

孙维权

欧洲多声部音乐的早期发展

——兼论中国多声部音乐没有充分发展的原因

摘要:“平行奥尔加农”作为欧洲和声的起点,作者将其置于当时的历史条件之下,分析了其存在的主要原因。同时文中还介绍几种继“平行奥尔加农”之后出现的较重要的多声部音乐形式——“狄斯康特”、“吉美尔”、“伏波顿”、“克拉乌索拉”、“孔杜克图斯”;而且伴随着“克拉乌索拉”的出现,“经文歌”也随之出现,从而为和弦的出现提供了可能。

关键词:平行奥尔加农;多声部音乐;和弦

中图分类号: J614.2

文献标识码: A

欧洲和声的起点——平行奥尔加农

据研究欧洲音乐史专家们比较普遍的意见,欧洲多声部音乐大约兴起于9世纪中叶。有乐谱遗存的最早多声部音乐作品,大致产生于850年左右,至于为何人所作却难以考察。能够确定作者的最早多声部音乐作品,是音乐理论著作《和声法则》一书的作者胡克巴尔托^①(Hucbald,约840—930)大约在公元十世纪左右所记录和整理的宗教音乐作品。

盛行于850—1050(甚至延伸至1200)年间的早期宗教多声部音乐,被称为“平行奥尔加农”(Parallel Organum)。这种“平行奥尔加农”(包括后来发展的若干种多声部的宗教音乐形式)的最早发源地是法国,是由利摩日的圣马夏尔大修道院唱诗班最早演唱的。它最早可能是以单声部圣歌的附加段形式出现,由于受到欢迎,数量逐渐增多,形式上也渐趋独立。根据现存乐谱的记载,估计其基本演唱方式是:在演唱弥撒的某些段落时,将唱诗班分成两组。一组唱旋律声部,也就是格里高利圣歌的原有曲调;第二组(低音声部)唱附加的第二声部(被称为“奥尔加农声部”),与上方旋律声部作一音对一音的平行纯四度(纯五度)进行(谱例1^[1]),有时还有可能再加上纯八度的重复声部,形成三个声部甚至是四个声部的结构。



但是,当时的演唱水平不可能达到很高的程度,且早期的“平行奥尔加农”主要是以口传心授的方式传播的,因此平行音程的演唱是否非常准确难以确定。

根据对现有保存下来的乐谱研究,可以看出“平行奥尔加农”已成为一种比较规范化的教会多声部音乐形式。从理论上推测,在“平行奥尔加农”之前,欧洲多声部音乐曾经历了由不规范走向比较规范,由民间走向教会的发展过程——多声部因素似乎首先出现于民间音乐,而“平行奥尔加农”是根据民间音乐的多声部因素加以规范化,而逐渐形成宗教多声部音乐作品。由于中世纪民间音乐受到教会的压制,大量民间多声部音乐的原始资料没有保存下来,现有少量带有声部因素的中世纪民歌,又无法考查其确切的年代,所以现存欧洲最早的多声部音乐资料,都为宗教类型。

一些20世纪欧洲音乐理论家们由于接受了“禁止平行五、八度”的观念,所以当看到“平行奥尔加农”中全是平行五、八度进行时,感到不可理解,甚至斥之为“多么幼稚荒谬!”^[2]其实,我们只要去除现代人的偏见,回到中世纪的历史条件下去考察平行奥尔加农的历史环境,特别是把它与宗教意识形态联系起来研究,就会得到合理的解释。

作者简介:孙维权(1938~),男,上海音乐学院教授(上海 200031)。

收稿日期:2003-05-20

首先,从世界各国民间音乐的发展来看,多声部因素的结合多数是由纯四度、五度和八度音程开始的,这是因为它们是泛音列中最早出现的几个泛音,因此,它们无论是在听觉上还是在演唱的音准上,较其它音程而言要容易得多。

其次,在中世纪的欧洲,教会对社会生活实行全面统治,中世纪的意识形态完全由教会控制。基督教美学的基本观点认为:美是上帝的一种属性,统一与和谐是上帝的创造,世俗的文艺是一种低级的美,是神学的敌人。中世纪最重要的神学理论家阿奎那就曾经在他的《神学大全》一书中说过:“上帝是美的,因为上帝就是一切事物均衡和纯洁的原因。”^[3]另一位基督教神学的主要代言人——奥古斯丁在他的《忏悔录》中更加明确认为^[4]:文艺所表现的世俗感情是对人的“迷惑”,是“可悲的疯狂”,会“使自我远离上帝而趋于死亡”;人越是被文艺作品的“低级的美”所感动而“沉迷其中”,就越不能摆脱世俗感情的束缚,就会“看不见真理”。所以,毫不奇怪教会一开始曾极力反对音乐,后来才改变了策略,引导音乐成为宗教仪式的一部分,使音乐成为宣传宗教教义和禁欲主义的工具。

但是,人类追求美的本能是很难抑制的,几百年来演唱单调的圣歌,终于使人们的忍受力达到了极限,从而尝试着运用多声部来演唱圣歌。但是这一做法的实行是非常艰难的,就像嫩草在大石头之下,只能弯曲生长的道理一样,在中世纪宗教势力绝对统治的历史环境中,宗教音乐中的多声部因素的萌芽,只有在符合于神学美学观的要求条件之下,才有可能存在发展下去,这就说明了为什么在整个中世纪的多声部音乐中,除了较晚出现的“孔杜克图斯”和经文歌之外,都采用格里高利圣歌作为“固定声部”的规范即体现出了教会音乐的强制性要求——必需服务于宣传宗教教义的意图。

宗教音乐还必须服从于教会美学观的要求。如奥古斯丁在《忏悔录》中曾指出“真理既没有差异的可能性,也没有变化的影子。”^[5]阿奎那则将美的完整性与全备性列为美的第一条件,“因为破碎残缺的东西就是丑的。”^[6]为了遵循宗教神学美学观对美在“内容与形式上绝对的一致性,排除一切变化与差异”的要求,“平行奥尔加农”一系列的艺术特点(当然也有弱点)也就因此而产生了。

作为旋律声部的圣歌与形成四、五、八度平行的和声声部,实际上等于是相隔四、五、八度音程重复演唱同一圣歌旋律。显然,这样的做法,既符合于古希腊时代教会所遵从的完全协和的观念,又最容易获得教会的认可;在“平行奥尔加农”还没有被专业作曲家指导的情况下,平行进行也是一种最简易的和声方式。这一方法的采用,将比齐唱更适合于高、低音不同音域的人声演唱要求,从而获得比齐唱更好的效果。

从调式色彩及和声色彩的角度看,由于平行纯四、五、八度的进行,两声部轻易地解决了调式统一性问题,两个声部正好处在不同高度的同一调式上。又由于纵向上形成的全部是四、五、八度音程,所以也就造成了音响色彩上近于绝对的一致。这种纵向上纯四、五、八度音程所造成的完全谐和,空洞而缺乏紧张度与色彩变化的音响,正好适合于宗教音乐对教徒们进行禁欲、超脱人世的感化要求,这从“平行奥尔加农”的演唱中即可感觉到它在音响效果上所具备的艺术风格上的高度统一性,而这种高度统一性显然来源于宗教神学美学观。

也正由于两个声部的平行进行,也就解决了旋律声部与和声声部纵横向线条进行的有序性问题,从而形成了极端有序,因而也就易于记忆、易于流传,这一点在记谱法尚不成熟的早期是非常重要的。但是也正由于声部间的平行四、五度进行,使得两个声部从而形成了某种双调性的效果。当时为了避免出现增四、减五度音程(教会所谓“魔鬼的音响”),在实际演唱时,或要求低音声部停顿在前一音的同音上,或者使用临时升降记号,将四度音升高和七度音降低。后者的做法更加强了双调性的意味,从而几乎排除了在和声上建立调性主音与和声功能的可能性。当然,也正由于平行四、五度的进行,也使得和声声部失去了独立的表现意义:音响上缺少紧张度,色彩上非常单调,缺少变化与发展。就在这一点而言,“平行奥尔加农”若与民间的多声部因素及后来的多声部音乐相比,就显得苍白无力。

尽管如此,“平行奥尔加农”毕竟是欧洲和声史上第一个有序化的两声部结构组织,也是世界音乐史上最早出现并流传了一百多年的多声部音乐形式,它至少证明了和声的功能性是后起的,绝不是唯一的和声思维方式。“平行奥尔加农”虽然并不具备功能的意义,但它借助于色彩和调式的手段,同样达到了艺术风格上统一的目的。这使我们想起一千年以后印象派和声的崛起,其和声方法曾使欧洲人大为吃惊,其实,应该说,“平行奥尔加农”在这方面早就进行了初步的实践。

“平行奥尔加农”不仅推动了和声的早期发展,同时还促进了当时记谱法的不断完善与声乐演唱艺术水平的提高。更重要的是,大约从11世纪开始,在教会内部逐步形成了一支由演唱、作曲、音乐理论(记谱)等专职人员组成的专业音乐队伍;演唱(奏)亦由即兴的方式,逐渐为专业化的作曲所取代。最早的作曲家大都是由神职人员兼职,由于他们有更多时间来研究提高作曲与演唱水平问题,从而促进了多声部音乐形式的不断发展。正由于上述原因,“平行奥尔加农”成为后来欧洲多声部音乐发展的真正起点和基础。

在欧洲中世纪,宗教音乐和民间音乐的对立是非常严重的。“平行奥尔加农”在当时主要存在于教会内部,并没有真

正进入各阶层人们的日常生活。“平行奥尔加农”在随后所进行的一系列改革也都是在违反教会意愿下进行的。由于教会的阻力,从9世纪到文艺复兴以前,这方面的改革都以非常缓慢地速度进行。

规范的打破

大概从10世纪末开始,“平行奥尔加农”的原有规范被逐渐打破,出现了若干种过渡性的多声部音乐形式,呈现出世俗音乐因素逐步增加,而教会对音乐控制及宗教神学宣传因素相对减弱的趋势。14世纪以前所出现的任何一种多声部音乐形式,虽然都没有取得绝对的统治地位,在形态上也很不稳定;且就风格而言,不成熟的因素也非常明显,但是它们都在某一方面推进了多声部音乐的发展及改革。现将几种在“平行奥尔加农”之后出现的较重要的多声部音乐形式简述如下。

首先出现的是“狄斯克特”(Discant),又称为“自由及反向奥尔加农”(Free and contrary Organum)。“狄斯克特”的原意是“点对点”,兴于11世纪末,是一种不同于“奥尔加农”的新风格。十二世纪时,在“自由奥尔加农”的基础上发展为“装饰性奥尔加农”(Melismatic Organum)。今天我们所看到的“狄斯克特”,是将圣歌部分转化为低音声部直到十五世纪中期之后,该词一直用来专指复调乐曲的最低声部。由于“狄斯克特”的高音声部发展自由,因而成为事实上的旋律,从而更具表现力的作用。

“狄斯克特”的又一特点在于在继续使用“平行奥尔加农”五、八度(四度音程逐步减少)平行的同时,又加入了反向进行,从而使得两声部交错进行。由于经过音的出现,也就使得一音不仅可以对一音,还可以对两音,甚至更多的音。根据汇编于10至11世纪《温彻斯特附加段集》的记录,在“装饰性奥尔加农”中,甚至有一个长达数小节的低音对位于十几个音以致四十个音的实例。其下方的“固定声部”,则持续了二三十秒的时间,从而逐渐失去了原有圣歌音调的连续性,而成为更接近于民间音乐中“持续低音”的效果。当时所使用的音程关系包括了一切自然音关系,如大、小二度,七度等不协和音程,以及超过八度以上的音程都被允许使用。为了演唱中保持两个声部之间和声音响的稳定,标明各种节奏关系的节奏记谱法也因此应运而生。

“平行奥尔加农”向“狄斯克特”的转变,体现出“平行奥尔加农”的极端有序、绝对协和的规范开始被打破,增加了和声音响中的不协和,也就是无序的因素。譬如一音对数音,主要声部或复调声部时值的可变性,以及当时记谱法的不精确,都使得纵向和声关系不能确定,音响上自然也是比较嘈杂的。正是由于诸多这方面的因素,也就使得凡是属于“狄斯克特”形式的许多宗教音乐,在艺术上大都不够成熟,因此基本上没有流传下来,但是作为一种过渡性的形态,“狄斯克特”在历史上还是具有重要意义的。

“吉美尔”(Gymel)是另一种比较特殊的“平行奥尔加农”形式(谱例2^[7])。



由上述谱例可知,两声部实际上是以平行三度为主,再结合其它音程。据说这种形式最早是在10至11世纪左右,由居住于北欧斯堪迪纳维亚半岛上的渔民传到不列颠岛英国居民中去的。初期仅在民间流传,后来才进入宗教音乐。由于三度音程在中世纪基督教音乐中,一开始就被认为是不协和音程,因而这一形式,在欧洲大陆上较长时期内曾被认为不符合宗教要求而被排斥,仅仅流行在英国。13世纪以后,在吉美尔的基础上,又进一步发展了“伏波顿”(Faux bourdon)形式,这是一种由三声部组成,以平行六和弦为基本形式的多声部音乐,它也就是将原位三和弦的低音声部,改用八度唱出。以上两种形式的出现,标志着惟有纯四、五、八度才属于协和音程传统观念的打破。

再后起的是“克拉乌索拉”(Clausula),它流行于12至13世纪。一部15世纪中叶的音乐著作将宗教音乐中的“克拉乌索拉”定义为“末段的一小段”,即用于宗教合唱曲的最后附加段,由此来表示段落的结束。到后来更发展为脱离主体独立结构形式,在实际演唱时互相替换,甚至可以单独演唱。

“克拉乌索拉”与“平行奥尔加农”最主要的不同点在于其段落分明,每段有明确的终止。“克拉乌索拉”的“固定声部”多以圣歌片断为基础,没有完整歌词,只有一、两个字或音节,从而反映出教会宣传因素的进一步减弱。流传至今的

约五百多首“克拉乌索拉”中绝大多数是两声部的，只有十几首是三声部。

“平行奥尔加农”时代，其两个调式主音是同时存在的，到了“狄斯康特”时已经开始出现结束于同一音或八度音的趋势，而到了“克拉乌索拉”则更为明确，由于两声部结束于同一音，因而该音就具有某种调式主音的稳定地位。在某些“克拉乌索拉”中，甚至可以感觉到某种和声上属到主功能性进行的意义。从这个意义上说，“克拉乌索拉”的结尾部分，可以看作后来古典终止式最早的萌芽形式(谱例 3^[8])。



流行时间略后于“克拉乌索拉”的宗教复调形式，称为“孔杜克图斯”(Conductus)。该形式的乐谱手稿最早于 1100 年出现在法国的“圣马夏尔”修道院。在 11 世纪的宗教仪式中，“孔杜克图斯”常作为仪式中引导朗读者走向咏经台时必须唱的行列歌曲，或作为护送神像游行时所唱的歌曲，后来不断发展为包括宗教、抒情、政治，以至于讽刺内容的单旋律歌曲都可以称为“孔杜克图斯”。到了 12 世纪至 13 世纪中叶，则专指旋律自由创作且具有宗教内容的复调音乐形式，它主要由两到四个声部组成，但主要以三声部为主。“孔杜克图斯”的主要特点在于“固定声部”可以来源于世俗歌曲，或者是所有声部皆由作曲家创作，从而打破了以圣歌为“固定声部”的规范。“孔杜克图斯”与后来的经文歌不同之处在于：“孔杜克图斯”三个声部之间不但节拍相同，节奏也极为相似，且三个声部都演唱同一歌词；而经文歌的三个声部因演唱不同歌词，从而促成了节奏的多样化，有了较多对比的可能性。

从表面上看，在中世纪各种多声部音乐形式中，“孔杜克图斯”似乎比较接近于后来世俗合唱曲形式，同经文歌相比，其在和声上的发展具有更大的可能性。但是事实上，“孔杜克图斯”在 13 世纪中叶以后就逐渐消亡，被经文歌所取代。其原因在于“孔杜克图斯”同奥尔加农一样，三个声部始终保持在相对比较狭小的同一音区内(大多不超过一个八度)，可以自由地流动，自由地声部交错，由于当时尚未形成和弦的概念，所以三个声部在纵向关系上就极为地不稳定。从流传至今的一些“孔杜克图斯”乐谱来看，有的似乎是在同一调性、同一音区，同时演唱三首不同的歌曲，这样就造成了大量二度、七度音程的平行进行，其中许多不协和音没有解决，同时又和平行五度、八度音程的音响混杂在一起，从而在纵向上出现了较多不良和声音响效果，有损于“孔杜克图斯”的艺术性(谱例 4^②)。



多声部音乐发展的核心问题就是要解决好纵横向的关系问题。从保留下来的当时的音乐作品来看，直到 13 世纪中叶之前，都没有解决好这个问题。自从打破“平行奥尔加农”的规范以后，由于当时的宗教复调音乐，比较重视各个声部线条的流畅，特别是“装饰性奥尔加农”、“孔杜克图斯”，其上方声部的节奏大都比较自由，因而和声的纵向关系有很大的随意性，从而反映出当时人们对和声纵横向进行如何才能达到有序结合问题的解决正处于摸索阶段。

和弦的出现

到了 13 世纪初，在“克拉乌索拉”的基础上，出现了非常重要的多声部音乐形式——“经文歌”(Motet)，这一形式一直盛行到十八世纪。为了有别于后期的经文歌，早期的称为“巴黎经文歌”(Paris Motet)。

早期的“经文歌”可以看作是“克拉乌索拉”的进一步发展，它是在“克拉乌索拉”之上再加上演唱新歌词的第三声部而成(最多也有可能是三、四种不同歌词同时演唱)。第三声部(但不仅限于该声部)的新歌词，可以用拉丁文，也可以用法文，甚至可以是与宗教毫无关系的世俗内容。由于经文歌的上述特点，演唱新歌词的这一声部，即被称为 Motetus，Motet 的名称亦由此而来。早期的经文歌通常为三拍子，节奏较为多样，且不协和音的运用也较为自由。正因为如此，“经文歌”在受到社会上热烈欢迎的同时，又受到了教会的极力反对。除上述外，经文歌在音乐上还有如下变化：首先是

“固定声部”不再严格遵循圣歌的原型,它既可部分省略,又可任意改变节奏,后来甚至发展到同“孔杜克图斯”一样,以其他宗教内容的歌曲甚至世俗曲调来取代圣歌地位;或是改用乐器演奏来代替人声。与“孔杜克图斯”相比,经文歌的“固定声部”基本保持在低音区,因此作为和声(和弦)低音的作用就更为明显。

由于经文歌是由三个声部组成,所以也就有了构成和弦的可能。早期的经文歌与“孔杜克图斯”的情况类似,上方两声部的旋律线都比较流畅,纵向和声音响则大多比较紊乱。我们几乎很难看到形态稳定、音响和谐的和弦,即便有,也是带有很大的偶然性。但是,人们此时已经开始重视纵向和声音响关系,除了五度、八度以外,开始承认三度音程的协和性,四度音程则被作为不协和音程来对待;同时,也认识到低音对方声部的支持,从而为和弦的诞生奠定了基础。在下列可能是13世纪中叶一首三声部经文歌(片断)中,我们就能看到形态相当稳定和弦的最早形态实例(谱例5^[9])。



从以上列举的这首经文歌谱例中可以看到:其中第2、5小节中都出现了结构稳定的和弦。这一实例在当时虽然比较罕见,但至少反映出自13世纪中叶开始,结构趋向稳定的三和弦已经出现,从而反映出当时人们对和弦纵向关系已经有了初步的认识。13世纪中叶以后,以两个和弦相对稳定连接来组成近似终止式的形式也已经出现,这一形式一直延用了两个世纪之久。

总的看来,这一时期的欧洲多声部音乐作品,从体裁上看,主要是宗教内容的声乐曲,除了部分“经文歌”可能在教堂以外的场合演唱之外,在当时仅仅作为宗教仪式的组成部分而演唱;演唱者仅有男声而没有女声;演唱时可以不用伴奏,即使有乐器伴奏,也仅仅是用管风琴来重复人声。因此,为了符合中世纪神学所需要肯定神性,否定人性的要求,这一时期多声部音乐的和声风格是以阴郁、冷漠,缺乏感情表现及色彩性变化为特点的。

由于社会原因及和声发展本身存在的问题,欧洲多声部音乐在这一时期的发展是非常缓慢的。从总体上看,13世纪以前,在和声语汇的纵横向组织上,当时大多数多声部音乐作品并没有处理得很好;原有的“平行奥尔加农”的极端有序结构模式已经被彻底打破,而新的和声语汇的有序结构并没有完全建立。由于这一时期的多声部音乐完全建立在中世纪教会调式基础之上,而教会调式与后来的大小调相比,不仅缺少鲜明的色彩对比,更重要的是缺乏更加明确地调性中心稳定感,因此不利于和声功能的确立。事实证明,在教会调式的基础上较难于实现和声语汇的规范化。直到14世纪文艺复兴运动之后,才使欧洲多声部音乐的发展取得了新的契机。

中国的多声部音乐没有充分发展的原因

由甲骨文及考古文物发现所示,中国早在商周时代就已经有了和音及和声观念的萌芽^[10]。而且在中国的传统音乐和民间音乐中,譬如,广西壮族、贵州苗族等许多少数民族的民歌当中,也都存在着大量地多声部因素。笔者从小就喜欢听苏州评弹音乐,在它的伴奏声部里,也经常出现有分解的大三和弦音调。但是,这些和声的萌芽为什么没有发展为系统的和声语言?聪明的中国人为什么没有想到将纵向的几个声部组成和弦?为什么当欧洲的多声部音乐飞速发展之时,我们中国的音乐却长期停留在基本上是单音音乐的状态?一种毫不费力就很容易找到的理由,就是怪罪于中国长期封建社会阻碍了我国的科学文化艺术的发展^[11]。但这一论点并不令人十分信服,我们可以进一步做一个横向比较:欧洲多声部音乐的萌芽——“平行奥尔加农”大约兴起于九世纪中叶,正值我国的唐朝(678—906年)中期。就经济、文化、艺术的任何一方面而言,当时的中国发展水平,显然都远胜于同一时期的欧洲。即使到了封建社会走向衰落的明、清时期,文学史上照样可以出现曹雪芹、王实甫、施耐庵这样的大文学家,为什么多声部音乐却没有获得相应的发展?其中必有更加深层的、具体的原因。

在研究过程中,笔者发现欧洲音乐发展中有一种音乐活动形式是中国(特别是汉族)所少见的,那就是欧洲有渊源久远、影响深远的合唱音乐传统,它可能正是欧洲多声部音乐发展的重要历史条件。

在中国的古代音乐文化发展的历史过程中,合唱艺术向来没有获得长期、普遍的发展。

虽然中国古书中有过关于“一唱百和”、“一唱三叹”(《荀子·礼论》)的记载,但是大概和后来的民间劳动号子差不

多,并没有形成稳定的合唱艺术形式。至于在后来的戏曲、曲艺演出中,则完全是独唱,最多是对唱。只有在某些少数民族的“对歌”中,才有可能采取人数不定的小合唱形式;而汉族则自古以来,直到近代学堂乐歌兴起以前,就从来没有在空闲时间里,大家聚在一起唱合唱的习惯。

欧洲人从古希腊时代起,就长期保持有合唱的传统。希腊戏剧的常规演出中都有合唱团担任伴唱,它以韵文的方式,对戏剧情节和人物加以解说。据说,这是从希腊的古代宗教祭祀活动中流传下来的。后来中世纪教会音乐中的格里高利圣歌,也是用领唱、对唱与合唱的形式加以表演。起初,全体会众都可以跟着唱,后来为了保证合唱的效果,一般的教徒就被排除在歌唱活动之外,合唱则完全由正式的唱诗班演唱,到了宗教改革才又恢复了会众参加合唱的传统。此时,教会从教徒中选出最会唱歌的人,组成唱诗班,在圣坛边上领唱。当神职人员在圣坛上一出现时,就要唱特殊的赞美歌。在战乱不断的古代及中世纪的欧洲,教会的唱诗班就成为保持合唱艺术传统不致湮灭的主要社会力量。唱诗班采用单声部齐唱的方法来演唱格里高利圣歌,唱了几百年之后,终于耐不住齐唱的单调音响,开始发展多声部合唱,这应该说,完全是顺理成章的事。而“平行奥尔加农”的出现,显然更加强了唱诗班的地位,促进了演唱艺术水平的不断提高。

相比之下,世界上有许多国家(包括中国在内)的民间音乐,虽然都曾经有多声部的因素,但是并没有得到长期的流传与发展,其主要原因在于民间音乐中的多声部因素,很大程度上都是即兴性、随意性的,因而导致了无序状态,这样既不利于记忆和流传,同时也妨碍了艺术水平的进一步提高。

历史已经证明:任何一个民族音乐中的多声部音乐因素,只要还没有取得和弦的稳定形态,其多声部因素就基本上无法摆脱随机性、自然性、无序性,从而导致自生自灭的状态,也就很难发展为一种独立的多声部音乐艺术形式。所以,当人们都在惊叹十八、十九世纪欧洲音乐创作的辉煌成就时,可能没有注意到,其实,欧洲音乐多声部音乐的最初萌芽,有相当大的偶然性,其最初的发展是相当缓慢的,而后来的成功则是由欧洲所特有的诸多社会文化因素所造成的。其中,值得注意的是,欧洲多声部音乐的全世界领先地位,实际是从十三世纪和弦的发现才开始的,到文艺复兴时期之后,则得到了进一步的巩固。

注释:

①胡克巴耳托是圣阿芒修道院的修道士。圣阿芒修道院位于法国、比利时边境。

②该谱例选自于达维逊,阿培尔编写的《音乐史谱例》(第一卷)第41页,原谱为4/4拍,现改记为12/8拍。

【参 考 文 献】

- [1]达维逊,阿培尔.[M].伦敦:牛津大学印刷,1950.P21.
 [2]胡多尔米.西方音乐史[M].北京:人民音乐出版社,2002.P14.
 [3]圣·托马斯·阿奎那,伍鑫甫等.神学大全[A].西方文论选(上卷)[C].上海:上海文艺出版社,1963.P150.
 [4]圣·奥古斯丁,伍鑫甫等.忏悔录[A].西方文论选(上卷)[C].上海:上海文艺出版社,1963.P146.
 [5]同[4].
 [6]同[3],P149.
 [7]同[1],P22.
 [8]同[1],P24.
 [9]同[1],P35.
 [10]孙维权.我国和声观念萌始于何时[J].音乐艺术,1986,(2):P22—P23,P14.
 [11]沈知白.和声以往在中国不能发展的原因[J].音乐艺术,1982,(2):P16—P21.

责任编辑、校对:刘 莎

The Early Stage Of Development The Europe Polyphony Music

Sun Wei-quan

Abstract: The Consecutive Organum as the starting point of the European harmony, the writer analyzed the main reason for it exist in the condition in that time. The article also introduced several important modalities of the polyphony music appeared after Consecutive Organum at meanwhile, such as Discantus, Gymel, Faburden, Clausula, Conductus, and along with clausula, the Motet came out, which provide the possibilities of using chords.

Key Words: consecutive organum polyphony music, chords