



普通高等教育“十五”
国家级规划教材

普通高校合唱 教程（外国部分）

PUTONG GAOXIAO
HECHANG JIAOCHENG

在人类几千年的历史长河中，美妙的合唱音乐不断绵延、发展，涌现出无数伟大的音乐家和经典的音乐作品。帕里斯蒂纳、拉索、若斯坎、蒙特威尔第、维瓦尔第、亨德尔、巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、门德尔松、勃拉姆斯、德彪西、拉威尔……连同他们那些精妙的音乐至今依然回响在世界各地的音乐厅。



侯锡瑾
编著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

普通高校合唱 教程(外国部分)

PUTONG GAOXIAO
HECHANG JIAOCHENG



侯锡瑾 编著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

普通高校合唱教程(外国部分)/侯锡瑾编著. —北京:北京大学出版社, 2006.8

(博雅大学堂·艺术)

ISBN 7-301-10703-X

I. 普… II. 侯… III. 合唱—高等学校—教材 IV. J616.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 046300 号

书 名: 普通高校合唱教程(外国部分)

著作责任者: 侯锡瑾 编著

责任编辑: 谭 燕

标准书号: ISBN 7-301-10703-X/J·0126

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子信箱: pkuwsz@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

印 刷 者: 涿州市星河印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

880 mm× 1230 mm 大 16 开本 24.5 印张 562 千字

2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 39.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

目 录

第一章 早期合唱艺术

概述 /1

我心将逝 (*Mori Quasi il Mio Core*)——帕里斯蒂纳 /11

羔羊经 (*Agnus Dei I*)——帕里斯蒂纳 /17

圣母颂 (*Ave Maria*)——维多利亚 /21

你好,我的爱人 (*Bonjour mon coeur*)——拉索 /25

回声之歌 (*Echo-Kanon*)——拉索 /27

在这甜蜜、欢愉的五月 (*This Sweet and Merry Month of May*)——伯德 /30

圣母颂 (*Ave Maria*)——若斯坎 /38

我要活下去 (*Tant Que Vivray*)——赛尔米西 /43

哭吧,我的眼睛 (*Weep, O Mine Eyes*)——本内特 /46

他能干又善良 (*Il est bel et bon*)——帕色奥 /49

爱的历程 (*April Is in My Mistress' face*)——莫利 /52

火焰! 火焰 (*Fyer, Fyer!*)——莫利 /54

银色的天鹅 (*The Silver Swan*)——吉本斯 /61

女人们呀,我是如此痛苦 (*Chi Vuol' Udir'*)——马伦齐奥 /63

第二章 巴洛克时期的合唱

概述 /67

圣母玛利亚 (*Sancta Maria*)——蒙特威尔第 /72

主啊,唯一的神 (*Domine Fili Unigenite*)——维瓦尔第 /76

阿利路亚 (*Alleluja*)——普赛尔 /86

耶和华的荣耀 (*The Glory of the Lord*)——亨德尔 /87

阿利路亚 (*Hallelujah*)——亨德尔 /97

我们落泪,下跪(*Wir setzen uns mit Tränen nieder*)——巴赫 /110

阿利路亚(*Alleluia*)——佩格莱西 /122

第三章 古典主义时期的合唱

概述 /126

羔羊经(*Agnus Dei*)——凯鲁比尼 /135

春之歌(*Come, Lovely Spring*)——海顿 /143

圣体颂(*Ave Verum Corpus*)——莫扎特 /153

荣耀经(*Gloria*)——莫扎特 /157

合唱幻想曲(*Choral Fantasy*)——贝多芬 /173

第四章 浪漫时期的合唱

概述 /188

为新年干杯(*Toast pour le nouvel an*)——罗西尼 /196

菩提树(*Der Lindenbaum*)——舒伯特曲 鲁道夫编合唱 /204

天使颂(*The Cherubic Hymn*)——柴科夫斯基 /205

清晨的祈祷(*Morgengebet*)——伯辽兹 /212

来吧!主(*Veni Domine*)——门德尔松 /219

告别森林(*Abschied vom Walde*)——门德尔松 /224

梦幻曲(*Traumerei*)——舒曼曲 索科洛夫编合唱 /226

圣母颂(*Ave Maria*)——李斯特 /228

天使神粮(*Panis Angelicus*)——弗兰克 /229

圣母颂(*Ave Maria*)——布鲁克纳 /234

红玫瑰花蕾的宣言(*Rote Rosenknospen Künden*)——勃拉姆斯 /237

可爱的燕子,小小燕子(*Liebe Schwalbe, Kleine Schwalbe*)——勃拉姆斯 /240

主耶稣,你的居所令人神往(*Wie lieblich sind deine Wohnungen*)——勃拉姆斯 /245

夜晚沉静(*Calme des Nuits*)——圣-桑 /260

夏之歌(*Summer Song*)——德沃夏克 /263

- 万岁,天堂的明星(*Ave Maris Stella*)——格里格 /266
- 圣哉经(*Sanctus*)——福莱 /270
- 拉辛颂诗(*Cantique de Jean Raicne*)——福莱 /278
- 圣母颂(*Ave Maria*)——巴赫、古诺 /289
- 夏日急流(*As Torrents in Summer*)——埃尔加 /293
- 乐色迷人(*There Is Sweet Music*)——埃尔加 /297
- 当上帝您已升起(*When Thou, O Lord hadst arisen*)——拉赫马尼诺夫 /304

第五章 20 世纪的合唱

概述 /307

- 上帝给了我亲爱的人(*Dieu! qu'il la fait bon regarder*)——德彪西 /317
- 来自天堂的三只美丽的鸟(*Trois beaux oiseaux du Paradis*)——拉威尔 /320
- 燕子啊,燕子(*O Swallow, Swallow*)——霍尔斯特 /324
- 黄昏之歌(*Esti Dal*)——科达伊 /328
- 牧歌(*Madrigal*)——贝内特 /330
- 月亮(*The Moon*)——戴森 /336
- 欢迎圣诞(*Wolcum Yole!*)——布里顿 /342
- 诗篇歌(*Psalm*)——布里顿 /349
- 在这皎洁的夜晚(*Sure on this Shining Night*)——巴伯 /359
- 华树萌芽(*Floret Silva Nobilis*)——奥尔夫 /363
- 阿利路亚(*Alleluia*)——曼纽尔 /372

附录 歌词译文 /378

第一章 早期合唱艺术

概 述

如果我们追寻西方音乐的渊源,不难发现早期基督教会的仪式性音乐对西方音乐历史的发展起着非常重要的作用。西方音乐活动在最早的一千年中主要是围绕着基督教礼拜活动展开的,这些音乐自然成为基督教时代最主要的音乐创作形式。尽管其他一些世俗音乐也同时存在,但终究难以与强大的教会势力相抗衡,不得不放弃自身的音乐趣味,服从教会音乐。

在礼拜活动中的唱颂经文称为圣咏(Chant),由于其音调肃穆、朴素,也被称为素歌(Cantus Planus, Plain song)。圣咏在早期宗教音乐中占据了统治地位,在10世纪发展到了顶峰。从11世纪开始,音乐家们在圣咏的基础上开始探寻新的表现形式,由此产生了多声音乐。

西方音乐史上最早的乐派是巴黎圣母院乐派,这一乐派有两位代表性人物,他们是莱奥南(Leonin,约1159—约1201)和佩罗坦(Perotin,约1170—1236)。他们以创作奥伽农、克劳苏拉和早期经文歌为主,其主要成就是最先对早期复调音乐进行了梳理,并加以发展。

14世纪上半叶,在音乐领域出现了用来表述“14世纪复调”一词的同义词——“新艺术”风格,这一术语来自于法国作曲家、诗人菲力普·德·维特里(Philippe de Vitry,1291—1361)针对13世纪的“古艺术”风格而写的一篇论文——《新艺术》(约1322—1323)。论文讲述了14世纪复调作曲的新手法,如将二拍子节奏运用到音乐实践中,这在13世纪的音乐创作中是不允许的。教会保守派认为二拍子音乐是放纵的音乐,在14世纪之前,是被官方严令禁止的。但是维特里主张的“新艺术”风格,就是要打破对二拍子的偏见。与此同时,音乐创作中的和声观念也有了显著的发展,抛弃了多语种的歌词的运用而只用一种语言,使得各声部之间出现了密切的相互关联。此外,音乐作品中出现了“伪音”、音程性的和声、终止式等新的音乐手法。这一时期,主要的合唱体裁是猎歌(Carccia)、牧歌(Madrigal)、巴拉塔(Ballata)和回旋曲(Rondeau)等。

在西方音乐史上,其作品被妥善保存的第一位作曲家是马肖(Guillame de Machaut,1300—1377)。他是“新艺术”音乐风格的杰出代表。他的作品包含了当时所有的音乐形式,表现出新旧音乐风格的混合。他创作有23首经文歌、大量的多声部世俗歌曲及一首著名的《圣母弥撒曲》。马肖不仅是一位典型的14世纪作曲家,而且是一位诗人、学者。他的世俗音乐大多于宗教音乐,其根本原因是由于14世纪是世俗歌曲盛行的年代。马肖对弥撒曲也有很重要的贡献:他将弥撒曲固定部分中的五个部分作为一个整体来创作,这在音乐史上无疑是先例。在整个弥撒曲中,相同的音乐旋律在各个段落出现,使每个乐章具有相同的风格,以达到整体化的目的。

14世纪意大利最伟大的作曲家是蓝迪尼(Francesco Landini,1325—1397)。蓝迪尼终生未写过一首圣歌。他创作了90多首两声部和50首三声部的巴拉塔、2首猎歌和12首牧歌。

他最大的成就是在巴拉塔的创作上。他的音乐作品旋律优美,和声效果突出。他改变了13世纪音乐中的二度和七度平行,也很少用五度和八度平行。完整的三和弦在他的三声部音乐中经常出现,不过,这些三和弦不是在乐曲的开始和结尾出现。

15世纪欧洲音乐活动的中心在布艮第。布艮第的地理范围包括目前的法国、比利时及荷兰北部、卢森堡和洛林的大部分地区。14世纪末到15世纪初,这个地区的音乐家与他们创作的音乐风格被称为“布艮第乐派”(Burgundian School)。由于地理区域广阔,文化复杂,布艮第乐派的音乐家来自各国,音乐风格广泛。

15世纪初,布艮第拥有了自己的近30名音乐家。他们既是音乐理论家,又是音乐实践者;既是歌手,又是教师。随着他们在音乐艺术上的声望越来越大,到了1419年好菲利普(Philip the Good)执政之后,布艮第乐派在音乐艺术上的声望在当时的欧洲无人能及。力求表现诗歌的内容,是布艮第乐派的特征。在布艮第乐派的音乐中,即兴的作曲方式越来越少,音乐家们追求精致的音乐技巧,五度、八度的采用已成为过去,取而代之的是大量的六度和三度的乐句,使音乐听起来柔和而高雅。

布艮第乐派的代表作家是杜费,他的音乐创作领域包括了宗教和世俗两方面。他的世俗歌曲的歌词采用法文和意大利文,歌曲大部分是三声部的。杜费在宗教音乐的创作上,最突出的便是弥撒曲的创作。他一共写了8部完整的弥撒曲。这是自1364年马肖创作第一部完整的弥撒曲约70年以后,才有另外的完整的弥撒曲出现。正是在这些弥撒曲的创作中,杜费奠定了四声部合唱的创作方式。正如他的经文歌创作一样,在杜费的弥撒曲中,持续声部不再是最底的声部,而是次低声部。他把最低声部称为“贝司”,也就是现在的“低音声部”。

布艮第乐派的另一位重要的作曲家是班舒瓦。他主要的成就是尚松,其内容大都是爱情诗。班舒瓦的尚松旋律非常迷人,充满了忧伤的情感。他的许多歌词都是他人创作的,这一点也打破了以往音乐创作都是由作曲家自己写歌词的惯例,使音乐家与诗人各自成为了两个独立发展的领域。他最著名的尚松歌曲《越来越多》(*Deplus en plus*)和《我,爱情》(*Jeloe amours*)旋律优美迷人,和声悦耳明快,被收入在当时的多种歌曲集中。

15世纪中叶至16世纪继布艮第乐派后的一个音乐流派是佛莱芒乐派(Flemish School)。由于这个乐派的音乐家大都来自尼德兰的佛莱芒地区(法国北部、荷兰与比利时南部),因而被称为“佛莱芒乐派”。佛莱芒乐派是文艺复兴时期的一个重要乐派(有音乐史家把“布艮第乐派”称为尼德兰第一乐派,称“佛莱芒乐派”为尼德兰第二、第三乐派)。这个乐派包含了众多的卓越音乐家,许多人在音乐史上都是有影响的作曲家。早期以奥奇根(Johannes Ockeghem, 1430—1495)、雅各布·奥布雷赫特(Jacob Obrecht, 约1451—1505)、若斯坎·德·普雷(Josquin des Prés, 1440—1521)为代表,后期则以尼古拉斯·贡贝尔(Nicolas Gombert, 1500—1556)、约伯·克莱门斯(Jacob Clemens, 1510—1556)、安德烈·魏拉尔特(Adrian Willaert, 1490—1562)为代表。由于佛莱芒乐派的作曲家很少留在本国,而是移居他国,并在那里享有很高的地位,所以佛莱芒乐派影响了除法国、荷兰、比利时之外的德国、奥地利、意大利、英格兰、西班牙、波兰和匈牙利等欧洲各国,是一个真正的国际乐派。文艺复兴后期,欧洲大陆出现了民族风格的音乐,如法国的尚松、意大利的牧歌、德国的艺术歌曲等,

使形形色色的世俗音乐形式逐渐渗入到合唱音乐中,这些合唱作品以鲜明的民族特性、轻快的节奏、主调与复调结合的形式打破了模仿性复调音乐一统天下的局面,同时预示着佛莱芒乐派开始走向衰亡。

佛莱芒大师们很重要的贡献是创立了一种新的复调风格。它的特征是:在音乐观念中,所有声部的地位都是平等的。随着布良第乐派的有伴奏的复调歌曲渐渐消失,无伴奏的复调合唱作品开始出现。这种无伴奏合唱不对任何一个声部有所偏爱,每个声部同等重要。这是一个极其重要的风格变化。从此以后,每个声部都是同一音乐作品中的一个有机组成部分。这种新的复调音乐摆脱了老式经文歌的严格的节奏结构。随着音乐织体的丰满,音响也从晚期的布良第乐派的柔弱变得富有阳刚之气。

奥奇根是佛莱芒乐派的开创人,他继承了布良第人的艺术,并开拓了杜费的音乐形式,把这位康布雷大师的简单化的复调转化为自由展开的复调。他甚至把布良第乐派的轮廓分明的终止式融化为没有轮廓的、起伏绵延的音乐。但是奥奇根并非是一个多产的音乐家,他的作品包括 12 首弥撒曲、10 首经文歌及大约 20 首尚松,其中最为后世称道的是他的弥撒曲。他的弥撒曲多半是四个声部,也有少数是三声部或五声部的,表现出了一种非模仿式的对位线条,各声部的终止式不在一个地方出现,使人感到声部流畅自然,连绵不断的音乐效果。例如弥撒曲《武装了的人》中的《慈悲经》或《羔羊经》便是如此。

雅各布·奥布雷赫特也是一位重要的佛莱芒音乐大师,他创作了 24 首弥撒曲、24 首经文歌、约 30 首世俗歌曲及一些器乐曲和一首受难曲。与奥奇根不同,奥布雷赫特放弃了纯净的线性复调技法。他的弥撒曲和经文歌显示出新的音响和清晰平衡的乐句结构以及清新的和声,使音乐更接近文艺复兴的理想。

若斯坎·德·普雷被视为横跨中古时代与文艺复兴时代的最伟大的音乐家。在若斯坎的音乐中,我们感受到了文艺复兴时代的人文主义气息。他的宗教音乐多以模仿手法的复调风格写成,而世俗作品则多倾向于和弦织体。他将世俗歌曲的曲调与圣歌旋律结合起来运用,使音乐更多地流露出人的情感,特别是忧郁的情感,甚至是痛苦的情感。与他同时代的作曲家相比,若斯坎的创作数量是惊人的,他的作品包含了 18 首弥撒曲、100 首经文歌、70 首尚松及一些世俗歌曲。经文歌的创作是若斯坎的最爱,也是他对音乐史最伟大的贡献。他创作的最著名的经文歌有《圣母颂》(*Ave Maria*)、《圣言颂》(*Ave Verum*)、《圣母悼歌》(*Stabat Mater*)、《你,困苦之人的希望》(*Tupauperum refugium*)等。若斯坎在经文歌的创作中,显示了他对乐曲形式的结构、平衡的掌握以及自如的控制能力,整个音乐的设计具有强烈和鲜明的方向感,这主要得益于他对乐句、乐段的精心安排。在大段落音乐拍子的设计中,他将每段音乐的节拍逐渐缩小,使音乐听起来脉动一段比一段激动,达到最后的高潮而结束全曲。这种例子可见他的经文歌《你,困苦之人的希望》。三段的节拍分别以 4/4、3/2、2/2 拍组合,给人听觉上以明显的方向感。另外,在乐句与乐段上,他以和声的变化来加强音响的动力,例如增加不协和的音解决到协和的音,以此来达到丰富音乐的目的。这些都是 16 世纪初佛莱芒乐派的音乐特点。

16 世纪上半叶的后 30 年,一批佛莱芒音乐的作曲家们(被称为“若斯坎后的一代作曲

家”)一方面延续和发展佛莱芒的音乐传统,同时他们的创作也发生着变化。他们抛弃了古老乐派的音乐准则和创作手法,在弥撒曲的创作中采用各种复调模式,以此取代定旋律的陈旧技巧,对圣咏的旋律的处理更加自由。此外,以往弥撒曲和经文歌的创作通常采用四个声部的写法,此时也逐步被五个、六个声部的写法所替代。他们的努力使复调音乐在16世纪下半叶更完美地发展。这时期最重要的作曲家有尼古拉斯·贡贝尔、约伯·克莱门斯、安德烈·魏拉尔特等人。

尼古拉斯·贡贝尔是若斯坎的学生,继承了若斯坎的经文歌传统,把经文歌分成两大段落,各乐句和小的段落之间的终止与新乐句的开始重叠在一起,使乐曲听起来十分统一。完美的旋律的创作与和声的运用,以及不协和音的出现和清楚的解决,是他的经文歌的风格特点。例如他的经文歌《巴比伦河边》(*Super Flumina Babilonis*)清楚表明了他这一时期的经文歌的特点。

约伯·克莱门斯是佛莱芒乐派的重要作曲家,创作的作品包括15首弥撒曲、1首安魂曲、200首经文歌及4首德文诗篇。他的音乐创作继承了早期佛莱芒乐派的风格。他的弥撒曲多是五声部的,音乐进行采取明显的和弦式的写法,动机式乐句在不同声部中出现。他的经文歌多半是四声部或五声部的。由于采用模仿对位的方式,声部之间缺乏明显的节奏对比,这样减少了声部之间的差异,其主从地位难以分辨。于是,一种与16世纪之前的乐曲结构完全不同的乐曲结构出现了,这就是卡农与模仿对位技术。这种技术在帕里斯蒂纳的创作中达到顶峰。

安德烈·魏拉尔特以具有音乐创作和音乐教学的卓越才能而闻名意大利。16世纪末期意大利最出色的音乐家大都出自他的门下。基于这些原因,人们把他看作是威尼斯乐派(16世纪末在欧洲出现的一个很重要的乐派)的开山鼻祖。经文歌《各位教友,请向逾越节的羔羊致敬》(*Victimae Paschali Laudes*)是他的代表作之一。在这首乐曲中,他运用了六个声部,以圣歌的旋律作为定旋律。旋律先在第六声部出现,然后在第五声部出现。

从16世纪初期开始,欧洲大陆的音乐出现了民族风格的倾向,影响遍及意大利、法国、德国、英国及西班牙等许多欧洲国家,使佛莱芒音乐的国际地位受到了很大的冲击。

意大利的民族风格的合唱是佛罗托拉(Frottola)其字面意思是用歌曲唱有趣的小故事。它是盛行于15世纪末到16世纪初的意大利宫廷的四声部通俗歌曲,包括许多类型。其中有些具有固定的曲式,如巴泽莱塔(Barzelletta)、卡皮托洛(Capitolo)、三行诗(Terzarima)、斯特兰博托(Strambotto)等,也有不拘一格的坎佐内(Canzone)。佛罗托拉的旋律许多来自民谣,却流行于贵族社会。与佛莱芒乐派复杂的对位相反,佛罗托拉采用了主调风格,主要旋律在上方声部,以低音为和声基础,常常是人声唱高声部,乐器演奏其他声部。许多佛罗托拉作品节奏明快,具有舞蹈歌曲的特点,可作为四声部无伴奏歌曲,也可作为独唱曲。佛罗托拉在音乐史上最重要的意义在于它是16世纪意大利牧歌的前身:以佛罗托拉的风格为主,同时融入经文歌的对位手法,形成复调、主调相结合的形式,这便是意大利牧歌的雏形。

与意大利等国不同,英国的民族音乐是在其宗教音乐中产生的。15世纪末到16世纪初,英国的音乐形式主要包括弥撒曲、圣母颂和交替圣歌。在这些作品中,作曲家往往运用和声

的色彩和不同的音响组合来实现声音的对比。这一时期,英国人偏好音节性的华彩唱法,所以许多经文歌的结尾都带有华彩的乐句,形成丰满和华丽的音响。16 世纪初期到中期的重要英国作曲家有小威廉·科尼仕(William Cornyshe, 1468—1523)、罗伯特·费尔法科斯(Robert Fayrfax, 1464—1521)、约翰·塔弗纳(John Taverner, 1495—1545)、克里斯托弗·泰伊(Christopher Tye, 1500—1573)、托马斯·塔利斯(Thomas Tallis, 1505—1585)、约翰·谢泼尔德(约 1515—1559)和罗伯特·怀特(Robert Whyte, 1530—1574)等。

西班牙多声部音乐的发展与布艮第和尼德兰的音乐有着紧密的关联。15 世纪,随着布艮第和尼德兰音乐的传入,西班牙境内出现了一些本土的多声部音乐。与德国音乐一样,西班牙音乐吸收了许多流行音乐的要素,如维兰希科(Villancico),它可以说是意大利佛罗托拉的翻版。这种歌曲的旋律主要在最高声部,其他声部可用乐器来演奏。西班牙当时最著名的作曲家、诗人胡安·德·恩西纳(Juan del Encina, 1469—1529)的作品《痛苦大过于残酷》就是这种歌曲形式。当时最著名的西班牙作曲家还有莫拉莱斯(Cristobal de Morales, 1500—1553),他的音乐在对位技术上与其他欧洲作曲家一样,大多使用复调技巧。在风格上,他的音乐更具宗教神秘感和戏剧性。如莫拉莱斯的五声部经文歌《让我们悔改》(*Emendemus in Melius*),歌曲不但显示出了尼德兰的复调音乐风格,也表现出了西班牙人特有的热情。

法国的世俗音乐主要体现在尚松的创作上。16 世纪初,法国的社会和政治环境的改变,特别是富有的中产阶级的出现推动了世俗音乐的发展,其主要表现形式为复调尚松(中世纪尚松的一种新形式)。16 世纪 30 年代,为了给当时创作的新风格抒情诗配曲,巴黎附近的作曲家们创作出一种名为“巴黎尚松”的曲子。这些尚松由皮埃尔·阿唐南编辑成各种歌集出版。由于采用活字印刷术,阿唐南能够以前所未有的规模来出版更多的音乐作品。1528 年至 1552 年间,阿唐南创办的出版社就出版了 50 多本尚松歌集。这一时期尚松歌集的重要词作家是克莱芒·马罗,他的诗既优雅又风趣,既虔诚又俏皮,对当时甚至以后的法国文学与音乐产生了很大的影响。尚松在浪漫的法国人手中显得多姿多彩。它的繁荣一直持续到 16 世纪末。16 世纪法国的尚松在风格上与意大利佛罗托拉有很多相似之处:旋律轻快,节奏鲜明,主旋律在最高声部,织体是和声性的,但有时也采用模仿性复调写法。这一时期法国最著名的尚松作曲家是克莱芒·雅内坎(Clement Janequin, 约 1485—1560)、克劳丁·德·赛尔米西(Claudin de Sermisy, 1490—1562)、皮尔·塞桐(Pierr Certon, 1510—1572)等人。

这一时期的德国民族音乐主要表现在德文歌曲(Lieder)上。早期的德文歌曲通常是单声部的,大多由德国市民音乐家、名歌手演唱。16 世纪中叶,一些作曲家把佛莱芒复调技术和德文歌曲相结合,创造出了复调形式的德文歌曲。这是一种多声部的歌曲,主要旋律在高声部。德文歌曲作曲家把德国的音乐素材与佛莱芒的传统对位巧妙地结合起来。最早的德文复调歌集是 1455—1460 年出版的《洛查默歌集》(*Lochamer Liederbuch*),收录的歌曲有单声部的也有三声部的。最出色的德文歌曲作曲家是海因里希·芬克(Heinrich Finck, 约 1445—1527)、海因里希·伊萨克(Heinrich Isaac, 1450—1517)和路德维希·辛福(Ludwig Senfl, 1490—1540)。

16 世纪,罗马教廷极其腐败,教廷控制者试图把王权软弱又分裂的德国作为他们出售赦

罪券的理想之地,引起了德国社会各阶层的强烈不满。1517年,德国维腾堡大学神学院的教授马丁·路德(Martin Luther, 1483—1546)在施罗斯教堂的门上张贴了《九十五条论纲》,从而引发了一场宗教改革运动。路德的宗教改革在音乐史上最重要的贡献是产生了会众的赞美诗,即众赞歌。

16世纪中期以后,以罗马为中心而发展起来的音乐风格获得教会的认可。在罗马教会中发展起来的音乐流派,在音乐史上被称为罗马乐派,以帕里斯蒂纳为代表。这个乐派主要创作宗教作品,如弥撒曲、经文歌、圣母颂、应答圣歌、奉献歌等,忠实地保留了法国佛莱芒乐派的无伴奏合唱风格。

帕里斯蒂纳的作品大部分是宗教音乐,包括102首弥撒曲、260首经文歌、35首圣母赞主曲、13首挽歌、45首颂诗、68首奉献曲和56首属灵牧歌。他的世俗作品只有83首牧歌。在巴赫之前,没有任何一位作曲家能够像他那样著名。帕里斯蒂纳的音乐风格来源于费斯塔和阿卡德,他们都是保守主义者,反对宗教音乐的世俗化,主张维持音乐的神性功能。帕里斯蒂纳的音乐表现出冷静、客观的超脱品质,所具有的完美的对位技术令人折服。在他的弥撒曲和经文歌作品中,他将佛莱芒传统的对位技巧与典型的拉丁风格的柔美旋律完美地结合在一起,使之达到了顶峰。

在罗马乐派中地位仅次于帕里斯蒂纳的杰出音乐家是维多利亚(Tomas Luis de Victoria, 约1548—1611)。他是西班牙最伟大的音乐家,出生在阿维拉,幼年在阿维拉大教堂的唱诗班唱歌,后来赴罗马跟随帕里斯蒂纳学习作曲,并在罗马这个城市生活了大约20年。1595年,他返回西班牙任玛丽亚皇后宫中教堂的司乐,1603年为玛丽亚的逝世写作了著名的《安魂弥撒曲》。与帕里斯蒂纳一样,维多利亚的创作主要在宗教音乐方面。在作品数量上他远比不上他的老师,只创作了20首弥撒曲、大约52首经文歌和一些其他宗教作品。他的许多作品采用六个、八个、九个甚至十二个声部的创作手法,展示出作曲家对意大利音乐的熟悉,从这些作品的风格中也能看出早期巴洛克音乐的影子。

奥兰多·迪·拉索(Orlando di Lasso, 1532—1594)是16世纪末期能与帕里斯蒂纳相提并论的作曲家,也是佛莱芒乐派最伟大的音乐大师。与帕里斯蒂纳不同的是,他的创作遍及了当时音乐的所有领域。他既是圣乐的重要作家,创作了许多弥撒曲;同时他也创作了大量的世俗音乐作品,如尚松、牧歌、德文歌曲及经文歌等,作品总量达两千余首。拉索的确太富有音乐才华了,他的意大利牧歌轻快、富有活力,法国尚松旋律动人、富有幽默感,德国歌曲则风格庄重而多样。他可谓是16世纪音乐的集大成者。

威尼斯的圣马可大教堂在11世纪落成后就一直是欧洲最重要的教堂之一。这所教堂有两个面对面的合唱队驻足的阁楼,阁楼之间有一架管风琴。圣马可大教堂很早就成为许多优秀音乐家的活动中心。16世纪中叶,圣马可大教堂在佛莱芒作曲家魏拉尔特担任大司乐后,网罗了当时意大利一批卓越的音乐家,发展起自己的音乐流派,被称为威尼斯乐派。与罗马乐派创作复调音乐的最高成就相比,威尼斯乐派的贡献主要在于它的形式创新。它的音乐色彩华丽,以复合唱的形式、丰富的织体、主调的和弦式的和声以及人声与器乐的混合为特色。16世纪在圣马可大教堂唱诗班担任过指挥和管风琴手的重要音乐家有唱诗班指挥魏

拉尔特、西普里亚诺·德·罗勒(Cipriano de Rore, 1515—1565)和扎利诺,管风琴手巴莱·帕多瓦诺(Annibale Padovano, 1527—1575)、克劳蒂欧·梅鲁洛(Claudio Merulo, 1533—1604)、安德烈·加布里埃利(Andrea Gabrieli, 1520—1586)、乔万尼·加布里埃利(Giovann Gabrieli, 1557—1612)等。在威尼斯乐派的早期,魏拉尔特以复合唱的风格谱写了大量音乐作品。在16世纪后25年,圣马可大教堂里鸣响的多是由安德烈·加布里埃利和乔万尼·加布里埃利叔侄俩所创造的各种音乐作品,尤其是复合唱经文歌。

安德烈对威尼斯乐派的贡献在于他将和声及丰富的音色效果导入其声乐作品。乔万尼则在管风琴音乐上继承并完善了梅鲁洛在托卡塔、利车卡尔、坎佐内等曲式方面的作曲和演奏技术,他在威尼斯担任圣马可大教堂的管风琴师时创作的作品所展现的,不但是威尼斯学派的音乐风格,也是16世纪末、17世纪初文艺复兴时代的崇高理想。乔万尼·加布里埃利创作了许多与宗教相关的,以及一般题材的合唱作品。他把圣马可大教堂前任大司乐魏拉尔特所发明的许多技巧用于创作上。乔万尼敏锐地看到了圣马可大教堂建筑所提供的空间优势,为满足大教堂的仪式音乐的需要,他把乐手和歌手分成几个小组,设置在不同的廊下。于是,两个以上的合唱队(三个、四个,甚至五个合唱队)相互问答对唱,加上乐队的合奏,使合唱队与乐队之间相互对比,相互衬托,形成宏伟的音响,而听众则可以从四面八方听到音乐。由于他的努力,复合唱的音响对比和音色组合达到了前所未有的丰富程度。

牧歌是16世纪意大利世俗音乐中重要的体裁,是带有田园风情和情歌意味的世俗音乐。牧歌的繁荣发展,使意大利在历史上首次成为欧洲音乐的中心。16世纪的牧歌大都是四声部或五声部的,有时也有六个声部。16世纪的牧歌有些是对位式的,有些是和声式的,也有些兼具对位技法与和声色彩。大小调性与调式在这些作品中成功而美妙地结合在一起。在节奏和拍子上,16世纪的牧歌根据歌词的需要自由变化,可以采用半音的进行,并出现了不协和和弦。这些都打破了传统的音乐创作手法。16世纪的牧歌音乐非常优美,内容多半是表现爱情的,并且经常描绘自然风光及其相关意象。许多是声乐重唱曲(Vocal Chamber Music),常常是每个声部只由一个人演唱。而以器乐代替人声也是当时的创作惯例。后期的牧歌常有华丽的独唱与和弦式的重唱相对应。之后,无伴奏的牧歌发展成戏剧性的带伴奏的牧歌,使得合唱的高声部更加突出,预示着巴洛克时代的“竞唱”或“竞奏”(Stile Concertato)风格的到来。

1520—1550年是意大利牧歌创作的早期阶段,主要集中在佛罗伦萨、罗马和威尼斯。意大利早期牧歌的作品大都是四声部的。为了更清晰地表达歌词的内容,音乐多运用主调风格,偶尔也用一点优雅的模仿手法来活跃情绪。其中许多含蓄的音乐作品,使人联想到法国的尚松。意大利早期牧歌的代表作家有活跃于佛罗伦萨的韦尔德洛特(Philippe Verdelot, 1480—1545)、罗马的阿卡德尔特(Jacob Arcadelt, 1505—1568)和费斯塔(Costanzo Festa, 约1490—1545)。

意大利牧歌中期的发展中心是威尼斯。在这个阶段,五声部的牧歌成为作曲家们的创作主体。这时的牧歌除了选用高雅、严肃的歌词以及采用主调手法外,也大量运用复调手法。

意大利的中期牧歌作曲家主要有西普里亚诺·德·罗勒、安德烈·加布里埃利、尼古拉·维

森蒂诺(Nicola Vicentino, 1511—1576)等。在此特别要提到的是罗勒,他确立了以模仿复调为主要技法来写作五声部牧歌的规范。五声部牧歌最先出现在他的第一本牧歌集中。他一生前后出版了5本五声部牧歌集和3本四声部牧歌集。他的歌曲在当时非常流行。与其他牧歌音乐家一样,他的牧歌歌词很多来自彼特拉克的诗句。他曾以彼特拉克的诗创作了一本名为《佛基尼》(Vergini)的牧歌集,其中包含了11首对圣母玛利亚祈祷的歌曲。像这种宗教意味的牧歌在16世纪十分常见,被称为“属灵牧歌”。

16世纪末到17世纪初(1580—1620)是牧歌发展的末期。这时牧歌发展的中心转到了罗马、曼图亚和费拉拉。在经历了半个多世纪的创作实践之后,牧歌作品在晚期已走向成熟。晚期的主要作曲家有鲁卡·马伦齐奥(Luca Marenzio, 1553—1599)、卡尔罗·杰苏阿尔多(Carlo Gesualdo, 1560—1613)、克劳迪奥·蒙特威尔第(Claudio Monteverdi, 1567—1643)等。

马伦齐奥是最有成就的意大利牧歌音乐家。他创作了200余首牧歌。他的牧歌多用田园诗作为歌词,音乐非常抒情。他的歌曲像一幅幅生动的画面,使人产生丰富的联想,因此后人称他为“牧歌的舒伯特”。他一生共创作了6本牧歌集和1本属灵牧歌集,歌曲大部分都是五声部的。他的音乐风格以善于变化著称:严肃时像罗勒,轻快时像乔万尼,往往刚过短短的几小节,就变换了一个样子。无论是和声语言还是复调技术,马伦齐奥都可谓运用娴熟。他在音乐中以大跳音程来表示快乐,用减三和弦表示痛苦,用旋律的线条表示歌唱,用下行的旋律音阶表示悲叹。

杰苏阿尔多是位传奇式的人物,周围聚集了一批牧歌作曲家,他自己也是琉特琴演奏家和作曲家。他的牧歌以悲剧色彩而闻名。他在选择歌词时,大都选择表现死亡、痛苦的内容的歌词。如牧歌《在这般的痛苦之中》(*Io purrespiro in così gran dolore*)里,他运用了许多半音阶。对他来说,运用半音不是为了使音乐复杂化,而是通过半音的悲剧色彩,达到他理想的悲剧音乐效果。这种具有个性的音响与19世纪末浪漫主义作曲家瓦格纳的一些音乐类似,尽管他们在世的时间相隔几百年,但用音乐表现对生命无奈的感叹以及疯狂的想象,两人有些相似。

蒙特威尔第是横跨文艺复兴与巴洛克两个时代的伟大音乐家。他的9本牧歌集的创作,历时40年。前4本牧歌集体现了文艺复兴的音乐风格,后5本牧歌集则显示出了巴洛克时期的音乐技法。这些牧歌从开始的无伴奏牧歌逐渐发展成戏剧性的牧歌,不仅显示出他对传统牧歌的写作手法的精通,更显示出他对17世纪音乐创作的有益探索和尝试。在蒙特威尔第的牧歌中可以看到和声段落与复调段落的自然连接。他后期的牧歌,合唱的高音声部更加突出,以发展的旋律声部为主,其他声部为辅,逐渐放弃了文艺复兴时代声部同等重要的观念。他音乐中的许多织体已经具有巴洛克时代的音乐的影子,比如低音进行开始具有调性功能的意义,使用半音转调手法加强音乐的戏剧性等。

1560年,意大利的牧歌开始影响英国的音乐,1588年尼古拉·扬在伦敦出版了意大利牧歌的英译本《阿尔卑斯山南的音乐》(*Musica Transalpina*),很好地推动了英国的牧歌创作。在乐曲结构方面,英国的牧歌多是五声部的乐曲,使用反复时,就成为“芭蕾歌”(Ballett)。英国牧歌与意大利牧歌的不同之处在于,意大利牧歌注重音乐的戏剧性,英国牧歌则更加注

重作品总体的音乐结构。英国牧歌比意大利的牧歌更和弦化,更富有节奏感,和弦式与对位式的处理经常交替出现在同一首歌内。旋律方面,英国的牧歌多由自然音节组成,而意大利的牧歌则多使用半音阶。总之,英国牧歌是在借鉴意大利牧歌类型的基础上不断发展和完善的,最终确立了自己独特的音乐风格。英国牧歌的主要作曲家有威廉姆·伯德(William Byrd, 1543—1623)、托马斯·莫利(Thomas Morley, 1557—1602)、托马斯·威尔克斯(Thomas Weelkes, 1575—1623)、托马斯·汤姆肯(Thomas Tomkins, 1573—1636)、约翰·威尔拜伊(John Wilbye, 1574—1638)、约翰·布尔(John Bull, 1562—1628)、奥兰多·吉伯恩斯(Orlando Gibbons, 1583—1625)。

伯德是第一位把牧歌的曲式与英国的传统音乐融为一体的作曲家。尽管在他的创作高峰期,意大利牧歌还没有真正征服英国,但是,他的歌曲创作已经有了牧歌的痕迹。他总共发表了三本英文歌曲集。第一本名为《诗篇、十四行诗和悲哀、怜悯的歌曲》(1588),是为乐器和一个歌唱声部作的,乐器表现和声,人声唱出歌词。这些歌曲与意大利牧歌不同,表现出作曲家精湛的对位技术。伯德出版的第二本英文歌曲集名为《各类歌曲集》(1589),第三本英文歌曲集名为《诗篇、歌曲与十四行诗》(1611)。虽然这些歌曲还不能算是真正的牧歌,但其中一些复调歌曲在题材上是牧歌式的。同时作曲家在歌曲的旋律、和声及节奏中引入了民族风格。

在众多的英国牧歌作曲家中,托马斯·莫利(Thomas Morley)是继伯德之后最主要、最多产、最有名的一位。莫利是伯德的学生,并和伯德一起,被视为英国牧歌的第一代作曲家的代表以及英国牧歌乐派的创始人。他在伦敦出版了多本意大利文牧歌集,奠定了英国牧歌乐派的基础。莫利的牧歌选择描绘轻松的爱情和田园风光的诗句,格律严谨。莫利最拿手的曲式是芭蕾舞。芭蕾舞是一种具有舞曲式的节奏的歌曲,内容俏皮,以上方声部为主旋律,配以和声式的织体,乐曲段落分明,带有 fa-la-la 式的副歌。莫利最著名的芭蕾舞是《我美丽的情人》(*My Bonny Lass She Smileth*),它也是英国牧歌的经典之作。

在伯德与莫利之后,最令人瞩目的第二代英国牧歌作曲家的代表人物就是托马斯·威尔克斯了。他创作的优秀牧歌有《女灶神从拉特莫斯山下来的时候》(*As Vesta Was from Latmos Hill Descending*)、《啊,烦恼,你致我于死地》(*O Care, Thou Wilt Dispatch Me*)、《世界尽头,宇宙的轮回》(*Thule, the Period of Cosmography*)等。他的作品描绘生动,感情充沛,具有非常明显的意大利音乐风格。

汤姆肯是伊丽莎白一世时代的牧歌乐派与对位乐派之中坚,他的宗教音乐名作《大礼拜乐》不少于十个声部,其中的四首赞美诗《感恩赞》、《欢乐颂》、《圣母颂》以及《告别经》庄严宏伟无比,采用了最繁复的复调。汤姆肯一生写下了大量的牧歌作品、键盘乐及其他器乐作品,其牧歌代表作有《神圣的音乐》(*Music Divine*)、《是的!你看到我的爱人了吗》(*O yes! Has Any Found a Lad*)、《瞧,瞧,牧羊人的女王》(*See, See the Shepherds'queen*)、《我曾经多么悲伤》(*Too Much I Once Lamente*)等。

威尔拜伊是另一位重要的英国牧歌作曲家,他创作的宗教作品不是很多,主要是以创作牧歌而著称。他的作品受到了意大利著名牧歌作曲家马伦齐奥的影响,音乐细腻,想象力丰富。他最著名的作品有《别了,甜蜜的阿玛利丽丝》(*Adieu, Sweet Amaryllis*)、《降临吧,甜蜜的

夜晚》(*Draw on, Sweet Night*)、《弗洛拉给我最美丽的花》(*Flora Gave Me Fairest Flowers*)、《可爱的蜜蜂》(*Sweet Honey Sucking Bees*)、《哭吧, 我的眼睛》(*Weep, O Mine Eyes*)等。

在 16 世纪后期的英国牧歌作品中, 两种歌曲形式——“康索特”歌曲(*Consort Song*)和“埃尔曲”(Ayre)出现了。埃尔曲, 人们称它为“抒情诗曲”, 因为它来自欧洲大陆流行的用琉特琴或维奥尔特伴奏的歌曲, 所以也叫琉特琴歌曲。这种歌曲形式出现在牧歌之后, 格式很像牧歌, 事实上是一种有别于牧歌的新曲式。与牧歌平等对待每个声部不同, 抒情诗曲把主要旋律安排在最高音声部, 其他声部处于伴奏的地位。在 16 世纪末和 17 世纪初, 这种歌曲非常流行, 创作此类作品最出色的音乐家是约翰·道兰朵(*John Dowland, 1562—1626*)。他创作的歌曲《如果我从不仓促》(*What If I Never Speede*)是一首在当时最为流行的抒情诗曲, 它可作为琉特琴伴奏的女高音独唱曲, 也可作为无伴奏的四声部合唱曲。作品如泣如诗的旋律表现出道兰朵的忧郁性情, 充满了哀伤与痛苦。

我 心 将 逝

(*Mori Quasi il Mio Core*)

帕里斯蒂纳

Moderato
mp

Soprano
My heart seemed as though dy - - - ing, my heart
Mo - ri qua - si il mio co - - - re, mo - ri

Alto
My heart seemed as though dy - - - ing,
Mo - ri qua - si il mio co - - - re,

Tenor
My heart seemed
Mo - ri qua -

Bass
My heart
Mo - ri

Moderato
mp

Piano^①

5

mf

— seemed as though dy - ing, When I thy hand was hold - ing,
— qua - si il mio co - re, Quan - do la bian - ca ma - no

When I thy hand was hold - ing, thy hand was hold -
Quan - do la bian - ca ma - no, la bian - ca ma -

as though dy - - - ing, When I thy hand was hold -
si il mio co - - - re, Quan - do la bian - ca ma -

— seemed as though dy - ing, When I thy hand was hold -
— qua - si il mio co - re, Quan - do la bian - ca ma -

① 钢琴只用于排练。