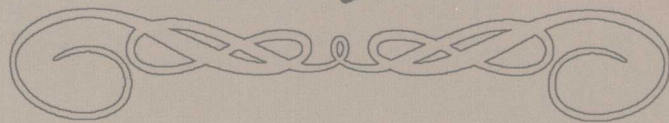


中国出版集团重点图书资助项目

封面题字：桑 桐

合唱经典



Choral Classics in Renaissance

欧洲文艺复兴时期合唱曲选

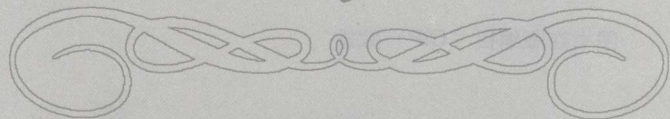
戴定澄 编注



人民音乐出版社

中国出版集团重点图书资助项目

合唱经典



Choral Classics in Renaissance

欧洲文艺复兴时期合唱曲选

戴定澄 编注



榮

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

合唱经典：欧洲文艺复兴时期合唱曲选 / 戴定澄编
注. — 北京：人民音乐出版社，2008. 1
ISBN 978-7-103-03177-3

I. 合… II. 戴… III. 合唱-歌曲-欧洲-选集
IV. J652. 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 047254 号

责任编辑：邹璐

责任校对：陈芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmzy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

A4 3插页 33.75印张

2008年1月北京第1版 2008年1月北京第1次印刷

印数：1-3,040册 定价：88.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书，如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话：(010) 68278400

序 一

呈献在读者面前的由戴定澄教授编注的这部《合唱经典——欧洲文艺复兴时期合唱曲选》，既是一部经过认真的版本比较和整理后供我国合唱团体演唱用的合唱曲谱，它精选了欧洲文艺复兴时期以来最经典、最具代表性的宗教和世俗的复调合唱作品，同时又是一部供我国音乐学术界和教育界研读的颇具学术性的、活的西方音乐史学文献。西方出版过许多文艺复兴时期的合唱曲集，但有如此仔细认真的学术性注释的尚属少见，这是这部曲选特别值得称道的特色。

这个特色充分体现在编注者为这部曲选撰写的四万多字的学术性文字注释之中。为了使读者对文艺复兴时期复调合唱音乐有一个历史的认识，编注者特意加选了文艺复兴前的，也即14世纪至15世纪中叶的、以马肖(G. de Machaut)和朗迪尼(F. Landini)为代表的“新艺术”时期的作品，以邓斯特布尔(J. Dunstable)为代表的英国乐派的作品，以及以班叔瓦(G. Binchois)和杜费(G. Dufay)为代表的勃艮第乐派的作品。文艺复兴时期的作品是这部曲选的主体。它囊括了以奥克冈(J. Ockeghem)、奥布雷赫特(J. Obrecht)、普雷(J. de Pres)等人为代表的佛兰德斯乐派，以维拉尔特(A. Willaert)、加布里埃利(G. Gabrieli)等人为代表的威尼斯乐派，以帕勒斯特里那(G. P. da Palestrina)等人为代表的罗马乐派，以及以马伦齐奥(L. Marenzio)、杰苏阿尔多(C. Gesualdo)、蒙特威尔第(C. Monteverdi)为代表的其他意大利重要作曲家的合唱作品。戴定澄教授不仅在注释中对所选的每位作曲家和每部作品做了清晰的介绍和说明，而且对不同历史时期的技法和风格的演变，都做了概括的描述，这无论是对指挥和演唱者，还是对西方音乐历史感兴趣的人，甚至音乐学者，无疑都是非常有益的。

对于欧洲文明乃至世界文明来说，欧洲文艺复兴都是一个伟大的历史事件，它对欧洲乃至人类的文化发展所具有的重大意义，都已为人们所认识。关于这次文化运动，先哲恩格斯在他的《自然辩证法》一书的导言中有过如下的经典描述：“拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕像，在惊异的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消失了；意大利出现了前所未有的艺术繁荣，这种艺术繁荣好像是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。……这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。给现代资产阶级统治打下基础的人物，决不受资产阶级的局限。”将文艺复兴运动的重要成就深刻地总结为是对“人性”的“发现”的瑞士学者雅各布·布克哈特(Jacob Burckhardt, 1818—1897)，他的名著《意大利文艺复兴时期的文化》一书的中译本出版后，使国人对欧洲文艺复兴时期的文化有了更为具体和深入的认识。

然而,不可否认的是,无论是恩格斯还是布克哈特,在他们的当时,都还没能对欧洲文艺复兴时期的音乐艺术予以足够的关注。恩格斯在他的那篇著名的“导言”中,在列举那些“巨人”的名字时,提到的只是达·芬奇、丢勒、马基雅弗利等人的名字,只是在提到马丁·路德时才提到了一句“成为16世纪《马赛曲》的充满胜利信心的赞美诗的词和曲”。而在布克哈特的上述那部名著中,作者只是在谈到文艺复兴时期的社交活动时才以可怜的篇幅谈到了音乐。在提到帕勒斯特里那时,作者谦逊地说:“我们从很多事实中知道他是一个伟大的革新者,究竟是他或者是别人在形成近代世界的音乐语言上起了决定性的作用,却不是外行的评论家所能判断的。”于是,布克哈特就只好“把音乐作曲的历史放在一边”,只是“专就音乐在当时的社交生活中所占的地位”来谈论了。

在西方音乐学术界,对文艺复兴时期音乐的比较深入的关注和研究,始于上个世纪30年代,比较重要的有分量的专著,诸如H. Bessler、D. Walker、M. F. Bukofzer,直至G. Reese等人关于西方文艺复兴时期音乐的著述,大都产生于30年代之后。而在我国音乐学术界,由于多方面的原因,对这个学术领域的研究一直滞后,直到近十年来才开始真正的起步,例如在中央音乐学院编的《西方音乐通史》中,中世纪和文艺复兴时期的音乐已经占据了相当的分量,在该学院中也已开始开设了相关课题的选修课程。在这种情势下,戴定澄教授编注的这部曲选,为我国对西方音乐遗产的了解、欣赏和研究打开了一个更宽阔的窗口,具有较为特殊的意义。

戴定澄教授为这部曲选所作的学术注释,显示了他在欧洲中世纪和文艺复兴时期音乐研究领域中的深厚学养。他在留学日本期间,就曾撰写论文《早期多声音乐中的双音原理》;此后在上海音乐学院桑桐教授的悉心指导下完成了博士论文《欧洲9—16世纪多声音乐中和声的观念与形态》,并获得了上海市学位办颁发的“优秀学位论文奖”;之后又以此论文为基础,出版了专著《欧洲早期和声的观念与形态》。这一切都为这部极富学术价值的著作的问世,提供了坚实的学术基础。

戴定澄教授长期以来对欧洲中世纪和文艺复兴时期音乐研究的执著的热情和扎实严谨的学风,是难能可贵和令人敬佩的。在这部曲集即将付梓之际,写了上面一席话,是祝贺,也是期望,相信戴定澄教授未来在这个课题领域,定会再接再厉,做出更多更大的贡献。

于润洋

序 二

由单声部发展到声部结合的合唱,到了文艺复兴时期,可算达到了完整成形的境地。当时的社会,特别是在教会里,已经有专门写作的人员及专门演唱的人员,宗教崇拜和世俗的完美作品犹如雨后春笋蓬勃发展。尤其是复调作品,更是名作百出,成为时代的典范之作。

当时的复调作品大多是无伴奏的,只用人声而不用乐器伴奏。因此,对人声的要求极严,特别是模仿式的复调作品,完全是根据人类相互间交流感情的表现而写作,当某一声部在表达某一种感情时,另一声部会迫不及待地予以反馈。声部与声部之间的关系要求非常严密,往往一个主题还未结束,另一声部便插入,此时,原来的声部便逐渐退让,但居于烘托的地位,两声部之间很默契地合作,同时,再一声部又在适当时值时交替加入,使原来的主题逐渐肯定而明确。在这种情况下,每一个声部的加入,是和之前进入的声部交错进行并不断发展着的,每个不同声部轮流占主要地位,继而退让给其他新加入的声部,积极地烘托新的声部,并加以发展到全曲完美的结束。每个声部在每一个阶段都有其不同的任务,主次分明,互相辅助。所以,在合唱的演唱上,可以说每个声部都要竭尽其能去完成整体的任务。

合唱对我国来说是外来形式,是在19世纪末随着中国新兴资本主义的发展而传入,顺应兴办学堂的潮流,音乐院校开始有了一些合唱的作品。到解放后,因为文艺作用的需要,涌现了大量的合唱作品。这时期的合唱作品,虽然也有一些复调模仿的片段在作品中出现,但主要是主调作品而不是复调作品。

正因为我国合唱音乐的发展,跳过复调音乐的阶段而直达主调音乐,往往不少指挥及演出单位,过分地注意主旋律声部,只强调了主要旋律而忽略了其他声部的作用,不太注意主旋律声部与其他声部的关系,不知道怎样去进行与其他声部在音色、音量、音高上面的调整。因此,往往演唱得“头重脚轻”,削减了合唱互相烘托的作用,究其原因,就是我们缺了学习复调音乐这一课。

戴定澄先生曾发表专著《欧洲早期和声的观念与形态》,还编注《欧洲早期合唱曲精粹》,他挑选了二十四首9世纪到16世纪的合唱曲,邀请徐冠武先生指挥万方室内合唱团,录制了我国第一张演唱欧洲早期合唱曲的CD《遥远的回声》,CD获得了欧洲有关专家学者的好评。这些研究成果及音响实践,为国内许多研究和声、研究合唱的人士,提供了有益的启发。今天,戴定澄先生又编注这本《合唱经典——欧洲文艺复兴时期合唱曲选》,介绍了更广博更丰硕的资料,并且从作品的写作技巧、艺术风格到文化背景,都做出了充分的论述,具有很高的学术价值。同时,也进一步给我们补上这一缺课部分,实在是十分可贵的。

我希望我国的合唱团体、合唱指挥反思一下,是否在这方面缺了一课?如果能引起高度重

视,从这类复调作品中汲取养料的话,那么,指挥本人及合唱团员都可由此提高一大步,合唱艺术的真正功能也就能有更好的发挥,我国的合唱事业也会由此得到新的发展动力,从而跨上一个新的台阶。

马 革 顺

前 言

欧洲文艺复兴时期是为世人所公认的音乐史上声乐复调的黄金时期,这时期的合唱作品,无论从内容、风格、体裁、结构、节奏、织体、写作方法等各方面,均体现出合唱艺术的经典意义,是多声音乐与声乐艺术的极为宝贵的历史财富。在国外尤其是西方发达国家,对该时期作品的探讨、应用已成为音乐学领域研究的重要趋势之一。而内地及港澳台地区在此领域的研究、表演等相应工作尚较为简略,是音乐学界亟待进行的重要课题之一。

笔者曾赴多国学习、考察、研究。在日本两年间,曾以相关研究论文《早期多声音乐中的双音原理》在日本公开发表,后于上海音乐学院作曲系在桑桐先生指导下,完成博士论文《欧洲9—16世纪多声音乐中和声的观念与形态》,论文先期在《音乐艺术》连载,曾荣获上海市学位办颁发的“优秀学位论文”奖,亦是艺术学科唯一的获奖论文。由论文改写的专著《欧洲早期和声的观念与形态》由上海音乐出版社于2000年1月出版。同年,由笔者担任艺术总监的配套激光唱片《遥远的回声》,由上海音乐出版社录制出版(2000年5月)。2001年,笔者编注的《欧洲早期合唱曲精粹》,亦由上海音乐出版社出版。相关的系列成果已引起国内外学术界的关注,出现了不少书评和乐评,在内地及港澳台音乐学术界产生了一定的影响。

在完成上述成果后,笔者应邀以客席教授、访问学者等身份深入英国、芬兰、瑞典等地,参与、体验了大量有关欧洲早期多声音乐的学术与表演活动,收集了较多富有价值的学术资料,并间接通过友人同比利时、法国、德国及俄罗斯、乌克兰(亦包含了较多的东正教资料)等国的音乐家及教堂、图书馆等保持联系,取得有价值的学术信息。经过分析、考证、比较、梳理,最终确定以文艺复兴时期作品为中心,以时间为线索,评价、翻译(部分译配)、整理出版代表性作曲家的价值较高的作品集。

本书的编写特色有:

(一)除少量作品(约占5%)先期已由笔者编注出版外,其余大部分作品为内地和港澳台地区首次披露,并经版本比较、整理、编纂,以利于现代合唱队演唱。

(二)本书应兼具研究(资料)价值、表演(演唱)价值和教学价值(如音乐史、声乐史、合唱史、复调史、和声史及相应音乐作品分析课程的教学价值)。

(三)以文艺复兴时期作品为中心,附有文艺复兴时期之前的若干代表性作品,以利风格的传承性、资料的丰富性和比较性意义。

(四)每阶段作品前均附有笔者对作曲家及其背景,作品体裁、风格、写作方式、演唱方式等较为扼要、学术性较强的评介。每首(部)作品附有中文译词或译配。

(五)本书希望在所选择的作曲家与作品的经典性方面、作品的考证译配与评价分析的严

谨性方面、作品的内容存储量与相应保存价值方面,及笔者在同类主题研究出版物(专著、音响、合唱集等)的系列配套等方面具有的学术优势,能在今后的同类出版物中保持其较强的学术价值与特色。

本书承我的导师,著名音乐教育家、作曲家、理论家、上海音乐学院前院长桑桐教授题写书名;承著名音乐学家、中央音乐学院前院长于润洋教授,著名合唱指挥家、上海音乐学院马革顺教授分别写序,几位大师级学者在西方音乐研究与表演的领域中功勋卓著,是我学术道路上的楷模。

英国新堡大学艺术学院院长、巴洛克音乐著名学者 Eric Cross 博士、英国的知名教堂音乐学者 Kieran Fitzsimons 博士,对我在英国期间体验早期音乐生活、参加大量相关学术活动及收集资料方面提供了无私帮助,对本书的集成有着重要的意义,后者还应笔者要求,专门为本书撰写了声乐演唱用的教堂拉丁语读音简略规则。

书中部分作品的译词和译配,承徐强、胡秉诚、盛茵、徐武冠等各位专家的全力帮助。台湾辅仁大学神学院礼仪中心钱珍珠女士应笔者之邀,热情提供了部分经文译词。台湾师范大学艺术学院顾问廖耀进先生亦为本书做了大量工作。此外,作为一个立项的科研题目,本课题在结题时,得到评审专家马革顺教授、倪瑞霖教授和朱建教授的热情鼓励和首肯,并提出一些积极的建议和期望,谨此一并表示感谢。

我在上海的研究生们,姚红卫、黄志丽、张琦、方蕾、陈晨、陈超、李露、殷瑞乔等,帮助做了大量的数据和文稿打印工作;人民音乐出版社邹璐女士为本书的体例编辑等方面做了大量工作;资深编辑、学术名刊《音乐研究》编辑部陈荃有先生对本书的关注和帮助,亦是本书能有较高学术品位的重要保证。

我要再次提及家人对我的理解和鼎力相助,不仅使得我在所钟爱的音乐学术活动中能满怀热情地接受挑战,同时亦能充分地享受愉快的过程。本书出版之际,女儿在上海音乐学院附中已学习六年,并以优秀的面试成绩被英国皇家音乐学院(RCM)作曲系(学士学位)录取并授予较高的奖学金。女儿持续的较为优秀的专业素质和一向较为自然、轻松的学习方式,令我满足,也使我不仅在生活上、也在音乐事业上多了一个有品味的对话者,这一点,是我非常乐意表述的。

本书稿承出版社厚爱,由该社承报中国出版集团批准,将此书列为出版资助项目丛书之一,同时也得到笔者现所任教的澳门理工学院科研基金的资助。在交付出版社之前,本人对书稿进行过反复修订,希望尽可能审慎地发表。尽管如此,由于方方面面的原因,书中一定尚存不足之处,还望读者予以批评指正。

戴定澄

说 明

一、关于译配的歌词

书中部分作品做了歌词的译配处理,这是为着一定条件下的参考和推广之用,但就学术意义而言提倡演唱原文(包括法语、德语、意大利语、英语和拉丁语及部分前述语言的古语发音),因为这时期作品中歌词的发音、意趣、情感同音乐本体的关系非常密切,两者不可分割。

二、关于部分歌词大意的翻译

书中部分作品中有一些具有普遍性意义的歌词大意,如常规弥撒、圣母颂等,见本书附录一,仅供演唱者参考。

三、关于高音谱号下加的“8”字记号

在演唱有此类谱号的声部时,实际音高比谱面标记的音高要低一个八度。

四、关于钢琴缩谱

为帮助合唱的排练,可借用钢琴弹奏声乐总谱的缩谱(部分作品亦已附有简易的键盘谱)。

五、关于部分作品中不同声部乐谱之间相隔的小节线

欧洲早期的乐谱并无明确的节拍记号,音乐的节拍由同歌词密切相关联的韵律和一些人所公认的节奏模仿来表现,是一种散文式的,较为含蓄、自由而富韵感的形式。到了16世纪,音乐的内在节拍规律已基本同现代节拍方式相符,后来的编纂者为练习的方便,在不同声部的乐谱间加上小节线,作为演唱时在时值控制上的参考,但必须注意不能以现代节拍强弱规则的感觉来演唱,同时,须对乐音的时值做准确的解释(即不受附加小节线的限制)。

六、关于乐音上方的临时变音记号

对乐音上方的临时变音记号,演唱者可视之为正常变音标记(即标在乐音左前方的变音记号)的情况来处理。之所以标在乐音上方,是由那个时期特有的一些规则所决定。当时乐谱中的变音被称之为伪乐(最初称为“Music false”,以后改称为“Music ficta”),此词来源于调式中对自然音阶的变化处理。应用这种半音变化,除了强调避免三全音、增加声部运动的半音(导音)性和旋律线条的流畅性外,最根本的目的是为了求得音响的美妙动听。此词最早可能出现在13世纪,到14世纪随着对位理论的出现和逐步发展,伪乐的规则也有了较为详细的理论表述。严格地说,14至15世纪上半叶的伪乐理论是对位规则的重要组成部分。还特别指出的是,当时有关伪乐中变音的规则、理论,不一定都在乐谱上明确标示出来,而是以一种被称之为“秘密半音艺术”的方式,在应用中更多是由受过训练的歌唱家根据上述规则和惯例直接唱出的。即使有所标示,在现代看来,也常常并不完整(其中14世纪及15世纪上半叶的乐谱抄本较15世纪中期之后的材料,在变音等临时记号的标记上更为清楚)。

七、关于作品前的文字注释

书中除编一、编二、编三中有一个总括性的文论外,还在所收录的每位作曲家的作品之前,对该作曲家及其背景、作品体裁、创作风格、写作方式和演唱方式等做出简要注释,便于读者理解。此内容将不在目录中列出。

目 录

编一 新艺术风格和勃艮第乐派

1. 羔羊经 AGNUS DEI (四声部弥撒) [法] 马 肖曲(6)
2. 如果一无所有 S'IL ESTOIT NULZ(三声部等节奏经文歌) [法] 马 肖曲(8)
3. 过去的事不再回来 SE PRONTO NON SERA L'UOMO AL BEN FARE(三声部巴拉塔)
..... [意] 朗迪尼曲 佚 名词 徐武冠译配(13)
4. 圣母玛利亚 SANCTA MARIA (三声部经文歌) [英] 邓斯泰布尔曲 佚 名词(17)
5. 圣母赞主曲 MAGNIFICAT (三声部女声或男声合唱) [英] 邓斯泰布尔曲(20)
6. 多么可爱哟, 我的姑娘 DE PLUS EN PLUS SE RENOUVELLE(三声部尚松)
..... [勃艮第] 班叔瓦曲 佚 名词 徐武冠译配(33)
7. 元 旦 CE JOUR DE L'AN (三声部尚松) [勃艮第] 杜 费曲 佚 名词 徐武冠译配(36)
8. 武装的人 L'HOMME ARMÉ (四声部弥撒) [勃艮第] 杜 费曲(38)

编二 文艺复兴、佛兰德斯作曲家及相应创作风格

9. 武装的人 L'HOMME ARMÉ(四声部为基础的弥撒) [佛兰德斯] 奥克冈曲(87)
10. 在高山与深谷之间 ZWISCHEN BERG UND TIEFERM TAL (四声部德国分部歌曲)
..... [佛兰德斯] 伊萨克曲 佚 名词 盛 茵译配(129)
11. 给我平安 DA PACEM (四声部弥撒) [佛兰德斯] 普 雷曲(133)
12. 圣母颂 AVE MARIA (四声部经文歌) [佛兰德斯] 普 雷曲(171)
13. 穷苦人的避难所 TU PAUPERUM REFUGIUM (四声部经文歌)
..... [佛兰德斯] 普 雷曲 佚 名词 盛 茵译配(174)
14. 马太福音受难曲 SECUNDUM MATTHAEUM [佛兰德斯] 奥布雷赫特曲(180)

编三 文艺复兴盛期 (16 世纪)

15. 夫人, 我不知道你为什么这样做 MADONN'IO NON LO SO PERCHÈ LO FAI
..... [佛兰德斯] 维拉尔特曲(231)
16. 啊, 亲爱的小艾尔赛 ACH ELSLEIN, LIEBES ELSELEIN [瑞士] 森夫尔曲 盛 茵译配(235)
17. 牧羊姑娘 QUANDO RITROVO LA MIA PASTORELLA (四声部牧歌)
..... [意] 费斯塔曲 佚 名词 徐武冠译配(240)
18. 主, 天主 DÓMINE DEUS [西班牙] 莫拉莱斯曲(244)
19. 洁白美丽的天鹅 IL BIANCO E DOLCE CIGNO (四声部牧歌)
..... [佛兰德斯] 阿卡德尔特曲 达伐洛斯特词 盛 茵译配(248)

20. 美丽的人儿，你在哪里 AHIME, DOV'È 'L BEL VISO (四声部牧歌)

- [佛兰德斯] 阿卡德尔特曲 盛 茵译配(252)
21. 玛戈种葡萄 MARGOT LABOUREZ LES VIGNES (四声部牧歌) [佛兰德斯] 阿卡德尔特曲 盛 茵译配(256)
22. 你们若爱我 IF YE LOVE ME (四声部赞美诗) [英] 塔利斯曲 盛 茵译配(262)
23. 主啊，请赐神灵予我心 O LORD, GIVE THY HOLY SPIRIT (四声部赞美诗) [英] 塔利斯曲(265)
24. 从深渊处我向你求告 AUS TIEFER NOT (四声部众赞歌) [德] 沃尔特曲(270)
25. 有福者之歌 QUI AU CONSEIL (四声部格律诗篇) [法] 布尔热瓦曲 盛 茵译配(273)
26. 主佑我 DEBA CONTRE MES DEBA TEURS (四声部格律诗篇) [法] 古迪默尔曲 盛 茵译配(276)
27. 安睡吧，湿润的梦乡朦胧迷茫 O SONNO O DELLA QUETA HUMIDA OMBROSA (四声部牧歌)
- [佛兰德斯] 罗 勒曲 吉阿伐尼词 胡秉诚译词 徐武冠配歌(280)
28. 当众人之力汇聚 DUNQUE IL COMUN POTER (四声部牧歌) [意] A. 加布里埃利曲(288)
29. 每当我想起 QUANDO PENSO (五声部牧歌) [意] A. 加布里埃利曲 盛 茵译配(292)
30. 武装的人 L'HOMME ARMÉ(五声部弥撒) [意] 帕勒斯特里那曲(302)
31. 万福，天上的皇后 AVE REGINA COELORUM (女声四部合唱) [意] 帕勒斯特里那曲(353)
32. 天主的荣耀 REX VIRTUTIS (三声部与四声部合唱) [意] 帕勒斯特里那曲(360)
33. 小鸽子 BON JOUR MON COEUR (四声部尚松) [佛兰德斯] 拉 索曲 佚 名词 盛 茵译配(362)
34. 我的灵魂不再悲伤 TRISTIS EST ANIMA MEA (五声部经文歌) [佛兰德斯] 拉 索曲(365)
35. 请你拯救我 PECCANTEM ME QUOTIDIE [意] 梅鲁洛曲(371)
36. 孩子的母亲 SENEX PUERUM [英] 拜 德曲(379)
37. 养活了他们 CIBÁVIT EOS [英] 拜 德曲(383)
38. 皇后万福 SALVE REGINA [英] 拜 德曲(390)
39. 山谷失去阳光，它哭泣悲伤 PIANGETE VALLI ABBANDONATE E SOLE (四声部牧歌)
- [意] 凯 莫曲 佚 名词 胡秉诚、徐 强译词 徐武冠配歌(402)
40. 在奥利维蒂山上 IN MONTE OLIVÉTI [意] 英杰涅里曲(407)
41. 正直善良的人 ECCE QUOMODO (四声部经文歌) [奥] 汉德尔曲 佚 名词 盛 茵译配(411)
42. 美丽的星星给我安详宁静 O FERE STELLE HOMAI DATEMI PACE (六声部牧歌)
- [意] 马伦齐奥曲 桑那扎诺词 徐武冠译配(416)
43. 孤独和忧愁 SOLO E PENSOSO (五声部牧歌) [意] 马伦齐奥曲(423)
44. 阿里路亚 IN ECCLESIIIS (用管风琴和管弦乐伴奏的经文歌) [意] G. 加布里埃利曲(432)
45. 我愿死，不必多言 "IO PARTO" E NON PIÙ DISSI (五声部牧歌) [意] 杰苏阿尔多曲 盛 茵译配(451)
46. 死神啊，恳求帮助解除痛苦 IO PUR RESPIRO (五声部牧歌)
- [意] 杰苏阿尔多曲 佚 名词 盛 茵译配(457)
47. 来吧，我的心上人 ACH SCHATZ (五声部利德) [德] 哈斯勒曲 佚 名词 盛 茵译配(465)
48. 海水在轻轻叹息 ECCO MORMORAR L'ONDE (五声部牧歌)
- [意] 蒙特威尔第曲 黄培芳译词(469)
49. 我是一个年轻少女 IO MI SON GIOVINETTA (五声部牧歌) [意] 蒙特威尔第曲(476)
50. 冷酷的阿玛瑞利 CRUDA AMARILLI (五声部牧歌) [意] 蒙特威尔第曲 盛 茵译配(484)

参考书目 (490)

附录一 (491)

附录二 拉丁语读音简略规则 (英文版) (525)

西方音乐史上的 1300 至 1450 年,是以“新艺术”风格的发端到中世纪大致结束为界限所划分的一个时期,主要包括了 14 世纪的新艺术风格和 15 世纪上半叶的勃艮第乐派两个方面。

这一时期产生了对以后文艺复兴有重要影响的人文主义的萌芽。一些杰出的文学作品,如但丁的《神曲》、彼特拉克的《十四行诗》、薄伽丘的《十日谈》等,都用各自的文字著述,拉丁文一统天下的局面被打破,加上其他各类世俗因素对宗教体系大量渗透,使得当时的艺术表现有了较明显的变化。

民族的特性、地区的特点和不同风格、技巧的音乐风貌,随着世俗音乐的广泛传布而发展,音乐家亦不再限于在教学范围内活动。新的与旧的、世俗与宗教、大陆与岛国等各种不同因素、不同特质、不同风格和不同地域的特征构成了新时期音乐的背景,艺术上的新风格处于呼之欲出的境地。当法国作曲家、诗人菲利普·德·维特利(Philippe de Vitry, 1291—1361)针对 13 世纪的“古艺术”(Ars Antiqua)风格,在一篇论文中以标题形式鲜明地提出“新艺术”(Ars Nova)的口号时,即为这种同世纪之交相适应的新风格刻下了标记。

事物的发展,一般总是从其内部的各种因素中逐渐生成一种新的因素或要求。同时,在客观和外部方面,由于各类条件的逐渐变化,会出现一种对新因素的需求,当两者在一定层面上相交,就会产生出事物新的状态。这种新状态在继承发展原有状态的基础上,常有较为明显的开创性特点,音乐历史上新的时期、新的风格均在这种状况下形成。

14 世纪起,以法国为“新艺术”风格的中心,在多声音乐创作中出现了一批同世俗诗歌体裁相适应的新乐曲类型。同时,随着有量音乐理论的发展,节奏的自由和多样化也达到一个新的高点。作品中反映出来的新思想、新手法,既同以往的创作相关、相承,又体现出新的发展、新的风格。

在法国的影响下,意大利的新艺术也蓬勃兴起,并具有一定的意大利的风格特色。将意大利的新艺术多声音乐作品与法国同期的作品相比,由于前者发展较晚而在开始时具有声部数量较少、多为二声部作品的特征。此外,意大利的多声作品旋律更优美(这也许同意大利语特有的音韵和意大利人特有的歌唱才能有关),纵向音程的组合与横向进行更为规整,新产生的多声体裁如牧歌、巴拉塔、猎歌等,也为意大利新艺术风格的表现提供了丰富多样的形式。

这时期音乐的主要特征为:

1. 有量音乐节奏得到进一步发展。在三分法之外增加了二分法,使节奏产生了平均的或更细、更短、更多样的组合形态,并开始应用了节拍的标记符号,这是对位时期开始时最重要的音乐特征之一。

2. 对位写作观念开始形成。此时逐步形成了对位的最初理论规则,这些理论规则不仅被普遍应用于多声音乐作品中,也由于这些理论规则的继续发展,直接引向后来的严格复调形态。各个声部在相互结合的基础上有着较大程度的独立意义。但是,最初的对位理论,均建立在等时值的音对音的范围之内,较多的强调不同音程之间的进行方式,声部独立意义是在此基础上逐渐得到发展的。

3. 宗教与世俗的混合。在宗教音乐中,渗入了大量世俗因素;而在世俗音乐中,也糅合进了很多宗教多声音乐的成分。它们之间由差别而逐渐融合,有时几乎达到一种混合一体的状态,并由此引发了大量新的多声体裁的出现。

我们甚至可以说,随着新艺术时期的来临,多声音乐由原来主要属于宗教的范畴开始出现转而面向世俗的因素。因此,这阶段除了有着宗教方面的等节奏经文歌、弥撒曲等体裁外,带有强烈世俗性质的多声体裁如叙事歌(Ballad)、猎歌(Carccia)、牧歌(Madrigal)、巴拉塔(Ballata)、回旋诗(Rondeau)、维勒莱(Virelai)等等的出现,给多声音乐吹来一股新风,表现出以“对位”风格为特征的新的和声观念和形态。

4. 早期多声音乐中应用的固定旋律,在这一时期已大多转变为一种自由创作的旋律。作为主要旋律形态,它们在节奏、旋律的应用上都比较细致,这种细致既同有量音乐和世俗音乐的发展有关,也引发了相对复杂的对位处理。

5. 各类音程之间的关系有更明确的要求和该遵守的规则。三度六度被频繁使用,和弦化的结构,尤其是类似三和弦的结构较以前更多出现;平行五、八度逐渐稀少,并在大多数情况下遭到禁止;粗糙的不协和音响逐渐减少。音程的这些形态体现了人们在听觉上对音响的丰满度及各声部相对独立的要求,也为对位法则的系统化起了铺垫的作用。

6. 半音性声部进行开始出现。在这一时期,由于声部进行的音程方面的要求,和声终止式进一步明确的需要,以及求得更美好和声音响的愿望,变音的应用已成为势在必行的结果,并由此提出了“伪乐”的应用规则。毋庸置疑,“伪乐”也是对位初期的特征之一。

7. 低音形态表现出了多样的特征,主要为:

①固定节奏型的低音形态。这类形态在早期经文歌中已存在,以若干小节为一种节奏型单位做不断的重复。在“等节奏”经文歌中,固定节奏型的低音形态发展到极至。

②声部交错穿越的低音声部形态。由于各声部音域基本相同,同时低声部尚未确定基础声部的地位,下方声部间常有上下交错、穿插的情况,下方二声部沉浮起落,使得低声部上方的声部常常成为事实的低声部。

③“复波东”式平行进行低音形态。由“复波东”进行方式的特征所决定,低音声部同最高声部以六度关系做平行进行。

④作为“装饰性”旋律基础声部的低音形态。同早期“装饰性奥伽农”的表现形式类同,上方声部做华丽的流动(一般为比较固定的快时值),下方则以较长时值的均衡长度作支撑。

⑤“断续”式的低音形态。作为“断续歌”的组成部分,下方声部同上方声部一起做节奏上断续式的呼应、交错进行。

⑥上下“点对点”的低音形态。上下声部时值一致,包括一些较快时值的音符。

⑦上下并置对比的低音形态。低音声部作为一支同上方声部并列对置的自由对位声部存在,在节奏、旋律线条、旋律性格上互有对比,以和声相统一,是严格复调的雏形。

⑧模仿式的低音形态。低音声部为上方某一声部的模仿声部或被模仿声部,这是较早的模仿式低音,旋律意义较强,低音基础性意义较弱。

⑨和弦基础式的低音形态。一般表现为一些具有和弦化风格织体的多声作品中的低音声部,低音的和弦基础性较强,时值一般较为平衡,横向关系亦有一定的作为低音基础进行的规律,但这种类型还较少见。

至15世纪上半叶,由于教会、宫廷对音乐家、音乐作品的重视,音乐创作出现了空前盛况。由于文化交流渠道的畅通,作曲家们常常不是停留在一地而往来于各国之间,大量的英国多声作品亦被传抄到欧洲大陆。其中,英国作曲家J. 邓斯泰布尔(J. Dunstable, 1385—1453)起了至关重要的作用。邓斯泰布尔作品中的多声形态,代表了当时英国多声音乐创作领域中的和声成就,相当典型地表现出这个民族对丰满、厚实和声音响的偏爱。从某种意义上讲,邓斯泰布尔的作品由于其鲜亮、明快的特质,一反中世纪较为黯淡的色调而表现出文艺复兴时期音乐的一种新的气息。

杜费(G. Dufay, 约 1400—1474)与班叔瓦(J. Binchois, 约 1400—1460)是活跃在 15 世纪上半叶的勃艮第乐派的代表人物。勃艮第乐派前接“新艺术”风格,后续佛兰德斯乐派(Flemish School, 1450—1550),是 15 世纪上半叶欧洲大陆最重要的乐派,主要代表人物即为杜费和班叔瓦,他们都曾受到同时期的邓斯泰布尔等作曲家的影响。同较为复杂而考究的“新艺术”风格相比较,勃艮第乐派的多声作品风格更为柔和、明净、动人心弦。清晰的旋律线条、简明的节奏形态及开始朝和弦化、调式化方向发展的和声风格,是勃艮第乐派在创作上的主要特征,三度音程在他们的作品中已扮演着和声音响与音乐色彩的最重要角色,“复波东”式的平行六和弦更常在他们的作品中显现,从而给当时的欧洲乐坛吹来一股清风,并直接引导出文艺复兴的多声音乐。

这一时期多声音乐在理论与实践上所达到的成就,为文艺复兴时期多声音乐的继续发展准备了一定的条件,主要表现为:

1. 重视三、六度音程,在作品中根据一定的音程复迭规则已形成了较多三和弦式的纵向结构,为文艺复兴时期四声部及四部以上的多声音乐中的和弦化纵向结构提供了一个重要的基础。

2. 多声部的横向进行,除了符合当时的对位规则外,已形成了以一定调式中心为依据的进行方式(尤其体现在不同终止中向调式中心集中的趋势),成为调式和声的早期形态。

3. 织体上以对位线条化特征为主,在这类织体中,声部间互为交织、对比、呼应。

4. 与此同时,还出现了一些其他的织体类型,如和弦式织体、以器乐为人声作伴奏的主调化织体等。

5. 终止式的形态,以外声部的“6—8”型及其变化形式为主,开始出现一些力度更大、肯定性质更强的类型,如低音部上四下五的进行形态。

关于马肖的《羔羊经》、《如果一无所有》

马肖(Guillaume de Machaut, 约 1300—1377)是 14 世纪法国极为杰出的作曲家,也是法国新艺术风格的伟大代表。由于当时法国在新艺术风格中所处的领先地位,作为中世纪第一位在生前就编纂了自己的作品集、并使之流传于世的作曲家,马肖的地位和影响就更显突出。马肖在多声音乐领域的主要贡献为:

1. 以完整的复调多声形式来结构、组织常规弥撒曲,赋予弥撒曲以当时罕见的四声部组合形式。马肖之后,这种形式迅速得到发展,一直延续到 16 世纪。

2. 在经文歌中,运用“等节奏”(Isorhythmic)原则进行创作(马肖所作的 23 首经文歌中,等节奏的有 20 首)。等节奏原则在 13 世纪的经文歌中已有所体现。13 世纪经文歌的特征之一,便是其定旋律声部的固定节奏型——男高声部常以一种短小的节奏型不断重复出现,这种特征正是等节奏经文歌的始源。14 世纪初,马肖之前法国最重要的作曲家、也是最重要的理论家之一的维特利对等节奏经文歌的发展做出过重要的贡献,但等节奏经文歌的广泛应用,却很可能是从马肖开始的。

等节奏经文歌是立足于有组织的音乐结构原则发展而成的,它以“克勒”(“color”,意为“旋律型”)和“塔利亚”(“talea”,意为“节奏型”)两种因素相结合,音乐家们在运用这种手法时,应用一定的数字比例,创造出一种相应对称、统一的结构。

如维特利所作经文歌《甜密的乐趣》中男高声部等节奏的形态:

The musical notation illustrates the isorhythmic structure of a male voice part. It consists of six staves, each representing a different 'color' (melodic type). The first four staves are labeled (A I), (A II), (A III), and (A IV) and are grouped under a bracket labeled (A). The last two staves are labeled (B I) and (B II) and are grouped under a bracket labeled (B). The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some measures marked with asterisks (*) and double asterisks (**).

注: * 至 ** 为克勒, 「至」 为塔利亚。

克勒(主题)I由4个塔利亚A(相同的节奏)组成,克勒II是克勒I在节奏上的紧缩变化,由4个塔利亚B组成。

3. 马肖写作了大量多声形式的世俗音乐作品,这些占据了他全部创作的极大部分,如世俗经文歌、叙事曲、维勒莱、回旋诗等。这些作品中除了世俗性的歌词内容(14世纪初多具有讽刺性、政治性,到马肖时代又回到以歌颂爱情为主)外,旋律流畅、和声大胆、节奏新颖,开当时清新乐风的先河。

以马肖为代表所做出的上述贡献使当时法国多声音乐呈现出丰富多彩的形态,很多和声音响与处理节奏的手法,对当今的现代音乐仍有一定的影响。

这里选取的两首作品,分别取自他的一部常规弥撒曲和等节奏经文歌集。

在《羔羊经》中,旋律线条起伏流畅,对位法得到了比以前更为自由的应用,三度音程堂而皇之以协和音程形式登堂入室,被较为频繁地使用。这些因素均使作品呈现出更为新鲜、生动的音响。在下方两个声部中,如8—14小节与15—21小节,上方声部中如8—11小节与15—18小节,均应用了一定程度的等节奏原则。低音声部不带有歌词,据推测可能为乐器演奏所用。经文歌《如果一无所有》,以等节奏方式写成,在Tenor声部中所体现出的等节奏原则可参考前述维特利作品的分析。