

钢琴艺术的发展 与教学研究

夏雨◎著

Gangqin Yishu de Fazhan yu
Jiaoxue Yanjiu



北京理工大学出版社

BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS

钢琴艺术的发展 与教学研究

夏雨◎著

Gangqin Yishu De Fazhan Yu
Jiaoxue Yanjiu



北京理工大学出版社

BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY PRESS

内 容 提 要

本书从对钢琴及钢琴艺术的认识开始,在宏观上对钢琴艺术理论诸多方面的历史演进进行了梳理,深入浅出地论述了钢琴演奏的技巧和教学方法,对钢琴伴奏的教学做了具体的介绍与讲解。作者还归纳、整理了自己在钢琴教学上的体会,探索了专业钢琴教学中的一些规律、问题及解决方法。

本书可作为音乐专业学习者的参考书,也可作为业余钢琴爱好者深入了解钢琴艺术的渠道。

版权专有 侵权必究

图书在版编目(CIP)数据

钢琴艺术的发展与教学研究/夏雨著. —北京:北京理工大学出版社, 2016. 11
ISBN 978-7-5682-3033-9

I. ①钢… II. ①夏… III. ①钢琴—艺术—教学研究 IV. ①J624. 16

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第208002号

出版发行/北京理工大学出版社有限责任公司

社 址/北京市海淀区中关村南大街5号

邮 编/100081

电 话/(010) 68914775(总编室)

(010) 82562903(教材售后服务热线)

(010) 68948351(其他图书服务热线)

网 址/<http://www.bitpress.com.cn>

经 销/全国各地新华书店

印 刷/北京紫瑞利印刷有限公司

开 本/710毫米×1000毫米 1/16

印 张/14.5

字 数/250千字

版 次/2016年11月第1版 2016年11月第1次印刷

定 价/72.00

责任编辑/江 立

文案编辑/瞿义勇

责任校对/周瑞红

责任印制/边心超

图书出现印装质量问题,请拨打售后服务热线,本社负责调换

前言 Preface

钢琴发源于欧洲，自诞生300多年来，无数音乐家与作曲家为世人奉献了浩如烟海的优秀钢琴作品，这些作品经过钢琴演奏者的精心演绎传播到我们的耳朵和心灵，丰富着我们的内心世界。在这个过程中，钢琴演奏者起着重要作用。

钢琴的核心是演奏，它不仅包括精湛的演奏技术，还蕴含着演奏者的心理思维。与此相对应的钢琴教学也是一种复杂的音乐教育活动，它不仅包括演奏技术的教学，也涵盖对审美、情感、表现等相关问题的研究。钢琴演奏与钢琴教学之间并不是孤立地存在和发展，而是有着极为密切的内在联系：钢琴演奏行为直接影响了钢琴教学理论的形成，反之，钢琴教学行为又能促进钢琴演奏形态的变化。因此，钢琴演奏与钢琴教学必须结合起来进行探讨，本书就是基于这个理念应运而生的，书中将两者紧密结合起来进行研究并给予恰当的论述。

本书具有以下三方面特色：

第一，与时俱进。无论是基础钢琴教学还是专业钢琴教学，人们对西方钢琴音乐的关注往往仅限于18世纪到19世纪约一百年间的钢琴家和钢琴作品，而对在此之

前和之后的钢琴流派鲜有关注。本书打破传统，在钢琴的发展史中强化了对于18世纪之前和20世纪钢琴艺术的认知。

第二，内容细致、严谨、完善。本书在详细展开钢琴演奏技术的讲解前加入了对钢琴音乐发展史的梳理，这有利于扩展读者的知识面，提高读者的音乐素养，使读者更好地理解 and 表现音乐。书中介绍的钢琴作品都是经过严格筛选的，科学性强。

第三，论述通俗易懂。本书按照由浅入深的写作思路展开，对于钢琴弹奏技巧的讲解由易到难，力求使广大读者读得懂、有兴趣、困难少。

综上所述，本书是一部可读性较强的作品。它既无哗众取宠之心，也无故弄玄虚之意，只求把问题讲清楚，把道理说明白。本书既可以作为音乐专业学习者的参考书，也可以作为业余钢琴爱好者深入了解钢琴艺术的渠道。

作者在编写本书过程中，参考和借鉴了一些知名学者和专家的观点及论著，在此向他们表示深深的感谢。

由于作者水平有限，书中难免会出现不足之处，希望各位读者和专家能够提出宝贵意见，以待进一步修改，使之更加完善。

夏 雨

目 录 Contents

第一章 钢琴艺术的发展 001

第一节 中世纪后期的钢琴艺术 001

第二节 文艺复兴时期的钢琴艺术 002

第三节 巴洛克时期的钢琴艺术 004

第四节 古典主义时期的钢琴艺术 014

第五节 浪漫主义时期的钢琴艺术 032

第六节 19世纪欧洲民族乐派的钢琴艺术 045

第七节 印象主义钢琴艺术 051

第八节 现代派钢琴艺术 055

第二章 钢琴教学历史 062

第一节 西方钢琴教学历史 062

第二节 中国钢琴教学历史 072

第三章 钢琴教学理论 077

第一节 钢琴教学的现代教育观念 077

第二节 现代钢琴教学的授课模式 082

第三节 现代钢琴教学的原则与方法 087

第四章 钢琴课程教学方法 095

第一节 课程的基本理论与设置 095

第二节 教材的编写 100

第三节 教学的方式和方法 103

第四节 教学的任务 112

第五节 认知音乐的内在组织 116

第五章 钢琴教学阶段 123

第一节 钢琴教学阶段的划分和基本练习教材 123

第二节 钢琴教学的初级阶段 128

第三节 钢琴教学的中级阶段 148

第四节 钢琴教学的高级阶段 153

第六章 钢琴启蒙教学 158

第一节 钢琴启蒙教学的意义和任务 159

第二节 儿童钢琴启蒙教学与辅导 160

第三节 成人钢琴启蒙教学的特点与方法 175

第七章 钢琴练习教学 179

第一节 钢琴练习的形式与步骤 179

第二节 读谱、视奏和背谱的练习 181

第三节 五指练习和音阶、琶音、和弦的练习 184

第四节 技术难点的练习 189

第五节 复调作品的练习 192

第六节 音乐作品艺术处理的常用方法 195

第八章 钢琴伴奏教学 201

第一节 钢琴伴奏的作用和地位 201

第二节 学习钢琴伴奏的意义 202

第三节 钢琴伴奏的训练重点 204

第四节 与表演者的合作步骤 206

第九章 钢琴教学中的心理训练 209

第一节 心理因素在钢琴演奏中的重要性 209

第二节 钢琴演奏的心理调节 213

第三节 钢琴演奏心理训练的一般方法 218

参考文献 223

第一章 钢琴艺术的发展

第一节 中世纪后期的钢琴艺术

从公元5世纪西罗马灭亡至15世纪初叶是西方音乐发展的中世纪时期。这一时期大致可分为三个阶段：第一阶段为5—10世纪，这一时期音乐的发展以即兴、口传心授为主；第二阶段为11—13世纪，经文歌的产生使中世纪的复调音乐达到高峰，这一时期世俗音乐也得到了较快发展；第三阶段为14—15世纪初，是音乐史上的“新艺术时期”，教会音乐的复调技巧与单声的世俗音乐语汇相结合，音乐体裁变得多样化。

中世纪后期才出现真正意义上的键盘音乐。目前被认为最早的记载管风琴音乐的乐谱，是创作于1350年的罗伯特桥古抄本手稿，现存于大英博物馆。中世纪的声乐作品以平行五度的二声部为其风格特征，这部作品也是由平行五度关系的两个声部构成的，说明它与当时的声乐作品风格是一致的，还没有形成器乐作品自己的风格。这部作品的曲式是埃斯坦比耶，这是13—14世纪时期的一种舞曲形式，后来成为器乐作品中一种无词歌式的曲式专用词。这是盛行于公元9世纪的声乐奥尔加农风格，也就是说，14世纪的键盘音乐比声乐艺术落后整整500年。而14世纪的声乐创作已出现反向进行的声部、3个声部的对位以及各声部间完全独立的节奏等高度发展的手法。这说明键盘音乐还没有自己独立的键盘语汇，只能依附于声乐形式，作为声乐的伴奏，或者移植改编声乐作品。

键盘乐器管风琴是被允许在教堂中使用的中世纪乐器，有大型管风琴，也有中小型（如固定式、便携式）管风琴。中世纪管风琴音乐经过不断发展，逐渐摆脱了对声乐的依附，形成了第一种独立的键盘音乐体裁——前奏曲，这一体裁的基本特点是即兴、快速、短小。

第二节 文艺复兴时期的钢琴艺术

与中世纪相比,文艺复兴时期的键盘音乐呈现出迥然不同的局面。

由于印刷术的推广应用,乐谱得以保存和流传。这一时期留给后世的音乐形式不再是残缺不全的零星抄本,而是篇幅完整的作品。键盘音乐作曲家中世纪寥寥无几,到16世纪已大批涌现。不仅如此,键盘音乐在中世纪仅出现于德国一个国家,而文艺复兴时期则除了德国,还在意大利、法国、英国、西班牙、荷兰等国家得到了繁荣发展。更重要的是,古钢琴在16世纪开始流行,使键盘乐器从中世纪管风琴的单一种类扩展到楔槌键琴、羽管键琴和管风琴等诸多种类,同时各种新的曲式体裁,如托卡塔、管风琴众赞歌、利切尔卡、坎佐纳、变奏曲及各类舞曲开始大量产生。

一、文艺复兴时期的键盘乐器

(一) 管风琴

16世纪的管风琴进入装有音栓的时代,乐器的表现力比中世纪大大丰富,从而为管风琴音乐的创作提供了物质基础。日渐便利发达的交通往来和信息沟通也使德国的管风琴音乐更直接地受到尼德兰乐派(也称弗兰德乐派)声乐艺术的影响。15世纪中叶,弗兰德乐派的作曲家在先辈勃艮第乐派作曲家写作3声部世俗歌曲的基础上朝4声部、5声部的宗教弥撒曲及经文歌的方向发展,从一个旋律声部加上两个伴奏声部的3声部织体走向4声部、5声部同等重要并且越来越强调声部间模仿的真正的复调织体。这些原本在声乐创作领域内发生的变化,50年后明显地出现在键盘音乐中。

(二) 古钢琴

古钢琴主要分为两类:击弦古钢琴和拨弦古钢琴。击弦古钢琴的特点是演奏者可以在较小的范围内控制音量并奏出类似颤音的效果,但音量很小,不适于合奏。拨弦古钢琴与击弦古钢琴的发音原理有很大不同,由于它是“机械力”拨弦,因此手指击键的力度变化无法改变羽管拨弦的力度。其中有两种比较流行的拨弦古钢琴:一种是维吉那琴(Virginal),另一种是斯皮耐琴(Spinet)。拨弦古钢琴在当时广受欢迎,因为它们既可以作为独奏乐器,也可以作为合奏乐器。

二、文艺复兴时期键盘音乐的体裁

（一）前奏曲

前奏曲是中世纪摆脱声乐的束缚独立发展的键盘音乐体裁，在文艺复兴时期的作曲家手中得到了进一步发展。这一体裁常用完整的和弦及快速流动的音阶走向。代表作曲家有安·加布里埃里（A.Gabrieli, 1515—1586，意大利）、乔·加布里埃里（G.Gabrieli, 1557—1612，意大利）。

（二）托卡塔

托卡塔，意语为“触技曲”，也就是“触键技术曲”，是继前奏曲之后又一种最适合表现键盘语汇的体裁。至今仍属钢琴创作专有体裁的托卡塔虽然是由安·加布里埃里在1550年左右创立的，但基本上都被写成类似于前奏曲音阶型的走向与和弦乐句，代之以自由即兴式的早期托卡塔与严格对位模仿风格相交替的三至五个段落。这种多段落交替的写法后来经由17世纪北德管风琴大师布克斯特胡德一脉相传到约·塞·巴赫手中。

圣马可教堂的一位乐师克劳迪奥·梅鲁洛（Claudio Merulo, 1533—1604）是当时最著名的管风琴演奏家及作曲家。梅鲁洛对托卡塔的贡献不仅在于曲式结构上的发展，即由他开创的最基本的作曲法则被以后的作曲家发展成一种标准的曲式，更在于他在运用这一体裁时所显示的大胆的想象力和创造力，他的作品远远先进于其他同时代人。尤其是从精心安排的各个段落的终止式及转调来看，和弦已不再仅仅作为复调对位的“副产品”，而是具有了相对独立的和声结构功能意义。

早期托卡塔中孤立的和弦块不再出现，取而代之的是和弦连接中错落有致的声部进行及低音持续音，犹如由梁柱（和弦）、墙面（对位）、线条（音阶走句）以及气息宽广的长持续音构成的管风琴音响建筑，充分体现了文艺复兴晚期威尼斯乐派辉煌的艺术成就。

（三）利切卡尔和幻想曲

利切卡尔和幻想曲（Ricercare & Fantasia）是16世纪初出现的不依赖于声乐和舞蹈节奏的独立的器乐体裁。利切卡尔和幻想曲没有明显不同，有时两个词交替使用，通常对几个对比不明显的主题进行依次模仿。这种风格主要表现在管风琴曲中，当时许多意大利作曲家都创作过这种体裁的作品。

（四）舞曲

16世纪的器乐曲中有相当一部分是键盘乐器舞曲。舞曲刚产生时也依附于舞蹈，大多数舞曲是为社交场合使用而创作的，后来脱离了原来的目的而发展为风格化的乐曲。一般是两首一组或三首一组的组曲，这种形式为后来组曲体裁的发展奠定了基础。常见的舞曲有西班牙的帕凡舞曲（Pavane）、德国的阿勒芒德舞曲（Allemande）、法国的库朗特舞曲（Courante）。

威廉·伯德（William Byrd, 1543—1623，英国）是舞曲的代表作曲家，他为键盘乐器（主要是维吉那琴）创作的乐曲以舞曲和变奏曲居多。他将古老的帕凡舞曲风格化，保留了舞蹈的特性节奏。

（五）变奏曲

变奏曲这一体裁源自西班牙，也是现存最古老的曲式之一。西班牙管风琴变奏曲一般比较严谨，而这一形式传入英国维吉那琴乐派作曲家之手，则呈现出不同的特点。可以说，在羽管键琴上创作变奏曲是英国人的首创。这些变奏曲通常都以世俗民歌和舞曲为主题进行变奏，采用左右手交替的装饰变奏手法，而主题的和声布局保持不变。变奏曲大多情绪欢快明朗，富有平民性。

被后世称为“西班牙的巴赫”的安东尼奥·德·卡贝崇（Antonio de Cabezón, 1510—1566）曾用16世纪流行的西班牙帕凡舞曲的主题进行变奏，开创了管风琴变奏曲的先河。他所创作的大量宗教管风琴音乐也深受尼德兰乐派作曲家的影响，卡贝崇的音乐特别严肃深沉，朴素严谨，旋律庄重，并对加花手法精心设计，应用适度。他的作品并不指明是为哪一种乐器而作，似乎可适用于任何一种键盘乐器以至吉他、琉特琴、竖琴等。

第三节 巴洛克时期的钢琴艺术

一、巴洛克时期钢琴艺术发展概述

从大约1600年（也有人认为是1580年前后）到1750年这一个半世纪，在西方音乐史上被称为巴洛克时期。和对其他历史时期的划分一样，对这个时期的划分也是相对的。因为巴洛克音乐的一些特征在1600年以前（文艺复兴晚期）就已经出现了，而有些特征在1730年以后就开始逐渐衰落，并残存于1750年以后的前古典主义时期。之所

以将巴洛克时期限定在这150年左右,首先是为了研究和学习上的方便,其次是因为这个时期的音乐的确存在着一种内在的风格上的统一。

巴洛克(Baroque)一词源于葡萄牙文“barroco”,原指形状不规则的珍珠。巴洛克时期的音乐与当时的造型艺术存在着一些相似的特征,文艺复兴时期造型艺术完美、浑圆、稳定,到巴洛克时期开始出现一些不规则的因素,而在音乐上则表现出一种新奇、大胆、快速的音响。其在细节上注重装饰,强调情感的表达和充满戏剧性的对比,表现出一种不曾有过的热情。

巴洛克时期,风琴、古钢琴异军突起,尤其是古钢琴的发明和研制,为当时的音乐发展锦上添花。击弦古钢琴和拨弦古钢琴在巴洛克时期被广泛使用,曾出现两个鼎盛时期。

第一个鼎盛时期是英国伊丽莎白女王的统治时期,当时出现了许多优秀的乐师。其中最著名的有:以风格质朴自然著称的威廉·拜尔德(William Byrd, 1543—1623),以炫技大师享有盛名的约翰·布尔(John Bull, 1563—1628)和在艺术上完美纯熟的奥尔兰多·吉本斯(Orlando Gibbons, 1583—1625)等。他们以民歌为体裁,深入生活,建立了英国的维吉那琴乐派,创作出了一批非常优秀的作品,并创立了音阶型走句、分解和弦、分解八度,把古钢琴音乐从管风琴音乐和风琴音乐中分离出来。

17世纪后半叶,古钢琴的辉煌因政治和宗教上的混乱而一度中断之后,亨利·普赛尔(Henry Purcell, 1659—1695)又创作了一些艺术精品(为拨弦古钢琴而作),把英国维吉那琴乐派推向高峰。普赛尔的艺术风格包含了英国的民间音乐风格,同时又表现了其个人的创作风格。

第二个鼎盛时期是法国路易十四统治时期(1643—1715)。这一时期古钢琴艺术在法国发展势头很快,受贵族美学观点的支配,人们崇尚精致优雅。因此,古钢琴的一大特点是装饰音在音乐作品中大量使用,弥补了拨弦古钢琴余音太短、音值不足的缺憾。当时法国著名的作曲家有商布尼叶尔(Jaques Champion Chambonmeres, 1602—1672)、路易·库泊兰(Louis Couperin, 1626—1661)和昂格勒拜尔(Jean Henrid Anglebert, 1628—1691)。他们的创作在继承英国古钢琴作曲家的体裁的基础上又有了新的发展。商布尼叶尔的组曲对比原则强,就组曲中某一个别的舞曲加以变奏,同时也有装饰音的运用,使古钢琴音乐具有了纤丽细致的风格。路易·库泊兰的创作把组曲的范围扩大了,常常在组曲之前加上一段自由

的前奏曲，从而丰富了组曲的感情内容。

17世纪古钢琴音乐的主要体裁是变奏曲和组曲。这两种形式由不同国家的四种舞曲组成，最常见的包括来自德国的阿勒芒德舞曲，来自法国的库朗特舞曲，来自西班牙的萨拉班德舞曲和来自英国的吉格舞曲。

古钢琴鼎盛时期出现的第二代古钢琴家弗朗梭瓦、库泊兰和拉莫把巴洛克后期的创作推向了新的高度，对钢琴音乐艺术初期阶段的发展做出了贡献。

17世纪的欧洲国家（如意大利、德国）的古钢琴音乐也得到了发展。

意大利在巴洛克时期还由诸多独立的小城邦组成，主要统治者的宫廷、较小的宫廷以及较大的教堂都雇佣艺术家。那些次要的宫廷为主要统治者的亲信、较次要的贵族、大使、主教，或是一些流亡至其他国家的国王和王后。这些人季节性地在国家和城市间出游，将多样的音乐风格传播到整个欧洲。

公元962—1806年，神圣罗马帝国皇帝在名义上统治着广大的德语地区，但并没有多少实权。在巴洛克时期，300多个德国城邦基本处于自治状态。一些重要的贸易城市由中产阶级商人统治，其他地区则由较小的宫廷统治，这些宫廷都有自己的统治者。大多数德国音乐家或被贵族聘请到宫中，或在城镇的议会或教堂中担当乐师。在德国，不同的王国、公国、选帝侯领地以及其他侯国都有奢华的宫廷，宫中有自己的管弦乐队、剧场以及歌剧院，这些都根据他们自己对文化的需要和富有程度决定。

在德语区（德国、奥地利）有非常杰出的键盘制造者，加之在巴洛克时期大量宫廷和城镇都雇用了音乐家，因此涌现出了大批的键盘音乐作品。这些作品受外国影响的风格，从而形成了一种德国特有的键盘音乐风格。18世纪，这种风格为全世界所模仿。

在意大利和德国的钢琴音乐发展过程中涌现出了一些著名的作曲家，其中意大利的弗莱斯科巴尔第（Girolamo Frescobaldi, 1583—1643）在赋格方面很有建树。德国的弗洛贝格在钢琴组曲前面加上前奏曲，而且在曲子中间加带标题的小曲。此外，德国还出现了大量优秀的演奏家，有代表南德乐派的波格列蒂（A. Poglietti, 1580—1673）和穆法（Geocge Muffat, 1645—1764），他们的演奏风格轻快、敏感，富有欢快明朗的音乐风格；有代表中德乐派的帕赫贝尔（Johann Pachelbel, 1653—1706）和库绕（Johann Kunau, 1660—1722），他们的演奏风格质朴、严谨，富有哲理；有代表北德乐派的布克斯特胡德（Dieterict Buxtehude, 1637—1707），他们的演奏风格深沉而富有幻想。

17世纪末钢琴艺术又有了新发展，出现了几位非常伟大的人物，最著名的是德

国作曲家约·塞·巴赫、亨德尔和意大利作曲家多·斯卡拉蒂，他们是承前启后的人物，在音乐史上占有十分特殊的地位。

二、巴洛克时期音乐特点总述

从音乐风格上看，巴洛克音乐有着不同于文艺复兴时期的显著特点，对于其中的一些主要特点，可以分为五个方面加以论述，涉及巴洛克音乐中出现的通奏低音的织体、“情感论”的美学以及和声、对位、节奏、记谱法、声乐与器乐的发展等诸多方面。

（一）通奏低音

通奏低音（Figured bass）构成了典型的巴洛克音乐的织体，这是由旋律加和声伴奏构成的。旋律加伴奏并不是一种新形式，在文艺复兴时期的琉特琴歌曲甚至中世纪马肖的歌曲中就已经有了。现在这种织体的独特之处在于：它强调的是两端的声部，即低音部和高音部这两个基本的旋律线条。首先，它有一个独立的低音声部贯穿于整个作品中，因此称作通奏低音。其次，是一个位于上方的比较华丽和富于装饰性的高音部。作曲家在创作中只写出这两个声部，而中间的和声声部并不写出，需要由演奏者用键盘乐器或其他可以演奏和弦的乐器即席演奏，称作通奏低音的“实现”。为了提醒演奏者，作曲家通常在低音的上方、下方或旁边标记相应的阿拉伯数字来对需要演奏的每个和弦加以指示，所以通奏低音也称作数字低音。

通奏低音的实现至少需要两种乐器：一种是演奏和弦的羽管键琴、管风琴或琉特琴，它对和弦的处理是比较自由的，甚至可以不受低音线条节奏的约束。另一种是演奏低音部的大提琴或大管等低音乐器，它一般较少修饰。在宗教音乐中，通常使用管风琴；在世俗音乐中，乐器的使用则更为多样化，特别是在豪华的宫廷音乐活动和早期的歌剧中，如蒙特威尔第的《奥菲欧》就要求使用两个羽管键琴和三个低音琉特琴，以及竖琴等大量乐器。当时也有人把通奏低音的乐器分为两类，一类是演奏低音与和声的基本乐器，另一类是演奏旋律或用对位来丰富旋律的装饰性乐器。这也预示了后来的器乐协奏曲中对独奏和协奏乐器之间的分工。

（二）“情感论”

在整个巴洛克时期，不少音乐家和理论家都在关注音乐如何打动听众的情感这个美学问题。他们相信，音乐的主要目的是唤起人们的情感。虽然每个时代对这个问题

都有不同程度的论述，但是在巴洛克时期我们看到了可能是最系统化的解释。它形成了一种被称为“情感论”（Affektenlehre）的理论。

巴洛克的作曲家想用音乐来抓住或唤起歌词中所表达的情感状态，例如愤怒、激动、欢喜、忧伤等。不过，这种情感并不是作曲家自己的情感，这一点和后来的浪漫派作曲家是不同的。巴洛克作曲家所要表现的是一种类型化的人的基本情感，这是一种理性化的、不连贯的和相对静止的情感，而且在声乐作品中是与歌词的内容相关联的。作曲家通常在一部作品或一个乐章中只采用一种基本情感，并使之成为统一这部作品的一种手段。

（三）大小调体系趋于成熟

大小调的调性体系的发展过程是从文艺复兴时期开始的，直到巴洛克的中晚期才结束。它从教会调式体系中孕育出来，经历了漫长的发展过程。中世纪和文艺复兴时期长期的音乐实践所形成的一些特定的声部进行促进了它的产生。在调性和声体系中，和弦的关系是建立在对一个调性中心的趋向性上的，主和弦的根音决定了该调性的名称。体系内的每个和弦都是独立的实体，但是，它们之间有着一定的功能关系，特别是和主和弦之间。所有的和弦完全围绕着主和弦，以及支持主和弦的另外两个重要的和弦——属和弦和下属与弦组织起来，它们之间的功能关系得到强调，即使离调或转调也不能动摇主调的绝对地位。

第一部调性和声语言完全成熟的音乐作品是由意大利作曲家科雷利创作的。他在1680年以后出版的作品中，完全是按照和声功能的关系来构思的，几乎找不到任何调式的影子了。首次对这种调性和声体系做出理论解释的是法国作曲家拉莫，他的划时代的著作《和声学》是1722年在巴黎出版的。

（四）节奏和记谱法的变化

文艺复兴时期自由流动的复调节奏在巴洛克时期只是在用古代风格写作的一些宗教作品中被沿用。典型的巴洛克音乐的节奏一般可分为两类，一类是非常规整的，另一类是非常自由的。由于从17世纪开始，大部分音乐的记谱采用了小节线，强拍和弱拍的划分非常清楚。作曲家用这种有规则律动的拍子强调一种生命的激情，最典型的是些舞曲，而用自由的节奏创作一些比较即兴的独奏曲或模仿语言的宣叙调。这两种节奏往往在一种套曲组合中形成变化 and 对比。例如，在一段自由的宣叙调后，紧接一段规整的咏叹调，或在一首即兴的前奏曲或托卡塔后，紧接一首严谨的赋格曲。