

许霭春 整理

我的音乐历程

许勇三文选

W●DE
YINYUE
LICHENG
XU Y●ONGSAN
ENXUAN

人民音乐出版社

PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

天津音乐学院建院50周年学术资助项目

许霭春 整理

我的音乐历程

许勇三文选

W
Y
L
XU YONG SAN
WENXUAN

 人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

我的音乐历程 : 许勇三文选 / 许霭春整理 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2010. 2

ISBN 978-7-103-03536-8

I. 我… II. 许… III. 音乐-文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 062985 号

选题策划: 徐 德

责任编辑: 王顺通

责任校对: 沙 莎

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail:rmnyy@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

787 × 1092 毫米 16 开 1 插页 32.5 印张

2010 年 2 月北京第 1 版 2010 年 2 月北京第 1 次印刷

印数: 1-500 册 定价: 69.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

我的音乐历程

回顾我一生所走过的道路,真像是一部跌宕起伏、富于戏剧性的交响乐。这里面有艰苦的奋斗,有大胆的进取,有成功的喜悦,同时也有痛苦、迷茫和失望。但在今天,已经是78岁的我,重温这部交响乐的时候,一切都已变得平静而温馨了。

1915年,我出生在天津的塘沽。先父许时珍是一位铁路工程师,因此我们一家常在铁路沿线的几个大站间搬迁。祖籍江苏无锡的父亲对昆曲有着深厚的兴趣,常和俞平伯等人在昆曲的词曲研究方面进行切磋。父亲也要求我和他们一起学唱昆曲,但那时我似乎对西洋音乐的兴趣更浓。大约八九岁时,我家住在营口,父亲买来了一架钢琴。于是我和哥哥们就在一位英国教师的指导下开始学习音乐和英语。加上父亲常常买回来的一些外国音乐唱片,这一切自然地构成了我走上音乐道路的“序曲”。

我的中学生活是在北京度过的。除了在汇文中学的正式学习以外,我还有几个俄国音乐教师,他们教我钢琴和小提琴。我与托诺夫上课的地点是在刘天华先生的家里,这位学识渊博的二胡、琵琶演奏家也在学拉小提琴。刘先生不断进取,努力开拓知识领域的精神给我留下了极深刻的印象。

小提琴教师欧罗伯先生为我们几个学生安排了定期演奏会,地点就在当时的东城三条协和礼堂。演出时印有精美的节目单,一家英文报纸还做过介绍和评论,这使我们非常兴奋。与我一起师从欧罗伯的还有我国著名京胡大师杨宝忠,几十年后我们在天津会面,谈起当时的情景仍饶有趣味。

为了能接触到更多的外国音乐,我常去王府井大街的“中华乐社”买唱片、乐谱。钱不够时,就“试听”那些唱片。贝多芬的《第六交响曲》(田园)就是这样“试听”到的。当时那种激动、迷醉的心情真是难以言表。一位北大的教授了解到我这样喜爱音乐,慷慨地把我带到他家里,唱片、唱机向我全部开放。在他家里,我第一次听到贝多芬的《第九交响曲》(合唱)、理查德·施特劳斯的《英雄的生涯》。而对于他的善良和热情,更是刻骨铭心。

给我带来影响的,还有像夏里亚宾和其他世界著名小提琴家在北京的演出。丰子恺的《十大音乐家》一书也给我极大的激励。我对起初不愿我以音乐为终生志趣的父亲宣布:“将来即便是因为学习音乐变得贫穷,甚至是讨饭,我的决心也不会改变。”父亲的心终于被我打动了。1933年我考入燕京大学音乐系,走上了专业道路。

四年的大学生活使我逐渐成熟起来。俄国作曲大师齐尔品(Alexander Tcherepnin)到燕

大来开音乐会的时候,我有幸拜见了。记得他当时送给我一份贺绿汀的《牧童短笛》钢琴谱,鼓励我尝试用东方音乐中特有的、以线条为主的方式来创作。这个建议对我后来的创作风格和研究方向都起到了至关重要的影响。1937年5月4日,我的题为“许勇三国化乐曲尝试作”的毕业演奏会在燕大校园里举行,我国著名音乐学家杨荫浏先生还为这场音乐会写了说明与乐曲的介绍。对于我这样一个初出茅庐的青年人,他的热情鼓励坚定了我走音乐民族化道路的决心。在他的介绍中有这样一段话:“晚近十余年来,西方乐章乐器,与夫作曲之法,渐为国人所注意;振兴国乐之呼声,同时蔚然群起,内部访问名家,研究成为专责。西乐国乐之间,如何权衡取舍,制成新曲,以求发扬民族艺术之精神,增进国人欣赏之标准,此亦研究要端之一。本届公演之材料,或纯乎创作,含国乐之神情;或取材旧乐,配以西方之形式,作翻新之尝试,冀邀大雅之批评。”

燕大毕业之后,我先在育英中学教了一年书,同时积极准备去美国进行深造。父亲倾本资助,燕大音乐系和校方也积极为我联系。终于,我踏上了留洋的道路。

密执安大学的课程安排得相当严密,教授们的授课方法科学,治学严谨,态度负责。两年之中,我在技术理论方面取得了相当突出的进步,尤其是在和声和对位这两门课上,打下了良好的基础。音乐学院院长穆尔先生的交响乐文献课更是使我终身受益。我的指导教师美国著名的音乐学专家凯乐(Louie Cuyler)教授对我非常关心,并与我结下了深厚的友谊。我返回祖国至今,除了因政治原因暂时中断联系以外,我们一直保持通信,进行学术上的交流。留学期间,常有一些世界著名的音乐家来学校演出,这使我大开眼界。其中俄国的作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫,美国的指挥家库谢维茨基是我印象最深刻的两位大师。

1939年9月,第二次世界大战爆发了,欧洲的形势随之越来越紧张。我的同学,后来成为著名指挥家的杨嘉仁劝我和他一起回国。这时我又接到了国内燕大的聘书,所以下决心于1940年夏秋之际,乘船返回祖国。

在燕大主修音乐的每届只不过四五个人,但有许多其他系的同学选修音乐课。我国著名的声乐教育家、歌唱家沈湘先生当时是主修英语的学生,可是他热衷于音乐,选修了大量音乐系的课程,这使他最终选择了音乐道路。每年的圣诞节,《弥赛亚》大型演出活动成了燕大和京城的一桩大事。可见燕大音乐系对于我国的音乐社会生活起到了多么重大的影响。

1941年12月7日凌晨,日本偷袭了珍珠港,接着美国宣布向日本开战。第二天我有一堂音乐欣赏课,我按时来到课堂里,大家都清楚这是最后一堂课了。我的心情异常镇定,同学们也极认真地听讲,就像什么事也没有发生过一样。下课铃声响了,因还有一些内容没讲完,我就又延长了十分钟。这大概是燕大校园里的最后一堂课了。突然,钟声大作,日本宪兵宣布:“所有的人都到校园里集合!”我镇定地向宿舍走去,收拾了几件东西,离开了学校,开始了我几年的隐居生活,心爱的燕园啊!我何时才能回到你的怀抱中呢?

直到1945年秋,日本投降了,我才返回燕大。望着空荡荡的校园,我下定决心要尽快

恢复教学。我看中了一南一北的姊妹楼,总务长默许了我的安排,这样,立脚点有了。接下来,我开始筹划音乐系的课程。实际上当时还没有正式建立音乐系,但已有一些人报考了进来,我向教务处打了一个报告,要求开设一门和声课,批准之后,这几位同学就正式上课了。

我又考虑了开展全校课外音乐活动的事。首先是恢复合唱团,我贴出布告,很快就有四五十人来报名。我担任指挥,负责选曲,李菊红先生弹钢琴伴奏,从此燕大又有了歌声。我还举办了唱片欣赏会和专题讲座,学生们都认真地听我讲解,仔细地倾听音乐,那种既热烈又井然有序的气氛给了我极大的鼓舞。当时的历史系名教授洪煊莲先生也来参加过我举办的讲座,他对我很是称赞。这样,我就又大胆地举行了许多次这样的活动,甚至还到城里的亚斯理堂去讲演。

在那些日子里,我的工作之所以能够顺利、迅速地开展,与许多热爱音乐的同学的帮助是分不开的。后来美国教授苏路德女士(Ruth Stahl)、范天祥先生(Bliss Wiant)陆续回来了,更加强了音乐系的力量。校方把音乐系主任的重担放在了当时年仅32岁的我的肩上,这无疑是对我的鞭策和鼓励。我聘请了小提琴家、作曲家马思聪先生为燕大音乐系的教授,他的教学是很有成就的。

1952年全国进行高等院校“院系调整”,燕大音乐系与当时尚在天津的中央音乐学院合并。1958年中央音乐学院迁往北京,留下一部分人在天津成立了天津音乐学院。我被任命为天津音乐学院作曲系主任。这些年里,我创作了一些管弦乐作品,如《昌黎颂》、《河北民歌联唱》等等,演出后受到好评,还曾在中央电台播放了录音。另外我还进行了一些专题研究,如《奏鸣曲快板曲式的形成与发展》、《昆曲唱腔的分析》等。

1966年文化大革命开始了,一切专业工作都被迫停止。我的心情非常痛苦,只有我的那位医德高尚、心地纯洁的爱妻李月莲给了我安慰,并成为我生活上的支柱。

下放劳动期间,我可以说是受到一次“洗礼”。一贯养尊处优的我,被安排打扫大苏庄农场的厕所。我们几个人戴着橡皮围裙、橡皮手套,一起把厕所打扫得干干净净,倒也有一种痛快的感觉。回想起在美国求学期间去餐馆打工,一上来就打碎一摞碟子,立即被辞退的事,觉得现在才算补上了“劳动”这一课。

当我再度回到天津音乐学院的工作岗位上时,痛感光阴的流逝,我立即投入到创作与研究中去。我写了两部管弦乐作品《白洋淀组歌》、《草原组歌》,翻译了该丘斯的《大型曲式学》。在一系列探索的基础上,1981年我主讲了一个全国性的“巴托克音乐研讨会”,这对于推动我国的西方近现代音乐研究起到了积极作用。

1979年天津音乐学院首次招收了作曲理论研究生,我担任了导师工作。十年中培养出一批优秀的人才,如今他们都在国内一些重要岗位上肩负重任。看到他们的成就,我觉得对于我在十年浩劫中失去的光阴,也是一种聊以自慰的补偿。

尽管年事渐高,但我觉得自己还有许多能量应该发挥出来。我写了许多总结自己教学

经验、介绍国外先进经验的文章,希望能对中国音乐教育事业有所帮助。我还从1988年起为几位中青年教师开了一个高级进修班,至今已有五年之久,我们共同研究了许多西方音乐发展史中的问题,这不仅帮助他们业务水平的提高,同时对我自己来说,也有许多收获,与他们在一起,我似乎变得年轻了。

如果说,我真正走上音乐道路应当从1933年进燕大学习开始,那么到今天,我已在这条道路上跋涉了整整六十年。我自认为不过是许许多多普通音乐工作者中的一员,并无非凡的创作才华和演奏技能。如果说“桃李满天下”,那么许多学生的成就甚至超过了我。但我在回顾一生的时候,仍然感到很满意,假如有人问我,对整个音乐生涯中最深的体会是什么时,我会毫不犹豫地说是:“不懈地去努力实践是取得真知的唯一途径。”

(许霭春整理)

目 录

公开发表的文章

西洋音乐“和声发展”分析材料简介	(3)
西洋音乐名作曲目	(29)
谈二人台“走西口”和乐队的织体	(35)
民间音乐在巴托克创作中的运用	(44)
略论巴托克为民歌配置多声的手法	(48)
贝拉·巴托克	(86)
巴托克创作的立足点与创作道路	(89)
谈谈关于作曲技术理论研究工作的一些问题	(106)
研究别人 发展自己	(110)
外国近现代音乐技术手法简介	(114)
美国大学中的音乐系(或音乐学院)的特点(一)	(119)
美国大学中的音乐系(或音乐学院)的特点(二)	(121)
作曲理论研究生要着重五种能力的培养	(122)
在燕大音乐系教学的回忆与思考	(124)
对几首昆曲唱腔在曲式结构方面的探索	(128)
回忆燕大音乐系	(138)
在美国音乐研究第一届年会上的发言(1990年5月)	(142)
为圣诗配曲的几点体会	(145)
提高对西方音乐时代风格的认识	(153)
我心目中的齐佩尔	(156)
一位杰出音乐学家的历程——向我的恩师凯乐致敬	(159)
理查德·施特劳斯《最后四首歌曲》的赏析	(165)
二十世纪前期音乐结构要素的主要特征	(179)
献 词——纪念爱妻李月莲	(191)

英文诗二首	(192)
攀登音乐艺术高峰的途径	(197)
与青年朋友谈巴赫	(206)
巴赫的众赞歌	(209)
巴赫作品中的几颗明珠——介绍一首管风琴众赞前奏曲	(211)
巴洛克时期的弥撒曲	(215)
宝中之宝——巴赫《b 小调弥撒曲》中的《被钉十字架》	(216)
谈谈奏鸣曲式(Sonata form)	(222)
西方近现代音乐技术手法的发展	(224)
十六世纪复调技法概况	(234)
漫谈教与学——如何进一步提高我们的教学质量	(271)
美国大学的音乐教育——兼论在我国大学中设音乐系的意义	(274)
美国著名音乐学院随想	(280)
美国音乐事业对我的启发	(282)
音乐风格在美国音乐教育中的地位	(290)
对培养作曲技术理论研究生的几点看法	(298)
关于作品分析课的几点建议	(302)
巴托克对我在作曲教学方面的启发	(306)
音乐文献学之我见	(312)
建立音乐文献学学科的设想	(316)
研究西方音乐的重要途径之一——英文阅读	(317)
谈谈作曲技术理论研究中的一些问题	(319)
略论和声的起源及其发展	(322)
关于奏鸣曲式之形成的初步探讨	(338)
巴托克创作的出发点	(359)
巴托克为民歌配置多声手法初探	(374)
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	(398)
巴托克的成功之路及其对我们的启示	(418)

未发表的论文

选择音乐专业的思考	(425)
参加合唱的重要意义	(428)

论作曲家的创作过程	(430)
巴赫众赞前奏曲刍议	(432)
莫扎特的不协和弦乐四重奏	(474)
肖邦夜曲随想	(475)
勃拉姆斯的艺术歌曲选析	(477)

附 录

许勇三年表	(503)
许勇三毕业演奏会相关报导	(509)

公开发表的文章

西洋音乐“和声发展”分析材料简介

前言

在和声教学的过程中,我们曾经分析过一些片段的音乐作品,不过那时候的分析,主要是为了阐明一些和声学上的规律与原则。至于某个和声原则和手法在不同时代是怎样掌握和运用的,一般来说,我们当时是未加仔细说明的,因此就非常有必要,在和声教学全部过程结束之前,花上一段时间,来把和声的历史和它在风格上的转变的情况作一次概括的介绍和分析。

从历史上来认识和声是极其重要的。只有充分地认识到这个“发展”的道理之后才会使我们克服那种对和声学的教条式的理解和运用。一旦我们具有这种历史的观点之后,它将要推动我们来发挥在和声方面的创造性。

我在这里初步地把和声发展中的几个重要阶段作了一个极其简略的介绍,并且列举了一些浅显而易于说明问题的谱例放在本文的末后。至于那些较普通的作品(例如莫扎特、贝多芬的奏鸣曲等)的谱例就从略了。

对于这些谱例我初步地提供了某些应当注意的方面。我们相信若能在教师的指导下,使学生对这些音乐片段进行一次比较全面和仔细的分析,将会有极大的好处。在进行分析时,除了我们能够看清楚这些音的结合的逻辑(这里是指它的调性关系,和弦与非和弦音、和弦之间的功能关系等)之外,我们还应当善于从感性上来体会各个时代和声的风格特点。因此在分析的过程中必须使学生多听和多弹这些音乐片段。我们更可以充分地利用唱片来提高在感性方面的认识。尤其是一些非钢琴作品,最好能听到它原来的演出方式。

一、和声的起源与最初发展的概况

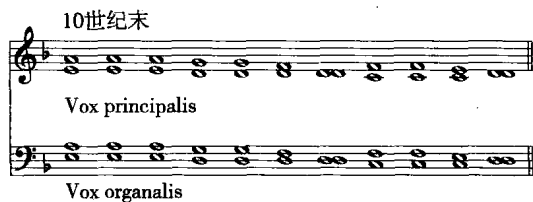
1. 起源问题 在西欧音乐发展过程中,关于有意识地运用和声的最早记载是在9世纪一本名叫《音乐手册》(Musica Enchiriadis)的古书里。其中便有一种原始和声“Organum”手法的说明及例子。若是我们只根据这个材料来说,9世纪的奥尔加农(Organum)便是和声的开

始,那是不十分恰当的。根据近代许多音乐学者们所收集到的多声部民歌的例子看来,和声是有着更悠久的历史的。欧洲的奥尔加农可以说是和声发展的结果之一,而不应当把它看作是一个开始。

2. 非三度结合的时期(850—1450) 在这六百年的时光里,各种方式的音程结合都得到了一定的发展,并且逐渐地涌现出三和弦的雏形组织。为了适应音乐逐渐复杂化的新情况,在1200年以后不久出现新的方形记谱法(Square notation)。这种记谱法除了能把音的高低用图案的方式表达出来之外,对音值长短的问题也获得了一个初步解决的办法。

这个时期和声发展的概况可以用以下四个例子来说明(请参看以下谱例)。最初只把纯四度和五度看做是唯一可以应用的音程。有些时候为了使音乐结束得更完满些,在接近终止的地方便采取了声部斜行的办法来使音乐完结在同度音上。

由于采用斜行终止式的缘故,人们对于这里时常听到的三度音程逐渐地习惯起来。在以后的年代中,三度音程也被作曲家们采纳放到协和音程的行列里来了。有了纯五度和三度,三和弦的产生是一件极其自然的事了。所以在15世纪初期的音乐作品中,三和弦已经普遍地被采用了。



3. 调式和声时期(1450—1600) 到了这个时期,三和弦已经成为一切音乐作品构成的基础了。但是这个时期作曲的基本概念却仍然是一种复调式的思维。作曲家把一首乐曲看作是一些同时在进行着的、有独立性的曲调的总和。而这些声部的总和是以一系列具有均等地位的三和弦的连续为基础的。

任何一个在三和弦以外的音都认为是协和的音。这些和弦以外的音都是经过极慎重的步骤来处理的(关于具体的处理办法可参考任何一本关于16世纪严格对位的书)。由于在曲调的方面采用了各种调式的缘故,也造成了一些具有特殊风味的和弦序列。根据以上这些情况,使这时期的音乐具有一种独特的和声风格。帕莱斯特里那(Palestrina, 1525—1594)和拉絮斯(Lassus, 1532—1594)是这个时代的两个最重要的作曲家。帕莱斯特里那的经文歌(Motet)《如鹿渴慕溪水》(Sicut cervus)便是这种风格的典型代表作(见谱例一)。

二、功能和声体系的确立时期——十七至十八世纪前半叶的和声 (1600—1750)

当音乐发展到了 17 世纪初期的时候,在和声的风格上逐渐地呈现出一种极大的变化。促成这种和声风格转变的原因是很复杂的。但是我认为其中最重要的原因有两个。

1. 由于使用变化音(Musica ficta)的缘故,多种的自然调式都分化为两种基本调式——近代的大小调。变化音(Musica ficta)是 10 世纪到 16 世纪欧洲音乐中关于引用变化音的一种原则和理论的总称。对于旋律中的三全音(Tritone)音程就有这样的一项规定:例如,为了避免 f 到 b 之间的三全音程可以把 f 变为升 f 或把 b 变为降 b。这样一来就使 g—g 的混合利第亚(Mixo-lydian)调式由于 f 变为升 f 的缘故而变成了自然大调。e—e 的弗里吉亚调式也变成了 e—e 的自然小调。由于 b 变为降 b 的缘故,f—f 的利第亚(Lydian)调式也变为自然大调了。

关于终止和弦的进行又有这样一个原则:当音阶的第Ⅶ级音在结束时进行到主音的时候,应当是半音上行的关系。例如在 d—d 的多里亚调式中,在结束时为了获得半音上行的关系,c 应当变为升 c。无形中,d—d 的多里亚调式也变成了 d—d 的旋律小调。若是 f 到 b 的三全音再变为降 b 的话,则又变成了 d—d 的和声小调。

由于这种分化的结果,自然大调与和声小调逐渐取得了绝对优势的地位。同时在这两个调式中,基本的和弦功能倾向是完全一致的。这样便为功能和声体系的建立打下了一个牢固的基础。

2. 主音音乐(Homophonic music)的影响。在这个时期出现了许多与日常生活有紧密联系的诗琴(Lute,一种类似我国琵琶的拨弦乐器)音乐和歌剧音乐。这两种体裁的音乐都是用主音音乐的格式来写的。在这些作品中都具有很明确的功能性的和弦序列和终止式。

诗琴音乐《幻想曲》由著名的西班牙作曲家和诗人米兰(Luis Milan,1500—1561)所作(见谱例二)。《阿里安那的哀哭》选自歌剧《阿里安那》(Arianna),由意大利作曲家蒙特威尔第(Claudio Monteverdi,1567—1643)所作(见谱例三)。

巴赫和亨德尔是这时期最卓越的典范作家。当我们接触到他们的作品的时候,首先就会感觉到和弦的规模扩大了,它包括各音级上所有的三和弦、七和弦和它们的各种转位。但是在Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级上的三和弦的地位比较显著。在七和弦中,Ⅴ₇、Ⅱ₇、Ⅶ₇(小调)、Ⅳ₇(按照使用多寡的次序而排列)使用得多些,和弦序列的一般运转规律 T—S—D—T 也初步地显示出来。一些带有变化音的和弦和各种和弦外音也都出现了。自然大调与和声小调几乎完全替代了其他各种调式。

平均律的理论早已奠定,1722 年巴赫在他的《前奏曲与赋格》(Das Wohltemperierte Klavier)中已付诸实践,但是在德国,这个体系的普遍采用却是在 1800 年前后的事,所以在这时期绝大多数的转调仍然停留在一些关系较近的调中。这些和声上的特征都标志着一种

新的、具有功能性质的和声体系已经确立起来。

分析谱例：

1) 巴赫：《众赞曲六首》(见谱例四)，选自巴赫 371 首《众赞曲集》

为更好地掌握四部和声法的基本规律和了解这时期和声的风格，这是一本最好的范例。其中除了一般大小调的和声配置之外，尚有许多调式的配置的例子。建议先选数首大小调的曲子，然后再选几首调式的曲子来进行细致的和声分析。例如《满带伤痕的头》(O Haupt voll Blut und Wunden)这首著名的弗里吉亚调式的曲调在那本众赞曲集中就可以找到五种不同的配置法。第 21 首《我渴望一个美满的终结》(Herlich tut mich verlangen)的曲调也是类似的。这样我们就可以看到巴赫对于同一个曲调的六种不同的和声配置法。在这六种配置法之中，又可以把它们归纳成两大类。一种是把这弗里吉亚曲调用大调来处理，把全曲的末尾一个音处理成主和弦的三度音。另一种是小调的处理法，把末尾一个音处理成某小调 V 级和弦上的根音。

在大调和小调的和声基础上，巴赫又作了各种较细致的和声变化。从这些例子中，我们可以体会到巴赫和声手法的丰富和多样化。

2) 巴赫：《C 大调前奏曲》(见《前奏曲与赋格》第一册第一首)

这是一首极其卓越而又生动的音乐作品。法国作曲家古诺(Gounod)为此曲配了一个曲调，命之为《圣母颂》(Ave Maria)，这样做非但不必要，且反而把原来的音乐在某种程度上给庸俗化了。让我们好好地观察一下原曲的全部面貌。在一个统一的音型陪伴下，通过各种和弦的运用(有准备的七和弦、副属和弦)、简朴的转调和主与属持续音等手法，充分地显示出和声本身所具有的莫大的表现能力。

3) 巴赫：《萨拉班德舞曲》(见《第一英国组曲》)

各种和弦外音和无准备的七和弦的用法在此例中获得了充分的展示。除了副属和弦之外，在第 13 小节的地方还出现了一个那波里六和弦(在这时期 N₆ 主要是出现在小调中)。

4) 巴赫：《三部创意曲》第八首

通过这个例子我们可以看到这时代作曲家对调性布局的态度。

在这个曲子中，T—D—S 的总轮廓已经非常清楚地显示出来。全曲共分三大部分。第一部分是第 1—7 小节。音乐从乐曲的主调 F 大调开始，中间转入它的属调，然后结束在属调上(C 大调)。第二部分是第 8—15 小节。从 C 大调开始，中间经过 F 大调、d 小调(F 大调的平行小调)、g 小调(下属调的平行小调)而再度在 d 小调上结束。第三部分从第 16 小节到末尾，其中先转入下属调(降 B 大调)，最后仍然结束在乐曲的主调 F 大调。

此外在这个例子中还可以看到和声模进应用的情况。在这期间绝大多数的模进都是建筑在自然音阶上的。在前例巴赫《C 大调前奏曲》的第 5—6、第 7—8 小节中也是模进的例子，但是在复调音乐中模进出现得更多些，因为它是展开主题最有效的手法之一。

三、十八世纪后半叶与十九世纪初的和声(1750—1827)

资产阶级的兴起扩大了音乐界的范围 and 影响,人们要求在音乐中听到更多现实生活中的感情流露。在前一时代音乐作品中占统治地位的赋格曲,这时候的人们听起来觉得它太严峻了。他们要求一种比较简单、充满动力而又具有高度抒情性的音乐形式。有许多音乐界的首脑人物和作曲家,他们都是出身于小资产阶级。由于启蒙思想和民间音乐的影响,在一些作曲家的作品中加进了新的内容。音乐的风格又起了变化,它开始转向一种比较简单而又充满动力和抒情性的主音音乐风格。多乐章的奏鸣曲和交响乐便是这个时代精神的最完善的体现者。到了后来,由于法国大革命的影响,音乐变得更加有力和富于戏剧性了。关于这一方面,在贝多芬的音乐中得到了充分的反映。在这个时期的前半期,从和声方面看来是显著地简化了。主音音乐取得了绝对优势的地位。和声在乐曲中所起的主要作用是用来衬托和发展曲调,转调的手法也开始增多了。调性布局的意义变得更加重要了,它成为曲式结构中的一个重要考虑因素之一。总的说来,和声作为音乐表现因素的意义是越来越明显了。

分析谱例:

1)海顿:《D 大调钢琴奏鸣曲》第三乐章(见 Peters 版 Köhler 本第一册第七首)

这个活泼、精力充沛、充满了乐观主义精神的乐章,十足地表现了这时代的精神面貌。

2)莫扎特:《钢琴幻想曲》(K475)

这首幻想曲和 c 小调(K457)的奏鸣曲是莫扎特在钢琴独奏曲领域中最伟大和最富有深刻内容的作品,在前一个海顿的例子中,我们充分地感觉到了这时代作品中轻松、纯朴的一面。但是这时代的作品尚有它另外的一面。一个音乐批评家曾写过这样的话:“由于这首曲子从头至尾所呼吸着的火一般的热情……它超过了莫扎特其他一切作品,并且预示了未来在贝多芬笔下所将要写成的奏鸣曲的样式……”

特别引起我们注意的是整个幻想曲的转调手法的多样化和调性布局的雄伟规模。全曲分为六大段。自由转调的段落与调性较稳定的段落互相交织在一起。第一段(Adagio)与最末一段(Tempo I)的旋律内容是一样的,但在和声处理上是不相同的。第一段的转调是非常自由和大胆的,而最末一段的调性则是稳定的,全曲划分为以下六个段落:

第一段为第 1—25 小节,第二段为第 26—35 小节,第三段 Allegro,第四段 Andantino,第五段 Più Allegro,第六段 Tempo I。尤其值得我们注意的是第三段后一半的转调情况。这段音乐是从 a 小调开始,经过 g 小调而达到了 F 大调。从第 64 小节起低声部逐步地下降,它所涉及的调性越来越短暂,到最后它使我们只感到在低声部的上面叠置了一些丰富的和声色彩而已。这一种“和声色彩”的手法在未来的作家(如肖邦等)将要进一步地予以引申和发挥。

3)贝多芬:《第一交响曲》第一乐章引子

这个例子充分说明了和声在音乐作品中所起的推动作用。13 小节引子的音乐造成了一