

《高等院校音乐专业教学丛书》总序

教材俗称“教本”，意为教学之本，教育之本。它是人才培养规格的范本、尺度和依据，其地位和作用之重要显而易见，故教材建设问题古今中外历来都被列为发展教育的重点基础建设项目之一。

在我国，大学本科以上层次的高等音乐教育是在新中国成立之初开始起步的，在特定的历史条件下，专业教材几乎全部是照搬挪用苏联的教材体系。从那时起，编辑出版自己独立的高等音乐教育教材就成了中国音乐教育家们共同的孜孜以求的奋斗目标。我们依靠五千年的文化积淀，发掘华夏音乐文化遗产，建构民族音乐理论。经过数十年的辛勤耕耘，融入了中国高等音乐教育界几代人的汗水和心血，构筑了丰厚坚实的音乐艺术实践与理论的开发和积累，取得了丰硕的令人瞩目的成果。然而，已经取得的成绩与理想中的境界还有相当的距离。在我们的理论表述中，常常出现以外来的理论成果解释我们的音乐现象的现象，在我们自己建构的理论体系中也还有牵强附会的表达，甚至还有不能自圆其说的难题。因此，把握音乐学科发展建设的最新方向，寻求理论上的系统、升华和突破，编写科学严谨的教材体系，仍是我们继续努力奋斗的目标。高等院校音乐专业教学丛书正是为适应新世纪、新时代、新要求，为实施科教兴国战略，推行素质教育方针，培养创新思维人才的需要而提出的一个高等音乐教育基础建设项目。

教材体系建设是一项宏大而庞杂的系统工程，它需要在丰富深厚实践积累基础上的科学严谨的逻辑梳理和理论上的升华与创新。在达一理念的支配下，高等院校音乐专业教学丛书在编写体例和内容上形成了自己的特点：1. 各科教材均以本学科的最新发展成果为起点，强调基础理论的规范性，突出课程体系的系统性、科学性。2. 各科教材内容紧扣新世纪学科发展方向，注意结合素质教育、创新思维教育、基础能力教育的要本安排教学环节，组织教学内容。3. 教材在突出民族音乐成分的基础上，同时高度重视时世界优秀音乐文化遗产和成果的包容性。4. 在理论建构上强调了体系的系统性、完整性、开放性，避免时发展过程中出现的新情况、新

问题作倾向性、封闭性的结论，并重视介绍艺术实践现象中的新思潮、新理念、新动向。

本套丛书以音乐本科教育为主，兼顾普通音乐教育，同时，其系统的内容编排，明了的语言阐述，理论与谱例的互证互补，也为广大音乐爱好者提供了一套自学教材和必备的参考书。我们相信高等院校音乐专业教学丛书的出版，将为推进我国高等音乐教育及其教材体系建设产生积极的影响。

高等院校音乐专业教学丛书的编写工作得到了河南省教育厅、河南省高等院校教材建设研究会的高度重视和支持。河南大学出版社及王慧同志为该书的出版给予了热情的支持，提供了优越的条件，付出了艰巨的劳动。在此，我们谨代表参加丛书编写工作的全体人员，向上述关心支持丛书编写出版工作的部门、领导和同志表示衷心的感谢。

刘明亮 敬启

2002年2月18日

前 言

绪论音乐是人类社会文化的重要组成部分。在人类童年时期,音乐已作为原始文化现象之一,伴随人类社会的发展,历经漫长的岁月,发展到如今高科技时代绚丽多姿的现代音乐,积累了丰富而宝贵的文化财富。

西方音乐是人类音乐文化的重要分支之一,在漫长的历史学习岁月中取得了辉煌的成就,为人类文化做出了宝贵贡献。每一个专业音乐工作者都应当认真了解、研究西方音乐,以促进本国、本民族音乐的发展。因此,《西方音乐史》就成为音乐专业学生的必修课程之一。本书力图全面、系统地阐述西方音乐文化发展的历史进程与成果,使读者得以了解不同历史时期、不同国家、不同流派作曲家的音乐风格,熟悉他们的作品,扩大艺术视野,提高艺术鉴赏能力,从而提高我们的创作、演奏、演唱水平。

音乐史的学习,应在对不同时期社会背景深入了解的基础上,作整体文化艺术氛围的研究,把握其对代特点,进而了解不同音乐流派的风格特征,以及具体作曲家、演奏家、演唱家的艺术风格。同时,应着重对不同时期、不同流派的承继与发展关系进行研究,力求全面而系统地把握音乐艺术发展的历史轨迹。学习音乐史,不应当仅仅从知识、理论方面死记硬背,而要在系统理论的指导下,选听大量的音乐作品,务求在实践中体会、把握各种流派与个人的艺术风格,使音乐史变成一部具体而生动的活剧,把抽象的理论转化为具体的音乐感受。

本书既是普通高校音乐专业的教科书,也为广大音乐爱好者提供了丰富的音乐知识和翔实的历史资料。

编 者

2003年12月10日

目 录

《高等院校音乐专业教学丛书》总序	1
前言	3
第一章 古代音乐	1
第一节 古希腊音乐	1
第二节 古罗马音乐	6
第二章 中世纪音乐	8
第一节 概述	8
第二节 格里高利圣咏	10
第三节 世俗音乐和乐器的发展	16
第四节 复调音乐的产生与发展	19
第五节 新艺术音乐	23
第三章 文艺复兴时期音乐	28
第一节 概述	28
第二节 英国音乐	29
第三节 勃艮第乐派	30
第四节 法 - 佛兰德乐派	33
第五节 民族风格音乐与世俗音乐	35
第六节 新教音乐	38
第七节 天主教音乐	39
第八节 威尼斯乐派	41
第九节 文艺复兴时期的器乐	41
第四章 巴洛克时期音乐	44
第一节 概述	44
第二节 意大利歌剧	47
第三节 法国歌剧	50
第四节 英国歌剧和德国歌剧	52
第五节 康塔塔和清唱剧	53
第六节 器乐和音乐理论的发展	55
第七节 亨德尔	59
第八节 巴赫	61
第五章 古典主义时期音乐	67
第一节 概述	67
第二节 喜歌剧的发展	69
第三节 格鲁克的歌剧改革	71
第四节 奏鸣曲和交响乐的发展	73
第五节 海顿	75
第六节 莫扎特	79

第六章	贝多芬	85
	第一节 贝多芬的生平与创作道路	85
	第二节 贝多芬的作品与创作风格	88
第七章	浪漫主义时期音乐	94
	第一节 概述	94
	第二节 韦伯	97
	第三节 舒伯特	100
	第四节 门德尔松	104
	第五节 舒曼	107
	第六节 肖邦与波兰音乐	114
	第七节 柏辽兹	121
	第八节 李斯特与匈牙利音乐	125
第八章	19世纪法国意大利歌剧	131
	第一节 19世纪初法国歌剧	131
	第二节 法国大歌剧	132
	第三节 19世纪上半叶意大利歌剧	133
	第四节 19世纪中下叶法国歌剧	138
	第五节 19世纪下半叶意大利歌剧	141
第九章	19世纪中下叶德奥音乐	147
	第一节 瓦格纳	147
	第二节 勃拉姆斯	153
	第三节 奥地利轻音乐	158
第十章	19世纪民族乐派的兴起与发展	160
	第一节 19世纪俄罗斯音乐概述	160
	第二节 格林卡	161
	第三节 达尔戈梅日斯基和安东·鲁宾斯坦	166
	第四节 强力集团	168
	第五节 柴科夫斯基	176
	第六节 捷克音乐	180
	第七节 挪威和芬兰的音乐文化	186
第十一章	19世纪末 20世纪初的音乐文化	191
	第一节 法国音乐	191
	第二节 奥地利和德国的音乐文化	198
	第三节 俄罗斯音乐文化	203
	第四节 意大利音乐文化	208
第十二章	20世纪音乐(上)	213
	第一节 概述	213
	第二节 民族主义音乐	215
	第三节 表现主义音乐	223
	第四节 新古典主义音乐	225
	第五节 前苏联和英国音乐	235
	第六节 微分音音乐与噪音音乐	241

第十三章	20 世纪音乐(下)	243
第一节	序列音乐	243
第二节	电子音乐	246
第三节	偶然音乐与约翰·凯奇	248
第四节	其他音乐倾向和流派	251
第五节	爵士乐	254
第六节	摇滚乐	257
第七节	音乐剧	259
参考文献	264

古代音乐

第一节 古希腊音乐

公元前 4000 年前后,在底格里斯河和幼发拉底河之间孕育了最早的人类文明,紧接着在尼罗河流域、印度河流域和黄河流域也发生了类似的人类文化革命。印度文明和中国文明相对独立地发展着,而美索不达米亚文明和埃及文明则孕育了近东文明和地中海东部地区文明。它们最终发展成为希腊文明和犹太文明,希腊文明是欧洲文化的渊源。

希腊地处地中海岸,与东方文明国家腓尼基、亚述、埃及毗邻,希腊古国的地域以爱琴海为中心,包括希腊半岛、爱琴海中的众多岛屿以及小亚细亚半岛西部的沿海地带。地理条件决定了古代希腊处在东西方文明交汇的特殊地位:一方面希腊人接受并保存了东方的重要乐器、音乐体裁和音乐理论,进而加以发展,创造了辉煌的古希腊音乐文化,另一方面,它作为源头向西扩展,对西方音乐文化的发展产生了巨大而深远的影响。

一般的希腊史,将公元前 12 世纪到公元前 5 世纪这一段时期称为希腊的“古代时期”。公元前 5 世纪至整个 4 世纪,是希腊历史上一个重要的文化发展期,称为古典时期,也可以称为“雅典时期”。公元前 3 世纪前后,古代希腊文化进入最后一个发展期,史称“希腊化”时期。上述三个时代为古希腊的文化繁荣时期。

在古希腊的文学艺术中留下了令人骄傲的见证物,但音乐方面却极少,像古希腊卫城毁坏后所剩无几的分散的柱子和城市废墟一样,从现有的资料我们无法复原当时音乐生活的全貌,只能从目前留下的大约 40 段左右的残篇中,对这一时期音乐生活的一般情况进行大致的描述。

一、音乐的神话与竞技中的音乐

在西方语言中,“音乐”(Music)一词暗示该艺术源自缪斯(Muse)。在希腊神话中缪斯是指象征着高贵、智慧、圣洁的九位女神,是艺术的保护神,掌管着文学、戏剧、抒情诗、音乐等高尚的文化活动。在古希腊,音乐往往与神的崇拜,同神话传说交织在一起,因而,我们所涉及的第一批音乐人物都是神:光明和诗歌之神阿波罗、女战神雅典娜、酒神狄俄尼索斯,他们都是艺术之神,也是传说中音乐的最早创造者和实践者。在蒙昧的远古时期,因为对神的崇拜,音乐本身也充满了神性,人们认为它能驱邪、赶魔、治病,能净化肉体 and 灵魂,能在自然界中产生奇迹。

公元前 6 世纪,古希腊城邦开始举行节庆活动和竞技比赛。公元前 586 年开始的四年一次的皮底亚节,是为纪念阿波罗战胜蛇神进行祭奠的盛会。竞技内容有乐器演奏比赛、歌咏比赛以及朗诵诗歌比赛等,与音乐的联系较为紧密。始于公元前 776 年的宙斯大祭,每四年在南希腊的奥林匹亚举行一次盛大的祭奠活动,持续数天,设有歌唱、笛弦、角力、马队表演,以及音乐、戏剧、

火炬赛跑、赛船等各种文体竞赛。此外还有雅典竞技会、狄俄尼索斯竞技会等，音乐比赛是竞技会的主要内容。

二、诗歌的繁荣

古代希腊没有独立的纯音乐，音乐是和诗歌紧密结合在一起的，形式完美的古希腊音乐是诗、乐、舞三位一体的，因此，当时的诗人就是音乐家。公元前12世纪之后，在民间流传着关于特洛伊战争的歌谣，经过累世游吟诗人的结集加工，至公元前8世纪，由盲诗人荷马汇集整理，写成了两部吟唱风格的大型史诗《伊利亚特》和《奥德赛》，是由叙事诗和短歌合成的巨著。

公元前8世纪至公元前6世纪，希腊氏族社会解体，城邦制度建立，人们的集体感情逐渐淡漠，个人情感体验复杂化，抒情诗歌的产生应和了人们渴望表现自己的情感和意志的心态。

抒情诗歌发源于希腊东部的累斯博斯岛，最早的抒情诗作者有泰尔潘德(Terpander, 约公元前7世纪)，他的诗歌用的是荷马史诗的扬抑抑格六音步格律，庄重和谐，具有古代遗风。后被请到斯巴达供职，享有很高的声誉。据说泰尔潘德第一次确立了诺姆(Nomos)这一音乐的曲式标准，成为公元前6至5世纪人们严格遵守的“法则”。诺姆延续达几世纪之久，一直保持着自身的独立，并且对所有其他文学体裁的音乐产生重大影响。阿西乌斯(Alcaeus, 约公元前620—前580)的抒情诗音步较灵活，他的诗歌传到雅典，在贵族的酒宴上风行一时。贵族女诗人萨福(Sappho, 约公元前612—前557)生活在列斯堡岛上，在她生前和身后享有崇高的声誉，她以写爱情抒情诗著名，她的诗主要以爱情、忠贞、婚姻为题材，描绘贵族的生活情趣，擅长细腻的心理刻画。合唱诗歌的著名代表是职业诗人品达罗斯(Pindaros, 约公元前518—前442)，他的合唱往往用于各种集体性的节庆仪式场合，风格庄重，辞藻华丽，形式完美，被后人推崇为“崇高颂歌的典范”。独唱抒情诗歌包括酒歌、情歌和哀歌等多种形式，文体优美，格律丰富，大多用里拉伴奏，自弹自唱。

三、古希腊悲剧与喜剧

古希腊悲剧是一种具有崇高价值的综合艺术形式。公元前530年前后，雅典产生了酒神狄俄尼索斯颂歌，并逐渐用于仪式。在希腊神话中，酒神是享受、放纵、酒的象征，能够宽慰和安抚人的感情，引起感情的宣泄，净化人的心灵。每年春种秋收是狄俄尼索斯受难和新生的节日，人们庆祝游行，隆重地祈祷，无节制地纵饮狂欢。古希腊悲剧即起源于酒神的祭祀仪式。“悲剧”一词的原意是“山羊之歌”，相传酒神下凡时，有半人半山羊神伴随，在表擅时，人们身着羊皮，头戴常春藤花冠，以羊角、羊须装扮由数十人组成的合唱队，围着阿夫洛斯管吹奏者载歌载舞，这便是悲剧的开端。悲剧最初的表演是音乐、舞蹈、诗歌“三位一体”，只有一个演员和合唱队问答，以合唱队为主，歌队中的唱多属于抒情歌曲，歌队随音乐节拍而舞，阿夫洛斯管为伴奏乐器。

古希腊著名悲剧作家有埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯。埃斯库罗斯(Aeschylus, 公元前525—前456)将悲剧演员增加到12人，合唱队也由最初的12人增加到15人，并增加了对话。他的悲剧里有许多叙述性的合唱段落，音乐简朴、含蓄，属于自然音体系，内容不涉及世俗生活，讲的是人神之间的事。他的最有名的悲剧是《被缚的普罗米修斯》、《阿伽门农》。索福克勒斯(Sophocles, 公元前496—前406)使悲剧的构思复杂化，加强了抒情性与戏剧性，其内容更接

近人的现实，著名的作品有《奥狄普斯王》。欧里庇得斯（Euripids，公元前480—前406）的创作，则完全从神的悲剧转到了人的悲剧。其作品调式更丰富，独唱音乐更为突出。他的著名作品是《美狄亚》。

公元前5世纪，悲剧在依山坡而筑的半圆型的砌有石阶状座位的露天剧院演出。圆形剧场可容纳数以万计的观众，当政者把剧场当作对平民进行宣传教育的场所，发放观摩津贴，鼓励公民前往观看。

古希腊喜剧是由当时狂欢游行时的歌舞逐渐演化而成，以轻松揶揄的手法描写和表现现实生活。最杰出的代表是雅典人阿里斯托芬（公元前451—前385），代表作品《骑者》。古希腊戏剧对后来的西方音乐的发展具有重要的影响。

四、古希腊的乐器

古代希腊乐器主要有弦乐与管乐两类。弦乐主要有里拉琴（Lyre）和基萨拉琴（Kithara）。里拉琴由手指或拨片拨弦发声，有一个共鸣箱（用乌龟壳或雕成乌龟壳形状的木板做成），从中伸出两支琴臂，向上弯曲，在靠近顶部之处，用横轭架相连。共鸣箱上有另一个横轭架，构成琴马，传递附在其上的琴弦的震动。弦由肠或亚麻线制成，原始的里拉琴有3根弦，后增至7根弦，最多的有12根弦。基萨拉琴在结构上与里拉琴类似，只是体积更大，音量更响，结构更精密，弦的数目由4弦至8弦不等，常为专业演奏者使用。普通里拉琴声音比较轻柔，多为业余爱好者使用。

阿夫洛斯管（Aulos）是古希腊最重要的吹奏乐器，用于独奏和伴奏歌唱，或与弦乐器合奏。阿夫洛斯管是一种单簧或双簧管乐器。管上有指孔，声音尖硬刺耳，穿透力强。一般是成对演奏，在两根管子上演奏相同的音调或奏和音，或其中之一奏持续音。早期的阿夫洛斯管有3—5个孔，以后孔的数目增多，现在找到的实物中，最多有15个孔。其他的管乐还有绪任克斯（Syrinx，又译潘神排箫），一般由7个管组成；萨尔平斯（Salpinx）和克拉斯（Keras）是古希腊的铜管乐器，多在战争中作信号之用。

里拉琴和阿夫洛斯管的职能被严格区分。里拉琴是与阿波罗崇拜相关的乐器，被视为正统的乐器，而阿夫洛斯管常用于敬奉酒神狄俄尼索斯的歌舞中。

古希腊的打击乐有手鼓（Tympana）、响板（Krotala）和铙钹（Kymbola）等。

五、音乐理论

古希腊的音乐理论，大约确立于公元前4世纪，即古希腊科学产生的时期。在古希腊人心目中，音乐与哲学和科学是联系在一起的。因此，古希腊的许多哲学家在其伦理著作中留下了许多关于音乐的理论。

毕达哥拉斯（Pythagoras）学派认为，数学哲学代表全部的哲学，和谐的数学理论是宇宙和谐普遍理论的分支。与古希腊人对建筑外观、体积和比例之间的精微协调对应的精微计算一样，该学派把音乐的节奏、形式、比例发展到与数学理论相关联，通过数学比率与和谐音程之间的一致性来解释宇宙之间的奥秘。据说，毕达哥拉斯以独弦的弦音计为实验工具，通过弦长和振荡数得出结论：一条弦长的 $\frac{1}{2}$ 发出高八度的音， $\frac{2}{3}$ 为五度， $\frac{3}{4}$ 为四度等。他把音程分为协和音程、不协和音程两种，八度、五度、四度是完美的和谐音程。四度是最早被承认的三个和谐音程中的一个。

亚里斯多塞诺斯(Aristoxenus, 公元前4世纪)是一位哲学家般的音乐家,在他的著作《和谐的要素》中,详细讨论了希腊的音乐理论。与毕达哥拉斯学派的数学—数字思辨相反,他对音乐声响的研究基于物理学—声学,从实际听觉经验中去认识音乐。

古希腊的音乐体系包括四音音列、完全体系、调式等内容。古代关于旋律、音阶、调式的理论都建立在四音音列基础上。四音音列建立于一个固定的四度框架,两端界音的音高是固定的,中间两个音可以灵活变动,因而形成三种不同结构类型的四音音列。

【例 1-1】



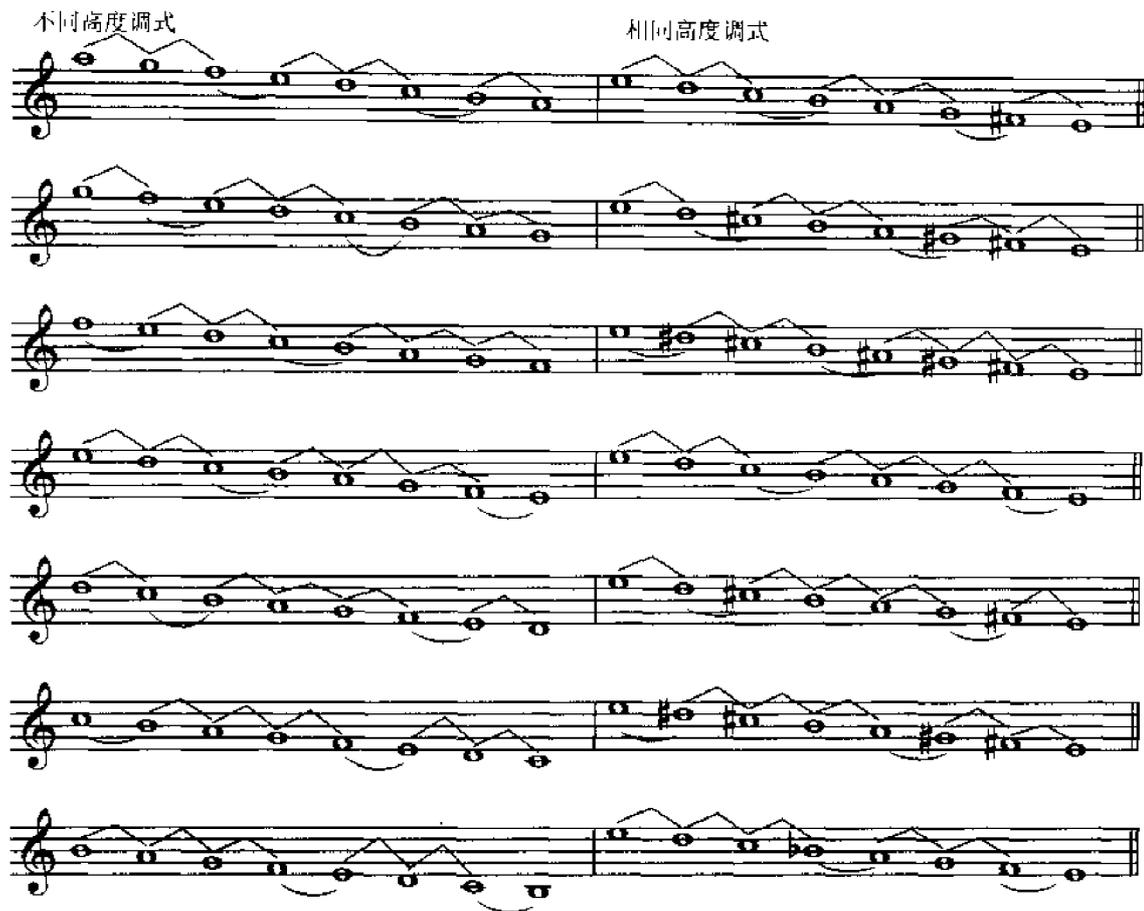
四音列按不同的组合方式,可以构成完整的音列。亚里斯多塞诺斯根据人的声音域提出了两套完整的音列体系。第一种叫“大完整音列体系”,由四个结构相同的四音列,组成横跨两个八度的完整音列。其四音列组合以相交、相隔方式联合,最下方的音称为附加音。第二种叫“小完整音列体系”,即省去大完整音列体系最高一组四音列。其余三个音列均以相交方式联合,为了保持四音列结构一致而使用了一个变音记号。

【例 1-2】



下行四音列是古希腊调式构成的基础,古希腊调式体系是以古希腊不同民族的名称命名的,包括多利亚(Dorian)、弗利几亚(Phrygian)和利第亚(Lydian),及其变体副多利亚(Hypodorian)、副弗利几亚(Hyphrygian)、副利第亚(Hypolydian)、混合利第亚(Mixolydian)。古希腊音列体系并不同于我们今天音阶的含义,开始只是用于表示乐器的弦或演奏时手指位置的符号,但后来却发展成为关于音阶和调式的理论。除了高度不同的调式音阶的理论外,还有一种托诺斯(Tonos)的音阶理论。这种理论认为音域并不是调式差别的实质,调式差别主要在于各种调式内部的音程组合。因此在相同高度上,均以内部音程结构的调整而构成不同的调式音阶。

【例 1-3】



古希腊音乐主要是单声部音乐,一般音域不宽,节奏较复杂。乐音的节奏与诗的节奏是一致的,主要的音值只有长短两种。古希腊记谱方式有两种不同的类型:一种是以乐器形状记载的,有 15 个不同的符号用以记录乐器旋律,另一种是建立在 24 个希腊字母基础上,用以记写声乐旋律,这两种记谱法同样重要。

六、音乐社会功能学说

在所有的文明民族中,古希腊人对“美”和“善”的亲和社会关系具有最敏锐的感觉和理解。美受人重视,但道德戒律紧随其后,在古希腊城邦社会重组和政治发展之后,音乐的仪式功能退后,道德功能被推至前台。“道德教义”(doctrine of ethos)赋予音乐以秩序功能,并强调音乐对人格的影响。古希腊人认为音乐的创作与表演都必须遵循政治家制定的法制,若艺术与教育无“法”,必将导致社会的放肆和无政府状态,音乐的基础一旦确立了,就不能更改。在教育 and 政治体系中音乐被赋予极为重要的地位。

柏拉图(Plato,公元前 427—前 347)对音乐进行了最深入的美学和伦理学讨论。柏拉图认为,音乐的目的绝不仅仅是娱乐,而是和谐的教养、灵魂的完善与激情的综和。音乐的基本功用是教育作用,在培养治理理想国家的人才的教育中,必须避免表达柔顺和放纵的旋律。他认为只有多

里亚和弗里几亚调式可以保留使用,因为它们分别培育“克制”和“勇敢”这两种美德;过多的音符、复杂的音阶、不协调的形式和节奏的混用、不同类乐器的合奏、多弦的及调音古怪的乐器都应当被取缔。他认为音乐的基础一旦确立了,就不能更改,因为艺术教育若无法纪,必然导致行为放纵,社会混乱。

亚里士多德(Aristotle,公元前384—前322)认为音乐直接模仿灵魂的感情或状态,从而影响意志。因此人们聆听模仿某种感情的音乐时,也就充满同样的感情。如:长期聆听会诱发卑鄙感情的音乐,就会被塑造成卑鄙的性格等。

希腊人的音乐教化作用说建立在这样一个信念上:音乐影响性格,不同品种的音乐以不同的方式影响性格。他们把音乐分成不同的类型,一类与祭祀阿波罗有关,是导致平静和升华的音乐,乐器用里拉琴,相关的诗歌形式是颂歌和史诗。第二类与祭祀狄俄尼索斯有关,是产生刺激和热情的音乐,乐器用阿夫洛斯管,相关的诗歌形式是饮酒歌和戏剧。公共教育必须包括正常的有监督的音乐教育。尤其在对儿童和青年教育方面,音乐占有头等重要的地位,被视为陶冶性情不可缺少的手段。

第二节 古罗马音乐

一、古罗马的音乐生活

古代罗马位于现在意大利罗马附近,公元前753年建国,公元前3世纪跃为西地中海强国。从公元前214年起,古罗马不断发动侵略战争,扩张版图,公元1至2世纪达到全盛,成为地跨欧、非两洲的庞大帝国。古罗马帝国的疆域包括今天的不列颠、莱茵河、黑海、美索不达米亚、叙利亚、北非、葡萄牙、西班牙和意大利等,公元3世纪后逐渐衰亡。

在古罗马帝国繁荣昌盛的时期,建筑、音乐、哲学、新的宗教礼仪和许多其他文化品类都是从希腊世界输入的,特别是在公元前146年希腊沦为罗马行省之后,希腊外来文化逐渐取代了古罗马本土文化,因此古罗马音乐其实就是古希腊音乐在罗马的发展和实践。

古罗马人善长征战,崇尚武力,粗犷强悍,强调权威纪律,其文化特征缺乏古希腊文化充满艺术情调的高雅品格。音乐艺术在古罗马人那里,蜕变成一种仅是为了感官满足的手段。其音乐的重要特征之一是朝向实用化、典礼化方面发展,集体性的军乐以及仪式游行音乐非常普及。为了增大乐器音量,乐器的体型扩展,铜制的大号(tuba)用于军乐,管长1米多。出现最早的水压管风琴(hydraulos),通过水的压力送风发声,音量宏大。它最初作为观赏角斗时的伴奏,后常用于戏院、剧场、家庭演奏。里拉琴和基萨拉琴在古罗马音乐中被广泛使用,但弦数增加了,琴身也扩大了。此外,古罗马人还将很多乐器组合在一起,形成巨大的合奏。托勒密二世描绘了亚历山大宫中的一次队列行进,有600人参加,其中300人演奏金制的里拉琴。罗马的圆形剧场可容纳7000到12000名观众,演出规模之巨,可见一斑。

随着浮夸因素的增长,罗马人逐步摒弃了被古希腊人奉为神明的崇高理想,复杂的节奏性曲调取代了单纯、庄严的希腊旋律,抛弃了古朴的风格,导致艺术的迅速堕落,哑剧的极端流行更助长了这种堕落。罗马人的音乐目的是享受生活,他们从奴隶中选出有才能的人,大规模训练音乐家和职业艺人,乐师们都是职业奴隶。与古希腊音乐相比,古罗马音乐更趋向职业化,炫技大师

们到处巡回演出,举行旅行音乐会,索取巨额酬金。

随着古希腊文化和习俗影响的增强,自由的罗马人开始接受音乐教育,音乐在罗马逐渐成为教养和身份的象征,在贵族私人家庭中为显示身份和地位的各种音乐活动非常普及。罗马皇帝尼禄(Nero,37—68)是罗马贵族崇拜和仿效希腊音乐的典型代表,他学习绘画、音乐、雕塑、诗歌并自己谱曲,希望自己进入真正的艺术家行列,成为一个专业的音乐家,并多次亲自登台参加演出。此外,尼禄恢复了古希腊竞技会传统,定期举行以音乐比赛为重点的“神圣节日”竞技会。

罗马人把音乐引入到社会活动的各个方面——劳动、娱乐、礼拜,他们创作喜庆歌曲、讽刺歌曲、爱情歌曲和饮酒歌曲。任何公共场合,不论宗教集会还是剧场娱乐都少不了音乐,当时,宗教音乐与世俗音乐之间没有任何区别。

罗马最重要的音乐理论家是博埃蒂乌斯,他改进了记谱法和乐器调音的方法,并用科学的方法整理传统的音乐理论,写成了《音乐艺术》一书,此书对中世纪和文艺复兴时期的音乐创作产生了深刻的影响。

二、基督教音乐的兴起

基督教产生于约公元1至2世纪,犹太文明和希腊文明之间的精神和知识交往,是基督教诞生的伟大前奏。基督教音乐在许多方面继承了犹太教以及叙利亚等东方宗教音乐的特征。它最初产生于奴隶、平民等被压迫阶层,宣扬世界末日将要来临,上帝将派“救世主”(弥塞亚)下凡拯救众生。教徒们经常在秘密集会中唱赞美救世主的圣歌。最早的基督社团虽然300年间不断遭到迫害,仍稳步发展并传遍罗马帝国各地。公元313年,罗马皇帝颁布“米兰敕令”,基督教成为合法宗教,325年,尼西亚会议将基督教定为国教,从此,基督教在欧洲上升至精神统治地位,基督教音乐也得到确认。尽管最初基督徒祈祷和歌唱的声音很细微,但最后压倒和取代了从古希腊延续下来的音乐,与罗马帝国高度娱乐化、享乐化的音乐形成鲜明对比,在基督教的精神笼罩下,发展出一种新的音乐观:世俗的娱乐性音乐遭排斥,音乐集中于教堂和修道院,成为精神拯救的工具。

第二章

中世纪音乐

第一节 概 述

从公元 476 年西罗马帝国灭亡起,到 1453 年奥斯曼土耳其攻占君士坦丁堡(东罗马帝国拜占庭王朝灭亡)止,其间前后近千年时间,史称“中世纪”。

“中世纪”(Medieval)一词,源自拉丁文,意为“中间的,媒介式的”。这是文艺复兴时期人文学家、历史学家对其的评价^①,同时也包含了当时的人们对前一时代的认识和理解。虽然现在看来未必尽善尽美,但也确实没有更合适的作为替换,加之这一时期与前后时代有着明显的特性上的不同,因而“中世纪”这一称谓得以沿用至今。

欧洲中世纪的历史是欧洲封建社会的产生、发展和衰落的历史。这一时期的社会生活、政治经济发生了巨大变化。公元 476 年,日耳曼人奥多亚克举兵叛乱,被当时罗马人称为“蛮族”的日耳曼、高卢和斯拉夫等游牧民族大规模迁入罗马帝国的核心,最终导致了西罗马帝国的覆亡。奴隶制度从此土崩瓦解,封建制王国建立,欧洲开始了封建社会的发展期。直至 10 世纪,整个西欧的封建化过程才得以完成。

罗马帝国初期,在被压迫的奴隶与贫民阶层中产生的基督教,在那个缺乏精神支柱的时代,因其强大的精神力量,虽屡遭镇压,仍顽强生存并逐步壮大。至公元 313 年,罗马皇帝君士坦丁一世颁布了“米兰赦令”后,基督教活动正式合法化。393 年,罗马将基督教定为国教。至公元 4、5 世纪,随着欧亚大陆的民族迁徙与日耳曼诸国的建立,基督教得到了更为广泛的传播。这个以普世救赎为宗旨、与音乐有着千丝万缕联系的宗教,逐渐渗入到欧洲各地以及社会的各个层面,最终确立了其在欧洲精神世界的统治地位,并逐步获得了政治上的特权。

中世纪的教会不仅拥有巨大的政治力量,同时也建立了完备的教育体系,使中世纪贫乏的知识得到了极大的扩充。12、13 世纪间,大量的希腊文、阿拉伯文著作被翻译为拉丁文,使各地方的学术思想得以相互交流,为文化的发展创造了条件。希腊时期创立的 7 种人文学科也再次成为教育的主体内容,被编入教会的基础教材当中。尽管如此,神学在中世纪的教育体系中仍占据统治地位,享有至高无上的荣誉。神学家们翻译古代的著述、接受异教先人的思想,目的是为了维护基督教的信条,运用其哲学思想和方法也无非是为了对教义进行进一步的注释与解读,中世纪的哲学^②就在这样一种状况下产生了。

^① 他们认为文艺复兴是对古希腊罗马时代文化艺术的复兴,而正处于古代文明结束与 15 世纪文化艺术重建、复兴之间整个千年,则只是“哥特式”晦暗文明的小小插曲,是思想被束缚、人性被压抑的时代,是人类文明的断层,因而直到 19 世纪末,中世纪仍有“黑暗时代”之称。

^② 中世纪的哲学也可以被称作是“神学式哲学”或者是“哲学式神学”。两者之间的密切关系由此可见一斑。

原始的基督教哲学被称为教父哲学,是由中世纪初期宗教思想界做出贡献的三大代表人物安布罗斯、圣哲罗姆、奥古斯丁的身份而得名。这种哲学力图将宗教信仰描述成惟一真正的哲学,其主要目的是为了捍卫宗教信仰的神圣不可侵犯。基督教哲学发展的后期是经院哲学,以托马斯·阿奎那为代表,因这种哲学是在学校中产生,故而得名。经院哲学的出现标志着希腊精神与基督教教义的一种融合,它将希腊的理性精神以及阿拉伯的知识融入到基督教的神学当中,改变了从前神学因信称义、强调信仰、淡泊知识的状态,开始了自然真理^①的研究。亚里士多德的著作重新成为研究的热点,对逻辑和推理的崇尚逐渐改变了基督教神学的原有形态,从而打造出了极为偏重推理和逻辑的经院哲学。经院哲学的研究无疑为后来欧洲科学的发展开启了一扇至关重要的大门。

基督教的诞生对欧洲音乐的发展产生了巨大的影响,欧洲音乐从此改变了发展的方向。

在古罗马时代,由于欧洲大陆东、西方教会相对独立,缺少中央集权,因而各地所用的礼仪、音乐也有所不同。在5世纪到8世纪间,这种固有的地方性因素与具体的发展情况相结合,逐步形成了几种风格各异、特征不同的教仪与圣咏曲目。其中较为突出的有:7—8世纪形成于高卢的高卢圣咏形成于米兰附近的安布罗斯圣咏、西班牙的莫扎拉布圣咏、意大利南部的贝内文托圣咏以及罗马的格里高利圣咏。但到9世纪,在政治军事的影响下,随着罗马教会势力的扩大,西方教会的礼仪最终也趋于统一。音乐方面,以格里高利圣咏为标准的礼仪音乐也随之完成了其制度与形式上的统一。

宗教的狂热、创作的热情使对圣咏进行装饰成为中世纪中期的时代风尚。附加段、继续咏相继产生,9世纪起,奥尔加农出现,多声部音乐诞生,欧洲音乐从此走上了一条新的发展道路。随后出现的花唱式奥尔加农、克劳苏拉、孔杜克图斯、经文歌等多种音乐体裁,使中世纪的多声部音乐创作呈现一片繁荣景象。

这一时期的音乐理论也有了极大的发展。重要的理论成果除11世纪正式确定的8种教会调式外,圭多于10世纪创立了六声音阶唱名体系,并为方便记忆发明了“圭多手”。记谱方法也获得大的发展,由希腊时期的字母谱到纽姆谱,又逐渐发展为四线谱,虽然还不完善,但已与现代记谱非常接近,能够较为准确地记录旋律中的相对音高。13世纪,出现了弗朗克的有量记谱法,从此圣乐的演唱有了相对固定的节奏,音乐的记录翻开了新的一页。同期音乐创作的日趋复杂,也从一个侧面推动了记谱法的进一步发展。

中世纪是一个多种音乐风格并存的时期,既有单声部音乐创作,又孕育出新的多声部音乐;既有宗教音乐创作,又有世俗音乐的发展。音乐风格多样化,产生出许多新的音乐体裁。

中世纪音乐发展以其所出现的三次文化复兴,可大致分为三个时期:

公元5世纪到10世纪间,是中世纪的初期,因出现著名的“加洛林文艺复兴”而被作为中世纪的第一阶段。这一时期文化经历了漫长的恢复阶段。直至8世纪末期,查理曼统一法兰克王国,加洛林王朝的政治地位巩固,军事力量加强后,文化才进入了一个大发展的时期^②。查理大

^① 阿尔伯特·马格努斯(1193—1280)是献身于经院哲学的另一位重要人物,他是阿奎那的老师。此人对于亚里士多德的著作进行了大量的注释,其注释几乎囊括了中世纪学识的各个方面。他接受了亚里士多德的思维方法及其在自然科学领域中得出的结论,并第一次把自然真理与天启真理加以区别,从而成功地使亚里士多德理论与基督教教义达成和谐。他因而得出结论,在自然真理之外还存在着更为高深的天启真理,这种真理与自然真理并不矛盾,而是涉及自然理性所不可探知的问题。

^② 这一时期施行了以提高文化水平和鼓励教士从事学术活动的教会改革,产生了大量的学术著作,范围涉及基督教教义、哲学、七种人文学科、各种学问的百科全书以及《圣经》的注释等等,同时也有历史传记、编年史类书籍出现。

帝在位期间统一了包括今德、奥、法、荷、比、意,及西班牙、罗马在内的数个国家(几乎包括了西方文明中心的整个区域),建立了庞大的法兰克王国。政治上的统一,必然导致文化的交流,同时也为基督教会礼仪的统一创造了条件。于是,在公元9世纪,格里高利圣咏作为一种罗马教会礼仪音乐的标准样式得以在各地推行。这一事件具有重大的历史意义,它促成了调式及记谱法的产生,为以后复调音乐的发展提供了基础,同时奠定了圣咏在以后复调音乐发展中的核心地位。

10世纪下半叶到13世纪,哥特风格形成,封建统治日益巩固,伴随十字军东征,以骑士音乐为代表的世俗音乐在这一时期得到了蓬勃发展,各地形成了独具特色的地方音乐文化,如法国的游吟诗人、德国的恋诗歌手等。与此同时,宗教音乐在这一阶段也有了巨大的转变,单声部音乐开始向多声部音乐转型,复调音乐产生,文化艺术蓬勃发展,因而被作为中世纪文化的第二次复兴,同时也是中世纪音乐文化发展的第二阶段。

14世纪到15世纪初,中世纪文化发展进入了第三阶段。当时在法国和意大利等地出现了一种新的音乐创作倾向与审美风格。并以法国主教、诗人菲利普·德·维特里的“新艺术”理论为口号,向中世纪时期固有的“古艺术”发出了挑战。

以往基于对严酷教权统治的憎恶,中世纪被认为是“黑暗的年代”,而今以客观的角度重新审视那个时代才发现,正是中世纪的教堂和修道院推行了系统教育,保存了知识,发展了文化。很难想像如果没有圣咏,没有教堂,没有众多教士的努力,没有交替圣歌,没有圭多·达雷佐,今天的欧洲音乐会是什么样子!教会较为系统地保存了中世纪的文化,并用其衣食无忧的生活,为文化、科学的发展和研究提供了轻松的环境与广阔的空间^①,促进了它的发展,同时也为现代社会对古代及中世纪的研究保存了具体的史料,提供了研究的可能。

第二节 格里高利圣咏

一、格里高利圣咏的形成

中世纪是个以宗教为主导的时代,音乐依赖于教会才得以保存、发展,基督教也因音乐而更具实际价值,为更多人所了解。

中世纪,尽管生活动荡不安,但人们对于知识和文化方面的渴求并没有停止。基督教会学校采用的教科书中,收集了许多非基督教学识的内容,其中包括希腊的基本学术分类“七艺”:语法、修辞、逻辑、算术、几何、天文和音乐。这些教本在随后的几个世纪中也在修道院中通用,对其后科学的发展产生不可估量的影响,而基督教对于希腊文化的继承可见一斑。

这一时期出现了几位对后人产生重大影响的作家,格里高利即是其中重要的一位。

格里高利一世是个非常勤奋、善于思考的人,在教徒中很有威信。他善于运用佚闻趣事来说明问题,使得他的神学理论不仅深入浅出,也反映出当时的许多大众习俗和观念。他对于后世影

^① 哥白尼之所以能够形成“日心说”,布鲁诺能够写成《天体运行论》,并提出“宇宙是无限的,不仅地球不是中心,太阳也同样不是中心”的说法,与早期基督教会大力提倡学术研究的概念不无关系。至于后来布鲁诺的惨死,完全是因为他的科学观点否定了基督教教义的基本理论,动摇了基督教神学体系的基础(这当然是不被允许,也是不能存在的)。基督教的教会学校培养出了大批的科学家,而让他们没有想到的是科学研究的最后结果必将颠覆其最初的基石。这恐怕是科学家本人也未曾想到的,但他们最终仍能坚持真理,并为了真理而抗争的精神着实令人敬佩。

响之巨,以致人们在传统上将他与安布罗斯、圣哲罗姆、奥古斯丁共同誉为教会的四大拉丁教父。公元 590 年,罗马发生大规模鼠疫,当时的教皇染病猝死,时任副主祭的格里高利被众人强行推上了教皇的宝座,史称“格里高利一世”。当上教皇后,格里高利,为罗马教会的发展做出了卓越的贡献。他曾创办教会音乐学校,并派人到各地收集当地的圣咏,甚至吸收古代东方及希腊音乐的音调,结合地方音乐的因素,耗时 10 年对这些圣咏进行整理、选编(据传多达 1600 余首),集成册,编为两本圣歌集,这就是著名的格里高利圣咏。789 年,在政治因素的促成下,格里高利圣咏被下发各地传唱。在它形成约一百年后,真正统一了罗马教会的礼仪。

格里高利圣咏的歌词多取自圣经,是一种单声部、无伴奏、节奏自由、不分小节的宗教歌曲。因其风格朴素、简洁,又被称为“格里高利素歌”。由于宗教的性质,圣咏音乐必须服从于唱词,所以其旋律音调很少起伏,多以级进和三度跳进为主,偶尔会有四、五度跳进,音域控制在较为狭窄的范围之内。

格里高利圣咏的演唱方式通常有:独唱、齐唱、交替式歌唱、应答式歌唱四种。演唱方式是由举行仪式的场合来决定。演唱也有较为固定的模式。

格里高利圣咏按旋律风格可分为:音节式、纽姆式、花唱式三种。音节式圣咏的主要特征就是旋律中的每一个音均对应歌词的一个音节,一般音域较窄。纽姆式则是两个以上的多个音与歌词的一个音节对应,由于音符数量的增加,所以旋律具有一定的流动性。花唱式是以一个花唱片段对应歌词的一个音节,这个片段中至少包含十几个音,多则五六十个音,具极强的装饰性特征。

二、罗马教会的基本礼仪

弥撒和日课是罗马教会礼拜仪式中必不可少的两大类。日课是每日必做的宗教功课;弥撒则是在星期日或特定的宗教节日举行隆重的礼拜仪式。格里高利圣咏就主要运用于这两种礼拜仪式中。

1. 日课

公元 533 年,圣本笃在他的修道院中规定了一套每日 8 次祈祷的完整日课礼拜制度,分晨祷(午夜与天亮之间)、早祷(紧接在晨祷之后)、第一课(上午 6 时前后)、第三课(上午 9 时前后)、第六课(午祷下午前后)、第九课(下午 3 时前后)、晚祷(日落时)和夜课(晚餐和就寝之间)。同时,他还规定了一年每天每次日课应唱的圣咏。日课的主要内容有咏唱诗篇、交替圣歌和唱赞美诗,其核心是咏唱诗篇,圣经中共有 150 首诗篇,一次日课少则唱 3 首,多则唱 9 首,通常一星期轮回一次。这种制度后被罗马教廷所采纳。《日课交替合唱集》是著名的日课音乐集,很多常用日课音乐都被收入其中。

日课中常用的圣咏体裁有:诗篇歌调(Psalm tone)、交替圣歌(Antiphon)、应答圣歌(Responsory)、赞美诗(hymn)。

2. 弥撒

弥撒是基督教最为重要的崇拜仪式,也是一种圣餐仪式,以纪念耶稣受难前与其 12 门徒共进最后晚餐为内容。产生于 6 世纪左右,早期的形式比较简单,在 9 到 10 世纪间逐渐发展成为一套比较固定的礼拜仪式。弥撒这一名称是源于圣餐仪式中的固定用语“Ite missa est”意为“会众,散去”。弥撒曲作为一种体裁在欧洲音乐史上具有非常重要的意义。

完整的弥撒仪式包括以下两部分:专用弥撒(Prope)和常规弥撒(Ordinary)。专用弥撒是随年历的不同而有具体唱词与形式变化的;常规弥撒则是每次都采用,唱词内容较为固定。

以下是一般的弥撒形式:

	专用弥撒	常规弥撒
序引部分	1. 进台经	2. 慈悲经 3. 荣耀经
福音礼仪	4. 特用短祷文(念) 5. 师徒书信(念) 6. 升阶经 7. 哈利路亚(或特拉克图斯) 继续咏(中世纪常用,现已少见) 8. 福音书(讲道)(念)	9. 信经
领圣体礼仪	10. 奉献经(又称奉献曲) 11. 序祷(祈祷)(念)	12. 圣哉经,荣福经 13. 羔羊经
	14. 圣体经 15. 领圣体后咏(领主经)(念)	16. 会众散去

从其名称也可看出,所谓“专用”就是指特定的场合、情景配以特定的词,专为弥撒中一系列不同的行动伴唱。如进台经、升阶经、圣体经,都明白地显示出会众在礼拜仪式中的行为及过程。由于场合、演唱形式、演唱目的与内容的变化,通常情况下,弥撒中的圣咏要比日课中的华丽些。

三、教会音乐理论

1. 音乐思想

中世纪的前期先后出现了几位产生重大影响的作家,波伊提乌即是其中重要的一位。他生于公元5世纪末、6世纪初,是东哥特人狄奥多里克宫廷中的一位高级官员。由于处在历史转变的交叉点,对古代的文化接触较多,因而成为古代文化在中世纪的最重要传播者。此人对音乐理论的发展做出了巨大的贡献,他汇总了前人的学术观点,写成《音乐的体制》一书。书中对音乐的教化功能与道德作用加以发挥,确立音乐在教育中的重要地位,并提出音乐是一种理性思维的学科,强调音乐应注重心灵的感受。他认为,真正的音乐家不是从事音乐实践的人,而是能够判断调式、节奏、歌曲类型与和谐音的人。波伊提乌还继承了柏拉图关于“天体音乐”的说法,将音乐分为:“天乐”、“人乐”和“器乐”三类。他的观念对中世纪音乐发展产生了深远的影响,其关于音乐的数学理论成为后世构造音阶和探讨音程和谐的基础。

2. 圭多的音乐实践

中世纪的音乐理论更为重视实践,对于音乐的关注更多地集中在对实际问题的解决上,这与当时的社会现实有很大关系。中世纪是个教权极盛的时代,文化艺术的发展及其丰硕成果是在教会的荫庇下才得以存留于世。同时,音乐在教会中也得到了较好的保存和稳固的发展。教会与修道院中的音乐训练是实用性的,音乐的学习是通过一种口传心授的方式,这就对人的记忆提

虽然纽姆谱已经发展到极限,但仍不能明确标记出音高。这一状况在一百年间逐步发生了变化,首先是在谱面上出现了一条用来标记F音的红线;随后又加上一条黄线,作为C音的标记,加于线前的字母在之后的发展中逐渐衍变成了谱号;至11世纪下半叶,韦多在总结前人实践经验的基础上,给当时已经普遍使用的线谱又增加了两条黑线,使音高的记录更为明晰,至此,四线谱形成了,人类对于音乐的记录达到了一个新的高度。此时流传下来的乐谱已基本能够被现代人解读。

中世纪记谱技术的发展为现代五线谱的出现铺平了道路,其后的不断丰富和发展,也为以后欧洲音乐走向世界打下了坚实的基础。

四、格里高利圣咏的发展

教会实力、势力逐步壮大的同时,对于礼仪音乐的要求也在逐步提高。9世纪,格里高利圣咏进入了发展期。礼仪音乐的品种更加多样化,出现了奥尔加农、附加段、继续咏及宗教剧等新的音乐体裁,内容也丰富了许多。这是教会力量极盛的时期,人们的宗教热情高涨,不断的继续咏唱变成了最好的表达方式,对于礼仪音乐的修饰也成为一种热潮^①。圣咏由单声部变为二声部,圣经内容的唱词也由于解释说明的加入而越变越长,旋律也越来越复杂,附加段、继续咏由此产生。

1. 附加段

附加段和继续咏都是对圣咏进行的一种扩展与补充。

附加段(Trope)是在原有圣经内容的基础之上插入新的材料,对圣经的经文进行说明或补充。它可以添加于圣咏的起始、中间或是结尾处,常用于日课与弥撒中唱的部分,如:日课中的交替圣歌、应答圣歌;弥撒仪式中的进台经、奉献经、圣体经和部分常规弥撒。附加段通常有三种,一种是对圣咏旋律的附加,另一种是对其文字部分的附加,还有两种情况的混合形式。

附加段主要产生于北方地区,以圣加尔修道院为最初的创作中心。在11世纪时达到极盛,12世纪复调音乐兴起后,开始衰落。

2. 继续咏

继续咏(Sequence)通常出现在弥撒仪式中的“哈利路亚”之后,起初是在其后的花唱式乐段上填词,后逐渐脱离“哈利路亚”成为一种独立形式,因其所用手法与附加段相似,所以也可被看作是附加段的一种形式。

据传,继续咏的产生是圣加尔修道院的修士诺特克·巴尔布勒斯,即“结巴”诺特克(约840—912)为了方便记忆圣咏的大段花唱而发明的。事实上,他可能是受到一位如米耶热修士做法的启发。中世纪继续咏形式上的特点主要为:开始、结尾处是一个单句,中间部分由长度不一、成对出现的诗行组成,每对使用同一旋律,形成如:a bb cc dd……n的常规曲式结构,但有时也会略有差别。继续咏在中世纪后期,甚至到文艺复兴时期都有着重要的影响,产生了大量的作品,并且由于歌词、旋律规整,易于上口而得到了广泛的流行。850年到1150年继续咏的创作进入繁荣期,这时期也正是世俗音乐发展的旺盛期,宗教与世俗之间的相互影响不可避免,于是世俗歌词开始出现于继续咏当中。然而,随着继续咏影响的扩大,创作数量的增多,开始逐渐显示出其对

^① 这种情况很快就暴露出其弊端,过度的装饰导致会众注意力的分散,使得中世纪后期的教会对此深恶痛绝,并由此引发了多次争议。具体详见下文中附加段。

于礼仪权威的危害,终于在16世纪特兰托宗教会议(1545—1563)上,经过十几年的反复讨论,除少数几首被保留外,这种对圣咏进行附加的方式被取缔。

3. 宗教剧

宗教剧(Latin drama 拉丁歌剧)产生于10世纪末,是从戏剧性的附加段中产生、演变而成的。复活节弥撒的进台经前有一段对话体附加段,内容如下:

天使问道:“你们到坟墓里来找谁?”玛丽亚们回答:“我们来找被钉死在十字架上的拿撒勒人耶稣。”天使说:“他不在这里,正像他们说的那样,他升天了。去吧,告诉人们,他复活了。”玛丽亚们唱道:“主已升天。”

这段文字表现的是三个玛丽亚走进坟墓寻找耶稣的故事。后来人们把这一段挪用到复活节日课的晨祷中,并为其加上了服装和道具,配以音乐,于是,一个小型的仪式剧便产生了。这也许就是宗教剧的雏形。

宗教剧包括奇迹剧、神秘剧和道德剧三种类型。奇迹剧的内容主要是表现为基督教做出巨大贡献的圣人的事迹;神秘剧则是以耶稣的诞生、复活、末日宣判等传说为表现主题;道德剧则是以道德说教为主题。宗教剧的表演者最初是神父,后随着演出场合的变化,演出人员的身份也发生了变化,演出地由教堂走向广场,人员由神父变成民间艺人,甚至连语言也由原来的拉丁语变为地方的方言,宗教剧开始走向世俗。但与同时代的其他装饰性、世俗化的体裁一样,过度地表现必然影响到宗教神圣的权威,因此,宗教剧也逃脱不了被改造或是被禁止的命运。

第三节 世俗音乐和乐器的发展

一、单声部世俗歌曲

中世纪音乐的另一重要组成部分是世俗音乐。通过宗教会议对世俗音乐的禁止和批判,我们多少可窥见当时世俗音乐发展的盛景。但由于教会的排斥以及民间音乐记录水平的局限,11世纪以前几乎没有任何世俗音乐的乐谱留存,所能找到的只是些反证其存在的材料,这种情况给后世的研究造成了相当大的困难。其实,中世纪,除宗教礼仪(仪典)音乐外,世俗音乐与宗教音乐之间的界限是十分模糊的,宗教内容的歌曲中偶尔也有世俗歌词的加入。这一特征在11到13世纪表现得尤为突出。孔杜克图斯就是其中单声部音乐的代表。

1. 孔杜克图斯

孔杜克图斯(Conductus)是拉丁文歌曲的一种。最初可能是由宗教剧或是弥撒中行动段落所用的音乐发展而来,但与同一时代的继续咏一样,它与宗教礼仪的关系已十分薄弱,并逐渐从宗教礼仪当中剥离出来,至12世纪时成为一种独立的非宗教仪式的拉丁歌曲体裁。

孔杜克图斯的主要特征为歌词是韵文式或诗歌体的;音乐不采用格里高利圣咏的曲调,而采用新创作的曲调,但风格明显受到圣咏的影响。孔杜克图斯的题材包括宗教和世俗两种,题材较为严肃,歌词压韵,有规律的重音、节奏,旋律常是分节歌式的,伴随着规则的重复。

2. 戈利亚德歌曲

“戈利亚德歌曲”是一套11、12世纪创作的拉丁歌曲,可能是现存最古老的世俗音乐。它们赞美美酒、女人与欢歌的乐趣,带有相当多的异教色彩,与同一时代严肃的赞美诗形成鲜明的对

比。这一名称来自于一个创作群体,即“戈利亚德游吟诗人”。“戈利亚德游吟诗人”是用来形容一群向往自由、思想解放的僧侣或者教会学校的学生,他们厌恶枯燥不变的修道院生活,以游学的方式到处流浪,创作了大量受群众欢迎的作品,这些作品集集成册,被人们称为“戈利亚德歌曲”。由于当时四线谱还没有完全普及,所以原来的音乐在手抄本中记录的很少,即使有,也是极难准确判断音高的纽姆谱。由此,戈利亚德歌曲手抄本也就成了“名存实亡”的诗歌集。

3. 英雄业绩尚松

英雄业绩尚松(*Chanson de geste*)是迄今所知最早的一种方言歌曲。它是一种史诗性的作品,以讲述英雄的丰功伟绩为主要内容,通常是民间说唱式的,以口传的形式传播,因而难以保留。为了便于记忆,其旋律通常也比较简单,非常有规律。留存于世最著名的英雄业绩尚松是《罗兰之歌》,创作于11世纪后半叶,是一部宏大的法国英雄史诗。全诗共4002行,291节,全部用北方方言罗曼语写成。内容描述了查理大帝手下的大将罗兰英勇作战并为国捐躯的动人故事。

11世纪到13世纪间的两百年,打着宗教旗号的多次十字军东征掀起了崇尚骑士精神的热潮。信仰的威力与宗教的狂热使骑士精神基督教化,给10世纪时粗鲁、野蛮的武士披上了神圣的外衣,骑士们一夜之间成为关注的热点,成为穷人、弱小的保卫者,成为保护教会、捍卫正义的化身!由此文化倾向也发生了改变,产生了一系列的相关效应,大量歌颂骑士冒险精神、英雄气概的文学艺术作品涌现出来,同时也促成了法国游吟诗人的诞生。

4. 法国游吟诗人

法国游吟诗人的歌曲是中世纪方言歌曲最重要的成就。游吟诗人被称为 *troubadour* 或 *trouvere*,意为“发现者”、“发明者”,前者通常用来指法国南部的、用普罗旺斯语进行创作的游吟诗人,后者则是指法国北部地区、以奥依语^①写作的人。

游吟诗人是一个很难划分阶层的群体,一般在贵族圈子中盛行,并且时有一些帝王加入,但如果是很有才华的下层诗人也同样会被吸收到这一群体当中。这些人中的大部分不仅能够创作,而且还能演唱自己的作品,有时也会请一些下层艺人来演唱自己的作品。这些作品多是口传,因而传唱过程中出现偏差几乎是不可避免的。游吟诗人的音乐保留下来的抄本较多,现有南方诗人的作品2600首,附有旋律的260首;北方的2130首,附有旋律的1420首。

游吟诗人歌曲表现内容常以爱请为主题,描述诗人思慕可望而不可及的爱人的焦虑心情及其热烈的请感。体裁多样,有以宫廷之恋为题材的康佐(*Canso*);也有表现恋人幽会,依依惜别情景的晨歌(*Alba*);以及运用民间音调,表现骑士与收羊女浪漫爱情故事的田园恋歌(*Pastourella*),因其有一定的戏剧冲突和较为完整的情节,并伴随有多个人物出现,所以后来逐步发展为音乐剧。还有一些政治题材和道德题材的创作,如向国王表衷心的歌曲、争论辩论式的歌曲、表达宗教情感的歌曲等等。另外中世纪还出现了比较长的方言叙事歌,这种叙事歌多为北方诗人所创作,它继承了北方地区叙事长诗的特点,以叙述长篇传奇故事为内容,但由于受到南方爱请主题歌曲的影响,逐渐也溶入了抒情性的特征。宗教题材多为北方(法国北部及德国)诗人创作,其创意多来自于十字军东征;爱请题材则是南方诗人的强项。不同类型的作品都有其相对固定的创作模式,有规律可循。

南、北方游吟诗人的音乐也各有特点,北方吟唱诗人歌曲有民歌风,乐句段落分明,短小精练,分句不规则,旋律线条清晰,通俗易懂。南方诗人的旋律段落不分明,允许以较自由的方式处

^① 这种方言后发展成为现代法语。

理,感情充沛,节奏较复杂。

南方游吟诗人的著名代表是贝纳特·德·文塔多恩(1140—1190),贝纳特有45首诗作留下,只有18首有配乐,其中保存最完整、流传最广的一首是《我看见云雀扑打着翅膀》。这是一首分节歌式的诗体歌曲,内容表达的是对一位贵夫人苦苦相恋的感情。

北方游吟诗人中最为重要的是嘎什·布吕勒(1160—1220)和亚当·德·拉·阿莱(出生年月不详)。阿莱创作了大量各类歌曲,单声和多声部的均有涉及,如回旋歌、经文歌等。其中作于1284年前后的《罗班和马里翁的游戏》是音乐剧中最著名的一部。

5. 德国恋诗歌手

12、13世纪,除法国之外,其他各地也出现了与法国游吟诗人歌曲相类似的方言世俗歌曲。其中较为突出的是德国的“恋诗歌手”(Minnesinger),其创作的歌曲被称为“恋歌”(Minnesang)。

14世纪以后,随着骑士宗教信念的衰落,市民阶层的兴起,继恋诗歌手后出现了另一种类似行会的群体,与前期所不同的是,他们是由中产阶级和普通市民组成,这就是“名歌手”。瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》所描写的就是这类人的生活状况。

这一时期出现的方言歌曲体裁还有西班牙的坎蒂加(Cantiga)和意大利的劳达赞歌(Laude),这种体裁后发展为多声部。

二、中世纪乐器的发展

中世纪的世俗音乐中,载歌载舞的形式大量存在,通常也配以器乐作为伴奏。《埃斯坦比耶》就是13世纪以前器乐曲目的最早例子。中世纪初期,除了与歌唱和舞蹈有联系的器乐外,尚未发现独立出现的器乐曲。

中世纪存在多种乐器,有从古代一直沿用的里尔琴(lyre),有“典型的中世纪乐器”之称的竖琴(于9世纪前不久由爱尔兰和不列颠引进欧洲大陆),以及这一时期最为主要的弓弦乐器——轮擦提琴,它有多种不同的形状、大小和名称,被认为是文艺复兴时期的维奥尔琴和现代小提琴的前身。还有一种弦乐器是大轮擦提琴,早期体积较大,演奏时需两人共同演奏,用于教堂当中,13世纪以后逐渐改为较小的形式。索尔特里琴也是中世纪常见的乐器,属齐特琴类。它靠拨弦或击弦发声,是羽管键琴或楔槌键琴(击弦古钢琴)的远祖。琉特琴大约出现在公元9世纪,后由阿拉伯人带入西班牙,并在当地得到极大发展,但文艺复兴以前未在其他国家普遍应用。另外,还有一些笛属乐器出现,包括横笛、竖笛、肖姆管(shawm)、风笛、喇叭等。12世纪,鼓开始被应用于歌唱舞蹈的伴奏中。

中世纪除了教堂中使用的大型管风琴外,教会礼仪音乐中一般不使用乐器。另外有两种小型的管风琴,即便携式的和固定式的管风琴。便携式的体积小,可随身携带,挎在身上即可演奏;固定式的虽也可携带,但演奏时必须平放于桌上。

教会仪式中排斥某种类型的音乐是有其实用性原因的。首先,西方中世纪乐器多从东方传人,在长期的习惯意识中,精湛的歌唱、大型的合唱、乐器和舞蹈往往是与异教的景象相联,因之被基督教会视为异教的代表。其次,乐器或恬静或激烈的声音,及人声炫技性的歌唱极易使人产生情绪上的波动,分散其宗教崇拜的虔诚之心,因此,对宁静肃穆的教堂环境不适宜,教会最终将其挡在门外。教会对于乐器的排斥,使乐器演奏成为世俗音乐的代表。

这一时期出现了许多乐器伴奏的世俗歌曲,为以后器乐的发展打下了坚实的基础,积累了经验。但由于中世纪的乐器多是由于民间歌舞伴奏,多为即兴式,演奏者通常又缺乏正规的音乐知

识学习和专门训练,加上没有人进行专门的整理、保存和记录,因此,很少有乐谱留存。

第四节 复调音乐的产生与发展

一、早期复调音乐的发展

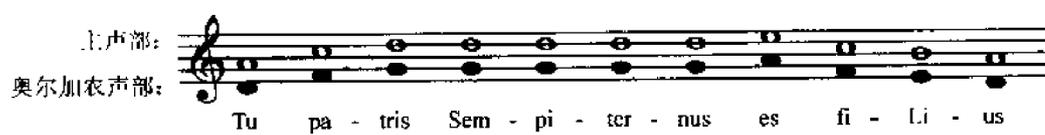
大约从公元9世纪开始,出现了复调音乐的最初形式——奥尔加农(Organum)。从此以后,音乐由原先的单旋律变成一种多线条的结合,创作的可能性与音响结合的形式也多样化了起来,并在11到13世纪中得到了迅速发展,产生了诸如奥尔加农、克劳苏拉、孔杜克图斯、经文歌等多种复调音乐体裁,多声部音乐创作呈现一派繁荣景象。

1. 奥尔加农

9世纪末一部叫做《音乐手册》的论著对奥尔加农进行了较为明确、详细的记载,据此推断,这种音乐形式至少当时已经存在。早期的奥尔加农,通常由两个声部组成,一个声部是素歌旋律,称为主声部;另一个声部是在其下方形成一个五度或四度的重叠,节奏也与素歌相同。早期奥尔加农一般是两声部的,也有三声部或四声部的,但这种多声部通常只是在二声部之上,给两个声部分别加以八度重叠。虽然这些做法产生的结果只能算是二声部的变体,但至少表明了这一时期人们音域扩展的意识与尝试。

【例2-4】

a.



上声部:
奥尔加农声部:

Tu pa - tris Sem - pi - ter - nus es fi - li - us

b.



上声部:
奥尔加农声部:

Sit glo-ri a Do-mi-ni, in sae-cu-la lea-ta-bi-tur Do-mi-nus in O-Pe-ri-bus su-is.

早期的奥尔加农似乎并没有很大发展,著述、文章中也是对其所形成的四、五、八度音程的提及。10世纪时,奥尔加农在礼拜仪式中已经较为常见,但还停留在伴唱的状态。至11世纪,情况开始有了一些变化,以往声部间的平行常会被一些自由的反向、斜向进行所破坏,声部之间开始独立,甚至有时也会出现附加声部超越圣咏声部所造成的声部交叉,圭多的著述《辨及微芒》一书对这一现象进行了较为详尽的记述。与此同时的《温切斯特附加段圣咏集》是最古老最大型的奥尔加农风格乐曲集,由两部11世纪的抄本复合而成,记录了温切斯特大教堂所用的带附加段的圣咏,约170余首,均由纽姆谱记写。

这时的奥尔加农以素歌声部为主,两声部常会构成同步进行的对位式织体,运用节奏模式,

整体结构中具有明显的分句,这种新的风格,称为第斯康特(Discant)。这种风格直至16世纪仍很常见。

11世纪的复调配乐主要用于常规弥撒有附加段的部分、专用弥撒的升阶经、哈利路亚等段落,以及日课的应答圣歌中。由于复调音乐的演唱有一定难度,并且是加在原来圣咏的独唱部分上,所以通常由几个独唱者来完成,与交替出现的单声部齐唱形成对比。

2. 华丽奥尔加农

12世纪初出现了一种新的奥尔加农体裁——华丽奥尔加农,其主要特征是将原来处于低声部位置的附加声部转移到圣咏声部的上方,并进一步表现出独立于圣咏声部的装饰性特征,即素歌声部的每一个长音都与上方声部的多个音相对应,使上方声部形成一种花唱式风格。在这种奥尔加农中,上方声部与素歌声都在速度、节奏、风格等方面均形成鲜明的对比,它的出现也大大扩展了乐曲的长度。这种手法可能是受到民间音乐即兴演唱的启发。

【例 2-5】

孔波斯特拉二声部奥尔加农

Be - - - ne - - - di - ca - mus Do - - - - -

mi no

3. 复调孔杜克图斯

孔杜克图斯除了单声部形式之外,其多声部形式也是复调音乐体裁中非常重要的一种。复调孔杜克图斯流行于12、13世纪,与当时流行的其他体裁如奥尔加农、第斯康特相比,最大区别在于:孔杜克图斯的旋律全部是新创作的,而不是取自于圣咏。

复调孔杜克图斯通常为三声部,也有二声部或四声部的,其特点是各个声部的节拍基本相同,织体特点有些类似于第斯康特,且各个声部都唱同样的歌词。它的另一特点是其歌词是较为规整的格律诗、拉丁文,因而其音乐的结构也通常是分节歌形式的。由于不是正式礼拜仪式音乐,所以其歌词内容范围很广,涉及歌治、宗教、道德、历史等诸多方面,这一特征与后来的经文歌相似。但在发展过程中逐渐被13世纪下半叶出现的经文歌所取代。

4. 节奏模式

直至12世纪,人们对于素歌旋律的记写仍没有提出特别具体的要求,通常只需和歌词的节奏保持一致即可。但华丽奥尔加农两声部明显的差异与节奏的不一致以及上声部速度的难以把握,必将导致声部间的混乱,这就对记谱技术提出了进一步的要求,不仅需要对其音的高度进行相

交替使用了三种不同的织体风格,花唱式、第斯康特式和格里高利圣咏原有的单声部齐唱风格,以此突出乐曲内部段落之间的对比,增加仪式圣咏的新鲜感和吸引力。佩罗坦是圣母院乐派的第二代作曲家,这时圣母院的奥尔加农已从二声部扩展为三声部,偶尔还有四声部出现。佩罗坦灵活使用第斯康特,并对第斯康特进行了发展,被“无名氏第四”誉为这一时代最伟大的第斯康特作曲家。佩罗坦创作的奥尔加农节奏感强,且变化多样。

13世纪圣母院三声部和四声部奥尔加农中,仍然保持着传统的协和音程规则,上方各声部尽量避免在强拍上与定旋律构成不协和音程,但由于节奏模式的引入,有规律的节奏重音反而强化了不协和音程间的对比。这一时期现代人所认识的和声观念还未形成,即使已经有了多个声部,但声部间仍然保持一种音程性的关系,并不形成和弦,也没有所谓的和声进行。

三、经文歌

1250年后,中世纪最为重要的复调体裁——经文歌产生了。它的出现结束了复调音乐上声部没有文字的历史,并在产生之后迅速成为当时最新的流行样式而风靡巴黎,直至整个欧洲。

经文歌是由二声部的克劳苏拉发展而来。克劳苏拉原本是指奥尔加农中的用第斯康特风格创作的乐段,自13世纪中期开始脱离奥尔加农而独立存在。原始的克劳苏拉上声部是没有歌词的,后来有人在第二声部加上歌词而构成一种新的样式。这种带有独立歌词的第二声部就被称为 Motet 或 Motetus。

最初的经文歌是作为纯正的宗教音乐体裁出现的,是宗教仪式的一部分,是以礼拜仪式中“替换克劳苏拉”的形式变化而来。由于其带有歌词有别于替换克劳苏拉,不久就自成体系作为一种独立的音乐体裁出现。这时经文歌的标准形式是二声部或是三声部,上方声部附加拉丁文歌词,解释素歌声部唱词的意义,是教会礼仪音乐形式的一种新发展。

大约从13世纪中期开始,经文歌的歌词开始使用方言,内容随着社会文化环境的变化,也逐渐表现出世俗化的倾向。上声部歌词不再以解释圣咏歌词为目的,而是以人们最感兴趣的话题与事物为主题,出现了表现爱情、幽默、讽刺、逗乐的歌词。经文歌的上方声部歌词有时全用法文,有时是法文与拉丁文混合,内容多表现市民生活与世俗情感,用词直接,在世俗社会中受到普遍欢迎,逐渐演变成为一种流行的世俗音乐体裁。

早期经文歌上方两声部风格接近,13世纪下半叶后,经文歌声部间的对比明显增强,不仅是上方声部与固定声部之间存在对比,上方两声部本身也开始出现较大的差异。这一时期出现了以作曲家、理论家科隆的弗朗克命名的“弗朗克经文歌”。这种经文歌的最高声部通常速度较快、音符时值较小,与较平缓的中声部和速度较慢的低声部形成对比。后来在“弗朗克经文歌”的基础上又出现一种对比更为强烈、上声部速度更快的“彼特罗经文歌”。另外还有一种经文歌,以法文的世俗歌曲为固定声部,上声部旋律略有突出,但上两声部的节奏基本保持一致。

13世纪下半叶的经文歌世俗化的倾向更为明显,但形式还不固定,时而作为宗教仪式当中的一部分出现,时而被换掉歌词用于世俗环境中,有时固定声部还可能由乐器来演奏,音乐素材使用灵活,常相互借用,因此,经文歌的作者大多还是佚名。

13世纪,作曲家创作了数以千计的经文歌,足以说明当时经文歌受喜爱的程度与作曲家的创作热情。目前仍有多本13世纪经文歌集留存,如:孟培里尔手抄本(Montpellier Codex),班保格手抄本(Bamberg Codex),拉斯虎加手抄本(Las Huelgas Codex)等,都是研究这一时期的重要音乐文献。这些手抄本中13世纪中后期的作品居多。

经文歌由于既可用于宗教环境,也可流传于世俗社会,不用拘泥于固定、僵化模式的特点,给予作曲家极大的创造空间,为作曲家们开辟了一块创造与实践新技法的试验田,为作曲意识的发展提供了必要的物质条件与精神空间。

13世纪的经文歌是宗教音乐与世俗音乐相互借鉴的又一例证,包括14世纪马肖的尚松式经文歌也是这两者之间相互影响的结果。同一作者对于不同创作体裁的涉猎不仅能够体现作曲家的创作实力和驾驭能力,同时也无意识地、附带地促成了体裁之间的交流与融合。

第五节 新艺术音乐

14世纪是个极不安定的时代,上半叶英法两国间爆发了旷日持久的百年战争(1338—1453),其间黑死病流行,前期相对平静的时局遭到了极大的破坏,经济发展缓慢,加之1305—1378年间“阿维尼翁之囚”事件的出现,教廷的威信随即急速下降,神职人员腐败的生活方式及利用宗教职权所进行的肮脏交易,也使人们对教会逐渐丧失了信心,这一切使以往建立起来的相对的平衡重新走向无序。

从宗教的完全统治下摆脱出来,进入一种无序状态,对于文化艺术的发展来说,未必是件坏事。这一时期,贵族式的“骑士制度”已经走到末路,市民文化兴起,大量世俗的文化艺术形式涌现,文学上出现了但丁的《神曲》、薄加丘的《十日谈》等方言写作的经典名著;绘画艺术方面,焦托(约1266—1337)率先抛弃了拜占庭式的刻板风格,追求自然清新写实的表现;音乐方面也以“新艺术”与“古艺术”之争拉开了音乐革新的序幕,各方面都显现出一种新的气象。

一、“新艺术”音乐的特征

“新艺术”作为一种音乐风格出现于14世纪初期,盛行于当时的法国和意大利,代表这一时期的潮流与方向。“新艺术”是与“古艺术”相对而言,用以统称14世纪法国和意大利的音乐特征。

新艺术一词来源于法国理论家、诗人、音乐家、牧师菲利普·德·维特里(1291—1361)所写论文的主要议题^①,这一议题贴切地表明了当时的音乐风尚,因而被广为采用,成为这一时期音乐潮流的主旨。与维特里持相同观点的还有法国数学家、天文学家和音乐理论家约翰内斯·德·穆里斯,他于1321年完成《新音乐艺术》一书。新事物的产生不可能都是一帆风顺的,比利时音乐理论家雅克·德·列日(1260—1330)的百科全书式著作《音乐宝鉴》就是反对力量中的代表,他洋洋洒洒数百章总结了“古艺术”之成就,并对“新艺术”与“古艺术”进行比较,表明了其支持“古艺术”的立场。

《福维尔传奇》是与新艺术有关的最早文献,创作时间大约在1310—1314年,是一部极具戏剧性、配有插图、收有167首乐谱的长篇讽刺诗歌。其中单声部音乐有回旋诗、叙事歌、尚松及各种素歌;多声部音乐以经文歌为代表,共收录经文歌34首之多,并且有一些已经使用了音符、二等分的新记谱法,因而也可称其为13世纪到14世纪初期音乐的荟萃。

新艺术音乐的重要特征是当时的大量音乐创作开始与礼拜活动分离,音乐创作出现空前世

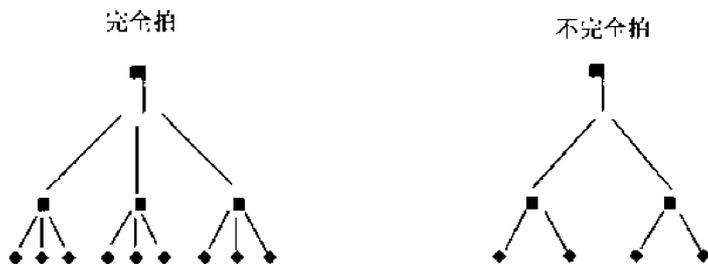
^① 也有人认为“新艺术”这一观念或这种概念的提出并非菲利普一人所为,而是其后人对其思想的总结所得。资料来源《欧洲音乐遗产(800—1750)》

俗化的局面,产生了许多新的音乐形式和创作技巧,其中最突出的就是记谱观念与技术的变化。

1. 记谱法的发展

在代表“古艺术”典型特征的弗朗科有量记谱法中,最重要的三种时值划分符号分别为长音符(Long)、短音符(Breve)和小音符(Semibreve),它们多是按照三分法的原则进行组合,即一个长音符可以是由三个短音符组成,一个短音符通常代表一拍,一个短音符又包含三个小音符,以此类推,这叫做“完全”或者“完美”划分。也可以有二分的“不完全”划分,即长音符是由两个短音符组成;一个短音符可以代表一拍,也可以代表两拍。但“古艺术”时代记谱体系的核心是三分法,三种音符的使用均是按照节奏模式进行。二分的情况比较少见。

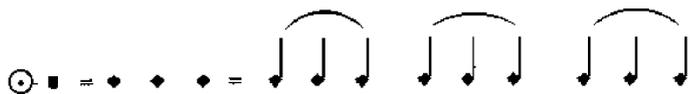
【例 2-7】



经文歌是这时期主要的音乐体裁,在创作中也出现了新的风格:高声部旋律活跃,音符时值缩短,短音符常由多个,甚至由八九个小音符组成。音符的不断细分迫切要求新的时值标记,于是 13 世纪末,微音符(minim)及与其相适应的记谱体系出现了。“新艺术”的记谱原则突出二分的“不完全拍”,并将其用在处于高声部的旋律声部以确立其主导地位,而三分的节奏则主要用于速度较慢的固定声部和二声部,这样就形成了二拍子与三拍子的复杂结合,在 14 世纪的经文歌中时有出现。

14 世纪法国的记谱体系概括如下:

两级划分都是完整拍的,相当于 9/8 拍的:



不完整拍与完整拍的组合形式,相当于 6/8 拍:



完整拍与不完整拍的组合形式,相当于 3/4 拍:



两级划分都是不完整拍的形式,相当于 2/4 拍:



2. 等节奏

14 世纪的经文歌,创作手段、技法越来越复杂,为保持结构内部的和谐一致、赋予乐曲以统一的理性基础,出现了一种重要的曲式组织方式——等节奏技术(isorhythm)。等节奏的出现使乐曲的篇幅可以无限延长,同时也使结构得到了较好的组织。

等节奏是通过两种不同性质的元素来构成经文歌的固定声部,其一是旋律型的固定反复,称为克勒(color);其二,是节奏型的固定反复,称为塔列亚(talea)。塔列亚和克勒两要素长度不等,各自做周期性反复,并用不同方式加以结合,因而形成结构长大、循环往复而错落有致的固定声部。一个塔列亚可以包括两个、三个甚至更多个克勒,塔列亚重复时音符时值可以缩短,也可以增长。有时,等节奏技术也可以扩展到其他声部,或只是局部使用。变化多样,无固定模式。

等节奏技法只有通过乐曲谱面分析与观察才能看出,作曲家精妙的设计及其从中所获得的愉悦与满足,在音响效果当中没有任何反映,但它的发展最终使音乐的音响与记谱成为一个整体。

3. 和谐音程观念的发展

和谐音程观念是早期多声部音乐的支撑点,也是早期多声部音乐著述的理论立足点。从古希腊时期开始,八度、五度、四度即被认为是和谐音程,这种观念直到中世纪初期都未有任何改变。至 12 世纪,八度、五度、四度仍是最常用的音程,但在应用方式与和谐音程的观念上开始与前期有所不同。四度音程被完全和谐音程排除在外,并在运用时不能出现在乐曲的开头和结尾处,这种情况一直持续到对位时期结束。这时大、小三度开始作为不完全和谐音程运用于实践当中。圣母院乐派奥尔加农中三、六度音程已有较多使用。

从最初对八、五、四度音程的使用,到后来三、六、二、七度音程的应用,新艺术时期和谐音程的观念已有了一定的变化。这一时期还形成了一些普遍运用的对位规则,并且由于声部数量增加,造成音程叠置,已有和弦化的形态出现,虽然还没有规则的、横向的和弦连接,但已能预示早期和声观念的形成及调式和声体系的最初特征。这一时期四度音程已被彻底划归于不协和音程,而三、六度却登堂入室,虽与五、八度略有差别,但已在组织乐曲中发挥出重要作用。

14 世纪出现了四种终止式,它们是早期终止式的发展,通过半音变化而成。当织体的低音之上出现增四度,或旋律中出现三全音音程,或是为了形成更流畅的旋律时,在乐曲的中间也会用到这种半音进行。

二、马肖的音乐

纪尧姆·德·马肖(Guillaume de Machaut, 1300—1377)是法国新艺术音乐的代表人物。他生于法国北部的香槟省,早年曾接受神职教育,并在谱曼底查理五世的宫中任职,成绩斐然。马肖不仅是 14 世纪著名的音乐家和诗人,在文学史界也享有盛名。他创作了大量诗歌,并将音乐融入诗歌之中,使二者完美地结合在一起。马肖以其卓越的才能被誉为“音乐家中的权威”。

马肖作品保存的十分完整。现存资料中,有游唱歌体 18 首、经文歌 23 首、弥撒音乐 1 部、叙

事歌 42 首、回旋歌 21 首、以及维勒莱 33 首。这些作品几乎包括了当时所有重要的音乐体裁。创作最多的是世俗歌曲及经文歌。他为世俗音乐的发展做出了卓越的贡献,由于他的不懈努力与创造,叙事歌由单声部发展为多声部,成为与经文歌一样重要的复调音乐体裁。

1. 宗教音乐创作

14 世纪的经文歌与 13 世纪末期有很大的不同,较常用于仪典场合,使用拉丁文,歌词也不再以表达世俗情感为主,又回到虔诚、颂扬以及宗教情感表达的主题上来,篇幅变得越发长大,节奏更为复杂。

马肖前期的经文歌继承了以往的传统,主要以三声部为主,固定声部常由器乐演奏,上两声部由人声演唱,且通常使用不同歌词。马肖的经文歌多以法文为歌词,23 首经文歌中有 17 首是法文歌词。技法方面,大量使用“分解旋律”(hocket)和等节奏技巧,不仅在固定声部使用等节奏技法,还将其扩展到上方声部。马肖晚年的创作更注重和声效果,在原有三声部的基础上增加一个固定声部的对应声部,将织体扩展为四个声部。新增的对应声部,没有歌词,与固定声部在同一音区,节奏相近,并且经常与其形成声部交错、超越。这也是新艺术时期经文歌常见的特征。

马肖是最早将弥撒的五个部分进行整体构思的作曲家(这对于以后弥撒音乐的发展具有特殊的意义),他还将经文歌中的技巧运用于弥撒的创作中,极大丰富了弥撒的表现。马肖一生只创作了一部弥撒,名为《圣母弥撒曲》。这是一部完整的配乐弥撒,包括五个部分,其长大的规模与四声部织体为当时所罕见。

2. 世俗音乐创作

马肖的时代是世俗音乐盛行的时代,因而,其作品中宗教作品只占很少的一部分,大量的世俗歌曲。这些歌曲体裁广泛,单声部、多声部都有,尤以多声部更有影响。马肖的歌曲带有鲜明的时代特征,如:突出二拍子节奏,对三、六度音程广泛地使用等。另一方面,马肖继承了法国游吟诗人的传统,以贵族、骑士爱情为表现内容,并模仿北部游吟诗人,作有 19 首莱歌(Lai)和 25 首叙事尚松。

叙事歌是马肖歌曲创作中最重要的体裁,共有 42 首。其歌词通常是叙事长诗,由三个诗节组成,每节七八行,配以相同旋律,且每节最后一两行与前一节相同,以形成重复性叠句。马肖典型的叙事歌通常下方两声部由器乐伴奏,上方声部由人声独唱、重唱。重唱时成为“二重叙事歌”。

三、14 世纪意大利音乐的发展

1. 意大利早期的文艺复兴

13 世纪下半叶,法国文化对意大利的北部地区产生了巨大的影响。法国强大的国力及其文化精神,深深地吸引着文化艺术相对封闭的意大利人。弗朗克的有量音乐与记谱法被翻译为意大利文,在意大利北部的帕多瓦形成了一个有量音乐的发展中心,人们开始寻找新的出路,一种新的文化产生了。

14 世纪意大利世俗歌曲的创作十分繁荣,出现了几种重要的体裁:猎歌、牧歌和巴拉塔。

牧歌(Madrigal)是当时最具代表性的一种复调音乐体裁。它以世俗情感、道德教育等为表现内容,织体简朴,以高声部为表现主体,低声部则像是和声基础。结构通常为二部分,第一部分是主体,有配以同样旋律的两三段歌词组成,其后接一段利托奈洛(Ritornello)与前形成音乐上的对比。14 世纪的牧歌通常是二声部或三声部的,每个声部都有歌词。

意大利猎歌(Caccia)的出现可能是受法国猎歌(Chace)的影响,歌词具有描绘性,通常与狩猎情景有关。这种体裁情绪极为饱满,表现也极具跳跃性,经常会刻画一些生动的细节。一般有三个声部,低声部是较独立的伴奏声部,结构也常是两个部分组成,第一部分以卡农为特点,后面也有一段利托奈洛。

意大利巴拉塔(Ballata)的出现比前两种体裁稍晚,有法国叙事歌的特征。原是一种为舞蹈伴唱的歌曲,后发展为带有合唱叠歌的单声部歌曲,14世纪后逐渐发展为二、三声部。

2. 兰迪尼

意大利北部的佛罗伦萨是早期文艺复兴的中心,培育出但丁、彼德拉克等伟大的诗人以及音乐家弗朗切斯科·兰迪尼(F. Landini, 约 1335—1397)。兰迪尼幼年双目失明,生活的压力并未将他压倒,为了排遣寂寞,他开始学习唱歌和作曲,后又专心于器乐演奏,在 1364 年后就一直在佛罗伦萨圣洛伦佐教堂担任管风琴师和教堂神父。他擅长作诗,其歌曲大部分是自作歌词,有 150 余首,全是世俗歌曲。他还是第一位创作二、三声部巴拉塔(Ballata)的作曲家,作品有 140 首。

兰迪尼的最大贡献是其在创作中形成的著名的“兰迪尼终止”。这一终止式是 13 至 15 世纪六度到八度终止式的变化形式,因在兰迪尼的作品中经常使用,所以被称为“兰迪尼终止式”。基本样式是在六度到八度的进行中上方声部以一个下助音再向上跳进三度终止的装饰性的终止式。例 2—8 的最后两小节即是著名的“兰迪尼终止式”。

【例 2—8】

The image shows a musical score for Example 2-8. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "tà que sta mie don - re - bo - no in me spen - -na. -lc." The middle and bottom staves are instrumental accompaniment. The score ends with a "Landini Termination" (Landi Termination) in the final two measures, marked with a "10" above the staff.

1377 年教廷由法国南部的阿维尼翁迁回罗马,促进了法国音乐风格的传播。这一趋向在 14 世纪的意大利音乐中表现得尤为突出。意大利人用法国歌词和曲式谱曲,并使用法国记谱法,甚至意大利的许多重要音乐职位都由外国人担任。这种情况造成意大利自身风格的削弱。法国、意大利的音乐风格在 14 世纪末期趋向融合。

第三章

文艺复兴时期音乐

第一节 概 述

文艺复兴是14世纪中叶到17世纪初发生在欧洲的一场思想文化运动。它的形成是中世纪末期欧洲的经济发展和文化因素共同作用的结果。从14世纪起,欧洲封建社会内部因生产技术的进步和生产力的提高,资本主义因素开始成长;15世纪末随着地理大发现之后世界市场的形成,资本主义获得了进一步的发展。然而,在欧洲仍占统治地位的封建主义生产关系却严重阻碍着资本主义前进的道路。正是在这样的时代背景下,新兴的资产阶级发起了一场反封建的革命运动,文艺复兴就是这种政治革命在思想文化领域的反映。

文艺复兴时期的主要思潮是人文主义,它是新兴资产阶级反对封建制度和神学思想的有力武器。新兴的资产阶级认为,要想谋求自身的发展,必须首先从思想上摆脱中世纪天主教会和神学思想的束缚。在他们的心目中,古代希腊、罗马是欧洲历史上的黄金时代,而当时的文化更是高度繁荣,令人向往。于是他们怀着崇敬的心情挖掘、整理古代遗产,力图恢复古典文化艺术,使之“再生”。然而,他们重新发现、学习、研究及利用希腊、罗马古典文化的目的,并不是简单模仿,回到古代社会,而是把富有生活气息的、世俗的古典文化作为中世纪基督教神学的对立物,并由此建立适应资本主义发展需要的思想文化体系。人文主义者作为反封建斗争的中坚力量,为近代欧洲文化的发展作出了重大贡献。

凭借独特的社会、历史条件,意大利成为文艺复兴的发源地。15世纪后期,文艺复兴运动逐渐扩展到德国、英国、法国、西班牙、尼德兰等其他欧洲国家。这一时期,欧洲各国在思想意识领域产生了巨大变化,在文学、艺术、政治思想、哲学思想及自然科学等方面涌现出一大批杰出人物,如:人文主义作家但丁、彼特拉克、薄伽丘、乔叟、莎士比亚、拉伯雷、塞万提斯;艺术家乔托、达芬奇、米开朗基罗、拉斐尔、若斯坎、蒙特威尔第、帕莱斯特里那;政治思想家马基雅维利、康帕内拉、托马斯·莫尔;科学思想家布鲁诺、培根、笛卡儿;天文学家哥白尼、开普勒;科学家伽利略等。他们为人类文明留下了极其宝贵的文化遗产,他们的作品和理论成果鲜明地表现出人文主义精神:重视现实生活,颂扬尘世欢乐,揭露来世、天堂等虚无神话;主张个性解放,维护人的尊严,追求人性的全面发展,反对神权束缚、禁欲主义;主张表达真情实感,反对虚假造作;拥护中央集权,反对地方割据;重视科学实验,反对宗教假说等等。这一切表达了资产阶级的愿望和要求,为资本主义的充分发展准备了必要的条件。

文艺复兴运动对欧洲的历史进程产生了巨大的影响,1500年前后的地理大发现和16世纪的宗教改革正是在它的影响下发生的,而这三者在物质和精神方面又对西方资本主义的发展产生了积极而深远的影响。

文艺复兴时期的音乐同其他艺术门类一样产生了巨大的变化。在音乐理论界,人文主义者作出了许多具有实际意义的贡献。他们将古典文化原著逐步翻译出来,使得当代的学者得以从古希腊音乐

著作中汲取知识。但由于没有古代音乐的实际作品,这方面的知识还是十分欠缺而不准确的,但当时的学者们还是弄明白了古代理论文献中的一大部分,并付诸实践,他们的成就是毋庸置疑的。

从15世纪上半叶至16世纪,在勃艮第乐派和法—佛兰德乐派作曲家的推动下,欧洲音乐艺术在创作观念和创作技法等方面有了新的发展。作曲家的创作个性得以彰显,作品风格趋于多样,艺术感染力也极大地增强。

16世纪的宗教改革不仅使欧洲的政治、宗教局面发生了改变,也对音乐文化的发展产生了深刻的影响。新教教会创造了自己的音乐形式,天主教会迫于宗教改革的威胁也对教会音乐进行了规范限制。

人文主义对个性的张扬影响到整个民族精神的改观,各国各民族开始注重自身音乐风格的建立,在作品题材、音乐形式、创作技法等方面进行着积极的探索。

文艺复兴时期,随着乐器在音乐表演中地位的提高,器乐音乐逐渐从声乐伴奏形式及舞蹈音乐的基础上分离出来,产生了众多的器乐音乐体裁,作品创作数量也逐渐增多。

第二节 英国音乐

由于英国独特的地理位置,中世纪以来,就有着与法国、意大利明显不同的音乐风格。15世纪开始,英国音乐对欧洲大陆产生了重要影响。与欧洲大陆的音乐相比,英国音乐总是倾向于大调式、主调音乐风格;倾向于丰满的音响并自由地运用三度和六度音程。

15世纪初的英国音乐主要收集在奥尔德霍尔藏稿(Old Hall Manuscript)中。藏稿中收录了约1370至1420年间的147首作品,其中近4/5是常规弥撒的各个部分的配乐,其余是经文歌、赞美诗和继续咏。大多数弥撒配乐是英国第斯康特风格,有些例子中高声部的旋律有较多的起伏,内声部常用圣咏旋律。藏稿中有些弥撒段落是坎蒂莱那风格(Cantilena Style)。“坎蒂莱那风格”是指14和15世纪的一种三声部的声乐音乐风格,三个声部中高声部占主导地位,其旋律更带装饰性,节奏更为流动,而下方两个声部节奏较慢,作为高声部的陪衬。还有一些弥撒段落中的圣咏旋律可以在各个声部中转换,仿佛是“移动的”定旋律。

15世纪英国发展了一种带有即兴性质的复调音乐手法,即从英国的第斯康特演化而来的法伯顿(Faburden)。它以一个既定的圣咏旋律为基础,演唱时在其上下即兴附上两个声部,构成类似平行六和弦式进行的手法。1420至1450年间,欧洲大陆也形成了一种与英国的法伯顿相似的复调音乐写作技巧——福布尔东(Fauxbourdon)。它是指以平行六度进行(偶尔出现八度)、每个乐句总结束在八度音程上的二声部乐曲;这两个声部是事先创作好的,表演时由歌者即兴在高声部的下方四度唱出没有写出来的第三声部。福布尔东与英国第斯康特的差别在于,福布尔东的主要旋律在高声部,而英国第斯康特中的圣咏旋律通常在中间声部或最低声部。

福布尔东技巧主要用来为比较简单的赞美诗和交替圣歌以及诸如圣母颂歌、感恩赞等诗篇或类似诗篇的歌词谱曲。这种风格的主要旋律线在高声部,虽与坎蒂莱那风格相似,但也有所区别。在坎蒂莱那风格中,下面两个声部与高声部毫不相干,它们保持较慢的节奏,为高声部旋律提供一个陪衬的背景。而在福布尔东中,高声部和固定声部配合成对,并在旋律性质和节奏上具有同等重要的地位;同时,福布尔东较之坎蒂莱那在音响方面更为谐美。这种新的写作风格以六度—三度音响作为和声语汇中的要素,推动着音乐向主调织体、协和和声发展。

这一时期英国最重要的作曲家是约翰·邓斯泰布尔(J. Dunstble, 约 1390—1453)。他同时也是一位天文学家和数学家。他被认为是当时英国乐派的杰出代表和公认领袖。邓斯泰布尔一生中部分时间在英国贝德福德公爵处供职,1422 至 1435 年贝德福德任法国总督,曾统帅英军与圣女贞德作战,这一时期的英国在法国拥有大量财产和权力,为邓斯泰布尔及其他英国作曲家的音乐创作与传播创造了良好的条件。

目前所知的邓斯泰布尔的作品约 70 首,包括等节奏型经文歌、常规弥撒各部分的配乐、世俗歌曲和教仪歌词的三声部乐曲等复调音乐作品。在这些作品中,体现出上述英国音乐的典型特征。

第三节 勃艮第乐派

文艺复兴早期,欧洲大陆音乐文化的发端不是在文艺复兴的发源地意大利,也不是在有着典雅艺术传统的法国,而是在欧洲大陆的北方——勃艮第地区(包括现在的荷兰、比利时、卢森堡及法国东北部和中部地区)。音乐史上将在菲利普(善良者)(Philippe, 1419—1467)和查尔斯(无畏者)(Charles, 1467—1477)统治时期,生活、工作在勃艮第宫廷的音乐家称为“勃艮第乐派”。

14 世纪末 15 世纪初,欧洲各地出现了备有音乐设施的小教堂,教皇、皇帝、国王和君主们竞相聘用优秀的作曲家、歌唱家。勃艮第的历代公爵都维持着一个小教堂,供养着一批作曲家,他们不仅为教会仪式提供音乐,还为宫廷娱乐、主人出游时提供音乐。

勃艮第宫廷的音乐生活丰富,活动频繁,促进了当时各国音乐家之间的交往。同时也使勃艮第地区的音乐风格趋于“国际化”,并对欧洲其他音乐中心的音乐发展产生了影响。

勃艮第乐派的作品保存在大量的手抄本中,其中大部分是意大利抄本,还有 7 卷特伦托古卷,收录了约 1400 至 1475 年间 1600 余首作品。勃艮第乐派的创作体裁主要有弥撒曲、圣母颂歌、经文歌和法语歌词的世俗尚松等。作品的音乐织体清晰透明,声部线条明晰可辨,以第斯康特作为主要旋律。常用的终止式仍是 14 世纪所用的终止式以及“兰迪尼终止式”。此外,他们还经常使用一种大六度到八度进行的变化形式,其中最低声部向上跳进一个八度,使得听觉感到在六度—八度进行的背景衬托下有一个上行四度进行,其效果与现代的属—主的终止式相似。在节拍、节奏方面,勃艮第乐派的作品大多采用三拍子,由于结合运用不同的节奏型,时常形成交错节奏。在大型作品的分段中作为对比手法还经常使用两拍子。

15 世纪时,“尚松”是以法文世俗诗歌为词的复调歌曲的统称。歌词多为爱情题材,大部分为回旋诗模式,多以带伴奏的独唱歌曲形式出现。勃艮第的作曲家们创作了大量富有特色的尚松。同时,他们还延续着传统的 aabc 曲式创作了许多叙事歌。

勃艮第乐派的经文歌创作起初没有独立的创作方式,都是按照尚松的方式进行写作。通常为三声部,其中有一个自由的旋律性的独唱高声部,配以固定声部和对应声部作为支持。高声部可以是新创作的,但大多采用经过装饰的圣咏。作曲家们利用圣咏旋律作为结构基础,但他们更希望听众能在演唱或欣赏时辨认出这些圣咏旋律。他们利用这种方式作为与传统相联系的纽带,并借此增添音乐作品的表情功能。

除了创作尚松风格的经文歌外,勃艮第的作曲家们还为隆重的公众庆典创作等节奏型经文歌。这类作品经常使庆典活动锦上添花,将虔诚、庄严的气氛推向高潮。1436 年勃艮第乐派的代表作曲家迪费就曾为佛罗伦萨的多莫大教堂的祝圣典礼创作了等节奏型经文歌《最近玫瑰开放》

(Nuper rosarum flores), 给在场的听众留下深刻的印象。

15 世纪 20 年代以前,弥撒的复调配乐数量大增,但这一阶段常规弥撒的各个部分是作为独立乐曲来创作的,只有少数作曲家将各部分统一起来进行创作。进入 15 世纪中叶,音乐家们为了使复杂庞大的音乐形式前后连贯,开始广泛地将常规弥撒的五个部分(慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经)的复调配乐作为音乐整体进行创作。这种创作方式不仅为作品音乐风格的统一提供了前提,而且也成为作曲家表达思想、施展创作才华的主要手段。

为了使这种五个乐章完整弥撒曲的不同段落之间具有明晰可辨的相互关系,勃艮第的作曲家们经过长期的创作实践,探索出切实可行的方式,即在每段中用同样的主题素材,在高声部中采用同样的旋律动机,创作出“格言主题弥撒曲”(Motto mass;还有人称之为“前导动机弥撒曲”);另一种方式是在每一乐章中应用同一个定旋律,由此形成的串连形式称为“定旋律弥撒曲”或“固定声部弥撒曲”(Cantus firmus mass)。

此外,勃艮第的作曲家们在音乐织体及声部安排上也产生了新的观念。他们认为中世纪经文歌把固定声部用作最低声部会限制作曲者的自由,因此对声部作了调整:在固定声部下方安排一个低对应声部,称为低声部;固定声部上方为高对应声部,后简称高声部;在最高位置上为高音声部即旋律声部。这样的四声部安排自 15 世纪中叶形成以来,时至今日依然如此。

至于弥撒曲中定旋律的选择,作曲家们有时从常规弥撒或日课的圣咏中获得;有时从世俗曲调、尚松中获得,但此时用作定旋律的旋律与常规弥撒之间已没有教仪上的关系,被借用旋律的名称也就成了这首弥撒曲的名称。根据当时人们喜爱的歌曲《武装的人》而作的大量的弥撒曲就是这样的作品,15 世纪晚期和 16 世纪几乎每一位作曲家都根据这首歌曲创作过至少一部弥撒曲。

【例 3-1】

《武装的人》

L'hom - me, l'hom - mé, l'homme ar - me, l'homme ar - me. L'homme ar -
me doit on doub - ter, doit on doub - ter. On a fait par - tout cri -
er. Que chas-cun se vien-gue ar - mer d'un hau - berc-gon de fer.

(歌词大意:武装的人为人所惧怕;各处都在宣告人人必须用铠甲武装自己。)

勃艮第乐派的代表作曲家是迪费和班舒瓦。当时音乐创作的典型风格及创作技法在他们二人的创作中得以充分展现。

纪尧姆·迪费(G. Dufay, 1400—1474)生于康布雷,9岁时任大教堂童声唱诗班的歌童。从20岁开始,先后在意大利佛罗伦萨的马拉泰斯塔家族、罗马教皇小教堂、萨沃伊公爵等处供职。58岁时,回到故乡康布雷工作,直至去世。迪费曾在一所大教堂的附属学校内就读,并获得了博洛

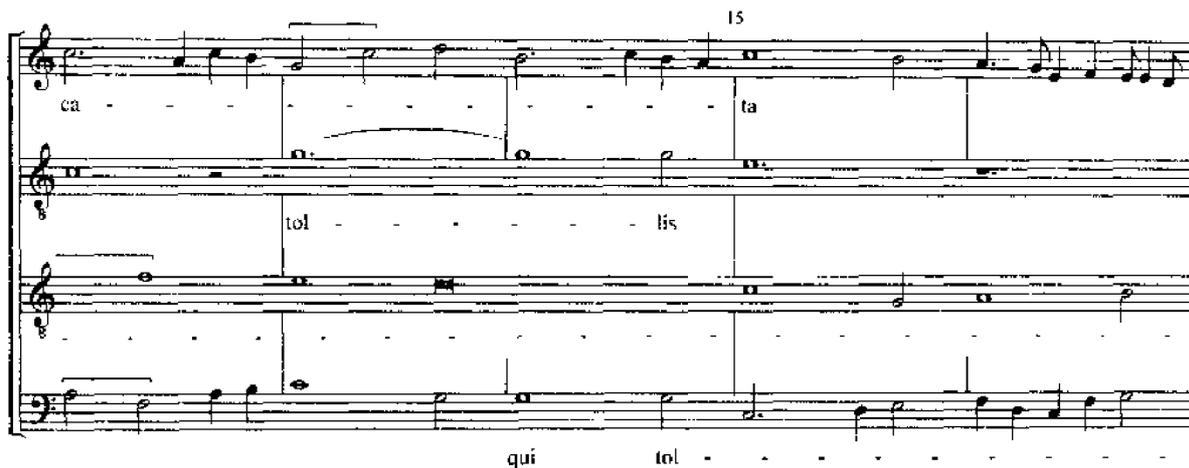
尼亚大学教会法规学位。凭借自己出众的学识和才华,他被任命担任教会要职,并成为当时备受推崇的知名作曲家。迪费的创作生涯持续 50 余年,在广泛吸收不同创作风格的基础上形成了自己的特色。他的尚松保持着更多的传统风格,在他创作的 70 首尚松中,有近 60 首是回旋歌,创作手法和作品形式也颇为多样。迪费的经文歌中,既有像前面提到的《最近玫瑰开放》之类的大型等节奏经文歌,也有一些简短抒情的、以宗教拉丁文为词的尚松风格经文歌。

迪费最重要的成就是弥撒曲的创作。他至少创作了 9 首五乐章的弥撒曲,有 7 首留存了下来,后期的 4 首都是定旋律弥撒曲。他在前两首中突破了英国音乐家的传统做法,大胆采用世俗歌曲(而不是圣咏)作为定旋律,成为第一位用世俗旋律作为弥撒曲定旋律的作曲家。同时,他也是第一位把弥撒曲四声部中对应声部置于固定声部之下的作曲家。迪费定旋律弥撒曲中的代表作品是《脸色苍白》(Se la face ay pale)。这首作品以他自己的同名叙事歌的固定声部作为定旋律,将所引用旋律不加变化地在固定声部出现;当定旋律在弥撒曲的不同部分需要变化展开时,则采用类似等节奏经文歌中的处理手法;为了加强各个乐章间音乐上的联系,还采用了格言主题弥撒曲中的旋律动机手法。

【例 3-2】

《脸色苍白》

The image shows a musical score for the Mass 'Se la face ay pale' by Guillaume de Machaut. It consists of two systems of four staves each. The staves are labeled: Superius, Contra, Tenor, and Tenor bassus. The music is written in mensural notation. The lyrics are: 'A - - - gnus de - - -', 'A - - - gnus de - - -', 'i qui tol - - - lis pec - - -', 'i qui', 'A - - - gnus de - - -', 'A - - - gnus de - - - i'. There are measure numbers 5 and 10 indicated above the staves.



与迪费同时代的另一位杰出的作曲家是吉尔·班舒瓦(G. Binchois, 1400—1460)。他从 15 世纪 20 年代起供职于菲利普(善良者)公爵的小教堂,还曾侍奉过巴黎萨福克伯爵,并于 1430 年加入勃艮第宫廷圣乐队,直到 1453 年退休。班舒瓦为特定的宗教仪式创作了许多三声部赞美诗、交替圣歌和四部圣母颂歌。作品多采用简朴的以上声部为主的三声部和声织体,很少对高声部旋律进行过分装饰。班舒瓦没有写过一部完整的弥撒曲,只是按古老的形式写了个别乐章。他的尚松最为出色,大多数都是回旋歌,多采用高声部为人声,下两个声部为器乐声部的形式。其代表作品《越来越多》(De plus en plus)被收入多种歌曲集中。

第四节 法 - 佛兰德乐派

1450 至 1600 年间,来自欧洲大陆北部的比利时以及毗连法国北部、荷兰南部地区的一系列作曲家们对整个欧洲音乐艺术发展产生了深远的影响,音乐史上称他们为法-佛兰德乐派。在近 150 年左右的时间里,他们分布在欧洲各地的重要音乐职位上,影响着法国、德国、奥地利、意大利、英国、西班牙等国的音乐发展。

在该乐派的早期音乐家中,最重要的是约翰内斯·奥克冈(J. Ockeghem, 1420—1497)。据说他曾是班舒瓦的学生,深受勃艮第乐派的影响。他曾于 1443 年在安特卫普大教堂唱诗班担任歌手。1448 年成为法国波旁公爵查理一世小教堂唱诗班的成员。从 1452 年开始服务于法国国王的皇家小教堂,直到去世。1459 年前后,他被任命为圣马丁修道院司库,这是法国国王所授予的最高教士公职。奥克冈不仅是一位知名的作曲家,还教育、培养了许多第一流的作曲家,在他去世之后,许多作曲家都写了悼亡曲表示对他的敬意和怀念。

奥克冈的作品包括大约 13 首弥撒曲、10 首经文歌、20 首尚松和 1 首单乐章的信经。其中,弥撒曲是表现他创作技巧和想像力的主要音乐体裁。

奥克冈的弥撒曲,其定旋律有的取自圣咏,有的来源于世俗尚松。他的大多数弥撒曲,在总的音响方面与迪费的弥撒曲相似,四个风格相近的声部互相作用,构成具有独立旋律线条的对位织体。但奥克冈在许多方面也进行了创新尝试:在定旋律的安排方面,奥克冈有时把定旋律放在最低声部,而迪费在其后期创作中多把定旋律放在内声部,这就使他们二人作品的和声效果产生

了些许差异；在音域方面，1450年以前的作品中，低声部很少低于c的，而他在一些弥撒曲中却将声部音域向下延伸到G或F；在声部安排方面，为了追求音响的变化，有时在整个段落中省略正常四声部的一个或两个声部而写成三重唱或二重唱；有时他又把一对声部与另一对声部对立起来，有时为了求得对比，他还偶尔写一些所有声部都用同样节奏的段落，使之产生主调音乐的织体。奥克冈的另一类弥撒曲，如《短拍弥撒曲》(Missa prolationum)、《Mi—mi 弥撒曲》(Missa Mi—mi)、《任何调式弥撒曲》(Missa cuiusvis toni)等，不再引用定旋律，创作手法、体裁处理更为自由、新颖，均为奥克冈的代表作品。

奥克冈之后的一代作曲家，由于处在15与16世纪之交，正值文艺复兴运动蓬勃发展的时期，又随着当时欧洲各国之间音乐交流的日益频繁，他们的音乐创作比之前代作曲家有了许多新的风貌。他们当中最为突出的是若斯坎·德·普雷(J·des Pres,约1440—1521)。

若斯坎是当时少有的生前享有伟大声誉、又对后继者具有深远影响的优秀作曲家。1459至1472年，若斯坎担任米兰大教堂歌手，后又加入斯福扎公爵府圣乐团，1486至1494年供职于罗马教皇圣堂，1501至1504年曾先后供职于法国的路易十二宫廷及费拉拉宫廷教堂。从1504年直至去世，若斯坎一直居住在康德，并担任圣母院院长。

若斯坎的作品见于16世纪各种印刷出版曲集及手抄本中，共计约18首弥撒曲、100首经文歌、70首尚松和其他世俗声乐作品。作为欧洲音乐从中世纪向近代过渡转折时期的一位重要作曲家，他的音乐作品中既兼收并蓄了各种旧的传统，又显露出许多新时代的音乐思想和风格因素。

16世纪晚期，出现了一种新颖的作曲手法，即在创作弥撒曲时，从已有的尚松、弥撒曲和经文歌中借用的已不止是一个声部，而是多个有特征性的动机或赋格主题，或已有作品的音乐结构，以这种作曲手法创作的弥撒曲被称为“模仿弥撒曲”(Parody mass)。这种方法不仅为作曲家提供了更多借用音乐素材的可能性，而且也为他们在声部结合、作曲方式上提供了更多的展示自己个性的机会。因此，在1520年左右，模仿弥撒曲开始取代定旋律弥撒曲的形式。若斯坎的《不幸向我袭来》(Malheur me bat)就是以奥克冈的一首尚松为依据创作的模仿弥撒曲。此外，还有一种方法，被引用的旋律除在固定声部出现之外，还以模仿手法在各个声部中出现，称为“释义弥撒曲”(Paraphrase mass)。若斯坎五声部的弥撒曲《唱吧，歌喉》就是释义弥撒曲的典型例子。

若斯坎经文歌创作的数量引人注目，这反映出音乐创作中的另一种倾向。当时，尽管弥撒曲一直被认为是作曲家表现熟练技巧和想像力的主要体裁，但是弥撒曲必须符合宗教礼仪规定的套式，必须配以固定不变的歌词，必须遵守一定的音乐程式，所以作曲家越来越感到在此类作品中少了许多尝试创新的机会。相比之下，经文歌创作就自由一些。作曲家可以选用范围极广的歌词来谱曲，同时为了符合歌词内容的表达，可以进行许多新鲜的作曲技巧的尝试。因此，经文歌成为深受16世纪作曲家喜爱的创作体裁。

若斯坎及其同时代的作曲家受人文主义思潮的影响，也受法国尚松及意大利世俗音乐(佛罗托拉和劳达赞歌等)的影响。在音乐创作中，追求歌词能为人理解，主张按照歌词的重音配以合适的曲调。为了要细致而有说服力地反映歌词的内容，他们以前所未有的程度在音乐中使用变化音、调式变化、装饰音以及节奏和织体的对比。16世纪中期，人们把以这种方式创作的音乐称为“专用音乐”(Musica reservata)。

若斯坎及其同时代的作曲家创作的尚松也很受欢迎。他们的作品在织体、模仿式对位、和声结构及创作风格等方面取得了更大的进步，并力求将通俗因素同尚松的宫廷传统和对位传统结

合起来。

1520年至1550年间,若斯坎之后的一代法—佛兰德作曲家,由于长期寓居或供职于国外,所以他们的创作深受各地的音乐影响,风格趋向多元。他们当中有的反对过分展示个性的创作试验,风格保守;有的却追求创新,试验新兴的变音体系和节奏。但就总体而言,他们敢于突破古老乐派的创作准则,广泛采用模仿弥撒曲等创作模式,探索歌词与音乐的融洽结合,创作了大量深受欢迎的音乐作品。

阿德里昂·维拉尔特(A. Willaert,约1490—1562)是若斯坎之后最有影响的一位作曲家。早年曾在罗马和米兰等地供职,1527年被任命为著名的威尼斯圣马可教堂乐长,在该地进行了大量指挥和创作活动,并培养了为数众多的杰出音乐家。他的作品主要是宗教音乐,作品中充分体现了歌词决定音乐形式的创作理念。他对意大利牧歌的发展以及威尼斯乐派的形成作出了重要的贡献。

第五节 民族风格音乐与世俗音乐

进入16世纪,随着人文主义精神在音乐领域影响的深化,各国各民族开始注重自身音乐风格的建立,展现各国鲜明特色的音乐逐渐崛起,出现了一些典型的声乐体裁和有代表性的作曲家,打破了自15世纪以来,法—佛兰德乐派的泛欧洲性音乐语言占统治地位的局面;同时,世俗音乐创作的发展和壮大,也改变着欧洲音乐长期以来以宗教音乐创作为主的单调局面。

一、意大利牧歌

16世纪意大利影响最大的世俗音乐体裁是牧歌。牧歌的兴起使意大利初次成为欧洲的音乐中心,并为意大利日后的音乐发展奠定了深厚的基础。

意大利牧歌出现之前,有两种复调音乐体裁为牧歌的出现作了准备。15世纪末16世纪初,在意大利北部的曼图亚和费拉拉宫廷出现了一种世俗声乐体裁——佛罗托拉(Frottola)。佛罗托拉的歌词多为爱情和讽刺的内容,经常采用分节歌形式,按照歌词音节配以四声部乐曲,有明显的节奏型,简单的自然音体系和声,旋律常在高声部,具有明确的主调音乐风格。表演方式通常是人声唱高声部,器乐演奏其他声部。佛罗托拉在当时的意大利十分流行。

另一种声乐体裁是非教仪的奉献歌曲劳达赞歌(Lauda)。它的歌词有时是意大利文,有时是拉丁文,四个声部,主调音乐风格,旋律多取自世俗音乐,常位于最高声部。劳达赞歌虽然在情调和作用上与教仪音乐有关,但它很少引用圣咏旋律,因此教会风格痕迹不甚明显,具有较强的表现力。它的表演方式除了人声演唱高声部加上器乐伴奏外,还有无伴奏合唱的形式。

16世纪的意大利牧歌是一种通谱体歌曲。歌曲多为单段式,韵律自由。与佛罗托拉不同,它的歌词格调更为高雅严肃。像14世纪意大利著名诗人彼特拉克的诗就经常被作曲家用作歌词,所用的诗歌类型也有多种:十四行诗、巴拉塔、坎佐纳、八行诗以及专为谱成牧歌而作的诗。牧歌对诗节的处理自由,可用多种多样的织体写作。作曲家着力追求的是诗歌严肃、高雅的意境表现,并把诗歌的激情传达给听众。牧歌的声部数量不定,多为四声部,作为供人声演唱的室内乐曲,可以让歌者演唱一个声部,其他由器乐伴奏或全部由器乐演奏。

意大利16世纪的牧歌的发展大致可分为两个时期:早期(16世纪上半叶)和晚期(16世纪中

后叶)。

早期牧歌的发展以佛罗伦萨和威尼斯为中心。活跃在此时期的作曲家主要有科斯坦佐·费斯塔(C. Festa, 1490—1545)、维拉尔特和奇普里阿诺·德·罗勒(C. de Rore, 1516—1565)等。他们体现了早期牧歌创作中的两种创作理念:一种认为牧歌的音乐应全力使歌词的涵义和意境得以表现,为此,有的作曲家多用突出高声部旋律的主调音乐风格;另一种观点认为,多年来发展成熟的复调音乐手法更适合于表现歌词内容。但无论是持哪种创作理念,都反映出人文主义精神对音乐创作的影响,都促进着作曲家为了协调牧歌词曲关系而进行不断地探索 and 追求。

牧歌的晚期发展以罗马、曼图亚和费拉拉为中心。这时期的牧歌已发展为一种高度精致的音乐体裁,许多早期的试验性创作手法已趋成熟,半音化的和声、音乐色彩的对比和宣叙调般的朗诵被大量采用,歌词与音乐的戏剧性效果受到普遍的重视。这一时期的主要作曲家有卢卡·马伦齐奥(L. Marenzio, 1553—1599)、卡洛·杰苏阿尔多(C. Gesualdo, 约 1561—1613)和克劳迪奥·蒙特威尔第(C. Monteverdi, 1567—1643)。

马伦齐奥是一位艺术才能十分优秀的作曲家。他的作品注重感情的对比和形象化细节的刻画,尤以抒情笔调表现田园题材见长,被称为“牧歌的舒伯特”。

杰苏阿尔多的创作特色在于:它进一步发展了半音化和声,并经常使用剧烈变化的织体节奏,造成神经紧张性的强烈效果以体现歌词的情感内容。

蒙特威尔第的牧歌结合主调和复调的写作手法,忠实地反映歌词,注重作品整体的戏剧性表现,自由运用富有表现力的和声与不协和音程,创作出许多灵活欢快、生动活泼、富于新意的音乐作品。

【例 3-3】

牧歌《残酷的阿马里利》 克劳迪奥·蒙特威尔第

The image shows a musical score for the madrigal "Cru-da A-ma-ril-li" by Claudio Monteverdi. It consists of five staves, each representing a different vocal part: Canto (Soprano), Alto, Tenore (Tenor), Quinto (Alto), and Basso (Bass). The lyrics are "Cru - da A - ma - ril - li Cru - da A - ma - ril - li" and are written below each staff. The music is in a major key with a common time signature (C). The score features various musical notations including notes, rests, and slurs, illustrating the polyphonic texture of the piece.

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a Villanella, in Italian style. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are: "che col no-me an-co - ra D'a - mar ahi las - so". The music is in a simple, rhythmic style with a clear melodic line and a supporting bass line.

16世纪意大利作曲家除了创作严肃的牧歌外,还创作一些较为轻松的声乐体裁。其中主调风格的有维拉内拉(Villanella)。它最早出现于16世纪40年代的那不勒斯,是一种三声部的、分节歌式的活泼乐曲。16世纪以来轻快风格的复调声乐体裁较为突出的有小坎佐纳(Canzonetta)和芭蕾歌(Balletto)。这两种形式不仅在意大利深受欢迎,后来还被引入了德国和英国。

二、法国和德国音乐

16世纪之前,受法-佛兰德乐派的影响,法国尚松的创作始终没有形成有特性的音乐风格。进入16世纪,法国作曲家逐渐发展了一种在歌词和音乐方面更具鲜明民族特色的尚松,被称为“法国尚松”或“巴黎尚松”。

法国尚松是一种轻松、快速、节奏强劲的四声部歌曲,多用两拍子,大部分为主调音乐,主旋律在高声部。歌词的形式和内容较为丰富,其中爱情题材备受喜爱。

16世纪下半叶,意大利牧歌对法国音乐的影响日渐明显。法国尚松作曲家不仅创作了大量的受意大利影响的复调尚松,在1550年前后,法国还出现了一种完全是主调音乐的尚松类型。它的结构短小,用分节歌形式,往往带有叠歌,通常由独唱者表演,琉特琴伴奏。起初被叫做沃德维尔(Vaudeville),后来被称为埃尔曲(Air)或宫廷埃尔曲(Air de cour)。

在1450年前后的德国,随着宫廷贵族恋诗歌手的衰落,城镇中由商人与手工业者创办的文学与音乐行会发展起来,行会中的成员被称为“名歌手”。行会中有严格的行会制度,成员划分有不同的等级,选拔及升级都要通过严格的考试。他们的音乐活动在16世纪颇为活跃,经常组织演出并举办音乐创作比赛。

15世纪,随着商业城市中社区的兴起,德国出现了一种独具特色的复调歌曲形式——利德(Lied)。作曲家们把德国音乐素材与法-佛兰德乐派的传统对位技巧巧妙地结合起来,创作了大量的利德歌曲。这些作品有的是单声部,有的是三声部乐曲,主要旋律有时在中间声部(男高音声部),有时在最高声部。

这一时期著名的利德作曲家有海因里希·伊萨克(H. Isaac, 1450—1517)和海因里希·芬克(H. Finck, 1445—1527)以及路德维希·森夫尔(L. Senfl, 1486—1543)等。森夫尔的利德创作已达到近乎完美的境界。

自16世纪50年代后期,利德创作受到了来自意大利世俗音乐风格的影响,但它却为路德教派的众赞歌和赞美诗提供了音乐创作模式及创作素材。

三、西班牙和英国音乐

15世纪末16世纪初,西班牙世俗复调音乐的主要体裁是维良西科(Villancico)。它经常采用分节歌加叠歌的形式,通常为三或四个声部,主要旋律在高声部。在音乐风格上,尽管深受法—佛兰德作曲家的影响,但仍具有西班牙宗教音乐特有的庄重、真挚、热情的风格。

16世纪最杰出的西班牙作曲家是克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯(C. de Morales, 约1500—1553)。他曾在意大利教皇的小教堂和西班牙的一些教堂中服务,主要创作宗教音乐。

在文艺复兴的早期,英国音乐曾一度影响了欧洲大陆各国的音乐创作。但在15世纪下半叶,英国由于战乱(“玫瑰战争”,1455—1485)等原因,音乐发展相对滞后,直到亨利七世在位(1485—1509)时才有所好转。15世纪末16世纪初,英国复调音乐大多是宗教音乐,主要有弥撒曲、圣母颂歌和许愿交替圣歌。这些作品大多为五个或六个声部,和声丰满,音响丰富多彩。这一时期最伟大的英国音乐家是约翰·塔弗纳(J. Taverner, 约1490—1545)。他以16世纪早期丰满华丽的英国风格和一些模仿手法创作了大量的节日弥撒曲和圣母颂歌。

16世纪中期最重要的英国作曲家是托马斯·塔利斯(T. Tallis, 约1505—1585)。他的创作对于16世纪英国音乐风格的演进起着承前启后的作用。他的作品包括弥撒曲、许愿交替圣歌、英文歌词赞美歌、拉丁文赞美诗等。他创作的旋律极富歌唱性,与歌词结合自然谐美。

1532年英国教会正式脱离罗马天主教会。英国圣公会音乐的主要形式是礼拜乐和赞美歌。礼拜乐包括晨祷和晚祷音乐和圣餐经的音乐,并分为大礼拜乐和小礼拜乐两种,意指两种不同的音乐风格,前者多为对位、花腔式的,后者多为和弦、对音节式的。英文赞美歌分为两类:一类为完全赞美歌(Full anthem),由合唱队演唱,多为对位风格,无伴奏形式的效果最佳;另一类是诗节领唱赞美歌(Verse anthem),由一个或几个独唱声部演唱,管风琴或维奥尔琴伴奏。

英国世俗音乐的发展与欧洲其他国家相比进展较慢。16世纪80年代左右,英国陆续出版了意大利牧歌集,促进了英国牧歌创作的发展,终于在1690年左右迎来了英国牧歌创作的繁荣时期。英国牧歌注重总体音乐结构,音乐旋律与歌词重音的结合恰到好处,声部清晰透明,充满情感活力。这一时期最主要的作曲家是托马斯·莫利(T. Morley, 1557—1602)。他是位多产的作曲家,擅长创作轻快类型的牧歌、芭蕾歌和小坎佐纳。

17世纪初,当英国牧歌渐显衰微的时候,英国的琉特琴歌曲开始盛行。这种歌曲为抒情风格,情感表现细腻,人声与伴奏相得益彰。

第六节 新教音乐

16世纪初,欧洲天主教教士腐化堕落,亵渎神职的现象日益严重,引起广大教徒的不满。西欧一些国家的教会内部出现分裂,罗马教廷的权威性日趋衰落;同时,随着人文主义思潮的影响,

人文主义者对教会现存的原则及学说都持批判态度,对于社会问题他们甚至敢于摒弃《圣经》文本的观念而作出自己的解释。由此,在欧洲的精神文化领域产生了一场变革运动——宗教改革。这场运动充实了欧洲的思想文化内容,建立了适应近代社会需要的新的宗教学说,动摇了天主教会在精神上和组织上的统治地位。

宗教改革是以德国神学家马丁·路德(Martin Luther, 1483—1546)在 1517 年 10 月 31 日为抨击教皇出售赎罪券而发表的《九十五条论纲》拉开序幕的。之后,随着天主教会与改革派矛盾的进一步激化,宗教改革运动得以全面展开,而对音乐的改革是其中的重要组成部分。

马丁·路德十分重视音乐在宗教事务中的作用。尽管脱离了罗马教廷,路德教派仍保留了许多天主教的礼仪和音乐。为了使基督教教义得以更好的传播,路德亲自用德文撰写歌词,参与并组织其他作曲家选取格里高利圣咏旋律、教会歌调以及世俗曲调,经过改编、整理,创造出新的圣咏模式——会众赞美诗,也称众赞歌(Chorale)。最初的众赞歌主要是单声部的,节奏简单,分节歌形式,多以德文旧诗或新创作的德文诗谱曲。17、18 世纪的路德教派音乐都是从众赞歌发展而来的。换词歌(Contrafactum)就是其中一种重要形式,咏唱时保留原有的旋律,歌词可以稍加改动也可以重配新词。在之后发展的多声部众赞歌中,有两种风格并行发展:一种是复调对位风格,后融入法-佛兰德风格之中;另一种是音对音式(近似和弦式)的众赞歌,将旋律置于最高声部,成为四部和声式的主调织体,称为“康兴纳”(Cantional)风格,对之后主调音乐的发展产生了重要影响。

在宗教改革初期,作曲家全力保证众赞歌的“神圣”地位,除了适度加花处理外,从不依个人感情而妄加改动。到了 16 世纪末,由于人文主义思想的影响,或是受天主教作曲家创作的影响,德国新教作曲家对待众赞歌的态度也有了变化。他们把传统旋律作为自由创作的基本素材,大胆地加上个人的诠释和一些精心设计的细节,这类新的配乐被称为“众赞歌经文歌”。

宗教改革运动对法国、瑞士等国的音乐也产生了影响。在法国,加尔文教派不仅反对保留天主教礼仪,而且还特别下令禁止咏唱圣经以外的歌词。因此,该教派的音乐形式相对较少,主要的是格律诗篇(Psalter),即把诗篇译成有格律的韵文,配以新创作的旋律或圣咏的改编旋律。加尔文教派反对音乐上的精雕细琢,格律诗篇的曲调很少扩展成像路德教派众赞歌那样较大的声乐和器乐形式,因而在音乐史中并不引人注目,但是作为礼拜音乐却是超群绝伦的。

第七节 天主教音乐

为了对抗新教改革,罗马天主教会自身也开展了一场改革运动,称为反宗教改革运动。从 1545 年到 1563 年,罗马教皇在特兰托城召开了长达 18 年的天主教宗教会议。其主要目的是捍卫天主教教义,清除教会的腐化堕落现象,改良一些常规制度。会议在对抗新教的宗教改革、整顿和复兴天主教方面取得了成果;同时,会议针对教堂音乐中充斥的世俗情调、有失虔诚的态度等“腐化或淫秽的东西”也提出了一些改良指令。

反宗教改革精神在音乐创作中的影响,在帕莱斯特里那的创作中得以充分反映。

乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里那(G. P. da Palestrina, 1525—1594)生于罗马附近的帕莱斯特里那小镇。他曾在罗马担任唱诗班男童歌手并接受早期音乐教育,后于 1544 年应邀在他的故乡小镇担任管风琴手和唱诗班指挥。1551 年任罗马圣彼得教堂朱莉亚圣乐团指挥,1555 年参

加教皇唱诗班,同年因结婚触犯教规而被解职。后又在罗马圣约翰·拉特兰大教堂、圣玛利亚大教堂任职。1565年至1571年任教于罗马新创办的耶稣会神学院,1571年应召重返圣彼得教堂担任朱莉亚圣乐团指挥,直至1594年去世为止。

帕莱斯特里那的创作主要集中于宗教领域,作品有104首弥撒曲,约250首经文歌,约50首意大利语歌词的宗教牧歌和约100首世俗牧歌。

弥撒曲是帕莱斯特里那最重要的创作体裁,他的弥撒曲创作数量是同时代作曲家中最多的。他对法-佛兰德乐派的复调音乐传统有深入的研究,他的弥撒曲中有53首是取材于已有的复调音乐作品而创作的模仿弥撒曲,还有约35首以改编的圣咏为创作素材的弥撒曲,以及一些自由创作的弥撒曲。

帕莱斯特里那的作品一改复调构思错综复杂、织体日趋臃肿的倾向,大多采用四声部,各声部旋律线多呈拱形,进行大多为级进,谨慎使用跳进,并经常采用长气息的乐句。节奏简洁,歌词清晰,注重感情表现,风格清新流畅。

帕莱斯特里那音乐创作的另一个特点,是避免使用与他同时代作曲家们乐于采用的变化音体系,坚持采用自然音调式音阶。低音声部与上声部多构成三度、五度或三度、六度的和声音程。即使有时使用延留音等不协和音程,也必有相等或更长时值的协和音作准备与解决,由此达到他所追求的平稳、自然、纯净、透明的和声效果。

他的音乐作品中的声部组合也独具特色。他总是通过不同的声部组合,从同一个和弦得出大量微妙的明暗色彩变化,即使是有限的和声语汇上构成的大型音乐作品,因此而显得多姿多彩,耐人寻味。

帕莱斯特里那还写了不少世俗音乐作品。他写的牧歌在民间演唱形式的基础上,创立了专业创作中的无伴奏合唱形式,充分发挥人声的表现功能,替代乐队的效果,表现出各种不同的感情、意境,大大发展了声乐曲的写作技巧。

由于帕莱斯特里那及其音乐风格的影响,16世纪末17世纪初以罗马为中心形成了罗马乐派。帕莱斯特里那的杰出贡献,使他获得了“教皇教堂作曲家”的荣誉称号,被当代人称为“音乐之王”。后世不少意大利音乐家总是自称“帕莱斯特里那的后代”并引以为荣。

16世纪晚期的伟大作曲家还有奥兰德·德·拉索(O. de Lasso, 1532—1594)。他是文艺复兴时期最后一代法-佛兰德作曲家的杰出代表。拉索与帕莱斯特里那在艺术生涯和音乐创作方面有着鲜明的对比:帕莱斯特里那一生的活动主要是在罗马,主要创作宗教音乐,以弥撒曲的创作而著称;而拉索的一生游历及供职的国家和地区很多,创作领域也很广泛,以经文歌而为人注目。

拉索生于蒙斯,童年曾在家乡的圣尼古拉教堂当唱诗班歌童,青年时代是在意大利度过的。1553—1554年任罗马圣约翰·拉特兰大教堂唱诗班指挥。1556年供职于慕尼黑巴伐利亚公爵的阿尔布雷希特五世宫中,60年代成为宫廷小教堂的乐长直至去世。他一生创作了2000多首作品,包括约70首弥撒曲,176首牧歌,135首尚松,93首利德和520首经文歌等。

拉索的弥撒曲显示出他创作中对传统的继承,他的大部分弥撒曲是模仿弥撒曲。经文歌是拉索重要的创作领域,他的经文歌以音乐生动地描述歌词为特点,音乐充满感情并富于活力。拉索创作的意大利牧歌也很出色,他能巧妙运用动机、小段模仿、回声以及花唱等手法,使得音乐与歌词协调融洽、交相辉映。在他1581年出版的一部以意大利诗歌谱写的歌集中,包括著名的为两组合唱创作的合唱歌曲《回声》。拉索创作的法国尚松也体现了他鲜明的音乐个性。他的许多法文歌词尚松用紧密的复调织体写成,音乐手法精炼,风格轻松、愉快,多采用密集模仿和多变

的节奏。拉索还创作有不少风格多样的德国利德歌曲。

威廉·伯德(W. Byrd, 1543—1623)是文艺复兴后期英国著名作曲家。他继承了欧洲天主教音乐传统并率先引领英国音乐向新的方向发展。他的作品包括英文复调歌曲、键盘音乐、为圣公会创作的音乐,以及一些优秀的拉丁文弥撒曲和经文歌。

第八节 威尼斯乐派

16世纪,威尼斯是意大利半岛中仅次于罗马的第二重要城市。凭借地理位置的优越和政治上中立的政策,15世纪的威尼斯一直保持稳定、富足的局面。进入16世纪,由于战争和其他灾难,这种局面受到冲击,尽管如此,威尼斯的文化艺术却能一如既往。

威尼斯音乐文化的中心是建于11世纪的圣马可教堂。威尼斯大部分的隆重庆典都在这一教堂和它对面的广场上举行。因此,威尼斯的音乐大多是为体现城邦和教会的尊严而构思,为庄严和喜庆的场合而设计的。

在1525年左右,圣马可教堂就已建起了由唱诗班指挥在两位管风琴手协助下管理教堂音乐事务的制度。能在此供职的指挥和管风琴手都是经过严格考试而挑选的,而且往往都是在欧洲很有影响力的音乐家。在此供职的著名的唱诗班指挥有:维拉尔特、罗勒和扎利诺等;管风琴手有:安德列亚·加布里埃利(A. Gabrieli, 约1510—1586)及其侄儿乔瓦尼·加布里埃利(G. Gabrieli, 约1553—1612)等。

16世纪,威尼斯的作曲家在牧歌、管风琴音乐、经文歌等创作领域表现了他们卓越的音乐才能。他们的音乐织体饱满、丰富,具有明显的主调音乐风格;音响上变化多端、色彩绚丽。

1527年法-佛兰德作曲家维拉尔特被任命为圣马可大教堂的唱诗班指挥。他为威尼斯乐派独特的音乐风格奠定了基础。他的学生中著名的有罗勒和扎利诺。扎利诺是16世纪著名的音乐理论家,他的《和声基本原理》一书,在音乐理论的发展史上具有里程碑的意义。

在16世纪,威尼斯的音乐家们发展了一种由“分开的合唱队”(Cori spezzati)表演的“复合唱风格”的音乐。唱诗班和乐队被分成几组,安排在教堂里相对的两侧长廊,两侧还各有一架管风琴。他们的作品也以各个合唱队之间的相互问答、与独唱声部交替演唱、全体一起合唱等对比手法来获取独特的、具有空间立体感的音响效果。维拉尔特、安德列亚·加布里埃利都写过复合唱风格的作品。尤其是乔瓦尼·加布里埃利,常采用三个、四个甚至五个合唱队及不同的乐器组合,使复合唱风格达到宏大和辉煌的程度。尽管这种“分开的合唱队”的手法并非始于威尼斯,但威尼斯音乐家们喜爱这种手法,并利用他们特有的教堂结构使这一风格得以充分的发展。

第九节 文艺复兴时期的器乐

1450至1550年是复调声乐艺术发展的重要时期。与此同时,器乐音乐也开始逐步摆脱依附于声乐的地位,向着独立发展的方向迈进。

在中世纪时期,器乐在宗教音乐领域备受排斥。但随着文艺复兴时期世俗音乐以及复调音乐的发展,乐谱印刷、乐器书籍出版数量的增多,作曲家创作兴趣的日渐广泛,器乐音乐的地位日

益提升。乐器参与音乐的方式趋于多样:有时作为伴奏乐器烘托人声;有时以独奏、重奏的形式演奏声乐作品的改编曲;也有专为乐器创作的器乐曲。

通过塞巴斯蒂安·维尔东的《音乐精义》(1511年)和米夏埃尔·普里托里乌斯的《音乐汇编》(第二卷,1619年)两部著作,可以领略到文艺复兴时期乐器制造及演奏的发展概况。

这一时期的管乐器的数量及品种不断增加,乐器分族成套制成,从低声部到高声部的整个音域可以获得统一的音色。这一时期的管乐器主要有:竖笛(Recorder)、肖姆管(Shawm,双簧乐器)、克鲁姆管(Krumphorn,双簧乐器,声音比肖姆管轻柔)、横笛(Transverseflute)、木管号(Cornett)、小号(Trumpet)和萨克布号(Sackbut,近代长号的前身)。

弓弦乐器类的维奥尔琴(Viol),琴颈上有品,六根琴弦,调音时相距四度,中间两根相距大二度(A-d-g-b-e¹-a¹),音色优美清纯。

管风琴的制造也有所改进。这一时期的管风琴增加了独奏音栓和演奏轻柔声音的音栓,与中世纪时期管风琴的无变化主音栓及混合音栓结合应用。

这一时期主要的键盘乐器是楔槌键琴和羽管键琴。楔槌键琴由金属楔槌击弦而发声,声音纤细,主要用于室内独奏。羽管键琴的形状尺寸不一,名称也有多种:维吉那琴、斯皮奈琴、克拉维辛等。它用羽管拨弦发声,声音比楔槌键琴厚实,但不便于产生强弱力度变化,既可用于独奏也可用于重奏。

文艺复兴时期应用最为广泛的家庭独奏乐器是已有500多年历史的琉特琴。这一时期的琉特琴制作原料昂贵,做工精致,规格多样。它有一根单弦五根双弦,调音为G-c-f-a-d¹-g¹。琴颈上有品,用手指拨弦演奏。琉特琴可以演奏和弦、旋律、快速经过句和各式各样的装饰音,经常用作独奏乐器或重奏乐器。

文艺复兴时期的器乐相当一部分是琉特琴、键盘乐器独奏或重奏的舞曲。此时舞曲中即兴演奏的成分已经很少,大多采用乐谱记写的形式。舞曲一般是两首一组或三首一组,一首两拍子的慢舞曲后面紧接一首曲调相同的三拍子快速舞曲,并经常使第二首舞曲成为第一首的变奏。这样的舞曲不再用于为舞蹈伴奏,而渐渐发展成为只保留舞蹈特性节奏和总体结构的器乐曲。同时,将两首或三首舞曲合并成为舞蹈组曲的形式在16世纪初被广泛应用。16世纪末人们喜爱的成对舞曲是帕凡舞曲(Pavane)和加亚尔德舞曲(Galliard),或帕萨梅佐舞曲(Passamezzo)和萨尔塔雷洛舞曲(Saltarello)。在这两对中第一首都是庄重的两拍子慢舞曲,第二首则是三拍子的较为活泼的快速舞曲。在此之后又出现了阿勒曼德舞曲(Allemande)和库朗特舞曲(Courante),后来都成为舞曲组曲中的正规曲目。

文艺复兴时期的另一类器乐曲是在声乐曲基础上改编、加工而成的器乐形式,主要有利切卡尔(Ricercare)和坎佐纳(Canzona)。利切卡尔主要以经文歌为基础。最早的利切卡尔是用琉特琴进行即兴表演,后又用于键盘乐器,通常以重奏形式出现。坎佐纳是在尚松基础上发展起来的器乐形式。最初的坎佐纳与尚松风格相似,轻快活泼,节奏强烈,对位织体简单。经过长期的发展后,坎佐纳的曲式结构、发展手法、音乐风格更加复杂多样,既可用于独奏又可用于重奏。与严肃、深奥的利切卡尔相比,坎佐纳的轻快风格更受人喜爱,并成为16世纪晚期对位器乐曲的主要形式。

16世纪下半叶即兴风格键盘音乐形式还有托卡塔(Toccat)等。

15世纪时,“奏鸣曲”一词指各式各样供独奏或重奏用的纯器乐曲。16世纪末,威尼斯人所谓的“奏鸣曲”是与坎佐纳相对应的宗教乐曲,由一系列段落组成,各段基于不同的主题或一个主

题的不同变体。威尼斯乐派的重要作曲家之一乔·加布里埃利对器乐重奏曲的发展作出了很大贡献。他于 1597 年创作的《神圣交响曲》中的著名的《弱声强声奏鸣曲》，将复式合唱法运用于器乐曲。他首次在出版的器乐重奏曲中标明每一声部所用的特定乐器，并首次在奏鸣曲的标题上和乐谱内标明“弱”和“强”之类的音乐力度标记。

文艺复兴时期“变奏”的手法已被广泛地用于乐曲的创作与表演之中。作曲家们一般选用短小简单、极富歌唱性的、有明确终止式的乐段为变奏基础进行多次变奏。起初的变奏曲中每段变奏总是运用相同的显示法、终止式或和声布局与主题结构保持一致。随后的变奏手法更为灵活多样：在变奏中改变旋律的音型、节拍；对旋律进行自由发挥，增添装饰音型；运用高度炫技的手法加工乐句等。西班牙琉特琴和键盘作曲家极据流行曲调而作的变奏曲的艺术水准相当高超。英国的维吉那琴作曲家在 16 世纪末也创作了大量的键盘乐器变奏曲。

巴洛克时期音乐

第一节 概 述

一、发展概况

17世纪至18世纪中叶在西方音乐史中被称为巴洛克^①时期。这个时期的欧洲处于由封建社会向资本主义社会过渡的阶段。16世纪初,新航路的开辟揭开了欧洲列国对外殖民和通商的序幕,以英国为首的资本主义国家迅速完成了资本的原始积累,资产阶级力量迅速壮大。加之16世纪早期开始的宗教改革和文艺复兴运动所带来的叛逆思想和人文主义思想的影响,到17世纪初,在资产阶级和封建阶级日益激化的矛盾中,资产阶级革命的爆发已成必然趋势。1640年,英国资产阶级革命首先爆发,它不仅为英国资本主义经济的进一步发展提供了政治保障,并有力地推动了欧洲一些封建国家的改革和资产阶级革命。需要注意的是,17、18世纪,教会在政治上的势力依然不可小视,而且教会内部的宗教改革和反宗教改革运动从未停止,并与资产阶级革命纠缠交错,不仅对各国的革命或改革造成很大影响,而且对于同时期或之后的文化发展产生了广泛而深远的影响。

概观巴洛克时期,人文思想的传播和新教相对宽松的意识环境,促进了西方近代科学的兴起和文学艺术的繁荣,出现了一批科学巨人,如:开普勒、伽利略、哥白尼、笛卡尔、培根、斯宾诺莎、哈维、牛顿等;以及一批著名的文学、戏剧大师,如:莎士比亚、高乃依、拉封丹、莫里哀、弥尔顿等;还有一批极具影响力画家及建筑家,如:卡拉瓦乔、鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹、贝尼尼、博罗米尼等。

鉴于巴洛克时期音乐文化发展的主要国家是意大利、法国、英国、德国四国,我们主要介绍资产阶级革命和新旧教派之争在这几国音乐文化发展中所造成的影响,以及四国音乐文化发展的概况。

在意大利,罗马天主教庭的势力在宗教改革的打击下大为衰退,教会的顽固派已抵制不住教会内部日益世俗化的倾向,一些开明分子已经接受了人文主义思想,大力地支持科学和艺术的发展,有的神职人员本身就是音乐家或音乐家的赞助者,如维瓦尔第神父、马蒂尼等。从另一方面来说,意大利虽然在17世纪失去经济霸主的地位,但作为资本主义生产方式的诞生地,它在16

^① “巴洛克”(Baroque)一词源于葡萄牙文“barroco”,原指美丽而不规则的珍珠。最初被用来讽刺当时一位小提琴家炫耀新奇和机敏的演奏,后被借以形容1600到1750年这150年的艺术风格,但含有贬斥意味。随着历史的演进,其贬义内涵逐渐被摒弃。

世纪已经积聚了巨额财富,富裕的中产阶级已经壮大起来,加上贪图享乐的贵族阶级,意大利世俗音乐在巴洛克时期有很好的发展土壤。于是,在意大利牧歌传统的基础上,歌剧艺术在意大利诞生,并很快成为大众娱乐形式(大量公众剧院成立),取代了宗教音乐的主导地位。这一时期以小提琴(由中世纪世俗乐器“维埃尔”演变而来)为代表的弦乐艺术得到繁荣发展。

在法国,路易十四的封建制度改革加强了中央集权,并加剧了殖民扩张,使法国一度成为欧洲大陆上最强大的国家。在路易十四“朕即国家”信条的影响下,法国宫廷成为巴洛克时期法国文化的绝对中心,音乐理所当然地带上深深的宫廷印记。从以下这些事实可以清楚地看到这一点:意大利歌剧传到法国之后,与宫廷芭蕾结合起来,形成了独具特色的法国歌剧;适合作为小规模宫廷室内乐的古钢琴音乐得到了很大发展;这个时期法国的著名音乐家大多服务于宫廷,如吕利、拉莫、库普兰等。

在英国,资产阶级革命胜利后,以信仰加尔文主义的清教徒为主要成员的君主立宪制政府成立(1649年5月19日)。由于清教教义排斥音乐,政府不仅停止了宗教仪式中的音乐,而且封闭了所有的歌剧院,英国音乐几乎停滞。1660年斯图亚特王朝复辟,给英国音乐带来了发展的机会,英国歌剧取得了短暂的发展,诞生了伟大的英国歌剧作曲家普赛尔。普赛尔去世后,英国音乐再度沉默,只有亨德尔的到来曾为它带来一丝生机。

在德国,路德所掀起的宗教改革引起了新教与天主教之间的持久斗争,到17世纪早期,终于酿成了长达30年的宗教战争(1618—1648)。宗教战争使德国诸侯割据加剧,人口剧减,生产力急剧倒退。这种情况下,歌剧在德国没有生存的土壤,虽有个别作曲家进行过努力,却收效甚微。这时期意大利和法国式的歌剧充斥着德国宫廷和歌剧院,直到古典主义时期莫扎特的出现,德国才拥有了真正属于自己的歌剧。另一方面,宗教战争也巩固了路德新教的改革成果,新教势力上升。具体到音乐上来说,路德所提倡的会众同唱形式(众赞歌)给巴洛克时期合唱音乐的发展铺就了道路,清唱剧和康塔塔这两种合唱形式得到发展,出现了巴赫的康塔塔和亨德尔的清唱剧;同时,与宗教音乐密切相关的管风琴音乐在德国得到了蓬勃发展(对于全欧洲来说,天主教和新教所培养的专属圣歌队都有利于合唱和管风琴音乐的发展);再加上新教的音乐普及教育,使得新教地区成为德国音乐发展的沃土,因而,德国音乐的后来居上与新教的音乐政策不无关系,巴赫和亨德尔即出生于新教地区,巴赫还是虔诚的新教徒。

总的来说,巴洛克时期,欧洲宗教音乐一统天下的局面被打破,音乐生活在宫廷、教会和城市市民三个社会范畴同时展开。欧洲宫廷仍然是音乐文化的中心,贵族保护制度是巴洛克艺术家赖以生存的保障。

二、音乐特征与成就

相对于文艺复兴音乐统一、逻辑、适度和庄重的音乐理想,巴洛克音乐追求的是对比、新奇、无穷和夸张,更富于戏剧性,给人以恢弘华丽之感。其具体特征与成就可以归纳为以下几点:

1. 通奏低音

通奏低音(Basso continuo),又称数字低音(Figured bass),是巴洛克时期的典型织体,因而巴洛克时期又称“数字低音时代”。通奏低音通常用一键盘乐器加一旋律乐器(低音提琴)演奏,作曲家通常只写出一个面定的低声部和一个华丽的高音声部构成作品的基本旋律线条,在低音上方、下方或旁边标记相应的阿拉伯数字对需要演奏的每个和弦给以指示,中间的声部则由演奏者按照对位规则即兴加入,并常即兴加入华彩。

2. 情感类型说

情感类型说是巴洛克时期占主导地位的音乐思想。这个时期的人们认为音乐的每种因素,包括旋律、音程、调式、调性、节奏、节拍、速度等都可以表达相对固定的情感,并形成了一些程序化的表现形式。如:温柔而甜美的情感用d小调表现;“罪恶”、“落入深渊”、“诅咒”、“破坏”用下行旋律表示;“牵累”、“纠缠”、“狡猾”用缠绕式的音型表示;“努力”、“时间”、“艰难”、“长度”用持续的和弦和节奏表示;“追赶”、“飞”、“狂喜”用快速的节奏来表示等等。音乐的创作过程本身也形成一套相对固定的步骤,即创意(确立主题或基本乐思)——部署(安排作品的布局)——加工(素材的展开)。

3. 大小调调性体系趋于成熟,逐步取代中世纪以来的教会调式体系。

文艺复兴之前的复调音乐各个旋律相互平等,旋律的配合以音程的和谐与否为基础,不存在和弦的概念。巴洛克时代,由于通奏低音的普遍使用,作曲家对和弦之间的关系和顺序更加重视,所有声部的旋律均需符合数字低音和弦的框架,由此,产生了旋律从属于和弦的进行。这些实践导致了大小调体系与功能和声概念的确立。

在大小调体系中,音乐的原始材料是和弦,而不是原来复调音乐中的单音和旋律线。从而,主调音乐兴起,复调音乐中的对位原则由调式对位转向调性对位(当然,调式对位手法依然被使用)。这样,就出现了主调、复调音乐同时发展的局面,但仍以复调音乐为主(尤其是出现了巴赫这样的复调音乐大师)。

巴洛克中晚期,十二平均律的付诸实践扩大了调性选择的范围和转调的可能性,大小调调性体系终于走向成熟。

4. 声乐、器乐并行发展。

巴洛克时期,器乐与声乐并行发展,文艺复兴时期声乐为主的局面被打破,尤其到巴洛克晚期,器乐的创作几乎占据主导地位。

声乐上诞生了许多新的大型体裁,如:歌剧、清唱剧、康塔塔、受难乐等。器乐方面,古钢琴、管风琴、小提琴音乐得到极大发展,并出现各自的乐器制作家族。随着乐器制造业的发展,管弦乐队开始兴起,许多管弦乐体裁得到高度发展,如:大协奏曲、独奏协奏曲、三重奏鸣曲、古代组曲、序曲等。其他一些器乐体裁也得到长足发展,如:赋格曲、托卡塔、前奏曲、变奏曲、幻想曲等。

5. 世俗音乐、宗教音乐共存。

从题材选择上看,巴洛克音乐开始从歌颂上帝、赞美宗教转向世俗内容,采用富于生活气息,富于戏剧性的题材,这一点在大量歌剧和世俗康塔塔等体裁中都有体现;从音乐风格上看,巴洛克音乐秉承了文艺复兴的人文思想,抛开宗教音乐要求崇高、宁静、禁欲的限制,转面表现欢快、酣畅、生动的世俗情感。同时,宗教音乐在这一时期依然具有很大影响。

6. 十二平均律付诸实践。

将八度分成十二个均等的部分(十二个半音)的音律叫做十二平均律。这种律法早已有之,直到18世纪才开始被广泛使用。使用十二平均律之前,键盘乐器大多按“中庸律”调音,能够演奏而不会走调的音阶,只有降B、F、C、G、D、A等大调和g、d、a等小调,因此作曲家在选调和转调上受到很大的限制。采用十二平均律后,可以自由选用二十四个大小调,并自由转调。

对于十二平均律的推广,巴赫功不可没。他所写的两卷《平均律钢琴曲集》,以创作实践证明十二平均律的优越性和实用价值。

7. 其他

巴洛克音乐的节奏单纯而统一,稳定而持续地贯穿乐曲始终。音乐旋律连续展开,富于流动性,常加入装饰音。力度变化不大,只在大的段落之间有一定的强弱对比,或不同规模的乐队间形成对比(如大、小协奏曲)。音乐作品的不同部分常采用相同或相似的材料,情感表现较为单一。记谱法日渐完善,五线谱逐渐定型。乐谱铜版印刷术在这一时期已经成熟,一些有影响的作曲家的作品得以广泛流传。

归纳巴洛克时期的音乐成就,可以看到,巴洛克时期是西方音乐史上一个承前启后的时代。它不仅继承和总结了文艺复兴及之前的音乐遗产(大量声、器乐体裁在这一时期定型、复调音乐走向发展的顶端等),还为后世开辟了新的道路(由复调音乐转向主调音乐、世俗音乐大发展、十二平均律的实践、管弦乐的发展等)。

第二节 意大利歌剧

一、歌剧的诞生

歌剧(Opera)是一种音乐、文学、戏剧、美术、舞蹈相结合的综合艺术体裁,它的诞生是巴洛克时期音乐艺术领域最伟大的一场革命。

意大利是欧洲歌剧的故乡,其发源地在佛罗伦萨。16世纪末,佛罗伦萨有一群人文主义者,他们组成了一个艺术团体“卡梅拉塔”(Camerata),常在贵族巴尔第(Giovanni de Bardi, 1534—1612)家中聚会,共同讨论文学、科学、艺术问题并表演新音乐,成员有诗人利努契尼(Ottavio Rinuccini, 1562—1621)、作曲家佩里(Jacopo Peri, 1562—1633)、朱利奥·卡契尼(Giulio Caccini, 约1545—1618)、文森佐·伽里莱(Vincenzo Galilei, 1520—1591, 科学家伽利略之父)等。他们反对繁杂的复调对位手法,认为只有古希腊的单声部音乐才具有影响听众感情的魅力,并致力于创造一种像古希腊悲剧那样具有强烈艺术效果的综合音乐体裁。在他们之前,中世纪的教仪剧、文艺复兴时期的牧歌剧、幕间剧和田园剧中已经有了一些尝试。比如:音乐不仅表达语言,还要表现诗人所希望体现的情感;作曲家们力图为叙述性的台词和情感倾诉性的台词谱写不同的音乐,即宣叙调和咏叹调等。这些尝试都为歌剧的诞生作了准备。

1597年,第一部歌剧《达夫尼》诞生,由利努契尼提供脚本,佩里作曲,但这部歌剧没有流传下来。1600年,利努契尼和佩里再次合作,创作了歌剧《尤丽迪茜》(后来卡契尼也为之配了乐)。其题材来自圣经,讲述了尤丽迪茜在草地上与精灵们跳舞,不幸被毒蛇咬伤致死,奥菲欧在维纳斯的帮助下来到冥王府,求冥王使尤丽迪茜还生,并如愿以偿的故事。它已经具有了严格意义上歌剧的雏形:宣叙调、歌曲、合唱、舞蹈、管弦乐队和终曲。《尤丽迪茜》是至今为止保存完整的最早一部歌剧。

歌剧的诞生使音乐和歌词的关系发生了天翻地覆的变化,即:音乐由复调音乐中绝对的主导地位转为歌词的从属者。新风格创立之初难免稚嫩,此时歌剧的音乐单调且难以打动人心。随着不同歌剧乐派的兴起,歌剧得到了进一步发展。重要的有威尼斯乐派、罗马乐派和那不勒斯乐派。

二、威尼斯乐派

威尼斯乐派的创始人是克劳迪奥·蒙特威尔第(Claudio Monteverdi, 1567—1643)。他生于意大利的克雷蒙纳,逝世于威尼斯,是文艺复兴通向巴罗克的桥梁式人物,其音乐风格经历了从声乐复调风格向歌词占主导地位新风格的转变。蒙特威尔第一生大部分时间为教会服务,作品中有大量的宗教音乐,但他在世俗音乐上的成就更大,尤其是牧歌和歌剧。他前后共出版9卷牧歌集。他将无伴奏合唱式牧歌逐步发展向戏剧性风格,最后转向具有探索精神的“激烈的风格”。他大胆创新,在创作中使用了半音化手法,声部进行自由,经常使用三、六度的平行进行;在和声方面,他率先使用不协和音、突然转调等手法;他还创造了断音、颤音的新唱法,尝试人声的器乐化;在第9卷牧歌集中,已全部采用数字低音,变成附伴奏的独唱牧歌风格。其中《唐克雷第和柯罗林达的决斗》有着强烈的戏剧性表现,弦乐器还使用了震音和拨弦奏法,是“激烈的风格”的典型例子。

1607年2月,蒙特威尔第的第一部歌剧《奥菲欧》上演。这部歌剧使用了和佩里的《尤丽迪茜》相同的题材,但却采用了悲剧性结局,是早期歌剧中艺术成就最高的一部。第二年,在妻子刚刚去世的打击下,蒙特威尔第又创作了歌剧《阿丽安娜》。这部剧的大致情节是:叙克里特王的女儿阿丽安娜用线球将希腊英雄特修斯引出迷宫并随他返回,在航行途中,特修斯却把她遗弃在那克索斯岛上。其中阿丽安娜的一首“哀诉”,据说使6000多名观众沉浸在一片哭泣声中。这两部剧相对于早期歌剧有许多变革。首先,他重视表现故事的戏剧性,音乐不仅要符合剧词的抑扬顿挫,更要表现人物的内心情感,加强了宣叙调的抒情性和旋律性,优于早期歌剧中缺乏歌唱性的朗诵式宣叙调;其次,重视管弦乐队的的作用,乐队规模空前庞大,包括三、四十件乐器,并且这些乐器根据剧情和角色的需要进行不同的组合。蒙特威尔第将歌剧初步定型为独唱(宣叙调和咏叹调)、重唱、合唱、管弦乐队加上舞蹈的综合形式。

蒙特威尔第在群众中掀起了一阵广泛的歌剧狂热,公共剧院应运而生。1637年,威尼斯第一座为公众演出的歌剧院——圣卡西亚诺大剧院建成,标志着歌剧从专为宫廷服务转向为公众服务。蒙特威尔第为这座歌剧院写了最后几部歌剧,流传下来的有《尤利西斯还乡记》(1640)和《波佩亚封后记》(1642)。后一部是最早采用历史题材的歌剧,讲述了罗马皇帝荒淫暴戾,废黜皇后奥塔维亚,另封波佩亚为后的故事。这部剧喜剧性和悲剧性交融,体现了写实主义的风格,并根据剧情和人物性格来创作音乐,加强了音乐与剧情的谐和。蒙特威尔第在这部剧中逆当时潮流而行,寻求一种将朗诵式的宣叙调和抒情旋律相结合的形式,而不是像其他作曲家一样将宣叙调和咏叹调划分得越来越清楚。

蒙特威尔第之后,由于公众歌剧院的泛滥,意大利人耽于声色的天性使歌剧院演变成为炫耀音响效果、歌唱技艺和豪华布景的场所。历史歌剧大获成功,其中的情节往往有相当大的部分是神奇、虚幻和滑稽的内容。另外,这些歌剧院在财政上自负盈亏,为了节约开支,雇佣有限的器乐和声乐人员,所以这一时期的歌剧基本上取消了合唱,也没有乐队的独立演奏,只作为声乐的伴奏。这一时期,威尼斯歌剧的代表人物是蒙特威尔第的学生彼尔·弗朗切斯科·卡瓦利(Pietro Francesco Cavalli, 1602—1676)和安东尼奥·切斯蒂(Antonio Cesti, 1623—1669)。

卡瓦利继承了蒙特威尔第的歌剧风格,重视旋律表现,咏叹调多采用三拍子的分节歌形式,音乐舒展而精美。宣叙调却少了蒙特威尔第的多种变化和心理层次,但戏剧性仍很强。他一生创作了40余部歌剧,大部分为圣卡西亚诺剧院作,著名的有《埃吉斯托》(1643)、《奥尔明多》

(1644)、《卡利斯托》(1651)等。

切斯蒂的歌剧较为精雕细琢,重视抒情的咏叹调和二重唱。歌剧的音乐部分一般包括几十首咏叹调和少量朗诵调,中间再穿插一些二重唱或重奏,缺乏戏剧性。最著名的歌剧是《金苹果》(1667),由于这部剧是为奥地利皇帝列奥波德一世的婚礼所作,所以无需考虑费用。一方面他将歌剧的豪华和壮观发挥到了极致——精巧的机械设置可以模拟海战、围攻、暴风雨、触礁、诸神从天而降;另一方面,他的乐队编制异常庞大,合唱数目很多。这些是这一时期歌剧所缺少的。

其他的威尼斯歌剧作曲家还有:萨托里奥(Antonio Sartorio, 1630—1680)、雷格伦奇(Giovanni Legrenzi, 1626—1690)和帕拉维奇诺(Carlo Pallavicino)等人。

三、罗马乐派

17世纪20年代,歌剧开始在罗马扎根,并于30年代取代佛罗伦萨成为歌剧中心直到40年代中期。罗马歌剧中,独唱明确地分成宣叙调和咏叹调,也有介于两者之间的半咏叹调(Mezz'arie)。另外,教皇于尔班八世的侄子巴贝里尼王子们对于罗马歌剧的发展起到很大的作用。1633年前后,他们在王宫里修建了一座可以容纳3000名观众的剧院,由于他们的喜好,有机布景的歌剧取得了很大发展,这也是罗马歌剧取得成功的重要因素。代表作曲家有斯特凡诺·兰迪(Stefano Landi, 约1586—约1639)和路易吉·罗西(Luigi Rossi, 1597—1653)。兰迪的歌剧《圣阿莱西奥》中,首次加入了二重唱和三乐章的器乐序曲,每幕之前有器乐前奏,并加入了喜剧表演。罗西的《奥尔菲斯》实际上是一系列优美动听的咏叹调和重唱曲,美妙的音乐和巧妙的安排弥补了他形式上的不足。

四、那不勒斯乐派

17世纪中期,歌剧中心逐渐转移到那不勒斯,形成了那不勒斯乐派。他们奠定了意大利正歌剧的经典样式,并一直称雄欧洲歌剧领域达100年之久,对欧洲各国的歌剧都产生了深远的影响。

普罗文扎勒(1627—1704)是那不勒斯乐派的奠基人,他的歌剧遵照的是威尼斯歌剧的样式。在他的歌剧《妻子的奴隶》中,咏叹调《让我死去》采用了aba形式,预示着返始咏叹调的诞生。成就最大、真正能作为那不勒斯乐派代表的是亚历山德罗·斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti, 1660—1725)。

斯卡拉蒂1660年生于帕勒莫,1684年定居于那不勒斯,死于1725年10月24日。他一生作品极多,有100多部歌剧、100多部清唱剧、200多部弥撒曲、600多部康塔塔以及大量器乐作品。斯卡拉蒂的歌剧多为正歌剧,他的喜歌剧《光荣的胜利》是现存最早的一部那不勒斯喜歌剧。他推崇理性,被当时的人称为“严肃的”斯卡拉蒂,他的音乐把所有的灵感和感情用一些固定的程式来承载。序曲有三个部分,采用快、慢、快的速度规则;第一部分是快速的双拍子段落,以大量的琶音和华丽的装饰音为特征;第二部分是富于歌唱性的复调音乐;第三部分常采用急速的三拍子,多为舞曲性质。这种形式成为意大利歌剧序曲的典型形式,并且成为交响乐的先声。

斯卡拉蒂在威尼斯歌剧的基础上,集中发展了歌剧音乐的抒情风格,把声乐、器乐的作用,咏叹调、宣叙调的作用进行严格区别和分工,使歌剧的写法定型化。另外,斯卡拉蒂确立了返始咏叹调的形式(Aria da capo)——开始的管弦乐段落+A+过渡性管弦乐段落+B+A的曲式布局,第一部分包括一个主调转向属调的乐句,然后是一首炫耀技巧的练声曲,最后是一个主调上的结

尾;第二部分是在第一部分主调的关系调上,感情与第一部分形成微弱对比;第三部分是第一部分的重复。这种咏叹调通常只表现一种感情,偶尔会附带一种相关的情绪。

在斯卡拉蒂的影响下,意大利歌剧逐渐倾向于另一种风格——纯音乐在歌剧中占主导地位,戏剧性无足轻重;歌剧因为讨大众喜欢而华而不实,重表面的华丽而无视歌剧要表达的情感内涵,歌词降到了音乐的从属地位,追求音乐语言和形式的程式化。显著的一个表现就是宣叙调和咏叹调更加细化的分类:宣叙调被分为“清宣叙调”(Recitativo secco)和“有伴奏的宣叙调”(Recitativo accompagnato)。前者主要用于大段的对话和独白,只用羽管键琴和一件持续的低音乐器伴奏,后者用于特别紧张的戏剧性场面,以管弦乐队伴奏;咏叹调可以分为“抒情咏叹调”、“哀诉咏叹调”、“激情咏叹调”、“性格咏叹调”。另外还产生了介于咏叹调和宣叙调之间的“咏叙调”(Recitativo arioso),节奏既不像宣叙调那样自由,也不像咏叹调那样整齐。

意大利歌剧诞生之后,经过蒙特威尔第等人的努力,在斯卡拉蒂的作品中达到一个新的高峰。

第三节 法国歌剧

17世纪中期,意大利歌剧征服了整个欧洲歌剧舞台,惟有法国在自己民族的古典悲剧(17世纪,法国拥有三位杰出的戏剧家:高乃伊、拉辛和莫里哀)和宫廷芭蕾舞剧传统上,吸取意大利歌剧的创作经验,形成了独具特色的法国民族歌剧。

一、芭蕾舞剧和法国歌剧

“芭蕾”(Ballet)一词,源自意大利文,意思就是跳舞。因为芭蕾的足尖舞步行如流水,腾空时的舞姿轻盈优美,弹跳旋转又迅疾如风,所以,芭蕾也被人称为“足尖舞”,同时又称为“跳跃和旋转的艺术”。芭蕾的历史,最早可追溯到欧洲文艺复兴鼎盛时期的意大利宫廷,后传入法国宫廷,得到巨大发展,并成为法国宫廷的传统艺术。每当结婚喜庆、会见外国元首或其他重大庆典活动即表演这种舞蹈以示庆祝或助兴。芭蕾舞剧是舞蹈、音乐、戏剧构思三者结合的一种舞蹈形式,是芭蕾舞发展的高级形式。一般认为,1489年在意大利米兰公爵婚礼的宴会上所演出的音乐舞蹈《金羊毛的故事》是芭蕾舞剧的雏型;1581年10月25日,法国王后路易丝为庆贺她妹妹玛格丽特的婚礼,在巴黎近郊枫丹白露演出的《皇后喜剧芭蕾》,则是第一部真正的芭蕾舞剧。在后一部舞剧中,包含序曲、朗诵调、咏叹调、表达一定情节的舞蹈和一些合唱曲,演员要化妆,舞台布景也十分奢靡华丽。芭蕾舞剧的鼎盛时期是路易十四皇朝(1643—1715)时代,路易十四喜爱芭蕾表演,他本人就是一位卓越的芭蕾舞家。

芭蕾舞剧的兴盛一度阻碍了歌剧在法国的落足。其实,早在1647年,马扎兰就将歌剧引入了法国,他主持了意大利歌剧《奥菲欧》的演出。但法国人并没有接受这一新的体裁,他们继续创作和欣赏芭蕾舞剧。从1659年开始,皮埃尔·贝林(Pierre Perrin, 1620—1675)和康培尔开始尝试创作法国歌剧,但并不成功。卡瓦利的《大力士情人》在法国演出时被“法国化”,各幕之间都插上了吕利的一段芭蕾舞。这种尝试启发了贝林,他以公开表演一些歌剧和用法国音乐、诗歌创作类似于意大利的作品为目的,创办了一所研究院,即后来的法兰西歌剧院。然而,贝林和康培尔并没有完成建立法国歌剧的使命,第一位成功的法国歌剧作曲家是吕利,他成功地将芭蕾舞和戏剧

因素揉合,形成他称为抒情悲剧(Tragédie lyrique)的形式。

二、吕利

让·巴蒂斯特·吕利(Jean Baptiste Lully, 1632—1687)1632年11月29日生于意大利佛罗伦萨。14岁来到巴黎,由欧蒙庞西耶郡主(路易十四的妹妹)资助,开始了系统的音乐学习,后成为卓越的小提琴家,建立了“小小提琴乐队”与“伟大的皇家小提琴乐队”抗衡。

从1655年起,吕利成为宫廷芭蕾舞剧的主要作曲家。他创作了大量的芭蕾舞剧,后与莫里哀合作,创作了《逼婚》、《乡绅骑士》等11部喜剧性的芭蕾舞剧。由于吕利舞蹈技艺出众,他经常担任剧中的主角,编导和指挥也由他来完成。由此,他获得了路易十四的宠幸。一直到1672年,吕利一直从事芭蕾舞剧的创作,并且认为用法语演唱歌剧是一种无法做到的事情。

贝林法兰西歌剧院的成功挑起了吕利创作歌剧的欲望。1672年,借着音乐研究院内部不和的机会,吕利掌握了这里的权力,从此开始了他对法国歌剧长达15年的独裁统治。这15年中,吕利和让·菲利普·基诺合作,每年创作一部歌剧:《卡德缪斯和赫尔米昂》(1672)、《阿尔塞斯特》(1674)、《戴赛》(1675)、《阿蒂斯》(1676)、《伊西斯》(1677)、《普西谢》(1678)、《拜雷罗封》(1679)、《普罗塞皮纳》(1680)、《爱情的胜利》(1681)、《拜尔赛》(1682)、《法埃东》(1683)、《阿马蒂·德·高乐》(1684)、《罗兰》(1685)、《阿尔米德和勒诺》(1686)、《阿西赛和卡拉戴》(1687),并在皇家歌剧院上演。当然,吕利并没有停止他的芭蕾舞剧创作,但他却独霸着歌剧舞台,别的作曲家只好从事教堂音乐和室内乐的创作。

吕利的歌剧首先要讨好的是自己的主人,虽然基诺提供的脚本都是神话故事,他却在其中巧妙地加入了对法国国王的奉承、对法兰西王国的颂扬以及浪漫的宫廷爱情和骑士们的奇遇。与这些内容相匹配的是豪华奢靡的舞台布景、大量华丽的芭蕾舞场面和厚实壮丽的合唱。

由于意大利风格的宣叙调不适用于法语的节奏和重音,吕利在自己的歌剧中着力创造出一种适合本民族语言的宣叙调。在当时的法国,悲剧艺术已经十分成熟,演员的朗诵特别注意严格遵照诗的韵律。吕利对悲剧演员玛丽雅·沙美蕾(1642—1698)的朗诵进行了认真的分析研究,找出其中速度、停顿以及语调抑扬变化的规律。由此,吕利创造出了一种更接近于朗诵的宣叙调——长音符置于重音节之上,短音符置于非重音上,有顿挫和韵脚的地方留有休止。但这种音乐比之于意大利旋律性的宣叙调显得有些单调。

17世纪中期的芭蕾舞剧前一般有一个序曲,分为两部分:第一部分是主调音乐,缓慢而庄严;第二部分是赋格风格的快板,之后总要接一段对于第一部分音乐有所回忆的缓慢音乐,这就是人们所谓的“法国式序曲”。吕利将这种序曲应用到自己的歌剧中,成为他歌剧的一个特色。和意大利序曲一样,此时的法国序曲和歌剧内容没有丝毫的联系,可以脱离歌剧作为独立的作品存在,也可以作为组曲、奏鸣曲或协奏曲的开始乐章。

吕利在歌剧中加入芭蕾,采用朗诵式的宣叙调以及法国式序曲的传统,这种样式在他之后的几个世纪一直被法国的歌剧作曲家们保持着。而他的歌剧在管弦乐方面的贡献却超出歌剧领域。首先,吕利将芭蕾舞中用器乐表现仙境、魔窟、田园景色的造型性手法引入了歌剧创作中,发扬了这些手法;其次,由于吕利更重视歌唱部分的写作,他把和声与配器方面的工作交给他的学生去做,由此他需建立一套明确的和声与配器体系,以便使自己的意图不至于被歪曲,于是,他采用了五声部的织体以衬托弦乐器,或是用于对比性段落或乐章中的三重奏。吕利的这些配器手法和管弦乐演奏模式后来被法国和德国的许多人仿效。

1687年3月22日,吕利死于巴黎。吕利其人相貌丑陋,身材矮小,一生追求功名利禄,为人奸诈而善于钻营,死后留下87万银币。但他对于法国歌剧的贡献是不可磨灭的

由于吕利生前对于法国歌剧的独霸以至于他死后无人继承法国歌剧事业,虽有少数人进行了尝试,但没有任何有价值的作品问世。观众很快对歌剧产生了厌倦,吕利歌剧的重新上演也维持不了观众的好奇心。有人对法国歌剧失去了信心,认为只有意大利才有真正的音乐戏剧和戏剧作家,直到拉莫歌剧出现,人们才改变了这种看法。

三、拉莫

让·菲利普·拉莫(Jean Philippe Rameau, 1683—1764)1683年生于第戎,父亲是一个管风琴师。他酷爱音乐,并且从小受到良好的音乐教育,年轻时曾到意大利学习音乐。1702年,他被任命为克莱蒙特大教堂的管风琴师,并在这里创作了他的第一批作品,包括一部《拨弦钢琴曲集》和三部清唱剧《梅黛》、《失踪》、《烦躁》。几年后,拉莫来到巴黎,潜心研究了当时著名的和声理论家查尔利诺(1517—1590)和麦尔塞纳(1588—1648)的著作,并开始为自己的和声理论做准备。1715年,拉莫完成了他的经典著作《和声学基本原理》,并在巴黎出版。1723年,他又出版了《音乐理论的新体系》一书,阐述了他对和声的看法。1733年拉莫创作了他的第一部歌剧《希波利特与阿丽西亚》,这部歌剧以欧里庇得斯的戏剧为基础,在皇家歌剧院上演后反响很大,褒贬不一。拉莫77岁时还写了他的最后一部歌剧《游侠骑士》,于1764年逝世。

拉莫的歌剧继承了吕利歌剧的风格——华丽的芭蕾舞场面和奢华的布景占有重要地位;音乐强调真实自然,依然采用朗诵调;重视管弦乐队的作用。并且他对这些手法的应用比吕利有过之而无不及。另外,由于他在和声方面深厚的理论基础,他的歌剧旋律常常有意采用和弦式的进行,意韵更为深邃,以新颖的写作技巧表达了更为动人的情感内容。拉莫的序曲早期采用吕利序曲的形式,但是对于第二部分做了深化发展;后期则借鉴了意大利序曲的三部分结构,并在序曲中出现歌剧的某一主题,某种程度上预示了剧情。

其实,在拉莫创作歌剧之前,一种抛弃浮华场面,更讲究情感自由表达的歌剧创作倾向已经产生,在拉莫之后更是蓬勃发展,这一趋势明显地体现在各国喜歌剧的发展中。拉莫可以说是吕利法国歌剧传统的惟一的也是最后一个继承人。

第四节 英国歌剧和德国歌剧

一、英国歌剧

17世纪后半叶,英国宫廷中流行的是一种类似于法国芭蕾舞剧的音乐剧形式,意大利歌剧在这里似乎没有什么影响。而且在共和政府的强制下,舞台剧被禁演,于是产生了一种配以音乐的戏剧,这种戏剧以音乐会形式来逃避禁令。帝制复辟后,这种戏剧加入了很大比例的独唱、重唱、合唱及器乐,被称为“半歌剧”,代表人物是约翰·布洛(John Blow, 1649—1708)和他的学生亨利·普塞尔(Henry Purcell, 1659—1695)。

布洛的创作中只有少量具有完整意义的歌剧,代表作是《维纳斯与阿多尼斯》。他的歌剧序曲采用了法国歌剧序曲的样式;咏叹调和宣叙调大部分采用意大利式的旋律线,有的则采用纯正

的英国节奏和旋律线;歌剧中插入较多的舞蹈场面等。布洛的创作为普塞尔创造真正的英国民族歌剧作了准备。

普塞尔 1659 年生于伦敦,从小显露出非凡的音乐才能,8 岁开始发表作品。一生的创作涉及到许多音乐体裁,包括宗教音乐、室内声乐曲、器乐曲、键盘乐、歌剧及大量的戏剧配乐。他的戏剧配乐中加入了很大比重的音乐,形成了 17 世纪英国人所认为的歌剧,即一种运用道白的话剧——前有序曲,中间插入幕间曲和大量冗长的歌舞娱乐场面。普塞尔的这种形式可称为英国的早期歌剧,代表作有《奥克莱西安》(1690)、《亚瑟王》(1691)、《仙后》(1692 年根据莎士比亚《仲夏夜之梦》改编而成)、《印度女王》(1695)和《暴风雨》(1695)。

普塞尔 22 岁时创作了歌剧《迪多与伊尼》,这是一部真正意义上的歌剧,台本改编自英国家喻户晓的一个民间故事,共三幕。音乐的创作上,普塞尔从意大利、法国歌剧及英国 17 世纪戏剧音乐中汲取各自的成就,并加入自己的创新,形成了英国民族歌剧的样式——序曲采用法国式的,合唱汲取了吕利舞蹈节奏的主调合唱风格;从意大利学到了长于抒情的音乐风格,强调宣叙调的抒情性,并将之与英文歌词的重音、速度、感情密切结合,形成一种抒情的自由多变的宣叙调;在一些生活风俗性场景中,加进英国的民间曲调,如海上民歌、民间舞曲等。

普塞尔之后的 200 年间,英国的民族歌剧后继无人,其他体裁也毫无建树,英国人欣赏到的音乐大多是意大利、法国或德国作曲家的作品。

二、德国歌剧

17 世纪的德国由于 1618—1648 年宗教战争的影响,政治上四分五裂,经济上极为萧条,文化上更多是对于外国文化的崇拜与模仿。早在 1627 年,海因利希·许茨(Heinrich Schütz, 1585—1672)写出了第一部德国歌剧《达夫尼》(采用利努契尼的剧本,乐谱已经失传),但这种尝试没有继续下去,占据德国歌剧舞台的依然是意大利歌剧。1678 年,德国第一家公众剧院——汉堡歌剧院开张,存在了 60 年,于 1738 年歇业。期间,大量德国作曲家的作品被上演,孕育了最初的德国民族歌剧。1700 年左右,德国人开始把自己的歌剧称为“Sing spiel”(歌唱剧),即带音乐的戏剧。这类作品采用说白而不用宣叙调,其余则照搬意大利风格,只有咏叹调风格相对独立一些,但也借鉴了法国歌剧和意大利歌剧的风格。

凯泽(Reinhard Keiser, 1674—1739)是德国歌剧早期最具代表性的人物。他一生共创作歌剧 100 余部,除了德国早期歌剧的一般特征,凯泽还将对于大自然的感情融入作品中。比如在歌剧《克利萨斯》(1710)的田园场景中,加入乡村乐器对于鸟鸣的模仿,这是当时意大利歌剧中少见的清新和写真的处理手法。另外,他的伴奏偏爱丰满的复调织体,咏叹调采用结构自由的旋律,并汲取了德国歌曲风格。

第五节 康塔塔和清唱剧

一、康塔塔

康塔塔(Cantata)是一种包含宣叙调、咏叹调、重唱、合唱等演唱形式的大型声乐体裁,17 世纪初源于意大利,后又传到德国、法国、英国和其他国家。

意大利康塔塔主要是世俗性的独唱康塔塔(又称“室内康塔塔”),一般在私人社交场合演出,表现内容以爱情为主,一般包括三、四首由通奏低音伴奏的咏叹调,中间插入几首宣叙调。这种康塔塔的重点是演唱,没有舞台布景和服装,对于歌唱演员的声乐水平和听众的音乐鉴赏能力都有较高的要求。另一类是为节庆活动而作的大型康塔塔,除独唱者外,还有合唱与管弦乐队伴奏,多在特定的重要场合演出。

阿·格兰迪(Alessandro Grandi,约1575—1630)是第一个把这种体裁称为康塔塔的作曲家。他在1619年左右出版了一部《康塔塔与咏叹调》的歌曲集,而在他之前康塔塔泛指歌剧之外的一切声乐作品。17世纪后期,意大利作曲家卡里西米(Giacomi Carissimi,1605—1674)把这种体裁用于宗教音乐创作,由此产生了宗教康塔塔。最重要的康塔塔作曲家是斯卡拉蒂,他的康塔塔流传下来有600余首,代表了这一体裁的最高水平,已经具备了康塔塔的经典形式。其他的康塔塔作曲家还有斯特拉代拉(Alessandre Stradella,1644—1682)和斯特法尼(Agostino Steffani,1645—1728)。

法国康塔塔到18世纪初才有所发展,代表作曲家是莫兰(Baptiste Morin,1657—1744)。他的作品中,法国风味的旋律和意大利咏叹调完美结合。这种风格影响了之后的一些法国作曲家,如贝尼尔(Nicolas Bernier,1665—1734)和拉莫。

英国康塔塔的代表作曲家是佩普什(Johann Pepusch,1667—1752),他的作品以意大利康塔塔的结构形式为基础,加入了重唱与合唱,扩大了乐队的编制,采用具有英国特色的旋律以及和声,并用英语演唱。

德国康塔塔的发展主要是在宗教音乐领域,形式虽然采用了意大利的形式,但更注重重唱、合唱以及管弦乐的作用,并且将众赞歌加入其中,最后一般以众赞歌式的合唱结束。德国世俗康塔塔的创作多为节庆、婚丧、公众典礼而作,形式也来自意大利,在独唱中间加入了器乐间奏。将德国康塔塔创作推向顶峰的是巴赫,我们现在经常听到的康塔塔一般都是巴赫的作品。

二、清唱剧

清唱剧(Oratorio)是一种宗教性的大型声乐体裁,包含宣叙调、咏叹调、重唱、合唱、管弦乐前奏和间奏,有人物,有情节,类似歌剧,但没有布景、服装,不化妆、不表演,剧情和一些说教性的内容往往由合唱表达出来。

清唱剧的萌芽是在意大利。16世纪下半叶,反宗教改革的罗马神父圣菲利普·内利(Filippo Neri,1515—1595)为了吸引教徒,常在自己的府第圣吉罗拉莫教堂中组织一种对话劳达(Lauda,非仪式宗教歌曲)的表演,演唱者身着服装,可加上表演动作来生动表现神与灵魂、天堂与地狱的对话,这即是清唱剧的前身。真正的清唱剧创作是从安尼利奥(Giovanni Anerio,约1567—1630)开始的,他的《灵魂和谐的戏剧》有一部分音乐已可被称为清唱剧。

17世纪中叶,意大利清唱剧分成“拉丁文清唱剧”和“世俗清唱剧”两种。前者用拉丁语演唱,一般面向贵族;后者用意大利语演唱,面对的是罗马大众。拉丁文清唱剧的代表作曲家是卡里西米(Giacomo Carissimi,1605—1674),作品主要取材于《旧约圣经》,有《耶夫他》、《约拿》、《但以理》等14部流传至今。

17世纪末到18世纪初,清唱剧从罗马传入德国、英国的许多地区。在德国,南部天主教地区完全接受了意大利清唱剧,新教地区则形成了自己的清唱剧。路德教清唱剧基本的歌词取自《新约圣经》中“四福音书”关于耶稣受难的故事,插入了忏悔祈祷的内容,被称为“受难乐”(Passion)。代表作曲家是许茨,创作有三部受难乐《路加受难乐》、《约翰受难乐》、《马太受难乐》以及《圣诞清

唱剧》、《基督临终七言》、《耶稣复活》、《耶稣圣诞》等。他的音乐是巴赫之前路德教音乐中最优秀的,其中许多作曲手法为巴赫的宗教音乐作了准备。

在英国,亨德尔的清唱剧创作使这种体裁达到一个新的高峰。

第六节 器乐和音乐理论的发展

欧洲器乐创作于文艺复兴时期开始独立,在巴洛克时期得到蓬勃发展,这得益于社会音乐活动的广泛开展和乐器制造工艺的日趋完善。一方面,巴洛克器乐在承袭文艺复兴原有体裁的基础上加以完善或进行创新;另一方面,由于键盘乐器、弦乐器制造业的崛起,使乐器的演奏技巧和风格都得到了拓展,键盘乐和弦乐在这一时期达到一个创作和演奏的高峰。而这两种乐器的结合则是这一时期器乐合奏艺术的主要组合方式。总的来说,器乐发展沿着两条道路进行:一条是沿着复调音乐的道路,从利切卡尔和单主题的坎佐纳走向赋格形式;另一条是沿着主调音乐的道路,从日常生活中的舞曲走向组曲形式。

一、键盘音乐

巴洛克时期的键盘乐器包括管风琴和古钢琴两大类。

1. 管风琴

管风琴主要用于教会音乐。它以气流震动簧片发音,通过粗细、高低各异的管子来扩大音量。巴洛克时期,管风琴制造向着音色更统一、音域更宽广、操作更便易、构造更合理的方向发展。最著名的管风琴制造者是德国的阿尔普·施尼特格(Arp Schmitzer, 1648—1719)和哥特弗里德(Gottfried, 1683—1753),前者将管风琴的音域扩展到四个八度,键盘最多时达到四排。

管风琴音乐最初的发展与宗教密切相关,但随着历史的发展,它向着追求新奇和声效果和炫耀演奏技艺的方向发展,世俗内容也融入其中,逐渐形成了管风琴音乐独有的个性。最早对管风琴音乐做出巨大贡献的是16世纪意大利的威尼斯乐派,他们首先创作了有别于舞曲和声乐曲的管风琴曲,所采用的体裁有利切卡尔、坎佐纳、托卡塔、前奏曲、变奏曲、幻想曲等。巴洛克时期的管风琴音乐沿用了这些体裁,并加以发展和完善,或另有创新,常用的体裁有以下几种:

托卡塔(Toccatà)一词源自于意大利语“Toccare”,意为“触动”,最初用来指代一种擅长技巧表现、快速而富于即兴性的乐曲体裁,常应用于新教会议式活动之前作为前奏音乐,后逐渐发展成为独立的音乐体裁。它一般包括若干段落,在慢速和快速之间交替,常以慢速的狂想曲式的段落开始,与随后的比较严格的赋格式段落形成对比。到18世纪,这种形式逐渐固定下来,仍被称作托卡塔,有时也被称作“带赋格的前奏曲”。

赋格(Fuga)由托卡塔的赋格式段落发展而来,一般是在一个主题上,通过变化模仿构成三或四个声部的对位形式。赋格的模仿手法来自于文艺复兴时期的利切卡尔和单主题的坎佐纳,但到了17世纪末,赋格基本取代利切卡尔,成为巴洛克时期复调音乐的重要形式。赋格曲可以是独立的乐曲,也可以是大型乐曲中的某一个乐章。

以路德教众赞歌旋律为基础的赋格曲、变奏曲、幻想曲、前奏曲分别被称作“众赞歌赋格曲”、“众赞歌变奏曲”(Chorale variation,有时也叫作“众赞歌帕蒂塔”)、“众赞歌幻想曲”(Chorale fantasia)和“众赞歌前奏曲”(Chorale prelude)。

17世纪,管风琴音乐发展的地域主要是在德国和意大利。

荷兰的斯威林克(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562—1621)是16、17世纪之交欧洲管风琴艺术承前启后的人物。一方面,他继承了尼德兰复调音乐的传统,创作了大量通俗易懂的世俗作品;另一方面,他的幻想曲发展了单主题坎佐纳,预示了赋格的形成。同时,他演奏技艺高超,培养了许多学生,被誉为“德国风琴家的制造者”。以他的弟子布克斯特胡德为代表形成了“北德管风琴学派”(这个学派以巴赫为顶峰),所以他又被称为“北德管风琴学派宗师”。布克斯特胡德(Dietrich Buxtehude, 约1637—1707)是17世纪巴赫之前最重要的德国管风琴作曲家,重要的作品有《c小调恰空舞曲》和《d小调帕萨卡利亚》。

意大利的弗雷斯科巴尔第(Girolamo Frescobaldi, 1583—1643)是“南德管风琴学派”的师祖,是巴洛克时期誉满全欧的管风琴演奏家、作曲家。托卡塔是他最善于演奏和创作的一种体裁,作品中透露出一种无以伦比的和谐性,高超的演奏技巧则体现在对多个性格鲜明的段落的情感处理和段落之间的精致连接。代表作品是管风琴曲集《音乐之花》,主要由三套管风琴弥撒曲组成,其中有的音乐采用了简短托卡塔加利切卡尔的形式,成为后来前奏曲加赋格的先驱。

弗罗贝尔格(Johann Jacob Froberger, 1616—1667)集德国南北管风琴乐派之所长,将北部的严肃和南部的即兴性结合起来,并汲取了意大利和法国管风琴音乐的优点,是对于17世纪管风琴形式和风格做出最出色总结的作曲家。

其他著名的管风琴作曲家还有德国的施爱得特(Scheidt, 1587—1654)、莱因肯(Reincken, 1623—1722)、库瑙(Johann Kuhnau, 1660—1722)、伯姆(Georg Boehm, 1661—1733)、帕赫贝尔(Johann Pachelbel, 1653—1706)等。17世纪管风琴音乐家所积累的丰富经验为巴赫的艺术创造奠定了基础。

2. 古钢琴

古钢琴包括羽管键琴(Harpsichord)和楔槌键琴(Clavichord)。羽管键琴又叫拨弦古钢琴,有两个或三个键盘,以弹键牵动拨子拨弦发音,拨子由舌状的皮革或羽管制成,音量较大,常用于音乐会,羽管键琴弹奏者常兼任指挥。楔槌键琴又叫击弦古钢琴,外形为长方形,一手按键,另一手以铜制叶片击弦发音,音色柔和,音量较小,可有音量的微小变化,适合于室内演奏。最著名的古钢琴制造者是弗莱芒地区的鲁克尔家族(Ruckers)、法国巴黎的雅克家族(Jacquet)和德国的哥特弗利德·齐尔伯曼家族。

约1709年,意大利的克里斯托弗利(Bartolomeo Cristofori, 1655—1731)发明了第一架钢琴,当时被称作“有强弱音的羽管键琴”(Gravicembalo col piano e forte),以槌击弦取代羽管键琴的拨弦机械。

巴洛克时期的键盘器乐曲多是为羽管键琴而作,常采用的体裁是变奏曲和组曲。

巴洛克时期,变奏曲的创作逐步丢掉了以往借用曲调进行变奏的做法,到17世纪中叶,绝大多数变奏主题是新创作的短小旋律。

组曲(Suite)形成于17世纪中叶,由若干性格分明的民族舞曲组成,在节奏、速度上形成对比,一般包括4首,多则可达20余首。以下是组曲的经典形式:

阿拉曼德舞曲(Allemande),德国舞曲,2拍子,中速,常弱起,乐曲严肃而平稳。

库朗特舞曲(Courant),法国舞曲,6/4拍子,速度适中,但法国库朗特有时被意大利库朗特代替,3/4拍子,速度较快。

萨拉班德舞曲(Sarabande),西班牙舞曲,3/2拍子,慢速,常强起,乐曲略带伤感。

吉格舞曲(Gigue),英国舞曲,12/8或6/8拍子,有时3/8或3/4拍子,快速,多强起,常是赋格式风格。

在吉格舞曲之前常加入一首或数首其他舞曲,如:加沃特舞曲(Gavotte)、布列舞曲(Bourree)、波兰舞曲(Polonaise)等,有时也在整组舞曲前加上一首前奏曲。

古钢琴最早流行于16世纪的英国巴洛克时期,在法国、意大利、德国都有很大发展。著名的作曲家有法国的商蓬涅尔(Chambonnières,1601—1672)、路易·库普兰(1626—1661)、弗朗索瓦·库普兰(F. Couperin,1668—1733)、拉莫,德国的费罗贝尔格(J. J. Froberger,1616—1667),意大利的多·斯卡拉蒂等。贡献最大的是法国的作曲家。

商蓬涅尔最早将不同性质的舞曲组合在一起,从而确立了古组曲四个乐章的基本结构。

路易·库普兰的组曲,采用相对自由的形式,常加入舞曲之外的乐曲以增强乐曲内部的对比和情感。同时他也是最早创作三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲的作曲家之一。

弗朗索瓦·库普兰可以说是吕利和拉莫之间最主要的法国作曲家。在古钢琴艺术的发展史上,他的贡献也是巨大的,组曲形式在他这里得到了巩固。库普兰的音乐语汇简练、清晰,整个音乐清澈中透着深刻的内涵,体现了罗可可艺术的风格。库普兰有4卷《羽管键琴作品集》,每卷包括若干首组曲,共200余首,许多舞曲带有标题,如《莫尼卡姐妹》、《神秘夫人》、《蝴蝶》、《风流雅士》等。

拉莫对于古钢琴艺术的贡献在于他新颖的音乐风格。他利用自己坚实的和声学基础,在古钢琴音乐中常采用一些新颖的创作技法,如连续的半音转换、64分音符的华彩句以及通过灵活的和声运用造成新奇的音响效果。拉莫现存的羽管键琴作品有4卷,共53首,是罗可可风格的音乐,其中著名的舞曲有《风笛舞曲》、《铃鼓》、《母鸡》等。

拉莫在和声理论方面有突出贡献,代表著作是1722年出版的《和声基本理论》,书中包含以下主要论点:

(1)音乐的基础是和声,旋律也是在和声的基础上产生的。

(2)和弦是自然存在的,通过三度关系建立,在三和弦的基础上可扩展到七和弦、九和弦、十一和弦。

(3)和弦转位并不影响和弦本身的性质,和弦的根音是决定因素。

(4)创立功能和声思想,即基本和弦是主、属、下属三种,其他和弦则附属于它们。

拉莫从巴洛克时期的音乐实践中总结的和声理论对现代音乐理论的发展打下了基础。

二、合奏艺术和小提琴艺术

1. 器乐合奏艺术

器乐合奏艺术从16世纪末威尼斯乐派开始得到重视和发展。在此之前,虽也有器乐合奏曲,但多由声乐曲改编而成,或与声乐混为一体,没有专门的器乐合奏曲。当时的奏鸣曲、交响曲等名称之间无明确的区别,与现在意义上的奏鸣曲、交响曲概念完全不同。威尼斯乐派的音乐家已经注意到合奏题材范围的拓宽、乐器的音色对比和力度对比等,但仍没有脱离复调音乐旧的技法,没有鲜明的音乐形象和表现内容。经过17世纪漫长的发展过程,合奏音乐才独立起来,体裁也逐步确立,主要有以下几种:

奏鸣曲(Sonata)这一术语在15世纪末16世纪初被用来说明各种器乐曲。到16世纪末,威尼斯人用它来指代一种由不同段落组成的器乐曲,各段以同一主题或不同主题为基础进行变奏,这种形式成为现代奏鸣曲的先驱。到17世纪30年代,奏鸣曲因使用场合的不同,逐步区分为两大

类:教堂奏鸣曲(Sonata da chiesa)和室内奏鸣曲(Sonata da camera)。前者常由几个在速度、节拍、织体、情绪上形成对比的乐章组成,通常是四个乐章,是古典奏鸣曲的前身;后者由若干风格不同的舞曲组成,是古典组曲的前身。

17世纪下半叶,奏鸣曲常由两把小提琴、一件低音弦乐器和一架数字低音钢琴演奏,这种小型的合奏形式被称作“三重奏鸣曲”(Trio Sonata)。使巴洛克奏鸣曲向现代意义的奏鸣曲更近一步的是意大利博洛尼亚乐派的科雷利(A. Corelli, 1653—1713)。他既是具有高超技艺的小提琴家,也是著名的作曲家和指挥家,而他的作品大多是为弓弦乐器所作。他一生出版了6套弦乐作品集,前四套都是三重奏鸣曲,还有一套小提琴与羽管键琴奏鸣曲和一套大协奏曲。在创作中,科雷利逐步将三重奏鸣曲的结构稳定为四个乐章,即:第一乐章缓慢而沉重;第二乐章是赋格式的快板,是全曲的展开乐章;第三乐章是主调风格的慢板;第四乐章快速、活泼,常用舞曲。这种形式即是现代奏鸣曲的雏形。

“协奏曲”(Concerto)一词来自意大利文“Concertare”,原意是指“连在一起”,延伸意是“竞争”、“对抗”,用来指形成于17世纪下半叶的一种管弦乐曲形式。18世纪初,协奏曲可分为三种类型:管弦乐协奏曲,指的是多乐章的管弦乐曲,强调第一小提琴声部和低声部;大协奏曲,由几件独奏乐器组成的重奏组与管弦乐队协奏,重奏组一般使用三重奏鸣曲的乐器配置,管弦乐队以弦乐为主,加入一定数量的管乐;小协奏曲,指的是一件独奏乐器与管弦乐队协同演奏,早期的独奏乐器多为小提琴。后来,大协奏曲逐渐被淘汰,获得发展的是小协奏曲和交响曲。

最早对协奏曲做出贡献的是意大利作曲家斯特拉代拉,他的《多乐章交响曲》是最早的大协奏曲。而科雷利的12首大协奏曲(其中《圣诞协奏曲》最为著名)则奠定了大协奏曲乐队组合的基础,是这种体裁演奏形式最早的范例。博洛尼亚乐派的另一位作曲家托雷利(Giuseppe Torelli, 1658—1709)对大协奏曲和小协奏曲的发展都做出了突出的贡献。1709年出版了他的一本小提琴协奏曲集,包括大协奏曲和小协奏曲各6首。这些作品中已经形成了协奏曲的经典样式,即快——慢——快的三个乐章。两个快板乐章是托雷利协奏曲最有特点的部分,采用赋格风格,以乐队在相同材料基础上的调性对比,以及和独奏乐器新材料的对比为特征。

对于协奏曲做出贡献的还有意大利的托玛索·阿尔比诺尼(1671—1750)、埃瓦里斯托·费利切·达尔阿巴科(1675—1742)和维瓦尔第。

安东尼奥·维瓦尔第(A. Vivaldi, 1678—1741)是杰出的作曲家、小提琴演奏家,也是协奏曲体裁的定型者。他出生于威尼斯,从小随父亲学习小提琴,1703年被任命为牧师,因生有一头红发,所以人称“红发神父”。之后不久,被佩塔孤儿院音乐班聘为小提琴教师。1718年,维瓦尔第开始长期的旅游创作生涯,先后在曼图亚、罗马、阿姆斯特丹等地游历。1741年他抵达维也纳,同年因内热病去世,被葬在布格斯比托(Burgerspital)墓地。

维瓦尔第一生作品体裁广泛,数量众多,对协奏曲、独奏奏鸣曲、三重奏鸣曲、歌剧、康塔塔、经文歌、清唱剧等体裁都有涉及。代表作品有:《四季》(小提琴协奏曲)、《异乎寻常》(小提琴协奏曲)、《和谐的灵感》(为小提琴与大提琴所作的协奏曲)、《长笛协奏曲》(包括6首曲目)、《琉特琴协奏曲及三重奏》、《D大调荣耀经》(宗教音乐,共3首荣耀颂)、《D大调吉他协奏曲》、《C大调双小号与弦乐的协奏曲》、《大提琴与拨弦古钢琴的奏鸣曲》、《d小调大协奏曲》(为两把小提琴、一把大提琴和弦乐队而作)等。最著名的是协奏曲集《四季》,分春、夏、秋、冬四首协奏曲,每首包括快—慢—快的三个乐章。这种三乐章的布局和托雷利的作品是相同的,但维瓦尔第更注重三个乐章的平等,慢乐章具有自身独特的风格,常采用一个气息悠长富于表情的优美旋律。在《四季》

中,维瓦尔第不仅定型了大协奏曲的乐章布局,而且为音乐加上了标题,对后世的欧洲音乐产生了深远的影响。

维瓦尔第的音乐简洁而充满活力,音乐形象鲜明而富有标题性,不仅在当时流传很广,对后世也有深远的影响。巴赫就曾深入研究过他的协奏曲,从中汲取创作经验。但维瓦尔第去世后,他的音乐一度被埋没,直到近百年之后,人们才又重新认识到他作品的伟大意义,重又掀起了一场“维瓦尔第热”。

2. 小提琴独奏艺术

随着合奏艺术的蓬勃发展和提琴制造业的发展,提琴独奏艺术逐渐独立起来。

巴洛克时期,提琴制造工艺高度发展,维瓦尔第的地位被提琴所取代。当时最重要的制造者是意大利的克雷莫纳小提琴制作学派,代表人物是尼科罗·阿玛蒂(N. Amati, 1596—1684),他的琴因为具有一种饱满、圆润、接近人声的音色而远近闻名。学派的另两位重要人物是葛瓦奈里(G. Guarnieri Del Gesu, 1698—1744年)和安东尼奥·斯特拉底瓦里(A. Stradivari, 1644—1737),他们都是阿玛蒂的学生。葛瓦奈里的琴不太在乎外观的精美,而非常注重音质,他制作的小提琴以坚实的品质而著称。斯特拉底瓦里的琴则以很强的穿透力、天鹅绒般甜润的音色和浑厚的低音而举世闻名,他是克雷莫纳小提琴制作学派顶尖级的人物,以至于200多年后仍没有人能超越其上。

小提琴独奏所用体裁主要是奏鸣曲。带通奏低音的小提琴独奏奏鸣曲形成于17世纪,从18世纪开始流行。对这种形式较早做出贡献的是博洛尼亚乐派的毛里奇奥·卡扎蒂。他的小提琴和通奏低音独奏奏鸣曲《鹈鹕》出版于1670年,采用快—慢—快的乐章布局,讲求乐章间风格的统一,处理手法严谨,不同于当时流行的炫耀演奏技巧的做法。真正奠定古典独奏奏鸣曲基础的是科雷利,他的奏鸣曲和他的三重奏鸣曲基本一样,但增加了一个对比性织体的快板乐章。在他的小提琴奏鸣曲中,有许多技巧方面的创新,比如:双弦、三弦、琶音、华彩段、快速跑句以及练习曲性质的动力性乐章。这些技巧体现了科雷利在教学上的创新及成就,他的教学为18世纪许多小提琴乐派打下了基础。

科雷利之后,越来越多的作曲家倾向于创作独奏奏鸣曲。成就比较突出的有以下几位:约翰·雅科布·瓦尔特,他1676年出版的《谐谑曲》中,有12首奏鸣曲进行了许多特殊弓法、多音按弦以及困难经过句方面的尝试;海因里希·伊格纳茨·弗朗茨·比贝尔,他在1675年前后创作了15首小提琴奏鸣曲,其中大量应用变格定弦法(scordatura,小提琴的一种特殊调弦法);还有科雷利的学生弗朗切斯科·杰米尼亚尼(F. Geminiani, 1687—1762)、彼得罗·洛卡泰利。而巴洛克末期小提琴音乐的代表人物当属塔尔蒂尼(Tartini, 1692—1770),他创作了数百首小提琴作品,其中最著名的是小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》。它形象生动,并展示出很高难度的演奏技巧,至今仍为演奏家和听众所喜爱。

除了提琴奏鸣曲,键盘乐器、管乐器的独奏奏鸣曲在巴洛克时期也有很大发展,如库瑙的管风琴奏鸣曲《键盘新猷》(包括7首奏鸣曲)、巴赫的4首长笛奏鸣曲等。

第七节 亨 德 尔

亨德尔和巴赫是站在巴洛克音乐顶峰的两位大师,他们的创作集巴洛克音乐之大成,使巴洛克音乐在原有的形式基础上更臻于完美,而且德国音乐因为他们的创作可以和意大利、法国音乐

相提并论。

一、生平与创作道路

格奥尔格·弗利德里希·亨德尔(G. F. Handel, 1685—1759)1685年2月23日生于德国哈雷。亨德尔家族中没有音乐家,父亲只是一个宫廷理发师兼外科医生。亨德尔颇具音乐天分,父亲虽不情愿,但也只好供他跟随当地的风琴师、作曲家扎豪学习音乐。通过10年左右的学习,亨德尔不仅打下了扎实的对位法基础和抄写了当时著名作曲家的作品,而且成为技巧高超的管风琴和羽管键琴演奏家。1702年,亨德尔遵从亡父遗愿,考入了哈雷大学法律系。次年,他被任命为当地教堂管风琴师。但他很快就抛弃了这一切,来到当时德国主要的歌剧中心汉堡,开始了他的歌剧创作生涯。19岁,亨德尔创作了他的第一部歌剧《阿尔米拉》,并于次年在汉堡歌剧院首演。

1706年,亨德尔前往直意大利,耗时4年游历了罗马、佛罗伦萨、那不勒斯、威尼斯等城市,并与当地的著名音乐家及音乐庇护人广泛结交。他与科雷利、斯卡拉蒂父子、斯蒂法尼的交往使他深受这些人音乐风格的影响。这几年中,亨德尔的主要作品有几首拉丁文经文歌、一部清唱剧、大量意大利文康塔塔以及歌剧《阿格丽皮娜》(该剧1709年在威尼斯博得盛誉)。25岁时,亨德尔离开意大利,前往汉诺威任宫廷乐长,这时,他的基本音乐风格已经形成。但他没有安于汉诺威的职务,不久,他便前往伦敦。

在伦敦,亨德尔以一部意大利式的歌剧《里纳尔多》博得英国女王的欢心,随后即定居伦敦。1714年,女王去世,亨德尔的老主人汉诺威选帝侯继任,世称乔治一世。亨德尔有一段时间羞于在宫廷露面,但马上就找到机会——在国王的一次划船游艺会上奉献了《水上音乐》组曲,重新获得主人的宠爱。自此,亨德尔的生活与创作颇为顺畅。1719年,英国皇家歌剧院组建,专门对伦敦观众开放,亨德尔为此剧院创作了几部他最重要的歌剧《拉达米斯托》(1720)、《奥托内》(1723)、《朱利奥·凯撒》(1724)、《罗德林达》(1725)、《阿德米托》(1727)。1726年,亨德尔入了英国籍。

1728年,伦敦上演了诗人盖伊(John Gay)和作曲家佩普什合作的《乞丐歌剧》。该剧运用英国民间歌曲音调,受到广大民众的热烈欢迎,并且针对意大利歌剧的弱点进行了揭露和嘲笑,亨德尔的歌剧音乐也成了嘲笑的对象。意大利正歌剧的衰落使得皇家歌剧院难以维持下去,这时,亨德尔接手了它,并为之创作了《奥兰多》(1733)、《阿尔辛那》(1735)。1737年,亨德尔中风瘫痪,但经过一段时间的疗养,身体奇迹般的康复。他又创作了《赛尔斯》(1738)、《戴达米亚》(1741)等歌剧。此时,他抛弃了原来歌剧中的滞重感,采取了当时意大利歌剧中旋律美的风格,但这些努力并没有挽救歌剧在英国衰败的命运。

早在1739年,亨德尔的英文清唱剧《扫罗》就取得了一定的成功。到1741年,他才彻底放弃歌剧,投入到清唱剧的创作当中。

由于清唱剧的表演耗资较少,英文台词也能使更多人明白剧情,亨德尔赢得了一大批中产阶级的观众,成为英国家喻户晓的音乐家。他共创作有26部英文清唱剧,除了提到过的《扫罗》,重要的还有《以色列人在埃及》(1739)、《弥赛亚》(1741)、《犹大·马加比》(1746)、《耶弗他》(1751)。1753年,亨德尔双目失明,之后创作减少,但每年依旧指挥《弥赛亚》的演出。1759年4月6日,亨德尔最后一次指挥演出了他的《弥赛亚》,8天之后逝世。根据英国国家礼仪,他被葬在威斯敏斯特教堂。

二、创作特征

亨德尔的作品以主调音乐为主,给人的印象是鲜明简洁、通俗易懂和宏伟壮丽,这和亨德尔一生主要为英国上流社会、宫廷和剧院服务不无关系。

歌剧是亨德尔最喜爱的体裁,他用大半生的时间创作了 40 余部歌剧,但为他带来巨大荣誉的却是晚年创作的 20 余部清唱剧。在这两种体裁之外亨德尔还有一些器乐作品。

亨德尔的歌剧属意大利风格,题材采用一些古罗马的英雄故事、神话传说和惊险奇遇,并将它们自由地加以改编以造成更强烈的喜剧效果。宣叙调由乐队伴奏,通过背景音乐的烘托更精彩地展示剧情。咏叹调的运用视剧情和观众的需要而定,有炫技为主的,也有抒情为主的;有华丽的复调性伴奏的咏叹调,也有简洁的民歌式咏叹调;形式上大部分是返始咏叹调,流传至今的却多采用减缩的形式,如歌剧《赛尔斯》中赛尔斯的咏叹调《绿叶青葱》;重唱很少,且多为二重唱;合唱使用的也很少,且很多时候一个声部只有一名歌手。

亨德尔的清唱剧题材主要有三种:宗教题材,如《以色列人在埃及》、《扫罗》、《犹大·马加比》;神话题材,如《赛墨勒》、《时间与真理的胜利》;寓言,如《亚历山大的宴席》。但不管题材如何,亨德尔的清唱剧总是为音乐会演出而作的。他在清唱剧中最令人欣赏的就是在唱词和合唱上的革新。他采用英文歌词,这是清唱剧在英国大获成功的重要因素。他的合唱以气势宏大和善于表现集体情感见长,描绘性和象征手法的运用是其特色。在其代表作品《弥赛亚》中,第二部分结束时的合唱《哈里路亚》,具有辉煌壮丽的气势和史诗性的风格。最具创新意义的是,他的合唱不仅要交待剧情和进行说教,还渗入到剧情的发展中,成为剧情的组成部分。亨德尔清唱剧中的独唱以咏叹调为主,重唱、宣叙调用的较少;管弦乐占有重要地位,一般剧前有序曲,剧中有时出现独立的管弦乐曲,如《弥赛亚》中的“田园交响乐”;他的清唱剧有时缺乏整体的联系,音乐的戏剧性表现也有一定的局限。

亨德尔的器乐作品包括为键盘乐器创作的协奏曲、组曲、赛鸣曲以及三重奏鸣曲,还有为管弦乐队作的组曲和协奏曲。他的赛鸣曲以快板乐章的流畅优美著称,管弦乐曲则以个性独特的主题和豪华壮观的规模为特征。较著名的有为羽管键琴作的《和谐的铁匠》,为管弦乐队作的《水上音乐组曲》和《焰火音乐组曲》以及 12 首《大协奏曲》等。

第八节 巴 赫

一、生平和创作道路

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(J. S. Bach, 1685—1750)1685 年 3 月 31 日生于德国中部图林根地区爱森纳赫市的一个音乐世家。巴赫家族七代人在图林根地区生存了 260 多年,成为音乐家的有 78 人之多,巴赫是这个家族的顶峰,他的光芒盖住了祖辈的辉煌,也使自己的后代黯然失色。巴赫从小随父亲学习小提琴,十岁时父母先后去世,由大哥抚养,并随他学习古钢琴。15 岁时,巴赫就读于吕内堡的米歇尔学校,在此,巴赫随着校内的优秀音乐家学习各种技艺,接着又去汉堡和吕贝克等城市继续深造。赴吕贝克之前,巴赫担任亚伦市的风琴师,从那时起,风琴曲成了他创作的重心。

1703年,巴赫在魏玛宫廷短期担任了小提琴手和宫廷乐师,后来,又相继在阿恩施塔特教堂和米尔豪森的圣布拉修斯教堂担任管风琴师。1707年,巴赫与表妹玛利亚·巴巴拉结婚,迁居魏玛,担任当地宫廷风琴师兼宫廷音乐家。在此,他写出了最好的风琴曲,包括18首《众赞歌前奏曲》、《管风琴小曲集》和各种前奏曲、幻想曲、托卡塔与赋格的组合。为了应付宫廷的音乐会,他又写了许多室内乐。由于深得魏玛的艾伦斯特大公欣赏,巴赫在此地过得十分愉快,一呆就是九年。在这里,巴赫与泰勒曼结成莫逆之交,又从堂兄华尔特那里接触了意大利的音乐,认真研究和吸收了维瓦尔第、科雷利等一些意大利作曲家的风格和手法。因而他的作品取材自意大利作曲家的不少,如《d小调托卡塔与赋格》、《c小调前奏曲与赋格》。

1717年,巴赫离开魏玛到科滕担任宫廷乐长。这时他写了许多世俗作品,包括六首献给勃兰登堡爵爷的《勃兰登堡协奏曲》。巴赫也写了许多古钢琴曲,如《法国组曲》、《英国组曲》,作为教材的有《二声部与三声部创意曲》、《平均律古钢琴曲集》。

在科滕的日子是巴赫一生中最为舒适的时期,他在宫廷中备受尊敬,在家又享尽天伦,最为遗憾的是妻子玛利亚的去世。妻子去世后,心灰意冷的巴赫接任了莱比锡托玛斯教堂乐长的职位,此职是德国中部教会里最重要的音乐家职位。巴赫于1723年迁入莱比锡,直到逝世。

莱比锡时期,巴赫的工作是每个星期提供一首新的康塔塔,还要选歌词、抄谱,指导合唱、管弦乐队、独唱者,这些康塔塔保存至今的有将近两百首,其中以《咖啡康塔塔》、《农民康塔塔》最为著名。巴赫还写了《致安娜·玛格达琳娜古钢琴小品集》献给第二个妻子安娜·玛格达琳娜·威尔克,现在,大凡学钢琴的人演奏巴赫作品时,多半要先弹这部作品。巴赫早在科滕时期已着手创作受难曲,一直到了莱比锡时期才完成,代表作品有《圣约翰受难曲》和《圣马太受难曲》。1744年,他完成了《平均律古钢琴曲集》第二卷。巴赫的次子埃曼纽尔·巴赫当时已是一位出名的音乐家,他在普鲁士的腓德烈二世宫廷内任职。他将巴赫引荐给了腓德烈大帝,巴赫表演了几段即兴演奏,又根据大帝赐的主题作了卡农和赋格曲。后来巴赫把这则主题加以润色和修改,集成《音乐的奉献》,包括两首里切卡、一首三重奏鸣曲、十首卡农。巴赫在40年代中期开始创作《赋格的艺术》,但生前没来得及修改完,由埃曼纽尔·巴赫整理完成,包括15首以一个简单主题为基础的赋格。他在这部作品中发挥了高超的对位法技巧,探索了赋格写作的各种可能性。

巴赫晚年双目失明,眼部手术不幸失败后,病情恶化,但他仍以口述的方式作了管风琴圣赞歌《走向上的神坛》。1750年7月28日巴赫去世,被安葬在莱比锡的圣约翰教堂公墓中,后被移葬在托马斯教堂。

巴赫的晚年声誉极高,但只是作为演奏家和乐器鉴定家,他的创作并没有受到应有的重视。他一生淡泊名利,作品不求出版,也没有妥善保管,是安娜细心整理、收藏了他的作品才使这批珍宝得以保存。贝多芬之后,经门德尔松等人的大力推荐,世人才逐步认识到巴赫作品的珍贵价值,他的作品才得到大量出版和演奏。

二、作品与创作特征

巴赫的音乐涉及到巴洛克时期歌剧之外所有的音乐体裁,他站在巴洛克音乐的巅峰,将各种风格和形式发挥到极至。由于巴赫笃信宗教,他的作品以宗教音乐和复调音乐为主,构思严密,感情内在,富于哲理性和逻辑性。他把路德派新教的众赞歌和教会乐器管风琴当作自己的创作素材和音响构思的核心,但他又深受资产阶级启蒙思想的影响,这使他的作品具有丰富的世俗情感和大胆的革新精神。所以,主调和复调,和声与对位在他的作品中得到最完美的结合;宗教和

世俗,完善和创新都和谐地融合在他的作品中。

1. 器乐作品

巴赫的管风琴作品主要采用前奏曲与赋格、三重奏鸣曲、众赞歌前奏曲等体裁。

巴洛克时期最受欢迎的音乐形式是将一首前奏曲(或托卡塔或幻想曲)和一首赋格结合在一起。前奏曲形式自由,有一定即兴性,常起着“引子”的作用。赋格的形式严密,表情丰富,与前奏曲既有对比,又相互补充,相映成趣。巴赫的作品是这种形式的顶峰,著名的有《d小调托卡塔与赋格》、《g小调幻想曲与赋格》、《 bE 大调前奏曲与赋格》等。巴赫的赋格主题以其多种多样的类型和鲜明的旋律与节奏轮廓著称,可以从下例看到这一点。

【例 4-1】

BWV543



BWV542



BWV536



BWV537



BWV541



BWV548 一条之后（“楔形”赋格）



BWV544



BWV552 一条之后（“圣安妮”赋格）



巴赫将意大利三重奏鸣曲的样式应用到管风琴独奏中，依然采用原有的快、慢、快原则，主题是意大利风格的，三个声部分别由两层手键盘和脚键盘演奏。

众赞歌前奏曲最能体现巴赫对于艺术完美性的追求，他一生创作了近 170 首众赞歌。代表作有《管风琴小曲集》、1747—1749 年间编订的 18 首众赞歌。这种作品中，巴赫惯用的技法是通过描绘性或象征性的主题动机来确认众赞歌唱词的视觉形象或潜在思想，最佳范例是众赞歌前奏曲《因亚当堕落》。

【例 4-2】



巴赫为羽管键琴和楔槌键琴所作的音乐涵盖了当时盛行的各种体裁:前奏曲、幻想曲和托卡塔、赋格、组曲、变奏曲,还有早期奏鸣曲和随想曲以及种类繁多的短小作品。巴赫的这些作品体现了巴洛克音乐综合性、国际性的风格。

《平均律钢琴曲集》是人们最熟悉的一套前奏曲与赋格,共两卷,每卷 24 首,分别用 12 个大调和 12 个小调写成。每首曲子都有着特定的技术要求,而且具有丰富而深刻的内涵。被后人誉为“钢琴家的《旧约全书》”。这套曲子创作在平均律被广泛使用之前,向人们证明了平均律的优越性,标志着调性音乐、大小调体系的初步成熟。《c 小调托卡塔与赋格》与《d 小调变化音幻想曲与赋格》是巴赫这种形式的杰出代表。后者是一部具有丰富想像力和构思巨大的戏剧性作品,风格悲壮,音响丰满,预示了戏剧性的幻想曲这一新体裁的出现。

巴赫的键盘乐组曲在德国风格的基础上吸收了法国和意大利风格,音乐的基础是四个乐章的舞曲,代表作品是《英国组曲》、《法国组曲》、《帕蒂塔》。这几套乐曲每套包括 6 首舞曲,名称是后人所加,没有特定含义。比如《英国组曲》中的舞曲以法国模式为根据,《法国组曲》的第二乐章是意大利式的而不是法国式的库朗特。

巴赫变奏曲的经典作品是《戈德堡变奏曲》,由 30 首咏叹调和其变奏组成。这部作品规模宏大,很有宫廷气派,变奏的多种情绪和风格通过反复出现的低声部、和弦和各乐章的规则排列而统一起来。

室内合奏乐和管弦乐曲是巴赫创作较少的领域,但这些作品在音乐史中仍占有很重要的地位。重奏奏鸣曲多采用慢、快、慢、快的四个乐章,羽管键琴右手部分演奏单一的旋律线,与别的乐器形成对位二重奏,左手作通奏低音伴奏。巴赫第一个开始写作羽管键琴协奏曲,这些作品多由巴赫自己或别的作曲家的小提琴协奏曲改编而成,代表作品是《意大利协奏曲》。管弦乐作品中最杰出的是前面提到过的 6 首《勃兰登堡协奏曲》,这些协奏曲的配器极为灵活,每首乐曲都有鲜明的特征。如第 1、2、5 协奏曲是一小组乐器与乐队协奏的大协奏曲;第 4 协奏曲是小提琴与弦乐队加两支长笛的协奏;第 3、6 首没有划分独奏乐器,是为弦乐队而写的乐曲。

2. 声乐作品

巴赫的声乐作品如他的器乐作品一样体裁众多,其中创作最多的是康塔塔和受难曲。

巴赫的 200 余首康塔塔中,宗教康塔塔占多数,多以众赞歌为基础。有的是以某一首众赞歌为素材,分别以这一众赞歌的幻想曲形式和四部和声形式为开始和结束,中间加上众赞歌的部分词曲或新创作的音乐;有的采用不止一首众赞歌;有的只在结束处用。这种体裁体现了巴赫虔诚的宗教信仰以及他纯熟的创作技巧和不懈创新的精神。重要的作品有《基督躺在死亡的枷锁中》和《我们的上帝是坚固的堡垒》。巴赫的世俗康塔塔接近于歌剧风格,属于世态风俗性作品,有的也可以用于教堂。巴赫常在歌词上借题发挥,用丰富的表现手法,描写出生动的农村小景和城市小景,具有浓郁的生活情趣,如《农民康塔塔》、《咖啡康塔塔》、《福玻斯与潘》等。

巴赫写有五部受难曲,著名的有《圣马太受难曲》和《圣约翰受难曲》。这两部作品是这种体裁的登峰之作,戏剧性质十分明显,体现出歌剧中应有的语言、形式和精神特征,技法上的特色是用描绘性的音型来表达微妙的情绪。

另外,巴赫的弥撒曲创作也是不可忽视的,他的《b 小调弥撒》是有史以来最出色的一部弥撒曲。在这种体裁中,巴赫完全突破了旧式弥撒的形式限制和歌词的束缚,充分发挥了音乐的表现力,创造出丰富的音乐形象,表达了一种更为深刻的音乐内涵。

巴赫所处的时代正是复调性音乐向主调性音乐转变的时期,巴赫却将相互冲突的复调与主

调、对位与和声和谐地揉合于他的音乐中,将复调音乐发展到了顶点,也为主调和声思维的发展做出了巨大的贡献。他的音乐具有完美精致的艺术形式,严谨质朴的风格,崇高而神圣的精神,客观而平和的气质,以及基于哲理层面的情感表达,成为艺术殿堂中的精品,被奉为经典。他因而被后世称为“近代音乐之父”。

古典主义时期音乐

第一节 概 述

18世纪中下叶的欧洲,处在一个充满矛盾和动荡的年代。封建主义日趋没落,资本主义迅速增长,但各国发展并不平衡。英国在18世纪上半叶逐渐确立了资产阶级政治制度,他们一方面继续同国内封建残余势力作斗争,另一方面加紧对外的殖民扩张;法国的封建专制制度达到顶点,国内阶级矛盾愈演愈烈,终于在1789年爆发了具有历史意义的资产阶级大革命,从此,开始复辟与反复辟的斗争;德国在17世纪的30年宗教战争(1618—1648)后一蹶不振,政治上四分五裂,资产阶级力量虽还很薄弱,但在意识形态领域里却显示出自己的政治主张。其他国家,如意大利、西班牙、捷克、波兰等国,则处于外国统治者的奴役和压迫之下。

社会的动荡、政治的变更,在思想领域内有着鲜明而深刻的反映。这一时期,欧洲大陆掀起了一股强劲的、代表资产阶级先进文明的思潮——启蒙运动。启蒙运动在文艺复兴的人文主义思想基础上,继续宣扬反封建、反宗教的主张。启蒙运动对宗教迷信的揭露和批判,使18世纪成为“一切世纪中最非基督教化的世纪”^①。这场运动,以法国最为突出。孟德斯鸠、伏尔泰、卢梭、狄德罗等一批思想家,用“理性”作为武器,对传统的信仰和权威给以猛烈的抨击。他们高举“自由、平等、博爱”的旗帜,提倡发展科学和唯物主义,提倡人道主义反对神道,提倡人权反对君权,提倡个性解放反对宗教桎梏。他们提出天赋人权,主张政治自由,要求在法律面前人人平等。这些主张符合资产阶级对社会改革的要求,也顺应广大劳动人民渴望摆脱封建压迫、求得思想解放的愿望,因而得到群众的广泛支持,并对整个欧洲的反封建运动起到了促进、指导的作用。

法国的启蒙运动直接影响到德国,以席勒、歌德以及赫尔德、伦兹等人为代表的进步知识分子,在他们死气沉沉的封建制度祖国,掀起了一场反封建、争取个性自由的“狂飙突进运动”。这场运动在响应启蒙精神的同时,又反对法国学者对理性的单纯崇拜,且更强调人的感观直觉,追求自然、天性和本能。

启蒙运动影响之大,使18世纪成为开明君主的时代:普鲁士的腓特烈大帝、俄罗斯的耶卡捷琳娜大帝、奥地利的约瑟夫二世和法国的路易十四(1643—1715年在位)统治早期,这些君主迫于社会的压力,都在各自的国家进行了相应的改良运动。18世纪,主张互助和博爱的“共济会”^②组织在整个欧洲广泛传播,体现了人文主义理想对四海之内皆兄弟的情意的渴望,其拥护者包括

^① 引自穆尔 C. F.《基督教简史》,郭舜平等译,商务印书馆,1989,第304页。

^② “共济会”(Freemason)是世界上最大的秘密团体之一,源于中世纪的工匠行会。18世纪初在英国盛传,之后影响欧洲大陆及美国的共济会,与当时的“世界主义”理想相连,主张道德、博爱与互助。它的纲领吸引了当时的许多自由思想者。

了柏林的腓特烈二世、魏玛的奥古斯特亲王以及歌德、赫尔德和莫扎特等。

启蒙运动关于“回归自然”的提倡,对整个社会的思想具有重要影响,对18世纪的音乐思想、音乐风格也产生了深远的影响。18世纪英国历史学家、作曲家伯尼(C. Burney, 1726—1814)在其撰写的欧洲第一部英文的音乐史《音乐通史》(4卷本,1776—1789)中说:“音乐是有害的奢侈品,对我们的生活来说,并非必须,但却是给听觉的巨大改善和满足。”显然,这种提法说明当时对音乐的认识比巴洛克时期更贴近现实,也反映出18世纪社会上追求高贵典雅艺术观念和风尚。18世纪初的美学认为音乐的任务和其他艺术的任务一样,旨在模仿自然,向听众提供声音悦耳的逼真形象,而且应模仿语言的音响,尤其应表现心灵的感情和情绪,正如卢梭说“单单模拟是不足的——他必须动人,使人喜爱”。此外,为了宣传启蒙思想,文学艺术领域出现了大众化的倾向,文艺作品力求使更多的人能够看懂、听懂,音乐作品应该在听众本人的基础上来满足他,而不是强迫他去理解音乐的结构,更不能出现令人困惑不解的音乐。

在这些音乐思想的影响下,社会音乐生活也出现了变化。首先,由于市民阶层在政治、经济上的地位日益提高,对文化娱乐活动的要求也日益增长,新一代音乐听众已经形成。音乐开始走向大众,不仅在贵族的沙龙、宫廷及剧院演出,公开的音乐会也得到了发展。例如:在巴黎,1725年开始举办系列的“宗教音乐会”;1763年,莱比锡开始举办“莱比锡音乐厅音乐会”;1764年由阿贝尔和J.S.巴赫在伦敦“泉水花园”联合举办的系列音乐会等等。这种由大众买票的公众音乐会的产生具有深远的意义,它一方面使音乐家面对更为广泛的听众,另一方面,推动了非专业音乐事业的发展,促进了社会音乐生活的繁荣,从而又刺激了音乐教科书的写作和出版。

其次,随着大量中产阶级上升到有权有势的地位,作家和艺术家都不得不在题材及表现方式等方面进行改进来适应新的要求。作曲家开始面向日常生活,作品中出现了第三等级的人物和普通人的家庭生活、道德观念等,如《女仆做主人》(佩格莱西)、《乡村卜者》(卢梭)、《费加罗的婚礼》(莫扎特)等。在一些神话故事题材的作品中,也被赋予新的意义,使作品中的人物更符合当时的启蒙精神,如《奥菲欧》(格鲁克)、《魔笛》(莫扎特)、《创世纪》(海顿)等。

18世纪上半叶,在巴洛克与古典乐派的过渡期,西欧流行一种华贵典雅的音乐风格。在法国称为罗可可(Rococo)和华丽风格(Galant style),在德国称为情感风格(Empfindsamkeit),在意大利称为诙谐风格(Buffo style)。因此,这一时期(约1720—1770)又称为“罗可可副期”,或称“准古典主义”的音乐风格。

“罗可可风格”原指当时宫廷建筑艺术中秀丽纤巧、轻盈典雅,带有装饰性的风格(与巴洛克庄重、宏伟的风格形成对比),这种风格影响到音乐艺术,形成秀丽、典雅、细腻、精巧的特点,乐风轻盈,手法简洁,带有宫廷韵味。一般不表现重大题材,多具娱乐消遣的功能,以库普兰的键盘乐作品为代表。“华丽风格”与“罗可可风格”十分接近,即既有优美典雅的宫廷趣味,又有轻快活泼的新兴音乐风格,在当时声乐与器乐作品中都有反映。德国的“情感风格”脱胎于“华丽风格”,但更注重内在的激情,避免过多的装饰性。以埃曼纽·巴赫(C. Emanuel Bach, 1714—1788)为代表的柏林乐派的创作中均有反映。意大利的喜歌剧亦具有轻盈活泼的风格,佩格莱西的《女仆做主人》,也被称为“意大利的罗可可风格”。

18世纪中晚期,“古典风格”已逐步形成,正歌剧得到了革新,新的喜歌剧体裁得到了发展。器乐创作方面,作曲家开始有意识地探索在器乐领域表达自己的理性主义思想。世俗因素加强了,主调和声风格成熟了,交响乐和奏鸣曲体裁也经历了形成——发展——成熟的过程。这时期器乐创作的风格大多是明朗的、乐观的,充满了诗意和温暖的感情,注重乐思发展的清晰、合乎逻辑

辑以及形式结构的匀称严谨。

18世纪中晚期的音乐特征可以概括为：追求一种国际化的音乐语言，不受民族的限制；其音乐既高雅又有娱乐性，在规范的范围内富有表现力；追求“自然”的风格（指没有不必要的复杂技巧），能够使任何感受正常的听众感到愉快。

古典主义时期在歌剧改革和创作上的代表人物是格鲁克和莫扎特，器乐创作上最有贡献的是曼海姆乐派、北德（柏林）乐派，以及三位维也纳古典乐派大师——海顿、莫扎特和贝多芬。

第二节 喜歌剧的发展

意大利正歌剧经过近百年宫廷趣味的影 响，成了只追求外表华丽，实质上空虚无聊的形式主义的东西，遭到听众的厌弃。因而，18世纪的二三十年代，欧洲各国出现了一种带有轻松喜剧风格的新型歌剧。这种新型歌剧起源于正歌剧中穿插的喜剧性的幕间剧，因为它常取材于日常生活，形式活泼，富于民族和民间色彩，故深受群众喜爱，并逐渐形成一种独立发展的音乐戏剧体裁，被人们统称为“喜歌剧”。意大利喜歌剧又被译为“谐歌剧”、“滑稽剧”、“趣歌剧”，在法国叫“喜歌剧”，英国喜歌剧被称为“民谣剧”，德国称为“歌唱剧”。不论哪种称谓，它们都是对已在逐渐衰退的正歌剧的一种冲击与反叛。除意大利喜歌剧使用清宣叙调的形式外，其他各国的喜歌剧均用唱段加对白的形式。

作为一种轻松谐谑的新艺术，喜歌剧与当时启蒙运动提倡的“回归自然”相呼应，意味着对传统审美意识的挑战。它的内容已转向描写下层人民的生活场景，表现第三等级劳动人民的聪明才智；唱词都使用各国的民族语言；而音乐旋律也倾向于民族乐汇的使用。

一、意大利喜歌剧

意大利喜歌剧（Opera buffa），来源于正歌剧中的幕间剧（Intermezzo）。早在17世纪中叶，在意大利正歌剧中就有一些插科打诨性质的小型表演唱。到1700年左右，甚至在正歌剧的结尾也会出现由滑稽角色所唱的绕口令段落。这些唱段与正歌剧情节毫无联系，被称为“幕间剧”。后来，这些“幕间剧”从正歌剧中抽出来单独进行演出，便成为意大利喜歌剧的原型。佩格莱西（G. B. Pergolesi, 1710—1736）是早期的一位大师，他的《女仆做主人》标志着喜歌剧这一新体裁的成熟并得到广泛传播。

1733年，《女仆做主人》首演于那不勒斯。这部喜歌剧原是佩格莱西的正歌剧《高傲的囚徒》的幕间剧。这是一部轻松活泼的短剧，作品完全是主调和声风格，织体清晰，轮廓鲜明，结构紧凑，富于生活气息，音乐形象具体而富于个性。该剧剧情生动有趣：管家女仆谢尔皮娜（Serpina）为了当上女主人，以辞职出嫁相威胁，主人乌贝托（Uberto）虽然犹豫，但害怕失去这个可爱而精明的女人，终于娶她为妻。全剧仅三个角色，其中两个人演唱，还有一个是哑角。音乐包括一首意大利序曲，五首相连的宣叙调、咏叹调及两首二重唱。其中有些音乐唱段很富个性，例如谢尔皮娜第二首咏叹调，她为了引起主人的怜惜，编造出她有一个凶恶的未婚夫，她的哀诉逐渐引起乌贝托的同情，于是谢尔皮娜又流露出喜悦的心情，这段咏叹调完全根据剧情发展，时而哀怨，时而喜悦，给人印象颇深。另外，乌贝托的音乐唱段也成为喜歌剧男低音（Basso buffa）的典型。这部喜歌剧至今仍时有演出。

意大利喜歌剧在佩格莱西之后继续得到发展。18世纪中叶,重要的喜歌剧作曲家有皮契尼(N. Piccini, 1728—1800),主要作品是《温顺的女儿》(1760)。这部作品的脚本是启蒙时期著名的剧作家哥尔多尼(Goldoni, 1707—1793)根据英国人理查生的小说《帕梅拉》(Pamela, 1740—1741)写成的。剧中人物比以前增多了,关系错综复杂,并强调了抒情性的特点。

18世纪末,喜歌剧更加发展。重要的意大利作曲家有帕伊西埃洛(G. Paisiello, 1740—1816),他的音乐轻快流畅,在当时很受欢迎。代表作《塞维尔的理发师》(1782),剧情中亦庄亦谐地处理了当时的政治问题;另一部《尼娜》(1789)则有着淡淡的伤感情绪。还有一位著名剧作家契玛罗萨(D. Cimarosa, 1749—1801)也为意大利喜歌剧做出了自己的贡献。代表作《秘密婚姻》是以爱情为主题,体现自由平等精神的作品。

总之,意大利喜歌剧在与正歌剧的对抗中,经历了漫长的过程,在戏剧情节和音乐上都努力寻找新的出路。它一直保持着轻松戏谑的风格,并且强调重唱与乐队在终场中的作用。这些探索与手法的运用,直接影响到后世的作曲家。在莫扎特的喜歌剧里,也可以看到这些特征的深化与发展。

二、法国喜歌剧

法国喜歌剧的产生与法国民间的“集市戏”有密切的关系。1710年左右在巴黎的集市和戏剧博览会上,出现了一种以喜剧性的对话、流行的歌舞曲调为主,参杂杂技、哑剧的戏剧形式。1752年,随着意大利喜歌剧《女仆做主人》等在巴黎的上演,在法国掀起了一场“喜歌剧之争”的论战。反对者竭力维护古老的宫廷趣味,认为那代表着法国民族传统;而以卢梭为代表的百科全书派,则热情赞颂意大利喜歌剧的新鲜活力,批评法国人刻板保守的作风。这场论战的结果是百科全书派获得了胜利。卢梭也亲身投入这场为推动法国喜歌剧发展的论战,并于1752年创作了一部有咏叹调和宣叙调的动人小歌剧《乡村卜者》。

随着喜歌剧的演出和争论,从平民到王室贵族对喜歌剧的爱好迅速成为时尚。到18世纪下半叶,受法国大革命的影响,喜歌剧内容发生了较大的变化。一方面,某些台本相当大胆地涉及与社会相关的政治问题;另一方面,创作中已显露出浪漫主义色彩。这样的歌剧被称为“严肃喜歌剧”。主要作曲家有菲利多尔(F. A. D. Philidor, 1726—1795),蒙西尼(P. A. Monsigny, 1729—1817)和格雷特里(A. E. Modeste Gretry, 1741—1813)。格雷特里对“严肃喜歌剧”体裁的发展起到了重大作用,他进一步扩大了这种歌剧的形式和规模,并增强了音乐的表现力和乐队的作用。他不局限于对白,又采用了大型宣叙调,扩大了声乐独唱曲的规模,乐队中运用了各种造型手法和主导动机的方法。代表作《狮心王理查》,这部喜歌剧中英雄在生死存亡的最后关头,被具有献身精神的朋友救出。这样的处理模式成为世纪之交出现的“拯救歌剧”的雏形。

三、英国民谣剧

1728年1月29日,在伦敦上演了一部用英语演唱的《乞丐歌剧》,竟获得了意想不到的成功。这是一部民谣剧,用流行的曲调——民谣填词,并在歌曲中间插入对白。这次成功使得民谣剧迅速发展,并盛行一时。而意大利歌剧则被斥为“异国情调的荒谬娱乐”。英国民谣剧的重要作品有阿恩(T. A. Arne, 1710—1778)的《托马斯和萨利》(1762)等。

四、德奥歌唱剧

德奥的喜歌剧叫歌唱剧(Singspiel),兴盛于18世纪中叶,最初是采用德语对白与分节歌式的流行曲调相结合的音乐形式。最早的台本一般都靠翻译法国的喜歌剧或英国民谣剧,然后由德国作曲家配上人们熟悉的、有感染力的、民族风格的旋律。在德国北部,希勒和诗人魏塞合作,于1766年用德国歌曲曲调为当时流行于英国的民谣剧本《魔鬼出笼》重新配曲,这次的合作使希勒成为德国歌唱剧的创始者。柏林乐派的作曲家对歌唱剧的发展也起到了积极作用,于是歌唱剧逐渐与19世纪初的民族歌剧融为一体。奥地利的歌唱剧,以维也纳为中心,在音乐风格上更接近意大利喜歌剧那种轻松、幽默的风格。迪特斯多夫(K. D. V. Dittersdorf, 1739—1799)是维也纳著名的歌唱剧作曲家,《费加罗的婚姻》(1789),《温莎的风流娘儿们》(1796)等作品皆出自他的创作,这些都直接启发了同时期的海顿和莫扎特。歌唱剧是德奥古典音乐戏剧的重要先驱。

总之,尽管喜歌剧本本身还不够成熟(如结构的程式化,风格的混杂,手法较简单,以及穿插的一些无聊的逗趣等),但这种新体裁较之传统的正歌剧无疑是一个进步,对于近代器乐的发展也产生了积极的影响,并促进了一些作曲家对正歌剧进行改革。

第三节 格鲁克的歌剧改革

歌剧自诞生后已经历了一百多年的历史,形成了以意大利、法国为中心的两大派别,意大利正歌剧在各国宫廷中占据统治地位。意大利正歌剧经过意大利著名脚本作家梅塔斯塔济奥(P. Metastasio, 1698—1782)等人的创造,逐渐形成一种典型的模式:常以古代神话与历史故事为题材,以爱情与矛盾、英雄主义、自我牺牲精神以及心地高尚的君主为内容,最后以大团圆结尾;形式上均为三幕,由咏叹调与宣叙调交替演唱,有少量的二重唱和简单的合唱。剧中人物常用两个阉人男高音和两个女高音等,服装华丽、舞台装饰精美,强调歌唱家优美的歌喉,演唱家为了炫耀声音常常要求作曲家增添与剧情无关的咏叹调等。正歌剧经过长时间的发展,其弊端愈加突出:内容空虚无聊,为炫耀技巧而滥用咏叹调,表面浮华,以及不人道的阉人歌手等,引起人们普遍的反感,产生了厌恶与抵制情绪。

歌剧改革势在必行。于是,18世纪下半叶,在启蒙运动的影响下,为增强歌剧表现力,体现“回归自然”的思想,一批先进的歌剧改革先行者出现了。这批作曲家有佩格莱西、J. S. 巴赫等。但真正规范新的歌剧形式,确定新歌剧院原则的却是德国作曲家格鲁克。

一、生平与创作道路

克里斯托弗·维利巴尔德·冯·格鲁克(C. W. V. Gluck 1714—1787)1714年7月2日生于波希米亚与奥地利交界的一个有着浓厚音乐氛围的乡村埃雷斯巴赫。父亲是一位普通的林务员。格鲁克在12岁时进入捷克柯莫塔市的耶稣教会书院学习。在这里学会了拉丁语和希腊语,学会了音乐基本知识和钢琴、管风琴、大提琴。1737年到意大利,师从萨马尔蒂尼,开始学习写作意大利正歌剧。1741—1745年间,他以典型的意大利正歌剧风格创作了不少作品,使他成为一个享有盛名的作曲家。1745年,当他随亲王访问伦敦和巴黎时,接触到拉莫的歌剧和亨德尔的作品,对于法国歌剧的宣叙风格、亨德尔的正歌剧技巧以及清唱剧所特有的巨大震撼力有了真切体会。

1745—1761年,格鲁克又先后到汉堡、德累斯顿、布拉格、维也纳等地,并不断进行创作,逐渐摆脱意大利宫廷歌剧的影响,为他后来的歌剧改革作了充分的准备。

格鲁克于1762年在维也纳上演了他的第一部改革歌剧《奥菲欧与优丽狄茜》(Orpheus et Eurydice),但却遭到了各方保守势力的反对。1767年及1770年又先后上演了他另外两部改革歌剧《阿尔采斯特》(Alceste)和《帕里与海伦》(Paris et Helene),并在为前一部作品所作的题献序言中,写出了他歌剧改革的志向和主张,他矢志除掉迄今为止使意大利歌剧变味的那些滥用行为,“使音乐局限于为歌词服务这一固有功能,表达故事的感情和情景”;不考虑返始咏叹调的陈旧传统,也不考虑歌唱者以装饰音变化来炫耀技巧的愿望;此外,歌剧序曲要能使观众预见到剧情,使乐队适合剧情要求;减弱咏叹调和宣叙调之间的对比等。但格鲁克的这些主张并没有得到广泛承认。1773年,格鲁克到了巴黎,用法语写成《伊菲姬尼在奥利德》,还将《奥菲欧与优丽狄茜》与《阿尔采斯特》两剧也改为法文版以适合法国人的需要。1774年,《伊菲姬尼在奥利德》首演于巴黎,引起了巴黎文化界继50年代争论之后又一场关于新旧文化的激烈辩论。以拥护法国古老宫廷歌剧的吕利派和崇拜意大利正歌剧的皮契尼派(皮契尼被专门邀请到巴黎与格鲁克对抗)为一方,极力反对格鲁克;以“百科全书派”和卢梭为代表的启蒙学者为另一方,则极力保护格鲁克,最终格鲁克获得了胜利。格鲁克于1777年写作了一部充满幻想和浪漫气息的歌剧《阿尔米德》(Armide)。1778年写成最后一部改革歌剧《伊菲姬尼在陶利德》,这部作品巩固了格鲁克的胜利。1780年,格鲁克回到维也纳,度过了平静的晚年,1787年11月15日逝世。

二、歌剧改革原则

格鲁克的歌剧改革,是针对意大利歌剧的弊病,抛弃过分追求华丽的装饰和炫耀声乐技巧的形式主义的创作倾向;消除宫廷美学趣味的影响,同时吸收其合理的因素,诸如意大利歌剧中富于表现力的曲调作法,附伴奏的宣叙调以及相当发展的意大利器乐风格;继承亨德尔清唱剧的雄伟风格;学习法国乐派歌剧创作中严整的形式,吸取法、意、捷、英等国民间音乐的营养,在广泛的国际性的基础上实现了他的歌剧改革。

格鲁克歌剧改革的原则可归纳为以下三点:

1. 选取具有社会意义和伦理道德意义的题材,在一些古代神话与历史题材的基础上,赋予18世纪的人道主义精神,具有现实生活的气息。如《奥菲欧与优丽狄茜》中贯穿了夫妻的恩爱;《阿尔采斯特》中对于高尚的自我牺牲精神的肯定等。但其结局仍是大团圆,使主人公的性格有一定的抽象性。

2. 强调音乐与剧情的联系,使音乐担负起真正的使命——与诗歌配合,为诗歌服务,加强情感的表现力,注重人物内心的刻画。避免因歌者的虚荣、炫耀技巧而不顾剧情、牺牲音乐的清晰与统一的做法。强调歌剧序曲的作用等。

3. 抛弃追求外表浮华的形式主义创作方法,信奉理性审美观,要求作品质朴、真实、自然,体现了启蒙主义“回到自然”的精神。

除了上述基本原则,格鲁克还注重歌剧音乐整体的统一性。传统意大利正歌剧过度偏爱咏叹调,并往往使之沦为表情贫乏的程式,格鲁克的咏叹调追求人物情感的真切表达;用由乐队伴奏的宣叙调,代替过去的“清宣叙调”,使宣叙调不再是一种完全游离于咏叹调的无足轻重的段落;恢复了古希腊悲剧中合唱(歌队)不可替代的作用;乐队记谱也由原来的数字低音手法改为各声部明确的总谱写法;芭蕾舞不再是只供满足观众视觉刺激而编配的与剧情脱节的动作,而是专

门编创舞蹈,使之与剧情、人的处境和情感相符合等。

三、歌剧《阿尔采斯特》

这是一部在歌剧改革方面比较彻底的作品,情节是这样的:

阿德美特(Admet)皇帝病危,根据神灵的决定,假如有人愿意为他而牺牲自己的生命,他就可以得救。这时,皇帝的妻子阿尔采斯特为了人民的利益,为了爱情,决定牺牲自己的生命来挽救丈夫,但阿德美特宁愿自己死去也不愿让她牺牲。于是,两人一起来到地狱门前,阿德美特的朋友,大力士赫拉克利斯赶来战胜了死神,拯救了这一对夫妇。

歌剧序曲的曲式是古老的奏鸣曲快板,但处理比较自由。序曲保持着徐缓速度,表现了作品悲剧性的构思,刻画了命运的严峻和痛苦及强烈的内心激动。

主部由一些动机组成:第一动机是沉重的低音八度,这是命运严峻的形象;第二、三动机有着叹息的性质;第四动机和连接部具有悲怆性、戏剧性,是以管乐器的呼声和激动不安的经过句构成的。副部在 a 小调上出现,以如歌、柔和的曲调刻画温柔悲哀的形象,结尾部以悲壮的 C 大调音响和减七和弦的紧张音响表现出戏剧性。没有展开部,再现部的结束部在 F 大调上,后转入 a 小调,过渡到第一场。

第一幕中以合唱来表现群众的场面,表现人们恳求神灵拯救阿德美特,也表现了人民对女主人公的同情。结尾处阿尔采斯特的咏叹调《斯替克斯河的神灵》,把宣叙调和咏叹调结合起来,富于戏剧性。整个咏叹调是表现阿尔采斯特决定去自我牺牲的英雄性表白,是由几个快慢不同的段落组成的,包含多种形象的大咏叹调,既表现了女主人公英雄性的精神,也表现了她内心的激动(与丈夫生离死别的悲痛),以及对神谕的激动的抗议等,具有鲜明的个性。

第二幕是全剧的高潮。描绘了阿德美特和阿尔采斯特的生离死别的场面。第二幕终场中,阿尔采斯特的咏叹调由慢、快两部分组成,第一部分在大调的慢速度中,阿尔采斯特说出了她作为母亲、妻子和皇后的心情。第二部分也是大调,是情绪激昂的快板,阿尔采斯特说,痛苦撕碎了她的心。格鲁克在这一部分中插进一段小合唱,大意是说人生祸福无常等。对咏叹调这样的处理,体现了一切服从剧情需要的改革精神。

第三幕是在地狱门前。仍是阿德美特和阿尔采斯特的戏剧性场面,他们彼此不让对方进入地狱,最后大团圆的结局显得有些牵强。

格鲁克用自己的歌剧改革实践,展现出一个有理想的艺术家的成功探索。他使歌剧这种传统的综合性体裁,有了新的内涵和特色,唤起了新的生命力。以后的贝多芬、皮契尼、凯鲁比尼、柏辽兹以至瓦格纳都受到他或多或少的影响。

第四节 奏鸣曲和交响乐的发展

18 世纪下半叶,在歌剧艺术发展的同时,器乐也得到了迅速的扩展。社会历史发展到古典时期,音乐已不再是宫廷贵族的专利,而更多地要面对广大普通市民听众。在这种新的艺术风尚中,更多的作曲家投入到探索、确立新的器乐体裁的实践中,以满足社会大众对于音乐的需求。这一时期,奏鸣曲和交响乐的发展令人瞩目。

一、奏鸣曲

奏鸣曲(Sonata)的名称由来已久,早在17世纪初,奏鸣曲泛指声乐曲之外的所有器乐曲,包括器乐的前奏或声乐曲的器乐间奏,到18世纪逐渐形成成为一种体裁。它由不同数目的乐章组成,乐章之间在调性、速度、情绪上形成对比,几个乐章作为一个整体,彼此存在着内在的逻辑关系。奏鸣曲的典型结构形式是奏鸣曲式,“奏鸣曲式”(Sonata form)是一种三部性的曲式结构。通常情况,奏鸣曲的第一乐章采用奏鸣曲式写成,称为“奏鸣曲式快板”,其他乐章也有用奏鸣曲式写作的。

在奏鸣曲发展过程中,作出重要贡献的有D.斯卡拉蒂、C.P.E.巴赫、D.阿尔贝蒂等作曲家。

D.斯卡拉蒂(D. Scarlatti, 1685—1757)是18世纪意大利重要的键盘作曲家,他在奏鸣曲创作方面最早作出了重要贡献。D.斯卡拉蒂虽与巴赫、亨德尔同岁,但他在葡萄牙、西班牙宫廷工作期间所创作的500多首键盘奏鸣曲,已经显示出18世纪新的主调音乐风格。他的奏鸣曲都是单乐章的,结构上虽仍采用二部曲式,但已不同于典型的巴洛克二部曲式,而更多地运用带再现的二部曲式(虽然这时的再现不是真正意义上的再现,主部只是部分出现,副部却是全部出现)。另外,有些奏鸣曲的第二部分开始处已具有展开性,这样的结构实际上已是古典奏鸣曲式的萌芽。例如《D大调奏鸣曲》(K119)便是典型的再现二部曲式。

卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫(C.P. Emanuel Bach, 1714—1788)是J.S.巴赫的次子,1738—1769年在普鲁士腓特烈大帝的宫廷里任羽管键琴师,因此有“柏林巴赫”之称。C.P.E.巴赫、格劳恩(K. Graun, 1704—1771)、匡茨(J. Quantz, 1697—1773)、本达(F. Benda)和巴赫的长子威廉·弗里德曼·巴赫(W. Friedemann Bach, 1710—1784)一起,被称为“北德乐派”。而C.P.E.巴赫影响最大。他倾向于启蒙思想和“狂飙运动”所提倡的具有强烈戏剧冲突和细腻的情感风格,创作了不少奏鸣曲形式的钢琴曲,初步确立了成熟的奏鸣曲式。

C.P.E.巴赫十分注意研究D.斯卡拉蒂的羽管键琴奏鸣曲,但他的奏鸣曲已由单乐章发展为“快—慢—快”的三乐章结构。头尾两乐章常采用两段体结构,第一乐章第二部分带有重复性质的段落,已具备奏鸣曲式的外部特征,慢乐章喜欢采用“通体作曲法”(Durchkomponiert)。

C.P.E.巴赫在1753、1762年出版了两册《键盘乐器的正确演奏法》,这本书对音乐的贡献很大,它是一本关于18世纪中期的装饰音的极为重要的信息资料,和匡茨的论长笛演奏法的著作一样,展示了当时社会许多音乐理想和音乐实践。

意大利的多米尼科·阿尔贝蒂(D. Alberti, 1710—1740),同样在早期羽管键琴奏鸣曲的创作中做出贡献。由他创作的一种被称为“阿尔贝蒂低音”手法,即左手以不断反复的分解和弦的伴奏音型从属于右手旋律(整体和声节奏变化缓慢)的手法影响深远,海顿、莫扎特、贝多芬等都不鄙弃它,一直应用到19世纪以后。

二、交响曲

交响曲(Symphony)这种体裁的直接来源是意大利歌剧序曲(Sinfonia)。序曲在1700年前后采用三乐章的结构,顺序是快—慢—快。早期的序曲与歌剧没有音乐上的联系,它们可以作为独立乐曲在音乐会上演出。因此,1730年前后,意大利作曲家开始用歌剧序曲的总布局来创作音乐会交响曲。如萨马尔蒂尼、纳尔多·迪·卡普阿、加卢皮、约梅利等。而德国、奥地利作曲家不久即效法意大利,于是形成了以曼海姆乐派、柏林乐派和维也纳乐派为代表的三个音乐中心。

曼海姆乐派因拥有一个极负盛名的管弦乐队而享誉全欧。历史学家伯尼把他们比喻为“由

将军组成的军队”，表明他们有严格的纪律、良好的素质和精湛的技巧。这一乐队由约翰·斯塔米茨(1717—1757)领导，代表人物还有霍尔茨鲍尔(I. Holzbauer, 1711—1783)、里赫特、坎纳比希(C. Cannabich, 1731—1798)、斯塔米茨的儿子卡尔·斯塔米茨(C. Stamitz, 1745—1801)、安东·斯塔米茨(Anton Stamitz, 1754—1809)等。此乐队的显著成就在于他们的演奏风格。他们用管弦乐队奏出从 pp 到 ff 的细腻的力度变化。舒伯特在他的《音乐美学意见》中说：“世上没有比曼海姆乐队演奏的更好的，它的‘强音’有如雷鸣，它的‘渐强’有如瀑布，它的‘渐弱’有如向远处潺潺流去的明澈的小川，它的‘轻音’有如春天的私语。”这种鲜明的力度变化，表现了他们在演奏艺术上的新成就和新的艺术见解。

曼海姆乐派的作品以主调音乐为主，突出小提琴的旋律线条；一般不再使用通奏低音，而将各声部乐谱全部标明；乐队编制已趋完整，开始应用管乐，而且管乐不再只为小提琴伴奏，而是注意发挥个性；乐队指挥由羽管键琴演奏者换为首席小提琴担任。在创作中，斯塔米茨及其学生把交响曲规范为四个乐章，加入了小步舞曲的第三乐章，这样便形成：快或急板—行板性质的慢乐章—小步舞—更快的终曲，这样的布局已显示出古典交响曲套曲的样式。

在“奏鸣曲”论述中提到的“柏林乐派”，在交响曲创作领域里同样发挥了巨大作用。两个主要成员是格劳恩和 C. P. E. 巴赫。他们的交响曲始终保持三个乐章结构，且很少在一个乐章内采用对比主题。但他们开创了用动力性的、有机统一的、严肃的、仿戏剧的风格来发展主题的技巧，同时又以对位要素来丰富交响织体。

维也纳是欧洲另一个早期交响乐的中心。这里的作曲家蒙恩、瓦根赛尔都是海顿、莫扎特的前辈。他们的音乐及后来较年轻的戈斯曼、米夏埃尔·海顿(约瑟夫·海顿之弟)的作品，都带有典雅的维也纳式的抒情性和幽默感。蒙恩是第一位创作带小步舞曲的 4 乐章结构交响曲的维也纳作曲家(1740)。瓦根赛尔创作的交响曲依然使用三个乐章，但主题间已显示出更强的对比性。维也纳作曲家大多喜欢在奏鸣曲式中应用对比的主题群。

总之，18 世纪下半叶奏鸣曲式和交响套曲原则逐渐成熟。而集前人之大成，把器乐发展推向高峰的是维也纳古典乐派，其奠基人是海顿、莫扎特。

第五节 海 顿

18 世纪下半叶的维也纳，是多民族的神圣罗马帝国的首都，也是欧洲文化交流和音乐活动的一个中心。在这里，王公贵族经常在自己的府邸举行沙龙音乐会、舞会，他们拥有自己的剧院、乐队，并以充当艺术家的“保护者”为时髦。同时，普通市民的音乐生活也很活跃，街头、公园、小酒馆、郊外，到处上演着民间歌唱剧、流浪艺人的木偶和杂耍表演，晚间街头到处飘荡着轻柔的小夜曲、欢快的小步舞，还有节奏鲜明的波尔卡和圆舞曲。音乐生活丰富多彩，体裁类型多样，有意大利正歌剧、法国歌剧，也有歌唱剧、轻松喜歌剧，还有教堂的礼仪音乐等。此外，相对宽松的政治环境，各民族的杂居，也促使了其他各国音乐的渗入。这一切使维也纳成为名副其实的音乐之城。在这样浓厚的音乐氛围中，孕育了一代代维也纳艺术家。

海顿、莫扎特、贝多芬三位大师先后以维也纳作为生活、创作的中心地，他们之间有着深刻的内在继承关系，共同将古典音乐推向颠峰，并预示了下一个时期的到来，在西方音乐史中有着深远的影响，被后世称为“维也纳古典乐派”。

一、海顿的生平及艺术道路

弗朗兹·约瑟夫·海顿(F. J. Haydn, 1732—1809)1732年4月1日生于奥地利东部靠近匈牙利边境的小镇罗劳,父亲是个大车修理工和教堂圣器室管理人,喜爱音乐,常常边弹竖琴边歌唱。海顿自幼就显露出音乐才能,8岁被挑选到圣斯蒂芬大教堂合唱团,在那儿受到了他的早期音乐教育。1750年,由于变声不得不离开儿童合唱团,在大街上、酒店里拉小提琴和教学勉强度日。同时,他也作曲并研究大师们的论著,如富克斯的《艺术津梁》、C. P. E 巴赫的奏鸣曲新作等。由于偶然的机,他结识了意大利作曲家兼声乐教师波尔波拉,并当上了他的仆人兼伴奏。海顿从波尔波拉那儿学习到歌唱、作曲和意大利语。在1755年,发表了最初的十三首弦乐四重奏,奠定了他作曲家的地位。1759年,海顿谋得波希米亚贵族莫尔钦伯爵府圣堂音乐总监制之职,他的第一首交响乐(D大调)即为伯爵的乐队所作。

1761年,海顿受聘为保罗·埃斯特哈齐亲王宫廷乐队的副乐长,此人是匈牙利王族之长,热爱音乐,慷慨资助各项艺术。1762年,保罗·埃斯特哈齐之兄尼古拉斯继位,海顿在兄弟二人手下干了一就是30年。这里拥有一个25人左右的乐队,待遇优厚,使海顿可以全心投入创作。这期间,他写了不少交响乐、歌剧、室内乐,其中以交响乐、弦乐四重奏的意义较大,已具有自己明显的风格。

海顿任埃斯特哈齐宫廷乐长,其身份相当于奴仆,没有任何自主的权利。但海顿乐观的性格使他满足于自己所处的境况,他甚至以能“隶属”于这样一位趣味高雅、热爱音乐的主子而自豪。海顿在这里事务繁忙,宫廷里每周上演两部歌剧和两场音乐会,外加临时演出的歌剧和每日一场室内乐演奏。海顿负责作曲、指挥、训练乐师,以及乐器修理等。为了使会演奏巴利东(Baryton)的尼古拉斯公爵参与演奏,海顿专门创作近200首巴利东独奏曲和重奏曲。

进入70年代,海顿盛名远扬,创作有了一定的自由,不断有欧洲各地的出版商和个人约请他作曲。这时期,他开始摆脱当时一般器乐创作偏重娱乐性和表面华丽的倾向,创作了较严肃的、富于戏剧性或深刻抒情性的音乐。如《c小调“哀悼”交响乐》、《升f小调“告别”交响乐》,以及6首《“太阳”四重奏》等,创作逐渐走向成熟。

1781年,海顿与莫扎特结识,二人成了忘年之交。莫扎特认为海顿是自己精神上的导师。莫扎特曾真诚地写道:“只有他(海顿)掌握了使我微笑并触及我灵魂深处的诀窍。”他们在艺术上彼此学习,互相影响。这时期,海顿的创作不同于70年代情感冲动的风格,而是更加轻松流畅。主要作品有6首四重奏(Op. 33),以及著名的6首《巴黎交响乐》、《牛津交响乐》等。

90年代,尼古拉斯亲王去世。继位的亲王尼古拉二世对海顿的音乐不太关心,只是为了能雇佣如此显赫的音乐家为自己增添光华,海顿在亲王府无事可做,于是他保留职务,自置宅邸,迁居维也纳。1791—1795年间,曾两次赴伦敦旅行演出,还获得牛津大学博士学位,谱写了著名的《伦敦交响曲》共12部。回国后,又写了清唱剧《创世纪》和《四季》,以新的资产阶级民主主义和人道主义思想,融入这些宗教性音乐,创造性地发展了清唱剧体裁。

海顿为人快活、幽默、亲切、乐观,待人友善、热情,被当时人称做“海顿爸爸”,1809年5月31日逝世于维也纳,终年77岁。

二、创作特征及成就

海顿是一位罕见的多产作曲家,其作品数量之多和所涉及的领域之宽都十分惊人。他所生活的年代正是18世纪启蒙思想进一步深入人心,资产阶级革命正在酝酿的年代。他的作品富于

深刻的乐观主义和生活情趣,风格明朗、愉快。善于刻画普通人形象,描绘大自然风光,是一位和现实生活有血肉联系的罕见的世俗作曲家。另一方面,海顿深受当时改良主义的影响,对当时的社会斗争理解不深,他的作品里没有真正的戏剧性和悲剧性,没有强烈的矛盾冲突和革命激情,而这种局限性正是当时奥地利知识分子思想状况的具体反映。

海顿将自己毕生的精力都倾注在自己的音乐创作中,特别是在交响曲和弦乐四重奏这两个领域。海顿约作有交响曲 108 首(故而有“交响曲之父”的称号),四重奏 68 首,钢琴奏鸣曲 47 首,另外还作有钢琴三重奏,钢琴、小提琴及其他乐器的协奏曲,大量室内乐作品等。声乐方面最有影响的是晚期创作的两部清唱剧《创世纪》和《四季》。

海顿的音乐有着优美的旋律、完整的结构、乐观的情绪,而且乐曲具有深度,各部分保持美妙的均衡(像一个见博识广的老人在向年轻人侃侃而谈)。由于音乐形象鲜明具体,当代人通过想像,为他的许多作品添加了名字,如《惊愕》、《告别》、《军队》、《时钟》、《鼓声》、《熊》、《母鸡》、《小学校长》、《狩猎》、《王妃》等。其中《熊》是《巴黎交响乐》中的一部,末乐章的主要主题是滑稽、笨拙的曲调,低声部还带有笨重的倚音;《“告别”交响乐》(No. 45)的末乐章中,演奏员依次把自己谱架上的烛光熄灭,悄悄退场,最后只剩下两个第一小提琴,轻轻奏出悲哀的音调(据说这部交响乐是因为乐队队员们不满意他们工作中困难的物质条件,思家心切,暗示队员们准备离开埃斯特哈齐王宫而写);在《“惊愕”交响乐》(No. 94)的第二乐章中,音乐先是柔和、安详地流泻着,突然定音鼓“咚”地一声奏出强烈的和弦,使人为之一震;《“时钟”交响乐》(No. 101)的第二乐章,节奏音型暗示着时钟的滴答声,在伴奏滴答的振动之上,流淌着轻柔的旋律,造成非常美妙的对比。

【例 5-1】

《时钟交响乐》海顿

Andante

低音管

小提琴

大提琴
低音提琴

海顿的创作与民间音乐保持着广泛而密切的联系。在他的作品中常可听到当时各种民族音乐的音调,如德国的阿拉曼德舞曲,奥地利的连德勒舞曲,维也纳的小夜曲,意大利的西西里调以及匈、捷等国的民间音调。海顿交响乐的末乐章常直接引用民歌,如《“鼓声”交响乐》(No. 103)的末乐章,音调取自赫系瓦次卡民歌;《“伦敦”交响乐》(No. 104)的末乐章,主部主题取自霍儿瓦提民歌等。

海顿的主要贡献,是对交响乐进行了改革,他经历了长期的实践、摸索,奠定了古典主义器乐创作的原则——鲜明的民族特点、深刻的哲理性和完美匀称的艺术形式相结合的创作原则,建立了由四个乐章组成的古典奏鸣曲—交响套曲形式。在创作手法上,以简短的动机加以动力性展

开的奏鸣性发展原则,使他的音乐节奏明晰、轮廓清楚。他废除了数字低音的传统,开始确立了近代管弦乐的编配原则。海顿早期的交响乐,尚有着偏重生活娱乐性内容的倾向和当时流行的加兰特(Galant, 法文,意指有礼貌的)风格。乐队规模最简单的除了弦乐之外,只有两支双簧管,两支圆号。而他的晚期创作,则已使古典交响乐完全定型化。

海顿交响乐的基本结构(模式)是这样的:

第一乐章为奏鸣曲式快板,常有缓慢的引子。引子的材料和奏鸣曲快板相联系(有时是完全独立的),但常在调式调性上和乐曲主题形成对比(加强了音乐的戏剧结构)。呈示部是建立在两个主题的对比并置上,但主题之间没有尖锐的对比,只是相互补充(这是因交响曲的题材所限定的)。主题常常由清楚的动机、乐节、乐句、乐段组成,既有高度的完整性,内部又可以分裂。性质常是世态风俗性的。展开部经常以某一个主题为基础(有时也可出现另一主题),以主调音乐的方法加以发展,同时也运用了复调的发展方法,因而大大丰富了主题的发展技巧。

第二乐章常采用变奏曲式,也带有世态风俗性。在这个慢乐章里,海顿喜欢用一些突然的效果,使音乐具有悦人的幽默和鲜明的形象。例如:《“军队”交响乐》中(No. 100),从C大调到降A大调的突然和声进行以及小号的信号(独奏);《“鼓声”交响乐》中(No. 103, 降E大调),定音鼓的突然出现等等。

第三乐章小步舞曲是极其多样的。其中许多是纯民间性质的连德勒舞曲类型的小步舞曲,成为交响曲整体世态风俗性构思的一部分。

第四乐章是回旋曲式或回旋奏鸣曲式,具有欢快、活泼的民间舞蹈性质,成为整个交响曲世态风俗性最鲜明的乐章。

海顿还创立了弦乐四重奏这一器乐体裁。在他的成熟的弦乐四重奏中(90年代以后,从作品72号起),摆脱了当时室内乐中的风雅、沙龙气息,融进了更多的抒情性因素。其中大自然的形象占重要地位(如日出、小鸟等)。音乐带有一定的幻想性和浪漫性。织体的复调风格和一些色彩性和声手法的运用,使他的作品很富于个性。

海顿的钢琴奏鸣曲和其他一些器乐作品(如钢琴三重奏等)也占有很大比重。

《创世纪》和《四季》是海顿仅有的两部清唱剧,也是他晚年最成熟的作品。《创世纪》内容取自圣经,却充满了世俗的人生观。描绘了富有生机的大自然的美丽,以及人类牧歌式的幸福生活。在音乐上也完全没有神秘的色彩,而是以造型性的手法来描绘大地上开始出现生命的情景:颤音的齐奏描绘狮子的吼声,简短的音阶代表跳跃的老虎,尖锐的奔驰音型形容高贵的骏马以及群集的昆虫、爬行的蠕虫、鸽子的咕咕声等。

《创世纪》的第三乐章叙述了天下第一对人——亚当和夏娃在自然乐园中的幸福生活。而两人的二重唱却像淳朴的维也纳歌曲,由此,也体现出海顿创作中常有的世态风俗性。

清唱剧《四季》是纯粹世态风俗性的。通过对春、夏、秋、冬四季大自然景象的描绘和对农民生活的描写,表现了人类共同劳动和友爱的主题。第一乐章“春”是一幅美丽的交响音画,引子中使人感到严冬的余波,而农民的迎春合唱,则体现了春到人间的欢乐。第二乐章“夏”以造型性的手法描绘了夏季的雷雨场景。第三乐章“秋”,在具有民间气息、鲜明的世态风俗性的大合唱中,穿插了哈娜和鲁卡两人爱情的二重唱,表现了丰收后,农民欢乐歌舞的情景。第四乐章“冬”的引子中,充满了悲哀伤感的情绪,描绘了冬天的阴暗,人们的内心体验,同时也表现了在温暖的农舍里男女的聊天和纺纱劳动。清唱剧在叙述一个纨绔子弟向农家少女求爱被愚弄的故事引起的《笑的合唱》中结束。

第六节 莫扎特

莫扎特是欧洲音乐发展史上的一位闪耀着光芒的、罕见的天才作曲家。他的天才、早熟和惊人的音乐成就,像传奇一样流传于后世。他的艺术创造是18世纪音乐艺术的顶峰。他的非凡的技巧、完美的形式,成为后世一切作曲家学习的榜样。

一、生平和创作道路

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特(W. A. Mozart, 1756—1791)1756年1月27日生于奥地利小城萨尔茨堡。父亲利奥波德·莫扎特(L. Mozart, 1719—1787)是萨尔茨堡宫廷乐队副乐长、作曲家,还是一位经验丰富的小提琴家。他曾在1756年出版过一本《小提琴教材》,成为18世纪著名的弦乐器演奏教科书。他是一位称职的父亲,对于培养下一代,作出了很多努力与牺牲。当莫扎特幼年显露出非凡音乐才能时,父亲决定将全部精力倾注于儿子身上,要把他培养成音乐神童。他甚至中断了自己的音乐活动,放弃了晋升为乐队长的机会。事实证明,莫扎特没有辜负父亲的期望。莫扎特4岁跟父亲学钢琴,5岁开始作曲,6岁学小提琴,7岁出版他最早的《奏鸣曲》,9岁生日前写成第一部交响曲,11岁作第一部清唱剧,12岁写出第一部歌剧,15岁时,已发表了各种体裁类型的作品。

莫扎特短暂的一生大致可分为三个时期:金色的少年时期(1762—1773),屈辱的萨尔茨堡时期(1774—1781)和贫困的维也纳时期(1781—1791)。

莫扎特从6岁起(即1762年)便随父亲和姐姐玛丽亚·安娜(M. Anna Mozart, 1751—1829,出色的钢琴家)到欧洲各国旅行演出。所到之处,备受欢迎。人们都对这样一个小天才感到惊诧:他可以根据别人的命题即兴演奏;可以在蒙着布巾的琴键上准确无误地弹奏复杂乐曲;他还有超常的记忆力,那首一直秘藏于罗马西斯廷大教堂的《求主怜悯》正是由小莫扎特仅凭几次聆听所记下的谱子而流传开来。莫扎特被人们誉为“神童”。从1762年到1773年间,他们先后访问了慕尼黑、维也纳、巴黎、伦敦、米兰、波隆那、罗马、阿姆斯特丹等欧洲名城。这样的旅行使莫扎特大开眼界,有机会接触欧洲各国音乐风格,大量并迅速地吸收一切美好的音响与作曲技巧、曾受到肖贝特(Johann Schobert, 约1735—1767,德国的羽管键琴家、作曲家)的影响;又与约翰·克里斯蒂安·巴赫、马蒂尼、撒马丁尼结识,跟他们学习作曲技术,这些都为他以后的创作奠定了坚实的理论基础。莫扎特后来写道:“没有人像我那样在作曲上花费了如此大量的时间和心血,没有一位著名大师的作品我没有再三地研究过。”

1774—1781年,莫扎特结束了长期旅行演出生活,回到萨尔茨堡。在父亲的辅导下,弥补了被中断的音乐文化学习,包括拉丁、意、法、英语等,这对他后来旅行各国及一生寻觅歌剧脚本都带来极大的益处。莫扎特在当地大主教处任合奏长兼管风琴师。莫扎特在国外的盛誉,并没有得到大主教的重视,相反增加了大主教对他的嫉妒。在大主教的命令下,莫扎特不得不创作许多宗教音乐和夜曲、嬉游曲之类的娱乐性器乐作品,而且经常受到主教的侮辱和无理斥责。为了改变创作环境,莫扎特在1777年9月获得大主教同意,跟母亲进行了两年的旅行演出,他们来到慕尼黑、奥格斯堡、曼海姆和巴黎。1778年7月母亲去世,加上在德国谋职未成,莫扎特只好在1779年初又回到萨尔茨堡。

在这期间,莫扎特的艺术思想已臻成熟,创作进入旺盛期。作品包括钢琴奏鸣曲(K. 279—

284、K.309 和 K.311)、钢琴与小提琴奏鸣曲(K.296,301—306、K.304 E 大调和 K.306 D 大调)、小夜曲、交响曲(K.297 等)、小提琴协奏曲(K.216,218,219,分别为 G 大调,D 大调,A 大调)等。另外他最好的一部正歌剧《克里特王伊多梅纽》也完成于这一时期。在这些创作中已显露出他独特的创作风格——富于歌唱性的旋律,精致匀称的结构和阳光般的明朗、乐观的风格。

1881 年,由于不堪忍受当地大主教的侮辱,莫扎特不顾父亲的劝告,辞去萨尔茨堡大主教府之职而迁居维也纳,决定做一个自由音乐家。初抵维也纳,他就写出了著名歌剧《后宫诱逃》(1782),作为钢琴家和作曲家,莫扎特成了维也纳公众的偶像。1782 年,莫扎特与康丝坦采·韦柏小姐结婚,夫妻二人感情很好,但都拙于理财,生活维艰。但生活的重担并没有压倒他,莫扎特以更大的热情投入音乐的怀抱。此时,他与海顿相识,向海顿学习创作弦乐四重奏和交响乐的经验,并写了 6 首弦乐四重奏赠送给海顿。他最优秀的歌剧和交响曲作品也相继完成,除了前述的歌剧《后宫诱逃》外,还有《费加罗的婚礼》(1786)、《唐璜》(1787)、《女人心》(1790)、《魔笛》(1791);交响乐创作从《哈夫纳》(K.385,1782 年)到最后的三部交响曲,堪称贝多芬之前交响曲创作的最高成就。1791 年莫扎特接受写作一首《安魂曲》的委托,但这部作品还未完成,贫病交加的莫扎特就带着他心中的音乐和遗憾永远地离开了人间,年仅 35 岁。

二、歌剧创作

歌剧是莫扎特成就最突出的创作领域。在他短暂的 35 年生命中,有 25 年都在这一领域中探索前进。莫扎特继格鲁克之后,给歌剧艺术注入了新的活力,但两人对歌剧改革持有不同的美学见解。格鲁克强调剧情决定音乐,他说过“首先是一个戏剧家,然后才是一个音乐家”。莫扎特则强调音乐在歌剧中的主宰地位,他说:“在一出歌剧中间,诗必须绝对服从音乐。”“我不能用诗句或色彩表现我的感情和理想,因为我既非诗人也非画家,但我用声音来表现,因为我是音乐家。”当然,这并不是说莫扎特的音乐脱离剧情,而只是更强调了音乐在塑造形象和反应角色内心活动上的巨大作用。

莫扎特早期的歌剧创作处于摸索阶段,一直到 1781 年《后宫诱逃》的创作,才开始有了新的、质的转变,开始体现出自己的创作特点。他在歌剧改革、歌剧创作上的最高成就是《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》和《魔笛》。前三部属莫扎特式的意大利喜歌剧,后一部是用德奥歌唱剧形式写成。

《费加罗的婚礼》取材于法国 18 世纪文学家博马舍的话剧,由意大利诗人达·蓬特改编为歌剧脚本。原剧本因为对贵族统治阶级的无情揭露和批判曾被各国禁演。为了获得演出的机会,不得不对原剧进行了许多改动,如增添了戏剧中抒情的描写等,但仍不失原作的批判精神,而且揭露和讽刺了以伯爵为代表的封建贵族的虚伪和骄奢淫逸的生活,颂扬了以费加罗、苏珊娜为代表的“第三等级”人民正直、机智、勇敢的品质和乐观主义精神。

歌剧情节是这样的:伯爵的侍仆费加罗和女仆苏珊娜就要结婚了,但是,伯爵在暗中追求苏珊娜。医生巴尔托洛因为费加罗曾帮助伯爵娶了他所爱的罗西娜而嫉恨费加罗。费加罗曾向老女管家玛采列娜借了一笔钱,并立了字据,如不能如期偿还就必须和玛采列娜结婚。他们都企图阻止费加罗与苏珊娜的婚事。伯爵的另一个男仆凯鲁比诺又在盲目地爱恋着伯爵夫人,伯爵夫人则处于被丈夫厌弃的痛苦中。错综复杂的矛盾,引起一系列的冲突、误会。而机智勇敢的费加罗则通过各种办法,巧妙地揭穿了伯爵的阴谋,终于完成了自己的婚事。

这部歌剧虽属意大利喜歌剧体裁,但避免了原喜歌剧中与剧情偏离的滑稽、夸张手法,而用更多的笔调加强对人物内心性格的刻画,增强了抒情性。歌剧中几个重要人物都有自己个性化

的咏叹调或独立唱段,并将这种个性化音调贯穿始终。如费加罗的音乐速度快、刚健而幽默,刻画了他特有的机智、勇敢和乐观的基本性格(如出场时的谣歌曲《你如果愿意跳舞,小伯爵先生》);苏珊娜的音乐细腻而灵活,富有诗意;伯爵的音乐是滑稽、幽默的,具有尖刻的讽刺特点;伯爵夫人的音乐是忧郁、哀伤的(如第二幕中《爱之神,请你来解救我的悲伤和我的忧愁》)等。

另外,这部歌剧成功地运用重唱来渲染气氛,刻画不同人物形象来增强戏剧冲突。比如第二幕的终场,音乐不断增强,所有角色逐渐进入剧情,使得伯爵和伯爵夫人的二重唱,一直增加到七重唱,从而把歌剧推向高潮。七重唱中,以费加罗、苏珊娜、伯爵夫人为一组,以伯爵、园丁、巴尔托洛、玛采列娜为一组,自然形成两条对立的阵线,非常富于戏剧性。

《唐璜》写于1787年,脚本也是由达·蓬特改编。题材取自西班牙一个有名的民间传说:唐璜本是一个荒淫无耻的纨绔子弟,在莫扎特的笔下,既揭露批判了唐璜的无耻行为,使他最后得到惩罚,又在某种程度上肯定了这个人,把他塑造成一个蔑视习俗、追求幸福、大胆而浪漫的人。这个面对死亡的惩罚却镇定自若的人物开创了下一个世纪反叛个性的先河。

这是一部富有哲理性内容的现实主义歌剧,情节是这样的:玩世不恭的贵族唐璜,深夜钻进了司令官的女儿安娜的闺房。听到呼救声,赶来保护自己女儿的司令官,被惊慌奔逃的唐璜刺死。安娜和安娜的未婚夫渥他维奥以及被唐璜遗弃的少女爱尔维拉三人,决心找唐璜复仇。唐璜又看上了农村少女采烈娜,采烈娜险些受骗。最后,代表正义的去世的司令官的石像,把唐璜拉进了地狱,使他受到了应有的惩罚。

重唱同样是歌剧的基础,大多数重要的戏剧情节和心理描绘,都是通过重唱来表达。如第一幕第一场末尾唐璜刺倒了司令官后的悲剧三重唱,这一瞬间司令官的内心悲愤、唐璜的懊恼心理、仆人莱波雷洛的惊慌不安和对死者的同情,形象地刻画了气氛的突然变化。

歌剧序曲采用奏鸣曲式,这是莫扎特歌剧中极为简洁而又富于感染力的一首,它概括了歌剧中鲜明的悲剧性、戏剧性场面的总的音乐性质,是一篇独自成章的交响曲。另外,唐璜家中舞会的音乐,是莫扎特在音乐形式上的大胆创新,同时运用三个乐队演奏不同节拍的三支舞曲。

《魔笛》是莫扎特1791年逝世前几个月写成并演出的。歌剧以德国歌唱剧体裁为基础,同时综合了意大利正歌剧、喜歌剧等多种因素。歌剧取材于维兰德的神话《露露》,情节是这样的:王子塔米诺为了得到帕米娜的爱情,在代表光明的贤者萨拉斯托洛的帮助下,战胜了代表封建黑暗势力——夜后的种种阻挠,取得了成功。歌剧通过夜后和光明之国的领袖萨拉斯托洛两个对立形象的矛盾冲突,揭示了光明(启蒙主义思想)一定会战胜黑暗(封建势力)的主题思想。

这部歌剧是莫扎特歌剧中最为富于民族精神和民间气息的作品,对于德国近代民族歌剧的建立和发展有着深远的影响。莫扎特成功地运用合唱来描绘各种不同的戏剧性场面,每个人物都被赋予个性化音调;歌剧序曲在形象、音调、气氛上,与歌剧本身有了更直接的联系;乐队作用也得到进一步的发挥,还运用一些新奇的配器手法,加上幻奇性的舞台效果,成为后来浪漫主义歌剧幻奇因素的萌芽。可以说,从这部歌剧到韦伯的第一部浪漫主义歌剧《自由射手》以及后来瓦格纳的歌剧,是一脉相承的。

三、交响曲

莫扎特一共写了约50部交响曲,其中41部有编号,最有代表性的交响曲有7部,包括第31首“巴黎”(K.297,1778,为当时的巴黎交响乐团而作);第35首“哈夫纳”(K.385,1782),是一首小夜曲,加入了序曲、进行曲及一首小步舞;第38首“布拉格”(K.504,1786)常被称作“没有小步舞

曲的交响曲”，它只有三个乐章，不再是对意大利交响曲的风格模仿，而是一部地道的维也纳交响曲；第36首“林茨”(K.425, 1783)反映了莫扎特受海顿交响曲创作的影响。另外三首即是1788年夏仅用6个星期写成的第39、40、41交响曲，分别为“E大调(K.543)、g小调(K.550)和C大调(K.551,被称为“朱庇特”交响曲)。

莫扎特的第41交响曲特别宏伟壮观，是一部史诗般的杰作，因此被称为“朱庇特”——古罗马神话中的众神之神。俄罗斯作曲家柴科夫斯基认为这部交响曲是“交响音乐的奇迹之一”。莫扎特在写这部交响曲时，将以往擅长的抒情性甜美旋律作为陪衬，突出表现刚劲的英雄性，这种接近贝多芬式的特点，在他以往的作品中是从未出现过的。由此可看出，1789年法国大革命前夕，欧洲先进知识分子们的思想已经产生了根本性的变化。

交响曲的第一乐章是采用奏鸣曲式写成的活泼的快板。呈示部的第一主题开门见山，由乐队全奏，其气质充满英雄性和威武感。

【例5-2】



这一主题本身包含两个对比性因素，一个是庄严而英勇的号召性音调，另一个是带有温柔安谧特点的抒情音调。呈示部的第二主题是一段宽广如歌的咏唱旋律，具有朴实欢愉的民歌气质。

【例5-3】



展开部以结束部材料和主部材料构成，并在c小调和C大调的范畴内，以二度关系的调性排列，再次加强其英雄性格。再现部第二主题和尾声旋律都统一到C大调上，进而全而肯定了乐曲中胜利凯旋般的英雄形象。

第二乐章是如歌的行板，F大调，奏鸣曲式。莫扎特运用了纤巧细腻的对位手法和意大利式的装饰句，创造出了一种绚丽而秀美的音乐意境。

第三乐章是传统的小步舞曲，就其性格来说，介于小步舞曲与谐谑曲之间。音乐又回到了欢

快明朗的气氛之中,不仅有小步舞典型的优雅的鞠躬动机,也有微妙的半音音调所造成的紧张性。时而上行、时而下行的声部进行造成了强烈的戏剧性。

第四乐章是整部作品的核心,奏鸣曲式、交响曲的英雄性格在这里得到了最充分的表现。莫扎特在这里采用古老的赋格曲写法,创造性地把复调音乐和主调音乐结合起来并融合在奏鸣曲式里,这是他最绝妙的成就之一。第一主题宽广流畅,一般音乐学家认为这是引用的格里高利圣咏,由小提琴奏出(下例 a);第二主题也由小提琴奏出,并与第一主题交织发展,形成音乐的高潮(下例 b)。

【例 5-4】

a. Allegro molto

b.

除交响乐外,莫扎特其他体裁的作品也同样硕果累累,无论是协奏曲、奏鸣曲,还是室内乐,都渗透着他所特有的流畅、明快和生气勃勃的气质,被人们称为“阳光般的音乐”。

莫扎特对古典协奏曲尤其是对钢琴协奏曲的贡献很突出。他在巴洛克协奏曲的基础上,确立了18世纪古典协奏曲的结构原则:三乐章对比并置的套曲结构,快—慢—快的速度转换;第一乐章奏鸣曲式采用“双呈示部”,即由乐队首先演奏第一呈示部,然后独奏出现,与乐队一起协奏第二呈示部;有独奏乐器的华彩乐段(Cadenza)。华彩段具有相当强的即兴性质,以炫技为主要目的。在这些协奏曲中加强了独奏乐器的地位,使之从乐队中脱颖而出。如果说海顿的交响曲和四重奏是对18世纪下半叶音乐艺术的重大贡献,那么莫扎特对协奏曲(尤其是钢琴协奏曲)的贡献则是无人可比的。

在27部钢琴协奏曲中,代表作有d小调(K.446,1785)和c小调(K.491,1786)两部,其中含有强烈的戏剧性和哲理因素;7部小提琴协奏曲中G大调(K.216)、D大调(K.218)、A大调(K.219)较突出;另外一部《A大调单簧管协奏曲》是管乐协奏曲中较出色的。

莫扎特的室内乐作品以钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏影响最大。他共写了17首钢琴奏鸣曲、6首小提琴奏鸣曲和35首钢琴小提琴奏鸣曲,对古典奏鸣曲套曲的发展有一定的贡献,确立了维也纳古典风格三乐章的套曲形式。在钢琴奏鸣曲中,带有装饰变奏的《A大调奏鸣曲》和戏剧性的《c小调幻想曲》等,是古典奏鸣曲的经典作品。弦乐四重奏中要数1782—1785年写作的献给海顿的六首(K.387、421、428、458、464、465)最为著名,表达了莫扎特对这位良师益友的敬意。他在一封题赠的信中说,这些四重奏是“长期努力推敲的结果”,虽然在这些作品中可以看到海顿的影子,但更多的是莫扎特自己的风格。

《安魂曲》是莫扎特宗教性作品中最突出的例子,注入了作者对整个人生的深刻感受,有着强烈的人道主义倾向。基本性格是抒情的、悲剧性的,其中六、七、八三个乐章,是作者在现实生活中感到黑暗、悲痛的鲜明体现,也是全曲悲剧性的高潮。同时,作品中也有非常明朗、光辉的篇章,体现了人们对美好理想的追求与向往。莫扎特写了乐曲的大部分,剩下的由他的学生F.X.叙斯迈尔忠实地按照他原来的计划和构思予以完成,并于1793年12月以瓦尔泽格伯爵创作的名义演出。

尽管莫扎特的一生充满坎坷和艰辛,但他的音乐给人带来的是真正的、纯粹的美。他的创作反映了上升时期的德奥资产阶级乐观向上的精神状态。在他短短的生命旅途结束后,给人类留下的却是享之不尽的音乐财富。

贝多芬

第一节 贝多芬的生平与创作道路

德国作曲家路德维希·冯·贝多芬在西方音乐历史的画卷中独领风骚,他那出众的音乐才华、崇高的人格、顽强的毅力,表现在他本人所创造的奇迹上——一个完全失去听觉的人,一个在苦难中度过一生的人,却以他不朽的艺术创造给人类留下了最美好的精神财富。贝多芬的创作承袭并发展了18世纪以海顿、莫扎特为代表的古典音乐风格,而且预示了19世纪浪漫主义音乐特征。可以说,贝多芬是横跨两个时代的桥梁式的人物。他的创作是直接受法国大革命以及德奥思潮的影响下展开的。因此,贝多芬的作品更具革命性,寓意更深邃。

路德维希·冯·贝多芬(L. V. Beethoven, 1770—1827)1770年12月18日生于德国莱茵河畔的波恩城。当时的波恩是科隆大主教和选帝候管辖区的首府,这里的音乐活动很频繁。贵族和选帝候都保持着热爱音乐的优良传统,他们把能够弹奏钢琴、倾听音乐会看成是有修养的标志。贝多芬的祖父是宫廷乐队长,父亲是宫廷小合唱队的男高音歌手。波恩城浓厚的音乐文化氛围加上家庭音乐的熏陶,孕育了年轻的贝多芬,一颗“音乐”的种子在他幼小的心灵里默默扎根。

贝多芬的一生大致可以划分为四个时期:波恩时期、维也纳时期、创作成熟期、危机和晚年时期。

一、波恩时期(1770—1792)

这是贝多芬的青少年时期。贝多芬的童年是灰色的,因为他有一个酗酒成性而又专横武断的父亲。他的父亲望子成龙心切,一心想将小贝多芬培养成“莫扎特”式的神童。贝多芬从4岁起就在父亲的强迫下坐在钢琴前一练数小时或无休止地练习小提琴。8岁开始在波恩听众面前公开表演(为吸引观众,音乐会广告故意将年龄写成6岁)。但是,无系统的、有时甚至是无用的练习,使父亲的期望没能变为现实。尽管如此,酷爱音乐的贝多芬到11岁已能熟练地阅读一切乐谱和自如地弹奏古钢琴、小提琴、大风琴,并开始在当地剧院乐队工作。

贝多芬少年时期,正值启蒙运动深入开展、奥匈帝国推行开明专制的时期,约瑟夫二世及其继承者推行了一系列改良措施:建立图书馆、民族剧院;兴办大学,并聘请了具有民主思想的学者讲学,这些都促进了经济、科学和文化的发展。波恩这座古老的文化名城也是启蒙运动的中心之一。在贝多芬成长的道路上,给予他最大帮助和支持的就是一位启蒙运动的积极参与者聂费(C. G. Neefe, 1748—1798),是聂费带领贝多芬真正步入音乐的圣殿。在这里,贝多芬熟悉了德国民族音乐的优秀传统,领会了巴赫音乐艺术的丰富内涵,掌握了对位与和声的技术,改进了演奏大风琴的技能,接受了进步思想。贝多芬对这位老师怀有深刻的感激之情。几年后,在贝多芬给聂费

的一封信中说：“我非常感谢您让我研究神圣艺术的英明的劝告……假如我将来有缘成名的话，这是应当归功于您的。”

贝多芬 1787 年去维也纳的短期访问中，拜谒了他所尊敬的莫扎特。莫扎特对他的天才给予肯定，还预言：“请注意这个来自莱茵河畔的孩子，不久他将要惊动全世界。”但因母亲病重，贝多芬不得不匆匆返回波恩。

母亲去世后，贝多芬担负起全家的经济重担，但他仍孜孜不倦地钻研作曲，并刻苦地补习文化知识，以弥补他童年时学习方面的欠缺。这时他结识了一些开明贵族和进步的知识分子，如科赫(Koch)家族和布劳宁(V. Breunin)一家，经常聆听他们讨论社会、政治、历史、文学、艺术等问题，还阅读了大量的希腊文、拉丁文的古典文学著作及歌德、席勒和莎士比亚的作品。同时，他设法到波恩大学旁听哲学课，听过激进的施奈德(Schneider, 1756—1794)教授的讲座。当 1789 年法国资产阶级革命爆发时，施奈德出了一本热情洋溢的诗集歌颂这场革命，贝多芬也受其感染，写了大合唱《谁是自由人》和《约瑟夫二世之死》，表现出他的革命热情。

整个波恩时期，贝多芬写下了最早的一批器乐作品，如《d 小调弦乐三重奏》(Op. 8)，两首简易的钢琴奏鸣曲(Op. 49, No. 1, 2)以及一些钢琴小品等，约 50 首作品，但还未能建立自己的创作风格。

1790 年，海顿路过波恩，听了贝多芬的几首作品后，建议他到维也纳深造。1792 年，贝多芬离开波恩到维也纳定居。

二、维也纳时期(1793—1802)

从 1792 年贝多芬赴维也纳到 1802 年创作第三交响曲《英雄》之前，可以作为贝多芬创作的第二期。

初到维也纳，贝多芬便以卓越的钢琴技巧、层出不穷的即兴演奏征服了听众。贝多芬成了贵族沙龙的座上客，经常出入贵族府邸进行公开演奏，一些重要的维也纳贵族成为贝多芬的崇拜者和保护人，这 10 年是贝多芬一生中最安定与舒适的时期。

相对于波恩，维也纳为贝多芬提供了更为广阔的天地。他曾随海顿学习作曲，后来相继向阿尔布莱希特格(J. G. Albrechtsberger)、申克(J. Schenck)、萨里耶里(Salieri)求教过。贝多芬的学习能力、进展速度和求知欲使一个个老师都赞叹不已。

贝多芬有着强烈的自尊心，在与贵族的交往中始终保持个人的尊严和艺术家的气节。他说：“在贵族中间活动是好，但首先要让他们尊敬你。”有一次，当柏林王宫的太子演奏一段钢琴后，让贝多芬品评，他说：“你演奏的不像一位太子，而像是一位真正的艺术家。”明确地表示艺术家高于太子头衔。

不幸的是，贝多芬的私人生活却发生了剧烈的变化：与贵族小姐恋爱屡遭失败，他的耳疾加重，严重威胁着他的整个生活和事业，绝望时甚至想到了自杀。不过，贝多芬最终从死亡的阴影中走了出来。那是他对音乐的爱将他的灵魂召回，音乐成了他生命的光环，在他没有将心中的音乐全都写出来之前是不会向命运低头的。正如他自己所说：“我要扼住命运的咽喉，它休想使我完全屈服！”也就在此时，一首充满欢乐情绪的《第二交响曲》完成了。

这时期贝多芬的重要作品有《C 大调第一交响乐》、《D 大调第二交响乐》、《C 大调第一钢琴协奏曲》、《c 小调第三钢琴协奏曲》、20 首钢琴奏鸣曲，其中有大家熟悉的《悲怆》(Op. 13)、《月光》(Op. 27, No. 2)、《暴风雨》(Op. 31, No. 2)，还有一系列变奏曲、大提琴奏鸣曲，6 首弦乐四重奏和钢琴三重奏等室内乐作品。这时的贝多芬已经显示出自己独特的个性，创作正在走向成熟。他摆

脱了纯古典式的影响,力求使自己的创作与追求崇高理想更紧密地结合起来。

三、创作成熟期(1803—1814)

E大调第三交响曲《英雄》的完成,标志着贝多芬的创作进入成熟期。这部交响乐是他创作生涯中里程碑式的巨作。

各种传记或音乐史书论及《第三交响曲》时都不会忽视它的诞生与拿破仑之间的关系。1798年,处在资产阶级革命时期的法国在维也纳设立了公使馆,贝多芬结识了法国将军波拿道特和小提琴家克鲁采。他热切地从他们那里了解法国的情况。波拿道特很欣赏贝多芬的才华,建议他创作一首题名为“波拿巴”的交响曲。贝多芬欣然接受这一提议,于1803年开始创作。1804年,当这部交响乐完成之时,传来了拿破仑称帝的消息,贝多芬愤怒地将写着《拿破仑·波拿巴大交响曲》的扉页撕掉,而易名为《英雄》——为纪念一位伟大人物而作。《英雄交响曲》是一部光辉的作品,他奠定了贝多芬创作的基本思维逻辑——“通过斗争,得到胜利”和英雄性、群众性的风格。

继第三交响曲后,贝多芬又写了一系列与英雄以及伦理道德题材有关的作品。他的惟一的一部歌剧《菲德里奥》是以法国大革命时的“拯救歌剧”体裁来编写的。此外第四至第八交响曲,钢琴奏鸣曲《黎明》、《热情》,第四、第五钢琴协奏曲、《D大调小提琴协奏曲》、为歌德悲剧《爱格蒙特》所作的配乐,《科里奥兰序曲》、《克罗采小提琴奏鸣曲》,三首《拉祖莫夫斯基》四重奏,《C大调弥撒》、《钢琴合唱幻想曲》等等大量杰作都在这时期产生。这些作品中,既有激烈的搏斗、英雄的气概、坚强的意志,也有欢乐、成就,还有大自然的诗趣和不可摧毁的乐观情绪,从多方面塑造了英雄的形象。

这时期贝多芬耳聋加深,只能靠写字板与旁人谈话。他和多列斯·布伦斯维克的恋爱也没有成功(原因不明,两人终身都没有结婚)。他的生活陷入了悲惨的境地。

四、危机时期和晚年时期(1815—1827)

1815年,拿破仑彻底失败,欧洲开始了封建王朝复辟时期。各国统治者在维也纳举行会议,缔结了反动复辟的统一战线——“神圣同盟”。沉闷的政治空气使贝多芬心情十分沉重。他说:“我们周围的一切都使我们完全缄默。”到1816年,贝多芬已无可奈何地遁入一个无声世界。他对统治阶级的猜疑和不满,他对贵族的傲慢,使他的保护人也远离他,物质生活重又陷入困境。1816年他在笔记本上写道:“我没有一个朋友,我孤零零地在世界上。”这种情况从1815年开始,一直持续了4年,他只写了极少量的作品,成为他的创作危机期。

贝多芬在创作危机期,并没有完全停止他的音乐活动。他开始埋头搜集整理民歌,也编配了不少民歌。同时,对现实生活的深刻思考和对美好理想的寻求,使他的创作风格产生了很大变化,一种抒情性质的新的浪漫主义的风格出现在他的作品中。如纯抒情性的声乐套曲《致远方的爱人》(1816)、《c小调奏鸣曲》(Op. 90, 1814)、《A大调奏鸣曲》(Op. 101, 1817)等,无论在音调或结构上,都预示了他的“晚年”风格。

从1819年起,贝多芬度过了创作危机时期,重新振奋精神,以更大的热情投入创作,所完成的作品达到他一生的创作高峰,其中包括《庄严弥撒》、《第九交响曲》,最后5首钢琴奏鸣曲(Op. 101、106、109、110、111)、《迪亚贝利主题变奏曲》及最后6首弦乐四重奏(Op. 127、130、131、132、133、135)等。这些创作显示了贝多芬坚强的意志、对音乐的热爱,以及崇高的人生信念。他在札记上写道:“卓越的人的一大优点是:在不利与艰难的遭遇里百折不挠。”

1827年3月26日,贝多芬走完了他那悲惨、痛苦的人生道路,病逝于维也纳。他临死孤苦伶仃,无人照料,但其葬礼却庄严隆重,数万人自动为他送葬,备极哀荣。

第二节 贝多芬的作品与创作风格

贝多芬的一生创作体裁广泛,数量众多。在声乐领域,涉及歌剧、清唱剧、弥撒、康塔塔、合唱幻想曲和大量的艺术歌曲。代表作品如歌剧《费德里奥》(Op. 72)、《D大调弥撒》(Op. 123)、声乐套曲《致远方的爱人》等。在器乐领域,包括9部交响曲,11首管弦乐序曲和戏剧配乐,5首钢琴协奏曲,1首小提琴协奏曲,16首弦乐四重奏和其他形式的重奏曲,32首钢琴奏鸣曲以及小提琴、大提琴奏鸣曲、变奏曲等。

贝多芬的音乐中融汇了前辈音乐大师们艺术创造的成果,站在新的高度,体现了亨德尔音乐的英雄性、群众性;吸纳了巴赫深邃的哲理性和宏伟的气魄;发展了海顿的深刻的人民性和世态风俗性;继承了莫扎特细腻的心理刻画和热烈的抒情性,创立了自己独特的音乐风格。

贝多芬的创作中,贯穿着一条“英雄—斗争—胜利”的主线,追求着“自由与进步”的艺术与人生目标。他的作品大都充满革命的热情、英雄的气概和不可摧毁的乐观精神,反映了资产阶级革命时代的火热生活与战斗激情,代表了进步的世界观、伦理观和新兴阶级的审美理想,提高了器乐创作的社会意义,开辟了器乐创作的新的发展道路。

贝多芬开始有意识地运用标题性的创作原则。斯塔索夫曾说过:“贝多芬是标题音乐第一位初创者。”贝多芬作品中巨大的艺术构思常通过典型形象的刻画表达给听众,缩短了器乐体裁与听众之间的距离,表现出他创作中的民主倾向。

贝多芬的创作既有维也纳古典乐派的一些典型的创作手法,又有突破和创新,具有自己独特的个性。贝多芬常以具有特点的主题(或动机)作引子,给以巨大的发展,贯穿于整个乐章或整个作品。其音乐主题以民间音乐为基础,同时吸取法国革命音乐的音调,线条简洁,常使用分解和弦式进行,具有进行曲风格和明朗刚强的英雄性格。此外,贝多芬的作品中常以舞曲的形式表现群众的节日和斗争胜利后的欢乐。其舞蹈节奏和经常使用的切分节奏造成“节奏推动力”,并使用跨小节的切分节奏造成节拍的变化,在三拍子进行中突然闯入二拍子的变化等等。

贝多芬的主要成就,表现在他的交响乐和钢琴音乐的创作中。

一、交响曲创作

贝多芬一生创作有九部交响曲,他的九部交响曲可以比作一篇完整的大型交响叙事诗——描写英雄生活的长篇史诗。其中虽没有故事情节的贯穿,但每个篇章都是英雄生活的描绘,揭示出英雄的活动和思想的各个侧面。从风格和表现内容方面,他的交响曲大致可分为三种类型:(1)英雄性、戏剧性的,这是他创作的最基本方面,如第三、五、九交响曲;(2)生活风俗性、抒情性的,如第一、四、八交响曲;(3)群众性、舞蹈性的,如第七交响曲。此外,第二交响曲既有生活风俗性的特点,又有豪迈的英雄气概;第六交响曲也可列为单独的一类,既有鲜明的生活场面、哲理性的主题思想,又有着对大自然景象的描写。

《第一交响曲》(Op. 21)作于1799年,首演于1800年4月。这部作品是他全部交响曲中最具古典风格的一部,充满了海顿和莫扎特时期所特有的音调,在很多方面继承了海顿交响曲的传

统。尽管如此,在处理细节上,仍有贝多芬式的构思。比如:作为乐章开始的和弦(引子和弦)不是主调(C大调)的主和弦,而是下属调(F大调)的属七和弦,并在短短的几个小节之内,从F大调转入a小调,经G大调最后才进入乐章的主调——C大调。另外,用谐谑曲取代原来第三乐章的小步舞曲;特别注意力度层次的变化,不时出现渐强标记等。

贝多芬的《第二交响曲》(Op.36)完成于1802年。它的第一乐章有一个独特的引子和一个长长的尾声。这段引子的所有主题素材都极有表情;开头第一小节的音调贯穿在整个乐章所有最紧张冲突的瞬间;在戏剧性高潮中巧妙地安排了一个小调动机,从而使后来起主导作用的大调更加焕发光辉,造成了情绪强烈的效果——这是贝多芬爱用的手法之一。整部作品洋溢着旺盛的生命力,这是贝多芬刚刚摆脱了海利根施塔特精神危机后的杰作,从这部充满欢乐情绪的《第二交响曲》,可以看出作曲家的伟大人格。

贝多芬在1804年间完成的《第三交响曲》(Op.55),是他的交响曲创作的一个大转折。在这部作品中,他第一次表现出无比惊人的创造力,第一次用全新的风格,全面而广泛地体现出他的英雄性构思——斗争和胜利的形象。第一乐章的曲式结构经常被人们分析说明,这里不再赘述。第二乐章,贝多芬称为“葬礼进行曲”。这是第一乐章情节的继续,英雄死了,全体人民抬着他的棺材,怀着悼念的心情缓步前进。这里,进行曲的节奏作为不变的标题因素清晰可闻,它不但组成不变的背景,而且有机地织入乐章的第一主题。

【例6-1】



音乐在第一段中力度自始至终保持在极轻和轻(pp和p)的范围内;在这里,贝多芬还特别为低音提琴写了独立的声部,用它那浑暗低沉的音色来渲染悲剧性的旋律,这种做法在古典交响乐史上也是第一次。乐章中段转入C大调,同前一主题悲剧性的c小调构成鲜明对比。这首“葬礼进行曲”为19世纪交响音乐创了新例,贝多芬自己的《第七交响曲》中的小快板乐章、柏辽兹的《罗密欧与朱丽叶》和瓦格纳的《众神的黄昏》中的“葬礼进行曲”、布鲁克纳《第七交响曲》中的“哀悼歌”都同它有直接联系。贝多芬把《英雄交响曲》称为他最心爱的产儿,当他已经写出八部交响曲后,还是认为最钟爱他的“第三”。

第四(Op.60)、第五(Op.67)交响曲是同时创作构思的。早在1805年,即在创作第四交响曲之前,贝多芬已经开始酝酿第五交响曲的构思,但第五直到1808年才最后完稿,而第四在1806年间写成。《第四交响曲》是贝多芬暂时放下他的英雄颂诗和悲歌而另外建立的一种抒情风俗性的

新交响乐范型,用浪漫的手法反映英雄生活的另一个侧面,即英雄对青春活力和生活欢乐的礼赞。据说,这时候正是贝多芬眷恋着他的情人——丹莱莎的日子,乐曲反映出他这些日子生活中所充满的诗意。正如罗曼·罗兰所说:“保存了他一生中这些最明朗的日子的香味。”《第五交响曲》重又回到英雄主题,是《第三交响曲》中所确立的英雄形象的继续和进一步发展。在这里,紧张的戏剧性达到了前所未有的白热化程度,体现出内心最尖锐的矛盾和各种各样的情绪对置。从形式上说,它比《第三交响曲》更集中,更紧凑,也更统一。为了体现这部交响曲内容的重大意义和深度,贝多芬采用了很多新的手法。这部作品的四个乐章组成一个不可分割的整体,其中乐章与乐章之间的联系,不仅在于戏剧性发展的进程,而且还在于一个特定的“主导动机”——作为整部交响曲核心的“命运动机”来贯穿。

【例 6-2】



这个“命运动机”以各种不同的形式在各个乐章中反复出现,它的音响有时阴暗凶险,有时欢愉神气,有时倔强面紧张,有时则悲戚而低沉,有如模糊的回忆一般。贝多芬的《第五交响曲》在他的全部交响曲创作中是最有代表性的一部。恩格斯对这部交响曲有过很高的评价,他曾在信中说:“要是你还没有听过这部壮丽作品的话,那你这一生可以说是什么音乐也没有听过。”

被称为“田园”的第六交响曲(Op.68),反映的是贝多芬创作中的另一主题——“英雄与大自然”。表现出贝多芬与启蒙运动“回归自然”思想的联系。五个乐章各有一个描绘性标题,表示乡间生活的一个场景。第一乐章“到达乡村时的愉快感受”,第二乐章“溪畔小景”,第三乐章“村民的欢聚”,第四乐章“暴风雨”,第五乐章“暴风雨过后的愉快和感恩情绪”。作曲家强调“田园”交响曲写情多于写景,他说“《田园交响曲》不是绘画,而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受”。在这里虽然没有用确定的音乐主题来描绘英雄的形象,但是整部交响曲却充满着英雄强有力的呼吸,并体现出英雄以哲学的观点理解大自然和大自然对人的思想感情所起的影响。贝多芬的《田园交响曲》对后一辈作曲家的影响很大。在柏辽兹的《幻想交响曲》、罗西尼的《威廉·退尔》序曲和门德尔松的交响曲中都可以找到生动的反应。但是贝多芬自己在此后却没有再用类似的标题性交响曲体裁。

第七、第八交响曲都在1812年完成。《第七交响曲》(Op.92)的基本主题也可以叫做“英雄与人民”,但是贝多芬对这个英雄主题做了独特的处理。贝多芬深切地感受到,不但要描写痛苦和斗争,也应该描写胜利和欢乐,因为欢乐是斗争所期待的胜利果实。因此,《第七交响曲》着重描写胜利后人们的凯旋和欢乐,贯穿着一种舞蹈的特性,瓦格纳称之为“舞蹈的颂赞”。整部交响曲四个乐章的速度标记都比较快,第二乐章被安排成小快板(Allegretto),是具有送葬曲意味的变奏曲式,单独而固定的节奏给人一种内在、沉着和坚定的印象,这一乐章与其他乐章欢庆舞曲形成对比。《第八交响曲》(Op.93)通常被称为“小交响曲”,好像是对作者一生经历的回顾,但也有着深邃的幽默和极其浓缩的曲式。

最后的《第九“合唱”交响曲》(Op.125)在他的全部作品中占有特别突出的地位,它是一部深刻的、充满哲理性内容的不朽之作,是贝多芬创作道路的总结。在这部作品中,完成了贝多芬所

塑造的英雄形象的发展,解答了他自己所提出的关于人类的命运、为争取自由而斗争、排除障碍而得到胜利等重大的哲学问题,描绘了人民的美好理想。它是世界古典交响乐文化遗产中最卓越的作品之一。

为了体现《第九交响乐》宏伟的构思,贝多芬突破了原来四个乐章交响乐套曲的框框,加长了作品的篇幅,全曲演奏时间长达70分钟;扩大了乐队的编制,在终曲乐章中加用短笛、低音大管、大鼓、钹和三角铁;他第一次把交响乐的第二乐章——慢板乐章的习惯位置移到诙谐曲乐章之后,以适应主题和形象的合乎逻辑的发展。

这部交响乐最惊人之笔是在末乐章中加用合唱与独唱。贝多芬早在1792年便有过为席勒的《欢乐颂》配乐的念头,他这部交响曲早在波恩时期就已经进行构思,1809和1817年都起草过,在1815—1817年间的笔记本上还记录着第二乐章主题的各种设计,至于终曲合唱主题的旋律,早在1794年写出的歌曲《同情互爱》中,在1808年为钢琴、合唱和乐队写的《合唱幻想曲》以及《斯蒂芬王》序曲中都有预示。当然,贝多芬在一首长器的交响曲中采用人声作为高潮,显然不协调,为解决这一矛盾,贝多芬为最后乐章安排了一段篇幅较长的引子:首先出现一个狂风暴雨般的急板乐句,它像怒潮的冲击一般,同前一乐章结束时那超凡人圣的情绪形成鲜明对比。

【例6-3】



随后,好像是为了回忆过去的斗争似的,前三个乐章的基本主题按顺序一一重现,但又全被上面的宣叙调击退。这个宣叙调像是在寻求、探索问题的答案,当木管乐器试探似的奏出“欢乐主题”时,却立即受到宣叙调的欢迎,然后由低音弦乐器亲自加以肯定,完整地奏出了“欢乐主题”——这就是问题的结论。

【例6-4】



“欢乐主题”被全乐队跃起欢迎,转化为一支凯旋的进行曲。突然,一个强烈刺耳的和弦(d小调三和弦加上同调性的减导七和弦)之后,末乐章开始时的惊心动魄的乐句再次出现,迎来了男中音的歌声:“啊,弟兄们,不要悲伤,让我们高声欢唱一支充满青春的欢乐的歌曲吧!”这几句歌词是贝多芬自己加的,接唱的《欢乐颂》才是席勒的诗句。这些诗句都从独唱或重唱开始,然后用合唱加以重复,主题在每次变奏时都有不同的色调变化,在唱到“拥抱起来,亿万人民”这句歌词时,出现一个新的庄严宏伟的主题,像圣咏一般庄严、肃穆。

【例 6-5】



后来,合唱队用不同声部,把“欢乐,神圣美丽的光芒”和新主题“拥抱起来,亿万人民”两段词共同唱出。尾声中,胜利的欢呼达到了顶峰,全曲在高昂激越的团结友爱的歌声中结束。

《第九交响曲》体现了贝多芬深邃的哲理思想和他在严酷的封建禁锢主义之下,仍坚定不移地追求“自由、平等、博爱”的崇高境界。

二、钢琴作品

钢琴作品在贝多芬创作中的地位仅次于他的交响乐。除了五首钢琴协奏曲外,最主要的是他的 32 首钢琴奏鸣曲。32 首钢琴奏鸣曲的写作,贯穿在他一生的创作中,勾画出了他在艺术演变上的不同形象,描绘了他的生活经历,在一定程度上,带有一种自传的意义。

贝多芬的前两首协奏曲继承了莫扎特和海顿的传统,但已显示出一个天才艺术家的成熟技巧;而后三首协奏曲中,他毅然脱离维也纳乐派的程式化传统,创造出一种独特的风格。他改变了传统的独奏与乐队全奏相对峙的模式,使独奏与全奏保持着相辅相成的作用,即通过独奏乐器同乐队之间的“对话”,多方面地揭示音乐形象所蕴藏的中心思想。同时,他还有意识地促成协奏曲的交响化发展。他的五部钢琴协奏曲中最富于贝多芬个性的是《降 E 大调第五钢琴协奏曲》(op73),常被人冠以“皇帝”的题称。这是一首使协奏曲交响化的重要范作,其中辉煌的技巧同深刻的内容有着融洽的结合,管弦乐方面也有非常有力的发展。

一般音乐史学家认为,贝多芬的前 10 首钢琴奏鸣曲属早期风格,完成于 1792—1802 年间。这个时期的奏鸣曲带有当时时尚的古典主义风格的痕迹,反映了海顿、莫扎特对他的影响,尤其是前三首献给海顿的奏鸣曲(Op.2, No.1—3)。他这时的奏鸣曲一般采用四乐章结构,即在传统的三乐章基础上,加进一首小步舞曲或谐谑曲。从第八首(“悲怆”,Op.13)起,已明确地显露了他自己的风格。贝多芬中期的奏鸣曲创作开始走出一条新路,以第 17 首(Op.31, No.2)、第 21 首(Op.53)、第 23 首(Op.57)为代表。第 17 首是贝多芬创作中浪漫主义精神的最早体现。它的第一乐章形式异常独特,主部的陈述就不同寻常,它十分压缩,而且将广板、快板、柔板三种速度安排在一个乐句之中。第二、第三乐章充满诗情画意,让人感到温柔而亲切。第 21 首俗称“黎明”,因为第二乐章从间奏性柔板过渡到末乐章回旋曲主题的时候造成了一种印象:继黑夜黯淡的色彩之后,便是大自然欢愉的苏醒。音乐洋溢着那种置身于大自然之中的喜悦感情。第 23 首 f 小

调“热情”奏鸣曲是贝多芬最伟大成果之一。就主题材料以及统一的活的脉络而言,所有三个乐章形成一个不可分割的有机整体。第一乐章主部的陈述从四小节的段落开始,其中蕴藏着奏鸣曲全部内容赖以发展的种子。第二乐章沉思默想,意味深长,它与激昂奔放的第一乐章和冲动急遽的末乐章形成绝好的对比。最后6首奏鸣曲集中体现了贝多芬的晚期特征,此时的创作更关注以音乐表达内在的自我。如第27首(Op.90)、第28首(Op.101)、第32首(Op.111)。在这些作品中,抒情性、内省性在很大程度上代替了以往的英雄性;另一方面,抽象性、复杂性在很大程度上代替了以往作品的标题性。他晚期作品更多使用了对位性织体来表达他矛盾的心理体验,如第28首、29首(Op.106)末乐章、第31首(Op.110)末乐章;在结构方面,贝多芬晚期作品打破了古典传统,如第32首只有两个乐章。此外,贝多芬故意模糊并削弱乐章或段落间的明显分界。总之,贝多芬创作的构思与手段显然超越了传统,而且也在不断地超越自己。他的32首钢琴奏鸣曲被称为钢琴艺术中的“新约圣经”。

《D大调“庄严”弥撒》是贝多芬创作的一部宗教巨作。他在1818年的《札记》中写道:“为了创作真正的宗教音乐,要从头到尾阅读僧侣等人所有的赞美诗,要在最正确的译本中研究诗节,连同天主教的一切诗篇以及一般歌唱里的完美的诗体。”《庄严弥撒》的创作从1819—1823年,历时四年,倾注了贝多芬全部心力。他在总谱的手稿上写道:“出自心灵,但愿它能到达心灵。”这首乐曲许多方面与巴赫的《b小调弥撒》相似,篇幅庞大,气魄宏伟。合唱的处理,又多少得益于亨德尔的清唱剧,《赐我平安》的主题就是从亨德尔的《哈里路亚》合唱曲旋律改编过来。所不同的是,亨德尔清唱剧是作为一系列独立的乐曲来构思的,没有互相连接的主题或动机,而贝多芬的《弥撒曲》具有整体的设计和布局,是一首五乐章的“声乐交响曲”。

贝多芬的创作涉及领域非常广泛。他对艺术持有严肃认真的态度,不论是交响乐、协奏曲和其他管弦乐曲以及大量的室内乐作品,每首乐曲都经过反复修改,深思熟虑,凝聚着他的心血,成为世界音乐宝库中的珍品。他继承了古典乐派的优秀传统,并在创作手法和形式上进行了广泛的改革,丰富和提高了器乐体裁的社会意义。他的作品既有鲜明的民族特点,又有强烈的时代感;既有古典音乐中的美感,又有浪漫派音乐中的真切感情。因此,他的作品成为由古典乐派跨进浪漫乐派的一座桥梁,对于后来19世纪欧洲音乐的发展产生了深远的影响。

浪漫主义时期音乐

第一节 概 述

1789年法国大革命的爆发不仅拉开了封建贵族阶级与中产阶级之间矛盾斗争的序幕,同时也预示着一个音乐新时代的开始。在此后的百余年中,随着科学技术的迅猛发展和两次工业革命的爆发,以及新型社会关系、社会制度的建立,西方国家不仅经济获得了长足的进展,思想文化也随之发生了重大变化。被称为“浪漫主义”的潮流开始支配大多数艺术家的创作,并逐渐形成其典型的共性特征,音乐史上将这一阶段称为“浪漫主义时期”。

“浪漫”(Romantic)一词来源于罗曼语^①,用以指一种讲述英雄人物经历与事迹的传奇或诗歌。这种文学最重要的特点是冒险和大胆地想象,因而浪漫一词又可指这些作品取材、构思和风格上的冒险性质。这一词汇最早出现于17世纪后半叶,至18世纪时已普遍使用,常被作为“野性的”或“幻想的”同义词,后含义逐渐扩展、丰富,直至19世纪才被用来说明这一时期的艺术风格和思想潮流。

这是一个政治风云变幻莫测的世纪,欧洲人的日常生活深受经济发展、政治变革的影响,甚至文化的生产都被打上了时代的烙印。此间,随着资产阶级渐次完成了民主革命,无产阶级登上历史舞台,各种新思想、新观念也不断涌现,争相吸引着人们的注意力。以唯心主义为核心的德国古典主义哲学是浪漫主义哲学的基础,它通过对人的主观能动性以及个人能力的充分甚至夸大的肯定,从而达到自我意识的猛醒与个性的张扬。这种观点虽不甚完美,但在这一特定的时期却起到了唤醒民族意识、强调自我个性的巨大作用,促进了这一时期文艺发展多种风格百花齐放态势的形成,同时也决定了这个时代较之以往更加强调“个人”的特性。

浪漫主义时期音乐家的社会地位有了巨大的转变,他们不再附庸于教会或者宫廷,这种变化使音乐创作从谋生的工具中独立出来,开始拥有自己的发展空间。从此,对于艺术的追求也上升到了一个新的高度。另外,这一时期工业技术的发展促使许多乐器的性能得以改善、乐器的制造变得更为容易,这些不仅增强了乐器的表现力,促进了音乐的普及,对于音乐创作、音乐表演的发展无疑也是具有积极意义和巨大的推动作用的。

受政治运动的影响,浪漫主义时期音乐的发展可大致分为三个阶段:

从1789年到1815年,是浪漫主义的萌芽阶段。其间欧洲的政治主要被暴风雨式的法国革命所支配,革命风潮深深影响了法国乃至当时整个欧洲的音乐创作。为了鼓舞斗志、团结群众,革命音乐在当时发挥了不可替代的作用,出现了一批重要的创作力量,如老一代的皮契尼、蒙西尼、

^① 一种古代法兰西方言。

高赛克、拜西埃罗,年轻一代的鲁比尼、泼莱叶尔、卡戴尔等,都为革命音乐的蓬勃发展、群众性音乐活动的开展做出了巨大的贡献。这一阶段产生了大量进行曲性质的群众歌曲,其中最著名的就是《马赛曲》,它已成为法国的标志。同期以韦伯、舒伯特为代表的崇尚个性自由、强调个人化特征的浪漫主义艺术风格初步形成。

19世纪20年代到80年代,这是浪漫主义特征最为典型的时期,经历了浪漫主义的发展期与鼎盛期。柏辽兹、舒曼、门德尔松、肖邦、李斯特、瓦格纳、勃拉姆斯等响亮的名字均是这一时期音乐盛况的最好注解。

第三阶段是从19世纪80年代到20世纪初期。这段时间民族对抗日益尖锐,帝国主义向亚洲、非洲的扩张,以及西欧民主政府政权的逐步稳定;中欧、东欧革命性社会运动的发展对各国的文化乃至音乐的发展造成了深刻的影响,在欧洲的外围,掀起了发扬民族传统、发掘民族文化的热潮,以斯美塔纳、强力集团、格里格、阿尔贝尼斯,以及20世纪初期以美国黑人音乐为代表的各国民族乐派的创作与发展,为音乐史添上极为绚丽的一笔。

浪漫主义时期作为文化史、音乐史中一个重要的历史时期,与前一时期相比在诸多方面形成了新的特点。从观念上来看,大致有以下特点:

(一)注重个性的表现。18世纪产生的启蒙运动影响之大是始料未及的,它所具有的世界性及其带来的震撼决不亚于任何一次武装革命。启蒙主义思想影响下所形成的“自由、平等、博爱”的观念在19世纪已经被普遍接受,并成为时代的主流,在此观念指导下以强调个性独立、表现个人情感为特征的浪漫主义运动轰轰烈烈地展开了。与古典主义以及莫扎特乐曲中所表现出的乐观、理性、节制、人为的高雅等诸多特点不同的是,浪漫主义者更为注重自我感觉、自我表现与灵感,他们主张从传统的艺术形式中释放出来,并怀着极大的兴趣将欣赏的目光投向中世纪、世界各地以及各民族过去。同时,启蒙主义思想的滋润也使以往深受意大利影响的欧洲文化的一致性,被逐渐兴起的民族文化,甚至个人化、个性化的艺术风尚所取代,早已存在于西方文化传统中的个体意识、自我意识在19世纪特定的时代再次得到张扬,并与时代精神形成强烈的共鸣,成为浪漫主义时期艺术的主要特征。

无论是以现实主义的态度对社会弊端进行批判,还是从古代世界寻求灵感,无不是艺术家们表现其独特的艺术个性、独立的情感特征以及超越现实渴望的手段。作品中,艺术家们开始充任“主人公”的角色,而作品中的“我”这个词,一般认为,就是在这个时候产生的。

随着作曲家们精神、人格以及最为重要的经济等方面的独立,其观念发生了巨大的变化,创作也随之获得了真正的解放。新的音乐表现手段不断地被开发出来,音乐形式更为多样,表现的内容更为广泛,情感也越加丰富。既有完全个人化的炫技性作品出现,像帕格尼尼的小提琴作品、李斯特的钢琴曲,也有贴近下层民众生活,反映普通人真实情感的动人作品;既有关注时事、与社会生活联系紧密的作品,也有强调“回归自然”、单纯抒发对自然界美景无限热爱的作品。为了传奇的内容以及情感表现的需要,作曲家们不再追求规范、平衡、匀称的形式,创造出许多新的体裁。如多乐章或单乐章的交响乐、交响诗、序曲;单乐章的叙事曲、狂想曲、幻想曲、间奏曲;室内乐性质的抒情歌曲、器乐小品;以及由若干小曲组成的声乐套曲、器乐套曲等。选材的不同、体裁的更新对于作曲家个性化风格的形成都发挥了极大的作用。

(二)强调情感的表达。浪漫主义音乐侧重于将各种社会现象透过个人心理的主观感受表现出来,因而,抒情性、自传性、强烈的情感表达和心理刻画成为浪漫主义艺术的又一特征。与细腻的表现手段相对应,用来指示乐曲情感特性的音乐术语也大量出现。如:激动的、热烈的、富于表

情的、田园的、如歌的、庄严的、忧伤的、可爱的、高兴的、平静的、舒缓的、伤心的等等。这些术语不仅对乐曲情感的表达提出了更为具体的要求、体现出创作上表情达意的目的,同时,也具有了某种标题性的含义。

(三)“综合艺术”的创造和标题音乐的确立。这一时期的作曲家较之以往似乎更为多才多艺,他们对促进各门艺术之间的交流与融合充满了兴趣。同时,出于民主意识,为了使更多人更深入地理解自己的作品,作曲家们借助标题、文字描述等手段,给作品的内容表现以更明确的指向性,逐步确立标题音乐的原则。从舒伯特出于对诗歌的热爱而开创了艺术歌曲的先河,舒曼、门德尔松的钢琴小品,柏辽兹的标题交响乐,到李斯特首创的“交响诗”,直至瓦格纳“乐剧”思想的诞生,无一不是作曲家们综合艺术理想和标题音乐创作原则的具体体现。这一时期音乐艺术与文学、美学、哲学等其他艺术门类的结合也使其拥有了更为广阔的创作空间和巨大的发展。

(四)民族主义的发展。对于欧洲各国音乐文化来讲,浪漫主义运动是极具革命性的。它打破了欧洲音乐往往以一地、一国风格为中心的局面,唤起了民族意识的觉醒。不同民族之间音乐风格的差异在此时被突显出来,民族音调、民间音乐成为作曲家创作灵感的源泉。这不仅与浪漫主义者求新求异、追求异国风情的创作倾向有关,同时也是启蒙思想影响下民族意识觉醒的表现。浪漫主义运动在欧洲各国的各行其道促使了欧洲外围各民族乐派的形成。

就音乐本身,浪漫主义作曲家在作曲技法及创作手法上也进行了大量的尝试与革新:器乐作品中贯穿着富于歌唱性的主题,增强了抒情性;声乐作品中器乐伴奏对于音乐形象的刻画,强调了伴奏的独立性与重要性;不协和的属七、减七和弦以及变化音的经常使用大大加强了和声与配器的色彩性;对和声语言进行的不断探索与创新,将功能和声体系发展到极致;管弦乐队的规模和适用范围有了极大的扩展,重视对管弦乐队丰富音响以及不同乐器独特音色的开发与利用等。

这一时期工业技术以及机器制造业的发展对于乐器制造以及乐器技术性能的改进发挥了极大的作用,阀键的加入使管乐器的演奏更为灵活,工业化的生产方式促使了乐器价格的大幅下降,尤其对钢琴这样大型乐器的生产制造与普及发挥了积极的作用。乐器性能的改善无疑迎合了时代对于精湛演奏技艺的追求,增强了乐器的表现力,同时也促进了技巧的开发,间接推动了音乐创作、音乐表演的发展。

政治制度的变化,科技、经济以及娱乐业的大发展,共同促成了这一时期音乐的社会化。音乐家终于摆脱了对教会、贵族的依赖,社会地位明显提高,音乐创作拥有了自己独立的发展空间,从此,对于艺术的追求也上升到了一个新的高度。另外,公开售票的音乐会逐渐普及,使音乐家的收入有了明显的改善。商品化的社会生活也催生出一些与音乐的保存与推广直接相关的新兴职业,如:音乐出版商、剧院经理等等。

历史的发展总是一个连续的过程,对于历史阶段的划分,只不过是以前标签的形式对大文化环境的变化以某一种标准进行的概括性说明。虽然我们一直强调浪漫主义对于古典主义的反叛与背离,但对于两种风格之间的划分确实很难在时间上截然分明。浪漫主义的因子本来就是从古典主义的母体中孕育而生,并且在其发展初期的几十年,风格还未完全成熟时,也一直是处于兼容两种风格的过渡状态中。所以,若将古典主义与浪漫主义进行对比的话,最突出的不同也许是浪漫主义对于个性表现与艺术创造自由的追求,这也是由大的社会风尚以及政治经济条件决定的。

第二节 韦 伯

卡尔·玛利亚·冯·韦伯(C. M. V. Weber, 1786—1826)生于德国奥登堡的一个小镇欧汀。父亲是小镇的剧院经理,继母是一位歌唱家。韦伯从小随剧团巡回演出,对于德国音乐戏剧及文化传统有深切的体验和了解。他主要师从迈克尔·海顿和格奥尔格·约瑟夫·福格勒学习音乐。韦伯12岁时曾创作歌剧《森林姑娘》、《彼得·什莫尔的邻人》以及一些器乐曲。1804年,任布勒斯劳歌剧院指挥,开始走上歌剧创作之路,并从事钢琴演奏、音乐评论等多方面的活动。1812年,德国人民反抗拿破仑的民族解放斗争时期,韦伯为爱国诗人克尔纳尔(K. T. Körner, 1791—1813)的诗集《琴与剑》谱曲,其中的《战争与胜利》大合唱,在群众中间起过很大的鼓舞作用。《剑与歌》、《律左的野猎队》等一些合唱曲也非常流行。

1813年与1816年,韦伯相继任布拉格歌剧院和德累斯顿歌剧院的院长,兼任指挥。他成功指挥上演了一系列德国歌剧和法国歌剧。期间,韦伯还写了不少钢琴曲,他是最早写圆舞曲的作曲家之一。而且,他的钢琴作品善于把诗情画意与舞蹈相结合,颇受大众的欢迎。他的《E大调华丽波兰舞曲》、《E大调华丽回旋曲》、《邀舞》等作品旋律流畅,风格华丽,其中的《邀舞》至今仍是音乐会的保留节目。

韦伯可称为德国浪漫主义歌剧的创始人,也为德国民族歌剧的发展奠定了基础。他一生较重要的歌剧作品有:《自由射手》(也译为《魔弹射手》)、《欧丽安特》和《奥伯龙》。其中,《自由射手》是浪漫主义歌剧代表性剧目,具有德国浪漫主义歌剧的典型特点:情节取自中世纪历史传奇和神话;以狂野而神秘的大自然、简朴的乡村生活与乡村风景为背景;在音乐创作上,运用多种新颖的表现手段,如:以尖锐的不协和和声形象地描绘出“狼谷”神秘诡谲的氛围等。此外,主角与魔鬼之间的斗争意味着上帝与魔鬼之间的较量,主角最终的胜利隐含着救世赎世的宗教色彩。

《自由射手》(Freischütz)创作于1821年,剧情大致是这样的:青年猎人马克斯和守林人的女儿阿加特相爱,按照猎人们古老的风俗,马克斯必须在射击比赛中获胜才能和阿加特结婚。但马克斯在预赛中遭到失败,正当他忧心忡忡之时,曾将灵魂出卖给恶魔的卡斯帕尔为了找到替他受罚的牺牲品,蛊惑马克斯夜间到“狼谷”去铸造一种百发百中的魔弹。马克斯不顾阿加特的劝阻,深夜来到了恶魔经常出没的“狼谷”,而卡斯帕尔则在暗中向黑猎人(恶势力的代表)说道:“马克斯需要魔弹,其中一颗将要穿过阿加特的胸部,永久的痛苦在等待着马克斯。”黑猎人答道:“就这样办吧!明天不是你就是他下地狱。”

比赛开始后,马克斯的最后一次射击却莫名其妙地瞄准了阿加特。枪声响了,神奇的魔弹射中了卡斯帕尔。这是隐士(智慧和公正的代表)的安排,隐士说道:“马克斯犯罪的原因是由于爱情,……不过马克斯的罪过还是应该受罚,他的婚期延长一年。”宽大的裁判引起全场欢呼,歌剧在人们赞扬的合唱声中结束。

《自由射手》的序曲是单乐章奏鸣曲式。缓慢的引子包含了两个动机:一个是民间风味的音调,描绘出幽静而阴森的森林风景(见下例a);另一个是黑猎人的主导动机,低音区的震音、减七和弦的和声刻画了其怪诞、黑暗的形象(见下例b)。

【例 7-1】

a.



b.



呈示部的主部主题与黑猎人主导动机有关,表现的是“地狱势力”的形象。副部包括两个主题,第一主题是马克斯的主题,第二主题是阿加特的主题:

【例 7-2】

a.





展开部中,所有呈示部中的主题展开了戏剧性的冲突:阿加特主题与地狱主题的对立(光明与黑暗的斗争),马克斯主题犹豫地出现。

再现部中,马克斯主题加进了恶魔的素材(表示马克斯屈服于黑暗势力),加上阿加特主题的衰弱,似乎黑暗的胜利已成定局。但在持久的延长音之后,尾声中突然爆发出强有力的阿加特主题。接着,乐队在C大调上奏出强有力的进行曲性质的全奏,代替了原来的小调,肯定了光明世界的胜利。

【例 7-3】



这部歌剧的音乐语言具有鲜明的民族特色。作曲家将乡村合唱、进行曲、舞曲和小曲与歌剧音乐的咏叹调、宣叙调结合在一起,使声乐部分具有德国民歌的朴素风格。歌剧的舞台背景和服装设计也充分展现了德国简朴的乡间生活情景。

由于歌剧音乐创作本身的成功,也由于这部歌剧在很大程度上符合当时社会上浓厚的民族感情,它于1921年6月的首演获得很大成功,并很快被广泛传播。

遗憾的是,艺术上的成功并没有改善韦伯的经济困境,自幼身体孱弱的韦伯,以带病之躯前往伦敦,挣钱养家糊口。到伦敦不久,他由于肺病和过度劳累,于1826年2月5日客死异乡,年仅40岁。

第三节 舒伯特

舒伯特(F. Schubert, 1797—1828)出生于维也纳附近一个贫寒却热爱音乐的家庭,父亲是维也纳郊区的一个小学教师。舒伯特从小随父亲、哥哥学习小提琴和钢琴,后来跟管风琴师霍尔采学习管风琴、声乐及音乐理论。1808年考入维也纳皇家礼拜堂少年唱诗班,并在教会附设的学校里参加了学生乐队,担任首席小提琴和指挥,接触到莫扎特、贝多芬的作品。1812年师从萨里耶利(A. Salieri, 1750—1825)学习作曲,熟悉了意大利音乐风格,开始写作弦乐四重奏和钢琴作品。1813年完成了自己的第一交响乐。同年,他回到父亲的学校里从事了三年他并不喜欢的教学工作,尽管工作繁忙,舒伯特仍挤时间作曲,一些著名的艺术歌曲像《纺车旁的玛格丽特》、《魔王》、《死神与少女》等,都是这期间完成的。舒伯特的创作速度是惊人的,仅1815一年就写了145首歌曲。

1816年,舒伯特辞去教学工作,在维也纳以一个自由音乐家身份出现。由于没有固定职业,舒伯特一生挣扎于贫困的煎熬之中。值得欣慰的是,他与一些志趣相投的青年人组成了“舒伯特会”,其中有音乐家,也有诗人、画家、律师等音乐爱好者,朋友们自称舒伯特的崇拜者。在这个聚会里,人们演唱,跳舞,谈论文艺,郊游,他们之间有着深厚情意和共同理想,一起分享贫穷、真情、幻想和痛苦。舒伯特的许多作品,无论是歌曲、钢琴小品还是钢琴四手联弹或室内乐,都是在朋友中首演后才流传出去的。在当时的文化环境中,他的歌曲无法获得广大听众的承认,只能靠出卖作品的微薄稿酬,甚至朋友的接济来生活。

舒伯特曾与他的朋友、歌唱家福格尔多次合作,到奥地利各处,包括福格尔的家乡——上奥地利巡回演出他的艺术歌曲,这对提高舒伯特的声誉起了不小的作用。1828年3月,在朋友的帮助下,舒伯特举行首次也是最后一次个人作品音乐会,节目包括他的四重奏、三重奏和福格尔的演唱,以及他为之伴奏的艺术歌曲等。音乐会给他带来比较丰厚的收入,但由于多年的疾病与不安定的生活,同年11月,仅31岁的舒伯特就逝世了。

舒伯特一生中,仅有两次在埃斯特哈齐伯爵家任短期音乐教师(1818和1824),负责教两个孩子音乐。随他们避暑期间,接触到了斯拉夫和吉普赛的民间音乐,有机会看到维也纳以外的世界。

一、艺术歌曲

舒伯特一生写了634首艺术歌曲,被称为“歌曲之王”。由于生活在德国诗歌蓬勃发展的时期,他常以著名诗人的诗作为歌词,所选歌词诗意浓郁,文学性很强,内容也极为广泛。他所创作的歌曲中,有67首的歌词选自歌德的诗,其他的歌词则多选自席勒、海涅、缪勒等人的诗。他以天才的手法维系了音乐和诗歌在同一个艺术载体中的平衡,保持了音乐的完整性,所作歌曲既由诗的文字来决定——钢琴音型往往从歌词中的如画形象生化而成,也是“音的诗”——如诗一般富有韵律的音乐。舒伯特的艺术歌曲在音乐与文学的关系方面,向前大大地迈进了一步,充分挖掘了艺术歌曲的潜能,使其成为极具表现力的艺术形式,从而开辟了德奥艺术歌曲新的创作道路。

舒伯特的艺术歌曲创作具有鲜明的民族色彩。声乐套曲《美丽的磨房少女》中《对小河的感谢》、《冬之旅》中的《菩提树》,以及《野玫瑰》、《哪里去》、《鳟鱼》等,其旋律具有民歌纯朴简洁的特

征,显示出舒伯特旋律创作的极高天赋;《海滨》、《流浪者》、《你是我的平安》则洋溢着难以描绘的浪漫的甜美和忧郁。总之,诗化的意境和细腻的感情,在舒伯特民族色彩浓郁的旋律中,都得到了自然而完美的表现。

舒伯特对和声色彩极为敏感,常以复杂的调性变化来烘托歌曲的意境或使之富于戏剧性。他常常使用三度关系的调性转换和同主音大小调的转换,和声大胆鲜明,出乎意料,常在音乐进行中加入突然的离调和弦、不协和和弦等。在基本上属自然音阶的音响范围内运用变化音是舒伯特的另一特点,这在《海滨》、《明眸颂》等作品中有突出表现。

在形式上,舒伯特的歌曲通常可以分为三类:分节歌、变化分节歌、通谱歌。

分节歌是德国传统艺术歌曲的常用形式,也是奥地利民歌最普遍的形式,通常有三段歌词,每段旋律相同。舒伯特有一些艺术歌曲是用分节歌形式写成的,尤其是早期作品,如《野玫瑰》等。但这种形式在舒伯特的创作中并不十分突出,舒伯特最常用的是变化分节歌形式。

变化分节歌是为了突破分节歌旋律不变的局限而产生的,舒伯特赋予了这种形式强大而持久的生命力。在《鱒鱼》(1817, D. 550)、《小夜曲》(1828, D. 957, No. 4)、《圣母颂》(1825, D. 839)、《冬之旅》(1827, D. 911)中的《菩提树》和《春梦》等作品中,舒伯特依据歌词情绪的紧张、激动和变化,用改变调性、和声、钢琴织体及速度等方式,创造出一种形象的、近似于直觉的音响效果。

通谱歌是一种音乐随歌词内容从头至尾一贯到底的形式,音乐很长,且无重复。《魔王》是最典型的例子,是舒伯特戏剧性艺术歌曲的完美典型。

舒伯特的另一突出贡献是把人声与器乐伴奏奇妙地结合在一起,他所写的伴奏与声乐部分相辅相成,浑然一体,成为歌曲艺术形象的一部分。这在他的两部声乐套曲《美丽的磨房少女》和《冬之旅》中有完美的体现。在这两部作品中,声乐部分展示出各种不同的景象,而伴奏部分则描绘出明媚的春天、奔腾的小河,以及凄冷的北风、茫茫的冬雪等,衬托着主人公的形象。《纺车旁的玛格丽特》的钢琴伴奏不仅表现纺车转动的声音,也刻画了主人公唱歌思念恋人的不安心情。《魔王》中持续的三连音音型描绘出马蹄声,以及父亲紧抱受惊的孩子,走投无路的焦急心情。这部作品采用通谱歌的写法,使戏剧性的发展一气呵成,歌德原诗作中的戏剧性冲突都巧妙地化成音乐表现出来了。

二、钢琴作品

舒伯特的钢琴创作涉及多种体裁,包括奏鸣曲、幻想曲、特性小曲(即兴曲、音乐瞬间)、舞曲等。舒伯特写过14首钢琴小品,包括6首《音乐瞬间》(D. 789)和8首《即兴曲》(D. 899、D. 935)。这些作品是他情感的即兴表现,富有浓郁的生活气息,每一首结构都不同,节奏简单自由,旋律优美如歌,意境悠远独特。这种小品与音乐的情感性、个体性贴切吻合,与浪漫主义看重艺术个性的审美观是一致的,舒伯特在这些小品中尽情抒发了个人内心的欢乐或悲愁之情。舒伯特是钢琴小品的开拓者之一,他之后,舒曼、肖邦在这一领域有了进一步的扩展。

舒伯特的大型钢琴作品有奏鸣曲11首和1首《流浪者幻想曲》。他的奏鸣曲在形式上从不背离标准的古典格局,这多受海顿和莫扎特的影响;在情感表现和气氛上却是抒情重于戏剧。由于抒情的旋律不宜作动机式的展开,舒伯特更多地注入了自己的表现特点:歌曲般的主题陈述,简朴的织体,色彩性的和声,变奏展开的手法,运用民间歌曲、舞曲的因素等。早期的B大调奏鸣曲(1817, Op. 122)和A大调奏鸣曲(1819, Op. 120)与后期的D大调奏鸣曲(1825, Op. 53)、E大调奏鸣曲和G大调奏鸣曲(1826, Op. 78)等,都可以看到上面所说的特点。

由于抒情性和歌唱气质的渗入,古典形式在舒伯特作品中变得较为松弛。第一乐章往往不是动力性很强的快板,主部与副部没有鲜明的对比,歌曲式的旋律不易发展,常用有效的转调和装饰性的变化反复,音乐仍保持静态。晚期作品,如《c小调奏鸣曲》(D.958)、《bB大调奏鸣曲》(D.960)等,虽然有意识地接近贝多芬的戏剧性风格,但依然具有舒伯特的特殊魅力,体现了他自己的抒情性特点。其中,最后一首(B大调)是舒伯特最优秀的钢琴作品之一,鲜明地体现了他那独立而无可比拟的抒情性。《流浪者幻想曲》(c小调,D.760)是舒伯特钢琴曲中对演奏技巧要求较高的一首,它有奏鸣曲那样的四个乐章,以变奏曲为基础,相互连接。其主题引自他的歌曲《流浪者》(D.489),运用幻想曲自由无拘的气质和华丽的技巧,以不同变形出现在各部分,充满了蓬勃的生命力。

三、交响曲和室内乐曲

舒伯特共写了9部交响曲。《第八交响曲》(“未完成”,D.759,1822)和最后一部《第九交响曲》(“伟大”,D.944,1825—1828)是舒伯特最重要的交响曲作品。

《第八交响曲》在仅两个乐章的形式结构中反映了舒伯特的大胆创新。歌唱性的旋律、情感的爆发和对乐队色彩的充分运用,都体现了他的浪漫主义特征,被格劳特称为“第一部真正的浪漫主义的交响曲”。^①

乐曲的第一乐章是典型的奏鸣曲式。引子在d小调上由大提琴和低音提琴齐奏出,其下降的旋律进行,神秘、模糊的色彩,刻画了一个浪漫主义的形象:苦恼、永久的疑问和忧郁的沉思。这个忍辱负重的引子,却也孕育着愤怒和力量,在乐曲的发展中,它成为突出这种愤怒挣扎情绪的主导因素。

【例7-4】



呈示部主部的伴奏织体包含两种因素:战栗式的小提琴音型表现出惊慌失措的情绪;弦乐低音的拨奏表现了机警却带有恐惧的心情。在这两种因素的衬托下,木管乐器吹出了如泣如诉的主部主题,它宛若孤独者的悲歌。

【例7-5】



^① 唐纳德·杰·格劳特,克劳德·帕利斯卡.《西方音乐史》,1998年第2版,北京:人民音乐出版社,第639页。

优美而富有歌唱性的副部主题出现在 C 大调上,先后在大提琴和小提琴上重复出现。它那民歌风味的抒情曲调,纯朴的和声,明亮的大调色彩,尤其是二度上行的模进展示了愉快兴奋的情绪,这是对美好生活的向往,与主部形成鲜明的对比。但这只是形象上的对照,并没有矛盾冲突。因此,传统的连接部被取消,取而代之的是一个短短的转调过程。

【例 7-6】



副部主题明朗的情调没有持续多久,旋律突然中断。连续切分的节奏和上行的弦乐震音所代表的暴力,扑灭了光明的希望。尽管象征美好的旋律一再挣扎,但终于低沉下去,呈示部结束。

展开部完全由引子的材料发展而来。在低音震音的背景上,一连串上升的模进向恶势力展开了冲击。希望之火在 D 大调雄壮的声音和 d 小调(恶势力)之间剧烈的调性冲突中被扑灭。随之而来的无力的下垂音调,似乎是无力的呻吟和喘息,展开部就这样结束。

再现部完整地再现了呈示部的主、副部主题。但副部明朗的诗意形象并没有引导人们去继续斗争(这里没有贝多芬式的不屈不挠的斗争精神),而是引向绝望和痛苦。结尾中又完整地出现了引子阴郁的材料(前呼后应,达到完美的悲剧性的统一),第一乐章在悲痛欲绝的气氛中结束。

整个乐章是悲剧性的,虽然他有奋起斗争的意念,有对美好生活的憧憬,也有痛苦的呻吟和挣扎,但这一切都是徒劳的,面对残酷的社会现实,这似乎是一个无法解决的难题。

第二乐章,行板,没有展开部的变体奏鸣曲。作者避开了上一乐章无法解决的问题,投身于大自然的怀抱,沉溺在抒情的自我情感的世界里,构成了抒情的诗篇,表现了对美好生活的留恋。富有诗意的抒情曲调和自由的调性布局(以同名大小调的转换为特点)把我们引入到变幻莫测的幻想境界之中。

整部交响曲没有贝多芬式的、英雄性的斗争意志,但对现实生活的不满和对美好生活的向往与寻求,构成了一曲浪漫的史诗,使音乐具有了肯定生活的力量。

《第九交响曲》是一部古典形式与浪漫主义精神完美结合的伟大作品,蕴含着催人奋发向上的力量。整部作品感情充沛,富于英雄性,旋律优美,管弦乐色彩丰富。

舒伯特共写有 36 部室内乐。早期的弦乐四重奏受莫扎特、海顿的影响较大。在 1816 年的《E 大调四重奏中》,舒伯特建立了自己的风格。早期最受欢迎的作品是钢琴和弦乐五重奏《鳟鱼》(D. 667, 1819),为业余大提琴演奏家而作,五重奏的编制去掉了第二小提琴,增加了低音提琴,与大提琴在一起,增添了低音效果。这首作品中弦乐常常作为背景,钢琴音乐仿佛是背景上舞蹈着的精灵,有时还会扮演长笛与单簧管的角。乐曲甜美和谐,转换自如,更深刻地揭示出原歌曲《鳟鱼》的思想内容。

1820年创作的《c小调快板》(D.703,未完成),标志着舒伯特的室内乐创作走向成熟。随后的3部重要作品是《a小调四重奏》(D.804,1824)、《d小调四重奏》(D.810,1824—1826)和《G大调四重奏》(D.887,1826)。

《d小调四重奏》又称《死神与少女四重奏》,根据舒伯特同名歌曲的内容创作而成,是一部古典主义和浪漫主义相调和的作品,也是舒伯特15首弦乐四重奏中最为著名的一首。其中,第二乐章依据《死神与少女》歌曲音调进行变奏,这些变奏使古典形式焕发光辉。在全曲前后统一的范围内,各乐章都有非常激情的段落,并以精湛的技巧和匠心独具的对位法展开。

舒伯特室内乐的经典之作当数《C大调弦乐五重奏》(D.956),写于他生命的最后一年(1828)。他效法意大利作曲家博凯里尼(L. Boccherini,1743—1805),使用两把小提琴、一把中提琴和两把大提琴,这五件乐器的结合具有优美的音响效果。这首五重奏具有深邃的抒情性,高超的对位技巧,悠长的旋律线条。末乐章用比较流行的风格,缓解了前两乐章间的紧张度。

舒伯特音乐是自由无羁的,充满纯正的理想主义及自然的庄严性。他独特的艺术个性,标志着新的浪漫主义时期的来临。

第四节 门德尔松

门德尔松(J. L. F. Mendelssohn - Bartholdy,1809—1847),德国作曲家,出生于德国犹太名门望族家庭。祖父是著名启蒙主义哲学家,与莱辛等人共同奠定了德国民族主义文学的基础,被人誉为“犹太的苏格拉底”。门德尔松的父亲是汉堡的富裕银行家,母亲是普鲁士宫廷珠宝商的女儿,博学多才,懂希腊文和拉丁语。门德尔松两岁时,全家迁往德国当时的文化和艺术中心——柏林。他的家庭是柏林文人名士聚会之地,家中的花园式大厅可以坐下几百位客人。门德尔松和姐姐范妮在优越的环境中长大,从小受到良好而全面的文化教育。少年时期就经常在家庭音乐会上表现其钢琴、作曲与唱歌方面的才能。

门德尔松10岁时师从柏林音乐学院的院长、著名作曲家策尔特学习和声,从而熟悉了德国古典音乐传统,并培养了对民间音乐的兴趣。后又师从名噪一时的柏尔格,并成为出色的钢琴家和管风琴家。12岁时与歌德相识,并与这位诗人保持了深厚的、长达一生的友谊。歌德思想中对古典美的崇尚,对门德尔松的艺术追求起了潜移默化的、深刻的影响。16岁时,门德尔松写出了《弦乐八重奏》,并以作曲家身份创作喜歌剧《卡马丘的婚礼》(Op.10,1825)。17岁时创作出著名的管弦乐序曲《仲夏夜之梦》(Op.21,1826)。他亦学习绘画,并在柏林大学听美学课程,还学完了史学语言系的全部课程。1828年19岁的门德尔松指挥演出巴赫的《马太受难曲》,有力地推动了巴赫音乐的复兴。1829年创作管弦乐序曲《寂静的海和幸福的航行》,同年在伦敦举行的音乐会使他驰名欧洲乐坛。

1829—1835年间,门德尔松先后到英国、法国、意大利等地旅行演出和创作,领略了意大利、瑞士、苏格兰各具特色的风光,体验了巴黎、伦敦上层社会的沙龙和音乐生活。途经各地时还访问了当地著名的艺术家,结识了音乐家柏辽兹、肖邦、凯鲁比尼、马蒂尼,还有帕莱斯特里那的研究学者J.拜尼,音乐收藏家F.桑蒂尼等。这一段丰富的经历使门德尔松终生受益,他以画笔和优美睿智的文字描述一切见闻,并根据游历中的印象写出了《意大利交响乐》(1833)、《赫布里德》序曲(又名《芬加尔山洞》,1830),开始构思《苏格兰交响曲》。在此期间,他还完成了《宗教改革交

响曲》(1830—1832)、《第一钢琴协奏曲》(1832)、《无言歌》(1834)等一系列重要作品。

1833年,门德尔松任杜塞尔多夫市乐长,开始了他的创作高潮和广泛音乐活动时期。1835年,门德尔松任莱比锡格万特豪斯布耶大厅终身音乐指挥,此间,他不遗余力地举办一系列“历史音乐会”活动,系统地演奏了巴赫、亨德尔、帕莱斯特里那、拉索的作品,以及贝多芬的《庄严弥撒》和《第九交响曲》,并首演了舒伯特的《第九交响曲》等。一些当代的作曲家、歌唱家、演奏家等都被他邀请,并与格万豪什乐队合作演出。

1843年,门德尔松创建了德国第一所音乐学院——莱比锡音乐学院。门德尔松的创作、指挥和音乐活动为19世纪30—40年代德国的音乐生活作出了重要贡献。但超负荷的工作损害了他的健康,在挚爱的姐姐范妮逝世的沉重打击下,门德尔松于1847年11月卒于莱比锡,年仅38岁。

门德尔松优越的家庭环境使他从小得到广泛而深刻的文学、哲学、宗教、绘画等方面的传统教育,塑造了传统的、古典的审美追求;他多彩的经历,与社会名流的广泛接触,又使他深受浪漫主义文艺思潮的影响。因此,他的音乐创作既讲究高雅的情趣、适度的表情与高度的形式美,又具有浪漫主义常见的题材内容、技巧技法、标题性表现等,使他的音乐成为浪漫主义音乐中古典风格的代表。

除了广泛的音乐活动,门德尔松在交响音乐、钢琴音乐、声乐和室内乐的创作中都做出了突出贡献。

一、交响音乐

门德尔松少年时代即开始创作交响曲,在5部交响曲中,较重要的是《意大利交响曲》(A大调,Op.90)和《苏格兰交响曲》(a小调,Op.56)。

《意大利交响曲》写出了作者对这个南方岛国的深刻印象:阳光明媚、生气蓬勃;朝圣者唱着歌,列队跋涉在途中;城里广场上人们跳着活泼的萨尔塔雷洛舞。整体情绪明朗愉快。

《苏格兰交响曲》基于暗淡的色调,描绘出北方森林的阴郁景色以及面对爱丁堡废墟时忧郁感慨的心情。主题采用了苏格兰特有的风笛与五声调式,其中第一乐章慢速引子的片段贯穿引用在第二、三乐章的引子中,全曲通过各主题旋律轮廓的相似联结在一起,四个乐章没有间歇地连续演奏。

《宗教改革交响曲》是门德尔松为纪念德国奥格斯堡宣言300周年而作,末乐章采用了马丁·路德的众赞歌《上帝是我们的坚固堡垒》,作品反映出基督教“苦难与救赎”的哲理思想。

交响序曲是门德尔松创作中的重要体裁,这种体裁是专为音乐会独立演奏而写的管弦乐曲。门德尔松的交响序曲融合了古典形式与浪漫风格,既保留纯音乐的严格形式、单乐章的奏鸣曲式,又与文学历史的情节性、大自然景色的描绘性主题相连,且都具有标题性。

序曲《赫布里德》(又称《芬格尔山洞》,1830),是根据作者游历苏格兰赫布里德群岛的印象而写,其中,对大海的波涛、山洞与岩石的神秘恐怖等自然景观表现得淋漓尽致。

序曲《平静的海洋,幸福的航行》(1828—1832)既描写了大自然的景象,也隐喻了对人生冷眼旁观与积极参与的两种态度,反映了门德尔松的处世态度和哲理思想。

序曲《美丽的梅露西娜》(1833)因描绘海的景色和情人间欢乐与悲哀心绪的起伏而著称,门德尔松擅长写作音乐风景画的才能在这几首序曲中表露无遗。

门德尔松的七首标题性序曲中最具代表性的是《仲夏夜之梦》。门德尔松为莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》共写过两部音乐作品:第一部是1826年作者17岁时所作的钢琴四手联弹《仲夏夜

之梦》序曲,第二年改编成管弦乐曲,成为音乐史上第一部浪漫主义标题性音乐会序曲。在这部序曲中,门德尔松利用古典奏鸣曲式的结构,涵盖了这部精彩的神仙与人间的喜剧,曲中展现了神话般的幻想、大自然的神秘色彩和诗情画意。莎士比亚笔下厄修斯宫殿的雄伟,情人们的温情都笼罩在玲珑剔透而又朦胧幻奇的仙境中。乐曲旋律轻快,配器鲜艳,形象鲜明生动而又情趣盎然,展示出作曲家奇幻的想像力,流露出年轻人的青春活力和清新气息。另一部是1843年应普鲁士国王的邀请,为莎士比亚这部戏剧在柏林皇家剧院的上演所写的戏剧配乐,门德尔松又创作了13段音乐(Op.60,1843),序曲就选用了当年所作的序曲,另外几段音乐是谐谑曲、夜曲和婚礼进行曲,也获得世界性的声誉,经常和序曲一起作为一个组曲上演。

二、《无词歌》和其他器乐作品

小型钢琴曲集《无词歌》共48首,前后分8卷发表。“无词歌”亦称“无言歌”,是门德尔松首创的一种抒情性的小型器乐体裁,织体简明,大部分由歌曲似的旋律及简洁的伴奏织体构成。《无词歌》形象生动,手法清新朴实,通过对日常生活小景的表述和自然风光的描绘,抒发作曲家多样的思想感情。代表作品有《春之歌》、《威尼斯船歌》、《浮云》、《打猎歌》、《摇篮歌》等。

《春之歌》(Op.62)是《无词歌》中最著名的曲子。其流水般轻柔的浪漫旋律,使听众沉醉于快乐的气氛中。曲式虽简单,但十分巧妙地应用了装饰音,从而利用钢琴创下了前所未有的效果。在伴奏与踏板的关系中,也显示出浪漫主义时代的钢琴音乐特色。此曲不仅用于钢琴独奏,还被改编成管弦乐曲及小提琴和其他乐器的独奏曲,并广为流传,深受世界人民喜爱。《威尼斯船歌》为 $\#f$ 小调,6/8拍,如歌的旋律在舒畅的伴奏中弹出,像其他所有的“威尼斯船歌”一样,略带一丝忧伤的情绪。

门德尔松是室内乐的重要作曲家,有20余首作品,包括《3首弦乐四重奏》(Op.44,1837—1838)、《d小调钢琴三重奏》(Op.49)、《c小调钢琴三重奏》(Op.66)、《f小调弦乐四重奏》(Op.80)等。其中,《3首弦乐四重奏》是他最好的作品之一。《f小调弦乐四重奏》是他最后的作品之一,体现了作者在姐姐去世后的悲痛、哀伤及内心的震撼。

《 $\#E$ 大调八重奏》(Op.20,1825)是门德尔松16岁时的作品。由两组弦乐四重奏构成,有着乐队般的音响和交响乐般的气势,尤其是谐谑曲乐章,具有门德尔松音乐特有的轻盈和飘逸。

门德尔松还写有几首钢琴与小提琴的协奏曲,其中《e小调小提琴协奏曲》(Op.64,1844)最为著名。该曲音乐极为抒情,充满柔美的浪漫情绪和均匀齐整的形式美,堪称经典之作,也是德国浪漫乐派诞生以来最优美的小提琴作品之一。

三、声乐作品

门德尔松的声乐作品包括合唱和艺术歌曲。其代表作品清唱剧《圣保罗》(1836)继承了亨德尔清唱剧的传统。《伊利亚》(1846)长期被认为是19世纪最好的大型合唱之一。世俗康塔塔《第一次瓦尔普吉斯之夜》是他少有的大型而严肃的作品,也是他的经典之作。题材选自歌德《浮士德》中的一章,表现古代德国凯尔特异教徒迎接五月春天的一种习俗。作品描写的是,各种女妖想尽办法驱赶那些代表旧习俗的敌对势力,并保持了她们自己的风俗。其音乐用相互对比的手法表现了两种矛盾思想的斗争。门德尔松以德国分节歌的传统写了不少艺术歌曲,其中,为海涅诗歌配乐的艺术歌曲《乘着歌声的翅膀》是流传最广的一首。全曲以清扬的旋律和由分解和弦构成的柔美伴奏,描绘了一幅温馨而富有浪漫主义色彩的图景。

门德尔松是一位继承德国民族音乐遗产的音乐家,他爱好古典乐派的音乐,并从中汲取创作的谐和均衡与清晰而富于逻辑的思维。他的作品中也有柔和抒情与悲伤情感的表现,但并不突出。在他的创作中,没有深刻的社会性以及真正的英雄性和激烈的戏剧性表现。作为早期浪漫主义的代表人物,门德尔松的音乐欢快、浪漫、宁静、幽雅,极少冲突和对抗。明朗、安宁的大自然,以及奇幻的想象和体验,似乎更符合他的天性。从某种意义上说,他的音乐更适合当时城市的音乐时尚。

第五节 舒 曼

舒曼是继舒伯特和韦伯之后的第二代浪漫作曲家。同时,也是杰出的音乐评论家、社会活动家之一。俄罗斯批评家斯塔索夫就曾认为,舒曼是贝多芬、韦伯、弗朗茨·舒伯特的最有天赋的一个继承者。

一、舒曼的生平和创作特征

罗伯特·舒曼(R. A. Schumann, 1810—1856)出生于德国撒克逊州的茨维考城。父亲是一个有教养的出版商,经营书店。舒曼自幼练习钢琴和作曲,并酷爱文学。幼年时喜欢读席勒、歌德、拜伦的作品以及古希腊悲剧,以后,又热衷于德国浪漫派作家让·保罗和霍夫曼的作品。文学的嗜好和修养,深刻地影响着他的音乐创作。

舒曼在音乐和文学上的天才和爱好,使他迟迟不能决定自己的艺术奋斗方向。16岁时,父亲去世。18岁时,根据母亲固执的意见,他进入莱比锡大学攻读法律。但对音乐的酷爱,使舒曼终于说服了母亲,于1830年放弃法律,师从维克学习钢琴。为了补救延误的学习,舒曼猛练钢琴,结果右手指受伤,只好放弃成为钢琴家的欲望,在指挥家兼作曲家多恩门下学习作曲理论。

在钢琴老师维克家中,舒曼和维克的女儿——天才的女钢琴家克拉拉亲近,并逐渐发展成爱情。但他们的结合受到维克的顽固阻挠,直到1840年,舒曼通过法律,才和克拉拉结婚。从1830年到1840年,舒曼致力于钢琴创作,其中最优秀的作品大都和克拉拉有关。同时,克拉拉倾慕舒曼的幻想和天才,也以最大的热情演奏和介绍舒曼的作品。这十年是舒曼创作上的成熟期和黄金时代,杰作如涌,如《蝴蝶》、《狂欢节》、《交响练习曲》、《C大调幻想曲》、《#f小调奏鸣曲》(献给克拉拉)、《g小调奏鸣曲》、《f小调无管弦乐协奏曲》、《克莱斯利安娜》、《幻想作品集》、《儿童生活》等,都是世界钢琴音乐中的珍品。

1834年,舒曼和几个志同道合的朋友,以进步的浪漫主义精神为基础,组成“大卫同盟社”(David's Bund,“大卫”是圣经中的歌手,曾以艺术的力量战胜了人民的敌人——法利塞人),并创办“新音乐报”周刊,舒曼自任主编。其目的和任务,在《新音乐报》第一期中有明确表示:“我们的任务是承认过去和过去的作品……只有从这种清澈的源泉里吸取力量,才能巩固新的艺术美,我们的任务是把不久以前的倾向当作非艺术的倾向来斗争。……开辟道路,帮助青年的,诗的将来……”。所谓“非艺术倾向”,指的是当时音乐界的陈腐、保守、庸俗的市侩习气。

“大卫同盟社”实际上是想像中的团体。每一个艺术界的代表都可以成为同盟社的成员,不论是死人还是活人都可以参加“活动”,而舒曼自己在杂志上则以“大卫同盟社”社员弗洛列斯坦(Florestan)和约塞比乌斯(Eusebius)的名义出现,前者是率直、热情的批评家,后者永远是沉思默

想的幻想家和诗人形象。《新音乐报》成为当时进步音乐思想的喉舌,这个杂志一直延续到第二次世界大战。

1840年,由于婚姻上的胜利,舒曼大大扩展了他的创作范围。1840年是他的声乐作品年,他写下了声乐套曲《女人的爱情与生活》、《诗人之恋》等杰作。

1841年,舒曼写出了**B**大调第一交响乐《春》、《钢琴协奏曲》第一乐章,并开始写作《**d**小调交响乐》(十年后定稿、编为第四交响乐)等大型作品,以后又写了一些室内乐。1843年他来到莱比锡音乐学院任教,这时开始患精神病(舒曼家族中有精神病史),次年迁居德累斯顿静养,并陆续写出一些作品:在1848—1849年的欧洲革命前后,他写了几首男声合唱歌曲和四首钢琴协奏曲,反映了他的革命热情。

1854年,舒曼精神病日益严重,曾投莱茵河自杀,被渔人救起,遂入疯人院。1856年7月29日逝世,终年46岁。

舒曼所从事的积极的音乐评论工作,不仅批判了当时艺术界的颓风,揭示了古典遗产的真正价值,而且以极大的热情,帮助和鼓励了后来的青年音乐家,如肖邦、柏辽兹、李斯特等。另外,他发现并推荐了舒伯特的杰作之一《**C**大调交响曲》(1839年由门德尔松指挥演出)。

舒曼的创作表现出了德国浪漫主义的优点和弱点。一方面,他为高尚的艺术理想而奋斗,是一个真正的革新家;另一方面,他又不能在现实生活中找到理想,因而,他回避了社会和政治问题。他的创作主要是写自己的内在感情和心理变化,具有一定的自传性,时而热情如火,时而悲观绝望,表现出他思想上的矛盾。总之,整个大自然和现实生活都通过其个人的感受而体现出来。

幻想是舒曼作品中的主导因素之一,但并不掩盖他作品中的现实主义基础和民间的源泉。深刻而细腻、丰富而多变的感情也是他的创作特征之一。

舒曼的音乐语言丰富而有趣。他有着通俗而富于表现力的旋律,富于色彩的和声以及十分多样的节奏。他广泛地吸取舞曲的因素(有一般的圆舞曲、波兰舞曲,也有巧妙发掘的舞蹈节奏和动作),使他的艺术形象、音乐语言具有现实主义基础和民主主义的性质。

鲜明而具体的标题也是舒曼作品的特征之一。有时,他给整个套曲加一个标题,有时给套曲中个别小曲加上标题,如套曲《狂欢节》中的21个小标题等。这些标题,有时给人以直接的联想范围。舒曼惊人的观察力和捕捉人物特征的能力,使他的作品具有某种肖像画的性质(如《狂欢节》中的“肖邦”、“帕格尼尼”等)。斯塔索夫曾说:“舒曼主要是一个诗人,他是一个肖像画家和历史家,他刻画人,画他们的肖像,他们的表情、气质、情感,而他主要的乐趣就在于此”。

总之,舒曼是一位热情似火,个性突出的优秀作曲家。他的作品有着奔放、热情和光辉的气质(舒曼一生崇拜巴赫和贝多芬,作品中有着他们的气质),充满着优美的幻想。

二、舒曼的作品

钢琴音乐是舒曼作品中最优秀的部分。由于他开始就运用了成熟浪漫主义艺术中得到公认的体裁,所以马上引起了人们的注意。他不受古典形式的束缚,以自由的想象为主题,利用各种音乐表现手段为自己奔放的感情服务,创立了自己的风格。舒曼在《狂欢节》中,曾用夜曲来刻画肖邦的形象。

变奏曲的形式和变奏手法,是舒曼常用的手法之一。有时,在作品内部使用变奏手法,有时则使套曲中各部分的音调联系具有变奏的性质。杰出的变奏作品有:《变奏曲形式的练习曲》、

《交响练习曲》(Op. 13)等。

由一系列精致小品组成的套曲,是舒曼常用的乐曲形式。这些小品独立而又互相联系,像是统一的连环画一样。如《幻想作品集》、《森林的情景》、《儿童生活》等,其中《蝴蝶》、《克莱斯勒利安娜》、《狂欢节》等作品更是精致的珍品。

《狂欢节》是舒曼思想和美学观点最鲜明的一个体现,它是一幅节日游乐的图画,描绘了假想的“大卫同盟社”社员在游艺会上联合自己的力量,庄严地向庸夫俗子们进攻,并把他们打得片甲不留。在跳舞音乐的伴奏下,透过假面舞会的假面,登场人物有传统的皮埃罗(“白衣丑角”)、阿尔列金(“彩衣丑角”)、潘塔隆、柯隆赛娜(“女丑角”)、“卖弄风情的女人”、幻异的假面具(“跳舞的字母”)以及“大卫同盟社”的社员形象:“弗洛列斯坦”和“约塞比乌斯”(舒曼)、“贾林娜”(克拉拉)、“肖邦”、“帕格尼尼”等。形象的音乐描绘使《狂欢节》构成一幅绚丽壮观的图画。

舒曼又把《狂欢节》叫作《四个音符的小景》,这是他以各种不同的方式连贯和结合起来的音符——ASCH 形成一个类似主题的东西。作为每个小曲的基础(但这个动机在哪里也没有构成完整的主题),他把这个动机的秘密隐藏在“二个谜”之中,巧妙地把这三个谜用中古时代的四方音符弄成暗码

ASCH 是波西米亚(捷克)一个小城的名字(也是舒曼姓名的开头字母),相当于德国音名 A、^bE、C、B。舒曼以此为动机,不难看出他天生的谐谑与聪慧。

【例 7-7】

Sphinxs

The image shows three staves of musical notation in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). Above the notes are the letters 's', 'c', 'h', and 'a' in various positions, representing the ASCH motif. The first staff has notes for 's' (B-flat), 'c' (C), 'h' (D), and 'a' (A). The second staff has notes for 'a' (A), 'c' (C), and 'h' (D). The third staff has notes for 'a' (A), 's' (B-flat), 'c' (C), and 'h' (D). The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line.

《狂欢节》的前奏和终曲是“大卫同盟社社员进行曲”,描写了社员集合和战斗。同时,也有助于整个曲子的统一完整。

在刻画假面或活人的肖像时,其音乐形象的准确性表现出舒曼的天才,他简直给人造成一种视觉印象的幻觉:圆滑断音(*Portamento*)和连音(*Legato*)互相对照,强、弱音的对比,持续低音上的八度进行和好象“屈膝”似的乐句的对比,刻画了小丑“皮埃罗”的形象。围绕着本音并带有突然的疑问的徐缓旋律,下行留音,小心的走入全音阶中去的柔和半音阶进行,以及漂浮不定的节奏,描绘了“约塞比乌斯”(作者本人)诗人及幻想家的形象。不断变化的力度和音乐材料,描写了热情而易于激动的“弗洛列斯坦”(作者性格的另一面)的形象。模仿肖邦夜曲风格的歌唱性曲调,丰富而起伏的和声背景,描写了两个妇女(沉着热情的“贾林娜”——克拉拉的形象,热情的“爱斯

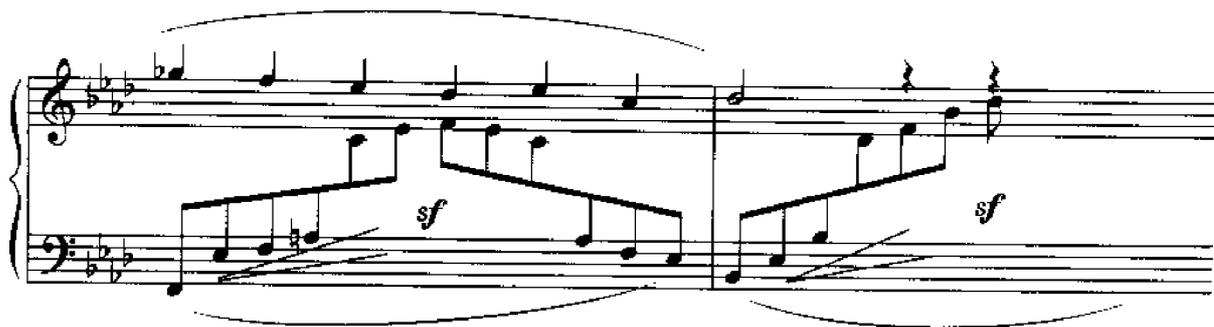
特列拉”)陪伴下的幻想性质的肖邦形象。而怪诞的故意夸张的模仿,复杂的提琴技巧,又把帕格尼尼“魔鬼似”的形象描绘得惟妙惟肖,栩栩如生。

【例 7-8】

a. **Adagio** 第5曲 约塞比乌斯

b. **Passionato** 第11曲 贾林娜

c. **Agitato** 第12曲 肖邦



d.

Presto

第17曲 帕格尼尼



《狂欢节》大胆的构思,新颖的表现方式,成为当时最新奇的音乐之一。它以顽皮、辛辣的笔调向“庸夫俗子”们进攻,向艺术领域中的保守倾向作斗争,代表了当时先进的音乐思想。

《克莱斯勒利安娜》是霍夫曼小说中的人物。舒曼以此为题运用自由变奏的原则,在8首曲子中,充分抒发了自己内心的情感,表现了“弗洛列斯坦”式的崇高热情,在对比的插段中则表现了“约塞比乌斯”式的诗意(第2、4、6曲),体现了舒曼的美学观点。

《交响练习曲》共有12个曲子。其名字的来历,是因为在个别主题变奏中,作者在钢琴上发挥了管弦乐的音响效果,如小提琴的跳弓(第三练习曲),管乐器的跳音(第九练习曲)等。关于内容,舒曼在一封信中曾写到:“我已经把变奏都写完了,我打算从送葬进行曲逐渐发展成宏伟的胜利进行曲。此外,我在曲子中间加进了戏剧性的因素。”

舒曼的《幻想曲》(Op.17,C大调,)最初命名为《弗洛列斯坦与约塞比乌斯的大奏鸣曲》,又改为《诗篇》,最后才定名为《幻想曲》。舒曼给三个乐章以不同的标题:(1)废墟;(2)凯旋门;(3)灵光。并在篇首附记题词:

在纷繁的尘世之梦里,
震响着一个小小的声音;
它透过一切的声音,
传向那暗地偷听的人。

F.施莱格尔

舒曼在给克拉拉的信中曾写到:“题辞中所说的声音,不就是你吗?”显然,这首曲子表述着他 and 克拉拉的感情。但是它的意义又远远超过了个人的爱情抒写,从音乐中可以听到更广阔的意境。

舒曼的交响乐作品整体意义不大,较好的是第一交响乐《春》和《第四交响乐》

舒曼的声乐创作是他在创作最高峰的年代中开始的,而且歌曲创作的大半和最好的一部分,都是在1840年写成的。如根据海涅的诗写的声乐套曲《诗人之恋》(Dichterliebe),用沙米索的诗写的套曲《女人的爱情与生活》(Frauenliebe und Leben),以及《桃金娘》(Myrten)等。

舒曼对歌词的选择十分严格,范围也广泛,但他最喜爱的还是海涅的诗作。题材方面有表现友情的,有描写大自然的(如《月夜》、《春夜》),有对英雄的赞颂,也有史诗和童话。体裁也十分多样,如民间性质的歌曲、叙事曲、儿歌、合唱、重唱等,但大量的还是描写爱情的声乐抒情曲。

舒曼发展了舒伯特艺术歌曲的优秀传统,而更侧重于情感与心理状态的表现,表现手法更加细致,更加灵活。同时,他也十分重视钢琴伴奏的作用,并丰富了钢琴部分的表现力。

套曲《女人的爱情与生活》包括八首歌曲,描写了一个普通妇女从初恋的欢欣,结婚的幸福,到做母亲的期待、喜悦,再到丈夫死后的悲痛,表现十分细腻。在第八首中,舒曼采用朗诵式的音调,表现了主人公欲哭无泪,含蓄深沉的悲哀心情。套曲在钢琴演奏的尾声里,重新出现了第一首歌的主题,表现出对幸福的回忆。这是舒曼声乐创作中的重要作品之一。而《诗人之恋》则是他声乐创作中最典型、最完整的一部作品。

《诗人之恋》是舒曼从海涅的《抒情的间奏》的65首诗中选出16首谱曲而成。他描述了主人公(诗人)从爱情的春天到失恋的彷徨、苦闷的心情,以及对幸福的渴望,再到积极起来埋葬个人痛苦的过程,构成了一个独特的音乐心理故事,表现了冷酷的社会现实对舒曼的诗意幻想的入侵,以及面对现实时一个艺术家的不安和痛苦的心情。整个歌曲笼罩着温柔的诗的色彩。结构简明(多是单乐段、复乐段、两段体的歌曲),形式扼要,没有一点外表炫惑的东西。但是,舒曼的声乐旋律永远是美的,音乐语言具有丰富的表现力。朴素的外表后面,隐藏着炽热的感情,使心理状态的表现更有说服力。

在这部作品中,声乐与钢琴完全融合而不可分割。丰富的钢琴伴奏织体,揭示了歌词的心理内容,表达和补充了文字所没有表达出来的东西,因而显得更为重要。如第一曲《灿烂鲜艳的五月里》的简短结尾,只是重复了调式和声方面的不稳定性、流动性等,但在“悬而未决”的属七和弦逐渐消失的时候,使人体会到后奏中和声的不稳定性,帮助传达了歌曲中幻想的恍惚气氛。

【例7-9】



第8首《那小巧的花儿们如果知道》描写主人公寄悲痛的性情于大自然。歌曲的色调一直比较明朗,只是到最后才出现心理上的冲突。整个旋律纯朴、简短面带有民间性质。钢琴部分则以摇荡的震音方式的笔法,好像一阵轻微的颤抖似的贯穿全曲,描绘出被压抑的心情。而在后奏中则以狂

热的音响,音调、节奏的尖锐化,紧张的动力,戏剧性地表现了歌词中余意未尽的突然爆发的隐痛。
【例 7-10】

The musical score consists of three systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "但 就 是 她 伤 害 她 撕 裂 了 我 的". The piano accompaniment is in 2/4 time, featuring a driving eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamic markings include *rit* and *sf*. The second system continues the piano accompaniment with a *a tempo* marking. The third system shows the piano accompaniment concluding with a *sf* marking.

第 7 首《我不怨你》和第 13 首《我曾在梦中哭泣》是具有舒曼式特殊表现力的两首歌。《我曾在梦中哭泣》更是感人,歌曲没有前奏,第一句在没有伴奏情况下,孤独地唱出。这是全曲的音调

核心,像是从深沉的静默中引发出来,表现了一种悲哀情绪。迟缓的钢琴答句像是一个喑哑的遥远的回声,之后又是静默(休止)。第二乐句更加强了沉默绝望的印象,旋律质朴内在,有着舒曼曲调所特有的朗诵弹性。而休止符的运用,则达到了“此处无声胜有声”的效果。

第三段是歌曲戏剧性的顶点。声乐和钢琴相互交融,并继续发展,似乎要爆发出长久压抑的痛苦感情。但是,声乐部分却再三反复唱一个音,钢琴部分刺耳的不协和和弦有上升趋势,却被中声部持续音所束缚。这种紧张的欲发之势,到底被控制在简洁的抑制中。舒曼的这种“复杂的简单性”,将诸多的感情内容表现在寥寥数音之中,却余味无穷,其洗练的手法,令人叹为观止。

【例 7-11】

当我醒来, 泪水如潮 至今滚滚 直流。

第六节 肖邦与波兰音乐

波兰从 18 世纪后半叶起一直处于深深的民族危机中。长期的封建统治,落后的经济,使波兰成为外国干涉和瓜分的对象,终于在 1795 年,沦为沙皇俄国的附属国。

19 世纪的头 30 年,波兰的民族解放运动空前高涨,以进步贵族为领导的各阶层人民于 1830 年爆发反对沙俄的华沙起义,但由于贵族阶级的软弱,起义惨遭失败。

当时的波兰,尤其是华沙的音乐生活很繁荣,创作空前活跃,市民阶层对音乐的要求日益增

高,演出事业十分兴旺;音乐学院的建立使音乐教育事业得到发展,音乐出版业也很兴隆。在音乐活动方面作出重大贡献的是爱尔斯涅尔(Elsner, 1769—1854, 德籍人)。另外,库尔平斯基(Kurpinski, 1785—1857)一生创作了8部歌剧,对波兰民族歌剧的创立也做出了重要贡献,而波兰歌剧的重要奠基者是莫纽什科。

莫纽什科(Moniuszko, 1819—1872)出生于中等贵族家庭。他的代表作品是歌剧《哈尔卡》和《可怕的庭院》等。《哈尔卡》描写了农村姑娘哈尔卡受到贵族凌辱迫害的悲惨遭遇,揭示了尖锐的社会矛盾,流露出作者强烈的反贵族情绪和创作中的民主倾向。《可怕的庭院》通过一个爱情故事,表露出作者的爱国主义思想。在《哈尔卡》和《可怕的庭院》中,作者有意识地采用了民间音乐的因素,使整部歌剧具有浓厚的民族色彩,是地道的波兰歌剧。莫纽什科对波兰民族歌剧的创立和发展做出了重要的贡献。

19世纪前半叶,波兰浪漫主义思潮在音乐表演、创作领域表现最杰出的代表人物是肖邦。钢琴家、作曲家肖邦的创作思想,是伴随着波兰民族解放斗争的发展而形成的。他的创作具有崇高的爱国精神,同时又深深地扎根于波兰民族音乐的土壤中,因而使他无愧于伟大的波兰古典音乐家的称号。他高超的技巧和杰出的艺术创造,又使他的名字可与海顿、莫扎特、贝多芬的名字并列而无愧。

一、肖邦的生平和创作特征

肖邦(F. F. Chopin, 1810—1849)生于华沙近郊的热拉佐瓦沃拉。父亲是法国人,年轻时迁居波兰,是一个教育工作者,母亲是个有教养的波兰妇女。肖邦的生活和创作大致可分为两个时期。

1. 国内时期(1831年以前)

肖邦自幼喜爱音乐,天资聪慧,6岁时跟沃夫采赫·瑞夫尼系统地学习钢琴。7岁时,尝试作曲,写了一首《g小调波罗奈兹舞曲》。由于学习勤奋,进步飞快,8岁时即登台演奏协奏曲,被誉为“天才”。12岁时老师已无能为力,自动停止给他上课。从此,他一直坚持自修钢琴。

肖邦的家里,经常聚集着父亲的朋友——一些进步的文学家、科学家、美术家、音乐家等。肖邦自幼受到他们的影响,不仅开阔了眼界,增强了民族意识,对民族文化艺术加深了认识,还打下了牢固的爱国主义思想基础。

1826年,肖邦进入音乐学院学习。院长爱尔斯涅尔是进步的音乐活动家,同时也是波兰文化的捍卫者之一。在音乐学院期间,肖邦写下了《^bB大调》与《d小调波罗奈兹舞曲》(Op. 71),《e小调夜曲》(Op. 72),以及不少《玛祖卡舞曲》、《圆舞曲》等。1829年,肖邦以优异的成绩毕业后,即赴维也纳举行演奏会,获得很大成功。1830年,肖邦完成了他早期最重要的两部作品,即《f小调》和《e小调钢琴协奏曲》,又在华沙举行演奏会等,从此声名远播。

在华沙时期的一些优秀作品,已显露出肖邦的创作个性:创作方法的现实主义基础;民族因素生动的体现;深刻的抒情性;独特的、诗意的钢琴手法。舒曼在评论肖邦早期优秀作品之一——《莫扎特主题变奏曲》时曾指出:“脱帽吧!先生们,在你们面前的是一个天才。”

2. 巴黎时期(1831年以后)

1830年底,在朋友们的劝告下,肖邦痛苦地离开了苦难的祖国,来到维也纳。临行前朋友们送给他一个装满波兰泥土的银杯,这杯土直到肖邦临终时仍保存在身边,成了他努力为祖国服务的动力之一。不久,华沙起义爆发。1831年,肖邦得到了起义失败的消息,他激愤地写下了悲痛 of 《a小调前奏曲》、猛烈奋发的《d小调前奏曲》和被称为“革命”的《c小调练习曲》等。这些作品

中具有深刻的戏剧性。从此,戏剧性形象代替了青年的幻想与抒情,热爱祖国、关心祖国命运成了肖邦主导的创作主题。1831年秋,肖邦移居巴黎。

当时的巴黎,既是巍峨、庸俗的“花都”,又是西欧文明和进步文化的中心。在这里,肖邦广泛地接触了李斯特、舒曼、门德尔松、贝里尼、柏辽兹等名人,他和女小说家乔治·桑的爱情也使他的精神得到安慰,他的创作迅速走向成熟。他卓越的、富有诗意的钢琴演奏也轰动了巴黎,使他成为波兰的一颗明星,门德尔松把他比作帕格尼尼,称他为“钢琴家中第一人”。但是,他对于庸俗贫乏、对他的艺术毫不理解的贵族圈子十分厌倦,因此,后期很少进行公开演奏,内心十分孤独。他乐意在朋友、知己中不知疲倦地演奏,乐于埋头创作。1838—1845年间,是他创作的最旺盛期,写下许多不朽作品。如:《f小调幻想曲》、即兴曲(Op. 37, No. 2、Op. 48)、玛祖卡舞曲(Op. 41, 4首、Op. 33, 4首、Op. 59)等。所有这些作品都与祖国的命运、对祖国的思念相联系,并有着深刻的戏剧性内容。这时期的创作充满了前期作品中少见的狂风暴雨般的动力和紧张的发展,作品时而感情奔放,时而诗意激荡,时而明朗欢乐,时而忧郁孤独。音乐形式和表现手法也更加庞大复杂。

肖邦一生致力于钢琴音乐的创作(只有很少几首其他体裁的作品),这也是最接近他天性的创作领域。他发掘了钢琴的潜力,充分发挥了钢琴的表现力,以诗一般的语言,创作了一系列具有深刻思想感情的、形式丰富而完美的钢琴作品,可以与其他著名作曲家在各个音乐领域中各种乐器上所达到的高峰相媲美。正如俄罗斯钢琴家鲁宾斯坦所说,肖邦是钢琴的“诗人”、“灵魂”。

肖邦的创作题材,是与祖国的现实、民族的命运紧密联系在一起。他前期的作品具有明朗、乐观、热情和浪漫主义幻想的性质,充满了朝气蓬勃的青春的力量;而在华沙起义失败后,他的作品中出现了深刻的戏剧性和悲剧性的因素,爱国的热情和亡国之痛,体现在奔放的旋律和暴风雨般的激情之中,作品充满了英雄性和战斗性。舒曼曾经说过:“要是北方威震四方的君主(按:指俄国沙皇)知道在肖邦的作品里、在他的玛祖卡舞曲单纯的曲调里,包含着对他多大的威胁的话,他定会禁止这些音乐的。肖邦的作品是藏在花丛里的一尊大炮。”总之,爱国精神的主题和祖国的形象,在他的创作中占有重要位置。因此,他的作品都具有深刻的艺术构思。他的任何一个短小的作品,都可发展为一首长诗,甚至变成无比有力的悲剧。

肖邦音乐的丰富表现力和通俗性,使他的音乐形象十分鲜明,思想感情也很具体,因此,很多人对他的音乐作出标题解释。然而,肖邦并不喜欢给他的作品作出具体的文字解释,因为他作品中思想内容的鲜明,主题的肯定,以及世俗民间体裁的应用,使各种标题解释完全不必要。

肖邦的钢琴音乐作品体裁十分广泛,既有鲜明民族特征的玛祖卡舞曲、波罗奈兹舞曲(即波兰舞曲),也有世俗民间体裁的即兴曲、圆舞曲,以及具有深刻艺术构思的夜曲、练习曲、前奏曲和肖邦在钢琴音乐中首创的叙事曲、谐谑曲等。在这些体裁的应用中,有不少保持了传统体裁的形式特征,而赋予全新的意义,如在练习曲中包含着深刻的思想内容,而不是纯技巧的训练。另有一些是在一种体裁的范围中,结合了其他的形式,有时是将某一体裁的作品赋予另一体裁的典型特征。但无论如何变化,总的来说这些体裁会使人产生熟悉的听觉联系,加强了作品的通俗性。

肖邦的音乐风格以奔放、热情的旋律,灵活多变的和声以及诗意的音乐构思为特征。他的曲调具有民间音乐的歌唱性特点,主题如歌如诉,线条细致秀美,而且常有许多装饰音,使曲调具有更丰富的表现力。

肖邦在和声的运用上也有许多革新。他的和声轻盈而透明,而且具有独特的“如歌”的性质,这更增添了他整个音乐的诗意。另外,支声复调的运用也是肖邦的和声特点之一。在节奏方面,他把浪漫主义节奏的伸缩性、弹性、流动性的特点与来自舞蹈音乐节奏的明确性结合起来,使节

奏更加丰富。

在形式方面,肖邦也是革新家。他把前奏曲和谐谑曲由大型体裁中分离出来,成为独立的艺术形式;他赋予钢琴练习曲以另一种内容和意义,诗化了各种舞曲体裁;此外,肖邦还以他严格的、合乎逻辑的思维,使他的作品整齐匀称,具有一定的雕塑性。

二、肖邦的作品

肖邦的主要作品有:叙事曲4首,谐谑曲4首,奏鸣曲3首,练习曲27首,波罗奈兹舞曲19首,玛祖卡舞曲58首,圆舞曲17首,夜曲21首,即兴曲4首,幻想曲2首,协奏曲2首以及摇篮曲、船歌、回旋曲和其他室内乐、歌曲等。除叙事曲、谐谑曲、奏鸣曲等大型作品外,在中小型体裁中,玛祖卡舞曲、夜曲、练习曲和波罗奈兹舞曲占有重要的位置。

玛祖卡舞曲(Mazurka)是肖邦创作中最富有民族性格的作品,其中很大一部分是在他远离祖国之后创作的。作品展示了作曲家丰富的内心世界,内容十分丰富:既有农村小景的描写,也有富有戏剧性的作品,又有对故乡的怀念之情。但无论内容简洁还是复杂,都保持着波兰民间艺术的典型特征,散发着浓郁的乡土气息。

玛祖卡这种体裁来源于波兰民间的三种三拍子的舞曲,即:快速、力度较强、重音位置多变而不规则的玛祖卡;平稳缓慢、重音多不在第一拍的库亚维亚克;飞快轻盈、重音多在每两小节中的第二小节的末拍上的奥别列克。这三种舞曲的特点构成了肖邦的玛祖卡的独特个性。结构上多是对称性乐句构成的三段体形式,钢琴织体简单朴素。

肖邦的玛祖卡大致可以分为两种类型。一类以明朗、愉快的色彩为主,具有浓郁的民间风格,肖邦称之为“小景”。经常有不断反复的短小乐句,陪衬着低音部模仿民间乐器的连续空五度和声。典型的例子是第15首玛祖卡舞曲(Op.24, No.2)和第34首玛祖卡舞曲(Op.56, No.2)等。

第15首《C大调玛祖卡舞曲》,由传统民间舞蹈的编排次序构成,即奥别列克、玛祖卡、库亚维亚克。音乐材料变换较自由,有着即兴的性质。其中有模仿民间乐器的和声(主要是I、IV、V)伴奏陪衬,有短小灵活的曲调(见下例a),也有不规则的“跳跃”式的重音,突然变化的力度、节奏等(见下例b)。在喧闹之后的尾声中,又出现了引子的材料,右手单调的三、六度交替,左手空洞的音响模仿了民间乐器,好像是舞会前乐器在定弦。然后音乐逐渐沉寂,像是农村舞会结束后,四周显得空旷而寂静。(见下例c)。

【例7-12】

a.



b.

c.

肖邦在不少玛祖卡中,应用空五度等音响模拟民间乐器。如作品第7号第1首(B^{\flat} 大调)的中间段落,下方是模仿民间乐器“都达”的空五度和声,上方是伸展着一个带增四度的模仿小提琴的曲调,似乎是一位拉不准音的民间小提琴手与“都达”不大和谐的合奏,使作品乡土气息十分浓重。

另一类玛祖卡,则充满了悲哀的感情。这一类作品,有的是作曲家怀念祖国感情的流露,有的属于市民阶层的,曲调比较细腻,具有多愁善感的性质,如 Op. 24, No. 4。

肖邦一生创作了19首波罗奈兹舞曲(Polonaise),这种体裁一般为三拍子,结构是复三段体,

徐缓庄严,常结束于第三拍,原是“贵族沙龙”中伴舞之用,后被改变面貌,移植于钢琴音乐之中。肖邦的波罗奈兹是充满了爱国主义思想的作品集锦。

肖邦的波罗奈兹完全脱离了沙龙气息,向着宏伟的大型乐曲的方向发展。他早期的波罗奈兹灿烂华丽,有着高超的技巧性,并带有浪漫主义的伤感的因素;后期的作品更加成熟,密集充实的和声、浑厚坚实的钢琴织体表现出悲壮而宏伟的爱国主义的气质。最优秀的作品是《A大调波罗奈兹》(Op. 40, No. 1, 通常称为“军队波罗奈兹”)、《^bA大调波罗奈兹》(Op. 53, 也被称为“军队波罗奈兹”)和《幻想波罗奈兹》(Op. 61)等。

《A大调波罗奈兹》是一首庄严雄伟,具有英雄气概的作品,充满了朝气和胜利凯旋的音调。《^bA大调波罗奈兹》和它性质相近,乐曲渗透着刚毅的精神,音乐形象鲜明。中段描写战斗场面,感情炽烈,气势宏伟,表现作曲家顽强的反抗精神和斗争必将取得胜利的信心。

肖邦的练习曲(Étude)与前人(车尔尼、克雷门蒂、莫舍列斯等)的练习曲不同,它不再仅仅是手指练习的教科书,而是真正的艺术作品。一般是表现单一艺术形象的小品,而音乐的内容则是丰富多样的。

比较著名的是被称为“革命”的《c小调练习曲》(Op. 10, No. 12)以及《牧童练习曲》(Op. 25, No. 1)、《海洋》(Op. 25, No. 12)、《黑键练习曲》(Op. 10, No. 5)等。这些作品都从不不同角度反映了作曲家的内心世界。如《革命练习曲》反映了作者在听到华沙起义失败后的感情狂涛。左手的急速经过句上下翻腾,右手附点节奏的和弦变为刚毅、具有英雄气概的主题。整个乐曲渗透着英雄性和悲剧性。在为艺术构思服务的前提下,这首练习曲又以各种急速的经过句来训练左手技巧。肖邦的练习曲正是在丰富的艺术构思中,引出复杂的钢琴技巧。直到现在,这些作品仍是钢琴家高度技巧的试金石,并且对以后的钢琴作曲家产生了深远的影响。

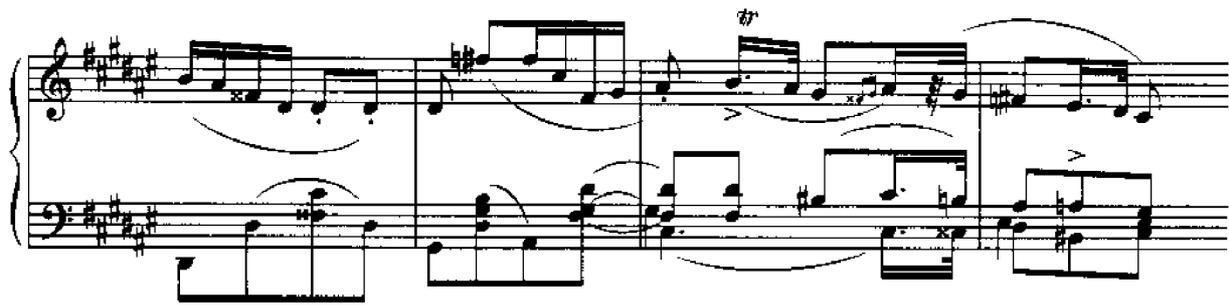
夜曲(Nocturne)体裁由英国作曲家费尔德所创,经过肖邦的发展创造,夜曲成为浪漫派音乐独特的体裁。朦胧的黄昏,静静的月夜,富有诗意的大自然的景色最易引起艺术家丰富的幻想和深深的思考。夜曲多为三段体,形式自由,格调高雅。

肖邦一生共创作了21首夜曲,其钢琴织体非常精致,旋律本身富于装饰性,和声语言简朴。总之,夜曲体现了最典型的肖邦风格。舒曼在《狂欢节》中,曾用夜曲来刻画肖邦的形象。

肖邦的夜曲大致可以分成三种类型:第一种是以单一音乐形象为基础,写法像是带伴奏的歌曲,如《e小调夜曲》(Op. 72)、《^bE大调夜曲》(Op. 37, No. 1)等;第二种建立在抒情歌唱性与戏剧性不同形象的对比上,如《F大调夜曲》(Op. 15, No. 1)、《g小调夜曲》(Op. 37, No. 1)等;第三种则超出了抒情小品的范围,成为真正的戏剧性作品,具有深刻的思想内容,如《[#]c小调夜曲》(Op. 27)、《c小调夜曲》(Op. 48)等。

《[#]F大调夜曲》(Op. 15, No. 2)是肖邦最优秀、最典型的夜曲之一。第一段柔和而抒情,宽广如歌的旋律,附有秀丽的装饰音型,是典型的肖邦式的旋律。

【例7-13】



第二段是戏剧性的高潮,由第一段安静抒情的气氛变成热情的狂流,唤起了跃跃欲试、积极行动的趋向。在高潮中,犹豫的复节奏表现出焦躁不安的情绪;尖锐的二度音调(即下例高声部d与#c的摩擦),好像是绝望和痛苦的呼声。这种悲剧色彩体现出仅有热情的狂流是不会有结果的。

【例7-14】



在激动的中段后面,又运用了第一段的材料。但中段不安的音响,把抒情的主题戏剧化了——扩展了音域,使用了大量尖锐的变音进行,直到结尾部,音响才渐趋平静。

在肖邦的叙事曲、谐谑曲、奏鸣曲等大型作品中,其思想性表现得更加深刻,艺术上也更成熟。构思一般比较宏伟,对比、冲突比较鲜明,作品充分表现了作曲家对苦难的祖国的关切和怀念之情。

第一首谐谑曲(Op.20,d小调)写于1831年华沙起义失败、祖国沦丧之时。乐曲第一段是痛苦、焦虑和激烈的反抗,中段是朦胧遥远的回忆,再现部分是悲痛、反抗的感情激流。第二首谐谑曲旋律宽广,具有光辉明朗的性质,结构更为复杂、自由。后两首谐谑曲——Op.39(*c小调)和Op.54(E大调),也都是肖邦杰出的作品。

肖邦创造性地将叙事曲这种原声乐体裁引入器乐之中。他的四首叙事曲多取材于著名诗作,却渗透着自己的爱国激情。第一首叙事曲(Op.23,g小调)是最著名的一首,取材于波兰诗人密茨开维奇的长诗《康拉德·华伦洛德》,借历史上波兰人民反抗条顿人统治之题,抒发自己在华沙起义失败之后,对祖国人民苦难生活的悲愤之情。作品形式自由,充满了戏剧性冲突和深沉的悲剧性。

肖邦的3首奏鸣曲中,最优秀的是第2首《b小调奏鸣曲》。这是一部结构严谨、气势宏伟,充满了悲壮之情的史诗性作品。

肖邦的作品不仅经常为现代优秀钢琴家所演奏,而且,以演奏肖邦作品为主的国际比赛也经常举行。他的作品表现出强大的生命力。

第七节 柏 辽 兹

19世纪上半叶,法国处于激烈的阶级大搏斗时期。1812年,拿破仑倒台后,波旁王朝复辟,白色恐怖笼罩着法国。1830年7月,法国人民再次起义推翻了复辟的君主专制。但革命成果被金融贵族所篡夺,傀儡路易·菲利普被推上王位,开始了反动的“七月王朝”统治。直到1848年,“七月王朝”被巴黎的人民起义所推翻。

这时期的巴黎成了全欧革命斗争的中心,也是西欧文化的中心。19世纪20年代后,由于国内外解放运动的不断发展,法国积极浪漫主义逐渐兴起,文学界出现了巴尔扎克、雨果、大仲马、缪塞以及乔治·桑等杰出人物。同时,巴黎的音乐生活也极为活跃而又充满矛盾。一方面舞台上充斥着声乐、器乐炫耀技巧的竞赛以及内容肤浅的意大利歌剧;另一方面,1830年左右,就有经常性的交响音乐会介绍海顿、莫扎特和贝多芬的作品。许多著名的浪漫派音乐家(李斯特、肖邦、帕格尼尼等)云集巴黎,开展其创作和演奏活动。在这种情况下,法国的音乐文化发生了巨大的变化,歌剧、舞剧以及器乐都繁荣起来。这时期,柏辽兹对法国器乐创作做出了突出贡献。

一、柏辽兹的生平和创作特征

柏辽兹(L. H. Berlioz, 1803—1869)生于法国小城圣安德列。父亲是一位医生,受过高等教育。柏辽兹小时候在父亲的教导下,完成了普通教育,却没受过专业音乐教育,只会吹笛子,弹吉他,但他很喜爱音乐。他最早接触的宗教音乐中的宏伟气派、深厚的表情力量、以及农村的生活和艺术,都给他留下了极深刻的印象。同时,他喜欢古典文学,这为他以后的音乐评论工作奠定了基础。

1821年秋,根据父母的意志,柏辽兹到巴黎医科大学就读。但他经常到歌剧院听歌剧,并到巴黎音乐学院图书馆专心研究格鲁克的作品。之后,他毅然放弃学医,改学音乐。为此,家庭断绝了他的经济供给,他只好依靠借债和私人教课以维持生活。

1826年,柏辽兹考入巴黎音乐学院勒絮尔的作曲班。勒絮尔在法国大革命期间创作了不少作品,他进步的艺术观也传给了柏辽兹。同时,当时活跃在巴黎的国内外进步的知识分子,也对柏辽兹产生了巨大影响,如:巴尔扎克、雨果、乔治·桑、李斯特、肖邦、帕格尼尼等。

1830年,柏辽兹以大合唱《莎丹那帕尔》获得罗马大奖^①。当时正值法国七月革命期间,评奖结束后,柏辽兹即加入起义者行列,并拿起手枪,高唱《马赛曲》。同年10月,他把《马赛曲》改编为合唱和大型管弦乐作品,并题词:“给一切有声音、有心和血脉里有血的人。”在意大利留学期间,柏辽兹的革命热情受到奥国警察的注意,拒绝发给他从罗马到奥国领地去的签证。

柏辽兹真正的音乐活动以1825年创作的弥撒曲为起点。《莎丹那帕尔》只是为得奖而写的

^① 罗马大奖是1803年由拿破仑指定,每年选出音乐、文学、美术得奖第一名,由国家支付留学罗马三年费用,沿用至今。

应景作品,并不代表他的风格。而1830年春上演的他的《幻想交响乐》,则意味着交响乐的革新。

1832年,柏辽兹回到巴黎,开始了他创作的旺盛期。到1846年,他先后写出了三部交响乐以及《安魂曲》、传奇剧《浮士德的责罚》、《罗马狂欢节》序曲等作品。在理论著作方面,他写成了著名的《配器法》,同时,发表了一系列评论文章,强调思想内容比艺术形式更重要,主张艺术革新,反对空洞的炫耀性的音乐和形式主义的滥用,以及刺耳音响的假革新。他指出:“悦耳不是音乐的惟一目的,但也绝对说不上可以力图使音乐被搞得不悦耳,可以折磨和虐待耳朵。”这时期他曾到国外旅行,指挥演出自己的作品和古典作品,受到各国进步阶层的热烈欢迎。

1848年的欧洲革命,柏辽兹并不理解。在这之后的反动统治下,他更感到孤独和苦闷,虽然他仍继续创作,但已经失去了青年时期的斗争锐气,并企图用宗教信仰去寻求解脱。这时,他陆续写下了《赞美诗》、清唱剧《基督的童年》以及歌剧《特洛伊人》等。在这类作品中,虽然没有对斗争胜利的信心,但仍真实地反映了在黑暗统治下,人民的痛苦和知识分子孤独、苦闷的心情。

柏辽兹一生的生活十分贫苦。为了生活,他常常不得不到处旅行演出,是一个真正的流浪音乐家。他的晚年更加凄苦,妻子去世和独子夭亡对他的打击,使他一病不起,于1869年3月8日在巴黎逝世,享年66岁。

柏辽兹的艺术创作反映了法国资产阶级和小资产阶级革命性衰退时期的精神面貌。他的作品主要反映了个人对幸福的渴望,对美好理想热情的向往和在黑暗现实中所感到的孤独、苦闷的心情。他没有悲观、绝望的情绪,而是对幸福生活的坚定追求。但是,这种理想毕竟是渺茫的,因而,他作品中的主人公,常常是悲剧性的结局。在他为数不多的表现革命热情的作品里,反映的只是对英雄的送葬和幻想中的凯旋,如《送葬与凯旋交响乐》。

柏辽兹在艺术上的最大成就,在于他以大胆的革新精神,创立了浪漫主义标题交响乐体裁,为贝多芬之后的交响乐发展开拓了新途径,扩大了器乐体裁的表现范围。

柏辽兹的标题交响乐,虽然没有达到贝多芬、莎士比亚或歌德作品中的哲理性,但在社会性和广度方面是接近他们的。他创造了用音乐语言写成的小说体裁(即音乐小说或音乐戏剧),使音乐构思与当时的文学构思并驾齐驱,更具体、更细腻入微地反映生活现实。他常常在他的标题音乐中,标以更细致的小标题和具体的内容提示,追求表现文学的细致和美术的形象性。他在音乐意识上的每一项革新都与标题音乐有关,标题音乐是他浪漫主义音乐创作的主要标志之一。

柏辽兹精通管弦乐法,著有《配器法》一书。他的作品配器效果绚丽多彩。有人说:“将帕格尼尼在小提琴上所做的是,于管弦乐上尝试的是柏辽兹。”他以卓越的配器手法描绘具体而富有诗意的音乐形象,人称他为“交响诗人”。

在音乐表现手法上,也体现出了柏辽兹的革新精神。管弦乐描绘能力的增强,主导音色的运用,乐器个性的发挥,以及主导动机的使用,声乐、器乐的进一步结合,戏剧化的交响手法等,一切都服从于内容表现的需要。曲式结构也更灵活,但有时也存在乐队编制过大、篇幅过长以及曲式结构散漫的缺陷。总之,柏辽兹的标题交响乐,在音乐史中占有重要地位。他的音乐创作对后来法国和欧洲其他国家的音乐文化有很大影响。

二、柏辽兹的作品

柏辽兹的作品中,占有主要地位的是交响乐,如《哈罗德意大利》(1834)、戏剧交响乐《罗

密欧与朱丽叶》(1839)、《送葬与凯旋》(1840)和《幻想交响乐》(1830)等。另外,传奇剧《浮士德的责罚》、《罗马狂欢节》序曲以及《安魂曲》等也具有重要意义。

《哈罗尔德在意大利》取材于英国诗人拜伦的诗作《恰尔德·哈罗尔德游记》,但内容与拜伦的诗无直接关系。柏辽兹着力刻画了能代表当时知识分子精神面貌的“哈罗尔德式”的忧郁性格,乐曲分四个乐章:

第一乐章:《哈罗尔德在山中》,分两部分,前半部分写哈罗尔德追求不到幸福的忧郁心情,后半部分写意大利的自然风光,清新活泼的景色,与前半部分构成对比。

第二乐章:《唱晚祷的香客的行列》,是一幅夕阳小景。在暮色中,农民唱起了晚祷歌,教堂响起了钟声,哈罗尔德心情暂时得到了平静。

第三乐章:《阿布鲁兹山民的小夜曲》。这一切更引起哈罗尔德的苦闷、压抑。

第四乐章:《群盗狂舞》。哈罗尔德被群盗所俘,在他死前,过去的一切经历,匆匆在他脑中掠过(前几章的片段相继出现),最后饮恨而死。这一乐章出现了激烈的以至疯狂的情感,这是主人公压抑感情的爆发,同时也是对社会现实的一幅讽刺画。

在这部交响曲中,作者主导动机贯穿的手法,刻画哈罗尔德形象的忧郁曲调贯穿全曲。同时,作者又使用了富于特色的“主导音色”的手法,与管弦乐队平行的中提琴独奏声部,以阴暗的色彩来刻画哈罗尔德的形象,更富于表现力。

《幻想交响乐》是柏辽兹最有代表意义的一部作品。这部作品的副题是“艺术家生活片段”,全曲分五个乐章,各有小标题。柏辽兹曾这样叙述该曲内容:一个神经衰弱而富于热烈幻想的青年音乐家,因失恋而吞食鸦片自杀,但由于鸦片的份量少而没有丧命,药性的麻醉作用仅仅使他陷入人事不醒的状态之中。他做了许多怪诞不经的梦,在幻梦中,他的感觉、感情和回忆都在他昏迷的脑海中变成乐思和意象。他心爱的女郎在他看来也变成了一支旋律,一个“固定概念”,他随时随地都可以遇到和听到它。

这部交响乐也是柏辽兹“自传体小说”式的自白(当时他正热恋着英国女演员斯密松),同时也是揭示青年一代内心世界的一部作品。作品中,柏辽兹首次使用了“主导动机”连接各个乐章的手法。而这个主导动机正是柏辽兹恋人的形象。

第一乐章标题是“幻想和热情”,是较自由的奏鸣曲式。开始有相当长的一段缓慢的引子,音调悲伤而忧郁,像是痛苦的申诉。主部主题就是贯穿全曲“主导动机”的恋人形象,优美抒情而质朴。

由于标题构思的要求,第二主题(副部)并不与第一主题构成对比,甚至并不独立。但整个呈示部与引子是有对比的。展开部在两个主题的发展中,形成了三个高潮。再现部中,第一主题强有力地出现,造成了全乐章的高潮。第二主题没有再现,音乐力量逐渐减弱。在结尾部中,主题的呈现非常宁静,乐章在极柔和的和弦中结束。

第二乐章标题是“舞会”,描写在“一个豪华的喧闹的节日的舞会中,他遇见了他的恋人”,在短小而华丽的引子之后,出现了典雅的圆舞曲旋律(见下例 a)。在喧闹的舞会气氛中,代表恋人形象的主导动机出现,但在节奏上已属于圆舞曲的节奏了(见下例 b)。

这两个主题在旋律和音色上都构成了对比。乐章第三段中,圆舞曲更加豪华富丽,而主导动机的出现更加轻微了。

【例 7-15】

a.

Allegro Non troppo

b.

第三乐章标题是“田野景色”，描写“乡村的夏日黄昏，他听到两个牧童轮流吹奏他们的牧笛。……他心中有一种少有的安宁，使他的思想增添了一种更为愉快的色泽，但是恋人的固定概念又出现了，他的心又萎缩起来，一种不祥的预感在折磨他——要是她欺骗他呢？……有一个牧童又吹起了他那淳朴的曲调，但是另一个却不应和了。太阳西沉了，……远处的雷声……孤独……静寂”。这是一幅音乐的风景画，也是柏辽兹最富有诗意的灵感的结晶之一，揭示了孤独的主人公与威严的大自然对抗的浪漫主义特有的心理动机。

开始是英国管和双簧管的对答，模仿牧笛的重奏。宁静而清澈的旋律，描绘了诗意的田园风光(见下例 a)。这一主题逐渐变得不安和阴暗，接着出现了恋人形象，激动不安的情绪更为增强(见下例 b)。

【例 7-16】

a.

Adagio

b.

这是失恋的主人公内心骚乱的表现。乐队使用一系列减七和弦的音响,使这种情绪达到顶点。随后的半音阶下行,是精疲力尽的表现,又恢复了原来的宁静。

第四乐章标题是“赴刑场进行曲”,描写他梦见自己杀死了自己的恋人,因此,他被判处死刑并被押赴刑场处决。在时而阴暗冷酷,时而又辉煌壮丽的进行曲音乐的伴随之下,赴刑场的队列越来越近,沉闷而均匀的步伐声、喊叫声相互交替着,在最后的一瞬间,他的恋人的形象刚一呈现便被致命的一击所打断。这一乐章采用了大型乐队的编制,包括大量的铜管乐器和打击乐器,充满了阴森可畏的音响。在乐章最后,单簧管独奏的恋人主题,表示对爱情的最后回忆,但未及奏完,便被几个强有力的和弦打断,宣告凶手已被处决。

第五乐章的标题是“妖魔夜宴之梦”。“他发现自己妖魔鬼怪的宴会中,在那些准备参加他的殡仪的一群妖魔鬼怪的可怖幻影之中……恋人的旋律重新出现,但是她已失去原先的高贵和羞怯的特性而变成一种猥亵、庸俗和怪诞的舞曲……她与恶魔狂饮成一团……丧钟响了,与《愤怒的日子》的歌调混合在一起。”

柏辽兹运用了绝妙的配器手法,渲染出一种怪诞而奇妙的幻想色彩。恋人动机的出现,已经变成粗鄙的喊叫了。倚音和颤音、疾快的速度和舞曲的节奏,完全扭曲了原来的形象。

【例 7-17】



最后,钟声响了,大号和大管在低音区奏出一个中世纪的歌调——《愤怒的日子》的动机。在乐章将近结束时,柏辽兹使小提琴和中提琴运用弓背奏法描绘出骸骨相碰时的声响。魔鬼的夜宴越来越狂热,整个交响曲在像暴风雨一样猛烈的进行中结束。

整个交响曲表现了一个热情的青年对幸福生活的向往,以及他在追求这个目标时所受的精神折磨以及前途的渺茫。曲尾以群魔乱舞终结,充分反映了主人公嫉恶如仇的心情。

第八节 李斯特与匈牙利音乐

19世纪上半叶的匈牙利处于奥地利的统治之下,民族矛盾异常尖锐,争取民族独立解放的斗争此起彼伏,整个社会处于大动荡的时期。

长期的外族统治使匈牙利民族音乐发展十分缓慢,外国音乐和意大利歌剧充斥着匈牙利舞台。19世纪上半叶,由于民族解放运动的发展,在“民族复兴”的口号下,民族文化事业也得到了相应的发展,出现了“募兵音乐”和“恰尔达什”(一种民间男女舞蹈的伴奏音乐)等具有匈牙利民族音乐风格的音乐形式。在民族音乐发展中,做出杰出贡献的是艾凯尔和李斯特。

作曲家艾凯尔(Erkel, 1810—1893)一生主要从事歌剧创作,而且是指挥家、钢琴家和教师,是布达佩斯音乐学院的创办人和第一任院长,也是匈牙利国歌的作者。在匈牙利争取民族独立的斗争中,他以富于民族特点的歌剧创作,塑造了匈牙利民族历史的英雄人物形象,表现出反对奥

地利统治的爱国热情。在他写的9部歌剧中,最重要的是《拉斯罗·洪第亚底》、《第约尔德·多若》和《邦克·邦》等。

《拉斯罗·洪第亚底》写的是反对土耳其统治战争中的一幕悲剧。剧中当罪恶的“皇叔”被杀死之时,全体士兵高举刀枪唱道:“奸臣死了……国家继续生存,世界听到了我们的胜利,罪要用你的血来洗,死来偿!……人民站起来了,见到了美丽的黎明!……人民万岁!”表达出匈牙利人民同仇敌忾的心情。这支曲子很快成为群众游行时唱的革命歌曲。《邦克·邦》写的是13世纪匈牙利反对德国统治的历史故事,它激发了人民对异族统治的愤恨,在当时具有强烈的现实意义,是艾凯尔最优秀的—部歌剧。

艾凯尔毕生致力于民族音乐文化的发展,他的歌剧音乐具有鲜明的民族特点,有的段落直接采用恰尔达什舞曲,在刻画人物形象方面,也有着独特的处理。在咏叹调中他借鉴了意大利歌剧的创作经验,又保持了匈牙利民族音乐的特点,使他的歌剧成为真正的匈牙利民族歌剧。总之,艾凯尔的歌剧创作奠定了匈牙利民族歌剧艺术的基础。

杰出的钢琴家、作曲家李斯特,不仅在匈牙利音乐史上占有特殊的地位,在欧洲音乐史上也占有十分重要的地位。作为钢琴演奏家,他那出色的演奏技巧无人能比。此外,他在乐队和歌剧指挥、作曲、教学、评论各方面均做出了巨大贡献,成为19世纪上半叶欧洲乐坛上的风云人物。他的创作与匈牙利的民间音乐保持着紧密联系,使他成为匈牙利民族音乐的开拓者。李斯特一生的艺术创造,大大丰富了世界音乐文化宝库。

一、李斯特的生平和创作特征

李斯特(F. Liszt, 1811—1886)生于匈牙利西部的小村多勃良。他的父亲是位很有才能的业余音乐家,母亲是奥地利人。李斯特自幼就显露出特殊的音乐才能,6岁时即在父亲的指导下学习钢琴。9岁时举行公开演奏,获得了贵族们赠予的6年学费。为了培养他成为真正的音乐家,他父亲决定迁往维也纳。在维也纳,他跟著名的钢琴教育家车尔尼学习钢琴,并向萨利埃里学习理论。他12岁开始在各地公开演奏,曾使贝多芬大为赞赏。1823年底,他随双亲来到巴黎,想到巴黎音乐学院深造,但由于院长凯鲁比尼固执地拒收外籍学生,使他未能如愿。尽管如此,李斯特的公开演奏,轰动了巴黎,使他成为巴黎沙龙中的“宠儿”,被誉为“奇才”。

1824年,李斯特的父亲去世,他开始独立生活。他一方面演奏和教学,一方面大量地、不加选择地阅读古典文学和当时流行的文学和哲学著作,深受进步作家拜伦、雨果等人的影响和圣西门的空想社会主义以及一部分消极浪漫主义的影响。

早在1824年,李斯特就已开始了他的旅行演奏生涯,但他真正的“游历的岁月”是30至40年代。到1847年为止,他的足迹已遍及英、法、德、意、俄、瑞士和欧洲其他国家,所到之处受到隆重接待,其演出盛况也许只有帕格尼尼一人才能和他相比。1839年,他曾回到祖国,在各大城市旅行演奏。他曾为遭受水灾的祖国同胞捐献救灾资金,也曾为祖国其他公益事业捐献自己的收入,如为匈牙利国立音乐学院的建立付出巨大的款额等。他因爱国行动受到祖国各阶层人士的爱戴。

在紧张旅行演奏的年代里,李斯特不断进行创作,写下了大量不同体裁的作品,如《大练习曲》、《旅行者画册》、《匈牙利狂想曲》等。为了演奏的需要,他还将贝多芬、舒伯特的交响乐,帕格尼尼的小提琴曲,以及莫扎特、罗西尼等人的歌剧改编为独奏曲,使钢琴的音响达到管弦乐般的丰富多彩。同时,他还开始发表一系列音乐论文,在对艺术的社会作用和标题音乐等问题的阐述中,有许多新的美学见解。

1848年,由于对旅行演奏生活的厌倦,李斯特接受了魏玛剧院的邀请,担任剧院首席指挥和宫廷乐长的职务,直到1861年。在魏玛期间,李斯特进行了频繁的音乐活动;指挥上演了当时很少上演的格鲁克、莫扎特、贝多芬的古典歌剧,以及当代瓦格纳的歌剧;举行交响音乐会,介绍白海顿至柏辽兹等人的作品;以他为中心,由一些进步音乐家形成了“新德意志乐派”(“魏玛乐派”),他还担任“全德音协”主席;撰写音乐论文,抨击保守音乐家的谬论等。此外,他还与国内外的大批音乐家如瓦格纳、柏辽兹、勃拉姆斯、斯美塔那、鲁宾斯坦等保持着广泛而密切的联系。这时期也是他创作的全盛时期,写下了很多优秀的管弦乐曲,如《浮士德交响乐》、《但丁神曲交响乐》、13首交响诗,以及钢琴曲《b小调奏鸣曲》、《高级演技练习曲》、两部协奏曲和标题套曲《游历的岁月》等。

李斯特进步的音乐活动,遭到魏玛保守势力的阻挠和冷遇。1861年,他被迫辞去乐长的职务,来到罗马。他的斗争意志大大消沉,时常沉溺于悲痛的心境和宗教的幻想中。1865年,他接受了神父的称号。这期间,他又写下了一些清唱剧和宗教音乐。

1865年后,他来往于布达佩斯和魏玛之间,培养出不少优秀的钢琴家,并在演奏、指挥、教学等方面,对匈牙利的音乐生活起了很大的指导作用。同时,他还积极参与筹建布达佩斯音乐学院的工作,并亲任院长和教授之职。1886年7月31日,因肺炎逝世于拜鲁特(当时正值“瓦格纳音乐节”),终年75岁。

李斯特一生大部分时间是在国外度过的,但他一切活动一直保持着和祖国的密切联系,他说自己从摇篮到坟墓都保持着一颗匈牙利的心。对祖国生活的一些想象常常出现在他的作品里。他著名的19首《匈牙利狂想曲》,都是取材于匈牙利民间音乐(如恰尔达什舞曲、募兵音乐)和城市流行歌曲(包括一些革命歌曲)加以改编、发展而成。这些狂想曲可以说是匈牙利人民独特的音乐史诗。

李斯特具有高超的钢琴演奏技巧。他写了很多钢琴练习曲,最重要的是《高级演技练习曲》(包括12首练习曲),标志着李斯特钢琴艺术的顶点。但所谓“高级演技”不仅是技巧上的复杂完美,更主要是通过这些技巧表现诗意的内容,使他的作品具有独特的风格。

李斯特不少作品突破了固有的形式,常常以某一主导动机的发展变化,根据标题的内容而采用自由的形式结构,这也是他的创作特征之一。

李斯特首创了“交响诗”(symphonic poem)体裁。这是一种单乐章的具有描写、叙事性、抒情性,可以表达某种诗意的管弦乐曲,最重要的特征是具有标题性。李斯特主张“标题音乐”的原则,他力图使音乐和文学、美术相联系,在他的创作中,大部分作品是有标题的。而无论创作题材如何广泛,艺术形象如何众多,李斯特的标题音乐大都具有哲理意义。另外,李斯特不拘于传统的形式,不少大型作品都采用了单乐章形式。如《b小调奏鸣曲》和两首钢琴协奏曲(^bE大调、A大调)等。

二、李斯特的作品

李斯特的创作数量众多,体裁广泛,其主要领域是钢琴音乐和交响乐。钢琴音乐中,主要作品有19首《匈牙利狂想曲》、两部钢琴协奏曲、《高级演技练习曲》、钢琴曲集《游历的岁月》、《b小调奏鸣曲》以及大量的钢琴改编曲、练习曲等。

《^bE大调第一钢琴协奏曲》是一部光辉灿烂的迷人作品。情绪开朗、乐观,具有强有力的英雄气概。《A大调第二钢琴协奏曲》较前者形象更为细腻,音乐更为华丽和抒情,情绪明朗、愉快,富于色彩效果。这两部没标题的、单乐章的协奏曲中,钢琴和乐队几乎同等重要,接近于交响诗体裁。

《游历的岁月》(Années de Pèlerinage)共分3集:第一集是游瑞士的印象,自然风景的描绘与内心情绪的描写相结合;第2集写的是游意大利的印象,其大部分是由意大利文学艺术所获得的印象;第3集是作者住在罗马时写成的,描写的多是贵族宫廷中的风景。在这一集中,对死者的悼念,对过去的回忆和宗教的神秘、病态的情绪等代替了过去对故乡的怀念和明朗健康的情绪,从中反映了李斯特晚年世界观的变化。

《匈牙利狂想曲》在李斯特的创作中占有特殊地位。这些作品均取材于匈牙利民间音乐和匈牙利吉普赛人的民歌和民间舞曲,具有鲜明的民族色彩,反映了匈牙利民族的精神生活,与匈牙利民族解放斗争时期民族意识增长相适应,因而在匈牙利国内外获得广泛流传。其中演奏得最多的是第2、6、15首。

《匈牙利狂想曲》第2号是李斯特狂想曲创作中最优秀,最有代表性的曲子,用“恰尔达什”舞曲写成。音乐可分两部分:第一段用缓慢的“拉苏”舞曲写成;第二段用带有切分节奏的、急速的“弗里斯”舞曲写成。缓慢的引子带有宣叙性,带倚音的音调,以浓烈的匈牙利民族色彩,将我们带人民间生活的场景中。

【例7-18】

Lento a Capriccio

引子之后是“拉苏”段落。悲愁的民歌风旋律充满内在的激情。它唱出人民的悲痛,民族的不幸,其节奏饱含着民间舞曲的特性。

【例7-19】

Andante mesto

这个旋律变化反复之后出现了“第一”舞曲风格的旋律,而整个第二段“弗里斯”部分,就是建立在这个旋律基础之上的民间狂欢的歌舞。

【例 7-20】



第二段以这个旋律为基础,经过变奏发展而成,这里充分显示了李斯特对主题变奏处理的辉煌技巧。各种类型的变奏都保持着匈牙利民间舞蹈音乐的音调,也有着对民间乐器的模仿(在最初的变奏中,高音区不断出现同音反复像是对“洋琴”演奏的模仿,又像是钟声鸣响),时而情绪炽烈,时而温柔可亲,光辉的技巧性插句不断插入,使整个第二段洋溢着热情。整个乐曲在旋风般的狂热舞蹈中结束。

这首曲子曾被改编为管弦乐曲,更加富于效果。

李斯特的交响乐作品主要有两部交响曲和 13 首交响诗。在这些创作中充分体现了他所主张的“标题音乐”原则,并通过各种富有象征意义的艺术形象,概括了他的哲学思想。

李斯特的《浮士德交响乐》,抓住了歌德诗剧中的三个人物的心理状态,对其进行了特写。这里既没有外表的描写,也没有剧情的描写。第一乐章标题“浮士德”,描写了惶惑疑虑和急躁不安的心情;第二乐章标题“玛格丽特”,描写了纯洁温和的少女心情;第三乐章“梅菲斯特”,描写否定一切的、恶魔般的冷嘲热讽。

李斯特的《但丁神曲交响曲》只有两个乐章:第一乐章描写地狱的恐怖以及弗兰切斯特和保罗的爱情悲剧;第二乐章表达了顺从命运安排的悲哀心情。李斯特在这两部交响乐的末尾都增加了合唱部分表达了受人世痛苦折磨的人,死后将得到拯救的消极的哲学思想。后来演奏时,合唱常被省略掉。

交响诗《塔索》中,塔索是文艺复兴时期意大利的伟大诗人。他有才华,有志向,他的诗作充满了爱情和热情。但他很不得志,一生非常悲惨,直到死后才获得光荣和桂冠。李斯特用音乐的形象描绘了这位诗人悲惨的一生和死后的光荣(交响诗的小标题是“哀诉和凯旋”)。赞颂了他伟大的艺术创造的功勋以及他为争取自由而作的斗争,并强调了正义和人道主义的理想必然胜利的信念。

这首乐曲采用单一主题的发展手法写成。乐曲开始的主导动机采用了以塔索著名的诗作《被解放了的耶路撒冷》头几行诗为歌词的、威尼斯船夫所吟唱的意大利民歌的动机。深沉而忧伤的旋律,低音弦乐器的哀怨气氛充分揭示了塔索一生的悲惨命运(见下例 a)。这一主导动机反复呈现之后,出现了它的第一个变形,这使描写诗人形象的基本主题在哀怨、悲伤中,有着庄严的神韵(见下例 b)。

【例 7-21】



b.



这个主题几经反复,使音乐变成一首深挚的哀歌。随后,基本主题变为大调,由小号奏出,音调坚定、雄伟,这是对诗人崇高人格的描写(见下例 a)。接着音乐进入一个高潮,像是人们对塔索的热烈欢迎。随后,音乐一转,变为一首优美柔和的小步舞曲,这是对塔索爱情生活的描写(见下例 b)

【例 7-22】

a.



b.



这个舞蹈场面越来越光辉,而贯穿整个作品的主导动机的出现,给舞蹈场面蒙上一层忧郁的色彩。之后,悲惨的主题再现,结束了交响诗的第一部分——“哀诉”。

交响诗的第二部分“凯旋”,是以铜管的号召与弦乐器光辉的齐奏导入的。整个第二部分壮丽辉煌,充满了胜利的欢乐。最后,鼓号齐鸣,颂歌响彻四面八方,赞美着塔索不朽的艺术。

整部交响诗,运用一个基本动机,塑造了一系列栩栩如生的音乐形象。洗炼的艺术手法,使之成为不朽的艺术珍品。

第八章

19 世纪法国意大利歌剧

第一节 19 世纪初法国歌剧

18 世纪末,法国的音乐活动并没有因为人们忙于革命而中断。法国人反而选择了艺术来抚慰革命年代所带来的创伤,剧院成为使人们得到安慰和娱乐的场所。巴黎人甚至认为“只需演出,不需面包”。革命政府更是发现了音乐的巨大作用,他们召集、命令所有的音乐家创作革命的和爱国的歌曲,还发布了“演出自由”的法令,各种类型的歌剧院得以开张,整个社会对歌剧的需求也急剧增长。法国的作曲家们深受革命热情和社会需求的鼓舞,进行着忙碌的创作活动,一些应时性的歌剧应运而生。即使是老一辈的音乐家(如戈塞克、格雷特里等)也在这动荡的年代里焕发了青春,通过创作表达着对时代的感受和体悟。最为活跃的当然还是中青年的作曲家们,较为突出的有:梅于尔(E. H. N. Mehul, 1763—1817)、勒絮尔(J. F. Lesueur, 1760—1837)等。

进入 19 世纪,经历了大革命洗礼的法国,又踏上了曲折向前的发展之路。在饱受了拿破仑帝国、王朝复辟带来的政治动荡和战乱之苦以后,到 1830 年七月王朝建立,法国才真正完成了变革封建制度的任务,资产阶级的统治才得以稳定下来。在此期间,随着政治、经济形势的变幻,法国在思想意识、文艺创作领域也发生了深刻的变化。

18 世纪末的法国歌剧创作中就已经出现了浪漫主义的萌芽,随着浪漫主义思潮于 1820 年左右在欧洲的迅速蔓延,法国歌剧界也受到了显著影响。19 世纪上半叶的法国歌剧仍延续着传统的两种体裁:严肃歌剧(抒情悲剧)和喜歌剧,但在实际的创作中这两种形式的区分已不那么严格、明确。同时,为适应不断变换的政治形势、社会需求、审美趣味,敏感而执着的作曲家们还适时地调整着自己的创作。

梅于尔是活跃于大革命及拿破仑帝国时期的法国作曲家。他具有非凡的音乐才能,曾受到格鲁克的鼓励和影响。他创作的 20 多部歌剧,以喜歌剧为主,大多体现着格鲁克作品中具有的那种朴实和高尚的气质。梅于尔的创作极富感情,并显示出在配器等方面的创新。在他的歌剧《优芙罗西尼和科拉丁》(1790)中实现了带对白的喜歌剧与始终贯穿音乐的音乐戏剧的融合。在 1806 年创作的歌剧《乌塔尔》中,梅于尔又将乐队中的小提琴声部取消,代之以中提琴,营造出不同寻常的音响效果。

勒絮尔也是这一时期著名的音乐家。在“恐怖时期”,为适应当时人们的喜好和心理,他创作了歌剧《岩洞》(1793),大受欢迎。这部歌剧极具幻想性,充满尖锐刺激的咏叹调和粗犷喧闹的场面,为法国歌剧开创了一种特有的“恐怖风格”。1807 年,勒絮尔与佛絮伊合作创作了歌剧《特洛伊人的胜利》,管弦乐队的运用颇具特色。

布瓦尔迪厄(F. A. Boieldieu, 1775—1834)是 1800—1830 年间法国喜歌剧作曲家中最卓越的代

表人物之一。尽管他没有接受过太多的作曲训练,但他的作品结构严谨,音乐清新纯朴、恬美动人,音乐气质接近于莫扎特。布瓦尔迪厄的主要歌剧作品有《巴格达酋长》(le Calife de Bagdad, 1800)、《巴黎的约翰》(Jean de Paris, 1812)、《小红帽》(le petit Chaperon rouge, 1818)和《白衣妇人》(a Dame blanche, 1825)等。其中以《白衣妇人》的影响最大。这部歌剧根据英国浪漫派作家司各特的小说《寺院》和《该依·曼纳林》改编而成,音乐优雅、感伤,并有苏格兰民间曲调及法国通俗歌曲的音调。有人认为这是一部可以和德国作曲家韦伯的歌剧《魔弹射手》相媲美的作品。

一般认为格雷特里在 1784 年创作的《狮心王理查》是第一部“拯救歌剧”,这种歌剧到大革命时期更加流行。拯救歌剧以表现英雄在危急关头奋力拯救人民大众为主要题材,符合革命时期观众们的审美意趣和当时的政治形势。剧情发展往往是代表封建腐朽势力的阴谋在最后时刻不能得逞,而正义的一方却总能化险为夷。将拯救歌剧提高到真正音乐戏剧水平的是来自意大利的作曲家凯鲁比尼(Cherubini, 1760—1842)。他早年致力于教堂音乐创作,后来又写了一些仿意大利风格的歌剧。1786 年,他到了法国,在格鲁克的影响下,创作风格有所改变,并创作了《洛多伊斯卡》(1791)、《美狄亚》(1797)和《两天》(又名《挑水夫》,1800)等作品。《美狄亚》以古希腊神话为题材,并体现出喜歌剧传统与悲剧性题材的完美结合。《两天》则是受大革命时期冒险和英雄主义精神的启发而产生的“拯救歌剧”的范例。凯鲁比尼的音乐严谨、规整,但又不乏热情、光彩。

拿破仑统治时期,法国的社会阶级状况和生活境遇发生了改变,艺术创作自然也受到帝国统治精神的影响。拿破仑在杜伊勒利宫的宫廷剧院里组建了一个最好的剧团,并在艺术方面提出严格的要求,还积极地寻找合乎自己欣赏趣味的作曲家。当时,法国歌剧传统中的民主精神已不再是时尚,取而代之的是旧式“赞颂歌剧”所擅长的对皇帝和帝国业绩的大肆颂扬。来自意大利那不勒斯的作曲家斯蓬蒂尼(G. L. P. Spontini, 1774—1851)最终成为拿破仑心目中满意的“音乐领导人”。斯蓬蒂尼曾是皮契尼的学生,他才华出众,但又刚愎自用、独断专行。他在 1807 年创作的歌剧《贞节的修女》是一部具有多种风格的作品,在当时获得了巨大的成功。他还有一些作品承袭“赞颂歌剧”的模式,选择历史性题材,挖空心思进行加工,以达到为当时帝国事业歌功颂德的目的。斯蓬蒂尼将意大利传统的音乐戏剧和恐怖歌剧,以及格鲁克歌剧中的创作因素兼收并蓄,巧妙地运用到自己的歌剧创作中。他的歌剧风格辉煌、激昂,对法国大歌剧的形成产生了直接的影响。

第二节 法国大歌剧

盛行于 19 世纪 30—40 年代的大歌剧,是当时法国社会政治条件、文学艺术观念和观众的欣赏情趣等因素共同作用的产物。在探讨法国大歌剧兴起的原因时,著名西方音乐史学家保罗·亨利·朗(P. H. Lang, 1901—1991)的分析不无道理。他说:“……历史的大事件使法国陷于停滞状态,在 1825—1845 年的 20 年中,法国在不再能实现的想像之中消磨了时光,因为它不再能在巨大的冒险事业中生活了,所以就纵情阅读和倾听这些冒险的事业。在这样的气氛中,浪漫主义的戏剧和大歌剧二者紧密相关地开始发展了……”以至于在 19 世纪,“对法国人来说,音乐就成了歌剧的同义词”。当然,观众的欣赏情趣亦不容忽视。大革命后的法国,资产阶级的力量逐渐强大,社会地位也随之攀升,“新的愿望以及新的政治和社会条件,中产阶级精神的侵入,对金钱与享乐的追求,消除了浪漫主义运动最初的火热真诚的气氛。中产阶级精神最感满意的是两种艺术:一

种是虚假的古典剧,一种是大歌剧”。^①

一般将奥柏(D. F. E. Auber, 1782—1871)所作的五幕大型歌剧《波蒂契的哑女》(1828)视为法国大歌剧的开端。这部歌剧以17世纪那不勒斯渔民反对西班牙统治者的起义为背景,并将爱情与背叛的主题贯穿其中。这部歌剧具有大歌剧体裁的一些典型特征:重大的历史性题材、冗长的篇幅、宏大而逼真的舞台布景,运用独唱、重唱和合唱等形式,并缀以豪华精美的芭蕾舞。使歌剧显得热烈、宏伟,极富视觉效果。瓦格纳曾评价这部歌剧说:在这部作品中,“全然没有了生硬、空洞的表情,僧侣式的严肃,古典作品所有的杂乱;它像火一样燃烧着,趣味浓厚到使人人迷的程度”。并称这部歌剧为“戏剧界七月革命的先驱者”。^②

将法国大歌剧创作推向颠峰的是德国人贾科莫·梅耶贝尔(G. Meyerbeer, 1791—1864)。他早年曾创作过一部清唱剧和多部歌剧,但不大受欢迎,使他深受挫折。1815年,梅耶贝尔前往威尼斯,在那里欣赏到了罗西尼的歌剧,并以之作为学习的楷模。在随后的几年中,他创作了《罗米儿达与科斯坦查》、《名人塞米拉米德》等多部歌剧,深受意大利人欢迎。后来,他又回到了德国。在之后的六年时间里,他经受了丧父和痛失双子的沉重打击,以至于在此期间他未创作任何作品。1826年,他迁居巴黎。在那里,他结交了法国戏剧家斯克里布,合作创作了歌剧《恶魔罗勃》(Robert le Diable, 1831),并大获成功,之后又创作了《胡格诺教徒》(les Huguenots, 又译《新教徒》, 1836)、《预言者》(le Prophete, 1849)、《普勒尔麦的赦罪》(le Pardon de Ploemel)、《非洲女》(l'Africaine, 1838—1864)等作品。《恶魔罗勃》借鉴《浮士德》中的人物原型,经梅耶贝尔修改加工后,成为一部杰出的作品。《胡格诺教徒》取材于历史上天主教徒屠杀新教徒的宗教事件。梅耶贝尔在剧中巧妙运用天主教与新教音乐,使之与情节、场景和氛围相吻合,达到了很好的戏剧效果。《预言者》充分展示了梅耶贝尔处理群众场面,调度对峙局面的非凡才能。剧中展现教堂中浩浩荡荡的仪仗队的进行曲和大合唱,激昂、震撼、动人心魄;起义队伍热烈欢呼的场面气势磅礴,蔚为壮观;在起义营地旁冰湖上的芭蕾舞一场,音乐优美动人,与场景相得益彰。《非洲女》始作于1838年,但由于梅耶贝尔不满于斯克里布的剧词曾一度中断,直到很晚的时候才告完成。不幸的是,1864年正当梅耶贝尔监督排练这部歌剧时,在巴黎溘然辞世。次年,才举行了该剧的首演。这是一部爱情悲剧,情节曲折、感人。梅耶贝尔生前曾对此剧寄以厚望,但或许是由于创作时过于谨慎,反而使音乐缺少了些激情、光彩,主要人物的个性表现也不甚鲜明。但是剧中仍不乏深情、真挚的咏叹调、二重唱和充满异国气息的迷人音乐。梅耶贝尔的歌剧创作在他生前身后都受到不同方面的评价,毁誉不一。但梅耶贝尔仍以他非凡的音乐才能、卓越的驾驭戏剧的能力,在西方歌剧史上占有一席之地,并对后世的音乐创作产生了极大的影响。

法国大歌剧以它在音乐、舞台布景、演出效果等方面独有的气质与魅力,形成了19世纪西方音乐史中的一道引人注目的风景。它的出现对后来的音乐创作产生了巨大的影响,也为各国歌剧事业的发展提供了宝贵的经验和教训。

第三节 19世纪上半叶意大利歌剧

18世纪末至19世纪初的意大利,处于外国侵略者的占领和压迫之下。同时,国内封建贵族

^① 保罗·亨利·朗,《西方文明中的音乐》,中译本,贵州人民出版社,2001年3月第1版,第508页。

^② 卡尔·聂夫,《西洋音乐史》,中译本,人民音乐出版社,1952年版,第231页。

在政治上仍占着统治地位,人民忍受着本国封建主和外国侵略者的双重压迫。

1812年,拿破仑在俄国遭到惨败,给意大利人的独立运动提供了有利条件。但是,在反动贵族王室的勾结下,接踵而来的是宿敌奥地利军队的入侵和反动势力的复辟。1814—1815年维也纳会议上又确认了意大利旧秩序的恢复,也确定了奥地利在意大利的统治权,从此,意大利开始了历史上最黑暗的时期。

从1796年拿破仑军队入侵到1870年意大利独立为止,意大利人民从未停止过斗争。这场民族解放运动和人民的爱国主义精神,在意大利进步的文学艺术中得到了鲜明的反映。

18世纪上半叶的意大利正歌剧和18世纪下半叶的喜歌剧,曾一度发展到鼎盛时期。但是,由于反动统治的检查制度,大歌剧变成了“化妆音乐会”和“歌唱者比赛的场所”,而比较有生命力的大众化的喜歌剧体裁,也逐渐蜕化成专供消遣的毫无现实意义的闹剧。整个歌剧艺术面临着危机。是民族解放运动又给歌剧艺术带来了新的生机,而作出重要贡献的是罗西尼、唐尼采蒂、贝里尼和威尔第。

一、罗西尼

罗西尼(G. A. Rossini, 1792—1868)生于意大利中部的佩萨罗(Pesaro)。他的父亲原是佩萨罗的一名官吏兼屠宰场监督员,后到巡逻剧团担任小号演奏员;他的母亲是该团的歌唱演员。当他的父亲因倾向共和被捕入狱后,年幼的罗西尼随母亲开始了流浪的演出生活。在此期间,他学会了歌唱、作曲、演奏小提琴和法国号等乐器。1806年进入博洛尼亚音乐学校深造。在校期间,他创作了许多声乐、器乐作品,并于1807年创作了一部二幕歌剧《德米特里奥和波利比亚》。1810年罗西尼接受威尼斯歌剧院的委约创作了独幕滑稽剧《结婚证书》。时隔两年,他又以滑稽剧《快乐的骗局》(1812)而一举成名。从此开始了他忙碌的创作生活。

罗西尼先后为费拉拉剧院、米兰的斯卡拉剧院、威尼斯剧院创作了《奇罗在巴比伦》(1812)、《试金石》(1812)、《软梯》(1812)、《布鲁斯基诺先生》(1813)等作品。他于1813年创作的正歌剧《唐克雷迪》(Tancredi)和喜歌剧《意大利少女在阿尔及尔》(L'Italiana in Algeri)为他赢得了极大的声誉。这两部歌剧中的咏叹调“忧心忡忡”和“你想想国家吧”由于富于爱国激情而被广为传唱,成为意大利抵御外来侵略的战歌。1814—1822年间,罗西尼接受那不勒斯等城市剧院的邀请,担任剧院音乐指导,并接受委托进行创作。一些重要作品相继诞生,如:《英国女王伊丽莎白》(1815)、《塞维利亚的理发师》(1816)、《灰姑娘》(1817)、《奥泰罗》(1816)、《贼雀》(1817)、《摩西在埃及》(1818)、《湖边女郎》(1819)、《茂梅托二世》(1820)等。

1822年3月,罗西尼与比他年长7岁的女高音歌唱家伊莎贝拉·科尔布朗结婚,并开始了为时两年多的欧洲巡演之旅。鉴于国内窒息的政治气氛,1824年,罗西尼在巴黎定居,并担任当地的“意大利歌剧院”院长。1825年他又被任命为法王御前作曲家兼歌唱总监。他很快把握到法国观众的欣赏趣味,并及时地将自己的几部旧作译成法语上演,取得了一定的成功。1829年,37岁的罗西尼在推出了自己精心创作的歌剧《威廉·退尔》之后,便悄然放弃了歌剧创作,这多少给世人留下些疑惑和遗憾。

在之后的近40年间,安享晚年的罗西尼除创作了《圣母悼歌》(Stabat Mater, 1842)和《小庄严弥撒》(1864)之外,很少作有其他重要的作品。1868年11月13日,罗西尼在巴黎的寓所里安然辞世。9年之后,他的遗骸被运回佛罗伦萨,人们为他举行了极为隆重的迁葬仪式。

罗西尼早期的歌剧表现出古典主义机智、含蓄的特点以及浪漫主义的倾向。这在《塞维利亚的理发师》(Il Barbiere di Siviglia, 1816)中得到了集中的体现,该剧被认为是意大利传统风格喜歌剧式样的最后一部代表作品。《塞维利亚的理发师》的剧本是以法国作家博马舍创作的同名讽刺喜剧改编而成的,这部讽刺喜剧是博马舍创作的戏剧《费加罗》三部曲中的第一部(另两部是《费加罗的婚礼》和《有罪的母亲》)。该剧讲述的是:塞维利亚镇上年轻、热情的阿玛维瓦伯爵,爱上了由巴尔托洛医生监护的美貌姑娘罗西娜。但由于巴尔托洛对罗西娜看管森严还企图娶她并获得财产,所以阿玛维瓦伯爵始终无法接近罗西娜。费加罗是塞维利亚镇上一名普通的理发师,但他足智多谋,精明能干,热心助人。在费加罗的帮助下,经过一番巧为妙施终于使阿玛维瓦伯爵和罗西娜得以美满结合。这部歌剧的音乐欢快而热情,处处闪现着罗西尼机智灵活和极富想象力的创作火花。

该剧的序曲含有挖苦、讽刺的意味,渲染了歌剧轻松戏谑的气氛,充满了生机勃勃的戏剧魅力。这首序曲采用没有发展部的奏鸣曲式。缓慢的前奏从两个有力的和弦开始,在弦乐器窃窃私语似的抖动音型中,温柔而亲切的旋律宛如一首优雅抒情的爱情歌曲飘然而至。弦乐在窃窃私语音型上上下下跑动,使整个引子的气氛抒情而又欢快戏谑。

【例 8-1】



呈示部的主部主题快速而响亮,表现出豪放的欢乐情绪。副部主题展示出欢乐的舞蹈场面。

【例 8-2】

主部主题:



副部主题:



呈示部的欢乐情绪贯穿全曲。再现部中,音乐更加清新、欢快。结束部宏伟、宽广而华美。整个序曲在毫无节制的狂欢气氛中结束。

剧中的谣唱曲、重唱及合唱构思巧妙,极具表现力,对塑造人物形象、刻画人物心理、烘托场景气氛、推动情节发展起到了积极的作用。剧中的很多唱段不仅被歌唱家们经常演唱,也为众多观众熟悉和喜爱。可以说,罗西尼的《塞维利亚的理发师》是一部堪与莫扎特的《费加罗的婚礼》相媲美的优秀作品。

《威廉·退尔》(Guillaume Tell, 1829)是罗西尼根据德国诗人席勒的同名诗剧改编而成的。这部歌剧以 13—14 世纪瑞士人民反抗奥地利暴政统治的历史故事,反映出意大利人民渴望民族独立解放的愿望和心声。主人公威廉·退尔是瑞士一个善良正直的射手。在奥地利统治瑞士百年纪念的那一天,总督把自己的帽子挂在一根柱子顶上,要所有走过柱子的人向他的帽子行礼。射手退尔和他的儿子一起经过这里,但不肯向统治者的帽子行礼,被总督下令扣押,并故意捉弄他,要他在百步之外把放在他儿子头上的苹果射下。退尔同时拔出两支箭,准备在万一射死自己儿子时也将总督射死。这一举动被总督发觉,仍将他扣押。后来,押送退尔入狱的船只在海上遇险,退尔乘机脱逃,并射死了总督,配合人民推翻了异族统治。

罗西尼在创作这部歌剧时花费了比其他歌剧更多的时间和精力。他对脚本加以认真研究,并在创作中揉入正歌剧和大歌剧的音乐元素,使这部歌剧既有旧日革命歌剧的特点,还具有正歌剧的悲壮色彩、意大利喜歌剧式的人物性格刻画以及法国大歌剧的夸大的声势。

这部歌剧由于剧情过长,剧词编写不佳,因此很少演出。但它的序曲却驰名世界,是一首经常在音乐会上演奏的名曲。《威廉·退尔》序曲具有标题音乐的特征,观众通过它能预先了解到歌剧的内容和情绪基调。它由四段组成:第一段以美妙的大提琴五重奏为主,悠缓恬静,描写瑞士阿尔卑斯山区夜晚的景色,揭示出瑞士人民原来和平宁静的生活,但是隐约传来的雷声,暗示和平生活将遭到破坏;第二段是暴风雨场面的描写,暗示出异族统治者的凶暴;第三段在一段牧歌

之后,出现了振奋人心的号声,表现了瑞士人民的奋起;第四段以快速有力的旋律和节奏,歌颂了人们的战斗和胜利。剧中的合唱和芭蕾舞插段运用也很出色,对自然景色也作了极为巧妙的描写,显示出罗西尼创作中的浪漫主义气质。

罗西尼最大的贡献在于挽救了处于危机状态的意大利歌剧。他不仅给喜歌剧体裁引入了鲜明的感情和现实主义的音樂形象,而且使几近僵化的正歌剧又充满了新鲜的生命力。在他的歌剧中有不少是含有崇高的爱国主义和深刻的民族精神题材的作品,如《唐克雷迪》、《摩西在埃及》、《威廉·退尔》等。正是这些现实主义的题材和他的艺术创造,使意大利的歌剧获得了新生。正如法国作家司汤达所说:“意大利歌剧正是从罗西尼的《唐克雷迪》出现以后才开始带有战斗性的,因为在唤醒意大利的法国人战胜奥国人的战争以前,暴政只允许意大利谈爱情。”

罗西尼吸取了格鲁克和莫扎特歌剧改革的经验,将宣叙调传统的古钢琴伴奏改为管弦乐队伴奏,加强了器乐在歌剧中的表现作用。更重要的是,他将咏叹调的全部旋律进行,包括装饰音和花腔都用音符记下。在此之前,意大利作曲家在咏叹调中仅仅是勾出旋律的主要轮廓,而让歌唱者在表演时随个人的兴趣和才能即兴发挥。罗西尼的这个创举取消了歌唱者这种历来享有的特权,使作曲家从过去的从属地位中解放出来。同时,也避免了在咏叹调中脱离剧情而随意炫耀技巧的形式主义倾向。

罗西尼的歌剧给人以健康的、生动活泼的、清新爽朗的感官感受,同时也使人领略到了他非凡的旋律写作才能、管弦乐配器才能和驾轻就熟的结构戏剧的才能。尽管他的歌剧中不免有草率和即兴之作,但他的创作仍使与他同代的及其后辈的作曲家受益良多。

二、唐尼采蒂与贝里尼

唐尼采蒂和贝里尼是罗西尼之后意大利歌剧传统的主要继承人,也是浪漫主义时期意大利的主要作曲家。

唐尼采蒂(G. Donizetti, 1797—1848)是位高产作曲家,除了近70部歌剧外,还作有钢琴、室内乐及一些宗教作品。他的歌剧体裁多样、风格不一。著名的正歌剧有:《玛丽·斯图亚特》(1834)、《拉美摩尔的露其娅》(1835)、《宠姬》(1840)、《夏莫尼的琳达》(1842);喜歌剧有《爱的甘醇》(1832)、《军中女郎》(1840)、《唐·帕斯夸尔》(1843)等。

唐尼采蒂的创作总体上体现着意大利歌剧传统的创作原则和风格。在威尔第的《法尔斯塔夫》(Falstaff, 1893)出现以前,他的《唐·帕斯夸尔》(Don Pasquale)和《爱的甘醇》(L' Elisir d' Amore)与罗西尼的《塞维利亚的理发师》并列为意大利的三大喜歌剧。他的《军中女郎》(La fille du regiment)作为一部法国式的喜歌剧在风格上也无懈可击。他的创作既能满足听众的欣赏口味,又能满足歌唱家对技巧性咏叹调的要求。他在写作方面的熟练以及创作能力之强也很惊人。曾有一家濒临破产的歌剧院经理向唐尼采蒂求援,唐尼采蒂就去找了一个适当的题材,自己动手编写剧本、写作音乐,排练并指挥演出,在九天之内就使这家剧院转危为安。

在唐尼采蒂的歌剧中,总有一些咏叹调、重唱、戏剧场景向人们展示他的天资才华,但他的才能未能统一地贯穿于创作之中,最终导致其作品的艺术水准良莠不齐。

温琴佐·贝里尼(V. Bellini, 1801—1835)早年曾专心致力于宗教音乐的创作。1825年随着他的第一部歌剧《阿代尔松和萨尔维娜》的成功上演,才将主要精力投入到歌剧领域中来。贝里尼在他短暂的一生中创作了11部歌剧,尤以《梦游女》(La Sonnambula, 1831)、《诺尔玛》(Norma, 1831)和《清教徒》(I Puritani, 1835)最为有名。贝里尼对旋律的崇拜是他突出的艺术个性。他的

音乐风格以浪漫抒情为主,偏爱忧郁、哀婉的情调。在他的歌剧中,咏叹调和重唱的表现力以及它们在歌剧中的地位被大大提高。同时,贝里尼将意大利歌剧和法国歌剧风格相融合,对意大利歌剧的发展起到了一定的推动作用。李斯特、肖邦和瓦格纳的早期创作都曾受到他的影响。

19世纪上半叶意大利歌剧创作领域中,除了罗西尼、唐尼采蒂、贝里尼三位成就卓著的作曲家外,其他歌剧作曲家的努力也不容忽视。他们当中的代表人物有约翰尼斯·西蒙·迈尔和梅尔卡丹特。约翰尼斯·西蒙·迈尔(J. S. Mayr, 1763—1845)是位出生在德国,工作生活在意大利的作曲家。他在罗西尼之前就很有名。他将德国古典主义音乐的伟大传统(主要是管弦乐技法)运用于歌剧创作中。斯蓬蒂尼、梅耶贝尔、柏辽兹和唐尼采蒂都曾受到他的启发和影响。梅尔卡丹特(G. S. R. Mercadante, 1795—1870)继承了迈尔的学派,对近代管弦乐和歌剧技巧的发展做出了不可磨灭的贡献。遗憾的是,他们的作品都未能长久流传。

第四节 19世纪中下叶法国歌剧

19世纪中、下叶,随着实证哲学的兴起、达尔文《物种起源》法译本的出现和克劳德·贝尔纳实验医学著作的出版,客观、冷静、科学实证的思想在法国弥散开来。在此影响下,法国文学艺术领域中的创作理念和实践也悄然发生着改变。现实主义和自然主义风格逐渐取代了浪漫主义。巴尔扎克、福楼拜、龚古尔兄弟、都德、莫泊桑和左拉等人的作品以它们清新、自然的创作风格和极具现实性、思想性和艺术性的文学品质而深受人们的欢迎。这一时期的法国音乐,歌剧仍占主要地位。大歌剧的影响还未完全退去,新的局面正在孕育、生成。法国中产阶级的力量不断发展,并逐渐在经济和政治上取得了支配地位。他们的生活观念和审美情趣对社会的影响也日益明显。以他们为主体的歌剧观众群已经厌倦了戏剧性的激烈言词、热情粗厉的喊叫和悲剧性的哀伤曲调,他们需要悦耳的旋律、愉快有趣的故事情节,借此忘掉他们生活中的烦恼。

观众欣赏情趣的引导以及戏剧家、作曲家创作倾向的转变,使19世纪中、下叶的法国歌剧出现了新的形势。一种介乎大歌剧与喜歌剧之间的“抒情歌剧”和一种更加轻松戏谑、贴近生活的“轻歌剧”(或称谐歌剧)逐渐确立起来。轻歌剧由滑稽型的喜歌剧演变而成,强调诙谐、机敏、讽刺性的特点,使用没音乐的对白与歌唱交织进行的方式,广泛吸取当代的流行音调,形式更为通俗,其代表作曲家是奥芬巴赫。

奥芬巴赫(J. Offenbach, 1819—1880)是位德裔法国作曲家。他14岁时随父亲到巴黎寻求发展,不仅具有出色的大提琴演奏技能,而且开始尝试创作独幕喜歌剧。1855年他租下马里尼剧院(Theatre Marigny,后命名为“巴黎人滑稽剧院”),专供上演自己创作的短小喜歌剧,后来又经营以演出喜歌剧和轻歌剧为主的肯特剧院(Theatre Comte)。普法战争爆发后,奥芬巴赫曾移居意大利和西班牙。1876年到美国参加世界博览会并作访问演出。1880年他在排练《霍夫曼的故事》时去世。

奥芬巴赫创作的喜歌剧和轻歌剧近百部,最具代表性的作品有《地狱中的奥尔菲》、《美丽的海伦》和《霍夫曼的故事》等。

《地狱中的奥尔菲》(Orphée aux Enfers, 1858)是奥芬巴赫创作的大量轻歌剧中最有名且最出色的一部作品。在这部歌剧中,奥芬巴赫将希腊神话中著名的奥尔菲(奥菲欧)和尤丽迪茜的故事加以改编,使之诙谐化,并巧妙地加进一些影射和讽刺当时社会政治生活中弊端的内容。该剧

的上演虽然受到当时执政政府的指责,但却深受广大观众的欢迎。

《美丽的海伦》(La Belle Helene, 1864)将关于特洛伊的海伦的希腊神话任意改编并作为歌剧中的讽刺对象,还穿插着对法国第二帝国时代社会及执政者的攻击性讽刺。该剧的音乐没有过分复杂的技巧,主要运用了进行曲、圆舞曲、民间流行音调和歌词中富有特色的拟声词。

《霍夫曼的故事》(Les Contes d' Hoffmann, 1881)是奥芬巴赫临终前的一部未完成之作,后由法国作曲家欧内斯特·吉罗(E. Guiraud, 1837—1892)接替完成。这部歌剧是从德国浪漫主义作家霍夫曼(E. T. A. Hoffmann, 1776—1822)的几篇小说里,选择一些题材改编而创作的。歌剧讲述一个对爱情充满憧憬的艺术家与三位女子的爱情遭遇。情节虚幻、怪诞,音乐也极具幻想色彩,旋律抒情动听,尤其是其中的船歌更为迷人。

奥芬巴赫的创作不仅显示了他非凡的音乐和戏剧才能,同时也加强了轻歌剧体裁的意义和艺术价值。

古诺(C. F. Gounod, 1818—1893)生于巴黎,是抒情歌剧的代表作曲家。他的母亲是位优秀的钢琴家,给予了古诺最初的音乐教育。1836年古诺进入巴黎音乐学院,师从哈莱维^①、勒絮尔等著名作曲家。1839年获罗马大奖后赴意大利学习。在此期间,他研习帕莱斯特里那的音乐并创作了一些宗教音乐作品。回到巴黎之后,他曾担任外交使团教堂的管风琴师和乐队长等职。在研究了舒曼、柏辽兹等人的作品后,古诺曾创作了几部歌剧,但都不很成功。之后,他又领导“巴黎合唱团和歌咏学校联合会”,并创作了一些合唱曲、弥撒曲和交响曲作品。1859年3月19日,古诺精心创作的歌剧《浮士德》终于在巴黎抒情歌剧院首演,但除了少数唱段和乐曲博得听众的掌声外,其余则反应平平;评论家们也指责该剧的音乐复杂、晦涩,缺乏旋律性。但在此后的时间里,《浮士德》越来越受到欢迎并闻名世界。1860年之后,古诺又创作了《萨巴皇后》(1862)、《米莱伊》(1864)、《鸽子》(1866)和《罗密欧与朱丽叶》(1867)等作品。普法战争期间,他去伦敦避难并在那里组织歌咏团演出。回到法国后他又创作并上演了三部大型歌剧《五战神》(1877)、《波里克特》(1878)、《萨莫拉的贡物》(1881),但均未获得像《浮士德》那样的成功。晚年的古诺主要致力于宗教音乐的创作,作有《托比》、《赎罪》(1882)和《生与死》(1885)三部神剧。1893年10月17日在巴黎逝世。

歌剧《浮士德》(Faust)是古诺的代表作,也是法国“抒情歌剧”的典范之作。它取材于歌德的同名戏剧,但古诺在创作中减弱了原作中深奥的哲理意味,而以主人公的爱情故事为主线来展开,侧重人物性格和心理的刻画,使之更具浪漫主义歌剧的特点,并符合当时法国人的习俗和观念。歌剧的情节大致是这样的:老哲学家浮士德与魔鬼梅菲斯特立约,以灵魂换取恢复青春,并赢得少女玛格丽特的爱情。玛格丽特怀孕后遭浮士德遗弃。玛格丽特之兄瓦伦丁与浮士德决斗,但被浮士德杀害。玛格丽特因受刺激而神经错乱,产后杀死婴儿,被囚。浮士德与魔鬼到狱中营救,但玛格丽特已陷入垂危与疯狂,后被天使引入天国,浮士德则被魔鬼拖入地狱。而天使的歌声又使浮士德终获解脱。

《浮士德》之所以受到人们的喜爱,是因为它同时强调了音乐、戏剧和舞台效果。在音乐上,古诺注意运用生活中常见的音乐体裁;描绘剧情的场景,时而在广场,时而在花园,时而在大街、教堂等,使人感到真实亲切;又运用接近城市抒情歌曲的音调来刻画剧中人物的形象;将独唱、重

^① 哈莱维(J. F. Halévy, 1799—1862)法籍犹太作曲家。作有歌剧30余部,以大歌剧《犹太女》(la Juive, 1835)最具盛名。曾任教于巴黎音乐学院,学生中有古诺、比才等。

唱、合唱等有机地连在一起,并运用了两个主人公的主导主题(在序曲中,浮士德重获青春和幸福的主导主题,玛格丽特和浮士德的爱情主题),加强了对主人公的性格和心理刻画。

古诺的主要贡献在于:他把法国的音乐创作从大歌剧带来的一些不良影响中重新引回到自然的创作状态;并建立了“抒情歌剧”这样一种介乎大歌剧和喜歌剧之间的“中间性的歌剧体裁”。这种歌剧由浪漫型的喜歌剧演变而成,不仅适宜于法国音乐家的气质和才华,而且也符合法国听众的欣赏趣味。它的篇幅比一般的喜歌剧长大,但又不及大歌剧般的鸿篇巨制;题材和音乐风格不像大歌剧般宏大、虚华和夸张,却因立足于现实、贴近生活、表达真情实感而使人倍感亲切。同时,古诺在创作中继承并发扬了法国音乐优雅、真挚、均衡、洗练的传统,使得歌剧在刻画人物内心世界、情感表达等方面的艺术水准得以大大的提升。他的创作对同代及后辈的作曲家产生了巨大的影响。

这一时期,还有两位法国作曲家不容忽视,他们是托玛·马斯内。

托玛(A. Thomas, 1811—1896)毕业于巴黎音乐学院,从 1837 年开始创作歌剧。先后担任巴黎音乐学院教授、院长,并被选为法兰西艺术院院士。他一生创作了 20 多部歌剧,代表作品有《迷娘》和《哈姆雷特》。《迷娘》(Mignon, 1866)根据歌德的小说《威廉·迈斯特》改编而成。歌剧剧情是这样的:到处卖艺的吉普赛女艺人迷娘与富有的大学生威廉相爱。面剧团的老演员洛塔里奥对迷娘也怀有好感,他为了阻挠这对年轻人的爱情,竟企图烧死迷娘。威廉计划把迷娘带回自己的故乡意大利,并为她买一座豪华城堡。而这座城堡唤醒了洛塔里奥的回忆,他便是城堡原来的主人,而迷娘就是他的女儿。最后,父女相认,迷娘和威廉终成眷属。这部歌剧中的著名歌曲“你可知晓那遥远的南国”和“波洛乃兹舞曲”非常有名,歌剧序曲也常在音乐会上演奏。托玛的歌剧在体裁上属于喜歌剧,但在情趣上与喜歌剧又有不同,颇具抒情歌剧的某些特征。

马斯内(J. Massenet, 1842—1912)11 岁进入巴黎音乐学院,师从托玛学习作曲。1863 年,他以清唱剧《大卫·吕纪奥》而获得罗马大奖。此后,他开始了体裁多样、题材广泛的音乐创作。他一生创作了 27 部歌剧,还创作了大量的歌曲及管弦乐曲。马斯内的歌剧代表作有《曼侬》(Manon, 1884)、《维特》(1892)和《黛伊斯》(Thais, 1894)等。马斯内的音乐优美抒情,风格婉约艳丽。他的旋律手法富于个性,但有时略显矫揉造作。乐句气息短促,技巧运用多于情感表达,因而影响了作品的艺术表现力。人们对于马斯内的艺术成就评价不一。

19 世纪下半叶法国歌剧创作领域中,成就最高的作曲家当数乔治·比才。他的歌剧《卡门》,不仅为法国歌剧开辟了一条新的道路,而且为意大利现实主义歌剧及俄罗斯等民族主义的歌剧创作提供了成功的经验。

比才(G. Bizet, 1838—1875)1838 年 10 月 25 日生于巴黎的一个音乐家庭。9 岁时入巴黎音乐学院,在哈莱维门下受教。上学期间,他创作了《第一交响曲》(C 大调)等作品,19 岁毕业时已成为钢琴家兼作曲家,并获得罗马大奖。到意大利留学三年后,即返国定居巴黎。

1858—1872 年间,比才相继写出了不少歌剧作品,如《采珠者》(Les Pêcheurs de Perles, 1863)、《帕斯的漂亮待嫁女》(La Jolie Fille de Perth, 1867)、《扎米雷》(Djamileh, 1872)等,但并未引起乐坛注意。1872 年,他为都德的话剧《阿莱城的姑娘》(L'Arlesienne)配写了大量的音乐。这些音乐以鲜明的色彩、丰富的表现手法成功地渲染了戏剧的气氛,烘托了剧中人的悲惨结局,描写了法国南部普罗旺斯农村生活。音乐的成就远远超过了话剧本身,表现出比才卓越的作曲、配器才能。以《阿莱城的姑娘》为标题而选编的两套管弦乐组曲,成了舞台上的保留曲目。

1872 年,比才完成了他的歌剧杰作《卡门》。然而,这部凝结着他毕生心血的作品在 1875 年 3

月首演时却未获成功,这使比才深受打击,并于同年6月3日逝世,年仅37岁。比才去世4个月,《卡门》在维也纳再次上演,获得巨大成功。以后,这部歌剧轰动了世界乐坛,也为这位英年早逝的作曲家赢得了世界性的声誉。

《卡门》(Carmen, 1875)取材于梅里美的同名小说。歌剧情节大致是这样的:青年军士霍塞与走私组织中的吉普赛女郎卡门结识,坠入情网,乃至离开部队参与走私。不久,卡门又移爱于斗牛士埃斯卡米洛,霍塞妒火中烧。在斗牛场上,当埃斯卡米洛胜利在望时,烦躁欲狂的霍塞一怒之下用匕首刺死卡门。

这部歌剧体现了比才非凡的音乐才能,成为音乐与戏剧完美结合的典范。其音乐特色之一是异国情调音乐的运用。比才一生很少出国,但在《卡门》中却精美地表现出故事的发生地——西班牙的特色。在歌剧中,比才直接引用了三段西班牙民间音乐的曲调。除此之外,在旋律和节奏上采用了具有浓郁的西班牙风格的音乐,如“哈巴涅拉”、“塞规迪亚”、“波莱罗”等舞曲形式。这些音乐的运用不仅有助于人物形象的塑造,而且也极大地渲染了歌剧的场景和气氛。其次,比才运用了“主导动机”手法,在人物形象的塑造、心理的描写及性格的刻画等方面收到了很好的戏剧效果。如以具有吉普赛音阶特征(包括两个增二度)的“命运动机”作为卡门的主导动机,运用各种变奏,展示卡门性格的各个方面等。比才在歌剧结构的安排上依旧按照传统的分曲方式,但在分曲内部更加注重情节与动作的自然衔接,保证了歌剧的完整统一。另外,这部歌剧中的群众场面及场景配乐也相当出色。其中著名的有烟厂女工合唱、走私犯合唱以及欢快热烈的群众欢庆合唱等。这些群众场面既体现了生机勃勃、热情洋溢的乐观主义精神,散发着浓郁的生活气息,也有效地烘托出主要人物和中心事件的背景,形成了强烈的戏剧对比,推动了剧情的深入发展。

《卡门》的序曲和不少唱段成为音乐会的保留曲目,深受广大观众的喜爱。比才作为歌剧作曲家和管弦乐作曲家在音乐史上占有重要地位。

第五节 19世纪下半叶意大利歌剧

19世纪的意大利,反对异族统治的民族独立斗争一刻也没有停息过。继20年代“烧炭党”人的起义之后,1848—1849年在意大利又爆发了反对奥地利统治的资产阶级革命。这场革命失败后,1860年再次掀起了为争取民族独立和国家统一的革命斗争。直到1871年,意大利才最终实现了国家统一。但是,统一后的意大利并没有摧毁封建残余势力。它实际上是一个由大工商业资产阶级、大农业资产阶级和大地主统治的资产阶级立宪君主国。它非但没有全力促进意大利民族的真正统一,反而逐渐转向公开的反动专政。

反抗异族统治、争取民族独立和国家统一的理想和信念,在19世纪下半叶的意大利歌剧艺术中得到了鲜明的反映。其中最具代表性的歌剧作曲家是威尔第。他继承并发扬了意大利歌剧的优良传统,恪守他的“歌剧是人性的戏剧”创作理念,通过执着的艺术追求和不懈的创作耕耘,终于将意大利歌剧带入了尽善尽美的至高境界。

一、威尔第的生平和创作道路

朱塞佩·威尔第(G. Verdi, 1813—1901)生于意大利帕尔马地区巴塞托镇的隆科勒村。父亲是

乡村小旅店兼杂货店主。威尔第自幼喜爱音乐,7岁时投师于镇教堂管风琴师拜斯特罗基。1823年秋到布塞托中学就读,并师从当地音乐学校校长兼教堂乐长普罗维西学习对位和作曲。布塞托城的富裕商人巴雷吉发现了威尔第的音乐天分,并慷慨资助他到米兰学习音乐。1832年威尔第报考米兰音乐学院,最终却因其伦巴第农民的相貌而未被录取。当时米兰的著名作曲家拉维尼亚收他作私人学生。在他的指导下威尔第广泛深入地研究了意大利和西欧国家古典音乐作品,掌握了作曲的基本技能,从此走上了歌剧创作的道路。

1833年,由于经济原因,威尔第回到布塞托。他领导了布塞托城的爱乐协会,并积极参与了许多具有民主思想倾向的活动,因而不久便受到监视。1838年,威尔第举家来到米兰。次年,在斯卡拉歌剧院成功上演了他的第一部歌剧《圣伯尼法乔伯爵奥贝托》(Obert, Conte di SanBonifacio, 1839)。1840年,威尔第的个人生活遭受了沉重的打击,他的妻子和孩子先后去世,他的喜歌剧《一日为王》(Un Giomodi Regno, 1840)的上演也惨遭失败。

19世纪40年代,法国、奥地利在意大利的严酷统治,激起了意大利人民对外来入侵者的愤慨和反抗。1842年,威尔第被《纳布科》剧本的爱国热忱所打动,满怀激情地为之谱曲。该剧的首演受到意大利观众的热烈欢迎,这部作品也成为威尔第歌剧创作生涯的第一个里程碑。接着他又创作了同样具有鲜明爱国主义思想和民族独立主题的歌剧《第一次十字军中的伦巴第人》(Lombardi alla prima corciata, I, 1843)。这两部歌剧的成功不仅唤起了意大利人民强烈的爱国热情,而且使威尔第声名远扬,各地歌剧院纷纷邀请他创作歌剧。

随后的几年中,威尔第写下了一系列以反抗强权专制为题材的歌剧作品,如《欧纳尼》(1844)、《圣女贞德》(1845)、《阿蒂拉》(1846)、《麦克白》(1847)、《强盗》(1847)、《莱尼亚诺战役》(1849)等。这些歌剧在当时大大地激发了意大利人民的爱国热情和反抗压迫的坚强斗志。1848年革命期间,身在法国的威尔第始终关注着祖国命运,并热情地拥护和支持意大利革命领导人马志尼和加里波第的革命活动。1849年威尔第回到意大利,在故乡布塞托附近的圣阿加塔购置了大片土地,开始了怡然自得的乡村生活。

50年代,威尔第的创作更加成熟,写出了一系列优秀作品:《弄臣》(1851)、《游吟诗人》(1853)、《茶花女》(1853)、《西西里晚祷》(1855)和《西蒙·博卡涅拉》(1857)、《假面舞会》(1859)。这些剧作反映出威尔第继承意大利歌剧的优秀传统,借鉴法、德歌剧创作经验,并独立探索、锐意创新的艺术品质。在此之后,威尔第的创作数量相对减少,创作态度却更加严谨,艺术表现手法也更趋完美。60年代他完成了《命运的力量》(1862)和《唐卡洛斯》(1867)两部作品。

1871年,受埃及国王之邀,威尔第为庆祝苏伊士运河的开通(1869年11月)和埃及“意大利剧院”的落成创作了歌剧《阿依达》。这部作品不仅是意大利歌剧转折时期的标志性作品,而且在创作技法和艺术风格等方面被视为近代意大利歌剧的先驱之作。1873年,威尔第的挚友、19世纪意大利颇具影响的爱国诗人兼剧作家曼佐尼(A. Manzoni, 1785—1873)病逝,威尔第为此深感悲痛。受米兰政府和议会之邀,威尔第为曼佐尼创作了《安魂弥撒曲》。这部饱含深情又富于戏剧力量的作品被视为“19世纪最伟大的合唱安魂曲”和“意大利文化史上不可重复的杰作”。

在成功推出《阿依达》之后,威尔第很长一段时间没有发表新的剧作。时隔16年(1887年),这位74岁高龄的歌剧大师又依据莎士比亚的剧作,创作出了意大利抒情歌剧的巅峰之作《奥赛罗》,为世人带来了意外的惊喜。深受莎士比亚戏剧的吸引,6年之后(1893年),耄耋之年的威尔第又创作了意大利喜歌剧的至美之作《法尔斯塔夫》。威尔第这两部“双峰”之作,展示了他至高的创作技法和艺术风范,实现了戏剧与音乐的完美结合。

晚年的威尔第除进行音乐创作之外,还在乡间以务农为乐,并热心从事社会慈善事业。1901年1月27日,这位深受人民爱戴的艺术大师与世长辞。尽管他在遗嘱中要求殡葬从简,但人们仍为他举行了民族英雄式的葬礼。

二、威尔第的作品

威尔第的创作生涯大致可分为三个阶段:

1. 早期创作(19世纪40年代)

威尔第的早期创作,伴随着意大利民族独立斗争的风云,以反压迫、反奴役的题材为主,并以经典文学作品作为歌剧蓝本。如内容取自《圣经》的《纳布科》、雨果的《欧纳尼》、拜伦的《福斯卡里父子》和《海侠》、席勒的《圣女贞德》和《强盗》、伏尔泰的《阿尔兹拉》以及莎士比亚的《麦克白》等。威尔第在创作时把传说中、历史上的英雄和意大利革命斗争的现实结合在一起,切实地反映了当时意大利人民要求摆脱外国统治、赢得民族独立、实现国家统一的强烈愿望。1847年6月威尔第曾因《强盗》的首演赶赴伦敦,后又久居巴黎,在那里他领略了华丽壮观的法国人歌剧。在此后的几部作品中反映出大歌剧对他的影响,但威尔第却能果断地摒弃戏剧表现中那些虚华浮夸的不良因素,创作出符合自己歌剧理念的艺术作品。

威尔第这一时期创作的歌剧大多具有曲折的故事情节和强烈的感情宣泄,并常常含有暴力血腥的场面。激烈的戏剧冲突和宏大的场面需要激昂有力、气势恢宏的音乐加以表现和烘托,而早期歌剧中就有许多这样的合唱曲。它们以高超的艺术水准、深刻的思想内涵和真挚的情感表达为当时群众乃至当今世界各国人民所喜爱。

威尔第的早期创作曾受到前辈作曲家的影响,但也展示出他在旋律写作、人物性格刻画以及场景描写等方面的迅速成熟。《欧纳尼》(Ernani)所表现出来的激情和活力(例如在终场的三重唱中)预示了威尔第后来剧作中的主要特点;《麦克白》(Macbeth)的音乐,表明威尔第已开始注重对人物心理活动的揭示。威尔第曾就《麦克白》写信给那不勒斯的歌剧导演萨尔瓦托雷·卡马罗诺说:“请注意,歌剧的主要片断是夫人与他丈夫的二重唱和梦游:如果这些不成功,这部歌剧就完了;它们绝不可唱出——而必须以隐晦和朦胧的噪音表演和朗诵。”^①从这里我们可以看出,威尔第已不再像前辈作曲家那样,让歌剧中的人物一律以完美的歌唱来表现,而开始依人物不同的性格、心理以及剧情、场景的需要来决定唱法和音色的运用。这部歌剧中魔女们性格化的合唱以及被麦克白暗杀的邓肯国王以幻影出现时的场景都鲜明地体现了这一点。在《路易莎·米勒》(Luisa Miller, 1849,取材于席勒的《阴谋与爱情》)中,人物的刻画有了更加细致的心理区分,音乐的情感表达也不像最初几部歌剧那样生硬,而且歌剧风格也由此发生了转变。

2. 中期创作(19世纪50—70年代初)

这一时期是威尔第歌剧创作的成熟期。在题材方面,这一时期的作品较早期作品少了许多政治性色彩和宏大的历史背景,而更加关注现实生活中普通人的生存状态。例如《弄臣》中宫廷弄臣黎哥莱托父女的悲惨命运;《游吟诗人》中吉普赛人的是非恩怨;《茶花女》中高级妓女薇奥莱塔的爱情遭遇等。还有一些英雄性题材的历史剧,如《西西里晚祷》、《西蒙·博卡涅拉》、《假面舞会》、《命运的力量》、《唐卡洛斯》和《阿依达》等。但在这些剧作中,即使是“伯爵”、“王子”、“将军”、“公主”也有着与普通人相同的情感体验,使观众在欣赏时仍然能够不受时空阻隔与之产生

^① 转引自【英】杰拉尔德·亚伯拉罕著《简明牛津音乐史》,中译本,上海音乐出版社,1999年12月第1版,第795页。

心灵的共振。在结构方面,威尔第歌剧的典型布局在此期间已臻完善。他的每部歌剧大都由四大部分构成:或四幕,或三幕加一个序幕,或虽为三幕但分场后近似四幕。在第二、第三部分大都有重要的重唱终曲;第三部分通常还有一大段二重唱;第四部分常常以一场“祈祷戏”或类似的主人公的独处场面开始,并往往伴以合唱。这样的歌剧布局在威尔第看来十分适用于戏剧表现,因而在他整个的歌剧创作中始终一以贯之。在创作技法方面,威尔第更加注重了音乐旋律的造型性和戏剧表现力的提高。他不仅采用不同类型的旋律对不同人物的性格和心理进行深入刻画,而且还着力追求将人物表现与剧情发展紧密地联系起来。他运用一个或几个回忆性音乐主题或个性化音乐动机贯穿于音乐进程之中,使音乐和戏剧实现了有机统一。

威尔第的中期创作除了具有上述艺术共性外,各个剧作又拥有自身的特色和魅力。就舞台效果而言,《弄臣》(Rigoletto),剧本改编自维克多·雨果的戏剧《国王自娱》,曾被威尔第自认为是他“谱成音乐的最好题材”。该剧有着动人的故事情节和极具感染力的戏剧场面,如剧尾黎哥莱托与爱女吉尔达惨然死别的场面。黎哥莱托这一具有畸形残废的外表、敏感慈爱的内心和被扭曲的个性的极具特色的人物形象着实令人难忘;而第三幕中表现不同情绪和心态的四重唱则更体现出威尔第非凡的艺术才能。

尽管有人认为歌剧《游吟诗人》(Il Trovatore)的剧本欠佳,但威尔第却以丰富多彩、优美动听的旋律弥补了剧本的不足,使它仍不失为一部优秀的作品。他曾在一篇宣言中称该剧是一种“新型的歌剧”,并力求剧中的咏叹调、卡巴莱塔^①、重唱及终曲等音乐决不凌驾于戏剧之上。该剧第四幕第一场中莱奥诺拉在牢房塔下演唱的“让爱情长上玫瑰色的翅膀”,被认为是浪漫曲中心理刻画达到完美理想的一颗“最光洁的明珠”。

《茶花女》(La Traviata)是威尔第歌剧中最为人所熟知的一部作品。它有着与其他作品不同的故事背景:以18世纪华贵的巴黎社交界为背景,以被人视为最低贱的妓女为主人公,以沙龙、别墅代替宏大场景。这种现实主义的手法突破了意大利歌剧的传统观念,而这部作品也被认为是真正的“音乐社会革命”。同时,该剧在音乐的技法运用和情感表达上也更进了一步。如第二幕中薇奥莱塔与乔治·亚芒的二重唱;第三幕中阿尔弗莱德的“这爱情如同宇宙的心跳”;在薇奥莱塔阅读父亲来信时再现于两把独奏小提琴上的场景,这些都是威尔第作品中极为动人之处。

《西西里晚祷》(I Vespri Siciliani)和《西蒙·博卡涅拉》(Simon Boccanegra)都是具有法国大歌剧风格的作品,拥有庞大的管弦乐配置。《假面舞会》(Un ballo in maschera)和《命运的力量》(La Forza del Destino)中音乐的回忆性主题和个性化动机运用得更加成熟。《唐卡洛斯》(Don Carlos)在动机的用法、旋律的展开、咏叙式的声乐旋律、和声及管弦乐法等方面使人感到威尔第受瓦格纳的部分影响。但即使如此,旋律所具有的表现力和感染力却是威尔第一贯拥有的。同时,该剧中的重唱、合唱以及进行曲的处理方法,比以前的剧作有了进一步的提高。

《阿依达》(Aida)是当今世界演出频率极高的剧作之一。这部作品最大的特点是旋律优美、场面绚丽、富有异国情调。它不仅拥有意大利歌剧中特有的美声旋律,而且在管弦乐运用方面也有卓越表现。剧中阿依达的咏叹调“愿你胜利归来”、“啊,我的故乡”,拉达梅斯的浪漫曲“圣洁的阿依达”以及第二幕的“凯旋进行曲”都是音乐会上经常听到的名曲。

3. 晚期创作(19世纪80—90年代)

虽然威尔第在这一时期仅有两部剧作:《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》,但这两部作品却分别代表

^① 卡巴莱塔(cabaletta):咏叹调中炫技的结束部分,主要突出轮廓分明和不断重复的节奏。

着意大利悲歌剧和喜歌剧的最高成就。这两部作品的脚本都出自威尔第的好友、剧作家兼作曲家博依托之手,并且都取材于莎士比亚的戏剧作品。威尔第用音乐全面而深刻地体现了莎士比亚戏剧的应有品质,为后世的歌剧创作提供了绝佳的成功范例。

《奥赛罗》(Othello)拥有比威尔第创作的所有歌剧都精美的脚本,而威尔第又以近乎完美的音乐加以诠释,最终造就了这部强有力的人性戏剧。这部作品中威尔第汲取瓦格纳乐剧中的表现特点,对管弦乐队的运用十分出色,每一幕中的音乐几乎完全持续不断。尽管它仍旧保持着独唱、重唱、合唱等传统的意大利歌剧布局,但是威尔第通过微妙的过渡,借助于旋律的流转和乐队的衔接力量使整部作品达到了完美的持续。该剧保持了意大利歌剧中声乐的传统优势,而人声与乐队间的平衡也处理得恰到好处,并以最简洁的方式获得最佳的戏剧效果。第一幕中奥赛罗和泰斯德蒙娜的爱情二重唱“一个吻……又一个吻”的音乐主题在剧尾夫妇双亡时的再现,加重了全剧的悲剧性气氛。第二幕中依阿古解释自己的邪恶哲学时的那首“信经”,其戏剧表现力绝不亚于莎士比亚戏剧中的独白。

《法尔斯塔夫》(Falstaff)对于威尔第来说无疑是一次新的冒险。他早年曾由于喜歌剧《一日为王》(1840)而尝到失败的苦果,之后便再未写过此类体裁的作品。时隔近半个世纪,威尔第最终还是战胜自我,以他卓越的艺术才能为世人带来了这部不朽之作。该剧的脚本是由博依托以莎士比亚的《亨利四世》第一、二部中的部分内容和《温莎的风流娘儿们》为素材改编而成的。脚本对中心人物表现得突出而丰满,对人物心理活动的揭示也达到了喜歌剧少有的深度。威尔第以睿智犀利、自然生动的笔触塑造了法尔斯塔夫、福德、福德夫人等艺术形象。不仅获得了极佳的戏剧效果,而且鲜活地展现了生活的本真。这部作品的音乐具有与《奥赛罗》同样出色的连续性。威尔第采用了一种独特的类似于吟诵的声乐旋律,使它与轻盈、欢快的乐队伴奏相映成趣。剧中的独唱和各式重唱无不闪烁着威尔第智慧的光芒,给人以酣畅淋漓之感。第二幕中法尔斯塔夫对福德夫人唱的“话说当年身为诺福克公爵的仆人时”,是剧中最受欢迎的唱段之一,它成功地融汇了滑稽、悲凄、夸耀、遗憾等多种不同的心理状态和气质神情,生动形象,妙趣横生。剧终部分精彩的谐谑曲一赋格“世界是个大玩笑,人人都是天生的傻瓜”不仅将歌剧推向了高潮,同时也为威尔第辉煌的创作生涯作了完满的总结。

19世纪下半叶意大利歌剧创作领域中,除了威尔第之外,还有几位主要作曲家,他们是博依托、蓬基耶利和卡塔拉尼。

阿里戈·博依托(A. Boito, 1842—1918)是作曲家、诗人兼剧作家。他曾在米兰音乐学院学习,并获奖学金赴法、德留学。他曾经编创了很多高水平的歌剧脚本,其中以《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》最为出色。同时,他还有两部自己编剧并作曲的歌剧:《梅菲斯托费勒斯》(Mephistopheles, 1868)和《尼禄》(Nerone, 1924)。有人评价说,歌剧《梅菲斯托费勒斯》是所有以歌德的《浮士德》为题材的作品中最富于哲学意味的。尽管还有人认为这部歌剧的作曲技法不免幼稚、老套,音乐表现戏剧时显得力不从心,但整部作品仍有较高的戏剧品质和多处闪光的音乐段落。以罗马皇帝尼禄为题材的同名歌剧是博依托的未完成之作。音乐由托马西尼和托斯卡尼尼续完,并于1924年由托斯卡尼尼指挥首演于米兰斯卡拉剧院。

阿米尔卡雷·蓬基耶利(A. Ponchielli, 1834—1886)作有9部歌剧和一些芭蕾舞剧、康塔塔。其中以歌剧《歌女焦空达》(1876)最为有名,至今还经常上演。这部歌剧的脚本是由博依托根据维克多·雨果的《安杰洛》改编而成的。剧中充满了粗野和暴力,技法和风格显示出梅耶贝尔和威尔第的影响。蓬基耶利的创作对他的两个学生普契尼和马斯卡尼产生了很大的影响。

阿尔弗莱德·卡塔拉尼(A. Catalani, 1854—1893)毕业于巴黎音乐学院,后来曾执教于米兰。他与博依托是朋友,博依托还为他写作了歌剧《镰刀》(1875)的脚本。卡塔拉尼的歌剧风格受德国歌剧的影响,他的代表作是歌剧《瓦利》。

19 世纪中下叶德奥音乐

第一节 瓦格纳

理查德·瓦格纳(R. Wagner, 1813—1883)生于德国莱比锡。父亲是警官,在瓦格纳出生后六个月就去世了。继父盖耶是演员、诗人兼肖像画家,他鼓励瓦格纳和其他几个孩子发展艺术爱好(瓦格纳的四个姐姐和一个哥哥都是演员)。不幸的是,当瓦格纳八岁时,继父也突然辞世了。

瓦格纳自幼喜爱文学和历史,对古希腊悲剧、莎士比亚的戏剧以及莫扎特、贝多芬等前辈作曲家的音乐作品有着更为浓厚的兴趣。他十五岁时就开始自编剧本。据说他曾写过一部悲剧,其中有 42 个人物在前四幕中相继死去,为了不使舞台过早空着,第五幕中这些人物又以幽灵再现。他还经常到姐姐们的剧院去看戏,建立了对戏剧的初步认识。在感受了贝多芬交响乐的魅力之后,他决心献身于音乐艺术。他曾经通过研究前人的音乐作品进行自学,并跟从一位音乐指导米勒(C. G. Muller)学过和声。这期间他还尝试创作了一首弦乐四重奏和几首奏鸣曲和序曲。

1831 年 2 月,瓦格纳进入莱比锡大学学习音乐。温利格先生(C. T. Weinlig, 1780—1842)发现了他的音乐才能并开始教育培养他。在老师的指导下,他创作并发表了一些钢琴曲和管弦乐曲。

1833 年 1 月,在哥哥阿尔伯特的帮助下,瓦格纳获得了在维尔兹堡担任合唱指挥的工作。此后,又在玛格德堡、科尼斯堡和里加等地歌剧院担任音乐指导。1834 年和 1836 年他自行编创了两部歌剧:《仙女》和《爱情的禁令》(根据莎士比亚戏剧《一报还一报》写成)。1836 年 11 月,他与女演员敏娜·普拉娜结婚。

1838 年 8 月,他开始创作歌剧《黎恩济》。1839 年 3 月,为了躲避债务,他被迫离开里加,与妻子一同绕道俄国、普鲁士、伦敦等地,最终在这一年的 9 月到达巴黎。这是他一生中最为窘困的时期(1839—1842),在事业上处处碰壁。然而,他仍旧坚持着自己的理想:1839—1840 年间,他创作了管弦乐《浮士德序曲》,完成了《黎恩济》的创作;1841 年,他在七个星期内创作完成了歌剧《漂泊的荷兰人》。不久,一则好消息使他的处境出现了转机:德累斯顿歌剧院同意上演他的《黎恩济》。1842 年 4 月 7 日,瓦格纳离开巴黎回国。在莱茵河畔,激动万分的他噙着满眼的泪水,发誓要永远忠于祖国。

1842 年 10 月 20 日,《黎恩济》在德累斯顿上演。由于该剧符合公众偏爱历史性大歌剧的口味,因而获得了极大的成功。1843 年 1 月 20 日,《漂泊的荷兰人》的上演也同样成功。他也因此获得了德累斯顿歌剧院助理指挥的职位。1845 年和 1848 年他相继完成了歌剧《汤豪舍》和《罗恩格林》。

1848 年革命期间,瓦格纳积极地投身革命。他在工人集会上发表演说,并在一份无政府主义的期刊上发表题为《人与现存社会》和《革命》的文章。他宣称“现存制度有害于人的命运和权力。”

旧世界正在瓦解并走向死亡,一个崭新的世界将从中产生。”后来,他还参加了巷战,并同流亡德国的俄国无政府主义者巴枯宁、音乐家罗克尔等人参加起义的组织工作。1849年他还起草了两部具有革命性的戏剧作品《拿撒勒的耶稣》^①(将耶稣基督塑造成一位社会革命者)和《阿奇里斯》(荷马史诗中的希腊英雄)。

1849年5月,德累斯顿起义失败后,瓦格纳因积极参与起义而遭当局的通缉。在李斯特的帮助下,瓦格纳逃离德累斯顿到瑞士苏黎世,开始了长达12年的流亡生活(1849—1861)。

在最初的4年间,瓦格纳很少进行音乐创作,他认为有必要对自己的艺术理想作些深入的思考和探索,并为公众接受他的新观念作些努力。于是,他相继写出了几部重要的理论著作:《艺术与革命》(1849)、《未来的艺术作品》(1849)和两卷集的《歌剧与戏剧》(1851)。在这些论著中,瓦格纳系统地阐述了他的“乐剧”(music drama)理论,并针对当时的歌剧发展状况提出了自己的看法和改革设想。当“乐剧”观念确立以后,他便着手将理论付诸实际。他开始起草大型乐剧《尼伯龙根的指环》。他是从英雄齐格弗里德之死的动人故事,即《众神的黄昏》开始动笔的。而后他认识到需要对这一剧情之前的故事加以解释,于是又增加了关于英雄青年时代的一部剧——《齐格弗里德》。为了对故事背景作进一步了解的需要,他又写作了有关英雄的父母的诗剧——《女武神》。最后,他又在这三部剧之前加上了序幕般的《莱茵的黄金》。虽然他在创作剧本时是从后往前完成的,但在谱曲时却是按照正常的顺序进行的。1854—1857年间,他完成了《莱茵的黄金》、《女武神》和《齐格弗里德》前两幕的作曲工作。

在苏黎世流亡期间,瓦格纳的生活和事业曾受到威森东克夫妇的大力支持。瓦格纳与威森东克夫人玛蒂尔德^②之间也曾有过一段微妙的感情经历。瓦格纳与妻子敏娜的关系因为长期的感情不合而面临决裂的危险。有感于自己“一生中从未享受过完美爱情幸福”,为了给自己最美的理想树立一块纪念碑,在辗转威尼斯与瑞士琉森的两年里,瓦格纳完成了乐剧《特里斯坦与伊索尔德》(1857—1859)的创作。

1860年德国大赦后,瓦格纳获准重返德国。这一时期,瓦格纳为了生活和事业不停地奔波,但繁重的债务仍使他经常处于穷困潦倒的境地。1864年5月,一位“幸运之神”降临到他身边,瓦格纳音乐的热情崇拜者、巴伐利亚国王路德维希二世邀请他到慕尼黑去(这位国王在之后的岁月里为瓦格纳提供了各种帮助)。1865年6月,《特里斯坦与伊索尔德》在慕尼黑首演(汉斯·冯·彪罗^③任指挥)。不久,由于国王身边官员的阴谋,瓦格纳被迫出走,隐居瑞士。

隐居瑞士的几年(1866—1872)是瓦格纳一生中最愉快的时光。1868年6月瓦格纳的另一部歌剧《纽伦堡的名歌手》首演成功。1870年8月他与相恋已久的柯西玛(李斯特的女儿、指挥家汉斯·冯·彪罗的原妻)结婚。瓦格纳还创作了管弦乐《齐格弗里德牧歌》(1870)和《恺撒进行曲》(1871)等作品。

1871年重返德国后,经过几番周折和努力,瓦格纳夙愿慢慢得以实现。1874年11月他完成了《尼伯龙根的指环》的全部创作;1876年8月这部庞大的乐剧在拜鲁伊特的节日剧院成功上演。1882年1月他完成了最后一部作品《帕西法尔》(首演于1882年7月)。1883年2月13日,瓦格纳在威尼斯病逝。

① 拿撒勒:巴勒斯坦北部古城,耶稣圣族所在地。

② 玛蒂尔德(Wesendonk Mathilde, 1826—1908):德国女诗人,瓦格纳曾依她的5首诗词谱写歌曲(Wesendonk-Lieder)。

③ 汉斯·冯·彪罗(Hans Guido von Bulow, 1830—1894):德国钢琴家、指挥家、作曲家。

一、“乐剧”理论与音乐特点

瓦格纳的艺术成就主要体现在他的歌剧和“乐剧”作品中。在认识和理解这些作品之前,我们有必要先对他的“乐剧”理论加以了解。

瓦格纳认为,理想的音乐戏剧(所谓的“乐剧”)应该体现戏剧和音乐的完美统一。剧词、舞台装置、形象、动作和音乐作为这一“综合艺术形式”(Gesamtkunstwerk)的不同方面,应该有机地联系起来共同为表现戏剧思想服务。他还指出,戏剧、诗歌的特点在于把人类的感情抒发出来,以语言为媒介,首先诉诸理性,然后转为感性。而音乐是感情的直接表达,它不需要任何媒介就能与人们的心灵相通。为了使诗歌和音乐融合在一起,在设计安排人物和事件时,既要选择能够体现人类本性和普通规律的典型人物和事件,又要避免采用纯属理性的素材,兼顾对人物性格和心理特质的反映。因此,瓦格纳理想中的音乐戏剧是具有象征意味和富于哲理的,而他偏爱以神话和传说为题材其原因即在于此。

瓦格纳还认为,理想的音乐戏剧中音乐应该保持连续不断。传统的歌剧多采用独唱、重唱、合唱或其他固定套式的段落,乐队通常只是担任声乐部分的伴奏,这样的“编码分曲式”结构不利于音乐戏剧的连贯和统一。作为理想的综合艺术形式的一部分,在歌唱者叙述和抒情之外,乐队还应承担起歌唱表达所未及的其他职能,诸如:表现“动作姿态”、揭示人物的内心活动、引起回忆或预示剧情发展等。乐队应当既是戏剧表现的参与者,又是“说实话的”旁观者。为了达到这些目的,瓦格纳运用了一种重要的手法——主导动机(Leitmotif)。主导动机是与剧中某个人物、物品、事件或某种思想、情绪相联系的音乐主题或动机。主导动机通常在所代表对象第一次出现或提到时由乐队奏出,以后每次出现或提到这一对象时重复出现该动机,从而引起联想。主导动机的意义可以从第一次响出时的歌词或场景中领悟到。随着它在新情境中的再现,其内涵得以加深;根据情节发展的需要其形式相应地变化、发展;不同主导动机间的相似可以提示出各个所指对象间的内在联系。主导动机的运用加强了音乐和戏剧发展的逻辑统一。“主导动机”作为一种音乐发展手法,并不是瓦格纳的新发明,它与柏辽兹所运用的“固定乐思”以及李斯特所遵循的“主题变形”原则在使用意图上是一致的。它在歌剧中的运用也不是首创,在莫扎特的《唐璜》与《女人心》、格雷特里的《狮心王理查》、韦伯的《魔弹射手》等更早的歌剧中就已采用了反复出现的主题。瓦格纳的独到之处在于,他运用主导动机不是将其作为特殊的手法偶尔用之,而是将其视为获取音乐戏剧连贯统一的有效手段之一,贯穿运用于音乐作品中的。

为了避免音乐有明显的段落感。瓦格纳运用取消或延迟终止等手法使音乐不间断地发展,这样作品本身成为一支“无终旋律”(Unending or infinite melody)。他将人声视为音乐戏剧这一庞大“复调织体”的一个声部,要求它随着剧情发展的需要自然地进入或隐没。他摒弃宣叙调、咏叹调和其他“分曲形式”,采用一种比宣叙调更具旋律性、比咏叹调更灵活自由的“诵唱曲”(Sprachgesang)形式。

为了求得音乐戏剧在整体上的连贯统一,瓦格纳还采用了特殊的“曲式结构”^①。瓦格纳通常把一幕写成几段,每段依一定的逻辑(如调性关系等)将音乐组织起来(通常采用 AAB 或 ABA 曲式)。曲式的主要轮廓用过门、引子、尾声、变化重复和其他手法加以改变。乐段通过归类和有

^① 这一观点来自美国音乐学家 Donald Jay Grout 和 Claude v. Palisca, 见其著作《西方音乐史》,中译本,人民音乐出版社,1996年1月第1版,第676页。

机联系,在每一幕内部形成一个连贯的格局,而每一幕又是整部作品中的一个结构单元。这样整部作品成为一个曲式套曲式的复合体。

二、音乐创作

瓦格纳的主要歌剧、乐剧作品有9部,它们承载着瓦格纳毕生追求的艺术理想,见证着他实践其理想所做的艰苦努力。

《黎恩济》(Rienzi)是一部五幕歌剧。它讲述了罗马最后一位护民官黎恩济领导人民与贵族统治作斗争的故事。它的风格接近法国大歌剧,在手法的运用上明显地反映出19世纪上半叶法国、德国歌剧作曲家对瓦格纳的影响。

《漂泊的荷兰人》(Der fliegende Holländer)的主要情节来自海涅作品中一则中世纪传说的记载,其余部分是瓦格纳自己创作的。1839年夏天,瓦格纳与妻子去伦敦的航海途中曾遭遇暴风雨的袭击,这次亲身体会中所得到的印象对这部歌剧的创作有很大影响。歌剧中保留有德国浪漫主义歌剧的一些特点:以传说为基础;对大自然景象(暴风雨中的大海)的诗意描写;结局为男主人公因女主人公无私的爱而得救等。歌剧的结构虽然依然遵循着传统的“编码分曲式”原则,但一些在后来“乐剧”中运用的手法(如“诵唱曲”风格的声乐旋律、主导动机等)在这部歌剧中已初露端倪。该剧序曲的主题以及整部歌剧中主要音乐形象的主题,均由第二幕中“森塔叙事歌”的主题发展而来。

尽管有人认为瓦格纳在《汤豪塞》(Tannhäuser)中仍未摆脱旧的歌剧传统(如主人公伊丽莎白和汤豪塞的二重唱、第二幕和第三幕的终曲等),但瓦格纳力图摆脱这一束缚,向“乐剧”方向发展所做的努力已经明晰可见。《汤豪塞》的情节比前两部歌剧更生动别致,更富于戏剧性,情感表现更为热烈,和声色彩更为富丽浓郁。第二幕第四场从汤豪塞在艺术殿堂中歌唱赞美肉欲时人们吃惊的喊叫声,到伊丽莎白为他请求饶命得到应允为止,这些戏剧性冲突和情绪上的过渡,瓦格纳都用音乐巧妙地表现了出来。第三幕第三场汤豪塞“叙述罗马”的唱段中,瓦格纳运用“诵唱曲”式的声乐旋律,注重音乐动机的处理与语言保持紧密的内在联系。该剧主导动机的运用也比在《漂泊的荷兰人》中运用得更加大胆自信。当某一主导动机根据剧情或场景气氛的需要而发生变化时,瓦格纳的处理手法已很灵活。尤其是运用某一种乐器或乐器组来表现这一动机的特定性格及其变体时,戏剧效果颇佳。在舞台设计方面,维纳斯堡同瓦尔特堡之间有着鲜明的对比;即使是同一个瓦尔特堡,第一幕的春天同第三幕的秋天,夜晚同早晨也都有着明显的不同。这些无不显示出瓦格纳独具匠心的戏剧构想。另外,剧中“玛丽亚”、“伊丽莎白”、“到罗马去”等几处的简短叫喊,推动了故事情节向前发展,其技巧令人赞叹。

《罗恩格林》(Lohengrin)是最后一部重要的德国浪漫主义歌剧。同时,也包含了瓦格纳“乐剧”创作的基本因素。该剧的故事情节来源于中世纪传奇,但在处理上比先前几部歌剧更具象征意味。剧中的罗恩格林代表着化为人形的神之爱,埃尔莎代表着人类不能满怀信心地接受神恩时的软弱。在音乐写作方面,瓦格纳注意保持音乐的连贯统一。同一场面用同一基础的曲调贯穿始终,避免产生段落感;独唱、合唱和乐队背景得以有机地融合。“诵唱曲”的声乐风格和主导动机的运用(如“不准问的问题”的动机)也更趋成熟。同时,瓦格纳十分注重调性在戏剧结构和音乐结构中的重要作用。乐队规模也被扩大,特别是增加了管乐器的数量,使音响更加优美丰满。由这部作品开始,瓦格纳放弃了过去旧的歌剧序曲形式,采用了与戏剧内容结合更紧密、更具表现力的“前奏曲”形式。

被视为“纪念碑”式的作品——《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde),是瓦格纳所有作

品中最富激情、最痛苦悲伤的一部,也是最能体现瓦格纳“乐剧”思想的代表性作品之一。这部歌剧是瓦格纳流亡瑞士期间创作完成的。当时,瓦格纳正处在事业和生活颇受困扰的境遇之中:政治上,他的乌托邦式的社会理想被严酷的现实所击破;艺术上,他深感艺术家社会地位的窘困以及庸俗趣味、金钱关系对自己的束缚;感情生活方面,他同威森东克夫人之间的“不能如愿以偿的”爱情,以及由此带来的家庭纠纷使他极为痛苦。在这样的境况下写作的这部作品,较为真实地反映了瓦格纳当时的思想情感,并从中映射出19世纪50年代欧洲相当一部分知识分子典型的思想心态。在音乐写作方面,瓦格纳避免采用传统歌剧中依据诗词脚韵谱曲的做法,改依头韵,并尽量做到把头韵和脚韵结合起来配乐,以期达到语言韵律与音乐旋律自然结合,且表现戏剧思想的目的。另外,“主导动机”已被瓦格纳作为一个完整的体系运用于这部作品中;“无终旋律”也已形成,这一切显示出瓦格纳实践其“乐剧”理论所进行的不懈努力。这部作品还有一个重要的特征在于它“奇异的”和声风格。也许是瓦格纳在50年代受李斯特交响诗中变化音乐汇的影响,或许更主要的是为了细致描写人物内心世界的需要,瓦格纳在这部作品中大量运用半音化和声、等音转调以及著名的“特里斯坦和弦”等。他的这些做法是“浪漫主义趋于在无限中瓦解这一倾向在音乐上的表现;它要求自由,要求脱离调性的约束,脱离声部进行,脱离古典终止式,脱离决定曲式的调性等诸要素”。^①有人惊呼道,瓦格纳把这种和声倾向“发展到了整个浪漫主义时代的存在已危在旦夕的程度,它使得音乐的一个世纪面临着危机”。^②还有人对此部作品评价道,它“公然违反古典主义的调性观念”,同时又“走出了标志着1890年以后的音乐发展的那种和声体系的第一步。从布鲁克纳、马勒、里格和理查·施特劳斯到勋伯格、贝尔格、韦伯恩和以后的十二音作曲家的和声风格的演化寻根究源,都可追溯到《特里斯坦与伊索尔德》的乐汇”。^③不可否认的是,瓦格纳使用半音进行、等音转调、离调等手法,对于刻画人物性格、揭示内心活动,对于实现音乐服务于戏剧表现的意图而言,无疑是成功的。

《纽伦堡的名歌手》(Die Meistersinger Von Nuernberg)是瓦格纳所有剧作中惟一的一部喜剧性作品。它的创作花费了近22年的时间。1845年7月瓦格纳以散文的形式写出了脚本草稿,之后由于各种原因几度中断,直到1867年10月才最终完成。就题材的选择而言,这部作品与其他作品的不同之处在于:它一改以传奇或神话为题材、以超现实的事物和超自然的神秘力量为主题的作法,而以现实生活中的真实人物(汉斯·萨克斯^④)为原型,表现人世间的现实生活。瓦格纳曾于1835年访问纽伦堡,在那里对名歌手的歌唱方法进行了实地考察,后来把所了解到的素材用在第二幕的终场部分。在写作歌剧脚本时,瓦格纳又仔细研究了E. T. A. 霍夫曼、达因哈尔特斯坦及劳尔钦克等人的文学作品中关于汉斯·萨克斯的相关记载。在塑造汉斯·萨克斯这个人物形象时,瓦格纳曾表示,“要把握住作为富有艺术创造力的国民精神的最后一位代表者的性格,并在这一意义上,把它刻画成同当时假充名人的一些小市民阶层的庸夫俗子们相对立的人物”。瓦格纳对《纽伦堡的名歌手》的歌词和结构的安排是经过反复研究和精心策划的,他力图在这一作品中,通过萨克斯等人之口表达出他本人对当时周围事物的一些看法和主张。

在音乐风格方面,瓦格纳摒弃前一部作品《特里斯坦与伊索尔德》中极度的半音进行、调性游移、阻碍终止等做法,以自然音体系和清新的和声风格写作这部作品;还一改前作中以悲剧结尾

① 以上引自保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》,中译本,贵州人民出版社,2001年3月第1版,第547页。

② 同①。

③ 引自Donald Jay Grout和Claude v. Palisca,《西方音乐史》,中译本,人民音乐出版社,1996年1月第1版,第677页。

④ 汉斯·萨克斯(Hans Sachs, 1494—1576):诗人,作有诗歌6000余首,题材广泛,并曾在当时的“名歌手”中引领新的风尚。

的做法,而以歌颂德国市民阶级艺术的激昂热情结束该剧。其作品间手法、风格转换之彻底、纯粹,实在令人赞叹。瓦格纳在该剧中还采取了圣咏、赋格、持续低音、德国歌谣、诗琴音乐、固定调经文歌以及传统歌剧中的重唱、合唱、进行曲、舞曲等形式,使得这部作品体现出民族性与世界性的融合,“乐剧”观念与浪漫主义歌剧形式的完美统一。

《尼伯龙根的指环》(Der Ring des Nibelungen)这部规模空前的乐剧由《莱茵的黄金》(Das Rheingold)、《女武神》(Die Walkurie)、《齐格弗里德》(Siegfried)和《众神的黄昏》(Götterdämmerung)四部分组成。它是一部全面体现瓦格纳“乐剧”理念及其艺术成就的重要作品。它的“传奇经历”也可列于“歌剧史之最”:创作时间长,1848—1874;演出时间长,全套演出共需4个晚上;“享受待遇高”,为上演该剧专门设计建造了一座剧院——“节日剧院”。这部作品以一部中世纪德国的民间叙事诗为主要素材,编创脚本时,瓦格纳又查阅了一些其他相关的传说、故事和诗篇。这部作品的主题成分极为多样:既有日尔曼民族的神话传说,又有瓦格纳所擅长表现的神秘象征;既有中世纪骑士所推崇的爱情和道德观,又有瓦格纳所钟爱的“女性献身于爱情”主题。有人称瓦格纳在这部作品中,通过音乐手段把德意志民族的性格和德国文学传统都引入到“综合艺术”的世界中了。从音乐角度来看,瓦格纳在写作中确实认真地实践着他的“乐剧”理论。最为突出的是“主导动机”的运用。有人研究后发现,这部大型乐剧中的“主导动机”竟有二百多个。它们不仅涉及人物和事件,同时还涉及行为、感情、自然现象等方面。这些“主导动机”又分成若干组,每一组中的“主导动机”间联系得又非常紧密,而动机与戏剧内容的结合又是那样的恰当。有人称《尼伯龙根的指环》是由“主导动机”完成的伟大艺术品。但由于整部作品在情节上复杂多变,内容又过于冗长,剧情发展中又需要多次重复过去的情节或不断预想未来的情节,因此,尽管“主导动机”使用得很有效果,也易于被人理解,但仍有些地方难免由于音乐技法的过度运用影响了戏剧力量的彰显。另外,管弦乐的运用在这部作品中显示了极为重要的作用。它不但要在与歌唱旋律形成的复调织体中配合演奏,而且随着戏剧情节的发展,它还承担着描写、暗示等其他职能。乐队规模也颇为庞大,营造出极其丰富多变的色彩效果。^①

《帕西法尔》(Parsifal)是瓦格纳的最后一部作品。他在酝酿《罗恩格林》时就已谙熟了有关帕西法尔的传奇,因为罗恩格林是帕西法尔的儿子。瓦格纳在这部作品中注入了多元的思想观念。它以古代传说为中心,还穿插着基督教的精神,同时还反映出佛教的涅槃精神和叔本华的厌世哲学对瓦格纳的影响。为了使这部具有神秘色彩和宗教气氛的作品在舞台上公演时有神圣感,瓦格纳还给它加了一个副题——“舞台神圣庆典剧”。尽管有人认为,从这部作品的音乐中可以看出年届七十的瓦格纳“发明创造力的衰退”,但它毕竟是《特里斯坦与伊索尔德》以后的作品,混合使用变化音与自然音的和声手法达到了非常巧妙、成熟的程度。管弦乐的编制虽然比较庞大,但声部进行却自然流畅。合唱与管弦乐的运用更是相得益彰。

瓦格纳是19世纪音乐史上最具影响力又最受争议的人物之一。作为艺术家,他的“综合艺术”理想,他在歌剧改革方面所做的各项努力,以及他在音乐技法上的发明创新对当时以及后来的音乐发展产生了巨大的影响。然而,长期以来,音乐界人士对于瓦格纳的认识和评价却是多声道的。不同的学者从他的个人生活及其艺术成就中所体察到的“瓦格纳”都不尽相同。于是,展现在我们面前的瓦格纳始终是多面的、不甚明晰的。可喜的是,人们试图接近、还原“真实的瓦格纳”的努力却从未停止过。

①:“瓦格纳大号”(Wagner tuba)即出于此剧,这种乐器融合了圆号和大号的优点、音色庄重、典雅,一般由圆号手演奏。

第二节 勃拉姆斯

在19世纪下半叶的德国作曲家中,与瓦格纳齐名的还有勃拉姆斯。两人的艺术志趣截然相反。勃拉姆斯更多地继承了古典传统和民间传统,在德国音乐文化发展中,堪称德国古典作曲家中的最后一人。

约翰尼斯·勃拉姆斯(J. Brahms, 1833—1897)生于汉堡。父亲约翰·雅克(1806—1872)是市立歌剧院的乐手,会演奏多种乐器,有着良好的音乐修养。勃拉姆斯自幼随父亲学习音乐,为了增加家庭收入,他从13岁起就开始在贫民区的酒店、舞厅演奏钢琴,教授私人学生,为父亲的乐队改编乐曲,还写一些消遣性的“沙龙”小品。虽然收入微薄,却锻炼了他的写作能力,使他积累了宝贵的演奏及创作经验。

勃拉姆斯7岁时,跟从克塞尔(O. Cossel)学习钢琴,10岁时开始跟马克森(E. Marxsen, 1806—1887)学习作曲理论和钢琴。马克森是勃拉姆斯终生难忘的恩师,在严师的指导下,勃拉姆斯勤奋苦练,不仅很快掌握了作曲理论和钢琴技法,而且广泛地接触了德国古典作品和民间音乐,为他以后的创作打下了必要的基础。

1848年欧洲各国爆发的资产阶级革命,对勃拉姆斯影响很大。革命失败后,到汉堡暂时避难的匈牙利小提琴家爱德华·赖门伊(E. Remenyi, 1830—1898)和勃拉姆斯结下了深厚的友谊。勃拉姆斯从赖门伊那里熟悉了丰富的匈牙利民间音乐,接受了一些革命思想。1853年,二人结伴出外旅行演出(勃拉姆斯任钢琴伴奏)。在汉诺威演出时,通过赖门伊介绍,又结识了另一位匈牙利著名小提琴家约瑟夫·约阿希姆(J. Joachim, 1831—1907),并通过约阿希姆介绍,前往魏玛拜会李斯特,再赴杜塞尔多夫结识了舒曼夫妇。勃拉姆斯和李斯特由于艺术观点不同,一直保持着一般的关系;而舒曼在听过勃拉姆斯的作品之后大受感动,并在《新音乐报》上撰文“新的道路”热情地赞扬这位年轻有为的作曲家。

1857—1859年,勃拉姆斯在德国利佩-德特莫尔德城担任宫廷合唱团指挥等职。在此期间,他创作完成了《d小调第一钢琴协奏曲》(Op. 15)、两首管弦乐小夜曲(Op. 11, D大调; Op. 16, A大调)、弦乐六重奏(Op. 18, No. 1)、钢琴变奏曲(Op. 21)以及一些合唱作品,如《圣母颂》(Op. 12)、《葬礼》(Op. 13)、《玛丽之歌》(Op. 22)、《诗篇》(Op. 27)等。

1860年,针对一家报社关于“德意志所有出名的作曲家都支持李斯特及其‘新德意志乐派’”的报道,勃拉姆斯与约阿希姆等四位倾向于“纯音乐”的作曲家共同签署了一份声明,表示他们并不同意李斯特、瓦格纳等人“文学标题性”、“未来艺术品”等艺术主张和美学原则。莱比锡的著名出版商就此拒绝出版勃拉姆斯的作品,致使他在音乐事业发展道路上受到一定的影响。

19世纪60年代的德国,反动统治更加残酷,社会民主思想遭到压制,勃拉姆斯的生活、思想和创作处于转变时期。1862年,他离开德国,迁居维也纳,在那里度过了他余生的大部分时光。他先后担任维也纳合唱团指挥和维也纳音乐爱好者协会艺术指导等职,还进行教学和研究活动。他的艺术创作也从未间断。在60年代,他写作了钢琴四重奏(Op. 25, Op. 26)、钢琴五重奏(Op. 34)、女声卡农合唱曲(Op. 113)、以匈牙利歌曲、亨德尔和帕格尼尼主题写作的钢琴变奏曲(Op. 21, 24, 35)、《德意志安魂曲》(Op. 45)、《女低音狂想曲》(Op. 53)、《爱情圆舞曲》(Op. 52)等。

1871年德国实现统一。勃拉姆斯曾经为之欢欣鼓舞,并写下大型合唱曲《凯旋之歌》(Op.

55)。然而,随着俾斯麦反动本质的败露,社会现实的日益残酷,勃拉姆斯又陷入了失望、矛盾、彷徨的境地。这种复杂的思想状况在他七八十年代的创作里有所体现,一些重要的作品也在这一阶段产生:四部交响曲、《海顿主题变奏曲》(Op. 56)、《D 大调小提琴协奏曲》、《学院节庆序曲》(Op. 80)、《悲剧序曲》(Op. 81)、《B 大调第二钢琴协奏曲》、《a 小调小提琴与大提琴复协奏曲》(Op. 102)。此外,还有一些钢琴独奏曲、室内乐及大量的声乐作品。

90 年代,勃拉姆斯编配了 7 册《德意志民歌集》,创作了一些室内乐作品,较优秀的有《a 小调单簧管三重奏》(Op. 114)、《b 小调单簧管五重奏》(Op. 115)及两首《单簧管奏鸣曲》(Op. 120, No. 1、2);声乐作品《四首严肃的歌》(Op. 121)和管风琴曲《11 首众赞歌前奏曲》(Op. 122)等。

1896 年,勃拉姆斯一生的挚友克拉拉·舒曼去世,这对已患有肝癌的勃拉姆斯是沉重的打击。1897 年 3 月勃拉姆斯逝世。

一、声乐作品

勃拉姆斯的作品体裁广泛,在声乐(除歌剧外)、钢琴、室内乐、管弦乐等方面均取得了很高的成就。他的音乐继承了古典音乐传统,但对浪漫派的节奏、和声、乐器音色效果又十分敏感。因此,在他的作品中,节奏丰富、和声配器方法新颖,更擅长对大自然景色的描写。他的音乐,可称为浪漫主义乐派中的古典主义音乐。

声乐作品在勃拉姆斯的创作中占有重要位置。他一生出版了 31 卷歌曲集,其中包括 196 首独唱曲、6 卷二重唱和 5 卷四重唱(共计 260 首),以及各式的合唱作品和民歌改编曲。他的民歌改编曲总能保持简朴、真挚的风格韵味;即使是他自己创作的歌曲也有着民歌般的风格。他的抒情歌曲(Lieder)继承了舒伯特、舒曼等人的传统,与德国民歌联系紧密。它们大多采用较自由的分节歌形式;常将旋律建立在三和弦诸音及周围音上,有时省略根音;钢琴声部的织体多样,多采用长段琶音音型和切分节奏;歌曲的情绪基调大多是严肃、庄重、内省、感伤的。歌曲《要是我知道回头路该有多好》、《萨福颂》充分体现了上述情绪;而《徒劳小夜曲》、《鼓手的歌》、《到爱人那里去》则体现了他的歌曲创作中活泼、幽默、外向的另一面。他的歌曲主题主要与爱情、大自然、死亡有关。其中根据路德维希·蒂克的诗而作的《玛格洛纳》传奇套曲(Op. 33)中的几首爱情歌曲、《你怎么是我的女王》以及《我的爱情是青葱的》是表现爱情主题的精品。《旷野寂寞》(Op. 87, No. 2)、《死是寒夜》、《教堂庭院》(Op. 105, No. 2),以及根据《圣经》内容面写的《四首严肃歌曲》(Op. 121)是表现死亡主题的杰作。

勃拉姆斯还作有许多短小的、通常为无伴奏的女声、男声或混声合唱,以及一些大型的合唱与乐队作品。为女低音与男声合唱队面作的《女低音狂想曲》、混声合唱《命运之歌》、根据席勒的诗写的悼歌《纳尼》和六声部混声合唱《命运三女神之歌》都是很优美的合唱曲。为女高音和男中音领唱、合唱队与乐队而作的大型作品《德意志安魂曲》(Ein Deutsche Requiem)是勃拉姆斯生前最受人喜爱的作品之一。它的歌词不是取自拉丁语安魂弥撒的礼仪经文,而是勃拉姆斯从德语圣经中摘选的默想和慰藉的段落。作曲家以精心设计的曲式结构、和声织体将人类命运和对未来的希望表现得真挚深切。

二、器乐作品

勃拉姆斯的钢琴作品形式多样:2 首协奏曲、3 首奏鸣曲、几首变奏曲以及 30 余首叙事曲、狂想曲、随想曲、间奏曲之类的“特性”小品。他的钢琴作品音响饱满,多用分解和弦音型;三度、六

度或八度重复旋律线;和弦式的复倚音以及大量交叉节奏等。勃拉姆斯擅长采用古典主义的变奏曲原则,但在情绪、性格、乐思的发展手法以及钢琴的艺术表现力等方面有着自己的创造。他曾用舒曼、亨德尔、帕格尼尼等人的音乐主题创作了出色的变奏曲。他的四手联弹作品也很受人欢迎,如:《圆舞曲》(Op.39)、《爱之歌圆舞曲》(Op.52a;Op.65a),以及21首《匈牙利舞曲》(其中第1、3、10首改编成管弦乐曲)。他的钢琴“特性”小品堪与舒伯特的即兴曲、门德尔松的无词歌以及舒曼的钢琴小品相媲美。

勃拉姆斯的室内乐作品是展示其艺术成就的一个重要组成部分。数量众多(24首)、形式多样,除了弦乐四重奏、五重奏、六重奏,钢琴三重奏、四重奏、五重奏之外,还有小提琴奏鸣曲、大提琴奏鸣曲以及单簧管、圆号与其他乐器的组合重奏。他的室内乐作品中,每一种体裁的第二部作品往往写得最好或者最具“浪漫性”,如《a小调弦乐四重奏》(Op.51, No.2)、《A大调小提琴奏鸣曲》(Op.100);而每一种体裁的第三部作品是最“古典”的或最抽象的,如《B大调弦乐四重奏》(Op.67)和《d小调小提琴奏鸣曲》(Op.108)。两首弦乐六重奏(Op.18, B大调;Op.36, G大调)在风格上有着鲜明的对比。前者在总体上热烈欢快、不乏幽默,但又有古典式的沉穆;后者的整体意境则较为恬静、安详。《g小调钢琴四重奏》(Op.25)是勃拉姆斯最受欢迎的室内乐作品之一,第二乐章弥漫着神秘而浪漫的气氛,末乐章则是活泼的匈牙利风格的回旋曲。《c小调钢琴四重奏》(Op.60)是一部宏伟而悲壮的作品,被勃拉姆斯自称为“具有强烈自传性”的作品。它集中了他晚期作品中的典型材料,反映了他晚年孤寂无助的心境。《f小调钢琴五重奏》(Op.34a)最初是有两把大提琴的弦乐五重奏,后改为两架钢琴曲,尽管效果很好,但他仍不满意。最后,据说他接受克拉拉·舒曼的建议,终以钢琴五重奏的形式定稿。整部作品在音乐主题的精神、气质,乐曲展开手法及结构布局方面显示出交响性的构想。首尾两乐章中对位技法的运用格外引人注目。他的晚期作品中,两首钢琴三重奏(Op.87, C大调;Op.101, c小调)、《G大调弦乐五重奏》(Op.111)和《b小调单簧管五重奏》(Op.115)等作品,由于乐思的音乐性太强,有时难免“抽象”,但明晰的对位织体、严谨又不失自由的曲式依然将乐思表达得贴切、充分。

勃拉姆斯的管弦乐作品中,除了两首弦乐小夜曲和第一钢琴协奏曲是在早期(50年代)创作的外,其他作品大都是在七八十年代完成的。它们充分反映了勃拉姆斯作为一位“反潮流”的作曲家身处浪漫主义时期却在创作倾向上更接近于古典主义的气质。

他的《D大调小提琴协奏曲》(1878)在小提琴曲目中的地位与贝多芬的协奏曲齐名。第一乐章以感情的真挚和音乐素材的丰富著称,具有匈牙利民间音乐的特点;第二乐章是优美的慢板,充满了大自然的情趣;第三乐章以不规则的回旋奏鸣曲式写成。它火焰般的节奏,大胆的和声与活泼的感情,具有民间生活舞曲的性质,并有着浓郁的匈牙利吉普赛的风格特点。

勃拉姆斯对待交响曲的创作态度始终是谨慎小心的,他的内心总有一种以贝多芬交响曲为标准的责任感。尽管他很早就有写作交响曲的计划,但直到43岁时才创作完成了第一交响曲。他清楚地意识到音乐的浪漫主义倾向和交响曲古典原则的严密逻辑是根本对立的,因此他在自己的创作中始终做着调和二者关系的努力。他的交响曲大体上遵循着古典主义的创作原则:由四个乐章构成,每一乐章的曲式都同古典格局相近(但他在写作第三乐章时,通常不采用纯粹的谐谑曲形式,而经常体现出谐谑曲、小步舞曲和奥地利连德勒舞曲相混合的风格);运用古典主义的对位技巧和动机展开手法;无标题。但是在和声语汇、音色及音乐表情方面仍体现出浪漫主义的气质。

第一交响曲像一曲英雄的凯歌。在曲式结构、调性布局、情绪基调等方面反映出贝多芬式的“从黑暗走向光明,从斗争(小调)走向胜利(大调)”的交响乐构思。音乐织体中复调音乐语言的

运用,使得音乐结构复杂,节奏错综,音响丰满厚重。在配器方面,他不拘泥于一种乐器的使用,而更注重成组乐器的音响配置,由此营造出他所特有的厚重、阴郁、晦涩的音乐特色,并折射出他作为德国北方人的民族性格。

第二交响曲是一首充满了古老的维也纳诗意的、浪漫主义的田园诗。

第三交响曲曾被人称作勃拉姆斯的“英雄交响曲”,具有浓烈的抒情性和戏剧性。作品中的粗犷旋律、强有力的节奏和柔和的乐队色彩都体现出勃拉姆斯音乐的特点。木管乐器和铜管乐器都是在较低的音区使用的,与弦乐器混合在一起,形成温暖的音色。这首交响曲的主要动机“F—A—F”是勃拉姆斯经常使用的暗喻“自由—然而—孤独”(Frei aber froh)的格言式动机。

第四交响曲具有悲剧性,它体现出勃拉姆斯后期悲观、忧郁和隐退的意愿。它的末乐章极有特色:采用帕萨卡利亚或恰空舞曲的形式,由在一个固定低音的8小节主题上的32段变奏和一个短小的尾声构成。这不仅反映出他对变奏曲式的喜爱,而且再一次证明了他对古代音乐的浓厚兴趣和对古典传统的继承。

勃拉姆斯的《D大调第二交响曲》于1877年夏完成。这部交响曲有着诗意的构思,充满了宁静而柔和的光辉(犹如“荷兰的落日景色”的描绘)。

第一乐章,D大调,不太快的快板,第一主题美丽而富于幻想:

【例9-1】

Example 9-1 consists of two musical staves, labeled 'a.' and 'b.'. Staff 'a.' is in bass clef and contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It is annotated with '(法国号)' above and '(低音弦乐器)' below. Staff 'b.' is in treble clef and contains a similar melodic line with the same key signature and time signature, annotated with '(木管)' above. Both staves show a series of notes with slurs and accents, representing the first theme of the first movement.

以以上主题的三个基本因素为基础,通过丰富的变奏和复杂的对位手法,创造出一种辉煌雄伟的“疾驰”的效果,有着紧张的情绪和力度。第二主题以中提琴和大提琴的二重奏方式奏出,浸透着浪漫主义的忧郁感:

【例9-2】

Example 9-2 is a single musical staff in bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, representing the second theme of the first movement.

这一主题后来又在长笛的三连音背景上奏出,非常富于诗意。展开部是以第一主题的素材进行变化发展的。全乐章的结尾庄重而宁静,以法国号诗意的独白开始,又浮现出乐章的基本主

题,最后在一片寂静中结束。

第二乐章,B大调慢板,有着深刻的内容和哲理性沉思的特性,第一主题由大提琴和大管表达出来:

【例9-3】



乐章的第二部分所呈现的主题,转入12/8节拍,使这一乐章更富于戏剧性的热情:

【例9-4】



第三乐章是一个节奏古怪的连德勒舞曲,热情、幽默而略带伤感,色彩变化十分丰富。

第四乐章,D大调,快板,是一种民间狂欢节日的写照,充满欢乐和活力。第一主题由弦乐奏出:

【例9-5】



第二主题生动有力,十分美妙,是典型的勃拉姆斯型的旋律。

【例9-6】



发展部曾出现一个富有沉思性质的田园风格的插段,除此之外,一直是五光十色的节庆场面的描绘。全曲以欢呼似的和弦结束。

第三节 奥地利轻音乐

19世纪中期,在多民族的奥地利首都维也纳,兴起了轻音乐。由作曲家兰纳和约翰·施特劳斯家族创立并发展的“维也纳圆舞曲”的样式,在市民的实际音乐生活中占有几乎压倒其他一切轻音乐体裁的优势。

一、兰纳——维也纳圆舞曲的奠基人之一

约瑟夫·兰纳(J. F. K. Lanner, 1801—1843)出身于小资产阶级家庭。从小自学小提琴和作曲,十三岁时,已经参加当时颇有名声的米夏埃尔·帕马(M. Pamer, 1782—1827)率领的帕马乐团。到十九岁,他就组织了一个三重奏团,后来改为四重奏团。以兰纳为首的这个演奏团所演出的舞曲颇得人心,几年后便逐渐发展成为管弦乐团,常到奥地利各地表演。1829年,兰纳被授予“宫廷大舞会厅厅长”的名誉称号。这不仅说明兰纳当时的名声很大,而且也反映了他的音乐有着比较多的“雅”的成分,符合当时贵族阶层的欣赏习惯。

兰纳谱写的音乐作品多达两百首以上。其中有一百首以上是圆舞曲。另外还有连德勒、加洛普、方阵舞、波尔卡、进行曲等。他的圆舞曲代表作有《宫廷舞会圆舞曲》(Op. 61)、《罗曼蒂克的人们圆舞曲》(Op. 167)、《玄布隆的人们圆舞曲》(Op. 200)。他的这些作品,对于维也纳城市音乐的兴起,尤其是对于维也纳圆舞曲体裁的形成起了重要的作用。

二、(老)约翰·施特劳斯——圆舞曲之父

约翰·施特劳斯(Johann Strauss, 1804—1849)是奥地利作曲家、指挥家和小提琴演奏家。父亲是啤酒商和小旅馆老板。当约翰还是个小孩的时候,在父亲店里奏乐的乐师送给他一把小提琴,从此他和音乐结下了不解之缘。他的小提琴和理论作曲的老师都是受过曼海姆乐派和海顿教导的人物。15岁时,以中提琴乐师身份加入帕马乐团,与兰纳相识,不久,他们都离开了这个乐团。1824年以后,他俩共同努力,成为创作“维也纳圆舞曲”的主要作曲家。

1830年,(老)约翰·施特劳斯组建了“花园舞厅乐队”,活跃于维也纳舞厅、酒馆。他的圆舞曲在公园广场、贵族客厅到处飘荡,使他名声大振。1833—1838年,他带领二十八人的乐队到欧洲各国旅行演奏。晚年的大部分时间在维也纳度过,1849年9月25日在维也纳逝世。

(老)约翰·施特劳斯一生写有150首圆舞曲,14首波尔卡舞曲,28首加洛普舞曲,35首卡得累尔舞曲和19首进行曲,其中不乏优秀作品,如《拉德茨基进行曲》等。他的主要成就在于和兰纳共同确立了维也纳圆舞曲样式。他继承和发展了古典音乐中生活风俗性小品和舒伯特圆舞曲的专业传统,以民间连德勒舞曲、进行曲为基础,将维也纳圆舞曲的样式固定下来,即:引子,五首有调性联系和情绪烘托的舞曲(有时舞曲数量略有增减),尾声(以再现主要舞曲素材为主)。圆舞曲以弦乐为主导,加强弦乐与木管音色对比的配器手法;具有华丽流畅的旋律和标题形象鲜明等特点。

三、(小)约翰·施特劳斯——圆舞曲之王

与父亲同名的(小)约翰·施特劳斯(Johann Strauss, 1825—1899)是父亲的长子,受家庭音乐氛围的熏陶,幼年时就爱好音乐,但父亲不想让儿子过这种疲于奔命的音乐家生活,就安排他做了一名银行职员。迷恋音乐的他在母亲的支持下,违背父愿,暗地里学习小提琴和作曲。十九岁时,几经周折,组建了自己的小乐队,正式登台指挥,演出自己和父亲的作品,并同父亲的乐队竞争达5年之久。

1848年,爆发欧洲资产阶级革命。年轻的小约翰怀着满腔热情,创作了《自由之歌》(Op. 52),《革命进行曲》(Op. 54),《布尔诺人民军进行曲》(Op. 58)等,并拿起琴弓指挥《马赛曲》。为此,据说他曾一度被宫廷社会圈子拒之门外。革命被镇压之后,为了赚钱谋生,他接受各种约稿,写了各式各样的作品。例如为大学法学系的学生舞会写了《法律学生圆舞曲》;为晨报记者写的《晨报圆舞曲》;为医学院学生写了《加速脉搏圆舞曲》等。他的巡回演出更加频繁,他带领自己的乐队,足迹遍布西欧。1856—1865年,和俄罗斯的铁路公司订立合同,每年夏天到彼得堡巴甫洛夫斯克公园举行音乐会。为招揽顾客,印制十万张有他签名的肖像,分发给旅客,艺术的商业性质愈加明显。

1870年,他的创作兴趣转向轻歌剧和喜歌剧。在16部轻歌剧中,《蝙蝠》和《吉普赛男爵》格外突出。

约翰·施特劳斯的创作年限很长,作品颇多。他继承了父辈所创立的“维也纳圆舞曲”的样式,运用交响乐发展的手法,使全曲在结构上既有段落性,又有音乐的贯穿性,并将徐缓的小步舞曲、连德勒舞曲发展为快速圆舞曲。在他近四百首圆舞曲中,有许多优秀作品流传至今,如《蓝色的多瑙河》、《维也纳森林的故事》、《艺术家的生涯》、《春之声》、《皇帝圆舞曲》等。此外,他还写有近百首波尔卡舞曲,近七十首卡得累尔舞曲和进行曲,以及加洛普、查尔达什、玛祖卡、加禾等多种不同的舞曲体裁。瓦格纳、勃拉姆斯以及勋伯格、马勒等人对小约翰的作品都十分赞赏。

《皇帝圆舞曲》是(小)约翰·施特劳斯的代表作品之一。这部作品(Op. 437)是作曲家六十多岁时完成的,全曲由序奏、四个小圆舞曲、尾声构成。序奏部分长大,本身是一个三部曲式,有着独立的音乐形象,C大调,2/2拍子,用从容不迫的速度开始。开头是具有典礼进行曲特点的段落,简短的中间部用第一圆舞曲开头的音调。开头段落再现之后,出现带有宣叙调特点的大提琴独奏旋律,使人联想起男宾向女宾邀舞时的场面。第一圆舞曲C大调,对比性的二部曲式。A段徐缓,这是上了年纪的主宾起舞的段落,旋律优雅动听。B段音乐活跃,似乎参加舞会的人都到舞池中来,翩翩起舞。第二圆舞曲转到^bA大调,也是二部曲式,A段温文尔雅,给人以柔和荡漾的感觉,B段富有生气,跳音和极短的装饰音进行,显得舞姿轻盈灵巧。第三圆舞曲转回C大调,二部曲式,A段流畅,B段由管乐和大提琴奏出的旋律,使乐曲进入高潮,气氛变得富丽堂皇。第四圆舞曲F大调,带再现的三部曲式,A段活跃,B段舒畅,结尾先再现第一、三圆舞曲,然后热闹的舞曲场面突然消失,放慢速度,转入宁静的意境,出现第一圆舞曲开头的主题音调,好像在回忆已经过去的盛大舞会。最后又回到圆舞曲速度,用整个乐队强烈的声响结束全曲。

19 世纪民族乐派的兴起与发展

第一节 19 世纪俄罗斯音乐概述

19 世纪上半叶，俄国还在沙皇专制制度的统治下，维持着残酷腐朽的农奴制度。这一时期，法国的资产阶级革命，欧洲列强的连年战争，各地民族独立运动的高涨，也震动了俄国。西欧的革命思想传入俄国后，使社会中的先进阶层开始觉醒。他们对农奴制和专制制度进行了批判，开始为改变人民的悲惨处境而进行斗争，他们要使垂死的俄国得到自由和光明。

19 世纪上半叶俄罗斯发生两个重大的历史事件：1812 年的卫国战争和 1825 年的十二月党人起义。前者促进了俄罗斯民族意识的觉醒，激发了人民的爱国热情。后者被列宁称为“贵族革命”的起义，由于没有人民的支持，惨遭失败。沙皇尼古拉一世登台后，重操亚历山大一世时的反动方针，如摧残大学、加强书报检查、宣传宗教等，并且变本加厉，统治更为残酷。一切政治组织和革命活动都被取缔，他说：“我永远不会下决心赐给农奴自由。”但是，国内的反抗也愈演愈烈，农民起义风起云涌。思想、文化界也十分活跃，特别是针对沙皇专制制度的批判现实主义的思潮，成为社会主流。19 世纪下半叶，沙皇被迫于 1861 年 2 月 19 日宣布废除农奴制。历史进入被列宁称为“平民革命”的时期。到了八九十年代，沙皇对进步、民主、自由思想的压制更加严厉（列宁把八十年代的俄罗斯比喻为“牢狱”），但也是俄罗斯革命思想最活跃的年代。1895 年以后，俄罗斯进入无产阶级革命时期。

19 世纪俄罗斯的文学界出现了普希金（1799—1837）、果戈里（1809—1852）、莱蒙托夫（1814—1841）等伟大的作家，他们用手中的笔举起了反对沙皇专制的旗帜，成为先进思想的主要喉舌。在俄国启蒙思潮和文学思想的直接带动下，音乐界的一批作曲家，在创作上特别关注俄国民族民间生活题材，有意采用俄罗斯民歌素材，力求使自己的作品带有一定的民族特色，形成了以格林卡为首的俄罗斯民族乐派。

19 世纪下半叶，俄罗斯音乐得到更大发展。一方面，以“强力集团”为代表的民族乐派，高举格林卡的旗帜，继续沿着民族化的道路前进。另一方面，以安东·鲁宾斯坦和尼古拉·鲁宾斯坦兄弟为代表的专业音乐家，以西方音乐为模式，极力推动俄国音乐的发展，分别建立了圣彼得堡音乐学院和莫斯科音乐学院，奠定了俄国学院派音乐的基础，培养了一批专业作曲家和音乐家，如柴科夫斯基等。俄罗斯音乐进入发展的黄金时期。

第二节 格林卡

一、生平与创作道路

米哈伊尔·伊凡诺维奇·格林卡(M. I. Glinka, 1804—1857)1804年6月1日出生在斯摩棱斯克省新斯帕斯科耶村的一个庄园主家庭,父亲是一个退休的将军。童年的格林卡体质孱弱,保姆经常在他的床前给他唱歌。这位俄罗斯妇女有着许多的故事和歌曲,有了她,民歌才进入格林卡的意识中。1812年,俄国爆发了抗击拿破仑侵略的卫国战争,这使原本静谧、安定的生活被打乱,全家暂时移居奥勒尔。战争结束,格林卡又随家人回到了家乡。虽然这时的格林卡只有8岁,但这次战争及那些英雄们的故事在他幼小的心中留下宝贵的记忆。

1817年,13岁的格林卡来到彼得堡,进入师范专科总校附属尚德寄宿学校。格林卡的父亲看到儿子热衷于音乐,就为他购买了著名的彼得堡匠师季西涅尔制作的钢琴,还请了家庭教师——普希金的一个最亲近的朋友,十二月党人居黑尔别凯尔。此人先进的民主自由思想,给格林卡极大的影响。在寄宿学校学习期间,格林卡开始向彼得堡音乐家迈耶尔学习作曲,向英国钢琴家费尔德学习钢琴,向意大利歌唱家贝洛尼学习声乐。虽然这几位音乐家传授给格林卡的大多都没有超出沙龙娱乐音乐的技能范围,但这毕竟是格林卡所接受的最早的较正规的音乐教育,并且使他熟悉了城市音乐的风格特征。这时的格林卡能弹一手好钢琴,而且写出了一批带有稚气的作品。

1822年,格林卡从贵族学校毕业,来往于家乡和彼得堡之间,继续从事业余的音乐活动。这时期,格林卡已不满足于沙龙娱乐音乐的轻飘、优雅风格。他开始全神贯注地钻研西欧古典作曲家的作品,钻研俄罗斯民间音乐,努力掌握作曲技巧。他经常去聆听舅父家的农奴组织的乐队,这个管弦乐队经常演奏西欧的音乐作品,海顿、莫扎特、贝多芬、梅于尔、凯鲁比尼的序曲和交响曲,另外也有俄罗斯民歌。不仅是聆听,有时还亲自指挥,这就促使他研究每一件乐器,在实际工作中积累管弦乐方面的知识。到20岁时,格林卡已经成为在音乐学识方面比较渊博的人。1824年,格林卡写出了他管弦乐的处女作《行板与回旋曲》和《降B大调交响曲》。在作品中,他采用俄罗斯民歌作主题,并以俄国民间音乐常用的变奏手法对主题进行发展。

1825年12月,彼得堡爆发了十二月党人起义。这时,格林卡开始结识普希金、格里波耶道夫、茹科夫斯基,这使他在政治和艺术思想上更趋成熟。创作了一些歌曲《别唱吧,美丽的人儿》、《不要诱惑》、《贫穷的歌手》等,开始显露作者的创作特点。

为了扩大视野和专业水平的进一步提高,1830年,格林卡来到意大利。意大利温暖的气候,南国大自然的风光以及源远流长的艺术传统,特别是无与伦比的声乐艺术都使他着迷。他结识了作曲家贝利尼和顿尼采蒂。当看过贝利尼的歌剧《梦游患者》后,他拥抱着自己的朋友,留下了许多感动和感叹的眼泪。但没过多久,他开始发现意大利那种一成不变的开朗和无忧无虑的情绪与他的创作思想有着格格不入的一面。这样的情绪是不适合表现北方民族的强烈情感的。他在《札记》中写道:“我实实在在不想成为意大利人,对祖国的怀念,逐渐引导我按照俄罗斯的方式写作。”游历意大利三年之后,他又到维也纳,倾听了当时风行一时的老施特劳斯和兰纳的舞蹈音

乐。在柏林,他师从著名的音乐理论家齐格弗里德·德恩系统地学习了作曲理论,深入地研究亨德尔等人的古典音乐作品,从而磨炼出他那相当成熟的作曲技巧。1834年,父亲的病逝中断了格林卡在德国的学习,他踏上了返回祖国的归途。

四年的旅行生涯中,格林卡创作了几十首浪漫曲、钢琴曲、室内乐曲和交响乐作品。虽然有些作品还局限在感伤主义传统的主题和“坟墓地的浪漫主义”主题,但也有突破一般流行音乐形式,建立起自己创作风格的作品,如《橡树在呼啸》、《别说,爱情将要溜走》,钢琴曲《F大调变奏曲》、《降E大调钢琴弦乐六重奏》和俄罗斯主题钢琴四手联弹狂想曲,以及根据俄罗斯民歌所作的交响乐序曲等。

在意大利时,格林卡就想创作一部歌剧。返回彼得堡的格林卡,经常参加诗人茹科夫斯基家中举行的晚会,在那里,普希金、果戈里、维业采姆斯基也是晚会的常客。格林卡向朋友谈起他的构想,他还在给柏林朋友的信中说:“重要的问题在于选择题材,总而言之,它一定要不仅在题材方面,而且在音乐方面也完全是民族的。”这一打算得到朋友们的热烈支持。诗人茹科夫斯基立即向他提供一个歌剧题材——伊凡·苏萨宁。这个题材深深感动了格林卡,他称之为“祖国的悲壮歌剧”。在创作过程中,他像着魔一样,灵感不断涌现。1836年12月9日,歌剧《伊凡·苏萨宁》在彼得堡剧院首演成功。这一天成为俄罗斯音乐史上古典民族歌剧的诞生日。这部歌剧被人们称作是“俄罗斯歌剧的曙光”,照亮了俄罗斯歌剧的创作道路。然而,相当一部分贵族则对这部歌剧表现出一种鄙视的态度,他们认为这简直是“马车夫的音乐”。而沙皇尼古拉一世,迫于歌剧的巨大影响,也表示“沙皇的恩赐”,任命格林卡为宫廷歌唱团的乐队队长。但歌剧被改名为《为沙皇献身》,并对脚本作出改动,使情节贯穿忠君的思想。

在完成《伊凡·苏萨宁》之后,格林卡就打算根据普希金的同名叙事诗“鲁斯兰与柳德米拉”这一神话故事写一部歌剧。格林卡也曾把自己的想法告诉普希金,普希金表示愿意亲自参加脚本的编写工作。然而1837年普希金悲剧性的死亡,使格林卡一度停止了这部歌剧的创作。由于创作工作的繁重,加上个人生活的波动,使这部歌剧断断续续进行了5年多,终于在1842年最后落笔。《鲁斯兰与柳德米拉》的首演是1842年12月9日,地点在彼得堡大剧院,有趣的是,恰距《伊凡·苏萨宁》的初次公演整整六年。但这部歌剧的命运不同于第一部歌剧,它几乎遭到所有人的非难。贵族社会上层分子对这部歌剧更是充斥不满情绪,维耶尔戈尔曾讥讽地对格林卡说道:“我的朋友,这是一部失败的作品。”这句话迅速传播开来,各种各样的人都随声附和,甚至发表在刊物上。

格林卡在他的生活和创作道路上已经承受了多次沉重的打击,为了挣脱这种令人窒息的环境,1844年夏,他再次出国,在国外逗留了三年。

巴黎是他行程的第一站。在那里,他与当时已经闻名遐尔的柏辽兹建立了深厚的友谊。这位浪漫主义大师热情地向西欧听众介绍这位俄罗斯作曲家。格林卡受柏辽兹的影响,脑海里出现了许多华丽璨灿的管弦乐构思,这些管弦乐是以民间歌曲舞曲的主题加工为基础的世态风俗性的作品。带着这些希望,格林卡到了西班牙。在这里,热情的西班牙人民鼓舞着俄,浓郁的民族民间音调冲击着他,强烈的创作冲动刺激着他的心扉。他贪婪地吮吸音乐的养分,不论是街头的舞蹈者、吉普赛人、赶骡人,还是大学生、弹吉他者,凡是能帮助他熟悉西班牙民间音乐的人都成了他的好朋友。1845年,格林卡写成具有鲜明西班牙音乐风格的序曲——《阿拉贡霍塔》舞曲;接着,又以从骡夫那里听到的两首赛规迪亚舞曲为基础,写出著名序曲——《马德

里之夜》。

1847年6月,格林卡回到久别的故乡。稍事逗留,于1848年3月,在友人的陪伴下前往华沙。在这里,格林卡写下了他最出色的交响乐作品《卡玛林斯卡娅幻想曲》。在这部作品中,格林卡创造性地将俄罗斯民歌交响化,奠定了俄罗斯交响乐派繁荣的基础。

1852年到1856年间,格林卡频繁地出国。其中1852年到巴黎,途中结识了梅耶贝尔。1854—1855年回国期间,在家中经常组织音乐会。这些聚会,成为当时重要的社会音乐活动,并激励着年轻一代,直接影响了“强力集团”的诞生。这两年他还写了自传《札记》,改编一些管弦乐曲,写出了《配器法》等。

1856年,格林卡离开祖国去柏林。他给自己提出新的创作任务与努力目标。不想,这却成了他最后一次旅行。格林卡在柏林一病不起,于1857年2月15日客死异乡。同年,骨灰运回祖国安葬。

二、格林卡的作品

格林卡是俄国第一个具有世界意义的作曲家,19世纪俄国民族乐派的奠基者。格林卡的音乐创作,牢固地扎根于俄罗斯民间音乐(农村民歌和舞曲)土壤,吸取俄国城市音乐文化的养分(浪漫曲、进行曲、圆舞曲等),借鉴西欧古典乐派和浪漫乐派的音乐成果。他把这三种因素有机地结合,既突出了鲜明的民族风格,又使它建立在坚实的作曲技巧之上,从而把俄罗斯音乐提高到了前所未有的水平。

格林卡不仅是伟大的作曲家,还是一个出色的钢琴家,优秀的歌唱家和声乐教师,也是俄罗斯声乐学派的创始人之一。他的主要作品有:歌剧《伊凡·苏萨宁》、《鲁斯兰与柳德米拉》;交响幻想曲《卡玛林斯卡娅》和一首《幻想圆舞曲》;西班牙序曲《阿拉贡·霍塔》舞曲和《马德里之夜》;几十首钢琴作品,声乐套曲《向彼得堡告别》以及《不要诱惑》、《柔和的晚风》、《威尼斯之夜》、《夜巡》、《声乐幻想曲》等80余首抒情歌曲。

民族爱国主义歌剧《伊凡·苏萨宁》是格林卡最卓越的作品。歌剧以史实为依据,表现了1613年俄国人民组织义勇军英勇抗击波兰入侵者的英雄事迹。农民苏萨宁被迫给波军带路,为了拯救祖国,他急中生智,将侵略者领入荒无人迹的森林,波军身陷绝境,在森林中受冻挨饿,全军覆灭,伊凡·苏萨宁亦从容就义。歌剧突破了西欧歌剧中为个人恩怨、爱情而自我牺牲,最后大团圆结尾的程式,以一个地道的农民为主人公,塑造了一个为祖国献身的有血有肉的爱国英雄形象。歌剧将个人的悲剧发展为人民的史诗,因此,歌剧总的格调仍是明朗、乐观,具有肯定性质的。

为了塑造苏萨宁与人民的深刻感情和不可分割的联系,歌剧中以重墨描绘了人民的场面。如第一幕的船夫合唱,第三幕的少女合唱,结尾中的合唱《光荣颂》等。合唱中,不采用原始民歌,却把民歌的特点、风格和表现手法再现出来。如《少女合唱》中,用俄罗斯民歌节拍的不对称性,表现出少女自如流畅、无拘无束的性格。

【例 10-1】



结尾合唱《光荣颂》，以 1812 年卫国战争时战斗歌曲的风格为特征，以壮丽、雄伟的气势，给人留下深刻印象。

【例 10-2】



这种用人民史诗性的宏大的合唱场面来衬托歌剧的手法，从这部歌剧开始，成了俄罗斯歌剧艺术中的传统。

歌剧的咏叹调把意大利的声乐传统技巧和俄罗斯民歌宽广抒情的特点结合起来，自由而灵活地体现出人物的性格。如第一幕安东尼出场的咏叹调，以柔美的小调行板和活泼优美的回旋曲并置为基础，行板中加入许多曲调“华彩”，塑造出年轻姑娘活泼而富有诗意的形象。第三幕的安东尼浪漫曲则以哀伤的情绪和咏叹调第二部分中十度大跳后的急剧下行音调，刻画出少女悲

哀而激愤的心情。第四幕中苏萨宁的咏叹调《敌人发觉了》，以宽广流畅的曲调和戏剧性的音调结合在一起，后转入慷慨激昂的朗诵调（甚至是断断续续的道白），塑造出主人公宽广的胸怀和临危不惧、从容就义的形象。

歌剧音乐中，广泛地采用了交响发展手法（如“主导动机”的贯穿等），而且节奏丰富，配器华丽，结构完整。如第四幕第二场对于暴风雪场面的音画式描写、用奏鸣曲式写成的序曲等。柴科夫斯基称这部歌剧是“第一部和最好的一部俄罗斯歌剧”。

格林卡的另一部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》是俄罗斯民间神话歌剧样式。描写的是在古代武士鲁斯兰与基辅大公的爱女柳德米拉的婚宴上，新娘被凶恶的妖魔劫持，鲁斯兰发誓要营救公主。在营救公主的过程中，鲁斯兰历经艰险，最后借助神剑的威力制服了妖魔，救出了公主。

这部歌剧的序曲是格林卡交响音乐的顶峰之一，它以鲜明生动的音乐语言概括了整个剧情。序曲建立在歌剧的对比因素之上。一方面是刚毅的英雄气概和明朗而欢乐的爱情，另一方面是神秘恐怖的神怪境界。第一主题豪迈奔放，勾画出勇士鲁斯兰勇往直前的英雄形象；第二主题是爱情主题，纯真而热情，旋律取材于第二幕鲁斯兰的咏叹调《啊，柳德米拉，赐我们欢乐》的抒情主题。在展开部中，音乐紧张不安，富有戏剧性，表现柳德米拉遭受魔法折磨和鲁斯兰与妖魔之间较量、搏斗的场面。当再现部出现时，胜利的喜悦洋溢其中，表达了光明必定战胜黑暗的决心。

格林卡在剧中充分利用民间创作的原则，写出了具有俄罗斯风味的合唱曲、独唱曲、咏叹调和叙事曲等。著名的唱段有：柳德米拉的咏叹调《亲爱的父亲，我悲伤》，鲁斯兰的咏叹调《啊，柳德米拉》，合唱《莫悲伤，亲爱的孩子们》。格林卡还充分地利用东方音乐的主题，用迷人的色彩同古代史诗风味的俄罗斯场景中的含蓄、简朴形成对照，使这部神话史诗型的歌剧更具魅力。

格林卡最优秀的交响音乐作品是幻想曲《卡玛林斯卡娅》。这部作品充分展示出了作曲家变化民间因素的才能。格林卡直接采用两首俄罗斯民歌作为素材，写成了一部民族风格浓郁的双主题变奏曲。幻想曲鲜明地体现了俄罗斯民间婚礼的生动景象。第一部分的主题是以一首祝贺婚礼的歌曲《从山后，从高山后》的民歌旋律发展成的。

【例 10-3】



这个安闲而优美的旋律不断地反复着，但每次都被赋予一种崭新的管弦色彩。旋律从一个乐器转到另一乐器，而其他乐器则紧紧地围绕着这个旋律（俄罗斯的“衬腔”手法）。我们仿佛看到人们簇拥着新娘，一边走一边唱的生动画面。第二部分乐曲的主题是一首急速、活泼而热烈的舞蹈歌曲《卡玛林斯卡娅》。

【例 10-4】



这个主题的出现,似乎是宣告结婚仪式已经完成,喜宴开始。它与前一主题形成鲜明对比,体现了俄罗斯人“时而热烈的欢乐,时而又是心酸的眼泪”的性格。

乐曲以热烈欢闹的结尾,表现人们沉浸在无穷无尽的欢乐之中。在这部作品中,格林卡把对古典作曲技巧、俄罗斯民间音乐以及民族世态风俗色彩结合在一起,解决了民歌交响化问题,柴科夫斯基称它是“绝妙的交响乐作品”。

格林卡的音乐植根于民族土壤,正如他那句著名的格言:“创造音乐的是人民,而我们艺术家只是将它编成曲子而已。”正是有了这种民主进步的世界观,才使得他的作品有着无可比拟的、永恒的典范意义。

第三节 达尔戈梅日斯基和安东·鲁宾斯坦

一、达尔戈梅日斯基的生平与创作道路

亚历山大·谢尔盖耶维奇·达尔戈梅日斯基(A. S. Dargomizhsky, 1813—1869)于 1813 年 2 月 14 日生于土尔斯克省特罗伊茨科耶村。他的父亲是那里的庄园主。达尔戈梅日斯基 4 岁时,全家迁到了彼得堡,母亲是一个有高度修养和才能的妇人,在当时以女诗人的身份享有声誉。母亲很注重对子女们文学、艺术兴趣的培养。达尔戈梅日斯基在这种良好的家庭氛围熏陶下,从小就表现出对音乐的爱好。到 30 年代初,已获得了有才能的沙龙钢琴家的名声。1834 年,达尔戈梅日斯基和格林卡相识。达尔戈梅日斯基对这位比自己大几岁的作曲家怀着无限敬仰之心,在格林卡的关心、指导下,走上了专业作曲的道路。1839 年,达尔戈梅日斯基尝试写出了歌剧《爱斯美拉尔达》。然而这部完全师法罗西尼和奥涅尔的歌剧并不成功。

1844 年至 1845 年,达尔戈梅日斯基在巴黎度过,获得很多新鲜的音乐印象。回国以后,便产生了以普希金的《水仙女》为题材构思一部歌剧的想法。在写作这部歌剧之前,达尔戈梅日斯基作了许多准备工作。40 年代后半期,他写了一些独白式的抒情浪漫曲,体现了作者“用谈话的方式写歌曲”,力求表现真实、自然的声乐原则。如:《我忧郁》、《又寂寞又悲哀》、《我还爱他》。50 年代,又写了一些富于鲜明民族性和世态风俗性的声乐作品,如《热恋》、《东方浪漫曲》、《骑士》等。尤其是根据普希金诗写的《磨坊主人》,他在这首曲子内创造出鲜明的喜剧性的世态风俗情景,以语言声调为基础,把夫妻二人的吵闹描绘得栩栩如生。所有这些歌曲创作,都为歌剧《水仙女》的创作奠定了基础。

1855年,达尔戈梅日斯基完成了他最重要的歌剧作品《水仙女》,并于1856年3月16日在彼得堡公演。这是在格林卡的《鲁斯兰》之后第一部有独创风格的俄罗斯歌剧。作曲家有意识地继承格林卡所开创的传统,并创造性地发展格林卡的创作原则,努力将俄罗斯现实生活和民族性中尚无人触及的方面体现出来。但《水仙女》的首演并不成功。彼得堡贵族们与宫廷官员轻视这部歌剧。经过了几乎整整十年,到60年代中期,俄罗斯的音乐生活发生了根本变化,《水仙女》再次上演,才得到了真正的理解和同情。

50年代末,达尔戈梅日斯基已成为俄罗斯最伟大的作曲家(格林卡已逝世),是社会注意的中心。他与有先进自由思想的年青人保持亲密联系,还亲自参与讽刺杂志《火星》的工作。慢慢地,在他周围聚集了一些先进的作曲青年,其中就有俄罗斯“强力集团”的作曲家。1859年,他成为刚成立的俄罗斯音乐协会的委员之一,之后又被选为俄罗斯音乐协会彼得堡分会的代表。

60年代,达尔戈梅日斯基的创作活动达到高潮。作品中出现了一些揭露社会阴暗面的题材,如《蛆》和《九等文官》等。形象地塑造出胆怯、阿谀奉承、自暴自弃的官场上的小人物典型。同时,他以灵活的声乐朗诵调和富于表现力的语言音调为特征,写了一些浪漫曲,如《我的名字与你何干》、《我们傲慢地分手了》。此外,还创作了一组交响音乐作品《魔婆》、《芬兰幻想曲》。

晚年,达尔戈梅日斯基根据神话题材写出歌剧《罗戈丹》和根据普希金的长诗《波尔塔瓦》写一部同名的歌剧(未完成)后,1866年,他以普希金的诗剧为题材,创作了歌剧《石客》。这一工作最终未完成,他于1869年1月17日因咽喉炎的袭击离开了人世。《石客》的序曲由居伊续成,歌剧配器由里姆斯基-科萨科夫完成,并于1872年在彼得堡公演。

二、达尔戈梅日斯基的代表作《水仙女》

《水仙女》是根据普希金的同名诗剧《水仙女》为基础创作的抒情戏剧性歌剧。故事讲述的是磨坊主人的女儿娜塔莎被公爵诱骗后又遭抛弃,她投河自杀以后变成一个有权势、怀着复仇心的水仙女。他的父亲则因女儿死亡而痛苦发疯。作者通过不幸的磨坊主人和他的女儿娜塔莎的悲剧,发出了对农奴制社会的控诉。在现实主义原则的指导下,达尔戈梅日斯基把《水仙女》的题材看作是在纯朴的、毫无造作的生活背景中演出的一幕富于深刻人性的心理剧。

在此剧中,达尔戈梅日斯基力求在矛盾冲突中揭示人物的形象,每一个人物都有自己独特的性格,并随着剧情发展逐渐表现出多方面的心理状态。如对娜塔莎从温柔羞怯的爱情,然后产生疑虑不安、失望,一直到仇念深重的心情的描绘;磨坊主人从仁慈的诙谐和狡猾到最后的狂怒与仇恨的刻画等。

另外,歌剧中大部分合唱曲都是运用民谣素材加以改编,构成了世态风俗性的背景,如第一幕农民合唱,作曲者把三首性质不同的歌曲并置:一首悠长抒情歌曲《啊,你,我的心肝,我的心肝》,一首流畅的轮舞歌曲《编吧,编篱笆》和一首愉快的急速舞曲《在山上酿啤酒》。还有第二幕婚礼上的小合唱《媒婆,媒婆》,由于浓郁的民间色彩而特别出色。

达尔戈梅日斯基在《水仙女》中运用现实主义的创作原则,一改过去的传统观念(过去认为“严肃”歌剧一定要以历史事件为基础,并包含英雄主义因素),以平民出身的普通人作为作品的中心人物,是一种大胆的革新。达尔戈梅日斯基的《水仙女》和格林卡的两部天才歌剧被认为是俄罗斯古典歌剧的奠基之作。

三、安东·鲁宾斯坦

安东·鲁宾斯坦(A. Rubinstein, 1829—1894)是一位犹太籍的俄国钢琴家、作曲家、音乐教育家,他主要的历史贡献是钢琴演奏和教学两方面。

鲁宾斯坦 1829 年 11 月 28 日生于维赫瓦丁尼兹。自幼随母亲学习音乐,7 岁开始跟威罗英(A. Villoing)学习钢琴。1840 年,随师到荷兰、英国、瑞典等地演奏,后在巴黎拜见肖邦、李斯特等,并随李斯特学习钢琴。1844 年前往柏林,随德恩学习作曲。回国后,于 1859 年任皇家交响乐团指挥。1862 年,创办了俄罗斯第一所音乐学院——彼得堡音乐学院,并任院长五年。1872 年到美国旅行演出,计 200 多场,盛誉空前。1894 年 11 月 20 日,在彼得堡逝世。

鲁宾斯坦的钢琴演奏以音色富丽、气势劲拔著称,其卓绝的演奏技巧对俄国钢琴艺术的发展有着巨大的影响。他认为“演奏的再现是第二次创造”。因此,他的演奏力求体现不同时代、不同作家的不同特点。在解释作品时,又有自己独特的风格,如着重旋律的表现,善于体现高潮等。鲁宾斯坦成为俄罗斯钢琴学派的奠基者。

鲁宾斯坦创立的彼得堡音乐学院,虽然有硬搬莱比锡音乐学院的缺点,但是,这所学校为发展俄罗斯专业音乐文化起了重大作用,培养出不少作曲家(如柴科夫斯基)、钢琴演奏家等优秀人才。

鲁宾斯坦也是一位著名的作曲家。他的作品有歌剧《恶魔》等 10 余部,交响曲 6 部,以及室内乐、声乐曲等。其主要创作是钢琴作品,如:5 首钢琴协奏曲和许多钢琴奏鸣曲、组曲、练习曲,著名的有《F 大调第三钢琴奏鸣曲》、《G 大调变奏曲》、《夜曲》、《船歌》等。

另外,鲁宾斯坦的胞弟尼古拉·鲁宾斯坦(1835—1881)也是一位钢琴家、指挥家和教育家。他毕业于莫斯科大学,后赴柏林学习音乐。1866 年在“俄罗斯音乐社”附设的讲习班基础上,建立了俄国第二所音乐学院——莫斯科音乐学院。曾邀柴科夫斯基等俄国著名作曲家来该院任教。鲁宾斯坦兄弟为俄国音乐教育事业做出了不朽的贡献。

第四节 强力集团

19 世纪 60 年代,在俄罗斯民主运动和进步文化思潮活跃的背景中,出现了一支致力于创立民族乐派的生力军,被称为“强力集团”(也叫“五人团”)。他们是几个有着共同理想、共同信念的年轻人。他们热爱祖国、酷爱音乐,大多自学成才。他们崇拜格林卡和达尔戈梅日斯基,在一起经常排演《伊凡·苏萨宁》、《鲁斯兰》的片段,还互相品评对方的新作品。他们以车尔尼雪夫斯基的现实主义即“艺术既要有美感,又要反映现实”的艺术观而进行创作。在这个组织以外,还有一位多才多艺的艺术家、音乐评论家斯塔索夫,成为这个小组的鼓舞者和艺术指导。“强力集团”的成员包括:巴拉基列夫、居伊、包罗丁、穆索尔斯基和里姆斯基—科萨科夫。

一、巴拉基列夫

米利·阿列克谢耶维奇·巴拉基列夫(M. Balakireff, 1837—1910)1837 年 1 月 2 日生于诺夫哥罗德农村。父亲是政府小官员,母亲是音乐爱好者。10 岁起,师从费尔德的学生杜布库(A. Dubuque),又师从德国音乐家艾斯里赫(K. Eisrich)学习音乐。1855 年,他以钢琴家的身份到彼得

堡,在那里,有幸见到了格林卡和达尔戈梅日斯基,并得到了格林卡的赏识和鼓励,成为五人团中惟一和格林卡直接接触过的人。1857年他结识艺术评论家斯塔索夫(V. V. Stasov, 1824—1906),又认识了居伊(当时22岁)和穆索尔斯基(18岁)。他们经常在一起聚会,讨论音乐,评论时政。1861年,里姆斯基-科萨科夫(17岁)也加入聚会,1862年,29岁的包罗丁也加入进来,“五人团”正式形成。在这个团体中,只有巴拉基列夫是职业作曲家。于是,他成为这个团体的领袖与核心。为其他人提供题材和文学资料,提供民歌素材,研究他们的作品,给他们提供理论上的指导。

1862年和1868年,巴拉基列夫两次到高加索采集民歌,出版两本民歌集,并根据民歌进行创作。他关心音乐教育事业,于1861年在圣彼得堡创办了免费音乐学校,1867—1872年及1882年两度任校长,并亲自担任该校乐队指挥,使之成为演奏俄国作品的重要乐坛。同时,巴拉基列夫也积极介绍欧洲作曲家如柏辽兹、舒曼、李斯特等人的音乐。他在创作上虽然不十分突出,但也留下来一些佳作。如钢琴幻想曲《伊斯拉美》、交响诗《塔玛拉》、管弦乐序曲《李尔王》等。他的主要贡献是领导了“强力集团”的音乐活动,为俄罗斯音乐文化的发展作出了巨大贡献。

二、居伊

策扎尔·安东诺维奇·居伊(C. Cui Kyui, 1835—1918)1835年1月18日生于维那尔。父亲是法国人、军官,母亲是立陶宛人。他自幼喜爱音乐,曾受教于莫纽什卡。1851年,居伊进入彼得堡工兵学校。1855年获得军阶,进入特别军官学校学习。这时,他结识了达尔戈梅日斯基、巴拉基列夫、斯塔索夫等人,开始了他的音乐活动。

居伊的主要作品有歌剧《高加索的俘虏》、《威廉·拉特克利夫》、《海盗》、《上尉的女儿》,若干儿童歌剧《雪勇士》、《小红帽》等,还写了一些声乐浪漫曲、室内乐作品。在五人团中,他的音乐评论活动胜过他的创作。他热情介绍和高度赞扬格林卡和达尔戈梅日斯基的作品,积极宣扬“强力集团”的艺术观和创作原则,一定程度上推动了俄罗斯音乐评论活动的繁荣。

三、包罗丁

亚历山大·波尔菲里耶维奇·包罗丁(A. P. Borodin, 1833—1887)1833年11月12日生于彼得堡,是公爵格德阿诺夫与平民女子安东诺娃的私生子。他是“强力集团”中年龄最大、学历最高、加入最晚的成员。包罗丁从小喜爱音乐与化学。他的一生兼及这两个领域,都取得了很高的成就。1850年进入医专学习,1858年(25岁)获医学博士学位。1859年奉派出国,回国后,受聘于母校任教。1877年当选院士。

包罗丁的音乐创作活动始于50年代,他的早期作品深受当时俄国沙龙音乐的影响,后来受门德尔松风格的影响(如《f小调弦乐五重奏》,1854年;未完成的《D大调钢琴三重奏》,1861年)。自从60年代与巴拉基列夫及强力集团其他成员结识后,音乐风格有了明显变化,带有了俄罗斯民族乐派的特点。

由于包罗丁一直为科学工作忙碌,因而,音乐创作进行很慢。包罗丁的作品数量虽然不多,但质量很高。在歌剧、交响乐、室内乐和声乐浪漫曲方面均留下了典范作品。代表作有:体现古代俄罗斯宏伟画卷,抒发爱国主义情怀的歌剧《伊戈尔大公》(1869—1887);奠定俄国史诗性交响曲题材的《第二“勇士”交响曲》;带有浓厚东方色彩的交响音画《在中亚细亚草原》(1880);高雅抒情、充满生活气息的《第二弦乐四重奏》(1881);以及声乐浪漫曲《睡公主》(1868)、《为了遥远祖国的海岸》(1881)等。

四、穆索尔斯基

莫杰斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基(M. P. Musorgsky, 1839—1881)1839年3月21日生于普斯科夫省托罗别茨县卡列沃村的一个地主庄园家庭。母亲很有教养,通晓音乐。穆索尔斯基很小便跟母亲学钢琴,9岁时可弹协奏曲。家里的保姆也经常给他讲俄罗斯的民间故事,教他唱民歌。这些熏陶使他从小对俄罗斯的民间生活和劳动人民具有深厚的感情。13岁时,他进入彼得堡的近卫军官学校。在学校里,依然没有放弃音乐的学习。一面参加学校的唱诗班,一面在神学老师的鼓励下,研究教会音乐和17世纪早期俄罗斯作曲家的作品。1856年毕业,成了一名军官。业余时间,经常出入音乐沙龙,在里面演奏钢琴,和志同道合的年青人谈论音乐。1857年,结识了著名作曲家达尔戈梅日斯基和年轻的居伊,后来又通过他们认识了斯塔索夫和巴拉基列夫。巴拉基列夫渊博的音乐知识,开阔的视野,深深吸引着穆索尔斯基。1858年,他辞职退役,跟巴拉基列夫学作曲。后来,他在政治上和艺术上都深受车尔尼雪夫斯基等人的革命民主主义思想的影响,并经常与一批激进的年青人探讨艺术、哲学、宗教、政治、人生等问题,逐渐表现出现实主义的音乐思想。他蔑视形式美和炫技性的花哨表演,反对“为艺术而艺术”,追求尽可能贴近俄罗斯人民大众生活、能够真实反映社会的艺术。

穆索尔斯基一生的创作数量不多,但每部作品都很有特色,是“五人团”中最富独创性的人物。他的作品以浓烈的民族特色、技法的创新、奇突的表现力,闪耀着天才的光芒。代表作品有歌剧《包里斯·戈杜诺夫》、《霍万斯基之乱》(1880年,未完成);交响音画《荒山之夜》;钢琴曲《展览会上的图画》;歌曲套曲《没有阳光》(1874)、《死之歌舞》(1877)、《跳蚤之歌》(1879)等。穆索尔斯基一生贫穷,同时又嗜酒如命,性格无常,生活不规律。1881年3月28日,终因酒精中毒引发癫痫病而逝世,年仅42岁。

歌剧《包里斯·戈杜诺夫》根据普希金的同名诗剧改编而成。故事发生在16世纪末的俄罗斯和波兰。包里斯原是俄国的一名大臣,他谋害了沙皇的儿子而篡夺了皇位,但内心受到了强烈的谴责。一名修道士得知这一秘密,就假扮死去的王子,在波兰贵族支持下发动起义。包里斯匆忙传位给儿子费奥多,自己在恐惧和精神错乱中死去。歌剧揭露了统治阶级内部争权夺利的斗争,并让饥饿的人群直接喊出要面包、反暴君,表现出人民对皇权的蔑视和反抗。

在艺术上,穆索尔斯基除运用了俄国东正教圣咏及民间音乐的素材外,还在达尔戈梅日斯基的基础之上,成功地创造了适合俄罗斯语言的朗诵性音调。他曾这样讲到:“艺术是与人民交流的工具,本身并不是目的,而艺术的功能在于用音乐声音不仅仅再现情感,首先并且最重要的是再现人的语言……”他深感西歌歌剧的宣叙调并不适合斯拉夫语系,他力图在一种抒情的旋律和精巧准确的自然主义的朗诵之间形成折中的类型,在旋律中掺入朗诵调,为俄罗斯歌剧找到了恰当的、最直接、最自然的语言表达方式。

另外,在歌剧中,穆索尔斯基对于人物形象的塑造更为真实,更加丰满,如主要人物包里斯。作曲家既用阴沉忧郁的朗诵调揭示出包里斯虽篡夺皇位,但内心一直得不到安宁,矛盾重重的心境;又用动听的咏叹调抒发了作为一个父亲疼爱儿女的真切情感。将主人公刻画得有血有肉,显示出穆索尔斯基现实主义音乐的魅力。

富有俄罗斯民族色彩的交响音画《荒山之夜》作于1867年。其构思是根据果戈里的小说《圣约翰之夜》中关于女巫安息日的描写。作者称它为一首音诗,并拟定了标题:1. 女巫集合,聒噪喧哗不已;2. 魔鬼的随从;3. 褻神的魔鬼颂歌;4. 女巫的安息日。这是穆索尔斯基对俄罗斯民间神

话的自由幻想,它隐约表达了一种信念:黑暗势力虽然疯狂猖獗,但最终也抵挡不住黎明的来临,因为光明必将战胜黑暗。当安息日狂欢达到高潮时,乐队突然沉默,再现部开始,六下教堂的晨钟,伴着竖琴天使般的琴音,天已破晓,妖魔四散逃遁。乐曲最后以宁静告终。

钢琴套曲《展览会上的图画》是穆索尔斯基具有独创性的又一力作。这部作品是为纪念亡友——画家、建筑师哈德曼而作。作者与哈德曼生前是挚友,1873年,朋友因急病去世,年仅39岁。穆索尔斯基和评论家斯塔索夫为哈德曼举行了遗作展览会,展览会上的作品使穆索尔斯基触景生情,感触颇深,于是就构思了这部新颖的作品。

作曲家在这组钢琴套曲里,充分发挥想象力,创造性地将画家的十部图画转化为音乐,用一段代表作曲家本人参加画展的《漫步》音调,作为引子和过门,使十段音乐串联起来,构成一个统一体。斯塔索夫对“漫步”主题的运用解释到:“这里,作曲者描写自己东张西望,一会儿闲荡着,一会儿走近一幅画,快活的面孔时而因缅怀亡友而沮丧”。“漫步”音调每次出现都有不同的情绪变化,时而沉思,时而忧伤,时而喜悦,时而迷惘,这完全取决于观赏不同图画所引起的反响。十段音乐有各自的名称,它们是《侏儒》、《古城堡》、《杜勒里宫》、《牛车》、《未出壳的鸟雏的芭蕾舞》、《两个犹太人》、《里摩日市场》、《墓穴》、《鸡脚上的小屋》和《勇士大门》。其中,《两个犹太人》是一首非常著名的曲子。弦乐器的齐奏描绘了一个肥胖富有的犹太人,他傲慢狂妄,不可一世;加弱音器的小号则描绘了另一个贫穷瘦弱的犹太人,他战战兢兢,畏畏缩缩,一副屈辱可怜的形象;最后,作曲家巧妙地用对位手法将两个音调叠置在一起,更加深了对比效果,结尾是富人毫不留情地将穷人赶走,带有一定的社会寓意。

穆索尔斯基在这部作品中再次表明了他的艺术原则——音乐不是描绘艺术,更不是通过简单模仿就能造就的艺术。他用音乐本身的色彩唤起听觉与视觉的通感,使音乐与绘画得以结合。现在听众常听到的是由法国作曲家拉威尔改编的管弦乐版本。

穆索尔斯基独特的音乐风格对后世影响深远。德彪西在研读了他的《包里斯·戈杜诺夫》后,深受启发,开创了印象主义音乐。而以后的表现主义和象征主义音乐都从穆索尔斯基这里受益匪浅。

五、里姆斯基 - 科萨科夫

里姆斯基 - 科萨科夫(N. A. Rimsky - Korsakov, 1844—1908)1844年3月18日生于诺夫戈罗德省季赫文市的一个贵族家中,从小就表现出他的音乐天才。里姆斯基 - 科萨科夫不满两岁时就能准确地辨认母亲唱给他的歌,有民歌,也有格林卡《伊凡·苏萨宁》中的一些片段。到了三四岁,就能按照父亲弹琴的拍子敲打玩具小鼓,有时父亲故意变换节奏或拍子,他也能立刻跟上。6岁开始学钢琴,10岁曾尝试作曲。受哥哥的影响,他很想成为一名海员。于是,1856年入彼得堡海军士官学校。在校期间,他对音乐的热爱仍然不减,经常到帝国剧院去听音乐会,大师们的作品使他如痴如醉。1861年,他的钢琴老师卡尼尔介绍他与巴拉基列夫、斯塔索夫和穆索尔斯基认识,这次会面决定了里姆斯基 - 科萨科夫一生从事音乐的发展道路。1862年,他从海军士官学校毕业,并被派到“金刚石”号快艇,作为期近3年的远洋航行。这次出行,虽经历了艰辛与磨难,但对于他的成长和今后的创作却受益匪浅。在船上,他大量阅读别林斯基和车尔尼雪夫斯基等人的著作,思想深受鼓舞。大海也给了他很多感触(在他以后的作品中,有很多对海洋真切地描写,被认为是音乐艺术中“海的风景画家”)。1865年,远航归来的里姆斯基 - 科萨科夫就投入了《第一交响曲》的创作。首演的成功,使他兴奋不已。不久,他又创作出了一系列杰出的交响乐和浪

漫曲。如交响音画《萨德科》(1867)、第二交响乐《安塔尔》(1868)以及具有强烈现实意义的历史题材歌剧《普斯科夫姑娘》(1872),显露出他创作风格的一些特征。

从70年代起,他的社会活动日益繁忙。1871年,被彼得堡音乐学院聘为作曲系教授。次年,与一位出色的钢琴家普尔格尔德结婚。还应邀担任海军军乐团的检察官,又接任巴拉基列夫的免费音乐学校校长之职,指挥歌剧和交响乐演出,任宫廷唱诗班主管助理,领导“别利亚耶夫”小组编辑民歌,出版新的格林卡作品集。在这些繁杂的工作中,他仍抽出时间钻研音乐理论,写了《和声学实用教材》和《管弦乐法原理》,成为一名优秀的理论家。70年代末,创作达到高潮。先后完成了歌剧名作《五月之夜》(1878)、《雪姑娘》(1881)、管弦乐组曲《西班牙随想曲》(1887)、标题交响组曲《舍赫拉查达》(1888)等。

90年代以后,其歌剧创作转向对社会重大问题的关注以及历史传奇题材。其中《圣诞节前夜》(1895)、《萨德科》(1896)、《沙皇未婚妻》(1898)、《萨旦王的故事》(1900)、《隐城基捷日与费芙罗尼亚姑娘的传奇》(1904)和《金鸡》(1907)等作品,尤为卓著。

1905年,第一次俄罗斯革命时期,里姆斯基-科萨科夫为了保护革命青年学生而被撤职。此事引起了全国性的抗议迫害的浪潮。最后在音乐院新院长格拉祖诺夫的固请下,才又重返音乐院。

里姆斯基-科萨科夫对俄罗斯的音乐教育事业的发展也是功不可没。他从教30年,直接领导和承传了两代作曲家。包括五六十年代出生的李亚多夫、格拉祖诺夫和八九十年代出生的米亚斯科夫斯基、斯特拉文斯基和普罗科菲耶夫等。

1908年6月8日,里姆斯基-科萨科夫心脏病恶化,在彼得堡逝世。他是俄罗斯19世纪与20世纪作曲家之间的桥梁。他一生忠于友谊,乐于助人。他为同时代作曲家改编、配器、修订和重新完成的大量作品,也是他的另一部分宝贵遗产。许多作曲家生前未完成的作品,是经过他的努力,才得以广泛传播并被承认的。如穆索尔斯基的歌剧《包里斯·戈杜诺夫》、《霍万斯基之乱》;管弦乐音诗《荒山之夜》,歌曲《死之歌舞》,包罗丁的歌剧《伊戈尔大公》,达尔戈梅日斯基的《石客》等。

交响组曲《舍赫拉查达》被认为是里姆斯基-科萨科夫最卓越的一部作品。取材于阿拉伯著名民间故事集《一千零一夜》(又名《天方夜谭》)。故事叙述了残暴的苏丹王沙赫里亚尔认为女人都是不忠实的,所以他每天娶一个妻子,第二天早晨就把她杀死。聪明、美丽的女子舍赫拉查达为拯救自己和无辜的姐妹们,她每天晚上给苏丹王讲一段故事,用离奇的神话和曲折生动的情节勾起国王的兴趣,一连讲了一千零一夜,最后终于感化了苏丹王,撤销了自己残酷的誓言。

组曲以原故事为依据,构思为四个乐章,但四个乐章是四幅独立的音画,相互间并没有情节上的联系,为了将乐曲有机连成一个整体,作曲家使用两个类似主导动机的音调,一个代表威严冷酷的苏丹王,一个代表聪明美丽的舍赫拉查达,贯穿全曲,起到承前启后的作用。

第一乐章,标题为“海洋和辛巴达的船”。这个乐章是省去展开部的奏鸣曲式。引子——也是整个组曲的引子,其中的两个主题在四个乐章中贯穿、发展。第一主题是由全部弦乐器、单簧管、大管、长号与大号用相隔三个八度的齐奏引出阴森的苏丹王主题。

【例 10-6】

“苏丹王”主题



另一个是温柔的,具有东方幻想色彩的舍赫拉查达主题,由独奏小提琴富于诗意地奏出,好像那滔滔不绝的故事。

【例 10-7】

舍赫拉查达主题



主部和副部描写海和航海探险家辛巴达,音乐素材均从引子发展而来。利用苏丹王的威严性格来描写大海的喜怒无常,利用舍赫拉查达主题的幻想性格来描写辛巴达的好奇。

【例 10-8】

“海”的主题

a.



“船”的主题

b.



再现部主题情绪变得激烈动荡,仿佛是大海的惊涛骇浪;副部安详平静,仿佛辛巴达的船在平静的海面上,迎着太阳的光芒渐渐驶远。

第二乐章,标题是“卡连德神奇的故事”。复三部曲式,描写了假扮成乞丐的太子卡连德所经历的惊险故事。前面四小节引子,是舍赫拉查达主题(小提琴独奏),表示这是她正在给苏丹王讲故事,之后便出现由大管独奏出一个宣叙调风格的卡连德旋律,构成复三部曲两端部分的主题。

【例 10-9】



中间部分是一个描绘性较强的插部,隐约向听众述说王子的惊险奇遇。

第三乐章,标题“青年王子和公主”,也是一个没有展开部的奏鸣曲式,描写了王子格梅路和公主白都伦的爱情故事。所不同的是,两个主题不是对比,而是相互呼应,好似爱情二重唱。主部主题是第一小提琴奏出的王子的主题。

【例 10-10】

“王子”主题



副部主题是由单簧管奏出的公主主题,优美、欢乐的旋律刻画出一位轻盈妩媚的东方少女形象。

【例 10-11】

“公主”主题



第四乐章,标题“巴格达的狂欢节,船舶撞向有青铜骑士的岩石”,奏鸣回旋曲式。在引子中,苏丹王和舍赫拉查达的主题交替出现,情绪激动,象征着舍赫拉查达日益感化着苏丹王。主部主题是一个东方风味的舞曲,描写巴格达欢腾的节日场面。副部主题出现第三乐章公主的音乐素材,这两个主题变奏交织,前几个乐章其他主题也相继加入,狂欢的情绪达到高潮。忽然,海的主题出现。辛巴达的航船在急速的弦乐半音上行、下行的表现中,触礁沉没了。最后,风平浪静,舍赫拉查达与苏丹王的主题音调最后一次出现,不过,苏丹王的主题已经变得温顺。象征善终于战胜了恶,残暴的苏丹王终于被感化,传奇故事也宣告结束。

这套组曲初版时每个乐章前都有简单的小标题,作曲家想以此使听众更好地理解作品。但再版时却省略了这些说明性文字,以充分发挥听众的想象力,给人们留下更多空间去思考、回味。总之,这部作品以优美的旋律和绚丽的管弦乐色彩,成为音乐宝库中的珍品。

里姆斯基-科萨科夫的创作领域宽广,体裁多样,写作技巧更为完善,但在思想内容的深度上和语言风格的独创方面略显逊色。他在“强力集团”中年龄最小,也是“强力集团”中成就最大的一位作曲家。

“强力集团”作为一个创作集体,存在了 10 多年。它在弘扬民族音乐,走民族化道路上作出了不朽的贡献,是它将俄罗斯音乐推到了前所未有的高度。但“强力集团”在对待某些音乐家的作品时,也表现出主观的偏见。例如对贝多芬以前的音乐,对意大利和瓦格纳的歌剧,对柴科夫斯基的评价上,都表现出偏激。他们甚至对学院派的专业音乐教育不满,认为那束缚了俄罗斯自己的民族艺术发展。80 年代,由于集团成员在音乐思想上有了不同的追求,加上生活方式不同,形势的变化,“强力集团”逐步解散。

第五节 柴科夫斯基

在 19 世纪俄罗斯音乐史上,除“强力集团”外,还有一位享誉国际乐坛的音乐大师,他就是彼得·伊里奇·柴科夫斯基(P. I. Tchaikovsky, 1840—1893)。

一、柴科夫斯基的生平与创作道路

柴科夫斯基 1840 年 5 月 7 日生于俄国的一个偏僻小城——沃特金斯克。父亲是一位官员,负责管理该地区的矿山。母亲是一个颇有修养的音乐爱好者。柴科夫斯基生性敏感,富有想象力,音乐对他的神经系统从小就有一种奇特的兴奋作用。他的家庭女教师记载说,在一次有音乐节目的聚会之后,她发现小彼得坐在床上,眼神兴奋面炯炯发光,他喊道:“啊,音乐,音乐!把它拿走吧!它就在我的头脑里,不让我睡觉啊!”柴科夫斯基 10 岁时,被送入彼得堡的法律学校。在这里,他跟过两个不太出名的老师上音乐课,而给他更多鼓励的却是他的姨母——一位颇具才能的业余歌唱家。1859 年,从法律学校毕业后,到司法部任一名九等文官。他工作业绩平平,但对音乐的爱好与日俱增,他经常光临剧院,尤其喜爱欣赏芭蕾舞和意大利歌剧。1862 年,进入彼得堡音乐学院,跟安东·鲁宾斯坦和扎列姆巴学习作曲。1863 年,他决定辞去司法部的工作,集中精力研究音乐。柴科夫斯基 22 岁才开始接受正规音乐教育,为了弥补失去的时光,他刻苦学习,努力钻研,终以优异成绩于 1865 年秋毕业。翌年,接受尼古拉·鲁宾斯坦邀请,到莫斯科音乐学院任理论教授,在这里,他生活和工作了 11 年(1866—1877)。

莫斯科时期是柴科夫斯基第一个创作时期。这期间,他一边担负着学院里繁重的教学工作,一边进行自己的创作。他和“强力集团”有着亲密的交往,如巴拉基列夫、斯塔索夫多次向他提供创作题材。他们也经常交换民歌,交流写作计划和创作成果。柴科夫斯基还曾在《现代纪事报》上发表两篇为里姆斯基-科萨科夫和巴拉基列夫辩护的文章,加深了他同五人团的友谊。后来,他与大文豪托尔斯泰结识,使他这一时期的创作充满明朗、乐观的气质和鲜明的民族特色。代表作品有:第一交响曲《冬日的梦幻》(1806)、幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》(1869)、交响幻想曲《里米尼的弗朗切斯卡》(1876)、《第一钢琴协奏曲》(1875)、舞剧《天鹅湖》(1876)、《第一弦乐四重奏》(1871)、钢琴小品《四季》(1876)等。

1877 年,是柴科夫斯基一生中最重要的那一年。这一年,由于悲剧性的婚姻生活,天性善感的柴科夫斯基痛苦不堪,几乎绝望。但也就在心灵受损、情绪最低沉的时候,他开始与富孀娜婕日达·冯·梅克之

间建立了一种不寻常的关系。梅克夫人是柴科夫斯基音乐的崇拜者,她无私地给予柴科夫斯基以精神支持和物资帮助,使他度过了精神危机,并有能力辞去公务,专心投入创作。他们之间的友谊是真挚的,在长达14年的书信交流中,两人从未见面。柴科夫斯基称她是“能够了解我的灵魂的人”。从某种程度上说,没有梅克夫人的帮助,柴科夫斯基的天才就不会得到充分的挖掘。

1878—1885年是柴科夫斯基第二个创作时期。这一时期,他居住在乡间或国外,并有意识地避免与人接触,除了与亲人和极少数亲密的朋友交往外,全力从事创作和演出。尽管如此,他仍关心着国内外的社会生活及艺术动态,还大量阅读普希金、屠格涅夫、托尔斯泰、契诃夫等人的名著。创作进入完全成熟期,代表作有《第四交响曲》(1877)、歌剧《叶甫根尼·奥涅金》(1878)、《小提琴协奏曲》(1878)、《意大利随想曲》(1880)、庄严序曲《1812》(1880)、钢琴三重奏《悼念一位伟大的艺术家》(1882)、歌剧《奥尔良的少女》(1878)、《马捷帕》(1883)和《女巫》(1887)。

1885—1893年是柴科夫斯基第三个创作时期,艺术进入顶峰阶段,产生了一系列不朽的杰作,但这时期的作品带有浓郁的悲剧色彩。代表作有《第五交响曲》(1888)、《第六“悲怆”交响曲》(1893);歌剧《黑桃皇后》(1890)、《约兰塔》(1891);舞剧《睡美人》(1889)、《胡桃夹子》(1892)等。1893年,英国剑桥大学授予他音乐博士学位。

《第六交响曲》是柴科夫斯基最后一部作品,1893年3月完成,8月配器,10月28日首演于彼得堡。仅过9天,即11月6日,柴科夫斯基就去世了。关于他的死因,一说是得了霍乱,一说是因害怕同性恋事件的曝光而被迫自杀。彼得堡成千上万的人为他哀悼,他和格林卡、五人团成员安息在同一块墓地中。

二、重要作品及创作特色

柴科夫斯基作品数量之丰富,形式之多样,十分罕见。他的主要作品计有歌剧11部、舞剧3部、交响乐6部、标题交响曲、幻想曲及其他交响音乐多首,钢琴协奏曲3首、小提琴协奏曲1首、重奏曲5首、声乐曲100余首,以及大量的钢琴乐曲等。

19世纪下半叶俄国的社会现实,使柴科夫斯基的一生,尤其是晚年,经常处于希望、失望、自信、自卑,奋发、消沉的极度痛苦、矛盾和困惑之中。这也反映了当时俄国知识分子的心理特征。因此,他创作的最大特征就是具有惊心动魄的悲剧性,尤其表现在他晚年的作品中,如第四、第五、第六(《悲怆》)交响乐,歌剧《黑桃皇后》等。在他的作品中,常把美好的事物理想化,赋予最优美、真挚、深情、感人的音乐形象,同时又将造成他心灵痛苦的因素,抽象为“恶”、“噩运”的音乐形象。这两种对立因素的悲剧性冲突,成为他许多作品的构思基础。

另一方面,他作品中的悲剧性,表现出与生活道路上障碍的不断搏斗,因而具有肯定生活的意义。在他另一类作品中,也不乏明朗、乐观、抒情的情调,如三部舞剧,《D大调小提琴协奏曲》、《意大利随想曲》等。

柴科夫斯基的创作,不像“强力集团”的音乐,多取材于民间史诗、传说,偏重客观描写性,而是强调主观抒情性,真实地表现他个人的亲身感受。他的音乐总是发自内心,热忱、真挚、沁人肺腑,托尔斯泰听他的第一弦乐四重奏中《如歌的行板》时曾被感动得热泪盈眶。

柴科夫斯基的音乐,有着鲜明的个人风格。他不属于“民族乐派”,他的作品更接近于西欧的音乐传统,但是,他的富有个性的旋律风格,却是深深地植根于俄罗斯民间音乐的土壤中(主要是城市中的小调和浪漫曲,而不是农民歌曲),使他成为真正的俄罗斯作曲家。在他的作品中,较少直接以民歌为主题,他认为民歌只是“珍贵的种子”,艺术家的职责是选择适当的土壤、气候、时令以培育出

【例 10-13】



第二主题从中提琴的一个富有表情的乐句引入,这个晦暗不明但充满着向往之情的乐句打开了进入明朗抒情世界的通路。表现出主人公甜蜜的回忆和对幸福的渴望、追求。尽管如此,也时而流露出悲戚、心酸的隐痛。

【例 10-14】



第二主题经过两次陈述后,只剩下单簧管孤单地沉浸在对幸福的回味之中。突然,全乐队猛然一击,把人们从梦中引回现实,开始了狂风暴雨般的展开部。整个展开部几乎全是乐章第一主题的展开,它的三次起伏形成了从悲壮的热情到痛心疾首的呼喊等色调变化。全乐章在一种悲戚而平静的气氛中结束。

第二乐章用复三部曲式写成,开头是一首抒情的五拍子圆舞曲,节奏自由,伴奏活跃,流畅而轻快,似乎幸福的世界呈现在主人公面前。但欢乐的旋律中不免夹杂伤感因素,幸福只是一种可望不可及的幻想。

第三乐章是一首诙谐性进行曲,是省去展开部的奏鸣曲式。作者把轻巧优美的诙谐性同进行曲式的坚强步调结合在一起。各种形象的集结和出没,涌现和飞逝,表现了人类同现实的斗争、反抗和不屈的意志。这是一曲生命的颂歌,也是整个交响曲的高潮。

第四乐章也采用不带展开部的奏鸣曲式,体现出绝望和死亡的悲剧气息。第一主题酷似第一乐章的引子,基本内容是悲剧性的体验和不可幸免的死亡,其中也含有对命运的抗议。

【例 10-15】



第二主题是一个比较明朗的形象,它是抒情性的,其中也出现叹息的音调,但它同宽广的咏唱结合在一起。

【例 10-16】



一颗困倦的心带着不可磨灭的创伤,在无法抚慰的恸哭和悲哀绝望的气氛中,终于走向永恒的死亡。整个乐曲在悲惨的情绪中结束。

柴科夫斯基是俄罗斯民族的骄傲。他是用心灵在为俄罗斯歌唱,如他自己所说:“没有触及内心,就不可能有音乐。”他接受过专业音乐训练,也培养出如塔涅耶夫、李亚多夫、拉赫玛尼诺夫等优秀的音乐家。他的影响深远,音乐长盛不衰。他将永远屹立在世界乐坛上。

第六节 捷克音乐

捷克历史上曾长期处在异族的统治下,因而古代的音乐遗产保存下来的很少,但民间音乐却十分活跃。在各个历史时期,音乐成为捷克人民传达感情、交流思想、反映现实生活的有力工具。在他们自己创造的音乐里,反映着历史的重大事件、进步思想和人民的精神面貌,特别在捷克社会发展的两个重要时代——14、15 世纪胡斯时代和 19 世纪争取民族解放的时代,音乐文化得到了长足的发展。

早在 15 世纪,捷克人民就发起反对德国封建主和天主教会统治的民族解放斗争,史称“胡斯战争”。胡斯教徒废除拉丁文的格里高利圣咏,代之以捷克民间的宗教歌曲。这些歌曲充满了反对压迫、渴望自由的思想内容,被称为“胡斯歌曲”,当时,胡斯歌曲的有益影响远及西欧。16 世纪中叶,扬·布拉戈斯拉夫用捷克文撰写的音乐理论著述是捷克民族音乐发展史上的一个新成就。

17 世纪 20 年代以后,捷克丧失国家独立,遭受异族统治达二百多年之久。在这些年代里,民族的斗争和反抗始终没有停止,进步的捷克音乐文化并未衰颓。许多音乐家在国内的艺术活动里表现了民族意识的觉醒和对群众斗志的鼓舞,也有许多音乐家侨居海外,用自己的智慧和才能在欧洲古典乐坛上大放光彩。最著名的要数以扬·斯塔米茨(1717—1757)和弗兰奇舍克·里赫特(1709—1789)为代表的“曼海姆乐派”,他们对欧洲交响曲体裁和维也纳乐派的形成起了重要的推动作用。

19 世纪以来,捷克音乐呈现出繁荣景象,这是和争取社会进步、民族独立的斗争分不开的。从 19 世纪初开始,出现了一系列有意义的活动:1800 年出版了莱巴(Ryba)编的一套捷克歌曲;1811 年,布拉格音乐学院成立;1826 年,作曲家什克鲁普(F. Skroup, 1801—1862)写出歌剧《补锅匠》,是捷克歌剧创作的初步尝试;1830 年布拉格管风琴学校成立。这时期,激荡着的革命思想在

音乐上有着鲜明的反映,特别在 1848 年布拉格起义以后,许多进步的文化艺术代表人物致力于民族文化的复兴,捷克文化诸领域的民族学派逐渐形成。在音乐方面,贝德里赫·斯美塔那和安托宁·德沃夏克贡献卓著,前者成为新捷克民族乐派的奠基者,后者是直接丰富和发展这个乐派的重要人物。

一、斯美塔那的生平和创作道路

贝德里赫·斯美塔那(B. Smetana, 1824—1884),1824 年 3 月 2 日生于东波西米亚利托米什尔小镇,小镇是当时捷克民族运动的中心地之一。父亲是一位酿酒工,喜爱音乐,经常在工作之余和朋友合作四重奏。斯美塔那的童年就是在这种民主自由思想的氛围中,在音乐的熏陶下成长起来的。

斯美塔那自幼学习小提琴和钢琴,为他以后的创作奠定了基础。1843 年中学毕业后到布拉格,靠在贵族家庭当音乐教师谋生。1848 年,爆发了反对奥地利哈布斯堡王朝统治的武装起义,斯美塔那也积极投身革命,并创作了合唱《自由之歌》和三首管弦乐曲《大学生兵团进行曲》、《国民近卫军进行曲》和《庄严序曲》。起义遭到镇压,他也受到牵连,加上最钟爱的女儿和爱妻相继去世(1855),精神受到沉重的打击(为此,作了《g 小调钢琴三重奏》,以寄托对女儿的哀思),不得不暂时离开祖国。

1856—1861 年,斯美塔那侨居瑞典,在歌德堡任管弦乐团指挥。在此期间,结识了著名作曲家李斯特,并在后者的影响下,写了三部交响诗《理查三世》、《华伦斯坦阵营》和《领主哈孔》。三部作品虽然不是捷克题材,但其中也渗透着爱好自由、争取民族独立的思想。

60 年代,国内政治气氛较为缓和,民主运动的热潮进一步高涨。国内传来消息,要在布拉格筹建临时剧院,并发起了向社会征集捷克歌剧作品的比赛。斯美塔那的爱国热情又一次被点燃,他立即动身回国。在他的歌剧作品《勃兰登堡人在捷克》获得成功,担任了捷克民族剧院的指挥。从此,他呕心沥血,身体力行,以领导捷克民族音乐事业为己任。在歌剧院上演的曲目中,压缩意大利歌剧,增加由捷克作曲家创作的作品;创办“艺术俱乐部”,组织一系列普及音乐会,并亲任指挥;领导了“布拉格之声”合唱团,以演唱捷克民族音乐为表演风格;他还发表各种音乐评论,以促进民众对音乐的关注与讨论。总之,他的全部创作和活动都是为创立捷克民族乐派而努力。

60、70 年代,是他一生创作成果最丰硕的阶段。其中包括:描写民间风俗、体现民族精神和乐观主义人生态度的歌剧《被出卖的新嫁娘》(1866),歌颂英雄气概,揭露暴政邪恶的《达利博尔》(1867)和取材民间传说、赞扬民族光荣历史的《李布舍》(1872)等。1874 年以后,斯美塔那两耳失聪,但他仍坚持创作。他隐居乡间,除继续写一些歌剧外,重心转向器乐作品。最富有创造性的是交响诗套曲《我的祖国》(1879)、第一弦乐四重奏《我的生活》(1876)和钢琴曲集《捷克舞曲》。

1884 年,斯美塔那患精神病,同年 5 月 12 日,这位“捷克音乐之父”、捷克民族乐派奠基人在布拉格精神病院逝世,终年 60 岁。

二、斯美塔那的作品

《被出卖的新嫁娘》是他最著名的一部喜歌剧。歌剧内容简单而又风趣:农村少女玛尔德卡与青年雇工叶尼克相爱,而少女的父亲为偿还所欠富裕农民米哈的债务,经媒人说合,答应将女儿嫁给米哈后妻之子——结巴而愚蠢的瓦舍克。媒人企图说服叶尼克不要与玛尔德卡相爱。叶尼克假装同意以三百个吉尔达银币的价钱出卖玛尔德卡,条件是玛尔德卡必须嫁给米哈之子,而

叶尼克本人就是被后母赶出家门的米哈的长子。这一巧妙的安排,使媒人受到奚落,米哈夫妇最终同意叶尼克与玛尔德卡幸福结合。

作品充满了欢欣喜悦、明朗机智、生动幽默的诗意,农村的生活得到栩栩如生的再现。作曲家把民间音乐的素材、民间生活的场景和主题思想、人物性格紧密结合起来;以不同的声乐表现勾画不同的人物形象;民间舞蹈的运用恰如其分,管弦乐的烘托作用十分鲜明。《被出卖的新新娘》以清新的民间生活气息、乐观的生活态度,体现了当时捷克人民的精神面貌。

交响诗套曲《我的祖国》含有6首既独立又相互联系的交响诗,共同构成对民族历史的缅怀和对祖国山河的赞美。第一乐章《维舍赫拉德》,有古代吟唱歌手留米尔的形象和对古代捷克建国历史的回顾;第二乐章《伏尔塔瓦》,借对流经捷克全境的伏尔塔瓦河的描绘,对祖国进行了深情的歌颂;第三乐章《莎尔卡》,是歌剧《李布舍》的续篇,写的是女英雄莎尔卡的故事;第四乐章《来自捷克的田野和森林》,抒发对大自然的诗意感受;第五乐章《塔博尔》和第六乐章《勃兰尼克》,均取材于15世纪的胡斯战争,贯穿着胡斯战歌《上帝的战士》。

其中第二首《伏尔塔瓦》是最优美最受欢迎的一首。伏尔塔瓦河是由南到北穿越捷克国土的河流,捷克民族世代代生息在它身旁,它哺育了捷克儿女,是捷克民族的摇篮。乐曲描绘了这条河流自源头直到古城维舍赫拉德之间两岸的景色,从潺潺溪流的源头,流过正在举行乡宴的农村和猎人捕猎的森林。当河流流经山谷时,音乐表现出一连串的瀑布形象;当河流逐渐加宽,流入平原时,则用宽广壮丽的音乐动机来表现(此动机也在第一、六乐章中出现)。亲切优美的主题(下例a)逐渐变得宽广、瑰丽、庄严(下例b),表现了强烈的民族自豪感。

【例 10-17】

a.

b.

另外,弦乐四重奏《我的生活》具有自传性质,是作者在耳聋之后对自己一生的回顾。乐曲运用象征性语汇,属标题音乐构思。1878年写成的小提琴曲《来自我的故乡》及钢琴曲集《捷克舞曲》都是十分精致的珍品。

斯美塔那是捷克音乐史上的民族英雄。他自觉地将民间音乐作为自己创作的丰富的源泉,他的音乐与民族、民间音乐有着不可分割的联系。他以自己的创作实践,开拓了捷克民族音乐发展的新路,成为19世纪捷克民族乐派的奠基人。

三、德沃夏克的生平和创作道路

安托宁·德沃夏克(A. Dvorak, 1841—1904)1841年9月8日生于布拉格附近的涅拉霍泽维斯村。父亲是屠夫兼小客栈主,由于家境清贫,德沃夏克13岁开始做了两年的屠户学徒。在学徒生活中,他的音乐天赋被一位名叫安托宁·李曼(A. Liehmann)的老师发现,开始教他中提琴、钢琴和音乐理论。并说服德沃夏克的父亲,让孩子进入布拉格风琴学校接受正规音乐教育。1857—1859年,两年的学习生活,德沃夏克勤奋努力,以名列第二的优异成绩毕业。

从此,德沃夏克走上独立谋生的道路。起初,他凭借良好的中提琴技术,在布拉格科姆扎克乐队拉琴,后来随乐队一起转入捷克临时剧院(即后来的国家剧院)工作。从1862年起在这里工作了十年。当时的捷克,正是民主思潮蓬勃发展的时期,文化、艺术界振兴民族文化的呼声越来越高,德沃夏克深受鼓舞,决心学习前辈斯美塔那,用音乐举起振兴民族文化的旗帜。他广泛接触西欧古典、浪漫派作曲家的作品,尽可能地熟悉民族、民间音乐特色,将两者融合起来,写出了最初的一些作品。其中根据捷克1620年的史实写成的康塔塔《白山的子孙》(1872),富于民族色彩,充满了爱国主义的思想感情。70年代,德沃夏克创作了大量作品,如喜歌剧《固执的情人》(1874)、《机智的农民》(1877);《a小调小提琴协奏曲》(1879)、《E大调弦乐小夜曲》(1875)、管弦乐《捷克组曲》(1879);声乐曲《吉普赛歌曲》等(1880)。德沃夏克的个人风格正在形成,作品中已表现出对民族、民间音乐的重视。

80—90年代,是德沃夏克的创作繁荣期。他的社会声誉日益提高,不断收到各地向他委约作品的订单,社会活动也频繁起来。他多次出国访问(曾多次出访英国),通过自己的作品音乐会向外国介绍捷克的民族音乐,还与作曲家勃拉姆斯、柴科夫斯基,指挥家汉斯·里赫特等音乐大师建立起友谊,共同探讨艺术问题。1892—1895年,他应邀出任美国纽约国家音乐学院院长,任职期间,通过教学、创作、发表文章和谈话等方式,提倡发掘美国本土的音乐素材。正因为他的呼吁和身体力行,唤醒了美国音乐家把目光与注意力由欧洲转向本国的民族音乐。在那里,德沃夏克写下了一系列作品,代表作有第九交响曲《自新世界》(1893)、清唱剧《美国旗》(1893)、《F大调弦乐四重奏“美国”》、《A大调钢琴组曲》(1894)、《b小调大提琴协奏曲》(1895)。三年后,德沃夏克谢绝美国的挽留,回到自己的祖国,1901年任布拉格音乐学院院长,并继续创作。著名歌剧《水仙女》(1900)、《雅各宾人》(1888)、《魔鬼与凯梯》(1899);第6、7、8交响曲(分别是1880,1884,1889);交响诗《水妖》(1896);《胡斯序曲》(1883)以及众多的室内乐、钢琴曲、声乐曲,都是这时期的作品。

晚年的德沃夏克仍满腔热情地投身于创作、教学和指挥工作。他一生谦逊谨慎、平易近人,对待普通的劳动人民充满了爱和同情,经常与工人、农民、学生、仆人、美国黑人接近,交朋友。他曾经说过:“……我永远是一个朴实的捷克音乐家。”“我所留下的作品永远是普通的捷克音乐。”就是这样一位人民音乐家,1904年5月1日,突然中风逝世。但他的音乐永远萦绕在捷克乃至世界人民的心中。

四、德沃夏克的作品

德沃夏克的主要作品有交响乐 9 部,歌剧 11 部,清唱剧 11 部,交响诗 5 首,协奏曲 6 首,重奏曲 32 首以及众多的钢琴曲、舞曲、序曲、声乐曲等,其代表作是第九交响曲《自新世界》,歌剧《水仙女》、《魔鬼与凯娣》,交响诗《水妖》,《b 小调大提琴协奏曲》以及歌曲《母亲教我的歌》、《让我孤独地沉思》等。

《自新世界》交响曲是德沃夏克在美国纽约国家音乐学院任教期间创作的,也是他九部交响乐中最著名的一部。这部作品表现了作者对美国这一“新世界”繁忙、紧张生活的直观感受,对黑人、印第安人的深情;但更多的则是倾吐作者对捷克故土的无限怀念之情。

第一乐章奏鸣曲式,集中表现美国现实生活在作者心中引起的反响。缓慢的引子之后,主部主题由两只圆号奏出,是一个昂扬的号角似的音调,这个主题有机地贯穿在整个交响曲的四个乐章中。

【例 10-18】



副部包含两个主题,第一主题是长笛和双簧管吹奏的一支盘旋而行的动人曲调,具有美国性格,略带乡愁气质。

【例 10-19】



第二主题是由独奏长笛奏出的具有黑人民歌特点的甜美的旋律。

【例 10-20】



这样三个主题交织发展,构成展开部,其激动的情绪逐渐加强。完整的再现部之后是一个欢庆的结尾。

第二乐章,慢板,复三部曲式。一连串庄严的和弦引出了慢板乐章的众所周知的动人旋律。由英国管奏出的曲调曾被人误认为是一首黑人灵歌。这个绵长忧郁的旋律寄托了作者对故乡的怀念之情。

【例 10-21】



第三乐章,谐谑曲,复三部曲式。这个乐章受到美国诗人郎费罗的长诗《海华沙的婚宴》中印第安舞蹈场面的启发,开头和结尾是火热激动的,音乐语言丰富多彩,其间我们可以感受到朴实的乡村场景:农民们在舞蹈,乡村乐队在嘟嘟地演奏,人群在嬉戏、欢笑。

第四乐章,奏鸣曲式,气势宏伟,光彩夺目。整个乐章围绕着由圆号和长号吹奏的坚实而富有信心的主题写成。前面乐章中的素材,经过再现以及与新的材料相结合后,在乐队凯歌般的辉煌全奏中结束。这一乐章的情绪与第二乐章形成强烈对比,一扫怀乡的哀愁,而沉浸在即将回到祖国怀抱的无比喜悦和激动的情绪之中。

德沃夏克的《b小调大提琴协奏曲》是著名的大提琴协奏曲之一。这部协奏曲是他在美国的最后一部作品,写作时他还在美国,当作品完成时,他已回到祖国,因此,乐曲中既有怀乡的忧思,又有回到故土之后的欢欣之情。同时,写作过程中得知他非常喜爱的妻妹不幸逝世的消息,有感而发,特意在乐曲中引用了妻妹约瑟菲娜生前喜爱的歌曲中的旋律片段。

第一乐章,奏鸣曲式,两支单簧管奏出了宏伟壮丽的主部主题,

【例 10-22】



第二主题是一支渴望的、思乡的旋律,由独奏圆号在弦乐轻声衬托下奏出。

【例 10-23】



当独奏大提琴进入时,在小提琴与中提琴轻声震音伴奏下,用近乎即兴的技巧,将引子中的主题一一再现,最后乐章结束在标记着 Grandioso(雄伟豪壮的)的辉煌高潮中。

第二乐章,慢板,自由三段体曲式,渗透着作曲家情感上的无限温情和歌唱性。中段,大提琴唱出了那支约瑟菲娜所喜爱的旋律。

【例 10-24】



末乐章,是激动人心的舞曲性的乐章,充满了作曲家即将回国的欢快、激动之情。乐章中部是一个旋律性的中段,最后,协奏曲到达 B 大调,大提琴独奏和第一小提琴在动人的柔情蜜意中结合为二重奏。结尾处又再现了乐曲开头的主题,并对慢板乐章的曲调做了回顾。接着,乐队全奏,力度逐渐增强,全曲在无限光辉的乐声中结束。

德沃夏克的作品与前辈斯美塔那相比,既有一脉相承的方面,也有不同之处。在作品的题材方面,德沃夏克不只局限于捷克本民族的历史和文化,还扩展到整个斯拉夫民族,内容更广阔;在体裁上,涉及的范围也更多样;在音乐风格上,斯美塔那的捷克民间风味更浓烈,更质朴,而德沃夏克在捷克民间音乐的基础上,还融入了斯拉夫和欧美音乐文化因素,格调更趋高雅和艺术化。

第七节 挪威和芬兰的音乐文化

一、挪威的音乐

挪威自 14 世纪到 20 世纪的漫长岁月,完全丧失了民族的独立。它分别被丹麦和瑞典控制。1814 年,挪威脱离丹麦而独立,但又被迫与瑞典联盟。在 1814—1905 年的联盟时期,挪威人民进行了顽强的反抗,在长期的争取民族独立的斗争中,民族文化、民族音乐也得到了高度的发扬。

19 世纪五六十年代,挪威知识界人士提出“复兴民族文化”的口号,人们开始关注本民族的文化传统,努力摆脱外族文化的束缚。在文学艺术领域,出现了易卜生(Ibsen, 1828—1906)、比昂松(Bjornson, 1832—1910)等著名的作家和剧作家。他们通过戏剧创作宣扬爱国主义精神,为民族的戏剧开辟了道路。

民族文化的复兴,在音乐中首先表现在爱国歌曲的出现,然后陆续有一些作曲家开始有意识地挖掘民间音乐素材,运用民间音乐进行创作,逐渐形成了挪威民族乐派。作曲家、民族音乐学家诺尔德拉克(Nordraak, 1842—1887)一生致力于民族民间音乐的搜集、整理和研究工作。他的歌曲《是的,我们爱我们的国家》后来成为挪威国歌。小提琴家奥列·布尔(Ole Bull, 1810—1880)以他的演奏和对民族音乐的倡导活动,为民族音乐的发展作出了贡献。在他的努力下,1850 年在卑尔根创建了第一所挪威民族剧院。还有管风琴家、音乐学者林内曼(L. M. Linneman, 1812—1887)用几十年时间搜集民歌,从 1841 年起,出版了一系列民间音乐曲集,其中《古今挪威山地旋律》成为研究挪威民间音乐的重要文献。在所有民族乐派音乐家中,成就最大、享有国际声誉的是爱德华·格里格。

爱德华·格里格(E. Grieg, 1843—1907)1843 年 6 月 15 日降生在卑尔根的一个有着苏格兰血统的家庭。祖父和父亲都是英国驻卑尔根的外交官。格里格的音乐天赋是从母亲那里继承来

的,母亲是一个优秀的钢琴家,也是格里格的音乐启蒙老师。格里格6岁开始学习钢琴,15岁时,小提琴家布尔发现了他的音乐才能,在布尔的建议和帮助下,1858—1862年,格里格得以在德国莱比锡音乐学院深造。在这里,他既受益于严格的专业训练,又不满足于“学院派”的墨守成规。对于肖邦和舒曼的音乐有着偏爱,并从中吸取写作经验。

1863年,他毕业后并没有直接回国,而是留在哥本哈根。在那里,他第一次耳濡目染于斯堪的那维亚的古老文化。他在自传里写道:“我生平第一次了解了北方的民间曲调和我自己的天性。”之后的3年,他往返奔波于丹麦和挪威之间,其间还结识同辈作曲家诺尔德拉克(1864年),两人志同道合,在后者的启发下,格里格不满足于笼统地寻求斯堪的那维亚风格,而要明确地追求反映挪威风格的音乐。这时期他和诺尔德拉克组织了“北欧音乐社”,以发展斯堪的那维亚民族音乐为宗旨,进行创作和音乐社会活动。1867年创立了挪威音乐学校,并在奥斯陆交响乐团任指挥。后因《第一小提琴奏鸣曲》受到李斯特的称赞,1868年政府给他一笔经费,派他赴意大利进修。在那里会见了李斯特,共同发表关于标题音乐的艺术见解。1874年,格里格获得挪威政府的终身年金,得以专心从事创作。这时格里格的音乐已显示出浓郁的民族性,个人风格鲜明突出,代表作有《a小调第二小提琴奏鸣曲》(1867)、《a小调钢琴协奏曲》(1868)、话剧《彼尔·金特》配乐(1875)、《钢琴叙事曲》(1875)、《钢琴抒情小品集》(第1—3集,1867、1883、1884)、《g小调弦乐四重奏》(1878)等。从1885年起,他隐居在特罗豪根乡间别墅从事创作。写出了《钢琴抒情小品集》(第4—10集,1886—1906)、《c小调第三小提琴奏鸣曲》(1886)、弦乐合奏《两首旋律》(1890)、声乐套曲《山神姑娘》、钢琴曲《斯拉特》等。成名后的格里格,获得来自国际的诸多殊荣:英国剑桥、牛津大学荣誉博士,法国美术协会会员,法国学院会员等。晚年的格里格也留下一些很有特色的作品,象《挪威农民舞曲》(op.72)和钢琴小品《随笔》(op.73)等。1907年9月14日,格里格病逝于卑尔根,挪威人民把他作为民族英雄,举国致哀。

格里格一生致力于创作挪威风格的音乐。在他的国家要求独立和民族解放的时代,他用自己的音乐表现了渴望民主、渴望独立的强烈愿望。他是音乐小品大师,代表作品是钢琴小品、声乐曲和为戏剧的配乐。

格里格最著名的作品是根据文学家易卜生的话剧《彼尔·金特》所写的配乐。1874—1875年间,他为《彼尔·金特》写了22首钢琴二重奏,大获成功。于是,格里格从中选出八首,改编为两套管弦乐组曲(第一组曲,第二组曲),流传至今。

剧中的主人公彼尔·金特是一个落魄的贵族子弟,早年丧父,由母亲一人抚养。成年后的他为人任性,生活放荡不羁,对自己的一切总做着不切实际的幻想。他的一生充满冒险的经历:诱拐朋友的新娘;曾落入山林怪物的魔窟;他离开家乡,飘洋过海,在美国致富;又在非洲沙漠得到无数珍宝,却又被拐骗,弄得一贫如洗。当他暮年回到故乡,已是一个谁也不认识,谁也不需要的人了,幸而他忠实的未婚妻苏尔维格的爱情给了他最后一点慰藉。

第一组曲包括《晨景》、《奥赛之死》、《阿尼特拉舞曲》、《在山魔的宫中》四部分。各部分在情节上没有联系,只是作为若干独立的画面汇集在一起,描绘出色彩鲜明的自然景色和风俗图画。这里的每个乐章都是由单主题发展而成的单三部曲式结构,音乐形象统一。如在《晨景》中作曲家通过主题在音色、调性、音区上的变化对比,描绘出大自然晨曦初上的美丽景色。

【例 10-25】

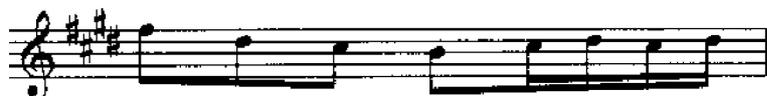
a.



b.

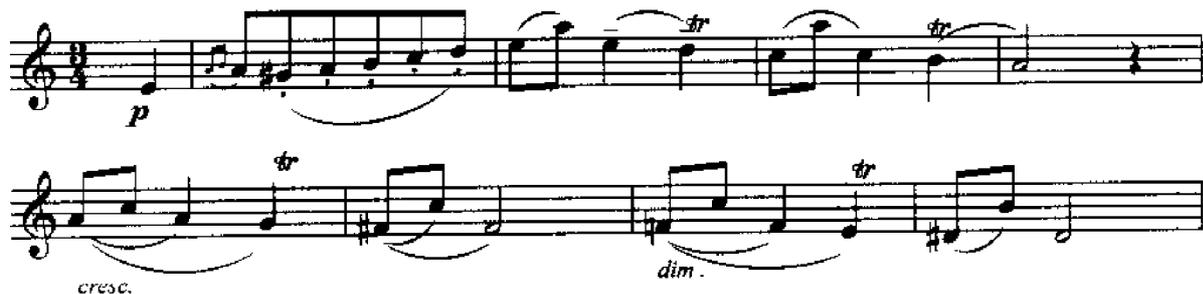


c.



《阿尼特拉舞曲》中,在弦乐拨奏的背景上,小提琴运用轻巧的颤音奏出基本主题,将阿尼特拉妩媚妖艳的舞姿刻画得生动逼真。

【例 10-26】



《在山魔的宫中》是运用管乐器最绝妙的音乐,乐曲利用力度的渐强,速度的渐快,音区渐高,气氛愈来愈紧张,突出了山魔们阴险、凶恶的形象。音乐充满了传奇幻想和童话色彩。

第二组曲也是四个部分:《英格丽德的悲叹》、《阿拉伯舞曲》、《彼尔·金特的归来》和《苏尔维格之歌》。这一套组曲较第一组曲在音乐形象上有了较多的对比因素。其中第四乐章《苏尔维格之歌》取自诗剧中传唱最广、最受喜爱的一首歌曲。歌词诉说的是苏尔维格终日盼望彼尔·金特返家,在茅屋前一面纺纱,一面唱着心中的期盼。曲调婉转,感情真挚、深厚,充分表现了苏尔维格忠于爱情和想象见到爱人时的喜悦情绪。此歌具有民歌格调,运用“主歌—副歌”式的二部结构和分节歌形式,主歌 a 小调,旋律抒情悠长,节奏匀称。

【例 10-27】



副歌在 A 大调上,节奏长短相间,与主歌形成鲜明的对比。

【例 10-28】



这首歌曲深入挪威人民的心中,被誉为挪威的“第二国歌”。

格里格的创作影响深远。由于他的成就,世界开始认识挪威,也促使北欧的音乐开始在欧美流行。他的创作又影响带动了国际上的一些作曲家,如美国的麦克道尔和英国的戴留斯等。

二、芬兰的音乐

芬兰长期受瑞典的兼并。19 世纪初俄瑞战争后,又沦为沙皇统治下的一个公国。在长期的民族压迫环境下,芬兰抵御异族统治、争取民族独立的声音不断高涨。在音乐方面,一些音乐家开始搜集、研究芬兰民间音乐,为发展芬兰民族音乐作出贡献。其中威格里乌斯(1846—1906)堪称芬兰民族乐派奠基人。他于 1882 年在赫尔辛基建立芬兰第一所音乐学院,并借鉴西欧专业院校的办学模式,培养了一批专业音乐人才。和威格里乌斯同时代的另一位作曲家、指挥家卡雅努斯(1856—1933)也着力在自己的作品中广泛采用芬兰民间旋律,题材也多从民间叙事诗中挖掘。他还作为一位音乐传播使者,在西歌的舞台上,多次指挥演奏自己民族的音乐作品。在前辈的影响下,诞生了被称为“芬兰音乐之父”的著名作曲家西贝柳斯。

耶安·西贝柳斯(J. Sibelius, 1865—1957)1865 年 12 月 8 日生于芬兰中部小市镇海门林纳。父亲是一位外科医生,在西贝柳斯幼年时已去世。他和姐姐、弟弟从小喜爱音乐,都会演奏小提琴、钢琴。中学毕业后,遵从母命,入赫尔辛基大学修法律,但不久便族弃法律,专攻音乐。1889 年,毕业于赫尔辛基音乐学院,并在作曲老师的帮助下赴柏林深造,其间结识了意大利作曲家布索尼(F. Busoni, 1866—1924)。以后,又到维也纳学习,师从匈牙利作曲家卡尔·戈德马克(K. Goldmark, 1830—1915)和奥地利作曲家富克斯(R. Fuchs, 1847—1927)。1892 年回国,致力于创作。在芬兰人民反抗沙俄的热潮中,他从芬兰史诗《卡莱瓦拉》中汲取灵感,写成合唱交响曲《库勒沃》。1893—1897 年受聘于赫尔辛基音乐学院,教授作曲。1897 年获皇家议会年金,生活有了保障,得以专心创作。

90 年代是他创作的旺盛期,而这时期的多数作品都带有强烈的民族感情和爱国主义思想:有以《卡勒瓦拉》为题材创作的一套交响诗《传奇四首》,即《诺敏凯能和少女们》、《诺敏凯能在图奥内拉》、《图奥内拉的天鹅》、《诺敏凯能的归来》(1893—1899);还有为义演“历史场景”所写的配乐《祖国》(1899),1917 年芬兰独立后定名为《芬兰颂》,此曲成为芬兰国家和民族的象征。

20 世纪初,西贝柳斯又完成了另一著名作品《d 小调小提琴协奏曲》(1903),这一协奏曲成为当今小提琴七大协奏曲之一。1904 年,迁居赫尔辛基近郊别墅,1905 年,曾应邀到伦敦、巴黎等地指挥演出他的交响乐作品,受到热烈欢迎。1906 年回国,相继写了第三、第七交响曲。20 世纪 20 年代以后,创作力逐渐衰减,在写了《暴风雨》的戏剧配乐(1925)和音诗《塔皮奥拉》(1926)之后,基本上停止创作达 30 年之久。晚年的西贝柳斯一直住在他的别墅,享受着来自祖国和国外音乐界对他的称誉,直到 1957 年去世。

《芬兰颂》作于1899年夏。当时芬兰正处于沙俄的独裁统治下,人们为了声援被迫停刊的报界,自发组织义演活动,《芬兰颂》就是为大型活报剧《历史场景》所作的配乐。这首举世闻名的杰作,曾极大地推动了芬兰的民族解放运动,它向全世界宣告:位于北极圈的一个小国正在为生存而进行着殊死斗争。

作品结构可分为前后两部分,前一部分包含有两个具有尖锐戏剧性对比的因素:浑厚、雄壮的铜管奏出的不协和乐句和由木管组奏出的表现人民苦难生活的富有宗教气息的主题。在低音弦乐器的背景下,铜管和定音鼓奏出一个紧张压抑的节奏型,与前面的不协和乐句交替呈现,将音乐推向一次高潮,乐曲由此进入第二部分。第二部分是表达人民通过斗争取得胜利后的欢快心情,首先由铜管乐器奏出一首胜利的颂歌,纯朴而明朗。音乐的力度高涨,戏剧性冲突加剧。正当发展到高潮时,情绪转折,由木管温柔而亲切地唱出一支抒情旋律,象征人民对祖国的赤诚胸怀。接着,是对战斗场面的回顾,将所有出现过的音乐素材有机交织,情绪再次推向高潮。最后,全曲在铜管奏出的辉煌颂歌声中结束。

《d小调小提琴协奏曲》是世界小提琴舞台上经久不衰的保留曲目。它是将诗意的抒情性、无畏的英雄性、欢快的舞蹈性融为一体的杰作。同时,由于作曲家本人就是演奏家,所以充分发挥了小提琴的表现技巧。

全曲分为三个乐章。第一乐章采用奏鸣曲式,一开始便由独奏小提琴开门见山地陈述出第一主题。这一主题抒情迷人,在弦乐组颤音的烘托下,略显哀伤的情绪。乐章第二主题在小提琴的高音区,给人一种明朗、向上的激励。呈示部的结尾主题英雄性的召唤给人留下深刻印象。发展部引出小提琴光彩照人的华彩段,高超的技巧与深邃的艺术性完美结合。乐章在进行曲式的乐声中结束。

第二乐章是一首美妙的浪漫曲,柔板。引子带有田园风味,木管奏出的音色透明清澈,在此背景下,独奏小提琴唱出一大段优美温柔,绵绵不绝的柔情旋律,象是作曲家本人的内心独白。乐章进一步发展,各个声部环绕着柔情主题交织成一个高潮。随后,音乐突然中断,主题转换成怀旧式的音乐片断,逐渐消逝。

末乐章,D大调,用回旋奏鸣曲式写成,是北欧民间舞曲风格最浓郁的一章。乐章从定音鼓和低音弦乐器具有弹性的节奏型开始,由独奏小提琴奏出热情、奔放、粗犷的第一主题;第二主题舞蹈性节奏鲜明突出。乐章的两个主题在独奏小提琴和乐队中交替进行,把乐曲推向一个又一个高潮。最后全曲在辉煌的乐声中结束。

第十一章

19 世纪末 20 世纪初的音乐文化

从普法战争至第一次世界大战(1870—1914)是西方历史上最动乱的年代,世界主要资本主义国家相继从自由资本主义过渡到垄断资本主义阶段,工人运动出现了新的高潮。自然科学领域的许多新发现,标志着人类对赖以生存的自然界有了进一步的了解,先进科技在社会各个领域广泛运用,不仅改变了人们的物质生活,也改变了人们的精神面貌。这是一个传统思想与现代意识交织的年代,既有站在肯定资本主义文明立场上,对资本主义制度和社会结构进行的实证研究和论证,如英国斯宾塞的社会生理学,也有资产阶级社会主义的系统理论——费边主义^①。哲学上广泛流行着奥地利心理学家弗洛伊德的精神分析学说、叔本华悲观厌世的唯意志论、德国的尼采为代表的反理性主义的批判思潮。这也是世界文学史上一个光辉灿烂的时期,文坛上出现了形形色色的文艺理论和流派,如以法国马拉美为代表的象征主义,以比利时美特林克为代表的神秘主义,以法国柏格森为代表的直觉主义等。世纪之交的欧洲音乐渗透着各方面的交叉影响,逐渐地挣脱传统,朝着多元化的方向发展。

第一节 法国音乐

法兰西第二帝国时期(1852年12月2日建立),国内资本主义经济得到了长足的发展。70年代后期,资产阶级在社会中的主导地位逐渐形成,人民大众在更广泛的范围内参与现代民主政治。但普法战争的失败,极大地影响了法国经济的发展。1871年巴黎公社失败,工人运动受到沉重的打击,法国的社会矛盾日益复杂。19世纪末20世纪初法国成为一个资本输出的国家,国内食利者占全国人口的八分之一。19世纪末法国文学艺术中不同流派的争斗,反映了当时政治生活的复杂性,哲学中的实证主义在文艺界广泛流传,自然主义、印象主义、象征主义、唯美主义等艺术思潮不同程度地影响着音乐风格的发展变化。

一、法国民族乐派

奠定法国近代音乐基础的人是塞扎·弗朗克,弗朗克的门下出现了亨利·迪帕尔克、肖松、丹第等许多作曲家。弗朗克与圣-桑和福列一起创立了法国“民族音乐协会”以振兴民族音乐,鼓励本国作曲家,演出他们的作品,力求恢复法国音乐的特点,使法国风格的室内乐和交响乐的数量和质量骤增。以弗兰克为代表的一批作曲家为法国民族音乐的发展做出了突出贡献。

^① 《世界近代史》,刘宗绪主编,高等教育出版社,1998年第17版。

1. 弗兰克

西撒·弗兰克(C. Frank, 1822—1890)出生于比利时的列日。15岁入巴黎音乐学院学习钢琴和作曲,学习期间,曾连获该校多项头奖。1844年定居巴黎,历任圣洛蒂尔德教堂管风琴师和巴黎音乐学院管风琴教授。繁重的教学与演奏工作,使弗兰克很少有时间作曲,主要作品有清唱剧《赎罪》(1874)和《幸福》(1879),交响诗《可憎的猎人》(1882)、《恶魔》(1884)、《A大调小提琴奏鸣曲》(1886)、《维也纳交响乐》(1888)、钢琴曲《前奏曲、众赞歌、赋格曲》(1884)、《前奏曲、咏叹调、终曲》(1887)、《f小调钢琴五重奏》(1879)、《D大调弦乐四重奏》(1889)。

弗兰克采用古典主义的方法塑造和展开主题,基本上是主调音乐织体,结构严谨明晰,旋律悠长,富于表现力;和声的半音进行丰富了和声语言色彩;循环形式技法的运用,增强了套曲有机的统一;复调手法的运用,具有19世纪新古典主义的倾向。他的作品直到晚年才得到承认,他一生过着谦虚而勤奋的生活。弗兰克具有强烈的宗教感情,认为艺术家应有严肃的社会使命,他致力于民族音乐的发展及其认真的创作态度对他的学生有极大的影响。

2. 丹第

樊尚·丹第(V. Dindy, 1851—1931)生于法国南部一个贵族家庭,19岁时师从弗兰克,是弗兰克忠实的继承者。曾任圣卢教堂管风琴师,并创办学校。致力于发展民族音乐,以促进法国器乐音乐的发展为己任。曾任民族音乐协会主席,1912年任巴黎音乐学院作曲教授。他热爱大自然,有坚定的信念。其作品冷静理智,追求严肃深刻的表达。丹第将毕生精力献给了音乐艺术,主要作品有:《法国山歌交响曲》(1886)、《B^b调第二交响曲》(1903),这两部交响曲都运用了主题循环曲式。交响组曲《山间夏日》(1905)。另一首交响变奏曲《伊斯塔尔》(1896)是一个近似标题音乐的“逆向变奏曲”,音乐由繁至简,在结尾处主题做简单陈述。歌剧《费尔发尔》与《异乡人》深受瓦格纳影响,采用了“主导动机”的手段。前者的合唱结尾采用素歌赞美诗,表现了丹第诗意的感染力和深刻的宗教信仰。

3. 圣-桑

卡米尔·圣-桑(C. saint - Saens, 1835—1921)出生于巴黎,自幼显露出过人的音乐天赋,13岁入巴黎音乐学院学习管风琴与作曲。1853年,他的第一交响曲问世,奠定了作曲家的地位。1870年参与发起组织“民族音乐协会”。长期出国旅行演出,晚年享有极高的荣誉。1921年12月16日,客死于阿尔及利亚。

圣-桑的创作是古典主义的,继承了真正的法国传统,作品精炼含蓄,旋律流畅,和声典雅,配器绚烂多彩,形式严谨而灵活。主要作品有:交响诗《死之舞》(1874)、《第三交响曲》(1886)、《第一大提琴协奏曲》(1873)、《第三小提琴协奏曲》(1880)、小提琴与乐队的《引子与回旋随想曲》(1863)、两架钢琴与乐队的组曲《动物狂欢节》(1886)、歌剧《参孙与达丽拉》(1877)等。

4. 福列

加布里埃尔·福列(G. Faure, 1845—1924)是圣-桑的学生,生于法国南部小镇帕米尔斯,1854年入巴黎尼德梅依尔宗教音乐学校学习,1866年后长期任教堂管风琴师,后来成为巴黎音乐院作曲教授,1905—1920年任巴黎音乐院院长,是法兰西音乐全国协会的创始人之一。1909年任独立音乐协会的第一任主席。

福列是典型法国气质的作曲家,主要从事抒情歌曲和室内乐创作,很少写作交响音乐以及戏剧作品。他的作曲才能最充分地显露在近100首歌曲中:用魏尔伦的诗写的《旋律五条》(1890)、套曲《美好的歌》(1892)、《夏娃之歌》(1907—1917)和《妄想天地》(1922)等。主要的室内乐曲有

《第二小提琴奏鸣曲》(1917)、《第二钢琴五重奏》(1921)和《弦乐四重奏》(1924)。大型乐曲主要有《安魂曲》(1888),为诗人梅特林克的《佩利亚斯与梅丽桑德》的话剧配乐(1898)和歌剧《普罗米修斯》(1900)、《佩内洛普》(1913)。福列的作品篇幅短小,旋律抒情,结构严谨,语言明澈,感情含蓄深远。作品从内容到形式都具有法国精致、细腻、潇洒、飘逸的特点,他的音乐被喻作“仿希腊风味”。^①但在需要表达一些模糊的色彩时,他运用和声及节奏所造成的朦胧、踌躇感,以及调性的迷失,预示了德彪西风格的来临。

二、印象主义音乐

印象主义一词,最先用于19世纪末20世纪初盛行的法国绘画,其主要代表是莫奈、德加、西斯莱、雷诺阿。他们放弃了浪漫主义喜欢的宏大题材,凭自己在生活中获得的瞬间印象,用主观的方式表现这些物体所流曳出来的光或情趣,捕捉印象中的光影和气氛。因此光线、云雾、影子、天空都成了他们的主要描写对象。在他们的绘画中,野餐、划船、咖啡馆景象、裸体以及大自然,一切都被融化在闪闪发光、轮廓线闪烁不定的朦胧之中。他们把光线与色彩的变化作为绘画的主体,并将户外的自然物体和日常生活中因多彩的光线变化而呈现微妙变化的事物形象作为视觉艺术的表现对象。

印象主义音乐渊源于印象派绘画艺术,产生于19世纪末期,其创始人是法国作曲家德彪西。

印象主义音乐的题材,集中在对自然景物、自然现象,以及民俗生活画面的描绘,因此,云雾、月光、流水、宇宙,以及民间节庆、世俗人物等都成为其主要的描写对象。此外,神话传说的虚幻世界、牧神、水妖等,也是印象派音乐的常见题材。印象派音乐突破了传统观念,在表现手段上表现出对传统方式和原则的背离和大胆革新。印象派音乐少有悠长如歌的旋律,和声色彩丰富,突破了功能和声的原则,挣脱了大小调体系的束缚;大量不协和和弦、平行和弦的自由运用,自然调式、五声音阶、全音阶的大胆应用,配器上的新奇音响,钢琴的弱力度、多层次的表现等,创造出一种朦胧、飘逸、空幻、幽静的气氛,表现出对事物的主观的瞬间感受和直觉印象。

印象派音乐是19世纪最后一种富于特征的风格,它反映了一个新时代变化的初步迹象,是新世纪音乐的许多重要特点和精神意境的发端。印象派艺术家的活动虽然属于19世纪的范畴,但是他们所探寻的这种新语言、新风格,却意味着同浪漫主义的一些传统形式和风格的决裂,并为20世纪以“现代派”面目出现的各种艺术做好了准备。因此,印象派很自然地成为联结两个世纪的纽带。20世纪初的许多音乐家都有印象主义的音乐作品,如意大利的雷斯庇基,法国的杜卡、拉威尔,西班牙的法雅,英国的戴留斯,德国的雷格,俄国的斯克里亚宾等。

1. 德彪西

克劳德·阿希尔·德彪西(C. A. Debussy, 1862—1918)出生于巴黎近郊的小城镇圣日尔曼。父亲当过水手,后经营一家瓷器店,曾参加过巴黎公社起义。德彪西少年时师从莫泰夫人学习钢琴,在她的教育和鼓励下,1872年10月考入巴黎音乐学院,开始了长达12年的音乐教育训练。1881年、1882年暑假期间在俄罗斯的梅克夫人家里任家庭钢琴教师,并随其到了威尼斯、罗马、维也纳等地旅行,接触到瓦格纳、威尔第的音乐;在俄国接触到柴科夫斯基、穆索尔斯基、里姆斯

^① 《西方音乐史》,唐纳德·杰·格劳特,克劳德·帕利斯卡,人民音乐出版社,1998年第2版,第713页。

基-科萨科夫等人的作品,并且在莫斯科听到了茨冈人的自由即兴演奏,对他也大有教益。1883年《角斗者》获罗马奖第二名,使德彪西崭露头角。次年以康塔塔《浪子》获罗马大奖,1885年赴罗马进修。1887回到巴黎后,埋头创作。到1890年为止是他创作生涯的第一时期,作品有:《选中的贵族小姐》(1888),两首《阿拉伯风格曲》(1888),歌曲《曼多林》(1883),《被遗忘的小咏叹调》(1888)等,这时已开始显露出其独创性。1889年爪哇佳美兰乐队的演奏对他的音响观产生了强烈的影响。90年代开始,德彪西进入了一一生中重要的创作时期。象征派诗歌和印象派绘画的影响,使他建立了通过和声和音色唤起意境和感官印象的作曲立场,并创作了一系列代表其印象主义艺术风格的重要作品。

这一时期最为重要的作品有:歌剧《佩里亚斯与梅里桑德》(1892—1902),管弦乐前奏曲《牧神午后》(1892—1894),三首交响素描《大海》(1903—1905),交响三折画《夜曲》(1893—1899),钢琴曲《贝加摩组曲》(1890—1895),《版画集》(1903),两集《意象集》(各3首乐曲,1905、1907),《儿童园地》(1908),两集《前奏曲》(各12首,1910、1913)等。

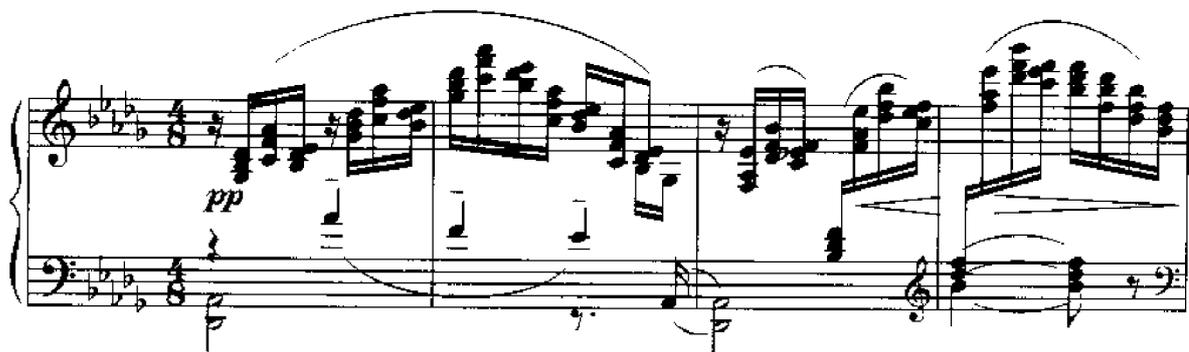
德彪西从20世纪初开始,还写有大量音乐评论文章,他的一本文集《克罗士先生——一个反对“音乐行家”的人》,虽然含有很多主观因素,但对墨守成规和平庸无能的艺术观进行了直率有力的抨击。

第一次世界大战爆发后,德彪西写了《英雄摇篮曲》、《无家可归的儿童的圣诞歌》等三部反映战争的作品,对遭受苦难的人民寄予深切的同情,表明了他的爱国热忱。德彪西的晚期创作有脱离印象主义风格,转向新古典主义的倾向。1918年,在德国人的炮声中,德彪西逝世于巴黎。

德彪西的创作体裁较广,涉及钢琴音乐、管弦乐、室内乐、艺术歌曲和歌剧等,而钢琴音乐是他创作的主要领域。在他的作品中,突破了传统的旋律与和声的观念,多用较短、零碎的主题动机;增和弦、九和弦、十一和弦、十三和弦等不协和和弦的独立运用,平行五、八度以及平行和弦的随意运用;弱力度、多层次的朦胧音响等。总之,独特的节奏、新颖泼辣的和声、多变的音色成为其主要表现手段,而朦胧的印象、梦幻似的情绪和标题性的气氛成为其追求描绘的目的。德彪西创立了一种钢琴学派,他的一些钢琴作品如《月光》(1890)、《雨中花园》、《格拉纳达的夜晚》(1903)、《水中倒影》(1905)、《沉没的大教堂》(1910)、《快乐岛》和《焰火》等,一直是音乐会常演曲目。

两集《意象集》,是德彪西较重要的钢琴曲集。作者自己曾这样评价到:“我相信……这曲子会活下去,会在钢琴文库中取得它的地位……也许在舒曼的左边……也许在肖邦的右边……”。德彪西作为一位视觉艺术家,虽然常以各种自然景物作为自己的创作对象,却不主张过分真切的描写。他认为过多的具体描写会损失音乐的情调和气氛,所以,他在音乐中捕捉的只是他对描写对象的瞬间印象。《水中倒影》是《意象集》中的第一首乐曲,作于1905年。乐曲所要揭示的对事物的主观感受,是波光闪烁的“水与光”的幻化影像。在这首作品中,对新的表现技法做了认真的探索:没有歌唱性的旋律。第一个“主题”只是“三滴水”——由三个音组成的五声性的歌,和声成了主要的表现手段,运用了五声音阶、全音阶、半音阶和大量的音程叠置构成的色彩和弦;并运用钢琴广阔的音域、快速流动的音型表现出水光波影的奇幻景象。(见例11-1)

【例 11-1】



钢琴组曲《贝加摩组曲》是作者的早期作品,由《前奏曲》、《小步舞曲》、《月光》和《巴斯比舞曲》四首小曲组成,这一组曲旋律优美,和声色彩丰富,组曲的曲名来源于德彪西留学意大利时,对意大利北部贝加摩地区的深刻印象,这是德彪西逐渐进入成熟时期的过渡性作品。其中《月光》是他钢琴作品中最大众化的一首,很有表情的行板,柔美的旋律暗示出对月光的印象。速度轻快的琶音描写月光闪烁的皎洁色彩;细腻的和声变化描绘出月光照耀下飘忽不定的景色,营造出晴朗而幽静的深夜氛围。

德彪西的管弦乐作品多是些标题性的管弦乐小品,具有典型的印象主义风格。代表作品是 19 世纪 90 年代创作的管弦乐前奏曲《牧神午后》、交响三折画《夜曲》、交响素描《海》,以及 1910 年创作的管弦组曲《意象》等。《牧神午后前奏曲》创作于 1892 年,1894 年公演。这首管弦乐曲根据象征主义诗人马拉美的诗歌写成,作品以细腻的笔触渲染出朦胧的气氛,描写一个牧神在炎热的太阳下昏昏欲睡时产生的种种幻觉:朦胧中,在湖的芦苇丛中,他看见一群仙女,又好像是天鹅,他搞不清……他极力地追寻那似有若无的梦一般的经历,但在午后太阳的照耀下,牧神的记忆又变得越来越模糊……

乐曲以单一主题为基础,通过变奏性的反复与展衍,形成并强化人们对一种气氛的感受——这是一支甜美的、孤独的,但又缺乏明确重音的旋律。

【例 11-2】



它最初由长笛轻声演奏,以半音化的线条为主,暧昧地游动着,先向下滑动至增四度音,而后又反行浮动到上方增四度音形成一种调性十分模糊的主题,它一露面,便与注重节奏重音循环、又注重调性调式功能的传统音乐格式拉开了距离,给人一种迷离恍惚的感觉。

马拉美原诗的情节性不强,却为音乐提供了丰富的色彩和朦胧的意境。乐曲极为精致地描绘出萦绕于牧神笛子里的恍惚朦胧的梦境片段,直接而敏感地唤起了感官的超凡美感。这首乐

曲最初确立了印象主义音乐的地位,从这个意义上讲,德彪西可以说是印象主义乐派的鼻祖。

交响三折画《夜曲》由《云》、《节日》和《海妖》三幅交响音画组成,三幅画的题材——大自然、民间风俗、神话幻想,正是印象派音乐着意表现的领域。乐曲《云》描写五光十色、变幻不定的云彩。据德彪西自己的解说,这首乐曲所表现的意境是:“单调的天空景色和浮云的庄严缓慢的运动,浮云逐渐化为略带乳白的灰色。”云彩的变化,通过音色与和声色彩的变化来实现,这里没有形象的鲜明对比,没有完整的旋律结构;各种不同音色的独奏乐器所奏的旋律片段,表现出微小而细致的色调变化。总之,这首夜曲所表现的不是一幅轮廓清晰的自然图景,而是一种气氛,一种色调,一种朦胧飘忽的意境。

按照德彪西自己的解说,《节日》音乐所表现的意境是:“大气中无休止的舞蹈节奏,点缀着突然的闪光。这里也有一个偶然的行列(一个眩人耳目的幻象)在从头到尾走过去,混杂着虚无缥缈的幻想;但不间断的节日的远景仍在继续,其中音乐和闪光的尘埃混合在一起,参与到宇宙万物的节奏中去。”音乐所表现的是现实场景与一种印象的融合,像是隔了一层帘子所看到的节日景象。这里有比较完整的旋律线,有相当鲜明的舞曲节奏,也有比较明朗的形式结构;两端部分活跃的三拍子律动和中间部分轻盈的两拍子形成了生动的对比。乐曲表现了一种生气盎然的意境,并以由远而近的进行曲为特征把火热的节日气氛推向高潮。

《海妖》在管弦乐队中加进了不唱歌词的八个女中音和八个女高音,以其特殊的音色渲染出更加丰富的色彩,表现出希腊神话中用美妙歌声迷惑航船水手的人头鸟身的海妖的形象。按照德彪西的解说,音乐描绘了“海洋和它变化无穷的节奏;从月光照耀的波浪中传来了海妖的神秘的歌声”。

德彪西的另一首管弦乐曲《海》创作于1903年,1905年公演。这首管弦乐曲是印象主义的代表作之一,与画家莫奈当初那幅一鸣惊人的作品《印象,日出》有着难以分割的联系。乐曲的三幅交响素描有机地联系在一起,生动地描绘出充满阳光的海面上变化无常的景象,描绘了海的气氛和海的性格。《海》中每一个细节都是精微的,富有视觉性的。

第一乐章:“黎明到中午”,描述的是夜幕渐逝,微光隐露,天空由紫转蓝,红日喷薄面出,万物苏醒活跃,嬉戏的浪花四处飞溅。乐队奏出的旋律纤细而飘忽,五声音调的和声,由弱到强的音响,由淡到浓的配器,描绘出“从黎明到中午”海景色彩的神奇变幻。

第二乐章:“浪的嬉戏”,描述的是阳光之下波涛翻滚,时而涌成浪峰,时而跃成泡沫,互相追逐嬉戏。在无数轻快典雅的乐句与色彩斑斓的和声对置下,汹涌的波涛和腾跃的浪花,以及后浪推前浪的不停顿冲击,成为乐曲的中心。轻快的舞蹈性旋律与节奏及其诙谐性的笔法,构筑成这一印象主义的音乐画卷。

第三乐章:“风与海的对话”,描述的是在风暴中狂涛澎湃的大海。一个低沉的声音响起,好像预示着暴风雨的来临。力量迅速聚集,暴风雨来临,掀起大海狂澜,构成风与海的惊心动魄的对话。但是一切猝然沉寂下来,最后,第一乐章结尾处的众赞歌在欢腾的高潮中重现。这部作品精确完美,千变万化,表现极为丰富。

1892—1902年,德彪西用了10年功夫,完成了他的惟一的一部歌剧《贝里雅斯和海里桑德》,剧本取自象征派诗人海特林克(1862—1949)的同名话剧。这部歌剧没有真实的生活描写,没有夸张的情感宣泄,面是一种含蓄内敛、朦胧晦暗的艺术风格。歌剧于1902年4月30日在巴黎喜歌剧院首次上演,轰动一时。

德彪西的室内乐作品不多,但贯穿他创作生涯的始末。主要作品有初期的《g小调弦乐四重

奏》，以及晚年的三首奏鸣曲：《d小调大提琴奏鸣曲》（1915）、为长笛或小提琴、中提琴和竖琴创作的《g小调奏鸣曲》（1916）、《g小调小提琴与钢琴奏鸣曲》（1916—1917）。弦乐四重奏的创作使作曲家的才华崭露，取得了完全的成功，最后三首奏鸣曲显示出他走向更为抽象、更为精炼的风格。

2. 拉威尔

莫里斯·拉威尔（M. Ravel, 1875—1937）出生于法国南部靠近西班牙国境的西布尔城。父亲是工程师，母亲是西班牙巴斯克人。拉威尔出生不久，全家迁往巴黎。1889年，14岁的拉威尔进入巴黎音乐学院，在那里接受严格的音乐训练。他先后师从安基奥姆、贝里奥学习钢琴，跟随别萨尔和捷达尔兹学习和声及对位，同时，跟福列学习作曲。长达16年的学习生活使他牢固地掌握了传统写作技巧。福列是法国传统音乐的主要代表人物，拉威尔则是一位在福列建立起的新的作曲手法上发挥了更大作用的作曲家。

当时，拉威尔所居住的蒙马特尔，是很多对20世纪艺术进行革命的艺术家的聚居地，他从许多艺术家朋友和作家那里接受了文化修养的熏陶。法国一些当代诗人、音乐家和画家，特别是马拉美、萨蒂、夏布里埃等的艺术观点和创作，对他产生了很大的影响；俄国“强力集团”，特别是穆索尔斯基的创作扩大了拉威尔的艺术视野。

拉威尔在学生时代就已显露出创作才华，上学期间曾四次申请“罗马大奖”而被院方拒绝，引起公愤，迫使当时的院长杜巴辞职。1905—1914年是他创作的第一个时期，主要作品有：钢琴套曲《镜子》（1905）、钢琴四手联弹《鹅妈妈组曲》（1908）、钢琴组曲《夜之幽灵》（1908）、《高贵而伤感的圆舞曲》（1911）、管弦乐组曲《西班牙狂想曲》（1907）、喜歌剧《西班牙时辰》（1907）、舞剧《达夫尼斯与克洛埃》（1912）。1914年第一次世界大战爆发，拉威尔和其他人一样，热切焦虑地期盼投入战争行列为国家服务，但是因为身体瘦弱无法当兵，于是作为驾驶救护车司机出征到前线战场。战争结束后，拉威尔写下《库普兰之墓》（1917）、小提琴幻想曲《茨冈女》（1924）、管弦乐曲《包列罗》（1928），使他获得了世界乐坛的公认。另外，他将穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》改编为同名管弦乐组曲，使得此曲广为流传。

第一次世界大战后，拉威尔被公认为是法国第一流的作曲家，享有很高的荣誉，他多次被邀请去指挥自己的作品音乐会，到美国、加拿大等国做访问演出。1932年他遭遇车祸，头部受伤，1934年以后基本失去了工作能力，1937年12月手术后不久，拉威尔就离开了人世。

拉威尔是德彪西音乐的直接继承者，但又不同于德彪西。拉威尔在创作中善于汲取各种民间音乐素材，特别是西班牙的民间音乐，他的作品不仅具有印象主义的特点，而且还继承了传统的音乐思想，有着新古典主义的倾向。虽然采用印象主义的技巧，但从未遮住他对于净的旋律轮廓、清晰的节奏和扎实的古典主义结构的基本爱好，他的和声虽然复杂精致，却是功能性的。他的音乐既热情又带有矜持而有分寸的神韵及理智感。在处理手法上复杂多变，然而，他所用的素材又是朴素的、民间的。总之，他的音乐突破了印象派零碎的动机、散乱的结构、朦胧的音响的风格局限，而使人们感触到鲜明的主题、清晰的结构、优美悦耳的旋律线条和韵律明快的舞蹈特征。

拉威尔的钢琴音乐中有不少具有明显的印象主义特征，如《水波嬉戏》、组曲《镜子》和3首《夜之恶魔》等。其中，《水波嬉戏》是印象派作曲家所作的一系列描写“水”的作品的第一首，在这首脍炙人口的乐曲中，拉威尔充分利用了钢琴的高音区，乐曲开始于一个九和弦，结束在一个主七和弦，声部处理高超精巧，堪称一代典范。另外一些钢琴曲（如《小奏鸣曲》）和室内乐作品（如钢琴三重奏等）则具有新古典主义风格，说明拉威尔对古典形式的兴趣与喜爱。

儿童组曲《鹅妈妈》，原来是四手联弹的钢琴组曲，是一部名副其实的儿童组曲——采用儿童

题材、为儿童创作、供儿童演奏的组曲。1911年,拉威尔把《鹅妈妈》改编为管弦乐组曲,后来又加上了两个乐章,改变了各乐章的次序,并用间奏曲把它们贯串起来,成为舞剧音乐。

拉威尔管弦作品中最著名的是《达夫尼斯与克洛埃》第二组曲和《包列洛》。

《达夫尼斯与克洛埃》原是拉威尔为一部舞剧所作的配乐,后改编为两套管弦乐组曲,其中第二组曲最受欢迎、影响最大。舞剧的情节是青年牧人达夫尼斯与少女克洛埃相爱,后来克洛埃被海盗劫去,达夫尼斯诚恳地祈求牧神,在牧神的帮助下终于救出了克洛埃。人们欢庆这对恋人的团圆,并对牧神深情赞颂。第二组曲由舞剧中的三个场景音乐不间断演奏构成。三个场景分别是:“黎明”,以色彩性的配器手法,描绘了山林晨曦初露时的优美景色;“哑剧”,老牧人讲述牧神潘与山林女神绪任克斯相爱的故事,达夫尼斯与克洛埃用舞姿表演;“群舞”,牧人欢聚,庆贺一对情人的团圆和对牧神的赞颂。

管弦乐曲《包列洛》是应女舞蹈家伊达·鲁宾什坦之约而创作的一首乐曲,初演曾配合舞蹈演出。然而,舞蹈演出并不成功,乐曲却广为流传。“包列洛”是西班牙一种民间舞曲的名称,而此乐曲与其名称的性质并不相同,只是具有浓郁的西班牙风格。乐曲在小鼓三拍子的固定节奏背景上,由两个17小节的旋律不断反复,在固定节奏和固定旋律的基础上进行了各种表现手段的变奏,充分调动管弦乐队的丰富音色,进行了万花筒般的变化,这个巨大的变奏曲堪称交响配器的百科全书。

拉威尔与德彪西同为印象乐派大师,但拉威尔避开象征主义中暧昧的光线与阴影,以大量装饰效果点缀音乐结构,所追求的效果更精确犀利。他的音乐以描述身外之物为主,远离主观元素,以一种远距离、极度客观的立足点来创造音乐印象。

第二节 奥地利和德国的音乐文化

19世纪末的奥地利与德国有着完全不同的社会背景。普奥战争失败后,奥地利与匈牙利于1867年建立了奥匈帝国,这是一个封建势力残存、工业不发达、民族矛盾尖锐复杂的庞大帝国。

德国在国家统一和普法战争胜利后,资本主义经济得到迅速的发展,但帝国主义的统治,给人民带来了极大的灾难。德国的文学界在80至90年代广泛流传自然主义,19世纪末又产生了象征主义和表现主义。当时的音乐发展不可避免地受到社会环境和文艺思潮的影响。

一、布鲁克纳

安东·布鲁克纳(A. Bruckner, 1824—1896)1824年生于奥地利靠近林茨的安斯费尔顿的一个村庄,父亲是乡村教师兼教堂管风琴师,这是一个虔诚的天主教徒的家庭。布鲁克纳自幼喜爱音乐,参加教堂唱诗班,他从父亲和表哥学习演奏管风琴、钢琴和小提琴。1834年其父去世后开始了独立生活,曾当过林茨近邻的圣弗洛里安修道院的歌手。1856年任林茨大教堂的管风琴师,师从塞斯特学习作曲和对位,接触到了李斯特和瓦格纳的音乐。1865年在慕尼黑观看了瓦格纳的歌剧《特里斯坦和伊索尔德》,拜见了瓦格纳,创作深受其影响。1868年定居维也纳,在维也纳音乐学院、维也纳大学教授和声对位、管风琴。1891年获荣誉博士称号,1896年去世。

布鲁克纳是一个孤独、淳朴而十分虔诚的人,一生创作了许多宗教作品,较为重要的有:《d小调弥撒曲》(1864)、《f小调弥撒曲》(1867—1868)、《e小调弥撒曲》(1866)。最后两个宗教音乐

作品《C大调感恩赞》(1884)和《诗篇第150首》(1892),两曲都有独唱、合唱、管风琴和完整的管弦乐队。《耶西的杖》是一首无伴奏经文歌,现代化的“拟古体”作品,各声部的自然音阶线条貌似简单,合在一起的多声织体,和弦和转调却产生了惊人的效果,是20世纪合唱写作的先声。

布鲁克纳的主要成就是交响乐的创作。他的交响乐有编号的9部,另有未编号和0序号的交响乐各一部,共11部。布鲁克纳深受贝多芬交响乐创作的影响,汲取古典主义的曲式原则,他的交响曲全部用传统的四乐章;除《第四交响曲》外,他的交响曲都是无标题的,但在篇幅上有较大的扩充。布鲁克纳也是瓦格纳的崇拜者,音乐语言深受晚期浪漫主义的影响:半音化和声;大起大落的交响性发展;整段经过句的模进式重复和乐队的庞大编制(第七交响曲到第九交响曲中都运用了瓦格纳大号);音乐交融着戏剧性、史诗性和抒情性的因素。布鲁克纳的交响曲生前不受重视,且常被评论家攻击为瓦格纳的信徒,布鲁克纳非常在意旁人的评判,因此不断修改作品,大多数交响曲有两种或更多不同的版本。

二、马勒

古斯塔夫·马勒(G. Mahler, 1860—1911)是19世纪末20世纪初世界著名的指挥家、作曲家,1860年7月7日生于捷克小城镇的一个犹太人家庭。马勒在童年时代就显露出音乐才能,他6岁参加钢琴比赛,8岁就能为别的孩子教授钢琴。家乡流传的优美的民间音乐对马勒耳濡目染,为他日后的音乐创作提供了丰富的营养。马勒15岁离开文科中学入维也纳音乐学院学习钢琴、和声、作曲等课程,并到维也纳大学学习历史、哲学和音乐史。对瓦格纳的歌剧和布鲁克纳的交响乐产生了浓厚的兴趣。

1880年,马勒离开维也纳,以指挥家的身份出现在乐坛。他先在较小的剧院里任短期指挥,后在布拉格、莱比锡、布达佩斯、汉堡和维也纳等地的歌剧院任指挥,1897—1907年在维也纳皇家歌剧院任总监的十年,成绩卓著,使歌剧院达到了当时欧洲歌剧艺术的最高水准。他的指挥有自己独特的风格:热情而又准确,对乐曲有自己独到的解释和处理,不为传统的看法所束缚。但也导致他与剧院里一些因循守旧的势力很难合作。马勒是一位把艺术信念看得比职位更为重要的艺术家,他继续坚持自己的艺术主张,毫不妥协,1907年春天不得不辞去了皇家歌剧院的一切职务,离开了维也纳,从而结束了他一生事业上的“黄金时代”。1907年,他的女儿夭亡,本人患了严重的心脏病。在此以后,马勒先后在纽约大都会歌剧院和纽约爱乐交响乐团任指挥。1909年,写成了一部以中国唐诗为歌词的大型作品《大地之歌》,以寄托自己的愤世嫉俗、孤高超脱的情怀,并流露出浓重的悲观情绪。1911年2月21日,马勒在纽约指挥了最后一场音乐会。1911年5月18日,在维也纳与世长辞,终年51岁。

马勒生活在动荡不安的时代,低微的家庭出身,犹太人的血统,坎坷的生活遭遇,使马勒倍感压抑。马勒曾经说:“我是一个三重无家可归的人,在奥地利我作为波希米亚人,在日尔曼人中作为一个奥地利人,在世界上作为一个犹太人,到处我都是一个陌生人,永远不受欢迎。”^①而对黑暗的社会现实,他怀疑、否定、不满,但却找不到出路,只有把全部希望寄托于自己的音乐创作中,在作品中描绘天堂美景,寄托自己的美好理想。在他的作品中可以听到优美而富有青春活力的音乐以及对大自然、对人生的赞美,表现出对美好事物的追求和对生活理想的憧憬;但又常常出现一些怪诞的形象,痉挛的节奏,尖锐的、喊叫般的音响和不协和的音程等等,反映出他在黑暗现

^① 转引自周化编著《大地之歌——介绍指挥家、作曲家马勒》,第5页人民音乐出版社,1984年。

实面前不满、嘲讽和痛苦的心理。

马勒的作品在艺术风格上,继承晚期浪漫派音乐的传统,追求庞大的乐队编制,并极力扩展交响乐的表现力,充分发挥每件乐器的表现性能,形成色彩绚丽的配器效果。马勒在他的交响曲作品中还加入了大量独唱、合唱等表演形式,以充分表现他的哲理思想;马勒交响乐的结构处理也很自由,根据内容需要,或者扩展乐曲结构(如第二交响乐五个乐章,第三交响乐六个乐章),或者压缩结构(第八交响乐两个乐章)。此外,他还运用大量的民间音乐的因素,在他的作品中常常可以听到波希米亚民间音乐的音调和奥地利民间舞蹈的节奏。

马勒一生的音乐创作以交响曲和声乐作品为主,主要作品有:9部篇幅宏大的交响曲,声乐套曲“大地之歌”以及未完成的《第十交响曲》;歌曲集《流浪少年之歌》(1883—1884)、《少年的魔号》(1888—1901)、《悼念亡儿之歌》(1901—1904)、《吕克特诗5首》(1901—1902)等。

《流浪少年之歌》(Song of a wayfarer)含歌曲四首,为女低音与乐队而作,自撰歌词,此曲是对青年时代恋爱生活的回顾以及对大自然的感受,织体细腻,规模宏大,具有鲜明的民歌风格。其中部分音乐后被用为其《第一交响曲》的素材。《少年的魔号》(The youth's magic horn)是马勒在德国作家布伦塔诺(1778—1842)编辑的德国民歌集中,选其部分谱的歌曲集,有钢琴伴奏及乐队伴奏两种,各12首,其中3首用于所作交响曲(第2、3、4)中。

《悼念亡儿之歌》(Songs on the death of children)声乐套曲,女低音与乐队(或钢琴),作于1901年。德国诗人吕克特(1788—1866)殇子,作诗哀悼,马勒据以谱成歌曲。曲调朴实清新,哀婉动人。数年后马勒幼女夭折,常自责是此曲预悼之故。

马勒的交响乐创作,具有统一的艺术构思。他的全部交响乐汇合一起,好像一部规模宏伟的交响哲学史诗。这部“史诗”从形式上可分为序奏、两个三部曲和高潮四部分。《第一交响乐》可视为马勒全部交响乐创作的序幕。第二、第三、第四交响曲,组成了第一个“三部曲”,以在管弦乐中加入独唱、合唱为特色。第五、第六、第七交响曲,可视为第二个“三部曲”,这三部以另一部声乐套曲《亡儿之歌》为基础,但内容全由乐队表现并未加入声乐。规模宏大的《第八交响乐》、六乐章的声乐套曲《大地之歌》和《第九交响乐》,从规模到内容都可视为马勒全部交响乐的高潮。

马勒的交响乐之间有着深刻的内在联系,这种联系建立在统一的哲学构思之上。马勒的全部创作,基于在黑暗而不公平的社会中对大多数受剥削、受压榨人们的同情和怜悯。他没有解决矛盾的办法,只能寄希望于道德的力量,企图以自己的音乐去创造世界,使一些人能越过庸俗的生活而达到精神的净化。当然,这是无济于事的,因此,在他后几部作品中,即表现出悲观、失望,甚至神秘和怪诞。他的全部作品记述了一个浪漫主义音乐家的人道主义世界观的幻灭。

马勒的《第一交响乐》,四个乐章,内容以他本人早年写的声乐套曲《流浪少年之歌》为基础,表现了青春的活力、对大自然的热爱、初次失恋的痛苦和肯定未来的乐观情绪。第二至第四交响曲,以民歌集《少年魔角》为基础,表现出丰富的思想内容和复杂的情绪。《第二交响乐》写人的生和死;《第三交响乐》以大自然中万物的生息,表现出理想中的“天国”的幸福生活,带有浓厚的宗教色彩;《第四交响乐》表现出田园风光的诗情画意,仍然是对“天国”生活的梦想。这三部交响乐都加入独唱、合唱等声乐因素,成为马勒的创作特点之一。

第五、六、七交响乐,以声乐套曲《亡儿之歌》为基础,并采用了其中的旋律,但未加入声乐。这三部交响乐已没有前三部交响乐中的浪漫情调和哲学意味,而是面对现实,表现出在资本主义的残酷现实中,一个抱有人道主义思想的知识分子的悲剧。其中,第五、第七交响乐的调性不明确(预示了多调性和无调性),音乐表现出痉挛式的、歇斯底里的呼喊,表现出内心的痛苦。

《第八交响乐》又称《千人交响乐》，规模十分庞大，包括一个扩大编制的管弦乐队，两个混声合唱队，一个童声合唱队和七个独唱家。马勒把这部交响乐看作是他前几部交响乐的总结。在这部交响乐中，他抛弃了个人的悲剧因素，表现出贝多芬式的伟大的幸福欢乐，宣扬了人类普遍的兄弟之爱。但由于和贝多芬所处的时代不同，在思想内容上已没有什么积极意义了。

《第九交响乐》一反往常，不再有庞大而刺激的音响，风格转为含蓄而内在，同时保持了古典套曲的形式，较多地发挥了乐器的表现性能。

马勒的《大地之歌》，是由为中国唐诗谱成的6首歌曲组成的声乐套曲。第一乐章以李白的《悲歌行》为内容，男高音独唱。表现人生的短暂和“天国”的永恒。音乐以向往自然、颂赞生活开始，以借酒浇愁、悲痛欲绝告终。第二乐章以张籍的《寒秋孤影》为内容，女低音独唱，是一首孤独凄凉的抒情诗。音乐忧郁暗淡，诗人愁绪满怀，祈求着长眠。第三乐章以李白的《青春》为内容，男高音独唱，是一支清新、喜悦的中国风味小曲。表现了在小桥流水的自然画卷中，谈笑风生、饮茶吟诗的情景。第四乐章以李白的《采莲曲》（又名《咏美人》）为题，女低音独唱。表现了人们在醉人的风景中漫游的情景。音乐悠闲甜蜜，独具风格。第五乐章以李白的《春日醉起言志》为内容，男高音独唱，是一首醉人的舞曲，但厌世思想再度出现，人生如梦，让我们沉睡在酒醉之中。第六乐章由两首古诗组成，即孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》和王维的《送别》，均为女低音独唱。描写诗人告别一个个朋友，叹息、哀泣、心神不宁的情景。音乐低沉压抑，时断时续，最后陷入一片沉寂。这部作品以简洁洗练的笔法，表现出一种极度心灰意冷，悲观厌世的情怀，也是当时作者的事业不被人理解而受冷漠误解的心情写照。

马勒的交响曲虽然庞大，但都保持着抒情的格调，尤其是前期作品中，充满浪漫乐派的气息。晚期作品中，尖锐、刺耳的音响，痉挛式的节奏，支离破碎的曲调，不协和音程（大七、大九）的运用等，预示了多调性和无调性的风格。但又经常使用对位法、赋格法、卡农等处理方法。更爱用占代的固定低音、持续低音等，风格雄浑，手法丰富而洗练。

三、沃尔夫

胡戈·沃尔夫(H. Wolf, 1860—1903)生于奥地利的温迪斯格拉茨，幼年从父学习小提琴和钢琴，1875年考入维也纳音乐学院学习作曲和对位，两年后退学，在艰难贫困的生活中努力奋斗，坚持自学，大量阅读德国和法国文学家的作品，浏览了巴赫、莫扎特和贝多芬的作品，并潜心钻研舒伯特和舒曼的歌曲，深深地迷恋瓦格纳的音乐。1881年沃尔夫曾担任过三个月萨尔茨堡歌剧院的第二合唱指挥；1884—1887年担任维也纳《音乐花絮》杂志的音乐评论工作，除此以外，几乎一生过着颠沛流离的生活。1897年起精神失常，1903年2月16日离开人世。

沃尔夫的创作主要集中在艺术歌曲上，主要有270首艺术歌曲，大都成于1887—1897年。沃尔夫的歌曲共分六集，每集分别为一个或一群诗人谱曲。它们分别是《莫里克的歌》（53首，1889），《艾森多夫的歌》（20首，1889年），《歌德的歌》（51首，1890），《西班牙利德集》（44首，1891），《意大利利德集》（46首，于1892、1896两年分两集发表），《不同作者的歌》（分别选用戈特弗里德·克勒尔、易卜生、罗伯特·赖尼克和米凯朗基罗的诗歌）。沃尔夫力求深刻表达人的内心情感，严格筛选作为歌词的诗歌，歌曲结构上使用与歌词内涵密切相关的通谱体，旋律上更多是瓦格纳式的半音进行。沃尔夫继承德国用钢琴伴奏的独唱歌曲传统，声乐与钢琴各有独立表现而融为一体，《你可知道那地方》是这种平衡的一个极好的例子。另外沃尔夫还创作有少量其他作品。

四、理查德·施特劳斯

理查德·施特劳斯(R. Strauss, 1864—1949)是德国晚期浪漫派最后一位伟大作曲家。施特劳斯拉斯生于慕尼黑一个中产阶级家庭,其父法郎茨是宫廷乐队的圆号手,母亲是一个富有的啤酒商的女儿。施特劳斯拉斯自幼受到良好的教育,4岁开始接受音乐教育,6岁尝试作曲(《C大调波尔卡》),12岁创作了一部管弦乐作品《节日进行曲》。1874—1882年在文科中学学习,后在慕尼黑大学学习,主修哲学、美学、艺术史等课程,同时跟宫廷乐长迈耶尔学习作曲和理论。他最初严格地学习了海顿、莫扎特和贝多芬的音乐,创作了一些古典风格的交响曲、钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏、小提琴协奏曲。16岁创作了他的第一部交响乐,但很快就转而迷恋柏辽兹、李斯特和瓦格纳的音乐,从而完全转向标题音乐。从他的作品目录中就可看出,除了他在年轻时写作的交响乐和室内乐等无标题音乐之外,大部分都是标题音乐的交响诗以及歌剧和声乐曲,施特劳斯拉斯还是交响诗技法的集大成者。

1885年,著名指挥家冯·彪罗(1830—1894)聘请他为迈宁根乐队的第二指挥,开始了他的指挥生涯。施特劳斯拉斯曾先后在慕尼黑、魏玛、柏林等地的歌剧院或交响乐团任指挥,多次到欧洲各国和美国访问指挥演出。他一生中就任过许多世界一流交响乐团和歌剧院的指挥,如柏林爱乐乐团、维也纳歌剧院等等。1901年—1909年任全德音乐协会主席,1933年担任纳粹德国音乐局局长,后因《沉默的女人》(由德籍犹太作家施特凡·茨维格的小说改编)歌剧的创作引起纳粹当局不满,1835年被迫辞职,隐居山间小镇卡尔米施,1949年逝世。

施特劳斯拉斯天资过人,他综合了古典和浪漫派音乐的创作技巧,并大胆革新,创造了许多新颖的手法,将浪漫主义音乐写作技巧发展到了极限,并为现代音乐打开了一条通道。但身处时势动荡的世纪之交,在艺术思想上有很大的局限性和矛盾性。施特劳斯拉斯的音乐创作大致分为三个时期:1885—1900年间,主要从事标题交响音乐的创作。他写作的交响诗中既有哲理性的命题,如《死与净化》(1890)、《查拉图施特拉如是说》(1896);又有取材民间传说、文学名著的题材,如:《唐·吉珂德》(1898)、《意大利》(1886)、《梯尔的恶作剧》(1895)以及《唐·璜》(1889)、《英雄的生涯》(1899)等。施特劳斯拉斯的交响诗有不少取材于文学名著,但在表现上常常注重用音乐对生活细节的描绘。如在《唐·吉珂德》中描写风车和羊叫、飞行的幻觉;在《梯尔的恶作剧》中描写梯尔在绞架上的尖叫声;《家庭交响曲》中描写了孩子的洗澡声等,虽有一些自然主义倾向,但手法新颖,惟妙惟肖。而在内容表现上却显得肤浅,失却了原著中的深刻内涵。在一些哲理性作品中,反映出施特劳斯拉斯的唯心主义世界观和自我扩张的人生观和处世哲学。

1900—1914年是施特劳斯拉斯的第二个创作时期。其创作除两部标题交响曲《家庭交响曲》(1903)和《阿尔卑斯山交响曲》(1915)外,写有五部歌剧,其中《莎乐美》(1905)、《厄勒克特拉》(1908)、三幕喜歌剧《玫瑰骑士》(1910)是现在经常上演的剧目。

歌剧《莎乐美》采用王尔德的独幕剧的德译本谱曲,叙述了埃罗低亚之女莎乐美,为求得先知一吻,为息律王跳脱衣舞以换得他砍下先知的头给她,莎乐美得之后,对先知的头狂吻。剧中的节奏、和声、配器等方面使用了很多新颖的表现手法,但也显露出某些渲染恐怖、寻求刺激的颓废倾向。《厄勒克特拉》取材于古希腊哲学家索福克勒斯的同名悲剧。剧本叙述了厄勒克特拉一心要为死去的父亲阿伽门农报仇,经过多年的等待,终于和弟弟俄瑞施忒施一起杀死了自己的母亲及其情人。但俄瑞施忒施因弑母而受诅咒发疯,厄勒克特拉在复仇之后因无法摆脱弑母后的疯狂情绪而死去。整部歌剧突出表现了神经错乱的恨和复仇。音乐中尖锐的不协和音和杂乱无章

的和声是很少见的。《玫瑰骑士》是施特劳斯歌剧中的一部杰作,融以前诸歌剧和交响诗中的种种因素为一炉,音乐对人物的刻画生动形象;人声处于突出地位,重现管弦乐队的作用;整个音乐既伤感又风趣,洋溢着维也纳圆舞曲轻松愉快的节奏和旋律,是施特劳斯歌剧中最通俗和最受欢迎的一部。1914年之后,是施特劳斯的第三个创作时期,仍以歌剧写作为主,写有《没有影子的女人》(1919)、《埃及的海伦》(1928)等10部歌剧,但都无太大影响。此外,施特劳斯一生还写有150多首艺术歌曲,以及合唱、舞剧和戏剧配乐等。

尽管施特劳斯在思想上和艺术上存在着许多矛盾,但他大胆的创新精神和高超的写作技巧使他在晚期浪漫派作曲家中占有重要地位。

第三节 俄罗斯音乐文化

1861年农奴制废除后,虽然工业得到迅速发展,但经济发展水平和技术水平都比欧美先进资本主义国家落后的多。19世纪末20世纪初,俄国社会矛盾重重,并发生了许多重大历史事件:20世纪初,经济危机(1900—1903)和日俄战争爆发;1905—1907年第一次资产阶级民主革命失败;1914—1918年,俄国卷入第一次世界大战;1917年2月第二次资产阶级民主革命爆发;1917年10月无产阶级革命胜利,俄国建立了世界上第一个社会主义国家。风云激荡的政治环境,对俄国的文化艺术产生了深刻的影响,文学艺术的各种流派之间斗争尖锐,批判现实主义文学在俄国空前繁荣,各方面的因素在音乐的发展中留下了或浓或淡的痕迹。

一、斯克里亚宾

亚历山大·尼古拉耶维奇·斯克里亚宾(A. N. Scriabin, 1872—1915)是俄罗斯作曲家、钢琴家,出生于俄罗斯一个贵族家庭,父亲是俄国驻土耳其外交官,母亲是钢琴家,早逝。斯克里亚宾在祖母和婶母抚养下成长,由于祖母和婶母的过分溺爱,不许他与外界有更多接触,使他从小养成以自我为中心的习惯意识和孤芳自赏的性格。斯克里亚宾自幼便显露出音乐天赋,1883年在陆军学校受训时,开过钢琴独奏音乐会。1888年入莫斯科音乐学院,跟随萨福诺夫学习钢琴,同时跟塔涅耶夫和阿连斯基学习作曲。1892年以钢琴主科毕业,并荣获金质奖章。毕业后,他以钢琴家的身份到国外旅行演出,并常在音乐会中演奏自己的作品。

1888—1900年是斯克里亚宾的第一个创作时期,这一时期他写了不少钢琴作品,以小品居多,大半是抒情短曲。包括10首玛祖卡(Op. 3, 1888—1889),12首练习曲(Op. 8, 1874),24首前奏曲(Op. 11, 1888—1896),2首玛祖卡式的即兴曲(Op. 7, Op. 10, 1894),3部《钢琴奏鸣曲》(1892, 1897, 1897),《#f小调钢琴协奏曲》(1898)等。这些作品结构短小,感情集中,以新的方式继承了俄罗斯古典传统,特别富有浪漫主义的抒情色彩和幻想性,并具有较高的演奏技巧,但在风格上深受肖邦、李斯特同类体裁的创作影响,个人风格尚未成熟。

24首前奏曲中每一首都具有鲜明的性格,短小精炼,感情丰富,多使用下属和声,如《D大调前奏曲》中一再反复的D—S的进行等。12首练习曲从内容上看接近他的前奏曲,例如《#g小调练习曲》,表达了惶恐不安的戏剧性的情绪;《#D大调练习曲》表达了振奋鼓舞之情等。其早期钢琴作品,广泛地运用了钢琴的技巧和表现力,音乐形象鲜明,充满热情,作品带有诗意和歌唱性的旋律。

1900—1905年是斯克里亚宾的第二个创作时期,身处世纪之交社会动荡、思潮繁杂的环境,斯克里亚宾的思想有着极大的改变。他深受尼采的超人哲学影响,并热衷于神秘主义哲学,对神与宗教的思索使他形成了带有极端色彩的以“我”为中心的世界观。为了阐明自己的思想,这一时期他的创作转向了交响音乐领域。社会的动荡、时代的矛盾在他的艺术创作中有着强烈的反映。在斯克里亚宾的音乐中,表现着对社会的不满和强烈的抗议,但这是通过纯粹个人的、主观的思想表现出来的。他的朋友普列汉诺夫曾说:“多么有热情、有才气的人呵,可是又是一个顽固不化的神秘论者。他所写的音乐,气派很大。这种音乐是具有唯心主义的神秘论者的气质和宇宙观的人对于我们的时代的反映。”^①这一阶段他的作品有:《第一交响曲》(1900)、《第二交响曲》(1901)、《第三交响曲》(又名《神之诗》1904)、《第四钢琴奏鸣曲》(1903)。

《第一交响曲》体现了他把艺术作为改变世界的思想观念,终曲合唱自作歌词,赞美艺术改变世界的伟大力量;《第二交响曲》继续表达了这种思想;《第三交响曲》由“斗争”、“享受”、“神的游戏”三个标题性乐章组成,表现人同敌对势力斗争的艰辛,最终达到自我解放后进入“狂喜”状态的感受。

《第四钢琴奏鸣曲》, *F大调(Op. 30),两个乐章紧密相连,形成完整的统一体。在第二乐章的展开部和尾声中,用第一乐章主题的变形代表星星的形象,在茫茫太空中放射光芒,象征着人类最高的理想,表现了一种追求光明和幸福的愿望和乐观主义的精神。作品风格轻盈明快,寓意鲜明。

1905—1915年是斯克里亚宾的第三个创作时期,此时他更加醉心于神秘主义和唯我主义,创作风格大变,形成一种抽象、玄虚的风格,乐曲意境越发走向神秘主义。他大量运用复杂和弦,强调和声的紧张度和不协和,紧张的节奏与尖硬的和声时常出现,表现作家内心感受到的尖锐的、不可缓解的冲突。这一时期的主要作品有交响诗《狂喜之诗》(1907)、《普罗米修斯》(又名《火之诗》1910)、第5—10钢琴奏鸣曲(1907—1913)等。《狂喜之诗》表现了对超脱一切的“最高境界”的追求,单乐章的交响诗形式,运用各种不同的主导动机,代表一定的情绪,细致地表现了作者的感情变化。《普罗米修斯》是一部融交响乐、钢琴协奏曲和大合唱于一炉的作品。普罗米修斯代表宇宙间的积极力量和创造精神。作者把创造精神的形成和发展比作火焰的燃烧和蔓延,许多象征性的主题相互纠缠,语言、织体和结构十分复杂。为了表达“火之诗”的内涵,在庞大复杂的管弦乐和他独创的“神秘和弦”(由增四度、减四度、纯四度叠置构成)等等作曲手段之外,还运用了乐色光语言,使用一架无声而有色的“色光琴”,当管弦乐声奏响时,它也将色光投射于台上屏幕,色光图案伴随音乐的进行而变幻。

斯克里亚宾前4首钢琴奏鸣曲都具有鲜明的音乐形象,第五奏鸣曲开始已显露出神秘主义的思想。在乐谱前面,写了这样一段话:“啊,神秘的力量,我向你们召唤,你们沉溺在创造精神的深渊之中,你们这些生命的怯懦的萌芽,我给你们带来了勇气,动员起来啊!”^②它只有一个乐章,在一个短短的引子之后,就开始了急速而紧张的奏鸣曲式快板。主题短促而凌乱,音乐的发展非常复杂而突然;曲尾匆匆结束在刺耳的不协和和弦上,似乎是被突然切断的。后5首奏鸣曲的构思都与他所设想的“奇迹剧”有关,他要写出一种带有宗教色彩和神秘气氛的音乐,把人从现实世界中解脱出来,进入他自己所创造的精神境界。10部钢琴奏鸣曲反映出作者思想和音乐风

① 转引自《欧洲音乐史》,张洪岛主编,人民音乐出版社,1983年版,第431页。

② 转引自《欧洲音乐史》,张洪岛主编,人民音乐出版社,1983年版,第434页。

格的发展过程。

斯克里亚宾的作品充满了尖锐的戏剧性、英雄气概及乐观向上的刚毅精神,旋律宽广,情感激昂,结构宏伟而精致,多用庞大的管弦乐编制,音响既浑厚而又细腻,力度对比强烈。其作品对20世纪欧洲音乐有过重大的影响,成为俄罗斯优秀音乐作品的一部分。

二、拉赫玛尼诺夫

谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫(S. V. Rachmaninoff, 1873—1943)是俄罗斯作曲家、钢琴家、指挥家,1873年4月1日生于诺夫戈罗德省奥格林村一个贵族家庭。外祖父是戎马半生的将军,父亲是一名军官。拉赫玛尼诺夫4岁开始学钢琴,10岁时进入彼得堡音乐学院,12岁时到莫斯科音乐学院开始认真学习钢琴和作曲,师从阿连斯基。在校期间成绩优异,曾获得金质大奖。拉赫玛尼诺夫在学校期间已经写出头一批作品,包括《第一钢琴协奏曲》和《青年交响曲》等。他的毕业作品——独幕歌剧《阿列科》(根据普希金长诗《茨冈》改编,1892),受到考试委员会很高的评价。音乐学院毕业后,拉赫玛尼诺夫已跻身于俄罗斯青年作曲家之列,开始了他的第一个创作时期。他悉心研究俄罗斯民间艺术和古典作曲家的创作,相继创作了一批器乐与声乐作品。但是,在1897年,《第一交响曲》上演失败,他感到极度失望,精神衰弱几乎将他彻底打垮,创作一度陷入低潮。90年代末,他结识了契诃夫、列夫·托尔斯泰和高尔基,他同俄罗斯著名歌唱家夏里亚宾也结下了长久而亲密的友谊。1899年,拉赫玛尼诺夫第一次出国旅行演奏,初步莫立了作为一个钢琴家的世界声誉。

这一时期的作品有:《第一钢琴协奏曲》(1891)、《第一交响曲》(1895)、交响幻想曲《悬崖》(1893)、管弦乐《茨冈主题随想曲》(1894),钢琴、小提琴和大提琴的《悲歌三重奏》(为悼念柴科夫斯基而作,1893),若干钢琴小品(其中有著名的《#c小调前奏曲》)和不少优秀的声乐浪漫曲。

1900—1917年,是他第二个创作时期。28岁的拉赫玛尼诺夫成功创作了《第二钢琴协奏曲》,标志着他创作繁荣时期的开始。1904—1906年,他任莫斯科大剧院常任指挥,介绍了不少俄罗斯作曲家的作品,写出了歌剧《里来尼的弗朗切斯卡》和《齐斋骑士》(1904)。1907年后还完成了《e小调第二交响曲》、《钢琴前奏曲集》和其他一些钢琴作品。这个时期的作品,反映了第一次俄国革命(1905年革命)前后社会变革意识的蓬勃高涨,音乐中充满了真诚的激情、生动直接的抒情感受以及丰富多姿的旋律,同时也加强了豪迈、英勇的因素。与此同时,他的钢琴演奏和指挥活动也特别频繁而富有成果,他在钢琴演奏中善于把他对作品构思的理解清楚地传达给听者,以其洋溢着感人至深的热情、力量和贯串着抒情性的演奏,激荡着听者的心弦。拉赫玛尼诺夫的演奏和创作,使他在国际乐坛获得很高的荣誉,被公认为现代优秀钢琴家,并和斯克里亚宾一道,确立了俄罗斯钢琴学派。

1905年革命后,反动统治下的令人窒息的气氛,在他的创作中有所流露,颓废派艺术的消极情绪,对他的创作开始有所影响。交响诗《死亡岛》(1909年)、《第三钢琴协奏曲》(1909)、声乐交响诗《钟声》(1913年)、一组浪漫曲(作品第38号)等,都反映出一种阴郁、悲观的情绪,具有印象主义的印记。《死亡岛》是19世纪音诗的压卷之作,也是一部风格阴郁的作品,是拉赫玛尼诺夫的代表作之一。

1917—1943年是他的第三个创作时期。1917年二月革命爆发时,拉赫玛尼诺夫抱着同情的态度,把自己的一次音乐会收入捐献给军队。但是他不理解伟大的十月社会主义革命,于1917年11月带全家出国演出,从瑞典到丹麦,后在美国定居。拉赫玛尼诺夫深深眷恋着祖国,身在异

乡,深受思乡之苦,也失去了创作的欲望,8年之后才开始创作,作品中充满了不协和与悲剧性。作品有《第四钢琴协奏曲》(1928年)、《科列里主题钢琴变奏曲》(1931年)、《帕格尼尼主题狂想曲》(1934年)、《第三交响曲》(1936年)和最后一部作品《交响舞曲》(1940年)。在苏联卫国战争期间,拉赫玛尼诺夫曾举行许多专场音乐会,募款捐赠给苏联军队。他在写给苏联驻纽约领事的信上写道,这是“寄自一位俄罗斯人,对俄国人民在其与敌人斗争中尽微薄之力。我愿意相信最后的胜利会来临”。^① 1943年初,由于急性癌症发作,拉赫玛尼诺夫于3月28日突然去世,未能等到他所热切期待的胜利消息。

拉赫玛尼诺夫的创作,体裁广泛,包括歌剧、交响乐、清唱剧、室内乐、钢琴作品和声乐作品等。他的4部交响曲属浪漫主义的民族主义风格,感情表达强烈。交响诗《死亡岛》和《交响舞曲》有音画式的描绘因素和浓烈的悲剧气氛。

他一生写了约70余首艺术歌曲,表现范围比较广泛。他将歌曲与器乐部分作为一个艺术整体,钢琴伴奏与歌曲紧密交织在一起。歌曲意境明朗、清新,旋律宽广流畅,情感富于变化,著名作品《别唱吧,美人》动人而有幻想力;《春潮》热情澎湃;《这儿好》表现恬静的风光、上帝和我的梦想;《忧郁的夜晚》表现爱情,意境深沉、悠远,具有俄国民间歌曲悠长的感情表述方式。

拉赫玛尼诺夫的全部创作中,钢琴作品处于中心地位,主要作品有4部钢琴协奏曲,《#c小调前奏曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》、两套《音画练习曲》等。

钢琴与乐队《帕格尼尼主题狂想曲》,a小调,是采用帕格尼尼第24首随想曲作为主题写成的,篇幅较长,包含主题和24个变奏。它的独特之处在于第一变奏出现在主题之前,勾划出主题的轮廓。24个变奏分为三组,曲中采用了中世纪天主教的歌调《愤怒的日子》(Dies irae),这个歌调在19、20世纪许多作曲家手中常常用来作为死亡的严厉和神秘的象征,这个曲调的出现,使这首狂想曲蒙上了悲剧的色彩。

《第二钢琴协奏曲》是拉赫玛尼诺夫最著名的一部作品,创作于1900—1901年,是一部构思严谨、充满自信、丰富而宏大的抒情诗篇。各个乐章间的音乐材料可分为两种类型,一类是简短乐思和节奏性处理,以突出严峻、戏剧性和刚强意志;另一类则是绵长的抒情性乐思,主要通过各种旋律线条的装饰级进和一再延伸构成。全曲共分三个乐章:

第一乐章:中板,奏鸣曲式,e小调。钢琴弹出八小节像是钟声一样灰暗而沉重的和弦,引出了宽广而富有歌唱性的第一主题,激动而热情。

【例 11-3】



① 凯尔迪什著,《俄罗斯音乐史》第三册,苏联国家音乐出版社,莫斯科,1954年,第366页

第一主题在中提琴的引导之下,出现了由钢琴主奏的 b^bE 大调第二主题。这一主题充满了甜美的伤感,是个浪漫的旋律。

【例 11-4】



发展部展现了第一主题和第二主题,在渐强的紧张气氛中,引出了再现部。再现部的副部主题由圆号奏出,弦乐器以极弱的力度演奏震音,节奏舒展,充满诗意。最后一段渐快、渐强,在明亮而果断的和弦中结束。

第二乐章是个大型抒情曲,肃穆而舒缓的三部曲式,向听众展示出一幅俄罗斯大自然的画面,同时也深刻地描绘出人的情感世界。乐章的基本主题是从第一乐章抒情的副部主题派生来的,气息宽广、音响柔和,表达着生活中的希望、幻想与欢乐的乐章,以连续扩展的抒情歌曲形式逐渐走向高潮。第三乐章是一首快速度的情绪欢腾的终曲。在弦乐的引子之后,钢琴奏出了生机勃勃、充满欢乐与热情的第一主题,并将此主题加以充分发展。第二主题是一个感人的旋律,由双簧管和中提琴绵绵地奏出,与第一个主题形成了极明显的对比。乐章结尾,钢琴以强音对旋律加以装饰,并逐渐加快速度,最后在钢琴与全乐队合奏的强奏中结束全曲。

《第三钢琴协奏曲》(1907)和《第二钢琴协奏曲》一样,以饱满的热情和蓬勃的生命力感染听众,是一部有高度艺术水平的作品,拉赫玛尼诺夫将多种多样的钢琴技法织入作品之中,清淡的华彩、经过句、双音,浓密的复调织体,轻快机敏的断音和大量宏伟的和弦等等,以丰富的色彩服务于统一的艺术构思。同时在交响性发展方面,具有更大的规模。

当现代派艺术思潮在俄国艺术中有着很大发展的时候,拉赫玛尼诺夫依然捍卫和继承古典传统,他直接继承浪漫乐派的传统,并深受俄罗斯民族乐派,特别是柴科夫斯基的影响。他的音乐以磅礴的力量讴歌幸福、赞颂祖国人自然风貌,精心刻画出一些令人心旷神怡的安谧、宁静的形象。另一方面他的作品抒发个人内在的精神体验,时常留下一种内心悲剧的不可磨灭的痕迹,具有幻想和悲剧性的哀伤等因素,这样深刻的抒情性和戏剧性使他的作品更接近于柴科夫斯基。

拉赫玛尼诺夫是一位天才的旋律作家,他的旋律写作同俄罗斯民歌中的悠缓音调有密切的联系。他的作品还以和声语言和复调手法之丰富见长。所有这些,都是拉赫玛尼诺夫音乐中感人的力量所在。拉赫玛尼诺夫以真切朴实的风格表达着对俄罗斯深切的爱。

第四节 意大利音乐文化

1870年意大利统一以后,建立了资产阶级的君主立宪国,保留了封建残余——君主专制制度。因此,19世纪末期,尽管工业发展较快,但分布很不平衡,南方地区还处于半封建式的农业经济中。在工业方面,轻工业发展较快,重工业发展却十分缓慢。比起西欧其他几个先进的资本主义国家,则远远地落在后面。尤其是南方地区的农民,仍在残酷的剥削下过着穷苦的生活,破产农民、手工业者和小私有者,逐渐转向北方,成为资本家的廉价劳动力。到20世纪初,意大利工业发展加速,生产和资本日益集中,反动统治者更加暴虐,进入了帝国主义发展时期。

意大利统一以后,民族解放运动也随之结束。但是,代表大工商资产阶级、大农业资产阶级和大地主阶级利益的反动统治,使人民大失所望。在人们思想中,民族解放运动时期的爱国主义、英雄主义,失掉了现实的基础。因此,在文学艺术中,便产生了反浪漫主义的“真实主义”思潮。

真实主义思潮,受法国自然主义的影响,首先产生于意大利文学中,进而在音乐、戏剧领域中流传开来。他们要求文学艺术要真实地反映生活,力求客观地记录生活。他们对现实不满,因此写出了不少反映意大利社会下层人民生活,描绘被侮辱与被损害形象的作品,对城市和农村中贫民的穷苦生活寄予同情,对现实的社会有一定的揭露和反抗的意义。但是真实主义者基于达尔文主义的精神来看待社会矛盾,不可能正确认识社会发展规律,因此,作品多陷于宿命论和悲观主义的情调之中。

意大利歌剧有着优秀的传统。但在19世纪70—80年代,由于瓦格纳歌剧的冲击,意大利一部分青年作曲家,抛弃本民族歌剧的传统,写了一些模仿瓦格纳风格的作品,给意大利歌剧舞台带来了不好的影响。19世纪末,以马斯卡尼、列昂卡瓦洛、普契尼为代表的作曲家,创立了真实主义歌剧。这种歌剧取材于现实生活,剧情动人,吸取了意大利和法国进步歌剧的优点,同时也吸取了瓦格纳歌剧中的优点,重视管弦乐的表现作用,用管弦乐来追求写实的效果,在传统歌剧的基础上又前进了一步。然而,其优美流畅的歌唱旋律,乃标志着仍为典型的意大利歌剧。

在资产阶级民主革命成功后,真实主义歌剧代表了人们要求安定富裕生活的愿望。因而,他们的作品多取材于缠绵悱恻的爱情故事和生活中的偶然事件,就思想性来讲,比起威尔第等前辈作曲家要略逊一筹。真实主义的第一部歌剧作品是马斯卡尼的《乡村骑士》(1890)。

一、马斯卡尼和列昂卡瓦洛

马斯卡尼(P. Mascagni, 1863—1945)1863年12月7日生于意大利的利沃尔诺城。他父亲是面包师,想让马斯卡尼学法律,但马斯卡尼却偷偷学音乐,并得到叔父的支持。他后来又得到一个贵族的赏识,被送往米兰音乐学院学习两年。

马斯卡尼曾在一些小剧团任指挥,也曾当过校长、教师。但他的生活一直比较困苦。1889年音乐出版家孙佐尼欧举行创作比赛,征求独幕歌剧。马斯卡尼以《乡村骑士》应征获奖。1890年

5月17日,歌剧首次上演,当歌剧进行到一半时,只有半座的观众便欢喜若狂,甚至歇斯底里地狂呼起来。从此,马斯卡尼一鸣惊人,到处都上演《乡村骑士》,形成了“马斯卡尼热”。

马斯卡尼以后又写了几部歌剧,但都不成功,马斯卡尼仅以一部成功歌剧而名载音乐史册。

歌剧《乡村骑士》取材于维尔加的同名短篇小说。描写的是西西里岛乡村中发生的一段情杀事件。情节紧凑,情绪紧张,表现了恋情背叛和报应。脚本本身非常成功,马斯卡尼将脚本情节的精髓与内涵贯穿于音乐之中,并弥补了脚本中所表现不到的东西。音乐从头至尾情绪充沛,十分成功。

歌剧音乐采用了西西里民歌音调,富于地方色彩,其中女主人公桑图扎的两段咏叹调《你要知道》、《你的桑图扎哭着向您恳求》是最动人的唱段。歌剧以间奏曲将戏分为两场。这首短小的间奏曲,很好地起到了承上启下的作用,并以其精炼而响亮的旋律进行而受到全世界的欢迎。

【例 11-5】



《乡村骑士》是继威尔第的《阿依达》之后,第一部成功的意大利歌剧。它开辟了取材精炼的短篇歌剧的先河,也是真实主义歌剧的代表作之一。

列昂卡瓦洛(R. Leoncavallo, 1857—1919)1857年3月8日出生于那不勒斯。他不仅是歌剧作曲家,还曾以钢琴演奏家的身份进行过旅行演奏,并且自作歌剧脚本。曾荣获波洛尼亚大学文学博士学位。

列昂卡瓦洛曾在那不勒斯音乐学院学习。他崇拜瓦格纳,曾受到瓦格纳的亲切鼓励,但最初写的几部歌剧都不成功。创作上的失败使他生活困苦,不得不离开祖国,常年流落异乡,靠教学和演奏为生。

马斯卡尼《乡村骑士》的成功启发了列昂卡瓦洛,于是他自写脚本并作曲,于1892年写成了歌剧《丑角》。歌剧上演后,立即受到热烈的欢迎。以后他又写了几部歌剧,但不很成功。列昂卡瓦洛和马斯卡尼一样,也是以一部歌剧而著名的作曲家。

《丑角》是一部两幕歌剧,写的也是农村日常生活中的事件。其独特的地方是戏中有戏,把剧本中戏班子所演的喜剧和戏班子现实生活中的悲剧结合起来,感人至深,有着深刻的思想意义。在戏剧结构上采取了对比并置和贯穿发展的原则,将剧本中舞台上下的各种感情的歌曲、乐曲,并置穿插,增添了歌剧的戏剧效果。

这部作品在音乐上也很成功,尤其是对人物心理和性格的刻画方面,细致入微。如著名的歌剧咏叹调之一,主人公卡里奥的唱段“穿上戏装”,以及悲惨的唱段“笑吧,丑角”,把主人公卡里奥身为丑角就必须笑,而且必须逗别人笑,却由于现实生活中妻子的不忠实而伤心欲绝的痛苦心理,刻画得人木三分。歌剧中其他一些唱段,如村人的《钟声合唱》等,也十分著名。

在歌剧舞台上,《乡村骑士》和《丑角》两部短剧,经常在一起联演,犹如孪生兄弟。

与列昂卡瓦洛同时代的真实主义作曲家,还有乔达诺(U. Giordano, 1867—1948)、祁里亚(F. Cilea, 1866—1950)和被视作威尔第的真正继承人的普契尼。

二、普契尼

普契尼(G. Puccini, 1858—1924)1858年12月22日生于意大利的卢卡城,他的祖父和父亲都是当地著名的音乐家。普契尼兄弟7人(他排行第5),因父亲早逝,家境贫困,母亲节衣缩食,加上亲友资助,普契尼才得以完成学业。

普契尼16岁时,参加管风琴比赛,获一等奖。18岁时,他徒步前往邻城比萨,观看威尔第的歌剧《阿依达》的演出,感受很深,遂决定毕生从事歌剧的创作事业。19岁时,他参加爱国大合唱创作比赛,作品获好评,人们赞誉他“豹的儿子总是豹”。1880年,因舅父谢鲁博士推荐,得到皇后玛格丽塔两年的奖学金,进入米兰音乐学院学习,受教于作曲家朋奇埃利,并和穷学生马斯卡尼同租一个房间。学习期间,他深入研究了威尔第等人的歌剧作品,尤其喜欢比才的歌剧《卡门》。

1883年,普契尼以《交响随想曲》为毕业作品,获得很高的评价。毕业后,他曾参加出版家孙佐尼欧举办的独幕歌剧的征奖活动。后又写了一部歌剧,但均未成功。这时,他的创作深受威尔第、比才、瓦格纳和现实主义等不同流派的影响,未能建立自己的风格。

从初次创作的失败中,普契尼认识到歌剧剧本的重要性。因此他选择和编写脚本时,要求剧本的感染力必须是鲜明的、迅速的、直接的。他认为剧本应该要吸引人、惊人,而且动人。1893年2月1日,上演了他亲自参加改编的歌剧《玛侬·列斯科》,获得很大成功,于是进入了他的成熟期。

1895年完成的歌剧《波希米亚人》是普契尼的成名之作。由于作者有过和剧本内容相似的经历,因而写得非常成功,1896年由托斯卡尼尼指挥演出。以后,托斯卡尼尼成了普契尼作品的热情推荐者。

1900年,普契尼完成了另一部名著《托斯卡》,1904年完成了他的顶峰之作《蝴蝶夫人》。但初演时,都不很成功。后经过改写,始获好评,并风行世界。

普契尼的后期作品,受到了资产阶级颓废艺术思潮的影响。1910年,在他访问美国之后,写出了歌剧《西部女郎》,描写了以美国淘金时代为背景的赌徒和强盗的生活,是一部血腥暴力场面迭起的歌剧。1917年,写出了歌剧《燕子》和三部独幕歌剧等。

普契尼的最后一部歌剧是以中国北京为背景的神话歌剧《图兰多》,但尚未完稿,1924年11月29日,普契尼因喉癌在比利时布鲁塞尔逝世。《图兰多》最后的二重唱和终曲,是他的学生阿尔法诺续写完成的。他的作品《玛侬·列斯科》、《波希米亚人》、《托斯卡》、《蝴蝶夫人》和《图兰多》,风行世界,至今不衰。

普契尼的创作题材,多以现实生活为背景,从普通群众的生活中发掘情节感人的事件。同时,着眼广阔,在他的作品中既有《托斯卡》那样政治色彩鲜明和强烈戏剧性的作品,又有如《波希米亚人》那样反映普通人的生活 and 爱情的作品,还有具有异国情调的《蝴蝶夫人》、《图兰多》那样的作品。他知道歌剧不适宜表现哲理性和概念性的内容,故对剧本的要求特别严格。他的剧本总有着尖锐的戏剧对比和流畅的戏剧动作,做到了既好听,又好看。所以,他的歌剧上演后,虽曾遭到一些人的非难,但却受到广大群众的热烈欢迎。由于时代的局限,普契尼的作品中缺乏重大的社会内容和热情澎湃的斗争气概。当然我们不能求全责备,普契尼对意大利歌剧的巨大贡献,已载人世界音乐史册。

普契尼继承了意大利歌剧的以声乐取胜的民族传统,又有着个人的独特风格,他的旋律优美流畅,易唱易记,表现丰富。他的许多歌剧咏叹调成为歌唱家所珍爱的曲目。

普契尼在继承传统的同时,还不断地探索新的艺术风格和新的表现手法。他吸取了瓦格纳歌剧中的优点,在服从声乐的前提下,充分发挥管弦乐的表现作用,运用主导动机的手法;在和声方面,他吸取了德彪西和早期斯特拉文斯基的特点,根据不同的需要,运用了半音化的和声,平行五度的和声等,创造丰富多彩的配器效果。另外,普契尼喜爱鲜明的地方色彩,追求异国情调,这也是其创作风格之一。

歌剧《波希米亚人》(又译作《绣花女》、《艺术家的生涯》),描写 19 世纪 40 年代,生活在巴黎拉丁区的一群穷困的艺术家(诗人鲁道夫、音乐家绍纳尔德、画家马赛尔、哲学家科林)和女工们之间的友谊和爱情。音乐对不同性格的人物和不同场景的情绪,做了细致的刻画。如第三幕中两对情人分手时的四重唱,将妒火中烧的马赛尔、泼辣好辩的米瑟塔的争吵与真诚的鲁道夫、温柔而多愁的咪咪的惜别之情,巧妙地结合在一起,十分生动。另外,歌剧中主导动机的贯穿也很出色,如在一幕鲁道夫和咪咪的爱情二重唱中出现的咪咪的主题贯穿全剧,尤其在最后一幕中的再现,更增添了悲剧的气氛。

【例 11-6】



歌剧中鲁道夫的咏叹调《冰凉的小手》,咪咪的咏叹调《人们叫我咪咪》以及米瑟塔的潇洒的圆舞曲《当我在大街上游荡》等唱段都十分著名。

《托斯卡》描写的是罗马画家马里奥·卡伐拉多西为掩护一名政治犯逃跑而被捕的故事。马里奥的恋人托斯卡为营救情人,被迫刺死警察总监,最后一对情人也双双毙命的悲剧,具有强烈的政治色彩。歌剧的音乐着重感情的渲染,富于戏剧性效果。如对警察总监斯卡皮亚凶险形象的描绘和表现受刑、枪杀等紧张尖锐的情绪渲染等。同时,作者始终强调声乐的重要性,以大段的、精彩的咏叹调来揭示人物的性格面貌。如托斯卡著名的咏叹调《为了艺术、为了爱情》表现了她为了营救情人而蒙受羞辱的痛苦矛盾心理。马里奥的著名咏叹调《星光灿烂》,既描绘了沉寂的夜色,又表现了暴政下无辜牺牲者的悲剧性命运。音乐生动流畅,脍炙人口。

歌剧《蝴蝶夫人》是普契尼的顶峰之作。描写的是天真活泼的日本少女巧巧桑(人称“蝴蝶姑娘”),为了爱情而背弃了传统的宗教信仰,嫁给了在日本临时驻防的美国海军上尉平克尔顿。婚后不久,平克尔顿随舰回国,一去三年,杳无音信。痴心的巧巧桑带着孩子日思夜盼。终于等到平克尔顿重返日本,却是他带着美国夫人来接儿子的。巧巧桑绝望之余,当平克尔顿到来时,伏剑自刎。这样的悲剧在西方殖民主义者炮舰所到之处,屡见不鲜,也是对虚伪的西方文明的深刻揭露,至今仍有着现实意义。

为了写好这部歌剧,普契尼曾研究过日本音乐,拜访过在意大利演出的日本演员,向驻意大利的日本大使的夫人学习日本民歌等。并在音乐中直接采用了《江户日本桥》、《越后狮子》、《樱花》等日本民歌来表明巧巧桑的艺妓身份和天真心理,具有独特的地方色彩(所谓“异国情调”)。

普契尼利用优美的声乐旋律,丰富的乐队色彩来刻画人物的心理活动和性格特征,如第一幕结尾时,平克尔顿和巧巧桑在新婚之夜的爱情二重唱。优美、流畅的旋律表现了巧巧桑纯洁、温

柔、羞怯的神情,同时交织着平克尔顿充满着情欲的绵绵情话,各富特征,融成一种激情。乐队部分用带弱音器的弦乐奏出了像轻纱一般温柔,梦幻一般飘渺的旋律,既描绘朦胧的夜色,也描绘了巧巧桑初婚时的娇羞心情。在第二幕中蝴蝶夫人的咏叹调《晴朗的一天》也很著名。这首深情的唱段描绘了巧巧桑幻想着在一个晴朗的早晨,丈夫乘军舰归来的幸福情景。开始时,旋律优美宽广(2/4),后转入4/8节拍的富有表现力的近乎说话的音调,勾画出巧巧桑盼望丈夫归来的真挚而急切的心理。在最后一幕中,当巧巧桑得知真情后,准备殉情前的一段唱《再见吧,希望、爱情、生命和欢笑》,更是凄切悲凉,乐队感情撕裂般的伴奏,催人泪下。

歌剧《图兰多》是根据一个古老的东方传说而编写的,地点是中国北京。美丽而冷酷的中国公主图兰多宣布:有三条谜语,贵族青年猜中者,招为婿,猜不中者杀头(已有不少外国王子猜不中而被杀头)。鞑靼王子卡拉夫乔装应试,三猜三中,公主不愿履行诺言,卡拉夫许公主如能一夜间猜出他的名字,就给公主以自由。公主走访全城,后抓到卡拉夫的女仆小刘,逼问王子的姓名,小刘为了保守秘密而自杀。最后,卡夫卡自露身份,公主在爱情的感召下,冷酷之心被融化,与卡拉夫缔结良缘。在这部歌剧中,普契尼特意创造了女仆小刘的形象,她为了成全王子的爱情,牺牲了自己,成了全局抒情性的中心,是有进步意义的。

歌剧的音乐,吸收了中国民歌的音调,如《茉莉花》和满清皇帝的赞歌等,同时将抒情性、英雄性和中国音调(“异国情调”)融于一炉。不论旋律、节奏、和声、配器,都很有特色。其中小刘的咏叹调《主人,请听我说》、《你冷若冰霜》,卡拉夫的咏叹调《今夜无人入睡》等,都是很著名的唱段。这部歌剧在20世纪50年代后,成为欧美乐坛最流行的古典歌剧之一。

20 世纪音乐(上)

第一节 概 述

一、发展概况

20 世纪是世界风云变幻莫测的一个世纪,两次世界大战、经济危机、信息革命等颠覆性的变动,将人们的生活一次次置入难以预测的境地,人们或颓废、或振作,内心的强烈感受凝聚成比任何一个时代更频繁的文化思潮或文化运动,包括未来主义、超现实主义、存在主义、嬉皮士运动、后现代主义等等。与这些变革相对应,20 世纪的音乐领域出现了众多音乐流派同时并存的多元化发展的局面。这些流派或相互影响,或相互对立,或一脉相承,并且,经常会出现同一个作曲家一生创作包括多个风格时期,或一部作品融合多种风格的现象。所有这些,都与巴洛克时期以来统一的时代风格形成了鲜明的对比。但是,当我们对这些繁多的音乐流派进行深入了解之后,一条贯穿 20 世纪音乐的线索便凸显出来,正如美国作曲家科普兰所说:“现代音乐的整个历史,可以说是逐步脱离上个世纪德国音乐传统的历史。”以 1945 年(第二次世界大战结束)为分水岭,我们将 20 世纪的音乐分两个阶段加以介绍。

1. 1945 年之前

西方传统音乐自从巴洛克时期确立了十二平均律调性音乐体系之后,便一直在此范围内发展。到浪漫主义后期,虽然瓦格纳的半音体系和德彪西的全音体系将调性音乐推到突破的边缘,但依然没有跨出调性音乐的范围。20 世纪初,勋伯格为代表的无调性十二音体系,打破大小调音阶体系一统天下的局面,成为与之并列的另一种体系;哈巴(A. Haba)为代表的微分音音乐走到了乐音体系的极限,将八度划分为比 12 个半音更多的微分音程;鲁索洛(L. Russolo)为代表的噪音音乐则彻底地脱离乐音体系,将噪音作为音乐的基本材料。

在上述无调性音乐流派颠覆调性音乐传统的同时,传统音乐仍在一些音乐流派那里得到了延续和发展,当然,这些流派必然具有鲜明的时代特色:20 世纪的民族乐派比 19 世纪更注重民族音乐自身固有的特征;新古典主义排斥后期浪漫主义,却把目光投向巴洛克音乐;社会主义现实主义乐派(专指苏联音乐)在现代音乐把注意力集中在音乐本身的大环境中,依然坚持音乐的社会功能,并在其中取得一席之地。

可以看到,1945 年之前,对于传统音乐的背离和继承同时进行,并相互抗衡,整个现代音乐在脱离音乐传统的路上已经迈出了很大的步伐。

2. 1945 年之后

第二次世界大战之后,以梅西安为代表的序列音乐发展了十二音音乐的序列手法,将音乐的

各种元素预先设计为序列,走向极端理性;以凯奇为代表的偶然音乐则将音乐的发展和材料的应用交给偶然性,走向极端的感性。而后,随着电子技术的发展,一个全新的音乐领域被开拓出来,磁带音乐、合成器音乐、计算机音乐等电子音乐品种相继产生,它们扩大了声音的可能性,并带来一种新的观念,即:一切声音都可入乐,无论乐音还是噪音,都只不过是音响材料罢了,它们的地位是平等的。

70年代之后,在上述音乐流派继续发展的同时,出现了新浪漫主义、简约派、第三潮流、拼贴音乐等流派,它们的影响虽然不大,但形成了一股近似“回归传统”的潮流:新浪漫主义试图恢复浪漫主义的调性音乐;简约派主张以最少的材料创作音乐;第三潮流把流行音乐或民族音乐与现代音乐结合,走上了与世纪之初民族乐派相近的道路;拼贴音乐所用的音乐材料多为古典音乐家的作品片断。

总的来说,1945年之后,新的实验性音乐流派占据了主流地位,它们在背离传统音乐的路上已经走得很远。

二、音乐特征

对20世纪音乐流派进行梳理之后,我们可以从中总结几点不同于传统音乐的特征:

1. 调性体系的弱化或打破

19世纪,由于半音和声的出现,转调延长并增加,调性中心的感觉被减弱。到20世纪,调性中心的观念进一步弱化,甚至被消除;多调性音乐(如新古典主义音乐)和无调性音乐(如序列音乐)大量出现;大量不协和和弦的使用和微分音的应用模糊了调式调性;噪音音乐、早期电子音乐离开调性范围,把注意力集中在音色方面;新异的调式音阶被大量使用,如巴托克、梅西安、布索尼的自创音阶,欧洲民间音乐音阶,印度、爪哇、远东各种音阶等。

2. 旋律的扩展或淡化

巴洛克时期至浪漫主义时期的旋律以流畅与声乐化为特色,结构均匀,多以4或8小节的乐句为基础。20世纪的旋律则充满大量的大跳和不规则进行,电子乐器的出现则消除了音域的限制,旋律形式的扩展变得更易实现。音乐家们在人声器乐化方面所作的尝试是这一时期特有的现象。另外,噪音音乐及早期电子音乐实质上已经放弃了旋律,旋律作为传统音乐首要因素的作用被淡化。

3. 功能和声体系的削弱与突破

相对于传统音乐,20世纪音乐最大的改变在于和声。首先是不协和和弦的大量独立使用,如连续使用属七、减七、九和弦,以及十一和弦、十三和弦等;其次是和弦结构的改变与新的和声体系的创立,如以泛音列为基础构成的和声体系,以二度、四度、五度音程结构为基础构成的和声体系等;其三是复合和弦的使用,即不同调性的和弦重叠使用,如C-e-g和 $^{\#}f-^{\#}a-^{\#}e$ 同时使用;其四是没有标准可以解释的特殊和弦的使用,如斯科里亚宾的“神秘和弦”,即以四度叠置加半音变化而成(C- $^{\#}f-bb-e-a-e$);其五是无和声音乐(如电子音乐)、敲击性音响效果的块状和声的大量应用等。

4. 节奏节拍的自由与复杂化

20世纪音乐的特征之一是节拍的伸缩性和节奏的复杂化。在传统节拍的基础上,普遍出现了单数的新拍子,如5/8、7/8等;即使在偶数的节拍中,也以不均衡的组织出现,如8/8拍,记为3+2+3/8样式;有的干脆去掉小节线,以自由节拍的形式出现;另外,复合拍子的使用也比较多

见,如以 3/4 和 2/4 重叠使用,甚至 5/8 对 2/4,7/8 对 3/4(如斯特拉文斯基的舞曲《彼得鲁什卡》)等;在一些正常的节拍中,作曲家亦常用特殊手法,改变强弱位置,造成不均衡的节拍感觉。在节奏方面,更是将其性能发挥到了极限,复节奏的使用也很常见,有时在一段总谱中,每个声部各用一种独立的节奏,造成繁杂、强烈的效果。

5. 音响材料范围的扩大

较早是在斯特拉文斯基的音乐中出现了以弦乐的平行和弦创造出打击乐效果的手法,这种新音响的创造仍是在传统音乐范畴之内。到了噪音音乐和电子音乐阶段,一切自然的、人为的音响都可以入乐,将音响范围扩展到前所未有的地步。

6. 音乐传播和音乐语言的国际化

随着科技的发展,唱片、磁带、CD、MP3、MIDI 等音响技术相继出现,加之通信技术的高度发达,音乐的记录和传播成为轻而易举的事情,国际间的音乐信息交流基本可以保持同步。在此基础上,出现了音乐语言国际化的趋向,音乐的国界逐渐消失,最突出的表现就是现在流行于世界各地的 MIDI 音乐。

7. 流行音乐的影响

20 世纪的流行音乐与严肃音乐相比,拥有绝对优势的观众数量。这种局面某种程度上归功于它的通俗易懂,更多则是因为它有直指人们心灵的震撼力量。我们将在这一章的后三节分别对爵士乐、摇滚乐、音乐剧进行介绍。这三者不仅相互影响,而且对严肃音乐的创作产生了巨大影响:在新古典主义、美国民族主义以及第三潮流作曲家的作品中,随处可见爵士乐的影子;在第三潮流的音乐中,可以感受到摇滚的节奏;而格什文的《波吉与贝丝》,则结合了严肃音乐和流行音乐的元素,我们难以说它究竟是歌剧还是音乐剧,重要的是它已经成为人们心中的经典音乐。

8. 音乐创作的大众化趋势

随着音乐教育的完善和普及,更得益于计算机音乐所提供的品种齐全的作曲软件和丰富的音乐素材资源,音乐爱好者们更易走进一直以来被奉为“深奥”的作曲领域,尝试创作个性音乐的乐趣。

第二节 民族主义音乐

民族主义(Nationalism)音乐在古典时期莫扎特的音乐中已经有所体现。浪漫主义时期,随着欧洲民族解放运动和民族意识的发展,民族主义乐派形成,到了 20 世纪,作曲家个人主义的充分发展,使得民族主义这种无阶级性质的音乐得以继续发展,并具有自己时代的特征。与 19 世纪相比,20 世纪的民族主义音乐侧重于对民间音乐自身特征地发现(表现出来的爱国主义情感相对削弱),并且以强调保持民间音乐固有特色作为自身的音乐风格,而不是像 19 世纪那样,在原有的音乐传统中采用具有民间音乐性质的素材;同时,20 世纪的民族主义音乐还广泛吸取同时代的多种音乐风格,成为现代音乐的重要组成部分。

在 20 世纪民族主义音乐的发展中,一些国家在发扬 19 世纪民族主义音乐传统的基础上,继续开创新的民族主义音乐发展道路,如:匈牙利、英国、捷克、波兰、西班牙、保加利亚、罗马尼亚、阿根廷等国家;另一些国家则受到 19 世纪民族主义音乐思潮的影响而异军突起,成为民族主义音乐发展的重要力量,如:美国和一些拉丁美洲国家。

一、匈牙利音乐

匈牙利人属于马扎尔民族,他们的音乐风格与欧洲其他国家的音乐风格大相径庭。在李斯特时代,匈牙利民族主义音乐已有一定发展,但由于浪漫主义音乐传统的影响和吉普赛音乐的渗入,李斯特等人的音乐并不是真正的匈牙利音乐。其后的艾凯尔(F. Erkel, 1810—1893)、米哈罗维奇(O. Mihalovich, 1842—1929)、高斯勒(H. Koessler, 1853—1926)等作曲家的音乐则倾向于德国音乐风格。到了20世纪,由于巴托克等人深入匈牙利乡村,搜集整理纯正的匈牙利民间音乐并进行创作,才使得匈牙利民族音乐焕发出真正夺目的光彩。

1. 巴托克

贝拉·巴托克(B. Bartok, 1881—1945),匈牙利民俗音乐学家、作曲家、钢琴家、音乐教育家。1881年3月25日生于匈牙利托龙塔尔区的瑙吉森特米克洛什(现属罗马尼亚)。自幼学习音乐,1899—1903年就读于布达佩斯皇家音乐学院。1905年与科达伊一起开始从事匈牙利民歌的收集、整理、研究工作,并将研究范围扩大到罗马尼亚、马扎尔、斯洛伐克、特兰西瓦尼亚、捷克、北非、土耳其等国。1907年到1934年任布达佩斯皇家音乐学院钢琴教授。1940年由于法西斯迫害,流亡到美国纽约,直到1945年9月26日因白血病逝世。主要作品有:交响诗《柯树特》(1903)、管弦乐曲《两幅肖像》(1908)、歌剧《蓝胡子公爵的城堡》(1911)、舞剧《木雕王子》(1916)、舞剧《神奇的满大人》(1919)、管弦乐曲《舞蹈组曲》(1923)、《弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》(1936)、《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》(1937)、《管弦乐协奏曲》(1943)、钢琴教材《小宇宙》(共6册,153首)、3部钢琴协奏曲、6部弦乐四重奏(1908、1915—1917、1927、1928、1934、1939)等。

巴托克是西方音乐史上最伟大的民族作曲家之一。他早期的创作受到李斯特、理查德·施特劳斯和勃拉姆斯的影响,属于浪漫主义风格,最具代表性的作品是《柯树特》,塑造了1848—1849年匈牙利民族解放运动中爱国志士柯树特的英雄形象,体现了巴托克的爱国主义热情。

大约在1905年,巴托克和科达伊开始了收集整理匈牙利民歌及其他国家民歌的工作,共收集民歌数千首,编纂成《匈牙利民谣二十首》(1906)等曲集,并对民歌的结构来源作了科学的分析,写了三部论著和多篇文章。这些工作为他成为享誉全球的民俗音乐学家奠定了基础,也使他成为比较音乐学的奠基人,而自此之后,他的音乐也形成了充满节奏活力与丰富想像的现代感十足的匈牙利民间音乐风格。

巴托克认为,民间音乐是匈牙利音乐复兴的最佳起点,创作民族音乐不是要掩盖民间旋律本身的特色,而是要深入地研究它,并突出它固有的个性。匈牙利语第一个音是重音,巴托克在他的音乐中突出了这一特点。尤其是在他的钢琴作品中,如《钢琴奏鸣曲》(1926)、《第二钢琴协奏曲》(1931)、《弦乐、打击乐与钢片琴的音乐》、《两架钢琴和打击乐器的奏鸣曲》等作品,为了突出重音,他甚至将钢琴处理成了打击乐器(结合了现代音乐的手法)。在民间音乐搜集的过程中,巴托克发现了民间调式中的自然半音体系,并吸收到自己的音乐创作中,形成完全不同于当时十二音体系的独特的音乐语言。巴托克常在需要的时候变更音乐体裁的原有形式以适应自己的音乐构思,这是一个忠实于自己民族音乐的现代音乐家在创作中本能的表现。

作为现代音乐的开拓者之一,巴托克在音乐创作中的各种探索和创新往往令人们感到诧异。他的6首弦乐四重奏作品被认为是20世纪最伟大的室内乐作品,写作时间横跨30年,风格由传统(前两首)到无调性半音化的激烈风格(第3、4、5首),再到深沉感人的悲伤风格(第6首),见证了巴托克一生音乐风格的转变。在《第四弦乐四重奏》中,巴托克要求每一件乐器采用滑奏、琴桥

弓法(靠近琴桥)、弓杆敲击、复杂多变的复按弦法、四分之一音、和弦敲击等新奇罕见的奏法,整个音响效果狂野而强烈,令当时的听众和演奏者目瞪口呆。《第五弦乐四重奏》的诙谐曲中,巴托克使用了极为繁杂的节拍,如:4+2+3/8和3+2+2+3/8,力图将节拍节奏的性能发挥到极至。芭蕾舞剧《神奇的满大人》中强烈的节奏、刺耳的不协和音以及包含着性描写的情节也引起一片非议。但巴托克有自己的创作原则,他吸收同时代其他流派的创作经验却排斥音乐中的微分音试验,对于取消音乐中重复的主张和没有音高变化的音乐等都持反对态度,并固守着自己的民族音乐信念。

巴托克还是一位卓越的钢琴教育家,他的《小宇宙》由浅入深地为键盘音乐学习者指引道路,许多初学钢琴的人把它作为自己的教材。巴托克去世后不久,他的作品价值被世人认可,许多曲目经常上演。

2. 科达伊

佐尔坦·科达伊(Z. Kodaly, 1882—1967),匈牙利作曲家、民族音乐家、音乐教育家。1882年12月16日出生于匈牙利中部的小镇凯奇凯梅特(Kecskemét),父亲是铁路职工,会拉小提琴,母亲会弹钢琴,他从小受到很好的音乐教育,童年时乡村的生活使他受到了浓厚的匈牙利民间音乐的熏陶。中学时代,科达伊便开始作曲,15岁创作了《d小调管弦乐序曲》。1900年,他进入布达佩斯大学攻读民俗学,同时在布达佩斯音乐学院学习作曲,后以论文《匈牙利民歌诗节的结构》获得布达佩斯大学哲学博士学位。1905年起,开始与巴托克合作,搜集、出版和研究匈牙利民歌。1919年,担任布达佩斯音乐学院副院长,并一直致力于音乐教育事业。1967年3月6日,因心脏病发作逝世。代表作品有民谣歌剧《哈里·雅诺什》、《塞凯利家的纺纱房》,合唱《匈牙利诗篇》,组曲《哈里·雅诺什》、《孔雀变奏曲》、《加兰特舞曲》等。

科达伊在与巴托克结识之前已经开始探索匈牙利民间歌曲,是他首先发现了匈牙利民歌与西欧民歌的不同之处,并从德彪西的作品中发现了为匈牙利五声音阶曲调配置和声的新的可能性。这些努力为两个人以后的研究奠定了基础,从《论匈牙利民间音乐》、《匈牙利民间音乐中的五声音阶》等著作中,可以看到科达伊在民族音乐研究上的深厚功底。在此基础上,他创作了大量民间风格的作品,巴托克称他的作品是“匈牙利灵魂的表露”。他的作品不像巴托克一样繁琐、夸张和新奇,而是坚持传统的审美价值,在保留民间音乐原有简朴性的前提下,采用浪漫主义风格的旋律与和声处理手法。从这个意义上说,科达伊是匈牙利民间音乐和欧洲传统音乐之间桥梁式的人物。

科达伊在音乐教育上的影响是巨大而深远的。他不仅培养了许多知名的音乐家,而且对于艺术教育与人的全面发展的关系、音乐文化在全部知识文化中的地位和作用等问题,进行了深刻的哲学思考,并付诸实践。他认为要提高一个民族的音乐素质,必须从幼儿时期开始接受教育,在他的努力下,音乐课成为中小学校课程的重要组成部分。他所创立的科达伊音乐教学法在当代具有世界性的影响。

3. 其他作曲家

为匈牙利民族音乐做出贡献的还有多纳伊(E. Dohnanyi, 1877—1960),他狂热的民族主义思想曾对巴托克产生了很大的影响,但他后来的作品具有鲜明的德国风格,民族性成为音乐中的点缀。威纳(L. Weiner, 1885—1960)也作有少量的民族音乐作品,代表作是《小夜曲》(1906)。较有名气的还有拉依塔(L. Lajtha, 1892—1963)、萨博(F. Szabo, 1902—1969)等。

二、英国音乐

英国的音乐家们为复兴英国民间音乐和传统音乐付出了很大的努力,他们大多曾致力于民间歌曲的搜集整理,以及古都铎王朝宗教音乐和伊丽莎白时代牧歌艺术的研究。前赴后继的四代音乐家构筑了英国音乐在 20 世纪的再度辉煌。第一代以帕里(H. Parry, 1848—1918)、斯坦福(C. Stanford, 1852—1924)和埃尔加(E. Elgar, 1857—1934)为代表,他们对于英国民歌的采集和研究,以及对于英国传统音乐(如普赛尔的音乐)的整理和再演出,给英国音乐的复兴创造了良好的氛围。尤其是埃尔加,他的管弦乐《谜语变奏曲》(1899)和清唱剧《杰龙修斯之梦》(1890)被看作英国音乐复兴的标志。第二代以威廉斯和霍尔斯特为首,他们被认为是英国民族主义音乐的真正代表人物,下文将对他们进行详细介绍。第三代以布里斯(A. Bliss, 1891—1975)、布什(A. Bush, 1900—1995)、蒂皮特(M. Tippett, 1905—1998)为代表,这一代作曲家的作品更接近于现代音乐,但仍保留了一定的民族因素,整体音乐风格较为折中,不拘泥于固定的某一乐派。第四代以戴维斯(P. M. Davies, 1934—)为代表,这一代作曲家的音乐风格逐渐与欧美国家的音乐风格汇合,只是偶尔会发现一些英国音乐的特点。

1. 威廉斯

拉尔夫·沃安·威廉斯(R. V. Williams, 1872—1958), 20 世纪上半叶英国最著名的作曲家和指挥家。1872 年 10 月 12 日出生于英国格洛斯特郡(Gloucestershire)的下安佩内(Down Ampney), 父亲是当地的教区牧师。威廉斯 6 岁起在姨妈指导下学习音乐, 7 岁开始学小提琴。在剑桥三一学院, 他开始学习作曲。1890 年夏, 威廉斯来到慕尼黑, 在这里他聆听了瓦格纳的乐剧《女武神》, 从而更加坚定了他早已立下的志愿——当一名作曲家。回国后, 威廉斯进入皇家音乐学院学习和声与作曲, 师从当时英国音乐复兴运动的重要作曲家 C. V. 斯坦福和 H. 帕里。1896 年, 威廉斯毕业后定居伦敦。1897 年, 他曾到柏林, 拜 M. 布鲁赫为师。回国后, 威廉斯开始了他的民歌收集工作, 深入诺福克、艾塞克斯和苏塞克斯等地区, 与农民一起生活。1904 年, 威廉斯加入“英国民歌学会”, 与霍尔斯特等人一起编辑《英国赞美歌集》, 从而对英国的传统音乐有了深刻的认识。这时期对于民间音乐和传统音乐的研究对他以后的音乐创作产生了巨大的影响。1909 年, 他又到巴黎求教于拉威尔。第一次世界大战期间, 威廉斯在皇家要塞炮兵部队服役, 战争结束后, 于 1918 年任皇家音乐学院的作曲教授。1932 年, 威廉斯出任英国民间舞蹈与歌曲协会主席, 并开始从事指挥事业。之后, 他的绝大部分时间在皇家音乐学院度过。1958 年 8 月 26 日的早上, 威廉斯突然在他伦敦的寓所中去世, 而这一天他本来是要在伦敦爱乐乐团为他的《e 小调交响曲》录音。

在长达 50 多年的音乐创作生涯中, 威廉斯写出了大量的作品。主要有: 9 部交响乐《第一交响曲——大海》(1910)、《第二交响曲——伦敦》(1913)、《第三交响曲——田园》(1921)、《f 小调第四交响曲》(1934)、《D 大调第五交响曲》(1943)、《e 小调第六交响曲》(1948)、《第七交响曲——南极》(1952, 根据他为电影《南极的斯科特》所写的配乐改编而成)、《d 小调第八交响曲》(1956)、《e 小调第九交响曲》(1958), 这些作品是威廉斯一生成就的最好体现; 3 首管弦乐作品: 《诺福克狂想曲》(1905—1906) 以民间主题为基础写成; 为弦乐四重奏和双弦乐队所作的《塔利斯主题幻想曲》(1910) 根据英国 16 世纪宗教音乐家汤姆斯·塔利斯(T. Tallis, 1505—1585) 的赞美诗写成; 《绿袖子幻想曲》根据英国古老的民歌曲调改编而成; 歌剧《牲口贩休》(Hugh the Drover, 1914)、《恋爱中的约翰爵士》(Sir John in Love, 1928)、《骑马下海人》(Riders to the Sea, 1932) 等; 道德剧《天路历程》

(The Pilgrims Progress, 1949)根据英国作家班扬(J. Bunyan, 1628—1688)的小说而写;清唱剧《圣城》(Sancta Civitas, 1925)、《祝福》、《赐给高贵的和平》、《庄严》等。此外,他还有大量的室内乐、舞剧音乐、电影音乐、歌曲作品。

威廉斯将英国传统音乐与民歌音乐揉和于创作中,并勇于创新,形成了现代感十足的民族音乐风格。一方面,他的调式主要采用英国民间调式和古代教会调式,在和声、节奏、配器上都很有节制;另一方面,他对于民歌创作原则的创造性运用令人惊叹:他不仅可以在保持民歌风格的基础上将短小的民歌结构发展成大型曲式,也可以将任何一个主题按照民歌的方式发展成大型曲式(不管如何创新,民歌风是他作品最主要的特征)。总的来说,他的音乐不事张扬,就像一个朴实的人的讲话方式:率直、粗犷、纯正,却在平静中力图揭示事物内部既相互关联又相互矛盾的深刻内涵。

威廉斯认为,群众聚集的场合最适合传播具有高度艺术性的专业音乐创作,最便于在民间音乐生活中灌输纯粹的音乐艺术。为了实践这种思想,他亲自参与筹备英国农村传统的由合唱队和器乐演奏能手联合举行的表演赛会,不仅参与演奏,而且为赛会作曲(《塔利斯主题幻想曲》就是在这种赛会上首演的)。另外,他参与编辑的《英国赞美诗》影响也极为广泛,在出版50周年时印数已达五百万册。

2. 霍尔斯特

古斯塔夫·霍尔斯特(G. Holst, 1874—1934),英国作曲家。生于具有瑞典血统的音乐家庭,从小就生活在音乐氛围浓郁的家庭环境中,并且很早就获得管风琴、钢琴和指挥的演出经验。1893年移居伦敦,进入皇家音乐学院师从斯坦福学作曲,离校后在卡尔·罗莎歌剧团乐队吹长号。1907年任莫利学院音乐系主任,自1905年起兼任伦敦圣·保罗女学音乐教师,直到去世。期间,曾于1919—1924年兼任皇家音乐学院作曲教师。他曾对印度文化有所偏爱,研究过梵文,并对东方哲学深感兴趣,这使得他的某些作品带有东方的神秘色彩。总的来说,霍尔斯特偏爱于运用多调性技法,作品富有独特的个性。其代表作有为大型管弦乐队所作的《行星组曲》(The Planets suite, Op. 32, 共七个乐章)、歌剧《赛维特丽》、《在野猪头酒家》、舞剧《大笨蛋》、管弦乐《圣保罗组曲》、为人声和乐队所作的《梨俱吠陀赞美诗》等。其中《行星组曲》最为著名(第四乐章《木星——欢乐的使者》是被广为采用的庆典音乐之一),表现的内容是太空和宇宙,以其宏大的气势、令人记忆深刻的旋律被称为“音乐太空时代”的鼻祖。

三、美国音乐

20世纪之前,尤其是19世纪,美国音乐受欧洲专业音乐影响极大,基本上是歌洲音乐的追随者。20世纪上半叶,美国音乐开始形成自身的独特风格,并能够与歌洲音乐并驾齐驱。第二次世界大战之后,美国音乐又一次汇入西方音乐的整体风格中,但在一定程度上成为西方音乐的风向标。对于这个转变,我们需要进行一定的了解。

16世纪,英国人侵占北美大陆的同时也带来了他们的音乐。17世纪初,非洲黑人奴隶的输入为美国带来了黑人音乐独有的动人曲调和独特的切分节奏,加上印第安土著的音乐(主要用于劳动、婚丧、准备作战等场合的歌唱,用鼓等打击乐器伴奏,音乐简单质朴),成为美国音乐最初的基石。19世纪后,大量欧洲音乐家迁人,使得原先习惯于赞美歌的美国人的音乐趣味发生明显变化,也给美国年轻一代作曲家的创作带来巨大影响。与此同时,音乐教育获得迅速发展。南北战争后,一批留德归来的美国音乐家将美国音乐创作推向一个高度发展的时期,但却追随欧洲风

格,缺乏独创性。其中成就最高的是麦克道尔(E. Mac Dowell, 1861—1908),他被认为是美国第一个取得国际声望的作曲家。代表作有管弦乐《印第安组曲》(即《第二组曲》, 1895)、钢琴小品《森林素描》(1896)、《海》(1898)、《炉边的故事》(1902)、《新英格兰牧歌》(1902)等。

19世纪下半叶,有的美国作曲家将目光投向了本土的民族音乐创作,代表人物是人称“民歌制作者”的斯蒂芬·福斯特(S. C. Foster, 1826—1864)。他为当时盛行的“黑人剧团”(由白人化装扮演黑人)创作了大量歌曲,这些歌曲多以美国黑人音乐的曲调为基础。代表作品如《我的卡塔基故乡》、《再见吧,古老的茅屋》、《故乡的亲人》、《我梦见金发的珍妮姑娘》和《美丽的梦中人》都是流传至今的世界名曲。但从美国音乐的整体来看,真正的美国黑人音乐(灵歌、布鲁斯等)在这个时期还未受到重视,它们只在黑人中流传发展。

1892年,捷克作曲家德沃夏克应邀就任纽约音乐学院院长,他建议美国作曲家把美国印第安人和黑人音乐运用到自己的创作中去,他的到来对美国民族主义运动起到了很大的推动作用,美国音乐开始摆脱德国音乐控制。这场运动可以说开始于吉尔伯特(H. F. B. Gilbert, 1868—1928),他的作品有着源自黑人音乐的种族色彩,代表作是《黑人狂想曲》(Negro Rhapsody, 1913)。还有康弗斯(F. S. Converse, 1871—1940),他的灵感来自美国的自然景色,代表作有《加利福尼亚》(California)、《美国速写》(American Sketches, 1929)。与此同时,一些作曲家的创作转向法国音乐,与印象派有着密切联系,如格里费斯(C. Griffes, 1884—1920)。另有一位作曲家——艾夫斯在独自探索美国化的音乐语言,但在当时并未引起人们的注意,后来才被认为是美国老一辈作曲家中最有成就的人。

20世纪20年代,社会舆论鼓励美国作曲家创作具有美国风格特点的作品。一批作曲家在各方面支持下,为美国民族主义音乐的确立做出了贡献。特别在交响乐领域,他们为美国音乐赢得了与欧洲各国音乐并驾齐驱的地位。如从巴黎留学归来的科普兰、哈里斯(R. Harris, 1898—1979)、辟斯顿(W. Piston, 1894—1976)、汤姆森(V. Thomson, 1896—1989)以及塞欣斯(R. Sessions, 1896—1984)等人都在一定程度上把美国的音乐语言与西方第一流的作曲技巧结合起来。另外还有国内培养起来的、上述作曲家的学生或追随者W. 舒曼、S. 巴伯、L. 伯恩斯坦等。

20世纪20—30年代,美国音乐除了在民族风格音乐方面的巨大成就,在实验音乐方面的发展也与西欧保持了同步。这一时期,出现了几位重要的实验主义者,最具代表性的是1915年定居美国的法国作曲家瓦雷兹。与此同时,美国的流行音乐取得了令世人瞩目的成就,爵士乐和美国风格的音乐剧都得到了巨大发展。

第二次世界大战后,许多著名的欧洲作曲家来到美国,如兴德米特、巴托克、勋伯格、斯特拉文斯基、米约等,给美国音乐带来了新的巨大影响。美国成为西方音乐文化的一个重要中心,但同时,美国音乐创作的民族性不再受到重视,美国音乐再一次汇入欧洲整体音乐风格中。

50年代以后,美国音乐更趋多样化,涉及到当时的各种新音乐风格,如:无调性音乐、序列音乐、偶然音乐、电子音乐、噪音音乐、爵士音乐、媒体音乐、新声音音乐等,代表人物有约翰·凯奇等。在流行音乐领域,摇滚乐取代了爵士乐。70年代以后,摇滚乐的热潮逐渐衰退,各种流行音乐互相影响,在风格上趋向综合。

1. 艾夫斯

艾夫斯(C. Ives, 1874—1954)生于康涅狄克州的丹伯里。其父曾在南北战争中任某北方军的军乐队队长,后任音乐教师。父亲对于新奇音响的兴趣和实验对艾夫斯产生了很大的影响,加上他的童年是在浓郁的乡村音乐氛围中度过的,使他逐渐形成了只为自己写作的习惯。20岁,艾

夫斯进入耶鲁大学学习作曲,度过了几年违背自己意愿的作曲经历。毕业后,他开始了以实验探索新风格为主的音乐创作生活,为此,他转行保险业,以获得支持音乐创作的资金。但他的音乐却长期不被人接受,直到他65岁时,钢琴曲《康克德奏鸣曲》(作于1909—1915年)演出的成功才让他得到世人的承认,他不仅被公认为美国第一位大作曲家,而且被认为是最前卫的现代音乐先驱。艾夫斯在欧洲音乐传统大行其道的环境中坚持走一条不断创新的道路,不仅取得了成功,而且为美国专业音乐形成自己的传统奠定了基础。

艾夫斯是他那个时代最富冒险精神的美国作曲家,他的创作有很强的实验性,预示了不少先锋派认同的手法。他最早采用复节奏、多调性、无调性、全音阶、四分之一音以及偶然音乐技法进行创作,他的音乐难以概括出一个统一的风格,只能从作品中具体分析。

艾夫斯某些早期作品受德沃夏克影响,带有浪漫主义色彩,如《第一交响曲》;他的多调性实验的代表作品是四声部赋格歌曲《收割季节》,每个声部都在不同调上;宗教合唱《诗篇54》有几个段落完全用全音阶写成;以《第二交响曲》(1902)为代表的20世纪初的作品,音乐朴素自然,大量引用美国传统音调,以天主教赞美歌、爱国歌曲、学生歌曲和拉格泰姆为主,并将这些曲调加以变形,与自己创作的段落融合为多层次的织体,达到一种平衡效果,具有民族音乐的风味;在《半音阶旋律音调》中试验音高序列;管弦乐《未作回答的问题》由三个独立的乐器组(弦乐、小号、长笛)分别演奏不同音乐,并且可以不依照原谱自由发挥,预示了“偶然音乐”;管弦乐《新英格兰的三个地方》、《第三交响曲》(标题为“野营聚会”,1904—1911)、《第四交响曲》(1909—1916)则集艾夫斯创作技法之大成。

2. 科普兰

艾伦·科普兰(A. Copland, 1900—1990),作曲家、指挥家,和格什文一起被认为是美国民族主义音乐的杰出代表。他生于纽约,双亲都是俄国犹太移民。1921年,科普兰进入巴黎近郊枫丹白露的一所音乐学院,师从著名的女教师纳狄亚·布朗热(N. Boulanger, 1887—1979)学习作曲,接受了严格的欧洲传统和现代音乐训练,接触了20世纪以来的各种新音乐、新技法。1924年学成归国后,他一面进行音乐创作,一面为推动美国音乐的创作和演出进行了大量的音乐社会活动,如:和塞欣斯共同组织“科普兰—塞欣斯音乐会”;参与组织“雅都美国音乐节”、“箭头音乐出版社”;曾任“美国作曲家协会”主席和“作曲家联盟”执行主席等,并且为报刊杂志撰文、在大学讲课,还出版了一系列音乐理论著作,最著名的是《怎样欣赏音乐》(What to Listen for in Music, 1939)。所有这些努力奠定了他在美国现代音乐运动中的先驱地位。

科普兰的音乐创作可分为三个时期。

归国初期,科普兰的创作受斯特拉文斯基影响较深,以新古典主义风格为主。代表作品是《管风琴与乐队交响曲》(1924)。同时,他开始寻求一条能够凸显美国音乐风格的创作道路。于是,他把目光投向了滋生于美国本土的爵士乐,写出了具有爵士乐风格的小型乐队曲《剧场音乐》(1925)、《钢琴与乐队协奏曲》(1926)等作品,试图在爵士乐和严肃音乐的结合中找到真正的美国音乐风格。30年代初,受到现代音乐潮流的影响,科普兰一度将兴趣转向具有尖锐的不协和音响的作品。

30—40年代是科普兰第二个创作时期。他这个时期极为重视对于民间音乐素材的运用,不仅包括爵士乐,还包括其他民歌甚至其他民族的民间音调,这使得他的创作具有浓郁的民族特色,代表作品有:以墨西哥的民间音调为素材写成的《墨西哥沙龙》(1933—1936),根据林肯演说词而作的朗诵音乐《林肯肖像》(1942),以及三部著名的芭蕾舞剧《小伙子比利》(1938)、《牧场竞技》(1942)、《阿帕拉契亚山的春天》(1944)。这三部芭蕾舞音乐都运用了美国自身的民歌素材,是

最早运用爵士音乐和拉美音乐的美国民族音乐的典范。《阿帕拉契亚山的春天》原是作曲家为美国现代派舞蹈奠基人玛莎·格雷厄姆创作的芭蕾舞曲,后改编成完整的管弦乐队演奏的音乐会组曲,并于1945年获得了“普利策”音乐奖。

50年代以后是科普兰创作的第三个时期。他将勋伯格的十二音技法与自己的和声语言相结合,创作了一些脱离民间音乐转而追求抽象和雅致的音乐,代表作有:《钢琴幻想曲》、《内涵》、《内在特性》、歌剧《温柔的大地》等。

总的来说,科普兰的创作在融合多种技法的基础上,表达了一种地道的美国民族主义音乐风格,他的音乐代表了美国严肃音乐的主流。他的巨大成就,使他成为美国专业音乐发展中的第二个里程碑。

3. 格什文

格什文(G. Gershwin, 1898—1937),美国著名作曲家,同科普兰一样,出生于纽约布鲁克林的俄国犹太移民家庭。1913年师从查尔斯·汉比策尔等人学习钢琴、理论与和声,次年辍学,担任流行音乐出版商雷米克的钢琴师和歌曲宣传员,从而有机会广泛接触和研究通俗音乐领域的各种体裁风格。1916年发表第一首歌曲《当你想要他们时,却得不到》。1919年创作第一部百老汇音乐喜剧《露西尔》,获得巨大成功。此后,他创作了大量的流行歌曲和数十部歌舞表演、音乐剧与电影音乐,成为百老汇舞台和好莱坞的知名作曲家。1924年为保尔·怀特曼的爵士音乐会写的钢琴与乐队《蓝色狂想曲》(Rhapsody in Blue)公演,由格罗菲配器。这是格什文的第一部大型专业音乐作品,拥有令人陶醉的动听旋律;主题发展手法以重复为主,带有即兴的性质;曲式结构采用了爵士音乐的自由分段手法,各段落界限分明。《蓝色狂想曲》被认为是“容许爵士乐从酒吧间门里探出头来”的第一个成功的尝试。在这部被称作“交响爵士乐”的作品中,作曲家以严肃音乐的方式,地道地传达出爵士乐的活力和魅力,对于美国和其他国家的专业作曲家在作品中运用爵士的手法产生了很大的影响。接着,格什文创作了管弦乐曲《F大调钢琴协奏曲》(Piano Concerto in F, 1925)、《一个美国人在巴黎》(An American in Paris, 1928)、《第二狂想曲》、《古巴序曲》。1935年创作的《波吉与贝丝》(也可翻译为《乞丐与荡妇》),是一部描写黑人生活的歌剧(也被认为是音乐剧作品),初演时虽没有取得预想的成功,却经受了历史的考验,标志着格什文创作的顶峰,成为美国歌剧中惟一保留至今的剧目。它尽力维持着歌剧的传统,却以黑人音乐(爵士乐和灵歌)为创作素材。剧中的歌曲《夏日时光》、《没必要这样》、《贝丝,你是我的女人》、《我上路了》等等成为广为流传的曲目。1937年7月11日,格什文患脑瘤医治无效,病逝于加利福尼亚好莱坞。

格什文虽然在创作的顶峰时期去世,却留下了大量音乐作品:有歌曲数百首,音乐喜剧19部,电影音乐6部,管弦乐6部,歌剧1部,成为美国音乐的宝贵财富。他的舞台剧与电影歌曲,成为后来爵士乐或歌曲创作所仿效的标准。他更为卓越的贡献在于成功地将爵士乐揉合于严肃音乐之中,让美国风味十足的爵士旋律回响于音乐厅中。由于缺乏系统的音乐教育与对位等理论基础训练,格什文更多被认为是一位旋律创作的天才。这对于他的大型乐曲固然是个遗憾,但他的歌曲却在群众中广为流行,已成为20世纪民歌传统的一部分,可称得上是同时代纽约音乐的经典。

其他国家的民族主义作曲家还有:罗马尼亚的埃乃斯库(G. Enesco, 1881—1955)、波兰的席曼诺夫斯基(K. Szymanowsky, 1882—1937)、捷克的亚那切克(L. Janacek, 1854—1928)、西班牙的法雅(M. Falla, 1876—1946)、巴西的维拉-洛勃斯(H. Villa-Lobos, 1887—1959)、墨西哥的查维斯(C. Chavez, 1899—1978)、阿根廷的希纳斯特拉(A. Ginastera, 1910—1983)等。

第三节 表现主义音乐

表现主义音乐是20世纪初盛行于德奥的与表现主义绘画同步发展的音乐风格。它的盛行与这个绝望的时代密切相关——帝国主义自身不可调和的矛盾与第一次世界大战即将爆发的阴影将人们推入绝望的境地,一种消极的处世态度应运而生,人们逃避一切,转而以自己主观对现实的理解来代替真正的现实。审视客观世界角度的骤变势必导致审美的变化:表现主义音乐反对一直被认为是美的东西,主张音乐应该表达音乐家的主观情绪,要彻底地表达人们心中的苦闷、孤独、恐惧、绝望等情绪。在具体的音乐创作中,即反对以协和为美的调性音乐,走向无调性音乐。这种变化开始于浪漫主义后期,体现在瓦格纳对调性的极度模糊(理查德·施特劳斯作品中也有体现)、斯克里亚宾的神秘和弦、勋伯格早期作品中的四度叠置和弦与自由无调性等。到了20世纪,这一系列的变化终于导致了调性的革命性变革,即勋伯格十二音技法的确立。十二音技法所展示的完全不同于调性音乐的创作思维方式,启迪了20世纪的调性解放运动,被认为是无调性音乐的先驱。

无调性是表现主义音乐最基本的表现手法,加之剧烈的力度对比、尖锐的不协和和弦、多变而不对称的节拍、模糊的结构、零乱的旋律进行等,共同构成了表现主义音乐怪诞与刺耳的风格特点。

表现主义音乐的代表人物是勋伯格和他的两个学生:韦伯恩和贝尔格。由于他们对于20世纪音乐的杰出贡献,又因为他们都出生于维也纳,他们被誉为“新维也纳乐派”(或称“第二维也纳乐派”)。

一、勋伯格

阿诺德·勋伯格(A. Schoenberg, 1874—1951),美籍奥地利作曲家、音乐教育家和理论家,生于维也纳一个贫寒的犹太家庭。勋伯格8岁学习小提琴,16岁时父亲去世,为贴补家用在银行当了5年小职员。他作曲基本靠自学,惟一正规的学习是曾于1894年随亚历山大·策姆称斯基学习几个月对位法。之后,勋伯格走上了专业音乐道路。1898年,勋伯格《D大调弦乐四重奏》的公演引起人们对他的关注,但之后作品的上演多未获好评,生活上也愈来愈窘迫,一度因不被理解而转向绘画。但他的音乐赢得了理查德·施特劳斯和马勒的赞赏。1902年,施特劳斯为他在施特恩音乐学院谋取到了作曲教师职位,自此,他的追随者越来越多。1903年,他回到维也纳进行私人教学,学生中就有韦伯恩和贝尔格。1904年,他和策姆林斯基创办“新音乐演奏协会”(马勒担任名誉会长)。1911年,勋伯格结识了表现主义画家康津斯基,他们的艺术见解不谋而合,加上学生对他的热心支持,他一步步放弃调性音乐,转向无调性音乐。第一次世界大战爆发后,勋伯格曾两次短期入伍。从1915年开始,勋伯格基本停止了创作,进入一个思想整理时期,直到十二音体系酝酿成熟。期间,勋伯格为宣传自己的作品和思想做了很大努力。一方面,他继续收授私人学生,另一方面于1918年创办“同人作品演奏协会”以支持现代音乐创作,并于1920年在阿姆斯特丹举办一系列音乐理论讲座。

1923年,经过七年的沉默之后,勋伯格带着十二音体系重新投入到音乐创作中,他的音乐重新受到乐坛的关注。1926年,他从维也纳迁居柏林,任柏林艺术学院作曲专家班作曲教授,开始了他音乐生涯中生活条件最为优越的一段时期。1933年,希特勒上台,犹太血统的勋伯格被迫离

开柏林来到美国,先后在波士顿马尔金音乐学院、南加利福尼亚大学、洛杉矶加利福尼亚大学任职。1941年,勋伯格入美国籍。1950年,出版了《风格与思想》(Style and Idea)一书。1951年,逝世于洛杉矶。

勋伯格的音乐创作依据风格大致可分为三个阶段。

1. 后期浪漫主义时期(1897—1908)

这一阶段以勋伯格作品第一号的写作年代为开端。此时期他的作品深受瓦格纳和勃拉姆斯的影响,大多属于后期浪漫主义风格。最具代表性的作品交响诗《净化之夜》(Verklaerte Nacht, 1899),将瓦格纳的主导动机手法与勃拉姆斯的变奏技巧结合在一起,题材也是典型的浪漫主义题材——取材于德国诗人德默尔的诗歌。类似的作品还有交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》(1902)、《弦乐四重奏第一号》(1904—1905)等。有些作品已经预示了他后来的音乐风格,如《弦乐四重奏第二号》(1907—1908)中使用了无调性手法和调性模糊的复杂和声。

2. 无调性时期(1908—1923)

1908年开始,勋伯格创作了一系列无调性作品。在这些作品中,大小调体系被完全抛弃,所有音一律平等,不协和和弦不进行解决。这样一来,以调性为决定因素的传统曲式结构不再适用,音乐的进行依靠的是动机的发展,纵向和弦不再受限于调性,取得了与横向进行同样重要的地位。这种思维方式下,调性音乐中以有规律的和声进行构成庞杂曲式结构的逻辑被颠覆,音乐势必变得简短,织体也会变得稀疏,而这些也成为序列音乐的主要特点。勋伯格第一部无调性作品是《钢琴曲三首》(Op. 11, 1909),第一部无调性管弦乐作品是《五首管弦乐曲》(1909)。该时期重要作品还有:为独唱和乐队而写的独角戏《期待》(Erwartung, 1909)、《月迷彼埃罗》(Pierrot Lunaire, 1912)等。

3. 十二音时期(1923—1951)

1923年起,勋伯格开始了十二音音乐创作。十二音音乐展示了一种完全脱离调性音乐组织原则的新方法:一首乐曲以半音音阶的12个音随机组成的一个音列为基础,这个音列被称为原型音列。原型音列和调性音乐中的音阶在某种程度上起着相同的作用。原型音列(Original)可以通过逆行(Retrograde)、倒影(Inversion)、倒影逆行(Retrograde Inversion)的手法获得新的音列,每一个音列可以在不同的音上开始,这样以原型音列为基础可以得到48个变化音列。音列的各音可以相继出现形成旋律,构成横向十二音;也可以同时出现形成和弦,构成纵向十二音。每个音列可以分成音组,3、4或6个音一组都可以,但有一个基本原则不可动摇:音列再现之前所有音必须全部出现,并且在十二个音全部出现之前,任何一音不可重复。

下面以勋伯格《管弦乐队变奏曲》(1927—1928)的音列使用为例,说明音列的四种形式。

【例 12-1】

The image displays a musical score for a 12-tone row and its transformations. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is divided into four sections by vertical lines. The first section is labeled 'Original' and shows the sequence of 12 notes in the treble clef. The second section is labeled 'Retrograde' and shows the same 12 notes in reverse order in the treble clef. The third section is labeled 'Inversion' and shows the 12 notes in the bass clef, each a half step above or below the corresponding note in the original row. The fourth section is labeled 'Retrograde Inversion' and shows the inverted row in reverse order in the bass clef. The notes are written as eighth notes with stems pointing up or down.

定居美国之前,勋伯格一直致力于十二音音乐的创作,他在作品中向世人揭示了十二音技法的原则和风格特征(勋伯格并没有关于十二音的理论著作,也不以这种方法教授学生)。到了美国之后,勋伯格对于十二音技法的应用更加成熟与自由,他将之与调性音乐结合,或者在传统曲式结构中运用十二音技法,或者以十二音手法为根本,偶尔进行到某一个调。1933年之前的重要作品有:《钢琴组曲》(1921—1923)、《第三弦乐四重奏》(1926)、《管弦乐队变奏曲》;1933年之后:《忏悔》(Kol Nidre,朗诵者、合唱队和管弦乐队,1938)、《拿破仑颂》(Ode to Napoleon,朗诵者、弦乐队、钢琴,1942)、《一个华沙的幸存者》(A Survivor from Warsaw,朗诵者、男声合唱队、管弦乐队,1947)、歌剧《摩西与阿伦》(1951)等。

十二音音乐是对传统音乐的根本性突破,为现代音乐的发展开辟了一片新天地,对20世纪音乐产生了令人瞩目的影响。但同时,十二音音乐有纯形式主义的倾向,较难和民间或流行音乐相结合,因而受众面很小,这正是人们对其评价褒贬不一的原因。

二、贝尔格和韦伯恩

阿尔本·贝尔格(A. Berg, 1885—1935)和安东·韦伯恩(A. v. Webern, 1883—1945)是勋伯格学生和追随者中最优秀的两个人,他们和老师一样都出生于维也纳,创作上都经历了从后期浪漫主义到无调性再到序列音乐的风格转变。但是,贝尔格更多注重的是和晚期浪漫主义风格的结合,他的作品更容易被接受,所以他在世时就取得了很大的成功。韦伯恩却比老师更为激进,他将序列原则扩展到音高以外的音色、力度、时值、节奏和织体等方面,这种做法直接促成了后来整体序列主义的诞生。另外韦伯恩在作品中采用了点接手法,这是一种力求简洁的思维方式:音色是音乐得以存在的结构性基础,音乐中仿佛只剩下了音色,两个相邻的音符会采用不同的乐器,不同的乐器又被挖掘出多种音色效果。这种做法为后来的音色作曲法和点描音乐的兴起开辟了道路。韦伯恩的音乐在他死后才受到足够的重视,许多先锋派作曲家就是从他的音乐中得到灵感的,所以有人把西方音乐史上的50年代称为“韦伯恩时代”。

贝尔格的代表作品有:歌剧《沃采克》(Wozzeck, 1921)、《小钢琴协奏曲》(1935)、歌剧《露露》(LuLu, 1929—1935)。《沃采克》通过对沃采克个人悲剧的描写,控诉了当时的社会环境,具有进步的思想意义。在音乐上,展示了某些十二音手法,亦结合了调性音乐的传统手法以及无调性音乐的手法。同时,将瓦格纳歌剧的主导动机手法、德国歌剧的抒情风格、勋伯格《月迷彼埃罗》的“念唱”和配乐说白运用到创作当中,使歌剧取得了很大成功。《露露》是20世纪最重要的歌剧之一,讲述了女主角露露如何毁灭每一个“爱”她的男人,最后自己却沦为妓女,被嫖客杀死的故事,反映了社会现实的黑暗和人们对于社会悲观绝望的情绪。它的成功说明了表现主义音乐在挖掘歌剧戏剧性方面的巨大能量。

韦伯恩的代表作品有:《传统歌谣三首》(Three Traditional Rhymes,女高音独唱、单簧管、低音单簧管、小提琴、中提琴,1924)、《室内交响曲》(1928)、《乐队变奏曲》(1940)。

其他曾经历过表现主义音乐创作的音乐家有:斯特拉文斯基、兴德米特、巴托克、奥涅格等。

第四节 新古典主义音乐

新古典主义是20世纪所有音乐流派中与众不同的一支。其他流派纷纷将精力投入到“创

新”中：或向同时代其他艺术寻求灵感，或另创新的技法……它却把目光投向 18 世纪，提出“回到巴赫”的口号。但是，作为 20 世纪诞生的音乐流派，它不可能抛去时代的精华而完全回到巴赫时代，它最深层的含义即是把巴赫时代的曲式逻辑、发展的原则和结构与 20 世纪音乐语言的最新手段结合起来，在新的时代，以新的手段追求一种拟古风格。

新古典主义者力求摆脱浪漫主义的沉重影响，创造出真正属于自己的风格，于是，自然而然地走向了浪漫主义的对立面。在美学观念上，新古典主义反对浪漫主义所追求的主观的、过激的情感表现，要求恢复古典时代的理性主义，强调情感表现理智与适度，追求各方面的均衡与完美。并且，反对标题音乐，提倡“纯音乐”，即强调音乐的本体表现，甚至奉音乐的形式为第一要义，把所有的注意力集中到音乐本身，追求尽量完美的作曲技法、音响效果和音乐的情趣。表现在具体的音乐创作中，新古典主义重新启用被浪漫主义忽视的巴洛克复调音乐的经典曲式，如早期组曲、托卡塔、大协奏曲、赋格、帕萨卡里亚、恰空等，提倡复调的线性织体，并将自然音阶作为音乐的基础，而不是瓦格纳的半音化音阶。

新古典主义是第二次世界大战之前最具影响力的音乐流派，以布索尼 1920 年发表的公开信《新的古典主义》为诞生标志。代表人物有斯特拉文斯基、兴德米特、法国的萨蒂、六人团、意大利的卡塞拉（A. Casella, 1883—1947）、马利皮埃罗（G. Malipiero, 1882—1973）、皮采蒂（I. Pizzetti, 1880—1968）、瑞士——美国的布洛克（E. Bloch, 1880—1959）、捷克的马蒂奴（B. Martinu, 1890—1959）、西班牙的法雅（M. Falla, 1876—1964）以及美国的科普兰等。

一、俄国——斯特拉文斯基

伊戈尔·菲奥多罗维奇·斯特拉文斯基（I. F. Stravinsky, 1882—1971）1882 年 6 月 5 日出生于俄国奥拉宁鲍姆。父亲是彼得堡帝国歌剧院的首席男低音，观看父亲的歌剧排练是斯特拉文斯基小时候最爱干的事情。虽然父亲的愿望是让他从事法律，他也在 1901 年进入彼得堡大学攻读刑法及法律哲学，但对音乐的浓厚兴趣使他从 9 岁起就坚持学习钢琴、和声、复调、即兴演奏等多项技术。1902 年，他偶然结识了里姆斯基-科萨科夫，并成为其学生，开始了正式的作曲生涯。

斯特拉文斯基是一个极为严谨的人，他的生活规律到一成不变的地步：每早必做的健身操，之后固定的几小时作曲时间和中间休息时下中国象棋，就像时钟的运行未曾改变。斯特拉文斯基之所以成为新古典主义最伟大的作曲家，与他的这种性格不无关系，但这种严谨并不妨碍他成为“具有一千种风格”（梅西安语）的音乐大师。斯特拉文斯基一生风格多变，很难把他归到任何一个乐派，而他每一种风格的作品又是该流派最有分量的成果。只有将他的作曲生涯大体划分为几个时段，才能更酣畅地品味这位大师风格变幻中所蕴藏的独特艺术魅力。

1. 1902 年—1908 年

1902 年，斯特拉文斯基以一首浪漫曲习作《愁云》和一首钢琴谐谑曲叩开里姆斯基-科萨科夫的师门，之后几年的代表作无不与里姆斯基-科萨科夫有关。如在其指导下创作的《*f* 小调钢琴奏鸣曲》、《*b*E 大调第一交响曲》，为其 60 寿辰创作的《康塔塔》，为其女婚礼创作的幻想曲《焰火》（1908），为其逝世创作的管弦乐《葬仪曲》（1908）等。《焰火》在 1908 年的成功演出吸引了另一个在斯特拉文斯基艺术生命中产生重大影响的人——俄国芭蕾舞团的总监佳吉列夫。

2. 1909 年—1920 年

斯特拉文斯基这一时期的音乐以民族主义风格为主，代表作品是受佳吉列夫委托面作的三部舞剧《火鸟》、《彼得鲁什卡》和《春之祭》。这三部舞剧也是他毕生最具代表性的作品。

佳吉列夫(S. Diaghilev, 1872—1929)是 20 世纪芭蕾舞剧导演中最能够慧眼识英雄的传奇人物。他有着极为灵敏的艺术知觉,当他将自己网罗的人才组成精英的创作团体,便总能为公众提供最新鲜的艺术享受。从《焰火》中,他认定斯特拉文斯基是一位极有前途的作曲家,便将之招于自己麾下负责芭蕾舞剧的音乐创作,由此开始了二人多年的合作。

《火鸟》(Fire Bird, 1909)取材于俄罗斯古老传说,音乐分为六个部分。

《序奏》:大鼓的弱奏引出低音大提琴神秘的旋律,营造出诡异阴森的气氛。故事就发生在森林深处魔王凯撒的花园中,园中竖立着被他变成石像的迷失者们。

《火鸟之舞》:长笛欢快跳跃的音型象征在暮色中曼舞的火鸟,它的绚丽光芒吸引了迷失在林中的王子伊凡,王子捉住火鸟又因它的苦苦哀求放了它,火鸟赠以一支金色羽毛,长笛欢快的音乐重又响起。

《公主的回旋曲》:主旋律是一段恬静的俄罗斯民歌,那是公主和少女们轻盈的舞姿,王子情不自禁地加入其中,并得知公主被囚的遭遇。

《魔王的邪恶之舞》:音乐一开始便是鼓与铜管一声猛烈的齐奏,凯撒和群魔出现了,要致王子于死地。王子用金色羽毛唤来火鸟,火鸟诱使魔王跳起“邪恶之舞”,直至精疲力竭。整段音乐纷乱、猛烈而强劲。

【例 12-2】



《摇篮曲》:火鸟唱出摇篮曲,催众妖入眠,并引领王子摧毁凯撒采得的生命巨蛋,破除了魔法,令少女和石像重获自由,王子与公主也终成眷属。

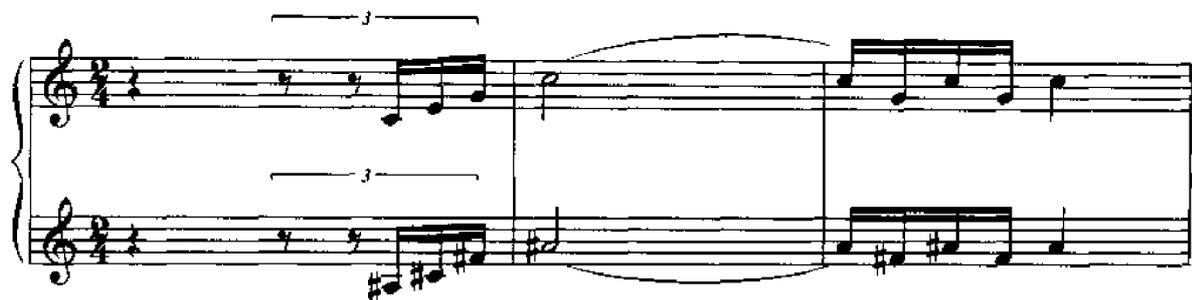
《终曲》:由法国号奏出俄罗斯民谣,全段音乐围绕这一旋律进行,最终推向乐队合奏的高潮,象征火鸟飞向自由广阔的天空。

《火鸟》的音乐中,依然可以看到里姆斯基-科萨科夫所代表的俄罗斯传统和印象主义对斯特拉文斯基的影响,但他已经表现出在节奏方面独特的创造力,如在《邪恶之舞》中采用的猛烈的切分节奏等。

《彼得鲁什卡》(Petrushka, 1911)的故事发生在很久以前俄罗斯的狂欢集市上,彼得鲁什卡是集市上一个木偶戏班中善良的白脸小丑,它深爱着木偶姑娘,却遭情敌——野蛮的摩尔人和妖冶的舞女迫害致死。此剧音乐分为 11 段:《狂欢节市集》、《俄罗斯舞曲》、《彼得鲁什卡》、《摩尔人》、《圆舞曲》、《狂欢节市集与彼得鲁什卡之死》、《保姆之舞》、《带着熊的农夫》、《吉普赛人与农具商》、《马车夫之舞》、《面具舞会》。这部舞剧的音乐中,斯特拉文斯基表现出比《火鸟》更多的个性:配器上,他不再刻意追求印象主义般的色彩,而是充分发挥每种乐器的个性以表达一种原始古朴的写实风格;采用复杂、痉挛式的节奏;独创性地采用了 C 大调和 $\sharp F$ 大调的复调式重叠和弦,被称为“彼得鲁什卡和弦”(见下例)。但是,斯特拉文斯基依然迷恋着俄罗斯风格,他为剧中各个角色设计的舞曲,基本上都以俄罗斯民谣为主题。

【例 12-3】

“彼得鲁什卡和弦”



《春之祭》(The Rite of Spring, 1913)是斯特拉文斯基最富独创性的作品。在这部舞剧中,他完全放弃了传统的和声与结构,并以重音移位、附加音值、复节奏等不规则的节奏组合,不平衡的节奏力度展示了自己大胆而富于冲击力的音乐语言。舞剧上演的当晚,愤怒的观众毫无风度地互相谩骂,大多数人指责斯特拉文斯基愚弄了他们的耳朵,只有少数人表示欣赏。因为舞蹈演员原始粗野的舞姿、粗糙的麻袋服、尖锐刺耳的音乐、怪异野蛮的节奏确实使习惯了华丽芭蕾场面的观众难以接受。很快,便有人在《波士顿先锋报》上刊出一首讽刺诗:

是谁写了这恶魔般的《春之祭》?
是谁可以有这种权力——用那唏哩哗啦
的噪音,冲击我们无力的耳朵?

然而,这却名曰:《春之祭》!
春天,应该是大地和谐,小鸟呢喃,令人
心旷神怡的季节。

如果不是我错的话,那《春之祭》的作者,应该
送上断头台!

但是,具有鉴赏力的观众在短暂惊诧后便遗忘了曾经的鲁莽。一年后,当《春之祭》再次上演时,他们毫不吝啬地表达了赞赏之意。之后,《春之祭》一直是音乐会常上演的曲目之一,成为原始主义风格的代表作。

《春之祭》取材于俄罗斯异教时代的古老传说,以祭祀太阳神阿波罗的仪式为音乐和舞蹈得以发展的线索,并不描写具体的情节。全剧分为两幕:

第一幕:对大地的崇拜

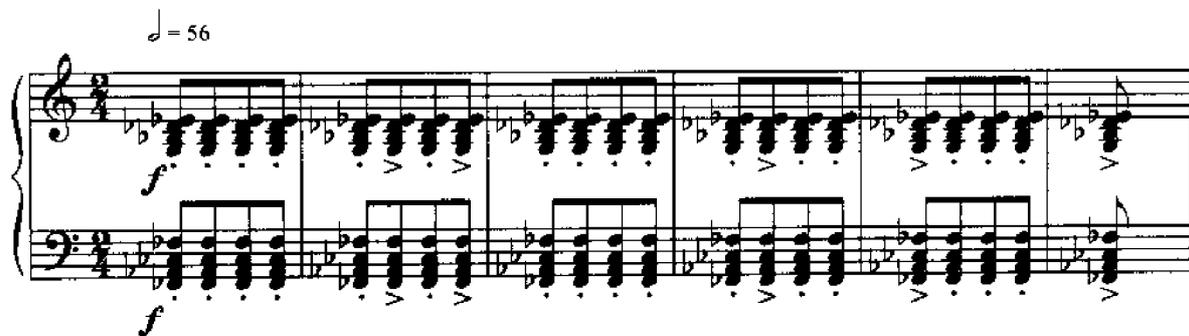
《序奏》:大管在低音区吹奏出奇妙悠远的旋律,将人们带入远古时代万物苏醒的春天。

【例 12-4】



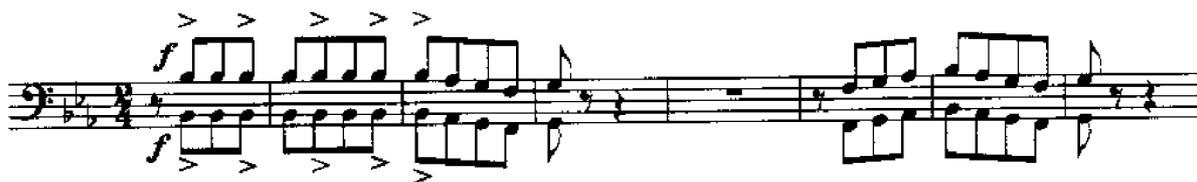
《少年之舞》：乐曲开始，弦乐组在低音区齐奏出复杂的和弦，如同原始的鼓声，其中巧妙安排的不规则重音更令人感受到一种奇特的振奋（这种打击性的平行和弦是斯特拉文斯基的首创）。

【例 12-5】



弦乐齐奏中，穿插着大管简朴的旋律，仿佛来自音乐诞生之初，却具有不可抗拒的自然的力量。舞者随着音乐机械而剧烈地摆动身体，向苍茫大地乞求肥沃多产。

【例 12-6】



之后是这个乐章的主题，俄罗斯风味十足：

【例 12-7】



《诱拐之舞》：男女分开的两个方阵做着一种诱拐结婚的游戏，木管和铜管的对答嘹亮而富有冲击力，结尾处使用了大量的“加合”节奏（也是斯特拉文斯基的创造，摆脱了传统节拍划分的束缚，拍子变换频繁）。

《春天的轮舞》：音乐舒缓下来，在一个田园风的旋律中，舞台上只剩下四队舞者。之后，舞者开始了他们的轮舞，音乐持续而沉缓。

《敌对部落的游戏》：干脆的鼓声号召勇士们为各自部落而战，随后由加了弱音器的小号奏出表达竞争之意的音乐。

《智者的行列》：长老们的音乐，依然采用了上一段的材料，音响更为喧闹。

《大地的舞蹈》：音乐突然静下来，接着大管吹奏出轻柔的和弦，舞者向大地俯下身躯。之后

是全剧最为粗犷、刚健的舞蹈和音乐。

第二幕：祭献

《序奏》：加了弱音器的小提琴缓缓奏出一个俄罗斯民歌风的旋律，象征夜的静谧。夜空下，是凝坐于火前的智者与少女们。

【例 12-8】



《青年人的环旋舞》：采用与序奏相同的主题，献祭的少女被选出。

《对被选中少女的赞颂》：舞者环绕着少女狂舞，癫狂到抽搐。这里采用了斯特拉文斯基偏爱的三全音音型。整段音乐与舞者身体的疯狂律动配合得极为紧密：大量使用铜管组和定音鼓的强奏，弦乐组出现也采用强烈的齐奏，节拍变换十分频繁。

《祖先的召唤》：节奏占主导，鼓是音乐的主角，以一种召唤的姿态呼唤年长的人加入仪式。

《祭祖仪式》：神秘而忧郁的音乐，以英国管吹奏出摇曳起伏的半音音型，尾部小号的独奏象征祖先灵魂在远处对祭礼的接纳。

《被选少女的祭献之舞》：全曲的高潮。少女在人们异常的兴奋中疯狂地舞蹈，音乐亦越来越猛烈，几乎听不到旋律性的东西，有的只是喧嚣的音响和粗野的不对称节奏，节拍几乎一小节一变。当少女力竭而死，人们将她抬上神坛，长笛和短笛的快速上行音阶将音乐推入最后的高潮，音乐在狂热的气氛中结束。

《春之祭》之后，斯特拉文斯基的歌剧《夜莺》于 1914 年在巴黎上演。由于第一次世界大战的爆发，他迁居瑞士直至 1920 年，期间，由于经济上的原因，他转向了小型舞剧的创作。1918 年的《士兵的故事》是为三个舞蹈演员和一个朗诵者而写，乐队只有小提琴、倍大提琴、单簧管、巴松、短号、长号各一件和大量打击乐器。

总的来说，斯特拉文斯基这一时期的作品充分体现了勇于打破传统的创新精神：将俄罗斯民间旋律与自己独特的和声融合得不露痕迹；多调性的结合；多种和弦的大胆使用——平行和弦、附加音和弦、全音音阶和弦、十三和弦、不协和和弦悬而不解等；极不规则的节奏安排，切分音的交错使用；以及第一次世界大战之后，乐队编制的缩小。

3. 1919 年—1940 年

这一时期被称为新古典主义时期。

1919 年，斯特拉文斯基创作了《浦契涅拉》(Pulcinella, 1919—1922)，这是一部简朴的独幕歌剧，在音乐创作上以 18 世纪意大利作曲家佩格莱西(G. Pergolesi, 1710—1736)的旋律作为创作基础，配器依然个性十足。当人们一如既往地企盼着斯特拉文斯基令人震惊而刺激的音乐，却意外地从中听到 18 世纪的声音，这种奇妙的混合使人感到混乱不已。但无论人们如何不适应，斯特拉文斯基已经找到了他新的表达方式，那就是新古典主义风格，并且他一直坚持了 30 年。这时期，他创作的大量作品将新古典主义的特质发挥得淋漓尽致。

最初的几年，斯特拉文斯基热衷于从别的音乐家那里借用旋律，如《管弦乐交响曲》(1920)有

德彪西的影响,《阿波罗》(1928)引用吕利等人的旋律,《魔女之吻》(1928)有柴科夫斯基的影子……但这些作品如《浦契涅拉》一般,带着斯特拉文斯基的鲜明个性,那些旋律则是失去原来意义的纯粹的音乐素材。

之后的20余年,斯特拉文斯基的音乐更明晰地体现了新古典主义的客观与理智,重要的作品有:歌剧清唱剧《俄狄普斯王》(1927)、《仙女之吻》(1928)、《诗篇交响曲》(Symphony of Psalms, 1930)、《小提琴协奏曲》(1931)。

1920年,斯特拉文斯基从瑞士回到巴黎,于1934年6月入法国国籍,次年竞选法兰西学院院长失败,加上1939年母亲、妻子、一个女儿的相继去世和二战的爆发,他迁居美国。

在美国生活的十余年,斯特拉文斯基的音乐仍以新古典主义风格为主,但由于身居好莱坞,创作的题材和体裁范围有了很大扩展,他开始写作电影音乐、爵士乐和马戏音乐,遗憾的是,少有精品出现。这时期最具代表性的作品:《C大调交响曲》(1940)、《乌木协奏曲》、《三个乐章的交响曲》(1945)、歌剧《浪于生涯》。后者是斯特拉文斯基这一时期最具影响力、也是最后一部新古典主义作品,采用了18世纪莫扎特的歌剧样式,故事在宣叙调中展开,情感则由咏叹调表达,对演员的功力要求相当高。

4. 1952年—1967年

这一时期被称为序列音乐时期。

或许是因为一步步走向暮年,斯特拉文斯基逐渐丢弃了以前那种轰轰烈烈的音乐,转而追求一种简约的、有节制的音乐,虽然这种特征在以往的作品中也有体现,但从来没有像这一时期一样成为主导的特征。在创作手法上,受韦伯恩的影响,他出人意料地采用他曾强烈反对的十二音手法,但他并不是教条地照搬韦伯恩的东西,而是以自己独特的节奏、配器、和声运用为基础,恰到好处地使用十二音技法。最能说明这些的是舞剧《阿贡》(1957),这部剧只有12个演员,长约20分钟,无情节,无人物,只是一组17世纪舞曲的组合,舞蹈完全是抽象的,音乐是从自然音阶手法开始,经过十二音手法,又回到主调音乐,衔接得不露痕迹,浑然天成。

1956年开始,斯特拉文斯基有一系列著作相继出版,如:以他和他的追随者及挚友克拉夫特的对话为蓝本的《对三十五个问题的回答》;根据他1939年在哈佛大学所做演讲汇编而成的《音乐诗学》等。这些著作包含了斯特拉文斯基一生的音乐智慧和他对音乐的独到见解。1971年4月6日,他去世于纽约,被葬于威尼斯佳吉列夫墓地附近。

二、法国——萨蒂与六人团

在法国,预示新古典主义风格的创作早已有之,表现在萨蒂的早期作品和拉威尔的一些作品中,如《悼念库普兰》(1910),但第一次世界大战之前法国音乐的主流一直是德彪西的印象主义,新古典主义的流行是在第一次世界大战之后,代表人物是萨蒂和六人团。1918年,科克托^①的《公鸡与丑角》一书出版,书中立场鲜明的批判了瓦格纳和德彪西,却极力推崇萨蒂的音乐,这本书成为宣扬新古典主义的重要著作;1920年,科莱^②发表文章《俄国的五人团与法国的六人团及

^① 20世纪著名的乐评人、诗人、艺术家、剧作家及导演,对新的艺术风格有独到的见解并乐于宣传它们,他和萨蒂成为法国新古典主义的领路人。

^② 法国评论家,他发表的这篇文章成为法国六人团名称的由来。

埃里克·萨蒂》，提醒人们注意他们的音乐；同年，斯特拉文斯基定居巴黎；布朗热^①在巴黎枫丹白露开始向她的学生传授新古典主义学说……这一系列重要事件让人们觉察到：法国的新古典主义时代到来了。

1. 萨蒂

萨蒂(E. Satie, 1866—1925)出生于诺曼底的一个海滨小城，成长和生活在巴黎。他在音乐学院学习期间就表现出音乐思想上的超前意识。比如他的早期作品《萨拉班德舞曲》(1887)、《吉姆诺佩迪亚舞曲》(Gymnopédies, 1888)等就抛弃了传统的音乐语言，采用了十分简朴的音调。在他以后的音乐创作中，这种简朴一直是他的追求。有意思的是，萨蒂往往给自己的作品冠以与内容反差极大的荒诞名称或是注解，比如《为一只狗所写的三首松弛的序曲》、《脱水后的胎儿》、“象牙痛的夜莺一样地演奏”等等。这些表达常常在某种程度上降低了他作品的意义，但他乐此不疲。有人解释说，这是由于性格的乖戾。因为多疑孤僻的人往往会以表面的滑稽来掩饰内心的不安，萨蒂正是以这种方式在保护自己和他的音乐。但无论如何，萨蒂在作品中明确地表达了自己的音乐思想，如：印象主义的绚丽、繁琐和精细不可能代表未来音乐的发展，法国音乐应该是直接、简朴、自然的；音乐可以作为一种生活的衬托，不必要屏气凝神地去费力琢磨；音乐应该冷静客观地表现生活，而不是非得要带出音乐家的种种情绪或情感。所有这些思想确实影响了一代法国青年作曲家，并引导他们走向法国新古典主义时代。

萨蒂最具代表性的作品有：《炫技表演》(Parade, 1917)，音乐采用了大量游乐场、马戏团、街头黑人乐队的通俗曲调，并要求使用打字机、警报器等原汁原味的的生活噪音；《家具音乐》(Musique d'ameublement)为一个画廊的开张而写，萨蒂在作品中否定了音乐的情感表达功能，鼓励观众将音乐作为背景，希望观众在幕间不要注意音乐而是随便活动，就像这音乐根本不存在一样，但观众依旧抱着尊重的态度来听，这让他很气愤；交响剧(Symphonic drama)《苏格拉底》被许多评论家认为是萨蒂最重要的作品。这首作品不讲究戏剧性，节奏极少变化，歌唱部分过分冗长，音色和伴奏都十分单调，客观来说不算是很成功的作品，但却极端地表现了新古典主义冷静、客观的特点。

萨蒂的音乐不讲求结构功能的严谨和材料的严密逻辑，与后期浪漫主义和印象主义的审美标准相去甚远，却深深影响了后来的先锋派作曲家们。

2. 法国六人团

六人团的成员包括米约、奥涅格、普朗克、奥里克(G. Auric, 1899—1983)、杜列(L. Durey, 1888—1979)、泰费尔(G. Tailleferre, 女, 1892—1983)。“六人团”这个名称完全是科莱的创造，事实上，他们从未建立正式的团体，更无统一的纲领，正如米约所说：“科莱没有考虑到我们完全不同的性格，也没有考虑到我们在创作上的不同气质。奥里克和普朗克对科克托的思想很有兴趣，奥涅格是德国式的浪漫主义者，我呢？是属于地中海沿岸地区的抒情主义的……”^②共同之处在于他们都反对后期浪漫主义和印象主义，新古典主义在他们的创作中得到了局部的反映，为新古典主义增添了力量。短时期的合作之后，六人团成员走向了不同的道路，杜列和泰费尔后来在音乐创作上几无建树，奥里克转向电影音乐，米约、奥涅格、普朗克(后被人称为“法国三人团”)则成为法国当时最主要的作曲家。

^① 法国20世纪伟大的音乐教育家，她的家实际上是20世纪二十年代中期巴黎的音乐中心。拉威尔、米洛、斯特拉文斯基等也常在此演奏他们的作品，后者是她的挚友及崇拜的对象，正因为如此，她希望他的学生模仿斯特拉文斯基的风格。

^② 米约：《没有音乐的音符》，巴黎，1949年版。转引自钟子林《西方现代音乐概述》，人民音乐出版社，1991年6月版，第67页。

六人团除了举办音乐会来演奏自己的作品,也联合起来进行过少量创作,最出色的作品是根据科克托的剧本创作的舞剧《埃菲尔铁塔的婚礼》(Maries de la Tower Eiffel,杜列未参加)。

(1)米约

达莱厄斯·米约(D. Milhaud, 1892—1974)出生于法国普罗旺斯一个教育环境良好的犹太裔家庭。17岁入巴黎音乐学院学习,一度迷恋小提琴,后立志成为作曲家。曾于第一次世界大战期间出任巴西公使秘书。1940年,为躲避战乱(法西斯攻占巴黎),暂居美国,晚年因关节炎瘫痪。他是20世纪最勤奋的作曲家之一,作品编号达433号之多,体裁也极为广泛。

米约曾明确地提出“打倒瓦格纳”的口号,因此,瓦格纳的创作手法他是不会采用的,但对于别的流派的手法,包括德彪西在内,他是毫不避讳的。他曾对多调性进行了细致的研究,多调性是他最喜欢使用的手法。如《献祭品的人》的第一段《葬礼上的怒号》采用了C大调的歌唱旋律,乐队却在B大调上;《第一交响曲》的第三乐章有一段音乐同时采用了两个性格鲜明的旋律——一个是喧闹的进行曲,一个是节奏多变的民间舞曲。

米约对于世界各地民间音乐和流行音乐素材的灵活使用也是他的一个特色,这种爱好从一些作品的题目中就能看出。如《巴西回忆》(1921)、《世界的创造》(1923,使用爵士的语言)、《普罗旺斯组曲》(1937)、《马提尼克舞曲》(1944)、《法兰西组曲》(1944)、《新奥尔良的狂欢节》(1947)、《肯塔基亚纳》(1948)。虽然,米约在音乐风格上的自由度很大,但正如他自己所说,他是“属于地中海沿岸地区的抒情主义的”(见上页注②)。

米约最著名的作品是他和科克托合作的《屋顶上的牛》(Le Boeuf Sur le Toit),又名《无事酒吧》(The nothing doing Bar)。这是一部荒诞暴力的独幕音乐剧,情节是这样的:禁酒令期间一个警察到酒吧巡视,被屋顶的巨大风扇割下头颅,然后一个女人开始抱着他的头颅跳舞,待客人们尽兴,女人将头还给警察,警察苏醒,手里却多了一张长长的账单。舞剧的音乐以南美音乐为基本素材,由多个舞曲组成,包括探戈舞曲、伦巴舞曲、桑巴舞曲、街头进行曲及伐多舞曲。其他代表作还有:歌剧《克里斯多夫·哥伦布》(1928)、《奥菲斯的不幸》(1925)、《可怜的水兵》(1926)、《大卫王》(1954)、舞剧《人类与欲望》(1918)等。

(2)奥涅格

奥涅格(A. Honegger, 1892—1955)生于法国勒阿弗尔。六人团其他成员或多或少都曾崇拜过萨蒂,他是惟一的例外。他曾说过:“我不打算像某些反对印象派的人那样回到简单的和声上去”,他的志向在于创作一种音乐,既能使广大听众能够理解,又使音乐爱好者感兴趣,尽可能摆脱陈词滥调。奥涅格难以被简单地划分到某一流派,他使用那些有助于达到他目的的所有手法。总的来说,如米约所说,他是“德国式的浪漫主义者”(见上页注②)。代表作品有:《大卫王》(1921)、《太平洋231号》(1923)、清唱剧《火刑堆上的贞德》(1935)、《第三交响乐》(1946)、《第五交响乐》(1950)。

《太平洋231号》以不协和和声、快速变换的节奏、节拍,模仿了火车头从启动、奔驰到停下的全过程,是“未来主义”的典范作品。清唱剧《火刑堆上的贞德》歌颂了英法战争中法国姑娘贞德的英雄事迹,音乐感人,影响较大。《第五交响乐》的副标题是“Di tre re”(三个D),意思是每个乐章都结束在D音上。这部作品是奥涅格严肃的浪漫主义风格的典范,共三个乐章。第一个乐章从庄重的、强有力的第一主题开始,结束在阴沉的第二主题的材料上;第二乐章是个不太快的快板;第三乐章的基本情绪是热闹而富有活力的,在高潮之后却转向一个调性模糊的主题,直至掉落在低音区的D。这种布局是奥涅格晚年悲观主义的集中反映,他曾公开表示过“我认为我们正

在生活于我们的文明的最后时刻;最后时刻必然是可悲的,而它将变得愈加可悲”。^①

(3) 普朗克

普朗克(F. Poulenc, 1899—1963),作曲家、钢琴演奏家,是六人团中萨蒂最忠实的追随者。他的音乐具有明朗的法国气质,他的钢琴曲是当时沙龙音乐的标志,最出色的作品是《无穷动》(Mouvements perpetuels),采用一种自始至终保持一个重复音型的快速的音乐体裁。他18岁创作了室内乐《黑人狂想曲》(Rapsodie Nègre),是具有萨蒂风格的一部作品,简单、轻松、带有杂耍音乐的印迹。普朗克最重要的贡献在于他带有浓郁抒情风格的声乐作品,有人称他为“法国的舒伯特”。他创作了近150首歌曲及合唱曲,还有少量的歌剧,较著名的是《蒂列佳斯的乳房》(Les Mamelles de Tiresias, 1944)和《卡尔默罗会白衣修士的对话》(Les Dialogues des Carmélites, 1957)。

六人团之后,法国还有两个组织继续追随萨蒂的风格。一个是1923年在米约倡导下建立的“阿格伊学派”,主要成员是索盖(H. Sauguet, 1901—1989)、普勒耶尔(C. Pleyel, 1894—1963)、德索米埃勒(R. Desormière, 1898—1963)。另一个是1936年成立的“青年法兰西”(Jeune France),包括梅西安(O. Messiaen, 1908—1992)、勒絮尔(D. Lesur, 1908—2002)、约里维(A. Jolivet, 1905—1974)、博德里埃尔(Y. Baudrier, 1906—1988)。

三、德国——兴德米特

第一次世界大战后的德国陷入严重的通货膨胀,许许多多的德国人身无分文,艺术却进入了繁荣时期。一股追求纯朴、自然的潮流席卷了德国艺术界。

最具代表性的是“包豪斯”(Bauhaus)建筑设计学派(反对旧时代的繁缛风格和装饰,追求实用、简单的表现手法)和兴德米特的音乐。

保罗·兴德米特(P. Hindemith, 1895—1963)出生于哈瑙,曾就读于法兰克福音乐院。他是一位音乐的“千面人”:会演奏多种乐器的演奏家、多产和风格多变的作曲家、享有国际声誉的指挥家、教师以及音乐理论家。他一生的音乐创作大体可以分为两个时期:

1. 1917—1927年

此时期,兴德米特进行了多种风格的尝试:以《小提琴和钢琴奏鸣曲》为代表的后期浪漫主义风格;随后以《凶杀——女人的期望》(1921)以及组歌《少女》(1922)为代表的表现主义风格;以《室内乐队曲第一号》(1922)和把钢琴作为打击乐使用的《1922年组曲》(1922)为代表的未来主义风格;以《第三弦乐四重奏》为代表的复调风格。总的特征是不协和与复杂难懂。

2. 1927—1963年

此时期以新古典主义风格为主,也有部分抒情性的作品。

受“回到巴赫”运动的影响,兴德米特一反第一风格时期音乐的晦涩难懂,力求音乐的简单和大众化。与斯特拉文斯基不同,他采用巴洛克时代的复调形式和规矩的节奏,所以他的新古典主义音乐不在于形式和节奏上的创新,而在于创立一套独特的调式调性体系:以不协和的对位为特征的复调织体;完全不同于大小调体系的中心音调式——和声围绕中心音展开;调性协和是基本准则,不协和只是增加特殊的效果。代表作品有《调性游戏》(1942,被称为“20世纪的《平均律钢琴曲集》”)、《画家马蒂斯》(1934—1935,1934年改编为同名交响曲)。

此时期,他还常为一些业余音乐团体写作现实生活为题材的“实用音乐”(Gebrauchs musik),

^① [美]彼得·斯·汉森著,孟宪福译:《二十世纪音乐概论》(上册),人民音乐出版社,1981年10月版,第139页。

并积极倡导之,这为他带来了“社会音乐家”这一永恒的称号。

第五节 前苏联和英国音乐

一、前苏联音乐

苏联建国之后,倡导音乐家为人民群众进行创作,从而走上了与欧洲其他国家很不相同的音乐发展道路。20世纪之前的俄国音乐有着极好的基础,有诸如格林卡、强力集团五位成员之类的优秀音乐家,更有完备的音乐教育系统,加之国家对于社会主义音乐创作的支持,苏联音乐家在20世纪的现代音乐创作中也做出了巨大的贡献。这一代音乐家中的代表人物有肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、卡巴列夫斯基等,由于他们的创作多与社会主义政治生活结合紧密,有人称他们为“社会主义现实主义乐派”。

1. 普罗科菲耶夫

谢尔盖·普罗科菲耶夫(S. Prokofiev, 1891—1953),作曲家、钢琴家和指挥家,出生于乌克兰一个富裕家庭,母亲是杰出的钢琴演奏者,所以他自幼受到了良好的音乐教育。普罗科菲耶夫13岁考入彼得堡音乐学院,1909年修完作曲系课程,后在该院学习指挥和钢琴。在校期间一直以桀骜不驯和自视清高出名。他1914年毕业,当年以《第一钢琴协奏曲》获得安东·鲁宾斯坦奖。

从学校毕业时,普罗科菲耶夫已经是一位被公认的钢琴演奏家,但他创作上狂放、新奇的风格还没能够获得乐坛的赏识。1914年,他来到伦敦,结识了佳吉列夫,后者用当年发现斯特拉文斯基一般的胆识与远见肯定了他的创作,并委托他创作舞剧音乐。普罗科菲耶夫本人对斯特拉文斯基也十分欣赏,他早期的音乐风格深受其影响。1918年起,普罗科菲耶夫开始了漫长的、世界性的钢琴巡回演奏生涯,期间,于1923年定居巴黎。这时期,他的创作大多不受欢迎,经济上的主要来源是钢琴演奏音乐会的收入。比较成功的作品如:歌剧《对三个橙子的爱情》(1919)、舞剧《丑角的故事》(1921)以及佳吉列夫委托而作的舞剧《钢铁时代》(Le Pas d'acier, 1925—1926)和《浪子》(The Prodigal Son, 1929)。后两部舞剧的成功为普罗科菲耶夫在苏联国内赢得了巨大的声誉,他开始频频被邀请回国演出,终于在1932年定居莫斯科。回国后,他创作了大量的电影音乐和爱国主义主题的作品,国家对于他的待遇却是沉浮不定:他的作品《第七钢琴奏鸣曲》、《第五交响曲》分别于1943、1946年获苏联国家奖金;1948年他却被政府批判为“形式主义”,许多作品被禁演。他晚年的身体状况也越来越糟糕,1953年5月3日因脑溢血逝世于莫斯科。

普罗科菲耶夫一生作品极多,几乎涉及到所有的音乐体裁,音乐风格也随着居住地的变更而变化——从狂野、生机勃勃到风格模糊再到晚期的抒情柔美风格。他的创作生涯可分为俄罗斯时期(1918年之前)、国外时期(1918—1934)、定居苏联时期(1934—1953)三个时期。第一个时期的代表作是《赛西亚组曲》、《第一钢琴协奏曲》和《第二钢琴协奏曲》,后者粗野的音响、打击乐式的钢琴手法,极度兴奋的精神活力和怪诞的形象令人吃惊,有人称之为“足球音乐”风格。另有一首《古典交响曲》(1917)与这时期的风格截然不同,却预示了普罗科菲耶夫后期的音乐风格。第二个时期的代表作有:《对三个橙子的爱情》、《丑角的故事》、《钢铁时代》、《浪子》、《第三交响曲》、《左手钢琴协奏曲》(1931)等。第三个时期的代表作有:《基热中尉》的电影配乐(1934)、《第二小提琴协奏曲》(1935)、舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1936)、交响童话《彼得与狼》(1936)、歌剧《战争与和平》(1941—1942)等。

总的来说,普罗科菲耶夫的创作与一般现代音乐作品不同:他坚持明确的调性,对不协和音采取节制的态度,喜于采用传统曲式,配器上也惯于使用完整的交响乐队。当然,作为一个现代音乐家,他的创作必然有诸多创新,如:对新的音响的尝试——将钢琴作为打击乐、新颖的和声进行——毫无准备的远关系转调以及他早期作品中表现出来的怪诞的音乐形象。

2. 肖斯塔科维奇

(1) 生平

德米特里·肖斯塔科维奇(D. Shostakovich, 1906—1975),作曲家、钢琴演奏家、音乐教育家、音乐社会活动家。在20世纪顶尖级的俄国音乐家中(如斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、格拉祖诺夫、恰恰图良等),他是惟——一个完全成长和生活在国内的音乐家。他接受正规音乐教育是在十月革命之后,一生的创作几乎不曾超出苏维埃政权允许的范围。因此,他堪称最能代表苏联音乐文化的音乐家。

肖斯塔科维奇1906年生于彼得堡,9岁随母亲学习钢琴,11岁便尝试作曲,13岁入彼得堡音乐学院学习钢琴和作曲。在校期间,斯特拉文斯基、贝尔格、马勒、勋伯格、米约的作品对他产生了很大影响,因此,在他早期的作品中,西方现代音乐的风格特征十分明显。他的毕业作品《第一交响曲》(1925)为他在国内外赢得了一定的声誉。之后的10余年,肖斯塔科维奇以钢琴演奏家身份举办音乐会或参加钢琴比赛,更多的时间用来作曲。期间的代表作有:《第二交响曲》(1927,“献给十月”)、《第三交响曲》(1929,“五一”)、《24首钢琴前奏曲》(1932—1933)、歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》(1932)、《第四交响曲》(1935—1936)等。1936年的1月28日,《真理报》发表了一篇文章抨击肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》:“粗糙的、原始的、庸俗的……歇斯底里的、痉挛的、癫痫的音乐。”^①其实这部歌剧在首演后两年内在国内外均受到好评,但这篇文章确实给肖斯塔科维奇不小的打击。

1937年,肖斯塔科维奇创作《第五交响曲》,声称对政府音乐文化政策表示支持,其实仍是一部具有作曲家鲜明个性的作品,但获得极大成功。同年,他任教于列宁格勒音乐学院,次年成为教授。之后10年,肖斯塔科维奇的创作是顺利的,并一直受到政府的重视和人民的拥戴,主要作品有:《钢琴五重奏》(1940)、《第七交响曲》(1941)、《第八交响曲》(1943)。1948年2月14日苏共中央发布决议,一批苏联作曲家被指控为“错误的、反人民的形式主义倾向”,^②肖斯塔科维奇首当其冲。之后的五年里,他开始创作更通俗易懂的作品,如:清唱剧《森林之歌》、电影配乐《攻克柏林》、《易北河会师》等,但在那些不准备公开发表(斯大林死后被公诸于世)的作品中,他走向更为复杂抽象的风格,如:《第一小提琴协奏曲》(1948)、《第四弦乐四重奏》(1949)等。斯大林逝世(1953)后,苏联文化政策逐步解冻,肖斯塔科维奇创作了大量作品,包括6部交响乐、2首小提琴奏鸣曲和3部弦乐四重奏等,在国内外获得了极高声誉,获得了诸多奖项:1953年国际和平奖、1958年列宁奖金、多次苏联国家奖金、1956和1966的列宁勋章、1966年英国皇家交响乐团金质奖章、1967年奥地利共和国大银质奖章、1969年维也纳莫扎特协会纪念奖、1971年十月革命勋章、1974年俄罗斯联邦共和国格林卡奖等,美、英、法、德、奥等国最高艺术(音乐)学府和学会曾授予他荣誉学位或荣誉会员称号。

肖斯塔科维奇晚期作品贯穿着一种凄凉离别的基调,这与作曲家本人身体状况有一定的关系,他1966年患严重的心脏病,后又并发关节炎,经受将近10年的疾病折磨,于1975年8月9日去世。

^① 日丹诺夫.《在联共(布)中央召开的苏联音乐工作者会议上的开幕词》,《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1953年,第99页。

^② 《苏联文学艺术问题》,人民文学出版社,1959年,第118—124页。

(2) 作品与创作特征

肖斯塔科维奇总的音乐特征是兼收并蓄的:既继承了俄罗斯古典音乐的传统,又受到西方音乐的影响;以主调音乐为主,复调技术亦运用的十分纯熟;以调性音乐为根本,又揉和了现代音乐中的无调性手法;既创作忠实于自己的艰深作品,也创作适合大众的通俗作品。

肖斯塔科维奇一生的创作涉及多种体裁,主要作品有:15部交响乐、15部弦乐四重奏、2部歌剧以及数部协奏曲、康塔塔、清唱剧、电影音乐等。其中,仅有的2部歌剧是早期作品《鼻子》和《姆钦斯克县的马克白夫人》,后者曾被认为是社会主义文艺的巨大成就,描写帝俄时代一位青年女子为追求爱情而犯罪杀人的故事,控诉了旧制度对人性的扭曲与毁灭。弦乐四重奏是他创作很重要的一方面,其中《第十三弦乐四重奏》、《第十四弦乐四重奏》使用了无调性和十二音技法,但又回到调性音乐。《第十五弦乐四重奏》追求一种极为简洁、透明的织体,这三部作品是20世纪室内乐中少有的精品。肖斯塔科维奇以20世纪少有的交响乐作曲家闻名于世,他的交响乐以反映社会重大题材为特色,音乐创作上不失为20世纪交响乐的典范,对前苏联和社会主义国家的音乐创作有深远的影响,在世界现代音乐中有特殊的地位。其中,最重要的是第五和第七交响乐。

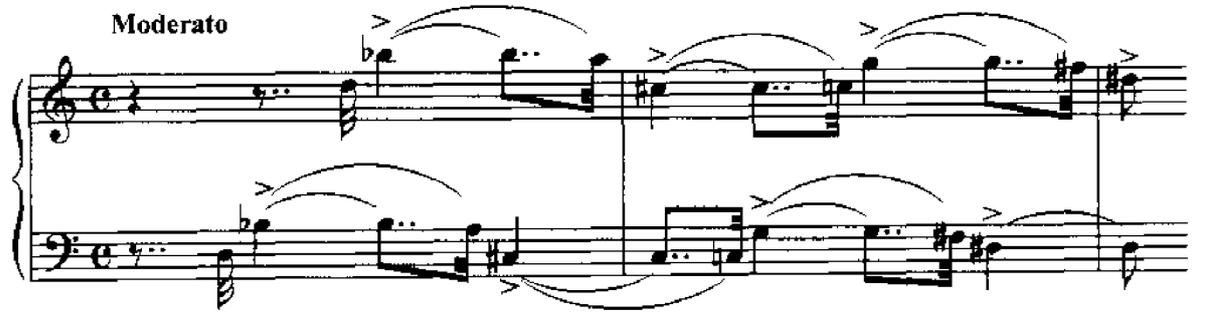
《d小调第五交响乐》(即《革命交响曲》)规模宏大,风格鲜明,被认为是“新贝多芬风格”的交响曲,常被比拟为《命运交响曲》。

第一乐章是一个中板的奏鸣曲式乐章,以弦乐奏出的卡农式旋律作为背景(下例a),小提琴奏出压抑而不祥的第一主题(下例b)。第二主题(下例c)由第一主题发展而来,转入一种宽广、奔放的情绪。在展开部,两个主题通过多种手法充分展开,情绪的冲突在展开部结束时达到高潮。在再现部,冲突得到缓解,但仍贯穿着乐章开始时的压抑气氛。

【例 12-9】

a.

Moderato



b.

Moderato ♩ = 76

p



c.

1ST VIOLINS

p espress.



第二乐章是一个笨拙的谐谑曲乐章,显示出一种蕴含于讽刺中的幽默,这种风格在俄罗斯音乐中经常可以听到。乐曲开始是在 $\flat E$ 调单簧管上的尖锐曲调;中段的独奏小提琴先拉出了滑音,然后其他乐器纷纷模仿;巴松管和低音巴松管引入后,加强了乐章的幽默效果。

第三乐章是堪称这部交响乐灵魂的广板乐章。采用了三个情绪不同的主题:第一主题平静舒展(下例 a),第二主题直白而急促(下例 b),第三主题是一个压抑的下行旋律(下例 c)。三个主题交替发展之中,乐曲一步步地被推向高潮。再现部较为简略。

【例 12-10】

a.

Largo $\text{♩} = 50$

b.

c.

$\text{♩} = 72$

第四乐章采用奏鸣曲式。在定音鼓敲击中,铜管乐器狂哮出第一主题;第二主题是一个热闹的舞曲,两个主题在巨大的音响中冲入高潮。中部宁静,再现部将最初的磅礴气势延续过来,最终却以第一主题的材料作为结尾。

《C大调第七交响曲》(即《列宁格勒交响曲》)作于1941年。希特勒对苏联发动侵略战争之初,肖斯塔科维奇把它“献给我们的反法西斯战斗、给我们未来的胜利、给我出生的城市”。作品的写作从7月开始到12月完成,1942年3月5日,由苏联指挥家萨莫苏德(S. Samosud, 1884—1964)指挥,在古比雪夫首演。8月9日,在列宁格勒演出,还作了无线电实况转播,当时列宁格勒已经经历了德军数月的围困,整个城市满目疮痍,可供演奏的乐器十分缺乏,就连演奏员也只剩下二十多人。但苏军的前线指挥部克服了重重困难:用飞机空运总谱,从前线抽调演奏人员,用密集的炮火掩护,使列宁格勒免遭德军炮火的侵扰。苏军做出如此的努力,《第七交响曲》鼓舞入心的力量可想而知。1942年,托斯卡尼尼在纽约指挥这部作品,作为全世界人民反法西斯的大合唱,获得了极大的成功。1943年,这部交响曲在美国演出了62场。因此,这部作品对反法西斯战争的胜利有着不可磨灭的贡献,具有极高历史价值。

这部交响曲共四个乐章,看似使用传统结构,但第一乐章完全是一种交响诗的写法,可以作

为一个独立的作品存在。

第一乐章(战争)以奏鸣曲式写成,中庸的稍快板。

整个呈示部是战前和平生活的写照:第一主题宏伟雄壮,由弦乐器和大管呈示,描写勤劳的苏联人民建设国家的壮阔场面;第二主题抒情而富有诗意,表现苏联人民和平、安宁的生活。

展开部以一个庞大的插部代替传统写法,插部主题是一个典型的德意志普鲁士古老军队进行曲的旋律和节奏,代表法西斯的“侵略”形象。音乐以小鼓极轻微的敲击蹑手蹑脚地开始,随之而来的是不断增长的、强烈而空洞的平行和弦的音响,形象地揭示了法西斯外强中干的虚弱本质。这个主题共进行了11次变奏,在不同的乐器配置上,音乐愈来愈嚣张,但鼓点始终保持着。到第9变奏,反抗的主题出现,两个主题的对抗极其激烈。到了第10、11变奏,反抗的主题愈来愈坚不可摧,法西斯的主题则变得支离破碎。

再现部,人民的主题重新出现,却变得威严而悲壮,之后重现呈示部的情绪,象征思考后的重新振奋。但结尾处小号吹奏的法西斯主题隐约出现,象征战争仍未结束。

第二乐章(回忆)为复三部曲式的诙谐曲乐章,稍快的中板,表达了对愉快往事的忧伤回忆。呈示段首先由第一小提琴奏出轻盈而纯净的主题,背景是弦乐器的重音和弦,而后双簧管在弦乐器伴奏下奏出了一支抒情宽广的旋律。中段以弦乐的拨弦和双簧管与英国管上的顿音上行三连音为固定音型,在这个节奏的上下端,是两个以对位形式呈现的主题,一个在低音单簧管上,一个在低音双簧管和大管上,整段音乐焦躁不安,但不久小号和长号奏出了一个雄壮的动机,预示胜利的即将到来。

第三乐章(祖国的辽阔大地)为沉思的柔板乐章,结构为复三部曲式。音乐表现了对人生价值的思考和对自然的赞美,犹如徜徉在俄罗斯广袤的大地上。乐章开始由管乐齐奏出圣咏似的音乐,引出小提琴带有古代俄罗斯风格的歌唱性主题。中间部分开始在小提琴热情的主题上,整段音乐热情奔放,最后回到乐章开始的主题。

第四乐章(胜利),不太快的快板转中板。由定音鼓微弱的滚奏引导出双簧管、法国号和定音鼓的类似贝多芬“命运主题”的音型,而后弦乐器奏出刚毅的 e 小调主题。这一主题在不同乐器上充分发展,展现出气势恢弘、惊心动魄的战争场面。第二部分以中板开始,表达一种沉重的哀悼情绪。第三部分速度更慢,音乐织体也更加浓密,主题以半音级进方式层层推进,音乐的紧张度不断增强。这时,第一乐章第一主题由铜管组强有力地奏出,犹如胜利后的狂欢,全曲在高潮中结束。

二、英国音乐

在英国,也有和普罗科菲耶夫与肖斯塔科维奇一样较为传统的音乐家,代表人物是布里顿。

爱德华·本杰明·布里顿(E. B. Britten, 1913—1976),英国作曲家、指挥家、钢琴家,1913年11月22日生于洛斯托夫特(Lowestoft),父亲是当地的牙科医生,母亲是业余歌手和当地合唱协会的秘书。布里顿自幼随母亲学习钢琴,5岁开始尝试作曲。1924年,布里顿的才华得到了英国作曲家布里奇(F. Bridge, 1879—1941)的赏识,遂在其门下学习作曲。布里奇给了布里顿一个宽松的学习环境,他着重培养他的专业技术和敏锐的听觉,对于布里顿潜在的创造力给予了不断的激励和保护,并注意开阔他的视野。1930年,布里顿获得皇家音乐学院奖学金,在那里跟随阿萨·本杰明学习钢琴,随约翰·艾尔兰学习作曲。比之于布里奇的启蒙与系统训练,音乐学院的教学令布里顿感到失望。同时,自己作品付之演奏的机会少之又少,他感到十分沮丧,终于在1934年辍

学。这一年,他以《简易》交响曲在作曲界崭露头角。1935年,布里顿终于找到适合于发挥自己才能的机会——为邮政总局监制的一些纪录片以及一些广播和话剧编写配乐。这期间,他积累了戏剧音乐创作的丰富经验,并且与诗人兼剧作家奥登(W. H. Auden, 1907—1973)有了工作上的接触。同时,他还写出一些重要的弦乐作品,其中以《弗兰克·布里奇主题变奏曲》最为著名。1939年,布里顿跟随奥登旅居美国,历时3年。期间,受同行的英国男高音歌唱家皮尔斯(P. Pears)影响,布里顿的音乐创作开始转向歌剧与声乐曲,创作了他的第一部歌剧《保罗·布尼安》。布里顿许多歌剧中的人物与组歌就是为皮尔斯设计的,两人合作达35年之久。1942年,布里顿回国,创作了歌剧《彼得·格里姆斯》、管弦乐曲《青少年管弦乐队指南》等一系列重要歌剧、管弦乐作品,后定居于奥尔德堡(Aldeburgh)渔村,并在那里组织了逢夏举行的奥尔德堡音乐节。布里顿一生获得不少荣誉:1952年他被授予“荣誉之友”的称号;1964年获得阿斯本音乐奖;1965年获得有勋章;1976年又被授予男爵爵位,并获得英国上议院终身议员称号。1976年12月4日,布里顿在奥尔德堡逝世。

布里顿是一位多产的音乐家,重要作品有:

1. 歌剧:《彼得·格兰姆斯》(Peter Grimes, 1945)、《卢克丽霞的受辱》(The Rape of Lucretia, 1946)、《阿伯特·赫林》(Albert Herring, 1947)、《让我们演个歌剧》(Let's Make an Opera, 1948)、《比利·巴德》(Billy Budd, 1951)、《格罗丽安娜》(Gloriana, 1953)(该剧剧本系为伊丽莎白二世加冕典礼而作)、《螺丝的转动》(The Turn of the Screw, 1954)、《诺亚的洪水》(Noyes Fludde, 1957)、《仲夏夜之梦》(A Midsummer Nights Dream, 1960)、《欧文·温格雷夫》(Owen Wingrave, 1970)、《威尼斯的死神》(Death in Venice, 1973)等。

2. 合唱曲:《一个婴儿诞生了》、《英雄叙事诗》、《圣·塞西利亚赞美诗》、《圣诞颂歌仪式》、《羔羊颂》、《圣尼古拉》、《春天交响曲》、《学院康塔塔》、《怜悯康塔塔》、《战争安魂曲》、《今日的声音》等。

3. 管弦乐曲:变奏-赋格曲《青少年管弦乐队指南》(普塞尔主题变奏与赋格曲)、《简易交响曲》、《弗兰克·布里奇主题变奏曲》(弦乐曲)、《安魂交响曲》、序曲《兴建大厦》、大提琴交响曲、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲等。

4. 室内乐:弦乐四重奏3首、《幻想四重奏》、大提琴独奏组曲2首。

5. 声乐套曲及歌曲:《我们的狩猎祖先》、《在这小岛上》、《灯彩》、男高音与圆号及弦乐的《小夜曲》、《夜曲》、《米凯朗杰洛的十四行诗七首》、《约翰·多恩的十四行圣诗》、《摇篮曲的魅力》、《冬天的话》、《霍尔德林的六个片断》、《威廉·布莱克的歌曲和格言》、《诗人的回声》、圣歌、民歌改编曲及其他歌曲,还有为中国诗人白居易、杜甫、陆游等人的诗所作的套曲《中国诗词歌曲》(Songs from the Chinese, 1959)等。

布里顿被认为是普赛尔以来最有才能的英国作曲家,以其非凡的音乐天赋被称为“英国的莫扎特”。他的音乐总的来说以传统为基础,广泛采用各种现代手法,却坚决反对十二音和序列音乐,强调调性和三和弦的表现力,并且一反当代作曲家对奏鸣曲式的偏爱,转而钟情于变奏手法。他的风格丰富多样,很难说属于哪一个乐派。在他众多的作品中,可以看到现代音乐的不协和性与中世纪的音乐感觉、民族音乐的特质与现代派的技巧、仪式性的华丽风格与简单纯朴的风格,以及大型合唱作品中极其复杂的复调结构等等,这些看似难以出现在一个音乐家作品中的音乐品质都赫然存在着,并且相得益彰。

歌剧是布里顿最重要的创作领域,作品中最著名的是《彼得·格兰姆斯》,这部作品于1945年

6月进行首演,得到了公众和评论家的一致好评,是20世纪最成功的歌剧之一,被认为是英国民族歌剧复兴的开始。

布里顿还发展了一种室内歌剧(Chamber opera)形式,只用五六个演员和十二、三人的小型乐队,音乐以精巧雅致见长,织体简单且节奏灵活。

作为一名和平主义者,布里顿以两部与战争有关的安魂曲诉说了反对战争、追求和平的愿望,即作品20号《安魂交响乐》和作品60号《战争安魂曲》。前者以“追荐亡人弥撒曲”作为主题,后者是一首包含独唱、合唱、童声合唱与管弦乐队的大型声乐作品。这两部作品和一般的安魂曲不同,不仅追思了战争中死去的人们,同时也具有极其鲜明的反战内容。

第六节 微分音音乐与噪音音乐

一、微分音音乐

19世纪末20世纪初,西方音乐透露出一些实验音乐的迹象,一些作曲家尝试在传统的乐音体系之外寻找新的音乐。如墨西哥作曲家卡里洛(J. Carrillo, 1875—1965)和美国作曲家艾夫斯的个别作品,以小于半音的音程作为音程单位,即放弃传统音乐将一个八度分成12个半音的乐音体系,转而使用将一个八度分成12个以上的音程的乐音体系,这类音乐被称为微分音音乐(microtone)。微分音音乐真正兴起是在20世纪20年代,由于受到乐器构造和调音的局限,以及一般人的辨音能力的限制,微分音音乐并没有产生太大的影响,但是这方面的试验仍被后来的许多作曲家继续着。

捷克作曲家哈巴(A. Haba, 1893—1973)是20世纪微分音音乐的代表人物。他不仅创作大量微分音音乐作品,如《第三弦乐四重奏》(1922)、歌剧《母亲》和《新地》,而且根据作品的需要设计微分音的乐器,如为《母亲》设计的四分之一音的钢琴、风琴、单簧管、小号。另外,哈巴于1924年在布拉格音乐学院设立了微分音音乐系,并著有《四分之一音体系音乐中的和声原理》等著作和文章,为微分音音乐理论的传播作了很大努力。

美国作曲家帕奇(H. Partch, 1901—1974)则把一个八度分为43个音级。他自己动手制作了很多乐器,专门用来演奏他的音乐,如带有共鸣箱的大型木琴、玻璃排钟和陶制葫芦。代表作品有《奥狄浦斯》(Oedipus, 1951)和《科特豪斯公园中的启示》(Revelation in the Courthouse Park, 1960)等。

二、噪音音乐

20世纪初在意大利兴起的未来主义思潮是噪音音乐诞生的基础。未来主义(Futurism)开始于文学领域,1909年2月20日的《费加罗日报》刊登了意大利诗人马里内蒂(F. T. Marinetti, 1876—1944)的“未来主义宣言”,号召艺术家抛弃一切传统艺术,创造能够表现现代机械文明的全新艺术形式。之后,未来主义迅速蔓延至美术、音乐、戏剧、电影、摄影等各个领域,这种影响在音乐领域表现为噪音音乐(Music of noise)。噪音音乐和微分音音乐都旨在创立不同于传统音乐的新的音乐,但微分音音乐至少还是以有固定音高的乐音作为音乐的最基本材料,噪音音乐却由噪音组成,放弃了固定音高。

路易吉·鲁索洛(L. Russolo, 1885—1947)是未来主义乐派的创立者之一,同时也是噪音音乐的先行者。鲁索洛相信,如果你懂得如何去听,那么一切声音都是音乐。1913年他发表了《噪音艺术》(L'arte dei rumori)一文,认为工业时代的音乐“必须突破这种纯粹音乐的狭窄的范围”,^①日常生活中可听到的噪音应该作为音乐作品基本的音响材料。1916年,他又发表了一篇同名文章,在先前思想的基础上进一步把噪音分成六类,即:(1)轰隆声、霹雳声、爆炸声、哗啦声、飞溅声、咆哮声;(2)吹哨声、嘶嘶声、喷气声;(3)飒飒声、淙淙声、咕噜声、忙乱声、潺潺声;(4)尖锐声、呼啸声、沙沙声、吵闹声、噼噼啪啪声、摩擦声;(5)金属、木头、石头、陶瓦的敲击声;(6)动物和人的声音:呼喊、尖叫、呻吟、大哭、大笑、喘息、呜咽。鲁索洛还发明了许多噪音发声器,可以奏出音域极宽的各种声音。他的噪音音乐的代表作是《汽车与飞机的集会》(1913—1914),他所进行的这种未来主义音乐试验被看作后来电子音乐的先声。

美籍法国作曲家埃德加·瓦雷兹(E. Varese, 1883—1965)是深受噪音音乐影响的音乐家。和鲁索洛不同,他并不极端地看待噪音,而是将乐音和噪音(即人耳可以听到的任何声音)平等地作为音乐的音响材料。瓦雷兹认为,音乐应该“从平均律的音阶和乐器的限制中解放出来”,^②而音响材料范围的扩大为他这种思想提供了更为便利的条件,20世纪20年代开始,他在大量的作品中实验了新音响。瓦雷兹新音响的试验主要是在打击乐领域,代表作品有:《八棱体》(Octandre)、《积分》(Intégrales)、《电离》(Ionisation)、《密度 21.5》(Density 21.5)、《赤道仪》(Equatorial)等。其中以《电离》最为出名,作品使用了约40件打击乐器和两个警报器,没有旋律,没有和声,按不同性质的音色和音响结构构成:金属的、木头的、沉重的、轻巧的等。50年代,磁带录音机的普遍使用让瓦雷兹发现了新的音响领域,他结合磁带音响创作了《沙漠》(Deserts, 1954)、《电子音诗》(Poème électronique, 1957—1958)等作品。在瓦雷兹的大量作品中可以看到,音色超越了音高在音乐中的地位,成为音乐的首要因素,这种尝试影响了战后的音乐风格。

^① 韦斯和塔鲁斯金(编著):《西方世界中的音乐,文献史》(P. Weiss and R. Taruskin [ed.] Music in the Western World, A History in Documents), Schirmer Books, 1984年,第443页。转引自于润洋《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2001年5月版,第378页。

^② 《新格罗夫美国音乐辞典》(The New Grove Dictionary of American Music),第四卷,第448页。

20 世纪音乐(下)

第一节 序列音乐

序列音乐(Serialism)兴起于第二次世界大战结束(1945年)之后,产生的基础是战前十二音音乐所使用的序列手法。十二音音乐以音级的不同序列为基础,序列手法只是表现在音高上;序列音乐却将序列手法扩展到节奏、力度、音色、时值、音区配置、起奏类型、音的密集程度等方面。由于十二音音乐有时也被称为序列音乐,所以战后的序列音乐又称为整体序列音乐(Total Serialism)。主要作曲家有梅西安、斯特拉文斯基、布列兹、斯托克豪森、巴比特(M. Babbitt, 1916—)、诺诺(L. Nono, 1924—1990)等。

一、梅西安

梅西安(O. Messiaen, 1908—1992)生于法国东南部的阿维尼翁市。1919—1930年在巴黎音乐学院学习,1931年起,他就成为三一教堂最年轻的正式管风琴师,一直到离开人世。1936年任教于巴黎师范音乐学院,并与勒絮尔(D. Lesur, 1908—2002)、约里维(A. Jolivet, 1905—1974)、博得里埃尔(Y. Baudrier, 1906—1988)组成了“青年法兰西”(Jeune France)作曲家集团。第二次世界大战时,梅西安应征入伍,却成了德军的战俘。获释之后,于1941年任教于巴黎音乐学院,担任和声学、音乐分析、美学课程。他的音乐分析课程获得年轻音乐家们的尊崇,被誉为独特的“高级作曲班”。1966年,开始担任作曲课程。他的学生布列兹、斯托克豪森以及希纳基斯(I. Xenakis, 1922—2001)等都是当代知名的作曲家。1978年从巴黎音乐学院退休,1992年去世。

梅西安是一位桥梁式的音乐家。他认为,各个时代的音乐很自然地延续着以前的音乐,期间无疑会有变化,但延续决不会被割断。一方面,他对于古代欧洲音乐、古代东方音乐和后期浪漫主义以来的音乐加以研究,积累了极为丰富的音乐语言资源,包括基督教圣咏、希腊的韵律、印度节奏、德彪西的色彩性语言和勋伯格的十二音音乐等,并将这些语言融汇到作品中;另一方面,他性格鲜明的音乐影响了许多现代音乐家,堪称“现代音乐之父”。他的音乐是对创新精神最好的阐释:第一个系统地运用序列手法,将序列音乐扩展为整体序列音乐,带动了一个新的流派的诞生;创造性地使用节奏和调式,如:“非逆行节奏”(Non-Retrogradable Rhythms)、“附加音符”(Added Notes)、“三部分节奏体系”(Tripartite Rhythmic System)、“人工调式”等;自称是“用音乐来为鸟声记谱的惟一的鸟类学家”,以鸟鸣声作为音乐素材,或直接应用,或用音乐表现出来。

梅西安的作品主要包括三方面的内容,即:对上帝的崇敬、对生活与爱情的祈祷以及对大自然的歌颂。其中,强烈的宗教信仰是他与同时代音乐家最不相同的追求,他认为在音乐中表现的最主要的思想应该是对天主教的忠诚。

梅西安一生的创作可分为四个阶段。

1. 1948年之前

这一时期的作品内容以表达对宗教的虔诚为主,风格却是多样化的,对于后期浪漫主义、德彪西风格、巴洛克风格都有所借鉴,在音乐语言上已显示出一定的个性。重要作品有:女高音与钢琴曲《献给Mi的诗》(1936)、《“时间终结”四重奏》(Quartet for the End of Time, 1940,也译为《末日四重奏》,小提琴、大提琴、单簧管和钢琴曲)、钢琴套曲《二十次朝觐圣婴耶稣》(Vingt Regards sur l'enfant Jesus, 1944)、《图朗加利拉交响曲》(Turangalila Symphony, 1948)等。《图朗加利拉》的标题是一个梵语词,梅西安把它的意思解释为“一首爱情的歌、欢乐的赞美诗、时间、运动、节奏、生与死”,这部10个乐章的大型交响乐是梅西安此时期音乐创作风格的总结,以奇异、华丽的音响色彩和动人心魄的魅力成为最受大众欢迎的作品之一。《“时间终结”四重奏》的灵感来自于《圣经》中圣约翰的《启示录》第十章中的奇妙章节,共8个乐章,是梅西安第二次世界大战期间在德国的战俘营中完成的,表达了对于自由和光明的向往。

2. 1948—1953年

这一时期,梅西安的兴趣转向抽象、无调性和不规则音乐,他把调式音阶中每一个音与特定的时值和力度相联系,使每一个音都具有绝对的个性,实验的结果是序列手法的全面化,他的《4首节奏练习曲》(1949—1950)中《时值与力度的模式》被认为是第一首真正的整体序列音乐作品。

3. 1953—1962年

这一时期,许多作品来源于鸟的鸣叫声,重要的有:钢琴套曲《百鸟图》(1956—1958)、钢琴和乐队曲《鸟的苏醒》(1953)、《异国鸟》(Oiseaux Exotiques, 1955—1956)、大型乐队曲《时值色彩》(Chronochromie, 1960)等。以鸟鸣声作为音乐素材并不是梅西安的突发奇想,而是他热爱自然的天性使然。18岁开始,他便以正规的记谱方式记录各种鸟鸣声,足迹遍及法国、南北美洲、印度等地的山野森林,这些工作为他这一时期的创作奠定了基础。

4. 1962—1992年

这一时期,梅西安放弃了高度抽象和理性化的思维方式,总的风格趋于综合,有力求纯朴、清晰的趋向,作品题材又回到宗教主题。重要作品有:管弦乐《期望死者复生》(1964)、合唱与管弦乐曲《耶稣基督的变容》(1965—1969)、管弦乐《微笑》(1989)、大型管弦乐《照耀彼世》等。《微笑》是献给莫扎特的,梅西安认为,尽管莫扎特遭受不幸、痛苦、饥饿、寒冷、不被理解和面临死亡,但他从未停止微笑,他的音乐也在微笑。这是他极为谦恭地将这部向莫扎特致意的作品称作“微笑”的原因。

二、布列兹

皮埃尔·布列兹(P. Boulez,生于1925年)出生于法国的蒙特布里松(Montbrison),父亲是一位热爱音乐的钢铁企业家。他7岁开始学琴,表现出的过人天赋虽让父亲欣喜,却没有改变父亲希望他成为工程师的期望。1941年,他在父亲的坚持下进入里昂工学院学习数学与工程学。然而,对音乐天生的痴迷驱使他在第二年就进入巴黎音乐学院(1945年毕业),师从梅西安学习作曲。在老师引导下,他对德彪西的音乐和斯特拉文斯基早期的音乐产生很大兴趣。同时,他跟随奥涅格的妻子沃拉柏格(A. Vaurabourg)学习对位法。后来,又随定居法国的波兰作曲家莱博维茨(R. Leibowitz, 1913—1972)学习十二音技法,从面对新维也纳乐派的音乐有了深刻认识。当几位老师的影响和他以前的数学与工程学的底子在他身体里汇合,便成为他以后在序列音乐上所进行的

独特创作的丰厚基础,他后来被称为“音乐科学家”。

布列兹是一位多重身份的音乐家,兼顾作曲、指挥、音乐评论、音乐教学、现代音乐推广与行政等多项工作。

1. 作曲家

布列兹堪称第二次世界大战后最具影响力的作曲家之一,是整体序列音乐的代表人物,又是偶然音乐的先行者和电子音乐的重要人物。

在序列音乐的创作上,布列兹一方面从韦伯恩和梅西安的音乐中得到了整体序列音乐的精髓,即以高度理性的、抽象的思维方式将音乐的因素(包括音高、时值、节奏、力度、音色、出音法等)加以序列化,并作为音乐创作的基础,而且,他在这方面的创作由于他的数学功底变得更加游刃有余。另一方面,他吸取了德彪西和梅西安音乐中的节奏与音色,以及斯特拉文斯基和勋伯格早期作品中的主观情绪化的表现主义风格,从而形成了兼容理性与感性、富于色彩性的独特风格。代表作品有:《第二钢琴奏鸣曲》(1948)、《弦乐四重奏》(1948)、《复调 X》(Polyphonie X, 1951, 为 18 位独奏者而作)、《结构 I》(Structures, 1952, 两架钢琴)、《没有主人的锤子》(Le Marteau sans Maître, 1955, 为女中音、长笛、中提琴、吉他、电颤琴、打击乐而作)。《没有主人的锤子》是布列兹独特的整体序列主义风格的最完美代表作,被斯特拉文斯基称为“新的探索时代惟一真正重要的作品”,^①以法国超现实主义诗人勒内·夏尔(R. Char, 1907—1988)的 3 首短诗为基础写成,包括 9 首相互关联的乐曲(4 首声乐曲、5 首器乐曲)。

1955 年之后,受美国作曲家凯奇影响,布列兹在序列音乐的创作中加入了“偶然”的成分,创作了《第三钢琴奏鸣曲》(1955—1957)。这首作品包括五个乐章,演奏者可以随意安排乐章顺序,每个乐章还有某些部分只对音高进行方向、音区等做出大致规定,由演奏者即兴发挥。同类作品还有:为女高音和乐队而作的《绰影》(Pli selon pli, 1957—1962, 副标题《为马拉美的诗谱写的即兴曲》Improvisation sur Mallarmé)和《光芒》(Eclat, 1965, 为 15 件乐器而作)。

1965 年之后,布列兹的音乐生活以指挥为主,1980 年之后,又由指挥转向电子音乐研究。代表作品是《应答曲》(Repons, 1980),这是他在 IRCAM(见后文)完成的第一部作品。1981 年首演于德国多瑙艾兴根音乐节,之后又有三次演出,分别是 1982 年伦敦,1984 年都灵,1995 年东京。每次演出,作品内容都不一样,但作品的基本理念不变,即:独奏者、合唱团(或乐队)、计算机音响实时回应这三者之间形成相互应答的关系,布列兹把这种做法称为“持续创作”(Work In Progress)。作品演出时,独奏者和合唱团之间留有一定的空间,听众则位于二者之间,计算机对现场演奏的音乐进行实时加工处理,并且实时回放,与演奏者的音乐形成戏剧性的应答,观众体会到的是置身于这个声音空间中的乐趣。

2. 指挥家

布列兹在音乐史中的地位首先是由他在序列音乐上的创作奠定的,但序列音乐毕竟艰涩难懂,不易流行,当代人认识布列兹更多源自于他的指挥活动,他被公认为当代最伟大的指挥家之一。

1946 年,经奥涅格介绍,布列兹担任了巴罗-勒诺剧团的音乐指导,从此开始了辉煌的指挥生涯。1962 年任科隆交响乐团、维也纳爱乐交响乐团指挥,不久担任法国国家交响乐团指挥。

^① 唱片说明,Turnabout 唱片公司,TV34081S。转引自钟子林《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社,1991 年 6 月版,第 150 页。

1965年任克里夫兰交响乐团指挥和BBC交响乐团客席指挥。1966年分别在伦敦、纽约任客席指挥。1969年任克里夫兰交响乐团首席客座指挥。1971年成为BBC交响乐团的首席指挥,同时接替伯恩斯坦成为纽约爱乐交响乐团首席指挥。

布列兹的指挥动作朴实内敛,从不假手指指挥棒。他认为用指挥棒指挥无异于隔靴搔痒,总让人想起残疾者需要的义肢。他的优势在于凭借作曲家敏锐的耳朵掌控作品整体结构的清晰和每一处细节的处理,总的风格高雅而严谨。指挥作品以19世纪以来的音乐为主,尤其擅长新维也纳乐派、斯特拉文斯基、巴托克、德彪西、瓦格纳和拉威尔的作品。

3. 音乐行政与推广专家

布列兹的领导组织才能毫不逊色于他的作曲和指挥才能,他创办和参与了多个音乐组织或行政机构,为现代音乐的宣传与推广积极不懈地努力。

1953年,布列兹在巴罗-勒诺剧团的支持下举办了马里尼音乐会。1959年迁至奥地昂戏剧院,并更名为“音乐天地”音乐会,以此大力推广勋伯格、韦伯恩、贝尔格等现代作曲家的作品。他还与斯托克豪森等人共同创立了达姆施塔丹暑期讲习班,并在其中开设课程,介绍整体序列音乐创作经验。1963年,布列兹出版了《论今日的音乐》,此书根据他在达姆施塔丹暑期讲习班的讲稿整理而成,系统地论述了整体序列音乐。1974年,布列兹向法国政府请命,在巴黎建立了“音乐与音响协调研究所”(IRCAM)。这个机构推动了音乐与科学的结合,探索了电子音乐的创作,成功的为现代音乐培养出许多后起之秀,其中包括贝里奥(意大利电子音乐的代表人物)等。布列兹晚年一直担任法国现代音响学和现代音乐研究所所长以及艺术总指导。

第二节 电子音乐

电子音乐(Electronic Music)兴起于20世纪40年代后期,指的是由电子装置产生和修饰的声音(修饰的范围包括自然界、日常生活甚至传统音乐中的一切声音)制作而成,并由电子音乐装置演奏的音乐。随着科学技术的发展,新的电子音乐装置种类相继产生,电子音乐也随之经历了不同的发展阶段,即:录音带音乐、合成器音乐、计算机音乐。

一、录音带音乐

录音带音乐(Tape Music)指的是利用录音带操作技术制成的所有音乐作品,根据音响来源的不同分为具体音乐和电子音乐两类,前者以自然界或人类日常生活中的声音作为原始音响素材,后者采用电子设备本身发出的音响作为原材料。

1. 具体音乐

具体音乐(Musique Concrete)的创始人是法国作曲家谢菲尔(P. Schaeffer, 1910—1995)。他在40年代末创作的一些作品,是将预先录好的自然界音响加以编排和拼凑录制而成的。谢菲尔在他的《复调音乐》一文中称这种音乐为“具体音乐”,以区别于传统音乐的抽象音符。第一首具体音乐作品应该是他1948年创作的《火车练习曲》,是将火车的鸣笛声、车轮滚动声、喷气声等拼接、录制而成。

随着磁带录音技术的发展,具体音乐的制作手法逐步增加,如:录音带延迟以产生混响和回声效果;将磁带倒放使通常的发音方式反转过来;变化速度以改变音高;过滤掉泛音,加入噪音;

将磁带分切和拼接等等。这些手法增加了产生新鲜音响的可能性。

1951年,谢菲尔在巴黎电台建立了电子音乐实验室,吸引了更多的作曲家加入具体音乐的行列,需要提到的音乐家是亨利(P. Henry),他的《俄尔普斯的面罩》(Veil of Orpheus)是极具代表性的作品。它由一些神秘而恐怖的声音与一些变形的、混响的希腊文朗诵声结合而成,具有情节和戏剧性,体现了法国电子音乐注重情趣的特征。另一位是瓦雷兹,他在1954年创作的《沙漠》是为木管、铜管、打击乐器、钢琴以及电子音响而作,探索了电子音乐与传统音乐的结合。

其他具体音乐作品还有:谢菲尔的《钢盘练习曲》(Etude aux Casseroles WTBZ, 1948)、《单人交响曲》(Symphonie pour un homme seul, 1950)、歌剧《奥尔菲 53》(Orphée 53, 1953)等,亨利的《共存》(Co-existence)、《典礼》(Ceremony)、《未来主义者 I》(Futurist I)。关于具体音乐的论著有谢菲尔的《具体音乐简介》、《具体音乐研究》、《论音乐》等。

2. 电子音乐

电子音乐开始于科隆电台建立的电子音乐实验室(West German Radio, 西德录音室, 1951),创建者是艾默特(H. Eimert, 1897—1972)。德国电子音乐注重实验,只使用人为制造的电子音响,拒绝自然音响,并且与序列音乐技法密切相关。代表性的作品是斯托克豪森的《练习曲 I》(1953)和《练习曲 II》(1954)。

50年代中期,许多国家相继建立电子音乐实验室,如贝里奥(L. Berio, 1925—)为首的意大利米兰电子音乐实验室(Sudio di Fonologia)、乌萨切夫斯基(V. Ussachevsky, 1911—1990)为首的美国哥伦比亚——普林斯顿电子音乐中心等。同时,具体音乐和电子音乐音响素材的界限开始消失,录音带音乐走向全面发展的时期,斯托克豪森仍然是最具代表性的人物。

斯托克豪森的《青年之歌》(Gesang der jüinglinge, 1956)是电子音乐发展中一部里程碑式的作品。在这部作品中,人声首次被引入电子音乐,突破了电子音乐只使用电子音响素材的原则。人声的素材是演唱《圣经》歌词的童声,斯托克豪森先将原词翻译成德语,然后拆分歌词的音节与结构,据此将童声进行重新组合,并与背景电子音响融合为一体,形成了奇特的效果。作品现场演出时使用了四声道的磁带和4个扬声器,意在让听众体会立体音响效果,这种做法体现了斯托克豪森的“空间音乐”概念。

二、合成器音乐

1955年,RCA(Radio Corporation of America, 美国无线电广播公司)制作的电子音乐合成器诞生。这部机器体积庞大,操作也十分复杂,价格更是昂贵,因而实用性不强。1971年,穆格(Moog)设计出第一台便携式的合成器——“穆格”合成器。由于这种便携式合成器巨大的商业价值,相似的产品很快被打入市场,较具代表性的有:美国的“布克拉”和意大利的“辛-凯特”。这类合成器采用的是模拟合成技术,一般包括音响发生器(震荡器、噪音发生器)、音响可变器(滤波器、反响器、环形调制器等)、控制系统(包括发生器、音序器、键盘等)三个部分,通过电压控制振荡器产生正弦波或锯齿波,而后对波的频率加以改变,最终合成所需要的音色。此时期最具代表性的合成器音乐是美国作曲家苏博尼克(M. Subotnick, 1933—)为布克拉合成器创作的《月亮上的银苹果》(Silver Apples of the Moon, 1967)。

70年代末80年代初,数字化合成器开始出现,并逐步取代了模拟合成器。工作原理是:以数字方法描述出波形,然后将数字化数据转换成音频信号,通过扬声器播放出来。数字合成技术极为多样,每个合成器厂家可能都有自己独具优势的技术,比较常见的有:频率调制技术(FM, Fre-

quency Modulation)、线性算术合成技术(LA, Liner Arithmetic)、音色取样合成技术(Sample Playback Synthesis, 又称 PCM 音源——Pulse Code Modulation)、物理模型技术(Physical Modeling)等。

三、计算机音乐

1946年,世界上第一台电子计算机在美国诞生,很快计算机便被应用于音乐分析。1957年,计算机演奏诞生。1963年,第一台能够直接合成音响的电子计算机在美国贝尔电话实验室诞生。但由于操作程序极为复杂而且费用很大,一直到70年代末,计算机音乐主要运用于电子音响和音色的创造以及音乐分析方面。

计算机音乐真正兴起是在20世纪80年代初,这得益于70年代末电子合成器数字化技术的运用(为计算机处理音乐创造了有利条件)、1983年MIDI^①的诞生(为电子合成器与计算机的结合创造了更为便利的条件),以及80年代初个人电脑时代的到来(为计算机音乐的普及奠定了基础)。现代的计算机音乐是指以计算机为核心的系统(包括计算机、音乐软件、MIDI接口音源和电子合成器,以及调音台、音箱和录音机等周边设备)产生的音乐。产生的原理是:以计算机记录电子乐器键盘的弹奏信息(称为MIDI信息),播放时从MIDI文件中读出MIDI信息,通过音乐软件所提供的程序对这些信息加以处理,指挥音源设备生成所需要的乐器声音波形,最后通过音频接口输出到音箱,形成我们听到的美妙音乐。在这个过程中,计算机可以辅助音乐家完成一部音乐作品从作曲、修改、配器到演奏的一系列动作,并为音乐家提供了所有已经使用过的和未曾想到过的音乐构成方式、音色、和声效果等。而且,计算机音乐的随机实验特性,使音乐家可以即时听到作品的整体效果,减少了想象与现实效果之间的误差,这是越来越多音乐家投身到计算机音乐创作队伍中来的最大诱因。

现代计算机音乐与早期计算机音乐有很大的不同,它不仅仅属于欧美音乐家,而且普及到亚洲的许多国家,中国也建立了许多计算机音乐沙龙。而且,个人电脑的普及和电脑操作的智能化,也让许许多多的音乐爱好者能够创作属于自己的计算机音乐。当代最著名的计算机音乐家包括日本的喜多郎、法国的雅尔、美国的迪由特等。当然,我们不能忘记电脑音乐的开拓者们,他们的杰出代表是法国的里塞(J. C. Risset, 1938—),代表作品是《突变 I》(Mutations I, 1969)。

第三节 偶然音乐与约翰·凯奇

“偶然音乐”(Aleatory Music)中“Aleatory”一词来源于拉丁文“Alea”,意为“骰子”,引申为“偶然的奇怪念头”,被用来形容一种与整体序列主义音乐的全面控制几乎对立的音乐风格,即:尽可能地摆脱对音乐形式、创作手法或作品演出的控制,只对有必要加以控制的部分做出限定,其他的完全交给不可知的偶然性或选择性。使用偶然手法进行创作的作曲家有:凯奇、费尔德曼(M. Feldman, 1926—1987)、布朗(E. Brown, 1926—2002)、沃尔夫(C. Wolff, 1934—)、普瑟尔(H. Pousseur, 1929—)、斯托克豪森等。

^① MIDI是英文“Musical Instrument Digital Interface”的缩写,译作“乐器数字化接口”,是针对电子乐器制造业初期的无序状况而制定的国际标准化协议。它不仅使电子合成器之间而且使电子合成器与计算机之间、计算机与其他电子设备之间的交互连接有了国际统一的标准,从而为计算机音乐的进一步发展奠定了基础。

约翰·凯奇(John Cage, 1912—1992)可称为偶然音乐的开山鼻祖,也是偶然音乐最具代表性的人物。凯奇出生于美国洛杉矶一个有着发明传统的家庭,祖父和父亲都是拥有发明专利的发明家,这种家庭氛围赋予了凯奇发明创造的天性。在20岁之前,凯奇没接受过正规的音乐教育,只是间断地学过钢琴,有时也在钢琴上进行即兴创作。1933年,凯奇创作了《为单簧管而作的奏鸣曲》,这部作品吸引了考威尔,因而,凯奇成为他的学生,之后(1935年),他又建议凯奇拜师勋伯格。尽管凯奇最初十分崇拜他的新老师,但最终因为二人在音乐观念上的不和而分道扬镳(勋伯格认为和声技术是一个作曲家必备的基本技能,凯奇感兴趣却是和声之外的新鲜的东西,尤其是可以当作打击乐器的任何东西)。离开勋伯格之后,凯奇开始了他的传奇音乐生涯,大致可以分为两个时期。

一、打击乐和预制钢琴时期

1938年,凯奇在西雅图的考聂须学院担任打击乐讲师和舞蹈系伴奏。在这里结识了黑人舞蹈家塞维拉·福特(S. Fort, 1917—1975)和他终生的朋友——舞蹈家默斯·卡宁汉(M. Cunningham, 1919—)。凯奇将他所有的创作热情献给了舞蹈伴奏音乐和他钟爱的打击乐。

凯奇在打击乐作品里表现出了以打击乐的复杂节奏结构代替传统音乐中的音调结构的倾向。主要作品有:打击乐六重奏《第一结构(金属)》(First Construction (in Metal), 1939)、打击乐四重奏《第二结构》(Second Construction, 1940)、《第三结构》(Third Construction, 1941)、带有电子设备的打击乐六重奏《想象中的风景之三》(Imaginary Landscape No. 3, 1942)等。

1940年3月,福特请求凯奇为她充满动力感的舞蹈《酒神祭》创作配乐,由于场地和时间的限制,凯奇无法使用打击乐队,无奈之中,他在舞台前的钢琴弦中加入随手可以拿到的任何东西,最终决定用螺丝钉,他成功了——他用一台钢琴制造出了打击乐队的效果。后来,凯奇把这个创造称为“预制钢琴”(Prepared Piano)。之后的许多年里,他一直钟情于这种钢琴,尝试为它加入更多的小物件,如:金属丝、橡皮、木块等。到1952年,他为预制钢琴共创作了21部作品,包括:《蜕变》(Metamorphosis, 1938)、《自然萌生的地球》(Spontaneous Earth, 1944)、《神秘的探险》(Mysterious Adventure, 1945)、《奏鸣曲和间奏曲》(Sonata and Interludes, 1946—1948)等。

二、偶然音乐时期

1. 东方哲学的影响

20世纪40年代后半期,凯奇对东方哲学产生了浓厚的兴趣,首先是印度哲学(曾于1947年创作了有关印度哲学思想的钢琴或管弦乐曲《四季》),然后是铃木大佐关于禅宗的书籍以及在美国的讲座(40年代末50年代初),让凯奇的思想受到前所未有的震撼,禅宗成为他之后音乐创作的精神支撑。50年代初,凯奇接触到中国的《易经》,他不仅被其中的阴阳哲学深深吸引,更把其中的算卦手法作为自己许多偶然音乐作品创作的依据。

禅宗讲求凝神专注,心中无物,摒弃一切欲念,以无欲无念之身与自然融为一体,则可还生命以本来面目。通过参禅,凯奇悟到:“艺术成为它自身,那一切都将十分简单——它应该无比丰富,因为它将是美丽的”。^①他还认为,和声只关注音的垂直关系,却把声音的真正本质忽略了,是人工制造的,不真实的。在这些思想的支持下,凯奇坚定地站在了全面控制音乐与传统和声体

^① 余丹红著《放耳听世界——约翰·凯奇传》,上海音乐出版社,2001年5月版,第102页。

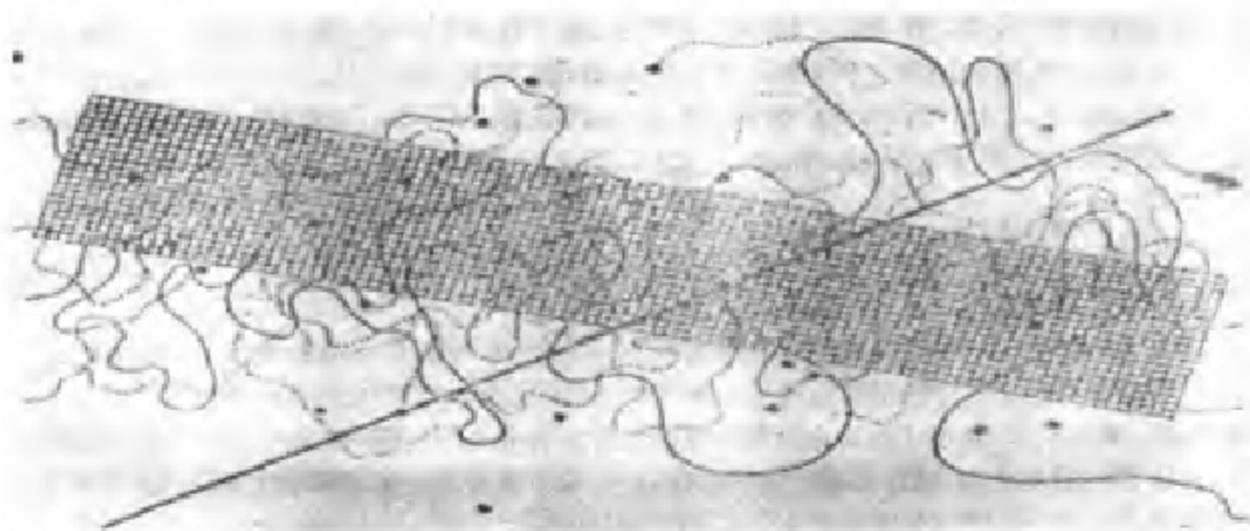
系的对立面,走向了最大限度的自由——极大的偶然性。在禅宗思想影响下创作的最著名的偶然音乐作品是《4分33秒》(4'33", 1952),它是为任何乐器或组合而作的,第一次演出使用了钢琴。全曲共4分33秒,每乐章长度分别为:1分40秒、2分23秒、0分30秒,钢琴家静坐于钢琴前,不做任何演奏,只是在每乐章之后关上再打开琴盖,表示乐章之间的间隔。作品只限定长度,把创作完全交给了偶然性,作品演出时观众所能听到的一切音响即是音乐,甚至包括自己的心跳、耳鸣。凯奇在这里想要表达的是一种“生活即音乐”的观念。

凯奇在1951年根据《易经》创作了《变化的音乐》(Music of Changes,为钢琴而作)。《易经》包括乾☰,坤☷,震☳,巽☴,离☲,坎☵,艮☶,兑☱八卦,八卦两两重合则生成六十四卦。凯奇设计出与六十四卦相对应的64个音乐图式(包括音高、力度、时值和音色等),通过掷3枚硬币来决定音乐材料的使用,整部作品的最终效果完全由这种偶然手法决定。其他根据《易经》写成的作品还有《七首俳句》(Seven Haiku, 1952)、《致M.C.和D.T.》(For M.C. and D.T., 1952)等。

2. 电子音乐的影响

凯奇是那种善于捕捉新鲜事物的人,电子音乐一经出现,他便将其与偶然音乐结合起来,成为电子音乐的先行者之一。代表作品有《想象中的风景之四》(Imaginary Landscape No. 4, 1951),为12台收音机和24个操纵者而作,作品的内容完全取决于在演出的时间里12个电台会播放什么节目,惟一确定的是发出声音和噪音的时间长度。《想像的风景第五号》(Imaginary Landscape No. 5, 1952),使用任意42张唱片的片断,并随意地决定片断的长度,转录在录音带上重新拼接而成。更具代表性的是《方塔娜混合曲》(Fontana Mix, 1958),为任何材料而作,它的首次录音是磁带作品,之后也为人声和打击乐录过音,其磁带录音的图谱如下:

【例 13-1】



在这部作品中,凯奇利用图表来组织材料。上图中的曲线代表磁带变化的不同方法,如改变播放速度以改变音高,使用过滤方法以改变音色等;曲线中的点代表变化的辅助参数,即:点所对应的参数对变化做出规定;方格和直线与曲线和点的重叠即是作品演奏的参照。需要说明的是:曲线和点的谱纸有多张,方格和直线分别在两张透明胶板上,谱纸是随意选取的,透明胶板也是随意选取并随机摆放在谱纸上的。凯奇将收集到的声音材料通过这种方法加以处理,最终得到

完整的磁带作品。

3. 后现代主义的实践

后现代主义(Post Modern)一词的概念尚无明确界定,但后现代主义主张多元化,主张消除对立的特征是肯定的。在音乐领域,凯奇可以说是后现代主义的先行者。他50年代初创作的《4分33秒》中就曾表达过生活即艺术,艺术即生活的观点,当然,这与他对禅宗的参悟有密切关系。60年代,凯奇更是将这种观念发挥得淋漓尽致。

1962年,凯奇创作了《0分0秒》(0'0"),首演是在日本,最有影响的是在勃兰代斯大学的演出,由他亲自登台。凯奇坐在一把椅子上用打字机写信,面前还有一杯水。椅子的咯吱声、打字机的噼哩啪啦声、喝水时的吞咽声都通过扬声器播放出来形成供听众欣赏的“音乐”。

1967—1969年,凯奇为至多7架古钢琴、51盘磁带和一些广告词创作了《HPSCHD》(羽管键琴harpsichord的缩写),音乐材料有相当一部分来自莫扎特的音乐,还有贝多芬以来的许多作曲家的音乐片断,最后结束在凯奇自己创作的音乐上。这部作品运用偶然手法通过计算机对材料加以处理,演出时,音乐可以被随意重复,现场同时播放幻灯和电影,人们可以在这个视听同时进行的环境里做任何事情。在这部作品里,凯奇改变观众一贯正襟危坐欣赏音乐的方式,力图消除音乐与观众之间的距离,从而使观众理解生活即艺术,艺术即生活的创作理念。

4. 创作方式的回归

70年代之后,凯奇的某些作品有回归传统作曲方式的倾向。具有代表性的是1969年的《廉价模仿》(Cheap Imitation),为钢琴而作,以后又改编为管弦乐(1972)或小提琴(1977)作品。总的来说,凯奇将传统音乐手法和现代音乐手法同时加以利用是他这一时期创作的特征。

凯奇是20世纪后半叶影响最大的先锋派作曲家之一,他对于音乐的是非功过一直存在着争议,《格罗夫音乐与音乐家词典》对他做出了这样的评价:“他是20世纪美国著名的作曲家、哲学家和音乐作家,居于美国先锋艺术的中心达数十年之久,他的作品以及他的美学思想的影响力遍及全世界,尤其是在第二次世界大战之后,比20世纪任何其他美国作曲家给予世界乐坛以更大的冲击。”

第四节 其他音乐倾向和流派

一、寻求新的音色

20世纪后半期,序列音乐、电子音乐获得发展的同时,另一些西方现代作曲家在寻求人声和乐器的新音色方面做出了很多尝试,虽没有形成流派,却形成现代音乐中极为引人注目的一种创作倾向,产生了毫不逊色于前二者的历史影响。代表作曲家有:凯奇·希纳基斯(I. Xenakis, 1922—2001,希腊)、彭德雷斯基(K. Penderecki, 1933—)、利盖蒂(G. Ligeti, 1923—)、诺诺(L. Nono, 1924—1990)、贝里奥(L. Berio, 1925—2003)、克拉姆(G. Crumb, 1929—)等。

1. 利用生活中可以发声的任何物体

凯奇1953年所作的《四重奏》(Quarter)是为任何打击乐器而作,这些“打击乐器”可以包括锅、盆、汽车刹车鼓、钢管、铁环、硬木块等等可以敲击发声的东西。这种做法在当时还颇为稀奇,但在现在的音乐生活中已是司空见惯。

2. 对传统乐器演奏法的创新

彭德雷斯基,波兰作曲家,其代表作《广岛受难者的挽歌》(Threnody for the Victims of Hiroshima, 1960)由 52 件弦乐器演奏,使用了一些不同寻常的奏法,如:以弓杆或手指敲击小提琴面板产生打击乐效果;以靠近琴马、指板演奏或在琴马与系弦柱之间演奏以及在琴马上、系弦柱上演奏来产生特殊的音响;使用节奏不准确的非常快的震音等等。在弦乐以外的铜管乐、木管乐、打击乐领域都有许多新奏法的诞生,凯奇的预制钢琴就是典型的例子。

3. 人声表现潜力的挖掘

克拉姆,美国作曲家,他的《儿童们古老的声音》(Ancient Voices of Children, 1970)是一部组曲,包括 5 首声乐曲和 2 首器乐曲,为次女高音、童高音、双簧管、曼陀林、竖琴、电子钢琴和打击乐而作。在第一首歌《小男孩在寻找他的嗓音》(El niño busca su voz)中,女高音部分采用了哭叫、叹息、耳语、嗡嗡声、颤音、敲击般的卡嗒声,甚至花舌(Fluttersong)唱法。前几种是将日常生活中的人声加入音乐,后两种则是人声器乐化的表现。

4. 采用新的作曲手法

20 世纪许多音乐家的音乐中都使用到一种称为“音块”的作曲手法。音块(Tone Cluster, 或称音群 Sound Mass)由一群邻近的音同时发声而成,不强调个别音的重要性,注重一群音的整体效果。美国作曲家考威尔(H. Cowell, 1920—2002)首先使用“音块”一词,并最早有意识地将其作为一种表现手段使用。另外,彭德雷斯基的《广岛受难者的挽歌》、希纳基斯(法籍罗马尼亚作曲家)的《概率的作用》(Pithoprakta, 1956)、利盖蒂(奥籍匈牙利作曲家)的《大气层》(Atmosphere, 1961)等都采用了这种手法。

二、综合风格

20 世纪,新的音乐流派不断涌现,置身其中的作曲家常借鉴不同的创作手法,可能一生经历不同风格阶段,也可能一部作品融合多种手法。很多作曲家很难被确切地归到某一流派,以前介绍的作曲家也只是以其主要风格归类,对那些特别难以归类的,只能将他们的风格称为综合风格。

汉斯·维尔纳·亨策(H. W. Henze, 德国作曲家, 1926—)最初的音乐受到斯特拉文斯基、巴托克的影响,40 年代末转向序列音乐创作。50 年代初,他放弃了序列音乐这种太过局限的手法,转而以更为自由的手法,加强了音乐与生活的联系。他以传统为基础广泛吸取现代手法,形成了自己独树一帜的风格。这时期创作以歌剧为主,代表作有:《牡鹿王》(König Hirsch, 1955)、《红堡王子》(Der Prinz von Homburg, 1958)、《年轻恋人的哀歌》(Elegy for Young Lovers, 1961)、《年轻的贵族》(The Young Lord, 1964)、《巴萨里德》(The Bassarids, 1965)等。

60 年代后期,亨策的作品具有很强的政治性,大都有其公开的宣传目的,这与同时代音乐家醉心于音乐本身试验的潮流背道而驰。《梅杜萨之筏》(Das Floss der Medusa, 1968)是献给格瓦拉的,表达了对于社会主义的向往。《逃奴》(El Cimarron, 1969—1970)讲述了古巴黑奴从西班牙奴隶主庄园逃脱并成长为革命战士的故事。同时,亨策也创作了与电子音乐以及流行音乐相关的作品,如结合磁带和爵士乐队音响的《关于猪的小品》(Essay on Pigs, 1969)。

路易吉·诺诺(L. Nono, 1924—1990),意大利作曲家,勋伯格的女婿。早期作品追随勋伯格风格,后又使用整体序列手法创作了《被打断的歌》(Il canto sospeso, 1955—1956, 为独唱、合唱和乐队而作)。60 年代起,他的创作又转向电声领域,还经常把电声与现场表演结合起来。诺诺还曾采

用偶然手法,根据一首中国歌曲写出了作品《经过太阳城》(per Bastiana Tai Yang Cheng,1967)等。

三、简约派

20世纪60年代后期,在美国的绘画、雕刻艺术领域,出现了一种将绘画和雕刻严格限制在基本视觉的最低成份中的风格流派。70年代初期,这种风格影响到音乐领域,形成了崇尚简朴,有意将节奏、旋律、和声和配器等限制在极小范围内的简约派音乐(Minimal Music)。简约派音乐对音乐材料的使用与序列音乐精心安排的复杂序列形成鲜明对照;以重复手法为主,通常全曲即是同一节奏片断的不断重复,只在旋律与节奏上有细微变化,和声与配器亦逐渐进行变化。简约派的代表人物有:赖利(T. Riley,1935—)、格拉斯(P. Glass,1937—)、赖克(S. Reich,1936—)、波林·奥利维罗斯(P. Oliveros,1932—)和扬(L. M. Young,1935—)。

赖利1964年创作的《C音》(In C)由53个旋律片断组成,高声部有一个不断反复的八分音符“C”,但这些片断可以按任何顺序演奏,可以随意反复。奥利维罗斯的《I of IV》由一些复杂的、接近噪音的音响组成,持续将近20分钟,偶尔加入新的音响,但持续低音不变。

简约派音乐还有将历史人物作插图式象征性描绘的歌剧作品,如格拉斯的三部歌剧《爱因斯坦在海滩上》(1975)、《真理之力》(1980)、《阿肯那顿》等。

四、新浪漫主义

20世纪70—80年代出现的新浪漫主义(New Romanticism)试图恢复19世纪浪漫主义音乐中的调性与功能和声,极其注重情感表现的特点,甚至经常引用19世纪浪漫主义作曲家的音乐材料。同时,受大的创作环境的影响,与现代音乐的结合也是它的重要特征。

新浪漫主义的代表作品有贝里奥的《交响曲》(1968),其中第三乐章引用了马勒《第二交响曲》第三乐章以及其他作曲家作品的材料;还有美国作曲家罗克伯格(G. Rochberg,1918—)的《第三弦乐四重奏》(1972),结合了调性与无调性,将自己的创作与贝多芬和马勒的音乐材料完美结合。其他作品还有彭德雷斯基的管弦乐《雅可布之梦》(1974)、《小提琴协奏曲》(1976)、《波兰安魂曲》(1984),亨策为钢琴、管弦乐队和录音带作的《特里斯坦》(1974)以及克拉姆的管弦乐《时间与河流的回声》(1967)。

五、第三潮流

第三潮流音乐(Third Stream)一词出现于20世纪50年代,由美国作曲家冈瑟·舒勒(G. Schuller,1925—)提出,用来指当时和之前一种有意识地把爵士乐与严肃音乐相结合的音乐。代表作品有我们曾提到过的格什文的《蓝色狂想曲》、《一个美国人在巴黎》,斯特拉文斯基的《乌木协奏曲》,以及50年代之后罗尔夫·里伯曼(R. Liebermann,1910—1999)的《爵士乐队与管弦乐队协奏曲》(Concerto for Jass Band and Symphony Orchestra,1954),鲁卡斯·福斯(L. Foss,1922—)的《即兴独奏的乐器与管弦乐队协奏曲》(Concerto for Improvising Solo Instruments and Orchestra,1960)等。

70年代,第三潮流音乐的范畴有所扩大,指严肃音乐和各种流行音乐结合的音乐。代表作曲家是美国的戴维斯(A. Davis,1951—),有作品《灵歌交响曲》(1976)、管弦乐《美国叙事曲》(1976)、歌剧《艾克斯》(结合爵士乐,1985)等。

六、拼贴

拼贴音乐(Collage Music)兴起于20世纪60年代末70年代初,是指把不同作品中选取出来的出人意料的、不协调的成份结合在一起形成完整的作品。贝里奥的《交响曲》(1968)就是很好的例证,其第二乐章采用马勒的音乐作为背景,又引用了从巴赫到贝多芬再到斯特拉文斯基、勋伯格等诸多著名作曲家的作品,作曲家自称这个乐章是由这些引用材料“装配而成”。另外还有英国作曲家戴维斯(P. M. Davies, 1934—)的《疯王之歌8首》(1969)、《武士歌》(L. Homme Arme, 1968, 1971 修订)、《圣托马守夜》(St. Thomas Wake, 1969)等。

第五节 爵士乐

20世纪,西方多种风格的专业音乐异彩纷呈,交相辉映。但如此景象更多发生在专业领域之内,真正与大众息息相关、令之着迷甚至疯狂的是流行音乐。20世纪,爵士乐、摇滚乐以及音乐剧的滚滚狂潮几乎席卷了世界的每一个角落,对专业音乐的创作也产生了一定的影响,形成了有史以来最令人目不暇接的、纷繁复杂的一段流行音乐历史。

一、布鲁斯和拉格泰姆

布鲁斯和拉格泰姆都是产生于美国黑人中间的民间音乐形式,是爵士乐诞生的两个重要源头,了解爵士乐必须从了解它们开始。

1. 布鲁斯

布鲁斯(Blues)诞生于17—18世纪由于殖民扩张而被贩卖到美洲的非洲黑人中间。它是黑人在田间地头劳动之余,思念故乡的哀怨心声,声调中大多带有灵歌(北美黑人宗教礼拜歌曲,表达黑人残遭奴役却只能避难于宗教的无奈情绪)的成分。由于蓝色(Blue)在美国是忧郁的象征,恰当地表达了布鲁斯音乐中的幽怨情绪,所以,许多人更愿意将布鲁斯译为“蓝调”。

布鲁斯的音乐特征:

(1)独特的“布鲁斯音阶”,以音阶中的小三度和小七度来表达忧郁、悲伤的基本情绪。对照大调音阶,即是将三级音和七级音降低半音。

(2)节奏通常为4/4拍,也可以是2/4拍。

(3)采用三句的曲式结构,共12小节,每句4小节。前两句重复,形成AAB的典型结构,每一句结束时运用休止,造成句与句之间的停顿感。

(4)和声采用传统和声中最简便的进行方式,却常在第10小节出现下属和弦。如图所示:

小节: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
和弦: I IV I V IV I

布鲁斯诞生之初,仅用于歌唱,后逐渐用于弹拨乐器(如吉他、班卓琴)的演奏。到19世纪60—70年代,美国南北战争结束之后,军队在新奥尔良留下的一些管乐器使得黑人有机会建立自己的管乐队。随着黑人在美国社会影响的逐渐扩大,黑人音乐也受到更多的关注,布鲁斯开始走出田间,走向城市,其内容不再只是哀怨和忧伤,更多表达新时代黑人逐渐饱满的自信和对新生活的向往。布鲁斯又与其他音乐形式结合,产生了古典布鲁斯、城市布鲁斯、节奏布鲁斯等新的

风格。

2. 拉格泰姆

拉格泰姆(Ragtime),英文原意是“滑稽的,令人发笑的”,很好地说明了这种音乐的风格。拉格泰姆由黑人钢琴手司科特·乔普林(S. Joplin, 1869—1917)创立于19世纪末。他在非洲黑人步态舞音乐的基础上,创造了这种新风格的钢琴音乐:

(1)早期拉格泰姆多采用2/4或4/4拍。

(2)右手模拟舞蹈的伴奏音乐(小提琴与班卓琴曲调),以多样的切分节奏为特征,每一拍半出现一次强音。

(3)左手模拟舞蹈时乐师和观众的顿脚与拍手,节奏规则,强弱均匀。

(4)后期拉格泰姆节奏更为复杂,双手常形成节奏重音的错位,常采用“以三套四”的复合节奏,即左手以四拍为单位,右手以三拍为单位,构成上下节奏重音的错位。总之,拉格泰姆利用节奏性的中止与起奏,以插科打诨作伪装,表现出惊愕与机智,产生一种潇洒的幽默感与机智的讽刺效果。

拉格泰姆诞生之初受到贵族们的嘲笑,但历史证明了这种音乐的魅力,它很快风靡全国,深为富于幽默感的美国人民所喜爱,并很快渗透到歌曲和器乐领域。拉格泰姆成为流行音乐很重要的一种,也成为爵士乐的重要源头。拉格泰姆的知名作曲家包括它的开创者“拉格泰姆之王”乔普林,代表作有歌曲《枫叶拉格泰姆》、《尊贵来客》、《特里蒙尼莎》等,以及詹姆斯·斯科特(J. Scott, 1885—1938)、约瑟夫·莱姆(J. Lamb, 1887—1960)等。

二、爵士乐

爵士(Jazz)是一种喧闹的、节奏十分强烈的舞曲性器乐曲,强调弱拍(二、四拍),以复杂而富于动力的切分节奏为特色。可以由单个乐器担任演奏,也可以由规模不等的小型乐队演奏。小型乐队一般包括由鼓、低音提琴(或低音吉他)、钢琴(或采用扩音器的吉他)组成的节奏组和小号、长号、萨克斯管组成的旋律组。爵士乐是一种追求自由的音乐,即兴创作是其最显著的标志,曲谱只是提供一个大致轮廓,乐手则根据一定的规则和特定的爵士语汇进行演奏,比如“插入”(Break)、“来复”(Riff)、“散唱”(Scat singing)、“旁人”(Sideman)等。这样,不同场次的演出中,乐手们凭着瞬间的灵感和长期培养出的默契,往往将同一首乐曲演绎出多个充满灵性的版本。

在爵士乐诞生的过程中,位于美国东南部墨西哥湾沿岸的新奥尔良(New Orleans)起着举足轻重的作用,以至于后来人们将这块土地上诞生的爵士乐风格称为传统爵士(Traditional Jazz)。新奥尔良是历史上向美国贩运黑奴的东路必经之地,也曾是法国、西班牙的殖民地,后来才归属于美国。历史给这座城市施以苦难的同时也赋予它丰厚的回报:欧洲文化和当地黑人文化的交融孕育出了爵士乐这一独特的音乐品种。

19世纪末,在新奥尔良街头、酒馆或是妓院中流动着一些黑人乐队,它们的音乐吸收了拉格泰姆复杂的节奏特点、布鲁斯的独特音阶和曲式结构以及法国进行曲的曲调,以自由的对位即兴演奏为基本创作手法,显得热烈而欢快。当这种音乐与巴迪·博尔登(B. Bolden, 1877—1931)的乐队相遇,便标志着爵士乐的诞生。巴迪的第一支乐队也被看作第一支爵士乐队,它的编制与现代爵士相似。巴迪传统爵士最杰出的继承者当属“国王”奥里弗(J. Oliver, 1885—1938),他是最富创新精神短号手和乐队领袖。为追求丰富的音色,他尝试在短号喇叭口使用不同的物体,如水杯、沙桶、塑料塞等。他的“Creole爵士乐队”代表着传统爵士的顶峰,并预示了一种新风格——

摇摆乐的到来。1917年,5个白人组建了一支模仿传统爵士的乐队 ODJB(The Original Dixieland Jazz Band),Dixieland 的英文原意是“军队露营地”,表明了这支乐队对军乐的偏爱,同时,这支乐队注重迎合大众的口味。它录制了第一张爵士唱片,并由此将爵士乐推向全美。ODJB 所创立的爵士乐风格与传统爵士同属新奥尔良传统爵士(New Orleans Traditional Jazz),为了有所区别,也被称为“迪克西兰爵士”。

20世纪20年代被称为“爵士时代”。ODJB 的创造力日趋衰微,新一代的爵士乐手却是能人辈出,最具天才和实力的是“小路易斯”——路易斯·阿姆斯特朗(L. Armstrong, 1901—1971)。小路易斯灵活自如的吹奏使得小号音乐显示出前所未有的优雅与流畅,他的即兴独奏建立在曲调的和声模进上,而不是旋律本身,他在节奏上表现出的平衡感也是同时代人遥不可及的。小路路易斯的独奏风格深深影响了同时代的乐手,如萨克斯手科尔曼·霍金斯(C. Hawkins, 1904—1969)等,并引领他们将爵士乐带入了独奏时代。

相对于小路易斯,本尼·古德曼(B. Goodman, 1909—1986)固守着传统爵士的乐队风格,并将编制扩大,分为单簧组、铜管组和打击乐组,并加入萨克斯风。这种大乐队(Big Band)风格兴起于30年代中后期,并一直延续到80年代。

30年代中期,爵士乐进入摇摆乐(Swing)时代。摇摆乐与黑人舞蹈渊源极深,它适于跳舞,每小节四拍,所以又称“四拍子爵士”。它的精彩之处在于节奏,乐手们通过对节拍和律动的控制来调动听众的情绪,当听众在音乐中完全松弛下来,便会随着节拍情不自禁地舞蹈。30年代,由于经济危机的困扰,唱片业走入低谷,许多爵士乐手出于生计加入大乐队中。于是,摇摆乐在大乐队铜管组和单簧组的对吼中响彻云霄,美国人仿佛一下找到了情绪发泄的对象,对这种大乐队演奏的摇摆乐给予了极高的热情。这种爵士最出色的作曲家是杜克·埃林顿(D. Ellington),他不满足于以往的即兴爵士,而是预先写出个性化的音乐,并交由个性迥异的乐队或演奏家演奏。在这里,爵士乐从单纯的伴舞音乐发展成音乐会音乐。爵士乐的这一变革和发展,也激起了严肃音乐家的兴趣,如格什文就创作了《布鲁斯狂想曲》(Rhapsody in Blue),即《蓝色狂想曲》。

40年代被称为波普(Bop)或比波普(Bebop)时代,这是一个爵士乐剧变的时代。波普一反摇摆乐取悦听众的性质,走向一条爵士艺术化的道路。波普重新强调即兴演奏,追求更高的难度、更快的速度,使用频繁的一切分音、复杂的和声、多重的旋律以及大量的变调和弦。波普依然喧闹,却因高深离奇逐渐疏离了听众,成为自我欣赏的爵士风格。但正是波普使爵士乐可以和严肃音乐比肩于大学的分析课程中,并被认为是爵士乐最经典的形式。代表人物及开创者是查理·帕克(C. Parker, 1920—1955),他是一位次中音萨克斯管手,他与肯尼·克拉克(K. Clark)、狄西·葛雷斯比(D. Gillespie, 1917—1993)、塞隆尼斯·孟克(T. Monk, 1917—1982)的乐队标志着波普的诞生。

50年代,爵士乐进入风格多元化时期。一些爵士乐手认为自己无论如何努力也难望波普之项背,于是另辟蹊径,追求一种含蓄、冷静、沉缓的曲风,即“冷爵士”又称“酷爵士”(Cool Jazz)。这个名称源自小号手麦尔斯·戴维斯(M. Davis, 1926—1991)九重奏唱片的名字《The Birth of Cool》。另一些爵士乐手则立志于继承波普,建立了更为狂放自由的风格——“硬波普”(Hard Bop)或称“改良波普”,赢得了较波普更多的听众。到50年代后期,硬波普发展成两个支派:与灵歌、福音音乐结合的“灵魂爵士”(Soul Jazz)和与布鲁斯、摇摆乐结合的“放克爵士”(Funk Jazz)。

60年代,爵士乐带着自由的梦想,越来越背离了传统。60年代初,在黑人权利运动的热潮中诞生了“自由爵士”(Free Jazz)。这种爵士揉和了欧洲无调性因素和非洲的原始音乐,并建立了一套随心所欲的、完全挣脱传统束缚的集体即兴创作手法,力求表现一种自由、解放的思想内涵。

自由爵士的创始人是萨克斯风手奥涅·柯曼(O. Coleman, 1930—),他在1960年灌录了专辑《Free Jazz》,自由爵士便由此得名。

70年代,爵士乐带着些许无奈走向“融合爵士”(Fusion Jazz)。60年代后期乐迷对于摇滚乐的狂热淹没了自由爵士微不足道的成功,以戴维斯为代表的爵士乐手们不甘爵士的失败,着手为爵士注入新的养分。1969年,戴维斯的唱片《Bitches Brew》宣告了融合爵士的诞生,它是一张结合了摇滚乐的专辑,为爵士乐的发展开辟了新的道路。之后,爵士乐中又被引进节奏布鲁斯、拉丁音乐、流行音乐等因素,“融合”成为这个时代的主流。但老的爵士乐迷并不接受这种融合,他们宁愿相信爵士已经死亡。

80—90年代,爵士一方面沿着融合的道路发展,另一方面着实感到回天无力,只好向过去的爵士乞求灵感,于是出现了多种风格齐现爵士舞台的局面,以小号手温顿·马沙利斯(W. Marsalis)所创立的“新古典主义爵士”或称“新波普”为代表。这种爵士以波普爵士为基调,带有传统爵士、摇摆乐的色彩。20世纪末的爵士乐虽然不及以往爵士乐的创造力,却流传于世界各地,展示了爵士乐经久不衰的魅力。

第六节 摇 滚 乐

摇滚乐(Rock and Roll)来源于黑人节奏布鲁斯(Rhythm and Blues)和白人乡村音乐(Country Music),它属于年轻人,年轻人钟情于音乐背后所蕴藏的叛逆精神或者说能够畅快淋漓地表达自己的观念或是处世态度。

1951年,电台主持人弗里德在他的节目中使用了“Rock and Roll”一词,为即将诞生的摇滚乐找到了响亮的名字。比利·哈尔是第一个对摇滚乐作出贡献的人,他第一个将节奏布鲁斯和乡村音乐结合在一起,出乎意料地在观众中引起了狂热的反响。1955年,他的《昼夜摇滚》登上流行音乐排行榜首,标志着摇滚时代的到来,这首歌也被后人视为摇滚诞生的标志。

真正让摇滚乐响彻美国每个角落的是“猫王”埃尔维斯·普莱斯利(E. Presley, 1935—1977),他无疑是50年代摇滚乐的领袖人物,带有强烈节奏的音乐风格是这时期摇滚乐风格的主流,并成为以后摇滚乐的主要风格;而他的另一种温和平静的风格也有忠实的追随者和不少的观众。“猫王”的主要作品有:主流摇滚《断魂旅馆》(Heartbreak Hotel)、《猎犬》(Hound Dog)和温和摇滚《柔情》(Love me tender)等。这时期的代表人物还有小理查、巴迪·霍利、查理·刘易斯以及追随“猫王”温和摇滚的布恩和埃弗利兄弟乐队,后者的音乐更多吸收了乡村音乐的因素。

如果说,在50年代,人们了解了摇滚乐是怎样一种形式,那么,60年代则赋予摇滚乐更深层的精神内涵,摇滚在60年代走向了成熟。越南战争的爆发使美国青年人陷入严重的信仰危机,自由的理想和残酷的现实让他们对传统的价值观产生深深的质疑,他们迷惘无助,渴望新的精神寄托。嬉皮士运动应运而生——玩世不恭、奇装异服、性和毒品——青年人正是以这种荒诞的方式表达他们对自由的理解。在这片精神的荒漠,美国的摇滚乐走向低迷,领导60年代摇滚乐的是英国的披头士和滚石两支乐队,它们的风格迥异。

披头士(Beatles, 甲壳虫)的音乐柔美、精致,他们服装统一,以朝气蓬勃的形象和声音宣扬他们对于这个社会的讥讽。成员有约翰·列侬(J. Lennon, 1940—1980, 核心人物)、哈里森(G. Harrison, 1943—2001)、麦卡特尼(P. McCartney, 1942—)、斯塔尔(R. Starr, 1940—),代表专辑有《昨天和

今天》(Yesterday and Today)、《左轮手枪》(Revolver)等。

滚石(The Rolling Stones)的音乐粗暴、激烈,他们毫不在意自己的形象,邋邋是他们的风格,生活更是乱得一团糟——吸毒、逃税、暴力。但从他们的音乐仿佛能够真切地感受到那个时代年轻人的生活与思想状态,所以无论滚石受到正统力量怎样的谴责,它的乐迷依然狂热地追随它。成员有贾格尔(M. Jagger, 1943—, 主唱),理查德(K. Richard, 1943—)、琼斯(B. Jones, 1942—1969)、瓦茨(C. Watts, 1941—)和怀曼(B. Wyman, 1936—),代表专辑有《任血流淌》(Let it Bleed)、《两个钮扣之间》(Between the Buttons)、《山羊头汤》(Goats Head Soup)等。披头上和滚石让人们开始更多地关注音乐中更深层的含义,他们的成功给了美国摇滚乐振作的契机。

60年代的美国出现了一批关注社会问题的乡村摇滚歌者,他们的领航人是鲍勃·迪伦(B. Dylan)。迪伦是一名犹太人,抗议和揭露社会的不平等是他与生俱来的理想,他将这种理想用民间摇滚的形式来实现,并以富于哲理的歌词表述出来,取得了巨大的成功。他的成功和艺术修养以及良好的公众形象为他赢得了“摇滚艺术家”的美誉。代表专辑有《鲍勃·迪伦》(Bob Dylan)、《重游61号公路》(Highway 61 Revisited)等。迪伦的追随者有“飞鸟”(The Byrds, 五人乐队)、琼·贝兹(J. Baez)等。

60年代也是摇滚乐走向多元化的时期,除了迪伦为首的乡村摇滚,还有索尔摇滚(Soul Rock)、迷幻摇滚(Acid Rock)、爵士摇滚、艺术摇滚(Art Rock)、古典摇滚(Classical Rock)等多种风格。其中,迷幻摇滚成为最能够表达那个时代年轻人的音乐。迷幻乐手的生活属于毒品、性和音乐,他们在吸毒后的幻影世界里寻找别样的灵感,追求着极度的自由,年轻人认为他们是那个失落时代的文化英雄。这些英雄的代表是:詹尼斯·乔普林(J. Joplin)、门乐队(The Doors)的主唱吉姆·莫里森(J. Morrison)以及吉米·亨德里克斯(J. Hendrix)。

70年代,随着反越战呼声的日渐微弱,嬉皮士运动也走进历史,年轻人逐渐理智地对待这个社会和自己。于是,摇滚乐失去了创新的动力源,商业便在此时不失时机地加重自己在摇滚乐中的分量。经过几十年的摸索,摇滚乐的商业操作逐渐形成较为成熟的模式,60年代末所有的摇滚样式被精心粉饰之后呈现在观众的面前,却逐渐丧失了原有的社会含义。但这些风格不是70年代摇滚的全部,最能代表这个时代的当数那些在商业的温床中滋生的揭滚样式,它们是重金属、华丽摇滚和朋克。

重金属是商业操作下最成功的范例,它被细化成多种多样的流派,并被贴上极富冲击力的标签,如华丽金属、速度金属、工业金属、毁灭金属、死亡金属等。相对于60年代摇滚乐,重金属丢失了关注社会的传统,把注意力更多放在演奏演唱技巧和舞台表演上,他们为了叛逆而叛逆,发狂的叫嚣、高分贝的音响、重复的器乐演奏、令人眼花缭乱的舞台表演是重金属共同的特征。重要的乐队有“莱德·泽普林”和“艾利斯·库帕”。

华丽摇滚是一种走在摇滚乐与戏剧交叉地带的样式,它更多舍弃了音乐,把注意力转向化妆、服装和戏剧性的表演。这种风格最出色的代表是戴维·鲍伊。

朋克或许是商业操纵中最敢于表达自己的摇滚乐,它肆意放纵自己对于现实的绝望与不满,用最另类的形象和最龌龊的语言来表达自己的不满。这种极端的方式注定了朋克的短命,所以它很快被新浪潮替代。最著名的朋克乐队是英国的“性手枪”(Sex Pistol)、“冲撞”(The Clash)和美国的“纽约娃娃”(New York Dolls)。

进入80年代,摇滚乐的创新更多地被商业吞没,虽然摇滚乐已然成为国际化的音乐,虽然有迈克尔·杰克逊(M. Jackson, 1958—)、麦当娜(Madonna, 1958—)等国际巨星的出现,但他们的音乐

已经离摇滚原有的精神太远。当然,仍会有为时代和社会而歌的歌者,最著名的是爱尔兰的 U2 乐队。另外,重金属在这一时期仍然繁荣,出现了“枪与玫瑰”(Guns and Roses)、毒药(Poison)等红极一时的乐队。

80 年代末 90 年代初,主流摇滚乐在商业的浸泡中已经毫无生气,黑人说唱乐为摇滚乐带来了一丝新意,美国掀起的 Grunge(“蹩脚货”,美国俚语)浪潮为摇滚乐带来了新的生机,这类摇滚并没有统一的风格,旨在寻找主流摇滚之外新的表达方式,传媒给它们定义为另类音乐(Alternative Music),著名的乐队有 R.E.M. 和 Nirvana 等。但另类音乐却在利润的诱导之下被频频炮制,大量滥竽充数的乐队成为年轻人心目中的明星,这也是 90 年代摇滚的一个特征。

第七节 音乐剧

音乐剧是一种集音乐、舞蹈、戏剧表演为一身的综合性流行音乐体裁,最重要的特征是创作上与观众审美需求和生活经验的密切联系以及取决于此的灵活性与兼容性——题材选择、音乐风格、舞蹈风格极为自由。另外,娱乐性和商业性也是音乐剧不可忽视的特色。

一、美国音乐剧

音乐剧是 20 世纪最重要的音乐体裁之一,它起源于 19 世纪后半叶英国轻歌剧中的插科打诨,发展和成熟于美国。它的风靡让美国获得了巨大的文化和经济效益,而上演音乐剧最多的地方——美国的百老汇大街,几乎成为观众心目中音乐剧的代名词,所以美国音乐剧又被称为“百老汇音乐剧”(Broadway Musicals)。可以说,音乐剧是 20 世纪美国文化的灵魂,美国人则说,美国给了世界一种全新的形式。

19 世纪后半期,美国这个移民国家还没有足够的民族自信,它信奉欧洲传统,最初的美国家音乐剧只是照搬欧洲轻歌舞手法,像是歌、舞、哑剧、滑稽戏甚至杂耍、魔术的大杂烩,无任何情节和寓意可言,被史学界称为第一部美国音乐剧的《黑魔鬼》即是如此。1890 年,第一部取材于美国故事,并开始采用美国音乐和本土语言的音乐剧《唐人街之旅》上演,剧中歌曲《巴华利街歌》是一首地道的美国民歌。

20 世纪 20—30 年代,美国音乐剧经过几十年的初步发展,逐步定型,审美取向也发生了根本的变化:有所寓意的剧本,耐人寻味的情节,离水准的音乐,文雅的歌词以及讲究的舞台效果。最重要的转变则是美国本土的故事、音乐(尤其是爵士乐、摇摆乐)、舞蹈(尤其是摇摆舞、踢踏舞和美国芭蕾)成为创作的基本素材。1927 年,科恩的《演艺船》(Showboat)标志着百老汇音乐剧的成型,这是第一部真正把美国乡土的剧本故事与歌曲、舞蹈组织在一起的音乐剧,并首次在脚本和表演上突破了种族歧视,剧中名曲《老人河》是反映美国黑人悲惨生活的歌曲,至今常在音乐会上演出。之后的代表性剧目有:格什文与其兄艾拉·格什文(I. Gershwin, 1896—1983,百老汇知名歌词作家)合作的《为君而歌》(of thee I sing, 1931),将当时流行的时事讽刺剧(Revue)风格吸收到创作中,用音乐剧讽刺时代政治,是第一部获得普利策奖的音乐剧。还有格什文的《波吉与贝丝》(Porgy and Bess, 1935),也译作《乞丐与荡妇》,与《演艺船》同为百老汇音乐剧的奠基之作。

20 世纪 40—60 年代是音乐剧发展的鼎盛时期,是优秀音乐剧作曲家、剧作家、导演、舞蹈编导和百老汇音乐剧经典剧目涌现的黄金时代。代表剧目有:理查德·罗杰斯和奥斯卡·汉姆斯特

恩(被誉为百老汇音乐剧的“梦幻组合”)的《俄克拉荷马》(Oklahoma, 1943)、《旋转木马》(Carousel, 1945)、《南太平洋》(South Pacific, 1949, 获 1950 年普利策奖)、《国王与我》(King and I, 1951)、《音乐之声》(Sound of Music, 1959)等等。其中,《俄克拉荷马》一剧被看作是音乐剧里程碑式的剧目。剧中舞蹈创新地把美国风情的舞蹈风格引入传统芭蕾,并根据感情表达的需要设计舞蹈步伐、姿态和韵律,而不是简单地照搬以往的踢腿舞或踢踏舞。舞蹈首次从陪衬的地位解放出来并紧密地与剧情结合,与音乐、对话、表演一样成为音乐剧有机的组成部分,从而使音乐剧成为一种近乎完美的艺术形式,而这些都归功于该剧的舞蹈编导艾格尼斯·德米尔(A. de Mille, 1909—1993)。自她之后,“舞蹈设计”一词渐渐流行并意味着一种创造性艺术家和正宗艺术。《音乐之声》的代表曲目:《音乐之声》、《孤独的牧羊人》、《多来咪》、《雪绒花》等是人们耳熟能详的歌曲。

其他具有代表性的剧目还有:《长发》、《西区故事》等。盖尔特·马克德莫特创作的《长发》(Hair, 1968)是摇滚音乐剧的代表作,这种音乐剧舞台效果显得比情节更为重要,歌词与剧情关系往往不大,人们称之为“音乐秀”(Show Music)。《长发》开创了巡回演出、大棚车演出及当地“土著”演出公司等商业运作的先例,为百老汇音乐剧带来了新的活力和经验。伯恩斯坦的《西区故事》(West Side Story, 1957),是现代美国版的《罗密欧与朱丽叶》,是又一里程碑式的剧目。该剧的舞蹈具有更浓郁的民族和爵士风格,影响了之后 50—60 年代的音乐剧舞蹈创作。阿列切姆和鲍克的《屋顶上的提琴手》(Fiddler on The Roof, 1965),该剧被看作是反映东欧犹太移民历史的典型作品。科尔·波特的《吻我,凯特》(Kiss Me, Kate),改编自莎士比亚的《驯悍记》。弗瑞德里克·罗伊维和阿尔·杰·勒内的《窈窕淑女》(My Fair Lady),改编自萧伯纳的《皮格马里恩》。这时期不可遗忘的人物还有百老汇历史上最伟大的舞蹈编导兼导演罗姆·罗宾斯(J. Robbins),《西区故事》和《屋顶上的提琴手》即由他担任舞蹈设计。

这时期,百老汇音乐剧被频频搬上银幕,并取得极大成功。1951 年的《一个美国人在巴黎》(An American in Paris)、1961 年的《西区故事》、1964 年的《窈窕淑女》、1965 年的《音乐之声》夺得了奥斯卡最佳影片奖。1956 年的《国王与我》、1968 年的《滑稽女郎》、1969 年的《你好,多莉》获得了奥斯卡奖的提名。音乐剧影片入主奥斯卡奖,标志着百老汇音乐剧发展的顶峰,但通过电影造势,也客观地显示出其衰落的迹象。1966 年以后,由于越南战争的影响和 70 年代初期世界范围的经济危机,美国社会的政治、思想、文化领域均受到不同程度的冲击,加上演出经费居高不下等种种原因,美国音乐剧的创作走入低潮。

20 世纪 70 年代到世纪末,是英国音乐剧大放异彩的时代。百老汇依然是音乐剧演出的重要阵地,上演的剧目却多是英国剧目,世界音乐剧的中心开始由百老汇转向英国的伦敦西区。美国音乐剧走上了“怀旧”的道路,早期的“歌舞时事讽刺剧”的形式重回百老汇,复排过去的成功剧目以及向歌剧题材寻求灵感成为音乐剧维持观众的有效手段。1975 年的《平步青云》(A Chorus Line)是百老汇音乐剧最后的辉煌,以它为代表的几部成功的新创音乐剧并没能阻挡百老汇音乐剧走向没落。《平步青云》是一部实验性质的百老汇音乐剧,由 9 位音乐剧舞蹈演员与舞蹈老师之间进行的关于个人情感经历的讨论开始,后将这些谈话编成剧本,所有的故事被排成序列,每个演员都可以分享别人的故事。这部剧从实验走向巨大的成功,是史无前例的,成为当时百老汇历史上连续演出时间最长的音乐剧(共 6137 场,观众达 664 万多人次),获 1976 年 9 项托尼奖,1975 年普利策最佳戏剧奖及其他多个奖项。90 年代,迪斯尼四大卡通经典《狮子王》、《美女与野兽》、《阿拉丁》和《小美人鱼》为代表的许多卡通片采取音乐剧的表现形式,让人们从卡通的外衣中感受到百老汇音乐剧的风采。而百老汇全才史蒂芬·桑德汉姆的创作则为百老汇增添了新的

亮点,他一人可以胜任导演、编剧、演唱、作曲等多项任务,代表作是《太平洋序曲》(Pacific Overture)。由于伦敦西区音乐剧在这一时期的大获全胜,桑德汉姆常常被人所忽略,但有人认为他作品中对于人的内心世界的探索可能预示了将来音乐剧的创作方向。

二、英国音乐剧

在音乐剧发展的历史上,英国只是在音乐剧诞生之初崭露头角,之后便少有作为。20世纪60年代,英国音乐剧走出沉默,开始与百老汇音乐剧分庭抗礼,70年代便以强劲的势头压倒美国,取得了20世纪后半期的音乐剧霸主地位,产生了深受观众喜爱的四大音乐剧名剧:韦伯的《猫》、《歌剧院的幽灵》和勋伯格的《悲惨世界》、《西贡小姐》,这四部音乐剧都是从伦敦西区走向百老汇的。

英国的伦敦西区是美国百老汇之外一个重要的音乐剧演出基地。19世纪末到20世纪前半期,这里上演的剧目大多为百老汇音乐剧,只有少数英国剧目。这些剧目依然带着浓重的轻歌剧印记,且很少能够在百老汇立足。可以代表其创作水平的有《欢乐姑娘》(A Gaiety Girl, 1893),这部剧演出的成功把英国带入了“欢乐姑娘时代”;奥斯卡·阿舍(O. Ashe)的《Chu Chin Chow》(1916),是这个时期不可多得的英国现代音乐剧杰作,依然采用了歌洲轻歌剧的模式,浓郁的异国情调是其最大特色;还有《男朋友》(The Boy Friend, 1953)和《沙拉日》(Salad Days, 1953)等。

1960年,“英国现代音乐剧之父”巴特的《奥立弗》(Oliver, 改编自英国小说《雾都孤儿》)在伦敦西区上演,1963年转战百老汇,都取得了骄人的成绩。它创造出一种崭新的布景概念,并影响了以后的音乐剧舞台设计。这部剧成为英国音乐剧在百老汇取得胜利的开端,是一部经久不衰的经典剧作。

20世纪70年代开始,世界音乐剧中心逐渐由纽约百老汇转向伦敦西区。英国取得如此巨大的成功,韦伯与勋伯格(之后将详细介绍)功不可没。韦伯70年代的作品《耶稣基督巨星》让人们意识到一种新的音乐剧风格的到来。进入80年代之后,韦伯、勋伯格带着他们的四大音乐名剧轰动了全世界,将世界音乐剧推入了“巨型音乐剧”时代,歌剧风格又重回音乐剧舞台,大制作、高成本和强劲的宣传攻势成为此时期音乐剧极为重要的特色。在这样的要求下,音乐剧制作人的地位有了翻天覆地的变化,成为音乐剧成功呈现到观众面前的灵魂人物。制作人要深谙商业运作之道,能够对题材本身的市场前景作恰当的预测,对艺术还要有所见地。最著名的英国音乐剧制作人就是被称为“音乐剧沙皇”的卡麦隆·麦金托什(C. Mackintosh),四大音乐剧名剧由他推出的版本无不获得巨大成功,尤其是他制作的《悲惨世界》,被称作“国际标准版”,迄今为止已获得了八项托尼奖。

1. 勋伯格

克劳德·米歇尔·勋伯格(C. M. Schoenberg)是法国作曲家,1944年出生,父母都是匈牙利人。他的音乐生涯开始于歌厅,在歌厅做歌手和创作流行歌曲的经历让他熟知观众的喜好;为他以后的创作打下了基础,他的音乐被认为是音乐剧界最能深入人灵魂深处的音乐。

勋伯格1973年与阿兰·鲍伯利(A. Boublil)合作,写了《法国大革命》。80年代,二人再度合作,创作了《悲惨世界》(Les Misérables),剧本改编自法国文学大师维克多·雨果(V. Hugo, 1802—1885)的同名小说,描述了农民出生的贫穷工人冉·阿让一心向善却极其不幸的命运。由于其出色的创作,不同的音乐制作人先后为之推出50多个版本,最早的是1980年巴黎上演的法文版。最成功的是1985年伦敦西区上演的麦金托什的英文版,该版以加强角色塑造为宗旨,对原版进

行了重新调整,删改的地方很多,以其表现正义、平等和人道主义的思想内涵和富于感召力的旋律在伦敦持续火爆10年。1987年,英文版《悲惨世界》在百老汇上演,并由此走向世界。1996年英国皇家阿尔伯特大厅举办庆祝《悲惨世界》演出10周年音乐会梦幻版,邀请各国音乐剧明星组成《悲惨世界》“梦之队”,全剧结束后,来自17个国家的冉·阿让齐唱主题曲《你是否听到人民的歌声》,盛况空前。该剧代表曲目有:《上帝救赎你的灵魂》、《我做了一个梦》、《我是谁》、《我独自一人》等。

1989年9月,勋伯格的《西贡小姐》(Miss Saigon)在伦敦最好的音乐剧院德路里·莱恩公演,获得了成功,1991年,在百老汇上演,并作了很大改进,让亚洲演员和西方演员同台演出。该剧剧本改编自法国作家皮埃尔·洛蒂的《菊子夫人》(普契尼《蝴蝶夫人》的创作蓝本),但把背景改为越战。代表曲目有:《西贡在升温》、《为什么?上帝,为什么?》、《成交》、《龙的早晨》、《美国梦》等。这是一部惊险而刺激的音乐剧,制作人甚至在西贡撤退一节中让一架直升机从观众头顶盘旋至舞台上空,巨大的噪音加上东方迷人的故事情节和精彩的音乐,使观众身临其境地感受到剧情中的混乱与绝望情绪。

1990年,勋伯格又与阿兰合作,创作了《马丁·盖尔》,该剧改编自寇拉思的小说,但又结合了16世纪法国的宗教冲突,情节寓意深刻,音乐气势恢弘,令人激情荡漾却又不失深沉,上演以来,已获得一定的国际声誉。

2. 韦伯

安德鲁·洛依德·韦伯(A. L. Webber),1948年出生于伦敦一个音乐家庭,父亲曾是伦敦音乐学院院长,母亲是一位钢琴老师,有如此良好的音乐氛围,韦伯自然而然地走上了音乐道路。韦伯幼年时不仅学习钢琴、大提琴等乐器的演奏,还开始了音乐创作,九岁时创作了他的第一部音乐剧。之后,韦伯先后入皇家音乐学院、伦敦市政厅音乐与戏剧学院以及牛津大学学习。与剧作家迪姆·莱斯(T. Rice, 1944—)的结识把他带到了一生所钟情的流行音乐面前。

1968年,韦伯与莱斯合作,创作了《约瑟夫与惊人的五彩梦幻衣》(Joseph and His Amazing Technicolour Drcdamcoat),这部剧的音乐吸收了迷幻摇滚、乡村与法国小调的音乐元素,并不算很成功,却有一首歌曲《我闭上眼睛》以优美的旋律流传至今。

从1971年的《万世巨星耶稣基督》(Jesus Christ Superstar,也译作《耶稣基督巨星》)开始,韦伯创作的10余部音乐剧几乎部部精彩:《奥德萨档案》(The Odessa File, 1973);《吉夫斯》(Jeeves, 1974);《艾维塔》(Evita, 1976,也译作《贝隆夫人》)讲述的是深受阿根廷人民爱戴的传奇人物艾维塔(贝隆夫人)曲折的一生,剧中最著名的歌曲便是那首令无数人神伤的《阿根廷,别为我哭泣》(Don't Cry for me, Argentina);《变奏曲》(Variations, 1978);《猫》(Cats, 1981);《歌与舞》(Song & Dance, 1982),代表歌曲《在星期天告诉我》、《脸色别那么难看》;《星光快车》(Starlight Express, 1984),是一部关于火车的音乐叙事诗,演员们穿旱冰鞋在台上表演,意在表现火车;《安魂曲》(Requiem, 1985);《歌剧院的幽灵》(The Phantom of The Opera, 1986,也译作《歌剧魅影》或《歌剧之魂》);《爱的观点》(Aspects of Love, 1989);《日落大道》(Sunset Boule - vard, 1993),以1950年的好莱坞经典电影为素材;《微风轻哨》(Whistle down the Wind, 1997),改编自英国经典电影《铁汉柔情》,但把背景放在美国,讲述了一群孩子为了心目中的上帝——一位心中充满温情的犯人,而与自己冷漠的父母作对的故事,是一部寓意深长的音乐剧。剧中多首名曲琅琅上口,如《无论如何》(No Matter What)和同名主题曲《Whistle down the Wind》等。

除了音乐剧作品,韦伯还有一些小型的作品,如1978年为大提琴演奏家朱利安·洛依德·韦

伯(J. L. Webber, 韦伯的兄弟)所作的大提琴与爵士乐重奏《变奏曲》和 1992 年为巴塞罗那奥运会闭幕式所作的歌曲《永恒的朋友》。

韦伯的音乐剧创作代表了巴特之后英国音乐剧发展的脉络,有人甚至把他称为“英国音乐剧教父”,而放眼世界音乐剧,韦伯也堪称顶尖级的大师。韦伯把音乐剧作为一项产业来做,他不仅创作,而且参与制作,建立了“真有用集团公司”以及时地推出自己的新作,同时也为其他作曲家的音乐剧作品提供机会。带着这样一种整体概念,韦伯的音乐剧创造了一个又一个的奇迹:1982 年,他有 3 部作品同时在百老汇上演;1988 年 1 月,有 3 部作品同时在伦敦上演;1991 年,同时有 6 部作品在伦敦上演;而 90 年代之后,韦伯的音乐剧更是一帆风顺地上演于世界各地,对于当代许多观众来说,韦伯就是音乐剧的代名词。韦伯获得过多种奖励:4 次托尼奖、4 次剧作奖、3 次格莱美音乐奖、5 次劳伦斯·奥利佛戏剧奖;1988 年获准成为皇家音乐学院会员,1992 年获得女王授勋的爵位。下面对韦伯的代表作品进行介绍。

《万世巨星耶稣基督》是一部对经文、人物、人际关系进行深层心理探索的剧目,取材于《圣经》中耶稣和犹太的古老故事,但却赋予了他们更人性化的性格——脱去了神的外衣,耶稣也逃脱不了命运的安排,只留下仰天一声长叹:“为什么死的是我?”这部剧诞生之前,英国“披头士”和“滚石”携着摇滚飓风横扫了整个 60 年代。60 年代末,出现了古典音乐和摇滚结合的艺术摇滚。仿佛是为了加入摇滚的狂热,也可能是受了艺术摇滚的影响,韦伯革命性地将摇滚音乐融入音乐剧中,甚至取消了对白,于是披头士的影子弥漫了整部剧的音乐。它的舞蹈则采用了体操与运动式的风格,舞步很少,剧情是支撑舞台活动的灵魂。该剧在西区创纪录地连续上演 8 年,剧中插曲《我不知道如何爱他》感动了无数听众。

《猫》取材于英国著名诗人 T. S. 艾略特的儿童长诗《擅长装扮的老猫经》(Old Possum's Cats)。故事发生在午夜的垃圾场,猫儿们各尽其能,或杂耍、歌舞,或摇滚,体操,甚至服装表演以争取重生的机会。剧中歌曲《回忆》(Memory)倾倒无数观众,更让数百位不同风格的歌手争相翻唱。最为精彩的是它的舞蹈,柔和了多种风格,塑造了形态各异、栩栩如生的猫儿们,舞蹈场面空前庞大。《猫》是迄今为止最成功的音乐剧之一,从首演到现在一直活跃在世界各地的舞台,在全世界的总收入超过 20 亿美元。

《歌剧院的幽灵》取材于法国作家加斯东·勒鲁的同名小说,讲述了一个歌剧院幽灵对于女演员克丽斯汀由占有欲发展到真爱的离奇故事,剧情悬念重生,恐怖中却缠绕着丝丝浪漫,令人欲罢不能。韦伯在剧中套入歌剧的成份,大量采用古典音乐,如威尔第、奥芬巴赫的歌剧旋律作为剧中之剧,这样的应用令人叹为观止。新创音乐也是精彩之至——剧中歌曲《拍卖品 666》、《歌剧院的幽灵》(The Phantom of Opera)等已被奉为经典。

参 考 文 献

- 1 傅孙铭主编.世界通史.吉林:东北师范大学出版社,1993
- 2 齐世荣主编.人类文明的演进(上、下卷).北京:中国青年出版社,2001
- 3 张广智主编.世界文化史(古代卷).杭州:浙江人民出版社,1999
- 4 庄锡昌主编.世界文化史(近代卷).杭州:浙江人民出版社,1999
- 5 吴于廑,齐世荣主编.世界史·近代史编.北京:高等教育出版社,2001年第2版
- 6 唐纳德·杰·格劳特,克劳德·帕利斯卡著.西方音乐史.汪启璋,吴佩华,顾连理编译.北京:人民音乐出版社,1998
- 7 杰拉尔德·亚伯拉罕著.简明牛津音乐史.顾犇译,钱仁康,杨燕迪校订.上海:上海音乐出版社,1999年12月
- 8 保罗·亨利·朗著.西方文明中的音乐.顾连理,张洪岛,杨燕迪,汤亚汀译.贵阳:贵州人民出版社,2001
- 9 于润洋主编.西方音乐通史.上海:上海音乐出版社,2001
- 10 沈旋,谷文娴,陶辛著.西方音乐史简编.上海:上海音乐出版社,1999
- 11 钱仁康著.欧洲音乐简史.北京:高等教育出版社,1991
- 12 李应华著.西方音乐史略.北京:人民音乐出版社,1988
- 13 蔡良玉著.西方音乐文化.北京:人民音乐出版社,1999
- 14 张洪岛主编.欧洲音乐史.北京:人民音乐出版社,1982
- 15 修海林,李吉提著.西方音乐的历史与审美.北京:中国人民大学出版社,1999
- 16 杨燕迪主编.十大音乐家.上海:上海古籍出版社,2001
- 17 胡凌云著.末世新声.天津:百花文艺出版社,2001
- 18 G. 韦尔顿·马斯著.二十世纪的音乐语言.北京:人民音乐出版社,1992
- 19 余丹红著.放耳听世界——约翰·凯奇传.上海:上海音乐出版社,2001
- 20 朱秋华,万蓉著.现代音乐概论及欣赏.北京:北京大学出版社,1990
- 21 卡尔·聂夫.西洋音乐史.北京:人民音乐出版社,1952
- 22 刘志明著.西洋音乐史与风格.台北:全音乐谱出版社,民国八十七年
- 23 音乐词典词条辑.西洋音乐的风格与流派.北京:人民音乐出版社
- 24 加拉次卡著.西欧音乐名作.张洪模等译.北京:人民音乐出版社,1955
- 25 张弦等编译.西洋歌剧名作解说(上、下册).北京:人民音乐出版社,1992
- 26 钟子林著.西方现代音乐概述.北京:人民音乐出版社,1996
- 27 钱仁康著.欧洲音乐史话.上海:上海文艺出版社,1990
- 28 约瑟夫·马克利斯著.西方音乐欣赏.刘可希译.北京:人民音乐出版社,1998
- 29 杨民望著.交响乐欣赏入门.上海:上海译文出版社,2000
- 30 杨民望著.世界名曲欣赏.上海:上海音乐出版社,1986

- 31 上海音乐学院研究所汪启璋,顾连理,吴佩华编译.外国音乐词典.上海:上海音乐出版社,1988
- 32 Sadie, Stanley ed.: *The New Grove Dictionary of Music&Musicians*, Macmillan Publishers Limited, 1980.(萨蒂主编:《格罗夫音乐与音乐辞典》)

