



SHIYUE FAZHANSHI  
SHIYUE ZUOPIN SHANGXI

# 声乐发展史与 声乐作品赏析



李红梅 李群 潘勋 编著



 吉林大学出版社



SHENGYUE FAZHANSHI  
YU SHENGYUE ZUOPIN SHANGXI

# 声乐发展史与 声乐作品赏析



李红梅 李群 潘勋 编著

 吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

声乐发展史与声乐作品赏析 / 李红梅, 李群, 潘勋  
编著. -- 长春: 吉林大学出版社, 2012.5

ISBN 978-7-5601-8349-7

I. ①声… II. ①李… ②李… ③潘… III. ①声乐—  
音乐史—世界②声乐—音乐欣赏—世界 IV.  
①J616—091

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 104908 号

书 名:声乐发展史与声乐作品赏析  
作 者:李红梅 李群 潘勋 编著

责任编辑:孟亚黎

吉林大学出版社出版、发行

开本:787×1092 毫米 1/16

印张:18.875 字数:459 千字

ISBN 978-7-5601-8349-7

封面设计:王菊红

北京市登峰印刷厂 印刷

2012年5月第1版

2012年5月第1次印刷

定价:36.00元

版权所有 翻印必究

社址:长春市明德路501号 邮编:130021

发行部电话:0431-89580026/28/29

网址:<http://www.jlup.com.cn>

E-mail:[jlup@mail.jlu.edu.cn](mailto:jlup@mail.jlu.edu.cn)

# 前 言

在人类历史上,艺术的存在能够让人们进一步感受世界的美妙与和谐,体验生活的快乐与幸福。和谐的音乐往往在带给人类听觉享受的同时,暗示人们去创造更加美好的生活。声乐艺术是备受世人瞩目的音乐艺术。中国是世界上音乐文化发展最早的国家之一,同样,西方声乐也是世界音乐的重要组成部分,弄清声乐发展的历史有助于对声乐更深层次的了解。对声乐艺术的研究需要经过不断地实践、探索、总结、提高,在漫长的过程中逐步完善,从而达到更高、更新的飞跃。

《声乐发展史与声乐作品赏析》一书从声乐发展史的角度对中西方声乐的历史经验进行了全面论述,并分别列举了中西方声乐中的典型作品。该著作将声乐史与作品赏析部分结合起来,不但充实了内容和知识容量,而且更利于音乐艺术素养与鉴赏力的全面提高。因为这两者在音乐审美的角度来看经常是互补的。

本书包括“欧洲声乐艺术发展简史”“中国声乐艺术发展简史”“优秀声乐作品赏析”三大部分。本书的“欧洲声乐艺术发展简史”部分对西方声乐的发展进行了客观的描述。从公元前的古希腊和古罗马时代,到中世纪,再到欧洲文艺复兴时期,以及后来的17世纪直至20世纪初,对声乐艺术的发展、变革进行了孜孜不倦的探讨。在“中国声乐艺术发展简史”部分中,同样因循着时间的脚步,从远古及先秦时期的歌舞开始,依次探究了秦汉至南北朝、隋唐五代、宋元、明清等各时期的声乐,最后还讨论了近现代时期声乐艺术的发展。这样按照历史发展的顺序进行介绍,可以使人对中国声乐发展的历史脉络有一个更加清晰的认识。最后的“优秀声乐作品赏析”部分,包括国外声乐作品赏析、中国声乐作品赏析,书中精选了一些常见的中外经典曲目,且每曲都配有相应的歌曲简析以便于更准确地理解和把握作品,并准确表达音乐形象和思想感情。

本书结构脉络清晰。目的是通过对中西方声乐艺术的产生、发展、变革进行研究和阐述,对其形成的重要成果进行评价和分析,从而为以后声乐事业的发展和繁荣提供借鉴和启示。本书在写作过程中得到了诸多专家的大力支持和帮助,另外,本书还参考了一些作者相关的学术著作和论文,在此一并表示谢意。

全书由李红梅、李群、潘勋撰写,具体分工如下:

第一部分第三章、第五章、第七章,第三部分第一章第一节、第二章:李红梅(陕西师范大学);

第一部分第一章、第二章、第四章,第二部分第一章至第五章:李群(山东师范大学);

第一部分第六章,第二部分第六章,第三部分第一章第二节至第三节:潘勋(商洛学院)。

由于作者水平的限制,本书必有疏漏和不当之处,希望各专家和读者不吝赐教。

作 者

2012年4月

# 目 录

## 第一部分 欧洲声乐艺术发展简史

第一章 早期欧洲的声乐艺术	1
第一节 古代欧洲的声乐艺术	1
第二节 古希腊和古罗马时期的声乐艺术	3
第二章 中世纪的声乐艺术	6
第一节 宗教歌曲	6
第二节 世俗歌曲	8
第三节 中世纪的声乐审美和声乐教学	13
第三章 文艺复兴时期声乐艺术的发展	15
第一节 14 世纪的法国与意大利声乐	15
第二节 尼德兰时代的声乐艺术	19
第三节 宗教改革时期的声乐艺术	22
第四节 复调音乐的发展	25
第五节 民间声乐艺术	26
第四章 17—18 世纪上半叶的歌剧和美声唱法	31
第一节 歌剧的诞生	31
第二节 欧洲各国歌剧的发展	32
第三节 美声唱法的黄金时代	38
第四节 阉人歌唱家的兴起	39
第五节 其他声乐艺术的发展	41
第六节 阉人歌唱家的衰落	43
第七节 阉人歌唱家	44
第五章 18 世纪歌剧的改革	48
第一节 喜歌剧	48
第二节 喜歌剧论战及歌剧改革	51
第三节 18 世纪著名的作曲家	54



<b>第六章 19 世纪的声乐艺术</b> .....	67
第一节 19 世纪的声乐艺术概况 .....	67
第二节 19 世纪欧洲各国的声乐作品 .....	69
第三节 19 世纪的声乐教育 .....	81
第四节 19 世纪著名歌唱家 .....	87
<b>第七章 20 世纪的声乐艺术</b> .....	96
第一节 19 世纪末—20 世纪前叶的声乐艺术概述 .....	96
第二节 20 世纪的著名作曲家、歌唱家及声乐作品 .....	97

## 第二部分 中国声乐艺术发展简史

<b>第一章 远古时期至先秦时期的声乐艺术</b> .....	111
第一节 声乐的产生与发展 .....	111
第二节 乐舞的产生与发展 .....	115
第三节 戏剧的萌芽 .....	121
第四节 说唱音乐的萌芽 .....	122
第五节 民间歌唱家及声乐理论 .....	123
<b>第二章 秦汉时期至南北朝时期的声乐艺术</b> .....	125
第一节 秦汉时期的乐府 .....	125
第二节 相和歌与清商乐 .....	127
第三节 汉魏六朝的声乐艺术 .....	131
<b>第三章 隋唐五代时期的声乐艺术</b> .....	136
第一节 宫廷燕乐 .....	136
第二节 民间声乐艺术 .....	145
第三节 说唱和戏剧艺术的发展 .....	151
第四节 隋唐五代时期著名歌手及理论成果 .....	152
<b>第四章 宋元时期的声乐艺术</b> .....	155
第一节 宋代曲子与元代散曲 .....	155
第二节 说唱音乐的繁荣 .....	157
第三节 戏曲艺术的成熟与发展 .....	160
第四节 宋元时期的声乐理论 .....	163
<b>第五章 明清时期的声乐艺术</b> .....	166
第一节 民歌 .....	166
第二节 戏曲艺术的发展 .....	167
第三节 说唱艺术的发展 .....	169
第四节 明清时期的声乐理论成果 .....	173

第六章 近现代声乐艺术的发展·····	175
第一节 民歌、戏曲、说唱艺术的发展·····	175
第二节 艺术歌曲的产生与发展·····	178
第三节 群众歌曲·····	180
第四节 独唱、合唱歌曲·····	182
第五节 电影、电视歌曲·····	185
第六节 声乐教育的沿革与发展·····	187

### 第三部分 优秀声乐作品赏析

第一章 国外声乐作品赏析·····	189
第一节 民族民间声乐作品·····	189
第二节 艺术歌曲·····	194
第三节 歌剧·····	206
第二章 中国声乐作品赏析·····	236
第一节 民族民间声乐作品·····	236
第二节 艺术歌曲·····	250
第三节 歌剧·····	272
参考书目·····	293

# 第一部分

## 欧洲声乐艺术发展简史

---

### 第一章 早期欧洲的声乐艺术

#### 第一节 古代欧洲的声乐艺术

关于歌唱的起源,一直以来就有很多种说法。这里着重介绍以下几个。

##### 一、语言扩展说

语言扩展说认为歌唱来自人的剩余精力,当语言不足以表达情感时,乃扩大语言的表现范围而歌唱。此说是英国哲学家斯宾塞(Herbert Spencer)于1857年所著的《音乐的起源与功能》一书中提出的。在我国,早在汉初《诗大序》中即有此学说:“在心为志,发言为诗,情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。情发于声,声成之,谓之音。”

##### 二、模仿说

模仿说达尔文(Charles Robert Darwin,1809—1882年)在《人类的由来及性选择》(1871)中所主张的学说。但此学说早在古希腊哲学家德谟克利特(Demokritos,约公元前460—前370年)时就已提出。他认为“从天鹅和黄莺等歌唱的鸟,人类学会了歌唱”。此说颇类似我





国古代《吕氏春秋》(《仲夏记·古乐篇》)中所载“效山林溪谷之音以歌”“听凤凰之鸣以制十二律”的说法。

### 三、情欲说

17世纪英国哲学家斯宾赛(Herbert Spencer, 1820—1903年)认为歌唱起源于人的动物本能或情感的表现欲。这颇类似于中国《乐记》(西汉成帝时戴圣所辑《礼记》第十九篇篇名)。作者其说不一,据东汉班固《汉书·艺文志》认为是汉武帝时的刘德等人;据唐代长孙无忌《隋书·音乐志》中说《乐记》取自战国中期的公孙尼子“感于物而动,故形于声”的论述。性欲说亦来自英国生物学家达尔文。他认为歌唱就如同鸟兽用鸣叫求爱,人类的歌唱起源于性欲的表现。这种观点也把他的模仿说解释得更具体一些。

### 四、劳动说

恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文中指出,劳动创造了人类本身。而由人创造的歌唱,也应该是人在劳动的过程中被创造出来的。

人类在劳动实践的过程中创造了歌唱艺术。

首先,歌唱中的歌词往往直接来源于劳动的内容;其次,劳动过程中的呼声和动作,给予歌唱以节奏和音调,这两者是构成音乐的两大要素。两千多年以前,刘安在《淮南子》中说:“今夫(旧称成年男子)举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之。此举重动力之歌也。”<sup>①</sup>鲁迅也在《且介亭杂文》中的《门外文谈·不识字的作家》中谈道:“我们的祖先的原始人,原是连话也不会说的,为了共同劳作,必需发表意见,才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头,都觉得吃力了,却想不到发表,其中有一个叫道‘杭育杭育’,那么,这就是创作……”可见,在劳动的过程中,歌唱成了用来统一步伐、统一用力点的工具。

对于声乐的起源问题,我们应当采取辩证唯物主义的方式、方法来看待。既不能片面地强调某一种声乐起源的可能性,避免出现以偏概全的谬误,也不能人云亦云,应防止增加学术问题的不稳定和不确定性。语言说、劳动说、情欲说和模仿说,就其研究依据和讨论背景而言,都有其存在的合理性和必要性,但从研究角度和历史传承方面考虑又都有其狭隘性和局限性。

对声乐的起源问题,一方面,我们应作进一步的研究,创设和提出更为深刻、更据说服力的可能性;另一方面,我们应保存历史,继承历史,为历史遗留下来的可能性提供更加可靠的依据。

<sup>①</sup> 尚家骧. 欧洲声乐史. 北京:人民音乐出版社,2001:90



## 第二节 古希腊和古罗马时期的声乐艺术

### 一、古希腊

古希腊是包括音乐在内的欧洲文化艺术的发源地。古希腊音乐对于后世音乐的影响,并不在于某首乐曲的流传,而在于它引导和激发了音乐的发展和繁荣。古希腊音乐的鼎盛时期是在公元前12世纪至公元前3世纪的荷马时代、古典时代和希腊时代。

#### (一) 荷马时代

“荷马时代”指公元前12—18世纪由原始社会过渡到阶级社会这一时期,这个时期具有两部在民间广泛流传并以历史事实为基础的作品——《伊利亚特》和《奥德赛》。从两部史诗中可以看出,古希腊音乐文化与古希腊人的生活是紧密相连的。

古希腊人重视音乐和体育,他们认为音乐可以陶冶心灵,体育用以锻炼身体,因此从公元前776年在奥林匹亚(Olympia)开始的、每四年一次的运动竞赛中也同时出现诗歌吟唱和器乐演奏等比赛。

“荷马时代”以后出现了反映不同地区生活的抒情诗,他们经常在乐器奥洛斯的伴奏下运用具有不同地区特色的歌调演唱,这些不同地区的歌调各有其感情表现特点。古希腊调式就是从这些歌调中产生的。

#### (二) 古典时代

古典时代是古希腊艺术发展的黄金时代,产生了新的综合艺术体裁——古希腊悲剧。这一时期,古希腊的民主制度代替了氏族贵族制度,从而带来了新的思想感情和理想要求。

这种原始的民主思想在雅典兴盛,平民盛大的群众集会上常有唱歌、舞蹈、演戏等活动。当时的戏剧就是这种歌、舞、剧混为一体的形式。歌唱中包括有唱、合唱,以及朗诵调的形式。演出都是由具有优秀才华的业余爱好者担任,而非专业人员。古希腊“悲剧”一字的原意即“山羊之歌”。其最初的形式是:参加节庆祭酒的人们披着羊毛皮,化装成酒神的侍者萨提尔,吹起长笛(即竖笛,Aulos),敲起低沉的羯鼓,饮酒高歌狂舞。古希腊悲剧就是在这样的形式下加以戏剧化发展起来的。它有着高度的人民性和民主性。这一时期有三位著名的伟大悲剧作家,即埃斯库罗斯(Aischulos,公元前525—前456年);索福克勒斯(Sophocles,公元前496—前406年);欧里庇得斯(Euripides,前485或480年—前406年)。这三位作家在思想内容、人物形象和题材特点等方面对后世的作曲家都有很大的影响。其中影响较大的剧作有埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》,欧里庇得斯的《伊斐姬妮在陶里德》和《伊斐姬妮在奥里德》等。

当时的希腊悲剧不仅经常运用合唱的形式解释情节、揭示思想内容,而且剧中的许多对话也用音乐伴奏。出场的人物也常以乐器伴奏唱抒情歌,颇有原始歌剧的味道。所以,以后在意



大利文艺复兴的末期(16世纪末—17世纪初),意大利歌剧就是在打着“复兴古希腊悲剧”的口号下开始孕育、诞生的。因此,“古希腊悲剧”在以后的歌剧史上有着重要的意义。

此外,该时期还产生了“古希腊喜剧”。它是与“悲剧”同时产生的。喜剧表现社会性的主题更鲜明。它的产生和当时群众性的祭祀、歌舞狂欢有关。最初的喜剧就是在狂欢游行时的歌表演,当时称 Komoidia(喜剧)。这种歌表演以后有了发展和加工,逐渐形成大型的喜剧。剧中有群众性的合唱、诙谐讽刺歌曲、抒情的独白和咏叙、轻快的音乐等。当时最著名的喜剧作家是阿里斯托芬(Aristophanes,公元前450—前388年)。

### (三)希腊时代

希腊时期,其西部出现了强大的亚历山大帝国,致使古希腊的奴隶制度逐渐衰落。这一时期希腊音乐的特点是:集体性的音乐戏剧活动减少了;声乐成了突出的艺术,涌现了一些专业歌唱家;音乐表现上,破坏了感情与理性相结合的原则,着重发展了感情的一方面。

### (四)歌唱特点

总的来说,古希腊的歌唱有如下几个特点:

(1)以单音音乐为主的歌唱是音乐表演的主要形式,有独唱、齐唱、说唱、吟唱。每首歌都有乐器作简单的同度或八度伴奏,结尾时器乐旋律可略有变化。伴奏乐器多为基萨拉琴、双管笛、里拉琴以及类似竖琴的特里戈诺和马加迪斯琴等。

(2)歌与诗紧密结合,歌往往由诗的韵律产生。歌手往往也是词曲作者,所以歌手、诗人、作曲者集为一身,并能够自弹自唱。

(3)以说唱形式为主,时说时唱,有时也伴有舞蹈。以说唱形式流传下来的《荷马史诗》是其代表作。

(4)旋律歌曲有明显的节奏和旋律线,旋律的简单情况类似现今的某些儿童歌曲,比较流畅,属有发展的歌唱性的旋律。

(5)在古希腊艺术发展的黄金时代——约公元前5—前4世纪左右,出现了歌、舞、剧混为一体的古代综合艺术——古希腊“悲剧”和“喜剧”。古希腊悲剧中的歌唱有独唱、合唱和朗诵调三种形式;喜剧中有群众性的合唱、诙谐讽刺歌曲、抒情的读白和咏叙歌唱等。古希腊悲剧对后世意大利歌剧的诞生,有着重要的意义。

### (五)作品题材

古希腊的声乐作品主要取材于以下两方面:

#### 1. 神话

古希腊神话史诗不仅是当时声乐作品的主要题材,而且对欧洲歌剧的形成有着直接的影响。“音乐”(music)一词就是来源于古希腊神话中的文艺女神缪斯(Muse)。古希腊神话认为音乐起源于神,阿波罗、安菲翁、奥菲欧等神和半神,是最早的音乐发明者和演唱(奏)者。古希腊人认为音乐是有魔力的,它能治病,净化灵魂,在自然界产生奇迹,也能给人带来幸福或厄运。



最具代表性的故事有荷马史诗《奥德修纪》中海妖的歌声迷惑了海上旅客；大卫吹羊角使耶利哥城墙塌陷；赫尔米斯用神笛迷倒了怪兽，救出了与天神宙斯相爱的牧羊女；奥菲欧用歌声使复仇女神流泪，准许他把妻子带回人间等。古希腊声乐作品中的神话题材并不局限于神话中的音乐故事，而是几乎囊括了它的全部内容。可以说，古希腊神话是古希腊声乐作品中不可分割的核心内容。

## 2. 诗歌

在古希腊，音乐和诗歌几乎是同义词，二者息息相通。古希腊人认为音乐在本质上与言语相关，而诗歌是有节奏、有韵律的言语。古希腊的诗歌是用以吟唱的，诗人和作曲家往往是合二为一的。

## 二、古罗马

古罗马音乐文化继承了古希腊音乐文化遗产，但它失掉了希腊音乐中的道德意义和教育作用，更加强调娱乐性。一方面，古罗马音乐出现了反映人民内心感情的民间创作，这些民间创作是来自街头巷尾或田野乡村的歌谣，叙事诗，婚礼歌，饮酒歌，神话故事，谚语等。这些歌谣反映了人民的的生活和情感，也对这一时期的抒情诗人产生了重大影响。另一方面，由于古罗马帝国的对外侵略，不断扩展疆土，大批来自欧、非、亚的乐师、歌手和艺人以奴隶身份进入古罗马成为贵族们的奴仆，同时在这些掳掠来的民间艺人中出现了一批专业歌手，这些歌手经过严格的专业训练，具有高超的演唱及演奏技巧，他们是奴隶主享乐的工具。

## 第二章 中世纪的声乐艺术

### 第一节 宗教歌曲

#### 一、早期基督教音乐

早期的基督教音乐是以合唱为代表的声乐。在欧洲声乐史上,中世纪的基督教音乐占有十分重要的地位,对以后欧洲的声乐艺术的发展,甚至对现代的宗教歌曲,具有十分重要的影响,并与它们有着极为密切的渊源。

最早的基督教歌曲起源于犹太教音乐。犹太教音乐用于功能各不相同的圣殿和会堂的各类宗教活动。耶路撒冷圣殿主要进行献祭活动,祭司和礼拜者把羊羔作为祭品,并以酒代血,把饼作为基督的身体分食。整个献祭过程由至少 12 人组成的唱诗班吟唱规定的诗篇。在逾越节等重要节日则唱阿利路亚叠歌。

基督教弥撒与圣殿献祭有着明显的相似之处。会堂是读经布道的场所,每天都要根据所读经文吟唱诗篇。早期的基督教音乐正是从耶路撒冷经小亚细亚向西传播到欧洲的,此间一个重要的“中转站”就是拜占廷。在中世纪的绝大部分时间内,拜占廷作为东罗马帝国的首都,既是欧洲最强大的政府的所在地,也是融东西方音乐为一炉的文化中心。而拜占廷最优秀和最有特色的声乐典范作品,则是根据圣经内容进行诗意发挥的赞美诗。

赞美诗是最初的宗教歌曲。主要分为两大类:stichera 和 kanon。stichera 是在普通弥撒诗篇的诗节之间唱的。kanon 是将 9 首圣经短歌或称颂歌发展而成的包含 9 段的乐曲。拜占廷赞美诗的歌词,主要来源于圣经,创作的成分较少;旋律也基本上用拼凑法构成,创作旋律的人选用某种动机组合成旋律,有些旋律用在中间部分,还有一些用在衔接部分或结尾。这种旋律类型在不同的音乐文化中有不同的名称,如在阿拉伯音乐中称木卡姆,在印度音乐中称拉加。

欧洲早期基督教音乐是东地中海地区和希腊社会“东风西渐”的直接成果。

罗马是欧洲当时最大的音乐文化中心。最早的基督徒由于害怕遭受迫害,在欧洲本土上很少唱歌或根本不唱。公元 313 年,君士坦丁大帝宣布基督教与国内其他宗教享有同等



权利,并处于国家的保护之下。教会立即从地下转为公开,随之拉丁文取代希腊文成为教会官方语言。此后,罗马主教的威望逐渐超越了罗马皇帝,宗教的统治地位终于得以确立并得到公认。

基督教音乐实质上就是声乐,因此,教会或学校教音乐其实就是教合唱。基督教神父们和歌唱学校的乐监,成为演唱活动实际上的指导者和组织者。公元4世纪前后,罗马地区出现了培养歌手的学校,随后在意大利全境和北方诸国也陆续开办了类似的学校。公元6世纪,出现了教皇唱诗班。公元8世纪,罗马成立了专门的歌唱学校。这些学校都以教授声乐为主,主要是负责培养和训练男童或成年男子成为教堂歌唱家。

教会对音乐(声乐)的解释是为其教义服务的。神父们甚至包括哲学家虽然不否认音乐之声是令人欢愉的,但他们坚持认为听音乐不只是美的享受,还有一个功用是帮助思索神圣的问题,用以开启人们的心扉,使其更容易和乐意接受基督教教义。圣奥古斯丁以虔诚的心态领略教堂歌曲对自己心灵的魅惑:“在你的教堂里聆听歌曲而热泪盈眶,尽管使我深深感动的已不是唱歌本身而是所唱的内容,但当这些内容以清澈而且巧妙控制的嗓音唱出时,我认识到这一习惯做法的伟大功用”,“我倾向于赞同在教堂内唱歌,因为听觉的欢愉可以鼓舞脆弱的心灵进入虔诚的状态。”意大利教会中心米兰的教会人士圣安布罗斯也十分懂得利用音乐为宗教服务,他以民间曲调为基础谱写了许多富于旋律的宗教颂歌,并毫不隐讳自己的创作意图:“有人说我用赞美诗的旋律诱人信教,对此我不否认。”

## 二、格里高利圣咏

中世纪宗教音乐的核心是罗马天主教会圣咏,俗称“格里高利圣咏”(Gregorian chant)或“格里高利素歌”(Gregorian Plainsong),它是节奏灵活自由,没有伴奏的单声部歌曲,歌词来自《圣经》,用拉丁语演唱。圣咏自4世纪以来,就被广泛用于教堂的各种礼拜仪式中,是宗教仪式重要的组成部分。留存至今的有三千多首。

格里高利圣咏的形成经历了几百年的漫长岁月,早期受到犹太教和拜占廷礼拜仪式的影响,后又综合了西班牙的摩沙拉比圣咏、法国的高卢圣咏、意大利罗马地区的旧罗马圣咏和米兰的安布罗斯圣咏这些古老的欧洲圣咏,最终于8—9世纪时被固定下来,成为欧洲天主教礼拜音乐中统一的圣咏形式。

初期的基督教,由于国家不同,传统习惯和礼拜仪式有所不同,音乐也就不同。因此不少宗教人士认为这种多种形态的存在会对信念的统一产生不良影响。5世纪末,罗马教皇格里高利一世(590—604年)对基督音乐进行了改革,格里高利在任职期间根据流传的大量宗教歌曲,选取出许多典型的歌词,确立为“教堂歌调”,订立许多演唱规则,不准擅自改动,在各种教仪上演唱,并编成“唱经本”(Auliphonaire)通令各地教会广泛使用。“唱经本”被用金链子系在罗马的圣·彼得大教堂的祭坛上,成为一部经典。

格里高利圣咏为单声部,被称为“单旋律圣歌”(Plainsong),它吸取了古代东方、古代希腊的音调和当时民间旋律的特点而形成,因此旋律线的变化是其最优美的地方,它的唱词是拉丁语,内容选自《圣经》。按自然音阶进行,后逐渐形成了不同的调式。



根据旋律和演唱特点的不同,《格里高利圣咏》可分为旋律调性和宣叙调性。

旋律调性,演唱时可以是每一个字对一个音符也可以每个音节唱数个音符,主要是用于歌颂歌、赞美歌、弥撒曲等,曲调优美、流畅。宣叙调性实为有曲调性的吟诵,歌唱时基本上是歌词的每个音节唱一个音符,其特点是同样一个音高重复若干次。但这种吟唱法仅限于朗读福音书、祈祷文、圣经文、唱诗篇等。

音乐风格上,《格里高利圣咏》吸取了古代东方和古希腊的音调(如古代犹太教、古埃及的集会和庆典音乐,以及古希腊歌颂神明的音乐)和当时欧洲民间旋律,集各家之长而成。曲调庄严、肃穆、朴实、宽广,是中世纪早期单音音乐中最完美的代表作品。它一律用拉丁文演唱,既无节奏也无和声,词的每个音均为长音。音域比较窄,一般从  $c^1 \sim g^2$ ,在自然声区作均匀的齐唱。该圣咏一直在天主教音乐中维持着绝对统治地位,11 世纪后由于复调音乐兴起才让出一些地盘。至今在欧洲某些天主教教堂中仍可以听到。

《格里高利圣咏》对以后的欧洲作曲家的影响极为深远。如莫扎特在《C 大调交响曲》的末乐章就采用了圣咏作主题;李斯特的《死之舞》、柏辽兹的《幻想交响曲》的末乐章和拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》中,都可以听到圣咏中《上帝的审判日》的曲调。

## 第二节 世俗歌曲

世俗歌曲作为中世纪声乐艺术的另一大分支,在 11 世纪末开始兴起。这一时期,由于商业的发展和城市的完善,歌曲逐渐冲出宗教寺院和封建城堡的藩篱,进入城镇、集市和乡村,世俗歌曲应时而生。这种音乐深深根植于民间,富有生活气息,其歌曲内容摆脱了宗教音乐的束缚,而转向描写人民现实生活的世俗性主题,内容广泛,包括叙事歌、浪漫曲、晨歌、暮歌、讽刺歌、饮酒歌、牧歌、圣诞歌等,演唱的语言也不再局限于拉丁文,而是采用了各地的方言。中世纪的民歌留传下来的并不多,它们都是单音音乐,由一个声部独唱或齐唱。

世俗音乐与宗教音乐相比,有以下几点区别:

(1)就声乐而言,世俗歌曲也是一种单音音乐,世俗歌曲即兴成分很浓,常常有一种乐器伴奏;但宗教声乐作品此时许多已是多声的复调音乐。

(2)世俗音乐的歌词采用押韵的诗,多用地方语言;而圣咏的词则是散文式的,多采用拉丁文。

(3)世俗歌曲多采用分节歌或主副歌形式;宗教音乐形式则多样一些。

(4)世俗音乐在调式上多采用伊奥利亚和爱奥尼亚调式;而宗教音乐采用所有 12 种教会调式。

(5)世俗音乐的器乐已经产生。琉特琴与竖琴等拨弹类乐器,提琴类的弓弦乐器,双管、笛子、号角、风笛等管乐器已在欧洲各国流行,不仅用于声乐、舞蹈的伴奏,也用来演奏各种器乐曲;而教会音乐主要是声乐。13 世纪以后,除了管风琴以外,一切乐器都被禁止使用。



## 一、流浪艺人

靠献艺供人娱乐而谋生的职业乐师被称为流浪艺人。他们的历史比游吟诗人要早一千年,其起源可追溯到古希腊罗马时代。在中世纪他们也同样活跃,不仅出现在宫廷的节庆活动上、贵族的城堡中,同时也在市民阶层的乡宴、比武大会和战备集会上露面,他们有时在教仪剧中担任演员,有时又为农民婚礼提供音乐。

在法国,流浪艺人被称做“戎格勒(Jongleur)”,在德国被称为“高克勒(Gaukler)”,在英国则有“贾格勒(Juggler)”和“格里曼(Gleeman)”两种,他们总是由男女混合组成两人或两人以上的小群体,浪迹江湖,从一个村落到另一个村落,从一个城堡到另一个城堡,以弹唱卖艺、杂耍驯兽的技能为生,居无定所,有时甚至食不果腹,过着朝不保夕的生活,是当时社会的下层阶级。

流浪艺人是中世纪后期民间音乐文化的代表。他们多才多艺——歌唱、乐器演奏、诗歌创作、戏剧表演、耍杂技,无所不能。他们经常表演于节日集会、城镇广场以及封建城堡的宴会中,使反映民间生活、爱情生活、人民的渴望与理想的世俗感情的歌唱得以发展。

流浪艺人受到封建教会的仇视和迫害,被称为“异教徒”,他们唱的歌曲被称为“乡下女人唱的可耻的恶魔的歌”“无信仰的音乐”等等。教会曾下令剥夺他们的公民权利,纵容人们迫害、欺凌流浪艺人而不受惩罚,并禁止流浪艺人死后在教会墓地上安葬。

流浪艺人的音乐多是声乐体裁。“埃斯塔姆比达”(Estampida)和“巴拉德”(Ballad)是有伴奏的或带舞蹈的独唱歌曲;合唱歌曲叫“杜克齐亚”(Ductia)。他们也采用与教会歌曲近似的曲调,在节奏和装饰上加以变化,使其更富于生活气息。

## 二、游吟歌手

游吟歌手产生于12—13世纪的法国,是在后世围绕11世纪时期长达一百多年的十字军东征这一题材前提下形成和发展起来的。游吟歌手多数是贵族和骑士,他们从民间歌曲中获取灵感,吸取流浪艺人的音乐风格。因此他们的艺术不仅仅是贵族骑士的艺术而且包含了民间风格的因素,并且和城市的市民文化有联系。法国游吟歌手的歌曲创作体裁多样,有牧歌、轮唱曲和舞蹈性的抒情歌曲。创作题材多样,有描写爱情生活的题材,也有描写民众生活的题材。他们的音乐乐节完整,段落分明,节奏明快、清楚,调式终止明显。法国南部的普罗旺斯是游吟歌手的摇篮,那一带的游吟歌手称做 Troubadour,北部的艺术中心是阿拉斯城,称做 Trouvere,这两地遗留下来的作品约有两千多首。

北部与南部的游吟诗人在歌曲题材上近似,其中心题材是爱情,最重要的新主题是“宫廷之恋”。这是中世纪西欧的贵族恋人之间的一种行为规范,按照这种习俗,游吟诗人(通常是贵族或骑士)对一位理想中的女人(经常是更高阶层的已婚妇女)产生了爱情,成为“夫人陛下”的一个“陪臣”,像接受封地或勋章那样接受她的宠爱。他必须用英雄的业绩来证实他的忠诚并始终为这种爱情保密。然而,这终究是一种难以得到的爱情。在贵族之间经常有商业联姻的中世纪,这种“宫廷之恋”的形式得到了人们的认可。而且,人们还常用歌颂圣母的歌曲所采用





的风格和手法来创作和演唱这种歌颂人间之爱的世俗歌曲。

除了“宫廷之恋”，游吟诗人的歌曲还涉及相当丰富的题材，包括社会、道德、文学、政治、战争、宗教和大自然等诸多方面。

### 1. 北部游吟歌曲的主要形式

#### (1) 维勒莱(Virelai)

维勒莱一词来自于古法语 *vireli*，意为副歌、叠歌、叠句等，在中世纪是游吟诗人诗歌的典范形式。通常由叠歌(R)与三段诗节(S)组成 RS1 RS2 RS3 R 的结构，叠歌在每两段诗节之间重复，每一段诗节皆不同，其音乐结构完全依据诗行关系而建，形成 ABACADA 的结构，预示了未来的古典回旋曲式。

#### (2) 回旋歌(Rondeau)

回旋歌与维勒莱一样属分节式诗歌，有在全曲中反复咏唱的叠歌，诗节韵脚只有两个(a, b)，其音乐结构取决于诗行的形式，通常呈现出简单明了的二部曲式结构。

#### (3) 叙事歌(Ballade)

叙事歌的词源于法语 *ballar*(舞蹈)，拉丁语 *ballare* 和意大利语 *ballata* 都有关。在法语诗学中的 *ballade* 称“三节联韵体”，系古代至 14、15 世纪法国诗歌最主要和最重要的形式；*ballada* 称为“巴拉达体”，是带有叠句的普罗旺斯舞蹈诗歌体式。

法国游吟诗人吟唱的 *ballade*，通常有 3 节，每节有 7 到 8 个诗行，各节的最后一行或两行完全相同，形成叠歌，因此每一节诗的形式为 a b a b c d E 或 a b a c d E F(大写字母为叠歌)，就其音乐素材而论，为 A A B R(A=ab, B=除叠歌外其余部分, R 为叠歌)。

#### (4) 行吟歌体(Lai)

行吟歌体，是基于民间语言的中世纪抒情歌曲的主要体裁之一。歌词为宗教的或世俗的诗，多为爱情诗或田园诗，由多个诗节构成，每一诗节又由 10 至 16 行、甚至 16 行以上的诗句组成，因此其诗行数量繁冗，可包括 60~100，甚至达 300 行的诗。其曲式结构为大型的、多诗节、非叠歌式的特点，是按诗的结构、每一诗节为音乐乐段重复的诗行旋律连接的贯穿原则。

他们的很多歌曲都有叠歌，即在歌曲中反复咏唱的乐句，暗示了其舞蹈歌曲的渊源，中世纪的舞蹈是伴有歌曲的，叠歌原先便是所有舞蹈者合唱的反复段落，后逐渐更多地出现于独唱歌曲之中。

### 2. 南部游吟歌曲的主要形式

#### (1) 西尔旺特(Sirventes)

游吟诗人的常用诗歌体裁，内容不涉及爱情，通常是政治、道德或文学主题的讽刺歌曲，其诗的结构和音乐旋律都借自某些现有的法国歌曲，因此是一种旧曲新歌形式的体裁。佩雷·卡丹诺的《仆人的故事》是有乐谱保存至今的唯一例子。

#### (2) 坎佐(Canzone)

坎佐是优雅的情歌，也是中世纪普罗旺斯地区最精美的抒情诗的典范，法语为 *Chanson*。典型的坎佐是由结构完全相同的 5 节或 6 节诗构成，另外有一或两个附加的半诗节结尾，是呈