

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

西贝柳斯



《古典之门音乐丛书》

编辑旨趣

在各门艺术中，没有什么比音乐更能直接地打动人的内在情感；在人类生活中，也没有什么比音乐更能主动地表达人的心声。在欢乐时，音乐以它优美的旋律、动听的音响把人们卷进如痴如醉、激荡亢奋的情绪之中；在忧伤时，音乐以它哀怨缠绵、如泣如诉的悦耳之声给人们以亲切的抚慰和自由的解脱；在孤独时，也唯有音乐最真诚地陪伴着人们跨越世俗的隔膜，度过悠长的黑夜……音乐是主活的美酒，是命运的花朵，失去了它，人生就丧失了其本有的诗意和浪漫。

然而，音乐的美只对于“有乐感的耳朵”才存在。但“有乐感的耳朵”并非天主的。对于民族而言，没有音乐文化的繁荣，“音乐之耳”不可能成长发达；对于个人而论，不以人类世代积累的音乐艺术宝库为养料，就不会形成较高修养的审美听觉。以欧洲文艺复兴为开端的欧洲古典音乐，以其独创而多样的音乐表现形式，谱写出人类历史上最光辉灿烂的艺术篇章，以其深厚而辉煌的文化底蕴养育了一批又一批万世景仰的乐坛大师，以其理性而浪漫的人文精神，典雅而脱俗的优美旋律陶冶和丰富了各国人民的“音乐之耳”。古典音乐浓缩了几个世纪乐圣们对宇宙人生的感悟，它是永不枯竭的生命之流，以其磅礴的气势流向了文明社会的每个角落，滋润着现代人的心灵。

开放的中国正以其博大的胸怀吸收着世界文明的养料。随着人民物质生活水平和文化素质的普遍提高，欧洲古典音乐正陶醉着越来越多的乐迷。为了满足广大的欧洲古典音乐爱好者的需要，我们编辑了这套《古典之门音乐丛书》。丛书选取西方音乐史上部分著名音乐家为撰写对象，每人一册，分别记述他们的生平趣事、成才经历，赏析他们有代表性的音乐作品，并介绍部分 CD 珍版，供音乐爱好看收藏时参考。我们力求为读者提供既高雅又实用的精品读物，衷心希望这套丛书能够真正帮助朋友们叩开古典音乐的大门，步入五彩缤纷的音乐殿堂。

让我们一起以生命的炽情点燃音乐的圣火吧！

编者

1996 年 12 月

西贝柳斯传略

童年和学生时代

1865年12月8日，约翰·西贝柳斯出生在芬兰南部的小镇海门林纳。他是古利斯蒂·古斯格夫·西贝柳斯军医和玛丽亚·卡塔塔·鲍格三个孩子中的第二个，人们昵称之为“约尼”。这个家族的姓来自一个叫“西贝”的农庄，它位于芬兰东部、属于其曾祖。18世纪中叶，他迁居到讲瑞典语的芬兰人所居住的海岸地带。因此，他的后代在生活习惯上是瑞典式的，讲瑞典语。约尼的祖父，约翰·西贝柳斯曾是洛维沙市的参议员，他和一位瑞典移民医生的女儿结婚。从他的母族来看，西贝柳斯也是军人、官吏、传教士的后裔。他很小就失去父亲，对自己的母亲怀着深深的眷恋。他曾对人说：“她有一副温柔、极其女性化的性格，举止安祥。她的自然的态度、平和的本性以及对人世的爱，使每一个接近她、了解她的人都感到悦服。”

虽然西贝柳斯的祖上历代受瑞典文化的影响，但是，西贝柳斯本人却是在芬兰语学校里接受教育。他生性内向而敏感，又有些顽皮。在他的天性中，蕴藏着对大自然的无限热爱。他把自己融汇在美丽、广阔、充满神奇的自然之中。无边的大海和幽静的森林激发他丰富的想象。他们一家经常去洛维沙海滨的一个岛上度假。望着海上西落的夕阳和天边神秘变幻的色彩，他的思想进入一个美丽迷人的幻想世界。大自然的美丽和他那美丽的想象成为一个和谐的整体，这让他欣喜陶醉，常常在海边静静地坐上几个小时。他很喜欢海门林纳附近的沙克斯麦歧森林。在黄昏的森林里，他想象着自己与神话中的神仙、妖女一起游戏，使自己置身于阴森恐怖的魔窟之中。

海门林纳虽然是一个没有工业的小镇，然而，当地的地主、官员和教师却倡兴起了丰富的文化生活。驻扎在海门林纳的俄国部队的军官和家眷也给这个小镇带来了另一个世界的音乐气息。他们与当地许多有修养的家族一样喜欢音乐，也参加当地的音乐会。在这个小镇里，常有来自赫尔辛基的小乐队以及各地的合唱队、全国最好的歌唱家演出。这种文化氛围潜移默化地影响着年幼的西贝柳斯。

他对普通的功课不感兴趣。在上课时，他时常是心不在焉地回答问题，对此，老师总是叹一口气说：“哎呀，西贝柳斯又跑到另一个世界上去了。”西贝柳斯确实到了另一个世界，那是一个远离教室的世界。然而，他却喜好课外读物，那些神话故事、名作家的作品以及历史书籍都能引起他的浓厚兴趣；他对那些昆虫、植物也大为喜欢，他所收集的昆虫标本是全班最好的。

西贝柳斯继承了他的双亲的音乐才能，尽管他们不是专业音乐家，但他们对音乐的浓厚的兴趣影响着他们的后代。从五岁起他就表现出音乐才能，在钢琴上创作小小的和声与旋律。九岁时开始接受系统的钢琴教育。他对音阶和指法练习兴趣不大，成绩并不突出，却对即兴演奏表现出特别的偏爱。十五岁时，他对小提琴产生强烈的兴趣，随故乡军乐队中的最好的小提琴手古斯塔夫·勒凡德尔学习小提琴，并热切地期望成为伟大的小提琴家。他曾作为小提琴独奏者出现在节日音乐会上。在家中，他和姐姐、弟弟一起练习室内乐合奏，姐姐弹钢琴，弟弟拉大提琴。这段经历，使他很早就掌握了弦乐器的知识，记熟了几首莫扎特和海顿的四重奏曲子，他十分欣赏那种有雕塑风格的音乐格调；由此时室内乐作品，尤其是古典时期的作品，有了广泛

的了解。这对西贝柳斯日后首先从室内乐创作入手不无影响。

与此同时，他的作曲才能也开始显露。十岁时，写了他的第一首作品，由小提琴与大提琴拨弦演奏的小曲《水滴》。这首作品，已表现出他在曲式上的天才的驾驭能力。在再现段的结尾出人意料的处理，给人带来小小的惊奇。他本能地避开了空洞公式化的复奏，使主题产生多样变化。

1876年，他从图书馆借了一本马克斯著《作曲学》，孜孜不倦地学习起来。这本书给了他很概括的曲式知识。在五年后，他进入赫尔辛基音乐学院接受系统严格的训练时，他已经认识了他应该认识的东西。

尽管西贝柳斯在初中就已显示出非凡的音乐才能，但还是遵从母亲和祖母的意愿，考入赫尔辛基大学的法律系。同时，他以特别生的身份入音乐学院学习。法律对他没有吸引力，他没有通过五级考试而未能毕业。他说：“如果你问我在大学里学到了什么，我可以问心无愧地回答你，什么也没有学到。”有一次，他对学校规定的教科书实在感到腻味之至，连书本也没有合上，就把它放在窗台上面太阳照得到的地方，随即也忘了它的存在。教科书在那儿躺了几个月，书页被晒黄了。后来，西贝柳斯的一个叔叔来看看这个年轻侄儿的功课如何，他走到窗前，瞧了窗台上的课本，叹一口气说：“约尼，你最好还是专心搞音乐吧……”这使他的家族感到失望。然而，他在音乐上却获得很大的发展。

1885—1889年间，他在赫尔辛基音乐学院学习。他先后师从瓦西里耶夫、契拉格学习小提琴。他已经能够演奏门德尔松协奏曲这类艰深的作品，并被指定为学院的弦乐四重奏第二小提琴手，而其他几位都是老师。然而，毕竟是由于学习开始得过迟，成为一个伟大的小提琴家只能是一种愿望，但这并未妨碍他在作曲上的发展。

赫尔辛基音乐学院的院长马丁·魏哲柳斯是他的作曲老师。魏哲柳斯从普通乐理、数字低音到和声、复调、曲式等方面对西贝柳斯进行了严格的训练，使他的技术日臻熟练。1886—1887年，他所写的小提琴与钢琴曲体现了成熟的和声及流畅自然的曲式处理，而在主题结构、调性安排上则显然与挪威作曲家格里格相关联。作者自己也承认在八十年代受了这位作曲家的重大影响。但是，这部作品并不是纯粹的技术模仿，而是将自己的个人体验、对芬兰美丽的大自然的热爱反映在其中。

他的毕业作品——公开演出的《A大调弦乐三重奏》（组曲）、《a小调弦乐四重奏》是他成为作曲家的标志。《尼亚报》的作者卡尔·傅洛丁——国内主要的批评家，认为“弦乐组曲的五个乐章证明了它的作者是聪明的，研究过弦乐四重奏的音响秘密的，也是认真写作的。用风格独特的对位法来处理三件乐器，其手法是第一流的，真正有灵感的；它的卓越不在于一般学院派的意义上，而是彻头彻尾新颖的、现代的。这位作曲家初露头角，使我们为之叹服。”他还说：“我在音乐学院听到这些新奇的四重奏作品，其复调方法完全是乐队化的，其曲体一再展示了一旦这位作曲家获得了足够的乐队表现技术，他将会怎样尽情利用管弦乐色彩的全部财富来为他的创作服务！我觉得这些四重奏不过是他下一阶段的管弦乐作品的草稿罢了。”这两首作品向世人展示了作曲家把丰富的音乐想象与纯熟艰深的技术结合起来的独特才能，引起了芬兰首都听众的巨大惊讶。作品不带学究气，有独创性，无拘无束。这个年轻的作曲家已经敲响了芬兰现代音乐一个真正新颖的音符。西贝柳斯因此便能够在那里获得许多朋友和爱慕者，这包括赫尔辛基交

响乐队的创立者和领导人——罗伯特·卡赞纳斯，他们之间的接触，使西贝柳斯开始注意乐队作品。

应该说，西贝柳斯所受的正规教育只为他提供了一种手段；通过这种手段，他可以把自身体会融入他的种种思想中去。他的直觉是不需要训练的。比如，他走在海岸上，闻到刚从水中捞起来的亚麻和大麻的酸气，触动他的乐感，他会皱起眉头，做个鬼脸，写下一首随想曲的主旋律；或者他手里拿着一根冰柱，“感觉到冰柱的湿气，多么美好！”现在，这种触觉引起了心灵感应，使他身上的每一个音乐细胞都躁动起来，交织成旋律、和声……

特别敏锐的却是他的视觉。他的情绪常常以不同的色彩体现出来。在他的心里，音和色之间有明确的联系，因此，他不仅能听到，也能看到一部作品所呈现的万花筒般的风格和美的形象。在西贝柳斯看来，每一个音调都有一种色调，“A大调是蓝色的，C大调是红色的，F大调是绿色的，D大调是黄色的。”

傅洛丁极为生动地描绘了他与这位音乐学院的青年学生初次见面的印象以及他们之间的动人友谊。“他的修长的身材有着奇异的吸引力，好像他直爽的天性永远是张开双臂迎人似的，但是你也不能完全肯定他背地里是否隐藏着一些滑稽成分。他的发言充满了奇妙的论调和涵义，使人不能断定其中到底有多少是认真严肃的，有多少是肤浅的戏言，就好像从他机敏的脑子里涌出来的成群的气泡或瞬息万变的幻想那样。他的浅色头发凌乱地搭在前额上。他的眼睛有朦胧的表情，但当他不倦的想象力开始工作时，眼光变得透彻而呈现蓝色的闪光。他的耳朵是非凡的，是一对很大而模样很好的‘收音器’，这是贝多芬一类的音乐家应有的耳朵……他的谈话不久便会像野兔栖息在丛林里一般，但灵感会像猎犬一般接踵而至。它们攫取了猎物，加以撕裂，然后将利齿转向它们自身。在不为别人所知道之前，西贝柳斯早已在变着音色和音调的戏法，像玩弄彩色的玻璃球一样。他使色彩发音，使音调发光；各种调都或多或少地有了色彩……世界上的一切都有其旋律的标签，大自然的每一声息都有其定型的音乐动机，每一种情绪的冲动都有其原始的和声……我记不清我们的会晤是怎样结束的，但约翰·西贝柳斯的肖像从那时起便铭印在我的脑海里！一听到有人提到他的名字，我的耳朵便会竖起来；当音乐学院的朋友们为他第一首大胆的室内乐作品——在这作品里，新的灵感与传统的形式及表现手法揉成一片，这正是旧瓶装新酒的办法——感到惊奇的时候，他的影子像我们初次会晤那样从我的面前升起，纵身跃入理想的汪洋。”

西贝柳斯的境遇是幸运的。神童由于不寻常的早熟往往在生理方面得不到正常发育，从而产生不正常的心理状态，西贝柳斯则从未有过这种严重失调与反常的心理。他顺利地进入音乐上成熟的时期，以健康的体魄和活跃的思想进入成人阶段。他的命运与莫扎特、舒伯特、肖邦不同。他没有因为超常地训练、没日没夜地弹琴而使自己童年的心理承受成人般的压力，他顺其自然地发展自己的天性，他的身心浸泡在大自然中的同时又在吸收音乐的养份。在学生时代，他结识了钢琴家布索尼（1866—1924）。他说：“我的这位年轻朋友，从小就是神童，他的少年时代几乎是在欧洲各个城市的旅馆中度过的。在芬兰，他第一次接触户外生活。我们认识的早期阶段，我在与大自然的交流中所得到的收益使他大为惊奇。”

西贝柳斯以尼兰学生协会奖学金获得者的资格，在魏哲柳斯的推荐下，

于 1889—1891 年在德国柏林随当时享有盛名的作曲家贝克尔进修音乐理论和作曲。他悉心研究音乐大师的作品，不再嘲弄音乐这门艺术的科学性了。“现在，我似乎觉得，练习技法对于作曲家就像练习解剖对外科医生一样重要。”他不停地钻研赋格理论的时候，却常常表现出耐心不足。他觉得自己就像一个开凿者在挖掘远古时代的骷髅。然而，他毕竟把骷髅挖出来了。同时，西贝柳斯发现他的老师是一个音乐保守主义者，极端的正统派。在他的要求下，西贝柳斯不得不写一些属于过去的声乐曲、器乐曲和赋格曲。不久，他就失去了耐心。他甚至对整个柏林没有什么印象，发现柏林虽然在外表上有辉煌的发展，但仍然在许多方面和所想象的旧普鲁士时代的情况相像。他在德国找不到新的进步力量，而只发现停滞和荒芜。这令他失望。在当时的德国，勃拉姆斯与瓦格纳的争论占据了人们的心灵。他对瓦格纳明确表示不喜欢。人们对瓦格纳过分的崇拜只能增加他的厌恶。相对来说，勃拉姆斯的音乐倒能够引起他的共鸣，但这也不能激起他在内心对勃拉姆斯的热情。西贝柳斯感觉到当时的德国音乐界的尖刻、粗暴、邋遢，老是带有烟草味。他说：“在音乐的领土上，由八十年代过渡到九十年代的这一阶段实在是再空洞不过了，而八十年代则完全受颓废主义的艺术所支配。勃拉姆斯和瓦格纳的两派冲突影响了我们的整个心情。有一个名叫奥古斯特·本格尔特的是唯一在柏林受欢迎的青年作曲家。他的作品演奏得很多，人们好像把他看作是一个全新的瓦格纳。总之，时代是非常悲观，但我并不悲观。”

不管怎样，在柏林期间仍有巨大的收获。他说：“我居住在柏林时的最重要的一个方面，是能够听到许多乐队作品和重奏作品。在家乡，我只能满足于音乐学院和一些家庭音乐会，在这里有一个大城市和全国各大音乐中心的极端丰富的音乐生活。”柏林这个有着悠久音乐文化历史的城市开阔了西贝柳斯的视野。他聆听了从贝多芬的弦乐四重奏一直到理查德·施特劳斯的新作《唐璜》，感受和分析了跨越不同音乐时期及不同音乐风格的作品，这无疑给他那本来就富有的天才创造力添加了催化剂。

1890 年，他在故乡结识了曳古斯特·亚力山大·贾尼菲尔特中将，他有着坚定的民族信念，有着深邃的传统文化修养。西贝柳斯通过他了解到新兴的芬兰文比方向。他终于在这个家族中选定了自己的终身伴侣。这年秋天，他与将军的小女儿爱诺定了婚。

之后，在赫尔辛基的布左尼介绍下，他去了维也纳。本打算去拜访勃拉姆斯，但不知何故，勃拉姆斯坚持不接见这个年轻人。据说布索尼向勃拉姆斯谈到西贝柳斯时，这位大师不愿在一个毫无名气的人身上浪费时间。“他能做什么？”他问布索尼。布索尼告诉他，西贝柳斯写过一首很好的四重奏，勃拉姆斯耸耸肩膀，他对此不感兴趣，尽管后来在维也纳的一家咖啡厅西贝柳斯认识了勃拉姆斯，这次会晤并没有给他产生什么深刻的印象。这期间，西贝柳斯却有幸得到著名的配器法教师罗伯特·博赫斯的指点，这使他的配器技术以及乐队处理能力日趋成熟。在此之前，他曾写了一些乐队作品，但是，这些乐队作品完全受室内乐风格的限制。

在这段时间里，西贝柳斯认识了维也纳三个著名音乐家中的第三位——作曲家卡尔·戈德马克，他在音乐界的地位仅次于勃拉姆斯和布鲁克纳。戈德马克，这个非常精明的艺术家和商人当时正处于名利的顶峰，然而他还是抽出时间来监督西贝柳斯的工作，并且修改其作品。他总是非常坦率地发表自己的意见。“一个怪人，”他这样称呼这个芬兰作曲家。的确如此，北方

森林的音调在维也纳人听起来确实是稀奇古怪。

1890—1891年，他的两首乐队作品——《a小调序曲》和《E大调序曲》引起人们的注意和不同看法。傅洛丁在两首序曲首演后写道：“和这位天赋很高的作曲家的其他作品一样，这首作品无论在曲式还是在内容方面都是非凡的。西贝柳斯目前肯定踏着他自己的道路前进，他是否有意识这样做还是一个问题。但总的来说，他的确是冲破了传统的法则而只服从他自己的天才的灵感。因为，这天才是非常新奇而有个性化的。我们只需听一次这首乐意洋溢、感情沸腾的序曲就可以体会了。”而戈德马克对于《a小调序曲》，则简直要把它“撕成碎片”，《E大调序曲》还能引起他的好感。博鲁节尔姆认为，浓重的复调使它略有沉重之感，否则，他个人认为它是一直效果良好的开场序曲。它混合了庄严的格调与哀伤的感情，其中几处有很离奇的变幻，相互更替。无论怎样，西贝柳斯那天才敏锐的触角开始延伸到乐队音乐的领域，并在这个领域里显露和闪耀他那富于个性的光芒。从大自然中吸收的美质潜藏在他的音乐里，这使他的音乐富于北欧的情调，散发着自然的芬芳。他认识到自己的长处在于他有独特的风格，并不在乎人们用怎样的眼光来看待或评论他，他比以往任何时候都清楚地知道自己所应努力的目标。

1891年夏天，西贝柳斯回到芬兰，从此结束了他的学生时代。再次置身于故乡的山水之中，令他感到十分欣慰。尽管柏林和维也纳的喧嚣的生活令他难以忘怀，可是除了芬兰，他哪儿也呆不下去。只有在芬兰，在狂风暴雨或阳光灿烂的气候中，他才能找到灵感的源泉。因为，他的血液、他的骨髓、他的灵魂已经和这片土地成为不可分割的整体。这位青年意气风发，浑身迸发着热情，透出超人的敏感。他那敏锐的观察力与高超的表现能力天衣无缝地结合起来。大自然的千姿百态、各种声音、光怪陆离的色彩，神话史诗中的画面，内心的种种体验等等，都立即可以转化为“西贝柳斯”。

名震芬兰

艺术家在表达个人对于生活的观点时，也表达了一群人的希望和梦想。在冥冥之中，他觉得这群人是和自己一致的，正是这种最深刻的无意识使他感受到他存在的空间价值，就像柴可夫斯基之于俄罗斯、格里格之于挪威一样。在描写生活时，他们知道自己表达了所有人都感觉到的东西。民族艺术家在本质上是肯定民族传统的，他们从民族遗产中寻找符合自己理想的东西，从它们中间发现富有生命力的材料，产生创作的灵感。19世纪末，欧洲政治局势的演变促进了民族主义的发展，并使之成为浪漫主义运动中的决定性力量。征服民族的傲慢和被征服民族为自由而半争造成民族关系紧张，民族情绪上涨。这种情绪在音乐中找到了理想的表达方式。一些作曲家以他们的民族歌曲、舞曲作为音乐基础；一些作曲家以民间传说、民族诗人或戏剧家的作品为创作素材。在时局动荡时期，音乐起到了一种特殊的作用。这种时候，民族主义作曲家能把人民的抱负以激动人心的方式表达出来。他们构成了本世纪后期浪漫主义的一个典型流派，其共性是利用民间音乐来表达民族思想。

在芬兰，民族音乐的兴起有着自己的土壤。1790年成立的图尔库音乐协会以及19世纪由弗列德里克·帕修斯创立的赫尔辛基音乐学院已开始注重民族音乐。据说，芬兰作曲家封·桑兹（1865年去世）的遗作——序曲《库列伏》大抵算是第一部芬兰民族音乐了。二十五年后，罗伯特·卡赞纳斯的《芬兰狂想曲》使用了芬兰民间曲调作为该作品的材料；而他的《库列伏送葬进行曲》、《爱诺交响曲》则是以卡勒瓦拉神话为题村。这无疑开了芬兰民族音乐之先河，对后世产生积极的影响。

1890年，帝俄政府颁布了“邮政声明”，其目的在于把芬兰的邮政制度和币制俄国化，并纳于俄国政府有关部门的管辖之下。它激起了芬兰人民的爱国热情。整个国家掀起民族主义浪潮。人们热切地希望竖起芬兰民族文化的旗帜。在国力薄弱的芬兰，人们把值得骄傲的民族文化当作他们的精神堡垒。

西贝柳斯开始注意并研读由芬兰民间诗歌和神话组成的民族史诗《卡勒瓦拉》。这部相传了十世纪以上的古老传说，内容包括叙事史诗、抒情诗和宗教内容的诗或咒语等。这一诗歌吟唱的音域较窄，一般在五度之内。它经过依罗特博士（1802—1884）收集、整理、记述，成为一部长达五十卷的巨著。《卡勒瓦拉》的出版，促使了当时俄国暴政下的芬兰人民的觉醒，也成为芬兰人民爱国独立运动的精神堡垒。那些沉睡在芬兰民族史诗里的神话故事强烈地激发了西贝柳斯的创作灵感和欲望。史诗的神奇美妙与他那敏感、富于幻想的天性一拍即合，而这一切又激发了他那极为独特的艺术想象，并转化为生动形象的音乐。由此，他看到了一个宏伟的艺术天地，同时也确定了他人生的伟大任务。以后有许多影响广泛的作品皆取材于此。

他结交了一群志同道合的朋友，他们当中有画家、诗人、作家等等。尽管他们的专业不同，但彼此之间互相影响和启迪。一些作家和诗人用他们的作品培养了西贝柳斯在声乐和戏剧方面的创造力和想象力。正是在这段活跃和充满生机的日子里，西贝柳斯创作出具有非凡意义的交响诗《库莱尔沃》。这部由大型乐队加独唱与合唱演奏（唱）的、有五个乐章的大型作品，取材于《卡勒瓦拉》第二十一、三十卷，讲述了库莱尔沃和一个少女相爱，后来

发现这个少女竟是他幼年失散的同胞妹妹，结果产生了一场悲剧，妹妹投水自尽，库莱尔沃也拔剑自杀。这首作品结构宏大，音乐优美动人，重现了北欧大自然的景象以及民间史诗中的形象。第一乐章犹如概括式的序曲，开始有一个命运式主题动机，宽广的和声表现出神话中北欧原野的各种情调，同时，又暗示了具体的悲剧情节。第二乐章《库莱尔沃》和第三乐章《库莱尔沃的妹妹》分别描写了库莱尔沃忧郁沉思的形象以及他那充满青春活力的妹妹乘着铃叮的雪橇飞驰在田野的情景，还有两人疯狂爱情的高潮。第四乐章《库莱尔沃去作战》是一首英雄的赞歌，以现实主义的笔调描绘了古代英雄的形象。第五乐章《库莱尔沃之死》，命运动机再次出现，暗示着不祥的结局，悲凉的旋律，对库莱尔沃在悲剧发生后的内心作了描写。无法摆脱的阴影笼罩在心头，令人喘不过气来。悲歌的出现，象征着库莱尔沃的生命完结。

《库莱尔沃》在世界上并没有什么影响，然而，它在当时芬兰首都听众当中产生了巨大的轰动，也引起了理论家们的极大兴趣，并予以热情赞扬。1892年4月29日由作者亲自指挥该作品演出。音乐厅的听众一直挤到门口，喝彩是暴风雨一般的。以前演出这位青年作曲家的作品时，听众的热情之中总免不了掺杂有不少的惊讶、不解及怀疑。但是，在这一天，所有的人都为之瞠目结舌，深深感动，同时又为之而陶醉。他们欢呼，敬仰之情溢于言表。在这民族权利不平等的特别时期，作品的民族意识的高度体现，震撼着听众的心灵，由此而产生的热情是可以想象的。

《库莱尔沃》是西贝柳斯的第一部体现民族性的大型乐队作品，也是他的成名之作。它开拓了西贝柳斯崭新的创作思路，随之而来的是一系列同源芬兰史诗《卡勒瓦拉》的作品，如传奇曲《勒明基宁组曲》（作品22）、交响幻想曲《波约拉的女儿》（作品49）。芬兰历史成为他创作题材及灵感的来源之一。

1892年是西贝柳斯一生中的重要岁月。下半年，他与将军贾尼菲尔特的儿女爱诺·贾尼菲尔特结婚。他们在卡雷利亚度过新婚蜜月。在那里，西贝柳斯平生第一次亲耳从乡民口中听到了《卡勒瓦拉》的古唱词。这些古老民歌是北欧生活环境的真实写照，反映了当地人民的生活情调。他的妻子是一位有着高度修养，性格温和的女人。她以坚韧的意志、温柔的情怀维护着家庭安静和谐的气氛。她生了五个女儿，并尽心尽力地抚养她们。西贝柳斯的声誉愈来愈高，而这位妻子却默默地站在丈夫的身后，坚强地支撑着他的家庭。

在卡赞纳斯充满爱心的关怀下，这年秋天，西贝柳斯被推荐到赫尔辛基音乐学院任作曲教师，同时在爱乐协会器乐学校教作曲。这大大地解决了西贝柳斯的经济问题。在这里，他有更多的乐队实践的机会，随时可以使用乐队来倾听他的总谱的音响效果，大大地推进了乐队音乐的创作。从此他把大部分的精力投入到乐队音乐中去。他一再对朋友们说：“你们必须根据我的管弦乐作品对我进行评价。”他还说：“我在休息的时候写钢琴曲。事实上，钢琴引不起我的兴趣，它不能歌唱。只有管弦乐才能唱出一支完整的歌曲。”得此优越的环境，西贝柳斯对卡赞纳斯一直怀有深深的敬意和感激之情。

他的教学也同作曲一样富有个性。因材施教，不拘于条条框框是他的突出特点。他具有用简洁概括的修辞来表达思想的才能。他将自己的深刻体验直接表述出来。他的学生维列·马德妥耶说：“我们的课不是按传统的教学

法进行的。他用简短的语言说明问题。老师说：‘不要死的音符，每一个音符都应该是活的。’只要有一句话是中肯的，比长篇大论更能说明问题。”奥托·柯蒂雷宁对他的老师有生动的描绘。“教室的门开了，一个瘦长、两眼发光、浓发的人进来了。这就是我们的老师。他向我们问好，坐下，马上又站起来，点燃一支雪茄，朝窗外一望，匆忙向我们扫视一周，对班上的女同学说：‘外面很美，你们愿意去散散步，呼吸新鲜空气，看看市镇风光吗？’女同学同意这建议，高兴地离开了教室。‘那是可惜的，’当她们出去后他说：‘如果年轻小姐没有了可爱的玫瑰色的双颊。’……我们倾听了泛音。他打开大钢琴，踏下强踏板，在低音区弹出一个音来，我们全神贯注地听着。他说：‘在郊外，我有时在小路旁边瞌睡，可以听到麦田里发出的泛音。’我们点头表示相信。”他那超常规的教学方法可能不太适应那些天赋不高的学生，而对已经受过基础训练且接受能力较强的人来说，这种方法无疑具有画龙点睛的作用。

他对大自然的爱简直有些过分了。音乐只不过是反映生活的一面镜子。在他看来，传统不应该刻板地把现在与过去联系在一起，而应该使过去的生气勃勃的精神反映在现代的生气勃勃的人的经验之中。最伟大的古典作品所以能够在今天仍然充满活力，是因为在它们自己的时代就活力充沛。永恒的作品属于它所产生的时代，又属于未来的时代。

当时的赫尔辛基还是一个不大的城市，然而，它在芬兰却是举足轻重的。它是芬兰的文化中心。在那特殊的政治形势下，人们对文化活动寄托了很高的希望。民族艺术、教育水准被认为是这个国家抵抗沙皇俄国的精神堡垒。

这段时间，以西贝柳斯、卡赞纳斯、加仑（画家）为中心的一群艺术家一起举行了一系列晚间集会。显然，艺术家之间的思想交流对西贝柳斯的创作思想和创作目标有着积极的影响。他说：“我们让想象力翱翔，让思路活跃。浪潮很高，生活接受检阅。我们讨论着各人看法分歧的许多问题，但我们的精神永远是乐观和革命的。在各个领域中都必须为新的理想开辟出道路来。这些夜谈对我启发很大，要不然我就多少难免孤独了。能与思想相近的朋友交换意见，受相同精神所鼓舞，朝着相同的目标前进，这些对我的启发是极端重大的，它加强了 my 决心，给了我信心。”

西贝柳斯于 1893 年夏天旅居格比奥，与作家厄尔克谈起要写一部以《卡勒瓦拉》为题材的歌剧，其剧名叫作“船的创造”。但由于剧本过于抒情、因而合作不能算是成功。只有当作者将它修改为《勒明基宁组曲》之后才显示出真正的价值。组曲于 1896 年 4 月 13 日首演，后经作者再次修改，1897 年 10 月在新音乐演奏会上连续演出两场。组曲有四个乐章，它们分别是《勒明基宁和少女们》、《勒明基宁在图奥内拉》、《图奥内拉的天鹅》、《勒明基宁的归来》。乐章的标题都是取自芬兰史诗《卡勒瓦拉》。勒明基宁是《卡勒瓦拉》中三个杰出的英雄人物之一，他是一个生活放荡类似唐璜的人物，但他勇敢、机智、大胆，曾陷入危难而被自己或他母亲的魔法拯救出来。当他向波约拉的女儿求婚时，她的母亲要求他做三件事，其中第三项是仅用一支箭去杀死图奥内拉的天鹅。《卡勒瓦拉》第十四卷中写到：

我把女儿嫁给你，
把你所追求的新娘嫁给你，
如果你射中河上的天鹅，
把这河上的巨鸟射死，

在图奥内拉黑色的大河上，
在神圣的河水的漩涡里，
只准你射一次，
只准你用箭一枝。

勒明基宁顺利地完成了前两件事。可是，在图奥内拉，勒明基宁却被一个瞎眼的牧牛人杀死，而他的尸体则被砍成五段。勒明基宁的母亲待在家里，发现她儿子的梳子滴下了血，这表明儿子已经遇难，她立即出发去寻找儿子，终于找到了他的足迹。勒明基宁的母亲说服了聪明的铁匠伊尔马里宁做了一个铁耙，亲自在一个瀑布下收集了这些碎尸，应用魔法而将它们连接在一起。于是，勒明基宁得以复生而随其母亲归去。这首作品既活跃、狂躁，又有田园风格。音乐大幅度起伏运动，表达了生的顽强、死的威胁。

整个组曲中，以《图奥内拉的天鹅》最为流行。

在《图奥内拉的天鹅》总谱出版时，作曲家附上如下说明：“图奥内拉，死亡之国，芬兰神话中之冥府，被一条宽广而隐伏着激流的黑水河围绕着，天鹅以高贵的姿势在河面上游荡，并昂首引亢高歌。”

关于这段音乐，罗莎·纽马奇写了如下的话：“这段音乐是庄严的，但是有着强烈的伤感。开始时，在加了弱音器的弦乐和后来加入的柔软、持续不断的鼓声伴奏下，独奏的英国管吹出了优雅的旋律。第一大提琴和中提琴不时地回味这旋律。这些可以解释为一些经过图奥内拉的灵魂发出的叹息。铜管乐一直是沉默的，直到第一圆号（加弱音器）突然极生动地奏出了天鹅主题的几个音符时，音乐逐渐进入高潮，而且是极洪亮的。接着是轻微的高音，弦乐用弓背演奏着；这种伴奏暗示着天鹅拍动虚弱的翅膀，唱出最后的歌声。弦乐恢复了原来的弓法，乐曲结束在大提琴那特有的叹息之中。”

在大多数人倾向于欣赏田园诗般的抒情音乐时，《勒明基宁组曲》那奇异的音调使他的听众有些不知所措，甚至理论家们在赞扬之时也存有保留意见。芬兰的权威理论家傅洛丁在评论文章中说：“从新的艺术中刚冒出一个人来，他创造出新的音调和新的曲体。”他又说：“这类音乐纯粹是病态的，它给人留下了浑浊的、痛苦的、经最后分析是不可解释的印象；它和一切美好的艺术——特别是音乐——所应起的美感是毫无共同之处的。”但无论是褒还是贬，这部作品在人们的内心深处产生了巨大的冲击力。

交响诗《库莱尔沃》、传奇曲《勒明基宁组曲》等作品为西贝柳斯带来巨大的声誉，引起国内艺术界的普遍重视。自《库莱尔沃》公演后，舆论便要求给他公费补助，以减轻他的教学负担，使他能全身心投入创作。直到《勒明基宁组曲》首演之后，皇家议会才答应给他两千马克的年俸。这在当时已是一个不小的数目，但这还不能全部解除他为了生活所必须负担的非创作的工作。

九十年代末，西贝柳斯几乎每年都要出国去旅行一次。这些年中，西贝柳斯的创作热情很高。灵感如泉，乐思充沛，至20世纪之初，他写了大量的作品。这些作品艺术质量很高，是本世纪音乐会节目单上最常见的，也是他成为世界闻名的作曲家的基础。

他的音乐语言更为丰富，已经不局限于历史题材的范围，开始向着更概括、更简练的方向延伸。

芬兰蓬勃发展的文化活动，自由的言论，惹得俄国统治者不满。1889年夏天，许多报纸相继被迫停刊。在这种形势下，文艺界以举办游艺会的名义

来为报纸筹募资金，实际上它是一次维护宪法权利的爱国主义活动。它得到了全国人民的热情支持。在瑞典大戏院举行的一次盛大演出中，有一个被称为《历史场景》的节目，它所展示的是芬兰神话和历史主题组成的生动画面，受到人们热情的欢迎。这些画面都用当代诗人所写的诗歌为朗诵词。西贝柳斯为这些画面所作的配乐，包括一个序曲以及每一幕的背景音乐，最后还有一首总结性的音诗。由于这个节目体现了爱国主义的思想，因而受到广大芬兰人民的热情欢迎。之后，西贝柳斯将这些音乐修改为两首音乐会组曲和一首音诗。最早修改的是那首总结性的音诗，并赋予它一个标题“芬兰”，这明确地提示了作品的基本内容。它向全世界人民宣告，芬兰——这个位于北极圈内的一个小国正在为她的生存而斗争。正是由于作品有鲜明的爱国主义内容，因而帝俄当局禁止在芬兰上演。1904年西贝柳斯应邀以客席指挥的身份前往波罗的海沿岸各省的主要城市演出时，他只能将它改名为《即兴曲》；而在其他斯堪的纳维亚国家，它被称为《Suomi》（芬兰语的名称）；在德国和巴黎分别称为（DasVaterland）和（LaPatrie）（两者都表示祖国之意）。正式以《芬兰颂》为标题则是稍晚以后的事了。如今，这首作品已经享誉整个世界，成为音乐宝库中的精品。另两首音乐会组曲分别是《历史场景Ⅱ》和《历史场景Ⅲ》。各包含三个乐章，它们是《序曲》、《场景》、《节日》和《狩猎》、《情歌》、《在吊桥》。它们精巧细腻，犹如一串光彩的明珠。

此时，三十多岁的西贝柳斯已在国内拥有很高的声誉，被公认为芬兰最伟大的艺术家之一。那些从前批评和指责过他的评论家也开始转变对他的态度和看法。傅洛丁在1900年所写的《芬兰音乐家》一书中说：“我当然知道，为了完全了解西贝柳斯的音乐，必须先有各种假设和臆度，我自己也是经过好些年的研究，才充分认识这具有未经琢磨的美和充满了惊愕和各种主观奇想的音乐。我还能无保留地热爱这位作曲家的早期作品，但对于他较近的作品，我是一个热心的赏识者。我可以断言，谁能了解这些作品，便会对它产生热情，便会被它感动；这是一颗别开生面的心写成的别开生面的音乐。他不只是芬兰最伟大的、历来唯一的天才作曲家，而且以作曲家的崇高品质来说，他也是全世界各国最卓越的音乐诗人。现在时候已经到了，他的最好的作品应该在本国的疆土以外博得人们赏识。”一个伟大的人将他的天才和能力与他的时代、他的民族结合起来，必然会赢得人民的赞誉和欢迎。我们不能判断当时的政治形势和西贝柳斯参加芬兰独立斗争的行动对于他的地位影响到了什么程度，但是，如果不是当时的政治形势以及他亲身经历的爱国主义运动有力地影响着他的创作活动，他的作品是不会迅速地在广大群众中传播的。

誉满欧洲

新世纪来临前夕，西贝柳斯开始了交响乐的创作。在对交响乐这一体裁的处理上，他不再以具有指意性的文字作为作品的标题，也很难找到古代历史中的英雄形象。在此之前，他写了大量的抒情作品，包括许多新完成的乐队作品。这些作品已表现出主观色彩，逐渐突破他青年时代处理神话题材的方法。1907年11月，马勒在赫尔辛基访问西贝柳斯时，两人作了一次著名的交谈，彼此交换了各自对交响乐的对立的看法。对马勒来说，交响乐就是“世界——它必须容纳一切事物。”可是对西贝柳斯来说，交响乐则是“足以创造所有动机之间相互联系的深刻的逻辑”，而交响乐所以具有魅力，正在于“风格的简练。”1934年，他对英国访问者瓦尔德·列兹的谈话就这一观点有着更清楚的阐述。他说：“我的交响乐是当作音乐的表现方法而构思和写成，是丝毫没有文学题材基础的音乐作品。我不是文学音乐家。对于我，文字跑开了才开始有音乐。一种景物能绘成图画，能用文字写成戏剧，一首交响曲则必须彻头彻尾是音乐。自然有时我也发现某些实物形象会在不知不觉中跑进我的心里，和我所写过的乐章联系起来，但我的交响曲从下种到结果都纯粹是音乐。我写交响诗的情形自然就两样了，像《塔皮奥拉》、《波约拉的女儿》、《勒明基宁》，都是出于来自民族史诗的灵感写成的。但像这样的一些作品，我从来没有把它们看作交响曲的意思。”

西贝柳斯关于交响曲性质的理解，以及关于各动机的合理的内在联系的理解，作为他的艺术观是极有特色的，也是极其值得注意的。他的交响曲所体现的风格统一性、思想一贯性都已达到炉火纯青的境地。

如果说西贝柳斯在创作《库莱尔沃》和《勒明基宁》时把自己当作一个神话仙境中的漫游者，并将这一切又写成音乐，那么1899年创作《第一交响曲》时就不是这样了。人们再也不能将它与古代历史或神话故事联系起来，所能找到的是西贝柳斯自己和他内心的悲怆以及渴望。当然，其音乐语言中仍有以前作品中的那种古史时代的腔调，这表明作者先前创作的惯性，以及潜意识中对神话传说中的古代英雄的眷恋。尼尔斯·艾里克·林波姆指出：“《第一交响曲》表明一个时期的结束和另一个时期的开始。”也有人认为，该作品受了俄罗斯作曲家柴可夫斯基的影响，它是西贝柳斯的独创性与发源于柴可夫斯基的斯拉夫浪漫精神综合的产物。无论怎样，西贝柳斯的《第一交响曲》显露出新的创作动向。在创作交响乐的过程中，他把音乐的内在逻辑置于最重要的地位，使交响乐成为“纯粹的音乐”。

西贝柳斯的新作品不断问世，使他的听众一次又一次地感受到作曲家那伟大的心灵和宽阔的胸怀；芬兰人意识到该是向国外宣传介绍这位值得自己民族骄傲的作曲家的时候了。在决定了芬兰的建筑和造型艺术参加巴黎世界博览会之后，音乐界建议把本国新兴的音乐也送到这个具有历史意义的博览会上。他们曾向政府申请资助，未获批准，但这并没有使人气馁，既然大家认为拿出音乐去证明芬兰文化的生命力和独创性具有极端重要的政治意义。于是，筹募资金便在民间开展起来。一直支持和爱护西贝柳斯的卡赞纳斯——赫尔辛基爱乐协会乐队指挥，成为这次活动的核心人物。于是，爱乐协会乐队决定进行一次以巴黎博览会为目的地的欧洲旅行演出，以此来筹集所需的款项。卡赞纳斯是演出乐队的指挥，西贝柳斯是副指挥。旅行演出以西贝柳斯的《第一交响曲》为主要节目，其他的作品有《芬兰颂》、《克里斯显

王组曲》、两首“卡勒瓦拉”传奇曲《图奥内拉的天鹅》和《勒明基宁的归来》，另外还有其它几位芬兰作曲家的作品；声乐部分由芬兰最好的歌唱家担任。

1900年7月1日和2日，“爱乐协会巴黎旅行演奏乐队”在赫尔辛基举行了告别音乐会。7月3日踏上征途。旅行演出途经斯德哥尔摩、奥斯陆、哥德堡、马尔默、哥本哈根、吕贝克、汉堡、柏林、阿姆斯特丹、鹿特丹、布鲁塞尔，最后到达终点——巴黎。所到之处，他们都受到热烈的欢迎。几乎所有的批评家都赞赏西贝柳斯的天才创作。一些有影响的人打算把他的作品推荐到重要的音乐节上演出。似乎整个欧洲都在对西贝柳斯微笑，斯堪的纳维亚的喝彩异常热烈，巴黎报纸的夸奖简直近乎阿谀。欧洲之行使西贝柳斯初步获得国际声誉。

这年的秋天，他再次出国并在国外过冬。在柏林他会见了奥图·雷斯曼，这位德国人对西贝柳斯的作品极为热情，欲将《图奥内拉的天鹅》和《勒明基宁的归来》纳入即将在海德堡举行的全德音乐节的演出节目中。1901年2月，西贝柳斯一家到了意大利，在风景美丽的拉巴洛开始写《第二交响曲》。归国途中，在布拉格会见了安东·德沃夏克，这次会晤给西贝柳斯留下了极友好的印象。

1901年6月，全德音乐节在海德堡如期举行。西贝柳斯前往该地指挥他的传奇曲《勒明基宁组曲》。音乐节宗旨之一是推出新作品。新作品的演出是由作者本人担任指挥，听众几乎全是来自德国和国外的专业音乐家。西贝柳斯说：“我是一个外国人，处在一群地位优越、影响巨大的德国作曲家当中，这是不容易应付的。除演出当天的总排外，我只捞到单独一场预演的机会，而我的作品在精神上和风格上都不是德国演奏家们所熟悉的。第一次预演时一切都不对头，在总排时大体也好不了多少。此外，如果还想一想当时大家在那难以忍受的炎热中工作（室内达华氏80度），是多么受罪和难过，就一定可以了解我为什么对于乐队与我的合作抱有多么大的焦虑。”然而演出非常成功。芬兰音乐界老前辈里查德·法尔丁教授说：“西贝柳斯不顾环境的许多障碍，获得了巨大的成功。在场的有施特劳斯，乐队三奏军乐欢迎他，听众向他起立致敬；还有瓦格纳。在这些人当中，西贝柳斯的地位是不算高的。再者，我们已经在这地道的热带气候中听音乐达三小时之久了！西贝柳斯在热烈的掌声中谢幕两次。由于上述不利的环境，他的成功加倍使人感动。”音乐节使西贝柳斯在德国成名。人们对他表示友善和真诚。施特劳斯——这位音乐节上的耀眼人物，对他也很客气，评论他的作品并寄予希望。

从海德堡回来，他在洛维沙度过了夏天，秋天移居离赫尔辛基一小时火车路程的克尔伏。在这里，他投入全部的精力去完成《第二交响曲》。作品于年底写成，1902年3月8日在他的作品音乐会里首次演出。音乐会获得空前的成功，结果又连演三场。傅洛丁无限热情地写道：“《第二交响曲》这样的音乐作品，我们只在近代交响曲一类的作品中才找到勉强可以和他相比的东西。这首天才的乐曲越听越能使人产生深刻的印象，它的思想内容越显得渊博，我们正确了解这部作品的根据也就越丰富。”

如果说《第一交响曲》还保留着“卡勒瓦拉”题材的情调，那么在《第二交响曲》中这种情调则荡然无存了，而是独创一格，具有独特的风格和语言，从中可以看到西贝柳斯音乐的两大特征——鲜明的民族特点和以惊人的简练手法获得的乐队效果。它清楚地描绘了一个真正的西贝柳斯，他的个性、

思想和情趣。简洁，有力，令人信服，没有虚伪做作，只有直率，搏动有力，生气勃勃，显示了巨大的生命力。

但是，不能说西贝柳斯从此就和以前的灵感源泉割断了联系。有些评论家认为这部交响曲是西贝柳斯的“田园”交响曲，实际上，他的每部作品都可以让人感受到芬兰的自然风光和气息。他与大自然血脉相联，从童年的作品《水滴》开始，一直到他的那些成熟的作品止，大自然的景色风光已融入他的思想情趣之中，他本人也几乎是大自然中一个精灵的化身。他曾经说：“我爱田野和森林，流水和山岳中的各种神奇的声音。”他还说：“人们称我是描绘大自然的艺术家，我欣喜万分，因为对我来说，大自然是真正的书中之书。”哪怕是最内在的自白式的作品中，也能听到大自然的声音。除此之外，芬兰民族音乐的精神在西贝柳斯身上一直是旺盛的；那荒芜的牧场和山丘，贫瘠的盐碱地和渺无人烟的沼泽地，经常能被他的精神所唤醒。在这部作品中，无论如何我们能够感到某些东西好像更强劲有力，更能激发芬兰人民的爱国热情。

当他的《第二交响曲》在芬兰及瑞典（斯德哥尔摩，1903年）取得很大成功之后，西贝柳斯在精神上发生了很大变化。他开始更多地从个人的、内心的角度来看事物。或许他会觉得孤独和不被理解，但在另一方面他也感到力量的加强，精神的体验也为他准备了一条新的发展道路。他感到要改变一下生活的环境了，经验告诉他，只有在乡间或在真正的大都会里，他才可能获得创作所需要的安静和思想集中。他天性好友，一切邀请和约会都难以推却，这大大地妨碍了他的工作。他对艺术的不断追求使他强烈地需要一个新的环境，他不得不离开赫尔辛基。

1902—1904年的两个冬天，他的作品是比较少的。西贝柳斯坚决地搬到乡下去。他在雅文巴购得一块田产，这是属于吐苏拉乡的一个村子，依傍着方圆五英里的吐苏拉湖。建筑师拉尔斯·宋克为他设计了房屋的图样。为了寻求安宁所做的这些曾使他的经济陷入尴尬的境地，但他的精神是乐观的。次年春天他写信给朋友说：“这所房子有一层石砌的地基和五排树木，指望它早日落成！我全力为它而奋斗！我渴望和平与安宁，可以无忧无虑地工作。”他给这个别墅取名为“爱诺拉”。这年的秋天，他的新房子终于建成了。他有了一个安静的地方，这是他从事创作所必须的条件。他要自由地张开艺术的翅膀，向着新的高度冲击。

1905年他将两年前就已完稿的《小提琴协奏曲》重新修改。因为初稿上演后，傅洛丁又有了批评，这位对西贝柳斯成长起着重要作用的评论家说：“很清楚，这位作曲家不要写交响音乐加小提琴助奏这样的协奏曲了。他熟悉这种近代协奏曲的命运，是演奏一次后会永被弃置的。在这种情况下，他宁可接受另一种形式，以独奏者为主宰，附带也发挥了协奏曲传统上的堂皇外表和华丽装饰。但当他这样做时又碰到了一个堡垒，因为这一切都是早经前人说过、写过、编过，想要在这条道路上创造出一些全新的东西是不可能的！船搁浅在暗礁上了。”但这也与小提琴家的演奏不无关系。首演这部作品的小提琴家是维多·诺瓦切克，他的演奏在音乐感情方面是有效可靠的，但在技术上很有问题，因此把作品的缺点暴露无遗。修改后的协奏曲更加完善，体现了技术与表现内容的高度统一。它的确是一部演奏技术艰深的作品，但它丝毫没有传统上的炫技表演。在艰深的技术后面有着作曲家的表现意图，从生动愉快发展到奔涌腾跃，呈现出生动的画面。这也正是它卓越的地

方。它在本质上并不是一首夸示表现的乐曲，而是彻头彻尾地依靠其纯粹的音乐价值。

这部协奏曲与柴可夫斯基的《小提琴协奏曲》一样，被人们认为是艰深无比的作品，但是，正如柴可夫斯基的《小提琴协奏曲》等待布罗德斯基那样，没多久这部作品的解释者就出现了。1905年10月19日，《小提琴协奏曲》在柏林公演，由卡尔·哈林担任独奏，理查德·施特劳斯担任乐队指挥。施特劳斯要求乐队为该作品排练了三次，足见这位音乐家对西贝柳斯的重视。1906年11月30日，美国小提琴家莫德·鲍威尔在纽约爱乐协会于卡耐基大厅举行的音乐会上，将这部作品介绍到了美国；1907年1月25日，他与西奥多·托马斯交响乐团合作演出；同年4月20日，与波士顿交响乐团合作演出了这部作品。以后，著名小提琴家海费兹也经常演奏它，使之风靡世界乐坛。

西贝柳斯的国际声誉日渐提高，他的作品在外国一些重要的音乐中心演出。1905年春天，他应邀前往柏林，为步左尼组织的“近代音乐会演”指挥演出他的《第二交响曲》。演出获得很大的成功，舆论界反响强烈。《民族报》的评论员为他以前没有听到这首交响曲而感到“愤怒”，觉得“尼基什和魏恩格特纳有责任把这样的作品让柏林的听众听一听。”然后他又去了英国，在伦敦指挥了他的《第二交响曲》和他的其他作品，并结识了乐队指挥亨利·伍德爵士，后者安排了他的其他作品的演出，签定了指挥他的作品协议，并使西贝柳斯认识了许多英国朋友，其中包括罗莎·纽马齐夫人和恩斯特·纽曼，他们成为西贝柳斯的作品在英国的热情的拥护者。在英国，他不仅得到了专业作曲家、音乐评论家以及广大听众时他的艺术成就的肯定和赞扬，而且在生活上也受到了热情款待。他成为作曲家格兰维尔·邦托克的乡间别墅的座上客。他风趣地说：“我享受了英国人这样真诚的款待，以至我没有机会接触英国的流通货币。”之后，他去了法国。当他到达巴黎的时候，他发现自己已经是一个知名的作曲家了。拉慕累交响乐团再次演奏了他的《图奥内拉的天鹅》，并预告在未来的音乐会上演出他的其他作品。与此同时，著名指挥家托斯卡尼尼也注意到这位芬兰作曲家，他指挥斯卡拉交响乐团演出了西贝柳斯的《第二交响曲》、《芬兰颂》和《图奥内拉的天鹅》。对此，西贝柳斯甚感高兴。他说：“从这时起，托斯卡尼尼对我表示了可感谢的关怀。”

有两位芬兰音乐家对西贝柳斯的成长有着重要影响，一位是赫尔辛基爱乐协会指挥卡赞纳斯，另一位是前面提到的音乐评论家傅洛丁。1906年1月，他开始创作交响幻想曲《波约拉的女儿》，同时写作他的《第三交响曲》。

《波约拉的女儿》是他奉献给卡赞纳斯的，该作品完成于这年的秋天，于圣诞节后由作者指挥在彼得格勒首演。

《波约拉的女儿》之题材取自芬兰史诗《卡勒瓦拉》，讲的是一段没有结局的爱情故事。大意为，年老的范那蒙宁从北方归来，途中突然遇见波约拉的女儿，她高高地坐在一条光辉的彩虹上，正在纺纱。范那蒙宁被她那容光焕发的美貌迷住了，恳求她下凡和他在一起。她不同意这个要求，除非范那蒙宁能用魔术把她的纺轮变成一条船；并且嘲弄他。范那蒙宁不懂得正确的符咒，所以劳而无功。直到最后他失望了，他放弃了尝试，跳上雪橇踏上归途。

这部作品显然继承了他初期的创作方法，它有文学标题，也有古史气氛，

还有明晰的画面感。然而，经历了交响乐创作之后，他那古朴的情调中汇入主观和现实的因素，使他的风格有了微小的变化，这种情调和色彩似乎与印象主义音乐接近。如果说在创作《勒明基宁在图奥内拉》、《勒明基宁的归来》时，音乐是以人物和故事情节为模型，进行如实描写；那么，在这首交响幻想曲中，则或多或少地以真实的形象去表现对古代人物、故事的主观印象。

与此同时，西贝柳斯倾注全力写他的《第三交响曲》，他必须尽可能快地完成它，因为他已接受伦敦王室爱乐协会的邀请，将于1907年3月到伦敦去指挥这部作品的首演。尽管他马不停蹄地工作，但工作进展较慢，直到这年夏天才完稿。他不得不推迟伦敦之行。首次公演于11月25日在赫尔辛基举行；同年冬天他又在莫斯科的一个音乐会中指挥演出了这部作品。

《第三交响曲》似乎回归更普遍的风格，更接近于纯粹古典主义的单纯性。实际上，回顾他的《小提琴协奏曲》就可以发现这种倾向已经存在。作品与公认的某些作曲原则紧密地结合起来，纽马奇夫人曾说：“随着岁月的流逝，他对传统形式的要求渐渐增加，而不是用蔑视的眼光看待传统形式。

《小提琴协奏曲》证实了这一点。”在乐器使用上明显不同于前两首交响曲，弦乐器居于首位，力求获得一种宁静气氛和有节制的表现。交响曲的情调是明净和光辉的。

在历史上，那些成功的、不同时期的大型作品往往最明显地记录着大师的风格、思想的变化。但是，在这些大型作品之间所产生的零星小品则与大型作品相关，同时又有着独特的意义。尽管这些小品体裁和题材各有所异，有的属于叙事，有的属于抒情，还有的属于戏剧。但是，它们又都体现出一些共性，即来自于外部世界的灵感，具有描绘性特点的表现手法以及浪漫主义的情调。这些小品是大型作品的实验和准备，交响曲则将抒情、史诗般的画面、戏剧的冲突溶为一体。

西贝柳斯写有一百余首声乐作品，其中大部分是用瑞典语写成。而以芬兰语写成的歌曲则多采用芬兰古代神话为题材。如九十年代所作的男中音与乐队伴奏的叙事曲《渡船夫的新娘》以及男声合唱《维尼马特卡》，这些作品的旋律起伏紧密地配合着歌词的词意，表现出高涨的强烈的感情。这些歌曲具有迷人的独创性，它们被列为芬兰民族声乐中最可宝贵的遗产。他也写了许多背景音乐，结合情节、画面所作的戏剧化处理使之极具特色，其中有些被修改为独立的音乐会组曲或其他形式的作品，例如《卡雷利亚组曲》和《历史场景》的部分音乐就来自《历史场景》这一戏剧；而九十年代初根据里德堡的诗剧《森林女神》所写的话剧音乐，几年后被修改成叙事曲性质的交响乐作品。他的钢琴作品具有柔情意味，他经常将钢琴小品（舞曲、写景曲）编成套曲，加上标题。即兴曲、小品曲、抒情曲均富有曲调性，许多钢琴曲带有生活音调特点。

辉煌之巅

1908 年他开始写一首弦乐四重奏《亲切的声音》。二十年来，他一直从事乐队音乐的写作。他赋予乐队音乐丰富的色调，细腻而宏伟的音响，无穷无尽的变化，他将乐队当作一块描绘大自然风景的画板，将他所见到的、古史叙述诗及神话故事令他想象的画面自如地转变为他的乐队音响。他更能够使他的天才在乐队音乐中发挥得淋漓尽致，因而把他的室内乐搁置了二十年。

这首弦乐四重奏反映出作者心态的变化。如果说以前的作品更多的是表现、描绘外部世界或由此产生的幻想及情感的话，那么这首作品则是他内心真实情感的写照。那充满着感伤的情绪，似乎在诉说他的艺术道路在发展过程中所经历的苦难，或许是由于他那严重的喉疾不时妨碍他的精神，以至于不得不施行手术并被禁止吸雪茄，或许更多地注意到经济困难是怎样在他的生活上投下阴影。他在给一位挚友的信中简单地提到：“我受够了苦，受够了教训。”他没有用语言来表现的，都表现在音乐中了。

1909 年冬天，他终于接受了前一年伦敦爱乐协会的邀请，赴伦敦指挥演出他的《第三交响曲》。这已是他第四次访问英国了，在这里人们一如既往地欢迎他，他又结识了英国一些杰出的音乐家，有了更多的知音。他也遇见了正在伦敦的德彪西和文生·丹第。总之，伦敦使他感到愉快，他的心浸泡在欢声笑语之中。他说：“我的英国朋友们对我很关心，他们邀请我外出多次，我有很好的享受，只是不许碰酒和吸雪茄。我也听了许多新音乐——爱尔加的新交响曲，巴托克的《奥玛·凯耶姆》，德彪西的新歌和乐队组曲《夜曲》——都是最有趣味的音乐。我所听到的一切，使我对于我所选择的、今后将遵循的道路加强了信心。”

他就是在这样一个欢笑的氛围和喧闹的大城市中完成了一部离欢笑和喧闹世界最远的作品——弦乐四重奏《亲切的声音》。也许在成功的喜悦里和在被颂扬的气氛中，他冥冥中看到过去所感受到的曲折和痛苦，因而百感交集，尤感真情可贵。而从另一方面看，这证实他的创作思想已不受暂时的客观印象所干扰，也不受外部环境的影响。值得指出的是，西贝柳斯一生写了许多四重奏作品，然而只有《亲切的声音》是他的室内乐体裁作品中唯一获得出版的一首。

20 世纪初，沙皇俄国不顾欧洲的一切抗议，继续他们的扩张政策，提出“芬兰完蛋”的口号。西贝柳斯对此感到焦虑，但他反对空论。他说：“我一向憎恶空谈政治和一切政治上的轻举妄动。我将试从别的途径来做出贡献。”

1910 年春天，西贝柳斯着手创作《第四交响曲》，经过一年多才得以完工。在此期间，他到其他国家旅行演出，这年 10 月他去挪威指挥演出他的作品，之后又前往柏林和莱比锡，最后于次年 2 月到哥德堡、里加和利堡演出，再折回柏林。当回到芬兰时《第四交响曲》完成了。

这首作品弥漫着冥想和晦暗的气氛。从前那种简洁明了、映射着阳光的画面不见了，这里却是阳光阴影处的那些东西在摇曳。这种看不见的东西更多的是可感而不可言的内心感觉，他把云雾般的感觉变成了朦胧不清的音乐，以至于传统的具体形象的描写手法在这里是无济于事的。这里头没有任何主题发出洪亮的音响和丰满音量，他随时警惕地避免把不断流动的乐思加

以明确表现。他把这倾向推行得不能再彻底了。调性的新奇和自由处理、频繁的分音、非常规的配器，致使传统的耳朵难以接受。那么，赫尔辛基的听众对这部新奇的作品作如何反应呢？傅鲁节尔姆这样描述：“我还清楚地记得第一次演出，这在某种程度上可说是一次奇异的演出：听众摇头，神色犹豫，评语粗暴或含讽刺，演奏也不算顶好（这交响曲不是很容易演奏的）；演奏得不好也是这次演出不大成功的原因。但是，赫尔辛基的听众们尽管心中疑惑，他们照样大大地加以体谅。我们比较进步的西方邻居也送来一首类似的作品在赫尔辛基演奏，听众的嘘声实际上成了该曲的终乐章。”因此对广大听众来说，这部作品还难以被欣赏；而对少数人来说，它可能是西贝柳斯的最伟大的作品之一。意大利指挥家托斯卡尼尼于 1930 年在纽约首演这部作品而不甚成功后，竟连续演出三次，把它彻底铭印在思想混乱的听众的意识上。这足以表明两者之间的距离。

1910 年至 1911 年这两年是他非常多产的一段时间。他创作了两首乐队曲（作品 45 号）《森林女神》和《舞蹈间奏曲》、小乐队曲（作品 62 号）《浪漫圆舞曲》、弦乐队曲《恋人》（作品 14 号）和《小歌》等等，另外还修订了一些作品。在度过了紧张而漫长的日子之后，他于 1911 年秋天出国旅行去了。他在国外的音乐厅里暂时放松一下自己，在 10 月和 11 月这两个月里，他听了许多音乐作品。他说：“我从来没有像这两个月听音乐听得那么多。我尽量地听，不管旧的或新的。我一直对同时代的或较年轻的作曲家有很大的兴趣，因为通过他们可以更清楚地认识自己。”在听了布鲁克纳的交响曲后，他是怎样地激动啊！他曾写到：“我听了布鲁克纳的《B 大调交响曲》，它使我感动得流泪，在以后一段长时间里我不胜羡慕。他这种由宗教热情所产生的精神多么伟大！而这种深厚的宗教感情在我们自己的国家中却被破坏无遗，认为不合时宜！”第一次世界大战爆发后第一个月他所写的一封信里有几句话表明了他个人对宗教的态度。他这样写道：“我们目前能有多少悲怆？我们已接近于预言的宗教时代，但宗教不可阐释——至少不能用文字来阐释。也许音乐可以反映它。”

1912 年初，他谢绝了维也纳音乐学院让他在该院任教这一值得荣耀的邀请。这是因为他不愿意离开芬兰，也不愿意因教学而使他的创作受到影响。这年夏天他在枯摩伊斯度假，修订了组曲《历史场景 II》，也写了小提琴小夜曲（D 大调和 G 大调）的第一首。秋天，他又去了英国，和五个城市订了客串演出的合同。这次，他给英国听众带去了他的《第四交响曲》。英国人近乎盲目地欢呼它。与其说是赞扬这首作品，不如说是崇拜西贝柳斯本人。西贝柳斯说：“节目单上的主要节目是《第四交响曲》，我非常焦急地想知道英国听众是怎样接受它的。从芬兰听众对它的疑惑态度来看，这无疑是一次莽撞的冒险。但这证明英国人是非常富有同情心的。任何地方都没有像在哥腾堡的那次高潮，在那里这首交响曲的首次演出实际上是被嘘了的。”

回国后投入了音诗《游吟乐人》和女高音与乐队音乐《卢安诺塔》的创作。小提琴小夜曲中的哑悲剧《斯卡拉莫刺》的配乐也于 1913 年完成。

西贝柳斯的名字不仅在芬兰和欧洲上空回响，而且也传到了美国。在许多人赞扬西贝柳斯的同时，也有一些人怀疑和诋毁他的音乐，但这并不影响大师的情绪。他人的评价，特别是那些戴着有限度的眼镜专门估量没有有限度的艺术的职业评论家们的评价对于西贝柳斯丝毫不起作用。“从来没有为了纪念一个评论家竖过雕像。”有一次，他冷冰冰地说。在西贝柳斯的周围有

许多所谓的“现代派”作曲家，他们利用管弦乐队来炫耀自己的音乐才能，想使人眼花缭乱。这种耸人听闻的做法已经成为音乐厅中的风气。另一方面，又有一些比较克制但同样因袭传统的作曲家，他们孜孜以求的是大师们的表面意义而不是精神实质。他们像马儿一样，套着辔头，带着眼罩，在生活的道路上拖着沉重的步子缓缓向前，既不向右看，也不向左看。就这样出现了两种没有灵感的音乐家——某些脱离历史发展的现代派音乐家，他们是无根的树枝；某些没有创造精神的模仿古典派的音乐家，他们是无枝的树根。两派的作品同样地死气沉沉。西贝柳斯说：“一部音乐作品必须扎根于过去的土壤，同时在现代的阳光中蓬勃滋长，才会有生气。”

美国人是热情的，那里的音乐组织早已向西贝柳斯发出邀请，希望他去美国指挥他自己的作品。然而当时的他正处于创作的亢奋状态，不愿因此而中断创作情绪和思路；另者，他顾虑美国之行所带给他的新印象会妨碍他的创作。因此他委婉地谢绝了这些邀请。直到1913年秋天他终于满足了美国人的愿望。这也许归功于一个叫卡尔·史杜克尔的人。多年来他一直是康纳狄格州有名的挪福克尔音乐节的主持人和指挥。曾有一些著名的音乐家参加过这个音乐节，如德沃夏克、圣-桑、布鲁赫等等。史杜克尔以他对音乐的卓越见识以及待有的热情打动了西贝柳斯。他接受了邀请，并着手为音乐节写一首新的乐队作品。

1914年春天，他完成了这部作品，曲名叫《海洋女神》。作者解释说：“这个曲名源自荷马时代的神话，而不是卡勒瓦拉的人物。芬兰文的曲名Aalottaret（波浪的女儿）仅仅是一个译名而已。”这位大自然的风景“画家”，挥舞他那支魔笔给我们描绘出一幅一望无际的大海画面，弦乐波浪般地起伏，似大海涌起一阵阵的巨浪，从竖琴和鼓的声响中似乎看到巨浪被击碎成水沫，木管乐器演奏出的生动而优美的动机象征着仙女们在波浪中嬉戏。这位从小热爱大海，常常在海边发呆的人，把他对海的体验、对海的幻想和对海的印象统统揉在一起。他似乎天生熟谙印象主义，用真实的形象去体现知觉。他十分注意音乐的色彩，五光十色的管弦乐音色是他钟爱的调色板。但是，他又不同于德彪西的印象主义。或许他在色彩上允许自己做得夸张一些，但在处理他的动机时，又使作品的材料之间有着严密的逻辑联系，曲式结构严谨，结合了灿烂、富于变幻的乐队色彩，又有富于描绘性的和声以及丰富的节奏手法。所有这些都被用于表现他所体验的大海。

西贝柳斯对交响乐和交响诗这两种体裁的处理是有区别的。对于前者，他在创作的观念上强调音乐材料之间的逻辑结构，作品之生成在于音乐自身，而不依赖外部世界的某些关系。而交响诗更多地依赖于对外部世界的某个人物形象、故事情节或是心中形象的描绘，受这些客观对象的制约。但是，两者又有着共同的地方，譬如对音乐素材的风格处理、有节制的题材设计、极平衡的乐队音色等。

1914年，西贝柳斯踏上去美国之路。在此之前，他接受赫尔辛基大学授予他的荣誉博士学位，但由于行期逼近，未能亲自出席受衔仪式。

的确，美国之行给了西贝柳斯许多新感受。

首先，乘船横跨大西洋令他对大海水色的变化产生奇特的感受，海洋似乎不只是通常所说的蓝青色，也可能是“酒色的”或“银灰色的”。还有海上的种种奇观——大风雷雨，落日，晴朗的天空，海船边游弋的大群海豚，令初次横跨大西洋的人，尤其是他这样一位对大自然有着特殊感受的人，留

下了深刻的印象。

到了纽约，欢迎他的不仅有史杜克尔先生，还有一大群记者。显然，他的到来对这个年轻而强大的国家的文化已经产生了影响，他马上意识到他在美国已是名人了。他说：“我这样有名，使我非常惊异。以前我是绝对不相信的。”就在这次接待中，他得到通知，耶鲁大学已经决定在6月19日授予他音乐博士的荣誉学位。

看来美国人欢迎这位北欧作曲家的程度并不亚于英国人。在音乐节上，竟有一整天来专门介绍西贝柳斯的作品。他给挪福克尔音乐节带来了《芬兰颂》、《波约拉的女儿》、《克利斯显王组曲》和《第一交响曲》，为音乐节而写的交响诗《海洋女神》成为音乐会的压轴之作。当西贝柳斯登台时，在场的专业音乐家、音乐评论家及音乐爱好者向他起立致敬，乐队奏起了军乐表示欢迎。西贝柳斯的作品没有让他的崇敬者失望，音乐会非常成功。听众热烈喝彩，评论界反应强烈。

在美国的最后一项活动是去耶鲁大学接受荣誉博士学位。在这个仪式上、乐队只演奏他的作品，表示了人们对他的极大崇敬。之后，他起程回国。在旅途中，他获悉了成为第一次世界大战导火线的萨拉热窝暗杀事件。

战争对西贝柳斯产生的直接影响是切断了他和德国音乐出版商的联系，他的主要收入来自这些版税。那时候芬兰还没有参加《伯尔尼公约》，所以，他的作品尽管在国外各音乐中心上演的次数越来越多，然而能为他带来的物质收入还是很少。哥本哈根的一个出版商威廉·享生这时期出版了他的作品，通过这个机构，他能够与勃莱特科夫和赫特尔出版公司保持一定的联系。不久，他也和英国的一个出版商建立了联系。

由于经济方面的原因，他不得不写一些钢琴及小提琴与钢琴小品以度过暂时的困难。虽然这些作品是在多少有些迫不得已的情况下产生的，但仍然有不少精致之作。他的创作态度从来都是认真的。从美国回来后，求他写各种各样的音乐的约请接踵而来，其中有一部取材于《卡勒瓦拉》的芭蕾舞剧，这舞剧准备在伦敦上演，经过详细考虑，他拒绝了这一邀请。他给一位朋友写信说：“我不愿意成为一个‘多产’的作家。这等于他的艺术完结。我让举世知道我的名字是由于我能直截了当地表达我的内心。我必须这样做，也许我神经有些过敏。但是，把一个足以写成辉煌交响音乐的动机浪费于几下舞步之内，是多么可惜。很可能这几步非常合适于交响乐的创作。”在此期间，占据他整个心灵的是一部新的交响曲。在写这部交响曲的过程中他曾有过犹豫。他说：“我不能决定是否应该开始写《第五交响曲》。在所有的作曲家都放弃交响曲而去写别类作品的时期，我仍一直写着交响曲，这委实使我受了很多痛苦。我的顽强变成了许多评论家和指挥家们眼里的一根刺。这种舆论到了最近几年才有所改变。”大师是一个坚强和执著的人，他心中燃起熊熊的希望之火，驱走黑夜，溶化心中的痛苦，坚定地向着目的地走去。

在这段时间里，他写了许多小型作品，也到斯堪的纳维亚、哥德堡、奥斯陆以及卑尔根等地作旅行演出。1915年秋天，《第五交响曲》的写作接近尾声。1915年12月8日，在西贝柳斯五十寿辰之际由他本人指挥演出了这部作品。他的寿辰当时是作为全国节日来庆祝的。从清早到晚上都有代表或个人向他祝贺。晚上的庆祝音乐会是整个活动的高潮。在这个音乐会中，赫尔辛基的人们不但第一次听到了《第五交响曲》，也第一次听到了《海洋女神》和两首小提琴小夜曲；音乐会非常精彩，以至于后来不得不连演三场。

音乐会后是一个宴会，在这场中，芬兰各界的领导人物集合在一起祝贺这位“芬兰最伟大的儿子”。这一活动本身表明了西贝柳斯在芬兰人心中的崇高地位，他已经成为芬兰音乐文化的代表人物。这颗闪耀着智慧之光的新星，为整个芬兰民族所骄傲，为全体芬兰人民所敬仰。

1916年冬天，俄罗斯帝国开始全面溃败，它强大的陆军被支解得七零八落，这也使芬兰的形势发生了很大变化。赫尔辛基被人们认为是一个较为安全的地方，因此，西贝柳斯的朋友们曾反复尝试说服他搬到京城去，但这些努力没有成功。后来，罗伯特·卡赞纳斯在两名卫士的保护下来到西贝柳斯的家，终于说服他和他的家人到赫尔辛基去，在那里他住在他的兄弟克利斯显（拉浦维舍神经医院的主任医生）家中，直到战争结束。

战争即将结束，芬兰独立的曙光初现。西贝柳斯为此而欣喜，在他的心中涌起强烈的创作欲望。在1918年末，当整个赫尔辛基还处于紧张和不安的气氛之中，他创作了合唱与乐队音乐《我们的祖国》。用他自己的话来说，这是一首“歌颂芬兰的美景和白夜的赞美诗”。可想而知，当时的环境对于激发他的创作热情和灵感起着重要的作用。1919年他开始修改他心爱的《第五交响曲》，修改工作量较大，几乎是重新写一遍。他在一封私函中这样写道：“我每天为它工作。第一乐章是全新的；第二乐章是旧作品的同一乐章的回忆；第三乐章是旧作品第一乐章末尾的回忆；第四乐章用了旧的动机，但更有效地处理了它。全曲的情况是——如果我可以这样说——把声势一直加强到底（高潮）。它是胜利的凯歌。”在从事这项既艰难又耗时的工作的同时，《第六交响曲》和《第七交响曲》也已在他的心中酝酿成熟。在信中他继续说：“《第六交响曲》的性质是粗犷的、热情的。它色泽幽暗，以田园风味为对比部分。大约具有四个乐章，最后感情高涨，达到了粗犷的咆哮，在这里把主题淹没了。《第七交响曲》是生命和活力的快乐，有热情洋溢的片段。有三个乐章——终乐章是一首‘希腊式的回旋曲’。不过这些话是有保留的。你了解，看来好像我将使这三首交响曲同时问世。跟平时一样，我的音乐作品中雕塑造型的因素是比较突出的。因此，便需要在哲理方面多多推敲加工。工作占据了我的全部力量，我也必须集中意志，坚持这项工作……关于第六和第七交响曲，计划可能有改变，看乐思的发展而定。跟平素一样，我成为我的主题的奴隶而听命于它们。从这一切中我可以看出，我灵魂最深处的面貌从《第四交响曲》的日子便开始改变了。这几首交响曲比起我的别的作品来，有更多属于宣示自己的信念的性质。”这是一次有关创作计划的直率叙述。它表露了西贝柳斯的交响音乐构思的形态和性质。

事实证明，第六和第七交响曲最后并没有沿着计划的轨道进行，而是朝着不同方向来实现的。对此，西贝柳斯于十五年后对艾克曼作了解释：“我在叙述两部交响曲时的保留态度是完全合理的。《第五交响曲》到1919年才最后定稿，在一段长时间滑过去之后，下面的两部交响曲方才出现，而已不完全是我原来思考过的形式了。一个人的作品的最后形式当然是比他自己更坚强的力量所决定的。过了一些时候，他便能够证实这一点或那一点，但从全面看来，他不过是一个工具而已。控制着一件艺术品的神秘的逻辑，迄今仍是艺术品的决定因素，对于它，我们是毫无办法的。”

此时的西贝柳斯，创作与演出同步进行着。1921年前后，他带着《第六交响曲》中还未完成的第四乐章去瑞典和挪威演出，归国时，此曲已经大功告成。这年2月19日，这部作品在作者亲自指挥下首演于赫尔辛基。这也是

西贝柳斯最后一次在祖国担任指挥。之后，他又前往斯德哥尔摩、奥古斯特、哥德堡等地演出；与其他地方一样，这些地方的听众对他的作品热烈欢迎。一些演奏家们对他的指挥艺术也留下了深刻的印象。在哥德堡的一位瑞典籍乐队队员说：“哥德堡交响乐队以前也演奏过他的作品，但事实上是，这个乐队在其他很优秀的指挥家的领导下，也从来没有能够像在大师亲自指挥下那样把他的作品表现得雄辩动人。”与西贝柳斯同时代的罗伯特·卡亚努斯是赫尔辛基乐团的指挥，也是西贝柳斯交响乐的最优秀的阐述者之一。他把自己的成就归功于这样一个事实，那就是他既理解西贝柳斯的音乐，也理解西贝柳斯的思想。每当西贝柳斯排练他的交响曲的时候，卡亚努斯总是悄悄地溜进去。有一天，西贝柳斯发现了他，要他解释为什么这样做，卡亚努斯结结巴巴地说：“我要看看你在想什么。”卡亚努斯认为，西贝柳斯的一部交响曲代表的是一个明确的哲学体系；对作曲家的构思稍有偏离就会破坏乐曲的全部思想。“告诉你，”他对一个朋友说：“有一次，我在指挥西贝柳斯的《第一交响曲》的时候没有带总谱。一切顺利，我甚至由于这次演出受到了祝贺。可是事后，我却悔恨交加，因为我想即使别人没有注意到，我也可能有所忽略。我暗自作出保证，决不再只凭记忆指挥他的作品了。”

不同的人从不同的角度观察乃至评价一部新作品，会得出不同的结论。关于《第六交响曲》，有人认为它远不及第一和第二交响曲流行，也不及第四和第五交响曲那样引人注目。也有人为此而捍卫它，认为它是一首有魅力的作品，尽管它在感情上或配器上都不甚鲜明，相比《第五交响曲》那绚丽的色彩而显得暗淡无光，然而，未来的评论家会发现它的内在特质是足以代表真正的西贝柳斯的，正如许多人感觉到贝多芬的第四和第八交响曲比起那几首流行的奇数交响曲来，更能表现真正的贝多芬。这部作品色彩暗淡、冷漠，以低沉色调为主，缺乏形象对比，四个乐章音调一致，它们中间无明显界限，运用的是古卡雷利亚芬兰歌曲典型严格的多里亚调式。它虽没有第一、二交响曲的广阔气度和庄严，也没有《第三交响曲》的新奇魅力以及健壮威武的美姿。但是，通过深入的接触，我们逐渐在其中发现一些独特的优点，使它也能够和其他交响曲一样，得到我们的很高评价和应有的重视。

1924年3月2日，西贝柳斯完成了他的又一部新作——《第七交响曲》。也许是由于它只有一个乐章，所以作者曾将它命名为“交响幻想曲”。3月24日，该作品首演于斯德哥尔摩。这部交响曲显示出作者是一位掌握了当代一切音乐表现手法和完美技巧的杰出大师。尽管这部作品在表面上看起来是一个乐章，其实它保留了传统奏鸣曲四乐章制的特点，又体现了快板乐章的曲式原则——呈示、展开、再现，结果这个曲式不但是四个乐章的连串，同时也构成了单一的、不可分解的有机组织。虽然类似的单乐章交响曲并不是史无前例，但是它所呈现的结构形态却是非常罕见的。当然这仅仅是一种分析结果。也有分析家认为它是回旋曲，等等。这样一部结构独特的作品，令许多分析者绞尽脑汁，其结果不尽统一。不管后人如何来认识这部作品，但有一点大家是统一的，那就是《第七交响曲》是一部有极大创造性和极高艺术价值的作品，是20世纪初最伟大的交响乐作品之一。

1925年，西贝柳斯创作了交响诗《塔皮奥拉》。它是应纽约爱乐乐团之邀而作。这一年的12月20日，在瓦尔特·达姆罗什指挥下首演于纽约。两年后才在芬兰上演。

《塔皮奥拉》取材于芬兰神话。塔皮奥拉是森林之神塔皮奥的住所。该

作品并非描绘或叙述神仙故事，而是着意创造自然环境的气氛，不作音乐上细节的处理而采取了概略的，甚至是印象派方式的处理。在作品出版时，应出版商的要求，他在总谱上写了如下四行诗作为题句：

北方遍处是幽暗的丛林，
古老、神秘、阴险的野人在梦幻之中；
森林中住着林木的大神，
草木的精灵在黑暗中玩弄着玄虚。

它提示了作品的基本格调。作品开始，一个简单短小的主题在大师的笔下极有趣地反复出现了二十多次，各种乐器的组合带来了变幻莫测的色彩，呈现变化多样的形态，表现了森林之神的种种形象。它形成了一个发展上升的弦乐段落，逐步到达强烈的高潮，引起了整个乐队雷鸣般的音响；尾声是优美的，仿佛整个森林置身于夕阳美景之中，陶醉于热情和快乐的气氛里。音乐富于幻想，配器是奇妙的，色彩丰富绚丽，犹如阳光照耀在森林里一般；枝叶摇曳，透过叶缝的阳光时隐时现，显得富有情趣。很难感觉出，这部作品是出自一位六十岁的老人之手，一位心理仍然年轻的作曲家。令人疑惑的是，这竟是西贝柳斯最后一部重要的作品。

自这部作品之后，他那旺盛的创作莫名其妙地中断了。从这时起一直到他逝世的近三十年的时间里，人们都在等待着他的新作，尤其是众说纷纭的《第八交响曲》，但一直没有结果。他基本上没有再创作什么重要作品。对此，西贝柳斯在五十年代曾作过这样的解释：“专制和战争使我厌恶，只要想起暴政和压迫、集中营和捕人、就使我心理上和生理上发病。这就是为什么我在二十多年中未能创作的主要原因。”二十多年的缄默并不意味着西贝柳斯的创作精神萎缩了，他在思想上依然是年轻活泼的，也没有在拥有了许多桂冠后休闲。1935年他对艾克曼说：“和我年轻时一样，我的工作目前仍具有吸引我的力量，这吸引力是与任务的艰巨性分不开的。任何人都不应该这样设想，认为老作曲家的创作不费力，除非这老作曲家不是严肃地对待艺术。对自己的要求是与年俱增的。有了更多的熟练技术，就不费事地决定。新的问题是不断产生的。我最高兴我过去能够否定掉许多东西。我的最大的努力也许是花费在我未能完成的作品之中。”

1940年以后，公众对他的音乐的热情大大下降，许多人甚至出来挑衅、攻击他的音乐形式过分地别开生面。他在音乐语法上是独特的。西贝柳斯后来也没有总结和确定他那一套作曲理论，也没有给予他的后继者以直接影响。这是由于他的艺术个性太强了，因此很难找到追随他的附和者。

丹麦音乐学家古那·豪赫曾经指出：“当音乐史上最后一群巨人们的投影在后辈的身上尚未消逝，当追求名誉和权势的人们只懂得墨守成规、因循旧习，或只会在那种只具备了所谓‘新音乐’的一些消极因素的音乐上玩弄花样的时候，西贝柳斯便是这个青黄不接的时代当中的一个伟大人物。”他在音乐上的成就，今天已经为全世界所公认。他在现代音乐中占有一席独特的位置。他的艺术展开了音乐史上崭新的一页，但他不是为求新而“新”，他把自己与大自然和社会存在紧紧地联系在一起，执著而顽强地走着自己的道路。尽管起初有许多人怀疑甚至低毁他的作品，认为他的道路黑暗渺茫，但历史证明，他所走的路径必然导向光辉灿烂的目的地。他要求进步的愿望以及对于公式化和庸俗化的事物所进行的斗争，已经成为他生命的一部分，也成了他的音乐具有独创性的保证。

西贝柳斯享有很高的世界声誉。早在 1903—1921 年间，他五次访问英国，亲自指挥自己的作品。英国一些极有影响的评论家，像罗莎·纽马奇、塞西尔·格雷、欧内斯特·纽曼和康斯坦特·兰伯特都称他为当代最重要的作曲家，是贝多芬的继承人。西贝柳斯在英国的影响与日俱增，以至在三十年代的英国，他曾几乎被许多作曲家认为是当今音乐界唯一值得学习的典范，其结果竟是许多英国人再也不想听勋伯格、贝尔格、韦伯恩，也不想听斯特拉文斯基的大部分音乐了，这种情况直到为这些作曲家打抱不平的战斗取得胜利才告结束。在美国，他是一位极受欢迎的作曲家。美国《纽约时报》评论员奥林·唐斯和波士顿交响乐团的指挥谢尔盖·库塞维兹基都是最崇拜他的人。1935 年，纽约爱乐乐团演奏他的作品、在电台广播后，听众一致选西贝柳斯为“受人喜爱的交响乐家”。本世纪三十年代，他的名气在这两个国家达到顶峰。

西贝柳斯在未去逝之前就获得了当世极少数艺术家才拥有的荣誉。这些荣誉中有以他的名字来命名的西贝柳斯大街和西贝柳斯公园，由芬兰共和国和赫尔辛基市共同举办的一年一度的“西贝柳斯音乐节”。他的母校——赫尔辛基大学的音乐系改为西贝柳斯学院。在芬兰，他已占有、还将继续占有极其重要的地位。他是芬兰伟大的民族艺术家，是芬兰的骄傲和象征。

1957 年 9 月 20 日，西贝柳斯在他的家中与世长辞。

西贝柳斯音乐作品赏析

e 小调第一交响曲

三十四岁的西贝柳斯在创作他的第一部交响曲时明显地受了前辈大师，尤其是柴可夫斯基的影响。因此，相对他的另外六部交响曲来说，这部作品较缺少个性。但这并不是说它不值得重视，相反，作为西贝柳斯的第一部交响曲，它所表现的作者的内心独白，他的幻想、忧郁和渴望，他的悲伤和狂喜，明朗激动与幽暗无力的情绪对比，却是有别于他以前那些偏重于描绘历史场景诸如交响诗《库勒尔沃》那样的乐队作品，因而显示出特殊的意义。

第一交响曲气势豪迈，清楚地表现出浪漫主义的激情和浓郁的民族色彩以及待有的北方幻想性。

第一乐章：乐章开始是一段不太快的行板。在定音鼓持续演奏的 B 音背景上，单簧管奏出带有哀愁且含憧憬意味的旋律，使人联想到朦胧黎明中的干枯寂寞的北方原野。这一主题不仅将在第一乐章展开部中出现，而且也是终乐章引子里非常重要的材料。之后，一支长笛以微弱的 pp 唱着断断续续似有似无的音调。突然，从地平线的那边露出初升太阳的光芒，一瞬间驱散原野上的黑暗，清澈紧张的弦乐的高音、震音轰鸣而起，继而第一小提琴在 G 大调上奏出充满决断力的和雄壮的主部主题。大提琴则回声似的模仿它。景色太美了！鲜红的太阳升起，染红了大地、山川、森林和湖泊，我们置身于一个梦幻般的景象之中。接着这个主题转换变化，由大提琴和中提琴接替，经过短暂地发展，造成紧张的高潮：此时整个乐队爆发出洪亮的音响，并有一阵骇人的定音鼓的猛烈击奏。



紧接着副部主题出现。在小提琴和竖琴奏出的细微的节奏上，由双簧管奏出哀愁的旋律，沁人心脾。其它的木管乐器与其对位，造成立体性的错综复杂的线条，产生无比优美的效果。这个主题与第一主题的低音模仿声部有着密切的联系。



安祥的副部主题带来短暂的歇息，随即被低音管奏出的短促的节奏所打断，气氛随之而变。木管渐强渐快地在 b 小调上演奏出旋流般的乐句，最后在弦乐上拨奏尖锐的三个 b 音来结束呈示部。

在展开部中，尽管各主题作了自由的发展，显示出丰富的幻想性，但并不因此而失去其原有的古典性和有秩序的造型性。由单簧管在 B 大调上奏出的引子主题导入展开部，并伴随在呈示部中出现过的一些短小动机，以 g 小调、e 小调的三度关系转调发展着。随后，小提琴在升 g 小调上奏出副部主题，然后这个主题移交到其它乐器上，当进行到以弦乐拨奏这一主题时，音乐显得混沌不清，进而在充满不安的弦乐低音上变形发展。整个展开部在动荡中表达着某种苦苦的渴求。

再现部比起呈示部略短一些，它省略了一些经过性的材料。当强有力的主部主题进入到安祥的副部主题时，这种对比使人们所产生的心理落差是奇妙和极其优美的。最后，铜管以 ff 的强度将乐曲引至短小的结束部，随后只剩下弦乐和木管的低音以及定音鼓，大提琴和大管以探问式上升的音调终止在 e 小调的主和弦上。第一乐章结束。

第二乐章：这一乐章充满了怀旧的美感，极富抒情意味，又略带些民谣风格。它不像柴可夫斯基的那种满怀热情地渴望，却给人一种梦幻般的感觉，在现实与幻梦中漫游。乐章的开始是不太慢的行板，在降E持续低音上以及单簧管和法国号奏出的和声背景上，加有弱音器的第一个提琴和大提琴奏出哀婉动人的主题：



这是该乐章里不断出现的中心主题。它充满甘美与热情，与长久的持续低音相伴，创造出沉静安祥的气氛。后来，四支法国号在小提琴与竖琴的伴奏下吹出了带有“回忆”另一主题。之后，木管奏出插入性质的轻快乐句，逐渐掀起一个顶点。然后，法国号以温暖的音调，用慢板吹出开始的主题，把乐曲带回最初的速度，小提琴和大提琴在降e小调唱出极度悲伤的歌。接着乐曲转入C大调，不久在全部管弦乐器的狂热的全奏中，以强烈的节奏，活泼而有力的予以发展。在此狂热的气氛之中铜管堂皇地奏出主题的动机时，紧接以急速减弱音量结束这长大的强奏，然后乐曲再度回到开头的平静。在主调——降E大调上再现主题并逐渐放慢速度，最后以极弱的演奏结束乐章。

第三乐章：极为狂热而粗犷的谐谑曲。开始，在中提琴和大提琴粗犷的拨奏之上，先是定音鼓，然后转交给小提琴奏出朴素而有力的主题，这是整个乐章的基础。它有着很浓厚的幽默感，这或许暗示着北方农民的狂热的性格，来自朴实生活中的刺激引发的欢笑。木管则以轻快的音群对比与之作答，似追逐又似笑语。



在中间出现了一个由法国号吹出的优美温柔的主题，长笛在它的上方吹出对位旋律。在定音鼓的连奏中，这一主题延伸发展。不久进入再现，速度加快，力量也加强了，强大的鼓声伴随整个乐队又一次响起，在粗野的狂热中快速急迫地告终。

这个乐章不但是前面的行板乐章的适当的对称，也是整个奏鸣曲基本悲怆情调中所必须的松弛部分。

第四乐章：作者在终乐章标写着“幻想曲风”。第一乐章的单簧管旋律出现在该乐章的引子中，由弦乐器强有力的齐奏，用沉重的铜管乐作伴奏，概括地描绘出这个乐章的心灵悲剧的背景。通过节奏、和声的不断加强以及音色厚度的增加，它似乎变得更加沉重，预示着残酷不幸的命运；暗示着音乐发展的趋势——悲怆性的情感和强烈地对抗冲突。弦乐低音在一阵叹息式的大休止之后吟唱起来，定音鼓也加入进来，把乐曲引至快板的主部。木管吹出了清脆的e小调主题。这个主题仿佛受了刺激一般，努力地想冲破前面的任何阻碍，如同洪水爆发急剧地奔腾起来，以强大和不可抗拒的势头从整个乐队中咆哮而出：



在长大的延长号之后，音乐转入四拍子。在C持续音之上，小提琴奏出极富表情的、口歌的行板，竖琴也奏出了与之附合的音群，一派气氛安祥的景致：



这个主题交接到铜管，使抒情性向着热烈的高潮发展。然而，这一气氛被再次出现的快板主题所抑制。两个主题相互对抗，最后融合为整个乐队狂

暴的音响直至消失。不久，再度回复行板，以 B 大调唱出那优美抒情的旋律。木管将这一主题交给弦乐，在反复吟唱了几次以后，最后走向高潮，它的强度一直保持着，以强有力的 e 小三和弦结束全曲。

D 大调第二交响曲

这部交响曲也继承了前辈的传统，但比起第一交响曲来则显示出西贝柳斯的独特个性。它是西贝柳斯这类作品中最流行的一首。有人称它为西贝柳斯的“田园交响曲”，这主要指它有着强烈的芬兰风土气息，同其它交响曲一样，在主题上有很强的北欧民谣色彩。而并非仅指它所具有的描绘性。西贝柳斯并没有将芬兰民歌原原本本地搬到他的作品之中，而是本质地体现它的精神。在其它方面，也能看到有民谣的影响。北欧的情歌和民间舞曲常常有 a—b—a—b) 的结构形式，两个对比性质的乐句并列在一起。在这部交响曲的第二、三乐章的曲式结构显然受了这种形式的影响。

第一乐章：开始有八小节的引子，由弦乐奏出一连串节奏匀称的平行和弦，质朴而庄严，它提示出整个乐章的基本色调。在此基础之上具有很大的描绘空间。八小节后，由单簧管和双簧管具有民谣风的主部主题，而弦乐则以持续地有规律地悸动作为伴奏：

■
副部主题由木管演奏。是颇具西贝柳斯风格的旋律，他把一个音拉长，后面接上一个轮廓清楚、富于节奏性的音型。而弦乐仍然持续地奏出开始时的节奏型。主题反复了好几次，音量逐渐加强，乐队以 ff 的全奏为止。之后，出现了一个强有力的、具有战斗性的动机，其基本要素是下行五度音程。这个动机将在展开部中得到巨大的发展：

■
随后，音乐逐渐沉静下来，似乎在思索，又似在向往着什么。音量急剧地减弱，所存留下来的还是曲首出现并且一直贯穿至此的音型。最后，在属调上结束呈示部。

展开部由木管在 F 大调吹奏的第二主题开始，中提琴则奏出由第二主题后半衍生出来的八分音符来构成的浮动性节奏，然后再加上大提琴和小提琴，逐渐增加力度，同时，木管奏出了那个具有战斗性的动机，并逐步占据主导地位。之后，各主题作剧烈地发展，乐器的频繁转换和多样组合及种种转调手法所带来的多姿多彩；在标记有“广大地”处，在法国号奏出的切分节奏上，强有力的展示了经过巧妙和声处理的副部主题，而其背景仍然是引子中的和声节奏音型。整个展开部的力度变化频繁多样，总的趋势是朝着强力度的方向发展，直至主调的属和弦上形成一个很大的高潮。展开部呈现出一幅悲壮斗争的巨大画面。

再现部较之呈示部略短一些，当木管奏出主部主题时，与之相伴随的不再是质朴庄严的和声节奏音型了，显露出一丝幻想。然而，在整个乐队全奏出副部主题之后，这个音型再度出现直至乐章告终。无法摆脱的沉寂和孤独感。

第二乐章：定音鼓连奏孕育着雷声、传出恫吓人的隆隆声；低音提琴有力地拨奏推出了一个低沉的声音——由大管吹出伤心凄凉、悱恻缠绵的主题，在大鼓沉闷的轰鸣声中暗藏着威胁。令人有一种置身于冰天雪地的芬兰荒野的感觉。

■
主题由木管转至弦乐，又由弦乐转到铜管，力度愈来愈强，直至到达 ff，凄凉的气氛便被急风暴雨的高潮所驱散。就在力度强劲之时，乐曲转由分为

九个声部的弦乐组奏出有着温和情绪和富于民谣色彩的第二主题。这种曲调使人清楚地感到民间音乐的影响，在西贝柳斯的音乐中它经常出现。然而，他并没有直接采用民歌素材，这些曲调的产生完全取决于他对民间音乐的极其热爱和深刻理解，以至于这些体现民族音乐特征的音调从他的心里自然而然地流淌出来。与此同时，长笛和大管吹出它的对位旋律，为它增添了色彩。



奋发勇敢的意志经过苦难地磨练，向上述这些动机所表现的哀痛发出抗争的声音。两个主题相互交替，忧郁的气氛一直笼罩着整个乐章。它们每次出现时都呈现出不同的色彩，犹如经常变换色彩的调色板一般。乐器组的交接对换，在时间的流程中，在灰色的基调上，时而闪现出一点耀眼的光芒，时而陷入无底的黑洞之中。主题缓缓延伸和急剧地裂变，伤心悲凉的情感，在苦难的历程中，于风雨萧萧的夜晚凄楚呜咽、于雷霆万钧之中悲愤狂泄。随着音乐不断掀起的浪潮，力量、自信和希望的感觉也逐渐上升。最后的高潮是激烈的，具有压倒一切的气势。

第三乐章：谐谨曲，最急板。首先，弦乐在降 B 大调上奏出旋风般的三连音，这是第一个主题，它从一个声部到另一个声部，不断地转动着。与此同时，木管奏出了与这个主题相呼应的主题。



但活泼的动作猛然停止了。接着一阵擂鼓声，好象最后的一次波浪冲刷。然后转入缓板，由双簧管在四支法国号奏出的降 G 大调的和声背景上，吹出了温柔内在的第二个主题。它同第一乐章的副部主题在构造上相似，降 B 音每一次的重复都好象一种神秘的生命在搏动，接着是轮廓分明的节奏性音型。与它作为背景木管乐器及弦乐的相融合，这个中段始终保持着平静的田园气氛。



然而，平静的气氛被打破了，急速旋转的第一主题从整个乐队的强奏中呼啸而出，旋风般的三连音又舞动起来。这一阵急风暴雨之后，缓慢温柔的第二主题再次出现。双簧管的旋律再次在降 G 大调上出现，这时，它在不安的因素引导下，开始了长大的渐强，直至高潮的出现。弦乐在 D 大调属和弦上预示了第四乐章的主题，在乐队的强奏中直接进入最后一个乐章。

第四乐章：如果说第一乐章描绘了一幅悲壮斗争的画面，那么第二、三乐章好象讲述了北方传奇，而终乐章则是高歌了勇士壮举。开始是弦乐片断地奏出主部主题，长号和定音鼓奏出果敢有力的节奏，然后，完整地出现主部主题。它是勇敢、广阔和简短而有力的宣言；它是胜利的赞歌。



第二主题在弦乐低音与定音鼓不安地伴奏下，木管吹出略带忧愁味的副部主题。不久，这一安祥的气氛被铜管奏出的粗暴动机所破坏，从而将音乐引入展开部。



上述主题相互交织堆砌，掀起了一个又一个高潮，有如崇山峻岭般的壮丽雄伟。在高潮之间，仿佛从低谷深处传来隐隐约约的叹息，犹如无法主宰自己命运的生灵在哀鸣，随着巨浪的掀起，那些生命被高高地抛起并被砸得粉碎……然后，主部主题的动机以渐强推进，在力度的顶点推出了再现部。

主部主题再现之后，略带忧愁味的副部主题逐渐振奋起来，弦乐同心协

力地齐奏起来，将不安的伴奏音型扔给了柔弱的木管组，形成一个抒情的高潮。结束部由主部主题开头材料的发展来构成，在浩大的气势中结束全曲。

C 大调第三交响曲

西贝柳斯在创作了《第二交响曲》之后，他的名声急剧地提高，环境的急变和扑面而来的繁忙工作，作曲也不随心，这期间他又患了耳疾，使他渐渐处于郁闷的状态。至写完《小提琴协奏曲》时这种身心的痛苦已发展到不堪忍受的地步了。于是，他搬到了乡村，并造了一栋名为“爱诺”的别墅，一家人一直住在这里，一直到西贝柳斯逝世。自从搬到山中别墅之后，置身于美丽的大自然的怀抱里，呼吸着新鲜的空气，没有那些毫无意义的社交活动来烦恼他，身心得到了有效地调养，他的耳病好了。于是，他投身于《第三交响曲》的创作之中。

这部作品似乎是对大自然的感谢和祈祷，是一首生命的赞歌。正是在这美丽的风景和平和的心境中写出的交响曲，这使得它宁静而又富于生机。由于这部介乎于壮丽的《第二交响曲》与他那交响曲中的最高杰作《第四交响曲》之间，因此很容易被人们所忽视。《第三交响曲》只有三个乐章，乐队编制也相对小一些。不象前两部交响曲那样把沉重的铜管乐器放在首要位置，弦乐器占了上风。他也很少有前两部交响曲那种爆发性的热情。表情丰富和色彩华丽的东西已退居于背景的地位，他借助这种努力获得一种宁静、有节制、同时又很光彩的色调。交响曲的情调是明净和光辉的，各个动机都散发着田园花草般的芬芳。

第一乐章：没有引子，主部主题直截了当地出现在大提琴和低音提琴声部，它有着朴实单纯的民俗舞蹈以及微带幽默的情趣。接着中提琴和大提琴再次强调它。



随后木管奏出生动活泼的动机，逐步发展延伸，节奏愈来愈密集，音色愈来愈浓重，构成了情绪热烈的连接部。在第二小提琴和中提琴弱持续音上，大提琴在高音区奏出了略带哀愁的副部主题。虽然这一旋律运动的幅度很窄——只有四度，但却孕育着很大的发展潜能。



弦乐有节制地演奏着变形的主部主题，有时木管点缀式地出现一下。经过了木管优美的对位组合之后，定音鼓的震音和中提琴长大的乐句引出了副部主题，这一主题在这里变化发展成为降a多里亚调式。大管的演奏，略带阴沉，通过音色转换，依次由单簧管、双簧管演奏，情绪渐趋明朗。之后，大提琴和低音提琴奏出主部主题的动机，中提琴反复奏出密集的十六分音符。随着定音鼓音量逐渐增长的震音，刮起了音乐的旋风，光芒四射，力度剧增，就在这热烈的高潮到来之际，再现部闯入进来。主部和副部主题依次再现，只是副部主题采用的是a多里亚调式。弦乐在定音鼓的背景上深情的吟唱着这个主题，产生壮美之感。随着一阵密集的十六分音符，仿佛该乐章最后一次有力地搏动，音乐进入结束部。弦乐断断续续呻吟着，速度渐慢，最后结束在主和弦上。

第二乐章：这是西贝柳斯笔下最单纯的交响曲乐章。开始，在定音鼓和法国号的持续音引导下，弦乐低音提示了主题的胚芽，之后，长笛吹出了这个乐章的中心主题。整个乐章即用这个主题写成色彩丰富的乐队变奏曲。



这个乐章在保持这一主题原型时，在伴奏的织体、音色的转换方面求得

各种变化。

第三乐章：自由曲式。大致可分为两个部分。C 大调。

占主导地位的是诗意化的情绪，音乐带有抒情直观性；其特点是内容深刻，曲调丰富，形式完整，简洁地运用了古典派朴素明晰的表现手法。

乐章的开端是由双簧管吹出第一个主题，其速度为中板，略有些忧愁感。这种在一个长音（或数个重复音）之后出现节奏清晰、旋律起伏分明的主题是西贝柳斯最典型的主题构造形式，仿佛心中产生某种渴望感后的心里活动的流露，极富有诗意感。接着，中提琴奏出第二个主题——快板主题。它与前一个主题有共性，其开头也有一个长音，只是在长音之后出现的是细微波动的锯齿状旋律，显出一些激动。



随着音乐的发展，音色和织体发生流云般的变化，和声色彩丰富，这两个主题逐渐汇合在一起。先是在双簧管和单簧管奏出的利底亚调式的背景上出现第一个主题。接着速度转为快板，上述两个主题分别出现在中提琴和双簧管上，并与加有弱音器的小提琴奏出的曲调交织在一起。似乎在透过一层薄薄的轻纱，在淡淡的忧愁和稍稍的激动中萌发出甜甜的憧憬。接着调性转向 a 小调，第一小提琴分成四个声部，卡农式地奏出该调的主和弦，木管组则断断续续地追逐着它。

第二部分从降 A 大调开始，在弦乐的快速流动音型的背景上，木管奏出第一个主题，经过调性的变化，音乐再度成为相互追逐的卡农形式，力度逐渐增长，弦乐奏出令人晕眩的音流，以其剧烈地增长到达高潮。在一阵缓冲之后，中提琴奏出了圣咏风的旋律，节拍由原来的六拍子转换为现在的四拍子。乐曲以利底亚调式向前发展，主奏乐器依次由弦乐到木管，最后在弦乐那极具震撼力的震音上，辉煌的铜管再度奏出这个主题并结束在明亮的主和弦上。

a 小调第四交响曲

《第四交响曲》是西贝柳斯交响乐作品中的精品之作。它揭示了人类复杂的内心世界，音乐充满苦思冥想，曲式上有独特处理，主题展开不那么连贯，节奏自由，尖锐、艰涩、充满不协和音的和声语言，刻意求简的配器，这些使音乐带有阴郁、惶然不安的性质。

人们对这部交响曲有着不同的认识。赫尔辛基一家大报馆的评论家将它解释为标题音乐，把作品的内容与数年前西贝柳斯和他妻子的兄弟艾罗·亚尼菲尔特在科里的一次愉快旅行联系起来，试图说明西贝柳斯是怎样在描写大自然的景色。西贝柳斯本人并不同意这种看法。他反对在标题的基础上来解释内在的、心理的体验；当然他也并不否认这部交响曲与他在科里的兴奋体验有点关系，这可以从他把该作品题献给艾罗·亚尼菲尔特得到间接的说明。

在他的以前的交响曲中一向以浪漫的长大旋律为中心，将其发展构成作品。然而在这部交响曲中，主要依靠处理短小的动机来发展构成乐章乃至整部交响曲。因此，曲式上呈现出特异的形态；配器上也表现得清淡，节俭地乐队全奏；和声上仍不失以调性为基础，但不协和音的使用是新颖而大胆的。

这部交响曲初次演出，其结果是毁誉参半。有人谓之为“未来派音乐”，有一位指挥家说：“这部作品所以要加在节目单中，是为了对一个曾经写过许多优美和重要的作品作曲家的感谢。”作曲家本人说：“它（第四交响曲）是对于目前某些作品的一个抗议”。他宣称它们是“空无所有，如同马戏杂耍一样没有意义。”时至今日，《第四交响曲》被许多人认为是西贝柳斯的最大杰作。瑟西尔·葛莱评价说：“由于这部作品完全没有诉诸于感观性的韵味，所以并不至于变成通俗的乐曲……它从头至尾没有一个多余的音符，而事实上，每一个音都以它所具有的必然性来加以处理和发展的，所以找不出丝毫瑕疵。整个曲式结构与从来的奏鸣曲略有不同，另成一格，其形特异。”

第一乐章：奏鸣曲式。a 小调。这部交响曲的第一乐章是交响乐文献中极为特殊的例子，它是一个慢板乐章。西贝柳斯用了极经济的材料，他仅用了几个短句就构成一个简短而强有力的乐章，形式自由，但非常精炼严谨。

乐章的开始是由装有弱音器的大提琴沉重地奏出尽是切分音的旋律。开头的四个音提供了整个乐章的胚胎，其中包括一个增四度音程，事实上它也是就整部交响曲的胚胎。

■

第七小节出现主部主题，独奏大提琴在 a 小调奏出充满忧郁美的旋律。

■

接着是低音提琴反复奏出 e 和 #f 这两个音，仿佛这两者在作顽强地斗争。#f 音终于占了上风，使调性转向远关系调。强大的铜管发出阴暗逼人的和声，引导出小提琴奏出有力的副部主题，它很短小，更象一个动机。这部交响曲没有依照古典的曲式结构，主题也没有显示明确的形态。这个动机也含有开始陈述的增四度音程。

■

之后，铜管再度发出骇人的吼声，小提琴则以刚才的主题与之回应。这个主题经过变化和加强后，铜管柔和地奏出 B 大三和弦，犹如田园里散发出沁人的芬芳，阳光从云缝中透射出来了。但是不久，乌云再次密布天空，长

号奏出的粗旷节奏将音乐引入呈示部的结尾。主部主题通过变形处理，不久，单簧管与双簧管在极高音区以对话的方式奏出含有增四度音程的动机。最后以升 F 大调结束呈示部。

展开部是从 e 小调开始的，大提琴和中提琴奏出主部主题动机的逆行，接着独奏大提琴在极高音区上推进了这一主题的发展，它似乎是在梦幻中喃喃自语，产生出奇妙迷离的效果。在一阵震音之后，这个主题转交给木管乐器和低音弦乐。不久，调性不安地摇晃着，在弦乐很微弱的震音上，木管奏出了一些连锁似小动机，就象一些闪烁不定的小音型。很明显它是主部主题的变形。随处散布的鼓声制造出威胁的气氛，随着法国号的加入，在渐慢和渐强达到高潮，从而结束了这个仅有 36 小节的展开部。

大大精简了的再现部从铜管奏出的和弦开始。主部主题被省略了，直接出现副部主题，这也许是由于主部主题在展开部中占有优势，为了均衡的需要，故省略之。这使该乐章具有一种特殊的性格。其调性开始在 A 大调上，进入结束部以后，逐渐转回 a 小调。在这里，双簧管与单簧管之间以及弦乐组重温了呈示部出现过的对话旋律，在梦呓般的憧憬中结束了第一乐章。

第二乐章：非常活泼的快板。类似回旋曲式。F 大调。增四度成为构成主题的中心要素。在双簧管吹出的引子中，增四度有如昙花一现。

■
之后，小提琴与双簧管形成对答，增四度非常突出。并演变为欢快有趣的叠部。

■
第一插部由小提琴奏出动作性很强、性格文雅的舞蹈主题。

■
第二插部由双簧管和单簧管奏出，它尾部的增四度显得非常突出，作者特意为它标记出特强的符号。它表现出相当痛苦悲切的感情。最后几个小节可看成叠部主题的缩影。

■
第三乐章：一个富于哀愁和瞑想的缓板乐章。升 c 小调。开始是一个摸索前进的引子，这是一些交替的小音型在相互对答。其中也能发现这部交响曲的特性音程。

不久，铜管奏出一段比较有力的、富有想象的动机，它没有被展开，照西贝柳斯的平常习惯，先用一些动机片断，逐渐扩张直至时机成熟，完整的主题便水到渠成。当音乐进行到约三分之一的地方时，在弦乐的震音背景上，大提琴才奏出一个完整的、如歌式的主题。这是该乐章的中心材料。乐曲至此才第一次给人以歇息的机会。

■
这个主题前后出现了三次，它很奇妙地分布于整个乐章。西贝柳斯那近乎解体的和声，在这里有时却用很平常的主属和弦就解决了。然而，到最后那种非常规的和声逐渐减弱到由中提琴和法国号所奏的升 C 持续音，木管和弦乐陆续抛出了主题分散的乐句，保持着音乐的严肃气氛，最后结束在没有光亮的、近乎催眠似的瞑想之中。

第四乐章：快板。a 小调。

首先第一小提琴在 A 大调上奏出跨度很大的上行旋律，它同样包含了那个特别的音程——增四度。紧接着中提琴奏出它的变形（19 小节）。在整个

乐章中，它是其它主题材料的基本核心。其开始的四个音与交响曲最初的四个音几乎一样，这一特征无论在交响曲的发展过程中，还是作为对称平衡的首尾乐章，它都鲜明地被展现出来。终乐章的发展，正是依赖于这一基本材料。



钟琴回应着中提琴的这个旋律，并继续发展、变形，然后在 A 大调的属和弦上衍生出新的旋律。西贝柳斯能够在完全冷静的感情中滋生出丰富多彩而富有幻想的效果。因此，在这里很难把它的音乐情绪或者意义规定下来，如果说它有什么特别意义的话，那么，除了伤感外，它包含了各种各样的情绪。这在第四乐章表现的尤为突出。

之后，大提琴在 b 小调上奏出了连续八分音符的主题，实际上这个主题与前面中提琴陈述的核心片断相关系。



调性再度回到 A 大调，各种乐器反复奏着核心片断的变形，逐渐融化在弦乐演奏的长达三十二小节的震音之中。似乎是回顾已经走过的旅程，又好象是在反思着什么，前面所有出现过的主题动机再度出现，在发展核心片断那三连音动机时，一个调性不明的插段进入，它与其它主题动机相互交替，调性摇曳起来。音乐时而激烈，时而温和，一会儿腾跃于汹涌澎湃的巨浪尖上，一会儿静卧在深深的海底。当法国号吹出降 B 持续音，并伴随钟琴悦耳的音响，在长强音之后，调性回复 A 大调。以上各主题，包括插段主题在内的各主题又一次的出现。配器大大地加重了，随着三支长号以 ff 力度的演奏，音乐在这里形成了全曲最大的高潮。此时，A 大调转变为 a 小调，然后逐渐平静，一支长笛孤独地鸣响着。最后，弦乐奏出悬念般的切分动机，全曲结束。

降 E 大调第五交响曲

这部交响曲很受西贝柳斯本人重视，就象一个孩童得到一件心爱的玩具，简直是爱不释手。在 1915 年该作品初演后，作者便决定修改它；1916 年当修改稿再度在赫尔辛基上演后，他仍然不满意。最后修订稿完成于 1919 年冬季，11 月 24 日由西贝柳斯亲自指挥，在赫尔辛基演出。之后，这部作品于 1921 年及 1922 年先后在美国的费城、波士顿上演。他几度修改这部交响曲，这一现象足以表明他对这部作品的重视程度。也许他当时在完成交响曲时就预见到它将立足于现代公众对该作品评价的基础上。西贝柳斯极少谈论自己的作品，每当遇到这种要求时，常常显得犹豫不决，而谈论其他音乐或音乐家则滔滔不绝。但有一点很明显，那就是他决心把自己整个生命和精力奉献给音乐创作，把自己真诚的内心表达放在现实可能的基础之上。他回避了无意义的社交生活，远离战火纷飞的欧洲，让自己沉浸在个人描绘的美景之中。宁静与安逸给了他产生灵感的外部环境。1915 年他在日记中写到：“这种生活，我无限地热爱它、在我创作的任何内容中都印有这种感情。”后来他又写到：“又在深谷中了。不过我已经开始隐约地看到我将肯定要攀登的高峰……上帝暂时地打开他的门，他的乐队在演奏第五交响曲。”

作者在定稿后曾说：“整部作品由一个生气勃勃的高潮贯穿到底，是一部胜利的交响曲。”它很少有第四交响曲那种忧愁伤感的情绪，更多的是明朗情绪，体现出坦诚直率的性格。如果说第四交响曲是在诉说着内心之声的话，那么这部交响曲则是回归生活，回返大自然的写照。它体现了明朗、乐观主义的世界观，以大自然景象和民间欢庆场面为主。交响曲具有诗意化的特征，形象色彩多样，是作者热爱大自然的感情流露。

在曲式方面，西贝柳斯有着天才的驾驭力，从他在孩提时代的作品就已显示出这一点。他的交响曲从旋律、节奏、和声、配器上看，并不见得有自己独特的或个性的语法。但在曲式上却有独到的地方。这部交响曲在乐章的数目上引起人们的一些争议；一般认为它有三个乐章，也有人认为它有四个乐章，如瑟西尔·葛莱认为“节奏颇有节制地”和“中庸的快板，但逐渐地急促”属于一个乐章（第一乐章）。无论怎样，这部交响曲确已显露出他在建构曲式方面的努力，而这一努力在第七交响曲中体现了极富有独创性的成就。尽管现代音乐在曲式上比起其它要素来显得不易脱离传统的形式，但是，在 20 世纪的初期，在北欧的一个小国里，西贝柳斯竟已开始致力于对新的曲式的探索，这确实令人回味。

第一乐章：第一乐章令分析家和评论家们伤透脑筋，而他们始终没有能决定究竟应把它看成一个或两个乐章。这真是有点扑朔迷离，总谱上没有标记说明。西贝柳斯自己认为两个部分之间没有间断，应把它看成是一个乐章，但他并不强求他人接受这个看法，因为第二部分很清楚地具有谐谑曲的性格。

在定音鼓的震音上，法国号在降 E 大调上奏出简朴的牧歌式的主题。然后转交给木管来演奏，并伴以平行三度的色彩装饰，造成牧歌般的气氛。



之后，调性转至 G 大调，木管在弦乐奏出的震音背景上，以强力度吹出第二主题。在一个有力的渐强后、导向于结束主题。



这给了我们一个呈示部的印象，按惯例它应该是一个展开部。但事实上它立即接上一个冗长的再现部，包涵着一系列主题变奏。在这里，西贝柳斯会来一点离题和插话，或是抒情性的，或是戏剧性的，这使得他的音乐即使在慢板中也能传达热情的音响，描绘出热烈的场面，闪耀出欢乐的光芒。这大大丰富和扩展了“田园”这一场景的表现内容。力量的积蓄发展，掀起了情绪沸腾的巨大浪潮。把音乐不停顿地带入乐章的第二部分。

第二部分是速度极快和舞蹈节奏很强的谐谑曲。一开始木管就奏出了欢快的主题。三拍子代替原来的十二拍子，大大地增强了节奏的活力。



在这个轻快的旋律进行中，弦乐演奏着震音，法国号不时吹出呼唤动机，情绪轻松愉快。在定音鼓的伴奏下，小号吹出了一个新的主题，随后这一主题为木管和法国号所承接，并作赋格式发展，它波澜壮阔，辉煌壮丽，表现了势不可挡的力量。



弦乐的震音绵延地继续下去，不久，小提琴再现了乐章开头的主题片断，逐渐变形为有很多大跳音程的主题。弦乐细分为七至八个声部作对位发展，木管则以半音阶的旋律与之相伴。速度不断加快，力度逐渐加强，展现出一幅光辉灿烂、生机勃勃的画面。乐章结束时，乐队再一次地高奏出乐章开始主题那凯歌般的音调。

第二乐章：近似于小快板。它是一个较为平静的乐章，由一个简洁朴素的主题及其非常自由的变奏所构成。在木管和法国号奏出的一段含蓄的和声背景上，弦乐以拨弦的方式与两支长笛对答，它纯朴迷人，令人印象深刻。这就是该乐章的基本主题。



这一主题作了多样的变奏处理，但它始终保持其节奏的特色。即便是在演奏法上以及变四分音符为八分音符而引起发音点在数量的变化上，其含有四分休止的这一节奏特色则始终保持着。西贝柳斯在主题的节奏构架之基础上，创造出一些不同的曲调来，犹如在一个永恒的轮廓上不时发出的多种色彩。这有别于一般保持主题旋律以及和声结构的变奏方式。在这个过程中，在乐队深处隐藏着一个步履稳健有力的动机，它暗示了终乐章一个持续不变的动机。

这个乐章在整个交响曲中仿佛是在剧烈运动之间的歇息。深深地吸一口气，积蓄力量，再投身轰轰烈烈的生活中去。

第三乐章：很快的快板。开头由中提琴奏出急速运行的主题，随即小提琴也加入进来，这种由弦乐群以震音方式奏出的上下起伏，漂浮不定的旋律，仿佛是在描绘北欧大自然的气氛。



它像一阵强劲的旋风将木管也席卷进来，不多久，法国号在弦乐的支持下奏出了上一乐章里曾暗示过的那个步履稳健有力的动机，现在，它不再隐藏了，挺起那伟岸的身躯，它的心胸宽广，步履坚定。与此同时，一个木管乐器加大提琴奏出的温暖如歌的主题与它融合在一起。



之后，上述主题广阔激烈地发展起来。乐章的调性变化，依次呈上下小二度的方式进行。如降E大调→C大调、降e小调→降G大调等，这也是西

贝柳斯富有特性的调性处理方式。那个温暖如歌的主题漂浮于多种音色之上，在减低速度之后，除低音提琴外，其它弦乐云消雾散，它的高把位上奏出这个主题，有如北欧那清冷的天空，含有一抹淡淡的忧愁。最后，嘹亮的铜管再次奏出稳健有力的动机，弦乐坚定地站立在主音——降 E 上。最后，乐队以六个力度特强、效果尖锐的和弦结束全曲。

d 小调第六交响曲

如果把西贝柳斯的第七交响曲比作这类作品中的颠峰之作，那么，第六交响曲则是通往颠峰的尝试之作。两部交响曲是在同一时间里构思的，两者几乎是并进的，而第七交响曲是最终的结果。他将一个中古调式——多利亚调式作为特殊材料，这一特殊的调式气氛使四个乐章产生了一种精神上的统一性。也有人认为，整个交响曲是从一个主题有机地发展而成，而这个主题带有多利亚调式的烙印，结果多利亚调式便成为整个作品的关键所在。在大师以往的作品中也常常发现运用中古调式的例子。这种古色古香的手法，与强调芬兰民族特性相联系，西贝柳斯有着运用相类似的旋律线条来表现不同的气氛和情调的超凡能力，在他的初期作品中，中古调式也是表现民族特色的重要因素，第三和第四交响曲的某些主题就可以证明这一点。第六交响曲在外表上虽然可以用中古调式来涵盖，但在本质上可以说是芬兰民间音调所构成的。因此，两者在这里的意义是同一的。西贝柳斯并非以运用中古调式为目的，这不过是灵感之一。对他来说，调式就如同运用其它材料一样，并没有时代或区域的限定。

第六交响曲一般以 d 小调称谓，其实可以说是多利亚调式。比起其他几部交响曲来，其上演的次数显然要少得多。但它仍不失为一部优秀之作。

第六交响曲在情感显露出冷漠暗淡，虽有明暗对比，但以低沉色调为主。西贝柳斯谨慎而熟练地避免了各种极端主义，配器并不复杂也不清淡；速度既不明显太快，也不太慢；力度对比也不强烈和尖锐，整体的色彩和光线是柔和的。

第一乐章：很温和的快板。奏鸣曲式。

弦乐奏出了建立在多利亚调式上的主部主题，它提示了该乐章乃至整个交响曲的基本材料。这一主题将以各种变形予以发展。



当这一纯净悠然、明朗虔诚旋律终止在 d 小三和弦后，两支长笛吹出一串平行三度的动机，这个很有光泽的片断是从上一个主题衍生出来的，之后又被两支双簧管接替，它使人联想起太阳下那神秘的北欧大地。



这一色彩性的动机继续延伸着，在竖琴和弦乐的震音上，出现的是两件不同乐器——长笛与双簧管以三度平行奏出的非常生动的经过句。在此引导下，小提琴也奏出带有跳跃感的三度平行的乐句，经过柔和的木管接替之后，第一小提琴奏出充满渴望感的主题。



展开部很简捷。先是第一小提琴、第二小提琴、中提琴各细分成三声部，彼此以跳弓竞相模仿地奏着那个三度平行动机。之后，大提琴在低音单簧管的独奏引导下，深沉地奏出充满渴望感的主题。随后即进入再现部。

动力式的再现，将主题作了音色的处理以及动态的处理，形成两次浪潮的冲击。先是在弦乐的震音及竖琴起伏的动态背景上，大提琴奏出那个三度平行动机，然后经过波澜壮阔地发展后，终于在 F 大三和弦上形成高潮。当高潮缓冲下来，第一小提琴再现另一个主题，然后将它转交给第二小提琴、中提琴及大提琴，逐引出低音弦乐的震音，象暴风雨般地齐奏重复了两次。铜管以其辉煌的和弦推出最后一个高潮。最后，弦乐在多利亚调式基础上平

静地吟唱着，结束在 d 小三和弦上。

第二乐章：没有按惯例那样是一个慢板乐章，这显然不同于别的交响曲。代替它的是一个小快板乐章。

首先，由两种在音色音区有着明显差异的木管乐器——长笛与大管奏出一串切分和声，造成空泛遥远的感觉。之后，在木管仍断断续续地延伸它们时，小提琴奏出了第一个主题，这个主题在展开部中得到发展。

■

展开部由中提琴奏出上例主题的后半部分开始，不久，在反复这一动机之上，第一小提琴奏出这个主题的前半部分，而木管则继续吹着那摇曳的和声。

音乐逐渐发展剧烈起来，密集的三连音形成一股强大的激流，势不可挡。随后又发展成十六分音符为主要律动的部分。在接近结束部分时，对位手法的运用，各种音色交织融合，有如一条五彩缤纷的彩带在空中飞舞。最后，以变格终止的方式结束在 g 小三和弦上。

第三乐章：速度稍快。

首先，弦乐奏出一个跳跃式节奏的主题，它音调建立在下利底亚调式的基础之上。

■

在竖琴和中提琴的细致动态上，小提琴奏出了经过句，随即变成十六分音符的流畅乐段。在弦乐波浪起伏的音型上，两支长笛吹出一个飘逸的主题。

■

这个乐章即以这两个主题的相互交替而构成。第一个律动性很强的主题再一次出现时，弦乐与木管快乐地相互追逐；随着竖琴上的一个催促式的和弦，激发弦乐以急切的十六分音符奔跑起来，而木管则大幅度地跳跃着……不久，那个飘逸的主题又回响起来，它闪耀着新的色彩，这一次它是多利亚调式了。接着，第一个主题再度出现并固执地反复。最后，铜管再一次明示多利亚调式。

第四乐章：很快的快板。

包括圆号在内的木管组及小提琴与低音弦乐器的一段意味深长的对话，陈述了第一主题。

■

低音弦乐器将开始的提问式乐句以非严格的逆行的方式演奏，内含有肯定意味的回答。之后，在一个节奏鲜明的乐句之后，铜管和弦乐器又有力地对这个回答进行补充——变奏。然后，在定音鼓的震音上，出现了下一个主题，它显然是从上一个主题的派生出来的，其情绪略显急促。

■

不久，竖琴出现了一段滑奏，将情绪一转，小提琴奏出了充满活力的和浓郁民俗风的主题。

■

这三个主题有序地发展，它们各又出现了两次，以循环的方式有机地组织在一起，主题每一次出现。都会呈现出不同的表现形态，或是将主题变形，或是音色、力度以及其它表现因素的变化。总之，在柔和的基调中，也时而闪现强烈灼人的光彩。十六分音符的急流以强大的力量掀起了乐章的最高潮，同时，它也推出了全曲最基本的主题——第一主题的再现。

音乐进入结尾部分，速度减慢，第一个主题的后半部分的变形被固执地重复着，它渐渐走向弦乐的高音区，随后渐趋平静，在定音鼓微弱的震音背景上，静静地回忆着刚才的主题。最后在 d 小三和弦结束全曲。

C 大调第七交响曲

第七交响曲是西贝柳斯的最后一部交响曲。它是作曲家一生努力探索的结晶。这部单乐章的交响曲显示出作者是一位掌握了当代音乐表现手法和完美技巧的杰出大师。它以其旋律完美，形式明晰严谨，色彩丰富多样，音乐性质庄严形成了它的显著特点。它已成为世界交响乐宝库中的珍品。

第七交响曲是用单乐章所写成，在这部篇幅不算大的作品中，从慢板到急板，一概包含于其中，极尽所有表现之可能。乐队的编制虽然不大，但配器却很丰满充实和富有效果。各主题之间结合得严密统一。虽然是单乐章，但它却保留了多乐章套曲的一些特征，从而形成了崭新的曲式结构。这一切使之成为一部极富特性、独具风格和颇为新颖的交响乐作品。

西贝柳斯曾经为作品的称谓犹豫过，是“交响幻想曲”还是“交响曲”？几经考虑，他终于采用了后者。这更能体现西贝柳斯鲜明的创作构思以及作品的结构属性。

西贝柳斯的音乐在英国享有极高的声誉，成名后的他所写的每一部新作几乎照例要拿到那里去演出。这部交响曲也是准备带到英国的某一音乐节上去初演的，只是因患一场疾病而延误，以至计划不能如期执行。

交响曲从慢板开始，弦乐奏出一个由弱至强的 a 小调音阶。它是孕育这部交响曲生命的细胞。在音乐进行过程中，它或者成为主题的一部分，或者是经过句的片断。西贝柳斯以其变形、分解的方式让这个生命的细胞繁衍生长：



在低音单簧管和法国号所奏的柔和的和声背景上，长笛吹出了有北欧气息的和满怀憧憬的旋律，随后弦乐和木管奏出一些富有表情的短小动机，这令人想起北欧大地在漫长的冰冻期后复苏的情形。所有这些只不过是铺垫性质的。在这令人产生幻想的气氛里，中提琴在 C 大调上奏出了朴实田园风的第一个主题，然后由小提琴继承并予以很大的发展，形成了高涨的浪潮。



这高潮余波未了，独奏长号有力地吹出一段性格坚毅、形象鲜明的旋律。它有着庄严的使命感，在这部交响曲中占有非常显著的地位，成为贯穿全曲的重要主题：



随着音乐越来越广阔地展开，速度逐渐激动起来，节奏也显得不安，调性在游大。主题得以戏剧性的发展，之后，音乐进入急板，这部分相当于谐谑曲乐章。由弦乐奏出的四分音符律动的动机成为该部分的中心，它强劲有力地发展，协同强大的铜管和定音鼓，展示了一个类似于贝多芬《英雄交响曲》谐谑曲那样激烈的场面：



一片急速和摇晃不定的弦乐声，犹如北方凛烈的风席卷着乌云，天空暗淡下来。此刻传来了长号主题，这回它改用小调，在铜管浓浓的和声背景上，情绪变得有些伤感，气氛有些压抑。然而，阴霾不会长久，阳光以它那有力的手驱散了乌云。音乐再度辉煌，闪耀着灿烂的光辉。

当速度转入中庸的快板，调性是主调——C 大调时，音乐进入到了欢快活跃的最后部分。先是由弦乐奏出一个平和、朴实、带有民谣风的主题，随

即它被移到温和的木管上，犹如一首在原野上随风飘荡的歌。

■

之后，长笛和双簧管吹出一个与上述主题性格相近的新主题。让人油然而生起一种在大自然中得到净化的情感。

■

这两个主题变形发展，调性也不断变化。当力度强到 ff、速度加快至很快的快板后，那个类似谐谑曲的动机分别在弦乐和木管上欢快地对答呼应，情绪激昂，气氛热烈。速度和力度继续发展，向着它们的极点冲刺，当到达急板时，调性复归主调。在小提琴、低音提琴和定音鼓奏出的 g 持续音的支撑下，中提琴与大提琴分成六个声部以快速流动的四分音符创造出沸腾热烈的气氛。四支法国号粗犷地奏出曲首出现的那个孕育着生命的音阶，在经历了疾风骤雨的磨难后，它变得强壮有力。

音乐随后导入慢板，开始了交响曲的尾声。长号主题再次出现，它的情绪更为明朗，从容不迫地展开直至达到力度极强的高潮，唱出了生命的最强音。随即铜管突然沉默，弦乐情致缠绵地奏出一个下行音阶似的旋律，随后上下起伏地向前延伸，它是对生命历程的感叹和回想。而对未来的渴望促使生命又开始剧烈地搏动，怒涛般的乐队全奏咆哮起来，西贝柳斯以明朗有力的和弦结束了第七交响曲，也为他从事了近四分之一世纪的交响曲创作画上了一个闪光的句号。

d 小调小提琴协奏曲（作品 47）

《d 小调小提琴协奏曲》是西贝柳斯第二交响曲与第三交响曲之间镶嵌的一颗堆灿的明珠。它以其深刻丰富的内容、真挚内在的抒情性、独具特色的音乐风格使之成为世界小提琴协奏曲宝库中的精品。

西贝柳斯从小就期望自己能成为一名伟大的小提琴家，因此，他对这种乐器可以说是独有情钟。在大学期间，他已是学院四重奏小组的第二小提琴手，能演奏很艰深的协奏曲了。在假日时节，他常常挟着心爱的小提琴到田园或海边去抒发自己的情怀，让自己的思想浸泡在醉人的大自然之中。他深刻地了解小提琴性能及各种演奏技巧。对他来说，在众多的协奏曲形式中，恐怕除了写小提琴协奏曲，别无其它选择。如果从他的手中产生第二首协奏曲的话，很有可能还是小提琴协奏曲。

作为一个极擅长交响乐写作的作曲家，在这首协奏曲中显示出比以往的协奏曲有更强烈的交响色彩。另外，他摆脱了传统形式的束缚，显示出西贝柳斯的独特创造性，特别是在第一乐章，将华彩段置于正中央；乐章之间的规模比例也超出常规，第一乐章几乎占了作品二分之一的长度，这使该乐章成为协奏曲的重头戏；该乐章还显示了最具西贝柳斯特点的“生成性”主题的构成方法——由短小分散的动机逐步汇聚成完整的主题以及年轻时所喜爱使用的持续音等。

第一乐章：中庸的快板。d 小调。运用了经过修饰的奏鸣曲式，揉和着浪漫主义写作技法。首先，在装有弱音器并分成四个声部的第一、二小提琴轻轻地奏出的和声背景上，独奏小提琴唱出了深切、充满忧郁美的第一主题。其气息悠长、大幅度的起伏，令人联想起在北方的薄雾中那飘荡着的歌谣。长笛、单簧管及大管不时回应似地模仿着这个主题的动机，音乐逐渐变得热情起来：



第一主题有三个很重要的因素，即第二小节的下行五度；第四小节的三连音节奏；第六小节的附点节奏。在音乐发展中它们将起着重要的作用。

“由于音乐的炽热情绪在前一阶段的增涨，从而确定了这一乐章进一步发展的诗意气质，随后出现的所有主题都朝着最后的目标——即从感伤而浪漫的抒发，直至雄壮而朝气蓬勃的陈述——推进了新的一步。”不长但很有光彩的连接段将音乐导向副部，在定音鼓的 d 持续音上，大提琴与大管奏出一个新旋律，它明朗、富于激情，随即它演化为第二主题：



这个主题在和声、节奏等音乐表现因素方面呈现出不稳定的面貌，内含绵绵不断的涌动感。上例中大提琴、大管的旋律的下行五度从第一主题那里渊源般地承接过来，随后这一旋律采用了不同乐器的音色处理，一条激情之河欢腾地跳跃着，穿过树林，穿过山川，意无反顾地向前奔去。当大管再次奏出第二主题时，在副部中一直沉默的独奏小提琴奏出一个蓬勃向上的对位旋律，这个旋律将演变为结束部中具有英雄气概的主题。

结束部单独由乐队演奏。在木管和弦乐低音奏出的和声背景上，小提琴有力的齐奏奏出了一个英雄主题，经过木管交接后，音乐逐渐冲向高潮，威力巨大的铜管有力地召唤着，于是整个乐队吼叫起来。之后，逐渐平静下来。呈示部结束。



展开部是该协奏曲最具特色的部分。速度转为中板。在乐队的映衬下，独奏小提琴渴望般地念叨着第一主题。突然，乐队激动起来，以全奏方式有力地推出了独奏小提琴的华彩段。华彩段一向以展示乐器的表现之可能，夸示演奏者高超技巧为其显著特征。然而，这个长达三十七小节、由第一主题动机所构成的华彩段则成为该乐章有机结构中不可缺少的要素，如同奏鸣曲形式中的展开部一样，占有极为重要的地位。一方面主题材料在这里得到了有机的发展，将主题思想进一步的深化；另一方面，它也充分展示了音阶、琶音、和弦等各式各样的技巧，又不缺少令人眩目的华丽效果。

华彩段后即进入一个类似再现部的部分，但它又得到了很大的变化和发展。首先是速度再现。独奏小提琴乘华彩段之势继续奏着技巧性的快速音群。第一主题开始在大管上出现，犹如一首飘荡的歌随即又出现在其它乐器上，当独奏小提琴多出三个多八度的上行音阶时，推出了乐队强力度的全奏造成了激烈的高潮。

第二主题再现之后，乐曲转至活泼的极快板。英雄式的第三主题与快速华丽的音阶交织在一起，热烈豪迈，显示出不可抵挡的力量。不久，独奏小提琴再一次地奏出第一主题，在定音鼓催促的节奏上高涨起来，变成旋风般的快速音型。最后，乐队以强有力的主和弦宣告第一乐章结束。

第二乐章：这是一个极具浪漫风格的乐章，也是世界著名小提琴协奏曲中最美妙的慢板乐章之一。人们仿佛看到西贝柳斯仁立海边的礁石上，面对浩瀚的大海用他那心爱的小提琴抒发无限的情怀。



首先，单簧管柔和地吹出一个田园风的引子动机。随即为双簧管接替过去。一连串平行三度，好象是在北方的早上那些挂在树枝上的露珠，晶莹透亮。接着，在大管和法国号那不安的和声背景上，独奏小提琴奏出了一个表情丰富、优美动人的主题。

它用雄浑的语调似乎在向大海和原野诉说着心中的故事。之后是中间部分，引子动机和浪漫主题得到进一步强调，在极富有特性的节奏型支撑下，力度逐步增强到由乐队强奏，感情变得昂扬悲壮。

最后一部分，情绪更为激动，在乐队继续发展着浪漫主题，而独奏小提琴则以华丽的快速音群将它加以装饰，在突然中断后，独奏小提琴静静地回忆着过去，渐渐消大……

第三乐章：这是一个充满活力、情绪热烈、场面辉煌的乐章。它具有鲜明的北欧民间舞蹈风格。在结构上类似于 A—B—A—B—A 的回旋曲。两个对比主题作轮回处理，在西贝柳斯的交响曲中已是司空见惯了。同时，独奏小提琴辉煌的演奏技巧在该乐章也发挥得淋漓尽致。

随着定音鼓和低音弦乐器激越的节奏，独奏小提琴奏出一个情绪激昂、热烈的主题。



它在明亮的高八度上得到强调后，在乐队的固定节奏上，独奏小提琴刮起了一阵旋风，炫技般的快速音群在不同的调性上跳跃，直至 D 大调的属七和弦上结束。

第二主题具有鲜明的民间舞蹈性，它由小提琴和大提琴有力地齐奏着，并有一个由低音提琴奏出的新的固定节奏作衬托。旋律的 3/4 拍与衬托声部

的 6/8 拍有趣地吻合，产生了奇妙的效果。接着独奏小提琴以和弦奏法发展这个主题。



此后，两个主题交替出现，独奏小提琴充分展示了高难度的双音、琶音、泛音、和弦演奏技巧，乐队以其丰富变化的音色、形态多样的织体、强弱有致的力度与独奏小提琴交相辉映，掀起一个又一个高潮。最后，独奏小提琴以其急速奔腾的技巧性旋律及辉煌的管弦乐音响结束全曲。

图奥内拉的天鹅 (组曲《勒明基宁》之三，作品 22)

组曲《勒明基宁》取材于芬兰民族史诗《卡勒瓦拉》，描述了英雄勒明基宁惊险曲折的传奇故事。在 1895—96 年之交完成这部四乐章的组曲。在第一稿中，《图奥内拉的天鹅》是组曲中的第二乐章，三十多年后，西贝柳斯将第二乐章与第三乐章的顺序进行对换，从史诗《卡勒瓦拉》和作品体裁的观点来看，新的排列显得更自然合理。《图奥内拉的天鹅》似乎在内容上并没有暗示诗中的具体情节，但是，西贝柳斯将诗中所提到的意味着死亡的“图奥内拉”定位在组曲的黄金分割处——第三乐章，着力于渲染作品阴沉忧郁的情绪和强调悲剧色彩。它描绘了一幅恐怖阴深的背景：死亡者住地——图奥内拉，死亡之水——环绕图奥内拉的一条大河。死亡悲歌——天鹅。西贝柳斯对乐队编制采取了特殊的艺术处理：不使用音色明亮的乐器，一支英国管的独奏代表天鹅悲惨的歌声，另有中低音木管乐器和铜管乐器、定音鼓和大鼓以及加了弱音器的弦乐器。

弗罗斯特卢斯绘影绘形地表达了这部作品的奇异的气氛：“天鹅迷人的叫唤着，它的银铃般的音调漂浮于河面上，索回不绝；从地狱发出来的一线幽光把漩涡照耀得五光十色；急流冲击着死亡之国的陡峭的河岸，使阴冷的恐怖气氛笼罩着一切。”

开始，细分成十七个声部的带有弱音器的弦乐器奏出暗淡的小调和弦，之后加入轻微、持续不断的鼓声。死亡之国，云愁雾惨，地狱之门隐约传来亡魂的叹息。这时，英国管如歌如泣地吟唱着一首悲歌，它象征着天鹅在死亡之水上的哀鸣。这个主题是整个乐曲发展变奏的核心。



悲歌未了、一个由大提琴奏出的连续上行的旋律冒出来，似乎是对生命的渴望，还有一丝不可能实现的幻想。死亡与希望无情地交织在一起，使音乐充满了悲剧性。



当法国号柔和地奏出很优美生动的音调后，天鹅之歌再度从英国管那里传来时，微弱的弦乐和竖琴泛起薄薄淡淡的雾，悠远飘渺。地狱之门透出一丝光亮。音乐逐渐掀起一个巨大的高潮，表达出对生命的强烈渴望。接着是高音的轻微声，弦乐用弓背演奏着，仿佛痛苦的灵魂漂游在白云之间，在这凄凉的背景上，英国管发出了天鹅最后一声悲鸣。最后，大提琴的音调上升到高音区，仿佛没有得到安息的灵魂在空中游荡。

勒明基宁归来 (组曲《勒明基宁》之四，作品 22)

在《勒明基宁归来》的总谱上，作者引用了《卡勒瓦拉》第三十卷中的一段诗句：

活泼聪明的勒明基宁，
小心地制作他的马具，
过去的苦难变成他的黑骏马，
不幸的日子变成他的缰绳，
秘密的忧愁做了他的马鞍，
他骑上了马背、
骑在白额马的背上，
向归途奔驰。

英雄勒明基宁厌倦了长期征战厮杀的冒险生涯，决定回到自己的家乡。经过无数艰难险阻，最终如愿以偿，那许多熟悉的景物令他欢欣不已，唤起了童年时代的美好回忆。

作者并没有详细地去描绘具体的故事情节，而是集中体现英雄的精神面貌。西贝柳斯应用了片断动机的作曲方法，即将一个短小的动机作一次次的变形扩大，最终形成一个完整的主题。这是西贝柳斯的一个很典型的作曲特点。尼尔斯·艾里克·林波姆指出了该作品由片断动机逐步发展成为一个欢快有力的主题，这一过程包括了四个阶段，长达一、二百小节（其中也应用了别的动机），最后一次变形才形成代表发展完成的主题：

■

该作品正是应用了片断动机发展手法，使之在运动中壮大发展。开始时的动机包含了一个象征意志力的下行四度，在每一次发展变化中一直保持着。动机的长度每次变化后都得到加长，最后，发展完成的主题还增加了富有动力的附点音符，有力的下行四度音程因被重复而得到增强。它就是代表英雄形象的主题！

在这个主题发展壮大过程中，伴随着它的还有另外一些主题或动机，它们或是活泼的、带有舞蹈性的，或是英勇豪迈、刚健有力，这些主题是英雄性格多方面的展现。如呈示段中出现的一个富有青春活力的、有舞蹈节奏的主题：

■

中段出现的两个新主题与英雄主题进行对位，一个英勇豪迈，另一个刚健有力，表现了勒明基宁的英勇气概。不难发现，这两个主题（包括上一个主题）中都含有四度或五度音程，它们与英雄主题中的下行四度有着显而易见的联系。

■

不再有恩恩怨怨，不再有厮杀流血，所有的痛苦和悲哀都已远去，回到了家乡的勒明基宁充满欢欣在最后一段中，勒明基宁主题及与其性格相关的主题随着新生活的来临而不复存在。带之而来的是一个欢乐主题，它将一个游子还乡的喜悦尽展其中。

■

整个组曲就是在这欢乐之歌中结束。

音诗《芬兰颂》

在西贝柳斯所有的作品中，最流行的无疑是音诗《芬兰颂》。19世纪末，在沙皇帝国控制下的芬兰正面临着国家的宪法被践踏、立法程序被动摇的局面，这引起芬兰各阶层的极大不满和愤怒。然而，芬兰国力薄弱，政府软弱。因此人们希望借助于文艺报刊的力量，以此来表达他们的愤怒情感，促进民族解放运动。这就是芬兰政治史上被今天称之为的“消极抵抗的年代”。

在这争取民族解放和独立的运动中，西贝柳斯以音乐为武器，对侵略者发出一个个战斗的音符。他曾将利德别格（1854—1919）的古典词谱写了一首战歌——《雅典人之歌》，把古希腊单纯的美与爱国主义、战斗的音调相结合，大大地鼓舞了人民的斗志。

1899年夏天，人们为了声援被迫相继停刊的报界，组织了为新闻记者募集资金的义演活动。其中主要的节目叫作“历史场景”，历史场景是根据著名的历史画中的情节或历史事实，用活人在舞台上化装表演的小戏剧。它以场面配乐和配诗歌的形式，生动地再现了诸如《卡勒瓦拉》中的一位主要英雄人物——老歌手万奈莫宁的形象以及宗教节日主显节、三十年战争（1618—1648）等历史场景。西贝柳斯的配乐包括一首总的序曲，每一场的前奏曲，为诗朗诵而作的伴奏以及最重要的总结性音诗——《芬兰颂》。

乐曲可分为两部分。第一部分包含两个因素。一个是由铜管乐器在低音区以紧张、带威胁性的音响奏出一个伴随不协和和弦的乐句，表达了芬兰人民对统治者的愤怒和反抗压迫争取自由的强大力量。



接着是木管乐器奏出一个带有宗教气质的主题，“一个热诚的祷告，这是新生的消极抵抗思想的产物。”（弗洛斯特卢斯语）这两个因素共同表达了为争取自由所必须的斗争以及由此而达到的理想——和平和安宁。



随后音乐展现了紧张激烈的战斗场面，先前铜管奏出的乐句现在交替出现在不同的乐器组上，而铜管吹出了象征战斗号角的节奏型，音乐逐渐掀起一个高潮。

第二部分情绪明朗，作者以无限的情怀唱出了一曲祖国的颂歌。首先是强大的铜管奏出一个具有民间舞蹈节奏的旋律。仿佛是斗争胜利后人民欢歌舞蹈的情景。



当音乐以其激烈的方式发展至高潮时，情绪突然一转，木管温和地奏出了一个新旋律，它表达了作者对祖国的深情爱恋。这个优美动人、过耳难忘的旋律令人深深感动，以至于后人为它配上歌词朗朗而唱。



美好的理想终究需要现实的努力才能实现，音乐从近乎幻觉中苏醒，再度回到硝烟滚滚的战场。紧张愤怒的呐喊、嘹亮的号角声、光辉的颂歌交织在一起，辉煌壮丽的高潮犹如人民大众高扬着独立的大旗，高唱着自由之歌。全曲在壮大的颂歌声中结束。

