

中央音乐学院图书馆藏书

书号

G2.0

总记登号

BK 158346

攀登艺术 音乐艺术 高峰的途径



人民音乐出版社

由音乐学院图书馆	
书号	
登记	BK 158346

攀登音乐艺术 高峰的途径

许勇三著

人民音乐出版社

责任编辑：许在扬

攀登音乐艺术高峰的途径

许勇三 著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京新魏印刷厂印刷

850×1168毫米 290千文字 1插页 32开 13印张

1995年7月北京第1版 1995年7月北京第1次印刷

印数：0,001—3,545册

ISBN 7-103-01258-x/J·1259 定价18.50元

致 读 者

在我漫长的音乐教育生涯中接触了许许多多青年人。如今，他们有些已成了老年人，有的正当壮年，担负着教学、创作、研究工作。目前在我身边有几位心怀大志的青年人正在与我共同努力攀登音乐艺术高峰。与他们一起漫游音乐的海洋是我一生中最大的快乐。我常常将自己的体会、研究成果和喜悦与他们一起分享。收在这本集子中的数十篇文章大多是近些年来写的，它们汇集了我多年的教学经验与体会，其中一部分正是在与青年人的交往中激发出来的。从题目上看，本书的涉及面或许宽了些，但读者或可从不同的角度，不同的层次得到不同的收获。

本书的编排，是按照音乐实践的三个不同层次把文章分别归在三个部分中。在基础实践部分中有乐曲的分析、不同时代作曲技法和曲式结构等方面的文章。在本书中我只对巴赫的作品进行了介绍，因为论述外国音乐作品的书已经出版多种，但对巴赫的作品介绍却不多见。

但愿我能在这方面起到抛砖引玉的作用。

教学本身就是一种十分重要的音乐实践。五十多年来，我一直在高等音乐院校从事作曲理论教学工作。我愿借此机会向同行们交流我的一些看法。

科学研究是音乐实践中的最高层次，但这并不意味着它是一个高不可攀的艺术圣地。只要肯下功夫，把自己的心得如实地写

出来，哪怕是很粗浅的“一孔之见”也是有意义的。我就是怀着这种信念把一些文章奉献在青年朋友面前，诚恳地希望得到大家的批评指正。

在此，我感谢人民音乐出版社给我与青年朋友们谈音乐的机会，还要感谢我院作曲系周小静及其他同志的热情协助。愿更多的青年人在美好的音乐中得到精神上的升华。

许勇三

1992年8月5日

于天津

1992/8/5

目 录

致读者

攀登音乐艺术高峰的途径	(1)
-------------------	-------

(一)

与青年朋友谈巴赫	(15)
----------------	--------

巴赫的众赞歌	(20)
--------------	--------

巴赫作品中的几颗明珠

——介绍一首管风琴众赞前奏曲	(22)
----------------------	--------

巴洛克时期的弥撒曲	(29)
-----------------	--------

宝中之宝

——巴赫《b小调弥撒曲》中的《被钉十字架》	(31)
-----------------------------	--------

谈谈奏鸣曲式(Sonata form)	(40)
---------------------------	--------

西方近现代音乐技术手段的发展	(43)
----------------------	--------

十六世纪复调技法概况	(61)
------------------	--------

[附]“音乐文献学”基本曲目(西方音乐作品部分)	(120)
--------------------------------	-------

西方音乐、文学、美术家及世界大事编年记	(132)
---------------------------	-------

(二)

漫谈教与学

——如何进一步提高我们的教学质量	(147)
------------------------	-------

美国大学的音乐教育

——兼论在我国大学中设音乐系的意义	(151)
-------------------------	-------

美国著名音乐学院随想	(161)
美国音乐事业对我的启发	(164)
音乐风格在美国音乐教育中的地位	(178)
对培养作曲技术理论研究生的几点看法	(192)
关于作品分析课的几点建议	(199)
巴托克对我在作曲教学方面的启发	(206)

(三)

音乐文献学之我见	(216)
建立音乐文献学学科设想	(223)
研究西方音乐的重要途径之一	
——英文阅读	(225)
谈谈作曲技术理论研究中的一些问题	(228)
略论和声的起源及其发展	(232)
关于奏鸣曲式之形成的初步探讨	(260)
巴托克创作的出发点	(298)
巴托克为民歌配置多声手法初探	(324)
继承与创新	
——论巴托克对贝多芬晚期四重奏写作手法的发展	(362)
巴托克成功之路及其对我们的启示	(395)

附录：本书主要参考书目

攀登音乐艺术高峰的途径

我在高等院校中的音乐教学工作是从1940年秋，在北京燕京大学音乐系开始的。在五十多年漫长的时间里，经历了很多事情，使我强烈地感觉到，有一些经验和体会值得把它写下来，希望它对同志们有一些参考价值。

把这些体会写出来的想法，在几年前就有了。我曾经写过一些提纲，其中有一个专题就是关于理论研究工作不同阶段的划分问题。整个过程我把它分成由浅入深、由低到高几个阶段，每个阶段都以不同的方式来进行。它们之间的性质和要求各不相同，但它们之间又彼此紧密相连。这样的几个阶段不是我凭空想象出来的，而是自己亲身经历过的，其中有过失败，也尝过克服困难后的喜悦与满足。

我曾经问自己，这些经历仅仅是属于我个人的吗？它是否具有普遍意义呢？经过认真思考以及参考了大量在世界上有重大成就的音乐学者所走过的道路之后，我深信这样的几条实践原则，确实是我们攀登音乐艺术高峰的必由之路。

这几个不同的阶段层次，用埃及金字塔来比喻是很恰当的。金字塔的基础宽厚，然后向上逐渐缩小。它提醒我们，基础必须打得扎实、雄厚；开始的欠缺，会给以后造成不可弥补的损失。音乐理论研究是金字塔的顶端，没有牢固的基础而想从事这项研究，是不可能的，它只能是空中楼阁，是一个建筑在沙土地上的

建筑物，绝对经受不住任何考验。

上述几个不同实践阶段是——

- 一、听音乐的实践；
- 二、演唱与演奏音乐作品的实践；
- 三、音乐创作的实践；
- 四、音乐理论研究的实践。

一、听音乐的实践

要想攀登音乐艺术这个高峰，第一步必须直接与活的音乐接触，让音乐本身来感染你、打动你。听音乐是人们认识音乐的第一步，也是一切有志从事音乐事业的人们的最基本的实践。我们绝不贬低阅读音乐欣赏之类书籍的作用，但是，不论我们从书本上懂得了多少知识，如果忽略了直接被活的音乐所吸引、所打动的活的话，那么这些书本上的知识也就没有多大意义。

听音乐的几个步骤：

1. 与音乐建立感情上的联系。

所有从事音乐的人都会有一段最初与音乐建立感情联系的过程；许多人都会有一段与音乐结下不解之缘的经历，而最终投身于这个事业。我也有这种经历。

记得最早的一次，我在邻居那里听到舒伯特《未完成交响曲》。当时对我震动很大，感觉世界上竟会有如此美妙的音乐。后来在一个音乐书店里，我又听到了贝多芬的《第六交响曲》（田园），第一乐章给我带来的新鲜与生动感觉，仿佛使我置身于广阔的原野之中。有几次是被莫扎特小提琴协奏曲所打动，直到流泪的地步。这些例子说明，我当时确实在感性上对这些音乐取得了一定

的认识。

2. 运用理智和分析的态度来听音乐。

上面所讲的是从感性上来欣赏音乐，而到了一定的时候，就应该用一种分析的态度来欣赏和观察一首音乐作品，这样会加深对一部作品的认识。

从音乐作品的构成因素来分析音乐，包括以下几方面：

(1) 旋律通常居于最高声部或其它较明显的地位；

(2) 多声——和声、复调的写作手法；

(3) 音色——配器的手法；

(4) 曲式结构——属于哪一种乐曲形式。

音乐学院中所学的“四大件”^①等等，即针对这几个方面对音乐作品加以认识，这里就不详谈了。

3. 对于音乐风格方面的感性认识。

我认为，对于西方音乐作品的时代风格问题，我们一直重视得不够。虽然在西方音乐史的课程中可能涉及到一些，但在听觉的辨识方面还是非常薄弱的。有的同志常常有这样一种概念，即认为西方音乐似乎是从巴赫、亨德尔开始的，好象它们是凭空从天上掉下来的。对巴赫、亨德尔以前的音乐作品知道得很少，至少觉得它们不够成熟，更谈不上那些作品的风格特征是怎样的了。我觉得，这无疑是一种严重欠缺，要及早加以弥补。

对于历史的无知，所带来的不良后果常常是十分严重的，它会使我们目光短浅、毫无远见，最终使我们的艺术创造力大大受到限制。所以我主张在掌握了听音乐的基本技能，又对音乐作品的几个构成因素有了一定的了解之后，就应当对音乐作品的时代

① 通常指和声学、复调写作、管弦乐法及曲式与作品分析四门学科。

风格进行分析和研讨。

关于风格，我主张也要从感性入手。先列出一个包括不同乐派、不同年代和时期的主要作曲家和他们的代表作品这样一个单子，按照顺序来听，循着这样一些线索，可以举出几套不同体裁的作品、反复听，来培养我们在感性上的分辨能力。尽管开始的一个阶段中，可能会感到有些无所适从，但随着以后我们深入阅读有关音乐史方面的书籍，无疑可以逐渐理顺、补充和纠正我们在感性方面的认识和体会。我认为，这就是加深我们对作品风格方面的认识行之有效的办法。

一般学者都把西方音乐划分为以下六个时期：

中世纪(450—1450)。

文艺复兴时期(1450—1600)。

巴洛克时期(1600—1750)。

维也纳古典乐派(1750—1850)。

浪漫乐派(早期1820—1850；晚期1850—1900)。

20世纪音乐(1900——)。

然而我希望读者不要把以上时期的界限与年代过于绝对化。时期的划分是根据作品的风格而定的，而一个作曲家的自身风格也有一个演变过程。问题的关键在于作曲家之间的继承与创新。举贝多芬为例来说，他初期的六首弦乐四重奏(OP. 18)就是以海顿晚期弦乐四重奏写作为楷模创作的；到了贝多芬中期，他的四重奏(OP. 59)在风格和写作技法上都与前大不相同了。又比如，舒伯特早期交响乐深受莫扎特的影响，他的《第五交响曲》的开头，乍一听就象是莫扎特的作品，但再仔细地听，我们会发现其中有些独特的东西，是莫扎特音乐中所没有的。直到舒伯特写作了他的《未完成交响曲》，他自己的风格才变得明确了，这部作品被认为是浪

浪漫主义音乐流派中的第一部里程碑式杰作。

类似的例子在音乐发展史中比比皆是。我愿再举两个人物为例，来说明上述观点。19世纪末，瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》被认为是一部标志着18、19世纪的功能和声、特别是在变音和弦与转调方面都已发展到了极限的作品。与许多年青作曲家一样，刚22岁的勋伯格对瓦格纳的这部杰作推崇之至。他早期的作品中，到处可见他受到瓦格纳影响的痕迹，如《升华之夜》与《佩利亚斯与梅丽桑德》，可以说是晚期浪漫派风格的。此后，勋伯格开始发展自己的风格，在“无调性”领域经过深入探索之后，终于在47岁时，建立起了他的“十二音序列作曲”体系，这是在整个西方音乐发展史上的一个重大突破性贡献。从以上这些例子，我们清楚地看到每一位大师都是在前辈基础上起步，通过自己的开拓，走向新的高度的。历史就是这样一步一步向前推进的。

二、演唱与演奏音乐作品的实践

听音乐无论怎样深入，对于听者来说，这种实践必定是被动的；如果本人亲自参加演奏某种乐器或合唱，情形就不同了。因为，演奏(唱)者此时处于一种主动的地位。学习某种乐器益处很多。特别是钢琴，因为其性能齐全，几乎各种多声音乐作品都能在钢琴上表现出来，这是与其它只能演奏单旋律的乐器所不同的。对所有搞音乐的青年朋友来讲，特别是作曲专业的青年朋友，一定要掌握一种乐器，打好这方面的基础。我们并不要求钢琴演奏技巧有多么高超，重要的是具有视奏能力。我自己在这方面有亲身体会。我曾用过一二年的时间 and 一位朋友弹四手联弹，主要是莫扎特、贝多芬等人的作品，以提高视奏能力。结果使我终身获

益非浅。

参加合唱也是一项十分重要的实践。目前，国内的社会大众及院校，特别是音乐院校对它的认识很不够，在这方面的损失太大了。以巴赫而言，他之所以成为巴赫，与他从小受家庭的音乐教育及参加教堂合唱分不开。这些对他整个前途的发展都有极大的关系。合唱不仅使他能够接触大量的音乐文献，更重要的是训练了他的音乐感，培养了他分辨音乐作品风格的能力。组织乐队需要乐器，而组织合唱队就相对地简单多了。当然也要有好嗓子 and 较好的视谱能力，后者更为重要。我认为如果有这样的合唱组织，目的不在于开一场音乐会，虽然这也是它的一个方面，重要的是通过实践加强我们对作品风格、音乐构成规律的认识并通过训练积累一套由浅入深的曲目，使听觉、音乐艺术的修养与素质都有所提高。我们在这方面的欠缺，在短时期内也许察觉不出来，但总有一天会感觉到，然而那时已为时过晚。

参加乐队的演奏，很有益处。很多配器大师，都亲自参加过乐队演出。有许多在教科书上是容易讲清楚的，只有亲自参加乐队才能通晓，学到书本上学不到的东西。我在美国时，主科教师就再三忠告我，每次乐队排练一定要去。乐队排练时，你能拿着总谱去听（当然最好参加演奏）必定会有极大的收获。

在音乐院校里，有一门课叫“基本乐科”或“视唱练耳”。我们有时对这门课的认识还不够全面。我认为，它应该称作“音乐基本技能训练”，包括视谱、听音、节奏、节拍、旋律等的训练。我赞同西方对这门课的称呼，英文是Basic musicianship，英文解释是Skill in performing or judging music，即演奏和判断音乐的一种技能，这门课程的目的应是这样。当然，视唱练耳也包括了这些，但是不如称它为“音乐基本技能训练”更全面。在这方面，

我愿意提供大家一本书作为参考，这就是兴德米特的《音乐基础的训练》。众所周知，20世纪的五位伟大作曲家有：斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克、普罗科菲耶夫和兴德米特。兴德米特的最大特点就是音乐修养非常全面。他本人不但是作曲家，他的中提琴演奏也是世界有名的，并且几乎乐队里所有的乐器他都会演奏；他同时又是一位指挥家。在前面提到的《音乐基础的训练》一书中，特别对节奏和旋律的训练方法很好：嘴里唱某个旋律，手里敲击某一种节奏。这样大量的练习，对全面的音乐训练，至少指出了正确的方向。

三、音乐创作的实践

这是我们最熟悉的一种音乐实践活动。在这里我只想谈这样四个问题：

1. 创作实践的几个阶段。

我们应该将全部动笔写作的过程，按照由浅入深的原则，分成不同要求的几个阶段。

(1)和声、复调、曲式、配器等门课程的作业，实际也是一种创作实践，尽管由于课程的要求比较具体，而使独创性的因素受到较多的抑制，也不应削弱艺术的创造性。例如，在为高声部配置四部和声时，如何将低音写得好，以使它更富有歌唱性；如何恰当地选择和弦等多种问题，就包含艺术性和创造性高低的分别。所以，这些课程的作业虽属技术性的，也不应把它们看成是纯理性的作业，而应将它看作创作的初级阶段。

(2)接下来可进入风格模仿的阶段，它要求在做技术性的练习时，去模仿某一种特定的风格，它是在前面基础上的进一步的

创作实践。

(3)自由作曲阶段。将过去所学到的东西综合运用，来表达
自己的思想，这是创作的最高阶段。

虽然各阶段要求不同、但都应当要求有一定的艺术性和创造性，这一点是很重要的。

2. 关于风格模仿课。

我认为应该有这样一门课，至少在我们学习作曲时应该有这样一个阶段。正象前面所讲的，它是更高一层的写作实践。国外有的音乐院校就有这样一门“风格模仿课”。例如让你把一首曲子写成莫扎特或柴科夫斯基的风格。这就要求你对他们各自的风格与特点是什么有所了解。这是一种非常有意义的实践锻炼。

这里存在这样一个大家所关心的问题，即写不同风格的作品会不会削弱自己的独创性与自己的民族风格？答案当然是否定的。因为模仿他人风格会增强你辨别不同风格的能力，从而有助于提高自己的风格的独创性。这就如同学习书法，写楷书、行书、草书，在学习过程中，书法家们曾临摹过各种字帖，等他成熟时就会自然地形成自己独特的风格，并不因为临摹别人作品而失掉自己的个性。音乐上模仿某种风格的练习与此同理。

例如，按照斯波索宾和声教科书写作的和声习题，实际上也是一种风格，是一种18、19世纪的严格的和声风格。任何作品都有风格，教科书和它的习题也不例外。会模仿写出各种风格的音乐习作，最终只会增强自己的独特风格，而不是相反。事实上，作曲也有继承和创新的问题。我们应采众家之长，取天下之精华集于己身。

3. 写作实践过程中必须遵循的原则。

内心听觉是十分重要的。我们学习基本乐科、视唱练耳，都

是在培养我们的内心听觉——根据乐谱想出实际音响。我们搞作曲的人，就是把内心所想的音乐音响落实在纸面上。一个优秀的作曲家，在他创作时，音响在他脑子里已经形成，据说莫扎特就是这样。他之所以能写得那样快，就是因为这个缘故。实际上作曲对他来说只是照抄在他头脑中的音响而已。

对作曲者来说，就怕没有内心听觉。这种没有内心听觉的作曲，只能是在做一些音符的游戏。不过一般来讲，搞音乐的人都会有内心听觉，只是程度的不同罢了。

内心听觉的优劣，关系着自己的音乐创作能否有所成就。因此，我们应该努力培养自己的内心听觉，而不能只根据课本上的条条框框来做音符的堆砌。音乐是音响的艺术，不是纸面上的东西。我们应力求使纸面上的音符与实际音响在内心听觉上统一起来。

培养内心听觉的方法很多。例如：你听一首音乐作品，可以先看谱子想象它的音响，而后再听实际音响；也可以反之，先听音响，后看谱子想想刚才的音响。在作曲时，可以边写边在钢琴上弹奏，以纠正音响错误。有一种作曲家叫钢琴作曲家，他是在钢琴上反复弹奏，把弹出的音响再记录下来。但真正的作曲家不能这样，他应该先有一个明确的构思，写出主题，设计出一个大体的作曲方向，写出后再用钢琴进行检验，而不能只依靠钢琴所弹出来的音乐进行写作。

4. 如何正确借鉴音乐大师们的作品。

让我举两个例子来说明：

(1) 关于“弥撒曲”。西方很多作曲家都在这方面进行过写作。其中最著名的是帕列斯特里那（1525—1594）和巴赫（1685—1750）。前者是调式写法的代表人物，后者是古典音乐的先锋。他们都用“Kyrie eleison”（神怜悯我们）这一普通弥撒曲的开头一段

写了音乐。但风格特点是截然不同的。

帕列斯特里那的作品，声部线条纯净，和声音响协和，并且两者结合得很好。它们形成一系列三和弦及其转位，其余的音是和弦外音。变音和声虽然当时在意大利的牧歌中已经出现，但在这里用的不多。因为当时教会音乐要求教徒能听得很清楚，所以他的作品在这方面的要求是很严格的。

巴赫成功地吸收了他的前辈和当代作曲家的一切技术手段，并把它们发挥，融入自己的作品中，形成一种自己的风格特征，即高度集中与鲜明的音乐主题；富有推动力的节奏；和声与复调（纵与横）两者美妙的平衡；清晰雄伟的曲式结构；富有象征意义与诗情画意的音乐形象；技术细节上的完美无瑕等。所有达到这些要求的音乐艺术手法都严密地控制于这样一位大师的手中。

巴赫(Bach)德文的意思是小溪，到他逝世时，这一条小溪已经发展成大海了。巴赫不仅极大地推动了西方音乐的发展，而且其影响波及世界各个角落。

(2) 巴托克的作品。他的《四十四首小提琴二重奏》配的是民歌，作于1931—1933年。另一套《儿童钢琴曲集》，也是根据民歌配置的，作于1909年。两部作品相隔20年，和声手法有了很大变化。

《儿童钢琴曲集》是主调写法；《四十四首小提琴二重奏》是线条对位。下面声部的和声语言比以前复杂得多了。同出自一个作者手笔，同样都是民歌风格，但随着时间的推移，和声手法已大不相同。

通过这两个例子，我们可以从中看出，研究音乐历史的演变、各种写作技术的发展，采用前后比较的方法（以不同时代的作曲家的同一内容、形式的作品，如帕列斯特里那和巴赫，以同