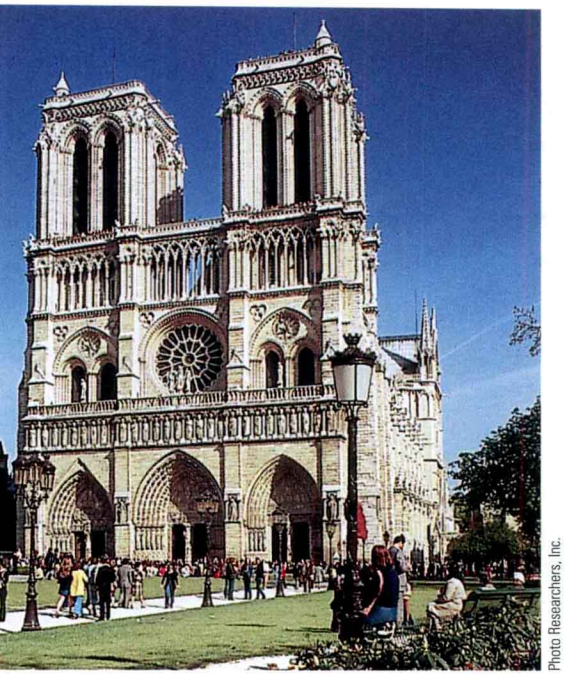


Photo Researchers, Inc.

图 8–3

巴黎圣母院，始建于约 1160 年，新的哥特式建筑风格的第一批建筑之一。雷奥南和佩罗坦的复调音乐创作于这个建筑的建造期间。

的。每个大教堂都是一位主教的“家庭教会”，而主教可以通过确立自己在日益增大的城市中心的位置而服务于更多的教徒。在 12 世纪，像米兰、巴黎和伦敦等城市由于贸易和商业的增加而发展得很快。这些城市创造的商业财富有很多被用于建造雄伟的新教堂，既作为主教的所在地，也作为市民引为骄傲的纪念碑。1150–1350 年间由于这种建筑非常多而常被称为“大教堂的时代”。教堂大部分是按照我们今天所说的哥特风格来建造的，这种建筑风格带有尖尖的拱门，高高的拱顶，支撑的扶垛，以及五颜六色的彩饰玻璃。

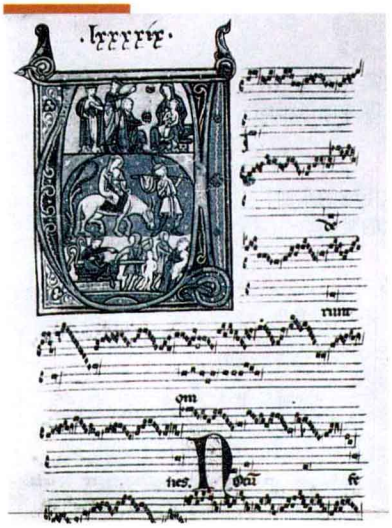
巴黎圣母院（Dame of Paris）

哥特式建筑开始于法国北部，是现在以巴黎为中心的那个地区。巴黎献给圣母的大教堂（图 8–3）开始建于 1160 年左右，直到一百多年后才完工。在此期间，圣母院有幸出现了一连串的教士，不仅包括神学家和哲学家，也有诗人和音乐家。在这些人中间最出名的是雷奥南（Leonius，活跃于 1169–1201 年）和佩罗坦（被称为“伟大的”，活跃于 1198–1236 年）。雷奥南写了一部庞大的宗教音乐曲集，叫做《奥尔加农大全》（拉丁文是 *Magnus liber organi*）。佩罗坦修订了雷奥南的曲集，也增加了很多他自己创作的作品。

雷奥南和佩罗坦创造了一种作曲的新风格。他们写作复调音乐（两个或更多声部，同时演唱或演奏），而不仅仅是单音音乐（一个声部）的格里高利圣咏。的确，更早的作曲家写过复调，但这种更早的音乐很少有完全脱离圣咏的声部或旋律。在巴黎兴起的新音乐的创新之处在于，巴黎作曲家在已有的圣咏上方增加了一个或更多的完全独立的声部。从这种音乐的发展中，我们看到了一个突破教会古老权威（圣咏）束缚的创造性精神的例子。

图 8–4

一份 13 世纪的手稿保存了雷奥南为圣诞节而作的奥尔加农《天涯海角》。这里有 11 行四线谱。雷奥南新创作的声部记写在每个奇数行上，而在下方缓慢移动的格里高利圣咏则记写在每个偶数行上。



Biblioteca Laurenziana, Florence

雷奥南：奥尔加农《天涯海角》（Leonius: Organum *All the Ends of the Earth*）

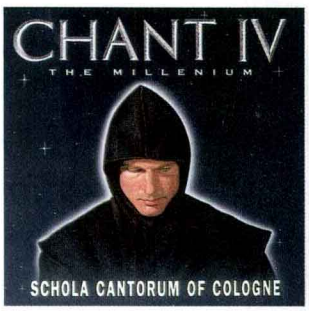
为了看清雷奥南是怎样在一个已有的圣咏上增加新的声部的，我们返回到圣咏《天涯海角》（谱例 8–1）。通过在圣咏上方增加他自己的旋律，雷奥南创作了一首两声部的**奥尔加农（organum）**。这个名字被用来指称早期的教会复调。老的圣咏在较低的声部展开，雷奥南新创作的旋律则出现在高声部（见聆听指南）。由独唱者演唱的奥尔加农（复调），实际上相当简洁地只在两个词上展开（Viderunt omnes）。但一个重要的变化出现在后一个词上（omnes），那就是引入了清晰而明确的节奏。部分原因是由于这种节奏的复杂性，巴黎的奥尔加农只由受过高度训练的独唱者来演唱。当 omnes 一词唱完后，音乐的独唱部分，即奥尔加农也就结束了。随后，全体唱诗班的人员进入演唱，用单声部的格里高利圣咏继续和完成其余的音乐。

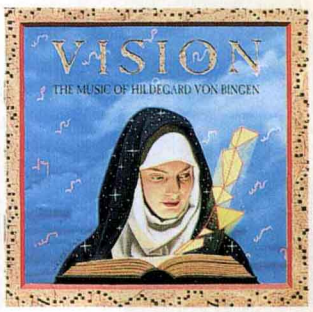
为了让你自己熟悉中世纪奥尔加农的不寻常的音响，这部作品可以听两遍。

位于排行榜首的圣咏

近年来，格里高利圣咏变得风靡一时了，这股热潮开始于1994年，天使唱片公司的CD《圣咏》的发行，它在面世的头两个月中就销售了一百万张。那次成功引来了《圣咏IV》(片号为Angel 56373)的发行。格里高利圣咏的流行可以归因于它与新世纪音乐(New Age music，20世纪出现的一种音乐形式，可以给人带来内在的宁静)有着共同的特点。二者都呈现出平稳、统一、节奏流动的音响，这种音响是非肯定性的和无冲突的。

希德加也是作为一种新世纪音乐的神秘主义的东西而流行的。她在因特网上有固定的网址，你可以在那里用原有的记谱研究她的圣咏，找到她的诗歌的译文，观看对她的幻象的壮观的中世纪的描绘，还可以订购最新的CD或DVD。一个谷歌的搜索网站可以搜出有关“宾根的希德加”的三十二万多条结果。最近，她的圣咏《啊，血的红色》成为2006年奥斯卡获奖影片《撞车》(*Crash*)配乐中的显著特色。这个爱幻想的修女能预见到她这个热情的宗教人士会变成公开的商业广告吗？





Angel Records/EMI

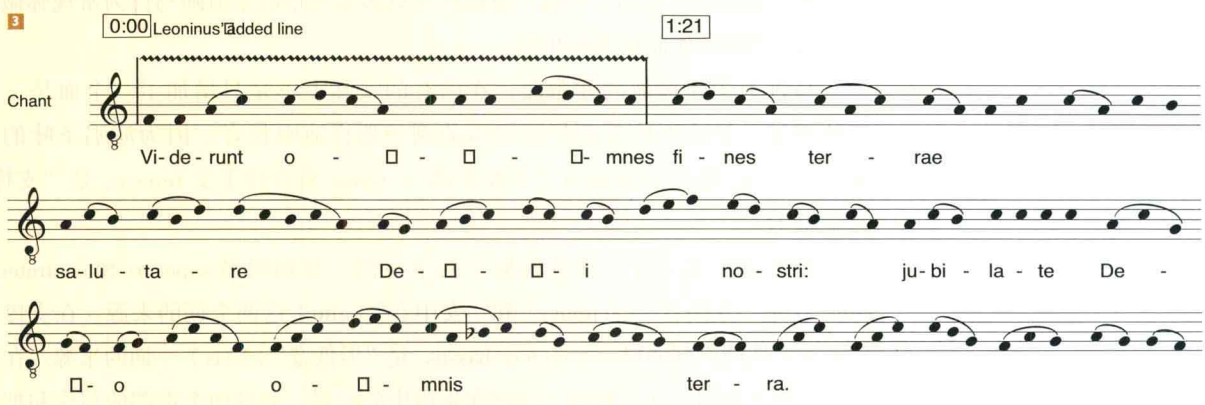
第一遍，跟随聆听指南来听，它清楚地标记了雷奥南在已有圣咏上增加的声部。然后再听一遍，跟随来自巴黎的13世纪的原有手稿(图8–4)，在这里，每对四线谱的上方一行就是雷奥南新创作的声部。在下方的低声部唱着圣咏的时候，它在起伏波动着。雷奥南在这里所完成的是一段相当自由的、狂想式的对年幼基督的赞美诗。想象一下，当这种音乐在巴黎圣母院新建的巨大的石墙间回响时，这些新音响对当时巴黎市民的耳朵曾造成了何等的冲击。

聆听指南

雷奥南：带有格里高利圣咏的奥尔加农《天涯海角》(约1180)

6
1/3

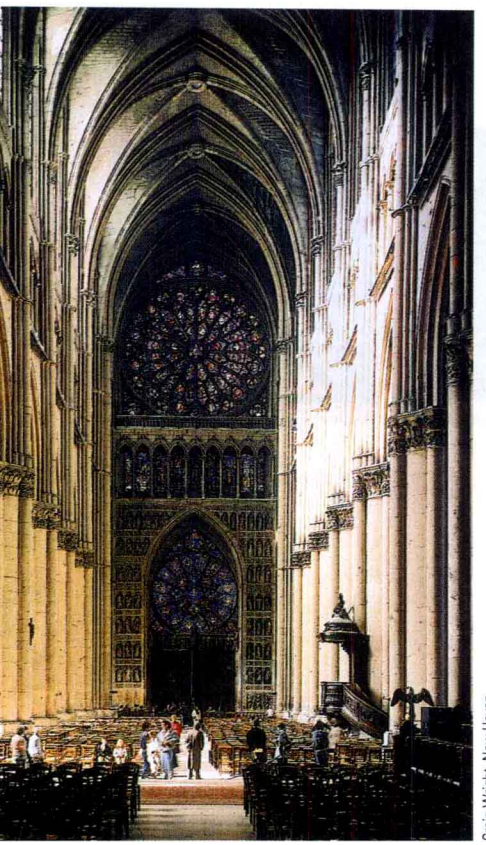
织体：复调的，然后是单音的



(歌词：天涯海角都看到了我们的上帝的救赎，全人类都来欢乐地歌唱上帝吧。)

(continued)

0:00 3 复调的奥尔加农，由独唱者演唱
1:21 单音的圣咏，由唱诗班演唱



Craig Wright, New Haven

图 8–5
兰斯大教堂的内部。沿着柱子向上可以看到屋顶的肋拱，形成了一种巨大的向上运动的感觉，就像马肖的弥撒曲，四个叠置的声部有一种新的纵向感。

兰斯的圣母院

巴黎圣母院并不是欧洲北部唯一重要的圣母大教堂。位于法国巴黎以东一百英里的香槟地区的兰斯城，也有一座同样巨大和令人印象深刻的大教堂（图 8–5）。在 14 世纪，有诗歌和音乐天才的教士纪尧姆·德·马肖（约 1300–1377）也曾服务于此地。以他幸存的近 150 首作品来看，马肖不仅是当时最重要的作曲家，也同样是一位令人尊敬的抒情诗人。今天，文学史家把他与《坎特伯雷故事》的作者，稍年轻一些的英国同代人杰弗里·乔叟相提并论。的确，乔叟了解并大量借用过马肖的诗歌作品。

马肖：《圣母弥撒曲》

马肖的《圣母弥撒曲》理所当然是中世纪音乐的整个曲目中最重要的作品。它的长度和用音乐谱写弥撒歌词的新奇方式令人印象深刻。**弥撒（Mass）**是罗马天主教会中心的和最重要的仪式。在马肖之前的时代，作曲家只为所谓的**特定弥撒（Proper of the Mass**，歌词随不同的宗教节日而变化的圣咏）的一或两段谱写复调音乐。例如，雷奥南的《天涯海角》就是为圣诞节的特定弥撒中的升阶经谱写的。

而马肖则选取了**常规弥撒（Ordinary of the Mass**，每天演唱的歌词固定不变的圣咏）的全部歌词来谱曲。为常规弥撒谱曲有明显的实际的好处，那就是作品可以不仅仅在教会年的一个节日上演唱。例如，马肖的《圣母弥撒曲》可以在任何一个歌唱圣母的弥撒中演唱。下面的方框中列出了弥撒的音乐部分和它们的演唱次序。从马肖的作品起，创作一首弥撒曲就意味着为常规弥撒的五段歌词谱曲（慈悲经，荣耀经，信经，圣哉经和羔羊经）并寻求一些方法来使它们形成一个整体。帕莱斯特里那、巴赫、莫扎特和贝多芬只是后来追随马肖为常规弥撒的五个部分谱曲的作曲家中的几个。

声部名称的起源

马肖为了建构他的弥撒曲，在已有的圣咏上不是只增加了一个而是三个新的声部。圣咏则像前面的雷奥南的例子那样演唱长音。因为演唱圣咏的人保持着长音，他们便被称为“支撑声部”（tenor 来自拉丁文 tenere，是“支撑”的意思）。

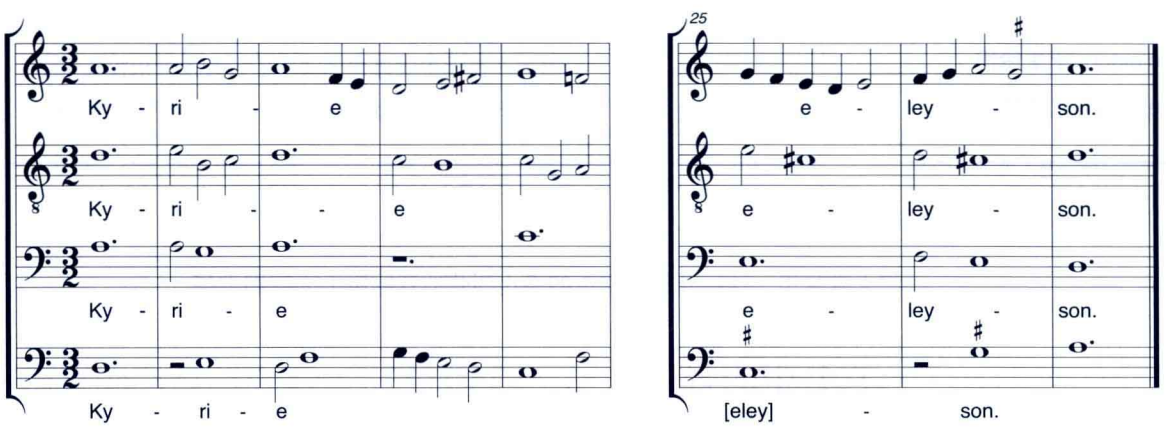
在支撑声部上方，马肖增加了两个声部，分别叫做 superius 和 contratenor altus，这是“女高音”（soprano）和“女中音”（alto）这两个词的来源。在支撑声部下方增加的声部叫做 contratenor bassus，是“男低音”（bass）一词的来源。在谱例 8–3 中可以明显地看到四个声部在乐谱中的配置。通过四个声部的写作和把它们分布在两个半八度的音域内，马肖能够创作出真正音响洪亮的合唱复调。最后，请注意在谱例 8–3 中每个声部都写出了节奏的时值，支撑声部是慢速运动的音符，

弥撒的音乐部分

特别弥撒	普通弥撒
1. 进台经（举行仪式的教士进入教堂时的引入性的圣咏）	
	2. 慈悲经（对怜悯的祈求）
	3. 荣耀经（歌颂上帝的赞美诗）
4. 升阶经（沉思反省的圣咏）	
5. 哈利路亚或特拉克特（感恩或忏悔的圣咏）	
6. 继叙咏（对哈利路亚的歌词进行评论的圣咏）	
	7. 信经（对信仰的表白）
8. 奉献经（关于奉献的圣咏）	
	9. 圣哉经（对上帝的欢呼）
	10. 羔羊经（对怜悯和永久和平的祈求）
11. 圣餐经（伴随圣餐礼的圣咏）	

而其他三个声部则既有快的也有慢的时值。到 14 世纪，作曲家已经能够像指明音高那样准确地指明节奏和节拍了。

谱例8–3



当你第一次听到马肖的“慈悲经”时，你会惊讶于它那阴沉的不协和音响。这种阴沉的性质是由于只用男声演唱的缘故。只有男人和唱诗班的男童被允许在中世纪的大教堂中演唱。女高音和女中音的声部是由男人的假声（见第 9 章“男声唱诗班”）或男孩演唱的。妇女对宗教音乐的演唱只限于修女院中（更多的解释见 86 页）。同时，不协和的、尖锐的音响来源于马肖对不寻常的不协和音的运用，其中有很多在后来的西方复调音乐中被禁止使用了。与这些不协和音形成强烈对比的是，复调的每个部分都结束在一个开放的，音响有些空洞的协和和弦上。这些和弦只用五度和八度的音程。在具有很大共鸣或“生动的”音响效果的中世

中世纪复调的独特音响

聆听指南

马肖《圣母弥撒曲》中的
慈悲经（约 1360）

6 1/4 2 1/1

曲式：三部曲式
织体：复调的和主调的

0:00	4 1	Kyrie eleison	求主怜悯（唱三遍）
2:16		Christe eleison	基督怜悯（唱三遍）
3:37		Kyrie eleison	求主怜悯（唱三遍）

聆听练习 14

6 1/4 2 1/1

马肖
《圣母弥撒曲》中的慈悲经

常规弥撒的《慈悲经》是对怜悯的三重祈求（三句词各唱三遍）。在马肖的作品中，他用两种方式运用了已有的单声部圣咏：一是他在支撑声部用长音演唱圣咏，并围绕着它建立起复调的织体（谱例 8–3）；二是他要求 Kyrie（求主）一词要用圣咏的方式单独演唱。在这个录音中，当圣咏单独出现时，它是由男声齐唱的。在这个聆听练习中，你的任务是明确的：判断出哪个部分是用四声部复调创作的，哪个部分是单声部的格里高利圣咏，在下面的空白处填上“复调”或“圣咏”。

1.(0:00) Kyrie eleison: 求主怜悯_____

2.(1:00) Kyrie eleison: 求主怜悯_____

3.(1:17) Kyrie eleison: 求主怜悯_____

4.(2:16) Christe eleison: 基督怜悯_____

5.(2:31) Christe eleison: 基督怜悯_____

6.(3:23) Christe eleison: 基督怜悯_____

7.(3:37) Kyrie eleison: 求主怜悯_____

8.(4:17) Kyrie eleison: 求主怜悯_____

9.(4:32) Kyrie eleison: 求主怜悯_____

10. 最后，注意每个复调的部分比单声部的部分更长，这是为什么？请选择答案。
a. 因为在复调中支撑声部演唱的长音使音乐拉长了
b. 因为独唱者演唱的复调在每个部分有更多的歌词要唱

纪大教堂里，这种开放而空灵的终止和弦的音响听上去特别洪亮。

宫廷中的音乐

在大教堂的墙外，还有另一个音乐的世界，那就是以宫廷为中心的流行歌舞的世界。的确，宫廷音乐包括了教会当局所不允许的那些公众娱乐的形式。各种流浪艺人，耍把戏的小丑和动物表演都提供了受欢迎的消遣。游吟诗人们从一个城堡流浪到另一个城堡，带来了最新的歌曲，也带来了新闻和流言。教士也会在宫廷中逗留。例如马肖，就享有教士和廷臣的双重生涯。他为兰斯大教堂创作仪式音乐，但在他的一生中也曾多次受雇于波希米亚国王、纳瓦尔国王和贝里公爵。一个像马肖这样的教士活跃于宫廷的世俗事务，这似乎有些奇怪，但在中世纪，有文化的教士由于能读能写是很吃香的。而且，由于教士们具有在教会获得的文字技巧和音乐记谱法方面的知识，他们不可避免地会接近宫廷歌曲的诗歌和音乐。

在宫廷中活动的教士

站在科学前沿的音乐

在中世纪——其实自从柏拉图时代起就是这样——音乐不是被视为一种艺术，而是一种科学。它在学校和大学中与几何、天文学和数学一起被作为四门重要的课程，叫做“四艺”。这四种科目被认为是科学的核心，因为它们中的每一种都可以被精确地测量。例如八度音程，可以通过长度比例为2:1的两根弦展示出来，五度音程可以通过长度比例为3:2的两根弦而产生，等等。另有一套课程，叫做“三艺”（包括语法、逻辑和修辞），致力于对语言和哲学的研究。这些科目在一起组成了“**七艺**”。我们从这个古老的系统中引出了像“文科学士”（Bachelor of Arts）和“微不足道的”（trivial）这样的英语表达——以语言为基础的学科被认为远不如音乐和她的姊妹科学重要。

中世纪给了西方社会一个礼物，它证明了西方今天有关科技的几乎全部的优势，即严格的量化。在中世纪末，人类体验的最重要的模式——时间的测量，商品和服务的价值的计算，地球表面的地图的绘制，甚至绘画的视觉上的安排，都被按照比例来加以测量。1320年前后，管风琴和机械钟出现在教堂的中殿——这是由度量法产生的新技术的杰出例子。度量法也通过记谱法的系统而运用于音乐，它控制了这门艺术的两个最重要的方面：音响和时间（谱例8–3）。音高由一个纵向轴上的或高或低的一些符号来决定。时间则由音符的不同形状来控制，并把这些符号从左到右地放在一个横向轴上。较长的音符准确地数倍于较短的音符，就像今天的全音符、4分音符和2分音符。于是，到了1350年马肖的全盛时期，现代的音乐记谱法的所有因素都已基本出现了。音乐的各种成分被准确地加以测量和控制，早于人类活动的其他领域。音乐的谱表是西方的第一张图表。

的确，产生于中世纪后期的宫廷中的大部分复调的爱情歌曲，都是由被任命了圣职的神父们创作的。

教会的衰落，宫廷的兴起

宫廷在1150–1400年期间作为一个艺术保护人的中心而出现，而教会的力量在逐渐衰落。国王、公爵、伯爵等贵族越来越多地承担了保卫土地和公正管理的责任。贵族的宫廷成为一个小的、独立的城邦，而且可以从一个地方转移到另一个地方。为了加强统治者的特权和表明他们是文雅而聪敏的人，贵族们经常拥有小号手组成的乐队来宣告他们的到来，还要有器乐演奏者来为节日提供舞蹈音乐，以及歌手和诗人来创作抒情诗。一些诗歌是朗诵的，但大部分是要演唱的。

特罗巴多与特罗威尔

大部分创作爱情歌曲

法国南部是这种新的宫廷艺术的中心，尽管它也扩展到了西班牙和意大利的北部。在那里繁荣起来的诗人音乐家被称为**特罗巴多（troubadours）**（男性）和**特罗巴利兹（trobairitz）**（女性）。这两个词都来自动词trobar，在中世纪法国南部的方言中是“发现”的意思。因此，特罗巴多和特罗巴利兹的意思便是“发现者”或词曲表现的新方式的发明人。他们主要致力于爱情歌曲的创作，这些歌曲歌颂对宫廷理想的信仰和忠诚，其对象既可以是理想的贵夫人、公正的爵爷，也可以是征战圣地的十字军骑士。他们的歌曲不是用教会的拉丁文，而是用方言写成的，包括中世纪的意大利语、加泰罗尼亚语和普罗旺斯语（中世纪的法国南部）。特罗巴多的出身也同样是多种多样的。有些人是面包师和布商的后代，有些人是

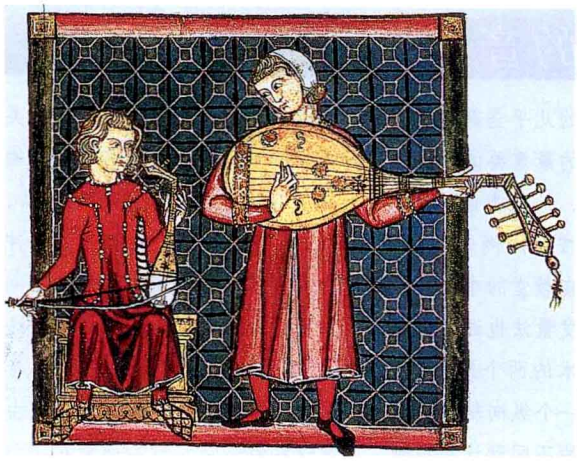


图 8–6

一幅 13 世纪的微型画，左边是一把中世纪的提琴（雷贝克琴），右边是一把琉特琴。这两种乐器都是由阿拉伯人带到西班牙来的，然后又向北传到法国。

贵族的成员，也有很多人是生活在教堂之外的教士，以及不少妇女。

在中世纪和后来的文艺复兴时期（1475–1600），除了在女修道院，妇女是不允许在教堂中歌唱的，这是由于使徒保罗在早期的禁令（一个女人在教堂中必须保持沉默）。但是在宫廷里，妇女却经常吟诗、歌唱和演奏乐器，使用一些所谓的软乐器，如竖琴、琉特琴、雷贝克琴（中世纪提琴）和笛子（图 8–6）。而且，特罗巴利兹不仅是表演者，也是与生俱来的创作者。贝亚特里兹·迪亚女伯爵便是这样一位作曲家（图 8–7）。她生活在 12 世纪中叶的法国南部。她与普瓦捷的威廉公爵结了婚，但又与一个叫做雷姆波·德·奥朗热（1146–1173）的特罗巴多坠入爱河。她的歌曲《我必须唱》哀叹她爱情的失落，尽管她自称很迷人。这首歌曲有五段歌词，每段有七行歌词和七个乐句。这七句旋律构成一种清晰的曲式：ABABCDB。就像教会的圣咏那样，特罗巴多歌曲没有清晰的重音和节奏，但是每句的音符长度却大致相等。

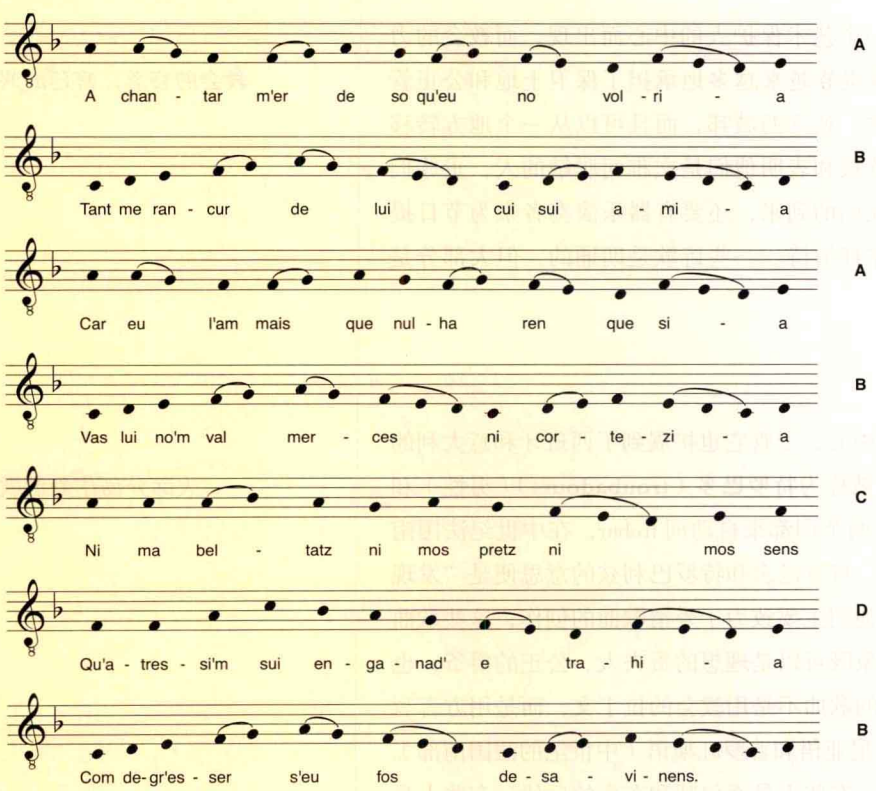
聆听指南

迪亚女伯爵：
特罗巴多歌曲《我必须唱》（约 1175）

6
1/5

0:00 5 中世纪提琴演奏的即兴的前奏

0:26 独唱进入，演唱五段歌词的第一段



(I must sing of that which I'd rather not,
So bitter do I feel toward him
Whom I love more than anything.
But with him kindness and courtliness get me nowhere,
Neither my beauty, nor my worth, nor my intelligence.
In this way am I cheated and betrayed,
Just as I would be if I were ugly.)

① 我必须唱那首我不愿唱的歌曲，
② 对于他，我感觉太痛苦了，
③ 因为我爱他胜过一切。
④ 但是和他在一起，好意和殷勤都毫无结果，
⑤ 我的美丽，我的价值和我的智慧也都如此。
⑥ 我就是这样被他欺骗和背叛了，
⑦ 假如我很丑，才会有这样的结果。

逐渐地，特罗巴多所创造的音乐传统被带到了法国北方，在那里，像这样的作曲者兼表演者被称为**特罗威尔（trouvères）**，甚至传到德国，他们在那里被称为**恋诗歌手（Minnesingers）**。1300 年前后，一些特罗威尔把特罗巴多的传统与来自教会的声乐复调手法相结合。不久，像马肖这样的教士运用特罗威尔的音乐形式和诗歌风格，形成了一种新的音乐体裁，这就是复调的**尚松（Chanson）**，法语是“歌曲”的意思。尚松只是一种爱情歌曲，通常用法语演唱，有两个、三个或四个声部。尚松在其全盛时期，是镶嵌在生动的抒情诗中的一块珍宝。
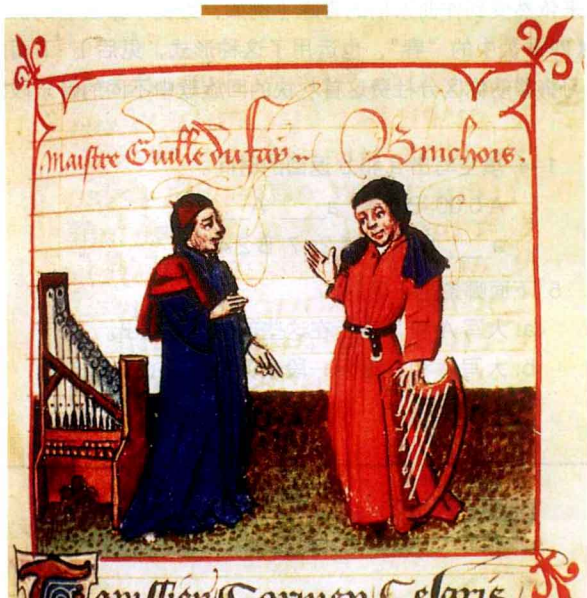


Bibliothèque Nationale, Paris

图 8–7
贝亚特里兹·迪亚女伯爵的肖像出现在一本特罗巴多和特罗威尔的诗歌手抄本中。

勃艮第宫廷的音乐

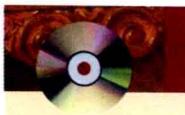
在中世纪晚期，勃艮第宫廷（繁荣于 1364–1477）是西欧所有宫廷羡慕的对象。它的军队是最有力量的，它的艺术是最美的，它的风气是最时髦的。而且，勃艮第还是最富有的地方，这主要是因为勃艮第公爵不仅控制了法国东部的勃艮第领土，也控制了法国北部的一些地方，以及今天的比利时与荷兰的大部分地区。在勃艮第的音乐家中（见图 8–8）有本舒瓦（约 1400–1460）和杜费（约 1397–1474），他们都善于写作尚松。虽然他们都有牧师的职位，但可以轻易地游走于教会与宫廷之间。

图 8–8
杜费和本舒瓦的肖像出现在大约 1440 年的一个手抄本中。杜费站在一架小管风琴边，那是教堂中的典型乐器；本舒瓦手持一架竖琴，那是宫廷的主要乐器之一。



Bibliothèque Nationale, Paris/The Bridgeman Art Library

一首法国尚松典型的优美音响可以在杜费的《这个五月幸福而欢乐》中听到。作者的名字在法语中用三个音节发音：“杜 – 法 – 伊”，与“麦 – 乐 – 迪”（旋律）这个词是押韵的。在中世纪，五月是“恋爱季节”的开始，小伙子会在那时向他的心上人送上充满爱意的鲜花。杜费音乐的令人兴奋的性质在这里是由轻快的节奏和动听的旋律创造出来的，暗示了春天的朝气蓬勃的乐观主义精神。中世纪的诗人和音乐家把这首歌曲的曲式叫做**回旋歌（rondeau）**，因为有一段音乐的副歌（也叫叠歌）出现了好几次。有两个音乐段落（a 和 b）中的经常出现歌词的叠句（产生了 A 和 B，见聆听指南）。到结尾时，作曲家亲自邀请所有人加入歌舞。的确，《这个五月幸福而快乐》好像不仅是唱的，也是跳的，年轻的参与者们围成一圈，跳着典型的中世纪轮舞。



聆听指南

杜费《这个五月幸福而欢乐》
（约 1430）

6
1/6

体裁：尚松
曲式：回旋曲
（粗体字表示歌词的叠句）

0:00	**Ce moys de may soyons lies et joyeux** **Et de nos cuers ostons merancolye;**	A	这个五月幸福而欢乐， 从我们的心中赶走忧郁。
0:23	**Chantons, dansons et menons chiere lye,** **Por despiter ces felons envieux.**	B	让我们唱啊，跳啊，尽情欢乐， 无视那些嫉妒的下等人。
	Plus c onques mais chascuns soit curieux De bien servir sa maistresse jolye:	a	让每一个人都做出比以前更多的努力， 为他可爱的情人服务。
	Ce moys de may soyons lies et joyeux **Et de nos cuers ostons merancolye.**	A	这个五月幸福而欢乐， 从我们的心中赶走忧郁。
	Car la saison semont tous amoureux A ce faire, poutant n y fallons mye.	a	因为这个季节让所有的恋人这样去做， 因此让我们不要错过。
	Carissimi! Dufay vous en prye Et Perinet dira de mieux en mieux.	b	最亲爱的朋友们，杜费请求你们， 小皮埃尔要说的越来越多。
2:17	**Ce moys de may soyons lies et joyeux** **Et de nos cuers ostons merancolye;**	A	这个五月幸福而欢乐， 从我们的心中赶走忧郁。
2:40	**Chantons, dansons et menons chiere lye,** **Por despiter ces felons envieux.**	B	让我们唱啊，跳啊，尽情欢乐， 无视那些嫉妒的下等人。

聆听练习 15

6
1/6

杜费
《这个五月幸福而快乐》

曲式：回旋曲

在中世纪晚期上百首有特色的法国尚松中，杜费的《这个五月幸福而快乐》是用回旋歌的形式创作的，这是中世纪的回旋曲。在所有的回旋歌中，一个叠句（AB）要全部或部分地唱三遍。带有反复出现的叠句的回旋曲，几个世纪以来依然受到作曲家们的青睐（例如，维瓦尔第著名的协奏曲《四季》中的“春”，也运用了这种形式，见后）。下面的练习将帮助你区分杜费这首欢快的回旋歌中不同的音乐段落。

1–4. 填空写出 a 和 b 返回的时间。

A 0:00 B 0:23 a____ A____

a____ b____ A 2:17 B 2:40

5. 下面哪条是正确的?

a. 大写 A 和 B 表示在这些部分声乐退出。

b. 大写 A 和 B 表示一段歌词和音乐的叠句出现。

6.a 段的开始是一段器乐引子，由一把琉特琴和一把中世纪提琴演奏。当声乐进入后，乐器是否就停止了?

a. 是 b. 不是

7. 这些乐器也引入了 b 段吗?

a. 是 b. 不是

8. 加花的演唱总是在何时出现?

a. 在 a 段和 b 段的开始

b. 在 a 段和 b 段的结尾

9.b 段的开始是以哪类音乐织体为特征的?

a. 单音的

b. 主调的

c. 复调的

10. 这个录音是用哪种人声演唱的?

a. 全男声

b. 全女声

c. 男女声混合

中世纪的乐器

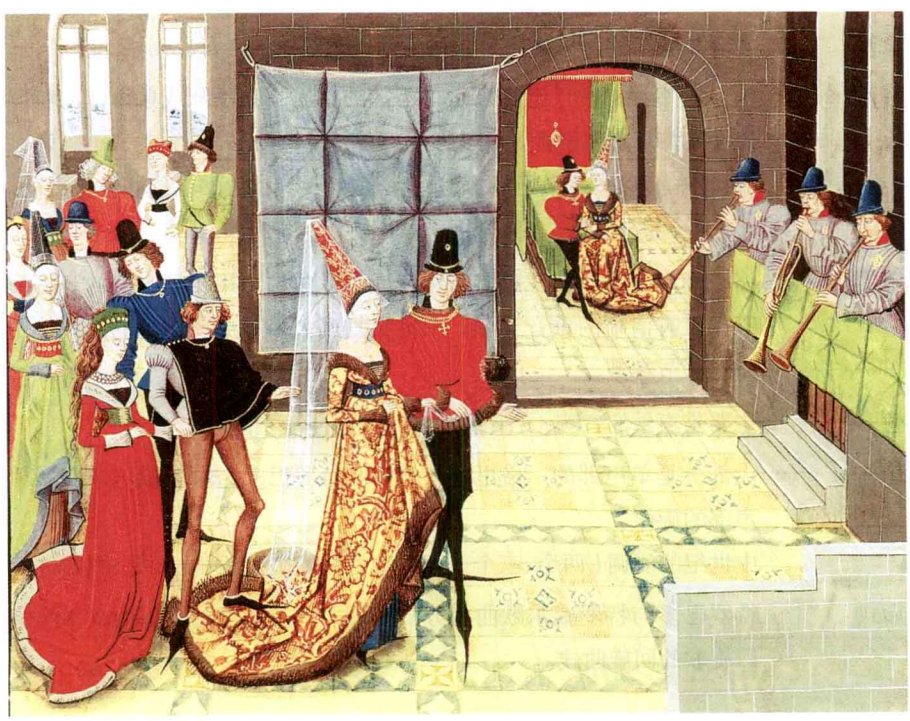
在中世纪后期，修道院和大教堂的主要乐器是管风琴。的确，管风琴是教会当局允许的唯一乐器。然而在宫廷里，可以听到多种多样的乐器的音响。乐器按照它们的音量被分为两组。第一组叫做响乐器，包括小号、**古长号**（**sackbut**，长号的前身）、**肖姆管**（**shawm**，双簧管的祖先）和各种鼓。后来，在文艺复兴时期，**木管号**（**cornetto**）加入了响乐器组，它是一种弯曲的木管乐器，声音有点类乎于小号与单簧管之间。另一组叫做轻乐器，包括长笛、竖笛、提琴、拨弦扬琴、竖琴和琉特琴。舞蹈是宫廷娱乐不可或缺的部分，为此，一种响乐器组成的“舞蹈乐队”是必要的：有两支或三支肖姆管、一支古长号，也许还有一支木管号和一面鼓（图 8–9 和图 8–10）。古长号用长音演奏舞曲的音调，同时，肖姆管或其他乐器编织装饰性的旋律线条，很像当代的爵士乐四重奏，其中一个小号或萨克斯管在低音提琴或吉他提供的基础低音上方即兴演奏。15 世纪末的一首《西班牙曲调》是中世纪末期勃艮第宫廷演奏的典型的舞曲旋律。



Museo del Prado, Madrid/The Bridgeman Art Library

图 8–9

一幅大约 1600 年的画，表现了音乐家的行进队列，作者是丹尼斯·凡·阿尔斯鲁特。乐器从右到左分别是：一支古长号、两支肖姆管、一支木管号、另一支肖姆管和一支早期的大管。



Bibliothèque Nationale, Paris

图 8–10

15 世纪中叶法国宫廷婚礼的舞蹈场面。音乐家们位于高处的楼座里，演奏肖姆管和一支古长号。

聆听指南

佚名
器乐舞曲《西班牙曲调》（约 1470）
海因利希·伊萨克（约 1490）为之配置了三种乐器

6
1/7

织体：复调

0:00 7 鼓开始
古长号在低音区用长音演奏曲调，肖姆管在其上方提供对位。
0:04 木管号进入，在曲调上方增加了另一个对位线条。
1:05 用稍快的速度反复前面的音乐。

关键词

格里高利圣咏
素歌
音节式演唱
花腔式演唱
奥尔加农
弥撒
特定弥撒
常规弥撒
七艺
特罗巴多
特罗巴利兹
特罗威尔
恋诗歌手
尚松
回旋歌
古长号
肖姆管

音乐风格一览

中世纪：476–1475

代表作曲家
宾根的希德加
雷奥南
佩罗坦
马肖
迪亚女伯爵
杜费
本舒瓦

主要体裁
格里高利圣咏
复调弥撒
特罗巴多与特罗威尔歌曲
法国复调尚松
器乐的舞曲

旋律　大多在较窄的音域内级进，很少使用音阶中的半音。

和声　大部分幸存的中世纪音乐是单声部的格里高利圣咏或单声部的特罗巴多和特罗威尔歌曲，因此没有和声。
中世纪的复调（弥撒、经文歌和尚松）有不协和的乐句，终止在开放的、音响空洞的和弦上。

节奏　格里高利圣咏和特罗巴多与特罗威尔歌曲主要用相等时值的音符演唱，没有清晰的重音节奏。中世纪复调大多写成三拍子的，并使用重复的节奏型。

色彩　主要是声乐的音响（合唱或独唱），器乐幸存很少。

织体　大部分是单声部的。格里高利圣咏和特罗巴多与特罗威尔歌曲是单声部的旋律。
中世纪的复调（两个、三个或四个独立的旋律线条）主要是对位式的。

形式　特罗巴多与特罗威尔歌曲的分节歌形式；慈悲经的三部曲式；法国回旋歌的回旋曲式。

文化语境

一种伊斯兰教的宣礼调

在中世纪，西欧在宗教上信奉基督教。西方拉丁语（天主教）教会的中心是罗马。很多东欧和西亚的国家，包括现在的俄罗斯和乌克兰，逐渐接受了东正教的信仰，它是以君士坦丁堡（现在叫伊斯坦布尔，土耳其）为中心的。君士坦丁堡以南的国家处于阿拉伯穆斯林的控制下。

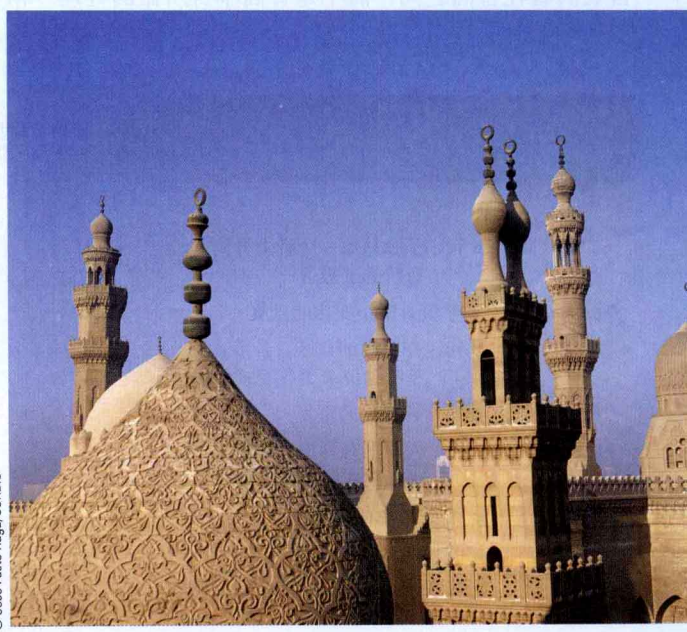
但是，在1453年，穆斯林攻占了君士坦丁堡，这个事件意味着他们的势力在地中海地区东部的扩张。东正教（基督教）的追随者与伊斯兰兄弟（穆斯林）之间的敌意持续了几个世纪。甚至今天仍在塞尔维亚、波斯尼亚和俄罗斯的车臣地区显现出来。

所有的穆斯林把他们的宗教叫做伊斯兰教。这种宗教是以生于麦加（沙特阿拉伯）的先知穆罕默德（约570–632）的教导为基础的。穆罕默德的启示据信是在610年由阿拉（神）传给这位先知的，被收集在**《古兰经》（*Koran*）**中。这部经书是用阿拉伯语写成的，被译成了多种文字。它为穆斯林提供了宗教和市民职责方面的指导，就像《旧约》和《新约》分别指导了犹太教徒和基督徒一样。

在先知穆罕默德逝世（632）的那个世纪中，伊斯兰教从北非扩展到西班牙，并沿着丝绸贸易之路，直达远东的中国。今天最主要的伊斯兰教国家，从西到东大致排列，分别是埃及、沙特阿拉伯、土耳其、伊拉克、伊朗、阿富汗、巴基斯坦、印度北部和印度尼西亚。如今伊斯兰教是伟大的世界性宗教之一，它的信徒的人数排行第二，就像下面的大致数字所暗示的：基督教（21亿），穆斯林（12亿），印度教（9亿），佛教和中国传统宗教（8亿）。

每个虔诚的穆斯林每天要祈祷五次：日出前，中午，日落前，日落后，每日结束前。（在西方中世纪的修道院里，本尼迪克教派的僧侣和修女每天要做八次祈祷，还有弥撒。）穆斯林可以单独祈祷，或在**清真寺（mosque）**里做礼拜。星期五是穆斯林的圣日，整个社区要在清真寺里举行午间仪式。男人列队进行祈祷，女人也列队在其后，或在清真寺的另一个区域。仪式包括诵读《古兰经》，伴随着身体的平伏拜倒。不管穆斯林在世界上的什么地方，他们祈祷时总是面向麦加的方向。

世界上的基督徒历来用钟声来召唤信徒到教堂来。然而，穆斯林是用在清真寺的高塔上诵经来召唤信徒做每天的五次祈祷的。这种塔叫做**宣礼塔（minaret）**（见图）。这种对礼拜的呼唤叫做**宣礼调（Adhan）**。在大城市里，一个单独的领唱者通过扩音器使他吟唱的“阿德汉”能够在城市中被同步听到。在几乎所有的伊斯兰教国家中，不管地方语言是什么，礼拜歌都是用阿拉伯语演唱的。歌词（见聆听指南）总是相同的。不过，旋律可以按照领唱者的歌唱风格而变化。



© Jose Fuste Raga/CORBIS

埃及开罗一座带伊斯兰尖顶的清真寺。

清真寺里的领唱者或主要的歌手叫做**祷告时间报告人（muezzin）**。他们中的有些人能够熟记全部《古兰经》，一些更有名的人还把它（全部6236段经文）录成了CD唱片。土耳其的祷告时间报告人哈菲兹·侯赛因·伊莱克便是其中之一。在下面讨论的录音中，可以听到伊莱克呼唤所有穆斯林来参加礼拜仪式的声音，就像今天在土耳其的伊斯坦布尔清真寺上空依然可以听到它的实况演唱那样。

伊斯兰教圣咏与格里高利圣咏的对比：

尽管从一个单独的例子中做出太多比较是不明智的，伊斯兰圣咏与格里高利圣咏还是可以做出有益的对比的。二者在织体上都是单音的，都避免规则的节奏或节拍。因此，二者的音乐也都具有一种流动、起伏的性质。在这里“阿拉伯式的”（arabesque）一词可以被正确地使用，因为穆斯林的旋律，就像格里高利圣咏那样，似乎都是用音的环绕和旋转来形成装饰性的音型。

但是，伊莱克唱的阿德汉有一种独特的性质，而这种特性是很多非西方音乐的标志：演唱者在音高之间滑动。实际上，这种礼拜歌的很多音乐上的趣味和美都来自表演者在音高之间，而不是音高本身所做的处理。相比之下，格里高利圣咏——几乎的确是全部西方音乐——则是从一个显然有别的音高向另一个移动，小心地避免一切中间的音。

最后，很有可能的是，当格里高利圣咏在中世纪被创作出来时，它的音响是很像今天的伊斯兰教音乐的。它本来也确实包括对音高之间的音的歌唱。在时间的进程中，我们西方人在像管风琴和钢琴这样的固定音高的键盘乐器影响下，把我们的旋律音高之间的微分音音响都消除了。有意义的是，高度复杂的、机械化的键盘乐器是西方音乐独有的。这样的对比表明西方音乐在一些重要的方面与世界上的其他音乐实践有着根本的区别，并再次暗示，技术在形成我们的音乐传统时起到了主要的作用。

关键词

《古兰经》　宣礼塔　祷告时间报告人
清真寺　宣礼调

聆听指南

阿德汉（伊斯兰教的礼拜歌）
哈菲兹·侯赛因·伊莱克演唱的一首永久性的伊斯兰教圣咏

6
6/18

0:00	18	a句：圣咏从第一个音上升到音阶的五级音	阿拉布，阿克巴，神是伟大的。
0:06		a句 带有微小变化的重复	神是伟大的。
0:12		b句：在更高的音区，音节式的圣咏让位于更花腔式的唱法	我证实，只有阿拉是神。
0:30		b句：有变化的重复	我证实，穆罕默德是他的先知。
0:53		c句：人声上升到更高的音，用花腔式的唱法结束	来祈祷吧，来祈祷吧。
1:13		c句 重复并有扩展	来拯救吧，来拯救吧，
1:33		a句 返回	神是伟大的。
1:39		b句 结束返回	只有阿拉是神。

文艺复兴音乐，1475–1600



第9章

历史学家用文艺复兴这个词来指 1350–1600 年这个时期，西欧在这时再次对古代（古希腊和罗马）的经典产生了兴趣，对文化艺术的兴趣也得到了普遍的复苏。不过，音乐史家在运用这个词来指 1475–1600 年这个时期时通常更加严格。在这些年中，作曲家们开始把自己看做独立的艺术家，而不再是教会的仆人，音乐理论家们再次发现了古希腊的音乐论著，这些论著最终影响了音乐家们创作和思考音乐的方式。

文艺复兴的面貌更世俗

古希腊和罗马的文化当然是异教的、非基督教的文化。结果，文艺复兴虽然在很多方面还是一个宗教兴盛的时期，但已明显具有了更加世俗的面貌。中世纪残存的音乐当然具有宗教的性格（格里高利圣咏和宗教的复调音乐）。相比之下，文艺复兴的音乐大约对等地划分为用于崇拜的宗教音乐和用于大众娱乐的世俗音乐。

起源于意大利

文艺复兴起源于意大利，因为大部分古代经典的废墟和手稿都残存于那个地区。当时意大利的伟人们相信他们能够创造一种新的和更好的社会。不仅向前看，也要向后看，从历史中寻求指导。他们主张，古代可以提供一个样板，告诉我们城市应该如何运转，公民应该如何行为。希腊和罗马的设计展示了建筑应该如何结构（图 9–1）。同样，希腊和罗马的文学指明了应该怎样写作诗歌和公众讲演词。古代的哲学家们也对个人的行为和一种新的思考艺术的方式提出了准则（见 94 页短文）。



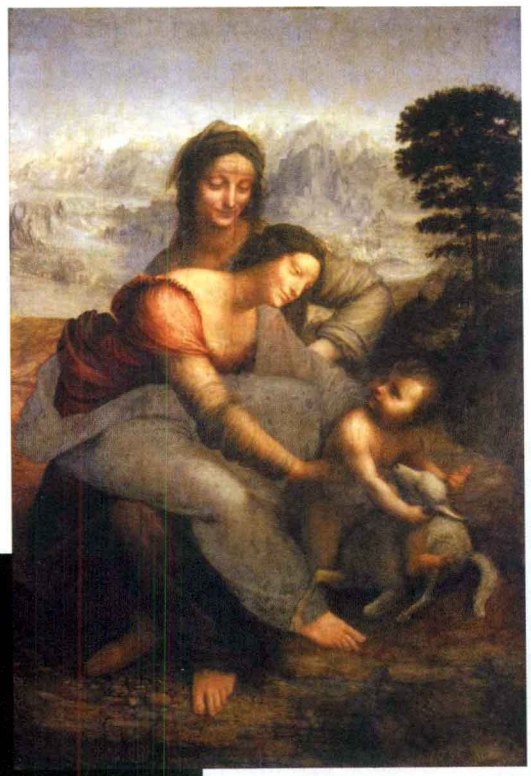
© Cameraphoto Arte Venice/Art Resource, NY

图 9–1

安德里亚·帕拉迪奥的圆形大厅别墅（约 1550），建于意大利维森扎附近，它清楚地表明古典的建筑风格在文艺复兴时期复兴的程度。古代风格的因素包括带柱头的圆柱、三角饰以及中心的圆形大厅（对比图 15–1）。

音乐成为一门艺术

在文艺复兴时期，音乐在公众的意识中享有一种新的、更高的地位，因为音乐在那时不仅是一门科学，更是一门艺术。音乐在中世纪曾与其他三门数学学科（算术、几何和天文）一起合称“四艺”的核心课程。这些课程与语法、逻辑和修辞这“三艺”一起，构成了“七艺”。但是现在，一种对所谓机械艺术的新的评价导致了这些科目的重新排列。达·芬奇本人认为绘画应该加入这七个学科，并排在前面。因此，诗歌也应该加入她的姊妹艺术中，尽管雕塑不能加入，因为它需要由艰苦的体力劳动完成。到了16世纪末，绘画和音乐的学院取代了中世纪的手工艺行会。诗歌、绘画、音乐和建筑这些有表现力的学科都分别进入了“艺术”的门类，这是对七艺与科学的有价值的补充。



Musée du Louvre, Paris/Giraudon/The Bridgeman Art Library

图 9–2
达·芬奇的《圣母、圣婴、圣安娜和羔羊》（作于约1508–1517年）。请注意温暖的人的表情，宗教象征主义几乎完全消失了，而且，绘画采取了高度形式主义的构图：几个人物相继形成了一个更大的三角形。



Musée d' Unterlinden, Colmar/The Bridgeman Art Library

图 9–3
在马蒂斯·格吕纳瓦尔德的一幅祭坛画（1510–1515）的这个局部，圣母、圣约翰和抹大拉的玛利亚痛苦的表情引人注目。

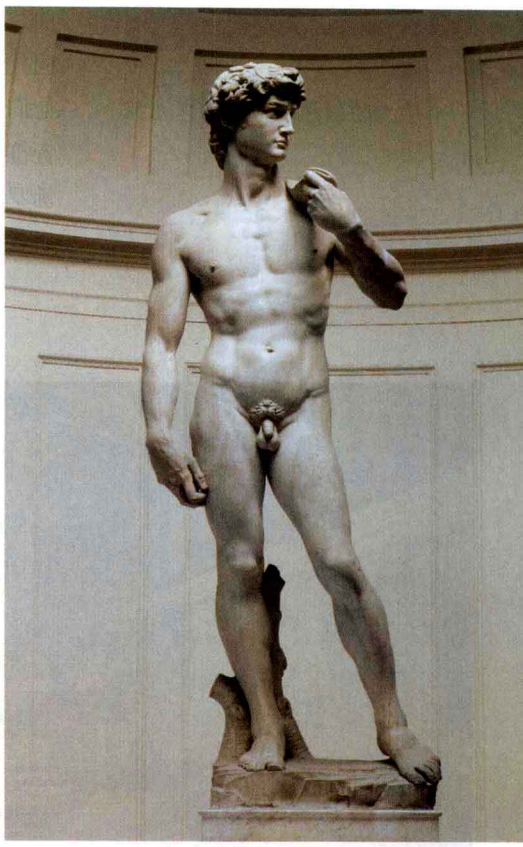
古希腊的作家，特别是荷马和柏拉图，都论述过音乐的巨大的情感力量。他们告诉我们音乐如何平静激动的情绪或使武士变得勇敢。文艺复兴的音乐家们热衷于接受这样的观念，认为音乐可以支配听者的情感甚至行为。结果，文艺复兴的作曲家开始发展出一套广泛的音乐表情的语汇。他们相信音乐能够强化和提高歌词中每个词语的意义。如果歌词描绘鸟儿飞翔于高空，伴随的音乐就应该是大调的并上行到高音区。如果歌词表达对罪恶的痛苦和忧伤，音乐就应该是小调的、阴暗的和不协和的。结果，文艺复兴创造出更多种类的音乐风格，与文艺复兴的视觉艺术的发展相对应，同样允许更大范围的情感表现。例如，比较下面两张绘画，它们的创作只相隔几年，但有高度的情感对比。达·芬奇的《圣母、圣婴、圣安娜和羔羊》平静而安详，而马蒂斯的《圣约翰和两个玛利亚》则痛苦而紧张。

关注古代经典文学艺术的再生是一种对人类自身兴趣的再生。我们把这种对人自身兴趣的热情叫做人文主义。简单地说，**人文主义（humanism）**是一种信念，它相信人不仅是上天的礼物，他们的确也有能力创造很多美好的事物，形成他们自己的世界。正如我们所看到的，中世纪的文化在教会的培育下，强调一种在上帝面前的集体的屈服，把个人的人隐藏在层层衣裙之下。相反，

文艺复兴的文化对人给予了全面的承认（图 9–4）。它把目光投向外部的世界，并沉迷于发明和发现的热情之中。

忠于人文主义精神，文艺复兴的作曲家开始不再把自己仅仅看做附属于教会的人，而是有才能的艺术家，而且为他们的音乐创作寻求荣誉。在中世纪，音乐作品在手抄本中通常是不署名的——人世间的创造者被认为是不重要的，但是从 15 世纪中叶以后，作曲家的名字通常出现在每部音乐手稿的作品的上方。若斯坎和其他文艺复兴作曲家甚至还把他们自己的名字插入歌颂圣母的仪式歌词中，这是一个大胆的自我提升的行为。相似的是，像拉菲尔、波蒂切里和米开朗基罗这样的艺术家还把自己的面孔画进他们的宗教壁画中。一部音乐作品或一幅绘画开始被视为个人的创作天才的真实记录，而艺术家也急于在“掌声中鞠躬答谢”。

况且，这些艺术家还想获得很好的报酬。中世纪的艺术工匠传统上属于行会，行会规定了他们可能接受的作品类型和他们可能挣得的报酬。但是在文艺复兴时期，这个系统开始被打破了。一个有才能的艺术家可以为最高报酬的委约而竞争，就像一个在寻求职位的作曲家可能为这个而不为那个赞助人演奏，以便获得最高的薪水。金钱似乎可以“刺激”创作，导致更多的作品产生。这种多产在某些情况下获得丰厚的报酬——多产的米开朗基罗身后留下了价值相当于今天约 10 亿美元的资产。



Bridgeman Art Library, London/NY

图 9–4
米开朗基罗的大卫雕像（1501–1504）以近乎完美的形式表达了人的英雄性的崇高。像达·芬奇一样，米开朗基罗也仔细研究过人体解剖学。

如果艺术家在文艺复兴时期得到了更多的报酬，那是因为艺术在那时被认为更有价值了。在基督教的西方世界第一次出现了“艺术作品”的概念：相信一个客观物体不仅可以作为一种宗教的象征，也可以作为一种具有纯粹审美价值和享乐的创造物。文艺复兴的音乐是由骄傲的艺术家们创作出来的，他们的目的在于提供欢乐。他们的音乐不是在与来世对话，而是在与听众对话。判断它们的好坏，标准只在于它取悦于人类的程度。音乐和其他艺术现在可以在世俗的世界里就它们的价值做出自由的判断。作曲家和画家可以按照他们的伟大程度而被加以排列。艺术的判断、欣赏和批评在人文主义的文艺复兴时期第一次进入了西方人的思想。

若斯坎·德普雷（Josquin Desprez，约 1455–1521）和文艺复兴的经文歌

若斯坎·德普雷是文艺复兴时期（或者是所有时期）最伟大的作曲家之一。他大约 1455 年出生于今天法比边界的某个地方，1521 年死于同一地区。不过，像很多法国北部的音乐家一样，他被吸引到意大利去发展事业。在 1484 年和 1504 年间，他在米兰和费拉拉服务于好几个公爵，并在罗马的西斯廷小教堂为教皇工作过。证据显示，若斯坎（他只以他的名字而不是姓闻名于世）有着变化无常、以自我为中心的个性，这在很多文艺复兴时期的艺术家中是很典型的。当歌手篡改他的音乐时他会暴跳如雷。他在他（而不是他的保护人）想要作曲的时候才作

图 9–5
若斯坎·德普雷唯一保存下来的肖像。



The British Library/The Bridgeman Art Library

曲，而且还要求他的工资要两倍于才能仅仅比他稍差的作曲家。不过，若斯坎的同代人认可他的天才。卡斯蒂格莱昂（Castiglione）和拉贝莱斯（Rabelais）都在他们的著作中称赞过他。他是马丁·路德最喜爱的作曲家。路德说："若斯坎是音符的主人，它们必须表现他想要表现的东西，而其他作曲家只能被音符所奴役。"佛罗伦萨的人文主义者科西莫·巴尔托里把若斯坎与伟大的米开朗基罗做了对比，后者在西斯廷小教堂创作了天顶画，而若斯坎也曾在这个教堂歌唱过（图 9–6）。

一个伟大的但性情急躁的艺术家

巴尔托里这样写道：

> 若斯坎可以说是天生的奇才，就像我们的米开朗基罗在建筑、绘画和雕塑方面那样。因为没有任何人可以在作曲方面接近若斯坎的水平，米开朗基罗在所有活跃于这些艺术领域的人们中间也仍然是天下无敌。他们二人都使所有热爱这些艺术或未来将会热爱这些艺术的人们大开眼界。



Fratelli Alinari/SuperStock

图 9–6
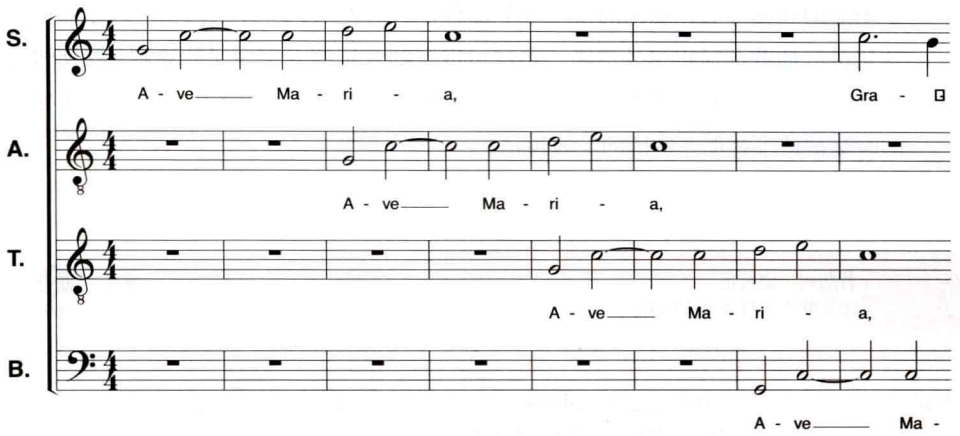
西斯廷小教堂的内部。尽头是祭坛和米开朗基罗的《最后的审判》。包括若斯坎在内的歌手们的位置在较低的右侧。会众们可以站在屏风外边聆听。

若斯坎的创作包括了当时所有的音乐体裁，但是他特别擅长写经文歌，有大约七十首幸存于他的名下。文艺复兴的**经文歌（motet）**是一种合唱作品，用宗教内容的拉丁文歌词谱写，在教堂或小教堂，或家庭的私人崇拜时演唱。文艺复兴作曲家在继续谱写普通弥撒曲的同时，越来越多地转向经文歌的创作，因为它的歌词更加生动和有描绘性。大部分经文歌的歌词来自《圣经·旧约》，特别是来自富于表情的诗篇和悲痛的悼歌。一首生动的歌词要求配以同样生动的音乐，允许作曲家去实现文艺复兴人文主义的一个要求：用音乐去加强歌词的意义。

大部分文艺复兴时期的经文歌和为教堂创作的弥撒曲都是用**无伴奏合唱（a cappella）**演唱的，也就是只用人声，不用乐器伴奏。（在中世纪和文艺复兴时期，教堂中除了管风琴，一般不允许其他乐器的使用。）这部分地说明了为什么文艺复兴宗教合唱的音响常常具有清澈而宁静的性质。的确，文艺复兴被称为"无伴奏合唱的黄金时代"。

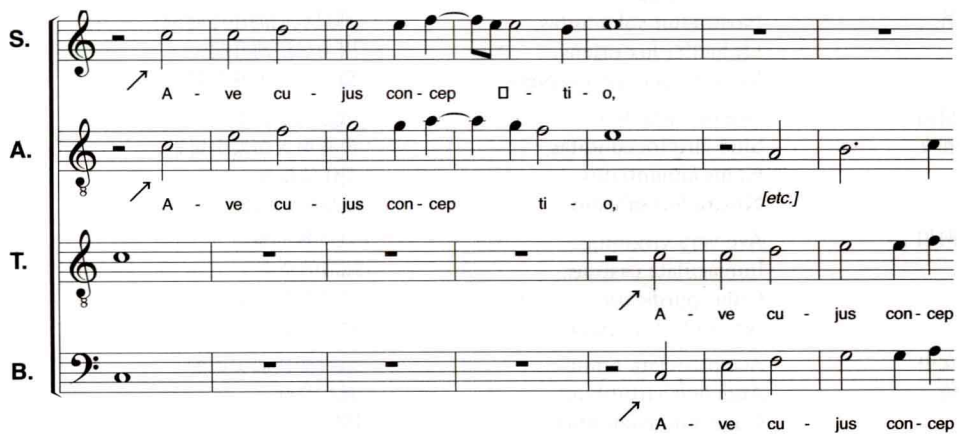
若斯坎的经文歌《圣母颂》大约写于 1485 年，当时，他在意大利为米兰公爵服务。这首歌颂圣母的作品使用了标准的四声部：女高音、女中音、男高音和男低音。当经文歌开始时，听众听到各声部用相同的音乐动机相继进入。这种手法叫做**模仿（imitation）**，在运用这种手法的地方，一个或多个声部依次复制一个旋律的音符。

谱例9–1



若斯坎有时也用一对声部彼此模仿。例如，男高音和男低音模仿了女中音和女高音刚刚唱过的旋律。

谱例9–2



在若斯坎的模仿写作中，每个声部都给予同样的机会来呈示旋律材料，这样，所有的四个声部是同等重要的。若斯坎和他的同时代人喜欢这种四个均等声部的织体，部分原因是由于它的均衡与对称。适合的比例不仅在文艺复兴的音乐中得到珍视，在这个时期的艺术中也是如此（见图 9–1– 图 9–4）。

模仿的写法创造了平衡

因为每个声部独立地进入，模仿写作常常会产生对位——单个的声部与其他声部和谐地相对。在若斯坎的《圣母颂》中，模仿对位的部分（复调）与和弦式的段落（主调）相交替，取得了音乐织体的变化，而且，这样做也保持了听者的兴趣。

模仿的写法创造了对位

若斯坎组织《圣母颂》的整体结构在很多方面采用了与一个人文主义演说家写作一篇有说服力的讲演时相同的手法。它以一段对圣母的问候开始，用模仿手法演唱。随后，一个关键词“Ave”（欢呼）激发出一系列对圣母的致敬，每一次都提到教会年中有关圣母的一个主要节日（圣母无染原罪瞻礼日、基督诞生节、天使报喜节、圣母行洁净礼日、圣母升天节）。在这一系列“欢呼”的结尾出现

了一次最后的感叹，“啊，上帝之母，不要忘记我。阿门。”这些最后的词句采用了明显的和弦写法，歌词的每个音节都有自己的和弦。这种主调和声式的处理使这句最后的歌词显得格外清晰，再次可以看到音乐的人文主义的原则：歌词和音乐必须结合在一起说服和感动听众。在这里它们也必须说服圣母，因为她在死亡的时刻被请求替那些贫困的灵魂说情。

聆听指南

若斯坎·德普雷
经文歌《圣母颂》(约 1485)

6 1/8 2 1/2

0:00	8 2 四个声部依次陈述前两个词	Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, virgo serena.	万福玛利亚，充满了圣恩。 主与你同在，安详的圣母。
0:46	女高音和女中音被男高音和男低音模仿，然后四个声部在“欢乐”一词上达到顶点。	Ave cujus conceptio, Solemni plena gaudio, Coelestia, terrestria, Nova replet laetitia.	用神圣的欢乐， 欢呼你的无染原罪。 天地间充满了 新的欢乐。
1:20	成对模仿，女高音和女中音被男高音和男低音所应答	Ave cujus nativitas Nostra fuit solemnitas, Ut lucifer lux oriens, Verum solem praeveniens.	欢呼你的诞生， 那是我们的庄严时刻， 因为晨星的升起， 预示了真正的太阳。
1:58	成对声部更多的模仿，男高音和男低音跟随女高音和女中音	Ave pia humilitas, Sine viro foecunditas, Cujus annuntiatio, Nostra fuit salvatio.	欢呼你的谦恭， 没有男人而果实累累， 天使的报喜， 就是我们的救赎。
2:26	和弦式的写法，节拍从两拍变成三拍	Ave vera virginitas, Immaculata castitas, Cujus purificatio Nostra fuit purgatio.	欢呼你的童贞， 纯洁的童贞， 你的洁净礼日 就是我们的涤罪之日。
3:03	两拍子返回，女高音和女中音被男高音和男低音模仿	Ave praeclara omnibus Angelicis virtutibus, Cujus fuit assumptio Nostra glorificatio.	欢呼天使般美德的 光辉范例， 你的升天 就是我们的荣光。
3:58	严格的和弦式写法，清晰地表达歌词	O Mater Dei, Memento mei. Amen.	啊，上帝之母， 不要忘记我们，阿门。

聆听练习 16

6 1/8 2 1/2

若斯坎·德普雷
《圣母颂》

若斯坎的《圣母颂》是运用模仿对位的文艺复兴经文歌的一个优秀范例，这是文艺复兴宗教音乐的主要织体。下面的练习在聆听四个声部的展开时，辨别若斯坎是如何阐明歌词的含义的。在这个现代的录音中，女高音由女声演唱，而女中音、男高音和男低音由男声演唱。

1. (0:00–0:26) 当四个声部进入时，哪种织体逐渐出现?
   a. 单音 b. 复调 c. 主调
2. (0:00–0:26) 各声部依次复制旋律音符的手法的音乐术语是什么?
   a. 复制 b. 引用 c. 模仿

3. (0:00–0:44)《圣母颂》的第一段有八个单词，分成四个句法单位 (意义的单位)：万福玛利亚，充满了圣恩，主与你同在，安详的圣母。若斯坎通过把单词成对组合阐明了歌词的意义，他是如何做到这点的?
   a. 把每对歌词首先分配给女高音，然后再给其他声部。
   b. 把每对歌词首先分配给男低音，然后再给其他声部。
4. (0:00–0:44) 在每段中，声部进入的次序是什么样的?
   a. 女高音，男高音，女中音，男低音
   b. 男低音，男高音，女中音，女高音
   c. 女高音，女中音，男高音，男低音
5. (1:05–1:20) 现在各声部在“欢乐”一词上达到一个欢乐的高潮。若斯坎通过写作什么样的音乐来表达这一段的意义?
   a. 激动地上行，然后下行。
   b. 有力地重复同样的音高。
   c. 有力地下行到较低的音域。
6. (1:18) 哪个声部欢乐地演唱最后的“欢乐”一词?
   a. 女高音 b. 男性女中音 c. 男低音
7. (2:15–2:40) 一个新的歌词段落出现了，为了求得变化，节拍和织体有了改变，以下哪一点是正确的?
   a. 三拍子复调让位于两拍子主调
   b. 两拍子主调让位于三拍子复调
   c. 两拍子复调让位于三拍子主调
8. (4:23– 结束) 这首经文歌的最后一个词是“阿门”，它是希伯来文“但愿如此”的意思。若斯坎通过让各声部着重演唱什么来表达歌词的含义?
   a. 用两个不同的音高来演唱“阿”和“门”
   b. 用相同的音高来演唱“阿”和“门”
9. 贯穿这首经文歌的哪一点是正确的?
   a. 在模仿的段落中，女高音和女中音总是在男高音和男低音之前进入。
   b. 在模仿的段落中，男高音和男低音总是在女高音和女中音之前进入。
10. 在这个演唱中有没有乐器伴奏声乐? 如果没有，这种表演风格叫什么?
    a. 模仿 b. 无伴奏合唱 c. 梵蒂冈风格

反宗教改革与帕莱斯特里那 (1525–1594)

1517 年 10 月 31 日，一个名叫马丁·路德的无名的奥古斯丁会僧侣在德国威滕堡的教堂门口贴出了反对罗马天主教会的 95 条《论纲》。路德用这个挑衅性的行动，开始了后来被称为新教的宗教改革。路德和他的同事们寻求结束罗马天主教会内部的腐败：出售免罪符 (用金钱来换取宽恕)，教会领袖的不检点生活 (起码有两个教皇承认有私生子)，以及教会任命中的权力滥用 (一个教皇让一个饲养他的宠物驴的 15 岁的孩子当上了红衣主教，以示奖赏)。当新教的宗教改革全面展开时，德国的大部分、瑞士、低地国家、英国的全部和法国的一部分，以及奥地利、波希米亚、波兰和匈牙利，也都转向了宗教改革。既定的罗马天主教会从根本上被动摇了。

新教的宗教改革

为回应新教的改革，罗马教会开始对自身进行清理和整顿。清理不仅涉及教堂事务和教会管理，而且也涉及艺术、仪式和音乐。宗教绘画中的裸体、教堂中乐器的使用、复调弥撒曲中的流行曲调和复杂的节奏，以及结了婚的教堂歌手——如今，所有这些“越轨行为”对于一种真正虔诚的环境来说都注定是不恰当的。

在既定的教会内部提倡一种更加保守和严格的艺术改革运动叫做**反宗教改革 (Counter-Reformation)**。它的精神是在**特伦特宗教会议 (Council of Trent,** 1545–1563 年) 上确立的，这是大主教和红衣主教们在意大利阿尔卑斯山区小城特伦特召开的一个会议。当时在宗教音乐方面，最困扰这些天主教改革家们的问

男性唱诗班

在我们所选的帕莱斯特里那的《圣哉经》的录音中，女高音声部是由男声用头声，或者叫做**假声**（**falsetto**）演唱的，这是历史上一种确实存在过的演唱方式。遵照使徒保罗的早期训令，中世纪和文艺复兴的妇女在罗马教会中是不允许歌唱的（女修道院除外）。同样，在教会严格控制的领地内，妇女是不允许参加公众的戏剧演出的。于是，文艺复兴的大部分复调的教会唱诗班都只有男性，女高音声部由唱诗班男童或成年男子用假声演唱。但是，从1562年开始，**阉人歌手**（**castratos**）这种被阉割的男性，主要作为一种省钱的措施被引入教皇的小教堂。一个阉人歌手能够产生出两个假声或三四个男童的音量。阉人歌手以他们的力量和大肺活量而著称，这使他们能够用一口气演唱特别长的音。阉人女高音一直是教皇小教堂的一种标志，直到1903年才被教皇庇佑十世正式禁止。



Church of St. Frediano, Lucca

在一幅16世纪的意大利壁画中所描绘的由男童演唱女高音声部的全男性唱诗班。

题是：音乐的模仿手法在各声部不断地进入从而影响了歌词的清晰——过分密集的对位埋没了歌颂上帝的歌词。就像一位地位很高的大主教曾经挖苦过的：

> 在我们的时代，他们（作曲家们）在模仿段落的写作中使尽全身解数，以至于在一个声部唱“圣哉”时，另一个声部在唱“万民”，还有一个声部在唱“荣耀”，他们呼喊着，咆哮着，结结巴巴，因此他们几乎更像一月里的猫，而不是五月里的花。

一开始，这些主教们想禁止仪式中的所有音乐，或者把它们只局限在老的、单声部的格里高利圣咏上。但是，帕莱斯特里那创作的几首宗教作品在这时及时出现了，其中包括他的《玛切鲁斯教皇弥撒曲》（1562），这些作品向教会当局表明，四个、五个或六个声部的宗教复调音乐作品仍然可以用一种清晰而端庄的手法来写作。由于帕莱斯特里那对天主教会内部维持复调作曲的地位起了作用，所以他被称为“宗教音乐的救星”（图9–7）。

帕莱斯特里那（图9–7）出生于罗马附近的一个小镇上（那个镇子就叫帕莱斯特里那），并且作为梵蒂冈内外的很多教堂的歌手和作曲家，度过了他几乎全部的职业生涯。这些教堂包括圣彼得大教堂、圣约翰·拉特兰教堂、圣玛利亚大教堂和**西斯廷小教堂**（**Sistine Chapel**，教皇在梵蒂冈内部的私人小教堂，见图9–6）。但是在1555年，保罗四世这位更加热心于改革的教皇，从西斯廷小教堂开除了帕莱斯特里那，因为他是

图9–7
帕莱斯特里那的一幅肖像。他是教会的平信徒（而不是教士成员）中的第一个重要的作曲家。



Scala/Art Resource, NY

女修道院中的女性唱诗班

尽管中世纪和文艺复兴的公众教堂唱诗班都是男性组成的，但妇女也仍然有很多音乐实践的机会。她们可以在宫廷和家里演唱和演奏像尚松和牧歌这样的世俗音乐体裁。她们也可以在女修道院中演唱，但总要在一个外来的神父上司的监督下进行。隐居于女修道院中的姐妹们不仅演唱格里高利圣咏，而且也演唱帕莱斯特里那和拉索（Orlando di Lasso，约1530–1594）的最新的复调弥撒曲和经文歌。她们还拥有古老的素歌的手抄本，并把这种单声部的圣咏改写到她们自己较高的音域上。当她们演唱复调时，男高音和男低音声部由一架管风琴演奏，而姐妹们只演唱女高音和女中音声部。因此管风琴和管风琴师在女修道院中是很重要的。不过，因为当时几乎所有音乐教师都是男性，修女作为正式教师是不被允许的。当一个修女试图避开性别分离的严格规则时，可能会产生痛苦的后果。就像1571年米兰的圣阿波利奈尔修道院的修女和重要的音乐家安杰拉·赛拉菲娜那样：

> 安杰拉·赛拉菲娜将要三个月不许戴修女的头巾（也就是说她要光着秃头），她的管风琴师的职位被解除了，六年内不许重返这职位。大羽管键琴也不许放在她的房间里，而被放到了其他地方，三年内不许她弹羽管键琴或任何其他键盘乐器。六个月里的每个星期三她都要在餐厅的地板上吃饭，并且为她引起的混乱而请求宽恕，因为她在女修道院内给一个男性管风琴师送饭吃而引起了丑闻。（选自罗伯特·肯德里克《天国的海妖》）

这样一件小小的过失就带来如此极端的惩罚！不过我们从这里看到了在严厉的反宗教改革期间，天主教会的妇女可以演奏音乐这种想法所固有的紧张状态。



The Bridgeman Art Library

修女们在修女院的唱诗班席上演唱一首宗教仪式歌曲。选自一份15世纪的英国手抄本。

帕莱斯特里那的生平

一个已婚的平信徒，没有遵守独身禁欲的严格规则。后来，在一个新教皇上台后，帕莱斯特里那重新获得了在圣彼得大教堂的教皇的任命，头衔是小教堂乐长，最后又成为作曲大师。

帕莱斯特里那的弥撒曲《基督的永恒礼物》中的“圣哉经”集中体现了发端于罗马的反宗教改革的音乐精神。（请记住，“圣哉经”是作曲家按照惯例谱曲的普通弥撒的五个段落中的第四段。）帕莱斯特里那的“圣哉经”慢慢地展开，并故意让长音符逐渐让位于更短的、更快速的音符，但却没有容易记忆的节奏或强拍。就像格里高利圣咏那样，旋律线条主要以级进的方式运动，避免大跳和半音化的倾向。稳重的基调的产生部分是由于对模仿对位的小心运用。每句歌词都有自己的音乐动机，在每个声部中轮流出现。一个动机用这种方式加以运用叫做一个**模仿点 (point of imitation)**。帕莱斯特里那的“圣哉经”有四个模仿点（见聆听指南）。第一次进入的次序是女高音、女中音、

把模仿点缝在一起
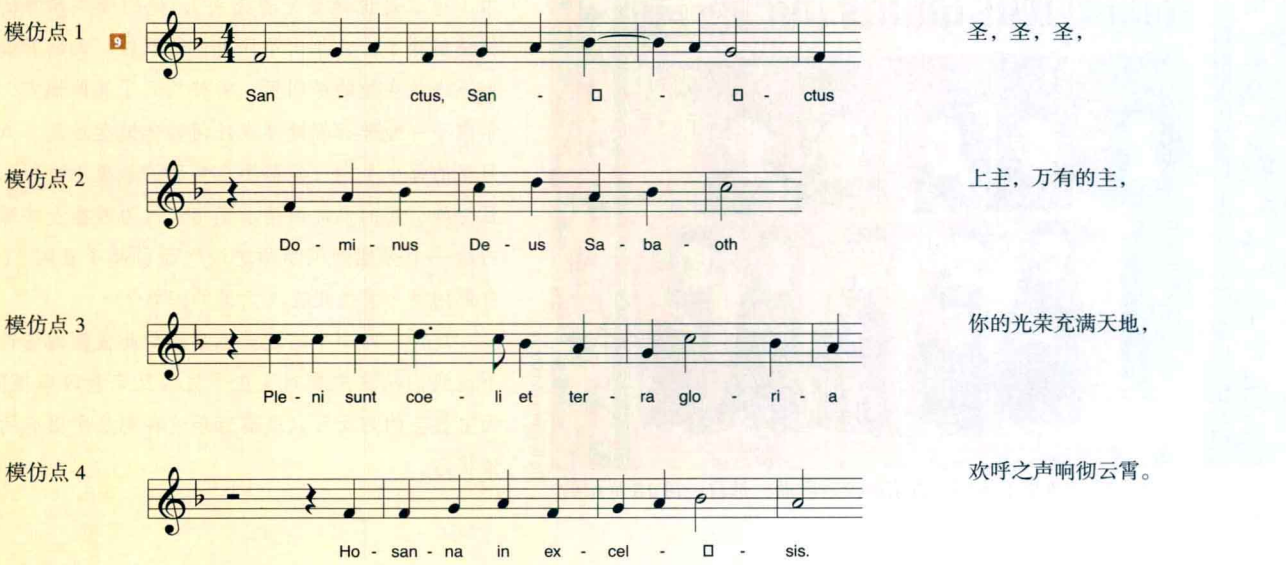
男高音、男低音，音乐到达一个终止式。当女高音和男低音结束那个终止式时，女中音和男高音开始了第二个模仿点，如此等等。帕莱斯特里那是把一个终止式和一个新的模仿点的开始相连接的高手；听者不仅体验到了到达终止式时的满足感，而且也有新的模仿点进入时产生的继续前进的感觉。当你聆听“圣哉经”时，请跟随聆听指南中的图解，看看你能否听到声部终止时一个新的模仿点的开始。

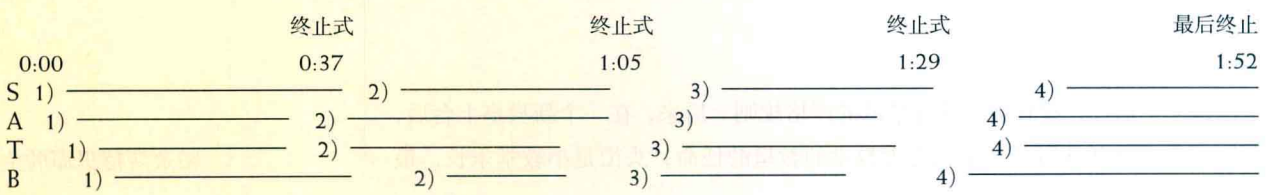
聆听指南

帕莱斯特里那
《基督的永恒礼物》弥撒曲的“圣哉经”（1590）

6
1/9

织体：复调





帕莱斯特里那宁静的音乐最好地抓住了反宗教改革的稳重而节制的精神，以其平静的单纯表现了罗马天主教当局认为的宗教音乐所应具有的一切特点。帕莱斯特里那在 1594 年逝世后，其作为“宗教音乐的救星”的传奇还在继续流传。后来的作曲家，例如巴赫（《B 小调弥撒》，1733）和莫扎特（《安魂弥撒》，1791）在他们的宗教作品里结合了帕莱斯特里那风格的因素。甚至在我们今天的大学里，高年级学生的对位课通常包括一些纯正的帕莱斯特里那风格的对位写作练习。这

样，反宗教改革的精神便渗透到了一套对位法的规则中，在文艺复兴结束后很久还在继续影响着音乐家们。

文艺复兴的世俗音乐

若斯坎和帕莱斯特里那的弥撒曲和经文歌代表了文艺复兴的“高雅”艺术——博学的宗教音乐。但是世俗的、流行的音乐在文艺复兴时期也很繁荣。的确，16 世纪出现了商业和贸易的增长，中产阶级随之崛起。虽然中产阶级只占总人口的大约百分之六，但他们集中在城市里，在那里音乐印刷的新技术开始发展起来。当然，城市中产阶级比那些高层的教会人士和贵族有着不同的、更流行的音乐趣味。

中产阶级的成长

在社会的广大阶层中的确总是存在着流行的音乐。例如舞曲和流行歌曲，对全社会的各个阶层来说都是固有的。但是，就像今天的摇滚音乐家，中世纪的流行音乐家的表演是不依靠记谱的。大部分中世纪的人都是文盲，当然读不了复杂的乐谱手抄本。记谱的音乐在传统上是富有的、有教养的精英阶层的私人收藏。

没有记谱的音乐

然而，所有这些都随着 1460 年前后约翰·古登堡对活字印刷术的发明而改变了。印刷术对 16 世纪后期信息世界的革命性影响不亚于 20 世纪后期的计算机。一旦一本书的印版被制作出来，上百本书就可以很快被印刷出来。第一本印刷的乐谱在 1501 年出现于威尼斯，今天“音乐商业”的起源可以回溯到这个重要事件上来。乐谱的一次印刷标准通常是 500 本。巨大的印刷量大大降低了每一本书的成本，使乐谱能够卖到银行家、商人、律师和店主的手里。

况且，这些被低价产品吸引到市场上来的新的消费者想要得到一种更直接的娱乐。他们寻求一种可以在家中演奏的更简单、更好听和更和弦化的音乐。他们也更喜欢用他们的地方语言，而不是教会的拉丁语演唱的歌曲。因此，16 世纪的印刷者们出版了无数意大利语、西班牙语、法语、德语、荷兰语和英语的歌曲集。

音乐印刷

牧歌

1530 年左右，一种新的世俗歌曲——牧歌出现了。它很快就风靡欧洲。**牧歌 (madrigal)** 是一种为几个独唱声部（通常是四个或五个）而写的作品，用方言写成的诗歌谱曲，内容大部分是关于爱情的。牧歌产生于意大利，但很快就传到欧洲北部的国家。它非常流行，到 1630 年已经有大约四万首牧歌被印刷出版，以满足公众需求。牧歌是一种真正的社交艺术，男女皆宜（图 9–8）。

图 9–8
16 世纪中叶一首四声部牧歌的演唱者。很多妇女参与了这种世俗的、非宗教的音乐表演。



Musée de l' Hôtel Lallemant, Bourges/The Bridgeman Art Library

在所有文艺复兴的音乐体裁中，牧歌是体现人文主义者要求音乐表达歌词意义的最好的例子。在一首典型的牧歌里，诗歌的每个词或句都会有其自身的音乐表现。于是，当牧歌的歌词是“紧紧追赶”或“快速跟随”时，音乐就会变得很快，一个声部用模仿的手法追随另一个声

部。像“痛苦”、“忧虑”、“死亡”和“悲惨的命运”这样的歌词，牧歌的作曲家几乎总是运用一种扭曲的半音阶或尖锐的不协和音。不管它是微妙地还是开玩笑地，作为一种音乐的双关语，这种用音乐描绘歌词的实践叫做**绘词法 (word painting)**。在意大利和英国，这种绘词法风靡一时。甚至在今天，像在“昏倒”这个词上用下行旋律，在“痛苦”这个词上用不协和音这样的老一套的音乐手法仍被称为**牧歌主义 (madrigalisms)**。

音乐描绘歌词

牧歌诞生于意大利，但流行的热度很快就传到了阿尔卑斯山以北的德国、丹麦、低地国家和英国。在英国印行的第一本牧歌集出现于 1588 年，标题是《跨越阿尔卑斯山的音乐》。曲集中有五十多首牧歌，主要是意大利作曲家创作的，但歌词被译成了英文。不久，英国作曲家——他们全是莎士比亚（1564–1616）的同时代人——开始用新的英国诗歌创作他们自己的牧歌。最优秀的英国牧歌作曲家之一是托马斯·威尔克斯（Thomas Weelks,1576–1623），他作为管风琴师在齐切斯特的乡村度过了他大部分生涯，但他在晚年身居伦敦，是皇家小教堂的一位荣誉绅士。

牧歌来到英国

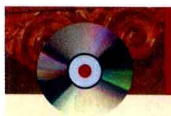
1601 年，威尔克斯和其他二十三位英国作曲家每人为一部叫做《奥里亚娜的凯旋》的曲集写了一首牧歌，这部曲集是为向伊丽莎白女皇（1533–1603）表示敬意而编辑的（奥里亚娜是一位传奇中的英国公主和少女，被用作伊丽莎白女皇的诗意的爱称）。威尔克斯为《奥里亚娜的凯旋》创作了一首六声部的牧歌《当女灶神维斯塔下山时》。它的歌词好像是威尔克斯自己写的，对来自古代神话的人物做了相当混乱的混合。罗马女神维斯塔正在从希腊的拉特莫斯山上下来，看见奥里亚娜（伊丽莎白）正在下山。伴随黛安娜女神的仙女和牧童离开了她而为奥里亚娜唱赞歌。歌词的唯一价值是它多次提供了音乐绘词法的机会。在歌词开始处，音乐下行、上行、跑动与模仿手法混合，并为女皇献上了“欢乐的曲调”。伊丽莎白自己会弹琉特琴和羽管键琴，并且热爱舞蹈（图 9–9）。威尔克斯认为在结束他的牧歌时高唱“奥里亚娜万岁”是适合的。这是在伊丽莎白时代的英国一个艺术家奉承恩主的明显的例子。

图 9–9
一幅据信是表现伊丽莎白女皇和莱切斯特公爵一起跳舞的绘画。



© Penshurst, Kent

威尔克斯的这首牧歌很流行是因为它唱起来很有趣。声乐线条处在很舒服的音域中，旋律经常是三和弦式的，节奏多变，音乐充满双关语。当维斯塔下山时，音乐也用下行音阶，当奥里亚娜（伊丽莎白女皇）上山时，她的音乐也跟着上行。当童贞的女神黛安娜独处时，你可以猜到，我们听到了一个独唱的声音。如此具有娱乐性，难怪牧歌在文艺复兴以后还很流行。甚至今天，牧歌仍然是欧美各大学无伴奏合唱团体的主要曲目。



聆听指南

托马斯·威尔克斯
牧歌《当女灶神维斯塔下山时》

6 1/10　2 1/3

0:00	10 3	当维斯塔从拉特莫斯山上下山时， （开始的主调和声在“下山”一词上让位于下行的音高。）
0:13		她看到一位女皇正在上山， （模仿下行音，然后再“上山”一词上出现上行音。）
0:36		女皇被所有牧童的情人们侍奉着， （简单的重复音暗示只是乡间的情人。）
0:52		黛安娜的情人们向他们急忙地奔跑下来， （所有声部都演唱“急忙地奔跑下来”。）
1:17		先是两个跟着两个，然后是三个和三个在一起， （“两个跟着两个”用两声部演唱，然后是三声部。）
1:28		丢下他们的女神一个人，赶快来到这里。 （独唱声部强调了“一个人”。）
1:41		并与她的队伍中的牧童们混合在一起， （模仿的进入暗示“混合”。）
1:48		用欢乐的曲调迎接她的到来。 （轻盈、快速的歌唱产生了“欢乐的曲调”。）
2:03		然后黛安娜的牧童和仙女们高唱： （严格的和弦宣布了最后欢呼。）
2:15		美丽的奥里亚娜万岁！ （无尽地欢呼女皇万岁。）

聆听练习 17

6 1/10　2 1/3

威尔克斯
《当女灶神维斯塔下山时》

文艺复兴时期的牧歌通过音乐来描绘歌词是如此令人印象深刻，以至于这些音乐绘词法的例子被称为牧歌主义。音乐经常是通过它的运动（上、下或静止），或者它的织体（复调、单音或主调的）来描绘歌词。在这些时刻，绘词法是如此明显地有趣，并使得如下的一些问题相当容易回答。

1. （0:00–0:13）这首牧歌的歌词的场景是在拉特莫斯山顶，那是希腊神话中的一座山峰。一开始，我们听到了什么样的音响?
   a. 一般是以男声为主的低音
   b. 一般是以女声为主的高音
2. （0:00–0:34）在歌词演唱“下山”和“上山”时，音乐的方向哪种是正确的?
   a. “下山”时音乐上行，“上山”时音乐下行
   b. 没有清晰的方向，绘词法没有出现
   c. “下山”时音乐下行，“上山”时音乐上行
3. （0:36–0:47）“侍奉”一词用了哪种音乐?
   a. 歌手主要在重复同样的音高，因此音乐听上去是静止的
   b. 音乐上行
   c. 音乐下行
4. （0:58–1:13）对“奔跑”一词音乐是怎样处理的?
   a. 它更快并上行
   b. 它更快并下行
   C. 它更慢并在音高上保持静止
5. （1:28–1:33）在“丢下他们的女神”这句词上用了什么音乐织体?
   a. 模仿复调
   b. 单音
   c. 主调
6. （1:34–1:37）在歌词“一个人”上的音乐织体是哪种?
   a. 模仿复调
   b. 单音
   c. 主调

7.(2:03–2:10)在歌词“然后牧童高唱”时的织体是哪种?
a. 模仿复调
b. 单音
c. 主调

8. (2:15–3:09) 在歌词“美丽的奥里亚娜万岁”时的织体是哪种?
a. 模仿复调
b. 单音
c. 主调

9.(2:20– 结束)当男低音进入演唱“美丽的奥里亚娜万岁”时，音乐线条的特征是什么?
a. 男低音唱长而稳定的音，强调歌词中的“long”
b. 男低音唱快速的音符，与上方声部的很多欢呼结合在一起

10. 下面哪点是正确的?
a. 这首牧歌的演唱是一个声部一个歌手的无伴奏合唱
b. 这首牧歌的演唱是一个声部两个歌手的无伴奏合唱
c. 这首牧歌的演唱不是无伴奏合唱

关键词

人文主义
经文歌
无伴奏合唱
西斯廷小教堂
阉人歌手
反宗教改革
特伦特宗教会议
牧歌主义
假声
牧歌
绘词法
模仿
模仿点



音乐风格一览

文艺复兴：1475–1600

代表作曲家
德普雷
帕莱斯特里那
伯德
拉索
威尔克斯
道兰德

主要体裁
宗教的弥撒曲和经文歌
世俗的尚松和牧歌
器乐舞曲

旋律　在适度狭窄的音域中以级进为主，这个时期末的牧歌虽仍以自然音为主，但可以看到一些紧张的半音。

和声　比中世纪更小心地使用不协和音，三和弦作为一种协和和弦，成为和声的基本材料。

节奏　二拍子现在与三拍子一样常见，宗教声乐作品（弥撒和经文歌）中的节奏是松弛的，没有强拍重音。世俗声乐作品（尚松和牧歌）和器乐舞曲中的节奏通常是活跃而多变的，经常使用切分音。

色彩　尽管更多的器乐作品保留下来，但主导的音响仍然是无伴奏的声乐，不管是独唱的还是合唱的。

织体	四个或五个声乐线条的对位复调织体在弥撒曲、经文歌和牧歌中随处可闻，不过，偶尔也有主调织体的和声段落插入，以求变化。
形式	严格的曲式不常用，大部分弥撒曲、经文歌、牧歌、尚松和器乐舞曲是通谱体的——它们没有音乐的重复，因此也没有标准的曲式结构。

第三部分

巴洛克时期，1600–1750

第10章 巴洛克艺术和音乐导论

第11章 巴洛克早期的声乐

第12章 巴洛克中期的器乐

第13章 晚期巴洛克：巴赫

第14章 晚期巴洛克：亨德尔

1600–1750 年间的建筑、绘画、雕塑、音乐和舞蹈的主导风格被称做巴洛克。它最初起源于罗马，作为颂扬反宗教改革的一种方式，然后就从意大利传到西班牙、法国、奥地利、低地国家和英国。创作了巴洛克艺术的艺术家们主要为教皇和欧洲各地的重要的君主们工作，因此巴洛克艺术近似于统治阶级的“官方”艺术。文艺复兴时期的艺术和音乐以平衡和理性的控制为标志，与希腊古典艺术相联系，而巴洛克时期的艺术和音乐则充满了宏大、奢侈、戏剧性和明显的感官色彩。在以蒙特威尔第为代表的早期和以巴赫和



© Bob Krist/Corbis

1600 1610 1620 1630 1640 1650 1660 1670

BAROQUE

- 1607年 蒙特威尔第的歌剧《奥菲欧》在曼图亚首演。
- 1618–1648年 欧洲三十年战争
- 1626年 罗马圣彼得大教堂建成
- 1643年 路易十四成为法国国王
- 1650年代 巴巴拉·斯特罗奇（Barbara Strozzi）在威尼斯出版室内康塔塔
- 约1660年 安东尼奥·斯特拉迪瓦利开始在克雷莫纳制作小提琴
- 1669年 路易十四国王开始建造凡尔赛宫

亨德尔为代表的晚期的巴洛克音乐中都是如此。在巴洛克时期，一些新的音乐体裁诞生了：歌剧、康塔塔和清唱剧进入了声乐的领域，而奏鸣曲和协奏曲则出现在器乐的类型当中。



National Gallery, Prague/Bridgeman-Giraudon/Art Resource, NY

1680 1690 1700 1710 1720 1730 1740 1750

BAROQUE

● 1685年 约·塞·巴赫和亨德尔在德国出生

● 1686年 牛顿出版了他的杰作《数学原理》

● 1689年 吕利在巴黎创作歌剧《阿尔米德》

● 约1689年 珀塞尔在伦敦创作歌剧《迪朵与埃涅阿斯》



National Portrait Gallery, London/BPK/Art Resource, NY

约1681–1700年 科雷利在罗马出版小提琴奏鸣曲

约1700–1730年 维瓦尔第在威尼斯创作协奏曲

● 1711年 亨德尔移居伦敦并创作歌剧

● 1723年 巴赫移居莱比锡并创作康塔塔



The Collection of William H. Scheide, Princeton, NJ

● 1741年 亨德尔创作清唱剧《弥赛亚》



第 10 章

巴洛克艺术和音乐导论

音乐史家几乎一致认为，巴洛克音乐在 17 世纪初首次出现在意大利北部。的确，1600 年前后，意大利牧歌的某些特点——例如富于技巧的独唱——开始被强调，在某种意义上创造了一种全新的音响。文艺复兴时期古老的均等声部的合唱复调在重要性上减退了，而一种新的、更加华丽的风格开始流行。这种新风格最终被给予了一个新的名称：巴洛克。

巴洛克（Baroque）一词一般用于形容 1600–1750 年间的艺术，它来自葡萄牙语 Barroco，意思是形状不规则的珍珠，当时被用于珠宝和精美的装饰中。批评家用这个词来指视觉艺术中过度的装饰和音乐中的一种刺耳的、大胆的器乐音响。因此，巴洛克一词最初有一种贬义：它表示变形、过分和夸张。只是到了 20 世纪，随着人们对鲁本斯（1577–1640）的绘画、维瓦尔第（1678–1741）和巴赫（1685–1750）等人的音乐的重新发现，巴洛克这个词才在西方文化史上获得了积极的意义。

巴洛克建筑和音乐

当我们站在像罗马的圣彼得大教堂或巴黎郊外的凡尔赛宫这样的巴洛克建筑遗迹前时，最令我们惊讶的是一切都建立在最宏大的规模上。广场、建筑、柱廊、花园和喷泉都是大规模的。看看贝尼尼（Gian Lorenzo Bernini,1598–1680）设计的圣彼得大教堂内的 90 英尺高的祭坛华盖，想象一下下面的神父会显得多么渺

图 10–1 和图 10–2

（左）罗马圣彼得大教堂高大的祭坛，带有贝尼尼设计的华盖。这个高度超过 90 英尺的华盖以扭曲的圆柱和弯曲的形状、色彩和运动为特征，是典型的巴洛克艺术。（右）圣彼得广场，贝尼尼设计于 17 世纪中叶。它是如此大而广阔，似乎要把人和车都淹没了。



Scala/Art Resource, NY



© Bob Krist/Corbis

小（图 10–1）。

大尺寸的宫殿和教堂

在大教堂外，一圈柱廊形成了一个相当于几个足球场的巨大的庭院（图 10–2）。或者想一想法国国王的凡尔赛宫，建于路易十四时代（1643–1715），它的区域非常广大，形成了一个独立的小城市，可以有几千宫廷人员在那里居住（图 12–2）。

在这样庞大的建筑中创作和演奏的音乐也是非常宏伟的。起初，巴洛克的乐队比较小，而在路易十四时代，乐队有时会扩充到八十多个演奏员。同样，巴洛克教堂的合唱作品有时要求 24、48 或甚至 53 个分开的旋律线条或声部。这些为巨大的合唱队创作的作品集中体现了巴洛克的宏伟或“庞大”的特点。

充满装饰

一旦巨大的巴洛克宫殿或教堂的外部结构建成了，当时的艺术家们就进入其中去对它进行大量的，也许甚至是过分的装饰，仿佛建筑家创造了一个巨大的真空，画家、雕塑家竞相进入其中来填补这个真空。我们再次考察一下圣彼得大教堂的内部（图 10–1），注意天花板上的装饰，以及贝尼尼在华盖上的精心制作的弯曲和旋转；或者看一看奥地利的圣弗洛里安修道院（图 10–3），那里有巨大的圆柱，连接它们的中楣也有很多装饰，上方的天顶也如是。这里精心设计的涡形装饰和有着花卉图案的柱头为巨大而冰冷的空间增添了温暖和人情味。

在稳健的伴奏上方的音乐装饰

同样的，巴洛克时期的音乐在表达的时候，这种对大型作品内部强有力细节的爱好采取了一种形式，那就是建立在坚实的和弦基础上的高度装饰性的旋律。有时这种装饰对于作品的基本和声结构来说几乎显得过于泛滥。请注意图 10–4 科雷利（1653–1713）的小提琴音乐中在仅仅几小节中大量的旋律加花。这种装饰在早期巴洛克歌唱家中也同样流行，那时，对声乐的高超技巧的崇尚首次出现。

图 10–3
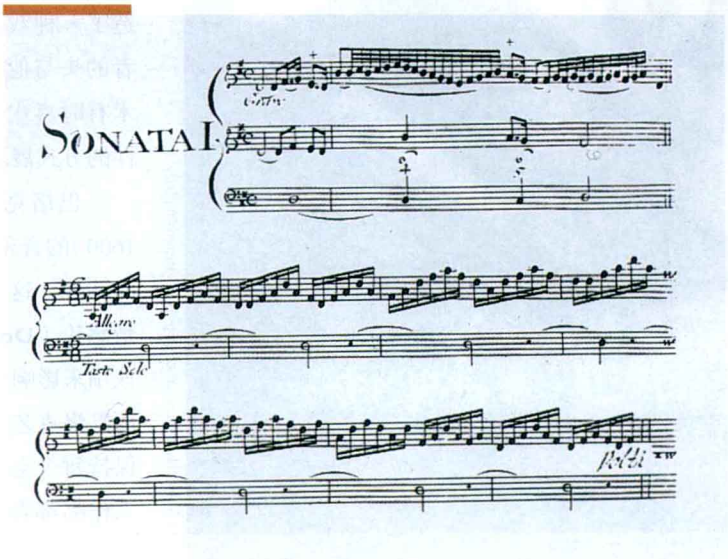
奥地利的圣弗洛里安修道院的教堂（1686–1708）。强大的柱子和拱门构成了有力的结构框架，同时，绘画的天顶和沉重的叶状柱头表现出了装饰和温情。



Chorherrenstift St. Florian, Austria

图 10–4

阿坎杰罗·科雷利为小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲，作品 5 之 1。低音提供了结构的支撑，同时，小提琴在上方增加了精美的装饰。



Yale University Music Library



Palazzo Pitti, Florence/Alinari/The Bridgeman Art Library

图 10–5
鲁本斯的《战争的恐怖》（1638）是对当时肆虐欧洲的三十年战争的反映。在这里，战神马尔斯（位于中心，戴着军队的头盔）被复仇女神拉向右方，又被一个几乎裸体的爱神维纳斯拉向左方，在这些人物的下方，是受苦的大众。

图 10–6
《朱迪丝谋杀荷洛芬斯》（约 1615），阿特米希娅·津迪勒奇的绘画作品。朱迪丝杀死那位残暴的将军这一可怕的场景，津迪勒奇画了很多遍，也许这是展示她厌恶男性主导世界的一种生动的方式。



Museo e Gallerie Nazionali de Capidomonte/The Bridgeman Art Library

巴洛克绘画与音乐

巴洛克建筑的很多原则在巴洛克绘画和音乐中也能找到。巴洛克的画布通常很大并富于色彩。最重要的是，它们都很有戏剧性。绘画中的戏剧性是通过对比的手段产生的：大胆的色彩被放在一起彼此对照，明亮与黑暗相对比，各种线条被安排成直角，暗示紧张而有力的运动。图 10–5 是鲁本斯的绘画《战争的恐怖》。巨大的画布描绘了一个混乱的场景。具有奢华和强调感官色彩的巴洛克艺术的典型特点。在画的右下方可以看到一个妇女，手拿一把破碎的琉特琴，它象征在不协和的战争中，协和（音乐）是不可能存在的。图 10–6 画了一幅更可怕的场景。朱迪丝报复亚述将军荷洛芬斯，作者是意大利女画家阿特米希娅·津迪勒奇（1593–1652）。在这里明暗的表现创造了一种戏剧性的效果，深蓝和红色增添了紧张性，同时，牺牲者的头与他的身体呈直角，暗示了一种非自然的动作。巴洛克艺术有时喜欢表现历史或神话中令人毛骨悚然的事件，以一种戏剧性的方式展示其纯粹的令人震撼的价值。

巴洛克的音乐也是高度戏剧性的。我们在文艺复兴（1475–1600）的音乐中看到了一种对这种艺术影响情感的能力的逐渐增长的认知，这导致了 17 世纪初的一种叫做“情感论”的美学理论。**情感论（Doctrine of Affections）**认为不同的音乐情调可以并应该用来影响听者的情感。音乐应该能够加强歌词的预期的“情感”。而巴洛克艺术的每件作品一般都把自己限制在一种特定的情感中，保持每个空间和表现的单元都与下一个分开和有所区别。每部艺术作品都有一种统一的情调。因此，音乐理论家们也谈到需要使歌词戏剧化，但同时还要在一部作品中从头到尾保持一种单独的

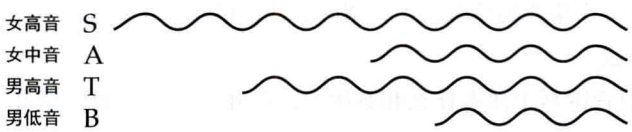
情感——愤怒、复仇、悲伤、欢乐或爱情。毫不奇怪，巴洛克时期出现的一种最重要的新体裁是歌剧。在这里舞台的戏剧与音乐相结合，形成了一种强有力的表达情感的新手段。

巴洛克音乐的特点

巴洛克时期（1600–1750）也许比音乐史上任何时期都产生了更多样的音乐风格，它以蒙特威尔第（1567–1643）的有表情的单声歌曲为开端，并以约·塞·巴赫（1685–1750）的复杂的复调音乐为终结。它也产生了很多新的音乐体裁——歌剧、康塔塔、清唱剧、奏鸣曲、协奏曲和组曲——每一种都将在下面的章节中讨论。不过，尽管有快速的风格变化和新音乐类型的产生，两种因素仍然持续地贯穿在巴洛克时期，那就是有表情的旋律和强烈支撑着的低音。

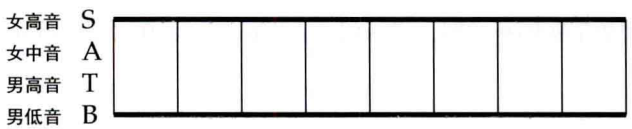
有表情的旋律

就像我们在第 9 章看到的，文艺复兴音乐是以复调织体为主导的，其中的各个声部编织成一个模仿对位的网。每个旋律线条的性质和重要性是大致相等的，就像下面的图标所示：



文艺复兴有平等声部的模仿

然而，在早期巴洛克音乐中，各声部不再是相等的，一种极向性发展起来，其中，音乐所强调的重心趋向于顶部（高音）和底部（低音）的线条。



巴洛克强调最高和最低的声部

文艺复兴的声乐大部分是合唱音乐——为声乐的组合而作的经文歌、弥撒曲和牧歌，即便一个声部只有一个歌手。然而在巴洛克早期，音乐的焦点从声乐组合转换到有伴奏的独唱歌曲上。一个合唱队对于传达群众的抽象的宗教思想或许是一种有用的手段，但是要表达纯粹的人类的情感，直接诉诸于一个独唱者现在似乎更为适合。这种新的独唱歌曲起初叫做**单声歌曲**（**monody**，来自古希腊的术语，意为“单独歌唱”）。一个歌手单独站在前边，有很少的几样乐器伴奏，生动地演唱高度情感化的歌词。在单声歌曲的体裁内部，很快就出现了声乐的炫技和宫廷的戏剧与歌剧舞台的明星。

带伴奏的独唱歌曲的重要性

通奏低音

单声歌曲强调一个独唱的旋律，但是它要被来自低音的纵向构成的和弦所支持。简单地说就是，女高音唱旋律，同时，男低音提供强有力的和声支持。中间



Columbus Museum of Art

图 10–7

《一位弹短双颈琉特琴的夫人》，迈克尔·莱特画于约 1670 年。低音弦在乐器的顶部和指板的旁边。短双颈琉特琴在 17 世纪经常用来演奏通奏低音。

的声部只是填充织体。如果文艺复兴音乐是复调的和横向的，逐个旋律地构思的，而巴洛克早期的音乐则是主调的和纵向的，逐个和弦地加以组织的。

巴洛克音乐中由低音驱动的和弦的支持叫做**通奏低音**（**basso continuo**），它由一个或几个乐器演奏。图 10–7 展示一个妇女在一把叫做短双颈琉特琴的大弹拨乐器的伴奏下歌唱。这种乐器比它的近亲乐器琉特琴有更多的低音弦，使它不仅能够弹奏和弦，而且能够弹奏低音。在 17 世纪早期，短双颈琉特琴或其他低音琉特琴常用来演奏通奏低音。图 10–8 展示一把小提琴和两个伴奏的乐器，一个是演奏低音的，类似大提琴的叫做低音维奥尔琴的乐器，另一个是即兴弹奏建立在低音基础之上的和弦的羽管键琴。小提琴演奏有表情的旋律，而其他两个乐器提供通奏低音。羽管键琴和低音弦乐器形成了巴洛克时期最常见的通奏低音。的确，就是羽管键琴持续的锵锵声，与大提琴或维奥尔琴的低音一起，告诉听者这段音乐就是来自巴洛克时期。巧合的是，巴洛克单声歌曲的突出两端声部的结构与今天的摇滚乐在概念上并无不同。在这两种风格中，都有一个有表情的独唱声部在一个坚实的低音之上，同时，一位键盘手在低音的基础上即兴演奏织体中间的和弦。

巴洛克的羽管键琴手演奏什么和弦呢？这些和弦是通过**数字低音**（**figured bass**）的方式暗示给演奏者的——这是一种位于低音下方的数字缩写。一个熟悉和声的演奏者看着像谱例 10–1a 那样的低音线条，即兴地演奏像谱例 10–1b 那样的和弦。这些即兴的和弦来自有数字标记的低音，它支持着上方的旋律。在这一点上也有一种现代的类似物。数字低音与今天的爵士乐钢琴家的乐谱（fake books）中所使用数字密码在意图上很相似，它们都是暗示在写下的旋律下方演奏什么和弦。

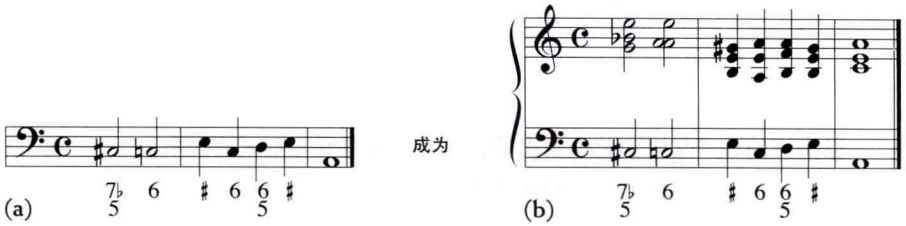


Barrie-Kent Photographers

图 10–8

通奏低音和小提琴。这种通奏低音由一个羽管键琴和一个大的弦乐器低音维奥尔琴组成。维奥尔琴有六根弦和品（就像吉他那样），它的音色有点暗淡，不像小提琴家族的乐器那样辉煌，图中的维奥尔琴演奏者是爱娃·林菲尔德。

谱例10–1



巴洛克音乐的元素

正如我们所看到的，巴洛克音乐是以宏大、激情的表现和戏剧性为特征的。它把和声的框架和强有力的低音线条通过通奏低音结合在一起。这些特点在巴洛克音乐的三个时期中都可以听到，它们是早期巴洛克（1600–1660），中期巴洛克（1660–1710）和晚期巴洛克（1710–1750）。特别是在早期巴洛克的音乐中，声乐的艺术表现与和声的丰富都特别突出。在晚期巴洛克，一些早期的过于丰富的特点在巴赫与亨德尔的手里变得缓和而规整（第 13 和 14 章）。不过，下面的这些因素是巴洛克音乐的所有阶段都共有的。

早期巴洛克音乐充满活力的性质

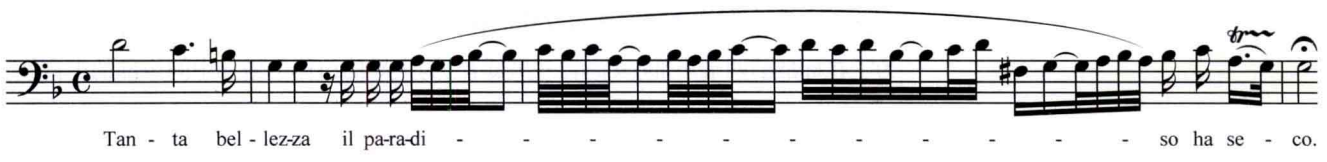
旋律

在文艺复兴时期，旋律或多或少都是一个类型的。它是一种直接的、不太复杂的旋律，既可以由人声演唱，也可以乐器演奏。但是，开始于 1600 年前后的早期巴洛克音乐，有两种不同的旋律风格发展起来，一种是戏剧性的、技巧性的歌唱风格，另一种是更加机械的、充满音型重复的器乐风格。巴洛克声乐的旋律是以从长音到很短的音的快速转换为特征的，它创造出一种激动的、富于情感的音响。声乐经常会喜欢在一个音节上唱很长的花腔（谱例 10–2）。
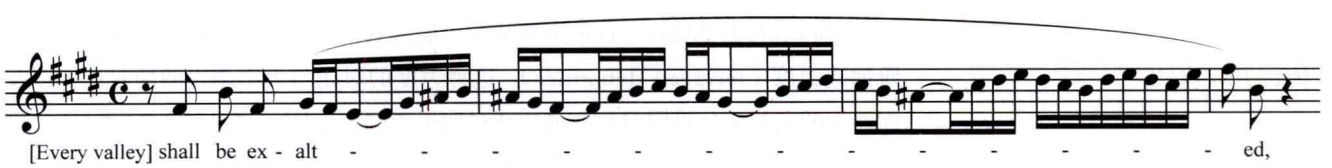
悠长、华丽的声乐线条

下面的两个旋律，一个选自巴洛克早期蒙特威尔第的歌剧，另一个选自巴洛克晚期亨德尔的清唱剧《弥赛亚》。

谱例10–2



谱例10—3



一般来说，巴洛克的旋律不是用短小而对称的乐句单元来展开的，而是相当的扩展，经常是由不可预料的很长的乐句组成的。

和声

巴洛克的和声是以和弦来构思的，而且与通奏低音紧紧地联系在一起。17 世纪初作曲家的和声排列，在我们现代人的耳朵听起来有时显得很随意。但是随着时间的进展，和声的语言也越来越呈现出我们熟悉的形态，出现了标准的和声进行，也就是说，我们所了解的“和弦进行”诞生了。最短小和最常用的是 V–I（属到主）的终止式。像 V–I 终止式这样的标准的和声进行的出现，为音乐增添了方向性和内聚力。

和弦进行

伴随着这个发展的是大小调的重要性的增长（它最终取得完全的主导地位）。大调和小调这两种音阶形式，取代了过去在中世纪和文艺复兴时期使用的十几种音阶（或称“调式”）。况且，由于音乐的音响性质被减少到只有这两类，作曲家可以在阴暗的小调与光明的大调之间形成对比，就像画家为了特殊的效果而做明暗对比那样（图 10–6）。

节奏

巴洛克音乐的节奏是以一致性为特征的。就像在一首巴洛克的音乐作品中从始至终贯穿着一种情绪或情感，在开始处听到的节奏型也会一次又一次地出现，直到结束。而且，在巴洛克音乐中（特别是器乐），通常可以清晰地听到一个不断重复的重拍，它推动着音乐前进。这种对节奏的一致性、清晰性和驱动性的倾向在巴洛克时期的进程中越来越明显，它在维瓦尔第和巴赫的节奏富于动力的音乐中达到顶点。

统一的节奏

织体

巴洛克作曲家用不断变化的方式处理音乐织体。早期巴洛克的织体完全是主调的，通奏低音提供了一个完整的和声框架。的确，17 世纪初的作曲家反对文艺复兴的主导性的复调模仿织体。然而，这种一开始对复调的敌意逐渐减弱了。在巴洛克晚期，像巴赫和亨德尔这样的作曲家返回到了对位写作，在某种程度上是为了在标准的两端声部（女高音—男低音）为主导的织体中增加中间声部的丰富性。

主调织体为主

力度

17 世纪初的意大利作曲家在音乐史上首次开始在乐谱上标明他们想要的力度层次。他们在乐谱上写的字很简单：piano（弱）和 forte（强）。力度的突然对比比渐强和渐弱更受欢迎。这种突然从一个层次到另一个层次转换力度的实践叫做**阶梯式力度（terraced dynamics）**。这种力度的对比与大小调之间的对比，以及配器上的突然变化是同时存在的。通过明显不同的力度、调式和音色的对比，巴洛克作曲家创造出了一种在所有巴洛克艺术中最受欢迎的形式：戏剧。

力度的突然对比

关键词

巴洛克
情感论
单声歌曲
通奏低音
数字低音
阶梯式力度



巴洛克早期的声乐

第11章

歌剧

歌剧在今天很流行，中国和日本从13世纪就有了歌剧，想到这个事实，人们会对这种体裁在西欧文化史上出现较晚而感到惊讶。歌剧直到1600年前后才出现，它的故乡是意大利。

歌剧要求音乐、戏剧、布景和服装，以及常常还有舞蹈的结合。它要求歌手能表演，或者在有些情况下，演员要能歌唱。在歌剧中，每一行歌词都要唱，不像在百老汇音乐剧中那样有对白，只在感情高涨时才唱。歌剧的词叫做**脚本**（**libretto**, 意大利语意为“小书”）。它一般是由与作曲家合作的一位诗人写的。因为所有的词都要唱，歌剧创造了一种有点不大自然的艺术。我们通常不会对我们的同室的人唱：“快从浴室出来，我今天早上有课。”然而，用歌声进行交流的好处是增加了表情强度的可能性，因为歌唱的旋律支持和强化了歌词。通过把乐队伴奏的歌唱、布景的设计和戏剧的情节结合起来形成歌剧，17世纪的作曲家们当时创造了一种不亚于今天的多媒体IMAX电影的体裁。不过，在歌剧中，一切都是在实际的舞台上“实时”展开的。

图 11-1
17世纪意大利北部的主要音乐中心



歌剧（opera）一词在意大利语中是“作品”的意思。这个词在17世纪初首次出现在一个意大利语汇opera drammatica in musica中，意为“一部谱写了音乐的戏剧作品”。早期巴洛克歌剧反对文艺复兴的信念，即表达情感的最佳方式是由一群歌手组成一个合唱队。现在是个人，而不是众人，被认为是表达个人内心情感的最佳工具。于是，从一开始，歌剧就把独唱歌手置于舞台中心。那时就像现在一样，三大法则统治着歌剧院：（1）在歌剧中，戏剧的所有部分都是唱的，主要由独唱者演唱；（2）主要角色由最好的歌手担任；（3）成本巨大，主要因为歌剧演员在所有古典音乐家中是薪酬最高的。

歌剧的起源可以追溯到16世纪末的意大利，特别是在佛罗



Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck/Erich Lessing/Art Resource

图 11–2

蒙特威尔第的肖像，作者是贝尔纳多·斯特罗奇（Bernardo Strozzi，1581–1644），他也为歌手和作曲家芭芭拉·斯特罗奇（见后）画过肖像。

伦萨、曼图亚和威尼斯这些城市（图 11–1）中进步的音乐家和知识分子。在那里，一些思想家继续追寻着文艺复兴晚期的人文主义的一个目标——重新获得古希腊音乐的表现力。特别是在佛罗伦萨，聚集了一些杰出的音乐知识分子，包括文森佐·伽利莱伊（Vineenzo,1533–1591），他是著名天文学家伽里略·伽利莱伊（1564–1642）的父亲。老伽利莱伊和他的追随者们相信，古希腊戏剧的力量主要是由于它的每一行剧词都是唱的，而不是说的。歌剧之父们企图模仿古希腊的戏剧，力图创造出一种戏剧形式，其中，戏剧可以通过简单伴奏下的声乐宣叙调来表现。1600 年前后，不少作曲家都在这种体裁上一试身手，但是，直到 1607 年蒙特威尔第的《奥菲欧》，第一部伟大的歌剧才问世。

克劳迪奥·蒙特威尔第（1567–1643）

克劳迪奥·蒙特威尔第是一个音乐天才，无论是牧歌、经文歌，还是歌剧（图 11–2），都能同样完美地体现他巨大的才能。他 1567 年出生于意大利北部城镇克雷蒙纳，大约 1590 年搬到更大的城市曼图亚，作为一名歌手和弦乐器演奏者为文森佐·贡查加公爵服务。1601 年，蒙特威尔第被任命为音乐指导，在这个职位上他为宫廷写了两部歌剧，《奥菲欧》（1607）和《阿里阿德涅》（1608）。但是公爵并没有按照承诺酬劳蒙特威尔第。作曲家在几年后这样说到："当我不得不去向财务总管乞求我的报酬时，我感到一生从未受过这样大的精神屈辱。"于是他离开了曼图亚，接受了令很多人垂涎的职位——威尼斯圣马可大教堂（图 11–3）的乐长。尽管他被请到威尼斯，表面上是为圣马可教堂写宗教音乐，但他也继续创作歌剧，他在这方面重要的后期作品有《尤利西斯返乡记》（1640）和《波佩亚的加冕》（1642）。他在 30 年的忠诚服务之后，于 1643 年在威尼斯逝世。

蒙特威尔第的第一部歌剧——也是西方音乐史上第一部重要的歌剧——是他



Accademia, Venice/Scala/Art Resource, NY

图 11–3

G. 贝利尼（Gentile Belline）在大约 1500 年画的圣马可广场。圣马可大教堂是威尼斯一切宗教和市民活动的中心。在 17 世纪 30 年代，威尼斯建立了第一座公众歌剧院。
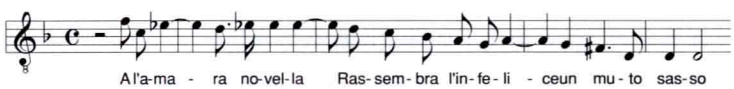
的《奥菲欧》。由于早期歌剧的目的是再造古希腊戏剧，因此《奥菲欧》的脚本便取自古希腊的神话故事。主角是古希腊的日神和音乐之神阿波罗的儿子奥菲欧。的确，音乐（music）一词便是来自服侍阿波罗的艺术女神缪斯。奥菲欧本身是半人半神，他在美丽的凡人尤丽迪茜身上找到了爱情。他们婚后不久，尤丽迪茜便被毒蛇咬死，并被冥府（古代的地狱）夺去。奥菲欧发誓要下到阴间救回他的妻子。他凭借他的神奇的音乐力量几乎做到了这一点，因为奥菲欧仅用他美丽的歌声，就可以使树木随之晃动，野兽变得平静，并能战胜魔鬼的力量。因此，《奥菲欧》的主题就是音乐的神奇力量。

目标是复活古希腊戏剧

蒙特威尔第在《奥菲欧》中主要通过**单声歌曲（monody，**有表现力的独唱加简单的伴奏）来推动戏剧，这种手段被认为接近古希腊戏剧的歌唱。单声歌曲的最简单的类型是**宣叙调（recitative）**，这个词来自意大利语 recitativo，意为朗诵的东西，是一种用音乐强化的语言，歌剧的情节通过它传达给观众。因为宣叙调试图反映日常语言的自然重音，它通常由快速重复的音组成，随后在乐句结束处有一两个长音，就像下面选自《奥菲欧》第二幕的宣叙调那样。

强调有表达的独唱
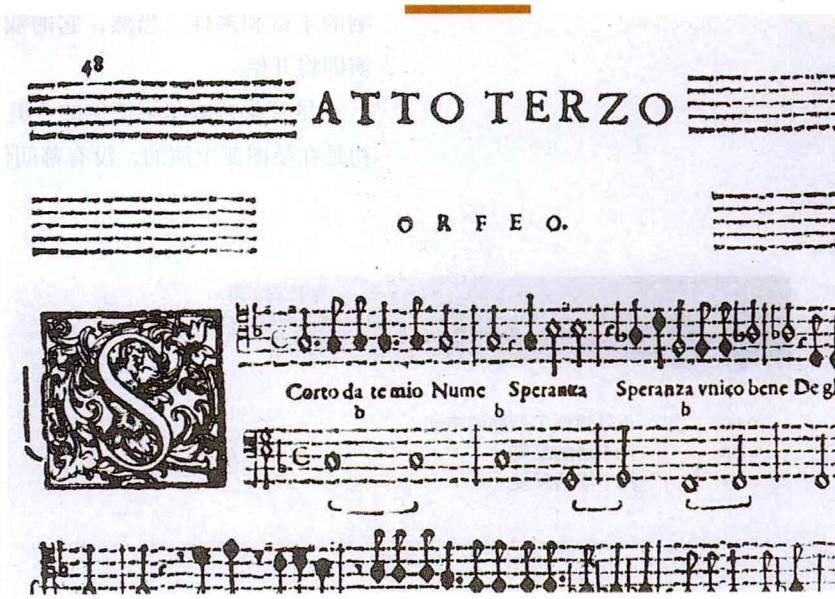
谱例11–1



（歌词大意：听到噩耗，不幸的人像一块无言的石头。）

巴洛克歌剧的宣叙调只用通奏低音伴奏，正如我们所知，它是由低音线条和伴奏和弦组成的（图 11–4）。这种伴奏比较稀疏的宣叙调叫做**简单宣叙调（simple recitative**，在 19 世纪，带伴奏的宣叙调这种由整个乐队伴奏的宣叙调成为规范。）简单宣叙调的一个很好的例子可以在《奥菲欧》第二幕声乐选段的开头听到，随后我们会在聆听指南中加以讨论。

除了宣叙调，蒙特威尔第还运用一种叫做咏叹调的更为抒情的单声歌曲。一首**咏叹调（aria**，意大利文是“歌曲”或“曲调”的意思）比宣叙调更激情、更扩展，也更动听，它也倾向于具有一种更清晰的节拍和更有规则的节奏。如果一首宣叙调告诉人们舞台上发生了什么事情，那么，一首咏叹调则是表达角色对这些事情的感受。类似的是，当宣叙调推动剧情时，咏叹调经常让剧情的发展暂停下来，以便聚焦于歌手的情感状态。最后，宣叙调经常有连珠炮似的歌词，而咏叹调则用更加从容不迫的速度来处理歌词。歌词被重复以便加强它们的戏剧效果，重要的元音通过声乐花腔的手段被扩展，例如我们在奥菲欧的咏叹调“强大的神灵”中可以看到的。



Bibliothèque et Musée de l'Opera, Paris

图 11–4
蒙特威尔第《奥菲欧》（1607）第三幕的开头，选自这部歌剧最早印刷的乐谱。奥菲欧的声部在上方，通奏低音的较慢的低音线条在下方。

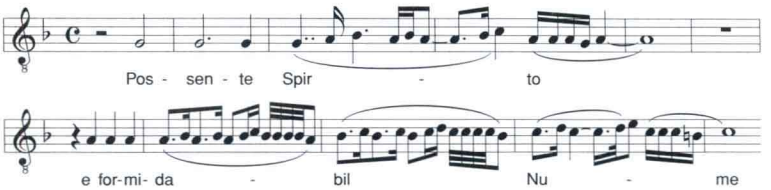


Bibliothèque et Musée de l' Opera, Paris

图 11–5

奥菲欧用他的歌喉和里拉琴使冥府的守护神为之陶醉。这是法国画家普桑（Nicolas Poussin，1594–1665）一幅绘画作品的细部。

谱例11–2



（歌词大意：强大的神灵，可怕的神灵。）

咏叹调在歌词和音乐上都是一个重要的、自我包容的单位。宣叙调一般是用不押韵的诗歌谱写的，而咏叹调通常是用组织成诗节的押韵的诗行谱写。《奥菲欧》的“强大的神灵”的歌词由三段三行的诗节组成，每一段的韵脚方案是“a — b — a”。而且，每段的音乐开始和结束在同样的调上（G 小调）。最后，歌剧的咏叹调几乎总是用全部管弦乐队伴奏，而不是仅仅用通奏低音。在“强大的神灵”中，蒙特威尔第特别突出了小提琴、木管号和竖琴，以加强咏叹调的分量，也展示了音乐如何能使甚至冥府的守护神都为之陶醉（图 11–5）。

宣叙调和咏叹调是巴洛克歌剧中两种主要的演唱风格，此外，还有第三种风格叫做咏叙调。**咏叙调（Arioso）**是一种介乎于咏叹调和宣叙调之间的演唱方式，它比咏叹调更有朗诵性，但又不如宣叙调那么像说话。奥菲欧在听到尤丽迪茜的死讯后所唱的悲歌“你死去了”（见下面的聆听指南），就是咏叙调风格的一个经典的例子。

一首器乐的开幕曲

就像所有的歌剧一样，《奥菲欧》在幕启之前要演奏一首纯器乐的作品。这种器乐的引子通常被称为序曲、前奏曲或辛弗尼亚（sinfonias），但是蒙特威尔第把他的音乐前奏叫做托卡塔。**托卡塔（toccata）**这个词（字面意思是“触摸到东西”）是指一种器乐作品，为键盘或其他乐器而作，要求演奏者有极为娴熟的技巧。换句话说，它是一种器乐的炫技作品。小号在这里沿着音阶跑上跑下，同时，很多较低的声部快速演奏着重复音。蒙特威尔第指示这首托卡塔应演奏三遍，尽管很短，这首托卡塔充分展示了早期巴洛克作曲家所能达到的器乐音响的丰富和多样。当然，它的戏剧功能是唤起观众的注意，告诉大家歌剧的表演即将开始。

尽管蒙特威尔第把他的《奥菲欧》分成不长的五幕，这部 90 分钟的歌剧最初是在曼图亚上演的，没有幕间休息。第一个戏剧的高潮出现在第二幕中间，英

聆听指南

蒙特威尔第
《奥菲欧》（1607）
托卡塔

6
1/11

0:00	11	小号强调了最高的声部
0:28		托卡塔的反复
0:54		托卡塔的反复

雄得知他的新娘尤丽迪茜命丧黄泉，在一首发自内心的咏叙调“你死去了”中，奥菲欧哀叹他的丧失，并发誓要进入冥府找回他心爱的妻子。请特别注意听感情强烈的结尾，在那里奥菲欧用一个半音上行的旋律，向大地、天空和太阳告别，开始了他的死亡国度之旅。

来到冥府的岸边，奥菲欧唤起了他全部的音乐力量来争取进入地狱。在咏叹调“强大的神灵”中，他乞求控制着死亡之国入口处的神灵卡隆，奥菲欧精美而华丽的声乐风格，加上奇异的乐器伴奏，很快就使狰狞的地狱卫士有所缓和。

聆听指南

蒙特威尔第：《奥菲欧》（1607）
第二幕，宣叙调“听到这个痛苦的消息”，和咏叙调“你死去了”

6 1/12

角色：奥菲欧和两个牧羊人
情景：牧羊人讲述着尤丽迪茜死去的消息。奥菲欧沉默无语。他很快重获了他的力量，哀叹妻子的死，并发誓要把她找回来。

宣叙调		**牧羊人甲**	
0:00 12	简单宣叙调 （由低音琉特琴的通奏低音伴奏）	A l'amara novella Rassembra l'infelice un muto sasso Che per troppo dolor no può dolersi.	听到这个悲痛的消息， 那个不幸的人就像一块无言的 石头，悲痛得无以名状。
宣叙调		**牧羊人乙**	
0:16	简单宣叙调（由羽管键琴、低音维奥尔琴和低音琉特琴的通奏低音伴奏）	Ahi, ben avrebbe un cor di tigre o d' orsa Chi non sentisse del tuo mal pietade, Privo d'ogni tuo ben, misero amante.	啊，他肯定有一颗野兽的心， 对你的灾难毫无怜悯， 失去了一切， 不幸的恋人。
咏叙调		**奥菲欧**	
0:44	管风琴和低音琉特琴的通奏低音	Tu se'morta, mia vita, ed io respiro? Tu se'da me partita Per mai più non tornare, ed io rimango? No, che se i versi alcuna cosa ponno,	你死去了，我的生命， 而我还在呼吸？你离我而去， 永不回返，而我还活在世上？ 不，如果我的歌声拥有了力量，
1:44	提到下地狱时，伴随着下行的声乐旋律	N'andrò sicuro a' più, profundi abissi E, intenerito il cor del re de l'ombre,	我将无畏地走进深深的地狱。 如果这歌声软化了冥王的心，
2:03	幻想尤丽迪茜上天堂时，出现了高音区的花唱	Meco trarrotti a reveder le stelle; O, se ciò negherammi empio destino, Rimarrò teco in compagnia di morte.	我将带你再次看到 天上的星星。 如果残酷的 命运违背了我， 我将和你在一起 共赴黄泉。
2:32	决心的增长由半音上行的声乐旋律来表现	Addio terra, addio cielo e sole, addio.	别了，大地，别了， 天空和太阳，永别了。

聆听指南

蒙特威尔第
《奥菲欧》（1607）
第三幕，咏叹调“强大的神灵”（仅前两段）

6
1/13

角色：奥菲欧和卡隆
情景：奥菲欧通过他的音乐乞求卡隆让他进入冥府。

咏叹调（第一段）

			奥菲欧
0:00	加花的演唱，	Possente spirto e formidabil nume,	强大的神灵，可怕的神灵，
	在通奏低音上方	Senza cui far passaggio a l'altra riva	没有你们的许可，
	加入小提琴的花奏	Alma da corpo sciolta in van presume	没有被夺去肉体的灵魂敢于越过冥河。
1:35	由通奏低音和两把独奏小提琴演奏器乐后奏		

咏叹调（第二段）

			奥菲欧
1:57	加花的演唱继续，	Non viv'io, no, che poi di vita è priva	我不活了，
	在通奏低音上方	Mia cara sposa, il cor non è più meco,	因为我心爱的妻子被夺去了生命，
	加入了木管号	E senza cor com'esser può ch'io viva?	我的体内没有了心脏，而没有心脏我还怎能活？
3:07	通奏低音和两把木管号演奏器乐后奏		

在原来的希腊神话中，冥王普鲁托在将尤丽迪茜释放给奥菲欧时有一个条件：他要相信尤丽迪茜在后面跟着他，而他在抵达人间之前一定不能回头看尤丽迪茜。当奥菲欧禁不住回头看并拥抱尤丽迪茜时，他将再次并永远地失去爱妻。蒙特威尔第在他的歌剧《奥菲欧》中改变了这个悲剧的结局：阿波罗介入了，他把他的儿子变成了一个星座，与他心爱的尤丽迪茜一起发出永恒的精神和谐之光。蒙特威尔第就是这样建立了 17 和 18 世纪歌剧的一个常规：“大团圆”。

室内康塔塔

1613 年，蒙特威尔第放弃了他在曼图亚的没有回报的工作，成为意大利威尼斯圣马可大教堂的乐长。他的新职位不仅可能是当时的音乐家所能得到的最佳职位，而且，威尼斯这个与东方进行贸易的中心还是一个著名的国际都市。英国旅行家托马斯·科亚特（约 1577–1677）在 1605 年曾这样说过：“你在这里能看到波兰人、斯拉夫人、波斯人、希腊人、土耳其人、犹太人，基督教界的所有著名教派的信徒，每个国家都通过其固有的和特别的习惯而彼此区别。”尽管蒙特威尔第在威尼斯创作了宗教音乐，但在这个非常世俗化的环境中，他也写歌剧，还有一种在 17 世纪初出现于威尼斯的新体裁：室内康塔塔。

威尼斯，一座世俗的城市

在巴洛克时期，歌剧是戏剧音乐的主导形式，而康塔塔成为声乐**室内乐**（**chamber music**）的主要体裁（室内乐是为几个独奏者创作的，在家里或小厅演奏的音乐）。**康塔塔**（**cantata**）一词的原意是“演唱的作品”，与奏鸣曲（sonata，意为“演奏的作品”）相对应。因为它通常在私人场合为少数听众演奏，故称**室内康塔塔**（**chamber cantata**）。像歌剧那样，17 世纪的室内康塔塔强调有伴奏的独唱，题材通常涉及无法得到的爱情或古代历史和神话中的男女英雄。（后来，巴赫把世俗的室内康塔塔变成了宗教康塔塔，见第 13 章。）一首典型的室内康塔

为私人听众的音乐

芭芭拉·斯特罗奇：专业作曲家

20世纪之前，很少有妇女以专业作曲为生。例如在中世纪，一些女特罗巴多创作尚松，但是作为一个女人，她们全都是小贵族，在经济上无须依靠她们的艺术创作。在文艺复兴后期和巴洛克早期也有一些妇女作曲，不过她们大部分是修女，依靠教会为生。巴洛克时期缺少独立的女作曲家的原因很简单：只有在家里表演才被认为是女人的一种恰当的音乐活动，在家庭以外的音乐活动被认为是不恰当的，因为这样看起来有点职业化。妇女不能上大学，也不能从事有收入的职业。

然而，也有一些值得注意的例外。阿德里亚娜·巴西勒（Adriana Basile）是蒙特威尔第在曼图亚的同事，作为一个技巧高超的女高音，她为自己开辟了高度专业的艺术生涯，因此而获得“第一位歌剧女主角”的称号。1678年，伊莲娜·匹斯科皮亚（Elean Piscopia）成为取得大学学位的第一位女性，当时，她通过用拉丁文进行的严格的公开考试，荣获意大利帕杜瓦大学的哲学博士学位。我们看过了阿特米希娅·津迪勒奇（Artemisia Gentileschi）的绘画作品，她是佛罗伦萨的画家，成为第一个允许进入著名的德尔迪西诺学院的女性，她后来还成为英国国王查理一世的宫廷画家。在这个著名的妇女艺术家和知识分子的名单中，还应加上芭芭拉·斯特罗奇的名字。



一幅芭芭拉·斯特罗奇的肖像，画于17世纪30年代，作者可能是她的一个亲戚贝尔纳多·斯特罗奇。

Gemäldegalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden/ Erich Lessing/Art Resource, NY
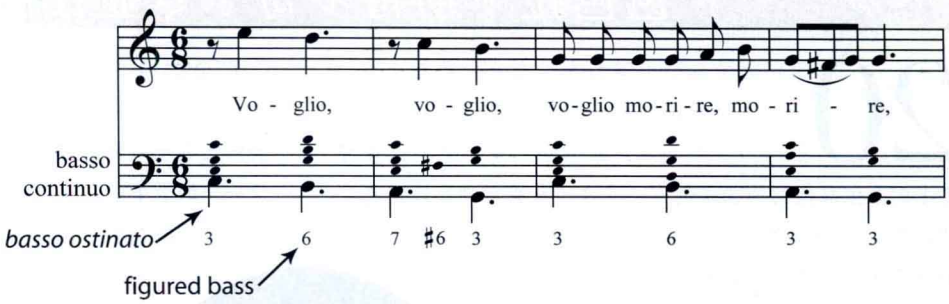
芭芭拉·斯特罗奇（1619–1677）是威尼斯人，朱里奥·斯特罗奇的私生女。朱里奥是个文人，他鼓励女儿在音乐上的发展，不仅给她提供了作曲的课程，而且还组织演奏她的作品的家庭聚会。当朱里奥在1652年去世时，芭芭拉既贫穷又绝望。她有四个孩子，但没有结婚。在随后的六年里，她出版了六卷康塔塔选集，比早期巴洛克的任何作曲家都多，每一卷都题献给一个上流贵族的成员，而且，按照习俗，被题献者要为此荣誉而付费。芭芭拉·斯特罗奇可能是唯一一位专业的女性作曲家，但她也不能超脱于她那个时代的经济环境之上。整个巴洛克时期，作曲家们通过题献作品，从富有的艺术赞助人那里挣得可观的收入，但却没有从出售乐谱而产生的版税中获得分文；为男性或女性作曲家支付版税是20世纪才出现的事。

塔持续8到15分钟，通常被划分成对比的几个部分，在宣叙调和咏叹调之间交替。尽管缺少服装和布景，一首室内康塔塔可以被视为一部为一个独唱者而作的“袖珍歌剧”。早期巴洛克最多产的室内康塔塔作曲家是威尼斯的芭芭拉·斯特罗奇。

为独唱者而作的“小型歌剧”

芭芭拉·斯特罗奇专注于蒙特威尔第的传统。她的老师弗朗西斯科·卡瓦利（Francesco Cavalli）是蒙特威尔第的学生，而她的父亲朱里奥·斯特罗奇曾为蒙特威尔第写作歌剧脚本。年轻的芭芭拉·斯特罗奇擅长于写作室内康塔塔，她自己可以在威尼斯上流社会的精英人物的家中演唱这些为独唱和通奏低音而写的作品。她的康塔塔《秘密恋人》（*L'Amante Segreto*）采取了“无法企及的爱”这个永恒的主题。无助的恋人很胆怯，不敢向她所钟情的对象表露感情，而是选择了乞求仁慈的死亡。“我想死”这句乞求死亡的歌词，采用了一种由通奏低音伴奏的短咏叹调的形式。通奏低音的低声部是一个不断重复的下行级进的旋律线条。

谱例11–3



在音乐作品中持续重复的一个旋律、和声或节奏叫做**固定反复（ostinato）**。当这种反复出现在低音时叫做**固定低音（*basso ostinato*）**。固定反复一词来自意大利语，意为“固执”或“顽固”。在巴洛克歌剧和康塔塔中，表演者经常演唱由固定低音伴奏的悲歌。这种固定低音就像这个例子，是级进的、下行的旋律运动。结果，这种下行的低音就成了一种悲痛或哀叹的象征。考虑到芭芭拉·斯特罗奇的咏叹调的标题，还有什么情感比“我想死”更可悲可叹呢？

聆听指南

芭芭拉·斯特罗奇
《秘密恋人》（1651）
咏叹调“我想死”，第一部分

6 1/14

体裁：室内康塔塔
形式：固定反复

0:00	14	通奏低音开始，由大提琴演奏固定低音
0:19		女高音进入，通奏低音继续
0:41		固定低音用一个音符扩展，以适应终止式
0:45		只有通奏低音
0:50		女高音再次进入，通奏低音继续，直到结尾

Voglio, voglio morire,	我想死，
più tosto ch'il mio mal venga a scoprire;	而不是让我的痛苦被人发现，
ò disgrazia fatale,	不幸的命运啊，
quanto più miran gl'occhi il suo bel volto	我的眼睛越是望着他英俊的脸庞，
più tien la bocca il mio desir sepolto.	我的嘴就越是要隐藏我的渴望。

聆听练习 18

6 1/14

斯特罗奇
“我想死”

大部分早期巴洛克的声乐作品由通奏低音伴奏的咏叹调和宣叙调组成。有些时候也有其他乐器。在芭芭拉·斯特罗奇的康塔塔《秘密恋人》开头的咏叹调“我想死”的这个录音中，通奏低音是由大提琴、羽管键琴和吉他演奏的。大

提琴演奏不断反复的短小的低音线条，因此构成一段固定低音。羽管键琴和吉他填充了织体，在低音上方提供了和声的支持。在这个简单的例子中可以特别清晰地听到通奏低音和固定低音。

1.(0:00–) 固定低音演奏大约四秒钟，它的音型有几个音符?
a. 两个　　b. 四个　　c. 六个

2.(0:00–) 这个音型中有几个和弦?
a. 两个　　b. 四个　　c. 六个

3.(0:00–0:18) 在咏叹调的开始，只有通奏低音。在声乐进入之前，这个音型奏了几遍?
a. 三遍　　b. 五遍　　c. 七遍

4.(0:19–0:35) 现在声乐进入，音型还在继续。在 0:19 和 0:35 之间，音型可以听到几遍?
a. 三遍　　b. 五遍　　c. 七遍

5.(0:36–0:43) 在这个经过句中，固定低音突然有了变化，低音音型增加了一个或更多的音符。现在音型中有几个音符?
a. 三个　　b. 五个　　c. 七个

6.(0:44– 结束) 从这里到咏叹调结束，低音的音型有变化吗?
a. 有　　b. 没有

7. 在这首咏叹调中和声变换的比率是
a. 规则的　　b. 不规则的

现在让我们关注除了通奏低音和固定低音之外的其他问题。

8. 三种通奏低音乐器中的哪种即兴演奏精美的装饰音?
a. 大提琴　　b. 羽管键琴　　c. 吉他

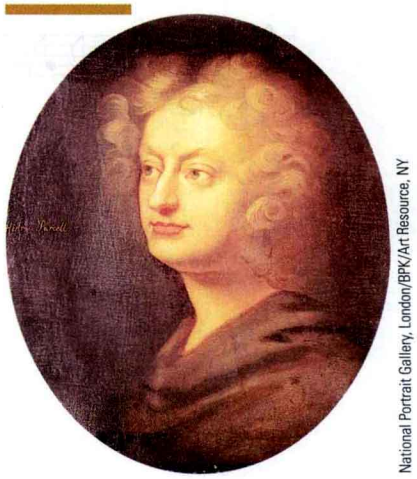
9. 咏叹调与宣叙调相反，通常以华美的歌唱为特征，其中，人声有时会出现一段花唱 (一个音节唱很多音符)。在这首咏叹调中，花唱是什么时候出现的?
a. 靠近开始　　b. 靠近结尾

10. 在很多咏叹调中，歌手的伴奏除了通奏低音还有其他乐器，最常见的是小提琴。在这首咏叹调中有小提琴伴奏吗?
a. 有　　b. 没有

歌剧在伦敦

歌剧在 17 世纪初起源于意大利，又从那里越过阿尔卑斯山，传播到德语国家和法国，并最终到了英国。但是由于英国戏剧的强大传统集中体现在莎士比亚戏剧的演出上，因此歌剧在英国，无论是以意大利语演唱还是以英语演唱，都有一段受挫折的历史——英国人有时想听歌剧，有时不想。第一部重要的英语歌剧是亨利·珀塞尔的《迪朵与埃涅阿斯》,写于 1689 年。从年代上看,它已超出了“早期巴洛克”的界线，但是因为当时的英国歌剧受到更早的意大利歌剧的强烈影响，珀塞尔的歌剧在风格上属于较早的时期。

图 11–6
亨利·珀塞尔肖像画，由一位佚名画家所作。



National Portrait Gallery, London/BPK/Art Resource, NY

亨利·珀塞尔 (1659–1695)

亨利·珀塞尔 (图 11–6) 被称为最伟大的英国作曲家。的确，只有晚期巴洛克的作曲家亨德尔 (他实际上出生于德国) 和流行歌手约翰·列侬和保罗·麦卡尼能够有理由挑战珀塞尔的这个头衔。珀塞尔出生于伦敦，是一位国王的歌手的儿子。1679 年，年轻的珀塞尔获得了西敏寺大教堂管风琴师的职位。然后，在 1682 年，他又成为国王皇家小教堂的管风琴师。但是伦敦总是一个生机勃勃的戏剧之城，因此珀塞尔尽管受雇于宫廷，但还是逐渐把注意力更多地集中在为舞台而写的作品上。

珀塞尔的《迪朵与埃涅阿斯》是用英语写作的最初的几部歌剧之一，但它显



Galleria Spada, Rome/Scala/Art Resource, NY

图 11–7
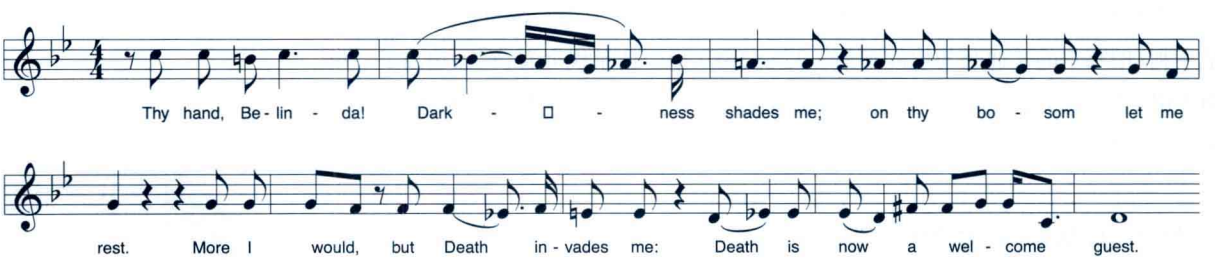
古尔奇诺（1599–1666）的绘画《迪朵之死》的一个细部。迪朵倒在她可怕的剑上，仆人贝琳达屈身靠近将死的她。

然不是为国王的宫廷，而是为伦敦郊区切尔西的一座私立女子寄宿学校而作。学校的姑娘们一年上演一部重要的舞台作品，有点像今天高年级学生的戏剧表演。在《迪朵》中，她们唱了很多合唱，舞蹈也同样很多。九个独唱角色除了一个（埃涅阿斯）以外，都是为女声而作的。歌剧的脚本取材于维吉尔的《埃涅伊德》，它对于用古典拉丁语的学校课程来说是适合的。姑娘们肯定在拉丁语课上学习过这首史诗，而且似乎熟记了其中的一些部分。她们肯定也知道命运的战士埃涅阿斯引诱了高傲的迦太基女王迪朵，但后来又抛弃了她去完成自己的使命——继续航行去建立罗马城。迪朵唱了一首非常优美的咏叹调“当我命丧黄泉”，表露了她被遗弃和孤独的情感，然后就死去了。在维吉尔的原作中，迪朵是用埃涅阿斯的剑自刎的（图 11–7）。在珀塞尔的歌剧中，她是心碎而死，她的痛苦已足以令她死去。

音乐强调歌词的重音

迪朵最后的咏叹调是由一段简短的宣叙调“给我你的手，贝琳达”引入的。宣叙调通常是一种通过直接的朗诵来推动情节的方法。然而在这一段里，宣叙调超越了它典型的例行公事的作用。请注意珀塞尔为英语谱曲的高超手法，他懂得在他的脚本中重音应该落在哪里，他也知道怎样用音乐有效地重复它们。在谱例 11–4 中，歌词中被强调的字一般用长音，出现在每小节的开始。同样重要的是，请注意声乐线条如何沿着半音下行了整整一个八度。（半音体系是作曲家用来表现痛苦和悲伤的又一个手段。）当人声演唱盘绕的半音下行时，我们感受到了被抛弃的迪朵的痛苦。最后，她倒在她的仆人贝琳达的怀中。

谱例11–4



一首基础低音上的悲歌

珀塞尔从宣叙调“给我你的手，贝琳达”不知不觉地转到了处于全剧高潮的咏叹调“当我命丧黄泉”，迪朵在那里歌唱着她即将到来的死亡。由于歌剧的这个高潮是一首悲歌，珀塞尔按照巴洛克的传统，选择了一个固定低音作为基础。英国作曲家把固定低音叫做**基础低音（ground bass）**，因为重复的低音提供了一个坚实的基础，在其之上，一个完整的作品可以被建构起来。珀塞尔为迪朵的悲歌所写的基础低音由两部分组成（见聆听指南）：（1）一个在四度音程之间的半音级进下行（G, F♯, F, E, E♭, D），和（2）一个返回主调 G 的两小节的终止式（B♭,

C, D, G)。

在脚本中，迪朵的悲歌由一首短小的单节诗组成，韵脚的设计是 a — b — a：

当我命丧黄泉，可能是我的错误所致，
不要在你的心中造成烦恼。
记住我吧，但是，啊！忘掉我的命运。

歌词的每一行都被重复，很多单个的词和成对的词也是这样。（这种歌词在一首咏叹调中而不是宣叙调中的重复是很典型的。）在这个例子中，迪朵的重复非常适合她的情感状态——她只能用只言片语，而不能用完整的句子表达她的情感。然而，听者在这里并不大在意语法的错误，而更关注此刻的情感。迪朵不下六次祈求贝琳达和我们记住她，的确，我们记住了，因为这首悲伤的咏叹调是所有歌剧中最动人的作品之一。

咏叹调典型的歌词重复

聆听指南

亨利·珀塞尔
《迪朵与埃涅阿斯》（1689）
咏叹调“当我命丧黄泉”

6 1/15 2 1/4
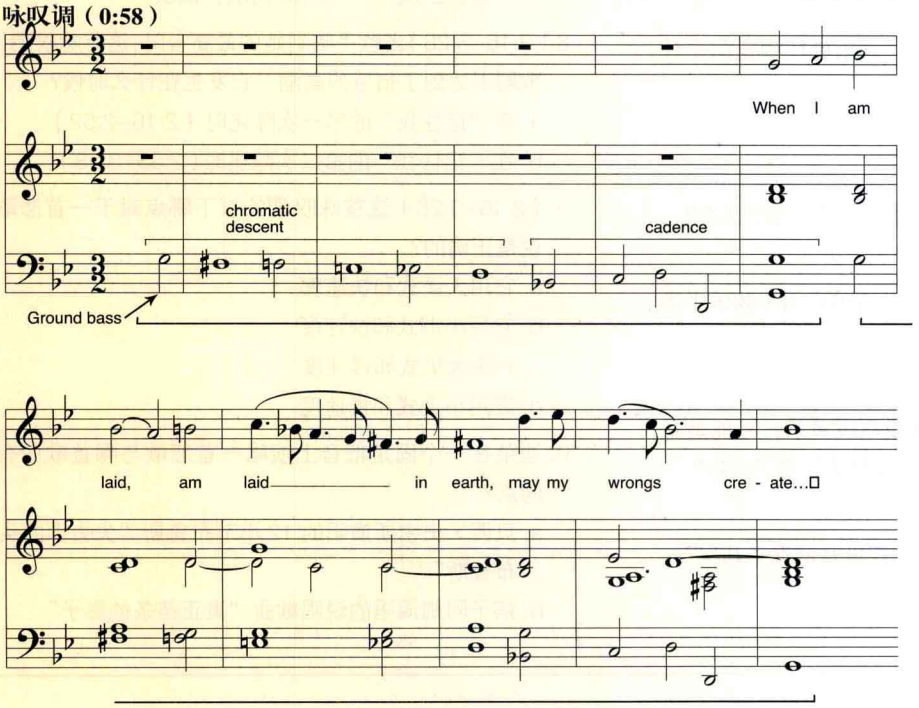
角色：迪朵（迦太基女王），贝琳达（她的仆人）
情景：看到她被她的情人埃涅阿斯抛弃，迪朵在心碎而死之前向贝琳达（和所有人）唱起告别之歌。

简短的宣叙调

0:00 15 4 通奏低音由大琉特琴和大提琴演奏

给我你的手，贝琳达，黑暗笼罩了我，
让我在你的膝下歇息，我更想——但死亡侵袭了我，
死亡现在是一位受欢迎的客人。

咏叹调（0:58）



(continued)

0:58	固定低音仅由大提琴和低音提琴演奏	当我命丧黄泉，可能是我的错误所致，不要在你的心中造成烦恼。记住我吧，但是，啊！忘掉我的命运。
1:10	固定低音与人声和弦乐	
1:27	固定低音在人声下方重复	
1:44	固定低音在人声下方重复	
2:02	固定低音在人声下方重复	
2:19	固定低音在人声下方重复	
2:37	固定低音在人声下方重复	
2:53	固定低音在人声下方重复	
3:10	固定低音在人声下方重复	
3:29	固定低音仅与弦乐	
3:46	固定低音仅与弦乐	

聆听练习 19

珀塞尔“当我命丧黄泉”

6 1/15 2 1/4

亨利·珀塞尔用一段有表情的宣叙调和随后的一首哀诉咏叹调开始了《迪朵与埃涅阿斯》的高潮场景。

1. (0:00–0:57) 这首宣叙调是简单宣叙调 (只由通奏低音乐器伴奏) 还是带伴奏的宣叙调?
   a. 单的　　b. 伴奏的
2. (0:00–0:57) 在这首宣叙调中，声乐旋律的走向是什么样的?
   a. 律下行反映迪朵悲伤的情绪
   b. 律上行反映迪朵高昂的情绪
3. (0:58–1:09) 固定低音在声乐进入之前陈述了几次?
   a. 一次　　b. 两次　　c. 三次
4. (1:10–) 当声乐进入时，乐队的其他乐器 (弦乐) 也进入了吗?
   a. 进入　　b. 没有进入
5. (1:10–2:15) 声乐的歌词“当我命丧黄泉，可能是我的错误所致，不要在你的心中造成烦恼”唱了几次?
   a. 一次　　b. 两次　　c. 三次
6. (1:10–2:15) 在这同一段中，固定低音演奏了几次?
   a. 一次　　b. 两次
   c. 三次　　d. 四次
7. (2:16–3:28) 声乐的乐句“记住我吧，但是，啊！忘掉我的命运”演唱了几次? 伴奏它的固定低音陈述了几次?
   a. 一次，一次　　b. 两次，两次
   c. 三次，三次　　d. 两次，四次
8. (2:16–3:28) 当歌手唱到她的最高音时，这首咏叹调 (和歌剧) 达到了情感的高潮。它发生在什么时候?
   a. 在“记住我”的第一次陈述时 (2:16–2:52)
   b. 在“记住我”的第二次陈述时 (2:53–3:28)
9. (2:16–3:28) 这首咏叹调的以下哪点对于一首悲歌来说是正确的?
   a. 它用大调式和快速度
   b. 它用小调式和快速度
   c. 它用大调式和慢速度
   d. 它用小调式和慢速度
10. 迪朵在一个固定低音上演唱一首悲歌与哪首歌曲有共同点?
    a. 贝西·史密斯演唱的 12 小节布鲁斯“失去你的头布鲁斯”
    b. 痞子阿姆演唱的说唱歌曲“真正苗条的影子”

埃尔顿·约翰（Elton John）和固定低音

固定低音的一个最新的例子，我们可以列举当代英国作曲家埃尔顿·约翰的一首现代咏叹—悲歌。尽管不是只建立在一个固定反复的音型上，但约翰的歌曲“忧伤似乎是最难说的话”（在澳大利亚的实况录音，MCA2-8022）与珀塞尔的咏叹调有一点惊人的相似之处——这首歌也利用了一个固定低音，结合了一个半音下行的四度，作为一种手段来为一句非常悲哀的歌词谱曲。[最近，这首歌的不同版本出现在雷伊·查尔斯（Ray Charles），南纳·泰勒（Nena Tyler）以及蓝色组合的唱片中。]固定反复的音型开始于G音，带有一个半音下行的四度，然后是一个一小节的终止式：

悲哀啊（如此悲哀），这是一个悲哀的，悲哀的场合
低音
G　F♯　F　E
而且变得越来越荒唐
E♭　D　F♯GAD
（终止式）

这个固定低音和它的一个小小的变体在这句和其他几句歌词上被重复了很多次。对比约翰的低音线条和珀塞尔的固定低音，请注意两首悲歌都用了G小调。这位曾就学于伦敦皇家音乐学院的流行歌曲艺术家是不是受到了他发型讲究的同胞（图11-6）的这首著名咏叹调的影响呢？


McMullen/Dozoretz Associates, Los Angeles

埃尔顿·约翰

关键词

歌剧
脚本
单声歌曲
宣叙调
简单宣叙调
咏叹调
咏叙调
托卡塔
室内乐
康塔塔
室内康塔塔
固定反复
固定低音
基础低音



巴洛克中期的器乐

第12章

17世纪，器乐在普及和流行方面开始与声乐竞争，而且超越了声乐。统计资料证明，在文艺复兴时期，印刷的声乐曲的销售数和器乐曲相比几乎是十比一；另一方面，到17世纪末，器乐曲的出版在数目上超出了声乐曲，大

小提琴促进了器乐的成长

约是三比一。这种对器乐的新的要求，很大程度直接归因于小提琴和提琴家族中其他乐器的逐渐流行。小提琴在大约 1520 年诞生时是一种只为专业人士演奏的乐器，而到了 1650 年，它成了有才华的业余音乐爱好者最喜爱的乐器。科雷利、维瓦尔第和后来的巴赫响应了对小提琴和其他弦乐器音乐的逐渐增长的需求，为它们写了很多奏鸣曲和协奏曲。

伴随着器乐增长的是独特的乐器音响的出现。在文艺复兴时期，旋律都是一种类型的，那是一种直接的、不复杂的旋律线，既可用人声演唱，也可用乐器演奏。然而，1600 年前后，器乐和声乐风格开始分开。例如，作曲家们逐渐认识到，巴洛克小号可以很容易地吹奏八度跳进，但是不能快速吹上行音阶并保持音准。因此，他们开始不仅为声乐，也为器乐写作符合其特点的音乐，以便利用它们的特殊的能力和色彩。**符合特点的写作（Idiomatic writing）**利用了特定的人声和乐器的长处，并避免了它们的弱点。

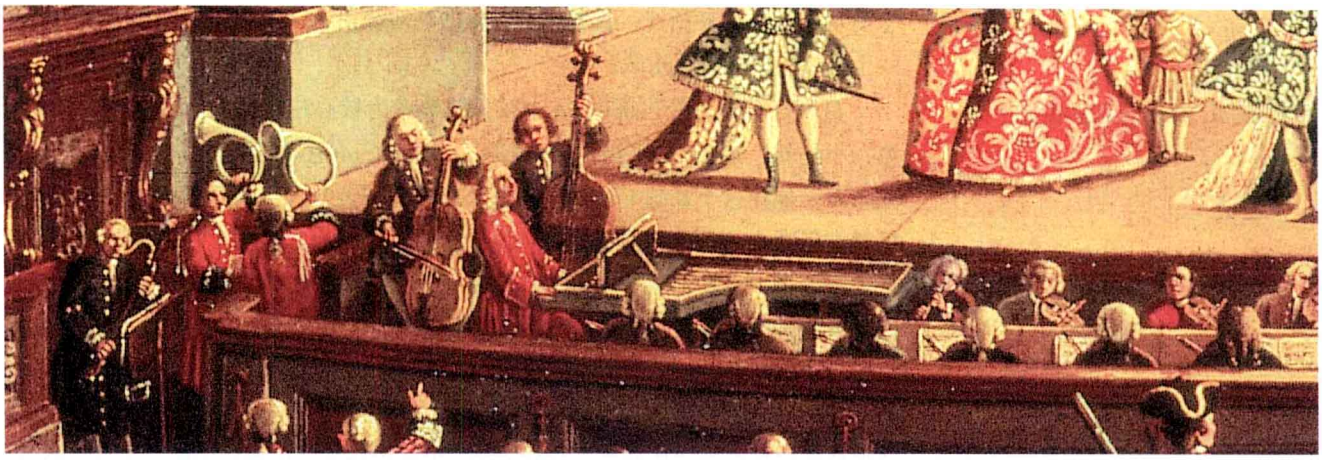
一种独特的乐器风格

最后，在巴洛克时期为声乐而发展出来的有表现力的音乐语言也被运用于器乐。作曲家认识到情感论对器乐也是有效的。通过运用声乐的手法，作曲家们让纯音乐表现愤怒（例如用震音和快速跑动的音阶）、绝望（在一个悲叹的低音上方用一个逐渐消失的旋律）或一个明朗的春日（例如用颤音和小提琴与长笛在高音区模仿“鸟鸣声”）成为可能。甚至没有歌词，器乐也能讲一个故事或画一幅画。就像我们将会看到的，就是通过这些有表现力的手段，维瓦尔第能够描绘一年中所有的季节。

巴洛克乐队

交响乐队的开端

我们今天所知道的交响乐队起源于 17 世纪的意大利和法国。起初，**管弦乐队（orchestra）**一词是指古希腊剧场的观众与舞台之间音乐家所在的区域；最终，它被用来指音乐家本身。17 世纪初，乐队有点像一个音乐的“方舟”——它包括各种各样的乐器，但每一种通常只有一件或两件乐器。例如伴奏蒙特威尔第的《奥菲欧》（1607）的小乐队，由 14 件不同的乐器组成。然而，到了 17 世纪中叶，很多文艺复兴晚期的古老乐器——维奥尔琴、萨克布号（sackbut，古长号）、木管号、肖姆管和双颈琉特琴——开始消失了。小提琴家族的乐器——小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴——取代了它们的位置。小提琴家族形成了弦乐队的核心，后来就主宰了管弦乐队。在弦乐的基础上增加了木管乐器：最初是长笛和双簧管，然后是大管，通常都是成对的。偶尔，一对小号可能会加进来提供更加辉煌的音色。当小号出现时，定音鼓常常也会加入，不过，鼓的声部一般不写出来，只是根据音乐的要求即兴演奏。最后，到 17 世纪末，一对法国号有时加入，为管弦乐队带来更多的音响共鸣。支持整个乐队的是无时不在的通奏低音，通常由一个演奏和弦的羽管键琴和演奏低声部的一两把低音弦乐器组成（图 12–1）。那时西方古典音乐的管弦乐队可以说就是音乐家的一个组合，它以弦乐为核心组织起来，加上了木管乐器和铜管乐器，在指挥下演奏。



Museo Civico, Turin/Scala/Art Resource, NY

图 12–1
一个为巴洛克歌剧伴奏的管弦乐队，是彼特罗·多米尼科·奥利维罗（Pietro Domenico Olivero）作于 1740 年的绘画《都灵的雷吉奥剧院内》的细部。乐器从左到右分别是：一支大管、两支法国号、一把大提琴、一把低音提琴、一架羽管键琴，然后是小提琴、中提琴和双簧管。

大部分巴洛克的管弦乐队是小型的，演奏者通常不多于二十人。每个声部只有一件乐器。直到 17 世纪最后 25 年，每个弦乐声部由两三个或四个演奏者演奏才成为惯例。在意大利，管弦乐作曲家通常要求四部弦乐：第一小提琴、第二小提琴、中提琴和低音（由大提琴和低音提琴演奏）。在这十几个弦乐器的基础上加入成对的木管和铜管乐器，还有一架羽管键琴。典型的巴洛克乐队不多于二十人，但也有例外。在欧洲的一些更豪华的宫廷里，管弦乐队在特殊的场合可以膨胀到八十人之多，其中最突出的是法国国王路易十四的宫廷乐队。

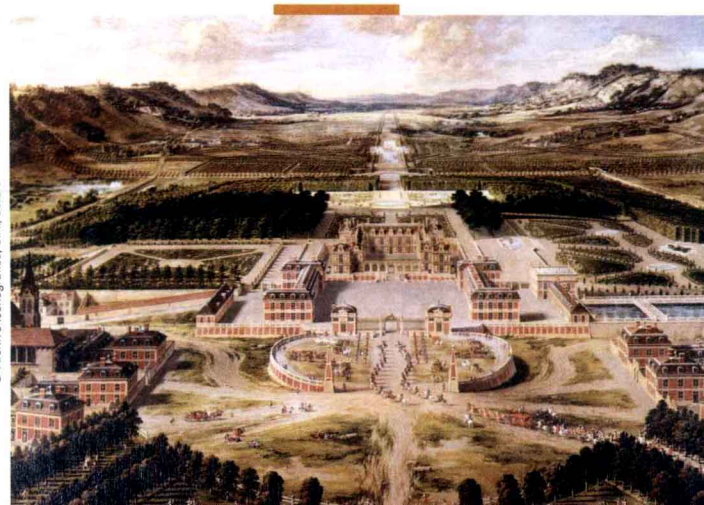
管弦乐序曲

巴洛克时期的欧洲宫廷以法国国王路易十四的最为豪华。路易自称“太阳王”，仿照阿波罗这位古希腊的日神和音乐之神。在巴黎郊外的凡尔赛小镇附近，路易为自己建造了史无前例的最大的宫殿群（图 12–2）。路易在那里不仅尽显荣耀，而且也行使着集权的统治，正如他的名言：“朕即国家。”他的漫长而独裁的统治（1643–1715）鼓舞了政治上的**专制主义（absolutism）**——国家内部的权力全部掌握在具有神圣统治权的国王手里。这种思想方式在巴洛克时期很盛行，以至于这个时期有时也被称为“专制主义时期”。路易十四总是光临他命令演出的歌剧和芭蕾舞，并坐在前排随着音乐轻声歌唱。

图 12–2
凡尔赛宫正面的标准景观，给人一种非常豪华的感觉，法国国王路易十四于 1669 年开始在那里居住。

让·巴蒂斯特·吕利（Jean–Baptiste Lully，1632–1687）

路易十四宫廷的音乐是由另一个飞扬跋扈的人物让·巴蒂斯特·吕利指挥的。吕利的出生地并非法国而是意大利（他受洗时的名字是乔瓦尼·巴蒂斯塔·卢利），他是作为一个意大利语教师进入法国宫廷的，但是他也会跳舞、拉小提琴和作曲。1661 年，路易十四任命吕利管理宫廷的音乐，1672 年，国王授予他在巴黎及其附近



© Archivo Iconografico, S.A./Corbis

上演戏剧音乐的专利权。吕利成了音乐的绝对统治者，他利用他的权力创造了第一个训练有素的管弦乐队。

吕利建立了早期乐队的编制

吕利以分成五个声部的 24 个弦乐演奏者为核心建立他的乐队，其中有 6 把第一小提琴、4 把第二小提琴、4 把第一中提琴、4 把第二中提琴，以及 6 把低音弦乐器。他在这个基础上增加了长笛、双簧管和大管。吕利是要求弦乐器与木管乐器在乐队中总是一起演奏的第一位作曲家，尽管他常要求木管乐器仅仅重叠弦乐演奏的音。在特殊场合，例如皇家婚礼，乐队可以扩张到将近八十人。吕利挑选演奏员，指导排练，保证他们全都准确无误地按照严格的拍子演奏。如果必要，他强行灌输他的训戒。有一次，他用他长长的指挥棒打一个小提琴手；还有一次，他砸碎了一把小提琴向演奏者的后背扔去。具有讽刺意味的是，吕利对音乐训诫的强烈爱好最后要了他的命。1686 年底，当他用他的长指挥棒指挥一首经文歌时，指挥棒刺伤了他的脚，几周后便死于坏疽。

为歌剧和芭蕾而作的独特的序曲

为了解吕利为路易十四宫廷而作的这种管弦乐曲，我们来听他为他的歌剧《阿尔米德》而作的一首序曲。**序曲（overture）**是为一部大作品，如歌剧、清唱剧、芭蕾舞或舞蹈组曲的“开场”而创作的管弦乐曲。吕利特别擅长写由两部分组成的**法国序曲（French overture）**，它包括两部分，第一部分是慢速两拍子的，带有庄严的附点音符，暗示皇家队列的行进。第二部分是快速三拍子的，以在各声部中出现很多模仿为特征。有时，在第二部分的结尾，会简短再现第一部分的音乐风格。如果必要，两个部分都可以反复，以便使观众有足够的时间入座和迎接皇帝的驾到。
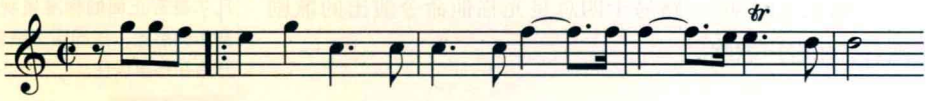
聆听指南

让·巴蒂斯特·吕利
《阿尔米德》序曲（1686）

6
1/16

体裁：法国序曲
曲式：三部曲式（ABA）

0:00 16 A：二拍子，慢速，附点音符



0:24 A 反复

0:44 B：三拍子，快速，模仿，
从顶端（小提琴）向底部（低音）移动



1:13 A：开始的风格再现

1:34 B 和 A 反复

独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲

吕利为法国皇家宫廷所写的器乐作品主要是管弦乐曲，由国王雇用的专业音乐家演奏。然而，小提琴在欧洲的兴起，造成了一种对器乐曲的需求，这种乐曲可以由有才能的业余音乐家在家里演奏。这种需求反过来促进了一种新的器乐体裁——奏鸣曲的诞生。

奏鸣曲（sonata）是一种器乐的室内乐（在家里演奏的音乐，一个声部只用一个演奏者）。奏鸣曲这个名词在16世纪初起源于意大利，它的原意是“鸣响的乐曲”，与原意是“歌唱的乐曲”的康塔塔相区别。一首巴洛克奏鸣曲包括一组乐章，每个乐章都有自己的情绪和速度，但都在同一个调上。在巴洛克时期，这些乐章通常冠以这样的名字：“阿拉曼德”（allemande）、“萨拉班德”（sarabande）、“加沃特”（gavotte）或“吉格”（gigue），这些都是舞曲的名字。由舞曲乐章构成的巴洛克奏鸣曲叫做**室内奏鸣曲（chamber sonata）**，而另一种叫做教堂奏鸣曲，是由交替速度的慢—快—慢—快四个乐章组成的。

器乐乐章的组合

在巴洛克时期有两种奏鸣曲：独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲。**独奏奏鸣曲（solo sonata）**可以是为独奏的键盘乐器（如羽管键琴）或独奏的旋律乐器（如小提琴）而作的，它实际上需要三个乐手：一把小提琴和两个通奏低音演奏者。**三重奏鸣曲（trio sonata）**由三个音乐线条组成（两个旋律乐器加上通奏低音）。但是在这里，这个名词也有些误导，因为当一个羽管键琴与低音乐器一起构成通奏低音时，实际上有四个乐手在演奏。

奏鸣曲起源于意大利，之后主要是通过科雷利的作品而传播到欧洲的其他地方。

阿坎杰罗·科雷利（Arcangelo Corelli，1653–1713）

阿坎杰罗·科雷利是使巴洛克独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲名扬国际的作曲家兼演奏家。科雷利在1653年出生于意大利的博洛尼亚附近，当时那里是小提琴教学和演奏的一个重要中心。1675年，他移居罗马，在那里作为一名小提琴教师、作曲家和演奏家度过了他的一生（图12–3）。尽管科雷利的音乐作品不多，总共只有五套奏鸣曲和一套协奏曲，但他的作品广为人们所赞美。形形色色的作曲家，诸如在莱比锡的巴赫、在巴黎的库普兰（1688–1733）和在伦敦的珀塞尔，不是直接借用了他的旋律，就是更广泛地研究和吸收了他的风格。

图 12–3
阿坎杰罗·科雷利在这幅17世纪末的肖像画中显得很安详，但他拉小提琴时，按照他一个同代人的说法：“他的眼睛变得红如火，他的脸开始变形，他的眼球转动着，仿佛十分痛苦。”



Staatliche Schlösser and Gärten Berlin, Schloss Charlottenburg

科雷利的音乐最值得注意的方面是它的和声：它对于我们的耳朵来说是很现代的。我们听过这么多古典音乐和流行音乐，对于和弦的进行方式我们已经获得了一种几乎是下意识的感觉。科雷利在众多作曲家中是第一位完全用“功能”和声来写作的人，在整体的和声进行中，每个和弦都有一种特定的作用或功能。不仅单个的和弦本身构成一种重要的音响，而且它也准备或导向下一个和弦，因此有助于形成一种紧密联系的和弦的链条，它们听上去是有方向性和目的性的。最基本的链条是V—I（属和弦

巴洛克小提琴

巴洛克时期最重要的弦乐器就是小提琴，它的名称来自意大利语 violino（意为“小维奥尔琴”），英语国家的人逐渐丢掉了最后的字母“o”而创造了 violin 这个词。与维奥尔琴（图 10–8）不同的是，小提琴没有品，而且只有四根弦。起初，小提琴是一种“下层阶级”的乐器，专业的“酒吧提琴手”用它在客店和酒馆里伴舞。但是小提琴有两个特别的优点：（1）它比以前的维奥尔琴产生的声音更有力度和穿透力。（2）它更加通用和更有表现力。在所有乐器中，小提琴的声音在其敏捷、柔韧和富于表情方面是最接近人声的。它可以很温柔地演奏一首优雅的摇篮曲，同样也可以很辉煌地演奏一段嘹亮的号角华彩。到了 1650 年，小提琴家族的成员已经成为巴洛克管弦乐队的核心。



斯特拉迪瓦利小提琴的正面

Victoria & Albert Museum, London/
The Bridgeman Art Library

从巴洛克时期至今，小提琴制作的中心都是意大利的克雷蒙纳（图 11–1）。那里的小提琴制作者能够保证每件乐器在外形上几乎都是一模一样的，因为他们用木制的模具来制作。而且，手艺人把制作的秘密传给了下一代，并代代相传下去。最有名的小提琴制作者是**安东尼奥·斯特拉迪瓦利**（**Antonio Stradivari**，1644–1737），他制作了近千把小提琴、中提琴、大提琴和吉他，大约有六百把保存至今。实际上，斯特拉迪瓦利到了 92 岁高龄时还在做琴。今天，最好的斯特拉迪瓦利小提琴在伦敦或纽约的拍卖行里每把价格高达四百万美元。有些小提琴有着奇怪的名字，例如“弥赛亚”和“愚钝的夫人”。几百年来，谋杀和阴谋一直与这些稀有的乐器有瓜葛，就像在充满音乐、谋杀和神秘的电影《红色小提琴》中所描写的那样。

现代功能和声的开端

到主和弦）的终止式（见 40 页）。此外，科雷利经常运用半音上行的低音线条。这种半音的级进运动向上进入下一个更高的音，增强了我们在科雷利的音乐中所感觉到的方向感和凝聚力。

C 大调三重奏鸣曲，作品 4 之 1（1694）

C 大调三重奏鸣曲，作品 4 之 1 是科雷利在 1694 年为两把小提琴和通奏低音而作的一首室内奏鸣曲。通奏低音在这里是由羽管键琴和大提琴演奏的。科雷利把这首奏鸣曲叫做作品 4 之 1，作曲家经常用 **opus**（拉丁文意为“作品”）这个词来为他们的作品编号，这是科雷利出版的第四套曲集中的第一首。这首室内奏鸣曲有四个乐章，第二和第四乐章是二部曲式（AB）的舞曲乐章，这是巴洛克舞曲最常用的曲式，但是没有人会随之舞蹈。这些乐章是风格化的作品，目的只在于用音乐抓住那些舞蹈的精神。正如当时的一位音乐家所说，它们是“只为耳朵的愉悦而作的”。

二部曲式为主

科雷利用一首前奏曲开始他这首奏鸣曲，它给予演奏者一个热身的机会并确立了这首奏鸣曲的基本情绪。请注意前奏曲运用了所谓的**行走低音**（**walking bass**），这是一种以中速而稳定的步调运动着的低音，大部分音符用均等的时值，

并常用上行或下行音阶的级进。

谱例12–1



第二乐章是一首库朗特舞曲（corrente 来自意大利语 correre，是“奔跑”的意思），是很快速的三拍子。第一小提琴在这里与大提琴有一段快速的对话。第二小提琴几乎听不到，因为它在帮助填充和弦，位居次要地位。短小的柔板（慢乐章）只起到连接库朗特舞曲与末乐章的桥梁作用。末乐章是一个活泼轻快的两拍子的阿拉曼德舞曲（allemanda，意为德国舞曲）。这个末乐章也有一个行走低音，但速度很快（急板），听上去更像一个奔跑的低音。

聆听指南

阿坎杰罗·科雷利
C大调三重奏鸣曲，作品4之1（1694）

6
1/17

乐队：两把小提琴，大提琴和羽管键琴

前奏曲

0:00	17	“行走低音”在小提琴附点节奏的下方级进下行
0:28		终止式
0:32		低音的运动现在快了两倍
0:41		低音返回原来的慢速

库朗特舞曲

1:17	第一小提琴和大提琴演奏三拍子的活泼的舞曲
1:34	A段的反复
1:49	B段以大提琴和小提琴的模进开始
2:10	节奏的切分意味着最后终止式的到来
2:19	B段的反复，包括切分音（2:40）

柔板

2:53	小提琴演奏稳定的和弦，只有大提琴在有目的地运动
4:05	终止和弦为通往下一个乐章做好准备

阿拉曼德舞曲

4:25	两把小提琴在奔跑的低音上方一起运动
4:46	A段的反复和休止
5:07	B段以突然更换到小调开始
5:23	为最后的终止返回主大调
5:27	B段的反复，包括最后的返回大调（5:43）

巴洛克协奏曲

协奏曲之于巴洛克时期的重要性就相当于后来的古典主义时期的交响曲，是当时最流行和最重要的器乐体裁。巴洛克协奏曲强调在一个统一的情绪中的突

然对比，就像在巴洛克绘画中经常出现的明暗对比所产生的惊人变化那样（参见图 10–6）。

独奏协奏曲和大协奏曲

协奏曲（**concerto** 一词来自拉丁语 concertare，意为“一起竞争”）是一种以独奏者和管弦乐队之间友好竞赛为标志的音乐作品。当只有一个独奏者与乐队抗衡时，这个作品就叫做**独奏协奏曲**（**solo concerto**），当一个独奏乐器的小组一起演奏，作为一个单位与整个乐队相抗衡时，这部作品就叫做**大协奏曲**（**concerto grosso**）。在大协奏曲中由独奏者组成的小组叫做**主奏部**（**concertino**），整个乐队叫做协奏部或**全奏**（**tutti**）。一首典型的大协奏曲有一个由两三把小提琴和通奏低音组成的主奏部。独奏者们并不是从远处请来的薪酬很高的大师，而是平常的首席演奏者，当他们不做独奏者时，就回到乐队演奏管弦乐的部分。在厚重的乐队全奏与较轻的和更有技巧的主奏部之间的音响上的对比，是大协奏曲最突出的特点。

维瓦尔第和巴赫所写的独奏协奏曲和大协奏曲通常都有三个乐章：快、慢、快。严肃的第一乐章是由精心结构的利托内罗曲式（ritornello）构成的。第二乐章总是更加抒情和温柔，而第三乐章虽然也常用利托内罗曲式，但倾向于更加轻快，更像舞曲，有时甚至有乡村气息。大协奏曲和独奏协奏曲都在 17 世纪末起源于意大利。为小提琴、长笛、竖笛、双簧管、小号和羽管键琴而作的独奏协奏曲特别流行。大协奏曲的流行到大约 1730 年达到顶峰，然后在巴赫逝世（1750）前后走向终结。但是，独奏协奏曲继续在古典和浪漫时期得到发展，逐渐成为一种可以展示独奏者高超技巧的体裁。

安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi，1678–1741）

图 12–4
一位小提琴家和作曲家的肖像，有些人认为这就是音乐家维瓦尔第。



Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna/The Bridgeman Art Library

在巴洛克协奏曲的创作方面，没有人可以比维瓦尔第（图 12–4）更具影响力和更多产。维瓦尔第和芭芭拉·斯特罗奇一样是威尼斯人，他是个理发师的儿子，圣马可大教堂（图 11–3）的兼职音乐家。年轻的维瓦尔第与圣马可大教堂的接近自然使他与教士们有了接触。尽管他成了一个技巧高超的小提琴演奏家，但他也获得了圣职，最终被任命为一名神父。然而，维瓦尔第的生活绝不局限在精神领域，他在欧洲各地举行小提琴演奏会，创作和上演了近五十部歌剧，这给他带来了很多钱财。他和一位意大利歌剧明星生活了 15 年。这位“红发神父”对现世的追求最终引起了罗马天主教会的不满。1737 年，维瓦尔第被禁止在教皇控制的地区从事音乐活动，这个禁令影响了他的收入和创造力。他于 1741 年在威尼斯因贫困而死，当时，他正在那里寻求皇家宫廷的一个职位。

从 1703 到 1740 年，维瓦尔第在威尼斯的仁爱救济院工作。先是作为小提琴手和音乐教师，后来成为音乐指导。仁爱救济院是一座照顾和教育年轻女子的孤儿院。它是威尼斯收养被遗弃的、大部分是私生女的四座慈善机构之一。这些女孩就像一些报道所说：“否则就会被扔到运河里去了。”1700 年以后，音乐在孤儿院的宗教和社会生活中起到了重要的作用。每个礼拜天下午，救济院的青年女子乐队为威尼斯的富裕阶级提供公开的演出（见框中短文）。也有

仁爱救济院：女修道院和音乐厅

18世纪初，有近四百位姑娘和年轻妇女住在威尼斯的仁爱救济院。全体人员不仅接受宗教指导，也接受文科学科和家务技能（厨艺、刺绣、做花边、纺棉花、保健和音乐）的训练。那些表现出特殊音乐才能的女子被收进由四十个年轻音乐家组成的核心团体中，这是一个有声誉的团体，享有特殊的待遇，穿着独特的红色服装。每天，这些年轻女子要练习音乐多达四个小时，她们的音乐教育包括歌唱指导、练耳和对位法，以及至少两种乐器的演奏指导。为了指导她们，像维瓦尔第这样的音乐教师就被女修道院雇用了。仁爱救济院的演出水平被认为是威尼斯最高的，甚至超过了当地的歌剧。

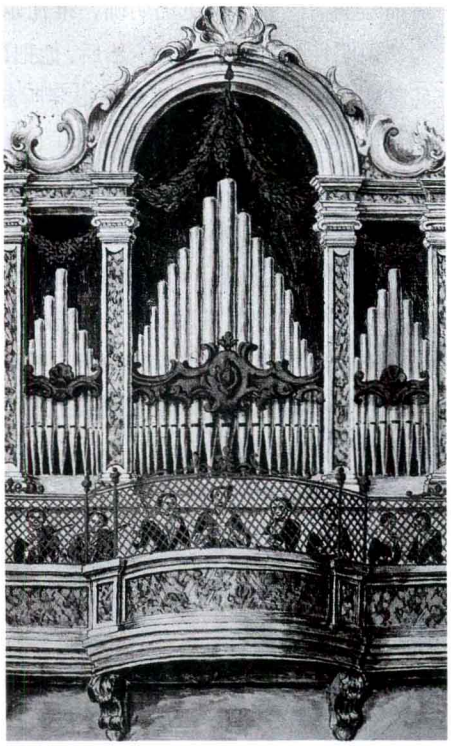


Photo Costa

在一座18世纪的威尼斯孤儿院里，女音乐家们在铁格子后面演奏。

当她们在孤儿院的小教堂里公开演出时，这个女子乐团的成员便站在一个特殊的高高的楼廊上，那是音乐家的位置，而且通过一层铁丝格子向外界演奏。就像脱离了身体的声音，她们的歌声可以被听到，但她们的脸却不能被完全看到。每个礼拜天和宗教节日，她们都演唱弥撒的音乐部分，也演奏纯器乐的协奏曲。每个节目过后，观众报以掌声。在礼拜天下午，这个全女子的乐队从4点到6点在不同的房间公开演奏。在女修道院中作为宗教音乐开始的活动变成了一系列的公众音乐会。

外国的来访者出席这些音乐会——威尼斯那时已经是一个旅游城市，其中一位法国外交官在1739年写道：

> 这些姑娘的教育费用由国家支付，她们在音乐方面受到独特的训练。这就是为什么她们会有天使般的歌声，并且能演奏小提琴、长笛、管风琴、双簧管、大提琴和大管。总之，没有乐器可以难倒她们。她们像修女那样住在女修道院里。她们的任务就是开音乐会，总是大约四十个女孩在一起演奏。我向您发誓，没有什么比见到一位年轻可爱的修女更令人高兴了；她身穿白衣，耳朵上戴着一小束石榴花，以优雅的动作和你能想象到的难以置信的精确指挥着管弦乐队。

一座孤女院中的音乐

E大调小提琴协奏曲，作品8之1“春”（18世纪初）

在18世纪初，维瓦尔第为威尼斯的仁爱救济院的女子管弦乐队创作了几百首独奏协奏曲。1725年，他把更有色彩的12首汇集在一起，作为“作品第8号”出版。（这套协奏曲是维瓦尔第出版的第八套作品。）此外，他把这些独奏协奏曲

器乐的标题音乐

的前八首叫做**《四季》（*The Seasons*）**。维瓦尔第的意思是这四首协奏曲的每一首依次代表了一年四季中的感觉、音响和景象，以春天为开端。为了让音乐所描绘的情感和事件更加明确，维瓦尔第首先为每个季节写了一首诗（他称之为“说明性的十四行诗”。）然后，他把诗歌的每一行都与音乐的表现对应起来。甚至在一个特定的地方要求小提琴听起来“像狗叫的声音”。通过这样做，维瓦尔第表明，不仅声乐，而且器乐也可以创造出一种情绪，并支配各种情感。维瓦尔第在这里也形成了所谓器乐标题音乐的一个里程碑——这种音乐可以奏出一个故事或一系列的事件或情感（要更多了解标题音乐，见 275 页）。

《四季》以明亮、乐观的春天的音响开始是很适合的（图 12–5）。实际上，为独奏小提琴和小型管弦乐队而作的协奏曲“春”是维瓦尔第最著名的作品。这首三个乐章的协奏曲快速的第一乐章是用**回归曲式（ritornello form）**写成的，这种曲式是维瓦尔第首先加以推广的。回归曲式的意大利语是 ritornello，原意是“返回”或“叠句”。在这种曲式中，主要的主题叫做回归段。它的全部或部分一遍又一遍地返回，始终都由全奏或整个乐队来演奏。在回归段全奏的陈述之间，独奏者以富于技巧的方式插入回归段主题的片段和扩展。巴洛克协奏曲的很多激动人心之处来自乐队全奏反复陈述回归段和独奏者富于想象力的飞翔之间的张力。

协奏曲“春”第一乐章的轻快的回归段主题有两个互补的部分，第二个部分返回的次数比第一个更多些。在回归段几次出现之间，维瓦尔第插入了他表达对春天的感觉的段落。他通过要求小提琴快速演奏并在高音区跳弓，创造出 5 月的鸟鸣声。他还通过震音和快速的音阶，描绘了雷鸣闪电的突然到来。然后，又返回了鸟儿快乐的歌唱。在随后的慢乐章中，小提琴宽广的、温柔的旋律向我们展现出一片鲜花盛开的草地。最后，在快速的终曲乐章中，低音弦乐器的持续音使人想起“乡村风笛的节日般的音响”。维瓦尔第为协奏曲“春”的第一乐章所写的“标题”详见聆听指南。
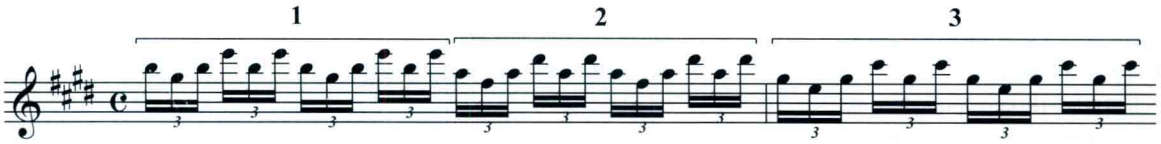


图 12–5
很多 17 和 18 世纪的艺术家都在自己的作品中表现了四季的变化和情感，其中有音乐家维瓦尔第、诗人约翰·米尔顿（John Milton，1608–1674）和画家弗朗索瓦·布歇（François Boucher，1703–1770）。布歇的绘画作品《四季：春》捕捉到了春天万物更新和爱情萌发的希望。

The Frick Collection, New York

维瓦尔第的协奏曲“春”有一个突出的风格特点，这在他的音乐中也是常见的，那就是旋律的模进。所谓**旋律模进（melodic sequence）**是指一个音乐动机相继在音阶较高或较低的音级上的重复。谱例 12–2 是这部作品第一乐

章中间的一段模进。在这段模进中，动机被重复了两次，每次低一个音。

谱例12–2



尽管旋律模进可以在几乎所有时期的音乐中找到，但是它在巴洛克时期特别流行，它有助于把音乐推向前进，并创造出巴洛克风格所特有的活力。然而，因为听到同样的旋律乐句多次反复可能会令人生厌，巴洛克作曲家通常遵循“事不过三”的规则：旋律单位就像在谱例 12–2 中那样，出现了三次后，就不再出现了。

维瓦尔第写了四百五十多首协奏曲，因此以“协奏曲之父”而著称。他在当时被演奏家和作曲家所敬仰。但是在他死后的几年中，他却被人们大大地遗忘了。他也是一个音乐趣味急剧变化的牺牲品。直到 20 世纪 50 年代巴洛克音乐复兴以后，他的音乐才从图书馆和档案馆的故纸堆中复活。现在他的音乐以其清新和活力、丰富和大胆而为人所爱。今天，它可以在电视广告上听到，在电影音乐中听到，在星巴克的背景音乐中听到。仅《四季》就有多达两百个以上的专业录音版本。协奏曲“春”的演奏频率是如此之高，它已超越了艺术音乐的王国而进入了“古典的流行音乐”的行列。
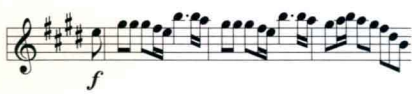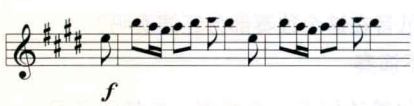
“协奏曲之父”

聆听指南

安东尼奥·维瓦尔第
E 大调小提琴协奏曲，作品 8 之 1“春”（18 世纪初）
第一乐章，快板

6 1/18　2 1/5

节拍：两拍子
织体：主调的为主
曲式：回归曲式

0:00	18 5	全奏演奏回归段的第一部分	
0:07		全奏用弱奏反复回归段的第一部分	
0:14		全奏演奏回归段的第二部分	
0:22		全奏用弱奏反复回归段的第二部分	
0:30		独奏小提琴（有来自全奏的两把小提琴协助）在高音区模仿鸟鸣	“春天欢天喜地地来了， 鸟儿用幸福的歌声向它致敬”
1:05		全奏演奏回归段的第二部分	
1:13		全奏轻柔地演奏跑动的 16 分音符	“小溪被微风轻吻着， 并带着甜美的潺潺声流淌”
1:36		全奏演奏回归段的第二部分	“乌云遮蔽天空，
1:45		乐队演奏震音，小提琴演奏快速上行音阶	雷鸣电闪宣告了风暴的来临”

(continued)

1:51	独奏小提琴演奏激动的分解三和弦，同时乐队继续在下方演奏震音	
2:11	全奏演奏回归段的第二部分	
2:19	独奏小提琴在高音区的鸟鸣，增加了上行半音阶和颤音	“但是当一切返回平静，鸟儿开始再次歌唱它们迷人的歌曲”
2:37	全奏演奏回归段稍有变化的第一部分	
2:48	独奏小提琴演奏上行 16 分音符	
3:03	回归段的第二部分	

聆听练习 20

6 1/18 2 1/5

维瓦尔第
协奏曲“春”

维瓦尔第的协奏曲“春”的第一乐章是所有听众的一贯的最爱，部分是因为它的音乐语言很清晰，它的回归曲式很明确。

1. 维瓦尔第是这件乐器的演奏高手，它主宰了这首协奏曲的音响。
   a. 管风琴　　b. 羽管键琴
   c. 小提琴　　d. 大提琴
2. 你如何描述这个乐章的节奏律动?
   a. 有力的和有规律的重复的节奏类型
   b. 无精打采，没有清晰的强拍的感觉
3. (0:00–0:29) 回归段第一部分立刻用弱奏反复，第二部分也是。巴洛克时期典型而突然的力度转换被称做什么?
   a. 阶梯式力度
   b. 地形力度
   c. 赤土陶器力度
4. (0:30–1:04) 通奏低音在这个独奏部分还演奏吗?
   a. 演奏　　b. 不演奏
5. (1:26–1:44) 维瓦尔第转到了一个新调，并带回了回归曲式的第二部分。和它第一次出现相比，它的音高听上去是高了一些还是低了一些?
   a. 高一些　　b. 低一些
6. (1:51–2:01) 这个旋律模进的音型是上行的还是下行的?
   a. 上行　　b. 下行
7. (2:11–2:18) 当回归段返回时，它是什么调式?
   a. 大调　　b. 小调
8. (2:19–2:36) 在这一段和以后，大提琴演奏了什么?
   a. 级进上行
   b. 级进下行
   c. 演奏持续音
9. 关于协奏曲“春”，以下哪点是正确的?
   a. 它既有通奏低音，也有固定低音
   b. 它有通奏低音，但没有固定低音
   d. 它有固定低音，但没有通奏低音
   c. 它既没有固定低音，也没有通奏低音
10. 最后，维瓦尔第是怎样向他的听众传达他的“标题”的?
    a. 他写了一首关于春的诗，当音乐鸣响时，一个叙事者朗读它
    b. 当音乐鸣响时，他举起一个提示卡片
    c. 他写了拟声的音乐，用音响模仿他自己诗歌中的词句

关键词

符合特点的写作
管弦乐队
专制主义
序曲
法国序曲
奏鸣曲
室内奏鸣曲
独奏奏鸣曲
三重奏鸣曲
安东尼奥·斯特拉迪瓦利
作品
行走低音
协奏曲
独奏协奏曲
大协奏曲
主奏部
全奏（协奏部）
《四季》
回归曲式
旋律模进



音乐风格一览

早期和中期巴洛克：1600–1710

旋律	级进运动较少，更大的跳进、更宽的音域和更多的半音反映了炫技性独唱的影响。特定乐器的旋律音型的惯用手法出现，旋律模进的引入。
和声	通奏低音演奏稳定的自然音和弦支持旋律，清晰而明确的和弦进行开始发展，调性减少到大调和小调。
节奏	文艺复兴的松弛而灵活的节奏转变为有规律地重复的、有驱动力的节奏。
色彩	传统乐器改良后音色变得非常丰富多样（例如羽管键琴、小提琴和双簧管），人声与乐器的新的结合得到探索，管弦乐队开始成形，力度的突然转换（阶梯式力度）反映了巴洛克音乐的戏剧性。
织体	和弦式的主调织体占主导地位，顶端和底部的旋律线条是最强的，因为通奏低音创造出有力的低音来支持上方的旋律。
形式	咏叹调和器乐作品经常运用通奏低音的手法，回归曲式在大协奏曲中出现，奏鸣曲和管弦乐组曲的大部分乐章采用二部曲式。

代表作曲家
加布里艾利
蒙特威尔第
芭芭拉·斯特罗奇
珀塞尔
科雷利
维瓦尔第

主要体裁
复合唱经文歌
室内康塔塔
歌剧
奏鸣曲
大协奏曲
独奏协奏曲
管弦乐组曲
法国序曲



第13章

晚期巴洛克：巴赫

晚期巴洛克（1710–1750）的音乐是以两个伟大的人物约翰·塞巴斯蒂安·巴赫和乔治·弗里德里克·亨德尔为代表的，他们代表了一种高水平的西方音乐文化。在非凡的晚期巴洛克音乐中，我们也可以包括在前一章叙述过的维瓦尔第的作品，因为他最重要的一些协奏曲，例如“春”，是1710年前后创作的。但是，以巴赫与亨德尔为代表的晚期巴洛克音乐，通常以宏大的篇幅和复杂的对位为特征。一般来说，巴赫与亨德尔最值得注意的作品是那些充满了戏剧性的力量、丰富的内涵并经常有复杂的对位的大型作品。同时，它们也向听众展示了纯熟的作曲技巧——巴赫与亨德尔在以前的巴洛克作曲家的创新的基础上，以丰富的音乐体裁、技巧和风格，创作出了优秀的作品。

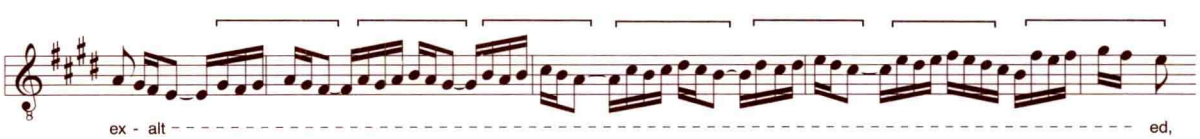
早期巴洛克的作曲家们创造了很多新的音乐体裁，如歌剧、室内康塔塔、奏鸣曲、独奏协奏曲和大协奏曲。而晚期巴洛克并不是一个创新的时期，而是一个提炼的时期。巴赫与他的同时代人大体上并没有发明新的形式、风格、技巧或体裁，而是对他们的音乐前辈所建立的那些东西进行精练和提高。例如科雷利（1653–1713）在他的奏鸣曲中引入了功能和声，但是巴赫与亨德尔扩展了科雷利的和声调色板，创作出了更长的、更有说服力的艺术作品。巴赫与亨德尔以无限的自信运用了这些作曲手法。他们的音乐有一种正确、坚实和成熟的感觉。我们每次选听他们的作品时，都更加确信他们成功地把百年来音乐的创新带到了一个辉煌的顶峰。

精练而不是创新

晚期巴洛克音乐风格面面观

在1710–1750年间，巴赫、亨德尔和他们的同时代人沿着早期巴洛克音乐风格的特点继续前进。旋律以渐进发展的原则为主，一个主题开始后便持续地扩展，像蚕吐丝一样构成很长的旋律线。典型的旋律是长而不均衡的，而且音符经常由旋律模进向前推动，就像下面的亨德尔《弥赛亚》中的例子那样。

谱例13–1



节奏在晚期巴洛克音乐中也是由渐进发展的原则统治的。一首作品通常是由一个突出的节奏音型开始的，然后，它本身或一个补充性的节奏型继续不间断地演奏，直到乐章结束。一起推动它的是强有力的、清晰可闻的节拍。的确，节奏和节拍在晚期巴洛克音乐中要比以前任何时期的音乐更容易辨认。因此，如果一

首巴赫或亨德尔的协奏曲似乎带着不可抑制的乐观和活力，“像火车那样嘎吱嘎吱地前进”，那么，它通常是由于运用了一种强拍，一种清晰可辨的节拍和一种持续反复的节奏型。

最后，巴赫与亨德尔的音乐在织体上通常要比早期巴洛克的更密集。回想1600年前后，早期巴洛克的作曲家反对文艺复兴的复调风格，他们认为这种风格过多地运用了不断重叠的模仿点。结果，早期巴洛克音乐在织体上便不是复调的，而是主调的。然而，到了巴赫与亨德尔盛期的1725年前后，作曲家返回了复调的写作，主要是为了给早期巴洛克以两端声部（女高音和男低音）为主的织体增加中间声部的丰富性。晚期巴洛克的德国作曲家特别钟情于对位法，也许是因为他们在传统上对管风琴的热爱。这种乐器有好几个键盘，很适合同时演奏多重的复调线条。巴洛克音乐中对位的逐渐重建，在巴赫的严格对位的声乐和器乐作品中达到了顶峰。

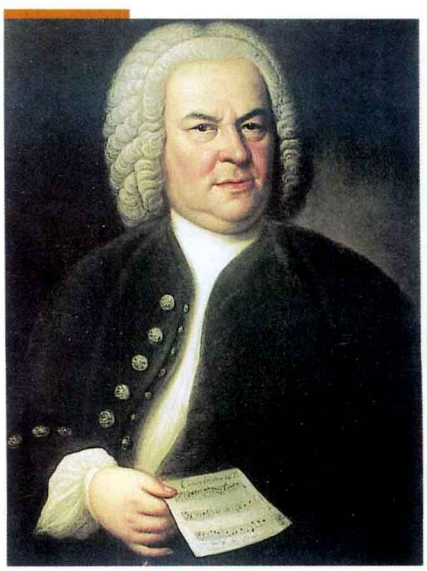
复调的再运用

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685–1750）

在约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的创作中，巴洛克音乐达到了它最繁荣的时刻。巴赫出生于一个音乐世家，尽管这个世家起初很平凡。在近两百年间，巴赫家族的成员作为音乐家服务于德国中部图林根的一些小城镇上。约翰·塞巴斯蒂安只是这个家族中最有天才的一位，而他自己的四个孩子也取得了国际声誉。虽然他受到了很好的人文教育，但他作为一名音乐家基本上是自学成才的。为了学习作曲的技艺，他研究、抄写和改编了科雷利、维瓦尔第、帕赫贝尔，甚至帕莱斯特里那的作品。他也学习管风琴演奏，为了超越其他人，他又一次步行往返200英里去听一位管风琴大师的演奏会。巴赫的第一个重要的职位是德国魏玛宫廷的管风琴师，开始于1708年。他在那里写了很多他最好的管风琴作品。很快，巴赫成为德国最有名的管风琴演奏家，他在这种乐器上的即兴演奏成为传奇。

在所有的乐器中，管风琴是最适合演奏复调对位的。大部分管风琴至少有两个分开的手键盘，还有一个位于地板上的脚键盘（见图5–14和图13–2），使这种乐器可以同时演奏好几个旋律线条。更重要的是，每个键盘可以使用不同组的音管，各有其自己的音色，这样，耳朵就可以更容易地听出个别的音乐线条。由于这些原因，管风琴是演奏赋格曲的最佳乐器。

图 13–1
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫唯一的标准像，由艾利亚斯·戈特罗布·豪斯曼（Elias Gottlob Haussmann）画于1746年。巴赫手上拿着一首六声部的卡农曲，这是他创作的用来象征他的音乐技巧的曲子。



赋格曲

巴赫是对位的大师，而对位的丰富与复杂则存在于赋格曲之中。赋格是一种对位的形式和手法，繁荣于巴洛克晚期。赋格一词来自拉丁语的fuga，意为“逃走”。在一首赋格曲中，一个声部陈述主题，然后“走开”，另一个声部以同样的**主题**进入。在一开始，赋格中的主题由每个声部轮流陈述，这便构成了赋格曲的**呈示部**。当声部进入时，它们并不是精确地彼此模仿或追逐，这会产生一段像《划呀，划呀，划小船》那样的卡农。严格模仿的段落被自由写作的段落所打断。这些比较自由的段落叫做**插部（episodes）**，在插部中，主题不会完整地出现。赋格曲的其余部

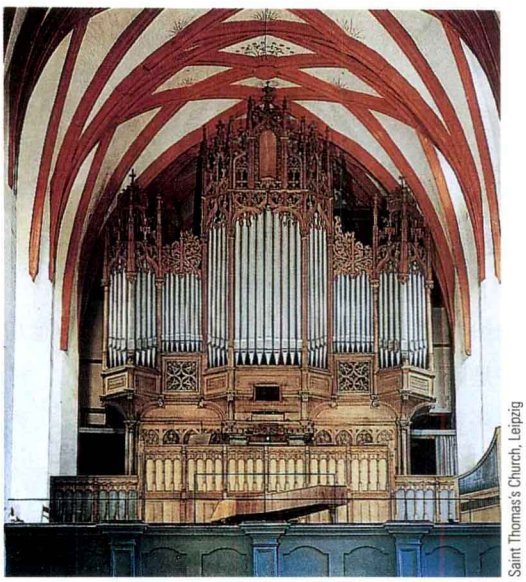

Saint Thomas's Church, Leipzig

图 13–2
位于莱比锡的圣托马斯教堂唱诗班楼厢上的管风琴。巴赫就是在这个楼厢上演奏和指挥的。

分就是由插部与主题的进一步陈述的交替构成的。

赋格的写作可以从两个声部到多达 32 个声部，但是常见的是两个到五个声部。它们可以由合唱队或唱诗班的人声来演唱，可以由一个乐队来演奏各个声部，也可以由一个能同时演奏多个声部的乐器，如钢琴、管风琴和吉他来演奏。因此，对**赋格曲（fugue）**可以做如下定义：一首两个、三个、四个或五个声部演奏或演唱的作品，开始于一个主题，由各声部加以模仿（呈示部），接着是自由对位的转调部分（插部）和主题进一步的出现，并结束于对主调的强烈肯定上。幸运的是，听赋格要比描述赋格更容易一些：一个主题的展开和再现是耳朵容易捕捉到的。

G 小调管风琴赋格曲（约 1710）

巴赫留下来近一百首键盘赋格曲，大约有三分之一是为管风琴而作的。管风琴是巴赫最喜爱的乐器，在他生前，他更多以管风琴的即兴演奏家而不是以作曲家而闻名遐迩。巴赫的 G 小调管风琴赋格曲写于他的早年，大约是 1708–1717 年之间他在魏玛的时候。此曲有四个声部，我们把它们叫做女高音、女中音、男高音和男低音，主题最开始出现在女高音声部。

谱例13—2



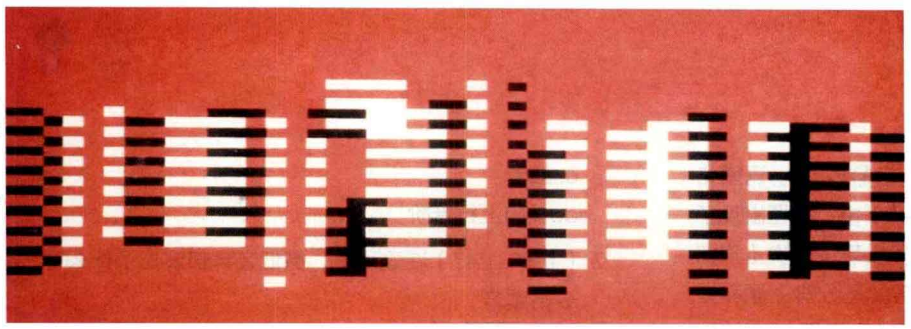
典型的赋格主题

这是一个相当长的赋格主题，但它是典型的巴洛克作曲家爱用的“衍进”旋律的方式。它听上去在调性上很稳定，因为主题是清晰地围绕着 G 小调三和弦（G,B♭,D）的音建立起来的，不仅第一小节如此，随后小节的强拍也是一样。这个主题也有一种积蓄力量的感觉。它开始于中速的 4 分音符，然后，似乎加速为 8 分音符，最后引入了 14 分音符。这在赋格的主题中也是典型的。女高音引入主题以后，轮流由女中音、男高音和男低音加以陈述。声部的出现无须按照特定的顺序，巴赫在这里只是决定让它们从高到低依次进入。

主题听上去稳定，而插部不稳定

当每个声部都陈述了主题并加入了复调的织体后，巴赫的呈示部就结束了。接下来是一个短小的自由对位的段落——第一个插部——它只使用主题的片段。然后是主题的返回，但是以一种很不寻常的方式：它开始于男高音，但是继续并结束于女高音（见下面聆听指南的†字记号）。此后，巴赫的 G 小调赋格便以通常的插部与主题陈述相交替的方式展开。插部有一种不稳定的运动的感觉，从一个调转到另一个调。另一方面，主题并没有转调。它在一个调上，这里是主调 G 小调，或者是属调 D 小调，或者是一些其他近关系调。稳定的音乐（主题）和不稳定的音乐（插部）之间的张力造成了赋格曲的激动人心和富于动力的性质。

最后，因为巴赫写了很多管风琴赋格曲，经常运用一种特别适合管风琴的手法——**持续音（pedal point）**。所谓持续音通常是一个低音，它持续或重复一段



Kunstmuseum, Basel/ © The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), NY

图 13–3

《赋格》，约瑟夫·阿尔伯斯（Josef Albers）画于 1925 年，阿尔伯斯的设计暗示了赋格的“结构主义”性质，它充满了重复和相互的联系。黑色和白色的单元似乎分别暗示了主题和插部。

时间，同时围绕着它的和声产生变化。这种低持续音的名称当然因为是用管风琴的脚键演奏，即用脚在管风琴的踏板键盘上奏一个低音而来的。在一段持续音和主题的附加陈述之后，巴赫转回了主调——G 小调，由主题在低音做最后一次陈述来结束全曲。请注意尽管这首赋格是小调的，但巴赫最后的和弦是在大调上，这在巴洛克音乐中是常见的，即作曲家在最后的和弦上爱用更明亮、更乐观的大调音响。

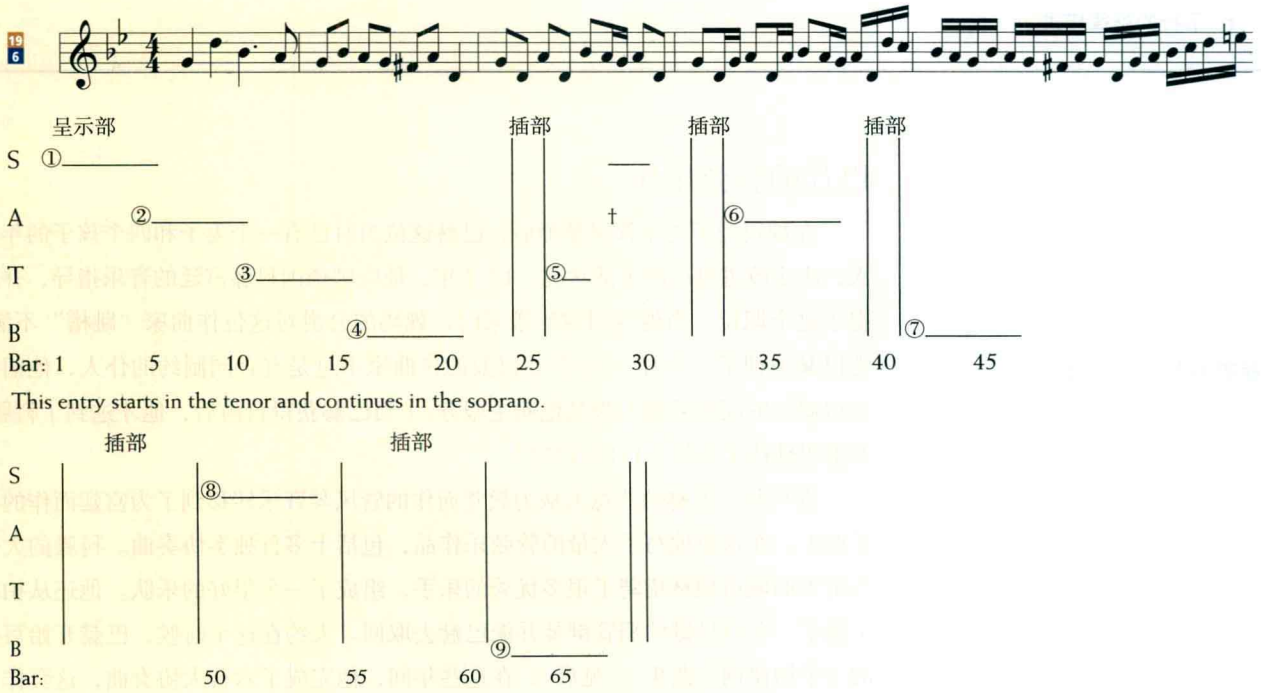
由于它的复杂性和充满了交互的，几乎是数学的各种关系（图 13–3），赋格曲在传统上迎合了听众对于科学的兴趣。赋格曲既是为耳与心，也是为眼与脑而作的音乐。

聆听指南

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
G 小调管风琴赋格曲（约 1710）

6 1/19　2 1/6

织体：复调的



聆听练习 21

6 1/19 2 1/6

巴赫
G 小调管风琴赋格曲

正如你们在上面的图表中看到的，巴赫的 G 小调赋格是四个声部的。在呈示部（声部进入 1–4）中，主题出现了四次，一次在一个声部，随后，它又反复出现了五次（声部进入 5–9）。欣赏赋格所需要的首要技巧就是分辨主题和插部的能力。为了肯定你听到了主题的陈述，问题 1–5 请你辨别主题在呈示部之后进入的时刻。其余的问题暗示了一首赋格内部具有的典型的复杂性。

1. 主题的第五次陈述开始于何时?
   a.1:20 b.1:28
2. 主题的第六次陈述开始于何时?
   a.1:56 b.2:04
3. 主题的第七次陈述开始于何时?
   a.2:25 b.2:33
4. 主题的第八次陈述开始于何时?
   a.3:00 b.3:09
5. 主题的第九次陈述开始于何时?
   a.3:39 b.3:48
6. (1:07–1:14) 在这段中，当低音演奏主题的结尾时，女高音声部演奏了什么与之相对?
   a. 持续音
   b. 下行的旋律模进
   c. 颤音
   d. 长的上行音阶
7. (1:37–1:47) 在这段中，男低音声部演奏了什么?
   a. 持续音
   b. 下行的旋律模进
   c. 颤音
   d. 长的上行音阶
8. (2:18–2:27) 在这段中，女高音声部演奏了什么?
   a. 持续音
   b. 下行的旋律模进
   c. 颤音
   d. 长的上行音阶
9. (3:33–3:42) 在这段中，男高音声部演奏了什么?
   a. 持续音
   b. 下行的旋律模进
   c. 颤音
   d. 长的上行音阶
10. 巴赫想让几个演奏者在管风琴上演奏这首四声部赋格?
    a. 一个 b. 两个
    c. 三个 d. 四个

巴赫的管弦乐作品

巴赫被监禁了一个月

在魏玛当了九年管风琴师后，巴赫这位当时已有一个妻子和四个孩子的年轻人，决定改进自己的生活状况。1717 年，他应聘德国科滕宫廷的音乐指导，并获得了这个职位。当他返回魏玛搬家时，魏玛的公爵对这位作曲家“跳槽”不满，把巴赫关押了一个月。(贝多芬以前的作曲家不过是有合同制约的仆人，他们要获得雇主的同意才能去为其他雇主服务。) 当巴赫获得自由后，他才逃到了科滕，在那里他待了六年 (1717–1723)。

在科滕，巴赫的注意力从为教堂而作的管风琴音乐转移到了为宫廷而作的器乐曲上。在这里他写了大量的管弦乐作品，包括十多首独奏协奏曲。科滕的大公从更大的城市柏林招聘了很多优秀的乐手，组成了一个很好的乐队。他还从柏林定制了一台双排键的羽管键琴并派巴赫去取回。大约在这个时候，巴赫开始写他的《平均律钢琴曲集》(见后)，在这些年间，他完成了六首大协奏曲，这套作品被称为《勃兰登堡协奏曲》。

勃兰登堡协奏曲（1715–1721）

1721年，巴赫还在科滕，他开始在政治上更重要的城市柏林寻找另一份工作，特别看重了勃兰登堡的克里斯蒂安·路德维希侯爵的宫廷。为了给这位侯爵以良好印象，巴赫把他最好的六首协奏曲汇集在一起，呈献给他未来的雇主。尽管没有得到这份工作，但巴赫的手稿却流传下来了（图13–4），从中可以看到大协奏曲的这六个绝佳范例。
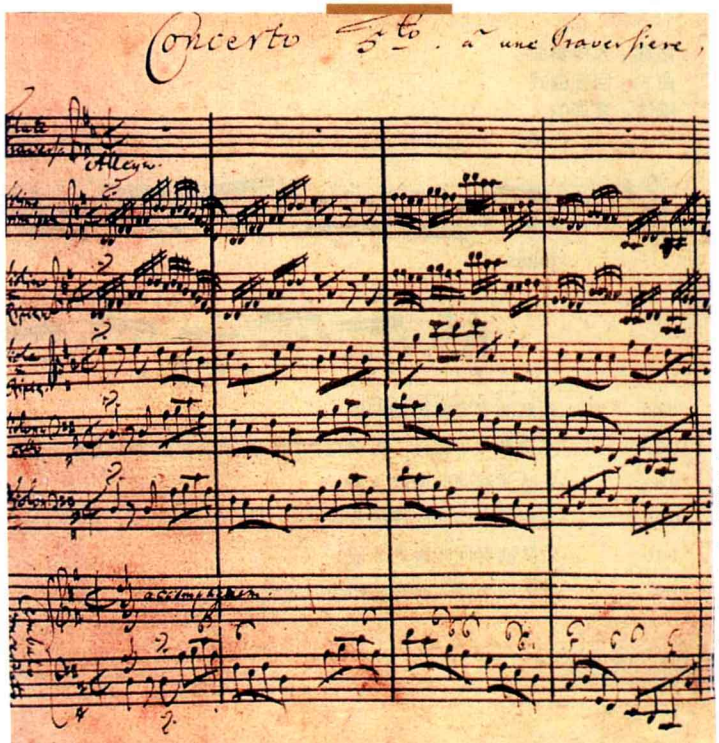
希望通过这些协奏曲找到新职位

大协奏曲我们已经说过，它是一种三个乐章的作品，包括整个乐队（全奏或协奏部）和一个通常只有两三把小提琴和通奏低音构成的独奏小组（主奏部）之间在音乐上的互动。在第一乐章里，全奏通常演奏一个反复出现的音乐主题，叫做回归段。主奏部的独奏者与乐队一起演奏，但是当回归段停止后，他们用花哨的，有时是令人眼花缭乱的技巧展示继续陈述他们自己的音乐材料。六首勃兰登堡协奏曲的每首都要求不同独奏乐器组成的主奏部。这些作品放在一起构成了巴洛克时期已有的几乎所有乐器的组合。

巴赫写作《勃兰登堡协奏曲》的目的在于展示他器乐创作的超凡能力。例如，听者不会不对他的第五首协奏曲中羽管键琴的辉煌写作留下深刻印象。这里是整个乐队（全奏）与由独奏小提琴、长笛和最重要的羽管键琴组成的主奏部相抗衡。原则上是由乐队演奏回归段，独奏组演奏来自回归段的动机。然而实际上，全奏与主奏部的区分在巴赫的作品中并不像在较早的维瓦尔第协奏曲中那样清楚。在巴赫处理的更精致的回归曲式中，大乐队（响亮的）和小独奏组（轻柔的）之间的界限就不那么明显了。请注意巴赫的这个回归段（见聆听指南）具有巴洛克旋律的许多特征：它是符合小提琴的特点的（有很多重复音）；它很长，而且有点不平衡（衍进了很多小节）；它还有一个驱动性的节奏，推动着音乐向前。

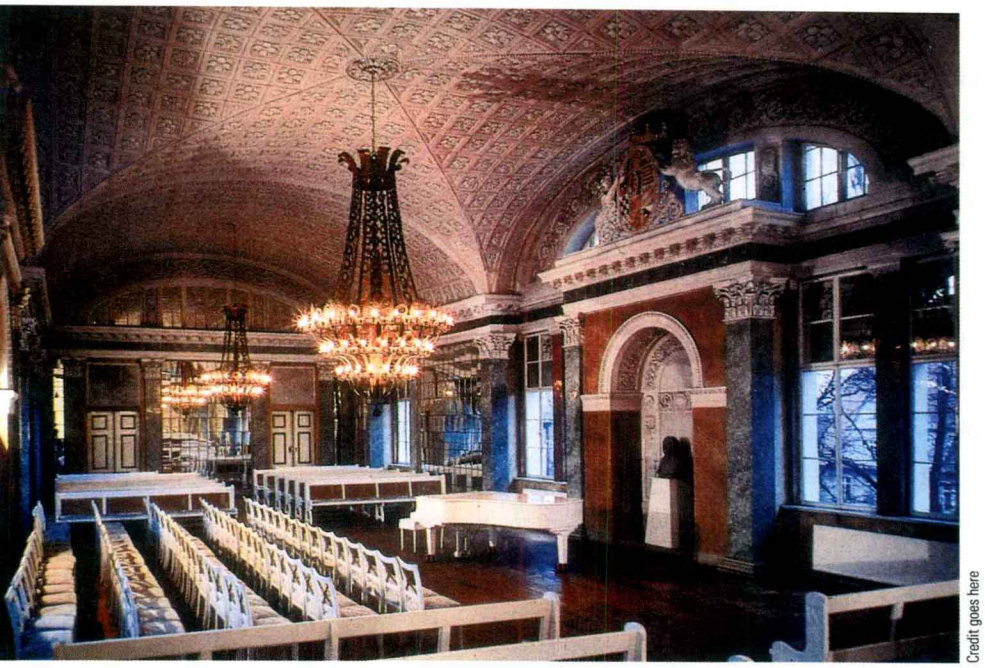
虽然小提琴的音响主导了这个开头乐章的回归段，但独奏的羽管键琴逐渐占据了中心位置。实际上，这部作品应该被称为第一部键盘协奏曲。在以前的协奏曲中，羽管键琴只作为通奏低音的一个部分出现，但是在这里，靠近乐章结尾的地方，所有其他乐器都停了下来，只有羽管键琴单独演奏一个充满辉煌的音阶和琶音的很长的段落。这种在协奏曲乐章的尾部由独奏乐器单独演奏的展示性段落叫做**华彩乐段（cadenza）**。你可以很容易地想象技巧大师巴赫在科滕的镜厅（图13–5）演奏第五首《勃兰登堡协奏曲》的情景，那里是宫廷主要的音乐厅。巴赫坐在他从柏林带回来的大羽管键琴前，以他的辉煌的演奏令他的赞助人和演奏者们都感到眼花缭乱。

图 13–4
巴赫的《勃兰登堡协奏曲》第五首开头的手稿。



Berlin, Deutsches Staatsbibliothek

在第五《勃兰登堡协奏曲》缓慢的第二乐章中，羽管键琴的手指得到了很多应该得到的休息。当小提琴和长笛静静地对话时，音乐被一种挽歌式的气氛所包围。末乐章以赋格的写法为主，巴赫比其他



Credit goes here

图 13–5

德国科滕宫廷的镜厅。巴赫住在科滕时，他的大部分管弦乐作品都是在这个厅里演奏的。

所有作曲家都更擅长于这种风格。

宗教康塔塔

1723 年，巴赫再次搬家，这次他承担了令人垂涎的德国莱比锡圣托马斯教堂和唱诗班学校（图 13–6）的乐监一职，他在这个职位上一直到 1750 年逝世。莱比锡这个当时有大约三万人口的城市对他似乎很有吸引力，因为那里有一个很好的大学，他的儿子们可以在那里免费入学。
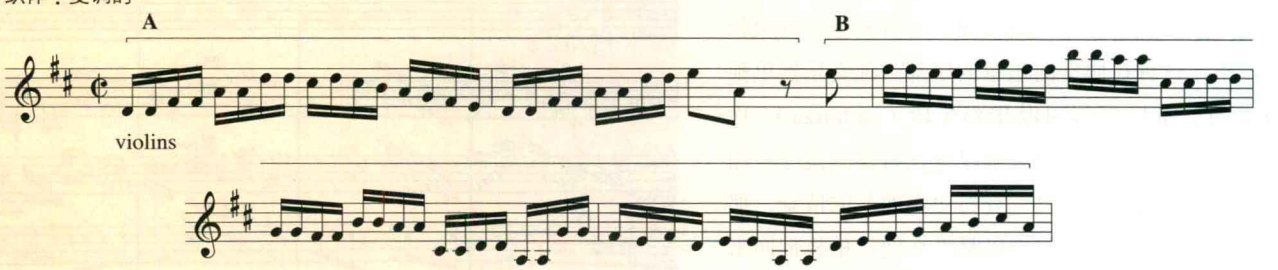
路德派教会的托马斯教堂的乐监职位虽有威望，但也不是一个容易的差事。作为莱比锡市议会的一名雇员，巴赫要负责这个城市的四座主要教堂的仪式音乐。他还要为所有的葬礼演奏管风琴，为大学的典礼创作所需的音乐，有时还要教托马斯教堂唱诗班学校的孩子们拉丁文语法。但是作为乐监，他最需要做的工作是为每个礼拜日和宗教节日（每年一共约有 60 天）提供新的音乐。巴赫通过这些创作把宗教康塔塔这种重要的音乐体裁提高到了其发展的最高水平。

聆听指南

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫：
D 大调第五勃兰登堡协奏曲（约 1720），
第一乐章

6
1/20

体裁：大协奏曲
曲式：回归曲式
织体：复调的



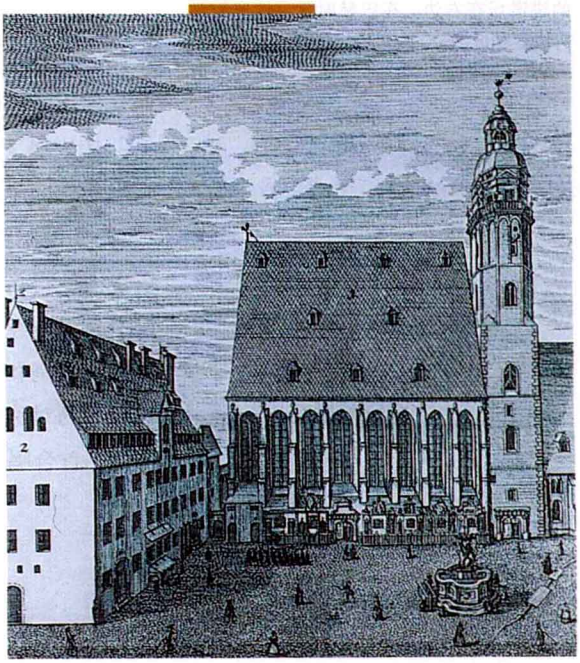
0:00	20	乐队演奏完整的回归段
0:20		主奏部（小提琴、巴洛克木制长笛和羽管键琴）进入
0:45		乐队演奏回归段的 A 段
0:50		主奏部变奏回归段的 B 段
1:10		乐队演奏回归段的 B 段
1:37		乐队用小调式演奏回归段的 B 段

1:43	主奏部演奏来自回归段的动机，特别是B段的
2:24	乐队演奏回归段的B段
2:30	主奏部演奏来自回归段B段的动机
3:21	乐队中的大提琴加入主奏部，演奏下行旋律模进的琶音
3:50	乐队中的低音提琴重复单独的低音（持续音）
4:08	乐队演奏回归段的A段
4:31	主奏部重复很多开始时听到的音乐（0:20）
4:57	乐队演奏回归段的A和B段，音响很坚实
5:09	主奏部演奏来自回归段B段的动机
5:36	乐队演奏回归段的B段
5:43	羽管键琴演奏在键盘上下跑动的音阶
6:22	华彩乐段：由羽管键琴独奏的很长的、很辉煌的段落
8:30	羽管键琴的左手（低音）重复一个音高（持续音）
8:52	持续音在下方八度重叠，并且强奏
9:19	乐队演奏完整的回归段

像歌剧、奏鸣曲和协奏曲一样，康塔塔最初也是诞生于17世纪的意大利，我们把那种形式叫做**室内康塔塔（church cantata）**，它通常是为一个独唱者和小型的伴奏乐队而作的，题材经常是爱情或历史，并在家庭中演唱。但是，到了18世纪初，德国作曲家逐渐把康塔塔看做一种适于宗教音乐创作的体裁。巴赫和他的同时代人创造了宗教康塔塔这种形式，它是一种多乐章的宗教作品，包括咏叹调、咏叙调和宣叙调；有独唱、合唱和小型乐队伴奏。路德派教会是当时统治着德语国家精神生活的宗教，康塔塔成为这种宗教的礼拜仪式中的音乐核心。

在巴赫的时代，莱比锡圣托马斯教堂（图13–7）按照马丁·路德（1483–1546）在近两百年前的规定举办主日弥撒。仪式于早上7点开始，持续近四个小时。康塔塔是音乐的高潮，在读完福音书之后出现，并对福音书的内容提供了评论，允许会众们对上帝的话进行沉思。然后，牧师进行长达一小时的布道，对当天的圣经主题做出解释。巴赫为莱比锡公民写了近三百首康塔塔（五个全年套曲），尽管只有约两百首保存了下来。他的乐队由大约十多个男人和男孩歌手组成，他们来自圣托马斯的唱诗班学校（见图13–6），还有来自大学和城市的同样数量的器乐演奏家。乐队被安排在西门上方的一个唱诗班楼座里（图13–2）。巴赫亲自指挥乐队，用一个纸卷打拍子。

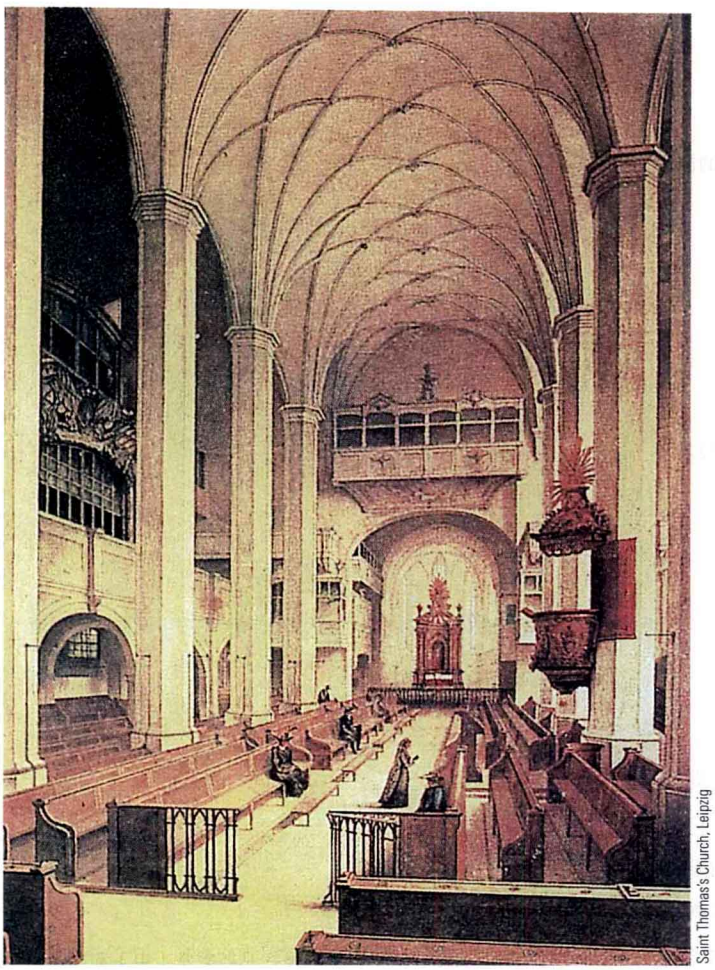
图 13–6
莱比锡的圣托马斯教堂（中）和唱诗班学校（左），出自1723年的一幅版画。那一年巴赫来到了这个城市。巴赫的大家庭占据了唱诗班学校的几层楼。



© Bettmann/Corbis

《醒来吧，一个声音在呼唤》（1731）

巴赫是一个称职的丈夫，一个总共有20个孩子的慈父，一个受尊敬的莱比锡公民。不过，他首先是一个教徒，不仅为



Saint Thomas's Church, Leipzig

图 13–7

莱比锡圣托马斯教堂在19世纪中叶的样子，从教区居民的条凳可以看到祭坛。布道用的讲道坛在右边。在巴赫时代，这座教堂可以容纳近 2500 人。

自我表现，而且更为荣耀上帝而作曲。他的康塔塔《醒来吧，一个声音在呼唤》显示了他对德国路德教派的宗教传统的持久信仰。巴赫在 1731 年为降临节（圣诞节前四周）开始前的一个主日仪式创作了这首作品。康塔塔的歌词宣布，一个新郎将要来到他充满希望的新娘面前。这个新郎就是基督。十个童女（她们的故事在《马太福音》的 25 章 1–13 节有详述）象征着新娘和整个教区。下面是巴赫的康塔塔演出之前在圣托马斯教堂为会众宣读的《马太福音》：

> 那时，天国好比十个童女拿着灯出去迎接新郎。其中有五个是愚拙的，五个是聪明的。愚拙的拿着灯，却不预备油；聪明的拿着灯，又预备油在器皿里。新郎没有到的时候，她们都打盹睡着了。半夜有人喊着说，新郎来了，你们出来迎接他！那些童女就都起来收拾灯。愚笨的对聪明的说，请分点油给我们，因为我们的灯要灭了。聪明的回答说，恐怕不够你我用的，不如你们自己到卖油的那里去买吧。她们去买的时候，新郎到了。那预备好了的，同他进去坐席，门就关了。其余的童女随后也来了，说，主啊，主啊，给我们开门！他却回答说，我实在告诉你们，我不认识你们。所以，你们要警醒，因为那日子，那时辰，你们不知道。

对每一个莱比锡的虔诚的路德教徒所传达的信息是清楚的：整理好你的精神家园，以便迎接即将到来的基督。因此，巴赫的康塔塔并不是作为音乐会作品，而是作为对他的教区的宗教训导而创作的——用音乐来布道。

康塔塔在读福音书之后和布道之前演唱

康塔塔《醒来吧，一个声音在呼唤》由连续的七个独立的乐章构成。那些为合唱而作的段落提供了结构的框架，位于作品的开始、中间和结尾。它们利用了一首 16 世纪路德教赞美诗《醒来吧，一个声音在呼唤》的三节歌词，这首康塔塔也因此得名。另一方面，宣叙调和咏叹调的歌词，则是由于巴赫的一个同代人用引自《圣经》的话拼凑而成的。这样，合唱演唱传统的赞美诗的词句，而独唱者用宣叙调和咏叹调演唱《圣经》的片段。请注意康塔塔的结构是如何创造出一种形式的对称的：成对的宣叙调—咏叹调围绕着中间的合唱乐章，它的前后依次都是一首合唱。

一个坚实的、对称的结构

巴赫夫人做什么？

实际上有两个巴赫夫人，第一位夫人是玛利亚·芭芭拉，在1720年突然去世，留下了作曲家和四个年轻的孩子。第二位夫人是安娜·玛格达林娜，巴赫在1722年娶了她，而她又为巴赫生了十三个孩子。安娜是一个专业的歌手，在科滕宫廷里挣的钱和她的新丈夫差不多。但是当这个家庭搬到莱比锡和圣托马斯教堂时，安娜减少了她的专业活动。妇女在那时的路德教会中是不能公开表演的，巴赫的宗教作品中难唱的女高音声部是由唱诗班男童演唱的。结果，安娜·玛格达林娜把她的音乐技巧融入了可以被称为“巴赫股份有限公司”的管理工作中。

巴赫被要求为整年中的几乎每一个主日写一首康塔塔，这是大约20到25分钟的新音乐，周复一周，年复一年。创作音乐只是他压力很大的工作的一部分。排练必须要进行，下一个主日的音乐也要学习。但是作曲和排练比起抄写所有的分谱所需要的大量时间来说还不算什么——这是在复印机和记谱软件出现之前的时代。每首新的康塔塔的每张大约有十二行的总谱都要抄写，全用手抄，还有为所有歌手和乐手的足够的分谱也需抄写。为此，巴赫求助于他的家庭成员——也就是他的妻子和孩子（既有儿子也有女儿），以及侄子和其他付费的私人学生，他们也住在圣托马斯学校乐监的寓所中（图13–6）。1731年他创作康塔塔《醒来吧，一个声音在呼唤》时，寓所的屋顶被掀掉，加盖了两层楼供给巴赫一家及其“音乐工业”。

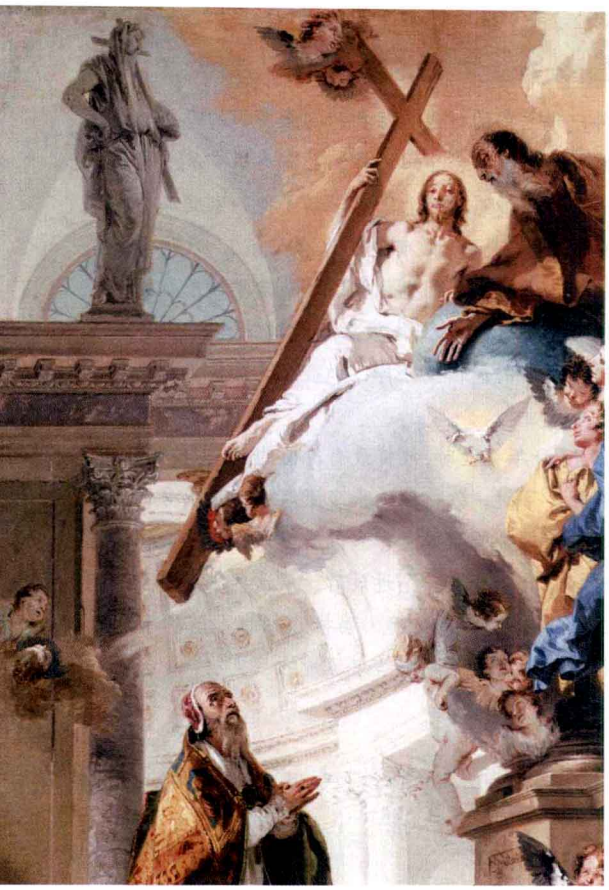
当巴赫1750年去世时，他将最有价值的财产（他的乐谱）留给他的长子。不过，他把他的很多康塔塔的演出分谱留给了他的妻子，希望她能租或卖掉它们度日——在社会保险出现之前的时代作养老金用。不过最后，从这些康塔塔手稿中获得的收入是不够用的，安娜·玛格达林娜·巴赫于1760年在莱比锡城的一座收养院中结束了她的一生。

乐章：

1	2	3	4	5	6	7
合唱	宣叙调	咏叹调	合唱	宣叙调	咏叹调	合唱
众赞歌		（二重唱）	众赞歌		（二重唱）	众赞歌
第一节		第二节				第三节

《醒来吧，一个声音在召唤》是以一首**众赞歌（chorale）**为基础的，这是路德教会的一种神圣的旋律或宗教民歌。它也可以被简单地称为一首赞美诗。大部分众赞歌的旋律到巴赫的时代已有几百年的历史，属于教区的宗教传统。大部分路德教徒熟知这些旋律。众赞歌很容易唱，因为它们的乐句方整，节拍平稳，每个音演唱歌词的一个音节。这首众赞歌的结构是很典型的（见聆听指南），音乐用AAB形式展开，七个乐句是用如下方式分配的：A（1，2，3）A（1，2，3）B（4–7，3）。A段的最后一个乐句在B的结尾返回，使旋律完满结束。

这首康塔塔的七个乐章中，最引人注目的是第一乐章，它是一个大型众赞歌幻想曲，展示了巴赫特别精通的复调手法。巴赫在这里围绕着基督的到来创造了一种多维的景观。首先是管弦乐队通过一段三部性的利托奈罗（ritornello）传达了一种增长的期待感，宣布了基督的到来。利托奈罗的A段带有附点节奏，暗示



©National Gallery Collection; by kind permission of The Trustees of The National Gallery, London

图 13–8

就像巴赫的康塔塔《醒来吧，一个声音在呼唤》的开头乐章那样，画家蒂耶波罗（Tiepolo）的油画《圣克莱门的幻象》提供了三个不同的活动层次：圣三位一体在最高处，天使在中间，而克莱门一世教皇这位基督在人间的代理，位于最下方。

了坚定沉着的行进步伐；B 段带有很重的强拍，然后有切分音，表达了一种挣扎的紧迫；C段有快速的十六分音符，暗示了一场向着渴望的目标（基督）的不可抑制的竞赛。现在，众赞歌的旋律由女高音这个传统的声部进入，也许是代表上帝的声音。悠长而坚定的音符断然地落在强拍上，它号召人们做好自身的准备来接受上帝之子。在这个声音的下方是人民的声音——女中音、男高音和男低音——用快速奔跑的对位旋律，被见到他们救世主的呼唤所激动。最下方是通奏低音的低声部，它沉重地走着，有时用附点音型，有时用快速的8分音符，但大部分时间是落在强拍上的有规律重复的4分音符。总之，《醒来吧，一个声音在呼唤》的开始乐章是一副伟大的宗教画的音乐对应物，这幅画通过几个增加的活动层次而加强了表现力（图13–8）。这种在一个乐章中出现的大量的复杂性，说明了为什么那时和现在的音乐家们都把巴赫视为有史以来最伟大的对位家。

第二乐章：在这首宣叙调中，福音传道者（叙述者）邀请锡安子民参加婚宴，没有使用众赞歌曲调。在巴赫的宗教声乐作品中，福音传道者始终都是由一个男高音演唱的。

第三乐章：在这首由灵魂（女高音）和耶稣（男低音）演唱的咏叹调（二重唱）中，也没有使用众赞歌曲调。基督的角色由一个男低音演唱是巴洛克时期德国宗教音乐的传统。

第四乐章：为了基督与锡安子民（真正的信徒）的会见，巴赫创作出了他最可爱的作品之一。众赞歌曲调再次作为一种统一全曲的力量，开始演唱众赞歌的第二段歌词。巴赫再次结构了一幅合唱与乐队的音乐图画，但是比第一乐章要简单些。我们在这里只听到两个中心动机。一个是男高音演唱

聆听指南
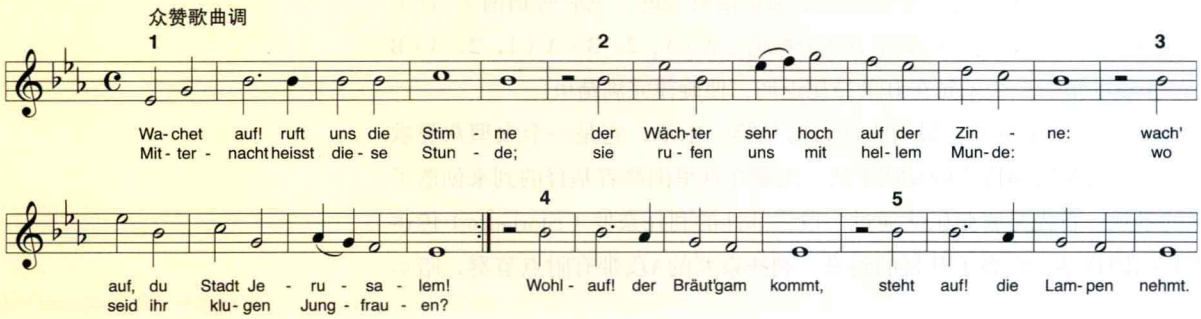
约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
《醒来吧，一个声音在呼唤》（1731）
第一乐章
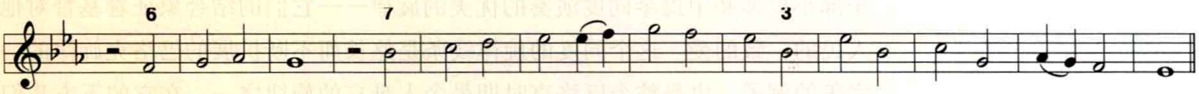
6
1/21–22

曲式：AAB
织体：复调

A（反复）
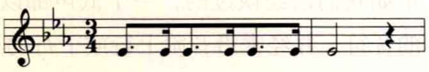
众赞歌曲调
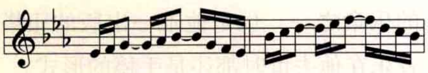




众赞歌曲调的 A 段
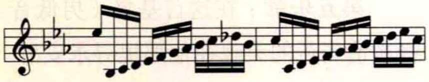
0:00 21 利托奈罗部分 a



0:08 b



0:16 c



（女高音演唱众赞歌的乐句，由圆号这种塔楼守望人的乐器来伴奏）

0:33	众赞歌第一句	Wachet auf, ruft uns die Stimme	醒来吧，一个声音在呼唤
0:52	利托奈罗 A 段		
0:58	众赞歌第二句	Der Wächter sehr hoch auf der Zinne	它来自高高塔楼上的守望人
1:17	利托奈罗 B 段		
1:28	众赞歌第三句	Wach' auf, du Stadt Jerusalem!	醒来吧，耶路撒冷！

* *

按照重复众赞歌曲调的要求反复众赞歌曲调的 A 段 (0:00—1:49)，采用新的歌词

1:50	利托奈罗的 A，B，C 段		
2:22	众赞歌第一句	Mitternacht heisst diese Stunde	时间是午夜
2:41	利托奈罗 A 段		
2:48	众赞歌第二句	Sie rufen uns mit hellem Munde	他们用很高的声音呼唤我们
3:07	利托奈罗 B 段		
3:18	众赞歌第三句	Wo seid ihr klugen Jungfrauen?	聪明的童女在哪里？

* *

众赞歌曲调的 B 段

3:40	22 0:00	利托奈罗 A，B，C 部分的变奏引向新调		
4:05	0:25	众赞歌第四句	Wohl auf, der Bräutgam kommt	起来吧，新郎来了
4:19	0:39	利托奈罗 A 段		
4:27	0:47	众赞歌第五句	Steht auf, die Lampen nehmt	站起来拿着你们的灯
4:44	1:04	女中音、男高音和男低音在“哈利路亚”这句歌词上演唱扩展的运用模仿手法的幻想曲		
5:18	1:38	众赞歌第六句	Alleluja	哈利路亚
5:30	1:50	利托奈罗 A 段		
5:40	2:00	众赞歌第七句开始	Macht euch bereit	你们自己要准备好
5:50	2:10	利托奈罗 A 段		
5:57	2:17	众赞歌第七句结束	Zu der Hochzeit	为了那次婚礼
6:11	2:31	利托奈罗 B 段		
6:17	2:37	众赞歌第三句	hr müsset ihm entgegen gehn!	你们必须前去见他！
6:38	2:58	利托奈罗的 A，B，C 段		

巴赫最受欢迎的康塔塔乐章

的众赞歌旋律，他代表了呼唤耶路撒冷（莱比锡）醒来的守望人。另一个是由全部小提琴和中提琴同度演奏的优美的旋律——它们的结合象征着基督对他的人民的一致的爱。这个同度的旋律线条是悠长而不断扩展的巴洛克旋律的一个完美的例子，也是整个巴洛克时期最令人难忘的旋律之一。在它的下方我们听到了无处不在的通奏低音的脚步声。低声部在拍子上演奏有规律反复的4分音符。正如我们已经谈过的，一个低声部以中速的、稳定的步调，大部分是均等时值的音符，并经常沿音阶上行或下行的运动，叫做“行走低音”。这个乐章中的行走低音加强了歌词的意义，强调了坚定地接近主。这个乐章是巴赫自己最喜爱的乐章之一，也是他唯一出版的康塔塔乐章——他的所有其他的莱比锡康塔塔音乐在他去世时都还是手稿的形式。

第五乐章：在这首基督（男低音）的宣叙调中，没有使用众赞歌的曲调。基督邀请痛苦的灵魂在他那里寻求安慰。

第六乐章：在这首为男低音和女高音而作的咏叹调（二重唱）中，也没有用众赞歌曲调。这是一首严格的返始咏叹调，其中，基督和灵魂唱了一首激情的爱的二重唱。巴赫是一位不写歌剧的教徒，但他在这首美丽的二重唱中最大程度地接近了歌剧的世界。
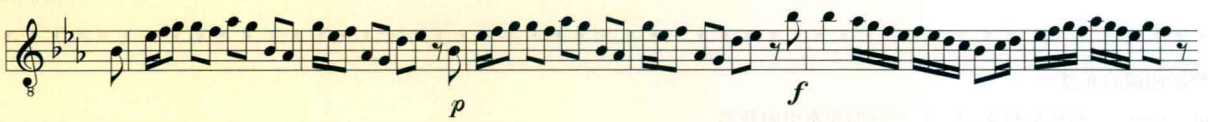
第七乐章：巴赫的康塔塔通常以众赞歌曲调最后一段歌词的简单四声部主调风格的合唱作为结束。在他的结束乐章中，他总是把众赞歌的旋律放在女高音声部，下方的三个声部用和声对它加以支持。管弦乐队的乐器没有自己的声部而仅

聆听指南

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫
《醒来吧，一个声音在呼唤》
第四乐章

6 2/1　2 1/7

曲式：AAB
织体：复调



0:00	1 7 小提琴和中提琴在行走低音的上方演奏流动的旋律（众赞歌的乐句由男高音演唱）		
0:43	众赞歌第一、二、三句	Zion hört die Wächter singen, Das Herz tut ihr vor Freuden springen, Sie wachet und steht eilend auf.	锡安子民听到了守望人的歌声， 她的心充满了欢乐， 她醒来并很快地起身。
1:12	流动的弦乐旋律反复		
1:55	众赞歌第一、二、三句反复	Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,	她的伟大的朋友来自天堂， 天恩浩荡，真理辉煌，
2:24	流动的弦乐旋律反复	Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.	她的灯点亮了，她的星上升了。
2:51	众赞歌第四、五、六句	Nun komm, du werte Kron, Herr Jesu, Gottes Sohn! Hosanna!	来吧，你高尚的皇冠， 主啊，耶稣，上帝之子！ 和撒那！
3:09	弦乐旋律在小调上继续		

3:33	众赞歌第七和第三句	Wir folgen all Zum Freudensaal Und halten mit das Abendmahl.	我们将跟随所有的人 来到宴会大厅 分享主的晚餐。
4:00	弦乐旋律结束乐章		

聆听练习 22

6 2/1　2 1/7

巴赫

《醒来吧，一个声音在召唤》

巴赫这首康塔塔最著名的部分是位于中间的第四乐章。作曲家在这里为弦乐创作了一个优美的旋律，用来作为众赞歌曲调的对位。让我们从留意弦乐旋律及其伴奏开始，然后是众赞歌。

1. (0:00–0:42) 在乐章开始处你听到了几个音乐线条或声部?
   a. 一个　　b. 两个　　c. 三个
2. (0:00–0:42) 一个低声部以沉重的步调、均等音符的时值和级进为主的运动叫做什么?
   a. 通奏低音
   b. 行走低音
   c. 固定低音
3. (0:00–0:42) 低音 (大提琴和低音提琴) 在以更快的 8 分音符运动之前，只在强拍上演奏 4 分音符。它在什么地方开始变成 8 分音符的?
   a.0:10　　b.0:18
   c.0:26　　d.0:34
4. (0:43) 众赞歌曲调是什么时候进入的，是怎样演唱的?
   a. 用四部和声演唱
   b. 女高音用同度演唱
   c. 男高音用同度演唱
5. (0:43–1:11) 巴赫将众赞歌曲调写成哪种音符?
   a. 比弦乐的音符更长 (因此听上去更慢)
   b. 比弦乐的音符更短 (因此听上去更快)
6. (0:43–1:11) 贯穿这个部分的哪一点是正确的?
   a. 众赞歌的曲调在织体的中间，弦乐在顶端，低音提琴和大提琴在底部。
   b. 众赞歌的曲调在织体的顶端，弦乐在中间，低音提琴和大提琴在底部。
7. (1:12–2:50, A 段的反复) 在这次反复中，弦乐旋律和众赞歌曲调的相对位置有变化吗?
   a. 有　　b. 没有
8. (2:51 到结束) 在 B 段中，弦乐旋律的性质哪种是正确的?
   a. 有时重复来自 A 段的乐句
   b. 它是一个全新的旋律
9. 在这个乐章中，三个线条的织体 (低音、众赞歌曲调、弦乐旋律) 是否通过增加木管和铜管乐器而有扩展?
   a. 是，巴赫增加这些乐器来制造一个大的高潮。
   b. 不，巴赫一旦决定运用三声部织体，他就严格地保持到结尾。
10. 为什么你认为这首作品是古典音乐曲目中最著名的作品之一?
    a. 轻快的弦乐旋律乐句方整，但仍有持续向前的动力
    b. 强有力的低音和抒情的旋律提供了一个坚实的结构框架
    c. 巴赫天才地把这个美丽的旋律与已有的众赞歌曲调结合起来
    d. 所有以上几点

仅重叠四个声乐的声部。但更重要的是，会众的成员加入了众赞歌旋律的歌唱。在这个时候，莱比锡所有的精神能量都集中在这个信仰的强有力的声明中。将要到来的基督向所有真正的信徒揭示了一幅天国生活的幻象。
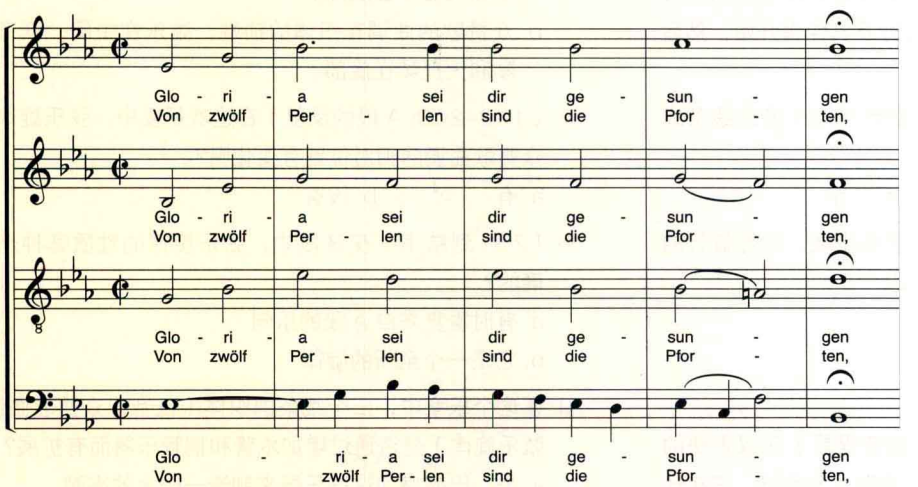
巴赫在他生命的最后十年中，逐渐从外部世界隐退到自己内心的对位王国中。他完成了最著名的大规模的对位作品《**平均律钢琴曲集**》（***The Well—Tempered Clavier***，1720–1742），这里的“钢琴”只是泛指键盘乐器。（平均律也称“好律”，

聆听指南

巴赫
《醒来吧，一个声音在召唤》
第七乐章（末乐章）

6
2/2

曲式：AAB
织体：主调



0:00	2	Gloria sei dir gesungen (phrase 1) Mit Menschen und englischen Zungen (phrase 2) Mit Harfen und mit Zimbeln schon. (phrase 3)	愿把荣耀唱给你听（第一句） 用人类和天使的歌喉（第二句） 还有竖琴和铙钹（第三句）
0:38		Von zwölf Perlen sind die Pforten, (phrase 1) An deiner Stadt, wir sind Konsorten (phrase 2) Der Engel hoch um deiner Thron. (phrase 3)	大门上有十二颗珍珠（第一句） 我们在你的城里相聚为伴（第二句） 在你的宝座上方有天使高高飞翔（第三句）
1:16		Kein Aug hat je gespürt, (phrase 4) Kein Ohr hat je gehört (phrase 5) Solche Freude. (phrase 6) Des sind wir froh, (phrase 7) Io, io! Ewig in dulci jubilo. (phrase 3)	没有眼睛曾经看过（第四句） 没有耳朵曾经听过（第五句） 这样的欢乐（第六句） 因此让我们欢呼吧（第七句） 喔，喔！ 永远在甜蜜的喜悦中（第三句）

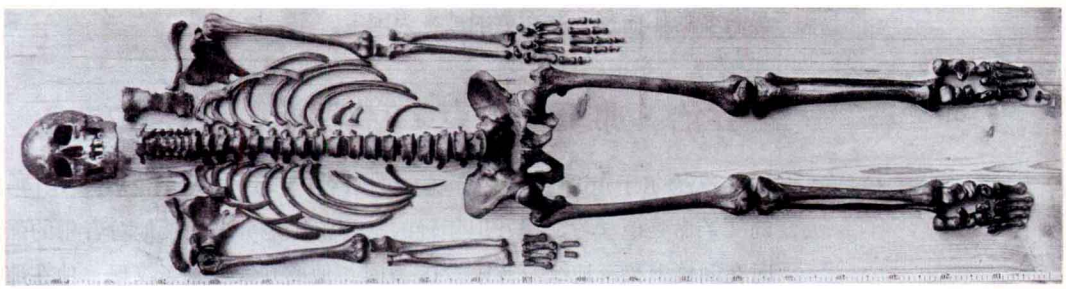
两部大型对位作品

因为巴赫正在逐渐运用一种新的键盘，其中所有的半音在音高上都是平均的，这在当时还没有被普遍运用。）《平均律钢琴曲集》包括两套各 24 首前奏曲与赋格。**前奏曲（prelude）**是一首短小的准备性的作品，它确定一种情绪并作为演奏赋格之前的一种技术上的热身。在这两套作品中，在十二个大调和十二个小调上各有

巴赫的遗骨

当巴赫1750年去世时，那些被他的一个儿子不敬地称为“老古董”的音乐很快就被人遗忘了。他的风格被认为太老式了，过分依赖传统的众赞歌曲调和密集的对位。巴赫被葬于一个遥远的教区墓地。直到他死后近一百年，莱比锡的公民才发现他们曾经拥有过一个天才，也许是有史以来最伟大的作曲家！于是，圣托马斯教堂前立起了巴赫雕像，教堂中的彩色玻璃上也出现了巴赫的肖像。最奇怪的是，1895年巴赫的尸体被挖了出来，他的头骨被检测，看看是否在大小上有不寻常之处（并没有），他的骨骼也被拍了照。最后，巴赫的遗骨被重新安葬了。但是现在被放置在圣托马斯教堂的祭坛上（见图13–7）。一位音乐的圣人出现了。如今，每年有成千上万的朝圣者来到这个圣地，向这位伟人致敬，并聆听他的音乐。

巴赫的遗骨



"Gesammtansicht des Bach-Skeletts" In: W. His, Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bach's Gebeine und Antlitz Š. Leipzig: S. Hirzel, 1895.

一首前奏曲和赋格。如今，世界各地的每一位严肃的钢琴家都要从小就开始学习这部被简称为WTC的作品。

巴赫的最后一套作品是**《赋格的艺术》**（***The Art of Fugue***，1742–1750）。它是对被排列成十九种卡农和赋格的全部对位手法的一种百科全书式的探讨。在最后一首赋格中，巴赫结合了四个相关的主题，但没有写完就在1750年去世了。《赋格的艺术》因此成了巴赫以一种他极为精通的音乐形式所作的告别词，它仍然是对这位作曲家的风格的完整、宏大的构思和超人的技艺的完好证明。

关键词

主题
呈示部
插部
赋格
持续音
华彩乐段
宗教康塔塔
众赞歌
《平均律钢琴曲集》
前奏曲
《赋格的艺术》



第14章

晚期巴洛克：亨德尔

巴赫与亨德尔出生于同一年（1685），而且都出生在德国的小城市中。但是除了这个共同点，他们的生涯却很不相同。巴赫在他出生地区的几个城市度过一生，而国际化的亨德尔却周游列国——从罗马、威尼斯、汉堡、阿姆斯特丹、伦敦到都柏林。如果巴赫的大部分时间是在家乡演奏管风琴赋格或者在唱诗班的阁楼上指挥教堂康塔塔，那么亨德尔则是公众剧院中的人物，一个训练有素的歌剧作曲家。如果巴赫在晚年落入了朦胧费解的境地，隐退到深奥的对位法的世界中，那么，亨德尔在国际舞台上却名声显赫，如日中天。他生前便成为当时欧洲最著名的作曲家，并在英国被视为国宝。

乔治·弗里德里克·亨德尔（1685–1759）

亨德尔于1685年出生于德国的哈勒，1759年死于伦敦（图14–1）。尽管他的父亲命令他学习法律，但年轻的亨德尔还是努力发展他对音乐的强烈兴趣，有时在阁楼上秘密地练习音乐。18岁时，他离开家乡到了汉堡，他在那里找到了公众歌剧院的第二小提琴手的职位（他后来被提升为演奏通奏低音的羽管键琴手）。但是由于1700年前后的音乐界被意大利音乐所主导，他又到了意大利学习音乐技艺并开阔视野。他在佛罗伦萨和威尼斯之间活动，在那里创作歌剧，还在罗马写了不少室内康塔塔。1710年，亨德尔返回了德国北部，并接受了汉诺威选帝侯的乐长一职，但是他却立即告假访问了伦敦。尽管他在1711年最后一次回到了汉诺威的雇主身边，随后又多次访问过欧洲大陆，但他却轻易地“忘掉”了他在汉诺威宫廷的职责。伦敦成了他从事音乐活动和获得声誉的地方。



akg-images

图14–1
托马斯·哈德森在1749年画的亨德尔肖像，画中的作曲家左手拿着《弥赛亚》的乐谱。亨德尔有着易怒的脾气，能用四国语言骂人，而且很贪吃。

伦敦在18世纪初是欧洲最大的城市，据说有50万人口。它也是一个正在形成的国际商贸帝国的首都。伦敦可能没有像罗马和巴黎那样丰富的文化遗产，但是它提供了经济发展的机会。正像18世纪的谚语所说：“在法国和意大利有东西可学，而在伦敦则是有钱可挣。”

亨德尔很快在贵族的家里找到了工作，并成为英国皇家音乐教师。就像是命中注定似的，他在大陆的雇主——汉诺威的选帝侯在1714年成了英国的乔治一世国王，当时，这位汉诺威选帝侯在斯图亚特王朝家族灭绝后继承了王位。亨德尔很幸运，新国王并没有怪罪他的这位玩忽职守的音乐家，还多次要求他创作娱乐朝廷或记录其巡行的节庆音乐。为这些事件，亨德尔创作了诸如《水上音乐》（1717）、《皇家焰火音乐》（1749），以及为乔治二世国王和卡罗莱纳王后的加冕仪式而作的音乐，自它第一次演奏后，它的一些段落便被用于后来每一位英国君王的加冕仪式。

亨德尔和管弦乐舞蹈组曲

《水上音乐》（1717）

英皇室从历史上就有一个树立形象的问题，它有时要举办名曲音乐会来取悦大众，就像女王伊丽莎白二世最近在白金汉宫所做的那样。亨德尔的《水上音乐》是为另一个由皇家赞助的树立形象的目的而创作的。1717 年，乔治一世国王这位当今英国女王的直系祖先，是一位不太受欢迎的君主，他拒绝说英语，宁愿说他的家乡话德语。他与他的儿子威尔士亲王争斗，甚至把他赶出宫廷。他的臣民认为乔治愚蠢，就像他的一个同代人所说的，是个“普通的木头人”。

《水上音乐》：为皇家形象增光的音乐

为了改善国王在臣民眼中的形象，大臣们策划了一个公众娱乐的活动项目，包括晚上在泰晤士河上为国会缙绅和伦敦的民众演奏音乐（图 14–2）。于是，1717 年 7 月 17 日，国王和他的朝臣离开伦敦，由一个小型船队伴随，溯泰晤士河而上，向亨德尔演奏管弦乐曲的方向驶去。一个目击者这样描述了这场水上巡游的细节：

> 大约晚上 8 点国王走进他的御船，允许进入的还有波尔顿公爵夫人、戈多尔芬伯爵夫人、基尔曼塞克夫人（国王的情妇）、魏尔夫人和奥克尼伯爵，还有王室的侍寝官。挨着国王御船的是音乐家的船，大约有五十个人，演奏着各种乐器，有小号、圆号、双簧管、大管、德国长笛、法国长笛（竖笛）、小提琴和低音乐器，只是没有歌手。音乐主要是由著名的亨德尔创作的，他来自德国的哈勒，是陛下主要的宫廷作曲家。陛下非常赞赏这些音乐，要求它重复演奏了三遍，尽管每一次演奏要持续一个小时——也就是说，晚餐前演奏了两次，晚餐后又演奏了一次。晚上的天气完全适合节庆的要求，挤满很多大船和小船上的想听音乐的人不计其数。



National Gallery, Prague/Bridgeman-Giraudon/Art Resource, NY

图 14–2
伦敦一景，圣保罗大教堂和泰晤士河，卡纳莱托（Canaletto，1697–1768）作画。注意那只大游船，当国王在 1717 年溯流而上聆听亨德尔的《水上音乐》时，像这样的船可以很容易地承载 50 个音乐家跟在国王后面演奏。

为在泰晤士河上的乔治国王和成群的音乐爱好者演奏的音乐，当然就是亨德尔的《水上音乐》。它属于一种叫做**舞蹈组曲（dance suite）**的体裁：一组舞曲，通常从四首到七首，都在一个调上，并都用一组乐器演奏，可以是乐队的，也可以是三重奏的或独奏的。（组曲这个术语来自法语，意为一连串的小品。）听众通常不随组曲的音乐而跳舞，因为它们只是为聆听而作的风格化的、抽象的舞曲。但作曲家的工作是要让每一首舞曲活起来，通过结合每种特定的舞曲在节奏与风格上的显著因素而使听众能够辨别它。典型的晚期巴洛克组曲中的舞曲有阿勒曼德（意为“德国舞曲”，一种中速的或活泼的、庄严的两拍子舞曲），萨拉班德（一种源于西班牙的慢速的三拍子舞曲），以及小步舞曲（一种中速的优雅的三拍子舞曲）。

一系列采用二部曲式的舞曲

几乎所有的巴洛克时期的舞曲都采用一种曲式：二部曲式（AB）。两个部分都要反复。A 段一般要从主调到属调，而 B 段要返回主调。有些舞曲紧接着第二首补充性的舞曲，如小步舞曲后面跟着一个三声中部（CD）。在这种情况下，第一首舞曲在第二首之后要反复，由此形成一个大规模的三部曲式：AB CD AB。使《水上音乐》的舞曲乐章如此动听和易于理解的原因在于它引人注目的主题和清晰的形式结构。请注意亨德尔是如何在小步舞曲和三声中部让圆号和小号首先演奏 A 和 B 段，然后再把这些材料交给木管乐器以及全乐队的。

聆听指南

亨德尔
《水上音乐》（1717）
小步舞曲与三声中部

6 2/3　2 1/8

体裁：来自舞蹈组曲的舞曲
曲式：在更大的三部曲式（ABCDAB）中的二部曲式（AB）

小步舞曲（三拍子，大调）
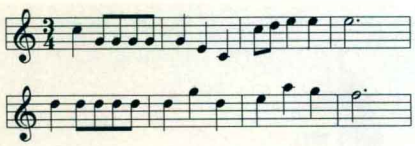
0:00	3/8	圆号引入 A 段
0:12		小号引入 B 段
0:29		木管和通奏低音奏 A 段
0:42		全乐队重复 A 段
0:55		木管和通奏低音奏 B 段
1:08		全乐队重复 B 段

三声中部（三拍子，小调）

1:28	弦乐和通奏低音奏 C 段
1:43	弦乐和通奏低音奏 D 段

小步舞曲

2:19	全乐队奏 A 段
2:31	全乐队奏 B 段



亨德尔与歌剧

亨德尔把意大利歌剧带到伦敦

亨德尔在1710年从德国移居英国不是为了寻找机会娱乐君王，当然也不是为了菜肴或天气，他到伦敦是为了挣钱来上演意大利歌剧。除了珀塞尔的《迪朵与埃涅阿斯》这样很少的例外，当时的伦敦是没有歌剧的。英国的观众更喜欢话剧，偶尔加上音乐间奏。亨德尔想改变这一点。他推断，伦敦的观众正在日益变得更加富有和国际化，应该欢迎意大利歌剧所提供的“高雅艺术”形式。亨德尔自我担保能够获得利润，参与了一个歌剧公司的组建，这个公司叫做皇家音乐学会。他创作歌剧的音乐，从意大利高价聘用独唱者，领导排练，并在乐池的羽管键琴前指挥歌剧的上演。

亨德尔在伦敦写的那一类意大利歌剧叫做**正歌剧（opera seria，**字面上是严肃的意思，与喜歌剧相对），当时这是一种占据着整个欧洲歌剧舞台的风格。正歌剧的脚本通常是来自历史事件或神话，记录了帝王帝后、男女神仙的凯旋与悲剧。很多情节发生在幕后，并用宣叙调的形式加以叙述。主要角色对这些事件的反应由咏叹调来表现，它表达各种情感：希望、愤怒、仇恨、狂暴和绝望，不一而足。在亨德尔的时代，主要的男性角色是由阉人歌手（阉割后的男性具有女性的音域）来演唱的。巴洛克时代的观众把舞台上社会地位高的人与男性或女性的高的嗓音联系起来。从1710到1728年，亨德尔在艺术上获得了很大的成功，经济上也有一些收益，创作上演了二十多部意大利正歌剧，其中最有名的是《朱里奥·恺撒》，它是根据恺撒征服埃及军队和克里奥帕特拉浪漫地征服恺撒的故事改编的。

但是歌剧是一桩有名的冒险生意，1728年亨德尔的皇家音乐学会破产了，原因是付给明星歌手的过高的费用和歌剧观众无法预料的艺术趣味。亨德尔继续写作歌剧，直到18世纪40年代初，之后逐渐把注意力转向了一种类似歌剧的音乐体裁——清唱剧。

图 14–3
亨德尔的歌剧《朱里奥·恺撒》的一个早期英语版本的标题页。音乐家们组成一个通奏低音小组。



Courtesy Gilman Music Library, Yale University

亨德尔与清唱剧

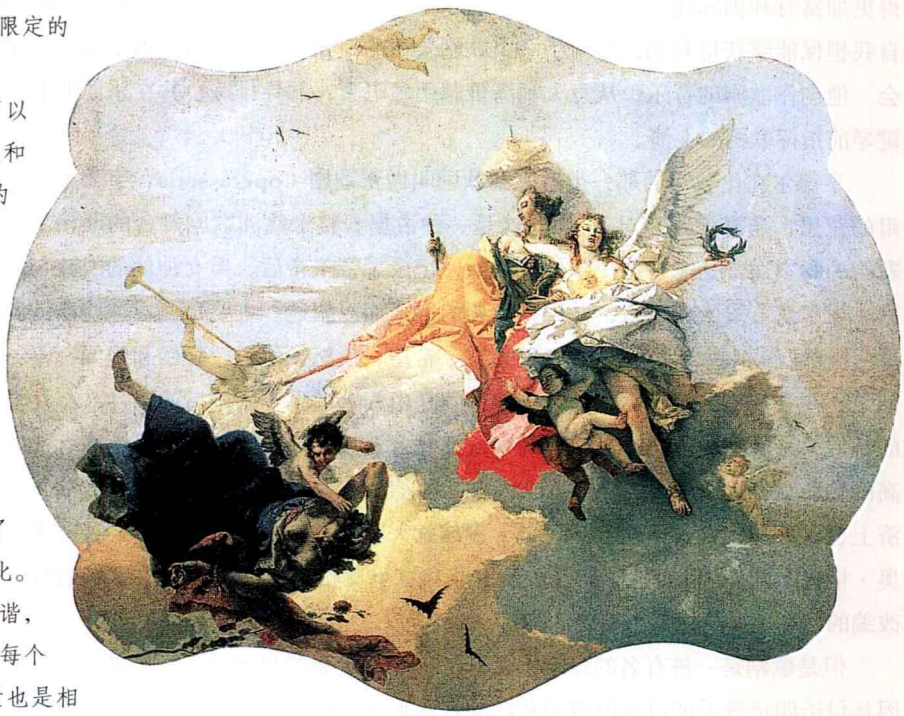
清唱剧（oratorio）的字面意思是“在教堂祈祷厅演唱的作品”。祈祷厅是特别用于祈祷的大厅或小教堂，有时也用于带音乐的祈祷。所以说，清唱剧在17世纪的意大利首次出现时是一种用宗教歌词谱曲的大型作品，目的在于为坚定信仰而作的精神教化，在一个特殊的大厅或小教堂里演唱。然而，当清唱剧传到亨德尔手上的时候，它在很大程度上变成了一种不在舞台上表演的宗教题材的歌剧。

巴洛克清唱剧与歌剧都以序曲开始，分成几幕，并主要用宣叙调和咏叹调来创作。两种体裁都很长，通常要持续两到三个小时。但歌剧与清唱剧之间也有一些重要的区别，除了采用宗教题材这个明显的事实外，清唱剧是一种准宗教体裁，在教堂、剧院或音乐厅中演唱，但是没有表演、布景或服装。因为它的题材几乎总是宗教的，有更多的机会来进行说教，而这是一种最好用合唱来表现的戏剧功能。因此，合唱在清唱剧中具有更大的重要性。它有时作为一个叙述者，但更常见的功能是像古希腊戏剧中的合唱那样，作为群众的声音对戏剧情节中发生的事

巴洛克艺术的戏剧性

很多巴洛克艺术的一个显著特点是它的戏剧性。艺术中的戏剧是由对立的力量之间的冲突造成的，但同时这样的定位也是为了形成一个令人满意的整体。在晚期巴洛克音乐中，竞奏式的音乐单元一般是长的，而且情绪上没有变化，它与大的、清晰限定的块状音响相对。

到了18世纪初，巴赫和亨德尔可以通过利用很多对立的风格、织体、音色和他们能够得到的表演组合来造成音乐的戏剧性。例如，人声可以与乐器相对比，独唱与乐队、主奏部（全奏）与协奏部、赋格式的合唱与主调风格的合唱之间也可以相对比。这种戏剧的均衡在晚期巴洛克的视觉艺术中也同样是很明显的。例如，G. 蒂耶波罗的绘画作品《崇高与美德对无知的凯旋》中，两个大规模的单元形成了位置（高低）和色彩（黑白）之间的对比。但是艺术家创造出一种宏大的空间的和谐，因为两个单元有着大体相同的体积，从每个单元内部交叉拉出的对角线所用的力量也是相同的。画面充满能量、运动、壮观和宏伟——戏剧性——但也有对形式的控制。这种晚期巴洛克艺术中的重要特点，在亨德尔的合唱与蒂耶波罗的绘画中的表现是相似的。



The Norton Simon Museum, Pasadena

《崇高与美德对无知的凯旋》，G. 蒂耶波罗（1692–1770）作。

清唱剧和歌剧的对比

情进行评论。

到18世纪30年代，在伦敦的歌剧越来越不赚钱的情况下，清唱剧对亨德尔来说就成了一种有吸引力的替代物。他可以辞掉脾气暴躁和花销昂贵的阉人歌手和头牌女伶，也不用再支付那些精美的布景和服装。他可以利用古老的英国人对合唱的热爱，这种传统可以追溯到中世纪。他可以开发一个新的、无人涉足的市场——英国的清教徒、卫理公会派和成长中的福音教派的信仰，他们以一种不信任甚至轻蔑的眼光看待外国的歌剧。与意大利歌剧相比，这种清唱剧是用英语演唱的，因此这种体裁更加受到英国社会广大阶层的喜爱。

《弥赛亚》（1741）

从1732年开始的二十多年间，亨德尔写了二十部清唱剧。最著名的是他的《弥赛亚》，创作的时间惊人的短，只用了1741年夏天的三周半。它的首演是在爱尔

兰的都柏林，时间是次年4月，作为一次慈善义演的一部分，由亨德尔亲自指挥。听了彩排之后，地方报纸对这部新清唱剧的兴趣大增，说它“大大超越了在英国和其他王国演出过的任何此类作品”。由于想看著名的亨德尔的这部作品的人太多，女士们被要求不要穿带裙箍的裙子，绅士们被劝告把剑留在家里。就这样，只有600个座位的演出大厅还是挤进了700名观众。

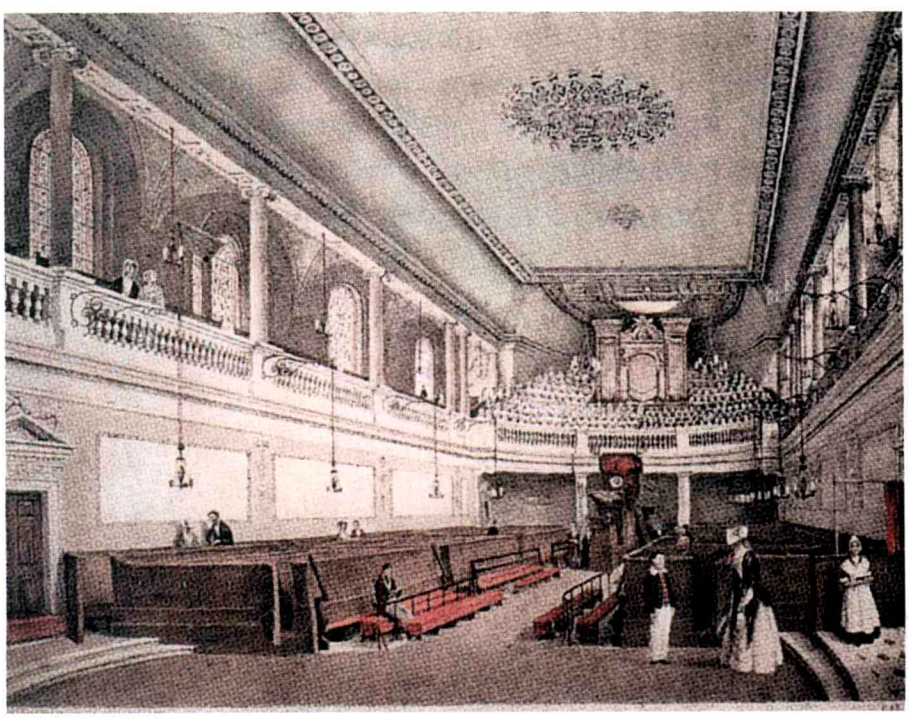
《弥赛亚》在都柏林首演

亨德尔被自己在都柏林所得到的艺术上和经济上的成功所激励，把《弥赛亚》带回了伦敦，做了小的修改后，在科文特花园剧场演出。1750年，他再次上演了《弥赛亚》，这次是在伦敦的一个孤儿院——育婴堂的小教堂演出的（图14–4）。亨德尔再次得到很多好评以及用于慈善事业的利润。这是他的清唱剧第一次在一个宗教场所，而不是剧院或音乐厅演出。在亨德尔生前和死后很久，《弥赛亚》每年都要在育婴堂上演，这使公众更加确信他的清唱剧就是应该在教堂上演的宗教音乐。

一般说来，《弥赛亚》讲述了基督一生的故事。它被分为三个部分（而不是三幕）：（1）对基督到来的预言和他的化身；（2）基督的受难和复活，以及福音的凯旋；（3）对基督徒战胜死亡的反思。

亨德尔的大部分清唱剧是描写《圣经·旧约》中人物的英雄业绩，《弥赛亚》是个例外，因为它的题材来自《新约》。不过脚本的很多地方是既有直接取自《新约》，也有取自《旧约》的。它既没有戏剧中的情节，也没有“人物”，音乐由53首分曲组成：19首合唱、16首独唱咏叹调、16首宣叙调和两首纯粹的器乐曲。

《弥赛亚》中有很多美丽动人的咏叹调，包括“一切深谷都要填满”，“你这报好信息给锡安的信使啊”以及“锡安的居民啊，应大大喜乐”。意味深长的是，“锡安的居民啊，应大大喜乐”与巴赫的康塔塔《醒来吧，一个声音在呼唤》表现的



British Library, London

图14–4
伦敦育婴堂的小教堂，《弥赛亚》每年在这里为孤儿们义演。亨德尔亲自设计和捐献了位于大厅后部的管风琴。

是同一个题目（见149页）。它传达了所有真正的信仰者（在这里化身为锡安的居民）对弥赛亚（救世主）的到来所感受到的喜悦。

亨德尔用装饰性的返始咏叹调来创作这首“锡安的居民啊，应大大喜乐”。**返始咏叹调（da capo aria）**来源于意大利歌剧，有两个音乐的部分，A段和B段，第二个部分通常有调式和情绪的对比。当歌手唱完B段时，他们按照“da capo”这个词（意为“从头开始”）的指示而完整地重复A段。结果形成了ABA，这是音乐中的三部曲式的又一种例子。像亨德尔和巴赫这样的作曲家有时在A段返回时稍加改动，以求变化。于是就产生了一种装饰性的返始咏叹调（ABA'）。像这样的装饰常常会导致允许独唱者通过装饰音和声乐技巧形成最后的高潮。例如在“锡安的居民啊，应大大喜乐”的结尾，原来A段最后比较容易唱的简单级进的乐句，在A'中变成了更加难唱的和更有戏剧性的一系列八度和七度跳进。

返始咏叹调

谱例14–1



在晚期巴洛克的清唱剧和歌剧中有大量的返始咏叹调和装饰性返始咏叹调的例子。的确，宗教的清唱剧和世俗的歌剧两种巴洛克音乐体裁之间的区别并不很大。尽管“锡安的居民啊，应大大喜乐”的歌词来自《圣经》（撒迦利亚书，9:9—10），但那种大胆的歌唱风格是来自更加世俗的歌剧院的。

尽管咏叹调有雄壮华丽的性质，但《弥赛亚》真正的荣耀是在合唱之中的。亨德尔也许是有史以来最好的合唱作曲家。作为一名具有无比卓越的耳朵的世界旅行者，他从整个欧洲吸收了各种各样的音乐风格：在德国，他得到了赋格曲和路德教众赞歌的知识；在意大利，他掌握了清唱剧和室内康塔塔的风格；他在英国的那些年中，熟悉了英国教堂赞美诗的音乐语言（特别是那些扩展的经文歌）。最重要的是，亨德尔在歌剧院度过了一生，对戏剧有着一种天生的才能。

亨德尔的合唱

没有哪首合唱比《弥赛亚》第一部分结尾的著名的“哈利路亚”合唱更能显

聆听指南
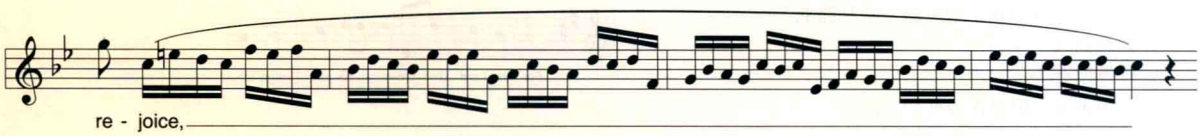
亨德尔《弥赛亚》
咏叹调“锡安的居民啊，应大大喜乐”（1741）

6
2/4

体裁：清唱剧
曲式：返始（三部曲式）

A

0:00	小提琴和通奏低音的乐队前奏	
0:17	女高音进入	锡安的居民啊，应大大喜乐，
0:40	女高音在重复“喜乐”一词时演唱长花腔	耶路撒冷的居民啊，应当欢呼。



1:02	女高音采用更长的音符和更庄严的音色	看哪，你们的王来到你们这里了。
B		
1:32	突然转换到小调，平静稳定的 8 分音符强调基督所说的话	他是公义的，是得胜的，并且施行拯救，
2:30	在 B 段结尾有放慢和加宽的迹象	
A'		
2:40	返回大调（主调）和原来的快速	锡安的居民啊，应大大喜乐，
2:44	女高音返回，演唱 A 段的变体	看哪，你们的王来到你们这里。
3:45	女高音演唱更难唱和更有戏剧性（谱例 14-1）	

示亨德尔对合唱的掌握了。他在这里很快地相继展示了多种多样的合唱风格：和弦式的、同度齐唱的、众赞歌式的、赋格式的以及赋格式与和弦式相结合的。开始的歌词“哈利路亚”在全曲中反复出现，作为一个强有力的叠句，但歌词中的每一个新的乐句都产生了它自己的独特的乐思。生动的乐句直接诉诸听众，使听众觉得自己仿佛是戏剧的一个参与者。就像故事所说的，乔治二世国王在第一次听到开始的雄伟和弦时便深为感动，不禁起身致敬，因此建立了一个听众为“哈利路亚”和弦起立的传统——因为当国王起立时，没有人还敢坐着。的确，这个乐章很适合作为皇家加冕进行曲，尽管在《弥赛亚》中，基督才是加冕之王。

“哈利路亚”合唱

聆听指南
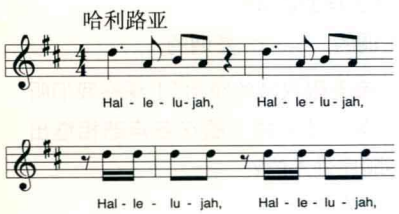
亨德尔《弥赛亚》
“哈利路亚合唱”（1741）
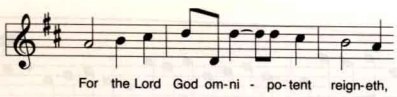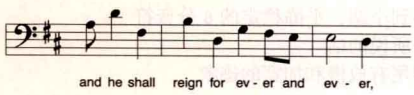
CD-18

体裁：清唱剧
曲式：通谱体

0:00	18	简短的弦乐引子
0:06		合唱以两个突出动机进入
0:16		又有五个“哈利路亚”的和弦式陈述，但是在更高的音级上

哈利路亚



0:25	合唱用同度唱新主题，由“哈利路亚”的和弦式呼喊做答	
0:35	音乐重复，但是在较低的音高上	
0:47	主题开始做赋格式的模仿	赞美上帝无限权威的统治
1:13	先弱后强，用众赞歌风格	这个世界已成为我们上帝的王国 他将永远永远统治下去
1:31	新的赋格式段落随着低音部的进入而开始	
1:53	女中音，然后是女高音用长音开始漫长的上升	万王之王，万主之主
2:33	男低音和女高音再次进入	他将永远永远统治下去
2:44	男高音和男低音唱长音	万王之王，万主之主
3:00	不断的大调主和弦	万王之王
3:26	宽广的最后的终止式	哈利路亚

聆听练习 23

CD-18

亨德尔
《弥赛亚》，“哈利路亚”合唱

作为一个在剧院中活动的人，亨德尔是创造戏剧动作的大师。有时，就像我们将要看到的，他甚至会为了特殊的效果而插入一个“极大的沉默”。这个练习要求你听到“哈利路亚”合唱中多次变换的织体。亨德尔就是靠这种惊人的织体变化创造出这部经典之作的宏伟效果的。

1. (0:06–0:24) 合唱“哈利路亚”进入时用的是哪种音乐织体?
   a. 单音的　　b. 主调的　　c. 复调的
2. (0:25–0:30, “赞美上帝无限权威的统治”) 当合唱同度演唱时，小提琴重叠其声部 (演奏与声乐相同的旋律线条)，这产生了什么样的织体?
   a. 单音的　　b. 主调的　　c. 复调的
3. (0:47–1:12, “赞美上帝无限权威的统治”) 现在我们听到一个模仿对位的段落，其中的主题在各声部相继出现，各声部是以哪种顺序进入的?
   a. 女高音、女中音、男声声部
   b. 女中音、男声声部、女高音
   c. 女高音、男声声部、女中音
4. (1:31–1:52, “他将永远永远统治下去”) 亨德尔用一个新主题再次谱写了一个模仿的段落，其声部进入的顺序是哪种?
   a. 男低音、男高音、女高音、女低音
   b. 男低音、女中音、男高音、女高音
   c. 男低音、男高音、女中音、女高音
   d. 男低音、女高音、女中音、男高音
5. 像在 (1:31–1:52) 中的复调段落最接近哪种音乐的风格和织体?
   a. 格里高利圣咏
   b. 众赞歌曲调
   c. 赋格曲
6. (2:06–2:30) 女高音在“万王之王，万主之主”一句上是怎么唱的?
   a. 上行琶音
   b. 上行跳进
   c. 上行级进

7. (2:54– 结束) 历史上与国王有联系的哪种铜管乐器在“万王之王”一句上响起?
   a. 长号　　b. 小号　　c. 大号
8. (3:22–3:24) 亨德尔为烘托和加强“哈利路亚”的最后陈述，通过插入一种新的织体而写下了辉煌的一笔，它是以下哪种?
   a. 他插入了主调风格的铜管华彩
   b. 他插入了休止的织体
9. 准确地说明哈利路亚合唱的现代录音与亨德尔时代表演实践的不同 (见下面的段落) ?
   a. 亨德尔的原作只有合唱，增加了管弦乐队加以支持
   b. 合唱队大得多，由妇女演唱女中音和女高音声部
   c. 阉人歌手在亨德尔原来的合唱中被使用
10. 什么因素在这首合唱中创造了戏剧性和宏大性?
   a. 对英语歌词的非常清晰的谱曲 (用音乐强调重音词)
   b. 对多种多样的织体和风格的富于技巧的运用
   c. 把所有的人声和乐器集中在一些简单的音乐手法上
   d. 所有以上这些

“哈利路亚”合唱是一首具有惊人效果的作品，这主要是因为大的合唱队创造出一种神圣和超凡力量的感觉。可是实际上，亨德尔最初在都柏林上演《弥赛亚》的合唱对比我们今天用的要小得多。它的女中音、男高音和男低音声部都各只有大约四名歌手，女高音声部由六名唱诗班男孩演唱 (图 14–5)。乐队也同样较小。然而，18 世纪 50 年代在育婴堂的演出，乐队增加到了 35 人。在随后的 100 年中，合唱队逐渐膨胀到多达 4000 人，与之平衡的乐队也有 500 人，广告上说这是为



Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

图 14–5
18 世纪的伦敦是一个充满尖刻讽刺的地方。这里是威廉贺加斯画的《清唱剧歌手》(Willian Hogarth,1732)。清唱剧的合唱队成为滑稽模仿的目标。但这里有一种真实的因素：例如，《弥赛亚》首演的合唱队只有大约十六个男声，用唱诗班男孩演唱女高音声部 (前排)。然而，女高音或女中音的独唱则是由妇女演唱的。



Bridgeman Art Library, London/NY

图 14–6

西敏寺大教堂亨德尔墓上的纪念碑。作曲家手持《弥赛亚》中的咏叹调“我知道我的救世主还活着”。当亨德尔下葬时，掘墓人在旁边为另一个立刻要下葬的人预留了空间，后来那里埋葬的是大文学家查尔斯·狄更斯。

了纪念亨德尔的“人民的节日”。

就在《弥赛亚》的演出规模不断增长的同时，亨德尔的财富和名声也在增长。到了他的晚年，他在伦敦中心拥有了一幢豪宅，他还收购名画，包括一幅很大的，而且“的确很杰出的”伦勃朗的作品。他死后留下了近两万英镑的巨大财产。当时的报纸很快就给予了报道。1759 年 4 月 20 日，在伦敦西敏寺大教堂有三千多人出席了他的葬礼，作曲家手持《弥赛亚》中的一首咏叹调的塑像被树立在他的坟墓之上，至今仍可看到（图 14–6）。

作为亨德尔音乐的一个纪念物，《弥赛亚》是一个恰当的选择，因为在每年圣诞节和复活节，世界各地的无数业余和专业演出团体仍然要演唱它。

关键词

舞蹈组曲
正歌剧
清唱剧
返始咏叹调

音乐风格一览

晚期巴罗克：1710–1750

代表作曲家
巴赫
亨德尔
泰勒曼

旋律　变得更长、更扩展和更不对称，惯用的器乐风格影响了声乐旋律。

和声　功能的和弦进行支配了和声的运动，和声有目的地从一个和弦移动到下一个。通奏低音继续提供强有力的低音。

节奏	激动的、驱动性的、有活力的节奏推动着音乐向前，“行走“低音造成节奏有规律的感觉。	维瓦尔第
色彩	器乐为主，器乐的音色，特别是小提琴、羽管键琴和管风琴，成为这个时代的最有特色的乐器音色。一种音色在一个乐章或乐章的大部分贯穿使用。	*主要体裁* 教堂康塔塔 歌剧 清唱剧 奏鸣曲 舞曲组曲 大协奏曲 前奏曲 赋格曲 法国序曲
织体	主调织体仍然是重要的，但由于对位赋格曲的重要性逐渐增加，复调织体再次出现。	
形式	奏鸣曲和管弦乐组曲中的二部曲式，咏叹调中的返始咏叹调（三部性），赋格曲中赋格手法的运用。	

第四部分

古典主义时期，1750–1820

第15章 古典主义风格

第16章 古典主义作曲家：海顿与莫扎特

第17章 古典主义的曲式：三部曲式和奏鸣曲—快板

第18章 古典主义曲式：主题与变奏，回旋曲式

第19章 古典主义体裁：器乐

第20章 古典主义体裁：声乐

第21章 贝多芬：通往浪漫主义的桥梁

在1750到1820年间，音乐表现出一种叫做“古典主义”的风格，在其他艺术中常被称为“新古典主义”。例如在美术和建筑中，新古典主义的目标在于通过体现平衡与和谐的比例和避免装饰来重建古希腊和罗马的审美价值。一切都导向一种宁静的优雅和高贵的单纯。在音乐中，这些倾向表现为

1750 1755 1760 1765 1770 1775 1780 1785

CLASSICAL

1756–1763年 七年战争（法国和印度的战争）

● 1759年 伏尔泰出版启蒙运动的小说《坎迪德》



©Imagno/Gerhard Trumler/Getty Images

● 1761年 约瑟夫•海顿在埃斯特哈奇宫廷得到第一份工作

● 1762年 卢梭出版《社会契约论》

1763–1766年 莫扎特一家在西欧旅行和演奏

● 1776年 美国的《独立宣言》在费城签署



©The Art Archive/Corbis

● 1781年 莫扎特移居维也纳，创作歌剧、交响曲、协奏曲和四重奏

平衡的乐句，透明的织体，以及清晰的、容易听出的曲式，尽管在米兰、巴黎和伦敦的作曲家们都用这种风格写作交响曲和奏鸣曲，但这个时期的音乐经常被称为“维也纳古典风格”。奥地利的维也纳是神圣罗马帝国的首都，是中欧最活跃的古典音乐中心。古典时期的三位主要的作曲家——约瑟夫·海顿（1732–1809），沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（1756–1791）和路德维希·凡·贝多芬（1770–1827）——选择维也纳为家正是由于这个城市的生气勃勃的音乐生活。在很多方面，莫扎特和海顿创立了古典风格，而贝多芬扩展了这种风格。贝多芬的大部分作品创作于古典时期，但它们有时也展示了随后的浪漫主义时期的风格特点。



© Mary Evans Picture Library/The Image Works

1790 1795 1800 1805 1810 1815 1820 1825

CLASSICAL

- 1789年 法国大革命开始
- 1791–1795年 海顿创作“伦敦”交响曲
- 1792年 贝多芬从波恩来到维也纳
- 1796年 拿破仑入侵奥地利王国
- 1797年 海顿创作《皇帝的颂歌》作为爱国之举
- 1803年 贝多芬创作“英雄”交响曲
- 1815年 拿破仑在滑铁卢战败
- 1824年 贝多芬创作他最后的第九交响曲



Beethoven Haus, Bonn/The Bridgeman Art Library



第 15 章

古典主义风格

古典主义作为一个音乐术语有两个分开的，但却有联系的含义。我们用古典主义这个词来指西方的“严肃”音乐或“艺术”音乐，与民间音乐、流行音乐、爵士乐、以及对各民族的传统音乐相区别。我们称这种音乐为“古典”是因为它的形式和风格都极佳，就像名表或名车那样具有超越时空的美。但同时我们也可以把一个特定历史时期（1750–1820）的音乐叫做“古典主义”音乐（英文 Classical 中的 C 要大写），这是海顿与莫扎特写出伟大作品和贝多芬写出早期杰作的时期。这些艺术家的创作在公众心目中一致被认为比例均衡，形式准确，是完美音乐的标准。所以这个比较短的时期在所有具有持续审美价值的音乐中被冠以古典主义的名称。

“古典主义”（Classical）一词来自拉丁语 classicus，意为“第一流的或高质量的东西”。对于 18 世纪的人们来说，没有什么东西比古希腊和罗马的艺术、建筑、哲学或政治体制更值得敬仰和仿效。西方历史的其他时期也曾从古代经典中吸取灵感，如文艺复兴时期（图 9–1）和巴洛克早期，在一定程度上 20 世纪亦然，但没有一个时期比 18 世纪更其如此。这种对古代的迷恋是很显然的，例如，围绕庞贝古城的发现（1748）而掀起的热潮，以及爱德华·吉本《罗马帝国的衰亡》一书的出版（1788）。

18 世纪也是年轻的英国贵族们去意大利做“教育旅行”（grand tour，指当时英国贵族子弟到欧洲旅行，以完成自己的教育阶段）的时期，他们带回的财产中有罗马的雕像、圆柱和整栋别墅的部件。古典主义的建筑以其对空间的形式控制、几何形的形状、均衡对称的设计、被人们认为是值得用于家庭和国家建筑的唯一风格。欧洲的宫殿、歌剧院、剧场和民宅都利用了这种风格。托马斯·杰弗逊在这些年中也游历了意大利，他当时是美国驻法大使，后来他把古典主义的设计带到了美国（图 15–1 和图 15–2）。美国的国会大厦和很多政府和大学的建筑都可以见到古典主义风格的比例均衡的圆柱、门廊和圆型大厅。

图 15–1 和图 15–2
（上）罗马二世纪的万神殿。（下）弗吉尼亚大学的图书馆，托马斯·杰弗逊设计于 18 世纪末。杰弗逊在任法国大使时（1784—1789）访问了罗马，并研究了古代的废墟。带有圆柱和三角形门楣的门廊以及中间的圆形大厅都是古典主义建筑风格的特征。



© Vanni Archive/Corbis

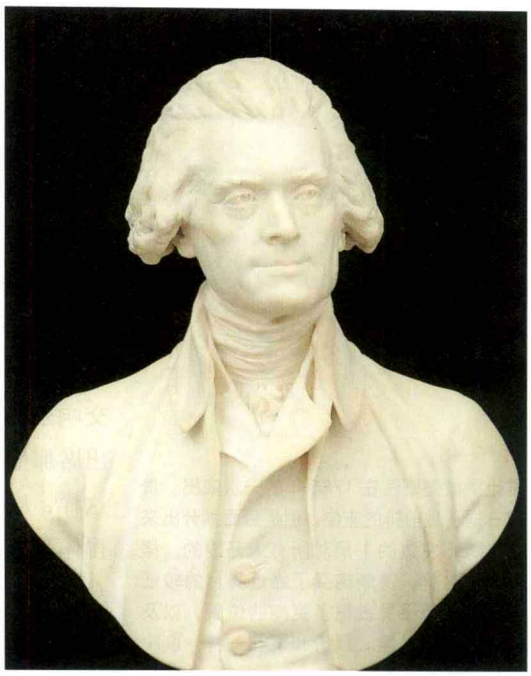

© Joseph Sohm; ChromoSohm, Inc./Corbis

启蒙运动

古典主义的音乐、艺术和建筑与哲学和文学的**启蒙运动**（**Enlightenment**）处于同一时期。在也被称为理性主义时代的启蒙运动期间，思想家们空前自由地追求真理和发现自然法则。这是一个被称为自然神论的自然宗教兴起的时期，相信造物主在创造了世界并让它运转之后，就不再参与其中。这也是一个科学进步的时代，人类发现了电，并发明了蒸汽机。第一部大英百科全书出现于 1771 年，法国的大百科全书出现于 1751 至 1772 年间，共有 24 卷，它的作者们抛弃

了传统的宗教观念和迷信，热衷于更加理性的科学、哲学和政治的信仰。法国大百科全书派伏尔泰（1694–1778）和卢梭（1712–1778）拥护社会公正、平等、宗教宽容和言论自由的原则。这些启蒙运动的理想在随后成为民主运动的基础并被写入了美国的宪法。

不必说，所有人生而平等并应享有充分的政治自由的观念，使启蒙运动的思想家们与既有社会秩序的捍卫者发生了冲突。旧的政治结构是建立在对教会的迷信、贵族的特权和王权至上的基础上的。伏尔泰攻击教士和贵族的特权行为，称赞中产阶级的美德，说他们诚实，有常识，勤劳。轻佻的朝臣的奢侈举动和抹粉的假发是他笔下经常攻击的目标。一种更自然的，适合于商人或制造者的外表成为典范（图15–3）。在自身的经济利益和启蒙哲学家的原则的激励下，在法国和美国迅速增长的和更加自信的中产阶级奋起反抗君主制和它的支持者。理性的时代让位于革命的时代。



Private Collection © Philip Mould, Historical Portraits Ltd., London/The Bridgeman Art Library

图 15–3
托马斯·杰弗逊的雕像，法国雕塑家霍顿作于1789年，即法国大革命爆发的那一年。

中产阶级的性格，中产阶级的价值

音乐和社会的变化：喜歌剧

音乐受到这些深刻的社会变化的影响，在某些方面，它还有助于促成这些变化。一种新的歌剧形式——喜歌剧，成为了社会变革的有力工具。巴洛克时期的歌剧以正歌剧为主，它优美而宏大，有点死板，而且上演很昂贵。它表现神话中的神和历史上的帝王的业绩，为贵族歌功颂德。相反，新出现的**喜歌剧（comic opera）**，在意大利叫做 **opera buffa**，赞美中产阶级的价值。它利用日常的人物和情节，运用对白和简单的歌曲代替宣叙调和返始咏叹调，并充满了插科打诨，滑稽的喜剧和猥琐的幽默。它的脚本不是嘲弄贵族的自负和无能，就是批评他们的无情无义。

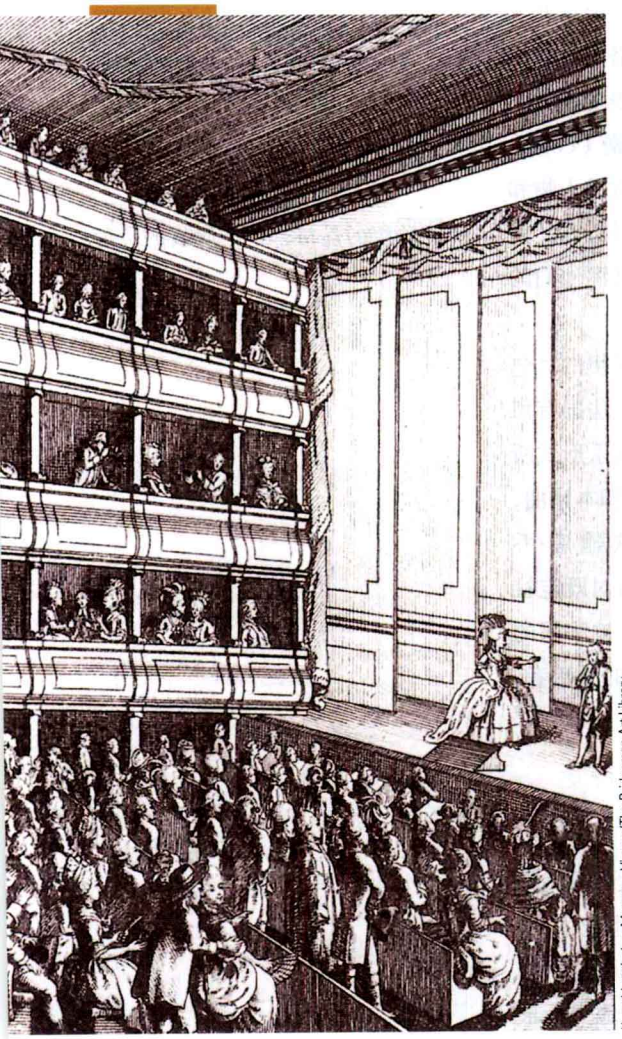
就像那些煽动性的小册子，喜歌剧传遍了欧洲，在英国有约翰·盖伊的《乞丐歌剧》（1728），在意大利有佩尔格莱西的《女仆做夫人》（1733），在法国有卢梭的《乡村卜者》（1752）。甚至更有名的作曲家也被这种中产阶级的娱乐形式所吸引。成年后曾受到贵族排挤的莫扎特为《费加罗的婚姻》（1786）的脚本谱曲，其中一个理发师和一个女仆比伯爵更有智慧，并让他当众出丑。另一部歌剧《唐·乔万尼》（1787）中的反面角色是城里的一个重要贵族。贵族把这种作品对既定社会秩序的威胁看得很严重。莫扎特的《费加罗》所依据的话剧起初就被法国的路易十六国王禁演了。到了法国大革命时期（1789），喜歌剧这个新兴的反叛者，几乎把已有的正歌剧赶下了18世纪的舞台。

公众音乐会

18世纪的社会变化反过来影响了那些听古典音乐的人。在过去，大部分民众可以在教堂听到宗教的声乐作品，那几乎是音乐生活的全部。但是到了世纪中叶，那些管账人、医生、布商、股票商都有了足够的收入来组织和赞助他们自己的音乐会。在巴黎这个当时有45万人的城市里，人们可以“每天完全自由地去听最

好的音乐会”。最成功的巴黎音乐会系列是“圣灵音乐会”（1725 年创立），那是西方第一个常规管弦乐团面向公众的按照预定计划的演出。“圣灵音乐会”通过在街头散发传单的方式来为演出做广告。为了使社会的各个阶层都能参与，它还制定了两种不同的票价方案（包厢是 4 个里弗尔，正厅后座是 2 个里弗尔，大约合今天的 200 美元和 100 美元）。14 岁以下的儿童半价。这样，我们就可以把中产阶级市民买票参加公共演出的传统追溯到 18 世纪中叶。我们今天所说的“音乐会”的机制就是从那个时候开始的。

在伦敦，经纪人在沃克斯大厅花园举办音乐会，那里是一个 18 世纪的娱乐公园，每天吸引多达 4500 名付费的参观者。在这里可以在管弦乐厅的室内聆听交响乐，如果天气好，也可在室外听。当莫扎特的父亲带着小莫扎特在 1764 年出席那里的音乐会时，他惊讶地看到观众是不按阶级分开入座的。在维也纳也是这样，城市剧院在 1759 年开幕，面向所有买票的顾客，只要他们的衣着和行为得体。尽管贵族依然占据着最好的座位（图 15–4），音乐厅的大门现在向普通公众开放了，在各阶级之间培育了欣赏各种艺术的水准。中产阶级从贵族手中取得了对高雅文化的控制权，古典音乐成为了公众的娱乐。



Kunsthistorisches Museum, Vienna/The Bridgeman Art Library

图 15–4

维也纳城堡剧院在 1785 年的一次演出。贵族占据了最前排的座位，但是后面划分出来的区域（左边的）是对所有人开放的。楼厢也是这样，贵族购买了靠近舞台的较低的包厢，而平民占据了更高的位置，以及四层楼上的站席。票价和现在一样，取决于与演奏者的距离。

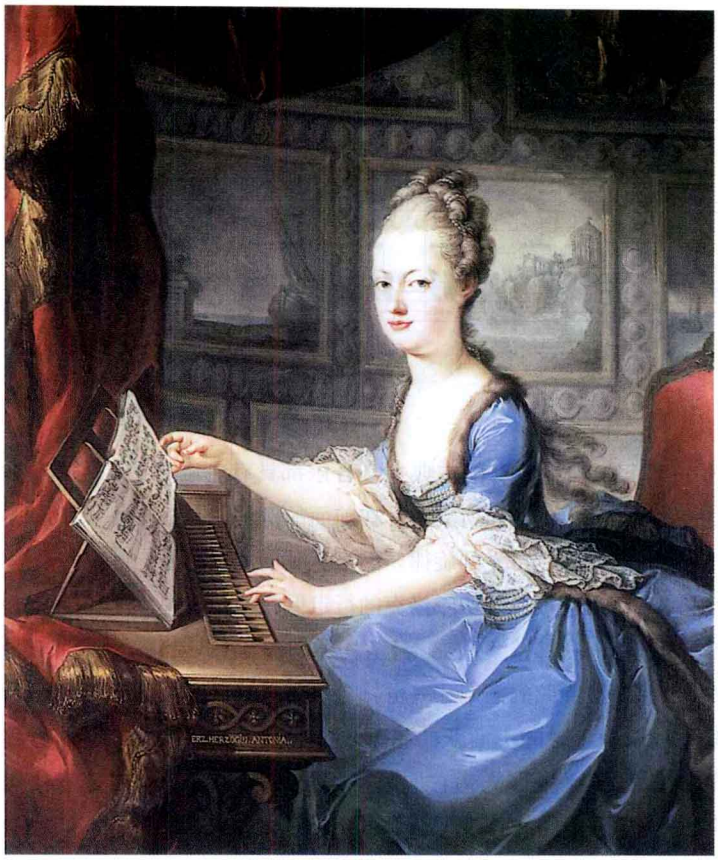
钢琴的出现

新富足起来的中产阶级不仅希望听音乐，也想演奏音乐。大部分音乐演奏是以家庭为中心的，并且围绕着一种在古典时期首次进入公众意识的乐器——钢琴。这种乐器是意大利在 1700 年前后发明的，它逐渐取代了羽管键琴，成为人们更爱用的键盘乐器（图 15–5）。因为它可以演奏更多的力度变化（因此钢琴最初的名字叫做 **pianoforte**，意为“弱—强琴”）。和羽管键琴相比，钢琴可以弹出力度的渐变，也可以弹出更精致的对比和更强大的音响。

那些弹奏这种新的家庭乐器的人大部分是业余爱好者，其中有很多是女性。一知半解的法语、能够穿针的眼睛和能弹一点钢琴，这些都是适于结婚的年轻女子的地位和气质的体现。然而，为了让非专业的妇女在家里弹琴，一种更简单的主调风格的键盘音乐是需要的，它不能为有演奏技术局限的女性演奏者增加负担。虽然民主的精神已在传播，但那仍然是一个性别歧视的年代。就像一个刊物所说的，“人们认为女人不希望对位与和声来打扰她们可爱的小脑袋”，但是会满足于一个优美的旋律和几个初级的和弦。像《为女士而作的键盘作品》（1768）这样的曲集便是针对这些新的音乐消费者的。

古典风格的元素

关于古典主义的音乐风格已有很多论述：它具有宁静的优雅和高贵的单纯。古典主义当然是要强调形式的清晰、秩序和均衡。对



Vienna, Kunsthistorisches Museum

图 15–5

1770 年，15 岁的玛丽·安托万内特坐在一架早期钢琴前。1774 年，这位奥地利公主成为法国王后，但是在 1793 年的法国大革命的高潮中，她被斩首。

比巴洛克音乐经常有的宏大的川流不息的音响，古典主义的音调更加轻盈，更加自然，而且可以预示的东西较少。它甚至可以表达幽默和惊愕。就像海顿在《惊愕交响曲》（1791）的平静段落中突然奏响雷鸣般的和弦那样。但是，是什么准确的音乐术语创造了古典主义音乐优雅、清晰和均衡的特点呢？
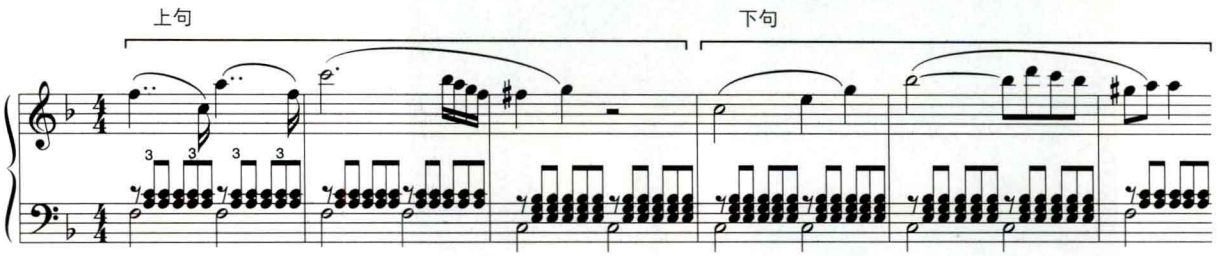
旋律

也许海顿和莫扎特的音乐吸引听众的第一件事情就是主题经常是优美的，动人的，甚至是如歌的。不仅旋律简单而短小，而且乐段喜欢用上下句或“问答式”的成对乐句加以组织。（想想莫扎特的《小星星变奏曲》的前两句。）的确，上下句的乐段在古典主义时期的音乐中首次大量出现。旋律的进行一般采用两个、三个、四个、八个、十二个或十六个小节的对称组合的短小乐句。乐句的短小和经常出现终止式让充足的光线和空气渗透到旋律线中。

对称的乐句

下面是选自莫扎特C大调钢琴协奏曲（1785）第二乐章的一个主题。它是用三小节乐句写成的——一个上句和一个下句。旋律是轻快如歌的，也非常均衡。它还易唱易记——的确，它曾被用做一部流行电影的主题（《爱尔维拉·麦迪甘》的“爱之歌”）。可以把这个主题与巴洛克的经常是器乐化的长而不平衡的旋律做个对比。

谱例15–1



和声
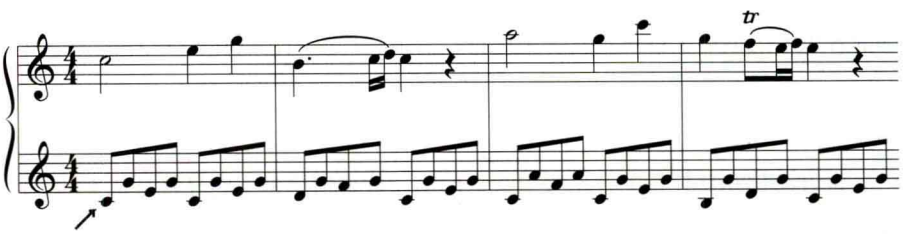
灵活的和声节奏

大约 1750 年以后，所有的古典主义音乐都具有主调更多，复调更少的特点。新的优美的旋律被简单的和声所支持。在前面的例子中，只有两个和弦，主和弦与属和弦，支持着莫扎特的可爱的旋律。巴洛克时期沉重的通奏低音完全消失了。低音仍然产生和弦，但它不总是像巴洛克的行走低音那样有规律地和持续地移动，低音可以在一个和弦的底部持续几拍，甚至几小节，然后迅速移动并再次停止。因此，古典主义作曲家变换和弦的频率——也就是“和声的节奏”更加流动和灵活了。

阿尔贝蒂低音

为避免和声静止时的不活跃的感觉，古典主义作曲家发明了新的伴奏形式。有时，像在谱例 15–1 中那样，它们只是用统一的三连音节奏重复伴奏的和弦。更常见的是一种叫做**阿尔贝蒂低音（Alberti bass）**的音型，这个名称来自意大利一位二流的键盘作曲家多米尼科·阿尔贝蒂（Domenico Alberti, 1710–1740），是他使这种手法流行起来。在运用这种手法时，一个和弦的音高不是在一起演奏，而是把它们分开演奏，造成持续的音流。莫扎特在他著名的 C 大调钢琴奏鸣曲（1788）的开头就运用了阿尔贝蒂低音。

谱例15–2



节奏

节奏在海顿和莫扎特手里也比巴洛克时期的音乐更加灵活，它使古典主义旋律与和声停停走走的特点变得生动起来。快速的运动可以紧跟着休止，然后又是快速的运动，但是很少有巴洛克音乐节奏的那种驱动式的、无穷尽的运动。

织体

轻快的织体

音乐的织体在 18 世纪后半叶也发生了变化，主要是因为作曲家开始不那么

绘画中的古典主义风格

18世纪后期的绘画经常被称为“新古典主义”，因为它特别喜欢利用古代(古希腊和罗马)经典的题材和风格。当时很多重要的艺术家都曾在1760到1790年间游历罗马，研究古罗马会议广场遗址和这个城市其他地方仍然遗存的建筑、雕塑和壁画。他们不仅把古罗马服装的风格和装饰用在自己的作品中，而且还吸收了古代经典设计中固有的清晰、单纯和形式的均衡。英国女艺术家安杰丽卡·考夫曼(Angelica Kauffmann, 1741–1807)就是当时游历罗马的新古典主义画家之一。通过学习古罗马艺术，她也研究了古希腊艺术，因为罗马人在艺术风格上受到希腊人的很大影响。



考夫曼的《扮成设计之神的艺术家聆听诗歌之神的灵感》(1782)

© Mary Evans Picture Library/The Image Works

考夫曼的绘画《扮成设计之神的艺术家聆听诗歌之神的灵感》展现了身穿古罗马服装的一对均衡的人物形象：设计之神在左边，诗歌之神在右边。诗歌之神戴着古罗马诗人的桂冠。此外，两个人都拿着她们的艺术的象征物：设计之神拿着一块画板，诗歌之神则拿着里拉琴。她们的右方有两个圆柱，同样会唤起一种古代的感情，同时，圆柱与人物之间取得了平衡。再没有可能会搅乱这个场景的其他次要的人物。我们的眼睛只集中在设计之神和诗歌之神身上。绘画中的单纯、均衡和静止的性质所造成的一种平和、宁静和闲适的艺术情趣在古典主义的音乐中也经常可以感觉到。

关注于写作密集的对位，而是更关注创作迷人的旋律。不再有独立的复调线条层层叠加，就像在巴赫的巴洛克赋格或亨德尔的复调合唱中那样。这种对位的减少造成了一种更轻的、更透明的音响，特别是在织体的中间区域。莫扎特在18世纪80年代初期研究了巴赫和亨德尔之后，在他的交响曲、四重奏和协奏曲中注入了更多的复调内容，但这似乎使快乐的维也纳人认为他的音乐过于沉重了。

古典主义音乐的戏剧性

海顿、莫扎特和他们年轻的同代人贝多芬的音乐最具有革命性的方面，也许就是其快速变化和不断转折的能力。回想以前的珀塞尔、科雷利、维瓦尔第和巴赫的作品，它们会建立起一种“情感”或情绪，然后在作品中严格地贯穿始终——节奏、旋律与和声都在一种持续不断的流动中进行。这种表现上的统一手法是巴洛克艺术“单一主题”的一部分。现在，在海顿、莫扎特和青年贝多芬手中，一部作品的情绪在几个短小的乐句中就可以迅速地改变。一个快速音符的强有力的主题可以紧跟着一个慢速的、优美抒情的主题。同样，织体也可以从轻快如歌迅速地变得密集、更多对位和更加紧张激动。作曲家首次开始要求渐强和渐弱这种逐渐增减的力度变化，以便使音量可以持续地波动。当优秀的管弦乐队利用这种技巧时，听众为之着

情绪经常变化

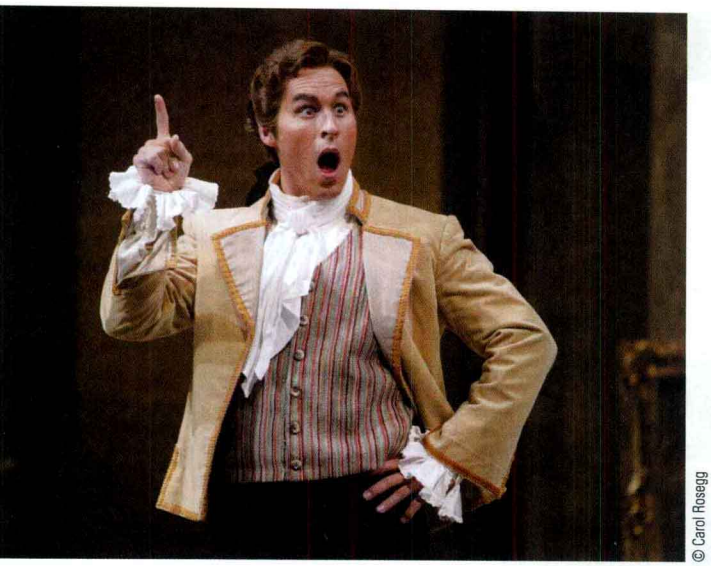

© Carol Rosegg

图 15–6
男中音凯尔·凯特尔森在纽约城市歌剧院排演的莫扎特《费加罗的婚姻》中饰演费加罗一角。

迷了。键盘演奏者也开始运用渐强和渐弱，认为新的、可以演奏多种力度的钢琴可以取代旧的、不太灵活的羽管键琴。这些在情绪、织体、音色和力度上的迅速变化，给予古典主义音乐一种新的紧张感和戏剧感。听众感到一种稳定的流动，就像我们在日常生活中体验到的情绪的持续摇摆。
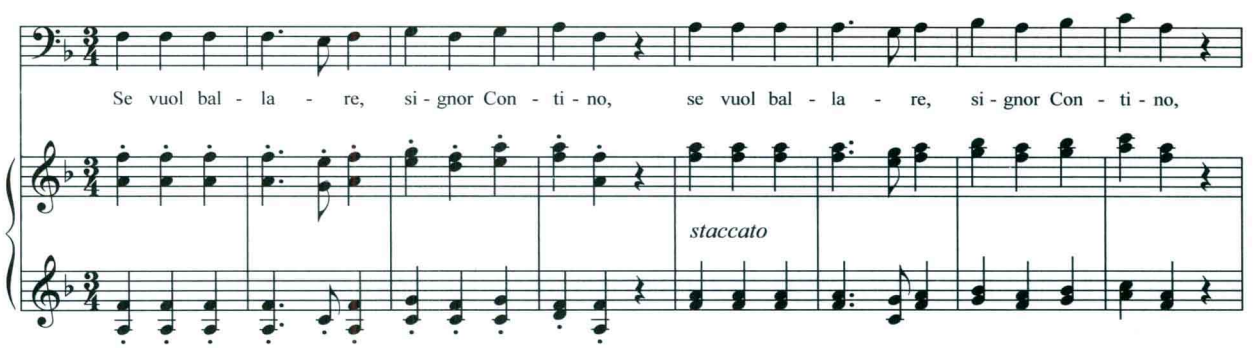
古典主义风格一例

为体验古典主义音乐精髓，让我们来听莫扎特的歌剧《费加罗的婚姻》（1786）中的一首咏叹调。要想到这部歌剧的脚本是来自一部批评贵族的革命戏剧（见 173 页）。把它改编成歌剧是莫扎特的主意，他在歌剧中保留了原剧的大部分社会煽动性的思想。

社会的紧张性在歌剧一开始就出现了。主角费加罗（图 15–6）是一个聪明而正直的理发师，一个比他的主人更有智慧的男仆，而他的主人是玩弄女性的、不诚实的伯爵阿尔玛维瓦。我们第一次见到费加罗时，他发现他和他的未婚妻苏珊娜分到了伯爵隔壁的一间卧房。伯爵想实行他古老的初夜权——主人要求和仆人的未婚妻发生性关系。费加罗以一首短小的咏叹调“如果你想跳舞”作为回答。他在这里把伯爵戏称为“小伯爵”，并发誓要战胜他的主人。

谱例 15–3 表明了古典主义风格单纯、清晰和均衡的典型特点。织体是轻快的主调风格的——的确只有在下方支持的和弦——仿佛费加罗在用一把吉他为自己伴奏。旋律开始是四小节的乐句，立即在较高音级上重复。这首咏叹调在形式上由四个部分组成（ABCD），结尾处有 A 的再现。A 段有五个四小节的乐句，B C 两段也是这样，而 D 段的长度有它们的一倍。尽管各段之间有一到两小节的纯器乐的连接，但这首咏叹调的声乐部分的比例是 20 + 20 + 20 + 40 + 20，的确是一种均衡的安排。

谱例15–3



（歌词大意：如果你想跳舞，我的小伯爵）

古典主义音乐的力度——它所包含的情绪变化的幅度——在费加罗的“如果

你想跳舞”中也是很明显的。费加罗开始还是平静而慎重的，但他越是想到公爵的好色和背信，就越是焦虑。在音乐上，我们听到费加罗在A，B，C和D这四个段落中越来越激动，紧张性在逐渐增长。只是到了结尾A段返回时，这位理发师才重新变得镇静下来。莫扎特把这首咏叹调特别写成宫廷小步舞曲的风格。舞曲在这里是一种生活方式的隐喻——如果伯爵想“跳舞”（多管闲事），仆人费加罗将要来定调子。
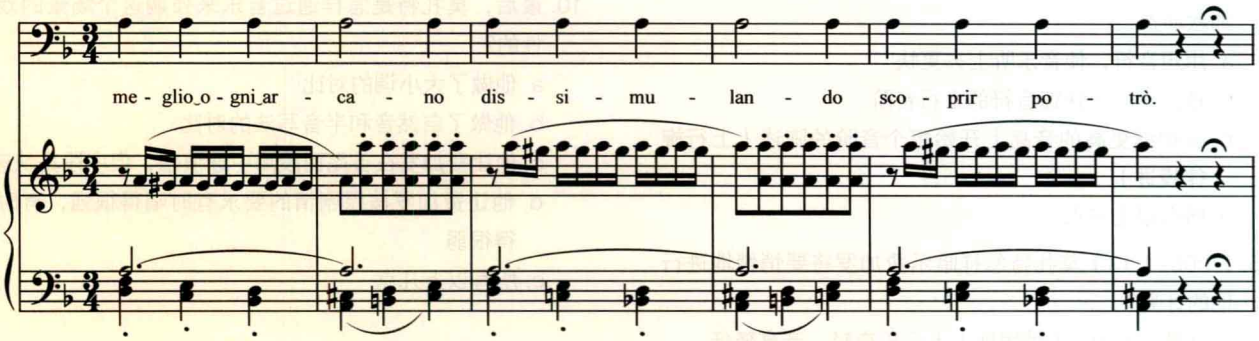
聆听指南

莫扎特：咏叹调“如果你想跳舞”，
选自喜歌剧《费加罗的婚姻》（1786）

6
2/5

角色：费加罗，一个聪明的理发师，阿尔玛维瓦伯爵的男仆。
情景：费加罗得知，伯爵想引诱他的未婚妻苏珊娜，费加罗发誓要战胜他。

0:00	5	A段：音乐以宫廷小步舞曲的风格开始	Se vuol ballare, Signor Contino, Il chitarrino Le suonerò.	如果你想跳舞， 我的小伯爵， 让我来为你弹吉它。
0:28		B段：颤动的弦乐使音乐更激动	Se vuol venire Nella mia scuola, La capriola Le insegnerò.	如果你想来 我的舞蹈学校， 我将教你 怎样蹦跳。
0:57		C段：快速的弦乐使音乐更加激动	Saprò . . . ma piano Meglio ogni arcano Dissimulando Scoprir potrò.	我知道——但要悄悄地 他所有的秘密， 一切阴谋诡计， 我都能发现。
1:18		音乐采用阴暗不祥的音调，变成小调		



1:27		D段：速度加快，节拍变成两拍子	L'arte schermendo, L'arte adoprando, Di qua pungendo, Di là scherzando, Tutte le machine	有时候隐藏， 有时候暴露， 在这里打一拳， 在那里骗一下， 都是你的计划。
1:47		莫扎特放慢了音乐	Rovescierò.	我将和你对抗。
1:55		A段的音乐返回	Se vuol ballare, Signor Contino, Il chitarrino Le suonerò.	如果你想跳舞， 我的小伯爵， 让我来为你弹吉它。
2:24		乐队的总结		

聆听练习 24

6
2/5

莫扎特
“如果你想跳舞”

在咏叹调“如果你想跳舞”的开始，费加罗像是一个很镇定、诚实和单纯的人 (A 段)。但是当他想到他需要用计谋挫败伯爵的计划时，他展示了他更加冲动和凶险的一面 (B，C，D 段)。这个练习请你注意戏剧的张力和强度怎样在典型的古典主义风格的均衡而方整的框架中得到松弛。

1. (0:00–0:27) 咏叹调开始时的节拍和速度是什么?
   a. 两拍子和中速，就像一首庄严的宫廷小步舞曲
   b. 三拍子和中速，就像一首庄严的宫廷小步舞曲
2. (0:00–0:27) 伴奏的哪个方面传达了古典主义音乐的轻快织体，也许暗示了费加罗在用一把吉他自弹自唱?
   a. 弦乐演奏震音
   b. 弦乐演奏颤音
   c. 弦乐演奏拨弦
3. (0:28–0:56) B 段有类似 A 段的平衡的乐句结构，但是莫扎特怎样表现费加罗越来越激动?
   a. 他增加了弦乐的震音伴奏，费加罗唱得更响亮。
   b. 他增加了法国号的颤音，费加罗唱得更轻柔。
4. (0:57–1:07) 在 C 段，莫扎特用什么手法使费加罗更加激动?
   a. 用短音符，使音乐听上去更快
   b. 插入了一个快速音符的上行音阶
   c. 在相继更高的音高上开始每个音阶的陈述 (上行旋律模进)。
   d. 所有以上三点
5. (1:08–1:13) 莫扎特怎样暗示费加罗将要悄悄地进行他的计划?
   a. 在歌词 piano (悄悄地) 上音乐变轻，音高降低
   b. 在歌词 piano (悄悄地) 上音乐变轻，音高上升
6. (1:18–1:26) 莫扎特怎样暗示费加罗将要变得机智而狡猾? (见聆听指南中的谱例)
   a. 当费加罗重复一个音高时，乐队转到小调并作半音的滑动
   b. 当乐队重复一个音高时，费加罗转到小调并作半音的滑动
7. (1:27–1:46) 在 D 段，费加罗在思考战胜伯爵的计谋时，内心像在赛跑。在这一点上，脚本中的什么可以促使莫扎特采用快速的五音乐句?
   a.D 段的歌词有五行，韵脚是“a,b,c,d,e”。
   b.D 段的歌词以五音节的句子开始，全都押韵在“o”上。
8. (1:47–1:52) 莫扎特怎样放慢音乐来暗示费加罗重新变得镇定?
   a. 他写了一个放慢和一个延长记号
   b. 他写了一个渐弱和一个赋格段
9. (2:23– 结束) 纯器乐的结束句运用了上下乐句的对称结构吗?
   a. 是　　b. 不是
10. 最后，莫扎特是怎样通过音乐来强调这个场景的戏剧性的?
    a. 他做了大小调的对比
    b. 他做了自然音和半音写法的对比
    c. 他让费加罗在首尾两段用中速演唱，但中段是快速
    d. 他让费加罗按照剧情的要求有时唱得很强，有时唱得很弱
    e. 所有以上几点

关键词

启蒙运动
喜歌剧
意大利喜歌剧
近代钢琴
阿尔贝蒂低音

古典主义作曲家：
海顿与莫扎特



第16章

我们倾向于认为古典主义时期的音乐就是三位作曲家：海顿、莫扎特和贝多芬的作品。当然也有其他作曲家的作品。在古典主义的早期，海顿受到了那时居住在柏林的 C.P.E. 巴赫的很大影响，正如莫扎特受到了居住在伦敦的这位巴赫的同父异母兄弟 J.C. 巴赫的影响一样。这两位巴赫都是巴洛克大师 J.S. 巴赫的儿子。在 18 世纪 90 年代，莫扎特的交响乐在巴黎和伦敦的知名度还不如海顿的学生普雷耶尔（Ignace Pleyel）。莫扎特曾和克莱门蒂（Muzio Clementi）搞过一场钢琴比赛，后者的奏鸣曲至今还是钢琴初学者的必弹曲目。海顿的弟弟米夏伊尔（Michael）在萨尔斯堡工作，创作了一首 G 大调交响曲（1783），长期被误认为是莫扎特的作品。就像这种混淆所暗示的，在古典主义时期，欧洲也有其他一些作曲家，他们的作曲技巧并不比这三位大师差多少。然而，海顿、莫扎特和贝多芬的最佳作品却达到了无人超越的程度。

维也纳：一座音乐的城市

海顿、莫扎特和贝多芬的生涯在奥地利的维也纳达到顶峰。（因为贝多芬的生命延续到浪漫主义早期，他的传记和音乐将放在第 21 章讨论。）这些作曲家（还有年轻的舒伯特）如此紧密地与维也纳相联系，因此他们有时被称为“维也纳乐派”，他们的音乐属于“维也纳古典风格”。

维也纳（Vienna）当时是古老的神圣罗马帝国的首都，这个庞大的帝国包括了中欧和西欧的很多地方（图 16–1）。1790 年正值海顿和莫扎特的全盛时期，维也纳已有 21.5 万人口，这使它成为继伦敦、巴黎和那不勒斯之后的第四个欧洲最大的城市。维也纳是包括今天的奥地利、德国、意大利、克罗地亚、波斯尼亚、塞尔维亚、斯洛伐克、波兰、捷克和匈牙利这些地方的管理中心。它的东部边界是大片的农业土地，几百英里内没有其他大城市。甚至远至俄罗斯的拥有土地的贵族们都聚集在维也纳，特别是在农活很少的漫长的冬季。贵



图 16–1
欧洲 18 世纪的地图，展示了神圣罗马帝国和主要的音乐城市，包括奥地利的维也纳。

贵族聚集的维也纳

族们赞助音乐，经常与中产阶级的市民一起在公众音乐会上欣赏音乐。维也纳有上演德国和意大利歌剧的剧院，在美好的夏夜还有街头的音乐会和舞厅，那里可容纳 4000 人在莫扎特或贝多芬创作的小步舞曲或圆舞曲中翩翩起舞。

作曲家也在那里聚集

由于有这么多音乐的赞助人，维也纳吸引了来自整个欧洲的音乐家。海顿从下奥地利移居到那里，莫扎特来自上奥地利，他的对手是来自意大利的萨里埃利（Antonio Salieri），而贝多芬来自德国的波恩。后来，在 19 世纪，除了本地出生的舒伯特，像布鲁克纳、勃拉姆斯和马勒这些外来者都在维也纳度过了他们最有创造性的岁月。甚至今天，维也纳仍然是一个国家（奥地利）的首都，它用于国家歌剧院上的投资几乎与它的国防经费一样多。

弗朗兹·约瑟夫·海顿（1732–1809）

海顿，一个伦敦名人

海顿是第一个移居维也纳的大音乐家，他的一生提供了一个“从贫穷到富有”的故事（图 16–2）。海顿于 1732 年出生于奥地利维也纳以东大约 25 英里的罗劳的一个农民家庭。他的父亲是一个做车轮的工匠，会弹竖琴，但却不识谱。当维也纳的圣斯蒂凡大教堂的唱诗班指挥偶然到乡间搜寻天才时，听到了男童海顿的演唱，被他的音乐天才所感动，把他带回了维也纳大教堂。海顿在那里当了唱诗班的歌童，并学习作曲入门和小提琴与键盘的演奏。在大教堂服务了近十年后，海顿变声了，他也因此立刻被解雇了。几乎整个 18 世纪 50 年代，就像海顿自己所说的，勉强维持着一种“悲惨的生活”，成为一个在维也纳漂荡的自由音乐家。他教钢琴，为歌手伴奏，每个礼拜天要在三个教堂工作，很快地从一个教堂赶到另一个，在那里唱歌，或者演奏小提琴或管风琴。1761 年，海顿的奋斗年代终于结束了，因为他获得了埃斯特哈奇宫廷音乐指导的职位。

图 16–2
约瑟夫·海顿的肖像（约 1762–1763）。他带着假发，穿着埃斯特哈奇宫廷的蓝色仆人制服。



With the kind permission of Professor Daniel Heartz

埃斯特哈奇家族（Esterházy family）是匈牙利说德语的贵族中最富有的和最有影响力的家族，在维也纳东南部拥有广大的土地，并且对音乐极为热衷。在这个家族的所在地埃斯特哈扎（图 16–1），尼古拉·埃斯特哈奇亲王（1714–1790）在法国路易十四的凡尔赛宫的影响下建造了一座宫殿（图 16–3），在那里他拥有一个管弦乐队，一个演唱宗教音乐的小教堂和一座歌剧院。按照那个时期的典型做法，尼古拉亲王雇用海顿为宫廷的音乐仆人，并要他穿上仆人的衣服（图 16–2）。海顿被要求签一个雇用合同，它表明了 18 世纪社会作曲家的屈从地位：

> ［他］和所有音乐家都将穿上制服，这位约瑟夫·海顿要留心他和所有乐队成员都遵循下达的指示，穿上白色的袜子，露出白色的袖口，涂上发粉，带上一条辫子或束紧的假发。
>
> 该人（海顿）将按照他主人的要求作曲，既不能把这些作品传给他人，也不能允许他人抄写，他要保存好它们仅供他的主人使用。没有他的主人的知晓和允许，他不能为其他任何人作曲。

这样，海顿就被禁止在没有主人允许的情况下传播他的音乐。但是不知为什么，他的交响曲、四重奏和奏鸣曲还是被传到了维也纳和国外。在 18 世纪 70 年

代，它们以“盗版”的形式出现在阿姆斯特丹、伦敦和巴黎。因为那时还没有国际版权法，出版商不必得到作曲家的同意就按照一份手抄谱印行一部作品。当海顿在1779年与尼古拉亲王签订另一份合同时，没有这样的“限制使用”的规定，于是他开始向各个出版商出售他的作品，有时同时向两三家出售他的同一部作品。

在将近三十年的时间里，海顿为尼古拉·埃斯特哈奇服务，为晚间的娱乐创作交响曲和嬉游曲，为宫廷剧院创作歌剧，以及亲王本人可能参与演奏的弦乐三重奏。当尼古拉亲王在1790年去世后，埃斯特哈奇的管弦乐队被解散了，只保留了一个更小的军乐队。海顿保留了他的宫廷作曲家的头衔以及他的全薪，但他现在可以自由地旅行了。定居维也纳不久，他访问了伦敦，在那里他得到一笔经费进行创作和指挥。从这次委约中产生了12首**伦敦交响曲**（第93–104首），首演于伦敦汉诺威广场的一座大的公众音乐厅（见图18–3），建造它的一部分资金是由巴赫的小儿子约翰·克里斯蒂安·巴赫提供的。海顿于1791–1792年初访伦敦，1794–1795年又为开音乐会而再次造访那里。他被引见给国王和王后，接受了牛津大学的名誉音乐博士学位，逐渐适应了到访名人的身份和地位，就像他在到达伦敦的前夜所写的一封信中所证实的：



© Imagno/Gerhard Trumler/Getty Images

图 16–3
维也纳东南的埃斯特哈奇家族的宫殿，海顿在那里生活到1790年。这座宫殿是以法国巴黎西部宏伟的凡尔赛宫为样板建造的。

> 人人都想知道我。我到现在已不得不六次出席宴请了，如果我愿意，我可以每天都得到邀请。但是首先我必须考虑我的健康和我的工作。下午2点之前我拒绝除了贵族以外的所有来访者。

1795年夏天，海顿从伦敦返回维也纳时成了一名富人。从他在伦敦的活动中，他捞得了24000奥地利古尔顿，比他在埃斯特哈奇宫廷的20年的薪水还多。海顿在晚年写了很多宗教作品，包括一些为合唱和管弦乐队而作的弥撒曲和两首清唱剧《创世记》（1798）和《四季》（1801）——他似乎对他在伦敦听到的亨德尔的清唱剧留有很深的印象。当他在1809年5月31日以77岁高龄与世长辞时，他已经是欧洲最受尊敬的作曲家。

海顿在漫长的生涯中，忠于职守，孜孜不倦地勤奋工作，创作了大量的音乐作品：104首交响曲，大约七十首弦乐四重奏，近十二部歌剧，52首钢琴奏鸣曲，14首弥撒曲和两部清唱剧。他在巴赫逝世（1750）之前就开始作曲了，直到贝多芬开始创作他的第五交响曲（1808）时，他仍未搁笔。这样，海顿不仅目睹、而且比其他任何作曲家都更多地参与了成熟的古典主义风格的创造。

尽管海顿取得了巨大成就，但他对传统的18世纪社会所给予他的卑微地位却并无反抗：“我与皇帝、国王和很多大人物都有联系。”他说，“我从他们那里听到了很多讨人喜欢的事情，但我并不和这些人相处得过于亲密，我更愿意同与我自己地位相同的人接近。”尽管他非常了解自己的音乐天才，他还是很快就能

认识到别人的才能，特别是对莫扎特："朋友们经常夸我有天才，但是他（莫扎特）的天才远在我之上。"

沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特（1756–1791）

的确，可能除了巴赫，还有谁在表现力的丰富和宽广以及对形式的完美控制上可以和莫扎特（图 16–4）相比呢？莫扎特于 1756 年出生于奥地利的山城**萨尔斯堡（Salzburg）**，那里当时已有大约两万人口。他的父亲**利奥波德·莫扎特（Leopold Mozart）**是萨尔斯堡大主教的管弦乐队的一名小提琴手，也是一本指导小提琴演奏的畅销书的作者。利奥波德很快就认识到他儿子的天才：六岁时就能演奏钢琴、小提琴和管风琴，还能作曲。1762 年，莫扎特一家坐着马车来到维也纳，在那里，小莫扎特和他的姐姐南内尔在玛利亚·特雷萨女王（1717–1780）面前展示他们的天才。然后，他们开始了三年的欧洲北部之旅，停留的地点包括慕尼黑、布鲁塞尔、巴黎、伦敦、阿姆斯特丹和日内瓦（图 16–5）。在伦敦，小莫扎特坐在约翰·克利斯蒂安·巴赫（1735–1782）的膝上即兴演奏赋格曲。他八岁时在这里听到了他自己头两部交响曲的演奏。最后，莫扎特一家返回了萨尔斯堡。但是在 1768 年，他们又再次出发到了维也纳，12 岁的莫扎特在那里上演了他的第一部歌剧《巴斯汀和巴斯汀娜》，地点是在著名的弗朗兹·安东·梅斯梅尔博士家中，这是一位动物催眠术理论的发明者。第二年，父子二人又访问了意大利的主要城市，包括罗马，教皇于 1770 年 7 月 8 日在那里授予小莫扎特金马刺骑士的称号（图 16–6）。尽管所有这些旅行的目的是为了获得名誉和好运气，结果却是使莫扎特与海顿不同，从小就接触了各种各样的音乐风格——法国的巴洛克音乐、英国的合唱、德国的复调和意大利的声乐。他那特别敏锐的耳朵把它们全部吸收了，并最终使他的音乐的广度和内容都得到增强。

随后是一个相对稳定的时期：18 世纪 70 年代的大部分时间，莫扎特住在萨尔斯堡，成为大主教的管风琴师、小提琴手和作曲家。但是这位大主教克罗雷多却是一个严厉而节俭的人，对莫扎特的天才很少同情（作曲家曾把大主教叫做"大蠢材"）。他给了莫扎特在乐队中的一个位置，一笔很少的薪金和他的食宿。就像埃斯特哈奇宫廷的音乐家那样，萨尔斯堡的音乐家也是要和厨子及男仆在一起的。对于这位曾经为欧洲各地的国王和王后们演奏过的金马刺骑士来说，这的确是很寒酸的待遇。莫扎特对于这种贵族保护人的制度很恼火。1781 年春，在几次不愉快的争吵后，这位 25 岁的

图 16–4 和图 16–5

（上图）一幅未完成的莫扎特肖像，画于 1789–1790 年，作者是莫扎特的姐夫约瑟夫·朗格。（下图）儿童时代的莫扎特在巴黎弹琴，身旁是他的姐姐南内尔和父亲利奥波德，他们在三年的欧洲旅行期间于 1764 年到达巴黎。



Mozart Museum, Salzburg/Alinari/The Bridgeman Art Library



The British Library, London/The Bridgeman Art Library

什么是天才？莫扎特是一个音乐天才吗？

“天才”的概念似乎包括了至少两类特殊的性质。有些人显然是有创造力的天才。他们有能力思考“盒子外部的”东西——形成智力的结构或艺术作品。它们如此有独创性，有说服力和想象力，为人类文明做出了一些杰出的贡献。因此，诗人莎士比亚、画家米开朗基罗和科学家牛顿显然可以算做此类天才。另一些人可以被称为有认识力的天才。他们有能力以常人难以想象的机敏处理或控制信息。这些人的头脑可以算大账，具有照相机般的记忆力，或者可以辨别绝对音高。不管以哪种标准，莫扎特都是一位既有创造力，又有认识力的天才。

尽管莫扎特可能不是音乐史上最早熟的少年作曲家——这个荣誉似乎还应该给舒伯特和门德尔松——当莫扎特到了22岁时，他以惊人的速度轻而易举地完成一部又一部作品。他小时候就可以辨认任何和弦中的音符，判断乐器音高的极微小的变化，或者急切地挑出乐谱中的错音。他14岁时，在罗马的西斯廷小教堂听了一首经文歌的演唱后，就能凭记忆把它一个音一个音地默写出来。这首经文歌有大约两分钟长，并有好几个声部。我们第一次听到一段4或5秒钟的音乐时可以记住多少？显然莫扎特可以在他“内心听觉”中储存和处理大量的音乐。而且不光是音乐，其他声音也是一样！莫扎特是一个超级善于模仿的人。他几乎是第一次听到后就能讲好几种外语。难怪伟大的德国诗人歌德（1749–1832）曾说莫扎特是“神的创造力在人间的化身”。

但是天才也有个性失调的时候——天才很少是“正常”的。莫扎特经常手足无措坐立不安，他的嘴里经常冒出孩子式的笑话和双关语。直到十岁上下，他还害怕小号的音响，音不准的乐器也给他的耳朵带来肉体上的痛苦（他是不是有点孤独症？）。莫扎特在维也纳的很多住所都是乱糟糟的，他经常在床上边吃饭边作曲。他从未进过学校或接受除音乐艺术以外的系统的教育。不过他的书信显示他是一位具有高度智慧的人。莫扎特自己的藏书很少，阅读也很少。他几乎只痴迷于音乐。当他被音乐所占有时，他就忘却了身边的一切烦恼。奇怪的是，从他创作的作品来看，他的音乐的内在世界完全是平衡的，有秩序的和完美的。

作曲家和大主教一刀两断，决定到维也纳作为一名自由音乐家自谋生路。

莫扎特选择维也纳部分原因是由于这个城市丰富的音乐生活，还有一部分原因是可以和监督他的父亲保持一段距离。他在1782年春天写给他姐姐的一封信中，详细叙述了他在奥地利首都的每日生活状况：

> 早上6点我的头发已经弄好，7点时我已穿好衣服。然后我作曲，直到9点。从9点到下午1点我教课。然后我吃午饭，除非有人邀请我，在那里午饭时间要推迟到两三点。我下午五六点之前从来不能工作，甚至那时我经常要有一场音乐会。如果没有音乐会，我就作曲直到9点。然后我就到我亲爱的康斯坦兹那里去。

莫扎特没有遵从他父亲的意见，于1782年夏天娶了他“亲爱的康斯坦兹”为妻。但是天哪，她和莫扎特一样浪漫和不实际，尽管不那么勤奋。莫扎特除了作曲、教课和演奏外，他现在还有时间来研究巴赫和亨德尔的音乐，与他的朋友海顿一起演奏室内乐，并加入了**共济会（Freemasons）**。尽管他仍然是一个很好的天主教徒，但他还是被这个启蒙运动的组织所吸引，因为这个组织信仰宽容和普遍的兄弟之爱。他的歌剧《魔笛》（1791）被很多人视为赞美共济会理想的颂歌。

1785–1787年是莫扎特成功的顶峰，他创作了很多伟大的作品。他有足够的学生，每周开几次音乐会，作为一个作曲家享受有利可图的创作委托，很多钢琴

图 16–6
年轻的莫扎特骄傲地佩戴着金马刺骑士的领章，那是教皇克莱门十四在1770年7月为他的音乐天才而授予他的荣誉。



Mozart Museum, Salzburg/The Bridgeman Art Library

莫扎特与《阿玛迪乌斯》

也许你看过那部根据彼得·谢菲尔的话剧改编的出色电影《阿玛迪乌斯》(1985)，并且想知道电影里描写的莫扎特与真实的莫扎特是否有什么关联。答案是，有一点关联，但大部分是没有关联的。的确，莫扎特的生活方式是混乱的，他有奢侈的爱好，他的行为经常很愚蠢。但是在当时的文件中却没有提到过他爱喝酒。他有虽不稳定但却很好的收入，而他那孩子气的行为，据他的姐夫约瑟夫·朗格说，是为了释放他在聚精会神的创作活动中所积累的过度的紧张情绪。莫扎特并非死于贫困，的确，他作于1791年的两部歌剧和著名的《安魂曲》的收入使他的最后一年成为他最赚钱的一年。他也并没有被抛弃在贫民公墓，而是接受了像当时85%的维也纳中上层阶级那样的同类的葬礼（葬于普通墓地）。最后，他也不是被他在维也纳的主要对手、作曲家**安东尼奥·萨里埃利**（**Antonio Salieri**，1750–1825）毒死的。萨里埃利是约瑟夫二世及其两位后继者的宫廷作曲家，即使不是很有天才，也是一位广受尊敬的音乐家，后来还曾做过贝多芬、舒伯特、李斯特甚至莫扎特的一个儿子的老师。萨里埃利可能是一个平庸的作曲家，但他绝不是谋杀犯。

如果《阿玛迪乌斯》对莫扎特的描述不准确，它的中心点，却提出了一个有趣的问题：当一个平庸的或有些才能的人（萨里埃利）遇到了一个绝对的天才（莫扎特）时，他应该怎么办？



© 1964 The Saul Zaentz Company

《阿玛迪乌斯》中的一个场景。实际上，莫扎特的确在他的卧室中摆了一张台球桌。

协奏曲、弦乐四重奏和交响曲从他的笔下流淌而出，还有他最好的两部意大利歌剧《费加罗的婚姻》和《唐·乔万尼》。

《唐·乔万尼》于1787年在布拉格首演大获成功，但1788年在维也纳的演出却反映平平。“这部歌剧是非凡的，也许甚至比费加罗更美，”约瑟夫二世皇帝声称，“但是不合我们维也纳人的口味。”莫扎特的音乐不再在贵族中流行。社会名流不再预订他的音乐会，他的贵族学生开始减少。他的音乐风格被认为太厚重、太紧张、太不协和。一个出版商警告他：“用更流行的风格写吧，否则我不能印刷它们或为你的音乐付更多的钱。”

贵族抛弃了莫扎特

莫扎特在生命的最后一年（1791），尽管健康衰退，还是能够创作出最伟大的杰作。他写了一首极佳的单簧管协奏曲和《魔笛》，并开始创作安魂弥撒，他未能完成这部作品（是他的一个学生弗朗兹·苏斯迈尔把它续完的）。莫扎特死于1791年12月5日，年仅35岁。他的准确死因从未确定，不过风湿热和肾衰竭以及不必要的放血是最有可能的原因。在音乐史上没有其他事件比莫扎特的英年早逝更令人遗憾的了。如果他能像亨德尔或海顿那样长寿，他会给世界做出多么大的贡献呀！

他最后一年的成功

关键词

维也纳
埃斯特哈奇家族
伦敦交响曲
萨尔斯堡
利奥波德·莫扎特
安东尼奥·萨里埃利
共济会

古典主义的曲式：
三部曲式和奏鸣曲—快板

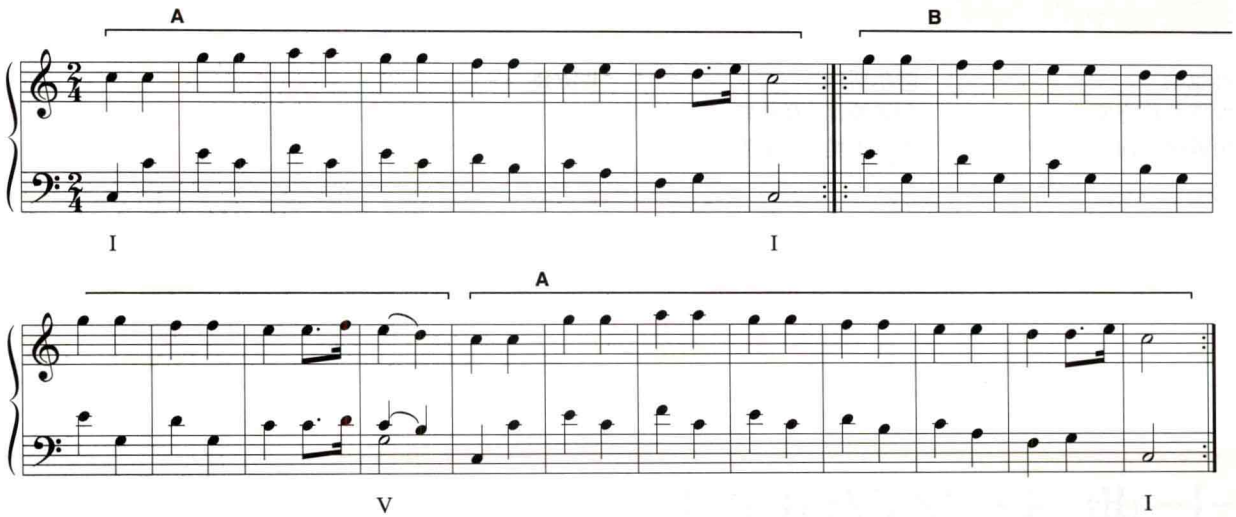


古典时期的作曲家们有创作出更富有戏剧风格的音乐的强烈愿望，这种音乐更强调音量、音色和速度的对比。他们是如何在这种愿望与秩序和均衡的古典主义原则之间取得一致的呢？总而言之，他们的确通过形式的手段这样做了。在古典主义时期，很少的几种曲式——三部曲式、奏鸣曲快板、回旋曲式、主题与变奏——几乎控制了全部艺术音乐。同时，又没有一种曲式是古典时期独有的。三部曲式可以在最早的格里高利圣咏和巴洛克时期的返始咏叹调中找到。回旋曲式起源于中世纪的流行舞曲，而它的重复的结构吸引了各种各样的音乐家，如莫扎特、贝多芬、埃尔顿·约翰（Elton John）和斯汀（Sting，见206页）。只有奏鸣曲—快板的形式是在古典主义时期形成的，它在海顿和莫扎特的时代主宰了音乐的结构，在浪漫主义时期（1820–1900）的很多作曲家的作品中仍然很有潜力，在一些20世纪音乐家的作品中也是如此。因此，本章讨论的曲式应该不仅仅属于古典主义时期，而属于广义的“古典音乐”，除了一个奏鸣曲—快板形式是例外；它们在西方音乐史的各个时期和各种体裁中都存在。

三部曲式

三部曲式的结构是一种简单的排列（ABA），它可以作为本章随后要讨论的更复杂的奏鸣曲—快板形式的一个有用的入门。古典作曲家很喜欢用这种简单而直接的**三部曲式（ternary form）**。人人都熟悉《小星星》（*Twinkle，Twinkle，Little Star*）[或《字母歌（*Baa，Baa，Black Sheep*）》]的曲调，但很少有人知道它来自一首法国民歌《妈妈，让我告诉你》（*Ah,Let Me Tell You,Mama*）。莫扎特在小时候访问法国时听到了这个旋律，并根据它创作了一首键盘乐曲。

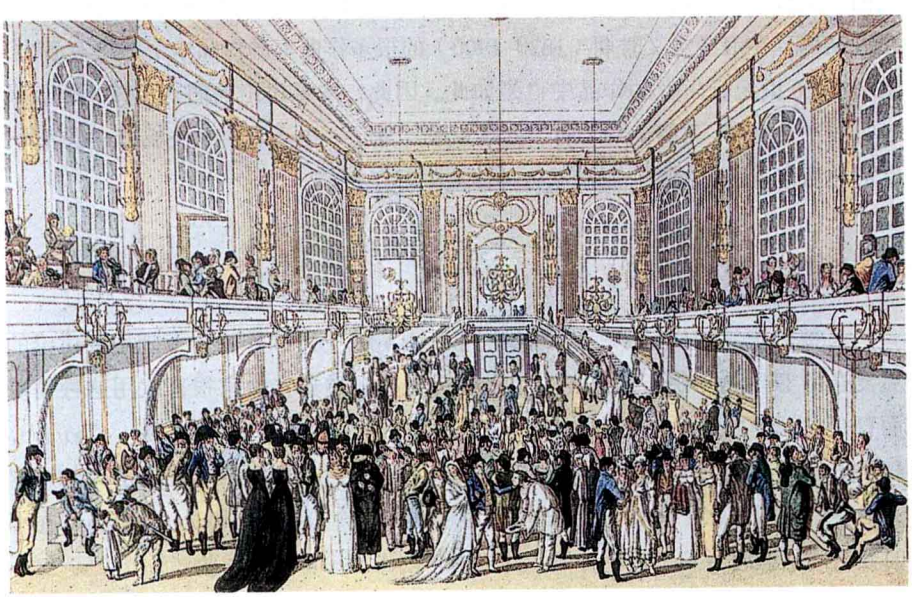
谱例17–1



请注意每一个部分（A 和 BA）都是要反复的（见反复记号）。也要看到 A 句是在主调上，B 句强调了对比的调（这里是属调），返回 A 句时又回到了主调（这些和弦被标以罗马数字 I 和 V）。如果一首三部曲式的作品是小调的，对比的 B 段通常在所谓的**关系大调（relative major）**†上。不必说，大部分三部曲式的作品都要比《小星星》更复杂。大部分在 B 段和环绕它的 A 段之间有更多的旋律、调性和情绪上的对比。

小步舞曲和三声中部

古典时期三部曲式的最常见的用法可以在带三声中部的小步舞曲中找到。严格地说，**小步舞曲（minuet）**不是一种曲式，而是一种舞蹈体裁，以中速和持续的三拍子为特征（图 17–2）。它早在路易十四国王（1643–1715）当政的时候就



Museum der Stadt Wien

图 17–1
大约 1800 年维也纳皇宫的一场舞会。莫扎特、海顿和后来的贝多芬都为这种有时能吸引近 4000 位付费舞者的舞会写过小步舞曲和“德国舞曲”。管弦乐队位于左边的楼廊上。



© Bettmann/Corbis

图 17–2
18 世纪末跳宫廷小步舞的成对的舞者。当时，欧洲有些地区的妇女被禁止跳小步舞，因为人们认为它有过分的身体接触。

首次出现在法国的皇家宫廷里。大部分巴洛克时期的小步舞曲是二部曲式（AB），但到了 1770 年，这种舞曲经常用三部曲式创作，并与一首织体更加轻快的第二小步舞曲组合在一起。因为这首第二小步舞曲最初只用三件乐器演奏，因此被称为**三声中部（trio）**，这个名字直到 19 世纪还在用，不管那时已经要求使用多少乐器。当三声中部结束后，按照惯例要有第一小步舞曲的再现，而且不需要反复了。由于三声中部也是用三部曲式写成的，ABA 的形式可以连续听到三遍。（在下面的图示中，三声中部的 ABA 结构用 CDC 代表，以便和小步舞曲相区别。）而且，由于三声中部与两端的小步舞曲不同，整个小步舞曲—三声中部—小步舞曲的乐章形成了一个大的 ABA 形式：

小步舞曲，一种优雅的舞蹈
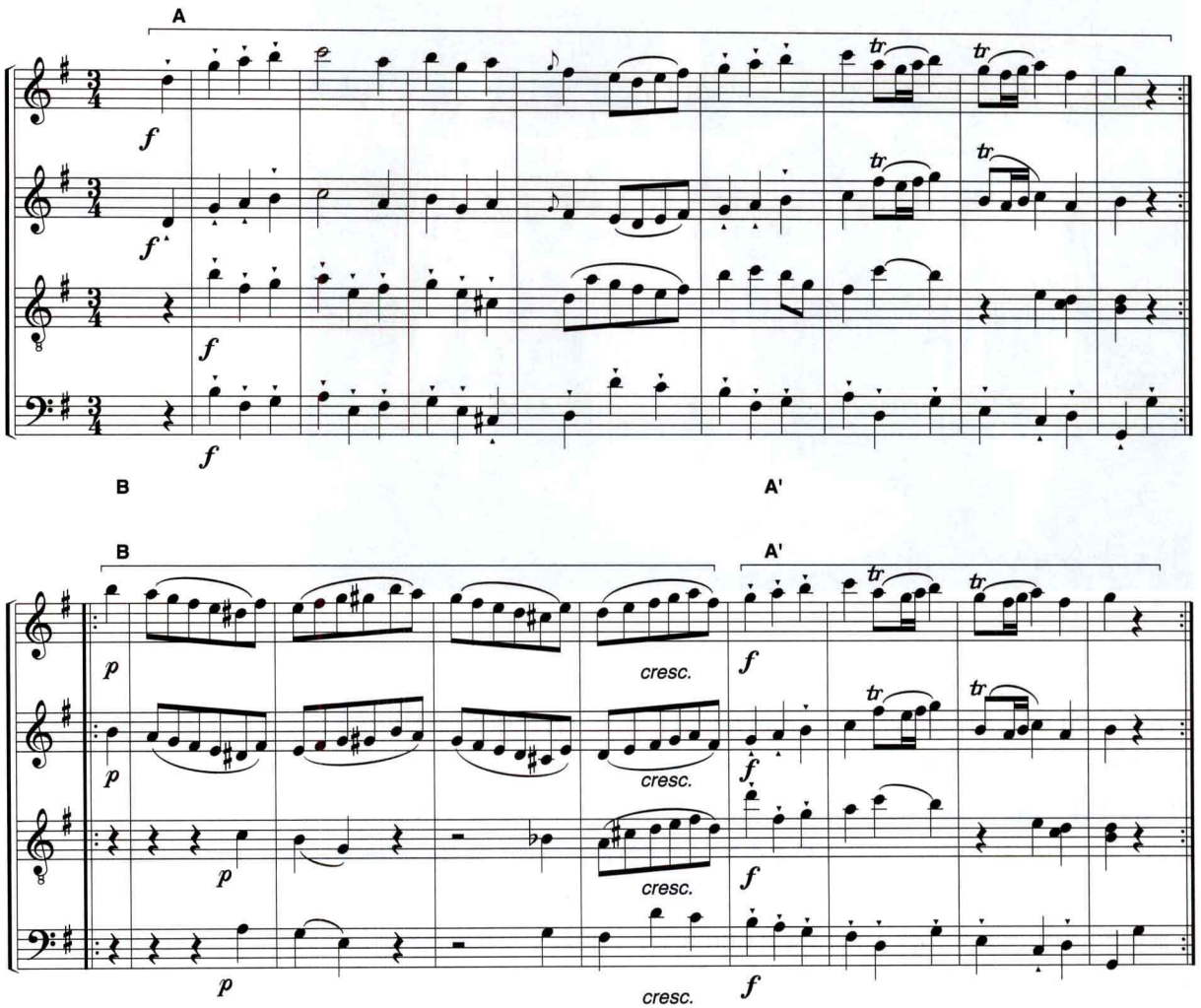
A（小步舞曲）	B（三声中部）	A（小步舞曲）
|: A :||: BA :|	|: C :||: DC :|	ABA

莫扎特的《弦乐小夜曲》写于 1787 年夏天，是他最流行的作品。它是一首**小夜曲（serenade）**，是一种轻快的、多乐章的、只为弦乐或小乐队而作，用于公众娱乐的场合并经常露天演奏。尽管我们不知道莫扎特创作它的准确场合，但我们可以想象它为一次正式的维也纳花园的晚会提供了音乐的背景。小步舞曲是这首四个乐章的小夜曲的第三乐章，是一个优雅和简洁的样板。

莫扎特的小夜曲

† 关系调是共用相同调号的调——例如，降 E 大调和 c 小调（二者都有三个降号）。——译者

谱例17–2



形式的均衡

就像你所看到的，B 段只有四小节长，A 段的再现并没有演奏原来的完整的八小节，而是只演奏了最后的四小节——因此，这种形式可以被看做 ABA'。随后的三声中部，织体更加轻快，第一小提琴奏着平静的独奏旋律，下方是较低的弦乐器的柔和的伴奏。三声中部的 D 段出现了音阶上下行级进的强奏段落，然后是 C 段平静旋律的再现，从而完成了三部曲式。最后，小步舞曲再次出现，但没有反复。

我们说过古典主义音乐是均衡和对称的。请注意这里的小步舞曲和三声中部是如何通过开头音乐的返回而达到平衡的（A 和 B），以及所有的部分在长度上都是四或八小节。

如果莫扎特的这首小步舞曲代表了这种体裁最简洁的形式，那么，海顿的第 94 交响曲（“惊愕”交响曲）的小步舞曲则提供了这种三部曲式的一个更典型的交响性的展示。这个曲式相当扩展，部分原因是由于海顿是为一个大管弦乐队而不是像演奏莫扎特小夜曲的小型弦乐队创作（在音乐上当然是乐队规模越大，曲

聆听指南

莫扎特《弦乐小夜曲》(1787)
第三乐章，小步舞曲与三声中部

6 2/9 2 1/12

曲式：三部曲

小步舞曲			形式	小节数
0:00	9 12	很强的小提琴旋律和活跃的低音	A	8
0:10		A 的反复		
0:20		较柔和的小提琴音阶	B	4
0:26		小提琴旋律再现	A′	4
0:30		B 段和 A′ 的反复		
三声中部				
0:41		柔和的小提琴级进旋律	C	8
0:52		C 的反复		
1:03		更强的小提琴	D	4
1:09		柔和的级进旋律的再现	C	8
1:20		D 和 C 的反复		
小步舞曲				
1:37		A 的再现	A	8
1:48		B 的再现	B	4
1:54		A′ 的小提琴旋律的再现	A′	4

式就越扩展）。但是，记住莫扎特的简单三部曲式的小步舞曲，我们就可以更容易地欣赏海顿的更扩展的形式。

聆听指南

海顿 第94交响曲“惊愕”(1791)
第三乐章 小步舞曲与三声中部

6 2/10

曲式：三部曲式

小步舞曲			形式
0:00	10	以三拍子的欢闹的舞曲开始	A
0:19		反复	A
0:40		(1:33) 模仿和更轻快的织体	B
0:50		(1:43) 强烈的和声运动	
0:58		(1:51) 低音停在属音上	
1:05		(1:59) A 的反复	A'
1:13		(2:07) 在属和弦上的休止	
1:23		(2:17) 在主音持续音上轻微的摇动	

(continued)

三声中部		
2:27	小提琴和大管轻盈的下行音阶	C
2:37	C 的反复	
2:46	(3:08) 第一和第二小提琴的两声部对位	D
2:58	(3:21) 大管再次进入预示 C 的再现	C
小步舞曲		
3:30	返回小步舞曲	A
3:51	B 的再现	B
4:16	A 的再现	A'

奏鸣曲—快板形式

一种戏剧性的形式

奏鸣曲—快板形式立刻成为最复杂和最令人满意的形式。就像前面提到的，它也是古典主义时期产生的唯一曲式。它大约在 1750 年形成，作为在单一乐章中加入更多的戏剧性和冲突的一种手段。就像一出伟大的戏剧，一个奏鸣曲—快板乐章具有戏剧展示、冲突和解决的潜力。这种曲式继续出现在浪漫主义和其后的时期，因此，每个严肃的古典音乐的听众都应该对它有所了解。

不过我们要记住奏鸣曲这个一般的术语和奏鸣曲—快板形式这个更特定的名词之间的区别。那就是，奏鸣曲是多乐章的体裁，而奏鸣曲—快板形式是一个乐章。古典时期的奏鸣曲一般是指一部为钢琴独奏或一个旋律乐器加钢琴伴奏而作的作品。典型的古典奏鸣曲包括三个乐章：快板—慢板—快板。一些其他的古典体裁并不叫做奏鸣曲，一般由四个乐章组成：快板—慢板—小步舞曲—快板。例如，如果以这种乐章顺序写弦乐四重奏或五重奏，它就叫做“弦乐四重奏”或“弦乐五重奏”，如果是为大管弦乐队创作，它就叫做“交响曲”。

“奏鸣曲”与“奏鸣曲—快板”的对比

尽管所有这些古典体裁都是多乐章的，但各乐章可以运用不同的曲式。第一乐章的曲式几乎总是**奏鸣曲—快板形式（sonata–allegro form）**。虽然慢速的第二乐章和快速的末乐章有时也用奏鸣曲式，但它们经常运用其他的曲式，如回旋曲式或主题与变奏（在第 18 章讨论）。如果有四个乐章，第三乐章经常是一个带三声中部的小步舞曲，运用三部曲式。例如莫扎特《弦乐小夜曲》和海顿第 94 交响曲的乐章和曲式的安排：

乐章曲式的典型用法

莫扎特《弦乐小夜曲》(1787)

快板	慢板	小步舞曲和三声中部	快板
（奏鸣曲快板）	（回旋曲式）	（三部曲式）	（回旋曲式）

海顿第 94 交响曲 (1791)

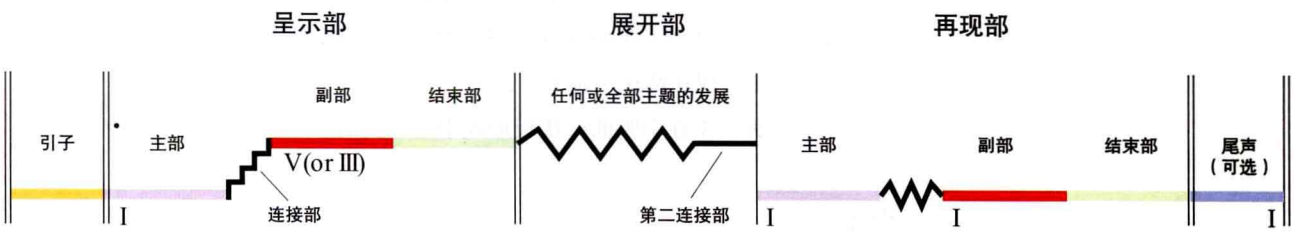
快板	慢板	小步舞曲和三声中部	快板
（奏鸣曲快板）	（主题与变奏）	（三部曲式）	（奏鸣曲快板）

奏鸣曲—快板曲式的轮廓

概括曲式的图式

要想知道在典型的奏鸣曲、弦乐四重奏、交响曲或小夜曲的第一乐章中会发生什么，请看下面的图表。在这种曲式的所有类型中，这是一种理想的、常见的类型。它不是任何一部作品的蓝图。作曲家在运用这种曲式时展示了无数的个性化的解决方式。但这种模式对听众还是很有用的，因为它给出了一个我们要听到的音乐的清晰图像。最终，一旦我们熟悉了这种形式，我们将能更好地把握音乐的进程。

奏鸣曲—快板形式



粗看起来，奏鸣曲—快板形式很像三部曲式。它由 ABA 三个部分组成，B 的部分提供了情绪、调性和主题上的对比。开始的 A 的部分叫做呈示部，B 叫做展开部，A 的返回叫做再现部。在古典主义早期，呈示部（A）和展开部与再现部（BA）都各自反复，就像在三部曲式中那样。但是海顿和莫扎特最终放弃了展开部和再现部的反复，浪漫主义时期的作曲家则逐渐取消了呈示部的反复。下面让我们对这些部分依次做一些考察。

呈示部

陈述

在**呈示部（exposition）**中，作曲家提出了乐章的主要主题。它以主部主题（或主题群）开始，而且总在主调上。然后出现**连接部（transition 或 bridge）**，它把音乐从主调带到属调（如果乐章是小调，则从主调带到关系大调），并准备好副部主题的到来。连接部常用快速的音型——音阶、琶音或旋律的模进——造成运动的感觉。副部主题通常与主部主题形成对比，如果主部主题是快速而果断的，副部主题则应该是更加沉郁和抒情的。呈示部通常包括一个结束部（也可能是主题群），它经常只在主和弦和属和弦之间摆动。在这里，和声的稳定说明呈示部已近尾声。在最后的终止式之后，整个呈示部需要反复。

展开部

如果说奏鸣曲—快板形式是一种有戏剧性的曲式，那么，大部分的戏剧性出现在**展开部（development）**中。就像它的名字所暗示的那样，主题材料的进一步展开在这里出现。主题可以被扩展或变化，或者减缩成几个音。当一个以上的主题同时出现时，戏剧性的冲突可能发生。有时作曲家想展示主题内部的对位

对抗

可能性而把它改写成一个短小的赋格主题［奏鸣曲乐章内部的赋格曲叫做**赋格段（fugato）**］。不仅戏剧性得到发展，和声上也经常是不稳定的，因为音乐要迅速地从一个调转到另一个调。只是到了展开部的结尾，调性的秩序才得到恢复，经常出现属持续音。当属和弦（V）最后让位于主和弦（I）时，再现部就开始了。

再现部

解决

在展开部的混乱之后，听众从紧张中得到缓解，迎来了主部主题和主调的返回。尽管**再现部（recapitulation）**不是呈示部的精确的反复，它毕竟用同样的顺序演奏了同样的音乐材料。经常发生的变化只是连接部的改写。因为乐章必须以主调结束，连接部不必像以前那样转到属调或关系大调上，而是必须保持在主调上。因此，再现部不仅给听众带来一种回到家的感觉，而且也增强了和声的稳定感，因为所有的主题现在都在主调上了。

下面两种因素在奏鸣曲—快板形式中是可选的。

引子

大约有半数的海顿与莫扎特的成熟的交响曲在呈示部开始之前都有简短的引子。（引子不属于呈示部，因为它从不跟着反复。）它们都是慢速而稳定的，经常有令人产生不祥预感或感到困惑的和弦，目的是要让听众对即将出现的音乐产生一种期待感。

尾声

正如**尾声（coda）**这个名字所暗示的，它是一个出现在乐章结束后的附加部分。它像个尾巴，可长可短。海顿和莫扎特写的尾声比较短，其中的一个动机可能会不断反复出现，并伴以主属和弦的重复。可是，贝多芬却倾向于创作很长的尾声，有时甚至在乐章结尾还引入新主题。但是不管尾声有多长，大多会在最后段落中出现属—主和弦的反复，意在造成宏大的效果并告知听众乐章已快结束——和声已经不再向前运动了。最后的终止式越长，结束的感觉越强。

聆听奏鸣曲—快板形式

奏鸣曲—快板形式在莫扎特和海顿，以及后来的贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯和马勒等人的作品中占据了中心地位，因此，它也许是西方传统的曲式中最重要的一种了。但它也是最复杂和听众最难领会的一种曲式。它一般都比较长，持续的时间从古典时期的简单作品的四分钟到浪漫主义时期的 20 分钟甚至更长。

奏鸣曲快板内部的四种功能性风格

如何驾驭这个庞大的音乐结构呢？首先，要记住这种曲式的图示。其次，加强你的捕捉和记住旋律的能力。（如果必要的话，返回第 3 章做聆听练习 3。）最后，仔细考虑这种曲式中的四种不同的写作风格：主题的、连接的、展开的和终止的。一个主题的段落有清晰可辨的主题，经常是一个可以歌唱的旋律。连接的段落充满了运动，有旋律的模进和快速的和弦变化。展开的部分听上去和声十分

活跃，充满对位，运用可以辨认的主题（或主题群），或者扩展长度，或者减缩成短小的动机。最后在终止的段落中，出现一个段落或一部作品的结束，在音响上同样的和弦在反复出现，和声似乎停止了向前的运动。这四种风格的每一种在奏鸣曲—快板形式的内部都有特定的功能：陈述、运动、展开或结束。

为检验我们追随这种曲式的能力，我们返回到莫扎特的《弦乐小夜曲》第一乐章。下面的聆听指南不是本书典型的那种。它特别长，以便带你通过聆听奏鸣曲的困难部分。首先阅读中间一栏的描述，然后听音乐，在每个部分指示你重听的地方停下来，也许这个经典的乐章对你来说会像一位老朋友一样熟悉。



© The Art Archive/Corbis

图 17–3
莫扎特一家（1781），沃尔夫冈和他的姐姐在键盘上演奏四手联弹，他的父亲拿着小提琴，墙上是他们已故母亲的肖像。

聆听指南
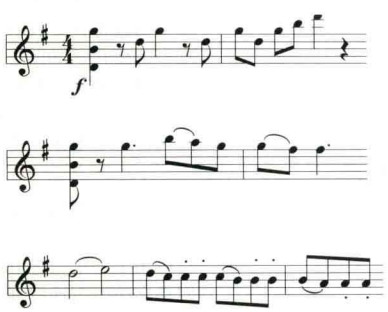
莫扎特《弦乐小夜曲》（1787）
第一乐章，快板

6 2/6–8 2 1/9–11

体裁：小夜曲
曲式：奏鸣曲—快板

主部主题群（方括号中的时间是乐曲反复的时间）

0:00 6 9 [1:37] 乐章以带有跳进的号角式的有力动机开始，然后转到一个更急促的旋律，下方有激动的 16 分音符，最后以一个松弛的 G 大调音阶的下行级进结束，它在重复时稍有装饰。



停：再听一遍主部主题群

连接部
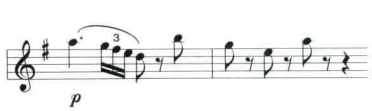
0:30 [2:08] 它以两个快速的回音开始，
然后是重复 16 分音符的上行音阶。
低音起初是静止的，但当它最后移动时，却非常急迫，
推动着转调到达一个终止式。
然后是一个短小的休止，
让听众能够清晰地听到即将进入的新主题。

0:30 快速音阶
0:40 低音移动
0:45 终止式和休止

停：再听一遍连接部

副部主题

0:48 [2:26] 带有弱奏的力度和断开的休止，副部主题听上去柔和而精致。不久它就被一个轻快的，有点幽默的结束部主题所取代。
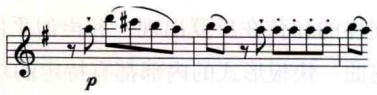


(continued)

停：再听一遍副部主题

结束部主题

1:01 [2:39] 这个旋律的轻快的性质是由它的重复音和下方简单的属到主的和声进行造成的。靠近结尾，当音乐转为强奏时又增加了一些东西，低音部出现了对位。低音的结束部主题被重复，一些终止式的和弦把呈示部引向终结。



1:09 很强，低音的对位
1:14 结束部主题反复
1:33 终止和弦

停：再听一遍结束部

展开部

3:15 7 10 0:00 展开部中几乎什么都可能发生，所以听众最好有所警觉。莫扎特再次用主部主题的同度号角式音调开始，仿佛这是呈示部的另一次陈述！但是突然主题被改变了，调性中心移到了一个新调上。现在可以听到结束部主题，但它也很快就开始了调性的游移，下移了几个调，听上去越来越遥远和古怪。从这里出现一个上行的同度音阶（所有声部一起级进上行），是在一个阴暗的小调上。主音持续着，先是在高音的小提琴上，然后在低音上（0:33）。这是再现部前的第二连接部。调式从阴暗的小调变成明亮的大调，主部主题在主调上强有力地返回，表明再现部的开始。

0:00 主部主题展开
0:05 快速转调
0:10 结束部主题展开
0:17 更多转调
0:26 同度上行音阶
0:33 第二连接部：属持续音，先是小提琴，然后是低音

停：再听一遍展开部
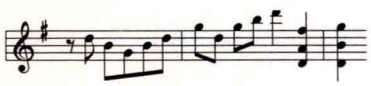
再现部

3:52 8 11 0:00 正是这种主调和主题的“双重返回”使得整个再现部很令人满意。我们期待再现部多多少少重复呈示部，这个再现部正是这样。唯一的变化一如既往地出现在连接部，那里到属调的转调被简单地省略了——没有必要再转到属调上去了，因为传统上要求副部主题和结束部主题在主调上出现。

0:00 主部主题强奏返回
0:31 连接部有很多减缩
0:46 副部主题
0:59 结束部主题
1:13 结束部主题反复
1:31 终止和弦

尾声

5:26 1:34 在结束呈示部的终止和弦再次被听到之后，一个短小的尾声开始了。它运用了一个很像开始主题的号角式动机，但是它被下方连续演奏的主和弦所支持，给人以乐章即将完满结束的感觉。



我们刚刚所听到的是一个微型的奏鸣曲—快板形式的例子。很少有此类乐曲如此短小精练，而手法又如此精巧。

在古典主义时期，奏鸣曲、四重奏、交响曲和小夜曲通常都以奏鸣曲—快板乐章开始。歌剧也是这样。也就是说，古典主义的歌剧经常以一首序曲开始，由整个乐队演奏，也写成奏鸣曲—快板形式。莫扎特的《唐璜》序曲（1787）就是一例，它在奏鸣曲—快板形式中展现了很多戏剧内涵。（整部歌剧将在第20章讨论。）莫扎特用一个小调的慢引子开始这首序曲，结合了一些我们将在歌剧中听到的音乐动机。这个缓慢而阴沉的开始在呈示部进入时很快转入了快速和大调。因为这是一首歌剧序曲而不是一首交响曲，所以呈示部就不反复了。

聆听指南

莫扎特 歌剧《唐璜》序曲（1787）
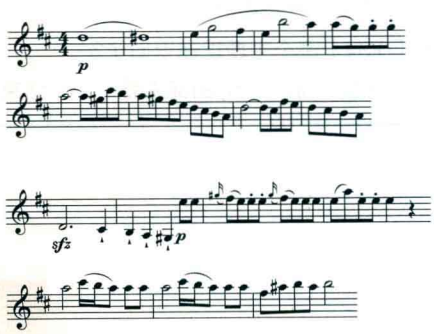
6
2/20–22

体裁：歌剧序曲
曲式：奏鸣曲—快板

引子

0:00	20		慢速而凶险的和弦让位于扭曲的半音 最后是翻滚的音阶 所有这些都暗示了唐璜的邪恶本性

呈示部



1:56			主部主题快速移动
2:20			连接部以阶梯状的主题开始， 出现旋律模进
2:30			继续以不稳定的和弦造成紧张
2:35			连接部在一个强奏的终止式上结束
2:41			副部主题以下行音阶和木管乐器 的“小鸟振翅”般的音响为特征
3:00			很轻快的结束部主题
3:20	21	0:00	**展开部**（材料在下面的聆听练习中讨论）
4:27	22	0:00	**再现部**（材料在下面的聆听练习中讨论）
5:46		1:19	**尾声** 这首序曲没有强烈的终止和弦， 相反，莫扎特写了一个乐队减弱的段落， 正好与幕布的升起和歌剧第一场的开始相吻合

另一个经典的奏鸣曲—快板乐章（莫扎特的G小调第40交响曲的第一乐章）的讨论可以在后面的第210–214页找到，也有聆听指南和聆听练习。

聆听练习 25

莫扎特
《唐璜》序曲

6
2/20–22

呈示部的段落可以在上面的聆听指南中找到，让你能够熟悉这个乐章的主要主题。这里，从展开部开始，直到再现部和尾声，你要回答一系列有关奏鸣曲—快板形式的发展的问题。

展开部

1.（0:00–0:09）哪个主题被用于展开部的开始?
21 a. 主部主题　b. 副部主题　c. 结束部主题

2.（0:11–0:19）这个同样的主题是以什么面貌在木管乐器中出现的?
a. 作为一首众赞歌
b. 作为一个终止式
c. 用对位手法（重叠模仿）

3.（0:20）哪个主题进入了?
a. 主部主题　b. 副部主题　c. 结束部主题

4.（0:26）莫扎特怎样造成了主题的变化?
a. 从大调转到小调
b. 从小调转到大调

5.（0:34）哪个主题现在返回了?
a. 主部主题　b. 副部主题　c. 结束部主题

6.（1:00–1:06）第二连接部：在这个部分，和声是活跃的还是静止的?
a. 低音提琴和定音鼓移向不同的音高，和声是活跃的。
b. 低音提琴和定音鼓只重复一个音高，和声是静止的。

再现部（主部主题和主调的返回）

7.（0:22）哪些材料在这里返回?
22 a. 主部主题　b. 连接部　c. 副部主题

8.（0:41）哪些材料在这里返回?
a. 连接部　b. 副部主题　c. 结束部主题

9.（1:19）一个简短的尾声在幕启的时候开始。哪个主题在这里作为主要的旋律材料出现?
a. 主部主题　b. 副部主题　c. 结束部主题

10. 你已经听过了常用回归曲式的大协奏曲和运用赋格形式的赋格曲，以下哪些曲式要求听众跟随很多分开的和不同的主题?
a. 回归曲式
b. 赋格曲式
c. 奏鸣曲—快板形式

关键词

三部曲式
关系大调
小步舞曲
三声中部
小夜曲
奏鸣曲—快板形式
呈示部
连接部
展开部
赋格段
第二连接部
再现部
尾声

古典主义曲式：
主题与变奏，回旋曲式



除了奏鸣曲—快板和三部曲式，古典主义时期还有其他一些重要的曲式，其中最重要的是主题与变奏和回旋曲式。这两种曲式都比较简单和直接，通常只强调一个主题，不同于多主题的奏鸣曲—快板形式。一首主题与变奏或回旋曲式的作品可以是一部多乐章的奏鸣曲或交响曲的一个乐章，也可以是一个单乐章的独立作品。

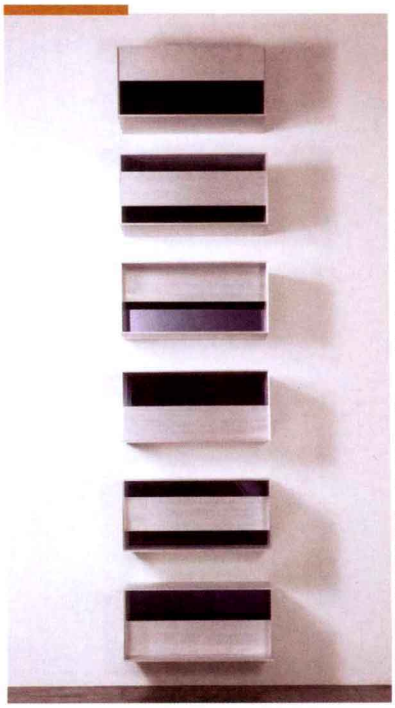
主题与变奏

主题与变奏（theme and variations）的原则在很多艺术形式中是常见的。例如，在多纳德·加德（Donald Judd）的当代雕塑中（图 18–1），我们看到了一个单独的物体（一个黑色有机玻璃的横条）排列在六个不同的位置上。在音乐中，变奏的对象最常见的是旋律，尽管其他音乐的参数——和声、调式、节拍等等——也可以被变奏。为了主题与变奏的效果，主题必须很清晰并容易被记住。按照惯例，作曲家选择有名的旋律来变奏，例如民歌、流行的曲调和人们喜爱的咏叹调。爱国歌曲几乎总是特别适合于变奏，这样的例子包括《上帝保佑弗朗兹皇帝》（海顿，*God Preserve Franz the Emperor*）、《国王万岁》（贝多芬，*God Save the King*）、《统治不列颠》（贝多芬，*Rule Britannia*）和后来的《扬基歌》（维厄当，*Yankee Doodle*）与《阿美利加》（艾夫斯，*Ives*）。这样的曲调之所以流行，部分原因是由于它们简单，这对作曲家也是一个有力条件。简洁的旋律更容易被穿上音乐的新衣。

变奏可以采用两种方式：（1）改变主题自身，或（2）改变主题周围的因素（伴奏）。例如，伴奏可以通过增加新的音型或对位而被装饰。改变主题自身是一种更激烈的变形，是通过对主题的旋律或节奏轮廓的改变而完成的。有时，这两种技巧被同时运用。

下面的两个例子——一个是莫扎特的，另一个是海顿的——展示了一些改变或装饰旋律的技巧。听众的主要任务当然是在那个主题自始至终的各种变化中记住它的轨迹。
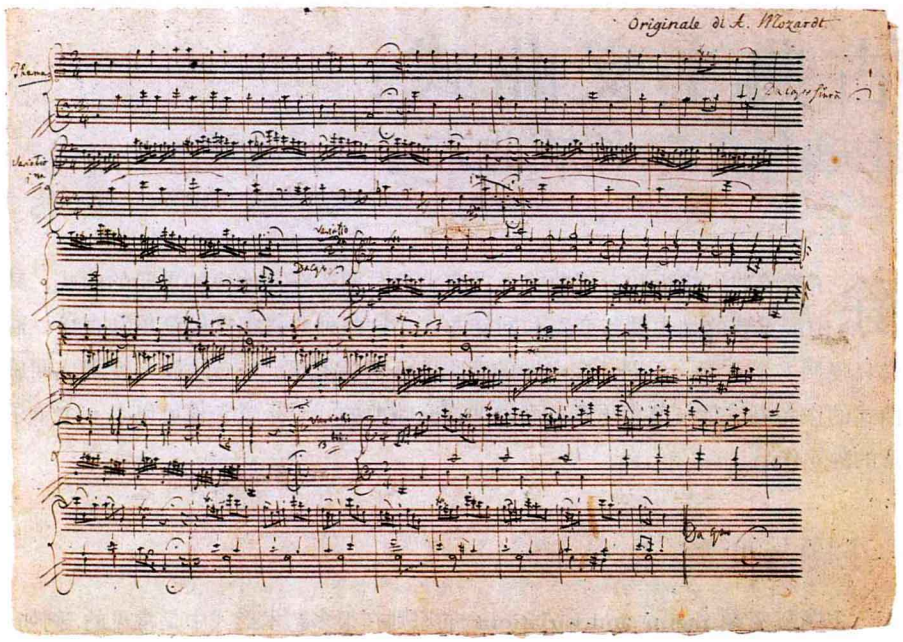
图 18–1
多纳德·加德《无题》，1984



Donald Judd, *Untitled*, 1984 #85.14a-f. © Whitney Museum of American Art, New York

莫扎特《小星星变奏曲》（约 1781）

在古典主义时期，作曲家兼钢琴家经常会应听众要求，在音乐会上即兴演奏一套以一首著名旋律为基础的变奏曲。当时的报道告诉我们，莫扎特特别擅长于这种即兴的变奏艺术。在 18 世纪 80 年代初，莫扎特写下了这样一套即兴的变奏曲，主题采用了一首法国民歌，我们把它叫做《小星星变奏曲》（图 18–2），由于用了



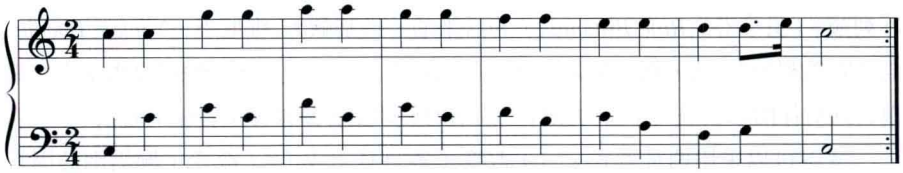
Mozarteum, Salzburg

图 18–2

莫扎特《小星星变奏曲》(约 1781) 的手稿，开始的主题和前三个变奏。请注意织体在开始时是很薄的，但是在变奏时主题增加的装饰使它变厚了。
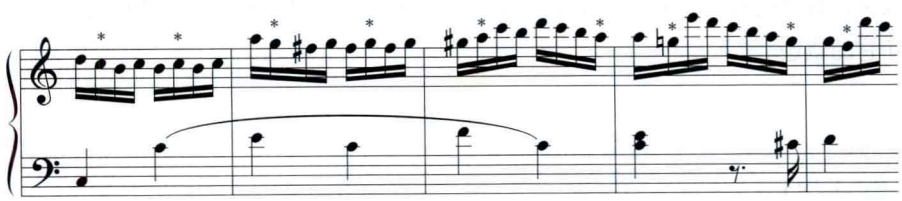
这样一个大家熟知的曲调，当它在十二个变奏的过程中逐渐增加装饰和变化时，旋律依然容易辨认。(这里只列出主题的前八小节，完整的旋律见前谱例 17–1 ；前三个变奏可以在本书附带 CD 的 21 音轨中听到。)

谱例18–1a：《小星星变奏曲》，基本主题 (0:00)



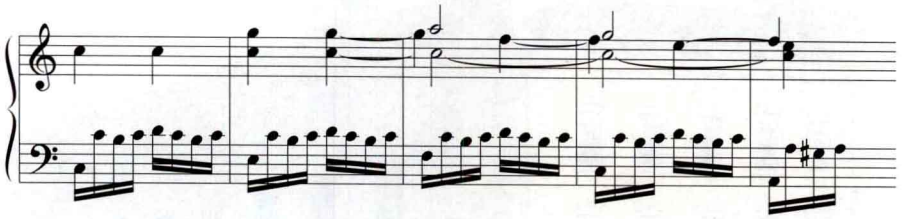
变奏 1 对旋律进行了装饰，大量的 16 分音符几乎淹没了主题。当你不能确认主题时，你可知它其实就隐藏于那些 16 分音符之中 (见星号) ？

谱例18–1b: 变奏1 (0:51)
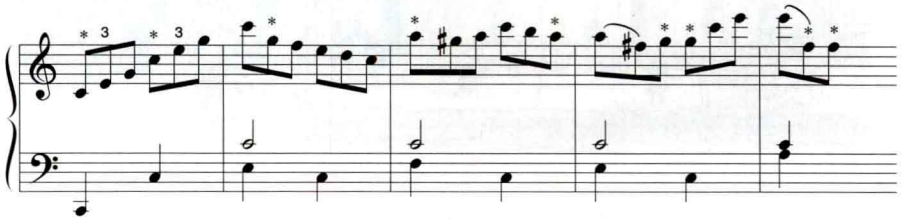


在变奏 2 中，急速的装饰转移到了低音，主题在上方声部很清晰地浮现出来。

谱例18–1c：变奏2（1:45）
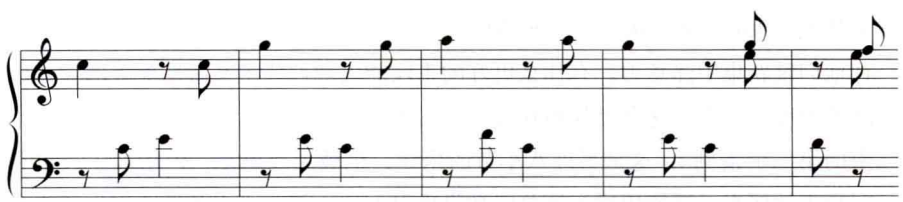


在变奏 3 中，右手的三连音改变了主题，它只能通过其大概的轮廓辨认出来。

谱例18–1d：变奏3（2:36）



在把同样的技巧运用于低音之后（变奏 4），在变奏 5 中再次发生了主题的变化。在这里，旋律的节奏通过把它的一部分放在弱拍的切分手法而“活跃起来”。

谱例18–1e：变奏5



剩下的七个变奏，有些把主题变成了小调式，其他则增加巴赫式的对位与之相对。最后一个变奏把这个两拍子的民歌变成了三拍子的圆舞曲！不过在整个莫扎特神奇的装饰中，主题始终清晰可辨。在我们的音乐记忆中，《小星星》的主题已经根深蒂固。

海顿：第 94 交响曲（《惊愕》交响曲，1792），第二乐章

约瑟夫·海顿是第一位采用主题与变奏的曲式并把它用做交响曲的一个乐章的作曲家。海顿肯定是一位有创造性的作曲家——在古典主义时期，没有其他作曲家能像他那样令人“惊愕”或“震惊”。在他的《惊愕》交响曲中，就像我们将要听到的，震惊来自强奏和弦在第二乐章平静主题中间的突然插入。当海顿的第 94 交响曲 1792 年在伦敦首演时，听众对这个第二乐章欢呼并要求立刻再奏一次（图 18–3）。从那以后，这个令人惊愕的乐章就成了海顿最著名的作品。



© Lebrecht/ColourserAL/The Image Works

图 18–3
伦敦汉诺威广场饭店，海顿的《惊愕》交响曲于 1792 年在这里的大厅中首演。大厅可容纳 800 到 900 名听众，但却有近 1500 人挤进来聆听这些伦敦交响曲的演出。

一个令人惊愕的和弦

第二乐章（行板）著名的开始主题是用两部曲式（AB）写成的，对这个简单的十六小节的主题，海顿增加了四次变奏。注意开始主题是如何形成的，它是用三和弦的分解音构成的，先是 C 大调的主三和弦（I），然后又是属和弦（V）（见聆听指南的第一个谱例）。曲调的三和弦性质说明了它的民歌特点，使它在随后的变奏中容易被记住。前八小节被陈述后很轻地加以反复。就在一切即将平静地结束时，全乐队用一个强奏和弦来了一声巨响，仿佛要惊吓困倦的听众，让他们重新集中注意力。有什么更好的手段能表现古典主义时期更大的管弦乐队的力度潜力呢？这个突强和弦是一个属和弦，它引出了主题的 B 段（聆听指南的第二个谱例），这是另外八小节的乐句，也被加以重复，但增加了长笛和双簧管的伴奏。海顿用这个简单但却很吸引人的二部曲式主题继续创作了四个变奏，并在最后增加了一个极好的尾声。

聆听指南

海顿 第 94 交响曲，
《惊愕》交响曲（1791）
第二乐章，行板

CD-22

曲式：主题与变奏
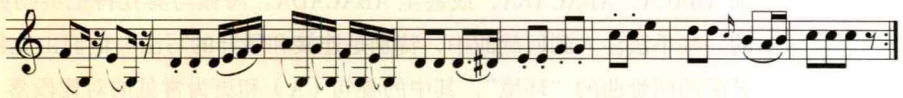
主题

0:00 22 主题的第一部分（A 段）



0:16 A 段轻声重复，第二小提琴增加和弦伴奏，然后是结尾的特强和弦。
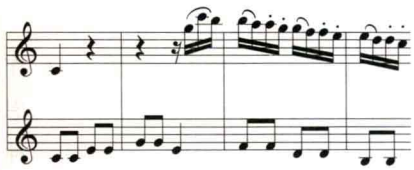
0:33 主题的第二部分（B段）



0:49 B段反复，增加了长笛和双簧管

变奏 1

1:06 A段由第二小提琴演奏，同时，第一小提琴和长笛在上方对位
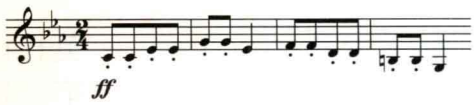


1:22 A段重复

1:39 B段继续上方的第一小提琴和长笛的对位

1:55 B段重复

变奏 2

2:11 A段用小调式强奏，转换到丰满的大调和弦



2:27 A段重复（B段的变奏省略）

2:43 全乐队在小调上发展A段

3:11 第一小提琴单独演奏同度

变奏 3

3:20 A段由双簧管快速地装饰



3:34 A段重复，弦乐奏旋律，双簧管和长笛在上方装饰

3:50 B段用弦乐演奏，双簧管和长笛在上方装饰

4:50 B段重复

变奏 4

4:23 A段用全乐队强奏，小提琴演奏跑动的琶音



4:38 A段重复，主题在节奏上有变化

4:55 B段由小提琴进一步加以变化

5:11 B段由全乐队强奏反复

5:27 向尾声的过渡，暂停（5:35）

尾声

5:40 主题原型的回忆

听完海顿这个乐章，你可以理解在听主题与变奏曲式时，要求你聆听各自分开的音乐单元。每一块（变奏）都以对主题的一些新处理作为标志。在古典时期，所有的单元一般都是同样大小，也就是说，小节数相同。当运用更多的装饰和变形时，变奏曲逐渐变得桁架复杂，但是每个单元仍然保持相同的长度（类似图 18–1）。最后一个变奏之后增加的尾声加强了结尾的分量，听众可以感到这套变奏曲有了一个恰当的结束。如果没有这样的尾声，听众会仍有期待，等着另一段变奏的开始。

图 18–4
海顿在工作的一幅肖像。他的左手在键盘上试弹一个乐思，右手在准备把它写下来。海顿这样谈他的作曲过程："我坐在键盘前开始即兴演奏，一旦我抓住了一个乐思，我的全部努力就是去发展它和保持它。"



© The Art Archive/Corbis

回旋曲式

在所有的曲式中，回旋曲也许是最容易听的，因为有一个单独的、不变的主题（叠句）在一遍又一遍地返回。回旋曲也是最古老的曲式之一，在中世纪就以声乐的回旋歌的面貌存在，在巴洛克时期它又以协奏曲的回归段形式出现（见 87 页）。一首真正的古典主义时期的**回旋曲（rondo）**必须至少有叠句（A）的三次

带有一段叠句的音乐

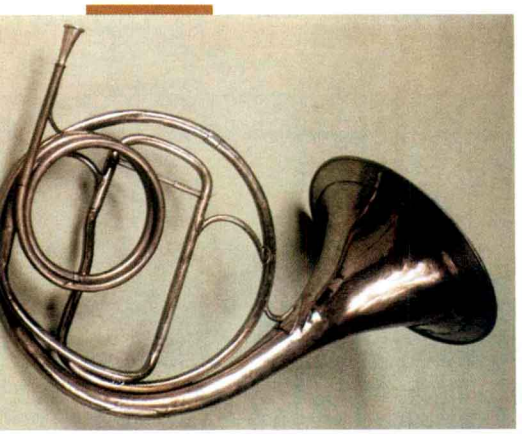
陈述，以及至少两个对比的部分（至少有 B 和 C）。叠句的安排经常造成对称的结构，如 ABACA，ABACABA，或甚至 ABACADA。海顿与莫扎特把奏鸣曲—快板形式的一些手法注入到回旋曲中，特别是连接和展开的写法。他们由此创造出一种更灵活的回旋曲的“环境”，其中的叠句（A）和更为常见的对比段落（B，C 或 D）可以充满戏剧性地发展和扩充。

就像莫扎特的下面这首作品，回旋曲的典型性质是轻快和活跃的。古典主义作曲家最常在奏鸣曲、四重奏或交响曲的**末乐章（finale）**选用回旋曲式。无忧无虑的曲调和容易抓住的对比给予回旋曲末乐章一种“乐观向上”的情绪，类似一种音乐上的大团圆。

莫扎特：降 E 大调圆号协奏曲（1786）K.495，第三乐章（末乐章）

莫扎特在短暂的一生中写了 650 多首作品，数量极大。为了帮助我们很快地找到它们，一位 19 世纪的音乐学家路德维希·冯·克歇尔（Ludwig von Köchel）出版了一个按大致年代排列的莫扎特作品表，甚至今天我们还在用这个**克歇尔编号（Köchel (K) number）**来辨别莫扎特的作品。这在寻找莫扎特的四首圆号协奏曲时特别方便，因为其中的三首都是降 E 大调的，如果没有编号我们怎样辨别它们呢？幸好，1786 年写于维也纳的这首降 E 大调协奏曲的编号是 K.495。

图 18–5
18 世纪末的一把自然圆号，这种圆号在海顿、莫扎特和贝多芬的古典主义管弦乐队中使用。



Collection of Musical Instruments, Yale University

莫扎特的四首圆号协奏曲中有三首都是降 E 大调的这个事实告诉了我们一些古典主义时期的圆号的特点。那是一种没有阀门和按键的“自然”圆号，它只能演奏几个调，通常是降号的调（图 18–5）。因为那时的圆号没有阀键，演奏完整的半音阶也有困难。因此，作曲家为圆号写作它容易演奏的东西：重复音和三和弦分解的琶音。
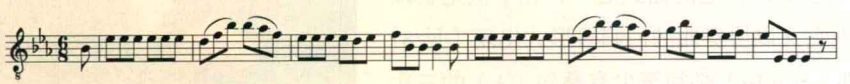
莫扎特是为一位演奏家构思他的四部圆号协奏曲的，他就是约瑟夫·罗伊特盖普（Joseph Leutgeb，1732–1811）。莫扎特在萨尔斯堡和他一起长大，把他看做可以开玩笑的最好的朋友。在第一圆号协奏曲（K.417）上的题词这样写道：“沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特怜悯罗伊特盖普、驴子、公牛和傻子。”所有四首圆号协奏曲都以回旋曲式的乐章结束。莫扎特时代的圆号有一种令人愉快、诙谐的音响，很适合古典回旋曲类似的令人愉快和诙谐的性质。

聆听指南

莫扎特
降 E 大调圆号协奏曲（1786），K.495
第三乐章，回旋曲
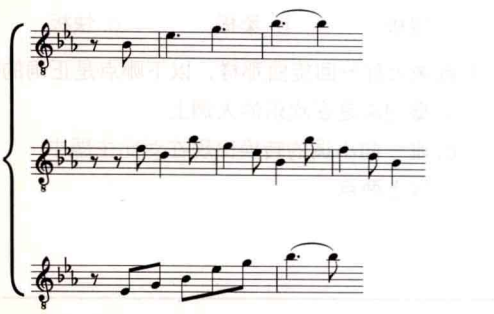
6 2/11　2 1/13

曲式：回旋曲



叠句

0:00	A 由圆号演奏	A（叠句）
0:08	A 由乐队重复	
0:15	B 第一部分：三和弦分解的琶音	
0:35	B 第二部分：环绕的琶音	B
0:45	B 第三部分：上行的琶音	
0:56	连接返回 A	
1:03	A 由圆号演奏	A
1:11	A 由乐队重复	
1:18	C 新主题在小调上	C
1:34	上行旋律模进	
1:46	下行旋律模进与之平衡	
1:55	A 由圆号演奏	A
2:02	A 由乐队重复	
2:10	B 第一部分展开	B
2:26	B 第二部分展开	
2:35	B 第三部分以强奏结束	
2:54	A 由圆号演奏	A
3:00	乐队开始重复 A，然后进入	
3:02	尾声：A 的回忆和下行琶音	Coda



聆听练习 26

6 2/11 2 1/13

莫扎特
降 E 大调圆号协奏曲

听回旋曲式的关键是辨认叠句并知道它的返回。有时做一个简单的旋律图示是有用的（就像在问题 1 中那样），可以帮助你区分叠句和对比的材料。

1. 三种旋律图示的哪一种最接近叠句（A）的开始?

   a. xxxxx　　b. x　　c. xxxxxx
   xxx　　xx　　x　　x
   x　　x
   x　　x

2. （0:00–0:07）从这个乐章开始的叠句（见上面的谱例）来判断，以下哪一点是正确的?
   a. 自然圆号可以很容易地演奏音阶，但是不能演奏重复音高和三和弦
   b. 自然圆号可以很容易地演奏重复音高和三和弦，但不能演奏音阶

3. （0:00–0:07）再听一遍开始，以下哪点是正确的?
   a. 圆号被弦乐轻柔地伴奏着
   b. 圆号在开始完全自己演奏

4. （0:08–0:14）当乐队重复叠句时，圆号跟着一起演奏吗?
   a. 是　　b. 不是

5. （0:15）对比主题 B 的第一部分在这里进入。题 1 中的哪个旋律图示最接近它?
   a.a　　b.b　　c.c

6. （1:18）对比主题 C 的第一部分在这里进入。题 1 中的哪个旋律图示最接近它?
   a.a　　b.b　　c.c

最后：

7. 圆号在这首回旋曲式乐章中一共演奏了几次叠句?
   a. 三次　　b. 四次　　c. 五次　　d. 六次

(continued)

8. 尽管莫扎特没有为这个末乐章提供速度标记，他打算用什么速度来演奏它?
   a. 慢板　　b. 柔板　　c. 快板
9. 就像大部分回旋曲那样，以下哪点是正确的?
   a. 叠句总是在欢乐的大调上
   b. 唯一向小调的转换出现在对比主题中
   c. 以上两点
10. 根据这个乐章和你对奏鸣曲—快板形式和主题与变奏曲式的经验，哪一点是正确的?
   a. 在奏鸣曲—快板形式中，有很多主题，常常没有一个主题居统治地位。
   b. 在主题与变奏曲式中，通常只有一个主题，但它被不断地加以装饰和改变。
   c. 在回旋曲式中，只有一个主题是居统治地位的，经常不加改变地出现。
   d. 所有以上几点。

斯汀的一首回旋曲

尽管回旋曲在巴洛克和古典时期的艺术音乐领域可能用的最多，但它在民歌和流行歌曲中也占有一席之地，这无疑是因为这种叠句—偏离的模式具有如此普遍的吸引力。像《汤姆·杜利》这样传统的叙事歌采用了这种形式，更晚近的一些流行歌曲也是如此。例如斯汀创作的《你的每一次呼吸》(Sting, *Every Breath You Take*)，这首在1983年由他的新浪潮超级组合“警察乐队”录音的歌曲采用了回旋曲式(ABACABA)，它的对称，实际上是回文的结构能让任何古典作曲家感到自豪。的确，这首歌已经流行了二十多年，自身已成为经典，由于收入警察乐队的金曲汇编《你的每一次呼吸：经典》(A& M唱片公司)而再次流行。这首歌曲也跨越了古典—流行的曲目，在2000年由伦敦皇家爱乐乐团录音，2002年又再次跨界，成为肖恩“胖子”科布斯手中的嘻哈歌曲。按照维基百科辞典的说法，回旋曲《你的每一次呼吸》仍然让斯汀每天能挣到2000美元的版税。


Photofest

流行歌手斯汀

歌词如下：

你的每一次呼吸，每一天
你的每一个动作，每句话
你打破的每个束缚，你做的每个游戏　　A
你采取的每个步骤，你度过的每一夜
我都将注视着你，我都将注视着你。

啊，你不知道吗？你属于我
对你采取的每个步骤，我可怜的心是多么痛啊　　B

你的每一个动作，
你打破的每一个誓言
你假装的每个微笑　　A
你打赌的每个请求
我都将注视着你。

既然你已离去，我已迷失得毫无踪迹
我夜里梦见只能看到你的脸，
我环顾四周，但那是我无法取代的你　　C
我感觉如此寒冷，我渴望你的拥抱
我一直在哭，我的宝贝，别这样。

器乐间奏（无词，A段的音乐）　　A

啊，你不知道吗？你属于我（等等）　　B

你的每一次呼吸（等等）　　A

尾声（逐渐消失）

曲式、情绪和听众的期待

18世纪末的听众给音乐厅带来了某些期待，他们不仅期待即将听到的音乐的结构，也期待音乐的情绪。听众对奏鸣曲、四重奏或交响曲的每个乐章的曲式、速度和一般特点都有一种概念。对古典主义时期的这些概念，我们可以总结如下：

	乐章			
	1	2	3	4
速度：	快	慢	活泼的快板	快
曲式：	奏鸣曲—快板	大三部曲式，主题与变奏或回旋曲	小步舞曲和三声中部三部曲式	奏鸣曲—快板主题与变奏或回旋曲
情绪：	严肃而独立的，尽管是快板	抒情而优美的	通常是明亮的和优雅的，有时是有精神的	明亮的愉快的，有时是幽默的

贝多芬（1770–1827）和后来的浪漫主义时期（1820–1900）的作曲家对第三乐章这个传统的曲式做了一些改变，例如，他经常把它处理成狂暴的谐谑曲，而不是优雅的小步舞曲。但是古典主义的样板牢牢树立在后来的听众心中。新的一代不仅想听“新”音乐，而且也喜欢返回到海顿、莫扎特和他们稍晚的同代人贝多芬的经典作品上来。也许是由于他们的奏鸣曲、四重奏和交响曲具有令人愉快的旋律和均衡的结构，维也纳古典乐派的大师们的作品成为西方古典音乐经典（标准曲目）的核心。

古典音乐的持续影响

关键词

主题与变奏
回旋曲
终曲
克歇尔（K）编号



第19章

古典主义体裁：器乐

音乐中的一般术语“体裁”是指音乐风格的特殊性质、表演的手段，甚至与一类音乐相联系的演出场所。弦乐四重奏就像乡村音乐的叙事歌、十二小节的布鲁斯、军队进行曲甚至说唱歌曲一样，是一种音乐体裁。当我们听一首音乐作品时，我们会产生一种预期，想到它将如何发声，持续多久，以及我们将如何行为。例如，我们甚至会到一个特殊的地方——一座歌剧院或一个酒吧——穿着不同的衣服——穿晚礼服和戴耳环，或穿皮夹克和戴鼻环。这都取决于我们要去听的音乐的体裁。简单地说，一种音乐体裁就是一种音乐的普遍类型。

在莫扎特时代，世俗的艺术音乐有五种主要的类型：交响曲、弦乐四重奏、奏鸣曲、协奏曲和歌剧。当然歌剧自巴洛克早期就开始有了，奏鸣曲和协奏曲也是在巴洛克时期就已存在，但是在海顿和莫扎特的手里经历了如此的变化，每一种都基本上成了一种新的体裁。交响曲和弦乐四重奏是古典主义时期的全新体裁，海顿对它们的创立功不可没。

交响曲和交响乐队

在古典主义时期，交响曲成为器乐的突出体裁。海顿创作了如此之多的（104首）以及莫扎特的（考虑到他短暂的一生）更为惊人的数目（41首），表明交响曲成为并会依然是音乐会生活的主要体裁。

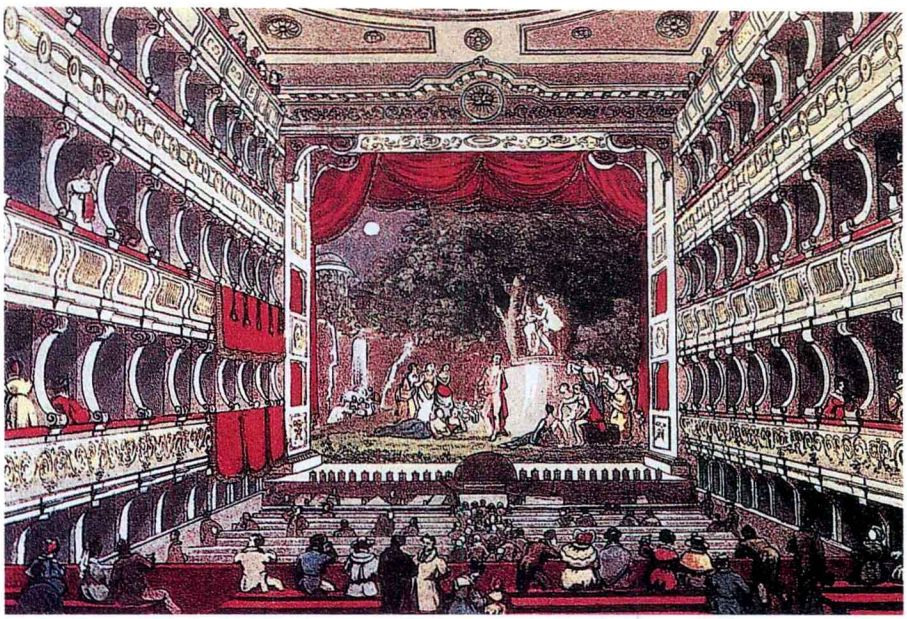
交响曲来源于17世纪末意大利歌剧的序曲，叫做**“辛弗尼亚”（sinfonia，**意为一起和谐地发声）。1700年前后，典型的意大利辛弗尼亚是一种单乐章的、分成快—慢—快三个部分的器乐曲。不久，意大利音乐家和一些外国人使辛弗尼亚脱离了歌剧院，并把它扩展成三个分开的独立的乐章。第四个乐章是小步舞曲，被阿尔卑斯山以北的作曲家从18世纪40年代起插入交响曲中。这样，到世纪中期，**交响曲（symphony）**便作为一种主要的器乐体裁出现了，并采用了它熟悉的四乐章形式：快—慢—小步舞曲—快。

交响曲的起源

交响曲开始受到公众的喜爱是与启蒙运动期间横扫欧洲的进步的社会变革联系在一起的，包括公众音乐会的出现。在伦敦、巴黎和维也纳等地，音乐生活的中心逐渐从贵族的宫廷转移到了新建或改建的公众音乐厅。在这些音乐厅中有伦敦汉诺威广场饭店（图18–3），海顿的伦敦交响曲在那里首演；还有维也纳的城堡剧院（图19–1），莫扎特的很多交响曲和协奏曲在那里被首次听到。海顿的最后20首交响曲几乎都是为巴黎和伦敦的公众演出而作的；莫扎特在他生命的最后10年也没有为宫廷赞助人写过交响曲。他著名的G小调交响曲（1788）显然是在维也纳的一座赌场首演的——那里是人们和金钱聚集的地方。

交响曲与大型公众音乐厅有关

欧洲大都市的这些公众音乐厅的听众越来越多地来听交响曲和演奏它们的大乐队。一首交响曲常用来开始和结束每场音乐会。的确，交响曲这种体裁与演奏



Museum der Stadt Wien

图 19–1
城堡剧院的内部，可以容纳大约 700 位听众。不仅海顿和莫扎特的作品在这里演奏，贝多芬于 1795 年 3 月 29 日也在这个剧院做了他在维也纳的首次登台，那是为莫扎特的遗孀而举办的慈善音乐会。（另一幅城堡剧院内部的图像见图 15–4）

它的管弦乐队的关系如此密切，以至于这样的乐器组合也被称为“交响乐队”。

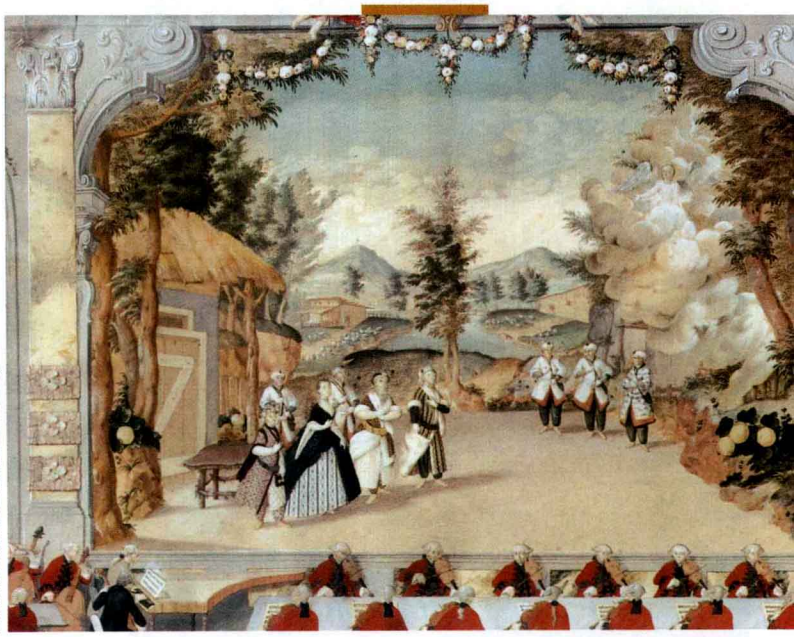
古典交响乐队

当交响乐队的演奏地点从私人沙龙转移到公众音乐厅时，乐队和听众的规模都增加了。在 18 世纪六七十年代，海顿的赞助人埃斯特哈奇亲王的宫廷乐队从来没有多于 25 人，而宫廷里的听众常常也只有亲王和他的随从（图 19–2）。但是，当海顿在 1791 年到达伦敦时，他的乐队和听众的人数都要大得多。到 1795 年，海顿的乐队增加了一倍多，由大约六十位演奏者组成。他在汉诺威广场指挥他的伦敦交响曲，那里可以容纳 800 至 900 人，有时可以更多——1792 年春天的一次音乐会，有将近一千五百名热情的赞助者挤满了大厅。

莫扎特在维也纳的体验是类似的。为了他在 18 世纪 80 年代中期在城堡剧院举办的公众音乐会，他雇了一个 35 到 40 人的乐队。但在 1781 年的一封信中，他提到了一个 80 人的乐队，包括 40 把小提琴，10 把中提琴，8 把大提琴和 10 把低音提琴。这个乐队是个例外，是为一次特殊的慈善音乐会而组织，但它表明在当时很大的乐队也是可以组成的。它也揭示了大量的弦乐演奏者可以被指派只演奏一个声部——例如，第一小提琴可以多达 20 个演奏者。

为平衡弦乐声部的增长，并增加乐队中多种多样的色彩，更多的木管乐器被加入进来。

图 19–2
1775 年的一幅水彩画展示海顿带领埃斯特哈奇亲王宫廷的小管弦乐队在表演一部喜歌剧。作曲家坐在键盘前，被大提琴所环绕。较高的弦乐器和木管乐器分成两排坐在谱架前。



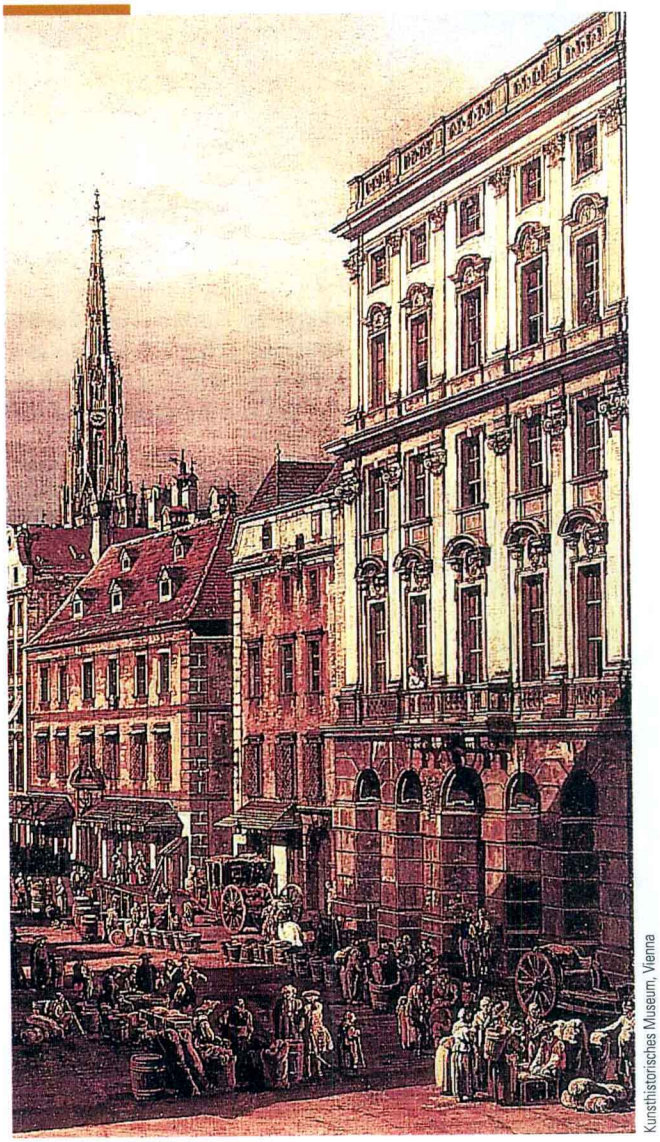
Deutsches Theatermuseum, Munich/The Bridgeman Art Library

木管乐器变得重要，而且数量增多

现在，不再是一支双簧管和一支大管，通常是成对配置。一种新的木管乐器单簧管被引入到乐队中。莫扎特特别喜爱单簧管，早在 1778 年就把它用在自己的交响曲中。况且，莫扎特开始为他的木管乐器写作独立的旋律线条，不满足于像巴洛克乐队常见的那样仅仅用它们重叠弦乐声部。独立的木管线条不仅增加了色彩，而且还增加了乐队织体的对位密度。到了 18 世纪 90 年代，一个欧洲大城市的典型的交响乐队可能包括了以下的乐器名单。对比巴洛克的乐队，这个将近四十人的乐队是更大的、更有色彩的和更灵活的。

弦乐器：第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴，低音提琴，
总共大约二十七人。
木管乐器：两支长笛，两支双簧管，两支单簧管，两支大管
铜管乐器：两支圆号，两支小号（为节庆作品）
打击乐器：两支定音鼓（为节庆作品）

图 19–3
维也纳的新市场，画于 1759 年。右边的建筑是城市赌场，莫扎特的 G 小调第 40 交响曲 1788 年在这里首演。甚至今天，像帕瓦罗蒂这样一些有名的音乐家也在赌场中表演——那里是有钱的地方！


Kunsthistorisches Museum, Vienna
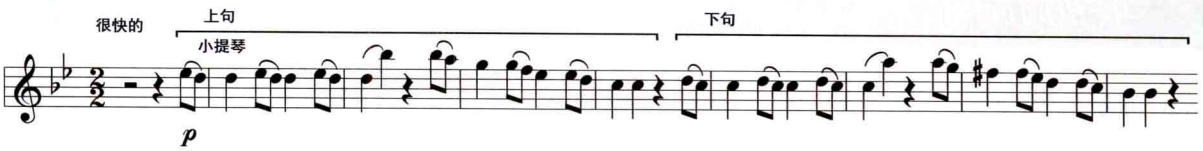
莫扎特：G 小调第 40 交响曲（1788），K.550

莫扎特著名的 G 小调交响曲要求 18 世纪末的管弦乐队具有完备的器乐音响，以及训练有素的演奏能力。这不是一部节庆作品（因为没有小号和鼓），但却是一部暗示了悲剧和绝望的充满紧张性的作品。我们可能想把小调式和消沉的情绪与莫扎特生活的一个特定事件联系起来，显然这种偶然的关系是不存在的。这是他最后三部交响曲之一，这三部都是莫扎特在 1788 年夏天的短短六周内创作出来的，另外两部是充满阳光的乐观的作品。这部作品不是对一次特别的失望的反映，而更像是莫扎特在用这首 G 小调交响曲唤起悲剧性的冥想，诉说一生的失望的对早逝的预感（就像他的信件所证实的）。

第一乐章（很快的快板）

呈示部 尽管莫扎特用标准的古典主义的乐段结构（四小节上句，四小节下句）来开始他的 G 小调交响曲，但开始时重复的、强调的 8 分音符的音型创造出了一种不寻常的紧迫感。这个紧迫的动机立刻被听众抓住，并成为这个作品记忆最深的主题。动机内部是一个下行半音的级进（在这里是降 E 到 D），这个音程在整个音乐史上都是用来表现痛苦和悲伤的。

谱例19–1



和声变化的频率也在逐渐加快，听众虽然不能很快抓住，但它同样有助于紧迫感的产生。一开始是每四小节的旋律换一个和弦，然后换和弦的频率是每两小节一次，每一小节一次，每一小节两次，最后是每一小节四次。这样，“和声节奏”的运动在这部分的结尾就比开始快了十六倍。这就是莫扎特创造的我们可能难以解释的驱动感和紧迫感。在这个快速的开始之后，主部主题再次出现，但很快转变航向，开始了连接部。连接部充满了运动，特别是跑动的音阶，这一点是毫无例外的。不寻常的是有一个新动机插入了，它很独特，我们可以叫它“连接部主题”（见下面聆听指南的例子）。仿佛是和这里额外的主题相交换，莫扎特在呈示部的结尾省略了一个主题，就是我们期待着的结束部主题。他用主部主题开始的动机和节奏作为结束部的材料，它相当完美地结束了呈示部。最后，听到一个单独的、孤立的和弦，它先把音乐引回呈示部的反复，然后，在呈示部第二次陈述后，引入了展开部。

和声的节奏加速

展开部 在展开部中，莫扎特只用了主部主题（而且只有前四小节），但运用了多种多样的音乐处理手法。首先把主题转到了几个远关系调上，接着把它形成一个赋格主题，写了一个赋格段，然后又把它写成下行的旋律模进，最后，颠倒了半音动机的方向。

谱例19—2



动机的处理手法

第二连接部被突强音突然打断。但很快，一个属持续音由大管吹出，在它的上方，长笛和单簧管开始快速下行到主音。这种在第二连接部中对色彩性的独奏木管乐器的运用，是莫扎特交响曲风格的标志。

再现部 就像人们所期待的，再现部的主题顺序与呈示部相同。但是现在，莫扎特从开始一直未加变化的连接部主题有了大量的新处理，造成类似第二个展开部的效果，从一个新调到达另一个新调，只是在最后才回到原来的主音小调。当抒情的副部主题最后再现时，它在小调式上，它的情调是阴沉而忧郁的。由于主部主题的重复音型作为结束部主题使再现部很完满，只需要最短的尾声来结束这个充满激情的乐章。

聆听指南
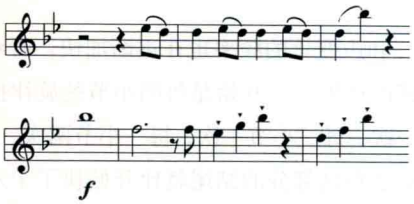
莫扎特
G 小调第 40 交响曲（1788），K.550
第一乐章 很快的快板

6 2/12–14 2 1/14–16

曲式：奏鸣曲—快板

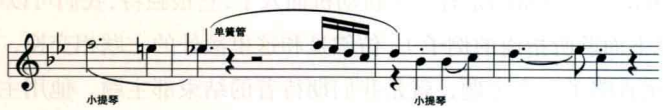
呈示部 [ ]= 反复

0:00 12 14 [1:53] 急迫的，强调的主部主题
0:21 [2:15] 主部主题开始反复，但被缩短了



0:30 [2:23] 连接部

0:36 [2:28] 快速的上行音阶
0:44 [2:38] 强有力的终止式结束了连接部，休止
0:47 [2:41] 抒情的副部主题，大调产生更明朗的情绪



0:56 [2:50] 副部主题用新的配器重复
1:09 [3:02] 渐强引向结束部材料（来自主部主题），突然停止

展开部

3:49 13 15 0:00 主部主题向几个远关系调转调
4:05 0:16 主部主题作为赋格主题构成赋格段，先在低音，然后在小提琴
4:45 0:38 主部主题减缩到只有开始的动机
5:03 0:58 突强音让位给第二连接部
5:12 1:07 第二连接部：大管奏属持续音，音乐瀑布般地下行

再现部

4:59 14 16 0:00 主部主题返回
5:19 0:20 主部主题开始重复但被连接部切断
5:29 0:30 连接部主题返回，但被大大扩展
5:55 0:56 快速上行的音阶
6:06 1:07 终止式与休止
6:09 1:10 副部主题现在在（主调）小调上
6:19 1:20 副部主题用新的配器反复
6:32 1:33 渐强返回，导向结束部材料（来自主部主题）

尾声

7:13 2:14 以上行半音阶开始
7:20 2:21 开始的动机返回，然后是三个最后的和弦

聆听练习 27

6 2/12–14 2 1/14–16

莫扎特
G 小调第 40 交响曲

正如前面提到的，莫扎特是第一个在他的交响曲中加入色彩性的独立的木管乐器写作的作曲家。不过，弦乐仍然是古典交响乐队的核心。下面的练习请你考虑莫扎特在这首最著名的交响曲乐章中的木管与弦乐之间的关系。

0:00–1:52 呈示部

1. 哪种乐器开始演奏不断萦绕的旋律?

12 14 a. 大提琴　　b. 单簧管　　c. 小提琴

2. 木管乐器什么时候第一次进入?

a.0:00　　b.0:14　　c.0:24

3. (0:37–0:45) 在这个连接部中，圆号演奏了古典时期管弦乐队中哪一种典型的?

a. 圆号像在协奏曲中那样演奏独立的独奏旋律

b. 圆号通过重复一两个音高增加音响的“背景”

4. (0:47–1:04) 关于副部主题的配器哪种是对的?

a. 弦乐开始演奏主题，然后木管接过去

b. 木管开始演奏主题，然后弦乐接过去

5. (1:22–1:32) 主部主题的回响结束了呈示部，主部主题的主要动机是由哪种木管乐器演奏的?

a. 圆号　　b. 大管

c. 单簧管　　d. 双簧管

1:53–3:45 呈示部的反复

6. (0:00–0:39) 哪种乐器家族主宰了展开部的第一段?

13 15 a. 弦乐　　b. 铜管　　c. 木管

7. (1:07–1:13) 哪种乐器家族主宰了展开部的结尾 (第二连接部) ?

a. 弦乐　　b. 铜管　　c. 木管

8.(0:00–0:09)再现部的开始，莫扎特对总谱重新配器(对

14 16 比呈示部)，以下哪点是对的?

a. 旋律分配给木管乐器

b. 长笛配合旋律演奏一个新的对位主题

c. 大管配合旋律演奏一个新的对位主题

9. (1:10–1:33) 关于莫扎特对副部主题的重新配器，以下哪点是正确的?

a. 弦乐开始演奏主题，然后木管接过去

b. 木管开始演奏主题，然后弦乐接过去

10. 总之，关于这个乐章 (以及莫扎特交响曲的普遍情况) 以下哪点是正确的?

a. 小提琴演奏所有的主题，木管增添色彩和对位，铜管作为背景演奏持续音高

b. 木管乐器演奏所有的主题，小提琴增添色彩和对位，铜管作为背景演奏持续音高

c. 铜管乐器演奏所有的主题，木管增添色彩和对位，小提琴作为背景演奏持续音高

第二乐章（行板）

在充满激情的第一乐章之后，慢速而抒情的行板的到来造成了很好的变化。使这个乐章特别优美的原因在于持续的弦乐音响之上木管乐器明暗色彩的交互对比。如果说这里没有主题的对比和冲突，那么，这里的确有莫扎特对管弦乐色彩巧妙的运用所带来的深入人心的表现力。

第三乐章（小步舞曲，小快板）

我们期待贵族式的小步舞曲出现优雅华贵的舞蹈音乐。但是，使我们感到吃惊的是，莫扎特在这里返回了第一乐章的紧张而阴郁的情绪。他选择了小调式来写这个乐章，这在小步舞曲中也是很少见的。

第四乐章（很快的快板）

终曲开始于上行的“火箭”式音调，体现了一种快速而强烈的爆发。只有仔细的排练才能圆满地奏出开始主题的辉煌效果。这个奏鸣曲快板乐章的对比性的副部主题是典型的莫扎特式的，优雅而迷人，恰当地衬托了开始的爆发式的旋律。在中间的展开部，出现了音乐的压缩：没有第二连接部，再现部之前只有一个意味深长的休止，主题的返回省略了建立在主部主题上的反复，尾声也省去了。这

种在结尾处的音乐的省略造成了与这部交响曲开头相同的心理效果——一种急迫和加速的感觉。

弦乐四重奏

交响曲是公众音乐厅的理想体裁，因为其目的是娱乐大批听众。而**弦乐四重奏（string quartet）**则是典型的室内乐——是为小音乐厅或私人房间，或常常只是为演奏者自娱自乐的音乐。不像交响曲那样，第一小提琴就会有十多把，弦乐四重奏的每个声部只有一个演奏者：第一小提琴、第二小提琴、中提琴和大提琴（图 19–4）。而且，没有指挥。所有的演奏者作用均等，并且直接地彼此交流。难怪德国诗人歌德（1749–1832）把弦乐四重奏比做四个聪明人之间的对话。

室内乐：每个声部一个演奏者

所有的室内乐，不管是弦乐四重奏、钢琴或小提琴的独奏、木管五重奏，还是弦乐八重奏，都是每个声部一个演奏者。弦乐四重奏在历史上是所有这些室内乐体裁中最重要的。

海顿被正确地称为“弦乐四重奏之父”。在 18 世纪六七十年代，他把巴洛克的三重奏鸣曲变成了一种新的东西。他去除了旧的通奏低音，改由一把大提琴单独演奏旋律上更为活跃的低音。他在大提琴上方增加了一把中提琴，丰富了中间的织体。如果说巴洛克的三重奏鸣曲有一种“重视两端声部”的织体，那么，新的弦乐四重奏则显示出一种四个声部更加均等的织体。每个声部或多或少均等地参与主题和动机的演奏。

弦乐四重奏当然不仅是一种表演方式，也是一种体裁。古典主义的弦乐四重奏有四个乐章，与古典交响曲相同：快板—慢板—小步舞曲—快板。而且，海顿在 1772 年创作的一套弦乐四重奏里，把每一首小步舞曲都叫做**谐谑曲（scherzo**，意大利语为“玩笑”的意思），恰当地表达了第三乐章所需要的欢快的特性。

既是演奏方式又是体裁

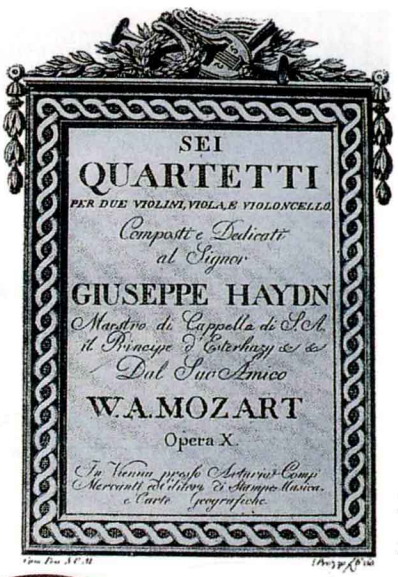
由于有机会在一起演奏弦乐四重奏，使海顿与莫扎特保持了长久的友谊。在



Mozart Memorial Collection, Prague

图 19–4
18 世纪末的弦乐四重奏表演。弦乐四重奏起初是一种在家庭演奏的室内乐，直到 1804 年才出现在维也纳（而不是 1814 年出现在巴黎）的公众音乐会上。

1784–1785 年间，两人在维也纳相遇，有时是在贵族家里，有时是在莫扎特自己的公寓里。海顿演奏第一小提琴，莫扎特拉中提琴。结果，莫扎特把自己最好的一套弦乐四重奏献给了年长的大师海顿，并于 1785 年出版（图 19–5）。不过这种欢快的室内乐演奏不仅是海顿和莫扎特参与，在维也纳、巴黎或伦敦，贵族和富有的中产阶级的成员都喜欢和朋友们一起演奏四重奏，他们也雇用专业演奏家来娱乐他们的宾客。



Private Collection



Historisches Museum der Stadt Wien

图 19–5 和图 19–6

（上）莫扎特献给海顿的六首弦乐四重奏（1785）的扉页。莫扎特把它们叫做“六个孩子”，请海顿当它们的“父亲、导师和朋友”。

（下）弗朗兹二世（1765–1835），神圣罗马帝国的最后一位皇帝，也是奥地利的第一位皇帝。海顿写了《皇帝颂歌》向他致敬。
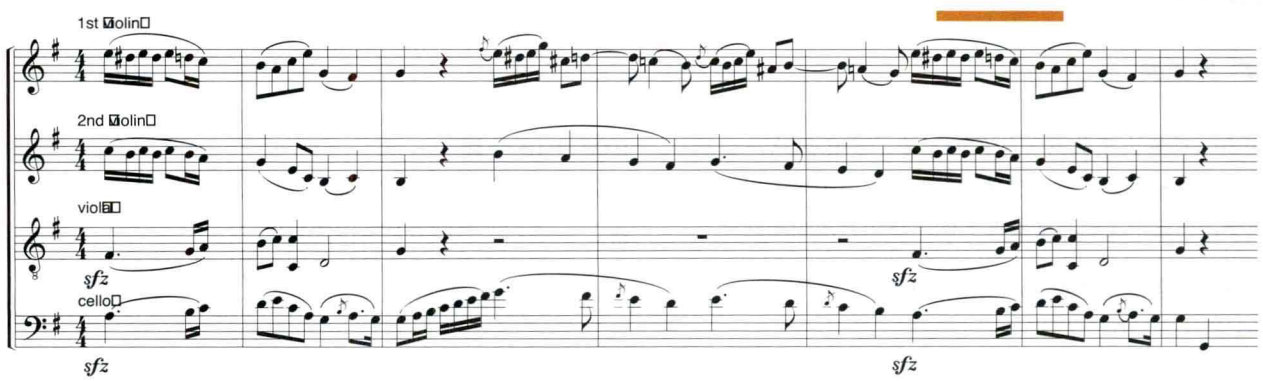
海顿：“皇帝”四重奏，作品 76 之 3（1797）

海顿的“皇帝”四重奏于 1797 年夏天作于维也纳，属于弦乐四重奏这种体裁的最好的作品。它被称为“皇帝”是因为其中使用了海顿根据当时的军事和政治事件而创作的一首歌曲的旋律。

1796 年，拿破仑的军队入侵奥匈帝国，激起了奥地利首都维也纳的爱国热情。但奥地利人在音乐上却有一个不利之处：法国有《马赛曲》，英国有《上帝保佑国王》，而奥地利人却还没有国歌。为此目的，国务大臣要求海顿很快为《上帝保护弗朗兹皇帝》的歌词谱曲，向奥地利约瑟夫二世皇帝（图 19–6）致敬。它被称为《皇帝颂歌》，于 1797 年 2 月 12 日皇帝的生日时在奥地利各地的剧院首次演唱。后来，海顿把这个曲调用在自己的这首弦乐四重奏中。

实际上，海顿在创作这首弦乐四重奏时，把《皇家颂歌》主要用在慢速的第二乐章中，作为一首变奏曲的主题。这个主题（见下面聆听指南中的谱例）一开始由第一小提琴陈述，配了简单的和声。随后的四个变奏，主题被装饰了，但从未加以改变。所有的四个乐器都有平等的机会演奏这个旋律。甚至大提琴（它比管弦乐队中的低音提琴更灵活和抒情）也可以作为平等的伙伴来参与。谱例 19–3 显示在古典主义的弦乐四重奏中，各声部的旋律轮廓大致相同，与巴洛克时期三重奏鸣曲典型的突出旋律和行走低音的织体大相径庭。

谱例19–3
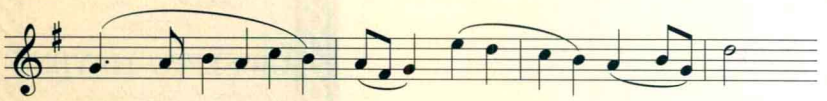


聆听指南

海顿，弦乐四重奏，作品 76 之 3，
“皇帝”四重奏（1797）
第二乐章，很慢，如歌地
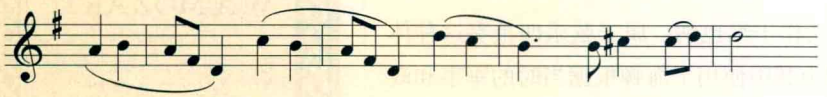
6 2/15–16 2 1/17–18

曲式：主题与变奏

主题



(repeat)





(repeat)

0:00 15 17 主题由第一小提琴慢速演奏，下边的三个声部提供和声伴奏

变奏 1

1:19 主题由第二小提琴演奏，第一小提琴在上方加花

变奏 2

2:27 主题由大提琴演奏，其他三个乐器提供对位

变奏 3

3:45 16 18 0:00 主题由中提琴演奏，其他三个乐器逐渐进入

变奏 4

4:58 1:13 主题返回第一小提琴，但现在的伴奏采用了更多的对位，而不是和声。

聆听练习 28

6 2/15–16 2 1/17–18

海顿
“皇帝”四重奏

作为一种室内乐体裁，弦乐四重奏的音乐风格与交响曲不同。一般来说，第一小提琴比其他乐器更多地分担了旋律的演奏，在这个主题与变奏曲式的乐章中肯定也是这样。

1. 首先，有多少个演奏者演奏一首弦乐四重奏?
   a.1 个　　b.2 个
   c.3 个　　d.4 个

0:00–1:18 主题

2. 聆听主题。为什么它听上去如此沉稳?

15 17 a. 因为所有的音都是同样长度
b. 因为主题以低音开始，以高音结束
c. 因为每个乐句长度相等，每句都终止在属音或主音上

1:19–2:26 变奏 1

3. 第二小提琴奏主题，第一小提琴在上方用快速音符进行装饰。中提琴和大提琴（较低的两个乐器）在这个变奏中演奏了吗?
   a. 演奏了　　b. 没有演奏

2:27–3:44 变奏 2

4. 大提琴演奏主题。你能说出它是在较高的音域还是在较低的音域演奏?（特别注意听旋律的最后部分）
   a. 较高　　b. 较低

0:00–1:12 变奏 3

16 18 5. 中提琴演奏主题，但其他乐器逐渐加入。哪种乐器在这个变奏中最后加入?
   a. 第一小提琴　b. 第二小提琴　c. 大提琴

6. 这个变奏的音乐织体是哪种?
   a. 主调的（和声的）
   b. 复调的（对位的）

1:13–1:45 变奏 4

7. 主题现在又由第一小提琴演奏。当小提琴反复旋律的第一乐句时，它是在哪里这样做的?
   a. 在同样的音高上
   b. 在高八度上
   c. 在低八度上

2:31– 结束 短小的尾声

8. 大提琴在尾声的大部分音乐中都做了什么?
   a. 演奏琶音
   b. 重复旋律模进
   c. 持续一个低音

9. 海顿以什么方式结束这个乐章?
   a. 他通过减慢和减弱让演奏者的声音“淡出”
   b. 他让演奏者加速到达一个强奏的高潮

10. 最后，海顿在这里是怎样处理一首主题与变奏曲乐章的手法的?
    a. 他变化了主题的音高和节奏
    b. 他保持了主题的轮廓，但装饰它并增加对位
    c. 他既改变了主题又增加了装饰

《皇帝颂歌》的流行没有随着拿破仑 1815 年战败或约瑟夫二世皇帝 1835 年的逝世而终止。海顿的旋律如此诱人，改了歌词后就成了一首路德教的赞美诗，以及奥地利（1853）和德国（1922）的国歌。它也是海顿自己最喜爱的作品，他每天都演奏它的钢琴改编曲。实际上，《皇帝颂歌》是海顿 1809 年 5 月 31 日清晨逝世之前演奏的最后的音乐。

奏鸣曲

奏鸣曲（sonata）是繁荣于古典主义时期的室内乐的另外一种重要的体裁。它不再是巴洛克时期的那种四或五首舞曲的连续（见 133 页）。现在的奏鸣曲是一种三个乐章（快—慢—快）的作品，每个乐章可能运用古典主义作曲家最爱用的一些曲式：奏鸣曲—快板、三部曲式、回旋曲式或主题与变奏曲式。

奏鸣曲在古典主义时期变得非常流行。根据 18 世纪末出版商的统计，奏鸣曲的出版量比其他体裁的音乐都多。人们解释说它的流行与钢琴的突然流行是有关系的。的确，奏鸣曲这个词与钢琴有着密切的联系，如果不是钢琴演奏的，则要注明“小提琴奏鸣曲”、“大提琴奏鸣曲”等等。我们通常假定“奏鸣曲”就是指一首三个乐章的钢琴作品。

钢琴奏鸣曲

谁来演奏这些大量的新的钢琴奏鸣曲呢？业余音乐家，大部分是妇女，她们在舒适的家中为上流社会练习和演奏这些作品。（很奇怪，这个时期的男人通常不演奏钢琴而是演奏像小提琴或大提琴这样的弦乐器。）正像我们已经看到的，在莫扎特时代，能弹钢琴，会做针线活，还能说两句法语，这在男人主宰的社会

为妇女而作的钢琴奏鸣曲

中被认为是一个有教养的小姐必须做到的。莫扎特、海顿和贝多芬在他们年轻时都在社交界的圈子里当过钢琴老师。他们为很多学生写的钢琴奏鸣曲并不是想在公众音乐厅演奏的。这些奏鸣曲提供给学生练习是为了使他们能增强演奏技巧，并能够在家中作为音乐娱乐来弹。甚至在贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲中，在他生前，只有一首在维也纳的公众音乐厅演奏过。

（贝多芬的古典钢琴奏鸣曲的一个例子——“悲怆”奏鸣曲，在后面的 232 页有详细的讨论。）

协奏曲

独奏协奏曲提供了技巧的展示

说到协奏曲这种体裁，我们要离开沙龙或私人的房间，返回到公众音乐厅了。古典主义的协奏曲就像交响曲那样，是为广大听众而创作的一种大型的、三个乐章的作品，由乐器独奏者和管弦乐队演奏。交响曲可能为音乐厅提供了最丰富的音乐，而观众被吸引到音乐厅来经常是由于希望听到技巧高超的演奏家演奏一首协奏曲。那时和今天一样，听众为个人的高超技巧和一切惊人的技巧展示而神魂颠倒。巴洛克的大协奏曲传统已经过去，其中一个独奏者小组（主奏部）站在乐队（协奏部）的前面，然后又退回到乐队中去。从此以后，协奏曲成了一种**独奏协奏曲（solo concerto）**，通常为钢琴，有时为小提琴、大提琴、圆号、小号或木管乐器而作。在这种新型的协奏曲中，独奏者博得了所有听众的注意。

为钢琴和乐队而作的协奏曲的发展开始于巴赫的两个儿子——C.P.E. 巴赫和 J.C. 巴赫。后者居住于伦敦，被称为“伦敦巴赫”，在 18 世纪六七十年代在伦敦和巴黎的公众系列音乐会上实验性地演奏自己创作的钢琴协奏曲。受此启发，15 岁的莫扎特为巴赫的一些钢琴作品配器，把它们变成初具规模的钢琴协奏曲。但是，成熟的古典主义钢琴协奏曲的创作还是要归功于莫扎特。就像海顿被认为创造了弦乐四重奏那样，莫扎特也被认为是现代钢琴协奏曲之父。

图 19–7

莫扎特在维也纳的音乐会入场券，这是少数幸存下来的几张之一。这些票是预先从莫扎特自己的公寓，而不是从售票代理商那里售出的。



Mozart Museum, Salzburg

莫扎特创作了 23 首钢琴协奏曲，比历史上其他任何作曲家写的都多，大部分是他 1781 年移居维也纳后创作的，当时他不再拥有年薪而需要自谋生路。维也纳人渴望听到键盘高手的辉煌演奏。对莫扎特来说，钢琴协奏曲是展示技巧的完美工具。在他的每一次公众音乐会上，莫扎特要演奏一到两首他最新创作的协奏曲。但是他还得做更多的事：他要负责租用音乐厅（图 19–1）、雇用管弦乐队、指导排练、吸引听众，并在他的公寓里售票（图 19–7）——不仅仅是作曲和演奏。但是当一切正常运转时，莫扎特在 1783 年 3 月 22 日的音乐杂志上做了一番吸引人的报道：

莫扎特在皇帝面前演奏两部协奏曲

> 今天著名的骑士莫扎特在城堡剧院举办了他自己的音乐会，演奏了他那些已经很出名的作品。音乐会的听众爆满，莫扎特先生在钢琴上演奏的两首新写的协奏曲和其他幻想曲得到了最热烈的掌声。我们的君王（约瑟夫二世皇帝）一反常规，光临了整场音乐会，难得地和听众一起热烈鼓掌。音乐会的收入估计在 1600 古尔顿左右。

1600 古尔顿相当于今天的 140,000 美元，是莫扎特父亲年薪的五倍多。有这样的收入，使年轻的莫扎特至少有一段时间放纵了他奢侈的生活。

莫扎特：A 大调钢琴协奏曲（1786），K.488

协奏曲（concerto）一词来自意大利语的 concertare。它的主要意思是“一起竞争”，但是它也有一点“对抗”的意思。在钢琴协奏曲中，钢琴和乐队都在忙于主题材料的演奏——钢琴也许比其他任何乐器都更能与乐队相抗衡（图 19–8）。莫扎特 1786 年的这首 A 大调钢琴协奏曲可能是为他的好学生芭芭拉·普罗耶尔创作的（见框中短文）。



Mozart Museum, Archive, Salzburg

图 19–8

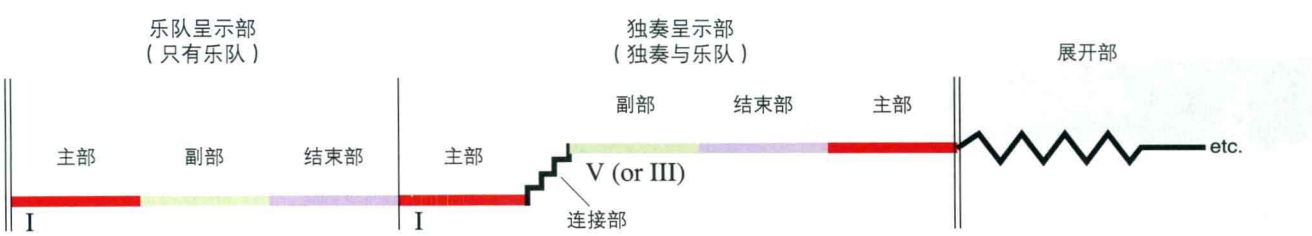
莫扎特的钢琴，保存在他在奥地利萨尔斯堡出生的房间里。这个键盘乐器只有五个八度，黑白键的分布与今天是相反的。这些都是 18 世纪末钢琴的典型特点。莫扎特在 1874 年购买了这件乐器，也就是在他创作 A 大调钢琴协奏曲的两年前。

第一乐章（快板）

和莫扎特的所有协奏曲一样，这首作品也是三个乐章的（在协奏曲中从来没有小步舞曲或谐谑曲）。而且，第一乐章也是用奏鸣曲—快板曲式写成的。然而，他在这里做了一些修改以满足协奏曲的特殊要求，结果就产生了**双呈示部（double exposition form）**的形式，这是奏鸣曲—快板形式的一种扩展，其中，乐队演奏一个呈示部，然后独奏者演奏另一个。首先，乐队陈述主部、副部和结束部主题，都在主调上。然后，独奏者进入，在乐队的协助下，把同样的主题材料又演奏了一遍，但是副部主题转到了属调上。在钢琴扩展了结束部主题之后，主部主题的一部分再次出现，这是对古老的巴洛克大协奏曲的利托奈罗（回归曲式）原则的一种回归。

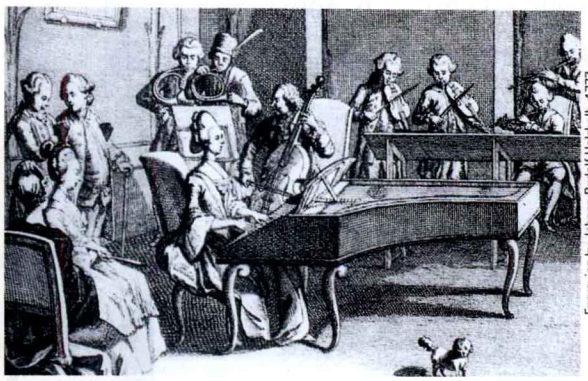
然后是一个惊喜：正当我们期待第二呈示部结束时，莫扎特插入了一个弦乐演奏的抒情的新主题。这是古典协奏曲的又一特征——一个旋律阻止了最后一分钟的陈述，是一种在第二呈示部中保持听众的“警觉”的方法。

双呈示部的形式



芭芭拉·普罗耶尔：音乐会钢琴家

1781年，莫扎特与他的赞助人萨尔斯堡大主教决裂，在维也纳成为一名自由音乐家。为谋生计，他收了少量的钢琴学生，并每日上门给他们上课。这些学生大部分是年轻的女子，他为其中更有才能的学生创作钢琴奏鸣曲和协奏曲。芭芭拉·普罗耶尔（1765–1811）便是一位佼佼者，她是莫扎特在萨尔斯堡一位富有的老朋友的女儿。1784年，莫扎特为普罗耶尔小姐写了G大调钢琴协奏曲（K.453），“她给了我很多报酬。”莫扎特在给父亲的一封信中这样说。这部作品上演时，莫扎特出席了音乐会并带来了另一位作曲家乔万尼·帕西埃罗（1740–1816），以展示他的优秀学生和他的新协奏曲。莫扎特的A大调钢琴协奏曲（K.488）据信也是为普罗耶尔创作的。



Engraving by Johann Rudolf Holzhalb, 1777. Reproduced with the kind permission of Oxford University Press.

1777年，一位年轻女子在演奏键盘协奏曲。

华彩乐段：独奏炫技的机会

这里的展开部只对出现于第二呈示部结尾的新主题加以发展。再现部把两个呈示部压缩成一个，主题的顺序同前，但全都在主调上。最后，在乐章结尾处，乐队突然停止运动停留在一个单独的和弦上。以这个和弦作为出发点，钢琴开始了一段充分展示技巧的“华彩乐段”。在**华彩乐段（cadenza）**中，独奏者单独演奏各种快速的音阶、琶音，以及前面出现的主题片段，构成一段幻想曲式的即兴演奏。的确，莫扎特第一次演奏它时并没有把华彩乐段写下来，只是现场即兴演奏，就像我们今天的爵士音乐家可能会即兴独奏一大段那样。这种炫技持续大约一分钟之后，钢琴家演奏一个颤音，这是一个信号，告诉乐队该再次进入了。从这里直到结束，乐队重新演奏，利用了最初的结束部主题。在这个双呈示部乐章的聆听指南中有很多值得注意的东西，但是莫扎特丰富的音乐将会给那些专注的听众带来更多的感受。

聆听指南

莫扎特
A大调钢琴协奏曲（1786），
第一乐章，快板

6
2/17–19

第一呈示部（乐队）

0:00 弦乐陈述主部主题，a段
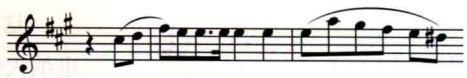


0:16 木管重复主部主题，a段



0:34 全乐队陈述主部主题，b段

0:56 弦乐陈述副部主题，a 段
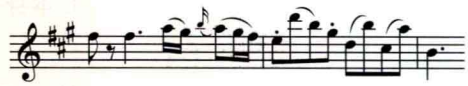


1:12 木管重复副部主题，a 段
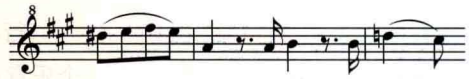
1:27 弦乐陈述副部主题，b 段



1:32 弦乐陈述结束部主题，a 段



1:57 木管陈述结束部主题，b 段



第二呈示部（钢琴和乐队）

2:07 钢琴进入，演奏主部主题，a 段

2:35 乐队演奏主部主题，b 段

3:05 钢琴演奏副部主题，a 段
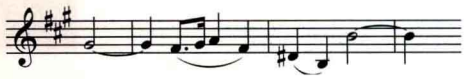
3:20 木管重复副部主题，a 段

3:36 钢琴演奏并装饰副部主题，b 段

3:41 钢琴和乐队对话，演奏结束部主题，a 段

4:15 钢琴颤音，预示主部主题返回，b 段

4:29 弦乐平静地演奏抒情的新主题



展开部

4:54 0:00 木管对新主题进行变形，钢琴插入音阶和琶音

5:25 18 0:31 木管用模仿对位演奏新主题

5:37 0:43 低音弦乐器的属持续音说明第二连接部开始

5:50 0:56 钢琴接过属持续音

6:07 1:13 钢琴在持续的属和弦上的花奏引向再现部

再现部

6:17 0:00 管弦乐队演奏主部主题，a 段

6:31 19 0:14 钢琴重复主部主题，a 段

6:45 0:28 乐队演奏主部主题，b 段

6:54 0:37 钢琴的音阶说明连接部开始

7:13 0:56 钢琴在主调上演奏副部主题，a 段

7:28 1:11 木管重复副部主题，a 段

7:43 1:26 钢琴演奏副部主题，b 段

7:48 1:31 钢琴与乐队分奏结束部主题，a 段

8:15 1:58 钢琴演奏新主题

8:28 2:11 木管演奏新主题，钢琴为之提供音阶和琶音

8:54 2:37 钢琴的颤音宣布主部主题的返回，b 段

9:21 3:04 乐队停止在一个和弦上

9:25 3:08 钢琴奏华彩乐段

10:36 4:19 颤音示意乐队再次进入

10:47 4:30 乐队演奏结束部主题，a 和 b 段

11:05 4:48 最后的终止和弦

第二乐章（行板）

这个乐章的精华在于莫扎特精湛的旋律技巧和富于色彩的和声。这是这位维也纳大师在远关系调升 F 小调上创作的唯一作品。它包含的大胆的和声变化预示了浪漫主义时期的和声。那些从小到大都在接触莫扎特音乐的音乐家们仍然会被这个杰出的乐章深深地打动。它同时具有崇高的美和深远的意境，它的结尾像死亡本身一样凄冷和孤独。

第三乐章（急板）

“你所做的任何事情，我都能做得更好”

行板中的崇高的悲观主义被钢琴喧闹的回旋曲主题所打破。莫扎特深知，这个乐章不像前面的慢板，是爱开玩笑的维也纳人特别想听的那种音乐。在这首回旋曲中，他的听众得到了比他们想要的更多的东西。独奏和乐队不仅仅是在“轮流说话”，而是翻来覆去地以最滑稽和最愉快的方式在开玩笑。对手似乎在说：“你所做的任何事情，我都能做得更好。”“不，你不能。”“是，我能。”在莫扎特的独奏与乐队的互动力量的竞赛中没有赢家——除了听众。

关键词

辛弗尼亚
交响曲
弦乐四重奏
谐谑曲
奏鸣曲
独奏协奏曲
双呈示部
华彩乐段



第 20 章

古典主义体裁：声乐

古典主义时期的声乐在性质上既有宗教的也有世俗的。宗教音乐的主要体裁有复调的天主教弥撒曲，即常规弥撒的五个段落的套曲（慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经）。18 世纪末最重要的弥撒曲可能是海顿从 1796 年开始创作的六首，以及莫扎特最后的作品，未完成的《安魂弥撒》（1791）。贝多芬只写了两首弥撒曲，更重要的是那首庞大的《庄严弥撒》（1822）。海顿和贝多芬继续发展了亨德尔的清唱剧传统，而巴赫在巴洛克晚期完善的宗教康塔塔却无人问津。不过，弥撒曲和清唱剧在古典时期虽然重要，它们的影响力却不如歌剧。公众依然迷恋于歌剧，因为除了优美的音乐，它还提供了戏剧的一切魅力和刺激。

古典主义歌剧

歌剧是戏剧，但是戏剧靠音乐来推动。在古典主义时期，歌剧保持了巴洛克时期发展起来的基本特点。它仍然以一首序曲开始，分成两或三幕，运用咏叹调和宣叙调的连续，偶尔运用合唱。当然，它也仍然在足以承载乐队和豪华舞台布景的大剧院中上演。

歌剧的特点

18 世纪的歌剧是以喜歌剧的兴起为标志的，这是启蒙运动期间社会变化的一个强有力的声音（见 173 页）。老的巴洛克正歌剧中的男女神仙和皇帝皇后逐渐离开了舞台，让位于日常生活中的更加自然和现实的人物。巴洛克歌剧中曾经是很庄重矜持的地方，在古典主义歌剧中变得自然而流动。咏叹调和宣叙调之间更加流畅地衔接，音乐情绪的变化很快，反映舞台上快速进展的，经常是喜剧性的情节。

轻松的喜歌剧

喜歌剧为歌剧院引进了新的因素——**声乐重唱（vocal ensemble）**，它允许情节更快地展开。不是等待每个角色相继演唱，而是三个或更多的角色同时表达他们自己特定的情感。一个人可能在唱着他的爱情，另一个在唱他的恐惧，第三个人在唱他的愤怒，而第四个人则在向其他三人开着玩笑。作曲家经常把声乐重唱放在每幕的结束处，有助于形成一个令人兴奋的结局，其中所有主要角色都可能出现在舞台上。声乐重唱具有 18 世纪末更多的民主精神和更好的戏剧步调的特质。

莫扎特：重唱的高手

莫扎特与歌剧

古典主义歌剧，特别是在声乐重唱方面的大师是莫扎特。海顿也创作和指挥了很多歌剧（图 19–2），但他缺少莫扎特那样的对戏剧效果的直觉。贝多芬只写过一部歌剧《菲岱里奥》，而且写得非常费劲，在 10 年间曾几经修改。海顿和贝多芬都没有莫扎特那种快速转变情绪和色彩的倾向，也没有他那种平等地快速交换音乐对话的能力，就像我们在他的钢琴协奏曲中看到的那样（见 219 页）。莫扎特的音乐生来具有戏剧性，特别适合歌剧这种体裁。

莫扎特的音乐天生适合于歌剧

莫扎特既写老的巴洛克式的意大利正歌剧，也写德国的喜歌剧，这种喜歌剧叫做歌唱剧。就像百老汇的音乐剧，**歌唱剧（Singspie）**也是由对白（不是宣叙调）和歌曲组成的。莫扎特最好的这类作品是《魔笛》（1791）。但是莫扎特也写意大利喜歌剧，这包括他的杰作《费加罗的婚姻》（1786），《唐璜》（1787）和《女人心》（1790）。所有这三部歌剧的歌词（脚本）都是洛伦佐·达·蓬特（见框中短文）写的。

莫扎特：《唐璜》（1787），K.527

《唐璜》（Don Giovanni）不仅被称为莫扎特最伟大的歌剧，也是历史上曾有过的最伟大的歌剧。他讲述一个叫做唐璜的不道德的追逐女性的故事，他在欧洲各地勾引和谋杀妇女，最后被他所杀害的一个男人的鬼魂追踪并拉下地狱。由

一部批评贵族的歌剧

洛伦佐·达·蓬特：莫扎特的脚本作家

莫扎特在18世纪80年代的主要脚本作家是**洛伦佐·达·蓬特**，他的个人生活比那些他创造的戏剧人物更奇特。他出生于意大利北部一个犹太人家庭，他在一所天主教中学接受他唯一的正规教育。他在意大利成为一名意大利语和拉丁语文学教师，后来成为一名神父。但是由于他的民主思想，放荡的生活方式和性行为的不轨而被他的家乡威尼斯逐出教门。1781年他到了维也纳以后，由宫廷作曲家萨里埃利（见186页）把他引见给约瑟夫二世皇帝。达·蓬特成为正式的宫廷脚本作家（“皇家剧院的诗人”）。萨里埃利和莫扎特都利用了他的才能。但是当约瑟夫皇帝和莫扎特相继在1790和1791年逝世后，达·蓬特在维也纳的运气便衰落了。在与另一个著名的威尼斯冒险家吉阿科莫·卡萨诺瓦一起度过了一段时间后，达·蓬特来到伦敦，在那里开了一家书店。但是他很快就被控告在经济上有问题，1805年他赶在他的债权人到来之前从伦敦偷渡到美国。在纽约稍作停留后，他在宾夕法尼亚的桑波利落下脚来。在1812年战争期间，他当过商人，制酒者，偶尔还走私军火。最后，他放弃这一切回到纽约，在1825年成为哥伦比亚大学的第一位意大利文学教授。他晚年的一件大事是1826年5月，在他的帮助下，《唐璜》被搬上纽约的舞台，这是在美国上演的第一部莫扎特的歌剧。



洛伦佐·达·蓬特（1749–1838）

Unidentified artist, portrait of Lorenzo da Ponte.
Courtesy Columbia University in the City of New York

于勾引者被公众法律道德嘲笑的人是一个贵族，《唐璜》暗含了对贵族的批判，莫扎特和达·蓬特在上演前抢先一步避开了帝国的审查。莫扎特的歌剧与1787年10月29日在捷克的布拉格首演，他的音乐在那里特别受欢迎。就像命运驱使一般，18世纪最臭名昭著的“唐璜”吉阿科莫·卡萨诺瓦在布拉格的首演时也坐在观众席中。原来他为他的朋友达·蓬特写成这个歌剧脚本也帮了一点小忙。

序曲

《唐璜》的序曲就像我们已经听到的（聆听练习25），是一个奏鸣曲—快板形式的很好例子。它开始于一个慢引子，结合了这部歌剧中的几个重要的主题和动机。就像一个作者直到书出版后才写前言，作曲家也常常把序曲的写作放在整部歌剧创作的最后。这样，序曲不仅能预示歌剧的重要主题，还能体现作品的整体基调。莫扎特习惯于把《唐璜》的写作推到最后一刻，序曲直到首演的前一天晚上才完成。乐谱被送到剧院时，抄谱者的墨迹还没干。

通过音乐表现角色

当序曲的最后音符消失时，幕启，喜剧人物雷波莱罗在场上，他是唐璜忠实的（尽管不情愿）仆人。他在安娜的门外守夜望风，好让他的主人在屋里满足性欲。他来回踱步，口中嘟囔，唱着他如何喜欢和幸运的贵族打交道（“我想扮做绅士”）。莫扎特立刻就勾画出雷波莱罗的音乐特点：他把这首开场的咏叹调写成F大调这个传统的表现田园的调性，表示雷波莱罗是个乡下人。他给他的音域很狭窄，没有半音，他让他唱快速重复的音符，几乎像一个结巴。最后这种技巧叫做“急嘴歌”

（或“滑稽顺口溜”），是喜歌剧表现地位低下、口齿不清的角色的常用手法。

当雷波莱罗结束他的抱怨时，带着假面具的唐璜冲到台上，安娜在后面追着。这里有弦乐急速的上行音阶，音乐转到上方四度的调性上，表示我们现在要和出身高贵的人打交道了。唐璜的牺牲品安娜不愿意接受唐璜的求爱，她想抓住她的攻击者并揭穿他。当唐璜和安娜用长音符唇枪舌剑时，胆小的雷波莱罗在下方声部叽叽咕咕地唱着。这是声乐重唱的一个很好的例子，把每个人物的不同情感表现得很清楚。

安娜的父亲司令官上场向唐璜挑战，听众感到了不祥之兆——有弦乐的震音，音乐从大调转到小调（2:50），我们的担心很快就被证实了，开始时拒绝决斗的唐璜拔出剑来，刺向年迈的司令官。简短的交锋后，莫扎特用上行的半音阶和紧张的和弦描绘紧张气氛的上升（3:32）。就在这一刻，唐璜的剑刺中了司令官，动作停止了，乐队保持在一个痛苦的**减七和弦（diminished chord）**上（3:44）——这个和弦全部是由小三度构成的。然后，莫扎特用简单的织体和伴奏清除了不协和的气氛，唐璜和雷波莱罗恐惧地望着死去的司令官。

一段为决斗谱写的音乐

在这首声乐重唱中，三种非常不同的情感同时表达：惊讶和满足（唐璜），渴望逃跑（雷波莱罗）和暴死的痛苦（司令官）。最后，听众可以感到司令官的断气，他的生命随着慢速下行的半音阶而消失（4:52）。就其紧张和浓缩而言，只有莎士比亚的《李尔王》的开场可以和《唐璜》的开场相比。

一段激烈的重唱

聆听指南

莫扎特
歌剧《唐璜》（1787），K.527.
第一幕第一场

6
2/23

角色：唐璜，一个放荡的主人；雷波莱罗，他的仆人；唐娜·安娜，一个贞洁的贵族妇女；司令官，她的父亲，一个退休的军人

咏叹调

雷波莱罗

0:00 23 雷波莱罗在等
他主人唐璜时
发着牢骚

Notte e giorno faticar,
per chi nulla sa gradi,
piova e il vento sopportar,
mangiar male e mal dormir.
Voglio far il gentilumo
e non volgio più servir . . .

白天黑夜累得要命，
为了忍受一个无法讨好的人，
忍受着疾风骤雨，
吃的糟，
睡的少，
我想过绅士的生活再也不伺候人

（雷波莱罗继续发牢骚）

1:32 唐璜和安娜冲进来时，
小提琴快速上行音阶，
音乐向上转调

三重唱

1:38 安娜试图抓住和揭穿唐璜，
雷波莱罗胆怯地缩在一边

安娜

Non sperar, se non m'uccidi,
ch'io ti lasci fuggir mai'.

除非你杀了我，
你别指望我会让你逃掉。

唐璜

Donna folle, indarno gridi,
chi son io tu non saprai.

疯女人，喊也白喊！
你不会知道我是谁。

(continued)

雷波莱罗

Che tumulto, oh ciel, che gridi
il padron in nuovi guai.

多么吵，天哪，多么闹，
主人又遇到了麻烦！

安娜

Gente! Servi! Al traditore!
Scellerato!

来人呀，帮帮我，
抓住这个奸贼！

唐璜

Taci et trema al mio furore!
Sconsigliata!

别再闹了，不然我就发作了！
冒失鬼！

雷波莱罗

Sta a veder che il malandrino
mi fara recipitar. . . .

你看，这个混蛋会
使我遭殃。

（三重唱继续，歌词和音乐有重复）

2:50 司令官进入时，弦乐震音，从大调转到小调

三重唱

司令官上前要决斗，
唐璜先是拒绝，然后决斗
雷波莱罗想逃跑

司令官

Lasciala, indegno!
Battiti meco!

放开她，恶棍，
跟我比剑！

唐璜

Va! non mi degno
di pugnar teco!

什么？我和你
比剑不合适。

司令官

Così pretendi
da me fuggir!

你想这样能
逃过我？

雷波莱罗

Potessi almeno
di qua partir!

我能躲
开就好。

唐璜

Misero! attendi
se vuoi morir!

可怜的老家伙，如果你想死，
就准备好吧。

3:32 决斗的音乐（跑动的音阶和紧张的减和弦）

3:44 在紧张的减七和弦上构成高潮，（司令官倒下，受了致命伤），然后，音乐休止

三重唱

3:50 唐璜和雷波莱罗望着死去的司令官，弦乐的“滴答”声凝固了时间

司令官

Ah, soccorso! son tradito.
L'assassino m'ha ferito,
e dal seno palpitante
sento l'anima partir.

救命啊，我不行了，
这个杀手刺中了我。
从我跳动的胸膛中，
我的生命正在流失。

唐璜

Ah, gia cade il sciagurato,
affannoso e agonizzante,
gia del seno palpitante
Veggo l'anima partir.

这个鲁莽的老头倒下了，
呼吸困难，生命垂危。
从他跳动的胸膛中，他的
生命正在流失。

雷波莱罗

Qual misfatto! qual eccesso!
Entro il sen dallo spavento
palpitar il cor mi sento.
Io non so che far, che dir.

多严重的罪行，多么可怕！
我觉得我的心脏在胸中惊慌地跳动，
我不知该做什么，
该说什么。

4:52 司令官断气时，
慢速的半音下行

当我们再次遇到不知改悔的唐璜时，他又在追逐农村女孩采琳娜。她和另一个农民马赛托已经订婚，第二天就要结婚。唐璜很快地把马赛托打发走，转向天真的采琳娜施展他的魅力。首先，他用简单的宣叙调试图劝说（羽管键琴在古典主义歌剧中仍然像古老的巴洛克歌剧那样用来伴奏简单的宣叙调）。他说采琳娜太漂亮了，和马赛托那样的乡巴佬不般配。她的美要求一种更高的状态：成为他的妻子。

简单宣叙调现在让位于更有激情表现的迷人的二重唱“给我你的手，最亲爱的”（图 20–1）。在这段二重唱中，唐璜劝采琳娜伸出她的手（还希望得到更多的）。他以一个引诱的旋律开始（A），由古典主义方整的两个四小节的上下乐句构成（见下面的聆听指南）。采琳娜对乐句进行了重复并扩展，但仍然是单独演唱和不动声色。唐璜在一个新乐句（B）中变得更加坚持，而采琳娜则开始变得慌张起来，就像她唱的快速 16 分音符所表现的那样。开始的旋律（A）返回了，但这次是由两个角色一起唱，他们的声音交织在一起，音乐的结合伴随着舞台上两个人的身体接触。最后，仿佛是要通过音乐进一步证实这种结合，莫扎特增加了一个结尾段（C），两个角色在其中手拉手跳了起来（“让我们走吧，我的宝贝”）。他们的声音主要通过平行三度合为一体，表达他们一致的情感和目的。这些都是像莫扎特这样的技巧大师所强调的手法，通过音乐在舞台上展开戏剧。



© Winnie Klotz

图 20–1
唐璜（托马斯·汉普森饰）和采琳娜（玛丽·麦克罗琳饰）唱《唐璜》中的二重唱《给我你的手》。此歌被称为“表现引诱场面的最佳二重唱”。

聆听指南

莫扎特：
歌剧《唐璜》（1787），K.527
第一幕第七场

6
2/24

角色：唐璜和村姑采琳娜
情景：唐璜试图并显然成功地引诱了采琳娜

宣叙调

唐璜

0:00 24 Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil,
da quel sioccone.
Che ne dite, mio ben,
sò far pulito?

我的好采琳娜，
我们终于摆脱了那个笨蛋。
告诉我，亲爱的，
我做得怎么样？

(continued)

采琳娜

Signore, è mio marito.

先生，他就要做我的丈夫！

唐璜

Chi? Colui?
Vi par che un onest'uomo,
un nobil cavalier, qual io mi vanto,
possa soffrir che quel visetto d'oro,
quel viso inzuccherato
da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

什么？他？
我想，像我这样一个
有名誉的人，
一个高贵的绅士，
会容许如此美丽
可爱的脸被一个
乡下佬糟蹋吗？

采琳娜

Ma, signor, io gli diedi
parola di sposarlo.

但是先生，
我已经答应嫁给他。

唐璜

Tal parola non vale un zero.
Voi non siete fatta per esser paesana;
un altra sorte vi procuran quegli
occhi bricconcelli, quei labretti si
belli, quelle dituccia candide e
odorose, par me toccar giuncata e
fiutar rose.

这样的应允一钱不值，
你不应当生下来就是个农妇。
另一种命运在等待着
这双调皮的眼睛，
这可爱的双唇，
这些纤细芬芳的手指，
它们白得像奶酪，
香得像玫瑰。

采琳娜

Ah! . . . Non vorrei . . .

啊！我担心，

唐璜

Che non vorreste?

担心什么？

采琳娜

Alfine ingannata restar..
Io sò che raro colle donne voi
altri cavalieri siete onesti e sinceri.

终究会被人抛弃，
我知道，
你们这些绅士对我们姑娘
很少诚恳和老实。

唐璜

Eh, un'impostura della gente plebea!
La nobiltà ha dipinta negli occhi
l'onestà. Orsù, non perdiam tempo;
in questo istante io ti voglio sponsar.

这是粗人发出的诽谤。
贵族的荣誉是写在脸上的。
来吧，别浪费时间。
就在这个时候，
我让你当我的新娘。

采琳娜

Voi?

您？

唐璜

Certo, io. Quell casinetto è mio.
Soli saremo, e là, gioiello mio,
ci sposeremo.
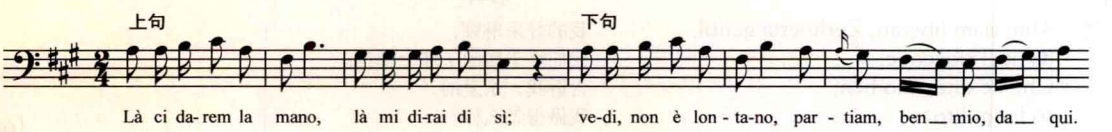
没错，就是我。
那间别墅是我的，
那里只有我们俩。
我的宝贝，我们在那里结合。

咏叹调（二重唱）

A

1:45

唐璜
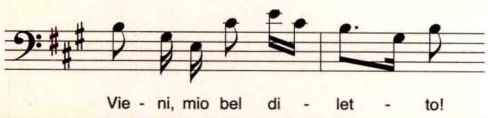


	Là ci darem la mano,	给我你的手，最亲爱的。
	là mi dirai di sì.	轻声答应我。看哪，
	Vedi, non è lontano:	别墅离这不远。
	partiam, ben mio, da qui.	亲爱的，我们离开这里。

采琳娜

2 :03	Vorrei, e non vorrei,	我想去，但不敢，
	mi trema un poco il cor;	我的心不会平静，
	felice, è ver, sarei,	我知道我会快乐，
	ma può burlarmi ancor.	但他可能欺骗我。

B

唐璜



2 :26	Vieni, mio bel diletto!	来吧，我的好宝贝。

采琳娜

	Mi fa pietà Masetto!	我可怜的马赛托！

唐璜

	Io cangierò tua sorte!	我要改变你的命运

采琳娜

	Presto, non son più forte.	那快点，我不能再抗拒了。

A′

2:51 前八行的反复，二人的声音逐渐汇在一起。
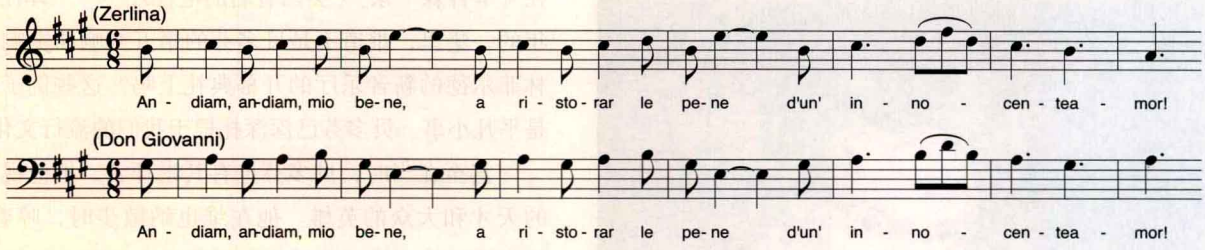
B

3:14 后四行的反复。

C

3:42 节拍变成舞蹈式的 6/8 拍，二人一起跳起来。

两人一起



Andiam, andiam mio bene,	走吧，走吧，亲爱的，
a ristorar le pene	我们去缓解
d'un innocente amor!	纯情的痛苦。

最后，死去的司令官的鬼魂遇见唐璜，并要求他悔过。从来目中无人的唐璜喊道："不，不。"他在莫扎特最有魔力的音乐声中被拉下了地狱。正是神圣的美和邪恶力量的混合使《唐璜》成为一部最高等级的杰作。

关键词

声乐重唱
歌唱剧
《唐璜》
洛伦佐·达·蓬特
减七和弦



第21章 贝多芬：通往浪漫主义的桥梁

没有作曲家像路德维希·凡·贝多芬（1770–1827）那样赫然耸立。当我们想到"作为艺术家的音乐家"的形象时，进入我们脑海中的多半是这位愤怒的、蔑视一切的、头发蓬乱的贝多芬（图 21–1）。在连环画《花生》（美国最著名的连环画和卡通系列之一，译者注）中，难道不是贝多芬的头像，而是优雅的莫扎特或健壮的巴赫的头像放置在施罗德（卡通人物）的钢琴上吗？难道不是有十多部受欢迎的儿童电影都用贝多芬的名字做了片名吗？（例如，《无敌当家》（一部美国儿童电影，片名为 *Beethoven*。——译注），《无敌当家 2》，以及《住在楼上的贝多芬》）。在《辛普森一家》（美国著名的电视片。——译注）2005 年的一集里，难道不是贝多芬的第五交响曲奏响在斯普林菲尔德的新音乐厅的开幕典礼上吗？这些例子并不只是平凡小事。贝多芬已深深扎根于我们的流行文化中了。



Beethoven Haus, Bonn/The Bridgeman Art Library

图 21–1
这幅作于 1819 年的有些理想化的肖像，表现贝多芬正在创作他的《庄严弥撒》。实际上，贝多芬的面部有明显的麻子，而且他常常不修边幅。

甚至在当时，贝多芬也有其崇拜者，把他视为疯狂的天才和大众的英雄。他在维也纳散步时，哼着音乐，并在笔记本上写下音乐，忘却了这个世界。1827 年 3 月贝多芬逝世时，有两万人参加了他的葬礼。学校停课，军队也被调来维持秩序。

贝多芬的音乐

今天，贝多芬的音乐继续得到大多数人的喜爱。统计数字显示，他的交响曲、奏鸣曲、四重奏在音乐厅上演和收音机的播放率，比任何一位古典作曲家都要多。

这些作品既温柔又有力量，有时被精心地控制着，有时又迸发出音乐的激情。就像作曲家贝多芬本人为了战胜个人的不幸——逐渐严重的耳聋——而去斗争那样，他的音乐也因此而被赋予了一种斗争和最终胜利的意味。它有一种正义的，甚至是道德的信念。它鼓舞和激励着听众，并由于这个原因而具有了一种直接和普遍的魅力。

历史学家们将贝多芬的音乐划分为三个时期：早期、中期和晚期。在许多方面，他的音乐属于维也纳古典风格的传统。贝多芬使用古典音乐体裁（交响曲、奏鸣曲、协奏曲、弦乐四重奏和歌剧）和古典形式（奏鸣曲—快板、回旋曲和主题与变奏）。然而即使在他早年的创作中，其音乐也反映出一种新的精神，预示了浪漫主义时代（1820–1900）的音乐风格。在贝多芬的许多慢板乐章中，我们能够听到非常强烈的抒情表现，而在快板乐章里则充满了一些惊人的主题、强有力的节奏和鲜明的力度对比。尽管贝多芬更多地停留在古典形式的范围内，但他却将这种局限推向突破点，因为他张扬个性的意愿极为强烈。尽管贝多芬是海顿的学生和莫扎特的仰慕者，但他将音乐提高到了一种雄辩的和戏剧力量的新高度。因此，他可以被准确地称为浪漫主义音乐的预言者。

贝多芬的三个音乐时期

贝多芬的早年时期（1770–1802）

像前辈的巴赫、莫扎特，贝多芬出身于德国莱茵河畔波恩市的一个音乐家庭。他的父亲和祖父都是这个城市的宫廷音乐家。贝多芬出生于1770年12月17日，他的父亲粗暴且酗酒成性，当他发现年幼的儿子的音乐天才后，便强迫他整天不分日夜地练琴。不久他又尝试将儿子培养成少年天才——第二个莫扎特，并告诉世人这个矮小的男孩比他的实际年龄要小一两岁。1787年贝多芬在维也纳中断了与莫扎特的学习后，于1792年，也就是莫扎特死后的第二年，永久移居到那里。一位经济赞助者在贝多芬临行前说："你将要去维也纳实现多年未能如愿的希望——你将从海顿手中获得莫扎特的精神。"

早年在波恩

贝多芬来到维也纳后，不仅在约瑟夫·海顿那里上作曲课，而且买了一些新衣服，请了一位假发师和一位舞蹈教练。他的目的是获得进入奥地利首都富裕人家的权利。他很快达到了这一目的，这并不是因为他那糟糕透顶的社交技巧，而是由于他作为一名钢琴家的杰出才能。

贝多芬演奏钢琴的力度、强度和激烈程度，比任何一位维也纳贵族曾经听到的都要大得多。他有着独特的技巧——即使偶尔演奏了几个错音——并且这一技术特别为他那富有幻想性的即兴演奏带来了好运，正像当时一位目击者所观察到的："他知道如何去吸引每一个听众，甚至常常让他们眼含热泪。很多人甚至大声抽泣起来，这是因为在他的表现中具有某种魔力。"

出众的钢琴家

这位贵族（上述目击者）被贝多芬迷上了。一位保护人向贝多芬预订了一首弦乐四重奏，另一位为作曲家提供了一个小乐队进行（作曲）实验，所有的贵族都赠给他礼物。他有了许多家境富裕的学生，出售自己的作品。（他在1801年曾自豪地说："我定价，他们付钱。"）而且，他请求并最终得到了来自三位贵族的

一笔年金，以保障他的创作不被干扰。这份协定书包括下列内容：

> 众所周知，一个人只有尽可能地摆脱了所有的后顾之忧，才能把自己全身心地奉献给他的专业。只有当他的创作成为他唯一的追求，排除了一切不必要的义务之后，他才能创作出这些伟大而崇高的、可以使艺术得到提升的作品。因此，这份文件的签署者做出决定，以保障路德维希·凡·贝多芬的工作不会由于他的基本生活需要而陷入困境，也不会使他卓越的天才受到阻碍。

贝多芬的天才得到贵族的支持

贝多芬的合约和海顿在40年前所签的合约之间有着多么大的反差呀（参见182页）！音乐不再仅仅是一种工艺，作曲家也不再仅仅是一个仆人。现在，音乐已经成为一门崇高的艺术，并且这个伟大的创造者是一位必须得到保护和供养的天才——这是一种新的浪漫主义的音乐价值观。对于作曲家作为艺术家的崇高使命这一信念，贝多芬尽其全力给予了支持。他不能忍受对主人的唯命是从。当他的保护人要求他为一位到访的法国军官演奏时，贝多芬暴怒地离开了沙龙，并且回信写道："亲王，您之所以为您，是由于您偶然的出身。我之所以为我，是由于我自己的努力。亲王现在和将来会有无数个，但贝多芬却只有一个！"

钢琴奏鸣曲，作品13号，"悲怆"（1799）
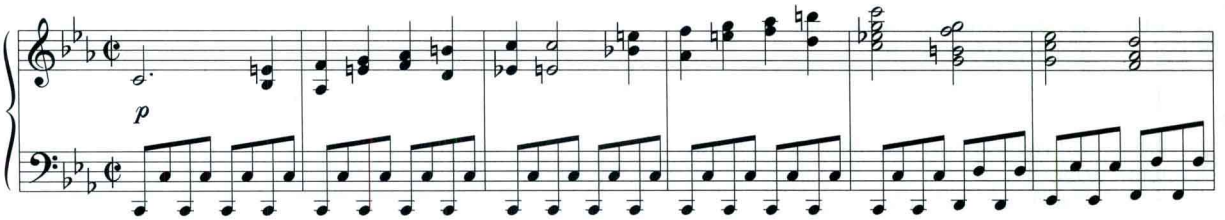
贝多芬音乐的大胆的独创性，可以在他最著名的作品之一，**"悲怆"奏鸣曲（*"Pathétique"* Sonata）**中听到。正如我们已看到的，一首古典奏鸣曲是为独奏乐器或带键盘乐器伴奏的独奏乐器而作的多乐章的作品。贝多芬自己为这首独奏的钢琴奏鸣曲所加的标题"悲怆"，暗示了他在作品中感受到的激情和悲愤。它强大的戏剧性和紧张性，主要来自极端的对比并置。在力度（从强到弱）、速度（从庄严的慢板到急速）和音域（从很高到非常低）上都有极端的两极。这首作品比任何一部海顿、莫扎特的钢琴奏鸣曲都要求具有更高的演奏技巧和持久力。贝多芬经常在维也纳的贵族家中和宫殿里演奏这首作品，展示他的精湛技巧。

第一乐章

当代人一直在思考钢琴家贝多芬是怎样用"超人"的速度和力度演奏钢琴的，又是怎样在一次场合中由于演奏和弦的力度过大，弹断了六根琴弦的。"悲怆"奏鸣曲开始处撞击性的C小调和弦，暗示出贝多芬有时是很狂暴地对待这一乐器的。在这段惊人的开始之后，贝多芬这位戏剧家继续将情绪极为不同的音乐并置在一起：突强的和弦之后马上是宁静的抒情，只是另一声雷鸣般的和弦才将它打断。这段慢引子可能是贝多芬在钢琴上即兴演奏后写下来的一个版本，这种即兴演奏使他在维也纳获得了巨大声誉。这段引子引出了一个由右手演奏的激烈上行的主部主题。听众感到的焦虑之情通过低音区左手演奏的分解八度（八度的两个音交替）而被加强了，使人想起远处的隆隆雷声。

撞击的和弦与平静的抒情

谱例21-1



第一乐章的其余部分像是在激烈的、快速的主题和暴风雨般的和弦之间的一场竞争。但是在很有激情和紧张力的同时，也存在着古典形式的控制。在这个奏鸣曲—快板乐章的展开部和尾声的开头，都有撞击性和弦的返回。因此，这些和弦确立了牢固的形式界限，并以此来防止快速主题的飞驰失控。贝多芬的音乐经常传递出一种抗争的情感：古典形式给贝多芬带来一些与之对抗的东西。

聆听指南

路德维希·凡·贝多芬
钢琴奏鸣曲，作品13，“悲怆”（1799）
第一乐章，庄严及兴致勃勃的快板

6 3/1–3　2 1/19–21
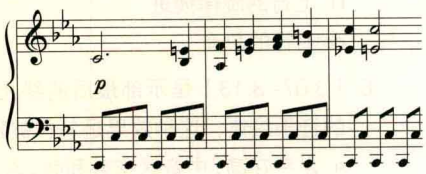
曲式：奏鸣曲—快板

引子
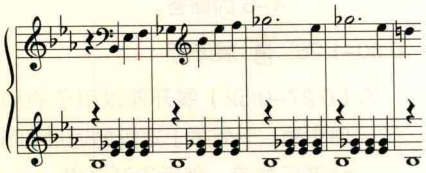
0:00　1 19　撞击性和弦与柔和的、更为抒情的和弦交替
0:46　抒情的和弦不断被下方的撞击性和弦所打断
1:10　旋律发展至高潮后快速下行

呈示部［ ］=反复

1:41　[3:14]　右手上行的激动旋律与左手的分解八度相对（第一主题）



1:59　[3:34]　过渡到新调，更薄的织体
2:11　[3:44]　首先是低音，然后是高音，开始了“问与答”（副部主题）



2:39　[4:12]　左右手在相反方向的抗争（结束部主题一）
2:58　[4:31]　左手演奏简单和弦的上方是右手演奏的快速音阶（结束部主题二）
3:04　[4:37]　对第一主题的回顾
[3:14-4:47]　呈示部反复

(continued)

展开部

4:48	0:00	引子的撞击和弦与较轻柔的和弦
5:32	0:44	主部主题的延伸与变化
6:09	1:21	右手快速的扭曲下行把音乐引向再现部

再现部

6:15	0:00	右手演奏的上行的、激动的主题（主部主题）
6:25	0:10	过渡
6:35	0:20	高低声部间的问答（第二主题）
6:59	0:44	两手向相反方向的快速移动（结束部主题一）
7:18	1:03	右手的音阶跑句（结束部主题二）
7:24	1:09	主部主题的回顾

尾声

7:35	1:20	引子和弦的回顾
8:14	1:59	从主部主题的回忆导向乐章结束

聆听练习 29

6 3/1–3　2 1/19–21

贝多芬
“悲怆”奏鸣曲

0:00–1:40　1 19　引子

1. 这首作品的引子传达了一种不稳定的情绪。贝多芬没有明确地采用哪种手法来造成这种情绪?
   a. 他把很响和很弱的音响安排得很接近
   b. 他把钢琴的高音区与低音区进行对比
   c. 他从欢快的大调和弦开始，然后转向悲哀的小调和弦
   d. 他把慢速的和弦与快速的下行音型进行对比

2. (1:36–1:39) 引子的结尾有一个很长的下行音阶。钢琴家的哪只手演奏这个下行音阶?
   a. 右手　　b. 左手

1:41–3:39 呈示部

3. (1:33–1:53) 下行音阶让位于乐章的主部主题 (1:41)，而且速度有了变化。下列陈述哪一个是正确的?
   a. 快速让位于一个较慢的部分
   b. 快速让位于一个更快的部分
   c. 庄重的慢板让位于朝气蓬勃的快板

4. 隆隆作响的低音分解八度伴随着激动的主部主题 (1:41–1:58)。然后进入连接部 (1:50—2:09)，这些咄咄逼人的分解八度在低声部仍然可以被听到吗?
   a. 能　　b. 不能

5. (1:59–2:05) 连接部使音乐从一个主题和调性转到另一个。作曲家通过什么手段的使用来完成它?
   a. 上行的单声部音乐
   b. 上行的旋律模进
   c. 上行的单音

6. (3:07–3:13) 呈示部最后的终止式采用了一种比较厚的音乐织体，这种效果是怎样被建立起来的?
   a. 左手在高、中音区交替和弦，右手演奏上行分解八度。
   b. 右手在高、中音区交替和弦，左手演奏下行分解八度。

3:14–4:47 现在是呈示部的反复。聆听时，请检查你对问题 4–6 的回答。

0:00–1:26　2 20　展开部

7. (0:27–0:52) 展开部以引子的和弦开始，然后发展主部主题。下列关于这段的速度的陈述哪一个是正确的?
   a. 音乐加速，然后逐渐变慢
   b. 音乐变得更慢，几乎停顿，然后突然加快
   c. 音乐以中速进行，然后突然变快

8. (1:21–1:26) 在展开部结尾出现快速下行音型时，左手 (低音) 是否休止? 换句话说，它是右手的独奏吗?
   a. 是　　b. 不是

0:00–1:19 3 21 再现部

1:20–2:09 尾声

9. 这一乐章是怎样结束的?
   a. 采用结束部主题
   b. 采用柔和的逐渐消失
   c. 采用引子中的撞击性和弦
10. 观察钢琴家 V. 阿施肯纳齐用炽热的速度演奏的这一作品的“快板”部分。在一首类似贝多芬“悲怆”这样的奏鸣曲中（实际上在大部分音乐中），快速运动的音高被集中在听觉频率的一个区域，而较低的音高在另一个区域。（这是有声学上的原因的，因为在这个区域的音高越快速就越“清晰”，允许其他音高迅速加入而不致造成混浊不清。）快速的音高最为丰富的地方在哪里?
    a. 在钢琴家左手演奏的高音区
    b. 在钢琴家右手演奏的高音区
    c. 在钢琴家左手演奏的低音区
    d. 在钢琴家右手演奏的低音区

第二乐章

看到贝多芬在钢琴上演奏（第二乐章）的人指出，与莫扎特更加轻快而跳跃的风格相比，他的演奏更具有“连奏”（legato）的性质。贝多芬本人在 1796 年说到：“一个人可以让钢琴歌唱，只要他有这种感觉。”在主宰“悲怆”奏鸣曲慢板乐章的连奏旋律线条中，我们可以听到贝多芬在歌唱。的确，他给这一乐章写下的表情记号是“如歌的”（*Cantabile*）。这个旋律的歌唱性似乎也吸引了流行歌星比利·乔，他在选自他的专辑《无辜的人》（SONY:ASIN:B00000DCHG）的歌曲《今夜》的副歌中借用了这个主题。

第三乐章

“悲怆”奏鸣曲的第二和第三乐章的对比表明，曲式并不能决定音乐的基调。尽管慢板和快速的终曲都采用了回旋曲式，但前者是抒情的赞美诗，而后者是热烈的、略带戏谑性的追逐。终曲有对第一乐章中的撞击性和弦和强烈对比的暗示，但那些狂暴和冲力已被柔化，转变成一种热情、戏谑的情调。

18 世纪的钢琴奏鸣曲本质上是一种优雅、适度的个人音乐，那是一种像莫扎特、海顿这样的作曲家兼教师为他们有天分的业余学生创作的在家庭里演奏的音乐。贝多芬采用了这种奏鸣曲，并将公众舞台上的辉煌技巧注入其中。贝多芬的 32 首钢琴奏鸣曲中宏大的音响、宽广的音域和更扩展的长度，使它们适合于 19 世纪不断增长的大音乐厅和钢琴。从浪漫主义时期开始，贝多芬的钢琴奏鸣曲就成为职业钢琴家的主要曲目，今天也依然如此。

从私人沙龙到公众音乐厅

失去听力的贝多芬

贝多芬在维也纳街头散步时，形象显得怪异而偏执，有时在哼着歌，有时在喃喃自语，有时在谱纸上写着什么。为他的有点不稳定的个性增添障碍的是他正在逐渐失去听力这一事实——对任何人来说这都是一种严重的障碍，但是对音乐家来说这就是一个悲剧（见下页的短文）。你能想象一个盲人成为画家吗?

音乐和磨难

心满意足、精神稳定的人能写出伟大的音乐作品吗？巴赫、海顿、门德尔松显然是三位“正常的”人，他们的作品被列为西方传统中最优秀的作品。然而另一方面，亨德尔、柏辽兹和舒曼的传记却披露出他们头脑的“非正常”一面（舒曼实际上死于精神病院）。莫扎特有着超人的音乐记忆力，但同时可能有轻度的孤僻症。但事实上，并没有令人信服的证据来说明精神的失调或痛苦与音乐的创造性之间有直接关系。



British Library, London, Collection Stefan Zweig

一幅描绘贝多芬在创作的混乱中的绘画作品，它富有想象力、但在很多方面又是准确的。插图作者汇集了贝多芬日常生活中的很多东西，包括他用来校正不断恶化的听力的助听器（左）。

“遭受磨难的艺术家”这一西方概念的兴起，部分地与贝多芬有关，他被他的同时代人视为一个不幸的和厌世的人。贝多芬也确实有着许多不幸的经历：父亲的粗暴，母亲的早逝，接二连三的情场失意（他终身未婚），以及慢性疾病（他患有铅中毒）。但是贝多芬确实为人类写下了宏伟壮丽的音乐。19 世纪的人们想起贝多芬，便开始把个人的不幸与艺术的创造性等同起来。这种浪漫主义的理想——与社会不协调的作曲家为艺术而受难——一直持续至今。这种理想也是那些英年早逝的摇滚音乐家的歌迷的一种信仰，如像吉米·亨德里克斯、吉姆·莫里森和科特·柯本这三个至今受到人们顶礼膜拜的神奇人物，这部分是由于一个简单的等式：他们为他们的艺术而受难并献身，因此，他们应该是伟大的艺术家。不用说，这种浪漫主义的理想在海顿和莫扎特这样的前浪漫主义作曲家看来肯定会感到惊讶，因为尽管他们热爱音乐，但只是想把它作为一种谋生手段而已。

绝望的呐喊

大约在 1790 年晚些时候，贝多芬开始抱怨他的听力和耳朵里的嗡嗡声，为此他遭受了巨大的痛苦和压抑。日渐恶化的耳鸣并没有阻止他的创作——贝多芬有一种特别的“内心听觉”，即使是失去了聆听外界音响的能力，他也仍然能够作曲。然而，他的这种状况使他进一步从社会中隐退，几乎终止了他作为钢琴家的生涯，因为他不再能够衡量按下琴键的力度应该有多大。1802 年底，贝多芬意识到他最终会完全丧失听力。在绝望中，他在维也纳郊区的住所写下了他的遗嘱，我们今天称它为**“海利根斯塔特遗嘱”（Heiligenstadt Testament）**。在这份写给后人的坦诚的遗言中，这位作曲家承认他考虑过自杀：“我本该结束我的生命，只是我的艺术挽留了我。”贝多芬从他的个人危机中摆脱出来，重下决心要完成他的艺术使命——他现在要“扼住命运的咽喉”。

“英雄”时期（1803–1813）

就是在这样一种复活和反抗的情绪中，贝多芬开始了他创作上的**“英雄”时期（“heroic” period，1803—1813，或简单地称之为“中期”）**。贝多芬的作品变

得篇幅更长、语气更肯定，充满了宏伟的气势。简单的、经常是由分解三和弦构成的主题占据了主导地位。这些主题有时不断地反复，使音乐扩展到非常宏大的规模。当这些主题由铜管乐器强奏时，就形成了一种英雄凯旋般的音响。

贝多芬一共创作了九部交响曲，其中的六部完成于“英雄时期”。他的交响曲的数量虽然不多，但比莫扎特和海顿的交响曲更加庞大和复杂，它们为19世纪那些宏伟壮丽的交响曲建立了标准。最杰出的是“英雄”（第三交响曲）、著名的第五交响曲、第六交响曲（被叫做“田园交响曲”的原因是它使人想起奥地利的乡村景象）、第七交响曲和宏伟的第九交响曲。贝多芬在这些作品中将一些新的乐器引进了交响乐队：长号（第五、第六、第九交响曲）、低音大管（第五和第九）、短笛（第五、第六和第九）、甚至人声（第九），由此创造了新的管弦乐色彩。

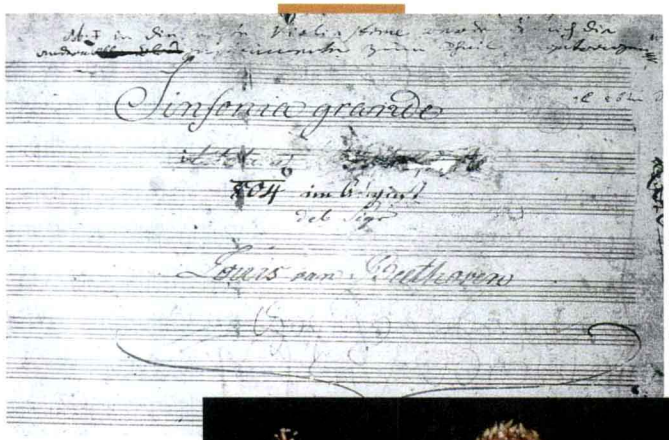
图 21–2 和图 21–3

（上图）贝多芬《英雄交响曲》手稿中的标题扉页：以波拿巴为题的大交响曲，显示出贝多芬用小刀将波拿巴的名字刮掉后留下的洞。

（下图）作为一名年轻的军官，拿破仑·波拿巴于1799年掌管了法国政府并建立了一种新的强调自由、平等、人权的革命理想的共和制政府。1804年拿破仑称帝后，贝多芬将第三交响曲的标题“波拿巴”改为“英雄”。路易斯·大卫（Louis David）所作的这幅绘画，表现出刚刚加冕的拿破仑，充满帝王的威仪。解放者已变成压迫者。

降E大调第三交响曲“英雄”（1803）

就像这部作品的标题所暗示的，贝多芬的**“英雄”交响曲**［**“Eroica”（“Heroic”）Symphony**］概括了宏伟的、英雄性的风格。与其他任何单独的管弦乐作品不同的是，它改变了交响曲的历史方向。这部长度为45分钟的作品，几乎是贝多芬的老师海顿其成熟的交响曲长度的两倍，它以惊人的节奏效果与和声变化冲击着人们的耳朵，震撼着19世纪初的听众。对贝多芬来说，这部作品最新奇的地方是它有自传性的内容，因为“英雄”交响曲中的英雄，至少在最初曾是拿破仑·波拿巴。



Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna

19世纪初德国和奥地利正在与法国进行战争，然而德国音乐家贝多芬却更多地接受了法国对自由、平等、博爱的革命召唤，拿破仑·波拿巴成了他的英雄。作曲家将自己的第三交响曲献给了他，并在扉页上写道：“为波拿巴而作。”但当贝多芬得到拿破仑称帝的消息后，他愤怒地说道：“现在，他也要践踏人权，实现他的野心了。”贝多芬拿起一把小刀，猛烈地刮去了扉页上波拿巴的名字，以至于在纸上留下了一个刮破的洞（图21–2）。当作品出版时，拿破仑的名字被删除了，换上了更一般的标题：“英雄交响曲：为纪念一位伟人而作。”（图21–3）。贝多芬不是一个保皇派，而是一位革命者。



© Burstein Collection/Corbis

C小调第五交响曲（1808）

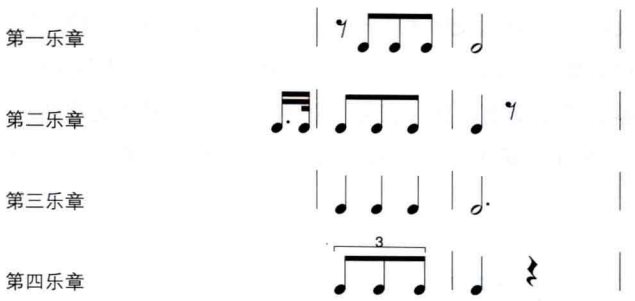
在贝多芬全部交响曲的中心，矗立着伟大的第五交响曲。这部作品的新颖之处在于作曲家通过作品的四个乐章，传递出一个心理发展的过程。一位富有想象力的听者能够觉察出下列情景的发展：与强大命运的遭遇和冲突；静谧中的沉思和灵魂追求；接下去是与命运进一步的抗争；最后，战胜命运后的凯旋胜利。关于这部交响曲开始的著名动机，贝多

芬自己讲到："那是命运在敲门！"

交响曲开始的节奏——在全部古典音乐文献中也许是最著名的时刻——激发了整部交响曲。它不仅支配着开始的快板乐章，而且它以变化的形式在后三个乐章中反复出现，把交响曲结合成一个统一的整体。

谱例21–2

一个百折不挠的节奏动机
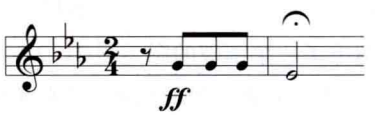


第一乐章

音乐一开始，突然爆发的音响震惊了听众，强烈地唤起了他们的注意。这是多么奇特的交响曲的开头——三个短音和一个长音，紧接着又是同样的三个短音和一个长音，但都低了一个音。音乐几乎不能进行下去。它开始又停下，然后似乎是在蹒跚向前并积蓄力量。旋律在哪里？这个三短一长的音型更像是一个动机或音乐细胞，而不是一个旋律。但它的戏剧力量和精练程度又是那样的惊人。随着音乐的展开，这个动机的实际音高变得不那么重要了，贝多芬被他的节奏迷住了。他想展示隐藏在甚至是最简单的节奏细胞中的巨大潜力，这种潜力正等待着一位懂得节奏能量的秘密的作曲家将它们释放出来。

为了控制将要不时出现的狂暴的力量，音乐的进行在传统的奏鸣曲—快板形式中展开。基本的四音动机为主部主题的段落提供了所有的音乐材料。
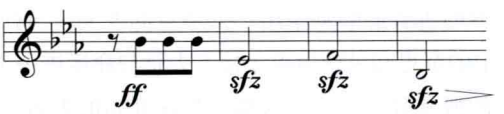
谱例21–3

一个著名的开始



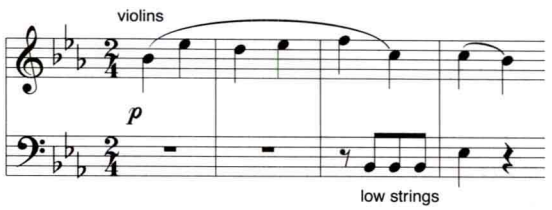
由独奏的法国号吹出的简短的过渡句只有六个音，它只是由在基本的四音动机后面增加了两个音而构成的。正如人们所期待的，过渡句把调性从主调（C 小调）移到了关系大调上（E♭ 大调）。

谱例21–4
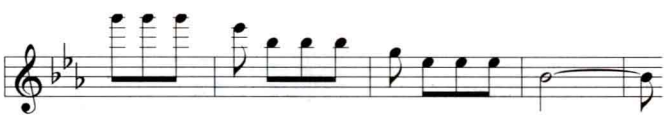


副部主题让我们从“命运”动机的冲击中暂时逃离出来，然而即使在这里，三短一长的“命运动机”也隐伏在低音弦乐的下方声部中。

谱例21–5
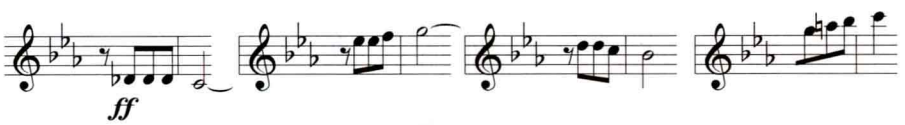


结束部的主题也是由这个动机构成，现在以稍有不同的形式呈现。

谱例21–6



在展开部，“命运”动机返回了，重新获得甚至超过了它在开始时所具有的力量。它在不同的乐器之间转换着，迅速呈现出不同的旋律形式，只是节奏的外形始终未变。

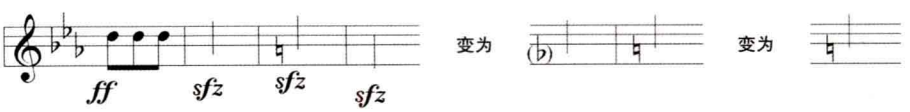
谱例21–7



动机的巧妙处理

当这个动机上行时，音乐的紧张度也跟着上升。一个强有力的节奏高潮随后产生，然后让位于一个简短的模仿段。不久，贝多芬将过渡段的六音动机减少到两音，然后只用一音，在弦乐和木管声部之间以很弱的力度通过这些音型。

谱例21–8



动机减至其精髓

贝多芬是主题浓缩手法的大师——剥去一切外在的、枝节性的材料而到达乐思的核心。在这个很弱的神秘的段落中，呈现出它的动机的最小值：一个单音。在这个平静的段落中间，起初的四音动机试图以很强的力度再次出现，但起初未能做到。然而，它的爆发性的力量是无法阻止的。开始的和弦雷鸣般的返回，标志着再现部的开始。

尽管再现部是对呈示部的反复，但贝多芬却有惊人的处理。命运动机一旦重获它的力量，双簧管便突然插入了一句温柔而缓慢的、完全出人意外的独奏。这是对通常的奏鸣曲—快板形式的一种偏离，这个短小的双簧管华彩句使得音乐的

强烈冲击力得到暂时的缓解。然后，再现部继续进行下去。

长大的尾声

人们未曾料及的是一个长大的尾声跟随在再现部后面。它甚至比呈示部还长。“命运”动机以新的形式出现了，并且也对它进行了发展。事实上，这个尾声基本上形成了这一乐章的第二展开部。贝多芬是如此迫切地想要挖掘这一简单乐思的潜力。

聆听指南
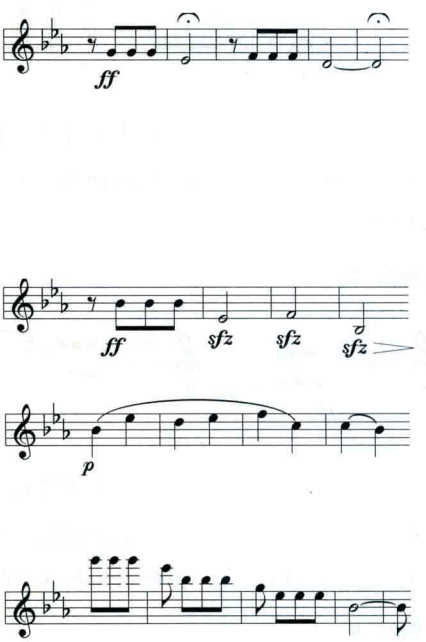
路德维希·凡·贝多芬
C小调第五交响曲（1808），
第一乐章，富有活力的快板

6 3/4–6　2 1/22–24

曲式：奏鸣曲—快板

呈示部[　]= 反复

0:00	4 22	[1:23]	“命运”动机的两次陈述
0:06		[1:29]	“命运”动机以渐强的力度积蓄冲力直至高潮，在三个和弦的最后一个上停住了
0:23		[1:46]	“命运”动机自身以模仿对位的手法累积起来，形成另一次渐强
0:38		[2:04]	在两个和弦上形成响亮的高潮
0:41		[2:06]	独奏圆号吹出的短小的过渡句
0:45		[2:09]	在新的关系大调上出现平和的副部主题
0:58		[2:22]	渐强
1:04		[2:27]	响亮的弦乐过渡句准备进入结束部主题
1:13		[2:36]	结束部主题



[1:23-2:45]　呈示部的反复

展开部

2:46	5 23	0:00	圆号和弦乐以极强的力度演奏“命运”动机，然后在木管与弦乐之间交替
3:07		0:21	再一次渐强，或称“贝多芬式的渐强”
3:13		0:27	节奏的高潮，其中的“命运”动机不停地猛烈敲击
3:20		0:34	用连接部的动机形成模仿对位的短小段落
3:30		0:44	连接部动机的两个音交替出现
3:40		0:54	一个单音在木管与弦乐之间交替出现，逐渐平息
3:50		1:04	基本的四音动机试图再次响亮地奏出
3:54		1:08	一个单音再次以更弱的力度在木管与弦乐之间交替
3:58		1:12	“命运”动机再次强行进入

再现部
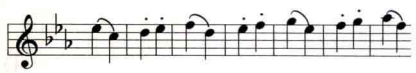
4:04	0:00	动机的返回
4:10	0:06	动机积蓄力量，终止在三个和弦上
4:20	0:16	意外的双簧管独奏



4:36	0:32	动机返回并快速地运动到高潮
4:56	0:52	大管代替法国号演奏连接部
4:59	0:55	平和的副部主题，定音鼓演奏命运动机的节奏
5:15	1:11	渐强直至结束部主题
5:32	1:28	结束部主题

尾声

5:40	1:36	“命运”动机在一个音上强烈敲击，然后再次移到更高的音级上
5:53	1:49	模仿对位
6:07	2:03	上行的 4 分音符形成新的四音音型



6:19	2:15	新的四音音型在木管与弦乐之间交替
6:39	2:35	在单音上的猛烈敲击，然后“命运”动机像开始时那样奏出
6:53	2:49	I—V—I 的和弦进行把乐章带向突然的结束

聆听练习 30

CD 6 3/4–6 CD 2 1/22–24

贝多芬
C 小调第五交响曲

贝多芬第五交响曲第一乐章也许是全部古典音乐中最著名的乐章了。下列问题的设计是为了表明贝多芬是怎样尊重，但有时又是怎样打破通常的奏鸣曲—快板形式的古典主义手法的。

1. （0:00–0:30）哪一组乐器演奏四音动机和它立即的反复？ CD 4 22
   a. 木管组
   b. 铜管组
   c. 弦乐组
   d. 打击乐
2. （0:41–0:44）在圆号演奏的简短的连接部中贝多芬做了什么？
   a. 在主部主题的基本节奏前增加了两个长音符
   b. 在主部主题的基本节奏后增加了两个长音符
   c. 反复主部主题的节奏
3. （0:45–0:51）通常由小调写成的奏鸣曲—快板乐章中，呈示部的副部主题出现在大调上。贝多芬是否尊重这个传统？
   a. 是　　b. 否
4. （1:31–1:28）同样，在用小调写成的奏鸣曲—快板乐章中，呈示部通常结束在大调上，并在呈示部反复的开始处返回小调，贝多芬在这里从大调返回小调了吗？
   a. 是　　b. 否
5. 现在思考一下呈示部的长度，并且与以前学习过的奏鸣曲—快板乐章进行比较。贝多芬在第五交响曲中创作了一个什么样的呈示部？
   a. 在长度上与标准的乐章类似
   b. 特别长
   c. 特别短

0:00–1:17 展开部

6. (0:27–0:33) 思考“命运”动机在其中不断地猛烈敲击的节奏高潮。这个高潮发生在乐章的什么位置上?
5 23
   a. 在前三分之一
   b. 在正中间
   c. 在后三分之一

7. (1:12–1:17) 在展开部的末尾，管弦乐队不停地反复着“命运”动机，然后再现部开始。贝多芬运用什么样的力度宣告了再现部的开始?
   a. 很强　　b. 弱　　c. 很弱

8. (0:16–0:31) 一个独奏的双簧管突然打断了再现部。这是呈示部中的双簧管“华彩段”吗?
6 24
   a. 是　　b. 不是
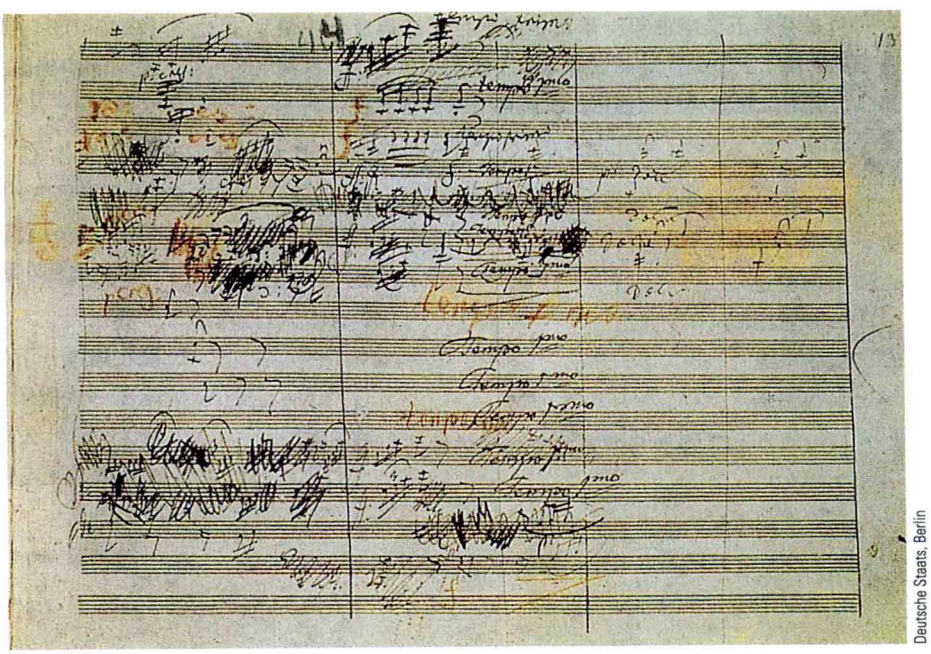
9. (0:55–1:04) 如果贝多芬按照古典传统来处理奏鸣曲—快板形式，他应该使副部主题返回到小调上。事实上，贝多芬是这样做的吗?
   a. 是　　b. 不是

10. 最后，这一乐章中，贝多芬在古典奏鸣曲—快板形式的处理上是怎样偏离了传统?
   a. 他没有遵从小调奏鸣曲—快板乐章的传统的调性布局
   b. 他用器乐华彩段打断了再现部的进行
   c. 他将乐章的重心从呈示部转移到尾声
   d. 以上的全部

第二乐章

双主题变奏曲

在我们经历了爆发性的第一乐章的撞击之后，高雅而宁静的行板乐章 (Andante) 为乐曲的速度带来了可喜的变化。与第一乐章的四音动机相比，这个乐章的气氛起初是平静的，旋律很宽广，开始的主题在这里进行了 24 小节，曲式也是大家熟悉的主题与变奏。但这不是海顿、莫扎特的那种简单易辨别的主题与变奏 (见 199 页)。这里有两个主题：第一个是抒情、安详的主题，大部分由弦乐演奏；第二个开始是平静的，然后是凯旋式的，大部分由铜管演奏。贝多芬就是想通过“双主题”的变奏，证明自己扩展标准的古典音乐形式的长度和复杂性的能力(图 21–4)。此外他也想表明，在一个乐章中两个完全对立的表情领域——强烈的抒情性 (主题 1) 和辉煌的英雄性 (主题 2) 的对比是完全可能的。



Deutsche Staats, Berlin

图 21–4
贝多芬第五交响曲第二乐章的手稿。许多不同颜色及用红色铅笔的修改处，显示出贝多芬创作过程中的内心骚动和不断的演变。

聆听指南

路德维希·凡·贝多芬
C小调第五交响曲（1808）
第二乐章，流动的行板

6
3/7–8

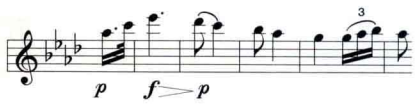
曲式：主题与变奏

主题
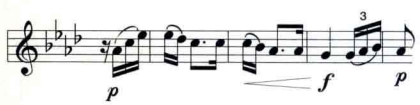
0:00 7 中提琴和大提琴演奏主题 1



0:24 木管组演奏主题 1 的中间部分



0:38 小提琴演奏主题 1 的结束部分



0:54 单簧管、巴松、小提琴演奏主题 2



1:16 铜管乐器以嘹亮的风格演奏主题 2

1:34 神秘的弱奏

变奏 1

2:01 中提琴和大提琴用增加 16 分音符对主题 1 的开始部分进行变奏



2:24 木管组演奏主题 1 的中间部分

2:34 弦乐演奏主题 1 的结束部分

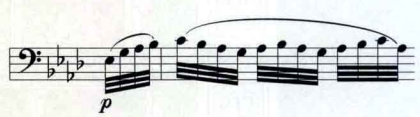
2:53 单簧管、巴松、小提琴演奏主题 2

3:14 铜管以嘹亮的号声演奏主题 2（反复）

3:32 更加神秘的弱奏

变奏 2

4:00 8 0:00 中提琴和大提琴以快速移动的装饰音对主题 1 的开始部分进行变奏



4:36 0:36 反复撞击的和弦伴随着大提琴及低音提琴在下方演奏的主题

4:53 0:53 上行音阶引向一个延长记号

5:12 1:12 木管演奏主题 1 开始的片段

5:54 1:54 全乐队演奏嘹亮的主题 2

6:43 2:43 木管组在小调上演奏主题 1 的开始部分

变奏 3

7:23 3:23 小提琴强奏主题 1 的开始部分

7:48 3:48 木管组演奏主题 1 的中间部分

7:58 3:58 弦乐演奏主题 1 的结束部分

(continued)

尾声

8:12	4:12	速度加快，巴松演奏对主题 1 的开始部分的回忆
8:28	4:28	小提琴演奏对主题 2 的回忆
8:37	4:37	木管组演奏主题 1 的中间部分
8:48	4:48	弦乐演奏主题 1 的结束部分
9:09	5:09	结束在乐章第一小节的节奏的反复上

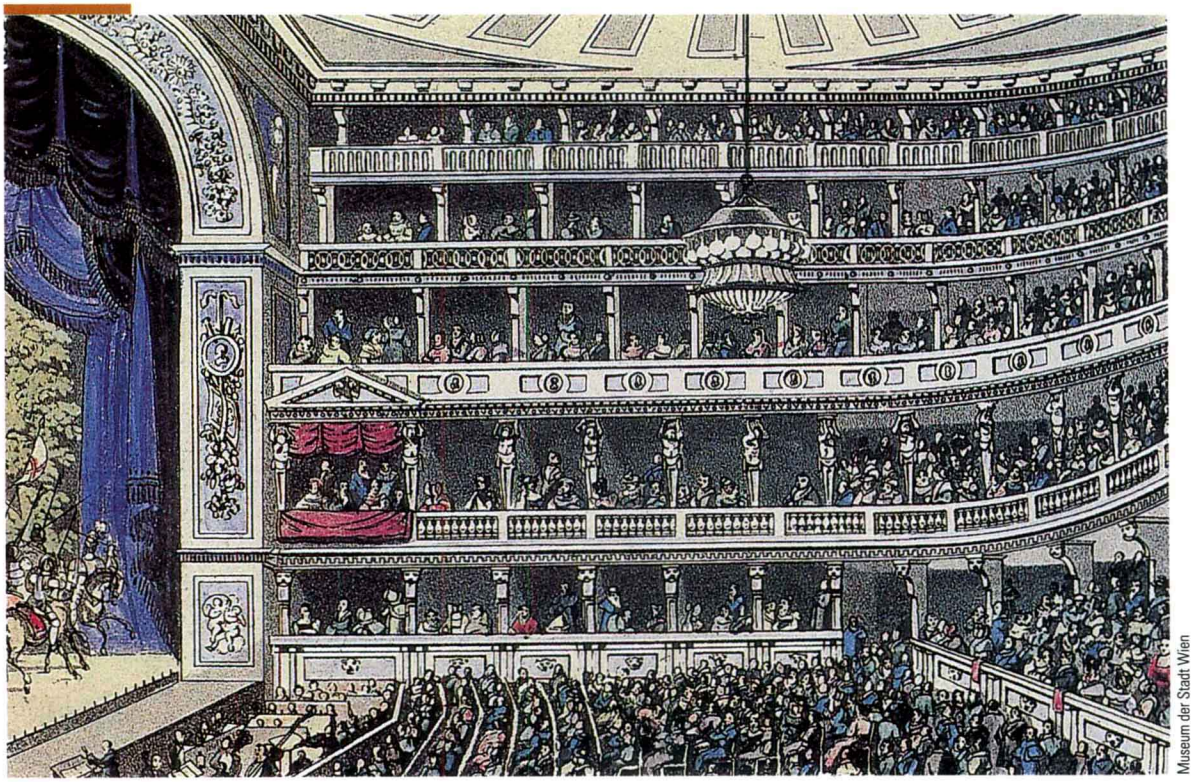
第三乐章

在古典主义时代，交响曲或四重奏的第三乐章通常都是一首优雅的小步舞曲和三声中部（见 188 页）。海顿和他的学生贝多芬想将更多的生命力和活力注入这一乐章，因此他们经常写一种更快的、更有嬉戏性的作品，并称之为谐谑曲（Scherzo），这个词的原意是“玩笑”。然而在贝多芬第五交响曲的谐谑曲乐章中，并没有什么特别的幽默之声，而是充满了神秘的、有时是有险恶的音响，它肯定远离了宫廷小步舞曲的优雅世界。

贝多芬的谐谑曲的形式布局是 ABA'，来源于小步舞曲的三部曲式，它的三拍子也是这样。谐谑曲的 A 段是在 C 小调的主调上，而三声中部 B 段是在 C 大调上。大调与小调（光明与黑暗）的冲突，是在这个四乐章交响曲的进程中要加以解决的几种因素之一（图 21–5）。

图 21–5

维也纳剧院的内景。贝多芬的第五交响曲于 1808 年 12 月 22 日在这里举行了首演。这场全部是贝多芬作品的音乐会持续了四个小时，从晚上 6:30 直到 10:30 才结束，演出了包括第五交响曲在内的八部新作品。在这部交响曲演奏期间，乐队有时停顿下来，因为贝多芬的新音乐很难演奏。



Museum der Stadt Wien

聆听指南

路德维希·凡·贝多芬
C小调第五交响曲（1808）
第三乐章，快板

6
3/9–10

曲式：三部曲式

谐谑曲 A

0:00	9	主题1大提琴和低音提琴演奏爬行的旋律，并传递给较高的弦乐。



0:08		反复
0:21		圆号进入，演奏主题2



0:38		大提琴和低音提琴反复演奏主题1
0:52		渐强
0:59		全乐队再次以很强的力度演奏主题2
1:18		主题1的展开
1:41		以主题2结束，强奏，然后弱奏

三声中部 B

1:47	10	0:00	大提琴和低音提琴陈述赋格段的主题



			中提琴和大管进入，演奏赋格主题
			第二小提琴进入，演奏赋格主题
			第一小提琴进入，演奏赋格主题
2:01		0:14	模仿进入的反复
2:23		0:36	主题再次模仿进入：大提琴和低音提琴，中提琴和大管，第二小提琴。第一小提琴，然后加入长笛。
2:50		1:03	主题再次用同样的乐器模仿进入，长笛对其进行了扩展

谐谑曲 A

3:15	1:28	大提琴和低音提琴安静地反复主题1
3:24	1:37	大提琴拨弦演奏主题1，大管伴随
3:36	1:49	木管和拨奏的弦乐以幽灵式的短音符返回主题2

通往第四乐章的过渡

4:26	2:39	弦乐很弱地拖着长音，定音鼓在下方轻声敲击
4:40	2:53	反复的三音音型出现在第一小提琴声部
5:00	1:49	巨大的渐强引入第四乐章

现在，出现了代表贝多芬的天才的一笔：他通过一段音乐的过渡将第三和第四乐章连接起来。在定音鼓步步紧逼的敲击背景下，小提琴尽可能平静地保持着一个音高，创造出一种阴森可怕的音响。小提琴开始演奏一个三音动机，并且一

遍又一遍地反复，像一阵音响的波浪开始从乐队中涌起。这个波浪带着巨大的力量，最终轰鸣而下，从中出现了第四乐章的凯旋的开始，这是所有音乐中最令人兴奋的时刻。

第四乐章

当贝多芬到达终曲时，他面临着一个几乎无法完成的任务：怎样写出一个可以缓解前几个乐章的紧张性，并与分量很重的第一乐章形成一种恰当的、独立的平衡的结束乐章。他通过创作出一首采用奏鸣曲—快板形式的宏伟作品（这是这首交响曲中最长的一个乐章），以及引入一些不寻常的演奏手段而做到了这一点。

为了增加响亮度的新乐器

为了扩张他的管弦乐队，贝多芬增加了三支长号、一个低音大管和一个短笛，这些乐器在交响乐中都是首次被使用的。他还创作了很多宏大而雄浑的、一般由三和弦音构成的主题，这些主题经常被分配给强有力的铜管乐器演奏。在这些乐器和主题中，我们听到了最完美的“英雄性”的贝多芬。末乐章表明了一种肯定性

聆听指南
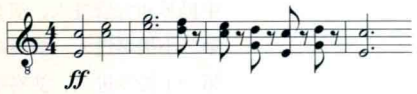
路德维希·凡·贝多芬
C小调第五交响曲（1808）
第四乐章，快板

6
3/11–13

音乐结构形式：奏鸣曲—快板

呈示部
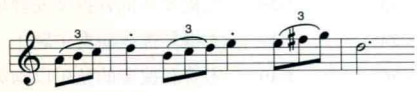
0:00 11 突出铜管的全乐队演奏主部主题
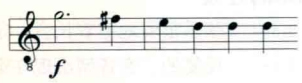


0:36 圆号演奏连接部主题



1:04 弦乐演奏副部主题



1:33 全乐队演奏结束部主题



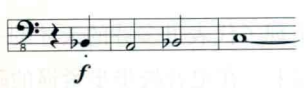
（省略呈示部的反复）

展开部
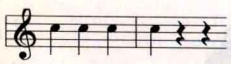
2:06 12 0:00 响亮的弦乐震音

2:11 0:05 弦乐和木管在不同的调上演奏副部主题的片段

2:36 0:30 低音提琴开始演奏副部主题的对位旋律



2:46		0:40	长号演奏对位旋律
3:13		1:07	在大提琴和低音提琴的属持续音上方， 木管和铜管演奏对位旋律
3:30		1:42	高潮，并在属三和弦上休止
3:48		1:42	来自谐谑曲乐章的带有四音节奏的 幽灵般的主题
再现部			
4:17	13	0:00	全乐队以很强的力度演奏主部主题
4:54		0:37	圆号演奏连接部主题
5:26		1:09	弦乐演奏副部主题
5:54		1:37	木管演奏结束部主题
尾声			
6:26		2:09	小提琴演奏副部主题
6:37		2:20	铜管和木管演奏展开部中的对位旋律
6:50		2:33	V—I，V—I 的和弦进行听上去像最后的终止式
6:59		2:42	大管、圆号、长笛、单簧管， 然后是短笛继续演奏连接部主题
7:27		3:10	短笛演奏高音颤音
7:50		3:33	速度变为急板（presto）
8:14		3:57	铜管以快两倍的速度再次演奏主部主题
8:21		4:04	V—I，V—I 的终止式，随后是强烈敲击的主和弦



的看法，一种超人必将战胜逆境的观念。

贝多芬的第五交响曲在一个悖论中揭示出他的天才：从最少的音乐材料（基本细胞）中，他得到了最大的洪亮音响。高潮通过不断重复的细胞式的动机而获得。很长的渐强像音响的潮水般涌起。长大的渐强就像潮水的声波。非常不同的情绪被安排在一个单独的乐章中。例如，在行板（第二乐章）的弦乐演奏的平静段落中，我们并没有远离英雄性的铜管的号角声，到处能够感受到一种由新扩充的管弦乐队所推动的原始的、基本的力量。贝多芬是第一位认识到强大的音响可以成为一种潜在的心理武器的人。难怪在第二次世界大战中，交战的双方——法西斯和同盟国——都使用这部交响曲的音乐来象征“胜利”。

从最少的音乐材料得到最大的洪亮音响

最后的岁月（1814–1827）

到 1814 年，贝多芬已经完全失聪，几乎彻底从社会中隐退（图 21–6），他的音乐也具有了更加遥远的、不易接近的性质，对演奏者和听众都提出了极高的要求。在这些晚期作品中，贝多芬要求欣赏者在很长的时间跨度中把各种乐思联系起来。这种音乐似乎不是为贝多芬时代的听众，而是为未来的听众而作的。贝多芬的大部分晚期作品是钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏，这些都是亲密的、内省的室内乐。但有两首作品，《D 大调弥撒》（《庄严弥撒》，1823）和第九交响曲（1824），是为管弦乐队和合唱而作的大型作品。在这些更大型的作品中，贝多芬再次力求与人类的广阔范围直接沟通。



Original lost

图 21–6

在雨中行走的贝多芬，约 1823 年作于维也纳的速写，作曲家的外形很古怪。他会不时停下来在他的音乐笔记本上记下一个乐思，并用他跑调的嗓子哼着或吼着。1821 年贝多芬曾被误认为流浪汉而遭逮捕。

图 21–7

贝多芬死后的画像，J. 丹豪瑟（Josef Danhauser）画于 1827 年 3 月 28 日早上，那是作曲家去世后的第二天。这位画家也是本书封面画的作者。

贝多芬的第九交响曲（他的最后一部）是音乐史上第一部加入合唱的交响曲。在这里，作曲家需要表现的思想是如此伟大，以至只用管弦乐队的乐器已经不够了。他需要更多的东西：歌词和人声。诗人弗里德里希·冯·席勒（Friedrich von Schiller）的**《欢乐颂》**是一首歌颂人类兄弟之爱的赞美诗，贝多芬早年就对这一主题情有独钟，他时断时续地为这首诗歌谱曲，前后花了近 20 年时间。（歌词和旋律印在 30 页上，旋律作为聆听练习 5 的基础，并能够在本书所附 CD 的第 7 音轨中听到）。

贝多芬最终将《欢乐颂》带进了第九交响曲末乐章的创作中，在那里出现了一个主题和一组辉煌的变奏。这段音乐有 25 分钟，逐渐进入宏伟的高潮。贝多芬促使人声唱得越来越响、越来越高，更快地演唱他们能够清晰发音的歌词。器乐演奏者们也被急板的速度所驱使，以至他们几乎不能演奏那些音符。所有的表演者都竭尽全力超越他们身体能力的极限，并完成那些不可能完成的东西。当音响具有压倒一切的气势时，它并不那么优美，因为合唱与乐队是在与一个高贵的人声对话。他们传递的信息是贝多芬的信息：艺术要联结全人类。

尾声：贝多芬和 19 世纪

贝多芬的身影俯视着 19 世纪的全部艺术。他证明个人的情感表现能够怎样突破古典主义形式的束缚，并取得令人惊讶的强大效果。他赋予音乐“宏大的气势”，就像“悲怆”奏鸣曲的撞击性引子或第五交响曲引向终曲的巨大渐强那样的惊人效果。他表明，纯音响——脱胎于旋律和节奏的音响——其自身可以是辉煌壮丽的。他同时既创作出了宏伟的音乐，也创作出了强烈抒情的音乐。他的作品成为了标准，浪漫主义的作曲家们以此来衡量他们作品的价值。本书的封面展示出诗人、小说家、剧作家、演奏家和作曲家全都带着敬意将目光转向贝多芬的胸像（图 30–2）。



The Cobbe Collection Trust, UK/The Bridgeman Art Library

贝多芬，比生命更广阔，从奥林匹亚山的顶峰俯视群山，就像是一座崇高而又壮丽的艺术丰碑。

关键词

“悲怆”奏鸣曲
海利根施塔特遗嘱
“英雄”时期（中期）
“英雄“交响曲
《欢乐颂》



音乐风格一览

古典主义：1750–1820

旋律	短而均衡的乐句建立调性旋律；声乐对旋律的影响比器乐的影响更大。经常出现的终止式带来轻松、愉快之感。
和声	和弦变化（和声节奏）比率的戏剧性变化，产生力度的改变和流动；阿尔伯蒂（Alberti）低音的简单和声进行，产生更多的活力。
节奏	从巴洛克时期有规律的驱动性节奏转变成更多样式的休止和进行节奏；单一乐章中有更大的节奏变化。
音色	乐队规模更大，双管式木管乐器（两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支巴松）成型，钢琴取代了古钢琴成为主要的键盘乐器。
织体	主调；薄而淡的中、低音区，因而轻而透明；复调风格退居次要地位，主要是对比。
形式	一些标准的曲式出现在很多古典音乐中：奏鸣曲式—快板，主题与变奏，回旋曲式，三部曲式（为小步舞曲和三声中部），以及双呈示部（为独奏协奏曲）。

代表作曲家
莫扎特
海顿
贝多芬
舒伯特

主要体裁
交响曲
奏鸣曲
弦乐四重奏
独奏协奏曲
歌剧

第五部分

浪漫主义，1820–1900

第22章 浪漫主义导论
第23章 早期浪漫主义音乐：艺术歌曲
第24章 早期浪漫主义音乐：标题音乐
第25章 早期浪漫主义音乐：钢琴音乐
第26章 浪漫主义歌剧：意大利
第27章 浪漫主义歌剧：德国
第28章 19世纪现实主义歌剧
第29章 音乐和民族主义
第30章 晚期浪漫主义的管弦乐

浪漫主义时代是一个艺术家渴望超越世俗，进入想象和梦幻世界的时期。启蒙运动的一种信仰——对理性的探究，开始走向衰退。理性让位于激情，客观的评价让位于主观的情感。浪漫主义开始在艺术中体验崇高，并从大自然本身看到了最崇高的东西。诗人、画家和音乐家们，用他们各自的手段描绘了波涛汹涌的河流和雷鸣电闪的暴风雨。爱情也成为了一个重要的主题，的确，浪漫主义（Romantic）这个术语是从浪漫（Romance）一词派生出来的。但是浪漫主义的想象力也有它阴暗的一面，同样是这些艺术家，也表现了一种对神秘的、超自然的、死亡主题的迷恋。这不仅是费利克斯·门德尔松创作戏谑的《仲夏夜之梦序曲》的时代，也是玛丽·雪莱 (Mary Shelley，19 世纪英国小说家，科幻小说之母。——译注）创作令人恐惧的《弗兰肯斯坦》的时代。

音乐是什么？批评家查理斯·伯尔尼 (Charles Burney) 在 1776 年这样写到：音乐是“一种无害的奢侈品。对于我们的生存来说，它的确不是必需的”。

1820 1825 1830 1835 1840 1845 1850 1855 186

ROMANTICISM

- 1818年 玛丽·雪莱创作《弗兰肯斯坦》
- 1826年 费利克斯·门德尔松创作了《仲夏夜之梦序曲》
- 1830年 欧洲1830年革命
- 1830年 海克托·柏辽兹创作《幻想交响曲》
- 1831年 维克多·雨果(Victor Hugo)创作《巴黎圣母院》
- 1845年 埃德加·爱伦·坡(Edgar Allen Poe)创作诗歌《乌鸦》
- 1848年 欧洲1848年革命
- 1848年 卡尔·马克思写《共产党宣言》
- 1853年 威尔第创作歌剧《茶花女》
- 1853–1876年 瓦格纳创作《尼伯龙根的指环》



Giraudon/Art Resource, NY



Bayerisches National Museum, Munich

但贝多芬在1812年写到，音乐在所有艺术中是“可以提升人的精神境界的”最重要的艺术。很显然，音乐的这个概念（它的目的和意义）在这36年中经历了巨大的变化。音乐不再仅仅被看做消遣，现在它可以为以前从未探索过的精神领域指明道路。贝多芬是领路人，很多其他音乐家——柏辽兹、瓦格纳和勃拉姆斯等人踏着他的足迹前进。当德国作家E.T.A.霍夫曼写到，贝多芬的第五交响曲“打开了畏惧、恐怖、战栗、痛苦的闸门，唤醒了浪漫主义的本质——对永恒的渴望”时，他预言了浪漫主义音乐的到来。



Tate Gallery/Art Resource

1860 1865 1870 1875 1880 1885 1890 1895 1900

ROMANTICISM

- 19世纪60年代 奥托·冯·俾斯麦缔造了现代德国
- 1861年 意大利最终统一，罗马作为首都
- 1861–1865年 美国内战
- 1869年 苏伊士运河通航
- 1870–1871年 普法战争



Museum der Stadt Wien

- 1876年 勃拉姆斯首演他四部交响曲中的第一部
- 1880年 柴科夫斯基修订交响诗《罗密欧与朱丽叶》
- 1889年 埃菲尔铁塔建成
- 1898年 西班牙—美国战争



第22章

浪漫主义导论

贝多芬的成熟的音乐作品，以其有力的渐强、敲击的和弦和宏伟的气势，宣告了音乐的浪漫主义时代的到来。从古典主义音乐向19世纪早期的浪漫主义音乐的过渡，与那一时期的小说、戏剧、诗歌、绘画中类似的风格变化相一致。在所有的艺术中都弥漫着革命的情绪：那是一种对自由，对大胆的行为、炽热的情感和个人表现的新的渴望。就像贝多芬最终抛弃了18世纪的假发和脂粉那样，许多浪漫主义艺术家逐渐将老的古典主义风格的形式桎梏丢在了一边。

浪漫主义的灵感，浪漫主义的创造力

浪漫主义经常被定义为对古典主义的理性、法则、形式和传统的反抗。18世纪的艺术家们追求的是统一、秩序，以及形式和内容的平衡，而19世纪的艺术家们追求的是自我表现，力求激情的传达，不在乎不平衡所带来的后果。如果说古典主义的艺术家们是从古希腊和古罗马的遗迹中获取灵感，那么，浪漫主义时代的艺术家们则关注人类的想象力和大自然的奇迹。浪漫主义艺术家赞美天生的直觉——不是大众的，而是个人的直觉。就像美国浪漫主义诗人瓦尔特·惠特曼（Walt Whitman）所说的："我赞美我自己，歌唱我自己。"

如果说有一种单独的情感弥漫在浪漫主义时代，那就是爱情。实际上，"浪漫史"（romance，这个词除了指中世纪传奇，还指风流的恋爱故事。——译注）就是浪漫主义（Romantic）一词最中心的含义。举例来说，罗密欧与朱丽叶（图22-1）及特里斯坦与伊索尔德的爱情故事就抓住了浪漫主义时代公众的想象力。这种对爱的无止境的追求，对难以达到的爱的寻觅变得挥之不去。当人们用音乐来表现时，就产生了浪漫主义音乐中最常听到的渴望和思慕的声音。

然而爱情只是浪漫主义所钟爱的几种情感之一。绝望、疯狂和天堂般的狂喜也表现在音乐和诗歌中。从这个时期形成的"音乐表情记号"中，就能够看出浪漫主义音乐中表情的幅度是如何被拓宽的：espressivo（富有表情的），dolente（悲哀的），presto furioso（快速而狂放的），con forza e passione（带着力量和激情），misterioso（神秘的）和maestoso（崇高的）。这些术语不仅告知演奏者一段乐曲应该如何演奏，而且也揭示出作曲家在音乐中所希望表现的东西。

浪漫主义音乐家们有说服力地表达了他们对大自然的情感（图22-2）。这就像贝多芬在1821年所宣告的："我最忠实地履行人类、上帝和自然赋予我的使命。""田园"交响曲是第一部重要的浪漫主义的"有关大自然的作品"，在这部作品中，贝多芬试图去探究大自然的宁静的美丽和它的毁灭性的狂暴。舒伯特的四重奏"鳟鱼"五重奏、舒曼的《森林景色》，以及施特劳斯的《阿尔卑斯山》交响曲是许多延续这一传统的音乐作品中的几首。

与和自然融为一体的渴望相联系的是一种对旅行的热情。德国人称之为

图22-1

欧仁·德拉克罗瓦（Eugene Delacroix）创作的《罗密欧与朱丽叶的楼台场景》（1845），典型地代表了19世纪对爱情和莎士比亚的迷恋。柏辽兹试图在五个乐章的标题交响曲（《罗密欧与朱丽叶》，1839）中表现此剧的精神；而柴科夫斯基也试图在单乐章的交响诗（《罗密欧与朱丽叶》，1880）中去这样做。



Private collection



Wien Museum, Karlsplatz/Erich Lessing/Art Resource, NY

图 22-2
德国浪漫主义画家卡斯帕·大卫·弗里德里希（Casper David Friedrich，1774—1840）创作的《凝视着月亮的男人和女人》。

Wanderlust（漫游的乐趣）。遥远的地方和人们，激起了浪漫主义的想象。德国作曲家费利克斯·门德尔松（1809–1847）为找到交响曲和序曲的创作灵感，旅游到了意大利、苏格兰和赫布里德群岛。英国诗人 L. 拜伦航海到了希腊和土耳其，这些旅行冒险的经历反映在他的创作中。

作为“艺术家”的音乐家，作为“艺术”的音乐

随着浪漫主义时代一同出现的观念是，音乐不仅仅是为了娱乐，作曲家也不仅仅是被宫廷或教会雇用的人。巴赫曾是位市政公仆，为莱比锡这座城市尽职尽心。海顿和莫扎特也曾作为仆人服务于欧洲的贵族之家。但贝多芬开始打破这种谦卑恭顺的束缚。他是由于一种伟大的创造精神而要求并得到了尊重和景仰的第一人。李斯特和瓦格纳最终通过他们的文章和音乐作品，使得公众将艺术家视为某种神化的英雄，视为能够通过创作既能提升道德又非常优美的音乐来激励听众的先知。李斯特曾这样说过：“艺术家被赋予教育人类的使命。”19 世纪中叶，有创造力的音乐家的地位达到了空前的高度。

艺术家作为世界的预言者

就像音乐家从仆人被提高到艺术家一样，他们创作的音乐也因此从娱乐转变为艺术。古典主义时期的音乐是为了立刻满足赞助人和听众而创作的，很少考虑它的持久价值。到了成熟的贝多芬和早期浪漫主义时代，这种态度开始改变。交响曲、四重奏、钢琴奏鸣曲进入人们的生活，不是给欣赏者带来即刻的快乐，而是要满足作曲家深层的创作冲动。它们成了艺术家内在个性的延伸。这些作品可能不会被创作者的同代人所理解，举例来说，贝多芬的晚期钢琴奏鸣曲和柏辽兹的管弦乐作品就是这样，但他们却会被后代、被未来的听众所理解。“为艺术而艺术”（摆脱了所有直接的功利关系的艺术）的观念从浪漫主义的精神中

为艺术而艺术

拜伦的《哈罗尔德游记》

英国诗人乔治·戈登·拜伦勋爵（George Gordon, Lord Byron, 1788–1824）是浪漫主义英雄的一个缩影：精神抖擞、热情奔放、专注自我、理想主义和为负罪感所折磨（他曾经与他的同父异母的妹妹相爱）。她的一位情侣这样讲道："认识他是疯狂的、糟糕的和危险的。"拜伦曾在瑞士的阿尔卑斯山攀登，在达达尼尔海峡（位于欧洲和小亚细亚之间）游泳，36岁那年死于希腊反抗土耳其统治的独立战争中。他的《哈罗尔德游记》半是自传，半是诗意的游记，是他在1809至1817年间游历欧洲和小亚细亚的结晶。作为典型的浪漫主义者，拜伦从异国情调和大自然的赏心乐事中寻找创作的灵感。他将他的所见、所闻和所感凝练成如下的诗句：

有一种快乐，在未开拓的森林里，
有一种狂喜，在人迹罕至的海岸边，
这是一种无人侵扰的社会，
在深深的大海边，它的咆哮就是音乐；
我热爱大自然更胜于人类。

（选自《哈罗尔德游记》第四篇，第178段，1817年）



National Portrait Gallery, London/The Bridgeman Art Library

英国诗人拜伦的一幅肖像，他身穿阿尔巴尼亚冒险者的服装。另一幅拜伦的肖像在这本书封面上，可以看到他在画中虚弱地倚靠在墙壁上。

诞生了。

这种新的获得了崇高地位的作曲家和他的艺术很快就给音乐厅带来了一种更加严肃的声音。1800年前，一场音乐会中的音乐体验与社交活动是相似的。人们可以聊天，吃喝，打扑克，调情和游逛。家犬在地板上自由跑动，武装警卫在剧院里来回走动维持起码的秩序。人们在听音乐的时候大声喧哗，宣泄感情。他们随着音乐的旋律哼唱着，或者随着他们喜欢的音乐打着拍子。如果一首乐曲演奏得很好，人们不仅在作品结束时鼓掌，也可以在乐章之间鼓掌。有时他们要求立刻返场再奏一遍，有时他们会发出嘘声以示不满。

音乐厅变得安静了

然而，大约在1840年前后，音乐厅内的喧嚣突然消失了。当受人尊敬的浪漫主义艺术家—作曲家出现在听众前时，听众们有礼貌地、安静地坐着。没有了社交活动打扰的听众变成了情感上完全投入的音乐欣赏者。由于交响曲和奏鸣曲时间更长，内容更复杂，所以对观众有了更多的期待。但是，听众也希望从音乐中获得更多的东西：不只是娱乐，而且有情感上令人满意的交流，这不但使那些专注的人们精疲力竭，而且使他们在艺术体验中得到某种净化和提升。这本书的封面是一幅1840年的画作，揭示了浪漫主义的想象力是怎样使世俗音乐也笼罩着一种神圣的气氛。我们看到了一座艺术的殿堂：艺术家们聚集在一起，李斯特（位于中心）是大祭司，钢琴是祭坛，而贝多芬是神。

浪漫主义的理想和今天的音乐厅

浪漫主义紧紧抓住了西方人的想象力。信赖英雄般的艺术家，把艺术作品作为一种道德启示的目标来加以崇敬，沉默的期待，甚至在音乐会上的正式着装——所有这些态度都是在浪漫主义早期发展起来的。而且，对一些特定的作品应该反复聆听的观念也是在这个时候开始流行的。1800 年前，几乎所有的音乐都是一次性的：为某一时刻的娱乐而创作，然后就被遗忘了。然而贝多芬以后的一代人，开始将他最好的交响曲、协奏曲、四重奏，以及海顿和莫扎特的那些作品视为值得继续演奏和保存的东西。这些作品和随后几代音乐家最好的作品形成了一种音乐的“经典”——这是很多拥有应该不断重温的统一性、表情和形式特性的音乐。这些杰作得到了正确的评价，构成了今天音乐会曲目的核心。因此，我们对作曲家的看法，我们怎样看待艺术作品，我们能够在一场音乐会上期待听到什么，甚至我们在一场演出中应该有怎样的举止，这些都并非是古已有之的永恒理想，而是浪漫主义时期所创造的价值观。在许多方面，19 世纪早期兴起的对艺术和音乐的看法，至今依然支配着我们的思想。

音乐厅的核心曲目

浪漫主义音乐的风格

浪漫主义精神对古典主义理想的反抗在许多方面允许我们用对立的术语来概括这两种艺术运动：理性对非理性，理智对心灵，遵从对创新，以及群体对个体。然而从纯粹音乐的观点看，与其说浪漫主义作曲家的音乐作品代表了反抗古典主义理想的一种革命（revolution），还不如说是超越这种理想的一种渐进的发展 (evolution)。古典主义的体裁，如交响曲、协奏曲、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲和歌剧，尽管在形式上有了一些变化，但在整个 19 世纪仍然继续流行。交响曲的篇幅加长了，包含了可能有的最为宽广的表情范围；而协奏曲则变得越来越具有炫技性，就像一个英雄的独奏者在与庞大的管弦乐队对抗。浪漫主义者除了发明了两种新的音乐体裁：艺术歌曲和交响诗（第 30 章）外，没有引入新的音乐形式。浪漫主义作曲家仍然沿用来自海顿、莫扎特及青年贝多芬的音乐材料，并使它们具有更强烈的表现力，更个性化，更富有色彩，在有些方面更怪异。

篇章更长、技巧更精湛
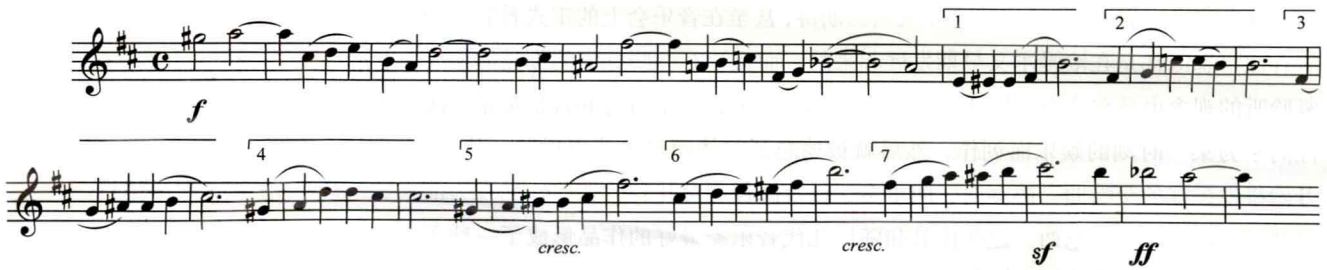
浪漫主义音乐的旋律

浪漫主义时期见证了旋律发展的顶峰。旋律变得宽广，强有力的音流好像要把听众卷走似的。旋律已不再是古典主义时期的整齐、对称的结构（两小节加两小节，四小节加四小节），变得更长，节奏更加灵活，形式更加不规则。与此同时，浪漫主义的旋律延续了在 18 世纪晚期发展起来的一种趋势，即主题变得更加声乐化、更适合歌唱或更“抒情”。舒伯特、肖邦、柴科夫斯基创作的无数旋律被改编成流行歌曲和电影主题——浪漫主义音乐是最适合电影中的爱情故事的——因为这些旋律非常富于表现力。它们叹息，悲痛，咆哮，极度兴奋。它们犹豫地开始，然后发展到宏大的高潮，庄严而威武。谱例 22–1 展示了柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》中著名的爱情主题。就像方括号所显示的，在通往很强的高潮的

浪漫主义音乐旋律的一般特质

过程中，旋律上升又落下，每次都升得更高一点，一共有七次。

谱例22–1



色彩化的和声

浪漫主义音乐中感情强烈的部分是由一种新的、更富于色彩性的和声造成的。古典主义音乐基本上使用只建立在大小调音阶的七个音上的和弦。浪漫主义作曲家通过创造**半音和声（chromatic harmony）**，而走得更远，这是在全部 12 个音的半音音阶内部的另外五个音（半音）上建立的和弦，这给他们的和声调色板增加了更多的色彩，产生了使我们联想到浪漫主义音乐的丰满而华丽的音响。半音和声可以平稳地滑向仅有半音之隔的和弦，也可以从主调逐渐移动到很远的调性上，比如从 C 大调主和弦（不升不降）到达六个或七个升降号的调。

半音和声

半音和声同样也鼓励大胆的和弦转换。例如，一个三个升号的和弦可以立即紧跟着一个六个降号的和弦。这些不寻常的并置产生的惊人音响是与寻求表现更广阔情感的音乐相一致的。
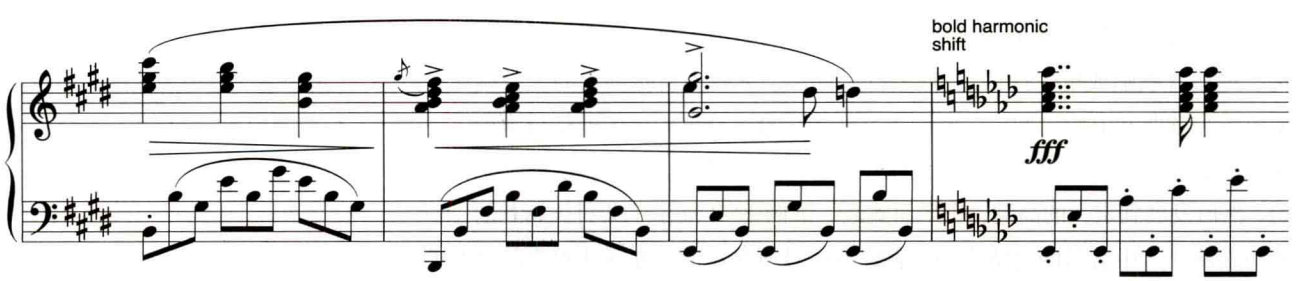
大胆的和弦变化

最后，19 世纪作曲家通过新的、惊人的不协和音将“浪漫的”情感注入他们的音乐。浪漫主义时代的不协和音不仅更多，而且持续的时间也更长。因为不协和音总是想要进行或解决到协和音，延迟解决便产生了焦虑、渴望、寻觅的情感，所有这些情感适合于常见的爱情题材的音乐。
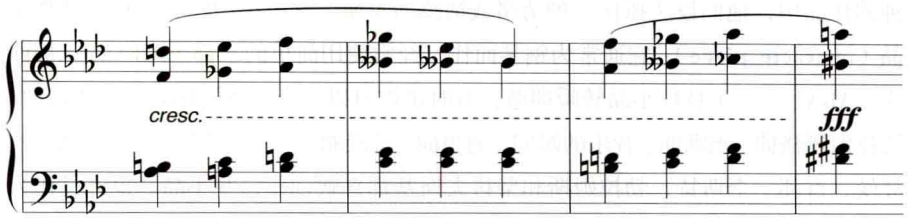
不协和音渴望协和音

所有这三种浪漫主义和声的特性——半音和声、大胆的和弦转换和延长的不协和音，可以在肖邦的C♯小调夜曲（1835）中听到。你们和作者都不能仅仅通过简单地读谱来理解下面三个谱例中的全部音乐。然而，我们能够在这里把一些音乐的内部运作视觉化——首先是从一个四个升号的和弦到四个降号的和弦的大胆转换，然后是半音和声，最后是延长的不协和音。这样，当听到浪漫主义音乐丰满而诉诸感官的音响时，我们会开始理解它们是怎样创造出来的。

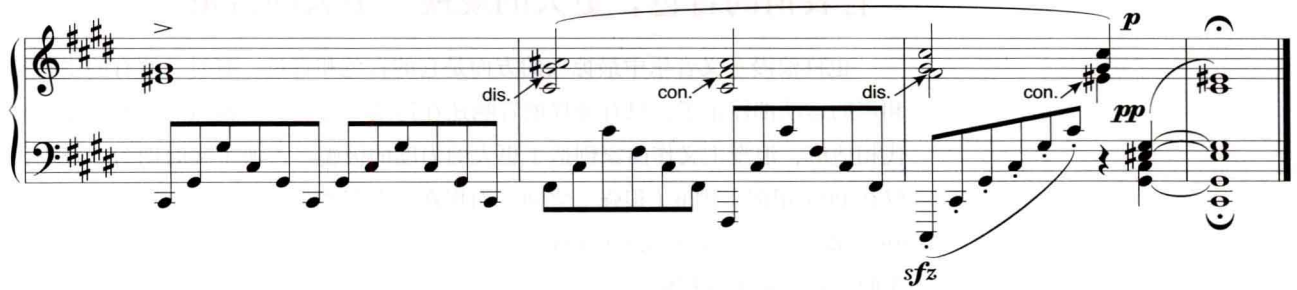
谱例22–2：2:48，大胆的和声转换



谱例22–3：3:24，半音和声



谱例22–4：5:01，延长的不协和音



浪漫主义音乐的速度：自由速度

与崇尚个性自由和容忍怪癖行为的时代相一致，浪漫主义音乐的速度也不再受有规律的节拍的束缚。这里的常用词是“自由速度”，原文是 **rubato**，其字面意思是“偷取”，这是作曲家在乐谱中为演奏者写的一个表情记号。一个演奏者演奏“自由速度”时，在一个地方“偷”或“抢”了一些拍子，而在另一地方又补回来，速度快一些或慢一些，都是为了形成一种强烈的个性化的演奏。速度的自由处理经常由于力度的波动而加强——放慢时伴随着渐弱，加快时伴随着渐强，以此作为一种解释，甚至夸张音乐流动的方式。无论会产生什么样的过分做法，在艺术自由的特许下都是可以谅解的。

一种灵活的速度

浪漫主义音乐的形式：大型结构和小型结构

海顿、莫扎特使用过的音乐形式继续满足着 19 世纪作曲家的创作需要。特别是奏鸣曲—快板形式仍然是很有用的，因为它灵活的格式可以允许各种独特的解决方法。那时得到发展的并不是急于发明新曲式的冲动，而是对现有的曲式进行扩展的一种趋势。当作曲家设计出宽广而连绵的旋律，沉溺在宏大的渐强，着迷于庞大的管弦乐队带来的华丽音响时，每一乐章的长度便戏剧性地增长起来。莫扎特的 G 小调交响曲（1788）依据演奏的速度，大约需要二十分钟。但是，柏辽兹的《幻想交响曲》（1830）需要将近五十五分钟，马勒的第二交响曲（1894）则接近一个半小时。最长的音乐作品也许是瓦格纳的歌剧《指环》（1853—1876），四个晚上的演出过程大约需要十七个小时。在这些扩展的视野中，浪漫主义作曲家似乎在回应着小说家扬·保尔·里希特的一句名言：“浪漫主义是不受约束的美——美的无限之物。”

长大的交响曲

小型特性曲

不过，自相矛盾的是，浪漫主义作曲家也迷恋于短小的曲式，在仅仅一两分钟的作品中，他们设法抓住一种情绪或情感的本质。这类小型作品被称为**特性小品（characte piece）**。它通常为钢琴而作，经常使用简单的二部（AB）或三部曲式（ABA）。由于特性小品转瞬即逝，有时也被冠以一个古怪的标题，如小品曲、阿拉伯风格曲、幽默曲、音乐的瞬间、随想曲、浪漫曲、间奏曲或即兴曲。舒伯特、舒曼、肖邦、李斯特、勃拉姆斯和柴科夫斯基都喜欢创作这些小品，也许是作为对他们的大型交响曲和协奏曲的一种调剂。

有表情的音色，更大的规模，更大的音量

也许浪漫主义音乐中最惊人的方面是它的音色和音量。有时，所有的主题与和声的运动都停止了，只有纯粹的音响还在持续。与沉湎于剧烈的情绪变化的时代相适应，浪漫主义作曲家创造了更大的力度的极端。古典主义时期力度范围仅仅在 PP（很弱）到 ff（很强）之间，而现在，夸张的“过度的标记”，如 pppp 和 ffff 出现了。为了奏出像 ffff 这样大的音量，作曲家需要更大的管弦乐队和钢琴。作曲家对音乐表演规模的要求和接受，是与致力于表现极端的情感、变化的情绪和奇异的效果的浪漫主义精神相等同的。

浪漫主义的管弦乐队

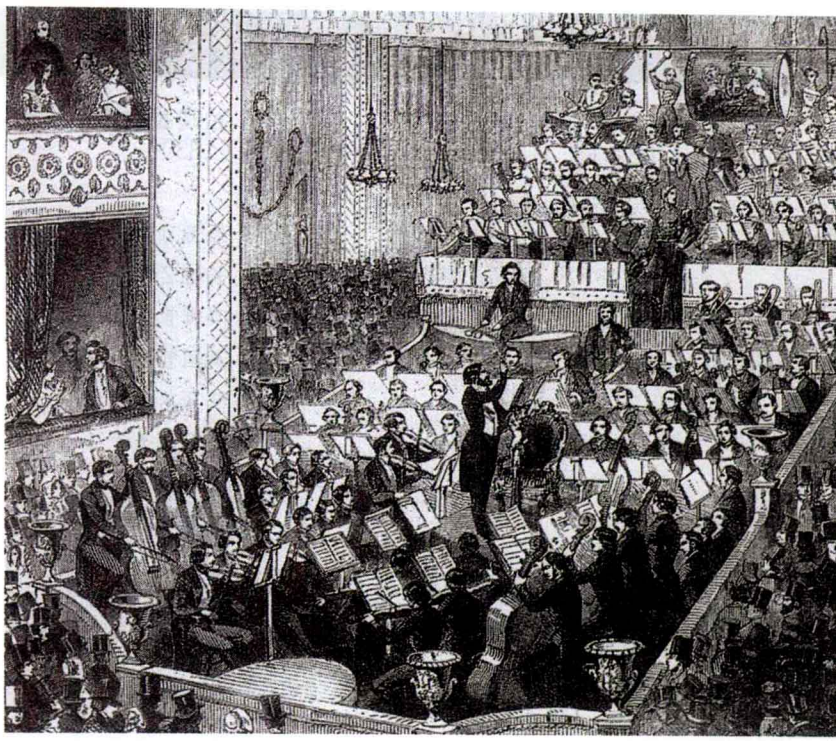
浪漫主义时期与工业革命是同时的，这场革命不仅带来了大量生产的商品，而且还生产了许多新的乐器。木制的长笛已被银制的代替，同时增加了一套新的指动机械装置，使它增加了灵活性，并且更容易演奏。同样，小号和圆号也增加了许多调节塞，它们改进了技术上的能力和全部音高的准确度（图 22–3）。这些铜管乐器现在能够演奏复杂的半音旋律，并为管弦乐队中的其他乐器提供传统的音响支撑背景。在浪漫主义时期，圆号尤其成为人们钟爱的对象。它那丰满、深沉的音色及其与狩猎之间的传统联系——并扩展到与大自然之间的联系——使得它成为优秀的浪漫主义乐器。作曲家经常要用圆号独奏来表现某种神秘的或遥远的东西。


CORBIS

图 22–3
带活塞键的现代圆号是 19 世纪 20 年代发明的。按键使得演奏者能即刻调整管子的不同长度，从而演奏出完整的半音阶。

在 19 世纪，除对现存的乐器进行改进外，一些新的乐器也被增加到交响乐队中（图 22–4）。我们已经知道贝多芬是怎样在他著名的第五交响曲（1808）中将短笛、长号和低音大管引入管弦乐队的。在 1830 年，柏辽兹在他的《幻想交响曲》中

进一步要求使用一把蛇形大号（大号的一种早期形式）、一支英国管（一种低音双簧管）、一把短号和两架竖琴。柏辽兹作为浪漫主义精神的化身，对于一个理想的交响乐队应该包括什么有一种典型的宏大的观念。他希望有不少于467件乐器，其中包括120把小提琴、40把中提琴、45把大提琴、35把低音提琴和30架竖琴。实际上，这样庞大的乐团从来没有被组织过，但柏辽兹的理想为浪漫主义作曲家指明了方向。到了19世纪下半叶，接近一百名演奏员的管弦乐队并不是不常见的。例如，我们可以把莫扎特G小调交响曲典型的18世纪的演奏所要求的乐器数量和种类，与柏辽兹的《幻想交响曲》所需要的交响乐队，以及演奏马勒第一交响曲所要求的乐队进行比较。到19世纪末，交响乐队几乎在所有方面都已形成了我们今天所看到的乐器组合。



Victoria & Albert Museum, London/Art Resource, NY

图 22–4

1846年伦敦考文特花园剧场中的一个大管弦乐队。指挥家拿着指挥棒站在中间，他的右边是弦乐，左边是木管、铜管和打击乐。把整个或部分的管弦乐队放在升降器上，以便使音响更加突出，这是这个时期的典型做法。

然而我们今天对浪漫主义管弦乐队的反应与19世纪是非常不一样的。我们现代人的耳朵已经由于对扩大的电声音响的过分接受而变得迟钝了。但是，想象一下在电声扩大器产生之前一百名演奏员组成的管弦乐队所产生的冲击。除了军队中的大炮和蒸汽机，19世纪的管弦乐队产生了人类所发明的最响亮的音响等级。19世纪管弦乐队巨大的音响和巨大的对比是新奇的和惊人的，听众聚集在比以前更大的音乐厅中聆听音乐。

19世纪的更大影响

指挥家

当然，扩大了的管弦乐队需要一个人来协调他们的工作。以前，在巴赫和莫扎特时代，管弦乐队是由乐队中“数字低音”的键盘演奏者用头和手的姿势，或者由首席小提琴用他的琴弓来指挥的。当贝多芬演奏和指挥他的钢琴协奏曲时，他的确是坐在他的乐器前。当他指挥他的一部交响曲时，特别是在他的生命末期，他站在乐队前，背对着观众，挥动着手臂。1820年，作曲家路易·施波尔（Louis Spohr）成为用木制指挥棒指挥管弦乐队的第一人。其他一些物体也被使用过，其中包括卷成圆筒的纸（图22–5）、小提琴弓，有时甚至是一块手绢。随着交响乐队的扩大及交响乐总谱的更加复杂，每一个乐队都需要一位指挥来保持演奏协调有序。在19世纪的进程中，指挥家从一个仅仅打拍子的人演变成一个乐谱的解释者，有时是一个独裁者。现代的指挥家出现了。

更大的管弦乐队需要一个指挥

交响乐队的成长

莫扎特 G 小调交响曲
（1788）

长笛 1
双簧管 2
单簧管 2
大管 2
圆号 2
第一小提琴 8†
第二小提琴 8
中提琴 4
大提琴 4
低音提琴 3

共 36 件乐器

柏辽兹幻想交响曲
（1830）

短笛 1
长笛 2
双簧管 2
英国管 1
降 B 单簧管 2
降 E 单簧管 1
大管 4
圆号 4
小号 2
短号 2
长号 3
蛇形大号 2
第一小提琴 15†
第二小提琴 14
中提琴 8
大提琴 12
低音提琴 8
竖琴 2
定音鼓
大鼓
小鼓
钹和钟

共 89 件乐器

马勒第一交响曲
（1889）

短笛 3
长笛 4
双簧管 4
英国管 1
降 B 单簧管 4
降 E 单簧管 2
低音单簧管 1
大管 3
低音大管 1
圆号 7
小号 5
长号 4
大号 1
第一小提琴 20†
第二小提琴 18
中提琴 14
大提琴 12
低音提琴 8
竖琴 1
定音鼓（两人）
大鼓
三角铁和钹
大筛锣

共 119 件乐器



Wien Museum, Karlsplatz/Erich Lessing/Art Resource, NY

这幅讽刺性的木刻表现了公众对柏辽兹指挥他的极度扩大的交响乐队的印象。

†：弦乐演奏者的数量是根据那个时期的标准估计的。

演奏大师

与弘扬个性的时代相适应，19世纪是独奏的**演奏大师（virtuoso）**的时代。当然，以前也有过乐器的演奏大师——能够说出的只有演奏管风琴的巴赫和演奏钢琴的莫扎特这两位——但是现在，很多音乐家开始花大量的精力，努力提高他们的演奏技巧，达到一个前所未有的高度。特别是钢琴家和小提琴家，为了在乐器上发展魔术般的演奏速度，花了很长的时间做技巧练习——琶音、震音、颤音，以及三度、六度及八度的音阶练习。当然，他们为听众演奏的许多东西是缺乏音乐内容的、无品位的炫技作品，是为了直接迎合挤满大音乐厅的听众而设计的。钢琴家们甚至发展各种技巧，使他们看上去好像不止有两只手（图25-6、图22-7）。李斯特（Franz Liszt, 1811–1886）有时用手指夹着点燃的雪茄烟演奏钢琴。意大利人帕格尼尼（Niccolo Paganini, 1782–1840）神秘地用多种方式对他的小提琴的四根弦进行调音，以便使他能够比较容易地演奏特别困难的段落。如果其中的一根弦断了，他可以只用三根弦演奏；如果断了三根弦，他能继续飞速地只用一根弦演奏。他的名声是如此之大，以至于在餐巾、领带、烟斗、台球球杆、火柴盒上都有他的画像。就像后来的一位作曲家所说的："这位演奏大师的吸引力就像马戏团的表演者那样，人们总是希望有什么预想不到的事情将会发生。"演奏大师帕格尼尼的音乐中的大胆鲁莽的性质在谱例22-5中可以看出，乐谱看上去有点像过山车那样跌宕起伏。幸运的是，正如我们将要看到的，这些大胆的演奏家有些也是才华横溢的作曲家。



© Bettmann/Corbis

图22-5
作曲家卡尔·玛利亚·冯·韦伯（Carl Maria Von Weber）为了使他的手的运动更加明显，用一卷谱纸来指挥音乐。

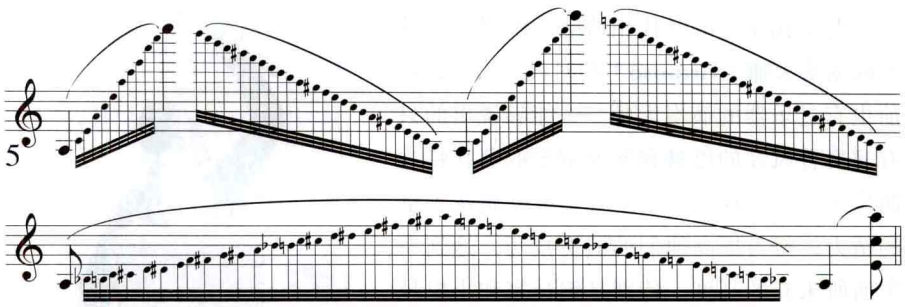


CORBIS



图22-6和图22-7
（左）尼古拉·帕格尼尼。（下）《帕格尼尼与女巫》，佚名艺术家的石板画。帕格尼尼非凡的小提琴演奏使一些人相信他与魔鬼有交易。据说他的小提琴最高的那根琴弦是用他亲手杀害的情妇的肠子做成。这些传说都不是真实的，而且帕格尼尼提出过几次诽谤诉讼，要求恢复他的名誉。

谱例22–5：帕格尼尼，狂想曲，作品1–5



尾声

当这篇浪漫主义音乐的导论在探讨19世纪音乐的主要发展时，还有其他一些东西需要提及。浪漫主义时代增长的对文学的关注，催发了新的音乐体裁：艺术歌曲和标题交响曲，以及相关的交响诗。技术的革新促进了大交响乐队的发展，也导致了更大的、表现力更强的钢琴制造业和专门为它而创作的音乐曲目的发展。最后，政治事件导致了像德国、意大利这样的现代国家的产生，音乐上的反响表现在新的、民族主义的音乐风格形式上。所有这些发展——艺术歌曲、标题音乐、浪漫主义钢琴、民族主义音乐——都将在下面的章节中加以讨论。

聆听练习 31

将古典主义时期和浪漫主义时期的管弦乐作品进行比较

从古典主义到浪漫主义时期的转变，经历了音乐风格上的很多变化。为了了解这种音乐变化的程度，让我们来对比两部音乐作品：莫扎特的G小调第40交响曲（1788）的第一乐章（6 2/12–14和2 1/14–16）和柏辽兹的《幻想交响曲》（1830）的末乐章（6 3/17–18和2 2/3–4）。听每首作品的前四分钟并回答下列问题，用“M”表示莫扎特，“B”表示柏辽兹。如果你需要帮助，请参考212页和281页上的聆听指南。

1. 哪位作曲家用整齐的两个四小节的上下句的乐句开始？_____
2. 哪位作曲家以纯音乐的气氛开始，很像为今天的电影谱写的音乐？_____
3. 哪位作曲家展示了更大的“情绪的摇摆”，音乐在强奏和弱奏、高音和低音之间摆动？_____
4. 哪位作曲家用一件铜管乐器和一件打击乐乐器来演奏旋律？_____
5. 哪位作曲家要求一支庞大的、富于色彩的管弦乐队？_____
6. 哪位作曲家要求小提琴一出现就演奏全部主题？_____
7. 哪位作曲家自始至终保持一种稳定的拍子（你可以用脚打拍子）？_____
8. 哪位作曲家自始至终保持一种稳定的速度（你可以轻松地确定和保持一种指挥手式）？_____
9. 由于缺少清晰的节拍和稳定的速度，哪位作曲家的作品在演出中更需要一位指挥？_____
10. 哪位作曲家从音乐以外的事件中为他的交响曲获取创作的灵感？_____

关键词

半音和声
自由速度
特性小品
演奏大师

早期浪漫主义音乐：艺术歌曲



第23章

1803–1813年也许是西方音乐史上最为繁荣昌盛的十年。在这短短的时间内，诞生了作曲家柏辽兹（1803）、门德尔松（1809）、肖邦（1810）、舒曼（1810）、李斯特（1811）、威尔第（1813）和瓦格纳（1813）。再加上杰出的舒伯特（生于1797年），浪漫主义音乐天才的这一辉煌群像便完整了。我们称他们为浪漫主义者，因为他们是音乐的浪漫主义运动的一部分——的确，是他们创造了这种音乐。但是，除了门德尔松可能是例外，他们都是很不拘泥于传统的人物。他们的人生代表了我们所认为的浪漫主义精神的一切：表现自我、激情、无节制、对自然和文学的热爱，以及某种自我本位，不负责任，甚至有点疯狂。他们不仅创造了伟大的艺术，而且，他们的生活，以及他们如何生活，也成为了一门艺术。

艺术歌曲

浪漫主义时代的特征之一是加速了对文学，特别是对诗歌的兴趣。实际上，歌词与曲调的结合之密切莫过于浪漫主义时期。由于声音的抽象特征，浪漫主义诗人认为音乐是所有艺术中最真实和最纯净的艺术。反之，作曲家在当时的诗歌中发现了音乐的共鸣，并把它转化成歌曲，相信音乐可以通过表现仅靠歌词无法表现的东西，强化诗歌中的情感。

诗歌和音乐的亲密结合

在整个人类的历史中，都有用伟大的诗歌创作的歌曲。然而19世纪诗歌创作的繁荣局面，激励着越来越多的浪漫主义作曲家为诗歌进行谱曲。英国的浪漫主义诗人华兹华斯、济慈、雪莱和拜伦，在18世纪初突然出现。德国则不仅出现了伟大的歌德，还有更为年轻的浪漫主义者艾申多夫（1788–1857）和海涅（1797–1856）。从他们的笔下倾泻出数千首颂诗、十四行诗、叙事诗和传奇，其中很多很快就被年轻的浪漫主义作曲家谱成了歌曲。于是，这些音乐家便使一种叫做**艺术歌曲（art song）**的体裁流行起来——这是一种为独唱和钢琴伴奏而作的具有很高的艺术灵感的歌曲。由于艺术歌曲在德语世界中硕果累累，它也被称为**利德（Lied，**复数形式为Lieder），在德语中，Lied是歌曲的意思。虽然许多作曲家都创作了艺术歌曲，但没有人能像舒伯特那样在这一体裁上取得更大的成功。

他特有的天才是能够抓住歌词的精神和细节并使之形成音乐，创造一种极为微妙的情感的图画，其中的人声，尤其是钢琴伴奏，表现了诗歌中的每一个细节。舒伯特说："当你拥有一首好诗，音乐便容易产生，旋律就在笔下奔涌，因此作曲是一种真正的快乐。"

弗朗茨·舒伯特（Franz Schubert, 1797–1828）

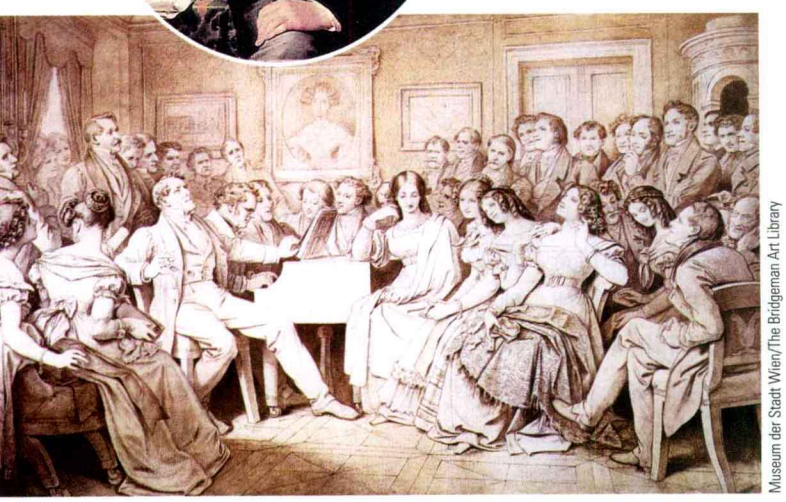
舒伯特 1797 年生于维也纳。在伟大的维也纳音乐大师——海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯和马勒中间，只有他是生于这座城市的。舒伯特的父亲是位中学教师，所以舒伯特也被作为一名教师来培养。由于舒伯特突出的音乐天分，必须为他另上音乐课，因此他的父亲教他拉小提琴，他的哥哥教他弹奏钢琴。舒伯特在 11 岁那年被准许成为皇家小教堂唱诗班的一名歌童（我们今天称其为维也纳童声合唱团）。与皇家的宫殿比邻，使舒伯特有机会与安东尼奥·萨列里（Antonio Salieri）有了接触。萨列里曾经是莫扎特的对手，现在仍然是帝国的宫廷作曲家。从 1810 年起，舒伯特开始于萨列里学习作曲，并且很快以惊人的速度创作出自己的音乐作品。

图 23–1 和图 23–2

（上图）弗朗茨·舒伯特。（下图）被称为"舒伯特小圈子"（Schubertiad）的一种小型的私人聚会。在这里，艺术家们演出自己的作品。钢琴前的歌唱家是约翰·沃格尔（Johann Vogl）。舒伯特在钢琴上为他伴奏。



Museum der Stadt Wien/The Bridgeman Art Library



Museum der Stadt Wien/The Bridgeman Art Library

1812 年，年轻的舒伯特在嗓音变声后，离开了宫廷小教堂而进入了一所教师学院。舒伯特被免除了服兵役的强制义务，主要是因为他身高不足五英尺，而且视力很差，他不得不带上了我们今天在他的肖像中（图 23–1、图 23–2）熟悉的那副眼镜。1815 年，舒伯特在他父亲的小学里成了一名教师。但他发现教学既费力又乏味，因此在沉闷的三年后，舒伯特放弃了他的"全日制工作"，全身心地投入到音乐中。

"你是个幸运的家伙，我确实很嫉妒你！你活在一个甜美、珍爱自由的生活中，你能够在你喜欢的任何方面自由地驾驭你的音乐天才，随心所欲地表现你的思想。"这是舒伯特的哥哥对这位作曲家新获得的自由的看法。然而正像许多浪漫主义者所认识到的，现实比理想更加严酷。除了出卖他的一些艺术歌曲得到微薄的收入外，他缺少经济上的资助。不像贝多芬，舒伯特没有与贵族们保持联系，因此也没有从他们那里接受任何赞助，相反，他过着一种波希米亚式的生活，靠朋友的慷慨帮助生活；当他穷困潦倒时，经常和他们寄宿在一起。他每天早上充满激情地作曲，中午去咖啡馆讨论文学和政治问题，到了晚上，常为朋友们和崇拜者们演奏他的歌曲和舞曲。

当舒伯特在艺术上达到成熟时，伟大的贵族沙龙时代已日暮黄昏，它作为艺术表现的主要场所的角色被中产阶级的客厅和起居室所代替。这里的环境不那么正式，一群对音乐、文学、戏剧、诗歌有共同爱好的男女，聚集在一起阅读和讨论这些艺术的最新发展。舒伯特的朋友们将有舒伯特在场的、只演奏他的作品的聚会叫做**舒伯特小圈子（Schubertiads）**。这是一种小型的、纯粹私人的聚会（图 23–2），而不是大型的

公开的音乐会，舒伯特大部分最好的歌曲就是在那里首演的。

1822 年，灾难降临到了这位作曲家身上：他感染了梅毒，这种由性交传染的疾病，在没有发现抗生素之前，就等于是死刑的宣判。他在那一年创作的抒情性的 B 小调交响曲，是他遗留下来的未完成的作品，因此被恰当地称为“未完成交响曲”。（这部作品第一乐章的副部主题被史蒂文·斯皮尔伯格用在他 2002 年的电影《少数派报告》中。）舒伯特在他 1828 年英年早逝之前的几年中创作了一些最伟大的作品：声乐套曲《美丽的磨坊女》（1823）和《冬之旅》（1827），为钢琴而作的《流浪者》幻想曲（1822），以及伟大的 C 大调交响曲（1828）。1827 年贝多芬逝世时，舒伯特在葬礼上担任了火炬手。第二年他也去世了，成为伟大的作曲家中生命最短的一位。他的墓碑上写着：“音乐的艺术在这里埋藏了丰富的瑰宝，以及更美好的希望。”

舒伯特的声乐套曲

在短暂的 31 年的生命中，弗朗茨·舒伯特创作了八部交响曲，15 部弦乐四重奏，21 首钢琴奏鸣曲，七部为合唱和乐队所作的弥撒曲及四部歌剧——从任何标准看都是可观的创作数目。然而在舒伯特的时代，他几乎只被看做一位艺术歌曲的作者。的确，在这一领域中，他创作了六百多首作品，许多都是短小的杰作。有时舒伯特将一些歌词组成一个系列，这样做，他便创作出了一种被称为**声乐套曲（song cycle）**的形式——许多首单独的歌曲紧密地组合起来，讲述一个故事或表现一个主题。《美丽的磨坊女》（20 首歌曲）和《冬之旅》（24 首歌曲），都讲述了没有回报的爱情的不幸结局，是舒伯特的两部伟大的声乐套曲。

《魔王》（1815）

我们只要欣赏一下舒伯特在年仅 17 岁时创作的歌曲《魔王》，便可知晓他非凡的音乐天才了。歌词是著名的诗人歌德创作的，其本身是一首叙事诗——在叙述性的诗句和对话的交替中讲述了一个戏剧性的故事，这便是小精灵国度的魔王和他恶意引诱一个小男孩的故事。传说无论是谁与魔王接触，都将死去。这个故事典型地代表了浪漫主义对超自然的、阴森恐怖的主题的迷恋，这种迷恋最突出地表现在玛丽·雪莱的小说《弗兰肯斯坦》（1818）中。

图 23–3
舒伯特的一位好朋友 M.V. 施温德（Moritz von Schwind）根据《魔王》的叙事诗创作的油画。这位画家在多次舒伯特小圈子的聚会中听过舒伯特演奏这首歌曲。
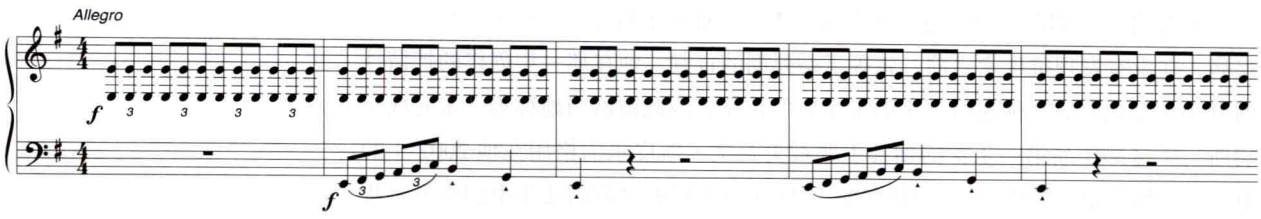


akg-images

根据一位朋友的叙述，舒伯特一边读着歌德的一部诗集，一边在他的屋里走来走去。突然，他快步走到钢琴前，飞快地写着，为歌德的整首叙事诗谱写了音乐。然后，舒伯特和他的朋友急忙赶到他的学校，为几个志趣相投的人演奏了这首歌曲。《魔王》成了舒伯特生前最著名的一首歌曲，也是给他带来收入的少数几部作品之一。

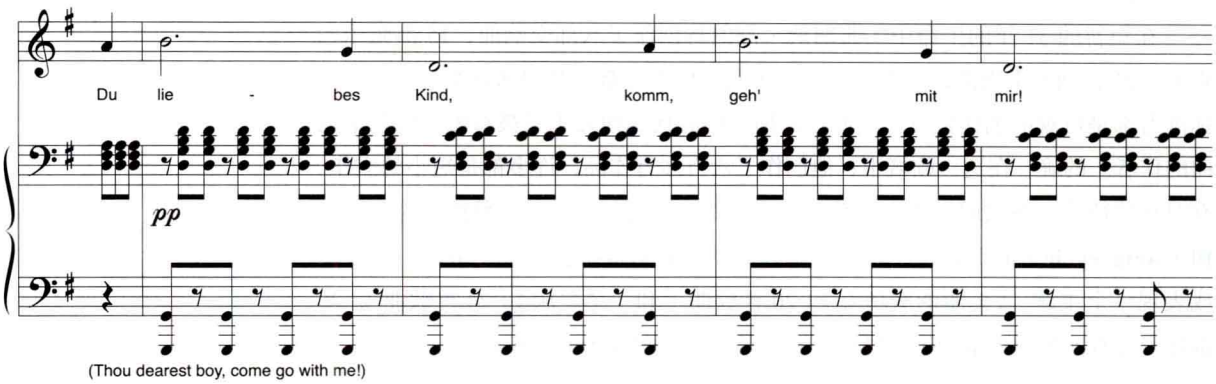
诗歌一开始便描绘了令人毛骨悚然的夜景：“是谁在夜半风中，骑马飞奔？”一位父亲紧抱着他发烧的儿子，骑马奔向一个客栈，以抢救孩子的生命（图23–3）。舒伯特既抓住了这种场景中普遍的恐怖感，又抓住了马蹄飞奔的细节；他创造了一种钢琴伴奏的音型，以钢琴家所能达到的飞快速度，无情地在钢琴上敲击着。（谱例23–1）。

谱例：23–1
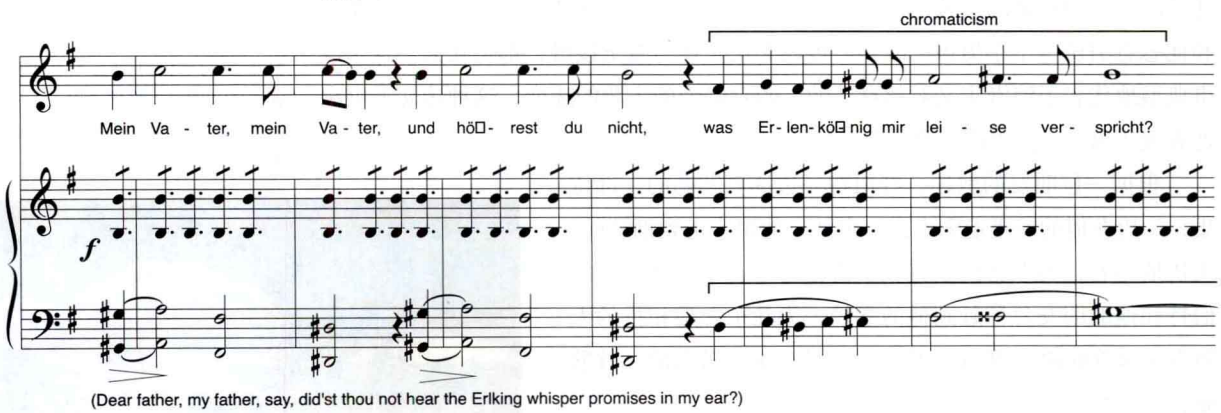


死亡的幽灵——魔王，轻声地向孩子打招呼。他唱着诱惑性的甜蜜曲调，旋律温柔而欢快，还有流行小调中的无拘束的伴奏。

谱例23–2



受了惊吓的孩子向父亲呼救，他唱着一种不安的旋律线条，最后是紧张的半音上行。

谱例23–3



这个呼救在歌曲中多次出现，每一次都出现在一个更高的音高上，而且和声也更不协和。音乐以这种方法表现了男孩不断增长的恐惧。父亲则以稳定的、沉着的和不断重复的低音旋律，试图安慰他的孩子。魔王起初用甜美、和谐的曲调进行诱惑，但是随后便用不协和音调进行威胁，引诱变成了劫持。这样，故事中三个角色，每个都有不同的音乐特点。这是音乐的性格描述的最佳范例，旋律和

伴奏不仅支撑着歌词，而且也强化和丰富了它。结束是突然到来的：魔王（死神）的手抓住了他的牺牲品。焦虑让位于悲哀，叙述者以越来越阴暗的音调（小调）宣布："但是，他怀中的孩子已经死去！"

聆听指南

弗朗茨·舒伯特
艺术歌曲《魔王》(1815)

6 3/14　2 1/25

形式：通谱体

0:00	14 25 钢琴引子： 右手是敲击的三连音， 左手是小调的不祥动机。		
			叙述者
0:22		Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der Vater mit seinem Kind. Er hat den Knaben wohl in dem Arm, er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.	谁在夜半风中，骑马飞奔？ 是一位父亲和他儿子。 他把那孩子抱在怀里， 紧紧地抱着， 使他温暖。
			父亲
0:56		Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?	"儿子，为何这样惊慌害怕？"
			儿子
1:04	不安的音程跳进	Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?	"啊，父亲，你可看见魔王？ 他头戴王冠，露出尾巴。"
			父亲
1:20	低音区的安慰音调	Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.	"儿子，那是烟雾在飘荡。"
			魔王
1:30	大调，引诱的旋律	Du liebes Kind, komm, geh' mit mir! gar schöne Spiele spiel' ich mit dir; manch' bunte Blumen sind an dem Strand, meine Mutter hat manch' gülden Gewand.	"好孩子呀，快跟我来吧， 我和你一起快乐游玩； 无数的鲜花开满海滨， 我的母亲还有金边衣裳。"
			儿子
1:55	声乐的半音进行带来紧张度	Mein Vater, mein Vater und hörest du nicht, was Erlenkönig mir leise verspricht?	"啊，父亲，啊，父亲， 你听见没有，那魔王 低声对我说什么？"
			父亲
2:08	低而稳定音高	Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind, in dürren Blättern säuselt der Wind.	"你别怕，我的儿，你别怕， 那是寒风吹动枯叶在响。"

(continued)

			魔王
2:18	大调，欢快的音调	Willst, feiner Knabe, du mit mir geh'n? Meine Töchter sollen dich warten schön, meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n, und wiegen und tanzen und singen dich ein.	“好孩子，你可愿意跟我去？ 我的女儿也正在等着你； 每天晚上她跟你在一起游戏， 她唱歌又跳舞来使你欢喜， 她唱歌又跳舞来使你欢喜。”
			儿子
2:36	小调，还是紧张的半音，但更高	Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort Erlkönigs Töchter am düstern Ort?	“啊，父亲，啊，父亲， 你看见了吗？ 魔王的女儿在黑暗里。”
			父亲
2:49	低音区，但比以前更不安	Mein Sohn, mein Sohn, ich seh'es genau, es scheinen die alten Weiden so grau.	“儿子，儿子， 我看得很清楚， 那只是些灰色的老柳树。”
			魔王
3:07	魔王的音乐不再是诱惑的， 而是威胁的，在小调上。	Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.	“我爱你，我被你 美丽的容貌所吸引， 如果你不愿意， 我将要使用暴力。”
			儿子
3:18	在最高音区的痛苦喊叫	Mein Vater, mein Vater jetzt fasst er mich an! Erlkönig hat mir ein Leids gethan!	“啊，父亲，啊，父亲， 他已抓住我！ 他使我痛苦不能呼吸。”
			叙述者
3:32	旋律上升然后降下	Dem Vater grausets; er reitet geschwind, er hält in den Armen das ächzende Kind. Erreicht den Hof mit Müh und Noth: in seinen Armen das Kind war todt!	“父亲在发抖， 他加鞭狂奔， 把喘息的孩子紧抱在怀里。 惊慌疲倦地到达旅店， 但怀里的孩子已经死去。”
3:52	钢琴缓慢然后停下，宣叙调		

聆听练习 32

6 3/14 2 1/25

舒伯特
《魔王》

舒伯特是一位为他谱写的诗歌的基本性格和情感带来生命的大师。这个练习告诉你他是怎样使用两个最基本的音乐元素——调式的转换和伴奏的变化，来强化歌德的戏剧性的叙事歌《魔王》的。

1.（0:00–0:22）歌曲开始部分，钢琴伴奏用右手快速地演奏重复的音符，左手在低音区奏出不祥的动机。这个引子是用哪种调式写成的?

a. 大调　　b. 小调

2.（1:30–1:52）魔王进入时，在伴奏声部还能听到那个不祥的动机吗?
   a. 能　　b. 不能
3.（1:30–1:52）魔王用什么调式在唱?
   a. 大调　　b. 小调
4.（1:55–2:06）当孩子声部再次进入时，钢琴伴奏出现了什么?
   a. 右手的伴奏声部再次出现快速的重复音，从大调转入小调
   b. 左手的伴奏声部再次出现快速的重复音，从小调转入大调
5.（2:18–2:34）魔王第二次出现时，以下哪点是正确的?
   a. 右手的琶音代替了快速的重复音，音乐在大调上
   b. 右手继续演奏快速的重复音符，音乐在小调上
6.（3:07–3:17）魔王第三次（最后一次）出现时，以下哪点是正确的?
   a. 右手的伴奏音型改成琶音，音乐始终保持在大调上
   b. 右手继续演奏重复音型直到结束，音乐突然从大调转入小调
7.（3:52–4:00）舒伯特怎样告诉我们奔跑的马到了客栈?
   a. 钢琴伴奏逐渐放慢，然后停顿下来
   b. 钢琴伴奏突然停顿下来
8.（4:06–4:13）舒伯特是怎样明显地强调孩子的死，以及将有不幸的结局?
   a. 他写了一个突然的大调的 V—I 的终止式
   b. 他写了一个突然的小调的 V—I 的终止式
9. 除了叙述者，舒伯特的《魔王》描写了几个角色?
   a. 一个　　b. 两个　　c. 三个
10. 在表演这首艺术歌曲时，实际上有几个人声在演唱?
   a. 一个　　b. 两个　　c. 三个　　d. 四个

就像歌德诗歌中的紧张性在不断地增长，舒伯特的音乐从头至尾也一直是在发展着的，没有明显的重复。这种以旋律与和声材料总在变化为特点的音乐作品，被称为**通谱体（through-composed）**。因此，我们称舒伯特的《魔王》为一首通谱体的艺术歌曲。但是，对于那些并不讲故事或表现一系列情绪变化的歌词，舒伯特经常爱用**分节歌（strophic form）**的形式。在这里歌词的每段或每节诗都保持着一种情绪。因此，每一段诗都重复同样的音乐，就像一首赞美诗或一首民歌那样。举例来说，舒伯特曾用分节歌的形式为沃尔特·司各特（Sir Walter Scott）的《湖上夫人》中的一段祈祷谱了曲，结果就产生了他不朽的歌曲《圣母颂》（1825），在这首歌曲中，三段歌词的音乐都是完全相同的。

图 23–4
罗伯特和克拉拉·舒曼在 1850 年，根据一幅早期照片制作的版画。



© Bettmann/Corbis

罗伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810–1856）

一些艺术歌曲，像舒伯特的《魔王》那样，是对戏剧性的叙事诗的音乐改编，而大多数的艺术歌曲却是用抒情的爱情诗谱写的。爱情题材不仅主宰了舒伯特的艺术歌曲，而且也是罗伯特和克拉拉·舒曼夫妇（图 23–4）歌曲创作的主体。他们夫妇两人的人生故事本身就像是一首爱情的颂歌。

罗伯特·舒曼并非为音乐而生，而是为文学而生。他的父亲是位小说家，向舒曼介绍了许多浪漫主义诗歌和古代经典。然而他却在年轻时就去世了。舒曼的母亲认为她的儿子应该去学习法律，舒曼不情愿地去了海德格尔大学学习法律，但他却从不去上课，把时间都用在诗歌和音乐上。1830 年舒曼得到母亲的勉强同意后，到莱比锡学习钢琴，决心成为一位演奏家。但是，在跟随名钢琴家弗里德里希·维克（Friedrich Wieck,1785–1873）学习两年之后（在这两年期间，他每天练琴长达七小时），他所有努力的结果便是他的右手被永久性地损坏了。作为一

名演奏家的生涯从此受挫，舒曼便把他的精力转向了作曲。他还创建了一本新的音乐期刊——《新音乐杂志》。这本杂志被作为一个讲坛，舒曼成为德国浪漫主义运动内部的新音乐的倡导者，捍卫像柏辽兹、肖邦、门德尔松和勃拉姆斯这样“激进的”年轻作曲家的作品。

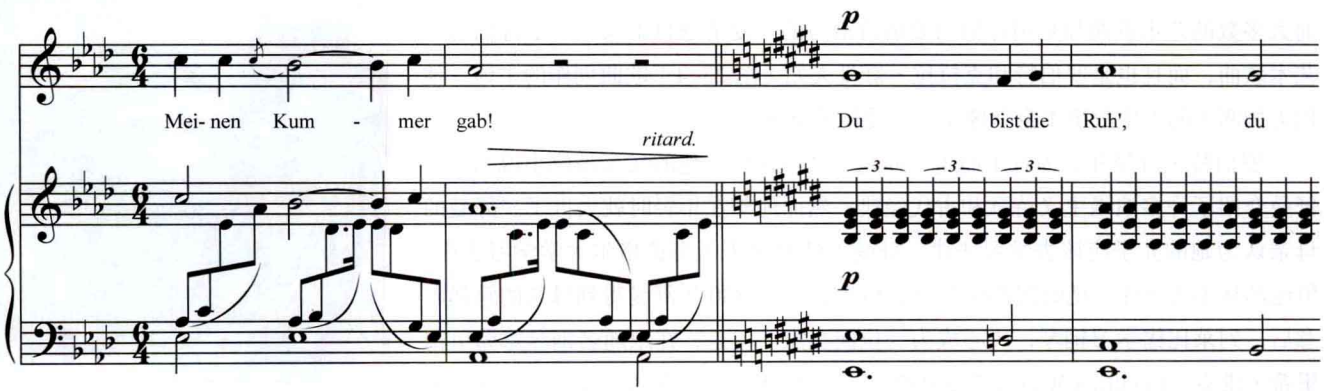
对克拉拉的爱给歌曲带来灵感

当舒曼在莱比锡的维克家学习钢琴时，与维克漂亮和富有天才的女儿克拉拉相遇、相爱。然而克拉拉的父亲却粗暴地反对他们的结合，罗伯特不可避免地为赢得克拉拉而开始了一场法律之战。维克反对的理由之一是舒曼连自己的生活都没有保障，更别说养活一个妻子了。受到他对克拉拉的爱的启发，也许是想证明自己是可以谋生的，舒曼转向了艺术歌曲的创作，这在当时可能是最有销路的音乐体裁。1840 年舒曼在法庭上战胜了克拉拉的父亲，这对情侣终于得以结婚。同一年，舒曼创作了近 125 首歌曲，包括用拜伦、歌德、吕克特这样的浪漫主义大诗人，以及莎士比亚的一些诗歌谱写的歌曲。他把一些歌曲组合成了声乐套曲，如著名的《诗人之恋》和《妇女的爱情和生活》。也在这同一年，他将 26 首艺术歌曲做成了一本献给克拉拉的婚礼歌集，标题是《桃金娘》（这是一种花，根据传统，新郎在结婚的那天要送给新娘）。舒曼在 1840 年 9 月 12 日和克拉拉结婚的这一天出版了这本歌集，献词上写着：“罗伯特·舒曼，献给他心爱的妻子。”

三部曲式的分节歌

然而对克拉拉的真正题献是在这本歌集开头的歌曲中，它的标题是《奉献》。这是一首用浪漫主义诗人约瑟夫·冯·艾申多夫热情的爱情诗创作的歌曲，它的开始是“你是我的灵魂，你是我的心”。这首诗不长，仅由两段构成，歌曲也很短。为取得形式上的统一，舒曼在结尾再现了两段歌词的第一段，音乐上稍做变化，从而形成了人们熟悉的三部曲式（ABA'）。也许最值得注意的是从一段到下一段之间的过渡，每段都用了半音和声。在第一段的结尾，就像在谱例 23–4 中看到那样，降 E 音上行到了 E 音，一个带有四个降号（降 A 大调）的和弦直接进行到了一个带有四个升号（E 大调）的和弦；当第二段返回第一段时，音乐的进行则是相反的。这种丰富的、惊人的和声转换不仅在艺术歌曲中是典型的，在很多浪漫主义音乐中也是这样。

谱例23–4



(...buried my sorrow. You are the quiet,)

聆听指南

罗伯特·舒曼
《奉献》，选自歌集《桃金娘》

6 3/15　2 2/1

体裁：艺术歌曲
形式：三部结构（ABA'）

			第一段
0:00	15 1 波浪式的分解和弦伴奏开始	Du meine Seele, du mein Herz, Du meine Wonn', o du mein Schmerz Du meine Welt, in der ich lebe, Mein Himmel du, darein ich schwebe, O du mein Grab, in das hinab Ich ewig meinen Kummer gab.	你是我的灵魂，你是我的心， 你是我的祝福，你是我的痛苦。 你是我的世界，我生活在其中， 你是我的天堂，我停留在其中， 你是我的坟墓，埋葬我的悲哀在其中。
			第二段
0:34	半音和声引向和弦式伴奏，人声在低音区	Du bist die Ruh', du bist der Frieden, Du bist vom Himmel mir beschieden. Dass du mich liebst, macht mich mir wert, Dein Blick hat mich vor mir verklärt.	你是来自天堂的安详与和平， 将它们馈赠给我。 你的全部之爱，给了我生命的意义， 你的目光照亮了我的存在。
1:07	半音和声引回原调	Du hebst mich liebend über mich, Mein guter Geist, mein bess'res Ich!	你的爱使我得到超越， 找到崇高的精神和我自身！
			第一段
1:18	返回到波浪式的分解和弦伴奏，音乐有变化	Du meine Seele, du mein Herz, (repeat of text of strophe 1 with last two lines of strophe 2)	你是我的灵魂，你是我的心， 等等 你的爱使我得到超越， 找到崇高的精神和我自身！
1:46	简短的钢琴尾奏		

克拉拉·维克·舒曼（Clara Wieck Schumann, 1819 — 1896）

不像她的丈夫罗伯特·舒曼，是一个天才的作曲家却没有成为演奏家，克拉拉·维克·舒曼却是19世纪伟大的钢琴演奏家之一（图23–4）。她是个神童，11岁那年就在她的出生地——德国莱比锡著名的格万德豪斯音乐厅（图24 — 6和图24–7）初次登台，随后进行了在欧洲的音乐会巡演，在此期间，她给许多浪漫主义时期重要的作曲家（包括门德尔松、柏辽兹、肖邦和李斯特）留下了深刻印象，并得到他们的帮助。奥地利皇帝授予她“皇家和帝国室内乐大师”的称号——这是历史上第一次把这个官方的头衔授予一个新教徒，一个青少年，或一个女性。

一个神童

1840年与舒曼结婚时，克拉拉已是位国际明星，而舒曼还鲜为人知。尽管如此，她很快开始了双重角色的生活——舒曼的妻子和八个孩子的母亲（一个死于幼年）。她也尝试过音乐创作，作品大部分是艺术歌曲和钢琴的特性小品。虽然克拉拉具有无可争辩的作为作曲家的天才，但她在作为女性和有创造力的艺术家之间存在着矛盾心理（见下页短文）。随着她的孩子的增多，她的创作就变得越来越少。克拉拉作为一位艺术歌曲作曲家最多产的时期，恰巧是她与舒曼结婚的最初几年。

女性作曲家在哪里？

你可能注意到了在此书中很少提到女性作曲家，尽管我们在前面已经看到了一些人的作品，例如宾根的希德加和芭芭拉·斯特罗奇，我们还将在后面看到埃伦·塔菲·兹维丽希（Ellen Taaffe Zwilich）。然而，一般来说，尽管自中世纪以来，不少女性成为世俗音乐的演奏家，但在20世纪之前，她们却很少成为作曲家。造成这种状况的原因是多方面的，最突出的原因是那时的人们对女性的创作能力和才能缺乏信心。尽管年轻的女士可以学习演奏钢琴以显示家庭的优雅，但妇女在社会上的地位只是孩子（更想要男孩）的养育者和丈夫的陪衬。费利克斯·门德尔松天才的姐姐芳妮·门德尔松·亨泽尔（Fanny Mendelssohn Hensel，1805–1847）15岁时曾考虑将音乐作为职业，她父亲在给她的一封信中这样劝道："你在给我的信中谈到你的音乐职业问题，并与费利克斯做了对比，你的想法和表达都是正确的。但是，虽然音乐可能会成为他的专业，但对于你，音乐肯定只能是一种装饰，永远不会成为你生活的核心　你必须变得更加稳重和镇定，为你自己真正的职业做好准备，一个年轻女性的唯一职业——做一个家庭主妇。"



1829年的芳妮·门德尔松

Mary Evans Picture Library/The Image Works

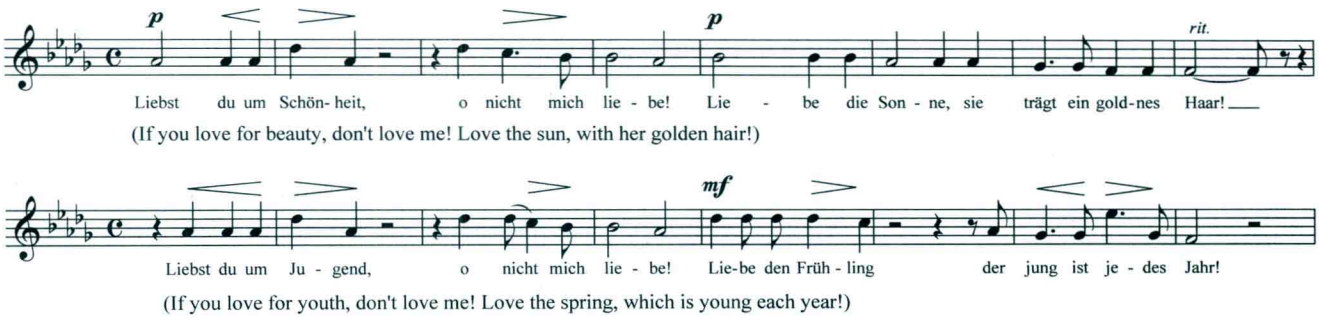
既然想要成为一种创造性的力量在家庭之外是得不到鼓励的，在天才女性中间产生自我怀疑便不足为怪了。就像克拉拉·舒曼在1839年的日记中所写的："我曾经相信我拥有创造的才能，但我放弃了这个想法；女人一定不要想去作曲。从来还没有一个女人能胜任这种工作，我应该期待自己成为那个女人吗？"

创作一部交响曲或弦乐四重奏是一个复杂的过程，它需要在和声、对位、乐器法方面进行多年的训练。女性在过去没有进入这种正规的作曲训练。例如巴黎音乐学院成立于1793年，但直到几乎一个世纪后，才允许女性进入高级的音乐理论和作曲班。女性可以学习钢琴，但根据19世纪20年代颁布的法令，她们得从另外一个门出入。（同样，直到1897年，巴黎美术学院才允许女性画家进入国家资助的美术学院学习。即使那时她们也不允许进入裸体解剖班，对人体艺术的训令是很严酷的，因为她们的出现被认为"在道德上是不适宜的"。）只有在那些极少数的例子中，像芳妮·门德尔松和克拉拉·舒曼那样在家中接受了认真的音乐训练，一个妇女才有经过努力获得成功的机会，成为一名音乐的创作者。

一首变化分节歌形式的艺术歌曲

像罗伯特·舒曼的歌集《桃金娘》中的《奉献》那样，克拉拉·舒曼的这首《如果你为美丽而爱》同样取自艾申多夫的爱情诗，这两首歌是值得进行比较的。克拉拉选择的这首诗歌包括四个段落，陈述了歌手不该被爱的三个理由——不是为了她的美丽、年轻或金钱（克拉拉确实拥有全部这三点）——而是她应该被爱的那一点——只是为了爱。虽然第一段的旋律和伴奏的音型弥漫在随后的段落里，但克拉拉改变了每段的音乐写法，形成了**变化分节歌形式（modified strophic form）**，这首歌的结构图示是AA′A″A‴。谱例25–3显示的是第一段的旋律，以及它在第二段中是怎样变化的。总是在发展的音乐给这首艺术歌曲带来了显著的新鲜感。难道作为艺术歌曲作曲家，克拉拉与罗伯特旗鼓相当，或者有所超越？你自己去判断吧。

谱例23–5



聆听指南

克拉拉·舒曼
《如果你为美丽而爱》(1841)

6 3/16 2 2/2

体裁：艺术歌曲
形式：变化性分节 Form: modified strophic (AA′ A″ A‴)

		第一段	
0:00	16 2	Liebst du um Schönheit, o nicht mich liebe! Liebe die Sonne, sie trägt ein gold'nes Haar!	如果你为美丽而爱，不要爱我！ 去爱太阳吧，她有着金发！
		第二段	
0:34		Liebst du um Jugend, o nicht mich liebe! Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!	如果你为年轻而爱，不要爱我！ 去爱春天吧，她每年都年轻！
		第三段	
1:00		Liebst du um Schätze, o nicht mich liebe! Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar!	如果你为金钱而爱，不要爱我！ 去爱美人鱼吧，她有很多珍珠！
		第四段	
1:27		Liebst du um Liebe, o ja—mich liebe! Liebe mich immer, dich lieb' ich immerdar!	如果你为爱而爱，那就爱我吧！ 你永远地爱我，我也永远地爱你！
2:04		钢琴独奏的简短尾声	

悲惨和真实的人生

罗伯特·舒曼是个有点“变化多端的”作曲家。在19世纪30年代，他几乎只写独奏的钢琴曲：奏鸣曲、变奏曲和特性小品。1840年，除艺术歌曲，他几乎什么都没写。1841年，他创作了四部交响曲中的两部，1842年他的注意力又返回了室内乐，这在一首受到高度评价的钢琴五重奏中达到顶点。1845年他创作了辉煌的A小调钢琴奏鸣曲，但是此后，他的创作便开始衰退了。

罗伯特——一个“变化多端的”作曲家

舒曼从他的早年就遭受我们今天的精神病医生所说的双极性神经错乱的折磨（有可能是因为他年轻时为治疗梅毒而服用大量砒霜，导致病情恶化）。他的情绪在神经质的愉悦与自杀性的抑郁之间摇摆。在一些年里他创作了大量的音乐，而另一些年里则什么也没有创作。随着时间的推移，舒曼的健康每况愈下。他开始

舒曼的头脑反复无常

出现幻听，既有天堂的声音，也有地狱的声音。一天早上，他被内心的魔鬼纠缠，从一座桥上跳进了莱茵河。附近的渔民把他救起，但从那时起，他自己要求住进疯人院，并于 1856 年在那里去世。

克拉拉·舒曼比罗伯特·舒曼多活了四十年。她养育了孩子；为了还清账单，重新开始了自己作为钢琴家的巡回演出生涯，身着黑色的丧服，在欧洲各地演奏，直到 19 世纪 90 年代。舒曼去世后，克拉拉便没有再作曲，也没有再婚。生活有时也像艺术，克拉拉仍然忠于她在她的歌曲《如果你为美丽而爱》中所说的誓言。今天，他们肩并肩地安息在德国波恩的一个小小的公墓里，两个灵魂代表了浪漫主义时代的精神。

合葬

聆听练习 33

6 3/16 2 2/2

克拉拉·舒曼
《如果你为美丽而爱》

这个练习首先请你就克拉拉的歌曲《如果你为美丽而爱》回答三个独特的问题，然后对比舒伯特的《魔王》和舒曼的《奉献》去思考它。

1. 克拉拉·舒曼是怎样沉迷于舒伯特始终在使用的绘词法?
   a. 通过为钢琴独奏写一个简短的尾声
   b. 通过始终在歌词“不要”(nicht)上突然使用一个小调和弦
   c. 通过用变化的分节歌形式来写作
2. 钢琴在何处发挥了它最显著的作用?
   a. 在第一段　b. 在第二段　c. 在第四段
3. 在短小的尾声中，音乐是来自你前面听过的声乐旋律吗?
   a. 是的，因为这为作品提供了主题上的统一
   b. 不是，因为终止式的“补白”对结束这部作品是必要的

现在来对比这种体裁的三位大师创作的艺术歌曲

4. 哪位作曲家在创作他们的艺术歌曲时是最年轻的? 哪一位是最年长的?
   a. 舒伯特；罗伯特·舒曼
   b. 罗伯特·舒曼；克拉拉·舒曼
   c. 克拉拉·舒曼；舒伯特
5. 哪首作品在本质上是戏剧性的，包含了更多的角色?
   a. 舒伯特的作品　b. 舒曼的作品　c. 克拉拉的作品
6. 以这首戏剧性的作品为例，为什么它听上去是戏剧性而不是抒情性的?
   a. 自始至终只有一种持续的情感或情绪
   b. 有几个清晰的情绪对比的段落
7. 从这些作品来判断，这首歌曲的开始和结尾只用钢琴是一首艺术歌曲的惯例吗?
   a. 是的　b. 不是
8. 从这些作品来判断，抒情诗经常用什么音乐形式谱曲?
   a. 分节歌或变化分节歌　b. 通谱体
9. 这些歌曲中的哪一首是通谱体的?
   a. 舒伯特的　b. 舒曼的　c. 克拉拉的
10. 从这三首歌曲来判断，哪位是你最喜爱的作曲家?（没有绝对正确的答案，但思考一下你偏爱的原因。）
    a. 舒伯特　b. 罗伯特·舒曼　c. 克拉拉·舒曼

关键词

艺术歌曲
利德
舒伯特小圈子
声乐套曲
通谱体
分节歌
变化分节歌形式

早期浪漫主义音乐：标题音乐



第24章

文学中的浪漫主义爱情不仅激励了艺术歌曲，而且也激励了标题音乐的发展。的确，19世纪可以被准确地称为“标题音乐的世纪”。更早的、单独的标题音乐的例子是存在的，如维瓦尔第的《四季》。但浪漫主义作曲家相信，音乐可以不只是纯粹的、抽象的音响——音乐自己（没有歌词）就能讲故事。

标题音乐（Program music）是器乐曲，通常为交响乐队而作，它寻求对一些非音乐素材中描绘的事件和情感进行声音的再创造：一个故事、传奇、戏剧、小说或历史事件。标题音乐的理论建立在明显的事实依据上，即特定的音乐语言可以唤起特定的情感或联想。比如一段抒情的旋律能够唤起对爱情的回忆，尖锐的不协和和弦可能暗示着冲突，或者，一段突然的号角声可能暗示英雄的到来。通过把这样的音乐语言按照有说服力的顺序连接在一起，作曲家可以用音乐讲述一个故事。标题音乐是与19世纪强烈的文学精神完全一致的。

一些浪漫主义作曲家，特别是约翰内斯·勃拉姆斯（1833–1897），抵制标题音乐的诱惑，继续写被称为**纯音乐（absolute music）**的作品——交响曲、奏鸣曲、四重奏和其他没有涉及标题音乐因素的器乐。然而，大部分其他作曲家利用标题音乐的更明显的叙述性特征，渴望表达一个清晰的、有条理的主题思想。1850年，弗朗茨·李斯特这位标题音乐的首要拥护者说到，一个标题给了作曲家“一种手段，通过这种手段来防止听众的一种错误的诗意的解释，并把他们的注意力引导到整体的诗意的想象上”。标题音乐的三种主要的音乐体裁——标题交响曲，戏剧序曲和音乐会序曲就是简单地将标题应用到以往的纯交响曲和序曲上建立起来的。第四种是交响诗，它完全是19世纪的新体裁。

标题音乐的类型

标题交响曲（Program symphony）：通常是三、四或五个乐章的交响曲，它将音乐以外的故事或事件结合在一起，描述独特事件或场景的一个发展过程。这类作品包括柏辽兹的《幻想交响曲》（1830）和李斯特的《浮士德》交响曲（1857）。

戏剧序曲（Dramatic overture，为歌剧或话剧而作）：单乐章的作品，通常采用奏鸣曲式，概述一部歌剧或话剧的基本戏剧情节。许多序曲已成为观众最喜爱的作品，在当今的音乐会上脱离了歌剧或戏剧而被单独演奏。这类作品包括罗

西尼为其歌剧《威廉·退尔》而作的序曲（1829），以及门德尔松为莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》所作的序曲（1826）。

音乐会序曲（**Concert overture**，类似戏剧序曲，但不是为歌剧或话剧而作）：起初是为音乐厅而作的单乐章标题音乐。这类作品包括柴科夫斯基的《1812 序曲》（1882）和门德尔松的《赫布里德序曲》（1830）。

交响诗（**Symphonic poem**，又称**音诗**，**tone poem**）：单乐章的管弦乐作品，用音乐来表现与故事、戏剧、政治事件或个人经历有关的情感和事件。这方面的例子有柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》（1869，1880 年修订），穆索尔斯基的《荒山之夜》（1867）和施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》（1896）。实际上，交响诗和音乐会序曲很相似：两者都是为音乐会而作的具有标题性内容的单乐章管弦乐作品。

描绘性音乐写的最好的两位作曲家是海克托·柏辽兹和费利克斯·门德尔松。

海克托·柏辽兹（Hector Berlioz, 1803–1869）

海克托·柏辽兹是音乐史上最有创作性的人物之一（图 24–1）。他 1803 年出生于法国格勒诺布尔山城附近的一个医生的家庭。早年柏辽兹主要学习自然科学和古罗马文学。他虽然跟随当地的几位老师学过长笛和吉他，但没有受过任何音乐理论或创作上的系统训练，也很少接触音乐大师们的作品。在 19 世纪的主要作曲家中，柏辽兹是唯一一位不熟悉键盘的人。他从未学习过钢琴，最多只能弹几个和弦，然而他却成了历史上最伟大的配器家之一。

17 岁那年，柏辽兹的父亲送他到巴黎学医，这是他父亲的专业。柏辽兹学了两年内科，1821 年获得学位。但柏辽兹发现，解剖桌令他厌恶，而歌剧院和音乐厅对他的吸引力却是不可抗拒的。经过一段时间的思考后，在职业的选择上不可避免地与他的父母发生了争吵，他发誓“不当医生或药剂师，而是要成为一名伟大的作曲家”。

图 24–1
29 岁时的柏辽兹



Scala/Art Resource, NY

他沮丧的父亲立即停止了柏辽兹的生活费，好让年轻的他去思考在巴黎音乐学院（法国国家音乐学院）学习作曲怎么能够养活自己。其他作曲家靠教学挣些固定的收入，但柏辽兹由于没有特别的演奏器乐的才能，没有资格给别人上音乐课，他便转向了音乐评论，为文学杂志写评论和文章。柏辽兹是第一位作为音乐批评家谋生的作曲家；是他的音乐批评，而不是他的音乐创作，在他的余生成为他经济收入的主要来源。

或许柏辽兹转而去写音乐评论文章是不可避免的，因为在他心中，音乐与文字之间总有着一种联系。他年轻时就读过拜伦的《哈罗尔德游记》和歌德的《浮士德》。这些作品启发了他的中提琴协奏曲《哈罗尔德在意大利》（1834）和戏剧传奇《浮士德的责罚》的创作（1846）。但是，在所有来自文学的影响中，莎士比亚对他的影响是最大的。

莎士比亚的戏剧最早出现在欧洲大陆文学舞台上是在 19 世纪早期。对柏辽

兹来说，这一经历导致了生活的改变："莎士比亚悄无声息地闯入了我的生活，像闪电一样使我愕然。这一闪电式的发现立即向我揭示了艺术的全部真谛。"柏辽兹对莎士比亚的戏剧如饥似渴，并根据他的四部作品——《暴风雨》、《李尔王》、《哈姆雷特》及《罗密欧与朱丽叶》进行音乐创作。柏辽兹根据这位诗人创作的最著名的作品《罗密欧与朱丽叶》，是一首五个乐章的标题交响曲，其中一个合唱队和几位独唱者间断性地对莎士比亚的剧词进行了释义。莎士比亚的戏剧和柏辽兹的音乐的共同特性是表情的范围。正如在莎士比亚之前没有戏剧家能够在舞台上表现人类如此丰富的情感，在柏辽兹之前也没有作曲家能够用声音来创造如此宽广的情感范围。

柏辽兹和莎士比亚

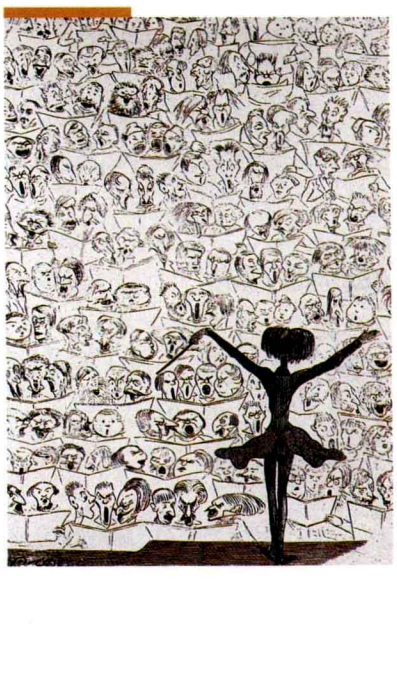
为了用音乐表现暴风雨般的情感，柏辽兹要求庞大的管弦乐队和合唱队——演奏人员有数百人（图 24–2）。他还实验新乐器：**蛇形大号**（**ophicleide**，大号的早期形式），**英国管**（**English horn**，低音双簧管），竖琴（一种古代乐器，现在首次被使用在管弦乐队中），**短号**（一种有阀键的铜管乐器，来自军乐队），甚至还有新发明的萨克斯管。1843 年，柏辽兹写了一篇关于乐器的论文，至今它还作为配器课的教材在世界各地的音乐学院中使用。

新的乐器

柏辽兹对音乐形式的处理同样是反传统的和超前的，他很少使用像奏鸣曲—快板或主题与变奏这样的标准曲式。他的法国同胞把他的作品说成是"古怪的"和"畸形的"，认为他有些疯疯癫癫。柏辽兹在这样的格言上签名："没有人是他自己土地上的预言者。"他带着他的革新的音乐去了伦敦、维也纳、布拉格，甚至莫斯科，向那里的听众介绍《幻想交响曲》、《浮士德的责罚》和《罗密欧与朱丽叶》这样的作品。1869 年柏辽兹在巴黎孤独而痛苦地死去，他在他的家乡法国很少得到的承认来得太晚，无法促进他的事业或自我评价。

图 24–2

一张柏辽兹在 19 世纪的巴黎指挥的讽刺画。他在指挥一场被称为"巨大的怪物"的音乐会，因为他需要用非常庞大的乐队。柏辽兹在 1830 年本想用几百人的乐队举行《幻想交响曲》的首演，但节目单上写的是一百人左右。



Private Collection/Archives Charmet/The Bridgeman Art Library

《幻想交响曲》（1830）

柏辽兹最著名的作品始终是他的《幻想交响曲》，也许这是浪漫主义音乐中最激进的一个例子。它的曲式和配器是革命性的。更重要的是，它用音乐讲了一个生动的故事，因此，它是第一部完整的标题交响曲。围绕着作品的描述性标题的故事，和作品本身一样迷人。

1827 年，一个由英国演员组成的剧团到巴黎演出莎士比亚的《哈姆雷特》和《罗密欧与朱丽叶》。尽管柏辽兹以前读过一些法文版的莎士比亚作品，但他仍然渴望看到这些作品在舞台上的演出。他虽然不懂英语，但被看到的一切所折服。莎士比亚作品中显示出的人类的洞察力、动人心魄的美和戏剧情节，远远超过了传统法国戏剧中的那些优点。柏辽兹不仅被莎士比亚的作品所倾倒，而且爱上了剧团中的主要女演员——《哈姆雷特》中的奥菲莉亚和《罗密欧与朱丽叶》中朱丽叶的扮演者，哈里特·斯密森（Harriet Smithson）（图 24–3）。像一位得了相思病的青年，柏辽兹一见到她就神魂颠倒，写了许多热情洋溢的情书，使这位小明星受到了惊吓，甚至拒绝和这位还是学生的作曲家见面。最终，柏辽兹的热情冷了下来，甚至一段时间把热情的目标转向别人。但这一强烈的爱情经历，遭拒后的绝望，黑暗的幻象和可能的死亡，都成为一部不寻常的富于想象力的交响曲和其



Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection/The Bridgeman Art Library

图 24–3

女演员哈里特·斯密森成为柏辽兹心头萦绕不去的思念，并成为他创作《幻想交响曲》的灵感来源。最终两人成婚。如今两人一起长眠在法国巴黎的蒙马特公墓。

故事线索产生的因素。
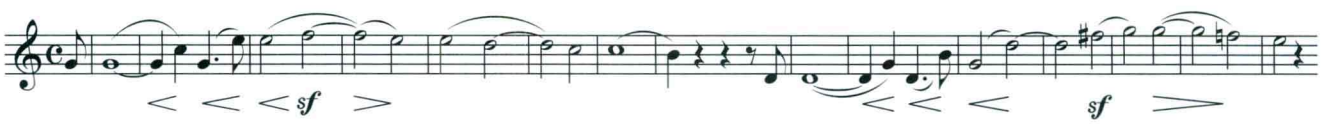
柏辽兹创作的《幻想交响曲》有五个乐章，而不是通常的四个乐章，这一结构安排可能受到莎士比亚戏剧运用五幕形式的启发。第一乐章和第五乐章在长度和材料上相互平衡；第二和第四乐章也是如此；慢板的第三乐章是作品的中心。但对称并不是统一作品结构的唯一因素。柏辽兹创作了一个反复出现的旋律作为统一作品的手段，它在这部交响曲的每个乐章中总共出现了八次。这个旋律在故事中代表主人公的恋人，成为作曲家无法摆脱的东西，就像生活中的斯密森那样。柏辽兹称这一旋律是他的**“固定乐思”(idée fixe)**。“固定乐思”就像主人公对恋人的情感随着乐章在变化，固定乐思也在变化。作曲家对它的音高稍加改变，把它分配给不同的乐器演奏，使它每次出现都增加了它自身的音色和情感。为了让听众了解这些情感，柏辽兹事先准备好了一份标题，供听众在音乐演奏时阅读。它讲述了一个没有回报的爱情故事，企图自杀，想象的谋杀，以及可怕的复仇。

第一乐章：梦幻，热情

标题：一位年轻的音乐家　第一次见到了成为他梦中情人的一个女子　第一乐章的主题便表现了这种忧郁的冥想，它被一些快乐的时刻所打断，发展成狂乱的激情、愤怒和嫉妒，并最终返回温柔、泪水，以及宗教的安慰。

一段缓慢的引子(“忧郁的冥想”)为恋人的首次出现做了准备，它由主部主题，即“固定乐思”的第一次出现所代表。

谱例24–1



乐章是在类似奏鸣曲—快板的形式中展开。然而“再现部”并没有更多地反复“固定乐思”，而是对旋律进行变形，反映出艺术家的悲痛和柔情。

第二乐章：舞会

这位艺术家发现自己　置身于一个喧闹的舞会上。

固定乐思的变形

现在，轻快的圆舞曲开始了，但被突然闯入的“固定乐思”所打断，它的节奏被改变成圆舞曲的三拍子。当圆舞曲返回时，四架竖琴增加了华丽的伴奏，靠近结尾，甚至有一段可爱的短号独奏。圆舞曲—固定乐思—圆舞曲的顺序，构成了三部曲式。

第三乐章：田野景色

艺术家发现自己置身于傍晚的田野中，他听到远处传来两个牧人的

笛声　他想到他的孤独，并希望不久他将不再孤独。

牧人之间的对话由一个英国管和一个双簧管演奏，后者在后台演奏，以产生远距离回应的效果。固定乐思在木管组中的突然出现，暗示艺术家希望赢得他的恋人。但是，是她错误地鼓励了他吗？牧人的曲调再次响起，但双簧管不再回应。英国管孤独地祈求之后，我们听到的只是定音鼓奏出的远方的隆隆雷声。对爱的呼唤再没有回答。

第四乐章：赴刑进行曲

在意识到他的爱得不到恋人的认可后，艺术家吞服了鸦片，由于剂量不足没有致死，在昏睡中梦见许多可怕的景象。他梦见自己杀死了自己的恋人，被判死刑，奔赴断头台。他目击了对自己的行刑。

这段由于服药而导致的噩梦以艺术家被押往绞刑架执行死刑的进行曲为中心。低音弦乐器的坚定的节拍及沉闷的大鼓描绘着行进的步伐。临近结束时，单簧管再次奏出恋人的主题，但被全乐队演奏的一个极强的和弦突然打断。断头台的铡刀落下了。

第五乐章：女巫夜宴的梦

他在梦中看到自己在女巫的宴会上，被一群可怕的幽灵、巫师和妖怪所包围，他们是为他的葬礼而来的。怪异的喧闹、呻吟、狂笑、远方的哭声此起彼伏。恋人的旋律又出现了，但是已失去了高贵而优雅的性格，变得低贱、浅薄和怪异。这就是“她”来参加夜宴了。她的到来引起了一阵欢乐的喧嚣，她加入了可怕的狂欢。

在这个庞大而怪异的末乐章中，柏辽兹创造了他个人对地狱的幻象（图 24–4）。在通往地狱的道路上，一群女巫和其他妖魔聚集在一起，围绕着艺术家起舞。加弱音器的弦乐、高音的木管和吹奏滑音的圆号造成恐怖的音响。一支高音的单簧管开始吹奏对代表斯密森的“固定乐思”的可怕的滑稽模仿，她现在穿着老女巫的丑陋的袍子登场了。
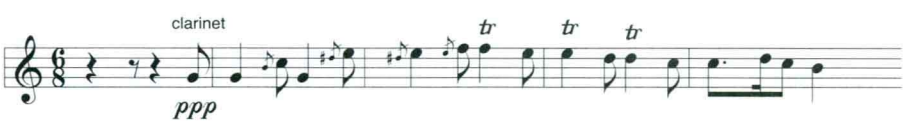


Museo Lazaro Galdiano, Madrid/Giraudon/The Bridgeman Art Library

图 24–4

弗朗西斯·戈雅（F. de Goya,1746–1828）的这幅画使用了与柏辽兹《幻想交响曲》末乐章相同的标题——《女巫的夜宴》。他们都在创造浪漫主义艺术家所热衷的怪异和死亡的意象。

谱例24–2
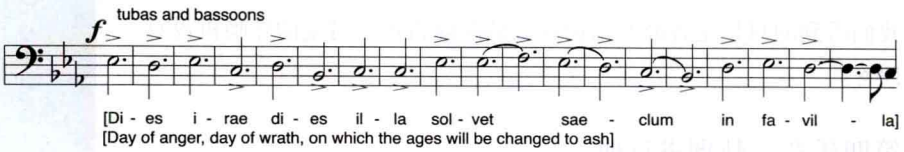


全乐队爆发了欢乐的强音来欢迎她，所有的妖魔继续随着被扭曲的固定乐思而舞蹈。突然，音乐带着不祥的预感安静下来，这是所有古典音乐中最大胆独创的时刻之一。你听到了巨大的哥特式教堂里的钟声。在这样一种庄严的背景下，

“愤怒之日”：一首来自中世纪教堂的圣咏

大号和大管演奏出中世纪教堂中的葬礼圣咏——**“愤怒之日”**。[最近几年里，有三部“恐怖”影片使用了这首圣咏来表现死亡和黑暗，它们是：《圣诞节前的噩梦》(*Nightmare Before Christmas*)，《与敌共枕》(*Sleep with the Enemy*)，《杰出者》(*The Shining*)]。
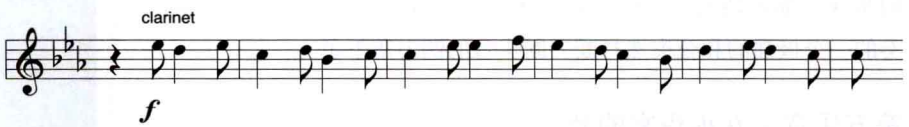
谱例24–3



被扭曲的“愤怒之日”
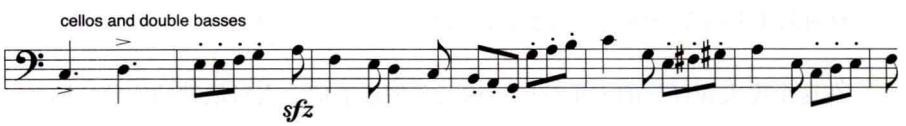
不仅配器是具有轰动效应的，而且音乐的象征性也是亵渎神灵的。就像画家戈雅在他的《女巫的夜宴》中让婴儿充当圣餐的薄饼来对天主教弥撒进行讽刺模仿，柏辽兹也对天主教最值得尊敬的格里高利圣咏中的一首做出了嘲弄。首先是圆号很快地演奏了两遍“愤怒之日”[一种叫做节奏**减缩 (diminution)** 的手法]。然后，这首神圣的旋律被变成了活泼放纵的舞曲音调，由刺耳的高音单簧管演奏，整个场景现在变成了一场亵渎上帝的安魂弥撒。

谱例24–4



随着仪式的进程，女巫们开始跳舞。但是她们的跳舞方式很奇怪：一个一个地进入，形成了一个赋格段，这是交响曲乐章内部的一种赋格式的段落。越来越多的声部相继进入，跳着舞的女巫们围绕着艺术家的尸体，造成了一种喧嚣增长的效果。

谱例24–5



用弓杆演奏：一种奇特的效果

在高潮到来时，由弦乐演奏的巫女主题和由管乐器演奏的“愤怒之日”在不同的调上同时演奏，形成一段**二重对位 (double counterpoint)** 的不寻常的例子。更为奇怪的是接下来的声音，柏辽兹指示不用弓毛而用弓的背面——弓杆敲击琴弦（*col legno*），创造了一种噪音，令人想起地狱之火燃烧时的噼啪声。

在“外部”进行创作

对于1830年12月5日首次听到《幻想交响曲》的观众来说，整部作品似乎是难以理解的：新的乐器、新颖的演奏效果、在不同的调上同时出现的旋律、一种非传统的曲式，像是奏鸣曲—快板或回旋曲，但却是从肥皂剧式的标题中产生的。不过，它们都很有效果。这是在创作观念的历史上的一个罕见的例子，创造者在常规艺术的“外部”进行思考，然而他这样做却创作出了一部非常完整的、统一的、最终令人满意的作品。个别的效果可能是革命性的和暂时令人震惊的，

标题的真正结局

在柏辽兹的标题交响曲《幻想交响曲》中，艺术模仿生活——他建构了一种音乐的叙事来反映他年轻时代的经历（真实的和想象的）。然而柏辽兹和他的恋人斯密森的爱情故事的真正结局是怎样的呢？事实上，柏辽兹确实见到了她并和她结了婚，但两人一直痛苦地生活在一起。柏辽兹抱怨斯密森体重增加，而斯密森则抱怨柏辽兹的不忠。斯密森死于1854年，葬于巴黎一个小公墓里。1864年，这个公墓被关闭，所有的遗骸被移葬到一个新的更大的墓地。鳏夫柏辽兹开始着手移葬他的妻子，他在他的回忆录中这样写道：

> 一个昏暗的早晨，我独自来到这个令人悲伤的地方。一名管理员正在挖坟现场等待着我。我到达时，一位掘墓者跳进已经挖开的墓地。10年过去了，但棺材仍然是完整的，只是潮湿损坏了棺材盖。掘墓者并没有去掀开棺材盖，而是随着一阵可怕的声音噼里啪啦地拆毁了它。然后他蹲下，将带着头冠但已腐烂的可怜的“奥菲莉亚”的头抱起，安放到旁边的一个新棺材里。然后他又第二次弯下身，费力地抬起无头的躯体——寿衣上仍然粘着发黑的东西，好像在一个潮湿的袋子中有很多沥青。我记得那沉闷的声音还有气味。（选自柏辽兹《回忆录》）



Musée du Louvre/Erich Lessing/Art Resource, NY

巴黎画家欧仁·德拉克罗瓦（Eugene Delacroix）描绘《哈姆雷特》中墓地场景的画作（1829）。

柏辽兹和斯密森以扮演罗密欧与朱丽叶开始，并以扮演哈姆雷特和奥菲莉亚而告终。柏辽兹是按照莎士比亚的戏剧来铸造自己的音乐和生活的。

但是，当它们被包含在整体的艺术观念中时，它们自身便是前后一致的和富有逻辑的。假如柏辽兹再也没有写其他的作品，他仍然可以仅仅靠这部浪漫主义的创新杰作而流芳千古。
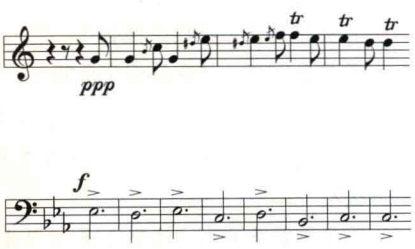
聆听指南

海克托·柏辽兹
幻想交响曲（1830），第五乐章
女巫夜宴的梦

6 3/17–18　2 2/3–4
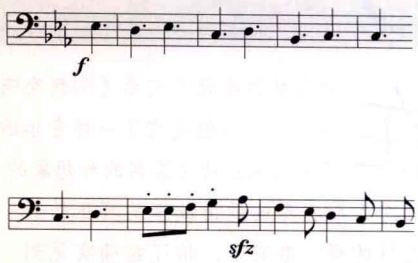
体裁：标题交响曲

0:00	17 3	“怪异的喧闹、呻吟，狂笑，远处的哭声”，高音和低音
1:28		高音单簧管演奏古怪变形的“固定乐思”
1:36		全乐队爆发欢快的强奏，欢迎现已变得丑陋的恋人
1:46		女巫们开始随着变形的固定乐思起舞 大管增加刺耳的对位声部（1:55）
2:39		不祥的过渡段
2:59		葬礼的钟声
3:26		“愤怒之日”由大号和大管奏出



(continued)

3:48		圆号和长号以快两倍的速度演奏“愤怒之日”
3:58		木管乐器对“愤怒之日”的圣咏加以扭曲
4:04		“愤怒之日”渐弱，它的变形继续
4:30		大号和大管演奏“愤怒之日”，大鼓敲出回响
5:04		女巫舞蹈的引子，渐强
5:21		女巫们的舞蹈（赋格段）以主题的四次进入开始
5:47	18 4	0:00 赋格的插段
6:08		0:21 主题的另外三次进入
6:24		0:37 更多怪异的音响和喊叫（离开赋格段的过渡）
7:02		1:19 “愤怒之日”的片段
7:23		1:36 女巫们的舞蹈（赋格主题）达到快速的高潮，然后是强奏的切分音
8:08		2:21 女巫们的舞蹈与“愤怒之日”结合，加进小号
8:37		2:50 小提琴用弓杆演奏，产生噼啪声
8:57		3:10 强奏和弦
9:15		3:28 “愤怒之日”的快速回顾
9:33		3:46 更多带有惊人的和声变换的和弦
9:37		3:50 最后终止式的嘹亮吹奏



聆听练习 34

6 3/17–18　2 2/3–4

柏辽兹
《幻想交响曲》

你可以想象 1830 年 12 月 5 日，当柏辽兹的《幻想交响曲》在巴黎举行首演时，你出现在观众席中。那时你是一位乐迷，也可能听过贝多芬最新创作的几部交响曲。这部交响曲达到了你所能够接受的“激进的”新音乐的极限。你会怎样反应呢？下面这些问题集中在这部具有惊人的独创性的作品的配器和曲式的几个方面。

1. （0:00–0:23）音乐开始时阴森可怕的音响，是由于高音弦乐器通过特殊的弦乐技巧而产生了“特殊的效果”。哪两种独特的弦乐技巧被使用？ 17 3
   a. 首先是拨弦，然后是震音
   b. 首先是震音，然后是拨弦
   c. 首先是震音，然后是固定反复
2. （1:28–1:36）“固定乐思”返回，但变了形。这个片段的音响怪诞，是因为柏辽兹不寻常的配器。你听到了什么？
   a. 高音单簧管演奏“愤怒之日”，大鼓在下面敲击
   b. 双簧管演奏“愤怒之日”，定音鼓在下面敲击
3. （3:26–3:47）在所有演奏“愤怒之日”的乐器中，有一种是柏辽兹引入交响乐队的，它是什么乐器？
   a. 短笛　b. 大号　c. 短号　d. 高音单簧管
4. （3:48–3:58）圆号现在吹奏的“愤怒之日”旋律比以前快了两倍，这种缩短音乐时值的方法叫什么？
   a. 扩张　b. 减缩　c. 缩小　d. 省略
5. （5:21–5:46）赋格段开始了。它部分的结构是很清楚的，因为作曲家每次都切断了主题，以便显示下一次主题的进入。他是通过铜管乐器的切分音和弦的爆发来做到这一点的。它出现了几次？
   a. 两次　b. 三次　c. 四次
6. （1:17–1:31）哪件乐器演奏是对圣咏“愤怒之日”的一种回忆？ 18 4
   a. 大提琴和低音提琴　b. 钟　c. 大号
7. （2:21–2:24）你现在同时听到了“愤怒之日”和女巫的舞蹈。它们是怎样配器的？
   a. 小提琴演奏“愤怒之日”，小号演奏女巫舞蹈

b. 小号演奏“愤怒之日”，小提琴奏女巫舞蹈

8. (2:21–2:42) 当两个独立的主题或动机同时演奏时，产生了什么手法?
   a. 多重对位
   b. 二重对位
   c. 双重演奏

9. (2:50–3:04) 当弦乐器用弓杆演奏，产生了噼啪的声音时，木管组演奏出一个旋律，它是什么旋律?
   a. 女巫的舞蹈 (赋格主题)
   b. 固定乐思
   c. 圣咏“愤怒之日”

10. 当你听一首浪漫主义的标题音乐作品时，你认为有标题是有利的吗? 听有标题的音乐作品会有什么不利吗?
    a. 更容易追随作曲家的意图，而你的想象力却被束缚了，只有一种方式来听这首音乐作品
    b. 听标题音乐比听纯音乐更容易迷失方向

费利克斯·门德尔松 (1809–1847)

柏辽兹是浪漫主义时代之子：他至少两次自杀未遂，与一伙强盗跑遍了意大利(模仿拜伦)，和一位理想的女人结婚，带来了灾难性的后果。门德尔松则是另外一种完全不同的个性，绝不是那种叛逆的、自我专注的、奋斗型的艺术家。

门德尔松 1809 年出生于一个非常富有的犹太人家庭，他的父亲是位银行家，而他的爷爷摩西·门德尔松 (1726–1786) 是位著名的哲学家。在他柏林的家里，年轻的门德尔松有着十分有利的条件：他跟随家庭教师学习语言、文学、哲学，也学习了绘画、舞蹈、骑马和体操。1816 年，门德尔松的父母让他们的四个孩子都受洗入基督教，部分原因是为使他们享受充分的法律平等和自由往来于所有的社交圈。实际上他们的家成为当时各种艺术家和知识分子的聚集地：诗人海涅 (Heine)、哲学家黑格尔 (Hegel)、地理学家洪堡 (Humboldt，洪堡海流的发现者) 等人都是那里的常客。门德尔松有着非凡的音乐才能，他不仅很早就学习钢琴，而且每周日的下午为他提供的一个小型乐队专门演奏他创作的新作。16 岁那年他创作了一首著名的作品，弦乐八重奏。第二年 (1826 年) 人们目睹了一部同样十分惊人的作品——《仲夏夜之梦序曲》。门德尔松甚至是比莫扎特或舒伯特更为早熟的作曲家。

一种特别优越的教育

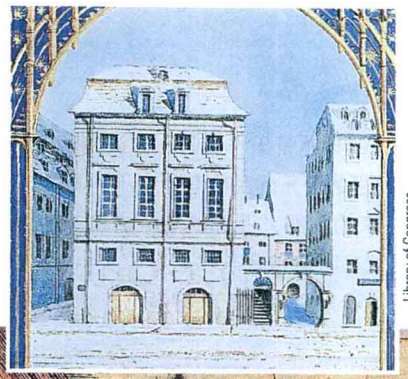
充分利用生活中的优越条件，门德尔松于 1829–1835 年间游历了欧洲，去发现大自然之美，并拜见了很多伟大的艺术家。他步行走过了瑞士的大部分国土，边走边画了很多画。在魏玛他拜见了歌德，在罗马拜见了柏辽兹，在巴黎拜见了李斯特、肖邦和画家德拉克罗瓦 (Delacroix, 图 25–1)，在爱丁堡附近拜见了小说家司各特。他的旅行岁月在 1835 年春天结束，这时他被任命为德国莱比锡**格万德豪斯管弦乐队 (Gewandhaus Orchestra)** 的音乐指导(图 24–6 和图 24–7)。此后，门德尔松一直指挥这个乐队十多年，从 1835 年到 1847 年，这一年他因中风而英年早逝，年仅 38 岁。

图 24–5
1829 年 20 岁的门德尔松

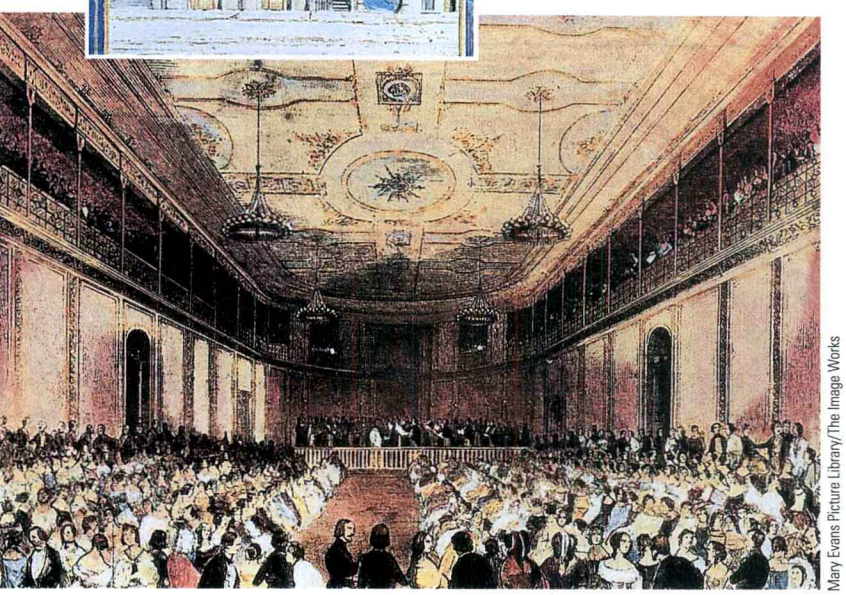


Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY

门德尔松在莱比锡任职期间改变了交响乐队的真正目的。他建立起一种新的观念，一个交响乐队的存在不仅是为了促进当代音乐的发展，也是为了保存过去的遗产——音乐杰作的“经典”。1829 年，门德尔松在柏林上演了巴赫的伟大的《马太受难乐》，这是近百年来的第一次，使长期被人遗忘的巴赫重新引起公众的注意。



Library of Congress



Mary Evans Picture Library/The Image Works

图 24–6 和图 24–7

（上图）门德尔松画的德国莱比锡格万德豪斯音乐厅的外景。门德尔松是位能够流利地讲四种语言的音乐家和作曲家，此外也是位天才的画家。他最擅长水彩画。

（下图）这是 1840 年前后在莱比锡格万德豪斯音乐厅举行的一场音乐会。门德尔松、李斯特、柏辽兹、克拉拉和罗伯特·舒曼经常在这里进行演奏。

现在在莱比锡，门德尔松还上演了其他湮没已久的大师，如亨德尔、海顿和莫扎特的作品。这种观念得到了传播。从此以后，一场交响乐队的音乐会不仅是新作品的讲坛，而且也是老作品的博物馆。

门德尔松既然复活了 18 世纪大师们的音乐，在伟大的浪漫主义作曲家中，他自己的作品是最保守的、最“古典的”便不足为奇了。他的和声是有色彩的，但不是革命性的；他的配器是清晰的，但不是令人震惊的——一种轻盈、舞蹈般的弦乐之声是他的标志性特点；他对曲式的运用是传统的，从他非常依赖奏鸣曲—快板曲式便可看出。他也从不沉迷于音响的惊人的爆发。统一、优雅和形式的均衡的古典主义理想占据着统治地位。

那么，是什么因素使门德尔松成为音乐中的浪漫主义者？是标题音乐。大自然、游历和文学促进了他很多作品的创作。1830–1831 年他在意大利的旅行造就了他的《意大利交响曲》，就像前一年他在苏格兰的漫长旅途为他的《苏格兰交响曲》播下了种子一样。也是在这次北方的航海之旅中，门德尔松访问了风大浪急的赫布里德群岛，并且很快便在他的《赫布里德群岛序曲》中抓住了海风呼啸、巨浪击石的神韵。门德尔松这样评论当他试图将波涛汹涌的大海纳入到奏鸣曲—快板形式中时所面临的困难：“整个展开部有更多的对位的迹象，而不是那些鲸脂、海鸥和很咸的鳕鱼。”

至于文学的影响，在门德尔松身上最明显的是来自歌德和莎士比亚的影响。他早期创作的八重奏中的谐谑曲和一些后来的管弦乐作品的灵感都来自歌德的《浮士德》，当然，莎士比亚的影响可以在《仲夏夜之梦》音乐的来源中看出。

莎士比亚戏剧在音乐中的再创造

仲夏夜之梦序曲（1826）

门德尔松开始创作这部作品，或者就像他所说的“做一个《仲夏夜之梦》的梦”是在 1826 年 7 月间，那时他是一个 17 岁的敏感少年。他的目标是将莎士比亚戏剧中的浪漫的幻想转化成一部独立的戏剧序曲。几年后（1843 年），他受普鲁士国王的委约，为在柏林上演这部戏而创作**戏剧配乐 (incidental music**，指在戏剧表演中插入的音乐段落），在这些戏剧配乐中有著名的《婚礼进行曲》——最初是为剧中角色的婚礼而写的伴奏，但现在按照惯例是在婚礼结束时演奏。

为了完全进入门德尔松《仲夏夜之梦序曲》中令人着迷的世界，我们需要对这部戏剧的一些情况——激发他创作这部作品的标题有所了解（图 24–8）。这部戏剧主要是在夏夜的一个充满魔法的森林里展开的。有三组分开的角色：小精灵，其中最主要的是普克；一对生活在特修斯公爵（仙王）统治下的情侣；一组普通的工匠，以长得像驴子的波特为首。各自不同的音乐风格使得不同的角色清晰可

辨，他们之间的互动也很容易听出。同时，音乐是在奏鸣曲—快板形式中展开的——这是典型的门德尔松的“古典浪漫主义”。乐曲由一个缓慢的四个和弦组成的引子、主部主题（小精灵的舞蹈音乐）、连接部（特修斯公爵宫廷的皇家音乐）、副部主题（一对恋人的音乐）和结束部主题群（工匠们的音乐和狩猎的呼喊）构成。小精灵的音乐主宰了展开部，它们也最后出现在尾声中，就像莎士比亚的戏剧中那样。门德尔松自己的想法最好地描述了故事的结局：“当一切事情都令人满意地安排好以后，主角们都高高兴兴地离开了舞台，小精灵们也随之而去，它们祝福这个家庭，并随着黎明的到来而消失。这出戏就这样结束了，我的序曲也这样结束了。”



Tate Gallery/Art Resource

图 24–8

英国画家和诗人威廉·布雷克（Willam Blake，1757–1827）画的莎士比亚《仲夏夜之梦序曲》中的一个场景：奥伯龙、泰坦尼亚和普克与小精灵们的舞蹈。
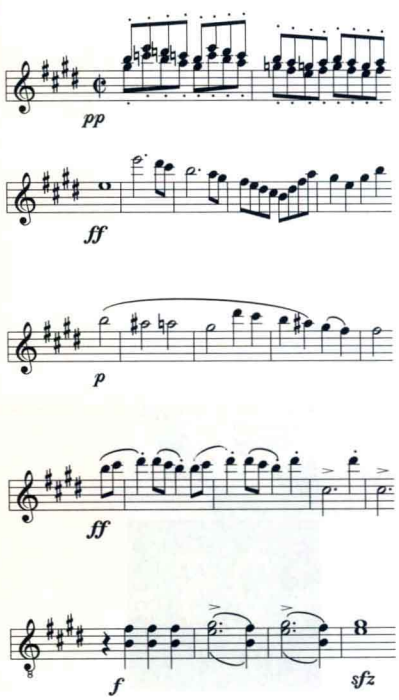
聆听指南

费利克斯·门德尔松
仲夏夜之梦序曲（1826）

6
3/19–21

体裁：戏剧序曲
曲式：奏鸣曲—快板

		标题	音乐事件
呈示部			
0:00	19	仙境的引子	木管奏出四个和弦，引子
0:20		小精灵们的音乐	快速、轻盈，小提琴跳弓（主部主题）
1:04		特修斯公爵和他的宫廷	全乐队的强奏（连接部）
1:34			小精灵的音乐加入连接部
2:08		情侣的音乐	木管奏出安详的旋律，弦乐变得更激情（副部主题）
3:00		波顿的动机	像驴子嘶叫的粗哑动机（结束部，第一部分）
3:22		帝王聚会的狩猎之声	铜管和木管奏出的嘹亮主题（结束部，第二部分）



(continued)

展开部			
3:46	0:00	小精灵音乐的发展	精灵们的音乐（主部主题）在不同调性上的展开
4:22	0:36	圆号突然奏响	
4:52	1:06	小精灵主题的扩展	弦乐的拨奏和弦乐的震音
5:27	1:41	拉山德和贺米娅熟睡	舒缓的弦乐，音乐似乎停止
再现部			
5:52 21	0:00	返回到仙境主题	引子的四个和弦再现
6:14	0:22	小精灵的音乐主题	小精灵的舞蹈音乐再现（主部主题），但连接部删除了
6:58	1:06	情侣的音乐	木管和弦乐的抒情主题（副部主题）如前
7:47	1:55	波顿的音乐	再次响起驴子的粗哑的强奏音乐（结束部，第一部分）
8:52	3:00	王宫的狩猎聚会	再现部结束在嘹亮的号角声中（结束部，第二部分）
尾声			
9:16	3:24	小精灵普克的收场白	轻快的音乐，最后，四个开始和弦再现

关键词

标题音乐
纯音乐
标题交响曲
戏剧序曲
音乐会序曲
交响诗
蛇形大号
英国管
短号
固定乐思
“愤怒之日”
减缩
二重对位
用弓杆演奏
格万德豪斯管弦乐队
戏剧配乐



第25章

早期浪漫主义音乐：钢琴音乐

就像交响乐队那样，19 世纪的钢琴在新技术和工业革命的推动下，也在体积和表现力上获得了发展。尽管钢琴仍然有一个木制的“外壳”，但它以前也是木制的内部，现在是由铸铁制成的，这使琴弦能承受更强的拉力。这铸铁的琴

架支撑着更粗的钢弦，大大增加了音量，而且允许钢琴家猛烈敲击键盘，也不会弹断琴弦。（回忆一下，在第 21 章中我们曾谈到，贝多芬强有力的演奏对老式木制琴架的钢琴所施加的灾难。）但是浪漫主义时期的钢琴不仅可以支持更大的音量，也可以容易地奏出更加柔和抒情的风格。与莫扎特时代钢琴的“砰砰”声相对照，用毛毡包裹的琴锤使这一乐器可以用柔美的声音来“歌唱”。像发展着的 19 世纪的管弦乐队那样，钢琴现在不仅能够演奏很强的声音（fortissimo），而且还可以演奏很弱的声音（pianissimo）。此外钢琴的音域也在拓宽：18 世纪 90 年代时，它的音域是五个八度，到了 19 世纪 40 年代，已扩展到了七个八度。到了 19 世纪中叶，钢琴已装上了两个踏板，由演奏者的脚来操作。右边的踏板是**延音踏板（sustaining pedal）**，它能够使琴弦在演奏者的手离开相应的琴键后继续发声。左边的是**弱音踏板（soft pedal）**，主要是通过转换与琴弦相应的锤子的位置来弱化音量。最后，在 19 世纪 50 年代，纽约的斯坦威钢琴公司开始制造**交叉琴弦（cross-stringing）**的钢琴，把最低的琴弦与那些中音区的琴弦覆盖交叉，因此产生了一种更丰满、更均匀的声音。到了 19 世纪中叶，所有现代钢琴的基本特征都已到位——钢琴的基本设计在随后的 150 年中没有改变。

钢琴的更大尺寸和复杂性

随着钢琴变得更大和更有表现力，它成了一种家庭娱乐的中心，在电视和电声娱乐产生之前，在这样一个地方，家庭可以聚在一起演奏和歌唱，每一个有雄心大志的中产阶级家庭都要拥有一架钢琴，既为家庭娱乐，也作为身份的象征。在客厅里有这种“高雅艺术”的乐器，意味着来访者进入了一个“有教养的”家庭，家长们深信他们的孩子，特别是女孩，都要学习钢琴；而出版商则渴望从钢琴的流行中获利，为各种水平的钢琴家印刷出版了大量的乐谱。

钢琴：一种有教养的家庭的象征

受到钢琴突然流行的鼓舞，一大批技巧高超的演奏家们在欧洲的音乐厅里光彩照人。他们演奏的更多的是炫耀技巧的作品，快速的八度，奔跑的半音阶，雷鸣般的和弦，都是那时音乐的内容。不过，幸运的是，19 世纪一些最伟大的钢琴家也是天才的作曲家。

弗里德里克·肖邦（Frederic Chopin，1810–1849）

在弗里德里克·肖邦（图 25–1）的创作中，钢琴和钢琴音乐达到了最完美的结合。这位被称为“钢琴诗人”的肖邦生于波兰的华沙附近，他的父亲是法国人，母亲是波兰人。父亲在一所为波兰的贵族子弟开设的中学教书，肖邦在那里不仅获得了极好的普通教育，也获得了贵族的朋友和趣味。然后，他转入了新建的华沙音乐学院，在 1826–1829 年间，他在那里集中精力研究钢琴和创作。就是在这个时期，他创作了他最初的主要作品，那是一首根据莫扎特歌剧《唐·乔凡尼》中的二重唱《把你的手给我》而作的钢琴与乐队的辉煌的变奏曲（关于这首二重唱，见 227 页）。在这次成功之后，对于年轻的音乐天才肖邦来说，华沙似乎是个太小的地方了。因此，肖邦于 1830 年起程前往维也纳和巴黎去寻找自己的未来。第二年波兰爆发的争取自由的起义被俄国的军队镇压了，而肖邦再也没有返回自

图 25–1
肖邦的一幅出色的浪漫主义肖像，德拉克洛瓦创作。它最初是与乔治·桑在一起绘制的（图 25–2）。但是 1870 年，一位艺术品毁坏者从中间剪开了这幅作品，因此（无意地）形成了两幅绘画。



Musée du Louvre/Erich Lessing/Art Resource, NY



Ordrupgaard Collection, Copenhagen

图 25–2
小说家杜德旺（乔治·桑）的肖像，德拉克洛瓦创作，这位画家和肖邦都经常去乔治·桑在法国南部诺昂城的夏季别墅。

己的祖国。

在维也纳度过了不成功的一年后，21 岁的肖邦于 1831 年 9 月来到巴黎。他的首场音乐会受到了巴黎人的喜爱，他那富有想象力的演奏很快就成了一段传奇。但是，肖邦并未舍弃公众演奏家的生活。他性格内向、身材瘦小，而且有些虚弱。因此，他选择在贵族家庭的私人音乐晚会上演奏，并收费授课，只有那些极富有的人才能付得起他的课费。“我被介绍给所有最高级的上流社会的社交圈子，”他在初到巴黎时说，“我和大使们、王子们和大臣们亲密交往。我无法想象产生奇迹的原因是什么，因为我实际上并没有做什么事情。”

1836 年 10 月，肖邦遇到了奥若·杜德旺男爵夫人（Baroness Aurore Dudevant，1803–1876），这是一位笔名为**乔治·桑（George Sand）**的作家（图 25–2），她创作了大量的浪漫主义小说，有些类似于我们今天的“剪影”爱情小说丛书（Silhouette Romances）。作为一个双性恋者，乔治·桑是一个喜欢男装和雪茄的热情洋溢的个人主义者（见封面和图 25–2）。她比肖邦大六岁，成了肖邦的情人和保护者。乔治·桑在巴黎以南 150 英里的诺昂有一处夏季别墅，肖邦的许多最好的作品都是在那里完成的。1847 年，当他们的关系终止后，肖邦在英格兰和苏格兰举行了一次繁重的音乐会巡演。这些演出在改善他的经济窘况的同时，也使他脆弱的身体变得更糟。肖邦在 39 岁时因肺结核而死于巴黎。

降 B 大调玛祖卡舞曲，作品第 7 号，第 1 首（1832）

尽管肖邦的成年岁月的大部分时间是在法国度过的，但他总是保持着与祖国波兰的强烈的感情纽带，他的作品经常利用来自祖国的音乐语汇。的确，这位爱国的作曲家成了波兰的民族英雄，他的音乐作为一种保存民族遗产的方式而被接受。

玛祖卡：一种波兰的民间舞

肖邦年轻时，曾与他的家人在波兰乡间度假，在那里，他接触到玛祖卡和波罗乃兹这样的传统的波兰舞曲。**玛祖卡（mazurka）**是一种快速 3/4 拍的舞曲，重音在第二拍。它的旋律多采用民歌曲调，其中有一些来自犹太祖先，它的和声暗示了乡村风笛的静止的低持续音。肖邦的降 B 大调玛祖卡的开头很像三拍子的圆舞曲，只是重音经常落在第二拍，而不是第一拍。然而乐曲中间部分（C 段），调式从大调转入小调，一个奇怪的音阶进入旋律，而伴奏的低音出现一个持续音。音乐把我们从巴黎的沙龙带到了波兰的乡村，从熟悉的世界带到新奇的世界。在肖邦时代，这些玛祖卡可以作为音乐或舞蹈来体验：巴黎人听音乐，波兰人跳舞。

聆听指南
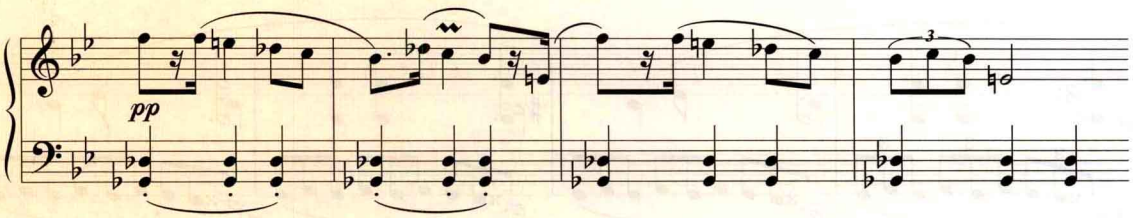
弗里德里克·肖邦
降 B 大调玛祖卡，作品第 7 号，第 1 首（1832）

6
3/22

曲式：ABACA（带反复）

0:00	22	快速的三拍子舞曲，重音在第二拍上（A）
0:16		反复 A
0:34		抒情的间奏（B）

0:47 返回到 A
1:03 反复 B 和 A
1:31 持续重复的低音支撑着异国情调的旋律（C）



1:46 返回到 A
2:03 反复 C 和 A

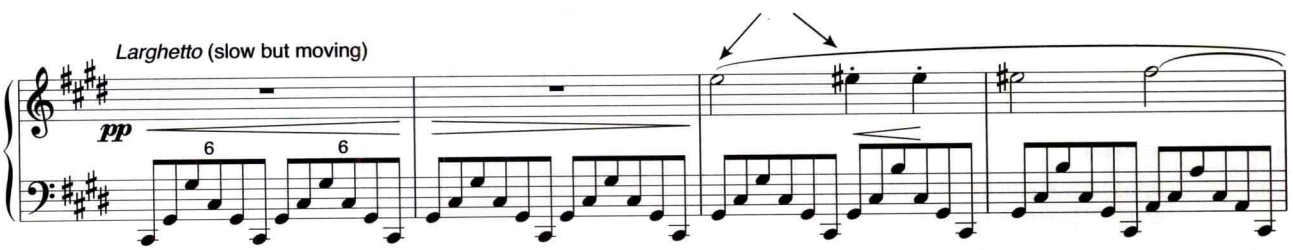
肖邦是浪漫主义时期一位少见的作曲家——他只创作钢琴曲或钢琴在其中很突出的合奏作品（包括歌曲）。他的钢琴独奏作品，除了玛祖卡和波兰舞曲（波罗乃兹）外，还包括三首钢琴奏鸣曲，一套 24 首前奏曲（短小的性格小品，每首在一个大调或小调上），24 首练习曲，21 首夜曲。梦幻般的夜曲，比任何其他钢琴体裁更加体现了浪漫主义音乐的本质。

升 C 小调夜曲，作品第 27 号，第 1 首（1835）

夜曲（nocturne）是一种慢速的、梦幻般的钢琴音乐体裁，在 19 世纪二三十年代开始流行。它暗示了月夜、浪漫的渴望和某种痛苦的忧郁，所有这些都是由“半苦半甜”的旋律和轻柔随意的和声而引起的。为了在他的升 C 小调夜曲中创造夜的气氛，肖邦用 C♯ 小调主和弦的低声部琶音开始，就像竖琴在月光下的演奏。旋律（A）进入时是小调，但立刻通过一个增加的升号而转向大调。当开始的旋律在作品中一再重复时，和声也富有表情地在小调和大调、暗淡和明亮之间转换。这种调式的扭曲是作曲家创造那种“半苦半甜”情感的一种手法。

梦幻般的钢琴音乐

谱例25–1

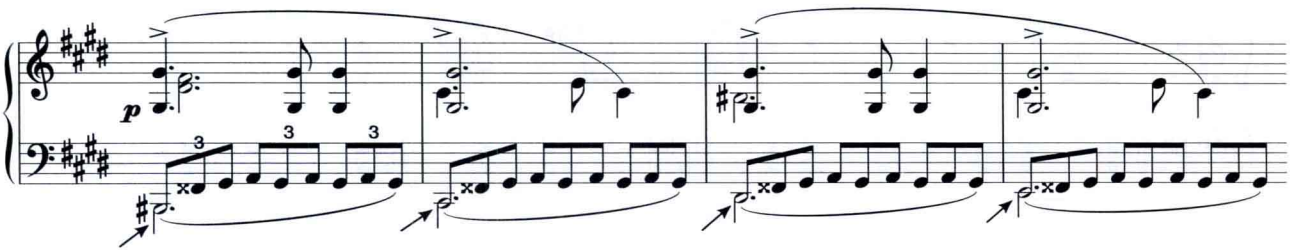


开始的旋律很快就中断了，出现了一种更加热情和激动的情绪。一个新主题（B）进入，速度加快。低音现在开始一个长的、大部分是半音的上行运动。肖邦在这里像很多作曲家那样运用上行半音来创造一种焦虑和紧张不断增长的

情绪。

谱例25–2

高潮在这个旋律线的顶点上出现，它被一个值得注意的和声变化所强调——



一个有四个升号的和弦立即跟着一个四个降号的和弦（谱例 22–2）。正如在前面提到的（256 页），这种远关系和弦的突然并置创造了浪漫主义作曲家爱用的大胆的和声转换，他们力求形成一种新的、更有色彩性的和声语言。现在第三个旋律（C）进入了，它最终通过下行的、很像宣叙调的段落让位给 A 的再现。

A 段的返回特别的丰富和令人满意，竖琴式的伴奏和忧伤的旋律似乎是从已消失的低音深处升起的。肖邦的简单的曲式结构现在清楚了：陈述—偏离—返回，每个部分都有它自身能够唤起的气氛。“抒情而富有表情的”（A）让位给“激情的焦虑”（B 和 C），又回到开始的抒情性（A）。A 的反复通过一段精美的小尾声而得以扩展。就在快结束处，一个痛苦的不协和音解决到了协和音（5:07–5:12），对夜晚世界的恐惧消融到天堂般的大调的王国中。正如德国诗人海涅对肖邦的评价：“他来自莫扎特、拉斐尔和歌德的国度。他真正的家园是诗的王国。”

聆听指南

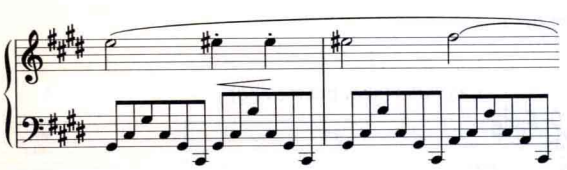
弗里德里克·肖邦
升 C 小调夜曲，作品第 27 号，第 1 首（1835）

6 3/23　2 2/5

曲式：ABCA
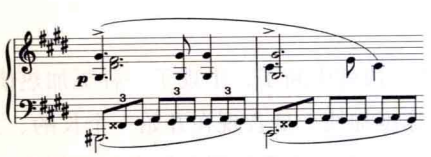
0:00	23 5	低声部和弦的琶音进行
0:12		忧伤的旋律在上方声部悄然进入

A



0:57	旋律继续
1:37	忧伤的旋律再次开始，中声部增加了对位旋律（1:41）
2:14	旋律中断，但伴奏继续
2:25	新的热情的主题进入，渐强，低声部半音上行

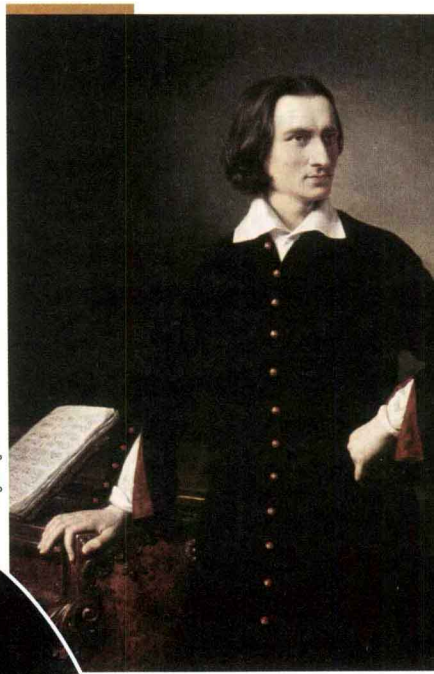
B



2:52	从四个升号到四个降号的大胆和声转换	
3:00	热情主题的持续和上升	
3:12	更英雄性的新旋律进入	C
3:25	很强的和弦反复，然后是延长记号	
3:30	强奏的、宣叙式的段落下行进入低声部	
3:42	琶音伴奏音型，然后是忧伤的旋律再次出现	A
4:33	尾声，完全在大调上	CODA
5:07	不协和音解决到协和音（5:12）	

弗朗茨·李斯特（Franz Liszt，1811–1886）

图 25–3
具有领袖魅力的弗朗茨·李斯特，浪漫主义时期卓越的钢琴家。



akg-images

弗朗茨·李斯特不仅是位音乐家，还是一个非凡的人，也许是整个 19 世纪最光彩夺目的艺术名人。他英俊、极有天才、同时也很自信。他作为浪漫主义时期音乐的性别象征（sex symbol），昂首阔步地走在舞台上（图 25–3）。但他也可以演奏钢琴，而且无人能比。

弗朗茨·李斯特生于匈牙利的一个讲德语的家庭。1822 年，雄心勃勃的父亲把他带到维也纳和巴黎，想把他培养成一个最新的音乐神童。但他父亲的突然去世，使这位年轻钢琴家的前途黯然。然而，李斯特的人生在 1832 年 4 月 20 日有了戏剧性的转机。那天，他出席的一场伟大的小提琴家尼古拉·帕格尼尼（Niccolo Paganini）的音乐会。“这是多么非凡的一个人，多么非凡的小提琴，多么非凡的一位艺术家！上帝啊，那四根弦上传达的是什么样的痛苦和折磨呀。”李斯特发誓要将帕格尼尼的精湛技术移植到钢琴上。他每天练琴四五个小时——对一个天才来说，这体现了不寻常的忘我精神——他自己在钢琴上探索以往从未有过的那些技巧：震音、大跳、双颤音、刮奏、两手同时弹八度，全都采用惊人的速度。当他返回到舞台上开自己的音乐会时，征服了所有的听众。他成了当时，也许是有史以来最伟大的钢琴家。

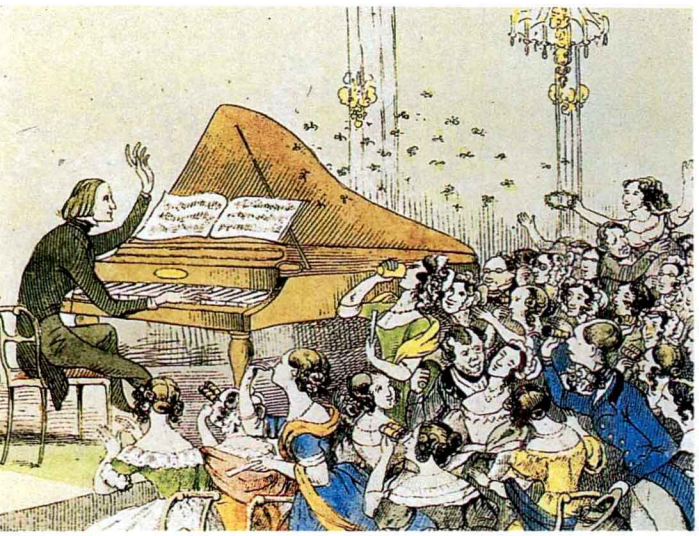


Musée Carnavalet, Paris/Giraudon/Art Resource, NY

图 25–4
1843 年的玛丽·达古夫人。她是一位小说家，许多以李斯特署名的音乐短文也许出自她的笔下。像许多她那个时期的女性作家如乔治·桑和乔治·艾略特那样，达古夫人也以她的男性名字丹尼尔·斯特恩（Daniel Stern）进行创作。

1833 年，李斯特的生活出现了又一次意外的转变。他遇到了玛丽·达古伯爵夫人（见封面和图 25–4），并决定放弃演奏家的生涯以换取家庭的平静。虽然达古夫人已婚且有了两个孩子，但还是与李斯特私奔去了瑞士，然后又到了意大利。他们在这些国家生活了四年，生了三个孩子（最小的女儿后来成了理查德·瓦格纳的妻子，图 27–3）。

从 1839 年起，李斯特再次开始了他作为演奏家的旅行生活，直到 1847 年，他开了一千多场音



Lebrecht Music & Arts/The Image Works

图 25–5

1842 年的一幅描绘“李斯特狂热”的漫画。一场李斯特的独奏会很有可能产生今天的摇滚歌星音乐会所引起的轰动。女人们为了能够得到他的一缕头发、钢琴上一根断弦或者他的天鹅绒手套的一块碎片而厮打。

乐会：从爱尔兰到土耳其，从瑞典到西班牙，从葡萄牙到俄罗斯。这位英俊的钢琴家所到之处，就像今天的摇滚歌星那样受到大众的歇斯底里的欢迎。三千名观众挤在一个大音乐厅里（图 25–5），女士们试图撕碎他的丝绸围巾和白色手套，为保存李斯特的一根头发而争抢。**李斯特狂热（Lisztomania）**横扫了欧洲。

李斯特在 19 世纪 40 年代的音乐会尽管明显地迎合时尚，但却建立了我们今天的钢琴**独奏音乐会（recital）**的形式。他是第一位依靠记忆（不看谱）演奏整场音乐会的人，也是第一位将钢琴与舞台的界限平行放置，听众看到的不再是他的背影或正面，而是他非凡的侧影。他是第一位独自在舞台上演奏的人——到那时为止，传统的音乐会的节目单上都是有多位演奏家的。起初这些独奏的出现被称为“soliloquies”（为自己演奏），后来被称为“recital”（独奏音乐会），这个词也有朗诵的意思，暗示这种音乐会有点类似个人的戏剧朗诵。就像李斯特谦虚地以他借用的法语所说的：“*Le concert, c'est moi.*”（“音乐会，那就是我。”）

但李斯特是一个有着多方面个性的复杂的人。他认为自己不仅是一位技巧高超的钢琴家，也是一位严肃的作曲家。因此，在 1847 年，他突然放弃了利润可观的音乐会巡演的生活，定居在德国魏玛，当上了公爵宫廷的音乐指导和作曲家。他在这里集中创作管弦乐作品，总共创作了十多首交响诗，还有两部标题交响曲和三部钢琴协奏曲。1861 年，李斯特再次震惊了世界：他移居罗马，居住在梵蒂冈，在罗马天主教会接受了神职。就像作曲家自己称呼的那样，“李斯特神父”替代了唐璜。在罗马，李斯特创作了他的 60 首宗教作品的大部分，其中包括两部清唱剧。李斯特在 75 岁那年在德国拜罗伊特逝世，死前他在那里观赏了他的女婿理查德·瓦格纳的最新歌剧。



Mary Evans Picture Library/The Image Works

图 25–6

年老的李斯特仍然震撼着听众并毁坏着钢琴，这正如当时的一位批评家针对他辉煌的技巧所说的：“他既是一名钢琴演奏家，也是一名钢琴杀手。”

尽管李斯特对宗教音乐和标题性的管弦乐作品有着浓厚的兴趣，但他作为作曲家的名声主要来自他那令人激动的钢琴音乐，特别是他的《匈牙利狂想曲》。李斯特有着很大的手和特别长的手指，而且手指间有很少见的网状的结缔纤维组织（或肌肉组织）（图 25–6），使他的手能够比较容易地做出宽广的伸展。当其他钢琴家仅仅演奏单音的旋律时，李斯特却可以用八度演奏。如果其他钢琴家用八度演奏一个段落，李斯特却可以用音响上更令人印象深刻的十度（八度加三度）来演奏。因此他创作了充满技巧展示的大胆的音乐。

为了培养足够的技巧来演奏李斯特高难度的炫技作品，演奏者要弹奏一种被称为“练习曲”的音乐体裁。一首**练习曲（etude）**是一首短小的、单乐章的音乐作品，主要是为改进演奏者的一个或多个方面的技巧而设计的（快速的音阶，更快速的重复音，更有把握的

跳进等等）。1840 年以前，许多作曲家出版了技巧练习的乐谱，成为对正在上升的中产阶级进行钢琴指导的基础。肖邦和李斯特将其又向前推进了一步，他们在以往仅仅是锻炼手指的作品上增加了优美的旋律和不寻常的织体，以此表明一首练习曲除了技巧，还可以体现艺术性。

要求超人的技巧
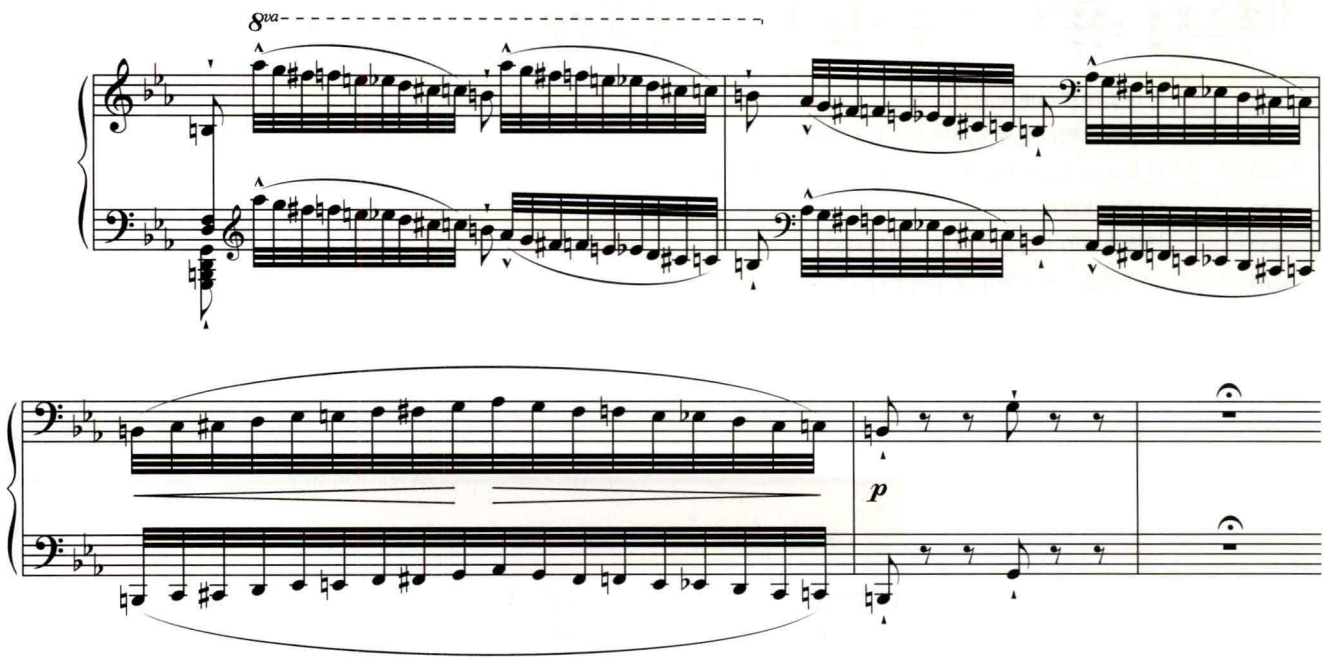
李斯特这类难度最大的作品是他的 12 首《超级练习曲》（1851）。正如标题所示，这些作品需要出类拔萃的，实际上是超人的技巧。具有讽刺意味的是，这些练习曲对于一般的钢琴家是没有什么用处的，它们是如此之难，以致演奏者必须已经是一位技巧大师！正如作曲家和评论家罗伯特·舒曼所说："《超级练习曲》是充满激情和敬畏的练习曲，是为世界上最多不过 10 位或 12 位钢琴家而创作的。"

超级练习曲，第 8 首，"狩猎"（1851）

练习曲提出特殊的技术挑战

甚至在今天，也很少有钢琴家试图在音乐会上演奏李斯特的《超级练习曲》。在这 12 首中，技术上最难演奏的要属"狩猎"了（*Wild Hunt*）。标题暗示在德国浪漫主义文学中经常出现的一个超自然的森林里的夜间狩猎。对钢琴家的类似的"超自然的"技巧要求是左手演奏分解八度的同时，双手的半音阶跑动（谱例 25–3）。偶尔，在琴键的危险的黑暗森林中闪出一个抒情的旋律。在这些时刻，钢琴家必须在突出有表情的旋律的同时，保持住很难弹的伴奏的速度，同时履行诗人和技巧大师的角色。在李斯特最富有挑战性的练习曲和狂想曲中，我们体验了从未有过的对钢琴演奏技术的要求。

谱例25–3
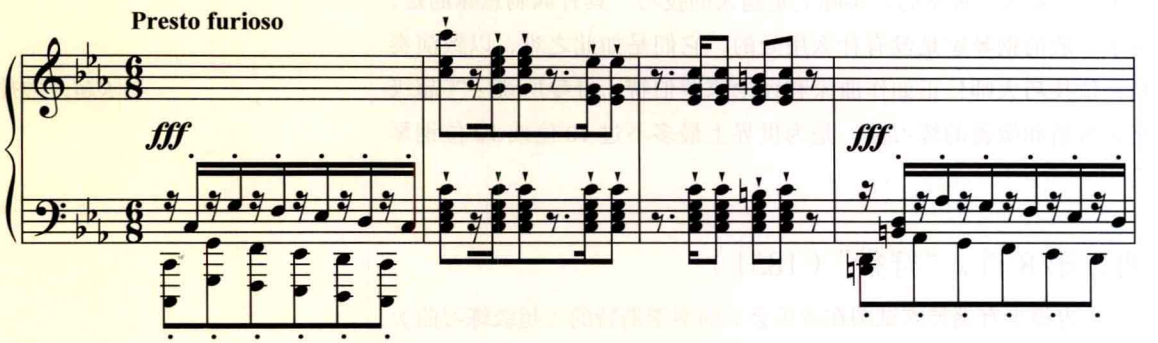


聆听指南

弗朗茨·李斯特
超级练习曲，第8首，“狩猎”（1851）
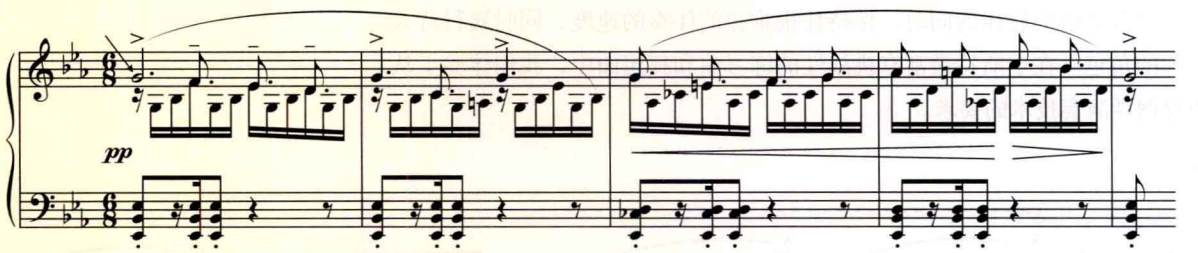
6
4/1

体裁：练习曲

0:00 1 竞赛式的八度，随后是“短—长”节奏的撞击式和弦



0:44 两手同时的半音阶（谱例25–3）
0:52 反复竞赛式的8度和撞击式的和弦
1:37 “短—长节奏”转变为民歌似的曲调
2:28 右手的上方（女高音声部）出现抒情的旋律



2:44 抒情旋律移到更高的八度上
3:24 抒情旋律配以更复杂的伴奏，紧张度增加
3:59 竞赛式的八度和撞击的和弦返回，和声上有发展
5:32 抒情旋律返回
5:52 抒情旋律的上行旋律模进，到达高潮
6:03 上行琶音，然后撞击式和弦下行至结束

关键词

延音踏板
弱音踏板
交叉琴弦
乔治·桑
玛祖卡
夜曲
李斯特狂热
独奏音乐会
练习曲

浪漫主义歌剧：意大利



第26章

19世纪经常被称为“歌剧的黄金时代”。它是罗西尼、贝利尼、威尔第、瓦格纳、比才和普契尼的时代。的确是这样，在此之前我们只有过屈指可数的三位伟大的歌剧作曲家——蒙特威尔第、亨德尔和莫扎特，但我们今天的歌剧的很多“核心”剧目是在19世纪建立起来的。目前，主要的歌剧公司（比如纽约大都会歌剧院、米兰斯卡拉歌剧院）的大约三分之二的上演剧目都是在1820–1900年期间创作的作品。

意大利：歌剧的故乡

当然，意大利是歌剧的故乡。意大利语的间隔均匀、开放式元音是最适合歌唱的，而且意大利人对旋律似乎有着天生的热爱。1600年前后，第一批歌剧首先是在佛罗伦萨、罗马、威尼斯、曼图亚创作出来的（第11章）。近两个世纪以来，意大利歌剧统治着欧洲各国的歌剧舞台。举例来说，当18世纪20年代亨德尔在伦敦写歌剧时，他创作的是意大利歌剧（第14章），莫扎特在18世纪70和80年代为德国和奥地利宫廷创作音乐戏剧时也是这样（第20章）。

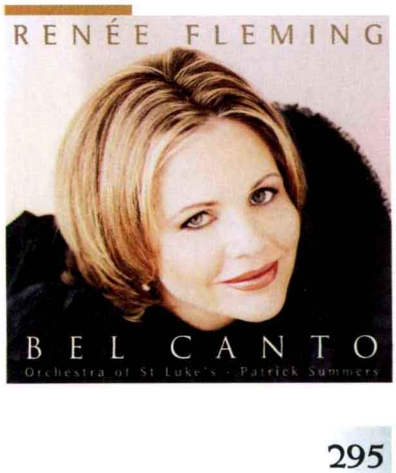
焦阿基诺·罗西尼

19世纪初，焦阿基诺·罗西尼 (Gioachino Rossini，1792–1868) 几乎在意大利歌剧界独领风骚。今天看起来似乎是不可思议的，在19世纪20年代，罗西尼是欧洲最受欢迎的作曲家，声誉甚至超过贝多芬。他把这种公众的喜爱主要归功于他选择的体裁：歌剧在那时是音乐娱乐中最流行的形式。歌剧比交响曲、弦乐四重奏或任何当时的其他音乐体裁更能抓住大众的想象力，就像今天的电影那样。

《塞尔维亚的理发师》和《威廉·退尔》

罗西尼为18世纪的喜歌剧传统画上了一个完美的句号。易记、经常反复的旋律，活泼的节奏及欢闹的渐强是他的标志性特点。他最著名的喜歌剧《塞尔维亚的理发师》自1816年首演以来，至今从未在歌剧舞台上消失过。即便是非正式的音乐爱好者也能够通过这位机智的理发师费加罗的出场咏叹调中“费加罗，费加罗，费加罗”的呼喊，对这部经久不衰的作品略知一二。罗西尼也能够像在他的最后一部歌剧《威廉·退尔》（1829）中那样，用一种更严肃的风格创作。这部暴风雨般的戏剧，也同样取得了不朽的地位，歌剧的序曲为《孤独的徘徊者》（*The Lone Ranger*，美国著名的西部题材广播剧和电视剧。——译注）中的角色提供了主题音乐。

图 26–1
这位当红的女歌唱家蕾妮·弗莱明 (Renee Fleming) 来自纽约州的罗彻斯特，专门从事美声歌剧的演唱。
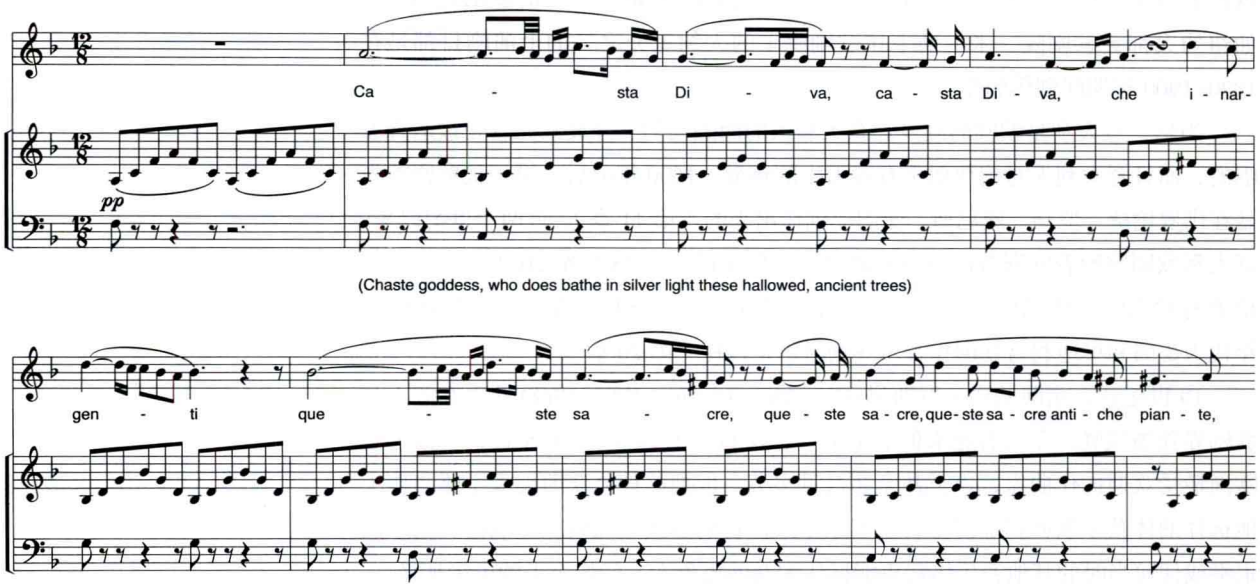


© Decca Classics

意大利美声歌剧

德国歌剧作曲家喜欢强调戏剧的力量和管弦乐队的色彩，而意大利人在罗西尼之后越来越将他们的精力集中在独唱的旋律，即美丽的歌唱艺术，或**美声（bel canto）**上。早期美声歌剧的创作者中最有天资的两位是盖塔诺·多尼采蒂（Gaetano Donizetti，1797–1848）和文森佐·贝利尼（Vincenzo Bellini，1801–1835）。在他们的作品中，管弦乐队仅仅为翱翔的，有时是非凡美丽的声乐旋律线提供简单的和声支持。让我们来观察一下贝利尼的歌剧《诺尔玛》（1831）中那首著名的咏

叹调“圣洁女神”的开始部分，女主角在其中演唱了一段对遥远的月亮女神的祈祷（谱例 26–1）。管弦乐队在这里的功能就像是一把巨大的吉他。弦乐器以琶音的形式演奏着简单的和弦，同时，一个更简单的低音线条在下方拨奏。所有的音乐趣味都集中在热情的人声上。当时意大利的一家报纸声称：“据说在戏剧艺术中要求做三种事情：动作，动作，动作，同样，在音乐方面也需要做三种事情：歌喉，歌喉，歌喉。”

谱例26—1



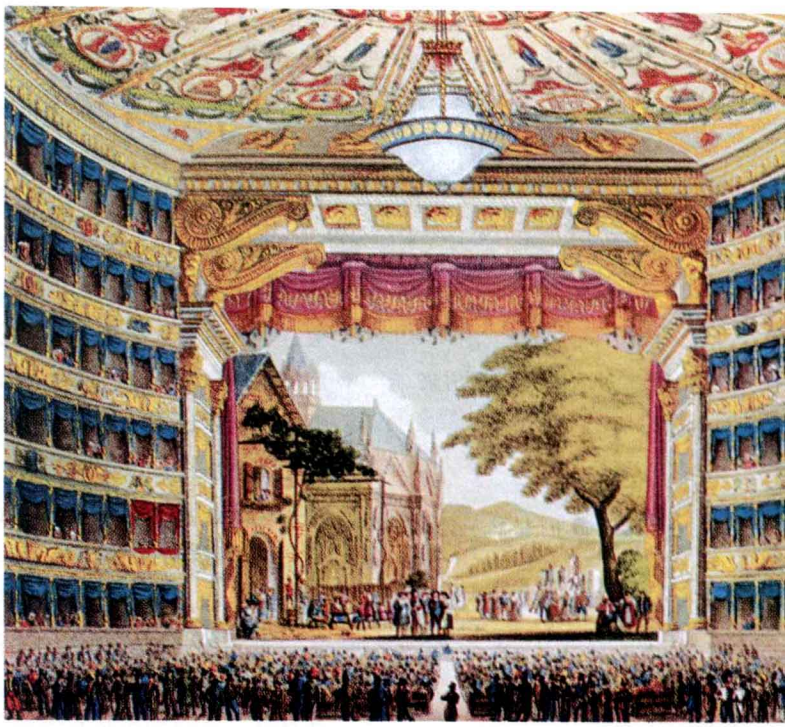
不足为怪，由于把主要歌唱家的声音放在这样重要的位置上，美声歌剧在角色分配上促进了一种明星制度的产生。通常是抒情女高音——女主人公和**首席女演员（prima donna）**——在歌剧舞台中有着最高的地位。到 19 世纪 80 年代，她也被称为**歌剧女主角（diva）**，就像咏叹调“圣洁女神”那样，歌剧女主角意味着“女神”。实际上，歌剧女主角和她美丽的歌喉统治了整个 19 世纪的美声歌剧，甚至直到今天（图 26–1）。

朱塞佩·威尔第（Giuseppe Verdi,1813–1901）

朱塞佩·威尔第的名字实际上是意大利歌剧的同义语。从 1842 年的《纳布科》到 1893 年的《法尔斯塔夫》的六十多年里，威尔第在意大利和整个欧洲热爱歌剧的公众心目中几乎是无可匹敌的。甚至在今天，威尔第最受人喜爱的 26 部歌剧在歌剧院、电视产品、录像带和 DVD 中也比任何其他作曲家的歌剧作品更容易见到。

威尔第 1813 年出生于意大利北部布塞托附近的一个小酒馆经营者的家庭。他显然不是一个音乐神童，18 岁那年由于超龄和钢琴水平有限，米兰音乐学院将他拒之门外。但威尔第留在米兰学习作曲。1835 年他返回布塞托担任城市乐队指挥，四年后又回到米兰作为一个作曲家以创作谋生。

在19世纪的意大利，要想成为一位作曲家，首先应当是一名歌剧作曲家。威尔第的第一部歌剧是1839年为米兰的**斯卡拉歌剧院（La Scala）**创作的《奥贝托》，不太成功。但他1842年创作的《纳布科》却取得了巨大成功，仅那一年就史无前例地在斯卡拉歌剧院上演了57场。通过随后在其他剧院上演的作品，威尔第的名声很快传遍整个意大利和欧洲其他地方，甚至传到北美和南美。威尔第的事业开始起飞了。



Museo Teatro alla Scala, Milan/Scala/Art Resource, NY

《纳布科》的脚本以及威尔第在40年代创作的大部分其他歌剧都隐含着政治色彩（图26–3），它涉及一个民族（此例中是犹太人）受到外国强权（巴比伦人）的残酷压制。以此类推，威尔第促使人们关注意大利人民的悲惨处境，他们那时正处在奥地利人的统治之下。威尔第成了一名勇敢的意大利爱国者。一般来讲，我们不认为音乐可以表达政治观念，但由于歌剧是意大利大众文化中的一个很重要的部分，它可以鼓动政治革命。威尔第歌剧中的独唱与合唱（人民的声音）唱出了这样热烈的词句，如“你可以拥有全世界，但我只想守卫着意大利”及“意大利万岁！一个神圣的盟约联合了她所有的子孙”。由于这些爱国的音乐和其他偶然原因，威尔第成了这场意大利从外国统治获得解放的**复兴运动（Risorgimento）**的一个领袖。巧合的是，作曲家的名字Verdi这五个字母构成了Vittorio Emanuele Re d’Italia（维托里奥·埃马纽埃尔是统一的意大利王国的民选之王）这句话的首字母缩略词。因此，在意大利上空回响的“威尔第万岁！”的欢呼声蕴涵了国家统一的希望。1861年，这一目标得以实现之后，威尔第被选入这个国家的第一届议会，后来，在1874年又进入了参议院。

图26–2和图26–3

（上图）1830年前后建立的斯卡拉歌剧院。威尔第的头四部和最后两部歌剧在此首演，如今和过去一样，斯卡拉歌剧院是意大利最重要的歌剧院。（下图）威尔第的长期情人，最终成为他妻子的朱塞平娜·斯特雷波尼（Giuseppina Strepponi，1815–1897），拥有威尔第早期歌剧《纳布科》的总谱。她对在米兰的斯卡拉歌剧院上演《纳布科》和威尔第的其他作品是起过帮助作用的。



Bridgeman Art Library, London/NY

但是国家统一的道路对意大利人民来说并非一帆风顺。在50年代，威尔第对政治感到幻灭，将关注的目光从民族的志向转向个人的戏剧，很快他便连续创作了今天的歌剧院如果没有它们便无法运作的三部歌剧——《弄臣》（又译《里戈莱托》，1851）、《茶花女》（1853）和《游吟诗人》（1853）。50年代初期到中期的大部分时间内，威尔第离开米兰，居住在巴黎，或者走访欧洲各地，或者在海外监督他逐渐增多的作品的上演。他把辛苦和紧张多产的这些年称为“我在奴隶船上做苦役的年代”。

威尔第于1857年返回祖国后，放慢了他歌剧创作的速度，除非题材特别引起他的兴趣或者报酬高得难以拒绝时才创作。他受委约为庆祝苏伊士运河开通而创作的《阿依达》，带给他高达15万法郎（相当于2007年的67万美元）的报酬。威尔第成了富豪，退休到他在意大利北部购置的庄园过着他所认为的乡绅生活。

但是，就像一位演员感到对观众有更多的义务，或有更多的东西要证明自己，威尔第返回了剧院，创作他最后的两部返场的作品：《奥赛罗》（1887）和《法尔

斯塔夫》（1893），它们都是根据莎士比亚的戏剧创作的技巧极高的歌剧作品。《法尔斯塔夫》是作曲家80岁时创作的，其技艺之超群，在音乐史或戏剧史上无出其右。1901年，威尔第在他的乡村家里平静地去世，那里成了万人景仰的国家遗址。

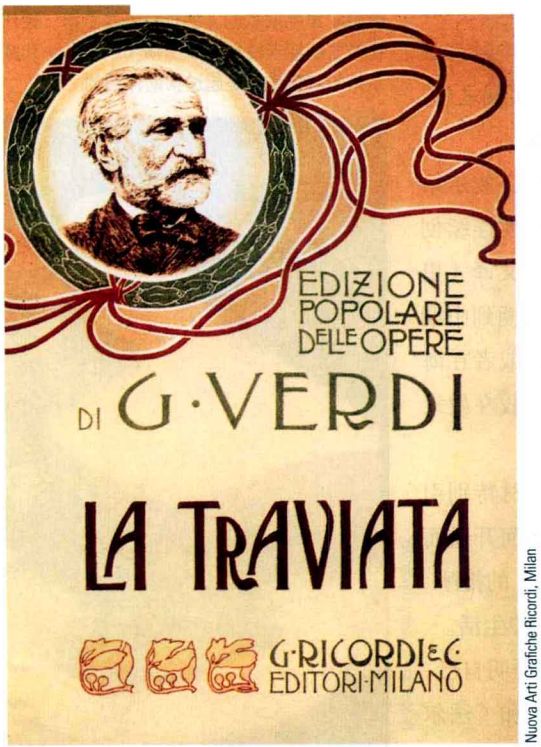
威尔第的戏剧理论和音乐风格

情感的状态被生动地创造出来

当一部威尔第歌剧的帷幕升起时，听众会发现属于这个作曲家的戏剧结构和音乐风格的很多因素。对威尔第来说，冲突是每一种情感的基础，他表现了冲突，不管是个人的还是民族的，并且与自我包容和清晰对比的音乐单元并置在一起。一首激情的进行曲、一首爱国的合唱、一首激昂的宣叙调和一首抒情的咏叹调在歌剧中迅速地一个接一个地出现。作曲家的目的不是音乐和戏剧的精妙，而是把情感放在首位加以强调。角色的感情状态被如此清晰地，有时甚至是夸张地描绘出来，以至于戏剧有接近过分的感伤和耸人听闻的情节剧的危险。但它从来不是枯燥无味的，有情节、激情和紧张性等一切给予一部歌剧巨大吸引力的东西。1854年，威尔第说过："观众在剧院不能容忍的只有一件事：索然无趣。"

威尔第是怎样创作出这种强烈的激情和不停顿发展的情节呢？他是通过创造一种新型的宣叙调和咏叹调来做到这一点的。像以前一样，宣叙调仍然是叙述情节，咏叹调仍然是表现角色的感情状态。但是威尔第用**乐队伴奏的宣叙调**（**recitativo accompagnato**）取代了简单只用数字低音伴奏的宣叙调，这使得演员的表演更加顺畅地从乐队伴奏的宣叙调过渡到乐队伴奏的咏叹调或反之，而没有织体上的剧烈改变。至于咏叹调，威尔第带给了它一种新的张力。不错，他是意大利美声歌剧传统中的一位作曲家，他把注意力集中在独唱的人声和抒情、美丽的声乐线条上。实际上，没有作曲家比威尔第有更大的本事，写出简单易记的旋律，使观众在离开剧场时便能随口哼唱。威尔第还通过让歌唱家扩展他们的更高的音域来增加这些咏叹调的紧张和激情。他要求男高音要唱到中央C以上的B音，女高音要唱到中央C以上的两个八度（甚至更高）。英雄（男高音）或女英雄（女高音）演唱到最高音的激动人心的时刻，的确是任何一部威尔第歌剧的高潮点。

图 26–4
在一本早期出版的歌剧《茶花女》乐谱上的威尔第的照片



Nuova Arti Grafiche Ricordi, Milan

《茶花女》（1853）

我们可以从聆听他的《茶花女》的一个片段来体会威尔第歌剧中的高度紧张和激情。《茶花女》剧名的意大利文La traviata的原意是"走入迷途的女人"（图26–4）。它讲述了病弱的高等妓女维奥列塔的故事，她先是抵御，然后屈服于一位新的求爱者——年轻的阿尔弗雷多·亚芒。这对情人暂时隐退到远离巴黎的乡间过着平静的生活。但是维奥列塔在没有解释的情况下抛弃了阿尔弗雷多。实际上，她这样做是为了让自己不好的名声不会给阿尔弗雷多体面的家庭带来耻辱。怒火中烧的阿尔弗雷多当众羞辱了维奥列塔，与她新的"保护人"进行了决斗，并被放逐，离开了法国。当维奥列塔所作的牺牲真相大白时，阿尔弗雷多急忙返回巴黎，但为时已晚。维奥列塔因肺结核病已奄奄一息——

她的命运被一种歌剧的常规所支配，即要求女主角在气绝前演唱一首最后的咏叹调，然后死去。

威尔第《茶花女》的歌剧脚本是根据1852年他在巴黎看到的小仲马（他的父亲大仲马创作了《基督山伯爵》和《三个火枪手》，见本书封面，最左边的那位绅士就是大仲马）的戏剧《卡米拉》（*Camille*, 法语 Camellia 的意思是“茶花”。——译注）编写而成。讲述的是一个真实的原型人物——玛丽·杜普勒西斯（图26–5）的生活故事。她是剧作家小仲马的情妇，也曾短期地做过作曲家和钢琴家李斯特的情妇。玛丽成了小仲马戏剧中的维奥列塔，以及一年后威尔第的歌剧《茶花女》的同一角色的原形。像这一时期的许多人那样，玛丽也是因肺结核在23岁那年病逝的。

我们来看看《茶花女》第一幕接近结束的这一部分。一个时尚的巴黎沙龙里正在举行一次盛大的聚会，勇敢的阿尔弗雷多终于设法将维奥列塔从人群中引开，向她表明了爱情。他唱了一段可爱的、但音调上有些暗淡的咏叹调“幸福的一天”。阿尔弗雷多的意图的严肃性被乐队中的缓慢、方整甚至沉重的伴奏所强调。当维奥列塔进入时，她的歌声也被同样的伴奏所支撑，但咏叹调的情绪发生了剧烈的变化，变得轻盈和无忧无虑。我们亲眼看到威尔第的直接的音乐性格描述发挥了作用：阿尔弗雷多的慢速的小调式旋律被维奥列塔高音区轻浮的、快速的音符所取代。最后，两个旋律汇合在一起：阿尔弗雷多在低音区暗淡地表白着神秘的爱情；而维奥列塔则在高音区对这些话表示难以理解。开始时的独唱咏叹调变成了一首二重唱，两个人声——和两双手——现在都相互交织在一起。音乐再次以自己的语言复制了舞台上的情节，从而加强了戏剧。



Lebrecht Music & Arts/The Image Works

图 26–5

玛丽·杜普勒西斯。她短暂的、不幸的人生结局是威尔第的歌剧《茶花女》的主题。她在23岁时的早逝使她变得如此声名狼藉，对此查尔斯·狄更斯写道：“你们本该认为她的死是一位英雄或圣女贞德之死的悬案。”

聆听指南

朱塞佩·威尔第，《茶花女》（1853）
第一幕第四场

6
4/2

角色：阿尔弗雷多，一个有着很好的社会地位的年轻人
维奥列塔，一个过着放荡生活的巴黎名妓
场景：1850年前后，巴黎沙龙中的一个舞会，阿尔弗雷多向维奥列塔表白了他的爱情，维奥列塔起初拒绝了他。

咏叹调

0:00 2

阿尔弗雷多（男高音）

	Un dì felice, eterea,	幸福的一天，
	Mi balaneste innante,	你骤现如明烛之光，
	E da quel dì tremante	照亮我的生命。
	Vissi d'ignoto amor.	从此以后，
	Di quell'amor ch' è palpito	我像是着魔般荡漾在，
	Dell'universo intero,	不可理喻的爱河中，
转到小调	Misterioso, altero,	你就像这个世界的脉动，
	Croce e delizia al cor.	神秘莫测，遥不可及，
		叫我苦乐交融在心中。

维奥列塔（女高音）

1:22 维奥列塔用更快的速度和更短的音符把咏叹调的情绪变得更轻快	Ah, se ciò è ver, fuggitemi.	倘若这是真的，请你离开我，
	Solo amistade io v'offro;	我不懂如何去爱；
	Amar non so, nè soffro	因为我能给你的只有友谊。
	Un cosi eroico amore.	我承受不起如此炽烈的感情，
	Io sono franca, ingenua;	我诚挚地奉劝你，
	Altra cercar dovete;	你应该去找一个更合适的人。
	Non arduo troverete	你最终会发现忘记我并不困难。
	Dimenticarmi allor.	

(continued)

二重唱

1:46	阿尔弗雷多和维奥列塔兴高采烈的二重唱	Oh amore! Misterioso, altero, Croce e delizia al cor.	**阿尔弗雷多** 啊，爱情， 神秘莫测，遥不可及， 叫我苦乐交融在心中。
		Non arduo troverete Dimenticarmi allor.	**维奥列塔** 去找一个更合适的人， 忘记我并不困难。
2:48	两人丰富的声乐花腔	"Ah"	啊！

图 26–6
在威尔第的《茶花女》中，著名的澳大利亚女高音歌唱家萨瑟兰扮演维奥列塔，男高音歌唱家帕瓦罗蒂扮演阿尔弗雷多。



Beth Bergman

阿尔弗雷多亲吻了维奥列塔的手，然后离去，留下她一人在舞台上思考她的未来。维奥列塔在一首缓慢的分节咏叹调“也许他就是我的灵魂”中，透露出阿尔弗雷多可能就是她长久渴望的爱人。但她又突然否定了她的全部想法，认为这一切是不可能的。忘掉爱情吧，她在一段激情的带伴奏的宣叙调中这样唱道：“真是疯狂，如此的痴心妄想！”这段宣叙调自然地引向咏叹调“我要永远自由”，这是展示女高音嗓音的最伟大的咏叹调之一，它让维奥列塔强有力地表明，她决心在爱情的纠缠中保持自由。这首咏叹调也有助于通过音乐明确女主人公的性格特征——例如在歌词“欢乐”上的特别无忧无虑的带颤音的花腔，强调了她“及时行乐”的生活态度。维奥列塔独立的声明不时地被远处传来的阿尔弗雷多的歌声所打断，他再次唱出爱情的神秘力量，对此，维奥列塔也加以漠视，强调地重复着她永远自由的誓言。

威尔第很快地从慢速咏叹调转到宣叙调，再转到快速的结束性的咏叹调，这样一种的三乐章的单元是一种意大利歌剧的戏剧常规，叫做**“场景”**（**scena**，一种由不同乐章组成的戏剧布局）。因此，在场景结尾处的快速咏叹调也有一个名字，叫做“卡巴列塔”。**卡巴列塔（cabaletta）**是一种快速—结束性的咏叹调，其中音乐的加速允许一个或更多的独唱者在一场或一幕的结束处，在舞台上竞相演唱到最后。维奥列塔在这里发誓要保持自由，在第一幕结尾落幕时匆忙结束了她的唱段。但是，我们的女主人公当然并没有保持自由，她命中注定般地陷入了对阿尔弗雷多的爱情，就像第二幕和第三幕所揭示的那样。现在就让我们欣赏威尔第《茶花女》第一幕的终场。你将有幸听到 20 世纪最伟大的两位歌唱家的演唱——萨瑟兰（Joan Sutherland, 女高音）和帕瓦罗蒂（Luciano Pavarotti, 男高音）（图 26–6）。

聆听指南

朱塞佩·威尔第
《茶花女》（1853）
第一幕第六场

6 4/3–4　2 2/6

角色：维奥列塔和阿尔弗雷多（在维奥列塔的窗外）
情景：维奥列塔起初相信阿尔弗雷多正是自己长期寻找的恋人，但随后又否定了这个想法，发誓保持过去的自由生活。

咏叹调
第一段

0:00	3	女高音演唱第一句	Ah, fors'è lui che l'anima Solinga ne' tumulti	也许他就是我的灵魂， 为我飘零的心注满欢欣，
0:33		反复第一句	Godea sovente pingere De' suoi colori occulti.	为我暧昧灰暗的生活， 抹染上神秘亮丽的色泽。

0:56	声乐在旋律模进中上升	Lui, che modesto e vigile All'egre sogli ascese, E nuova febbre accese Destandomi all'amor!	这个男人多么至诚， 在我缠绵病榻时，他切切关怀， 默默查询，他已将我的病热， 化作熊熊燃烧的爱之热情。
1:24	阿尔弗雷多咏叹调中的大调副歌再现	A quell'amor ch'è palpito Dell'universo intero, Misterioso, altero, Croce e delizia al cor.	这份爱， 就像这个世界的脉动， 神秘莫测，遥不可及， 叫我苦乐交融在心中。
2:26	返回到第一句	A me, fanciulla, un candido E trepido desire,	作为一个少女的我， 也曾经描绘过，
2:51	反复第一句	Quest'effgiò dolcissimo Signor dell'avvenire.	光明的憧憬与向往， 将我的未来交付予甘甜芬芳。
3:15	声乐在旋律模进中上升	Quando ne' cieli il raggio Di sua beltà vedea E tutta me pascea Di quel divino error.	我会在天堂看见我自己， 沐浴圣洁美丽的神光， 在那幻觉中， 变得更加完好。
3:42	阿尔弗雷多咏叹调的大调副歌再现	Sentia che amore è il palpito Dell'universo intero, Misterioso altero,	这份爱， 就像这个世界的脉动， 神秘莫测，遥不可及，
4:16	带长颤音的高度装饰性的最后终止式	Croce e delizia al cor.	叫我苦乐交融在心中。
宣叙调			**维奥列塔**
0:00	乐队伴奏	Follie! Follie! delirio vano è questo! Povera donna, sola, abbandonata, in questo popoloso deserto che appellano Parigi. Che spero or più? Che far degg'io?	真是疯狂！如此的痴心妄想。 一个孤无可依的可怜女人， 被遗弃在这个表面风光的 沙漠里，人们称之为巴黎。 我还能期望什么， 还能做些什么呢？
0:49	当她想到欢乐时，飞动的声乐花腔	Gioir! Di voluttà ne' vortici perir! Gioir!	寻欢作乐吧， 在纸醉金迷的旋涡中， 还是寻欢作乐吧！
1:05	引入卡巴列塔		
卡巴列塔			**维奥列塔**
1:16		Sempre libera degg'io Folleggiare di gioia in gioia, Vo' che scorra il viver mio Pei sentieri del piacer. Nasca il giorno, o il giorno muoia, Sempre lieta ne' ritrovi, A diletti sempre nuovi Dee volare il mio pensier.	我要永远自由， 日日夜夜，寻欢作乐， 趁这樱色的生命未老， 从日出黎明，到暮色苍茫， 我不停更新，恣意狂欢！
			阿尔弗雷多
2:01	阿尔弗雷多咏叹调的回响	Amor è palpito dell'universo, misterioso, altero, croce e delizia al cor.	这份爱， 就像这个世界的脉动， 神秘莫测，遥不可及， 叫我苦乐交融在心中。
			维奥列塔
2:48	极端绚丽的花腔	Follie! Follie! Gioir! Gioir!	真是疯狂！ 还是寻欢作乐吧。
卡巴列塔 返回			
3:17	更华美、炫耀的风格	Sempre libera . . .	我要永远自由

聆听练习 35

6 4/3–4　2 2/6

威尔第：《茶花女》

下列问题表明了威尔第创作歌剧的方法，在这种方法中，他按照意大利美声歌剧的传统，使人声成为被关注的中心。在威尔第不时地停下来允许歌唱家展现声乐技巧的同时，他也仍然快速地推动着歌剧向前发展。

1.（0:00–1:00）这首咏叹调开始的节拍和调式是什么？

3 a. 二拍子和小调　b. 三拍子和小调
c. 二拍子和大调　d. 三拍子和大调

2.(0:12–0:33）维奥列塔演唱时乐队在做什么？

a. 提供简单的模仿式的复调
b. 提供简单的和弦式的主调

3.（1:24–2:11）维奥列塔在这里演唱了由阿尔弗雷多在前面引入的扩展的“爱情”副歌，管弦乐队现在的伴奏功能就像一把“大吉他”。威尔第是怎样造成这一效果的？

a. 弦乐演奏震音和弦，长笛演奏琶音
b. 弦乐演奏颤音和弦，长笛演奏琶音
c. 弦乐拨奏和弦，单簧管演奏琶音

4.（2:26–5:32）维奥列塔演唱咏叹调的第二段，当扩展的“爱情”副歌反复时（3:42—4:36），管弦乐队仍然奏着“大吉他”的效果吗？

a. 是的　b. 不是

5.（4:45–5:28）第二段快结束时，维奥列塔装饰了她的旋律线，使它在第二次出现时有了更多的趣味。在这个段落中，我们怎么知道我们肯定还是在欣赏一部美声歌剧？

a. 女高音歌唱的同时，乐队保持了 30 多秒的休止。
b. 人声在“大吉他”效果的伴奏上方飞翔。

6.（0:00–0:22）在这一段中，维奥列塔表达了她作为一个女人在巴黎这个“表面风光的沙漠”中对孤独和被抛弃的恐惧，它是哪种宣叙调的好例子？

4 6 a. 简单宣叙调
b. 清宣叙调
c. 带伴奏的宣叙调

7. 在歌词“gioir”（欢乐）上的一些声乐的激情展示之后，维奥列塔开始了她辉煌的卡巴列塔“永远自由”（1:16）。这首乐曲作为一首卡巴列塔，它的特点是什么？

a. 这是一首快速的结束性咏叹调，维奥列塔将用它退场。
b. 女高音在一种被称为卡巴列塔的人声音域内演唱。

8.（3:00–3:15）维奥列塔再次发誓要委身于欢乐（放荡）的生活。在这段声乐花腔中管弦乐队做了什么？

a. 仅仅是演奏了一些主调风格的和弦
b. 造成了“大吉他”的效果
c. 什么都没做

9. 现在维奥列塔反复“永远自由”（3:17），发誓要自由地留在爱情的陷阱中。演唱“永远自由”的声乐高音出现在什么地方？也就是说，女高音在哪里达到了她音域的顶点？

a. 在咏叹调第一段的结尾（1:57–2:01）
b. 在咏叹调第二段的结尾（4:34–4:49）

10. 现在让我们从咏叹调“幸福的一天”开始到卡巴列塔“永远自由”结束来思考你听到的《茶花女》的所有部分。关于这部意大利美声歌剧我们能够做出什么结论？

a. 它很大程度上是一部集中在管弦乐队上的“演奏家的”歌剧
b. 它很大程度上是一部集中在女高音上的“歌唱家的”歌剧
c. 它很大程度上是一部集中在男高音上的“歌唱家的”歌剧

关键词

美声
首席女主角
斯卡拉歌剧院
意大利复兴运动
带伴奏的宣叙调
场景
卡巴列塔

浪漫主义歌剧：
德国



第27章

1820年以前，歌剧主要是意大利人的事。1600年前后它首先在意大利被创作出来，经过二百多年的发展后传播到欧洲各地。然而到了19世纪初，在一种民族自豪感的驱使下，其他一些国家创作出用本民族语言演唱的歌剧。尽管意大利歌剧仍然占据着统治地位，但它现在不得不与传统的法国歌剧，以及较新的俄罗斯、捷克特别是德国歌剧来分享舞台了。

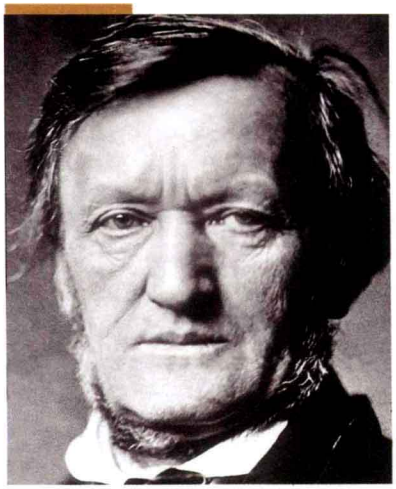
19世纪之前，德国歌剧的重要性微不足道。德语国家土生土长的歌剧统称歌唱剧。**歌唱剧（Singspiel）**是一种音乐喜剧或轻松的音乐戏剧。纯粹巧合的是，它与我们今天的百老汇音乐剧有许多共同因素：大量的有关时事的幽默、曲调优美的独唱歌曲、充满活力的合唱，以及替代歌唱宣叙调的对白。莫扎特在他的《魔笛》（1791）和贝多芬在他唯一的歌剧《菲岱里奥》中，都试图在歌唱剧中加入更多的严肃性和统一性。贝多芬的稍微年轻一些的同代人韦伯（Carl Maria vin Weber,1786—1826）同样试图发展一种有别于意大利风格的严肃的德国歌剧的传统。他的《魔弹射手》（1821）利用了德国民歌或民歌式的旋律，以及喜欢采用超自然题材的脚本。德国人对浪漫主义时期的恐怖题材和超自然的传说故事的热情在其他一些作品中也可以看到，如马施纳(Heinrich Marschner)的《吸血鬼》（1828）和理查德·瓦格纳的《漂泊的荷兰人》（1844）。

歌唱剧与百老汇音乐剧有许多共同之处

理查德·瓦格纳（Richard Wagner,1813–1883）

作曲家理查德·瓦格纳（图27–1）是西方文化史上的一个重要人物，是他实现了开创一种独特的、民族的德国歌剧传统的梦想。瓦格纳不仅仅是位作曲家，也是一位哲学家、政治家和宣传家，也是他自己的戏剧音乐观念的热情鼓吹者。他不仅创作出大量的歌剧作品，而且也写出了许多理论著作。他的理论和艺术带来了如此多的争论，以致瓦格纳对一些人来说是一个近乎宗教赞美的目标，而对另一些人来说，特别是由于他的反犹太主义言行，他又是西方音乐史上最令人厌恶的作曲家。对瓦格纳来说，歌剧是艺术表现的完美形式，歌剧作曲家有点像宗教的预言者，向他的“会众”（他的听众）揭示出音乐世界的奇迹。

图27–1
理查德·瓦格纳在1871年的一张照片



© Hulton-Deutsch Collection/Corbis

的确是这样，瓦格纳的音乐经常是鼓舞人心的，它包含了一些其他作曲家无法匹敌的宏大片段。他对19世纪末的音乐风格的影响是巨大的。然而公众对他的接受直到现在都还是很有分歧的。一些人保持着冷漠，认为这种音乐是冗长的，在歌剧的情节上缺少现实主义的人的戏剧；而另一些人则在第一次听到他的英雄主题和强有力的管弦乐高潮时，便立即成为了一个瓦格纳的崇拜者。

这位在一个多世纪里引起音乐公众复杂情感的富有争议的艺术家是谁呢？理查德·瓦格纳生于德国莱比锡，虽然他随圣托马斯教堂（巴赫在那里工作过）的音乐指导学习过，但他的音乐知识大多是自学的。经过在几个德国小城市当歌剧

早期生涯

指挥的一系列工作经历之后，瓦格纳于1839年移居巴黎，希望那里能够上演他的第一部歌剧作品。但他并没有像在他之前的李斯特和肖邦那样受到欢迎，而是遭到了极大的漠视。没有人愿意上演他的作品，为了减轻贫困，瓦格纳曾在负债者的监狱中打过短工。

瓦格纳的时来运转不是在巴黎，而是在他家乡的德累斯顿。他的歌剧《黎恩济》于1842年在那里举行了首演，瓦格纳很快被任命为德累斯顿歌剧院的指挥。随后六年中，瓦格纳为德累斯顿歌剧院创作了另外三部德国浪漫主义歌剧：《漂泊的荷兰人》（1844），《唐豪塞》（1845）和《罗恩格林》（1848）。然而1848年那场横扫欧洲的政治革命的后果，迫使瓦格纳离开了德累斯顿。实际上他的出逃既是为了躲避政府的迫害，也是为了躲避他的债权人。

瓦格纳在瑞士找到了一个避风港，在以后断断续续的十几年中，这里成了他的家。离开了德国主要的歌剧院，他开始在一个巨大的、史无前例的规模上思考一种音乐戏剧的综合体。他最终创作出来的是四联剧（四部歌剧组成一套）《尼伯龙根的指环》，需要连续上演四个晚上。第一部《莱茵的黄金》的演出时间需要两个半小时；《女武神》和《齐格弗里德》各需要近四个半小时；而最后一部《众神的黄昏》则不少于五个半小时。

四联剧《指环》和它的情节

与音乐史上的大部分作曲家不同，瓦格纳不仅写音乐，而且也为他的歌剧写脚本。他利用德国的神话传说，将他的**《指环》（*Ring cycle*）**四联剧的四个部分打造成一部连续的史诗。故事发生在烟雾缭绕的远古，在诸神、莱茵河仙女、侏儒、巨人、巨龙和佩剑的英雄们居住的国度。从很多方面来看，瓦格纳的《尼伯龙根的指环》与J.R.R. 托尔金的三部曲《指环王》（小说出版于1954和1955年，电影版发行于2001、2002和2003年）很相似。两者都是根据北欧神话创作的多部分组成的英雄传说（saga），都充满了奇异的生物（小妖精、男巫、巨龙），都围绕着一个很多人垂涎的指环，它似乎给它的占有者提供了无比的力量，但同时也带来了隐秘的、不祥的诅咒。

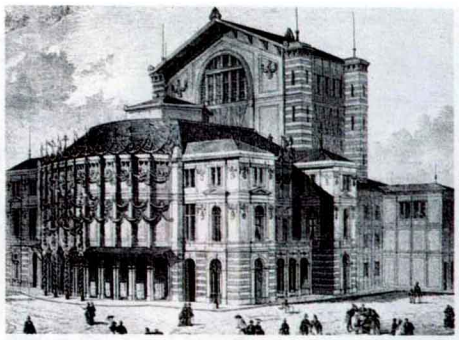
德国历史事件的一个寓言

但瓦格纳并不把他的四联剧《指环》视为一个超越时间的神话传说，而是一个合乎时宜的寓言，它探讨了19世纪德国社会中的权力、贪婪、荣誉、勇气和种族等主题。在那个时代，勇气、力量和民族认同等主题在正在走向统一的德国有着特殊的反响。德国哲学家尼采（1844–1900）在一段时间里曾是瓦格纳的密友，他仿效瓦格纳《指环》中的英雄人物齐格弗里德塑造了他的超人。在20世纪，希特勒利用了瓦格纳的象征主义来培育优越的德国种族的观念。例如第二次世界大战期间，在西线战场建立过一条“齐格弗里德防线”。

不足为怪，出版商和歌剧制作人在得知这部作品的庞大规模和奇异的题材后，起初是不大愿意出版或上演它的。然而他们愿意购买这位作曲家的更传统的作品的版权。因此，在创作《指环》四联剧期间，经常陷于穷困的瓦格纳曾中断了好几年，去创作《特里斯坦与伊索尔德》（1865）和《纽伦堡的名歌手》（1868）。但这些作品也很长，不容易上演。厚厚的乐谱堆积在瓦格纳的书桌上。

1864年，巴伐利亚国王路德维希二世解救了困境中的瓦格纳，帮助他还清了债务，给了他一笔年金，鼓励他完成《指环》四联剧的创作，并根据作曲家自己

的设计（图 27–2）帮助他建起了专门上演他的庞大歌剧的特殊剧院。这座歌剧院，或像瓦格纳所称的节日剧院，建立在德国南部慕尼黑和莱比锡之间的一座小城拜罗伊特。第一届**拜罗伊特歌剧节（Bayreuth Festival）**在 1876 年的 8 月举办，连续上演了三轮全套的四联剧《指环》。1883 年瓦格纳去世后，他的遗体被葬在拜罗伊特的瓦格纳别墅中。至今，拜罗伊特歌剧节继续上演着——也只上演着——瓦格纳的乐剧。每年的夏季，成千上万的歌剧爱好者来到这个戏剧的圣地，对这位艺术上最坚决和最无情的理想家进行朝拜。



Richard Wagner Museum, Bayreuth

图 27–2
拜罗伊特节日剧院，一座专门为上演瓦格纳的乐剧而建造的歌剧院。

瓦格纳的“乐剧”

瓦格纳为歌剧院作曲，这是很少有例外的，他不创作像交响曲和协奏曲这样的音乐会体裁。他也不把他的作品叫做歌剧，而是叫做“乐剧”。对瓦格纳来说，**乐剧（music drama）**是一种为舞台创作的音乐作品，其中所有的艺术——诗歌、音乐、表演、哑剧、舞蹈和布景设计——都作为一个和谐的整体而发挥着作用。这样一种艺术的联合体，瓦格纳称之为**“整体艺术品”（Gesamtkunstwerk）**。这样结合起来的艺术的统一力量会产生更加真实的戏剧。像意大利歌剧中经常发生的那样，为了给独唱者的花腔演唱鼓掌而使戏剧情节停顿的现象不再出现了。

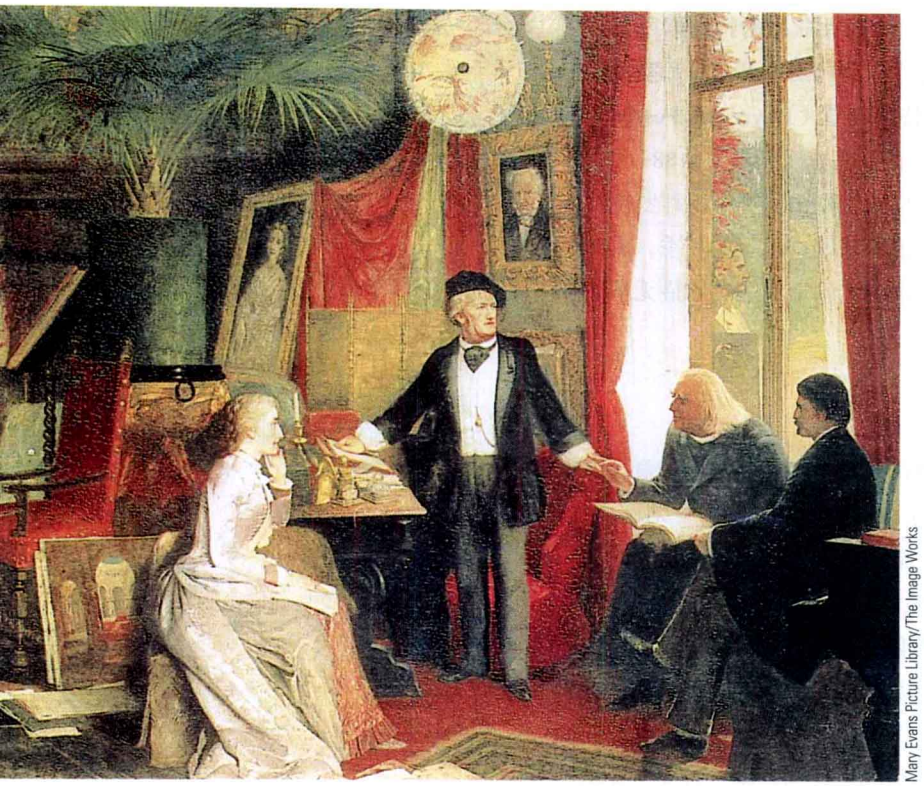
作为整体艺术品的乐剧

瓦格纳的乐剧的确在一些方面不同于传统的意大利歌剧。首先，瓦格纳与传统的“分曲”歌剧（由一连串分开的单元，如咏叹调、宣叙调、二重唱等组成的歌剧）分道扬镳。取而代之的是，他创作了一种介乎于歌唱和朗诵之间的，无缝隙地流动的旋律，称之为“无终旋律”。其次，他几乎全部取消了重唱；剧中很少有二重唱、三重唱、合唱及全体演员的终曲。最后，瓦格纳取消了如歌的咏叹调。他避免旋律的重复、对称和有规律的终止式，所有这些都会造成旋律的“如歌”和容易记忆，他更喜欢那种长线条流动的、不重复的、不特别如歌的旋律。在如歌咏叹调的重要性减弱的同时，管弦乐队的作用增加了。

对瓦格纳来说，管弦乐队就是一切。它奏出主要的音乐主题，发展和开拓它们，因此，通过纯器乐“奏出”了戏剧。舞台上，歌手的歌词和动作只给了观众一些补充性的线索，而乐剧中的一切都包含在管弦乐队中。19 世纪 50 年代，瓦格纳深受叔本华（Arthur Schopenhauer, 1788–1860）哲学的影响，这位哲学家认为“音乐表现的是世界最内在的基础，表象背后的本质”。在乐剧中，舞台上发生的是表象，而管弦乐队表现的是更深刻的现实，是真正的戏剧。

像他之前的贝多芬和柏辽兹，瓦格纳继续扩展乐队的规模。他要求演奏《指环》的乐队是庞大的，特别是铜管：四把小号，四支长号，八把圆号（其中四个兼奏大号）和一把倍低音大号。也许最引人注目的是，它的总谱要求六架竖琴！

一支更大规模的乐队也需要更强有力的歌手。需要更有力的歌唱家。为了在近百人的乐队中能够听到声乐，必须有一个大号的、经过特殊训练的声音，也就是所谓的瓦格纳男高音和瓦格纳女高音。典型地统治着今天的歌剧舞台的人声——它具有强有力的音响的宽广的颤动效果——首先是在瓦格纳的乐剧中发展起来的。



Mary Evans Picture Library/The Image Works

图 27–3

1880 年，科西玛·瓦格纳（Cosima Wagner，李斯特和达古夫人的女儿）、理查德·瓦格纳和李斯特在拜罗伊特的瓦格纳别墅中。右边是瓦格纳的一个年轻的崇拜者沃尔佐根(Hans von Wolzogen)，他发明了“主导动机”一词。

特里斯坦与伊索尔德（1865）

瓦格纳 1857 年开始创作《特里斯坦与伊索尔德》，此时他居住在瑞士并部分地受到一位富有的赞助人奥托·威森东克的资助。尽管瓦格纳已经结婚，但他仍与威森东克的妻子玛蒂尔德产生了恋情。作为男人的瓦格纳和作为艺术家的瓦格纳的生活是同样的丰富，如果他自己没有这样热烈的恋情，他也不可能创作出涉及这样热烈的恋情的歌剧。1864 年瓦格纳去慕尼黑准备刚刚完成的《特里斯坦》的首演，他忘却了玛蒂尔德和他的妻子已经很久了，现在他又和科西玛（图 27–3）相爱了，而科西玛的丈夫彪罗正在准备指挥《特里斯坦》。科西玛是李斯特和达古夫人的私生女（图 25–3 和图 25–4），她和瓦格纳不久就生了他们自己的三个私生子。这些孩子中的第一个是女儿，出生于《特里斯坦》开始排练的第一天，因而被命名为伊索尔德。

《特里斯坦》的情节

《特里斯坦与伊索尔德》的故事来自中世纪英格兰的亚瑟王传奇。简单地说，它是关于爱尔兰公主伊索尔德和侍奉康沃尔（英格兰）的马克国王的骑士特里斯坦之间的爱情故事。然而他们的爱情是不正当的和注定要失败的。伊索尔德误服了一种爱药，更使她的激情从合法的丈夫马克国王转向了特里斯坦。带着对在这个世界上与伊索尔德幸福结合的绝望，特里斯坦在决斗中身负重伤，临死前乘船返回自己的家乡布列塔尼。伊索尔德追随而至，最后，特里斯坦在伊索尔德的怀中死去。伊索尔德懂得他们的结合只能通过死亡才能达到圆满，便唱起了她的**《爱之死》（*Liebestod*）**，表达他们的爱情超越了死亡的一种狂喜的幻象，然后，她也死在特里斯坦身边。这就是浪漫主义艺术家如此珍视的那种全然迷恋和献身的爱情。
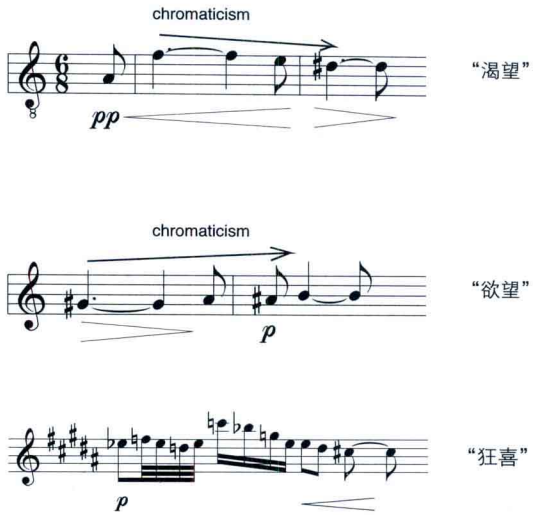
瓦格纳并不是以一首热烈的、自成一体的序曲开始他的《特里斯坦》，而是用一首简单而优美的前奏曲为全剧定下了基调，并直接引向幕启。前奏曲以大提琴奏出的悲哀的呼唤开始，木管对其进行回应。每个主题都不太长，而是短小的、包含某种意义的动机。瓦格纳的信徒们把它们叫做**主导动机（leitmotif）**，这是一种短小而独特的音乐单元，代表着一个人物、事物或观念，它们多次反复出现，以便促进戏剧的进展。瓦格纳的主导动机通常不是被唱出，而是由乐队奏出的。依靠这种方法，一种潜意识的因素可以被引入戏剧：甚至当舞台上的角色唱着其他事情的时候，乐队可以表明他们的心理活动。通过对这些有代表性的主导动机的发展、扩充、变化、对比和解决，瓦格纳几乎无须借助歌手便可表达戏剧的本质。

主导动机

《特里斯坦》中的主导动机主要与情感，而非与具体的人或物相关。最典型

的是代表着“渴望”、“欲望”、“狂喜”的主导动机。

谱例27–1



请注意“渴望”和“欲望”动机都包含半音的线条，第一个是下行的，第二个是上行的（看箭头）。这种线性的半音运动使作曲家很容易在很多不同的调之间不断地盘绕，不长久地停留在能够建立一个主调的音高上。实际上，瓦格纳紧张的半音化和声已弱化了调的感觉，并如我们将要看到的那样，最终导致调性这种西方音乐主要的结构力量的解体。他在这里运用了扭曲的半音线条是为了一种特殊表现目的——传达出这对命运多舛的恋人所经受的焦虑和痛苦。

当你聆听《特里斯坦》的终场时，你能感觉到瓦格纳试图把你拉进他那无所不包的爱情、渴望、欲望和死亡的世界。这里伊索尔德抱着已死去的特里斯坦，准备随他而去。当她演唱这首著名的《爱之死》时，出现了四个主导动机，每个在这部歌剧的前面都听过。它们多次以旋律模进的形式出现，通常向上移动，以便表达一种持续渴望和紧张增长的感觉。终止式被避免，因此增加了情绪的不安定感。不协和音被放置在高潮点上，以强化痛苦和悲伤的情感。最后，音乐达到一个持续的、宏伟的高潮（4:42），此后，一切都变得协和，运动减缓，伊索尔德和特里斯坦在另一个世界结合了。第一次听《爱之死》时，集中在被歌手唱出或更多地由乐队奏出的主导动机上。然后再听一遍，这次你就像饮了爱药那样，全身心地沉醉于瓦格纳神奇的音响上。如果说有这样一种东西，是浪漫主义音乐的超级体验，那么，你将在这里发现它。





Bayerisches National Museum, Munich

图 27–4
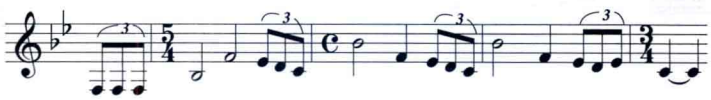
这是为 1865 年 6 月《特里斯坦与伊索尔德》的首演而作的最初的服装设计。

《特里斯坦》以伊索尔德的《爱之死》结束

《星球大战》中的主导动机

瓦格纳发展的主导动机的技巧，被很多好莱坞电影音乐的作曲家们所借鉴。其中之一就是约翰·威廉姆斯，他为乔治·鲁卡斯的系列电影《星球大战》创作了音乐。当威廉姆斯为《星球大战》、《帝国大反击》和《绝地归来》作曲时，他为每一个主要角色（主题或军队）创作了一个独特的音乐动机。下面是两个威廉姆斯的主导动机。第一个代表着英雄卢克；而第二个（仅为一种连续的节奏）象征着魔鬼达斯·维达。

像瓦格纳那样，威廉姆斯让乐队来演奏这些主导动机，进而告诉观众这一角色正在思考着什么或者未来会发生什么事情。举例来说，当年轻的卢克被监禁在叔父的农场时，我们得知有更大的事情在等待着他，因为乐队在背景中奏出英雄力量的主导动机。事实上，《星球大战》不止在主导动机上与瓦格纳的乐剧有共同之处。瓦格纳和鲁卡斯都是从三部戏剧的核心开始，然后再增加一部剧作为“序幕”（《莱茵河的黄金》是《指环》的前传，而《魅影危机》在《星球大战》中也是这样）。当然，鲁卡斯在他的这部英雄传奇中又增加了两部，使得总数达到六部，但是主导动机却没有改变。瓦格纳的四联剧和鲁卡斯的英雄传奇都在演绎着高于生活的英雄和坏蛋之间的一系列的史诗般的战斗。在宇宙的时间长河中，善与恶的神话力量总是在进行着斗争。



卢克的主题



达斯·维达的主题
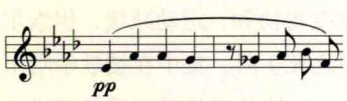
聆听指南

理查德·瓦格纳
《爱之死》，选自《特里斯坦与伊索尔德》（1865）

6 4/5　2 2/7

角色：恋人特里斯坦与伊索尔德
情景：在特里斯坦的城堡中，伊索尔德怀抱着特里斯坦，准备与他一同死去。

0:00　5 7　伊索尔德凝视着特里斯坦，缓慢地唱出“爱之死”的主导动机，然后，这个动机由乐队接过去。



Mild und leise wie er lächelt,
Wie das Auge hold er öffnet—
Seht ihr, Freunde? Seht ihr's nicht
Immer lichter wie er leuchtet,
Stern-umstrahlet hoch sich hebt?
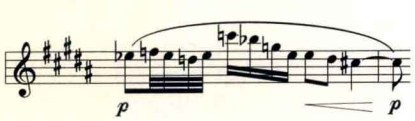
他微笑多么温和恬静，
他睁开眼，多么含情。
朋友们，你们没有看见？
他散发出光芒，越来越明亮，
好像升到高空，周围群星闪耀。
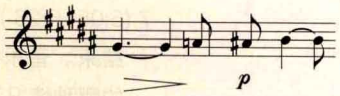
1:07　乐队继续演奏“爱之死”动机，歌手继续演唱着。

Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm mutig schwillt,
Voll und hehr im Busen ihm quillt?

你们没有看见，
他的心多么充满自豪，
在他的胸中，完全勇敢地跳动。

1:37　“狂喜”动机进入，不是声乐，首先是高音木管，然后是小提琴



		Wie den Lippen, wonnig mild Süsser Atem sanft entweht— Freunde! Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?	他的嘴唇，多么文雅温柔， 甜蜜的呼吸，轻轻地启动。 看见了吗，朋友！ 你们没有感到和看到？
2:17	前奏曲中的上行 半音的“渴望”动机再现		
2:26	声乐和乐队返回到“爱之死” 动机，然后是声乐的“狂喜” 动机和“欲望”动机	Höre ich nur diese Weise Die so wundervoll und leise, Wonne klagend, alles sagend, Mild versöhnend aus ihm tönend, In mich dringet, auf sich schwinget, Hold erhallend um mich klinget?	我只听见这种曲调， 那么轻盈，那么美好！ 狂喜地倾诉，讲述着一切， 温柔的谅解之声，从他身上发出 深入我的心中，升入高空， 在我周围回响，使人感到幸福。
3:33	小提琴奏出“超越极乐” 的动机		
3:53	乐队半音上行奏出“欲望” 动机，紧张度增强	Heller schallend, mich umwallend, Sind es Wellen sanfter Lüfte? Sind es Wolken wonniger Düfte Wie sie schwellen, mich umrauschen, Soll ich atmen, soll ich lauschen? Soll ich schlürfen, untertauchen? Süss in Düften mich verhauchen? In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall.	声音更响亮，在我周围飘荡， 它们是和风的气浪？ 它们是天空香气的云彩？ 它们在扩大，在我周围咆哮， 难道我应该呼吸，应该倾听？ 应该大口地呼吸？应该潜在它们下方？ 在甜蜜的香气中断气？ 在这浪涛汹涌的声音中，
4:42	壮丽的高潮与乐队的 “超越”动机相辉映	In des Welt-Atems wehendem All— Ertrinken, versinken— Unbewusst— Höchste Lust!	在这响亮地声音中， 在世人呼吸的巨浪中淹没， 不知不觉地， 使极大的欢乐沉没！

乐队逐渐消失，落幕。

聆听练习 36



瓦格纳：《爱之死》，选自《特里斯坦与伊索尔德》

把《特里斯坦与伊索尔德》带向辉煌结束的这段伊索尔德的“爱之死”，是为女高音——实际上是为戏剧性的瓦格纳女高音而作的。但是，甚至这样强有力的声音，在瓦格纳庞大的、汹涌的管弦乐队中，也不能总是被清晰地听到。你能想象一部根本无法听到男或女主人公声音的威尔第歌剧吗？就像下面的一些问题所暗示的，瓦格纳的德国乐剧与威尔第的意大利歌剧在许多方面是各不相同的。

1. “爱之死”的乐队伴奏中有清晰的双拍子或三拍子的拍点吗？

   a. 有　　b. 没有

2. 当女高音演唱“狂喜”主导动机时（2:48–3:11），她唱的是很方整的诗句，带有行间韵的 4+4 音节的诗行（歌词如下，可试念德语原文）。

   狂喜地倾诉，　　Wonne Klagend

讲述着一切， alles sagend
温和的和解之声， Mild versohnend
从他身上发出。 Aus ihm tonend

在对句中，女高音旋律线的行进方向是怎样的?

a. 上升 b. 用旋律模进的方式上升
c. 下降 d. 用旋律模进的方式下降

3. 随后（3:12–3:30）音乐立即上升到一个高潮，反映了下一个对句的情感：

深入我的心中，升入高空
在我周围回响，使人感到幸福?

音乐是怎样造成这种上升的紧张度的?

a. 弦乐演奏震音
b. 有一个缓慢的渐强
c. 声乐半音上行
d. 以上全部

4.（3:53–4:42）瓦格纳用乐队中猛烈冲击的“欲望”动机形成了最后的高潮。但是在歌词“听”（4:17）上，他突然改变了力度。他变换了哪种力度?

a. 很强（fortissimo） b. 很弱 (pianissimo)

5.（5:05–5:39）音乐达到了宏大的高潮。瓦格纳是怎样用音乐表现伊索尔德最后的歌词“淹没，不知不觉地使极大的欢乐沉没”?

a. 声乐线条连续下降
b. 声乐线条下降，然后向上飞翔并持续在一个音上
c. 声乐线条向上飞翔，然后下降

6. 在最后一个和弦之前，双簧管 (5:59) 柔和地奏出了哪个主导动机?

a. “狂喜” b. “超越极乐” c. “欲望”

7.(5:05–6:26）在这一段落中，瓦格纳将我们带到歌剧的结束。音乐变化的性质暗示了风雨停歇的感觉。下列的哪种情况没有发生?

a. 音乐的速度似乎更慢
b. “超越极乐”的动机不再上升
c. 乐队走向强大的高潮
d. 力度逐渐从强变弱

8. 谁说“最后一句话”——你在《爱之死》的最后听到的是什么?

a. 乐队 b. 声乐

9. 哪种音乐手段可以被省略，而不至于严重影响作品的整体效果?

a. 乐队 b. 声乐

10. 下列关于“爱之死”的陈述哪一项是正确的。

a. 瓦格纳对歌手有着巨大的要求，部分原因是人声在 5:20 停下之前，没有多于三秒钟的休止。
b. 尽管瓦格纳对歌手有巨大的要求，大部分时间要求用很强的力度演唱，不过他在中间却加入了几次大约 10 秒钟的“休止”。

关键词

歌唱剧
《指环》
拜罗伊特歌剧节
乐剧
整体艺术品
《爱之死》
主导动机

19世纪现实主义歌剧



第28章

浪漫主义歌剧，无论是意大利还是德国的，都有一种典型结局，那就是一对恋人永远地结合在一起，即使不在此生，也在来世。而且，舞台上充满着有传奇色彩的或富有的人们，这些悠闲的人们并不为世俗的事情或经济上的忧虑所烦恼。然而，在19世纪下半叶，欧洲兴起了一种不同类型的歌剧，这种歌剧与当时社会的真实性更加一致。它被称为**现实主义歌剧（realistic opera）**，因为这种题材用现实主义的手法探讨日常生活中的问题。贫穷、人身虐待、工业上的剥削和犯罪——特别是社会底层人们的痛苦——都被呈现在舞台上供所有人观看。现实主义歌剧很少有大团圆的结局。

19世纪科学和艺术中的现实主义

现实主义歌剧反映了19世纪社会、科学和艺术的发展，从中可以看出工业革命带来的负面影响，包括广泛的社会分化造成的压迫性的（不合理的）工厂条件。此外，19世纪也见证了进化论理论的诞生，这一理论在查尔斯·达尔文(Charles Darwin)的著作《物种起源》(1859)中首次得到普及，书中假定了一个适者生存、“物竞天择”的世界。画家J.F.米勒（1814–1875）和年轻的文森特·凡高（Vincent van Gogh,1853–1890）在他们的画布上捕捉了被压迫人民的生活（图28–1），而作家查尔斯·狄更斯（Charles Dickens,1812–1870）和艾米尔·左拉（Emile Zola,1840–1902）也将这种生活写进他们的现实主义小说中。这些艺术家的目的是将尘世的、平凡的生活转化成艺术，在人类体验的最为普通的方面发现诗意的和神秘的东西。

现实主义歌剧的情节也反映了类似的意图，包含了生活中的粗砺的一面。在比才的歌剧《卡门》(1875)中，女主角是一个在烟草工厂做工的手持匕首的吉卜赛女郎；在列昂卡瓦罗（Leoncavallo）的《丑角》中，一个嫉妒的小丑将他的



Van Gogh Museum, Amsterdam/Art Resource, NY

图28–1

文森特·凡高创作的《吃土豆的人》(1885)。凡高年轻时曾在比利时东部的煤矿居住和工作。这幅冷酷的油画记录了他对一个矿工家庭的生活印象以及晚餐中的土豆和茶。

妻子刺死；而在普契尼的《托斯卡》中，一个被侮辱的歌唱家杀死了警察局长。如果说传统的浪漫主义歌剧通常是多愁善感的和理想主义的，19 世纪的现实主义歌剧则是震惊社会的，而且通常是悲观主义的。

乔治·比才的《卡门》（1875）

第一部重要的现实主义歌剧是乔治·比才的《卡门》（1875）。比才（Georges Bizet,1838–1875）主要是位歌剧作曲家，在巴黎度过了其短暂的一生，《卡门》是他的代表作。故事发生于 19 世纪的西班牙，主角是一个名叫卡门的放荡的吉卜赛女郎（图 28–2）。这位性感而任性的女郎以她独有的方式吸引着人们。凭借她诱人的舞蹈和歌声，卡门引诱了一位天真的士兵唐·霍塞。唐·霍塞无望地陷入情网，从部队上开了小差去“娶”卡门，并与她的吉卜赛强盗朋友们交往。但是，拒绝从属于任何男人的卡门很快便抛弃了唐·霍塞，而委身于英俊的斗牛士艾斯卡米洛。在失去了一切后，屈辱的唐·霍塞在一场血腥的结局中刺死了卡门。

卡门的情节

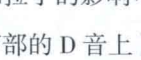
这一暴力的结尾，凸显了卡门的现实主义特性。女主角是一个放荡的女人，每个男人都可以得到她，虽然要按照她自己的标准。当时，她生活在社会的流浪者（吉卜赛人）、妓女和强盗中间。所有这些都对当时优雅的巴黎观众产生了巨大的冲击。1875 年第一次排练期间，合唱队的女歌手们威胁着要罢工，因为她们被要求在舞台上抽烟和打架。批评家们称这部歌剧的脚本是“淫荡的”，而制作人则要求比才把戏中更多的令人毛骨悚然的地方变得缓和一些（特别是血腥的结尾），使它作为家庭的娱乐变得更加可以接受。但比才拒绝这样做。

图 28–2
萨利·波尔吉斯在 1998 年英国国家歌剧院上演的《卡门》中扮演这个诱人的角色。



© Robbie Jack/Corbis

《卡门》中有许多诱人的旋律，包括那首著名的“斗牛士之歌”和更受人喜爱的“哈巴涅拉”。比才在创作这些乐曲中，从一些西班牙的流行歌曲、民间歌曲和**弗拉明戈**（**Flamenco**，带有吉卜赛因素的西班牙南方的歌曲）的旋律中引用了许多因素。那首著名的卡门出场时演唱的“哈巴涅拉”就使用了当时流行的西班牙歌曲。

哈巴涅拉（**Habanera**）在文学上意思是“来自哈瓦那的东西”，在音乐上是指 19 世纪在西班牙人所属的古巴发展起来的一种舞蹈歌曲；它在音乐风格上的来自非洲和拉丁的影响可以从下行的半音音阶和静止的和弦运动（每小节的强拍都落在低声部的 D 音上），以及不断重复的节奏型[]中看出。“哈巴涅拉”富有感染力的节奏赋予这种体裁以难以抵制的特质——我们都想起身加入跳舞。然而“哈巴涅拉”就像后来从它发展出来的探戈舞曲那样，是一种富有感官享乐色彩的舞蹈，这一特征为卡门增添了很多诱人的气息。

比才的“哈巴涅拉”的结构并不复杂。首先，卡门演唱了一个半音下行的四小节乐句（“爱情像一只难以捉摸的小鸟”）。从本质上说，高度半音化的旋律似乎总是没有调性中心的。这首作品的旋律也是模棱两可和难以捉摸的，就像卡门本人的性格那样。合唱立刻重复了半音旋律，但卡门此时演唱着一个词“爱情”，其性感的旋律在合唱的上方飘荡。随着她那像自由的爱情小鸟一样飞翔的歌声，调性从小调转到大调。在这里增加了一段副歌（“爱情就像一个流浪儿”），其中

《卡门》从失败到流行

《卡门》1875年3月3日在巴黎的首演是一次彻底的失败——这一现实主义的题材被认为太没有价值了。在这次观众的不接受所带来的沮丧中，作曲家乔治·比才遭受了心脏病的致命打击，90天后就离开了人世。

然而，随着19世纪的戏剧题材变得越来越具有现实主义倾向，《卡门》的魅力也开始增长了。《卡门》现在也许是世界上最为流行的歌剧，已经被录音了很多次，并被改编成近二十部电影，包括1915年的一部早期无声电影和1984年的一部奥斯卡获奖片。此外，《卡门》中许多最为流行的旋律，已作为无数电视广告和卡通片的背景音乐。例如，在连续剧《辛普森一家》(*The Simpsons*)较早的一集里，这个家庭去听歌剧，就是去听《卡门》，还有别的吗？而且是剧中人巴特与荷玛一起唱的。《卡门》也被重新改编创作成一部发生在塞内加尔的非洲歌剧(《卡门·盖伊》，*Karmen Gei*，2001)，一部美国黑人的百老汇音乐剧(《卡门·琼斯》*Carmen Jones*,1954)和一部MTV特别节目(《卡门：一部嘻哈乐的歌剧》，*Carmen：A Hip Hopera*，由碧昂斯·诺勒斯主演，2001)。对一部现实主义歌剧来说这并不奇怪，《卡门》是一部超越了种族和阶级的作品，而这种性质部分地说明了它持久流行的原因。
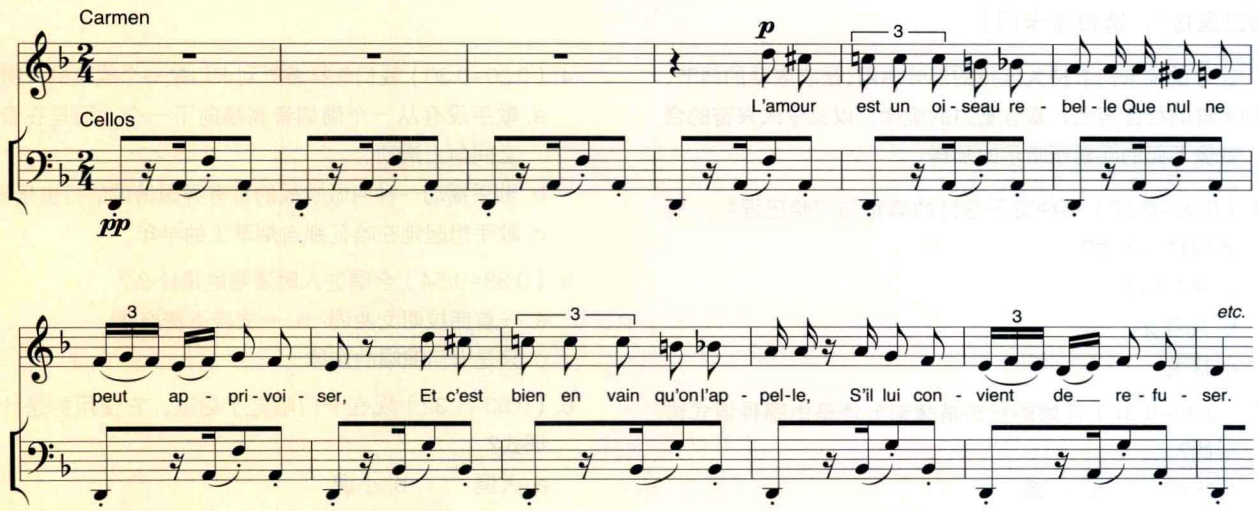
的旋律在一个大三和弦和一个小三和弦之间转换。与副歌相对照，合唱呼喊出“要当心！”，对卡门的毁灭性的本质发出警告。这同一种结构——一段半音下行的旋律，紧接一段带有合唱的呼喊的三和弦的副歌——被再次反复。比才想通过这首“哈巴涅拉”建立起卡门作为一个放荡的迷人女性的人物性格。从各方面看，这段音乐就代表了卡门。就像卡门那样，这诱人的旋律一旦使我们着魔，它便永远挥之不去。

聆听指南

乔治·比才
“哈巴涅拉”，选自歌剧《卡门》(1875)

6
4/6

情景：衣着裸露的吉卜赛女人卡门，散发着一种近乎原始的野性，在唐·霍塞、士兵们和其他吉卜赛人面前跳舞。



0:00 6 低音用哈巴涅拉节奏的固定反复，小调式
0:06 卡门用诱人的下行旋律进入

(continued)

	L'amour est un oiseau rebelle	爱情是一支自由的小鸟，
	Que nul ne peut apprivoiser;	人们难以将它驯服；
	Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,	叫它喊它都没有用处，
	S'il lui convient de refuser.	它要是不高兴就不理。
	Rien n'y fait, menace ou prière,	纵然是恐吓还是哀求，
	L'un parle bien, l'autre se tait;	都给你一个不乐意；
	Et c'est l'autre que je préfère	能说会道的我不爱，
	Il n'a rien dit; mais il me plaît.	那沉默的人儿我偏爱。
0:38	转入大调，合唱反复旋律，卡门在“爱情”一词上的歌声在上方飘荡。	
0:53	卡门演唱副歌	
	L'amour est enfant de Bohème,	爱情就像一个流浪儿，
	Il n'a jamais connu de loi,	不让任何人来约束它，
	Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;	你不爱我，我也要爱你，
	Si je t'aime, prends garde à toi!	我爱上你可要当心。
1:09	合唱呼喊“要当心”	
1:32	合唱队与卡门一起唱副歌	
第二段		
2:09	低音的哈巴涅拉节奏的固定反复	
2:17	卡门以迷人的半音旋律进入	
	L'oiseau que tu croyais surprendre	你别以为把鸟儿抓牢，
	Battit de l'aile et s'envola;	它拍拍翅膀飞天外。
	L'amour est loin, tu peux l'attendre;	爱情已远去，但你期待它，
	Tu ne l'attends plus, il est là!	你不期待它，它又在这里，
	Tout autour de toi, vite,	它就在你身边，快抓住它，
	Il vient, s'en va, puis il revient;	它飞来，飞去，又飞回。
	Tu crois le tenir, il t'évite;	你想捉住它无踪影，
	Tu crois l'éviter, il te tient!	想避开它又难上难。
2:50	转入大调，合唱反复旋律；卡门在“爱情”一词上的歌声在上方飘荡。	
3:05	卡门、合唱（3:14），然后卡门（3:58）再唱副歌	

聆听练习 37

6
4/6

比才
“哈巴涅拉”，选自《卡门》

比才的《卡门》持久流行的部分原因，是它轰动的情节，多种多样的社会角色，富有魅力的旋律，以及令人兴奋的合唱，就像下面的问题所暗示的那样。

1. （0:00–0:37）哪种富于感性的舞蹈与“哈巴涅拉”有着同样的节奏?
   a. 弗拉明戈
   b. 凡旦戈
   c. 探戈
2. （0:00–0:37）开始的狂热情绪部分地是由哪种调式造成的?
   a. 大调　　b. 小调
3. （0:06–0:10）当难以捉摸的卡门第一次开始歌唱时，她使用的是什么音阶?
   a. 大调音阶　b. 小调音阶　c. 半音阶
4. （0:20–0:30）我们怎样感觉到卡门是一个放荡的人物?
   a. 歌手没有从一个确切音高移向下一个，而是在音高之间向上滑动。
   b. 歌手摇动一种叫做响板的富有异国情调的打击乐器。
   c. 歌手想起她在哈瓦那当烟草工的早年。
5. （0:38–0:54）合唱进入时演唱的是什么?
   a. 一首弗拉明戈曲调　b. 一支吉卜赛旋律
   c. 只是卡门演唱的旋律
6. （0:53–1:32）现在卡门唱起了副歌，它使用的是什么调式?
   a. 大调　　b. 小调
7. （2:09– 结束）考虑“哈巴涅拉”的第二段，下面哪个陈述是正确的。
   a. 在内容和长度方面基本上与第一段是相同的。

b. 它是第一段的精巧的变奏。

8. 因此，这首“哈巴涅拉”的曲式是什么?
   a. 分节歌
   b. 主题和变奏
   c. 通谱体

9. 以下哪种文化没有体现在比才的“哈巴涅拉”中?
   a. 法国　　b. 西班牙　　c. 吉卜赛
   d. 英国　　e. 古巴

10. 可能是什么使比才的“哈巴涅拉”成为一个非常成功的分曲?
   a. 它不是拥有一个，而是两个诱人的旋律，一个在大调，一个在小调。
   b. 它将优美的咏叹调与强有力的合唱结合起来。
   c. 尽管有时有声乐旋律线条在上方飘荡，但它严格建立在一个固定反复的低音的基础上。
   d. 以上全部。

贾科莫·普契尼的《波希米亚人》(1896)

19世纪末意大利的现实主义歌剧有它自己独特的名称——***Verismo opera***(**真实主义歌剧**)(Verismo是意大利文的“现实主义”的意思，中文译作真实主义。——译注)。尽管使用了另外一个名称，但意大利的真实主义歌剧与其他地方的现实主义歌剧并没有什么不同。虽然许多意大利歌剧作曲家创作了真实主义歌剧，但至今为止最为著名的是贾科莫·普契尼，他也创作了一些20世纪初的异国情调的歌剧(第32章)。

贾科莫·普契尼(Giacomo Puccini,1858–1924)是意大利北部城市鲁卡的一个音乐世家的第四代后裔(图28–3)。他的父亲和祖父都是歌剧作曲家，而他更早的祖辈则为当地的教堂创作宗教音乐。但普契尼并非神童。米兰音乐学院毕业后的十年里，他为发展一种独特的歌剧风格而奋斗着，生活很贫困。直到他35岁，才以创作了真实主义歌剧《曼侬·莱斯科》(1893)而取得首次成功。此后，成功便接踵而来，《波希米亚人》(1896)、《托斯卡》(1900)和《蝴蝶夫人》(1904)。随着财富、名气和些许自满的增长，普契尼的创作也越来越少了。他的最后一部，也是许多人认为他最好的一部歌剧《图兰朵》(第32章)在1924年他因喉癌病逝时尚未最后完成。

普契尼最著名的歌剧，也是所有真实主义歌剧中最有名的一部，便是《波希米亚人》(1896，又译《绣花女》或《艺术家的生涯》。——译注)。这部歌剧的现实主义特点主要在于它的地点和人物上：主要角色都是波希米亚人——生活在悲惨的贫困中的非主流艺术家。男主角鲁道夫(诗人)和他的伙伴舒奥纳尔(音乐家)、科内利(哲学家)、马尔切罗(画家)共同居住在巴黎左岸的一间没有供暖设备的阁楼上。女主角咪咪是他们的邻居，是一个患有肺结核病的贫穷的绣花女。鲁道夫和咪咪相遇并堕入爱河。然而，当咪咪的病情进一步恶化时，鲁道夫被妄想缠身的嫉妒之情却在增长。他们分别了一段时间，只是在咪咪临死时，他们才又回到彼此的怀抱中。如果这听上去很耳熟，可能有一个原因：荣获普利策奖的音乐剧《租赁》(1996，电影版2005年)是这个波希米亚人故事的一个现代改编版，但这出戏的主人公是在格林威治村死于艾滋病，而不是在巴黎死于肺结核。

实际上，《波希米亚人》并没有太多的情节，也没有太多的角色性格的发展。取而代之的是，人声的辉煌音响占据着优势。普契尼延续着19世纪以来减少咏

图28–3
贾科莫·普契尼



© Bettmann/Corbis

叹调和宣叙调之间的区别的创作倾向。他的独唱通常以音节式（一个音节对一个音符）的旋律开始，仿佛角色在开始一次对话。逐渐地，声音的张力增加，并且变得更加扩展，同时用弦乐器重叠旋律以增加温暖和表情。例如，当鲁道夫在咏叹调“冰凉的小手”中唱到咪咪冰冷的手时，我们在不知不觉中便从宣叙调进入了咏叹调，并逐渐超越了巴黎左岸的小阁楼，翱翔到遥远的更美好的世界中。凄凉阴沉的舞台布景和音乐的超凡的美之间的对比，是现实主义歌剧的伟大的悖论。

聆听指南

贾科莫·普契尼
《波希米亚人》（1896）
咏叹调：“冰凉的小手”

6
4/7

角色：穷诗人鲁道夫和同样穷苦的绣花女咪咪
背景：咪咪敲响了鲁道夫的门，请求为她点燃蜡烛。鲁道夫为咪咪的美丽所动容，欣然接受。风再次吹灭了咪咪的蜡烛，慌乱中咪咪将门钥匙掉在了地上。两人在黑夜中寻找钥匙时，鲁道夫偶然地触摸到咪咪的手并且将它握紧。鲁道夫借此时机向她介绍了自己并谈到他的希望。

0:00	7 鲁道夫对话般的开始，很像宣叙调。	Che gelida manina se la lasci riscaldar. Cercar che giova? Al buio non si trova. Ma per fortuna è una notte di luna, e qui la luna l'abbiamo vicina.	啊，多么冰凉的小手， 让我把它来温暖。 现在太黑暗， 再寻找也是枉然。 不用过很久， 那月儿升上天空， 皎洁月光将照耀我们。
（咪咪想抽回自己的手）			
1:03	人声的音域、音量和张力增强	Aspetti, signorina, le dirò con due parole chi son, e che faccio, come vivo. Vuole? Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo!	啊，美丽的姑娘 请你听我来表白： 你可知道我是谁，我是做什么的， 我怎样生活。你愿意这样吗？ 我是谁？我是个诗人。 我做些什么？我写作。 我怎样生活，只是活着！
（鲁道夫继续解释他是谁和做什么）			
1:52	返回到对话风格	In povertà mia lieta scialo da gran signore rime et inni d'amore. Per sogni et per chimere e per castelli in aria, l'anima ho milionaria.	我是个快乐的歌手， 不管生活的忧愁， 常在梦境里逍遥， 常在幻境里漫游， 在空中楼阁居住， 愉快得像个王侯。
2:30	人声变得更宽广， 用更长的音符和更高的音域， 乐队同度重叠人声。	Talor dal mio forziere ruban tutti i gioelli due ladri: gli occhi belli. V'entrar con voi pur ora, ed i miei sogni usati e i bei sogni miei tosto si dileguar! Ma il furto non m'accora,	当我见到你的眼光， 我宁愿抛弃一切 美丽的幻景和梦想。 你来到我的身旁， 真使我欣喜若狂， 从今我热爱生活， 你给予我希望。
3:24	乐队独自演奏旋律，然后声乐进入 在高音的“希望”一词上形成高潮。	poichè v'ha preso stanza la speranza!	
（随着音乐的减弱，鲁道夫请求从咪咪那里得到回答）			
		Or che mi conoscete, parlate voi, deh! parlate. Chi siete? Vi piaccia dir!	刚才所说的一切， 全是我的心声。 你可愿意对我讲，你是谁？

关键词

现实主义歌剧
弗拉明戈
哈巴涅拉
真实主义歌剧



音乐和民族主义

第29章

音乐不是孤立存在的。正如我们看到的现实主义歌剧那样（第28章），音乐经常受到来自当下社会、科学和艺术发展的影响。政治也同样能够影响音乐。19世纪是欧洲许多民族从外国的统治中追求他们自由的时期。在19世纪20到30年代期间，希腊人发生了摆脱土耳其统治的斗争，波兰人为结束俄国人的统治而奋斗着，而比利时人从荷兰的统治下获得了独立。同时，一些以前分裂的小国成为统一的国家。1861年，曾经是在奥地利和西班牙统治下由城邦国家拼凑而成的意大利，获得了完全的独立和统一，并将罗马定为它的首都。10年后，在奥托·冯·俾斯麦（Otto von Bismarck,1815–1898）首相的政治领导下，一个统一的德国得到了正式的承认。一些更小的国家，像捷克、匈牙利、波兰、芬兰，从更强的国家如德意志、奥地利及俄罗斯的统治中寻求自由。这些小国同样为他们的民族传统而感到骄傲，各自都通过艺术的表现来强调其文化个性。

独立战争

因其感情力量，音乐自然地吐露出民族的和语言的区别，这一过程被称为**音乐的民族主义（musical nationalism）**。大量的国歌、乡土舞蹈、抗议歌曲和胜利交响曲用音乐表现了风起云涌的民族主义浪潮。《星条旗》、《马赛曲》（法国国歌）和《意大利兄弟们，意大利站起来了》（意大利国歌）都是革命和爱国主义热忱的产物。音乐中的民族色彩是依靠当地固有的民间因素——民歌、特有的音阶、舞蹈节奏和当地的乐器音响来传达的。它也可以通过运用民族的题材来传达——例如民族英雄的一生——就像一部交响诗的标题或一部歌剧的脚本那样。带有明显的民族主义标题的音乐作品有：《匈牙利狂想曲》（李斯特）、《俄罗斯复活节序曲》（里姆斯基·科萨科夫）、《斯拉夫舞曲》（德沃夏克）、《芬兰颂》（西贝柳斯）。

本土的音乐元素创造出音乐的民族主义

俄罗斯的民族主义音乐
莫杰斯特·穆索尔斯基（1839–1881）

俄罗斯是首批在艺术音乐中发展自己的民族风格的国家之一，这种风格不



Tretyakov Gallery, Moscow/The Bridgeman Art Library

图 29–1
莫杰斯特·穆索尔斯基

同于德国管弦乐和意大利与德国的歌剧传统，并与之分离。在格林卡的歌剧《为沙皇献身》（1836）中，我们能找到俄罗斯题材的早期运用。格林卡的民族主义精神直接影响了一个年轻的作曲家小组，这个小组被同代人称为“强力集团”，或称**俄国五人团（Russian Five）**：鲍罗丁（Alexander Borodin，1833–1887），居伊（Cesar Cui，1835–1918），巴拉基列夫（Mily Balakirev，1837–1910），里姆斯基－科萨科夫（Nikolai Rimsky-Korsakov，1844–1908）和穆索尔斯基（Modest Musorgsky,1839–1881）。他们致力于摆脱西方的影响，为俄罗斯人民创作俄罗斯音乐。他们之中，在音乐风格上最有创造性和受西方影响最少的是穆索尔斯基。

相对“五人团”的其他成员来说，穆索尔斯基起初并没有打算从事音乐职业。他在军队中被训练成一名军官，并且在俄国军队中服役四年。1858 年，他辞职当了一名小公务员，有了更多的时间满足他的业余爱好——作曲。第二年他说到：“我是一个世界主义者，但现在获得了某种新生。俄罗斯的一切都变得值得我珍视。”不幸的是，他短暂而无序的一生是在贫穷、压抑和酗酒中度过的。在他短暂的创作时期内，他努力整理了自己的一部规模不大的作品集，其中包括一部有大胆创造性的交响诗《荒山之夜》（1867）；一部富有想象力的钢琴套曲《图画展览会》（1874）；还有一部歌剧杰作《鲍里斯·戈都诺夫》（1874），那是根据一位 16 世纪的俄国沙皇的生活而创作的。1881 年穆索尔斯基去世时，他留下了许多未完成的作品。

《图画展览会》（1874）

在画廊中的音乐漫步
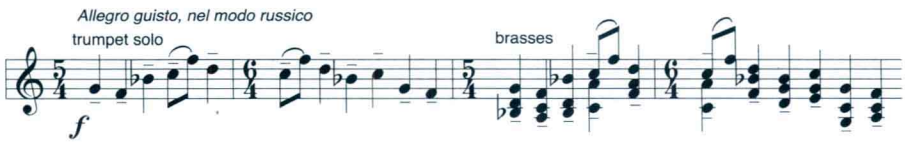
《图画展览会》创作的起源可以追溯到穆索尔斯基的一位密友，俄罗斯著名画家和建筑家维克多·哈特曼的死亡，他于 1873 年因突发心脏病而去世。作为对哈特曼的纪念，第二年在莫斯科举办了他的画展。穆索尔斯基受到这些作品的启发，在一个十首钢琴小品系列中抓住了哈特曼作品的精神。为了给连续的音乐图画提供统一性，作曲家想出了一个主意，插入了一个被他称为“漫步”的反复出现的间奏。这给欣赏者带来在画廊中悠闲地欣赏绘画的印象，每一次从哈特曼的一幅画走到另一幅画时，都可以听到“漫步”的音乐。不过，这部作品最初是为钢琴而创作的，十首音乐图画富有想象力的音响使人们期待着它的管弦乐配器，一些作曲家后来承担了这一任务。今天人们最为熟知的《图画展览会》是拉威尔的辉煌的配器版本，完成于 1922 年。

从钢琴到管弦乐

《漫步》

作曲家在这里假设自己（也包括听众），正在哈特曼的画展上漫步。顷刻间，我们便被音乐带到了一个纯粹的俄罗斯艺术的世界中。速度标记是“快速而坚定，俄罗斯式的”；节拍是不规则的，就像在民间舞曲中那样，五拍子和六拍子的小节交替；旋律建立在受到民歌影响的**五声音阶（pentatonic scale）**上，只用五个音代替西方常用的七声音阶，这里的五个音是降 B,C,D,F 和 G。

谱例29–1



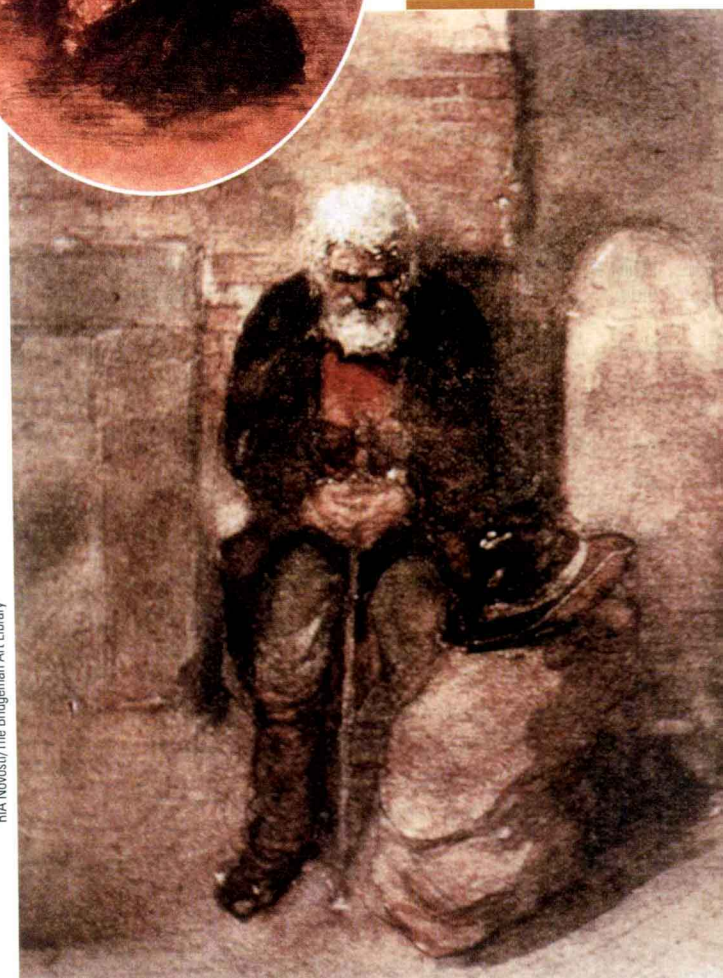
10 幅画的音乐描绘现在开始了。我们集中来分析一下第 4、第 6 和第 10 首。

图画 4：《波兰牛车》

哈特曼的这幅绘画描绘了一辆摇晃的牛车笨重地行驰在泥泞道路上的情景。牛车轮的滚动是由两个音符的固定反复暗示出的。注意在这简短的作品中，音乐是怎样反映出绘画所不能反映出的时间的运动感的。在穆索尔斯基的作品中，当牛车从远处出现时，用的是两个 PP 的力度，依靠管弦乐队的渐强表现牛车越来越近，力度逐渐达到三个 fff。然后乐队逐渐减弱到三个 ppp，表现牛车渐渐消失。此外，穆索尔斯基意识到一个重要的声学现象：较长的声波（在较低的音高上）比较短的音波（在更高的音高上）传得更远。（这是为什么我们在听行进中的管乐队演奏时，首先听到的是低音鼓和大号，而不是更高的小号和双簧管。）因此，在《波兰牛车》中，穆索尔斯基都是以最低的音开始和结束（配器上用了大号和低音提琴），以便造成声音从远处传来又消失在远方的印象。



RIA Novosti/The Bridgeman Art Library



RIA Novosti/The Bridgeman Art Library

图 29–2 和图 29–3

（上图）维克多·哈特曼的铅笔画《一个富有的犹太人》，画中的人物戴着一顶舒适的皮帽，那是他的宗教信仰的象征。（下图）维克多·哈特曼的铅笔与水彩画《一个贫穷的犹太人》，画中人物颓丧地坐着，身旁的一个麻袋装着他所有的财产。穆索尔斯基为这个特性人物恰如其分地创作了颓丧的音乐。

图画 6：《两个犹太人：一富一穷》

正如标题所示，我们看到了哈特曼的两幅绘画，这两幅都是复制品（图 29–2 和图 29–3）。一名犹太人（戈登贝格）自信地注视着前方；而另一位（施穆里）表现出绝望的神态。他们可能是两个基督徒，也可能是两个穆斯林——这里显示的是他们的社会地位，而不是他们的宗教。不过，穆索尔斯基音乐的东方特性清楚地表明这两个犹太人来自东欧。特别是穆索尔斯基用来表现富人戈登贝格的增二度音程（在这里是降 D—E），使人想起东欧犹太人的克莱兹莫民间音乐。

图画 10：《基辅大门》

《图画展览会》的庄严的终曲表现的是哈特曼为俄罗斯古代城市基辅设计的新的宏伟大门。穆索尔斯



RIA Novosti/The Bridgeman Art Library

图 29–4

维克多·哈特曼的《基辅大门》，它激发了穆索尔斯基的《图画展览会》最后一段的音乐创作。注意塔楼上的那些钟，穆索尔斯基在音乐的最后运用了一个突出的“钟声”动机，唤起了人们对这一构思的想象。

基安排他的主题材料，给人以一支游行队伍通过这座宏伟大门的印象，并采取了与此对等的回旋曲式（这里是 ABABCA）。宏伟大门的主题（A）与俄罗斯朝圣者行进的宗教音乐（B）相交替。甚至漫步主题（C）也出现在宏伟大门的主题（A）的全景式返回之前，表现作曲家—观赏者也从大门下走过，而大门的主题现在伴随着凯旋的钟声。

在这最后的高潮中，就像穆索尔斯基的音乐比哈特曼的原著有着更强有力的艺术创造性那样，拉威尔为大乐队的配器比穆索尔斯基为钢琴而写的原作在地方色彩和庄严宏伟方面都有着更强有力的表现（图 29–4）。
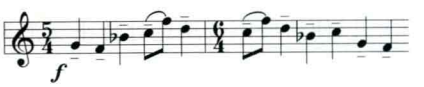
聆听指南

穆索尔斯基
《图画展览会》（1874）
（拉威尔配器，1922）

6 4/8–11　2 2/8–9

《漫步》

0:00	8	独奏小号开始漫步主题
0:08	8	全体铜管乐器呼应
0:15		小号和全体乐队继续交替演奏
0:30		全体弦乐，然后木管和铜管进入
1:22		铜管简短地再次演奏漫步主题



图画 4：《波兰牛车》

0:00	9	独奏大号演奏牛车旋律，背景是两个音的固定反复
0:51		弦乐和全体乐队进入
1:33		全乐队演奏牛车主题（注意铃鼓声）
1:54		大号重复牛车主题
2:24		减弱和消失



图画 6：《两个犹太人：一富一穷》
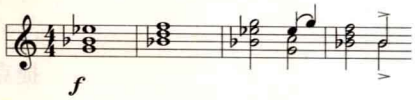
0:00	10	弦乐同度演奏戈登贝格的富丽堂皇的音乐
0:45		小号（加弱音器）在木管乐器的伴奏下演奏施穆里颤抖的音乐
1:23		弦乐很强地插入戈登贝格的音乐
1:51		施穆里的音乐在弦乐上滑动





图画 10 :《基辅大门》

0:00	11 9	A	全体铜管乐器演奏大门主题
1:05		B	木管演奏朝圣者的赞美诗
1:35		A	铜管乐器演奏大门主题，伴随弦乐的跑动音阶
2:10		B	朝圣者主题在木管乐器上再现
2:42		X	异国情调的音响
3:21		C	小号再现《漫步》主题
3:59		A	最壮丽的大门主题，加入钟声，直至结束



聆听练习 38

6 4/8–11　2 2/8–9

穆索尔斯基
《图画展览会》

此练习仅限于《漫步》和《基辅大门》，两张套和六张套 CD 中都有这两段。

《漫步》

1. (0:00–0:14) 整个漫步主题，拍子是不规则的，这在东欧民间音乐中是很典型的。关于乐曲的开始，哪种陈述是正确的?
   8 8
   a. 小号演奏了 11 拍，全体铜管回应了 22 拍
   b. 小号演奏了 22 拍，全体铜管演奏了 22 拍
   c. 小号演奏了 11 拍，全部铜管演奏了 11 拍
2. (0:15–0:29) 有两个补充性的乐句，每个乐句的哪种陈述正确?
   a. 小号演奏前 11 拍，铜管演奏后 11 拍
   b. 小号演奏前 7 拍，铜管加入演奏后 4 拍
3. (0:00–0:29) 你怎样来描述这里的音乐织体?
   a. 一个单声部小号，然后是复调的铜管合奏
   b. 一个单声部小号，然后是主调的铜管合奏
4. (0:50–1:02) 大乐队演奏时，不规则的拍子继续着。有关这段中的节拍组合，以下哪种陈述是对的? (请比较 0:50–0:57 与 0:58—1:02)。
   a. 两拍子的单元接着三拍子的单元
   b. 三拍子的单元接着两拍子的单元
5. (1:21– 结束) 关于漫步主题的结束，哪一个陈述是正确的?
   a. 一个 11 拍的句子接着一个 9 拍的句子
   b. 一个 9 拍的句子接着一个 11 拍的句子

《基辅大门》

6. (0:00–1:04) 你怎么描述开始的调式和织体?
   11 9
   a. 大调式和复调的
   b. 大调式和主调的
   c. 小调式和复调的
   d. 小调式和主调的
7. (0:00–1:04) 用脚打拍子并试着指挥，首先用双拍子图式，然后用三拍子图式。下列的哪个陈述是正确的。
   a. 音乐是规则的双拍子
   b. 音乐是规则的三拍子
   c. 音乐继续着漫步主题的不规则拍子
8. (2:42–3:19) 类似东欧音乐的异国情调的音响在这段中被暗示出来。哪种不在其中?
   a. 一把中国二胡演奏旋律
   b. 锣和钹的音响
   c. 弦乐器上闪烁着的震音
   d. 一个四拍重复的稳定和声
9. (5:00– 结束) 为了给结尾带来庄严崇高的感觉，出现了什么情况?
   a. 全体乐队演奏且速度放慢
   b. 全体乐队加快，凯旋般地直到结束
10. (5:00– 结束) 为什么模拟钟声的打击乐音响在结束处显得如此突出?
    a. 在 19 世纪，教堂的钟声是在全民欢庆时响起
    b. 在 19 世纪，铃声的鸣响象征着画展的结束

捷克民族主义：安东宁·德沃夏克（1841–1904）

19 世纪，俄罗斯拥有庞大的军队，得以统治周边的邻国。然而，在另一方面，捷克却是一个很小的国家，它被一些邻国包围着，并经常被它们控制（图 29–5）。我们今天所说的捷克共和国由波希米亚和摩拉维亚省组成，有着一种不稳定的历史。它曾多次与东部的斯洛伐克联合，**斯拉夫人（Slavs）**最早定居在这里，它是遍布东欧大部的一个民族。今天绝大多数捷克人是德国和斯拉夫人的混血。他们的语言捷克语是一种斯拉夫语。他们的很多文化传统，包括德沃夏克的《斯拉夫舞曲》，也是斯拉夫文化。

“大器晚成”的音乐家

安东宁·德沃夏克是“大器晚成”的一个典型，或者更确切地说，他的天才得到承认比较晚，这是由于他所归属的少数民族文化比较默默无闻。德沃夏克是位屠夫的儿子，作为一位年轻的自由的音乐家，他在布拉格度过了最初的 20 年，靠在舞蹈乐队、歌剧院乐队和教堂中演奏中提琴和管风琴为生。他一直无休止地创作——歌剧、交响曲、弦乐四重奏和歌曲，但几乎都不被人所知。德沃夏克之得到承认，应该感谢作曲家勃拉姆斯给予的帮助，是他鼓励德国音乐出版商弗里茨·西姆罗克出版德沃夏克的一些作品。西姆罗克在得知勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》



图 29–5
捷克共和国

得到了商业上的成功后，便委托德沃夏克创作一套 8 首钢琴作品的曲集，叫做《斯拉夫舞曲》（1878）。使出版商和作曲家都感到惊讶的是，这些作品就像野火，几乎一夜之间，德沃夏克便享誉全欧。
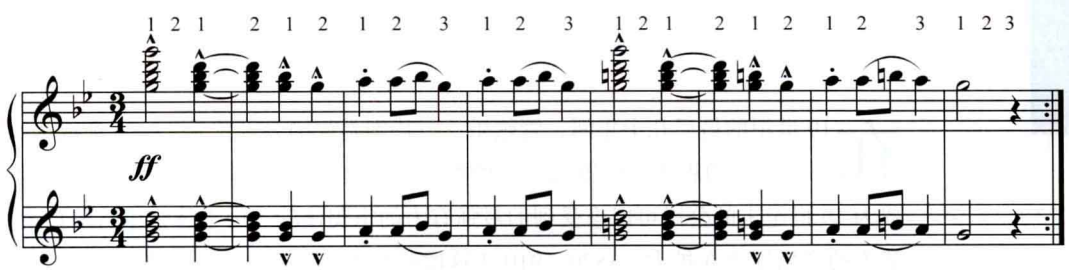
西姆罗克公司通过德沃夏克的《斯拉夫舞曲》发了大财，虽然作曲家只收到了相当于两个月收入的报酬。（在当时还没有艺术家的版税，作曲家或作者只是把作品以平价卖给出版商，由出版商来冒一切风险并保有一切收益。）德沃夏克从这些出版中得到的是承认，从此来自各个乐队和指挥那里的委约源源不断。19 世纪 80 年代期间，他的交响曲、弦乐四重奏与合唱作品在伦敦、柏林、维也纳、德累斯顿、莱比锡、莫斯科、布达佩斯，甚至有许多捷克移民的辛辛那提都有上演。1892 年，德沃夏克来到纽约，任国家音乐学院院长，年薪相当于今天的七十万美元。在美国期间，他创作了他的“美国”四重奏和第九交响曲“自新大陆”。1904 年，这位捷克的民族英雄在布拉格逝世。

《斯拉夫舞曲》带来了承认

在德沃夏克民族风格的作品中，最具代表性的是他的两套《斯拉夫舞曲》（分别创作于 1878 和 1886 年）、《斯拉夫狂想曲》（1879）和《摩拉维亚二重唱》（1875）。在《斯拉夫舞曲》中，德沃夏克在音乐中抓住了几种土生土长的捷克舞蹈的精神，包括富利安特舞曲和斯科奇纳舞曲，以及来自邻国德国和波兰的一些舞曲，特别是波尔卡和玛祖卡。**富利安特 (furiant)** 是一种二拍子和三拍子交替的民间舞曲。德沃夏克写了许多首，包括他的第六交响曲和 A 大调钢琴五重奏中的富利安特舞曲。在第一套《斯拉夫舞曲》中，富利安特舞曲是八首舞曲的最后一首，它提供了一个令人兴奋的结尾。虽然拍号标记的是 3/4 拍，但三组两拍子始终在两组三拍子之前出现（谱例 29–2）。乐谱中（第五小节）突出的还原 B 预示从小调到大调的突然转换，此外，不规则的节拍，以及大调和小调的不断交替，都是东欧民间音乐的特征。利用《斯拉夫舞曲》的成功，德沃夏克将它们改编成管弦乐曲，就像《图画展览会》那样，这个更富于色彩的管弦乐版本是今天更经常演奏的。

一部民间舞曲的组曲

谱例29–2



聆听指南

安东宁·德沃夏克
《富利安特舞曲》，选自《斯拉夫舞曲》
作品 46（1876）
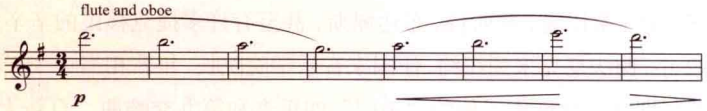
6
4/12

体裁：选自改编成管弦乐的舞蹈组曲的舞曲
形式：三部曲式，带尾声

0:00 12 精力充沛的舞蹈，在二拍子和三拍子之间和大小调之间交替



1:21 安静、慢速的对比部分，清晰的三拍子和大调式



1:54 精力充沛的舞曲再现

3:07 尾声：大胆的和声转换，追忆对比的慢板部分，对开头的最后回忆

关键词

音乐的民族主义
俄国五人团
五声音阶
斯拉夫人
富利安特舞曲



第 30 章

晚期浪漫主义的管弦乐

在19世纪的最后几十年间，管弦乐——特别是德国的管弦乐——逐渐成为欧洲音乐界的霸主。乐器数量和种类的持续增长，使得聆听管弦乐队的演奏成为19世纪末的公民可以享受到的最强有力的审美体验。由于管弦乐队的扩大，演出的音乐厅也在扩大。1870–1910年这段时期不仅是欧洲，也是美国的大音乐厅建设的黄金年代。许多能够容纳更多听众的大音乐厅，如维也纳的金色大厅（1870）和纽约的卡内基大厅（1893）都建于这一时期，至今仍是最好的音乐厅，特别是由于它们有着杰出的音响效果。

随着交响乐队在规模上的扩展，它演奏的音乐体裁的种类也越来越多。像我们所看到的，标题音乐的兴盛，导致了标题交响曲和交响诗的产生。与此同时，艺术歌曲也开始使用管弦乐队，因此也从沙龙转移到了音乐厅，以至于现在的艺

术歌曲的演唱者，不仅由钢琴伴奏，也常常由大管弦乐队伴奏。最后，交响曲本身变得更长和更复杂，是对乐器数量和种类增长的一种直接的反应。让我们简短地回顾一下19世纪交响乐的历史。

晚期浪漫主义交响曲

四乐章结构的交响曲起源于古典主义时期（1750–1820），主要是在海顿和莫扎特的管弦乐作品中。除意大利外（意大利人更迷恋歌剧），交响曲这一形式始终是19世纪的听众最喜爱的。一般来讲，浪漫主义时期的交响曲作曲家继续着古典主义先辈奠定的四乐章的结构模式——（1）快板，（2）慢板，（3）小步舞曲或谐谑曲，（4）快板。但整个19世纪的交响曲在乐章的规模上越来越长，其结果是作曲家创作的数量越来越少。舒曼和勃拉姆斯创作了仅四部交响曲，门德尔松五部，柴科夫斯基六部，德沃夏克、布鲁克纳、马勒每人九部。没人达到莫扎特40部交响曲的零头，更别说海顿的104部交响曲了。

作曲家创作的交响曲更少但更长

对关注于交响曲或协奏曲创作的浪漫主义作曲家来说，没有比贝多芬更有影响的人物了。瓦格纳曾询问到，为什么贝多芬之后的作曲家们都对写交响曲感到困扰，原因就在于贝多芬的第三、第五和第九交响曲所带来的戏剧性的冲击。瓦格纳自己仅创作了一部，威尔第一部也没有。许多作曲家，如著名的柏辽兹和李斯特，转向了完全不同的交响曲种类——标题交响曲，这类交响曲的音乐内部的性质和秩序是由外部的情节所决定的。但这些作品经常缺乏贝多芬交响曲中的那种力量、内在的统一和令人信服的逻辑性。一直到贝多芬离世50年之后的浪漫主义后期，才有人出来声称自己是贝多芬交响曲的继承者，这个人物就是约翰内斯·勃拉姆斯。

贝多芬的遗产

约翰内斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms，1833–1897）

1833年，勃拉姆斯生于德国北部的港口城市汉堡（图30–1）。他之取一个拉丁文的名字约翰内斯，是为了和他的父亲约翰相区别。他父亲是一个街头音乐家和啤酒馆的小提琴手。虽然勃拉姆斯并没有受到小学以上的教育，但他父亲努力使他得到了最好的钢琴和音乐理论的训练。他接触了大量大师的作品：巴赫的《平均律钢琴曲集》、贝多芬的钢琴奏鸣曲和海顿的室内乐。勃拉姆斯白天学习这些作品，晚上在汉堡海边的酒吧中演奏那些调音不准的钢琴挣钱谋生。为了弹到更好的乐器，他每天都到当地的钢琴商店的货品陈列室去练琴。

勃拉姆斯首先引起公众的注意是在1853年，这一年舒曼发表了高度赞美他的文章，称他是一位音乐上的救星，是海顿、莫扎特、贝多芬遗产的法定继承人。勃拉姆斯也把罗伯特·舒曼和他的妻子克拉拉（图23–4）视为他的良师。在罗伯特住进精神病院后，勃拉姆斯成为克拉拉的知己。他对她的尊敬和爱慕转化为爱情，尽管事实上她比他大14岁。不管是由于他对克拉拉的无法实现的爱还是其他原因，勃拉姆斯终生未娶。

首先是爱情上的失意，之后，勃拉姆斯想回到他的家乡汉堡任指挥的愿望也破灭了，于是，他于1862年移居维也纳，靠演奏和指挥过着俭朴的，他自己称

图 30–1

三十多岁的约翰内斯·勃拉姆斯。当时的一位评论家这样说："他有着宽阔的胸怀、力大无比的肩膀和在演奏时精力旺盛地向后仰的强壮的头颅——所有这一切都显示了一位充满真正的天才精神的艺术家的个性。"



© Museum der Stadt Wien/The Art Archive/Corbis

做是“非瓦格纳式”的生活。1868 年，随着他的《德意志安魂曲》的上演和在世界各地的业余合唱团中的畅销，他作为作曲家的名声大振。同年，他创作了也许是他的最为著名的作品，那首简单的，但却非常美丽的艺术歌曲，在英语国家被称为“勃拉姆斯的摇篮曲”。剑桥大学（1876）和布雷斯劳大学（1879）授予他的名誉博士学位证明了他的声誉的增长。1883 年瓦格纳去世后，勃拉姆斯被普遍认为是最伟大的在世的德国作曲家。勃拉姆斯于 1897 年春死于肝癌，他被葬于维也纳的中央公墓，距贝多芬和舒伯特的墓地仅 30 英尺。

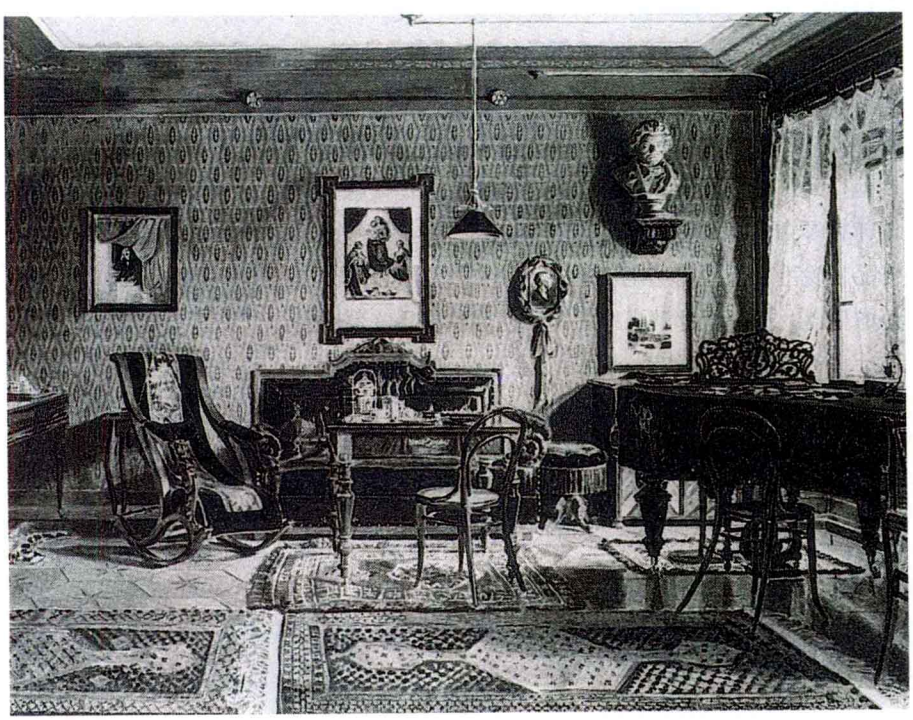
勃拉姆斯移居维也纳

维也纳曾经是（而且仍然是）一座非常保守的城市，狂热地保护着它那丰富的文化遗产。勃拉姆斯选择它作为居住地并不奇怪——维也纳曾经是海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特的家乡，保守的勃拉姆斯从以往的这些大师的音乐中找到了灵感（图 30–2）。他一次又一次地返回传统的体裁，像交响曲、协奏曲、四重奏和奏鸣曲，以及传统的曲式，如奏鸣曲—快板和主题与变奏。勃拉姆斯需要的管弦乐队在规模上是适中的，绝不比贝多芬在他的第九交响曲中所要求的乐队大。最说明问题的是，勃拉姆斯没有写过标题音乐，取而代之是，他选择了创作**纯音乐 (absolute music)**，室内奏鸣曲、交响曲和协奏曲等没有叙述意图的体裁。勃拉姆斯的音乐是在严谨的传统形式中以纯音乐的方式来展开的。勃拉姆斯可以写作可爱的浪漫主义旋律，但同时他在内心里却是一个对位家，是在巴赫和贝多芬的传统的“发展者”。他被人们称为著名的“三 B”：巴赫、贝多芬、勃拉姆斯（Bach, Beethoven and Brahms）中的最后一个 B。

保守城市中的保守作曲家

D 大调第二交响曲（1877）

勃拉姆斯在 1870 年写到：“我将再也不会创作一部交响曲！ 当我们听到身后



© The Art Archive/Corbis

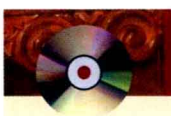
图 30–2
勃拉姆斯在维也纳的创作室。墙上俯视着钢琴的是贝多芬的胸像。贝多芬的精神笼罩着整个 19 世纪（也见封面），特别是勃拉姆斯。

像他那样的巨人的脚步声时，你无法想象我们的感受。”当然，勃拉姆斯所说的巨人就是贝多芬。像 19 世纪其他作曲家一样，勃拉姆斯对与他尊敬的前辈竞争感到恐惧。但勃拉姆斯的确继续创作出了一部真正的交响曲，实际上一共写了四部，它们分别首演于 1876、1877、1883 和 1885 年。按照古典主义的传统，每部都有四个乐章。

勃拉姆斯最为“浪漫的”交响曲

在勃拉姆斯的交响曲中，第二交响曲在音调上是最灿烂、抒情和“浪漫”的。1877 年夏，勃拉姆斯在奥地利南部一个湖区度假时创作了这部作品，他说此曲中的田园旋律是“如此地丰富，人们一不小心就会踩到它”。这首交响曲的舒缓的特点集中体现在第三乐章中。这里的情调近似于夏季草地上悠闲的农民舞蹈，尽管它是在带有反复的三声中部的三部曲式的传统谐谑曲中展开的。连续变化的节拍组合增加了乐曲的乡村感觉，使人想起了东欧的民间舞曲。而且，作曲家通过要求演奏者演奏**跳音 (staccato)** 而加强了三声中部轻快的舞蹈性质。他在音符上方加跳音点，指示演奏者用最短的时间演奏每个音高。1877 年 12 月 30 日这部交响曲在维也纳首演时，这个第三乐章最受欢迎，听众立即要求返场——不像现在，早期的听众是可以在一部交响曲的乐章间鼓掌的。

民间因素
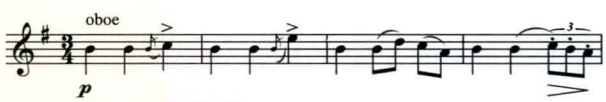


聆听指南

约翰内斯·勃拉姆斯
D 大调第二交响曲（1877）
第三乐章，优美的小快板
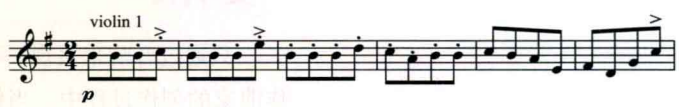
6 4/13　2 2/10

曲式：三部结构形式（带三声中部反复的谐谑曲 =ABABA）
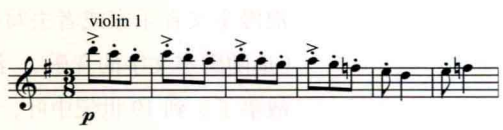
0:00 13 10 在简单的伴奏下，双簧管奏出轻盈的旋律



0:47 双簧管重复旋律
1:09 三声中部：双拍子，旋律用更快的速度变化。



2:05 双簧管的旋律返回。
2:57 三声中部：变化，现在是三拍子



3:44 旋律返回，但现在用小提琴演奏。
4:38 尾声：双簧管的轻盈旋律的回忆，弦乐演奏对位。

聆听练习 39

6 4/13　2 2/10

勃拉姆斯
D 大调第二交响曲

当代一些评论家很快就指出，勃拉姆斯的第二交响曲（1877）与贝多芬的第六交响曲“田园”（1808）有许多共同的特征。实际上，在许多方面，已故的贝多芬都是勃拉姆斯在音乐上的良师。下面的这些问题强调了勃拉姆斯的创作手法，通过这些手法，勃拉姆斯在他最有田园气息的交响曲的第三乐章中，传达了一种轻松的、乡村的感觉。

1. (0:00–0:23) 伴奏声部中哪种弦乐技巧被用来建立轻盈优雅的声音?
   a. 震音　　b. 揉弦　　c. 拨弦
2. (0:24–0:42) 传统上哪种与户外相关联的乐器在背景上出现了?
   a. 小号　　b. 大号　　c. 圆号　　d. 竖琴
3. (1:01–1:08) 在这段中，作品调式的改变引起了情绪的变化，哪一陈述是正确的?
   a. 它从大调式转到小调式
   b. 它从小调式转到大调式
4. (1:09) 当我们进入三声中部时，音乐变得轻快。哪种技术带来了轻快的感受?
   a. 拨弦　　b. 跳音　　c. 揉弦
5. (1:58–2:05) 勃拉姆斯在这里娴熟地将三声中部融入返回的轻盈旋律。当双簧管反复时 (2:01)，谐谑曲主题是否消失了?
   a. 是的　　b. 不是
6. (2:13–2:22) 现在这一旋律再次进入，但勃拉姆斯通过在背景中创作了一段独奏而重写了反复，他用哪种田园风味的乐器独奏?
   a. 单簧管　　b. 小号　　c. 圆号
7. (2:36–2:56) 这一段是以下哪种力度或速度变化的好例子?
   a. 减速　　b. 加速　　c. 渐强
8. (2:57–3:13) 在这段三声中部的变化陈述中，拍子听上去不确定，这是因为有很多什么?
   a. 乐队的延迟
   b. 节奏的切分
   c. 一时的振奋
9. 轻快旋律的反复 (3:44) 听上去特别丰富和“浪漫”，因为勃拉姆斯现在把它给了哪种乐器?
   a. 小提琴　　b. 双簧管　　c. 圆号
10. 在哪里可以最清晰地感到这个乐章特有的抒情的宁静感?
    a. 在轻盈的旋律中，那里有着突出的三拍子。
    b. 在较慢的三声中部，它以节拍的不一致为特征。

交响诗

标题音乐形式

只通过音响来表现一种叙述性的标题，这种愿望深深根植于大部分浪漫主义作曲家的创作过程中。当保守的勃拉姆斯坚持纯音乐的古典主义理想时，大部分浪漫主义音乐家或者去写标题音乐 (讲没有文字的故事的音乐)，或者去写歌剧 (追随脚本文字的音乐)。没有别的器乐手段比庞大的交响乐队更能富于色彩地讲故事了。到 19 世纪中叶，有四种管弦乐的标题音乐出现了:多乐章的标题交响曲、单乐章的戏剧序曲、音乐会序曲和交响诗。正如我们已看到的，柏辽兹的《幻想交响曲》和门德尔松的《仲夏夜之梦序曲》分别是标题交响曲和戏剧序曲的代表作。音乐会序曲和交响诗这两种体裁，实际上在长度和目的上是一样的，它们在柴科夫斯基这位 19 世纪末标题音乐最多产的作曲家的作品中有最好的体现。

彼得·柴科夫斯基 (Peter Tchaikovsky，1840–1893)

柴科夫斯基 1840 年生于俄罗斯一个省会城市的中上等家庭 (图 30–3)，他很小就显示出对音乐灵敏的听觉，在六岁时就能说流利的法语和德语 (灵敏的音乐听力和学习外语的能力经常是相伴随的——两者都包含对声音的加工形态)。至于他的职业，他的父母认定法律可以提供更成功的捷径，因此，年轻的柴科夫斯

基在圣彼得堡的法律学校度过了七年（1852–1859），在司法部又当了四年职员。然后，像他之前的罗伯特·舒曼那样，他意识到是音乐，而不是法律点燃了他的想象力，柴科夫斯基考上了圣彼得堡音乐学院，并于1866年毕业。同年，他去了新建成的莫斯科音乐学院，在那里获得了和声和作曲教授的职位。

事实上，在柴科夫斯基成熟时期的大部分时间里，他的生活来源并不是靠在莫斯科的正式职位，而是靠与一个有点古怪的女赞助人梅克夫人（Madame Nadezhda von Meck，图30–4）之间的私人协定。这个富有的、爱好音乐的寡妇要求在和作曲家永不见面的条件下，提供给他每年6000卢布的收入——不见面的要求并不一定总能保持，因为两人有时居住在同一个夏季庄园里。除了这笔年金，沙皇亚历山大三世在1881年还奖给柴科夫斯基每年3000卢布的津贴，以表彰他在俄罗斯文化生活中的重要性。有足够的收入不仅使柴科夫斯基可以去欧洲甚至美国旅行，而且还能享受到对他的创作活动来说非常需要的自由。



Tretiakov Gallery, Moscow/SuperStock

图30–3
彼得·柴科夫斯基

柴科夫斯基的创作涉及19世纪音乐的各种体裁：歌剧、歌曲、弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲、协奏曲、交响曲和交响诗。然而，正是他的大型管弦乐作品最能经受时间的检验。他奢华的音乐会序曲《1812序曲》（1882）是为纪念俄国在1812年打败拿破仑而作的，在美国7月4日独立日可以听到此曲的演奏。在柴科夫斯基辉煌灿烂的音乐之后，通常还会有焰火装点夜空。实际上，柴科夫斯基音乐的力量——色彩性的配器、势不可当的旋律、戏剧性的对比、宏大的风范——只有靠庞大的交响乐队才能充分地表现出来。毫不奇怪，作为芭蕾音乐的作曲家，他也取得了无以伦比的成功，他的《天鹅湖》（1876）、《睡美人》（1889）和《胡桃夹子》（1892）在浪漫主义芭蕾的整个剧目中是最流行的作品，雅俗共赏，老少咸宜。

图30–4
梅克夫人是一个铁路工程师的遗孀。这位工程师因在1860–1870年间建设了俄国第一条铁路而赢得了大笔财富。梅克夫人用部分资金赞助了柴科夫斯基和后来的德彪西这样的作曲家。



Topham/The Image Works

尽管取得了巨大的成功，但柴科夫斯基的生活并不幸福。他是一个狂躁抑郁症、神经机能症和忧郁症的患者。他也是一个同性恋者。在那个时期，人们对同性恋很少同情，或很少了解它在生物学上的原因。柴科夫斯基在1893年霍乱流行期间，因喝了未煮开的水而突然逝世，时年53岁。

交响诗《罗密欧与朱丽叶》（1869，1880年修订）

柴科夫斯基最擅长写作大管弦乐队的描绘性音乐，无论是标题音乐还是芭蕾舞音乐。他把最明显的标题性作品叫做“序曲”、“幻想序曲”或“交响幻想曲”。今天我们将它们都归入**交响诗 (symphonic poem)**的一般分类中，一个标题暗示出这些单乐章的、标题性作品的文学意味。像柏辽兹和门德尔松那样，柴科夫斯基也发现莎士比亚的戏剧能够提供丰富的来自音乐外部的创作源泉，他的三部交响诗——《罗密欧与朱丽叶》（1869，1880年修订）、《暴风雨》（1877）和《哈姆雷特》（1888）都是根据莎士比亚的戏剧创作的，最出色的是《罗密欧与朱丽叶》。
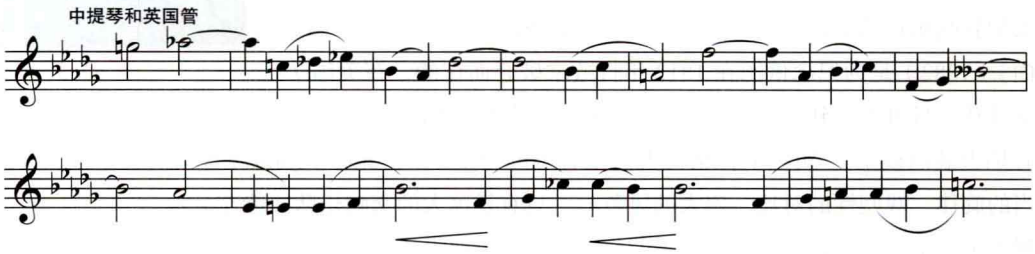
莎士比亚戏剧的精神而不是文字

在《罗密欧与朱丽叶》这部作品中，柴科夫斯基想要抓住的是莎士比亚戏剧中的精神而不是文字，因此，他精心创作的对这部戏的主要戏剧事件的表现是自由的，而不是呆板的。实际上，作曲家只从原著中提炼出三个音乐主题：善良的劳伦斯神父的悲悯主题，他想成全这对恋人的计划出现了致命的错误；械斗音乐，主要表现卡普莱特和蒙泰古两个家族的世仇；爱情主题，表现了罗密欧和朱丽叶的激情。最重要的是，鉴于莎士比亚的戏剧是作为一个连续的直线过程展开的，柴科夫斯基将他的主题放在奏鸣曲—快板形式的框架中，它使音乐呈现出一种循环的外形：陈述，对抗，反复。
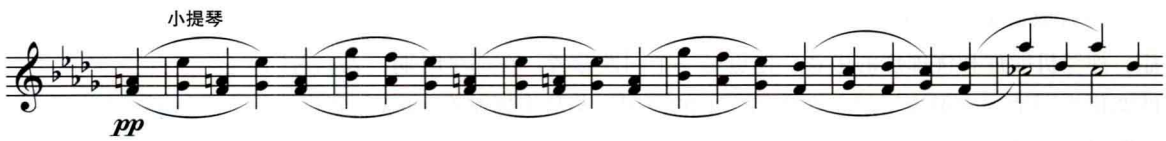
两个部分的爱情主题

引子以劳伦斯神父的音乐主题开始，并以竖琴演奏的一连串神秘的和弦结束。劳伦斯神父就像是中世纪的游吟诗人，将要讲述一个很长的悲剧故事。当呈示部开始时，我们听到了愤怒的撞击性的音乐，竞赛式的弦乐和用切分节奏敲击的钹，暗示我们进入了卡普莱特和蒙泰古两个家族的暴力世界中。不久，械斗退却下去，爱情主题升起，就在我们在奏鸣曲—快板形式中所期待的抒情的副部主题出现的地方。就像那一对恋人，爱情主题也被分为两个部分（谱例30–1和谱例30–2），当上行的旋律模进向上推进时，每个部分都增强了，并变得更加激情。

谱例30–1（爱情主题第一部分），中提琴和英国管



谱例30–2（爱情主题第二部分），小提琴



简短的展开部出现了世仇的家族与劳伦斯神父越来越坚定的祈求之间的对抗。再现部忠实于奏鸣曲式，以世仇的音乐开始，但很快便转向扩展的、更加欣喜若狂的爱情主题（先再现爱情主题的第二部分，然后是第一部分），但最终被家族世仇主题的喧闹的返回所打断。有不祥预感的定音鼓的强音滚奏宣告了戏剧性尾声的开始。当我们听到葬礼行进的不断敲击的鼓点和破碎的爱情主题的片段时，我们意识到罗密欧与朱丽叶走向了死亡。一个天国般的、圣咏式的段落（爱情主题的变形）暗示这对恋人已经在天堂相聚，小提琴在高音区再现爱情主题证实了这种感觉。这对不幸的恋人的故事在落幕之前，柴科夫斯基接下来所作的唯一的音乐就是全乐队七次强烈的敲击，全都在主和弦上。

柴科夫斯基将悲剧转化成精神的凯旋

莎士比亚是将《罗密欧与朱丽叶》作为悲剧来写的，他在剧的最后一行写道：

“没有比罗密欧与朱丽叶更悲哀的故事了。”柴科夫斯基为了将“天国般神圣的结束”写进作品的尾声——木管组演奏圣歌般的天使合唱，然后是小提琴高音演奏的超越的爱情主题——柴科夫斯基改变了原剧的最终含义。作为真正的浪漫主义时代之子，柴科夫斯基认为罗密欧与朱丽叶的爱之死实际上并不是一场悲剧，而是一次精神的凯旋。

聆听指南
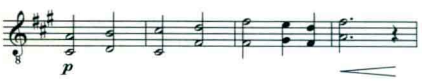
柴科夫斯基：
《罗密欧与朱丽叶》（1869，1880 年修订）

6
4/14–17

体裁：交响诗
曲式：奏鸣曲—快板

引子

0:00	14	木管组奏出像管风琴声响的劳伦斯神父的主题
0:36		弦乐和法国号奏出痛苦的、不协和的音响
1:25		竖琴与长笛独奏和木管的交替
2:07		劳伦斯神父的主题返回，用新的伴奏
2:34		弦乐和法国号反复痛苦的音响
3:23		竖琴的拨奏返回
3:56		定音鼓的滚奏和弦乐的震音渲染紧张气氛；木管暗示劳伦斯神父的主题
4:31		痛苦的音响再次返回，然后让位给重复的主和弦上的渐强



呈示部

5:01	0:00	15	世仇主题在激动的小调式上，木管组愤怒的节奏动机和弦乐的跑动音阶
5:48	0:47		碰撞的切分音（用钹演奏）与快速跑动的音阶相对
6:19	1:18		紧张缓和，安静的连接部引出副部主题
6:57	1:56		英国管和中提琴平静地奏出爱情主题（第一部分）
7:13	2:12		带弱音器的弦乐平静地奏出爱情主题（第二部分）
7:51	2:50		爱情主题（第一部分）以不断增长的热情在木管高音区返回，同时圆号演奏对位主题。
8:51	3:50		抒情的结束部，大提琴与英国管在竖琴温柔的拨奏和弦的背景上开始对话。







展开部

9:52	0:00		世仇主题，圆号不久便演奏劳伦斯主题与之对抗
10:11	0:19	16	弦乐的切分音，再次与劳伦斯主题对抗
10:38	0:46		世仇主题与劳伦斯主题继续对峙
11:23	1:31		当小号高奏劳伦斯主题时，钹的撞击声宣告了展开部高潮的到来。

再现部

11:58	2:06	木管和铜管的世仇主题与奔跑的弦乐相对抗
12:21	2:29	木管组轻柔的爱情主题（第二部分）

(continued)

13:00		3:08	爱情主题（第一部分）以其全部内在的力量和压倒性的胜利奏出狂喜的音响
13:41		3:49	弦乐再次奏起爱情主题，铜管与之形成对位
14:01		4:09	弦乐和铜管依次奏出爱情主题的片段
14:28		4:36	爱情主题再次响起，但被世仇主题所打断；钹的切分节奏的撞击声
14:43		4:51	世仇主题与劳伦斯主题建立的高潮
15:43		5:51	定音鼓的滚奏宣告尾声的到来
尾声			
15:52	17	0:00	定音鼓敲击着葬礼进行曲的节奏，同时弦乐演奏爱情主题的片段
16:38		0:46	木管奏出的爱情主题（第二部分）变成崇高的圣歌
17:43		1:51	超越的爱情主题由小提琴在高音区奏出
18:18		2:26	定音鼓的滚奏和最后的和弦

管弦乐歌曲

我们是从舒伯特创作的一首艺术歌曲开始我们对浪漫主义音乐的讨论的，现在我们以古斯塔夫·马勒创作的一首管弦乐伴奏的艺术歌曲结束这一章。这些作品是我们研究浪漫主义音乐的非常恰当的例子，这在19世纪是以音乐和诗歌的特别强烈的结合为特征的。诗歌有传达爱情、悲哀、痛苦或渴望等情感的力量，而当这些诗歌被谱上音乐后，这些典型的浪漫主义情感便得到了强化。

管弦乐伴奏的歌曲

随着管弦乐队重要性的增长，艺术歌曲和交响曲相互间的作用和影响只是个时间问题，两者的结合产生出新的音乐体裁——**管弦乐歌曲 (orchestral song 或 orchestral Lied)**。从最单纯的角度看，管弦乐歌曲是一种以大管弦乐队伴奏来代替钢琴伴奏的艺术歌曲。由于管弦乐队能够提供更丰富的色彩和更多的对位声部，因此这类歌曲比钢琴伴奏的艺术歌曲更长，织体更密，也更复杂。柏辽兹、勃拉姆斯、瓦格纳等都以不同的方式创作过这类歌曲，但只是到了马勒才使得这种混合的音乐体裁走向了成熟。

古斯塔夫·马勒 (Gustav Mahler,1860–1911)

古斯塔夫·马勒（图30–5）生于波希米亚中产阶级的一个犹太家庭，波希米亚那时是奥匈帝国的一部分，但现在它属于捷克共和国（图29–5）。15岁那年，他被送到著名的维也纳音乐学院学习作曲和指挥。马勒意识到他人生的使命是去指挥——解读伟大的音乐作品（就像他自己说的，“去体验我的大师们”）。像大多数年轻指挥家那样，马勒是从省会城市开始他的指挥生涯的，然后逐渐向更大、更重要的音乐中心发展。他先后在卡塞尔（1883–1884），布拉格（1885–1886），莱比锡（1886–1888），布达佩斯（1888–1891），汉堡（1891–1897）担任常任指挥。最后，他返回到了维也纳。

成为一名指挥

1897年5月，马勒作为维也纳宫廷歌剧院的指挥，胜利地返回了这座哺育

了他的城市，当年莫扎特也曾渴望过这一职务。第二年马勒也担任了维也纳爱乐交响乐团艺术总监的职务，这个乐团一直是世界上最好的交响乐团之一。但马勒是一位为了追求艺术理想而要求非常严格的人——一个音乐的独裁者。他像严格要求自己那样去要求演唱者和演奏员，这使他们在排练时要忍受他的暴怒而很少得到安慰。在经历了十年风风雨雨但在艺术上大获成功的演出季节后（1897–1907），马勒被维也纳歌剧院解雇。大约在这个时候，他接受了美国大都会歌剧院的聘任，并且最终他也指挥了纽约爱乐乐团。在纽约他同样既受欢迎又备受争议。两年后，至少他在大都会的合同没有续约，不过他与纽约爱乐交响乐团在一起工作的时间更长一些，直到 1911 年 2 月。同年 5 月，马勒由于肺部链球菌感染引起心脏衰竭，病逝于维也纳——一个对艺术着魔并在精神和肉体上都饱受痛苦折磨的生命就这样悲惨地结束了。


CORBIS/Bettmann

图 30–5
古斯塔夫·马勒

在作为成熟艺术家的作曲家当中，马勒是唯一一位只写交响曲和歌曲的人。马勒往往都是在夏季没有指挥工作时进行他的创作。他的五部管弦乐伴奏的声乐套曲，通常含有四首、五首或六首出自同一作者的诗歌。如《亡儿之歌》（1901–1904）是为乐队和声乐创作的五首一套的歌曲，诗歌作者是吕克特（Friedrich Ruckert，1788–1866）。这些诗歌表现了诗人在痛失死于猩红热的两个孩子后的极度悲哀；真是一种悲剧性的巧合，马勒刚完成对充满痛苦的个人缅怀的吕克特诗歌的谱曲，他自己四岁的大女儿也因猩红热而死去了，这位高度敏感的作曲家再也没有从这种痛失爱女的悲伤中恢复过来。

当马勒创作交响曲时，有一些不寻常的手段：他借用他自己的歌曲。单乐章的歌曲可以作为一种音乐的仓库或地窖，当作曲家为大型的多乐章的乐队作品而绞尽脑汁时，经常返回到歌曲中寻找灵感。马勒的第一交响曲虽然是纯器乐的，但使用了他的声乐套曲《流浪少年之歌》（1885）中已经用过的旋律。他在第二（1894）、第三（1896）、第四（1901）交响曲中也运用了《儿童的奇异号角》（1892–1899）中的一些段落作为交响曲内部独唱的声乐部分。第五（1902）、第六（1904）交响曲虽然又返回到纯器乐的形式，但再次从《亡儿之歌》和《五首吕克特歌曲》（1901–1902）中引用了许多现成的旋律。马勒虽然创作了九部交响曲，但有七部都运用了他自己的管弦乐歌曲，或者其他已有的声乐作品。

无所不包的交响曲

但是对马勒来说，一部交响曲比扩展的管弦乐歌曲有着更丰富的内容。他这样说过："交响曲就是一个世界，它应该海纳百川。"因此他努力在交响曲中去包容各种音乐。在他的交响曲中有各种各样的民间舞蹈、流行歌曲、军队进行曲、舞台下的小乐队、军号声，甚至格里高利圣咏。其结果一种最大规模的音响的拼贴，

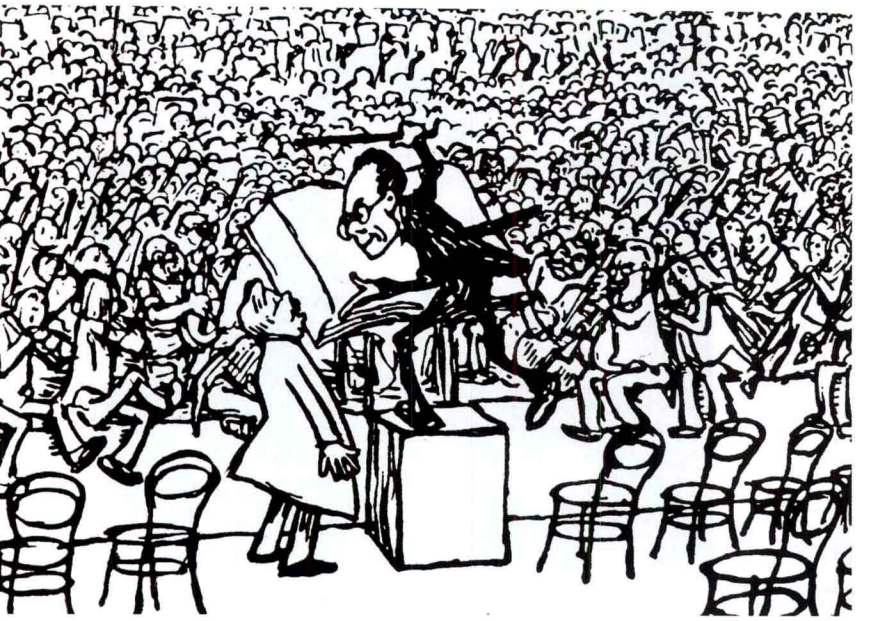


图 30–6

这是一幅马勒 1910 年指挥“千人交响曲”的卡通画。有一段德语的插图说明：这里没有听众，因为每个人都需要在舞台上。

它的取得部分原因是由于运用了大规模的演出人力和一种大大扩展的时间感。以马勒的第二交响曲为例，它要求 10 把圆号、八把小号，持续时间一个半小时。1910 年他的第八交响曲在慕尼黑的首演，包括了 858 名演唱者和 171 名乐器演奏者！难怪人们把它叫做“千人交响曲”（图 30–6）。

马勒是自海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯以来这一伟大的德奥交响乐传统的最后一位作曲家。交响曲最初是一种规模适度的器乐体裁，情感表现的范围也有限，在 19 世纪的过程中，它成长为一种庞大的结构；在马勒看来，它是整个宇宙在音乐上的对应物。

管弦乐歌曲：“我迷失于这个世界”选自《五首吕克特歌曲》（1901–1902）

马勒在为吕克特的诗歌《我迷失于这个世界》谱写的歌曲中，他所关心的是日常的世界，而不是宏伟的宇宙。正如我们已看到的，吕克特是一位德国浪漫主义诗人，他的诗歌曾被舒伯特、舒曼和克拉拉·舒曼谱过曲。在 1901 和 1902 年的夏天，马勒从吕克特创作的上百首诗歌中选择了五首进行谱曲，它们各自从不同的角度表现了作曲家对生活和艺术的感悟。

一个退回到音乐王国中的艺术家

“我迷失于这个世界”说的是艺术家疏离于琐碎的日常生活，退缩到个人的、神圣的音乐世界，在这里用最后的词“歌曲”来象征这个世界。虽然这首诗有三段，但马勒并没有运用分节歌，而是采用了通谱体的形式。第一段确立了歌曲的基调，悲哀的英国管开始奏出踌躇的旋律，这个旋律被声乐接过去并加以扩展。第二段速度加快，声乐的朗诵式音调也更快，仿佛世俗的世界应该被迅速抛在身后。最后一段回到慢速，它也采用了强拍上的低音和三和弦的根音，所有这些有助于表达一种安定、满意的情绪——自我专注的诗人—作曲家隐退到平静的艺术世界中。靠近结尾，马勒向我们展示出音乐是如何能够只用几个短小的音符便可以对整首诗歌进行概括，表达从不谐和的世界走向内在自我的宁静的过程。首先，弦乐（6 盘套 CD 的 5/2，2：44）演奏扩展的不协和音（F 与降 E 音相对），最终解决到协和音（降 E 和降 E 音相对），并在结尾时由英国管加以反复（3:00），作曲家要求“有表情地消失”。逃离这个不谐和的世界进入谐和的艺术王国的愿望实现了。

不协和音寻求解决

“我迷失于这个世界”被认为是马勒最好的管弦乐歌曲。他把这首歌曲中的一些音乐用在他的第五交响曲美丽的慢板乐章中，这说明这些乐思对马勒和表现他当时所说的“他的自我”是非常重要的。无论是他的歌曲还是交响曲都有着某种对世界的厌倦情绪，仿佛马勒有一种预感，他自己的生命和浪漫主义时期都在走向终结。

聆听指南

马勒："我迷失于这个世界"
选自《五首吕克特歌曲》(1901–1902)

6
5/1–2

体裁：管弦乐歌曲
结构：通谱体

0:00	1		英国管踌躇的旋律升起		
1:00			人声进入并扩展旋律	Ich bin der Welt abhanden gekommen, mit der ich sonst viele Zeit verdorben; sie hat so lange nichts von mir vernommen,	我迷失于这个世界， 在其中我浪费了很多时间； 我杳无音信已经很久，
1:56			英国管的旋律反复	sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!	最好以为我已死去！
2:34			竖琴奏三连音，速度更快，声乐有宣叙调性质	Es ist mir auch gar nichts daran gelegen, ob sie mich für gestorben hält. Ich kann auch gar nichts sagen dagegen, denn wirklich bin ich gestorben der Welt.	我真的不在意， 如果要我死去。 我也不能反驳， 因为对这个世界。
3:39	2	0:00	英国管旋律反复 慢而平静的结尾	Ich bin gestorben dem Weltgetümmel und ruh' in einem stillen Gebiet! Ich leb' allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied.	我真的死了， 我在动荡的世界中死去！ 在一个和平的世界安息， 我独自生活在自己的天堂里， 在我的爱情里，我的歌曲里。
5:47		2:08	英国管旋律反复		
6:23		2:44	小提琴的不协和音到协和音		
6:39		3:00	英国管的不协和音到协和音		

关键词

纯音乐
跳音
交响诗
管弦乐歌曲



音乐风格一览

浪漫主义：1820–1900

旋律	悠长而如歌的旋律线条，带有强有力的高潮和有表现力的半音。
和声	更多的半音使用使得和声更加丰富和色彩化；富有表现目的的突然的远关系转调；表现痛苦和渴望情感的更多的不协和音。
节奏	节奏灵活，但经常变化缓慢，因此节拍有时不很清晰，速度可以波动很大（自由速度），在全乐队的宏伟的高潮处，速度可以非常慢。
色彩	乐队变得非常大，演奏者可以多达百人：长号、大号、低音大管、短笛和英国管加入了乐队，为了特殊效果而实验新的演奏技巧，力度变化很大，创造出不同的表情层次，钢琴变得更大和更有表现力。
织体	主调织体为主，但由于乐队更大而变得密集而丰富，钢琴的持续踏板也增加了织体的浓度。
形式	没有新的曲式，而是传统的曲式（如分节歌、奏鸣曲—快板、主题与变奏），但长度扩展了，传统曲式也运用于像交响诗和艺术歌曲这样的新体裁。

代表作曲家
贝多芬
舒伯特
柏辽兹
门德尔松
罗伯特·舒曼
克拉拉·舒曼
肖邦
李斯特
威尔第
瓦格纳
比才
勃拉姆斯
德沃夏克
柴科夫斯基
穆索尔斯基
马勒
普契尼

主要体裁
交响曲
标题交响曲
交响诗
音乐会序曲
歌剧
艺术歌曲
乐队歌曲
独奏协奏曲
钢琴特性曲
芭蕾音乐



第六部分

现代和后现代艺术音乐，1880年至今

第31章 印象主义音乐
第32章 异国情调
第33章 音乐和艺术中的现代主义
第34章 20世纪初的现代主义
第35章 俄国和东欧的现代派
第36章 三个美国人的声音
第37章 后现代主义音乐

人类的活动，不管是艺术的还是其他的，都不是在整齐的、按年月顺序的单元内发生的。历史的时期相互重叠，不同的风格同时存在。确定现代主义和后现代主义的时间是一项特别困难的工作。直到最近，历史学家们才通常把“现代”音乐叫做“20世纪”音乐。但现代音乐的语汇是在19世纪末的一些印象主义音乐中出现的，同时，浪漫主义音乐的许多方面很好地延伸到了20世纪。同样，“后现代主义”早在20世纪30年代就已经开始，并且持续到我们所处的这个时代。我们认识到“现代”和“后现代”这两个术语是指一个巨大的、多方面的音乐时期，那么，标志这个时代的特征有哪些呢？

20世纪初，许多作曲家越来越反对很多19世纪音乐中的那种温暖多情



Musée d'Orsay, Paris/Erlich Lessing/Art Resource, NY



Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia/AGE FotoStock/SuperStock © Succession H. Matisse, Paris/Artists Rights Society (ARS), NY

1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940

MODERN AND POSTMODERN

- 1894年 德彪西创作《牧神午后前奏曲》
- 1907年 毕加索画《阿威农少女》
- 1908–1914年 艾夫斯创作《新英格兰的三个地方》
- 1912年 勋伯格创作《月迷彼埃罗》
- 1913年 斯特拉文斯基创作《春之祭》
- 1914–1918年 第一次世界大战
- 1917年 普罗柯菲耶夫创作《古典交响曲》
- 1924年 斯大林主管苏联政府
- 1929年 美国股市崩盘
- 1929–1941年 经济大萧条
- 1937年 肖斯塔科维奇创作第五交响曲
- 1939–1945 第二次世界

的特征，用一种刺耳的、令人震惊的、非个人的音响取代了这种浪漫主义的美学。旋律变得更加尖锐，和声更加的不协和。与此同时，浪漫主义晚期的那些庞大的作品——也许最富有代表性的就是古斯塔夫·马勒创作的“千人交响曲”（1906）——让位给了小型的、有节制的音乐创作。现代音乐那种抽象的、非个人的特征在阿诺尔德·勋伯格严格的 12 音音乐中是最为明显的。20 世纪 60 年代，一种反对勋伯格及其门徒的形式主义的潮流有助于音乐的后现代主义的逐渐流行，它允许多种多样的音乐体裁——例如电子音乐和偶然音乐——以非传统的方式演奏。如果说现代主义音乐反对传统的音乐风格，那么，持续至今的后现代主义则经常完全放弃了传统的音乐形式和手法。



© 2006 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), NY

1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010

MODERN AND POSTMODERN

- 1944年 科普兰创作芭蕾舞《阿帕拉契亚的春天》
- 1945年 在广岛和长崎投掷原子弹
- 1945年 巴托克创作《乐队协奏曲》

1950–1952年 朝鲜战争

- 1958年 瓦雷兹为世界博览会创作《电子音诗》
- 1963年 肯尼迪遇刺

1963–1973年 越南战争



Courtesy Florida State University College of Music

- 1985年 埃伦·兹维利希创作《大协奏曲》
- 1986年 约翰·亚当斯创作《在快速机器上的短暂骑行》
- 1991年 柏林墙倒塌，冷战结束
- 2000年 谭盾为电影《卧虎藏龙》创作音乐



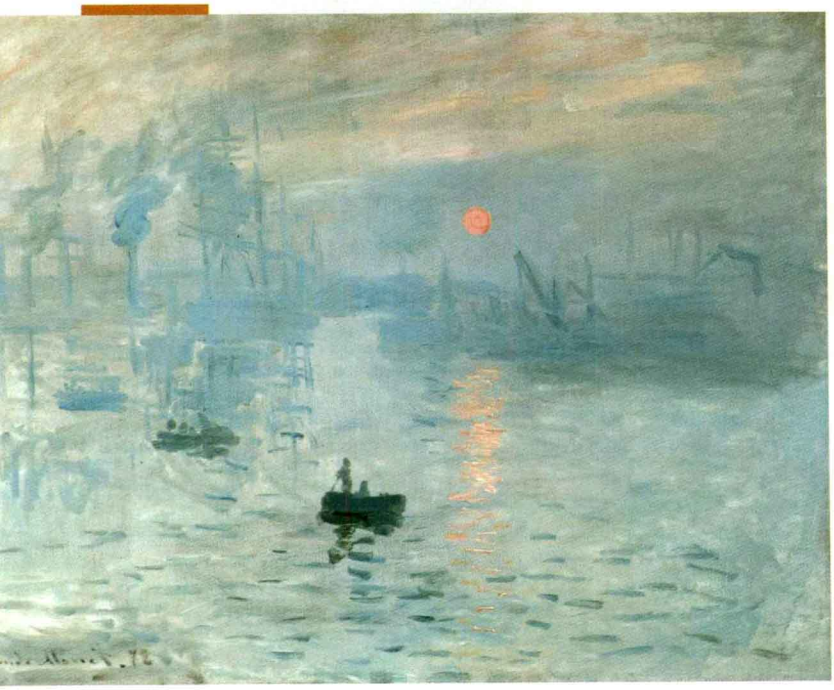
第31章

印象主义音乐

浪漫主义音乐在19世纪晚期瓦格纳、柴科夫斯基、勃拉姆斯和马勒的宏大作品中达到了顶峰。但是到了1900年，德国音乐的中心地位开始削弱。一些在浪漫主义主流以外的作曲家对以瓦格纳的音乐为典型的占统治地位的德国音乐的合法性发出了挑战。不足为怪的是，最有力的反对德国的情绪发生在法国（1870年法国和德国爆发了普法战争，1914年再次爆发了战争）。七八十年代法国先是接受了瓦格纳的音乐，到了90年代，法国的先锋派便转而反对它。法国人开始讥笑浪漫主义普遍的多愁善感，特别是德国人的宏大结构。他们认为德国音乐太沉重、太自负和太夸张，就像瓦格纳的作品中的北欧巨人。他们认为有意义的表现是能够用更加精致的方式来传达的，而不是靠纯粹的音量和史诗般的长度。

绘画和音乐中的印象主义

这场在法国兴起的反对德国浪漫主义音乐的运动被称为**印象主义**（**Impressionism**）（图31–1）。当然，我们更熟悉这一术语是把它作为19世纪晚期活动在巴黎及其周围的一个绘画流派的名称，这个流派包括莫奈（Claude Monet,1840–1903）、雷诺阿（Auguste Renoir,1841–1919）、德加（Edgar Degas,1834–1917）、皮萨罗（Camille Pissarro，1830–1903）和美国画家玛丽·卡萨特（Mary Cassatt，1844–1926）。法国的印象主义画家并不像印象主义音乐家那样过分地反对德国艺术，因为没有这个必要，法国绘画已有的优良传统被广泛认为是优于德国的（图12–5和图25–1），莫奈和他的同事们所要反对的是本国传统的学院派绘画艺术。19世纪70年代，当法兰西艺术学院拒绝革新的画家们在官方的沙龙展示他们的绘画作品时，他们便举办了自己的画展。在接下来的激烈争论中，这些艺术家由于他们的艺术在外观上的不精确性而被讥讽地称为“印象主义”。画家们接受了这一名称，部分原因是作为蔑视当局的一种行动，不久，这一术语便被普遍采用了。



Musée Marmottan, Paris/SuperStock

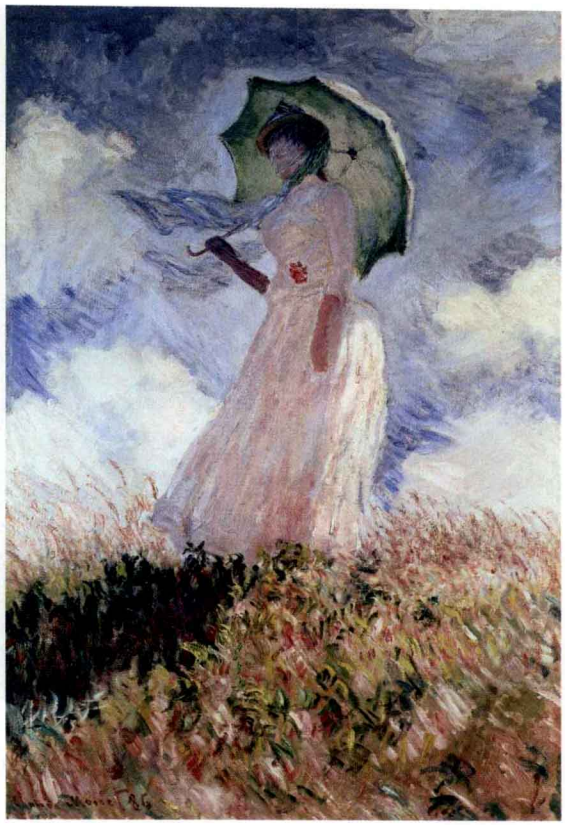
图31–1

莫奈创作的这幅绘画《印象：日出》是为一个时代命名的作品。1874年，这幅画在由莫奈、雷诺阿、德加和皮萨罗在巴黎组织的第一批画展中展出。在清晨的光线下的大船、小舟及其他一些因素更多的是被暗示出来，而不是被完整地画出来的。批评家路易·雷罗瓦在当时这样嘲笑这幅画：“就连初具雏形的壁纸也比这幅海景画完成得要好。”

具有讽刺意义的是，曾经引起广泛争议的法国印象主义，现在是所有艺术风格中最为流行的一种。确实，根据博物馆的参观率和复制品的销售量来判断，人们对莫奈、德加、雷诺阿及其同事们的艺术表现出了近乎无限的热情——准确地说，是对那些被画家们的同时代

人讽刺和嘲弄过的画作。但是引起这样一种狂热的印象主义风格究竟是什么呢?

印象主义艺术家是第一个站出来反对绘画中的照相式的写实主义的。他们想要重建物体在单独的、飞逝的瞬间所产生的感觉印象。这里的关键是光线：印象主义艺术家将世界看成是由变动着的光线覆盖的物体，并且试图去捕捉在观察者眼中形成的在光线作用下的客体的氛围。为了达到这一目的，他们用很小的，轻敷的笔触来作画，其中的光线被分解成色彩的斑点，因而创造出一种运动和流动的感觉。不是清晰地画出形状的轮廓，而是模糊它，更多的是暗示而不是描绘。不重要的细节消失了。到处都是光线，一切都在闪烁（图 31–2）。



Musée d' Orsay, Paris/Giraudon/The Bridgeman Art Library

图 31–2

莫奈的作品《带伞的女人》(1866)。从传统的观念上看，这幅印象主义油画是一幅从表面上看还没有完成的作品。更确切地说，画家是将光线分解成分离的色点，并将其并置在一起，让观察者的眼睛去重新组合。这里大胆的笔触传递着一种运动的、清新的和光线灿烂的惊人感觉。

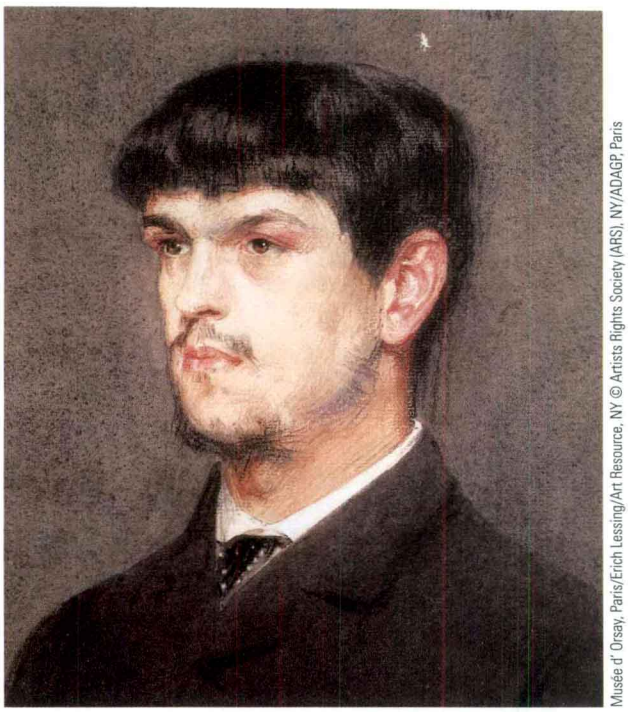
由于对这些画家来说印象和感觉成为最重要的东西，他们自然对音乐表现出了强烈的兴趣。哪种艺术形式更为难以捉摸和引起联想？哪种艺术媒介允许接受者——听众——更自由地解释他领会到的感觉？画家开始用音乐的术语讲话了。高更 (Paul Gauguin, 1848–1903) 把线条与色彩的和谐叫做“绘画的音乐”，而凡高 (Vincent van Gogh,1853–1890）则建议“像音乐那样运用色彩”。塞尚（Paul Cezanne, 1839–1906）作了一幅名为《序曲》的绘画，向瓦格纳致敬，与此同时，19 世纪 60 年代至 80 年代在巴黎工作的美国人詹姆斯·韦斯特勒（James Whistler,1844–1903）也创作了《夜曲》和《交响曲》这样的绘画作品。画家羡慕音乐家的幸运，能用一种不断变化的表现手段进行创作——而不是那种要求艺术家抓住瞬间并将它固定在画布上的表现手段。

在音乐家方面，他们从视觉艺术中找到了灵感。德彪西的作品最一贯地展示了音乐中的印象主义风格，他特别乐于与印象主义画家为伍。1916 年他对一位朋友说道：“你把我称为莫奈的学生，这是我无上的荣耀。”德彪西为他的作品集冠以许多这样的美术标题，如素描、意象和版画等。历史上很少有这样的时刻，画家和音乐家的美学目标被如此紧密地联系在一起。

克劳德·德彪西（1862–1918）

并非出生于音乐家庭

德彪西（图 31–3）1862 年出生于巴黎郊外一个小城镇的一户中产家庭。他的父母都不是音乐家，因此对德彪西在钢琴上的才能感到很意外。德彪西在 10 岁那年被送到巴黎音乐学院学习钢琴、作曲和音乐理论。由于其杰出的演奏才能，梅克夫人——这位富有的艺术保护人和柴科夫斯基（图 30–4）的主要赞助人，约定德彪西夏季到她家里为孩子们上课。德彪西随梅克家庭先后去了意大利、俄国和维也纳。1884 年德彪西赢得了罗马大奖，这个作曲奖项是由法国政府创立的，要求在罗马学习三年。但德彪西在罗马这个“不朽之城”并不愉快。他更愿意在巴黎，喜欢那里的酒馆、咖啡馆和波希米亚人的氛围。



Musée d' Orsay, Paris/Erich Lessing/Art Resource, NY © Artists Rights Society (ARS), NY/ADAGP, Paris

图 31–3
24 岁的克劳德·德彪西

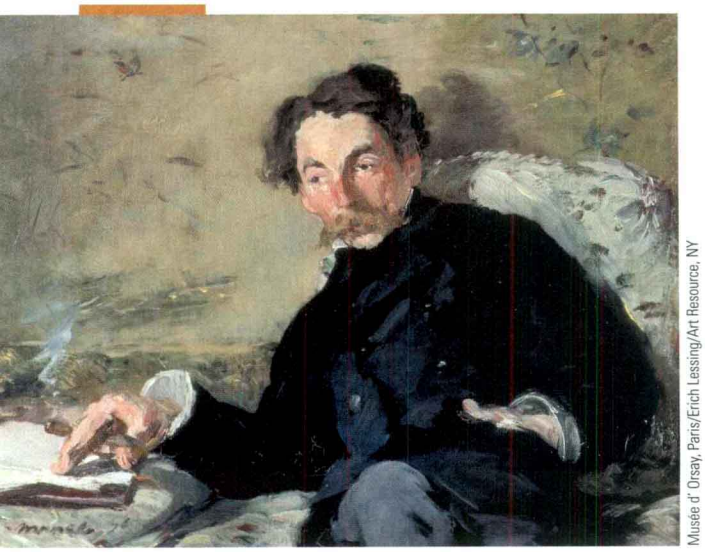
1887 年，德彪西或多或少永久性地回到了巴黎，这位年轻的法国人继续学习他的作曲技术，并寻找他自己作为一位作曲家的独特的声音。他取得了一些小小的成功，然而正如他在 1893 年所说的，“仍然有许多我不能去做的事情，例如，创作一些杰作。”但是，就在第二年（1894），他完成了这一宿愿。随着《牧神午后前奏曲》的完成，他把他最不朽的管弦乐作品呈现给公众。德彪西后来的作品，包括歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》（1902）、交响诗《大海》（1905）和两集为钢琴而作的《前奏曲》却没有这样流行。批评家们抱怨德彪西的作品缺乏形式、旋律和向前的运动。

今天我们已经认识到这些作品是现代主义的开端。德彪西憎恨他所说的德国人的“展开的程序”，也没有写过交响曲。他以管弦乐队里经常主宰他的织体的各种木管乐器，取代了浪漫主义管弦乐队的温暖的弦乐和沉重的低音铜管乐器。他开始从线条（传统的旋律）中把色彩（器乐音响）分开，然后便独自沉迷在色彩中。疾病和 1914 年第一次世界大战的爆发使德彪西的音乐革新停止下来。1918 年春，正当德军的炮火从北部轰击巴黎时，德彪西因癌症去世。

《牧神午后前奏曲》（1894）

德彪西花了更多的时间与诗人和画家，而不是与音乐家为伴。事实上，他的管弦乐作品《牧神午后前奏曲》是作为他的良师益友马拉美在舞台上朗读他的诗歌《牧神午后》之前的开场白而作的。

图 31–4
诗人斯蒂芬·马拉美是诗歌《牧神午后》的作者。这幅肖像是由印象主义画家的伟大先驱马奈（Edouard Manet, 1832–1883）所作。马拉美是作曲家德彪西的良师益友。



Musée d' Orsay, Paris/Erich Lessing/Art Resource, NY

在世纪末的巴黎马拉美是被称为**象征主义者（Symbolists）**的一群诗人的精神领袖。这些诗人的美学目标与印象主义画家的美学思想是一致的，即创作出一种词的声音要比词的文学意思更为重要的诗歌风格，这种声音能够使人们产生联想。马拉美说：“指明一个客体会毁掉它诗意的乐趣，我们的目的是暗示出这个客体。”

象征主义无疑是马拉美（图 31–4）很有号召力的诗歌《牧神午后》的中心，它将富于暗示的语言运用于古希腊的主题。马拉美诗歌中的牧神不是一只小鹿，而是希腊神话中的森林之神（一半是人一半是羊的神话中的野兽），他整天都在贪欲地追逐着森林中的仙女。这天下午，我们看到牧神对他早晨的恶作剧感到疲倦后，在中午炎热而静止的空气中躺在森林的空地上。他一边期待着未来的征服物，一边懒洋洋地吹着笛子。下列的诗句暗示出梦幻般的意境，含糊而难以捉摸，德彪西在他的音乐中试图把这种意境再造出来。

不要潺潺流水，

一首象征主义诗歌

让我的笛声弥漫丛林，
只有风儿把声音散入淅沥的霖雨之前，
从玲珑的笛管中喷出，
在不被涟漪搅扰的天边，
那充满灵感的嘹亮而恬静的笛声，
响彻行云。

德彪西并没有按照柏辽兹或柴科夫斯基的传统创作直线叙述的标题音乐，也没有努力去紧紧追随马拉美的诗歌，正如他在1894年12月这部作品首演时所说的："我的前奏曲的确是一连串意境的绘画，贯穿始终的是在中午的烈日下牧神的欲望和梦幻。"马拉美在听到德彪西为他的诗所作的音乐后说："我从没有期待过像这样的音乐。它延伸了我诗歌中的情感，它比色彩更有激情地画出了诗歌中的景色。"

音乐描绘一首诗歌

意味深长的是，音乐家和诗人都用绘画的术语来描述《牧神午后前奏曲》（图31–5）。但是怎样用音乐来作画呢？这里如画的场面是用乐器的不同音色来描绘的，特别是木管乐器，来唤起鲜明的意境和情感。长笛具有一种音色，双簧管是另一种，单簧管则是第三种。德彪西曾说，让我们集中在这些乐器制造音色的能力上，让我们看看从它们那里能引出什么新的色调。让我们去尝试新的音域，让我们去尝试新的组合。于是，一个独奏长笛从它最低的音区开始（牧神的笛），竖琴以刮奏跟随，然后是来自圆号的一些轻柔的色彩。这些音的印象旋转、分解，并再次成形，但似乎并不向前发展。就像象征主义的诗歌语言那样，在德彪西音乐句法中，意义的单元可以不规则地出现。没有重复的节奏或可分辨的节拍推动音乐向前。全曲具有一种倦怠的美，是一种完全独创的和极为感官的音乐。

德彪西耽于感官逸乐的《前奏曲》，开创了一个音乐审美的全新世界，这是一个与门德尔松、瓦格纳和勃拉姆斯的德国浪漫主义音乐流派完全不同的世界。当德国浪漫主义音乐传统中的作曲家坚持一个有明确轮廓的主题时，像德彪西这样的法国印象主义作曲家却在暗示一种短小的动机。代替清晰的节拍和规整的节



Musée du Petit Palais, Paris

图 31–5
马拉美的《牧神午后》在19世纪末的法国艺术家中掀起了轩然大波。这幅卢塞尔（Ker-Xavier Roussel, 1867–1944）创作的绘画只是表现牧神被森林里的仙女们围绕的若干绘画作品之一。

聆听指南
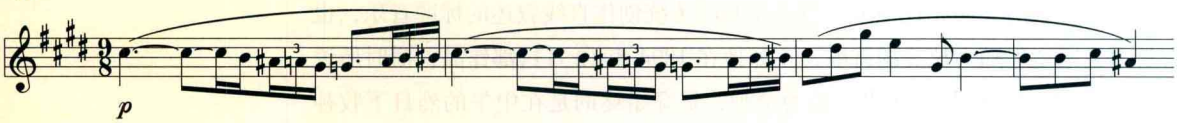
克劳德·德彪西
《牧神午后前奏曲》（1894）

6 5/3–4 2 2/11–12

体裁：交响诗
结构：三部曲式

A

0:00 3 11 独奏长笛演奏起伏的旋律线



0:25 竖琴的刮奏和来自圆号的轻柔色彩

0:57 长笛继续演奏旋律，然后（1:23）交给双簧管

1:37 渐强，在形成高潮之前消失

2:03 返回到长笛旋律
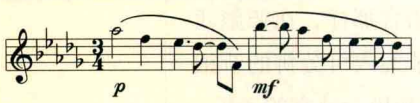
B

3:17 单簧管和长笛先后演奏快速的半音化的阿拉伯花饰旋律



4:15 渐强，融入单簧管的独奏（4:50）

5:11 木管演奏势如破竹的浪漫主义风格的主题



5:50 这个主题被小提琴重复，然后是独奏小提琴（6:42）

A'

7:05 4 12 0:00 独奏长笛，然后是双簧管，返回蜿蜒的半音旋律

8:17 1:12 独奏长笛在小提琴的震音背景下（闪烁的效果）再次演奏主题

9:04 1:59 独奏中提琴在低音区演奏半音旋律

9:28 2:23 双簧管为旋律提供补充

CODA

9:53 2:48 竖琴上的固定反复

10:02 2:57 小提琴和圆号以平行运动上下移动

10:15 3:10 各种乐器的轻微的音响

聆听练习 40

6 5/3–4 2 2/11–12

德彪西
《牧神午后前奏曲》

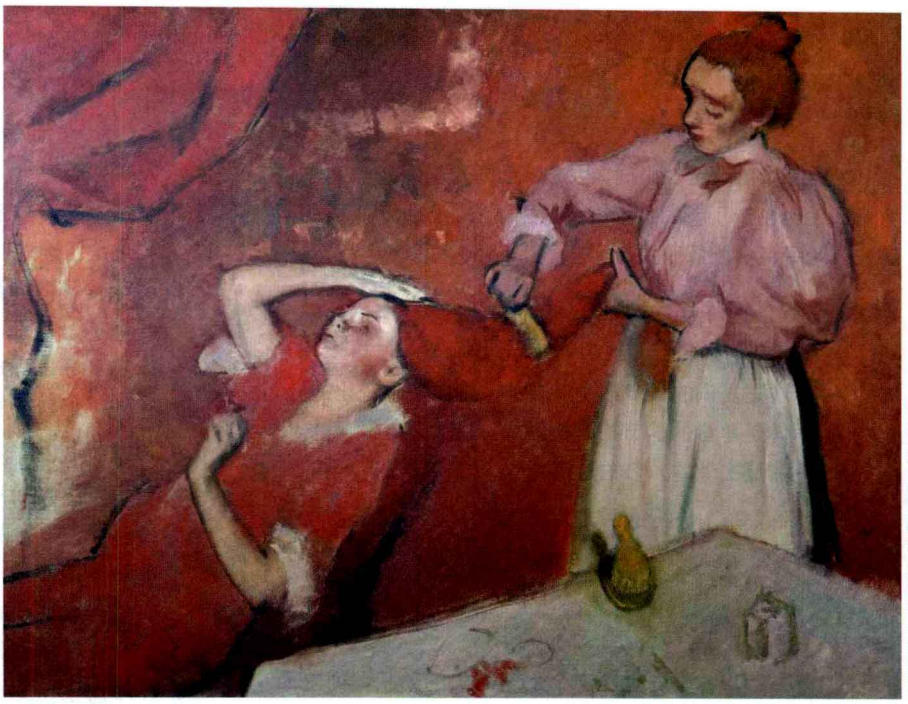
正如我们所看到的那样，德彪西是开创新音响的一位大师，他也创造了新的、不连贯的配器法。因此，下面的问题主要与音色和配器有关。

1. (0:00–0:23) 关于这部作品的开始，下列所述的哪一条是正确的? 3 11
   a. 织体是复调的，节拍是清晰的，旋律是半音化的。
   b. 织体是单音的，节拍是模糊的，旋律是半音化的。
   c. 织体是主调的，节拍是清晰的，旋律中没有半音。
2. (0:57–1:22) 长笛返回开始的旋律，但是弦乐器现在在它后面平静地闪烁着，哪种弦乐技巧产生了这种闪烁的效果?
   a. 拨弦　　b. 助奏　　c. 震音
3. (1:37–2:02) 通过重复一个逐渐消失的动机，德彪西避开了浪漫主义作曲家爱用的宏大的高潮。在同样的音高上不断地重复这个动机，德彪西运用了什么手法?
   a. 固定反复
   b. 行走低音
   c. 琶音
4. (1:37–2:02) 德彪西使用哪种力度标记来造成这种回避高潮和反高潮的感觉?
   a. 渐强—渐弱　　b. 渐弱—渐强
5. (2:03，2:18，2:40 和 4 12 0:00) 当长笛返回蜿蜒的半音旋律时，哪种乐器提供了色彩性的背景?
   a. 英国管　b. 竖琴　　c. 圆号
6. 什么手法有助于造成“流水声”的背景? (这在 4 12 0:00–0:16 特别清晰)
   a. 持续音　b. 半音阶　　c. 琶音
7. (3:21–3:46) 在这一时间点上，下列哪一项对音乐的描述是正确的?
   a. 小提琴向前延伸着以全音阶为基础的富于感官的旋律。
   b. 各种乐器不时插入短小的动机，创造了色彩性的音响，但音乐的织体是不连贯的。
8. (5:50–6:35) 在这个优美的段落中，德彪西最接近于对浪漫主义而不是印象主义而言的更为典型的丰富的情感性。下列哪一陈述是不正确的。
   a. 在开始处有一段圆号独奏，然后是小提琴。
   b. 有一段悠长的、绵延的、节奏自由的旋律。
   c. 旋律是由小提琴有表情地演奏的。
9. 一个段落以长笛为主陈述 (0:00–0:29)，此后在较低的音上反复 (0:33–1:04)。现在由双簧管主奏。这两段中的织体和配器发生了什么变化? 4 12
   a. 复调的音乐织体和不连贯的配器让位于主调织体和无变化的配器。
   b. 主调织体和无变化的配器让位给了复调织体和不连贯的配器。
10. 在古典和浪漫主义时期典型的乐队作品中，小提琴常常演奏大多数主题。然而在德彪西的印象主义的《前奏曲》中，哪个家族的乐器更多地演奏旋律动机?
    a. 弦乐　　b. 铜管
    c. 木管　　d. 打击乐

奏的，是印象主义音乐家爱用的不断转换重音来模糊节奏的律动。印象主义不愿意做出一个雷鸣般的高潮和一个强有力的终止式，而更喜欢在终止之前出现一个渐弱而避免高潮，因而形成了一种反高潮。印象主义音乐不再是沿着预定的和声进行有目的的前进，而是选择停在一个静止的和声上，让色彩性的乐器发挥它们的神奇。最重要的是，印象主义不再用音乐的色彩去加强音乐的主题，而更愿意让乐器去展示它们独立于主题的音响。因此在德彪西和印象派音乐家的作品中，被允许存在的只是美丽的音响，它不必以主题的形式进行发展。

德国浪漫主义和法国印象主义音乐的对比

这一切都是彻底现代的。回想一下贝多芬、勃拉姆斯和柴科夫斯基的管弦乐。



National Gallery, London/The Bridgeman Art Library

图 31–6
在德加的作品《梳发》(约 1896) 中，客观物体的线条有时只是被模糊地勾勒出来，而强烈的橘黄色超越了线条的边界。

德彪西将色彩与线条分离

在这些早期的作品中，新的主题往往都是用一件新的乐器或一组乐器来演奏，因而乐器的色彩加强了主题并给它以轮廓。另一方面，对德彪西来说，乐器是带着清晰的色彩进入的，但是没有容易辨认的主题。这样一来，色彩和织体开始取代旋律成为音乐形式创作的主要代理人。德彪西的手法被 20 世纪音乐的一些革命性的人物所采用，其中有艾夫斯、瓦雷兹和凯奇等人（第 36 章和第 37 章），他们经常通过音色和织体，而不是主题的展开来创造音乐的形式。在德彪西生涯的巅峰时期（20 世纪初），印象主义画家们也开始把色彩与线条分开，这并不是一种巧合。

《前奏曲》，为钢琴而作（1910，1913）

德彪西最后的和走得最远的对描绘性音乐写作的尝试，是他在 1910 年和 1913 年发表的两部为钢琴而作的《前奏曲》。在这里，创造音乐印象的挑战变得更大，因为钢琴的音乐调色板比多音色的管弦乐队更加有限。这样一些短小作品的唤起联想的标题暗示了它们的神秘性质：《雪中的脚印》、《沉没的大教堂》、《西风所见》和《夜晚空气中的声音与芳香》。

带有唤起联想的标题的钢琴作品
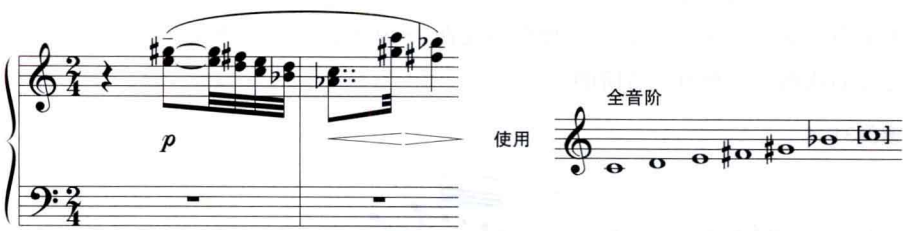
《帆》选自 1910 年出版的第一卷《前奏曲》，将我们带到了大海上（图 31–7）。当我们听到的一个流动的下行音型，大部分是平行进行，我们会想象到帆船在微风中缓缓地飘动。产生朦胧的、倦怠的气氛的部分原因是由于德彪西使用的特殊音阶——**全音阶（whole-tone scale）**，这种音阶的所有音高都相隔一个全音（大二度）。



Musée d' Orsay, Paris/RMN/Art Resource, NY

图 31–7
莫奈的《帆船》(1874)。帆船的来回摆动被夸张的水面倒影所暗示。

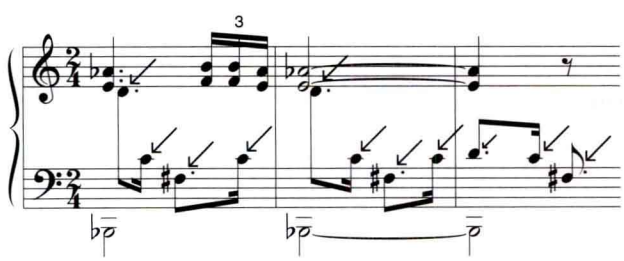
谱例31–1



全音阶

由于在音阶中，每个音与它相邻的音之间的距离是相同的，因此在你听到的音高中，没有一个可以作为调性的中心——所有的音高似乎都同等重要。作曲家可以停止在音阶的任何音上，而这一音高听上去与其他任何音一样没有中心音或结束音的感觉。音乐在没有调性的支撑中漂浮。这样一来，就好像被风所推动，这艘船似乎就摆动在涟漪泛起的水面上。德彪西通过在织体中插入了一个四音固定反复造成了这种轻柔荡漾的感觉。印象主义作曲家经常使用固定反复，它有助于说明在和声上经常出现的静止和悠闲的感觉。严格地说，固定反复带来的更多是重复而不是戏剧性的运动。

谱例31–2



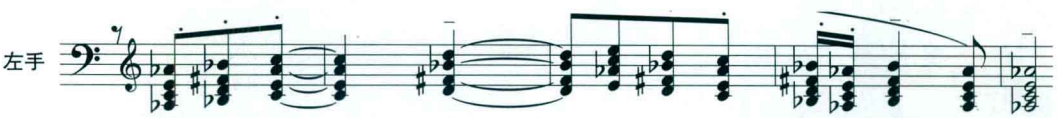
固定反复返回

一个新的固定反复现在出现在较高的音区（右手），同时，一连串四音和弦

在中音区响起（左手）。请注意每个和弦的全部四个音始终是在所谓的**平行进行 (parallel motion)** 中移动的，所有的声部一起移动，步调一致，方向相同。

谱例31–3

平行进行

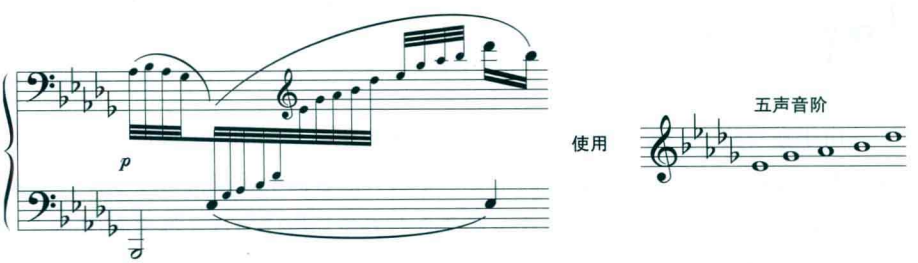


平行进行是对位的对立面，对位是传统的音乐技巧，其中两个或更多的旋律线条通常在彼此相反的方向上运动。平行进行是德彪西的一种创新，它是德彪西用来表现对瓦格纳和勃拉姆斯的德国学派的反叛的一种方法，那个学派非常沉迷于对位。

突然，钢琴家像竖琴刮奏那样快速地演奏了一段上行音阶，好似一阵风晃动了帆船。然而，这个音阶与前面的全音阶是完全不同的，它是一个五声音阶。每一个八度内只有五个音，这里的五个音与钢琴上的黑键音相对应。我们以前经常在民间音乐中听到五声音阶。德彪西是在 1889 年巴黎世界博览会上的东南亚音乐中首次听到这种五声音阶的。

谱例31–4

五声音阶



在这段围绕五声音阶的富于活力的旋转之后，随着全音阶的返回，并最终回到作品开始时的下行平行三度，海景重新回到它平静的状态。 在结尾，德彪西指示钢琴家踩下延音踏板并且保持下去（三个踏板中最右边的那个）。一旦延音踏板被踩下并保持，所有的音听上去都会像混成一团烟雾，类似于很多印象主义绘画中都有的那种朦胧的雾气。

聆听指南

德彪西：《帆》
选自《前奏曲》第一卷（1910）

6
5/5

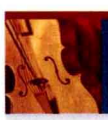
曲式：三部曲式

0:00	5	全音阶的下行平行三度
0:12		低音持续音进入
1:11		固定反复在中音区进入

1:38	固定反复移到高音区，和弦的平行进行在中音区。
2:14	五声音阶的竖琴式的刮奏
2:28	在持续音上方的和弦的平行进行
2:51	运用全音阶的刮奏
3:36	下行三度返回
3:57	利用延音踏板使刮奏变得模糊。

关键词

印象主义
象征主义
全音阶
平行进行



音乐风格一览

印象主义：1880–1920

旋律	从短小的音响敲击到悠长的、自由流动的旋律线条，十分多样，旋律很少是如歌的，经常在起伏波动的音型中快速地转动，半音阶、全音阶和五声音阶经常取代通常的大小调音阶。
和声	主调织体为主，三和弦被扩展为七和弦和九和弦，这些和弦经常平行运动。
节奏	通常是自由而灵活的，带有不规则重音，有时造成难以确定节拍，节奏的固定反复的运用带来静止而不是运动的感觉。
音色	旋律的主奏乐器多为木管和铜管乐器，很少用小提琴；被写出的独奏乐器更多表现的是自身的色彩，就像它演奏的旋律线一样重要。
织体	可以从轻薄到厚重产生很多变化，钢琴的延音踏板经常用于制造水波的音响，从低到高或从高到低快速跑动的滑奏。
形式	很少使用包括整齐反复在内的传统曲式；作曲家尝试发展出一个独特的并特别适合每部新的音乐作品的曲式。

代表作曲家
德彪西
拉威尔
福列

主要体裁
交响诗
弦乐四重奏
乐队歌曲
歌剧
钢琴特性曲
芭蕾音乐

文化语境

一支来自印度尼西亚巴厘岛的乐队

1889年，德彪西这位26岁的敏感的年轻人，多次访问了在巴黎新落成的埃菲尔铁塔附近的世界博览会。在那里他不仅看到了像电灯、电梯这样的最新发明，而且也接触了远东文化。他看到了柬埔寨的宝塔（左下图），这似乎成了他后来的一首钢琴作品《塔》（1903）的灵感来源。他还聆听了色彩鲜明的佳美兰乐队的演奏，正如他后来对他的一位朋友所回忆的："你难道不记得爪哇（印度尼西亚）的音乐了吗？它能表现意义的每一细节，甚至是难以言传的色调，并使我们的主音和属音的音响显得贫弱和空虚。"这一经历促使德彪西在自己的创作中去结合东方的音乐：固定反复、静态的和声、五声音阶和全音阶，以及闪烁的表层。它也向德彪西暗示，音乐不总是一定要进行到一个目标——相反，它可以只为当下而存在。

佳美兰乐队（右下图）是一些东南亚国家的音乐文化中的一个重要部分，在这方面没有哪里比印度尼西亚更突出。尽管这个国家的部分地区在2004年遭到了海啸的破坏，但人口却增加到2.6亿，成为世界上第四个最大的国家。这巨大的多岛屿国家的中心是**巴厘岛 (Bali)**，这里棕榈树摇曳，土地肥沃，有几百个小村庄，各有自己的充满活力、富有特色的音乐传统。对二百多万巴厘岛



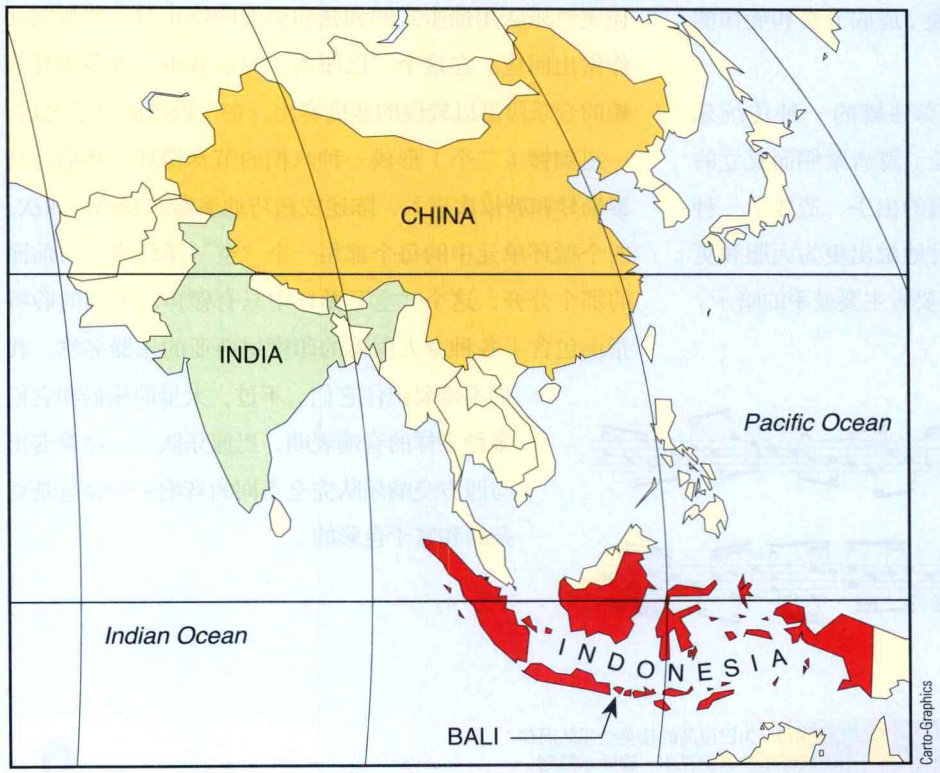
Photo collection Sirot

1889年在巴黎世界博览会上的柬埔寨宝塔。在这里德彪西听到了柬埔寨、中国、泰国和印度尼西亚的音乐，开始形成了一种区别于占优势的德国交响乐传统的音乐美学观念。



Mary Evans Picture Library

1889年世界博览会上的印度尼西亚佳美兰乐队表演



亚洲次大陆，东南亚和太平洋大陆架

的居民来说，音乐是日常生活中必不可少的一部分，因为它与宗教和民俗有着非常紧密的关系。人们必须每天在寺庙和家里朝拜印度教神和当地的众神灵。最重要的仪式是在佳美兰演奏的音乐伴奏下来庆祝的。

佳美兰 (gamelan) 是一种多达 25 种不同乐器的组合，在一起演奏时，便形成了乐队。然而这个乐队听上去很不同于西方的管弦乐队，因为佳美兰乐队中的主要乐器家族不是弦乐，而是打击乐：**马泰勒琴 (metallophones,** 类似于木琴的一种乐器，带有青铜键，用锤敲击，见图）、定音锣、锣钟、钹和鼓以及偶尔使用的笛子。因此，佳美兰乐队也使用不同的手法来造成各种音乐线条。在西方管弦乐队中，一件单独的乐器负责提供一条旋律或对应旋律，或是造成一种单独的乐器音色。然而在佳美兰音乐中，几种乐器的演奏者不断地提供音乐的片段，当他们凑在一起时，便形成了一种有独特色彩的合成的线条。在谱例 31–1 中，请注意各声部的线条是怎样彼此连
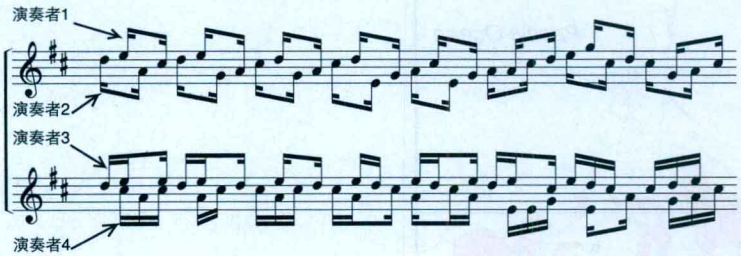


Michael Tenzer

一支印尼巴厘岛上的带有锣（第一排）和马泰勒琴（第二排）的佳美兰乐队。

接和互相依赖的。它们也经常重复，造成节奏和旋律的固定反复。

“巴厘斯”是巴厘人用于伴奏独舞的一种传统乐曲——它是对武士训练的一种描绘。舞者紧绷而直立的姿势、锐利的眼神、在舞台上谨慎的出手，造成了一种紧张而兴奋的情绪。舞者开始不时地做出更为大胆和更有进攻性的转身和舞步，而这些都要听主要鼓手的暗示。

谱例 31–5



佳美兰乐队用撞击式的和弦和突然的停止对这些舞蹈动作做出回应。在这个“巴厘斯”的录音中，许多相互依赖的音乐段落以较慢的速度奏出。在一段鼓的引子之后，一组铜锣（三个）形成一种八拍的节奏循环。然后，马泰勒琴和鼓依次进入，陈述或精巧地演奏八音循环四次。四个循环单元中的每个都用一个“空”循环将它与前面的那个分开，这个“空”循环中只有锣声。下列的聆听指南包含了各种令人困惑的印度尼西亚的乐器名称，我们不需要记住它们。不过，大量的乐器和它们多种多样的音响表明，巴厘乐队——尽管奏出与西方交响乐队完全不同的音响——完全是复杂的和富于色彩的。

聆听指南

《巴厘斯》，为巴厘岛的佳美兰乐队而作
由民族音乐学家麦克尔·滕泽尔筹划
1989 年 7 月在巴厘岛录制，由印度尼西亚艺术学院的学生表演

6
6/19

体裁：佳美兰音乐

0:00	19	由肯当（kendang，两个头的主奏鼓）演奏引子
0:12		全体乐队进入，奏引子的乐句
0:23		肯波尔（Kempur，中音锣）和肯姆力（Kemli，小闷音锣）为节奏循环打下基础
0:42		乌加尔（Ugal，领奏的马泰勒琴）演奏基础的八音旋律，每拍一个音
1:00		两个贝马特（penade）和两个肯提兰（kantilan，马泰勒琴）用重复的音高演奏乌加尔的旋律
1:19		增加两个贝马特和肯提兰演奏补充的部分
1:38		所有的贝马特和肯提兰与乌加尔一起合奏
1:56		两个凯龙（calung，马泰勒琴）演奏乌加尔旋律的简化形式
2:13		两个低沉的杰戈干（jegogan，马泰勒琴）演奏进一步简化的旋律
2:32		一些厘甬（reyong，小锣）演奏节奏上更为复杂的旋律
2:51		其余的厘甬回应
3:10		所有的厘甬连为一体，形成了乌加尔旋律的快速变体
3:28		第一肯当演奏伴奏旋律的节奏
3:48		第二肯当演奏补充性的节奏

4:04	两个肯当连为一体
4:27	结束：所有乐器在增强的音波中再次加入
4:52	来自鼓的暗示宣告了渐慢和最后一次循环

关键词

巴厘岛 **佳美兰** **马泰勒琴**



第32章

异国情调

音乐的神奇特性之一就是它能将我们带到遥远的国度。只要通过那些我们与之关联的奇异而神秘的音响，我们就能在心中体验那些遥远的地方。在18世纪，像莫扎特和海顿这样的作曲家有时使用打击乐器钹和三角铁来模仿土耳其军乐队的音响，使人想起异域的东方，并经常明确地使用演奏指示“用土耳其风格”（alla Turca）来制造这一效果。在19世纪，乔治·比才在他的歌剧《卡门》中将听众带到“异国”的西班牙。20世纪初的作曲家特别着迷于来自远东的音响，德彪西对在1889年巴黎世博会上听到的佳美兰音乐的反应便是一个明显的例子。

德彪西的同时代人同样被“异国的他者”所吸引。画家莫奈在法国的纪梵尼装饰他的房子，并没有使用他自己的作品或其他印象主义画家之作，而是用了日本的版画和水彩画。日本画家对莫奈的影响非常明显地表现在莫奈创作的他妻子身穿传统的日本服装的肖像中（图32–1）。现代主义画家，如毕加索(Pablo Picasso，1881–1973)和布拉克（George Braque,1882–1963）等人在1905–1908年间开始在巴黎收集非洲艺术品。许多历史学家认为绘画上的立体主义运动就是源于毕加索对非洲雕塑和仪式面具的兴趣。

虽然自中世纪以来，西方的探险家与东方有过许多零星的接触，但西方社会与东方文化真正发生关系是在18世纪英国东印度公司获得了与中国贸易的专有权之后。一个中国艺术品和时尚的流行热潮——一般被称为**“中国风”(Chinoiserie)**——席卷了西方，并且刺激了像陶瓷（在英语中也被称做china）、花瓶、墙纸、丝绸、茶叶，甚至鸦片这些商品的进口和仿制。1853年，美国海军军官马修·佩里（Matthew Perry）抵达日本，1868年，日本也结束了长期的孤立，允许西方的商人进入日本市场。现在，似乎日本的一切都很流行，无论是在服饰和家具，还是在装饰艺术和纯艺术等方面。美国、法国、荷兰和德国的画家开始采用日本的风格。正如我们在凡·高的作品《盛开的梅树》中（图32–2）所见到的那种平铺的色块和二维的平面，表明这种对“东方”的兴趣催生了现代的抽象艺术。

图 32–1

莫奈《日本人》(身穿日本戏装的莫奈夫人，1876)。19世纪50年代美国和欧洲在与日本开放贸易后，开始表现出对日本事物的热情。时髦的巴黎女人们身穿和服并用东方的家具、版画和艺术品装饰她们的家庭。



© Museum of Fine Arts, Boston, 1951 Purchase Fund/The Bridgeman Art Library

但是异国情调是怎样表现在音乐中的？简单地说，音乐的**异国情调(exoticism)**是与来自传统的西欧音乐体验以外的各种音响相联系的。非西方的音阶或和声、民间音乐的节奏，或像二胡或铜锣这样的乐器，都能传递出异国的声音。一部异国题材（标题）的交响诗或歌剧脚本同样可以如此。

中国的异国情调：普契尼的《图兰朵》(1924)

在20世纪初，有一位被遥远国度的音乐和文化所吸引的作曲家，他就是普契尼（Giacomo Puccini，1858–1924）。在第28章中，我们谈到过作为重要的真实主义歌剧作曲家的普契尼，例如他的歌剧《波希米亚人》(1896)和《托斯卡》(1900)。

然而在他生命的最后 20 年，普契尼都是采用异国题材进行歌剧创作。第一部是取材于日本的《蝴蝶夫人》（1904）；第二部是取材于美国西部拓荒时代的《西部女郎》（1910），对普契尼来说，美国的西方和日本的东方，都属于异国题材；最后一部是取材于中国的《图兰朵》。在这三部歌剧中，普契尼通过融合当地的音乐色彩，努力注入异国风味的可信性。

普契尼最后的这部歌剧《图兰朵》，虽不像他的《波希米亚人》那么有名，但它确实不仅是普契尼最好的歌剧，而且也是全部歌剧中最好的剧目之一。剧本是根据最初被收集在《一千零一夜》的阿拉伯故事集里的东方神话传说改编而成。中国皇帝的女儿图兰朵公主宣布她只嫁给一位皇族血统的求婚者，这个人必须能够解开她给出的三个谜语。如果求婚者没有猜出谜语，就将被砍头。然而图兰朵设定的三个谜语是不可能猜中的，因为她根本就不想恋爱和结婚。已被废除爵位的铁木尔王的儿子卡拉夫，在所有其他人都失败后取得了胜利。最后，卡拉夫让图兰朵从她的誓言中解脱出来，但图兰朵承认，她与卡拉夫是一见钟情的。这部歌剧的成功并不是来自这个富于幻想的故事的展开，而是来自那些宏伟的合唱，绝妙的咏叹调和普契尼带入歌剧的丰富的地方色彩。



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Resource, NY
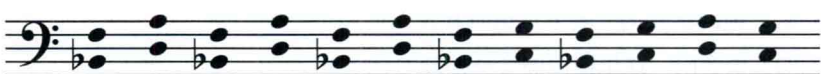
图 32–2

凡·高《盛开的梅树》。作者运用了“东方的”平铺的色块和二维的平面，预示了现代的抽象艺术。

非西方的音响

《图兰朵》一开始，我们便遇到了大量的新奇音响。敲击式的不协和音——这确实是西方现代主义音乐的征兆——袭击着我们耳朵，一些非西方音乐的因素也同样如此。两件亚洲乐器——木琴和铜锣——在乐队中很突出。就像东方音乐常见的那样，和声是静止的。当和声最终开始运动时，却运用了平行进行的手法——特别是平行五度（同样音程的同步运动，音程的距离为五个音）。谱例 32–1 是出现在乐队和声中的一段平行五度。

谱例32–1



平行运动：一种“原始”的象征

在历史上，西方作曲家曾经把平行五度用做一种“原始”音乐的象征。平行五度不仅出现在最早记写下来的西方复调音乐中，而且也出现在世界上许多不同民族的音乐中，范围从中国的湖南到美国的匹布罗印第安人，以及东非的沃苏库玛部落。平行运动是与在传统的西方艺术音乐中具有重要地位的反向运动相对立的。想要表示非西方的某些东西——暗示“他者的”或者“原始的”的东西——作曲家可以只写平行五度（20 世纪中叶好莱坞的一些作曲家深谙此道。当中国的平底帆船驶入香港码头的镜头出现在银幕上时，或者一伙印第安人跨越山丘走出

音乐中的异国风味的典型

西部时，配乐中就会响起平行五度）。这是音乐中表现异国风味的典型做法。《图兰朵》开始时的平行五度告诉我们，我们已被音乐带到了别的什么地方，不过是哪里呢？

《图兰朵》的情节

歌剧开始的宣叙调的歌词证实我们是在中国。随着歌词“北京的人们”，一位官吏（宫廷高官）宣布，又有一位图兰朵的求婚者由于没有回答出三个谜语而将被处死。在这个开始的场景中，平行五度总是很缓慢地在和声中展开，几乎听不到。异国的感觉更清晰地由木琴和铜锣的音响体现出来，还有高音木管乐器的尖锐的声音，在配器上听上去像竹笛。

紧接着，歌剧中的英雄卡拉夫、他年迈的父亲铁木尔和他父亲的忠实仆人柳

聆听指南

普契尼：“北京的人们”
选自歌剧《图兰朵》（1924）
（只是开始部分）

6
5/6

场景：大幕拉开，一位官吏反复强调了一条法令，即：图兰朵的求婚者必须猜出她设计的三个谜语。波斯王子由于没有猜出而必须被砍头。

0:00	6 乐队很华丽，然后是一个单独的不协和和弦，强奏。		
0:30	官吏宣布法令，和声在下方以平行五度的形式缓慢变化。	Popolo di Pekino! La legge è questa: Turandot la Pura sposa sarà di chi, di sangue regio, spieghi i tre enigmi ch'ella proporrà. Ma chi affronta il cimento e vinto resta, porga alla scure la superba testa!	北京的人们： 我现在宣布法令：纯洁的图兰朵公主 将与有皇族血统的人结婚， 但必须答出她提出的三个谜语。 如果他失败了， 必须让他的头颅屈服于宝剑之下。
1:16	人群惊呼	Ah! Ah!	啊！ 啊！
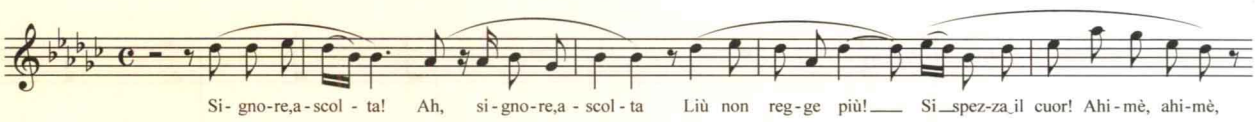
儿上场。卡拉夫宣布他将努力去赢得与图兰朵的婚约。柳儿知道失败的下场，极力进行劝阻。她的咏叹调“君王，请听我说”使用了另外一种非西方的象征——人们熟悉的五声音阶。这里使用的音高是降 G、降 A、降 B、降 D、降 E（降 G）。普契尼为这首通谱体（贯穿写作）的咏叹调选择了降 G 大调，这一调性上的五声音阶自然就落在钢琴的五个黑键上。

聆听指南

普契尼："君王，请听我说"
选自歌剧《图兰朵》(1924)

6
5/7

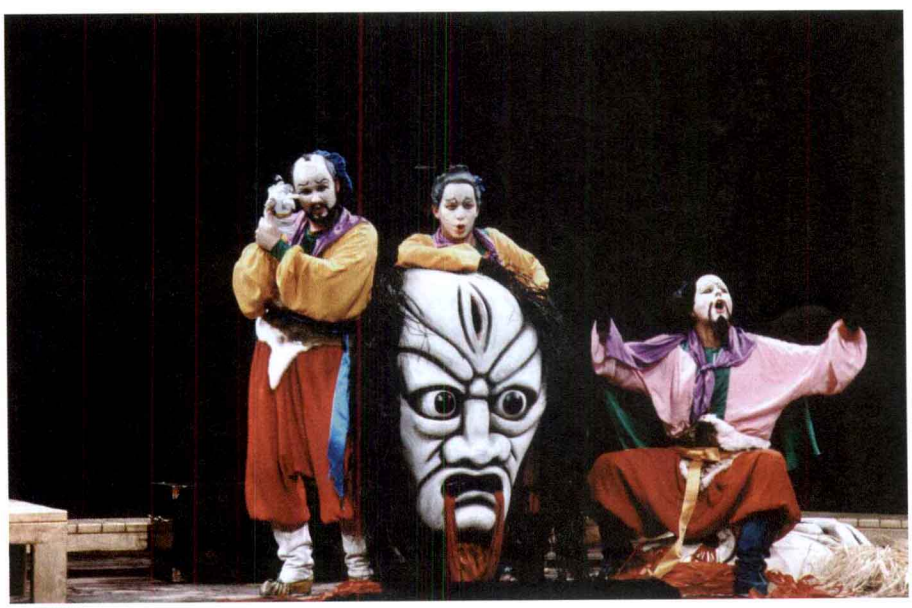
场景：柳儿知道如果卡拉夫求婚不成将是死路一条，而且她本人和卡拉夫的父亲将要被流放，因此极力劝阻卡拉夫。



0:00	7 旋律在五声音阶上平静地展开	Signore, ascolta! Ah, signore, ascolta! Liù non regge più, si spezza il cuor! Ahimè, quanto cammino col tuo nome nell'anima, col nome tuo sulle labbra!	君王，请听我说，啊，请听我说， 柳儿不能再忍耐，她的心已经碎了。 唉，多么迷茫！ 只有您的名字在支撑着她， 只有您的名字挂在她的嘴边。
1:01	第二段歌词，旋律继续扩展	Ma se il tuo destino, doman sarà deciso, noi morrem sulla strada dell'esilio. Ei perderà suo figlio . . . io l'ombra d'un sorriso. Liù non regge più! Ah!	但是如果您的命运明天决定， 我们将死在流放的途中， 他将失去他唯一的儿子， 以及一个微笑的记忆， 柳儿不能再忍耐，啊！

《图兰朵》第二幕开始于一段滑稽的放松戏，场景把我们从北京街道带到了皇宫里。三位宫廷里的官吏——即普契尼的三位喜剧配角——正在喋喋不休地谈论着当前混乱的事态。他们是平、庞和彭（下图）。他们的服装和动作与他们的名字一样典型。这里普契尼对地方色彩的描述如此厚重，以至于近似滑稽模仿，这是无知的西方人眼中的"滑稽的中国佬"。不仅有典型的非西方的音阶，平用的是全音阶，而庞和彭用的是五声音阶，而且还有过于方整的节奏和乐队中的静

普契尼三个戏剧配角的对等物
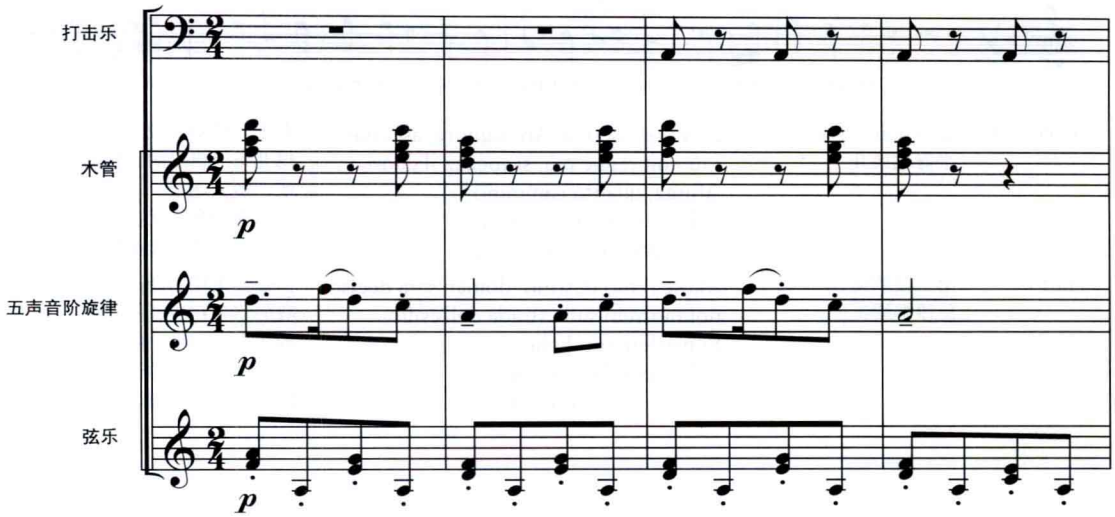


© Clive Barda/ArenaPAL/Topham/The Image Works

图 32-3
平，庞和彭是普契尼《图兰朵》中的三个漫画型的中国文官。

态的固定反复，加强了普契尼的滑稽讽刺的效果。进一步来说，平和庞的伴奏是通过一种添加的过程而形成的，其中许多不同的乐器分别提供少量的音响，就像东方的佳美兰乐队那样。

谱例32–3



聆听指南

普契尼："你好，庞！你好，彭！"
选自《图兰朵》(1924)
(仅为开始部分)

6
5/8

场景：三位滑稽的宫廷文官平、庞和彭，抱怨在中国发生的麻烦事，他们不知道将要准备一场婚礼还是一场葬礼。

0:00	8 在固定反复的上方，平谈论着宫廷的混乱	Olà, Pang! Olà, Pong! Poiché il funesto gong desta la reggia e desta la città, siam pronti ad ogni evento: se lo straniero vince, per le nozze e s'egli perde, per seppellimento.	你好，庞！你好，彭！ 自从命运的锣声敲响， 无论是宫廷还是城里， 都在等待事件的结果： 如果陌生人赢了，会有一个婚礼， 如果他输了，将有一个葬礼。
0:30	庞和彭唱起五声音阶旋律伴奏像佳美兰乐队	Io prepare le nozze, ed io le esequie, le rosse lanterne di festa, le bianche lanterne di lutto (etc.)	我既要准备婚礼， 也要准备葬礼， 红灯笼意味着欢喜， 白灯笼意味着悲哀。

普契尼对地方色彩的运用——平行五度、异国的乐器、附加的伴奏以及五声音阶和全音阶——并不是偶然的。社会地位较低的一些角色总是最有地方色彩的。另一方面，像卡拉夫、图兰朵这样带有皇族血统的角色演唱的都是势如破竹的咏叹调，带有悠长的旋律线条和强有力的高潮，总是在西方传统的大调

或小调音阶之内。这样一来，普契尼的谱曲不仅在一般意义上使中国人定型，而且还根据人物的不同阶层分开了歌剧的角色。

西班牙的异国情调：拉威尔的《波莱罗》舞曲（1928）

西班牙：一个异域之乡

西班牙并不像中国距西方那么遥远，尽管如此，在19世纪末和20世纪初，对北部欧洲人来说西班牙仍然是一个异国他乡。尤其是距北非边境仅30英里的西班牙南部的文化，展示出近东的神秘诱惑力。正如法国诗人维克多·雨果（1802–1885）所说："西班牙仍然是东方的，西班牙一半是非洲的，而非洲一半是亚洲的。"法国的作曲家比那里的诗人和画家更多地用自称的西班牙风格进行创作。德彪西用西班牙的旋律创作了一首乐队作品（《伊贝利亚》，1908）和一首钢琴作品（《格林纳达之夜》，1902）。莫里斯·拉威尔以西班牙音乐为主题，创作了他第一部管弦乐作品（《西班牙狂想曲》，1907）和最后一首芭蕾音乐（《波莱罗》，1928），以及一部西班牙题材的歌剧（《西班牙时光》，1911）。然而德彪西和拉威尔都没有到过西班牙。在艺术创作中，想象唤起的力量经常比现实更有说服力。

拉威尔富有想象力的生活

拉威尔（Maurice Ravel，1875–1937）的一个朋友对他这样评价道："他是位从未到达那里的永恒的旅行家。"实际上，拉威尔的全部生活几乎都是在巴黎度过的，这位谦逊的音乐教师和作曲家在那里惨淡谋生。他只是通过他的音乐游历了西班牙、阿拉伯、古希腊和远东——他寻求通过被他带到音乐中的异国情调的音响元素唤起对所有这些地方的记忆。

然而在拉威尔富有想象力的生活中有一个例外。1928年他登船前往美国进行为期四个月的旅行。在美期间，拉威尔与美国作曲家格什温（George Gershwin，1898–1937）在哈莱姆区一起听了爵士乐，在好莱坞与喜剧大师卓别林一起吃了早饭，访问了尼亚加拉瀑布和大峡谷，在美国的25个城市指挥、上演了他的音乐作品，最后带着两万七千美金回到了巴黎。这些钱在当时是一笔巨款，足以使他安稳地度过他的晚年。

图 32–4
约翰·辛格尔·萨金特（John Singer Sargent，1856– 1925）的《西班牙舞蹈家》。萨金特是位移居国外的美国画家，他捕捉到了19世纪末的欧洲人对西班牙的一切所产生的热情。



© Burstein Collection/Corbis
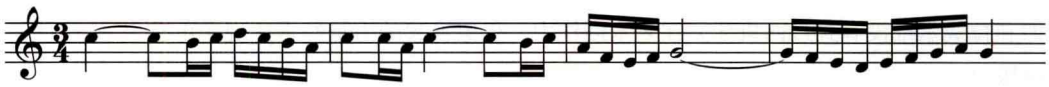
从美国回到巴黎后，拉威尔创作的第一首作品就是一部新的现代风格的芭蕾舞《波莱罗》。**波莱罗 (bolero)** 是一种慢速三拍子的热情奔放的西班牙舞蹈。1928年11月22日在巴黎首演时，拉威尔打算将舞台设计成一个西班牙小酒馆的内部，将一个大桌子放在舞台中央，在它的上方悬挂着一个枝形吊灯，把亮光和阴影都投射到下方五颜六色的舞台上。男舞蹈家们倦怠地坐在屋子的四周，似乎没有意识到一名女舞蹈家的到来，这是一个富有诱惑力的吉卜赛人，令人想起卡门。但是当这位吉卜赛姑娘爬上桌子，开始越来越激情的动作时，

男人们一个接着一个地加入了她诱人的舞蹈中。随着不断增长的放纵气氛，全体人员开始随着催眠的音乐摇摆，无情地迈向疯狂的高潮（图 32–4）。
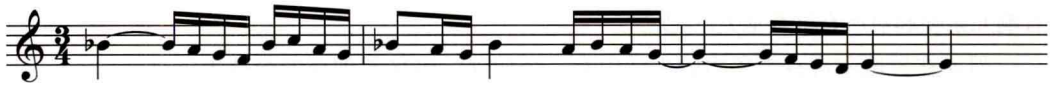
一个节奏的、和声的与旋律的固定反复

《波莱罗》开始的音响是由小军鼓奏出的，它代表着女舞蹈演员手中的西班牙响板。鼓的节奏型虽然只有两小节长，但却一遍又一遍地反复了近十四分钟。在小军鼓以难以抑制的激情向前进行的同时，几个弦乐器在背景上平静地拨弦，提供了一种和声伴奏，并建立起清晰的三拍子。不久，长笛以一个柔和而迷人的旋律进入。拉威尔后来回忆说，这个旋律是有一天他正在钢琴上作曲时产生的，灵感来自他的母亲（巴斯克人）经常为他演唱的西班牙民歌。这支旋律确实是以两种对比的形式出现。一个（A，谱例 32–3）是节奏方整的，在 G 大调上；另一个（B，谱例 32–4）有更多的切分音，以一种与小调式关系密切的音阶写成。这两个旋律的长度都是16小节，也都一遍又一遍地反复，按照这样的曲式安排：AABBAABB（等等）AB。

谱例32–3



谱例32–4



一个巨大的渐强

巴黎首演的那天晚上，大多数观众都为拉威尔和他的新作欢呼，唯独一个女人喊道："他疯了！"引起观众的激情的是拉威尔仅用一个两部分组成的旋律，通过对它的多次反复就创作了一首作品。拉威尔自己也表示出对这部作品的矛盾心理："我只创作出一部杰作，那就是《波莱罗》。不幸的是，它并没有什么音乐。"拉威尔的这种矛盾陈述的意思是，这首作品几乎没有包含传统西欧音乐中的任何东西；在《波莱罗》的创作中，拉威尔并没有像贝多芬或勃拉姆斯那样去陈述一个主题，然后在一个长的时段中对这个主题进行发展和对比；拉威尔的音乐什么都没做；它只是重复，随着更多的乐器的加入，织体变得越来越厚，音响也越来越大。正如很多印象主义音乐、非西方音乐和 20 世纪现代主义音乐一样，拉威尔创作出新的色彩和织体，但并未用传统的、19 世纪欧洲的手法来发展旋律。

最后，在经过了将近十四分钟的反复和紧张度的增长之后，旋律上升到了更高的音高上。这一转换打破了催眠式的魔力，不久，作品便以不协和和弦的撞击而结束。

聆听指南

拉威尔：《波莱罗》（1928）

6
5/9–11

体裁：芭蕾舞
曲式：AABBAABB 等

0:00		小鼓和低音弦乐器开始演奏两小节的节奏的固定反复
0:10		长笛柔和地演奏旋律 A
0:55		单簧管演奏旋律 A
1:42		大管演奏旋律 B，竖琴加入伴奏
2:29		高音单簧管演奏旋律 B
3:08		大管加入与小军鼓一起演奏节奏的固定反复
3:13		低音双簧管演奏旋律 A
4:00		加弱音器的小号和长笛一起演奏旋律 A
4:45		萨克斯管演奏旋律 B
5:32		高音萨克斯管重复旋律 B
6:18	0:00	两支长笛、法国号、钟琴（音响像钟的键盘乐器）演奏旋律 A
7:03	0:45	一些木管乐器演奏旋律 A
7:48	1:30	长号演奏旋律 B
8:33	2:15	木管和圆号强奏旋律 B
9:13	2:55	定音鼓加入到伴奏中
9:19	10:00	第一小提琴和木管组演奏旋律 A
10:03	0:44	第一、第二小提琴和木管组演奏旋律 A
10:48	1:29	小提琴、木管和小号演奏旋律 B
11:33	2:14	小提琴、中提琴、大提琴、木管和小号演奏旋律 B
12:19	3:00	旋律 A 主要由第一小提琴、小号和短笛演奏
13:07	3:48	长号增加到上述乐器中演奏旋律 B
13:46	4:27	音乐的高潮：旋律 B 移到更高的音上并扩展
14:06	4:47	旋律回落到原来的音高
14:11	4:52	结束：没有旋律，只有节奏的固定反复和钹的撞击

聆听练习 41

6
5/9–11

拉威尔
《波莱罗》

了解你对拉威尔的《波莱罗》高度不寻常的音乐的反应是很有趣的一件事。你对它感到厌倦吗？你认为拉威尔很懒，在想出一个好的旋律后，就采取了那种“容易”的创作路线吗？你很想学跳波莱罗舞吗？当音响扩张时，你体验到了一种兴奋感，甚至力量感的增长吗？不要紧，下列这些问题更多是技术层面的，有几个涉及音乐的异国情调的问题。

1. （0:10–0:54）请听旋律的第一次陈述。在结尾，有一个间奏，其中没有旋律。这个间奏在 3/4 拍中持续了多少小节？
   a. 一小节
   b. 两小节
   c. 三小节
   d. 四小节
2. （0:55–3:59）现在听这一旋律的几次陈述。那个间奏是每次都出现吗？
   a. 是
   b. 不是
3. （4:45）萨克斯管是西方交响乐队中常用的乐器吗？举例来说，我们是否在勃拉姆斯和柴科夫斯基的音乐中听到过这一乐器？
   a. 是
   b. 不是
4. （1:30–2:07）长号是管弦乐队中唯一用拉管滑动的乐器，在这个演奏的录音中，能听到长号在两个音高之间的滑动吗？
   a. 能
   b. 不能
5. （0:00）小提琴是何时进入的，你听到了多少把小提琴？
   a. 两或三把
   b. 全部
6. （3:48）虽然在这里许多乐器演奏旋律，但它们奏出的都是同一音高（或是在高八度或低八度上），这种演奏叫什么？
   a. 同度
   b. 全终止
   c. 模仿
7. （4:27）用一个新的主音，把音高转换到一个新调上的音乐经历了什么？
   a. 增值
   b. 减值
   c. 再移位
   d. 转调
8. 下面的哪一个陈述是正确的？
   a. 拉威尔要求一支庞大、传统的西方管弦乐队来演奏他对西班牙舞曲的想象
   b. 拉威尔需要一支庞大的西方管弦乐队，但是增加了东方音响的锣、二胡、木琴和竹笛
   c. 拉威尔需要一些西方乐器，但乐队基本上是东方的佳美兰乐队
9. 下列哪一点在《波莱罗》中不属于异国情调？
   a. 受西班牙因素影响的旋律
   b. 固定反复
   c. 最后的撞击式的不协和和弦
10. 下列音乐符号中的哪一个正确地代表了《波莱罗》的形式特征？
    a. <
    b. >
    c. < >

关键词

中国风　　异国情调　　波莱罗舞曲

文化语境

来自墨西哥的土著音乐：马里阿契音乐

从15世纪开始，西班牙文化传遍全球，东至非洲，西至美洲。西班牙的音乐和舞蹈与探险者一起迁移，最终与当地的风俗相混合，产生了一些杂交的体裁，例如古巴的“哈巴涅拉”（哈瓦那的舞曲）、阿根廷的探戈和墨西哥的马里阿契音乐。



Courtesy Mariachi Cobre

马里阿契乐队
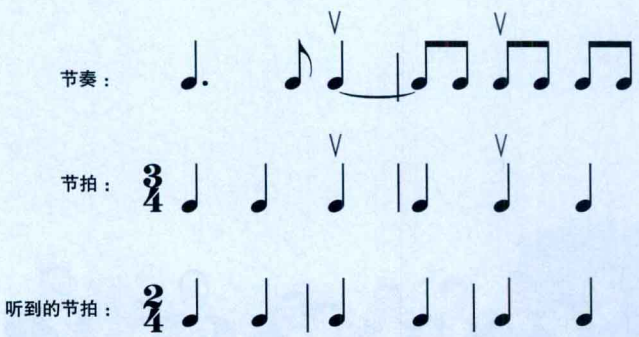
马里阿契音乐是一种极为流行的音乐，它在今天的墨西哥和美国西南部的一些地区很受欢迎。它起源于墨西哥西部的加里斯科州（也是龙舌兰酒的诞生地），然后向东传到墨西哥城，并向北传到加利福尼亚、亚利桑那、新墨西哥和得克萨斯等州。最初的马里阿契是一些流动的表演者，他们作为一个组合从一个大牧场漫游到另一个大牧场。**马里阿契（mariachi）**这个词便用来指这样一个演奏团体（就像西方的“管弦乐队”和东方的“佳美兰”这些词那样），但它是一种产生独特的墨西哥音响的乐队。

马里阿契音乐反映了墨西哥丰富多样的音乐历史。它的一些影响可以追溯到16世纪的西班牙音乐，但也可以听到土著墨西哥民间音乐，甚至非洲音乐的性格特点。马里阿契音乐的主要乐器是由西班牙人带到墨西哥的弦乐器组成的：小提琴、吉他和竖琴。20世纪初，加进了小号，竖琴被一种大的低音吉他取代或补充，这种乐器叫做**吉他隆（Guitarron）**。今天标准的马里阿契乐队有六至八把小提琴、两支小号、两或三把吉他（包括吉他隆）。很多曲子也需要一个歌手，乐器在这些作品中或与独唱者交替，或只是提供伴奏。

两种因素造成了马里阿契音乐的独特音响：（1）乐器的配置。（2）节奏。音色甜美的小提琴经常用三度音程的“密集和声”来演奏，在陈述旋律时与音色辉煌的小号相交替。吉他提供支持性的伴奏，同样重要的是，它要确定节奏。马里阿契音乐的节奏既是强烈的，又是断裂性的。起初，演奏者设定一种清晰的节拍，两拍子或三拍子，但是突然用沉重和连续的切分搅乱了它，临时建立了一种相冲突的节拍。正是这种节拍上的不稳定性，造成了这种体裁的令人兴奋的、有感染力的情绪。最初，马里阿契音乐不仅是演奏和演唱的，而且还是伴随着舞蹈的，舞者们把他们的鞋或靴子的后跟猛烈地敲击地板来强调节奏型和节拍的转换。

马里阿契音乐的一个短小的例子可以在传统的曲调《驴子》（“El Burro”）里听到。这是一首有趣的作品，乐器在其中偶尔模仿驴叫的声音。开始的节拍是很快的三拍子，然而，这种三拍子的音型经常被切分音打乱。两次切分音的运用（在1:21和1:46）使以三拍子记写下来的一些小节实际上听起来像是两拍子的。当三小节的两拍子取代两小节的三拍子时（如谱例32–5），这种现象就叫做**“三对二”（hemiola）**。三对二是马里阿契音乐，也是古典音乐中常见的一个特点。

谱例32-5



演奏《驴子》的马里阿契乐队（Mariachi Cobre）1971年在亚利桑那州的塔克森第一次组建，至今仍在加利福尼亚和佛罗里达等地演出。尽管《驴子》在20世纪30年代由维尔加斯等人记谱和改编，但它是一首传统歌曲。它的音乐是由广泛存在于口传的墨西哥流行音乐中的一些乐句拼凑而成的。在马里阿契的世界里没有巴赫或贝多芬。这是来自墨西哥全体人民的心灵的民间音乐。在演奏中经常听到的兴高采烈的**叫喊（gritos）**，也构成了体验的一部分。

聆听指南

《驴子》（19世纪传统乐曲）
维尔加斯等人改编

6
6/20

体裁：马里阿契音乐

0:00	小提琴用密集和声演奏曲调
0:33	小号演奏曲调，背景可以听到兴高采烈的叫喊
0:48	小提琴对开始的曲调进行变奏
1:00	小提琴在琴马后面擦弦模仿驴叫
1:05	小提琴重复曲调的变体
1:17	小提琴出现更多的驴叫声
1:21	小提琴用两拍子暂时取代了三拍子（三对二，见谱例32-5）
1:37	小号暂时重建了三拍子
1:46	两拍子暂时返回
1:53	当小提琴和小号一起演奏结尾时，三拍子返回

今天，马里阿契音乐在婚礼、受洗礼、生日和各种其他适宜的社交聚会上演奏。同等重要的是，在美国西南部，马里阿契正在逐渐进入学校的课堂，作为一种可以取代合唱和管乐队的选修课。这个地区的五百多所公立学校现在都有讲授音乐基础知识的马里阿契课程班，同时，也保护了墨西哥文化遗产中的一个重要部分。

关键词

马里阿契
吉他隆
三对二
叫喊

音乐和艺术中的现代主义



第33章

20世纪最好被称为极端的时代。一方面，这个时代以无法形容的悲剧为标志，包括两次世界大战；百万人被系统地灭绝；生化武器和原子弹的使用以及恐怖主义的野蛮行为。另一方面，科学的进步意义深远地改善了人类生命的质量和长度。像抗生素、器官移植和激光手术这样的医学进步挽救了无数人的生命。汽车和飞机大大地改变了我们出行的方式，使我们能够快速地到达世界各地。还有重要的技术发明——先是广播和电视，然后是计算机和互联网——使信息的传播发生了革命。

技术的进步也影响了我们的音乐文化。20世纪出现了录音和播放技术的不断进步。随着慢转唱片、录音磁带、CD和MP3的陆续发明，使越来越多的人能够很容易地听到流行音乐和古典音乐。然而这些进步也阻碍了音乐教育和家庭音乐活动：人们会想，如果你能更容易地在CD机或iPod上听到音乐，那为什么还要学习乐器呢？

现代主义：一个反浪漫主义的运动

20世纪上半叶是一个特别可怕的时期。在第一次世界大战中（1914–1918），九百万士兵在战场上死亡。震惊于大屠杀，知识分子们离开了浪漫主义的以理想主义和感伤为主导的美学——在面临大规模的破坏时人们怎能考虑爱和美呢？对于作家、画家和作曲家来说，分离、忧虑甚至歇斯底里成为反映当时现实的正当的艺术情感。

一种折断的、不安的，甚至是歇斯底里的美学

20世纪初的音乐家并没有忽视古典音乐的传统。例如，他们仍然在运用歌剧、芭蕾、交响曲、协奏曲和弦乐四重奏的体裁。不过，大部分激进的作曲家对这些体裁内部的表现因素进行了剧烈的变形，创造出了一种新的旋律、和声、节奏和音色。

音乐中剧烈的实验在印象主义音乐中已经悄然开始——特别是德彪西早期的音色从线条中的分离。但是，当第一次世界大战临近时，在先锋派的音乐中可以听到越来越多的抗议声。革新主义者反对这样的概念，即音乐应该是美的、令人愉快的和有表情的，或应该取悦于听众。相反，他们对传统的音乐手法加以变形，有时是很剧烈的，故意使他们的听众感到震惊。他们的作品经常取得预期的效果：勋伯格早期对不协和音的实验最初在1913年的维也纳引起了一片反对之声。斯特拉文斯基同一年在巴黎的《春之祭》的首演更是以不协和的和弦和激烈的节奏引起了一场骚乱。这些前卫作曲家寻求让他们的听众从扬扬自得的梦中惊醒，把他们从浪漫主义的迷雾中拉回到严酷的现实。

从浪漫主义的迷雾到严酷的现实

人们可以清晰地看到这个时期的音乐与视觉艺术的平行：20世纪初的画家在他们的作品中也引入了激烈的变形，也同样冒犯了中产阶级的感情。新音乐



Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY/
© 2006 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), NY

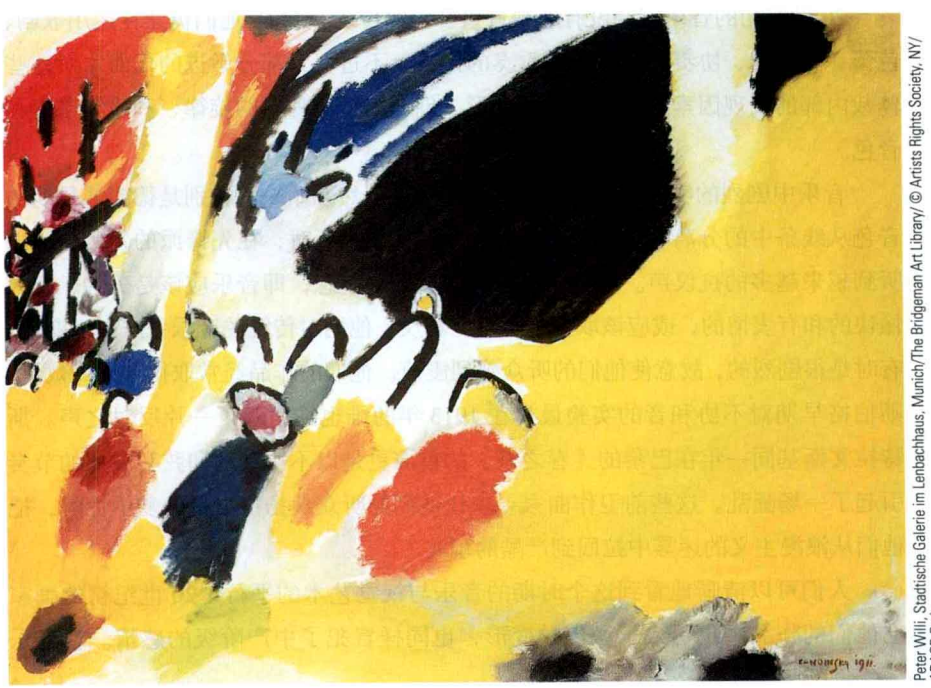
图 33–1

立体主义艺术最初的作品之一：毕加索的《阿威农的少女》(1907)。傍晚的少女们被描绘成平面的、二维的几何图形。很像当时的前卫派音乐，立体主义的绘画反对19世纪的情感主义和对装饰的要求。

中逐渐增多的有棱角的旋律和不连贯的节奏在一种叫做**立体主义 (Cubism)** 的艺术风格中也有类似的表现。在一幅立体主义的绘画中，艺术家把现实的物体割裂和变位，使之成为几何形的块和面，就像毕加索作于1907年的著名绘画《阿威农的少女》那样（图33–1），在那里，女人的形象变成了一些互相联系的有棱角的形状。毕加索似乎找到了音乐上与他极为相似的人斯特拉文斯基，他们成为互相敬重的朋友并偶有艺术上的合作。勋伯格本人是一个有才能的画家，他在德国表现主义画家的作品中找到了艺术上的同感，他们也对客观物体加以变形，以至于那些物体有时几乎难以辨认。把一幅立体主义绘画和一幅表现主义绘画加以对比：我们可以容易地辨认出毕加索作品中的妇女（图33–1），但康定斯基的绘画《音乐会》(1911) 中的表演者和听众却更加难以辨认。就像传统的（如歌的）旋律在早期现代主义音乐中消失了一样，传统的物体形状在先锋派的绘画中也消失了。

20世纪早期的音乐风格

20世纪早期是一个风格多元和冲突的时期。在这些年中，古斯塔夫·马勒继续用晚期浪漫主义的音乐语言创作他庞大的交响曲（第30章），而德彪西在用印象主义风格作曲（第31章），这种风格是现代主义在法国的先驱。同时，艺术音乐的最革新的作曲家们转向了旋律、和声、节奏和音色表现方面的激进的和令人震惊的新方法。



Peter Willi, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich/The Bridgeman Art Library/ © Artists Rights Society, NY/
ADAGP Paris

图 33–2

瓦西里·康定斯基的《印象 III》(音乐会，1911)。康定斯基是以维也纳和慕尼黑为中心的表现主义运动的开创者之一。这幅音乐会听众的绘画不是描绘音乐会，而是表现他们的心理状态——听众对音乐会的反应。



© 2006 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York

图 33–3

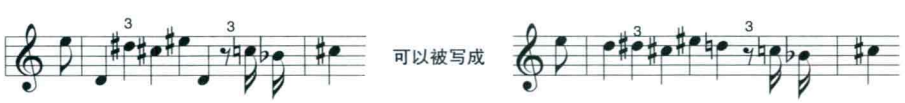
很多 20 世纪初的旋律都是有棱角和无秩序的，这个特点也可以在同时代的绘画中看到。例如，在毕加索的《三位音乐家》(1921) 中，人的形状断裂了，失去了彼此的联系。对比谱例 33–1 所展示的勋伯格的不连贯的旋律。

旋律：更多的棱角和半音

不对称的、有棱角的主题

不像浪漫主义时期的旋律，很多是如歌的和易唱易记的，20 世纪音乐的主题很少有听众可以跟着哼唱的。实际上，旋律对于先锋派作曲家来说，已不像冲动的节奏、不寻常的织体或新的音响那样重要了。如果浪漫主义的旋律一般是平滑的、自然音的和连贯的（级进多，跳进少），20 世纪早期的旋律则倾向于片段化、半音和有棱角。年轻的先锋派作曲家极力避免创作连贯的、级进的旋律。例如从 C 到降 D，他们不是上行半音，而是经常下行跳进一个大七度到八度下方的降 D 音上。避免一个简单的音程，而采用更远距离的上下八度间的音程叫做**八度置换 (octave displacement)**，它是现代音乐的一个特点。此外还有半音的大量运用。在下面的勋伯格（1874–1951）的例子中，请注意旋律在原来本可以简单级进的地方是如何大跳的，以及一些升降音是如何引入来形成一个高度半音化的旋律线条的。

谱例33–1



八度置换

和声："不协和音的解放"，新的和弦，新的系统

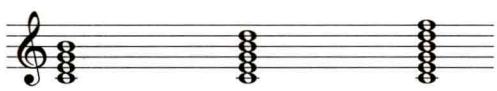
自中世纪晚期以来，西方音乐的基本材料是三和弦，这是一个协和的三音和弦。作曲家可能为了变化和张力而引入不协和和弦（非三和弦的音），但和声的规则要求不协和音必须立刻移动（解决）到一个协和音上。然而，在晚期浪漫主义时期，像瓦格纳（1813–1883）这样的作曲家开始用越来越多的半音来丰富他们的音乐。到了20世纪头10年，像勋伯格这样的作曲家运用了更多的不协和音，以至于三和弦完全消失了。勋伯格把这种发展叫做"不协和音的解放"，意思是说，不协和音现在从解决到协和音的要求中解放出来了。起初，听众无法接受勋伯格这种充满不协和的音乐，但作曲家最终成功地"提高"了听众的耳朵所能容忍的级别，使他们能够适应古典与流行音乐中更多的不协和音。的确，勋伯格和类似的作曲家们（尽管不是直接地）为今天的渐进式爵士乐（流行于50年代的一个爵士乐流派）的强烈的不协和音和一些重金属摇滚乐队（如Metallica乐队等）常见的不协和的"金属"风格铺平了道路。

"不协和音的解放"

20世纪初的作曲家们不仅通过对传统的三和弦加以模糊和变形，而且还通过引入新和弦来制造不协和。有一种创造新和弦的办法就是在协和的三和弦上方叠加更多的三度。通过这个方法，不仅产生了**七和弦（seventh chord**，一个七和弦跨越了音阶的七度，例如从A到G），也产生了**九和弦（ninth chord）**和**十一和弦（eleventh chord）**。在基本三和弦上方叠加的三度越多，和弦的音响就越不协和。

谱例33–2

新的和弦



最极端的新和弦是**音簇（tone cluster）**，这是指一系列全音的或半音的音高同时发响。谱例33–3是美国现代作曲家查尔斯·艾夫斯（1874–1954）创作的一个音簇。但是你也可以只是用拳头或前臂敲击钢琴的一组相邻的琴键来造成一个高度不协和的和弦。试试吧。

谱例33–3



半音的不协和、新的和弦和音簇全都弱化了音乐中调性的传统作用。我们还记得三和弦属于一个互相关联的系统（调），每个三和弦都逐渐地进行到一个主和弦上。当三和弦消失后，调与倾向于主音的感觉依然存在。作曲家在失去了三和弦、调与调性这些为音乐提供结构框架的因素之后又该怎么办呢？简单地说，他们发明了新的系统使音乐具有结构力。就像我们将会看到的，斯特拉文斯基经常运用很长的固定反复来结构他的音乐，而勋伯格则发明了一种全新的音乐结构类型，叫做十二音作曲法。

放弃三和弦和调性

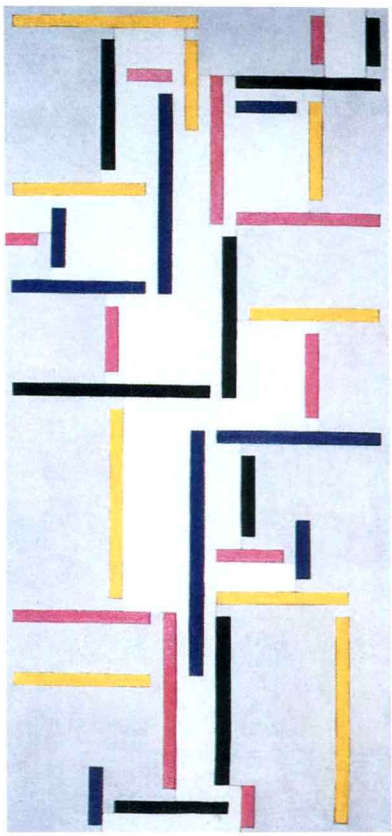
节奏：新的不平衡的节奏与不规则的节拍

20 世纪以前的大部分艺术音乐，以及迄今为止的大部分流行音乐，都是建立在规则的两拍子、三拍子或四拍子之上的。上一辈的浪漫主义作曲家有很多特点值得介绍：直接的情感表现、宽广的主题、强有力的高潮和温柔抒情的片段等等。但是，浪漫主义音乐就是很少采用令人激动的、很有生气的节奏，而只停留在令人愉快的两拍子或三拍子的规则重音之内。

在 20 世纪初，艺术音乐的作曲家开始对主宰大部分 19 世纪音乐的节奏和节拍的规则性进行反叛。像斯特拉文斯基和巴托克这样的音乐家开始用切分音和奇数节拍的小节使听众无法感觉到规则的节拍。重音从一种拍子转到另一种拍子，每小节都更换节拍。放弃了规则节奏和持续节拍的传统结构，这些作曲家采用了类似于现代诗人格特路德·施泰因（1874–1946）和 T.S. 艾略特（1888–1965）的技巧，他们放弃了传统诗歌的韵律和反复的重音而倾向于自由诗。

音色：从新的来源获得新的音响

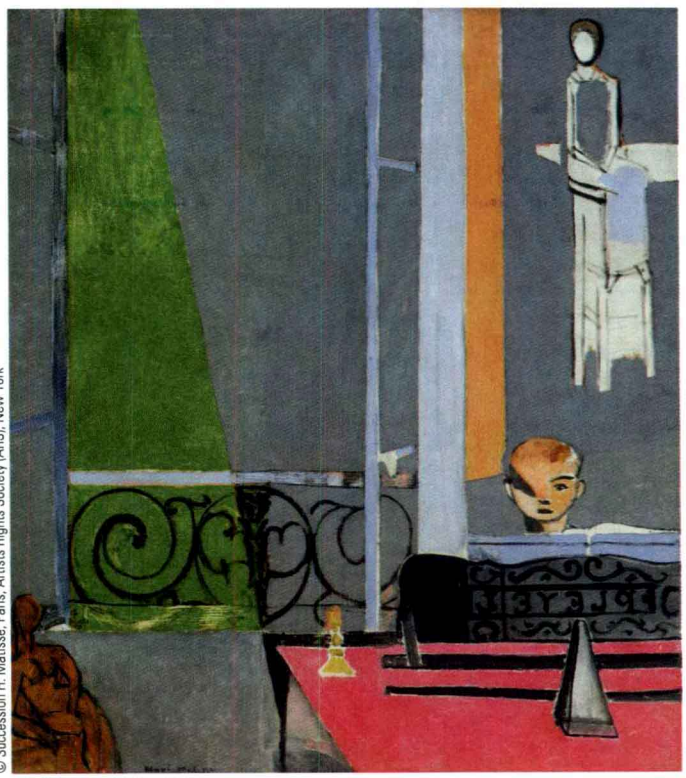
20 世纪作曲家创造出了大胆革新的音响世界，这在很大程度上是由于许多音乐家对浪漫主义交响乐队以弦乐为主导的音色感到不满。弦乐的音响带有很多颤音，对于现代世界的严酷现实来说，它被认为太优雅，太感伤了。因此，传统上经常演奏旋律的弦乐，让位于音色更尖锐和更清脆的木管乐器。小提琴现在可能被要求用弓杆敲弦，或用手敲击乐器的音板。这种对打击乐效果而不是抒情旋律的偏爱也表现在对打击乐器的新的重要运用上。整部作品都是只为打击乐而作的。



Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY

图 33–4

不同长度的线条可以被视为由于改变节拍而引起的不同长度小节的类似物。特奥·凡·杜伊斯堡的《俄罗斯舞蹈的节奏》（1918）肯定受到了斯特拉文斯基的《春之祭》（1913）中俄罗斯音响的启发。



Digital Image © The Museum of Modern Art/Licensed by Scala/Art Resource, NY/ © Succession H. Matisse, Paris, Artists Rights Society (ARS), New York

图 33–5

亨利·马蒂斯在他的《钢琴课》（1916）中让灰色铺满画布，进入了那位坐着的老师、钢琴和学生所占据的空间。在情感上很暗淡的大片灰色向观众传达了一种漠不关心的，甚至是厌恶的感觉——所有的快乐都在钢琴的演奏中消失了！

偏爱打击乐

像木琴、钟琴和钢片琴这样的乐器被加进了乐队，那些可以产生不固定音高的物体，如牛铃、闸轮和警报器，有时也可以在乐队中听到。最后，钢琴这种在浪漫主义时期最爱用的具有抒情的“歌唱”音色的乐器，也被当做一件打击乐器在乐队中使用，因为钢琴中的锤子可以用来敲击琴弦。

使用新的乐器，或让传统乐器通过新奇的演奏技巧而产生出新的音色，这是一项重要的发明。但是当作曲家们开始考虑把音色作为一个完全独立的表现因素时，更激进的发展便出现了。在古典和浪漫主义时期，不同的音色主要是用来作为区分主题的方式，以此来形成一部作品的形式。例如，奏鸣曲—快板的副部主题，经常由一种新的乐器演奏，以此向听众强调一个新的主题进入了。20 世纪初，德彪西开始让音色独立于旋律而形成一部作品，从此，让音色为旋律服务的做法便终止了。但是德彪西的发明被后来的一些作曲家发展到极端的程度，如艾夫斯（1874–1954）、瓦雷兹（1883–1965）和约翰·凯奇（1912–1992）等人的作品有时似乎什么都没有，只有从分散的明亮音色到密集的阴暗音色之间的进程。这些作品可以没有传统意义上的旋律与和声，只有变换着音色的音簇或音流。这种音色和线条的手法当然与 20 世纪初的一些先锋派画家的手法类似，他们解构了可以辨认的物体，以便强调纯色彩的情感力量（图 33–5）。只靠色彩就可以引起听众或观众强烈情感反应这种大胆的认识，被认为是早期现代音乐和绘画史上最有意义的发展。

关键词

立体主义
八度置换
七和弦
九和弦
十一和弦
音簇

20世纪初的现代主义



第34章

在20世纪初的作曲家中，伊戈尔·斯特拉文斯基和阿诺尔德·勋伯格是两位杰出的人物，因为他们的作品非常优秀，并且对西方音乐历史的发展产生了持久的影响。他们都创作了今天的管弦乐队仍在演奏的杰作，他们对现代主义艺术应该采取的方向都有自己独特的看法。勋伯格最终发展出了十二音体系的作曲法，而斯特拉文斯基则在完成了辉煌的现代主义芭蕾舞之后，转向了新古典主义的更为节制的音乐语言。

伊戈尔·斯特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882–1974）

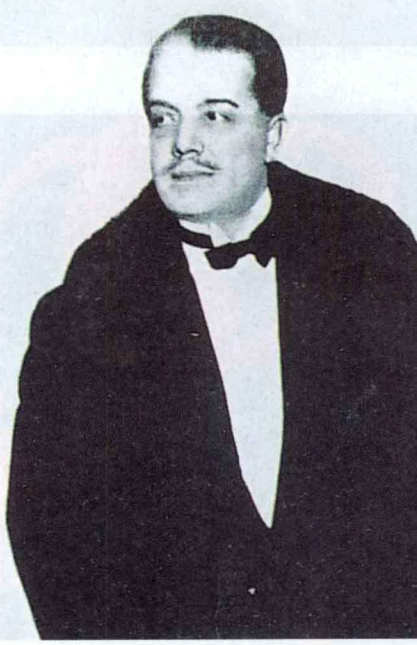
在20世纪的四分之三的年代里，斯特拉文斯基是先锋艺术音乐的文化多元和风格多样的化身（图34–1）。他创作了很多不同体裁的杰作：歌剧、芭蕾、交响曲、协奏曲、教堂弥撒和康塔塔。他是如此多才多艺，既可以为一头小象写一首舞曲（《马戏团波尔卡》，1942），也可以同样轻而易举地为一部古希腊戏剧配乐（《俄狄浦斯王》，1927）。他在漫长的一生中，带着高雅艺术的流行趋势到处旅行。尽管他在圣彼得堡长大，但他后来生活在巴黎、威尼斯、洛桑、纽约和好莱坞。俄国1917年十月革命后他被迫移居国外，1934年取得法国国籍，然后，在“二战”爆发后移居美国，1945年成为美国公民。他的朋友中有画家毕加索（1881–1973），小说家A. 赫克斯利（1894–1963），和诗人T. S. 艾略特（1888–1965）。1962年他80大寿时，在白宫受到了肯尼迪总统的嘉奖，随后，在同一年中，他又在克里姆林宫接受了来自前苏联赫鲁晓夫总理的嘉奖。1971年，他以88岁高龄在纽约逝世。



© Mary Evans Picture Library/The Image Works

图34–1
伊戈尔·斯特拉文斯基

图34–2
谢尔盖·佳吉列夫1916年在纽约



Lebrecht Music & Arts/The Image Works

斯特拉文斯基以一个芭蕾音乐作曲家的身份而赢得世界声誉。1908年，他的早期创作引起了谢尔盖·佳吉列夫（1872–1929）（图34–2）这位俄罗斯歌剧与芭蕾的传奇**经纪人**（impresario）的注意。佳吉列夫想把现代俄国芭蕾带到巴黎这个当时的世界艺术之都去，因此他组织了一个舞蹈团，叫做**“俄罗斯芭蕾舞团”**（***Ballets russes***），花时间雇用了他可以找到的最有革新精神的艺术家：毕加索和马蒂斯为他做舞美设计（图33–1、图33–3和图33–5），德彪西、拉威尔和斯特拉文斯基以及其他一些作曲家为他作曲。斯特拉文斯基很快成为这个团的主要作曲家，“俄罗斯芭蕾舞团”成为他下一个十年的音乐活动的中心。因此，1910–1920年这十年被称为斯特拉文斯基的俄罗斯芭蕾舞时期。

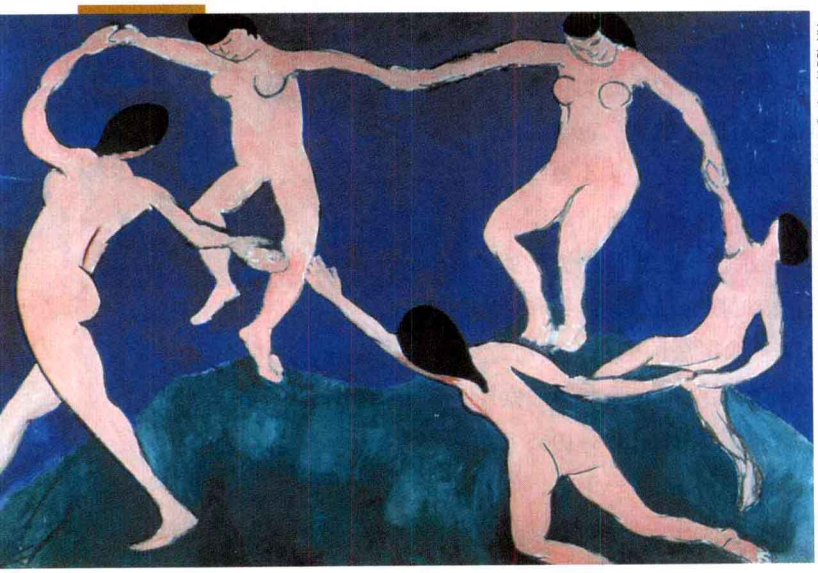
随着“一战”的开始和欧洲大交响乐队的消失，斯特拉文斯基与其他一些人一起发展出一种叫做新古典主义的风格（第35章），它强调古典的形式和小型的组合。斯特拉文斯基的新古典主义时期从1920年持续到1951年，随后他采用了勋伯格的十二音技术，直到他逝世。

尽管斯特拉文斯基的风格持续演变了近七十年，但一种可以辨认出的“斯特拉文斯基音响”总是很明显的。简单地说，他的音乐是枯瘦、清晰和冷峻的。斯特拉文斯基的器乐音色不是一种“同质化的”音响，就像木管与弦乐同奏一个单独的旋律时那样，而是一种明显分开的音色。尽管他的乐队有时是很大的，但他不爱用弦乐的温暖音色，而更爱用有穿透力的木管乐器和清脆的打击乐器。这样，虽然他的乐队总谱经常是很丰满的，但很少有豪华或感伤。最重要的是，节奏成了斯特拉文斯基作曲风格的不可缺少的因素。他的节拍是强烈的，但通常是不规则的，他通过让各自独立的节拍和节奏同时奏响而造成节奏的复杂性。他的这些风格特点有很多可以在他最著名的作品——被称为早期现代音乐分水岭的《春之祭》中听到。

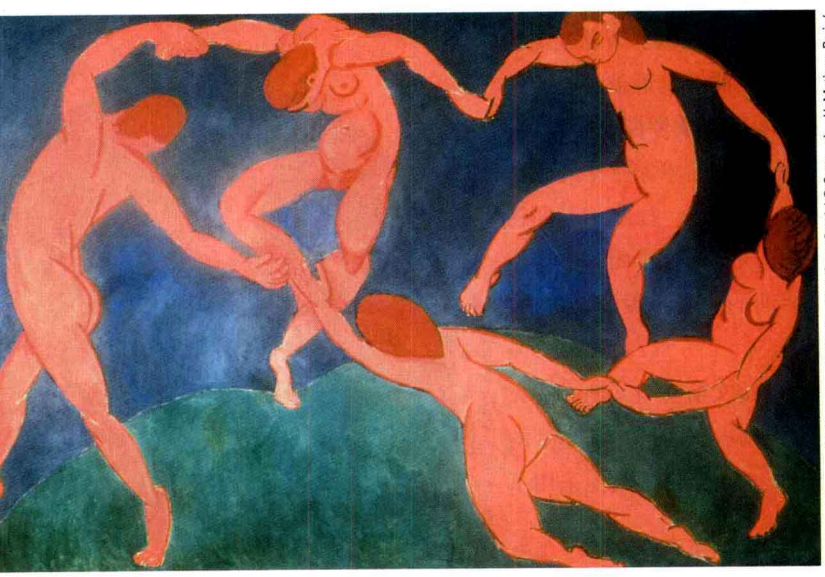
《春之祭》（1913）

图 34–3 和图 34–4

（上图）1909 年，亨利·马蒂斯画了标题为《舞蹈》的两幅画中的第一幅。他在这里通过夸张一些基本的线条和运用一些冷色而获得了一种原始的力量。两年后，他在《舞蹈》（1911）中（下图）把同样的场景画得更有张力。马蒂斯运用了更多的棱角和更强烈的色彩，因此，这个原始舞蹈场景的后一个版本引起了人们更激烈的反应。



© Burstein Collection/Corbis/ © Succession H. Matisse, Paris/Artists Rights Society (ARS), NY



Hermitage Museum, St. Petersburg/AGE Fotostock/SuperStock/ © Succession H. Matisse, Paris/Artists Rights Society (ARS), NY

斯特拉文斯基为佳吉列夫的舞蹈团写了三部重要的早期芭蕾音乐：《火鸟》（1910），《彼得鲁什卡》（1911）和《春之祭》（1913）。它们全都是以俄国的民间传说（这是民族主义音乐的一份遗产）为基础的，而且全都运用了 19 世纪末的大型的、富于色彩的管弦乐队。不过，俄国芭蕾舞团的编舞却不是浪漫主义传统的、与柴科夫斯基的《天鹅湖》（1877）和《胡桃夹子》（1892）相联系的优美芭蕾的风格。它们是带有富有棱角的姿势和突然的痉挛式动作的现代舞（图 34–3 和图 34–4）。为了激励这种现代风格的舞蹈，斯特拉文斯基创作了具有原始爆发力的节奏与和弦。

尽管《春之祭》被称为现代音乐的杰作，它的首演所引起的却不是赞扬，而是一场抗议和骚乱。这场首演是西方音乐史上最著名的丑闻，发生在 1913 年 5 月 29 日一个特别炎热的夜晚，地点是巴黎新建的香榭丽舍剧院。乐队刚开始演奏，挤满观众的剧场就出现了很多不满的说话声、叫喊声和嘘声。一些人佯装听觉痛苦状，喊着要看医生。两派人为这部俄国现代艺术作品而大肆争吵，拳脚相向。为了恢复秩序，大幕暂时落下，灯光时开时闭。但这些全然徒劳。仍然听不到音乐家的奏乐声，结果，舞者也难以跟随音乐的拍子。*New York Press* 的一位亲临现场的评论家这样报道：

我坐在包厢里，在那里我租了一个座

位。三位女士坐在我前面，一个小伙子坐在我身后的位子上。他在芭蕾舞演出期间站起来，以便能看得更清楚。幸亏音乐强大的力量，在紧张的骚动中，他剧烈地摇动着身体，不一会儿，竟不由自主地开始用拳头有节奏地敲击我的头顶。我的情绪也是如此高涨，以至于我一时竟没有感觉到他的敲击。它们与音乐的节拍完美地同步了！

一次狂暴的首演

真的，对《春之祭》的反应有一部分是针对现代主义的编舞的，它寻求消除古典芭蕾的任何痕迹。舞蹈就像斯特拉文斯基的乐谱一样“原始”。但是，斯特拉文斯基的音乐究竟在哪些方面特别地震撼了那个晚上如此多的观众呢？

令人震惊的管弦乐队

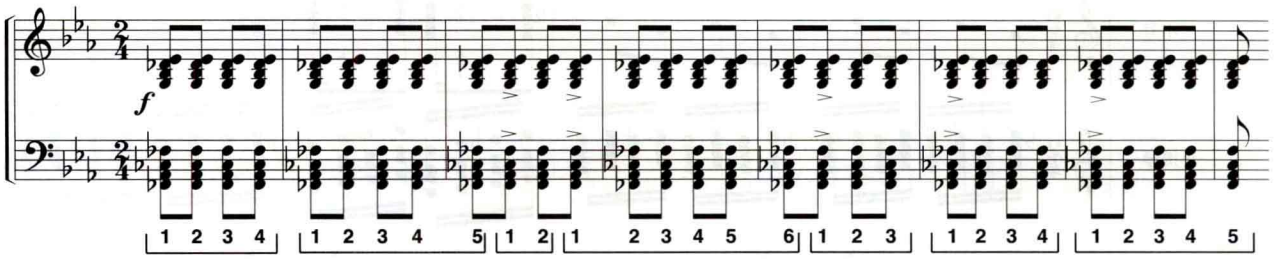
首先，对管弦乐队有一种新的令人震惊（你可以称之为“重金属”）的处理方法。打击乐部分被扩大了，包括四个定音鼓、一个三角铁、一个铃鼓、一个刮响器、各种钹和古钹、一个大鼓和一个大锣。甚至作为温暖和丰富音色的传统提供者的弦乐组，也被要求像打击乐那样演奏，用重复的下弓在似乎是随意的重音上敲击琴弦。我们听到的不再是温暖而丰满的音色，而是由打击乐器、沉重的木管和铜管乐器敲击出来的明亮、尖锐甚至是粗野的音响。

暖而润的音响屈服于亮而脆的音响

不规则的重音

斯特拉文斯基通过把粗野的、金属般的音响放在人们意想不到的非重音的拍子上，创造出爆发式的切分音，从而强化了这种音响的效果。请注意下面的例子，著名的“春之预兆”中，弦乐是如何把重音（>）放在第二和第四拍上，然后回到随后的四拍律动小节的第一拍上。用这样的方法，斯特拉文斯基打破了常规的1–2–3–4的拍子，迫使我们依次听到4、5、2、6、3、4和5拍的律动组合——指挥家也会感到棘手！
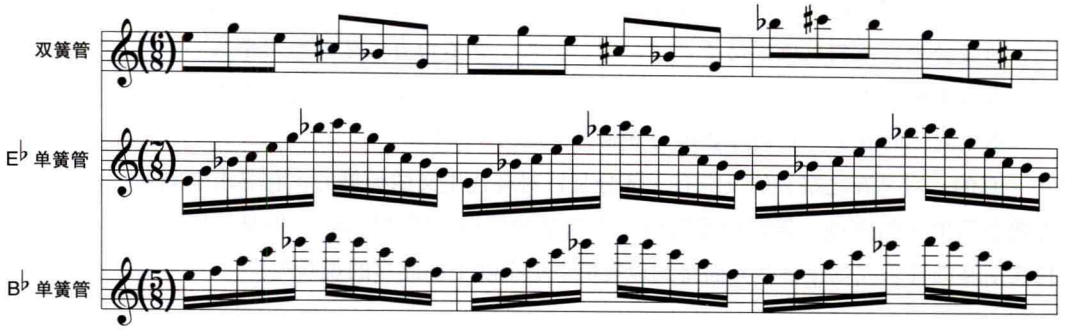
谱例34–1



多节拍

《春之祭》的节奏是复杂的，因为斯特拉文斯基常常同时运用两种或更多不同的节拍。注意谱例34–2中的双簧管用6/8拍，降E调单簧管用7/8拍，而降B调单簧管则用5/8拍演奏。这是一个**多节拍（polymeter）**的例子，它是指两种或更多的节拍同时演奏。
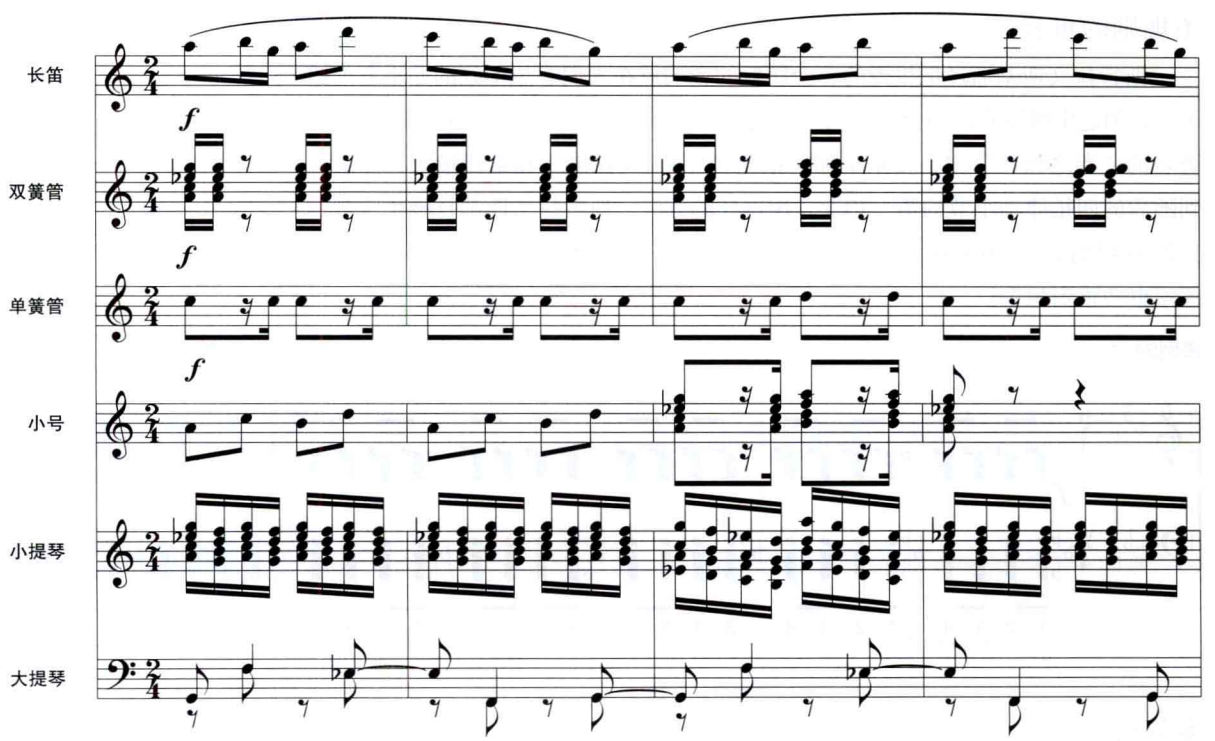
谱例34–2



多节奏

不仅单独的声部经常演奏不同的节拍，而且它们有时也同时演奏两种或更多不同的节奏。请看谱例 34–3 所展示的缩谱。每种乐器似乎都在做着自己的事情！实际上，可以听到六种不同的节奏同时出现。这是一个**多节奏（polyrhythm）**的很好的例子。

谱例34–3



固定反复音型

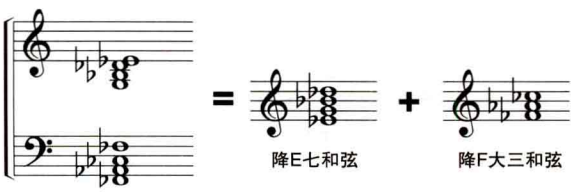
请注意谱例 34–3 中的大部分乐器都在相同的音高上一遍又一遍地演奏相同的动机。这样的重复音型我们已经讲过，叫做固定反复。在这个例子中，我们听到了多重的固定反复。斯特拉文斯基并不是大量运用固定反复的第一位 20 世纪作曲家，德彪西在他较早的印象主义作品中已经这样做过了。但是斯特拉文斯基

比他的前辈用得更经常和更持久。在《春之祭》中，固定反复给音乐带来一种不断的、驱动的性质，特别是在快速的部分。

不协和的多和弦

在《春之祭》中的很多地方可以听到的尖锐刺耳的音响常常是由两个三和弦，或一个三和弦与一个七和弦同时奏响而造成的。这就是**多和弦（polychord）**——一个三和弦或七和弦与另一个和弦同时奏响（图 34–5）。当一个多和弦中的个别和弦相距仅为一个全音或一个半音时，音响效果就会特别不协和。谱例 34–4 来自“春之预兆”开始的片段，其中的一个建立在降 E 音上的七和弦与一个建立在降 F 音上的大三和弦同时演奏。

谱例34–4



斯特拉文斯基不协和的多和弦

情节

《春之祭》的情节从它的副标题中暗示出来：异教时代的俄罗斯的生活图景，第一部分：“大地之吻”，描绘原始的斯拉夫部落的春天的祭礼。第二部分：“献祭”，一个少女作为献给春神的祭品独自跳舞，直到死去。在第一部分幕启前，乐队演奏一个引子。这段音乐逐渐地但不可抗拒地展开，从柔和到响亮，从一个旋律线条到很多线条，暗示大地的植物和动物都在春天开始时获得新的生命。第一景，“春之预兆”以刺耳的、几乎是粗野的重音（谱例 34–1）和敲击的不协和音（谱

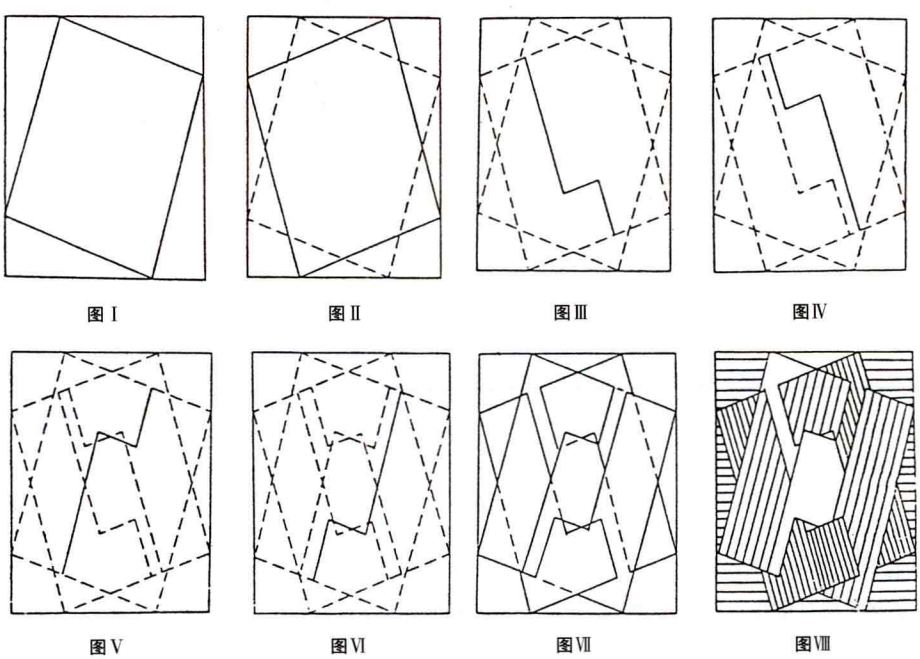


图 34–5
画家阿尔伯特·格莱泽斯在他的《绘画方案》（1922）中表明，一幅立体主义的作品可以这样产生：旋转一个与自身相对的形状或线条，然后一遍又一遍地重复，直到产生视觉上的不协和。同样，一个多和弦由两个或更多的三和弦或七和弦并置，离开了中心并彼此相对，因此，也可以产生音乐上的不协和。

民间音乐的影响

例 34–4）为特征。不过乐谱中也有抒情的、几乎能引起美感的片段，特别是当斯特拉文斯基加入民歌的时候，他或者引用正宗的俄罗斯歌曲，或者（更常见）在这种民歌语汇中创造自己的旋律。尽管有民歌的因素，但作品的大部分来自作曲家的内心世界。正如斯特拉文斯基所声称的："只有我的耳朵在引导我。我听着并把听到的写下来。我是一个让《春之祭》从中通过的器皿。"

聆听指南

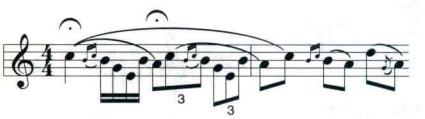
伊戈尔·斯特拉文斯基
《春之祭》（1913），
引子和第一景

6 5/12–13 2 2/13–14

体裁：芭蕾音乐

引子：*（大地的苏醒，幕未启）*

0:00	12 13	大管在高音区蠕动
0:20		其他管乐器（低音单簧管、英国管、另一支大管、高音单簧管）逐渐进入（乐谱）
1:37		长笛演奏平行的旋律运动
1:53		木管乐器的蠕动在继续
2:34		低音的固定反复支持乐队的渐强
2:57		大管的旋律返回，单簧管颤音



春之预兆：青少年之舞*（年轻的舞者跳上舞台，男女组合互相引诱，注意力转到更具有民歌风味的少女之舞上）*

0:00	13 14	弦乐不协和和弦的有力的敲击由圆号和小号加以强调（谱例 34-1）
0:46		大管，然后是长号演奏级进动机
1:15		强奏和弦与定音鼓的敲击
1:39		圆号演奏民歌式的旋律
1:59		长笛演奏旋律
2:13		小号演奏新的民歌式的旋律
2:47		乐队渐强







聆听练习 42

6 5/12–13 2 2/13–14

斯特拉文斯基
《春之祭》

当你听《春之祭》的引子时，你可能对它的不协和的、似乎是"无组织"的音响感到震惊。你会发现很难确定一个主音音高，或一种支配音乐的熟悉的音阶。为了加强核心调性缺失的音乐，斯特拉文斯基运用了几种固定反复。这些固

定反复不仅有助于加强音乐的凝聚力，而且传达了一种动态能量的感觉——能量不断地被重复和更新，就像春天本身那样。下面的练习请你集中于聆听引子和第一幕中的固定反复。

12 13 1.(0:35–0:56) _____
2.(2:08–2:20) _____
3.(2:34–2:55) _____
4.(2:57–3:10) _____
5.(3:28–3:34) _____

13 14 6.(0:24–0:36) _____
7.(1:14–1:22) _____
8.(1:23–1:36) _____
9.(1:59–2:29) _____

10. 根据你的回答来判断，《春之祭》中运用固定反复的时候是不是比不用的时候更多? _____

听到这些固定反复并不总是轻而易举的。仔细听内声部。固定反复出现了吗? 用是或不是回答下面的问题。

斯特拉文斯基在经历了《春之祭》首演的巨大骚乱后，把这部舞剧中的音乐抽出来编成了一部独立的管弦乐组曲。这部音乐作品现在被认为是（尽管有争论）音乐先锋派的一个重要宣言。后来，在1940年，《春之祭》的音乐成为沃尔特·迪士尼的早期大型动画电影《幻想曲》中的一个重要部分。一时间，在迪士尼的《幻想曲》中，音乐的现代主义成了主流。

迪士尼《幻想曲》中的音乐

阿诺尔德·勋伯格和第二维也纳乐派

有讽刺意义的是，最激进的现代主义音乐植根于维也纳这个有很长的保守主义历史的城市。在20世纪初，三位维也纳的音乐家——阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg, 1874–1951）、阿尔班·贝尔格（Alban Berg,1885–1935）和安东·韦伯恩（Anton Webern,1883–1945）——大胆地在艺术音乐领域采取了全新的创作方向。这三位革新派作曲家的密切联系使人们把他们叫做**第二维也纳乐派（Second Viennese School）**（当然，第一维也纳乐派是由海顿、莫扎特和贝多芬组成的）。

阿诺尔德·勋伯格是这个乐派的领袖，几乎是单枪匹马地把现代主义音乐塞给不情愿的维也纳公众的（图34–6）。勋伯格出生于一个普通的犹太人家庭，音乐主要靠自学。作为一个年轻人，他白天是银行职员，晚上学习文学、哲学和音乐，小提琴和大提琴拉得都很好。他主要通过演奏乐谱和出席音乐会熟悉了勃拉姆斯、瓦格纳和马勒的音乐。21岁时就“离开了银行界而跻身于音乐界”。他靠指挥男声合唱团、为轻歌剧（维也纳的百老汇音乐剧）配器和教乐理和作曲挣得微薄的工资。最后，他自己的作品在维也纳开始有了听众，但这些作品总是不大受欢迎。

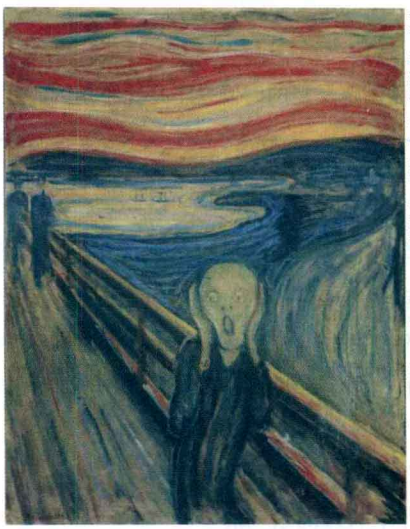
勋伯格最早的作品是用晚期浪漫主义风格写作的，带有丰富的和声、半音的旋律、扩展的形式和有标题的内容。但是到了1908年，他的音乐开始走向意外的方向。受到瓦格纳半音旋律与和声的强烈影响，勋伯格开始创作没有调性中心的作品。如果瓦格纳创作的复杂的半音化段落可以暂时模糊调性，那么，为什么不能再向前走一步，创作没有调性的完全半音化的作品呢? 勋伯格确实这样做了，并以此创造了被称为**无调性音乐（atonal music）**——没有调性、没有调中心的

图 34–6
阿诺尔德·勋伯格的自画像（1910）



表现主义与无调性

阿诺尔德·勋伯格和他的学生阿尔班·贝尔格和安东·韦伯恩在创造一种激进的新艺术风格时并不是孤立的。正如我们已经看到的，在视觉艺术领域中这个时候也出现了一个叫做**表现主义**（**Expressionism**）的强大的运动。表现主义最初在德国和奥地利发展，兴起于柏林、慕尼黑和维也纳。它的目标不在于描绘我们所看到的客观事物，而是想表现客观事物在艺术家心里所产生的强烈情感；不在于画出一个人的肖像，而是要创造出主观内在世界的感受、忧虑和恐惧。在爱德华·蒙克的早期表现主义绘画《呐喊》（1893）中，主人公向没有同情和理解的世界呐喊。勋伯格在这方面的陈述可以被看做整个表现主义运动宣言："艺术是那些在自己的内心体验到了整个人类命运的人的绝望的呐喊。"（1910）逐渐地，现实主义的表现让位于高度个人化的和越来越抽象的表现。像瓦西里·康定斯基（1866–1944）和奥斯卡·科科施卡（1886–1980）这样的艺术家运用刺目的色彩、恐怖的意象和扭曲的图形展现出强烈的心理状态，有时产生了震撼人心的效果（图 33–2 和图 34–7）。勋伯格与康定斯基和科科施卡是朋友，他自己也是一个画家，1912 年曾与表现主义画家一起举办过画展（图 34–6 和图 34–8）。实际上，表现主义的音乐与美术有很多相似之处。与画家们的强烈色彩的冲突、图形的错位和参差不齐的线条相对应的是勋伯格与他的追随者们的刺耳的不协和音、不均衡的节奏，以及不灵活的半音的旋律。勋伯格从调性到无调性音乐的转变（1908–1912）与康定斯基等人从现实的再现到抽象的表现的转变恰在同时，这肯定不是偶然的。



National Gallery, Oslo/Erich Lessing/Art Resource, NY/Artists Rights Society (ARS), New York

《呐喊》，爱德华·蒙克画

观众的骚乱

音乐作品。

勋伯格的同代人发现他的无调性音乐很难理解。不仅没有调中心，而且旋律高度不连贯，和声也是极端的不协和。有些演奏家拒绝演奏他的作品，而另一些人演奏时，观众的反应有时是很强烈的。在 1913 年 3 月 31 日的一场音乐会上，警察被叫来维持秩序。尽管有听众不接受，勋伯格仍然忠于自己的艺术观点，向一切有创造性的艺术家提出了这样的忠告："一个人必须确信他自己的幻想的正确性，必须相信他自己的创造精神。"

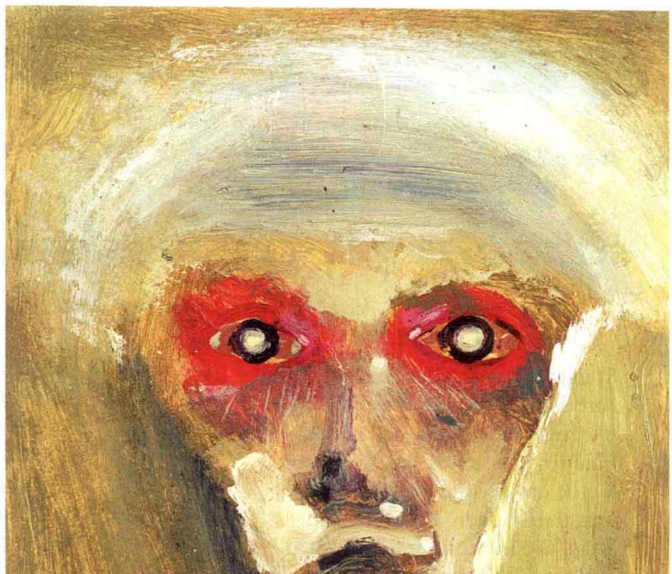
《月迷彼罗》（1912）

念唱：一种新的声乐技巧

勋伯格最著名的作品《月迷彼罗》是一部典型的表现主义作品，它为女声和室内乐队而作，歌词采用了阿尔伯特·吉罗的 21 首诗歌。我们在这里遇到了彼罗，他是来自意大利传统哑剧和木偶表演的一个白脸小丑。不过，在这首表现主义诗歌中，这个小丑在月亮的支配下，变成了一个异化了的现代艺术家。彼罗用念唱的手法表达了他内心的忧虑。**念唱**（***Sprechstimme***）是一种声乐技巧，要求歌唱家朗诵歌词而不是去唱。人声要准确地把握节奏时值，但一旦唱



Wien Museum, Karlsplatz/Erich Lessing/Art Resource, NY/Pro Litteris/Artists Rights Society (ARS), NY



Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munich/Peter Willi/The Bridgeman Art Library/VBK/Artists Rights Society (ARS), NY

图 34–7 和图 34–8

（左上）这幅 1909 年维也纳的戏剧海报是科科施卡画的，显示了表现主义者对戏剧性和怪异风格的喜爱。效果是通过运用强烈的、几乎是粗野的线条和大胆对比的色彩创造出来的。（右上）勋伯格年轻时还没有决定自己艺术的未来是属于音乐还是绘画，像很多“一战”前的表现主义绘画一样，他的《红色的凝视》（1910）画出了人物内心的恐惧感。

到一个音高，就马上放弃这个音，向上或向下滑动。它创造出了一种夸张的朗诵，像一个精神失常的人的声音，这对于彼罗是适合的，因为他正在被月亮的魔咒所迷住。

《月迷彼罗》的第六首描绘了主人公对十字架下痛苦的圣母的幻觉。它的诗歌形式是回旋诗，这是一种古代的音乐与诗歌的形式，以叠句的运用为特征。按照传统，作曲家在叠句出现时也采用重复的旋律，因而造成音乐的统一。但是勋伯格这位反传统主义者，重复了歌词但没有重复音乐，于是他的音乐在一种不断变化的持续中展开，就像一个意识流。或许不是巧合，就在勋伯格创作这种强烈内省的音乐的这些年中，西格蒙德·弗洛伊德也在维也纳开创了心理分析的理论。

勋伯格的音乐中缺少明显的重复（不允许任何东西变得熟悉），这对听众提出了前所未有的要求。你对《月迷彼罗》持续的不协和音响的第一反应很可能是否定性的。但是反复聆听后，无调性风格的不协和因素的力量开始减轻，一种不同寻常的、怪诞的美感产生了，特别是当你感受到歌词的意义时。
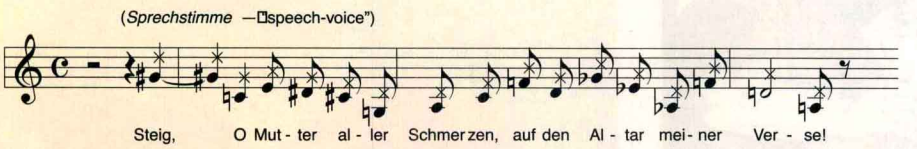
音乐的重复被避免

聆听指南

阿诺尔德·勋伯格
《月迷彼罗》(1912)
第六首，《圣母》

6 5/14　2 2/15

体裁：艺术歌曲



14 15 **Steig, O Mutter aller Schmerzen**
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magern Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.
Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen,
Steig, O Mutter aller Schmerzen
Auf den Altar meiner Verse!
(1:13) In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche
Ihn zu zeigen aller Menschheit,
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, **O Mutter aller Schmerzen.**

承受着一切痛苦的圣母，
请登上我诗歌的祭坛！
你瘦瘠的胸口淌出鲜血，
它浇铸了愤怒的宝剑。
你永远犹新的伤口，
像睁开着的、殷红的双眼。
啊，承受一切痛苦的圣母，
请登上我诗歌的祭坛！
你用枯瘦的双手，
抱着你儿子的尸体，
把他向全人类展示，
但人们的目光却故意避开你，
承受着一切痛苦的圣母！

勋伯格的十二音音乐

勋伯格需要一个形式的方案

当勋伯格和他的追随者们的确放弃了调性和声的进行和重复的旋律时，他们发现自己面临着一个严肃的艺术问题：怎样用新的无调性风格创作大型作品。几个世纪以来，音乐的结构就像赋格和奏鸣曲—快板形式那样，都是通过清晰的调性布局和宽广的音乐主题的重复而创作出来的。但是勋伯格的半音的、无调性的、无重复的旋律使传统的曲式变得不可能。有什么其他的曲式方案可以运用吗？如果半音阶的全部十二个音是同等重要的，就像无调性的音乐那样，那么，为什么要在特定时刻选择任何一个或另一个音符呢？

预先陈述十二音

到了1923年，勋伯格解决了“曲式的无政府状态”的问题。曲式的缺失是由半音的完全自由引起的。他发现了一种新的作曲方法，叫做“用十二音作曲”。**十二音作曲法（Twelve-tone Composition）**是一种用半音阶中的十二个音做成一个固定的、预先定好的音列的作曲方法。作曲家先用半音阶的十二个音排列成他们选择的一种顺序，叫做“音列”。在整个作品中，这十二个音必须按照相同的顺序出现。各种因素如音高、音色或力度都按照一个固定的序列出现的音乐叫做**序列音乐（serial music）**。在十二音音乐中，音列不仅可以作为旋律展开，还可以作为带伴奏的旋律，或者只作为和声进行，因为音列的两个或更多的音可以同时奏出。而且，除了以原型出现，音列还可以逆行或倒影，或同时逆行和倒影。这种排列可能被看做是很人工的和非音乐的，但我们应该记得，像巴洛克时期的

巴赫和文艺复兴时期的若斯坎这样的作曲家，也曾用相似的手法排列他们的旋律。勋伯格的十二音作曲法的目的是想通过让每部作品基于一个单独的、有序排列的十二音音列来达到音乐的统一，因此保证了所有音高完全均等，没有一个会变成调性的中心。

三声中部，选自《钢琴组曲》(1924)

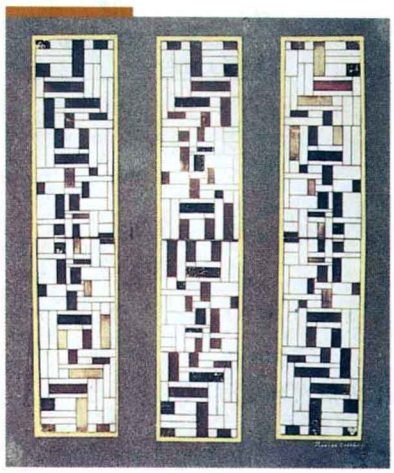
勋伯格沿着这条激进的十二音道路所走出的第一步是试验性的，作品都非常短小。勋伯格的第一部序列作品是他的《钢琴组曲》，由七首短小的舞曲乐章组成，在这里讨论的是小步舞曲和三声中部。这部组曲的音列及其三种变化形式如下：

音乐的数学排列

音列												逆行											
E	F	G	D♭	G♭	E♭	A♭	D	B	C	A	B♭	B♭	A	C	B	D	A♭	E♭	G♭	D♭	G	F	E
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
倒影												逆行—倒影											
E	E♭	D♭	G	D	F	C	F♯	A	G♯	B	B♭	B♭	B	G♯	A	F♯	C	F	D	G	D♭	E♭	E
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

勋伯格允许音列或它的任何变化形式从任何音高上开始，只要原有的音程顺序被保持。例如，在这首三声中部里，请注意音列本身是从 E 音开始的，但也允许从降 B 开始（见聆听指南）。在第二部分，第 6–9 小节，音列的准确的序列进行稍微有些被打破，作曲家解释说这是“正当的偏离”，原因是这里需要音调的变化。也请注意节奏，其中的音也可能为了求得变化而被改变。当你聆听这首三声中部时，看看你能否跟随音列及其变化形式的展开。聆听多次——这首作品只有 51 秒长！它的审美效果类似于像特奥·凡·杜伊斯堡这样的艺术家的结构主义绘画（图 34–9）。如果你喜欢这幅绘画，你大概也能很好地欣赏勋伯格的十二音钢琴作品。

图 34–9
与勋伯格十二音作品相同的理性手法，在特奥·凡·杜伊斯堡的《作品第四号》(1917) 中也可以看到。注意逆行的运动：左上方向下排列的图形与右下方向上排列的图形相同。



Rijksdienst Beeldende Kunst, The Hague

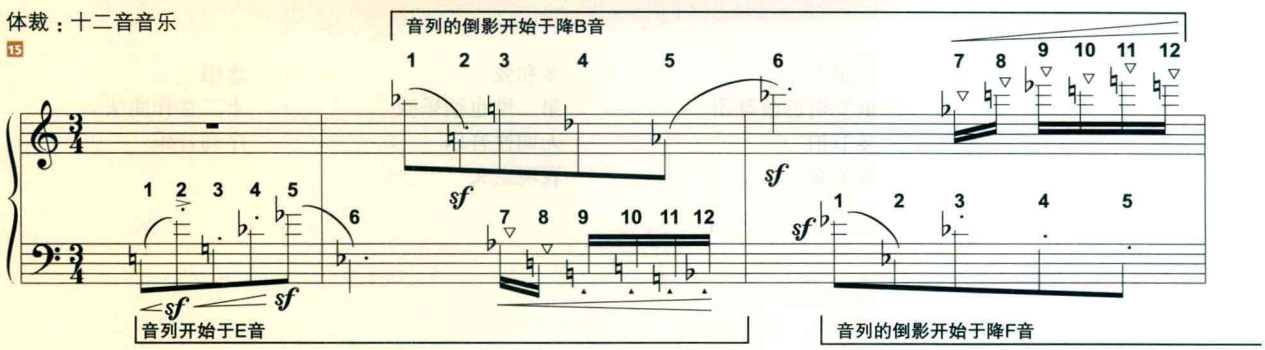
聆听指南

阿诺尔德·勋伯格
三声中部，选自《钢琴组曲》(1924)

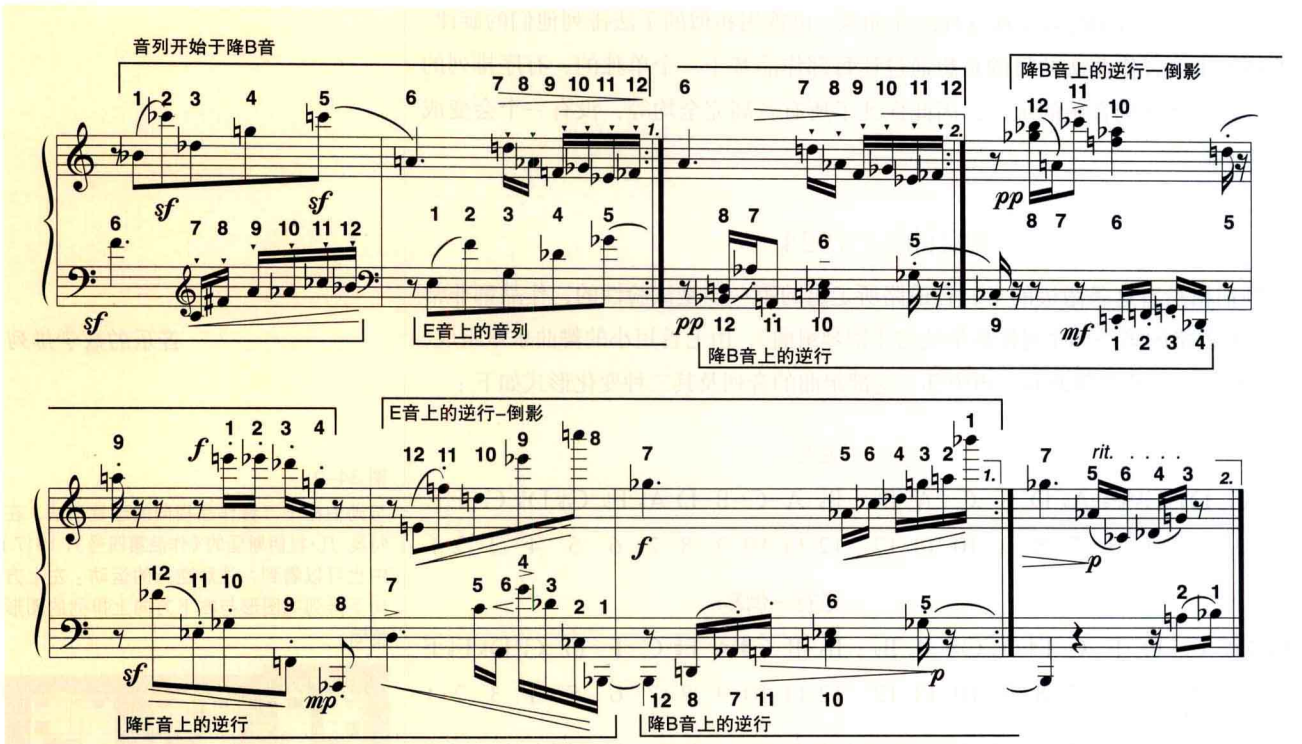
6
5/15

体裁：十二音音乐

15



(continued)



勋伯格及其之后

随着时间的进展，勋伯格用它的十二音作曲法结构为更大的乐队创作更长的作品。到了 1932 年，他完成了大型歌剧《摩西与亚伦》的大部分，1947 年，他完成了《一个华沙的幸存者》，叙述了纳粹在波兰的暴行。这两首作品都完全运用了十二音的风格。但听众从未完全接受十二音音乐，这种风格与勋伯格早期的无调性音乐一样不可接近。对大多数听众来说，它听上去是非理性的和任意的，完全“失去了控制”。勋伯格非常达观地对待听众的反应，他说：“如果是艺术，它就不是为所有人的，如果是为所有人的，它就不是艺术。”

关键词

经纪人
俄罗斯芭蕾舞团
多节拍
多节奏
多和弦
第二维也纳乐派
无调性音乐
表现主义
念唱
十二音作曲法
序列音乐

俄国和东欧的现代派



第35章

我们自然倾向于假定西方文明主要由那些发生在西方自身的事件所决定。然而，20 世纪初期发生在俄国和东欧（图 35–1）的一些事件却对西方有着重大的历史意义。1917 年**俄国革命（Russian Revolution）**震撼了西方，社会主义的布尔什维克党推翻了俄国沙皇。这个转折性的事件为 1922 年建立共产党执政的苏联铺平了道路，这一变化最终导致“冷战”的爆发，在几十年里主导着西方的外交政策。我们可能倾向于将“二战”中战胜阿道夫·希特勒及其纳粹政权归功于西方的军事力量。但是，在西方的士兵无疑起到至关重要的作用的同时，东方前线也进行着大规模的战斗。除了太平洋战争以外，在“二战”中阵亡士兵的 80% 死于俄国前线——其中包括 1100 万俄国士兵和 500 万德国士兵。平民的伤亡人数也是东方大于西方。俄国平民死亡的人数（死于战争、饥饿和政府清洗）估计在 3000 万到 4000 万之间。这些恐怖事件波及社会的各个阶层，包括艺术家、知识分子和音乐家在内。确实可以毫不夸张地说，本章要讨论的三位作曲家的生活也被这些动摇了俄国和东欧的政治大动荡所破坏。我们就从俄国说起。

东方与西方的冷战形成



© Lebrecht/The Image Works

图 35–1
20 世纪初的俄国西部及中欧和东欧

在约瑟夫·斯大林（1879–1953）统治的苏联，革新的艺术家们在我们今天所无法理解的恶劣环境下进行创作。在二三十年代，执政的共产党强行没收了富裕阶级的财产，并重新分配给无产阶级。任何带有“精英主义”色彩的、不能立刻被大众理解并欣赏的作品都会招来嫌疑。在可能的“危险分子”名单中，排在前面的几乎全是现代艺术家，包括作曲家，尤其是那些用无调性或十二音风格创作的作曲家。苏维埃政权鼓励爱国主义的音乐作品，其中有很多是赞美祖国和劳动阶级的合唱（促进共产主义宣传的作品）。苏维埃当局把现代音乐叫做**形式主义（formalism）**，并给它打上“反民主”的印记。被定为“形式主义者”就等于被判了死刑。在斯大林统治下的作曲家所面临的挑战是既要保持自己真实的艺术观点，而又能生存下来。

斯大林压制了先锋派艺术家

谢尔盖·普罗科菲耶夫（Sergey Prokofiev, 1891–1953）

谢尔盖·普罗科菲耶夫的生涯充满了矛盾与讽刺，部分原因是由他在俄国历史上所处的地位造成的。作为富有的农场主的儿子，他逃避了1917年的俄国十月革命，但后来又回国用音乐向最残忍的革命家斯大林祝贺。普罗科菲耶夫在圣彼得堡音乐学院时曾以不协和的、无调性的“坏孩子”著称，他在那里接受了音乐教育，但后来居然创作出像《彼得与狼》（1936）这类愉快而温和的作品。他首先把自己视为一个严肃作曲家——七部交响曲、六部歌剧、六部芭蕾舞剧、五部钢琴协奏曲以及九部钢琴奏鸣曲的作者——但是今天被人们记住的主要是他的一些更明朗的作品：《古典交响曲》、《彼得与狼》以及电影《基日中尉》和《亚历山大·涅夫斯基》的配乐。

充满矛盾的人生

《古典交响曲》（1917）

1917年夏天，俄国革命期间，普罗科菲耶夫创作了他的《古典交响曲》。它用被称为**新古典主义（Neo-classicism）**的风格写成，这一风格试图复兴早期，尤其是巴洛克和古典主义时期音乐的均衡旋律、更轻盈的织体和清晰的曲式结构。新古典主义不仅弃用浪漫主义风格那庞大的管弦乐队和宣泄的情感，而且也排斥由阿诺尔德·勋伯格和新维也纳乐派等现代主义作曲家发展的极端不协和的、无调性的创作手法。大约在同一时期，伊戈尔·斯特拉文斯基也转向了新古典主义，部分的原因是，“一战”期间庞大的管弦乐队在欧洲越来越少。普罗科菲耶夫转向新古典主义，或许是为了在俄国历史的混乱时期把自己的思想理清头绪。第二年，他就从俄国逃往了美国。

对古典原则的返回

在普罗科菲耶夫的《古典交响曲》中有一种历史性的讽刺意味，它来自那些18世纪的音乐体系和价值与现代世界的音乐体系和价值的冲突。普罗科菲耶夫通过回归海顿的乐队编制与音乐形式而创造了一种新古典主义的模式。他曾假设道：“在我看来，如果海顿生活在今天，他会在吸收新东西的同时保持自己的风格。”普罗科菲耶夫的交响曲中的“新”因素，包括比海顿更多的跳进和棱角分明的旋

律；突然的意外进行的和声；以及远比古典主义作曲家更多、更频繁的不协和音。更有甚者，普罗科菲耶夫扭曲了我们对计时与平衡的传统感觉；在这首很短的交响曲中，各个乐思在开始之前似乎就已结束。普罗科菲耶夫运用古典的形式与手法，但同时也借助不协和、不均衡与意外的简洁等现代手法来调侃古典主义理想。

古典与现代风格并存

作曲家通过在一部作品中将古典与现代并置，要求我们诘问“是什么构成了音乐风格？”因此，当我们聆听《古典交响曲》的时候，我们既要欣赏音乐本身，也要思考对比的音乐风格之间的相互作用。普罗科菲耶夫的作品既是艺术，同时又是对艺术的批评。

聆听指南
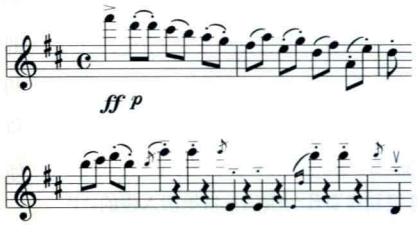
谢尔盖·普罗科菲耶夫
《古典交响曲》（第一交响曲，1917）
第一乐章，快板

6
5/16

类型：交响曲
形式：奏鸣曲—快板乐章

呈示部

0:00 16 小提琴演奏急速的主部主题



0:23 木管引出生动的连接部

0:55 小提琴在巴松管的对位上方轻柔地演奏副部主题

1:28 强奏的结束部主题

展开部

1:44 主部主题简短地返回

1:54 连接部材料展开并扩充到不同的调上

2:13 副部主题的力度很强地扩展

2:40 结束部主题用做再连接

再现部

2:54 主部主题再现

3:04 木管引出连接部

3:30 轻柔的小提琴在巴松对位的上方再现副部主题

3:58 强力度的结束部主题

普罗科菲耶夫的晚年是不幸的。1934年他自愿回到俄国故土，只是他的作品受到斯大林的艺术趣味的严格控制（希特勒和斯大林在战争中是敌人，但至少有一点是相同的：他们都排斥现代音乐）。1948年普罗科菲耶夫的音乐被官方禁演；他为了避免成为音乐的颠覆分子而被逮捕，放弃了音乐的形式主义。同年他的妻子琳达以“间谍罪”被秘密警察逮捕，并被判处流放二十年。随着健康状况的恶化，



© Lebrecht/The Image Works

图 35–2
德米特里·肖斯塔科维奇

普罗科菲耶夫的创作逐渐陷于停滞。1953 年 3 月 5 日晚上，他在斯大林逝世之后几分钟，也停止了呼吸，可是，普罗科菲耶夫的死讯被隐瞒了几天，为的是避免分散人们对刚死去的独裁者的注意力，想在这位伟大作曲家的棺木上放些鲜花都做不到。毫不夸张地讲，斯大林的葬礼把鲜花全包了。

德米特里·肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich, 1906–1975）

普罗科菲耶夫并不是斯大林统治时期受到迫害的唯一的作曲家，德米特里·肖斯塔科维奇（图 35–2）比普罗科菲耶夫小几岁，但却遭受了更大的伤害。

肖斯塔科维奇出生在一个音乐家庭，早年就显露出超乎寻常的音乐才能。他有完美的绝对音高，11 岁时就能演奏巴赫的全部《平均律钢琴曲集》。1919 年他进入圣彼得堡音乐学院，在那里学习和声、配器和作曲。在音乐学院进行广泛的学习之后，肖斯塔科维奇在 1925 年取得了他的首次成功：《第一交响曲》的完成和演出为他在 19 岁时便赢得了国际上的喝彩。1934 年，他以他的现实主义歌剧《姆钦斯科县的马克白夫人》再次引起广泛的关注。但在 1936 年，他事业的前景却出现了灾难性的转折。斯大林观看了他的歌剧，可是中间却出去了 45 分钟。两天后，在苏联官方报纸《真理报》题为《混乱代替了音乐》的文章中，肖斯塔科维奇的音乐遭到谴责。就如作曲家后来所说：“我永远也忘不了那一天，痛苦使我的生活蒙上了阴影。”

图 35–3
肖斯塔科维奇作为俄国抵抗德国入侵的“广告宣传人物”，出现在 1941 年美国《时代》周刊的封面。



© Time Life Pictures/Getty Images

肖斯塔科维奇与苏联政府复杂而多变的关系贯穿了他事业的始终。20 世纪 30 年代至 40 年代期间，他是最受欢迎的俄罗斯高雅艺术音乐的作曲家。他的交响曲不仅在祖国上演，而且传遍欧洲以及美国和加拿大的主要城市。他所具有的国际地位给了他某种程度的保护，令斯大林很难像对待其他知识分子那样，将这样一位公众人物流放到劳改营或处决。确实，在一些年间，肖斯塔科维奇曾经“得宠”。1941 年，他因报效祖国和作为苏联人对希特勒德国的抵抗精神的“广告宣传人物”（图 35–3）而获得斯大林奖金。但在 1936 年和 1948 年，他的音乐曾两度被官方谴责为“形式主义”。每次遭到批判之后，他都将自己更加激进的作品隐藏起来（这些作品带有无调性或十二音的内容），并在被允许演奏的很少的作品中“淡化”现代主义的成分。这种“猫捉老鼠”的游戏——肖斯塔科维奇作为老鼠——一直持续到 1975 年作曲家死于心脏病为止。

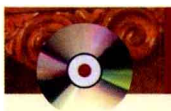
《第五交响曲》（1937）

在他创作于第一次受到苏联当局批判之后的《第五交响曲》中，肖斯塔科维奇不得不将自己的现代主义倾向更多地隐藏起来。这部作品 1937 年 11 月首演时获得了巨大的成功，一位评论家将其称为“一位苏维埃艺术家对公允批评的创造性回答”。肖

斯塔科维奇至少在这一刻被“恢复了名誉”。《第五交响曲》在精神上类似古斯塔夫·马勒的交响曲，具有辉煌的配器和有表现力的情感特点。然而，肖斯塔科维奇却完全是一位20世纪的公民，想用完全的现代声音来说话。这里虽然有必要使激进的声音有所减弱，但仍然可以听到普罗科菲耶夫的《古典交响曲》中那种沉重的打击乐、适度的（但不是极端的）不协和音、固定反复和“滑动的和声”。肖斯塔科维奇又继续创作了十多首交响曲。在今天经常上演的很多部当中，“第五”依然是最为流行的。欢快的末乐章似乎象征着人类精神的最终胜利。但是鉴于这部作品的创作环境，评论家仍然会问：这里所表达的“欢乐”是作曲家的真实感受，还是迫于压力的强颜欢笑？肖斯塔科维奇自己说过：“我的交响曲大部分都是墓碑。”这已向我们暗示了答案。

“悔过自新”的音乐

一种浪漫主义的和现代的交响乐风格



聆听指南
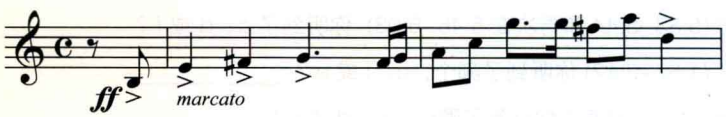
德米特里·肖斯塔科维奇
《第五交响曲》（1937）
第四乐章，不太快的快板

6
5/17–18

体裁：交响曲
曲式：减缩的奏鸣曲—快板乐章
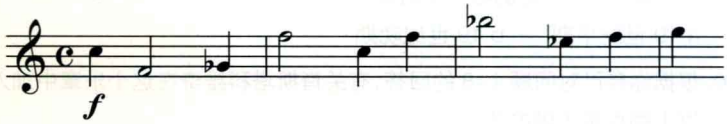
呈示部

0:00 17 低音铜管冲击性的音响演奏主部主题



0:40 主部主题在铜管、弦乐和木管上继续展开
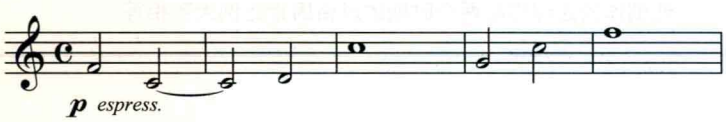
2:29 在弦乐旋转的音群上方，小号引出副部主题



2:57 小提琴继续延伸英雄性的副部主题

3:32 低音铜管演奏连接部

3:46 圆号抒情地独奏（副部主题的变体）



展开部

4:18 弦乐组，随后是木管组安静地展开副部主题，然后展开主部主题的片段

5:32 主部主题的暗示在低音弦乐上开始出现，然后在低音铜管上

减缩再现部

7:25 0:00 主部主题安静地再现，随着小军鼓的伴奏而有一些变化

8:25 1:00 主部主题的张力在加强

尾声

9:39 2:14 铜管组缓慢地奏出主部主题；音程有变化，调式由小调转向大调

10:12 2:47 和声是静止的，保持在主音的音高上；定音鼓敲击属音和主音

聆听练习 43

6
5/17–18

肖斯塔科维奇
《第五交响曲》

在这个练习中，要求你把现代主义音乐的因素和以前的浪漫主义音乐的因素区分开。下面列出了四种（a–d）浪漫主义交响曲典型的音响，以及四种（f–h）现代主义交响曲中更常听到的音响。集中在乐章的特定段落上，选择为你列出的三种可能性中的一种。每个字母（a–h）只允许使用一次。

浪漫主义因素

a.悠长的、可爱的圆号独奏
b.小提琴演奏英雄性的旋律
c.很长的，有目标地建立强大的高潮
d.很长的终止式预示结束将近

现代主义因素

e. 强烈冲击性的声音，尤其是定音鼓
f. 固定反复的呈示
g. 听到适度的不协和音
h. 和声从一个调滑到另一个调

17 1.(0:00–0:17) 你听到了哪个，a、e 或 f？ _____

2.(0:25–0:40) 你听到了哪个，a、e 或 h？ _____

3.(2:57–3:12) 你听到了哪个，b、e 或 f？ _____

4.(3:23–3:30) 你听到了哪个，b、g 或 h？ _____

5.(3:46–4:17) 你听到了哪个，a、d 或 e？ _____

6.(5:33–5:44 和再次在 5:45–6:03) 你听到了 c、d 或 f？ _____

18 7.(1:57–2:12) 你听到了哪个，c、f 或 e？ _____

8.(2:47– 结束) 你听到了哪个，b、d 或 f？ _____

9. 除了另加几件打击乐器以外，这里的管弦乐队是 19 世纪管弦乐队的基本编制，但它属于 19 世纪的哪一个时期？
a.19 世纪早期　b.19 世纪晚期

10. 根据你自己对问题 1–8 的回答，有关肖斯塔科维奇在这个乐章中加入的风格因素，以下哪点是正确的？
a. 他创作的这部作品以浪漫主义风格占主导
b. 他创作的这部作品以现代风格占主导
c. 他创作的这部作品两个时期的风格因素比例大致相等

贝拉·巴托克（Bela Bartok, 1881–1945）

民间音乐的巨大影响

匈牙利作曲家贝拉·巴托克（图 35–4）的音乐无疑是现代的，但是其声音又明显不同于斯特拉文斯基或勋伯格。他的音乐虽然可以像勋伯格的音乐那样是无调性的，但又经常运用延绵的旋律而很悦耳；虽然可以像斯特拉文斯基的马达驱动般的音响那样，频繁地敲击和高度的节奏化，但巴托克音乐节奏的动力主要来自民间音乐。巴托克富有创造性的想象是由他的祖国匈牙利的民间音乐素材激发出来的（图 35–1）。他把向民间音乐简单率直风格的回归视为抵制浪漫主义音乐的卖弄与感伤的手段。

贝拉·巴托克的一生与20世纪上半叶发生在东欧的动荡事件紧密相关。他1881年出生在匈牙利，但他的家乡在“一战”结束时被划归罗马尼亚。巴托克一生都是一位强烈的匈牙利民族主义者，并且他选择在布达佩斯的音乐研究机构而不是德国统治下的维也纳音乐学院发展其非凡的音乐天赋，而后者也已同意接受他。他作为布达佩斯音乐研究机构的一名学生，学习作曲和钢琴，并很快获得了高水平音乐会钢琴家的声望。到20世纪20年代，他作为钢琴家和现代音乐作曲家都获得了国际性的声誉。他在旅行中甚至抵达了美国的西海岸，当地的报纸以“匈牙利现代主义挺进洛杉矶”为标题向公众报道他的来访。作为一位匈牙利现代主义者和民族主义者，巴托克对30年代晚期控制了匈牙利政府的纳粹德国的支持者毫不隐晦地进行抨击。他称法西斯主义者是“强盗和刺客”，断绝了与出版他音乐作品的德国公司的联系，并禁止其作品在德国和意大利的演出，因而也失去了数量可观的演出和广播的收入。最终他于1940年逃往美国。


© Bettmann/CORBIS

图 35–4
贝拉·巴托克

贝拉·巴托克是为数不多的对音乐研究，尤其是对东欧民间音乐研究与音乐创作同样抱有浓厚兴趣的作曲家。他在匈牙利、罗马尼亚、保加利亚、土耳其甚至北非旅行，从一个村庄到另一个村庄，用托马斯·爱迪生新发明的留声机（图35–5）进行采风。通过这种方式，他的耳朵充分渗透在农民舞蹈的驱动型节奏和奇数节拍，以及构建东欧民间旋律的不寻常的音阶之中。

东欧音乐的遗产贯穿在巴托克的音乐中，从他的第一弦乐四重奏（1908）到他最后的管弦乐杰作：《为弦乐器、打击乐器和钢片琴写的音乐》（1936）、弦乐《嬉游曲》（1939）和《乐队协奏曲》（1943）。这最后一部作品是受波士顿交响乐团的指挥委约而创作的，并以当时的1000美元作为酬劳。它至今仍是巴托克最著名和最迷人的作品。

图 35–5
1908年，贝拉·巴托克在说捷克语的农民中间录制民间歌曲，演唱者对着托马斯·爱迪生发明的蜡筒留声机的扩音器歌唱。

《乐队协奏曲》（1943）

通常，协奏曲是以一件独奏乐器（例如钢琴或小提琴）与乐队相抗衡的作品。然而在巴托克的《乐队协奏曲》中，作曲家时常鼓动许多乐器以独奏形式从乐队中凸现出来。从一件乐器到另一件乐器，或到一种新的乐器组合的转换尤为引人注目，它们各自在全体乐队的背景上展示其独特的音色。这部作品一共有五个乐章：第一乐章用作曲家所说的“比较规范的奏鸣曲形式”写成，并运用了类似民歌的五声音阶；第二乐章是成对乐器的色彩丰富的大检阅；第三乐章是一首很有气氛的夜曲，也是被巴托克称为“夜乐”的例子，其中木管乐器在弦乐模糊的震音上以半音的形式滑行。第四乐章是一首独特的间奏曲；第五乐章是一首精力充沛的农民舞曲，用奏鸣曲—快板形式写成。
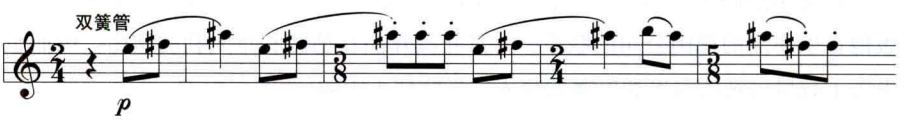

© The Art Archive/Corbis

我们重点分析第四乐章，这是一首“被打断的间奏曲”。

间奏曲（**intermezzo**，意大利语，意为“作品之间”）是有意将两个环绕着它的更严肃的乐章分开，从而将其情绪打断的一种轻快的音乐间奏。但是这里如标题“被打断的间奏曲”所提示的那样，轻快的间奏曲自身被对比性的音乐粗暴地打断。在乐章的开头，双簧管吹奏的迷人的主题确立了一种精致的基调。像巴托克惯用的那样，这段旋律显示出匈牙利民歌对他的影响，其中既有五声音阶的结构（构成旋律音阶的五个音分别是 B、升 C、E、升 F 和升 A），也有节拍在偶数的 2/4 拍和奇数的 5/8 拍之间的来回转换。
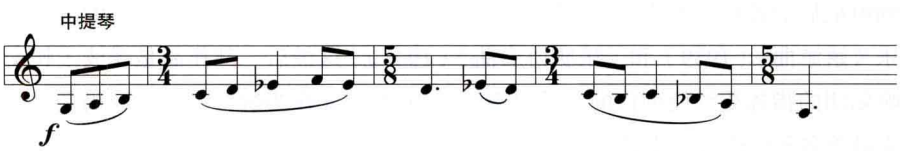
匈牙利的旋律

谱例35–1



音调在几件管乐器上陈述之后，一段更加迷人的旋律出现在弦乐上。它也是匈牙利风格的。实际上，它是巴托克对歌曲《可爱而美丽的匈牙利》的理想化的再创作。
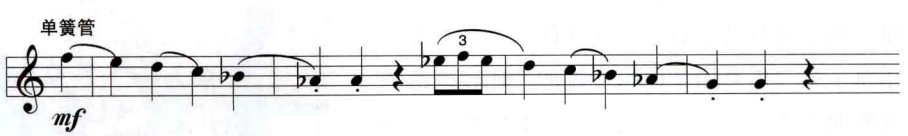
谱例35–2



但是思念故土的梦境被单簧管的一个新的、更粗暴的主题突然打断，它也讲述了一段故事。巴托克刚听了德米特里·肖斯塔科维奇的《第七交响曲》，这部作品作于 1942 年，是为了鼓舞俄国军民抵抗一年前入侵的德国军队而创作的标题音乐。肖斯塔科维奇那时是俄国的英雄（图 35–3），而巴托克借用了肖斯塔科维奇用来象征德国侵略者的主题，认为它的简单的 4 分音符下行很恰当地表现了笨拙和陈腐。

对肖斯塔科维奇的一次借用

谱例35–3



所以，巴托克的这首间奏曲可以被看做一部自传性的作品，作曲家曾经对朋友说起“艺术家用一首小夜曲表露他对祖国的热爱，但突然被粗暴而猛烈地打断；他被一群粗鲁的、穿靴子的人捉住，他们甚至毁坏了他的乐器”。巴托克通过小号和木管乐器的粗暴的、嘲弄的噪音，告诉我们他所想象的这些“粗鲁的、穿靴子的人”（指纳粹）是什么样子的。最后，他通过两个开始主题的再现又唤起了

巴托克：激烈的反纳粹者

对祖国田园诗般的想象。至于巴托克《乐队协奏曲》的这个乐章的独奏者，那有很多：双簧管、单簧管、长笛、英国管以及全部中提琴。
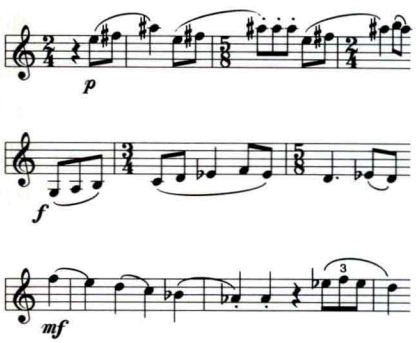
聆听指南

贝拉·巴托克《乐队协奏曲》(1943)
第四乐章，《被打断的间奏曲》

6
5/19

体裁：协奏曲
曲式：回旋曲

0:00	19	四个音的引子
0:06	A	双簧管引入类似民歌的主题
1:07	B	中提琴引入主题《可爱而美丽的匈牙利》
1:49	A	双簧管简短地演奏类似民歌的主题
2:14	C	单簧管引入主题（借用于肖斯塔科维奇）
2:22		小号和木管乐器演奏的粗暴的噪音
2:36	C	小提琴对主题的滑稽模仿
2:44		更加粗暴的噪音
2:52	C	小提琴演奏主题的转位
2:56		更多的粗暴的噪音
3:04	B	中提琴再现匈牙利民歌
3:23	A	英国管、长笛和单簧管再现类似民歌的主题



与普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇的真实情况一样，巴托克的晚年并不辉煌。他1940年作为来自纳粹占领下的欧洲难民来到纽约，试图凭借演奏和作曲来维持生计。但是，除了《乐队协奏曲》以外，他并没取得多少成功。1945年，他最终因白血病死于纽约的西区医院，这是一个带给千百万人幻灭、动荡和死亡的时代中的一个悲惨的结局。

关键词

俄国十月革命
形式主义
新古典主义
间奏曲



第36章

三个美国人的声音

美国是一个高度多元化的社会，它既是美国本地人的家园，也是各种外来移民的家园。这种文化和民族的多样性反映在这个国家的很多流行音乐的传统中，包括布鲁斯、拉格泰姆、爵士、摇滚、传统的阿帕拉齐山区音乐、蓝草音乐以及乡村与西部音乐。一百年来的美国艺术音乐同样也是多元化的，欧洲类型的高雅艺术的现代音乐、带有鲜明美国风味的现代音乐，以及最近的后现代音乐都可以作为例证。与在第 35 章讨论的受到压制的欧洲作曲家不同，20 世纪的美国作曲家可以不受政府干预自由地创作。美国为来自世界各地的不同族群提供艺术思想交流的“自由空间”和安定家园，同时也享有世界上来源最广泛和最为耀眼的音乐文化。本章将要探究三位高雅艺术音乐作曲家如何在美国音乐变幻的合唱中增添了自己不同的声音。

查尔斯·艾夫斯（Charles Ives, 1874–1954）

图 36–1
年轻的查尔斯·艾夫斯身穿康涅狄格州纽黑文市霍普金斯初级中学的棒球制服；比起学业，他的棒球打得更好，因此在从高中升入耶鲁大学前他还需要一年的准备。



Music Library, Yale University

查尔斯·艾夫斯是最具独创性、最激进，以及有争议的最伟大的美国艺术音乐的作曲家。他生于康涅狄格州的丹伯里，是乔治·艾夫斯（1845–1894）的儿子。乔治·艾夫斯是联邦军队的乐队长，曾在美国独立战争中效力于尤里西斯·辛普森·格兰特将军。老艾夫斯对儿子进行非正统的音乐教育——至少用欧洲的标准来看是这样。艾夫斯确实对三个“B”（巴赫、贝多芬和勃拉姆斯）进行过必要的研究，并受过和声、对位方面的指导，还上过小提琴、钢琴、管风琴、短号和打击乐演奏课。但是如他所说，年轻的艾夫斯也被教导如何“扩大他的听觉”。例如，一个练习是他用降 E 调演唱歌曲《斯旺尼河》，而他父亲则在钢琴上用 C 调为他弹伴奏——这是一堂有用的多调性的课！

由于艾夫斯的前辈曾就学于耶鲁大学，所以他注定也应成为那里的一员（图 36–1）。在耶鲁，他师从曾在德国学习的作曲家霍雷肖·帕克（1863–1919）。然而，年轻的艾夫斯对于音乐的声音该怎样鸣响的独立见解与帕克传统的欧洲和声与对位训练相抵触。这位学生学会将他的更加激进的实验（例如一首赋格的主题在四个完全不同的调上进入）放到帕克的教室以外。艾夫斯变得更加热衷于课外活动，包括为大学生联谊会创作音乐剧，并保持 D+ 的平均分数（评分等级膨胀之前的一个“绅士的”分数）。

当艾夫斯 1898 年大学毕业时，他决定不把音乐作为职业，因为他认识到自己头脑中的音乐并不是那种公众愿意花钱去听的音乐。相反，他去了纽约华尔街，1907 年和一个朋友组建了艾夫斯—迈里克公司，作为纽约互助会（MONY）的一家子公司代理保险出售业务。艾夫斯—迈里克公司成为美国最大的保险代理机构，1929 年艾夫斯退休时，该公司以四千九百万美元的价格被出售。

然而，查尔斯·艾夫斯过着双重的生活：白天是强有力的保险公司经理人，晚上则是多产的作曲家。从离开耶鲁（1898）到美国参加第一次世界大战（1917）

的 20 年间，艾夫斯创作了他 43 部管弦乐作品中的大部分（包括四部交响曲）、41 首合唱作品，大约 75 首钢琴独奏或各种室内乐重奏，以及 150 首以上的歌曲。几乎没有例外，这些作品都没有被演奏过。艾夫斯也没有做太多的努力让自己的作品被演奏——作曲对他来讲是一件非常个人化的事情。可是到了 20 世纪 30 年代，他不同凡响的创造在一些有影响的演奏家和评论家中间传开。1947 年他以其《第三交响曲》而获得普利策音乐奖，这是他 40 年前创作的一部作品！他以其典型的粗暴而古怪的方式，告诉普利策委员会："奖项是颁给小孩子的，我已经长大了。"

双重生活：白天是商人，晚上是作曲家

艾夫斯的音乐

艾夫斯是一位个性鲜明、古怪多变的人，而他的音乐也与其他作曲家不同。艾夫斯是那种最极端的现代主义者。在 1898 年到 1917 年之间，他独立发明了同样激进的作曲技术——包括无调性、多节拍、多节奏和音簇——这些手法开始是出现在勋伯格、斯特拉文斯基和其他欧洲现代主义作曲家的作品中的。另外，艾夫斯是第一位广泛运用多调性的作曲家，他甚至实验了 **4 分音音乐（quarter-tone music）**——其中最小的音程不是半音（像现代钢琴上那样），而是半音的一半。艾夫斯的音乐对于演奏者和听众的要求都很高。它充满了刺耳的不协音和紧张复杂的织体，但同时也包含了许多简单的流行音乐的因素，吸收了爱国歌曲、进行曲、赞美诗、舞曲、乡村小提琴曲调、拉格泰姆以及足球拉拉队的音乐——这就是艾夫斯音乐中的美国。艾夫斯往往将这些熟悉的音乐语汇与他自己的旋律结合起来，把一个曲调叠在另一个曲调上面来构成新的作品，结果就成为了这种不协调的**拼贴艺术（collage art）**——用来源迥异的不同材料构成的艺术。这种手法与前卫艺术家近似，即以惊人的方式对现实的片段进行重新解释（图 36–2）。艾夫斯运用大家熟悉的材料并使之"陌生化"，从而使老的音响变得非常现代。

艾夫斯独立地发明了音乐的现代主义

图 36–2
在《华尔街大教堂》（1939）这幅画中，前卫艺术家弗洛琳·斯泰海默用令人惊奇的方式重新解释了现实的片段——正如查尔斯·艾夫斯在他的音乐中所作的那样。华尔街是艾夫斯获得财富的地方。



The Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Ettie Stettheimer, 1953 (53.24.2)

《康涅狄格州雷丁的帕特南兵营》，选自《新英格兰的三个地方》（约 1908–1914）

尽管查尔斯·艾夫斯在华尔街的金融世界里赚取财富，但他从生到死都是一个新英格兰人。他在 1908 年结婚后不久，就开始创作那部总是被他叫做"新英格兰交响曲"的作品，虽然今天我们把这部有三个乐章的标题管弦乐作品称为《新英格兰的三个地方》。第一乐章是向当时（和现在）在波士顿公墓纪念碑上的独立战争中的黑方军团致敬，而第三乐章则描述雾气弥漫的早晨在马萨诸塞州斯托克布里奇的伯克希尔山上的漫步。中间的乐章《帕特南兵营》唤起了对童年

时代在美国独立日去雷丁城草地野餐的回忆，那里离艾夫斯的祖居不远。艾夫斯为这个乐章写了他自己的文字说明，其中暗示这段音乐是从一个孩子的眼中“看到”的——或许就是艾夫斯自己的回忆。首先，这个男孩回忆起了游戏、军乐队和美国独立日的歌唱，但很快他就入睡并进入梦境，梦到了帕特南将军军队里的美国殖民地时代的士兵，他们 1778 至 1779 年在雷丁过冬。醒来的时候，他又听到了美国独立日这天小城里色彩丰富、混杂的声音。
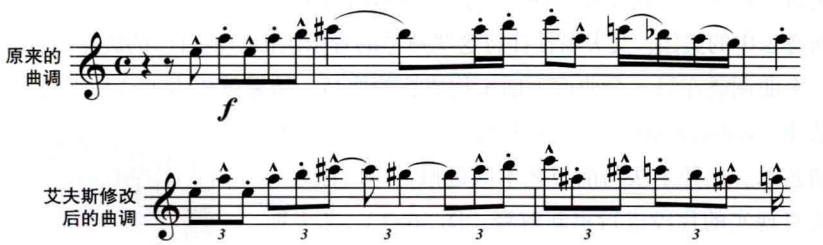
梦境中的音乐

梦境或许可以称为“心灵的拼贴”，在梦中熟悉的人和事以一种偶然的顺序彼此并置。《帕特南兵营》听起来就像是一个音乐的梦——来自很多历史时期的曲调片段似乎是随意地出现。有一些进行曲，包括《扬基歌》和《英国掷弹兵》的日期适当地来自革命的时代，但是《星条旗永不落》和史蒂芬·福斯特的《玛莎永眠黄泉下》则是很晚才创作的。艾夫斯在这部作品中表明，音乐是一门特别有效的艺术，可以对声音信息（这里代表美国音乐的过去）的任意片段进行重组，很像梦境对个人经历的任意片段的重组。

艾夫斯的“音乐的梦境”是一种由音乐的变形导致的令人振奋，有时是令人震惊的幻象。例如，作曲家典型的做法是采用熟悉的曲调，但用半音改变原有音高，或者常用切分音改变原来的节奏。请注意在谱例 36–1 中他是如何对《英国掷弹兵》的曲调进行修饰，从而使熟悉的曲调变得陌生。

谱例36–1
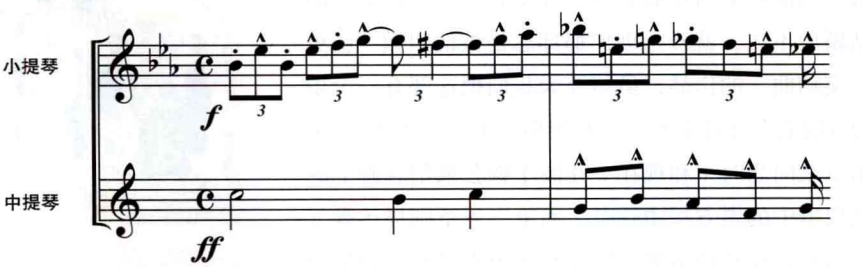
音乐的变形



但是，最不协和的是艾夫斯对**多调性（polytonality）**的运用，即让两个或更多的调同时发声。谱例 36–2 显示艾夫斯是如何将扭曲的《英国掷弹兵》的版本与自己创作的进行曲曲调相结合，前者在降 E 调大调上呈示，后者在 C 大调上呈示。这种调性的冲突进一步增加了听觉分离的因素，使得曲调似乎不能彼此协调。

谱例36–2

在两个不同调上的曲调



大部分的多调性是同时的(垂直的),但是艾夫斯也以线性的方式运用多调性,选用一个标准曲调,并在不同的调上连续呈示每个乐句,就像他对《扬基歌》的处理那样。

谱例36–3



下面的聆听指南是在艾夫斯研究专家詹姆斯·辛克莱尔的帮助下编写的,他以艾夫斯的手稿为基础编辑的《帕特南兵营》被用在现在的录音中。聆听指南试图辨明艾夫斯从他对音乐美国的记忆中选取的混杂的曲调片段,另外还有艾夫斯自己写的简要文字说明(斜体字),但即使如此,这部作品仍然充满挑战。除了困难以外,艾夫斯还希望这个乐章是有趣的。正如他1931年的一次演出前曾这样鼓励指挥和演奏家们:"音乐会将会进行得很好。只要投入音乐中——永远不要顾及音符的准确或正确,它们总是给人添乱。"

对演奏者和听众都是一首挑战性的作品

聆听指南
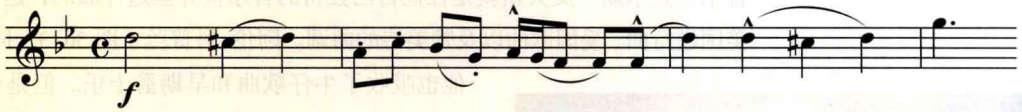
查尔斯·艾夫斯
《康涅狄格州雷丁市的帕特南兵营》
《新英格兰的三个地方》的第二乐章

6
5/20–21

体裁:标题交响曲
曲式:三段式(ABA')

A 一个男孩参加在康涅狄格州雷丁市的乡村草地上举行的美国独立日野餐。

0:00 20 引子之后是一段艾夫斯自己写的欢快的进行曲,曲调变成了切分节奏
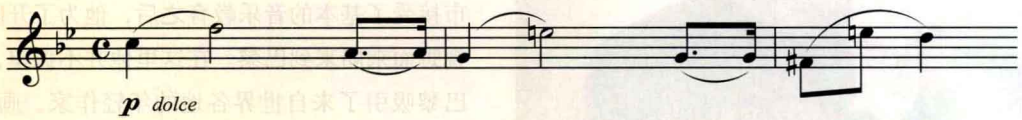


0:49 小号和圆号演奏"不协调的"嘹亮曲调

0:52 艾夫斯的进行曲,在上面加上了长笛和圆号演奏的史蒂芬·福斯特的《玛莎永眠黄泉下》的副歌

1:07 《扬基歌》

1:12 艾夫斯自己写的儿歌



男孩走进树林中,希望能看见一些老兵,但却陷入沉睡。

1:47 音乐变得安静下来,明确的曲调消失了

B *梦境继续:自由女神出现了,敦促殖民地士兵集结起来继续战斗。*

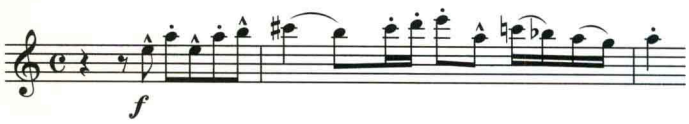
2:25 闪烁的音簇

(continued)

殖民地士兵开始逃遁。

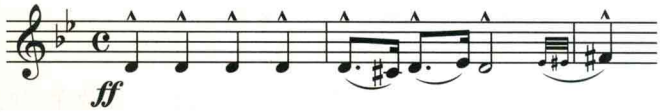
3:10 音乐重新获得节奏轮廓，模仿反叛军队的骚动

3:31 小号象征逃兵四散而逃；他们逐渐转到《英国掷弹兵》的曲调



帕特南将军和他的军团一起出现，逃兵们掉转回来，跟他一起回到兵营。

3:58 帕特南将军的军团在行进，节奏铜管和弦乐响亮地奏出《哥伦比亚万岁》



A' 男孩从吵闹的梦境中醒来，回到节日的野餐。

4:20 21 0:00 小提琴更轻柔地回到儿歌旋律，然后是又一次响亮的进行曲

4:42 0:22 三首曲调同时出现：小提琴演奏艾夫斯自己的进行曲，长号演奏他自己的对位主题，上方的管乐器演奏《英国掷弹兵》的第二个乐句

4:59 0:39 小号演奏《英国掷弹兵》

5:11 0:51 “不协调的”小号重新引入艾夫斯自己的进行曲及《英国掷弹兵》的变体

5:35 1:15 音乐中焰火腾空而起在空中炸响

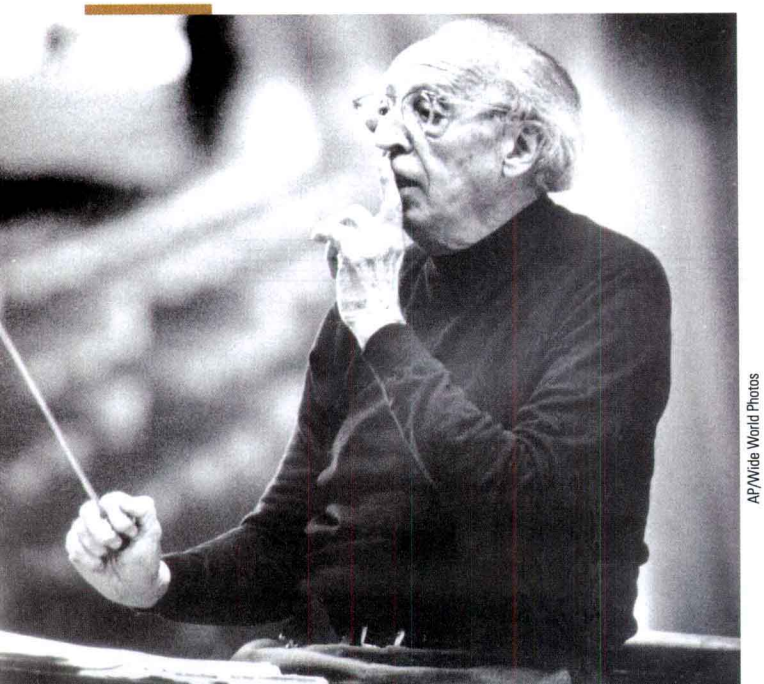
5:55 1:35 作品以《星条旗永不落》的开头结束

阿伦·科普兰（Aaron Copland，1900–1990）

他在巴黎发现了美国

19世纪的欧洲作曲家分别为建立本国“民族”风格的艺术音乐而努力（第29章）。同样在20世纪初，美国作曲家面临的挑战是用具有鲜明印记的高雅艺术音乐来形成自己的民族音乐——使其专业音乐作品听起来是地道的美国音乐而不是欧洲音乐。查尔斯·艾夫斯就是在他自己独特的音乐世界里这样做的，这个世界充满了美国进行曲、爱国歌曲以及赞美诗的曲调。阿伦·科普兰（图36–3）同样做了很多，他也吸收了牛仔歌曲和早期爵士乐。但是科普兰与他稍年长的同代人艾夫斯形成了对照，他建立自己的美国特色不采用不协和的多调性拼贴，而是代之以具有保守倾向的普通的协和和声。

图36–3
阿伦·科普兰



AP/Wide World Photos

科普兰出生于布鲁克林，父母是犹太移民。在纽约市接受了基本的音乐教育之后，他为了开阔自己的艺术视野而乘船来到巴黎。在这里他并不孤单，这个时期的巴黎吸引了来自世界各地的年轻作家、画家和音乐家，其中包括伊戈尔·斯特拉文斯基、巴布罗·毕加索、詹姆斯·乔伊斯、格特鲁德·施泰因、欧尼斯特·海明威和F. 斯考特·菲茨杰拉德。三年的学习之后，科普兰回到美国决定用鲜明的美国风格进行创作。像20世纪

20年代的其他漂泊海外的年轻艺术家一样，科普兰不得不离开祖国去了解它的独特性：科普兰声称“我们所有人或多或少地在欧洲认识了美国”。

首先，科普兰寻求通过吸收爵士乐的因素来形成一种美国的风格，这种爵士乐在世界上被公认为是美国的独创。20世纪30年代末开始，科普兰将他的注意力转向了与乡村及美国西部主题有关的一系列作品。芭蕾舞音乐《小伙子比利》（1839）和《牧区竞技》（1942），以西部地区为背景，并使用了像《再见，老品特》和《老基肖尔姆的小路》等经典西部牛仔歌曲。另外，芭蕾舞《阿帕拉契亚的春天》（1944）重现了宾夕法尼亚农场乡村的情景。他唯一的歌剧《温柔乡》（1945）的剧情是发生在美国中西部的主要玉米产区。据说电影制作人斯派克·李 (Spike Lee) 曾用科普兰的作品来为他的篮球电影《他赢了比赛》（*He Got Game*，1998）配乐。在有些人心目中，“科普兰音响”像篮球一样属于美国！

真正的美国因素

科普兰的音乐

在科普兰最具鲜明的美国特征的作品中，音乐的表达是清晰而保守的。他运用民间和流行音乐因素来柔化欧洲现代派刺耳和声和不连贯的旋律。科普兰比其他20世纪作曲家更爱用级进的和自然音的旋律，或许是因为西部民间和流行曲调基本上是级进的和非半音化的。他的和声几乎总是有调性的，并通常以缓慢的方式进行，从而使人们联想起美国那辽阔壮丽的自然风光。三和弦对于科普兰来讲仍然重要，也许是因为它的稳定和单纯，但是他经常用现代的方式来运用它，就像我们即将听到的，他让两个三和弦同时发响，造成一种温柔的不协和的多和弦。然而，独特的“科普兰音响”中最重要的成分或许是其清晰而光彩夺目的管弦乐配器。科普兰不将音色混合来制造浓厚的浪漫派的混合音响，而是让四大类器乐（弦乐器、铜管乐器、木管乐器和打击乐器）始终或多或少地彼此分开。另外，他的乐器法的典型的特征是坚实的铜管，中声部很薄，而最上方一两个声部发出高而清晰的音。正是由于这种将不同乐器分开并精心加以间隔的做法，才创造出科普兰音乐中如此可爱的、新鲜而开放的音响。

一种清晰、开放的音响

阿伦·科普兰的音乐清晰而简洁并非偶然。在20世纪30年代美国经济大萧条期间，他确信现代音乐与普通公民之间的鸿沟变得太大了——不协和和无调性对于大多数音乐爱好者而言很少有共鸣。“忽视他们（普通听众）以及无视他们的存在来继续创作是徒劳无益的。我觉得能否用最简单的话语来表达我必须要说的东西是值得努力探索的。”因此，他不仅创作了像《普通人的号角华彩》（1942）这样有调性的新作品，而且也吸收了像《质朴的礼物》这样的传统曲调，将其用在《阿帕拉契亚的春天》中。

普通公民的现代音乐

《阿帕拉契亚的春天》（1944）

《阿帕拉契亚的春天》是一部独幕芭蕾舞剧，它讲述了“19世纪初在宾夕法尼亚州的春天，拓荒者们庆祝农场新的房屋落成”的故事。一个新娘和他的农民丈夫通过舞蹈表达了对美国拓荒生活的渴望与欢乐。这部作品是科普兰1944年



Julie Lemberger/CORBIS

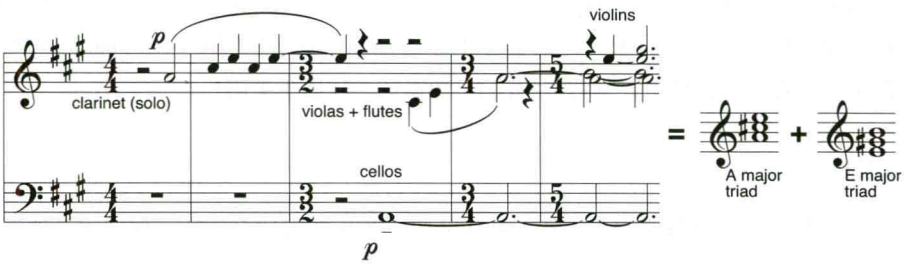
图 36–4
玛莎·格雷厄姆的芭蕾舞《阿帕拉契亚的春天》中的一个场景，阿伦·科普兰配乐。凯瑟琳·克罗克特饰演新娘的角色（纽约，1999 年）。

为美国舞蹈设计家玛莎·格雷厄姆（1893–1991）创作的，这部作品为作曲家赢得了第二年的普利策奖（图 36–4）。它分成在速度和情绪上不同的八个相互衔接的部分。科普兰对每一个乐队的场景都做了简要的描述。

第一部分

“剧中角色在充满阳光的舞台上逐一登场。”当乐队缓慢地逐一呈现主、属三和弦的音高时，黎明时分宁静而美丽的田野展现在我们面前。

谱例36–4



虽然两个三和弦叠置在一起呈示构成了多和弦，但由于两个三和弦是以其舒缓而安静的方式呈示，所以效果柔和并不刺耳。引子宁静而简洁，奠定了整部作品的基调。

第二部分

“既兴高采烈又虔诚真挚的情感是这个场景的基调。”先前的平静突然被弦乐用跳跃的节奏演奏的欢快舞蹈所打断。舞蹈完全具有斯特拉文斯基音乐中的那种现代节奏的活力，但是没有极端的多节拍。随着舞蹈的进行，由小号奏出了更加克制的赞美诗般的旋律。

第三至第六部分

第三部分是剧中两个主要角色的舞蹈，芭蕾术语称为“双人舞”，由弦乐和管乐的抒情音乐伴奏。第四和第五部分用音乐描绘了乡村生活更生动的一些方面，第四部分包括一段欢快的乡村舞，第六部分使人回想起舞剧开头的宁静。

第七部分

“平静而流畅。新娘和她的农民丈夫日常生活的场景。”科普兰在这个部分运用了震颤教派的一首传统曲调。震颤教是 19 世纪初在阿帕拉契亚地区发展起来的一个极端的宗教派别，其成员通过疯狂的歌唱、舞蹈和震颤来表达强烈的宗教精神。这个曲调如今很有名，在通用汽车公司的一个商业广告中和其他一些地方起了重要作用。但是，这段旋律只是因为科普兰的《阿帕拉契亚的春天》才变得闻名遐迩。1944 年，作曲家从一本不为人知的民歌歌本中选取了它，是因为觉得其质朴的、自然音阶的曲调（谱例 36–5）很适合这部芭蕾舞中的美国特征，而且也由于震颤教歌曲的歌词与出现在舞台的“日常生活场景”相吻合。

科普兰最著名的音乐

谱例36–5



一个震颤教派的曲调

这是质朴的礼物，这是自由的礼物，
这是要降落在我们该去的地方的礼物，
当我们发现自己在正确的地方时，
那将是在爱与光明的山谷。

在接下来的五个变奏中，当“这是质朴的礼物”被穿上不同的器乐的服装时，它的变化并不那么多。

第八部分

“新娘在她的邻居中间坐下。”当弦乐演奏一段缓慢的、大部分是级进下行的，如科普兰所说“像祈祷般的”音乐时，场景又重归平静。来自第二部分的众赞歌式的旋律又再次由长笛奏响，随后是一段来自舞剧开头的宁静的“风景音乐”。黑暗再次降临山谷，剩下这对年轻的拓荒者夫妇“坚强地生活在他们的新屋里”，安全地生活在他们的村落中。

一个像开始的结尾

聆听指南

阿伦·科普兰
《阿帕拉契亚的春天》(1944)
第一、第二和第七部分

6/1–3　2/16–18

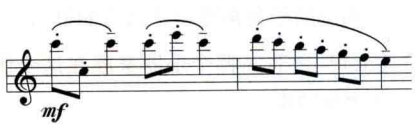
体裁：芭蕾音乐

第一部分

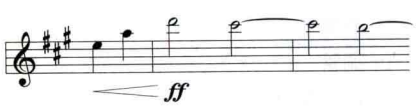
0:00	1 16	三和弦在单簧管和其他乐器上安静地展开
0:45		小提琴轻柔的下行旋律
1:11		木管和小号奏出更多的三和弦
1:36		双簧管然后是大管独奏
2:19		单簧管演奏结束的三和弦

第二部分

0:00	2 17	敲击性的节奏（♫ ♩ ♫ ♩）出现在弦乐和上行的木管旋律中
0:19		融入活跃轻快的舞蹈节奏



0:44		小号在舞曲上方奏出赞美诗般的旋律

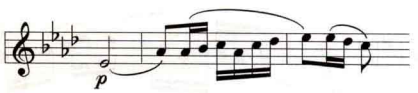


1:13		节奏动机扩散，但随后以更强的力度奏出
2:09		弦乐演奏赞美诗曲调，上方是长笛演奏的对位旋律
2:36		节奏动机在木管乐器上轻快跳跃，逐渐消失

(continued)

第七部分

0:00 3/18 单簧管呈示震颤教曲调



0:36 变奏 1：双簧管和大管演奏震颤教曲调

1:06 变奏 2：中提琴和长号用快一倍的速度演奏震颤教曲调

1:51 变奏 3：小号和长号演奏震颤教曲调

2:16 变奏 4：木管用更慢的速度演奏震颤教曲调

2:31 变奏 5：最后由整个管弦乐队庄严辉煌地奏出震颤教曲调

聆听练习 44

6/1–3 2/16–18

科普兰
《阿帕拉契亚的春天》

下列练习要求你对阿伦·科普兰“柔化”那些更激进的 20 世纪现代主义音乐的手法进行思考。

第一部分 引子

1/16 1.（0:00–0:43）尽管开头有两个相互冲突的三和弦的重叠，为什么这个片段听起来并不那么不协和？

a. 由于音是相继展开的，而不是同时发声的
b. 由于不协和音完全不在同一个音区
c. 由于音乐是安静的
d. 由于上面所有的方面

2.（0:45–1:09）为什么这个片段听起来更像是浪漫主义的而不是现代的音乐？

a. 基本的级进的旋律由小提琴用温暖的（带揉弦的）音色奏出
b. 音色怀旧的英国管暗示了森林的景色
c. 高山的号角声暗示了远方的群山

3.（1:11–2:31）哪个乐器家族在这个优美的段落中担任了大量独奏？

a. 弦乐
b. 木管
c. 铜管
d. 打击乐弦乐

4.（2:19–2:31）在这个部分，我们听到“科普兰音响”的明显特征之一：作曲家使乐器的声部之间保持间隔，让“空气”进入织体的中间。下面哪一点是真实的？

a. 低音提琴演奏持续音，弦乐器轻柔地保持在中间，单簧管在上方展开三和弦。
b. 低音提琴演奏固定反复，单簧管轻柔地保持在中间，小提琴在上方展开三和弦。

第二部分 拓荒者生活的欢乐与渴望

2/17 5. 舞曲主题由弦乐开始（在 0:19），然后是赞美诗般的曲调由小号进入（0:44）。当二者合在一起时（0:44–1:13），哪一个的音响更现代？

a. 小号的长音符的曲调
b. 弦乐器用较短音符演奏舞曲

6.（1:22–2:08）现在活泼的舞曲成为主导，这个段落听起来有点像伊戈尔·斯特拉文斯基的音乐，他是科普兰很钦佩的一位作曲家。在这个段落中听不到下列哪一点？

a. 强的不规则重音
b. 长笛与竖琴的节奏的固定反复
c. 大提琴绵延的旋律
d. 定音鼓和木琴猛烈的敲击

第七部分 震颤教曲调《质朴的礼物》的变奏曲

3/18 7. 这个部分的形式是主题与变奏。这种形式只是 20 世纪才有吗？它是一种特别“现代的”形式吗？

a. 是
b. 不是

8. 这个段落可能是科普兰所有作品中最著名的。下列哪一点是真实的？
   a. 它听起来像是浪漫主义音乐，突出一种悦耳的、协和的音响以及规则的节拍。
   b. 它听起来像是现代主义音乐，突出敲击的音响、不协和音与切分音。
9. 我们提及科普兰钦佩俄国作曲家伊戈尔·斯特拉文斯基，下面哪一点是不真实的？
   a. 他们都写芭蕾音乐
   b. 他们都曾在巴黎住过
   c. 他们都作为移民来到美国
   d. 他们在配器中都喜欢明快、清晰和精心排列的音色
   e. 他们都在自己的音乐中吸收了民间音乐旋律
10. 比较科普兰的《阿帕拉契亚的春天》和伊戈尔·斯特拉文斯基《春之祭》(6 5/13; 2 2/14)，你认为哪一个更加现代？
    a. 伊戈尔·斯特拉文斯基的《春之祭》
    b. 科普兰的《阿帕拉契亚的春天》

艾伦·塔费·茨威利希 (Ellen Taaffe Zwilich, 1939–)

到第二次世界大战结束，像艾夫斯和科普兰这样一些作曲家确立了美国现代主义艺术音乐的独特标志，结果使得后来的一代美国作曲家可以更自由地在欧洲古典音乐传统中进行创作，没有感觉到必须独特地吸收美国音乐的特征。有一位美国作曲家可以自相矛盾地被称为“传统的现代主义者”（一位现代主义作曲家在欧洲古典传统的范围内进行创作），她就是艾伦·塔费·茨威利希（图 36–5）。

图 36–5
艾伦·塔费·茨威利希



Courtesy Florida State University College of Music

茨威利希是飞行员的女儿，出生于迈阿密，在佛罗里达大学读书。随后她移居纽约市，在美国交响乐团里拉小提琴，在朱莉亚音乐学院学习作曲，并短期担任过卡内基音乐厅的领座员。1938 年茨威利希终于迎来了巨大的“转机”，成为第一位获得普利策音乐奖的女作曲家。1995 至 1998 年，她成为担任卡内基音乐厅新设立的作曲家主席职位的第一人——领座员变成了领导。现在茨威利希拥有令所有现代作曲家羡慕的地位：她可以完全自由地献身于音乐创作，靠她的版税和委约来支撑。最近，纽约爱乐乐团和芝加哥交响乐团各自为她的一部新作支付了五位数的稿酬。

巴洛克大协奏曲的传统存在于茨威利希五个乐章的《大协奏曲 1985》之中。这部作品受华盛顿的亨德尔之友协会的委约创作，向大协奏曲的主要代表、作曲家亨德尔（第 14 章）表达敬意。茨威利希直接借用了亨德尔的一个旋律（《D 大调小提琴奏鸣曲》的开始主题）。她也运用了巴洛克音乐风格的一些因素：有规律的节奏律动、重复的低音持续音、行走低音和羽管键琴。然而，茨威利希在亨德尔的旋律（见聆听指南）中增加了扭曲的半音，并配置了尖锐不协和的和声。最为重要的是，她要求一种强烈敲击的演奏风格，这会让亨德尔感到震惊。因此，茨威利希的协奏曲运用现代语汇，建立了与过去的对话。我们可以称之为“新巴洛克”音乐——这种音乐在风格上部分是现代的、部分是巴洛克的。但是，

和一个特定时期（中世纪、巴洛克或古典主义时期）很有联系的音乐，通常被称做新古典主义，这是一种明确地被现代人扭曲的古典音乐。

聆听指南
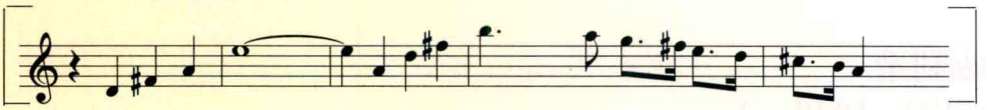
艾伦·塔费·茨威利希
《大协奏曲 1985》（1985）
第三乐章，广板（缓慢而宽广）

6/4 2/19

体裁：大协奏曲
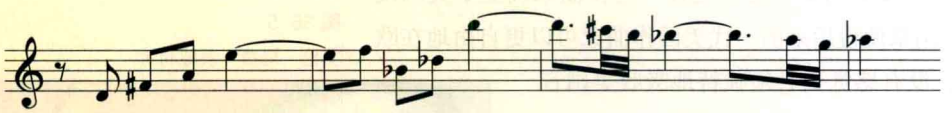
0:00 4 19 低音持续音开始

0:05 英国管演奏上行旋律，然后是双簧管和小提琴



mp

亨德尔原来的主题



mp

茨威利希加以现代诠释的主题

0:29 低音最后开始“行走”到更低的音高

0:59 小提琴用强力度演奏旋律，羽管键琴增加不协和和弦

1:04 圆号演奏不协和的旋律对位

1:39 用强力度重复不协和和弦

2:10 大提琴在羽管键琴不协和和弦上方演奏旋律

2:42 小提琴和中提琴在柔和的不协和和弦和低音持续音上方演奏旋律

3:33 低音与和弦伴奏变得更加片段化

3:52 小提琴在片段化的和弦上方平静地演奏旋律

聆听练习 45

6/4 2/19

茨威利希
《大协奏曲 1985》

这个乐章是为弦乐、两支圆号、双簧管、英国管和羽管键琴而写的。下列问题与茨威利希和巴洛克作曲家亨德尔的音乐之间建立的对话有关。

1. 茨威利希在这里要求的管弦乐队与先前的哪一种乐队在规模上最不可比较？
   a. 巴洛克时期的管弦乐队
   b. 古典时期的管弦乐队
   c. 浪漫时期的管弦乐队

2. 开始的旋律是英国管演奏的。英国管是典型的巴洛克或古典时期管弦乐队的声部吗？
   a. 是　　b. 不是

3. （0:00）音乐以低音持续音开始。低音持续音最早出现在音乐史上的哪一个时期？
   a. 巴洛克时期
   b. 古典主义时期
   c. 浪漫主义时期

4.（0:59）羽管键琴进入。在哪种管弦乐队中常见到羽管键琴？
a. 巴洛克管弦乐队
b. 古典时期管弦乐队
c. 浪漫时期管弦乐队
d. 现代管弦乐队

5.（0:59–1:38）这一片段的哪些因素不是巴洛克音乐的典型因素？
a. 羽管键琴演奏的和弦
b. 非常有规律的节奏律动
c. 不协和的、跳进的旋律

6.（2:10–2:40）为什么这个片段听起来不太现代而是更“浪漫”？
a. 大提琴温暖而有感情地演奏上行旋律
b. 羽管键琴用更多的颤音演奏
c. 持续音听起来速度更加自由

7.（2:40）这里旋律的返回与巴洛克大协奏曲中什么的返回类似？
a. 回旋歌
b. 拉格
c. 利托奈罗

8.（3:52– 结尾）在这个最后的段落中，下列哪一点是真实的？
a. 羽管键琴与很强的低音线条一起演奏持续的和弦，因而创造了一种通奏低音的现代对应物。
b. 羽管键琴演奏与很强的低音线条非常不同的音乐，因而创造了一种华彩乐段的现代对应物。

9. 了解到新巴洛克音乐只是更大的新古典主义音乐中的一类，那么茨威利希的《协奏曲》是一部新古典主义作品吗？
a. 是
b. 不是

10. 第 35 章所探讨的哪位现代作曲家创作过一部著名的新古典主义音乐作品？
a. 肖斯塔科维奇
b. 普罗科菲耶夫
c. 巴托克

关键词

4 分音音乐　　**拼贴艺术**　　**多调性**



后现代主义音乐

第 37 章

后现代主义是第二次世界大战以后出现的一种艺术哲学。对于后现代主义者而言，艺术是为所有人的，并非只为少数精英，所有的艺术是有同等潜力的——例如，坎贝尔的汤罐头的绘画（图 37-1）同毕加索的一样有意义。结果，没有“高的”或“低的”艺术，而只有艺术（或许甚至连艺术也不复存在）。另外，后现代主义认为，我们生活在一个多元化的世界，每一种文化与其他文化同等重要。快捷的大众传媒的确使一体化进程不可避免；由于世界全球化，人们已看到文化差异正逐渐消失。最后，当涉及性与性别时，后现代主义是令人振奋的平均主义者，坚信不论是黑人女性还是白人男子，他们的艺术创造都是同样重要的。



© Copyright The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts/ Artists Rights Society (ARS), NY

图 37–1
安迪·沃霍尔的绘画《坎贝尔的汤罐头》，暗示“高雅”与“低俗”艺术之间没有差别。

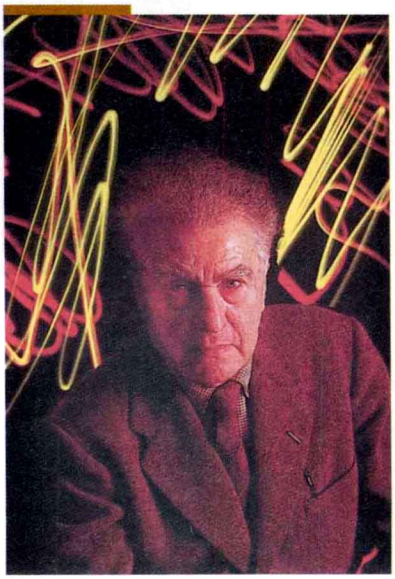
后现代主义的原则同样适用于音乐。如果所有艺术拥有同样的潜力，那么把古典音乐从流行音乐中划分出来就没有必要——两种风格可同时并存于一个人的作品或者同一部作品，就像埃斯特·皮亚佐拉（1921–1992）的探戈或者谭盾（1957– ）的电影音乐那样。按照后现代主义的观念，“高雅的”与“低俗的”音乐无须再进行区分；所有音乐——古典、乡村、嘻哈、民间、摇滚以及其他类型——都受到同样的珍视。约翰·威廉姆斯的电影音乐与伊戈尔·斯特拉文斯基的芭蕾舞配乐一样重要；麦当娜与莫扎特都值得我们关注。

最后，后现代主义将如何创作音乐提上了新的议程。古典的结构模式，诸如奏鸣曲—快板乐章以及主题与变奏已不再起作用。每部音乐作品必须按照当下的要求和创作冲动来打造其独特的形式。音乐无须再有一个“定向的目标”；一部特定的作品不必循序渐进地达到一个确定的点或高潮。在今天的音乐文化中，电声扩大的乐器和电子音乐在交响音乐厅和摇滚演唱会上同样常见。传统的乐器必须与新的电声或电子乐器分享公众关注的焦点。马友友的斯特拉迪瓦里大提琴是文化瑰宝，埃里克·克拉普顿的电吉他也同样如此。后现代主义涉及的是平等、多元的音乐世界，技术在其中起到重要作用。

埃德加·瓦雷兹（Edgar Varese, 1883–1965）和电子音乐

后现代主义音乐的起源可追溯到20世纪30年代及埃德加·瓦雷兹的实验性作品。瓦雷兹（图37–2）生于法国，但是为了寻找不那么传统的艺术氛围而于1915年移居美国。一场偶然的火灾使其失去了一些从巴黎带来的总谱，他为了抹去他的欧洲音乐的一切过往痕迹，故意销毁了其余的乐谱。瓦雷兹已然是一个极端的现代主义者，他显露出对摆脱欧洲音乐传统束缚和迈向后现代主义时代的渴望。然而作为一位先驱者，瓦雷兹在某些方面已经超前于时代，而音乐上的后现代主义直到20世纪60年代才全面到来。所以，像许多艺术和文化的时期一样，现代主义与后现代主义有几十年的相互重叠。的确，两种风格在很多方面至今仍然并存。

图 37–2
被光雕塑环绕的作曲家埃德加·瓦雷兹



Sony BMG Music Entertainment, Inc.

瓦雷兹将他在美国创作的第一部作品命名为《新世界》（1921）是意义深远的，它不仅暗示了一个地理上的，而且也暗示了一个音响上的新世界。除了使用常规的弦乐器、铜管乐器和木管乐器以外，《新世界》还使用了一组新的打击乐器，包括警报器和雪橇铃，其中大部分乐器在交响乐队中从未听到过。在以前的几个世纪，作曲家对打击乐器的典型用法是提供对音乐的强调。这些打击乐器的敲击和撞击特别有助于突出音乐结构的高潮。它们像路标那样指明道路，但并不构成音乐旅程中的基本部分。然而到20世纪30年代，瓦雷兹激进地改变了打击乐器的传统角色。他在《电离》（1931）中的乐队只有打击乐器，包括两个警报器、两个平锣、一个锣、一个管钟、一个乐砧、三个不同大小的低音鼓、邦戈鼓、齿

轮刮响器，以及葫芦、梆子、中国木鱼、雪橇铃和排钟。这里打击乐器的声音不是用来加强音乐；它们本身就是音乐。

一个全用打击乐的乐队

要理解全部使用打击乐器的乐队的意义，就要知道多数打击乐器的声音音高并不确定，不是一种持续振动的频率或乐音。没有持续的乐音，两个传统音乐的基本因素——旋律与和声——已被去除。保留下来的只有节奏、音色和织体，而瓦雷兹对它们运用自如。在《电离》中瓦雷兹创造了新的打击乐音响，但他还想创作更多的东西。如同他在1936年的演讲中所说："当新的乐器使我能写出我所构思的音乐时，（那么我的变换的音块）就会被清晰地感觉到。"20年之后，瓦雷兹设想的"新乐器"——电声乐器——成为可能。

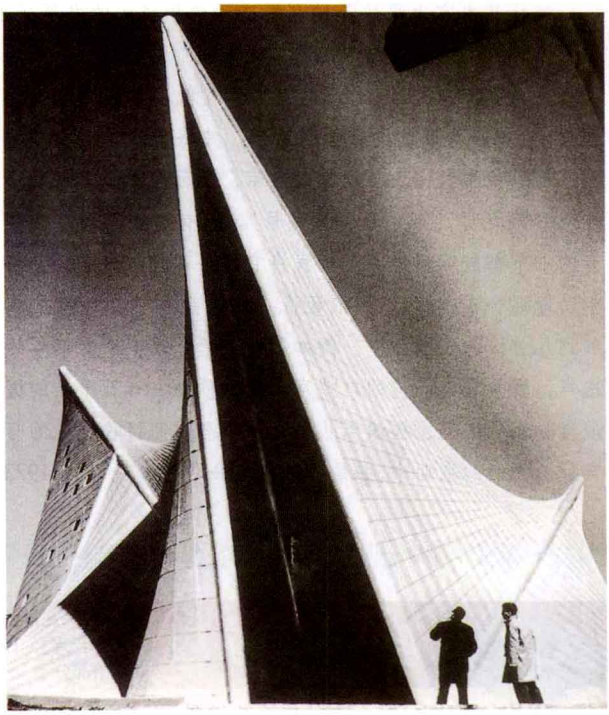
没有确定音高的音乐

《电子音诗》（1958）

世界上绝大多数传统的音乐是用原声乐器（用天然材料制成的乐器）演奏的。但在第二次世界大战之后不久，新的技术导致**电子音乐（electronic music）**的发展，**电子音响合成器（synthesizer）**通过电子的电路系统可以产生、变化与结合（合成）各种音响。瓦雷兹的《电子音诗》是电子音乐的一座早期的里程碑。作曲家用电子音响合成器将具体音乐（见框中短文）合成新的电子音响，包括录在磁带上的警报器、火车、管风琴、教堂钟声和人声，用某种富有想象力的方式加以变化或扭曲。在1958年布鲁塞尔世界博览会（图37–3）上，瓦雷兹的这首"电子时代的诗歌"为飞利浦广播公司的场馆内的多媒体展示提供了音乐。瓦雷兹这部八分钟的作品被录制在录音带上，然后用425个扬声器对每天漫步在场馆中的一万五千或一万六千名观众反复播放。在播放音乐的同时，一段视频蒙太奇被投射在建筑的内墙上。

图37–3

拉·科比希埃和伊恩尼斯·希纳基斯在1958年布鲁塞尔世界博览会制作的飞利浦馆，富有创意的场馆内伴随着瓦雷兹的《电子音诗》，进行了声音和光影的展示。



Bibliothèque de la Ville, La Chaux-de-Fonds/Artists Rights Society (ARS), NY

当你聆听《电子音诗》的时候，或许会产生1958年到飞利浦场馆的观众所体验到的多种反应之一（或更多）：对纯粹的变化和新奇的音响所产生的愤怒、畏惧、嫌恶、好奇或敬畏。令人吃惊的音响快速连续地出现，然后迅速消失，巨大而密集的音响突然被纤细而空灵的音响所代替。三种神秘的声音沿着半音上升：嘎嘎声、汽车喇叭声、猛扑声以及动物的叫声此起彼伏。艺术家究竟要传达什么信息？像瓦雷兹这样的后现代主义者会说，艺术不需要有"含义"。《电子音诗》真的是音乐吗？或者它仅仅是巧妙地设计出来的噪音？后现代主义者会再次回答，有组织的噪音和有组织的乐音一样，都是一种有效的艺术家的陈述。

电子音乐：从瓦雷兹到“电台司令”（Radiohead）

技术对于古典音乐，尤其是对流行音乐的影响完全是革命性的。最早的电子音响实验（甚至是在第一台电子音响合成器出现之前）产生了一种被称为**具体音乐（*Musique concrète*）**的东西。之所以称为具体音乐，是因为作曲家不是用人声或乐器的声音，而是用自然环境中的声音进行创作。那时的另一个具体音乐的术语是“发现音响”。一个汽车喇叭声、一个人在室内的说话声或者一只狗的狂吠声都可能被磁带录音机捕捉到，并以某种方式加以改变——重新组合或加以重复（拼接、混合和循环）来形成一种意想不到的音响蒙太奇。埃德加·瓦雷兹在纽约和巴黎工作，他是“具体音乐”最早的实践者之一，他的《电子音诗》（1958）在这种合成音乐的历史上是一座里程碑。

流行艺术家也很快开始利用这项音乐技术的发展成果。披头士乐队的约翰·列侬使用“磁带圈”来为他的歌曲《革命第九号》（1968）制造新奇的背景气氛。如同列侬描述的那样：“我们剪断古典音乐的磁带，并将其制成大小不同的圈，然后我得到一个工程师的磁带，上面有一个工程师一直在说‘第九号，第九号，第九号’。所有这些不同声音和噪音的细节都被编辑进去　我将它们全都吸收进来，并将其生动地混合在一起。”列侬还将“具体音乐”（发现音响）添加到几首披头士歌曲中。例如歌曲《草莓园》中有钢琴的撞击声，紧接着是叫狗的口哨声，用每秒钟一万五千次的振频演奏。无独有偶，摇滚乐队平克·弗洛伊德将收银机的叮当声加入他们的歌曲中，并恰当地将其命名为《钱币》（1973）。

电影制作人也加入到电子音乐的潮流中。乔治·卢卡斯在他的史诗电影《星球大战》中用链子的当当声制造出帝国漫步者的声音。具体地说，他把自行车链子落到混凝土地板上的噪音录下来，然后进行修饰和分层——这是一个运用“具体音乐”的原则的实例。

由几个前卫科学家和作曲家开始的深奥的实验迅速改变了流行娱乐界，使这一点成为可能的技术上的发展是20世纪60年代出现的微型化，大型的磁带录音机被缩小为便携



AP/Wide World Photos

沃尔顿（W.G. “Snuffy” Walden）是一位卓有成就的电视作曲家，创作了《白宫风云》、《杜鲁·卡瑞秀》、《我所谓的生活》、《街道》和《纯真年代》等电视配乐。

聆听指南

埃德加·瓦雷兹
《电子音诗》（1958）
（开始部分）

6
6/5

体裁：电子音乐

0:00	5	大钟声，爆破声和急促的嘘声，警报声
0:41		滴水似的噪音，呱呱的叫声
0:55		三个音的半音上行，奏三次
1:10		低沉持续的噪音，带有咔哒声、警报声、更多呱呱的叫声
1:32		三个音的半音上行，呱呱叫声和唧唧喳喳的讲话声
2:02		打击乐器声，警报声
2:33		大钟声再现，持续的音调
2:57		更多的滴水声，低沉的大渐强，咔嗒声和急促的嘘声

式磁带录音机。随后的80年代，微型处理器变得更小，能够控制有键盘的电子音响合成器。

近年来，个人电脑的迅速发展促使音乐的创作、制作和录音的方式发生了革命性的变化。现在，几乎任何一个有追求的作曲家或摇滚乐队都能拥有需要制作和控制他们自己的音响的硬件设备。今天，电脑控制的电子音响合成器能制作出的声音，几乎与90件乐器的管弦乐队奏出的声音难以区别。**电脑音乐（computer music）**最终使商业音乐领域发生了革命。现在许多广播和电视上听到的音乐是由配备了电脑的录音室制作的。例如连续剧《法律与秩序》开头的音乐听起来像是由单簧管演奏的，实际上，这些音响是用电脑控制的合成器合成（人工制作）的。

技术促进了流行音乐生产的一些新方法的产生。20世纪80年代，饶唱乐和嘻哈乐的艺术家们开始使用一种被称为**采样（sampling）**的技术，饶唱者或者制作人摘取预先录制的音乐的一小部分，然后一遍一遍进行机械地重复，作为他们饶唱歌词的音乐背景。**刮擦（scratching）**是另一种在饶唱乐和嘻哈乐中流行的技术。有创造性的唱片骑师（DJ）用一个或多个唱机转盘操纵唱针，在胶木唱片上刮擦，同时，其他预先录制的音响在背景中不断地反复。也许没有哪个当代的摇滚组合比“电台司令”乐队（Radiohead，一个英国流行音乐乐队。——译注）更广泛地把电子音响的控制与歌曲创作相混合。为了他们的专辑和音乐会巡演，他们不仅使用模拟的和数码的电子音响合成器，而且使用“特殊效果”的踏板和波形失真过滤器来改变他们的人声和乐器的音响。在所有这些电子手段和电脑程序的帮助下，“电台司令”乐队的音乐有时好像是来自另外一个世界。



© Frank Micelotti/Getty Images

音乐家汤姆·约克周围是一些电子设备，这使他的乐队“电台司令”拥有其独特的“电子”音响。

约翰·凯奇（John Cage, 1912–1992）和偶然音乐

如果像后现代主义者所说，音乐不需要以有组织的样式向既定的目标发展，那么为何不采用偶然的方式呢？从根本上讲，这就是美国作曲家约翰·凯奇所要做的。凯奇生于洛杉矶，他的父亲是一位发明家。凯奇在洛杉矶高中毕业时曾作为学生代表致辞，在附近的波莫纳学院度过两年之后，他前往欧洲对艺术、建筑以及音乐进行深造。1942年，凯奇来到纽约，从事不同的工作，在基督教女青年会做墙壁清洗工，在社会研究的新学校教音乐和真菌学（研究食用菌的科学），还在一个现代舞蹈团做过音乐指导。

从他作为音乐家的早期开始，凯奇便对打击乐器及其能奏出的独特声音有特

对打击乐器情有独钟

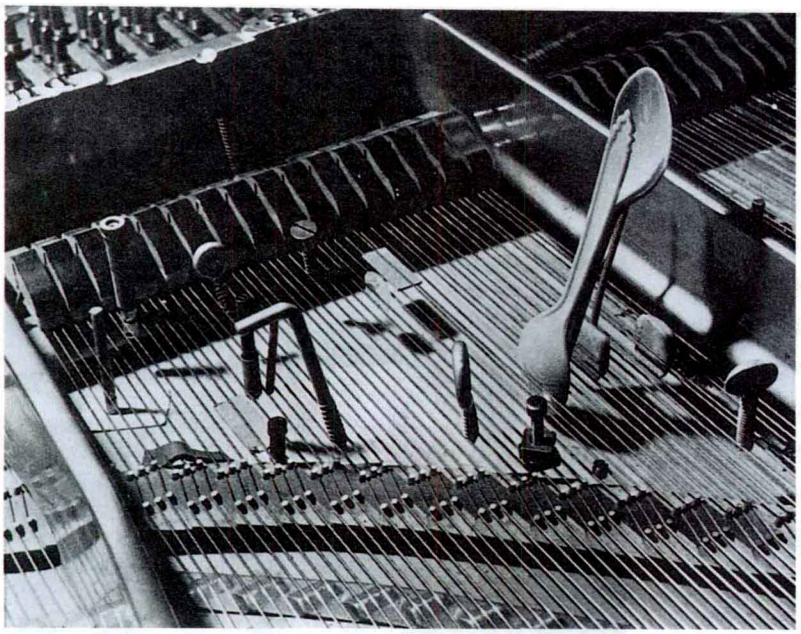


图 37–4
约翰·凯奇的“预制钢琴”。通过在钢琴琴弦之间塞入汤勺、叉子、螺钉、纸夹等各种物件，这位作曲家将钢琴从一种旋律乐器变成了打击乐器。

殊的兴趣。他的《金属结构 I》（1939）有六个打击乐演奏者演奏钢琴、金属雷鸣板、牛铃、牛颈铃、雪橇铃、水锣和闸轮，以及其他一些东西。到 1941 年他已搜集了 300 件这类打击乐器——它们都可以通过敲击或摇晃发出一种不寻常的噪音。凯奇对打击乐音响的痴迷使他发明了**预制钢琴（prepared piano）**：一架在琴弦中间插入螺钉、螺栓、垫圈、橡皮、毛毡和塑料块的三角钢琴（图 37–4）。这使钢琴变成了由一个人操纵的打击乐队，它能奏出变化多端的声音（拨弦声、拍击声、咔哒声、重击声等类似声音），没有两个声音在音高和音色上是完全相同的。凯奇发明预制钢琴，只是沿着其精神导师埃德加·瓦雷兹开创的道路继续前进。他说：“几年之前，在我决定将毕生献给音乐之后，我注意到人们对乐音与噪音加以区分。我决心站在弱者一边，追随瓦雷兹，为噪音而奋斗。”

凯奇对日常噪音的颂扬在 20 世纪 50 年代开始变得认真起来。他决定不活动、放松，只是允许噪音出现在他的周围，而不是像贝多芬那样为了建构音乐的要素而进行巨人般的拼搏。为了创造这种无目标、无指向的音乐，凯奇发明了人们后来所说的**偶然音乐（chance music）**，这是后现代主义音乐最极端的实验。在偶然音乐的作品中，音乐并非由作曲家精心预定，而是按照无法预知的顺序，借助诸如占星图、掷硬币、掷骰子或随意组合乐谱的页数等非音乐因素决定的结果来产生的。例如在他的作品《音乐漫步》（1958）中，一个或多个钢琴家以任何方式连接线和点来构成一份可以演奏的音乐“总谱”。这种“总谱”只是不确定地暗示音乐家所要演奏的东西。由此产生的音乐的“即兴表演”是一种自发的小组实验，在 20 世纪 60 年代兴旺起来。更激进的作品还有凯奇的《0 分 0 秒》（1962），它让演奏者在艺术上完全自由。1962 年，凯奇本人演奏这部作品时，他在舞台的桌子上将蔬菜切成片，放入食品榨汁机，然后喝掉蔬菜汁，整个大厅里一直扩大和广播这些活动的音响。凯奇宣称榨汁机发出的日常噪音是“艺术”，实质上与安迪·沃霍尔对坎贝尔的汤罐头（图 37–1）的赞美如出一辙：二者都是 20 世纪 60 年代美国纽约的典型的后现代主义作品。

音乐的“即兴表演”

当然，音乐评论家们把凯奇叫做玩笑家或江湖郎中。绝大多数人会认为他的“作品”本身就传统意义来讲没有多大的价值。然而，对于反思人类活动、音响与音乐之间的关系这个深刻问题的提出，凯奇的作品却有说服力地表达了自己的音乐哲学思想。凭借关注日常噪音的偶然出现，凯奇大胆地要求我们对绝大多数西方音乐的基本原则加以深思。为什么音域和音色相似的声音一定要一个接一个地出现？为什么音乐一定要有形式和统一？为什么音乐一定要有“意义”？为什么音乐一定要表现什么东西？为什么音乐一定要有发展和高潮？为什么音乐像西

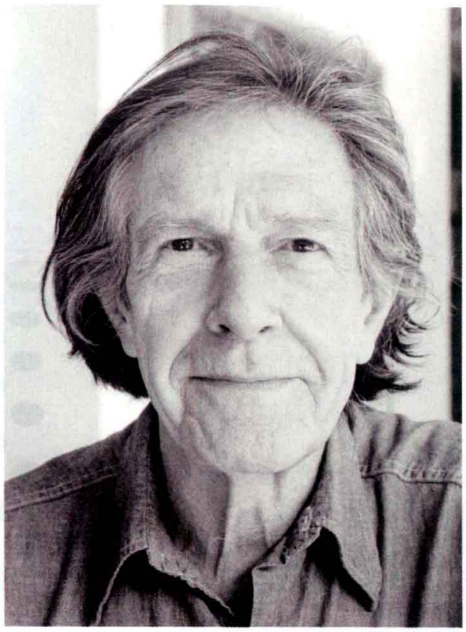
强加挑衅性的问题

方的很多人类活动那样一定要有既定的目标？

《4分33秒》（1952）

凯奇使我们最集中地关注这些问题的“作品”是他的《4分33秒》。一个或几个演奏者带着任何乐器走上舞台，在座位上坐下，打开“乐谱”，什么都不演奏。有三个精心计时的乐章，每一个都没有记谱的音乐，只有“保持无声”的指示（图37–5）。但是观众很快就明白了，保持“绝对的”无声其实是不可能的。在随后的4分33秒的时间内听不到有组织的音响，听众逐渐意识到音乐厅中的背景噪音——地板的嘎吱声、经过的汽车声、纸夹的落地声、电器的轰鸣声。凯奇请求我们接受这些偶然的日常噪音——要我们的耳朵接受纯粹的声音的奇观。这些声音也是没有艺术价值的吗？什么是音乐？什么是噪音？什么是艺术？

毋庸讳言，我们没有将《4分33秒》的背景噪音录进你们的CD光盘。你可以创作属于自己的《4分33秒》，而凯奇也乐意如此。你坐在一个“无声”的房间度过《4分33秒》，并注意所听到的一切。这个实验或许让你更多地认识到，有意识的组织对于我们称之为音乐的艺术是多么重要。如果没有别的，凯奇使我们意识到，音乐首先是一种人与人交流的形式，而随机的背景噪音不能表现或传达思想和情感。



Christopher Felver/CORBIS

图37–5
约翰·凯奇关于音乐的最重要的著作是《无声》（1966）。

聆听指南

约翰·凯奇
《4分33秒》（1952）

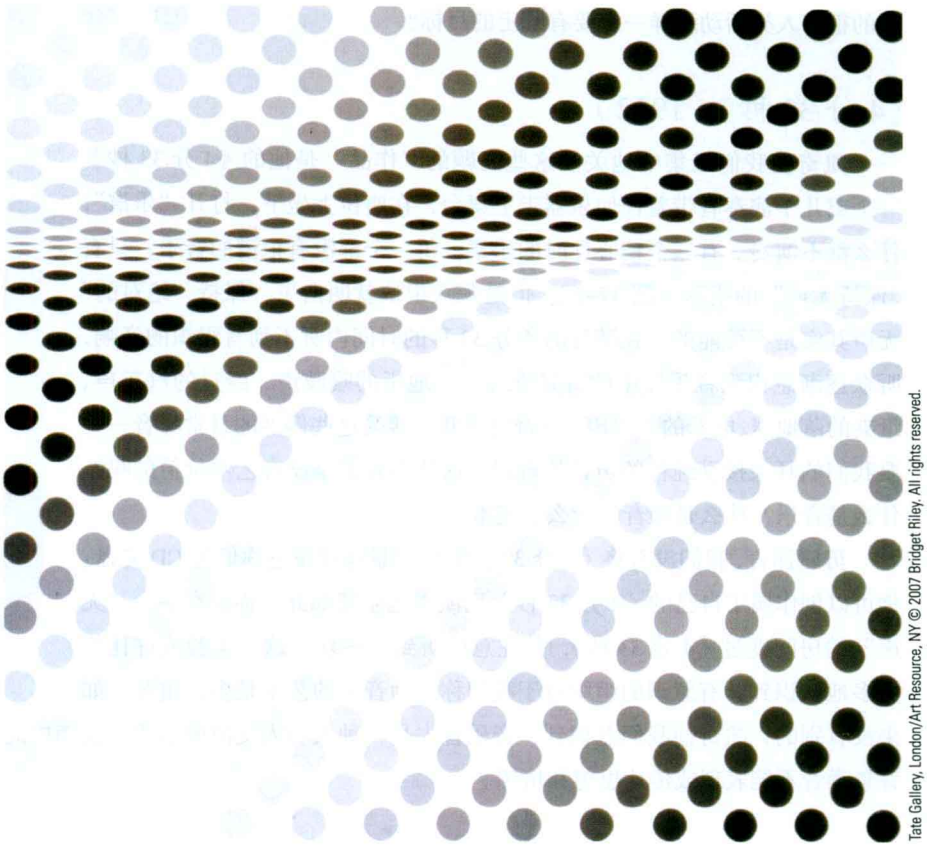
体裁：偶然音乐

0:00-0:30	第一乐章——无声（？）
0:31-2:53	第二乐章——无声（？）
2:54-4:33	第三乐章——无声（？）

约翰·亚当斯（1947– ）与简约派

西方古典音乐——巴赫、贝多芬和勃拉姆斯的音乐——的典型结构规模宏大、精心布局。例如，交响曲的一个乐章有占主导地位的主题和其他部分（如展开部和尾声），必须按照特定的顺序来聆听。激动人心的过程唤起对结局的渴望，同时作曲家把信息传达给听众。但如果作曲家把音乐缩减为一个或两个简单的动机，而且不断地重复它们，那会怎样呢？如果他们关注这些东西是什么，而不是这些东西可能会变成什么，那又会怎样呢？这就是被称为简约派的美国后现代主义作曲家所要做的。

音乐就是这样，而不是它可能成为的那样



Tate Gallery, London/Art Resource, NY © 2007 Bridget Riley. All rights reserved.

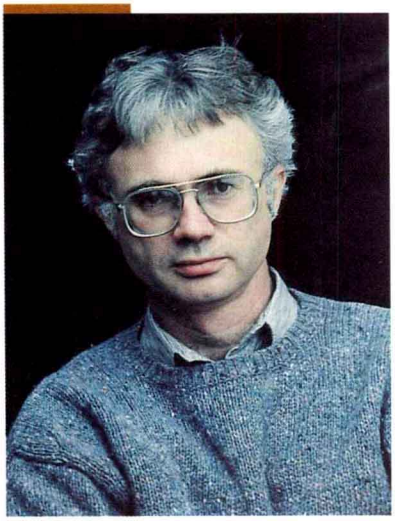
图 37–6

布里盖特·莱利的简约主义作品《犹豫》（1964）一遍又一遍地重复着基本的设计，很像亚当斯的《快车上短途旅行》的乐谱。的确，乐谱本身也可以作为简约派视觉艺术的一个例子（谱例 37–1）。

简约主义（**Minimalism**）是一种起源于 20 世纪 60 年代初的后现代主义音乐风格，它选取一个很小的音乐单元并加以不断重复来构成音乐作品。三个音的旋律细胞、单个的琶音或者两个交替的和弦可能就是作曲家所要引入的“最小的”因素，在其反复呈现之后做小的变化或扩展，然后又开始不断重复。基本的材料往往是简单的、有调性的与协和的。通过连续地以稳定的律动重复最小的音型，作曲家营造出一种催眠的效果——有时这种音乐也被称为“催眠音乐”。简约主义音乐类似催眠的性质对摇滚音乐家［如“地下丝绒”（Velvet Underground）、“传声头像”（Talking-heads）和“电台司令”（Radiohead）等乐队］产生了影响，并出现了称为“数码”（techno）或“锐舞”（rave）的新的流行音乐体裁。美术（图 37–6）和音乐中的简约主义主要是一场美国的运动。音乐上最成功的实践者是史蒂夫·赖克（1936– ）、菲利普·格拉斯（1937– ）和约翰·亚当斯（1947– ）（图 37–7）。

图 37–7

约翰·亚当斯。2003 年他在纽约的林肯中心举办了为期八周的“绝对的亚当斯”音乐节，与一年一度的“大多数人的莫扎特”项目同时举行。



Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

约翰·亚当斯（John Adams, 与同名的美国总统没有关系）1947 年生于马萨诸塞州的伍斯特，就读于哈佛大学。作为一名学生，他被鼓励用阿诺尔德·勋伯格的十二音风格创作。不过如果白天的亚当斯思考的是十二音序列，那么晚上的他就在宿舍房间里听“披头士”的音乐。他毕业后移居旧金山，将学院派音乐与流行音乐相混合，并逐渐加入了当时已在加州流行的简约主义因素，从而发展出自己的折中主义的音乐风格。亚当斯的一些 80 年代的早期作品是严格的简约主义音乐，但后来的作品变得更加包罗万象。例如，一个歌剧的旋律或一段黑人爵

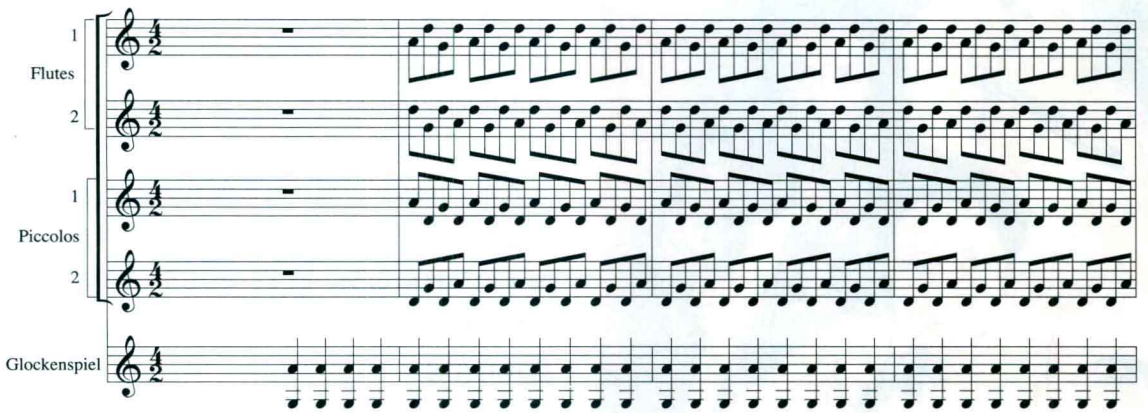
士舞曲的低音线条经常出现在他不断重复的简约的音响中。2003 年，亚当斯以其《论灵魂转世》获得普利策音乐奖，这部作品是为了纪念“9·11”世贸大厦袭击中的遇难者而创作的。具有讽刺意味的是，尽管亚当斯是一位简约主义作曲家，但他居然能将其总在重复的音响块扩展成长篇的歌剧，其中最著名的是《尼克松在中国》（1978）和《原子博士》（2005）。

《快车上的短途旅行》（1986）

我们听一部亚当斯早期的作品来实际感受一下简约主义音乐的特点，这部作品是 1986 年受匹兹堡交响乐团委约创作的。《快车上的短途旅行》是为完整编制的管弦乐队及两台电子键盘音响合成器而作的一部作品。谱例 37–1 显示它是如何用不断重复的短小动机（大部分是四个音的）来构成音乐的。这部作品一共有五个部分（我们称其为“圈”）。在每一圈中，快车似乎都在加速，这不是由于速度变得更快，而是由于越来越多的重复动机被加入进来，产生的效果犹如 20 世纪强大的、全力前进的引擎。正如亚当斯在谈到他的简约主义作品时所说的，“当有人请你乘坐速度极快的赛车时，你就明白是怎么回事了，然后你是不是想别坐就好了？”

无反复的固定音型

谱例37–1



聆听指南

约翰·亚当斯
《快车上的短途旅行》（1986）
（很兴奋地）

6
6/6

0:00	6	第一圈：由木鱼、木管乐器和键盘电子合成器开始；铜管、小鼓和钟琴逐渐加入
1:06		第二圈：低音鼓“回火”（放气声）；动机的音高升高，变得更加不协和
1:47		第三圈：以低音不祥的重复动机安静地开始；切分音和不协和音增加
2:40		第四圈：两个音符的低音下行动机
2:55		第五圈：小号演奏嘹亮的动机（这是“凯旋的一圈”）
4:03		音乐的快车开始另外的一圈，但却突然中断

谭盾与全球化

全球化（globalization）的标志——日益一体化的全球经济的发展——遍布世界。电脑、手机和MP3——所有西方的发明创造将西方，尤其是美国的文化带到远东。例如，中国的年轻人能够像美国的学生一样，及时地观看几乎所有最新的美国电影和电视节目，能听到最新的美国音乐。传统西方音乐文化也渗透到远东。日本、中国和韩国的音乐学生至少要学习一些西方古典音乐。比如，他们学习怎样演奏钢琴这种独特的西方乐器，演奏巴赫的赋格和贝多芬的奏鸣曲。现在日本的西方古典音乐CD的销售几乎与美国一样多。但是贸易——还有文化的影响——必然是双向流动的。我们穿的内裤、短袜和鞋子可能来自中国，而我们开的汽车则可能是日本制造（或设计）的。因而，中国传统音乐也渗透到西方，最有说服力的是谭盾作曲、获得格莱美电影配乐奖的影片《卧虎藏龙》（2000）（图37-8）。随着经济壁垒的拆除，思想的交流不断加快，文化的差异开始模糊。

一种文化差异的混合

没有谁能比谭盾（图37-9）更适合作为“音乐全球化”的代表。谭盾1957年生于中国湖南，在一个充满音乐、巫术和仪式的农村环境中长大。在毛泽东发动的文化大革命期间，谭盾被送到一个公社种水稻，但不久就被叫去到省京剧团拉小提琴和编配音乐。19岁时他第一次听到贝多芬的《第五交响曲》，从那时起他就开始梦想成为一位作曲家。1978年，凭着对中国民间音乐的异常熟悉而被中国最好的音乐学院——北京的中央音乐学院录取，他在那里学习了八年。1986年，他获得特别奖学金赴纽约哥伦比亚大学继续深造，这时他开始受到现代主义最激进的风格的影响。确实，谭盾在20世纪80年代的一些作品中带有某些勋伯格式的无调性、不协和的音响。

图37-8
电影《卧虎藏龙》的宣传海报



© Columbia/SONY/The Kobal Collection

然而，到了20世纪90年代，谭盾自己祖国的声音悄然回到他的音乐中：五声音阶、微音程滑音、弓毛拉奏的沙沙声、响亮的打击乐和京剧风格的带鼻音的音色。谭盾的歌剧《马可·波罗》（1996）为其赢得了格文美尔奖（Grawemeyer Award）这个古典音乐作品最有声誉的奖项。两年之后，他为丹泽尔·华盛顿主演的美国惊险电影《堕落》配乐。为了创作他荣获奥斯卡奖和格莱美奖的《卧虎藏龙》电影配乐，谭盾与马友友（也是华裔）合作。马友友的大提琴独奏部分在纽约录音；随后被添加到完整的电影配乐录音中，这次用补充了中国传统乐器的西方管弦乐队演奏，在上海

录制——一个真正的全球性的计划！最近，谭盾与马友友一起举办被称为《丝绸之路》的系列音乐会，并进行录音——这是一个旨在突出与融合中国与西方的音乐和乐器的持续性项目。


© Ted Thai/Time Life Pictures/Getty Images

图 37–9
谭盾

《马可·波罗》(1996)

谭盾的歌剧《马可·波罗》是一个很好的渠道，通过它可以体验他的音乐，并探索音乐全球化的进程。这部歌剧由阿姆斯特丹、慕尼黑和香港歌剧院资助并联合制作，而且在这三个地方同时“首演”。另外，马可·波罗这位13世纪意大利探险家经过丝绸之路来到中国的题材，为谭盾提供了呈现不同音乐文化的机会：西方、中东、印度、西藏、蒙古和中国。在“等待出发”的场景中，马可·波罗站在大海前面，遥望东方。水和幻影的人形在召唤他开始时间和空间的旅行。马可·波罗身在此时（西欧）却展望着未来（远东）。我们了解这些不是通过阅读干瘪的剧本，而是凭借聆听音乐。作曲家谭盾对于这部歌剧所说的话一般来说特别适用于这个场景：“我认为音响和不同的音乐文化指引我自己的发展，引领我做更加深入的旅行……从中世纪（西方）圣咏、从西洋歌剧到京剧，从管弦乐队到锡塔琴、琵琶和西藏大法号——来自地球各个角落的音乐音响的融合就是我对《马可·波罗》的定义。”

世界音乐的一种融合

聆听指南

谭盾
“等待出发”选自《马可·波罗》(1996)

6
6/7

体裁：歌剧
场面：马可·波罗站在圣马可广场的边上，将要开始他去往东方的灵魂与肉体的旅程。

0:00	7	低音弦乐器的持续音，像西藏的诵经，然后高音弦乐器在不同音高间的滑音
0:29		“芦苇”笛演奏五声音阶（E,F♯,C♯,B,C♯,E）为轮廓的旋律
1:09		（西方的）大提琴继续演奏以同样的五声音阶为基础的旋律
1:42		浪漫情调的圆号演奏同样的五声音阶
2:02		中国琵琶的伴奏下，水的声音说道：“听。”
2:14		马可的声音说道：“坚持。”
2:22		水和两个幻影的声音说道：“现在旅行，听，坚持，向前旅行。”
3:07		马可的声音说道：“记住，问题，读，看。”
3:23		其他人用西方早期平行奥尔加农的风格重复：“旅行。”
3:45		鼓和锣进入，然后全体合唱以强力度的不协和音簇唱道：“去，快，进去，加入。”
4:34		低音弦乐器的持续音再现，暗示神秘而遥远的东方

关键词

电子音乐
电子音响合成器
具体音乐
电脑音乐
采样
刮擦
预制钢琴
偶然音乐
简约主义
全球化



音乐风格一览

现代主义：1900–1985

代表作曲家
斯特拉文斯基
勋伯格
贝尔格
韦伯恩
巴托克
普罗科菲耶夫
肖斯塔科维奇
科普兰
兹维利希
格什温
伯恩斯坦
桑德海姆

主要体裁
交响曲
独奏协奏曲
弦乐四重奏
歌剧
芭蕾音乐
百老汇音乐剧
电影音乐

旋律	音域宽广的跳进旋律，经常通过八度移位的运用产生半音的、不协和的、棱角分明的重音。
和声	高度不协和，不协和和弦不再需要进行到协和和弦，而是可以进行到另一个不协和和弦，有时两个冲突的，但又平等的调中心同时奏响（多调性），有时没有可以听出的调中心（无调性）。
节奏	生动有力的节奏，同时存在的彼此冲突的节拍（复节拍）和节奏（复节奏）形成暂时的复杂节奏
音色	音色本身成为形式和美感的动因，作曲家不仅从传统乐器，而且也从电子乐器与计算机，以及环境的噪声中寻找新的音响。
织体	和作曲家创作的音乐一样富于变化与个性。
形式	一系列的极端：奏鸣曲—快板、回旋曲、主题与变奏得益于新古典主义的复兴，十二音手法采用几乎是数学的形式控制，古典音乐、爵士乐和流行音乐开始以各种令人兴奋的新方式互相影响。

后现代主义：1945– 现在

几乎不可能概括出音乐风格，主要的风格倾向不再能辨别出来。

高艺术和低艺术之间的界限消除了，所有艺术或多或少具有同等价值。

用电子音乐和计算机音响进行实验。

以前公认的音乐的基本原则，例如分离的音高和八度内划分十二个均等音高，经常被放弃。

叙述的音乐（有目标定向的音乐）被拒绝了。

机遇音乐允许随机排列“偶然因素”，环境中的噪音也被允许用来形成音乐作品。

视觉和表演媒介被引入书写的乐谱。

来自西方古典音乐传统以外的乐器（如电吉他、西塔琴、卡祖琴）在乐谱中被指定使用。

在乐谱中采用新的记谱方式进行实验（如草稿、图表、散文指示）。

代表作曲家
瓦雷兹
凯奇
格拉斯
赖希
帕奇
亚当斯
塔夫纳
帕特
谭盾

主要体裁
没有共同的体裁，
每个艺术品创造出一种
它自身独有的体裁。

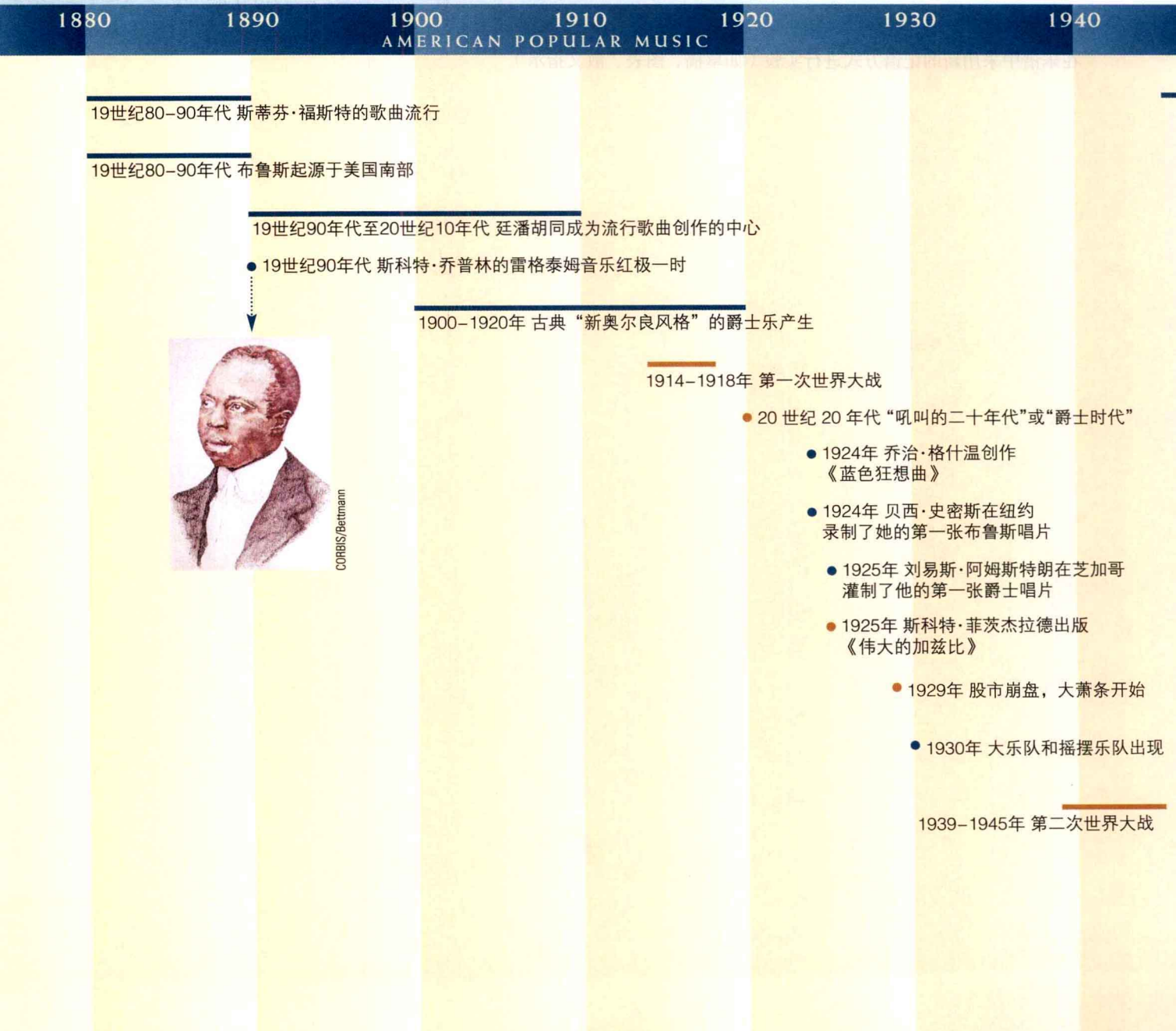
第七部分

美国流行音乐

第38章 布鲁斯与早期爵士乐
第39章 战后爵士乐
第40章 叮盘巷和百老汇音乐剧
第41章 摇滚乐：叛逆的音乐

每个民族都有流行音乐，这音乐应是全体人民熟知和喜爱的，而不是只有少数受教育的人所喜欢。今天，流行音乐CD的售出数量比古典音乐的大得多。因为大部分流行音乐简单而直接，很少甚至不要求音乐方面的正规训练。流行音乐只在一段时间内为人们所欣赏，不需要特别关注它的持久的艺术价值。

美国可能是世界上人口最多样化的国家，而美国的流行音乐也同时反映出这种丰富性和多样性。民间叙事曲、小提琴曲调、美国本土民歌、牛仔歌、布鲁斯、雷格泰姆、福音赞美诗、军乐团音乐、客厅歌曲（背景音乐）、百老



CORBIS/Bettmann

汇音乐、爵士音乐、摇摆舞、节奏布鲁斯、摇滚、嘻哈音乐和饶舌音乐，这些只是形成美国本地传统的很多音乐体裁中的一部分。伴随着爵士音乐在20世纪早期的出现，美国的流行音乐在全世界占据了突出的地位。甚至像德彪西、拉威尔和斯特拉文斯基这样优秀的作曲家也被它吸引，把这些有感染力的爵士乐节奏加入到他们“有专业技巧的”曲谱中。今天，美国的（和受美国影响的）流行音乐继续统治着全球的无线电波和数字下载。虽然现在法国的饶舌歌手和韩国的迈克尔·杰克逊的模仿者大行其道，但是这些风格的原创者，用布鲁斯·斯普林斯廷的话说都是“在美国出生的”。



1950 1960 1970 1980 1990 2000 2010

AMERICAN POPULAR MUSIC

1945–1955年 查理·帕克和迪兹·吉莱斯皮创立毕波普风格

- 20世纪50年代 摇滚音乐的前身节奏布鲁斯开始在英国南部出现

20世纪50 – 60年代 猫王埃尔维斯称霸

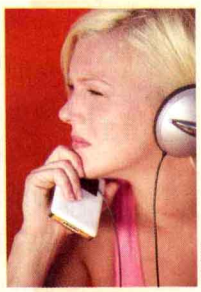
- 1957年 雷昂纳德·伯恩斯坦创作《西区故事》
- 1964年 甲壳虫乐队出现在埃德·沙利文的节目中，开始“英国的入侵”



Photofest

- 1982年 迈克尔·杰克逊发布《颤栗者》，史上销量最高专辑
- 1985年 饶舌音乐开始进入主流排行榜

1991–1994年“嘈杂”音乐达到空前的流行



CORBIS

- 2001年 苹果公司发布第一代iPod
- 2006年 U2乐队建立30年



第38章

布鲁斯与早期爵士乐

布鲁斯和爵士音乐起源于民间音乐。**民间音乐（folk music）**一般产生于农村并且采用口传心授的方法。因此，像《巴巴拉·艾伦》、《汤姆·杜雷》这样的民歌，通常不是用记谱法记录的，而是一代一代口传下来的。此外，真正的民间音乐不是一种可以确认的个人的产品，而是一个民族的遗产，不论是英国—爱尔兰的移民还是西非的奴隶。另一方面，今天的流行音乐大多是用某种记谱法记录下来的，并且通常不是来自社会，而是来自单独的知名艺术家或艺术家组合的心灵。大众传播和交通的便利模糊了美国各种族之间许多文化差异，正如全球化在世界范围内已使各种文化变得相似。尽管民间音乐在我们的日常生活中的重要性不断减少，但是认识到当今的流行音乐（布鲁斯、爵士、乡村音乐、摇滚等）都来自更早的口传心授的民间传统是十分重要的。

布鲁斯

布鲁斯产生的原因、地点和过程可能从来没有人讲清楚过。我们甚至都不能猜测是谁给这种演唱风格取名“布鲁斯”，虽然“蓝色魔鬼”早在莎士比亚时代就开始被用来形容忧郁的情绪。可以肯定的是，**布鲁斯（blues）**是源自19世纪八九十年代的美国南方的一种黑人民歌。像所有真正的民间音乐一样，布鲁斯通过口传的方式流传：表演者直接从另一表演者那里学习而无须记谱的音乐。通过与其他形式的民间音乐的比较可以看出，布鲁斯有两个最直接的祖先。第一个和最重要的是劳动歌和黑奴的田间嚎歌（或叫喊），它给了布鲁斯一种悲叹的声乐风格、一种特殊的音阶（见下页）以及一批演唱布鲁斯的题材或主题。第二个是英裔美国人的民间叙事歌，它赋予了一种有规律的、可以预知的和弦变化的样式，这种样式很有布鲁斯的特点。1912年布鲁斯首次被作为散页乐谱印刷出来（《孟菲斯布鲁斯》和《达拉斯布鲁斯》），第一批布鲁斯唱片全都由黑人艺术家表演，灌制于1920年。

一种美国黑人民歌的形式

一个歌手演唱布鲁斯是为了宽慰忧郁的灵魂，宣泄痛苦和愤怒的情感。布鲁斯的典型题材是贫穷、孤独、压抑、家庭问题、不忠和分离。歌词由一系列的诗节组成（通常一首歌由三至六节诗组成）。每一节诗都有三行。第二行通常重复第一行的旋律，第三行诗圆满结束乐思并在终止时押韵。在每个诗行的结尾，一种乐器插入一个短小的应答，叫做**间插（instrumental break）**，作为对声乐哭喊的一种回应。因此布鲁斯永远存在“呼唤与应答”的古老的非洲表演风格，这种形式体现在下面的选自《布道布鲁斯》的诗节中：

一连串的诗节

呼喊	*应答*
The blues is a lowdown, achin' heart disease,	(间插)
The blues is a lowdown, achin' heart disease,	(间插)
It's like consumption, killin' you by degrees.	(间插)

一段三行的诗节
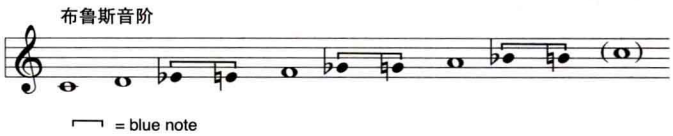
到了20世纪20年代，吉他成为受布鲁斯歌手青睐的伴奏乐器。这不仅因为它可以提供固定的和弦支持，而且还因为它能发出有表现力的“第二声部”来与歌手先前的呼喊相应和。在吉他的品上“扭曲”琴弦会产生一种呻吟般的、忧伤的声音，与布鲁斯的一般感觉相一致。

一种非洲的表演风格“呼唤与应答”

布鲁斯的目的主要不是像白人的叙事歌那样讲故事，而是表达情感。歌声有时是呻吟，有时是喊叫，常常是嘶哑和刺耳的，并且总是扭曲音高。歌手不是直接唱出一个音高，而是经常用从上方或下方的滑动来接近要演唱的音高。此外，用一个特殊的音阶，叫做**布鲁斯音阶（blues scale）**，用它取代大调或小调的音阶。布鲁斯音阶有七个音，但是第三、第五、第七个音有时是降低的，有时是自然的，有时则是在二者之间。这三个“中间的”音被称为**布鲁斯音（blue notes）**。布鲁斯音阶实际上是所有美国黑人民间音乐不可或缺的部分，包括劳动歌、灵歌和布鲁斯。

吉他伴奏

谱例38-1



布鲁斯音阶

好的布鲁斯歌手沉浸于更多的自发表达，添加、删节歌词并随兴之所至对基本旋律进行即兴的处理。这些自由是可能的，因为这些悲伤的歌曲通常建立在十二小节布鲁斯的和声样式的基础之上，这样的和声样式一遍又一遍地重复，每一遍唱一段歌词。演唱布鲁斯通常是用缓慢的4/4拍，伴随着I—IV—I—V—I这样简单的和弦进行（见下面图式）：

声乐线：	1行		间插		2行		间插		3行		间插	
和弦：	I				IV		I		V		I	
小节数：	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

十二小节布鲁斯和声

有时在基础和弦之间引入附加的和弦是为了更多的和声趣味，而形式的简单正是它最有力的地方。成千上万的曲调正是在这种最基础的和声进行上创作的。创作这些曲调的有独唱歌手、独奏钢琴家、新奥尔良风格的小型爵士乐队以及摇滚乐队。

贝茜·史密斯（Bessie Smith,1894–1937）

虽然有很多伟大的布鲁斯歌手，如“瞎柠檬”杰弗逊、“铅肚皮”、马迪·沃特斯和B.B.金。但是他们之中最伟大的可能应是贝茜·史密斯（图38-1），她被称为“布鲁斯皇后”。史密斯出生于美国田纳西州查塔努加市，她是在阿拉巴马州塞尔玛的一间酒吧被发现并被带到纽约的哥伦比亚公司灌制唱片的。她在1924–1927年灌制的布鲁斯唱片，使她一跃成为世界流行音乐的顶级乐手。在史密斯录制唱片的最初一年共卖出两百多万张唱片，她也因此成为当时赚钱



Photofest

图 38–1
贝茜·史密斯，人称“布鲁斯皇后”，是一位体力充沛、有着令人难以想象的灵活和富于表现力的声音的女人。

最多的歌手。事实上，所有在 20 年代成功大卖唱片的伟大布鲁斯歌手都是女性，可能是因为大部分布鲁斯的歌词与两性关系和从女性角度写作歌词有关。然而，不幸的是，由于一场致命的交通事故，1937 年史密斯的职业生涯戛然而止。

《迷失布鲁斯》录制于 1926 年，这张唱片显示出贝茜·史密斯的巨大的、势不可当的声音。她的声音很有力量，甚至是刺耳的；不一会儿，她又能唱出温柔美丽的词句。如果她想唱那个音，她就能准确地唱出来，或者就像她所做的那样，弯曲、下沉和渐变那个音高。例如她在《迷失布鲁斯》的最后一段里，对“白天”、“漫长”、“黑夜”这些词的处理。在这张唱片中，弗莱彻·汉德森（钢琴）和乔·史密斯（小号）为她伴奏。这首歌曲开头有四小节的前奏，随后是歌声进入和十二小节布鲁斯和声的开始。五段歌词的每一段都用和声样式的一次完整陈述来演唱。史密斯在重复低音的上方通过人声的抑扬顿挫和细微的润色持续地变化着她的旋律。她富于表现力的声线，小号演奏的发自内心的即兴呼应，以及钢琴奏出反复的十二小节和声，都是布鲁斯音乐的要素。

聆听指南

《迷失布鲁斯》，贝茜·史密斯演唱
（录制于纽约，1926）

6
6/8

体裁：十二小节布鲁斯

0:00	8	四小节前奏
0:11		第 1 行：当你身无分文时，我陪伴在你身边。（小号） 和弦：I ————
0:22		第 2 行：当你身无分文时，我陪伴在你身边。（小号） 和弦：IV———— I ————
0:32		第 3 行：现在你有了钞票，却将你的好女孩抛弃。（小号） 和弦：V———— I ————

（在下面的三段词中，和弦的变化和器乐间插像上面一样持续着；在最后一段中，器乐间插既出现在各行中间也出现在结尾。）

0:44	曾经并不等于永远，同样的事不会发生两次。 曾经并不等于永远，同样的事不会发生两次。 如果你得到一个好女孩，要懂得珍惜。
1:16	在你孤独的时刻，我总是温柔对你。 在你孤独的时刻，我总是温柔对你。 但自从你有钱之后，却变了心。
1:49	我将要离开了，不向你说再见。 我将要离开了，不向你说再见。 但我会写信给你，告诉你原因。

2:20 寂寞的白天*，漫长的黑夜*。
寂寞的白天，漫长的黑夜。
我是个好女孩，却受到这样无情的对待。

*注意“白天”、“漫长”、“黑夜”这些词上声音的“滑动”。

聆听练习 46

6
6/8

史密斯
《迷失布鲁斯》

《迷失布鲁斯》讲述的是一个“受到这样无情的对待”的“好女孩”的故事。在典型的布鲁斯形式里，贝茜·史密斯高声唱出五段歌词，每段词有三行。下面的问题是有关布鲁斯这种体裁的特殊性的。当你聆听时，要特别注意史密斯声音异乎寻常的力量、精致和灵活。

1. (0:00–0:10) 哪两种乐器演奏四小节前奏?
   a. 钢琴和小号
   b. 钢琴和鼓
   c. 鼓和小号
2. 在五段歌词的每一段中，能听到几次十二小节布鲁斯和声?
   a. 一次　b. 两次　c. 三次
3. 除了在四小节前奏的部分陈述之外，完整的十二小节布鲁斯样式演奏了几遍?
   a. 一遍　b. 三遍　c. 五遍
4. 哪种乐器总是演奏和弦(十二小节布鲁斯的样式)来支持独唱者?
   a. 小号　b. 鼓　c. 钢琴
5. 谁总是“呼喊”?
   a. 小号　b. 钢琴　c. 鼓　d. 人声
6. 谁总是“应答”(如在0:18–0:21, 0:29–0:31, 以及0:40–0:43)?
   a. 小号　b. 钢琴　c. 鼓　d. 人声
7. 在这段录音里有几个表演者?
   a. 两个　b. 三个　c. 四个
8. 哪两位表演者不断地按照非洲和欧洲民歌演唱的传统滑动和扭曲他们的音高?
   a. 人声和钢琴
   b. 小号和钢琴
   c. 人声和小号
9. 为什么这段录音只持续了三分钟?
   a. 因为在20世纪20年代78转唱片的一面只能录制大约三分钟的音乐
   b. 因为那是十二小节布鲁斯样式演奏一次所需要的时间
10. 回顾本书讨论过的另外三个带伴奏的声乐作品的例子，辨别一下哪部作品与《迷失布鲁斯》类似，也是建立在和声的固定反复之上的一首悲哀的歌曲?
    a. 蒙特威尔第“强大的神灵”(第122页)
    b. 珀塞尔“当我命丧黄泉”(第128页)
    c. 马勒“我迷失于这个世界”(第335页)

布鲁斯的影响

布鲁斯对流行音乐的影响是巨大的。许多现在的流行歌手接受了布鲁斯(如第四章提到的一些)。从20世纪早期的刘易斯·阿姆斯特朗到后期的温顿·马萨利斯这些爵士大师也是这样。同样重要的是，从布鲁斯和它的后代——“节奏与布鲁斯”中产生了摇滚乐。

早期爵士乐

根源

爵士乐现在已被称为美国的古典音乐了。就像美国本身一样，爵士乐也是一个来自很多不同影响的混合物。当然，最重要的是非洲传统音乐实践，就像南方的美国黑人的灵歌和布鲁斯中所体现的那样。但是爵士乐也包含欧洲的因素：进行曲和赞美诗；另外还有阿巴拉契亚地区的白人民间音乐所保留的英国民间小提琴曲调和舞曲。美国黑人音乐复杂的节奏、敲击性的音响、扭曲的声乐风格与美国白人音乐传统中的方整的乐句、强大而规则的和声相融合，产生了一种有活力的新音响。

爵士风格

大约 1910 年，爵士乐几乎同时在许多美国南部和中西部城市兴起：新奥尔良、圣路易斯、堪萨斯城和芝加哥等。因为城市与城市之间的风格迥异，各种各样的其他爵士乐风格，如摇摆乐、毕波普、冷爵士、混和爵士等，随后也被包括进来，因此对爵士乐一词应该做更概括的定义。**爵士乐（Jazz）**是一种活跃的、精力旺盛的音乐，带有跳动的节奏和闪烁的切分音，通常由一个小型的器乐组合（小乐队）或者是更大型的组合（大乐队）演奏。爵士乐倾向于复调，因为几件乐器各自演奏独立的旋律线条。爵士乐还包含强烈的即兴因素，给予每个表演者按照自己的音乐想象而即兴演奏的自由。当技巧高超的独奏者在节奏部分（通常是鼓、钢琴和一个低音弦乐器）提供的有规律地变化的和声与稳定的节拍中即兴发挥时，便造成了音乐的紧张和兴奋。演奏爵士乐就像玩一项竞技性的团体运动，它需要团队协作、想象力、技巧和耐久力，而演奏的结果从来不是确定的！

图 38–2
雷格泰姆作曲家斯科特·乔普林，这是他极少存世的肖像中的一张。



CORBIS/Bettmann

雷格泰姆：爵士乐早期形式

雷格泰姆（Ragtime）音乐是爵士乐最直接的前身，而且二者的很多节奏特征都是相同的。对黑人音乐家来说，“雷格”就意味着用“不整齐的节拍”（ragged time）演奏或歌唱一种有强烈切分音的、爵士风格的音乐。雷格泰姆起源于 19 世纪 90 年代——“快乐的 90 年代”的妓院、沙龙和舞厅。雷格泰姆的轻快的弱拍音响抓住了那个时代的精神。大部分雷格是黑人钢琴手创作的，这些钢琴手都在一些名声不好的地方演奏，因为那时黑人音乐家在其他地方很难找到工作。钢琴拉格泰姆在 1897 年被首次出版，立刻倾倒了美国的听众，到“一战”结束时，已有两千多首这类作品被印刷出版。作为只有薄薄的一页或两页的散页乐谱出售，钢琴雷格泰姆迅速从沙龙进入了中产阶级家庭，那些识谱的业余音乐爱好者们在客厅的钢琴上弹奏它们。
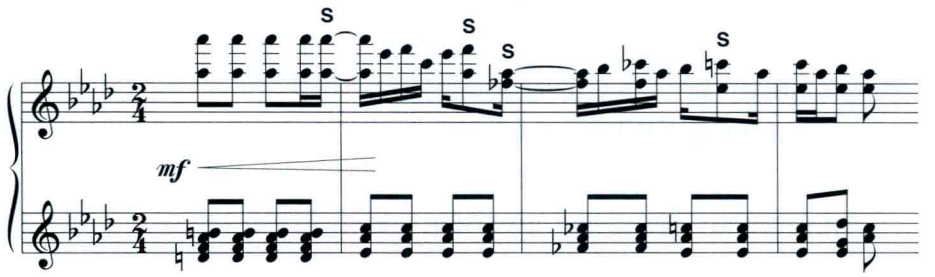
无可争议的“雷格泰姆之王”是斯科特·乔普林（Scott Joplin, 1868–1917）（图 38–2）。作为一个黑奴的孩子，乔普林设法使自己打下了古典音乐的坚实基础，同时他靠在圣路易斯一带的有舞场的低级酒吧中演奏谋生。1899 年，他出版了《枫叶雷格》，出人意料地卖出一百万册。虽然他继续创作了其他流行的雷格泰姆音乐，如《艺人》和《漂亮女人雷格》，但他还是逐渐被人们定位为酒吧钢琴手，并移居纽约创作以雷格泰姆为基础的歌剧。

《枫叶雷格》在 19 世纪和 20 世纪之交特别流行，是乔普林和追随他的其他

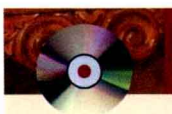
雷格泰姆作曲家的一种典型的风格。它的形式与当时美国军乐的进行曲类似，由一系列的乐句（strains）组成，每句有 16 小节。然而，它的和声确实是欧洲式的，在有目标的和弦进行中运动，带有轻微的变化音——乔普林了解他的舒伯特和肖邦！然而，真正使雷格泰姆有如此感染力的是它充满活力的切分节奏。当然，切分节奏是重音从强拍到弱拍的临时移位。在钢琴雷格泰姆中，左手保持着规则的“嘣嚓，嘣嚓”的节拍，通常是 2/4 拍的，而右手则弹奏切分音与之相对。下面引自《枫叶拉格》的例子中，当长音符（一个 8 分音符或两个 16 分音符连在一起）在低声部稳定的 8 分音符的节拍之间出现时，切分音（标记为 S）便产生了。

旋律中的大量切分音

谱例38–2



当你跟随着“聆听指南”听音乐的时候，可能会有兴趣得知这首《枫叶拉格》的演奏者就是作曲家斯科特·乔普林自己。这段录音录制于 1916 年。但是它最初不是保存在一张胶木唱片上，而是记录在一架有机械装置的钢琴的纸卷上，后来才被转录到胶木唱片上，并且最终做成了数码形式。你也可能会对它缓慢的节奏感到奇怪，但是乔普林早在他出版的第一本作品集的开头就提醒说“永远不要把雷格泰姆演奏得那么快”。



聆听指南

斯科特·乔普林
《枫叶雷格》

6
6/9

体裁：雷格泰姆
曲式：AABBACCDD

0:00	9	陈述 A 并且反复一次
0:44		陈述 B 并且反复一次
1:29		再现 A
1:50		陈述 C 并且反复一次
2:34		陈述 D 并且反复一次

新奥尔良爵士乐

虽然爵士乐几乎是在密西西比河上下游的城市同时产生，但是它的焦点和最可能的发源地是新奥尔良。这不仅因为新奥尔良是早期爵士乐大师的家乡——如

“国王”奥利弗（1885–1938）、“果冻卷”莫顿（1890–1941）和刘易斯·阿姆斯特朗（1901–1971），还因为那里有一种鼓励新音乐风格发展的非常活跃和多样的音乐生活。

新奥尔良，音乐和文化的熔炉

在文化上，新奥尔良比北方的英裔美国人更加贴近法国和加勒比海地区。这座城市的空气不仅弥漫着来自法兰西帝国的歌剧旋律、进行曲和舞厅音乐，还有美国黑人的布鲁斯和雷格泰姆，以及古巴舞蹈的节奏。美国—西班牙战争的末期（1898），有大量军乐队的二手乐器进入新奥尔良的二手商店，价钱低到甚至连贫穷的黑人也能买得起。黑人和白人乐手都能很容易地找到工作，不论是在富人的舞厅、斯托利维尔（一个坐落于市中心的有38平方英尺大的红灯区）的酒吧和妓院，还是在与新奥尔良的社会和宗教团体有关的游行、野餐、婚礼和葬礼活动中。音乐无所不在。现在，像生于新奥尔良的温顿·马萨利斯这样的爵士音乐家，正在领导着这座城市和它的音乐在卡特琳娜飓风之后的复兴。

新奥尔良爵士乐风格

什么是**新奥尔良爵士乐（New Orleans jazz）**的音响标志？答案是切分节奏和旋律的自由处理。用弱拍上的重音和自发的围绕旋律音高的上下滑动来演奏一首既定的进行曲、雷格泰姆、布鲁斯或流行曲调。拉格有16小节的乐句，很多流行歌曲的乐段有四个4小节的乐句，传统的布鲁斯，正如我们所知，由稳定的12小节单元组成。在这些方整的4、8、12和16小节结构的形式限定内，新奥尔良爵士乐队建立了一种保证，允许独奏乐器最大限度的自由表现。旋律经常由短号或小号用爵士乐风格奏出；单簧管支持这种主奏乐器，并且进一步对曲调进行装饰；长号在低音区为旋律增加对位；在最低声部，大号在乐队行进时演奏低音来协调和声，如果不是在行进中，这个工作则交给低音提琴、钢琴、班卓琴或者是吉他来做。还是这些乐器（大号、弦乐低音、钢琴、班卓琴和吉他）和鼓一起，组成了**节奏乐器组（rhythm section）**。因为它们不仅构建和声，而且还帮助鼓以稳定的方式给出节拍。最后，新奥尔良风格的乐队，不论过去还是现在，都很少演奏记谱的音乐。他们计算着或感觉着什么时候必须改变和弦，对曲调进行即兴演奏和再创造，以使它适合那些变化。

刘易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong，1901–1971）

从穷困到富有的一生

1917年美国政府关闭了新奥尔良红灯区的妓院和赌场，许多雇佣爵士乐音乐家的地方消失了。演奏者开始到别处寻找工作——纽约、芝加哥，甚至洛杉矶。在那些最终到芝加哥寻求发展的人中，有一个名叫刘易斯·阿姆斯特朗（外号“书包嘴”，图38–3）。1901年，阿姆斯特朗出生于新奥尔良，1923年又追随他的良师益友“国王”奥利弗去了芝加哥，并参加了后者的“克里奥尔人”爵士乐团。此时，阿姆斯特朗已被他的同辈人公认为在世的最佳爵士小号手。他很快在芝加哥组建了自己的乐队“热门五人组”，制作了后来成为里程碑的一系列唱片。1930年前后，当流行的新奥尔良经典风格的爵士乐让位于摇摆乐团的音响时，阿姆斯特朗移居纽约，并且作为主要的独奏者参加了很多大乐队的演奏。他还是“斯卡特唱法”（scat singing）的早期实践者。这是用爵士风格演唱无词义的一些音节的一种唱法，并最终由于他沙哑的声音而出名，如在他的歌曲《你好，多莉》和《麦克刀》以及

他的小号演奏中。他最后的岁月几乎都是在持续的旅行中度过的，美国国务院派他去世界各地作为“书包嘴大使”巡回演出。1971 年，阿姆斯特朗在他位于纽约皇后区的家里逝世。

虽然在芝加哥制作，但是阿姆斯特朗的早期唱片仍然是新奥尔良爵士乐风格的经典。1927 年，阿姆斯特朗的扩充的乐队“热门七人组”录制了《哭泣者威利》，至于这个曲调的作者是谁，我们无从考证。像很多民间音乐，特别是美国黑人音乐一样，《哭泣者威利》是整个乐队创作出来的，遵循了两个基本的和弦进行，第一个在大调上，第二个在小调上。当然，《哭泣者威利》从来没有被记下谱来。正如阿姆斯特朗的鼓手贝比·多茨所说：“我们不是写下谱子来演奏的乐队。”他们依赖的是“头脑中的安排”（head arrangement）。这是一种听觉记忆（记住曲调与和声）和自发的即兴演奏的结合，乐队的每个成员在其中轮流作为独奏者演奏曲调。在这里曲调在大调上持续 16 小节，而在与之对比的小调上持续了 8 小节。在这种爵士音乐作品中，曲调的每一次呈现被称为**叠歌（chorus）**，无论是独奏的还是乐队合奏的。基本的和弦进行与旋律的轮廓为演奏者在每一次叠歌中提供了一个自发的即兴演奏的框架。你可以随意给它取名——精确的放纵、被束缚的独立、有控制的混乱——这些卓越的音乐家所创造的充满愉悦的丰富性是不能否定的。



© Hulton Archive/Getty Images

图 38–3
“书包嘴”刘易斯·阿姆斯特朗

聆听指南

《哭泣者威利》，阿姆斯特朗和他的“热门七人组”演奏（1927 年录制于芝加哥）

CD-8

体裁：新奥尔良爵士乐

0:00	8	四小节前奏
0:05		叠歌 1（16 小节）：乐队全奏，小号（阿姆斯特朗）和长号奏曲调
0:25		叠歌 2：阿姆斯特朗对曲调进行变奏
0:46		小调叠歌 1（八小节）：长号和大号奏曲调
0:57		小调叠歌 2：长号和大号重复曲调
1:07		叠歌 3：长号独奏
1:28		叠歌 4：卓越的单簧管独奏
1:49		小调叠歌 3：小号独奏
1:59		小调叠歌 4：钢琴独奏
2:09		叠歌 5：吉他独奏
2:29		叠歌 6：阿姆斯特朗演奏曲调
2:49		叠歌 7：小号、长号和单簧管用狂野的放纵对曲调进行即兴演奏

大乐队和摇摆乐

阿姆斯特朗和“热门七人组”的唱片只要一发行就会被抢购一空。爵士乐在 20 世纪 20 年代风靡一时，就像世纪之交雷格泰姆音乐成为狂热风尚一样。用小


© Bettmann/Corbis


Yale Music Library, Benny Goodman Archives

图 38–4 和图 38–5

（左上图）埃灵顿公爵（坐在钢琴前者）和他的大乐队，1943 年。不同于这个时期的其他乐队领导的是，他既是一个作曲家和改编者，又是一个表演者。（右上图）“摇摆之王”本尼·古德曼在 20 世纪 40 年代早期的一次电台广播中。

说家斯科特·菲茨杰拉德的话来说，这是“爵士时代”。爵士乐如此受欢迎，它在舞会、舞厅和电影院演出，另外，稍小型的酒吧和超级俱乐部也都是新奥尔良爵士乐的据点。随着小型超级俱乐部逐渐让位于舞厅，小型爵士乐队也变成了大乐队——可以在几百双脚跺脚和摇摆时还能被听到，这就需要一个比传统的只有五到七个人的新奥尔良小型爵士乐队更大的乐队。因此大乐队时代出现了，那正是埃灵顿公爵（Duke Ellington,1889–1984）的乐队、本尼·古德曼（Benny Goodman, 1909–1986）、贝西伯爵（Count Basie,1904–1984）和格伦·米勒 (Glenn Miller,1904–1944) 的辉煌时刻。

大乐队演奏摇摆乐

虽然“大”的程度不像现在的军乐团，但是三四十年代的**大乐队（big band）**至少比新奥尔良爵士乐的小型乐队扩大了两倍。例如 1943 年，埃灵顿公爵的管弦乐队包括四个小号、三个长号、五个簧乐器演奏者（既演奏单簧管又演奏萨克斯管的人），再加上一个由钢琴、弦乐低音、吉他和鼓组成的节奏乐器组——总共有 16 个演奏者（图 38–4）。绝大部分的大乐队作品是事先写好的，这种写下来的安排被称做“图表”。爵士乐现在要首次按照写好的乐谱演奏，这个事实暗示了对一种更规矩和更优雅的管弦乐音响的渴望。另外，萨克斯管五重奏的加入给乐队带来了更加甜美的、混合的音质。新音响几乎没有了以前新奥尔良爵士乐的尖锐和粗犷的切分节奏。相反，它是甜美的、快活的、流动的。总之，它是“摇摆的”。**摇摆乐（Swing）**是 20 世纪三四十年代由大乐队演奏的一种爵士乐的流行风格（图 38–5）。最近“摇摆舞”的复兴显示了一种优雅的具有明确的爵士风格的舞蹈可以享有持久的流行。

关键词

民间音乐
布鲁斯
间插
布鲁斯音阶
布鲁斯音
爵士乐
雷格泰姆
新奥尔良爵士乐
节奏乐器组
叠歌
大乐队
摇摆乐

文化语境

非洲对美国流行音乐的影响

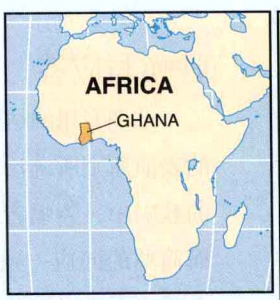
正如我们所见，布鲁斯受到了南部乡村美国黑人经历的很大影响，并反映了非洲的音乐实践。事实上，几乎所有20世纪的美国流行音乐的形式——布鲁斯、雷格泰姆、爵士乐、节奏与布鲁斯、摇滚乐、疯克、饶舌乐、嘻哈乐——都不同程度地显示出与非洲音乐的联系。到达美国的大部分奴隶来自非洲下撒哈拉地区的西部——撒哈拉沙漠以下的西部非洲大陆。今天，这些下撒哈拉的西非国家都有了名字，比如塞内加尔、几内亚、加纳、贝宁和象牙海岸，尽管实际上它们大部分的国界线或多或少都是19世纪的欧洲统治者人为划定的。在非洲，真正的统一和忠诚取决于不计其数的部落结构内部，每个部落都有自己的历史、语言和音乐。正是西非部落的音乐被输送到了美国，在时间的进程中逐渐影响、有时还大量塑造了美国流行音乐的传统。那么，在美国流行音乐中最明显的非洲音乐特征是什么呢？

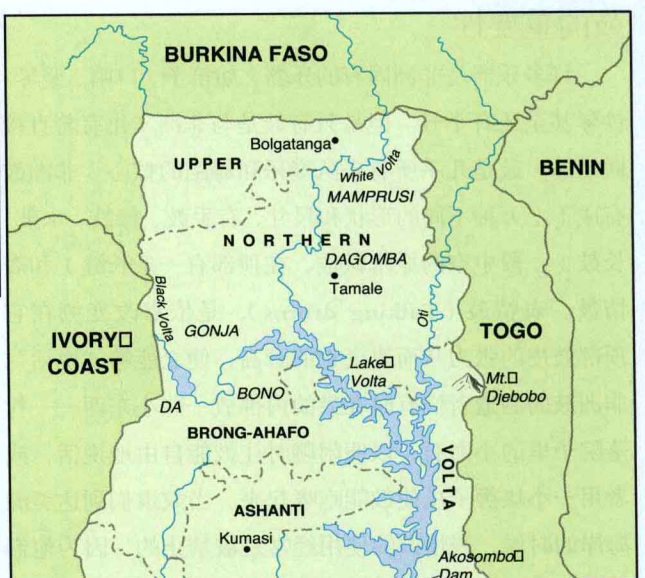
作为社会活动的音乐

音乐渗透于非洲生活的各个方面。非洲人在砍柴、磨面、造船、收割、除草、埋葬首领，甚至在邮局贴邮票时都会歌唱或演奏。歌唱使工人们能聚在一起并且让他们的工作更有效率。在西方，当表演古典音乐时总是一些人演奏而另一些人听，既有表演者又有听众。在非洲，听众和表演者二者是一体的，他们既是表演者又是听众。也就是说，在非洲没有专业音乐家，每个人都是参与者。当他们来到美洲，这些传统就产生出采摘棉花或烟草时所唱的劳动号子和修筑铁路的工人所唱的队列歌。这些歌都是以一人领唱众人应答的形式为特征的。没人知道作曲者是谁，因为通常是所有的人都参与了作曲。

节奏的重要性
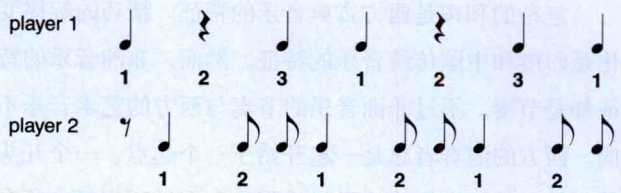
复杂的和声是西方古典音乐的特征。精巧的旋律变化是印度和中国传统音乐的特征。然而，非洲音乐的特征却是节奏。不过非洲音乐的节奏与西方的艺术音乐不同。西方的演奏者总是一起开始于一个起点、一个开头的强拍、并被有规律的重复的强拍和弱拍所引领，所有的乐手被束缚在这个单一的、常见的和规则的律动中进行演奏。非洲音乐与之相反，个别的声部更像是独立开始的，并保持这种方式。通常没有演奏者加以强调的普通的重音。每个人都有他自己的强拍、律动和节奏，经常也有自己的节拍。产生的结果便是多节拍，这是一种多层节奏和节拍的复合。我们以前见过多节拍——特别





（左图）非洲大陆，（右图）加纳，地处非洲下撒哈拉地区的西部。

是在欧洲的先锋派音乐中（第 34 章）。西欧和非洲音乐复节拍使用的区别是：非洲音乐没有共有的强拍。如下例所示，两个非洲鼓一起演奏时，都有各自的强拍、节奏和节拍。



非洲音乐听起来总是有至少两种节奏，这正说明了它的复杂性。我们西方人觉得它复杂，确实常常对它感到困惑，因为我们不能用脚打节奏来找到一种统一的节拍。现今受非洲影响的拉丁流行音乐和古巴黑人爵士乐显得那么兴奋而有活力，正是众多的节奏和节拍同时出现使然。

鼓的重要性

许多乐器是非洲固有的乐器，如笛子、口哨、竖琴、钟琴甚至还有小号。但是只有鼓是与非洲文化有着直接联系的。鼓是几乎所有乐队奏乐和舞蹈的核心。非洲鼓有成千上万种不同的形状和尺寸，有手鼓、棒鼓、水鼓、长鼓（一段中空的原木做成，在顶部有一条长缝）和表情鼓。**表情鼓（Talking drums）**，是依靠改变绷在它顶部鼓皮的张力从而改变它的音高，使之能够“说话”。非洲鼓的制造者们有时在鼓的内部放一些小东西——村落院子里的小卵石，以便闲聊时让鼓能自由地说话，或者用一小块狮子皮使鼓能咆哮起来。当奴隶们到达美洲海岸的时候，表情鼓的使用经常是被禁止的，因为他们的主人害怕这种神秘的音乐语言会被用来煽动奴隶们的反叛。随着美国南北战争的爆发，非洲鼓再次出现了。后来，在 20 世纪 40 年代，强有力的鼓的节拍和衬拍的插入有助于布鲁斯转变成节奏与布鲁斯，并最终发展成摇滚乐。

扭曲音高

西方古典音乐是使用固定的音高（不变的大小调音阶的音符）创作旋律的几种音乐文化之一。西方的旋律直接从一个音移动到另一个音，没有中间的滑音。主要的原因是由于西方音乐在几个世纪的发展中，变得非常依赖于记谱和像钢琴和管风琴这样的音高固定的乐器。其他非西方的音乐文化（那些更依赖口头流传，而不是记谱的音乐）旋律音高的细微变化是很显著的。非洲音乐正是这些口头流传的音乐之一，它允许旋律有更大的灵活性或“音高扭曲”。这种音乐最令人兴奋的地方经常是发生在音高之间，而不是在音高之上。非洲的奴隶们把他们传统的演唱方式带到了内战之前的美国。南北战争之后，《美国黑奴歌曲》（1867）很快就出版了，在白人编辑所写的前言中提到黑人音乐家“似乎并不是不常用那些不能在音阶上准确找到的音”，这暗示布鲁斯音阶的扭曲的布鲁斯音已经是可以听得出来的。

呼唤与应答

非洲音乐的结构大部分被一种被称为“呼唤与应答”的表演原则所统治。在**呼唤与应答（call and response）**的歌唱中，领唱者先唱开头的乐句，合唱发出一个短小而简单的回应。独唱者再一次唱出扩展和变化的呼唤，合唱也再次以简单、稳定的方式应答。独唱者可以随他或她兴之所至进入或离开。然而，合唱是在有规律的和可以预知的音程上应答的。器乐演奏者也可以参与到呼唤与应答中来。举个例子，一个主要的鼓手可以模仿与从属人员的合唱之间的对话。有时表演者是混合的：一个声乐独唱者可能会引发一段鼓的合奏的应答。今天的“呼唤与应答”仍然是美国黑人音乐（如黑人灵歌、布鲁斯、福音歌曲、索尔）的一种重要的结构特征。当詹姆斯·布朗这位“索尔乐的教父”唱出“Get up”，然后我们听到一个集体唱的“Get on up”时，我们便听到了一个非洲的呼唤与应答的经典例子。

一首来自加纳的赞歌

为了了解今天的非洲音乐是什么样的，以及它来到美洲之前是什么样的，让我们来考察一首来自加纳的传统由鼓伴奏的歌曲。**加纳（Ghana）**是一个西非国家（见地图），它比美国的得克萨斯州稍小一点，人口有两千一百万。在它的东北角有一个叫做达冈巴（Dagomba）的地区，那里生活着一群叫做达冈巴斯的人，他们所说的语言叫达哥巴尼，是加纳的44种官方语言之一。达冈巴斯人最重要的乐器是鼓，特别是咚咚和咯咯。**咚咚（dondon）**是一种形状像沙漏的表情鼓，两端都有头。皮带连接着鼓的两头。拉动皮带可以增加两端的张力从而使音高提升。**咯咯（gongon）**是一种声音低沉的桶形的鼓，也可以产生一种像小军鼓那样的咔哒声，因为有响弦固定在上方的鼓面上。咚咚和咯咯都是用一根小棍以手腕拍打的动作敲击鼓面（见图）。在加纳的这个地区，五六个咚咚和一两个咯咯组成的典型的“乐队”为舞蹈和赞歌伴奏。

《卡苏安·库拉》（*Kasuan Kura*）是一首达冈巴斯的赞歌，歌曲讲述的是部落中的一个重要成员的历史。它的结构是呼唤与应答：声乐的独唱与这个被尊敬的人有联系，而合唱自始至终重复着这个受人尊敬的祖先的名字“卡苏安·库拉”。这部作品开始由咚咚鼓的鼓手巧妙地运用他们的鼓来让它们说话。随后，带有响弦的且能发出低沉声音的咯咯鼓进入（在0:22）。咯咯鼓的演奏贯穿全曲，而咚咚鼓却在乐曲中时进时出。每当咚咚和咯咯同时演奏时，便产生了复杂的多节奏和多节拍。当咯咯鼓仅支持合唱的应答时，一种清晰的两拍子的相当简单的节奏便出现了。这样就发展出两种音乐的对话：一种在独唱者与合唱之间，另一种在复杂的咚咚咯咯的混合与只有咯咯的更简单的节奏织体之间。在这个短小作品的进程中，独唱者的呼唤变得更加精致和丰富，正如咚咚鼓的鼓声也变得更加激动。



John Miller Chernoff, Pittsburgh

一群来自加纳的达冈巴地区的咚咚和咯咯的鼓手。



John Miller Chernoff

咚咚是一种表情鼓，因为演奏者可以拉动连接两端的皮带来提升音高，就像我们说话时那样。

聆听指南

加纳的达冈巴人
《卡苏安·库拉》,
（约翰·米勒·切尔诺夫录制于加纳）

6
6/21

0:00	21	咚咚鼓开始
0:02		咯咯鼓进入
0:12		独唱者呼唤，咚咚鼓和咯咯鼓伴奏
0:16		合唱应答，只由咯咯鼓伴奏
0:21		独唱者呼唤，咚咚鼓和咯咯鼓伴奏
0:25		合唱应答，只用咯咯鼓伴奏
0:29		呼唤与应答继续，伴奏如前
1:25		咚咚鼓和咯咯鼓的音型变得更加复杂
1:32		呼唤与应答持续到结束

关键词

表情鼓 **加纳** **咯咯鼓**
呼唤与应答 **咚咚鼓**

战后爵士乐



第39章

对美国来说，20世纪前半叶是以两次世界大战和“大萧条”为标志的“焦虑时代”。与之相反，20世纪后半叶则是大部分美国人收入大大增加的“繁荣时代”。虽然许多流行音乐家变得富有，但是爵士艺术家一般来说却没有富起来。“二战”后很多对爵士乐的关注转向其他形式的流行音乐，特别是摇滚乐。爵士乐的衰退部分是由爵士乐手自己造成的；他们让爵士乐的旋律更抽象、更不悦耳，拍子更不清晰（因此不适合跳舞），音乐作为一种艺术家的陈述，比大众化的成功更重要。爵士乐似乎已经从流行音乐转变成为“高雅”艺术，这种发展可以从“二战”后出现的一种爵士乐新风格——毕波普中最清晰地看出来。

毕波普

“二战”期间，通过在家听收音机、投币点唱机、大学的舞会、酒店的舞厅、剧院，甚至在法国战场上匆忙搭建的舞台上都能听到大乐队的摇摆爵士乐。然而在战争将近尾声时，摇摆乐在演奏者和听众中突然都变得不大流行了。许多战后最优秀的年轻演奏者感到按照写好的大乐队谱子演奏限制了他们的创作自由，他们要回归到另一种风格，在这种风格里即兴创作比作曲更重要，表演者，而不是作曲家或改编者是其中的主宰。他们谨慎地选择合作者组成小型、精选的乐队，在曼哈顿中区和哈莱姆的夜总会演出，这样便创造出一种被称为“毕波普”的新的、技巧高超的爵士乐风格。

返回爵士小乐队

毕波普（Bebop）或称“波普”，是一种有棱角的、强烈驱动的爵士乐，由一个不用乐谱的小型乐队演奏。一个典型的毕波普乐队由小号、萨克斯管、钢琴、低音提琴和鼓的五重奏组成，与大乐队相比，演奏者少了许多。他们当中最好的独奏者是萨克斯管演奏者查理·帕克(1920–1955)和小号手迪兹·吉莱斯皮(1917–1993)，他们都有令人惊奇的技术和难以置信的演奏速度。他们的激情体现在即兴创作上，他们创作的独奏段落比摇摆乐或者是新奥尔良爵士乐更复杂。他们演奏得很快，夹杂着“双倍时值”的16分音符的跑动，他们也用大量的装饰音把旋律装饰起来，以致原有的曲调很快就变得难以辨认。最后，毕波普引入了更为复杂的伴奏：采用七和弦、九和弦，甚至十一和弦替代了基本的三和弦，使得和声变得模糊和不协和。只有最具有天赋的表演者才能跟上飞快的速度，做出这些困难的和弦变化。毕波普是为少数精英而创作的。

一种发狂的演奏风格

在模糊的和声上方“尽情”即兴

“大鸟”查理·帕克(Charlie “Bird” Parker，1920–1955)

最有天分的毕波普艺术家可能是“大鸟”查理·帕克（图39–1）。他是克林特·伊斯特伍德的电影《大鸟》（1988）的主题。帕克是个悲剧人物，他吸毒，酗酒，反社会，但作为一个即兴演奏家，他的技巧除了路易斯·阿姆斯特朗以外，



© ArenaPAL/Topham/The Image Works

图 39–1
“大鸟”查理·帕克

没有其他的爵士音乐家可以相比。阿姆斯特朗和帕克都是出生于极度贫困的贫民区，阿姆斯特朗在新奥尔良，帕克在堪萨斯城，二人都通过他们杰出的天才和勤奋，上升到事业的顶点。但是阿姆斯特朗是一个性格外向者，把他自己视为一个公众艺人，同时也是一个艺术家。而另一方面，帕克并不在意别人是否喜欢他的音乐，他试图疏远他身边的每一个人，最后包括他长期的朋友和演出搭档迪兹·吉莱斯皮。生活的毫无节制，孤独以及贫穷导致了他的死亡，享年 34 岁。帕克的个人生活可能是很混乱的，但是他有创意的演奏风格却无可否认地改变了爵士乐的历史。
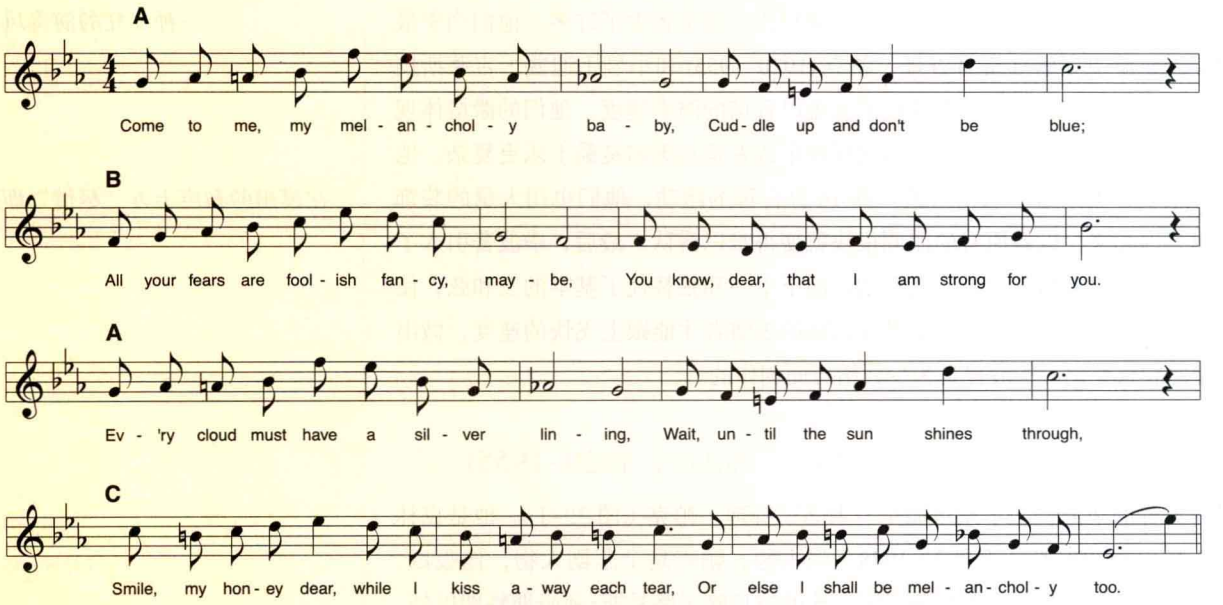
1950 年，帕克和吉莱斯皮录制了一首毕波普风格的感伤的情歌《我忧郁的宝贝》(1911)。像许多本世纪初的流行曲调一样，《我忧郁的宝贝》有 16 小节长，分成四个四小节的乐句（在这里是 ABAC），在钢琴家特洛尼斯·蒙克弹奏了四小节前奏之后，帕克或多或少“直接”演奏了那个曲调，只做了难度适中的修饰。但是当吉莱斯皮在第二次叠歌进入时，通过跑动的 32 分音符，装饰变得更加复杂，并且继续贯穿于二人分开的第三次和最后一次叠歌中。每一个独奏者在进行装饰时都试图追随《我忧郁的宝贝》的原有曲调。当你听它时，请注意在结尾没有小组的合奏，并且没有重拍。相反，我们在毕波普中发现，一个独奏乐器演奏疯狂的独奏段落，与一个平静而松驰的节奏部分相平衡。结果便产生了这种更多是为了聆听，而不是为了舞蹈的音乐。毕波普是爵士乐中的“室内乐”，是一种只被一小部分爱好者所追捧的在私人夜总会上演奏的风格。

聆听指南

《我忧郁的宝贝》
查理·帕克，萨克斯管；迪兹·吉莱斯皮，小号；特罗尼斯·蒙克，钢琴；科尔利·拉塞尔，低音提琴；巴迪·里奇，鼓（1950 年录制于纽约）。

6
6/10

体裁：毕波普



0:00	10	四小节的引子
0:13		叠歌 I—ABAC，萨克斯管
1:12		叠歌 II—ABAC, 小号（带弱音器的）
2:13		叠歌 III—AB, 钢琴
2:40		叠歌 III—AC, 萨克斯管
3:05		萨克斯管和小号演奏的逐渐放慢的短小结尾

聆听练习 47

6/10

《我忧郁的宝贝》

毕波普是一种革新的、复杂的爵士乐风格，它有很难的和弦变化和令人眼花缭乱的乐器炫技。使《我忧郁的宝贝》容易被听出来的是它的形式：一个短小的引子，三个 16 小节的叠歌和一个短小的尾声。这种形式对聆听者来说是非常清晰的，因为每一个叠歌开始的时候都会有一个新的独奏乐器出现。但是，从一个叠歌到另一个，演奏变得越来越复杂，曲调加上了更多的装饰。前五个问题有助于说明曲式，而后五个问题则集中在低音线条方面。

1.(0:00–0:12) 在引子中，哪种乐器独奏?

a. 萨克斯管　　b. 钢琴　　c. 小号

2.(0:13–1:11) 叠歌 I 中，查理·帕克独奏的时候，钢琴在做什么?

a. 弹着它自己的疯狂旋律与查理·帕克的独奏相对

b. 在背景音乐中安静地弹着和弦

3.(1:12–2:12) 在叠歌 II 中，吉莱斯皮小号独奏的时候，帕克在做什么?

a. 演奏着他自己的狂热旋律与吉莱斯皮的独奏相对

b. 什么也不做

4.(2:13–3:04) 在叠歌 III 中，能听到吉莱斯皮的小号吗?

a. 能　　b. 不能

5 这首作品包含经常被古典音乐所采用的哪种曲式?

a. 主题与变奏　b. 回旋曲　c. 奏鸣曲—快板

6.在这首五重奏中哪种乐器演奏低音声部?
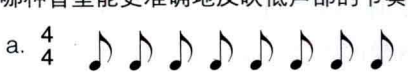
a. 交响乐队中的低音提琴

b. 摇滚乐队中的电贝司
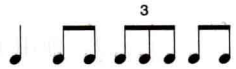
7.演奏者是用弓拉奏还是拨奏?

a. 拉奏　　b. 拨奏

8.哪种音型能更准确地反映低声部的节奏?

a. 

或

b. 

9.下列哪种叙述正确地描述了低音线条?

a. 主要是有规律的、平均音符的级进运动

b. 主要是节奏高度变化的跳进

10.这种类型的低音线条，与巴洛克时期的哪种音乐手法类似?

a. 固定反复的低音　　b. 行走低音　　c. 低音持续音

酷爵士

毕波普的解毒剂

到 1950 年的时候，爵士乐已经不再年轻了，的确，它已经差不多五十岁了。而且，到 20 世纪中叶的时候，人们已经不能再用“爵士乐”这个词来指一种特定的风格了。通常“爵士乐”这个术语可能涉及下面三个体裁中的一个：新奥尔良爵士乐，摇摆乐或毕波普，其中毕波普是最前卫的，但是它并不被所有人喜爱，因为它的节奏太快和太激烈，几乎难以驾驭。一种直接的反应就是一种被称为“酷爵士”的形式的出现，它寻求用更松弛的感觉和不那么疯狂的独奏，使毕波普强烈驱动的音响变得更柔和。实验也仍在进行中。参与其中的有“调式爵士乐”（这是一种使用新的调式和声的爵士乐）、“电子爵士乐”（它既运用电子乐器也运用常规乐器）和“自由爵士乐”（以不能预知的即兴发挥为标志）。“自由爵士乐”的主要实践者是萨克斯管演奏者约翰·科尔特雷恩（John Coltraine，1926–1967），另一方面，“酷爵士”主要是由迈尔斯·戴维斯的演奏塑造成型的。

图 39–2

《酷爵士的诞生》，迈尔斯·戴维斯在录音中。



© Hulton-Deutsch Collection/Corbis

迈尔斯·戴维斯（Miles Davis,1926–1991）

迈尔斯·戴维斯出生于圣路易斯，他是一个牙医的儿子，13 岁时开始学习小号，并且在两年后就能够独自演奏了。1944 年，他为了离他的偶像查理·帕克和迪兹·吉莱斯皮更近而搬到了纽约。当然，戴维斯最初模仿了他们强烈的、有棱角的毕波普风格。但戴维斯自己的风格却是更柔和的，这在他 1949–1950 年在纽约录制的一系列唱片中已可以听出。后来，这些曲子凑成了一个专辑，叫做《酷爵士的诞生》。简而言之，**酷爵士（cool jazz）**反对毕波普的激进风格，它强调抒情性、较低的乐器音域、适中的速度和更为安静的力度等级。戴维斯不是酷爵士的唯一代表，还有盖瑞·玛里根（Gerry Mulligan，1927–2002）和戴夫·布鲁贝克（Dave Brubeck，1920– ）等很多其他人。但是戴维斯是他们中间最有影响力的。

为了听出爵士乐中“酷”的精髓，我们回到戴维斯的专辑《酷爵士的诞生》中的一首乐曲《波普利西蒂》。在戴维斯的专辑中，他用了一个接近大乐队规模的组合，而没有用由五个演奏者组成的典型的爵士小乐队。爵士乐的常规乐器大号和圆号为织体增加了音响的重量，使乐队的声音不像少数疯狂的乐手组成的毕波普

而更像一个平稳的大乐队。而且，酷爵士的独奏不那么“狂热”，不那么快，也不那么激烈。我们听到的不再是查理·帕克吹高音的女中音萨克斯管，而是盖瑞·玛利根的更低的、更平滑的男中音萨克斯管。同样，我们也不再听到迪兹·吉莱斯皮轻浮而躁动的小号声，而是迈尔斯·戴维斯的更低和更柔和的声音。当然，戴维斯能够像其他人那样演奏高音，但是他更喜欢乐器较低音区的“更冷些的”音色。戴维斯在这部作品的乐句中间插入了更多的空间（休止），音乐也因此有了一种更松弛、更轻快的感觉。最后，鼓手肯尼·克拉克在“高帽钹”上敲出的稳定的 4/4 拍使这首乐曲不仅适合欣赏，而且适合舞蹈。

更慢的速度，更低的音域，更多的空间
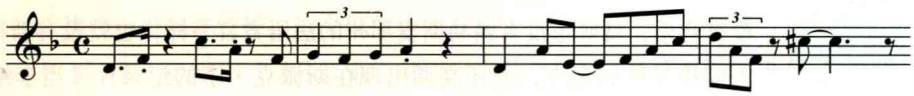


聆听指南

迈尔斯·戴维斯
《波普利西蒂》（*Boplicity*，1949）
选自专辑《酷爵士的诞生》

体裁：酷爵士

0:00	11	32 小节主题（AABA），显然由戴维斯作曲，全乐队演奏
0:58		盖瑞·玛利根的 16 小节男中音萨克斯管独奏
1:26		6 小节主题的扩展
1:36		4 小节迈尔斯·戴维斯的小号独奏
1:44		戴维斯和乐队变化主题
2:26		钢琴手约翰·刘易斯的 8 小节独奏
2:40		乐队全体重复 A 部分



上世纪 70 年代期间，爵士乐开始吸收了一些摇滚乐的特征。引起这种风格变化的原因很简单，那就是钱。爵士乐的唱片，不论是摇摆乐、毕波普还是酷爵士都卖不出去了，只有摇滚乐能够卖出去。因此爵士乐手受经济现状的驱动，开始采用摇滚乐鼓手的节奏和由低音吉他勾勒出的重复的和声。**爵士—融合风（Jazz-fusion）**便是这种将爵士乐和摇滚乐相混合的形式。年轻的小号手，像刘·索洛夫（Lew Soloff，1943– ）和查克·曼吉恩（Chuck Mangione，1941– ），都已不再演奏迈尔斯·戴维斯风格的酷爵士，并开始组建爵士—摇滚乐队，例如“血液”、“甜蜜”、“眼泪”、“芝加哥”和“查克·曼吉恩乐队”。戴维斯也看到了经济上的不祥之兆，开始发行爵士—融合风的专辑。他的专辑《满腹牢骚》在第一年就卖出 40 万张，超过了他的其他专辑。这些音乐家都创造出了伟大的音乐并且变得富有，并不是通过演奏单纯的爵士乐，而是混合了摇滚乐的驱动的节奏和重复的和声，以及大乐队的铜管音响和爵士即兴演奏家的高超技巧。流行的萨克斯管演奏家肯尼·基以他柔美的风格将爵士—融合风的传统扩展到 20 世纪 90 年代。爵士乐和它的听众的历史向我们证明，任何流行音乐要是没有悦耳的音调或鲜明的节拍，便不会长久流行。

摇滚影响爵士

温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis，1961– ）：当今爵士的代表

图 39–3
温顿·马萨利斯



© James Patrick Cooper/Bloomberg News/Landov

我们关于爵士乐的讨论从新奥尔良开始，也在那里结束。当今，一位最著名的爵士乐手是温顿·马萨利斯。他出生于新奥尔良——传统爵士乐的发源地。他的父亲是钢琴手艾利斯·马萨利斯，弟弟是萨克斯手布兰福德·马萨利斯。因为出生于音乐世家，温顿六岁就得到了他生平第一把小号。为了练就高超的技术和“了解是什么使音乐变得伟大”，他学习经典曲目，并于 1979 年被纽约朱莉亚音乐学院录取。1984 年，马萨利斯成为唯一同时以古典乐（演奏海顿的小号协奏曲）和爵士乐（演奏他本人的专辑《想念一人》）演奏者的双重身份赢得格莱美大奖的人。总之，他赢得了九次格莱美大奖，其中包括他的爵士乐清唱剧《战场上的血》，这部作品还赢得了 1997 年度的普利策奖。2006 年，马萨利斯接受委约为纽约大都会歌剧院创作一部歌剧。这也证明，在经历一百年之后，爵士乐已经成为美国自己的“古典”音乐。

近来，马萨利斯正通过音乐影响被飓风肆虐的新奥尔良的重建。他认为如果没有音乐，就好像没有路易斯安那州的法语方言一样，也就没有新奥尔良。为让人们接受他的观点，他还高调出现在斯派克·李的纪录片《当李维斯破产时》（2006），并且发起和主持了“庆祝爵士乐三重奏：重建美国精神”（2006）的活动，为他的家乡募捐了数百万美元。马萨利斯和其他人复苏新奥尔良的努力证明：如果你想得到美国公众的关注（同时募得善款），你就要在“超级碗”举办演唱会或者安排上演大型的流行音乐的电视马拉松，以索尔、福音歌、疯克、乡村音乐和摇滚乐为特色——还要有一点儿新奥尔良爵士乐。

关键词

毕波普　　酷爵士　　爵士—融合风



第 40 章

叮盘巷和百老汇音乐剧

在前面两章中，我们探讨了口头流传起了主导作用的美国流行音乐的各种体裁。布鲁斯起源于民间传统，代代相传几乎都不用记谱。绝大多数的爵士乐也一直是这样不用记谱，只依靠即兴实践这个爵士乐的中心要素。但是有一些

流行音乐却与之相反，是要求记谱的。客厅歌曲（parlor song）抓住了20世纪初美国主流的音乐爱好者，是以记谱和印刷的方式出版和销售的。这是你可以买到并拥有在手的音乐。

想象一下，在没有留声机、广播和MP3播放器之前，你怎样听到最新的流行歌曲并从中选择你喜欢的呢？他们把音乐做成样品放在当地的音乐商店，商店里有**歌曲推销员（song plugger）**在钢琴边弹唱。每首歌都写成声乐与钢琴伴奏的乐谱，可以作为散页乐谱（sheet music）购买，通常一份大的散页乐谱包括四页（双面印刷）。买了这首歌，一个人就可以在家中客厅里的钢琴上演唱和演奏。用这种方法，处于19世纪与20世纪之交的美国中产阶级，在唱片工业出现之前，能够在自己家里欣赏最新的流行音乐。

怎样购买最新的歌曲

叮盘巷

在那些年里，美国音乐商店最大的聚集地是在纽约靠近百老汇和西28街的一个区域内。因此有大量吵闹的歌曲推销员在这一地区，他们产生的声音听上去好像一群人在叮叮当当地敲打洋铁罐，这个地区也因此得了一个绰号——**叮盘巷（Tin Pan Alley）**（图40–1）。美国“音乐工业”的雏形在这里诞生。许多叮盘巷的较大的商店都既有“常驻的”能很快写出新歌的作曲家，又有能把这些歌作为散页乐谱印刷出来的出版商。版权法在当时得到了加强，一些歌曲获得了巨大的商业成功。查尔斯·哈利斯的《舞会结束以后》（1892）为它的出版商赚到两万五千美元；哈利·冯·蒂尔泽的《金鸟笼里只有一只鸟》（1900）第一年就售出二百万张；格什温虽然当年还是一个无名小卒，但是在第一年里，他的《斯旺尼河》（1919）还是为他赚到了一万美元。而在当时一个美国家庭的年平均收入也不过只有一千美元多一点。世纪之交最成功的作曲家是艾尔文·柏林。他创作了大概三千首歌曲，其中包括《亚历山大的雷格泰姆乐队》、《上帝保佑美国》、《白色圣诞》（1942年宾·克罗斯比灌制该唱片之后销售了四千万张），以及《没有一个行业像娱乐业》。

图40–1
20世纪初叮盘巷的音乐商店。乔治·格什温就是在杰罗米·H. 雷米克公司（图中顶端）找到他的第一份工作的。



© Hulton Archive/Getty Images

的确，叮盘巷歌曲在地理上和商业上都是与纽约的“娱乐业”街区联系在一起的，它的中心就在42街到百老汇的几个街区里。许多叮盘巷歌曲是由**沃德维尔游艺表演（vaudeville）**而为人所熟知的。它是美国音乐剧的一种早期形式，载歌载舞，充满喜剧幽默，有时也会有魔术和杂技。

为了增加他们音乐的影响力，一些出版商付

钱给沃德维尔的演员，让他们在演出中唱些指定的歌—— 一种音乐“贿赂”的早期形式。当沃德维尔的演出发展成为百老汇音乐剧时，叮盘巷的作曲家越来越多地与百老汇剧院发生关系。叮盘巷自身的重要性在 20 年代减弱了，同时，电台广播和留声机唱片变得常见。

乔治·格什温（George Gershwin，1898–1937）

从歌曲推销员到著名作曲家

乔治·格什温的职业生涯的发展路线是从叮盘巷到百老汇，再到位于纽约“上城”的古典音乐厅。格什温（图 40–2）1898 年 9 月 26 日出生于纽约的一个犹太移民家庭。父母分别是罗斯和莫里斯·格肖维茨。他的母亲，像当时许多上升的美国中产阶级主妇那样，用分期付款买了一架立式钢琴。但是在所有家庭成员中，只有年轻的格什温能够弹奏这个乐器，用耳朵区分出各种雷格泰姆音乐、进行曲和表演中的曲调。不久格什温就上了古典音乐的正规课程，学习莫扎特、肖邦和德彪西的音乐。到 15 岁时，音乐成了他生活的全部，他也因此从高中退学去叮盘巷找了一份每周 15 美元的歌曲推销员的工作。1919 年，格什温不再推销别人的音乐，转而开始宣传他自己的作品。当他创作《斯旺尼河》这首主打歌时，21 岁的他已经变得既富有又出名了。

但是格什温的妈妈没有在儿子的古典钢琴课上花钱，格什温在 20 年代期间越来越把他的注意力转向传统的古典体裁。在三部大型的管弦乐作品中（《蓝色狂想曲》，1924；《F 大调钢琴协奏曲》，1925；《一个美国人在巴黎》，1928），他创造了一种被称为**交响爵士乐（symphonic jazz）**的新体裁，它是一种古典音乐语言和形式与爵士乐风格的融合。后来，在 1936 年，他把这种古典与爵士的融合扩展到了歌剧体裁，创作出《波吉与贝丝》，其中的经典歌曲《夏日》闻名遐迩。

图 40–2
乔治·格什温



Lebrecht/ColouriserAL/The Image Works

格什温一生共创作了大约三百五十首歌曲，很多是为百老汇音乐剧和电影创作的。其中最为人所熟知的是《我爱的那个男人》，是被叮盘巷作曲家称为**叙事歌（ballad）**的那种歌曲的一个例子，是一首舒缓的爱情歌曲（后来的流行音乐体裁，从爵士乐到摇滚、重金属保留了“叙事歌”的这种定义）。虽然《我爱的那个男人》的音乐听起来很强烈，但是它的结构在叮盘巷歌曲里却是常见的：在一段短小的钢琴引子和一段歌词之后便加入叠歌，就像在爵士乐中那样提供主要的曲调。叠歌在这里是典型的，由 32 小节组成，曲式为 AABA。格什温创作这首歌最初是作为他的百老汇音乐剧《夫人，请好自为之》（1924）的一部分，但是把它抽出来了，后来又把它插入他的《乐队开始演奏》（1927）中。像这个时期的许多叙事歌一样，这里表现的爱情的感伤几乎在所有早期百老汇音乐剧里都是令人耳熟能详的。
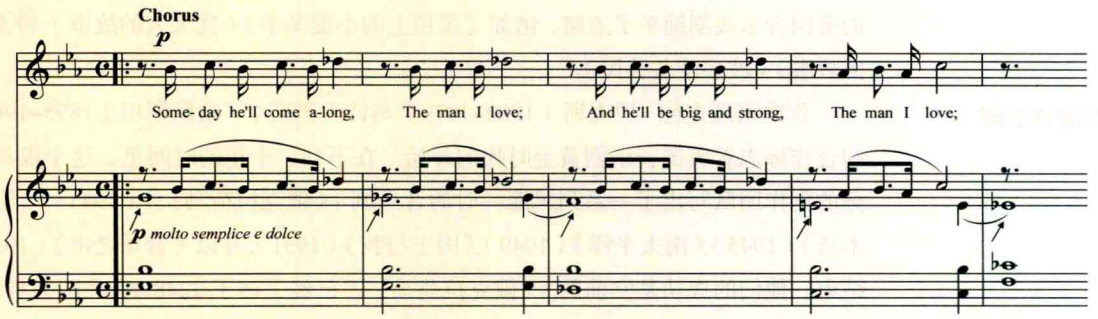
聆听指南

乔治·格什温
《我爱的那个男人》(1924)

6
6/12

体裁：叮盘巷歌曲
曲式：钢琴引子，诗节，叠歌（AABA）

0:00	12 钢琴引子	
0:16	诗节的开头	当柔美的月亮开始发光， 每个夜晚我都会做梦， 当然在梦中迷人的王子是我的主题。 尽管我像你一样意识到， 美梦成真的可能性很小， 但是我仍然清楚地肯定 他将会出现。



1:15	叠歌，A部分：伴奏半音下滑（看箭头）	有一天我爱的那个男人将会和我在一起， 他将是高大而强健的； 当他来到我身边时我将设法让他留下。
1:46	A部分反复，带装饰性伴奏	他会看着我微笑，我会明白 不久，他就会牵我的手。 虽然这似乎很荒谬， 但我俩都一言不发。
2:16	叠歌，B部分：声乐暂时升高	可能我会在星期天遇见他， 可能是星期一，也可能不是， 但是我依然能够肯定 某天我将看到他， 也许星期二将是我的佳期。
2:47	A部分反复，带装饰性伴奏	他将建一个小家，只为两人 今后我将不再流浪，你呢？ 这就是我所等待的那个 我爱的男人。

到20世纪50年代，客厅歌曲已经让位于摇滚乐的曲调，但是甚至一些最早的摇滚乐，如《时钟摇滚》、《牢房摇滚》，都是出自纽约市中部地区的作曲家之手。随着老叮盘巷的歌曲作曲家和出版商的逐渐消失，他们在音乐界作为创作者和制作人的工作，被“大西洋”、“迪卡”和“哥伦比亚”这样的唱片公司所取代。这些都是当今国际“四大”唱片品牌：“华纳音乐集团”、“索尼”、“百代”和“环球音乐”的前身。

百老汇音乐剧

百老汇早期音乐剧

百老汇**音乐剧**（**musical**，也称音乐喜剧）是在1900年以后不久出现的一种美国流行的音乐戏剧的形式。音乐剧是以“书本”（脚本）为基础的，包括有“抒情诗”（这种押韵的诗歌符合音乐剧的歌唱部分的需要）。音乐剧中的绝大多数对话是说的，但是在情感的高潮点仍然是唱的，这就好像德国的歌唱剧和许多轻快的喜歌剧一样。最早的百老汇音乐剧是由本土美国人写的，其中最著名的是乔治·M. 科汉（《小约翰尼·琼斯》,1906,其中包括《向百老汇致敬》）和杰罗姆·科恩（《演艺船》，1927）。《演艺船》中特别值得注意的是它的标志性歌曲《老人河》，其中包括了美国音乐的独特气质，特别是布鲁斯、爵士乐和黑人灵歌。杰罗姆·科恩的《演艺船》和格什温的《波吉与贝丝》对美国黑人经历的处理为其他种族主题的美国音乐戏剧铺平了道路，诸如《屋顶上的小提琴手》（犹太人的故事）和《西区故事》（波多黎各移民）。

罗杰斯和哈默斯坦的音乐剧

作曲家理查德·罗杰斯（1902–1979）与诗人奥斯卡·哈默斯坦（1895–1960）的合作标志着美国音乐剧黄金时代的开始。在不到二十年的时间里，这个极具天分的创作团队写出了一系列风靡一时的音乐剧：《俄克拉荷马！》（1943）、《旋转木马》（1945）、《南太平洋》（1949）、《国王与我》（1951），并以《音乐之声》（1959）结束。他们的成功是空前的：《俄克拉荷马！》已经上演了2248场，《国王与我》已经上演了4625场。况且，这些是唱片销售、电影版权和旅游公司所赚的钱超过了百老汇原作的票房收入的第一批音乐剧。罗杰斯与哈默斯坦依靠混合有韵味的抒情诗（通常是敏感的）和令人振奋的旋律（通常是方整的）取得了成功。现在，《百老汇歌本》在家中表演的标准版本包括了《噢，多么美好的早晨》（选自《俄克拉荷马》）、《你永远不会孤单前行》（选自《旋转木马》）、《某个令人陶醉的夜晚》（选自《南太平洋》）、《认识你》和《我们可以共舞吗？》（选自《国王和我》）和《攀登每一座高山》（选自《音乐之声》），这些都是罗杰斯与哈默斯坦的创作。

安德鲁·劳埃德·韦伯的音乐剧

在过去的20年间，百老汇的舞台已经被英国人安德鲁·劳埃德·韦伯的大量作品所统治（《贝隆夫人》、《猫》、《星光快车》和《歌剧魅影》），他有很多音乐的创新，同时也依赖炫目的舞台效果和沉重的扩大音响。2006年1月9日，《歌剧魅影》已上演7486场，在百老汇的历史上已经超过了《猫》的纪录。这些英国的输入品和法国的《悲惨世界》已使美国音乐剧有些黯然失色。此时，百老汇更多地复兴了一些以前的美国音乐剧（《南太平洋》、《芝加哥》、《理发师陶德》和《歌舞线上》），以及电影改编的音乐剧（《美女与野兽》、《狮子王》、《火腿骑士》和《玛丽·波宾斯》），而不是新的作品。

复兴与音乐剧电影

利奥纳德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein,1918–1990）

利奥纳德·伯恩斯坦创作的《西区故事》是百老汇有史以来最有独创性的作品之一，这是一部和作曲家本人一样活跃和精力旺盛的作品。伯恩斯坦毕业于哈佛大学，并在费城的科蒂斯学院学习指挥。他通过不断学习，成为本世纪伟大的指挥家之一。但是，伯恩斯坦是个激情洋溢、具有各种艺术才能的多面手。作为一个“严肃”

音乐的作曲家，他创作交响曲和舞剧音乐；作为一个更具流行风格的作曲家，他创作电影音乐（马龙·白兰度主演的《在湖滨》）和四部音乐剧（《奇妙城镇》、《在城里》、《坎迪德》和由斯蒂芬·桑德海姆作词的《西区故事》）；作为一个炫技钢琴家，他经常以钢琴独奏家的身份与他自己的管弦乐队一起出现；作为一个教育家，他通过为CBS电视台录制的面向全国播放的《年轻人的音乐会》，引导美国的年轻一代欣赏古典音乐；而作为一个艺术倡导者，他向美国总统施加影响，特别是J.F.肯尼迪。美国从未享有过比雄狮般的伯恩斯坦更有力量的音乐领袖了。

《西区故事》（1957）

在《西区故事》中，伯恩斯坦把老故事《罗密欧与朱丽叶》做了翻新。卡普莱和蒙太古两个家族的世仇被纽约街头帮派所取代，一个是以美国本地人的（“喷射帮”），另一个是波多黎各人的（“鲨鱼帮”）。当伯恩斯坦有一天驾车经过纽约哈莱姆的西班牙人聚居区时，这部戏的脚本开始具体化了：

> 四周到处都是波多黎各小孩在玩耍，背景是一个巨大的人行道，上面有古典风格（设计）的拱顶石、柱子和罗马式拱门。场景和孩子之间的对比是惊人的和迷人的。就在当时当地，我们得到了我们的《西区故事》的主题——在一个当代的场景中重复着一个古典的传说。

在这部戏里，命运不佳的一对恋人是喷射帮的前首领托尼和鲨鱼帮首领的妹妹，刚从波多黎各来美国的玛丽亚（图40–3）。两人不是在文艺复兴时期的宫殿，而是在高中体育馆举行的舞会上相识。朱丽叶的阳台变成了玛丽亚的防火通道，正是在这里，玛丽亚和托尼唱出结束时的二重唱《今夜》的地点。最终，托尼试图求和，造成鲨鱼帮头目的死和自己的被杀，留下玛丽亚在他的尸体前悲痛欲绝。

图 40–3
纳塔丽·伍德在利奥纳德·伯恩斯坦的《西区故事》中饰演玛丽亚。



© Mirisch-7 Arts/United Artists/The Kobal Collection

《西区故事》可以作为一个音乐对比的研究对象。街头帮派的快速舞曲正好与一对恋人的平静的二重唱形成对比。帮派的音乐是不协和的、切分的和敲击性的，用了很多20世纪早期前卫音乐的风格。另一方面，恋人的音乐是协和的和旋律性的，乐句和节拍都是稳定的。这种不协和的、切分节奏的现代风格和旋律优美的浪漫风格之间的对比，可以在选自《西区故事》的两首《交响舞曲》里听到。“曼波舞”是街头帮派的一连串的舞曲，“在某处”是一首梦幻般的歌曲，想象着在一个遥远地方的爱情和友谊，二者都强调了舞台表演的情绪。《西区故事》不是一部音乐喜剧而是一部音乐悲剧，其中的竞争力量鲁莽相争而走向毁灭。通过将这些竞争力量的本质融入音乐，伯恩斯坦抓住了这个不朽的故事的活力和温情。

聆听指南

利奥纳德·伯恩斯坦
《交响舞曲》，选自《西区故事》（1957）
“曼波舞”和“在某处”

6
6/13–14

角色：喷射帮和鲨鱼帮，托尼和玛丽亚
场景：在一次高中舞会上，也可以感觉到喷射帮和鲨鱼帮之间的冲突。帮派成员大摇大摆地跳着“曼波舞”，托尼和玛丽亚相遇，并表达他们对爱情的希望。

(continued)

“曼波舞”

0:00	13	引子
0:10		快速移动的切分音的主题
0:37		敲击性的爆破声来自打击乐和铜管乐
1:05		小号独奏
2:02		主题再现，引向高潮，然后逐渐消失

“在某处”

0:00	14	大提琴温柔地奏出歌曲“在某处”的旋律
0:29		圆号奏出“在某处”的旋律，双簧管与之对位
0:55		弦乐器演奏主题
1:25		中音弦乐器奏“在某处”的旋律，高音的小提琴与之对位
1:50		全乐队演奏旋律，达到高潮，然后逐渐消失

在早期，百老汇音乐剧都是和爱情有关的，集中于表现普通人和他的“女友”的各种问题。《西区故事》和更晚一些的《租金》，以及其他一些作品，保持了美国的故事背景（事实上，这类作品的背景经常放在纽约），但是主题已经被扩展到种族和社会问题。然而，当今音乐剧的主题，已不是那么狭窄而是更有异国情调，展示了邪恶的巫师、足智多谋的猫、威风堂堂的狮子，以及丛林中的英雄。现代的音乐剧吸引着世界各地的观众，而不仅仅是纽约的观众，已经成为了音乐全球化的又一体现。

关键词

歌曲推销员
叮盘巷
沃德维尔游艺表演
交响爵士乐
叙事歌
音乐剧



第41章 摇滚乐：叛逆的音乐

摇滚的源头可以追溯到**节奏与布鲁斯（rhythm and blues）**，这种体裁在1950年前后出现于美国南部（图41–1）。就像早期的布鲁斯音乐，节奏与布鲁斯遵循12小节布鲁斯的和弦进行（见43页），采用4/4拍，以有表情的独唱为特征。但是布鲁斯经常是自省和悲伤的，而节奏与布鲁斯则提供了一种生动的、强

调弱拍的审美标准。早期布鲁斯的慢速风格让位于更快、更有推进力的节奏。鼓为音乐提供强劲稳固的节拍；电吉他和电贝司制造出一种更有攻势的音响织体；萨克斯风增添了一种有表现力的“哀鸣”的声音；唱词常常是喊出来的和唱出来的一样多。这些因素合在一起，创造出一种粗犷的、有驱动力的、非常适合于舞蹈的音乐体验。最初，节奏与布鲁斯只是黑人音乐家为黑人听众创作和演奏。后来，随着这些音乐家和听众在20世纪50年代搬到北方的城市中心以后，一群新的白人听众通过电台的广播接触了这种风格，开始聆听和伴着这种有活力的黑人音乐起舞。节奏与布鲁斯成为叛逆的美国青年的音乐，这种功能在它发展成摇滚乐时得到了增长。



© Bettmann/CORBIS

图片 41-1
小理查德（理查德·派尼曼，1932- ），他是一位早期的摇滚明星，他与查克·贝利、波·迪德雷一起，将早期的节奏与布鲁斯转变成摇滚乐。

摇滚乐

摇滚乐（rock'n' roll）这个术语20世纪50年代并不是新的，它早在20年代的流行歌曲里就出现了，而它的起源还更为古老。“摇”和“滚”本来是描述船的运动的航海术语，后来在美国黑人的圈子里，它不仅被用来描述在宗教的狂喜状态中身体的抽搐，而且也用来描述舞蹈的动作，带有明显的性的暗示。在20世纪50年代初，这种说法被白人电台唱片骑士（DJ）的先驱**阿伦·弗里德（Alan Freed，1921–1965）**赋予了新的生命。他更喜欢用“摇滚乐”这个名字而不愿意用与美国黑人有强大联系的“节奏与布鲁斯”。弗里德通过广播电台以及促进种族融合的音乐会和舞蹈来传播早期的摇滚乐，先是在克利夫兰，随后在纽约。对摇滚乐的需求是空前的，随着其他电台把这种音乐结合进它们的节目形态，它的歌曲成为在战后婴儿潮出生的、听着广播长大的那些年轻人的叛逆的赞歌。另外，弗里德的传播也在欧洲被转播，扩展了这种体裁在英国和其他国家的流行。

第一位摇滚乐的重要代表是**艾尔维斯·普莱斯利（Elvis Presley，1935–1977）**（图41-2）。普莱斯利是从演唱“山区音乐”（Hillbilly Music，是被唱片公司的经营者用来指美国南方的白人民间音乐的一个术语），在他的圣灵降临节教堂唱福音歌，并在田纳西州孟菲斯的黑人区聆听布鲁斯和爵士乐开始他的音乐生涯的。他结合了真正的美国黑人和白人的音乐传统中的各种体裁。他在1954年7月的第一张唱片就能证明这一点，这张唱片的第一面《那就好了》，是由密西西比的黑人布鲁斯音乐家“大男孩”亚瑟·科鲁达普创作的，而另一面《肯塔基的蓝月亮》，是由白人“蓝草音乐”（bluegrass）的歌手比尔·门罗创作的。艾尔维斯总



© Frank Carroll/Sygma/Corbis

图片 41-2
“国王死了，国王万岁”，围绕着艾尔维斯的极度狂热，在他1977年死后才稍有减弱。2002年为纪念艾尔维斯逝世25周年，发行了他的纪念专辑，第一个月就销售了一百万张，艾尔维斯的遗产所产生的收入比其他任何逝世的名人都多。

共 149 次荣登“广告牌”（billboard）的“热门金曲 100 首”的流行排行榜。他获得风靡全球的偶像地位，不仅是因为他那独特的、丰满的、男中音的嗓音，而且还因为他的舞蹈的旋转风格，出现在大量的电视广播中和三十多部电影中。

约翰·列侬经常被引用的一句话“在艾尔维斯之前，没有什么有价值的东西”虽然是一种有意的夸大其词，但他的话对于艾尔维斯和摇滚乐在全世界所产生的爆炸性冲击来说也确实是真的。

摇滚乐来自黑人和白人的流行音乐

摇滚乐的成熟风格是一种黑人的节奏与布鲁斯和广泛的来自城乡的黑人和白人的影响的混合物。例如 20 世纪 50 年代的女声组合和无伴奏合唱的“嘟—沃普”组合（doo-wop，一种采用密集和声的重唱形式）就吸收了美国黑人福音歌的演唱传统。另一方面，同样是在这 10 年间，像“艾弗里兄弟”这样的演唱者创作出了一种乡村音乐的音响，在他们密集的声乐和声中特别明显。虽然我们会自然地假定摇滚乐歌手自己写歌，但是这些歌曲却经常是由主要在纽约的音乐工业中工作的专业作曲家创作的。另外，在这个时期出现的一些流行艺人，提供了经过稀释的真正的美国黑人音调。例如帕特·布恩，一个“清洁的”与艾尔维斯同时代的白人歌手，通过录制柔和的但很有感染力的歌曲唱片而出名，而这些歌曲最初却是由像“胖子”安东尼·多米诺和“小理查德”派尼曼这样的黑人音乐家创作的。

1964 年 2 月，来自英国的**披头士**（**The Beatles**，也称“甲壳虫”乐队）到达美国之后，年轻人（“teen”）的音乐的最大限度的潜力得到了实现（图 41-3）。约翰·列侬（1940–1980）、保罗·麦卡特尼（1942– ）、乔治·哈里森（1943–2001）和里格·斯代尔（1940– ）对世界的音乐和文化产生了无以伦比的影响。从演奏和录制其他人创作和录音的歌曲开始，“披头士”很快就发展出一种前所未有的能力，创造出一种原创的音响并使用新的风格作曲。这四位音乐家与他们的制作人乔治·马丁一起，为歌曲的创作和录音的实验铺了路。1967 年，他们创作了迷幻的摇滚歌曲《永远的草莓地》，其中结合了令人震惊的新奇的配器和“具体音乐”的一些因素。他们为这首歌发行的宣传短片至今被认为是第一部现代音乐的电视片。同年，当“披头士”做成他们的专辑《胡椒中士的孤单之心俱乐部乐队》时，产生了按照主题对歌曲加以统一的“概念专辑”的成果，与之同时产生的还有被认为是严肃诗歌的歌词，以及为作品复杂的录音技术提供了一种精致的看得见的伴奏的专辑艺术。

图 41-3
尽管他们在一起演唱只有短短数年（1960–1970），但没有一个流行音乐组合可以和披头士的音乐独创性和风格的多样性相比。每一首曲调都是新鲜的，非常不同于前一首。



Photofest

到 1970 年“披头士”解散时，他们已经深深地改变了流行音乐的世界。从此，人们期待艺术家创作自己的歌曲，并发行有标准长度的专辑而不是单曲。此外，“披头士”还大大扩

展了流行音乐的范围；他们的唱片囊括了迥然不同的多种风格，如节奏与布鲁斯、福音歌曲、乡村布鲁斯、百老汇歌曲、新奇的曲调、迷幻摇滚，甚至还有印度的拉格。因此，自“披头士”之后的摇滚乐中出现的多样的、更精致的风格被简称为**摇滚（Rock）**。

摇滚

英国的入侵

到20世纪60年代，由“披头士”引起的所谓“英国的入侵”给流行音乐注入了更强的发展势头。许多乐队都模仿查克·贝利和波·底德利这样的流行黑人吉他手的风格。但是另一些乐队，特别是那些来自英国的（以“滚石”乐队、“奶油”乐队和莱德·泽普林最为突出），也受到美国黑人布鲁斯歌手，特别是穆迪·沃特斯、霍林·沃尔夫和威利·迪克森的粗野而巨大音响的激励。60年代的“英国的入侵”也通过使用电吉他的音响而再次振兴了流行音乐，这种乐器在摇滚乐队中有时以很长的即兴演奏或“独奏”为特征。

一个有创造性的吉他手

早期摇滚乐最伟大的人物可能是美国黑人吉他手、歌手、歌曲作者**吉米·亨德里克斯（Jimi Hendrix，1942–1970）**。他像他同时代的“披头士”那样，永远改变了摇滚艺术家可能达到的范围。作为60年代末的时尚偶像，在流行音乐的想象力方面，他仍然是无以伦比的。他有独特而古怪的表演方式，包括点燃他的吉他。在摇滚乐历史上，亨德里克斯恐怕是最具原创性和最有影响的吉他手。他运用的和声语言，包括从简单的布鲁斯到复杂的和弦和不寻常的音程。他的歌曲创作风格从粗犷、直白的《火》，扩展到富有表现力的《小翅膀》（两首都录制于1967年）。但亨德里克斯最重要的贡献是他在扩展电声吉他的音域时所展现出的天分。他不再把吉他只作为演奏旋律与和声的乐器使用，而是把它重新界定为一种可以产生各种噪音、效果和电子音响的乐器，就像他在1968年的伍德斯托克音乐艺术节上演奏《星条旗永不落》时所使用的那些。这次传奇性的演奏被解释为这位吉他手对一个有剧烈分歧的国家的评论，这个国家由于越南战争而使几代人妻离子散。

朋克的强烈音响

朋克摇滚（Punk rock）出现于上世纪70年代中期，它的自我破坏性和虚无主义的倾向一方面为机械概念的音乐和迪斯科疯狂的综合的外衣，另一方面为高额制作的、过分运用管弦乐配置的摇滚乐提供了另一种受欢迎的选择。雷蒙斯的纽约市俱乐部音乐帮助组建了英国的乐队组合，如“性手枪”和“冲撞”乐队，而这三个乐队都在70年代制作了有发展潜力的专辑。朋克音乐粗野扩大的音响、有动感的节奏和三个和弦的和声都有助于它返回其工人阶级的根源。自称“非音乐家”的布莱恩·艾诺在70年代早期就开始设想作为一种音响景观的音乐，他在作品中加入电子音响的合作成果，把一种新的音色感觉注入了摇滚。这些创新反过来激励了20世纪70年代末和80年代初的像“头部特写”（Talking Heads）、“戴沃”（Devo）和“警察”这样的“新浪潮”乐队的产生。

到了20世纪80年代中期，最新的摇滚音响是来自金属乐队和类似的重金属乐队，这些乐队用阴暗的小调式演唱充满活力的、不协和的歌曲。10年之后，库尔特·科拜因和涅槃·乐队（Nirvana）创作出阴暗的、内省的**油渍摇滚（grunge）**

的歌曲。这两组乐队都使摇滚的喧闹的噪音和形式与内容得到复苏，为焦虑地思考着的新一代青少年再造了它的未成熟的本质。

说唱乐

说唱乐（**Rap Music**）是一种出现于20世纪70年代末纽约的布鲁克斯区南部的一种美国黑人的音乐风格，它伴随着嘻哈文化（hip-hop，指80年代美国黑人青少年的一种文化）中的主持人（MC）、唱片骑士（DJ，也叫搓碟手）、霹雳舞演员和涂鸦艺术家，慢慢地进入了美国人的意识。它一开始是吸收疯克（60年代末的一种黑人爵士舞蹈）、迪斯科和黑人的布道传统，到20世纪80年代成为一种主要的文化力量。**奔跑DMC**（**Run DMC**）乐队——由约瑟夫·西蒙斯（1964–，艺名“奔跑”）、达里尔·迈克丹尼尔斯（1964–，艺名“DMC”）和杰森·米泽尔（1965–2002，艺名“杰姆大师杰伊”）组成（图41–4）——在1985年的专辑《摇滚之王》中打破了体裁的界限，以一把摇滚吉他为主持人的说唱和唱片骑士的搓碟伴奏为特征。第二年，他们与白人摇滚乐队“空中铁匠”（Aerosmith）的成员合作演唱的《走这条路》，使“奔跑”DMC的音响在无线电波中循环往复，特别是借助于在MTV上播放的音乐电视而广为传播。在世纪之交，流行的白人乐队，如“愤怒机器”、“科恩乐队”和“林肯公园”都在他们的说唱—金属的织体中加入了搓碟。2004年，唱片骑士“危险老鼠”（布莱恩·波顿）制造了一种有争议的、反传统的现象，叫做《灰色专辑》（可下载），他在其中狡猾地混合了来自说唱歌手杰伊·Z的《黑色专辑》（2003）和“披头士”的《白色专辑》（1968）中的一些音轨。像爵士、节奏与布鲁斯和其他早期风格一样，边缘化的美国黑人的创新再一次被美国的主流所采用，产生了一种新颖的、真正的音乐，它的广泛的吸引力跨越了种族和社会的界限。埃尔维斯·普莱斯利能够上升为超级巨星，很大程度上是因为黑人的节奏与布鲁斯为他插上了翅膀；而与他并行的白人说唱歌手阿姆（Eminem，1972–）受到了批评性的喝彩，已在世界范围内销售了五千多万张专辑，成为历史上销售最快的说唱歌手。

图41–4
“奔跑DMC”乐队



© Hulton Archive/Getty Images

尾声

在这里考虑近五十年出现的所有不同类型的摇滚和流行音乐，并赞美它的所有英雄是不可能的。然而，我们不能忽视，至少要提到那些开创性的表演者（如詹姆斯·布朗、迈克尔·杰克逊和麦当娜）；歌曲设计者（如阿尔萨·弗兰克林

和玛莱亚·凯瑞）；歌曲创作者（如鲍勃·迪伦、焦尼·米歇尔、保罗·西蒙和斯蒂维·旺德尔）；多元文化的代表［如墨西哥裔美籍吉他手卡洛斯·桑塔纳和牙买加的雷盖乐（reggae）艺术家鲍勃·马里］；化妆表演者（如过分华丽的乔治·克林顿与他的P—疯克乐队和一听便知的、爱玩花样的“接吻”乐队）。还有典型的杰姆乐队（Jam Band，以即兴为基础）“感恩的死者”，以及很有影响的“地下丝绒”、“摩托头”和“音速青年”，三支简直受到音乐家和批评家的崇拜的乐队。我们也需要挑选出重要的说唱乐队N.W.A.和“公敌”，以及悲剧性的人物图派克·沙克尔和声名狼藉的B.I.G.在摇滚的前沿有很多艺术的创新者，从平克·弗洛伊德和弗兰克·扎帕到“史密斯乐团”、“电台司令”和“工具”等乐队都是如此。像菲尔·斯佩克托、布莱恩·威尔森和里克·鲁宾这样的制作者和改编者，在他们开拓的音响织体方面是很重要的。这种风格的分类，包括民间摇滚、摩城、索尔、疯克、华丽摇滚、硬核朋克、雷盖乐、油渍摇滚、科技摇滚、黑帮说唱、舞厅，以及多种多样的汇聚在一起作为“替换”的手法，是世界范围内的流行音乐现象的一部分。

关于流行音乐，斯汀曾说过“在它的全盛时期，它是颠覆性的”。诚然，年轻人的音乐，作为一般的青春期和后青春期的反叛的一部分，在风格上将会永远是变化不定的，而且变化很快，因此蔑视轻易地贴标签。只是汇集一个名单，少数歌曲和几个有影响的艺术家，就像我们在这里所做的那样，却遗漏了上百个重要的人和对发展美国流行音乐很重要的概念。然而，美国流行音乐的杰出的生命力和多样性，却要求这样。

关键词

节奏与布鲁斯
摇滚乐
阿伦·弗里德
埃尔维斯·普莱斯利
披头士
摇滚
吉米·亨德里克斯
朋克摇滚
油渍摇滚
说唱乐
奔跑DMC

译后记

在美国的大学里，音乐欣赏课程的开设是很普遍的。因此，供这种课程使用的教材也有不少，很多大学的知名教授都亲自动笔编写此类教材，例如 Roger Kamien 的 *Music, An Appreciation*（中文版叫做《听音乐》,世界图书出版公司 2008）;Joseph Kerman 的 *Listen* 和 Jerome Yudkin 的 *Understanding Music* 等。这些教材各有千秋，并各自拥有不同规模的读者群。在这些同类教材中，耶鲁大学的莱特教授（Craig Wright）所编写的这本《聆听音乐》（*Listening to Music*）以其体例的完备、内容的翔实和文笔的优美而独领风骚。

莱特教授用这本教材在耶鲁大学开设音乐欣赏课至今已有几十年的历史了。这门课在耶鲁大学广受欢迎，已成为一门远近闻名的“看家”精品课程。最近，它已作为耶鲁开放课程中唯一的一门音乐课程而在互联网上广泛传播（据说已有中文字幕和配套 CD 可以同时下载）。相信看过这个课程录像的人一定会对莱特教授渊博的知识和儒雅的教风留有深刻的印象，并进而会对这本教材产生浓厚的兴趣。

第一次听到莱特教授的这门课是 1998 年秋天我在耶鲁大学做访问学者的时候。当时，我走进一个高大的、古老的、像教堂一样的阶梯教室，看到里面坐满了来自耶鲁大学各系的不同专业的近三百名学生，有些没有座位的同学便在走道上席地而坐。大家都怀着极大的兴趣，注视着坐在钢琴前侃侃而谈的莱特教授。教授的幽默感使学生们不时地发出会心的笑声。师生间的互动也是令人惊叹的，莱特教授在和学生们一起排练莫扎特的歌剧《唐璜》片段，教授还亲自担任唐璜的仆人雷波莱罗一角，作为观众的同学们对讲台上的表演报以阵阵笑声和热烈的掌声。

十多年过去了，这门课给我带来的影响是深刻的。我回国后开设的音乐欣赏课就是以莱特教授的这门课作为范本的。如今，我有幸参加了他这本教材的翻译工作，更是受益匪浅。相信这本书将会对我国的音乐教育工作者、音乐爱好者和广大的学生带来巨大的帮助，促使他们把自己对音乐的理解提升到一个新的高度。在我国的很多大专院校中都开设了音乐史与音乐欣赏相结合的课程，对于这种课程来说，这本书无疑是一本最新的和最好的参考书和教材。

这本书基本上是我和中国音乐学院的李秀军教授合译的（根据汤姆森学习出版集团提供的该书的第五版），我翻译了其中的第二、三、四和第六、七部分的 22 章，李秀军翻译了第一、五、六部分的 19 章。我的学生吕常乐和王鸣茜也协助我翻译了第七部分中的一些章节。最后，我又对全书的译文进行了仔细的校对和更正。三联书店的编辑樊燕华也对此付出了巨大的劳动，在此向她致谢，并感谢所有为本书的翻译提供了帮助的人。

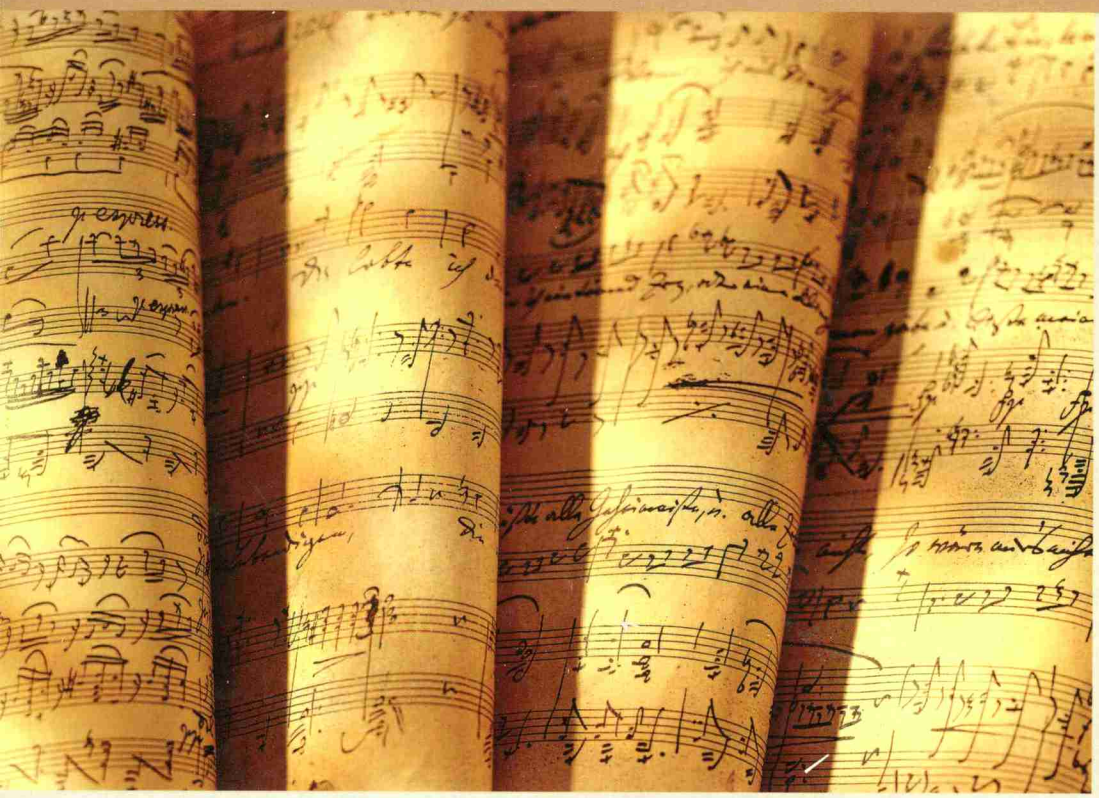
余志刚

2011 年仲春写于中央音乐学院

《聆听音乐》（第五版）是一部不可多得的音乐欣赏指南，
帮助你理解任何时代及文化中的音乐，发展和提炼你的聆听技巧。
阅读本书之后，无论在课堂上还是在音乐厅里，
你都将发现自己正以前所未有的快乐和自信在聆听和感受音乐。

《聆听音乐》（第五版）还具有以下特点：

- 独一无二的多媒体和在线支持的选择，为你更好地提供掌握材料和乐谱的工具。
- 广受赞扬的音乐曲目，以精选世界著名艺术家的录音为特征。
- “聆听指南”帮助你理解和欣赏CD上的扩展音乐作品，全部配上时间点，让你在作品演奏时能够轻松地跟随。
  “聆听练习”放在“聆听指南”之后，以便你能立即测试你的理解。



CENGAGE Learning™
www.cengageasia.com

定 价：88.00元

ISBN 978-7-108-03774-9