

西方音乐简史

周耀群

科普教育与艺术修养
青苹果电子图书系列

中小学音乐知识文库

西方音乐简史

周耀群 编著

目 录

第一章 古代	(1)
一、古希腊音乐	(1)
二、古罗马音乐	(2)
第二章 中世纪	(4)
一、基督教与中世纪音乐	(4)
二、格里高利圣咏	(5)
三、中世纪的音乐教育和记谱法	(7)
四、哥特时代	(8)
五、复调音乐的兴起	(9)
六、游吟诗人	(10)
七、新艺术	(11)
第三章 文艺复兴	(13)
一、勃艮第乐派和法国——佛兰芒乐派	(14)
二、宗教改革与音乐	(16)
三、帕莱斯特里纳和拉絮斯	(17)
四、法国歌谣和意大利牧歌	(18)
五、威尼斯乐派	(19)
六、器乐的发展	(20)
第四章 巴洛克时期	(22)
一、意大利歌剧	(23)

第一部歌剧的诞生	(23)
蒙特威尔迪	(24)
那不勒斯乐派	(25)
罗马的音乐戏剧	(26)
二、意大利的提琴音乐	(27)
三、法国歌剧与古钢琴音乐	(29)
四、英国音乐与亨德尔	(31)
亨德尔	(32)
五、德国音乐与巴赫	(34)
巴赫	(35)
第五章 古典主义时期	(38)
一、喜歌剧的发展与格鲁克的歌剧改革	(39)
二、古典主义早期奏鸣曲和交响曲	(41)
早期的交响曲	(43)
三、维也纳古典风格的形成——海顿与莫扎特 ...	(44)
海顿	(44)
莫扎特	(47)
四、时代的音乐巨人——贝多芬	(51)
第六章 浪漫主义世纪	(56)
一、早期浪漫乐派	(57)
韦柏	(57)
舒伯特	(58)
门德尔松	(60)
舒曼	(62)
肖邦	(64)

柏辽兹	(66)
二、中期浪漫乐派	(67)
李斯特	(68)
瓦格纳	(70)
布拉姆斯	(71)
布鲁克纳	(73)
三、晚期浪漫乐派	(74)
马勒	(74)
理查·施特劳斯	(76)
四、19 世纪的法国和意大利歌剧	(77)
法国大歌剧和抒情歌剧	(77)
从罗西尼到威尔第	(79)
真实主义歌剧和普契尼	(81)
五、19 世纪民族乐派	(83)
捷克——斯美塔那与德沃夏克	(83)
挪威——格里格	(86)
芬兰——西贝柳斯	(87)
俄国——从格林卡到斯克里亚宾	(87)
六、法国“印象主义”音乐	(94)
德彪西	(95)
拉威尔	(96)
第七章 20 世纪音乐概述	(98)
一、1945 年以前	(98)
现代的开端	(98)
新的民族主义音乐	(100)

新古典主义·····	(101)
表现主义·····	(103)
初期的实验音乐·····	(104)
二、1945 年以后 ·····	(106)
先锋派与实验音乐·····	(106)

第一章 古代

一、古希腊音乐

古希腊文化是西方文明的渊源。与古希腊的哲学、文学、科学、建筑、美术和戏剧一样，音乐也是古希腊文化的一个重要组成部分。虽然古希腊流传下来的音乐作品很少，但是丰富的文字记述和雕刻向人们描绘了古希腊音乐文化的风貌。在漫长的西方音乐历史中，古希腊音乐文化精神不断地影响和启发着后世的人们。

神话是古希腊艺术的丰富土壤，在古希腊神话中音乐是极富魅力的。阿波罗不仅是太阳神，也主管音乐。半神半人的底比斯国王安菲翁用琴声的魔力修筑了底比斯城堡。色雷斯的歌手奥尔菲斯以音乐的魅力拯救出地狱中的妻子尤丽狄茜，后又得而复失。这个故事体现出古希腊神话的人性特征，它被近百次地谱写成歌剧。缪斯（Muses）是分别掌管文艺和科学的九位女神的统称，而“音乐”（music）一词还是由缪斯演化来的，足见在古希腊人眼中，音乐是与人类追求真和美的活动密切相关的。

西方最早的弦乐器是里拉琴（Lyre），又称诗琴。神话中的众神的使者赫耳墨斯在龟壳上蒙上牛皮，支起两只羚羊角，架横木拉起琴弦便发明了里拉琴。从文艺复兴开始，在西方

的文学艺术中，里拉琴一直成为音乐的象征。里拉琴后来演变成形状较大的基萨拉琴(Kithars)。古希腊的管乐器是阿夫洛斯管(Aulos)，一种芦管制成的单管或双管的竖笛。里拉琴多用于独唱伴奏，史诗弹唱，它是祭祀阿波罗仪式中的主要乐器。而在崇拜酒神的仪式中，及后来的酒神合唱和雅典悲剧合唱中，阿夫洛斯都是重要乐器。在西方现代文化观念中，里拉琴和崇拜阿波罗的音乐与阿夫洛斯和崇拜酒神的音乐，已成为相互对立性格的两大类音乐的象征。前者平静而节制，后者狂喜、放纵。

古希腊的哲学家们对音乐的论述，对于西方音乐发展有重要的影响和启发。毕达哥拉斯把音乐的音程与节奏的和谐与宇宙星际的和谐和秩序相联系，因而把音乐纳入他以抽象的数为万物之源的理论中。然而他对弦长比例与音乐和谐关系的探讨已经带有科学的萌芽。另外两位哲学家柏拉图和亚里斯多德则以论述音乐的社会、道德作用而著称。

二、古罗马音乐

随着古罗马帝国的扩张，古罗马的版图囊括了欧、亚、非的大片领土，先后征服了古希腊及小亚细亚的一些古国。罗马征服者将征服的大量塑像、浮雕和作为奴隶的舞蹈音乐艺人输入罗马。罗马人吸收同化于古希腊及希腊化东方的音乐文化。公元一、二世纪形成了古希腊——古罗马音乐盛期。

在古罗马的宗教仪式中音乐仍然占有重要地位。在崇拜古罗马战神、军神——玛尔斯(Mars)的仪式中，12名贵族

组成的塞利 (Salii) 祭司团跳武士的舞蹈并歌唱。在小亚细亚传入的母神 (Cybele)、女神 (Isis) 的崇拜仪式中音乐都是不可缺少的。

古罗马骨制的蒂比管 (Tibia) 是古希腊阿夫洛斯管的变体, 它在宗教仪式和戏剧音乐中广泛使用。古罗马人认为, 它可以驱除邪恶唤起慈善的神性。蒂比管演奏者在社会上颇有地位。古罗马人尚武, 军乐得到发展, 出现了一些较大型的铜管乐器, 如: 直筒喇叭口的大号 (Tuba) 和 G 字型的库努 (Cornu)。

古罗马盛期, 有许多关于音乐节日、比赛等的记述。音乐具有娱乐倾向, 许多皇帝是音乐保护人, 其中尼禄甚至希望自己有一个音乐家的名声。

第二章 中世纪

西亚迁至北欧的日耳曼人向罗马帝国的“民族流动”最终导致公元 4、5 世纪的入侵。公元 378 年西哥特人憎恨罗马帝国统治者的压迫，举起了反抗的旗帜。几经战乱后，公元 476 年最后一个西罗马皇帝被废除，标志欧州封建社会的开始。

日耳曼人文化落后，知识浅陋，不懂任何艺术。公元 6、7 世纪，西欧大部分地区倒退至落后时代，异族的国王们完全没有能力管理他们篡取的权力。然而当西欧社会一派凋敝的时候，基督教却在向着它的巅峰发展。自从公元 313 年罗马皇帝君士坦丁发布米兰敕令，基督教的活动由地下转为公开，它很快战胜了其他竞争的宗教，于 380——392 年间被认为是罗马帝国唯一的合法信仰。灭亡了西罗马的日耳曼人已皈依了基督教。西欧封建社会初期王权分散而弱小的时候，基督教却由于教皇统治的兴起权力日益集中强大。

一、基督教与中世纪音乐

在西方文明史上，“中世纪”一词意指欧州古代文明与近代文明之间，公元 5 世纪以后的近一千年的漫长时间。尽管人类处于蒙昧状态，科学文化发展缓慢，但是中世纪也并非

一片黑暗。伴随着 9 世纪加洛林文艺复兴，欧洲出现了一个短暂的文化复兴，11、12、13 三个世纪，精神文化出现了新的发展。

基督教的统治深深地影响着中世纪艺术的发展。中世纪早期（约至 1000 年）病态的禁欲主义和对现世的蔑视，扼杀了艺术的人文精神，绘画和雕塑对人的描绘是虚拟的，音乐追求客观彼岸的风格。然而从西方音乐的历史的角度看，教会对于音乐的一贯重视，对于教仪音乐的统一作出的努力，对音乐发展投入的大量人力物力，这些都明显促进了中世纪欧洲音乐的发展，也使音乐资料能较为完好地保存下来。

二、格里高利圣咏

早期教会音乐受到古希腊、希伯来特别是叙利亚音乐的影响。公元 330 年罗马皇帝君士坦丁迁都拜占庭（又名君士坦丁堡，现称伊斯坦布尔），395 年建立东罗马帝国。1054 年它的教会与罗马基督教分裂，更名东正教（Eastern Church）罗马教会称为天主教（Catholics）。直到 1453 年被土耳其人占领，拜占庭一直是欧洲幸存的古希腊文化与东方文化融合发展的中心地。叙利亚赞美诗（Psalm）的歌唱方法和赞美歌（hymn）的运用，都是从拜占庭，经过米兰传入西欧。拜占庭还对完善教会调式体系起了重要作用。在西方，米兰的圣·安布罗斯（st·Ambrose 374—397 的米兰主教）最早将叙利亚应答赞美诗（responsorial psalmody）的歌唱介绍到西方。安布罗斯编定的圣歌对法国、西班牙和罗马产生影响。

宗教音乐的发展与统治有赖于教仪音乐的统一，几代人的努力之后罗马教皇格里高利一世（590—604 在位）统一了宗教教仪圣咏，编定了教仪歌集，称为格里高利圣咏（Gregorian Chant）。格里高利圣咏是单声音乐，拉丁文词，节奏自由，男声歌唱。它成为唯一能在教堂每日祈祷的日课和弥撒仪式中使用的音乐。

公元 8 世纪末法兰克王国开始强盛起来，国王加洛林司马格努斯通过征服战争成为西、中欧的统治者。公元 800 年圣诞节，他访问罗马，被教皇加冕为查里曼大帝，成为中世纪罗马帝国的领袖。他把当时最卓越的学者请入宫中，整理、抄写古集，形成中世纪一个短暂的加洛林文艺复兴。查里曼热心宗教事务，他推行标准的罗马弥撒仪式和音乐，促进了格里高利圣咏在欧洲的传播。现存的最早的圣咏有约 11 至 13 世纪的旧罗马本（Old Roman versions）和查里曼时代整理与编辑的大量抄本。

作为中世纪的主体音乐，格里高利圣咏在欧洲得到广泛的传播。公元 11 世纪，意大利、法国、西班牙的宗教音乐基本统一。公元 16 世纪以前欧洲大量音乐作品都与圣咏相联系。尽管中世纪后期格里高利圣咏宗教功能的影响，随着时间的发展逐渐减弱，然而它所形成的音乐文化传统影响是深远的。

格里高利圣咏的词有取自圣经的，也有不是圣经的；有散文体的，也有诗歌体的。演唱方式有对唱式的（antiphonal，两组合唱互相交替演唱）、应答式的（responsorial，领唱与合唱交替）和独唱或者齐唱的。在音乐与词的关系上有三种类

型：(1) 音节风格 (Syllabic Style)。一个拉丁语音节对一个音，多为宣叙性音调。(2) 花唱风格 (melismatic style)。在一个音节上有长拖腔的。如弥撒中的垂怜经和阿莱路亚 (Alleluia)，后者为宗教欢呼歌，在歌中仅有的阿莱路亚一词的最后一个音节往往有很长的拖腔。它是圣咏中音乐最富创造性的一种类型。(3) 介于前两种之间的音组风格。

格里高利圣咏的调式有八种类型，多里亚、弗里基亚、利地业、混合利地业四种正格调式，以及它们分别派生出的四种变格调式，名称借用了古希腊调式，但与古希腊调式根本不同。

三、中世纪音乐教育和记谱法

中世纪主要的教育机构是寺院。中世纪大部分书籍是僧侣们写的。他们抄录古代的手稿，维持着中世纪早期就有的绝大多数学校与图书馆，和几乎所有的医院。僧侣们需要学习的七门课程被称为七艺。前三艺文法、修辞和逻辑被认为是知识的钥匙，后四艺包括的内容更实际——算术、几何、天文和音乐。圣托玛·达坎 (1225—1274) 甚至把音乐称为“七艺之冠”、“最高尚的现代科学”。中世纪把音乐看作是一种理性的学科，更甚于想象或感性的产物。中世纪著名音乐理论家伯伊修斯 (Boethius, 475—525) 把音乐分为三类：(1) 宇宙的音乐。研究音乐与星座，季节相互的对应关系。(2) 人类的音乐。与前者相对，是存在于人体的微观的秩序，它研究人体的比例及身心和谐与音乐的关系。(3) 乐器的音

乐。指实践的音乐，包括如以张力发出音响的弦乐器，吹奏发声的管乐器和水风琴，以及敲击发声的打击乐器三类。

格里高利圣咏初期采用纽姆谱 (Neum)，将一些指示规律运动方向的标记写于拉丁文的上方，如 · · / 表示上行，/ · · 表示下行 · · ∩ 表示先上行再下行，这样标示出音调的大致走向。后来纽姆谱上相继出现了一根代表 f 的红线和代表 c' 的黄线，纽姆音符围绕着线记录下来。公元 11 世纪阿莱佐的僧侣规多 (Gudo of Arezzo 990—1050) 第一个发明采用了四线谱，四条线分别代表 d、f、a、c'，谱上的纽姆符号便能比较准确地记录下音高了。尽管 13 世纪出现了五线谱，直至今日教会中的格里高利圣咏仍然保持着四线谱。规多发现人们熟悉的圣·约翰赞美歌每句开始的音排列起来是一个由低而高的音阶，C、D、E、F、G、A，为了教授学生视唱辨别全音、半音的关系，他用赞美歌韵开始的拉丁文音节 ut、re、mi、fa、sol、la 来教唱这六个音，于是唱名就出现了。后人只是把 ut 改唱 do，在 la 上方加入 si。

四、哥特时代

从 1050 年始，西欧缓慢地摆脱了以前的落后状态。封建社会的政治、经济结构基本形成，政治稳定，贸易得到恢复，城市获得发展。寺院、大教堂的学校得到发展，大学产生。拉丁基督教国家的人民已经部分地摆脱裹在身上的忏悔和渡生来世的寒冬的长袍，而转向关心现世的世界。12、13 世纪西欧形成了与中世纪初期不同的新的文明时期。

罗马式的建筑是中世纪早期寺院建筑的主要风格。穹形的拱顶、结实的墙壁、巨大的支柱、窄小的窗户、阴暗的内部，和大量的水平线条。这种建筑孕含着强烈的宗教精神，而不是为了感官享受。12 世纪后期和 13 世纪，哥特式的建筑取代前者。哥特式大教堂，不像寺院位于渺无人迹的悬崖峭壁，而处于城镇中人们的生活中心，与学校、图书馆并立。哥特式建筑带有市民化倾向。一反罗马式厚重阴暗的式样，它广泛运用线条轻快的尖拱、挺秀的小尖塔、轻盈通透的飞拱壁、修长的立柱和簇柱，以及彩色玻璃花窗，造成一种向上升华的神秘的幻觉。它是天主教的观念与城市物质文化的结晶。

五、复调音乐的兴起

与哥特式的建筑以及绘画中透视科学几乎同时出现的，是在听觉上有立体空间感的音乐风格——复调音乐。

西方最早的有记载的复调音乐出现于 9 世纪末，称为奥尔加农 (Organum)，它是在格里高利圣咏下方一音对一音地加上一个平行四或五度的声部。12 世纪又出现的一种华丽的奥尔加农 (florid organum)，圣咏的音符被拖得很长，在每一个圣咏音符的上方可以对许多音符，形成一个花唱的装饰性的歌调。其中被称为固定旋律 (tenor) 的圣咏旋律已很难辨认，而吸引人的是上方的花唱的歌调。

12 世纪后半叶至 13 世纪，以巴黎为中心的一些大教堂，兴起了一个复调音乐流派——巴黎圣母院乐派 (Notre Dame School) 在一个多世纪里影响了西欧音乐的发展。其中两位有

记载的著名音乐家是雷翁南 (Léonin, 1159—1201) 和佩罗坦 (Perotinus, 1170—1236)。这一时期出现的一种有重要意义的复调音乐风格类型是狄斯克特 (discantus), 花圣咏的上方加一个有反行的曲调, 两个声部注意音对音的节奏对应关系。它不仅具有复调创作思维, 而且促进节拍记谱的出现。雷翁南创作大量二声部的奥尔加农, 其中华丽奥尔加农与有清晰节奏记谱狄斯克特的段落交替出现。佩罗坦的奥尔加农发展至三或四个声部, 狄斯克特写法更为成熟。

这一时期另外两种复调音乐形式是孔杜克图斯 (conductus) 和经文歌 (motet) 孔杜克图斯为三个声部, 是在一个自由创作的旋律上方加两个对位声部, 它已是一种完全创作的复调音乐。经文歌原是一种用于天主教祈祷仪式的拉丁语词的复调音乐, 低声采用圣咏固定旋律。然而后来演变出的法国经文歌, 上两个声部是用风俗性法语歌词, 与圣咏的拉丁语宗教歌词风马牛不相及地并置在一起。

12、13 世纪欧洲的复调音乐发展虽然仍然处于初级阶段, 但是它已对欧洲音乐风格发展形成奠定了基础。巴黎圣母院乐派之后的几个世纪中, 复调音乐一直得到延续, 致使复调思维获得高度发展。复调音乐必须把几条旋律线协调统一在一起, 这也导致了节拍的出现。

六、游吟诗人

中世纪后期除拉丁文学外, 法语、德语、西班牙语、英语和意大利语等方言文学日渐普遍。12 世纪以前方言文学都

以英雄史诗形式出现，如法国的《罗兰之歌》，日耳曼的《尼伯龙根之歌》和西班牙的《熙德》。这些史诗的主题是英雄主义、荣誉和忠诚。骑士的最高理想是为封建领主在战场上建立功勋。12、13 世纪由于文化的进步以及撒拉逊文明的影响，骑士文学出现了新的思想、行为准则。发源于法国南部普罗旺斯地区的游吟诗人(troubadour)的歌曲是这时期骑士文学和音乐的主要代表。游吟诗人的艺术是封建贵族阶层的一种世俗艺术，他们既是诗人又是作曲者，有的还自己演唱。游吟诗人歌曲除了战争内容、日常风格生活内容以外，更多的是爱情歌曲。一度被僧侣和教会著作家视为罪恶化身的妇女成为骑士制度颂扬的对象。游吟诗人对封建宫廷中妇女的爱情带有崇高、神秘感，以致成为一种崇拜。法国南部留存下的 2600 首游吟诗和 260 多首游吟诗人歌曲，法国北部的游吟诗人称为(tronvere)，留存下 2130 首诗和 1420 首游吟诗人歌曲。

七、新艺术

西方音乐史“新艺术”(Ars nova)一词一般指“14 世纪的复调音乐，与意指 13 世纪的复调音乐的“古艺术”(Ars Antiqua)相对而言。法国音乐理论家、作曲家维特里(1291—1361)在一篇题为《新艺术》的论文中，虽然主要阐明的是一种新的记谱法，然而这种记谱法与新的音乐表现有直接的关系。

教会一直把音乐视为它的附属物，使它为教仪所用；从

早期教父们开始，音乐也被看作是一种科学。然而在游吟诗人艺术的冲击下，宗教音乐的思想观念产生了动摇。音乐作为艺术观念在萌动着。法国新艺术时期的主要代表玛受（Guillaume de Machaut, 1290—1377）先后担任神职和廷臣。他创作了宗教音乐作品，也创作了大量的世俗的音乐作品。他不仅是有才能的作曲家也是出色的诗人。他把音乐作为一种艺术表现，指出：真正的歌和诗只能出自于心灵。玛受的经文歌更加世俗化。他把宗教的复调技巧，用于世俗体裁的维勒莱（virelai）、回旋曲（rondeaux）和叙事曲（ballade）。他的音乐探索了偶数节拍的新的音乐表现方法。他还是人们所知的第一个写了完整的弥撒曲——《圣母弥撒曲》的作曲家。

14 世纪的意大利（trecento）与法国不同。意大利没有经历法国那种复调发展时期，记谱的方法也落后于法国。意大利文化中心地佛罗伦萨的三种世俗音乐体裁反映出 14 世纪意大利音乐少学究刻板，多世俗生活情趣的面貌。

牧歌（madrigal）是以抒情、田园、爱情或讽刺诗谱写的二声部歌曲。猎歌（caccia）词受猎诗的影响，生动描绘狩猎生活。三个声部中，上两声部为卡农式模仿，下声部是较自由、节奏缓慢的乐器声部。叙事曲（ballata）是由民间单声舞蹈歌曲演变而来的二或三声部的声乐曲。兰第尼（landini, 1325—97）虽然因患天花而双目失明，但他在音乐和诗歌创作、音乐理论和演奏方面表现出的卓越才能，使他成为这一时期意大利重要的音乐家。

第三章 文艺复兴

从 14 世纪开始，中世纪的封建主义社会政治制度，骑士制度，教皇统治的权威都逐渐地衰落，哥特艺术的黄金时代已经过去。一个新的文明的时代被称为文艺复兴（西方音乐史上的文艺复兴约指 1430 年——1600 年的时期）。

文艺复兴一词原意为再生，通常是指 14 世纪人们对古希腊、罗马的文化重新发生兴趣，或是指漫长的中世纪之后的文化繁荣运动。1393 年君士坦丁堡的一位著名学者曼纽尔·克莱索洛拉斯出使威尼斯，请求西方支援拜占庭帝国对土耳其人的战争。作为希腊古代文化的使者，他立即受到意大利人的称颂，被挽留任佛罗伦萨大学教授古典文化，1453 年君士坦丁堡被土耳其人攻占后，大批希腊学者逃往意大利。然而文艺复兴人对古典文化的热情并非突然产生，早在中世纪后期，西塞罗、维吉尔、塞内加和亚里士多德就已是文学家，甚至大教堂寺院学校中的崇敬的对象。文艺复兴很大程度上是对古典文化长期向往而达到的高潮。

古典著作中对人的重视，古典雕塑对人各部分比例和面貌的忠实表现，古典悲剧中人与命运的斗争，这些都启发了文艺复兴人文主义精神。人文主义者不接受专门研究神学和逻辑学的经院哲学，他们强调人的尊严和价值，在艺术中以优美流畅的风格表现人性中的美感。

然而宗教的统治并不是很快消退的，文艺复兴的大量艺术作品仍然是宗教题材。但是艺术家们在宗教作品中融入了世俗的形象和情感。他们同时也创作出许多世俗内容的作品。在他们看来，人生与来世同样是吸引人的，表达情感享受欢乐不再被认为是邪恶。他们力图使作品为人所理解，也为上帝所接受。

文艺复兴精神在音乐中的表现，与直接受到古典作品启发的文学、绘画和雕塑相比，要来得迟缓。音乐家仍然要在教堂中受到训练，并服务于教会或宫廷。但是世俗音乐的价值已为人们所认识。音乐不再仅仅作为宗教仪式的附属品，它同时也是一门独立的艺术。

一、勃艮第乐派和法国——佛兰芒乐派

从15世纪早期到16世纪中叶，欧洲大陆北部的低地区形成了一个对欧洲文艺复兴音乐风格发展有重要影响的音乐流派。他们由勃艮第乐派和两代法国——佛兰芒乐派延续发展而成。

勃艮第乐派在包括比利时、荷兰和法国东北部的勃艮第公爵领地内兴起，位于第戎的宫廷是当时西欧的文化中心，这一乐派的主要音乐家是杜费（Guillaume Dufay，1400—1474）和班舒瓦（Gilles Binchois，1400—1460）。

勃艮第乐派抛弃了中世纪后期巴黎音乐家刻板僵硬的复调音乐风格。他们吸取了英国邓斯泰伯尔和意大利音乐的因素，与法国复调传统结合起来，创作出一种自然、柔和、明

亮的音乐。三度音程成为主要的旋律音程，作品有明确的旋律和鲜明的节奏而不是过去那种漫无中心的状态。弥撒曲是文艺复兴时期最大型的复调声乐套曲，它既具有宗教仪式的功能，又体现了作曲家的创作智慧。玛受是对弥撒曲早期发展作出贡献的重要作曲家。他有的弥撒曲以世俗歌曲为主旋律，并以世俗歌名命名。杜费的经文歌各声部不再是各唱各的词，而是上两声部统一的拉丁语词，下声部为乐器而不再用定旋律。班舒瓦创作的世俗歌谣曲旋律优美清晰、色彩明亮。

继勃艮第乐派之后，15 世纪下半叶活跃于欧洲的是法国佛兰芒乐派。他们活动的地区是当时尼德兰南部的省份佛兰芒和法国北部。

奥克冈（Johannes Ockeghem, 1430—1495）是男低音歌唱家、作曲家和著名音乐教师。他的弥撒曲和经文歌重视低音声部，音响丰满而各声部连绵不断，使音乐气质更接近格里高利圣咏。同一代人的奥布雷赫特（Jacob Obrecht, 1452—1505）的音乐却是不同的另一种风格。他的创作明显受到意大利和西班牙世俗音乐的影响，音乐主题较鲜明，乐曲结构较清晰。

奥克冈的学生若斯坎（Josquin des Pres, 1450—1521）是第二代佛兰芒乐派的代表。他的音乐中明显地表现出文艺复兴的人文主义精神。创作有 18 首弥撒曲、87 首经文歌、72 首世俗歌曲。马丁·路德称“他是音符的主人。他能随心所欲地运用音符；而别的作曲家只能听凭音符指使”。他的前辈们多关注解决对位法的技巧问题，而若斯坎则在歌词内容表现的更高层次上运用技巧。以一种自由的连续不断的主题模仿

的手法，使乐思得到富于想象力的发展。他被认为是“在迷茫的历史中显现出来的第一位个性完满的作曲家”。

二、宗教改革与音乐

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

文艺复兴时期罗马天主教会腐败的日益严重，教皇利奥十世竟出售两千多个教会职务，教会还出售宗教特许和赦罪券，因而激起人民的不满。此外欧洲民族精神的增长和对中世纪后期形成的神学体系的反叛都促成这场改革运动。1517 年德国维腾堡大学神学教授马丁·路德（Martin Luther，1483—1546）起草的 95 条论纲，张贴在城堡教堂的大门上，并印送其他城市，攻击贩卖赦罪券的行为，引发了宗教改革运动。路德 1520 年被罗马教廷逐出教会。但是他被日耳曼人拥戴为领袖，致力于建立一个独立的日耳曼教会。

路德是一个十分有修养的音乐爱好者，能歌唱，懂得些作曲技巧。他还是若斯坎音乐的崇拜者。他深信音乐的教育和道德作用。他把《圣经》译成德文，认为人人有权阅读和理解《圣经》。同样，他认为教仪音乐应感染信徒，或由信徒直接参与。他在新教音乐中部分地保留了天主教的音乐和其中的拉丁词，同时他又主持创造出有时代特点和民族气息的

德语词的众赞歌（又译新教圣咏），新教众赞歌最初只是单声部的，被作曲家按文艺复兴的流行方式写成复调音乐。16 世纪下半叶，演变旋律置于高声部的四部和声的众赞歌，它符合了路德的音乐要易于被人们理解的原则。路德打破音乐在宗教与世俗之间的绝对界限，将大量优秀的世俗曲调融入宗教音乐，使新教音乐在以后很长时间内的发展中，保持着与民众的联系，因而具有生命力。他的所提倡的普遍音乐教育的理论和实践为德意志后几个世纪音乐文化的繁荣打下了牢固的基石。

新教改革时期，天主教为了纯洁教会，遏止新教的发展，也进行了改革，这一运动也称为“反宗教改革”。罗马天主教会整顿教廷，铲除弊端，恢复早已废弃的宗教裁判所，制定“禁书索引”，检查书籍，防止异端思想侵蚀。1545 年至 1563 年间教皇保罗三世于特兰托城召开过几次会议，重申天主教信仰的教义。会上批评了许多音乐家对宗教音乐采取不虔诚的态度，过多采用了世俗音乐，破坏了教堂音乐的纯洁性。复杂的复调对位使歌词难以听清，弥撒曲达不到真正的宗教目的。极端的意见甚至要废除复调，恢复格里高利圣咏式的单声音乐。

三、帕莱斯特里纳和拉絮斯

帕莱斯特里纳（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525—1594）是宗教改革时期的一位重要的音乐家。他在罗马天主教音乐原则的限制下，继承吸收佛兰德乐派的复调技巧，创

作出一种具有独特美学意义的复调合唱风格。作为一位宗教音乐作曲家，他一生服务于教堂，写了大量弥撒曲和经文歌，其中的《马赛路斯弥撒》等作品得到教会的承认，成为罗马天主教音乐的典范。作品多为四至六个声部的无伴奏合唱。其中清晰的声部缓缓而动，主调与复调相结合。听来和谐、庄重、虔诚，成为宗教无伴奏合唱音乐的典范。帕莱斯特里纳的学生和他的音乐风格的追随者，后来形成了盛极一时的罗马乐派。

拉絮斯（Orlande de Lassus，1532—1594）是16世纪后半叶与帕勒斯特里纳齐名的另一位重要作曲家，法国——佛兰芒乐派的传统在他的音乐中达到了顶峰。他生于佛兰芒的蒙斯城，足迹遍及意大利、法国、英国，1556年后的大部分生涯服务于慕尼黑巴伐利亚公爵的宫廷。他的两千多首作品广泛包容了欧洲各国、各地区的音乐体裁风格。宗教体裁的作品中，大量的经文歌内容丰富，《忏悔诗篇》也是名作。世俗作品中，法国歌谣、德国歌曲和意大利的维拉内拉为各国音乐家所叹服。与帕莱斯特里纳音乐的静穆和超脱相比，拉絮斯的音乐更为生动和富于情感，更带有动态的气质。

四、法国歌谣和意大利牧歌

16世纪法国——佛兰芒作曲家遍布欧洲各地的教堂和宫廷，他们的音乐风格在欧洲广泛流行。与此同时，各国独具民族风格的音乐也获得了发展。

法国最有代表性的是法国歌谣曲（France Chanson）。这

是一种四或五个声部的无伴奏世俗合唱，音乐轻快、节奏鲜明。它不仅受到新兴市民的喜爱，在贵族中也很流行。雅内坎（Clement Janequin, 1485—1560）以创作描绘性的歌谣闻名。模仿鸟鸣的，如《云雀》、《鸟之歌》；描绘街头景象的，如：《巴黎的闹市》；《马里尼战役》则是战争题材作品的先驱。

意大利牧歌（madrigal）是16世纪欧洲最有影响的世俗音乐形式。无论是宗教的还是世俗的作曲家，无论是佛兰芒、意大利还是法国的作曲家几乎都要涉猎这一体裁。16世纪的意大利牧歌与14世纪牧歌没有直接的联系。它的歌词多是感伤或爱情内容的田园诗，室内复调音乐的风格。意大利牧歌早期发展受意大利民间抒情歌弗罗托拉的影响，16世纪中叶以后，音乐与诗歌贴近，描绘性和情感表达有所发展，半音化的风格在杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo, 1561—1613）的牧歌中达到顶点。16世纪后期蒙泰威尔迪（Claudio Monteverdi, 1567—1643）的创作使牧歌从多声部模仿转为独唱、重唱加伴奏的形式，运用宣叙性的旋律，追求戏剧性的表现，为17世纪歌剧的发展开辟了道路。

五、威尼斯乐派

威尼斯是意大利半岛上仅次于罗马的一个重要城市，是西欧与东方贸易的主要口岸。威尼斯在16世纪初以音乐出版著名，16世纪中叶，以圣·马可大教堂为中心发展起来的威尼斯乐派，给欧洲音乐发展注入了活力。

威尼斯优美的水城景色，色彩鲜艳的宫殿，五光十色的

仪式和威尼斯人较少禁欲主义的宗教观念，使威尼斯的绘画和音乐艺术充满着丰富的色彩性。

佛兰德音乐家维拉尔特（A. Willaert, 1490—1562）担任圣马可教堂乐长后，采用了两组合唱分立教堂两侧的复合唱形式，配以两架管风琴产生出宏大的立体音响，场面也十分堂皇。意大利音乐家安德烈亚·加布里埃利（Andrea Gabrieli, 1510—1586）和乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1553—1612）进一步探索了合唱高低声部之间，声乐与器乐之间的音响对比和色彩变化。并将复合唱的原则用于器乐合奏的创作。乔瓦尼·加布里埃利的《弱—强奏鸣曲》是西方音乐史上第一个使用力度标记的音乐作品。

六、器乐的发展

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

文艺复兴，一些乐器已形成由低音至高音的乐器族，管乐器的种类已比较丰富。主要乐器如：竖笛（recorder）、肖姆双簧管（shawm）、克鲁姆双簧管（Drumhorn）、横笛、木管号（cornett）、维奥尔琴（Viol），小号（trumpet）和古长号（sackbut）等。运用最广泛的乐器是琉特琴（lute），它已

形成较丰富的演奏技法，采用品位记谱的方法。

欧洲键盘乐器的前身是中世纪的拨弦扬琴(psaltery)。产生于14世纪的两种古钢琴，在文世复兴时期已发展成熟。一种是以金属槌击弦的击弦古钢琴(clavichord)，虽声音纤细，但演奏可用触键的力度控制音量。另一种是以羽管拨弦的拨弦古钢琴(Harpsichord)，声音比前者大但指触无法控制声音的变化。

当时主要的器乐体裁有从经文歌和歌谣曲改编过来的“利切卡尔”(ricercar，意大利语寻求或探索之意)，采用连续模仿手法的复调乐曲，后发展成为赋曲(Fugue)。另一种是受法国歌谣曲风格影响的坎佐纳(canzona)，合奏的坎佐纳后来发展为教堂奏鸣曲。

16世纪社交的舞蹈已很流行，出现了一些成对的舞曲。帕凡舞曲(pavane，2/2拍)与加亚尔德舞曲(galliard，3/4)，它们在德国被称为舞曲(Tanz)和后续舞曲(Nach Tanz)，在意大利称为帕萨梅佐(passamezzo)和萨尔塔雷洛(saltarello)。后来又出现了与此相似的一对舞曲，阿勒芒德舞曲(allemande)和库朗舞曲(courante)。这些成对的舞曲之间一般有节拍和速度的对比，前者为慢速，后者快而跳跃。

变奏曲(variation)是另一种重要器乐体裁。16世纪末，英国的维吉那古钢琴乐派(Virginal School)的伯德(William Byrd，1543—1623)、布尔(John Bull，1562—1628)和吉本斯(Orlando Gibbons，1583—1625)写了大量这种体裁的作品。

第四章 巴洛克时期

西方音乐史上,1600年—1750年称为巴洛克时期。巴洛克(Baroque)一词是法语,来源于葡萄牙语(Barroco),意为“不规则的、鳞茎状的珍珠”。巴洛克一词最早用于建筑艺术中,批评建筑师把更适用于金盒子和餐具等小物品的装饰用到大型的建筑装饰中。17世纪流行的建筑风格叫作巴洛克式。特点是规模宏大,大量采用圆柱、圆顶和大量精细甚至奢侈的装饰。在艺术批评史上巴洛克一词一直带有某种贬意。表示变形、奇异、夸张、怪诞的风格。可是这一词在音乐史中并没有明显的贬意。

17世纪欧洲已跨入近代的历史,几个世纪的商业革命已摧毁了停滞的中世纪行会经济。国家规模扩展,国王权力的增大,欧洲政治专制主义时代正向着鼎盛发展。宗教改革与反宗教改革运动,使欧洲的教会处于分裂的复杂对立状态,导致了宗教派别间及专制君主间的大规模战争。

这也是科学振兴的时代,培根、笛卡尔、伽利略和牛顿等科学之父们为人类翻开了科学思维的新篇页。

巴洛克时期的音乐与其他艺术交相辉映,呈现出比往昔更加繁荣的艺术景象。当莎士比亚的戏剧创作已达到最后巅峰,法国古典主义戏剧流派勃勃兴起的时候,意大利的音乐家显示出令人瞩目的音乐戏剧才能,蒙特威尔第1607年写出

了杰出的歌剧《奥菲欧》。英国文学家弥尔顿的长诗《失乐园》综合了新时代宗教信仰观念，被称为新教信仰的庄严诗篇。而亨德尔宏伟、蓬勃的清唱剧《弥赛亚》和巴赫深刻、压抑的《圣·马太受难乐》则以他们对宗教的新的解释而震撼人心。当贝尼尼雕刻艺术和卢本斯的绘画以动态和起伏表现出巴洛克新风格的时候，巴洛克的音乐家们则在古代修辞学的启发下，探寻着音乐对激情的表现。

一、意大利歌剧

歌剧虽然产生于 16、17 世纪之交，可是这种综合的音乐戏剧形式可以追溯到古希腊的悲剧、中世纪的宗教剧，对歌剧有更直接影响的是文艺复兴的意大利牧歌、幕间剧（inter-medi）和牧歌喜剧。

第一部歌剧的诞生

16 世纪末意大利佛罗伦萨艺术赞助人巴尔第（Bardi）和柯尔西（Corsi）的周围聚集了一批学者、诗人和音乐家，他们在古希腊悲剧艺术的启发下，力图创作出把诗歌、戏剧和音乐融为一体的音乐戏剧。他们深信古代的单音音乐比文艺复兴的复调音乐更有表现力，更能打动人。

1594 年里努契尼（Rinuccini）写脚本，1597 年由培里（Peri）和卡契尼（Caccini）谱写音乐的《达芙妮》可称是第一部歌剧，狂欢节时在柯尔西的剧院里演出，获得成功，可是脚本、乐谱均已失传。1600 年里努契尼为佛罗伦萨亲王的

盛大婚礼又写了一部《优丽狄茜》的脚本，主要由培里（少部分由卡契尼）谱写音乐，成为第一部留存下来的歌剧。这两部歌剧都是田园剧，以独唱的宣叙音调为主，古钢琴和弦乐器组成的小乐队伴奏。由于对古希腊音乐风格的模仿，音乐过于依赖剧词，音乐在旋律、节奏和形式上均缺乏特性。

蒙泰威尔迪

早期意大利歌剧的第一位伟大作曲家是蒙泰威尔迪（Claudio Monteverdi 1576—1643）。这位跨世纪的音乐家，把意大利牧歌和经文歌的创作经验，运用于歌剧之中。他 1607 年在曼图阿谱写的《奥尔菲斯》是第一部真正意义的歌剧。他创作的宣叙性音调既充满戏剧性，又有旋律性，并把咏叹性唱段、二重唱、牧歌式合唱和舞蹈加入歌剧中。并以约 40 人的管弦乐队伴奏，使歌剧音乐初具轮廓，真正发挥出了音乐的戏剧性力量。他第二年创作了《阿里安娜》，其中仅留存下的悲歌以其至深的感染力而著称。

1613 年，蒙泰威尔迪担任了威尼斯圣·马可大教堂的唱诗班领班。1637 年威尼斯建立了欧洲第一座经常公开演出的圣·卡西厄诺歌剧院，已 70 高龄的蒙泰威尔迪晚年还为威尼斯创作了最后两部歌剧《于里斯还乡记》和《波佩雅封后记》。

蒙泰威尔迪之后，威尼斯歌剧乐派继续获得发展。蒙特威尔第的学生卡瓦里（Pier Francesco Cavalli, 1602—176）创作了 41 部歌剧，显示出当时歌剧演出的繁荣。他的歌剧中咏叹性唱段与宣叙性唱段已有明显的区别。重要的作品如：《伊

阿宋》(Giasone)。另一位威尼斯歌剧作曲家是契斯蒂 (Antonio Cesti, 1623—69), 他的歌剧音乐以抒情的咏叹调和二重唱见长。1667 年在威尼斯利奥波德一世的婚礼上上演的《金苹果》以大型乐队、合唱和奢华的舞台布景效果而闻名, 其中有暴风雨、海战、沉船、神从天降等壮观场面, 全剧共有 5 幕 67 场, 反映出宫廷娱乐性对威尼斯歌剧艺术的影响。

那不勒斯乐派

意大利歌剧诞生于佛罗伦萨, 成长于威尼斯, 成熟于那不勒斯。那不勒斯四所著名的音乐学院: 基督受难、洛雷托圣玛丽亚、圣奥诺弗里欧和图文基尼怜悯造就了一批批作曲家和歌唱家。从 17 世纪末至 18 世纪中叶, 那不勒斯乐派的歌剧风格在欧洲广为流传。它的重要代表是 A·斯卡拉蒂 (Alessandro Scarlatti, 1660—1725)。他创作了 115 部歌剧, 重要作品《仙草灵药》、《蒂格拉内》和《格里塞尔达》等。他开始采用返始咏叹调 (da capo aria), 并重视乐队的戏剧作用。

那不勒斯乐派时期, 意大利歌剧形式结构已初步成熟。歌剧音乐主要由宣叙调 (recitative) 和咏叹调 (aria) 组成。宣叙调也称朗诵调, 节奏自由半说半唱, 用作叙述情节, 可分为拨弦古钢琴伴奏的清宣叙调 (recitativo secco), 和用于紧张的戏剧场景的乐队伴奏宣叙调 (recitativo accompagnato)。咏叹调是歌剧中最重要的展示人声旋律美的部分。形式一般是返始咏叹调 (即 a、b、a 三部结构), 再现的 a 段旋律可加花装饰。咏叹调又可根据表现类型分为: 抒情咏叹调 (慢速,

表现悲伤或渴望)、炫技咏叹调(快速、有难度、表现热情、复仇、欢乐、凯旋)和白话咏叹调等。此外还有间于宣叙调和咏叹调之间的咏叙调(arioso)。那不勒斯歌剧由于注重优美、华丽的美声技巧而忽视戏剧性。阉人歌手和女歌手的精湛技巧成为吸引人的重要因素。18世纪30年代那不勒斯歌剧已明显地分为正歌剧(opera seria)和喜歌剧(opera buffa)。正歌剧一般以严肃的悲剧或历史为题材,三幕、结构严密、情节紧凑。正歌剧的发展与意大利诗人、剧作家梅塔斯塔齐奥(Pietro Metastasio, 1698—1782)的歌剧脚本创作密切相关,他的27部脚本,约一千多次被各国作曲家谱写成歌剧。喜歌剧则是古典主义时期富有活力的歌剧形式。

罗马的音乐戏剧

1600年卡瓦莱里(Emilio de' Cavalieri, 1550—1602)的一部宗教道德歌剧《灵魂与躯体》在罗马上演。这部作品把佛罗伦萨的单音宣叙风格介绍到罗马。之后,兰第(Stefano Landi, 1590—1655)、罗西(Luigi Rossi, 1597—1653)等罗马歌剧作曲家对早期歌剧发展作出贡献。

17世纪中叶,一种宗教戏剧体裁——清唱剧(oratorio)出现。它源于中世纪的宗教剧,文艺复兴带戏剧性的歌唱祈祷,是一种与歌剧相似的音乐戏剧形式。包括咏叹调、宣叙调、重唱、合唱。与歌剧不同之处是戏剧题材是宗教或史诗,用拉丁文或意大利文演唱,多数清唱剧没有布景服装。它没有歌剧的舞台戏剧情节表演,剧情由叙述者来叙述,常常有令人思索的道德寓意。

卡里西米 (Giacomo Carissimi, 1605—1674) 是 17 世纪中叶罗马重要的清唱剧作曲家, 代表作品《耶弗他》、《所罗门的审判》等。

康塔塔 (cantata) 是 17 世纪初意大利的另一种声乐体裁。世俗内容, 包括宣叙调、咏叹调、器乐伴奏的室内声乐形式, 规模比歌剧小。后来德国作曲家创作了大量宗教内容的康塔塔, 并把它加入合唱。

二、意大利提琴音乐

意大利不仅是歌剧之乡, 也是提琴音乐——最细腻抒情、最接近人声的器乐音乐——的发源地。17 世纪意大利提琴制造业空前发达, 阿玛蒂 (N. Amati, 1596—1684) 制作了古典式样的小提琴。他的学生斯特拉底瓦里 (Antonio Stradivari, 1644—1737) 制作的近千把大、中、小提琴中, 有许多是音响出色的名琴, 少数流传至今者更是稀世之宝。阿玛蒂的另一位著名学生是瓜尔内里 (Giuseppe Guarneri, 1698—1744)。在这一时期里小提琴的型制得到改进, 琴颈和指板加长; 演奏方法也发生变化, 开始置于肩上演奏, 不再像早期演奏舞曲那样只是一弓一音, 而是大量采用连弓奏法。

巴洛克最早兴起的提琴音乐是小型室内合奏的形式, 17 世纪后半叶形成两种体裁: 室内奏鸣曲 (sonata da camera) 和教堂奏鸣曲 (sonata da chiesa)。室内奏鸣曲是一组风格化的舞曲; 教堂奏鸣曲在曲调上较为严肃, 它的四个乐章按慢——快——慢——快的顺序排列, 基本不采用舞蹈节奏。在演奏

形式上，这两类奏鸣曲都是两把小提琴演奏两个高声部，一把大提（或大管）演奏低声部，拨弦古钢琴或管风琴演奏数字低音（basso continuo，所谓数字低音是作曲家在乐谱上低音声部下方标出数字，表示应构成的和弦。键盘乐器演奏者可按数字符号即兴填充中间的和弦声部。这种数字低音的方法在巴洛克时期被广泛使用。）由于作曲家要在乐谱上写下三个声部，故以上两类也称为“三重奏鸣曲”（tro sonata）。1700年以后，出现了带数字低音伴奏的独奏小提琴奏鸣曲（Solo sonata）和无伴奏的小提琴奏鸣曲。

巴洛克时期意大利的大型弦乐体裁是“大协奏曲”（concerto grosso）和“独奏协奏曲”（solo concerto）。与独奏协奏曲独奏乐器与乐队竞奏的演奏形式不同，大协奏曲是以独奏乐器组（主奏部）演奏的不断变化的经过段，与弦乐队的全奏形成对比。

对提琴音乐做出贡献的是意大利波伦亚乐派（Bologna School）。其中有卡扎蒂（M. Cazzati, 1620—1677）、维塔利（G. B. Vitali, 1644—1692）、巴萨尼（G. B. Bassani, 1657—1716）、托雷利（G. Torelli, 1658—1709）。他们既是作曲家又是演奏家。其中科雷利（Arcangelo Corelli, 1653—1713）对波伦亚风格的影响最大。他就学于波伦亚，30岁以后的大部分生涯在罗马度过。他的三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲发挥了小提琴的独特乐器性能，特别是连弓的抒情慢板乐章。教堂奏鸣曲的四个乐章之间运用调性对比的原则，标志了音乐形式思维的发展。

托雷里把大协奏曲精炼为快、慢、快三个乐章，并确定

了第一、三乐章，先由乐队完整地呈示主题——独奏组插段——乐队主题再现……

在大协奏曲和协奏曲创作方面，维瓦尔第（1678—1741，Antonio Vivaldi）是最为人们熟知的。他 1703 年受戒为神父，一头红发。因为其音乐受到人们的喜爱而有“红发神父”的绰号。他的 454 首协奏曲中，2/3 是独奏协奏曲。他的协奏曲形式清晰，织体丰富，节奏富有动力性，独奏与全奏的对比已具有戏剧性。他的四部小提琴协奏曲，总称为《四季》，倍受人们喜爱。

三、法国歌剧与古钢琴音乐

法国革命前最后三个波旁国王中的第一位路易十四的统治，使法国君主专制达到盛期。政治的昌盛，伴随着文化艺术的繁荣。路易十四在宫廷中培植、聚集了大批优秀的文学家。宫廷中上演了歌颂王权、崇尚理性的高乃依和拉辛的古典悲剧和能满足法国人感官享受的豪华的宫廷芭蕾舞。古典悲剧提倡运用法国民族规范的语言，特有的朗诵音调；而此时诞生的法国歌剧，是同样的艺术理想在音乐领域的体现。

第一位真正法国歌剧的作曲家是吕利（Jean-Baptiste Lully，1632—1687）。这位佛罗伦萨人 14 岁时由德·基思骑士带往巴黎，辗转入宫。因其出众的舞蹈音乐才能，成为路易十四的宠臣。他曾为莫里哀的芭蕾喜剧配写音乐，并深深地被法国古典悲剧所吸引。一身兼容意大利和法国的舞台艺术经验，使他从 1672 年起创作了 16 部法国歌剧，代表作品

是：《阿尔切斯特》、《阿尔米德和勒诺》等。题材选自历史、神话，内容多表现忠君爱国的天职与个人情感的冲突矛盾。歌剧序曲不同于意大利序曲为慢、快、慢三部分，慢板带有符点节奏，庄严、华贵，常为歌剧营造一种节庆的氛围。歌剧是规模宏大的五幕结构，其中加入合唱和华丽的或表现幻境的芭蕾舞场面。巴洛克时期欧洲流行的一些独立的器乐舞曲，如：小步舞曲（menuet）、加沃特舞曲（gavotte）、布列舞曲（Bourrée）等多源自吕利的歌剧和舞剧音乐。由于意大利歌剧快速的清宣叙调或咏叙调的风格都不适合法语的节奏和重音，吕利仔细研究法国古典悲剧演员的朗诵音调，并尽量模仿其音韵起伏创作出法国歌剧的宣叙调。

拉莫（Jean Philippe Rameau, 1683—1764）是吕利之后重要的法国歌剧作曲家。在他 50 岁开始创作歌剧之前著有《和声基本原理》（1722），为近代欧洲和声理论奠定了基础。他以新颖的和声加强了歌剧音乐的表现力。伏尔泰为他写作了多部剧本。

路易十五在位时期（1715—1774），法国在建筑装饰艺术和绘画艺术中形成了洛可可（Rococo）风格，其大量采用漩涡和贝壳形的曲线，造成纤细、轻巧、华丽甚至繁琐的装饰性。反映出宫廷的审美趣味。洛可可风格在音乐方面的典型代表当属弗朗索瓦·库普兰（Francois Couperin 1668—1733）。他是巴洛克时期法国古钢琴乐派的杰出代表，库普兰音乐家族中最有影响的一位古钢琴艺术音乐家。他创作有当时法国古钢琴作曲家们喜欢采用的组曲体裁，少则三首，多达二十多首乐曲组合在一起，有舞曲性的，也有标题性的。他

后来创作的组曲中，则以非舞曲性的为主。新颖的描绘性小品，冠以引人联想的标题，他自称为“肖像画”，如：《莫尼克小姐》。库普兰把法国古钢琴学派的典雅风格发展到了炉火纯青的境地，他的作品纤巧、细腻、装饰音繁琐，成为法国洛可可艺术的一个支流。

虽然法国古钢琴学派素以组曲享誉，但是第一位确立古组曲形式的作曲家是德国古钢琴、管风琴家、作曲家弗罗贝格尔（Johann Jasob Froberger 1879—1972）。他的二十多首组曲，大部分固定采用阿勒芒德舞曲（allemande，德国舞曲）、吉格舞曲（Gigue，英国舞曲）、库朗舞曲（Couvant，法国舞曲）、萨拉班德舞曲（Sarabande，西班牙舞曲）。之后，排列位置调换形成典型古组曲的顺序：阿勒芒德舞曲、库朗舞曲、萨拉班德舞曲、吉格舞曲。

四、英国音乐与亨德尔

尽管英国在欧洲音乐繁盛的18、19世纪没有出现大作曲家，但是英国却是一个富有音乐性的民族。英国的音乐家曾对欧洲中世纪、文艺复兴的音乐发展作出贡献。17世纪英国正值资产阶级革命辗转反侧的年代，清教徒在反对天主教的运动中，破坏了大量的音乐学校、乐谱资料和乐器。然而这个时期出现了一位英国作曲家，他的音乐在欧洲历史上闪耀出不可磨灭的光芒。

珀塞尔（Henry Purcell，1659—1695）一生主要服务于宫廷，写有许多戏剧配乐、颂歌和室内乐等。他为女子寄宿

学校演出写的一部小型的歌剧《狄朵与埃涅阿斯》竟成为久演不衰的英国歌剧的杰作。作品吸取了意、法歌剧的经验，融合了英国民族风格的音调，具有质朴深刻的抒情气质。剧尾狄朵与世绝别的咏叹调《当我命归黄泉》乐队用固定低音的写作手法，烘托出震撼人心的悲剧力量。

亨德尔

亨德尔（Georh Friedrich Handel, 1685—1759）与巴赫同是巴洛克后期的两位伟大的音乐家，但是他们的经历、性格和音乐风格有很大的差异。亨德尔生于德国属萨克森王国的哈雷，父为理发师和外科医生。尽管从小学习音乐，但遵从父亲的愿望，入哈雷大学学习法律，父亲去世后即退学投入音乐事业。他立志从事歌剧创作，1703 年前往汉堡，1706 年转赴意大利，先后结识何莱里、斯卡拉蒂父子。在意大利三年熟悉了意大利歌剧、清唱剧、协奏曲、室内乐的创作风格。他的歌剧在意大利获得好评，《罗德里戈》在梅弟奇的赞助下于佛罗伦萨上演，《阿格罗皮那》是由那不勒斯总督、红衣主教撰写的脚本。后回德国任汉诺威选侯宫廷乐长。两次访英，第二次定居伦敦。

亨德尔以勃勃的雄心在英国从事意大利歌剧的创作、演出和歌剧院经营的事业，几度获得成功。他曾担任皇家音乐院——由国王和富有的贵族支持旨在上演意大利歌剧的机构——音乐指导这一重要职位。然而，宫廷派系和与对手的争斗，英国思想领袖对这位外来艺术宣扬者的批评及剧院明星的拒演，使他屡遭挫折。一部内容滑稽，讽刺英国上层社会

和意大利歌剧的英国的《乞丐歌剧》所引起的轰动，使英国的意大利歌剧市场大大衰落。就是在这种环境下，亨德尔创作出大量歌剧。他的 46 部歌剧许多是仓促之作，可是其中也不乏大师的手笔。

亨德尔对环境的敏锐的适应性，使他在意大利歌剧在英国日趋衰落之时转向清唱剧创作。他的 26 部英语清唱剧的创作过程，是他逐渐在英国蒸蒸日上的中产阶级中寻找新的观众的过程，也是他应和着时代的脉搏开辟新的艺术天地的探索历程。其中主要作品为：《把罗》、《以色列人在埃及》、《弥赛亚》、《参孙》、《犹大·马加比》、《耶弗他》等。其中一些取自新教的英国公众熟悉的《旧约圣经》，其中那些有关民族兴亡和英雄的故事，使正处于革命动荡中的英国公众产生强烈的共鸣。

亨德尔的清唱剧虽然也是由咏叹调、宣叙调和合唱组成。但与意大利音乐戏剧观念不同，合唱成为戏剧表现的重要手段。其中既有新颖的叙述性、描绘象征性的合唱，又有宏伟史诗性的合唱。亨德尔常常以简捷的音乐手法创造出宏伟效果，在简炼的主调和声风格的音乐中，常常间以明晰的复调段落。

亨德尔的器乐作品有为露天演出而作的两首管弦乐曲《水上音乐》、《焰火音乐》，及管风琴协奏曲、大协奏曲、奏鸣曲、三重奏鸣曲、钢琴曲等。

五、德国音乐与巴赫

17 世纪上半叶灾难性的三十年战争大大削弱了本来就落后的德国音乐文化的发展。然而通过战后的几代人努力,明显地出现复苏的迹象。马丁·路德的新教音乐传统和音乐教育体制焕发着活力,日耳曼人的理性思维的才智开始在音乐艺术中显露出来。

17 世纪德国重要的作曲家许茨 (Heinrich Schutz, 1585—1672) 写了第一部德国歌剧《达芙妮》,但是他创作的主要领域是宗教音乐。吸取乔万尼·加布里埃利和蒙泰韦尔迪的意大利传统,把熟练的复调技法与德国人深刻的思想和强烈的情感结合起来,为德国音乐开拓了道路。

17 世纪后半叶,德国汉堡成为歌剧发展的中心,凯泽尔 (Reinhard keiser, 1674—1739) 为振兴德国的歌剧事业创作了一百多部歌剧。但是总的来说,德国还未确立起自己的歌剧风格。

巴洛克时期是管风琴音乐的黄金时代,德国出现了著名管风琴建造师西尔伯曼 (Gottfried Silbrmann, 1683—1753) 制造的巴洛克式样的大型管风琴。

德国管风琴音乐的宗师是佛兰芒的斯威林克 (Sweelinck, 1569—1621)。他的学生硕埃特 (Sch eidt 1587—1654) 及伯姆 (Georg Bohm 1661—1733)、布克斯特胡德 (1637—1707) 形成德国管风琴北派。而德国南派的弗罗贝尔格则从意大利的著名管风琴家弗莱斯科巴尔第 (Girolamo

Frescobaldi, 1583—1643) 的艺术中吸取营养。

巴赫

约翰·塞巴斯梯安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685—1750) 生于德国的爱森那赫, 是延续了几百年的音乐家族中的第五代人。巴赫十岁时双亲先后去世, 他跟随兄约翰·克里斯托弗 (管风琴家) 学习音乐。15 岁参加北德吕奈堡童声合唱团独自谋生。1703—1708 年在阿恩施塔特、米尔豪森任管风琴师。1708—1717 年在魏玛任宫廷管风琴师, 创作了他的大部分管风琴作品。1717—1723 年, 在柯滕的利奥波德亲王宫廷任乐长, 亲王信奉喀尔文教, 礼拜很少用音乐而喜爱室内乐, 巴赫这期间创作了许多古钢琴曲、管弦乐组曲、协奏曲等。1723 年经努力被任命为莱比锡托马斯教堂主领班的重要音乐职位, 并在圣托马斯唱诗班学校任教, 在莱比锡 27 年中, 为礼拜仪式的音乐需要, 写出了许多优秀的声乐作品。

巴赫虽然一生没有离开德国, 但是他的创作中融汇了西欧各国的音乐风格。他从小养成抄谱学习的方法, 通过抄写或改编不同风格作曲家的作品, 学习研究不同国家、不同作曲家的创作经验。他保持一生的这种既简单而又有效的学习方式, 使他受益匪浅。

管风琴音乐是巴赫最早实践的领域, 是他音乐创作的经验基础。他以新教众赞歌的曲调改编创作了约一百七十首管风琴的《众赞歌前奏曲》反映了他对新教音乐传统的热爱。托卡塔、幻想曲或前奏曲与赋格曲组合在一起, 是巴洛克重要的键盘乐形式, 巴赫在这种形式的创作中形成了自己独特的

风格。如《G 小调幻想曲与赋格》、《D 小调托卡塔与赋格》。

巴赫的古钢琴音乐涉及了德、法、意的不同音乐体裁风格领域，包括《半音阶幻想曲与赋格》、十五首二部创意曲、十五首三部创意曲、六首德国组曲、六首英国组曲、六首帕蒂塔、《意大利协奏曲》、《戈尔德堡变奏曲》、《平均律钢琴曲集》、《赋格的艺术》等作品。

巴赫的室内乐包括六首小提琴独奏奏鸣曲、六首大提琴独奏组曲和几首长笛奏鸣曲及《音乐的奉献》等。在提琴这类旋律乐器中，巴赫也创作出了出色的复调的织体。

巴赫的管弦乐作品有四首组曲、二首小提琴协奏曲、一首双小提琴协奏曲。六首《勃兰登堡协奏曲》大多采用意大利大协奏曲的形式，其中对不同乐器组合的探索，及其中独奏段与乐队合奏段的生动交织，使它们成为巴洛克同类体裁的杰作。

巴赫的声乐音乐大部分是宗教作品，包括留存下来的近二百首宗教康塔塔、二十三首世俗康塔塔、《圣诞清唱剧》、《b 小调弥撒曲》、《马太受难乐》和《约翰受难乐》。巴赫没有写过歌剧，但他清唱剧式的受难乐充分展示了他的音乐戏剧才能。《马太受难乐》实际上是一部充满激情的、深刻而壮丽的史诗般的戏剧。

巴赫是巴洛克时期音乐艺术的集大成者。他创作了除歌剧外的几乎所有巴洛克时期的音乐体裁，许多作品成为同类的典范。他的复调音乐是延续了几个世纪的欧洲复调音乐艺术的最后的概括与总结。他把巴洛克时期最大型复调形式

——赋格曲，发展到了无法超越的完美境地，其中复杂的多声部获得高度逻辑性的纯熟处理，令后世音乐家叹服。他的赋格曲中，富有个性的短小主题、和声与转调的运用都预示了新时代的主调音乐。他的《平均律钢琴曲集》第一次以作品的实践证明，在一个采用平均律调音的古钢琴键盘上，演奏 24 个大小调的可能性（巴赫的时代，平均律调音还没有广泛采用，在一个键盘上演奏升降号多的调子往往音阶上的音很不准确），为大小调体系和以主调为中心的转调开拓了道路。

天主教倡导人格化的客观的音乐观念，而路德新教主张：人人可以从《圣经》中获得启示的思想，促成了一种主观的音乐观念。巴赫的宗教作品一方面体现了他虔诚的新教信仰，另一方面包含了他带有世俗人文主义思想道德观念及主观幻想地对宗教的阐释。巴赫某些宗教作品，心理情感表现所达到的深刻程度是同时代的作曲家们所不及的。

第五章 古典主义时期

西方音乐史中的古典主义时期通常指 18 世纪中叶至 19 世纪二、三十年代的一段时期。维也纳出现了海顿、莫扎特和贝多芬三位古典主义大师，他们的杰出音乐作品和音乐风格被称为近代欧洲音乐艺术的“经典”。古典风格的形成，经历了古典早期复杂的准备过程。

18 世纪的欧洲，在法国大革命之前经历了一场广泛的思想革命——启蒙运动，它是以反对教会神权和封建专制的文化运动的面貌出现的，然而它的影响远远超出文化领域，涉及经济、政治、法律、哲学、科学乃至社会制度和社会风尚等方面。启蒙思想家反对传统的宗教，提倡自然神论；反对形而上学，提倡科学和常识知识；反对专制的权威和特权，提倡自由、平等和普遍教育的口号。伏尔泰、孟德斯鸠、狄德罗、卢梭等法国百科全书派正是身体力行地要以先进的哲学文化知识的光辉照亮黑暗愚昧的社会。

启蒙主义者认为“理性”是人们思想和行为的基础。布瓦洛在古典主义文学理论经典《诗艺》中强调“良知”或“理性”，痛斥想象和飘忽无常的情感。他认为，凡是天生的事物总是符合理性的，是永恒、真实的。文学家要爱理性，永远不能和自然寸步相离。启蒙时期流行的文体是更富于理智的散文，优秀散文的清晰、生气、得体、匀称和优美的品质，

也成为评判其他艺术的准则。音乐艺术中，古典主义的几代大师，则探索了富有理性和逻辑的庞大的音乐构思形式，最终使情感在其中得到适度的完满表现。

古典主义时期是知识大众化的时代。哲学、科学、文学和艺术开始面向新兴的资产阶级和公众。小说、戏剧描绘普通人的日常生活。音乐家也走出宫廷深院的大门，为音乐会的听众构思创作，于是音乐的愉悦性、易解性和动人等品质，成为音乐美的准则。

在启蒙运动的人道主义思想影响下，欧洲形成了一个开明君主的统治时期。社会改革的同时，文化艺术获得发展。欧洲君主的广泛联姻削弱了国家民族的界限。艺术，特别是音乐的发展呈现出欧洲一体化的倾向。然而这终究是一个行将灭亡的社会，法国革命敲响了旧社会政体的丧钟，也预示了新的音乐时代的开始。

一、喜歌剧的发展与格鲁克的歌剧改革

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

意大利的佩格莱茜 (Giovanni Battista Pergolesi, 1710—1736) 不仅是一位有才能的正歌剧作曲家，他的《女仆作夫

人》被认为是第一部意大利喜歌剧。这部独立的喜歌剧最初是分为两部分穿插在他本人的三幕正歌剧《高傲的囚徒》的幕间演出的。剧情简洁，人物仅有主人（男低音、常扮演喜歌剧中音乐较生动的角色）、女仆（女高音）和一个哑仆。作品表现了市民阶层女仆的精明机智。

18 世纪中下叶意大利主要喜歌剧作曲家波契尼（N. Piccini, 1728—1800）的《温顺的女儿》融入了一些严肃的抒情性。契玛罗萨（D. Cimarosa, 1749—1801）的《秘密婚姻》由于生动地表现了人们社会等级价值观念的转变而引起轰动。

1752 年，一个意大利歌剧团把《女仆作夫人》带到巴黎演出，激起了法国文化界“喜歌剧之争”。卢梭等一些启蒙思想家，热情赞扬这种大众化倾向的歌剧体裁，卢梭还综合了意大利喜歌剧及法国传统的集市戏创作出了喜歌剧《乡村卜者》，证明以法国语言能够谱写这种新风格的音乐。

由于 18 世纪的意大利正歌剧过份注重美声、炫技性而无视戏剧性的倾向，使它与启蒙主义提倡的“自然”原则格格不入。一些艺术家思考对正歌剧进行改革。其中一位有成就的作曲家是格鲁克。

格鲁克（Christoph Willibald Gluck, 1714—1787）是德国人，就学于布拉格，后在意大利完成学业，早年主要创作传统风格的意大利歌剧。18 世纪 50 年代定居维也纳，受歌剧改革浪潮影响，与诗人卡尔萨比基（Raniero Calzabigi, 1714—1795）合作先后创作了《奥尔菲斯与尤丽狄茜》、《阿尔切斯特》等歌剧，实践了他对歌剧改革的一些设想。他认为：歌

剧声乐的旋律要去除不必要的装饰，音乐必须在戏剧的支配下简洁地陈述出来；千篇一律的返始咏叹调的形式，如果破坏了剧词的连贯性，就不应该采用；序曲的基调应与整个戏剧的基调相吻合；简洁和清晰应是歌剧音乐永远追求的原则。

格鲁克的歌剧题材虽然仍是采用神话故事，但他着力发掘其中的人性的、伦理道德的意义。他以新的歌剧美学观点面对已被音乐家数十次谱写过的题材，写出《奥尔菲斯与尤丽狄茜》，其中咏叹调“我失去了尤丽狄茜”等唱段不愧是富于美感而简洁的佳作，奥尔菲斯下冥府拯救妻子的场景则以音乐和戏剧的浑然一体动魄感人。

格鲁克在 70 年代为在巴黎演出而创作了《伊菲姬尼在奥利德》、《阿尔米德》和《伊菲姬尼在陶里德》等歌剧。他的歌剧美学观点启发着后世许多著名歌剧作曲家的思考和探索。

二、古典主义早期的奏鸣曲和交响曲

在西方音乐历史中，从中世纪到文艺复兴，声乐艺术长期占主导地位，巴洛克时期器乐音乐获得独立发展，与声乐音乐并驾齐驱，而古典主义时期是器乐音乐繁荣的时代。

巴洛克音乐一百多年的发展，作曲家们已积累起无需依赖歌词的纯音乐的创作经验。古典主义时期人们已厌弃繁复的复调音乐风格，提倡明晰的主调音乐，这便使音乐的旋律与和声两大要素愈为突出。清晰对称的音乐旋律句法和段落结构取代了巴洛克音乐动机加变奏的装饰性旋律方法。古典

音乐结构形式中，带有抽象辩证思维的奏鸣曲式（sonata form）成为作曲家不倦探寻的，几乎是无处不在的音乐形式。

私人客厅里的独奏奏鸣曲、三重奏、四重奏、五重奏，作为宴会、婚礼背景音乐的五人以上的合奏：小夜曲、嬉游曲都兴盛起来，而最为重要的是管弦乐队演奏的交响曲。当交响曲逐渐从宫廷的娱乐转向音乐会听众时，它融入时代精神的内涵，使器乐音乐获得了升华。

D·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti, 1685—1757）是18世纪上半叶最主要的意大利古钢琴作曲家。作为著名歌剧作曲家A·斯卡拉蒂的儿子，他受意大利歌剧抒情旋律的熏陶，然而他成就于古钢琴音乐，创作了近六百首单乐章钢琴曲，后人称作《奏鸣曲》。它们采用带再现因素的古二部曲式，结构已接近古典奏鸣曲式。D·斯卡拉蒂的钢琴奏鸣曲主题生动，多变的织体发挥出了钢琴的性能，其中还采用了大幅度跳跃、双手交叉、快速重复音及和弦等新颖技法。他使键盘乐器演奏风格进入了新的自由天地。他的古钢琴艺术体现巴洛克向古典主义新风格的过渡，至今仍是音乐会常常演奏的曲目。

C·P·E·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714—1788）是J·S·巴赫的次子。长期在柏林和波茨坦任弗里德里希大帝的古钢琴师，是柏林乐派的主要代表人物。他的键盘音乐作品在古典主义早期具有重要意义。他受德国北部文学艺术中的“感伤风格”（或称为表现风格）影响，在音乐中追求主观的、敏感的情感表现。他的奏鸣曲中对比调性的主题已渐成熟，为古典奏鸣曲式形成作了准备。伤感的行板乐章和宣叙性的音调明显地吸取了歌剧的风格。C·P·E·巴

赫喜欢演奏的不是比较流行的羽管键琴而是声音柔和、亲切而且能表现出细致力度变化的击弦古钢琴。他最后五集奏鸣曲是为表现幅度更大的钢琴（Pianoforte）而创作的。C·P·E·巴赫的器乐音乐表现风格直接影响了古典维也纳乐派。

巴赫另外两个儿子中，长子 W·F·巴赫（Wilhelm Friedemann, 1710—1784）的音乐风格保持了他父亲的传统，因而被认为不合时宜。小儿子 J. C. 巴赫（Johann Christian Bach, 1735—1782）长期定居伦敦，被称为“伦敦巴赫”，他是第一位为近代钢琴创作协奏曲的作曲家。他的钢琴协奏曲和音乐的流畅风格曾给莫扎特留下深刻印象。

早期的交响曲

18 世纪初意大利歌剧序曲（Sinfonia），渐渐脱离歌剧，成为一种独立的管弦乐体裁形式在音乐会上演奏。它为快——慢——快的形式，即快板乐章、简短抒情的行板乐章、有舞曲节奏的乐章（小步舞曲或吉格舞曲），这就是最早的交响曲（英：symphony；意：Sinfonia；德：Sinfonie）。意大利作曲家萨马丁尼（Giovanni Battista Samartini, 1698—1775）写有大量早期的交响曲。

18 世纪中叶，德奥各地宫廷纷纷兴起管弦乐队，其中曼海姆、维也纳和柏林成为交响乐发展的中心地。

斯塔米茨（Johann Stamitz, 1717—1757）领导下的曼海姆管弦乐队，以出众的演奏享誉欧洲。他们能演从极弱到极强的各层次的丰富力度表情，尤以渐强的演奏产生出激动人心的效果。斯纳米茨还在交响曲快板乐章动力性主题之后引

入抒情、优雅或幽默的对比性的主题。巴洛克时期音乐在乐章内一般采用统一的力度，而古典主义时期，渐强、渐弱的大量运用，拨弦的羽管键琴向能演奏丰富表情的近代钢琴的进化，这些追求音乐力度表情变化的倾向，标致着音乐风格的重要进步。

三、维也纳古典风格的形成 ——海顿与莫扎特

18 世纪下半叶，维也纳成为欧洲音乐的中心地。西方音乐在这里获得高度的凝聚发展，形成了对近代西方音乐具有典范意义的维也纳古典风格。音乐大师海顿是古典风格的最重要的奠基者，他不仅确立了古典主义体裁和形式，而且树立了古典主义的精神风范。另一位大师莫扎特以其多面的杰出才能推动了古典风格趋于完美。时代的音乐巨人贝多芬最终完善了古典主义风格，然而同时他那高度个性和充满时代斗争精神的音乐超越了古典主义精神范畴，成为 19 世纪浪漫主义的引路人。

海顿

海顿 (Franz Joseph Haydn, 1732—1809) 是古典维也纳乐派的奠基者，出生于奥地利东部与匈牙利临近的罗劳镇的车匠家庭。8 岁入维也纳圣斯蒂芬大教堂唱诗班，8 年的歌童生活使他获得早期的音乐教育。为了能从其上几次作曲课，他曾短期当意大利歌剧作曲家波波拉的贴身男仆。1761 年加入

埃斯特哈齐家族宫中的乐队，后成为乐长，在宫中的近 30 年的时间里，写出了他的大部分作品。1790 年尼科劳斯亲王去世，宫中的音乐组织解体，海顿移居维也纳。1791 年、1794 年他两度访英创作演出获极大成功，被牛津大学授予名誉音乐博士。晚年仍以旺盛的精力创作出两部著名清唱剧《创世纪》（1798）和《四季》（1801）。

海顿是最后一位仍然长期安命于旧的音乐赞助制度下的作曲家。在埃斯特哈齐宫中，他身穿白色长袜头戴假发，听命主人创作演出。身处乐仆地位的悲哀，与外界隔绝的孤独，都曾给他带来烦恼。可是宫中优越的创作演出条件，为他的长期潜心艺术探索提供了必要的条件。他曾说：“我与世隔绝，无人搅扰，不得不成为‘独创者’。”

海顿写有 108 首交响曲、68 首弦乐四重奏及协奏曲、嬉游曲等其他器乐作品；声乐作品有 26 部歌剧和 4 部清唱剧。他的交响曲和四重奏为古典维也纳乐派的体裁风格奠定了基础。

海顿进入埃斯特哈齐宫的第一年开始了在交响曲方面的新探索，创作了第 6 首 D 大调《早晨》、第 7 首 C 大调《中午》、和第 8 首 G 大调《晚上》三首交响曲。这些并非真正的标题交响曲，作品题材和整体上往往不受标题的限制，只是—些音乐细节与标题有关（海顿许多作品都有这一特点）。海顿 60 年代的交响曲还未完全摆脱巴洛克、古典早期的器乐传统和宫廷浮华的风格。70 年代他的交响曲逐渐显露出个人风格，曾短期地出现伤感的色彩，如：第 44 首 e 小调《伤感》、第 45 首[#]f 小调《告别》。80 年代与莫扎特的愉快交往对海顿

的音乐在抒情性、形式配器的灵活等方面产生了影响。他在欧洲日渐扩大的名声，与亲王订立的不准转让作品契约的松动，使他能够应巴黎音乐会之邀创作 6 首《巴黎交响曲》（第 82—87 首），成为他第一批成熟的作品。90 年代海顿在新的生活环境下，在英国音乐会听众的激发下，写下了他的 12 首“伦敦”交响曲（第 93—104 首），达到了他艺术的顶峰。其中著名的有：第 94 首 G 大调《惊愕》、第 100 首 G 调《军队》、第 101 首 D 大调《时钟》、第 103^bE 大调《鼓声》和第 104 首 D 大调。

海顿的弦乐四重奏与交响曲相辅相成地发展，主要作品有：作品 33 的六首“俄罗斯”四重奏（因题献给俄国保尔大公而得名）、作品 50 的 6 首“普鲁士”四重奏、作品 64 之 5 “云雀”、作品 76 之 3 “皇帝”、作品 76 的六首和作品 77 的两首四重奏。

古典交响曲四个乐章的形式是海顿通过长期探索实践，在他的大量作品中最终确立起来的套曲形式。他早期的一些受巴洛克教堂交响曲的形式影响，另一些是意大利歌剧序曲式的快板、行板、日常舞曲三乐章交响曲。由于风俗性短小的小步舞曲的第三乐章无法平衡快板、行板的第一、第二乐章，他在 60 年代末就开始采用奏鸣曲式回旋曲的第四乐章。形成典型的古典交响曲模式：第一乐章，慢板引子，快板奏鸣曲式，充满活力信心的；第二乐章，抒情的慢板，三部曲式或变奏曲，常有海顿音乐的优美和幽默；第三乐章，小号前曲，较短小；第四乐章，快板或急板，明快的舞曲风格。海顿的另一重要贡献是在交响曲首尾乐章的奏鸣曲式中，采用

以旋律、节奏富有个性、和声明晰的主题或动机来发展音乐的原则，形成富有逻辑性的古典音乐语言风格。

海顿的音乐明快、乐观、幽默，充满了生气。他乐天安命于生活的环境，然而对音乐艺术的追求却孜孜不息。他认为艺术的真正意义在于使人幸福，使人得到鼓舞和力量。这些思想体现了启蒙主义的信念。海顿像是一个永不失去童心的长者，他的交响曲尽管不具有深刻的思想，可是充满着人生的乐趣与幽默感，为了吸引更广泛的听众，他采用民间舞曲性的旋律。在把交响曲从贵族客厅中解放出来的道路上，海顿迈出了重要的一步。他是 18 世纪完美的古典主义音乐风格的最重要的代表人物。

莫扎特

莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791) 是西方音乐史上最富有智慧的音乐家。这位早熟的神童仅有 35 年的短促生涯，却在众多音乐领域里获得了辉煌的艺术成就。这与海顿漫长的探索历程形成鲜明对比，莫扎特去世后海顿才写出他最重要的《伦敦交响曲》。然而在年龄、个性上存在差异的两位作曲家却相互敬重，他们艺术上的互补推动了古典风格的发展。

莫扎特生于萨尔茨堡。当时属于巴伐利亚的一个城市，现在位于奥地利西部。父亲利奥波尔德·莫扎特是萨尔茨堡大主教宫廷里一位小提琴兼作曲家。当他发现幼年莫扎特出众的音乐天赋，就专心致力于小莫扎特的音乐教育。6 岁时，小莫扎特就能演奏钢琴、管风琴、小提琴，并创作了第一首小

步舞曲，9岁写交响曲，12岁已经完成了第一部歌剧。莫扎特6岁—15岁期间里，一半以上的时间由父亲带领，和姐姐一起，在欧洲各地长途巡回旅行演出，足迹遍布巴黎、伦敦、维也纳、意大利、德国、比利时和荷兰，对他一生事业发展产生重要影响。与各地音乐家的接触，使他获得了广博的音乐见识，其中巴赫的小儿子J·C·巴赫的歌唱性快板和协奏曲、意大利歌剧艺术和萨马丁尼的交响曲都给他留下深刻印象。童年的这种颠簸生活也有损于莫扎特的身心健康，他过早辞世与此不无关系。然而童年受到的神童礼遇和广博见识，培养了他的艺术家的自尊和市民意识，开拓了他的艺术视野。

成年的莫扎特越来越难以忍受萨尔茨堡的闭塞的环境和大主教仆役的音乐职位。可是1777年在欧洲的寻职旅行，以母亲在巴黎去逝而悲剧般告终。1781年他与主教发生冲突后，毅然赴维也纳成为西方音乐史上大作曲家中第一位“自由音乐家”。在维也纳作为钢琴家和作曲家经历了四、五年的辉煌时期后，经济状况和健康每况愈下。莫扎特一生没有固定职业，1787年曾获得“宫廷室内乐作曲家”的荣誉性的任命。尽管海顿曾写信给音乐赞助人，疾呼应酬劳这位伟大的天才，莫扎特还是于1791年在贫病中死去，葬于贫民公墓。

莫扎特音乐创作领域广阔，包容了当时各种体裁形式。有22部戏剧作品、50多首交响曲、25首钢琴协奏曲、12首小提琴协奏曲、26首弦乐四重奏、17首钢琴奏鸣曲、42首小提琴钢琴奏鸣曲。莫扎特创作过程以机敏快捷著称，有些传记甚至记载他边谈话说笑边作曲。实际上，他常常是在头脑中将作品构思好，甚至细节部分也安排就序，而人们看到的作

曲过程是他将构思完整的音乐记录在乐谱上的过程。

莫扎特是古典主义时期作曲家中，在意大利声乐歌剧领域和德奥器乐领域都获得成功的唯一一位作曲家，他并且把二者的风格相互融通。

歌剧是莫扎特最痴迷的领域，他一生投入了大量的精力。主要作品有：意大利正歌剧《伊多美纽斯》、《迪多的人慈》，德国歌唱剧《后宫诱逃》。达·蓬特撰写剧本的三部歌剧中：《女人心》是传统的意大利喜歌剧。《费加罗的婚礼》以意大利喜歌剧的形式构思，融合了正歌剧的严肃戏剧矛盾主题，音乐充分显示出莫扎特以音乐塑造戏剧角色的卓著才能。除咏叹调外，重唱成为表现戏剧紧张矛盾场景的重要手段。《唐璜》则是一部悲喜剧，剧中主要角色唐璜未被写成一个无道德的罪犯，而是处理为无视权威和传统道德的死不改悔的反叛者。莫扎特和达·蓬特对唐璜这位文学中人物的戏剧处理影响了许多后世的音乐家。《魔笛》是一部德语对白的德国歌唱剧，它把意大利与德国、正歌剧与喜歌剧的不同因素，甚至众赞歌都集于一身，成为第一部伟大的德国歌剧。莫扎特歌剧中，在乐队对于戏剧的烘托、序曲预示和渲染歌剧氛围的效果等方面都是同代音乐家未能达到的。

莫扎特的弦乐四重奏和交响曲主要受海顿的影响，他题赠给海顿的六首《海顿四重奏》体现了他与这位前辈的亲密关系，但是他的更出色的室内乐作品是《g 小调五重奏》(K515)、《A 大调单器管乐弦乐五重奏》(K581) 等作品。莫扎特主要的六首交响曲包括：《D 大调第 35 交响曲》(哈夫纳)、《C 大调第 36 交响曲》(林茨)、《D 大调第 38 交响曲》

(布拉格)、《^hE 大调第 39 交响曲》、《g 小调第 40 交响曲》、《C 大调第 41 交响曲》(朱比特)。其中后三部为最优秀之作,是在 1788 年夏天短短的 6 周内完成的。第 39 热情欢快,第 41 壮丽、凯旋,而第 40 在抒情歌唱的激动音流中流露出抑制不住的悲凉。莫扎特在交响曲形式上受益于海顿,较少创新,但是后期的作品,特别是后三部交响曲在情感揭示的深度、音乐形式及紧张与松弛对比处理的完美方面,已经超过了海顿。

莫扎特最有特色的器乐体裁是协奏曲,特别是他在维也纳时期,为自己在音乐会上演奏创作的一批钢琴协奏曲。他在巴洛克协奏曲的三乐章格式基础上,运用古典主义音乐形式原则,独奏钢琴与乐队更富有戏剧和交响性效果。

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

莫扎特把意大利声乐抒情乐思带入器乐创作,使器乐音乐也富于歌唱性,甚至动力性节奏的音乐部分也有歌唱——歌唱性快板。而作为一个旋律大师,他也不乏音乐的结构感。

莫扎特尽管有一些作品充满了戏剧性,甚至悲剧性,但他的多数作品是纯真、亲切、阳光明媚的。莫扎特生活的世界充斥着烦恼和阴暗,然而从他笔下涌流出的音乐却是一种升华的,具有古典美的艺术。他是古典主义时期的一位理想主义者,他把自己全部的身心都融入了音乐世界,音乐也就成为他的生活。

四、时代的音乐巨人——贝多芬

贝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770—1827) 生于德国波恩。酗酒的父亲希望他成为莫扎特式的神童, 强迫小贝多芬长时间练习钢琴。零乱的学习和恶劣的家庭环境摧残了贝多芬的童年生活, 也锻炼了他的独立精神。波恩丰富的音乐生活培养了他的音乐鉴赏力, 他的第一位真正的音乐教师是波恩的宫廷乐师 J·G·聂夫。贝多芬 1792 年赴维也纳, 曾跟海顿短期学习(两人不很融洽), 还师从过阿尔布雷希茨贝格、萨列里和申克等。1795 年在维也纳以钢琴家身份登台。

与海顿、莫扎特不同, 在维也纳贝多芬过着一种更为自尊的、有保障的艺术家生活。这是一种改变了方式的赞助制度, 他没有依附于某个亲王、公爵的宫廷, 但是一些爱好音乐的贵族被他的有强烈个性的演奏风格、新颖的乐思所吸引, 以不同的方式慷慨资助: 付大笔款项、提供私人乐队供实验演出等。贝多芬虽与贵族保护人往来, 但人格是完全独立的, 偶尔甚至是粗暴的。他曾说: “与贵族相处是好事, 但是必须使他们对你有深刻的印象”。此外出版业和音乐会生活的发展都补益了他的经济生活。他不再需要像海顿、莫扎特那样, 为了保护人或约定者的特别需要而仓促地写作。贝多芬是发自内心而创作, 为理想中的广大听众而创作。

贝多芬有前辈音乐家们未曾有过的广博的社会阅历。他身处欧洲最为惊心动魄的政治变革时期, 先后经历了开明君主专制、法国大革命和封建复辟的历史时期。生气勃勃的社

会新阶层及其思想，鼓舞、培育着他成为一位具有社会参与精神的艺术家。他早年在波恩大学旁听哲学课，崇拜最激进的启蒙学者——文学教授 E·施奈德尔。法国大革命的强烈冲击，无不反映在以他的《第三交响曲》为代表的一系列作品中，然而也就是从这首作品起，他开始真正捕捉到了自己音乐的风格气质。在反对法国扩张侵略的战争中，他写了应时作品《威灵顿的胜利》和康塔塔《光荣的时刻》。尽管拿破仑称帝后他憎恶这位独裁者，但他始终为拿破仑的伟大而心荡神怡，这位社会地位低下的科西嘉岛炮兵少尉的成功鼓舞着他的民主思想。他是长期抱定一种思想的人，在革命已时过境迁的封建复辟时期，《第九交响曲》、《庄严弥撒》最后申明了他自由、平等、博爱的资产阶级人道主义理想。

贝多芬个人生活经历的痛苦与他艺术事业的辉煌形成巨大的反差。当他在维也纳刚刚站稳脚根，美好前景的艺术之门向他敞开的时候，他发现自己不可治愈的耳疾在迅速地恶化，最终必然要完全丧失听觉。1802 年他在维也纳郊外痛苦地写下了“海利根施塔特遗嘱”，但是，他终于战胜了自我，渡过了危机，他决心在生活的痛苦阴影下，到艺术中去寻找欢乐。1816 年贝多芬完全失聪后过着隐居的生活，性格变得郁闷、暴躁、病态的多疑，来访者只能与他笔谈，可是他的创作力完全没有减退。他一生未婚，虽然与一些贵族女子相爱。收养的侄儿给他带来的却是无尽的烦恼。

贝多芬的作品数量比海顿和莫扎特少，他的创作过程是艰难的，构思一部作品，捕捉到一个理想的乐思往往需要很长的时间，但是贝多芬的音乐比前两者更富有个人独创性。他

的作品包括：9 首交响曲、一部歌剧、两首弥撒曲、11 首序曲、一首小提琴协奏曲和 5 首钢琴协奏曲、16 首弦乐四重奏、30 首钢琴奏鸣曲、10 首小提琴奏鸣曲等。

贝多芬的创作一般分为三个时期，早期的代表作是：《C 大调第一交响曲》、《^bB 大调第二钢琴协奏曲》、《D 大调第二交响曲》、《C 大调第一钢琴协奏曲》、《C 小调第三钢琴协奏曲》，钢琴奏鸣曲有：《C 小调奏鸣曲》（悲怆）、《[#]C 小调奏鸣曲》（月光）、《d 小调奏鸣曲》（暴风雨）等。贝多芬中期创作明显地确立了个人的风格，后人理解的贝多芬的风格，一般是指这个时期的音乐。主要作品有：《^bE 大调第三交响曲》（英雄）、《^bB 大调第四交响曲》、《C 小调第五交响曲》（命运）、《F 大调第六交响曲》（田园）、《A 大调第七交响曲》、《F 大调第八交响曲》、《G 大调第四钢琴协奏曲》、《^bE 大调第五钢琴协奏曲》，歌剧《费德里奥》，序曲：《埃格蒙特》、《科里奥兰》，钢琴奏鸣曲：《C 大调》（华尔斯坦）、《f 小调》（热情），小提琴、钢琴奏鸣曲：《F 大调》（春天）、《A 大调》（克莱策），弦乐四重奏：三首献给拉祖莫夫斯基的“俄罗斯”四重奏、《^bE 大调四重奏》（“竖琴”四重奏）、《f 小调四重奏》（庄严四重奏）等。贝多芬的后期创作，音乐语言集中、抽象，精神的崇高与形式的奇特结合在一起。作品有：《d 小调第九交响曲》、《D 大调庄严弥撒》、《[#]C 小调四重奏》、《^bB 大调四重奏》（大赋格）等。

贝多芬是一位伟大的交响曲作曲家。他继承了海顿、莫扎特所奠定的古典交响曲体裁和奏鸣曲式的音乐形式，然而他以崭新的时代精神充实丰满了这些音乐形式体裁。他在第

三、五、九交响曲中，从不同的角度一再追寻“斗争——宁静沉思——喧嚣戏谑——欢乐凯旋”这样一个哲理性的交响公式，时代的英雄主题、个人与命运搏斗、人类达到理想王国的奋斗无不凝聚其中。

贝多芬交响曲的第一乐章奏鸣曲式的两个主题具有真正的形象对比，主题的广阔发展在音乐中具有重要意义。发展部成为奏鸣曲式动力的中心，尾声里主题的发展潜能再一次得到发掘。宏大斗争的第一乐章之后的第二乐章，时而亲切、时而悲哀的静谧沉思是贝多芬精神世界的另一个动人的侧面。贝多芬交响曲在套曲形式上的一个重要变化是以谐谑曲取代了传统的小步舞曲第三乐章，谐谑曲的粗鲁、神秘、惊奇和戏谑正体现了他的生动性格。扩大了规模的凯旋的第四乐章则体现了古典主义的艺术理想。

钢琴奏鸣曲在贝多芬的创作中具有重要意义，它往往是创作的试验园地。贝多芬的交响性思维和音乐激烈狂暴的气势，大大扩展了钢琴音乐的表现力，改变了昔日人们对这种纤巧、细腻的宫廷娱乐乐器的印象。他的钢琴奏鸣曲被称为音乐家的“新约全书”（“旧约全书”常指巴赫的《平均律钢琴曲集》）。

贝多芬是音乐艺术的解放者，他以自身的才能和魅力改变了音乐家必是身穿宫廷仆人号衣的屈辱的历史。他摆脱了音乐为上流社会娱乐装饰的因袭传统，使音乐艺术从一般美的境界进入到崇高的境界，从而在人类文化思想史中上升到一个更高的层次。贝多芬既是古典主义的完成者，又是浪漫主义时代的引路人。他的音乐对于时代与个人的情感表现，宏

伟的戏剧性和对自然的依恋等都为浪漫主义开启了通向新时代的大门。

第六章 浪漫主义世纪

19 世纪的欧洲是一个充满了剧烈变革的时代。科学的发展、工业的革命、经济的变革、新的社会、政治思想层出不穷，人们的生活经历了前所未有的变化。

启蒙思想影响下的解放运动——法国大革命，虽以拿破仑的军事独裁而宣告完结，继而导致欧洲各民族君主政体的建立，然而它毕竟震撼了欧洲的社会基础，并继续发挥着影响。1830 年和 1848 年的资产阶级革命运动，同样是受民族主义热情和政治自由理想的鼓舞。欧洲的民族主义，从前几个世纪的模糊状态发展成为一种明确的信念、理想，成为历史文化发展的强大推动力之一。

浪漫主义运动于 18 世纪下半叶起源于文学，19 世纪上半叶在文学中已达到鼎盛，并蔓延到其他艺术领域。音乐史上的浪漫主义时代大致包括 1820——1910 年近一个世纪。

浪漫主义反对崇拜理性，歌颂本能和情感。与古典主义客观地对待艺术生活相反，浪漫主义以主观的角度感受事物。卢梭说：“我和我见过的所有人都不同……”与诗歌里人称代词“我”大量出现一样，作曲家们也努力地发掘着自我。他们往往与作品融为一体。浪漫主义的情感主义在文学的抒情诗所洋溢出的激情中得到体现，而浪漫主义音乐的抒情旋律和细腻和声，更直接地诉诸人们的情感。音乐艺术揭示印象、

思想和情感的不明确性和无限性，使它（特别是器乐音乐）成为理想的浪漫主义艺术。

浪漫主义恋慕自然。19 世纪是美术史上的风景画的时代，音乐家不仅把大自然作为题材，也作为他们的力量和灵感之源。浪漫主义倾向于不同艺术之间的结合，音乐家把音乐与文学和绘画结合起来，为的是追求更富想象力的表现。

浪漫主义时代作曲家的社会地位和社会功能发生了巨大的变化。法国大革命导致了封建宫廷的衰落，也就摧毁了欧洲延续了几百年的音乐保护制度。音乐家摆脱了宫廷附庸的地位，他们必须面向音乐会的广大听众和音乐爱好者的需求，他们必须与出版商打交道。他们在这一解放过程中，也失去了在社会中明确的地位。无常的生活常使他们陷入贫穷，或在精神上处于远离社会人群的孤独境地。

一、早期浪漫乐派

早期浪漫乐派的作曲家生活创作于 19 世纪上半叶。韦柏和舒柏特在歌剧和艺术歌曲中初露出浪漫主义特征。舒曼和肖邦在小型器乐、声乐体裁中则以其激情、幻想和诗意完全体现出浪漫主义的精神气质。柏辽兹的标题交响曲则为中期浪漫主义开拓了道路。

韦柏

韦柏 (Carl Maria Weber, 1786—1826) 生于德国的小镇欧汀。曾在维也纳学习音乐。1813 年任布拉格剧院指挥，1816

年任德累斯顿歌剧院指挥。他的文学才能与音乐天赋同样出色，撰有音乐论著。

《魔弹射手》（又译《自由射手》）是他最重要的歌剧，完成于1820年，1821年在柏林演出。歌剧题材与德国浪漫主义文学常出现的神话、传奇、历史相似，神秘的大自然的森林背景，质朴的乡村生活，主人公的命运与神秘的魔力纠缠在一起，象征着善与恶。韦柏在德国歌唱剧的基础上吸收了意大利歌剧的手法，而德国民间风格的音调（如“猎人合唱”）和“狼谷”一场音乐的魔幻气氛的出色渲染，都是歌剧的新颖之处。歌剧序曲的音乐都取自于歌剧，简炼地概括了剧情。《魔弹射手》被认为是第一部浪漫主义歌剧。

韦柏的另外两部重要歌剧是《优兰特》和《奥伯龙》。他还写有大量器乐曲。他的标题钢琴曲《邀舞》创造了圆舞曲的诗意的形象，被法国作曲家柏辽兹改编为管弦乐曲。他还为他所钟爱的单簧管写了协奏曲。

舒伯特

舒伯特（Franz Peter Schubert，1797—1828）生于维也纳近郊里克登塔，父亲是爱好音乐的小学校长。童年随父学习小提琴，从兄学习钢琴。以出色的童声进入帝国教堂唱诗班，后任乐队队长，常担任指挥。他曾随萨列里学习作曲。1818年以后，他放弃在父亲学校里的教职，在维也纳开始了自由音乐家的生涯。他的几次不很认真的谋职都未能实现，一生少与贵族交往（仅1818—1824年间，作为兼职音乐教师，夏季去埃斯特哈齐家族的乡下领地），主要依靠不固定的作品出

版稿费度日，受到出版商的盘剥。在维也纳与几位志趣相投的年轻艺术家形成小文化圈，给他的生活带来乐趣和慰藉。他的生活时常陷于贫困，在朋友的接济下才得以度过难关。1821年参加维也纳“音乐之友协会”，歌曲和室内乐作品在协会举办的“音乐晚会”和“音乐沙龙”中演出。年仅31岁在贫病中死于维也纳。葬于贝多芬墓的近旁。

虽然舒柏特并不是艺术歌曲的创造者，但是他短暂一生创作的六百多首歌曲，使德国艺术歌曲 Lied 一词，而非英语的 Song 或法语的 Chanson，成为音乐史上艺术歌曲的名称。舒柏特表现了浪漫主义艺术家对诗歌的向往，他贪婪地阅读诗歌，选作歌词的既有歌德、席勒、海涅、缪勒、施莱格尔，也有平庸的诗作。但在舒柏特的笔下，所有的诗都变成了音乐。他并不因偏爱诗歌而使旋律有失完整，他善于以自然完美的音乐表现出诗的意境。而且钢琴伴奏的和声、色彩和织体变化都是重要的艺术表现因素。体现了歌词与音乐、人声与伴奏的理想统一。这是其后只有极少作曲家能够达到的艺术境地。

舒柏特的歌曲有的似质朴的民歌，如《野玫瑰》、《菩提树》，有的弥漫着甜蜜和忧郁，如《在海边》、《流浪者》，还有的充满了雄辩和紧张的戏剧性，如：《魔王》。在音乐形式上有简单的或变化的分节歌和根据歌词贯穿发展的叙述性歌曲。他的主要歌曲还有《纺车旁的马格丽特》、《海的静寂》、《摇篮曲》、《鱒鱼》、《死神与少女》和《致音乐》等。

舒柏特根据缪勒的两部浪漫主义的组诗创作了声乐套曲《美丽的磨房女》和《冬之旅》。它们是由一些结构各自独立，

情节上相互有一定联系的歌曲组成。前者写了一位青年磨工的失意爱情；后者的主人公是一位饱经风霜的漂泊者，往事的回忆只是不断地增加着他的痛苦。其中情感的凄凉与悲哀可以说是舒柏特后期心境的写照。歌曲集《天鹅之歌》是由舒柏特晚期的 14 首歌曲组成。

舒柏特在艺术歌曲中展示了不拘成规的丰富幻想，而在器乐作品中却保持了古典主义的明晰性。他的交响曲采用古典主义传统的形式，但是声乐式的歌唱性旋律，徘徊的和声等因素，构成了一种浪漫主义交响曲的新风格。重要的作品有《^bB 大调第五交响曲》、《b 小调第八交响曲》（《未完成》）、《C 大调第九交响曲》。他还把抒情风格运用于钢琴音乐，创作了《音乐瞬间》和《即兴曲》这类浪漫主义风格的钢琴小品。

门德尔松

门德尔松 (Felix Mendelssohn, 1809—1847) 生于汉堡，祖父是著名的犹太哲学家，父亲为成功的银行家，母亲具有深厚的文化和音乐修养。他是在音乐家中少有的优越环境中成长起来的，从小获得全面的文化和音乐教育。负责他音乐教育的采尔特培养了他对古典音乐文化的尊崇态度。门德尔松的家是柏林文人常聚会的地方，常举行音乐会。17 岁时，在家中他指挥管弦乐队演奏了自己创作的《仲夏夜之梦》序曲。20 岁时他指挥演出了巴赫的《马太受难乐》，使这部埋没了近百年的伟大作品重见天日，并促进了 19 世纪的巴赫复兴运动的发展。他十次访问英国，成为亨德尔之后最受英国听众热爱的德国音乐家。1835 年任莱比锡布业公会管弦乐团（欧洲

历史最悠久的乐团)的指挥。1842年创立了莱比锡音乐学院。

门德尔松的交响乐作品代表了他创作的主要成就。《第三“苏格兰”交响曲》是欧洲北方阴沉、昏暗的景色和历史古迹所勾起的悲壮的历史浮想。《第四“意大利”交响曲》表现了南国明媚的风光、长途跋涉的香客行列和城市广场生气勃勃的萨尔塔列拉舞曲。《第五“宗教改革”交响曲》是为庆祝马丁·路德新教纲领三百周年而作，第四乐章引用了著名的新教众赞歌《上帝是我们坚固的堡垒》。

门德尔松出色的音乐会序曲确立了这种体裁在浪漫主义时期的重要地位。主要作品包括：《仲夏夜之梦》、《赫布里底》（“芬加尔岩洞”）、《平静的海洋和幸福的航行》、《美丽的梅露西娜传奇》和《吕伊·布拉斯》。其中《仲夏夜之梦》是门德尔松17岁时的手笔，是在他与姐姐芬妮初读莎士比亚所激发出的热情下创作的，作品中以精巧的管弦乐手法创造出了仙境与漂游的精灵形象，显示出脱俗的想象力和幽默感。他生命的最后几年，又为柏林上演的戏剧《仲夏夜之梦》在他原序曲之后续写了谐谑曲、间奏曲、夜曲和婚礼进行曲，好像又恢复了少年时才思敏捷的灵感。

《e小调小提琴协奏曲》是门德尔松的一部佳作，音乐清晰简洁，精致优雅而充满了抒情气息，小提琴技巧不很艰深，效果却辉煌。他还写有两首钢琴协奏曲。八集《无词歌》汇集了48首浪漫主义钢琴小品，这是他最流行的钢琴作品，如歌、细腻、抒情、优雅。他的钢琴作品还有《严肃变奏曲》(OP. 54)、《随想回旋曲》(OP. 14)等。

门德尔松把古典大师贝多芬的音乐视为楷模，在无法超

越的古典形式中,他注入了浪漫主义的情感和诗意的暗示。他以恬淡的幻想力和精致的管弦乐处理手法创造出了浪漫主义的音乐风景画。他避免过份的情感,决不允许音乐灵感之外的东西来打扰音乐布局 and 比例,他的一些作品虽有标题,但并非真正的标题交响乐。他憎恶一切模糊、浮夸、混乱和冗长,追求完美的秩序、节制和简洁的表达。他是古典主义的浪漫主义者。

舒曼

舒曼 (Robert Schumann, 1810—1856) 生于德国萨克森的茨维考。父为书商兼作家,影响舒曼爱好文学。他顺随母愿在大学攻读了几年法律,最终还是投身使他充满了幻想的音乐,跟随莱比锡一流的钢琴教师维克学习钢琴。由于练习过度损伤了手指,成为钢琴家的希望破灭,音乐的热情转向作曲。30 年代写下大量钢琴曲。1834 年创办了《新音乐杂志》,抨击沙龙艺术中的庸俗倾向,提倡新浪漫主义风格,推举有才华的青年音乐家。1840 年诉诸法律才摆脱了老维克的阻挠,与著名女钢琴家克拉拉·维克结婚。同年创作了大量歌曲,称为他的歌曲年。之后转入交响曲、室内乐创作。1843 年受聘于门德尔松创办的莱比锡音乐学院任教,但是由于梦幻的性格不适合教学,不到一年便辞去教职。1850 年被任命为杜塞尔多夫市的音乐指导。克拉拉则成为舒曼钢琴作品的首位阐释者和传播者。舒曼在 40 年代隐约出现精神病症,50 年代精力显著衰退,1854 年病情发作投入莱茵河,被救起送入精神病院,两年后去世。

舒曼是一位具有强烈的浪漫主义精神的音乐家。他精通文学，他喜爱的作家是霍夫曼和让·保罗这样一些富于幻想的诗人。他把诗人的激情与幻想气质带入了音乐，他的音乐与文学的融合不是表面的而是内在深层的。

钢琴音乐是他重要的创作领域。主要作品包括：钢琴套曲《蝴蝶》、《狂欢节》、《大卫同盟盟友舞曲》、《克莱斯列安娜》、《童年情景》，和《C大调幻想曲》、《交响练习曲》、《a小调钢琴协奏曲》等。舒曼在钢琴作品中经常采用字谜游戏的方式，把名字转译为音乐的主题或动机。如《狂欢节》的主要音乐动机是 $A - {}^bE - C - B$ 和 ${}^bA - C - B$ ，是由他的女友出生地的地名 Asch 转化来的。他还以音乐刻画出人物的性格与气质。如《狂欢节》中，代表舒曼性格两个方面的弗洛列斯坦与约塞比乌斯及肖邦、帕格尼尼和克拉拉等人物，舒曼都赋予简短生动的音乐形象。他钢琴音乐中激情的旋律、冲动的节奏和突变的和声都成为日后浪漫主义钢琴语言的特征。

舒曼是继舒伯特以后的又一位艺术歌曲作曲家。他选择诗歌严格，一般都为名家名作。像舒伯特被歌德所吸引一样，他喜爱的诗人是海涅。他的艺术歌曲不注意自然景物的描绘，而是把一切都化为丰富想象的诗意的情感。歌曲中钢琴的地位提高，形成钢琴与声乐二重奏，钢琴前奏、间奏、后奏在歌曲中起重要作用。主要声乐套曲有《桃金娘》、《诗人之恋》和《妇女之恋》。

舒曼还写有四首交响曲和为戏剧配乐而作的序曲《曼弗雷德》等。

肖邦

肖邦 (Frederic Francois Chopin, 1810—1849) 生于华沙附近的热拉左瓦——沃拉，父为居住在波兰的法国人，母为波兰人。6岁学习钢琴，8岁登台公演。身为法语教师的父亲，坚持肖邦在学习音乐的同时要完成普通教育的学业。16岁入华沙音乐学院学习钢琴和作曲，并创作了他的两首钢琴协奏曲。他1830年赴维也纳后，华沙先后发生反抗沙皇的起义和俄军重新占领华沙的政治事件。在激愤的心情下，写出了《C小调“革命”练习曲》、《D小调前奏曲》等作品。1831年定居巴黎，结识李斯特、柏辽兹、贝利尼、梅耶贝尔、雨果和巴尔扎克等著名艺术家。他是音乐史上不多见的只开过三十多场音乐会的大钢琴家。主要在沙龙演奏，是巴黎上流社会极受欢迎的艺术家。1837年与法国女作家乔治·桑结识后恋爱同居十年，形成创作上的重要阶段。1847年两人关系破裂后，肖邦严重的肺结核病日益加剧，1849年逝世于巴黎。

肖邦是19世纪最伟大的钢琴音乐作曲家。贝多芬在钢琴上表现管弦乐队的效果，李斯特则把钢琴视为万能乐器，而肖邦探求的只是钢琴的效果，创造了自成一派的钢琴艺术。

肖邦是典型的浪漫主义音乐语言的创造者之一。在他成熟的作品中，没有一首是依赖传统的形式或手法的。他是在早期浪漫派作曲家中与贝多芬式的匀称结构、主题发展的音乐思想距离最远的一位作曲家，他的艺术是随想、即兴式的。乔治·桑曾这样回忆肖邦的工作情景：“他的创作能力是自然而又不可思议的，他无须努力或是预先准备即可获得之，……

但他的创作却是我们见过的最伤神的劳动，为了修饰某些细节，要经历不断的尝试、犹豫不决和发些脾气。”肖邦的音乐虽也与诗歌、舞蹈有联系，但与同时代的其他浪漫主义作曲家不同，肖邦的音乐从不是描绘性的。一切幻想、隐秘、激昂、悲伤在他笔下都化为充满诗意的抒情性的自白，他是“最纯真的浪漫主义钢琴抒情诗人”。

肖邦在 1830 年离开波兰时写了第一首马祖卡舞曲，他一生的最后一首作品也是马祖卡舞曲。⁵¹ 首马祖卡贯穿了他一生的创作，表现了他对祖国永久的思念。他把这种波兰民间舞曲上升为艺术音乐体裁。波罗乃兹舞曲长期以来是波兰的一种华丽的贵族舞蹈音乐，肖邦的几首优秀的波罗乃兹 OP40、No. 1、A 大调，OP44、f 小调，OP53、^bA 大调已成为缅怀波兰民族英雄光辉业绩的史诗。在短小的体裁中肖邦更富于创造力。²⁴ 首前奏曲是他沉迷于巴赫音乐时创作出来的，它们不再具有前奏曲的性质。这些独立的小曲包含了丰富的情感内涵和新颖的和声手法。他受菲尔德影响写的梦幻般的 19 首夜曲。³ 首即兴曲与前两种体裁一样是肖邦最让人感到亲切的体裁。他为钢琴技巧练习而作的练习曲也是富有诗意的。他首创了器乐的叙事曲。《g 小调第 1 叙事曲》(OP23) 受波兰爱国诗人密兹凯维奇长诗《康拉德·华伦洛德》的启发，音乐的布局和形象体现了长诗的叙事性质和精神。《f 小调第四叙事曲》(OP52) 则具有幻想和色彩的性质。肖邦的四首谐谑曲已无这种体裁原有的戏谑，而完全是一种严肃、刚强有力、热情快速的音乐。肖邦还写有两首协奏曲、3 首奏鸣曲及圆舞曲、船歌、摇篮曲等。

柏辽兹

柏辽兹 (Hector Berlioz, 1803—1869) 生于法国南部的格勒诺布尔附近。童年没有得到正规音乐训练, 学习长笛和吉他。父亲让他继承祖业入巴黎医科学学校, 可是歌剧院比解剖室对他更有吸引力, 他终于放弃医学, 入巴黎音乐学院学习作曲。1830 年获罗马作曲比赛大奖, 同年写出他影响最大的作品《幻想交响曲》。为了解决经济困难, 他致力于音乐评论。他在法国一直受保守音乐家的反对, 谋求巴黎音乐院教职却仅获得图书管理员的职位。1838 年帕格尼尼赠予二万法郎, 为了使他有较多时间从事创作。两次接受法国官方委托写作纪念 1830 年革命纪念仪式上演奏的作品, 创作了《安魂曲》和《送葬与凯旋交响曲》。后半生到欧洲各地访问, 指挥自己的作品演出虽然引起过轰动, 但是在巴黎他的作品多遭冷遇。晚年妻儿相继去世, 在孤寂中渡过余生。

德奥早期的浪漫主义作曲家主要在小型音乐体裁上体现出浪漫主义倾向, 而柏辽兹面向音乐会的大型交响性体裁开拓了标题交响曲新领域。柏辽兹继承了贝多芬四乐章交响曲的框架, 但是作品的构思带有很浓的文学性。如《幻想交响曲》每个乐章都有文学性标题, 还设想让听众在音乐会上阅读解说性的说明书。第一乐章“梦幻与热情”是变化的奏鸣曲式; 第二乐章, “舞会”是相当于古典交响曲谐谑曲的圆舞曲; 第三乐章, “田野景色”是一首田园牧歌; 第四乐章, “赴刑进行曲”像贝多芬的第六交响曲那样是一个插入的段落; 末乐章, “妖魔夜宴”引子和快板。这部作品整体是按文

学的情节设计的，音乐结构安排服从文学的需要，在音乐表现手法上采用不断出现“固定乐思”，象征青年艺术家头脑中不时浮现出的恋人的形象，获得音乐戏剧的效果。加之想象力和表现力丰富的配器法。《幻想交响曲》成为一首真正的标题交响曲。尽管其中某些方面由于侧重文学性而破坏了音乐的逻辑规律，然而这种音乐与文学、戏剧相综合的尝试，为浪漫主义交响乐开启了一个新的天地，影响了后来的数代作曲家。

柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》交响曲，与前者具有同样的性质，并有协奏曲的特征。戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》，更为新颖地在交响曲中加入独唱、合唱。其他重要作品还有戏剧传奇《浮士德的责罚》、序曲《罗马狂欢节》、歌剧《特洛伊人》等。

柏辽兹是一位管弦乐法大师。管弦乐手法是他作品戏剧性表现的重要媒介。他所创造的新颖的乐队音色、织体写法等，丰富了浪漫主义音乐语言。他的《配器法》一书，是这方面经验的理论总结。

二、中期浪漫乐派

中期浪漫乐派的主要代表是李斯特和瓦格纳，他们的主要创作时期在 1850 年以后。继柏辽兹之后，他们在交响乐和歌剧中追求“综合艺术”的理想，极力扩大音乐的精神内涵。与前两位激进浪漫主义作曲家相对照的是布拉姆斯。此外，中期浪漫乐派的代表还有布鲁克纳。

李斯特

李斯特 (Franz Liszt, 1811—1886) 生于距奥地利边境不远的匈牙利赖丁小镇。1821 年举家迁居维也纳, 从车尔尼学习钢琴, 向萨列里学习作曲。从 11 岁便开始了辉煌的钢琴演奏生涯。在巴黎他受法国革命思潮和文学浪漫主义运动的影响。吸收肖邦、柏辽兹和帕格尼尼等人的成就。1848 年以前, 他在欧洲各地演出, 受到狂热的欢迎, 成为一代具有超凡技艺的钢琴巨人。这一时期主要创作钢琴作品。1848—1861 年期间, 任德国魏玛宫廷乐队指挥与音乐总监, 大力扶植进步的作曲家, 演奏他们的最新作品。1854 年组织了“新魏玛协会”, 几年后进而组织“全德音乐协会”, 使魏玛成为当时音乐文化中心地之一。此期间还创作了他的大部分交响乐作品。由于与塞恩—魏特根斯坦公主的婚姻受挫, 在一次关于歌剧演出的争议之后, 迁居罗马。接受了低级的圣职, 但仍为慈善事业演奏, 奔波于罗马、魏马、布达佩斯, 从事创作、教学工作。教授出一批钢琴名家。去维罗特探望女儿科西玛时去世。

李斯特是 19 世纪最辉煌的钢琴演奏家。他受意大利小提琴演奏名家帕格尼尼的启发, 决心在钢琴上创造出同样的奇迹。他的演奏风格继承了克列门蒂、贝多芬的动力性钢琴音乐传统, 发展了一种 19 世纪音乐会的炫技性演奏风格。另一方面他把钢琴视为万能的乐器之王, 追求宏伟的交响性音响。他的演奏和钢琴音乐创作大大推进了钢琴艺术的发展。

主要钢琴作品有:《12 首高级技巧练习曲》、《6 首帕格尼

尼练习曲》、《旅行岁月》钢琴曲集和《19 首匈牙利狂想曲》实际上是依据匈牙利境内的吉卜赛音乐创作的。《D 小调奏鸣曲》虽然是单乐章，但其内容表现的幅度广阔，表现手法显示出李斯特的独创个性。两首钢琴协奏曲《^bE 大调第一》和《A 大调第二》接近于他的乐队作品。李斯特还有大量的 19 世纪歌剧咏叹调和交响曲的钢琴改编曲。在聆听音乐机会缺乏的 19 世纪，李斯特这些改编曲在浪漫主义音乐的推广与普及方面起到重要作用。

作为一位作曲家李斯特对 19 世纪的标题音乐作出了重要贡献。他在柏辽兹的标题交响曲之后，首创出“交响诗”的音乐体裁。这种浪漫主义更为理想的交响乐形式，来源于贝多芬、威柏、门德勒的序曲。李斯特 13 首交响诗的标题，明示出它们与文学、绘画、戏剧的密切联系。如《匈奴战役》与绘画相关，《玛捷帕》以雨果同名诗歌为据，《哈姆雷特》是莎士比亚戏剧的主要角色，《普罗米修斯》则与德尔的诗篇有联系。与柏辽兹不同，李斯特不注重用音乐去描绘场景、事件，他也从不陷入琐细的音乐解说，而追求对作品的内容或艺术形象进行哲理性的概括。他的交响诗更近于贝多芬《交响曲》的传统。李斯特的交响诗是单乐章，保留了奏鸣曲式的一些特征，各段落速度的变化与对比又似把交响曲套曲浓缩在一起，以主导动机贯穿变化达到音乐的统一和戏剧的发展。他的交响诗还有《塔索》、《山岳》、《理想》、《匈牙利》等，其中最常演奏的是《前奏曲》。体现了他的炽热、夸张的音乐情感特点。李斯特还写有《浮士德交响曲》和《但丁交响曲》。他的交响诗在 19 世纪下半叶被各国音乐家广泛采用，成

为最重要的浪漫主义乐队体裁。

瓦格纳

瓦格纳(Richard Wagner, 1813—1883)生于德国莱比锡。他几乎是自学了作曲, 20岁放弃莱比锡大学的学习, 先后在一些小歌剧院当合唱队长、指挥。歌剧《黎恩济》在德累斯顿受到欢迎, 被任命为萨克森国王的宫廷指挥, 开始了他对歌剧改革的历程。参加1849年德累斯顿革命运动, 革命失败后被通缉, 潜逃瑞士。写作了《艺术与革命》、《未来的艺术品》及两卷《歌剧与戏剧》等论著。并着手把他的理论付诸实践。1861年获赦免, 由于婚姻、经济、艺术改革而陷入困境。1864年刚登上巴伐利亚王位的18岁的路德维希二世、瓦格纳音乐的崇拜者, 把瓦格纳召到慕尼黑, 对其事业出力资助。为了上演他的音乐剧在拜罗特建立节日剧院。

瓦格纳是19世纪下半叶最有影响的浪漫主义作曲家之一。他是一位德国歌剧的杰出作曲家, 他毕生不屈不挠所要创立的一种新型歌剧, 体现了浪漫主义综合艺术的最高理想。他把自己的歌剧称为音乐剧。他认为, 音乐剧是一种戏剧、诗歌、音乐高度融合的体裁, 其中戏剧是最终的目的, 音乐只是手段。为了保持剧中感情的连贯性发展, 他革除了传统意大利歌剧最重要的分曲结构形式(即把歌剧音乐分为咏叹调、宣叙调、重唱), 发展了一种比宣叙调更有旋律性, 比咏叹调更加灵活自由的咏叙性的“无穷尽的旋律”。在瓦格纳看来, 交响乐队是音乐剧中起统一作用的主要支柱, 它把剧情、角色都融汇在音响的洪流中, 而声乐的旋律只是音响洪流中的

一个声部。他进一步采用交响曲中的主导动机来表现或象征人物、情感、思想。主导动机的含意变化体现了剧情的发展。瓦格纳的半音和声为他音乐的连续不断和炽热情感的表现提供了可能的音乐基础，也把欧洲大小调体系的和声推向了崩溃的边缘。

瓦格纳在成名作《黎恩济》之后，分别在《漂泊的荷兰人》、《唐豪赛》和《罗恩格林》中探索了新的歌剧道路。《特里斯坦与伊索尔德》和《尼伯龙根的指环》、四部剧（《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《神界的黄昏》）全面地实践了他的歌剧改革的构想。他的重要作品还有《名歌手》、《帕西发尔》。

布拉姆斯

布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833—1897)生于汉堡。从低音提琴演奏员的父亲那里接受初期的音乐训练。年轻时伴随匈牙利小提琴家雷门尼在德国巡回演出，结识了著名小提琴家约阿希姆，并被介绍给李斯特和舒曼。他的作品给音乐名家们留下深刻印象，舒曼写文章把布拉姆斯誉为德国未来的天才。他1863年离开汉堡，任维也纳合唱团指挥，1872年任维也纳音乐之友社艺术指导。1875年以后相继创作了他的四部交响曲。

布拉姆斯是在欧洲浪漫主义潮流处于高峰时期的一位“反潮流”艺术家。作为一个交响曲作曲家，他不为新颖的标题交响曲和交响诗所动，对轰动一时的瓦格纳的音乐剧也不屑一顾。像孤独安宁的人生一样，他的音乐风格在时代风潮

中也是孤独的。他是一个传统主义者，他更多地回首眺望古典主义的过去。作为一个德国音乐家他身负着使命感，他要捍卫古典大师的伟大传统。他通过深思熟虑的精心准备，40多岁才开始创作交响曲。

布拉姆斯的主要乐队作品有《海顿主题变奏曲》、《C 小调第一交响曲》、《D 大调第二交响曲》、《F 大调第三交响曲》、《e 小调第四交响曲》、《“学院”序曲》、《“悲剧”序曲》等。

布拉姆斯的交响曲均是无标题的，各乐章的结构及主题、动机发展手法与古典传统相近。他的《第一交响曲》甚至在调性和结构上出现了与贝多芬《第五交响曲》相同的表现模式。但是在布拉姆斯的交响曲中，那抒情宽广的旋律、奇异幻想的叙事诗气质及和声与管弦乐音响色彩方面都无不显示出浪漫主义特征。他在 19 世纪作曲家中最出色地解决了抒情性与古典形式间的矛盾。如果说李斯特、瓦格纳的音乐代表了一种炽情、夸张的浪漫主义音乐类型的话，布拉姆斯的作品则代表了深沉、含蓄、内在甚至艰涩的另一类型的浪漫主义音乐。

布拉姆斯的室内乐重奏作品具有抒情、内省气质；他的钢琴作品更接近舒曼和贝多芬。他的协奏曲没有炫技性而追求严肃的精神内涵，其中《D 大调小提琴协奏曲》与贝多芬的小提琴协奏曲一样，是小提琴文献中的伟大杰作。布拉姆斯的二百多首歌曲艺术，表明他是舒伯特和舒曼的继承人，他最著名的声乐作品是《德意志安魂曲》。他热爱德国民歌，在声乐作品中爱用通俗曲调，反映出他的民族精神。而早年吉普赛音乐的深刻印象，不仅使他写出了《匈牙利舞曲》，而且

给他的音乐注入了一种愉快的活力。

布鲁克纳

布鲁克纳 (Anton Bruckner, 1824—1896) 是奥地利安斯费尔登乡村教师之子。13 岁入修道院唱诗班为歌童并学习管风琴, 后成为管风琴师。1856 至 1868 任林茨大教堂管风琴师, 此间曾访问慕尼黑, 聆听瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》, 该剧音乐对他的创作风格有深远影响。1868 年定居维也纳, 在维也纳音乐学院和维也纳大学教授管风琴和对位, 并开始了他的创作生涯。

布鲁克纳是与布拉姆斯同一时代的维也纳交响曲作曲家, 布拉姆斯在这一领域已获得的名声, 给他的事业带来了阴影。加之他对瓦格纳音乐的赞赏和吸取的态度, 引起了对瓦格纳多持否定态度的维也纳音乐界和听众的反感。他遭到音乐批评家汉斯立克的刻毒攻击。他的九部交响曲多数是在创作了二十多年之后才上演的。《第三交响曲》1877 年首演终场时只剩下包括崇拜他的马勒等十来位听众。他由于别人的批评经常修订自己的交响曲。他的交响曲还常被一些指挥和出版编辑删节, 改换配器, 形成多种版本。

与布拉姆斯一样, 布鲁克纳继承了德奥古典交响曲的体裁形式, 写作无明确标题、传统四乐章交响曲。他从“综合艺术大师”瓦格纳的歌剧中吸取了半音和声、巨大篇幅、整段的连续重复和规模庞大的管弦乐队等手法。但是瓦格纳的歌剧的炽情爱恋的戏剧主题与他格格不入, 据说他观摩瓦格纳歌剧时, 不看舞台只听音乐。布鲁克纳虔诚的天主教信仰,

质朴的泛神论的世界观,使他的音乐既有冥想和神秘的因素,又有大自然所唤起欣悦的心境和奥地利民间歌曲和舞曲的音调节奏。他的交响曲构思庄严宏大,多采用“星雾”式的方法在曲首呈现主题,即像贝多芬《第九交响曲》那样,第一主题逐渐凝聚,然后逐渐增强。乐章的第二主题多是“歌曲似的主题群”,宽广咏叹的旋律构成庞大的结构。配器里有明显的管风琴音响。

最常演奏的布鲁克纳的交响曲有:《第四“浪漫”交响曲》、《第七交响曲》(第二乐章为著名的怀念瓦格纳的挽歌式的慢板),此外重要作品还有《第八交响曲》、《第九交响曲》和《第三交响曲》。

三、晚期浪漫乐派

晚期浪漫乐派的马勒和理查·施特劳斯创作于世纪之交(1890—1910)。他们作品中的庞大的音乐结构、高度的技巧,高度紧张的精神重负与玩世的“乐观”都是世纪末的时代特征。

马勒

马勒(Gustav Mahler 1860—1911)生于波希米亚的卡里什特一个犹太人家庭。童年显出音乐才能,15岁入维也纳音乐学院学习,对布鲁克纳的音乐深为赞赏。19岁起先后在布拉格、莱比锡、布达佩斯、汉堡担任歌剧院指挥,并开始创作。1897—1907年间接受维也纳宫廷歌剧院指挥这一重要职

位，他与一批出色的音乐家合作，改变歌剧院原来的浮浅习气，提高了歌剧演出的水平，使其成为欧洲首屈一指的歌剧院。由于他在艺术上严格要求，决不妥协，因而树敌过多，1907年被迫辞职。此时他年仅四岁的长女夭折，自己被确诊为患有不治的心脏病。其后赴美国任纽约大都会歌剧院和爱乐乐团指挥，1911年因心脏病在维也纳逝世。

马勒是维也纳的交响乐大师行列中的最后一位作曲家。他创作了10首交响曲、歌曲——交响曲《大地之歌》和三部声乐套曲《旅行者之歌》、《亡儿之歌》，《青年魔角之歌》。

马勒的交响曲具有典型的晚期浪漫主义的艺术特征。哲学性的宏伟的构思，巨大的篇幅，复杂的结构，标题的性质，需要庞大的乐队演奏。马勒是充满了社会道德责任感的艺术家，他希望通过自己交响曲的精神和道德作用去“创造世界”。他的作品主题中既有：大自然、民间传说、人类的爱、诗意，又有命运的痛苦挣扎、无尽的悲哀，死的静寂和对彼岸的向往，表现出世纪末的精神特征。

马勒又是一位抒情诗人，继舒伯特、舒曼之后创作了声乐套曲，他的套曲《旅行者之歌》弥漫着舒伯特式的渴望，《青年魔角之歌》是在德国民间诗歌的启发下写的，还有动人的《亡儿之歌》，它们都以管弦乐队伴奏。

马勒把歌曲与交响曲结合起来，发展了贝多芬首创的声乐交响曲的概念。他的交响曲中有四部用了人声。作为他交响曲创作整体序幕的《第一交响曲》的主题素材来自《旅行者之歌》，第二、三、四交响曲加入了独唱、合唱，唱词选自《青年魔角之歌》，第五、六、七交响曲虽没用声乐，但音乐

上与《亡儿之歌》相关，第八交响曲，即“千人”交响曲，起用了庞大的合唱队，根据中国唐诗译本创作的《大地之歌》被称为“歌曲——交响曲”。

马勒的交响曲渗透着奥地利流行歌曲、舞曲和波希米亚的民歌音调。长线条的旋律形成抒情风格，和声富有表现力，管弦乐色彩敏感丰富。

理查·施特劳斯

施特劳斯（Richard Strauss，1864—1949）生于慕尼黑。父亲是圆号手。虽从小学习音乐，但未进音乐学院，毕业于慕尼黑大学。16岁写出交响曲和四重奏。他先后在迈宁根、慕尼黑和魏马等地任乐队指挥。1898年起为柏林皇家歌剧院指挥，1919—1924年任维也纳歌剧院总指导。1933年被德国纳粹任命为国家音乐局总监。1935年因与犹太剧作家合作歌剧被撤职。战后移居瑞士。

在器乐音乐领域，施特劳斯致力于交响诗创作，大部分写于19世纪。主要交响诗有《死与净化》、《查拉图斯特拉如是说》、《艾伦施皮格尔》、《唐璜》、《唐·吉珂德》、《英雄的生涯》。两部标题交响曲是《家庭》和《阿尔卑斯山》。20世纪初，他转入歌剧创作，《莎乐美》、《埃莱克特拉》和《玫瑰骑士》为主要作品。

施特劳斯的交响诗受李斯特同类体裁的启发，他有的交响诗标题是概括性的，但是没有李斯特作品的严肃的哲理性；而柏辽兹式的富于细节描绘的标题性更符合他的秉性，在文学自然主义的影响下，他的描绘甚至发展成音响的模仿，如：

《唐·吉珂德》中羊群的咩咩叫声，主人公斗风车的“空中飞行”等。他综合了从莫扎特到瓦格纳的古典——浪漫主义大师的音乐技巧，管弦乐队织体高度复杂而又精致细腻，形式结构灵活。一些作品成为考验现代管弦乐队的试金石。

施特劳斯这位世纪末的技巧大师并没有综合古典—浪漫主义的精神内容。与同时代的马勒不同，他没有时代社会道德的重负，他不需要理想，只着眼于现世，常取冷眼旁观的态度嘲讽世人。他傲慢的个人主义在《英雄的生涯》和《家庭交响曲》中表现得淋漓尽致。而《莎乐美》和《埃莱特克拉》中的病态的狂乱情感更典型地显现出世纪末的艺术特征。

四、19 世纪的法国和意大利歌剧

法国大歌剧和抒情歌剧

19 世纪上半叶，法国巴黎成为欧洲重要的歌剧艺术中心。格鲁克的歌剧改革，法国大革命的动荡，中产阶级的解放，和拿破仑帝国的城市文化生活发展都为歌剧发展提供了条件。大革命时期，巴黎的中产阶级经历了压迫与解放，所以他们特别偏爱“拯救歌剧”(rescue operas)，其情节常是忠诚的爱人甘愿冒一切危险去拯救身陷囹圄的英雄。如凯鲁比尼(Luigi Cherubini, 1760—1842, 意大利作曲家)的《两天》和在歌剧创作方面钦佩凯鲁比尼的贝多芬创作的唯一一部歌剧《菲岱里奥》。

19 世纪 20 年代出现了大歌剧(grand opera)。这是一种

四或五幕的大型歌剧，史诗或历史性内容，带有芭蕾舞，注重大场面，运用大合唱和大的管弦乐队。作者有时为了追求轰动的舞台效果和跌宕的情节不惜牺牲戏剧展开的逻辑。奥柏（Daniel Auber，1782—1871，法国作曲家，凯鲁比尼的学生）的《波蒂契的哑女》可称为第一部大歌剧。

而使大歌剧在 30 年代影响广泛的是梅耶贝尔（Giacomo Meyerbeer，1791—1864）。这位德国人起初写作意大利歌剧，后来专心研究法国历史和艺术，创作了《恶魔罗勃》、《胡格诺教徒》、《先知》和《非洲女》等作品。他的歌剧声乐风格华丽，追求大乐队，多喜用升降号的调性，转调频繁，追求舞台戏剧效果。法国大歌剧对法意两国的许多重要歌剧作家都产生了影响。

同时吸取了大歌剧和喜歌剧的因素，法国作曲家在 19 世纪下半叶又创造出一种新的歌剧体裁——抒情歌剧（opera—lyrique）。抒情歌剧多有牵动人心弦的故事情节，感染人的旋律。作曲家们重又选择了那些著名的爱情故事作为歌剧题材：托马（Ambroise Thomas 1811—1896）的《迷娘》、古诺（Charles Gounod，1818—1893）的《浮士德》和《罗米欧与朱丽叶》、马斯内（Jules Massenet，1842—1921）的《曼侬》、圣桑（Camille Saint—Saens，1835—1921）的《参孙与达里拉》。

比才（Georges Bizet，1838—1875）的《卡门》也是创作于这一时期。尽管它初演并不成功，但现在是最流行的一部法国歌剧。比才反对当时歌剧的伤感或神话的故事情节，他选材方面的现实主义倾向预示了 19 世纪末的歌剧新潮流。

《卡门》戏剧场景和音乐表现出异国情调（比才早期歌剧已有此特点），富有表现力的色彩性旋律，强烈的西班牙节奏，清晰的配器，形成一种清新的音乐风格，音乐在表现人性的本质和激情方面的成功，使其成为一部完美的抒情悲剧。

从罗西尼到威尔第

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

罗西尼（Gioacchino Rossini, 1792—1868）是 19 世纪上半叶影响最大的歌剧作曲家。他有出色的舞台戏剧才能和写作旋律的天赋，创作速度快捷，18—32 岁之间竟写出了 32 部歌剧。他的喜歌剧机智、明快、典雅，层出不穷地逗趣。《塞维利亚理发师》被誉为意大利喜歌剧之冠。其中充溢着似乎永不会枯竭的旋律乐思和生动急嘴唱段。在正歌剧方面，罗西尼同样获得成功，他的《奥赛罗》受到欢迎，致使后来威尔第要重写这一题材。1829 年他在巴黎创作出《威廉·退尔》后，目睹了法国大歌剧的兴起，他在一生的后 40 年里永远搁下了歌剧创作之笔。

19 世纪上半叶的另外两位歌剧作曲家是贝里尼和多尼采蒂。贝里尼（Vincenzo Bellini, 1801—1835）写有十部歌剧，主要的有：《梦游女》、《诺尔玛》和《清教徒》。他的旋律舒展而自然起伏，具有纯朴而极富感染力的优美线条。他的风

格影响了肖邦、柏辽兹和瓦格纳。多尼采蒂（Gaetano Donizetti 1797—1848）与罗西尼几乎同时走上歌剧创作的道路，但是直到贝里尼去世以后的三四十年代，他的作品才普遍受到欢迎。他有与罗西尼相似的戏剧和旋律才能，他的喜歌剧虽未达到罗西尼歌剧的高度，然而他却创作了许多这类体裁的优秀作品。他的七十部歌剧中著名的有：《拉美莫尔的露契亚》、《爱的甘醇》和《唐帕斯夸莱》。

威尔第

威尔第（Giuseppe Verdi, 1813—1901）生于意大利北部巴塞托附近的隆高勒，父为贫穷的小客栈主。他最初跟当地管风琴手学习。考米兰音乐学院未被录取后，从斯卡拉歌剧院艺术指导拉维尼亚私人学习。从1836创作第一部歌剧《罗彻斯特》到1893年《法尔斯塔夫》的完成，经历了57个年头的漫长艺术生涯。早期的歌剧《纳布科》等，对于意大利摆脱奥地利统治斗争的隐喻，使他的音乐成为民族精神的象征。50年代的几部歌剧使他获得了世界声誉。1860年意大利独立战争后，曾被选为国会议员。当他八十高龄时仍保持惊人的创作力。

威尔第是一位真正的意大利音乐家，他以一生的勤奋创作，使意大利歌剧这种传统体裁形式，在欧洲音乐艺术快速发展的浪漫主义时代，不仅保持着民族的本色，而且焕发出勃勃的生机。他早期的歌剧以其中的一些合唱闻名，如《纳布科》、《十字军中的伦巴第人》等。从《路易丝·米勒》开始到1850年——1853年间创作的三部名作《利哥莱托》（又

名《弄臣》)、《游吟诗人》和《茶花女》，标志着他歌剧创作的成熟定型。威尔第中期创作吸收了法国大歌剧的成分，具有更加雄伟的规模，更为整体性的戏剧观念。他在《假面舞会》、《命运的力量》、《唐·卡洛斯》中的探索，在《阿伊达》中最终实现。《阿伊达》是受埃及总督委托，为1870年苏伊士运河的开幕典礼而创作的。他晚期的《奥赛罗》是三百年来意大利悲剧性歌剧的总结，而《法尔斯塔夫》与莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维利亚的理发师》并列为三大著名意大利喜歌剧。

威尔第的歌剧依照传统，通常采用历史题材（只有《茶花女》以现实主义手法描绘现代社会），但是他坚持歌剧作为人性的戏剧的观念，处理题材时，他首先重视的是以戏剧情节深刻表现人的性格和强烈的热情，这与瓦格纳歌剧的浪漫性质与神话象征完全不同。威尔第崇拜贝多芬，他继承了罗西尼、贝里尼和多尼采蒂的传统。坚持直接以质朴、热烈的独唱声乐旋律作为歌剧最主要的表现媒介，采用传统分曲式的形式，（在《奥赛罗》中他寻找到了更富有戏剧性的将分曲连贯起来的音乐方法）重唱与合唱都成为歌剧戏剧表现的有力的辅助手段，管弦乐队简洁有效。威尔第的歌剧发扬了意大利歌唱传统，提高了歌剧的戏剧表现能力，而且始终保持着率直、高尚和热烈的艺术个性气质。

真实主义歌剧和普契尼

19世纪90年代至20世纪初，在以法国左拉为代表的自然主义和意大利韦尔加为代表的真实主义文艺思潮的影响

下，意大利出现了真实主义倾向的歌剧。马斯卡尼（Pietro Mascagni, 1863—1945）以韦尔加的同名小说创作了《乡村骑士》，列昂卡瓦洛（Ruggiero Leoncavallo, 1858—1919）创作的《丑角》，都采用了真实主义的文学剧本，剧中人物来自社会下层，具有浓烈地方色彩，不讳忌描写狂热甚至残暴的猛烈冲突，如背信、妒恨与凶杀。音乐风格仍保持威尔第的传统，简洁而且带有西西里岛地方色彩。威尔第在《乡村骑士》首演成功后说：“认为意大利旋律的传统已经终结的说法，不再是确实的了。”

普契尼（Giacomo Puccini, 1858—1924）是威尔第之后最重要的意大利歌剧作曲家。出身音乐世家，入米兰音乐学院从彭奇埃利学习。第一部歌剧《群妖围舞》与马斯卡尼的《乡村骑士》参加同一歌剧比赛而落选。1893以《曼侬·列斯科》成名，以后而接连写出《绣花女》（又名《艺术家的生涯》）、《蝴蝶夫人》和《图兰多特》等名作。

普契尼的歌剧继承了威尔第的传统，受到真实主义歌剧的影响，并综合了德国浪漫主义歌剧的音乐手法。普契尼的歌剧虽缺少威尔第式的崇高气质，但是他以十分敏锐的戏剧感觉，善于用音乐塑造人物性格和创造出戏剧性的效果。他常用管弦乐队的主导动机为戏剧环境和角色的心境进行烘托，他避免咏叹调与宣叙调截然划分的传统处理，注重音乐的戏剧连贯性，而在重要抒情段落则突出宽广流畅的抒情咏叹旋律。他的《蝴蝶夫人》、《图兰多特》、《来自西部的少女》表现出他对东西方异国情调题材和音乐的兴趣。

五、19 世纪的民族乐派

19 世纪后半叶兴起的欧洲的民族乐派是欧洲音乐浪漫主义运动的一个重要部分，它为音乐的浪漫主义运动发展注入了新的血液和生气。

海顿、莫扎特和贝多芬的古典主义时期，欧洲音乐并无明显的民族特征，而是泛欧洲性的。19 世纪，浪漫主义音乐家的民族意识逐渐增强，民间音乐日益受到人们的喜爱，异国情调的音乐也引起人们的兴趣。

19 世纪以前，俄国、波希米亚、斯堪的纳维亚半岛上的国家和美国，虽然其中有的不乏丰富的民间音乐资源，但是没有自己的艺术音乐传统。他们演出的只是意大利和德国的音乐。这些国家的政治上的民族民主解放运动，特别激发了文化的民族主义精神，促进了民族乐派的兴起。民族乐派强调在音乐中反映民族精神内容，以民歌、民间舞蹈、民间节奏表现民族特征。

捷克——斯美塔那与德沃夏克

斯美塔那 (Bedrich Smetana, 1824—1884) 是捷克民族艺术音乐的奠基人。生于利托米什尔小镇，幼年显示出音乐才能，后定居布拉格学习作曲，并开始从事创作，他深受李斯特音乐的影响。1948 年参加民族起义，1856 年返回布拉格，以创作、指挥、评论致力于民族音乐事业。

斯美塔那一直致力于捷克民族歌剧的创作。他的八部歌

剧以《被出卖的新嫁娘》最为著名。歌剧以捷克农村为背景，善良、质朴的乡民，淡淡的戏剧讽刺；捷克牧歌的旋律，波尔卡舞曲的节奏，别具风情的饮酒合唱，勾画出一幅清新的民族风情的生活画卷。《达里波尔》充满着爱国的激情，《李布舍》则是对贤明公正的民族女先知的歌颂，今天仍是民族庆典必演出的剧目。斯美塔那后期的几部歌剧《两个寡妇》、《吻》和《秘密》等继续保持了民族性的倾向。

斯美塔那采用李斯特交响诗的体裁，以波希米亚人质朴、自然的气质描绘了捷克的历史和自然，写出了交响诗套曲《我的祖国》，套曲由独立成章的六首交响诗组成，之间又有形象和主题的联系。音乐中洋溢着民族激情，感人肺腑，套曲中第二首《沃尔塔瓦》成为广为流行的交响诗佳作。弦乐四重奏《我的一生》有自传性的标题，末乐章以高音泛音模仿了他晚年耳聋病发作时的痛苦。

德沃夏克

德沃夏克（Antonin Dvoraak, 1841—1904）生于布拉格附近的尼拉霍柴维斯，父为乡村小客店主和屠夫。在布拉格管风琴学校学习三年后，1862起在布拉格民族剧院乐队演奏中提琴十一年。为合唱和乐队而写的爱国主义《赞歌》获成功后，专心从事创作，作品受布拉姆斯推举获官方奖学金。曾九次访英国，并旅德、俄指挥自己的作品演出，倍受欢迎。1891年获剑桥大学荣誉音乐博士学位，同年被聘为布拉格大学教授，十年后任院长。1892年—1895年任纽约国家音乐学院院长，创作了他最为流行的旅美时期的几部作品。回国后致力

于教学和创作，培养出苏克、诺瓦克等后一代捷克音乐家。

德沃夏克的创作力旺盛，作品涉猎体裁广泛。他的歌剧具有很强的抒情气质，多在国内演出，主要作品是：《雅各宾党人》、《魔鬼与凯特》、《水仙女》和《阿尔米达》。

德沃夏克在吸取民间音乐素材方面不像斯美塔那集中于捷克，而是以更广阔的斯拉夫民族民间音乐来丰富自己的音乐语言。他的两集 16 首《斯拉夫舞曲》不仅有捷克民间舞曲，还包括斯洛伐克、波兰的民间舞曲，乌克兰的民间叙事曲更是他特别钟爱的。

德沃夏克对于独特风格的民间音乐的敏感性，使他在美国短短几年，就很快熟悉吸收了黑人和印第安人的音乐。美国时期作品中《第九“自新大陆”交响曲》和《F 大调四重奏》(OP96) 既有作者对美国繁忙的都市和宁静乡村的感受，对黑人、印第安人的深刻印象，又有异乡作客的思乡之情。《b 小调大提琴协奏曲》是他最深情动人的作品。他对黑人、印第安人音乐的态度，对美国艺术音乐的发展有重要启示意义。

德沃夏克虽然创作有交响序曲《在大自然中》、《狂欢节》、《奥赛罗》、交响诗《金纺车》、《野鸽》等，但是还是以交响曲作曲家而著名。斯美塔那以描绘性和音画性的标题交响诗出色，而德沃夏克以质朴、自然的交响曲见长。他以良好的音乐结构感，将民族的清新节奏，通俗歌唱的旋律自然地溶于传统的交响曲体裁之中。他的《第八 G 大调交响曲》具有宜人的田园气息。而表现捷克人民坚定、顽强性格和意志的《第七 d 小调交响曲》是他最成功的交响曲。

挪威——格里格

格里格(Edward Grieg, 1843—1907)是北欧民族乐派中最有影响的作曲家之一。15岁考入莱比锡音乐学院,四年的学习使他受到德国浪漫主义音乐的影响。毕业后回国与挪威作曲家诺德拉克(挪威国歌的作者)一起创办音乐会社,决心走民族主义的音乐道路。他两次访问意大利,1870在罗马与李斯特相识,作品受李斯特的赞赏鼓励。多次访英演出获得成功。1874年开始获得挪威政府颁发的年金,辞去教学与指挥职务,专心从事创作。后半生大部分时间在卑尔根附近乡居中度过的。

格里格较少创作大型作品,而擅长小型体裁形式。他曾说:“像巴赫、贝多芬那样的艺术家在高山之巅建造了教堂和寺庙。而我谨希望,如易卜生在他晚期的一部戏剧里所说的,为人们修筑几座或许他们会感到安适幸福的栖身之宅”。他的钢琴曲,特别是钢琴抒情小品(共十册)和歌曲是格里格最有代表性的创作。其中既有北国挪威的自然风貌,乡村山民的生活,又有童话传说中的奇幻形象,他力图以音乐勾勒出一幅幅恬静优闲、质朴安逸的挪威民族生活小景。他的音乐中到处弥漫着挪威的民间性的音调和舞曲节奏。他不满足于德国的浪漫主义和声,而是依据民歌的调式创作出清新、色彩明快的民族性和声。

他为易卜生的幻想诗剧《培尔·金特》的配乐以诱人的民族色彩性的乐思和柔和的抒情气质,与易卜生的严峻和辛辣的讽刺戏剧生动地融合在一起。他不多的大型作品中,《a

小调钢琴协奏曲》以其清新浓郁的民族风格及简洁的表达而独具特色。

芬兰——西贝柳斯

西贝柳斯（Jean Sibelius, 1865—1957）是芬兰民族乐派的代表人物。就学于赫尔辛基音乐学院，后赴柏林、维也纳学习。1899年创作交响诗《芬兰颂》，成为芬兰民族精神的象征。他创作的交响诗反映出强烈的民族倾向，许多作品都取材于芬兰民族史诗《卡列瓦拉》，如四首《卡列瓦拉传奇》和《塔皮奥拉》等。

西贝柳斯音乐中的阴沉、苍凉、突兀多源于他对于北欧大自然的深刻感受。他并不直接引用或模仿民歌的风格。他的7首交响曲，代表着浪漫主义时代对这种体裁的最后探索。他虽然生活到1957年，但主要创作时期则在1925年以前。

俄国——从格林卡到斯克里亚宾

俄国虽然有丰富的民间音乐资源和宗教音乐的传统，但是在艺术音乐方面，长期是输入意、德、法的音乐，作为上层社会的奢侈品。从19世纪初开始，俄国相继出现了一批批具有觉醒的民族意识的音乐家，使俄国的艺术音乐有了较大的发展，在19世纪末的音乐舞台上，俄罗斯作曲家的作品已占据了不可忽视的地位。

格林卡

格林卡（Mikhail Glinka, 1804—1857）被称为俄罗斯民

族乐派之父。24 岁开始正规学习作曲，先后几次到意、德、法游学，曾与柏辽兹密切交往。在米兰时，由于怀念祖国，产生了创作一部真正的民族歌剧的想法。歌剧《为沙皇献身》（又名《伊万·苏萨宁》）描写一位普通老农为国捐躯的故事，音乐采用了民间音乐的素材，曾被讥讽为“马车夫的音乐”，然而最终还是被承认为第一部俄罗斯歌剧。第二部歌剧《鲁斯兰与柳德来拉》已具有典型的俄罗斯风格。管弦乐幻想曲《卡玛林斯卡娅》以两个对比性格的主题作双主题变奏。柴科夫斯基曾指出：“所有的俄罗斯交响音乐，都是从《卡玛林斯卡娅》幻想曲中孕育出来的，这正如橡果孕育出橡树一样。”

俄罗斯民族乐派第一代音乐家中的另一位代表是达尔戈梅斯基（Alexander Dargomyzhsky，1813—1869）。他在歌剧《水仙女》和《石客》中已经意识到用音乐表达俄罗斯语言的问题，他的宣叙的风格影响了穆索尔斯基。

五人团

五人团（或称“强力集团”）是六七十年代出现的一个作曲家小组，由俄国音乐评论家斯塔索夫在报刊文章中的称谓而得名。他们多数不是专门从事音乐的作曲家，而是在业余时间从事创作，集体研讨作品，交流艺术思想和创作经验。与同时代的俄国西方派音乐家如安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein）等相比，他们是自觉的民族主义的音乐家。

巴拉基列夫（Mily Balakirev，1837—1910）在音乐艺术上的民族理想曾受到格林卡的鼓励。1861 年起他成为五人团的核心人物，他不仅为同行拟定创作方向，还细致品评他们

的作品。1862 年他创建免费音乐学校，在学校举行的交响音乐会上介绍同行的新作品。他创作有两首交响曲、两首交响诗（《俄罗斯》、《塔马拉》和东方色彩的钢琴幻想曲《伊斯拉美》等。

居伊（Zesar Kjuj, 1835—1918）是军事工程学家。创作有歌剧和艺术歌曲，但主要在音乐评论上具有影响，热情宣扬“新俄罗斯乐派”的思想。

包罗丁（Alexander Borodin, 1833—1887）从小对科学和音乐表现出同样的兴趣。医学院毕业后，成为有机化学教授，并出版科学论文。1862 年结识巴拉基列夫后，业余学习和创作音乐。主要作品：歌剧《伊戈尔王》、第一、二交响曲和交响音乐《在中亚西亚草原上》。他不直接引用民歌，然而音乐中却弥漫着俄罗斯民间音乐的气息和东方色彩，艺术上具有独创性。

穆索尔斯基（Modest Mussorgsky 1839—1881）是五人团中最富有个性和创造的作曲家。他出身贵族，但竭力支持农奴解放，放弃自己的财产，使农民不付赎金而获得份地。1857 年结识巴拉基列夫后辞去军职，加入五人团。他学习音乐主要靠自学。穷困潦倒的生活和不充分的音乐训练影响了他音乐才能的充分发挥，许多作品都未完成。然而他的音乐中的非凡独创性对欧洲音乐发展具有重要历史意义。

歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》是穆索尔斯基的代表作，它具有同时期俄国一些文学作品的现实主义倾向和深刻的心理刻画。忍受哀悲痛苦的俄国人民成为歌剧的主要角色，以罪恶手段篡位的沙皇鲍里斯所历尽的心理折磨被表现得栩栩如

生。在音乐的民族性上，穆索尔斯基未停留于表面的追求民歌风格的音调，而是注意以俄罗斯语言的音韵行腔，运用俄罗斯调式，并构成俄罗斯调式和声，因而突破了欧洲大小的体系。

在器乐创作上，他不沿袭西欧的传统结构手法。根据亡友画家哈特曼十幅画创作的钢琴组曲《展览会上的图画》出色地展示出绘画的意境和形象。此作被许多作曲家改编为管弦乐，其中拉威尔的改编本最著名。

穆索尔斯基的作品还有：歌剧《霍万兴那》、交响幻想曲《荒山之夜》和一批现实主义倾向的艺术歌曲，如：《跳蚤之歌》、《孤儿》、《死神之歌与舞》和《神学院学生》等。

里姆斯基——科萨科夫（Nikolay Rimsky—Korsakov, 1844—1908）是五人团中年龄最小、音乐修养最全面的一位成员。他在海军士官学校毕业后，曾作为海军尉官在海上航行。加入五人团后开始创作，1871年被聘为彼得堡音乐学院作曲教授后，对和声学、对位法、曲式学和配器法进行刻苦有效的顽强自学研究。他先后为达尔戈梅斯基的歌剧《石客》配器，在学生格拉祖诺夫协助下，完成了包罗丁的《伊戈尔王》，并为之配器。穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》也是由他整理润色出完整的演出本。

里姆斯基——科萨科夫的十几部歌剧大多取材于民间神话、童话，如《雪姑娘》、《圣诞夜》、《萨特阔》、《沙皇的新娘》和《金鸡》等。主要管弦乐作品：《舍赫拉查达》、《西班牙随想曲》和《俄罗斯复活节幻想曲》。他的音乐以清晰、色彩绚丽的管弦乐配器著称。著有《和声学实用教程》、《管弦

乐原理》等教科书和自传《我的音乐生活》。他的学生中著名的有格拉祖诺夫和斯特拉文斯基等。

柴科夫斯基

柴科夫斯基 (Pyotr Tchaikovsky, 1840—1893) 生于沃特金斯克。早年学习法律, 后在司法部任职, 23 岁入新成立的圣彼得堡音乐学院, 从安东·鲁宾斯坦学习作曲, 毕业后在莫斯科音乐学院任教。1877 年一次失败的婚姻使他身心处于严重崩溃的边缘。喜爱柴科夫斯基音乐的富孀梅克夫人的慷慨资助, 使他得以赴意大利、巴黎和维也纳旅游, 并放弃教学专事作曲, 他与梅克夫人约定永不见面, 他们留下的上千封通信成为研究柴科夫斯基的珍贵资料, 19 世纪 80 年代他已达到事业的高峰, 作品在整个欧洲上演, 然而忧郁情绪日渐。1893 年在彼得堡指挥他的《第六交响曲》首演, 数日后突然逝世。

在同时代俄国作曲家中, 柴科夫斯基是涉猎西方音乐体裁最广泛的, 并且吸取了许多西方的音乐形式语言传统经验。虽然他有时也采用俄罗斯民歌音调, 但是在作品题材和音乐风格上, 并未刻意追求民族化和民间性, 因而被认为是与五人团的民族主义相对立的世界主义者。但是作为一个俄罗斯人, 他的音乐充溢着自然流露出来的俄罗斯民族气质。

柴科夫斯基在五人团影响下写了一批标题性管弦乐作品: 幻想序曲《罗米欧与朱丽叶》、交响幻想曲《暴风雨》、《里米尼的弗兰切斯卡》、《1812 序曲》、《曼弗雷德交响曲》等。柴科夫斯基像门德尔松所做的那样, 坚持在古典奏鸣曲式快

板的呈示、发展、重述的三部结构中表述他的音乐思想。他的音乐语言不是描绘性的，在《罗米欧与朱丽叶》中，他是以高贵的劳伦斯神父、两家族的世仇和两位青年的爱情三个方面来概括出这部莎士比亚戏剧的。

柴科夫斯基最出色的创作体裁是交响曲。他在第四、五、六交响曲中确立了自己浪漫主义交响曲风格。他以这种宏大的器乐形式哲理性地表达普通人的精神历程，命运的重压、痛苦、欢乐、憧憬，难以排解的忧郁，一系列情绪对照构成心理的戏剧。这些既显露出作者个人的生活体验，且不失人类精神的典型意义。音乐中热情、坦诚和浓重的忧郁感人至深。语调般明显起伏的亲切旋律，高旋低回的摸进，从细致入微的乐句到壮丽高潮的磅礴戏剧性气势和精彩的配器都是其音乐魅力所在。

柴科夫斯基的歌剧《奥涅金》和《黑桃皇后》以细致刻画人物内心见长，旋律具有俄罗斯抒情浪漫曲的特征，乐队以交响手法烘托戏剧高潮。其他主要作品还有芭蕾舞剧《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》、《^bB 小调第一钢琴协奏曲》、《D 大调小提琴协奏曲》、《洛可可主题变奏曲》和钢琴套曲《四季》及一百多首艺术歌曲。

拉赫玛尼诺夫

拉赫玛尼诺夫(Sergey Rakhmaninov, 1873—1943)是俄罗斯著名钢琴家和作曲家。就学于彼得堡和莫斯科音乐学院。由于第一交响曲创作失败等原因曾一度对自己的作曲才能丧失信心，得到尼古莱·达尔医生的催眠治疗才有所好转。几

个月后写作《第二钢琴协奏曲》获得极大成功。此后进入创作的旺盛时期。活跃于俄国和西方音乐舞台，20年代末旅居美国。

拉赫玛尼诺夫的代表作：《第二钢琴协奏曲》、《第三钢琴协奏曲》、《第二交响曲》、《第三交响曲》、交响诗《死岛》、《帕格尼尼主题幻想曲》和《交响舞曲》等。

拉赫玛尼诺夫早期创作受柴科夫斯基的强烈影响。把西方的音乐体裁技巧与俄罗斯风格的音乐语言结合起来。像柴科夫斯基一样，他力图用音乐表现普通人的思想情感，音乐中时常具有幻想与哀伤的冲突，音乐表达诚挚通俗。他音乐中最富有魅力的是磅礴宽广的抒情气息的旋律。这些俄罗斯风格的悠长旋律，每每获得泪眼柔肠般淋漓尽致的抒发，其中既有讴歌，又有诗意般的幻想和无言的忧郁。

斯克里亚宾

斯克里亚宾（Alexander Skryabin, 1872—1915）是与拉赫玛尼诺夫同时代的作曲家、钢琴家。毕业于莫斯科音乐学院。他的音乐与俄罗斯的联系并不密切，而受到肖邦、李斯特和瓦格纳的影响，并具有晚期浪漫主义的倾向。

他热衷于哲学研究，用音乐表达自己的哲学观。他的《第一交响曲》把艺术当作改造世界的力量来尽情讴歌，《第三交响曲》以纯哲学性的标题“神明之诗”表达，从朦胧的创造理想直至昂扬庄重的自我确证的精神发展过程。《第四交响曲》（狂喜之诗）则是前面几部交响曲连续展示的矛盾过程的决定性最后时刻——远离尘俗的自由的创造而进入“狂

喜”的“最高”精神境界。作品实际上是单乐章交响诗，充满了哲学性的音乐主题。

斯克里亚宾创作后期受神智学信仰影响，为了表达神秘哲学思想，他设计采用所谓“神秘和弦”作为他的和声基础。在后期的主要作品《火之诗“普罗米修斯”》中，甚至使用“色彩键盘”将不同色彩投射于幕上，将光色、音乐、戏剧、宗教混为一体。

六、法国“印象主义”音乐

印象主义绘画出现于19世纪70年代的法国，由评论家对莫奈的画《印象——日出》的嘲笑的批评用语而得名。印象主义画派放弃绘画中宏大的、戏剧性的主题，他们绘画的主角是光线。他们走出画室，在一天的不同时刻去画干草垛、睡莲或云彩。这种“新自然主义”的艺术不要求精确的模仿自然，它强调光线和色彩而避免鲜明轮廓。

象征主义诗歌于19世纪80年代在法国昌盛起来。波德莱尔、马拉梅、兰波和魏尔兰等象征主义诗人，以暗示多于解释，含蓄多于畅尽的发挥的艺术手法，去抒写个人内心的隐秘。他们追求在半明半暗的扑朔迷离中让读者对作品的深意若有所悟，他们强调诗的内在节奏和旋律形成的音乐效果。

世纪之交的印象主义乐派，从名称上已体现出与同名画派的密切联系，可是它受到象征派诗歌的启发影响也许更大。

德彪西

德彪西 (Achille—Clande Debussy, 1862—1918) 生于巴黎附近的圣热尔曼。在巴黎音乐学院接受传统的古典浪漫主义风格的音乐教育。22 岁时获得罗马大奖, 之后不久在学术上表现出对德国音乐传统和瓦格纳哲学思想的抵制。他反对庞大的音乐形式, 认为古典奏鸣曲式是过时的程式, 与当时风行欧洲的瓦格纳式的宏大浮夸格格不入。他认为: 法兰西音乐是清澈、雅致、简朴和自然的表露。法兰西音乐的目的, 首先就是要使人们愉快。肖邦《夜曲》的色彩, 李斯特后期的钢琴曲对他产生影响。移索尔基的音乐语言使他获得启发。巴黎博览会上的爪哇“加美兰”乐队给他带来新鲜感受。他与象征主义诗人马拉美交往甚密。

德彪西管弦乐作品都带有标题: 《牧神的午后前奏曲》、《夜曲三首》(“云”、“节日”、“海妖”)、三首交响素描《海》和《意象三首》。与浪漫主义的标题音乐不同, 这些作品中没有戏剧或情节性, 没有深刻的情感, 代之的是瞬息的情绪或气氛, 标题只有辅助的提示作用。这些作品都以大管弦乐队演奏, 但很少出现强大的音响。弦乐分部细腻, 木簧突出特性音区独奏音色, 加之斑斓的打击乐器, 形成模糊的色彩的世界。

德彪西的钢琴曲《版画》两集《序曲》和两集《意象》中, 宽阔的二、四、五度平行进行, 通过踏板获得混合音响, 创造出印象主义钢琴音乐新风格。

歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》的剧词选自象征主义的戏

剧，角色的身份，意向模糊，田园风格的宣叙音调，连贯的管弦乐背景，乐队间奏暗示神秘的戏剧过程，构成一部梦幻般的戏剧。

德彪西的音乐语言为二十世纪作曲家打开了一个新的世界。在追求色彩与朦胧的同时，他创造出新的和声手法，摆脱了功能性的和声，常使用传统规则禁止的、建立在相邻音级上的平行和弦。他虽未完全脱离大、小调体系，但大量采用全音阶、五声音阶及中古调式。德彪西与瓦格纳从相反的方向将欧洲几个世纪发展起来的和声传统，推向互解的边缘。

拉威尔

拉威尔（Maurice Ravel, 1875—1937）生于西布雷。14岁入巴黎音乐学院，学习钢琴与作曲。他的不符合传统规则的和声触犯了巴黎学院派，他曾四度竞争罗马大奖，三次落选，第四次在预赛中即被取消资格。这时他已写出几部被公认的杰作。第一次世界大战期间在前线驾驶救护车。战后在本国赢得最重要的作曲家地位，出访演出特别受到英、美听众的欢迎。

拉威尔一般与德彪西一起被归为印象派。因为他们的艺术主要目的都是追求感官的美。他们都被自然的色彩所吸引，都喜爱中古调式和异国的新奇演奏和音阶。然而他的创作方法与德彪西的区别也相当明显。他的大部分音乐有明亮的光彩，节奏尖锐，旋律广阔、明朗和直率，更尊重古典形式，配器清晰，与德彪西的微弱朦胧形成对比。

作为20世纪杰出的钢琴作曲家，他发展了李斯特的传

统，代表作品有《为一个死去的公主而作的帕凡舞曲》、《水之游戏》、《镜》和《小奏鸣曲》。

拉威尔创作中较为重要的是管弦乐作品，主要包括：《西班牙狂想曲》、《鹅妈妈组曲》、《达夫妮和克洛埃》、《圆舞曲》、《波莱罗》。

第七章 20 世纪音乐概述

20 世纪的欧洲是一个剧烈动荡的时代。两次世界大战对人类物质和精神文化带来前所未有的浩劫。自然科学和人文学科的疾速发展，不断更新着人们的观念。社会化的大生产、经济的大萧条和迅速增长改变着人们的生活、心理和思维方式。

西方音乐在 20 世纪呈现出多元化的纷繁局面。对于传统的怀疑和决裂，不仅表现在对 19 世纪音乐的反叛，甚至抛弃自文艺复兴以来的各种音乐准则。在这个“普通人的世纪”里，作曲家们追求个性的充分展示，他们不再按照同一的思想和方法去创作。即使在一个“主义”或“流派”的旗帜下，不同代表人物的风格也是大不相同。西方音乐自律的性质向极端发展，音乐放弃传统审美模式，试验探索新奇的手段、音响，致使音乐与听众的隔阂逐渐加大。当然还有许多作曲家仍然在传统基础上继续发展。

1945 年以前

现代的开端

20 世纪第二个十年的头几年中，欧洲出现了几部轰动一

时的作品，它们标志着长达一个世纪的浪漫主义的结束，一个奇异多变的新的音乐时代的开始。

在 20 世纪的艺术之都巴黎，著名的俄罗斯艺术演出经纪人佳吉列夫组织了一批作曲家、戏剧家和画家，为俄罗斯芭蕾舞团在巴黎的演出季节，每年推出一些新颖的剧目。面对着巴黎听众对于俄罗斯风格音乐的日增的兴趣，斯特拉文斯基先后创作了芭蕾舞剧音乐《火鸟》、《彼得鲁什卡》，倍受赞扬。但是当他的第三部舞剧《春之祭》1913 年首演时，观众被原始主义粗野凶猛的音乐和舞台上演员披着粗麻袋的缺乏传统美感的舞蹈震惊了，出现了剧场大骚乱的丑闻。

巴尔托在 1911 年创作的钢琴曲《猛烈的快板》中，把钢琴作为打击乐器，用敲打和捶击的方法代替钢琴传统优雅的技巧，加之二度密集音群的和弦，产生了狂暴和骇人的音响。

《月迷彼埃罗》是勋伯格 1912 年创作的独唱套曲。人们熟悉的昔日喜剧中的恋爱失败者、丑角彼埃罗，孤独病态，精神恍惚地回忆着过去。象征主义抽象的歌词，用说与唱紧密结合的“念唱”音调吟出。

这三部相近年代出现的作品代表了 20 世纪一次世界大战之前欧洲出现的对传统欧洲音乐反叛的浪潮。它们无视浪漫主义的热烈炽情，印象主义的唯美静观，甚至千年来形成的音乐美的准则，也被无情地打破了。这三部当初听众似乎是无法接受的作品，现在已被认为是 20 世纪的古典作品，它们代表着上半世纪的一些主要音乐倾向。

新的民族主义音乐

欧洲 19 世纪兴起的民族主义音乐，在 20 世纪前半叶获得了新的发展。20 世纪民族乐派的作曲家不再只是依靠传统的记谱方法记录民间音乐，他们通过录音机，新兴的民族音乐学的新技术，更精确的记录下民间音乐的原貌。他们不是把民间音乐中不规则的地方纳入艺术音乐的轨道，而是珍惜这些独特的品质，并寻求民族的原始音乐灵性。20 世纪民族乐派从农村，也从城市音乐文化中吸取营养，他们采用 20 世纪的现代音乐技法、尖锐的谐和音、打击乐般的节奏和古代的调式。

匈牙利的巴托克 (Bela Bartok, 1881—1945) 是新民族主义音乐的杰出代表，他集民族音乐学家、钢琴家和作曲家于一身。通过对匈牙利民歌的深入考察，他指出“古老的匈牙利五声音阶是中亚、土耳其、蒙古和中国这个五声音阶大中心中的一个分支。”他努力把匈牙利音乐中那“不为人们所知的精神”作为作品的基础。广泛融合了古典、浪漫和现代的音乐技法，代表作品：歌剧《蓝胡子公爵的城堡》、舞剧《神奇的满大人》、《管弦乐协奏曲》和《第三钢琴协奏曲》等。

浦赛尔之后的两个世纪里，英国在音乐上一直默默无闻。以 19 世纪末的民歌运动为开端，20 世纪美国涌现出一批批民族主义精神作曲家。埃尔加 (Edward Elgar, 1857—1934) 的《谜语变奏曲》和清唱剧《杰龙修斯之梦》，被认为是英国音乐复兴的标志。威廉斯 (Vaughan Williams, 1872—1958) 的创作保持着地道的英国民歌风格，音乐语言内在、

朴素、谐和，他写有九首交响曲。霍尔斯特（Gustav Holst, 1874—1934）的大型乐队组曲《行星》则溶入了斯特拉文斯基的影响，带有东方神秘色彩。世纪中叶的布里顿（Benjamin Britten, 1913—1976）更多地吸收了欧洲各家特色，形成一种折衷的音乐风格，著名歌剧《彼得·格兰姆斯》音乐抒情、简朴。

缺乏专业音乐传统的美国，从向德国音乐学习、模仿走向成熟。艾夫斯（Charles Ives, 1874—1954）一生业余时间闭门埋头创作实验。他用美国传统音调、复节奏、复调性和复织体，生动地表现了美国生活的映象。如《新英格兰的三个地方》、《第四交响曲》。但当人们发现他富有创造性的音乐时，他已是风烛残年的老人了。20、30年代美国崛起的第二代作曲家，显示出美国音乐的真正成熟，如科普兰、哈里斯、辟斯顿、塞欣斯、汤姆森、斯蒂尔等。格什文与众不同而成功地将爵士、布鲁斯、黑人灵理引入艺术音乐。写出管弦乐《蓝色狂想曲》、《一个美国人在巴黎》，歌剧《波吉与贝丝》。世纪中叶兴起的新一代作曲家有：威廉·舒曼、卡特、巴柏、凯奇和巴比特等。

新古典主义

新古典主义是第一次世界大战后，欧洲乐坛时兴的一种音乐潮流。战争带来的社会、政治的剧变，心灵的创伤，引起了艺术趋向传统的回归。这是一场“返回巴赫”的“新巴洛克主义运动。”新古典主义作曲家仿效18世纪作曲像亨德尔、库珀兰、斯卡拉蒂、维瓦尔第等的某些风格。他们以不

同于战前的方式否定着 19 世纪。他们极力排斥浪漫主义音乐中那种强烈的主观性，把巴洛克音乐的客观、超然的因素作为自己艺术的准则。他们注重复调技法和 18 世纪音乐体裁形式的运用，在模仿过去音乐风格的同时，采用现代作曲技法。他们努力摆脱文学、绘画与音乐的联姻，提倡纯音乐，认为音乐的目的就是要建立起自身的秩序。

斯特拉文斯基(Igor Stravinsky, 1882—1971)是新古典主义运动的重要倡导者。这位《春之祭》的作者战后的新作是芭蕾音乐《浦契涅拉》，这部作品温静、古雅的风格与《春之祭》的野蛮、凶猛形成强烈对比，这种风格的急剧转变令巴黎的观众又一次大为惊奇。他历时 30 年的新古典音乐风格时期音乐追求客观、冷漠理智，他认为对艺术控制、限制得越多，研究得越多，它就越自由。然而他还是保持着创作早期歌剧音乐时形成的节奏的创造性，复调性的和声对乐器组合的探索等个性。主要作品是：《诗篇交响曲》、《D 调小提琴协奏曲》、舞剧《阿波罗》、歌剧——清唱剧《俄狄浦斯王》、《C 调交响曲》和歌剧《浪子的一生》等。

德国作曲家兴德米特(Paul Hindemith, 1895—1963)几乎使用了所有的传统体裁进行创作，并为差不多所有常用的乐器写出了重要作品。他钻研文艺复兴宗教改革时期到巴赫的复调音乐传统，偏爱对位的织体和控制得体的不协调和声，音乐的抒情性隐含而不外露。

法国作曲家萨蒂(Erik Satie, 1866—1925)是德彪西的同代人。他认为法国音乐应该是朴实、简单、自然、明确、平凡的，他的观点影响了一代法国作曲家。1920 年法国记者科

莱的一篇文章标题为“俄国五人团、法国六人团和萨蒂”，其中评论了六位青年作曲家的音乐会。他们是涅格、米约、普朗克、奥里克、杜列和泰费尔。六人团作为创作团体活动的时间不长，他们不同程度上受萨蒂和新古典主义影响，音乐风格发展倾向却差异很大。他们的代表性作品有米约的《巴西组曲》、奥涅格的《太平洋 231 号》和清唱剧《火刑堆上的贞德》。

表现主义

表现主义艺术最早出现在绘画、诗歌领域，于一次大战前扩展到音乐领域。表现主义音乐的主要代表人物是勋伯格（Arnold Schoenberg，1874—1951）、贝尔格（Alban Berg，1885—1935）和韦伯恩（Anton Webern，1883—1945）三位作曲家，被称为“新维也纳乐派”。

20 世纪表现主义德奥晚期浪漫主义音乐。像浪漫主义音乐一样，表现主义力求表现主观的内心感受，偏爱紧张奇异。而与浪漫主义不同的是表现主义的创作常常源于内心深处强烈的冲动，通过心灵的潜意识对现实的感受进行夸张、变形。它的题材中的现代社会的人，往往处于难以解脱的内心冲突、紧张、焦虑和恐惧之中。

勋伯格的音乐从晚期浪漫主义出发，逐渐放弃了调性。然而离开了调中心和转调，也就失去了传统的音乐组织形式。他通过写短小的乐曲，依靠音乐以外的文学、戏剧去构成音乐作品的形式。在过渡探索之后，他终于寻找到一种新的代替调性来组织音乐的手法——一种用 12 个音的作曲方法，这些

音只有彼此之间的关系，没有中心音——主音。每首作品中作曲家把半音阶上的12个音按照一定的次序排列，称为作品的“音列”或“序列”。这个序列中的各音可先后出现形成旋律，可同时出现形成和声或对位。音列可以倒过来形成倒影，从后向前形成逆行，或倒过来从后向前构成逆行倒影。其中任何一音在其他十一个音没有出现之前不得重复，确保12个音同等重要而不突出任何一个音。节奏音色和力度，可以以任何形式出现。十二音技巧在具体实践中有各种各样的变化，但在某种意义上，用这种方法写的乐曲可以称作该曲基本音列的无穷变奏。这种摆脱了调性的音乐组织方法，在第二次世界大战后的西方，产生了较广泛的影响。勋伯格的十二音的代表作有：他的第一部完全用十二音的作品《钢琴组曲》，他唯一的一部用此技巧为完整的乐队写的《乐队变奏曲》和《华沙幸存者》（为说白、合唱和乐队而作）等。贝尔格的著名歌剧《沃采克》将古典曲式、主导动机与无调性的音乐和十二音的音乐结合起来，念唱与传统唱法相间，时常出现调性音响的音列。这部表现主义风格的歌剧具有强烈社会批判性。韦伯恩把勋柏格的十二音规则运用得更加彻底、更理性化，因而使他的音乐语言更加抽象，带有更多的实验性。

初期的实验音乐

20世纪上半叶，西方音乐已显露出实验性的倾向，作曲家的实验已不只是停留在乐音的体系之内。他们试图动摇或超越传统乐音体系进行创作。

捷克作曲家哈巴（Alois Haba，1893—1973）的创作中大

量使用了微分音音乐，即音程的最小单位不是半音音程，而是小于半音的 $1/4$ 音或 $1/6$ 音。他的带有民族风格的歌剧《母亲》是以 $1/4$ 音体系写成。美国作曲家帕奇（Harry 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。微分音音乐由于受到传统乐器构造的局限，并且超出了一般人的辨音能力，因而没有太大的影响，但是后来的许多作曲家始终未间断在这方面的试验。

意大利世纪初兴起的未来主义，强调艺术表现现代机械文明，影响音乐领域出现了短暂的噪音音乐。意大利的鲁索洛（Luigi Russolo, 1885—1947）声称“必须突破纯粹音乐的狭窄的圈子”，把日常生活中可听到的噪音作为音乐作品的基本音响材料。

美籍的法国作曲家瓦雷兹（Edgar Varese, 1883—1965）也受到未来主义影响，认为在新的科学时代，音乐应该“从平均律的音阶和乐器的限制中解放出来。”他的作品《高棱镜》、《积分》、《电离》、《密度 21.5》等都与自然科学相关。与噪音音乐不同，瓦雷兹新音响的试验主要是在打击乐领域。《电离》中用了约 40 件打击乐器和两个警报器。它没有旋律，没有和声，按不同性质的音色和音响结构而成：金属的、木头的、沉重的、轻巧的……50 年代，借助新出现的电子设备，他创作了《沙漠》、《电子音诗》等电子音乐。瓦雷兹降低了音高变化在音乐中的作用，而把音色、音响提到首位，这种尝试对战后的音乐风格有重要影响。

二、1945 年以后

先锋派与实验音乐

在 1945 年以后西方更加纷繁的音乐流派风格中序列音乐最早受到音乐界的广泛注意。二战时曾被禁止演出的新维也纳乐派的十二音作品，战后特别引起一批青年作曲家的好感。1946 年他们云集达姆施塔特的“新音乐假期训练班”学习，研究韦伯恩的音乐。拉开了战后序列音乐发展的帷幕。十二音音乐的有序性仅表现在音高上。50 年代出现的序列音乐，不仅在音高上采用序列手法，在节奏、力度、音色等方面也同样采用序列手法，因而它也称作“整体序列音乐”。韦伯恩的十二音作品《管弦乐变奏曲》把序列原则扩展到节奏方面，为序列音乐发展打下基础，梅西安的钢琴曲《时值与力度的模式》被认为是第一部真正的整体序列作品。战后序列音乐重要代表人物是布列兹（Pierre Boulez，1925—）、斯托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1928—）、巴比特（Milton Babbitt，1916—）、诺诺（Luigi Nono，1924—）等。新古典主义的代表斯特拉文斯基也在 50 年代转向序列音乐。整体序列音乐由于其有序的数理实验性，而消弱了它的艺术可感受性，并且过于限制作曲家的创造力，它在 70 年代以后便衰落了。很少再有作曲家采用严格的整体序列手法作曲。

与音度有序性的序列音乐截然相反的另一极端——偶然音乐。它强调非理性直觉、偶然性及一时冲动对音乐作品

的决定性作用。在创作偶然音乐时，作曲家可以用掷骰子来决定音乐素材，或偶然选择音响构成乐曲。他们虽然安排乐曲的章节，但允许演奏者在演奏时自由选择演奏秩序。因此，演出成为音乐的“偶然”，乐曲每一次演出都会有不同的面貌。偶然音乐的代表、美国作曲家凯奇（John Cage，1912—）的第一首偶然音乐作品《变化的音乐》根据中国《易经》六十四卦，设计出 64 个音乐图式（包括音高、时值和音色），然后采用扔三个硬币的方法找出相应的六线形及其相应的音乐图式。钢琴曲《4 分 33 秒》中凯奇放弃了作曲家和演奏者对作品的控制已达到极端，该作品唯一的音响竟是“演奏”时周围环境的声响。写作过偶然音乐作品的还有弗尔德曼、布朗和斯托克豪森等。

电子音乐的出现是二次大战后西方音乐的一个重要进展。磁带录音的发明不仅为储存和编辑音响提供了方便的工具，也使电子音乐开始变为切实可行。40 年代末巴黎的一批早期电子音乐试验者，利用录音磁带的拼接和放送的各种技巧“具体地”把作品创作在磁带上，而不是“抽象”地写在纸上，他们将这种音乐自称为具体音乐。1951 年西德科隆电台建立了电子音乐实验室，他们采用振荡器发出的音响把其作为磁带录音制作的电子音乐的音响原料。艾默特、斯托克豪森都在此进行过创作。60 年代电平控制合成器问世后，大大简化了电子音乐的创作过程（磁带创作的电子音乐过程复杂、耗时长）扩大了音响表现的范围，还可以现场即兴创作演奏。美国作曲家苏博尼克（Morton Subotnick，1933—）的合成器代表作是《月亮上的银苹果》。电脑音响合成的出现为

电子音乐的展示出更广阔的道路。

20 世纪上半叶，西方音乐很多作品中，节奏以传统上的背景地位，突现到前景的地位，成为音乐表现和构成的重要因素。而 1945 年以后的西方音乐对音色的探索则成为普遍的倾向。创作生涯跨越世纪中叶的法国作曲家梅西安（Olivier Messiaen, 1908—）是承前启后的人物。二战前他从东方音乐中吸取营养，继《春之祭》后发展了 20 世纪的节奏方法。二战以后他转向音色的研究，许多作品是以他录下的鸟叫声为素材，用节奏和音色表现出原来的色彩。战后的波兰作曲家潘德利茨基（Krzysztof Penderecki, 1933—）的弦乐曲《广岛受难者的哀歌》以使用新音色、音块手法而成为广为人知的作品。匈牙利作曲家利盖蒂（Gyorgy Ligeti, 1923—）的管弦乐曲《大气层》想创作一种没有“事件”只有“状态”的所谓“非曲式”音乐。众多的单个乐器声部交织在一起，形成稠密的织体音响。在新音色方面探索的作曲家还有希腊的希纳基斯、意大利的诺诺、贝里奥、美国的克拉姆。

60 年代后期在绘画、雕刻艺术的影响下，在美国出现了简约派音乐。与高度有序、复杂的序列音乐形成对照，简约派追求音乐的极度简朴，他们有意将节奏、旋律、和声和配器限制在非常小的范围内。在印度和印度尼西亚音乐的影响下，他们注意旋律与节奏的微细变化。

50 年代末的第三潮流音乐，将传统的专业艺术音乐与民间或流行音乐相结合的一种趋势。与历史上同样倾向不同的是第三潮流保留了民间或流行音乐的即兴特点。

70、80 年代出现了新浪漫主义，它标致着西方对 19 世纪浪漫主义音乐厌弃了四分之三世纪以后的一种回潮。新浪漫主义音乐又恢复了音乐的调性、功能、和声，并注意感情表现，甚至经常引用 19 世纪浪漫主义作曲家的音乐材料。同时音乐中采用了 20 世纪出现的更丰富的音乐语言、手法和风格，形成了浪漫主义和现代主义的结合。