

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

现代科技与人文大观

艺术百花园 (上)



音 乐

1. 震撼灵魂的唯有音乐

人民音乐家冼星海曾动情地说：“音乐，是人生最大的快乐；音乐，是生活中的一股清泉；音乐，是陶冶性情的熔炉。”

无论你在欣赏音乐，还是在演唱、演奏，音乐都是用声音作为表现手段的艺术。它以声音为物质材料，通过作曲家的构思，将旋律的起伏，和声的张弛，音色的变化巧妙地创作出美的旋律、美的和声、美的节奏，通过美的音色构成了诉诸人们听觉的音响形象，来表达人的情感。可见音乐是音响的艺术，时间的艺术，表演的艺术。是你打开心灵之门的钥匙。

音乐作品（特别是器乐作品）不像文学作品那样，能用具有明确概念的文字来具体描述某种情感，它只能通过不同的节奏及不同高低不同强弱的音响来引起人的情感体验。罗马尼亚音乐家艾涅斯库曾说过：“音乐是最简单的，甚至是原始的情感表现方法……我认为音乐是表达内心感受的各种微妙变化的唯一方法。”匈牙利钢琴大师李斯特也说过：“音乐能直接表达感情的内容和深度。”这就是音乐所特有的音响的魅力。

音乐是时间的艺术，或者说音乐是在时间中展现的艺术。我们也知道，绘画艺术在时间中凝固不变，而音乐则在时间中变化起伏，在时间中展现。音响动态的时间艺术，是音乐作品的独特本质和感受基础。每一首乐曲的呈现、发展和结束的过程，实际上就是音乐内容的陈述过程。作为时间艺术的音乐，由于音响材料层出不穷，无论是演唱还是演奏，音乐总是随着时间的流动而转瞬即逝。因此，它要求演唱、演奏者、欣赏音乐者，应具有较强的音乐记忆力，尤其是对旋律的记忆能力，这样才能把握音乐时间的脉搏，才能更好地感受音乐、理解音乐和表现音乐。

音乐是表演的艺术。它是通过有组织的乐音所形成的艺术形象表达人们的思想感情，反映社会现实生活的。要展现完美的音乐艺术形象，就必须通过音乐艺术实践，包括音乐创作、音乐表演（演唱或演奏）和音乐欣赏。

作曲家运用各种音乐语言要素谱出的乐曲只是对音乐形象的初步呈现，当表演者依照曲作者的情感去体验、分析、感受音乐后，才能使音乐作品的思想内容和艺术美得以充分显示，才有可能为广大音乐欣赏者所感受，才能产生强烈的艺术效果。当然，除作品本身的质量以外，表演也在相当程度上体现和决定着音乐艺术的价值，这种价值直接与表演者的音乐修养和技巧水平息息相关。可见各种不同的音乐艺术形象是靠其特有的演唱、演奏所产生的音响来加以铸造构成的。

柏拉图的老师苏格拉底说过：“当一个人愿意聆听音乐时，当音乐的柔和甜美和忧郁的气氛通过他的听道进入他的灵魂时……他的全部生命就沉浸在歌声的颤动和欢快之中。”正像人们所说：音乐好像是条河，河水激起动人的波。时间的河，声音的河，感情的河，心灵的河，音乐河水波连波。直接震撼灵魂的唯有音乐。

2. 走进音乐的殿堂

——浅谈音乐欣赏

欣赏音乐是一种审美活动。可以说男女老幼每天都在以不同的方式欣赏着音乐。

音乐艺术是一种人与人之间进行社会交往的手段，它是用“以美诱人、以情动人”的方法来争取听者的内心共鸣的。当作曲家创作出来的音乐作品，通过演唱或演奏把它变成了实际的音乐音响，欣赏者再通过倾听音乐音响并与作曲家的思想感情产生了共鸣，这时就欣赏到了音乐。所以欣赏音乐本身就是一种获取音乐作品中感情信息的过程。

欣赏音乐的过程是不断聆听音乐音响的过程。人们每天都在电视、广播中听音乐。无论是车站、码头，还是剧院、商场、医院，到处都会有音乐音响伴随着你。然而，聆听音乐也是一种才能，它同其它任何才能或天赋一样，人们可以在不同的程度上去获得它。

音乐是抽象的艺术，是以表现内心感情为主的艺术，它以音响为材料，来描写景物，抒发感情的。音乐中的艺术形象、图景是通过欣赏者的想象和生活联想，在音乐音响的启示下“闻乐而思”的过程中所形成的。由于人们的欣赏水平不同，自然会各有所见、各有所闻、各有所得、各有所感。正如马克思所说：“如果你想得到艺术的享受，你本身就必须是一个有艺术修养的人。”还说：“对于不辨音律的耳朵说来，最美的音乐也毫无意义。”因此，要想提高自己的音乐欣赏水平，理解具有深刻内容的经典名曲，则需要具备一些必要的条件。就像只有识字的人才可能阅读文学作品一样，文学是通过文字的描绘来表达主题思想的。音乐和文学的表现形式不一样。音乐是以万物为主题的旋律，它那奇妙的音调将会把我们唤醒，去向往更加高尚、更加热情的生活。因此，欣赏音乐，除了识谱外，还需要有丰富的知识和生活经历。因为理解力本身是与知识和阅历密切相关的，如同金字塔的底盘，基础越宽广，尖端才会越高。如果欣赏者的知识修养水平较高，生活体验较丰富，视野就会比较开阔，理解音乐也会更深刻。

每首音乐作品表现的思想内容各不相同，社会价值也不同。有的富于哲理性，有的突出抒情，有的侧重于大自然的描绘，有的还充满摇滚乐的激情……每部音乐作品都各有不同的形象和特色。因此，无论表现哪些方面的内容，如果欣赏者能够通过音乐作品感受到作者的情感，能体会到作者所要表达的情景，所要阐明的道理、观念，并能引起欣赏者内心深处的共鸣，就会达到丰富精神生活、陶冶高尚情操的目的，也就会得到真正的艺术享受。所以说“思想和情感”也是欣赏音乐的条件。

音乐是音响的艺术。欣赏音乐则必须细心倾听音乐的音响效果。多听是音乐欣赏入门的先导，只有仔细地倾听，去体会音乐所表现的情感内涵，去感受乐曲的整体结构，才会理解它，只有理解了它的思想情感，才可能去更好地欣赏音乐。

音乐欣赏为人们提供了美的享受。但要提高自己的音乐欣赏能力，就要有系统、有目的的由浅入深地去选择欣赏曲目。可先选声乐作品进行欣赏。因为在声乐作品中，音乐是由旋律与歌词结合在一起来共同塑造艺术形象的。歌词能比较明确、具体地表现出作品的内容，便于人们去理解。而器乐

作品，特别是无标题的器乐作品没有文字。因此，欣赏者若不具备一定的音乐知识和欣赏水平，要理解音乐作品的思想内涵就比较困难。这时，欣赏者一方面可通过反复聆听乐曲，加深对乐曲的体会，同时，在可能的条件下先了解乐曲产生的时代背景及曲作者的创作意图。这样会帮助我们更好地理解乐曲的内容。特别在聆听音乐时，应想得多一些，想得广一些，想得深一些，想得远一些。使自己置身于某一特定的环境中，有此人、此时、此地、此情、此景、此意的种种联想，才能从音乐中品尝其中的奥妙，使你宛临其境，似见其人，感知其情。

对于青少年来说，随着年龄、知识的增长，对欣赏音乐的方式、方法、内容应有所不同。小学生处于初级教育阶段，知识比较浅薄。他们的思维比较单纯、幼稚、简单，但他们充满着好奇心。因此，小学生欣赏音乐应注重选择娱乐性、趣味性的乐曲。如生动有趣的交响童话《彼得与狼》，管弦乐曲《动物狂欢节》、《龟兔赛跑》以及《在钟表店里》等等，都会引起小学生欣赏音乐的兴趣。通过不断欣赏聆听，启发小学生感受音乐的能力，丰富他们的想象力，发展他们的思维能力及创造力。随着欣赏能力的提高，他们对音乐欣赏也会逐渐有所要求。当他们掌握了一定的音乐知识，具备了一定的音乐修养，并懂得欣赏音乐是通过听觉来感受音乐的时候，他们就会静心去听，认真去想，便会利用掌握的音乐知识和技能主动去感受音乐、理解音乐和表现音乐。他们会越来越认识到，音乐欣赏是通过音乐认识世界的最有力的手段。随之，他们对音乐作品的形式、内容到艺术表现便会有所分析、评价和追求，表现出强烈的求知欲望。于是，在欣赏音乐过程中，他们不仅去听、去想、去感受、去理解、去学习、去追求、去表现音乐，他们还可以在美好的音乐天地中尽情遨游。

3. 文字谱和符号谱

——音乐记谱法

记谱法就是以书面形式用文字和符号将音乐音响的高低、长短、强弱及声部的组织记录下来的方法。掌握记谱法是十分必要的。

人们根据不同的目的和需要，在音乐实践中创造了各种各样的记谱法。有演奏古琴用的古琴谱，演奏琵琶用的琵琶谱，演奏扬琴用的扬琴谱，管弦乐队用的总谱及在我们曾广泛流行过的用“工、尺”等字样标记唱名的工尺谱，中古时期的纽姆谱和普遍使用的简谱、五线谱等等。记谱法多种多样。记谱的道理是一样的，只不过有的用文字，有的用符号把音的高低长短强弱记录下来，变成了可演唱、演奏用的乐谱。由此看记谱法有文字谱和符号谱。同学们熟知的简谱和工尺谱属于文字谱。目前世界各国所采用的五线谱及西欧 9 世纪发明的纽姆谱属于符号谱。

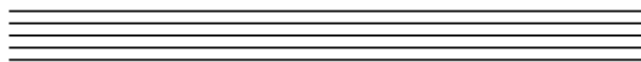
在历史的发展过程中，各种记谱法也伴随着音乐的发展而发展。1991 年秋天，中国自费访问学者吴道恭，在意大利欧洲出版社出版了他的专著《论六线谱》，使记谱法领域又增添新的成员。《论六线谱》被专家认为是“中西方文化的完美结合”，是“当代音乐记谱体系的革命性突破”。这就意味着六线谱将比其它记谱法更为完美。意大利国家专利局批准了这项“重要发明”的专利。巴黎和纽约正在分别筹备出版这本专著的法文版和英文版。我们期待着这一新的记谱法。

学习和掌握记谱法非常重要。因为乐谱是作曲家创作意图的具体体现，是演唱、演奏者领会作曲家的创作意图，进行二度创作的途径和依据。因此，无论是作曲家，还是表演艺术家，都需要正确掌握记谱法。

4. 音乐中使用的五条平行横线

——五线谱

五线谱是用来记写音符与休止符等各种音响符号的五条平行横线。这五条线上线与线之间所形成的四个间上都分别代表一定高度的音。线与间的位置高，记的音就高；位置低，记的音就低。这5条线和间的名称自下而上为第1, 2, 3, 4, 5线和第1, 2, 3, 4间。



若要记录更高或更低的音，就需要在五条线的上或下加记临时短横线。

五线谱的上、下加线一般不超过五条，且上、下所加的线要各自断开，不可连接成长线。

各线、间的音只是相对高度，若要确定音在线或间上的准确高度，就必须在五条线的左端记写谱号。谱号有三种：

高音谱号 低音谱号 中音谱号

记写高音部音乐时用高音谱号。记写时从第二线开始并四次通过第二线，表示小字一组的 g' 音在第二线上，确立第二线为音名 G 的位置（所以高音谱号又称 G 谱号），从而确定其它各线、间的高度和音级名称。

记写低音部音乐时，用低音谱号。低音谱号表示小字组的 f 音记在五线谱的第四线上。记写时从第四线开始并两次通过第四线，且在第四线的上、下方各记一个小圆点，确定第四线为音名下的位置（所以又称下谱号），从而也确定了其它各线、间的高度和音级名称。

中音谱号是为记写中音部音乐用的。这是一个可移动的谱号，谱号的中心永远是中央 C 的音高位置（又称其为 C 谱号），可以记写在五线谱的任何一线上。当 C 谱号的中心在第三线上时，叫中音谱号（又称 C 三线谱号）；当谱号的中心记在第四线上时，叫次中音谱号（又称 C 四线谱号）。

谱线添加谱号后称为谱表。记有谱号的谱表，其线与间上的各个音不仅有了高低上的比较关系，同时还具有固定的、绝对的高度。

用固定的字母表示七个基本音级的名称叫作音名，即“C、D、E、F、G、A、B”，这七个音分别叫作“Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si”，称为唱名。音名在键盘上的位置是固定的，因为在钢琴上52个白键循环重复地使用七个基本音级的名称，这样，为了区分音名相同而音高不同的各音，就将CDEFGAB分成了几个音组，用不同的字母写法加以标记。

5. “#”和“b”号

——用来调整音级组织关系的记号

调是指一首乐曲在演唱、演奏时的调高。

简谱中，记在乐曲左上方的“1=G”，或“1=E”就是乐曲的调，它确定乐曲的高度为G调或E调。

李重光先生曾给“调”下了这样一个定义：即由基本音级所构成的音列的音高位置，叫做“调”。

在五线谱中，音列的任何一个基本音级或变化音级都可以作为调，这就形成了许多音高位置不同的调。每个调都有代表这个调的调号。没有升（#）、降（b）记号的，叫C调，它是由七个基本音级所构成的，也称它为“基本调”。

用升（#）号表示的叫升号调。由基本调——C调开始，向上按照纯五度连续相生，便可得到一个升号的G调，二个升号的D调，三个升号的A调……

用降（b）号表示的叫降号调。降号调是由基本调（C调）开始向下按照纯五度连续相生，依次可得到一个降号（b）的F调，二个降号的^bB调，三个降号的^bE调……及七个降号的^bC调。

在以上升号调和降号调中，用来调整音级组织关系的变音记号（#、b）都是按一定次序和位置写在谱号后面的。升号调中，“#”号的书写顺序是按照F、C、G、D、A、E、B出现的；降号调中，“b”号则是按照B、E、A、D、G、C、F的位置先后出现的。可见升号调与降号调中的“#”号与“b”号产生的次序是对称的，也是相反的。

6. 一枝独特的花

——劳动号子

号子，是中国民歌的一种体裁类别。劳动号子，则是和劳动节奏密切结合的民间歌曲。它产生于体力劳动过程之中。

劳动号子也有着悠久的历史。早在原始社会里，我们的祖先在劳动生产这一最基本的实践活动中创造了音乐。据《淮南子》记载：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举动劝力之歌也。”它唱出了最早的民间歌曲，即是劳动号子。

劳动号子是在劳动过程中创作并演唱、直接与生产劳动节奏相结合的民歌。多种多样的劳动，产生了多种多样的劳动号子。如在打夯、打碓、伐木、采石、装卸、扛抬、车水、打麦、舂米、摇橹、拉网、拉纤、挑担等各种劳动中都有和它的劳动节奏紧密配合的劳动号子。为此，也产生了不同的曲调、节奏和歌唱形式。在不同的劳动号子中，不仅可以真实地反映出劳动者的劳动情绪、生活情趣及斗争力量，同时它也起着指挥劳动、协调动作、鼓舞劳动热情和解除疲劳的作用。

一般说来，劳动号子的节奏律动感很强，而且节奏比较固定并与劳动的节奏紧密配合，因此，其音乐形式直接受劳动条件的制约。劳动负荷重的号子，音乐节奏比较固定；劳动负荷较轻的号子，音乐节奏则比较灵活，适于边唱边劳动。比如打夯号子的节奏就较为规整有力；挑担号子的节奏则短促轻捷；而平水划船号子的节奏长而舒展，旋律逶迤起伏等等。

劳动号子的音乐性格坚毅质朴，音调粗犷豪迈，表现力丰富。多采用领唱与齐唱或一领众和的演唱形式。领唱者都是劳动的指挥者，领唱的曲调也比较高扬舒展，富有号召性；齐唱的曲调则深沉有力，节奏性较强，常常伴有劳动呼号式的衬腔。歌词大都为劳动呼号，有歌词内容与劳动内容一致的，也有即兴编唱的，很少实意词。这种领腔与和腔的交替进行，促进了集体劳动者之间的情感交流，也便于行动一致，提高劳动效率。在不少的劳动号子中，还有优美舒展的旋律片断，可以减轻劳动中的疲劳。

各地地理环境不同，劳动习惯的不同，劳动号子的形式多样，内容也较为广泛，音乐风格各具特色。如山东有《黄河碓号》、安徽有《板车号子》、东北有《林区吆号子》、四川有《川江船夫号子》、上海有《码头扛棒号子》、浙江有《远洋渔业号子》等等。

随着科技的进步，生产技术的发展，过去繁重的体力劳动逐渐为现代化的机器生产所代替，劳动号子也日渐减少，但它那丰富的音乐素材和独特的音乐特征仍为许多作曲家所吸取。不知你是否喜欢。

7. 无法用语言代替的

——交响诗

在音乐中，交响诗是一种具有叙事性、抒情性及戏剧性的单乐章的管弦乐曲。它在创作构思上是和体现某一哲学思想或诗意，以及一定的文学内容相联系的。也称为“音诗”，属于标题音乐范畴。

交响诗这一体裁是由匈牙利作曲家李斯特首创的。他认为“标题能够赋予器乐以各种各样性格上的细微色彩，这种种色彩几乎就和各种不同的诗歌形式所表现的一样”（《柏辽兹和他的哈罗德交响曲》）。交响诗形式上不拘一格，可根据奏鸣曲式的原则自由发挥。交响诗常以诗歌、戏剧、绘画及历史事迹等为题材，广泛运用单一主题贯穿、变形的发展手法和以灵活的奏鸣曲式的单乐章来代替传统交响乐中性格不同、主题各异的四个乐章，塑造出表现特定标题内容的艺术形象。这种标题交响音乐和诗歌联系起来便称交响诗。另有交响音画、交响童话、交响叙事曲、交响幻想曲及交响传奇曲等体裁也都属于交响诗的范畴。

李斯特共写有 13 首交响诗，最著名的是《前奏曲》、《塔索》、《英雄的葬礼》、《匈奴之战》、《哈姆雷特》等。他的交响诗对后世的作曲家产生了很大的影响。捷克作曲家斯美塔纳就是在李斯特交响诗的启发和影响下，首创了由多首交响诗构成的大型套曲的新体裁，并使这种新的形式、结构同丰富的标题内容完美地统一在一起。他创作的《我的祖国》就是由六首交响诗组成的大型交响套曲。套曲中的每一首交响诗都能独立成章，联系起来又是一个完美的整体，它成为展示捷克民族历史和风土人情的画卷。德沃扎克根据捷克诗人爱尔本的民间叙事诗《花束集》创作了一组民族交响叙曲，即《水妖》、《午时女巫》、《金纺车》和《野鸽》。芬兰作曲家西贝柳斯的《库莱尔沃》和《勒明基宁》四部曲则是取材于芬兰民族史诗《英雄国》写成的交响诗。

我国作曲家创作的交响诗从内容到形式都具有鲜明的民族特色，作曲家杜鸣心创作的《祖国南海》，着重描绘了祖国的大好河山；施咏康在上海音乐学院作曲系毕业时写的交响诗《黄鹤的故事》及女作曲家章沪光的《嘎达梅林》都是取材于中国的民族民间故事；还有歌颂革命英雄人物的交响诗《刘胡兰》（田丰创作）及吕其明创作的《白求恩》，还有作曲家瞿维写的《人民英雄纪念碑》、刘福安写的《八一》也都是中国现代交响诗的重要主题。不知你欣赏过哪些交响诗？

8. 大型声乐套曲

——清唱剧

“清唱剧”(Oratorio)是一种多乐章的大型声乐套曲。包括独唱(咏叹调、宣叙调)、重唱及合唱,由管弦乐队伴奏。“Oratorio”一词,原指教堂中进行祈祷和讨论宗教事务的个人祈祷室,后来又指在祈祷室中演出的音乐。中国过去曾译之为“神剧”、“圣剧”或“圣坛剧”等等。

16世纪末期,“清唱剧”起源于意大利的罗马,最初以《圣经》故事为题材,演员都是粉墨登场演出。1600年在罗马上演的埃米利奥·卡瓦列里的《灵魂和肉体的表白》是历史上第一部清唱剧。到了17世纪中叶,清唱剧逐渐摆脱了舞台的束缚,开始发挥其自身的特点,改变成由一位宣叙调演唱者解释剧情,并取消了布景、服装和表演,成为不化妆的音乐会作品,主要在教堂或音乐厅里演出。同时,17世纪清唱剧还开始有了两大类:宗教清唱剧和世俗清唱剧。宗教清唱剧以作曲家卡里西米为代表,其名作《所罗门的审判》和《耶弗他》具有18世纪前清唱剧的典型特点:即以《圣经》故事为题材,使用拉丁文。世俗清唱剧也是在意大利发展起来的,使用意大利文,取材及形式则比较自由。此外,清唱剧还有一种特殊的形式那就是受难曲。受难曲是按新约四部圣史关于耶稣受难的记载而谱成的音乐作品。

在德国,许茨用新的风格创作了第一部真正的德国清唱剧《耶稣降生的故事》(1623年)。其后,又有两位清唱剧大师崛起,他们是巴赫和亨德尔。巴赫最著名的作品是《圣诞清唱剧》、《马太受难曲》;亨德尔最著名的作品是《弥赛亚》、《以色列人在埃及》等。之后海顿的《创世纪》、《四季》,门德尔松的《以利亚》、《圣保罗》等都是优秀的清唱剧作品。现代作曲家也常用清唱剧这一体裁用以表现重大历史事件或现实题材。

清唱剧与歌剧的区别在于:清唱剧虽然有角色的分配,但演员不化妆、不表演、只歌唱,舞台上没有布景、灯光和道具,演唱者一直在台上,没有出入场,没有幕间只有章节之分,长短也不规定,可以有十几章,也可以有几十章。而且用解说来叙述故事情节。这些都是歌剧中所没有的。此外,清唱剧还大量运用合唱形式。

在我国,第一部清唱剧是黄自创作的《长恨歌》。黄自(1904—1938)是中国近代著名的作曲家、音乐教育家。1924年,黄自从清华学校毕业后即公费留学美国,曾先后在欧柏林音乐学院和耶鲁大学音乐学院学习音乐,1929年以管弦乐曲《怀旧》获音乐学士学位。同年回国,先在沪江大学任教,第二年开始在上海国立音专任教达八年,他的音乐作品在三十年代大多属高水平的层次。清唱剧《长恨歌》是黄自在1932~1933年间创作的,内容取材于白居易的同名长诗,由诗人韦瀚章整理成10段歌词。这部清唱剧的意图,一方面是对统治阶级腐败政治的讽刺,指出政治不清明就会引起民族灾难;另一方面则把唐明皇李隆基与杨玉环的宫闱艳史美化为人间的爱情悲剧。至于这部作品的写作动机是为当时的国立音专做合唱教材用,因此音乐着重于发挥合唱技巧,有较高的艺术性。黄自原计划写10个乐章,但由于种种原因后来只完成了7个乐章。其中最著名的是一首沉郁激愤的男声合唱曲《渔阳鼙鼓动地来》和一首精致优美的女声三部合唱曲《山在虚无缥缈间》。这部清唱剧于1933年11月在国立音专的学生音乐会上作为一部完整的作品首次演

出并获得成功。

从此，中国乐坛上也出现了清唱剧这一体裁。

9. 最大的管弦乐套曲

——交响曲

“交响曲”是一种大型乐曲体裁，是音乐中最大的管弦乐套曲，能够充分发挥各种乐器的功能和表现力来塑造音乐形象。在古典派音乐中，交响曲是最精美的表现形式，在整个音乐发展史上占有重要地位。作曲家们争相写作此体裁以体现他们高超的作曲技巧。

“交响曲”构成的基本规律是这样的：第一乐章，快板，采用奏鸣曲式；第二乐章，稍慢或慢板，具有抒情风格特点，采用简略的奏鸣曲式、三部曲式、复三部曲式或变奏曲式，调性上通常是主调的对比调，在下属调式或关系调上；第三乐章，快板或稍快，用带有三声中部的小步舞曲形式或诙谐曲（贝多芬的大部分作品是用此名称），复三段式，调性为主调；第四乐章，又称“终曲”，采用快板或急板，在主调上用奏鸣曲式、回旋曲式、回旋奏鸣曲式或变奏曲式。有时曲前冠以慢板的引子，曲后接尾声。

“交响曲”（Symphong）一词源自希腊文，表示同时发响的声音；中世纪时，这个名词曾指任何两个音谐和的结合，稍后，它泛指声乐与器乐和演的乐曲。1619年，有人曾提出交响曲应当是不含有声乐声部的纯器乐合奏的作品，从此，交响曲开始摆脱声乐而专指器乐作品。后来，巴赫曾用这个词代表他的三声部创意曲，海顿也曾称他的某部弦乐四重奏为“交响曲”。

17世纪后期，巴洛克歌剧的意大利式序曲开始成为交响曲的母体。它的形式便成了交响曲的基本形式——“快板——慢板——快板”。这种歌剧序曲在音乐会上被单独演奏，逐渐吸收了协奏曲、组曲、三声部奏鸣曲等形式的技法，至18世纪中叶，成为独立的器乐形式并与歌剧正式脱离关系。以后海顿在第二乐章与末乐章之间加入一小步舞曲构成第三乐章，于是四个乐章的交响曲在18世纪后期成为交响曲标准的形式（也就是前面所述的乐章的基本规律）。此外，海顿还确立了和声结构，运用调性变化构成戏剧效果，使乐器组合趋于规范化。他一生共作有交响曲一百多部，被后人尊为“交响曲之父”。古典时期，莫扎特也是重要的交响曲作曲家之一，为交响曲的确立和发展曾做出过重要贡献，比如他使乐曲主题对比变得强烈，扩大了展开部规模，尽力保持不同乐章的平衡。他的50余部交响曲成为交响曲的经典之作。贝多芬则深化了交响曲这一体裁，他大大充实了乐曲的展开部与尾声，扩大了乐队的编制，在他的《第九交响曲》中加入了人声，获得成功，他以诙谐曲代替小步舞曲等等，所有这些创作手法，使交响曲达到了登峰造极的地步。同时，他的《第三交响曲》（“英雄”）又开创了浪漫主义交响曲的新纪元。

19世纪以后，浪漫派作曲家吸收了前人的经验，并在内容、形式、技巧等许多方面都有了改革和创新。浪漫派交响曲较重视内容的表现而不把结构要求放在首位，进一步加强了配器的规模与色彩，特别在乐章的数目与安排上及乐队编制上表现突出。音乐的文学性与标题性也日益深化。主要作曲家有：F·舒伯特、F·门德尔松、R·舒曼、H·柏辽兹、F·李斯特、G·马勒、J·勃拉姆斯，及俄国的柴科夫斯基、捷克的A·德沃夏克、芬兰的J·西贝柳斯等人。

20世纪以来，交响曲依然是音乐中的重要体裁，不少杰出的作曲家都在

交响曲创作领域又有了各种探索及创新。

10. 中国儿童歌舞音乐的创造者

——黎锦晖

“小孩子乖乖，把门儿开开，
快点儿开开，我要进来。”
“不开不开不开不能开，
妈妈没回来，谁来也不开呀。”

这首家喻户晓的儿歌曾经被千万个儿童久唱不厌，以至于人们都认为这是一首民间歌谣。其实不然。这首歌从歌词到旋律，是一首地地道道的创作歌曲，作者就是黎锦晖。黎锦晖不仅是儿童歌舞剧的创始人，亦首开中国近现代流行歌曲之先河，在中国近现代音乐史上，他一直是一位毁誉参半的人物。

黎锦晖 1891 年出生于湖南湘潭县一户书香人家，是一位没接受过系统正规西洋作曲技法训练的靠自学成才的作曲家。由于自幼接触民间音乐，学习古琴等民族乐器，这成为他日后音乐创作的丰富源泉。

最初，黎锦晖是从事推广国语工作的，当他发现“学国语最好从唱歌入手”时，随即开始了自己的音乐创作。9 年时间里共写有儿童歌舞剧 12 部，歌舞表演曲 24 部。

黎锦晖善于掌握儿童的心理、生理、爱好等特征，并力图在艺术手法的运用上符合这些特征，因此他常采用童话体裁，通过寓言故事或象征手法来表现主题，把美丽的大自然、神仙、动物都社会化、人格化。以“爱的教育”为核心来宣扬和提倡人道主义。如在第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》里，作者赋予两只麻雀以人类共有的悲欢哀乐，去告诉儿童对弱小生命要同情、爱怜，从中体现出“平等、互爱”这一深刻感人的主题。再如歌舞表演曲《可怜的秋香》，它描写了一位牧羊女从小到老孤苦凄凉的一生，从侧面控诉了黑暗的社会，音乐、剧情都非常感人，正如作者所说，“若是唱得好，演得好，确实可以使人流泪”。

作为语言学家，黎锦晖十分重视运用通俗化、口语化的音乐语言表达儿童天真活泼的感情，千变万化的语气提供了千变万化的旋律基础，歌曲唱起来亲切、自然而且生动。比如本文开头的一段“小孩子乖乖”是四幕儿童歌舞剧《神仙妹妹》中的第三场“老虎叫门”中的唱段，题为“引诱曲”。歌词中运用“乖乖”、“开开”表现老虎又哄又骗的情景，而小孩“不开不开”的回答配以前十六分音符的节奏型，更准确刻划出小孩坚决拒绝、焦急又担心的语气。

黎锦晖的创作宗旨，“是要使我们人类时时向上，一切文明时时进步”，用“‘和平’与‘互爱’的精神，造成平安快乐的社会”。因此，他创造出“儿童歌舞剧”和“歌舞表演曲”这两种新颖形式。这些作品的迅速传播，教育和熏陶了无数青少年学生并渗透到社会各个方面，歌曲所表现的人道主义、民主主义精神常常被成长中的孩子铭记在心，发挥着艺术教育的良好影响。

在以后的创作中，黎锦晖历尽坎坷，三十年代他曾写过一些格调不高的歌曲广泛流行在中国大地，为此在当时他就遭受到进步派与保守派的双重斥

责。至“七七事变”之后，黎锦晖对自己的过去有了新的认识，“希望用一种良好的工作表现，来取得他人对自己谅解”，于是投入到抗日救亡歌曲创作的队伍中去。

值得一提的是，1930年初，黎锦晖在上海曾一手组建明月歌舞团，培养出中国第一代的歌星，像周璇、白虹、严华、黎莉莉、王人美等都出自该团。

解放后，黎锦晖在上海美术电影厂任作曲，至1967年病逝于上海，终年76岁。作为中国儿童歌舞音乐的创造者，他的功绩，将永载中国音乐史册。

11. 英雄赏识《英雄》，《英雄》

只能被英雄理解

——听贝多芬的交响曲

有人说：“每个时代都需要听到贝多芬那高昂的声音，每个时代都有自己所理解的贝多芬。每个时代中的每个人，都可以从他的音乐中感到一种向上的冲力、热力，感到自身生命强有力的搏动。”不知你听过贝多芬的作品没有？不知你从贝多芬的音乐中听到了什么？

听：0333|1-|这是贝多芬的《命运交响曲》的开头，也正是他的《命运交响曲》留给我们的音乐魅力！虽说是几个简单的音符，然而那庞大的乐队所迸发出来的却是生命的运动、生命的抗衡、生命的呐喊！我们也仿佛感觉到那是人类与命运的搏斗，是人类高贵的激情、内心的定力与时代精神相撞击时所发出的崇高回响。或者说，它是人类博大的心胸、意志和精神。这精神就是坚韧不拔的意志、高贵的热情和向着预定目标不断挺进。青少年朋友，在改革开放的今天，我们中华民族是多么需要这种自强不息的精神！

现代西方著名哲学家维特根斯坦在他的《逻辑哲学论》中写下的最后一句格言：“凡是不可以直说的，对他就必须沉默。”而贝多芬的休止符就具有不同凡响的胜似于有声的声音，它给我们留有无限想象力的、充满活力的空间。它像高等数学中的零，表面是没有，内涵却极丰富、极奥妙、极深刻。

贝多芬作为一位进行哲学思考的伟大音乐诗人出现在西方音乐史上的真正标志是1803年完成的《英雄》交响曲。尽管他饱尝了失恋、耳聋、悲哀和彻底孤独的痛苦……然而，法国大革命影响了他，他心中的音乐烈火终于烧掉了这一精神危机。他毅然表示，在他尚未把他感到的人生使命全部完成之前，他决不能离开这个世界。这是三十而立的贝多芬心中那团崇高而紧迫的人生使命感，是英雄时代的英雄气概！《英雄》只能被英雄赏识，只能被英雄理解。我们仿佛从贝多芬的《英雄》交响曲中听到了我们伟大时代精神的召唤。我们从那雷霆万钧的旋律中感受到一种志向，一种内在定力，一种顶天立地的气概！奋发读书学习，投身改革开放的大潮，是我们的人生使命，民族使命，时代使命，我们责无旁贷！

1808年，贝多芬怀着对大自然无限热爱的心情，写出了《田园》交响曲。在他的日记中曾写着：“比较一个人，我更爱一草一木。”这是他的内心暴风雨和对宁静的渴求同自然界的暴风雨和雨后的平静相对照、相汇合时的诗意写照。只有内在的暴风雨才能真正理解自然界的暴风雨，自然界的暴风雨也只有透过灵魂深处的暴风雨，才能显示出它的全部丰富的内涵。《田园》交响曲用一种高于自然哲学智慧的语言告诫我们，人类仅仅是大自然的一部分，而不是支配、征服大自然的一种踞高临下的外来力量。它不仅使我们领略到大自然诗一般的美，更唤起我们对自然风光的爱。

1817年至1823年贝多芬又写出了交响曲史上的创举之作：《第九交响曲》。在一片寂静的无声世界中，贝多芬唱出了“自由、平等、博爱”，这首歌便是指《欢乐颂》，你喜欢吗？

12. 音乐源于生活

——伯牙作曲的故事

伯牙，是春秋战国时一位优秀的古琴演奏家，还是一位出色的作曲家。当时，人们都尊称他为“琴仙”。

伯牙年轻时，师从成连先生学弹古琴，深得成连先生的厚爱。伯牙勤奋好学，琴技进步很快。他并不满足于自己的演奏，还想学会作曲。有一次伯牙习作一首描写海洋上狂风暴雨的曲子，写了几稿，总不满意，他便向成连先生请教作曲的秘诀。成连先生却抱歉地说：“我只能教你弹琴，对于作曲，我自己也不懂。”但他看到伯牙那种渴望好学的神情，便带伯牙去求教方子春先生。

方子春先生是成连的老师，住在鲁国登州城外的蓬莱岛上，虽已古稀之年，身体仍十分健壮。他听了成连先生的介绍，便慈祥地看着伯牙，直率地说：“我可以把作曲的秘诀告诉你，但你不能性急。”便推说有急事，需成连先生陪他进城。伯牙独自一人住在岛上方子春先生家中。方子春先生的房子坐落在山脚下，前面是一望无际、绿波滚滚的海洋，后面是直插云霄的山峰。伯牙每天弹琴、爬山、在海边散步。面对着辽阔的海面和宁静的林间，伯牙获得了许多新的感受，尤其欣赏那旭日东升的奇妙景色。有一天下午，伯牙到海滨散步，在回家的路上，天空阴云密布，黑压压的，山林和海洋像死一般的寂静。忽然，天顶仿佛裂开了一道道缝，一条条银蛇在云端里飞舞。顿时闪电、雷声、风声、海浪声及山上的松涛声伴着倾盆大雨，猛烈地震撼着天地。伯牙看到听到这宏伟的大自然的交响，神态异常，他兴奋地跑回房中，拿出七弦琴，便调弦定音。这时，那激昂的旋律就像一股流不尽的泉水，从他的脑海涌泻出来，一首描写急风骤雨的乐曲完成了。伯牙弹着自己作的乐曲。这时他看到方子春先生和成连先生正站在他身后，便猛然站起来，握住方子春先生的手，激动地说：“我知道作曲的秘诀了！我知道作曲的秘诀了！方先生，您给了我很大的启发！”这时，方子春先生满脸含笑，望着这位年轻人，一字一顿地说：“要有丰富的生活，才能作出有丰富情感的乐曲来啊！”

伯牙弹琴不仅具有出色的即兴创作才能，还有着非常开阔的艺术胸襟。

《吕氏春秋·本味篇》记载有钟子期听伯牙弹琴的故事：“伯牙鼓琴，钟子期听之。方鼓琴而志在泰山，钟子期曰：‘善哉乎鼓琴！巍巍乎若泰山。’少选之间，而志在流水。钟子期又曰：‘善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。’钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足为鼓琴者。”这段文字形象地描述了：当伯牙心里想着泰山的雄伟姿态而弹琴时，钟子期听了赞叹地说：“气势多么磅礴啊！好像雄伟的泰山一样。”当伯牙又回忆起浩浩荡荡的江河又弹琴时，余音还袅袅不绝，钟子期便连声称赞：“好啊！好啊！如同烟波浩渺宽广无比的江河啊！”伯牙万万想不到自己的心意竟然会被钟子期所感受，惊喜万分。从此与钟子期结为知心朋友。钟子期死后，伯牙从此不再弹琴。他以为世上再没有能听懂他弹琴的人了。这就是伯牙和钟子期通过音乐结为“知音”的故事，千百年来被人们传为佳话。

这段故事，说明伯牙创作并演奏的琴曲寄情山水，赞颂富有生命力的大自然，他那高超的技艺，将景与情融为一体，充分体现了伯牙琴曲的时代精

神。

13. “和声化学的最新发现”

——彩色音乐

音乐艺术像绘画艺术离不开颜色一样，也不能只有黑和白，应该有各种色彩，甚至是画家没有的颜色。在绘画作品中运用不同的颜色是为了给人以谐和明朗的感觉，音乐也是相当讲究色彩的。

表现在人声歌唱中的音色是最为丰富多彩的。除了男高、女高、男低、女低音及童声等不同的声音分类外，每一位歌唱家的发声都具有各自不同的音色特征。特别是在我国的戏曲和欧美的歌剧中，不同类型的角色展现了不同的表演风格和不同的音域音色。在器乐领域，由于每一种乐器的质地、构造不同，它们所表现出的音色也各有不同。

美的音色给人以特殊的情感共鸣。为此，无论是声乐表演或是器乐演奏，都在努力地追求更加美好和纯净的音色。

最早提出音色与色彩联系在一起的是德国人基歇尔，他曾提出：音乐是光线的模仿，二者是可以互为表达的。这一理论由法国人卡斯特尔所实践，于1720年出版了《音乐与色彩》一书。后来又设计了一种“视觉哈普西科德”，将音按光谱的位置排列起来，一个键连接一种颜色，按不同的颜色的键来演奏乐谱，光线就从透明色彩带传出。1881年，美国人毕晓普还设计过一种能演奏音乐的色彩风琴，能同时发出声和光。俄国作曲家斯克里亚宾也曾是色彩音乐的热心倡导者，他在作曲时喜欢在屋内安上各种彩色灯泡，演奏不同的音调就自动启亮不同的彩灯。他在他写的交响诗《普罗米修斯》（又名《火之诗》）总谱上就写有一行色彩谱，详细标明用何种颜色与音乐配合进行，应用“色彩风琴”演奏时能同时在银幕上呈现出各种与音乐相联系的色彩。为此，交响诗《普罗米修斯》成为色彩音乐的名作。

音乐是凭借声波振动而存在的。从物理角度上看，音色与颜色之间存在着自然的联系，它们都是一种波动，只是它们的性质和频率范围不同而已。早在几百年前就有人发现，音高在一个八度内的七个音，其声波频率的比例同相应的光波频率之间七种色彩的比例大致相符。科学家牛顿就验证：红、橙、黄、绿、青、蓝、紫七种颜色相当于八度以内的C、D、E、F、G、A、^bB七个音。更有意思的是1929年俄国作曲家萨巴涅夫调得C、D、E、F、B五个音相当于灰、黄、青、红、绿五种颜色。

不同的色彩给人以不同的感受。俄国作曲家里姆斯基——科萨科夫和斯克里亚宾等人，他们对每个调性都有一张调性色彩表。里姆斯基——科萨科夫的调性色彩表定为：C大调为白色，G大调为棕黄色，D大调为金黄色，A大调为鲜艳的玫瑰色，E大调为蓝宝石般的青玉色，B大调为铁灰色，[#]F大调为灰绿色等；斯克里亚宾对调性颜色的见解却是随着升种调号的增多，色彩感由红向紫按光谱顺序移动：C大调为红色，一个升号的G大调为橙、玫瑰色，D大调呈现出灿烂的黄色，A大调为绿色，E大调为浅蓝，B大调为铁灰，[#]F大调为湛蓝色等等。

作曲家还常用特定的色彩来表现人们的情感。在英国作曲家勃里斯的《彩色交响曲》中，第一乐章是《紫色》，代表紫水晶，象征高贵、死亡；第二乐章《红色》，代表红宝石，象征勇敢、欢乐；第三乐章《蓝色》，代表蓝宝石，象征华贵、忧伤；第四乐章《绿色》，代表绿刚玉，象征着青春的希

望。法国作曲家梅西安也曾告诫听众：“要理解我的音乐中的音色、和声及声音的组合，你就必须热爱色彩，必须对色彩敏感……懂得声音与色彩之间的联系。”有人还把不同风格的作曲家的作品与色彩联系起来：说莫扎特的音乐是蓝色的；肖邦的音乐是绿色的；贝多芬的音色为黑色；瓦格纳的音乐闪烁着不同的色彩等等。

色彩也在点缀着不同的乐器。在 1876 年，波萨科特就曾把黑色比拟为弦乐，把铜管乐器与鼓类比拟为红色，把木管乐器比作蓝色等等。

随着科学技术的发展，电子音乐已开创了用电子技术模仿乐器音色和探寻新的音色的先列，自动化电鸣演奏通过电脑、电子合成器的创制又提供了获得新的音响材料的可能性，从而形成多种音色。在美妙的音响世界，将使人更加目不暇接，音色也将随波逐流，荡漾于澎湃起伏的光波与声波之中。

14. 音乐开始与外星人联系

——音乐乘上了太空飞船

音乐是一种国际语言，也是一种无需翻译的“世界语”。随着音乐的功能的扩展，它已成为一种“宇宙语”。科学家们为了探讨宇宙的秘密，便让音乐承担了地球人同外星人沟通的光荣任务。

那么，最能代表人类的音乐是什么呢？哪些乐曲能去“打先锋”呢？科学家们建造的飞船的容量有限，这就必须挑选人类音乐文化海洋中的珍品……

1977年8月20日，美国向太空发射了一艘名为“航行者一号”的太空飞船，它将开始对茫茫宇宙进行长时间的探索。飞船上除各种精密的仪器外，携带了一张即便是十亿年后仍然会铮亮如新的喷金铜唱片，其中精选录制了七段来自地球各民族、各时期的音乐：有巴赫的第二号《勃兰登堡协奏曲》第一乐章；贝多芬的《B大调弦乐四重奏》；查克·贝里的摇滚乐《约翰·尼古迪》；非洲最古老的音乐《新几内亚人的住屋》、《秘鲁妇女婚礼歌》；约翰森的古他曲《茫茫黑夜》，还有我国古琴家管平湖演奏的《流水》一曲也作为中国古典音乐的代表作，选入了太空探测器里的唱片中，它们带去了地球人类对外星人的问候！

且不说这些音乐能否代表地球上人类的声音，能选择中国的古琴曲《流水》就是非常有意义的。

《流水》是我国一支古老的琴曲。有人说《流水》是在公元前三世纪出现的，也有人说它出现在魏晋以前，众说纷芸。《流水》的最早传谱是见于明朝王子朱权的《神奇秘谱》中。朱权曾解释说：“《高山》、《流水》二曲本只一曲，至唐分为两曲，不分段数，至宋分《高山》为四段，《流水》为八段。”后来，“高山流水”传出了“伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙所念，子期心明。”这样一个美丽的故事。

“高山流水”的故事充分说明了音乐可不必借助语言的解说，便能鲜明生动地表达人的思想感情。科学家选择这一《流水》乐曲的意义也在于此吧。

但愿科学家选择这首意境深邃的古典乐曲能在浩渺无垠的太空为人类找到天外的“知音”。

15. 乐钟

——流行于世界各国的古老乐器

提起“钟”，大家都不陌生，或许你在《巴黎圣母院》中看到过教堂里敲击的大钟，也可能是在《地道战》的电影中看到过村头大树上挂的那口钟。这些钟都是报时、打点用的信号钟。它们一般是用铜或铁铸造而成。钟体的形态差别不大，顶端设钮，圆形截面的杯桶状，悬在架上。不知你是否敲击过钟？当你牵动那粗绳用力使钟舌与钟内壁相撞时，便会发出震耳欲聋的声音。

乐钟，是用来演奏音乐用的钟，它是借鉴于中国古代编钟制造的，演奏者用木槌奏击钟的外壁发音。这种乐钟是按照十二平均律调音组合的，也可按音阶组合法，构成完整的五声音阶、六声音阶或七声音阶，有的甚至十二个半音具备。钟的音高，主要依靠钟体的大小、厚薄来决定。适用于在大型的民族乐队中演奏。

古时候，乐钟不仅是造价极高的乐器，而且也是地位和权力的象征，是专供上层统治阶级用于各种仪典及日常娱乐活动用的。

钟的历史悠久。是流传于世界各国的古老乐器。早在荷兰、比利时、法国北部及英国都曾盛行。在十八世纪，这些国家就设有专业学校，还有专为乐钟作曲的专业作曲者。乐钟因用途不同而有种种专称：如有用以定律（调）的称为律钟；用于歌唱伴奏和演奏的编钟称为歌钟；用于外出的称作行钟；用于宗庙的称为宗彝等等。

在我国解放后，乐钟逐渐获得新生，成为民族乐队中一种富有民族特色的打击乐器。

据说世界上很多国家的钟都是圆形的或椭圆形的，我国许多佛教寺院里的大钟也都是圆形的，就连世界上最大的钟——《世界钟王》（直径为6.9米，重201吨，现放置在莫斯科的克林姆林宫中）也是圆形钟。为什么曾侯乙墓出土的编钟（即商、周时期的乐钟）似两片瓦合在一起的形状，呈扁形呢？这是有关发音体的振动与发音的问题。

据文献记载，对这一音乐声学的一般原理，我国宋代科学家、音乐学家沈括曾做出过科学的解释。他观察到古乐钟皆为扁钟，后世（秦汉以后）多为圆钟，二者形体不同，故振动与发音也不同。在他的《梦溪笔谈》一书中有着详细记载：“古乐钟皆扁，如盒瓦……后人不知此意，悉为圆形。”为此，他谈到：钟圆余音延长，钟扁余音短促。演奏圆钟时，如遇到节拍急促的地方，余音会互相干扰，便会“不成音律”（即声音杂乱）、“清浊不辨”（即使人分不清音的高低）。

音是由于物体的振动产生的。钟被敲击时，除了钟体整体振动产生基音外，各部分分片振动发出泛音。圆钟各部分比例相等，产生的泛音不分主次地混在一起，易使人听不清音高。而盒瓦形的扁钟两面为弧形，两边的锐角形、弧形发出的泛音比较响亮，锐角处发出的音较短促，这样听起来扁钟的余音不长，且有较明确的音高，因此适合于音乐演奏。商、周时期的乐钟便呈扁形。由此也足以看到春秋战国时期的音乐文化已有高度发展的水平。

16. 《义勇军进行曲》

——中华人民共和国国歌诞生记

中华人民共和国的国歌原名叫《义勇军进行曲》，词作者田汉，曲作者聂耳，作为一个中国人，这是基本常识。可关于它的创作产生过程，恐怕就鲜为人知了，而作为国歌它的确立则更是历尽坎坷。

《义勇军进行曲》原是电影《风云儿女》中的主题歌。《风云儿女》是30年代的一部进步影片，为了号召有志青年起来抗战，叙述了知识分子勇敢走向民族民主战场的感人故事。剧本是由田汉创作的，夏衍写电影台本，导演是许幸之，主要演员有：袁牧之、王人美、顾梦鹤、谈瑛等人。

1935年，田汉刚刚写完《风云儿女》的电影梗概，就不幸被捕了。后来聂耳以极大的工作热情从夏衍手中接过了该影片主题歌的作曲任务。为了写好《义勇军进行曲》，聂耳几乎废寝忘食，他夜以继日地进行创作，还与导演许幸之一起讨论修改，时时征求导演的意见。后来，紧张的局势迫使聂耳匆匆出国东去了日本，这时他只完成了作品初稿。为了不耽误影片的摄制，他到日本后不久，就完成了创作并定稿后寄回国内。

随着影片《风云儿女》的公开放映，主题歌《义勇军进行曲》也迅速传遍中国大地，一直激发着当时及以后广大人民的革命热情和战斗意志。

这支有力的战歌不仅在国内，在国际上也有着广泛的影响。早在二次大战期间，美国著名的黑人歌手保罗·罗伯逊就经常在音乐会上演唱《义勇军进行曲》。当时，中国的音乐活动家刘良模在美国把这支歌介绍给了罗伯逊，并将歌词译成英文，罗伯逊不仅用英文、还会用标准的中文演唱此歌。这受到美国人民的喜爱，他们把这支歌叫作《起来》。1945年8月，二战以同盟国取胜而告终。美国著名音乐指挥伏尔希思曾向美国国务院提议，在胜利之日电台播放各国的凯旋之歌，其中代表中国的，就是聂耳创作的《义勇军进行曲》。

1949年9月27日，全国政协第一届全体会议决议：在中华人民共和国国歌未正式制定前，以《义勇军进行曲》暂代国歌。“文化大革命”期间，由于词作者田汉受到迫害，此歌的歌词一度被废止，当时曾在全国征集新国歌，但没有合适者。1978年，以原曲调重新集体填词，于同年3月5日第五届全国人民代表大会第一次会议通过，定为正式国歌，却未能流传开。直至1982年12月4日，五届人大五次会议决定撤销第一次会议的有关决议，并重新决议恢复原有国歌，即聂耳、田汉合作的《义勇军进行曲》为正式国歌。

17. 世界上最流行的通俗乐器

——吉他

你喜欢演奏吉他吗？吉他是流行于世界的通俗乐器，你知道吉他的来历吗？

吉他是 17 世纪在欧洲兴起的流行乐器，现已遍及世界，深受青少年朋友的喜爱。吉他的名称来自古希腊时代的一种弦乐器——“吉他拉”琴，是由于常被演奏者抱在胸前弹奏而得名。它起源于古代的东方，1200 年前后由摩尔人传到西班牙，后经改进，成为西班牙民族乐器。

吉他的样式众多。早期的吉他只有四弦和五弦，至 1790 年才出现六弦吉他。六弦吉他用金属弦六根，定弦为 E、A、d、g、b、e'，中国称六弦琴。

19 世纪上半叶，是古典吉他音乐的全盛时期，西班牙出现了不少吉他演奏家，盲人罗德里戈（1901 年 ~ ?）就是西班牙著名吉他演奏家。一些作曲家苏尔、鲍凯里尼及德国作曲家韦伯和奥地利作曲家舒伯特都写了大量著名的吉他曲。特别是小提琴魔术师——帕格尼尼使小提琴和吉他这两件本是同根生的乐器互教互学，从而大大扩展了吉他的表现力。吉他可用来弹自唱，也可做音乐会的独奏乐器，一般则用于歌舞伴奏的乐器，特别是流行于西班牙南部地区的“弗拉曼可吉他”，是弗拉曼可舞不可缺少的伴奏乐器。在伴舞时，吉他琴手常常按照各人的风格即兴做各种丰富华丽的变奏，从而形成了西班牙吉他特有的热情洋溢而又抒情、柔美绚丽的演奏风格。

20 世纪后半叶，法国巴黎和意大利亚历山德里亚都举办过国际吉他比赛。近年来，我国各地也相继成立了“吉他音乐协会”，举办过数期不同程度的吉他音乐比赛，出现了许多优秀的吉他乐手。特别在一些大、中等学校的校园里，同学们在紧张的学习之余，也在寻找自己的乐趣，学习吉他的兴趣越来越高，业余吉他演奏几乎遍及校园。

目前，吉他的形制也越来越精细，风格越来越多样化。有形体较小的夏威夷吉他，有 10 弦吉他、低音吉他、古典吉他，有爵士乐队吉他，还有电吉它等。不知你喜欢用哪种吉他演奏？

18. 从数字的相互关系中去探索音乐的奥秘

——音乐与数学的关系

你还记得“平面几何”课中学过的“ $a^2+b^2=c^2$ ”的公式吗？这个公式也叫勾股定理或毕氏定理，它的创始人就是古希腊的著名数学家——毕达哥拉斯。

公元前 580 年毕达哥拉斯出生于萨摩斯岛，公元前约 500 年卒于梅塔蓬图姆。他曾创立了宗教、哲学、政治的组织，当时有不少数学家、天文学家、物理学家，经常与他一起研究数学、天文、音乐等，被后世称为毕达哥拉斯学派。

毕达哥拉斯不仅是古希腊的哲学家、数学家，也是最早在人类文化史上将哲学、数学与音乐结合起来研究问题的古代思想先驱者之一。在研究中，他认为宇宙天体和万物的运动是和谐的，同时存在着秩序与数的关系。在音乐中也存在着同样的数的关系。

毕达哥拉斯认真地思考、研究着这一问题。有一天，当他散步，路过一家铁匠铺时，竟被那谐和而富有节奏的打铁声响所吸引。为此，他十分好奇地走进铁匠铺。征得主人的同意后，他测量了铁锤和铁砧的大小尺寸。回来经过试验，他发现音响的和谐与发音体之间有一定的数量比例关系，他和他的弟子们又进一步在琴弦上做试验，通过测弦器上的测量来研究弦长与音高的关系，终于找出了琴弦长短与确定音高的数比例关系。如同度音的弦长比例是 1 : 1，八度是 1 : 2，五度是 2 : 3，四度是 3 : 4，它们的音响都是完全协和音程；而三度的比是 4 : 5，六度是 3 : 5，它们的音响是不完全协和音程；而音响不协和的音程其弦长与音高的比例：二度为 8 : 9，七度为 8 : 15 等等。于是毕达哥拉斯发现弦长的比数愈简单发出来的音响就愈和谐。他发现了音乐与数学的联系。后来，他根据五度相生律，引出了音阶中的各音。

音乐与数学的联系在我国古代也早有记载。这便是《管子·地员篇》中的《三分损益法》，它是我国古代最早记载的、采用数学运算求律的方法。

《管子》这部书，据传是春秋时期齐桓公的著名宰相——管仲（生卒年约为公元前 725 年至 645 年）所著。管仲是一位大政治家，曾辅助齐桓公“九合诸侯，一匡天下”，且精通音乐。

因此，我国确定乐音体系中各音的绝对准确高度及其相互关系的方法，当属距今两千六百余年的春秋时期的《三分损益法》，它较之古希腊哲学家、数学家毕达哥拉斯的《五度相生律》约早一百四十多年。我们应该充分弘扬祖国的优秀音乐文化。

音乐与数学的关系经历了漫长的探索。特别在西方，研究音乐与数学的关系一直是个热门的话题。从事这一研究的著名数学家和物理学家有欧几米德、伽里略、里昂哈德·尤勒、约翰尼斯·凯普勒、简·帕波蒂斯、富利叶·哈代等。在现代音乐家中研究音乐与数学关系的有巴托克、勋伯格、凯奇等人。而将音乐与数学完美结合的典型则属二十世纪伟大的物理学家——爱因斯坦，他在很小的时候就觉察到音乐里面的数学结构，他曾神秘地说：“这个世界可以由音乐的音符来组成，也可以由数学公式来组成。”在他一生中，多次出席国际学术会议，除了讨论物理学外，就是演奏钢琴、小提琴。他无论走到哪里，总是带着他那数学公式和他那心爱的小提琴。爱因斯坦曾

说过：“伟大的科学家和伟大的音乐家两者在这一点上是相同的——他们都是伟大的诗人。”

这就是音乐与数学的关系。

19. 音乐百花园中的文明礼貌之花

——音乐与礼貌

我国历来号称是礼乐之邦的文明古国。早在孔子的教育思想体系中就提倡礼乐并重，他提出“兴于诗、立于礼、成于乐。”在他的私立学校中，有弟子三千，音乐教育居于非常重要的地位。《史记》上记载：“孔子以诗、书、礼、乐教弟子，盖三千焉，身通六艺者，七十有二。”孔子如此的重视音乐，主要原因是他看到了音乐教育对精神品质培养的过程，看到了音乐的社会功能——“移风易俗，莫善于乐。”《乐记》中也早有记载：“乐者，施也。”音乐“清明像天，广大像地，终始像四时，周旋像风雨，五色成文而不乱，八风从律而不奸，百废得数而有常，大小相成，始终相生，倡和清浊，迭相为径，故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”。

新式学堂建立后，梁启超也提出：“盖欲改造国民之品质，则诗歌、音乐为精神教育之第一要科。”

“随风潜入夜，润物细无声。”当我们踏入小学大门的第一天，当你听着那欢快的音乐声唱起那“团结友爱讲礼貌”的歌曲，就已从内心接受了文明礼貌的规范教育。

随着社会的发展、进步，音乐与礼貌越来越显示出它的文明所在。

我国贵州地区侗族人民在每年的正月或中秋节，要举行芦笙比赛，就有一系列必需注意的礼节。如甲寨队要到乙寨参加比赛，途经丙寨时，要吹“过路曲”，以示歉意；甲寨队到达乙寨时，要在寨外吹奏“应邀曲”，意思是通知乙寨应约来到。这时，乙寨的芦笙队则吹起“迎客曲”表示欢迎。然后，两队开始比赛，客队和主队依次各吹奏三遍比赛曲，以竞胜负，又合奏三遍，表示团结友好。比赛结束时，客队表演芦笙舞，并由主队的姑娘邀请客人到自己家中作客。当最后客人离寨时，客队吹奏“告辞曲”，主队则吹奏“送客曲”。在充满文明礼貌的气氛中结束了这一音乐比赛。

在西方，观众到剧院欣赏音乐是非常讲究文明礼貌的，单从穿戴的服装、打扮看就像参加盛大的节日一样。据说，当法国拿破仑三世拨款建造的巴黎歌剧院完成之时，剧院就曾做出严格的规定：凡来剧院欣赏歌剧的观众必须穿礼服；男子需穿深色燕尾服，带黑色领结；妇女则需穿拖在身后长达数尺的长裙，否则不得入内。这些规定虽然反映了当时法国上流社会的风气，但也包含着对艺术和艺术家的尊敬，同时也显示了观众应有的文化修养和礼貌。

在欣赏音乐时，鼓掌也是对演员劳动的礼貌表示。什么场合应该鼓掌？不同时期有不同的理解。

早在18世纪以前，演奏海顿的交响乐时，每一乐章之间，听众都可以鼓掌。因为海顿时代的交响曲套曲乐章之间联系薄弱，每一个乐章即是一首独立的乐曲。19世纪以后，作曲家们注意了乐章之间的内在联系，各个乐章贯穿发展成为统一的艺术整体。这样，听众在乐章间鼓掌就不合适了，只有在一部作品最后演完才鼓掌。否则会被认为是缺乏音乐教养，打断了演出，就不礼貌了。

意大利的听众对演出中的喝彩也很讲究礼貌。如果演出中，女演员唱得好，大家就喊“勃拉圭”（Brara），男声唱得好，则喊“勃拉伏”（Braro），

若男、女声唱得都好，则叫喊“勃拉维”（Brari），关键就在最后一个字母 a、o、i 之间的区别，这是不能搞错的。

我们相信，随着我国的改革开放，经济的腾飞，人民的精神文明及音乐礼貌之花也必将开得更加艳丽。

同学们，朋友们，你们将来到剧院或剧场欣赏音乐或戏剧时，应该注意哪些文明礼貌呢？

20. 音乐为人类灵魂妙药

——音乐与医学的密切关系

音乐与医学有着密切的联系。早在原始文化阶段，人类就把音乐当成一种治疗疾病的方法和手段。

在人类古代文明的发祥地之一埃及，便有“音乐为人类灵魂妙药”之说。罗马、希腊的一些历史名著中也曾有过音乐治疗的记述。我国古代也有以戏代药的说法在历史文献中有过记载。我国古代名医朱震亨就曾说：“乐者，亦为药也。”孔子的再传弟子公孙尼子在《乐记》中著述：“乐至而无怨，乐行而伦清，耳目聪明，血气平和，天下皆宁。”大诗人白居易在他的《好听琴》一诗中也曾写道：“一声来耳里，万事离心中，清畅堪销疾，恬和好养蒙。”也是说清畅恬和的音乐既可以解除疾病，又可以保养心性，自然会有益于人的身心健康。

在世界文化医疗史上，曾运用音乐治疗疾病的国家和民族还有印度、古希腊和阿拉伯民族，早在16到17世纪的音乐与医学著作中均可找到这方面的论证和奇妙的记载。

二次世界大战以后，音乐与医学得到复兴并奠定了科学基础。美国成立了“音乐疗法国家协会”（简称NAMT），每年召开年会，自1951年开始出版《音乐治疗》年刊。现代音乐疗法开始崛起，且在欧美、日本等国家广泛应用。如今美国、日本、前苏联都设立有“音乐医院”、“音乐门诊部”、“音乐疗养院”等（音乐医院要求医生既懂医疗医术又懂音乐，对不同的病人采用不同的音乐医疗方法）。目前美国已有72所大学设有专门从事音乐对人体功效的研究机构。有21所音乐学院设有“音乐疗养系”，开设四年制音乐治疗专业。南斯拉夫有71所医院已应用音乐疗法；波兰弗罗茨拉夫城还建有目前世界上规模最大的音乐治疗研究机构。我国也早已开始了音乐治疗的研究和实践。在50年代初，杭州就有一所疗养院，每天上午专门播放悠扬悦耳的音乐，让疗养者在音乐声中进行气功锻炼。近年来又先后在广州、长沙马王堆等地建立了音乐治疗机构。上海音乐学院音乐研究所的王万涛先生正致力于综合音乐疗法的开拓和研究工作。他的综合音乐疗法有：音乐针灸综合疗法、音乐按摩综合疗法、音乐气功综合疗法、音乐意识综合疗法、音乐药物综合疗法和音乐电脑乐频综合疗法等。王万涛先生曾用音乐综合疗法给一位高位截瘫的重症病人治疗，在立体声音乐中进行针灸，气氛别具一格。王万涛先生还与有关方面合作，录制治疗高血压、神经衰弱、心脏病的磁带，准备把他的意识能量转化成软件储存在磁带里，以便投入医学市场。1988年中国音乐学院建立了音乐治疗专业，1989年正式招收专科生。

在医学领域中，人们愈来愈重视音乐对健康所起的有益作用，音乐疗法、音乐处方和音乐止痛法已被证明具有令人吃惊的临床效果。如运用音乐音响代替麻醉药为牙病患者拔牙；利用音乐音响对难产的妇女进行催产均获得成功。据说目前日本还盛行一种“音浴”疗法，即利用不同音调的音响使病人的精神逐步地恢复到健康状态的新型疗法。

音乐与医学的关系越来越密切。作为音乐与医学相结合的边缘学科——音乐治疗，会大有可为！正如莱歇文博士所说：“音乐和医学过去一直是，将来也仍然是不可分割的。”

21. 音乐的春、夏、秋、冬

——音乐家从事创作的季节

生活中人们常说：一年之计在于春。春季是个生机盎然季节，万物开始萌发，人们忙于播种……不同季节有不同季节的收获。而音乐与季节有什么关系呢？

音乐与春、夏、秋、冬也有着密切的关系，且不说人们都生活在四季之中，就是作曲家中创作以四季（春、夏、秋、冬）为题材的音乐，就有海顿、柴可夫斯基、格拉兹诺夫等人的作品。音乐创作是作曲家们生命的一部分，他们都各有自己从事创作的季节。

据考察，春季和夏季是生活在北半球的大多数作曲家创作的黄金季节。秋季是农忙、收获的季节，而作曲家创作的灵感在这个季节则渐渐减弱乃至消失，他们可能也去赶农忙、收获吧？

德国作曲家贝多芬喜欢在夏季到田野、郊外去散步（据说维也纳市郊的小河边，常常是贝多芬最喜欢去的散步地点），在他的衣袋里终生装有五线谱纸、笔记本和笔，有很多音乐作品的乐思是在他漫不经心地散步中产生的。贝多芬热爱大自然，他还常到维也纳的森林、葡萄园、多瑙河边。他热爱大自然的美，热爱它不受人污染污的纯净，更热爱大自然中所孕育着的自由元素。他在广阔的大自然中吸收新鲜空气和泥土的芳香，同时捕捉他创作的灵感。当他漫步在郊外的田野上，望着那蓝天、白云，那绿茵如毯的草地、泉溪小河的流淌伴着小鸟的歌唱……常使他如痴如醉。他的感情得到了净化，得到了宁静，他的创作灵感得到了升华，他在大自然的怀抱里尽情构思着迷人的旋律，将一个个主题、乐句、乐思谱记在他的草稿本上。秋冬季节他常常在房间里埋头整理、加工、修改和配器，使之成为完整的乐曲。他自己说：“我在冬天时差不多没有工作，只是把夏季产生的乐思写下来整理成乐谱罢了。”1808年贝多芬写出了美丽的《田园交响曲》，正是对田园生活的回忆。他在这首交响曲的原稿上写着：“田园生活的回忆，不是绘画似的描写，主要是感情的表露。”

作曲家理查·斯特劳斯也喜欢在夏季里工作。他曾说自己“在冷飕飕的冬天里无法获得创作的灵感；春夏之间才能找到创作情绪的最高峰”。看来他也和贝多芬一样，秋冬不便创作，只好做些资料的整理。

俄国作曲家柴可夫斯基在交响乐、歌剧、舞剧、协奏曲、音乐会序曲、室内乐以及声乐浪漫曲等方面都留下了大量名作。1876年，他创作的钢琴套曲《四季》，据说是以每月一首的速度陆续写成的。传说他在写六月和十一月时，怎么也找不到创作的灵感，而只好用《船歌》和《雪橇》来代替6月和11月，这两首乐曲却是整个套曲中最精彩的。柴可夫斯基曾说：“把我的全部时间和精力，贡献给我所爱的工作，这岂不是我的责任么？我所爱的工作，对于我，包含着生命的一切意义呵。”可见他一年四季都在勤奋忘我的创作，他的创作情绪似乎不受季节影响。

22. 五彩缤纷的音响世界

——浅谈电子音乐的发展

由电子音响机件发声而构成的音乐即是电子音乐。它可以先录存在磁带上，再经过录放机的电声播放而被人所接受。如由电子音响机件在现场直接发声而不需经过磁带则称“实况电子音乐”，它也可以和一般乐器合奏。

最早的电子音乐是 20 世纪 50 年代在西方兴起的。1951 年西德科隆广播电台进行了最初的电子音乐试验。1953 年，该电台的作曲家 H·艾默特和拜厄等人合作，制作了早期的电子音乐《音结合练习》。在这方面影响最大的则是西德的斯托克豪森。1954 年，斯托克豪森制作了二首《电子练习曲》，并灌成唱片。他在这里用正弦波制作了 193 种音素材，对欧美作曲家产生了很大影响。1956 年，斯托克豪森把电子音与具体音（少年的歌声）结合在一起，制作出的《少年之歌》第 8 号，是早期电子音乐的杰作。以后，电子音乐开始流行起来。特别是德国的 E·克雷内克、卡格尔，法国的 E·瓦雷兹，美国的 O·吕宁、M·巴比特、V·乌萨切夫斯基，荷兰的巴丁斯，以及日本的诸井城、松下真一、黛敏郎等作曲家对从事电子音乐的创作影响较大。

电子音乐的制作，是用电子技术获得各种新的音源，它用正弦波造成无泛音的所谓纯音，或用打击乐器、噪音乐器发出杂音，也用人声或与具体音乐相结合，通过声音滤波器和反响设备，使之变形、变质、变量，再经过其他电子仪器和录音技术加以剪接处理，使之再生、复合组成作品。电子音乐制作者可以运用这些电子技术，任意组合各种奇异的音响、纷繁多变的节奏，制造出人声和乐器达不到的音域、音色、速度和力度，还可以产生想象的宇宙中虚无缥缈的声音等等。

在 50 年代前期，电子音乐是经过计算后才制作的。50 年代末，出现了电子音响合成器，可以直接控制音调、节奏、力度和音色，制作者选择应用电钮就能产生各种奇妙的音乐来。

随着电声和电子音乐的高度发展，从事电子音乐创作的作曲家还成功地制作了许多用古典音乐改编的电子音响合成器音乐。S·马蒂拉诺采用了电子计算机制作音乐，都取得了较为丰富的音响效果。近几年来，电子合成器又与电子计算机结合，性能更为扩大。

现代音乐变化纷纭，具体音乐、镶贴音乐与组合音乐、事件作品等纷至沓来。我国的电子音乐也在蓬勃兴起，作曲家们在不断探索，寻找自己音乐创作的新天地，未来的音乐音响世界将会变得更加五彩缤纷、绚丽多姿，愿你更喜欢！

23. 长兴不衰的世界乐坛

——轻音乐的过去、现在与将来

“轻音乐”一词是通过各种音乐作品相互比较而产生的，一般指那些轻松活泼、通俗易懂的音乐作品。它属于流行音乐(Popular music)中的一支，以不需要更多的思索同时还具有一定娱乐作用的特点拥有着广大的听众。

“轻音乐”的通俗性特点，使其易为听众理解并产生共鸣。“轻音乐”不像交响乐那样具有严肃的主题、深邃的哲理和冗长的内容。它的音乐形象单纯，音乐内容多表现自然风光、爱情及日常生活感受，旋律多富于歌唱性，句式结构工整，较少出现戏剧性冲突及高潮。在节奏方面，多采用流行音乐中的打击乐器及节奏性乐器，具有明显的时代特点。在和声方面，与其他类音乐相比，较朴素、简洁，色彩性和弦使用较多。在配器方面，讲究乐器的色彩性搭配，弦乐器使用较多。所有这一切均使“轻音乐”不同于严肃音乐而产生出一种轻松、活泼、优美的风格。

“轻音乐”的乐队编制没有一定之规，往往是因人而异。如世界大轻音乐队之一的法国保罗·莫里哀(Paul Mauriat)乐队，成员有二三十人之多，使用乐器的弦乐部分有：小提琴、大提琴，管乐部分有：小号、长号、长笛、单簧管、萨克斯管，键盘部分有：钢琴，电声部分有：电吉他、电倍斯、电子琴，打击乐部分有：爵士鼓、康塔鼓(源于南美)等。而近年走红世界的美国萨克斯管演奏家肯尼·基(Kenny G)的乐队只有5个人组成，使用的乐器为：萨克斯管、电子合成器、电吉他、电倍斯及爵士鼓等。从中也不难看出，随着现代科技的迅猛发展，电声乐器越来越多地使用于轻音乐队中，这不仅使以往庞大的乐队趋于简化，而且使轻音乐更富于表现力。

早期的轻音乐多为一些轻松活泼的圆舞曲、波尔卡、进行曲和优美抒情的小夜曲等，到了20世纪，工业的高速发展使地球变小了，来自世界各地的民间舞曲、民间歌曲逐渐进入了轻音乐的领域，它们的改编曲成为轻音乐的重要组成部分。萨克斯管演奏家肯尼·基更是凭一曲根据我国民间音乐改编的《茉莉花》再次吸引了大批听众。

古典音乐小品及其改编也是轻音乐的一个重要组成部分。如贝多芬的《致爱丽丝》、勃拉姆斯的《匈牙利舞曲第五号》、德沃夏克的《幽默曲》等，就常常被改编成各种不同乐器演奏的轻音乐。同样，许多大型古典音乐作品如莫扎特的《第四十交响曲》、柴可夫斯基的《 b_b 小调第一钢琴协奏曲》、德沃夏克的《自新大陆交响曲》等的主题部分也常常被单独抽出来改编成轻音乐。法国著名现代钢琴演奏家理查德·克莱德曼(Richard Clayderman)曾将我国著名小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》改编成轻音乐风格的现代钢琴曲，在世界各地演奏。

在我们现实生活中，刻意去分析哪些音乐属于轻音乐，哪些不是，是不可能且毫无意义。这不仅由于欣赏者的文化层次及欣赏角度不同，而且更因为欣赏音乐的主要目的不是将之如何归类。“轻音乐”这种音乐形式虽然没有严肃深刻的主题，但它轻松活泼、通俗易懂的特点使它不仅在过去而且在将来也会立于世界乐坛长兴不衰。

24. 近乎数学演算的“序列音乐”

——介绍十二音作曲技法

十二音体系是西方现代音乐作曲技法之一，也称十二音技法，是一种音乐创作方法。最早试验这一作曲技法的是音乐家豪埃尔（1883～1959）。1921年，奥地利作曲家勋伯格（1874～1951）创立了十二音作曲技法，并发展为十二音体系。

这种作曲技法，是将十二音阶中的十二个半音，各自作为平等的一员，成为独立的音级。但每个音级的作用不同，同等重要，不存在主音、倾向音对于调式、调性的功能关系，呈现为无调性。

作曲时，将十二个音按一定序列先后呈现，以原形、反行（音列的反向倒影进行）、逆行及逆行反行等四种样式加以变化进行。在十二个音全部出现之前，任何一个音不得重复（八度移位除外），音列中任何相连的三个音不能形成大、小三和弦，以免显露调式调性关系。

十二音技法是由勋伯格的弟子韦贝恩（1883～1945）进一步发展为更复杂、更精细，近乎数学演算的“序列音乐”，成为西方现代重要的作曲技法之一。韦贝恩将音乐的各项要素音高、力度、发音法、音色等，事先按数学的排列组合编成序列技术进行创作，并将卡农（复调技巧的一种形式）线条分布在不同的音区和乐器上，使人难以捉摸音调的走向。在他晚年编制的乐谱，通篇是被休止符隔断的短促音，或小音组，像是一幅“点描派绘画”，成为“点描音乐”的先声。后来，法国作曲家梅西安又进一步发展了这种序列音乐，使节奏、时值、力度、密度、音色、起奏法、速度等都形成一定的序列，产生了所谓全序列主义，在电子音乐中又得到了进一步的运用。

近年来，我国作曲家对十二音技法也开始探讨，研究其是否能与音乐的民族风格相结合的问题。

你喜欢序列音乐的创作、研究吗？

25. 爵士乐

——美国古典音乐

1984 年，在美国西海岸城市洛杉矶正在举行的第 23 届奥运会的开幕式上，出现了一个壮丽的场面：八十四架钢琴齐奏《蓝色狂想曲》！这首深受美国大众乃至世界人民喜爱的乐曲正是一首爵士风格的乐曲。

爵士乐（Jazz）源于 19 世纪中叶美国南部黑人所创造两种音乐：布鲁斯（Blues）和拉格泰姆（Ragtime）。

布鲁斯的产生是为了抒发演唱者的个人情感，有很强的即兴性，主要是美国黑人早期做工歌、田间号子、黑人圣歌和黑人民谣的总汇。拉格泰姆则产生于酒吧舞厅中，是一种舞蹈音乐，具有稳健的进行式的节奏，旋律常插入节奏之中，形成独特的切分效果。爵士乐正是吸取和概括了这两种音乐的特长——布鲁斯哀怨深沉的抒情风格与拉格泰姆热烈、激奋的舞蹈节奏特色，使得爵士乐能够作为崭新的乐种而脱颖而出。

爵士乐以即兴创作为标志。即兴创作如果是整体的，通常恪守一个简单的框架，以之为基础进行变化。在旋律中，降 级音、降 级音、甚至降 级音，节奏上切分的运用，以及重音落在一小节中的第二拍和第四拍上等特点，都使爵士乐独具特色。爵士乐可以独奏，也可以任何一种方式组合演奏，但过多的乐手在一起的重奏是不容易成功的，因为在节奏上难以获得一致的默契，而爵士乐的核心又正是节奏。一般的爵士乐队由三个部分组成：节奏部分由鼓、低音提琴或低音吉他、钢琴、吉他组成；铜管部分由小号、长号、萨克斯管组成；即兴部分由小号、黑管、萨克斯管担任。但这种分法不是绝对的，许多乐器可以交插使用。

美国的南部城市新奥尔良常被称作爵士乐的摇篮。本世纪初，这里的欧洲古典音乐与黑人非洲音乐相溶合，产生了第一支爵士乐队。当时的爵士乐队主要在舞厅和酒吧里演出，由小号、单簧管、长号、吉他、低音提琴和鼓组成。黑人乐师大都不识乐谱，因此音乐多是即兴演奏。

本世纪 20 年代是爵士乐的黄金时代，布鲁斯和爵士乐的影响随着大批黑人向北方的迁移而传播开来。这一时期，爵士乐已不再是专门由黑人乐师演奏的音乐，许多白人乐师也开始演奏这种音乐。由于北方城市芝加哥成为迅速发展起来的新兴唱片工业中心，于是大量的爵士乐手纷纷汇集到那里，其中有本世纪最著名的爵士小号手路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）。他将爵士乐向前推进了一大步，即把即兴独奏的基础建立在曲调的和声模进上，而不是建立在旋律本身。《蓝色狂想曲》也是乔治·格什温（George Gershwin）在这一时期创作的。

随之而来的 30 年代是美国的动荡时期，经济危机使许多唱片公司相继破产，更多的爵士乐手和小型爵士乐队销声匿迹。同时，一种叫做摇摆（Swing）的音乐风格支配着这一时期。而来自新生的黑人中产阶级、受过良好教育的乐师们则创造出一种复杂的大型乐队音乐。这样的爵士乐队一般为十人左右，由萨克斯管、小号、长号、班卓琴、大号、钢琴和打击乐器组成。著名的乐队有爱灵顿“公爵”乐团。爱灵顿“公爵”（Duke Ellington）的主要贡献在于，他显示出优秀的爵士乐既可以通过即兴独奏，也可以通过认真的作曲和记谱的方式演奏出来。

第二次世界大战的到来，再次影响了爵士乐的发展。许多爵士乐手被征招入伍，大量的舞厅酒吧关闭，只有少数大型爵士乐队得以生存。战后的一段时期，爵士乐得到了极大的发展，高速发展的美国唱片工业和广播网也促进了它的传播。这时的爵士乐师视自己为艺术家，他们在爵士和现代古典音乐方面都受到过广泛的熏陶，爵士乐开始演变成一种供少数人欣赏的音乐。这一时期出现了著名萨克斯管演奏家查理·帕克尔（Charlie Parker）。他对爵士乐进行了改革，创立了一种新风格的爵士乐——比波普或简称波普（Bop），并且打破了爵士乐师只在个别调式上演奏的先例，从而发展到在12个主要调式上演奏爵士乐。

进入五六十年代，一种被称为冷派（Cool）的风格出现了，冷派爵士乐中乐器的使用酷似古典交响乐队的方法。这个流派在五十年代初期领衔爵士乐坛。其后，随着电声设备的进一步完善，电声吉他、电声低音提琴等乐器逐渐加入到爵士乐队中，使它获得了新的、丰富的音色和音量。同时，欧洲一些国家，如英国等也陆续传入了美国的爵士乐，并风行起来。英国人率先将原来属于节奏乐器的吉他推上了独奏的位置。著名的埃瑞克·克莱普顿（Eric Clapton）就是这样一位吉他手。

美国穷苦人民创造和发展的爵士乐，直到今天还显示出它粗犷的生命力，它创造性的演奏方式不仅影响到流行音乐，甚至还影响了严肃音乐的创作。随着时间的推移，人们开始重新发现认识爵士乐的艺术价值。美国总统克林顿说：“爵士乐是真正的美国古典音乐，它如同美国一样，如同创造这一伟大国家的人民一样，爵士乐诞生在斗争中，是人民在庆贺他们胜利时演奏的。”著名作曲家米切尔·卡米拉也说：“爵士乐是一种伟大的美国音乐，是对世界的一个伟大的贡献。”爵士乐的特色将会在更多的音乐作品中发展下去。

26. 最富创造性的“爵士先生”

——路易斯·阿姆斯特朗

1913 年的圣诞节，美国南部城市新奥尔良的监狱里送来了一个新犯人。因为他在庆祝圣诞节的活动，在街上乱放手枪玩耍而被捕。由于他年仅十三岁，于是被送进了教养学校。这个孩子名叫路易斯·阿姆斯特朗。在以后的岁月中，他用他的小号和让人不可思议的嗓音，倾倒了无数观众，被世人喻为“爵士先生”。

路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong），1900 年 7 月 4 日出生于美国路易斯安那州新奥尔良市一个贫寒的黑人家庭。在他幼年的时候，父母就离异了。路易斯的演奏生涯始于教养学校的乐队。不长的时间里，他就成为这个学校铜管乐队的首席小号演奏员。

本世纪 20 年代是爵士乐的黄金时代。美国地方城市芝加哥成为迅速发展起来的新兴唱片工业的中心。唱片的发行及南方黑人向北方的迁移促成了新兴爵士乐的传播。很快，爵士乐风靡了整个美国。

1921 年，杰出的爵士乐小号演奏家约瑟夫·奥立弗（Joe- sph Oliver）在芝加哥组建了一支爵士乐队。第二年，他邀请路易斯到芝加哥参加他的乐队。不久，路易斯就成为这支乐队的真正明星。这两人都具有惊人的记忆力，而且靠听觉很快就能学会一首曲子。在演奏过程中，二人甚至可以即兴吹奏各自小号声部的复调音乐。他俩的合作演奏在美国爵士乐历史上留下了灿烂的一页。

1924 年，路易斯离开了芝加哥来到纽约。在纽约的时间里，他曾与演唱布鲁斯的著名歌唱家贝西·史密斯（Bessie Smith）合作录制了几首古典布鲁斯作品。

一年以后，路易斯又回到芝加哥并组建起后来名噪一时的“五人热派”和“七人热派”乐队。他的乐队所演奏的音乐急促热烈，旋律乐器由多人集体即兴形式变为突出一名乐手的独奏形式，乐队其他成员只起到陪衬和烘托的作用。在这一时期，阿姆斯特朗充分显示出他是一位名符其实的爵士乐天才和最具才华的小号手。他为小号增添了许多新的音色变化，并将他在演唱中的技巧运用到这一乐器中来。他在 1928 年录制的独奏套曲《西部布鲁斯》，标志着爵士乐已经从夜总会和舞厅中的娱乐性音乐上升为一种音乐艺术，堪与任何一种传统的优秀音乐相媲美。

路易斯对美国爵士乐的发展做出了不朽的贡献，他将爵士乐向前推进了一大步，即把即兴独奏的基础建立在乐曲的和声模进上，而不是建立在旋律本身。他的风格被世界上许多演奏爵士乐的演奏家们所借鉴，他使爵士乐的演奏在韵律、节奏的运用上更加自由。爵士音乐家埃灵顿“公爵”（Duke Ellington）曾这样说过：“他将美国黑人音乐变成了所有美国人的音乐。”

1971 年 6 月 6 日，路易斯·阿姆斯特朗——这位最富创造性的爵士乐演奏家——平静地离开了热爱他的人们。时年 71 岁。

27. “猫王”

——美国最著名的摇滚乐歌星之一

“猫王”是美国最著名的摇滚乐歌星之一，他的全名是埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presley）。1935年1月8日，这位未来之星生在美国密西西比州的图柏洛。原是一位卡车司机，在他21岁时，由太阳唱片公司转入美国无线电公司，出版发行了他的新唱片《伤心旅店》，这首歌立即登上流行歌曲排行榜并高居榜首达八星期之久。他的一袭高领宽肩外套、打钉的喇叭裤、全身挂满了闪闪发光的珠宝饰物的独特装扮，以及充满磁性、魅力十足的歌声，很快就征服了那个时代的年轻人。

50年代到60年代，美国流行乐坛上盛行的是爵士乐、节奏布鲁斯和乡村音乐，摇滚乐并没有占据主要地位。埃尔维斯把黑人节奏布鲁斯、乡村音乐融入自己的演唱，再配以强烈的节奏，形成了早期摇滚乐，他能够充分吸取黑人音乐的精华，加上夸张的舞台表演，使摇滚乐迅速成为广大平民百姓喜闻乐见的艺术形式，并使之成为流行乐坛的主流。他在演唱风格、表演技巧和舞台作风等方面都奠定了现代摇滚乐的基础。

“猫王”的表演独具一格，他演唱的时候，如同触电抽筋一般，双腿抖动、全身乱颤。他夸张的动作、画眼睫毛、描眼线、涂眼影的装扮，在当时被一部分人认为是异端、淫荡邪恶的代表，但更多的年轻人则把他视为反叛的象征。他的音乐风格多变，从激烈的摇滚乐到优美的爱情歌曲，从圣诞颂歌到夏威夷民谣，都表现得淋漓尽致。“猫王”特殊的唱腔结合了黑人歌手的假声、乡村歌手哀切的鼻音，这两种完全不同的演唱风格在他的歌声中被十分完美的结合在一起。

1956年，埃尔维斯进入好莱坞电影界，他所主演的《温柔地爱我》一片由20世纪福克斯电影公司发行并一炮打响，其主题歌《温柔地爱我》（《Love me Tender》）也红极一时。1967年，他以唱片专辑《金色的赞美诗》荣获美国流行音乐界最高奖——格莱梅奖。1973年1月，埃尔维斯在檀香山举行演唱会，通过卫星向全世界36个国家的约15亿人进行转播，此事成为世界演唱艺术史上划时代的事件。

至70年代中期以后，“猫王”的健康状况越来越差，他开始大量服用药物，同时他的事业也开始走下坡路。1977年8月16日，埃尔维斯·普雷斯利暴死于自己家中，匆匆走完了他42年短暂而辉煌的人生旅程。检查结果是死于心脏病，但更多的人则认为他是死于对药物的过度依赖。去世那天，当地电台24小时连续不停地播放他演唱的歌曲，以示怀念这位对当代流行乐坛做出杰出贡献的音乐家。

15年过去了，埃尔维斯仍然是美国最受欢迎的偶像歌星。他所拥有的110张金唱片和白金唱片的纪录，至今无人能突破。他的一张双面细碟《别太残酷》和《猎狗》在美国《公告牌》（Billboard）杂志的单曲排行榜上连续11个星期占据第一名。这个纪录整整保持了34年，不久前才被打破。目前，他的唱片销售总量已超过10亿张，创下了当代流行乐坛难以突破的业绩。

至于为什么叫他“猫王”，一直是众说纷纭。但从埃尔维斯早年被称作“Hillbilly Cat”中，你也许会有所了解（Hillbilly是指美国南部的山区，是乡村音乐的发源地）。

“猫王”为我们留下了许多经典之作，如我们熟悉的：

《伤心旅店》（《Heart break Hotel》）

《温柔地爱我》（《Love me Tender》）

《别太残酷》（《Don't Be Cruel》）

《猎狗》（《Hound Dog》）

.....

28. 具有强烈节奏感的音乐

——摇滚乐

1955年，一部叫作《一堆混乱的黑板》（The Black board jungle）的影片正在美国各地上映。影片中，美国歌星比尔·哈雷（Bill Haley）和他的“彗星”乐队演唱了一首歌曲——《围着时钟摇摆》（Rock around the clock），立即引起了前所未有的轰动。从某种意义上说，这支歌标志着“摇滚乐”的诞生。

本世纪50年代初期，流行音乐在美国白人与黑人中间划出了一条清晰的界线。白人只听西部乡村音乐（Country and western），黑人则听布鲁斯、节奏布鲁斯。电台有白人电台和黑人电台之分，乐曲也分白人流行歌曲与黑人流行歌曲。但不久后，许多唱片商们发现，白人青年开始购买黑人的节奏布鲁斯唱片，甚至在唱片商店里随着这种音乐疯狂起舞。在家中，他们不收听白人电台的播音，而热衷于黑人电台播放的具有强烈节奏感的音乐。一次，一位名叫艾伦·弗雷德（Alan Freed）的白人唱片音乐节目主持人在播放一台类似的音乐专题节目中给他起了个名字，在以后的时间里，这种音乐就被称为“摇滚乐”（Rock and Roll）。

第二次世界大战结束时，美国经济一度陷入困境。到1955年，经济复苏，市场繁荣，一些精明的唱片制造商逐渐意识到青年人将会成为未来流行音乐的主要对象，在他们中间蕴藏着巨大的购买力。于是，当电影《一堆混乱的黑板》中的歌曲《围着时钟摇摆》一举走红后，唱片商们立即抓住这一点，及时推出了唱片，很快受到青年人的喜爱，一发而不可收。从此后，一个新的音乐时代——摇滚音乐时代——开始了。

摇滚乐是源自黑人音乐节奏布鲁斯，而这些白人青年们吸收了黑人音乐中的节奏因素，又将白人西部乡村音乐中的旋律本质组装进来，于是产生了在强烈的节奏衬托下飘浮着不同于黑人音乐旋律的一种新的音乐。摇滚乐也采用布鲁斯的结构特点，多用AB结构，前后反复多次，在几段歌词中间均有吉他或其他乐器的独奏段落。歌词内容多反映出青年人对现实、对爱情的理解与观点。

摇滚乐队摆脱了节奏布鲁斯乐队的庞大编制。由鼓作为节奏的基本乐器，电声倍斯代替了低音提琴，电声吉他有时作为节奏乐器有时则为独奏乐器，个别乐队还加入了钢琴、电子合成器或萨克斯管作为点缀，再加上歌手，一般只有四到五个人。电声乐器极大地丰富了摇滚乐队的音量，极易形成震耳欲聋的音响效果。高科技电子产品与技术逐渐成为摇滚乐不可分割的一部分。

在早期摇滚乐历史中，最具代表性的人物是“猫王”埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presley）。埃尔维斯虽然不是摇滚乐的创造者，但却将它发扬光大。他不仅将黑人节奏布鲁斯和白人西部乡村音乐融入自己的演唱中，而且将摇滚乐引入流行乐坛并使之成为主流。

另一个具有代表性的人物是鲍勃·狄伦（Bob Dylan）。他既是一位歌手，同时还是诗人、作曲家，他赋予摇滚乐以新的内容和新的面貌。他的歌冷静而清晰地表达了六十年代的年轻人对世界、对人生的见解，所反映的是与千千万万人休戚相关的现实生活。他的歌声，对六十年代美国青年的觉醒，起

到了推动作用。

近半个世纪以来，摇滚乐在发展过程中繁衍出许多派别，如民谣摇滚、朋克摇滚、电子摇滚、迷幻摇滚、重金属摇滚等等。但所有的这些摇滚乐都在诉说着同一个主题，那就是青年人对生活、对爱情、对现实的观点。这些观点不同于父辈们的生活哲理，因此它们被视为洪水猛兽，然而 50 年的历史将过去，摇滚乐不但未被遗弃，反而发展壮大，日臻完美。这也从另一个侧面显示出它的艺术魅力与存在价值。

29. 别具一格的“布鲁斯”

——介绍美国黑人音乐

“布鲁斯”源于英语“Blues”，指美国黑人音乐。

从 17 世纪初第一批非洲奴隶被贩卖到美洲开始，在前后 250 年的时间里，总共约有 100 万黑人奴隶被贩卖到北美洲。繁重的劳作过程中，黑人奴隶唯一的自由就是唱歌，于是出现了做工歌、田间号子等音乐形式。这些歌多是用来抒发演唱者对生活的感受，缓慢的曲调中充满了伤感，有很强的即兴性。布鲁斯就源于这些美国黑人早期的做工歌、田间号子、黑人圣歌和黑人民谣。布鲁斯从根本上来讲是一种即兴音乐。音阶中的降 级音和降 级音是它的典型特征。这种独特的音阶游离于大调与小调之间，让人琢磨不定，别具一格。

早期的布鲁斯是演唱者自己弹奏吉他为自己伴奏的独唱形式（这种形式甚至延续到了今天）。通常演唱者一边弹奏吉他一边现编旋律，歌词内容大都是演唱者的亲身经历或传说中的故事。歌曲往往重复着单一的旋律，每段旋律过后都有一段吉他演奏的过门，无变化的和弦反复进行起着固定低音的作用。这种布鲁斯被称为乡村布鲁斯。在本世纪初，乡村布鲁斯极少受到欧洲音乐体系的影响，因此这种布鲁斯可以说是一种纯粹的黑人音乐。

20 年代开始，布鲁斯和爵士乐的影响在美国逐渐传播开来。越来越多的南方黑人向北方和城市迁移，他们聚集在酒吧、舞厅里演奏着一种新风格的布鲁斯，这就是城市布鲁斯。它以钢琴或其他乐器的演奏为主，再配以吉他和人声的演唱。城市布鲁斯的旋律常常由作曲者谱写，而不像乡村布鲁斯的传统——由歌手即兴演唱。后者只须一个人来表演，演员完全凭自己的感觉演奏，而演奏城市风格的布鲁斯，乐手们则要按照乐谱相互配合。乐曲的个人色彩减少了。同时，受到欧洲音乐和声体系的影响，并开始使用它。城市布鲁斯乐曲多为 12 小节，分 3 句，每 1 乐句 4 小节，通常 1 小节配 1 个和弦。

电声吉他的加入大大提高了整个布鲁斯乐队的音量，打击乐的加入则带来了强烈的节奏。从 30 年代到 50 年代中期，城市布鲁斯的规模被固定下来进行了大量的演奏和演唱。这时的乐队多由吉他、口琴、钢琴、低音提琴和打击乐组成。有的乐队还使用萨克斯管和铜管乐器。即兴演奏仍是它的主要特点。同时，在许多黑人聚集的地方，如黑人俱乐部，依然可以听到乡村布鲁斯的声音。

第二次世界大战后，“节奏布鲁斯”（Rhythm and Blues）一词开始被美国广大听众所接受。它用来泛指所有为黑人听众演奏的黑人音乐。这在一定程度上也反映出战后布鲁斯的一个主要特点：就是在强烈的鼓乐衬托下，加入了亢奋的节奏因素。与此同时，许多英国人开始尝试着演奏一些从美国传来的布鲁斯音乐，并且在 60 年代形成了几个初具规模的速度布鲁斯乐队。这些乐队所演奏的速度布鲁斯乐曲与随后而产生的摇滚乐曲已经很接近了。

布鲁斯，这种美国黑人创造的、反映出他们对社会现象和现实生活的感慨的音乐，在 60 年代同样被另一种更加激烈、更加响亮、更能表现年轻人对社会、对现实、对自我的看法的音乐所取代，那就是摇滚乐。虽然为大多数黑人所欣赏的布鲁斯音乐在形式上已经消失，但是它对现代音乐——爵士

乐、摇滚乐等却有着深刻的影响。现在，无论它特有的忧怨情调，还是生气勃勃的风格，无时不在向我们反映着过去的那个时代的风风雨雨。

30. 国家的象征和标志

——《国歌》面面观

《国歌》是代表一个国家，由本国政府制定的歌曲，常在隆重的集会和国际交往仪式等场合演唱或演奏。

由于各个国家的社会制度、地理环境、文化传统、宗教信仰及风俗习惯等各不相同，因此，歌词的内容也极为多样。绝大多数国家的国歌都有歌词，也有少数国家的国歌为器乐曲。像阿富汗、伊拉克、也门民主人民共和国、沙特阿拉伯、科威特、巴林、卡塔尔、马尔代夫、摩洛哥、毛里塔尼亚、几内亚、索马里等国的国歌便纯粹是器乐曲。

大部分国歌将产生于革命斗争中，直接反映当时革命斗争的历史歌曲定为国歌。如荷兰的历史歌曲《威廉·凡·那骚》，它是最早反映资产阶级革命运动的歌曲之一。这首歌诞生于1568年荷兰人民反抗西班牙统治者的斗争中。歌词共有十五段，把每段歌词的第一个字母联起来，就是《威廉·凡·那骚》的名字，它是世界上最古老的国歌。

法国的《马赛曲》是世界上最著名的国歌，它诞生于1792年法国的大革命中。当时，在大敌压境的紧急关头，处于战争前沿的边境小城斯特拉斯堡市的市长底特利希曾满怀爱国激情，号召人们为军队写战歌。莱茵营的工兵中尉——鲁日·德·利尔是一位诗人兼作曲家，他当即回家写了一首歌，名为《莱茵军战歌》。第二天底特利希市长亲自演唱了这首歌，便很快在共和军中传唱开来。同年7月，马赛市的救国义勇军就高唱着这首战歌，开进了巴黎。从此，这首歌被人们称为《马赛曲》，她是法国大革命的象征，对以后的历次欧洲革命都产生了巨大影响，1795年被正式定为法兰西国歌。

波兰的《波兰不会亡》、阿根廷的《大地的生民》、美国的《星条旗》、比利时的《布拉班人之歌》、捷克斯洛伐克的《我的家乡在哪里》和《塔特洛山上电光闪闪》、南斯拉夫的《嗨，斯拉夫人》、古巴的《巴亚莫颂歌》和阿尔及利亚的《誓言》等等都是产生于本国革命斗争中的国歌。

有的国歌热情地歌颂了自由，把自由视为本民族的生命。如希腊国歌《自由颂》是世界各国的国歌中歌词最多的国歌。在18世纪和19世纪初，希腊处于土耳其的残酷统治下，1821年希腊人民奋起反抗，发动了起义。这期间，希腊杰出诗人——索洛莫斯，在1823年至1824年5月写出了著名的《自由颂》（全诗包含158段），号召希腊人民为争取民族独立而战斗！1828年希腊作曲家曼查罗斯为这首《自由颂》谱了曲，1863年由希腊国王乔治一世定为国歌，沿用至今（在158段歌词中，通常演唱其中的第一段）。

还有以赞颂民族英雄为内容的国歌，如西班牙的《列戈颂》，意大利国歌《马梅利之歌》（它的词作者就是马梅利本人，国歌题名为《马梅利之歌》，就是为纪念这位爱国诗人）。

全世界最长的国歌要数孟加拉人民共和国的《金色的孟加拉》，长达142小节。她的词曲都是由印度的政治家、哲学家、大文豪、大诗人泰戈尔创作的。当泰戈尔写这首歌曲的时候，孟加拉还是印度的一个邦。泰戈尔就出生在孟加拉的首府——加尔各答。《金色的孟加拉》的歌词意境清新，情辞真切，透过引人入胜的诗情画意，表达了作者对祖国深深的爱。在歌词的第一段中这样写道：“我的金色的孟加拉，我的母亲，我爱你。我无时无刻不是

从心底里深情歌唱你的蓝天，你的空气。金色的孟加拉，我的母亲，我爱你。”这首国歌是一首典型的史诗，反映了印度的民族、历史、地理、宗教和文化特点。像挪威的国歌《我们热爱祖国》、冰岛国歌《千年颂》等也都有一定的史诗气质。

朝鲜民主主义人民共和国的国歌为《爱国歌》，她以饱满的革命热情激发人们热爱祖国、保卫祖国并为建设自己的国家而努力奋斗。

日本国国歌《君王的朝代》是世界各国国歌中歌词最古老的，歌词选自延喜五年（即公元 1565 年）醍醐天皇敕选的《古今和歌集》卷第七，是平安时代（794～1185 年）的一首贺歌。

英国国歌是《上帝佑我女王》。过去和现在，世界上有十几个国家采用这一曲调作为国歌和非正式国歌。至今，瑞士和列支敦士登的国歌就是《上帝佑我女王》这一旋律。她们各有五段歌词。列支敦士登国歌在歌词中描述了自己国家的地理环境；瑞士国歌《瑞士诗篇歌》则用历史事迹来激励人民的爱国心，它也是一首典型的宗教歌曲。另有摩纳哥、伊朗等国的国歌也都是为皇帝、女王歌功颂德的。

美国国歌《星条旗》及罗马尼亚新国歌是歌颂国旗的国歌。加纳、达荷美、洪都拉斯、哥斯达黎加等国的国歌还包含着具体解释国旗涵义的内容。

在有歌词的国歌中，乌干达的国歌最短。乌干达国歌是 1962 年 10 月 9 日宣告独立时制定的。当时在国内曾举行了征求国歌的比赛，获选的是乌干达的一名音乐教师——卡科马，由卡科马作词作曲的这首歌，全长只有八小节，共二段歌词。

巴林和卡塔尔是位于西南亚波斯湾沿岸和海上两个互为毗邻又同在 1971 年宣告独立的国家，他们的国歌是全世界最短的器乐曲的国歌。据说巴林的国歌是四四拍子的，只有七小节的号角之音；卡塔尔的国歌虽比巴林的国歌多三小节，但每小节只有两拍，中间还休止了两小节，更加显得简短。科威特的国歌演奏一次只用 30 秒钟；智利的国歌却需 3 分钟才能演奏完毕，可谓世界上最长的国歌吧？

还有些国家的国歌是采用别的国家的国歌填词的。如南斯拉夫国歌采用的是波兰国歌的曲调；赞比亚的国歌和坦桑尼亚的国歌都用了班图族的一首颂歌。

奥地利国的国歌是《让我们拉起手来》；芬兰的国歌《祖国》；印度的国歌是《胜利是属于你的》；西班牙的国歌是《皇家进行曲》；新加坡国歌是《前进吧新加坡》；马来西亚的国歌为《月光》。

我们中华人民共和国的国歌是由田汉作词聂耳作曲的《义勇军进行曲》。她像我们的国旗国徽一样，是我们国家的标志和象征。国歌，应该人人会唱。朋友，你会唱我们的国歌吗？“起来，不愿做奴隶的人们……”

31. 英国流行音乐的先导

——“甲壳虫”乐队

“披头士”乐队原是本世纪五十年代末到六十年代末蜚声世界的一支摇滚乐队。“披头士”既是源自英语 The Beatles 的音译名，又形象地说明了乐队成员长发披肩的外貌特征。其实，英语中并没有 beatles 这个词，只因为与 beetle（甲虫）读音相似，所以世人又称这支乐队为：“甲壳虫”乐队。同时，乐队由四个成员组成，因此有的书上也译为“披头四”乐队。尽管译名各异，可它们都是指同一支乐队——The Beatles。

20 世纪 50 年代，对美国人的节奏布鲁斯音乐感到极大兴趣的英国人，不再满足于只到俱乐部或夜总会去听听这种音乐了，许多人自发地组成了乐队，开始试着自己来演奏。在 50 年代的最后几年里，美国摇滚歌星比尔·哈利（Bill Haley）乘船横跨大西洋，将早期摇滚乐介绍给英国听众。这种由节奏布鲁斯演变而来的，充满激情的新音乐立刻赢得了年轻人的喜爱。

1956 年，在英国北部的港口城市利物浦，由节奏吉他手、歌手约翰·列侬（John Lennon）、领奏吉他手、和音歌手乔治·哈里森（George Harrison）、低音吉他手、歌手保罗·麦卡特尼（Paul McCartney）和鼓手林戈·斯塔（Ringo Starr）组成的“披头士”乐队成立了。他们最早的演出是六十年代初期在德国汉堡的一个小俱乐部里演奏。在两年的时间里，乐队成员们不但练就了娴熟的技艺而且还取得了默契的配合。1962 年，“披头士”乐队回到家乡利物浦灌制了第一张唱片《爱我吧》（Love me do），发行后很快风靡英伦三岛。

1963 年初，乐队开始在英国进行巡回演出，所到之处狂热的歌迷前呼后拥，欢呼雀跃。那一年，几乎所有的人都在争相谈论他们。到处寻找介绍“披头士”乐队的文章报道，或在唱片商店里抢购他们的新专辑。

1962 年，“披头士”乐队首次出访美国。在纽约的肯尼迪机场，四个身穿黑夹克、紧身牛仔裤的“披头士”受到了歌迷们的热烈欢迎。从机场到他们下榻的旅馆，街道两旁挤满了欢呼的人群，盛况空前。“披头士”们或许没有意识到，他们的到来代表着最早由美国传入英国的摇滚乐又重新在美国登陆。

在同年 4 月 4 日公布的美国公告牌杂志排行榜（Bill-board）前五名全都是“披头士”的作品，创下了流行乐坛的一大奇迹。

1965 年，由于对英国社会和文化的杰出贡献，“披头士”乐队受到英国皇室的封爵，四人都荣获了英国帝国勋章。成为英国流行音乐的先导。1965～1967 年是他们事业的鼎盛时期。这期间他们先后发行了 3 张专辑：《橡胶灵魂》（Rubber Soul）、《左轮手枪》（Revolver）、《军士佩珀孤独心俱乐部乐队》（Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band）。其中 1967 年出版的《军士佩珀孤独心俱乐部乐队》这张名称古怪的专辑唱片不但标志着“披头士”的创作进入了一个新的阶段，也是整个流行音乐史上的一个里程碑。在这张专辑里，“披头士”们放弃了早期创作中的青春恋歌，开始关注社会、关注普通人的生活问题了。同时，音乐中还融入了一些东方音乐的因素。这之后，“披头士”们停止演出，退居录音室。

“披头士”乐队给世界流行乐坛带来的冲击力是无法估量的。时至今日，“披头士”乐队演唱过的许多歌曲仍经久不衰：

《Yesterday》（昨天）
《Let It Be》（随它去）
《Hey! Jude》（嘿！裘德）
《Blowing in The Wind》（随风而逝）
《She Loves You》（她爱你）

32. 清新的自然风光，浓郁的生活景象

——形象鲜明的标题音乐

“标题音乐”（Program music）是指采用文字或标题阐明作品文学性、绘画性或戏剧性内容的器乐作品。李斯特在《论柏辽兹和他的（哈罗德）交响曲》一文中，曾给标题下过这样的定义：“作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易解的话，作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子，事前指出全曲的诗意，指出其中最主要的东西。”

“标题音乐”的渊源可上溯至16世纪以前，但直到19世纪，由于欧洲浪漫派作曲家的推崇使得它变得特别重要。“标题音乐”的名称也于此时产生。

“Program”是“纲领”的意思，而非仅是题目之意。也就是说，标题可以只是一个题目，也可以是说明作品具体内容的一段文字。像法国作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》，它既有题目，又有一个副题《艺术家生活片断》，同时在乐谱前还有一段详细的对乐曲内容的叙述：“一个过分敏感并具有丰富想象力的青年音乐家，因为失恋，在绝望中吞服鸦片自杀……”当然，就题目而言，作品的题目可说是多种多样，有的说明调性调式和体裁形式，如《C小调变奏曲》、《F大调弦乐四重奏》、《小夜曲》等；有的说明曲牌和板式，如《夜深沉》、《老六板》等；有的则只标出作品的序号（如《第一交响乐》），或说明作品的一般气氛和情调，如《悲怆奏鸣曲》，但确切地说，这些还都不属于标题音乐。标题音乐的题目主要为的是概括乐曲的表现内容。比如，贝多芬的《第六交响曲》（田园），作曲家曾明确指出，此曲是“以田园生活的回忆为标题的交响曲”。乐谱中，每一乐章前都有小题目作为对这一段音乐的欣赏提示。

标题音乐也有不少种类。最初，它作为歌剧（或戏剧）引子的序曲逐渐独立出来，开始有了与歌剧没有关系的新式序曲的出现——音乐会序曲。而音乐会序曲既保留了绝对音乐的形式（交响乐第一乐章的传统写法：呈示部、发展部、再现部），又使之与标题音乐所联系的文学和图画的内容相结合。其次，是为戏剧写的配乐，通常由序曲和一组在幕间及重要场景演奏的乐曲组成。成功的配乐作品又常常被作曲家改编为组曲，并得到广泛流传。如根据比才为都德的戏剧《阿莱城姑娘》所做配乐改编的两套组曲。第三，对标题音乐强烈的要求促使出现了标题交响乐。作曲家一方面尽力保留了交响乐的宏大形式，同时又赋予它以文学内容。比如柏辽兹的《幻想交响曲》、《哈罗德在意大利》，匈牙利作曲家李斯特的《浮士德》与《但丁》都是最著名的标题交响乐作品。第四，19世纪中叶李斯特创造出交响诗这一新的体裁，也是为管弦乐队而做的单乐章标题音乐作品。它具有极灵活自由的形式，可根据文学内容安排音乐的进程，通过段落间的对比发展诗意。交响诗又称音诗，它成为整个十九世纪后半叶中标题管弦音乐的最精致的形式。

在欣赏标题音乐时，有必要预先了解和思考乐曲题目所包含的内容，了解作曲家的创作意图，在欣赏过程中，对音乐的感受就会相应地生动起来。因为标题音乐的作者是围绕标题进行构思的，他们力图用音乐来表现自然现象和生活情景，所以音乐所表现的形象比较具体，有的甚至还有一定的故事情节。为了使听众能明确理解音乐所表现的内容，作曲家便在作品中加入标

题作为提示。比如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，它讲述的是一个既古老又动人的民间传说，随着音乐的展开变化，每一段落也都有一个简短的小标题叙述故事的发展。

在我国古代，也有许多作品属于标题音乐的范畴。有描写自然风光、生活情景的，如古琴曲《高山流水》、《梅花三弄》、《潇湘水云》、《醉渔唱晚》；也有描写狩猎和战争场面的乐曲，如琵琶曲《海兽拿天鹅》、《十面埋伏》等。

比起绝对音乐，标题音乐的表现力更为鲜明和突出，于是被广大群众所接受，使它在器乐作品中占有重要的地位。

33. 植根于民间音乐沃土的“强力集团”

——俄罗斯音乐创作小组

乍一听来，“强力集团”像个大公司的名字或是某个庞大组织的称谓。其实，他只是由五个人组成的一个音乐团体。“强力集团”是19世纪5位俄罗斯音乐家组成的创作小组，其宗旨是：发扬和促进俄罗斯的民族音乐。在俄国以外，这个集团又被称为“五人团”或“五人强力集团”。此名称是由俄罗斯艺术评论家弗拉基米尔·斯塔索夫为小组起的。

一般认为，19世纪俄国的民族音乐开始于格林卡（1804—1857年），他曾创作体现爱国主义精神的俄国第一部民族歌剧《伊凡·苏萨宁》，还根据普希金的叙事诗写了歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》等作品，被尊为俄罗斯古典音乐的奠基者。而继承格林卡事业的就是1867年开始创作活动的“五人强力集团”。他们是：居伊、巴拉基列夫、鲍罗丁、穆索尔斯基和里姆斯基—柯萨科夫。这五位成员提倡创作要植根于民间音乐之上，追求浓郁的民族风格，并在不同程度上实践着他们的主张。有趣的是这五位作曲家进行音乐创作大多是出于业余爱好，这其中只有一位是专职音乐家。

先说居伊（1835～1918年），作曲家、音乐评论家。少年时期，居伊曾跟随波兰著名作曲家莫纽什科学过作曲，后毕业于军事技术大学并留校做了教授和名誉教授，主要从事军事工程教学工作，69岁时其军衔高至陆军大将。音乐是居伊的业余爱好。在大学时代他就结识了巴拉基列夫并作为“强力集团”中的成员开始进行音乐创作与评论工作。先后写了10部歌剧、4部儿童歌剧和一些管弦乐、室内乐和声乐作品。其中较著名的歌剧有根据海涅原著创作的《威廉·拉特吉列夫》、根据雨果原著创作的《昂杰罗》。

再说巴拉基列夫（1837～1910年），作为作曲家、钢琴家、指挥家和音乐活动家，他是“强力集团”中唯一一位有专门音乐技能的职业音乐家。自幼学习钢琴，1855年到圣彼得堡结识了格林卡并决心一生从事音乐。1857年起，巴拉基列夫相继结识了居伊、穆索尔斯基、里姆斯基—柯萨科夫、鲍罗丁，于1862年形成了以他为首的“强力集团”，也叫“新俄罗斯乐派”，进行民族风格的音乐创作。此外，还曾创办义务音乐学校、举行义务音乐会等，为俄罗斯国民音乐教育的普及推广起到了一定积极作用。主要作品有：为莎士比亚悲剧《李尔王》的配乐、两部交响曲、钢琴曲《伊斯拉美幻想曲》、管弦乐《以三首俄罗斯民歌为主题的序曲》、交响诗《塔玛儿》；他还十分重视采集民族民间音乐，曾编有《俄罗斯民歌四十首》等。他的创作较好地吸收了东方素材，为俄国民族音乐的发展做出了重要贡献。

鲍罗丁（1833～1887年），既是音乐家又是化学家。从小酷爱音乐和化学。1856年，鲍罗丁毕业于圣彼得堡医学院，1858年获得博士学位并于1864年任化学教授。他的音乐创作活动始于50年代，后与巴拉基列夫相识并成为“强力集团”的重要成员，逐渐形成了民主、进步的艺术观和独特的创作风格。他的作品数量不多，但具有典范性意义。代表作有：一部未完成的歌剧《伊格尔王子》、交响音画《在中亚细亚草原上》、一些室内乐作品及奠定俄国史诗性交响体裁的《第二交响曲》（即《勇士》）等等。他的创作，强调史诗性和抒情性，反映了俄罗斯民族的豪勇性格和广阔胸襟。

穆索尔斯基（1839～1881年），最初是个军官，但却以钢琴家和作曲家

的身份出现在沙龙。1858 年，19 岁的穆索尔斯基脱离了军界，在巴拉基列夫等人的帮助下专事作曲，成为“强力集团”中最激进的成员。他的创作以歌剧为主，共写了 5 部歌剧，但都未完成，而由后人续完。此外还有人们比较熟悉的管弦乐曲《荒山之夜》、钢琴组曲《展览会上的图画》及《跳蚤之歌》等许多独唱歌曲。他的作品富于创新精神，表情强烈多变，风格豪爽，形象生动，独具特色。

里姆斯基—柯萨科夫（1844～1908 年），作曲家、教育家、指挥家。7 岁学钢琴，10 岁开始作曲。1856～1862 年在圣彼得堡海军士官学校求学，同时从师学习钢琴。17 岁时与巴拉基列夫相识并在其指导下从事音乐创作，成为“强力集团”中最年轻的成员。1871 年开始长期在彼得堡音乐学院任教，培养出许多著名作曲家。1873 年辞去海军军官职务，但仍担任海军军乐队的指挥。此后专门进行音乐创作、理论研究和音乐教育工作。他的作品以歌剧和交响乐为主，共写有歌剧十五部，代表作品：歌剧《沙皇的未婚妻》、交响组曲《舍赫拉查德》（即《一千零一夜》）、管弦乐曲《西班牙随想曲》；此外，还有钢琴协奏曲、室内乐、康塔塔、合唱和声乐浪漫曲等；论著有《管弦乐法原理》、《和声学实用教程》、自传《我的音乐生活》等。

总之，“强力集团”的五位成员在创作中坚持以民族音乐为根基，反对当时国内盛行的“为艺术而艺术”和对西欧音乐的盲目崇拜。他们的作品大多取材于本国历史、文学名著，或民间传说等，并且能够吸收、运用俄罗斯各民族的民间音调，大胆革新传统形式和创作手法，宏扬了民族文化，对俄国音乐的发展有着重要影响。

34. 《飞吧，我的思想，展开金色的翅膀》

——介绍歌剧与歌剧大师威尔第

歌剧曾被誉为是“最高级的综合艺术形式”。它形成于16至17世纪的意大利。它是以民间牧歌剧为基础，吸收宫廷歌舞表演、教堂合唱艺术和神剧表演的成就而成的一种新型的艺术形式。随着文艺复兴的高潮，这一形式传播到欧洲各国，得到丰富、发展，逐渐成为一种集诗歌、声乐、器乐、表演、舞蹈、舞台美术等艺术因素融为一体的综合艺术。

歌剧有着多种样式和体裁。比如大型歌剧，在一般情况下，指场面浩大、内容比较严肃的历史悲剧或史诗性内容的歌剧；轻歌剧泛指小型歌剧、喜歌剧、趣歌剧等，它的歌曲较通俗，题材轻松，内容较抒情；音乐剧是容戏剧、音乐、歌舞于一体，富于幽默情趣和喜剧色彩的剧种；还有介于歌剧及话剧之间的配乐剧等。

“音乐在歌剧中并不处于从属地位，而是重要的组成部分。演员必须具备歌唱与表演的艺术才能，根据剧本与作曲家所谱写的歌曲来塑造人物形象，器乐除伴奏声乐外，并担负着刻画人物性格，揭示剧情和发展戏剧矛盾冲突，烘托环境气氛等任务。”（引自《中国大百科全书》“音乐舞蹈”第205页）

歌剧大师威尔第1813年10月10日诞生于意大利北部帕尔公国布塞托市郊一个名叫龙科莱的小村庄。当他降生到意大利时，歌剧这一艺术形式已有了近200年的历史了。

威尔第从小就显露出非凡的音乐才能，只是他的父亲是这个乡村小旅馆的经营者，威尔第没有学习音乐的良好环境，只好以充当乡村教堂的管风琴手开始其音乐生涯。后来他曾在商人A·巴雷齐的资助下去米兰深造学习。19岁报考米兰音乐学院未被录取，只得返回乡里，靠抄写乐谱来学习音乐，同时他埋头创作。3年后，终于谱成了他的第一部歌剧《奥贝托》，并获得相当的成功。从此，威尔第开始了他的歌剧创作。威尔第从一开始就把自己与民族事业联系到一起，他说：“我首先是一个意大利人！”在这种思想支配下，使他的歌剧创作中闪烁着强烈的爱国思想和反抗异族压迫的精神，对当时意大利资产阶级的统一和独立运动起着巨大的鼓舞作用。他写的歌剧《纳布科》中的合唱曲《飞吧，思想，乘着金色的翅膀》令人热血沸腾，成为意大利人民反抗外国奴役的战歌。《纳布科》是威尔第歌剧创作生涯中的第一块里程碑。1848年，威尔第曾接受民主共和派领袖马志尼的委托，用爱国诗人G·马梅利的歌词写了爱国战歌《把号角吹响》。他始终把爱国英雄主义的创作路线贯穿在他的歌剧创作中。为此，威尔第的名字，甚至被认为是意大利统一的象征，获得了“意大利革命的音乐大师”称号。

1852年冬天，法国作家小仲马亲自改编的话剧《茶花女》在巴黎首次公演，而仅仅过了3个月，威尔第就把它改编成了一部三幕歌剧，《茶花女》登上了意大利的歌剧舞台，并获得巨大成功。当时，最受感动的观众是小仲马，他曾断言说：“50年以后，也许谁都不知道我的小说《茶花女》了，可威尔第使它成了不朽的。”

歌剧《茶花女》是威尔第在歌剧舞台上的一次革命。是他，从王公贵族霸占的歌剧舞台上，第一个以社会“底层”的人民对自由、爱情的追求为主

题，让身份低贱、受人凌辱的妓女为主角，开创了歌剧艺术的新生面。这一时期，他还创作了《弄臣》、《游吟诗人》等歌剧被公认为是西洋大歌剧的代表作。

威尔第获得了世界荣誉，仍保持着朴实无华。这位正直的人，还常常参加一些外界活动，使他的内心世界异常丰富和充实。正是如此，他以持续的创作力写出了一部又一部杰作。73岁时，写出了真正的莎士比亚歌剧《奥赛罗》，成为他最伟大的一部抒情悲剧。在这部歌剧中，他把朗诵调和咏叹调融合为既有歌唱旋律性又有语言表现力的“独白”，达到300年来意大利抒情歌剧的顶峰。80岁他又以《福斯塔夫》震惊世界，达到了他歌剧创作的顶峰，可谓“中臻于登峰造极出神入化的境地”。是威尔第把意大利歌剧推上了一个新的高峰。

威尔第一生中创作了27部歌剧，在他的音乐中，始终没有抛弃意大利美声唱法的传统，管弦乐的戏剧性发展和声乐的鲜明的旋律性是并行不悖的。即便是最不成熟之作，也表现了他的旋律天才和蓬勃朝气。

威尔第热爱他的祖国，更热爱他的家乡。晚年，他卜居故乡，将创作歌剧所得的报酬投资于故乡的农业生产，用于创办农场及生产技术改革；安置失业者，捐款救济灾民和在普法战争中受伤的士兵；在罗马为贫苦的老音乐家造“息庐”。威尔第爱人民，他也深受意大利人民的尊敬和爱戴。1897年他的妻子去世后，移居米兰。1901年1月27日他因脑溢血猝死。意大利为他举行了民族英雄式的葬礼，数十万米兰市民参加了他的送葬行列，他们唱着“飞吧，我的思想，展开金色的翅膀”。

35. 从《麻雀与小孩》谈起

——歌剧在我国的发展

歌剧的发展与作曲家的辛勤创作是紧密相连的，许多著名作曲家都写下了脍炙人口的传世佳作。像德国作曲家韦柏创作的歌剧《自由射手》，意大利作曲家罗西尼创作的喜歌剧《塞维尔的理发师》及歌剧《威廉·退尔》，意大利作曲家威尔第的歌剧《茶花女》，法国作曲家比才的《卡门》，意大利作曲家普契尼的《托斯卡》、《蝴蝶夫人》……这些经典性作品作为世界人民共同的宝贵财富被人们永远的保留下来。

歌剧在欧洲可谓历史久远，但在我国则起步比较晚。

在中国，歌剧是随着西方音乐文化的传入而逐渐发展起来的。“五四”运动以后，许多中国的音乐家都曾对歌剧创作进行了大胆尝试。20 年代初，作曲家黎锦晖创造了儿童歌舞剧这一新体裁，处女作《麻雀与小孩》成为中国歌剧发展的萌芽，它虽称不上是完整意义上的歌剧，但已基本具备了歌剧的一些主要特征。自此后的 8 年间，黎氏共创作了儿童歌舞剧 12 部，揭开了中国歌剧发展史上的第一页，同时在中国教育史上也起到了开拓性的作用。

30 年代开始，中国歌剧进入了多途径的探索时期。其一，是吸收西洋歌剧形式。运用欧美发声方法来演唱，有独唱、重唱、合唱等形式；采用西洋管弦乐队伴奏，有序曲、幕间曲等；而表现内容多是中国式的，有的演出服装甚至是中国传统的戏装。代表这一类歌剧探索的作品，是由陈定编剧、黄源洛作曲的《秋子》，它的全部音乐是按大歌剧形式设计的。由于作品的开拓精神和艺术上的大胆追求，使之对当时中国歌剧的发展起到了积极的影响作用。其二，是改良传统戏曲形式。比如乐队以民族乐器为主，加入几件西洋乐器，成为中西混合的形式，或直接由地方戏曲加以改革。虽然当时舆论界对这种革新褒贬不一，但毕竟它是非常有益的尝试。其三，是对小歌剧类型的探索。小歌剧包括的形式很多，有歌曲剧、乐剧、小调剧、秧歌剧等等，作品也有近百部之多。总之，作曲家们在不断尝试着创作歌剧的同时，也在探索着歌剧这一外来音乐形式如何与中国传统、与现实社会相结合，又如何能为广大群众所接受的问题。

终于，到了 40 年代中期，延安文艺工作者以集体的智慧创作出了大型歌剧《白毛女》，作曲家运用新形式，以民间音乐为素材，从新的角度来反映社会现实生活，其中的歌曲《北风吹》吹进了千家万户，而喜儿的命运更是牵动着人们的心，歌剧开始被大众接受，中国歌剧的创作可以说有了突破性进展。《白毛女》的成功，激起了广大文艺工作者对新歌剧创作的热情，短短几年间，先后有数十部新歌剧问世，《刘胡兰》就是其中的佳作。从此，中国歌剧的发展进入了一个崭新的阶段。

36. 音乐是智慧，音乐也是科学

——科学家爱因斯坦的音乐爱好

爱因斯坦（1879～1955年）是20世纪最伟大的物理学家。他创立了狭义相对论、广义相对论，发展了量子论，为原子能的利用奠定了坚实的理论基础。人们称爱因斯坦是人类宇宙中有头等光辉的一颗巨星。

这位伟大的科学家成就是多方面的，他终身学习与研究的并非仅仅是物理，而且包括音乐。他对音乐和物理的爱好，就像人爱空气、阳光和水一样。

爱因斯坦生于德国。他在多才多艺的母亲的影响下，从小就开启了音乐的大门。爱因斯坦六岁开始学习小提琴、弹钢琴，但他并不是天才，据说他4岁多时还不会说话。人们曾怀疑他是低能儿，是傻子。后来，他上学了，学习成绩也很一般。同学都叫他“老实头”。学校里的训导主任甚至对他父亲断言说：“你的儿子将是一事无成。”第一次高考，他真的落榜了。

爱因斯坦从小最爱听母亲弹贝多芬的奏鸣曲，那潺潺流水般的旋律，把他带进了一个崇高而和谐的精神世界。有一次，父亲拿来一个小小的指南针给他玩，爱因斯坦却像听音乐一样，聚精会神地观察这个奇怪的小东西：“为什么罗盘上那根小红针的方向总是不变呢？”他好奇地琢磨着：“这根针的周围一定有什么东西在推它……”他似乎发现音乐与小指南针里有着相同的东西。听着妈妈弹奏出的悠悠钢琴声，那么美的旋律、美的音色、美的节奏、美的和声，美妙的声音深深地吸引着他，激励着他去探索事情的原委。

爱因斯坦除了自己拉小提琴、弹钢琴外，有时还和妈妈或姐姐一起弹奏。变奏曲中那变化多端的音型、节奏、色彩，就像一个完整的宇宙体。他发现音乐里有它自己的信息规律，也有传输信息的物质结构。他甚至用相当神秘的语气说：“这个世界可以由音乐的音符来组成，也可以由数学公式来组成。”他的这一音乐宇宙观，和美国作家——托马斯·卡莱尔的音乐宇宙观不谋而合。因为宇宙间的每一种物体都是按照一种特殊的频率在振动，而频率正是音乐的基础之一。像卡莱尔所说：“当你自然有深邃的了解时，你就会用音乐的眼光来看它；如果你能深入到自然的核心，你就会发现它到处都充满了音乐。”爱因斯坦发现了科学的秘密。

音乐是娱乐，音乐是智慧，音乐也是科学。

爱因斯坦一生中，经常参加国际学术会议，除了讨论、研究物理学外，他常去参加各种音乐会的演出。与他交往密切的爱伦弗斯特和量子物理学的奠基人普朗克，都是出色的钢琴家，他们常在一起演奏巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬的乐曲。这些古典音乐大师的乐曲开发了他们的智力，启迪着他们的智慧，使他们更加陶醉在这些探求未知世界的大师的乐曲中。

爱因斯坦在研究《相对论》的日子里，每当他感到疲劳或是思索遇到障碍时，总是情不自禁地走到钢琴旁，用他那有力的双手去弹奏那清澈而富有逻辑的和弦连接，让音乐的声能帮助自己推开未知的大门。他从科学研究中深深感到：“想象力比知识更重要，因为知识是有限的，而想象力概括着世界上的一切，推动着进步，并且是知识进化的源泉。”

爱因斯坦认为音乐中有一种力，自然中也有一种力，他的这一看法，导致了宇宙结构观上的革命！在研究牛顿的力学中，他发现了与牛顿相反的质量能量守恒定律： $E=mc^2$ （即能量等于质量乘光速的平方）。他说正是音乐促

使他用崭新的观点来看待世界的。

红花需要绿叶配，人生再美也需要艺术伴随。音乐促使爱因斯坦勇于独创一格，去做他所想做的事情，音乐伴随他去追求他向往的伟大的科学事业！

37. “音乐之于我，犹如食物之于生命”

——音乐与罗曼·罗兰

“音乐当使人类的精神爆发出火花。音乐是比一切智慧、一切哲学更高的启示。”这是伟大的音乐家贝多芬对音乐艺术的深刻理解。

罗曼·罗兰正是这样一位颇具音乐家气质的大文豪。他一生无比勤奋，写下了大量著作，并在1915年获得了该年度的诺贝尔文学金质奖章。

罗曼·罗兰（1866～1944年）出生在法国中部一个偏僻小镇上的公证人家里。他的母亲酷爱音乐，对音乐有着敏锐的感受力，罗曼·罗兰便自幼在妈妈的精心培育下学习钢琴。那美丽动人的音响世界启迪了他幼小的心灵，使他从小文思敏捷，惯于幻想，为他以后从事一生的文学事业起着不可估量的作用。

罗曼·罗兰受母亲的影响酷爱音乐，有着出色的钢琴演奏才能。他曾以出色的钢琴演奏艺术轰动素有音乐传统的罗马城。当时，任法国艺术专修学校校长的艾贝断定他“是属于音乐的”，甚至认为罗兰不搞音乐，会是艺术界的重大损失。然而，罗曼·罗兰却成了罗马考古学校的研究生。他在这里学习、研究、弹琴，成了社交场上的明星、沙龙中的上宾，充分显示了他那超群的音乐素质和才华。就连他的爱情生活也充满着音乐的甜蜜。他说：“我的妻子是音乐家，和我同样程度，音乐在我们爱情上占一半地位。”

在他一生中，每逢精神倦怠或心情不宁时，他就埋头看书学习，或投入大自然的怀抱，到风光秀丽的大自然中去沐浴泥土的芳香。或弹奏钢琴，从音乐中汲取精神食粮，使自己沉浸在音乐美的陶醉中。他经常去听莫扎特、贝多芬、瓦格纳等人的作品音乐会。他说：“音乐之于我，犹如食物之于生命。”“当我病时，莫扎特的悦耳的音调，就像情人似的，在枕畔看护我……在疑惑与沮丧的生死关头，贝多芬的音乐在我心里重新点燃了生命的火花。”他曾深有感受地说：“音乐的精神像水泛平原似的在我身上流过，贝多芬和柏辽兹甚至瓦格纳更能使我感动。这种快乐是要偿还代价的，我当时有一两年工夫，仿佛大地遇到了洪水而过份饱和一样。”他从音乐中获得了心灵的升华和美的陶冶，从音乐中获得了人生的力量和安慰。

罗曼·罗兰多才多艺。他是一位著名的音乐学家、音乐史家、音乐评论家。他对音乐学有着渊博的知识和深入的研究。他在音乐领域的著作相当丰富。他的博士论文——《现代歌剧之起源》就是一篇关于音乐史的论文。他曾在法国第一流的高等师范和巴黎大学做过很长一段时间的音樂史教授。后来又写了音乐方面的一系列专著，其中重要的有：论十七世纪意大利、德国和英国歌剧史的著作，有论述卢利·格鲁克、柏辽兹等人的音乐艺术的专著《昔日音乐家》和《现代音乐家》、《贝多芬的伟大创作时期》、《贝多芬传》、《歌德与贝多芬》、《亨德尔传》、《托尔斯泰传》等。另外，还写有很多音乐评论文章。

音乐像血液一样流动在罗曼·罗兰的大脑里，且成为他生命力的喷泉，使他的文学作品在字里行间活跃着音乐的细胞，充满着音乐的浪漫情调和透明、响亮而又缤纷的音乐色彩。罗曼·罗兰精神气质中的音乐素养和才能在他的文学著作中得到了升华。至今，人们还会不时地读到他那关于音乐的出色描写：“他（克利斯朵夫）听见父亲试音的时候，从中奏出一组轻快的琶

音，仿佛阵雨之后，暖和的微风在林间湿透的枝条上吹下一阵淅沥的细雨。”钢琴的乐音“犹如田野里的钟声，飘飘荡荡，随着风吹过来又吹过去；细听之下，远远的还有别的不同的声音交响回旋，仿佛羽虫飞舞；它们好像在那儿叫你，引你到穹远的地方……”“波涛汹涌，急促的节奏又轻快又热烈地往前冲刺。而多少音乐又跟着那些节奏冒上来，像葡萄藤沿着树干扶摇直上：其中有钢琴上清脆的琶音，有凄凉哀怨的提琴，也有缠绵婉转的长笛……”

音乐伴随着罗曼·罗兰，就连他所写的小说的结构也往往具有音乐性。他的最高的代表作《约翰·克利斯朵夫》的布局，“相当于交响曲的四个乐章”。这四部结构的构思，显然是交响曲富于逻辑性的思维在文学上的体现。

音乐思维还启发了罗曼·罗兰对于整个人生、艺术和世界的哲理性思想的形成。他那具有雄伟激情和哲理构思的长篇巨著，都受着贝多芬音乐的感召和启示，留下不可抹去的音乐结构和“音响”。

这位日后以文学巨著震动世界的文学家初露头角的正是他的《贝多芬传》。人们称罗曼·罗兰是贝多芬音乐在文学界的卓越的精神产儿。

38. “泰山坏乎？梁柱摧乎？哲人萎乎？”

——音乐伴随了孔子的一生

孔子是我国伟大的思想家、教育家，政治家，同时也是一位杰出的音乐家。他的一生曾与音乐结下不解之缘。

孔子多才多艺，酷爱音乐。他曾跟师襄子学弹琴曲《文王操》，学了很长时间，师襄再三对孔子说：“可以益矣。”孔子却一丝不苟，一再表示“未得其数也”，“未得其志也”，“未得其为人也”。直到文王的音乐形象在琴声中跃然而出才肯罢休。他的老师师襄子看到孔子对待学习这么认真，佩服得“避席而拜”（《史记·孔子世家》）。

孔子好学不倦，学习音乐异常刻苦认真。35岁那年，他来到齐国，和齐国太师谈论起音乐理论，谛听齐太师演奏虞舜的韶乐，并向齐太师学习韶乐长达三月之久。他学到了演奏的技艺，心里非常高兴，感到比吃肉还要醇香。这就是孔子的“三月不知肉味”。

孔子对唱歌也是精益求精，“子与人歌而善，必使反之，而后和之”（《论语·述而》），意思是说，当听到别人唱得好时，一定再请求人家从头唱，自己跟着再唱。孔子常用歌声抒发自己的感情。有一次，齐国选“女乐”80人赠鲁国国君，鲁君受齐“女乐”，三日不听政，孔子只得离开鲁国。路上他唱道：“彼妇之口，可以出走；彼妇之谒，可以死败。盖优哉游哉，维以卒岁！”表示出一种无可奈何的心情。《史记》中还记载，孔子从卫国到赵国去，途中听说赵国的两位贤臣窦鸣犊和舜华被赵简子杀害了，立即创作了琴曲《陬操》，以哀悼被赵简子杀害的两位贤大夫的事迹，表达自己的哀思与愤慨。

孔子具有敏锐的音乐洞察力和高度的艺术修养。在他的教育思想体系中，十分重视音乐教育。他所开设的六门课程：“礼、乐、射、御书、数”中，音乐居第二位。即使对自己的儿子进行音乐教育，也非常严格。孔子曾教训伯鱼：“人而不为《周南》、《台南》，其犹正墙面而立也与”（《论语·阳货》），把不学民间歌曲看作面壁而立、没有出路一样。

孔子掌握多方面的音乐技艺，会击磬、鼓瑟、弹琴、唱歌、作词谱曲等等，并培养了不少有音乐才能的弟子，如颜回、子路、闵子、曾子、子思、子夏、子张等。有一次，孔子及其弟子受困于陈、蔡之间，连饭都吃不上了，孔子依然“讲诵弦歌不衰”。他的学生子游在武城当地方官，处处都能听到弦歌之声，孔子高兴得“莞尔而笑”。

在孔子的教育思想中，“兴于诗，立于礼，成于乐”（《论语·泰伯》），他把音乐作为一种手段，与“礼”配合，赋予其治理天下的政治功能，提出“安上治民，莫善于礼；移风易俗，莫善于乐”的主张（《孝经·广要道》）。“人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？”（《论语·八佾》），孔子把音乐看成是人的修养最后完成的阶段，也反映了他要用音乐来改造社会风气的意图。在他53岁那年冬天，他从卫国回到了鲁国，把鲁国残存的音乐全部修补完毕，把305篇诗都配上乐曲，一首一首地演唱。

孔子一生只活了七十三岁。在他临死前七天，曾拄着拐杖在门前散步。子贡前来看他，他预感到生命的行将终结，对人生依然恋恋不舍，面对子贡还唱了一首哀歌：“泰山坏乎？梁柱摧乎？哲人萎乎？”可见音乐伴随了孔

子的一生。

39. 振兴国乐，唤起民族之灵魂

——刘天华和他的二胡十大名曲

刘天华是我国“五四”时期杰出的民族音乐家和音乐教育家。1895年2月4日，刘天华出生在素有“丝竹之乡”美称的江南小镇——江苏省江阴。刘天华受家庭的影响，在他幼小的心田里便蕴藏着一颗即将萌发出民族自尊意识和爱国热情的种子。在他满十四岁时，便告别了父母，与其兄刘半农一道来到常州市读中学。学习之余，他参加了学校的军乐队，在老师的指导下，渐渐对音乐产生了浓厚的兴趣，并常常流露出自己将来以音乐为职业的抱负。1912年3月，随兄赴上海，加入了上海“开明剧社”的乐队，开始学习西洋管弦乐器和钢琴。业余时间自修有关音乐基础理论。刘天华决心以音乐为终身追求的事业。他性格刚毅，勤勉好学。为了尽快掌握各种乐器的演奏技能，他虚心诚恳地拜能者为师，废寝忘食，风雨无阻，从不放松对自己的严格要求。正如其兄刘半农在回忆时写道：“天华性情初不与音乐甚近，而其‘恒’与‘毅’，则常人无能几。择业既定，便悉全力以赴之；往往练习一器，自黎明至深夜不肯歇，甚至达十数日不肯歇，其艺事之成功实由于此，所谓‘人定胜天’者非耶？”刘天华凭着自己的坚强毅力和锲而不舍的进取精神，很快掌握了多种乐器的演奏方法。1914年，刘天华再次返回故里，先后在苏南任中、小学音乐教师。教学之余，他向民间艺人周少梅学习二胡、琵琶；向崇明派琵琶家沈肇洲学习全部《瀛州古调》的演奏，还步行到河南学习古琴，并在家乡收集广泛流行于江南一带的笛曲、锣鼓等等。这期间，他的处女作、二胡独奏曲——《病中吟》问世，继而又创作了《月夜》和《空山鸟语》两首二胡独奏曲。

为了实现他那“振兴国乐”的远大理想，1922年，他在其兄刘半农（当时在北京大学任教）的帮助下来到北京。这时，他的演奏及作曲都已卓然成家，博得了中外音乐界人士的一致好评。刘半农先生曾回忆道：“天华于琵琶二胡，造诣最深。琵琶之《十面埋伏》一曲，沉雄奇伟，变化万千，非天华之大魄力不能举。其于二胡，尤能自抒妙意，创为新声，每引弓一弄，能令听众低徊玩味，歌哭无端；感人之深，世罕伦比。”当时，一位外国人听了他的演奏之后，曾惊叹不已：“微此君，将不知中国之有乐。”正是他那高深娴熟的演奏技巧，轰动了当时的北京音乐界。不久，应聘为北京大学附设音乐传习所国乐导师。后来又在北京女子高师音乐体育科、北京艺专音乐系兼任教授。

作为一名声望很高的教授，刘天华仍感到音乐是一门学无止境的艺术。除了为授课每天奔波于3所大学之外，他仍向民间艺人学习昆曲、单弦，向外籍教师学习作曲理论，学习小提琴，每天坚持练习6~7个小时。可见他那学习音乐的刻苦精神和毅力。

刘天华是一位脚踏实地的民族音乐家，他在“五四”精神的影响下，积极地参与了以“振兴国乐，唤起民族之灵魂”为宗旨的社会活动。1927年8月，他在音乐界朋友们的支持、帮助下，发起创办了一个社会性的音乐团体——“国乐改进社”，并自筹经费编辑出版了《音乐杂志》。

刘天华一生致力于改进国乐。他的音乐创作有着明确的美学追求。他不仅要创造“那唤醒民族灵魂的音乐”，还要使之成为“表现我们这一代的艺

术”。“必须一方面采取本国固有的精神，一方面容纳外来的潮流，从东、西的调和与合作之中，打出一条新路来”。他把改进国乐作为通向这条“新路”的出发点，用二胡音乐来表现时代脉搏。他还大胆地、不拘一格地借鉴西洋作曲技法，从曲式结构、转调、节奏节拍，直至具体地演奏技法，都在认真地实践着他那“抱朴含真”的审美探索。

刘天华在“中西结合”这条前无古人的音乐道路上，进行了艰难的跋涉，取得了可喜的成果！他创作有47首二胡练习曲，10首二胡独奏曲，3首琵琶独奏曲和两首民乐合奏曲。特别是二胡十大名曲的面世，在中国拉弦乐器音乐创作史上写下了富于光彩的篇章，开拓了二胡独奏音乐的新天地。

刘天华采撷众华。他创作的“二胡十大名曲”：《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》、《苦闷之驱》、《悲歌》、《良宵》（又名《除夜小唱》）、《闲居吟》、《光明行》、《独弦操》和《烛影摇红》都各具特色。

《病中吟》是刘天华的处女作。他运用纯朴的民族民间音调，来表现当时一部分知识分子对黑暗现实的不满，及思想感情上的苦闷和对理想的追求。《月夜》以抒情为主，《空山鸟语》则以模拟自然音响为主要表现手段，再现了唐代诗人王维的“空山不见人，但闻鸟语声”的诗情画意。他那《独弦操》即是用二胡的一根弦进行演奏，它以激动的旋律和具有不安定感的切分节奏，体现了作者在国难当头之际的复杂情感，同时也能看出刘天华具有极高超的创作和演奏技巧。《烛影摇红》是一首变奏形式的舞曲，也是刘天华创作的最后一部作品。它以活泼、欢快、跳动的旋律，表达了作者对生活寄予着无限希望。《光明行》以明朗、坚定的音调，表现了中国人民追求光明、追求幸福和实现美好灿烂的明天的愿望！刘天华以二胡音乐抒发了五四时期一代爱国知识分子的思想情怀。音乐中不仅散发着江南民间乐器的绵绵生息，更贯穿着中国民间传统艺术“为人生”的精神。他的作品不仅是真实人生的音乐记录，还有着我国古代诗歌创作中“言志”、“缘情”的鲜明特色。

刘天华是一代宗师。在传统与现实、继承与创新的交汇点上，是他谱写了中国二胡艺术史上的绚丽篇章。他所创作的音乐，已成为我国民族器乐宝库中的艺术珍品。是他开创了独具风格的熔中西音乐于一炉的二胡新学派，闯出了一条前无古人的革新之路，奠定了中国二胡教学体系的坚实基础，成为中国二胡学派的奠基人。

40. 小天师的悲欢和心灵的呼唤

——阿炳与《二泉映月》

每当响起《二泉映月》那优美动听的旋律，便会想起它的作者——“瞎子阿炳”。看，他那敦厚、善良的四方脸，鼻梁上架着一副少了一只镜腿而用线代替的墨镜，戴着一顶破旧的铜盆礼帽，穿着一件风尘仆仆的灰布长衫，嘴角边常常流露出一丝凄苦而刚毅的神情……他仿佛向人们走来。

阿炳是位卓越的民间音乐家，离世已有 44 个春秋。岁月的流逝，仍隔不断人们对他的思念。

阿炳（1893 ~ 1950 年）原名华彦钧，小名阿炳。他的一生是坎坷的。阿炳出生于道教门庭，父亲华清和是江苏无锡洞虚宫道观偏殿雷尊殿的当家道士，擅长道教音乐，会演奏多种民间乐器。阿炳从小就在这样的音乐环境中，受到父亲的严格训练，学会了演奏笛子、琵琶、二胡等乐器。尽管家境贫寒，受人歧视，但他少而有志，天赋聪颖，酷爱音乐，十多岁时就崭露头角，被人称为“小天师”。

阿炳在年轻时对民歌和戏曲等有着强烈的爱好和追求，他虚心好学，敢于冲破道教的宗派和门户观念，他拜民间艺人为师，向民间音乐、戏曲音乐学习，在音乐素养和演奏技巧上得到了很大提高。然而，生活对他来说是那样的不平。阿炳 20 多岁，父亲去世后他成了雷尊殿的当家道士。35 岁时又双目失明。为生活所迫只好沿街卖唱和演奏各种乐器为生，饱尝了人间的苦辣酸甜。

在那到处流浪的日子里，阿炳和人力车夫、船民、脚夫及江湖艺人等结成了挚友，与他们同呼吸、共命运。他常常在无锡崇安寺等地演奏救亡歌曲，编唱时事新闻。他的琴声技艺，不仅凝聚着他身世的悲欢和心灵的呼唤，而且也抒发了社会底层的人民对黑暗势力的愤懑和抗争！据当年多次听到过阿炳拉琴的乡亲们说：“阿炳的胡琴，叫你听得淌眼泪，也叫你听得捏拳头。”

阿炳技艺超群，秉性刚直。在他饱尝辛酸的日子里，宁肯饿肚子，也不向权贵低头献媚，更不肯糟蹋艺术，去迎其所好。一旦弓起弦响，他便如痴如醉，从不肯有半点马虎，他处处维护着艺术的圣洁和人格的尊严，终生不沾半点铜臭。老乡们称赞阿炳：“卖艺不卖人格！”“阿炳有骨气！他是一副硬骨头，一付热肝肠，你勿要看他眼睛瞎，心里却明亮！”

《二泉映月》是阿炳在 30 年代末创作并演奏的二胡独奏曲。这首乐曲不仅表达了阿炳对辛酸的现实生活的沉思，也寄托了阿炳对生活的热爱和憧憬。

位于江苏无锡的惠山泉，世称“天下第二泉”，阿炳以《二泉映月》为乐曲命名，不仅将人引入夜阑人静、泉清月冷的意境，听完全曲，更犹见其人——一个刚直顽强，饱尝了人间辛酸和痛苦的盲艺人，在向人们倾吐他坎坷的一生。全曲将主题变奏五次，随着音乐的陈述，引申和展开，旋律柔中带刚，不仅描绘出一派水色天光、清明秀丽的江南景色，而且寓情于景，情景交融，经阿炳那细腻深刻、深朴苍劲的演奏，给音乐增添了独特的韵味，也更加深刻地揭示了阿炳内心生活的感受和顽强自傲的生活意志。催人泪下，催人奋进！

《二泉映月》流传至今，它已成为专业二胡演奏者的必奏曲目，也是千

万个业余二胡爱好者和广大听众所喜爱的乐曲。《二泉映月》经著名的二胡演奏家闵惠芬、姜建华的演奏，已传遍了祖国的大江南北，而且《二泉映月》已走出国门，响遍了世界！

阿炳还创作有各种器乐曲，著名的还有：二胡曲《听松》、《寒春风曲》；琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等。都已录音整理，编辑成册，成为我国音乐宝库中的一份珍贵遗产。

阿炳为我国的民间音乐做出了重大贡献。1983年，无锡市人民政府根据人民的意愿，在惠泉山麓春申涧旁的向阳半坡上，面朝龙光塔和映山湖，重新建造了阿炳新墓。墓前的空地上设置了一座阿炳操琴卖艺的塑像。《二泉映月》的旋律永远在墓地上回荡。据说《二泉映月》一直是无锡人民广播电台的终了曲，每当夜深人静，一声绝唱的引子长叹之后，那悲怆优美的旋律便进入每个时空的角落，就连惠泉山的松涛也开始了静默……

41. 中国近代音乐史上的传奇人物

——弘一大师李叔同

你一定听过《送别》这首歌。也可能知道它是一首美国歌曲《梦见家乡和老母》的曲调经过填词后的作品。可是，你知道是谁最先把这一如此优美的旋律介绍给国人，并且配上诗一般歌词的吗？是李叔同，也就是我国佛门弟子所熟知的弘一大师。

清光绪六年（1880年），李叔同生于天津，祖籍浙江，学名文涛，字叔同。他被认为是中国近代音乐史上传奇式的人物，这表现在许多方面，其中之一就是他拥有众多的别名，不断随着环境的变化而变化，如成蹊、哀、哀公、岸、息霜、婴等等，据统计其一生共用过名号二百多个，可谓中国文艺界之最。

李叔同称得上是一位才华横溢、博学的艺术通才。“不仅能作曲，能作歌，又作画、作文、吟诗、填词、治金石、演剧。他对于艺术，差不多全般皆能。而且每种都很出色”。他曾于1906年在日本东京组织我国第一个民间话剧团体——青柳社，并在公演法国小仲马的《茶花女》时扮演了剧中女主角，成为中国话剧史上饰演茶花女的第一人。同时，李叔同还在1906年正月在日本留学期间独力编辑了《音乐小杂志》第一期，印刷后寄回国内发行，为传播西洋音乐知识，特别是对五线谱的推广起了很大促进作用，《音乐小杂志》也成为中国最早的一本音乐期刊。

1905年，李叔同留学日本东京上野美术专科学校，主修绘画兼习音乐，1910年回国，从事艺术教育工作八年。其中1913年后，李叔同任浙江两级师范等学校的音乐、美术教员，为艺术教育付出了巨大精力。此间他还一直进行乐歌创作活动，作品大部分被收入其弟子丰子恺编的《中文名歌五十曲》（1929年）和《李叔同歌曲集》（1958年）。据钱仁康先生考证：李叔同所作乐歌共76首，除三声部合唱曲《春游》以外，经他填词的歌曲《送别》、《西湖》、《忆儿时》等作品也都深受大众喜爱。

就在他的艺术教育、创作事业上均达到高峰时，1918年李叔同毅然在杭州虎跑寺削发为僧做了和尚，法名演音，号弘一。从此精治梵典，苦心钻研律宗并使之重兴，从而成为律宗之泰斗。在近代的僧伽中，弘一大师也算是最卓越的高僧之一了。1942年10月13日，弘一大师圆寂于福建泉州不二祠温陵养老院。终年62岁。

至于李叔同先生出家的原由，世人众说纷纭，尚无定论，于是这位大师又给后人留下了一个解不开的谜。

42. 开拓、奋进、创业

——中国现代专业音乐教育的奠基人肖友梅

从事专业音乐教育的人都不会忘记肖友梅先生，他为中国的专业音乐教育事业贡献了毕生精力。

肖友梅（1884年1月7日～1940年12月31日）字雪朋，号思鹤，广东中山县人。他是我国最早出国学习音乐的留学生之一。17岁他就考入了东京高等师范附中，毕业后又考入东京帝国大学哲学科攻读教育学。由于他爱好音乐，在日本又兼读于东京音乐学校，学习钢琴和声乐。在异国他乡，肖友梅如饥似渴地学习知识和技能。同时，他也深深怀念着祖国。他信仰孙中山的民主主义思想，又和孙中山是同乡，关系比较密切。1906年，他在东京加入了由孙中山先生领导的“同盟会”。每当孙中山先生一班人开会时，他常抱着廖仲恺先生的孩子在屋外掩护。1910年回国。孙中山先生通过与肖友梅的交往，了解他的为人，认为肖友梅是一位使人信赖的好朋友。于是，当1911年1月1日孙中山先生在南京宣誓就任中华民国临时大总统时，肖友梅被任命为总统府的秘书。但他一直有着学习、研究音乐的愿望。1912年10月，肖友梅辞职后，又去德国留学，入莱比锡音乐学院及莱比锡国立大学，学习音乐理论和作曲及研究教育学。肖友梅有幸得到当时德国著名的音乐理论家李曼·谢林教授和钢琴教授泰西莫尔的指导，经过四、五年的刻苦学习，他以论文——《中国古代乐器考》获莱比锡大学哲学博士学位。

1920年春天，肖友梅回到了阔别多年的祖国，接受了北京大学校长蔡元培先生的聘请，任北京大学讲师，主持北大音乐研究会工作。后来经他建议，音乐研究会于1922年底改为音乐传习所，肖友梅任教务主任，并成立了中国第一支管弦乐队，并任指挥，使北大音乐传习所成为我国现代专业教育初创时期的一个重要的音乐教育机构，产生了广泛的社会影响。1923年，肖友梅还兼任北京国立艺术专门学校音乐系主任，他以惊人的毅力，出色地完成了教课、排练、写作、编写教材及行政事务工作。肖友梅为发展祖国的专业音乐教育尽心尽力地工作着。然而，他用心血浇灌的音乐教育事业不但得不到当时政府的扶持，反而横遭摧残，1927年北大音乐传习所被迫停办。但他继续兴办专业音乐教育事业的意志没有动摇，他仍然在继续奋斗着！在蔡元培先生的支持下，他在上海又筹建了我国第一所音乐学院——上海国立音乐学院。并任教授、教务主任、代院长。使我国第一次有了独立于其他系科的专门学习音乐的地方。1929年9月，音乐学院改为“上海国立音乐专科学校”，肖友梅担任校长，直至1940年12月31日病逝于上海。他那坚韧不拔的奋斗精神和认真细致的工作作风一直为后人所敬仰。

肖友梅也是中国近代较早从事专业音乐创作的作曲家。在德国留学期间，他已创作了弦乐四重奏——《小夜曲》，和钢琴曲《哀悼行》等，回国后创作了不同体裁的作品有《别柱辞》和《春江花月夜》等近百首歌曲，两部大型合唱曲，以及大提琴曲《秋思》，管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》等。

肖友梅毕生坚持不懈地致力于发展中国音乐教育事业，不仅具体着手创建专业音乐院校，还编写了许多教材，并直接参加教学活动。除此外，他还发表有50多篇音乐论文。

肖友梅是中国现代音乐教育的先驱者，是中国近代史上一位反帝反封建

的革命民主主义者，也是一位可尊敬的开拓者。他呕心沥血，将毕生献给了我国早期专业音乐教育事业。

43. 人民音乐的开路先锋

——聂耳

“聂耳”这个名字对我们大家来说都是熟悉的，他是我们的国歌的曲作者。他的原名叫聂守信，号紫艺，云南玉溪人。1912年2月14日，聂耳出生于我国西南边陲四季如春的昆明一个清寒的中医家庭。四岁时，他那以“中医”为业的父亲因病去世了，只靠母亲给人治病、经营中药铺及帮人做针线活来维持全家人的生活。

聂耳从小就非常聪明懂事。他知道家里生活困难，学习费用非常节俭，他常常用自己抄写的课本读书。他深知求学的不易，而倍加刻苦学习。不仅各科学成绩优秀，而且多才多艺。小学时，他就曾跟邻居家的一位老木匠师傅学会了吹笛子、弹三弦、拉二胡和小提琴。常常与一些会乐器的小伙伴在家里演奏《梅花三弄》、《苏武牧羊》、《木兰辞》及《昭君出塞》等民间乐曲。

聂耳的中学时代，正值封建军阀混战，人民群众反帝、反封建斗争不断高涨之时。在革命形势急骤变化的时刻，他受进步思想的影响，在1928年秋天毅然加入了中国共产主义青年团。在党组织的领导下，他做过印刷和散发革命传单等秘密工作，每次都能圆满地完成任务。

聂耳非常勤奋好学。1930年他来到上海，在环境十分艰苦的条件下学习作曲和小提琴。当时，在国民党统治的上海，流行的是《毛毛雨》和《桃花江》之类的歌曲。“九·一八”事变后，人民要求抗战的呼声日趋高涨，为了唤起民众，在党的领导下，聂耳参加了由张曙、任光、吕驥等革命音乐家组成的音乐小组。后来，他又发起组织了“中国新音乐研究会”，研究革命音乐的创作和理论问题，并以百代唱片公司的“新声试唱会”的名义传播充满战斗激情的革命歌曲，从而压倒了泛滥一时的靡靡之音。

聂耳一边刻苦钻研音乐，一边注视着革命斗争形势的发展。在白色恐怖最严重的1933年初，他在上海光荣地加入了中国共产党。他更加忘我地工作，以饱满的革命热情投入了音乐、戏剧、电影的创作工作。在他入党后短短两年多的时间里，便创作出了许多具有划时代意义的音乐作品。如为歌剧《扬子江暴风雨》写的《打砖歌》、《码头工人歌》、《前进歌》；为电影《桃李劫》写的《毕业歌》；为电影《大路》写的《大路歌》、《开路先锋》；为电影《风云儿女》写的《义勇军进行曲》以及《卖报歌》、《塞外村女》、《梅娘曲》、《铁蹄下的歌女》等三十余首。

我国的国歌——《义勇军进行曲》就是聂耳当时为电影《风云儿女》写的主题歌（由田汉作词），建国后成为我国的国歌，它是每一个中国人民庄严、奋进的象征！这首歌，在民族危机深重的岁月里，在抗日战争和解放战争的炮火中，它都激励着人们的革命热情和战斗意志。直到今天，它那激昂的音调仍像巨大的号角声鼓舞着我们去拼搏！去为早日实现四个现代化而努力奋斗！

聂耳创作的歌曲，以其特有的号召性音调和坚定有力的节奏，生动的塑造了中国工人阶级的英雄形象，表现了中国人民抗日救亡、不畏强暴、英勇奋斗的革命精神。此外，他还编选了《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等四首民族器乐合奏曲，从不同角度反映了处于社会底层人民的生活、思想和感情，

充满着对未来的胜利信心。聂耳的作品具有鲜明的民族特征和时代精神，在人民心中深深扎下了根。

1935 年，正当聂耳准备经日本去苏联学习，却不幸于 7 月 17 日在日本藤洋市鹄治海滨游泳时溺水逝世。他那短短的一生，给我们留下了永远难以忘怀的歌声。

聂耳为无产阶级音乐开辟了道路，第一个在歌曲中再现了中国无产阶级的光辉形象，他是当之无愧的人民音乐的开路先锋。

44. “ 勿忘记大众，才为大众的作家 ”

——人民音乐家冼星海

提起冼星海，人们都会忆起他那振奋人心的《黄河大合唱》、《在太行山上》……

1905年6月13日的夜晚，冼星海降临在漂泊澳门的一家渔民的破船上。在他出世之前，他的父亲就去世了。可怜的母亲面对茫茫的星空和无边的大海，依照丈夫生前的意愿为孩子取名——星海。“星海”——繁星之海！多么美妙、富于诗意的名字！他将与勤劳、善良的母亲做伴。星海7岁时，祖母去世。从此，他与母亲相依为命，飘流在南洋。

冼星海自幼酷爱音乐。面对大海的涛声，听那深沉宽阔的水手之歌，伴着那秀丽的南国之音常使他迷而忘归。他没有辜负母亲的希望，从岭南的附中、大学，星海一直过着半工半读的学习生活。1926年进北大音乐传习所专修音乐理论和小提琴时，仍是半工半读式的担任图书馆的管理人员的职务。音乐是他毕生的大志，1928年，他进了上海国立音专学习钢琴和小提琴。1929年星海又离上海去法国勤工俭学。在法国，他以不可想象的苦干精神，日以继夜，刻苦地学习。为了音乐，他什么苦都能吃；为了音乐，他什么都不怕。他就是要学习音乐，学，学，学！

在法国学习的马思聪先生非常敬佩他这种顽强的学习精神，曾怀着极大的同情，向他的老师奥别菲尔引见了冼星海。当这位世界著名的提琴师听完了星海的陈述后，曾暗自沉吟，他从自己的切身体验中深深知道在“天才”这一概念的涵义中有很大的成分是包括着一个人的意志力量和不懈的劳动；他也发现东方人的音乐感和灵活的指触，比他的欧洲学生是有过之无不及的。于是，奥别菲尔对星海说：“从今天起你就是我的学生。在你没有足够的收入以前，我不收你的学费。”这时，星海的心情激动得难以形容，他觉得世界上总有这么一些好人，他们不是要从人们那里得到什么，而是给予人们一些什么？他暗暗发誓：星海也定会这样做的！从此，冼星海师从于世界著名提琴师奥别菲尔学习小提琴。巴黎音乐院的名教授日爱·加隆先生也免费教他学习“和声学”、“对位”及“赋格曲”。1931年，星海以优异的学习成绩考入了巴黎音乐院的高级作曲班，在肖拉·康托鲁姆作曲班学习作曲和指挥。留法期间，他创作了《风》，借“风”抒怀。以后又把对祖国的思念写成《游子吟》、《中国古诗》和《d小调小提琴奏鸣曲》等作品。

1935年冼星海毕业回国后，便投入了火热的抗日救亡运动，创作了《救国军歌》、《热血》、《在太行山上》等数百首豪壮的战歌。1938年11月，他应聘赴延安，任“鲁迅艺术学院”音乐系主任。

冼星海工作热情，认真负责。无论他多么忙，总是有求必应，并认真、仔细的答复人们所提的问题。他常说：“多花费些时间帮助同学们，比自己多吃点饭要好的多。”教学中，他重视民族民间音乐的学习和研究，编写教材，不辞劳苦，为工作日夜奔忙。经过六天六夜的苦战，他创作了气魄宏大的中华民族英雄史诗《黄河大合唱》，当这部名作首次公演于延安礼堂后，周总理曾挥笔题词：“为抗战发出怒吼，为民众谱出呼声。”郭沫若同志听后也发出了热情的赞叹：“听吧！黄河在怒吼！那就是他的灵魂在怒吼，是中国的灵魂在怒吼！”就这样，《黄河大合唱》以它那雄伟的气魄、奔放的

旋律、革命的激情发出了被压迫民族的怒吼！唱出了中华民族坚强不屈的伟大精神和气质，充满了民族自豪感，成为具有划时代意义的作品而闻名于中外。1939年6月，冼星海光荣地加入了中国共产党。

1940年，冼星海去苏联学习和工作，正值苏联卫国战争，生活十分艰苦，星海疾病缠身。但他始终坚持工作、学习。在病床上他写了最后的管弦乐——《中国狂想曲》。1945年10月30日，冼星海病逝于莫斯科。噩耗传到延安，毛泽东做了“为人民的音乐家冼星海同志致哀”的题词。

冼星海短暂的一生，始终是站在人民的立场上把音乐服务于人民。正如他所说：“勿忘记大众，才为大众的作家。”星海是继聂耳之后，以更广泛的题材、体裁创作出了许多鲜明生动的艺术作品，他为我国音乐事业的发展做出了巨大贡献，他赢得了“人民音乐家”的光荣称号！

45. 灿烂的艺术明珠

——中国音乐十大古曲

十大古曲为：《高山流水》、《广陵散》、《胡笳十八拍》、《梅花三弄》、《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》、《汉宫秋月》、《阳春白雪》、《渔樵问答》和《平沙落雁》。它们通过不同的艺术手段及各种独特技法的巧妙运用，塑造出不同的音乐艺术形象。为世人留下了宝贵的精神财富。同时，也充分显示了我国古代音乐文化的高度发展。这十大古曲，是我们中华民族值得引以自豪的灿烂的艺术明珠！

中国古代琴曲《高山流水》，内容选自《吕氏春秋》中伯牙鼓琴的故事。不仅有高山流水之说，后人还常常把高山流水拟作知音。现在流传的多为《天闻阁琴谱》（1876年）所载清代川派琴家张孔山加工发展的。他充分发挥了滚、拂、绰、注的古琴演奏技法，通过深沉、浑厚、流畅的旋律和清澈的泛音演奏，表现了层峦迭嶂，幽涧滴泉那种清清冷冷的奇境。令人欣然回味。

这首琴曲也是一首对祖国壮丽河山的颂歌，形象鲜明、生动，情景交融，气势磅礴。成为近代流传最广的曲目之一。古琴演奏家管平湖演奏的《高山流水》灌制的唱片，曾被美国科学家选用于太空探测器的金唱片中。

《广陵散》又名《广陵止息》，原是东汉末年流行于广陵地区（今安徽省寿县境内）的民间乐曲。最早载录《神奇秘谱》中。它以战国时期聂政刺韩王的民间传说故事为题材。因此，乐曲所表现的情绪与这一传说故事有不少相通之处。乐曲以刚劲有力的泛音和带有叙事性的音调开始，运用顿挫跌宕的节奏，以独特的风格来表现压抑郁愤的叙事情绪。曲调优美，被称为古琴“曲之师长”。传说三国时期魏末古琴家、音乐理论家、文学家、思想家嵇康曾善弹此曲，而闻名一时。

《胡笳十八拍》是根据汉代以来流传的同名叙事诗谱写的琴曲。《胡笳十八拍》的“拍”字，意思是乐段间的休止。所以十八拍即十八段的意思。该音乐带有深沉的倾诉性，表现蔡文姬在异国他乡思念故土和惜别子女的痛苦心情。乐曲哀婉凄切，深刻感人。

《梅花三弄》又名《梅花引》、《玉妃引》。自古以来，人们将梅花傲霜高洁的品格用以隐喻具有高尚节操的人。“三弄”指曲中泛音曲调在不同徽位上重复三次。《梅花三弄》以明快的节奏，清新活泼的曲调，表现出梅花的高洁、傲放；以铿锵有力的节奏，高亢流畅的旋律来塑造梅花不畏严寒、巍然挺拔傲霜的形象。

《平沙落雁》又名《雁落平沙》或《平沙》，该琴谱初载于明末《古音正宗》（1634年）。问世以来，深受琴家喜爱，是近三百年来传谱最多的琴曲之一。琴曲悠扬流畅，旋律起而又伏，绵延不断，优美动听。且动中有静，静中有动，生动地描写了时隐时现的雁鸣，及在降落前此呼彼应，盘旋顾盼的情景。形象鲜明，别具一格。

《渔樵问答》存谱初见于明代《杏庄太音续谱》（公元1560年）。《琴学初律》说它“曲意深长，神情洒脱。而山之巍巍，水之洋洋，斧伐之丁丁，橹声之欸乃，隐隐现于指下，迨至问答之段，令人有山林之想。”乐曲通过渔樵在青山绿水间自得其乐的情趣，来表达对追求名利者的鄙弃。

《阳春白雪》是一首广泛流传的优秀的琵琶古曲。它以清新流畅的旋律，

轻快活泼的节奏，生动地表现了春来冬去，万物复苏，一派生机盎然的初春景象。

《夕阳箫鼓》又名《浔阳琵琶》、《浔阳夜月》，是一首抒情写意的文曲。在琵琶演奏中，通过左手的推、拉、揉、吟等技法，不仅描绘出一幅清新秀丽的山水画卷，而且在近似鼓声、箫声及水波、桨橹声的陪伴下，那委婉如歌的、富有江南田园情调的款款陈述，表达了意境幽远的情趣。此曲雅致优美，流传甚广，是琵琶文曲中代表作品之一。1923 年这首乐曲被上海大同乐会改编成丝竹合奏曲，更名为《春江花月夜》。至今，中国民族器乐合奏曲《春江花月夜》也是根据琵琶曲《夕阳箫鼓》改编的。

古曲《汉宫秋月》在近代曾以多种演奏形式在民间流传。曾作为同名的山东筝曲、二胡曲、琵琶曲演奏并录制了唱片。在演奏过程中，运用各自的艺术表现手段再创造，以塑造不同的音乐艺术形象。各种形式的演奏，旋律基本相同，乐曲较为抒情、细腻、凄凉婉转，表现出一种哀怨情绪。

古代琵琶曲《十面埋伏》是一首叙事性的多段体结构的传统大套武曲。它以我国历史上的楚汉相争为题材，以故事情节发展的陈述方式，描绘了公元前 202 年刘邦和项羽在垓下最后决战的情景。汉军用十面埋伏的阵法击败了楚军。项羽自刎于乌江，刘邦取得胜利。演奏者运用了琵琶特有的煞弦、绞弦、拼双弦等技法，通过丰富多变的节奏，生动、逼真地描绘了激烈的大战场面。刻画了“得胜之师”的威武雄姿，犹如“雄军百万，铁骑纵横，呼号震天，如雷如霆也”。

46. 秀丽华美的南国之音

——广东音乐

广东音乐是流行于广东地区的丝竹音乐。提起广东音乐也许你会立刻想到那别有情趣的《雨打芭蕉》、《平湖秋月》、《步步高》、《双声恨》等乐曲。它那具有鲜明色彩和独特风格的优美旋律，是如此的明快、悦耳，引人入胜，使人陶醉，真是如同越秀山、珠江水一般秀丽、流畅、优美动听。它们不仅生动地描绘了南国茂密的蕉林，在淅淅沥沥的春雨中苍翠多姿，也传神地刻划出万顷波光粼、江心秋月白的美丽意境，热情地表现了人民对美好生活的追求、向往……

广东音乐早已是我国广大人民所熟悉、所喜爱的民族器乐乐种了。它是从广东戏曲音乐中的“过场”和民间音乐中“小调谱”的基础上发展起来的。在演奏广东音乐的丝竹乐器中，最富于特色的是高胡，它的音色明亮、清脆、委婉秀丽，可以说是广东音乐的灵魂。而早期的广东音乐乐队中，却根本没有高胡这件乐器，只是由二弦、提琴、横箫（即笛子）、月琴和三弦，称为“五架头”。其中二弦是主奏乐器，叫做“头架”。由于二弦的弦弓硬，发音强亮，因此把“五架头”的组合形式称为“硬弓”。这期间，演奏广东音乐的主奏乐器二弦不换把位，曲调常迂回在八度之间。约在20年代中期，广东音乐家吕文成仿效江南丝竹的形式，改用高胡为主奏乐器，并使用钢丝弦，使高音二胡具有明亮柔美的音色，再辅以灵巧活泼的扬琴和音色醇厚的秦琴，称“三件头”，也称软弓。“软弓”形式的乐队音响清脆明亮、秀丽华美，很快取代了音响粗硬的“硬弓”形式。后来乐队组合又有种种发展，人们又加进了洞箫、板胡、笛子、琵琶等乐器，从而形成了具有独特音响色彩和演奏风格的丝竹乐队形式。

广东音乐以它那活泼轻快、细腻缠绵、艳郁华丽、流畅动听的音响受到广大人民的喜爱。从20~30年代，共出现了严老烈等60多位广东音乐的作曲者，创作近500多首乐曲，其中不少曾录制唱片或出版了曲集。《雨打芭蕉》、《双声恨》这两首传统乐曲，就是广东音乐中脍炙人口的精品。

《雨打芭蕉》以明朗欢快的音调为我们描绘出了一幅秀丽的南国雨景，表现了人民对美好大自然风光的赞美和对生活的热爱。它的旋律流畅明快、节奏轻捷跳跃，仿佛在人们面前展现了一幅工笔精细、色彩柔和而又富于南国情趣的风景画。在这里，人们看到在南国茂密的蕉林，雨滴打在苍翠的芭蕉上，发出了清脆悦耳的“滴答”声及淅淅沥沥的春雨声。好一幅生机盎然的景色。乐曲中多次出现的断顿音的乐句真是维妙维肖，使人有雨声淅沥之感。

《双声恨》又名《双星恨》、《声声恨》。它是以“牛郎织女”的神话故事为题材，那连绵不断、如泣如诉的旋律形象地描绘了“千里明月千里恨，五更风雨五更愁”的意境。表达了人们对封建婚姻的怨恨，对幸福生活的向往。这首乐曲曾在第四届世界青年联欢节上获得奖章。

随着我国的改革开放，在百花齐放推陈出新的方针指引下，广东音乐——这朵民族百花园中的南国奇葩，必将会放出更加鲜艳夺目的光彩。

47. “中国人，好样的！”

——中国十大青年指挥家登上了国际乐坛

交响乐是欧洲人奉献给人类文明的一大杰作。它以无与伦比的技巧性、深刻性、丰富性确立了它在音乐领域至高无上的地位。

多年来，交响乐经典作品的舞台二度创作的权威性解释权掌握在欧洲文化传人中，那里拥有最好的指挥家和最好的交响乐团，有最好的歌剧院，有最好的歌唱家，令人羡慕不已。

随着我国改革开放的大潮，在东西方文化愈加深入频繁的交流、对话、碰撞和相互影响的形势下，人们已清楚地看到，作为人类共同语言的交响乐，其实并不只是欧美人的世袭领地。

“中国人，好样的！”中国青年指挥家汤沐海、陈佐湟、邵恩、胡咏言、叶聪、水蓝、吕嘉、王进、俞峰、余隆，他们已经堂而皇之地登上了统帅庞大交响乐队的指挥台，他们在一个个更广阔的舞台、更激烈的竞技场上仍在拼搏进取。不久的将来，他们会有人跻身世界一流指挥家的行列。

汤沐海是从上海音乐学院去德国留学的。1983年，他以优异的成绩获得慕尼黑高等音乐学院大师班学历文凭，应奥地利著名指挥家卡拉扬之邀指挥了世界著名的柏林爱乐乐团。这位受过卡拉扬提携，又曾跟随过伯恩斯坦、小泽征尔的汤沐海，现任澳大利亚昆士兰交响乐团、比利时皇家佛兰顿爱乐乐团、葡萄牙里斯本交响乐团的常任指挥，只好在空中飞来飞去，不得片刻喘息。但他仍没有忘记为自己国家的交响乐事业尽心尽力。他几乎每年都回国与中央乐团合作演出。他是那样的繁忙。

青年指挥家叶聪，1983年从上海音乐学院指挥系毕业后，赴美国耶鲁大学学习，之后又考上提供给最有前途的年轻指挥到美国十大交响乐团当助理指挥的爱克森奖学金，在圣路易斯交响乐团任助理指挥三年，1986至1988年任美国佛罗里达交响乐团常任指挥。现在又担任美国印第安纳州 South Bend 市交响乐团音乐总监及指挥。

称作“自小泽征尔后的最佳亚裔青年指挥”陈佐湟，在1986年就已成为美国密西根大学音乐学院首位乐队指挥音乐艺术博士。1990年，他受聘出任美国威奇托交响乐团音乐总监及指挥。后来，他又在300人的竞争中赢得了美国罗德岛交响乐团音乐总监兼指挥的职务。陈佐湟立足美国兼及欧亚，客席指挥的延电纷至沓来，他也只好奔忙于空中，为其他乐团执棒。

邵恩，是一位极富艺术激情的指挥家，许多人都曾对这位年轻而有朝气的指挥寄以很高的期望。1988年，他在荷兰电台基金会举办的第三十二届国际指挥大师班上获爱德华·冯·贝纽姆奖金第一名。1989年，他又在匈牙利第六届国际指挥大赛中获第一名和巴托克作品优秀指挥奖。1991年，邵恩在英国受聘，担任了英国BBC曼彻斯特爱乐乐团副指挥。他曾回国指挥中国广播交响乐团，继而赴香港指挥香港爱乐乐团，又与加拿大多伦多、温哥华、卡尔格雷三个乐团合作，与美国丹佛、科罗拉多交响乐团合作……他真是太忙了。

水蓝，曾在1987年法国贝桑松国际指挥比赛中获第二名的青年指挥家，1991年获美国波士顿大学艺术家学位，后来，凭着他那不断奋斗的精神，经过激烈地角逐获得了美国巴尔的摩交响乐团副指挥职务。

吕嘉，是位年轻英俊的指挥家，1989 年曾以候补选手的资格进入意大利安东尼奥·贝德罗蒂国际比赛的决赛，在第二名空缺的情况下，他遥遥领先，获得了第一名和特别奖。1990 年，当他以歌剧故乡意大利特里埃斯特威尔第国家歌剧院首席指挥，出现在乐池的指挥台时，观众席上发出了“中国人，好样的！”欢呼声。如今刚刚而立之年的吕嘉已和十几个欧洲一、二流乐团签约，接踵而至的是汉堡交响乐团、法兰克福歌剧院、柏林歌剧院、巴黎歌剧院、罗马歌剧院、莱比锡广播交响乐团等。尽管他是那样地马不停蹄，他仍忘不了“我是中国的老师培养出来的”。

胡咏言，是美国朱莉亚音乐学院的硕士学位获得者。1989 年，当来自美国和世界各国的 150 位青年指挥家竞争美国佐治亚州萨凡纳交响乐团副指挥的职务时，唯有他最终挫败群雄，得此席位。几年来，他多次回国参加指挥演出，他为发展祖国的交响乐事业尽心尽力不停地奔忙。1992 年，他受聘出任中央乐团建团以来第一次正式任命的首席指挥，并率团出访世界各地。1993 年，他还担任了美国林肯交响乐团和台湾交响乐团的客席指挥。

青年指挥家王进，在 1989 年奥地利维也纳国际青年指挥比赛中获最高成绩。1990 年在布拉格之春国际音乐节青年指挥比赛中获第二名（第一名空缺）。

青年指挥家余隆是我国著名作曲家、钢琴家、音乐教育家丁善德教授的外孙，有着极好的音乐天赋。1990 年在他 26 岁的时候就出任德国图林根州苏尔市爱乐乐团常任指挥。1992 年初中央歌剧院已正式聘余隆为客席常任指挥。

俞峰，1991 年刚刚获得中央音乐学院指挥硕士学位，就在葡萄牙佩德罗·德弗雷塔斯·布朗库国际青年指挥家比赛中，以绝对优势获第一名（第二名空缺）。

年轻的指挥家们代表着中国加入了国际乐坛的竞争行列。

中国的交响乐事业是艰难的，也是大有希望的。郑小瑛满怀信心地预言：“十年之内，世界一流指挥家的行列中，一定会有中国人出现。”

48. 文姬依依归汉室，《胡笳》声声千古传

——才女蔡文姬和她的琴歌《胡笳十八拍》

所谓琴歌，就是有歌词的琴曲。它是我国传统音乐的一种表现形式，是在吟诵的基础上发展起来的，以抒情为主，特别重视字音的四声阴阳，及语音的轻重缓急，演唱时伴随琴声轻吟低唱，所以琴歌的曲调多为吟诵性的。为加强音乐的感染力，也可根据感情的需要和声韵的规律，增加歌唱性。

在我国古代音乐中，《胡笳十八拍》就是一部最著名的琴歌。它的旋律委婉动人，感情真挚深刻。据传，《胡笳十八拍》的词、曲均出自蔡文姬的笔下。

蔡文姬是我国历史上著名的文学家、音乐家、书法家蔡邕的女儿。她从小受家庭的艺术熏陶，聪颖好学，善文能诗，有过人的音乐和文学的天赋才华。她曾创作有五首琴曲，就是著名的《蔡氏五弄》，即“游春”、“绿水”、“幽居”、“坐愁”、“秋思”。古人曾赞文姬为：“博学有才辩，又妙于音律”的才女。

蔡文姬一生坎坷，命运十分悲惨。当时她的父亲蔡邕被王允诬陷，死于狱中。她的丈夫后又死去，不得不回娘家度日。正值东汉末年，在一次兵荒马乱中，她被匈奴俘虏，嫁于南匈奴左贤王为妃，在匈奴部落呆了12年，为左贤王生养了两个孩子。直到汉献帝十二年（207年），汉丞相曹操（蔡邕的生前好友），才打听到蔡邕的独生女儿流落在匈奴，便派使者以重金将蔡文姬赎回，使文姬得以实现重归故国的宿愿。然而，从此将离别爱子的骨肉之情又使她陷入去留两难的极度矛盾心情之中。特别是她离开匈奴时，当地人民对她也怀有依依不舍的情感，用胡笳吹出了一缕缕凄凉婉转的旋律，寄托着送别的愁思。于是，她在重返中原故土途中，百感交集，情不自禁地奏着胡笳，并以胡笳悲咽的乐声和西域音乐的风格调式，写出了十八首乐曲，即《胡笳十八拍》。在这里，她以感人的音调诉说了自己一生的悲苦遭遇，同时也反映了战争动乱给人民带来的深重灾难，抒发了她对祖国、乡土的思念和不忍骨肉分离的强烈情怀。无论在诗歌还是音乐方面，都达到了很高的艺术境界。郭沫若曾称赞这部长篇诗作《胡笳十八拍》：“实在是一首自屈原《离骚》以来最值得欣赏的长篇抒情诗。”“是用整个灵魂吐诉出来的绝叫”，赞叹《胡笳十八拍》：“真是好诗，百读不厌。”唐代诗人李颀《听董大弹胡笳弄》诗中就有“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客”之句，可见这首琴曲其深沉动人的感情魅力。

《胡笳十八拍》的“拍”是指乐曲的段落，每拍成一章节，十八拍就是十八个段落。全诗共十八段，谱作成套歌曲十八首。据郭沫若说，突厥语称“首”为“拍”，十八首即为十八拍之意。又因这首诗是文姬有感于胡笳的哀声而作，所以就叫做《胡笳十八拍》或《胡笳鸣》。“文姬依依归汉室，胡笳声声千古传。”至今在民间流传，成为我国古典音乐作品中一部珍贵的文化艺术珍品。

49. 古为今用，弘扬中华民族的优秀音乐文化

——谈音乐考古

音乐考古学是考古学的一个分支，是根据古代人类遗留的音乐文化物质资料及出土的或传世的古代音乐的实物史料，借助考古方法来研究、探讨人类音乐文化发展的一门科学。它的研究范围与考古学既有联系又有区别。所以音乐考古学是考古学与音乐史学相互交叉渗透，相互融合发展的边缘学科。

音乐考古学涉及的学科领域比较广泛。因此，做为一名音乐考古学者，不仅要熟悉、了解音乐史考古学研究方面的各种知识，还需具备并掌握考古学方面的技术方法和研究手段。可见在音乐考古这一“边缘”学科中，大有驰骋遨游的空带。

我国古代音乐有着悠久的历史 and 灿烂的文化传统，揭示这一悠久历史的具体发展过程，继承和发扬这一光辉的文化传统，将是音乐考古工作者责无旁贷的光荣任务和历史使命。

在历史发展的长河中，音乐也伴随着时间的进行而展开，随时间的流动而转瞬即逝，我们更无从捕追古代音乐的实际音响，而只能凭藉一些间接的有关史料从侧面去研究、去探讨、去揭示、去复原古代音乐的本来面貌，似乎是那样的遥远。然而，当你走进博物馆的陈列室，当你站在一块块古老的汉画像石前，当你仔细观察那上面影影绰绰的奏乐及歌舞的形象时，你会自然地试图辨认：这像什么乐器？那是什么乐器？随之，你又会联想：这种乐器能发出什么样的音响？……这时，你也就十分投入地开始研究音乐考古了。

研究古代音乐史的材料主要依据实物史料和文献史料。在我国浩如烟海的古代书籍文献中，有着大量的沿续不断地记载下来的有关音乐的文字记录，代表性的著作有吕大临的《考古图》10卷及其释文，唐兰的著作《古乐器小记》，以及在30年代文学家刘复先生开创的古乐器的测音，及50年代以来音乐学家杨荫浏、李纯一先生又倡导并组织了对部分出土古乐器进行测音研究，吕骥、黄翔鹏先生及台湾的庄本立先生都开展了各自的音乐考古研究，并取得了一定成果。这正是研究我国古代音乐得天独厚的优越条件。但是，它和实物史料相比又有它的局限性和弱点。

以语言文字描述的音乐和有关音乐的事物，总不免挂一漏万，而且十分抽象。何况古代文献又主要是古代统治阶段知识分子收集记录的，会不同程度地受到记录者的主观限制。随着历史的变迁，在传抄过程中可能产生许多厄误错漏，更何况在数百万年的人类历史长河中有文字记载的历史也只不过数千年之久，实在太短。因而，要研究所谓的史前史（即文明产生以前的历史）和过去少有记载的少数民族的音乐史，文献史料就显得太少。因此，传达历史信息所需的实物史料就越来越受到人们的重视。

实物史料包括文字、乐器、乐谱、图像以及遗迹、遗址等。它们是古代音乐生活的直接存留，具有文献记载所无法比拟的真实性、可靠性和具体性。比如出土的古代的青铜钟实物，不仅保留着原来的形状大小、材料结构、形制特点、厚薄轻重，而且还完好的保留着古时候的音高。那编钟还保留着古代音阶结构的完整材料。不知你看过敦煌壁画和新疆克孜尔石窟壁画没有？

那一幅幅乐舞图画都十分生动、形象地反映着当时音乐舞蹈的场面。像河姆渡、半坡等地陶埙、骨哨以及东下冯等地石磬等早期乐器实物的发现，都是古代文献中无从考寻的珍贵史料。

实物史料还可以深入地展开许多学科的研究。如对古代乐律学、音乐形态学的研究；音乐材料学方面的金相分析研究；音响学方面振动模式的分析研究以及编钟发展史方面的研究等等。这些考研、印证都是文献记载中难以进行的。

音乐史学家在对古代编钟实物的研究中，曾发现了双音钟现象，并推测出了这一古乐器的发展过程和规律。这一推测又为新出土的编钟实物所证实。因此，应用音乐考古史料，结合文献记载，探讨古乐器的发展以及指导我们进行古乐器的复制、仿制、改良乃至当今民族乐器的改革，对进一步研究乐器史，古为今用，弘扬中华民族的优秀音乐文化都具有十分重要的现实意义。

随着音乐考古事业的发展，新的重大的音乐考古发现会不断涌现。70年代长沙马王堆汉墓大量古代乐器的出土，1978年的湖北随县曾侯乙墓乐器的出土，大量珍贵的古代乐器实物和其他有关音乐资料的发现，大大震惊了中外学术界。从而它开启了我国一座收藏极为丰富的音乐博物馆，成为世界音乐史上的奇迹！

音乐考古事业正期待有更多的人去关注、去喜爱，进而投入献身于这一伟大而平凡的事业中去。现为中国艺术研究院音乐研究所研究员、音乐史学家、音乐考古学家李纯一先生在1985年曾率先招收了音乐考古专业研究生，从而在我国明确了音乐考古这一研究方向。

音乐考古学是一门年轻的前途十分广阔的学科。目前，武汉音乐学院音乐系也开设了音乐考古专业。不知你是否喜欢？

50. 千丝万缕的音乐美学

——关于音乐美学研究

《中国大百科全书》“音乐舞蹈”卷中告诉我们：“音乐美学即是从音乐艺术总体的高度研究音乐的本质和内在规律性的基础理论学科。”

作为一门科学，音乐美学具有它自己完整的体系，那就是对音乐艺术进行哲学的、心理学的、社会学的以及音乐作品自身的美学特征的研究。将这几个方面研究的有价值的成果综合起来，便会构成音乐美学完整的体系。如果你想将来从事音乐美学的研究，就需从以上几个方面下功夫。同时，还要了解音乐美学同一般美学、音乐学的密切联系。特别是音乐美学这一学科的深化和发展与音乐各领域的成果有着千丝万缕的联系。因此，在对音乐美学的探讨、研究中，可以分别从哲学的角度对音乐艺术展开研究，对音乐本质的研究，音乐的内容及音乐同现实生活的关系等研究。从心理学角度研究音乐艺术的创作、音乐表演、音乐欣赏的心理过程，研究人们怎样感受音乐、理解音乐和表现音乐的？人们是以怎样的方式、方法进行音乐欣赏的？等等。如果从广义的社会学的角度来研究音乐艺术，就要涉及诸如音乐的社会功能，音乐的社会价值，音乐的存在与发展，音乐的过去、现在和未来等等。如果从音乐作品本身的美学特征、价值的角度去研究，则可从分析音乐作品的结构，及构成音乐作品的音乐要素及其内在特征等方面去考察音乐美学的一系列问题。音乐美学的研究范围非常广阔。

音乐美学作为一门独立的学科是在 19 世纪后半叶从欧洲逐步建立起来的。经过一个多世纪的探索、研究，它已经成为一般美学和音乐学中的一个重要分支。

我国古代，孔子早就提出了“尽善尽美”的学说，既要求艺术的美，也要求思想情愫的善。孔子把音乐的审美标准提到了美善统一的高度。在他的教育思想体系中，提出了“兴于诗、立于礼、成于乐”，不仅提倡礼乐并重，同时认为最终只有经过“乐”才能达到完美的人格。这里，孔子不仅强调了音乐艺术的教育作用，同时将音乐置于了突出的地位，提出“移风易俗，莫善于乐”。可见他对音乐的艺术价值的认识是前无古人的。

继孔子之后，荀子写出了《乐论》，成为中国历史上第一篇关于音乐美学的专论（见《荀子·乐论》），还有《吕氏春秋》（战国末年吕不韦门客所撰）与《礼记·乐记》（成书于汉代），都比较充分地体现了儒家音乐美学思想。这在整个封建社会中构成音乐美学理论的主流。

欧洲古代美学的研究，早在古希腊时代就已经有了相当的发展。如毕达哥拉斯在探索音乐同数的关系上，琴弦长短同其声音高低之间的比例关系上，都有着不可磨灭的贡献。但他把数解释为音乐的本质。柏拉图强调音乐的社会作用，认为音乐能对人的精神道德产生潜移默化的影响。柏拉图的学生亚里士多德，则不仅承认音乐的道德教育作用，而且承认音乐的娱乐作用。到了亚里士多德的学生——亚里士多塞诺斯，他反对把数理解为音乐的本质这种思辨的态度，强调音乐的感性、听觉的重要性。他甚至把感觉和记忆看作是理解音乐的两个组成部分。这样，他不仅突破了他的前辈，也将古希腊的音乐美学向前推进了一步，同时也为当时音乐美学研究提出了一个新的方向。亚里士多塞诺斯成为后来从心理学角度研究音乐的先驱。

随着时代的进展，音乐美学的研究无论是东方还是在西方，都取得了可喜的成果。特别是 80 年代以来，信息论、控制论、系统论的发展对音乐美学的研究也产生了极大的影响。我们相信，在改革、开放的大潮中，音乐美学的研究必将具有广阔的发展前景！

51. 不朽的天才

——莫扎特

被称为“音乐神童”的奥地利作曲家莫扎特 1756 年 1 月 27 日诞生于奥地利萨尔茨堡，这是一个背山面水、风光绮丽的古老小镇，当时是大主教的都城，教会、修道院与王宫构成小城的主要部分。

莫扎特的父亲是一位受人尊敬的作曲家兼小提琴手，尤以卓越的音乐教师闻名。他慧眼先识，预见了他的小儿子将是乐坛的明星，便用他全部的心血与汗水精心浇灌这棵天才的幼苗。在父亲的辛勤教育下，莫扎特过早地显露了他超人的奇迹。3 岁时，他便在音乐之家的熏陶下接受音乐教育，对音乐十分喜爱。听了姐姐练琴的曲子，他马上就能在钢琴上同样弹奏出来。四岁他就能弹小步舞曲和其他简单的乐曲。莫扎特开始谱曲那年还是个五龄童。六岁时他已能独立作曲，其中有几首至今保存着。六岁时，他和姐姐一起被父亲带到各地旅行演出，几乎走遍了欧洲，受到各地的欢迎，特别是在音乐名城维也纳的演出更为轰动。他那美妙的乐曲就像春雨在花朵上舞动一样，荡漾在维也纳的音乐大厅。7 岁，他就在德国的法兰克福举行公开音乐会。据当时音乐会的海报上报导：“……他将在盖上布的琴键上自如地演奏，好像未盖上琴键一样；他能辨别出任何乐器上发出的单音或和弦，以至其他物体（如小铃、玻璃杯）发出的声音，他都能准确地说出它的音响的音名；他将不仅用钢琴，而且还用管风琴随听众的要求做各种即兴演奏；他将演奏小提琴协奏曲……”他的确是神童莫扎特。8 岁，他创作的交响曲正式出版。当他 9 岁离开英国时，已不仅是演奏家，而且被认为是一个作曲家了。10 岁，他开始写清唱剧，并用世界上最大、最复杂的风琴作了出色的表演。11 岁完成了他的第一部歌剧作品。13 岁时写出了协奏曲、交响乐及一些宗教音乐作品。

莫扎特不愧是真正的天才。他创作的速度和完美程度竟像神话一般，没有任何其他作曲家能与之相比。德国有位音乐评论家说：“莫扎特是魔鬼差遣到人间来的儿子。”莫扎特有着过人的记忆力，又擅长即兴作曲，因此他的有些作品起稿时根本用不着全写下来，反正都像电脑似的“储存”在他的脑海中，等到需要自己弹奏时，添上去便是。在莫扎特看来，音乐的表现犹如日常会话、谳认、背诵一样，容易的很。他还凭记忆写出了阿莱格里《求主怜悯歌》的每个音符，表现了他渊博的对位知识和才能。为此也轰动了当时的罗马。14 岁他在米兰亲自指挥欧洲最大的交响乐队，演奏他的正歌剧——《米特里达特》，一鸣惊人！荣获罗马教皇的勋章。15 岁时，他已创作了 20 个交响乐和 6 部歌剧……美妙的乐曲就像泉水一样不断地从莫扎特笔下涌泻而出。

莫扎特不仅是一位“行云流水”的钢琴家，也是一位造诣高深的提琴演奏家、作曲家，他的才华就像飞向地球的新星一样越来越明亮。他被誉为“音乐神童”蜚声国内外。

莫扎特那独特的艺术创作近 600 首之多，其中交响曲有 49 首，钢琴协奏曲 25 首，小提琴协奏曲有 6 首，室内乐的创作也非常多，从三重奏到八重奏、九重奏等等，光是弦乐四重奏就有 28 首。歌剧《费加罗的婚礼》、《唐璜》、《魔笛》是他的代表作，是她们使德国的歌剧达到了顶峰！

莫扎特精通音乐艺术的所有形式，是最有才能的音乐家，被当时欧洲的人们称为“18世纪的奇迹”。但在那个时代，音乐家仅是贵族的音乐奴仆。正当他在创作成熟的顶峰时，却因贫病交加，带着他那未完成的“震魂曲”孤独地走向他生命的终点。

1791年12月5日，这位被奉若神明的音乐家在维也纳去世。没有人为莫扎特送葬，唯有纷纷扬扬的大雪被寒冷的北风呼号着伴他葬在穷人的公墓里。当莫扎特的妻子病有好转，两个星期后可以下床了，来到墓地竟没有找到亲人的遗体。

莫扎特短短的一生，是天才加勤奋的一生。正如他所说：“人们认为：我的艺术创作是轻而易举得来的。这是错误的。没有人像我那样在作曲上花费了如此大量的时间和心血。没有一位著名大师的作品我没有再三地研究过。”这就是不朽的天才——莫扎特。

52. “他不是小溪，而是大海”

——被世人称为“音乐之父”的巴赫

巴赫是德国作曲家、管风琴家。

在 17 世纪和 18 世纪的近 200 年中，巴赫家族中曾诞生了许多杰出的音乐家，其中最著名的就是被世人称为“音乐之父”的巴赫。

1685 年 3 月 21 日巴赫诞生于德国爱森纳赫市的一个音乐世家。从小随父亲学习音乐和小提琴，获得良好的音乐教育。九岁时母亲不幸去世，第二年父亲也相继去世。这时，在奥德尔夫担任风琴手的大哥把他带去抚养，并指导他学习古钢琴。不久，巴赫就表现出极热烈追求学习音乐的欲望，他大哥教他弹古钢琴仍不能使他满足。他曾把大哥心爱的乐谱偷出来，在深夜就着微弱的月光抄写，足用了半年时间才把谱子抄完。巴赫在奥德尔夫中学学习了拉丁语、希腊语及神学。由于他嗓音条件好，十五岁时，在龙尼堡的教堂唱诗班当了一名歌手。十八岁，他担任了宫廷乐手。后来教会发现了他那非凡的音乐才能，破格以高薪聘他为管风琴师。从此，他更加日以继夜地练琴、作曲。

巴赫勤奋好学。假日，他常常步行到汉堡去听著名的管风琴家的演奏，到塞雷去观看法国音乐家的演出。对音乐是那样的执著。他总是认真学习、精心研究前辈和同行们的音乐作品。1714 年他成了小提琴的主奏者，不久又升为乐团的首席演奏者。为了更好地掌握乐器的性能、理论及研究意大利音乐，他还经常到各地去演出。他写出了著名的《d 小调管风琴托卡塔曲与赋格曲》、《a 小调前奏曲与赋格曲》、《c 小调前奏曲与赋格曲》以及宏伟的《帕萨卡里亚舞曲》等。

巴赫是一位伟大的艺术家。他一直在努力征服音乐艺术的各个领域。他不仅以技艺精湛的管风琴师而闻名，他精通作曲技术理论。他的音乐作品浩如烟海。除歌剧外，有管弦乐作品、室内乐作品、键盘音乐作品、管风琴作品以及清唱剧、弥撒曲等，包括了当时所有的形式和体裁。约有五百首音乐杰作，属于钢琴音乐范畴的有二百多首。

巴赫在音乐上的最大贡献之一是他实践并确立了平均律的理论。他写的两册《平均律钢琴曲集》包括代表 24 个大小调的前奏曲和赋格，不仅体现了复调艺术的最高境界，对音乐的发展起了巨大的推动作用。后人评论说：“此平均律不只是巴赫艺术的金字塔，而且也是全音乐史上不朽的杰作。”还说：“平均律钢琴曲的价值不是在数千人的大音乐厅演奏所能表现出来的，而是一个纯朴的音乐家默默一人朝夕研究而精选的音乐。”是音乐世界的珍品。

巴赫是一位出色的演奏大师，他对探索键盘上的所有技巧很有兴趣。所以巴赫的另一大贡献是完善了钢琴演奏中指法的运用，丰富了钢琴艺术的表现力。他能通过运用音栓和踏板展示乐器的不同音色；通过联接装置，能在演奏单音的快速乐句时发出八度的音响，从而使乐句更加辉煌。此外，是巴赫创立了复调音乐的最高形式——赋格曲。这是以模仿对位为基础的一种相当自由的形式，它将作曲家的熟练技巧与其想像力、情感和丰富的装饰法结合起来，形成了音乐艺术中的一种类型。为新的宗教音乐创作开辟了新路。巴赫的音乐创作构思宏伟，寓意深刻，技艺超群，具有丰富的世俗情感和大胆的革新精神。贝多芬曾惊呼：“他不是小溪，而是大海。”

1748 年起，巴赫的视力减退，手术后双目失明。于 1750 年 6 月 28 日在莱比锡逝世，他被安葬在圣·约翰教堂的墓地。

巴赫生前作为演奏家曾得到普遍赞赏，而他的音乐创作，直到他死后将近八十年，即 1829 年门德尔松首次演出了他的《马太受难曲》后，才引起社会上音乐家的关注：肖邦在举行音乐会之前，必练巴赫的作品；李斯特将巴赫的一些管风琴曲改编为钢琴曲；舒曼是巴赫协会的创始人之一。公认巴赫为古典音乐的创始人，从而在欧洲获得“音乐之父”的称号。

53.他身上闪耀着神奇的火花

——“歌曲之王”舒伯特

在 19 世纪初叶的音乐名城维也纳，继海顿、莫扎特、贝多芬等伟大音乐家之后，又出现了一颗灿烂的音乐新星——作曲家弗朗茨·舒伯特。

1797 年 1 月 31 日，舒伯特诞生于维也纳近郊赫田塔尔的一个平民家庭里。母亲是一位女仆，父亲是位爱好音乐的小学校长，家里常常聚集一些音乐爱好者演奏音乐，使舒伯特从小受到音乐的熏陶。8 岁时，他随父亲学习小提琴，跟哥哥学习钢琴。9 岁那年，舒伯特加入了宫廷合唱团，又跟合唱指挥霍尔策学习音乐理论和风琴演奏。舒伯特 11 岁时，就以出色的童声担任了教会合唱队的歌手兼小提琴演奏。以后，他又考进了教堂的合唱团寄宿学校，在那里得以免费住宿、学习。在学校乐队中，他担任首席小提琴手，并常被邀请担任指挥，对音乐创作他也有着浓厚的兴趣。十四岁时，他创作了第一首歌曲——《哈加的悲歌》。但由于生活贫困，连作曲用的谱纸也买不起。他常常苦于没有钱买谱纸而自叹：“如果有钱买谱纸我就可以天天作曲了。”

少年时代舒伯特所显露出的音乐才能及他那漂亮的童高音，曾使他的老师们大为惊讶。有一位老师说舒伯特好像是“直接从上帝那里学习的”。

1813 年，16 岁的舒伯特为了减轻父亲的经济负担，便离开了学校生活，到他父亲所在的学校当助理教师，教授私人学生弹钢琴，业余时间作曲。他喜欢歌德的抒情诗，17 岁时，就为歌德的诗句谱写了动人心弦的《纺车旁的玛格丽特》，而且只用了一个下午的时间。在 1815 年，他竟写出了 144 首歌曲。依据歌德的诗所写的曲子就有 30 首，其中《魔王》是他最出色的具有戏剧性的歌曲之一，而且也是只用了几个小时写成的。这位 18 岁的奇才创作的首首《魔王》竟成了浪漫主义历史上的一个里程碑。

舒伯特不停地创作了大量的歌曲。他几乎是以自我摧残的紧张强度源源不断地倾注出了一条条动人的旋律。有时一个早晨就能写出五六首歌曲。据记载，在 1815 年 10 月 13 日的一天内，他竟写了 8 首歌曲。他的朋友说：“舒伯特碰到的每一件事情都变成了歌曲。”他所创作的歌曲有一些像民歌一样广泛传唱，还有一些则是最为精致的作品，像《野玫瑰》、《鳟鱼》、《菩提树》、《小夜曲》等歌曲都是沁人肺腑的旋律，至今在世界上广为流传。正如贝多芬所说：“舒伯特身上闪耀着神奇的火花！”

舒伯特生活在 18 世纪后期的古典主义和 19 世纪的浪漫主义的过渡时期。他的作品中，交响风格继承的是古典传统，而创作的歌曲和钢琴曲都完全是浪漫主义的。他尤其擅长室内乐，他创作的弦乐四重奏、《鳟鱼五重奏》和两首为钢琴、小提琴、大提琴作的《三重奏》，以及他那卓越的《C 大调五重奏》都带有真正的舒伯特的印记。他在日记中说过：“我的音乐作品是从我对音乐的理解和对痛苦的理解中产生的，而那些从痛苦中产生的作品，将为世人带来欢乐。”（1824 年 3 月 27 日记）《C 大调交响曲》是舒伯特创作的高峰，代表作还有《春之信念》、《b 小调交响曲》（即《未完成交响曲》）等。最能代表舒伯特的乃是他那洋溢着青春才华和清新诗意的抒情的歌唱性旋律，声乐套曲《美丽的磨坊女》、《冬之旅》都是浪漫主义题材，是声乐套曲的典范。他那绝妙的抒情性使得李斯特称他为“前所未有的最富

诗意的音乐家 ”。

舒柏特是贝多芬的崇拜者和知己，贝多芬的葬仪举行时，他曾亲自持火炬送殡，并从此闷闷不乐。贝多芬去世 18 个月后，1828 年 11 月 19 日，年仅 31 岁的舒柏特，终因生活贫穷、患病得不到充分治疗，追随贝多芬而去。

舒柏特的一生，是备受剥削和折磨的一生，是坎坷潦倒的一生。他的兄弟及朋友们依照他的最后愿望，把他安葬在他最崇敬的大师贝多芬的墓旁。现在，这两位音乐伟人的铜像并立在音乐名城维也纳的广场，流芳百世！

舒柏特是 18、19 世纪以来第一个以优秀歌曲创作闻名于世的音乐家，在他短短的一生中创作了 600 多首歌曲，均为永恒的旋律。人们称舒柏特为“ 歌曲之王 ”。

54. 他始终保持着一颗忠于祖国的心

——“钢琴诗人”肖邦

被世人称为“钢琴诗人”的波兰作曲家肖邦，1810年3月1日诞生于波兰华沙附近的热里亚佐瓦·沃利亚。

肖邦自幼喜爱家乡的民间音乐。小小年纪就能弹琴、写诗并作曲。天资超人。7岁时发表了他的第一首作品——g小调波兰舞曲。8岁开始登台公演，被称为“小钢琴手”。14岁，获得亚历山大帝颁赐的钻石戒指，并出版了他的作品——《c小调轮旋曲》。16岁时，肖邦考入华沙音乐学院学习作曲。19岁时，肖邦的父亲让他第一次出国，在柏林举行了演奏会，这时，不满20岁的肖邦已成为华沙公认的钢琴家和作曲家。

1830年，年轻的艺术家肖邦听从音乐学院院长的建议，动身去闯天下。临行前，他的同伴们为他唱了一首告别大合唱，赠送给他的礼物是盛满了波兰泥土的银杯……望着这一切，肖邦掉泪了……从此，他再也没回到那沦于异族手中的祖国。

1831年9月，肖邦来到巴黎。这里是19世纪30年代新浪漫主义的中心。肖邦结识了音乐家李斯特、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，以及画家德拉克洛瓦等。他与这些知识分子交往中不但成了朋友，而且也深受他们的影响，使他的音乐创作也不断升华！

肖邦是位多愁善感的人。在异国他乡，常常思念自己的祖国，对祖国的热爱之情，也常在自己的音乐创作中流露出来。他用波兰特有的玛祖卡舞的节奏写出了50多首乐曲，其中大部分作品反映了他对被侵占的故家园的怀念，对民族独立的期望。他创作的四首钢琴叙事曲：《g小调叙事曲》（1835年）、《F大调叙事曲》（1839年）、《^bA大调叙事曲》（1842年）和《f小调叙事曲》（1842年），既是具有宏大结构的史诗，又像是游吟诗人讲述的传奇，有力地表明了他那大胆的革新精神。肖邦的圆舞曲，既反映了沙龙里的鲜艳色彩和娇姿媚态，更是名符其实的心灵舞曲。在玛祖卡舞曲中，充分显现了他青少年时代在家乡所见到的理想的景色。他写的夜曲，带有各种不同的忧郁色彩，他写的前奏曲有长有短，几乎都是幻想的片断。他的练习曲成为教学用的最好文献。他那迷人的旋律告诉学生：“必须让每个音符都歌唱起来。”他创作的即兴曲又是那样的奇异而又变化莫测……他的每一首作品都赋有浓厚的诗情画意，圆满无缺。肖邦不愧是浪漫主义时代最有创造性的艺术家之一。著名的德国作曲家舒曼称赞肖邦的音乐像“藏在花丛中的一尊大炮”，大声赞美肖邦：“真是天才！”

肖邦是唯一把他的创作生涯集中于钢琴上的大师。他的音乐作品有钢琴协奏曲两部，钢琴奏鸣曲三部，以及玛祖卡、波洛涅兹、圆舞曲、练习曲、前奏曲、夜曲、即兴曲、诙谐曲和叙事曲等大量钢琴独奏曲。每一部作品都注入了丰富而强烈的诗意！钢琴表现了他的喜悦与悲伤，他也让钢琴这个既笨重又机械的乐器唱起来，跳起来了！对于现代钢琴风格的形成肖邦的功绩是不亚于任何其他音乐家的。

肖邦患有严重的结核病。他在临终前曾嘱咐大姐，一定把出国前师生赠送他的银杯中盛着的波兰泥土洒在他的坟上，把心脏带回祖国去。1849年10

月 17 日，肖邦在巴黎，在他的弟子古德罗的怀中去世。

遵照肖邦的嘱咐，他的亲人将他出国前师生赠他的银杯中盛着的波兰泥土洒在了他的坟上，把他的心脏送回了祖国。

55. 圆舞曲之王

——小约翰·施特劳斯

圆舞曲来源于德国、奥地利高原地区的民间舞蹈及其音乐——“连德勒”。“连德勒”是四三拍子或八三拍子的徐缓的民间舞曲，由两个八小节的段落组成，这两个段落各自要反复一遍或几遍。十七十八世纪，连德勒舞曲传入维也纳的宫廷。由老约翰·施特劳斯及兰纳创立，并由小约翰·施特劳斯将其发展至高峰的维也纳圆舞曲，就是从连德勒舞曲演变而来的。与连德勒相比，维也纳圆舞曲较为华丽、活泼优雅，快速的三拍子节奏富有弹性，使人感到轻柔、愉快。

约翰·施特劳斯的祖父曾在维也纳经营舞厅。他的父亲老约翰·施特劳斯写有150首以上的圆舞曲，并与作曲家兰纳一起奠定了维也纳圆舞曲的基础。他的3个儿子也都是乐坛上创作圆舞曲的知名人士。因此，老约翰·施特劳斯被人们誉为“圆舞曲之父”。而被人们称为“圆舞曲之王”的则是在圆舞曲创作方面的成就大于父亲的小约翰·施特劳斯。

小约翰·施特劳斯1825年10月25日出生于音乐之城维也纳。从他呱呱坠地的那天起，就受到音乐的熏陶。7岁时他已能按着成人的舞步写出了第一首圆舞曲。父亲特别喜欢他，又怕他将来会跟自己一样，一辈子为应付演出而疲于奔命。因此，父亲曾极力反对儿子学习音乐，他想让小约翰去工艺学校学习，然后去做一名银行职员。母亲却支持儿子的志趣，为小约翰·施特劳斯请了音乐教师，教他小提琴演奏及学习音乐理论，使小约翰的音乐修养得到全面提高。1844年，19岁的约翰·施特劳斯组织了自己的乐队——一支仅有十五名演奏员的乐队，开始独立从事音乐活动。先后在法国、意大利、俄国、美国等地公开演出。后来又与父亲的乐队合并，巡回演出于奥地利、波兰、德国各地，并取得了极大的成功。从而也确立了他那具有世界声誉的轻音乐作曲家、指挥家、小提琴演奏家的地位。其中，他以轻音乐作曲的成绩最为突出，尤以维也纳圆舞曲的比重为大，艺术上最为成功。

作为维也纳圆舞曲的代表人物——约翰·施特劳斯的音乐创作编号达498首，深受人们的喜爱。在他的家乡，无论是从行人的口哨声中，还是舞会的演奏中，都能听到他那熟悉的乐曲。正像法国著名作曲家德彪西所说：“施特劳斯从不会去写一个维也纳人听不懂的音符，他永远是合时宜的，永远使人感到有趣。”在他的作品中，《蓝色的多瑙河》、《维也纳森林的故事》、《皇帝圆舞曲》等都是人人能哼上一两段的曲子。

约翰·施特劳斯还写有十七部轻歌剧，其中《蝙蝠》、《吉普赛男爵》、《阿里巴巴和四十大盗》等为代表。

由于约翰·施特劳斯对圆舞曲的传播和发展所起的重大作用，人们把他誉为“圆舞曲之王”。

1899年6月3日，74岁的圆舞曲之王在维也纳去世。

56. 不停地奋斗、拼搏

——“乐圣”贝多芬

德国作曲家贝多芬是维也纳古典乐派向浪漫主义乐派过渡时期的代表。1770年12月16日，贝多芬生于波恩，1827年3月26日在维也纳逝世。他的一生是光辉奋斗的一生。

贝多芬从小就表现出非凡的音乐才能。他的父亲也曾想把他培养成莫扎特式的神童。4龄童的贝多芬便开始随父亲学习钢琴和提琴。他不停地弹啊，练啊。人们都已入睡，唯有那日夜永不歇息的莱茵河伴随着他的琴声。在父亲的打骂声中，小贝多芬弹练了4个春夏秋冬，终于在艰苦顽强的苦练中获得了成功。8岁时，贝多芬开始登台演出，就轰动了整个音乐城。只是家庭生活所迫，他那幼小的心灵已浸泡在贫困、忧愁和辛酸的苦水之中。11岁辍学，开始工作赚钱养家。他仍不忘练琴、作曲。12岁时出版了他创作的一套变奏曲。13岁担任宫廷乐队羽管键琴手，14岁便任宫廷第二管风琴师。少年的贝多芬在不停地奋斗、拼搏！

1787年春天，年轻的贝多芬第一次来到欧洲的音乐名城维也纳，拜见了他所敬仰的莫扎特。莫扎特正在写歌剧，虽然忙碌不堪，还是很高兴地接见了贝多芬。莫扎特给了他一个主题音乐，贝多芬便面向钢琴，来了一场即兴的演奏。当莫扎特听了贝多芬那辉煌的即兴演奏后，大为赞赏并感叹地说：“留心这个贝多芬，他将会轰动全世界的。”

莫扎特与贝多芬虽只是见过一面，却使贝多芬成为他终生一贯的尊敬。贝多芬曾说：“我自认是莫扎特的最大的崇拜者之一，而我的崇拜将终生不渝。”

1792年奥地利音乐大师海顿路过波恩，接见了贝多芬。看了他的作品后建议贝多芬去维也纳深造，并表示愿意收他为学生。于是，22岁的贝多芬第二次来到维也纳，师从海顿学习作曲。后来他又转入著名的音乐理论家阿尔布雷希茨贝格尔学习对位法，跟意大利歌剧作家萨列里学习歌曲写作，受到严格训练。在以后的日子里，贝多芬完成了数量惊人的佳作。

1795年，25岁的贝多芬出版了他的第一号作品——三首为钢琴、小提琴和大提琴演奏的三重奏。后来又出版了《悲怆》奏鸣曲、《月光》奏鸣曲，还有辉煌灿烂的被罗曼·罗兰称为“白色奏鸣曲”的《黎明》奏鸣曲，还有热情洋溢，如浪涛汹涌、一泻千里的《热情》奏鸣曲，列宁曾称之为“绝妙的、人间所没有的音乐”。这些作品都成为钢琴音乐的不朽之作。

贝多芬认为交响乐是向人类致词的理想手段，他使用交响曲来表现生活。他写了九部交响曲，每一部都是具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。贝多芬成为音乐最高级的建筑师。他那具有时代气息的优秀作品，给人类音乐文化宝库留下了许多闪闪发光的珍品。如交响曲《英雄》、《命运》、《田园》、《爱特蒙特序曲》及《第九交响曲》等等，至今仍给予我们莫大的感奋，使我们在人生的坎坷道路上获得无比的力量。

贝多芬的一生是光辉奋斗的一生。当他17岁时，母亲就去世了。他边求学边工作。通过朋友的推荐，他曾进入波恩有名望的布罗伊宁夫人家庭任音乐教师。他在此接触到许多思想进步、学识渊博的教授、学者及政府中的

一些较开明的人物。他们常在那里谈论政治、哲学、艺术，使贝多芬受到法国资产阶级革命的启蒙思想教育，使他树立了艺术要服务于善良、正义和人道主义的艺术观。

贝多芬受法国大革命的强烈影响，表现在他的不少作品都反映了资产阶级的革命热情。他的第三交响曲《英雄》，就是从法国大革命得到鼓舞而作，本来是献给拿破仑的，但由于拿破仑称帝，使贝多芬愤怒地改变了主意，题词为“献给理想中的英雄”。那就是全人类中坚强、正义的人们。他曾说：“我的艺术应当只为贫苦的人造福。”“我是为人类酿造美酒的巴克斯（即希腊神话中酒神的别名）。不管是谁，真正理解了我的音乐就能从别人带给他们的悲惨中解脱出来。”贝多芬还说过：“一定要真正了解人民的痛苦，才能了解我的音乐。”

贝多芬爱憎分明，刚直不阿。他是所有音乐家中最遵守原始性的孤立以及最具顽傲不屈个性的一位作曲家。他对作品的每一个动机、主题都反复琢磨，千锤百炼才最后成章。是他创造了一个英雄时代的音乐，用人们难以忘怀的音调全力颂扬他那“人有权决定自身命运”的时代脉搏。他通过言论和音乐作品来为共和理想奋臂呐喊，从不屈服，从不低头。贝多芬一生中最悲惨的遭遇是耳聋，就在他耳朵全聋以后，仍以惊人的意志和毅力坚持创作和工作，毕生不懈。他终于又写出了最伟大的《第九交响曲》，他又一次为人类找到了光明，找到了欢乐，为欧洲音乐史增添了最光辉的篇章。

贝多芬是法国大革命的拥护者和崇拜者，也是海顿和莫扎特的后继者。他不仅写出了最美的音乐，在音乐史上起了继往开来的巨大作用，而且，他集古典乐派之大成，开浪漫乐派的先河，对近现代世界音乐的发展有着深远的影响。贝多芬获得了“乐圣”的尊号。

57. 多才多艺的音乐家

——圣桑

小同学都喜欢听管弦组曲《动物狂欢节》，你是否还记得音乐中万兽之王在咆哮？骡子在奔跑？乌龟在钢琴缓慢轻柔的和弦背景上有气无力地爬行？听着单簧管的几声咕咕，似从密林深处传来的杜鹃啼鸣……这些似真的动物声音，原来均是出自多才多艺的法国作曲家——圣桑的笔下。

圣桑是法国著名的作曲家、钢琴家、管风琴演奏家和指挥家。1835年10月9日他生于法国巴黎。他的父亲曾是法国内政部的官员，在他刚刚出生两个月，父亲就因病去世了，圣桑在母亲和祖母的照料下成长。年幼时的圣桑对声音异常敏感，喜欢听时钟报时的 声和水快烧开时茶壶里的“歌唱”。圣桑3岁就随祖母学弹琴，5岁开始作曲，11岁时他就登台演奏莫扎特和贝多芬的钢琴协奏曲了。

圣桑13岁时，以旁听生的身份进巴黎音乐学院学习管风琴演奏。有一次，老师让班上的同学回课，他们谁也弹不出应该准备回课的曲目。这时，圣桑坐到了庞大的管风琴旁，他准确无误地将这首曲子弹出来了。老师非常高兴，立即让他转为正式学生。15岁时，圣桑又进作曲班学习。

圣桑多才多艺，是一个风趣幽默的法国人。自学生时代他的兴趣就十分广泛，除阅读古典名著外，他还向私人教师学习拉丁文、希腊语。圣桑爱好自然科学，特别是天文学、考古学和哲学。他不但写剧本、写诗，也写一些有关天文学的论文，他还是一个业余水彩画家。

圣桑的作曲范围不但广阔，而且作品很多，他创作有多达170部的各种体裁、形式的音乐作品，赢得了人们的喜爱。特别是交响乐和管弦乐作品。由于圣桑能较娴熟地继承和掌握古典传统的创作技巧，并熟悉当时各新的音乐流派在创作技巧上的发展与探索，因此，他的音乐创作有着广阔的天地。圣桑曾说：“我生活在音乐中就像是鱼儿生活在水里一样。”他感到自己写音乐、搞创作犹如苹果树结苹果，是十分自然的事。圣桑写出的音乐作品多属舞曲性，清澄而富有韵律。

圣桑的一生饱受结核病之苦，而且性格比较神经质，独身到老。圣桑喜欢飘然的旅游。1886年2月，他尝试从捷克首都布拉格到维也纳的音乐之旅，同时也兼修练身体。途中，在奥地利的克尔蒂姆小镇度过狂欢节，他受当地朋友杰利斯特、夏尔·鲁布克的要求，在狂欢节最后一天的音乐会上发表了著名的管弦乐组曲——《动物狂欢节》。组曲由13首标题小曲和终曲组成，以他那丰富的想象力及其纯熟的技法，将一些大师的名曲揉合在其中，通过两架钢琴与9件其他乐器演奏，并以夸张变形的手法，塑造和表现了各种动物的特征，也对当时的音乐生活做了善意的戏谑和尖刻的嘲笑。通过音乐演奏，使人们进一步欣赏、熟悉各种乐器的性能及它们所描绘的动物的音乐形象。

圣桑，这位多才多艺的音乐家足迹自欧洲大陆到西亚北美或者非洲，从斯堪底纳维亚半岛到缅甸、泰国，他到处去演出、指挥、独奏和创作。他还为乌拉圭写作了国歌。圣桑一直在不停地工作。1921年12月16日，他以86岁的高龄客死于阿尔及利亚的阿尔及尔城。人们仍在怀念着这位多才多艺的音乐家——圣桑。

58. 20 世纪的帕格尼尼

——海菲兹

海菲兹是当代世界十大小提琴演奏家之一。

1901 年 2 月 2 日，海菲兹出生于立陶宛的维尔纳城。父亲曾是维尔纳交响乐团的首席小提琴手。海菲兹从小聪慧过人，3 岁便开始随父亲学琴，4 岁进维尔纳的音乐学校学琴，5 岁便登台演出，8 岁时毕业于维尔纳音乐学校，随即考入彼得堡音乐学院，随奥尔学习，深受老师的赏识。1911 年 4 月 31 日，海菲兹在彼得堡做首次公演，获得了极大的成功。从此，海菲兹先后到敖德萨、基辅、巴甫洛夫斯基、柏林、莱比锡、维也纳、挪威、瑞典、丹麦等地与各地的交响乐团合作演出，名声大噪。

苏联革命爆发后，海菲兹全家为了逃避动乱，迁居美国。1917 年 10 月 27 日下午，年轻的海菲兹在纽约的卡内基大厅做赴美的首次公演，便轰动了整个纽约。当时的报刊、杂志纷纷报道，称海菲兹是“一位出类拔萃的伟大提琴家”，“他以光彩而柔和的音色、馥郁而醉人的甜美……一种无与伦比的技巧在演奏”。尤其对他演奏的帕格尼尼的《第 24 首随想曲》给予了最高的评价：“此曲只应天上有。”称他为“神弓海菲兹”。

许多世界杰出的艺术家也都对海菲兹推崇备至，给予他极高的评价。提琴家舍林曾称海菲兹是“提琴之王”，大卫·奥依斯特拉赫说：“天下有无数提琴家，而真正的提琴家却是海菲兹。”指挥家托斯卡尼尼长期与海菲兹合作演出，他认为“海菲兹是唯一能演奏得完整无缺的艺术家”。英国当代大文豪、幽默大师肖伯纳，因为海菲兹在演出中从未拉错过一个音，有一次，他半开玩笑地跟海菲兹说：“海菲兹先生，你是否能拉错一个音，以表示你是一个人，而不是一位神呢？”许多作曲家也敬仰他的艺术，把特地创作的提琴协奏曲呈献给海菲兹……

海菲兹是如何取得这样辉煌的艺术成就的呢？他说过：“要把音乐解释准确，首先必须消除和克服技术上的困难。”“对于我，练习是将两者放在一起的混合物”，“在我达到任何目的以前，必须将两者结合起来”。由此，他演奏上的最大特点是：“宏伟而严谨的格局，光辉精确的技巧，委婉动人的表情以及精致细巧的形式于一身，使艺术达到了高度的完美。”他总是永无止境地对艺术进行着攀登、探索。

海菲兹从 60 年代早期便脱离了舞台演出生活，转为提琴教育而精心地耕耘着。他不希望别人以他过去的功绩，把他像佛一样供奉起来，在他 80 高龄时仍老当益壮地向世界宣称：“我还有用，我还有时间！”

海菲兹一生中举行过上千次的音乐会，行程达 200 多万英里，录制出版了近千张唱片，改编了数以百计的提琴曲，教授出享有国际声誉的提琴家……他为世界的提琴事业做出了巨大的贡献。海菲兹不愧为“20 世纪的帕格尼尼”。

舞 蹈

59. 人体动作的艺术

——舞蹈的艺术特点

舞蹈是一种人体动作的艺术。凡是借着人体有组织和有规律的动作，通过作者对自然或社会生活的观察、体验和分析，然后用精练的形式和技巧，集中地反映了某些形象鲜明的人物和故事，表现个人或者多数人的生活、思想和感情的都可以称为舞蹈。

由于舞蹈是在一定的空间和时间内，以身体动作过程来展示心灵、表达思想感情的艺术，所以它兼有时间艺术（如音乐）和空间艺术（如美术）二者之特长。虽然舞蹈的基本属性属于表现艺术的门类，但由于它又具有较强的造型性，而且在其发展过程中又紧密地与文学、戏剧结合在一起，所以从某种程度上来说，它也是再现的艺术。舞蹈的这些综合性的艺术特点，就使它有了有别于其它艺术的独特之处。

艺术起源于劳动。原始人的生产劳动是创造音乐与舞蹈艺术的基础，劳动的动作是原始舞蹈动作的源泉，人体动作是舞蹈最基本的语言，它们均来自于劳动，所以从根本上说舞蹈艺术是劳动的产儿，是劳动者创造的。

人为什么要舞蹈呢？

公元2世纪基督教诺斯替教派的赞美歌词中写道：“谁不跳舞，谁就不懂得生活。”

人是有感情的，人的感情总是通过眼神、面部表情和身体动作以及语言表现出来的，而舞蹈恰好是身体的语言，是动作的艺术，舞蹈既可以使人们的感情得到寄托，又可以得到充分的表达，并借以与他人得到沟通，所以，人们无论在何时何地，无论喜怒哀乐，都愿舞之蹈之，用以渲泄自己的情感。

正因为舞蹈艺术具有生动感人的特点，所以它成了人们进行自我娱乐和自我教育的最好工具。它可以通过活生生的形象的描绘，帮助人们去认识现实生活和历史的规律，以它的感染力培养人们良好的道德情操和高尚品质。在工作之余，用舞蹈作为一种有益的文娱活动，可以使人得到健康的娱乐和美的享受，借以提高和激发我们在学习、劳动、工作、生活中的热情。

60. 舞蹈的创作之源

——文学与舞蹈的关系

舞蹈是用人体动作和姿态来表现生活的，而文学是用语言文字来描述生活的，这是它们主要的区别。但是，二者在对待生活的认识上又是一致的。

文学创作是作者对现实生活有了真情实感，通过作家的想象和文笔技巧才能表现出人们的生活、思想和感情。舞蹈也是如此。在舞蹈创作上，有时必须通过文学创作的“思路”和丰富的想象，才能从生活基础上激发情感、创造形象。抓住了这个“思路”，往往就能把握舞蹈表情上动作的抑扬顿挫、轻重缓急、刚柔粗细，还有各种各样的具体表示：同意、否定、疑问、命令、恳求、惊叹、威胁等等，来表达各式各样的感情。因此，舞蹈家必须经常吸收文学作品中生动丰富的生活内容和严密紧凑的结构，从中获取舞蹈创作上的结构和形象。世界上的很多舞蹈经典名作，是从文学名著改编而来，如著名的芭蕾舞剧《天鹅湖》、《罗密欧与朱丽叶》、《唐·吉珂德》（图2）、《巴黎圣母院》等。

每个舞蹈、舞剧的创作，编导们也总是从写文学剧本开始，由它为基准再根据音乐伴奏的效果去编去创形体动作。

反过来说，在我们日常生活中，常常有许多难以用语言文字明确表达的思想感情，用人体的动态反而可以简单明了的表达出来。比如举手、投足、挤眉弄眼、耸肩、拍掌、握手等动作，在使用恰当时，往往胜过文学语言的效果。特别是那些复杂的眼神和面部表情，往往表现了微妙的内心变化，在语言文字“难以言表”时，直观的表情动作却可以准确、深刻的表达思想感情。它获得了比文学语言更理想的效果。

也就是说，好的舞蹈和舞剧，产生于好的文学作品。而且把文学作品变成视觉和听觉的综合艺术，弥补文学表现上无法解决的缺陷，突破文学作品在感情和想象上的文字局限性，从而达到一个新的境地。

这就是文学与舞蹈这两个姊妹艺术之间既有共同点，又有不同点，各有所长又各有局限，相互影响又相互依存的辩证关系。

61. 舞蹈是运动的绘画

——绘画与舞蹈的关系

为什么说绘画是静止的舞蹈，舞蹈是运动的绘画呢？这是因为这两种艺术都是用线条和色彩来描写生活的。绘画用画面上的色、线、形来表现生活中的运动现象，舞蹈却是把静止的绘画活动起来，用动的线条和节奏连接着一幅幅的画面，使绘画的素材活生生地表现出来，深刻地印到观众的心上去。

例如表现农民在田野劳动的内容，如果绘成图画，首先就要有画面构图上的设计，把要画的内容和事物运动的规律，即节奏、大小、强弱、快慢等对比形式表现在构图上，如果是在明媚的春天里劳动，画面上必然要出现一些波动的曲线和嫩绿色，展现无限的生命力。如果是在火热的夏天劳动，必然启用开放的线条和暖色；如果用沉重的灰色和杂乱的线条，则明显地是表现凄凉萧瑟和愤怒压抑的情感了。

同样是上述内容，如果用舞蹈来表现，同样也要启用各种不同的线条和色彩，与绘画相同。所不同的是：舞蹈不仅通过构图来表现，更重要的是用人体动作姿态去表现，依靠动作中形成的线条和节奏来表现，而且绘画是静止的线条而舞蹈中的线条是运动的。

由上可见，舞蹈与绘画有许多共同之处，因而也就相互影响。

近几年，我国的舞蹈学校为学生增设了绘画课，学生通过对绘画的构图、节奏、线条、色彩的分析和学习，从而借鉴其手法运用到创作和表演上来，受益匪浅。

纵观舞蹈发展史，有许多著名的舞蹈作品里的动作，都取材于绘画艺术。如著名的大型舞剧《丝路花雨》中的许多构想和动作，均来自敦煌壁画。不仅如此，绘画中的各种风格流派许多新颖的表现手法，对舞蹈的创新也影响极大，它打破了舞蹈创作上的公式化、概念化的陈旧模式，对开拓舞蹈艺术的新领域极有意义。

62. 一对孪生姐妹

——音乐与舞蹈的关系

舞蹈和音乐有一个共同的特性——擅长抒情而不擅长叙事。其不同点是：音乐是用声音来抒发感情，而舞蹈是用形体。舞蹈总是离不开音乐，与音乐紧密的结合在一起。这是因为舞蹈艺术的三大要素都与音乐有关。

自远古以来，我国就有“乐舞”之称。

舞蹈中的音乐是完成舞蹈作品中的艺术形象和揭示其主题思想的组成部分。舞蹈表现的情绪变化，是通过音乐的节奏、力度、速度来体现的。舞蹈正是在形体动作与音乐的旋律、节奏、速度、力度的有机结合中塑造鲜明的艺术形象。舞蹈与音乐的水乳交融关系，可以从“迪斯科”的产生中得到印证。实际上，“迪斯科”就是指的音樂，它节奏鲜明、强烈，令人坐立不安，颇有“催舞剂”的作用。根据“迪斯科”音乐即兴而舞的现象，广为流行，风靡欧美。于是，“迪斯科”也就成了舞蹈术语。

舞蹈艺术的发展史，使我们清楚地看到，音乐与舞蹈如同一对孪生姐妹，从立意到风格，从情调到节奏，从气氛到意境，都是水乳交融浑然一体，达到高密度的和谐统一，从而使人们的“听”与“看”互相充实，取得艺术享受的满足。如肖邦的钢琴曲为芭蕾舞《仙女们》编织了一个多么幽远、飘逸而深沉的意境。根据法国作曲家圣桑的音乐而创作的芭蕾舞《天鹅之死》，音乐与舞蹈结合得天衣无缝，那哀怨委婉的诗情画意尽蕴其中。这种音乐与舞蹈浑然一体的结合，构成了舞蹈艺术所具有的特殊表现力，也形成了舞蹈艺术是空间与时间兼备的艺术个性。在同一部音乐作品中的音乐与舞蹈，它们所担负的使命是共同的，都为创造同一艺术形象，抒发同一内心感情，介绍同一特定环境，向着同一目标而统一为一个整体，其统一的程度，势必将超越音乐与舞蹈两者自身的范围。这就是音乐与舞蹈这两种艺术门类之间维妙维肖的关系所在。

63. 祭祀与敬神

——朴素自然的原始舞蹈

原始社会的舞蹈在进入阶级社会前大体上有五种内容：

（1）反映劳动生产和与自然做斗争的舞蹈：如：伏羲氏的乐舞《风来》，是歌颂“网罟”的发明，提高了捕获率；神农氏的《伏犁》，用来歌唱丰收；反映狩猎情形的《狩猎舞》。

（2）反映男女爱情生活的舞蹈：《跳花》、《跳月》、《摇马郎》、《三月三》等等。

（3）反映战斗生活的舞蹈：《蚩尤戏》、《蚩尤舞》。

（4）颂扬民族英雄和部落领袖功绩的舞蹈：《弹歌》。

（5）反映宗教信仰活动内容的舞蹈：《龙舞》、《孔雀》、《百兽率舞》、《雩舞》。

原始舞蹈的形式一般很简单，接近自然状态，这是合乎艺术发展规律和原始社会物质基础的。原始舞蹈都是全氏族成员来参加的集体表演形式，服装、道具也仅仅是生活中的日用品及劳动工具、武器等自然形态的东西。音乐就是敲击石制工具发出音响节奏，动作也仅限于模仿鸟兽和劳动动作，朴素自然。

原始舞蹈与其它艺术一样，除了具有文化娱乐作用以外，突出的标志是它有明显的功利目的和实用价值，与现实生活有着紧密的联系。原始舞蹈的社会作用主要表现在：（1）传授生产经验和组织生产劳动，以此来再现劳动或狩猎过程，重复斗争胜利的感受和喜悦之情；（2）锻炼武士，教育后代。原始人在与自然的抗争中生存，恶劣的生存环境决定了他们必须有健康的体魄才能适应。原始舞蹈锻炼了人的坚强意志，使氏族成员团结一致为战胜自然造成的威胁而齐心合力。舞蹈中有关对鳏寡孤独要扶持，对失去劳动力的人要关怀，颂扬氏族团结一心等内容，已成为氏族社会道德教育的工具。

（3）医治疾病。原始人认为患病是神鬼在作祟，必须请巫师“跳神”驱鬼保平安。（4）“沟通神人”的桥梁。神能主宰一切是原始人的崇高信仰，因此原始舞蹈中的占卜、祭祀，以歌舞娱神的成份相当多，目的只有一个：企盼神灵保平安。

64. 娑婆女神与乐舞奴隶

——阶级压迫的产儿

虽然舞蹈艺术从一开始就有娱乐作用，但无人敢用这种神圣的艺术供自己享乐。娱神的舞蹈也仅仅是为“神”而不是为人。

舞蹈作为专门供人欣赏的表演艺术是在阶级社会以后才出现的，它是阶级压迫的产物。奴隶制社会实行“世袭制”、“终身制”以后，统治者有了至高无上的权力，奴隶主阶级对享乐也就产生了更多的追求，于是便把敬“神”的乐舞专供自己欣赏。这也是舞蹈艺术发展的必然，没有这段过渡，我国古代舞蹈就不可能达到汉、唐时代那样高度发展的水平。

为了提高舞蹈的表演水平，“娑婆女神”与乐舞奴隶应运而生。

上述两种人是专业的舞蹈演员。他们使原始舞蹈脱离了原始的单纯模仿的形式向着娱乐内容升华，创造出了奴隶制社会灿烂的舞蹈艺术，在提高舞蹈专业水平方面起到过重大作用。

众所周知，中国是礼仪之邦。西周时代的统治者为了掌管繁复的礼仪乐舞而制定出了乐舞教育制度。教育的对象是王室的贵族子弟。

西周王室的乐舞机构包括奏乐、歌唱、舞蹈及其它工作人员近一千五百人，它的主要任务是负责各种场合的演出，负责音乐舞蹈教育。这个机构可以说是我国历史上最早出现的音乐舞蹈学校。

“女乐”和舞蹈女教师也相继出现了。在战国时代的漆奁上就绘有“教舞图”：图中的女教师反卷双袖至肘部，手持教鞭，柳眉倒竖，额头皱纹显现，一副严师模样在认真执教，“高足”在两旁认真操练。想想看，战国时代就有了女教师教舞，我国的舞蹈艺术焉能不提高？

65. 舞艺高超、命如草芥

——历代著名舞蹈家

汉代有著名舞蹈家 4 人。她们是戚夫人、赵飞燕、李夫人、王翁须。

戚夫人是汉高祖刘邦的夫人，擅长跳楚舞。史书中记载：戚夫人善为翘袖折腰舞。这里所说的折腰并非是向后弯腰，而是难度极大的折侧腰。

楚舞的特点是飘逸、轻柔、热烈。

飘柔主要是指长袖、双袖在舞蹈时或如波回或如云动，或如飞虹或如烟起，其妙殆不可言。轻柔则是依赖于舞蹈动作的灵动迂纤，不僵不板，得力于舞腰的纤细灵活。

赵飞燕乃是汉成帝的皇后，能做掌上舞，轻捷如燕故得芳名飞燕。她擅长的舞步——“躑步”，走起来似飘浮在地，如同人手拿着花枝颤颤然，柳若轻盈，莫可名状。飞燕腰骨纤细，是名符其实的杨柳细腰，深得成帝宠爱。

李夫人是汉武帝的夫人，是当时乐府协律督尉李延年的妹妹，“妙丽善舞”。曾被颂为：北方佳人。“一顾倾人城，再顾倾人国，宁不知倾城与倾国，佳人再难得。”

王翁须是汉宣帝的母后，自幼学舞，曾在贵族家学艺，被汉武帝太子使者选入长安太子府表演舞蹈，后嫁史皇孙。

以上几位著名古代舞蹈家都是出身平民百姓家，由于舞技高超被幸运选入宫廷，后又嫁皇亲国戚，成了皇后、夫人，享受荣华富贵。但她们的下场却极其悲惨。有的被残害致死；有的被迫为主殉难；有的被令自杀而死。她们的不同遭遇充分体现了艺人、女人在封建社会里命如草芥的社会地位。

由于她们对舞蹈艺术的卓绝贡献，功不可灭，被载入史册。

唐代从事专业乐舞的代表人物有：公孙大娘，她以优秀舞伎而著称；有善舞《凌波曲》著称的谢阿蛮；有善跳悲歌《何满子》的沈阿翘；有多才多艺的编导李可及，还有善长歌舞的杜红儿、家伎窈娘、小蛮、秦娘、紫云。善舞《拓枝》的那胡、箫炼师、灼灼，另有中原的著名音乐家白明达，舞蹈家安叱奴，被人称为“胡旋女”、“胡腾儿”拓枝伎的舞蹈家们。

上述专门从事乐舞的艺人们，为我国古代舞蹈艺术的发展起到了巨大的推动作用。她们努力钻研创造了丰富多采、技艺高超的乐舞，做出了突出贡献。

尤其是唐代乐舞，由于唐代政治局面相对稳定，经济繁荣，各族人民聚集中原，形成了各族乐舞大交流的局面：妙乐笙歌、婆娑曼舞，舞蹈家们相互吸收融化，把古代乐舞推向了鼎盛时期。

66. 梅兰芳、戴爱莲

——再现敦煌艺术的前驱

敦煌壁画中的乐舞被评论家们誉为中古时代我国乐舞的博物馆。它不仅是艺术，也是历史，是形象的艺术史。其中最令人赏心悦目的要数飞天了，它凌空飞舞，形象逼真，姿态优美，轻盈飘逸，那飘飘欲动的长长绸带，似乎要带着飞天女们破空而去。敦煌画中飞天的形象另一突破是充分显示了人体美——半裸或全裸。充分显示出祖先的艺术品位。

多少年来，为研究敦煌艺术的华夏子孙及国际友人们，为了这东方艺术王国里的瑰宝，引发了许许多多可歌可泣的故事，继而又衍变成艺术作品，真是画中的飞天，一舞千年而不息啊！

赴新疆，上敦煌，在世界各国文化汇流之地，在希腊、印度、中原三大文明汇流之处，在佛教、伊斯兰教、摩尼教（基督教）三大宗教的汇流点，研究、继承、发扬、光大敦煌艺术队伍越来越大，但发掘敦煌艺术再现舞台上的第一人，是我国著名的戏剧表演艺术家梅兰芳先生、著名的舞蹈家戴爱莲女士。

京剧大师梅兰芳先生在他的不朽之作《天女散花》一剧中，吸收了“经变画”、“飞天”、“窟檐伎乐”的舞姿，将持莲菩萨的神韵，融化到了京剧表演艺术中去。梅先生在运用敦煌壁画艺术继承发展敦煌艺术中占了一个“创”字和“化”字。

舞蹈家戴爱莲女士早在1955年就创作了舞蹈《飞天》。她不拘于形态模拟，更着意追求神似，运用吸收了戏曲中的绸舞，并创作了很多“绸花”。这是典型的东方艺术，它清新隽永，余韵无穷。美丽的《飞天》形象，成为今天许多舞蹈仿效的范本。

甘肃省歌舞团创作演出的大型舞剧《丝路花雨》，罗兼玉编导的《敦煌彩雕》，另外还有《剑》、《快乐女神》、《丝路朝霞》、《双拓枝》等等。这些剧目不但使敦煌乐舞重放异彩，也推动了舞蹈史的研究。

67. 慈禧太后与西方舞蹈

——西方文化艺术的渗透

由于西方经济侵略所带来的文化交流才使得欧美社会所流行的剧场艺术体系也渐渐介绍到中国来。社交舞、土风舞开始传入我国。

1917年苏联十月革命后，一部分白俄迁入我国定居，其中的俄国舞蹈家在中国以传授芭蕾舞和俄国土风舞为生，教授范围仅限上层社会之中。

有一位清代驻法公使的女儿，女舞蹈家裕容龄，她是慈禧太后的女官，曾系统的学过欧洲宫廷舞、芭蕾舞以及日本歌舞艺术。1901年在法国，她向依莎多拉·邓肯学习过现代舞蹈。这位颇具舞蹈天才的皇室贵族，以她表演的西方舞蹈，两次轰动陈腐的清宫。

清末是我国几千年封建社会即将崩溃的时代，慈禧太后是这个最黑暗、最腐败、最反动的封建统治势力的代表。每逢清宫大典或喜庆节日，都要大演戏曲、杂技、歌舞庆贺。

“太平乐”是流传民间的一种健身舞，定名“太平乐”以粉饰太平盛世。它以我国传统武术动作为基调，揉进了传统戏曲舞蹈，刚中有柔，柔中有刚，动作矫健有力，充分体现了中华民族的英杰豪姿。此舞仅有两人表演，伴奏伴唱却达数十人，以烘托出宫廷大典的庄重气氛。表演者杨锡琨当时只有十一、二岁，他动作严谨、歌喉宏亮，表情自如，身着一套红舞衣，深得慈禧赏识。演出后，老佛爷赐给一绰号：小红孩儿。还赏他许多食物。

正月十五上元佳节，宫里从十四至十六连演三天戏。慈禧观戏完毕就到院里观看耍灯。随着鼓乐齐鸣，灯笼一分一合一起一伏凑成吉祥如意的各种图案来表示风调雨顺。“灯舞”在星星稀疏的月圆之夜，犹如火龙翻滚，煞是好看。慈禧与贵人们在暖阁内赏灯，室外，在严冬里表演的艺人们却是大汗淋漓，衣衫湿透，在极度紧张和劳累辛苦中度过元宵节。

慈禧还爱看外国马戏团表演，尤其是女演员在活虎活狮面前跳舞让她大惊小怪叹为观止。表演结束，立即派人把女演员叫到御座旁，夸奖几句再赏赐珠宝戒指衣料。

慈禧爱看外国舞蹈但坚决反对交谊舞。她认为男女之间握手、搂腰、面对面的跳舞会产生非分之想，是大逆不道，因此不准清宫里出现交谊舞。

不准男女跳交谊舞却又在新鲜、好奇心的驱使下出现了如下洋相：在优美动人的外国舞曲（当时清宫里已有了留声机）伴奏下，翩翩起舞的却是两位太监。他们一人领舞一人跳女步，身穿长袍马褂，脚穿千层底布鞋，头上梳着大辫子，认认真真地跳得满头大汗。这种不伦不类的舞蹈在清宫里还很受欢迎，传到外界却成了人们饭后茶余的笑柄了。

68. 中国舞坛的新纪元

——“五·四”、“十月革命对舞蹈艺术的影响

“五·四”新文化运动，是中国封建主义文化崩溃的开始，中国舞蹈在这场革命洗礼中也发生了根本变化，从封建主义舞蹈文化里挣脱出来，最典型的是中国儿童歌舞的诞生。

儿童歌舞是受西方文化教育而出现的新事物。1920年以后，由一部分文化人士倡导，在教会办的中、小学里开展了“优秀舞”活动。它的代表作有黎锦晖先生创作的《麻雀与小孩子》、《葡萄仙子》、《小小画家》等。作品带有浓郁的反封建教育制度，提倡少年儿童爱自然、爱社会、爱民族、爱祖国等进步思想色彩，有利的促进了儿童的美育教育。

在“十月革命”和马克思列宁主义学说的影响下，1921年中国共产党成立，中国革命进入了新民主主义时期。1929年开辟了中国革命根据地——苏区，它像曙光一样给黑暗的旧中国以黎明，给灾难深重的中国人民以希望。革命根据地的文学艺术工作者与国统区的革命文艺队伍，在不同阵地结成了中国革命文艺的新力量。各大城市上演的进步歌舞有沙可夫、李伯钊等同志从苏联带回来的舞蹈如《苏联海军舞》、《苏联农民舞》、《叮铃舞》等，这些舞蹈深受战士和老百姓的喜爱，在红军队伍中广为流传。

苏区的民间舞蹈形式如《船灯》、《马灯》、《茶灯》、《霸王鞭》等也都变成了富有革命内容的新歌舞。为提高战斗力鼓舞士气，还创作了《大刀舞》、《刺枪舞》、《梭标舞》等。

1937年抗日战争爆发后，红军改编为八路军、新四军，并先后在全国建立起广大的抗日民主根据地。上述的新歌舞，极大的鼓舞了抗日军民的斗争意志和坚定信念。

69. 吴晓邦、戴爱莲

——新中国舞蹈事业的奠基人

吴晓邦、戴爱莲是中国现代舞蹈的创始人、奠基人。他们是新舞蹈运动的领袖，对新中国的舞蹈事业有着不可磨灭的功绩。

他们把现代舞表现手法与我国舞蹈传统相结合，大胆尝试以特有的艺术风格来表现时代生活，先后创作了《义勇军进行曲》、《丑表功》、《网中人》、《买》、《思乡曲》等优秀舞蹈作品，使中国现代舞的绚丽花朵在古老的土地上绽开了。

1946年在重庆举行过吴晓邦、戴爱莲、盛婕三个舞蹈家的联合演出。其中除了戴、吴各自表演了自己的代表作以外，盛婕还表演了吴晓邦的作品。这次演出影响很大，被大后方进步人士评为“新民族舞蹈的代表”，为使舞蹈成为一门独立的舞台艺术奠定了基础。

他们是新中国舞苑里德高望重的耕耘者、播种者，是新中国舞蹈艺术事业的功臣！

1949年7月1日，在北京怀仁堂召开了全国第一次文学艺术工作者代表大会，7月7日成立了中华全国舞蹈工作者协会。

第一届舞蹈工作者协会选出13名理事，并推选戴爱莲、吴晓邦为正、副主席。会上戴爱莲做了有关舞蹈工作的报告，为我国的新舞蹈事业的发展描绘出了美好的前景。

新中国的舞蹈艺术事业的春天来到了。

70. 力量，舞蹈者的原动力

——舞蹈基本功训练的目标

这里所指的力量是身体或身体某部分用力的能力。

肌肉收缩或紧张便能产生力量。指挥肌肉收缩或紧张依靠的是人的神经系统，它包括中枢神经系统和外周神经系统。前者是机体的总指挥，后者是传达员，总司令的命令经传达员传到哪儿，哪块或哪群肌肉就收缩或紧张，从而产生力量。

决定力量大小的因素很多，它取决于支配肌肉的神经中枢功能；取决于肌肉收缩前的长度，肌肉的长度拉得越长，收缩时表现的肌肉力量就越大；肌肉的生理横断面越大，收缩时产生的力量也越大。另外年龄、性别和力量的关系也是重要因素，正常发育的男性，25岁达到一生中力量的高峰。女性20岁达到顶峰。

为了提高舞蹈演员的力量水平，必须进行科学的训练，以期达到“速度力量”、“控制力量”、“弹跳力”的运用自如，还要相应的训练“柔韧性”、“稳定性”、“协调性”、“灵活性”和“耐力”，提高掌握人体重心的能力，抵抗地心引力的吸引，从而圆满完成舞蹈中所规定的动作。没有上述各种肌肉力量的保证，任何高难度的技巧也休想完成。

力量是人体肌肉抗阻力的一种能力。舞蹈演员要掌握正确的技巧，必须用强大的肌肉力量来克服身体某部分的惯性，因此，训练中必须加大肌肉的抗阻能力。运动员是采用负重的训练方法加强肌肉力量。舞蹈演员是利用自己身体某部分的活动以及下肢的用力支撑从而获得需要的肌肉力量，从而保证舞蹈演员细长的体型。这是训练方法上与运动员的根本区别。

力量有了，并不等于达到了要求，“柔韧性”对舞蹈演员有着特殊意义。因此，必须训练舞蹈演员的柔韧性。

中国舞蹈的独特风格是：上身灵活多姿，躯干及下肢能够“刚、柔、收、放”和谐配合。凡“柔韧性”好的演员，舞姿不僵不板，优美动人。反之，腿抬不高，腰下不去，动作笨拙僵硬，甚至不能完成规定动作，也就不能成为一个合格的舞蹈演员。

71. 控制力、耐力

——舞蹈演员的坚实基础

控制力属于肌肉静力性的工作范围，是指在一定的时间里，肌肉张力显著增加，并支配着人体若干环节使身体保持在某种姿态的能力。

它的作用是支持工作、固定工作。控制力来自肌肉的拉力和显著紧张，由于肌肉静力工作时的血液循环尤其是毛细血管内的血流会多少受到阻碍，使肌肉不能得到充足的养料和氧气，导致人体容易疲劳，肢体难以持久地保持在一种姿态上，所以要有意识地加强控制力的训练。

坚强的控制力不仅能保证舞姿做得干净准确优美，保证各种动作平衡和稳定，还可以自如地控制人体重心和正确支配肌肉群。

协调性和灵活性：

正确支配肌肉群协作一致完成某一种舞姿或技巧的现象称之为协调性。

灵活性是指能够迅速改变肢体某些环节的位置和方向的能力；

灵活性差的人不能成为舞蹈演员，因为后天的苦练克服不了先天造成的障碍。具备上述条件后，还要每天进行耐力训练，它包括：

（1）全身耐力（2）肌肉耐力（3）心血管耐力（4）呼吸系统耐力。怎样才能达到要求呢？通过下列正确的训练方法就可以提高对抗疲劳的能力。

（1）增强力量素质可以提高肌肉耐力；

（2）采用间歇训练法，增加重复次数和重复的时间，提高每次重复的强度，缩短间歇时间，促进人体血液循环，改善氧气和养料的供给，可提高心血管耐力。

（3）学会正确呼吸，有利于肺部换气，改善人体的功能，提高呼吸系统的耐力。舞蹈演员必须加强正确的呼吸训练，养成吸气快、深，吐气少而匀的习惯，从而控制气息，调整气息，才能避免在舞台上出现呼吸急促和喘不过气来的现象，影响下组动作的完成。

72. 技巧，技巧，熟能生巧

——舞蹈演员成功的必经之路

在指定的准确时间内，能够通过正确地运用人体的肌肉做出繁难复杂的动作以表达某种感情的能力就称作技巧。

舞蹈演员的技巧，都是通过刻苦的训练而练就的高超本领，它基本上有三个过程：

（1）泛化过程：从教师讲解要领和做动作示范，首先获得感性知识，此时并未理解它的内在规律。接下来是反复模仿和刻苦练习，这时的动作表现不协调、不正确，许多不应参加活动的肌肉参与了活动。但是，只要专心领会教师所提的要求，多练多做从中理解动作的内在联系就会渐渐摸出规律。

（2）分化过程：在专心的基础上，经过成功、失败、再成功、再失败，才能悟出动作的内在规律性，大脑皮质运动中枢内兴奋和抑制过程逐渐明确集中，由泛化进入了分化过程，这时的多余肌肉群不再参与活动，动作做的比较协调自如了。初步建立了动力定型，但定型不巩固，错误的做法还会出现，这期间要反复练习，不断加以强化，克服薄弱环节，使动作日趋准确。

（3）巩固和自觉化的过程：经过反复刻苦的训练，使所掌握的每个动作能在大脑皮质层中产生痕迹反应，反应愈深，动力定型也愈巩固。这时，做出的动作不仅准确、优美，最后达到自觉化过程。所谓自觉化，就是动作反应快，一套复杂的组合动作不需要消耗很大的“神经劳动”，就比较“省力”地做出来了。

这就是熟能生巧的道理。

舞蹈演员能否自发训练呢？

不能。舞蹈演员必须每天在专业教师的监督下进行科学的、循序渐进的训练。教师根据学员的进度随时修改教学计划，更重要的是教师要抓住早期训练的最佳年龄段——大脑协调手脚动作的天性尚未消失的黄金时刻，为学生训练，而决不可以自己在家“闭门造车”。那样做非但不出成果，还可能造成损伤。

73. 天赋条件占鳌头

——舞蹈演员选材面面观

因为舞蹈艺术是一门依靠人体的运动来表达思想感情的艺术，属于视觉艺术范畴，所以尤其重视先天性身体素质。

先天性素质的内容包括：

身体素质：

- (1) 五官端正，视力听力正常，四肢发育匀称的修长型形体。
- (2) 下肢——自臀线至脚跟，要长于上肢——自第二颈椎至臀线。
- (3) 脊椎发育正常不歪斜。双肩无耸肩。
- (4) 双臂平伸长度超过身高。
- (5) 双腿直立，无膝外翻、膝内翻。小腿无过伸。跟腱要长。
- (6) 腿外开度好。
- (7) 脚弓要好，无平板足。
- (8) 脚指 1、2、3 指基本平行。

运动素质：

要求弹跳力好，立定跳远，反应灵敏，平衡能力，跑步速度，动作协调，六项样样达标。

音乐素质：

音乐节奏、模仿力、自我表演、命题表演都能合格。

智力因素：

感知灵敏度、记忆力、思维力、想象力得分高。

非智力因素：

个人的爱好兴趣，对舞蹈事业的热爱，意志坚强，刻苦勤奋，有自信心和终生献身于舞蹈事业的执著精神。

舞蹈演员选材真是百里挑一。上述几乎是苛刻的选材条件，别说是百里挑一，就是千里挑一也是不过分的。

一旦考取舞蹈学校，并不是意味着终生专业不变。

10~12 岁的孩子正是成长发育的旺盛期，人的成长发育又不能完全预测，一旦出现不利于舞蹈专业的倾向，就必须劝其退学改行，以免误人子弟。

辩证法主张事物相互联系，互相渗透，舞蹈演员的优势和劣势也有内在的补偿和制约作用。我国的舞蹈演员身体素质并不都是十全十美。如：著名舞蹈家陈爱莲、赵青、白淑湘等等，她们的先天性外型条件都是中等水平，她们依靠自己的艺术素质、勤奋刻苦为艺术而牺牲自己的崇高献身精神，终于成了我国舞坛上的佼佼者。

舞蹈演员为什么个个苗条，型体修长呢？

这是因为舞蹈演员从选材上就专选瘦长型的孩子，职业又决定了他们每天必须像重体力劳动者一样消耗体力。练功、排练需求的热量多，他们非但不减肥，每天还要吃些巧克力及时增补热卡。之所以个个身体细长苗条，没有别的绝窍，原因就是活动量太大，热量没有机会在体内堆积成脂肪。

74. 特殊专业的特殊需要

——舞蹈演员的衣着

由于舞蹈专业的性质特殊，演员们在练功、排练时穿的服装都是经过专门设计，每件衣服都有着其切实的作用，而不是单纯为了好看。

练功服通常是紧身衣和紧身裤袜，裤袜外面再加一条质地很薄的围腰短裙，这是女孩的服装。男孩一般穿白色圆领短袖汗衫，下身穿黑色的紧身裤袜。

为了帮助演员在练功时能迅速达到热身的目的，一开始练功时，都穿上“护腿”，一等肌肉活动开暖和过来，就立即将“护腿”脱掉，以免影响完成动作。

发式，舞蹈演员也与众不同。女孩子在练功、排练时，总是把长长的秀发在脑后挽成一个髻。这样的发型不但使脖子和头部的线条显得清晰，在旋转、跳跃时也不会妨碍动作的完成。一般来说，舞蹈演员前额也不留“刘海”，这也是根据专业需要而形成的发式。

练功鞋一般是用薄的皮革或帆布制成的，尤其是芭蕾舞演员，练功鞋又分软鞋和足尖鞋两种，后一种只有女演员穿。练功鞋的颜色不限，男孩穿黑、白色，女孩多穿粉色、绿色、红色等等，但必须很合脚。

足尖鞋需要紧紧包住脚，有条件的时候要量着每个演员的“脚谱”去做，非常合脚。鞋上的缎带由演员按自己的习惯去缝，缎带呈十字交叉绕脚三圈，缎带的两头必须整齐地塞到脚腕处，否则在动作时一旦散开就麻烦了。为了不使缎带在舞台灯光下闪闪发光，上场前还要给鞋子扑上点粉。

演出时穿的服装除了符合剧情要求以外，针对舞蹈的特点，设计师们也是千方百计力求服装的质地、式样以不影响舞蹈者的动作为宗旨。比如：舞台上男演员的裤子，一般都不在前方开口，而是像女式裤一样从旁边开口，更多的式样是不开口，在腰上穿以松紧带，这样就完全避免了大幅度的腿部活动会造成服装撕、裂口的现象发生。

无论是男演员或女演员，演出的服装内必须穿上长裤袜，这是因为演出时大量出汗，裤袜可以吸附汗，而不会由于汗湿使服装紧贴着皮肉皱皱巴巴妨碍完成动作。

舞蹈演员演出腰系的腰带也是松松的，不能像日常生活中系腰带一样紧束腰间，这也是为了更加自如地完成各种动作，否则腰带系的紧了伸臂及弯腰、转身动作均受影响，还会撕裂服装。

总之，舞蹈演员练功、演出的服装，都以服从舞蹈专业的需求而设计，不能单纯追求舞台上的美。

75. 欣赏舞蹈的关键

——提高自身艺术修养

凡是有正常思维能力的人都能欣赏舞蹈，但是在欣赏过程中，由于受文化水平高低、年龄、爱好、职业、兴趣以及文化素养的水平所限，定会出现某些差异。要想缩小这种差别就要学会以舞蹈的眼光去欣赏舞蹈，依照舞蹈固有的特性去认识舞蹈、欣赏舞蹈。

艺术只有通过欣赏才能体现出它的魅力，才能产生社会作用，否则就失去了它存在的美学价值。艺术欣赏是人民群众文化生活中的一项重要内容，也是一种普遍的社会活动。首先是有个使观众看懂的问题。只有在懂得和理解的基础上，才能产生共鸣，从而进一步去思索、回味。

多听多看培养自己的艺术兴趣，提高艺术修养才能培养出正确的欣赏能力，提高欣赏水平，一步一步进入舞蹈的艺术宫殿，领略其中的奥秘，获取舞蹈艺术美的陶冶，得到美的享受。

任何人对艺术的欣赏都存有相对的局限性，受着自我欣赏意识的制约，这是正常的社会现象。建国初期，不少人初次看芭蕾舞时，认为：“大腿满台跑，工农兵受不了……”也可以说是少见多怪吧。今天观众的欣赏能力相对来说已经提高了许多，经典芭蕾舞剧演出场场暴满，说明表演和欣赏的距离已在逐渐缩短。

在人类尚未发明语言或语言表达能力不够完善的时候，远古时代的祖先就以简单的动作、手势和面部表情为媒介传情达意，以手舞足蹈交流感情，这就是舞蹈的雏形。它伴随着历史的进程由低级向高级逐步发展起来，所以说脱离了社会生活也就没有了舞蹈艺术。

在远古时代还没有发明鼓乐时，祖先便以石击石打出节奏，或披兽皮，或插羽毛，摹拟各种鸟兽动作的生动形象而舞。为了防御凶猛野兽的侵袭和部落之间的并吞，创造了紧张激烈的战斗舞。原始舞蹈显著的特点就是不加掩饰地直叙生活过程，不是单纯的娱乐、游戏。

欣赏古代舞蹈首先要弄清各个历史朝代的背景，它包括当时的政治、经济、文化的概貌，习俗的衍变，以便排除疑虑，轻松自如地欣赏。

近几年的舞台上，舞蹈创作者们编演了大批的古代舞蹈让今天的观众一饱眼福。有大型舞剧《丝路花雨》，独舞《霓裳羽衣舞》、《仿唐采舞》、《编钟乐舞》等等。这些古代舞蹈的再现，是创作者经过考证历史文献、史料、壁画重新加工编创的。我国的古代舞灿若群星，五彩斑斓，是极为宝贵的艺术财富。欣赏古代舞蹈使我们有机会亲临其境地领略古代艺术瑰宝的风貌，了解祖国 5000 年的历史文化，对青少年的爱国主义教育起到了推动作用。

我国各民族的民间舞蹈，浩如烟海，绚丽多姿，它来自于民间，有着十分深厚的群众基础，千百年来绵延不断，世代相传，体现着伟大的中华民族性格特征。

少数民族的舞蹈有着它形成的历史渊源和生活依据，如以豪爽见长的藏族民间舞蹈，手摆动时总是与身体保持一定的距离，这是因为那里的气温变化很大，人们日常生活都离不开皮袍；韵律含蓄的朝鲜族舞，脚长时间慢慢提起，这是因为他们崇拜鹤，舞步是模仿鹤的步伐；剽悍夺人的蒙族舞蹈，

因蒙族人爱骑马，他们的舞步形态与肩膀常常是左右摇动的；傣族人的筒裙紧裹着身体，因此舞步不可能迈大。傣族人十分喜爱孔雀、崇敬孔雀，认为孔雀最美最善良，象征着吉祥、幸福、美好，舞步中模仿孔雀飞跑、漫步、追逐嬉戏；汉族的龙舞发展至今日已成为一种形式完美、具有高度技巧的喜庆代表性舞蹈了，从它行云流水般的线条里、上下翻腾的滚动中，我们感受到的是中华民族催人向上的精神所在。

上述几例民族舞蹈仅仅是祖国大家庭 56 个民族的点滴实例，因篇幅所限不能一一列举了。总之，民族民间舞蹈是民族精神、民族情趣和民族信仰的自然流露，它寄托着各族人民的理想、愿望，象征着对自由、美好生活的向往和追求。

当欣赏民族舞蹈的时候，首先要了解各民族的历史、文化、习俗是如何发展衍变的脉络，就是略以知晓也能消除欣赏中的疑点。

笼统的说，南方农业民族的舞蹈稳健、含蓄、端庄、抒情。北方游牧民族的舞蹈矫健、洒脱、明快、豪放。

76. 争奇斗妍的舞苑百花

——舞蹈的种类

以叙述某一特定事件为前提的情节舞，从更广泛的角度讲，舞蹈小品、动作性较强的某些哑剧表演，都可以归属为叙事性舞蹈。

叙事性舞蹈的艺术构思要求简练、集中核心事件，有鲜明的人物个性、典型的情节、生动的细节，以及在表达剧情内容时起伏跌宕、有始有终。

叙事性舞蹈的故事内容一般是宣扬高尚的人际关系，鞭挞丑恶现象，使观众在欣赏中得到教益。

借跳舞达到自我娱乐的目的，就叫自娱性舞蹈。目前流行的自娱性舞蹈很多，“交谊舞”、“迪斯科”可以说是国际上流行的自娱性舞蹈。像少数民族中维吾尔族的“麦西来甫”（意：晚会），彝族的“跳月（乐）”、跳“烟合”、“罗作”，藏族的“锅庄”、“弦子”，蒙古族的“安代”，傣族的“戛光”，景颇族的“木脑总戈”，苗族的“踩鼓”，土家族的“摆手舞”，汉族的“秧歌”、“腰鼓”、“花灯”等等皆属自娱性舞蹈。那些群众自发组织起来的老年健身舞蹈如“舞剑、舞刀”、“健身迪斯科”、“大秧歌”，甚至是“气功操”，可以称之为“自娱健身”舞蹈了。

表演性舞蹈是指专门为人们欣赏而创作的舞台表演节目。它的形式繁多，风格各异，大小皆有，规范严格。有：单人舞也称独舞、双人舞、三人舞、群舞、民族民间舞、古代舞蹈、戏曲舞蹈、现代舞蹈等等。

从两种舞蹈本身所包含的内容表达来看，实际上只有两大系统：一是以抒情为主，可以说是“情绪舞”，一是以情节见长，称作“情节舞”。这种区分不能绝对化。因为一切舞蹈都以抒发人的感情，表达人的喜、怒、哀、乐为其职能，区分的目的主要是对表现内容加以概括，便于欣赏时加深理解。

有些舞蹈没有具体的情节，也没有特定的人物关系，只是抒发一种情怀或是风土习俗，如同诗歌里的抒情诗。它是舞蹈家一种感情的流露，有独舞、双人舞、三人舞或群舞，这类舞蹈就是情绪舞。

它的特点是情感集中，或喜悦、或兴奋、或自豪、或悲哀。它更接近于原生活，虽然内容单一却不单薄，如反映抗日战争游击队员斗争生活的《大刀进行曲》、表现藏族民兵生活的《藏民骑兵团》、蒙族的《马刀舞》等，以豪迈、刚劲而富有民族气质的舞姿，在刀光剑影的群舞构图中并没有显得单薄而枯燥乏味。编创者们恰恰是在单一中写出了好文章，崭露出了艺术上的非凡造诣。

77. 艺术宝库的璀璨明珠

——芭蕾舞艺术魅力永存

芭蕾二字系法文 Ballet 的音译，是欧洲的古典舞。

它起源于文艺复兴时期的意大利，当时贵族们将一种叫做“芭莉”或“芭莱蒂”的舞蹈用于娱乐，这便是芭蕾舞的萌芽。

1496 年法王储查理八世去那不勒斯要求王位，一路上他被意大利舞蹈的华美演出惊呆了，于是，他将这种舞蹈带回国内。在此之前，法国有一种被称为“假面舞会”的宫廷舞蹈，类似后来的芭蕾。

1851 年意大利的编导波洛瓦叶创作的《皇后喜剧芭蕾》首演而引起轰动，至此“芭莉”的种子在法国大地上破土而出。

1661 年路易十四创办了世界上第一所芭蕾舞学校——皇家芭蕾舞学院。

编导皮埃尔·博尚首次确定了脚的五个基本位置。

1913 年巴黎也成立了歌剧院舞蹈学校，诞生了职业舞蹈家。

1800 年以后，女演员成了舞台上的主角，创造了足尖技巧以及腾空跳跃、旋转等高难动作，从而产生了一套完整的训练方法，女演员的服装改成了小短裙，芭蕾舞剧的浪漫主义时代开始了。

1877 年 3 月 4 日，在莫斯科首演了由俄国作曲家柴科夫斯基作曲的《天鹅湖》。它取材于中世纪的民间童话，表现了人们对自由的追求、对爱情的忠贞和对美好生活的向往。在艺术表现上，音乐、舞蹈水乳交融，达到了完美一致的高峰，因而传至今日盛演不衰，成了芭蕾舞剧的传世经典之作。从此，芭蕾在俄国进入了最繁荣时期。

芭蕾在近 400 年的长期历史发展过程中，对各国影响很大、流传极广，各国的芭蕾舞剧层出不穷，好戏连台，芭蕾早已成为世界各国争相发展的一种艺术形式了。

50 年代芭蕾舞由苏联传入我国，当时的北京舞蹈学校的师生在苏联专家指导下排演了我国舞蹈史上值得纪念的古老芭蕾名剧《无益的谨慎》。该剧有着浓郁的乡土气息，反映的是普通人的生活：反对封建、争取婚姻自由，它以醇美的喜剧风格、灵巧多变的娴熟舞蹈而吸引观众。它的演出成功及排演实践，促使我国民族舞剧迅速发展，如雨后春笋。

30 年来，我国的芭蕾舞工作者先后排演创作演出了《巴黎圣母院》、《唐·吉珂德》、《海峡》、《天鹅湖》、《葛蓥莉亚》、《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》、《草原儿女》、《祝福》、《梁祝》、《阿 Q 正传》、《雷雨》、《黛玉之死》、《魂》、《天鹅情》等等，特别是 1958 年创作演出的《鱼美人》，是综合了中国一些民间传说，以足尖形式改编的芭蕾舞剧，其中精彩的片段，《猎人与蛇》双人舞、群舞《珊瑚舞》经常做为独立的舞蹈作品活跃在舞台上。

与此同时，我国的舞蹈家还创作了一批反映国外生活题材的舞剧《西班牙的女儿》、《卖火柴的小女孩》和《阿里巴巴与四十大盗》等，享有很高的声誉，中国的芭蕾舞艺术早已走在了世界前列。

我国现有上海舞蹈学校、北京舞蹈学校两所专门培养芭蕾舞演员的学校，先后培养出了一大批在国际比赛上获奖、享誉世界的优秀芭蕾舞演员。

由于芭蕾舞艺术属于高、精、尖范畴，我国现仅有三个芭蕾舞团，它们是：上海芭蕾舞团、中央芭蕾舞团、沈阳芭蕾舞团。

78. 群星闪烁的芭蕾明星

——名垂青史的芭蕾舞功臣

芭蕾舞这门艺术，它也像其它艺术一样经历了几代人的艰苦卓绝的奋斗才获得今天的繁荣，从而造就了一大批世界著名的芭蕾明星：

玛丽·塔里奥尼，意大利人。其父是意大利的芭蕾大师，从小对她进行超强度的训练，经常使她因精疲力竭而昏晕在地。她是最早穿上足尖鞋而舞的舞蹈家之一。她在其父编导的《仙女》中露面，顿时轰动了欧洲，成了其它芭蕾女明星模仿的对象，连她梳的发式也风靡一时，被誉为浪漫主义芭蕾皇后。

安娜·巴芙洛娃，俄国人。开始是作为“俄国芭蕾舞团”的演员引起人们关注，之后她又建立了自己的芭蕾舞团，到各地巡回演出。她把芭蕾艺术带到了在此之前对芭蕾艺术一无所知的城市和乡镇。她最著名的表演是《天鹅之死》。由于她在舞蹈艺术上的特殊才能，她的名字被载入史册。

米哈伊尔·福金，也是俄国人。他是一位杰出的编舞天才。他与切凯蒂所培养的巴芙洛娃等卓越的演员一起创立了戏剧芭蕾风格。它融汇了眼装、布景、戏剧、音乐和舞蹈等多种艺术功能，创作了具有强烈戏剧性的芭蕾作品，如：《天鹅之死》、《火鸟》和《彼得鲁什卡》等等，使“俄国芭蕾舞团”一举成为当时世界上最受欢迎的舞团。

瓦斯拉夫·尼金斯基，又一个俄国人。他是福金风格最理想的芭蕾舞演员。他那惊人的跳跃，能使人觉得身体停留在半空。在他以前，舞台上还未曾出现过像他那样伟大的戏剧性的天才舞蹈家，从而征服了观众。他不但自身舞艺高超，还有编导才能。由他编导的最著名的《春之祭》在首场演出时观众间因看法观点不同而发生了武斗，可见此剧是何等深入人心。

叶里克·勃鲁恩，丹麦学派的伟大舞蹈家，曾是他那一代人中最优秀的舞蹈演员。他的艺术才华使丹麦风格在全世界享有了更高的声誉。他成为各芭蕾舞团争相聘请的编导，曾任瑞典和加拿大国家芭蕾舞团的艺术指导。

鲁道夫·努里耶夫和米哈依·巴列什尼可夫，都是当时俄国著名的芭蕾舞演员，后又客座英国、美国的芭蕾舞剧院，创作编排演出了芭蕾名剧，他们以技术上的尽善尽美而令观众倾倒。

还有两位最伟大的编导：弗雷德雷克·阿什顿爵士和乔治·巴兰钦，以及在教学上卓有成效的教师奥古斯塔·布农维尔、恩里克·切凯蒂和阿格里宾娜·瓦冈诺娃等等，他们为芭蕾舞事业做出了巨大贡献，为芭蕾艺术史增添了光辉的一页。

我国的芭蕾舞演员近几年在世界性比赛中屡获国际大奖，为祖国争得了荣誉，他们是：杨新华、欧鹿、张丹丹、辛丽、汪齐凤、王才军、冯英、唐敏、赵民华、张伟强等等，这些芭蕾艺术王国里的后起之秀已成为世界关注的芭蕾新星。

79. 蓝色的舞台

——芭蕾舞明星的摇篮和金字塔

画家使用的蓝颜色，很像在跳芭蕾舞时所感到的“无穷之色”。芭蕾被称为蓝色舞台，是因为有很多蓝色的场面：如《天鹅湖》中的第二场、第四场；《吉赛尔》中的第二场；《白毛女》中的第三场等等。这些蓝色的场面、场景，宛如天空中的颜色，使舞者的心也不由自主地在这蓝色天空中飞舞起来。芭蕾不光需要高难度技巧，而且需要灵感和空间艺术，蓝色正是从被封锁的社会空间飞到无限的人为空间颜色，能使演员“飞”起来。

日本著名芭蕾舞家森下洋子，有一位极令她尊敬的长者曾赠书于她：“给忧愁众多的当今世界以心旷神怡。”她正是在这蓝色的舞台上跳出了令观众“心旷神怡”的韵律。

正是这蓝色的舞台，为芭蕾舞演员提供了展示各自才华的机遇。同样，为了在这蓝色的舞台上跳出令人“心旷神怡”的韵律，演员们要自10岁左右起天天站在那“可恨的把杆上”，练、练、练！没有人能够说清一个达到炉火纯青境界的芭蕾舞演员，他（她）们曾吃过多少苦，流过多少汗，淌过多少血，流过多少泪……光是看看他（她）们那脚趾上的老茧——那曾磨破皮、化脓、感染甚至脱掉了脚趾盖，继而由嫩变老再成茧的双脚就可想而知了。

前苏联著名的芭蕾舞家嘉丽娜·乌兰诺娃有句名言：“舞蹈所要求的是巨大、每天不断的劳动，就是在炎热的夏季，在休假期间也必须不断的练习。只有劳动才能创造出舞蹈的轻盈、美丽和感人的力量。”

她为了不使女人每月的特殊日子耽误练习，未婚时便毅然决定手术摘除了子宫。这种献身于自己执著追求的艺术事业而做出的牺牲之举，曾轰动了世界芭蕾舞界！

就是在我国的芭蕾舞界卅岁以下成婚者也极少，更不去说生儿育女了。是啊！舞蹈这门残酷的艺术，它几乎到了剥夺人之常情的地步！

靠着对艺术的献身精神，伴着年复一年、日复一日的汗水加泪水，蓝色的芭蕾舞舞台培养了众多的芭蕾舞明星，一代又一代的芭蕾舞演员永无止境的驰骋在蓝色的舞台上，追寻着那蓝色的梦。

80. 艺术之争造就的艺术家

——依莎多拉·邓肯

在西方，由于势不两立的芭蕾舞与现代舞的存在，并相互取长补短发展自己的一派，从而出现了“现代芭蕾”和“古典芭蕾”。

芭蕾舞吸取借鉴现代舞的各种表现手法和技巧而得以出新，称为 Modern Ballet（现代芭蕾）。现代舞也同样取芭蕾舞的精华丰富自己，称为 Modern Dance（现代舞蹈）。现代舞想极力去影响芭蕾舞，因此就有了“古典、现代”之分。

现代舞最早叫“自由舞”，它的奠基人是美国舞蹈家依莎多拉·邓肯。

她在十月革命前后，人类普遍要求自由解放的影响下创造了现代派艺术——“自由舞”。以后统称“现代舞”，是与古典芭蕾相对立而命名的。

十九世纪末，因循守旧的古典芭蕾处于停滞阶段。邓肯原来也是学芭蕾舞的，她主张“个性解放”，极力反对古典舞的刻板程式和陈腐内容，认为它限制了表达人类本能感情和当代生活观念，她决心把舞蹈家从当时古典芭蕾的呆板形式、空洞技巧以及人为的服饰和“足尖”中解放出来。于是，她光脚、赤身（只披希腊式长袍或轻纱）自由地、坦率地抒发自己的内心情感。她提出了“凡借身体动作以表现思想感情的创造性活动，都是舞蹈艺术”。要舞蹈返回自然。

她的舞姿有的酷似杨柳枝条的摇曳，有的似大海波浪的起伏，她还从雕塑、绘画中探求到她认为真善美的东西，并运用它抒发自己的情感。

在当时欧美等国人民对古典芭蕾的陈俗旧套十分厌恶的背景下，邓肯的“自由舞”冲击了古典芭蕾的僵滞形式，给沉寂的舞台带来了一股清新气息。因此，她获得了肯定，得到了观众。

81. 晦涩、抽象的现代舞

——舞苑的又一支

近百年来，现代舞在欧美不断地繁衍、发展，产生了众多的流派，如“抽象派”、“印象派”、“先锋派”（也叫“前卫派”）或“超先锋派”、“新先锋派”等等。

这些流派光怪陆离，不胜枚举。更多的是陷入了形式主义的泥沼。现代舞也有好的、健康的、美的作品，但在表现手法上都采取的是抽象的手法；主张返朴归真，但观众却看不懂。

我国赴美考察的人员曾见过现代舞的表演：一个女演员在台上不停地“转呀，转呀”十几分钟过去了仍在转，不停地转！据说，作者是要达到一个目的——“人的运动是必要的”……还有一个作品：一个演员自始至终的从台左边走向右边，又从右边走向左边，不停地走呀，走呀，作者说：这是表现她一生坎坷不平的道路。

上述抽象的表现手法，难以被广大观众接受和理解是无疑的了。

近几年，随着我国与世界各国文化艺术交流日益频繁，一些现代派舞蹈被介绍到国内来，现代舞在我国舞台上出现了！

1980年全国舞蹈比赛中，就出现了独舞《希望》，作为一枝花，它丰富了舞蹈苑地。

《希望》以人体富于表现力的动作、造型和技巧，比较准确的勾划出了一个不甘压抑、自强不息、竭力奋争、努力求索的形象。但观众反映：内容抽象，实难看懂，无力欣赏。

现代舞的表现手法及风格与我们民族的欣赏习惯、审美意识存在着一定的距离，因此也就削弱了作品的感染力。

82. 舞剧，舞苑之精华

——享誉海内外的中国民族舞剧

舞剧是一种外来的舞蹈文化形式，它以舞蹈为主要表现手段，综合音乐、哑剧手势、面部表情、舞蹈美术等艺术手段来集中塑造人物形象，表现思想内容的一种戏剧形式。

它分为中国舞剧（或民族舞剧）和芭蕾舞剧两种类型。

欣赏舞剧首要的一条是从了解剧情开始，凡是根据戏剧、小说改编的舞剧，应先读一下原著，知道了故事的梗概，对舞剧欣赏极为有利。二是听取编导对剧情的介绍；三是认真阅读节目单上的剧情及剧中人物，以了解这部舞剧的历史背景和内容、主题。在欣赏舞剧时，对剧中的独舞、双人舞、群舞等各种舞蹈的段意、担负的使命也必须理解，因它们不是可有可无，为舞而舞，而是根据剧情的发展而精心设计安排的。它塑造人物形象，传递剧情情节，推动剧情发展，贯穿在整个剧中。

当然，对演员的要求也就特别高，除了深刻理解角色的内涵以外，尤其要具备高超的技巧、逼真的表演及良好的乐感。独舞、双人舞是整个舞剧的支柱及精华。

早在 50 年代，我国的舞蹈工作者就较系统地学习了苏联舞剧创作的经验，结合中国广大观众的艺术欣赏习惯和审美情趣及接受能力，创造了一大批脍炙人口的中国民族舞剧。

舞剧《宝莲灯》是北京舞蹈学校第一届舞蹈编导班学员李仲林、黄伯寿在苏联专家查普林指导、中国京剧表演艺术家李少春先生的具体帮助下创作的毕业实习作品。

《宝莲灯》又名《劈山救母》，是家喻户晓的古代神话故事，我国不少戏曲剧种早已将它搬上了戏曲舞台，剧中的主要人物三圣母、沉香、刘彦昌等人物也以不同的行当享誉了戏曲舞台。作为舞剧形式来表现古代神话故事，编导们充分利用了民族民间舞的素材，吸取戏曲表演之精华以及芭蕾舞剧的结构方式，创作出具有浓郁的中国民族风格的大型舞剧《宝莲灯》，剧中采用了“假面舞”、“霸王鞭”、“扇子舞”、“手绢舞”来表现喜庆、欢乐的场面，用古典舞蹈中的“长纱”、“长绸”塑造三圣母飘然若仙、婷婷玉立的舞蹈形象，用“剑舞”塑造了沉香少年英勇、坚毅倔强的性格。尤其是在第二幕中“斩龙得斧”的一场舞蹈是改编发展民间舞蹈的突出代表。霹雳大仙为了考验沉香把神斧化为一条巨龙，挡住沉香救母的去路。沉香跃入云端与神龙搏斗，最后举剑斩龙，得到了神斧。这段舞蹈借鉴了民间龙灯舞的形式，配以灯光、纱幕、音响等手段，造成了神奇迷幻的色彩，扩展了舞台空间，更加突出了沉香不畏强暴的斗争精神。

《宝莲灯》的编创成功，再次展现了我国民族民间舞的巨大潜力，也为舞剧民族化积累了丰富的借鉴经验。

《宝莲灯》曾以它独特的舞剧形式代表祖国出访了苏联、波兰、朝鲜等国进行访问演出，获得了极大的成功。60 年代，日本花柳德兵卫舞蹈团和苏联西伯利亚歌舞剧院曾学演了这部舞剧。1959 年由上海天马电影制片厂拍摄成了电影。

另外舞剧《小刀会》、《抢亲》、《五朵红云》、《蝶恋花》、《战士

的心》等等各种体裁的舞剧，都向人们显示出了舞蹈艺术表现生活面有着非常广阔的天地。因此，它的创作和演出有着不同一般的历史意义。

1964 年全军文艺工作者 3000 余人，在党和政府的直接领导下，在周总理的关怀和参与下，集中文艺界的优势兵力，由著名诗人、音乐家、舞蹈家、舞台艺术家集体创作、演出了音乐舞蹈史诗《东方红》。

《东方红》以豪迈磅礴的革命气势和雄伟壮阔的图景，形象地概括了中国人民在中国共产党的领导下从事革命和建设的伟大历程，同时也讴歌了中国人民自力更生，奋发图强，将革命进行到底的坚强意志。这种以舞蹈为主要表现手段，综合诗歌、戏剧、电影、舞台美术等多种艺术手段，概括地表现一个较长历史时期的生活和斗争的综合性艺术表演形式，在我国艺术史上是一大突破，是体现音乐舞蹈艺术革命化、民族化、群众化的一次成功实践，在一定程度上起到了历史教科书的作用。

83. 此处无声胜有声

——哑剧在舞剧中的运用

不少初次观看舞剧的人，对台上的演员只跳不说，只舞不唱，很不理解，认为只有唱、念、做、打齐发才解气。

是啊，戏曲可以手眼身法步，音乐锣鼓一齐上，再加上演员出神入化的唱工，表现的角色内涵可以发挥的淋漓尽致。舞蹈则大不相同，只有演员在台上舞，用形体交流，用动作说话，不少观众就难以理解。

中国有句俗话：“此处无声胜有声。”

哑剧是舞蹈艺术创作中不可低估的表现手法之一，具有鲜明意念的哑剧动作，同样可以准确的揭示人物的思想感情。它具有其它舞蹈手段无法替代的艺术效果。

如《红色娘子军》里“常青指路”一场结尾的哑剧表演就是突出一例：

（常青手拉琼花走向台口，一臂伸向前方做曲线摆动，

“问”：你的家在哪儿？

（琼花快步圆场跑向后天幕，背向观众，然后又先后伸出左、右手臂，痛苦地摇了摇头

“答”：我父母惨遭南霸天杀害，偌大的海南，哪有我的立锥之地！

（接着，常青、小庞会意地点点头，决定让琼花去找娘子军。）

（常青拿出四枚银毫子给琼花做寻找红军的路费。）

琼花：双脚立起足尖、低头、久久凝视着常青手中的银毫子，百感交集，泪流满面，难以自己。紧接着慢慢的向后一步、一步地退去，当常青再次做赠送手势时，琼花又情不自禁的在身上用力擦着那伤痕累累的双手，走向常青，用颤抖的双手接过银毫子，后退两步，向救命的恩人深深一鞠躬，快速跑下场……

这段哑剧的表演，当然离不开音乐的烘托，此时，中提琴用激荡回肠的琼花主题向观众揭示着演员的内心世界，音乐、舞蹈融为一体，引起观众共鸣，催人泪下，充分体现了音乐与哑剧在舞蹈中的特殊表现力，它是任何语言也替代不了的。

84. 永不凋谢的民族之花

——多姿多采的民族舞蹈

中国是一个多民族的国家，五十六个民族各有着自己的历史、文化、风俗、习惯，创造出了多姿多采的民间舞蹈，由于篇幅所限，下面仅举十五个民族的民间舞蹈以飨读者。

（1）土家族的《摆手舞》

摆手，顾名思义，以手的摆动为主要特征。一般的手摆动不超过肩。舞蹈中有“侧身摆”、“团圆手”，少有的超过肩的动作如“打浪子”、“上摆”等。它的特点是：顺拐、屈膝、重拍时颤动下沉。

这是因为土家族长期生活在高山峻岭中，身背重物行走在悬崖峭壁的羊肠小道上，只能侧身而行，从而形成了土家族舞蹈动作顺拐、屈膝、颤动、下沉的独特风格。

（2）陕西的民间鼓舞

陕西的民间鼓舞有关编创人员已搜集到了40余种：有的节奏缓和、庄重有力、典雅古朴、风韵醇厚，颇具古老的表演形态；有的具有一定的杂技性和鼓上的技巧性，不仅挥槌击鼓的技艺复杂，动作娴熟，变化新奇，花样繁多，而且还有的能在大鼓上或围着鼓表演时进行跳、跨、翻、转、下腰、拿顶、臂叉等等，大有古代百戏之风；还有的比较粗犷、质朴、气势磅礴，比如在电视广告里看到的那种：几百人的腰鼓队，整齐划一的服装、舞步、击法，表演者全是清一色的壮小伙，个个汗流浹背，扑腾的尘上飞天……很有特色。他们还曾代表祖国人民出访过欧洲和东南亚，引起了轰动，真可以说是打着腰鼓冲出亚洲走向世界了。

（3）汉族的四大秧歌

我国汉族人口最多，居住区域最广，在各族民间舞中最负盛名的要数四大秧歌了。即：陕北秧歌、冀东秧歌、东北大秧歌、山东鼓子秧歌。

提起秧歌，不少人会觉得上至白发苍苍的老人，下至呀呀学语的娃娃，都会跟着鼓点：“锵锵，七锵七”扭上两下子，但真正扭出韵味来可就难了。

“扭秧歌”准确抓住了秧歌的基本形象。“扭”主要是指胯与上身的“扭”，是指在表演时形成的以胯为轴心的上、下、左、右有规律的摆动。膝盖的“扭”是指膝盖随着身体松弛自然的颤和摆。上身的“扭”为秧歌增添光彩和风韵，膝盖的“扭”则突出了秧歌风格的关键：在平均节奏中上下起伏、屈伸，欲动先屈，重拍蹬直。

陕北秧歌是充分利用胯、肩、腰、膝各部位有机配合变化，形成了灵活多变的“扭”。

东北秧歌的“扭”主要是由脚下的“步”而带动上肢“扭”，以腰部为轴心，形成上下“扭”、前后“扭”、划圆“扭”，并在“扭”的当中渗透出一股“限”劲。

胶州秧歌的“扭”主要是由脚下的“拧、碾”而带动全身“扭”，在“扭”的当中形成独特的三道弯体态。

秧歌以动肩扭胯显现动律，以手中的扇子、手绢、花伞、腰背的鼓和系的红绸子来增添特色。那变化多端的扇子花、手巾花，灵活多变的招手、投足、抖肩、扭胯、转身亮相，使人觉得花样繁多、变化莫测、目不暇接。

认清了上述“扭”的要点，就能达到高度和谐统一，游刃有余。

“扭”秧歌还有一大特点就是少不了男扮女装。你说怪不怪，堂堂七尺男儿能把扭捏、羞涩、含情脉脉的女性心态表演得活灵活现，实在是“高”！最有名的老艺人——六六旦，就是男扮女装“扭”活了秧歌的杰出代表。在秧歌队伍里，还伴随着跑旱船、踩高跷、扑蝴蝶、老汉推车等等节目，使秧歌队伍更加热闹非凡。

（4）苗族的鼓舞

苗族的鼓舞与陕西的鼓舞大不相同了，苗族的鼓是以伴奏的形式出现而不背身上。

“踩鼓舞”苗语称“究略”，是女性跳得集体舞，多在新年或喜庆佳节中跳。每当踩鼓时，场坝或草坪中央置一皮鼓，击鼓者是跳的最出众的姑娘。她双手拿鼓槌，先唱踩鼓歌：“姑娘们快来踩鼓呀！莫让踩鼓机会空过，莫让鼓儿空打，也不要让我空唱歌。”唱罢，鼓声一响，身着盛装的姑娘们，徐徐由四方聚拢到场中，踏着鼓点翩翩起舞。舞时，手不大动，置于腰间，又甩又摆。脚不踢，只作弹性的轻抬。舞姿轻柔婀娜、娴静端庄、柔美协调。

“铜鼓舞”，苗语称“究略高”。有的地区主要是由男性来跳的集体舞。铜鼓是苗家的宝贵传家重器，边上饰有四耳，重约30~50斤不等，面上铸有花纹，画有植物、鸟篆、蝌蚪。击时用绳系耳悬挂，一人击鼓，一人击木桶合之，一击一合声音洪亮而应远。舞者的动作多以模仿劳动和动物形象为主。如：骑马、放鸭子、赶斑鸠、迎送客人等等。它的特点是臀部左右摇摆、扭动，动作粗犷、刚健，肘关节时而微动时而猛摆，伴以“嘿哧哧”的呐喊声，颇具无坚不摧的气势。贯穿动作始终有规律的双手击掌，更增加了舞蹈的韵律。

“木鼓舞”，苗语称“直质努”，系跳鼓的意思。木鼓由一棵树树干挖空，双面蒙上牛皮而成。这是一种相隔十三年才在隆重的祭祖活动中而跳的舞蹈，传说，平时老人跳了，老虎要出来伤人，地方不安宁。

按照古老的习俗，舞时一新一旧两鼓并用，祭祀完毕，旧鼓送往悬崖绝壁任其腐朽，新鼓存之屋梁顶上保存，直到十三年以后才派上用场。

木鼓舞动作的特点是：手脚同方向顺逆动作，上身前倾、弓腰飞跑、跳跃、小臂甩动、头部左右扭摆及小腿的反作用，反映出苗族人民为了世代代生存下去，必定与自然灾害斗争的辛劳勇敢精神和强悍的民族性格。

（5）侏族的木鼓舞

侏族的木鼓是由一种上百年的红毛树制成的。这种树质坚实、树干长、木声宏亮、宜制作乐器。木鼓的选料考究，常常要走村串寨几天才能挑到满意的红毛树。伐树时，先由魔师祈祷，砍倒树后就地凿好木鼓耳，再用野藤穿入其中，拉回寨内制鼓。制好的木鼓要存放到寨中的木鼓房里，按照惯例，一个寨子一对木鼓，“雌”、“雄”各一。鼓房为竹木结构，四壁皆空，平时用竹篱挡着，跳舞时才将四壁打开取鼓。

木鼓舞有两种表演形式：拉木鼓时跳的木鼓舞和在寨子里围着木鼓房跳的木鼓舞，又叫“跳歌”、“跳舞”。

“跳歌”动作简单：手拉手围成圈，左脚跺四下，然后左脚起步向前走三步，第四步又跺脚一下，退三步，第四步再跺脚一下，如此无限循环。此舞男女老幼均可参加。

“跳舞”动作就丰富多了，有：傍靠步、跳颤步、横走步、组合步等等。

其特点是以屈膝见长，手握成拳或放开，腰部稍有前后左右的摆动，头向行进方向看。动作具有山区民族粗犷特点。

（6）景颇族的“目脑纵”

每年农历正月十五是景颇族人民的传统节日——“文崩统肯目脑纵”。

“目脑纵”是一种罕见的大型歌舞，有几千人或上万人参加，纵情歌舞2~4天，以欢庆一年的丰收，迎接新的一年到来。它的场面气势宏伟、热闹非凡。舞蹈动作有优美的慢步跳，有表现军事动作刚劲有力地快步跳。以大鼓和铙锣伴奏。领舞者苗语称：“闹双”。他戴的帽子要插上孔雀和雀瓦的羽毛，还要饰以野猪的牙齿，穿上龙袍（据说景颇族是汉族的老大分家出去的，汉族大哥在“目脑纵”时曾赠龙袍以示祝贺）以示不忘汉族大哥的深情厚谊。

“目脑纵”的节拍是六拍子，男持长刀，女握彩巾，一拍一动歪着身子磨脚地螺旋形进退，绕旋着跳。

旁观的男女老幼加上被邀的各族客人也踏着同一节拍，沿着同一方向边歌边舞，汇成民族团结的颂歌。

（7）彝族的芦笙舞

芦笙是葫芦笙的简称，它是生活在云南境内各族人民喜爱的乐器。芦笙舞则是被列入民族体育范围作为体育表演的项目之一。

云南各族人民跳的芦笙舞，一般没有固定格式，各种场合都能跳。芦笙一响，人们就自然而然的聚在一起跳舞，这早已是千百年以来形成的习俗了。

芦笙舞的特点是：起舞必先出左脚，长者吹笙于前方引导，晚辈跟随于后，拍手助兴，边唱边舞。尤其是舞中的对歌，考验人们的智慧和歌唱表达能力，惟对答如流者获胜。对歌在舞中出现，确实与众不同，更增添了芦笙舞的魅力。

（8）侗族的踩芦笙

上篇介绍的芦笙舞大家并不陌生，从影视上也经常可以看到，但是数以千计的人群在高山顶上跳芦笙舞，大多数人肯定没听说过。

侗族的芦笙舞就是舞在高山上的，表演者既吹笙又跳舞，当地人称为踩芦笙，高山上的舞场叫踩笙堂。

踩芦笙是古代留下来的遗俗，也是一种大型的集体舞。解放前，由于落后、贫穷，每逢尝新节，侗族人民都要穿上节日盛装，抬上整口的肥猪，焚香燃烛，先在踩笙堂举行祭奠仪式，然后吹笙跳舞，晚上对歌盘歌。会后，把肥猪平分若干块，以户为单位各家一份。解放以后随着人们物质生活的不断提高，改掉了陈规陋习，既不供斋也不拜神，完全变成了一种自娱性歌舞活动，成为增进团结、友谊，青年男女进行社交的盛会。

各地的踩芦笙有独自的表演风格和形式，如：通道县的踩芦笙，动作跳跃、热情奔放，舞队围绕着一个九尺多高的低音大芦笙（两人抬，一人吹奏）舞蹈；也有的踩芦笙以步伐整齐、稳健深沉而独具一格，舞队绕大榕树而舞，因榕树根深叶茂，象征着民族繁荣、昌盛。尽管表演形式各异，但各村的芦笙队均是以“芦笙王”来指挥全军。舞曲共九支，每支一种步伐，一曲一换。首先奏“进堂曲”，队员自动列队进入场地围成大圈为父老表演。一曲舞罢，紧接着吹起“上路曲”，舞队就向踩笙堂出发了。

踩笙堂，设在群山环抱的高山之顶，有的寨子要行进十华里、爬五座山头才能到达。行进的路上，列队整齐，疾走如风，如同训练有素的队伍在急

行军。

处在高山之巅的踩笙堂，如同平地般宽敞，有四个球场大小，可以说是造物者所赐的天然舞场。舞场中央一棵三人合抱的大榕树，郁郁葱葱，宛如一把撑开的大伞，为表演者遮阳蔽日。四周高大挺拔的杉树，直刺蓝天，形成一道绿色的天然帷幕。阳面山坡上，浓荫树下茵茵小草，就像一张大地毯，专供观众席地而坐……三声炮响之后，鞭炮齐鸣，领队互致问候便开始起舞，主办队率先，其它各队紧跟其后，一圈一圈往外绕，高潮时多达九个圈。芦笙悠扬，舞姿翩跹，花团锦簇，成了一个童话的世界！美，太美了！如诗如画！在群山环抱的高山之顶能有如此壮观的场面，可以说是中国之最、世界之最了，怎不令人叹为观止。

（9）塔吉克舞蹈

塔吉克舞蹈富有高原特色，风格别致，形式多样，表演朴实无华，体现出塔吉克人民挚诚、纯净的心地，可使人联想到那悠久的古西域文化以及独特的帕米尔风光对他们的陶冶与抚育。

塔吉克舞蹈多以双人对舞并带以竞技表演的自由形式，可以互邀，可以自动进场，还可以即兴编唱。音乐伴奏由两支鹰笛交错吹奏，一面手鼓由两名妇女击打。鹰笛是用老鹰翅膀骨制成的，不仅取材不易，吹奏方法也不好掌握，需要行家里手演奏。鹰笛音色非常美妙动听，笛鼓声中，先由一跳舞能手出场，向伴奏方向深鞠一躬，两手心相对，手指碰前额，如同合十，挚诚的礼仪完毕然后徐徐起舞。

塔吉克族人，高鼻深目，浓眉大眼，五官结构类似欧美白种人，十分英俊。小伙子头戴绣花小帽，紧扎腰带，脚穿红色尖头软底长靴与编织花色图案的羊毛线袜，仁立不动时，那神采英姿已潇洒无比，舞蹈起来就更添十分。他们的舞姿单步、错步交错行进，双臂或抬或轻落，犹如雄鹰翱翔在蓝天，怡然自得。另一舞伴忽然飞落场地，头下扎，一手屈至肩侧，一手低垂到地，向右后方拧身，由低到高快速旋转，犹如鹞鹰俯冲截击猎物后扶摇直上蓝天。另一舞伴相应原地速转追逐而来。笛声短促，鼓声急迫，两人时而逼近时而散开，略加几个动目、耸肩的幽默小动作，观众情不自禁合着鼓拍高喊：“消乌巴（加油）、消乌巴”、“咳——咳——”。美丽多情的姑娘们一手拉着裙子，一手扶着绣花帽上绚丽多采的纱巾上场了，她们含蓄优美、手腕微挑、平稳前进。考究的花帽上还饰以帘状的小银坠，随着身体的舞动而叮咚作响，细碎、匀称的步伐，轻盈婀娜的体态像只美丽的天鹅在湖上游弋，那五彩艳丽的纱裙“泛起”一片涟漪……

孩子们也不甘示弱，进得舞场不比大人逊色，他们紧盯着长辈的动作，应变自如，以特有的机灵活泼常常博得全场喝彩！就连怀抱的幼儿也会合着鼓点拍手逗趣，待能走会跑时又是一名舞蹈高手，可随父兄作雄鹰飞舞。

过去，塔吉克女子不准在公开场合跳舞，也不能男女对舞，这些旧习俗已被年轻的一代人冲破了。

塔吉克人生活在高原，日照强烈氧气稀薄，行动不能过度急促，需要不断缓冲，从而形成深吸慢呼的呼吸规律。再就是人们常年穿着软帮平底高靴走路，膝部松弛、微屈，脚腕灵活，脚掌平稳。因此，舞蹈动作也是膝部微屈、步法沉稳、有力，动作柔韧而富有弹性，很有高原特色。

（10）维吾尔族的“赛乃姆”

由于受汉唐的西域乐舞影响，新疆自古以来就有着歌舞之乡的声誉。新

疆各族人民能歌善舞，创造了光辉灿烂的民族文化。维吾尔族的“赛乃姆”这种舞蹈在新疆各地都有。如：喀什赛乃姆、和田赛乃姆、阿图什赛乃姆、多朗赛乃姆、叶城赛乃姆、库车赛乃姆、阿克苏赛乃姆、库尔勒赛乃姆、哈密赛乃姆、伊犁赛乃姆等等。这 10 种赛乃姆的表演内容虽然各不相同，音乐节奏都是基本一致。

“赛乃姆”的舞蹈语汇极为丰富，概括了头、肩、手腕、腰、小腿部分的技巧运用，以及在组合动作中经常出现“拍掌”、“耸肩”、“弹指”、“绕腕”、“跷脚”以及“移颈”等等。这些动作在“赛乃姆”中贯穿始终。

新疆舞传入内地已有悠久的历史，各族人民都会学跳。通常见的舞蹈：小伙子头戴花帽、蓄着小胡子、卷头发，宽松的外衣紧系腰带，下着紧身裤和黑色的皮靴，手握“萨拉基”（新疆独特的打击乐器）英姿焕发。在手鼓“咚打打，咚打”的伴奏下，姑娘们鱼贯而出，她们那些奇特的小辫子（据传未婚姑娘的小辫子与年龄的数相等，长一岁便多扎一条）在绣花小帽下随着头摆而晃动，更增添了迷人的风采。这可真是：“美丽的姑娘见过万万千，唯有你最可爱了。”尤其是那独特的“绕腕”、“移颈”这最典型、最有代表性的新疆舞蹈动作不知难煞了多少学舞的人。

（11）阿特比依

这是哈萨克民族流行的一种“马舞”。马是哈萨克人生活中不可缺少的亲密伙伴，由此而衍生出许多以马为题材的舞蹈。众多的马舞中最出色的要属掺杂着“叼羊”习俗的“叼羊舞”了。它的“滑冲”和“急速旋转”、“侧腰”、“甩腰”以及配合骑马、叼羊的高超本领，把哈萨克年轻人的勇猛、顽强的性格，吐纳风雨、吞噬铁石的坚强毅力发挥得淋漓尽致。动作中还不时加上点叼羊时的风趣、诙谐之情景，格外使人喜爱。

（12）铃铛舞

“铃铛舞”，乌孜别克族人民称其为“阔思哥拉乌苏里”。现在新疆很盛行。

“铃铛舞”由汉唐的“柘枝舞”发展而来的。舞者开头时不出场，任凭手鼓连连击奏好一会儿才跃然入场。“铃铛舞”在表演中最突出的是注意发挥面部表情，尤其是眼神的运用传情传神。每当看到舞者那“会说话的眼睛”便使人想起了“曲尽回身去，层波犹注人”、“鹭游思之情意兮，注光波于秾睇”的佳句。以步踏节也是“铃铛舞”的显著特点，这与古诗中“红锦靴柔踏节时”的描述非常吻合。舞蹈自始至终铃声响着、伴着，别有一番情趣。它仿佛把我们带到了那漫长的丝绸之路上，听到那“沙漠之舟”脖子上的清脆而有节奏的铃声，引起无限的遐想。

（13）傣族舞蹈

傣族人无论男女老幼皆会跳舞，好像是上天专赐。凡到过西双版纳和德宏傣族地区的人都有所感受——傣族人的一举一动都带着舞蹈性。象脚鼓舞和孔雀舞尤为傣家喜爱。象脚鼓是傣族乐器中的灵魂和指挥，没有它的伴奏，就不能称为傣族舞蹈了。

大象在我国只有傣族地区才有，傣家对大象的驯化和使用早在司马迁的《史记·大宛列传》里就已有记载。德宏一带被称为“乘象国”，这说明当时不仅大象数量多，而且已驯化乘骑。象脚鼓的形状是仿大象脚而造的。

象脚鼓舞的特点主要表现在手的动作上，右手击鼓时要以肘部做动力，将小臂慢慢抬起，左肩向前推，右肩向后拉。当握拳的右手扣击鼓面时，右

肩要迅速向前推，左肩拉回。迈步时膝部缓慢起伏，小腿缓缓落地，如同大象在林中漫步畅游。表演者的腰、腹、臀都随着膝起伏而动，时而向前，时而后倾，显得热烈、豪放。

孔雀是傣家视为吉祥、善良、和平的神鸟，他们饲养孔雀，用孔雀羽毛装饰自己，装饰象脚鼓。

原始孔雀舞表演前要进行一番精心、复杂的化妆：面戴菩萨面具，头戴金刚神像金冠，腰系着用彩纸彩绸扎成的孔雀身子和尾巴，身上饰有各种羽毛。表演时双手牵线，翅膀能随意活动，随着铙锣和象脚鼓的伴奏，再现孔雀美丽的身姿。

现代的孔雀舞去掉了笨重的面具、道具，穿上美丽的孔雀羽毛图案的丝质绸裙，以掌式、手式、腿式、嘴式、半握拳式、扇形手势以及跣步、起伏步、点步、矮步、顿挫步等动作来丰富孔雀舞的内容，并搬上了舞台。

提起孔雀舞立即使人们联想到傣族舞蹈家杨丽萍和她跳的《雀之灵》，她充分利用修长柔韧的臂膀、灵活自如的手指形态变幻，创造了引颈昂首的孔雀直观形象。尤其动人的是运用手臂各关节魔术般的节奏、有层次的节节律动，跳活了这只神鸟。《雀之灵》享誉海内外，令人叫绝！这位傣家的女儿，是傣家的骄傲！

（14）蒙古族舞蹈

蒙古族素有“马背上的民族”之称。游牧民族的特点是有骑士风度，展现英雄骑士驰骋草原的雄姿，自然也就成了蒙古族舞蹈的典型特征。舞蹈动作中勒马扯缰，骏马长嘶前蹄离地、腾空而起，以马的桀傲不驯来炫示骑手的凛然神威。当骏马急驰如飞时，骑手又以马鞭的抽、绕、甩来表达激昂的自豪之情。

顺拐出场和小碎步向前跑，是模仿蒙族人民喜爱的珍禽——海青，它是古老图腾舞蹈的遗迹。

在鄂尔多斯流传的“灯舞”和“盅碗舞”，舞者双手各握酒盅一对，头顶瓷碗或一盏灯，利用手指活动奏响了酒盅，发出清脆的碰撞声。除上述技艺外，更高超的表演者口中还噙吹着横笛，动作优美，艺惊四座。

“肩”的动律是蒙古族舞蹈风格特点之一。蒙族人常年骑马，肩比较松弛，骑马时随着马的跑动而自然抖肩。舞蹈中的抖肩，男性慢而幅度较大，刚劲有力。女性的抖肩，细碎、柔软，速度极快。如蒙古族舞蹈家莫德格玛在“盅碗舞”中的抖肩，堪称世界一绝。她总是背向观众，快速小跑，抖肩时饰在背上的银色小圆片发出悦耳的“哗哗啦啦”声响，恰似一片清亮的欢歌笑语从心底奔涌而出。有人赞誉她的双肩动作会说话，并不过份。没有深厚的功底难以达到这种境界。

勤劳勇敢的蒙族人民由于剪羊毛、剥羊皮使他们的手态形成五指并拢的习惯，就像小铲子一样，因此，舞蹈中的弹拨手、提手腕、压手腕均与生产劳动有关，外型动作力度感强。

鹰，是象征蒙族男子粗壮、坦荡、宽阔的胸怀和率直的性格。蒙族人对鹰和大雁有特殊感情，视为吉祥、理想、生命的象征。舞蹈中用发达的双臂动作来表达刚劲的鹰和雁，突出一个“放”字。以鹰的矫健形象表现蒙族人民的强悍，以空中翱翔的鹰显示蒙族人的豪放、大度。

蒙古族舞蹈中，手的灵活、腕的弹性、臂的柔韧、肩的俊俏、胸的张弛，这就是蒙古族舞蹈的特点及韵律。

（15）瑶族的长鼓舞

瑶族的长鼓舞有小长鼓、大长鼓之分。

小长鼓：花样繁多，有 36 套、18 套、12 套等套路。按照鼓在身体的不同部位转动和腿的屈蹲程度分为高桩、中桩、低桩三种打法。

打高桩：鼓在头顶上方转，双腿微蹲。

打中桩：鼓在腰腹部转，双腿半蹲。

打低桩：鼓在膝以下转，全蹲。

花鼓一般是两人一对，按东西南北中顺序表演。广东连县的打花鼓能手，能在叠起的两张八仙桌高台上对打，动作娴熟，配合默契，身手不凡。

花鼓的打法是：左手横握鼓腰，上下翻转舞动，右手随之拍击鼓面。规定的动作有：打鼓花、蹲拜鼓、磨鼓、马步鼓、抛鼓、踢鼓、十八响、鹞子翻身、盖顶莲花、金鸡抓米、猴子捧瓜、画眉挑杆、车筒倒水……光看看这些吸引人的名称，就可以联想到表演者的舞姿多么高难了。表演时，还有固定的曲子和歌与之相配，有统一的击鼓节奏，且唱且舞，煞是好看。

大长鼓，瑶语称“担轰啲”即圆圆鼓。也称十二姓鼓和大树鼓。表演人数不限，两人一组相对而立，长鼓横挂于腰腹部，左高右低，左手扣在鼓上，拇指、食指捏一根竹片，击鼓时用其余三指往下弹竹片，发出“辟、辟”响声，右手扣在鼓上，以掌击鼓。

大长鼓有八个表演程序，场面变化大，时而横竖排穿插，时而大小圈圆转，有分有合，由领舞者统一指挥始终。往往是领舞者先击一拍，众鼓手随后半拍击打，动作立即变换，鼓声相互对答，此起彼落，抒发着瑶族舞手们在节日里的无限欢乐之情。

还有一种“黄泥鼓”，是广西金秀县的特产。因表演时要先用黄泥涂于鼓面来校准鼓而得此名。

黄泥鼓分公鼓、母鼓两种，表演时长者打母鼓，后生打公鼓。当敲起母鼓“空、空、平”时，四个手拿公鼓的小伙跳跃而出，围绕母鼓站成半圈，应母鼓声而打，边敲边转。这时四位盛装的姑娘在歌师带领下，手拿花巾翩翩起舞，穿插其中，唱起黄泥鼓歌。激越的鼓声拍击着人们的心胸，围观的群众情不自禁加入歌舞队伍之中，顿时把整个气氛推向高潮。人们唱啊、跳啊，直到翌日东方日出才散去。

（16）藏族舞蹈

藏民族主要分布在祖国的西北、西南一带，从事农牧业生产。藏族舞蹈种类繁多，有“卓”、“依”、“羌姆”、“果谐”、“踢踏”、“藏戏”、“折嘎”等等，总的特点是优雅、抒情、格调见长。手的动作总是与身体保持一定的距离，因为藏族居住区的气温变化很大，身上穿着皮袍。从服装上讲藏族舞蹈是我国五十六个民族中唯一以长袖而舞的民族（古代舞蹈除外）。

“卓、依、羌姆”是青海地区藏舞的三大民间形式。“卓”还分“仪式卓”（宗教卓）“民间卓”（爱情卓）两种。

“仪式卓”必定在特定的时间场合跳，人数为 80 人，缺一不可。舞者一律为 30 岁以上的男子。“民间卓”没有清规戒律，男女老幼随时随地尽情起舞。“依”的动作简单易学，宜表现奔放、快乐的喜悦之情。

“踢踏”舞男女均着左襟长袖肩，出袒右臂，男子着皮帽、毡衣及皮靴，女子则有围发的头饰及长围裙、长袖袍子。无论多少人参加，“踢踏”步整齐划一，无一错乱。

藏族舞蹈还吸收了酥油花、壁画、堆绣、铜塑、泥塑这些藏族人民创造的世代相传民间艺术神韵，加以引申发展，融于基本动律之中。

起源于“锅庄”的“卓见”，是喜庆的大型歌舞盛会，方圆百里都来参加。由大家推崇的领舞者站在最前列，男女分列两旁，各有一指挥，边唱边舞。指挥一起头大家都知该唱什么词，舞蹈固定慢板动作相随。唱完一段后，是紧接无有伴奏的急促奔放的舞蹈，往复循环。如此盛大的聚会彻夜不停，延续十多天，累了饿了回家吃睡，舞场上始终有人在跳着，从不冷落。欢歌笑语飞向千里之外……

藏族舞蹈最典型的特点是姿态变化以拧胯配合，膝关节和谐的颤动与手、脚同一方向，也就是常说的一顺边。

（17）朝鲜族舞蹈

位于延边自治区的朝鲜族居住地区，山美、水秀、人杰、地灵。世代辛劳勇敢的朝鲜族人民创造了不朽的文化。朝鲜族舞蹈以它流畅舒展的动作，抑扬顿挫的节奏，富有雕塑美的造型以及那细微的动律——手势、耸肩、呼吸、眼神，动与静、快与慢的情绪特征，创造出了自古以来朝鲜舞特有的内在性美而著称。

朝鲜舞的音乐伴奏大都是 3/4 拍，动作特点是屈伸：迈第一步，身体下降，迈第二步，身体上升。这种屈伸运动使人感到上、下腹部有一股活动力量，由下而上波及至肩，再与双肩的力量配合扩散到胳膊，达到平衡，从而形成了自然谐调的肩、臂和平运动。这就是朝鲜舞蹈有别于各族民间舞蹈的奥秘所在。成为无技巧的技巧，极难掌握好的技巧。

朝鲜舞的典型道具是长鼓、手鼓、圆鼓、弓、刀、扇、铃等等，举不胜举。这里仅讲讲男士那富有杂技色彩的长相帽。

长相帽条最长的 20 余米，表演者只要稍一摆头，亮亮的帽条就像多彩的光环飞展开来，一会儿成圆圈，一会儿成 8 字，一会儿又成为倾斜了的偏圆圈……变幻莫测。而绕身多达 6 圈内的舞者却是在怡然自得的摇头晃脑、耸着肩、倒背着双手如同魔术师。手握饰满铁片的小手鼓的少女们，边舞边随着相帽条的旋转而跃入 6 层的圈内，如穿波踏浪。这优雅、跃动、轻盈、美丽又不失幽默诙谐的舞蹈，令人目眩神迷、大饱眼福。

85. 东方歌舞团

——中国舞坛上的一枝奇葩

由于对外艺术文化交流的需求，1962年1月13日成立了东方歌舞团。

它是在周恩来总理倡导、陈毅副总理亲切关怀下成立的。在建团典礼上，陈老总对该团提出了严格要求：“要认真学习亚洲、非洲、拉丁美洲的舞蹈，要学好学像。”并多次接见该团的演职员，反复强调：“你们是东方歌舞团，不把亚非拉舞跳好，还叫什么东方歌舞团。”全团上下为了实现上述目标，总结出四句话成为全团的誓言：“东方歌舞一枝花，决心学好亚非拉。一心一意听党话，誓把一生献给她。”

该团通过各种途径，认真学习亚非拉各国的舞蹈，从建团至今已学习演出亚非拉舞蹈150多个，音乐节目100有余。演员们潜心钻研掌握好外国音乐舞蹈的风格韵味，得到了外宾们的赞扬与鼓励。

该团成立之初，以接待外宾和在北京公演为主，很少到全国各地巡回演出。当该团的节目日益丰富，演出影响面越来越广，便逐渐向全国广大观众介绍亚非拉绚丽芬芳的歌舞之花。

东方歌舞团的演出，以崭新的舞台面貌，风格各异的节目，绚丽多彩的服装、音乐、舞蹈使观众大饱眼福。舞台上一会儿是古色古香的日本舞蹈“八木小调”，忽而欢快豪放的墨西哥少女们穿着五彩大裙子，男士身着黑色服装，头戴宽边草帽又上场了，接着又是菲律宾的竹乐齐奏——“安格隆”之声幽雅委婉，当观众听兴正浓时，舞台上如同仙女般盛装的印度姑娘飘然而至又在赤脚而舞了，好舞，好乐，真是令观众目不暇接。一句话：看不够。

在对外文化艺术交流中，该团代表着伟大的祖国出访许多国家，艺术家们每到一地除了演出外，只要有机会总是再学习。值得骄傲的是，东方歌舞团的艺术家们学什么像什么，演出时致使外国朋友怀疑是他们的艺术家也参与了合演。

文化艺术是没有国界的，它是在互相影响中共同发展的。通过艺术大师们文化交流的金桥，各国的艺术家们增进了解，促进了友谊，互相学习，彼此互补，丰富和发展了各自的文化艺术，为人类的文化艺术宝库增加奇珍异宝。

东方歌舞团的艺术家们，30多年来始终遵循周总理、陈毅副总理的教诲，不断创新和发展着亚非拉歌舞，虽然演员们一代一代的更替，但演出风格始终没变，他们在继承中国优秀传统文化艺术的基础上，借鉴和学习一切外国优秀的文化艺术，吸取精华，创造着社会主义的精神财富。

86. 绚丽多彩美不胜收

——亚非拉舞蹈令你大饱眼福

(1) 日本舞蹈

中日两国是“一衣带水，千古情深”的友好邻邦，两国的文化交流可追溯到二千年前。大至古籍佛经、建筑绘画、文字书法、乐舞艺术，小至泥金折扇、端午食俗——吃粽子，无不体现着中日悠久的亲缘关系。

直至今日，日本的民族服装——和服，还是保留着我国唐代服装宽袖肥袍的式样。而在中国却只有在影视或舞台上演出传统节目才能见到，这与日本民族恪守传统是分不开的。

日本的传统舞蹈，由于头饰及服装再加上脚穿的木屐所限制，台步流畅平稳、缓慢，轻轻颤动身体造型而舞，细碎的足尖点跳，轻盈的手掌翻转，或手持精制的雨伞或扇子，整个舞蹈轻俏细腻，优美动人。

有的舞蹈表现出浓郁的乡土气息，在强劲的三弦伴奏下，边唱边舞，就越发使人如临仙境。

日本的盂兰盆节又称鬼节，旧历7月15日是祭祖的节日。这一天，人们在海滨搭上灵棚，供上祖先的牌位，孩子们手提灯笼到海边召唤已逝的祖辈亡灵从海上归来。节日期间家家门口堆柴生火慰藉祖灵。入夜，人们便围绕临时搭起的望楼起舞。乐手坐在望楼上伴奏，常用的乐器有笛子、三弦、鼓、小锣等等。各地的盆舞有不同的表演形式和舞步，歌词内容也不相同。有的以悼念亡灵为主，有的已逐步发展演变成祈祷丰收、驱魔降妖、祝愿吉祥。盆舞的舞步简朴，一组步伐12节拍，随着音乐的节拍围着望楼反复跳下去，有时也串街跳舞。由于舞步优美简单，音乐欢快明朗，不仅广泛流行于日本本土，在国外表演也同样受到各国人民的喜爱，成了日本舞蹈的代表作。周总理生前曾被来访的日本艺术团邀请上舞台，与日本舞蹈家们同台欢跳此舞。

流传于日本东北地区的鬼剑舞，是表现武士们在战场上鼓舞士气的舞蹈。舞姿生气勃勃，粗犷雄豪，反映出了日本民族坚强不屈的气质。舞者敏捷的单腿跳跃，大幅度甩摆头是它的基本动作。由于跳跃步组合奇巧，甩摆头多姿多变，再加上不时的怒吼呼叫，充分体现出日本民族的勇武精神所在。

还有的舞台演出时，舞台正中悬挂着纸扎的人形灯，日本人叫它作“内普地”。每架灯上绘有张飞、赵云等三国人物肖像。这些生动的画面，更加体现出中日两国的甚密交往。流传至今的姑娘们头顶堆髻、插银簪，以及丝质的宽袖袍服，追根溯源，无一不是受到中国的影响。

同样，中国人学跳日本舞也是独占优势，无论是肤色、习俗、形体，几乎是难以分辨，和服一穿，载歌载舞，真假难分。

(2) 菲律宾舞蹈

我国明代航海家费信盛赞菲律宾“幽然三岛国，花木茂常青，气质尤宜朴，衣裳不解纫……”

菲律宾素有“花园岛”之誉。它四季鲜花盛开，树木常青，盛产翠竹，给人以幽雅清新的感受。

竹子造福于菲律宾人民，它们用竹节烧熟米饭，用竹竿搭盖竹楼，用竹筒汲水，用竹排当船运载，用竹制乐器、制舞蹈道具。

竹制的乐器有竹竖琴、竹管、竹琴、竹圈鼓、竹笛、鼻笛、“安格隆”等等。以竹子为道具的舞蹈相当广泛，最闻名的要属竹竿舞了。它节奏明快，深受菲律宾人民的喜爱。

仿效长腿鸟的动作而编成的“蒂克林竹竿舞”，舞者机警地跳跃在两根竹竿之间，竹竿相撞则是象征农民捕鸟时的捕夹声。把持竹竿的男演员扮作农夫，饰演长腿鸟的女演员穿着传统的蝴蝶装。表演到高潮时，随着竹竿的夹击频律加快，女演员的表演难度也就更大，各种迅疾的小跳步，再加上双臂象征鸟翅的频频起落，更加显示出女演员娴熟的技艺。

王室舞蹈“辛基尔扇舞”则风格迥异。舞者人数颇多，有持双扇的公主、手执巾帕的武士、为公主撑伞的侍女以及众多手挥彩巾的宫女们。

舞蹈一开始，由宫女们翩翩起舞，男侍者庄重有礼地扛着饰有彩色花纹的竹竿出场，按井字形和双杆平行分为两组置放地上。公主、武士、侍女在井字形竹竿间舞蹈，宫女们则在平行的竹竿间表演。整个舞蹈庄重优雅，节奏越加快，就更加显示出公主雍容端庄的情态。

除了上述两个著名的竹竿舞外，竹子在舞蹈中别具意趣的节目还有：穆斯林地区优美的“帕加莱·帕曼萨克舞”、“驱魔舞”中的“竹火把舞”、“田园农作组舞”中的“竹簸箕舞”等等，都以竹为道具而舞。

我国少数民族地区也有以撞击竹竿而舞的，是从菲律宾传入我国的，还是由我国传入对方就不得而知了。

就地取材，以竹为道具而舞，它既丰富了人们的精神生活，给人们带来欢乐，竹子的功劳不小啊！以翠竹制成的乐器来伴舞，就更增加了竹舞的清韵优美。

菲律宾的艺术家们就是以竹制乐器和竹舞创造出了竹艺术，从而享誉全世界。

我国的东方歌舞团早在 60 年代就向菲律宾的艺术家们学习演奏竹乐器、跳竹舞，为繁荣文艺舞台添光增彩。

（3）泰国民间舞蹈

泰国是一个多民族的国家。因为境内泰族、老挝族、马来族、高棉族都是能歌善舞的民族，因此，民族民间舞蹈十分繁荣兴旺。它深深扎根于劳动人民之中，不断得到改进和丰富，生命力极强。

“南旺舞”是流行全国的民间舞蹈。它起源于泰国东北部地区，经过三十五年的演变，逐渐固定下了它的表演程式和舞步。共分八套动作，每套舞步各有相应音乐及歌曲伴奏。“南旺舞”家喻户晓，男女老少都会跳。因为舞步简单易学，乐调悦耳动听，自娱性强，只需拍手、击鼓，围个圈便可跳起来，深得泰国各族人民的喜爱。舞时男女成双成对，亦步亦趋。女子以脸部、上身和手臂向男舞伴做情致委婉状，男子则踏着相同舞步，以手拱护着女子，在其周围环绕而舞。步伐简洁轻盈，手势优美秀逸，流泄出一股朴素清新的生活气息。

“北方舞”、“长甲舞”、“玛拉舞”、“蜡烛舞”、“布帘舞”是流行于北部清迈府一带的舞蹈。它属于泰国北部的宫廷舞蹈。由于与缅甸交界，所以它带有缅甸舞蹈色调——舞步舒缓，前臂动作较少。

“长甲舞”，服装雍容华贵，十指佩戴金光闪闪的长甲，头上饰满了金银饰物，堆髻上还斜插着长长的花鬘。

“蜡烛舞”，是用两指夹着蜡烛而舞蹈，身体弯曲蹲伏、手臂屈伸以及

有节奏的蹲踏舞步，点燃的蜡烛更增添了表演的难度，既不能让蜡烛熄灭，又不能在动作时烫伤自己，表现出演员的高超技艺。

泰国中部地区流行的“丰收舞”，舞者头戴草笠、手持秧苗，边歌边舞，表现了秧农耕耘、播种、收割、打谷时勤劳乐观的精神风貌，抒发了他们一年的劳作之后喜获丰收尽情欢舞的欢悦之情。

“笙”舞是流行在泰国东北部地区的舞蹈，形式自由，没有规范化的语汇。开始表演时又说又唱又舞，歌词内容风趣幽默，舞者随着小铙钹的节奏变化而变换动作。在激越的鼓乐声中舞蹈达到高潮，节奏加快，然后嘎然而止。

流行于泰国南部的“诺拉”是泰国最古老的舞蹈品种，这类舞蹈舞姿优雅活泼，动作幅度较大。尤其是手臂的动作千姿万态，美不胜收。

泰国的民间舞蹈丰富多采，北部舞蹈流畅优美，中部地区舞蹈明快欢腾，东北部地区的舞蹈热情奔放，南部地区舞蹈雅丽多姿，这些不同风格的民间舞蹈就像一丛丛盛开的鲜花，风姿摇曳，竞吐芳菲。

（4）印度古典舞蹈

早在 2500 多年前，著名修道学者婆罗多牟尼就编著了《乐舞论》，全面叙述印度古典舞的起源、流派、手语、姿式、表演程式等。印度人大都信仰印度教，印度古典舞蹈与宗教文化、诗歌戏剧、绘画雕塑有着密切联系。印度教信奉多神，三大主神是梵天、毗瑟和湿婆。古典舞蹈的主要内容多取材于印度著名史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》及有关宗教神话，除了两部史诗以外，民间流行的传说也常是舞蹈表现的题材。舞蹈的故事内容都表现真理战胜邪恶。

印度古典舞最迷人的特色是它对人类各种不同感情的探索，用象征性的规范语汇将其艺术地再现出来。为世人赞誉的印度古典舞蹈家眼睛会说话、嘴唇会运动、睫毛会颤抖、眉毛能弯弓、十指能传情。

经过千百年的探索，舞蹈家们创造了一整套丰富细腻的手势语汇，利用十指千变万化的造型来表达语意。手语有二十四四个单手势和二十八个联手势，互相配合放在身体的不同位置，可演绎出上百种手势，用以表达成千上万种语意。若将他们组合在一起，便成了一句句有明确含义的话。高明的舞蹈家不仅能用手势表述两大史诗故事，而且能用手语交谈和表达思想感情，还能表现自然界的节令晨昏、风雨雷电和声音颜色。

“拉斯”和手语一样，是印度古典舞蹈的重要表演手段，是表情和韵味的高度表现。舞蹈家不仅要运用准确的手语和动作，还要运用眼睛、颈项、嘴唇和面部的表情“拉斯”来烘托。尤其是要突出眼睛的表情韵味。

手语和“拉斯”的训练，在印度古典舞中占有极重要的位置。

印度古典舞蹈分为六大派，各有不同的风格和表演形式，但手势语汇、表情“拉斯”是大体上一致的。

印度舞蹈服装考究，化妆华丽，首饰繁杂，盛妆后的舞蹈家如同仙女般美丽。尤其是双眉中的朱砂吉祥红点，再加上鼻翼上闪闪发光的鼻饰、头上的花环、手镯、耳环、项链、戒指等等，连脚趾上都佩戴上戒指，手背、脚背也戴上亮光闪闪的片状饰物。手镯计有二、三十个，就连男士也要戴耳环、佩戴项圈和胸饰，再饰上一、二百个小铃铛的脚铃。真可以说是从头“武装”到脚趾头了。

当舞蹈家们浓妆艳抹，踏着叮叮响的脚铃，轻舒双臂翩翩起舞，随着那

风格独特悠扬的乐曲和清越的鼓声，那纤纤十指犹如两只穿花彩蝶，怎能不使观众眼花缭乱，令人心旷神怡，叹为观止。

（5）巴基斯坦舞蹈

巴基斯坦是一个多民族国家，生活在这里的旁遮普人、巴丹人、信德人、俾路支人，这些能歌善舞的民族，用自己色彩斑斓的舞蹈点缀着巴基斯坦的民间舞苑。它再现了这些民族的生活斗争、世态习俗，倾吐出人们胸中的欢乐与痛苦、希望与悲哀。富有特色的巴基斯坦舞蹈不仅在本国人民生活中占有重要地位，在琳琅满目的世界艺廊，也熠熠生辉。

巴基斯坦不仅有典雅优美、程式完善的古典舞，也有淳朴感人、土风活现的民间舞。

起源于公元 12 世纪的“卡达克”是历史久远的印巴次大陆著名的四大舞派之一，它独特的民族风格和精湛高超的舞艺在世界艺苑中享有盛誉。“卡达”意思是故事。“卡达克”是指讲故事的人和诗歌朗诵者。作为民间的一种说唱艺术。为了能生动感人，逐渐加入了手势，变为一种说、唱、舞的综合艺术，构成了卡达克舞派的雏形。“卡达克”在发展过程中，汲取伊斯兰教艺术的滋养，丰富了技巧，锤炼出了程式，进而形成风格独特、技艺超群、节奏复杂、表演细腻、结构严谨的宫廷舞蹈艺术。在早期，这种舞蹈只在宫廷或贵族或艺术家的集会上表演，老百姓看不到。

“卡达克”舞蹈伴奏简练而有特色：一位塔布拉鼓手，一位拉萨朗基琴师，一位吟唱诗章或鼓谱的歌手，再加上舞者的百十个脚铃，无须借助化妆、服装、舞台美术、灯光等手段，表演艺术家凭借着朴实的伴奏，就能表演得很精彩，给人留下难忘的印象。

此外芦迪舞、朱姆尔舞和克拉泰舞亦为流行的或山区部落的舞蹈，都充满着激动人心的艺术感染力。巴基斯坦各族人民用血汗智慧浇灌出了鲜艳的舞蹈艺术之花，常盛不衰。

（6）斯里兰卡舞蹈

印度洋上的岛国斯里兰卡有着“东方珍珠”的美称。勤劳勇敢智慧的斯里兰卡人民不但以采掘宝石珍珠名闻于世，他们创造的灿烂文化丰富着人类的艺术宝库。那风格鲜明的舞蹈，特色独具的鼓乐，无不体现出迷人的魅力。

走过了自己漫长发展道路的斯里兰卡民族舞蹈，柔曼丰富的上肢动作，与幅度多样的下肢动作紧密配合，构成了形象生动的丰富语汇，从而使舞蹈艺术的表现力得到充分发挥。手、臂、胸、颈、胯等富于弹性和动律感，显示出这一民族舞蹈的特有韵味。步法、服饰、伴奏也处处体现着民族和地方特点。

洋溢着强烈斗争激情题材的舞蹈，集中体现着斯里兰卡人民的尚武精神。不用旋律伴奏的“操练舞”在音乐节奏沉着、疾骤、活泼、碎速的交替变化中成功再现了古时战士们投掷武器的训练情景。

相传已有数世纪的“筋斗舞”是斯里兰卡的山区舞蹈。它是经历了长期表演实践检验的优秀节目，以高难度的舞蹈技巧表现出人们勇敢顽强的品格，赢得了观众的一片喝彩。

南部地区的“假面舞”、“祈祷舞”、“驱鬼消灾舞”、“少女舞”等同样具有引人入胜的艺术感染力。“假面舞”变幻丰富，“祈祷舞”热烈虔诚，“驱鬼消灾舞”有着讽刺意味和喜剧效果。这些蹊径不同、境界殊异的出色表演，揭示了人类发展史上一个共同的高尚主题。这就是对假恶丑的不

屈抗争和对真善美的真诚憧憬。

在众多的斯里兰卡舞蹈中，康提舞占有着特殊地位。这种舞蹈在 16 世纪至 19 世纪广为流行。当时的康提城是斯里兰卡的文化和宗教中心，康提舞便从这里蓬勃发展起来。

康提舞分“冈加里”和“完那姆”两大类。“冈加里”是敬神佛、祈求赐福的舞蹈；“完那姆”则是模拟动物情状的舞蹈。“完那姆”为摹仿、描写的意思。经过几百年来艺术家们的逐步加工提高，“完那姆”已从模拟动物的原始舞步演变成一种高度规范化、可以表现十几种动物动态的独特舞艺。其惟妙惟肖的摹仿技艺在世界其它国家舞蹈中是罕见的。

舞蹈家们在表演完成模拟舞段之后，一般还要表演康提舞精彩的传统技艺，为表演结束划一个完美的句号。每跳至此时，舞蹈家们往往要使出浑身解数，表演自己的拿手绝招。那活泼的自由舞步，频繁的舞台调度，身体迅疾的翻腾扭转，双肩有韵味的快速抖动，旋风般的筋斗……一系列高难度的技巧表演，令观众赞不绝口。

（7）突尼斯舞蹈

早在公元 7 世纪，阿拉伯人就进入突尼斯，传播阿拉伯文化和伊斯兰教，突尼斯也逐渐衍变成阿拉伯国家。

淳朴感人的突尼斯舞蹈，与文明古国埃及和沙特阿拉伯半岛的舞蹈同出一源，属于阿拉伯艺术系统。

突尼斯舞蹈，大抵可分为两类：不同地区的传统舞蹈；反映风俗民情的民间舞蹈。

传统舞蹈语汇严谨，风味浓郁。经过了千百年流传仍不失古朴风貌。如“罐舞”，表现姑娘们去井边汲水，小伙子们击鼓尾随她们的集体欢舞。姑娘们头披纱巾，身着传统的宽肥衣服，头顶蜂腰带双耳的瓦罐；小伙子们穿着典型的地中海沿岸的服装：长裤、马甲、头缠巾帕，身背大鼓，边唱边围着姑娘们舞蹈，姑娘们双臂柔曼地平伸着，为保持头上瓦罐平衡，胯部做大幅度的横摆。随着音乐的节奏变换，胯部动作也多采多姿：有单一横摆动，有成双的横摆动，有激烈快速的抖动，有抒情平稳的扭动。那平衡稳重的顶罐造型更衬托出胯部动作的灵巧多变。这个舞蹈的服装、队形、伴唱和舞蹈结构在数百年的流传中虽略有改变，但横摆胯这一基本舞蹈语汇一直完整地流传至今。

突尼斯舞蹈的特色主要在摆胯上，它包括横摆、横甩、抖甩，强有力度的横向摆胯是它的基本舞蹈语汇。

非洲大陆 50 多个国家的传统舞蹈、民间舞蹈、风俗舞蹈等，基本动作都是动胯，但各自特色不同。如埃及舞蹈是横扭、前后动、碎抖，强调的是有韧性的蠕动动作，并不是一概而论的“扭屁股”。

早在 1964 年，我国的东方歌舞团访问突尼斯时，就向突尼斯艺术家们学习了“罐舞”，直至今日仍是该团的保留节目。

观看突尼斯舞蹈如同游历了它的美丽国土：清风摇曳着葱翠的橄榄树，碧波亲吻着那迷人的海滩，令人神往。

（8）墨西哥舞蹈

美丽的墨西哥是拉丁美洲的大国之一。生活在那片富饶国土的印第安人曾创造了举世闻名的玛雅文化。具有古老文化传统和混合文化特征的墨西哥舞蹈是世界舞苑中的奇葩。舞蹈中所展示的异国风情充满着盎然意趣，它的

灿烂丰彩令世人惊叹不已。

在高耸的火山脚下，在广袤的莽原上，到处生长着仙人掌属巨大植物——龙舌兰。用它的浆汁酿成的酒叫龙舌兰酒。在墨西哥人人爱饮此酒。按当地人的传说，这是神恩赐的礼物。在太阳祭、死亡节、狂欢节的节日聚会上，小伙子们时而舞蹈，时而停下来饮龙舌酒。兴味浓时还手提酒罐边舞边饮。即便醉意朦胧、东倒西歪，脚步也能合着音乐丝毫不乱。源于豪饮狂舞生活的节日舞蹈，常常在踢踏舞步中出现东摇西摆的醉步，使舞蹈流漾出浓郁的生活气息，舞蹈造型也愈加风流潇洒。醉步多为手挽手前进，或一字长蛇蜿蜒而行，有时搭拉着头，肩并肩向中心翻卷，有时又倒退逆行。醉步中不时出现前踢、后甩、踏地等步伐。动作虽简单，但身体的俯仰姿态却纷杂别致。

死亡节是墨西哥典型的民间节日。这一天都要用象征死亡的东西装饰起来，商店的橱窗里也处处以骷髅、小棺材、颅骨装饰在商品上。人人都戴上硬纸做的颅骨面具，遮起笑脸，蜂拥到街头狂歌欢舞。所有的人善也好、恶也好、被压迫者也好、统治者也好，全都戴上呲牙咧嘴的硬纸颅骨面具狂欢。用嘲笑死亡来战胜死亡。他们笃信生命必然战胜死亡、光明必然战胜黑暗、正义必然战胜邪恶。墨西哥人民就是这样纯朴地表达了他们的人生观，寄托他们对生活的热爱、对理想的憧憬、对真理的求索。

弗拉莱依脚铃，是墨西哥印第安人舞蹈时喜欢带的一种脚铃。它是由一种类似夹竹桃的植物每年花开花落，果实成熟后，那黄油油、硬崩崩的壳内充满了质地坚硬的籽实，摇晃起来哗哗作响。其声嘹亮悦耳，入秋后采集，用十几或上百个硬壳果串制成脚铃，带上它舞蹈起来，那响声与印度舞蹈铜制脚铃相比各有特色。尤其是集体表演，十几位演员的脚铃交织成高亢的声浪，伴和着悠扬的乐曲能使节日推向激情的高潮。

哈拉拜舞最出色的特点是姑娘们穿的鲜艳宽肥的大裙子，舞时，脚下打着活泼的点子，姑娘们还双手舞弄裙衣，宛如朵朵裙花翩然飞舞，整个舞台犹如鲜花盛开的花坛般绚丽，那左右飞旋的单裙花，上下翻卷的双旋裙花，让观众眼花缭乱，激起由衷的赞叹。

这种大裙子有 50 余尺宽肥，女演员一个人几乎拿不动。每当穿它时要像钻口袋一样，将裙子先放在地上，然后迈进当中，再请别人帮助系在腰上。此裙之所以如此沉重，一是因为宽肥硕大，二是因为它用土布制成。这种土布质地松软，但厚重。只有用它制作裙子才能使裙花在空中飞旋起来。这有点像我国东北秧歌的手绢花，它也是用质地厚重的布缝制而成。手绢只是一尺见方的布，而一位哈拉拜舞女演员舞花的裙子，折算起来近百尺布，掌握裙花的高难技艺就可想而知了。

随着中墨文化艺术的交流不断深入，丰富多彩的墨西哥舞蹈曾倾倒了中国多少观众！舞蹈中的异国风情充满着盎然意趣，令人耳目一新，墨西哥舞蹈这株世界舞苑的奇葩，将芳菲永存。

由于篇幅所限，多种风格的墨西哥舞蹈不能一一介绍，仅从上述的几种风格舞蹈中，我们也能领略到它的魅力了。

87. 社交中的重要手段

——交谊舞与友谊

交谊舞，也有人俗称它交际舞。两种名称都包含了一种意义——通过跳舞交朋友、增友谊。

它是世界性的群众舞蹈活动，追溯其源，大部分来自欧美民间及黑色人种之中。它由民间舞到集体舞再进入舞厅，成为一种社交手段。

交谊舞在前几年曾被风靡全世界的迪斯科冲击而受到了冷落。近几年，自英、美、法大学里又兴起了跳交谊舞热。他们对疯狂的摇摆、狂轰滥炸般刺耳的音乐感到厌倦，认为“华尔兹、狐步、探戈”更加高雅、优美。真正的社交场合是没有“迪斯科”参与的。

交谊舞花样繁多不能一一介绍，在这里仅讲讲必要的常识和要领。

交谊舞的方向是固定的逆时针方向旋转，男为领舞，女为伴舞，领舞指挥变换花样，伴舞相随。

交谊舞有一定的暗示性语言，如领舞用右手掌压按伴舞的后背，表示向领舞方向迈进；手掌放松表示让舞伴后退。手掌施力方向向右，则表示要舞伴向右方运动，用指尖在舞伴背上施力，表示方向是向左。总之，领舞的右手是总指挥，左手略微协助。伴舞也不是被动的跳舞不管其它，因伴舞面向领舞的对面方向，就成了领舞的后方眼睛。当发现可能碰撞他人时，伴舞要立即用手指尖按压领舞的上臂或肩膀给予提示，以免碰撞他人。舞会不是球场，不存在合理碰撞一说，与人相撞在高雅的社交场合是极不礼貌和尴尬的事。

参加交谊舞会在着装上也十分考究，切勿邋邋遢遢的，使人觉得你不尊重别人。有条件时尽量穿上档次高但款式严肃的礼服，女士也要淡淡化化妆，穿着上以典雅为最好，尤其要避免珠光宝气，免得使人觉得俗不可耐。

男士在交谊舞会上要特别注意尊敬女同胞，诸如：进门时要请女士优先；有坐位时要让女士先坐；想跳舞时要用“请您跳舞可以吗？”这样的口吻讲话；用饮料时也要先为女宾端上然后再自己拿；另外，离去时要主动为女宾搬开椅子，递上女士所带的物品，如：大衣啦、拎包啦什么的……男士要处处显得彬彬有礼，温文尔雅。

还必须提醒一句：请勿大声喧哗，谈话时应尽量低声细语。

年轻的朋友们，当你领略了上述的常识以后，你尽可以去大胆地参加交谊舞会了。当你听着优美动人的乐曲，尽兴跳着“华尔兹、探戈”时，友谊必增无疑了。

88. 神秘的舞鞋

——舞蹈演员成功的翅膀

无有双脚难跳舞，无有合适的舞鞋就跳不好舞，舞蹈演员们非常重视舞鞋的作用，也尤其爱护自己穿着舒适、得心应手的舞鞋。

中国人有句俗话：“脚下无鞋穷半截。”它一语道破了鞋子在日常仪表中的份量。舞鞋要求就更高了，它既要符合表演舞蹈的民族风格、特点、人物身份，还要适合舞蹈表演的特殊需要。想想看，鞋子不合脚，走路都困难还能跳舞吗？

提起舞鞋，会让人联想起电视《红菱艳》里的一组镜头：艺术总监莱蒙托夫亲自为女主角挑选红舞鞋，镜头前一溜十几双红舞鞋一字摆开，有大红的、紫红的、暗红的、桃红的、粉红的、洋红的……接着是莱蒙托夫的手杖特写，它一双一双的点着、挑着，点过去又返回来，挑中了其中一双，手杖用力一点——就是它了！接着镜头一转，是女演员穿着选中的舞鞋在跳着、跳着……艺术总监亲自选鞋，足以说明舞鞋在演出中的重要性了。

舞蹈是以“手舞足蹈”为基本特征的，离开双脚的作用就难以完成舞蹈动作，因此，舞鞋的作用也就随之显示出它的价值和效果。

为适合表演特需，舞鞋在制作上特别考究，太硬、太重、太滑、太涩都会影响动作完成。只有依靠心灵手巧的制鞋师傅来解决这一难题了。如蒙族、藏族日常穿的鞋、靴都比较笨重，舞台上演出用的鞋靴是在用料上解决负重问题，于是便诞生了式样相同、轻便、柔软的舞靴。再如朝鲜族平时穿的似小船一样的橡胶鞋子，是用模压工艺一次成型的，胶底发涩不利于旋转，匠心独具的师傅们便改用皮子做底，涩的问题便迎刃而解了。

芭蕾舞女演员的足尖鞋，要量着每个演员的“脚谱”去做，工艺要求更高、更精，目的也是为了完成高难度动作。一双合脚舒适的舞鞋是舞蹈演员的得力助手，在整个舞蹈中起着举足轻重的作用。

以舞鞋而创作的舞剧、电视等艺术作品也有很多，如《红菱艳》里的红舞鞋，自始至终贯穿在全剧中，直到女主角惨遭火车轮压，临终时让她心爱的丈夫：“脱了我的红舞鞋……”此时，观众也被感染，与男女主角同时流着泪。电影结束后，离开影院好久仍不能自拔，深深为女主角在艺术生涯的鼎盛期英年早逝而惋惜；芭蕾舞剧《灰姑娘》也叫《水晶鞋》，也是由一双舞鞋而编创的神话故事，但它是善有善报、恶有恶果的喜剧形式而结束的，同样耐人寻味，百看不厌。世界上众多的芭蕾舞团都以此剧作为保留剧目，在全世界公演。

舞鞋，这双神秘的小东西，让人引起多少遐想啊！它就像插在舞蹈演员身上的双翅，带着演员们飞向那成功之路！

89. 享誉世界的专利

——舞谱与舞蹈编辑器

艺术的种类多，表达的手法也不同，音乐用旋律、节奏；戏剧用台词、表情；美术用色彩、线条；文学用语言和文字；舞蹈用的是形体。如何创建专门记录舞蹈的方法来保存、传世舞蹈的全部动态和舞姿，自古至今世界上已创造发明了百余种记录舞蹈的方法，我们可以骄傲的说，舞谱的最早发明者，是我们的祖先！早在 1000 多年前，晚唐、五代时就有舞谱出现了，中华民族是世界上最聪明的民族无疑了。就是在今天航天飞机问世的高科技时代，一些受中国古代文化影响较深的亚洲国家和地区，至今仍在流传着取材于中国古代文字的象形符号的记谱法，如朝鲜的“舞谱俑”就是一例。由于舞蹈是一门瞬间变化着的艺术形式，千变万化、错综复杂，为了适应舞蹈艺术的发展需要，跟上时代的步伐，创造发明更加科学、实用、通俗、易懂的舞谱成了舞苑中的一大难题。

定位舞谱的发明者武季梅、高春林夫妇，怀着强烈的民族自信心和事业心，夜以继日刻苦钻研，突破了国外几十种舞谱的原模式，历经五个严冬酷暑，创建了具有世界先进水平的现代舞谱，填补了我国舞蹈领域的空白。

1984 年 1 月，定位法舞谱问世的新闻在北京发布，全国主要报刊、电台、电视台及国际上的新闻媒介争相发布消息、评论或实物展出，1983、1984 年，获科技成果一等奖。

定位法舞谱是在运动中人体骨骼的连结、依托规律基础上，按照数字原理，采用球面坐标系，以 24 个具有级进定量关系的基本字符，进行有机的组合而创造出来的。这种记谱法，既科学又简便。它既能准确地记录各种类型的舞蹈动作，又能把音乐、领舞和群舞之间的关系全面反映出来。为此，许多专家给予了高度评价，它为舞蹈的编创、理论研究及有关新学科的建立，奠定了新的基础。

近来，上述作者又与电脑专家合作，进行对定位法舞谱的电脑开发和研究，设计制作了“舞蹈编辑器”，已在南京有关部门通过了技术鉴定。它使微机首次有了人体运动的指令语言，攻克了计算机模拟人体动作的难关。开发前景相当可观，可用于体操、武术、杂技、动画等领域。在改革开放新形势下，对舞蹈艺术如何反映新的变革才能与时代同步，以适应观众审美的需求，成了编创人员的得力助手。

随着高、精、尖技术在舞蹈艺术领域的进一步开发和应用，聪明的中华儿女定会取得世人瞩目的成就！

用作者自己的话来说是：献给今天，为了明天。

