

五、欣赏常识 音程与和弦

(一) 音程

1、**音程** 音程是指两音之间的音高距离。自然音阶中的半音和全音本身就是音程，它同时又是确定不同音程的依据。了解、掌握音程，是研究和弦、调式的基础。

根据两音出现的顺序，构成了旋律音程与和声音程。

2、**旋律音程** 两音先后出现的叫旋律音程。根据音的进行方向，它又可分为“上行”、“下行”、“平行”三种。

3、**和声音程** 两音同时出现的叫和声音程。音程中下面的音叫根音，上面的音叫冠音。

4、音程的级数与音数

音级中所包含音级数的多少叫音程的**级数**。它是以“度”为单位，每含一个音级的称为一度，其他以此类推。

音程中所包含的全音与半音数的多少叫音程的**音数**，它对于确定音程的性质，划分音程的种类有着直接的关系。一个全音用整数1来表示，一个半音用1/2来表示。如：E—F为半音，音数为1/2，级数为2度；C—D为全音，音数为1，级数为2度；E—G为全音加半音，音数为1又1/2，级数为3度，等等。

音程的种类有大、小、纯、增、减音程等。它们是按照级数和音数来区分的。常用的音程如下表：

| 音程种类 | 大、小音程 | | | | | | | | 纯音程 | | | | 增音程 | 减音程 |
|------|--------|--------|----------|--------|--------|----------|--------|----------|--------|--------|----------|----------|--------|--------|
| | 小二度 | 大二度 | 小三度 | 大三度 | 小六度 | 大六度 | 小七度 | 大七度 | 纯一度 | 纯八度 | 纯四度 | 纯五度 | 增四度 | 减五度 |
| 音数 | 1/2 | 1 | 1 1/2 | 2 | 4 | 4 1/2 | 5 | 5 1/2 | 0 | 6 | 2 1/2 | 3 1/2 | 3 | 3 |
| 级数 | 2 | 2 | 3 | 3 | 6 | 6 | 7 | 7 | 1 | 8 | 4 | 5 | 4 | 5 |
| 简谱举例 | 4 3 | 2 1 | i 6 | 3 1 | i 3 | 6 1 | i 2 | 7 1 | 1 1 | i 1 | 4 1 | 5 1 | 7 4 | 4 7 |

由上表可发现，凡小音程，都比同度数的大音程少半音；凡大音程，都比同度数的小音程多半音；增音程比同度数的纯音程多半音；减音程比同度数的纯音程少半音。

5、音程的增大与缩小

将音程中的音升高或降低半音来增加或减少其音数，但其级数不变称为音程的增大与缩小。

| | | | |
|-------|------|---|----|
| 音程的增大 | 升高冠音 | 6 | #6 |
| | | 2 | 2 |
| | 降低根音 | 6 | 6 |
| | | 2 | b2 |

| | | | |
|-------|------|---|----|
| 音程的缩小 | 降低冠音 | 6 | b6 |
| | | 2 | 2 |
| | 升高根音 | 6 | 6 |
| | | 2 | #2 |

6、音程的转位

将音程中的下方音与上方音互换位置，即使根音与冠音互换位置，叫做音程的转位。

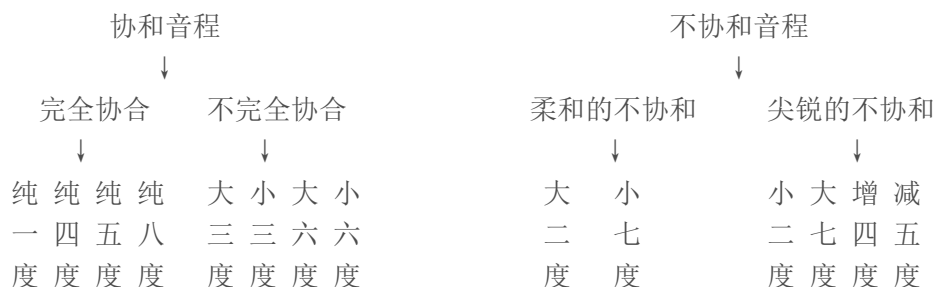
转位前的音程，称原位音程。音程转位后发生了以下变化。

(1) 转位前后音程度数总和为 9 度，如 do——so 五度，转位后就是四度。其计算方法为 9 减去原位音程度数=转位音程度数。

(2) 除纯音程外，转位后的音程都将成为相反的音程：大音程——小音程、增音程——减音程、倍增音程——倍减音程、纯音程——纯音程。

7、协和音程与不协和音程

按和声音程在音响效果上的差异，可分为协和音程与不协和音程两类。协和音程听起来悦耳，彼此融合，其中又细分为完全协和与不完全协和音程两种。不协和音程听起来比较刺耳，彼此不融合，其中也可细分为柔和的不协和音程与尖锐的不协和音程两种。如图：



协和音程转位后，仍为协和音程，不协和音程转位后，仍为不协和音程。

8、等音程与复音程

两个音程单独听起来，具有同样的音响效果，但在记谱上不同，其在乐曲中意义也不同，叫等音程。等音程是由音程中的同音异名音变化产生的。利用等音的变化，使音程产生变换（用来转调或离调）。等音程有两种：

(1) 两音位置改变而音程的级数与音数不变（如大三度仍是大三度，且音高也不变）。

(2) 音程位置和音程的度数都发生改变。基本音程与变化音程在等音的交换中，改变了名称、位置、度数和音程的性质：

超过八度的音程叫复音程。复合音程就是将单音程加上一个或两个、三个八度，可按减去八度来计算，其种类名称不变。例：

不超过两个八度的复合音程，它们的名称也可按所含的音级数而定。如上例的九度、十度等。

9、自然音程与变化音程

音列的基本音级间可能形成的各类音程，叫自然音程。它包括所有的纯音程、大音程、小音程和三全音程（因为增四度与增五度它们间包含着三个全音，故称三整音或三全音）。这些音程在音乐中具有重要的作用。在音乐史上，它们是产生其余各类音程之前的，所以被称为基本音程。

一切增音程是由自然音程变化而来的，自然音程转让后仍是自然音程，变化音程转位后仍是变化音程。

10、稳定音程与不稳定音程

音程可分为协和的与不协和的两种，从构成音程各音的稳定与不稳定的方面来看，它又可分为稳定的与不稳定的两种。

协和的音程可能是稳定的或不稳定的。在大小调体系中，由 V 级构成的音程是稳定的。

由一个稳定音和一个不稳定音组成的音程都是不稳定音程。把不稳定音程解、决到稳定音最简单的方法是不稳定音进到最近的稳定音，但要避免平行五度和平行八度的进行；

（二）和弦

1、和弦 由三个或三个以上的音，按照三度关系排列起来的组合，叫做和弦。

由于三度关系构成的和弦，它们各音间有着特有的紧张密度，音响效果饱满谐和，在多声部音乐中被广泛运用，便在有些作品中也有不按三度关系构成的和弦，它对丰富和声的色彩同样起着积极的作用。

2、三和弦

由三个音按照三度音程叠置而成的和弦，叫三和弦，和弦中，最下方的音叫“根音，”也称“基音”或“一度音”用数字“1”来表示；中间的音叫“三音”、用数字“3”来表示，上方的音叫“五音”，用数字“5”表示。

三和弦有以下几种类型

大三和弦：由大三度上叠置一个小三度，根音与五音之间是纯五度。

小三和弦：由小三度上叠置一个大三度，根音与五音之间是纯五度。

减三和弦：由小三度上再叠置一个小三度，根音与五音之间是减五度。

增三和弦：由大三度上再叠置一个大三度，根音与五音间是增五度。

大小三和弦是由协和音程（大三度，小三度，纯五度）组成的，因此它们是协和和弦，使用也广泛，而增三和弦是由不协和音程（减五度和增五度组成）故它们是不协和和弦，使用也较少。

三和弦的标记法：依据和弦根音在调式音阶中的级别，用罗马数字表示，称和弦的音级标记法。为了表明和弦的性质，大三和弦用大写，小三和弦用小写，增三和弦的性质，大三和弦用大写，小三和弦用小写，增三和弦在大写的数字右上角附加+号，减三和弦在小写的数字右上角附加、“—”号，如：

3、七和弦

七和弦是在三和弦上再叠置一个三度音，这个第四音叫“七音”。因为它相距根音为七度，故叫七和弦，用数字“7”来代表，其他三个音仍然与三和弦中的音一样，叫做根音、三音、五音、。所有的七和弦都属不协和和弦，因为它们是由不协和的七度音程组成。

七和弦的结构及名称：

由大三和弦与小七度组成的七和弦叫做大小七和弦（大调小七和弦）。

由小三和弦与小七度组成的七和弦叫做小七和弦（小七和弦）。

由减三和弦与小七度组成的七和弦叫做减小七和弦（半减七和弦）。

由减三和弦与与减七度组成的七和弦叫做减七和弦；

以上四种七和弦是较常用的，还有一些类型较少使用的就不一一列举了。

4、原位和弦及其转位

根音放在低音位置的和弦，叫做原位和弦。将其他音放在低音位置的和弦，叫做转位和弦。

三和弦除了根音外，还有两个音，因此，三和弦有两个转位。

将三音放在低音位置的三和弦叫三和弦的第一转位。也叫六和弦。

将五音放在低音位置的三和弦叫做三和弦的第二转位，也叫做四六和弦

七和弦除根音外，还有三个音，因此，七和弦有三个转位。将三音放在低音位置的七和弦叫做第一转位，也叫五六和弦。

将五音放在低音位置的七和弦叫做第二转位，也叫三四和弦。

将七音放在低音位置的七和弦叫做第三转位，也叫二和弦。

5、等和弦

两个和弦孤立起来听时，声音相同，但是在音乐中意义不同，而书写也不同，这样的和弦叫做等和弦，等和弦与等音程一样由同意异名变化而来的。

等和弦有两类：

和弦中的音不因为同音异名变化而改变音程的结构。由于和弦中的音同异名变化，而改变音程的结构。

（三）音程与和弦在音乐中的应用

1、音程在音乐中的应用

音程分旋律与和声两种音程，它们在音乐表现中是不同的。旋律进行的方向对旋律音程的协和与不协和，稳定与不稳定对和声音程的表现力，则具有重大意义。

根据音程中两音间的距离，可分狭音程（同度、二度、三度）和广音程（四度、五度、六度、七度、八度等）两种，狭音程在旋律音程中应用最多，而广音程则用得较少。由狭音程构成的曲调，一般具有平稳、平静的感觉。优秀的旋律总是由狭音程与广音程恰当地结合，级进之后，常向反向的（基本）音级与之平衡。

开始 1235 是狭音程，五声音阶级进，感情较平稳而 5—3 这一六级跳进，很富有激情。接着 3216 是五音阶的反向级进，感情有所收拢，与前面构成平衡，整个这一名旋律的轮廓、如同一座雄伟的山峰。

在多声部音乐中，使用最多是协和音程，不协和音程的使用是有限制的，但这并不是在音乐中不可使用，有时为了丰富旋律上的色彩，不仅许可，而且物理学是必须的。

协和音程给人一种协调、平静、美之感，不协和音程给人一种紧张、尖锐和焦急不安之感。使用不协和的音程是戏剧性音乐的特色。

2、和弦在音乐中的应用

在多声部音乐中，应用最多的是协和三弦即大、小三和弦，其次是增、减三和弦与七和弦等不协和弦。

大调和弦的音响和谐、融洽，色彩明亮，常用它表明大调的特征。小三和弦与大三和弦相比，色彩较柔和，常用它表明小调的特征。增三和弦有向外扩张的特征，而减三和弦则向内收紧的特征，所有不协和和弦都是尖锐、紧张的。

和弦在实际应用中，并不是每个音都要出现，也有省略与重复。在不同八度中可重复全部音或其中的某几个音，和弦中的音全部出现时，叫完全和弦。

在二声部音乐中，和弦中的音一定要被省略，这种以不完全形式出现的和弦，叫不完全和弦。为了辨别这些和弦，需要在思想上填补上被省略的音。

和弦可以用来为旋律作伴奏，或将许多声部组织在一起，同时，旋律如按照和弦进行时，往往在旋律中很明显地出现。

六、不同时期的音乐与流派

古代至巴洛克时期，西欧音乐经历了大约 3000 多年的历史，这段历史时期，依音乐文化发展的自身规律与音乐形态的演变过程，它大致分为古代、中世纪、文艺复兴、巴洛克四个发展时期。下面从巴洛克时期开始，介绍西欧不同时期的音乐及流派。

（一）巴洛克音乐

翻开西欧音乐史的巨幅画卷，沿着时间的长河溯源而上，我们就会发现，当中世纪文艺复兴的浪潮冲击了欧洲之后，欧洲音乐艺术进入了一个新的时期——巴洛克时期。

自十六世纪末到十八世纪中叶，巴洛克音乐风靡全欧，盛极一时，对整个西欧音乐的发展起了巨大作用。巴洛克一词源于建筑艺术，是指那种外观辉煌华丽、内饰细精巧、情调热烈生动的建筑风格。后来巴洛克一词渐用于文艺和音乐，指那些与当时的建筑风格相一致的艺术作品的风格与特色。这样，巴洛克便成为十七世纪一种新的作品具有艺术形式或风格的代名词。

在音乐上，巴洛克风格的作品具有以下特色：在题材内容上，它从歌颂上帝、赞美宗

教转向世俗，面向人民，大胆地采用富于生活气息、富有戏剧性情节的题材；在风格情调上，它摒弃了崇尚宁静清高、质朴禁欲的宗教影响，转而表现欢乐明快、流畅生动的世俗情感；在体裁手法上，它突破了单纯的声乐体裁和单调的技法，而代之以声乐和器乐等多样化体裁，尤其是复调音乐在这一时期发展到了成熟的阶段，出现了像巴赫那样的一批复调作曲大师及作品。

这一时期，诞生了由意大利作曲家佩里创作的世界上第一部歌剧《达芙妮》。这部歌剧于1597年在佛罗伦萨贵族柯尔西的宫中内部演出。由于演出获得成功，1600年佩里又受命为庆祝法国国王亨利四世与公主玛丽亚的结婚典礼，写了另一部歌剧《犹丽狄西》，相传这是有史以来第一部公演的歌剧。使意大利歌剧在十七世纪臻于完美的是意大利作曲家蒙特威尔地。他在歌剧中首次利用乐器描写人物环境，并使每一个角色都有合乎自己性格的音乐语言和表现。在他的第一部歌剧《奥菲欧》中，已经使用了一个在当时条件下所能够组成的大型乐队。在意大利歌剧的影响下，法国也创作出自己的歌剧。代表作曲家是吕利，他的歌剧辉煌壮美，富丽堂皇。英国代表性歌剧作家是普赛尔，他的歌剧优美抒情，自然流畅。除歌剧外，清唱剧和合唱音乐也有了很大的发展，意大利作曲家卡瓦列里写的《灵魂与肉体的表现》，是世界上第一部清唱歌剧。这时期在清唱剧创作上最有代表性的作曲家是德国作曲家亨德尔。

在巴洛克音乐时期，各种不同体裁的器乐作品获得了广泛的发展。室内重奏、大协奏曲、小提琴协奏曲、小提琴奏鸣曲、丰富多采，璀璨纷呈，大师辈出，蔚为大观，形成了器乐创作和演奏的黄金时代。

代表巴洛克音乐高峰的作曲家是德国的巴赫和亨德尔。他们吸收、融会了各国作曲家的成就，使巴洛克音乐显示出高度完美的艺术境界，创造了巴洛克时代后期最灿烂的音乐文化。

如果把中世纪以来的复调音乐比作金字塔，那么他们的音乐就是塔尖。

巴洛克音乐这一欧洲音乐史上的繁荣时期，既继承和发展了文艺复兴时期的优秀音乐艺术传统，同时也为迎接音乐史上的辉煌时期——古典音乐时期的到来，奠定了坚实的基础。

（二）古典乐派

古典乐派是指巴洛克音乐之后，十八世纪至十九世纪二十年代以古典风格为创作特点的音乐流派，它包括德、奥的“曼海姆乐派”、“柏林乐派”“早期维也纳乐派”、“盛期维也纳乐派”。

“曼海姆乐派”是十八世纪中叶以德国的曼海姆宫廷乐团为中心形成的乐派，其代表人物是波希米亚小提琴家约翰·施塔米茨。这个乐派的主要贡献在于交响乐写作手法和管弦乐演奏风格上的创新，这些成就对海顿、莫扎特、贝多芬的创作有直接影响。

“柏林乐派”是以“音乐之父”巴赫的儿子卡尔·巴赫为代表，于十八世纪后半叶活动于柏林的一批作曲家的统称。卡尔·巴赫和他的父亲不同之处是，采用了以旋律为主的主调音乐写作方式。听腻了巴洛克音乐苍劲而过分理性化的多声部复调音乐之后，“柏林乐派”的歌唱性的主调音乐作品大受人们的欢迎。

我们一般所说的古典乐派主要是指盛期的古典乐派——即由海顿、莫扎特、贝多芬为代表的维也纳古典乐派。

维也纳以“音乐之城”驰名世界。明媚的多瑙河从它的北部流过，广阔的维也纳森林位于城市西南。这里风光秀丽，艺术繁荣，长期以来是欧洲文化的中心，聚集在这里的王侯贵族都拥有杰出的作曲家和乐队，并以在自己的沙龙进行出色的演奏为荣。他们自己都有音乐修养。有的国王还自己动手写歌剧，据说女王玛丽亚·泰丽萨就是一位出色的女高音歌唱家。常竞相聘请高水准的乐团和著名的音乐家到维也纳来，这里的音乐也就随之蓬勃发展。海顿、莫扎特、贝多芬都以维也纳作为自己的第二故乡，创立了维也纳古典乐派的光辉传统，

直到终生。

古典乐派的创作思想与十八世纪法国、德国启蒙运动以及 1789 年爆发的法国资产阶级革命的进步倾向有密切联系。在艺术上，古典乐派崇尚理性，强调逻辑，追求艺术，音乐主题轮廓分明，各有特色。在创作手法上，注重戏剧性的对比、冲突和发展，继承和发展了欧洲传统音乐的主调音乐因素（指突出一个声部担当主旋律，其它声部起着衬托作用的音乐形式），并确立了近代奏鸣曲式结构和以这种结构为主要骨架的交响乐、协奏曲、奏鸣曲、各类重奏曲等器乐套曲的体裁。从此，音乐史上出现了能够充分表现富于哲理性的、内容较深广的器乐体裁和形式，对后来的音乐产生了深远的影响。

（三）浪漫乐派

浪漫主义一词原指用罗曼语所写的故事，进而指欧洲中世纪那些情节离奇、富于幻想、易于激起读者感情的骑士传奇以至后来的传奇小说等。欧洲文学史家用这一名词来称呼十八世纪末到十九世纪初盛行的文艺思潮和文艺流派。音乐上的浪漫乐派是指十九世纪二十年代到二十世纪初的一批欧洲作曲家。比贝多芬早一年出世的韦柏和晚一年去世的舒伯特是拉开浪漫派音乐帷幕的人。

浪漫乐派常被分为初、中、后三个时期。属于初期浪漫乐派（1820-1850）的代表作曲家除韦柏和舒伯特外，还有贝多芬的晚期以及门德尔松、肖邦、舒曼、柏辽兹等；属于中期浪漫乐派的作曲家是：李斯特、瓦格纳、弗兰克、布鲁克纳、勃拉姆斯、柴科夫斯基等；被列为后期浪漫乐派的作曲家有普契尼、霍尔夫、马勒和理查·斯特劳斯等。

浪漫乐派的形成从政治上来看，是在法国资产阶级革命失败、欧洲封建君主专制复辟的年代。十九世纪最初几年中，在拿破仑失败后的欧洲“复辟时期”，反动统治是极端残酷的，希望破灭了，到处滋长着对现实的失望和不满情绪。人们对资产阶级启蒙运动思想的局限性也已有所认识，对资产阶级革命宣布的“自由、平等、博爱”等原则获得胜利已不抱什么希望，这些思潮表现在艺术上就形成了一种不满现实、追求理想的浪漫主义，他们的作品都在不同程度上反映了当时欧洲知识分子强烈的追求进步的民主思想，以及对现实不满的苦闷和反抗。从艺术上讲则是对古典主义发动的一次革命运动，主张打破传统形式，以强调表现人物的个性。如果说古典主义注重理性的描写和典型化的表现，遵循传统的法则和严格的形式，那么浪漫主义则偏重感情的传达，个性化的描写，喜欢热烈而奔放的性情抒发；在题材上喜欢描写特殊的性格、生活的悲剧、异常的事件，异国的情调，因而也往往从莎士比亚、歌德、拜伦等文学家的作品中寻找题材，以表现其情感和幻想的主观世界。因此，抒情性、自传性、个人心理的刻画便成为浪漫乐派的主要特点。

浪漫主义乐派继古典乐派之后，无论在艺术与技术手法上都有许多创新。首先在形式上打破了古典音乐平稳的、程式化的限制，创造了带有即兴，幻想性因素的结构形式，如幻想曲、随想曲、夜曲等；音乐语言也有了更大的发展，尤其是扩大了和声的应用范围和强调了和声的色彩作用；扩大了乐队的编制，并使配器手法更为丰富多彩。它还更深地开拓了音乐标题性领域，强调音乐与诗歌、戏剧等艺术的结合，从而增强和扩展了音乐表现力及民族特性。

浪漫派的作家及其作品，由于继承了古典乐派的一些优良因素，并在这个基础上，大大发展和丰富了音乐创作的内容与写作技巧。因此，从音乐史的发展看，浪漫乐派是具有其积极影响与进步作用的。

（四）民族乐派

民族乐派，一般是指十九世纪中叶以后活跃于欧洲乐坛，与资产阶级民族主义文化运动密切联系的一批音乐家。他们中的大多数人，政治上是激进的爱国主义者，同情或参加本国的资产阶级革命，具有强烈的民族意识；在艺术上又都主张创造出具有鲜明民族特性的新音乐，与曾经高度发展但已日趋保守的德国、奥地利传统乐风相对抗。民族乐派的音乐家总

是乐于采用本国优秀的民间歌调作为音乐素材，去表现那些具有爱国主义的英雄的主题，借以激发本国人民参加到反抗异族统治和本国封建统治的革命斗争中去。民主性、人民性、民族性、始终是他们艺术活动的鲜明标志。

优秀的民歌，是植根于人民生活中的艺术之花，它浸透了人民群众淳朴，真诚的感情和独特、高尚的审美趣味。民歌在长时期的口头流传中，经过了无数民间音乐家的反复雕琢，艺术上也往往是尽善尽美的。民族乐派的音乐家们借助与这样的材料，来构筑新的大厦，这就给他们的作品增添了活力，使他们从“传统艺术”、“正统音乐”的行列中，脱颖而出，显得生气勃勃，光彩照人，最终在音乐创作、表演及理论等广阔的领域中，造成了一场不可遏制的音乐革命。

谈到民族乐派，人们往往首先提到俄国的古典音乐奠基者格林卡及其后的“强力集团”——包括俄罗斯音乐家巴拉基列夫、鲍罗丁、穆索尔斯基、居伊及里姆斯基——柯萨科夫，他们又称为“五人团”他们的创作使俄国音乐与欧洲各国的音乐媲美。此外，捷克的斯美塔那和德沃夏克，匈牙利的艾凯尔，波兰的莫纽什科，西班牙的阿尔贝尼斯，格拉那多斯与法拉，挪威的格里格，罗马尼亚的波隆贝斯基等人，他们的音乐创作，都是植根于本民族的民间音乐土壤，因而获得了丰硕的成果。

民族乐派的音乐家们把传统音乐的成果同本民族固有的音乐语言和题材结合起来，无论在歌剧中，在器乐作品中，还是世纪中期开始，欧洲各国音乐家开展了广泛的特性。从十九世纪中期开始，欧洲各国音乐家开展了广泛的民歌收集活动。民族乐派的作曲家，他们创作的作品，不仅具有鲜明的民族风格，而且往往同民族的解放斗争联系在一起。因此，在东欧国家及其他国家，一部作品的演出，本身往往就是一场民族革命运动的斗争，它是以全民族的规模开展起来的。

民族乐派的作曲家，与中、后期的浪漫乐派，处在同一个时期。从民族乐派总的风格来看，它是隶属于浪漫乐派的，只是由于民族乐派更加突出和强调本民族音乐的特点，而被划分出来单独称之为民族乐派。

（五）印象派音乐

十九世纪末二十世纪初，浪漫主义乐派从成熟时期，转向发生复杂变化的时期，一种新的音乐流派——印象派由此兴起。印象派音乐同上一章论述的民族乐派一样，都是从浪漫乐派中分化出来的，它可以说是浪漫乐派的尾声。

印象派音乐，它的创作思想是浪漫主义乐派的延续，它继承了古曲乐派以来各乐派的一些优良传统，但是，它也具有一些新的特色。在音乐的表现方法上，创造了新颖的音乐语言和独特的表现技法。尤其是在和声方面，突破了统治欧洲音乐达一百五十年之久的大、小调体系的束缚，确立了以色彩表现为主的新风格，它在创作题材上，往往选自诗情画意和自然景物，以音乐作为手段，描写音乐以外的事物或故事，以及富有诗意的感情或气氛。它在承认音乐“模拟”作用的前提下，视音乐的描绘作用重于叙事，感性力量重于理性，色彩功能重于结构。他们十分注意表现自然界光 and 色的变化，特别是力图用音乐把视觉所感受不到的其他细微感受和内心的印象细致地表现出来，从而创造出一种色调明快、气韵生动、乐思飘渺、配器精妙、和声纤巧的音乐。

印象派音乐以法国为中心，它的主要代表是法国的德彪西（1862-1918）、杜卡（1865-1935）、普赛尔（1869-1937）、史密特（1870-1958）、拉威尔（1875-1937）；英国的戴流士（1862-1934）；意大利的雷斯皮基（1879-1936）；西班牙的德·法拉（1876-1946）。在他们的作品中，都可以看到采用印象派作曲技巧的倾向。

印象派音乐家由于热衷于表现自然的景色，很少触及社会生活，特别是普通人民的生活，因此，他们的音乐作品，往往表现出消极的情绪，脱离现实的斗争。它作为一个音乐艺术流派，产生的年代较晚，经历的时间也较短，但它对以后的音乐创作，仍有一定的影响。

五、作品欣赏

(1)《命运交响曲》贝多芬曲

作曲家介绍：“乐圣”贝多芬（1770-1827）

“震惊寰宇的将是他。”

—— 莫扎特

德国作曲家贝多芬，是世界最著名的音乐大师之一，也是世界文化史上重要人物之一。从他的第一部重要作品《悼念约瑟夫二世康塔塔》问世，就显示了他的民主倾向和强调个性自由的创作特征。1789年爆发的法国资产阶级大革命给予青年的贝多芬以巨大的思想影响。他崇尚真理，崇拜英雄，在他的作品中所体现的反对封建专制制度的人民群众在专制统治下，追求自由，争取解放和对胜利的向往，是他音乐创作的灵魂。

贝多芬生于一个世袭的音乐家庭，父亲是一位男高音歌手，但贝多芬与他父亲的关系却是他生活中悲惨的一页。为了想把儿子培养成为第二个莫扎特，为使自己增加收入，父亲对贝多芬的训练近乎残忍，他把贝多芬锁在房间里，强迫他无休止地练琴，有时夜间喝酒回来，也把睡梦并且动辄鞭打孩子。贝多芬那时不过四岁。孩子的泪经常打湿了键盘。贝多芬后来的怪僻性格与这种教育不无关系。虽然幼年的贝多芬也举行过公开的演奏，但却未能像莫扎特那样“一鸣惊人”。

贝多芬生活的转机是在十二岁时遇上了一位精通艺术而又思想先进的老师——聂耶费。他引导贝多芬进入了古典音乐的殿堂。巴赫作品所表现的思想力量、富有表现力的音调与严格的结构，亨德尔的音乐风格、肯定生活的世界观、宏伟的结构与音响效果等等，这些都为贝多芬所接受并在他的作品中得到发扬和更加充分的表现。

贝多芬不仅在音乐上不倦地充实自己，同时还醉心于古代神话、文学、并研究了席勒、歌德的诗歌和莎士比亚、莱辛、莫里哀等人的作品，他也热衷于哲学，曾入波恩大学旁听哲学课。贝多芬所以能够成为一个伟大的音乐家，除了他的天才和不屈不挠的刻苦学习精神外，与他那广泛而渊博的文学、艺术修养是分不开的。

在波恩，贝多芬以天才的钢琴家身份出现在音乐界，他在演奏中所表现的非凡的想象力量和贵族们所陌生的磅礴热情，使听众惊叹不已。

1792年贝多芬赴维也纳，拜海顿为师，进步很快，从而确定了他作曲家的地位。然而维也纳上流社会森严的封建等级观念，自己社会地位的低下与生活的艰辛，给他带来了悲愤和反抗的情绪。贝多芬在给一位女友的信上曾说：“君王和贵族尽可以造就教授和机要参赞，尽可以赏赐给这些人以头衔和勋章，但他们不能造就伟大的人物，不能造就超越庸俗社会的心灵丹妙药……，因而像我和歌德这样的两个人在一起时，这些君侯贵胃应当感到我们的伟大。”他蔑视权贵还表现在给李希诺夫斯基公爵的一封信上。贝多芬拒绝为在公爵家中作客的侵略军军官演奏，他写信给公爵说：“公爵，你之为你，是由于偶然的出身；我之为我，是靠我自己。公爵现在有的是，将来也有的是，而贝多芬却只有一个”。

在为实现自己的追求与理想而斗争时，贝多芬遭到了可怕的考验——耳聋，这对于一个二十八岁的音乐家来说，是多么沉重的打击？他甚至想到了自杀。只是由于对生活、对艺术坚定的热爱和那种“要扼住命运咽喉”的炽烈感情才使他打消了轻生念头。就是在这个时期，他完成了第二交响曲，又开始了《第三交响曲》（又名《英雄交响曲》）的构思。此后十年中（1803—1813年），尽管耳聋病情不断加剧，可是贝多芬却沿着他在创作上开拓的新路，进入了创作的成熟和全盛时期，以其全部热情创作出大量世界音乐宝库中的珍品。

1827年7月26日，在一个雷雨交加的日子，病危的贝多芬从病床上探起身来，伸出一个拳头，凝视窗外。顷刻后，他告别人世。就是在和死亡作最后的斗争中，他也没有失去英

雄的性格。

贝多芬的葬礼是极为庄严隆重的。维也纳有三万人送葬，大诗的格利尔帕泽以动人的词句，表达了艺术界和整个德意志民族对他去世的哀悼，“我们站在一次消失了的演奏中的断弦边上哭泣”。

贝多芬的作品个性鲜明，他突破了前人的传统，创作几乎涉及当时所有的音乐体裁；他大大地提高了钢琴的表现力，使之获得交响性的戏剧效果，又使交响乐成为直接反映时代政治浪漫时期音乐的先声，堪称音乐史上里程碑式的伟人。他的著名作品有：《第三交响曲》、《第五交响曲》、《第六交响曲》、《第九交响曲》、《爱格蒙特》、序曲《第五钢琴协奏曲》、（又名《皇帝协奏曲》）及《热情奏鸣曲》（作品五十七号）、《悲怆鸣曲》（作品十三号）、《月光奏鸣曲》（作品二十七号）、《暴风雨奏鸣曲》（作品三十一号）、小提琴奏鸣曲《克鲁采尔》、《春》等。

作品分析：《c 小调第五交响曲》（又名《命运交响曲》）作品 67

这部交响曲在 1805 年完成，有人曾经说过：“贝多芬就是在这部交响曲上成为一个巨人的”。然而，这一时期正是贝多芬一生中最悲惨的时期，耳聋已不可挽回，个人婚姻上的不幸几乎使他绝望。但他并没有消沉下去，反而以惊人的毅力和顽强的斗志，完成了这部伟大的作品。

《第五交响曲》所提出的重大主题就是从黑暗到光明，通过斗争走向胜利。作品的第一乐章非常简洁紧凑，它展示出一幅紧张斗争的情景。一开始就开门见山地冲出一个节奏强烈的音调，这个音调主导着全乐章急速紧张地发展，它激起了一种非常激动不安的情绪，这个动机（03 33 | 1）不但构成了第一乐章全部主题，而且贯穿于交响曲的始终。关于这个主题，贝多芬曾说过：“命运就是这样敲门的。”这个“命运在敲门”的主题给人一种阴霾、威严甚至恐怖的感觉，它象征着黑暗的封建势力，而这种势力还是相当强大的。在前五小节严峻紧张的齐奏之后，接着是这一主题在各声部先后轻轻出现，仿佛慢叩门之声从远处发出回响，造成越来越惊慌不安的气氛，直到圆号号召式地奏出了这一主题的变形之后，情绪才有所转换；然后副部开始，这一主题明朗优美而抒情，与前面的情调迥异，但也似乎是人们面对严酷的命运，表现出一种无奈的心情与对幸福的憧憬。

随着命运的叩门声重新出现，发展部开始了。在两部主题一次次展开了激烈的、戏剧性的斗争，而随着主要主题越来越紧张的发展，再现出现了。在这里，战斗还在继续，威风凛凛的命运暂时占了上风。

第二乐章是流畅的行板，这是一个二重变奏曲（即将两个不同主题轮流加以变奏）。第一主题深沉、安详、抒情，充满着内在的热情，像是在深思。中提琴和大提琴演奏出下面音乐。紧接着是具有战斗号召性的第二主题；

先由木管奏出，然后转入 C 大调，并由铜管乐器吹出富于英雄豪迈气概的凯旋进行曲，它显示出经过斗争的战士，在思索后重新获得了信心与勇气。以后两个主题交替变奏，不断克服犹豫和动摇，终于由沉思转向行动，充满信心和力量地形成了坚定有力的进行曲。

第三乐章是一个复三部的谐谑曲，分为三个部分即主部—中间部—再现部。主部的音乐似乎是决战前夕各种力量的对比，它包含两种矛盾的因素，第一种因素表现沉着深思的形象，由低音弦乐器齐奏；

之后又由小提琴、中提琴和木管乐器奏出进一步的发展；第一种因素是斗争，是命运的再次叩门，由圆号奏出了；

这里圆号吹奏得那样的强烈紧张，给人以恐怖之感。决战的第一阶段命运仍然占了上风，要生存只有继续斗争，而中部正是描写这一殊死战斗的。大提琴和低音提琴奏出了旋风般激动的主题，。

整个中部是用复调的手法（赋格段形式）发展的，主题在呼声部中此起彼伏，显示出

风起云涌的群众斗争。经过一番搏斗再现部开始了，命运运动机早已失去了原有的力量，弦乐器用了大量的拨弦奏法表现出果断的力量。在定音鼓雷鸣般的隆隆声中，力度由弱而强，调性色彩由暗而明，最后此进了由全部乐器奏出的雄浑的胜利进行曲，这已经是第四乐章的开始。

第四乐章一开始，由乐队奏出辉煌的第一主题，展示出欢庆胜利的群众场面，副部是舞蹈性的，更加渲染了节日的狂欢。到发展部的高潮时，狂欢突然中断，远远又响起了命运的威吓声，但这已是记忆中的回声，终于淹没在狂欢的海洋中，于是辉煌的第一主题再次响起，这场与命运的决战，终以光明的彻底胜利而告终。

（2）前奏曲《牧神午后》德彪西

作曲家介绍：“印象派鼻祖”德彪西（1862——1918）

“音乐内容是文字不能为和的。”

——德彪西

法国作曲家德彪西，十一岁时就进入巴黎音乐学院。他的钢琴才能才展得特别快，在大学时期就显示出演奏深刻内在，音响色彩多样和富有表现力的独特风格。但由于他不追求那时流行的炫耀表面技巧的演奏方式，未被教授和同学所重视。直到1877年，他成功地演奏了舒曼的奏鸣曲，才获得了演奏家的荣誉。他二十二岁毕业于巴黎音乐学院时，又因谱写（浪子）大合唱获得罗马奖学金。在这之后，他去罗马法兰西学院学习。在这期间，他曾到威尼、维也纳、俄国等地旅游。德彪西研究了大量的国内外音乐作品，诸如十六世纪的宗教音乐、瓦格纳的歌剧、肖邦、柴科夫斯基和“强力集团”等人的作品。他不仅熟悉欧洲各国音乐家创作的特点、风格，而且还注意各个民族的民间音乐。他喜欢莫斯科小饭店里茨岗人的即兴演奏，也欣赏爪哇岛以打击乐器效果见称的加美朗音乐；他能从美国黑人音乐中得到启示，也善于从西班牙音乐中汲取营养，他说：“我深知艺术中互相的自由渗入能使艺术到繁荣。”

德彪西从学生时代开始，就反对死守传记统的学院教条。他在意大利学民时，寄回国的作品已经显示了他的革新倾向，但这却与法国最高艺术机构中的保守落后思想产生了矛盾。他的作品被指责为“使用过于夸张的音乐色彩”，是“一种可怕的、不可理解的、不能演奏的音乐”。二十五岁时，他从罗马回到巴黎，同以法国象征派诗人斯蒂芬、马拉美为首的诗人和画家小团体很接近。这个团体集合了象征派和印象派的代表人物，德彪西则以曲家、指挥家、钢琴家及音乐评论家的身份，参与他们的活动。他对于文学、诗歌、戏剧、美术的广泛兴趣和修养，扩大了他的艺术视野，大大有助于他的音乐创作。由于受到文学上的象征主义、绘画上的印象主义的影响，特别是他接触了俄罗斯与东亚手音乐，使他在1889年巴黎世界博览会之后，逐渐摆脱了德国浪漫派的影响，而形成自己独特的被称为印象主义的音乐风格。1892年至1894年，他创作的管弦乐《牧神午后》前奏曲，标志着他的创作进入了成熟时期。接着又写了著名的管弦乐组曲《大海》、《夜曲》、歌剧《佩丽阿斯与梅丽桑德》、钢琴曲《版画集》、《意象集》、《贝加玛组曲》和二十四首《前奏曲》。这一时期，他的创作非常丰富多样，他力求使音响达到理想的明亮、精确和清晰的境地，力求描绘出大自然以及人类心灵最细致的体验。

德彪西的晚期作品趋向于反映现实生活。第一次世界大战开始后，德军占领了比利时，作曲家目睹了成群结队的难民流离失所，无家可归，他自己撰词谱写了《流浪儿的圣诞歌》，对非正义的战争表示不满。这一时期的作品如《d小调大提琴奏鸣曲》、钢琴曲《英雄摇篮曲》等，都倾向于结构的轮廓清晰化和形式上的匀称与简洁。

作为印象音乐奠基人，德彪西认为艺术应该反映现实，但他对现实的理解比较狭

窄，因此作品中缺乏深刻的思想内容。然而他取得了别人未曾得到的艺术经验，开辟了新的创作道路。

作品分析：《牧神午后》前奏曲

根据法国象征派诗人马列拉美的诗歌创作。描绘半神半兽的牧神在中午炎热的草丛中，昏昏欲睡，幻觉中隐约看到水仙女轻盈的身影……这是一首田园风味的幻想曲，乐曲第一部长笛吹出无伴奏的旋律，模仿牧神的芦笛，并成为全曲的基调，这懒洋洋的曲调呈现出梦幻般的憧憬。

独奏长笛的音色是甜蜜柔和的，似乎将人们带入一个迷离恍惚、梦幻般的境界中去。伴随着竖琴和圆号的低吟汇唱，也写出了夏日的阳光和牧神睡眠惺松的倦态；牧神的牧笛在加上弱音器的弦乐衬托下，反复出现，并精巧地变化着，中间部分有两支恬淡、幽雅、温柔的旋律，好像微风吹拂着碧波，而森林女神正在水中游荡，又、像是表现了牧神的热情与渴望。然后在极轻的震音伴奏下，长笛的主题重又出现，牧神的幻想消失。甜美、纤细的音乐逐渐飘逝，重新回到慵懒的境界。

这首前奏曲是德彪西的成名作，也是印象主义管弦乐作品的代表作品。在首次公演后，德彪西收到一封使他非常激动的马拉美的来信，信上写道：您对《牧神》的解释不仅没有和我的文字相矛盾，反而由于乡愁、惊人的敏感、幻想和丰富而超过了它。

(4)《军队进行曲》：舒伯特曲，是舒伯特所作的三首同名进行曲的第一首，作于1818年前后。这首速度不太快的乐曲，生气蓬勃，旋律优美，有如一首阅兵用的进行曲。乐曲采用D大调，2/4拍，复三部曲式。曲式结构：引子+A+B+A。

(5)《大进行曲》：威尔第曲，这首著名的进行曲，是歌剧《阿伊达》中第二幕第二场的一首凯旋进行曲。由于它的振奋人心的音响和情绪，成为家喻户晓，人人喜爱的名曲。乐曲由埃及小号奏出雄壮、豪放的进行曲主题。进行曲是降A大调，4/4拍子，三部曲式。在对比中部之后再现这个英勇雄壮的主题，音乐在辉煌壮丽的凯旋声中结束。

(6)《凯旋进行曲》：古诺曲，这首著名的《凯旋进行曲》，是作曲家的歌剧《浮士德》中战士们凯旋归来时所唱的充满自豪感的爱国歌曲。复三部曲式，第一部分主题，具有庄严和刚毅的进行曲性质。中部，描写战士们穿着华丽的军服，配着古老的武器，走在中世纪的城市街道上的情景。第三部分的音乐最为华丽宏伟，接下来的结尾部分，表现了胜利凯旋的欢呼，末尾情绪更加热烈，乐曲在狂欢的情绪中结束。

(7)《拉德茨基进行曲》：约翰·施特劳斯曲，《拉德茨基》D大调，2/2拍子，复三部曲式。四小节的引子，生机勃勃、意气风发，能立即唤起人们的欢乐情绪。接着出现的第一部分的主题，虽然是进行曲，却不失圆舞曲轻松悦耳的气质。这一部分经过反复之后，进入篇幅较长的中部，最后又由引子导出第一部分主题的再现，在雄壮的高潮中结束了进行。

(8)《土耳其进行曲》：莫扎特曲，《土耳其进行曲》为莫扎特所作的《A大调钢琴奏鸣曲》中的第三乐章，作于1778年。此曲采用a小调，2/4拍，小快板，其结构属于从插部开始的回旋曲式，即：B+A+C+A¹+B¹+A²+尾声。开始部分是第一插部(B)，旋律优美欢快，富有朝气。主部主题(A)是一个在A大调上的威武雄壮的主题。第二插部(C)由连续不断的十六分音符的音调组成，旋律轻盈优美、明丽流畅，与主部构成了鲜明的对比。乐曲的最后是一个较长的尾声，这是从A大调的主题发展而来的，同时吸收了第二插部的部分因素。令人振奋的军鼓节奏，使尾声增添了威武雄壮的气势，最后在进行曲的号角声中有力地结束全曲。

(9)《蓝色的多瑙河》：斯特劳斯(奥)作曲，创作于1867年，这首圆舞曲原为合唱曲，后来作者又亲自改变成管弦乐曲。该曲旋律优美动人，格调健康乐观，整个构思既统一又有对比，深刻地表达了维也纳人民热爱故乡的深情厚意，它有一个序奏、五首小圆舞曲和一个尾声组成。是一首既有民族风格又有高度艺术水平的乐曲。

(10)《牧神午后前奏曲》：法国作曲家德彪西作曲，创作于1892年，它是德彪西一首成名之作，是一首印象派代表作品。这首作品神秘而奇妙，它以自然景色为背景，表现了牧神——古希腊牧畜之神——在感觉世界中的主观印象。创造了一种梦境并唤起了一种幻觉。

该曲结构较自由，大体保持了传统的三部曲式结构，乐队的主要乐器是木管、弦乐和竖琴。这首作品音响奇异、柔和，整个作品如蒙上一层薄纱。

(11)《动物狂欢节》组曲：法国作曲家圣·桑作曲，创作于1886年，这首乐曲是由十四首独立的小乐曲组成的管弦乐套曲。作者从动物园中得到启发，在作品中对各种动物进行了描绘。

《天鹅》：乐曲是G大调，4/6拍子，优雅的中速，由单主题发展而成的三部曲式，乐曲描绘了天鹅在碧透如镜的湖面上悠然自得、昂首游动的神态，钢琴的琶音伴奏似是她游动时所带动的涟漪水波在微微地荡漾，显得那样安闲和幽静。它那内在而略带忧伤柔情的旋律更形象地刻画了天鹅洁白高雅、不容侵犯的纯真性格和情操。

(12)《如歌的行板》：柴可夫斯基曲（俄）。创作于1871年，选自《D大调第一弦乐四重奏》第二乐章。缓慢、抒情、悠长的民歌曲调配合复调式的衬腔，反映着帝俄时代人民的痛苦生活。乐曲色彩暗淡、忧郁。该曲降B大调，4/2拍，采用复三部曲式结构。

曲式结构：A(a + b + c) + B(c + d) + A(a + b) + 尾声

(13)《1812年序曲》柴可夫斯基曲，作于1882年。

管弦乐曲《1812年序曲》是柴可夫斯基于1880年10月应尼古拉·鲁宾斯坦的请求而写的一首大型乐曲，这首乐曲在出版时标有“用于莫斯科救主基督大教堂的落成典礼，为大乐队而作的1812年庄严序曲”的说明。该教堂于1812年毁于拿破仑的侵俄战争中，所以此曲是以当年俄罗斯人民反抗侵略，保卫祖国最后获得胜利的史实为题材的。

这部作品于1882年8月20日在博览会广场上首次演出时，曾组织了庞大的乐队(包括一个完整的管弦乐队和另一个军乐队)，曲终时，直接由大教堂钟楼的群钟和广场庆典的礼炮轰鸣表现胜利场面，蔚为壮观。

柴可夫斯基在《1812年序曲》中，以它英雄的爱国主义题材和音画般的通俗易懂的标题性，以及形象化的主题发展和灿烂的管弦乐的音响色彩，取得了他自己远远没有想到的被听众所欢迎的效果。

乐曲开始是序奏，首先由弦乐组奏出了按严谨和声结构写成的bE大调、3/4拍子、慢速、庄严的《众赞歌》，它肃穆虔诚，这是俄国人民在国难临头时祈佑于上帝和对和平的向往。继由木管吹出了悲哀呻吟的旋律，又以紧张三连音相互交替发展，成为狼烟四起和人民的激怒呐喊、呼号。沉重的低音乐器这时发出了庄严的号召。终于改为4/4拍子矫健的骑兵进行曲，冲破了不祥的气氛，带来了希望：它英姿勃勃，象征着响应号召的战士踏上征途。

乐曲的呈示部为“e小调、4/4拍子、三部曲式结构，主部音乐以快如旋风的旋律和痉挛似的节奏，描写着激烈、残酷的战争场面。

在主部的展开过程中，出现了bB大调、4/4拍的《马赛曲》，经过变化引伸，以及与主部音乐因素的交织与发展，描写了拿破仑军队的猖狂残暴和抗敌战争的艰苦、激烈。副部描写了战争间隙中俄罗斯战士对家乡的思恋和生活情景，它包括两个主题：一个是F大调、4/4拍子、抒情的旋律，刻画了战士的内心世界，另一个主题是be小调、4/4拍子的俄罗斯民歌《踟蹰门侧》为素材的旋律，反映了人们在战争中的乐观精神。

展开部中主部主题与《马赛曲》的音调此起彼伏，交错出现，一直在激战的旋涡中周旋，开始象那辽阔战场的远方弥漫着尘烟，继之又像眼前刀光剑影人仰马翻，风声鹤唳的场面，这是一幕幕惊心动魄的恶战。

再现部略有变化，主部的战争气氛更加激烈。副部的两个主题再现后，《马赛曲》更猖獗，但它已是回光返照。一连串下行模进的四音列，犹如声势浩大的追击洪流一泻千里，那

排山倒海不可阻挡之势压倒了声嘶力竭的《马赛曲》，俄国军队终于胜利了。

尾声中众赞歌在喧闹的钟声和礼炮的伴随下，变成了辉煌、胜利的凯歌，这是 bE 大调、2/2 拍子的俄国国歌，它与骑兵进行曲用复调的手法相结合，像是凯旋归来的战士行进在凯旋门下、检阅台前。乐曲在欢庆胜利、万民沸腾的节日气氛中结束。

十月革命后，苏联演奏此曲时，用格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》中的《光荣颂》，(bE 大调、2/2 拍子)取代了俄国国歌，因此现在我们可以听到两种不同结尾的演奏效果。

(14)《荒山之夜》穆索尔斯基

交响诗《荒山之夜》的创作在穆索尔斯基的心中酝酿了达十五年之久，早在 1860 年计划于 9 月间完成的歌剧《女巫》中，准备了关于女巫的集合、魔法师的出现和颂赞魔王的舞蹈等一些音乐素材，但这部歌剧没有完成。1866 年 3 月听了李斯特《死神之舞》钢琴与管弦乐曲后，又引起关于“女巫”的创作欲望，遂于 1867 年运用原“女巫”中的音乐素材完成了交响诗《荒山上圣约翰之夜》。

《荒山之夜》是作者死后，于 1896 年由里姆斯基·柯萨科夫根据草稿整理而完成。当年 10 月 27 日在彼得堡的俄罗斯管弦乐演奏会上由里姆斯基·柯萨科夫亲自指挥演出，他对当时演出的情况记载道：“当我在第一次音乐会里尽善尽美地演出这篇作品时，听众再三要求再奏一遍”。初演获得极大的成功。

穆索尔斯基曾为这个作品标题写过这样的说明：“阴森的声音从地下闹哄哄的涌上地面，妖怪们出现了，魔王车尔诺波库(黑暗之神)上场。妖怪们祭奠并颂赞黑暗之神，举行着热闹的宴会，正当狂欢的最高潮时，远方传来教堂的晨钟，驱散了这群黑暗的幽灵……”

《荒山之夜》属于单乐章标题性的交响诗，富于幻想风格 d 小调、2/4 节拍、急剧的快板，由于内容的需要最后结束于 D 大调，并运用了较自由的奏鸣曲式结构。

音乐开始的引子，有两个生动的形象：一是在弦乐上由连续三连音所造成的从弱转强的动机(见下例 ())，另一个是带有神经质的快速上下翻动的乐汇(见下例 厂 ())：紧接由长号和大号吹出了主部主题，代表着魔王的形象：音乐显得那么残暴而盛气凌人，像是魔王威风地被小妖精们呼拥而上，音乐忽又嘎然消失，似是妖魔们听到什么动静而倏忽隐去。音乐又重复再现，但它提高了一个小二度，使人感到妖魔们更肆无忌惮地出现了。

经过六小节建立在七和弦上的间奏：

引出了带有舞蹈性的副部第一主题：

经过反复后又在场地和单簧上发展出比较柔合的旋律：

副部第一注目的两种素材，在不同的乐器上被穿插重复，变换着力度和不同的伴奏织体，并加有特性的小间奏，因而带有一定的展开性质，似乎是描写各种鬼怪、小妖们亮相、乱舞的形象。魔王的主题这时又变化出现，伴奏织体系由引子变化发展而来：

由上行半音阶经过句引出了更强烈的节奏音型，但音乐又忽然休止，似乎魔王一声令下，群妖停止了乱舞。音乐又重新在低音木管乐上从容奏出副部的第二主题：

它由弱至强逐步地加多乐器进行重复和变化发展，将音乐又推向高潮，似乎是小妖们又试探着而逐渐恢复了他们的狂舞。

副部的第三主题建立在“{小调上，由铜管乐奏出：

这肃穆庄严进行曲风格的音调，大概是群魔小妖们恭敬而虔诚地在进行祭奠礼拜。

展开部中以引子的动机音型和主部主题首先出现和发展，继之副部主题加入相互交织在一起形成复调关系，并进行了调性上的各种转换，表现了群魔狂欢作乐的场面。

再现部中引子和呈示部的音乐都依次再现，但呈示部中带有展开性的段落被省略了，主题间衔接的更紧凑，配器的音响效果更热烈。再现部结束于下行的半音阶，似是小妖们预感到黑夜将逝而悄然地溜去……。

报晓的晨钟是乐曲结束部的开始。最后在清脆的竖琴琶音中引出了由单簧管和长

笛奏出的优美而动听的旋律：单簧管的旋律为 g 自然小调，(见下例①)，长笛演奏的旋律为 D 大调(见下例②)：

最后音乐结束于 D 大调，这优美的旋律与主、副部中鬼怪的音乐绝然不同：使人们重新回到了人世间。这个旋律是作者创作的<索洛钦集市>歌剧中代表青年农民的主导动机音乐。当<荒山之夜>用于该剧中时，为与剧中音乐相统一而将此旋律加入，作为破晓黎明后表达人世间感情的音乐，它那清秀幽静安娴的气氛与前面音乐相对照，使人们倍感亲切，从而产生人间生涯的幸福感。