

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学课堂学习新广角  
——音乐演义



## 音乐演义

## 第一回 乐坛竞技 欧洲艺术美奂美轮 劳动造音 华夏文化辉煌灿烂

劳动、音乐。号子、音调。动作、舞蹈。从西方 do、re、mi、fa、sol、la、si 到东方宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵。从单弦到复调，从宫廷到民间，从颂祖到大江东去，从荷马到拉索。古代音乐从幼稚走向成熟。

公元前 12——8 世纪，古希腊氏族社会向奴隶社会过渡，当时进行的各种社会和生产活动都离不开音乐和舞蹈。

荷马时期的《伊利亚特》和《奥德赛》，都是由职业艺人演唱，所唱的声调大多古朴幽凉苍厚。表现战争，则琴鼓齐鸣，声嘶力竭，无数英雄冲向敌阵。表现爱情，则潺潺细情，如痴如醉，阿夫洛斯管颂扬着圣洁，灵魂已越过先知的河床，拥衣而卧，这是最佳的爱情境界。表现和平，八根弦的里尔弹奏着安详，一张朴素的白纸，满是舞者的足印，那飞翔的白鸽衔着橄榄枝在蓝天中写着音符……

且说，随着商业、文化的发展，公元前 7 世纪，斯巴达城邦成为希腊的音乐中心，这一时期，出现了提尔塔欧斯、阿尔曼、泰尔潘德等音乐家，创制了基萨拉琴歌，创办了音乐学校。这是西欧最早的音乐学校。这一时代创作的诗歌音乐多是歌颂宗教人物。每到宗教节日，人们都要举办这些作品的演唱比赛，并选出优胜者，给予奖励。

公元前 6 世纪，那斯波斯岛出现了诗人兼音乐家萨福和阿尔塞欧斯。女诗人萨福独创了“萨福体歌谣”，阿尔塞欧斯则是“阿尔塞欧斯韵律”的发明者。不幸的是这些诗歌的音乐早已失传，不复存在。

在古希腊的生活中，音乐是至关重要的。古代文化——苏美尔、巴比伦、埃及等的遗迹表明了音乐艺术的繁荣。在古希腊，宗教的神话和传说把神圣的力量和使命归因于音乐。底比斯城在音乐中兴起，亚利哥城则在音乐中衰亡。在耶路撒冷圣殿里的教士都是音乐能手，他们穿着精美的亚麻布服装，拿着镣、萨泰里琴和竖琴站在圣坛前。

音乐在雅典圆形剧场和罗马竞技场中回响，虽已消失殆尽，但希腊人所进行的艰苦的音乐探索，给后人留下了不可磨灭的印象。

古代哲学家毕达哥拉斯曾用数学方式研究音乐，他是第一位音乐数学家，奠定了声学的基础。诗人平达在公元前 5 世纪也创造了“平达体颂歌”。

古代哲学家柏拉图和亚里士多德在音乐、音乐美学的研究中都起了推进作用。柏拉图认为，音乐作为伦理学的一个分支应该避免繁复的节奏和旋律，否则，会导致沮丧和混乱。音乐要反映神圣的协和，节奏和旋律须模仿上天躯体的运动，反映宇宙的伦理秩序。柏拉图把人间音乐看作是意识的印象，看到了在艺术中象征性的意义。

亚里士多德把艺术的观点发展成模仿，他认为：音乐可以表现整个世界，艺术作品本身包含着一定的真理，从而加强了象征性的观点。他主张，要丰富人们的音乐生活，欢乐和愉悦对个人和国家都有好处。

亚里士多德的学生亚里士托克赛努斯深信，人类的欣赏者们有其重要意义和洞察能力，音乐是有情感的，欣赏者的听力和智力是不可缺少的。

古希腊的思想是明显的，它强烈地影响着人们，对伦理生活的作用，音乐可解释其组成的部分思想。音乐和人类感情是不可分离的，音乐具有表达的特殊功能和效力。

到了公元 476 年，欧洲进入中世纪的封建社会，基督教定为国教。基督

教会认为，音乐从属于歌词，歌词占首要位置，音调取决于歌词。音乐反映着天体的运动和秩序。

因此，这一时期的诗章、颂词、灵歌主要颂扬至高无上的上帝，这一时期的音乐被后人称之为中世纪教会音乐，也即纯粹音乐。教会音乐主要有两大部分组成，即基督教的教会歌曲和格里高利歌曲。而基督教教会歌曲又分为四大流派，亦就是拜占庭歌曲（流行于拜占庭帝国），安布罗斯歌曲（流行于米兰），高卢歌曲（流行于法国），莫萨拉布歌曲（流行于西班牙和法国南部）。

相传，罗马教皇格里高利一世非常喜爱音乐，亲手收集圣歌，并编著一本《交替圣歌集》，作为圣歌经典在罗马流传。格里高利一世在罗马建立了专门的音乐学院和圣歌学院，培养有潜力的歌手。格里高利歌曲后来被称为格里高利圣咏。

格里高利圣咏，也叫作无伴奏齐唱乐。它只有单一的旋律线，它的自由流动的声乐旋律精巧地配合了拉丁文歌词的抑扬顿挫。格里高利圣咏的旋律没有重复的重音，它所表现出来的可以叫作音乐中的散文节奏，或叫自由体节奏。格里高利圣咏有三千多首，在形成传统的形式之前经过了几代人的创造，深深地扎根于人们的精神生活中，这是宗教歌曲的精品。格里高利圣咏不受规则的乐句结构的束缚，它那连绵不断、蜿蜒曲折的歌唱旋律是罗马式绘画和建筑中波状起伏的装饰在音响领域中的对应物。格里高利圣咏的突出特征，对西方音乐产生了强大的影响。它那从容不迫的流畅运动，有机的整体以及与歌词的自然声调有机地溶合在一起，是单音音乐织体时期最丰富的遗产。11世纪上半叶，意大利修士圭多·达雷佐，设计了一套唱名，并固定了每个音符。doremifasol，由于音调不够用，后人添上了 si，这就是最早的也是沿用至今的音乐符号。

在中世纪教会音乐的后期，西方音乐发生了极为重要的变化，复调音乐作为最重要的音乐风格出现，这样，具有深度的听觉和视觉进入了欧洲文化。随着精确记谱法出现，音乐从即兴的口头传播艺术向前大大地迈进了一步，成为一种能准确保存下来的一种艺术。从此以后，一个音乐作品能由许多音乐家来作研究，一个人的创作经验能使其他人受益。这样作为个人的作曲家出现了。

复调音乐使单一旋律音乐中的散文体节奏不复存在，它可使不同声部保持统一，这种音乐在写作时必须有一种方法能精确地指出音高和节奏。它逐渐地向我们现在的五线谱发展。

随着复调音乐的发展，封建的宫廷音乐和民间的世俗音乐逐渐结合并繁荣起来。精通音乐的僧侣和教士们也把主要的兴趣转移到音乐因素的结构上，摈弃了前期教会音乐的单调。所以，原始的复调音乐手法上虽是粗糙、杂乱，但它那不可比拟的效果已渐露端倪。

致力于发展早期复调音乐的有两大派，一是 10——12 世纪的圣马夏尔派，因这些作曲家都和法国城市利摩日的圣马夏尔教堂有关，故得名。另一是 12——13 世纪的巴黎圣母院派，这一派的代表人物是被称为“奥尔加农的最佳作家”的莱奥南（1163 - 1190）和被称为“狄斯堪图斯的最佳作家”、莱奥南的学生佩罗廷。

莱奥南的乐曲以格里高利圣咏为基础，以极长的音演唱旋律，在这种拖长的样式中格里高利圣咏不再成为旋律，它的存在只是一种象征。而佩罗廷

的音乐倾向于较短的乐句、鲜明的节奏，他的比较大的作品具有宽广的共振，使人想起哥特式教堂能产生回声的圆顶。他作为一个乐派的最重要成员而留在人们的记忆中，这个乐派为复调音乐艺术的繁荣昌盛奠定了牢固的基础。这一时代的音乐艺术被后人称为“古艺术”。而14世纪的法国音乐艺术被称为“新艺术”。

新艺术的代表人物有意大利的兰迪尼（1325—1397）和被称为“14世纪的浪漫主义”的马肖（1300—1377）。兰迪尼以写叙事诗歌著称于世，他的重复叠歌式（终止式）被后来的许多作曲家所推崇。而马肖作品中最突出的特色是复调世俗歌曲。包括叙事歌、回旋歌、维勒莱等，歌曲优美精巧，感情充沛，富有个性。两位人物的这些歌曲已经表现了教会音乐的世俗化。在教会音乐的基础上，利用世俗音乐的精华，使人们的感情、个性更加完美，人文主义思想正处于萌芽之中。

中世纪教会音乐里使用的乐器，除管风琴外，其他乐器一律禁止使用。而在民间，诗歌音乐和舞蹈自古以来就是结合起来的，而乐器，更是民间音乐中不可缺少的。琉特、竖琴、吉他、曼多玲、曼多拉、维奥尔、轮擦提琴、笛子、簧管、号角、风笛等乐器，在中世纪的欧洲各地民间都很流行。这些乐器不但能为各种歌曲伴奏，还可以用来演奏各种器乐曲。

浪迹江湖的流浪艺人和巡游的行吟诗人是中世纪世俗音乐的创作者、演唱者和传播者。他们自创、自编、自演、自唱，从一个民族唱到另一个民族，从一个国家传到另一个国家，对中世纪的世俗音乐的发展起着特别重要的作用。这里首当其冲的算是法国的行吟诗人和德国的行吟诗人。

10—11世纪，生产力的提高，手工业和农业分工与商业的发展，促进了城市的兴起。流浪艺人渐渐集中到城市，由音乐技艺的高手担任领导。从此，流浪艺人在一定的区域内渐渐取得了法律的保障和教会的承认，并获得了固定的职业。流浪艺人来自民间，他们的音乐之根深深地植根于民间音乐。

在法国，这里的行吟诗人被称为“特罗巴杜尔”。特罗巴杜尔既是诗人，又是音乐家，出身大都是贵族世家。他们的音乐技艺大都是从法国利摩日的圣马夏尔教堂和邻近地区的本笃会修道院里学到的，所以，他们创作的歌曲都深受教会音乐的影响。

历史上第一个特罗巴杜尔是阿坤廷公爵纪尧姆九世（1071—1127），他骑着马到处巡游，用奥克语（法国卢瓦河以南的方言）演唱情歌、牧歌、晨歌、小夜曲、感兴诗和辩论诗，内容大多以描写爱情、田园风光和歌颂英雄人物为主。这些歌曲大多采用通谱歌的形式，即每段歌词唱不同的曲调。他们自己作诗作曲，自弹自唱。

12世纪中叶，特罗巴杜尔艺术传播到法国北部和德国。法国北部把接受特罗巴杜尔传统的行吟诗人叫特罗威尔。许多的王公贵人都参加到这个行列。英国的狮心王理查（1159—1199）是最早的特罗威尔之一。他原是法国的阿坤廷公爵，后来到英国去做国王。他在参加第三次十字军东征的归途中，被奥地利大公囚禁起来。他手下的另一个特罗威尔叫布隆得尔，传说他唱着理查所作的歌曲到处寻找他的主人，终于1194年把他的主人理查从奥地利监狱中救了出来。最著名的英国历史小说家司各特根据这个传说写了著名的《护身符》、《艾凡赫》。另一小说家休雷特也写了《犹豫理查》。法国作曲家格雷特里把这段故事写成了歌剧《狮心理查》。

历史上最著名的特罗威尔是13世纪的亚东·拉·阿莱（1237—1287），

他生在法国北部的阿拉斯，号称“阿拉斯的驼背”。他作有许多的优美动人的歌曲。如《罗班与马里翁》，这部田园剧是法国的第一部喜歌剧，描写了少女马里翁与骑士罗班的动人的爱情故事：

罗班爱我心不假，  
罗班选中我要我属于他，  
罗班为我置办新衣，  
用玫瑰花装饰头发，  
他诚实可靠，  
将永远爱我不相抛。

12—14 世纪，德国在法国特罗巴杜尔的影响下兴起了行吟诗人，成为中世纪德国世俗音乐的代表。他们也都是贵族出身，所唱的歌大多是爱情歌曲，因此也被称为“爱情歌手”。1207 年的某一天，“爱情歌手”的唱歌比赛如约举行。比赛那天，人山人海，好不壮观。比赛从早晨开始，爱情歌手们互不相让，你方唱这一首，他马上接上另一首，你方唱完一首绝的，他马上唱更绝的，比赛一直到中午，还未分出胜负，直至午夜，谁也不能独占鳌头。最后，这些爱情歌手只得握手言欢，与观众共唱共舞。后来，著名作曲家瓦格纳以此为题材，创作了乐剧《汤豪舍》，轰动乐坛。

14 世纪以后，爱情歌手的艺术传统逐渐为师傅歌手所继承。师傅歌手都是操各种手艺的诗人和音乐家。所唱的诗歌内容涉及各行各业的历史和传说。师傅歌手中的每个人在行会中的地位，都要通过比赛确定。不熟悉唱歌旋律的，称为学徒；掌握这些规律的，称为学友；能够唱五、六个以上曲调的，称为歌手；能够按照现成曲调填写歌词的，称诗人；能够自己作曲的，称为师傅。

德国的海因里希·冯·迈森（1260—1318），是最后的一个爱情歌手，也是第一个师傅歌手。他的别号是“妇女颂歌者”。1311 年，迈森建立了师傅歌手的第一个行会，其后，全德国的每一个城市都建立了一个同样的行会。师傅歌手的行会发轫于中世纪末期，直至 1839 年才最后解散。据《纽伦堡年鉴》介绍，师傅歌手代表人物还有金匠波格纳、面包师科特纳、铅匠纳赫蒂加尔、毛皮匠福格尔格藏、市政府书记员贝克美森等。最著名的是纽伦堡的鞋匠汉斯·扎克斯（1495—1576），他于 1509 至 1511 年间参加师傅歌手的行会，作诗六千多首，常常自己谱曲，流传于各国中、下层人民之间。他被著名的瓦格纳写进《纽伦堡名歌手》中，还被写进捷克作曲家吉罗维茨的歌剧《前进时代的扎克斯》和德国作曲家罗尔津的喜歌剧《汉斯·扎克斯》中。

14 世纪的上半叶，欧洲进入了文艺复兴时期。文艺复兴时期标志着欧洲社会从专一的宗教倾向向世俗方面过渡，是从一个绝对信仰和神秘主义的时代向理性信念和科学探索时代过渡。人们把对命运的关注放在人世间的生活而不是来世的生活了，产生了对理智的新的信任，而不是对传统和权威的信赖。这包含着人对自己解决问题和理智地安排生活的能力的新的信心，这种觉醒在希腊和罗马的文化中找到了自己的象征。实际上，文艺复兴时期的重要倾向是追求优美的和理性的存在。

文艺复兴时期突出地表现了人的个性意识，它的汹涌澎湃的力量与中世纪社会的静态性质形成了鲜明的对比。这个时期使理性主义和现实主义的潮流获得动力。

而音乐的文艺复兴则肇始于 15 世纪上半叶的荷兰南部、比利时和法国北

部。由于风雅的生活方式的驱使，教会和国家的贵族们争先恐后罗织各类音乐家，在教堂、宴会厅等地演出。这些音乐家频繁地交流，加速了传播新的音乐技巧和欣赏趣味。经济上的有利条件，使得巴干第及第戎等地区在 15 世纪上半叶成为欧洲音乐活动的中心，以及北欧知识界和艺术界的汇聚点。

15 世纪上半叶，法国的东部城市第戎是勃艮第帝国的首都，也是当时的音乐中心。勃艮第作曲家以迪费伊和班舒瓦为首，对音乐的文艺复兴起着巨大的作用，史称勃艮第乐派。他们于 15 世纪时在查理公爵的领地上活跃非凡。他们抛弃了复杂的哥特式对位音乐，喜爱更简单、更具感染力的风格。他们在实践中把弥撒曲的各个乐章都建立在相同旋律的基础上，因而在一种大型结构上获得统一。除了弥撒曲和经文歌外，最有特色的作品是他们的世俗音乐。他们在英国作曲家邓斯泰布尔的影响下，发展了一种清澈、明朗、和谐而富有表情的音乐语言。他们在音乐艺术中注入民歌的魅力，他们是亲切的抒情形式的大师。

迪费伊的《慈爱的圣母》突出体现他的风格。他以格利高利圣咏为基础的固定旋律上升到女高音的声部，这样听者可以很清楚地听到它。在这里，它已不是一个神秘的象征，而是悦耳的优美的旋律。

慈爱的圣母，  
等候在天国的大门，  
海上的星，援助那堕落的人，  
拯救那挣扎的人。  
你，使大自然惊讶，  
孕育了神圣的造物主：  
从前、以后都是贞洁的，  
她听加百列讲夏娃，  
宽恕了那些罪人。

当歌词溶化在音乐中时，美妙的和声与交织在一起的声部发出了光辉的音响。迪费伊在音乐中引入了新的和谐音响，这是他的明朗艺术所取得的非凡成就之一。他的艺术是在音乐的文艺复兴时期的曙光中出现的。

同一时期，活跃在德国的文艺复兴时期的又一重要乐派佛兰德派也不断蓬勃地发展。这一乐派代表人物先后有奥克冈(1430—1495)、比斯努瓦(1430—1492)、伊萨克(1450—1517)、若斯坎·德·普雷(1440 - 1521)、奥兰多·迪·拉索(1532—1594)等。其中最具盛名的要算若斯坎·德·普雷和奥兰多·迪·拉索。

在佛兰德派作曲家的手里，复调艺术获得了高度的发展，他们创作风格各具特色，大致可分为两种类型：一种是严格的复调音乐，各声部连绵不断地独立发展，另一种是在复调织体中可以见到和弦式的进行，常常使用鲜明的音响对比。

佛兰德派杰出的音乐家若斯坎·德·普雷，他完成了从中世纪无名氏作曲家，经过歌特后期一些不鲜为人知的人物向文艺复兴时期极有个性的艺术家的过渡。他是在迷蒙的历史中显现出来的第一位个性完满的作曲家。

若斯坎的一生颇多曲折，先在宫廷中供职，后又在教堂中任牧师会会员。他的事业的前几年致力于卡农技术的完善，以后他发展一种自由的连续不断的主题模仿手法，使乐思游刃有余地作富有想象力的发展。他的音乐情感丰富，旋律安详完美，和声有表现力。他的音乐的明晰的结构体现了文艺复兴

时期人文主义的光芒。

佛兰德派最大的作曲家奥兰多·迪·拉索，是个世界性的人物。他总结了前人的经验，把复调音乐的创作推上高峰，并为复调音乐过渡到主题音乐开辟了道路。他的作品数目有两千首之多，除了大量的弥撒曲、经文歌和圣母颂歌外，还作有许多反映世态风俗的世俗音乐作品。从意大利的牧歌到法国的尚松、到德国的利德等等。这些作品大多轻松活泼，通俗易懂，极富有人情味。他的艺术中包罗了文艺复兴时期音乐的主要潮流：法国音乐的优雅和巧妙，德国音乐的深刻和丰富的细节，意大利音乐的细腻和美感。拉索创作的作品风格是超民族的，他的名声风靡了整个欧洲。

拉索和其他佛兰德大师一样，在意大利度过了形成自己风格的时期。著名的《西比尔的预言》就属于这一时期的作品。拉索写这部作品刚刚过了青少年时期。这部音乐具有青春时期的全部充沛精力和暴风雨般的生活。它的特点体现了文艺复兴时期强大的浪漫主义潮流。

因此，拉索的艺术是佛兰德复调音乐的顶点，他的艺术体现了文艺复兴时期的神韵和光辉，完全配得上墓碑上的评价：

这里安卧着慈祥而伟大的拉索，他使困乏的世界清醒，世界的不谐和在他的和声中运动着。

文艺复兴后期，在意大利又出现了两大乐派，即威尼斯派和罗马派。

在威尼斯艺术家的眼中，那遍布全城水道上的明暗波动、宫殿的鲜艳色彩、威尼斯人的愉快天性以及亚得里亚海女王和威尼斯人的生活，无不是色彩斑斓的动人画面。同样，这种迥异的色彩也将威尼斯乐派的作曲家们吸引。那时，音乐是庆祝威尼斯舰队胜利或共和国总督就职的豪华仪式的重要组成部分。

威尼斯乐派的创始人是佛兰德作曲家维拉尔特（1485 - 1562），他是威尼斯圣马可教堂的乐正。圣马可教堂有两架管风琴，安置在教堂的两侧。维拉尔特受两架管风琴交替演奏造成音色对比的启发，在声乐作品中运用了分组合唱的原则。这种风格叫做应答轮唱风格。实际上，威尼斯大师所作的这种作品在音乐中引进了空间的因素，也就是我们现在的立体音乐。

威尼斯乐派有两位杰出的作曲家，他们是安德利亚·加布里埃利和他的侄子乔万尼·加布里埃利。他们发展了维拉尔特的分组合唱这一原则，造成一种壮丽宏伟、富有回声效果的“威尼斯风格”。

乔万尼善于处理众多的声部，他创作的《弱与强的奏鸣曲》，是历史上第一个使用力度指示的作曲家。乔万尼充分利用了经过仔细安排的弱与强的对比，就像威尼斯的建筑和绘画色彩的相互作用，使作品产生了意想不到的空间效果。他所作的经文歌常常多至将近20多声部，并大胆地运用变化半音和自己转调而获得丰富的调性色彩。他的器乐作品也富有鲜明的色彩变化，因而又被称为“配器乐之父”。

罗马派的创始人是意大利作曲家帕莱斯特里那（1525—1594），他是历史上最大的天主教会作曲家。他对人声的要求非常敏感，他认为自己的职责就是当一位教堂作曲家。他作有大量的多声部弥撒曲、经文歌、圣母颂歌、宗教牧歌和世俗牧歌，开创了庄严明净的无伴奏合唱风格，世称帕莱斯特里那风格。在他的作品中，不仅在世俗作品中反映人文主义思想，他的许多宗教作品也很富有生活情趣和人情味。他的后期作品中，力图简化复杂错综的复调织体，采用轮廓清晰的和弦式写法，使歌词易于听清。



帕莱斯特里那的风格体现出复调声乐作品的纯教堂风格，在这种风格中，个别的人声溶合在集体声音之中。他的音乐仍是可追求的伟大艺术的象征，那是一种有益的深刻信念。他为巴罗时期的协奏风格奠定了基础。

16 世纪，德国发生了宗教改革运动。这次运动是新兴的资产阶级以宗教改革为旗帜发动的大规模反封建的社会政治运动，猛烈冲击了西欧封建支柱——以罗马教皇为首的天主教会。这次宗教改革带动了宗教音乐的革新。宗教改革运动的领袖马丁·路德（1483—1546）是个会吹长笛、弹琉特的音乐家。他非常重视音乐在宗教仪式中的作用，并用于新教的礼拜仪式。他用德语诗歌替代了拉丁语的进台经，恢复了全体公众同唱赞美诗制度。1529 年，马丁·路德创作的众赞歌《上主是我坚固保障》，也即是著名的《马赛曲》。

恩格斯曾在《自然辩证法》旧序中说：“路德不仅扫除了教会的积弊，而且扫除了德国语言的积弊，他创造了近代的德国散文，制作了那成为 16 世纪《马赛曲》的充满着胜利的感觉的赞美歌的词和曲。”

众赞歌在后来的巴洛克时期的音乐中占有重要的位置。在教会康塔塔中，众赞歌是位于套曲末尾的总结性合唱曲。在受难曲中，众赞歌是抒发公众感情的合唱曲。许多键盘器乐曲，如众赞歌前奏曲、众赞歌幻想曲、众赞歌变奏曲等，也都是以众赞歌为主题的。

众赞歌虽然仍属于教堂音乐，但它是经过推陈出新，精雕细琢出来的教堂音乐精品。马丁·路德在这一时期起着巨大的作用，所以说，马丁路德的宗教改革不仅是一场政治革命，更是一场推动音乐历史发展的音乐革命。

由上可见，古希腊是古代欧洲文化和音乐的发祥地。

再说东方，中国是个泱泱的多民族的文明古国，音乐文化的历史在世界的音乐史上占有很重要一席。

早在原始社会，我国的歌曲艺术就已形成。早期歌曲往往和劳动生产相结合，内容也以反映劳动生活为主。因此，我国古代音乐起源于劳动，而劳动给予音乐以内容，劳动和呼声给予音乐以节奏和音调，劳动的动作给予音乐以舞姿或形象。古代的诗歌、音乐和舞蹈是三位一体的。

从一些传说记载中，可以看到我国原始社会时期已创造了许多反映狩猎活动和与大自然作斗争的乐舞，如阴康氏之乐和朱襄氏之乐。阴康氏族区域因气候潮湿，水道淤塞成灾，影响人们的健康和发育，当地就编制了一种乐舞来锻炼身体，鼓舞人们与涝灾作斗争。朱襄氏族地区常刮大风，气候干旱，音乐家士达造“五弦之琴”，想用音乐招来雨水，驱除干旱。

我们的祖先在劳动和祭礼中，用简单的乐器、乐舞，表现了朴素唯物主义的思维定式。他们认为，音乐直接来源于自然界的风雨雷电，晴和日丽。正像《乐记》（公元前五世纪）中所述，音乐的兴起，起源于人们心里的动态。而心里所起的反应，是由于自然界中的一草一木使之心动而已。

在劳动过程中，人们为了协调劳动动作，为了减少在劳动中的疲劳，以及因感受到劳动的欢乐而发出某种劳动呼声，这就是初期的歌唱。在劳动过程中，劳动工具所发出的音响，也可说是最原始的音乐，以后由于音乐运用的范围扩大，乐器的独立性也随之加强，于是，某些劳动工具逐渐转化为专用的乐器。结合劳动呼声、劳动工具所发出的音响，再加上劳动动作就构成了原始歌舞的雏型。原始人在劳动间歇时也常常喜欢模仿劳动动作以为娱乐，或者将某一次狩猎活动用声音或动作再现出来，并加以必要的概括，于是独立的歌舞艺术出现了。

原始歌舞向着祭祀仪乐方向发展，其内容和形式往往和劳动生产有关。如《葛天氏之乐》，是由三个人手执牛尾，踏着脚步歌唱。所唱内容包括祭祀图腾祖先、天地万物、祝愿天气正常草木繁茂五谷丰登等。随着音乐范围的扩大，人们在娱乐、求爱、抒发感情、祈神祭祀中，都自觉或不自觉地将音乐加以表达和夸张，这样，音乐也就变得丰富多彩了。

原始社会到了夏禹时代就彻底崩溃了，奴隶社会逐渐形成。社会有了阶级之分，音乐艺术也逐渐注入阶级的意识。如夏时的《大夏》，直接歌颂了夏禹治水有功：三过家门而不入，为老百姓解除水患，庄稼连年丰收。商时的代表性乐舞《大濩》，则歌颂了商汤在讨伐桀的战争中，英勇善战，踏遍沙场，取得胜利。这些乐舞显然与过去歌颂图腾祖先的情况大不相同了。

奴隶社会为适应统治阶级享乐的需要，音乐的艺术性和娱乐性已显著提高，并产生了大批的女性歌舞奴隶。传说夏桀时，有女乐三万，每天早晨在宫门歌唱，歌声传至大街小巷。

另一方面，奴隶们也有自己的音乐，有一首乐歌：“时日曷丧，予及汝偕亡。”（太阳怎么还不下山呀，我们好一起逃亡）。反映了奴隶们不能忍受奴隶主的残酷压迫，纷纷设法逃走的社会现实，唱出了奴隶们反抗的呼声。

从远古到奴隶社会前期，是我国音乐逐步成型和开始发展时期，由于社会的进步，生产力的发展，到了商代，已能制造出钟、铙等乐器。这为乐律理论的发展和音乐艺术的提高奠定了基础。

到了西周，奴隶制度发展到鼎盛时期。西周统治者特别重视礼和乐的社会作用，他们认为礼可以分别贵贱等级，乐可以使人互相和敬。不同身份的人有不同的礼仪，与之相配合的音乐也有严格的区分。如天子祭祖用“雍颂”；两君相见用“文王”；诸侯设宴用“鹿鸣”等。不可逾越，可见等级制何等森严。

西周时期，音乐有了大致的体系，可分为：

1. 六代之乐。这是指黄帝开始历代留传下来的六部代表性乐舞。黄帝时的《云门大卷》，尧时的《尧池》，舜时的《大韶》，禹时的《大夏》，商汤时的《大濩》，周初的《大武》。六代之乐主要用于祭祀天地、山川、祖宗。特点是规模宏大，有歌有舞，而声调平和，节奏缓慢，给人以严肃静穆之感。

2. 颂乐。是大典乐歌。主要用于天子祭祖、大射、视学以及两君相见等重要典礼中，歌词有商颂、周颂和鲁颂，谓之三颂。内容大多是史诗性的，常常带有一些神话色彩。

3. 雅乐。有大雅、小雅之分。大雅内容及用途相似颂乐。小雅用于诸侯大射、燕礼及士大夫乡饮酒礼等仪式中，用琴或瑟伴奏，故又称“弦歌”。

4. 房中术。由民间音乐加工而成。不用钟磬等击乐器伴奏，常为后妃们在内室侍宴而唱。

5. 四夷之乐。中国古时以黄河流域中原本土的汉民族自称为华夏，其他地区或民族称“夷”。周代宫中所和的四夷之乐，主要是指由秦、楚、吴、越等地传来的民间音乐。

西周以后，中国社会经历了奴隶制到封建制的转变。社会气氛也随之活跃起来，这时的民间俗乐得到了一定的发展，出现了百家争鸣的局面。

俗乐中以民歌和民间歌舞为最重要。内容方面除劳动歌曲、爱情歌曲外，有倾诉农民生活痛苦的，有诅咒封建强迫婚姻制度的，也有揭露统治阶级不

劳而获的等。音乐在结构和层次上得到了很大的发展。

民间俗乐首先是源起郑、卫、宋、齐等地，后来，士大夫就用“郑卫之音”来作为俗乐的代称。俗乐的繁荣促进了表演艺术的提高，出现了不少著名的歌手，相传，秦青的歌唱有“声振林木”之势，韩娥的歌唱能给人以“余音绕梁三日不绝”的印象。

音乐的进步，演奏水平的提高，音乐理论也有长足的发展。我国著名的思想家孔子认为：音乐有移风易俗的作用，对人能有潜移默化之功能。故非常重视音乐的社会功能。孔子把“音乐”排在教育科目六艺的第二位。他提出音乐的善和美，并主张两者应该统一，达到尽善尽美。

周景王时代（公元前6世纪），乐律已达到很高的水平，当时产生了十二律理论。还有一套声名，即宫、商、角、徵、羽，相当于今之do、re、mi、sol、la，谓之五正声。加上变徵、变宫即fa、st，也即当今的七声调。

周代的宫廷音乐到了秦汉之际，已烟灭殆尽。主要原因是能记其铿锵之音而不能识其义，已脱离了赖以生存的音乐土壤。怎样吸取民间音乐来重建宫廷音乐，这成为汉初统治者的要务之一。汉高祖刘邦早已意识到这一点，他很注意民间歌舞的精华。如历史上著名的《巴渝舞》就是他率军西定三秦时，从当地 族人的歌舞“猛锐”中提炼而成。

公元前196年，刘邦带着部下回家省亲时，看到了当地百姓安居乐业，一派祥和的场面，想起连年征战，百姓民不聊生，便即兴作了一首《大风歌》，命儿童用楚声演唱：

大风——起——兮——云飞扬。安得——猛士——兮——守——四方。  
威加——海内——兮——

其词铿锵有力，其音绵延不绝，其境爬满了满是疤痕的历史，表现了一代天骄的雄才伟略。后来，《大风歌》也成为宫廷必备节目。

公元前112年，汉武帝刘彻对乐府进行了改组，扩大了乐府的职能，充实了大批搜集、整理和改编民间音乐的人员。连乐工在内，达上千人。著名音乐家李延年任主持乐府工作的“乐律都尉”。组织人员采诗，其范围波及赵、秦、楚等地区，同时又兼收并蓄北狄、西域各地的音乐，使宫廷音乐的面貌大为改观。

汉魏南北朝的乐府音乐，主要分三大类：

1. 相和歌。原为汉代民歌，经乐府整理，加上管弦乐器伴奏，所谓“丝竹更相和，执节者歌”，因而得名。后来经过发展，又创造一种结构较复杂的歌舞形式，称为“相和大曲”，结构分艳、解、趋、乱等部分。

2. 清商乐。汉魏相和歌、相和大曲等传至两晋南北朝时，都被保存乐府中。此时，民间又兴起吴歌和西曲。所以就称为“江南吴歌，荆楚西声”，总称为清商乐。

3. 鼓吹乐。秦汉之际，北狄乐传入中原地区，与汉族民间音乐相结合，渐渐用于朝廷宴乐。

汉代以来，乐器有了重大发展，有琵琶、箜篌、笙簧、羯鼓、铜钹、沙锣等。所积累的曲目也日益增多，其中《碣石调幽兰》是南北朝梁代丘明（493—590）所传的古琴曲，此谱用文字记录，故名文字谱，为现存最早的古琴曲谱。

而《胡笳十八拍》为汉末著名文字家、古琴家蔡邕的女儿蔡琰（文姬）所作。蔡文姬在兵乱中，与家人走散，被匈奴所获。留居南匈奴，嫁给了左

贤王，蔡文姬为左贤王生了两个孩子，后曹操与匈奴讲和，把蔡文姬接回。回来后，她写了一首长诗，叙唱她悲苦的身世、曲折的经历以及思乡别子的情怀。全诗共 18 段，谱作成套歌曲 18 首。该诗是她有感于胡笳的哀声而作，故名《胡笳十八拍》。后来，唐代琴家黄庭兰以擅弹此曲著称。李颀有诗：“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍，胡人落泪沾边草，汉使断肠对客归。”就是对该曲内容的概括。

这一时期，所存的其他曲目还有《广陵散》、《王昭君》、《楚妃叹》、《乌夜啼》等。

律学在这一时期也有突出的成就，有京房（公元前 77—37）的《京房六十律》；还有荀勖（？—289）的《荀勖笛律》，荀勖在制笛过程中于公元 274 年发明了“管口校正”的方法；还有南朝宋文帝（424—452 在位）时，中丞何承天（370 - 447）发明的何承天新律等。

公元 589 年，隋唐结束了魏晋以来国家长期分裂的局面，在政治、经济、文化、对外交通等方面都有进一步发展。音乐方面通过国内外各民族音乐的广泛交流融和，到开元天宝年间出现了一个高度繁荣的局面。

随着城市的发展。隋唐时的民歌渐渐分为山歌和小曲两大类。唐时所谓的山歌，范围比较广泛，大凡在山野劳动或休息时所唱的歌，包括船歌、劳动号子、风俗性歌舞等，皆属于山歌的范畴。山歌通常是七言或五言句的结构，句中和句末往往加上衬词，称为和声。这种结构的歌曲，在现代的陕西民歌中尚有遗留。

城市里的流行歌曲则称“小曲”，它们多是产生于城镇，反映市民生活的民歌，有的则来源于山歌、小曲，经艺人们加工改编而成的艺术歌曲。

隋唐五代的绝、律诗和长短句都属于小曲范围，因而它们的词都是在民间小曲的基础上发展起来的。诗人们最初是按照民歌小曲的格调填写新词供艺人们演唱，但原来的诗词又常由教坊乐工和民间艺人重新配曲演唱，称为“度曲”。

民歌推动了诗人们的创作，反过来诗人们的创作也促进了民间曲调的发展，从而造成唐代歌曲艺术的高度繁荣。诗人们的诗作由于乐人们演唱，得到了更广泛的传播。如李白的《关山月》。《关山月》是汉代乐府歌曲，是当时守边将士经常骑在马上演唱的，李白为之填写新词“明月出天山，苍海云茫间……”，抒发作者感怀古代边防战士的困苦，借以非议唐代统治阶级穷兵黩武，发动侵略战争。这首歌曲纯朴自然，带有一些北方民歌的风味。它惯用同音重复，并配以大起大落的连环乐曲进行，既显示出琴歌的特色，又比较贴切地体现了豪放的气质和感怀的情调。

唐朝诗人王维《阳关曲》，也叫《阳关三叠》。王维这首诗在唐代就曾以歌曲形式广为流传，并收入《伊州大曲》，后来又被谱入琴曲，以琴歌的形式流传至今。王维的诗是为送友人去关外服役而作：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新；劝君更进一杯酒，西出阳关无故人。”入琴曲后又增添了一些词句，加强了惜别的情调。据张鹤所编《琴学入门》（1864 年）的传谱，全曲分三段，基本上用一个曲调作变化反复，叠唱三次，故称三叠。每叠又分前后两段，前段除第一叠加“清和节当春”一句作为引句外，其余均用王维的原诗。后段是新增的歌词，每叠不尽相同。从音乐角度说，后段有点类似副歌的性质。这首琴歌的音调纯朴而富于激情，特别是后段，情意真切，激动而沉郁，充分表达了作者对即将远行的友人那种无限关怀、留恋的诚挚

情感。

另有杜牧的《清明》，王维《陇头吟》，柳宗元的《极乐吟》等入乐的著名歌曲，有的至今还以琴歌的形式被保存下来，或者作为民歌长期流传于民间。

隋及初唐的宫廷燕乐，是以中国原有的音乐和汉魏以来陆续传入的西域各族音乐和外国音乐为基础的。隋时（公元581年起）设七部乐，即清商伎、国伎（即西凉乐）、龟兹伎、安国伎、天竺伎、高丽伎、文康伎。隋炀帝时（605—618），增设疏勒乐、康国乐，后改文康伎为礼毕，为九部伎。唐太宗贞观十六年（642年）时，增高昌乐为十部乐。

十部乐中，只有清商伎和文康伎是汉族传统的音乐，其他都是西域和外国的民族音乐。后来，外来音乐经过改造，特别是新创作的乐曲逐渐增多，彼此间的区别逐渐消失，并与中国固有的民间音乐相融合。因此，到了唐高宗时便取消了多部伎的编制，只设坐部伎和立部伎。坐部伎是坐在台上演奏，以伴奏小型歌舞为主，立部伎则是站在台下演奏，主要是伴奏大型的歌舞杂伎。玄宗时，特别发展小型精致的乐舞。因此，坐部伎均是最好的乐人担任，而水平较差的则归入立部伎。

唐代管理俗乐的机构称为“教坊”。唐武德初始设于禁门内，玄宗时又在洛阳长安各设左右二教坊，并改由宫廷直接管理，从而更加提高了俗乐在宫廷音乐中的地位。与此同时，唐玄宗又设“梨园”，选乐工子弟三百及宫女数百人学习音乐跳舞。玄宗亲自参与教习。乐工子弟居禁苑之梨园，称为皇帝梨园弟子。宫女数百人居宜春院，称为内人。

自教坊、梨园创设后，宫廷燕乐更为繁盛，先后积累的音乐歌舞节目约有三百余种，其中最值得注意的是法曲和大曲。

法曲本来是道教所用的法乐，玄宗崇尚道教，故将道教音乐纳入宫廷，并加以发展，成为一种精美的歌舞形式。唐玄宗还专门在梨园中设立法部，由15岁以下的少女30人组成，专门表演法曲。

法曲的代表作品有《霓裳》、《大定》、《堂堂》等。《霓裳》即《霓裳羽衣曲》，相传是唐玄宗李隆基所作，由贵妃杨玉环亲自领舞女演出于宫殿。

唐代知名的大曲（包括法曲），约有四五十部以上，其中有著名作曲家的创作，如白明达的《春莺啭》、裴神符的《火凤》、《倾杯乐》等，也有民间作品和根据民间乐曲或外国乐曲加工改编而成的大曲，如《剑器》、《秦王破阵乐》、《凉州》、《胡渭州》、《霓裳羽衣曲》等。

唐代歌舞大曲是由一些带独立性的歌曲联缀而成，歌词属绝、律体，各段之间并无内容上的直接联系，也没有一定的故事情节。而具体故事情节的歌舞则称杂戏。比如南北朝流传下来的《代面》、《拨头》、《踏摇娘》以及本时期形成的参军戏。

在唐代，说唱艺术作为一种独立的音乐形式已完全确立。它以讲说故事为主，中间夹用歌唱。如《一枝花》就是运用《一枝花》曲牌来唱故事的。

唐朝音乐的发展，产生了许多著名的琴曲。如陆龟蒙的《醉渔唱晚》、潘廷坚的《捣衣》、赵耶利改订的《离骚》和《梅花三弄》等，大都有传谱留存于世。

琵琶是隋唐时期最盛行的乐器之一，出现了许多著名的演奏家，有白明达、裴神符、康昆仑、段善本、曹刚、裴兴奴等。唐代琵琶曲虽多，但都没

流传下来。

到了宋元时期（960—1368），商业资本有了进一步的发展。城市繁荣，市民阶层日益壮大。为适应城市人民文化需要而兴起的戏曲、曲艺等市民艺术也得到了更加迅速的发展。当时在汴梁、临安等大城市里，有许多供游乐的场所，称为瓦市。在瓦市里，设有专门供各种戏曲、曲艺表演的场所，称为勾栏。例如在北宋汴梁的几个瓦市里，就有这种勾栏五十余座，这里瓦市勾栏里，经常表演着各种音乐歌舞和戏曲节目。如杂剧、院本、南戏、傀儡、影戏、诸宫调、鼓子词、小唱、散乐等。

宋元的城市小曲，已完全转向以长短句为主的形式，在文学上称宋词。由于教坊乐工和民间艺人喜欢唱这种长短句歌曲，诗人们也竞相仿作，以供乐工的需要，从而出现一个词体歌曲极繁盛的时代。

词体歌曲有小令和长调之分。小令亦称令曲，长调又叫慢曲，歌词都在90字以上。相传最早制慢曲的为北宋诗人柳永，他的词曲比较通俗，因而传播极广。有人曾赞誉说：“凡有井水处，皆能歌柳词。”其后有苏东坡、秦少游、黄山谷、周邦彦、赵令畴、晁瑞礼等都能制作慢曲。

其中，北宋诗人苏东坡根据民间曲调《念奴娇》填词的一首独唱歌曲叫《赤壁怀古》。《念奴娇》这个词牌，最早的歌词可能和唐代歌女念奴有关，故有此名。念奴是唐玄宗时梨园里最著名的女歌手之一。相传，当时宫廷每年会宴百官，必有音乐歌舞表演，但数日之后，人们感觉到太枯燥单调，万众喧哗，常常弄得舞台上的演出无法继续下去，于是玄宗便下令叫念奴出来歌唱。当宫中太监高力士向大家宣布由念奴演节目时，台下马上就安静下来。这个词牌自五代以来即已流行，有不少人为之填写新词。其中以苏东坡这首词最能体现原调高亢豪迈的精神因而受到人们的重视。苏轼这首词是他被贬谪黄州、游览传说中的“三国周郎赤壁”时写的。面对如画的江河，缅怀古代叱咤风云的英雄人物，想到自己的政治思想不为朝廷重用，而今华发早生，一事无成，不禁感慨万端，发出人生如梦的悲叹。但整首词基调是健康昂扬的。这首词的曲谱载于《九宫大成南北词宫谱》（1747年）。曲为散板，按词调传统由两个乐段组成，后乐段基本上是前乐段的发展，既有对比，又有联系。其整体结构和情绪的起伏均与歌词密切结合，具有雄健豪迈的气质和浓厚的古典风格。

后来，金兵入侵南宋，出现了不少表现民族精神的佳作，比较突出的有辛弃疾、岳飞、陆游等，在范大成、姜夔等的词作中，也有一部分表现爱国的内容的。

南宋著名的作曲家姜白石（1155—1221）作的一首著名的琴歌《古怨》，是反映了这一历史的作品。姜白石是一位爱国词人和音乐家，他常常自己作词并谱曲，称为自度曲。他的作品大都是长短句的词体歌曲，琴歌《古怨》则采用骚体，可能是他的晚期作品。当时，宋朝偏安江南，对金人强占北方领土采取不抵抗政策，并对辛弃疾等抗战派爱国将领进行钳制和打击。姜白石有感于国家沦亡，世事昏黯，联系自己凄苦的身世，因借“古怨”为题创作了这首歌曲，以寄托他的怨恨和凄情。

全曲分三段，第一段包括前奏、唱段和间奏，都是用同一曲调，而又有不同的处理方法；第二段是发展段，一开始即用大二度暂转调，并以坚定的节奏，表现作者对“世事兮何据，手翻乎云雨”的愤慨；第三段再现首段音调后，转为波浪式下行直到全曲最低音，情绪十分低沉，描画了一个“弦欲

绝兮声苦，清目江山兮泪沾履”的动人情景。接着转入尾声：“君不见，年年汾水上兮——惟秋雁飞去！”作者借唐代李峤诗抒发他对北土沦亡不得恢复的感慨。音乐以连续的同者进行开始，然后转入高音区，伴奏用泛音奏出，悠然远逝，令人感慨万分，惆怅无比。

宋代的词体歌曲，都是按某种已有曲调填上新词而成，有些懂得音乐的文人，也常常自己作词作曲，谓之自度曲。上面我们介绍姜白石的《古怨》就是一首著名的自度曲。周邦彦也都作有自度曲。姜夔的自度曲 14 首，尚有乐谱留传至今，用当时流行的“管色谱”记声，是音乐史上极其宝贵的资料，代表作品有《扬州慢》，《凄凉犯》、《杏花天影》等。

宋代的歌舞是直接承袭唐代大曲而发展演变的，唐大曲的歌曲为绝律体，各段内容互不联系；宋大曲则改长短句的词体，连续叙述一故事，并且往往只摘取大曲中的一段加以改编运用，称为摘遍；采用缠达的结构方式，用一诗一词相间演述一段故事者，称为转踏。

在北方金人统治地区亦有杂剧流行，但不称杂剧而称院本。一般认为，艺人们居住的地方叫行院，院本即行院之本的意思，院本属民间流行的剧本。

宋金杂剧、院本到宋末元初已发展成完全成熟的戏曲形式，出现了许多的剧作家和演员，留下了极为丰富的作品，在中国戏曲史上形成了第一个发展的高潮。元代特别著名的剧作家及作品有关汉卿的《窦娥冤》、《拜月亭》，王实甫的《西厢记》，马致远的《汉宫秋》，白朴的《墙头马上》，康进之的《李逵负荆》等。

元杂剧通常以一本四折演述一个故事，有时因为剧情需要可在折与折之间加一段短小的过场戏，称为楔子。有时比较复杂的故事用一本演述有困难时，则可增加本数，但每本必有四折和楔子。

音乐方面每折均用同宫调的若干曲牌组成一个套曲，换折时才能换用另一宫调。所用乐曲都是七音阶为主的北方音乐，故历史上常称元杂剧为北曲。伴奏乐器有三弦、琵琶、箏、拍板等。

元杂剧的音乐没有直接保留下来，但大都被后来的昆曲所吸收，即昆曲中的北曲。欲知后事如何，且听下回分解。

## 第二回 歌剧清唱剧康塔塔 巴洛克富丽堂皇 巴赫亨德尔格鲁克 德意志精雕玉砌

歌剧、清唱剧、康塔塔，序曲、协奏曲、交响曲，意大利式、法国式、德国式，一脉相承。巴赫的声乐、器乐、康塔塔，亨德尔的歌剧、清唱剧、器乐，格鲁克的过渡时期、歌剧改革。

且说到 17—18 世纪中叶，欧洲艺术崇尚富丽堂皇、精雕细琢，有别于文艺复兴时期庄严、明净、均衡、和谐的风格。

有些历史学家如布克哈特（1818—1859）认为这种华丽的风格是文艺复兴时期艺术的蜕化变质的结果，因此贬之为巴洛克。巴洛克这个词可能源于葡萄牙文的 barroco，这是当时对珠宝中有不规则形状的珍珠经常使用的名称。

也有人认为巴洛克一语源于意大利画家巴罗契（Barocci）的姓氏，他是创作这种风格的第一人。后来，德国艺术史家韦尔夫林（1864—1945）研究了巴洛克艺术的风格特点，给予了肯定的评价，把巴洛克的涵义纠正为特定时期的观点和艺术潮流。现代德国音乐学家萨克斯（1881—1959）在音乐史学中采纳了韦尔夫林的观点。现在巴洛克一词已经不再含贬义，这是后话。

巴洛克时期经历了欧洲史上动荡的一个半世纪。这个时期差不多是从 1600 年开始。而 1750 年巴赫的逝世可以看作是巴洛克时期的结束。

巴洛克艺术在一个半世纪中可以分为三个时期：早期、中期和晚期。

我们现在一般都把兴趣放在巴洛克的晚期，很多人都认为，巴洛克最早的最伟大的作曲家是巴赫和亨德尔，而格鲁克则是欧洲艺术从巴洛克过渡到古典音乐时期德国著名的作曲家。如果我们对巴洛克时代作一全面了解，就会认识到，这种看法确实有其独到的见解。

巴洛克时期是君主专制的时代。路易十四出名的“朕即国家”一语，集中体现了一种生活方式，在这种生活方式中所有的文化艺术都是为统治者服务的。大大小小的宫廷都维持着精选的音乐机构，其中包括歌剧团、教堂唱诗班和乐队。巴洛克歌剧是贵族们所喜爱的，这种歌剧摒弃了常人的脆弱情感，着意于崇高的悲怆的形象。这种歌剧的发源地是在 16 世纪末叶的佛罗伦萨。

16 世纪末，意大利中部城市佛罗伦萨经常有一群诗人、音乐家和其他人士在贵族巴尔迪和科尔西的府邸集会，这种集会是社团的形式。虽然不限于音乐活动，但是他们的讨论和试验却促成了新的音乐戏剧形式即歌剧的诞生。

参加集会的重要人物有科尔西本人（1561—1604）、天文学家伽利略的父亲加利雷（1520—1591）以及斯特罗齐·佩里（1561—1633）、卡契尼（1550—1618）、卡瓦列里（1550—1602）等。他们努力的目标，是要复兴古希腊戏剧，恢复想象中的古希腊戏剧音乐的本色。

他们频频聚会，一面讨论，一面作诗作曲，并化装演出，由此产生了历史上最早的几部歌剧，其中有由里努契尼作诗、佩里作曲的《达夫乐》，演出于 1597 年的狂欢节，但乐谱已散失。里努契尼作诗、卡契尼作曲的《尤丽狄西》也于 1600 年演出。

这些歌剧的主要组成部分是通奏低音的宣叙调，用小组乐器伴奏。《尤丽狄西》是流传下来最早的完整歌剧，许多人认为这是巴洛克音乐所取得的



重要成就之一。

1601年，卡契尼出版了一本咏叹调和牧歌的曲集，取名为《新音乐》。其中的咏叹调和牧歌，都是按照表现体式写作、用通奏低音伴奏。后来，新音乐一语就成为早期巴洛克音乐的通称。

作为歌剧主体的单声部宣叙调，是佛罗伦萨卡米拉塔作曲家的一大创作。卡米拉塔这个名字取自意大利文，意思就是沙龙。他们认为，歌词是音乐的主人，不是音乐的奴仆，音乐和诗歌是密切联系在一起的。而佛兰德乐派的复调技术会把歌词搅得混淆不清，所以弃而不用。只有这种单声部的宣叙调可以把歌词唱得一清二楚，最富有戏剧表现力，因而称之为“表现体式”。

卡米拉塔把音乐从复杂的复调中解放出来，新音乐和它的拥护者们骄傲地宣称为富有表情的风格。但早期佛罗伦萨歌剧的宣叙调缺乏旋律性，和声平铺直叙，没有变化。音乐过于单调，从歌词的主人，一变而为歌词的奴仆，很难打动人心。

17世纪30年代，新兴歌剧的中心从佛罗伦萨转移到罗马，重要作曲家有兰迪（1590 - 1655）、马佐基（1592 - 1665）、罗西（1598—1653）等人。在马佐基的歌剧《阿多内的锁链》和兰迪的歌剧《圣阿莱西奥》等作品中，宣叙调和咏叹调的区别日益明显，旋律性较强，并有明晰的形式结构。

再说清唱剧和康塔塔。最早清唱剧是宗教体裁的歌剧，剧中人物像在歌剧中一样粉墨登场，有布景，有动作，但它具有寓言式的、内省的性格，戏剧性不强，以此区别于歌剧。清唱剧与歌剧同时产生，歌剧产生于佛罗伦萨，而清唱剧则产生于罗马。没有多久，清唱剧只唱不演，既无布景，也不化妆，虽有剧中人物，却无需上台下台，从此变成真正的清唱剧。

清唱剧的起源可以追溯到中世纪的劳达赞歌。1556年，罗马牧师圣菲利普·内里（1515 - 1595）开始在圣吉罗拉莫教堂主持礼拜仪式，为了迎合年轻人的兴趣，他常在祈祷室里表演戏剧化的劳达赞歌，并在幕间讲道。

直至后来，内里重建罗马圣马利亚教堂，这座教堂的祈祷室成为劳达赞歌的演出中心。现在清唱剧的原文是Oratorio，原来的意思就是祈祷室。

和佛罗伦萨的卡米拉塔有密切联系的意大利业余作曲家卡瓦利埃利（1550—1602），1600年2月在罗马演出了他的寓言剧《灵魂与肉体的表现》，作为在圣马利亚教堂祈祷室里举行的礼拜仪式的一部分。

在《灵魂与肉体的表现》中，剧中的角色是时间、生命、世界、欢乐、理智、灵魂和肉体，都是寓言式的人物。音乐采用表现体式的宣叙调，加进了一些劳达赞歌，最后以舞蹈结束。这部作品常被称为音乐史上的第一部清唱剧。但它的演出形式和佩里、卡契尼等人的歌剧一模一样，实质上是一部寓言性的歌剧。19年后，罗马作曲家阿内廖（1567—1630）发表了《精神和谐的戏剧》，这才是真正的清唱剧。

而康塔塔的原文（Cantata是Cantare的过去分词，意思是“被唱的”），是由宣叙调、咏叹调和二重唱、合唱等组合而成的声乐套曲，原来也是单声部风格的产物。

1602年卡契尼出版了一本《新音乐》，1609年佩里出版了一本《杂色音乐》，都是建立在通奏低音上的单声部歌曲。其中有些歌曲是反复着同一低音的分节歌，每一节歌的旋律和低音都相同，或旋律不同，低音相同，这就是早期的康塔塔。康塔塔一经面世，很快成为为教会服务的专用歌曲。

在1637年2月，圣卡西亚诺剧院在威尼斯落成，首先演出了马内利（1595

—1667)的歌剧《安德罗梅达》，这部歌剧获得了成功。从此新兴的歌剧从宫廷娱乐转变为面向公众的艺术。圣卡西亚诺剧院是第一座公开演出的歌剧院。而威尼斯歌剧的创作也形成了一个乐派。

威尼斯歌剧乐派的创始者是蒙泰威尔第(1595—1667)。他在意大利一个小城的公爵府中，写出了大量的作品，他在歌剧、舞剧、抒情小曲和宗教作品里，都充满了强烈的情感，这对当时的音乐起到了一定的推动作用，这种新颖的创作方式给音乐注入了新的生命力。

蒙特维尔第把佛罗伦萨人的新式抒情诗和抒情戏剧融合在连贯的形式中，用充满戏剧性的有表现力的旋律代替了原来那种无形式的宣叙调。蒙特维尔第创造的新的风格，就是“激动风格”。

他把他首创的风格用来表现灵魂的颤抖。用新鲜的音响效果表达激情，让音乐表现诗中的情感内容。

为了取得戏剧性的表现气氛和悬念，蒙特维尔第运用了不谐和的乐器色彩，突然的调性，来突出剧中人物的对比，以促进节奏与情感的交融。

蒙特维尔第还是一位复调写作法大师。他保留了过去时代的优秀传统在合唱作品中的运用。他那充满悲怆的情感因素，是扎根于人类天性的真实情感中的高尚艺术。他的音乐戏剧的人物既不是木偶，也不是抽象的，欢快和悲伤的人们都在激动风格的音乐中体现。

他在《吵架与恋歌》(1638年)的序言中指出，音乐应该是有生命的，应该是激动、柔顺和克制三位一体的，相当于愤怒、节制和谦和的三位一体。音乐无时不关注着人类的情感内容。

蒙特维尔第还首创了震音和拨弦等奏法，并把它广泛地运用到不谐和音乐和不预备的七弦琴中去。

他的早期作品，如歌剧《奥菲欧》(1607年)和《阿里安娜》(1608年)都取材于神话故事，最后一部歌剧《波佩阿的加冕》则第一次以历史故事为题材。他创作了50余部同一体裁的歌剧，而《阿里安娜》则是最早的一部。这部歌剧中的女主人公阿里安娜的一支哀歌的乐谱被保存下来，其他部分已佚失。

充分体现蒙特维尔第的艺术特性的是《奥菲欧》。奥菲欧是古代的诗人歌手，他的歌声感动了岩石、野兽和一草一木。在宣叙调“你与世长辞”中，形象地描绘了悲剧情绪。乐曲表现了音乐的优美和情感力量，这蒙特维尔第式的激动情感开创了歌剧历史的先河。

有这样一段合唱：

啊，命运多舛，前途多虎狼，  
啊，星象不吉，苍海渺茫。  
好运难信，转瞬即逝，  
如临危崖，令人惶惶。

这段合唱以庄严、静穆的形式讲述了尤丽蒂丝(奥菲欧的妻子)的死，讲述命运的不定，生活的残酷，感叹命运真是一位变化无常的女神。

蒙特维尔第是用音乐进行感情交流的伟大先驱之一，是一位“音乐的先知”。

蒙特维尔第的后继者卡瓦里(1602—1676)和切斯蒂(1623—1669)也写作了不少规模宏大、情节复杂、人物众多的伟大作品。但到了17世纪中后期，威尼斯歌剧渐趋程式化，没有多少创新了。

再说到了 18 世纪，那不勒斯成为意大利歌剧的中心。作曲家普罗文扎勒（1627—1704）是那不勒斯歌剧乐派的奠基人，他师承了威尼斯歌剧乐派的风格，并发展活泼灵巧的特性。

那不勒斯乐派的最大的作曲家亚历山德罗·斯卡拉蒂（1660—1725），童年时就显示出超人的天赋，以音乐天才崭露头角。他 5 岁随师学曲，12 岁就被送往罗马，随老师卡里西米（1605—1674）学习作曲。

斯卡拉蒂创作的第一部歌剧《无辜的过错》在罗马演出，时他年仅 19 岁。第二部歌剧《忠于爱情》在 1680 年 2 月演出于罗马克里斯蒂那皇后的宫邸，那年他 20 岁。

斯卡拉蒂创作的歌剧，绝大部分是正歌剧。只有一部是喜剧，那就是《光荣的胜利》，这是部典型的喜剧，也是现存的最早的一部那不勒斯喜歌剧。这部歌剧创作于 1718 年，而在此之前，他自称为皇后的教堂乐师。这是在歌剧《蓬佩奥》（1683 年）的总谱上，斯卡拉蒂自封的。

1684 年，斯卡拉蒂移居那不勒斯，在那里，他辛勤耕耘，作品达 40 部之多。而其中最成功的算是创作于 1707 年的《万应解毒药》。

1703 年，斯卡拉蒂任罗马圣玛丽亚的代理合唱指挥。1707 年，他坐上指挥的宝座，并成为红衣主教彼德罗·奥特博利的私人音乐指导。1708 年，他任洛雷托圣玛丽亚音乐学院院长。1725 年，斯卡拉蒂病逝，葬于蒙特桑托的圣玛丽亚教堂。

在现存的斯卡拉蒂 50 余部歌剧中，占主要地位的是一些优美生动的咏叹调，而合唱和重唱则很少。如《幸福的陷阱》（1699 年）、《奥多阿尔多》（1700 年）中，那美妙清亮的咏叹调贯穿始终。他还发展了快节奏的“清宣叙调”和用弦乐器或整个乐队伴奏的戏剧性宣叙调，如在《万应解毒药》（1707 年）中的运用。

斯卡拉蒂还创作了六百余部康塔塔，二百多部弥撒曲，一百多部清唱剧以及经文歌、牧歌、奏鸣曲、交响曲等。他的作品趋向和声体摆脱了繁复的复调风格。他的技术比格林、科雷利等更为精炼。

正如奥托博在斯卡拉蒂的墓碑上所书的那样：天才的创新者，古往今来的复兴者。

再说正歌剧，它起源于意大利的那不勒斯。它剔除了早期歌剧中的喜剧因素，以严肃的悲剧和历史剧为主要题材。意大利剧作家泽诺（1668—1750）首先为正歌剧提供了台本。其后，梅塔斯塔西奥（1698—1782）改革了歌剧台本，确定了结构紧凑、情节严密、环环相扣的三幕组成的正歌剧形式。

梅塔斯塔西奥一共写了 27 部正歌剧台本。他笔下的歌词优美动人，富有想象力。梅塔斯塔西奥几乎成了正歌剧的代名词。

18 世纪欧洲各大城市都有意大利和本国音乐家从事正歌剧的创作和演出。这个时间出现了一种幕间剧，就是在演出正歌剧时，两幕之间穿插的一些短小的音乐喜剧。后来幕间剧脱离了正歌剧的演出，发展成意大利的趣味剧和西班牙的通纳迪利亚。佩尔戈莱西（1710—1736）的《婢作夫人》算是第一部趣味剧。也是至今还在上演的最早的一部趣味剧。

趣味剧《婢作夫人》在巴黎演出时（1746 年），引起了一场激烈的“趣味剧大战”。一方是“真正的赏析家和明智人士”的意大利音乐的拥护者；另一方则是以“富有者、上层社会人物和贵妇人”为代表的法国音乐拥护者。

趣味剧论战推动了法国喜歌剧的创作，并发展成“唱歌的喜剧”。到了

19 世纪，喜歌剧的题材发生了变化，用的是悲剧和浪漫主义等文学题材，但仍保持着喜歌剧的形式，用对白把独唱和合唱歌曲贯穿起来。

这一时期的代表作品有格鲁克(1714—1787)的《不期而遇》(1764 年)、菲利多(1726—1795)的《汤姆·琼斯》(1765)、格雷特里(1741—1813)的《泽朱尔与阿佐》(1771)、布瓦尔迪约(1775—1834)的《白衣夫人》(1825)、奥柏(1782—1871)的《魔鬼兄弟》(1830 年)等等。

而英国的民间歌剧是民谣歌剧。由约翰·盖伊(1865—1732)和佩普施(1667—1752)创作的民间歌剧《乞丐歌剧》是一部刻薄模仿正歌剧及其庇护者的讽刺剧。剧中的英雄是个有 6 个老婆、与警方勾结、靠抢劫为生的歹徒，抢劫的歹徒被捕后被判绞刑。为了避免令人毛骨悚然的结局，这个“英雄”被赦免了。

这部歌剧除用民歌、流行歌曲和民间舞曲的曲调外，还采用了珀塞尔(1659—1695)、亨德尔(1685—1759)的著名曲调。穿插在剧中有近 70 首歌曲。

由于巴洛克歌剧经常有一段开场白，所以《乞丐歌剧》也不例外，但不是通常的神话式人物，而是让一个乞丐来表演。乞丐在开场白开始时，强调自己卑微的出身。“如果财产就是诗，肯定没有人会赞誉我的戏。我是乞丐中的一员。”“我希望我能得到宽恕，我没有使我的歌剧完全像那些时髦的歌剧那样不自然，因为我没有宣叙调。”

《乞丐歌剧》用对白代替宣叙调，用流行歌曲、进行曲等和英国民间歌谣来取代 *dacapo* 的咏叹调，因而得名“民间歌谣”。

《乞丐歌剧》因民主性内容和通俗易懂的音乐而取得了巨大的成功。1728 年在伦敦林肯旅馆广场的皇家剧院首场演出时，盛况空前，一个冬季就演出了 62 场，打破了戏剧上演率的记录。在以后的 12 年中，又有一百多部民谣歌剧推出，使民间歌剧在形式上有了更大的发展，但仍保留了“有对白的歌剧”的特点。

以后的《乞丐歌剧》，在不同的时代，加进一些新的音乐，删去某些旧的歌曲，演于 1920 年的《乞丐歌剧》，由奥斯汀改本并主演，获得了特殊的成功，再次刷新了上演 62 场的记录，竟连续演了 1463 场。1953 年，《乞丐歌剧》被搬上了银幕，并改编成出色的电影音乐。德国的布莱西特(1898—1958)编剧、魏尔(1900—1975)作曲的《三分钱歌剧》和美国拉士舍(1917—?)编剧、埃林顿公爵(1899—1974)作曲的《乞丐的休假日》都是从《乞丐歌剧》衍生出来的音乐喜剧。当然，这是后话。

18 世纪，德国歌剧有了飞速的发展。1727 年，德国民间歌剧的先驱魏塞和施坦德夫斯创作的歌唱剧《魔鬼被释》由海因利西·科赫主演。后来又由约翰亚当希加以改编，他们把简单的对白与歌曲结合在一起，这些歌曲在小客栈与街头广为传唱。歌唱剧与其说是属于音乐戏剧的范畴，还不如说是一种有对白的戏剧。

到了 1766 年，施坦德夫斯作曲的《魔鬼被释》由亚当希勒(1728—1804)改编成音乐重新演出，从此，希勒和魏塞长期合作，创作了不少作品。亚当希勒和魏塞被称为德国歌唱剧之父。

尽管歌唱剧体裁朴实无比和比较原始，但它是一种创造力的源泉，德国歌唱剧从这里吸取了许多活力，这种活力渗入到莫扎特、贝多芬和韦伯的杰作中。莫扎特的《后宫诱逃》(1782)深受其益，这部作品成了维也纳歌唱

剧的代表作，也是莫扎特的第一部德国歌剧。

再说 17 世纪的清唱剧，它是从反宗教改革运动的宗教音乐剧演变而来的，它的作品都以圣经故事为基础，充满了宗教情感。它的作曲家如斯卡拉蒂、佩尔戈莱西、萨基尼等都以写歌剧为主，兼写清唱剧。

17 世纪早期，意大利清唱剧分拉丁清唱剧和世俗清唱剧两种。拉丁清唱剧著名的作曲家卡里西米（1605—1674）有四部清唱剧——《耶弗他》、《所罗门的审判》、《约拿》和《伯提沙撒》。

《所罗门的审判》是一种较短的清唱剧。剧中情节大致是这样的：器乐的引子过后，“说话人”把人们召集在一起；两个母亲来到了所罗门王的面前，都说一个孩子属于自己。所罗门不能判断孰真孰假，就说：“给你们这把剑，把孩子劈开，一半给你，一半给他。”

假装是这个孩子的母亲同意了，赞扬道：“噢，高尚的国王，您的裁判公正又明智。把那孩子分成两半，既不全归于我，也不全归于她。”而真正的母亲以富有情感的音调讲道：“啊，我的儿子！我的心想念你。千万不要劈他。把活的孩子给她，绝不能伤害孩子。”

所罗门做出不知所措的样子，再次提出他的建议，但两个母亲都一再坚持原来的观点。所罗门经过认真分析，终于将孩子判给了真正的母亲，“因为她的确是他的母亲”。

这部清唱剧用最简单的素材构成完整的作品，显示了卡里西米独特的才华。在剧中，作者大胆地运用了开始宣叙调，中间花腔形式发展装饰乐句结束的手法。

但我们仍可以看出，清唱剧还处于原始的阶段，可它已经含有某些使它名声大噪的因素了。

17 世纪德国清唱剧最重要的作曲家是许茨（1585—1672）。他深受意大利音乐的影响，并在 1609—1612 年在威里斯跟布里埃利学习。他的《我们唯一的救主耶稣基督欢乐和胜利地复活的故事》则是由四部受难曲组成。歌词采用《马太福音》、《马可福音》和《路加福音》、《约翰福音》中的歌词。他的受难曲为巴赫的受难曲奠定了基础。

而康塔塔和清唱剧、歌剧一样，起源于意大利的声乐体裁，后来传到西欧。格兰迪（1577—1630）是这一体裁的重要作曲家，也是称这一形式的作品为康塔塔的第一人。

17 世纪 40 年代起，出现了咏叹调与宣叙调交替的独唱康塔塔，著名作曲家斯特拉德写了 190 多首，而斯卡拉蒂则写了 400 多首通奏低音的独唱康塔塔。

德国的康塔塔主要是教堂康塔塔。作曲家许茨把他的康塔塔《扫罗》叫作“神圣交响曲”，这个作品显露出他的音乐所具有的力量和强烈情感。这首康塔塔的歌词选自《圣经·使徒行传》第九章的两句话：

扫罗，扫罗，你为什么逼迫我？

你难以挣脱束缚。

这里，由男低音发出“扫罗”的呼喊，并不断重复，发展成震撼人心的呼唤。这像是一个固定的旋律。而其他人则唱另一句，每唱一遍，则提高一个音，形成了乐曲的轮廓。在这首曲子将要结束时，声音渐弱。这可以说具有戏剧般的撼人心肺的效果。

许茨是个有创造力的人物，他的成就在音乐史中产生了极其重要的影

响，这影响波及到一个世纪后，在巴赫的艺术生涯中达到了顶点。

巴罗克的音乐达到一个新的高度，而巴罗克时期的器乐，则第一次达到了与巴罗克音乐并驾齐驱的地位。

巴罗克时期的乐器主要是由以下几种组成：1. 键盘乐器；2. 维奥尔族弓弦乐器；3. 琉特族弹弦乐器；4. 管乐器；5. 打击乐器等。

克拉维科德的铜楔击弦的键盘乐器分品式和非品式两种。品式键盘乐器的琴弦比琴键少，而非品式键盘乐器则一键一弦。哈普西科德制造的键盘乐器则是用皮制管片或羽毛拨弦，装有两层键盘，可以得到明显的音色对比效果。

现代钢琴就是意大利乐器制造家克里斯托福里（1655—1731）在 1700 年前后根据哈普西科德的乐器改制而成的键盘乐器，最初命名为“可强可弱的哈普西科德”，这就是钢琴（Pianoforte）一名的由来。

而维奥尔弓弦乐器逐渐发展成提琴族乐器。意大利北部城市克雷莫纳在 17、18 世纪产生了不少制造提琴的名匠。历史上有名的小提琴制造家斯特拉迪瓦利（1644—1737）所造的小提琴，工艺精湛，音质优美，音响宏亮。

16 世纪，那时所演奏的器乐曲，也叫奏鸣曲。到 17 世纪，意大利作曲家萨洛莫内·罗西（约 1570—1630）作有四卷奏鸣曲。其中两卷题为《变化奏鸣曲和交响曲》，最早采用三重奏鸣曲的形式。

17 世纪后半期，意大利博洛尼亚乐派的作曲家卡扎蒂（1620—1677）、巴萨尼（1657—1716）等是发展三重奏鸣曲的重要人物。而对三重奏鸣曲的发展起决定作用的，是意大利小提琴家和作曲家科雷利（1653—1713）。

科雷利是意大利小提琴乐派的领导人物之一。他曾是博洛尼亚乐派的同路人，并师从巴萨尼学习小提琴，是博洛尼亚爱乐学会会员。后来在罗马度过了大部分生涯，在那里，他作为一个小提琴家和作曲家得到了广泛的赞誉。他的作品在全欧洲发行。

他的全部作品有六个编号，即 OP.1，1681 年。教堂奏鸣曲。12 首，三重。

OP.2，1685 年。室内奏鸣曲。11 首三重奏鸣曲和一首恰空舞。

OP.3，1689 年。教堂奏鸣曲。12 首。三重。

OP.4，1685 年。室内奏鸣曲。12 首。三重。

OP.5，1699 年。教堂、室内奏鸣曲和变奏曲。12 首。独奏奏鸣曲。

OP.6，1714 年。12 首大协奏曲。

科雷利是个伟大的小提琴家，在小提琴演奏中，他全面发挥了这种乐器的技术和抒情能力，达到了完美的境界。他的奏鸣曲和协奏曲，具有明晰的思想和高尚的风格，意味深长地揭示了小提琴歌唱性的表达能力。

在科雷利的 OP.4 第一首三重奏鸣曲中，卓有成效地显示了室内奏鸣曲明快的织体和简洁的舞曲形式。他的四个乐章按照广板、快板、慢板、急板（教堂奏鸣曲的格式）排列。以准确的直觉创造出了以小提琴的真正本质为基础的艺术。

科雷利奠定了小提琴完善发挥的基础，他的学生和继承者在这基础上建立了意大利器乐乐派，这是巴罗克重要成就之一。

德国管风琴家库理（1660—1722）是键盘奏鸣曲最早的作者。他不仅是键盘奏鸣曲的先声，也是标题音乐的先驱。如 6 首《圣经奏鸣曲》和包含 7 首饶有新意的奏鸣曲《键盘新猷》。

17 世纪末叶，协奏曲产生了，它是巴洛克时期最重要的器乐形式。在巴洛克音乐中，对比和统一的原则极为重要，而在不同音响的对比之上的大协奏曲就体现了这一原则。

早期协调曲有三种类型，即 1. 乐队协奏曲或协奏交响曲。它是一种多乐章的乐队曲，最早出于自博洛尼亚乐派；

2. 大协奏曲，以小组独奏乐器与大组乐器的对照为基础。大组乐器主要是弦乐器，小组独奏乐器是小提琴和通奏低音；

3. 独奏协奏曲，由伴奏乐器协同乐队演奏。

大协奏曲始用于意大利作曲家斯特拉德拉（1644 - 1682）的《多乐章交响曲》（1680）。而维瓦尔第（？—1741）的大协奏曲采用更加精炼的三乐章形式。他创作了大量的协奏曲、奏鸣曲、歌剧和合唱作品。这位极富独创性的音乐家的作品，洋溢着宽广、抒情的气息，就像一首深情婉转的歌剧咏叹调。

维瓦尔第诞生在威尼斯，是一个小提琴家的儿子。二十多岁时，就被任命为教堂牧师，人称红牧师。维瓦尔第喜爱辉煌的色彩，是个真正的让威尼斯骄傲的人。他的器乐作品代表了意大利小提琴家乐派的高峰之一。

维瓦尔第在大协奏曲的历史上，起到了非常重要的作用。在 OP.3 第 11 首《d 小调大协奏曲》中，维瓦尔第给这部作品起了个奇异的名称，叫做“和声幻想”，这个作品为两把小提琴、一把大提琴和弦乐队而作。

这部作品共分三乐章：

第一乐章：快板。大提琴声部奏出主题，这个主题节奏鲜明，表现了欢快的情绪；

第二乐章：广板与跳弓。由独奏小提琴与第一小提琴部齐奏，引出了旋律。这个旋律在富有表情的和声伴奏下展开，形成起伏的曲线；

第三乐章，终曲，由独奏组开始。这个乐章以快板的形式生动地勾画了 18 世纪社会的热闹场景。

维瓦尔第在这部作品中，以迅速转换的阶梯式力度、明晰的对位、音乐的连续运动，表现了他的极有理性的风格。

维瓦尔第在他的许多小提琴协奏曲中充分发挥了独奏乐器的作用，常常节奏明快，活力充沛，成为古典小提琴协奏曲的楷模。他的作品受到了约·塞·巴赫的赞赏。

1658 年，法国作曲家吕利（1632—1687），以坎佐纳序曲为摹本，创造出“法国序曲”。而 1658 年演出的芭蕾喜剧《阿尔西迪亚纳》的序曲，是最早的法国序曲。

法国序曲分两部分，第一部分是主调体的庄严慢板，第二部分是复调式的快板。吕利的歌剧《罗兰》（1685 年）的序曲，是典型的法国序曲。他同莫里哀合作芭蕾喜剧，同基诺合作抒情悲剧，成为法国歌剧的创始人。

17 世纪末，在意大利那不勒斯歌剧中出现了另一种形式的序曲——意大利序曲。

意大利序曲最早见于斯卡拉蒂的《因祸得福》（1696），通常称为交响曲。这种序曲通常由三部分组成，即快—慢—快的形式。第一部是欢快的快板；第二部是抒情的行板；第三部分是快速的舞曲。

18 世纪上半叶，意大利序曲和法国序曲并驾齐驱，两者可以互通。18 世纪 30 年代，意大利序曲的三部分发展成三个独立的乐章，这就是最早的交

响曲。

荷兰著名的管风琴师和作曲家斯韦林克（1562—1621）是巴洛克管风琴音乐的创始人。他是阿姆斯特丹老教堂的管风琴师，他创作了很多变奏曲，享有很高的声誉。

著名的管风琴师和作曲家意大利的弗雷斯科巴尔迪（1583 - 1643）大胆地运用半音进行和不协和音以提高管风琴音乐的表现力。他还喜欢运用自由声部进行或自由复调织体，并在复调织体中掺入和弦结构。

这些新的创造，很快传到德国，对德国管风琴音乐有深远的影响。德国著名的管风琴师席尔勒（1593—1667）和沙伊德曼（1596—1663）在管风琴音乐中有很高的造诣，他们在发展幻想风格的托卡塔、前奏曲、众赞歌等都有一定的功绩。巴赫也深受其益，他博采众长，把德国管风琴音乐推上了巅峰。

而把巴洛克音乐发展到顶峰的代表人物之一是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫。他是复调音乐艺术的继承者，他以极大的热情给这种艺术增添了活力，是艺术史上的巨人。

1685年3月21日，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫诞生于德国爱森纳赫的一个音乐世家。这个家族在巴洛克时期的一个半世纪的时间里，一直为这个地区的教堂和城镇乐队提供音乐家，在德国中部的音乐界占有举足轻重的地位。

这个家族自曾祖辈、祖辈到父辈都是宫廷乐长、教堂乐长、管风琴师。其父约翰·安布罗修斯（1645—1695）是城市乐师。巴赫幼时跟父亲学习小提琴。

1695年，巴赫10岁时，父母病亡。于是他由奥德拉夫市的兄弟约翰·克里斯托夫（1671—1721）抚养。他的哥哥是教堂的管风琴师，准备让他继承这种职业，但不许他学习弗罗贝格尔、布克斯特胡德的作品。

由于巴赫渴望学习先辈作品，一拿到弗罗贝格尔、布克斯特胡德等人的作品，就偷偷在月光下抄写，整整抄了六个多月，以至于视力严重受损。他在一些年后说：“我不得不努力工作。”他还不无夸张地说：“无论谁像我那样工作，都会取得同样成就。”

1700年，15岁的巴赫凭着他优美的高音嗓子，获得参加吕内堡迈克利教堂唱诗班的机会。他曾多次利用休假到汉堡去听管风琴大师的演奏，然后步行赶回。他还步行80公里到策勒去听法国乐队的演奏。

管风琴大师赖因肯听了他根据众赞歌《在巴比水边》而作的即兴演奏，高兴地说：“我以为这种艺术已经死去，但我从你身上看到它还活着。”

巴赫研究吕内堡管风琴师伯姆（1661—1733）的作品，练习小提琴、克拉维科德和管风琴，常常是彻夜未眠。18岁的巴赫被任命为魏玛宫廷乐队小提琴师，19岁任阿纳施塔特的教堂管风琴师。从此，巴赫开始了他的专业生涯。

1707年，22岁的巴赫担任米尔豪森的布拉修斯教堂的管风琴师。这时，巴赫的表妹玛丽利·巴巴拉进入这个教堂的唱诗班，同年10月，巴赫和他的表妹结了婚。

在布拉修斯教堂呆了一年以后，巴赫接受了他的第一个重要职位，担任魏玛宫廷的管风琴师。在魏玛期间，巴赫作为一个管风琴大师的名声逐渐传开，并在这期间写出许多管风琴重要作品。



1714年，巴赫任乐队首席，为莱比锡托马斯教堂创作管风琴音乐，并演出一部康塔塔。1717年，巴赫到克滕任利奥波尔德亲王的宫廷任乐长，创作了许多室内乐作品，有组曲、协奏曲和奏鸣曲，还创作了大量的键盘音乐作品。1720年，他妻子去世了。第二年，他续娶安娜·玛德兰娜维尔肯为妻。她是一个富有天性的歌手，巴赫找到了忠实而又理解他的伴侣。

巴赫的20个孩子——7个由前妻所生，13个为后妻生——有一半在童年夭折，一个在二十几岁去世，另一个有智力缺陷。另外4个儿子成为下一代重要的作曲家。

1723年，38岁的巴赫任莱比锡托马斯学校乐监，并继续担任利奥波尔德亲王的第一乐长。他在莱比锡工作了27年，大部分宗教作品都是在那里写的。1747年5月7日，巴赫和他的长子弗里德曼同访波茨坦腓特烈大帝的宫廷，并在皇宫的房间里即兴演奏。

应巴赫的要求，国王给他出了一个主题，巴赫以这个主题即兴创作一首六部赋格。回到莱比锡后，巴赫以这个主题作了精湛的作品《音乐的奉献》，献给腓特烈大帝。

巴赫为一生的巨大工作量付出了巨大代价，他的双眼逐渐失明。临终前，大师的最后一部作品《上帝，我走进你的宝座前》是大师述，由他的女婿记录的。

1750年7月28日，一代乐坛巨星陨落了。

巴赫作为一个艺术家，努力要征服音乐思想的各个领域；作为一个人文主义者，他崇尚理性，尊重科学，音乐富有逻辑性；作为一个宗教艺术家，他说：“所有音乐的目的及其始终不变的动机，除了赞颂上帝、纯洁灵魂以外，没有别的。”

巴赫的作品博大精深，浩如烟海。除歌剧外，各种声乐和器乐体裁无不涉猎。流传下来的200多首康塔塔构成了巴赫宗教音乐作品的中心内容。他写的受难曲是耶稣教信仰的史诗，约翰受难曲（1723年）以几乎是狂暴的强烈情感描述了基督的一生。《马太受难曲》（1729年）的音调则更有沉思性质。巴赫写过五部受难曲，但完整的保存下来的只有这两部。巴赫的受难曲同许茨的作品一脉相承。而巴赫的《B小调弥撒曲》构思宏伟篇幅长大。它和贝多芬的《庄严弥撒》一样，都已远远超过教会仪式的规范，成为不朽的艺术珍品。

在器乐方面，巴赫是巴洛克高峰时期的管风琴大师。他的想象来自管风琴的键盘，他的灵感与管风琴宏伟的音响相通。在他的一生中，主要以精湛的管风琴师而闻名。

在键盘音乐里，巴赫的重要作品是《平均律键盘音乐曲集》。在这部作品里，用遍了大小24调，以证明键盘乐器采用平均律的优越性。他运用复调技术达到了出神入化的地步，他的每一主题的结合，无不匠心独运，让人叹为观止。

作于18世纪20年代《英国组曲》、《法国组曲》也是巴赫不朽的杰作。他的键盘音乐作品还包括著名的《戈尔德堡变奏曲》（1742年）、《意大利协奏曲》（1735年）和《半音幻想曲和赋格曲》（1720年）。

巴赫的《六首无伴奏小提琴奏鸣曲》特别引起人们的注意。这位大师为四根弦创作了错综复杂的复调结构。他从这种乐器身上探索出的形式和织体令人叹服。

最后的作品《音乐的奉献》和《赋格的艺术》则达到登峰造极的地步，它是集三百年来复调技术之大成的总结性作品。

再说巴洛克音乐发展到高峰时的另一代表人物乔治·弗里德里克·亨德尔。他和巴赫同一年出生于同一国家，尽管性格各异，创作方法不同，艺术上各有千秋，但德国音乐在音乐史上的地位，正因为有他们——巴赫、亨德尔——才可以和意大利、法国并驾齐驱。

1685年2月23日，亨德尔出生于德国哈雷，那时这个地方属于萨克森王国。父亲格奥尔格（1622—1697）是理发师兼外科医生，他认为音乐对一个中等阶层的青年是不适合的职业，希望儿子长大了当个律师，以保障家庭的权益。

1692年，亨德尔在宫廷礼拜堂里演奏管风琴引起了公爵的注意，父亲接受了公爵的劝告，让他去学音乐。他在哈雷圣母堂拜管风琴师扎豪（1663—1712）为师，学习管风琴、哈普西科德、小提琴等。

在扎豪老师悉心指导下，11岁的亨德尔就写出6首双簧管、小提琴和通奏低音的奏鸣曲。1702年，亨德尔入哈雷大学法学院。

1702年3月，亨德尔被任命为加尔文教堂的管风琴师。在哈雷大学学习了一年后，雄心勃勃的亨德尔前往汉堡，进入了汉堡的歌剧院乐池当小提琴师。从此，亨德尔和歌剧结下了不解之缘。

1705年1月8日，20岁的亨德尔写出了第一部歌剧《阿尔米拉》，在汉堡鹅市场剧院演出，立刻引起了轰动。同年，他的第二部歌剧《尼禄》在同一剧院演出。

亨德尔的念头转向意大利，他认为只有在那里，他才能掌握到歌剧艺术的精髓。1706年，亨德尔告别了汉堡，来到了意大利。在意大利的三年中，他认真地研究了科雷利的歌剧和意大利的器乐以及德罗·斯卡拉蒂等人的作品。他的第一部意大利格调的歌剧《罗德里戈》（1707年）在佛罗伦萨演出，获得了成功。

1709年，由拿波里总督、格里马尼红衣主教编的脚本《阿格里皮娜》由亨德尔作曲，在威尼斯上演，它使意大利人极为兴奋，剧院里回响着“亲爱的萨克森人万岁”的呼声。同年，在红衣主教的一次晚会中，亨德尔和斯卡拉蒂举行哈普西科德和管风琴的比赛，斯卡拉蒂在哈普西科德中获胜，但对亨德尔的管风琴则甘拜下风，此后两人互敬互重，终生不渝。

1710年，25岁的亨德尔离开意大利，去汉诺威出任选帝侯乔治的宫廷乐师，他那时一年的年薪相当于1500美元，而巴赫在魏玛年薪只有80美元。同年11月，亨德尔对伦敦进行了第一次访问。

亨德尔用两个星期写成的《里那尔多》以清新、温柔的旋律一举征服了英国观众，一年后，亨德尔获准又一次访问伦敦，这一次，他定居下来。

亨德尔为乌德勒支的和平创作了《安娜女王的生日颂歌》和《感恩赞美诗》，为此，得到了安娜女王赐给他的一笔年金。

1714年8月1日，安娜女王逝世，汉诺威选帝登上了英国王位，即乔治一世。他对亨德尔定居英国不回汉诺威非常生气，但他热爱音乐甚于礼仪，不久又重新喜爱亨德尔了。

1720年以后的14年中，亨德尔创作了20多部歌剧，包括《奥托内》（1723）、《裘力斯·凯撒》（1724）、《塔麦拉诺》（1724）、《罗德林达》（1725）、《艾齐奥》（1732）等。

1723年，由于《奥托内》一剧演出的巨大成功，从此奠定了亨德尔在这一时期不可动摇的地位。亨德尔积极创作，他能一连几天伏案工作，两、三星期便可完成一部歌剧。

亨德尔这位萨克森的儿子，傲慢而固执，易于树敌，并时时表现出暴躁的脾气。英国思想界看到了亨德尔的歌剧对本国音乐和戏剧的威胁，不放过任何机会来攻击亨德尔。但另一些文人比较公正地评价亨德尔，讽刺英国思想界及文学界。

1742年波普在《丹西亚德》是这样描述亨德尔的雄伟风格：

嗨！巨人亨德尔双臂刚强有力，威风凛凛，  
有如勇敢的布莱埃伊厄斯，那百手巨人，  
他鼓动、唤起、震动了人的心灵，  
玛尔斯的战鼓擂响后，朱庇特的雷声来临。

18世纪20年代后期，伦敦社会对意大利歌剧的狂热日趋消退。1729年，英国的第一部民谣歌剧《乞丐歌剧》的上演，轰动了伦敦社会，给意大利歌剧以沉重的打击。亨德尔的歌剧也成为《乞丐歌剧》讽刺的对象，演出意大利歌剧的皇家剧院从此一蹶不振，只好关门大吉。

18世纪30年代，亨德尔看到，意大利歌剧在英国已是穷途末路，把主要兴趣由歌剧转向清唱剧。

1737年，亨德尔写出了他的最好的两部清唱剧《扫罗》和《埃及的以色列人》，这两部作品都是在三个多月的时间里创作出来的。这两部以规模宏大的合唱为特色的史诗性清唱剧的演出，使人耳目一新，受到英国听众的热烈欢迎。

1742年，亨德尔最著名的清唱剧《弥赛亚》在爱尔兰的都柏林初次演出，大获成功。从此，亨德尔的创作一发而不可收，又创作了《参孙》（1743）、《赛墨勒》（1744）、《伯沙撒》（1745）等清唱剧。

1749年，亨德尔为庆祝艾克斯—拉—沙培尔和约写了《皇家焰火音乐》，4月27日在绿公园燃放焰火时演出。1751年完成最后一部清唱剧《耶弗他》。

两年后，亨德尔双目失明。1759年4月14日，74岁的亨德尔与世长辞。遗体安放在威斯敏斯特大教堂，墓碑的碑文是清唱剧《弥赛亚》剧中的歌词：“我知道我的救赎主活着。”

亨德尔从宫廷歌剧向清唱剧的转变，是由于社会的巨大变化，他是新型的资产阶级文化的缔造者。他一生写过23部清唱剧。亨德尔的清唱剧是具有极大活力的宏伟合唱戏剧。

这种合唱戏剧中的激昂的咏叹调、戏剧性的宣叙调、巨大的赋格曲都达到了巴洛克壮丽风格的顶点。

亨德尔的清唱剧不属于宗教音乐，所述的内容也不全是宗教题材。在他的清唱剧中，戏剧的中心是合唱，也就是人民群众。亨德尔使合唱——人民一成为戏剧的主要内容。他的清唱剧在他死后不久，成为英国的民族艺术形式。

亨德尔最大成就是他是巴洛克后期最大的意大利歌剧作曲家。在他毕生中，一共创作出46部意大利歌剧。丰富多彩的音乐和深刻的戏剧性都臻于上乘，为同时代不可多得的艺术佳作。

《朱利叶斯·凯撒》是亨德尔最好的歌剧之一。剧情描写了克娄巴特拉与她的兄弟托勒密之间的斗争和对埃及王位的争夺，以及她和凯撒的爱情故

事。

在这部歌剧中，亨德尔是通过音乐这个载体活生生地塑造了鲜明的人物。

亨德尔的器乐作品不如歌剧清唱剧重要，但也有一定的地位。他是唯一可以和巴赫媲美的管风琴大师。亨德尔最重要的器乐作品是序曲、组曲、协奏曲和乐队曲。

他的两首乐队组曲《水上音乐》和《皇家焰火音乐》，是亨德尔最为雅俗共赏之作。

且说 18 世纪 20 年代后期，巴洛克音乐的风格逐渐发生变化。这种变化表现在两个方面：一是纤巧华丽的洛可可风格替代了雄伟壮观的巴洛克风格；二是单一的巴洛克意识变成了变化多端的动情风格。同时，和声体的主调音替代了巴罗克的复调音乐。这些都为古典音乐的诞生打下了基础。

洛可可风格的音乐又称典雅风格的音乐。其代表人物是法国乐派最伟大的键盘音乐家库泊兰（1668—1733）和法国重要作曲家拉莫（1683—1764）。

洛可可可在西班牙的代表人物是 D. 斯卡拉蒂（1685—1757）。西班牙的洛可可，广泛地运用了大距离的跳进、双手交叉、快速反复同音等独创的奏法。主要作品是轻快活泼的舞曲、优美精巧的田园曲等。承袭 D. 斯卡拉蒂衣钵的是西班牙作曲家安东尼奥·索勒神父（1729—1783）。

洛可可可在德国的代表人物是菲利普·泰勒曼（1681—1769）。18 世纪中叶，洛可可的风格达到了顶点。巴赫的 4 个儿子 W.F. 巴赫、C.P.E. 巴赫等都活跃在这个时期。

德国歌剧作曲家克里斯托夫·维利巴尔德·冯·格鲁克是处在巴洛克歌剧派向古典乐派过渡时期。由于洛可可风格的影响，格鲁克创作了《阿尔塔塞尔斯》（1741 年），在这部作品中他遵循了以华丽声乐技巧为基础的意大利歌剧传统。

1745 年，格鲁克在伦敦听了亨德尔的清唱剧后得到启发。后来，格鲁克找到了自己的风格，它适应了对戏剧真实性和表现力的新要求。

“我曾努力限制音乐，让它的表现手段跟随剧情的发展而起到符合诗意的真正的功能，不让多余无用的装饰去打断或抑制表演。”“简朴、真实和自然是所有艺术形式的伟大美学原则。”

1761 年，格鲁克和意大利歌剧作家卡尔扎比吉立志改革歌剧。《奥菲欧与优丽狄西》就是由格鲁克根据卡尔扎比吉的台本写成的第一部改革歌剧。这部歌剧中，淳朴、自然的音乐和戏剧紧密结合。

他们用伴奏的宣叙调代替了清宣叙调，使音乐发展更为连贯，并把体现戏剧的真实性放在首位，摈弃了华而不实的装饰音，不去追求新奇，力图使歌剧清新自然，朴实无华。

1767 年 12 月 26 日，格鲁克和卡尔扎比吉合作的第二部改革歌剧《阿尔切斯特》在维也纳上演，获得了意想不到的成功。

此后，格鲁克的《受骗的法官》和《意外的遭遇》，在维也纳演出都获得了成功。1774 年 8 月和 1776 年 4 月，格鲁克的《奥菲欧与优丽狄西》和《阿尔切斯特》在法国巴黎演出，轰动一时。接着 1777 年 9 月演出的格鲁克的五幕歌剧《阿尔米德》，赢得了不绝的赞扬声。

格鲁克的四幕歌剧《奥菲欧与优丽狄西》是根据希腊传奇神话改编的。剧情如下：

歌唱家奥菲欧的爱妻优丽狄西不幸死了，他用动情的歌声向爱神祈祷，希望爱妻能起死回生。爱神被他的真诚所感动，允其到地狱凭借动人的歌声将优丽狄西救出，但告诫他在回来的路上渡过冥界阴河之前，绝对不要回头看优丽狄西，否则她又会死去。

奥菲欧来到阴间，善良的幽灵为其歌声所吸引，同意将优丽狄西还给他。返向人间时，他牢记爱神的忠告，一眼也不看优丽狄西，这使他的爱妻十分困惑不解。她苦苦哀求他回过头来。

这时，奥菲欧忘记了爱神的忠告，刚回过头优丽狄西又倒地而死。奥菲欧痛悔莫及，以充满真情的歌声再次感动爱神，赶来救活了他的妻子。两人紧紧拥抱，一起到爱神庙感谢诸神的帮忙。

此剧已经显露出格鲁克歌剧改革的某些特点：运用宣叙调、咏叹调与合唱反复交替的手法，形成贯穿发展的戏剧场面，并着重刻画人物的内在感情。

剧中宣叙调不再使用羽管钢琴伴奏，而是用弦乐队作主调风格的伴奏，伴奏时将所有声部都写出来，加强了乐队的戏剧性表现力。

剧中第二幕的旋律音乐和第三幕奥菲欧所唱的咏叹调《我失去了优丽狄西》最为著名。

格鲁克的歌剧改革，对莫扎特、贝多芬等的古典歌剧和柏辽兹、瓦格纳等的浪漫歌剧都有深远的影响。欲知后事如何，且听下回分解。

### 第三回 民歌嘹亮 浩然正气登正台 新曲悲壮 爱国救民争剧坛

民歌民谣是各种剧种的起源，西洋音乐的输入，去粗取精，去伪存真。中国近代音乐：传统音乐和西洋音乐的统一。五四时期音乐，抗日救亡音乐，解放区音乐，国统区音乐，百花齐放。

且说公元 1368 年，著名的农民起义领袖朱元璋，率领农民起义军，推翻统治近百年的元朝，建立了大明帝国。

明朝时期，资本主义思想意识进入中国，民主主义思想已渐显端倪。社会经济再度活跃，国内外贸易日益发达。由于资本主义因素的滋长，音乐艺术随之加速发展。

明朝中期，作为先进的民主主义思想在民间音乐和部分文人的创作中有更为鲜明的反映。不少知识分子积极收集、整理民间文艺艺术，开创了私人收集民歌和出版民歌专集的局面。

到清朝康熙末年（1720 年前后），由于圣祖玄烨皇帝较开明的思想和利于经济增长、文化繁荣的政策，资本主义更明显地发展壮大。各种民间艺术呈现出异彩纷呈的繁荣局面。但到清朝后期，帝国主义大肆入侵，阻碍了中国经济的发展，民间文化也受到一定的影响。这是后话，暂且不表。

明朝民歌的内容十分广泛，有反映劳动者苦难生活的，如江苏民歌《江南百姓苦愁愁》：

1. 正月里梅花儿开起头，  
江南百姓苦愁愁。  
要过二十年份遭大难，  
塘稀薄粥吃得吮清头。  
5. 十一月里水仙花儿开，  
官粮私债逼扰来。  
长条好田无人要，  
卖儿卖女赔勿来。

反对封建礼教，追求婚姻自由的民歌，在明清时也很普遍，如冯梦龙（明代作家）收集的山歌《隔》：

结识私情隔条浜，  
弯弯走转两三更。  
小阿奴要只金钗，  
银钗造条私情路。

反映农民起义的民歌是明清民歌的重要组成部分。这类民歌来自民间，其根深植于传统民歌的基础上。这类民歌节奏整齐有力，情绪高昂，带有号召性。如《四月里石榴火样红》：

四月里石榴火样红，  
南徐州发来太平军，  
太平军呀是天兵呀，  
杀富济贫救百姓呀。

除了以上几种类型，还有反映劳动生活，赞美祖国河山的；有揭露封建统治剥削压迫的；有借历史传说故事来表达对古代英雄人物赞颂的，有对受压迫和剥削的苦难兄弟怀念的。出现了富有时代特色的民歌。

明代中期，江南兴起一种板腔性的曲艺的弹词。弹词的唱词以七字句为

主，说唱长篇故事，用琵琶或三弦伴奏。这是现在苏州评弹的鼻祖。

除弹词外，还有一种曲艺艺术是鼓词。流传于北方广袤地区，它与南方的弹词并驾齐驱，用鼓伴奏，后加三弦，内容偏重于说唱历史传说故事。这是今天北方大鼓的前身。

早期，弹词和鼓词的唱本有元末诗人杨维桢所作的《四游记》和明初诸圣邻所作的《大唐秦生词话》。

明朝的弹词家由于历史资料散佚，已无从查找，清代著名的弹词家有俞秀山、陈迂乾、马如飞等。

弹词艺人的唱腔艺术各有特色。有俞派、陈派、马派等唱腔之说，称三大流派。

俞派唱腔特点主要婉转有序。《清稗类钞》称俞派的唱腔是“俞调贵柔婉，贵细静、贵情韵双绝。”现传的《宫怨》是典型的俞派唱法。

陈派的唱腔特点苍凉、粗犷。后来成为老生、老旦的专用唱腔。

马派的唱腔特点拉长腔调。《海上青楼乐景图说》里说的最为恰当：“唱到末一字之前，故缓其腔，而将末一字另吐于后，有若蜻蜓点水光景，最动人听。”马氏的代表书目为《珍珠塔》。

鸦片战争后，弹词有了新的发展，唱腔也有很大的进步，产生了不少能说善唱的女艺人。弹词的形式从长篇说唱发展为“开篇”、“拆唱”等短篇形式。

而鼓词的说唱市场在北方，历史上有南弹北鼓之说。清朝中叶，鼓词从长篇巨制，变成所谓“拆唱”、“段儿书”的短篇形式，伴奏乐器是檀板和单皮鼓，后来又加用三弦。

清代前的鼓词艺人可分为四大家，即清、梅、胡、赵四大家。其中清家善唱，梅家善弹。

鼓词的较大发展是在清朝乾隆后期、嘉庆前期。这时的短篇唱词被称作“子弟书”，其代表作家为罗松窗、韩小窗等。这时期的鼓词，曲本内容广泛，唱腔得到了一定巩固和发展。

鼓词的唱腔可分两部分，即东韵和西韵。东韵流行于北京东城地区，它的唱腔悲壮激越，富有豪迈感。而西韵则流行于北京的西城地区，它的唱腔低回柔婉，一波三折。传说这种韵腔为道光年间石玉昆所创，又称石韵。

东韵的代表曲目有《宁武关》、《蒙正赶斋》、《露泪缘》、《长板坡》等。西韵的代表曲目有《红拂私奔》、《杜丽娘寻梦》、《三侠五义》等。

短篇鼓词流传到后来，统称“大鼓书”。也分出许多重要流派，如西河派、乐亭派、犁铧派和京韵派等。流行地区从安徽、湖北到扬州、温州等地。

鼓词和弹词的音乐逐渐向板腔体发展。由一个基本曲调作上、下句，反复歌唱，然后结于落板，最后结束时，则改落板为煞板，这种音乐体制就叫做“板腔体”。由多个曲牌连接组成唱段，则叫曲牌体或联曲体，也叫牌子曲。

牌子曲又叫清曲、清音、曲子、小曲等，它是明清时在民歌小曲的基础上继承宋之南北散曲而发展起来的一种曲艺。所用曲牌有大有小，结构长的可以单独用于演唱一段故事，或以它为主构成套曲。结构小的即一般的民间小调。

明清时，元杂剧已经衰落，但元杂剧中的南曲很多得到了发展，并确定了“传奇剧”的体制。传奇剧的音也吸收到一些北曲，构成南北曲合流的情

形。

明代的传奇剧音乐可分为四大声腔，即海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔。

海盐腔起源于浙江海盐，后来被称为弦索官腔。16世纪，海盐腔几乎遍及浙江全省，明朝晚期逐渐衰落。

余姚腔则起源于浙江绍兴地区。明朝中期，已在常州、镇江、扬州、池州、太平等地流行。后来被弋阳腔所吸收。

弋阳腔产生于江西弋阳，其势力波及到两京、两湖、闽、广、云、贵等地。其特点是，字多音少，一泄而尽，又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实为众口。

弋阳腔又称高腔，因其声音激昂高亢得名。清代前期，弋阳腔在北京等地一度处于首席地位。但后来由于京剧的形成，它逐渐衰败下来。

昆山腔，于元末产生于江苏昆山地区。开始时，只是一般小戏，后来，昆山腔吸取了海盐腔、弋阳腔和北曲的精华，并加以改进，创造了一种清柔婉折的唱腔。伴奏乐器除以笛为主外，另加用笙、琵琶、三弦、鼓板等多种乐器配合。

昆山腔的代表作品《浣纱记》，是由剧作家梁伯龙（1521—1594）搬上舞台，演出获得成功，随后便兴盛起来。

明代中叶，昆山腔得到了进一步的发展，产生了许多优秀剧目。如汤显祖的《牡丹亭》、沈璟的《义侠记》、高濂的《玉簪记》等。

乾隆57年（1792年），戏曲音乐家叶堂编订出版了《纳书楹曲谱》。这是最早由专业作家写定的供演出的谱本，其中《双梧桐》、《斗五更》、《三节鲍老》等曲牌，为叶堂先生首创。

1796—1820年间，民间新兴的剧种——乱弹剧逐渐深入人民的舞台。乱弹剧音乐属于板腔体。唱句属于整齐的诗赞式句式，以七言为主。由于乱弹剧对于创造唱腔的戏剧性效果优于曲牌体，符合群众的欣赏要求，因而受到广泛的欢迎和关注。

乱弹剧有两种代表腔调，其一是梆子腔。梆子腔主要分为同州梆子、上党梆子、山东梆子、四川梆子等。其音乐风格特点是高昂激越，并富有激情，也比较甜美。

乱弹剧的另一代表腔调为皮黄腔，皮黄腔包括西皮和二黄两种腔调。西皮产生于湖北，二黄则产生于安徽。

1790年，安庆徽班进京，把二黄腔带入北京，道光年间，湖北艺人王洪贵带班进京，使二黄、西皮进一步结合，从而产生了以西皮、二黄为主要唱腔的京剧。自此，京剧这门艺术便流传开来。

京剧主要分三个流派，一是徽派程长庚派，二是汉派余三胜派，三是京派张二奎派。京剧的成熟阶段是后来的谭鑫培派，它把三派的艺术风格融合于一体为我所用。

京剧进入鼎盛时期是光绪年间。许多名角相继到上海演出之后，京剧走向全国。京剧逐渐发展成新的趋势，那就是富有创新精神的“海派”京剧。海派京剧的代表作是汪笑侬（1858 - 1918）的抨击时政、宣传爱国的新戏。新戏的最大特点是新创悲愤慷慨的新调。

明清期间，民间歌舞繁荣起来，有花灯戏、采茶戏、花鼓戏、狮子戏、龙灯戏、秧歌戏等。这些戏的音乐均是民间小调。如民间戏《采茶调》：



正月（我们）采（呀啊哈）茶，  
是新（呀哈啊哈）年呀，  
姐姐（尼）妹妹呀，  
到山前啊。

这些民间小调通常在热闹的农历春节演出。除此之外，少数民族歌舞也十分丰富多彩。维吾尔族的木卡姆，壮族的扁担舞，傣族的孔雀舞等，都具有本民族的独特风格。

明清时期，古琴和琵琶音乐也有突出表现。最早刊印的一部有系统的琴谱集是《神奇秘谱》（1425年），其作者是著名的音乐家朱权（1378—1448）。朱权注重器乐曲，《神奇秘谱》中的作品均无歌词。

另一位琴家严徵（1547 - 1625），编有《松弦馆琴谱》（1614年）。在这部琴谱中，除收录古典作品外，还收录了《洞天春晓》、《溪山秋月》等当代作品。

清代琴家有很多流派：

1. 虞山派，代表人物就是严徵。
2. 广陵派，代表人物有徐长迂、徐祺。
3. 蜀派，代表人物是张孔山。
4. 江宁派，代表人物是射琳、杨表正、杨抡等。其代表作有《听琴赋》、《苏武思居》等。
5. 浦城派，代表人物是祝凤嘴。

清代，琵琶艺术也有很大的发展，出现了《洞庭秋月》、《塞上曲》等著名大曲。嘉庆年间，第一部《琵琶谱》于1818年出版，其作者为著名琵琶演奏家华秋苹（1784—1859）。

著名的琵琶演奏家有明初的江对峰、张雄、李东坦，明末的汤应曾、查十八，清初的杨廷果，清朝中期的陈子敬、李南棠、李芳园等。

唐宋时，中外音乐的交流，只限于东方各国，直到元朝才与西洋音乐发生联系。明朝中期，传入一些圣咏歌曲以及西洋乐理、五线谱等知识。鸦片战争以后，西洋音乐大量涌入中国，内容均以宗教音乐为主。直至戊戌政变后，才有系统地把西洋音乐传播开来，并对中国音乐文化的发展产生比较积极的影响。

19世纪末，一些改良派和资产阶级革命派的文人，提出在学堂开设“乐歌”课，他们利用刊物发表文章和歌曲，积极鼓吹在学堂设乐歌课的重要性。庚子事变后，学堂才逐渐开设乐歌课，直至20世纪20年代，“乐歌”一词方逐渐不用。

学堂乐歌的主要内容，有反映人民要求“富国强兵”、“抵御外侮”爱国思想的，有宣传学习科学文明、反对封建迷信旧习的。辛亥革命前后，又产生了歌颂革命、庆祝共和国的歌曲。

总的来说，绝大多数学堂乐歌，鲜明地反映当时资产阶级及知识分子的政治认识和愿望，符合人民反帝反封建的革命要求，因而受到进步群众的热烈欢迎。

如反映了抵御外侮，富国强兵的《中国男儿》：  
中国男儿，中国男儿，  
要将只手撑天空。  
我有宝刀，慷慨从戎，

击楫中流，泱泱大风，  
决胜疆场，气贯长虹。  
古今多少奇丈夫，  
碎首黄尘，燕然勒功，  
至今热血犹殷红。

随着西洋近代音乐文化传入我国，新的音乐形式在我国显示出愈来愈重要的位置。西方的钢琴、演奏风琴、新的记谱法、以及歌曲、演唱形式等大面积地在中国生根，并出现了一批积极从事乐歌的编配、创作的音乐家。

在蓬勃发展的群众音乐文化中，贡献最大的有沈心工、李叔同，其他还有曾志忞、高寿田、冯亚雄等代表人物。

沈心工（1870—1947），原名沈庆鸿，笔名心工，字叔逵，1870年生于上海。1895年在上海某书院教书，1896年进入南洋师范班，1901年在南洋师范附属小学执教，1902年。到日本考察，编写了他的第一部作品《兵操》。

沈心工从日本回国后，任教于南洋公学，并担任南洋公学附属小学校长职务。1904年至1907年，他编写了3集《学校唱歌集》。1912年到1913年，他又编写了6集《重唱学校唱歌集》和《民国唱歌集》。

在沈心工编写的乐歌中，主要对象以儿童歌曲为主。他有比较鲜明的民主共和思想和爱国思想，他的乐歌反映了资产阶级革命派的政治主张和大无畏的革命精神。

沈心工又是最早使用白话文写歌的作者之一。他的歌词有逼真的形象感，显得浅而不俗。因此，他的《兵操》、《竹马》、《铁匠》等音乐作品广为传唱，深受群众的欢迎，对我国近代音乐的发展产生了深远的影响。

沈心工的大部分作曲是采用日本或西洋的歌调填词而成，但他也曾亲自谱曲，编成了《军人的枪弹》、《革命必先革人心》、《采莲曲》和《黄河》等4首歌曲。

而沈心工最著名的谱曲作品是《黄河》。著名作曲家黄自在《心工唱歌集》的序中这样写道：“这个调子非常的雄沉慷慨，恰切歌词的精神。国人自制学校歌曲有此气魄，实不多见”。给予了很高赞誉。

另一位著名作曲家、著名佛学大师李叔同，也是这一时期成就最大的人物之一。

李叔同，原名岸，又名文涛，字叔同，浙江平湖人，1880年生。他的父亲是天津大盐商。李叔同自1905年在日本学了5年的西洋绘画，并兼攻音乐。

1906年，李叔同在日本创办了《音乐小杂志》音乐刊物，这是我国第一部音乐刊物。接着，他又创办了我国第一个话剧团体“春柳社”。他绘制的“乐圣贝多芬像”，是中国第一张贝多芬像，他的译著《乐圣贝多芬传》，是中国第一部介绍贝多芬的文章。

1912年，李叔同从日本回国后，执教于浙江两级师范。1918年，李叔同在杭州虎跑寺出家为僧，法名演音，号弘一。后专攻戒律，1942年，李叔同在福建开元寺逝世。

李叔同在很多方面均有建树。他早年编的《祖国歌》中，表现了爱国救民的远大抱负：

上下数千年，一脉延，  
文明莫与肩。  
纵横数万里膏腴地，

独享天然利。  
国是世界最古国，  
民是亚洲大国民，  
乌乎大国民。  
乌呼，唯我大国民！  
幸生珍世界，  
琳琅十倍增声价，  
我将骑狮越昆仑，  
驾鹤飞渡太平洋。  
谁与我仗剑挥刀，  
乌乎大国民，  
谁与我鼓吹庆升平。

博大的胸怀，雄伟的气魄，伟大的抱负，表现得淋漓尽致。优美的文辞，秀美的音乐，天衣无缝的词曲，抒发得一览无余。一代音豪，一代宗师，具有较高的文学修养和艺术造诣。

其他作品，如《春景》、《送别》、《西湖》等，都在青年学生和知识界广为传唱。这些作品也均是采用现有的曲调填词而成。

李叔同也有少量的创作曲，如《留别》、《早秋》、《春游》等，而《春游》则是我国第一首合唱曲。

其他早期出版的学堂乐歌集有1904年曾志忞编的《教育唱歌集》，1906年辛汉编的《唱歌教科书》等。

再说公元1919年五四运动轰轰烈烈地爆发了。对外，反抗帝国主义的侵略；对内，反对并推翻清政府，实行民主的运动此起彼伏。在这以后，中国共产党成立了，中国革命由旧民主主义革命转入新民主主义革命。国共两党的合作给中国带来了一线曙光。

这个时期，许多具有新型的革命内容和历史意义的歌曲应运而生。如当时流传的一首歌《五一纪念歌》，其歌词是：

美哉自由，世界明星，拼吾热血，为他牺牲，要把强权制度一切扫净，  
记取五月一日的良辰。

红旗飞舞，走上光明路，各尽所能，各取所需，不分贫富贵贱，责任唯互助，愿大家努力齐进取。

这首歌表现了中国工农民众大无畏的革命精神和对新型社会——“各尽所能、各取所需”的热烈向往，以及不铲除不平等绝不罢休的英雄气概。

1923年6月，《国际歌》、《赤潮曲》的发表，把革命音乐推向新的高潮，这些歌音调雄伟、气势宏大，成为号召工农团结起来、打倒列强和反动军阀的有力武器。

1926年，我国最早的一部革命歌曲集《革命歌声》出版，由李求实选编。集中编辑了15首优秀的革命歌曲。如《国际歌》、《国民革命歌》、《赤潮曲》等。

五四运动后，在“科学与民主”的旗帜之下，以新型音乐社团和现代音乐为主的音乐活动得到进一步的发展。那些具有音乐知识的专业和业余的音乐家们，广泛地要求发展现代音乐。自此，音乐以新姿态和新气息，受到新音乐工作者的关注。

在北京，各个音乐社团如雨后春笋，茁壮成长。除已有传统的社团外，

又陆续成立了“大同乐会”、“上海国乐研究会”、“今虞琴社”等社团。

在这些社团中，有许多知名人士，有著名昆曲家和琵琶师吴畹卿，七弦琴师王露、杨时百、沈肇洲，著名二胡演奏家周少梅，著名琵琶师汪煜庭等。

而民间音乐有非常深厚的基础，如著名二胡演奏名师华彦钧（1893—1950），他的《二泉映月》、《听松》等乐曲，是我国现代音乐宝库中的瑰宝。他的故事（即瞎子阿炳的故事）在民间广泛流传。

他那如泣如诉的琴音，他那似有似无的乐感，他那袅袅炊烟似的音符，可以使人感受到中华民族博大精深的胸怀和华君的造诣精深的技艺。

在这个时期，影响较大的器乐是“广东音乐”。如著名艺人严老列的民族器乐曲《旱天雷》、《雨打芭蕉》。广东音乐的极盛时期是在五四运动以后，有著名作品《平湖秋月》、《赛龙奇锦》等，在20世纪30年代风靡一时。

1927年，我国的第一家音乐院诞生了，它就是上海国立音乐院。它是一所体制较完备、规模较大的音乐教育机构。

这一时期，我国的音乐理论有了较大的发展。他们提出了不同音乐思想和发展民族音乐的不同主张。其代表有肖友梅的“以西代中”说和刘天华的“平民音乐”说等等。

肖友梅，我国早期著名作曲家和理论家。1884年生于广东香山，早年在日本、德国学习音乐，计18年之久。在日本就参加了同盟会，掩护过孙中山先生的革命活动，回国后，就致力于现代中国的音乐教育。

1920年，肖友梅创办了我国第一个管弦乐队，自任指挥。1927年他在上海创办了第一所音乐学院，即上海国立音乐院。他毕生从事高等音乐教育，直到1940年在上海逝世，他为中国现代音乐的发展作出了较大的贡献。

在他的一生中，创作出大量的优秀作品，有一百多首歌曲和其他体裁的作品。并出版了两本歌集《今乐初集》和《新歌初集》，这是我国最早的个人创作专集。

肖友梅在我国音坛上有举足轻重的地位，他的钢琴曲《新霓裳羽衣舞曲》是我国最早的、最完整的钢琴曲。他的著名作品有《问》、《五四纪念爱国歌》、《从军歌》、《国耻》等。

《问》是肖友梅的作品中最有影响的作品。歌词向人们提出了一系列意味深长的人生问题，像历经沧桑的长者发出的具有哲理性的感慨。而歌曲是单一形象的乐段结构，旋律潇洒蕴藉。

歌曲在4个匀称的乐句之后，显得含而不露，从容不迫。随后以感慨的旋律进入，把歌曲推向高潮。“你知道今日的江山，有多少凄惶的泪”，点明主题，一语中的。歌曲最后以沉吟似的尾声结束，更觉余韵无穷，袅袅不绝。

而刘天华，则是我国早期现代音乐的又一代表人物，他是我国著名的民族器乐作曲家、二胡琵琶演奏家和音乐教育家。

刘天华（1895—1932），江苏江阴人。中学时就参加学校军乐队，中学辍学后以音乐为职业，1912年，他到了上海，参加了新兴戏剧团体开明剧社。1914年在失业、丧父、贫病交加的窘境中创作了著名的二胡曲《病中吟》。

1922年，刘天华受聘为北大传习所国乐教师和国立艺专音乐系的二胡、琵琶教授。1927年，组织了国乐改进社，创办了《音乐杂志》。

刘天华对民间音乐进行搜集整理，并寻师学习戏曲音乐。他的作品共有

10 首二胡曲，3 首琵琶曲和 2 首丝竹合奏曲。

刘天华是我国第一个采用近代记谱法编辑京剧曲谱《梅兰芳歌曲谱》的。他还把二胡纳入高等院校的专业教学，为我国近现代二胡演奏学派的建立奠定了基础。

刘天华的作品反映了那个时代知识分子的生活、苦闷和理想，曲折、隐约地透露出时代的气息。他的作品在运用民间音乐和借鉴西洋音乐等方面都有成功的表现，对于提高和挖掘乐器的表现力、充分发挥乐器的性能等方面都有很高的成就。

1932 年 6 月 8 日，刘天华染猩红热而死。

二胡独奏曲《病中吟》是刘天华的处女作。他是在失业、丧父、贫病等处境恶劣、前途渺茫的心境下写成的。《病中吟》并不是一首绝望的歌，而是有所期待的、感人至深的内心独白。

《病中吟》共分 4 段，试以图解：

第 1 段用连绵不断的长句法写成。它那低回高转的曲调，似有剪不断理还乱的倾诉不完的愁绪，表现了当时郁郁不得的心境和对人生的感慨。

第 2 段出现了短时值的休止符，以 16 分音符为主的急促的旋律进行，节奏果断有力，体现了与周围黑势力作斗争的顽强不屈的精神。

第 3 段又再现了第 1 段的连绵不绝的曲调，似有斗争的愿望，但又为现实所困，实在是无能为力。这就体现了逆境中的挣扎和走投无路的痛苦。

第 4 段，尾声。尾声中，斗争的意识不断加强，似在下定决心孤军奋战。当音乐的发展达到顶点时，旋律戛然而止，情绪直转而下，造成一种回肠欲断的悲恸效果。音乐时而激愤高歌，时而低声叹息，意境无比悠远。

这一时期，除肖友梅、刘天华外，比较重要的音乐家还有王光祈、赵元任、黎锦晖等人。

王光祈，字若愚，1891 年生人，祖籍四川温江。1918 年毕业于北京中国大学法律系。他是一个具有改良主义思想的政治活动家，参加过新文化运动。

1923 年，王光祈改学音乐并获音乐博士学位，被聘为德国波恩大学讲师。1936 年在柏林逝世。

王光祈认为，中国只有完成“民族复兴运动”，唤起中华民族的根本思想，才能建立一个富裕的中国。而这些只有靠音乐唤醒人们，这就是王光祈的“音乐救国”的思想。

王光祈还认为，音乐要建立在中国民族的根本基础上，不要“强以西乐代庖”，也不能依靠“于国乐前途”无所补益的崇洋音乐家。但形式可取他人之长，根本在于本民族。

王光祈在音乐理论研究方面有着重要的成就。他是我国第一个采用现代科学方法来研究中国音乐的，也是第一个用比较音乐学的方法对中国民族音乐进行论述的。他提出了许多有价值和有启发性的见解。在乐律研究和翻译琴谱、介绍外国音乐等方面，作出不少卓有成绩的工作。

这一时期另一个重要音乐家黎锦晖也是一位对祖国音乐事业作出重大贡献的人。

黎锦晖（1891 - 1967），湖南湘潭人，1919 年参加北大音乐研究会，对花鼓戏的音乐作过采集工作，20 年代，因创作了 12 部儿童歌舞剧和 24 首儿童歌舞表演曲而闻名全国。

黎锦晖的儿童作品，大都是他自创台本自编歌词。他的作品，语句浅朗、

顺适、活泼，歌谱力求适合儿童心理，他的一些较优秀的作品，都具有天真烂漫的儿童特点。

由于他对民间音乐有较多的了解，所以他作品的格调都比较单纯流畅，平易近人，新颖别致。所选用的曲调都很适合儿童表演演唱，词曲配合得恰如其分。

在创作中，他能不同程度地反映讲科学讲民主的精神，因而流传面极广。

黎锦晖的作品里充满了儿童幻想，宣传一些具有教育意义的思想，如《好朋友来了》。

这首歌作于1921年。它完全从儿童的心理特点和兴趣出发，把孩子们模仿成年人的天真举动歌唱化、游戏化。词曲结合紧密，富于民族风格，节奏生动明快，动作性很强，易于表现，歌唱起来兴趣盎然：“砰砰嘭嘭，砰砰嘭嘭，嘿，有人敲门……。”

他的作品还反对束缚人性的读经教育，提倡科学、民主、平等的精神。如歌舞剧《小小画家》。而《小羊救母》（歌舞剧）则通过孩子们和小动物战胜恶势力侵害的故事，反对邪恶、残暴的行为，歌颂勇敢、智慧、团结的品德。

黎锦晖的歌舞剧接近于民间歌舞小戏，又汲取了西洋歌舞的某些特点。因此，又有了一些新的创造，对后来新歌剧的创作具有一定的启迪作用。

与黎锦晖同时期的赵元任，也是重要人物之一。赵元任（1892-1982），江苏武进人，1910年留学美国，1920年回国。1938年，他再次赴美并定居。

赵元任从小受到民族音乐的熏陶，并对中国民间音乐有一定的研究。他在探索中国民族风格方面有一定的成就，并在艺术上勇于创新。他的作品，曲调优美流畅，音乐形象鲜明，既借鉴了欧洲音乐创作的技法，又保持了中国传统音乐文化的特色，具有独特的中国民族的艺术风格。

他的主要作品有《卖布谣》、《教我如何不想她》、《劳动歌》、《呜呼三一八》、《老天爷》和合唱曲《海韵》等。《卖布谣》作于1922年，词作者刘半农是五四时期白话诗创作的先行者。《卖布谣》以质朴的歌谣体，叙述了劳动者的辛劳悲苦，表达了作者对劳动人民的深切同情。赵元任以独特的艺术手法，对歌词作了成功的处理，使整首歌词曲相配、声韵清晰，并从歌词语调中引出了纯朴、生动的旋律。

赵元任又是较早收集、改编民歌的音乐家，曾为数十首中国民歌配上钢琴伴奏并进行演唱，确实为中国的新音乐开创了一个新纪元。

1927年后，在中国共产党开辟的红色根据地中，又涌现了一大批讴歌革命、宣传无产阶级革命思想的歌曲。这些歌曲歌颂共产党的革命领袖，反映红军战斗生活和根据地群众的精神面貌。如《工农兵联合歌》、《红军纪律歌》、《兴国山歌》、《刘志丹》、《送郎当红军》、《横山里下来些游击队》、《八月桂花遍地开》等。

这些歌曲在群众中广为传唱，并对我国的革命斗争和新兴的音乐发展产生了深远的影响。

由于在统战区，蒋介石的反动政府不顾国家的生死危亡，实行白色恐怖，并对共产党人和进步人士实行文化围剿，致使“白区”音乐低沉苦闷。

但在共产党的直接领导下，许多革命音乐家深入到工人、职员、市民中去，把革命音乐与群众广泛、直接地结合起来，不断地创作出大量的优秀的音乐作品。

在这段时期，音乐活动有三个高潮期。

1. 30年代音乐院校的音乐。30年代，我国专业音乐活动进一步发展。有一支阵容相当可观的音乐队伍活跃在我国乐坛上，主要有国立音专等音乐院校和其他文科大学和师生们。

其代表人物是当时任国立音专教授兼教务主任的黄自。

黄自（1904—1938），字今吾，江苏川沙（今属上海市）人。1916年入清华学校读书，1924年去美国欧柏林学院及耶鲁大学音乐学校学习作曲。1929年回国，先后在上海沪江大学音乐系、国立音专理论作曲系任教，并兼任音专教务主任。

1931年，“九一八”事变以后，他与音专爱国师生一起，到浦东一带为东北义勇军募捐演出。1932年在杭州举行了“鼓舞敌忾后援音乐会”，用音乐为武器，发动广大群众团结起来，抗日救国，保卫国土。

黄自在归国的9年中，对音乐理论研究作了孜孜以求的努力。先后发表了《音乐的欣赏》、《电影中的歌曲》、《西洋音乐进化史》等音乐论文。主持编订了《复兴初级中学音乐教科书》，并主撰了“乐理”和“欣赏”部分。主编了音乐艺文社的《音乐杂志》和上海新夜报的《音乐周刊》等。

他的未完成的论著有《和声学》、《西洋音乐学》、《中国音乐史》、《世界史、本国史音乐对照年表》等。他的这些作品结构严谨，线条清晰，层次分明，对旋律和声的民族风格作了有益的探索。

1938年5月9日黄自因病逝世。在黄自的一生中，共写下了交响音乐、室内乐、钢琴复调音乐、清唱剧等各种体裁样式的音乐作品共94首。

其中以“九一八”以后创作的歌曲最为有影响力。如《九一八》、《热血》、《抗敌歌》、《旗正飘飘》等。《旗正飘飘》作于1932年，全曲以回旋曲式写成。进行曲的主部将场景的描绘和心情的刻画融为一体，音调激昂慷慨，节奏铿锵有力。作者在这里采用的是小调式，更使音乐显得苍劲，犹如一首悲壮的出征歌。

《旗正飘飘》的主部，主要是通过合唱力度及织体写法的改变，使其一次比一次更强劲有力。

《旗正飘飘》的两个插部在写法上都是一唱一合的领合形式。在两个插部后面，都有相同的连接部，以急切的呼唤、有力的号召，表现人民群众热望团结一致，奋起杀敌的心情。

黄自在这首作品中抓住回旋曲式反复出现的主部而使乐曲主旨得到强调，这种艺术构思和处理手法是富有创造性的。

黄自创作的《长恨歌》是我国近代音乐史上第一部大型声乐套曲，作于1932年，也是我国第一部清唱剧。这部作品取材于白居易的同名长诗，并选用其中的诗句作为各乐章标题。

作者创作这部作品，一方面为了填补合唱教材缺乏中国作品的空白，另一方面也有针贬时弊的积极意向，反映了在日寇加紧侵华，亡国之祸迫在眉睫之时，国民党当局却采取不抵抗政策的严重局势下，人民群众的爱国激情和日趋觉醒的民族意识。

全曲共分十个乐章，因故第四、七、九乐章未作，我们现在看到的只有七个乐章，现在，我们把七个乐章的标题标明于后：

第一乐章：仙仙飘飘处处闻第二乐章：七月七日长生殿第三乐章：渔阳鼙鼓动地来第四乐章：惊破霓裳羽衣曲（未完成）

第五乐章：六军不发无奈何第六乐章：宛转娥眉马前死第七乐章：夜雨闻铃断肠声（未完成）

第八乐章：山在虚无缥缈间第九乐章：西宫南内多秋草（未完成）

第十乐章：此恨绵绵无绝期这部作品，在音乐民族化方面作了多方面的探索，对后来的民族风格的音乐创作有一定的影响和启发。

黄自对民间音乐也有一定的研究，他创作的《卜算子》、《雨后西湖》、《西风的话》、《燕话》等，民间风味极浓，曲调优美，结构严谨，这些感人至深的作品深受广大群众，特别是中小学生的喜爱，经常在人们中间传唱。

在黄自的一生中，无论音乐教育、音乐理论，还是音乐创作方面，都取得了很大的成就。他的音乐艺术思想，他的民族化的探索和他的音乐理论的独特见解，在五四以后的新民主主义的音乐文化宝库内，占有极其重要的地位。

2.左翼音乐运动和聂耳的创作。20世纪30年代，由于左翼影剧工作的需要，在上海成立了“苏联之友社”音乐小组和“新兴音乐研究会”等左翼音乐组织。先后有聂耳、任光、吕骥等人参加。1935年，又成立了具有统一战线性质的“歌曲作者协会”。

在这一时期，先后出现了贺绿汀、刘雪庵、麦新、沙梅、冼星海等我国著名的音乐家。他们在中国共产党的领导下，在理论上提出了“新音乐运动”和“国防音乐”等口号，为当时的音乐民族化、大众化起到了积极的建设作用，并把这些系统理论化。

在创作上，他们写出一大批反映底层劳动人民苦难生活和反抗要求的作品。这些作品具有新的音乐风格，反映了时代气息。其中尤以聂耳、任光、张曙等人作品影响较大。

聂耳（1912—1935），原名聂守信，字子义。笔名黑天使、浣玉、王达平等。生于云南昆明，4岁丧父，生活极贫困。自幼喜爱花灯、滇剧等民间音乐，会演奏多种民间乐器。

1925年，聂耳考入云南第一联合中学，1927年，又进入云南省立师范外国语学校组学习，1928年加入中国共产主义青年团，其后，在滇系军阀范石生的部队当兵，但当看到军阀内部为了争夺地盘，互相倾轧，于1925年5月离开部队。

聂耳在1931年到上海考进“明月歌舞团”，跟随黎锦晖学习作曲，时年19岁。由于他学习作曲，练习小提琴特别认真，加上他听觉很灵敏，团里的人叫他“耳朵先生”，于是他把名字改为聂耳。

1932年，聂耳参加了左翼剧联的音乐小组，后来又加入北平左翼戏剧家联盟分会，自此，他与左翼音乐家们建立了密切的联系。

聂耳在上海发起组织了中国新兴音乐研究会，并在联华影业公司、百代唱片公司工作，为左翼进步电影、话剧、舞台剧作曲。

1930-1932年，由于党对他的教育和培养，使他在政治思想上有很大进步。1933年初，由田汉介绍，聂耳光荣地加入了中国共产党这个先进组织，自此，聂耳更加坚强起来，勇敢地投入到音乐革命的创作中去。

1933年，聂耳创作了《开矿歌》，这首歌曲后来成为影片“母亲之光”的插曲。还创作了《饥寒交迫之歌》，这是聂耳最初创作的几首革命歌曲。

1934年，聂耳组织成立了百代国乐队，并整理、改编了《翠湖春晓》、《昭君和番》和《山国情侣》等民间乐曲，并制成唱片出版。



1935年，聂耳担任联华公司音乐部主任，并领导成立了联华声乐团，为革命影片《新女性》作曲，并任这首歌曲的指挥。

同年，聂耳离开祖国，准备去苏联学习，在经过日本途中，在神奈川县游泳时，不幸溺死，时年正值23岁。

聂耳的一生是短暂的，但他许多具有强烈战斗性的歌曲在群众中广泛流传，受到全国劳动人民的欢迎。他在音乐创作生涯中，留下了群众歌曲35首，民族器乐曲4首，口琴曲2首，并创作了4部电影剧本、15篇音乐论文。

聂耳的群众歌曲可分四部分，即救亡歌曲（如《义勇军进行曲》、《自卫歌》等），劳动歌曲（如《开矿歌》、《码头工人歌》等），抒情歌曲（如《铁蹄下的歌女》、《塞外村女》）和儿童歌曲（《卖报歌》、《小野猫》）等。

在聂耳创作的歌曲中，《义勇军进行曲》是部最杰出的作品。这首歌作于1935年，原为影片《风云儿女》的主题歌，词作者是田汉。

《风云儿女》是著名作家夏衍创作的，表现的是处于深重民族危机下的30年代知识分子，从象牙之塔冲出来奔赴抗日前线的主题。而著名词作家田汉因遭反动派逮捕，捕前匆忙而就。

聂耳接到这个任务后，立即以巨大的热情投入了创作。这首歌曲在影片中一唱出，立刻产生了巨大影响，很快传遍全中国的每一个角落。著名黑人歌唱家罗伯逊亲自演唱并录制唱片，更使中国人民的战歌载誉世界。

聂耳在创作这首歌曲时，付出了巨大的劳动。在影片中，歌曲开始时，用几小节特强的小鼓独奏，然后在隆隆炮声中奏出军号的前奏。

“起来，不愿作奴隶的人们……中华民族到了最危急的时候。”当唱到这里时，聂耳用突然的休止符，造成一种特有的紧迫感，在休止后更突出了“最危险的时候”，而迫使人们发出强烈的吼声“起来！起来！！起来！！！”。

在3次层层向上的呼喊之后，号角式的音调再现，激励着无数战士，冒着敌人的炮火前进。“前进！前进！前进！”音乐上富有动力，中国人民百折不挠，勇往直前的战斗步伐，一发而不可收。

《义勇军进行曲》的音乐，在中国人民争取自由解放的革命斗争中起到了巨大的鼓舞作用，建国后，便成了举世闻名的《中华人民共和国国歌》。

聂耳的民族器乐曲也受到群众的欢迎，他的器乐曲风格纯朴、健康、清新，如《金蛇狂舞》，乐曲配以激越的锣鼓，渲染了热烈欢腾的气氛。

聂耳是我国音乐运动的一面伟大旗帜，是中国音乐历史上划时代的第一个人民音乐家，他为社会主义新音乐奠定了牢固的基础，为后代树立了光辉的榜样。

3. 抗日救亡歌咏运动及冼星海的创作。1935年“一二·九”运动至1937年抗战全面爆发，抗日救亡歌咏运动成了全民性活动，各地抗日歌咏团体如雨后春笋地涌现出来，并创作了一大批优秀作品。

群众歌曲中有孙慎的《救亡进行曲》，吕骥的《武装保卫山西》，麦新的《大刀进行曲》。小型合唱曲有贺绿汀的《游击队队歌》，刘雪庵的《流亡三部曲》。抒情歌曲有张寒晖的《松花江上》，刘雪庵的《长城谣》等。儿童歌曲有麦新的《马儿真正好》等等。

这些歌曲都从不同角度表现了面临民族危亡之际，广大人民群众团结一致，奋起抗日，收复失地的强烈愿望。而冼星海是抗战初期的音乐家中尤为突出的一位。

冼星海(1905—1945)，原籍广东番禺，生于澳门一个贫苦船工的家庭。1918年入岭南大学附中学小提琴。1926年入北平艺术专门学校音乐系，1928年考入上海国立音乐院学小提琴和钢琴，并发表了著名的音乐短论《普遍的音乐》。

1929年，冼星海前往巴黎学习，从师于小提琴家奥别多菲尔和作曲家杜卡，学习小提琴和作曲。1936年回国并任新华影片公司音乐部主任，积极参加抗日救亡运动。

冼星海在留法期间，创作出《游子吟》、《风》、《D小调小提琴奏鸣曲》等十几部作品。回国后创作出大量的战斗性的群众歌曲。如为影片《壮志凌云》、《青年进行曲》和话剧《复活》、《大雷雨》等谱写音乐。

1938年春，冼星海到武汉与张曙共同主持抗日救亡音乐工作，后到延安鲁迅艺术学院任音乐系主任，1939年，加入了中国共产党。

1935年到1938年，冼星海在创作上获得了空前的丰收，创作了数十首群众歌曲，不朽名作《黄河大合唱》、《生产大合唱》就是在这期间完成的。

1940年，冼星海到苏联学习并养病，1945年10月30日，冼星海逝世于莫斯科，时年40岁。

冼星海是中国杰出的作曲家、教育家和音乐活动家，他是继聂耳之后的中国音乐史上又一面光辉的旗帜。

在冼星海的一生中，形成了他独特的艺术风格，他清晰的音乐形象，顺理的音乐逻辑、简炼的音乐结构，鲜明有力的节奏、富有号召力的旋律，是我国音乐宝库中永不凋谢的鲜花。

冼星海创作呈多样的手法，有群众歌曲，有民歌，有管弦乐，有交响曲，有小提琴曲，现在我们已收集到他的作品有三百余件。

冼星海的优秀歌曲，可分为四大类，即战斗性歌曲，抒情性歌曲，劳动性歌曲和民歌风格及说唱性的音乐。

此外，大型作品有《黄河大合唱》、《生产大合唱》、《九·一八大合唱》、《牺盟大合唱》、《军民进行曲》、《民族解放》及《中国狂想曲》等。

《黄河大合唱》作于1939年，作品共分八个乐章。这部作品深刻地概括了中国人民的雄伟气魄，描写了祖国美丽的大自然和人民在抗日战争中所遭受的痛苦，以及在抗战中必胜的信念。八个乐章依次是：

#### 1.《黄河船夫曲》

第一部分描绘了船夫们与风浪搏斗的动人场面；第二部分表现人们登上河岸时的乐观情绪；尾声则说明了中国人民的斗争仍在继续。

#### 2.《黄河颂》

第一唱段唱黄河的雄姿；第二唱段赞五千年之浩淼文化；第三段颂民族精神。音乐壮阔、热情、深切。

#### 3.《黄河之水天上来》

用朗诵方法歌颂时代英雄，痛诉民族灾难。

#### 4.《黄水谣》

第一段抒情而深切；第二段悲痛的呻吟；第三段痛诉日本侵略者给中华民族带来的深重灾难。

#### 5.《河边对口曲》

吸取山西民歌音调，形象地叙述了流亡群众的悲惨遭遇。显示了打回老

家去的决心。

6.《黄河怨》

以悲惨缠绵的音调，唱出被压迫、被污辱的沦陷区妇女的痛苦哀怨。

7.《保卫黄河》

8.《怒吼吧，黄河》这两乐章表现了中国人民奋起斗争的英雄形象，象征东方巨人为最后胜利发出呐喊，具有强烈的感人力量。

冼星海在音乐理论上也卓有见识。他先后发表了《普通的音乐》、《我学习音乐的经过》、《创作杂记》等 20 多篇论文。他认为音乐首先是民族的。音乐应属于人民大众，音乐是健康、进步的。冼星海不愧为中国的“人民音乐家”。

1941 年延安文艺整风后，产生了一大批富有现代生活气息的、群众喜闻乐见的秧歌剧。如安波的《兄妹开荒》、马可的《夫妻识字》等，展现了解放区新生活的广阔图景。

其后，由贺敬之编剧，马可、张鲁、瞿新作曲的《白毛女》诞生了。它的诞生，已初步实现了从秧歌运动和秧歌创作开始的创造新型民族歌剧的任务，进一步奠定了中国新歌剧发展的基础。

经过八年的艰苦卓绝的抗日战争，中国人民取得了伟大胜利，而这一时期辉煌的音乐文化也将载入中国音乐历史的史册中。

在解放战争中，新的作品不断涌现，解放区有《解放区的天》、《没有共产党就没有新中国》、《咱们工人有力量》等优秀歌曲。

在国统区，则流行一些讽刺国民党的歌曲，如《你这个坏东西》、《古怪歌》、《拿饭来吃》等。

1949 年 7 月，在中华全国文艺工作者代表大会上，国统区和解放区的音乐工作者们胜利会师，并于 7 月 23 日成立了中华全国音乐工作者协会。

从此，中国的音乐事业进入了新的历史时期。欲知后事如何，且听下回分解。

#### 第四回 奥地利国歌 海顿只手托举 费加罗婚礼老莫独辟蹊径

从曲折汲取灵感，从苦难寻找毅力，从灵魂挖掘音乐，从平凡走向辉煌。海顿、莫扎特、贝多芬，幸福的交响，浓郁的情思，成功的典范。怎样做人，怎样作曲，怎样生活，爱家先爱国。

且说 18 世纪，欧洲的音乐文化中心维也纳，成了古典音乐的发祥地，而音乐的古典主义时期是以维尔纳乐派的大师——海顿、莫扎特、贝多芬——及其同时代的音乐家的成就为中心的。

古典主义的艺术家们把自己作为传统的一部分，他们既不宣扬也不强调自己与他人的区别。对这些艺术家们来说，艺术作品只是作为艺术而存在。

古典派的艺术家的目标是思想的清晰和形式的美，坚持对艺术的控制和戒律，发掘表达理性和精巧技艺的潜力，发挥理想的美的想象力，并达到秩序、稳定和和谐。

18 世纪的古典艺术具有宽敞的宫殿和规则的花园的特征，在细节上精雕细琢，这一时代被称为理性的时代，力求达到最完美的秩序。

而古典主义用到音乐上来，只有把它和浪漫主义相对照，才较为容易为人理解。他们分别代表着不同的艺术思想。古代希腊阿波罗的崇拜者们确定了古典主义思想，而狄俄尼索的追随者则创立了浪漫主义原型。

作为从以前占优势的浪漫主义的巴洛克向古典时期转变，就不可避免产生那种旧的和新的风格的重迭，于是，洛可可风格便出现了。

但是，洛可可思想追求雅致、轻浮和优美的风格。这样，便会产生矫柔造作和不现实的效果。于是，音乐思想继续向前行进。

于是，器乐第一次占有了比声乐更重要的地位，管弦乐队和室内乐小组，如弦乐四重奏、钢琴三重奏，成了一种模式。这时节奏音型更具规律性和简洁性，并成为一条准则。

音乐古典主义风格特点是简练、明晰。其乐句变得更清楚，更明显、平衡和具规律性。一种强弱对比新观念也促进了形式上的透明度。

奏鸣曲式是古典主义时期许多器乐的结构基础。因这一曲式要求的演奏手段不同，它可以分别称为交响曲、协奏曲、弦乐四重奏等。起初它分三个乐章，后来演成四个固定的乐章。

而奏鸣曲最重要和有影响的表现形式是由管弦乐队演奏的交响乐，18 世纪中叶，歌剧序曲独立出现在音乐会上，它的最后两个乐章加入一段小步舞曲后，便演变成古典交响乐的原型。

维也纳的作曲家们在尝试新的风格方面，为现代交响乐打下了基础。他们接受了资产阶级启蒙思想的影响，汲取了先辈作曲家的创作经验，写出形式严谨、内容深刻、形式和内容高度统一的器乐和声乐作品，成为后人楷模。

海顿、莫扎特、贝多芬等在维也纳度过创作的成熟期，所以，这些音乐大师与同时代的作曲家被称为维也纳古典乐派。

1732 年 3 月 31 日，弗朗茨·约瑟夫·海顿生于奥地利的罗劳村。父亲是个修造车辆的工人，兼任乡村教堂的司事和管风琴师，民间歌曲和舞曲是这位工人的业余爱好。母亲是厨工和唱诗班的歌手。

海顿 5 岁时，他的哥哥弗兰克教他学拉丁语，学唱歌和拉小提琴等。由于他在童年时代显示出非同一般的音乐才能，一个当校长的远亲便教给他一些音乐的基本知识。

由于他的漂亮的嗓音，维也纳圣·斯蒂芬教堂乐长罗伊特（1708—1772）雇佣他为歌童，但对他并不关心，1748年竟把海顿开除出唱诗班。

海顿8岁时便去维也纳，从师于芬斯特布什和盖根鲍厄学习唱歌、小提琴和键盘乐器。他的对位课主要用富克斯（1660—1741）的《艺术津梁》作为教本。

1745年，海顿在维也纳找了一间阁楼住下，租了一架破旧的钢琴，开始练习掌握演奏技巧。他以教学生和为人伴奏为生，同时，学习小提琴。

海顿在20岁时，就已经崭露头角，写出9首奏鸣曲，1部弥撒曲和6首三重奏，并在意大利作曲家波尔波拉（1686—1767）的推荐下，给威尼斯大使演奏音乐，生活有了保障。

1759年，海顿被任命为音乐指挥和室内作曲家。这一年，他完成了第一部交响曲，海顿的音乐才能逐渐为维也纳的贵族们注意。

1760年，海顿与安娜结婚。1761年，海顿29岁，被保罗·安东·埃斯特哈齐公爵聘为副乐长。埃斯特哈齐家族是匈牙利一个极为富有的王公家族，因他们对艺术的酷爱而闻名于世。

海顿任副乐长时，乐队的高水平的演奏技术，对他的创作有了一定的启发和鼓舞作用。而自从海顿到来后，大大地推动了音乐会的演出活动。

1762年，尼科劳斯继任公爵，这位公爵爱好广泛，心地宽厚，对音乐更是倍加喜爱，他还聘请了新的音乐家，任命海顿为乐长，还要海顿经常供给他新的音乐作品。

海顿在这个家族整整呆了30年，度过他大部分的创作生涯。埃斯特哈齐家族的宫殿是欧洲最富丽堂皇的宫殿之一，这里经常举行艺术节，音乐在这里占有主导地位。

而海顿的才能在这里得以施展。当时，他的作品已蜚声国内外，莱比锡、巴黎、阿姆斯特丹和伦敦都在收罗他的交响曲、娱乐曲、三重奏和四重奏的印刷谱和手抄谱。

1766年，《维也纳日报》称海顿为“我们国家的宠儿”，并把他和当时奥地利著名诗人盖勒特（1715—1769）并排。这说明海顿在当时的成就之高，使奥地利整个国家为之骄傲。

对于他在埃斯特哈齐家的地位，海顿自己说：亲王总是对我的作品感到满意。我不仅经常受到鼓励，而且作为乐队的指挥，我可以进行实验，对我作品演出后的效果进行观察，而后进行改进、替换或删除，我可以大胆地按我喜欢的那样去做。由于没有人来打扰和折磨我，我成为独创者。海顿对自己的地位感到满意。在这一期间，海顿创作了大量的作品，包括他的全部歌剧、大部分乐队作品和大部分室内乐。

1791年，著名小提琴家萨洛蒙邀请海顿访问英国，海顿的到来，受到了皇族和贵族们的热情款待。在那里，海顿亲自指挥他自己的作品，使他的访问获得奇迹般的成功。

海顿在伦敦逗留了18个月之久。牛津大学授予他荣誉音乐博士学位，还参加了哈拉赫伯爵为他树立的纪念碑的揭幕式。同年，他为贝多芬等人讲解音乐课程。

海顿曾两次访问伦敦，第二次是在1794年，那时，他已是62岁高龄。这次英国女皇邀请他在伦敦工作，并许以高薪，但被海顿拒绝了。海顿在两次访英期间，共写出12部交响曲，世称“萨洛蒙交响曲”。

“萨洛蒙交响曲”也称“伦敦交响曲”，这是海顿一生中最优秀的作品之一。从此，海顿这个音乐家不仅仅属于奥地利了，整个世界都为他而光荣。

1797年，海顿创作了奥地利国歌，并把国歌的旋律用作C大调弦乐四重奏第二乐章的主题，在这部作品里，倾注了作者对奥地利的热爱和敬仰之情。

1806年3月27日，由维也纳最重要的艺术家和贵族成员组织了值得纪念的一次演出，向海顿表示敬意，上演了海顿的清唱剧《创世纪》。

海顿已是76岁的高龄了。这场演出非常成功，当唱到“就有了光”时，海顿激动不已，从扶椅上站了起来，手指上空，大呼：“它是从那里来的！”艺术家们和观众被这位高龄艺术家的即兴感动了。

当《创世纪》演出前半场，他太激动了，不得不退席，人们怀着惋惜的心情向他告别。当他坐在扶手椅上被人抬出来时，他的崇拜者都簇拥着他。贝多芬蹲下去吻他的双手和前额。

在门口处，海顿转过身来，他举起双手，好像是在祈祷。这是在观众面前最后的一次露面。第二年，法军炮击维也纳，他因受惊而加速了死亡。这个日期是1809年5月31日。

海顿逝世了，奥地利下半旗向他表示哀悼。他受到了同胞们的尊敬，全欧洲、全世界的人们都永远记住他。

海顿被后人称为“交响乐之父”、“弦乐四重奏”之父，其实这是错误的，因为这两种音乐均不是他首创，前辈音乐家们已经有这种作品，不过略显粗糙而已。

但交响乐和弦乐四重奏，是在海顿精心栽培下，从草创阶段进入成熟阶段，这一点是有目共睹的。

海顿是一位多产作曲家，他的音乐是18世纪最完善的音乐之一。他那有棱角的主题，刚劲的节奏，富有表现力的和声，结构中的逻辑性，不断变化的情绪，构成了海顿非常独特的风格。

交响曲在海顿的音乐艺术中占有非常重要的地位，他一生中共作有交响乐曲104部，除迪斯特多夫（1739—1799）外，他是同时代作品最多的作曲家。

早在1761年，海顿就别出心裁，写出早晨、中午、夜晚三联交响曲。早晨、中午、夜晚是海顿自己起名的，尽管它们是一些朴素的标题性，并不是真正的标题音乐，但它们为19世纪的标题交响曲开了风气之先。

18世纪70年代后，海顿受德国狂飚思潮的影响，写出大量的富有强烈感情的作品。这些作品主题的气息比较宽广，快乐章常浩浩然开始，像是在大声疾呼，和声色彩比过去丰富。

例如，1772年的第44交响曲，又称《哀伤交响曲》，第45交响曲，即《告别交响曲》，1768年的第49交响曲，即《热情交响曲》，1773年的第52交响曲等。

其中，第45交响曲，即《告别交响曲》中的第四乐章结尾时，只剩下两把小提琴，孤零零地结束这部交响曲。海顿这一异乎寻常的手法，表达了一种坚决的愿望。

所以，后来的著名作曲家舒曼说，这绝不是幽默风趣之作，而是一部感人至深的作品，无论谁听了这段凄凉的音乐，都不由唏嘘落泪。

18世纪90年代，海顿的两次英国之行，给他带来了丰富的作品，即12部萨洛蒙交响曲。它们按6部1组分为两组。这些交响曲的抒情旋律表现得

更加浓郁深厚，气息更加宽广。

在这些作品中，有很多的艺术家和观众认为是后来作曲家才采用的效果，如：

切分音、突然的渐强和重音、强与弱的戏剧性对比、大胆的转调、富有想像力的色彩组合等。这些，都是后来著名的作曲家贝多芬的精神发源地。

海顿最出名的 G 大调交响曲是作于 1791 年的第 94 交响曲，又称《惊愕交响曲》。这首交响曲曾有一段这样的传闻故事。

在当时上流社会，很多贵妇人均是音乐会上的常客，她们附庸风雅，其实，听不懂海顿的大作，但为标榜自己有很高教养、很优秀的素质，她们还是每场不误。

但每当乐队演奏时，开始还正正经经坐在那里冒充内行，不一会儿，她们便听不下去了，有的相互攀谈，有的打情骂俏。最后，再也撑不住了、便打瞌睡，直至音乐会结束。

海顿对此颇为不悦，声称自己要写一部惊醒音乐，吓吓这些贵妇人。消息被透露出去后，在新作品将要演奏的那天，音乐厅内座无虚席，大家都很想见识见识，到底什么是惊醒音乐。

演奏开始了。第一乐章是极快的，奏鸣曲式，音乐纤巧畅达。开始有一个简短的引子，海顿在这段最具沉思情绪的音乐中，为管乐和弦乐写的清晰织体是值得注意的。

在这里，海顿采用奏鸣曲快板曲式，充满交响性的动力，具有直率的古典风格。海顿在第一乐章最后，一个优雅的结尾主题结束了呈示部。清晰的配器和简洁的手法是海顿风格的特性，他的特性还有构思的宽广和贯穿全曲的愉快心情。

第二乐章是行板，变奏曲形式。具有民歌式的纯朴。结构严谨，弱奏开始，无大变化。听客们十分厌烦这种催眠似的音乐，认为这与以往的作品无什么大的变化，毫不足奇，贵妇们又在那里昏昏欲睡了。

当乐曲进行到第二乐章变奏段时，刹那间，乐队全奏，爆发出强烈的和弦和定音鼓的猛击声，酷似惊雷突起。昏昏欲睡的贵妇们“唿”地从椅上跳起，以为地震，直窜门外，有的因椅子绊住，被重重地摔倒在地。

然而，音乐却仍在安详地进行着。

第三乐章是快速的小步舞曲。嬉戏性的很快板，它远远地脱离了宫廷舞蹈的方式，音乐诙谐而富有活力，充满了农民式的幽默和民间舞曲的高涨情绪。

第四乐章是急速的快板，奏鸣曲式。主题具鲜明的通俗舞曲的情绪，略带感伤的情调。副题是明快的舞蹈性音乐。

乐曲结束后，端庄高雅的贵妇们出了丑，海顿感到很高兴。第二乐章的巨雷只不过是玩笑而已，傻眼的贵妇们这才如梦初醒。此后，人们便将这部作品称作《惊愕交响曲》。

标志着海顿交响曲创作最高峰的是 1791—1795 年的 12 部《萨洛蒙交响曲》。在这些作品中，单簧管有了稳固的地位，小号和定音鼓也可以用于慢乐章，木管乐器可以独立使用。配器手法更加灵活，乐队效果更显得光辉灿烂。

最成熟的两部交响曲是《第 103 交响曲》（即《鼓声交响曲》）和《第 104 交响曲》（即《伦敦交响曲》）。它们是和民间音乐联系最密切的两部

作品。

《第 103 交响曲》作于 1795 年，是海顿《萨洛蒙交响曲》的第八部。共有四个乐章，其中第二乐章是行板，C 小调，变奏曲式。乡村风格的二段体主题反复变奏，或旋律装饰，或织体变化，或色调转化，展现了一幅生活风俗的画面。这一主题是源出于一首克罗地亚民歌。

而《第 104 交响曲》也作于 1795 年，共分四个乐章。它的第四乐章（单主题奏鸣曲式）的主题和捷克的民歌有密切的关系，是个活跃的民间舞蹈场面。

所以海顿从幼年就耳濡目染了奥地利各族人民的音乐，为他的民间创作的音乐语言打下了牢固的基础。

弦乐四重奏在海顿的艺术中占据了中心位置，他留下的 83 首四重奏是这类乐曲中不可缺少的一部分。他的中后期的四重奏作尤为人所注意。所以，莫扎特这样说：“从海顿那里，我才第一次学会了写作四重奏的真正的方法。”

何为弦乐四重奏，通俗地说，四件乐器的演奏，正如海顿同时代的人把弦乐四重奏比作 4 个朋友的谈话：“第一小提琴像一位中年的健谈者，总在寻找话题来维持谈话。第二小提琴是第一小提琴的朋友，竭力设法强调第一小提琴话中的机智，而很少表白自己，谈话时，只支持别人的意见，不提出自己的意见。大提琴是一位庄重而有学问的人，喜欢讲道理，用虽然简单却很中肯的论断支持第一小提琴的意见。中提琴则是一位善良而有些饶舌的妇人，丝毫讲不出重要的意见，却经常插嘴。

弦乐四重奏不仅仅是四件乐器的演奏，它还包括很多方面，比如慢乐章等等，在这里我们不再赘述了。

海顿的降 B 大调弦乐四重奏，即《狩猎四重奏》作于 1775 年，是海顿早期的十多首弦乐四重奏之一，那时，他的作品尚未形成典型的风格。

受前辈作曲家的影响，海顿把《狩猎四重奏》分为五个乐章，它的特点是其中两个乐章是小步舞曲。

第一乐章，急板，奏鸣曲式，开始便以齐奏的方式呈现出其主部主题。和主部主题有一定对比性的副部主题具有华丽的色彩。第二乐章是华贵而高雅的小步舞曲。第三乐章极为优美抒情，犹如暂时的小憩和歌唱。第四乐章也是小步舞曲，比第二乐章更为欢快、明朗。第五乐章热情奔放，是一曲胜利的凯歌，一幅欢乐的画面。以古奏鸣曲式写成，主部主题既有一往无前之感，又有纯朴古雅之风格。最后，在强有力的尾声中结束。

在 1772 年所作的作品《太阳四重奏》中，大提琴已分离出来，它已可以作为一件独立的乐器单独使用，丝毫不再依附通奏低音的痕迹了。

而 1785—1790 年间所作的 26 首四重奏达到很高的水平，它们可以和同时期所作的《巴黎交响曲》和《牛津交响曲》媲美。

其中作品 64 号第 4 首《G 大调弦乐四重奏》，可以说具有海顿成熟风格的特点。开始乐章是生气勃勃的奏鸣曲快板乐章，它的活泼节奏和活力，使海顿受全世界弦乐四重奏演奏者的喜爱，贯穿整个乐章的主题是个急速向上跳进的主题。

第二乐章，小步舞曲。第三乐章慢板。在这里，海顿把二、三乐章颠倒使用，是为了使奏鸣曲几个乐章中的富有表现力的中心移到作品的后半部分。

第四乐章急板，奏鸣曲式，海顿在这一乐章中，以不费雕琢的方式进行。



这是很多古典派终曲的特点。结尾时，海顿没有使用通常结尾的渐强和坚实有力的力量，而别出心裁地让音乐慢慢溜溜走（渐弱）。

在海顿所写的弦乐四重奏中，创作达到巅峰的是 1793—1799 年所作的晚期四重奏，共 14 首。在这些作品中，节奏更加富有活力，和声更加丰富多彩，如第 76 号第 5 首弦乐四重奏和第 76 号第 3 首弦乐四重奏。

在海顿的艺术成就中，钢琴奏鸣曲数量也很可观，海顿作有 52 首钢琴奏鸣曲。在 18 世纪 60 年代，海顿的奏鸣曲常常受 C.P.E 巴赫的影响。

后来，海顿的奏鸣曲比较成熟，具有多愁善感的风格，如《C 小调第二十首钢琴奏鸣曲》，作于 1771 年。

这部作品具有典型的多愁善感的浪漫主义风格。第一乐章，中庸的快板，奏鸣曲式。在这里，海顿较多运用装饰音点缀旋律，飘逸着感伤的情调。第二乐章，流畅的行板，三部性结构，音乐比较安谧抒情，高声部旋律与低声部音调呼应尤显雅致。第三乐章，快板，回旋性结构，主题的多次出现常有不同的变化，音乐性格活泼乐观，在一定程度上具有戏剧性的紧张度。

海顿还写过 20 多首各种独奏乐器的奏鸣曲，但均不是他的主要作品。

海顿在声乐创作上也取得了辉煌的成果。他作有歌剧 20 部，清唱剧 8 部，弥撒曲 12 首等。而最重要的声乐作品是 1798 年创作的清唱剧《创世纪》和 1801 年的《四季》。

1791 年，海顿出访伦敦时，正值亨德尔音乐节隆重上演《弥赛亚》这部大型清唱剧。这种以群众性合唱为主体的音乐形式的宏伟壮丽，使海顿震惊。尤其是第二幕终场的《哈利路亚》，那宽广深厚的感情流露，感动得人们涕泪交流。

回国后，海顿决心试一试自己在清唱剧方面的才能，作品由斯维腾男爵翻译弥尔顿的《失乐园》改编而成。这部作品海顿花了 3 年才写成，并于 1799 年上演，获得成功。

《创世纪》共分三部行。由合唱、独唱咏叹调、重唱和器乐间奏组成。第一、二部分分别叙述上帝创造天、地、昼、夜、海、陆、人、声，以及植物和动物等，第三部分表现了亚当与夏娃因吃了“智慧之果”而被逐出伊甸园的痛苦，同时，又以人道主义精神描述了他们因有了知识而获得爱情的喜悦。

这部作品具有高度的艺术价值，洋溢着光明和欢乐，海顿的声乐作品中固有的朴实无华、通顺和谐的特点得至了更加亲切感人的表现。

作品中出现大量生动的描写性段落和丰富的想象，如日出、鸟鸣、狮虎等，以及大量的新颖的半音和声写法，成为后来浪漫派作曲家汲取灵感的源泉。

海顿，不愧是站在乐坛上的一代宗师。

再说维也纳古典乐派的另一位音乐大师莫扎特。

1756 年 1 月 27 日，沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特生于奥地利西北部城市萨尔茨堡，父亲叫利奥波尔德·莫扎特，是大主教宫廷里一名受尊敬的作曲家兼小提琴手。莫扎特的音乐启蒙首先是从他父亲那里得来的。

莫扎特童年时就显示出惊人的音乐记忆力和对微小音程的辨别力。3 岁由其父利奥波德教以哈普西科德。5 岁始作小步舞曲。

1762 年 1 月，利奥波德带着 6 岁的莫扎特和 10 岁的姐姐安娜（1751—1829）到慕尼黑去开音乐会。9 月，去维也纳玛丽娅·特雷莎皇后的宫中进

行演出，他的音乐天才，使贵族和皇室大为叹止，惊为“天人”。

1763年，莫扎特在巴黎出版了他的《键盘奏鸣曲集》。1764年，莫扎特来到伦敦，音乐家们测试他的视谱演奏和即兴作曲，无不交口称赞。那年，他还写了他的第一部交响曲、6首小提琴协奏曲和竖琴奏鸣曲。

莫扎特在伦敦与J.C.巴赫结成了忘年交。并从师曼佐利学唱歌。参观英国博物馆时，莫扎特写了一首英国歌词的经文歌，归途经过几城市时演出，无不获得成功。

1766年，在阿姆斯特丹举行的音乐会上，全部作品均是莫扎特的器乐作品，11月，莫扎特回到萨尔茨堡，从师富克斯学习对位法教程。

1768年，应皇帝之邀创作歌剧《装疯卖傻》。并于1769年演出。同时创作的歌唱剧《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》相继演出，都取得了巨大的成功。

1768年12月7日，12岁的莫扎特初次作为指挥家登台，演出自己的庄严弥撒。1769年12月，莫扎特离开萨尔茨堡去意大利，第二年在曼亚举行音乐会引起轰动，教皇赐予金马刺。

莫扎特在14岁时，经过考试被选为博洛尼亚好乐学会会员，并在孟图亚举行音乐会。音乐会作品是：一部自己的交响曲，视谱演奏一部键盘协奏曲，由首席小提琴指定主题创作一首奏鸣曲，自选主题即兴创作一首赋格，即兴演奏一首三重奏的小提琴声部和演奏最近创作的交响曲。

1770年，他的正歌剧《蓬特山之王米特里达特》在米兰上演。这部作品在莫扎特的指挥下，连演20场，轰动了整个意大利。次年，为费迪南大公爵的婚礼演出了戏剧小夜曲《阿斯卡尼奥在阿尔巴》。

莫扎特在青少年时就已经精通了音乐艺术的所有形式。他创作的速度和完善程度还没有任何作曲家能与之匹敌。对此，他对自己做了最好的阐述：

尽管这部作品很长，但在我头脑中已把它完整地完成了。而剩下往纸上写的只不过抄我头脑里的作品而已。

1772年萨尔茨堡大主教死了，继任大主教的科洛雷多伯爵希罗尼穆斯对莫扎特十分粗暴，把他视为奴仆。勇敢高尚的艺术家反抗伯爵给他的种种限制，与大主教发生了争吵，于是，莫扎特被辞退了。

1772年12月，莫扎特的歌剧《卢乔·西拉》在米兰上演；1775年1月，歌剧《假园丁》在慕尼黑演出，同年，歌剧《牧人王》在萨尔茨堡演出。

1778年，莫扎特任萨尔茨堡乐队首席，翌年任管风琴师。1781年，在慕尼黑演出他的歌剧《伊多梅内奥》，这是他第一部成熟歌剧。后来，他受皇帝委托创作歌剧《后宫诱逃》，1782年7月演出这部作品，获得了巨大成功。

同年，莫扎特违背父命，于康丝坦查·韦伯结婚，她为他生下4男2女，由于收入微薄，入不敷出，生活极其艰难。

1785年，莫扎特把他的6部弦乐四重奏，送给了尊敬的前辈和忘年交海顿。海顿听了部分作品后对老莫扎特说：“你的儿子是我遇到的作曲家中最伟大的一个，他的作品意趣盎然，他已掌握了作曲艺术的全部知识。”

1786年，莫扎特以洛伦佐·庞特写的脚本创作了歌剧《费加罗的婚礼》在维也纳演出，这次演出击败了妒忌者的阴谋，获得了空前的成功。次年，他又一次和洛伦佐·庞特合作，创作了歌剧《唐璜》，同年在布拉演出，受到听众们的热烈赞赏。

1787年，皇帝任命莫扎特为宫廷作曲家。1789年，莫扎特随利希诺夫斯基访问柏林，为德罗斯顿宫廷演出，并在莱比锡的托马斯教堂演奏。国王威

廉二世在波茨坦听了莫扎特的演奏后，授予他第一皇家指挥之职。

1790年1月，莫扎特创作的歌剧《女人心》在维也纳演出。不久，皇帝驾崩。而继位的新皇帝利奥波德二世对他漠不关心，莫扎特大失所望。

莫扎特最后几年的生活越来越贫困，经常向朋友们说他的绝望和无助。他说他总是在希望和焦虑之间徘徊，但他说他要做最大的努力摆脱那种阴暗的思想。

1791年，莫扎特致力于他的最后一部歌剧《魔笛》的创作。同年9月30日，《魔笛》演出于维也纳，演出非常成功。这时，莫扎特的身体已极度衰弱。

同年，瓦尔塞格伯爵委托莫扎特写一部安魂曲。这时的莫扎特身心交瘁，精神处于极度劳累的状态，摆脱不了这部《安魂曲》是为自己而作的一种念头，开始了与时间进行的悲剧性的比赛了。

他的预想成了现实，当这部作品写成一半的时候，他再也不能拿起笔了。1791年12月5日，一代宗师永远地合上了眼睛，死于恶性斑疹伤寒。后来，这部作品由他的学生绪斯迈尔根据他的草稿续了后半部。

36岁的莫扎特就这样走过他短短的一生。由于生前他欠了很多债务，他的葬礼极为简陋，出殡时风雨交加，送葬者半路折回。后来，竟无人知道他确定的葬身之地。

在莫扎特的音乐作品中，无论是简朴的形式还是玲珑剔透的织体，都反映出他创作的作品中饱含的强烈感情。他精通表现的一切手法。因而，即使最复杂的创作也看不出斧凿的痕迹。

人们说，是莫扎特教会了乐器歌唱，那是因为莫扎特把过去时代伟大声乐艺术中抒情性和精华，都注入他的精美的器乐形式中，注入他的生命之中。

莫扎特在他短短20多年的创作生涯中，几乎写遍了各种体裁和这些体裁的大量作品，包括交响曲、歌剧、钢琴曲等20多种，其中创作成就最高的是歌剧、交响曲、钢琴独奏曲和协奏曲。

在莫扎特的艺术生涯中，歌剧是一股主流，它推动了其他形式的发展。歌剧中体现了他生活的快乐、他的忧伤以及他的个性等多方面。在用音乐刻画人物和使剧中人物富有活力方面，还没有人超过莫扎特。

莫扎特的歌剧可分三种类型。

1. 歌唱剧，即德国民族的喜歌剧。如1782年创作的《后宫诱逃》，1786年创作的《剧院经理》和1791年创作的《魔笛》等。

《魔笛》是部四幕狂想歌剧，也是莫扎特最后一部作品，由施坎奈尔和基塞克提供脚本，1791年初次演出于维也纳。这部作品的剧情是这样的：

埃及王子埃米诺为巨蛇追赶，危急中被夜女王的嫔妃所救。夜女王让王子看自己的女儿帕米娜的照片，使他心中燃起了爱情之火，并谎称帕米娜被伊西斯神庙大祭司萨拉斯特罗拐走，答应只要王子能救出她，就把女儿嫁给他。

埃米诺王子接受这一使命后，随身带夜女王相赠魔笛一支，另有巴巴基手执串铃相助，他们在象征光明的萨拉斯特罗的帮助下，经受了种种考验，终于实现了自己的理想。

埃米诺和帕米娜幸福地结合了，巴巴基也找到了自己称心如意的情人巴巴基娜，而代表黑暗和邪恶势力的夜女王和摩尔人终于被正义赶走。《魔笛》具有大歌剧的庄严和喜歌剧的明快双重特点。它的音乐把神秘、圣洁的宗教

色彩和明朗、欢乐的世俗色彩和谐而奇妙地结合了起来。

大祭司萨拉斯特罗的咏叹调《在这神圣的庙堂里》，以男低音宽广的慢板唱出庄严肃穆的主题，明朗的大调色彩和音调所呈现的内在力度，显示出光明力量的神圣。

第二幕夜女王的咏叹调《我胸中充满了复仇之情》，突破了剧词所规定的单纯恐怖的描写，以宽广跌宕的音调和顺畅灵活的旋律进行，戏剧化地丰富了咏叹调的情感内涵。

而第二幕的二重唱《巴巴基，巴巴基娜》，旋律爽朗跳跃，充满乐观和幽默的气氛，与宗教的庄严肃穆相比，这段咏叹调洋溢着世俗的温暖和热情。

2. 意大利的正歌剧。如 1781 年创作的《伊多梅内奥》。1791 年创作的《梯托的仁慈》，少年时期的作品《蓬特山之王米特里达特》等。

3. 意大利趣歌剧。如 1786 年创作的《费加罗的婚礼》，1787 年创作的《唐璜》，1790 年创作的《女人心》等。

《费加罗的婚礼》取材于法国戏剧家博马舍（1732—1799）的同名喜剧，由意大利诗人达·蓬特改编为歌剧剧本。1786 年由莫扎特亲自指挥，演于维也纳。

这是一部四幕趣歌剧：费加罗要结婚了，新娘就是伯爵夫人罗西娜的女侍苏珊娜。生性浪漫的伯爵对苏珊娜一意追求，故对费加罗的婚事多加阻挠。医生巴尔托罗和女管家巴契尼娜也抱有个人的目的加以阻挠。

苏珊娜既要躲避伯爵的追求，又不能公开地冒犯他。后来，在费加罗和罗西娜的帮助下，她运用智慧和胆略，做出许多男人所不能为又不敢为的巧妙的事情，迫使伯爵跪在罗西娜的面前谢罪。苏珊娜通过斗争终于和意中人费加罗结成良缘。

在这部作品中，广泛地运用各种重唱形式来表达复杂的戏剧内容，适用新鲜活泼的音调来刻画现实生活中活生生的人物形象，运用管弦乐队来完成最多样的艺术等方面的成就，是前无古人的。

剧中费加罗的咏叹调是一首流传极广的男中音独唱歌曲，带有三段体分节歌的性质。前段在铿锵有力的音调中，具有动听的歌唱性。中段加强了宣叙色彩，固定音型的反复出现，与乐队对话似的短乐句的应用，使雄壮中露出俏皮幽默的特性。

第三幕苏珊娜和伯爵夫人的二重唱，先后出现两个声部交叉以及歌唱与乐队的补充性对比，最后声部交织形式三度叠置，使这一旋律优美、交叉巧妙的二重唱成为置公爵就范的不露端倪的重要唱段。

第二幕公爵的男侍凯鲁比诺的咏叹调《你们可知道，什么叫爱情》，以诙谐的手法把他幻想爱情，但又得不到爱情的复杂而又奇妙的心情刻画得十分生动，至今传唱不衰。

莫扎特的《费加罗的婚礼》创造性地发展了意大利趣歌剧的体裁，使它成为有深刻的戏剧性的性格喜剧。

而《唐璜》则是一部悲剧和喜剧合为一体的、别开生面的趣歌剧。开始，音乐以阴暗严峻的悲剧性的色彩出现，随后奏鸣曲快板部分以欢快活跃的曲调表现了唐璜漫不经心和纵情享乐的形象。

作曲家在这里把唐璜处理成一个活生生的、有血有肉的人物，一个享乐至上、玩世不恭、大胆泼辣、至死不悟的花花公子，而没有简单把荒淫无耻的唐璜处理成一个面目可憎的反面角色。

所以，在剧中，有一场唐璜和采琳娜调情的场面，在作曲家的笔下是一首动听优美的爱情二重唱《打开你的窗，亲爱的》，这是一首充满热情和温存的小夜曲。

在莫扎特的歌剧创作中，《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《女人心》和《魔笛》是他一生中最杰出的四大歌剧杰作，这些作品均作于 1786—1791 年。

莫扎特一生中，写有多部交响曲，趋向比以往更为丰富的配器、更为自己的声部写作法和更为深刻的情感。

他的一生中，最后 10 年里写的 6 部交响曲是最重要的作品。如 1782 年创作的《哈夫纳》（D 大调），1783 年创作的《林茨》（C 大调）1786 年创作的《布拉格》（D 大调）以及 1788 年创作的 3 部。这些作品使交响乐成为绝对音乐中最有份量的形式。

1786 年，莫扎特创作了《降 E 大调第三十九交响曲》（K.543）。这一年，陷入贫困深渊的莫扎特以坚韧的毅力和不凡的才能，在不到一个半月的时间，连续完成了包括该曲的三部交响曲杰作，依次是《降 E 大调》、《g 小调》（第 40）、《C 大调》（第 41）。

该曲共分四个乐章。第一乐章是带有引子的奏鸣曲，慢板引子庄严而持重，然后转入快板部分。它们带有如歌的舞曲特性，旋律逐渐明朗而富有对比，在音乐的不断发展中表现出英勇气概。

第二乐章是省略了展开部的奏鸣曲式。在行板的附点节奏中，出现了优美安详的主题旋律，表现出慢速行曲的特点。而后是小步舞曲的第三乐章，是作者最著名的小步舞曲之一。

第四乐章是快速的终曲，用典型的奏鸣式写成，主题的音乐风格有着海顿的特色。该乐章的音乐气氛快乐热烈，时而又充满着机智幽默的情趣，是一幅生气勃勃的民间欢庆场面的写照。

莫扎特又是他那个时代的杰出钢琴家之一，他为他所喜爱的乐器创作了大量的作品，他最好的钢琴独奏曲是《c 小调幻想曲》和《c 小调奏鸣曲》。

在这些作品的结构形式方面，莫扎特不如海顿那样有经验，但他发展了一种重要的形式：钢琴和乐队的协奏曲。

所以，莫扎特又是近代协奏曲的典型作曲家。他作有 27 部钢琴协奏曲、7 部小提琴协奏曲，还为各种木管乐器和铜管乐器写作协奏曲。

莫扎特在 18 世纪 80 年代的创作中确立了三乐章的古典协奏曲形式：第一乐章是奏鸣曲式的快板，用两个呈示部——第一呈示部比较朴素，在主调上，由乐队奏出，篇幅较短；第二呈示部比较华丽，富有技术性，内容要比第一呈示部丰富得多。

第二乐章是咏叹调式的抒情慢板。而第三乐章是回旋曲式或奏鸣回旋曲式的快板。

如《c 大调钢琴协奏曲》，是莫扎特最多产时期的作品。在这部作品中，莫扎特可以说是在挥霍他的曲调，他用大师的严格手法把这些曲调连接在一个整体结构中。

第一乐章，庄严的快乐。它的开始几段表明莫扎特的器乐艺术受到歌剧艺术很大的影响。在这首乐曲中，由于第一乐章是流动的旋律形成的，于是构成异乎寻常的庞大曲式。

第二乐章，安静而流畅的行板。在弦乐三连音节奏中，第一小提琴抑

郁地奏出旋律，然后钢琴温柔地演奏。不断的三连音节，翱翔的旋律，这种手法更接近于浪漫主义思想而不是古典主义。

第三乐章，欢快的终曲，非常活泼的快板。这样一首乐曲的奥妙在于它给人留下轻巧运动的印象。这个乐章轻松愉快而且非常幽默，是典型的古典回旋曲。

莫扎特在钢琴奏鸣曲的创作也有丰硕的成果，他作有 17 首钢琴奏鸣曲，而 1785 年献给海顿的 6 首最为成熟，既能心摹手追海顿的创作，又能不落俗套。

莫扎特的《a 小调钢琴奏鸣曲》作于 1778 年。这部作品自始至终都包含着细腻的感情。第一乐章是中庸的快板，主题以跳动的音型出现，好似骑兵突然杀入战场。

第二乐章，如歌的行板，缓慢而细致，深厚的感情好似淙淙泉水，清澈透底。第三乐章是急板，回旋曲式，主题的细腻，好似一个脱离现实的幻影，在叮叮咚咚的敲门声中出现，门打开后，幻影看到了现实世界，在一片闹声中又离去了，留下一片宁静，乐曲也就随之结束。

莫扎特，天才的艺术家，音乐中纯粹美的代言人。他的美妙音响，他的完美风格，他的深刻和优雅，这不是用笔墨能形容的。

可以说，莫扎特——灿烂的星座——用音乐统一了世界，全世界人的耳朵在莫扎特的音乐中，祛除了情感的渴求和内心的不安。

莫扎特，奥地利的骄傲！

再说 18 世纪维也纳古典乐派另一位顶峰人物贝多芬。他是那个时代的骄子，他用音乐创造了乐史上的一个英雄时代。他继承了海顿、莫扎特的音乐精神，并发展到一个新的高度。

1770 年 12 月 16 日，路德维希·范·贝多芬生于莱茵河畔的波恩，他的父亲和祖父均是当地选帝侯马克斯·弗里特里奇的宫廷歌手。

这个家庭是个不幸的家庭，祖父年老体衰，父亲酗酒成癖，母亲积劳成疾，经济拮据，日子入不敷出。

贝多芬在 4 岁时，父亲就教他音乐，但由于贝多芬年纪太小，又加上父亲的理论知识本来就缺乏，贝多芬一开始就对音乐露出厌烦。

父亲为了使贝多芬成为“第二个莫扎特”，硬是用棍棒和拳脚相逼，迫使贝多芬就范。就这样，贝多芬失去了童年的天真和欢乐，好在贝多芬天资聪颖，8 岁时就能很好地演奏钢琴，并在科伦举行他的第一次公开的音乐会。

由于父亲的音乐知识和技能有限，就把他送给宫廷管风琴师范·德·埃登当学生。后来由于老埃登年纪太大，又循规蹈矩，不得不从师音乐主事兼双簧管手伊菲尔。

伊菲尔听教的课程与从前的教师都不同，伊菲尔认为，首先要恢复孩子的天性，还要让孩子写自己所想的。他认为，音乐的最高准则不是“美”，而是“真”。

伊菲尔把“美”与“真”对立起来，这使贝多芬随心所欲，心里想怎样写，就怎样写，大胆地按他的想法去处理作品。所以说，伊菲尔的教学方法又太失偏颇、信马由缰了。

1781 年贝多芬从师著名作曲家克里斯坦·哥特洛普·尼飞。当尼飞给贝多芬上过第一堂课后，兴奋地对夫人说：“他是个天才，就和以前世界上几百年才出现的天才一样。”

尼飞开始给贝多芬讲众多的理论基础知识，有巴赫的钢琴著作《关于弹钢琴真正方法的尝试》和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的《十二平均律钢琴曲集》等。

尼飞认为，真与美应该是统一的，所创作的东西，必须是自己所感受的亲身经历，然而在这个基础上加以提高到一个新的角度来认识它、分析它、理解它，这样，才能写出你最好的东西。

由于贝多芬天资聪颖又具孜孜以求的性格，加上尼飞的教导有方，1782年，他的第一部作品出版了，这就是他的3首钢琴奏鸣曲。

贝多芬曾说过：你（尼飞）不仅教会了我怎样作曲，而且教会了我怎样做人。

这时的贝多芬已非往昔的贝多芬，他的进步神速，无论是作曲，还是演奏技能，很快超过他的老师尼飞。尼飞左想右想，现在只有一个人能教贝多芬，那就是莫扎特。

1787年的春天，贝多芬由莫扎特的朋友选帝侯的推荐，赴维也纳拜莫扎特为师。当贝多芬即兴演奏一首莫扎特正在创作的《唐璜》时，莫扎特一把抓住他朋友的手说：“对这孩子要小心看待，他将来一定会名扬天下。”

由于莫扎特正在创作，而其他事又太忙，也没有功夫细心指导贝多芬，又恰巧贝多芬的母亲生病，贝多芬只好踏上归途。但走时，莫扎特和贝多芬相约，冬天再来。

1787年，是贝多芬最艰难的一年，母亲因病去世，父亲依然是不醉不归，无所事事，而几个弟弟又太小，无人管教。生活的重担全部压在贝多芬的肩上。

贝多芬只有以教学生为生，他在已故宫廷顾问布罗宁的遗孀家里，教她的几个子女音乐，并得到布罗宁夫人一家的关怀和爱护。在他们的鼓励下，贝多芬重新鼓起面对生活、不受命运摆布的勇气。

1790年，皇帝约瑟夫二世逝世，贝多芬根据一个教士写出纪念约瑟夫逝世的文本，创作了他第一部康塔塔作品。

这年圣诞节，音乐大师海顿访问波恩，他看到贝多芬的作品后说：“你的天赋超人，将来一定会有成就的。”

1792年，海顿再次来到波恩，并愿意接受贝多芬为学生跟他学习。在选帝侯的资助下莫扎特再次离开故乡，到了维也纳学习深造。

但在贝多芬从师海顿后，他们师生关系不令人满意。上了年纪的海顿看不惯年轻的贝多芬那种暴烈的气质和独立精神，也看不惯贝多芬作品里带有革命性煽动性的新生事物。而贝多芬对循规蹈矩又十分厌恶，于是，只好不欢而散。

1782—1792年，贝多芬所写的作品还不算很多，有6首歌曲，1首回旋曲，1首小步舞曲，3首钢琴前奏曲，3首钢琴四重奏，1首钢琴三重奏，1首弦乐三重奏，4首钢琴变奏曲，1首管乐小回旋曲，1872年出版的乐队伴奏《骑士芭蕾》、《小品四集》，2首小提琴回旋曲，《小夜曲三重奏》，1部康塔塔（已遗失）、1首钢琴、长笛和大管三重奏，两支长笛演奏的快板和小步舞曲。1794年，贝多芬选择了大教堂风琴师阿尔布莱西斯贝格（1736—1809）作为老师。他是公认的德国第一流的音乐理论家。

阿尔布莱西斯贝格对于贝多芬选择他作老师感到很高兴，但他坚信一条铁的原则，就是要学会简单的对位法，就必须从头学起。他说：“对您来说，

这是个十字路口，您是一位毫无拘束的天才，您要勤奋学习，不然您将会无所成就。”贝多芬肯定地点了点头。

这时候，贝多芬作为一个钢琴家和作曲家强烈地吸引了维也纳爱好音乐的贵族。他在这里，受到维也纳利希夫斯基亲王、斯维廷男爵、罗普柯维茨侯爵等有力的赞助。他的生活有了着落。

贝多芬那种有强烈个性的即兴演奏，他的奔腾不羁的丰富乐思，他对这些乐思的新颖处理手法，使维尔纳人深深地吃惊，但又由衷地赞叹。这个时期，皇帝的兄弟、大公爵鲁道尔夫成为他的学生和忠心的朋友。

贝多芬没有忘记家里的两个兄弟，他把自己的事安排好以后，便写信叫两个弟弟到维也纳来。于是，两个弟弟直奔维也纳。

大弟弟卡尔有些钢琴基础，贝多芬就把自己带不过来的学生交给他辅导，二弟弟约翰被他安排在一个药房里工作，从此，三兄弟团聚了。

贝多芬舒了口气，心里默念：“妈妈，您在地下之灵可以得到安慰了吧，您临终把两个弟弟托付给我，我已经照办了。以后的路就靠他们自己走了。安息吧，母亲。”

贝多芬再也止不住泪水，失声痛哭。

欲知后事如何，且听下回分解。



## 第五回 弦乐四重奏集古典大成 英雄交响曲开浪漫先河

贫穷、失恋、耳聋，艰难困苦的逆境。交响曲、钢琴曲、奏鸣曲，光芒四射的作品。崇尚自由、民主、平等，创伟大的作品先做正直的人。总结前人之经验，开创一代革命风气。

且说贝多芬把两弟弟接到维也纳并安排好工作，他舒了一口气：这下可完成了母亲临终的遗愿了。下一步就能专心致志地搞创作了。

1795年3月，贝多芬在城堡剧场初次登台，演奏自己的C大调钢琴协奏曲。演出获得成功，观众热烈的掌声便是证明。

1796年，他在威廉二世御前演奏。随后，贝多芬随威廉二世出访布拉格、德累斯顿和柏林，到处受到热烈的欢迎。在普鲁士首都，贝多芬博得了年轻的亲王路易斯·菲尔迪南炽烈的倾慕。

亲王是一位有很高天赋的音乐家，出于艺术爱好，他以朋友、知己身份，想把贝多芬留在柏林，并出了优厚的待遇，但被贝多芬拒绝了。他认为，只有维也纳属于音乐。

1798年，贝多芬在布拉格举行了两场音乐会，引起了热烈的反应，布拉格全城引起了轰动，认为贝多芬是上帝派来拯救音乐的。在这里，贝多芬认识了两位钢琴家，一是施泰贝尔特，另一位是沃尔夫尔（1773—1812），后来，贝多芬和沃尔夫尔成为朋友。

贝多芬在爱情上是个失败者，在波恩，他的两位女友玛丽娜和艾丽诺先后离他而去。在维也纳，他所钟爱的约瑟夫和泰丽丝也先后结了婚。她们离开他的原因，有的是因为他没有贵族封号，有的是因为他没有足够的钱。

这种接二连三的失恋使他的肝脏和听觉严重受到损害。命运在他最脆弱的地方打击了他。他开始失去听觉，这对他是一个毁灭性的打击。这年，他仅有26岁。

“啊，我怎能忍受在这种器官上患有疾病，我的听觉应该比别人更完善，我曾拥有最完善的听觉。噢，我不能忍受。”贝多芬面临着命运的挑战。

1802年，他隐居在维也纳郊外的一个名叫海利根斯塔特的避暑胜地，完全与社交场合隔离，他不愿意人们知道他的缺陷，如果那样，贝多芬极强的自尊心将会受到伤害。

贝多芬完全离开了嘈杂的都市，面临着孤独。这里没有朋友，没有亲人，“最不幸的，一切归于死亡吧。”他在黑暗中自语。

但是贝多芬的创作欲不久又行动起来，他把感性诉诸伟大的《d小调钢琴奏鸣曲》和《c小调小提琴协奏曲》。如同莎士比亚剧中的普罗斯培洛那样，为制服那干扰的因素，要用铁的强力使它顺从他的意旨，直到它认识它的主人。

最后，又有两首小提琴协奏曲在黑暗中响起动人的旋律，伟大的、一挥而就的天才杰作又摆在世人的面前。

一次他风雨中散步受了寒，病倒了。他孤独地躺在床上，发着高烧。那不幸的伤感，又向他袭来，他开始写他的遗嘱：

“……如果有人站在我的身边，他听见了笛声，而我却听不见，这对音乐家来说，是多么大的耻辱啊，这样的事实使我绝望了。

我就要结束我的生命，只有你，艺术，你拦住了我。啊，在我把我应该创作的都创作出来之前，似乎不可能离开这个世界，我就这样在不幸的

状态下忍受下去。”

这就是后来的“海利根斯塔特遗嘱”。但贝多芬对艺术的追求，使他终于克服了精神危机，写出了明朗乐观的《第二交响曲》。

1804年，他的朋友鲁道夫·克乐赛请贝多芬写一部交响曲赞扬拿破仑·波拿巴。鲁道夫曾和他的朋友贝纳多特将军一起来到维也纳。当时贝纳多特将军是法国驻维也纳大使。贝多芬答应了这个请求。

在贝多芬的眼里，拿破仑不只是百战百胜的英雄，而且是思想革命的伟大拯救者，当革命本身受到失败的威胁时，他在一片混乱中整顿了秩序。现在他会把人民与生俱来的权力重新交给人民。

贝多芬把拿破仑看作是人类的造福者，文化的创造者，现代的普罗米修斯。

很快，《拿破仑·波拿巴大交响曲》写出来了。贝多芬准备了一个漂亮的抄本，上面写着献词，正将由法国大使送往巴黎时，拿破仑称帝的消息传到了维也纳。贝多芬的学生里斯把这个消息告诉了贝多芬。

贝多芬被激怒得站起来：“这个人也不过是个凡夫俗子罢了！现在他就要用双脚践踏一切人权，为了他的野心而恣意为，他要把自己置于一切之上，成为一个暴君！我却要把我的交响曲给他？”

贝多芬抓过那乐谱，撕下那题有字样的封面，掷到地上，不许别人把它拾起来。

过了许多日子，贝多芬的气愤才渐渐平息。并允许把这部改名为《英雄交响曲》的作品公之于世。

这之后，贝多芬病了，高烧不止，全维也纳的人都轰动了。当贝多芬的朋友斯太凡看到桌上的纸上写有几个音符时，贝多芬说：“命运就是这样叩着大门，我要扼住命运的咽喉，它不会压倒我，它不能使我屈服。啊，活着多么美好，能把生命活上几千次那该有多美。”

这就是后来的《命运交响曲》。这是一首英雄意志战胜宿命论、光明战胜黑暗的壮丽的凯歌。

贝多芬把艺术看作是灵魂庇护所，看作是现实生活缺陷的补偿。艺术是升华是赎还和信仰，是理想化的体验，是生活中的最后胜利。

贝多芬是革命的象征，他不会向任何权势、新贵低头，这就是贝多芬伟大的一方面 1809年7月，普鲁士和法兰西之间的战争爆发了，当时，贝多芬住在里希诺夫斯基侯爵的庄园里。法军的司令部也设在这座庄园里。

晚上用餐时，法国将军要求贝多芬为他们演奏，贝多芬断然拒绝。法国将军问为什么，贝多芬说：

“很可惜，我不能满足您的愿望，在我祖国敌人面前，我不演奏。”

“你出生在哪里？”法国将军问。

“我出生在波恩。”

“莱茵河畔的波恩？那好，我们还是同乡呢？”

“恬不知耻！”贝多芬用德语大声骂道。

里希诺夫斯基侯爵坐不住了：

“贝多芬，我迫切地恳切您，要顾虑我们的现实处境。”

“在我祖国敌人面前，我不演奏！”

侯爵的脸完全白了：

“那么，好吧，随您的意，不过我提醒您，以后请您在自己的房间里用

餐。”

贝多芬也气得面如石灰，大声地说：“什么？把我关起来？您不知道，我是谁？您是谁？侯爵之所以为侯爵，只是由于偶然的出身，侯爵有成千上万个，将来也会有成千上万个。而我之所以成为贝多芬，则全靠我自己，世上贝多芬只有一个。”

贝多芬最敬仰的人是德国著名诗人歌德，每次看到歌德的著作，他都不由得肃然起敬，他曾把自己谱的《埃格蒙特》献给歌德。

1812年，贝多芬与他所敬仰的歌德第一次会面了，他们一见如故，谈诗、谈音乐、谈政治、一起散步、一起进餐。

有一次，贝多芬挽着歌德的手，在捷克温泉城泰普里茨的一条林荫路上散步。忽然宫廷的贵族朝他们走来，歌德连忙脱开贝多芬的手臂，肃立在道旁。

“怎么啦？”贝多芬不解地问。“他们来了，请您也给他们让路。”歌德说。

“为什么要给他们让路，他们要给我们让路。”贝多芬不卑不亢地说。

贝多芬耸了耸肩膀，无所谓地往前走，只在经过面前时，脱了脱帽子，而歌德则脱帽肃立在道旁，频频鞠躬。直到贵族们走后，他才步入路中。

贝多芬说：“那是怎么回事，我在等您，因为我崇敬您，尊重您，您那样伺候他们，未免有些太过份吧！”

“我所做的无非是礼节上规定的事，您忘记了，我还是魏玛公国的官员。”

但是，贝多芬却不这样看，他异常激动：

“那么，如果您是枢密参议官，男爵、侯爵，他们都可以封赠，但地能封出一个歌德或贝多芬来吗？”

1812年，拿破仑的军队从莫斯科溃退。1813年，又在西班牙北部城市维多利亚受重创，消息传到维也纳，贝多芬精神振奋。

西班牙维多利亚之役对于贝多芬有意外的收获，那就是他的那部战争交响曲《惠灵顿的胜利》。

维也纳有个职业钢琴家，叫麦次尔。此人有工艺天才，爱搞发明，他制造了一个自动乐器，能把军乐队的各种乐器合并起来演。现在他向贝多芬请求，按照他的建议，为他谱一部维多利亚胜利曲，他要带到英国去访问演出。贝多芬根据他的要求创作出《惠灵顿的胜利》。

这时候在莱比锡进行了一次卫国战役——哈脑之战。战后，当地组织了慰问演出。

演出的日子到来了，大学礼堂的座位票早已售完，不少观众还在紧张地期待着。

贝多芬的《第七交响曲》开始了，贝多芬亲自指挥，他像一个魔术师站在那里，挥舞着指挥棒，沉醉于那奇妙的音响世界里。

只有那最强音才能传到他的耳膜，声响低落时，他屈着双膝注意倾听。声音又加强了，他双臂在空中飞舞，仿佛是那灵魂的翅膀，托着他飞了起来，在最高音时他飞到了最高处。

他充满着欣慰之感，唇边绽开了天真的微笑。《第七交响曲》的奇妙余音消逝之后，强烈的、衷心的掌声雷鸣般轰起，人们向这位大师致敬，他的耳朵没聋，音乐就是他那聪慧的耳朵。

然后，由麦次尔的自动乐器演奏贝多芬的战争交响曲《惠灵顿的胜利》：维多利亚之战，以鼓角齐鸣为前奏，起初远远传来，越来越近，大不列颠统治进行曲开始，英军到阵出击，起初声音很低，渐次加强，但是平静而庄严。

现在法军在玛尔布隆进行曲中，轻佻地、鲁莽地、动荡地行进。宏亮的军号声响起，在乐队的冲锋进行曲中掺杂着大炮和枪声，战争此起彼伏，进退交错，最后英方的胜利终于到来。

欢快的法军进行曲变成了小调，越来越快，象征着溃散的逃亡，渐渐低沉，断断续续，无声无息了，英国人庆祝胜利开始了，中间时时响起“保卫吾王”的歌声，形成了一首热情洋溢的赋格曲。

听众的欢呼声响彻云天，压抑了几年的人民犹如火山爆发，四周不可抑制地再三发出新的欢呼。贝多芬巍然站在他的指挥台上。

1814年，贝多芬又写了庆祝维也纳会议的康塔塔《光荣的时刻》，并在会议期间举行庆祝音乐会，亲自指挥了《光荣的时刻》、《惠灵顿的胜利》和《第七交响曲》。

在这一段时期，贝多芬战胜了自身的混乱，使他相信人是能够战胜混乱的。这成为他的音乐中的英雄主题：从绝望到斗争，从斗争到平静，从平静到凯旋和欢乐的发展过程。

他从苦难中得到的提示，对一个正在诞生的世界来说是个受欢迎的信息。人是自己命运的主人，合乎处在最有生气阶段的新型中等阶级社会的思想倾向。

贝多芬在表达其个人的信念时，说出了他那一代人所要说的东西。他是19世纪的预言家，是19世纪关于生活的英雄的缔造者。他说：

“我是为人类酿造出美酒的巴克斯。不管是谁，真正理解了音乐就能从别人带给他们的悲惨中解脱出来。”

这一段时期（1800—1814），是贝多芬创作的极盛期，他经过了疾病、失恋的折磨，战胜了悲观失望，找到了真正的人生观，他认为只有通过创造，才能获得在命运的威胁下失去的一切。他说：“能力是出类拔萃的人所具有的美德，这是我所具有的。”

这一时期，他的重要作品有：

第三交响曲至第七交响曲，歌剧《菲岱里奥》、《埃格蒙特》配剧音乐，舞剧《普罗米修斯》，清唱剧《基督在橄榄山》，C大调弥撒（OP.86），《科里奥兰》序曲，第三、四、五钢琴协奏曲，小提琴协奏曲，5首弦乐四重奏（OPP.59,74,95），3首钢琴三重奏（OPP.70、97），15首钢琴协奏曲（OPP.22,26—28,31,53,54,57,58,78,79,81,90）等。

1815年，贝多芬的弟弟卡尔去世了。贝多芬又担负起抚养卡尔的儿子的责任，但疾病时时威胁着贝多芬。

一次，他在散步途中构思《第八交响曲》，突然，他的腹部疼得厉害，他不得不赶紧回家躺在床上。他的右肋下像刀扎一样，仿佛全身都要炸裂。

他突然想起《第八交响曲》的主题。伟大的上帝，救救我！B大调第一章和末一章G大调缓板？痛啊！G大调对B大调合适，开始的主题用三度音？不，不用大调——痛呀，聋，病，穷！g小调？对g小调！——如果我死了，上帝会同意吗？——用f小调呢？——他不会同意的！那么，我还不能死，我不会死！壮起胆子，顶住疼痛——用f小调！就是这样，越来越深的下沉，

酸苦的伤感和倾诉，对用 f 小调最合适。

他的精神渐渐被交响曲的轰鸣声占有了，再没有那身体的疼痛敲击意识的大门了，他完全沉浸在新的构思里了。

就这样，贝多芬爬了起来，迅速披上衣服，伏身书案，畅游在音乐的海洋里，在那里，没有烦恼没有疼痛，有的只是畅饮不完的音乐之水。

很快，一部洋洋洒洒的《第八交响曲》又搬上了舞台，摆在世人的面前，世界的眼睛为之一亮。

1815 年，维也纳会议后，梅特涅实行反动统治，对人民进行残酷压迫，封建势力在德意志各邦复辟。贝多芬对此深恶痛绝，加上贝多芬年老体弱多病，他的创作生涯陷于停顿。他在 1816 年的笔记本上写道：“我没有一个朋友，孤零零地活在这个世界上。”

1817 年后，贝多芬又开始了他的新的作品创作：时间不能等找，无以结局怎样，音乐我唯一的伴侣。

1820 年，《费德里奥》经过几年的间歇，又重新在皇后命名日的节日里上演。剧院经理特邀贝多芬亲自指挥这一演出，但伟大的贝多芬再也不能像往常一样，精神抖擞地走上指挥台，他的耳朵完全聋了。

晚上，贝多芬走进包厢，昂首挺胸，像往常一样高傲。他，聋子，今天才第一次这样欣赏自己的作品。他的眼睛如同耳朵一样，音乐巨浪一股股向他袭来，如同海洋里驾着的音乐之舟——直到欢呼喝彩。

《费德里奥》的演出成功，使得剧院经理产生了一个设想，请贝多芬再给一个新歌剧谱写音乐，但剧院经理失望了，贝多芬正在创作世纪性的作品：《第九交响曲》。

一次诗人格里尔巴采尔去拜访贝多芬，看到他正在作曲，就说：

“这的确令人惊奇！我本来相信，您再也不会写交响乐了。”

“因为我以前最后的一曲已经过了 11 年了。”贝多芬躺在床上笑着。

“我觉得您的第八交响曲这一奇妙作品已经把生活的高度和深度都吸尽了，已经达到了顶峰，不可能再向上攀登了。”

“您是位诗人，格里尔巴采尔先生，我们等着看吧，这部作品也许爬得更高些。”贝多芬自信地说。

1824 年 2 月，《第九交响曲》完成了。贝多芬在想这部作品是否在维也纳演出。因为近年来庸俗的音乐充斥着维也纳。于是他想把作品送到柏林去演。

维也纳爱好音乐的人听到这个消息后，惊慌失措，觉得这是维也纳的耻辱。于是，维也纳人联合起来，以盛大庄严的仪式呈送给贝多芬一封请愿书：

“奥地利居民中还没有丧失莫扎特、海顿在他们故乡怀抱中所创造出来的伟大的、永垂不朽的精神，而且让他们快乐倍感骄傲的是，莫扎特、海顿，还有尊敬的您——贝多芬，神圣的三位一体，是音乐圣殿里的最高象征，在祖国土地的中心一直放出异彩。

令人痛心的是，在这最宝贵的王国圣地上，庸俗的东西滥用了艺术的名称和符号，而且在卑劣的演奏中使圣徒对于至善至美的意义，逐渐暗淡以至于消失。

……大家所有一切的希望和志愿都是迫切希望能听到您那和谐的声音，请您给我们以满足吧！”

这一番话，打动了贝多芬的心，《第九交响曲》使维也纳得救了。1824

年5月，《第九交响曲》在维也纳凯特纳门剧院举行首演，盛况空前。

音乐开始了：

从神秘的朦胧中，空洞的五度音逐渐升起，命运挡在了人与尘世的幸福之间，向人喊道：你应该受罪，应该受罪！但是人类精神的巨大力量起来反抗。只要是人们所愿意、所能做到的事，都全力以赴地去抗争，幸福不是已经在微笑了吗？啊，那是妄想。

于是，失望笼罩着人，彷徨、迷惘笼罩着人。可怜的盲目者，去寻找你可以安慰自己的地方，啊，就在你的内心，你的内心。

如果你的上帝深入你的心，又完全地充满它，请虔诚地服从上帝的旨意吧，他会给予你和平，使你成为上帝之子的。

现在一切威吓你的声音消灭了。如果你由于感恩的启示而觉醒过来，失意再次捉弄你时，你会看到生活的黑暗势力再也到不了你的身边了。

你站在光明的高处。而在下面深处懵懵懂懂的人群，向你从前一样，在惶惶不安的恐惧中。那么，请你呼唤你的雄鹰，向着人群唱一支欢乐的歌吧。这是上帝要传给人的歌。你唱给弟兄们的情意和人类的爱，啊，给他们唱来自上帝的声音：

互相拥抱吧，亿万的人！

这一亲吻，遍及寰宇！

兄弟情谊，超乎星际一个亲爱的父亲必然常存！

那雄鹰翱翔而下，盘旋在人们头顶上，他们静静在听着使命的歌声，音乐大作，欢乐之歌，人类之歌，你的上帝之歌。

演出结束了，但是没有一点声音，怕针落到地上的声音，人们的脸上挂着泪珠，眼睛直直地盯着那舞台，那已空了的舞台，他们不知自己在干什么。

突然的迸发，你曾见过这样的欢呼喝彩吗？你曾见过这样的场面吗？人们顾不得擦掉那满脸的泪痕，拥抱欢呼：

贝多芬！贝多芬！

上帝之子！音乐之子！

但是，他什么也听不见了。有人轻轻地推了他一下，贝多芬这才回到现实中来，当他看到人们的欢呼时，他微笑了。

在贝多芬的余年，为了表达所追求的理想，他作了不懈的努力来驾驭自己的艺术。当时的音乐家和批评家可能会对他的思想吹毛求疵，但他的胜利是确定无疑的。

不断增多的观众，尤其是年青一代，响应了他那强有力的音乐。他的生活表面上是平静的，但他的烦恼却不断增加。

先是和弟媳争夺监护权，后又因侄子不争气，他虽把严父般的爱全部倾注在他的身上，但他的侄子却离他越走越远，使他无比烦恼。贝多芬不得不停止他的创作，来处理这一件又一件烦心的事。

但所有这一切构成的紧张的内心生活，虽给贝多芬的精神生活带来了负担，却使他产生了极为深刻的洞察力，并为音乐艺术开辟了新的领域。

天才的贝多芬在维也纳郊外走着，思索时两道浓眉紧锁，不时地停下来和大自然对话，并在速记本上匆匆记下一个又一个乐思。他是聋子，是的，他是聋子。但你知道这伟大的头脑里又是一幅怎样的画面呢？

1826年12月，一次他在狂风暴雨的天气中乘敞篷马车出行，引起重感冒，导致肺炎，并发水肿。虽动了几次手术，均没有好的效果。

1827年3月26日下午5时45分，请记住这个日子，一颗神圣的音乐之星陨落了，我们的贝多芬，走时才57岁。

3月29日出殡，送葬人二万余人，遗体葬于慰灵公墓。

贝多芬是音乐最高级的建筑师，他是集古典派大成，开浪漫派先河，对西方近代音乐有深远影响的伟大作曲家。他的天才在奏鸣曲——交响曲的思想结构中得到了表现。他的速记本显示了他的构思是怎样形成的，也显示了他将这些素材创作成音乐作品要付出多少艰辛。

贝多芬曾说过：“我的乐思是不招自来的——在空旷自由的大自然里，特别是在森林里——在寂静的晚上——在清新的早晨。

“我经常在头脑里酝酿很长时间，常常要改变、抛弃、寻觅，直到我满意为止。然后开始加工，从宽处、窄处、深处、高处，反复测验。我在精神上看着、听着这展开的整个形象，一切就像在眼前。我的工作就只剩下把头脑里的东西照抄下来。”

贝多芬的晚期重要作品有第八、第九交响曲、《庄严弥撒》，最后6首弦乐四重奏（OPP.127, 130, 131, 132, 133, 135），最后5首钢琴奏鸣曲（OPP.101, 106, 109, 110, 111）等。

贝多芬一生中，有各种体裁的作品几百部，最重要的作品是9部交响曲、32首钢琴奏鸣曲、17首弦乐四重奏、5首钢琴协奏曲、1首小提琴协奏曲、歌剧《费德里奥》和《莱奥诺拉》、《埃格蒙特》、《庄严弥撒》。

贝多芬认为交响乐是向人类致词的理想手段。他的9部交响曲是有普遍感染力的精神戏剧，它们以席卷一切和激动的气势肯定了生活，成为正在上升的民主艺术的巅峰。

贝多芬的9部交响曲属于三个创作时期，下面我们简要介绍其中8部，第三交响曲我们作重点介绍。

第一和第二交响曲虽是步海顿和莫扎特后尘的早期作品，但资产阶级革命时代的英雄性格已初见端倪，音乐语言的创新之处已为保守的听众感到不能容忍。如第一交响曲第一乐章的引子部分，当时的批评家大加非议，说这是一幅“驱海顿于荒诞境地的漫画”。

第二交响曲是一部朝气蓬勃、生意盎然的作品，法国作曲家柏辽兹从中体会到了“对人生保持着最美丽的幻想的高贵的心所具有的青春的热忱”。

第四交响曲清新纯朴、明朗欢快，具有民间音乐的亲切感。

第五交响曲世称《命运交响曲》，这部作品是人民群众向专制暴政进行英勇搏斗的战歌和凯歌，表现了悲壮激昂的战斗热情和刚毅豪迈的英雄气概。

第六交响曲又称《田园交响曲》，是最早的标题音乐。

1. 到达乡村时所唤起的快感。
2. 溪边景色。
3. 乡民欢乐的聚会。
4. 暴风雨。
5. 牧歌。暴风雨后的愉快和感激心情。

这部作品着重抒写了人的感情状态和田园生活的意境。

第七交响曲的四个乐章，都有鲜明舞曲节奏，被瓦格纳称为“舞蹈的礼赞”。主要表现了生气勃勃的乐观精神。

第八交响曲是一部天真烂漫、充满谐趣的作品，用贝多芬的话，就是“小

交响曲”。它是9部交响曲中篇幅最小的，音乐妙趣横生，耐人寻味。

第九交响曲是贝多芬创作的顶峰。它那宏伟的构思和开浪漫主义先河的表现手法，是有划时代意义的。第一乐章表现了腥风血雨般的艰苦斗争的生活。第二乐章是动乱的现实世界与和平生活的憧憬两相对照，告诉人们爱好和平吧。第三乐章是沉浸在深思熟虑中。第四乐章用席勒的欢乐颂作结尾，歌颂欢乐，歌唱美好的明天。

贝多芬一生崇尚着“自由、平等、博爱”的理想。他曾说：“我热爱自己，甚过爱其他一切。”所以，他真心拥护法国资产阶级大革命，并于1803年创作了一部交响曲《第三交响曲》，准备献给他所崇拜的革命英雄拿破仑。

同年10月，这部作品总谱出版，题目改为《英雄交响曲》——为纪念一位伟大人物而作。

该曲是作者创作中，是交响音乐史中的伟大里程碑，它第一次展现了作者的英雄主义创作思想。作品的篇幅极其庞大，情绪激愤，音响如火山爆发一样。

对这一划时代的巨作，封建贵族极其反感。第一次演出时，楼座上曾发出一种怪叫：“只要停下来不演奏，我可再加一个银币！”尽管如此，也丝毫无损这部作品的伟大光辉。

全曲分四个乐章。

第一乐章，奏鸣曲式。揭示了英雄性格的各个侧面以及战斗的业绩。英雄经过浴血奋战，不幸身负重伤跌倒在地。听！远处响起圆号的主题片断，象征英雄正从地上爬起，重新投入战斗。

第二乐章，葬礼进行曲。罗曼·罗兰说这是“全人类抬着英雄的棺材”。乐章分三部分，开始部分表达了深切的悲痛情绪，中间部分好象是在回忆英雄生前的战斗业绩，最后部分，音调时断时续，送葬的人们已悲痛得泣不成声了。

第三乐章，谐谑曲。音乐充满了活力和乐观情绪。一个英雄倒下了，但千百万人站起来了，你看，光明就在不远处。

第四乐章用主题变奏曲写成。表现了人民群众庆祝胜利的狂欢场面。

《第三交响曲》不愧为一部取精用宏，气势磅礴的作品，它从内容到形式都是一次革命的飞跃。

在贝多芬的艺术中，钢琴曲占据了中心位置。他的32首钢琴奏鸣曲被称为：“钢琴音乐的《新约全书》，与被称为《旧约全书》的巴赫的《平均律钢琴曲集》相对应。

在贝多芬的钢琴曲中，力度的对比、爆炸性的重音、高低音区的位置、切分音以及强有力的渐强都是贝多芬钢琴风格的基本特征。

贝多芬是一个高明的建筑师，他运用无穷的智慧和思想，把最简单的素材，建造成高耸云天的大厦。

如《第二十三钢琴奏鸣曲》，也叫《热情奏鸣曲》，作于1804至1806年间。贝多芬认为这是自己最好的一首钢琴奏鸣曲，并献给他的崇拜者弗兰茨·勃伦斯维克伯爵。

“热情”的名称是汉堡出版商克朗茨所起，由于它确切地说出了该曲的本质，因此沿用至今。评论家把该曲比作“火山的爆发”、“火山般的奏鸣曲”、“花岗石河床中的火流”，总之，离不开火一样的热情。

乐曲共分三个乐章。



第一乐章，很快的快板，奏鸣曲式，是英雄和热情形象的发展。第一主题表现了压抑的情绪和对光明的期望，阴森的命运引起了强烈的反抗。第二主题表现对幸福生活的向往，但理想很快破灭。在进一步展开中，不可遏制的热情和尖锐深刻的斗争像汹涌澎湃的怒涛一样掀起了壮阔的波澜。

第二乐章，稍快的行板，变奏曲式。与第一乐章的热情感形成鲜明的对比，表现灵魂并没有被痛苦折磨死，仍能够享受美感，并陶醉在美妙的理想境界中。

（赞歌式淳朴的主题后面，跟着三个变奏，节奏逐渐活跃）。从沉思中活动起来的心灵，克服了痛苦不安和失望，意志又坚强起来。但现实是无情的，就像一位勇敢的战士，匆匆看了一眼灿烂的晚霞。晚霞对他说：“战斗就在眼前了。”

第三乐章，不过分的快板，奏鸣曲式。斗争的规模更趋宏大，并具有百折不回的气势。在挣扎和战斗中，沸腾的音流汇成一支英勇的进行曲，胜利即将到来，欢欣鼓舞的音调激励着人们前进。

贝多芬其他奏鸣曲，如《月光奏鸣曲》、《悲怆奏鸣曲》、《告别奏鸣曲》、《黎明奏鸣曲》、《暴风雨奏鸣曲》等，都是贝多芬向人们展现的得意之作。

贝多芬的协奏曲，也是人们喜欢的一种形式，他在协奏曲形式中将精湛的技巧与交响性结构结合起来。贝多芬使用了言简意赅的音乐语言，其中剔除了非本质的东西，这种语言远远超出了他的时代，大师着眼于以前的音乐从未达到过的深度。

贝多芬作有 5 首钢琴协奏曲，前 3 首属早期作品（C 大调、降 B 大调、C 小调），后 2 首是中期作品（G 大调、降 E 大调）。

贝多芬的 5 首协奏曲各有不同的风格。第一、第二钢琴协奏曲活力充沛，闪耀着青春的光辉；第三协奏曲显得悲壮热情，具有英雄的性格；第四协奏曲诗意盎然，富于浪漫色彩。

第五钢琴协奏曲作于 1809 年。当时，由于拿破仑的军队围困了维也纳，作品迟迟不能上演，直到 1811 年，在莱比锡的一次音乐会上，才由施奈德勒钢琴独奏，菲利普·舒尔茨指挥首次公演。

第五钢琴协奏曲也叫《皇帝协奏曲》，由于这部作品富丽堂皇，气势豪迈，在当时被人们认为是协奏曲之王，故有此名。

作品演出后，当地的《大众音乐报》曾评论：“毫无疑问，这是所有已经创作出来的协奏曲中最富于创造力、最富有想象力、最惹人注目的同时也是最精深的一部作品。”

作品共分三个乐章。

第一乐章，快板，降 E 大调。开始出现了一个声势浩大、气象万千的引子，巨大的音流显示了一种无限壮丽宏伟的气概。

第二乐章，渐活泼的慢板，B 大调。整个乐曲庄严肃穆，洗练而深情，充满虔诚的宗教感情，似乎要净化人们的心灵，使人们走向作者所向往的理想境界。

第三乐章，回旋曲，快板降 E 大调，作者在这里将豪华与温情、英武与洒脱奇妙地熔冶于一炉，创造了钢琴协奏曲中超群绝伦的一章，是经典之作。

弦乐四重奏，在贝多芬的音乐殿堂中占有很重要的地位。贝多芬作有 17 首弦乐四重奏。早期 6 首承袭海顿的衣钵，但主题写作不乏鲜明的个性。中

期 5 首更加成熟。6 首后期弦乐四重奏的音乐语言已进入圆融之境。

作于 1826 年的《F 大调四重奏》（作品 135）是贝多芬的弦乐四重奏中最辉煌的一部，也是贝多芬最后的一部弦乐四重奏，次年，贝多芬就与世长辞了。

该四重奏由四个乐章组成。

第一乐章，奏鸣曲式。第一主题具有坚定有力的性格，第二主题旋律明亮而有光泽，表达了作者对未来光明的憧憬。

第二乐章是具有舞蹈性的快板，充满着欢乐的情绪。

第三乐章是具有抒情性的慢板。

第四乐章是用卡农形式写成的终曲。作者在曲首标有“困难的决定”，并写下几个音乐动机，下面都注有“一定要”字样。

“困难的决定”，是作品中英雄性的再一次体现。作者一生追求共和的理想，坚持以通过斗争来达到胜利的思想贯穿在他的作品中，直到他的晚年亦如此。

在贝多芬的一生中，他对代表了人类最优秀品质的英雄、尤其是领导同代人进行争取自由斗争的英雄特别注意。因此，在 1808 年有人请他为在维也纳帝国剧院上演的歌德的悲剧《埃格蒙特》写作配乐时，他怀着热情答应了。

歌德戏剧中的英雄人物是荷兰的战士和外交家埃格蒙特伯爵，他在 16 世纪荷兰反抗西班牙的斗争中起了重要作用。

埃格蒙特最初为西班牙的皇帝查尔斯五世作战，从法国手中解放了佛兰德斯。查尔斯的继位人菲利普二世决定加紧对荷兰的控制。

深受西班牙当局宠爱的埃格蒙特最初对站在哪一边还有犹豫，但终于把自己的命运与同胞们系在一起。他被关押起来，以重大叛国罪被处死刑。

现在，布鲁塞尔的城市广场旁一所宏伟的古建筑物上镶嵌着一块金属牌，上面写着：1568 年 6 月 4 日，拉莫拉尔——埃格蒙特伯爵在这附近被斩首，他是菲利普二世极大仇恨和暴虐的受害者。

贝多芬被剧中埃格蒙特对同胞们的演说而激动，伯爵说：“为了你们的家庭而斗争，为拯救你们所最珍视的东西而视死如归——如我所做的一样。”

在古典悲剧中，英雄人物总是在爱和责任之间受折磨。它来自英雄人物最初的矛盾心理状态：他应该站在西班牙庇护者一边呢？还是站在自己的同胞一边？

贝多芬的《序曲》中可以说预示了这部戏剧并描绘了埃格蒙特在精神上的斗争（阴暗音调的慢板引子，弦乐在低音区演奏阴沉的开始和弦，然后以哀伤的怀疑展开）。

《序曲》并没有在忧伤的曲调中结束，而是进入到有活力的快板，这是一曲“胜利的交响乐”，它描绘了埃格蒙特最后时刻欣喜若狂的幻想，描绘了他对自由和正义的最后胜利的信仰和欢乐。激动人心的号角声突出了结束时的英雄性情绪。

虽然贝多芬最重要的成就是在器乐领域里取得的，但他也丰富了主要的声乐形式。在他唯一的一部歌剧《费德里奥》里，讲的是妻子的忠诚、人的自由和挫败那些害人者的故事。但贝多芬的想象还是受到了舞台的限制，这就是《费德里奥》未能解决的问题。

这部歌剧共有三稿。1804—1805 年写第一稿，1805 年 11 月修订为第二稿，1806 年 3 月演出于维也纳剧院。1814 年又修订为第三稿。

这部歌剧剧情是这样的：

贵族唐·弗洛列斯坦因反对暴政而身陷囹圄，政敌皮查罗阴谋将他慢慢饿死在狱中。弗洛列斯坦的妻子利奥诺拉为营救丈夫，女扮男装，化名费德里奥混入监狱，充当狱卒的助手。

由于费德里奥的细心照料，弗洛列斯坦幸免于死。最后，当正直的国务大臣要查监，皮查罗惧怕阴谋败露而决意亲自杀害弗洛列斯坦。

这时，费德里奥奋然举枪保护丈夫，使皮查罗不能下手。随即，国务大臣到，费德里奥明示自己的身份，并为丈夫申诉冤情，终于沉冤昭雪。

歌剧前后共创作四首序曲，其中三首取名为《利奥诺拉》，一首为《费德里奥》。第三首《利奥拉序曲》，是运用主题材料与结构概括地表现歌剧内容的一部伟大的序曲，是全歌剧的缩影，也是当今歌剧序曲中最著名的一首。

开幕前奏的《费德里奥》序曲紧扣全剧主题，突出表现了主人公的英雄性格，歌颂了她对爱情的忠贞和不屈精神。

序曲的引子以两个对比的音乐形象——利奥诺拉的果断、刚毅的动机和弗洛列斯坦的悲叹音调——的交换更迭作为开端。

接着由弦乐的震音和弦，烘托出牢狱中的阴森、不祥的气氛。继而，呈示部出现了英雄性格的第一主题，刚中见柔，显示出女主人公乔扮男装后的精神风貌。

展开部以第一主题的材料加以发展。轻柔缠绵的音响，显示出主人公的女性柔情，生动地刻画了利奥诺拉与弗洛列斯坦之间真挚的爱情。

随后，呈示部的主题再现，引子中两个对比的音乐动机复出，但已不是绝望的呻吟，而是细腻地表现了主人公在胜利时刻悲喜交加的复杂心理，并在胜利凯旋般的辉煌音响中结束。

歌剧的声乐部也很出色，如第一幕中，当利奥诺拉在暗中得知皮查罗要杀自己丈夫的阴谋时，情绪异常紧张，唱了一段富有戏剧力量的宣叙调，很好地表达了她的愤慨情绪。接着，又唱了一段美丽、动听的咏叹调《来吧，希望》，表达了她对爱情的忠贞和对未来充满希望的信念。

贝多芬的创作活动持续了 35 年之久，他为了达到完美的境界，进行了不断的奋斗。他在他的事业的最后阶段时说道：“我感到好像只写过几首乐曲。”

在逝世前一年，贝多芬说道：“我希望再为世界写出一些伟大的作品。”他对自己的命运充满信心，但他懂得真正伟人的谦逊。

“真正的艺术家是不傲慢的。不幸的是，他知道自己的艺术是无止境的，他不清楚他离目的地还有多远。

也许当别人称赞他的时候，他却为了还未到达像远方太阳那样的更高才华所召唤过他的高度而哀伤。”

贝多芬知道，不是空想就能达到目的，而是需要内心的锻炼才能抵达自由境界。他的音乐是在为自己才能的充分发挥而进行的普罗米修斯式的斗争中产生的。

他的音乐表现了巨大的力量，是对一种征服一切的愿望的肯定。

“听！命运在敲门——”

怎——样——把——门——打——开……

再说到了 18 世纪末和 19 世纪初，欧洲资产阶级民主革命和民族革命时期的另一种文艺思潮——浪漫主义开始涌现出来。

随着工业革命，不仅生产出了更廉价、更灵敏的乐器，还使管乐器作了重要的改进。这大大地推动了浪漫主义音乐音响的发展。

社会的逐步民主化，使音乐从宫廷和教堂里转移到公共的音乐厅，管弦乐队扩大了规模，提高了能力，这使作曲家获得比以往任何时候都更富于变化和丰富多彩的表现手段。

对民间传说的兴趣和民族主义潮流的高涨，促使浪漫主义音乐家采用自己祖国的民歌和民间舞曲。结果，一些民族的风格出现了，在欧洲音乐中开拓了新的领域，极大地丰富了欧洲音乐的旋律、和声和节奏。

浪漫主义时期的旋律，都是易于哼唱的，这个时期的音乐家要尽力让他们的乐器“歌唱”。浪漫主义的交响乐、协奏曲和其他器乐作品中的主题常常被改编成通俗歌曲。

浪漫主义的旋律具有一种抒情性，使音乐直接诉诸情感。舒伯特、肖邦、威尔第及同代音乐家的曲调持久不衰便是证明。

浪漫主义时期的音乐家、作曲家努力寻找一些音乐的新的组合，这些组合比他们的前辈所习惯的要更加不谐和。瓦格纳就是我们将要了解的“半音和声”的领袖。使用半音和声的倾向，是浪漫主义音乐的重要特点之一。

浪漫主义者期望能最大程度地强烈体验到各种感受，他们被文学、音乐和绘画所陶醉。这样，浪漫主义的音乐稳步向文学和绘画靠近，也就是汲取音乐领域之外的要素。

就音乐和语言的结合来说，当然是浪漫主义诗歌与戏剧的结合最为恰当。所有这些倾向的结果，使浪漫主义音乐产生出和其他艺术一样的强大力量。

梦想与激情，生与死，人类与命运，神与大自然，自由与渴望，善与恶等，都是浪漫主义所不可缺少的。

浪漫主义音乐的主要特征是强调个人的自我表现，是一种个性化的、理想化的、富有诗意的、感情重于理智的音乐。

欧洲的浪漫乐派可以分为三个时期：早期（1820—1850）、中期（1850—1890）和后期（1890—1910）。

早期浪漫乐派的代表人物是：韦伯、舒伯特、柏辽兹、门德尔松、舒曼和肖邦。

卡尔·玛丽亚·恩斯特·冯·韦伯（1786—1825），是德国浪漫主义歌剧的创始人。他出生在一个旅行剧团领班的家庭，父亲是军官和演奏小提琴的业余音乐家，母亲是歌剧歌手，他的三位堂姊是著名的女高音歌唱家，其中，他的二姐康斯坦查（1763—1842）是著名作曲家莫扎特的妻子。

韦伯从小就随父母在各地旅行演出，对戏剧非常熟悉，对德奥的民间风俗也有很深的体验。他10岁学弹钢琴，12岁就开始创作歌剧。

1813年，韦伯先后任布拉格歌院和德累斯顿交响乐团常任指挥，作风严谨仔细，从舞台调度到服装设计、灯光安置，甚至剧院经营，他都亲自过问。

在他的主持下，这两个院、团成就卓著，由此成名。在韦伯短短的一生中，所作的歌剧数量不下10部（包括未完成和已散失的）。

在德国歌剧发展史上，韦伯的代表作《自由射手》，被公认为德国第一部民族歌剧。这部作品是以德国民间题材，用德国歌唱剧形式写成，音乐接近德国民谣，配器充满浪漫气氛。

这部浪漫歌剧取材于J.A.阿佩尔和F.劳恩的鬼怪小说。歌剧的第二幕狼

谷一场，由说白和背景音乐构成配乐朗诵。

它描写青年猎人马克斯半夜里在狼谷中练魔弹，音乐阴森恐怖，令人毛骨悚然。序曲系统地采用歌剧音乐作为主题，成为浪漫主义音乐语言的典型音调。

韦伯的歌剧《欧丽安特》和《奥伯龙》（前者作于 1823，后者作于 1826）也都取材于神话传说，音乐洋溢着浪漫色彩。《奥伯龙》的序曲和女高音咏叹调《大洋，你这雄伟的巨人》现已成为脍炙人口的音乐会曲目。

韦伯还作有交响曲、序曲、协奏曲（乐队作品）、奏鸣曲、赋格曲、变奏曲（钢琴作品）和康塔塔、弥撒曲、奏献经（声乐作品）等。

他是卓越的钢琴家，而钢琴曲《邀舞》最受人们欢迎，现在已是家喻户晓的音乐会的曲目之一。

韦伯就暂时介绍到这里。欲知后事如何，且听下回分解。

## 第六回 浪漫主义精品荟萃 新的时代佳作迭出

个性要解放，感情要抒发。废拘泥形式，建浪漫乐派。凭理智改造世界，炼曲调洋溢音乐。含笑回礼爱《邀舞》，“刀起头落”写交响。《狂欢节》，舒曼琴键结盟友。《安睡吧，婴孩耶稣》，肖邦心归波兰。

且说韦伯的钢琴曲《邀舞》，表现了19世纪欧洲上层社会中豪华的舞会场面，并细腻地描绘出跳舞前男女舞伴相互结识、交往、发出邀请时的有趣过程。

该钢琴曲作于1819年，后由柏辽兹（1803—1869）配为管弦乐曲。

据说韦伯曾将这首曲子弹给他的妻子听，边弹边讲解：

“舞会上，一位颇有风度的男子走到一位女客面前，向她发出跳舞的邀请，女方托词佯装拒绝。

男子再次请求（旋律中加进了装饰音，以示语言更加圆滑动听），女方终于点头答应了，男女双方开始谈话，你来我往，渐趋亲密。

最后，出现了一段平行三度的旋律进行，表示男女双方已各就各位，舞蹈马上就要开始了。”

这部作品用不规则的回旋曲写成。其排列次序为：第一段，热烈活跃。第二段优雅流畅的8分音符连奏。（第一段再现）。第三段，温柔轻盈。第四段，曲调转入小调，气氛热烈。（第一段再现。第二段再现）。尾声。

在尾声中，出现了低音旋律，这时他们已成为无话不谈的朋友，但由于舞会快要结束了，他们不得不分手。男子在向女伴道谢，女子则含笑回礼，依依惜别。

这首钢琴曲后来还被俄国佳吉列夫芭蕾舞团编导福金（1880—1942）用来作舞剧《玫瑰精》的芭蕾音乐。

再说另一位早期浪漫乐派的代表人物舒伯特，他一生穷困潦倒，不受重视，但死后，却流芳百世。所以，一般人把舒伯特的一生看作是艺术家命运的浪漫主义象征。

奥地利作曲家弗朗茨·舒伯特（1797—1828），出生于维也纳市郊的一个教师的家庭。童年他跟父亲学习小提琴，跟兄长学习钢琴。他还曾在教堂唱诗班受音乐教育并升任歌童。

舒伯特的音乐才能使唱诗班的教师们大为惊讶，他们认为，这个羞怯的男孩好像是“直接从上帝那里学习的”。

1809年，舒伯特进入帝国神学院，从师萨列里（1750—1825）学习作曲。1811年，他创作了第一首歌曲《哈加尔的悲哀》，受到教师的称赞和赏识。

舒伯特14岁开始作交响曲，16岁开始作弦乐四重奏，在短短的十余年的创作生涯中，共作有交响曲8部、弦乐四重奏15首、钢琴奏鸣曲22首、歌曲600余首，以及大量的其他作品，有“歌曲之王”之称。

舒伯特并不适应日常工作，但当他制作作品时，常常沉浸在德国浪漫主义抒情诗人的作品中，只有在伟大的思想中，他才能找到解脱的方法。

舒伯特在创作歌曲中非常专心，而且是一挥而就。17岁时为歌德诗句谱写的《纺车旁的玛格丽特》，只用了一个下午。而他最出色的歌曲之一《魔王》则只用了几个小时就完成了。

舒伯特的家境很贫穷，他没有什么正式职业，唯有作曲，才能使他忘却贫穷和不安，使他能安静下来，他是以一种几乎是自我摧残的紧张强度源源

不断地创作出音乐来。

他说：“我的音乐是我的才能和悲惨境地的产物。世人最喜爱的正是我以最大的痛苦写成的音乐。”

在极其动人的套曲《冬之旅》中，他采用忧郁的情感基调，疾病、贫穷和他的消沉，沉湎于米勒那悲苦的诗情画意中。这漫长的冬之旅，正是舒伯特一生的真实写照。

舒伯特的创作中心是歌曲。歌曲是诗歌和音乐的结合，是浪漫乐派作曲家抒发诗情画意的理想领域。

舒伯特常常选用歌德、席勒、缪勒、克劳第乌斯的诗歌谱曲，也采用其他人的作品。但即使是一首平庸的诗，到了他的笔下，也会变成一首声情并茂的歌曲。

曾有过这样一件轶事：

有一天，舒伯特听了贝多芬的音乐后，想见见这位伟大的作曲家，由于他生性羞怯，不敢直接到贝多芬的床前。

他托贝多芬的一个朋友把他的作品带去，让贝多芬提出意见。当贝多芬在病床上看到舒伯特的几十首歌曲时，马上精神一振，从病床上坐了起来，惊叹道：

“舒伯特身上蕴藏着神圣的火焰。”

于是，贝多芬约舒伯特前来相见。后来，舒伯特约朋友、著名的作曲家许腾布伦纳（1794—1868）同他一起去见贝多芬。

贝多芬当时已经是走到了命运的边缘，当他看到两位作曲家站到他的床前时，吃力地说：“安塞尔（许腾布伦纳的名），你有我的精神，但弗朗茨（舒伯特的名）则有我的灵魂。”

还有一件轶事：

舒伯特和他的朋友讨论作品时，有位朋友说：“如果有两首诗，一优，另一次之，你一定是那首较好的谱出的曲子更动听些。”

舒伯特则不同意此意见，于是两人提出比赛，选用两首诗，他的朋友选的是歌德的一首著名的诗作，而舒伯特则采用了他的朋友的一首近作。

比赛开始了，谁也不会想到，当舒伯特演奏完他的朋友的作品后，再也没有人会想到这是一首很平庸的诗作，而那位和舒伯特比赛的朋友再也不愿上场。他失望地对舒伯特说：

“请原谅我的冒昧，我不愿把歌德的作品搬上场，因为那样做，我会使他老人家伤心透了。”

舒伯特的著名歌曲《魔王》、《鱒鱼》、《纺车旁的玛格丽特》等的钢琴伴奏，不仅起了陪衬旋律的作用，也是创造特定意境的重要手段。

在这些钢琴伴奏中，或再现风声和马蹄声，或描写鱼翔浅底，或模仿曼陀铃的琴声，或暗示纺车的转动，无一曲不维妙维肖。

声乐套曲《美丽的磨坊女》中的钢琴伴奏，不仅提供了流水的背景，而且把流水的声音融化到旋律中去。

1827年，舒伯特的斑疹伤寒更趋严重，但他认为“我现在明白我还有多少东西必须学习。”他忍着病痛，继续创作。最后一年中，他写出了《C大调第九交响曲》、《降E大调弥撒曲》、《C大调弦乐五重奏》，3首钢琴曲，16首最好的歌曲等。

在他弥留之际，伴随他的是失败感，他幻想着自己被活生生地埋葬了。

而他的最后愿望是葬在他最崇拜的大师贝多芬身旁。

“即使在我死后，我仍能向我的大师学习，让我的灵魂也接近伟大，这是我最大的希望。贝多芬，你的忠实的信徒又来到让他日夜思念的地方。”

1828年，舒伯特在他的31岁的年龄上停止了脚步。他的财产是他的一些衣服、被褥和未出版的手稿。英国音乐学家、著作家乔治·格罗士爵士(1820—1900)在纪念文章中写道：

“像他这样的人前所未有的，将来也不会再有了。”

我们前面说过，舒伯特最重要的作品是歌曲，在这方面，我们着重介绍他的几首著名的歌曲。

舒伯特著名的歌曲《魔王》创作于1815年。《魔王》被编为作品第一号，在为歌德同名诗的谱曲中，除德国作曲家罗威外，都不能与舒伯特谱的这首歌曲比美。

其内容是：无论是谁，只要被魔王碰一下，就会死去。歌曲中有4个角色：叙述者、父亲、儿子和诱惑人的魔鬼。

下面我们重点分析舒伯特在18岁时所谱的杰作《魔王》。

叙述者：谁骑马飞奔，夜深风紧？

那是父亲带着他的儿子。

他把儿子搂抱在怀里，

紧紧地抱着，使他温暖。父亲：“我儿，你为什么这样惊慌？”儿子：

“阿，爸爸，你没见那魔王？”

他头戴王冠，还露出尾巴。”父亲：“我儿，那是烟雾在飘荡。”魔王：

“好孩儿啊，跟着我去，

我和你一块儿做游戏，

溪边的花开得多美丽，

我妈妈还有许多金绣衣。”儿子：“爸爸啊，爸爸啊，你没听见吗？

魔王在我耳边小声说话。”父亲：“别害怕，我的儿你别怕，

那是风吹枯叶沙沙响。”魔王：“好孩子，来和我在一起，

我的女儿她正在等着你；

晚上她要教你唱歌又跳舞，

又跳舞又唱歌叫你心欢喜。”儿子：“爸爸啊，爸爸啊，你看见了吗，

黑暗里站着魔王的小姑娘？”父亲：“我儿，我儿，我看得很清楚，

那是一棵灰色的老杨柳。”

魔王：“我真爱你，你的容貌实在美丽，

你要是不愿意，我就得用武力。”

儿子：“爸爸啊，爸爸啊，他已抓住我，

魔王卡得我不能呼吸！”

叙述者：父亲战战兢兢，策马如风行，

他双臂紧抱着呻吟的孩子，

怀里的孩子已经死去。

舒伯特采取了通谱的手法，一气呵成，具有宏大的气势。

在这首作品中，作者用不同的旋律音调来分别体现4个不同的角色。

如表现孩子的恐惧用互相抵触的不谐和音来描写；而表现父亲要减轻孩子的恐惧时，则用更为匀称和谐的旋律来体现；而对于魔鬼，则采用了温文尔雅的乐句来表现他——魔鬼的诱惑。



这部作品表现的场面是这样进行的：父亲抱着发高烧的孩子骑马穿过黑夜的森林，孩子看见森林中的树精——魔王在反复引诱他去，不断发出惊呼……

钢琴伴奏在低音区隆隆作响，以马蹄疾奔的节奏贯穿全曲，钢琴伴奏中，一再出现林风飒飒、黑夜沉沉的可怖的自然景象，和咄咄逼人的阴暗情景。

最后，马蹄声歇，奔驰终止，孩子却已在父亲的怀抱中死去。终止时用宣叙调的旋律和两个特强和弦的打击，表现了精疲力竭的父亲悲痛欲绝的心情。

事情好像是十分简单而又必然发生的。一个 18 岁的奇才创作的这首歌曲，成了浪漫主义历史上的一个里程碑。

而舒伯特的《流浪者夜歌》是在梅特涅统治下最黑暗、最反动的年代里写成的。这是一首舒伯特自传式的歌曲。

舒伯特在短促的一生中，饱尝孤寂、穷困和颠沛流离的苦难，所以民主诗人缪勒（1794—1827）的这首诗引起了作者深切的共鸣。

它刻画了一个在黑暗的社会中四处流浪，永远也找不到安宁和幸福的人，把这个人物的遭遇和内心世界描写得楚楚动人。

全曲是一首多段式的“康塔塔”，先是钢奏前奏的反复和步步逼近，描绘了群山巍巍，峡谷生烟，海洋咆哮的大自然景色。然后是孤独的流浪者的出现，显示出非常深刻的对比。

流浪者落落寡欢，一直在徒劳地追寻着真正的幸福和自己的家乡，可是只能为达不到目的而叹息。

接着，音乐速度转快，情绪激动，体现了天涯游子追寻故国的急切心情。节拍更富有弹性，旋律也更流畅，似乎充满了希望和憧憬。

可是一声吁叹：“啊，故国，你在何方？”显示出梦幻的破灭，希望的消失。

“你不在的地方才有幸福，”揭示了理想与现实之间不可克服的矛盾。这是舒伯特时代、社会及个人的悲剧。

但不是舒伯特所有的歌曲都是悲剧性的，他的那首《听，听，那云雀》就充满了艺术家乐观的、歌唱的美好心灵。

据说有一天，舒伯特和朋友一起到维也纳郊外散步游玩，常常伏案的舒伯特嗅到了大自然的芳香，那山脉里，那流动的溪水，那歌唱的云雀，一一印在舒伯特聪慧的脑袋里。

在休息时，舒伯特信手拿起了莎士比亚的诗集，随意翻阅时，忽然想到一首优美的旋律，他在自己的心里构思着。

中午，几位朋友走进一家酒店，吃饭中，涌动的乐思从舒伯特的头脑里澎湃而出，舒伯特随手把菜单翻过来，记下了这美好的一刻。

吃过饭后，几位朋友一掏口袋，一分钱也没带。怎么办？饭店老板看到了舒伯特手中的菜单上的歌曲。问清是舒伯特写的后，就说：“就拿这首歌曲算作是饭钱吧。”

这首曲子就是著名的《听，听，那云雀》。

歌曲采用轻快的  $\frac{6}{8}$  节拍和富有弹性、充满活力的节奏，构成了积极的、灵巧的基调。歌曲中间由 C 调转入降 A 调，随着骨干音 G 转变为降 A，旋律线不断向上发展。顿时使歌曲显示出光亮，并由此推向全曲的高潮。

《听，听，那云雀》表现了舒伯特虽然贫困，然而热爱大自然的美好的心愿。

可舒伯特想不到的是，酒店老板没因开酒店发财，而是因为他的歌曲的手稿而发财了。可这仅仅是一顿简单的酒菜换来的。

舒伯特不仅在歌曲领域中有重大成就，在音乐的其他领域中也卓有成效。舒伯特还是最早开拓富于诗情画意和生活情趣的钢琴小品这个领域的作曲家之一。

钢琴小品，通常称为特性曲，是浪漫主义音乐的重要体裁。舒伯特的 OP.90 和 OP.142 的 8 首即兴曲，以及 OP.94 的 6 首瞬想曲，是钢琴音乐的珍品。

舒伯特一生中共作有 9 部交响曲（其中第七部只有草图）。其中，热情洋溢、哀感动人的第八交响曲只留下一、二乐章和第三乐章诙谐曲的部分草稿。这部抒情性的乐曲，形式上似乎“未完成”，所以它以《未完成交响曲》的曲名传遍全国。

这部作品作于 1822 年 10 月 30 日，43 年后，即 1865 年，维也纳音乐协会指挥约翰·赫贝克发现这份乐谱，于同年 12 月 17 日首次公演这部只有两个乐章的交响曲。

他那幽婉的歌声、开朗而柔和的咏叹以及田园风味的、略带哀愁的旋律很快打动了观众的心，受到了热烈的欢迎。这部交响曲在形式上似乎是欠缺一部分，但实质上已是一个有机的整体。

舒伯特还作有许多歌剧、配乐剧、合唱曲、室内乐、钢琴奏鸣曲、弦乐四重奏等，由于篇幅所限，就不再一一介绍了。

再说 19 世纪最大胆的革新家之一、浪漫乐派另一代表人物柏辽兹，他使用的音乐手段完全是新颖的，他的音响感觉是独一无二的，他是那个时代最伟大的作曲家之一。

柏辽兹曾经这样评价自己的音乐：

“我的音乐的主要特点是富于激情的表达方式、强烈的热情、有生气的节奏和出人意料的转折。完整地演奏我的作品需要极端的精确性、压抑不住的活力、有所控制的猛烈、梦幻般的温柔以及几乎是病态的忧郁。”

埃克托尔·柏辽兹（1803 - 1869）出生在法国一个靠近格勒诺布尔的小城镇里。柏辽兹的家庭是个富有的中上阶层，父亲是个医生。父亲希望柏辽兹能接自己的班，1821 年，把他送到巴黎的医科大学就读。

但柏辽兹对音乐着了迷，对医学上的东西一点不感兴趣。次年，柏辽兹放弃了医学，从事音乐创作。他父亲恼怒不已，决定断绝其经济来源。

1826 年，柏辽兹进入巴黎音乐学院，师从勒絮尔学习作曲。由于经济来源中断，他又同时去教课，并在一个剧团的合唱队唱歌，从事各种音乐的杂务。

同年，巴黎正在酝酿一场浪漫主义革命，柏辽兹与雨果、德拉克洛瓦一起站在“革命法兰西”的阵营一边。

这时，希腊独立运动蓬勃展开，为此，1826 年，柏辽兹作了《希腊革命康塔塔》，献给希腊的革命者。

1830 年 7 月，法兰西大革命到了高潮，在一座烈士纪念碑要揭幕时，他为此而创作了《葬礼与凯旋交响曲》。

1827—1828 年间，英国肯勃尔剧团到巴黎演出莎士比亚的悲剧。柏辽兹

以遏制不住的热情迷上了轰动巴黎的扮演奥菲莉亚和朱丽叶的演员史密森，但被拒绝了。

1830年初，柏辽兹在爱情的痛苦和失望中，创作了一部自传体作品——《幻想交响曲》，副标题是“一个艺术家生涯中的插曲”。

同年，柏辽兹的天才第一次获得了正式的承认。他赢得了渴望已久的罗马大奖，这使他在经济和工作上有了一定的收获。

在柏辽兹40岁那年，他写出了赖以成名的绝大多数作品。

在以后的多数时间里，柏辽兹为了挣钱，几乎放弃了音乐作品创作，致力于音乐评论工作。在写完歌剧《比亚特里斯与班厄狄克特》以后，柏辽兹的热情消失了。

在最后的7年里，这位音乐大师再也没有写出什么。柏辽兹于1869年病逝，那年他已是66岁了。

柏辽兹的作品反映了他所喜爱的浪漫主义时期的文学对他产生的影响，最著名的交响曲就是《幻想交响曲》。

这部交响曲首演于1830年12月5日的巴黎歌剧院，意大利小提琴家和作曲家帕格尼尼对此作品作出了很高的评价。

柏辽兹所作的《幻想交响曲》有一个代表爱人的热情洋溢的主题贯穿于全曲之中，柏辽兹称之为“固定乐思”。柏辽兹用主题变形的手法来处理它。

全曲共分五个乐章：

（作者于1832年在该曲的总谱上曾写了很长的文字，描述一个神经衰弱、狂热而富于想象力的青年音乐家，在失恋时服毒自杀，因剂量不足，在昏迷中进入光怪陆离的幻境的情景）。

第一乐章：梦幻、热情。固定乐思出现，顿使阴暗、忧郁的情绪变得热情明朗。

第二乐章：舞会。在华丽的宴会的舞会上，艺术家遇见心爱的人。固定乐思在这里是辉煌的圆舞曲。作者在乐队首次采用了两架竖琴。

第三乐章：田野景色。以英国管与双簧管模仿乡间儿童的二重唱，使沉思中的艺术家激起热情和希望。固定乐思在这里是田园曲。艺术家十分痛苦，牧歌复现，远处天边传来了雷声。

第四乐章：赴刑进行曲或“向断头台行进”。艺术家服毒后昏迷，以为自己杀死了情人，被判死刑。固定乐思以原形（爱人的主题）出现，还是那样热情，但出现的只是片刻，一下子刀起头落，魂归阴府了。

第五乐章：妖魔夜宴的梦。这是一段群魔狂舞的回旋曲。圣咏主题“愤怒的日子”在低声部与钟声、舞蹈节奏混为一片。固定乐思又以荒诞的面貌或粗俗不堪的曲调出现。

乐曲在急速而狂热的舞蹈中出现。

《幻想交响曲》从失恋这一侧面，反映了当时欧洲一些艺术家在生活逆境中的苦闷情绪。它还从标题音乐创作和交响乐配器两个方面，为后来的浪漫主义音乐创作提供了宝贵的经验。

著名作曲家舒曼曾撰文高度评价这部作品，李斯特将它改编为钢琴曲，帕格尼尼对“幻想”推崇备至，并建议柏辽兹创作一部中提琴与乐队作品，也就是著名的交响曲《哈罗德在意大利》。

巧合的是1832年10月9日，《幻想交响曲》再度演出时，史密森恰巧又到巴黎，她出席了音乐会，悟出曲中主题写的即是她，她倍受感动。

柏辽兹对她旧情难忘，不管她的年华已过，并且负了一笔帐，仍热烈追求，将《幻想交响曲》献给她。

1834年11月23日，《哈罗德意大利》交响曲在巴黎音乐学院首次公演。作为一部标题交响曲，帕格尼尼说：“他很欣赏。”

这部交响曲分四个乐章，即：（1）哈罗德在山中；（2）唱着晚祷歌的巡礼者的行进；（3）阿布鲁齐山民对情人所唱的小夜曲；（4）强盗的狂欢。

1839年11月24日，柏辽兹规模最大的一部交响曲《罗密欧与朱丽叶》戏剧交响曲在巴黎音乐学院首演。

全曲按戏剧情节构思，分为三部分，分别描写械斗、幽会和坟墓3个场面。柏辽兹继贝多芬之后，把人声（独唱和合唱）加进了交响曲，把声乐、器乐和戏剧熔于一炉。

柏辽兹是浪漫乐派作曲家中创作标题音乐的健将，他的两部交响曲（指《幻》和《哈》）包蕴着浪漫主义音乐的各种特征：内容是自传性的，强调个人的自我表现；用“固定乐思”贯穿全曲，并用主题变形的手法使“固定乐思”移步换形，随机应变。充分发挥交响乐队中各种乐器的表现性能，以满足抒情写景的技术要求。

柏辽兹其他音乐创作上也有很大的成就，歌剧《特洛伊人》，是他根据古罗马诗人弗吉尔的诗自己编写的。还有重要作品《安魂曲》（1837）和《赞美歌》（1849）以及清唱剧《基督的童年》（1854）等。

德国作曲家费利克斯·门德尔松（1809—1847）为犹太银行家之子，他的祖父莫塞斯是著名的犹太哲学家。门德尔松的家是柏林的文人荟萃之地。

门德尔松自幼学钢琴，8岁时从师采尔特（1758—1832），学习和声和作曲。1821年，采尔特带着12岁的门德尔松到魏马访问歌德，当时，采尔特和歌德是朋友。

门德尔松为歌德演奏各家各派的音乐，并为他作了解说，歌德戏称为“每日音乐课”。后来，门德尔松又5次访问歌德，和他结成了忘年之交。

门德尔松的音乐课和歌德的文学课，互相交流，使门德尔松获益匪浅，歌德的许多情辞并茂、寓意深远的诗篇，成为门德尔松的创作的重要源泉。

在17岁时，门德尔松就创作了《仲夏夜之梦》序曲。

1829年，门德尔松组织了一次音乐会，演出巴赫的《马太受难曲》，这个作品自巴赫逝世后一直受到忽视，这次演出是19世纪复兴巴赫的转折点。

1832年，歌德还在世时，门德尔松把他的叙事诗《第一次瓦尔普吉斯之夜》写成了一部康塔塔。

门德尔松是个多面手，钢琴家、指挥家、作曲家、音乐活动家和教育家无不能胜任。但正是这些公共事业花去了他很多的精力，使他无法专心搞作曲。

门德尔松在26岁时任莱比锡的布业公会管弦乐团指挥，他把这支乐队改造成欧洲一支最好的乐队。

他还创建了莱比锡音乐学院，把训练音乐家的水准提高了，还要指导各省的音乐节，这都是德国音乐生活的重要组成部分。

门德尔松还曾10次出访英国，在英国的观众中引起了疯狂般的热情，他一直处于幸运的环境中。但正是这种幸运使他过度劳累。

门德尔松的最后一部大型作品《伊利亚》于1846年在伯明翰音乐节期间上演，“激起了维多利亚时代崇尚宗教的情感，还没有其他作品能够这样的

成就。”

1847年，门德尔松因中风而逝世，享年38岁，全欧洲都在哀悼，一个世界性的人物逝世了。

门德尔松的创作题材主要有三个方面：文学、自然和宗教。

文学题材：《仲夏夜之梦》序曲和配剧音乐、《大海的寂静和幸运的航海》序曲、《可爱的梅露西娜》序曲、《吕伊·布拉斯》序曲及为歌德的14首诗谱写的合唱、独唱歌曲。

自然题材：《芬格尔洞》序曲、《苏格兰交响曲》、《意大利交响曲》。

宗教题材：《圣保罗清唱剧》、《以利亚清唱剧》、《宗教改革交响曲》、诗篇歌、经文歌、赞美歌等。

此外，他的钢琴协奏曲（OPP.25, 40）、小提琴协奏曲（OP.64）和室内乐作品大多清新典雅，富于高尚的情趣，并对古典曲式推陈出新，有所创造。

他还首创无词歌（OPP.19b），30, 38, 53, 62, 67, 85, 102，把歌唱性旋律和钢琴织体结合成统一的整体，成为浪漫乐派特性曲的重要体裁。

《仲夏夜之梦》序曲是门德尔松在1826年为莎士比亚戏剧《仲夏夜之梦》所写的序曲，也是一部管弦乐队演奏用的标题性音乐会序曲。

“让我们静静地追着夜的踪影，我们环绕着地球，越过明月的光流。”  
“夜莺，用甜蜜的腔调，给我们唱一支催眠曲吧。”

随着木管奏出最初的速度极慢的4个和弦，弦乐奏出轻柔的旋律，夏夜森林仙境的景色形象地表现出来了。

该作品采用奏鸣式，格调明朗而欢乐。刻画了仙王奥伯伦和仙后蒂坦尼亚的形象，雄壮的号角伴随粗狂而有力的舞蹈性音乐，栩栩如生地描绘了精灵群舞的场面。

一连串热烈、快速旋转的和弦，把乐曲推向高潮，象征着奥伯伦和蒂坦尼亚重归于好以及青年们美好的婚姻。

全曲在轻柔的音乐中结束。

由于作者把古典曲式和浪漫诗意结合在一起，致使1829年在伦敦第一次演出时大受欢迎。柴可夫斯基在听了序曲之后赞叹道：“它新奇，充满灵感，诗意达到了惊人的地步。”

在英国，门德尔松是自亨德尔和海顿以来享誉最高的作曲家。

再说代表德国的浪漫主义思潮的核心人物德国作曲家罗伯特·舒曼。他是一位真正的抒情诗人，他高耸于他所代表的民族之上，为世界艺术作出了他的贡献。

罗伯特·舒曼（1810—1856）出生于萨克森的茨维考的一个书商家庭。8岁就开始学钢琴，后来在母亲的坚持下，舒曼进入莱比锡大学攻读法律，后又进了海德堡大学。

舒曼这时对音乐的热爱与日俱增，他的愿望是要成为一名钢琴家。终于，他说服了他的母亲。

1830年，舒曼从师他未来的岳父弗里德里希·维克（1785—1873）。维克是当时一流的钢琴教师。这使舒曼很兴奋，他曾高兴地说：“我的灵魂和精神焕然一新，我周围的生活就像是成干的喷泉在喷涌、沸腾。”

1832年，舒曼因手指受伤不得不放弃钢琴，而得以专心致志、潜心作曲。这个时期，舒曼的创作灵感的连续性连他自己也感到惊讶：“每一件东西都自己向我走来，激发我把它们一一写出来，好像我可以永远作下去。”

1839年，舒曼还忙于一项他除了作曲外最感兴趣的工作——办报纸和写评论文章。

4月3日，舒曼和他的朋友一起办的《新音乐报》问世，这份期刊成为欧洲最重要的音乐刊物之一。创刊号上刊登了莎士比亚历史剧《亨利八世》开场白中的诗句作为题词：

只有那等听客，来到我们戏院只想听浪荡快活戏文和耍枪弄棒的声音，只想看身穿镶着黄边彩袍的丑角，才定然会感到失望。

从这诗句中可以看出舒曼办这份刊物的宗旨：反对浮华庸俗，维护艺术尊严。

舒曼不仅是杰出的作曲家，还是一位远见卓识的音乐评论家。舒曼的评论文章显示出这位作曲家也是一位有才气的文学家。

舒曼在这一时期作有大量的作品，囊括各种声乐和器乐体裁，但最重要的是交响曲、协奏曲、室内乐、钢琴特性曲、歌曲等。

他的许多作品深受浪漫主义文学影响，如《歌套》(OP.24)、《诗人之恋》(OP.48)、《荷花》、《两个投弹兵》等，都是为海涅的诗谱曲。

而舒曼文学上的成就也功不可没，他的散文诗、虚构的故事、对话或是信件，都像他音乐一样具有个人风格。

舒曼在《新音乐报》所写的文章里，经常提到“大卫同盟”。舒曼在《忏悔日星期二的演说》中解说“大卫同盟”的名称说：

“大卫的盟友们是注定要消灭音乐上和其他方面的一切非利士人的青年和成年人。”

非利士人是古代地中海东岸的居民，以思想庸俗、心地狭隘、头脑空虚而著称，而大卫则是《圣经》中打败非利士人、统一犹太各部落、受到民众爱戴的古以色列国王。

舒曼用大卫同盟来代表艺术上的革新派，用非利士人来代表保守分子。在他的想象中，凡是和他志同道合的人，都是大卫同盟的盟友。而主要盟友弗罗雷斯坦、奥伊瑟比乌斯和拉洛，是舒曼的3个笔名。

从《新音乐报》的笔名中可以看到，大卫同盟的盟友还有：

沃伊格特——舒曼的女朋友利埃特；

约那坦——《新音乐报》的编者松克；

弗里茨·弗里德里弗——画家吕泽尔；

塞尔朋汀——歌曲作者卡尔·班克；

基阿娜、基阿里娜、齐利亚——F.维克的女儿，舒曼的女朋友克拉拉·维克。

舒曼在跟维克学钢琴后，感到自己爱上了老师的女儿了，于是便向克拉拉求婚，但维克坚决反对这桩婚事，最后不得不求助法院。

1840年9月12日，舒曼和克拉拉结了婚，一对伉俪相敬相爱。舒曼便把他的幸福注入了歌曲创作之中。这一年，是舒曼的“歌曲年”。他创作了一百多首歌曲，显现出他的最为完美的抒情天赋。

1844年，舒曼的精神因过度劳累频于崩溃，于是，夫妻便迁居到德累顿累，但不良症状更频繁地出现了。

1850年，舒曼被任命为杜塞尔多夫市的音乐指导，但他不能再主持工作，因而被迫辞职。“现在音乐是寂静了……我将结束了。天已经越来越黑了。”

以后的几年里，舒曼的精神世界彻底崩溃。1856年，在波恩的一家私人精神病院里，舒曼与世长辞了，享年46岁。

在舒曼的创作中，钢琴小曲洋溢着奇异和炽热的情趣，它们充满了激情的旋律、新颖的和声和有利的节奏，充满了浪漫主义的色彩。

其主要作品有：《幻想曲集》、《蝴蝶》、《浪漫曲集》、《童年情景》等。

而舒曼的4部交响乐则完全是浪漫主义的情感。最好的交响乐要数《第一交响曲》和《第四交响曲》，它们表现出了清新的抒情性，这使他的交响乐长时期保持活力。

在舒曼的创作中，大卫同盟的精神是贯穿始终的，我们不仅可以从30年代的《第一钢琴奏鸣曲》等作品中看到“大卫同盟”的英雄气概，就是40年代的《a小调钢琴协奏曲》、1848年革命时期的4首钢琴进行曲和男声合唱曲中，都可以看到：大卫同盟是不朽的。

另外，作为一个歌曲作家，舒曼仅次于舒伯特。他的歌曲构思精致，富于诗意。他所喜爱的诗人是海涅。下面我们就《两个投弹手》说明之。

#### 《两个投弹手》

两个投弹手终于踏上回法国的路途，  
他们曾作过俄国的战俘；  
当他们走到德国的疆土，  
低下了头，心中暗自叫苦。  
原来他们听到了悲伤的消息，  
法国打了败仗，真是耻辱，  
军队崩溃，国破家亡，  
皇帝，连皇帝也作了俘虏！  
投弹兵们热泪盈眶，  
这消息真叫人悲痛欲狂，  
年纪大的一个说：“希望已破灭，  
我的创口疼得我心里发慌。”  
另一个说：“末日已来临，  
我的生活失去了欢欣，  
但家中的妻儿子女，  
还要我去抚养照应。”  
管他什么妻儿子女？  
我心中还有远大前程！  
妻儿子女让他们去乞讨为生，  
我的皇帝，皇帝被俘才叫人震惊！  
哦！我的兄弟，答应我的请求，  
我感到死期已近；  
把我的身躯带回祖国，  
我在故土长眠才能安宁。  
我的十字勋章，  
要挂在我的胸前，  
那长枪要放在我的手边，  
还有那把利剑要佩在腰间。

我要这样躺在墓里安眠，  
犹如战士警戒在前沿，  
等到隆隆的炮声把我惊醒，  
战马的蹄声响在耳边。  
我要看皇帝骑马驰过我的墓地，  
利剑闪闪发光在阳光里，  
我会从墓中一跃而起，  
全副武装保卫我的皇帝。

这是舒曼杰出的叙事性歌曲代表作。歌词出自大诗人海涅的手笔。

在历史上，拿破仑对于铲除欧洲的封建势力，推进资产阶级民主革命，是有历史功绩的。当 1815 年，“维也纳会议”后，整个欧洲又陷入封建复辟时，不少国家的人民重新怀念拿破仑。这首歌就是这种思想的情感流露。

它通过写两个法国的投弹手，于 1812 年从俄罗斯战败负伤，经过德国回法国的遭遇和对话，表达了这一思想情绪。

全曲采用通谱的手法，运用叙事音调塑造了为妻子、儿女担忧的一投弹手，和因作为资产阶级民主革命象征的拿破仑被俘后悲愤的另一投弹手两个不同的人物。

歌曲最后引用了《马赛曲》雄伟的旋律，把战士至死不屈、念念不忘保卫革命胜利果实的壮志表现得十分动人。

可是，拿破仑被俘、自己伤亡、整个欧洲重新回到封建黑暗的统治之中，这位战士最终只能慷慨悲歌。因此，全曲以沉重、悲剧性的钢琴尾奏告终。

而舒曼的另一作品《月夜》，是一首纯洁而深刻动人的音乐诗。德国浪漫主义诗人约瑟夫·冯·艾兴多尔夫（1788——1857）具有民间诗歌的质朴和优美的原诗，与舒曼同样朴素的音乐相得益彰。

这部作品刻画了月夜宁静、安详的自然美，也表现了一个热爱故乡、思念故国的人的心灵美。

全曲几乎仅用同一句旋律不断反复，但具有独立表现意义的钢琴伴奏却塑造了月光如水的清明情景，使音乐丝毫不显得单调。

我们在这里看到了浪漫主义诗歌与浪漫主义音乐的完美结合，产生了具有魔力的效果。“音乐仍然吸引着我，我必须经常用暴力使自己离开音乐。”这是舒曼在他创作高峰时期的热情所表明的，他高尚地履行了艺术家的使命。他说：“把光明送到人的心灵深处。”

早期浪漫乐派的最后一位代表人物是波兰的作曲家弗雷德里克·肖邦（1810——1849），他出生于教师家庭，父亲是居住在波兰的法国人，母亲是波兰人。

肖邦从小就喜爱波兰的民间音乐，7 岁创作了《波兰舞曲》，8 岁就登台公开演奏，15 岁开始发表音乐作品。

1826 年，肖邦进入华沙音乐学院学习。他自幼受爱国主义思想的熏陶，十分崇敬领导起义的民族英雄柯斯丘什科（1726——1817）。1826 年，波兰爱国团体为波兰政治家和历史学家 S·斯塔施茨（1755——1826）举行葬礼，成为一次爱国示威游行。肖邦也参加了这次葬礼，他为自己国家有这样的优秀学者而觉得骄傲，他得到了盖在棺材上的黑纱，他认为这是自己的幸福。

在华沙音乐学院期间，他迷上了年轻的歌手康斯坦蒂娅·格拉德科夫斯卡，这个歌手的叹息和眼泪使肖邦得到了灵感。为此，他作了《f 小调协奏



曲》。

这一年，他才 19 岁，已是华沙公认的钢琴家和作曲家了。

1830 年，肖邦在华沙举行了两次音乐会，演奏自己的第二钢琴协奏曲和第一钢琴协奏曲。11 月 2 日，年轻的艺术家庄邦要动身出国深造，他的同伴们为他唱了一首告别大合唱。

这时，肖邦哭了，他意识到自己再也见不到祖国了，他带着朋友们送给他的一杯泥土远去了。

离国后不久，他的朋友维特维茨基送给他一首爱国诗歌，肖邦为此诗谱了曲，这就是著名的《十七波兰歌曲》之《战士》。

1830 年 11 月 28 日，俄国军队中的波兰士兵发动起义，在华沙建立独立政权，但因领导起义的贵族脱离群众，起义失败。肖邦在维也纳听到这个消息之后，好像看见他的家人和朋友被屠杀，他痛苦万分。

1831 年 9 月 7 日，俄国人占领华沙，肖邦此时在斯图加特，他极为愤怒，怀着悲痛的心情写下了悲壮激昂的《革命练习曲》。

这部练习曲的开头强烈的和弦象征着华沙起义失败的消息犹如晴天霹雳，使肖邦精神上受到沉重打击。接着激昂的号召、内心的苦痛、愤怒的抗议等自上而下倾泻着巨浪奔腾般的心情。

乐曲的结尾非常哀痛，好像对祖国的前途深深地忧虑，但最后仍然回到刚毅的形象，表达出作者对民族解放的坚定信念。

这部《革命练习曲》全然不同于一般训练技术的练习曲，而以其鲜明的音乐形象赋予练习曲以深刻的思想内容和高度的艺术性。

1831 年 9 月 11 日，肖邦流亡到巴黎。他本来还想去很多地方，比如伦敦、美国等。但他的朋友拉德齐维尔王子把他介绍给贵族的沙龙，在那儿引起了轰动，于是决定定居在巴黎。

在巴黎，肖邦极为幸运，结识了一批著名的艺术家。音乐家有李斯特、柏辽兹、罗西尼和梅耶贝尔；文学家有雨果、巴尔扎克、拉马丁、乔治·桑、缪塞和大仲马及海因里希·海涅等。

在这其后的 8 年里，每年的夏天，肖邦都是在诺昂作家乔治·桑的别墅里度过的。这些年是肖邦创作力旺盛时期，但他的健康状况渐渐变坏。他和乔治·桑的关系也从爱情走向争吵、敌视、最后崩溃。

在这期间，肖邦创作了大量内容深刻、感情奔放的作品，抒发抑郁悲愤的亡国之痛，倾注着对祖国的爱恋和思念。

肖邦的创作力在他 34 岁以后便失去了势头，走向尾声了。在肖邦访问苏格兰期间，他写道：

“我的艺术怎么样了？还有我的心灵，我把它浪费到哪里去了？我难得想起他们是怎样自在地歌唱了。那个世界不知怎么地从我身边溜走了，我忘记了，我没有力量。要是我升起一点儿，还会再跌下去的，而且跌得比原来还要低。”

由于肖邦患有严重的心脏病，1849 年 10 月 17 日，肖邦与世长辞了，享年 39 岁。

他的葬礼是他最伟大的成功，公主王妃和艺术家都来向他表示敬意。梅耶贝尔、柏辽兹和德拉克洛瓦都在送葬者之列。

肖邦怀着朋友们送的一杯泥土走了。临死前，肖邦说道：“没有什么比我的祖国更让我热爱的了。”并再三嘱咐他的大姊一定要把他的心脏送回

波兰，其余的都给巴黎。

他的大姊路易莎遵照他的愿望把他的心脏带回祖国。

肖邦是浪漫主义时代最有独创性的艺术家之一，他的风格完全是他自己的，绝不会与其他人相混淆。在第一流的艺术家中，肖邦是音乐史上第一位专写钢琴作品的大作曲家。他把想象全部献给了键盘。

在他的音乐中，精致的装饰——颤音、装饰音、轻盈的过渡句——魔术般地把那些单音延长了。他说：“必须让每个音符都歌唱起来。”

1830年以前他在华沙创作的早期作品，主要是两部钢琴协奏曲和波洛奈兹、玛祖卡、克拉科维亚克等波兰舞曲，以风俗性和技巧性为特征，内容反映了富于浪漫气质的青春和爱情生活。

1830年出国以后，肖邦的风格趋于成熟，一方面体裁扩大，包括练习曲、前奏曲、玛祖卡、波洛奈兹、圆舞曲、夜曲、即兴曲、幻想曲、船歌、摇篮曲等舞曲和特性曲，以及叙事曲、谐谑曲、奏鸣曲等大型乐曲和套曲。

另一方面，音乐的内容加深，作品中注入了强烈的爱国热情和深刻的思想内容。在肖邦的笔下，练习曲、前奏曲、谐谑曲等体裁都提高为独立的艺术作品。肖邦还把声乐叙事曲改造成为戏剧性很强的器乐体裁。

舒曼曾在一篇评论肖邦作品的文章中说，夜曲虽为爱尔兰钢琴家和作曲家菲尔德所创，但提高它的表现力，使它能够表现诗的意境的则是肖邦。

现将肖邦的几部作品介绍如下：

《愿望》（歌曲），选自《波兰歌曲17首》，这首诗是肖邦的朋友维特维茨基所作。

维特维茨基是肖邦最要好的朋友，是当时华沙青年中的先进分子。这些青年常在华沙的“迪尔卡”咖啡馆聚会。

维特维茨基曾力劝肖邦献身于波兰民族音乐创造事业。1831年7月6日，他给在维也纳的肖邦写信，信中这样说道：

“作为一个波兰民族作曲家，你将为自己的天才开辟无比广阔的活动天地，在这个天地里为自己取得永垂不朽的光荣吧。你要经常记住：民族性，民族性，最后还是民族性……。”

肖邦在创作思想上深受他的影响，他的《战士》、《愿望》等诗歌，均由肖邦谱曲。

歌曲《愿望》具有鲜明的波兰民族风格，玛祖卡的节奏和波兰民歌型的旋律，是这首歌曲的主要特点。这首歌曲用三段式写成，第一段结尾“放射着光芒”和第三段结尾“变成天上的太阳”旋律，实际上就是波兰流行歌曲《请允许我为你唱支歌》最后一句的旋律。

1860年，匈牙利大作曲家李斯特把肖邦的6首波兰歌曲改编成钢琴独奏曲，《愿望》就是其中的一首。

下面，我们再介绍一部钢琴独奏曲《24首前奏曲》（作品28）。

肖邦的这些乐曲是具有感人的诗意内容和高超的艺术技巧的钢琴音乐名作，其中多写于1838年底他在他的情人乔治·桑的别墅里，出版于1839年9月。

1849年10月30日，在巴黎马格达林教堂为肖邦举行葬礼时，一位法国音乐家曾以管风琴演奏e小调前奏曲，寄托哀思，使在场者悲痛不已。

肖邦的前奏曲是以24种大、小调写成，它较之过去组曲一类作品的序奏有了较大发展，是具有独立意义的音乐体裁，而与巴赫的前奏曲相比，则增

添了更为浓郁的感情色彩。

舒曼在听过这些曲子后说道：“每一首中精细微妙的笔触都表明：这是肖邦写的。”

在 e 小调中，无限悲痛的感情通过时断时续的抽泣般的音调，表现得颇为深刻。

在 b 小调中，高声部持续不断的单音反复，似雨滴淅沥，如心脏颤动，加上右手波浪起伏的线条，更显出思念和感伤的情调，此曲素有“雨滴前奏曲”之称。

在 C 小调中，类似葬礼进行曲，只有 13 节，音调具有圣咏特点，感情沉郁，可以说是对为国捐躯的民族英雄的缅怀。

在肖邦的《14 首前奏曲》中，较著名的还有 G 大调、F 大调等前奏曲，活泼清新，富于生气。

肖邦就介绍到这里，欲知后事如何，且听下回分解。

## 第七回 李斯特钟情钢琴 寓意深长 瓦格纳垂青歌剧 一往情深

“死去，在年轻时死去——多么幸福”，李斯特与卡罗琳双双坠入情网。《从摇篮到坟墓》，写《塔索》剪发受礼。德累斯特起义失败，瓦格纳潜逃他乡。拨云见日，《帕西法尔》再次辉煌。

且说 19 世纪浪漫乐派创作的成就期，人们更加热衷于表现个人的主观情绪，题材也转向交响音乐和歌剧等大型体裁，成就期的时间大致在 1850—1890 年之间，其代表人物为李斯特、瓦格纳、弗兰克、布鲁克纳、勃拉姆斯、柴科夫斯基等。这些代表人物创作的兴趣，已由早期浪漫乐派的钢琴特性曲和歌曲逐步转为交响之类的大型体裁。

我们先来谈谈李斯特。

李斯特以作曲家、指挥家、教师和音乐活动家的身份占据了 19 世纪艺术生活的中心位置。然而这位取得了巨大成功的艺术家没有脱离浪漫主义的伤感。他说道：“死去，在年轻时死去——多么幸福。”

匈牙利钢琴家和作曲家李斯特·菲伦茨生于 1811 年，自幼跟其父学习钢琴，9 岁时就能演奏难度很大的里斯（1784—1838）的协奏曲。其后，一些匈牙利贵族提供的津贴，使李斯特能够继续深造。

1821 年他随家迁往维也纳，拜车尔尼为师，并师从萨列里学作曲。1823 至 1835 年间在巴黎和音乐家肖邦、柏辽兹、帕格尼尼等交往，深受他们的影响，向往着用艺术改造世界。

1831 年，小提琴家帕格尼尼在巴黎出现，引起了空前的轰动，他使李斯特认识到演奏大师所能达到的高度。而新的大量观众要求有更加辉煌技巧的演奏家，李斯特便试着迎合了这样的需求。

李斯特特别出心裁地用手指表演，并在演出时不再站在钢琴前面对着观众或背对着观众，而采取了更有效果的坐姿。这种姿态显出了演奏者轮廓清晰的侧面像，使人联想起但丁式的人物。

他俯身在键盘上，时而雷鸣轰隆，时而爱语絮絮，时而面带梦幻般微笑，时而悲恸欲绝。他的个性魅力使许多贵妇人神魂颠倒，他成了最伟大的钢琴家和引人注目的节目主持人之一。

李斯特最有传奇色彩的是他的爱情部分。他有三个孩子，但他从没有结过婚，在他 50 多年的大部分时间里，他一直生活在叹息、眼泪和自杀的威胁中。

他曾和著名作家乔治·桑产生了爱情，他们曾一起在瑞士共同生活了一个夏天，后来，因故不欢而散。后来又和洛拉·蒙泰和玛丽亚·迪普莱西先后爱过，其中玛丽亚成为小仲马《茶花女》中的原型。

对李斯特生活发展起过更重要作用的是他和玛丽·达古尔伯爵夫人的关系，他们一起出走到瑞士，过着田园般的生活。这种关系持续了五六年，他们有了三个孩子，其中的科西玛后来成了瓦格纳的妻子。

不久，这种关系又发生了变化，李斯特和伯爵夫人由恩爱如漆变成了仇目相见，于是又在怒愤中分手。分手后，伯爵夫人用丹尼尔·斯特恩为笔名，在小说中把李斯特作为讽刺的对象。

李斯特作为卓越的钢琴家在他名声鼎盛时期退出舞台，专攻作曲。1848 年，他定居在魏玛，担任大公爵的宫廷指挥。

在这一时期，李斯特和亲王夫人卡罗琳·桑威根斯坦双双堕入情网。不

久，亲王夫人来到魏玛，把自己的生命与李斯特紧紧地结合在一起。

这以后，李斯特思想趋于消极，笃信天主教，1865年在罗马梵蒂冈受剪发礼，成为修士。加入教会后，他写出了主要的宗教作品，获得了新的成功。

1875年，李斯特创办了布达佩斯音乐学院，并亲任院长。

1886年，李斯特到拜罗伊特去看望女儿、瓦格纳的遗孀科西玛，在演奏瓦格纳作品的音乐节期间逝世，终年76岁。

李斯特的目标是完美的抒情表达方式，用他所说的“音调的神秘语言”来表现精神状态。他创造性地写出交响诗的形式，使他的抒情有自由表现的余地。

李斯特的作品遍及声乐和器乐的各种体裁，但最重要的是13首交响诗、《浮士德交响曲》、两首钢琴协奏曲、19首匈牙利狂想曲、B小调钢琴协奏曲和三集《巡礼的岁月》。

李斯特把标题音乐的创作提高到新水平，并在贝多芬、门德尔松和柏辽兹等的音乐会序曲的基础上开拓出标题音乐的新领域，首创了交响诗的体裁。

李斯特在1848至1858年间，写了12首交响诗，连同晚年所作的《从摇篮到坟墓》，共13首。这些作品，从形式到内容都和柏辽兹的标题交响曲迥然不同，其目的不在于用音乐来描绘戏剧场面或故事情节，而在于表现某种诗的意境或思想境界。

下面试举《塔索》说明之。《塔索》是13首交响诗之二，又名“悲哀和胜利”，是为纪念歌德诞生100周年而作，首演于1849年8月28日歌德诞辰纪念会上。

塔索全名叫托尔夸脱·塔索，是意大利文艺复兴时期的伟大诗人，一生悲惨，曾因神经错乱而被幽禁多年，晚年穷困潦倒，在意大利四处流浪。

《塔索》的乐曲的标题上，李斯特这样写到：

“最不幸的诗人的悲惨命运，曾激起当代天才诗人——歌德和拜伦的创造力。歌德的生涯是灿烂幸福的，而拜伦的深刻痛苦却盖过了他那高贵的身世。不必隐瞒，当1849年接受为歌德的戏剧写作序曲时，我们从拜伦否请伟大诗人的灵魂所寄予的尊敬和同情中所得到的灵感，比从歌德作品中所得到的更多、更直接、更丰富。”

李斯特将该曲的主题音乐，取材于意大利威尼斯的船歌，这船歌正是以塔索的著名诗篇《被解放了的耶路撒冷》的开头几行为歌词的。全曲用主题和变奏的形式，结合三部曲式原则而写成。

《威尼斯船歌》的旋律徐徐飘来，情绪抑郁而悲壮，歌腔哀伤而严肃，像葬礼进行曲。

接着主题像一首夜曲，叙述塔索生前一些比较明朗的日子，这又像一首坚定而雄伟的进行曲，体现了诗人的崇高气质。

音乐很快形成高潮，好像是欢迎诗人到来的热烈场面。然后转入篇幅较大的小步舞曲，旋律美妙，富有魅力。它使人联想到塔索在菲拉腊公国的宫廷舞会上，受到特别优待的动人情景。

接着，哀伤的船歌和夜曲式的旋律再次响起。那悲剧式的音调再次奏出时，铜管乐发出号召式的音响，弦乐齐奏出向上、奔腾的乐句，船歌的音乐主题变得充满胜利，欢乐、热烈的气氛，显示了塔索死后的光荣。

李斯特的交响诗《塔索》虽从歌德的戏剧得到启发，但他的创作意图并

不是要表现后世文学家所渲染的这位 16 世纪意大利大诗人的生活故事，而是把塔索生前的苦痛和死后的荣誉作为鲜明的对照，显示崇高的文艺事业的伟大力量和最终取得的光辉胜利。

所以说，李斯特的音乐交响诗并不去描绘具体的戏剧情节，而是从性格开始，着力刻画基本人物的形象，即使在《浮士德交响曲》这样多乐章的标题交响曲中，也是这样。

李斯特给音乐注入了鲜明的个性，这是浪漫主义个性的具体体现。我们知道，李斯特是现代钢琴技术创造者之一，他的钢琴小品像他的歌曲一样，具有真正的浪漫主义的抒情性质。

李斯特的 19 首匈牙利狂想曲，可以说是一幅幅匈牙利人民的生活图画，具有鲜明的民族色彩。他的这些作品在他的钢琴作品中占有特殊的地位。

李斯特的 19 首匈牙利狂想曲都是以匈牙利人和匈牙利的吉普赛人的民歌和民间舞曲为基础，进行艺术加工和发展而成的。

匈牙利有一种民族舞蹈叫“查尔达什”，由缓慢的“拉苏舞”和活跃的“弗里士舞”组成，反映匈牙利的吉普赛人时而郁郁寡欢，时而热情奔放的性格。李斯特的大多数狂想曲都具有这种舞蹈的特性。

匈牙利民间音乐的调式、音乐、乐器演奏方式和民间说唱艺术的朗诵调，都在一定程度上反映在他的每一首狂想曲中。下面，试举一例说明之。在李斯特的狂想曲中，其中演奏最多的是第二、第六、第十五狂想曲。这些狂想曲作于 1851—1854 年间。

《匈牙利狂想曲》第 2 首运用匈牙利的民间舞曲“查尔达什”写成。这种舞曲的主要特点是双拍子，前半部称“拉苏”，速度缓慢，后半部称“弗里士”，速度迅急。

乐曲开始是缓慢的引子，它沉着有力而带有宣叙调性，带倚音的音调具有浓烈的匈牙利民间音乐的色彩。然后是“拉苏”部分，悲愁的旋律充满内在的激情，它唱出人民的悲痛、民族的不幸。

随后，音乐变化反复，犹如钟声敲鸣不停。接着，速度加快，进入“弗里士”部分，高潮来临，犹如民间节日欢欣鼓舞的场面。然后重整旗鼓，一泻千里，在振奋人心的沸腾气氛中终曲。

《匈牙利狂想曲》第 6 首由四部分组成：1. “威尔本科什”风格的进行曲；2. 生动的活泼的二拍子舞；3. 朗诵调式的行板；4. 热烈欢快的“弗里士”舞曲。

其中的“威尔本科什”是盛行于 18 至 19 世纪前半叶的匈牙利士兵舞曲，常于募兵时在吉普赛乐队的伴奏下，由骠骑兵作宣传鼓动演出之用。

《匈牙利狂想曲》第 15 首是根据《拉科西进行曲》加工改编而成。《拉科西进行曲》是由拉科西（1676—1735）创作，经比哈里加工的一首士兵舞曲。这首舞曲曾受到李斯特的赞誉。

这部狂想曲共分三段：第一段是雄健的进行曲；第二段优美生动，和第一段形成对比；第三段发展为轻巧的华彩段；最后以气势豪迈的尾声结束全曲。

李斯特的钢琴曲色彩丰富，极富特点，像《爱之梦》，用钢琴“歌唱”：  
爱吧，能爱多久，愿爱多久就爱多久吧，  
你守在墓前哀诉的时刻快要来到了。  
你的心总得保持炽热，保持眷恋，

只要还有一颗心对你回报温暖。  
只要有人对你披露真诚，你就得尽你所能，  
教他时时快乐，没有片刻愁闷！  
还愿你守口如瓶；严厉的言辞容易伤人。  
天啊——本来没有什么恶意——  
却有人含泪分离。

李斯特晚年的钢琴作品中，还有一部《匈牙利历史画卷》，别出心裁地用音乐为匈牙利杰出人物画像。其中有政治家舍琴伊、埃奥特活士、泰勒基、德阿克、诗人菲奥辽士马蒂、裴多菲、音乐家莫松伊等音乐画像。

李斯特是个伟大的音乐家，他的许多作品取材于诗歌和美术，如从拉斐尔的画《订婚》、米开朗基罗的雕刻《思想家》、彼特拉尔卡的3首14行诗等中得到灵感，写成了《巡礼的岁月》中的5首曲子。

如果说，柏辽兹的音乐语言接近于戏剧语言的话，那么，李斯特的音乐语言可以说是和诗歌语言血脉相通的。”

今天，“李斯特音乐”的时代已成过去，但李斯特作为人和音乐家，仍然是一个时代的代言人。他说：“在艺术中，一个人必须以宏大的规模进行工作。”

他就是这样做的。

再说中期浪漫乐派的另一位代表人物、德国著名的歌剧奇才理查德·瓦格纳（1813——1883），也生于莱比锡的一个职员家庭，贫困的生活磨炼了瓦格纳坚定不移的性格。

在瓦格纳还是幼年时，父亲就去世了。后来，寡居的母亲嫁给了路德维希·盖耶。盖耶是个有才干的演员、剧作家和画家，他鼓励瓦格纳发展艺术的爱好。

瓦格纳在12岁时，开始学钢琴，刚刚学了一些五指练习，就要试奏韦伯的《自由射手》序曲。后来从《自由射手》中得到启发，立志于歌剧的创作。

这位未来的作曲家师从管风琴师C.G.米勒，只接受过6个月左右的音乐理论指导，几乎全部是自学成才。1830年，他就写出弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲、序曲等作品。

1831年，瓦格纳考入莱比锡大学，师从魏恩里希学和声及对位。由于生活所迫，20岁时，便放弃了在莱比锡大学学习的机会，在一个小歌剧院里谋得合唱队长一职。

23岁时，瓦格纳与一位女演员结了婚，这时他写出了最初的两部歌剧《小精灵》（1834年）和《禁止恋爱》（1836年）。像所有以后的作品一样，这两部歌剧是由他自己写作脚本。他用这种方法获得音乐与戏剧概念的统一，超越了在他之前出现的任何歌剧。

在这以后的6年里，瓦格纳在几个外省的剧院当指挥，使他获得了实践经验。于是，他雄心勃勃，想到巴黎干番事业。

但是，瓦格纳的计划失败了，他没有征服巴黎，结果落得生活窘迫，十分清苦。然而，两年半的巴黎之旅却意外地得到了收获，他完成了大歌剧《利恩齐》这部作品，并于1842年上演，获得巨大成功。

在这段时间，瓦格纳完成了《浮士德序曲》、《漂泊的荷兰人》等歌剧创作。这些作品均是在他穷困潦倒时写出的。

由于《利恩齐》的演出成功，瓦格纳被任命为萨克森国王的宫廷指挥，

这一年，他才 30 岁。伟大的荣誉鼓舞着他，接连又写出《汤豪舍》和《罗恩格林》两部歌剧。

这是瓦格纳迈出的极其重要的一步，从关于历史事件的戏剧转向理想化的民间传说。这两部歌剧使德国的浪漫主义歌剧，走向中期浪漫乐派的巅峰。

这两部歌剧的主题取材于中世纪的德国叙事诗，它们表现了人对自然的深刻情感，采用了超自然的东西作为戏剧的基本要素之一，并颂扬了德国的国家及其人民。

1845 年，《汤豪舍》在德累斯顿大剧院演出，但公众们没有接受《汤豪舍》，演出失败了。这一打击使瓦格纳又陷于困境。

瓦格纳认为当时的戏剧是腐败的，因为周围的社会是腐败的，便逐渐疏远了掌管着皇家剧院的官僚，这些人反对他的计划；他也疏远了他的妻子明娜·普拉娜。

1848 年德累斯顿发动了起义，瓦格纳加入了旨在结束反动统治者权力的革命阵营，以演说家的身份出现在激进的工人俱乐部里，并在一份无政府主义的期刊上发表《人与现存社会》和《革命》等文章。

他说：“现存制度有害于人的命运和权利。旧世界正在瓦解而走向死亡，一个崭新的世界将从中产生。”

1849 年 5 月，国王及其侍从逃走，但普鲁士国王派来军队镇压起义，起义失败。瓦格纳在李斯特的帮助下，迅速而秘密地穿过边境，逃到瑞士的苏黎世避难。

瓦格纳在苏黎世定居期间，没有写作音乐，而是写出他的最重要的文字作品：《艺术与革命》（1849 年）、《未来的艺术作品》（1850 年）、《艺术与风土》等艺术哲学论文。

1850 年 8 月 28 日，瓦格纳的《罗恩格林》在魏玛演出，由李斯特任指挥，但瓦格纳身在瑞士，未能分享其中的喜悦。

《汤豪舍》和《罗恩格林》都是从早期歌剧通向乐剧的桥梁。《汤》剧中还有分曲的划分，而《罗》剧则更进一步废除了这一切与戏剧无关的东西，音乐与戏剧紧密结合，浑然一体。

在《罗》剧中，戏剧的象征意义也更为清晰，声乐部分也开始从周期性的节奏中解放出来，接近于后来的乐剧作品中的自由风格的旋律。

1851 年，瓦格纳完成了最重要的一篇艺术哲学论文《歌剧与戏剧》，这篇论文奠定了乐理的理论基础。按照乐理的理论，戏剧是目的，音乐是手段，手段必须服从目的，戏剧、诗歌、音乐、舞蹈必须紧密结合成为统一的一个有机体。

接着，瓦格纳开始着手把理论付诸实践，动手写音乐连本剧《尼伯龙根的指环》。这个连本剧共写了四部，即：《莱茵河的黄金》、《齐格弗里德》、《女武神》、《众神的黄昏》等。

1860 年前后，瓦格纳又完成了两部重要作品，即《特利斯坦与伊索尔德》和《纽伦堡的师傅歌手》。

瓦格纳创作不止，但大量堆积的手稿悬之高阁，因为这些作品根本没有希望上演。其原因因为欧洲没有剧院敢上演他的作品，也没有能上演它们的剧院，更没有能胜任演这些作品的演员。

瓦格纳深深地陷入了叔本华的悲观主义和自弃的哲学，在他 50 岁生日那天，他的精神崩溃了，他想到过自杀，他想到过移居到别的国家去，日子荒



废着。

1864年，奇迹发生了，瓦格纳被大赦，准许回国。登上王位的路德维希二世正是瓦格纳音乐的崇拜者，于是，瓦格纳很快被召回国，来到了慕尼黑。

1876年，由瓦格纳亲自主持，在拜罗伊特建造了节日剧院，来上演自己的乐剧。这期间，瓦格纳的妻子明娜去世了，另一位追求者科西玛带着炽热的爱情，来到了瓦格纳的身边。

1877年，瓦格纳开始创作他的最后一部作品《帕西法尔》，这部作品因病拖延至1882年方才完成。

瓦格纳的晚年作品，都是以乐剧的原则为基础的。乐剧也被称为音乐剧，它作为一部完整的艺术作品，为了照顾整体，必须在一定程度上牺牲个体，即约束构成乐剧的各种各样的艺术。

乐剧最理想的题材是神话，因为神话不仅饶有兴趣，而且寓意深长，耐人寻味。神话的寓意是用诗歌来表达的，但诗歌必须用人声唱出来，所以，只有音乐可以传达诗意所触发的强烈感情。

而所唱的歌曲必须是婉转自如的，自由自在的，不应该从形式上分为宣叙调、咏叹调等等；更不应该用周期性的节奏来束缚它。

所以歌曲必须是有一个乐队来完成的复调织体，以体现戏剧的内在动作，正像歌词体现外在动作一样，音乐必须连续不断地贯穿于一幕之中。

因而，我们说，瓦格纳是创造性地开创了一代乐理的新纪元。

1883年，瓦格纳因心脏病复发，逝世于威尼斯，被葬在拜罗伊特。

在瓦格纳的一生中，共写了11部歌剧、9首序曲、1部交响乐、4部钢琴奏鸣曲及大量合唱曲、艺术歌曲等。

瓦格纳使浪漫主义时代的愿望得以实现，他不但把音乐的表现和戏剧的表现尽可能紧密地连接起来，而且还把生活和音乐用最紧密的形式连接起来。

瓦格纳废除了含有咏叹调、二重唱、合唱等的“唱段”歌剧。他的目的是要使旋律成为连续不断的整体，使剧中的感情不会冷却下来。他按照德国语言的音调形成自己的旋律轮廓，比传统的宣叙调更有旋律性，比传统的咏叹调更加灵活和自由。

瓦格纳进行歌剧改革的要点是乐队。乐队是他的音乐剧中起统一作用的主要支柱，它既是剧中人物的参加者，又是理想的旁观者，它可以回忆、预言、揭示或者评论。乐队把剧情、角色和观众都融汇在音响的洪流之中，这种音响体现了追求美感的理想。

在瓦格纳的11部歌剧中，我们试举《汤豪舍》分析之。

这部作品作于1845年，同年初演于德累斯顿，瓦格纳是以19世纪德国爱情歌手的故事编剧并作曲的。剧情是这样的：

在维纳斯堡住着爱与美之神维纳斯。她和仙女们最大的乐趣就是以自己的美貌来引诱瓦特堡的歌手做自己的俘虏。汤豪舍就是这样一位被勾引上的爱情歌手。

后来，汤豪舍逐渐对维纳斯的迷宫感到厌倦，回到了人间。他想加入去罗马巡礼的队伍，以求教皇赦他坠入迷宫之罪。

汤豪舍随着队伍走后，热恋着他的伊丽莎白由于长时间见不到他而得了重病。而汤豪舍到了罗马后，未能如愿以偿，教皇说他的罪永远赎不清，除非他的手杖能长出叶子。

汤豪舍悲恸地回到家乡，回来后，看到伊丽莎白已经去世，便颓然倒在她的棺木上死去。这时，第二批巡礼者回来了，他们带来了汤豪舍的手杖。

汤豪舍的手杖上已经长出青叶，并且还开了花，说明汤豪舍的罪过被赦免了。于是汤豪舍先前是被爱情所迷惑，进入迷宫，犯下罪行，现在，又是被爱情所致死。

歌剧初演时，大家对瓦格纳的许多新的尝试不理解，把它看作是狂妄之作，连舒曼也说：“这里没有旋律。”

后来大家才逐渐地理解并喜爱这部作品。全剧的中心是表现宗教与情欲间的矛盾和斗争，在音乐上各有体现，最典型的是第一幕中《巡礼者的合唱》和第二幕汤豪舍所唱的《歌颂你，爱的女神》。

这部歌剧的序曲采用了以巡礼者的合唱及其发展为基础，再现了宗教的森严和肃穆，圣咏式的主题使人联想到朝圣的人们唱着圣歌，平和而缓慢地行进着。

与圣咏式主题所对应的是描写已经离开维纳斯，并参加朝圣行列的汤豪舍仍然心神不定，不时地为过去的生活记忆所侵扰。

序曲的中部用快节奏的奏鸣曲式写成，描写维纳斯堡中的歌舞酒宴及赞颂女神美貌的失足者汤豪舍，表现腐败的淫乐。这个主题轻佻，具有感人的神秘色彩，宛如魔女们妖媚的舞蹈。

当序曲进入第三部分时，仍旧回到圣歌的主题，但宗教的森严却始终被邪恶魅力的喧嚣伴随着。最后序曲在朝圣者的高歌“哈利路亚”声中结束。

瓦格纳满足了一个时代的追求美感追求英雄性、神秘性和宏伟场面的需要，他以浪漫主义时期最有权威的人物的身份在历史上占有一席之地。他是一位大师，他的成就已成为音乐史的重要部分。

且说中期浪漫乐派的另一位作曲家安东·布鲁克纳（1824——1896）生于奥地利的安斯斐尔登的教师家庭。他自幼失去父亲，靠自学成才。在他11岁时，便自学管风琴，13岁入教堂唱诗班，24岁时，就获得了教堂管风琴师职位。

1867年布鲁克纳任维也纳宫廷管风琴师，并在维也纳音乐学院教和声和管风琴。1891年，维也纳大学授予他哲学博士学位，曾以管风琴大师的身份去法、英等国旅行。

布鲁克纳一生中写有9部静穆庄敬、恢宏冗长的交响曲和大批宗教乐曲，这反映了他虔诚的宗教信仰和内向的性格，他的交响曲保持着传统的四乐章结构。

他一方面继承了古典派的主题发展手法，另一方面又从瓦格纳那里学来了半音化的和声、大起大落的交响性发展和取精用宏的配器手法，他的交响曲往往带有浓厚的宗教色彩和显著的管风琴音响效果。

有人说，布鲁克纳的交响曲是没有歌词的瓦格纳式的乐剧，这不是完全没有道理。据说，他听瓦格纳乐剧的演出，常常只听音乐，而对戏剧情节和舞台表演不感兴趣。

布鲁克纳的交响曲结构庞大，乐队的规模也很大，最后的三部交响曲的慢乐章和末乐章都用了瓦格纳的大号。

1873年，布鲁克纳曾把自己的第二、第三交响曲的总谱拿给瓦格纳看，瓦格纳对第三交响曲留下了深刻的印象，并接受了布鲁克纳的题献。因此，布鲁克纳把第三交响曲称为“瓦格纳交响曲”。

布鲁克纳以瓦格纳为摹本，但他只利用了瓦格纳改革的纯外在的特征：激情、处理的细腻和鲜明的配器手段，而不是通过诗、文学或造型艺术起作用。

布鲁克纳的交响乐风格从贝多芬出发，复调方面从巴赫出发，同时还把交响乐的传统技法同古代众赞歌的因素结合在一起。这些特点使得他与同时代的勃拉姆斯的风格有相似之处，但不如后者的交响乐有那么大的影响。

在布鲁克纳 9 部交响乐中，第四、第七交响曲颇为著名。下面，我们就第七交响曲试分析之。

布鲁克纳是瓦格纳的热烈崇拜者，瓦格纳死于 1883 年 2 月 13 日。在这一个月之前，有一天，布鲁克纳突然预感到了瓦格纳的死亡，沉浸在忧伤的回忆之中。

突然，一个哀歌式的主题从心中油然而起，他迅速地记下了这个主题，他把这一主题写进了第七交响曲的第二乐章。

当布鲁克纳在一个月后，得知瓦格纳突然死亡的消息时，他写这个乐章已经到了最后的高潮。布鲁克纳怀着悲伤的心情写完了这个乐章的最后一段，写得非常悲壮动人，他称之为“丧葬音乐”。

第七交响曲是布鲁克纳的第一首打开欧洲音乐厅大门的作品，并给他带来了国际声望。这部作品 1884 年 11 月 20 日在莱比锡首演，获得了巨大成功。

这部作品共分四个乐章：

第一乐章奏鸣曲式，主题是一个幻想性的主题，再现时达到高潮。尾声很朴素，在 E 大调的持续和弦上，热情高涨。

第二乐章是最著名的一章，作者以此奉献给德国著名作曲家理查·瓦格纳。为了表达他对瓦格纳的真挚的哀悼，他在尾声中用了 4 支曾在《尼伯龙根的指环》中响起过的瓦格纳的大号。

第三乐章谐谑曲，这与整个乐曲的庄严气质是相符合的。

第四乐章终曲，主题是建立在第一乐章主题上的。后面一个众赞歌的主题建立了新的崇高情绪，整个呈示部充满了幻想，对位进行得很丰富，以华丽的尾声结束。

13 年后，即 1896 年，布鲁克纳以 72 岁的高龄谢世。奥地利指挥家勒威（1865——1925）是指挥布鲁克纳作品的功臣，他在布鲁克纳的葬礼上指挥了第七交响曲第二乐章的最后一段，来追悼布鲁克纳的一生。维也纳爱乐乐队的队员们，也根据这个乐章的主题材料改编成铜管乐器演奏的曲子，在这个葬礼上作了感人肺腑的演出。

近年来，好像已经过了时的布鲁克纳交响乐，又重新在音乐厅响起，严肃的作品使听众从中得到美的感受。在西欧，布鲁克纳的作品又开始引人注目。

再说在音乐史上，有一位大器晚成的作曲家约翰内斯·勃拉姆斯（1833——1897），他生于德国汉堡的一个乐师家庭。幼年时，就师从马克森学钢琴。马克森发现他有作曲天才，便教他对位和巴赫、贝多芬的作品。

少年勃拉姆斯在老师的指引下，对巴洛克音乐、古典音乐、民间音乐等产生了极大兴趣。为了答谢他的老师，后来他把他的降 B 大调第二钢琴协奏曲献给了马克森。

勃拉姆斯在贫民区中长大，为了增加家里的收入，他 10 岁时就到这一地区的舞厅里演奏钢琴。20 岁时，他已获得了人们的尊敬，并作为钢琴家为来

访的著名小提琴家莱曼尼的音乐会伴奏。

勃拉姆斯一生交游颇广，尤得舒曼夫妇及约阿希姆的赏识与支持。舒曼曾在他的期刊上发表了著名论文《新道路》，把 20 岁的勃拉姆斯称为“小鹰”，“他发挥了自己的力量，表达了我们时代最高的理想”。

勃拉姆斯的第一交响曲始作于 1855 年，经过 20 年才完成，1876 年初次演出时，德国指挥家冯·比洛把这部作品看作是贝多芬第九交响曲的续篇，称之为“第十交响曲”。

这部作品的第四乐章的主题，常常使人想起贝多芬第九交响曲的《欢乐颂》，这在音乐史上传为佳话。

其后 10 年里，勃拉姆斯又写出田园风味的第二交响曲、英雄气概的第三交响曲、悲剧性的第四交响曲，以及被称为“含有独奏声部的交响曲”的小提琴协奏曲和第二钢琴协奏曲等作品。

所有这些重要作品，都是他在后期创作的，所以音乐史上，称勃拉姆斯是一位“大器晚成”的作曲家。

勃拉姆斯上承巴赫和贝多芬，下继舒伯特和舒曼，用古典主义的旧瓶，装浪漫主义的新酒，写出了大量富于醇厚的抒情性质的交响曲、协奏曲、室内乐、钢琴曲、歌曲等。

勃拉姆斯的主要作品有交响曲 4 部，协奏曲 4 部，弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲、小提琴协奏曲各 3 部，《匈牙利舞曲》，《海顿主题变奏曲》等。

在勃拉姆斯的交响曲中，第一交响曲最引人注目。

勃拉姆斯的这部交响曲是浪漫主义的典型作品。全曲共分四个乐章：

第一乐章，用传统的奏鸣曲式写成。开始是一个宏伟的序奏，带着浓厚的悲剧性气氛。定音鼓不断地敲击，构成了阴沉而不祥的背景。序奏的主题贯穿着整个乐章；

第二乐章是典型的抒情曲。开始由弦乐奏出柔和平静的音乐，接着双簧管奏出沉思的旋律，深化了内心的感觉。接着，带有田园风味的主题开始激荡无比，后趋于平静。绝妙的音色使曲调的感情更加丰富，是全曲给人印象最深的段落；

第三乐章，音乐充满了维也纳日常生活中舞蹈曲的音调，文雅而优美，主题呈现晶莹透明；

第四乐章，以序奏开始，充满了戏剧性的情绪。在剧烈的高潮中，突然，圆号奏出悠长宽广的曲调，把人带到辽阔的境界。

据说，这个曲调是勃拉姆斯在阿尔卑斯山牧羊人那里听来的。接下去，长笛模仿山谷中的回声，清澈、明快，画面极为壮丽。弦乐中的主题庄严朴素，接近民歌。

这和贝多芬的第九交响曲的“欢乐颂”极为神似。尾声中乐队奏出一个热情的“众赞歌”片段，最后，全曲在奔腾澎湃的欢呼声中结束了。

勃拉姆斯是一个传统主义者，他着眼于过去的古典主义时代。他的音乐带有过去的优雅风韵，他的目标是要把新的和重要的事物，仍然能够以古典大师的传统表现出来。

在浪漫主义中后期，没有一部交响曲在思想和构思上超过勃拉姆斯的四部交响曲，所以说，勃拉姆斯是德国古典主义最后的有巨大成就的作曲家。

作为歌曲作家，勃拉姆斯是舒伯特和舒曼的继承者。在舒伯特和舒曼之后，德奥音乐家中几乎没有谁能像勃拉姆斯那样，去专心致志地研究民间诗

词和民间音乐创作。

勃拉姆斯作有 380 首声乐作品，仅配有钢琴伴奏的独唱歌曲就有 200 首，是舒伯特传统的直接继承者。勃拉姆斯喜欢的主题大都是爱情、大自然和死亡。

他的歌曲创作是以民歌为支柱，从诗歌的基本内容和一般情绪出发，用音乐表达诗意，不仅在语言上下功夫，还专门去刻画心理活动或在字里行间中表现细节。这一点是他和舒曼以及后来的沃尔夫不同之处。

而在室内乐作品中，勃拉姆斯比同时代的任何作曲家都更大程度地把握住了交流的内心情感的曲调，这是室内乐风格的本质。

勃拉姆斯在钢琴音乐方面也是一个重要的作曲家。三首奏鸣曲（1852—1853）是他青年时代的作品，《亨德尔主题变奏曲和赋格曲》（1861 年）则代表了这一领域的最高成就。而《帕格尼尼主题变奏曲》则是音乐会上演奏家们喜爱的一首乐曲。

勃拉姆斯的艺术——温柔、深刻、怀旧——不仅标志着一个世纪的结束，而且还标志着一个文化纪元的结束。

这个孤独的狂想主义者，仍是令人印象深刻的人物，是 19 世纪德国理想主义的最后几个代表之一。

法国作曲家和管风琴家塞扎尔·弗兰克（1822—1890）是中期浪漫乐派的又一代表人物。弗兰克原籍比利时，12 岁毕业于列日音乐学校。1836 年，他随家迁居巴黎。

1837 年，弗兰克在巴黎音乐学院学习作曲与钢琴。在这期间，弗兰克连续获钢琴一等奖、赋格一等奖、对位二等奖和管风琴二等奖等诸多荣誉。

1842 年以后他开始演奏家的生涯，并从事作曲和教学。由于弗兰克的早期作品不成功，所以很少流传。

1858 年，弗兰克任教堂管风琴手，但主要仍从事教学工作。他的生活清苦而严谨，紧张而有规律。由于教堂的工作和对管风琴演奏的陶醉，他转向宗教仪式音乐和管风琴音乐的创作。

1872 年，他应聘任巴黎音乐院管风琴班教授，同时仍私下教授作曲。他支持学生大胆新颖的创造，造就了一个完整的作曲学派。如后来在音乐上有所成就的丹第、肖松、杜帕克等作曲家。

1874 年 11 月，弗兰克听了瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲后，在瓦格纳半音化和声的启发下，根据《马太福音》第五章写了清唱剧《入福》。又根据法国诗人勒康特·德·利尔（1818—1894）的诗写了交响诗《风神》。

但瓦格纳的影响，只是促成了弗兰克半音和声的一种因素，他在管风琴上微妙的变化是更重要的因素。

弗兰克经过多年探索，最后 5 年里终于写出了最著名的《d 小调交响曲》、《A 大调小提琴奏鸣曲》、《D 大调弦乐四重奏》等重要作品。

这些作品集中体现了他的创作特征：旋律气质不凡，表现力深刻，和声新颖，结构坚实协调。

特别是“循环形式”的出色运用，可以说是弗兰克的独创，即用共同的主题把几个乐章连结起来。

如《d 小调交响曲》就是用“循环形式”加强主题。这部作品作于 1885—1889 间，是弗兰克唯一的交响曲。

这部作品的主题是表现苦难辛酸，向往光明幸福，最后征服内心的孤独苦痛。他创作性地运用了几个音乐材料贯穿全曲的“循环形式”，以加重主题。

乐曲开始，低音弦乐庄严深沉的音调仿佛是对人生的意义和道路提出疑问：生活是这样艰难凶险吗？

不！那纯洁美好的理想境界，那欣喜若狂的欢乐情景正向人们召唤！

于是，两种力量在搏斗，心绪翻腾激荡。第一乐章在结束时又响起了“疑问”的音调，它以大和弦结束，预示着斗争必将胜利。

第二乐章将慢乐章和谐谑曲相结合。第一部分宁静安祥；第二部分显得流动不安；第三部分由宁静逐渐转向热情。

第三乐章奏出管弦乐强有力的声音。低声部出现了一段新的旋律，表达了由衷的喜悦并发展得十分辉煌。这时，低音又奏出“疑问”动机的变形，仿佛是痛苦的呻吟。

接着又是第二乐章的音调。这样循环曲式就把前面各乐章的主题综合在一起了。各种因素互相对比斗争，引向辉煌的再现。

乐曲进入尾声，在极轻的背景上重新提出疑问，回答它的是第一乐章所提示的理想境界和第三乐章所表达的喜悦心情。这是对人生的肯定和信心。它们逐渐高涨，终于以辉煌的音响达到最后的胜利。

弗兰克的疑问动机，源出贝多芬，为浪漫主义音乐语言的典型音调。第二乐章的抒情主题首先由英国管吹出，当时只有极个别的作曲家在乐队中用过。而弗兰克把它用进d小调交响曲中，算是一种大胆的创新，因而遭到了学院派的猛烈攻击。

弗兰克由于终年忙于教学和管风琴演奏，很少时间作曲，所以他的作品数量很少，但体裁则遍及歌剧、清唱剧、宗教音乐、交响诗、室内乐、钢琴和小提琴作品。

在室内乐中，弗兰克最重要的作品是D大调弦乐四重奏，这是他经过10年时间的酝酿，于1889年春开始动笔，经过数次改写而成。作品的结构完整，感情深厚，是弗兰克的杰作之一。

1890年4月初演时，一贯对他的音乐抱冷淡态度的听众竟大声喝彩。68岁的弗兰克曾几次被请到台上去谢幕，他激动地说：“我的音乐，终于被大家理解了。”

乐曲共分四个乐章：

第一乐章，稍慢徐缓的奏鸣曲式。一开始，歌唱性的循环主题在庄重的和弦伴奏下出现，它贯穿了4个乐章。在呈示部结束后，中提琴静静地奏出了循环主题，使人们沉浸在优美惬意的复调音乐之中，

第二乐章，诙谐曲。先是大提琴的快速乐句，接着弦乐一个接一个地加进来，像精灵一样，到处乱转，与此相对比的还出现了优美旋律的主题；

第三乐章是宽广的慢板。主题旋律气息悠长，甜美而幽雅。

第四乐章结构非常复杂，拍子速度千变万化。先是活跃短小的导入部，接着是第三乐章的回忆，再进入导入部，接着又是第二乐章的回忆，第三次进入导入部，打消了回忆，出现了第一乐章的循环主题。之后，进入活跃的快板。在结尾部，庄重的循环主题，再一次出现，最后是以快速的导入主题而结束。

弗兰克的音乐作品我们就谈到这里，在下回中，我们将把俄国著名的作

曲家柴可夫斯基及后期浪漫乐派的代表人物一一向读者朋友展现。欲知后事如何，且听下回分解。

## 第八回 再创民族色彩 炉火纯青 铺设豪华乐章 意境悠远

不幸婚姻，柴可夫斯基出走，海阔天空凭鱼跃，天涯何处无芳草，《黑桃皇后》、《睡美人》满目青睐。柳暗花明，理查·施特劳斯改换门庭，豁然开朗献佳作，《唐·吉珂德》持矛直刺乐剧。

且说俄国作曲家彼得·伊利奇·柴可夫斯基，生于1840年，在一个厂矿工程师的家庭长大，是一个边远省份沃廷斯克的政府官员的儿子。

柴可夫斯基自幼就开始学习钢琴，但他的家庭打算让他到政府中任职。1859年，他从彼得堡法律学校毕业后，即在司法部任书记。但他又于1862年辞去这个职务，进彼得堡音乐学院学习作曲。

当时他的目标并不宏伟，他说：“当一个好的音乐家，挣每天的面包。”

柴可夫斯基在彼得堡音乐学院，师从安东·鲁宾斯坦，只用了三年的时间，就全部完成了学业。1866年，由他的老师推荐，应尼古拉的邀请，到莫斯科音乐学院任教。

1868年，柴可夫斯基开始和“强力集团”作曲家巴拉基列夫、黑姆斯基—科萨科夫等交往。1869年，他创作了以后具有轰动效应的《罗密欧与朱丽叶的幻想序曲》。

尽管他在莫斯科音乐学院的教学工作十分繁重，这位年轻的和声教授还是勤于创作，在任教的10年里，他创作了一些最成功的作品并且小有名气。

但柴可夫斯基那不规律的个人生活，使他的性格极为敏感，易受沮丧情绪的影啊。为了在生活上获得某种程度的稳定，他与他的学生安东尼娜·米留科娃结了婚。

这不幸的婚姻注定了柴可夫斯基的出走，因安东尼娜事事纠缠着他，使柴可夫斯基对他的同情很快变成极度的厌恶。他的身心已处于严重崩溃的边缘。

这时的柴可夫斯基极力挣脱这种婚姻，想到国外去游览教学并作曲，但由于他经济上一贫如洗，未能如愿。就在这个时候，出现了一位仁慈善良的赞助人梅克夫人。

1876年，梅克夫人与在国外任教的柴可夫斯基建立了通信联系，从第二年起，他得到了梅克夫人每年6000卢布的资助。柴可夫斯基的身心很快恢复，并得以辞去教职，专事创作。

这期间，是柴可夫斯基一生中最多产的时期，1877年，他写出了《第四交响曲》，并题献给梅克夫人，1878年，又创作出歌剧《叶甫根尼·奥涅金》。

柴可夫斯基已是名扬国内外了。而热爱音乐，尤其热爱柴可夫斯基音乐的梅克夫人却一直默默地为他作出努力，一直未和受惠人见面。在莫斯科的寓所里，她通过信件，和柴可夫斯基紧紧联系在一起。

柴可夫斯基是第一个以音乐吸引了西方世界的俄国人。他是这样解释音乐的：

“当一个人写作没有明确主题的器乐作品时，他怎能表达他所体验的难以表达的感觉呢？它是纯粹的抒情过程，是心灵的音乐表白，就像抒情诗人用诗歌表达自己一样，它用声音来吐露心灵。不同点在于，音乐有更加丰富的表现手段，它是更为精细的媒介……。正如海涅所说：‘言语停止的地方音乐就开始了。’”

1888年，柴可夫斯基写出了《第五交响曲》，1893年，又创作了《第六



交响曲》，这是他最重要的几部交响曲的两部。在这些交响曲中，都有壮丽的高潮，受到了指挥大师们和全世界观众的热烈喜爱。

1891年，柴可夫斯基应邀前往美国参加卡内基音乐厅的开幕典礼。他说：“……我确信，我在美国要比在欧洲出名十倍。”

他在最后几年里，他在信中吐露出不再对作曲抱有幻想，他说：“我已经完全把它们写出来了吗？这是可能的吗？我现在既没有乐思也没有想写的东西。”

但在此之后，他写出了令全人类震惊的《悲怆交响曲》，即《第六交响曲》。在这年，他回到彼得堡，来亲自指挥这部伟大的交响乐。1893年，柴可夫斯基染上霍乱，在彼得堡去世，终年53岁。

在浪漫乐派的代表人物中，柴可夫斯基是唯一在创作领域中达到古典大师们的高度赞扬的作曲家。斯特拉文斯基说：“他是我们所有人中最彻底的俄罗斯人，也是最彻底的世界主义作曲家。”

在俄罗斯同胞的眼里，他是一个民族艺术家，在他的音乐中，他把俄罗斯的因素摆在很有份量的位置上。因为简朴的俄罗斯风景，如俄罗斯田野和森林，都能感动着作曲家，使作曲家被热爱自然的思潮所包围。

同时，在创作音乐时，他又是一个世界主义者。意大利歌剧、法国芭蕾舞、德国交响乐和歌曲，都被他吸收到作为一个俄罗斯人继承来的民间旋律中，并在这种混音响中打上了个性极为鲜明的印记。

柴可夫斯基的作品遍及于歌剧、舞剧、交响曲、交响诗、协奏曲、室内乐、钢琴和声乐等体裁。生活在亚历山大二世和亚历山大三世残暴统治下的柴可夫斯基，以一个艺术家的切身体验，在自己的作品中，深刻地反映了当时俄国社会的悲剧性。

在柴可夫斯基创作的8部歌剧中，有两部占据着国际舞台：1878年创作的《叶普根尼·奥涅金》和1890年创作的《黑桃皇后》。这两部歌剧都是根据普希金的诗改写的脚本为基础，在本质上都有抒情的特性。

《叶普根尼·奥涅金》的脚本是由作曲家本人在克·希洛夫斯基的协助下编成，于1879年在莫斯科首演。

剧情主要是奥涅金和塔姬雅娜曲折的爱情故事。整部歌剧音乐形象鲜明，旋律优美朴实，诚挚动人，具有俄罗斯抒情浪漫曲的鲜明特征，尤以细致地刻画人物内心世界见长。

如奥涅金的情敌连斯基的《我爱你，奥尔珈》，音调热烈温存、诚挚谐悦，表现了连斯基对爱情的热烈追求。

还有连斯基与奥涅金在决斗前唱的咏叹调《青春、青春》，运用变速度、切分节奏和临时变化音，使曲调具有浓郁的悲剧色彩，表达了连斯基临死前的复杂的心情，以及对爱情的渴望与追求。

在第三场，奥涅金的咏叹调《假如我喜欢家庭生活》的音调中，流露出奥涅金的表情与以前拒绝塔姬雅娜的爱情时的不近人情和冰冷的气质截然不同。

作曲家在这部自称是“我的宠儿”的歌剧中运用了许多风俗性很强的农民合唱和各种舞曲体裁。

而另一部歌剧《黑桃皇后》的剧本，是由其兄穆·柴可夫斯基根据普希金的同名小说改编，柴可夫斯基作曲的。1890年在彼得堡的玛林剧院首演并获得成功。

剧情是这样的：出身贫寒的青年军官格尔曼与上流社会美丽的小姐丽莎相爱，但阶级地位的差异是他们美满结合的不可逾越的障碍。格尔曼偶然从朋友口中得知丽莎的祖母、年老的伯爵夫人掌握着赌博致胜的三张牌。

于是，格尔曼决心要探出其中奥秘，幻想借赌博发财以改变自己的阶级地位，最后荣耀地娶丽莎为妻。其实，关于三张牌的奇闻，不过是一种虚幻的谣传。

所以，尽管格尔曼为此费尽心机，杀死了伯爵夫人，但一无所获。这时得知真相的丽莎深感爱情的幻灭而自杀，而格尔曼本人也在赌场上输个精光，在绝望和悔恨中拔刀结束了自己的生命。

这部三幕七场歌剧以科学而严密的音乐思维，亲切而真实的19世纪俄罗斯城市浪漫曲的音调素材和主题贯穿发展的交响乐的纯熟手法，集中体现了作曲家歌剧创作的全部成就。

在歌剧《黑桃皇后》中，格尔曼是剧中最重要的人物。在第一场中，格尔曼唱的咏叹调，是他自己的音乐肖像。熟悉的城市浪漫曲的音调，优美的旋律线条和广阔的歌唱性，勾勒出他的基本的性格面貌。

这段咏叹调中，情绪热烈而真诚，对他的社会地位和阶级属性，以及对丽莎的纯真的爱情，都作了生动的展示。

到了第三场，格尔曼与丽莎舞会相见，他仍向她表白爱情，但他在二重唱中的这种表白已经是言不由衷了。爱情的主题完全失去了第一场中悠长而动人的旋律气息。

在这段二重唱中，格尔曼已不是爱情的俘虏者，而是利用手段俘虏了爱情，所以，最后的歌声干脆由伯爵夫人的主题，取代了格尔曼的声部，表明他已被要获取三张致胜的牌的念头纠缠得失去理智。

第六场丽莎在河边的咏叹调，揭示了她等待格尔曼的痛苦心情，主题是从民歌音调发展而来的，可以从中清楚地听到民间悲凉凄楚的哭泣声调。

柴可夫斯基的芭蕾舞也受到了广泛的欢迎。如1876年创作的《天鹅湖》、1889年的《睡美人》、1892年的《胡桃夹子》等，它们既在芭蕾舞剧院上演，也在音乐厅上演。

《天鹅湖》是一部四幕幻想芭蕾舞，为世界芭蕾舞经典名著。主要是讲述被魔法师变成天鹅的奥杰塔公主与王子齐格弗里德的爱情故事，最后，他们战胜了魔法师，天鹅们恢复了人形，两人终于结合在一起。

《天鹅湖》的音乐像一首首具有浪漫色彩的抒情诗篇章，每一场的音乐都极出色地完成了对场景的抒写、对戏剧矛盾的推动以及对各个角色性格和内心的刻画。

如序曲一开始，双簧管就吹出柔和的曲调引出故事的线索，概括地勾划了被邪术变为天鹅的姑娘那动人的又凄惨的图景。

而在第一幕中，是庆祝王子成年礼的盛大舞会，音乐主要由各种华丽明朗和热情奔放的舞曲组成。其中最动人的是第二场中村民们跳的圆舞曲，它以木管荡漾的琶音和中间清新的插曲，使这沁人心脾的乐曲令人难忘。

在第一幕结束时，夜空出现了一群天鹅，乐曲第一次出现天鹅的主题，也是全剧的主要音乐形象，它充满了温柔的美和淡淡的伤感。

第二幕是在月夜的湖畔，白天鹅们翩翩起舞，其中由木管四重奏奏出的“四只小天鹅舞”最为有名。它质朴动人而又富于田园般的诗情画意。

第四幕终曲的音乐以开阔的悲壮旋律开始，但王子的悲痛和绝望都体现

在天鹅的主题中，以后王子心中的激情与大自然的怒吼融成了一片。当天鹅主题再次出现时，节奏拉宽，速度放慢，已变成对胜利了的爱情的辉煌、庄严的颂歌。

这部充满诗情画意和戏剧力量，并具有高度交响性发展原则的舞剧音乐，是作者对芭蕾舞音乐进行重大的改革的结果，从而成为舞剧发展史上的一部划时代的作品。

柴可夫斯基的《胡桃夹子》作于 1892 年，剧本是根据恩斯特·霍夫曼的童话《胡桃夹子和鼠王》及在大仲马改编后写成的。舞剧的组曲于同年 3 月在一次交响乐演奏会上首演。同年 12 月舞剧在彼得堡首演。

《胡桃夹子》剧情：

圣诞节，女孩玛丽得到一只胡桃夹子。夜，她梦见这胡桃夹子变成了一位王子，领着她的一群玩具同老鼠兵作战。后来又把她带到果酱山，受到糖果仙子的欢迎，享受了一次玩具、舞蹈和盛宴的快乐。

该剧管弦乐组曲包括以下几段：

小型序曲。精巧轻快的旋律和节奏，加之清澈透明的配器，把童话世界的那种小巧玲珑、天真烂漫、充满欢乐的气氛充分地表现了出来。

进行曲。是孩子们排队领圣诞节礼物时的进行曲，表现了他们活泼敏捷、天真无邪的稚气和热情。乐曲以铜管清脆的号角般的音调为主，管乐与弦乐轻快地对答。

糖果仙子舞曲。钢片琴独奏晶莹清澈的乐句，仿佛听到喷泉上的水珠溅落。为达到这种奇异绝妙的配器效果，作曲家特意托人订购了这种乐器，并首次把它成功地运用到乐队中去。

特列帕克舞曲。是一首火辣辣的俄罗斯民间风格的舞曲，结尾旋风般的舞蹈动作结束时，高、低音乐的旋律好像在互相竞赛。

咖啡舞曲。在弦乐固定音型上，单簧管奏出朦胧神秘的乐句，小提琴奏出优雅、温柔的格鲁吉亚民间摇篮曲——《睡吧，紫罗兰》，后面懒懒的支声复调，更增添了忧郁奇幻的色彩。

茶舞曲。这是一首谐谑的中国舞曲。短笛独奏出尖锐俏皮的旋律与清脆跳跃的弦乐拨奏对答，仿佛有一群滑稽的小瓷器在跳舞。

牧童舞曲，由三支长笛重奏田园般的旋律，轻盈华丽而诱人。

百花圆舞曲。这是作曲家著名的圆舞曲之一。高雅清秀，富于诗意，旋律如歌，配器辉煌。

此外，《雪花圆舞曲》中美妙清新的童声合唱、第二幕双人舞开始的辉煌的慢板音乐和《巧克力糖舞》等都很出色。

柴可夫斯基涉足了音乐的所有分支。而最重要的作品是他最后的几部交响乐：第四、第五、第六交响曲。

《第四交响曲》是柴可夫斯基获得国际声誉的第一部交响曲。乐曲表现了他的痛苦心情和对幸福的渴望。更重要的是作曲家指出了“只有投入人民之中，才能获得力量，战胜命运，获得胜利”。

该曲是题献给他的资助人梅克夫人的，被称为“我们的交响曲”。

《第五交响曲》反映了沙皇统治下的知识分子彷徨不安的心境，但并不是消极无为的。作者在札记中曾写道：“这一作品是从完全听从命运，面对命运发生怀疑，最后决心通过斗争克服悲惨的命运，从而表现了肯定生活的思想。”

《第六交响曲》又称《悲怆交响曲》，是柴可夫斯基的代表作。“悲怆”这一标题，是他的兄弟莫杰斯特所起，非常贴切地揭示了交响曲所表达的内容。

这部作品完成于 1893 年 10 月，献给他的外甥达维多夫。可惜，在 10 月 28 日，第一次公演后仅几天，他就不幸逝去了。

《悲怆交响曲》表现了悲哀、痛苦、幻想和斗争，而悲剧性的形象和气氛则贯穿始终。这部作品共分四个乐章：

第一乐章，奏鸣曲式。戏剧性的序奏预示出以后的主题，也概括了该乐章的悲哀情绪。动荡不定的主部既有感情的冲动，又有焦急不安的因素。安静的副部则温柔哀婉，仿佛是对幸福生活的憧憬和幻想。

在展开部中，当多种因素激烈的冲突达到顶点后，铜管乐器吹出旧时俄罗斯教堂中为死者举行葬礼时的挽歌《与圣者共安息》的曲调，象征着不可避免的死亡。

第二乐章，复三段式。这是一部二拍子加三拍子的五拍子圆舞曲，充满清新、愉快的气氛和迷人的情绪。中间部分，叹息的音调又驱走了舞蹈的曲调，重又表现出无可奈何的哀伤。

第三乐章，奏鸣曲式。谐谑曲性质的主部和进行曲性质的副部相抗衡。前者动荡不安，后者雄健有力。副部进一步发展为凯旋式的进行曲。结尾中，乐队以强大有力的合奏表现出胜利的欢腾，形成巨大的高潮。

第四乐章，奏鸣曲式。这个乐章好像是一首哀歌，“气氛和‘安魂曲’非常近似”。主部由叹息、下行的旋律和不稳定的和声组成，集中地表现了悲剧的形象。

而副部如泣如诉的音调，表现出悲哀的啜泣和绝望的呻吟。

这时，圆号吹出颤抖一般的八度切分三连音，作为副部的背景，描绘出心的搏跳和颤动。作曲家在酝酿这部作品的过程中，常常情不自禁地淌下热泪。

柴可夫斯基的室内乐作品中，抒情歌曲也占有重要位置。他一生共作有 103 首歌曲，多是用人民群众熟悉的生活语调，来作真挚诚恳的内心刻画。他描写人物内心的痛苦，复杂曲折而又细腻的心理活动过程。

他不爱写叙事诗那样的洋洋长篇，也不写小品形式的短歌。即使他在外部世界——生活场景、大自然——上用笔，往往也只是为了烘托、加强气氛，更扣人心弦地说明作品的主题思想。

如被列入各国著名歌唱家的音乐会曲目的《不，只有他明白》，即使抽去歌词，强烈的感人效果也不会减。

在柴可夫斯基创作的歌曲中，有一首使他全盛时期许多更有代表性的歌曲都黯然失色的，是他带有浪漫主义伤感情绪的作品：《只有孤独的心》。

俄国著名作家肖斯塔科维奇曾这样评价柴可夫斯基：

“他以真实的思想家的深刻性，以大艺术家的直觉，感到了单独的人与整个人类的生活、世界和命运的发展的、矛盾的、辩证的道路。不过，柴可夫斯基的创作以没有宿命论、阴郁性和相信盲目的命运的痕迹。

“他最具有悲剧性的作品，也贯穿着斗争的精神、制胜不可抗的力量的努力。”

所以说，很少有作曲家像柴可夫斯基那样能代表 19 世纪末的情绪。他属于这样一代人，看到自己的信仰已经破灭，但用斗争的精神来替代它，并用

顽强的意志作为支撑，使音乐继续向广度和深度发展。

如果说柴可夫斯基属于浪漫乐派中后期的代表人物的话，那么，沃尔夫、马勒、R·施特劳斯等作曲家，就是浪漫乐派后期的主要代表人物。

且说在 19 世纪末，欧洲音乐界掀起了一股瓦格纳热，许多青年作曲家热衷于瓦格纳错综复杂的半音和声、丰富多彩的管弦乐法和戏剧、诗歌、音乐、舞蹈等诸艺术结合成统一的有机体的乐剧理论。

他们虽然热衷于这个乐剧理论，但又不想单纯地模仿他，而要沿着他的足迹继续前进，去开拓自己的新天地。后期浪漫乐派就是在这样的背景下兴起的。

后期浪漫乐派代表人物的创作活动的时间大约在 1890—1910 年间。

奥地利作曲家胡戈·沃尔夫（1860—1903）出生于音乐家庭，自幼从父学习钢琴和小提琴。1875 年，入音乐学院。当时瓦格纳访问维也纳，沃尔夫带着自己的作品去见他，瓦格纳对他倍加赞扬，使他受到极大鼓舞。

1876 年，沃尔夫被维也纳音乐学院开除，理由是对老师不尊敬，并同其他学生一起捉弄老师。此后，他发愤自学，分析、钻研了大量名家名作，从中汲取营养。

沃尔夫主要创作的是艺术歌曲，为歌德、雷、海涅的诗歌谱写了许多歌曲。勃拉姆斯曾劝他在尝试作曲以前要学对位法，但他不听劝告，全凭自己的爱好行事，以致和勃拉姆斯不欢而散。

1831 年，沃尔夫任萨尔茨堡合唱指挥。1883 年任维也纳《沙龙报》音乐评论员。1897 年起精神失常。43 岁时死于穷困潦倒之中。

沃尔夫是专写歌曲的浪漫派作曲家，毕生作有歌曲 500 多首，这些歌曲所用的诗歌，都是根据他自己的爱好精心挑选的。

沃尔夫生前出版的歌集常按歌词的作者或语种分集，有《莫里哀的歌》（1888 年）、《艾兴多夫的歌》（1888 年）、《歌德的歌》（1889 年）、《西班牙歌曲》（1890 年）、《意大利歌曲》（1891 年、1896 年）、《不同作者的歌》等。

沃尔夫是瓦格纳的热烈崇拜者，他把瓦格纳乐剧的原则用于歌曲，力图使音乐与诗歌熔为一炉。歌曲的伴奏也效仿瓦格纳，喜用半音和声，常常凌驾于人声之上，类似一首独立的器乐曲。

他的歌曲的旋律也是瓦格纳式的朗诵调，在精臻的伴奏支持下，连续不断地发展，因此通常都是通谱歌。

沃尔夫其他形式的音乐作品很少被人提起，他还作了交响诗《潘台西里亚》、弦乐四重奏《意大利小夜曲》等。

再说奥地利另一位作曲家和指挥家古斯塔夫·马勒（1860—1911），他出生于波希米亚的卡里什特一个犹太小商人家庭。童年时即显示其音乐天才，6 岁参加钢琴比赛并获奖，8 岁时即能为别的孩子教课。

1876 年，马勒入维也纳大学攻读历史和哲学，并在维也纳音乐学院师从爱泼斯坦学钢琴，师从富赫斯学和声，师从克伦学作曲。后来他的老师爱泼斯坦劝他专学作曲与指挥，毕业后，即开始指挥和创作活动。

1881 年至 1885 年，他曾先后在南斯拉夫西北城市卢布尔雅那、奥尔米兹、维也纳和卡塞尔等城市担任剧院指挥。1885 年接替匈牙利指挥家安东·赛德尔，在布拉格歌剧院演出瓦格纳的乐剧。

1886 年至 1888 年，他在莱比锡担任德国指挥家尼基什的助手，并亲自

指挥门德尔松的清唱剧《圣保罗》，获得了巨大成功。1888年任布达佩斯皇家歌剧院总监。1891—1897年，任汉堡剧院指挥。

1897年，马勒已是蜚声国内外的当代最伟大的指挥家之一，被任命为维也纳宫廷剧院的指挥。在任期的十年中，维也纳宫廷剧院在他的指导下，达到很高的艺术水平。

1907年起他就任纽约大都会歌剧院首席指挥，先后演出了《特里斯坦与伊索尔德》、《费德里奥》、《唐·乔凡尼》等。

1909年，马勒被选为好乐乐团指挥，致力于演奏水平的提高和曲目的扩充。1911年2月，在纽约冒病指挥最后一场音乐会。5月回到维也纳，不久死于肺炎。

马勒是维也纳浪漫乐派的最后一位大作曲家。他共写了10部交响曲（第十部未完成），他的交响曲规模宏大，并用相应丰富的表现手法来体现他的伟大的艺术理想。

马勒的作品既有崇高的艺术境界，又有清新的自然风光和奥地利民间风格。他不写标题音乐，但早期也用过暗示诗情画意的题目，如《第一交响曲》的题目：

泰坦，交响曲形式的音诗第一部分，青春时代

1. “无止境的青春”

2. “采花”

3. “满帆启航”

第二部分，人间喜剧

1. “搁浅”（卡洛风格的丧葬进行曲）

2. “自地狱”

但后来，马勒废弃了这些题目，坚持他的作品不作任何文学、绘画或感情的联想，要从艺术的绝对价值来理解它、衡量它。

马勒的创作风格，可以分为早期（1883—1900）、中期（1900—1908）、后期（1908—1911）三个时期。下面，我们分析各个时期的音乐作品。

马勒的早期的主要作品是第一、第二、第三、第四交响曲和歌曲《旅人之歌》（1883—1885）、《少年魔角》。

马勒的两部歌曲集与4部交响诗紧密相联。《第一交响曲》的第一、第三乐章选用《旅人之歌》的第2和第4首歌曲：《今天早晨走过田野》和《我情人的一双蓝眼睛》。《第二交响曲》的第四乐章选用《少年魔角》的第2首歌曲《原始之光》；《第三交响曲》的第五乐章选用《少》的第8首歌曲《三个天使在歌唱》；《第四交响曲》的第四乐章则选用《少》的第12首歌曲《神圣的生活》。

马勒的中期作品主要是第五、第六、第七、第八交响曲和歌曲《亡儿之歌》（1901—1904）。《亡儿之歌》是为德国诗人吕凯尔特的诗谱曲的一首歌曲。

《第八交响曲》在中期作品中最为著名。1910年11月20日在慕尼黑初演时，由马勒亲任指挥，号称“千人交响曲”。

实际上参加《第八交响曲》演出者多达1003人，其中乐队146人，4个混声合唱队各250人，童声合唱队350人，独唱者7人。

马勒曾写信给当时著名的指挥家门格尔贝格，信中说：

“这是我迄今创作的最大的作品，内容和形式都是无与伦比的，所以不

可能用语言来形容它。你必须想象宇宙本身在发出声音和歌唱，这已不再是人的声音，而是轨道上的行星和太阳的声音。”

《第八交响曲》分为两部分，第一部分基于9世纪的拉丁文赞美诗《来了，来了，智慧的创造者》；第二部分源自歌德的诗剧《浮士德的终场》。

合唱队最后神秘莫测地唱出意味深长的诗句：“一切无常者，只是一虚影。”

马勒的后期作品主要是《大地之歌》、第九交响曲和第十交响曲的一个乐章。这一时期的作品意境悠远，表情深沉，技术已达到炉火纯青之境界。

下面我们主要介绍《大地之歌》。

1907年春，马勒由于小女亡故，自己又患有心脏病，只得被迫辞去维也纳歌剧院指挥之职，因此心情十分不佳。这时，他想起了汉斯·贝特洛的中国唐诗新译本《中国竹笛》，诗中的思想正吻合他的心情。

于是，马勒便从《中国竹笛》中选出其中7首诗歌，谱写成声乐套曲《大地之歌》。马勒称这部作品是“一部男高音、女低音和乐队的交响曲”。

这部声乐套曲，即交响性的声乐套曲，与他的其他交响曲不尽相同。这部交响曲共分6个乐章，而第一、第四、第六、第九交响曲只有4个乐章；第二、第五、第七也只有5个乐章。《大地之歌》完成于1908年9月，直至1911年11月20日才在慕尼黑首演。

《大地之歌》重点是在第一和第六乐章上：

第一乐章：“愁世的饮酒歌”或称“歌唱大地的苦难的饮酒歌”。写诗人热爱生活，向往自然，但“悲哀到来，心灵的花园一片荒凉”，无可奈何，只能借酒浇愁。音乐以赞颂生活开始，而以悲痛欲绝告终。

这一乐章中的歌词选用了李白《悲歌行》的前半段。而“生命残淡无光，死亦然”句是画龙点睛之笔。这句话在第一乐章中出现3次，一次比一次高半音，正像舒伯特《魔王》一歌中孩子的3次惊呼“爸爸，爸爸……”一样，有异曲同工之妙。

李白的原特有一句是“生死一度人皆有”，是“对酒当歌，人生几何”之意，并非是看破红尘，告别世界。可见马勒借李白的诗来发泄自己愤世嫉俗的思想。

第二乐章：“寒秋孤影”。这是一篇孤独凄凉的抒情诗，忧郁而暗淡的曲调，倾吐了诗人的内心的惆怅。

第三乐章：“青春”。这是一首清新、喜悦的中国情调的小曲，唱出一群书生谈笑风生，饮茶吟诗的情景。

第四乐章：“咏美人”。描绘情人们在醉人的风景中相遇的情景，音乐悠闲而甜蜜，具有别致的中国韵味。

第五乐章：“春天的醉汉”。这是一首醉人的舞蹈曲，又回复到借酒浇愁、逃避现实的主题上。

第六乐章：“送别”。写出了诗人等待朋友作最后告别的徬徨不宁的心情，音乐低沉压抑，给人以一种无可奈何之感。

“送别”是这部作品的思想结论，末段在长大的乐队间奏之后，马勒要求女低音“明白如话而毫无表情地”唱出：“永远、永远，远方蓝色的光，永远……”

这一句选用王维《送别》，原句是：“但去莫复问，白云无尽时。”马勒深刻地理解了“白云无尽时”的含意，所以要求不断反复地咏唱：永远、

永远……

这时，音乐渐渐缓慢，渐渐消失。他也是要借王维的诗，来表达要“辞别”这个“生命惨淡无光，死亦然”的寂寞荒凉的世界，飘然远去。

马勒创作这部作品的中心思想是向混沌的黑暗的世界告别。所以，他辞别的是“生命惨淡无光，死亦然”的世界，去追求自己的生活而不是死亡。

正因为如此，马勒很担心这部作品会对社会产生消极作用。他曾和指挥家布鲁诺·瓦尔特谈到“送别”一章时说：“这是听众可以忍受得了的吗？”

马勒在其他作品创作中，成就也极为辉煌。他除了写有10部交响曲外，还写有4部乐队伴奏的声乐套曲、一部清唱剧和5部歌曲集。

在马勒创作的歌曲中，其中描绘奥地利风俗民情的具有民间风格韵味的占绝大多数，如《少年漫游之歌》。

这是马勒青年时代写的一组套曲，用反衬的手法描写一位少年因失恋而在漫游中遭遇到的种种痛苦。其中描绘大自然和美好生活的段落，具有纯朴浓厚的民族风格。

全曲由4首歌曲组成：

·《当我的爱人举行婚礼时》。

·《今天早晨去散步》，写少年见到大自然的美景和生活的朝气蓬勃，而感叹自己幸福的消逝。

·《我有一把炽热的刀》，具有戏剧性的表现力，后半部叙述了失恋者不论望向何方，不论是醒是睡，看到的和听到的始终是他恋人的倩影和朗朗笑声，无法忘怀，无法摆脱爱的魔力。

·《一对蓝眼睛》，以小调色彩和进行曲节奏，表现少年怀着忧郁的心情在漫游，决心远离他心爱的人，孤寂地去流浪，最后叙述了少年在菩提树下入睡，不知道一切是否会重新好转：“爱情与痛苦，人世与梦。”

马勒的作品，民族风格强烈，生活气息浓郁，和声手法精致，管弦乐配器绚丽多彩。不愧是维也纳浪漫乐派的最后一位大师。

再说德国浪漫主义乐派的代表人物理查·施特劳斯，1864年出生于慕尼黑的一个音乐之家。他的父亲是宫廷乐队中的圆号演奏家，母亲是一个非常有钱的啤酒商的女儿。音乐和金钱，是施特劳斯一生的爱好。

施特劳斯在4岁时开始接受正规的音乐教育，5岁开始作曲，10岁就写出了《节日进行曲》和《木管小夜曲》。1881年，慕尼黑演出了他的作品：《d小调交响曲》。

1882年，施特劳斯进慕尼黑大学学习。1883年，他那古典形式的作品的写作技术已相当熟练，他的老师本诺·瓦尔特非常欣赏和赞许，并亲自演出他的小提琴协奏曲。

1884年，施特劳斯的作品第一次在美国演出，并由美国著名乐团纽约好乐乐团演出，T·托马斯指挥，演出很成功，施特劳斯在美国一举成名。

同年，应迈宁根乐队指挥家冯·比洛的邀请，担任迈宁根乐队副指挥。翌年，施特劳斯任正指挥。

在乐队里，他结识了诗人、小提琴家亚历山大·里特，里特劝他摆脱早年保守的创作风格，鼓励他创作表现诗情画意和哲学思想的交响诗。并以李斯特、柏辽兹及瓦格纳作品为榜样来表达音乐”。

施特劳斯在里特的思想影响下，从追随勃拉姆斯改弦易辙为追随李斯特和瓦格纳，走上了写作标题交响音乐的道路。



1886年，施特劳斯在写作生动的标题音乐中找到了自己真正的风格，发展了他自己称作的“音乐中的诗意，音乐中的表现”。从此，便专注于交响诗的写作。

施特劳斯称他的标题交响音乐为“音诗”，他的创作题材非常广阔，包括文学、传说、哲学、自然和自传。他把瓦格纳的主导动机体系用进了交响音乐，并发展了李斯特的主题变形手法，在音诗中交织着代表有关标题内容的动机，并随机应变，移步换形。

所以，自他的第一部音诗《马克白斯》（1886年）之后，便一发而不可收，又写出了《唐·璜》、《唐·吉诃德》（文学）、《梯尔·艾格施皮尔格》（传说）、《死与变形》、《查拉图斯特拉如是说》（哲学）、《自意大利》、《阿尔卑斯山交响曲》（自然）、《英雄的生涯》、《家庭交响曲》（自传）等一系列交响音诗。

这些作品在19世纪末震动了保守派，确定了施特劳斯的地位。

他大胆地使用不协和音和多调性，并凭借卓越的配器技术，有预见性地使用了一些现代的音响效果，利用各种乐器特有的音色，来刻画人物性格和进行绘声绘色的描写。

如用独奏大提琴代表唐·吉诃德；

用中音大号代表桑丘；

用加弱的铜管乐器描写《唐·吉诃德》中的羊叫；用尖锐的木管乐器代表批评家。

在《阿尔卑斯山交响曲》中，描绘山中景色所用的乐器，不仅有吹风机，还有打雷机和牛铃。

他力图把音乐的表现功能，扩张到具有描绘生活细节和家庭琐事的力量。如在《家庭交响曲》中意图描写孩子的洗澡，在《阿尔卑斯山交响曲》中，着意描绘小溪、瀑布、冰河和迷路者等。

施特劳斯在写哲学题材的作品如《查拉图斯特拉如是说》时，企图使观众在听了他的音乐后能够得到读尼采著作所得到的同样的感悟，他说：

“我打算用音乐来传达人类进化的概念，从它的起源，通过宗教和科学的不同发展阶段达到尼采的超人观点。”

施特劳斯在写自传性的作品如《英雄的生涯》时，则把自己奉为英雄，描写了英雄（艺术家）对敌人（批评家）的斗争和英雄洋洋得意回忆过去的成就（自己的作品）。

所以，以上所提及的作品和创作方式显示了施特劳斯惊人的创造力和大胆创新的勇气，受到了保守派的猛烈的攻击和崇拜者的热情赞扬。

当时著名的指挥家冯·比洛称施特劳斯为“理查第二”（理查是瓦格纳的名字），说明了当时的艺术家们已默认了他是瓦格纳的合法继承人。

1900年以后，施特劳斯的创作兴趣由交响乐转到现代歌剧创作上来。1905年，他根据圣经故事《新约·马太福音》第14章创作了歌剧《莎乐美》。1909年，又创作了歌剧《厄勒克特拉》。

在这里，施特劳斯把瓦格纳的乐剧“强度”和现实主义管弦乐法发展到了极限。他把这两部歌剧的剧情压缩在1小时40分钟左右的独幕剧中。这样一来，情节比较紧凑，留给人的回味余地也相应增加。

《莎乐美》中的管弦乐特别绚丽多彩，能够描绘柔和的月光一直到施洗约翰（剧中人物）的斩首等一切情景。这种乐队中的真正现实主义，甚至超

过了《厄勒克特拉》。

在这两部歌剧中，刺耳的不协和音，流动不息的无终旋律和交织在乐队中的主导动机的应用，比瓦格纳走得更远，人声的旋律线随着戏剧语言上下起伏。

在被称为“恐怖歌剧”的《厄勒克特拉》中，不协和音与近于无调性的和声，是与残忍狂暴的剧情相适应的。音响尖锐刺耳，还常常利用增四度或减五度的和弦关系，来突出凶险不祥的恐怖感。

《厄勒克特拉》代表了现代歌剧的一个转折点，在人声和管弦乐上，很难有什么方法能比这部歌剧更现实主义化了。

1910年，《厄勒克特拉》的剧作者霍无曼斯特为施特劳斯提供了一部富于人情味的台本《玫瑰骑士》。施特劳斯为这部歌剧写的音乐，也变得优美华丽，其中迷人的圆舞曲，尤其是扣人心弦，成为施特劳斯最通俗的作品，我们在后面将详加介绍。

1933年，德国纳粹上台，国社党夺取政权，使施特劳斯面临着一个挑战和机会。挑战是指他要么公然反对，要么离开德国；而机会则是这是通向最高权力的道路。

施特劳斯挑选了这个机会，被任命为国家音乐局局长。

1935年，施特劳斯写了一部歌剧《沉默的女人》，在德累斯顿首演。因为这部作品的编剧斯蒂芬·茨维格是犹太人，为纳粹所不满，施特劳斯因此而辞职。

1945年，当纳粹当局的末日到来的时候，81岁高龄的施特劳斯又写了一部由32件独奏弦乐器演奏的《变形曲》，表现了他看到慕尼黑遭到毁灭时的阴暗心理。

第二次世界大战后，由于在英国和美国演出他的作品而应付给他的巨额款项被当作战争赔款而没收，施特劳斯的生活已接近于贫穷。慕尼黑特别法院也正调查他和纳粹的合作关系，他成了受害者。

1948年，他被宣告无罪。1949年，施特劳斯在他85岁生日后不久便去世了。

在那些继承李斯特、瓦格纳的交响诗形式的作曲家中，施特劳斯占据了领导地位。尽管他在20世纪中生活了很长时间，但他在19世纪末写的一些交响诗是产生于并属于浪漫主义传统的。

施特劳斯把19世纪对带有故事内容和图画般音乐的爱好推向极点。他的音诗是管弦乐作品的宝库。他的总谱散布着多姿多彩、琳琅满目的音符，这些音符充满了运动和姿态、音响和感情。

下面我们举出他的管弦乐曲《死与变形》进行分析。

在瓦格纳的侄婿、小提琴家亚历山大·里特的思想影响下，施特劳斯于1889年在慕尼黑创作了这部交响诗。并请里特题诗，于1891年发表。

该诗的内容是：

1. 简陋的小屋里，残烛闪动着幽暗的微光，一个极度虚弱的病人躺在床上。经过与死神的殊死搏斗，此刻他疲乏不堪，昏昏睡去。

屋里，只有墙上的挂钟轻轻摆动，发出滴答声响，令人毛骨悚然的寂静预示死神步步接近。病人苍白的脸上露出一丝惨淡的笑意，是他在生命的最后瞬息重温金色的童年时光。

2. 死神哪能恩赐牺牲者，容他安然入梦。它残暴地摇醒病人，一场搏斗

又起。求生意志与死神威力的搏斗，短兵相接的厮杀，可是谁也无法战胜对方。一切又恢复平静。

3. 搏斗，耗尽病人的全部力量，他疲竭却无困意，如在高烧的狂热中。他一生的经历，一点点地、一幕幕地在眼前掠过：

童年时代好似清晨喷薄欲出的一轮红日、闪耀着纯洁天真无邪的光芒。青年时代，他粗鲁莽撞、磨炼、测试着自己的力量。

他长成勇于斗争的壮士，胸中燃起追求人生更高价值的欲望。让理想更壮观，是引导他走过人生历程的崇高目标。

冷潮、热讽……在创业的道路上，尘世为他设下重重屏障。一旦他感到目标在望，一声雷鸣却在耳边轰鸣：‘停一停！把障碍当作马镫，登着他攀得更高’。

他向前冲，向高攀，奔赴他的神圣目标？……死神“瞥”地砸下最后一锤，尘世的躯体被劈成了两截，病人的眼睛被蒙上了夜幕。

4. 苍穹传来强者，祝福他升入天堂，实现梦寐以求的愿望：从尘世解放了的尘世的变形。。

这部作品的音乐与诗的结构相像，也由四个部分组成：

慢板；  
激动不安的；  
不太活泼；  
中板。

段落间互相关联，形成一个整体。每个段落用了一个自然段的诗为标题。音乐素材简洁，效果却变幻无穷，交响化的连续展开，统一于严谨的结构之中，在题材与风格的协调方面达到相当高的艺术高度。

施特劳斯的歌剧也长演不衰，直至现在还在广泛地上演。1911年初演于德国德累斯顿歌剧院的《玫瑰骑士》，是有着丰富的美妙抒情旋律和使人入迷的圆舞曲。

这部作品的剧情是这样的：

巴伦·奥克斯男爵告诉玛莎琳公主，他决定与商人范尼拉尔的女儿索菲亚结婚，并带来了银制的玫瑰花，请公主派人送往索菲亚的家中。奥克塔文伯爵藏在屋里听到后，便男扮女装成公主的侍女走了出来。

巴伦看到“侍女”后，立即钟情于“她”，后来公主便把送花的任务交给奥克塔文。当他把玫瑰花送到范尼纳尔家后，索菲亚和他一见钟情，热恋起来。

巴伦知道后便要和他决斗，索菲亚认为巴伦行为粗暴，拒绝和他结婚。但父亲却硬逼她应允这件婚事。

就在这危急关头，奥克塔文想出条妙计：他以公主的侍女的名义约巴伦晚上相会，正当他假装和巴伦调情时，有个妇女领着一大群孩子闯进屋来，说巴伦在外面生了这么多孩子不管，却在外面和女人鬼混。

吵闹声惊动了索菲亚父女等人，索菲亚乘机提出毁掉婚礼，她父亲只得同意。后来，当巴伦明白自己受骗时，为时已晚，因为这事已被人们当作笑柄了。

奥克塔文告诉玛莎琳公主，他和索菲亚真诚相爱，并请求公主让他们结为夫妻时，公主忍痛割爱，并主持了婚礼。

这个故事发生在玛丽亚·泰雷莎统治下的维也纳，主题是永恒的：青春

和美貌的消逝；年纪不轻的玛莎琳，她与时间进行着一场注定要输的斗争；声名狼藉的巴伦；索菲亚和奥克塔文对爱情的醒悟。

施特劳斯的这部喜剧洋溢着维也纳圆舞曲的气氛，他通过音乐使这些人物活动起来。

在这部歌剧中，他集中了他所有的管弦乐色彩的魔力。

序幕一开始，乐队就奏出了主人公奥克塔文的音乐主题。它雄壮而生气勃勃，表现了这个青年人热情豪勇的性格。随后是玛莎琳柔美悠扬的音乐动机，二者交织，达到高潮。后转到舒展徐缓的曲调，描写了年轻人的爱情波涌。

第二幕一开始乐队奏出了范尼纳尔沉闷的主题，接着是订婚的主题，奥克塔文与索菲亚一见钟情。他愉快地唱起了《我几曾享受过如此欢乐》，曲调充满激情与欢悦，表现了初见索菲亚时的兴奋心情。

第三幕，当玛莎琳答应奥克塔文和索菲亚的婚事时，有一段著名的女声三重唱《我发誓要公正地爱他》。最后一对情人紧紧拥抱，同声欢唱梦一般的奇迹：《告诉我，这是梦还是真的》，表达了他们结为良缘时，那种欣喜若狂的喜悦心情。

其中的《玫瑰骑士圆舞曲》，后来成为音乐会上常演的名曲。

施特劳斯像为数不多的艺术家那样，是一个世界性人物，影响着他那个时代。他说：“我们所有人都是时代的孩子，绝不会跳出它的影子。”施特劳斯也是 20 世纪重要的作曲家之一。欲知后事如何，且听下回分解。

## 第九回 如火如荼上演浪漫歌剧 异彩纷呈再添民族乐派

法国的大歌剧、喜歌剧、抒情歌剧成了“拯救歌剧”的先头兵。罗西尼、威尔第把歌剧注入了浪漫主义。俄罗斯、匈牙利、罗马尼亚等民族乐派纷至沓来。

且说格鲁克的歌剧改革，促进了歌剧的健康发展，到了拿破仑帝国时期，歌剧更是崇尚豪华壮观，剧情具有政治和历史意义。19世纪上半叶，巴黎已成为欧洲的歌剧中心。

著名作曲家斯蓬蒂厄曾任拿破仑的皇后约瑟芬的御前作曲家，他把格鲁克后期歌剧的英雄性格和拯救歌剧的戏剧紧张性结合起来，配上壮丽的独唱、合唱和乐队音乐，开了法国大歌剧的先河。

法国大歌剧产生于19世纪20年代末期，在30、40年代最为盛行。剧情大多采用历史题材，讲究富丽堂皇的布景和场面，剧中没有说白，主要是独唱、合唱和管弦乐，合唱在歌剧中起着重要的作用。

法国著名的歌剧台本作家斯克里布和作曲家迈耶贝尔是法国大歌剧的倡导者。斯克里布是19世纪最多产、最有影响歌剧台本作者，他所作的歌剧台本多达130部。

用斯克里布的台本写成的歌剧，奥柏有39部，阿莱维有12部，亚当有9部，多尼采蒂、迈耶贝尔和布瓦尔迪约各有5部，埃罗尔德有4部，凯鲁比尼、奥芬巴赫和威尔第等各有2部。

在斯克里布的大歌剧台本中，主人公祸福无常的命运，利于作曲家用前后强烈对比的音乐来描写悲欢离合的情节，即一波未平一波又起的戏剧场面，利于作曲家把波澜起伏的音乐浪潮推向高潮。

如1828年，法国作曲家奥柏用斯克里布的台本创作的歌剧《波尔蒂奇的哑女》，揭开了大歌剧的帷幕。

这部歌剧以1647年那不勒斯渔民反抗西班牙压迫的起义为背景。栩栩如生的布景，真实地反映了那不勒斯的地方色彩，如火如荼的音乐，深刻地表现了起义渔民那不畏强暴的爱国热情。

这部歌剧于1828年2月在巴黎进行首场演出时，轰动一时。当时，瓦格纳看了后，大为激动。1830年8月，这部歌剧又在比利时布鲁塞尔演出，对比利时人民反抗荷兰统治的起义起了推动作用。

比利时观众当看到歌剧中维苏威火山爆发、山石崩落时，犹如给起义添柴加火，所以，歌剧一落幕，热情激动的观众便冲出剧院，参加到起义的行列。

罗西尼的《威廉·退尔》也同样使人兴奋，这是为巴黎歌剧院创作的。其序曲、合唱曲，特别是在吕特利的誓言及其戏剧处理，迄今仍有影响。

阿列维的《犹太女》，也大胆地遵循了具有煽动性的剧情。而使法国大歌剧达到高峰的，是作曲家迈耶贝尔在1931年根据斯克里布台本创作的歌剧《恶魔罗勃》。

19世纪20、30年代法国人歌剧的巨大成功，是和著名舞台美术家西塞里、达盖尔巧夺天工的舞台设计分不开的。那富丽堂皇的布景、豪华壮观的场面，给法国大歌剧增添了无尽的魅力。

再说18世纪兴起的法国喜歌剧，到了19世纪有了较大的发展。如法国歌剧作曲家埃罗尔德的《泽姆帕》、《决斗场》，布瓦尔迪约的《白衣女人》

等，都用浪漫主义题材，音乐深情婉转，妩媚动人。

到了 19 世纪 50 至 60 年代，法国喜歌剧发展为趣歌剧。它是一种诙谐的、带讽刺性的喜歌剧。法国作曲家奥芬巴赫是趣歌剧的创始者，他的《美丽的海伦》、《地狱中的奥菲欧》是趣歌剧的典范作品。

趣歌剧又被称为小歌剧或轻歌剧，它与法国大歌剧和意大利趣歌剧有所不同。法国大歌剧一般都是从头唱到尾的；而意大利趣歌剧是唱宣叙调；法国趣歌剧，也称轻歌剧是有说白而不唱宣叙调的。

法国喜歌剧在向趣歌剧发展的同时，又在另外一些作曲家的手里演化成抒情歌剧。它像喜歌剧一样，以优美的旋律引人入胜，规模在大歌剧和喜歌剧之间。

抒情歌剧的重要作曲家有托玛、古诺、圣-桑、马斯内等，他们的歌剧常取材于歌德的作品和圣经。

下面我们来着重介绍法国作曲家比才和他的作品《卡门》。

比才 1838 年生于巴黎，世界上上演率最高的歌剧的作者。9 岁时即入巴黎音乐学院。20 岁时赢得了这年学院的最高奖——罗马大奖。1863 年，他写出了他的第一部关于爱情和锡兰宗教仪式的歌剧《采珠人》。

1870 年新婚不久他便参加了国民自卫军，后终生在塞纳河畔的布基伐尔村写作。1872 年，他为阿尔丰斯·都德忧郁色彩的戏剧《阿莱城的姑娘》作曲，使比才更加出名，并显示出他是一个清晰风格的大师。

不久，比才接受了梅拉克和哈莱维根据梅里美小说写成的脚本，创作出歌剧《卡门》。比才在这部作品中，对生活中的几个真实人物作了细致的描写，并把性格矛盾和冲突不断上升到高潮，从而深刻地揭示了这部作品中卡门的悲剧结果。

这部作品于 1875 年初次演于巴黎，同年 6 月，当它演到 37 场时，比才壮年逝世，他逝世之日正是他风格成熟之时。

下面，我们来详细地分析这部歌剧。

剧情：

烟厂女工卡门是一个漂亮而性格坚强的吉普赛姑娘，她爱上了军曹唐·何塞，她运用了自己罕有的女性魅力使何塞陷入情网。

何塞因此抛弃了原来的情人、温柔而善良的米卡埃拉，并私自放走了已被捕的卡门。何塞被捕入狱。后来，何塞出狱后，又与他的上司祖尼加少校因卡门而拔刀相见。何塞不得不离开军队，加入卡门所在的走私行列。

可是，此时的卡门却和斗牛士埃斯卡米洛海盟山誓了，又导致了何塞与埃斯卡米洛之间的决斗。决斗中卡门又明显地袒护斗牛士，更使何塞难以忍受。

随即盛大而热烈的斗牛场面出现了，正当卡门为斗牛士埃斯卡米洛的胜利而欢呼时，何塞找到了卡门。倔强的卡门断然拒绝了他的爱情，何塞抽出利剑，刺死了她。

这部抒情歌剧的力量来自爱情、仇恨和欲望的冲突。剧情的发展是迅速而无犹豫的，剧中人物一步一步地走向死亡。

歌剧的歌词简洁而紧凑，围绕着几个关键字眼——爱、恨、死、决斗——来演唱。在剧中，卡门的表演尤为突出，表现出各种特性：温柔、残忍、诱惑、傲慢、淫荡、狡黠。她是歌剧中著名的角色之一。

至于唐·何塞，他是个单纯的士兵，被摆脱不了的爱情带向毁灭，这是

一张卡门编织的网，在这张网中，他被自己隐藏最深的力量所束缚。

另外，斗牛士埃斯卡米洛，在卡门的爱情中，取代了何塞，他是一个狂妄自大的人。而米卡埃拉是何塞两小无猜的情人，她徒劳地想使何塞回到家乡去过有益的生活。她是美德和忠诚的化身。

这些人物和冲突以歌剧艺术的最高水平表现了出来，他们通过音乐栩栩如生，没有音乐他们是不可想象的。

这是一部以合唱见长的歌剧，各种体裁和风格的合唱共有 10 多首。其中烟厂女工们吵架的合唱形象逼真，引人入胜；群众的合唱欢快热烈，色彩缤纷。

歌剧着力刻画了女主人公卡门鲜明而复杂的性格。剧中有描写卡门的主导动机，又称为“命运动机”，这个具有吉普塞音阶特征的动机贯穿全剧，在关键处不断地预示或点明这部作品悲剧的结局。

这是一部四幕歌剧。在第一幕中，卡门所唱的哈巴涅拉的《爱情就像一只不驯服的鸟》，是表现卡门性格的一首歌曲：

“爱情变化无常，狂热又自由，是一只没有人能够驯服的鸟儿。……你若是不爱我，我可爱你。如果你爱我——你可要当心。”

它通过连续向下滑行的乐句的不断反复，表现了卡门热情奔放、魅力诱人的形象。

在第一幕中，另一首西班牙塞士第亚舞曲中，带有咏叹调性质，以鲜明活泼的节奏、热情而带有几分野气的旋律，进一步展示了卡门泼辣的性格。

第二幕中的《斗牛士之歌》，是埃斯卡米洛答谢欢迎和崇拜他的群众而唱的一首歌。雄壮的音调，有力的节奏，宛若一首凯旋的进行曲，卡门被深深地吸引了。

第三幕，卡门对何塞已经厌倦了，说他还不如回家去。他们争吵起来，这时乐队奏起了“命运”的动机。

在这幕中，《纸牌三重唱》是这部歌剧中的精彩场面之一。卡门与两位女伴的三重唱，对卡门作了深刻的心理刻画。卡门洗了牌，抽出一张黑桃 A。“死亡！我看得很清楚，先是我，后是他。”

卡门在极为悲恸的独角戏中，接受了她的命运。她唱道：

“你害怕的结果躲不开，洗牌也是枉费心机，完全没有用，纸牌不掺假。……尽管试上 20 次，无情的纸牌仍然是——死亡。”

这深沉而哀伤的内心独白，进一步揭示出卡门的悲剧命运。

第四幕的前奏曲给人一种凶兆的感觉，预示着卡门的死亡。在弦乐拨奏和铃鼓的伴奏下，双簧管奏出阴暗的曲调。

最后的二重唱，更富有魅力。何塞恳求卡门和他一起开始新的生活，但卡门拒绝了。

“那么你不再爱我了？”

“是的，我不再爱你。”

“但我仍然爱着你，卡门！”

卡门音调冰冷和坚定语气，与何塞先是热烈转而诉求最后绝望的旋律，形成尖锐对比，最具有扣人心弦的悲剧力量和强烈而紧张的戏剧性。

竞技场传来欢呼的合唱，何塞烦躁欲狂。“最后一次问你，跟不跟我走，你这魔鬼？”

“不！”

他刺死了她。这时，人群唱出“斗牛士之歌”涌出竞技场。何塞处于迷乱之中，跪在卡门的尸体旁。乐队又一次地奏起了“命运主题”的动机。

《卡门》是法国歌剧史上的重要里程碑，是近百年来全世界演出最为频繁的歌剧之一。《卡门》是属于那种罕见的作品，既受到世界范围公众的赞扬，也受到音乐家同样广泛的称颂。它所具有的色调和激情使它大放光彩，它最完美地体现了这个时代的天才。

据说德国哲学家尼采曾观赏这部歌剧达 36 次之多，并把他对歌剧作曲家瓦格纳的崇拜、转移到比才身上。

尼采赞赏这部歌剧说：“有了《卡门》，我们可以向潮湿的北方告别了，可以向瓦格纳理想的迷雾告别了。《卡门》的音乐洋溢着温暖的国土上明朗、干燥的气氛。”

厄采为《卡门》所折服，他在为艺术作品所写的最有说服力的一篇赞文中断言：

“它对地中海地区的音乐是必不可少的。我羡慕比才的勇气，他敢于写这种敏感的人——具有南方特征的、黄褐色的、被太阳晒黑的敏感的人——迄今为止，这些在属于欧洲文化的音乐中还没有找到的表现方法。

“我不知道还有哪一部歌剧在表现以悲剧性的嘲弄为核心的爱情时，像唐·何塞最后的喊叫那样激动而令人敬畏：‘是的，是我杀死她的——啊，我所爱慕的卡门！’”

上面我们说了法国的歌剧，下面再说说意大利的音乐以及它们的代表人物罗西尼、多尼采蒂、贝利尼和威尔第。

且说罗西尼（1792—1868）是 19 世纪上半叶意大利歌剧三杰之一，是最重要的意大利歌剧作曲家。

他生于意大利的贝萨洛，10 岁师从蒂塞学和声，受歌剧演员母亲的影响，14 岁就学作歌剧。他在青年时期的 19 年中，写了 40 部歌剧。他的歌剧《塞维尔的理发师》，是集意大利喜剧精华之作，是语言生动、形式自由、充满幻想的意大利喜歌剧代表作。

罗西尼在遵循意大利歌剧传统的基础上，进行了一系列的改革：

1. 放松宣叙调和咏叹调的严格区分，常用介于两者之间的叙咏调；
2. 为了使音乐服从于戏剧情节发展的需要，把歌剧中的独立分曲发展成为“场”，每一场包含一个或几个分曲；
3. 为了防止歌剧演员随心所欲地即兴演唱，把足以显示歌者演唱技巧的装饰性旋律和华彩段全部写出来；
4. 为了积累力量，酝酿高潮，常多次反复同一乐句，每次加强力度，提高音高，叫做“罗西尼渐强”。

罗西尼的创作继承了意大利注重旋律及美声唱法的传统，音乐充满炫技的装饰和幽默、喜悦的精神，且吸收了同时代作曲家贝多芬的手法，使用管弦乐来取代和丰富原来仅作音高提示的古钢琴伴奏。

罗西尼从 1824 年起住在巴黎，对法国歌剧的发展产生了巨大的影响。在这期间，他的作品歌剧《毛梅托二世》（1820 年）和《摩西在埃及》（1818 年）先后编为法国演本，成为法国大歌剧的先声。

1829 年，他的搁笔之作《威廉·退尔》，反映了意大利人民反抗异族统治，争取民族独立的要求，并推进了法国大歌剧的进程，成为大歌剧继奥柏的《波尔蒂奇的哑女》之后的又一杰作。



此后，他感到再写这样的歌剧实难从心，便近 40 年不事歌剧，只写了一些宗教音乐作品和许多小曲子。

罗西尼的《塞维尔的理发师》是他早期的作品之一，是根据法国作家博马舍的喜剧《费加罗三部曲》改编而成，这部作品于 1816 年初演于罗马。

在这部作品中，罗西尼吸取了德国和法国喜剧中夸张幽默的手法，结合意大利歌剧注重旋律流畅华丽和歌唱技巧等特点，以明快华美而独特的音乐喜剧手法，把许多著名的演唱曲、浪漫曲等有机地结合在一起。

如费加罗的咏叹调《给城里的杂役让一个位子》，欢快的舞蹈节奏，音程大幅度的跳进，以快速唱白、长短乐句巧妙地交替应用，活现出费加罗愉快爽朗、幽默机智、兴趣无穷的性格肖像。

又如罗西娜的咏叹调《他的声音多温柔》表现出少女对于甜蜜爱情的渴望，并揭示了罗西娜性格中的喜剧因素。

《塞维尔的理发师》用音乐来揭示人的内心及性格，并用咏叹调、重唱曲多种方式来体现喜剧效果，表达了罗西尼美好的愿望：有情人终成眷属。

而《威廉·退尔》这部四幕歌剧是罗西尼的最后一部歌剧。1829 年，这部歌剧初演于巴黎。其剧情是这样的：

13 世纪时，瑞士为奥地利所统治。不畏强暴，敢于反抗暴政的农民英雄威廉·退尔，由于不肯给总督的帽子敬礼而遭到戏弄性的惩罚，要他持弓射下他儿子头上的苹果。

威廉果然一箭中的，但又因企图射死总督的罪名被扣押。押解途中他乘机逃脱并射死总督，随后又配合人民起义，赢得了瑞士的独立和自由。

该歌剧第一幕中的《哦，玛蒂尔达》，曲调明快而抒情，表达了阿诺尔德对玛蒂尔达的爱恋。

第二幕阿诺尔德、瓦尔特和退尔 3 人发誓要解放瑞士时的三重唱，曲调辉煌雄壮，表现了他们要推翻暴政的决心。

最后一幕中，当阿诺尔德看见被蹂躏的家园时，唱的《啊！一片荒凉》，是一首很出色的独唱曲。最后全剧在庄严的《自由颂》的合唱声中结束。

上面我们说的是《威廉·退尔》四幕中典型的音乐描述的典型人物。现在我们谈谈《威廉·退尔》的序曲。

该剧的序曲通过杰出的造型性的情景描绘，完美地表达了歌剧的主题思想，序曲的四个部分，描绘出瑞士人民的生活与斗争的历史画卷。

第一部分是宽广而恬静的引子，描写了阿尔卑斯山区宁静的夜景和乡民们的和平生活。

第二部分是暴风雨场面的描写。管弦乐的轰鸣和定音鼓低沉的震响，展现了疾雨倾盆，电闪雷鸣，石飞树裂，群鸟惊飞的景象，好像在诉说瑞士人民所遭受的苦难。

第三部分，暴风雨逐渐停息，鸟儿伴随着芦笛重新唱出欢乐的歌声。突然，嘹亮的号角吹响了，人民起义了，威武的骑兵队伍越来越壮大，形成势不可挡的革命力量。

第四部分，人民的力量终于获得了胜利，在辉煌的凯歌声中结束序曲。

罗西尼在其后的 40 年再没有写出一部歌剧的主要原因，可能是他不能适应当时的浪漫主义潮流。而给罗西尼的歌剧中注入浪漫主义精神的是多尼采蒂和贝利尼。

多尼采蒂（1797—1848），是个多产的歌剧作曲家。他从 30 年代起，就

任那不勒斯音乐学院对位法教授和院长，后旅行欧洲各国，不断创作歌剧。

他毕生作有歌剧 70 余部，最著名的歌剧是《拉美莫尔的露契亚》（1835 年）、《宠姬》（1840 年）和《夏莫地的林达》（1842 年）。而《拉美莫尔的露契亚》是他的代表作品。

《拉美莫尔的露契亚》是一部三幕歌剧：故事发生于 1700 年的苏格兰。拉美莫尔郡主亨利·阿斯通爵士想把妹妹露契亚嫁给有钱有势的布克罗爵士，可是露契亚爱上了与亨利家族有世仇的爱德加。

阿斯通坚决反对，并伪造爱德加的信件说已将她抛弃。露契亚信以为真，打算不再嫁人，但为了依靠布克罗救哥哥，只好答应在婚约上签字。

不料爱德加突然闯来，误认露契亚负心而痛骂。当晚露契亚发了疯地在新房里杀死了布克罗爵士，并进入大厅，把她哥哥当作爱德加，叙述了她不幸的婚姻后死去。

次日清晨，爱德加在墓地等候阿斯通前来决斗，远处传来丧钟声。当他得知露契亚并未负情，痛不欲生，拔剑自刎。

这部歌剧之所以受到普遍欢迎，主要是因为它综合了多种音乐的表现手法，旋律丰富而美丽，演唱技巧上的许多漂亮处理，使音乐具有动人的魅力。

如第二幕露契亚在叙说泉水故事后唱的《得意忘形》时，曲调并不华丽，但却充满了梦幻和憧憬。

该幕中的六重唱更富有戏剧性，这是爱德加突然出现在露契亚和布克罗签订婚约的紧张场面时而唱的，在场的每个人的心理、感情都在音乐中反映得极为生动：

爱德加的唱段充满愤怒；亨利的声音有悲哀之感；而露契亚的声音却在重唱声部上怅惘地翱翔着。全部声音交织在一起，彼此联系，形成一个雄伟有力的高潮。

此外，第三幕露契亚唱咏叹调《那柔和的声音》格外出色，是充分发挥花腔女高音演唱技巧的著名曲目。

除了以上作品外，多尼采蒂的著名作品还有《爱的甘醇》（1832 年）、《军中女郎》（1840 年）和《唐·帕斯夸勒》等。

而贝利尼（1801—1835）生于西西里加拉尼亚的音乐世家。曾在那不勒斯圣塞巴斯契诺音乐学院跟从辛加莱里学习作曲。作有歌剧《海盗》、《凯普莱特与蒙太古》、《梦游女》、《诺尔玛》、《清教徒》等 11 部。

著名的歌剧是后三部。《梦游女》是以浪漫主义文字题材代替历史或古典文字题材的“半正歌剧”，这部作品像是一首哀婉动人的田园诗。

《诺尔玛》和《清教徒》则是采用爱国历史题材，前者反映高卢人反抗罗马统治者的斗争，后者揭示英国清教徒和保皇派之间的明争暗斗。

这两部作品对当时意大利人民反抗异族压迫的爱国民主运动起了鼓舞作用，并对后期的威尔第的歌剧创作产生直接的影响。

19 世纪意大利浪漫歌剧在威尔第的手里达到了顶峰。威尔第（1813—1901）出生于帕马省布塞托城。1842 年，他创作了歌剧《纳布科》，演出异常成功。于是他一跃成为意大利第一流的作曲家。

威尔第的音乐集中地体现了戏剧的力量和热情，他具有通晓情节和冲突方面全部情感的想象力，因而能使戏剧性场面充满令人激动的表现力。

威尔第的歌剧创作可以分为三个时期：

1. 早期作品以《纳布科》为代表，反映了当时意大利人民争取民族解放

的愿望，对意大利的统一运动和独立斗争起了鼓舞作用。在这些歌剧中，合唱是表现爱国情绪的最有效、最有力的手段。

2. 中期作品以著名的浪漫主义的“三大歌剧”为主。这三大歌剧是《利哥莱托》（1851年）、《游吟诗人》（1853年）和《茶花女》（1853年）。这时，威尔第的歌剧转向了着重心理刻画的性格悲剧。

3. 晚期作品是以《阿依达》（1869年）为代表的。它是把大歌剧的特点和抒情歌剧的特点熔于一炉的杰作，剧中既有宏大的场面，又有深刻的性格描写和心理刻画，更重要的是充分发挥了“场”的作用。现在，我们把威尔第的《茶花女》和《阿伊达》作一介绍。《茶花女》作于1853年，同年3月初演于维也纳。剧情是：

薇奥莱塔原是周旋于上流社会的名妓，为青年阿尔弗莱德的爱情所感，便抛弃了纸醉金迷的生活，和他共同酿造爱情的甜蜜。

但是，阿尔弗莱德的父亲激烈反对，非要她和他儿子断绝来往。为了顾全阿尔弗莱德全家的幸福，她决心牺牲自己的爱情。

阿尔弗莱德误以为薇奥莱塔变了心，便百般侮辱。患有肺病的薇奥莱塔就此卧床不起，生命垂危。不久，青年的父亲良心发现，便把实情告诉了儿子。

但当阿尔弗莱德回到情人的身边时，她已奄奄一息了，疾病和不公正的社会夺去了她的爱情和生命。

音乐以细微的心理描写，诚挚优美的歌调和感人肺腑的悲剧力量，集中体现了中期威尔第创作的基本特点。

如第一幕的《饮酒歌》，轻快的舞曲节奏，明朗的大调色彩，表现阿尔弗莱德借酒抒发他对真诚爱情的渴望和赞美，洋溢着朝气蓬勃的青春活力。

又如终场的二重唱，是一个感人的音乐场面，第一段是近乎口语似的急切语调，是这一对久经磨难的情人终又重逢时狂喜而激动心情的描写。

第二段的分节歌洋溢着浪漫曲的热情气质，抒发他们对爱情和幸福的向往。但后来，与阿尔弗莱德热情奔放的旋律交织一起的薇奥莱塔声部中，出现了滑行的痛苦呻吟的音调，并逐渐发展扩大。

威尔第应用这种对比手法，刻画了垂死的薇奥莱塔对爱情至死不渝的追求，揭示了歌剧深刻的悲剧主题，具有震撼人心的戏剧力量，催人泪下。

从威尔第的中期作品来看，比起早期的历史题材的英雄歌剧，不仅对人物的性格和心理状态有比较深刻细致的刻画，从类型化的形像提炼成个性化、典型化的形象，并且把性格的刻画和情节的展开紧密地联系起来，以富有动力的音乐推动着戏剧性的发展。

我们再来分析作于1869年的晚期作品《阿伊达》，这部作品是作曲家受埃及总督的委托，为1870年苏伊士运河的开幕典礼而创作的，因普法战争爆发，第二年才在开罗上演。

剧情是这样的：在埃及法老时期，埃军统帅、青年勇士拉达米斯奉命率军迎击埃塞俄比亚入侵之敌。他的恋人阿伊达原是埃塞俄比亚国王阿莫拉斯罗的女儿。

阿伊达因战败被俘，隐瞒身份，在公主安涅利斯身边当女奴。她的男友的出征，使她处于极度矛盾中。

公主也爱着拉达米斯，但看到他和自己女奴之间的爱情，便妒火中烧，千方百计折磨着阿伊达。拉达米斯凯旋而归，并将阿伊达之父俘虏。

为嘉奖他的战功，埃及王把公主许配于他。但拉达米斯只爱阿伊达，阿伊达的父亲阿莫拉斯罗利用这一点，用计从他口中探得重要军事情报后逃走了。

拉达米斯被判为叛国罪而等待处死，阿伊达在地下石窟中等着他。最后，这对情人之死完成了歌剧的悲剧使命。

该剧一开始的拉达米斯浪漫曲，前段是宣叙调，雄壮果敢，间以铜管辉煌嘹亮的伴奏，显示这位青年统帅的英武挺拔。后段是咏叹调，旋律热情奔放，抒发他对阿伊达一生相随的炽热的爱情。

第一幕终曲祭司们的诵经合唱充满奇异而迷人的东方色彩；

第二幕公主与阿伊达的二重唱，把公主的妒忌、傲慢和机灵诡谲，以及阿伊达纯洁、真挚和忍辱负重的性格特征刻画得栩栩如生；

第三幕阿伊达的浪漫曲，奏出阿伊达的主题和带有异国情调的乐句，勾起了阿伊达对故国的怀念；

第四幕公主与拉达米斯的二重唱，把公主对拉达米斯由恨而爱、由爱而祈求、悔恨的内心转变过程极为成功地描绘出来，是所有歌剧中由次女高音演唱的最有名的唱段。

威尔第的后期作品还有著名的歌剧《奥瑟罗》。这部作品的音乐有些像瓦格纳的“无终旋律”。但细加分析，有所不同，威尔第有他独到之处。

威尔第达到 19 世纪意大利浪漫歌剧的巅峰，是 19 世纪后期声望最高、影响最大的歌剧作曲家之一。他的歌剧不但人物、音乐鲜明，而且还有一定的社会意义。

上面我们着重地描述了歌剧在法国和意大利发展的情况，我们知道，意大利的歌剧在欧洲占有统治地位。到了 19 世纪中叶，随着东欧、北欧各民族、民主运动的蓬勃发展，音乐家的民族意识高涨。

19 世纪后半叶，东欧和北欧各国的民族乐派兴起。民族乐派追求的目标一是民族的内容，二是民族形式。

在民族的内容方面，音乐家们要求在作品中反映祖国历史和民族性格，描绘人民的风俗生活，或采取本国的民间故事和文学作品作为题材，以激起听众的民族自豪感和强烈的爱国主义思想。

在民族的形式方面，他们要求运用民族民间的体裁形式和音乐语言，或直接采用民族民间音乐素材，表现出鲜明的民族风格。

民族乐派是浪漫乐派的一个分支。他们把浪漫乐派所强调的个性扩大为民族性。但透过民族性，仍然可以看到作曲家的个性。两个乐派的美学观点和创作方法是一致的。

欧洲的民族乐派，首先兴起在音乐不发达的国家，如俄国、捷克、波兰、匈牙利、挪威、芬兰等国。

且说俄国民族乐派的奠基人格林卡（1804—1857）是俄国民族歌剧的创始人。他生于俄罗斯一个地主家庭，从小就学习钢琴和小提琴，并喜爱、熟悉当地民歌。

1836 年，他写作了他的第一部俄罗斯民族歌剧《伊凡·苏萨宁》，这是一部具有高度艺术水平的爱国英雄歌剧。

他在写作这部歌剧前曾说：“主要问题是选择题材，它应该彻头彻尾是民族的——题材是如此，音乐也是如此。”

格林卡的第二部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》作于 1842 年，是以俄国诗人

普希金的同名诗为基础的浪漫主义神话歌剧。这部歌剧于 1842 年首演于彼得堡。

在这部歌剧中，格林卡运用民间创作的原则，写出了具有俄罗斯风味的合唱曲、独唱曲、咏叹曲、叙事曲，并在发展歌曲的结构原则等方面作出了卓越的贡献。

格林卡说：“让我每时每刻都和人民在一起，我要和人民同甘苦，共欢乐。”这不仅说明了他与俄罗斯民众的亲密关系，而且也可以用来概括他的音乐创作。

格林卡后来又创作了《阿拉贡霍塔》、《卡玛林斯卡亚幻想曲》等管弦乐曲。由于他在俄国音乐史上的巨大作用，而被誉为“俄罗斯音乐之父”。

俄国民族乐派的核心组织“强力集团”，又名“巴拉基列夫小组”或“五人团”，是 1857—1862 年间在彼得堡形成的。这个集团继承了格林卡的传统，坚持现实主义原则，创作反映民主思想，富于民族特色。

强力集团的作曲家有：巴拉基列夫（1837—1910）、鲍罗廷（1833—1887）、居伊（1835—1918）、穆索尔斯基（1839—1881）和里姆斯基—科萨科夫（1844—1908）。

强力集团的作曲家们非常重视民间音乐。1860 年，巴拉基列夫雇了一艘游船，从故乡诺夫戈罗德出发，沿着伏尔加河而下，驶向里海，一路收集民歌。

举世闻名的《伏尔加船夫曲》，就是巴拉基列夫这时记录下来的。他把收集到的民歌编成《俄罗斯民歌 100 首》（1866 年），其中许多民歌成为强力集团作曲家们的创作素材。

在这一时期，他们创作出许多作品，如鲍罗廷的《伊戈尔王子》（1890 年）、穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》（1896 年）、里姆斯基—科萨科夫的《沙皇的未婚妻》（1899 年）等都是民族历史题材的歌剧。

这些歌剧，以其爱国主义和反封建的内容为核心，以其鲜明的民族色彩的音乐，使人耳目一新。

再说捷克民族乐派的代表人物斯美塔那和德沃夏克，是这一时期的重要作曲家。

斯美塔那（1824—1884）是捷克民族乐派的奠基者、捷克民族歌剧的创始人。在奥地利的统治下，波希米亚动荡不安，掀起了民族主义的浪潮，这股浪潮在 1848 年的起义时达到顶点。

年轻的斯美塔那投身于革命运动中，革命失败后，他旅居国外。1861 年，他返回祖国，重新开始他的民族歌剧的创作，并在布拉格建立民族剧院。

在他所作的 8 部歌剧中，最成功的一部《被出卖的新娘》，使他获得了世界性的声誉。这是一部三幕喜歌剧，剧情是这样的：

美丽、纯真的农村少女玛仁卡与穷苦青年叶尼克真诚相爱，暗订终身。可她的父亲欠地主米哈大笔债务无力偿还，经媒人撮合，答应把玛仁卡嫁给米哈后妻之子温泽尔。此事遭到玛仁卡的拒绝。

媒人得知玛仁卡和叶尼克相爱，便说服叶尼克以 300 元的代价出卖玛仁卡，并签约：玛仁卡只能嫁给米哈的儿子为妻。由此给玛仁卡造成了巨大伤害。

经过一番周折，终于真相大白。原来叶尼克早就知道自己是米哈与前妻的长子，生母死后，他被后母赶出家门，契约中的规定乃是一场巧妙的恶作

剧。

一对有情人尽释前嫌，幸福结合了。

这部作品的音乐，具有强烈而鲜明的波希米亚风格。许多乡间合唱和舞蹈场面运用了大量的民族音乐素材，同时作曲家把旋律美与戏剧性完美地统一起来，把民歌音调的抒情、平易的特点，与性格刻画的准确、内心描写的深刻和谐地结合起来。

斯美塔那所作的歌剧还有：《勃兰登堡人在波希米亚》、《里布舍》、《两寡妇》、《吻》、《秘密》、《魔鬼之墙》等。

捷克乐派的最重要的作曲家还有德沃夏克（1841—1904）。他的作品在内容上是和捷克的历史和文化紧密联系的，在形式上是和民族音乐语言血脉相通的。

德沃夏克首次为音乐界所注目的作品是表现爱国热情的赞美诗《白山的子孙》。后来，他结识了勃拉姆斯，他还与柴可夫斯基等人保持着诚挚的友谊。

德沃夏克是个天生的音乐家，是那种在波希米亚总是大量存在的音乐家。他一直保持着与乡土的联系，这是他音乐力量的源泉，也是作为一个民族艺术家所钟爱的。

德沃夏克的大量作品涉及音乐艺术的各个分支：歌剧、合唱作品、交响乐、协奏曲、宅内乐、序曲、狂想曲、交响诗、歌曲、钢琴曲、斯拉夫舞曲等。

而交响曲是德沃夏克最著名的，他一生共作有9部交响曲，后5部是他最成熟之作。其中第五、第六、第八部风格比较接近，音乐朗朗欢快，清新自然，洋溢着民间气息。

德沃夏克的第九交响曲是他在美国纽约国家音乐家院担任院长后的第一部作品。后来琴妮·瑟勃夫人建议加上“新世界”的标题，所以也叫新世界交响曲。

德沃夏克在解释这个标题时说：“‘新世界’仅仅意味着来自新世界的印象和祝愿。”也就是说德沃夏克用他那种浓厚的捷克人气质，表达他在一个年轻的国土上产生的感情。因而，这个作品成了捷克因素和美国因素的混合物。

这部作品写于1893年，作品表现了在美国的捷克人的感受以及对祖国的思念之情。内容受朗费罗的长诗《海华沙之歌》的影响。这部作品共分4个乐章：

第一乐章，慢板的引子，悠闲而自在地奏出沉思般的乐句，作曲家好像是在体验着初到美国时的感情：船进海港后抛锚，第一眼瞥见新大陆时思索着——等待着他的未来将是什么？他将如何对待？

第二乐章，受长诗《海华沙之歌》中“森林中的葬礼”一章的启发，海华沙的妻子明内哈哈为饥饿所迫，奄奄一息，在极度痛苦的挣扎中哭泣着向想念中的丈夫诀别。

旋律极其感人，初演时，许多听众感动得热泪沾巾。有的评论家把它看作是一切交响乐慢板乐章中最动人的一个。

第三乐章是谐谑曲，从“海华沙的婚宴中的印第安舞蹈”得到启发。一个被称为“狂热的傻瓜”的人开始跳起“神秘的舞蹈”，舞蹈由慢而快地不停地旋转。

第四乐章是气势宏大而雄伟的奏鸣曲式，这个总结性的快板乐章既包含有新主题，又将前面乐章的主要主题——再现，新旧主题交织成一股感情的洪流，抒发想象中和家人聚首时的欢乐之情。

《新世界交响曲》受到美国听众的喜爱。它的思想的连续性，清晰的轮廓和生动活泼的细节，受到了音乐家的尊崇，而它那有感染力的旋律和易于接受的思想，使它成为通俗的经典作品。

再说匈牙利民族乐派的代表人物莫佐尼、艾尔凯尔、巴托克和科伊达等，怀着强烈的民族意识，发展了匈牙利的民族音乐。

莫佐尼是出生于奥地利的匈牙利作曲家，1861年，他创作的歌剧《美丽的海伦》，是一部“完全用匈牙利的语言写成的，一切外国的因素都被排除”的匈牙利民族音乐作品，1870年他去世后，匈牙利人尊他为匈牙利民族乐派创始人之一。

现在我们重点谈谈巴托克（1881—1945）。他生于匈牙利的纳吉圣米洛斯的一个教师家庭。1899年入布达佩斯皇家音乐学院学作曲，不久便有志于发掘匈牙利民族音乐的宝藏。

1905年起，巴托克开始从事匈牙利民歌的收集、整理和研究工作，并将范围扩大到东欧各国、北非和土耳其，他一生中收集的民歌达三万首以上。

巴托克利用这些真正土生土长的匈牙利民间音乐素材，创作了充满节奏活力与丰富想象的独特风格的作品。

他的主要作品有歌剧《蓝胡子公爵的城堡》，舞剧《奇异的满大人》，乐队曲《舞蹈组曲》、《弦乐打击乐与钢片琴的音乐》、《乐队协奏曲》，3部钢琴协奏曲，6部弦乐四重奏以及许多声乐曲、钢琴曲。

巴托克的歌剧《蓝胡子公爵的城堡》是根据民间叙事诗改编而成，歌剧完成于1911年，1918年5月首演于布达佩斯。

这部独幕歌剧的剧情是这样的：

蓝胡子公爵家财万贯，结婚多次，但妻子相继失踪，后娶美女朱迪丝为妻，将她带回黑暗而神秘的城堡，引入阴森的大厅之中。朱迪丝十分恐惧，要求蓝胡子让她打开锁着的7扇门。

第一扇门打开后，一道红光射入厅内，原来这是蓝胡子的拷问室，屋内尽是各类刑具及铁链，墙上到处是血。这时音乐中出现了“血的动机”。

朱迪丝吓得魂不附体。房门一扇扇打开了，她见到蓝胡子沾满鲜血的兵器库、染有血迹的珠宝库、浸满血泊的魔花园、笼罩血云的田地……朱迪丝心惊肉跳。

但光明终于射进城堡，蓝胡子十分感激她。但是，还有两扇门还未打开，蓝胡子恳求她不要再打开，可是朱迪丝为了要了解蓝胡子的全部秘密，坚持要将所有的门全部打开，看个究竟。

最后两扇门终于被她打开了，整个城堡再度黝暗下来，在她面前呈现着一池汪汪白水，这就是泪湖。即刻音乐又一次啼诉，出现了“泪的动机”。

朱迪丝情不自禁地感叹：“白色的水，暗淡的光，死水一潭。”她眼看泪湖，想到蓝胡子爱过的女人竟流下这么多的泪水，因而对蓝胡子表示出了绝望。

待到她打开第七扇门时，惨淡的月光洒进厅内，3位苍白的美女踩着月光向她走来。这就是蓝胡子的3位前妻，人虽活着，但都变成了哑巴，一言不发。

蓝胡子见状，立即跪倒在地，梦呓似的谈起他邂逅 3 个女子的事情。他说：早晨归于第一个女人，下午是第二个女人，黄昏则是第三个女人。现在他终于找到了第四位才貌双全的美女。

可是，朱迪丝已经完全绝望了，终于跟随 3 位女人走进黑暗之中，蓝胡子则从此淹没在永恒的茫茫黑夜之中。

这时，音乐响起了阴森而又神秘的曲调。

而巴托克的乐队曲《舞蹈组曲》则是他在 1923 年为庆祝匈牙利建都 50 年的纪念活动和音乐会而谱写的，由 5 个特性曲组成。

巴托克说：“第一舞曲是部分的阿拉伯风格；第二舞曲是马拉尔的民族风格；第三舞曲是综合了匈牙利、罗马尼亚、甚至阿拉伯的影响；第四舞曲是整个的东方风格；第五舞曲的主题是单纯的，只能说是一种农民性格。”

从以上分析的作品来看，巴托克的一切创作活动都植根于匈牙利的土壤，但更深刻的内在因素是他对人民的创造力和他们的未来，具有不可动摇的信心。

下面我们再来谈谈罗马尼亚民族乐派。

罗马尼亚最杰出的民族音乐家是埃内斯库（1881—1955）。他出生于摩尔达维亚的里威尼的一个农民家中。4 岁就随民间艺人基奥洛学小提琴。

1888 年开始，他先后在维也纳音乐学院及巴黎音乐学院学习，师从赫尔梅斯伯格、马尔西克、马斯涅、福列、热达尔泽等。

1898 年，他的处女作《罗马尼亚音诗》在巴黎演出成功。1899 年又获巴黎音乐学院小提琴最高奖。此后即以作曲家、提琴家及指挥家的身份活跃于世界乐坛。

1931 年，他创作的歌剧《俄狄浦斯》在巴黎演出又获成功。这部歌剧虽非民族题材，却也保持了鲜明的民族格调。

他创作的作品还有 3 部交响曲、7 部管弦乐曲和 3 部提琴奏鸣曲等 20 多件作品，成为罗马尼亚音乐的奠基人。其中以两首《罗马尼亚狂想曲》最为著名。

在这里，我们来介绍埃内斯库的《第一罗马尼亚狂想曲》。

埃内斯库童年时，祖国美丽的河山以及民歌的音调深深地镌刻在他的脑海之中。日后他虽然在德、法接受音乐教育，但童年的印象、爱国的热忱，以及当时欧洲民族主义思潮的影响，使他在罗马尼亚民歌的基础上，踩出了自己的创作道路。

当他 20 岁时，就采用了一首广为流传的民歌《今朝有酒今朝醉》为主题，创作了这首著名的狂想曲。

该曲没有任何标题性的特点，而是以生动活泼的节奏、炽热充沛的感情、绚丽夺目的色彩以及浓郁的罗马尼亚气息，描绘出一幅明朗、热烈、欢快的罗马尼亚农村节日的风土人情画。

乐曲一开始，单簧管和双簧管先后奏出呼应式的乐句。尔后，弦乐奏出欢快的舞曲。在整个狂想曲的进程中，接连出现了 4 个其他的旋律，一个比一个更为强烈。

最后，乐曲疯狂地加速，达到了一种热情沸腾的高潮而告结束。

1908 年 2 月，这部作品由作曲家亲自指挥首演，并以其独特的风格震惊了欧洲。

罗马尼亚人民为了表彰他对罗马尼亚音乐所作的杰出贡献，已命名他出



生的村庄为“埃内斯库”村，布加勒斯特的一条大街为“埃内斯库”街。1958年创始的、定期于布加勒斯特举行的国际音乐比赛，也以埃内斯库命名。

下面再说说芬兰民族乐派。

芬兰民族乐派的创始人是生于德国的芬兰作曲家帕休斯(1809—1891)。1847年，他为芬兰民族诗人卢内堡的诗歌《祖国》谱曲，到处广泛传唱。

1848年，《祖国》被用作芬兰国歌。帕休斯常被称为“芬兰歌剧之父”，他的许多歌曲流传很广，成为民歌。

而芬兰最杰出的作曲家是西贝柳斯。他是芬兰民族乐派的代表人物。他出生在一个外科医生家庭，1889年毕业于赫尔辛基音乐学院。著有100多部作品。

在这些作品中，凝聚着炽热的爱国主义感情和浓厚的民族特色，因而获得了世界的公认，其中，他的交响诗《芬兰颂》最为著名。

《芬兰颂》这首音诗对芬兰人民争取独立的斗争起了巨大的鼓舞作用，其中木管乐器的颂歌主题曾被填上各种歌词，广泛传唱，成为举世闻名的曲调。

19世纪末，俄国企图使芬兰俄罗斯化，特别是1899年发出的帝国文告，使芬兰的自主名存实亡，因而大大地激怒了芬兰人民，爱国人士则通过为报纸筹募基金来表示维护民族独立。

1899年11月在赫尔辛基大戏院举行的募款游艺会上，演出的《芬兰的觉醒》是西贝柳斯配曲，剧中的终曲就是后来的音诗《芬兰颂》。

1905年，莱比锡的海尔特尔出版社以《祖国》的名义将这部作品正式出版。1917年芬兰要独立，此曲称为《国民颂歌》，得以传遍祖国各地。

乐曲结构以变奏曲写法为基础。开头引子部分铜管乐器在大鼓的背景上发展，仿佛祖国在危难中，人心动荡不安。

后面的木管乐器出现安静抒情，但又略显悲伤的圣咏式主题，酷似芬兰民间旋律，它象征芬兰人民在艰难的环境下生活，但渐渐地觉醒起来。

到了快板部分，低音乐器的固定音型，则写出祖国的招呼，而圣咏主题的变体，仿佛是描写芬兰人民在祖国的危难中步调一致，投入斗争的行列。

到了轻而柔和的地方，木管和第一小提琴奏出完整的圣咏主题，这是芬兰人民对祖国的祈祷和赞美。后面以圣咏的主题和祖国的召唤的音调为基础，不断变奏发展，使我们感到被压迫的人民的力量是不可抗拒的。

西贝柳斯的作品还有：7部交响曲、4首交响传奇曲、小提琴协奏曲、《忧郁圆舞曲》、弦乐四重奏《内心之声》等。此外，还作有大量的歌曲和钢琴曲等。

比较著名的民族乐派还有：波兰民族乐派、挪威民族乐派、英国民族乐派、西班牙民族乐派等。由于篇幅所限，就不再一一介绍了。

欲知后事如何，且听下回分解。

## 第十回 独树一帜 意朦情胧见氛围 兼收并蓄 飞花点翠探幽趣

音乐走向何处？印象主义、表现主义、新古典主义、序列主义等音乐异军突起。施托克豪森说：“内部世界和外部世界是同样真实的世界。”马勒说：“创造一部交响曲，就是建造一个世界。”

话说到了19世纪末，浪漫主义显然已经耗尽自己的能量，这种宏大的风格已走过了自己的道路，结果形成渲染过分的表达方式，标志着一种传统的没落。

在浪漫主义后期，音乐的地平线上出现了民族乐派的几颗亮星，这几颗新星也就是我们上一回所展示的几位大师。

音乐走向何处？

在这危要关头，印象主义音乐出现了。印象主义音乐是受印象主义绘画和象征主义诗歌影响而出现的音乐流派。这个流派对20世纪的音乐的发展有重要的影响。

印象主义音乐像印象主义绘画一样，所要表现的不是轮廓清晰的艺术形象，而是倏忽朦胧的气氛和感觉印象；印象主义也像象征主义诗歌一样，不是用组织严密、条理清晰的音乐语言来表情达意，而是用恍恍惚惚、松松散散的音乐氛围来暗示和象征。

印象主义者追求的是气氛的色彩，和声、调式、旋律、节奏和音色都是创造气氛和色彩的工具。在配器上力图精致纤细，调节着音乐丰富的明暗层次和浓淡色彩，在朦胧的光色之中表现物体的气氛和情调。

印象主义音乐的代表人物是杰出的法国作曲家德彪西和拉威尔（1875—1937）。而1892年德彪西创作的《牧神午后》，最初确定了印象主义音乐的地位。

后来，他又把梅特林克的象征主义戏剧《佩利亚斯与梅丽桑德》写成了歌剧。这部歌剧描写了神话中的何勒蒙德王国的国王高罗之弟佩利亚斯和神秘少女梅丽桑德的爱情悲剧。

这部歌剧的剧情发展是不连贯的，暧昧的语言使听众恍惚若有所思，而又不明究竟。音乐是一团朦胧的音的氛围，表现闪闪烁烁的意象和迷迷糊糊的感情。

德彪西摆脱了瓦格纳歌剧的影响，创造了具有独特个性的表现手法。德彪西反对庞大的形式和那种面面俱到、枝叶繁茂的浪漫主义，坚持了自己民族的特性。这种形式是德国人所取得的最高成就。德彪西的作品大致可分三个时期：早期的《阿拉伯斯克》、《贝加摩组曲》，带有后期浪漫主义风格；中期的《版画》、《欢乐岛》、两集《意象集》和《24首前奏曲》则是印象主义的精品之作；后期的《游戏》、《卡玛》等作品的创作风格有所改变。

下面我们就作品《水中倒影》来展示作者的艺术魅力：

《水中倒影》是德彪西1905年所作的《意象》第一集中的第一曲，在印象派的音乐中是一首较好的作品。

当作者追忆那荒无人烟的原野时，使他坐立不安，即刻产生了创作的愿望。于是用此作品记载了他一瞬间的强烈印象。尽管作品在某些方面还留有即兴的、动荡的气氛，但作品还是成功的。

乐曲开始时，浮动的和弦犹如潺潺流水，中间的旋律预示着水中倒影；一系列滑音和弦像一阵柔和的微风，使水面泛起粼粼银光。缓慢的主旋律在

不断变幻的和声衬托下，纤细地刻画出水中倒影的清澈轮廓。

德彪西认为这首作品体现了“和声化学”的最新发现，其中也有对全音阶和五声音阶创作的新尝试。

常常认为印象乐派的第2号人物是拉威尔，他在创作上是兼收并蓄的。他的作品形式简练，结构严谨，著名的艺术家斯特拉文斯基称他是“最熟练的瑞士钟表匠”。

印象主义音乐的作曲家还有杜卡（法）、鲁塞尔（法）、戴留斯（英）、法利亚（西）、雷斯皮基（意）等等。

现在，我们来着重介绍拉威尔在印象主义音乐中的贡献。

印象主义特征在拉威尔的早期作品中比较明显，他创作的《水之游戏》（1901年）和德彪西的作品《水中倒影》（1905年）都是描写水的印象主义钢琴珍品。但前者比后者早了4年，走在德彪西的前面。

除了《水之游戏》、《镜子》一类描写自然景物的作品外，还有《悼念公主的帕凡舞曲》、《库泊兰之墓》一类怀古之作；独幕歌剧《西班牙时光》、管弦乐《西班牙狂想曲》和《波列罗舞曲》等西班牙风味的作品。

另外还有钢琴小奏鸣曲和两部钢琴协奏曲等严肃的古典风格作品。

拉威尔的《波列罗舞曲》是1928年创作的，这部舞曲是名扬世界的乐曲，我们把这部作品介绍给读者。

1928年初，拉威尔准备去美国演出，行前，著名的舞蹈家伊达·鲁宾斯坦委托他写一首芭蕾音乐，他4月归国后即动笔写作。

他原想将已故的西班牙作曲家阿尔贝尼斯的钢琴曲编成乐队曲，但得知此曲已由他人配器。于是，他以很短的时间创作新曲，写成了这首扬名世界音坛的《波列罗舞曲》。

鲁宾斯坦表演的《波列罗》，场景是在西班牙的一个小酒店，舞台深处一群人在饮酒，正中有一位女舞者在练习。

一开始，她只缓慢地跳动，舞姿轻盈，逐渐热烈起来的音乐和舞蹈将人群吸引过来，他们一起跳起了欢乐的舞蹈，一直发展到狂热的高潮。

作者的音乐别具一格，十分新颖。在一个固定节奏的背景上，两支旋律交替出现，不断反复。第一主题清澈明亮，第二主题稍感暗淡。音乐按色彩从淡到浓，力度也由弱到强的线索发展。

以后，乐器逐渐增多，声部逐渐加强。虽然全曲都在C大调上，但由于在发展变化的过程中加入了平行声部，听起来就像两个调甚至三个调同时存在，十分有趣。最后以极不协和的音响和强烈的节奏达到高潮而结束。

拉威尔的另一作品舞剧《达弗尼斯与克洛娅》也具有很高的成就。这部作品作于1911年，1912年由佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎首演，并获得极大成功。

剧情：牧羊人达弗尼斯与克洛娅彼此相爱。克洛娅被海盗拐走，达弗尼斯在女神的帮助下，救出克洛娅，最后获得团圆。

音乐旋律动听，富于魅力；配器华丽多彩，层次鲜明，充分发挥了各声部的特长和个性而又极其协调统一。

这部舞剧的管弦乐曲组曲中，第一组曲分三部分：

夜曲。长笛奏出的主题描写克洛娅被海盗拐走后，达弗尼斯失望地晕倒在地上。众女神依次离开神座跳起缓慢而神秘的舞蹈，唤醒达弗尼斯，鼓舞他向“潘神”祈求。

间奏曲。昏暗舞台后面传来了无词合唱，小号和圆号奏出“咒语”的动机。

战斗舞。在宽广的海岸边，海盗们忙着装载他们的战利品，并举起火炬跳起了强烈的舞蹈。

第二组曲也分三部分：

黎明。微风吹拂，晨曦朦胧，溪水淙淙，鸟儿啼鸣，天色渐亮。这些都可从长、短笛，单簧管等流畅的抒情旋律中感受到。克洛娅被救了出来，达弗尼斯看见了她的花冠，音乐达到了高潮。

哑剧。音乐很快渐弱，双簧管吹出一支牧歌风的旋律。牧场上，达弗尼斯扮演“潘神”，向克洛娅扮演的年轻女神求爱，克洛娅终于投入到达弗尼斯的怀抱。

群舞。打击乐奏着贯穿全曲的舞蹈节奏，变化丰富的色彩，使音乐逐渐活跃起来，在奔腾的高潮中结束。

再说欧洲音乐的另一形式，表现主义音乐在 20 世纪已萌芽了，最早是在美术上针对印象主义画派而提出的一种艺术理论。印象主义主张对客观世界的“所见之物”作纯客观的描写。而表现主义则强调直接表现人的心灵世界和心灵所见的客观姿态。

表现主义音乐的创立者是奥地利著名的作曲家勋伯格（1874—1951）。他的学生贝尔格和韦伯恩则加以继承和发挥，这三人的活动地点在维也纳，所以又称“新维也纳乐派”。

1913—1923 年的 10 年间，勋伯格在努力探索无调性音乐的规律，因为一首乐曲如果既无调性，又无组织和秩序，无疑是杂乱无章的。勋伯格经过 10 年的探索和试验，终于找出无调性音乐的规律。

他从这些规律中建立了 12 音体系。其实，12 音技法最早的发明者是奥地利作曲家豪厄。早在 1912 年，豪厄就出版了用 12 音技法写成的钢琴曲《规律》。

但把 12 音技法付之实践，获得成功的是勋伯格。勋伯格的后期作品，如 1923 年创作的 5 首钢琴曲、1936 年创作的《小提琴协奏曲》、1947 年创作的康塔塔《华沙幸存者》等，都是用 12 音技法写成的。

勋伯格在写这些作品的时候，正是新古典主义音乐风行的时候，他显然受到巴洛克音乐体裁和形式的影响，所以作品也显示了新古典主义思潮的内容。

现在我们来概括性地把他的大型声乐作品《华沙幸存者》的内容及其技法说明如下：

1933 年，希特勒在德国执政后，大多数具有正义感的音乐家被迫流亡国外。1947 年夏，勋伯格在美国的寓所里接见了一位华沙犹太区的幸存者。

幸存者把当年纳粹匪徒在华沙灭绝人性地残杀犹太人的情况告诉了勋伯格。勋伯格被深深地打动了，他以严格的 12 音体系的音乐技术手法写成了这首名作。

全曲用管弦乐队为朗诵伴奏，以第一人称追忆了当年在华沙犹太区的遭遇。躲藏在华沙废墟下水道里的犹太人被德国士兵发现了，被强迫站队、报数，受尽殴打和侮辱。

在被迫走向集体屠杀场所时，他们以自己的民族语言，唱起古老的“圣经”——《听吧，以色列人》。这久已被遗忘了的歌曲，现在竟成了被迫害

者表达民族自豪感和蔑视法西斯的共同心声。

这部作品发挥了表现主义的音乐表现力，刻画了法西斯分子的残暴和灭绝人性的恐怖。尖锐、刺激的音响具有特定的表现力。朗诵不仅有一定的节奏，并且有固定的抑扬顿挫，同样具有强烈的表现力。

最后的“信经”由男声合唱，严肃而有力，和前面的朗诵构成鲜明的对比，充分体现了走向死亡的被压迫者的愤怒和信心，使人们深信真理的力量必将战胜一切邪恶。

这部作品是令人惊心动魄的历史记录，是用血完成的，因此，尽管它显得压抑、恐怖刺耳，但它却充满了震撼人心的力量，至今仍然以其巨大的思想和艺术感染力，令人回味深长、激动难忘。

勋伯格表现主义音乐和 12 音技术的继承者，是他的学生韦伯恩和贝尔格。

自从 1923 年勋伯格确立了 12 音技法后，韦伯恩马上紧跟他的老师创立 12 音音乐。他的主要作品是歌曲、合唱曲和室内乐。他的作品大多篇幅短少，其中有首作品，演奏时间只需 19 秒钟。

他作品中有两首歌曲的歌词是我国唐代诗人李白的《春夜洛城闻笛》和《静夜思》。

韦伯恩从新印象画派的“点彩”画法得到启发，喜欢用星罗棋布的短促音符获得飞珠溅玉的效果。而在他的乐队作品中，星罗棋布的短促音符变成了不同色彩的色点，更有飞花点翠的情趣。

勋伯格的另一位学生贝尔格，是无调性音乐和 12 音技法的真实拥护者，他创作的《璐璐》（未完成），是表现主义歌剧的代表作品。全剧以一个 12 音序列为基础，变化无穷的音乐，富有很强的艺术感染力。

就在表现主义音乐在维也纳兴起之时，另一形式的音乐新古典主义音乐也在巴黎兴起。

新古典主义音乐是针对后期浪漫主义在音乐上的标题性、主观性而产生的一种创作思潮。它主张：音乐创作不必去反映混乱的社会和政治，应该回到“古典”中去，回到“离巴赫更远的时代”去。

这种主张是由意大利的布索尼首次提出，他认为音乐应当保持严格的客观精神和中立态度，而古典的对位法和大协奏曲、托卡塔等古典形式是实践这种理论的最好途径。

在这一流派中影响最大的人物是俄国作曲家斯特拉文斯基（1892—1971）。

斯特拉文斯基出生在离彼得堡不远的奥拉宁鲍姆。20 岁时，师从著名作曲家里姆斯基——科萨科夫。

他的音乐引起了俄国芭蕾舞团经理谢尔盖·迪阿吉列夫的关注，于是便委托斯特拉文斯基为《火鸟》谱写音乐。

《火鸟》于 1910 年上演，上演前，这位芭蕾舞团的经理指着作曲家对女主角卡萨维拉说：“好好地注意他，他马上就要出名了。”

继《火鸟》之后，斯特拉文斯基又创作出《彼得鲁什卡》和《春祭》。

《彼》剧使作曲家牢固地在现代艺术运动的最前列树立了自己的地位。而蔚为壮观的《春之祭》在首演之夜，那革命性的音乐，几乎引起一场暴乱。

斯特拉文斯基的 3 部舞剧不仅在巴黎引起强烈的反响，许多作曲家在他的影响下创作新古典主义风格的作品，成为一时风尚。

斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》是一幕四场滑稽舞剧，作于 1911 年，同年 6 月 13 日由俄罗斯芭蕾舞团在巴黎首演。

剧情是这样的：

狂欢节，一个东方型魔术师在人群中表演木偶戏，并赋予木偶以人的一切感情。木偶彼得鲁什卡痛苦地感到魔术师的残暴，想在木偶芭蕾舞女演员的爱情中寻求安慰，而她却恐惧地回避了他。

木偶阿拉伯人愚蠢凶恶，但长得漂亮，女演员喜欢他，想一切办法使他倾倒。彼得嫉妒得发狂，破坏了他们的爱情，阿拉伯人气得发疯，举起马刀把他砍死。

被警察带来的魔术师安慰围观的人群，在他手中的彼得又显现了木偶原来的样子——木头做的头，锯木塞成的身体。

当魔术师独自和这木偶独处时，小舞台后面出现了彼得的幽灵，用手指着他的压迫者——魔术师。这对一切相信魔法的人进行了无情的嘲笑。

该剧标志着作曲家的独特风格已经形成。音乐谐谑幽默，形式严谨。不仅可感觉到组曲形式，而且本身就是交响乐。

用交响乐的方法来分析，可以这样分析它：一幕四场相当于交响乐的四个乐章：1. 交响乐的快板；2. 慢板；3. 谐谑曲；4. 终曲。四部分不间断演奏。

斯特拉文斯基在这部舞剧作品中，引用了俄罗斯民歌，同时配器力图体现民间乐器演奏的特色。这部组曲可分以下各段：

1. 狂欢节；2. 魔术师；3. 俄罗斯舞曲；4. 彼得鲁什卡；5. 阿拉伯人；6. 女芭蕾舞女演员的舞蹈；7. 阿拉伯人与女演员的圆舞曲；8. 保姆之舞；9. 狗熊与奏手风琴的农夫；10. 商人与吉普赛人；11. 马夫与奶娘的舞蹈；12. 假面舞者；13. 阿拉伯人与彼得鲁什卡的争吵；14. 彼得鲁什卡之死。

以上介绍的作品是斯特拉文斯基的早期作品，显示出粗犷的“新原始主义”风格：狂烈的节奏、大胆的和声与配器。

斯特拉文斯基中期所创作的作品是“新古典主义”风格的开始，从创作《普尔契内拉》到《浪子历程》，长达 30 余年。

中期创作的作品有：舞剧《普尔契内拉》、喜歌剧《马芙拉》、歌剧《奥狄浦斯王》、古典舞剧《缪斯的指挥者阿波罗》、钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲、歌剧《浪子历程》等。

新古典主义音乐的主要特征：常用“泛自然音”的写法来表现古典特色，即用自然音阶来代替后期浪漫乐派的半音和声，而不受传统的和声的约束。

晚期的创作应用了序列主义的音乐（后面将介绍到）的手法，代表作品有舞剧《阿贡》、电视音乐剧《洪水》、《乐队变奏曲》等。

斯特拉文斯基在他的一生中，不断地进行发展。他以永不枯竭的热情抓住新问题，并坚持不懈地找到新的解决办法。他的一部又一部高质量的作品，使他成为 20 世纪最著名的音乐家。

新古典主义也是德国作曲家欣德米特（1895—1963）的主要倾向。他在本世纪 20 年代开拓了一种新的、个性化的、灵活处理古典形式和调性的复调技术。

欣德米特创作的《第三弦乐四重奏》、《室内乐》第二至第五号和《钢琴音乐》等作品，均是新的复调音乐作品。

他 1943 年在美国创作的钢琴曲《调性游戏》，可谓是集现代复调技术之大成。所以《调性游戏》和苏联作曲家肖斯塔克维奇的《24 首前奏曲和赋格

曲》一样，被称为“20世纪的《平均律钢琴曲集》”。

新古典主义的作曲家还有俄罗斯的普罗科菲耶夫、意大利的布索尼和法国的“六人团”。

普罗科菲耶夫早在1913年创作的《十首钢琴曲》和1914年创作的《小交响曲》作品中就显示出新的莫扎特风格。

1944年他创作的《第五交响曲》和1952年创作的《第七交响曲》也都浸透了古典音乐的抒情格调。

而布索尼（186—1924）是卓越的作曲家和理论家，他在《论音乐的一致性》等著作中，主张音乐必须为群众所理解，维护古典传统，反对印象主义和表现主义，为新古典主义奠定了理论基础。

布索尼的《复调幻想曲》和《小奏鸣曲》等作品是新古典主义的代表作。

法国的“六人团”是由米约、迪雷、奥里克、奥涅格、普朗克和塔耶弗尔（女）6人组成。他们6人并没有正式的组织，但在思想上都赞同“开新古典主义音乐的风气之先”的法国作曲家萨蒂。

米约是古典气质的多产作曲家，作有500多件各种体裁的作品，他的许多交响曲、组曲、协奏曲、奏鸣曲、弦乐四重奏，都是新古典主义范畴的作品。

普朗克是作曲家兼钢琴家，作品深受萨蒂和拉威尔的影响，他最著名的作品是无伴奏合唱《圣母悼歌》和《荣耀经》。

再说到了20世纪中期，开始流行一种音乐创作的新体系——序列音乐。

早在40年代，席格林就在音乐理论和创作上提出了一些新的原则，认为音乐形式与数学有关系。艺术的创造可以用各种各样的数学记号、方程式或是图式、表格来创作作品和解释作品。

奥地利的作曲家韦伯恩在12音技法的进一步发展中，就使用类似计算的方法，把音乐元素编成各种序列，构成音乐。

第二次世界大战后，序列主义音乐进一步向整体序列发展。编排序列所依据的音乐要素扩大到把音高、时值、节奏、速度、力度、密度、容量、音高、音色、起音、音区分布等都包括在内。

现在我们来介绍法国作曲家布莱兹的序列音乐。他1925年生于蒙特布里松，是先锋派重要的作曲家。

布莱兹最出名的作品是《无主的锤子》，这部作品在紧密的结构中显示了他的风格的主要特性。这个作品是以法国诗人夏尔的三首短诗为基础写成的，是一个有九个乐章的组曲。

我们来讨论为第一首诗配曲的第三乐章。

第一首诗：狂怒的工匠红色的大蓬车停在监狱的旁边篮子里有一具尸体拉车的马在马蹄铁里

我的头放在刀尖上，梦见了秘鲁这一乐章是以自由的、即兴式的方式进行的。音乐华美，带有狂想性，听者会对这种雅致精炼的风格产生印象。

在这里，歌词被音乐分解了。可以想象的出，作曲家并不要求使歌词能听得清楚，他说：“如果你要‘理解’歌词，去读诗吧！”他认为音乐应该加强歌词中的意义，而不是逼真地按歌词谱曲。

这实际上体现了布莱兹的一贯信条，他认为我们不应该去听歌词，而应该去听作曲家为这词作了些什么。也就是说，布莱兹把人声当作了另一种乐器来使用。因而，声乐部分就成了纯粹的音响材料。

而声乐旋律所具有的非常宽阔的音域和过分大的音程，使得这首作品只能由特殊种类的歌唱家来演唱，尤其需要歌唱家有绝对音高感。

人声和乐器互相补充，一会儿是回声，一会儿互相应答。这是勋伯格、马勒等音乐家共同喜爱的效果。在这乐章中有三处地方出现花舌奏法，第一句后的那次尤为突出。

布莱兹对他这种类型的作曲家作了正确的评价：“我认为我们这一代的任务中，综合如果不是更重要的话，也是和发现同样重要的。技术上的进展、新方法的推广和写作手法的合理化，总之，是把主要自 19 世纪末以来显现出极大创造力的流派综合起来。”

布莱兹为了这样的综合作出了他独特的贡献。

布莱兹在 1960 年为马拉梅的诗歌谱写了女高音和乐队的《层层折迭》，这也是整体序列音乐的代表作。斯特拉文斯基听了这部作品后极为赞赏，称它为“美的单调，单调的美”。

致力于整体序列音乐创作的代表人物还有布莱兹的老师梅西安、施托克豪森等。

在本世纪 20 年代，由于机械文明的发展，未来派的音乐家开始在作品中大量使用噪声，歌颂机械文明，表现都市生活。

这种音乐，我们称之为“具体音乐”。具体音乐创始人沙弗尔说：“希腊人用尺和圆规发现了几何学——音乐家在他们的启发下将大有可为。”

具体音乐就是用录音技术把日常生活中的各种具体的声音作为素材，进行复合处理而制成的音乐。

1948 年，沙弗尔正式发表了具体音乐的理论，并创作了《噪音音乐会》。他首次把风雨声、火车轰鸣声、动物嚎叫声、男女私语声以及铃声、钟声、汽笛声等嘈杂音响收集起来，用电声技术进行加工，经过加速、减速、倒退、循环、改变音高、力度和音色等程序，使其变形，加工制成了《铁路练习曲》、《唱片练习曲》、《墨西哥的笛子》等作品。

1950 年，沙弗尔又和梅西安的学生彼埃尔·亨利合作制成《单人交响曲》，把人体内外发出的声音——呼吸、吟诵、呐喊、口哨、步伐及敲门、弹琴等——组合而成的多乐章的具体音乐。

1953 年，沙弗尔和亨利在西德多瑙爱兴根举行的现代音乐节中，根据希腊神话故事，用各种噪音加上古钢琴、弦乐、女声咏叹调、希腊语、法语等组成威严音响，写成了大型歌剧《奥菲士 53》。

由于具体音乐的音响素材是无限的，在 50 年代，许多作曲家都运用了这种技术。电子音乐兴起后，具体音乐和电子音乐的结合更紧密了。

电子音乐是 20 世纪 50 年代才兴起的一种新音乐。1951 年，西德科隆广播电台首建音乐实验室，其后世界各地的广播系统起而效尤，掀起了创作电子音乐的热潮。

电子音乐也像具体音乐一样，是音乐与电子科学结合的产物，但具体音乐取材于自然音响，而电子音乐则从振荡器和发生器等中取得声源。

电子音乐既不受音高的限制，也不受音阶和音律的束缚，它以超越人声、乐器和自然音的新音响开拓了新的表现领域。所以，在电子音乐领域影响最大的施托克豪森说：“电子音乐解放了内部世界，……内部世界和外部世界是同样真实的世界。”

1954 年，施托克豪森制作了《习作 . 》并灌成唱片。以后，电子音



乐开始流行起来。1956年，他又在科隆广播电台实验室制作了电子音乐力作《青年之歌》。

在这部作品中，施托克豪森把录好音的童声经过变形以后与电声相混合，音乐由环绕听众的五组扬声器放出，从不同空间发出的音流，汇成一个不可分割的整体，可以说是第一部以空间距离作为序列因素的电子音乐。

在电子音乐领域影响较大的作曲家还有德国的库申涅克、卡格尔，法国的瓦雷兹，美国的路恩宁、巴比特、乌萨且夫斯基，荷兰的贝汀斯等。

这里我们再介绍两种音乐：机遇音乐和概率音乐。

机遇音乐是第二次世界大战以后才出现的，它是美国作曲家凯奇首创的。他认为：我们通常所听到的乐音与现实世界的音响毫不关系，属于虚构的美。

他还认为，音乐是一种无目的游戏，它真正的美应该产生于与听众同时存在的瞬间，即“偶然”发生的音响。并主张“用一切可能的方法来制造音乐”。

他从《易经》依据卦象推测吉凶祸福得到启发，用掷骰子和丢硬币来决定音高序列的时值和出现次数，写出了最早的作品：钢琴曲《变的音乐》。

1952年，他创作的《四分三十三秒》可谓是机遇音乐的极致，因为它的音乐从“创作”到“演奏”，始终是完全不确定的。

1952年8月29日，美国先锋派钢琴家图德在纽约“演奏”此曲时，静坐在钢琴旁不作一声，只是用闭目点头的方法暗示每一乐章的起迄，三个静默的乐章分别延续了33秒、2分20秒和1分20秒，加起来一共4分33秒。

据他自称，这尽管听不到钢琴声，却可以听到各种不同的外界声响，而这种“声响”才是存在于实际生活之中的真正音乐。

所以说，如果机遇音乐和即兴演奏有渊源关系的话，那么，机遇音乐在其发展中也走向极端。

1956年，季托克豪森创作了《钢琴曲之十一》，就是他机遇音乐的代表作。它共有19个片段，发布在一张纸上，演奏家可以随意演奏他看到的那一部分。

他还规定了6种速度、6种力度和6种变音方式，演奏家每段演奏任意选择的一组用法，如此演奏三次之后，乐曲也就结束了。

1959年，他的另一作品《连环打击乐》也有这种特点。

这个作品共使用了20多件打击乐器，排成一圈，演奏者站在圈中，乐谱也是螺旋形的，演奏者可以任意选择一个演奏的起点，并任意按顺时针方向或逆时针方向周而复始地演奏下去。

有时乐谱写得非常简略，甚至一个音符也没有，只是用一首诗或一段文字指示演奏者怎样演奏。

而概率音乐是由希腊作曲家泽纳基斯创造的。他原是建筑师和数学家，他借助电子计算机，把数学上分析随机现象的概率论和分析竞争形势的对策论，应用于音乐创作，写出了许多“概率音乐”。

他用数学方法创作的作品有《ST/48》（1956年）（意思是48人演奏的“随机曲”）和《ST/10》（1962年）。

除了我们以上介绍的以外，西方现代音乐还有新即物主义音乐、空间音乐、镶贴音乐、组合音乐、事件作品音乐、新即兴音乐与直观音乐等。

再说1917年，俄国十月革命后，建立了全世界第一个社会主义国家苏

联。我们在这里把苏联音乐作一简单的介绍。

苏联音乐的发展可以分为四个时期：建国初期和苏维埃国内战争时期；和平建设时期；第二次世界大战和卫国战争时期；第二次世界大战后等。

第一个时期时间是 1917—1922 年，这一时期的音乐创作主要是配合革命宣传鼓动的群众歌曲和红军歌曲。如《亲爱的母亲》、《我给你送行》、《布琼尼进行曲》、《沿着高山沿着平原》等作品。

第二个时期时间是 1922—1939 年，这一时期音乐作品由歌曲、大型声乐作品和交响曲等组成。

歌曲有：《那不是乌云》、《假如明天战争》、《联合国之歌》、《起来，俄罗斯人民》、《祖国进行曲》等。

苏联老一辈的作曲家，纷纷写作革命题材和古典文学题材的歌剧、舞剧、交响曲与音诗。如舞剧《红罂粟》，是第一部现代题材的芭蕾舞剧等。

这一时期的代表性作曲家有：格里埃尔、格列博夫、米亚斯科夫斯基、肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等。

第三个时期的时间是 1939—1945 年，这一时期的音乐创作，革命群众歌曲占重要地位。如《神圣的战争》、《海港之夜》、《雾啊，我的雾》、《在前线附近的森林里》等歌曲，在战时传播很广，战后还保持着强劲的生命力。

第四个时期的时间是 1945 年后，反法西斯战争的胜利，激发了苏联新老作曲家的创作热情。反映卫国战争、和平建设、歌颂列宁的大型声乐——器乐作品，像雨后春笋般地涌现出来。

前苏联当代作曲家从 50 年代后期开始，走上了更为宽广的创作道路，许多中青年作曲家对西方现代音乐的兴趣有所增长。

多种多样的手法和风格，为作曲家创作个性的表现提供了机会，多数作曲家是在继承和发展传统音乐的基础上借鉴现代技法的。

再说在中国，自中华人民共和国成立后，广大音乐工作者创作了大量革命化、民族化、群众化的歌曲、声乐作品、民族器乐曲、交响曲等形式的作品，举办了各种题材的歌曲比赛活动。它们配合着社会主义建设，激发了人民群众热爱祖国的激情。

在大型声乐作品创作方面，音乐家们在继承革命传统的基础上又有了新的的发展，呈现出一片繁荣的景象。创作的作品总数不下百部，题材范围进一步扩大，形式、风格更加丰富多彩。

在这些作品中，有史诗般宏伟的，也有生活图景式的；有叙事性的，也有抒情的；有多乐章的，也有单乐章贯穿发展的；有大合唱、交响大合唱等形式的作品。

在作品中，不仅有动人的音乐形象、强烈的生活气息、鲜明的时代特征和浓郁的民族色彩，而且还表现出较高的艺术水平。其中有不少作品在国际上获奖。

十年动乱期间，大型声乐创作处于停滞状态。粉碎“四人帮”后，特别是党的三中全会以来，我国的大型声乐作品又呈现出一派欣欣向荣的景象。

如我国著名作曲家陆在易创作的《蓝天、太阳与追求》这部大型声乐作品，在 1984 年第 11 届“上海音乐之春”上公演，获得了成功。这部作品新颖、独特，它赞颂了蓝天、太阳和大自然，感情炽热，笔调流畅，寄托了人们对理想的追求和对未来的渴望。

作品分上、下篇：

上篇：明镜般的天空是蓝蓝的哩。

作者以弦乐颤弓的持续音作引子，用竖琴滑奏和吕板琴轻击作点缀，制造空间效果，把人们带入神奇的“太空”。

第一部分 A 段的曲调抒情感人，作者充分发挥旋律的表现功能，并以浓密的和声作衬托。B 段曲调欢快而活跃，与 A 段形成对比。

第二部分变化重复了第一部分，A 段的音乐更加流畅，插部段是一个小高潮，紧接着的 B 段也更热烈。

下篇：迎接太阳。

引子段呈现出急切的等待之情，第一部分 A<sub>1</sub> 段中，含哲理性的歌词与深沉跌宕的旋律表现出人们的激动、感叹和幻想；B<sub>1</sub> 段具有号召性，激昂高歌；插部 是音乐感情的延续。

第二部分 A<sub>1</sub> 段中，倾诉、感叹的曲调变成多声部进行，此起彼伏。作者在这里还将印象派、12 音体系的和声运用于插部之中，使其富有色彩变化，酷似初露的晨曦之光。B<sub>1</sub> 段是全曲的高潮，铜管齐鸣，钟声叠响，太阳升起，黎明来临。

在这部作品中，无论在合唱与乐队的交响化写作，或在中国精神气质与外国作曲技巧的结合等方面，作者都作了有益的尝试，并收到很好的效果。

而我国的管弦乐创作，是“五四”以后才逐渐兴起的，肖友梅、黄自、冼星海、贺绿汀等音乐家较早地进行了这一实践。如黄自的《怀旧》、贺绿汀的《森吉德马》、《晚会》等是这一时期的精品之作。

建国后，各地音乐家创作了为数不少的作品，如马思聪的《山林之歌》、李焕之的《春节组曲》、冼耳的《交响幻想曲》、吕其明的《白求恩》、王义平的《长江三峡素描》、陆在易的《睡莲》等，有的作品在国际上受到好评。近年来，体裁、形式渐趋多样，表现手法也有较大进步。

具有中国作风、中国气派的新歌剧，是在 1942 年延安文艺座谈会以后形成的。它在民族民间音乐的基础上，借鉴西洋歌剧，才逐渐创作出中国特色的歌剧作品。

创作于 1945 年的五幕歌剧《白毛女》，是我国新歌剧成型的标志。这部歌剧是集体智慧的结晶，由马可、张鲁、瞿维、焕之、向隅、陈紫、刘炽等作曲，延安鲁艺文艺学校集体创作而成的。

这部新歌剧在 1945 年首演于延安，曾获 1951 年度斯大林文学奖金二等奖。音乐采取了河北、山西、陕西等地的民歌与地方戏的曲调，加以改编和创作，塑造出各有特色的音乐形象。

全国解放后，我国新歌剧的发展一日千里，又陆续涌现了《草原之歌》、《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等有影响的作品。

歌剧《第一百个新娘》是由胡献廷、徐学达、李树盛编剧，王世光、蔡克翔作曲。1981 年，中央歌剧院首演于北京，1982 年，由香港艺术家在香港上演，颇获好评。

剧本取材于家喻户晓的新疆民间传说阿凡提的故事。昏聩好色的国王年已七旬，企图让美丽姑娘阿依斯汗作他的第 100 个新娘。正直机智的阿凡提挺身而出，巧计解救阿依斯汗，使国王受到了应有的惩罚。

该剧音乐采用维吾尔民歌及“木卡姆”、“赛乃姆”的某些音调素材进行创作，具有浓郁的维吾尔族音乐风格。以歌曲联缀体为全剧音乐的主要结

构框架，亦较多运用西洋歌剧的表现手法，加强全剧音乐的戏剧性。

剧中几个主要人物音乐形象的刻画，也较为鲜明生动。如阿凡提的乐观诙谐、阿依斯汗的纯真娟美以及国王的凶残贪蠢等。

剧中阿凡提的独唱与女声合唱《智慧啊，亚克西》以及《真假阿凡提》、《阿凡提答使者问》等段落音乐明朗幽默，富有新疆地方民族的喜剧情趣。

第二幕和第四幕中，国王对阿依斯汗分别唱起优美抒情的维族民歌《掀起你的盖头来》、《半个月亮爬上来》，极具讽刺意味，反衬出国王的无耻可笑，为反面形象的塑造提供了新鲜经验。

此外，全剧配器手法多样，音色变化丰富，较好地发挥了歌剧乐队的交响性能，是一部难得的精品之作。

中国舞剧尚属一门年轻的艺术。舞剧通称“芭蕾”，即跳舞的意思。它是以舞蹈为主要表现手段，并综合戏剧、音乐、美术等要素来揭示主题内容、塑造人物形象的艺术种类。

大约在本世纪20年代初，有一个叫“丹尼斯·襄”的米兰芭蕾舞团来我国演出，我国才第一次接触到舞剧这种艺术形式。

到了40年代，出现了中国舞剧作品，如吴晓邦创作的《虎爷》、《宝塔牌坊》，但数量极少，影响甚微。

建国后，舞剧事业有了较大发展，仅大型舞剧就有《宝莲灯》、《鱼美人》、《小刀会》、《五朵红云》、《红色娘子军》、《丝路花雨》、《奔月》、《文成公主》、《魂》等较有影响的音乐作品。

如1979年初演于兰州的六场舞剧《丝路花雨》，全剧音乐宛如一首委婉动人的叙事诗，尤其注重旋律的表现作用和民族的音乐语汇。因此具有浓郁的古典风格和鲜明的中华民族色彩。

为配合各个舞蹈场面，全剧出现了不少相对完整的、并富有一定特性的精彩音乐段落，如：《飞天仙子》、《反弹琵琶》、《波斯少女》、《绣花舞》、《霓裳羽衣舞》、《东方舞》等。

下面再介绍一部由马思聪编曲的四幕芭蕾舞剧《晚霞》，这部作品作于1978年，是马思聪近年的一部代表作。

该剧取材于《聊斋志异》中的一则故事：端午佳节，龙舟竞渡，在表演各种惊险绝技时，青年阿端不慎落水，被引入龙宫。是时，龙宫中正歌舞升平，阿端也随一老妇人学习龙宫中的歌舞。

一日，龙王观舞，七大水族以及龙宫各种舞队纷纷献艺，一时间雷电波涛，舞姿曼妙，其中少女晚霞更是秀丽出众，阿端对其一见倾心。

晚霞也深喜阿端慧捷传神之舞，故遗发簪，以示有情。此后，两人一往情深，倍受相思之苦，幸得老媪与蝶童相助，遂于莲花池相会，有情人终成眷属。

一日，龙王率舞队去吴江王府祝寿。寿毕，独留晚霞于王府中授舞，数月不得回，阿端与晚霞彼此思念不已。最后晚霞终于痴情惆怅，投江自尽。阿端闻讯，痛苦百般，遂也以死殉情。

他们的挚情感动了天地，遂让他们重回人间，共享团圆之乐。故事情节奇幻飘渺，而又符合我国传统的伦理精神。

《晚霞》音乐共四幕11景41曲，其主题是作者酝酿构思于抗日战争时期，为“洛神”所设计的形象：美丽、温柔、含情脉脉而又贤慧体贴。

乐曲结构根据故事情节发展，吸取了中国民间戏曲的特点。平实可亲的

五声音阶和优雅古朴的旋律，使这部作品虽采用西洋的作曲技法与表现形式，但仍洋溢着充沛的民族感情与浓郁的民族风格，不失为我国芭蕾舞剧的一部成功之作。

在我国音乐史上，很多大型音乐的体裁均是由本世纪初才开始尝试创作的，交响曲也不例外。“五四”以后，我国一些经过专业训练的音乐家如肖友梅、黄自，尤其是后来的冼星海等人，开始了交响音乐的尝试。

解放后的作曲家，尤其是 80 年代的音乐家们，在如何运用外来体裁形式和民族音乐语言，表现人民群众的生活斗争和思想感情方面，作了有益的探索。

由著名作曲家朱践耳写于 1986 年的《第一交响曲》，在第 12 届“上海音乐之春”交响乐专场音乐会上首演，并获创作一等奖。作品虽无标题，但内涵是对“文化大革命”作深刻的反思。

第一乐章采用自由的、省略了再现部的奏鸣曲式。一开始出现的引子主题，犹如令人悚然的呼号，把人们带到动乱不安的氛围之中。呈示部的主部主题由弦乐奏出，严峻而深沉，把人们引入“文化大革命”中去。

这时，由 7 个音组成的固变音型变形成呆滞、冷酷的背景，第一小提琴奏出畸形的旋律，似乎象征被扭曲了的人的灵魂。随着乐思的发展，形成一股暴施淫威的音响巨流，仿佛要吞噬人世间一切美好的事物。

在一挥而过的主部主题后，钢琴连续奏出微弱的经过句，好像人们在痛苦地喃喃自语：“为什么？这一切是为了什么？”

第二乐章中，作者用拼贴的手法，将京剧过门音乐和文革中盛行的歌曲作夸张的变形处理并揉合在一起，从而绘制成一幅音乐漫画。

第三乐章是一曲沉郁的悲歌。中提琴奏出黯然神伤的挽歌，继而是双簧管幽咽的曲调，接着是小提琴奏出的更为悲凉的哀思，这是忧心如焚的痛苦，是无言的愤懑。

第四乐章以赋格曲的形式来表现人民的斗争。其主题是刚毅、奋进的性格，展示了正义终究战胜邪恶的壮烈画面。

然而音乐却没有落入欢庆胜利的俗套，引子主题在磅礴的气势再次出现以后，出人意料地嵌入第一乐章奏鸣曲式的再现部。音乐变得委婉深情，似乎在倾诉对人类理想的崇高信念。

尾声重新出现了人民在斗争中的步伐声，出现了第三乐章中如泣如诉的悲歌，出现了第一乐章主部中弦乐的阴郁音调。

最后，重又响起第一乐章结束时钢琴演奏的经过句。音乐凝聚着人们深远的思考：动乱的年代虽已过去，但前程还是曲折坎坷的，行进在理想之路的人们，常需温故知新。

这部交响曲不仅在运用交响乐形式表现重大题材，并揭示其深刻内涵等方面取得成功，而且在借鉴西方现代作曲技法，创造具有中国特色的新颖音乐语言方面，为我们提供了宝贵的经验。

中国音乐在其他形式体裁上也空前繁荣，如中国现代歌曲，多方面地反映了今天异常丰富的现实生活，为建设具有中国特色的社会主义做出了应有的贡献。

而中国在民歌、民族器乐曲、室内乐、钢琴作品等方面均获得了大面积的丰收。各民族、各地区、各时期的音乐犹如绚丽的百花遍野盛开，美不胜收。

由于篇幅所限，就不一一赘述了。

愿中国的音乐之花，越开越鲜，越长越壮。在这里，笔者谨以中国公民的名义，

## 附 录

### 附录一 中国少数民族音乐歌舞节日简介

#### 1. 泼水节：

这是傣族人民最隆重的年节和歌舞节日，于每年清明后十天左右举行。传说古代 12 名少女机智地杀死火魔王后，见其头颅触物即燃，为免烈火祸害四方，每天以水冲身，轮流将其头颅捧在怀中，直至化为尘土。这样，四方百姓才免于灾难。

傣族人民为了纪念这 12 位善良勇敢的少女，每年均在这个日期隆重举行泼水节。届时，人们倾寨而出，在铙锣和象脚鼓声中相互追逐泼水，以示祝福。民间舞蹈家身披五彩羽翅，模拟象征吉祥的孔雀翩翩起舞。

澜沧江边，龙舟竞发，岸边人群高唱《吁腊呵》歌，端着醇香米酒迎接胜者。划手高举船桨，欢唱《划龙船》歌，边唱边舞上台领奖。这时，歌手们高唱《放高升歌》，爬上竹梯点燃钻天烟火。活动从早晨进行，直至深夜方才结束。

#### 2. 芦笙节：

这是苗族传统的音乐歌舞节日，于春秋两季举行，因地方不同，举行的时间也各不同。如黄平县一带在三月子日在苗陇乡，午日在白保乡，九月二十四日以后在谷陇乡先后举行。在黔东南首府凯里附近，每年农历二月十三至十六在舟溪举行。

届时，身着盛装的苗族人民围聚于芦笙坡或广场，吹起芦笙应节起舞，或放声高唱。芦笙乐舞称为“踩芦笙”或“跳芦笙”，舞者围成圆圈，4 个芦笙手领舞于前，引出两队姑娘随笙乐而舞，或男女分为两队，男子吹笙起舞，女子随之起舞。

芦笙节的举行主要是预祝或欢庆丰收，在节日中，各寨芦笙队还进行竞赛。芦笙竞赛由两支芦笙队进行集体或个人的表演，边吹边舞，演奏乐曲不得重复，胜者则在芦笙上披红挂彩，并有姑娘或小伙们围着歌唱。

芦笙节期间，常常同时举行斗牛、赛马和各种体育活动。苗族青年则常常在此时谈情说爱、相亲定情、结伉俪之乐。

#### 3. 丰年祭：

这是台湾高山族传统节日，也称“收获节”和“粟祭”、“丰收祭(节)”。节前，人们停止一切活动，杀牲备饭，精心准备节礼。节日期间，人们自带糯、酒肉，聚在村社，边吃边唱，酒酣则纵情歌舞。

祭祀时，人们牵手环绕篝火，引吭高歌，顿足为节，边唱边舞，庆贺丰收。丰年祭中，属“五年祭”最为隆重。“五年祭”就是每隔五年的秋后举行，“五年祭”的活动，前后可持续一个月之久。

#### 4. 歌会：

这是畚族人民传统的歌唱节日，举行的时间是每年逢农历二月二、三月三、四月分龙节、六月初一、七月七、八月十五、九月九等。节日期间，盛装男女三五成群，在山顶、古寺、歌坪，对唱拦路歌、请唱歌、散条（歌的体裁）、数数歌、节气歌、谜语歌、新山歌等。

人们通过唱歌增进了解，建立感情。演唱的形式多种多样，有独唱、对唱、齐唱、重唱等。满山歌声此起彼落，热闹异常。

#### 5. 火把节：

这是彝族人民传统的民族节日，举行时间是每年从农历六月二十四起，夜以继日，持续三天三夜方才结束。据传说是为纪念率众抗暴中殉难的邓睢召首领的慈善夫人而举行的活动。节日中，彝族村寨宴饮盛会，人们盛装彩饰，拥向坪场歌塘，纵情跳起“打跳”、“跳月”等民族歌舞，并举行斗牛、赛马、摔跤、射箭等活动。到了夜间，人们便点燃火把夜行于田野山村之间，以驱虫摒害，祈福求安。

在此同时，人们于松林草坪间点燃篝火，青年们吹奏短笛，弹拨月琴和大三弦，跳起热烈豪放的“阿西跳月”、以葫芦笙、长管笙领舞，合以三弦、月琴、笛子、萧筒、唢呐等乐器，跳着欢快活泼的“打歌”。

#### 6. 达努节：

这是瑶族人民欢庆丰收的传统节日，又称“盘王节”、“祖娘节”、“瑶年”，于每年农历五月二十九举行，故又称“二九”节。传说系瑶族祖先、女神密洛陀成婚之日，瑶族人民受其所赐铜鼓，在收获季节击鼓以惊鸟兽，确保丰收。

从每年农历五月二十六起，接连击鼓歌舞四日，礼贺女神，后沿袭为达努节。节日以歌舞为主，有赛铜鼓舞、对唱山歌、唢呐鼓吹乐等。此外还有放冲天炮、武术表演等体育游戏活动。各村寨亲友邻里之间，歌舞宴饮欢聚，喜气洋溢。

#### 7. 歌圩：

这是壮族人民定期集聚的传统歌唱节日，举行时间一般是春节、三月三、七月十五、八月十五以及婚礼和农闲时，于田峒、山坡及喜屋内举行。传说壮族在唐代有歌仙刘三姐，宋代则有“男女盛服……聚会作歌”的记载。元代以后，定期歌会逐步发展。

节日规模少者上百人，多则成千上万，从早到晚，通宵达旦，持续数日。歌圩分“野歌圩”和“夜歌圩”两种。野歌圩又称“歌坡”、“赶歌圩”，以唱山歌为主，男女青年对唱见面歌、赞歌、初交歌、深交歌、赠礼歌、约会歌、分别歌等情歌。除对唱情歌外，常伴有“抛绣球”，“放球、还球”，“舞龙、舞狮”，“唱采茶”等歌舞。

夜歌圩又称“歌堂”、“坐妹”，在室外举行，以唱邀歌、答歌、入座歌、赞歌、花果歌、农季歌、谜语歌等盘歌为主，唱歌形式有独唱、对唱、领唱等。



## 8. 阿肯弹唱会：

这是哈萨克民族的传统音乐盛会，举行时间是每年的7、8月间，牧民们热情邀请各地的民间歌手（即阿肯）云集北疆巩乃斯和阿合塔草原。首先由年高艺精的阿肯演奏古老庄重的冬不拉曲《贵巴斯》作为序曲，继之各地名手相继表演。

此外还有诗朗诵、长篇叙事歌弹唱等节目，盛会的高潮是阿肯对唱竞赛，夺标者的名字将传遍草原，长久留在人们心中。音乐表演结束后，还举行赛马、叼羊、姑娘追、摔跤、拔河、打靶等传统的体育活动，活动连续数日方散。

## 9. 古尔邦节：

这是维吾尔族传统节日盛会，举行时间是按伊斯兰教义规定的太阴年十二月十日。古尔邦，或称库尔班，系阿拉伯语的意译，意为“献牲”，又称“宰牲节”。

这日，天山南北城乡家家准备有丰富的节日食品，道旁、屋顶常置铁鼓，与唢呐的鸣奏连成一片。人们随着音乐走向大礼拜寺广场，欢跳古老的“萨玛”舞、欢乐的“夏地亚拉”舞和幽默活泼的“纳孜尔库姆”舞，尽情欢度这民族佳节。

## 10、目脑纵歌：

这是景颇族传统的大型歌舞节日。景颇族中有的支系称为“目脑”，有的则称之为“纵歌”，人们习惯统称为“目脑纵歌”。传说鸟雀们从太阳宫参加“目脑纵歌”后回到大地，推选孔雀为领舞的“脑双”，依样演习，恰为景颇族祖先所见。

## 附录二 国际音乐比赛简介

### 1. 国际肖邦钢琴作品比赛：

为纪念著名的波兰作曲家肖邦而举办。从 1927 年起，每 5 年在华沙举行一次。第三届以后，因第二次世界大战而中断，1947 年恢复。1955 年起仍按每 5 年举行一次。

### 2. 维尼亚夫斯基国际小提琴比赛：

为纪念 19 世纪波兰著名小提琴家、作曲家维尼亚夫斯基诞辰一百周年而创办。第一届比赛于 1935 年在华沙举行，后因第二次世界大战被迫中断，第二届比赛推迟到 1952 年在波兹南举行。以后每 5 年举行一次，从第三届起又增加了作曲和小提琴制作两个比赛项目。

### 3. 伊丽莎白皇后国际音乐比赛：

1937 年第一次比赛时，称为小提琴比赛。1938 年举行了钢琴比赛会。后来因故中断，1951 年重新在比利时的布鲁塞尔举行，改称现名。此后按钢琴、小提琴、作曲的顺序，每年轮流进行单项比赛。

### 4. 日内瓦国际音乐比赛：

从 1939 年起每年在瑞士日内瓦举行一次，比赛项目多达 26 个，每年比赛其中的四五个，是最有影响的世界音乐比赛之一。声乐和钢琴两个项目原是每年举行，1979 年起钢琴比赛改为隔年比赛一次。

### 5. 布达佩斯国际音乐比赛：

前身是“弗兰兹·李斯特国际钢琴比赛会”，1933 年创办，1948 年起改用现名。根据不同的音乐项目，它还有“艾凯尔声乐比赛会”、“李斯特和巴托克钢琴比赛会”、“卡萨尔斯大提琴比赛会”、“瓦伊那室内乐比赛会”等用名，但总名称不变，都属于“布达佩斯国际音乐比赛”的一项内容。

### 6. 维奥蒂国际音乐比赛：

以意大利著名的作曲家、小提琴演奏家维奥蒂的名字命名。1950 年起每年在意大利的维切里举行一次钢琴、声乐和作曲比赛，另外项目不定。

### 7. 慕尼黑国际音乐比赛：

1952 年起每年在德国慕尼黑举行一次，正式名称为“西德广播联盟（ARD）国际音乐比赛”。是以慕尼黑的巴伐利亚广播协会为中心，由西德 9 个广播协会参加筹划。与日内瓦国际音乐比赛一样，有 26 个项目，每年除比

赛钢琴、声乐两个项目（1973年起改为轮流举行）外，在不同的年份还增加其他项目。

#### 8. 柴可夫斯基国际音乐比赛：

创办于 1958 年。第一届只设钢琴和小提琴两项，以后增加了大提琴和声乐。在比赛指定的曲目中，柴可夫斯基的作品占相当份量。每 4 年举行一次。

### 附录三 中国部分作曲家一览表

#### 1. 肖友梅 (1884——1940)

字思鹤,又字雪朋,原籍广东香山。1927年在上海创办国立音乐院,1922年出版的《今乐初集》和次年出版的《新歌初集》两本歌曲集是我国最早的两本作曲家个人的创作专集。还创作了一些有影响的爱国歌曲,如《国耻》、《国民革命歌》、《五四纪念爱国歌》等。

#### 2. 贺绿汀 (1903——)

湖南邵阳县人。1934年所作钢琴曲《牧童三笛》和《摇篮曲》在亚历山大·齐尔品举办的“征求中国风味的钢琴曲”评选中获一等奖和名誉二奖。1943年在延安筹建了中央管弦乐队。半个世纪以来,他共创作了三部大合唱、24首合唱、近百首歌曲、6首钢琴曲、6首管弦乐曲、10多部电影音乐等,并著有《贺绿汀音乐论文选集》。

#### 3. 黄自 (1904——1938)

江苏川沙(今上海)人,字今吾。早年留学美国,回国后,热心音乐教育事业,同时从事创作和著述。写下了交响音乐、室内乐、钢琴复调音乐、清唱剧等94首音乐作品。对旋律与和声的民族风格进行了有益的探索。他对我国现代音乐文化的发展,特别在音乐教育方面有显著贡献。

#### 3. 冼星海 (1905——1945)

原籍广东番禺,生于澳门。早年去法国留学,回国后积极参加抗日救亡运动,创作了大量战斗性的群众歌曲。1940年去苏联,1945年在莫斯科病逝。现已收集到他的作品近300余件。他还写了《聂耳——中国新兴音乐的创造者》、《论中国音乐的民族形式》等音乐论文。由于他对发展我国革命音乐所作的巨大贡献,赢得了“人民音乐家”的光荣称号。

#### 4. 谭小麟 (1911——1948)

原籍上海人,师从黄自,先后在欧柏林学院及耶鲁大学专攻作品,作品《弦乐三重奏》曾获约翰·代·杰克逊奖状,被誉为“室内乐中的一首杰出的作品”。

#### 5. 聂耳 (1912——1935)

原名守信、字子义,笔名黑天使、噪森、浣玉、王达平等,云南玉溪人,生于昆明。1932年发起组织了“中国新兴音乐研究会”,1933年在创作中初试锋芒。他从事音乐创作时间只有两年左右,共创作了41首音乐作品,还发表了15篇战斗性的音乐论文。他的作品第一个在歌曲中塑造了中国无产阶级的光

辉形象，是当之无愧的革命音乐的开路先锋。

#### 6. 王洛宾（1913——）

北京市人。1939年出版《西北歌声》，整理了《半个月亮爬上来》等民歌。1941年曾在国民党狱中写了《云曲和囚人之歌》的歌本。1949年，随解放军入疆。

#### 7. 雷振邦（1916——）

北京人，满族。1949年起，先后为40余部电影作曲，他的电影音乐往往采用民间音乐素材构成音乐主题，有的则根据民歌改编发展，所以具有浓郁的民族风格和地区特色。

#### 8. 黄准（1926——）

浙江黄岩人，女作曲家。1938年在延安从郑律成学声乐，向冼星海学作曲，后曾在文工团任独唱演员兼作曲。除为电影作曲外，还写有民乐交响诗《红色娘子军》等作品。

#### 9. 吴祖强（1927——）

原籍江苏武进，生于北京。1953年去莫斯科专修理论作曲，回国后在中央音乐学院任教。他创作的琵琶与管弦乐协奏音诗《春江花月夜》、二胡与管弦乐合奏《二泉映月》曾在美国波士顿交响乐团的音乐节上公演。还编著了《曲式与作品分析》一书。

#### 10. 王酩（1934——）

上海市人。70年代起，为数十部电影、电视剧、广播剧作曲。其声乐作品力求口语化，使词义在旋律的发展中得到清晰的体现，婉转处寄予纯真的深情，具有独特的风格。1980年出版了《王酩歌曲选》。

#### 11. 施光南（1940——1990）

四川重庆人。在他的作品中，流传最广的有《打起手鼓唱起歌》、《周总理，你在哪里》、《祝酒歌》、《洁白的羽毛寄深情》等。除此以外，他还创作了歌剧《伤逝》的音乐，出版了《施光南歌曲选》。

#### 12. 阿拉腾奥勒（1942——）

出生在哲里木盟科尔沁左翼后旗，蒙族。他的作品带有鲜明的蒙族民间音乐风格和时代气息。其中《美丽的草原我的家》、《草原我的摇篮》等流传较广。

#### 附录四 中国部分歌唱家一览表

1. 应尚能 (1902——1974) 男中音歌唱家, 浙江宁波人。
2. 黄友葵 (1908——) 抒情女高音歌唱家、声乐教育家, 湖南湘潭人。
3. 蔡绍序 (1909——1974) 男高音歌唱家, 四川安岳人。
4. 林俊卿 (1914——) 男中音歌唱家、医学博士, 福建厦门人。
5. 周小燕 (1918——) 花腔女高音歌唱家、声乐教育家, 湖北武汉人。
6. 张权 (1919——) 女高音歌唱家, 江苏宜兴人。
7. 王昆 (1925——) 女高音歌唱家, 首演我国第一部新歌剧《白毛女》中的喜儿。
8. 郭淑珍 (1927——) 女高音歌唱家、声乐教育家, 生于天津, 原籍山东长清县。
9. 郭兰英 (1929——) 女高音歌唱家, 山西平遥县人。
10. 郭颂 (1931——) 男高音歌唱家, 辽宁沈阳市人。曾与罗伯逊同台演出。
11. 胡松华 (1932——) 男高音歌唱家, 北京市人。
12. 罗天婵 (1934——) 女中音歌唱家, 生于广东韶关, 原籍梅县。
13. 刘秉义 (1935——) 男中音歌唱家, 河北秦皇岛人。
14. 马玉涛 (1936——) 女高音歌唱家, 山西保德县人。
15. 于淑珍 (1936——) 女高音歌唱家和歌剧演员, 原籍河北省东光县。
16. 才旦卓玛 (1937——) 女高音歌唱家, 藏族, 拉萨人。
17. 李双江 (1939——) 抒情男高音歌唱家, 黑龙江哈尔滨市人。
19. 吴雁泽 (1940——) 男高音歌唱家, 山东博山县人。
20. 李谷一 (1946——) 女高音歌唱家, 湖南人。
21. 关牧村 (1953——) 女中音歌唱家, 满族, 原籍辽宁沈阳, 生于河南新乡市牧野村。

## 附录五 外国部分歌唱家一览表

1. 夏里亚宾 (Fedor Ivanovich Chaliapin, 1873—1938) 俄国男低音歌唱家, 生于喀山。
2. 鲁福 (Tito Ruffo, 1877—1953) 意大利男中音歌唱家, 生于比萨。
3. 斯基帕 (Rito Schi Pa, 1889—1965) 意大利男高音歌唱家, 生于雷基渥。
4. 加里——库契 (Amelita Galli—Curci, 1882—1963) 意大利女高音歌唱家, 生于米兰。
5. 罗伯逊 (Paul Robeson, 1898—1976) 美国男低音歌唱家、演员、社会活动家, 生于普林斯特奴隶出身的黑人牧师家庭。
6. 库勒·苏姆 (Om Kulghum, 1898—1975) 埃及女中音歌唱家, 生于曼苏腊省。
7. 毕纳林 (Jussi Bjorling, 1911—1960) 瑞典男高音歌唱家, 生于斯托拉·杜纳。
8. 庞斯 (Lily Pons, 1904—) 法国女高音歌唱家, 生于巴黎。
9. 费里尔 (Kathleen Ferrcer, 1912—1953) 英国女中音歌唱家, 生于上沃尔顿。
10. 梅里尔 (Roberto Merrill, 1917—) 美国男中音歌唱家, 生于纽约。
11. 赫里斯托夫 (Boris Christoff, 1918—) 保加利亚男低音歌唱家, 生于索非亚。
12. 达鲁哈洛娃 (Zara Doluhanova, 1918—) 苏联女中音歌唱家, 生于莫斯科。
13. 尼尔森 (Birgit Nilsson, 1918—) 瑞典女高音歌唱家, 生于卡鲁普。
14. 德·洛斯·安赫莱斯 (Victoriade Los · Angeles, 1923—) 西班牙女高音歌唱家, 生于巴塞罗那。
15. 卡拉斯 (Maria Callas, 1923—1977) 美籍希腊女高音歌唱家, 生于纽约。
16. 萨瑟兰 (Joan Sutherland, 1926—) 澳大利亚女高音歌唱家, 生于悉尼。
17. 盖乌洛夫 (Nicolai Chaurov, 1929—) 保加利亚男低音歌唱家, 生于维林格勒。
18. 贝克 (Janet Baker, 1933—) 英国女中音歌唱家, 生于英格兰约克郡。
19. 帕瓦洛蒂 (Luciano Pavarotti, 1935—) 意大利男高音歌唱家, 生于莫岱纳的卡尔比。
20. 多明戈 (Placido Domingo, 1941—) 西班牙男高音歌唱家, 生于马德里。

## 附录六 国际音乐节

- 1、格林达波恩歌剧音乐节（伦敦）
- 2、多瑙厄申根音乐节（德国）
- 3、萨尔茨堡音乐节（奥地利）
- 4、拜罗伊特音乐节（西德）
- 5、爱丁堡音乐节（英国）
- 6、普罗旺斯音乐节（法国）
- 7、普拉多音乐节（西班牙）
- 8、维也纳音乐节（奥地利）
- 9、圣雷莫音乐节（意大利）
- 10、大阪国际音乐节（日本）
- 11、华沙之秋现代音乐节（波兰）



## 附录七 外国著名演奏团体

- 1、阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团（荷兰）
- 2、列宁格勒国立爱乐管弦乐团（原苏联）
- 3、波士顿交响乐团（美国）
- 4、柏林爱乐管弦乐团（德国）
- 5、纽约爱乐交响乐团（美国）
- 6、维也纳爱乐管弦乐团（奥地利）
- 7、德累斯顿国立管弦乐团（德国）
- 8、莱比锡格万特豪斯管弦乐团（德国）
- 9、罗马合奏团（意大利）
- 10、日本广播协会（Nhk）交响乐团（日本）
- 11、伦敦交响乐团（英国）
- 12、克利夫兰管弦乐团（美国）
- 13、捷克爱乐管弦乐团（捷克）
- 14、芝加哥交响乐团（美国）
- 15、费城管弦乐团（美国）
- 16、瑞士罗曼多管弦乐团（瑞士）
- 17、巴黎管弦乐团（法国）
- 18、斯美塔那弦乐四重奏团（捷克）
- 19、米利亚特弦乐四重奏团（美国）
- 20、伊·穆西契合奏团（意大利）

