

21 世纪高职高专规划教材公共基础课系列

交响音乐赏析新编

伍湘涛 编著

清华大学出版社

北 京

内 容 简 介

“交响音乐赏析”是教育部一再要求所有在校大学生都要选修的一门高雅艺术课程。“高”,有些学校、有些学生就把它看成高得不可攀;“雅”,又怕它雅得难听懂,陷入了一个不该有的误区。

本教材编著者根据 1998 年以来为该课程编书讲课的心得体会,独创了一种在总体理念、构架层次各方面与其他同类教材迥然不同的方式。首先,以中国旋律为素材的作品结合音乐基本知识入门,使学生感到交响音乐可亲、可近、可懂;然后,按历史顺序赏析了 300 余年来各个时期、各个地区的世界名曲;最后进入近几十年来的中国交响音乐园地,从“引进消化”到改革开放后的繁花硕果“出口外销”的过程,使学生亲切感受交响音乐并不只是“洋古董”,而是老树开新花,日新月异,与时俱进。

本书既可作为高职高专院校教材,也可供具有中学以上文化程度的当代青年对照音响资料自学,更能在欣赏享受艺术品味的同时获得精神营养和创新启发。

版权所有,翻印必究。举报电话:010-62782989 13901104297 13801310933

本书封面贴有清华大学出版社防伪标签,无标签者不得销售。

本书防伪标签采用清华大学核研院专有核径迹膜防伪技术,用户可通过在图案表面涂抹清水,图案消失,水干后图案复现;或将表面膜揭下,放在白纸上用彩笔涂抹,图案在白纸上再现的方法识别真伪。

图书在版编目(CIP)数据

交响音乐赏析新编/伍湘涛编著.—北京:清华大学出版社,2005.1

(21 世纪高职高专规划教材·公共基础课系列)

ISBN 7-302-09695-3

. 交... . 伍... . 交响乐 - 音乐欣赏 - 高等学校:技术学校 - 教材 . J627 .7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 106562 号

出 版 者:清华大学出版社

<http://www.tup.com.cn>

社 总 机:010-62770175

地 址:北京清华大学学研大厦

邮 编:100084

客户服务:010-62776969

组稿编辑:束传政

文稿编辑:田 梅

印 刷 者:北京牛山世兴印刷厂

装 订 者:三河市新茂装订有限公司

发 行 者:新华书店总店北京发行所

开 本:185×230 印张:14 字数:277 千字

版 次:2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 7-302-09695-3/J·49

印 数:1~4000

定 价:19.00 元

本书如存在文字不清、漏印以及缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请与清华大学出版社出版部联系调换。联系电话:(010)62770175-3103 或(010)62795704

编著者简介



伍湘涛,中国音乐家协会会员,1927 年生于湖南邵阳。曾任湖南师范学院音乐教员、讲师 24 年。1981 年调入沈阳航空工业学院任教,编著《音乐欣赏理论基础》,该书将基本乐理与众多边缘学科交叉渗透,成为我国第一本被近百所高校师生采用的普通高校综合音乐教材,并获航空高校优秀教材一等奖。1987 年被越级晋升为我国理工科院校第一位专职音乐教授。1990~1992 年受聘清华大学授课,1993 年任汕头大学客座教授,1996 年受原国家教委指派主编‘普通高等教育’九五’国家级重点教材”《音乐鉴赏》,与该书同在 1998 年出版的还有由伍湘涛主编的第一本《交响音乐赏析教程》。随即专事该课教学。2001 年秋到西安思源职业学院讲授该课,迄今已 6 学期。伍湘涛除已出版 7 种高校教材外,还曾发表音乐教学科研成果共约 30 项次,其中获得省、部级以上奖励 9 项次,参加国际学术会议交流及境外出版 8 项次。伍湘涛长期参与全国高等学校音乐教育学会组织工作,1984 年任副筹备组长到 1992 年后任副理事长兼教材编写委员会主任,直至 1998 年退居顾问。

出版说明

高职高专教育是我国高等教育的重要组成部分,担负着为国家培养并输送生产、建设、管理、服务第一线高素质技术应用型人才的重任。

进入 21 世纪后,高职高专教育的改革和发展呈现出前所未有的发展势头,其学生规模已占我国高等教育的半壁江山,成为我国高等教育的一支重要的生力军;办学理念上,“以就业为导向”成为高等职业教育改革与发展的主旋律。近两年,教育部召开了三次产学研交流会,并启动四个专业的“国家技能型紧缺人才培养项目”,同时成立了 35 所示范性软件职业技术学院,进行两年制教学改革试点。这些举措都表明国家正在推动高职高专教育进行深层次的重大改革,向培养生产、服务第一线真正需要的应用型人才的方向发展。

为了顺应当前我国高职高专教育的发展形势,配合高职高专院校的教学改革和教材建设,进一步提高我国高职高专教育教材质量,在教育部的指导下,清华大学出版社组织出版“21 世纪高职高专规划教材”。

为推动规划教材的建设,清华大学出版社组织并成立“高职高专教育教材编审委员会”,旨在对清华版的全国性高职高专教材及教材选题进行评审,并向清华大学出版社推荐各院校办学特色鲜明的、内容质量优秀的教材选题。编审委员会的成员单位皆为教学改革成效较大、办学特色鲜明、师资实力很强的高职高专院校、普通高校以及著名企业,而教材的编写者和审定者都是从事高职高专教育第一线的优秀教师和专家。

编审委员会根据教育部最新文件政策,规划教材体系,比如部分专业的两年制教材;“以就业为导向”,以“专业技能体系”为主,突出人才培养的实践性、应用性的原则,重新组织系列课程的教材结构,整合课程体系;按照教育部制定的“高职高专教育基础课程教学基本要求”,教材的基础理论以“必要、够用”为度,突出基础理论的应用和实践技能的培养。

这套规划教材的主要特点有:

- (1) 根据岗位群设置教材系列,并成立系列教材编审委员会;
- (2) 编审委员会规划教材、评审教材;
- (3) 重点课程进行立体化建设,加强实训教材的出版,完善教学服务体系;
- (4) 教材编写者要求由有丰富教学经验和多年实践经历的教师共同组成,建立“双师

型”编者体系。

本套规划教材涵盖了公共基础课、计算机、电子信息、机械、经济管理以及服务等大类的主要课程,包括专业基础课和专业主干课。目前已经规划的教材系列名称如下:

公共基础课	机械类
公共基础课系列	机械基础系列
	机械设计与制造专业系列
计算机类	数控技术系列
	模具设计与制造系列
计算机基础教育系列	
计算机专业基础系列	经济管理类
计算机应用系列	经济管理基础系列
网络专业系列	市场营销系列
软件专业系列	财务会计系列
电子商务专业系列	企业管理系列
	物流管理系列
电子信息类	财政金融系列
电子信息基础系列	
微电子技术系列	服务类
通信技术系列	旅游系列
电气、自动化、应用电子技术系列	艺术设计系列

本套规划教材的系列名称根据学科基础和岗位群方向设置,为各高职高专院校提供“自助餐”形式的教材。各院校在选择课程需要的教材的时候,专业课程可以根据岗位群选择系列;专业基础课程可以根据学科方向选择各类的基础课系列。例如,数控技术方向的专业课程可以在“数控技术系列”选择;数控技术专业需要的基础课程,属于计算机类课程可以在“计算机基础教育系列”和“计算机应用基础系列”选择,属于机械类课程可以在“机械基础系列”选择,属于电子信息类课程可以在“电子信息基础系列”选择。依此类推。

为更好地方便教师授课和学生学习,清华大学出版社正在建设本套教材的教学服务体系。本套教材先期选择重点课程和专业主干课程,进行立体化教材建设:加强多媒体教学课件或电子教案、素材库、学习盘、学习指导书等形式的制作和出版,开发网络课程。学校在选用教材时,可通过邮件或电话与我们联系获取相关服务,并通过与各院校的密切交流,使其日臻完善。

高职高专教育正处于新一轮改革时期,从专业设置、课程体系建设到教材编写,依然是新课题。希望各高职高专院校在教学实践中积极提出意见和建议,并及时反馈给我们。清华大学出版社将对已出版的教材不断地修订、完善,提高教材质量,完善教材服务体系,为我国的高职高专教育出版优秀的高质量教材。

高职高专教育教材编审委员会
gzgz@tup.tsinghua.edu.cn

前言

交响音乐赏析新编

交响音乐是一门非常艺术的艺术、非常科学的艺术。它能广“交”万里乐友,它能常“响”百年余音。列宁、托尔斯泰、爱因斯坦,或惊它为人间奇迹,或迷它而涕泪纵横,或爱它而受益终身。多少佳话,多少趣闻,多少“知音”。然而,还有多少人正想欣赏而认为它难懂,想“入室”而不得其门。其实,交响音乐哪有那么神秘,只不过是我们对它接触太少,缺少“缘分”。人世间多少知识、多少艺术,人们不都是从远离到走近、从不知到知、从不会到会的吗?

本书就是想给有志于斯的朋友们牵线搭桥,递送一把开门钥匙去打开交响宝库。1997年底,国家教委专门发文,号召所有在校大学生“补”上交响音乐这一课。至今可能半数以上并未补上。还有在此以前的大学生、成千上万的在工作岗位上的、校园外的音乐爱好者们都想有个从头学起的机会。本书就是专为这些朋友服务的。它可以作为大学教材(所选外国作家、作品95%以上按照教育部1999年颁发的《普通高校交响音乐赏析教学指导纲要(试行)》推荐范围)(含选章、选段),并补充了一批中国曲目(总数约为上述文件推荐的两倍);也可作为大、中、小学音乐教师备课参考;或供广大音乐爱好者阅读、自学;还可在收看、收听相应电视广播节目时对照赏析,从此“入门”,引向深层。

全书分三大板块。第一板块:喜听“乡音”交响。先从中国作品讲起,让“土产”、“乡音”作品拉近我们与“音乐最高殿堂”的距离。面对80%的中学毕业生没有按规定上足音乐课,甚至还有1%~2%的学生连一学期也未上完的“历史原因”,干脆从“零”开始,将音乐欣赏知识在这些章节适当搭配,有系统、有重点地进行“补课”。

第二板块:细赏西方名曲。按历史顺序,既讲史,也讲人,更讲曲。阐述欧(美)洲著名交响音乐大师的生平及其经典名曲(特意还穿插点“小故事”)。从交响音乐的广义标准出发,按照我国第一位音乐学博士生导师钱仁康教授的观点精心选编。钱老认为:“通常所说的交响音乐是指用交响乐队演奏的音乐,包括交响曲、协奏曲、序曲、交响诗、交响组曲等。从广泛的观点来理解,还可包括用交响乐队伴奏的音乐,如歌剧、舞剧、清唱剧、康塔塔等。有时还有更广泛的含义,可以包括采用交响性发展手法,具有交响乐效果的室内乐、声乐和钢琴作品”(详见本书第十二章第一节)。据此,本书不套用同类著作的旧模式,

有自己的构架和写法。例如:在赏析《黄河》钢琴协奏曲时,特意将它与同名大合唱同步介绍。钱老不仅对此认可支持,且对本书“所选曲目完全同意”,并“建议在赏析《展览会上的图画》时也可同步介绍两种不同的演奏形式”(用以说明钢琴演奏也能采用交响性发展手法、具有近似于乐队演奏的交响音乐效果)。

为了简明通俗、循序渐进,在研讨舒伯特《鳟鱼五重奏》和格里格《培尔·金特组曲》时,先从相应歌曲入手,不仅介绍歌剧序曲,还要赏析歌剧本身。第一章第一段为“交响音乐”界定时开门见山的用“一句话”概括;在为“交响曲”、“歌剧”界定时也以同样标准移植了外国经典说法,避免繁琐冗长。这都是为了既要扩大文化视野,更要深入艺术殿堂。在补“交响音乐”的同时,有目的、有步骤地把相关音乐知识也“补”上。

第三板块:高奏改革华章。主要阐述交响音乐这种外来文化引进到我国后,特别是在改革开放大潮中蓬勃繁荣与时俱进的大好形势下,看看我们如何在短短几十年中走完了欧洲国家几百年的历程;看看过去只是中国人观摩学习的欧洲音乐之都维也纳的金色大厅,今天竟成为“新年”、“新春”高奏中国交响音乐的红色舞台的盛况,从而深化我们的爱国意识,强化我们建设的信心。

1998年,我曾主编出版了我国第一本《交响音乐赏析教程》,通过自己这几年的讲授实践和近30所院校采用后的教学反馈,有必要对已“编”过的内容增加些新内容。我很感谢清华大学出版社给我这个好机会,让我重新学习、与时俱进、开拓创新,让新思路、新体会、新作品融入新编的教材之中。遗憾的是,个人水平有限,接触有限,只能就一两年来联系争取到的中外资料、总谱,以及对碟、带的学习、消化来编写。错漏之处,敬请指正。

在新编过程中,承指挥家、中央音乐学院首任指挥系主任黄飞立教授和夫人赵方幸教授,音乐学专家、上海音乐学院博士生导师钱仁康教授,曲式学专家、武汉音乐学院研究生导师孟文涛教授,理论作曲专家、沈阳音乐学院研究生导师薛金炎教授,台湾师范大学邱维城教授夫妇,国家一级演奏员、原中央广播交响乐团孙有志团长,美国“北美中国音乐研究会”负责人沈星扬博士,作曲家、香港中文大学音乐系主任陈永华教授,作曲家、上海音乐学院院长、博士生导师杨立青教授以及作曲家、沈阳音乐学院研究生部主任徐占海教授,清华大学艺术教育中心朱汉城主任,还有与我同在西安从事交响音乐教学并极力支持我编写此书和双语试教工作的文理学院张梅、西安交通大学谷玉梅、西安思源职业学院段晓红、陶曙光等同志热心指点帮助,特此一并致谢,衷心感谢。

伍湘涛

2004年3月于西安思源职业学院

目 录

交响音乐赏析新编

第一板块 喜听“乡音”交响

第一章 新朋友、老朋友,从今结成好朋友	
——让《春节序曲》为本书奏响序曲.....	3
第一节 交响音乐、交响乐队	3
第二节 乐队如何“交响”.....	6
第三节 李焕之的《春节序曲》赏析	8
第四节 管弦乐曲《森吉德玛》	10
第二章 听西部亲切乡音 登音乐最高宝殿	
——《陕北组曲》、《人民英雄纪念碑》赏析.....	12
第一节 马可的《陕北组曲》赏析	12
第二节 瞿维的《人民英雄纪念碑》赏析	13
第三章 为抗战发出怒吼 为大众谱出呼声	
——节奏概述与钢琴协奏曲《黄河》	16
第一节 节奏概述	16
第二节 人民音乐家冼星海简介	20
第三节 《黄河》大合唱与钢琴协奏曲赏析	21
第四章 高歌低吟均成乐 牧场深处颂亲人	
——旋律概述与交响诗《嘎达梅林》和《草原英雄小姐妹》赏析	28
第一节 旋律概述	28
第二节 交响音乐的主要种类	30
第三节 交响诗《嘎达梅林》赏析	30

第四节	琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》赏析(备用教材)	32
第五章	柳暗花明翻新调 雪域高原传佳音 ——马思聪与丁善德代表作赏析	35
第一节	调式概述	35
第二节	马思聪与民歌	38
第三节	《内蒙组曲》中的《思乡曲》	39
第四节	丁善德《长征交响曲》第二乐章赏析	40
第六章	管疾弦繁传万里 蝴蝶爱情飞五洲 ——交响音乐欣赏知识与小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》赏析	43
第一节	交响音乐的常用曲式	43
第二节	江文也《台湾舞曲》介绍	45
第三节	交响音乐的欣赏方法	45
第四节	小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》赏析	49
第五节	管弦乐曲《晚会》(备用教材)	52

第二板块 细赏西方名曲

第七章	“巴洛克”:冰山璀璨 奇峰巍峨 ——巴洛克音乐大师巴赫与亨德尔	57
第一节	巴洛克音乐概述	57
第二节	巴赫的生平与艺术成就	59
第三节	《第二勃兰登堡协奏曲》赏析	62
第四节	亨德尔的拼搏生涯与历史评价	63
第五节	《水上音乐》组曲介绍	64
第六节	《弥赛亚》中的《哈里路亚》赏析	65
第七节	维瓦尔第《四季》中的《春》(备用教材)	67
第八章	“交响乐之父”创业 “神童莫扎特”扬名 ——维也纳古典时期大师(上)	69
第一节	交响音乐发展简史	69
第二节	维也纳古典主义音乐概述	70
第三节	海顿及其《G大调第94(惊愕)交响曲》	72

第四节	莫扎特及其《g 小调第 40 交响曲》	74
第九章	贝多芬:拼搏不息 伟大永恒 ——维也纳古典时期音乐大师(下)	78
第一节	贝多芬的生平与艺术成就	78
第二节	《 ^b E 大调第三(英雄)交响曲》赏析	81
第三节	《d 小调第九(合唱)交响曲》的《欢乐颂》	85
第四节	《f 小调第 23(热情)钢琴奏鸣曲》赏析	87
第五节	《c 小调第五(命运)交响曲》赏析(备用教材)	89
第十章	浪漫主义:幻想王国 激情海洋 ——浪漫主义时期交响音乐(上)	93
第一节	浪漫主义音乐概述	93
第二节	舒伯特的歌曲创作与《b 小调第八(未完成)交响曲》	94
第三节	韦伯歌剧《魔弹射手》选曲	98
第四节	柏辽兹及其《幻想交响曲》	99
第十一章	为生活添光彩 为人民献爱心 ——浪漫主义时期交响音乐(中)	102
第一节	李斯特及其《第二匈牙利狂想曲》	102
第二节	肖邦的钢琴作品与协奏曲	104
第三节	勃拉姆斯及其《学院节日庆典序曲》	108
第四节	约翰·施特劳斯的管弦乐曲《蓝色多瑙河圆舞曲》赏析(备用教材)	110
第十二章	欧洲歌剧:大众的财宝 历史的辉煌 ——浪漫主义时期交响音乐(下)	113
第一节	歌剧艺术概述	113
第二节	威尔第及其《奥赛罗》	116
第三节	比才及其《卡门》	119
第四节	普契尼及其《图兰朵》	121
第十三章	民族乐派:浪漫奏新曲 祖国放奇葩 ——民族乐派音乐成就(上)	124
第一节	民族乐派概述	124
第二节	“俄罗斯音乐之父”与“五人团”	125
第三节	穆索尔斯基及其《图画展览会》	126

第四节	<u>包罗丁及其《在中亚细亚大草原》</u>	128
第五节	<u>里姆斯基-科萨科夫及其《舍赫拉查达》组曲</u>	128
第十四章	“音乐哲学”专家 顶级“旋律大师” ——民族乐派音乐成就(中).....	131
第一节	<u>柴科夫斯基的艺术生涯</u>	131
第二节	<u>《1812 年庄严序曲》赏析</u>	133
第三节	<u>《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》赏析</u>	135
第四节	<u>舞剧《天鹅湖》的艺术成就与选曲(备用教材)</u>	137
第十五章	民族乐派:不断繁衍 再创新高 ——民族乐派的音乐成就(下).....	139
第一节	<u>“捷克音乐之父”及其交响诗《伏尔塔瓦河》</u>	139
第二节	<u>挪威格里格的《培尔·金特》组曲</u>	141
第三节	<u>西贝柳斯的交响诗《芬兰颂》</u>	143
第十六章	欧罗巴的巨匠 新世界的恩师 ——民族乐派在美洲播种开花.....	145
第一节	<u>和声知识浅述</u>	145
第二节	<u>德沃夏克的生平与艺术成就</u>	147
第三节	<u>《e 小调第九(自新世界)交响曲》赏析</u>	148
第十七章	苏联音乐:旗帜鲜明 鼓舞人心 ——20 世纪重要音乐流派比较(上)	153
第一节	<u>20 世纪音乐概述</u>	153
第二节	<u>苏联音乐艺术成就</u>	157
第三节	<u>普罗科菲耶夫及其康塔塔《亚历山大·涅夫斯基》</u>	158
第四节	<u>肖斯塔科维奇《C 大调第七(列宁格勒)交响曲》</u>	160
第十八章	欧美新潮流:标新立异 多元纷呈 ——20 世纪重要音乐流派比较(下)	163
第一节	<u>德彪西的《牧神午后》与《云》</u>	163
第二节	<u>斯特拉文斯基的舞剧音乐组曲《春之祭》</u>	166
第三节	<u>格什文的《蓝色狂想曲》</u>	167
第四节	<u>勋伯格的《一个华沙幸存者》</u>	168



第三板块 高奏改革华章

第十九章 月是故乡明 归赏新乡音
——改革开放后的中国交响音乐..... 173

第一节 中国交响音乐简史..... 173

第二节 《北京喜讯到边寨》飞播北京喜讯..... 176

第三节 《山林》唤醒九州山林..... 178

第四节 朱践耳的《纳西一奇》、《百年沧桑》 181

第二十章 吹拉弹打争艳 中外古今全能
——享誉中外的中国民族交响音乐..... 185

第一节 中国民族交响乐队简介..... 185

第二节 二胡协奏曲《长城随想》赏析..... 189

第三节 “中国民族交响音乐会”震撼欧洲..... 191

第二十一章 跨世纪 新台阶 与时俱进
——新世纪交响音乐的新捷报..... 194

第一节 2001 新年音乐会与《走进新时代》钢琴协奏曲 194

第二节 2002 年交响合唱《绿色呼唤》再度唱响 197

第三节 2003 春节大餐：《红旗颂》与《感受》双双走红 198

第四节 歌剧《苍原》万里行..... 201

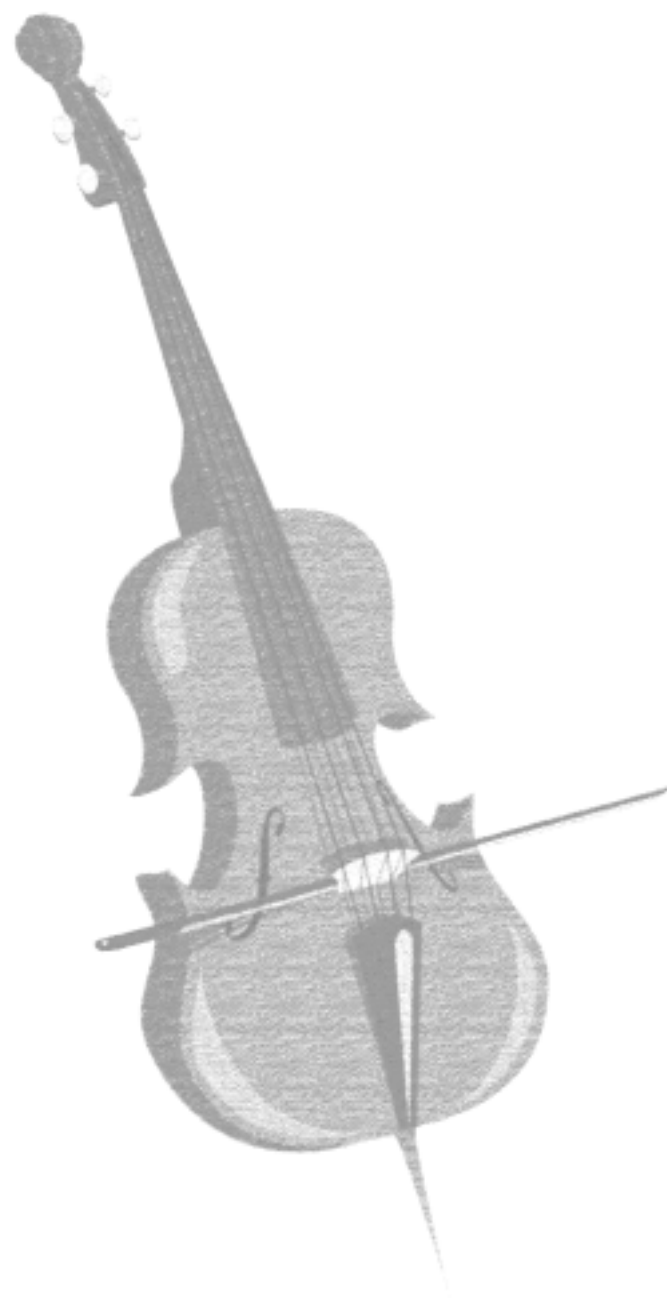
附录 欧美主要交响音乐作曲家简表..... 204

参考书目..... 206

注：* 目录中人名曲名下加横线者系 1999 年教育部颁布《交响音乐赏析 教学指导纲要（试行）》推荐名家名曲。

第一板块

喜听“乡音”交响



新朋友、老朋友,从今结成好朋友

——让《春节序曲》为本书奏响序曲

什么是交响音乐(Symphonia Music)?本书最简明通俗的解释是:(作曲家)专为交响乐队演奏而创作或改编的音乐作品。如果还要说得更完整,可以补充两点:

优秀交响音乐都具有相当的艺术性(交响性)和思想性;为了让听众更便于理解它的思想内容,有时也与声乐表演相结合。

有了这个基本理念,就可以认识交响乐队了。

第一节 交响音乐、交响乐队

一般讲交响乐队(Symphony Orchestra),专指演奏交响音乐的西方管弦乐队。它在欧洲经历过几百年的变迁改进,到20世纪已形成一种为音乐界所共识的规模和编制,由弓弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器、色彩性乐器五组组成。前面三组基本上都可在音区上参照合唱队中依人声音域、音色而分成的女高音(Soprano)、女中音(Alto)、男高音(Tenor或次中音Baritone)、男低音(Bass)四个声部的原理,各再分为类似的四个部分。下面将分组说明。

1. 弓弦乐器(Bowed strings)

由振动弦而发音的乐器本来有以弓擦(拉)弦发音、弹(拨)弦发音的两类,但在现代交响乐队中的弦乐组中用的全是弓弦乐器(钢琴及竖琴虽然也是振动弦发音,但一般不将它列入本组)。按体积大小,可分为小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴四类。

小提琴(Violin)——相当于弓弦乐器组的女高音。在全组中甚至全乐队中经常是最主要的声部,也是演奏员人数最多的声部,少则十人,多则三四十人,因而再细分为第一小提琴、第二小提琴两个声部。小提琴音色优美,高音区“透明”绚丽、中音区柔和温馨、低

音区丰满厚实。它的演奏方法多种多样,音响效果也“色彩”缤纷,令人心醉。因此,它经常被用作个人或集体的独奏、领奏乐器。

中提琴(Viola)——相当于弓弦乐器组的女中音。体积比小提琴略大(一般约大1/7)。正如它们的外文名称第一个音节都是“歪”一样,它与小提琴都是“歪脖子夹着拉”。它的“表情”和小提琴一样丰富,只是没有那么“透”而更含蓄、深邃。如果说小提琴扮演的是天真烂漫的、富于青春活力的青年姑娘,那么,中提琴就是深沉成熟的“孩子他妈”。

大提琴(Violoncello 或简写作 Cello)——相当于男高音。由演奏者将琴身夹在两腿间坐着拉。音色深厚刚毅,略带胸声的高音区更像是潇洒男士在引吭高歌,既富激情,更具魅力。中音区比较柔和,低音区就像男低音那样结实。

低音提琴(Double Bass)——深沉、粗厚,声音形象就像是“大力士”。有一米多高,要站着拉,甚至于要站在台阶上演奏。

2. 木管乐器(Woodwind instruments)

这些乐器的“祖先”都是木头做的,虽然今天有些为金属代替,但仍保留原有名称。

长笛(Flute)——和中国竹笛有点相似,横吹,但已装上按键,便于演奏半音。笛身为银质或呈银色,因而也称银笛。音色也与竹笛相似,明快、优雅、柔和,有“花腔女高音”之称。它的“变种”(或称变型)是短笛(Piccolo),比它短一半,音区高一个八度。

双簧管(Oboe)、单簧管(Clarinet)都是黑色管身、竖吹。不同的是,前者上端吹嘴装有双层哨片,下端为圆锥形,音色特别柔和、优美;后者上端为单层哨片,下端为喇叭形,音色丰富,既可表现热烈欢快的情绪,也可演奏沉思忧郁的气氛,故而有“演说家”的美名。俗称黑管者专指单簧管。中音双簧管称为英国管(English Horn),更具抒情色彩。

大管(Bassoon)——低音双簧木管乐器,木质管身。像一支直径比茶杯还粗、一米多长的竹篙,在乐队中似乎在扮演着粗声粗气、行动迟缓的老爷爷。有时就根据外文读音称它为巴松管。在大型乐队中还可见到音域更低的低音大管。

萨克斯管(Saxophone)——1840年,比利时人Sax所发明,故得名。因为吹嘴(簧片)、造型、发音原理都与单簧管类似,故而列入木管乐器组,但管身已改为金属。按音域高低分为6种,常见者多为中音萨克斯管。在舞厅、爵士乐队中是主奏乐器,军乐队、交响乐队中也可见到。

3. 铜管乐器(Brass instruments)

军乐队(Band)主要就由这些乐器组成。过去都像少先队号似的没有按键,到19世纪才被装上今天这种活塞按键,从而大大发展提高了它们的演奏技巧。

小号(Trumpet)——高音声部铜管乐器,嘹亮、清脆、威严、震撼人心。塞上弱音器也能吹奏出抒情音调或渲染出诙谐、恐怖气氛。

中音号(Alto)——就和它的名称一样,是铜管乐器中的女中音。今天,在这个声部中用得更多的是绕成圆形的法国号(French Horn,俗称圆号)。它的音色与小号形成鲜明对比,温柔、平和,真是个名副其实的女中音(Alto)的扮演者。可独奏,在合奏中也常有独奏乐句,但它最突出的功能是在木管、铜管与弦乐合奏中在音色上起调和过渡或“中和”作用。就连小乐队或弦乐组、木管组的演奏中也常有它。

长号(Trombone)——俗称拉管或伸缩喇叭。高音区音色辉煌、壮丽,富于男子气概甚至呈英雄色彩;低音区厚实有力,还可带几分恐怖气氛。与其音区、音色相近,外形像中音号(Alto)却略为粗大一点的 Bariton 号,其功能就和它在声乐中的这个声部完全一样。

大号(Tuba)——铜管乐器中的低音声部,深沉、浑厚、很少独奏。主要作用是为合奏“垫底”,可分为两种,一种用双手抱在胸前吹奏,另一种喇叭张大成为盆状、管身绕圈扛在肩上便于军乐队列队行进时吹奏,称为“苏萨风”(Sousaphone)。

4. 打击乐器(Percussion)

我们平常见到的大鼓、小军鼓、三角铁、钹、铃鼓都是无固定音高的打击乐器。值得特别提出的是锣,世界有名的交响乐队(团)几乎都必须拥有一面“中国制造”的大锣才够档次。

交响乐队中还有几种常备的、能有固定音高的打击乐器。

定音鼓(Timpani)——可调整鼓皮的紧张度而打出一定的音高,一般将2只~5只配套使用。

木琴(Xylophone)、钢板琴(Celesta)、排钟琴(Glockenspiel)——将木片、钢片、金属管按长短大小依次排列在架子上而敲击出不同音高的乐音。越来越讲究的是:每一发音体下面都装上了共鸣管以至电动颤音装置。

严格说来,“无固定音高”的说法是不够科学的,因为制作工匠和演奏人员都是凭一定的听音标准来加工或挑选乐器的。

5. 色彩性乐器

这些乐器不是每曲都用,只是作曲家为了再现某种音响、塑造某种特殊气氛时才采用的某种乐器,缺了它就减色不少。

竖琴(Harp)——大型拨弦乐器。漂亮的琴框上装有按一定音高排列的47根琴弦,框下装有7个踏板,踩下或放开踏板时可调节相应琴弦音高。音色柔和明快,刮奏、“行云流水”是它特别拿手、无可替代的绝活。

尽管竖琴可以拨奏,毕竟不能完全代替吉他、曼陀林等弹拨乐器所特有的音色和效

果,在上演某些歌剧时,还得将它们请回乐队来。

第二节 乐队如何“交响”

交响乐(Symphony)这个词,起源于希腊文“一起”与“发声”。发展到今天,这么多乐器,既要发挥它们各自的特色和最佳音响效果,更要使它们彼此协调和谐,“不打架”,“拧成一股绳”。(这已是一门学问,必须进行专门研究)。甚至连乐器的配置比例和座次都经过精心试验、不断改进。现代交响乐队将4种木管乐器各2件按比例配置其他乐器的“双管制”作为标准,“三管制”、“四管制”则依比例相应扩充。

近年来双管制交响乐队的通用编制是:

指挥1人; 第一小提琴12把; 第二小提琴10把; 中提琴8把; 大提琴8把; 低音提琴5把; 长笛2支; 双簧管2支; 单簧管2支; 大管2支; 1大号2支; 2圆号4支; 3长号3支; 4小号3支; 5打击乐器1套; 6竖琴或钢琴。

交响乐队的座次排列如图1-1所示。

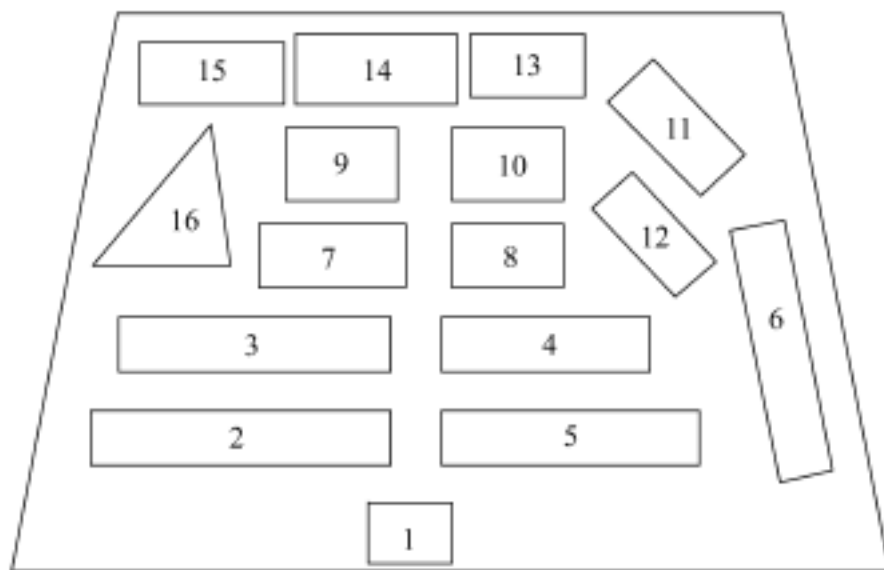


图 1-1 典型交响乐队座次排列图

音乐是不同长短、不同高低的乐音的有序结合。相同或不同时值的长长短短的音的结合称为节奏(Rhythm),它既是构成音乐的基础,也是表现音乐的起码条件。可以说:有节奏才有音乐。不是吗?敲锣打鼓不就叫“鼓乐”吗?打击乐器不就叫节奏乐器吗?

指威尔第的《奥赛罗》、莫扎特的《唐·璜》,详见柏辽兹《配器法》上册 p.159、p.163。

详见《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》18卷438页:“Symphony (Fr .simphonie, symphonie; Ger .sinfonie; It .sinfonia) .” The word ‘symphony’ derives from the Greek syn(‘together’) and phone(‘sounding’).”

这门专业课程名为“管弦乐法”或“配器法”(Orchestration)。

当然,音乐中最吸引人的是它的高低起伏,这叫旋律(Melody,或译为曲调)。管弦乐器都是旋律乐器。请注意:旋律是建立在节奏基础之上、长短高低多维结合才形成旋律。有人说,节奏是骨架,旋律是肌体,这比喻非常形象。

如前所述,相同或不同高低的音先后发响组成旋律,如1、3、5、5、3、1。读者是否注意到,乐队演奏时有时许多乐器都奏相同的旋律,称为齐奏。严格地说,只有同时演奏不同音高的乐音时才能称为合奏。例如,小提琴奏5把、中提琴奏3把、大提琴奏1把,这种按一定关系同时发响的叠置起来的几个不同音高的乐音的结合称为和弦(Chord)。从和弦进行到其他和弦的系列称为和声(Harmony)。有的书上将节奏、旋律、和声称为“音乐三要素”。美国一本高校教材将“三要素”分别各以一个单词来说明:Time、Line、Space,通俗简明。

以上所说仅为诸要素的最基本的概念,还有更高的表现形式。例如,节奏的长短结合可以派生出音乐中的重音和非重音,如果这种关系形成规律性的循环,那就叫做节拍(Meter,俗称拍子,如2/4、3/4等)。前苏联有一本获得国家最高褒奖的高校教材曾将节拍比做是编织匀整的十字形绣花布格子,节奏就像在十字布基础上绣花,“它可能绣得稀一些,或者密一些”。旋律呢,有时是1、2、3、4、5逐级进行,有时是越级跳进,有时线条基本向上,有时向下进行,各有各的表现意义。某段旋律,以键盘上的某音为Do;而另一段旋律,需要全部挪高或降低,转到另一音为Do;有些旋律以某一音为核心,围绕它运动;而有些旋律则以另一音为核心。我们多欣赏一些作品后,便可以自行总结,悟出其中奥妙。

还有速度(Tempo 快慢)、力度(Dynamics 强弱)。严格地说,它关系到“音乐的生命”。当然,还有其他各种表现手段。在第一讲中,必须首先明确的是:交响乐队的演出效果,它所表现出的动人音响和音乐形象,都是各种要素各种手段共同“交响”出的集体成果。这是一门具有高度组织性、科学性的集体艺术。集体必须集中领导,交响乐队的领导者就是乐队指挥,凭他的音乐知识、艺术修养,对音乐家和音乐作品的深刻认识和正确理解,通过他的“手语”、面部表情和体态动作来向乐队全体成员“说明”音乐或发号施令,经过认真排练,严格要求,最后才“交响”出精彩的演奏成果。

指挥所用的乐谱叫总谱(Score)。从横向看,是某一乐器或某一声部的旋律分谱;从纵向看,各声部的组合方式称为织体(Texture)。一个指挥,对总谱的左右、上下、旋律、织体甚至和声都要看到、听到、想到,比古人说的“耳听八方”、“一目十行”有过之而无不及。真不简单。

参见纽约州立大学教材: Joseph Machlis 《The Enjoyment of Music》—Melody: Musical Line (p.11); Harmony: Musical Space(p.15); Rhythm: Musical Time(p.19)。

详见斯波索宾《音乐基本理论》版权页在原编者前注有“列宁勋章”字样。

第三节 李焕之的《春节序曲》赏析

我们欣赏的第一部交响音乐作品是《春节序曲》。交响音乐不是那么神秘得高不可攀的。这就是逢年过节电视、广播中经常听过的曲子。

作曲者李焕之,祖籍福建晋江,1912年生于中国香港,从小爱好音乐。1936年曾考入上海音专学习,半年后回香港参加进步歌咏活动;1938年投奔革命圣地延安,在鲁迅文学艺术学院音乐系毕业后留校任教。新中国成立后,先后担任中央音乐学院音乐工作团、中央歌舞团、中央民族乐团领导职务,《音乐创作》杂志主编;曾配合各个革命时期创作过《中国青年进行曲》、《社会主义好》等大量很有影响的革命歌曲和一批器乐作品,并曾任中国音乐家协会副主席、主席。2000年3月病逝。是一位十分受人尊敬的老一辈音乐家。

1953年,一位舞蹈家约他合作一个舞蹈,名叫《春节》。“她很想到陕北去学习当地的秧歌舞,并用它来编一首舞蹈,描写陕北人民欢度春节的生活。”李焕之在1943年、1944年,连续两个春节都在陕北和群众一起度过。1945年春节又到陇东分区(甘肃东部)和群众一起“闹社火”(与陕北秧歌有很多共同之处)。“我不仅学到许多的民间音乐,而且真正体验到和群众同欢乐,共呼吸的感情。”因此,《春节》正是他多年来念念不忘的创作意图,于是,他满腔热情地投入创作。但是,舞蹈节目并未如愿完成,他就将乐曲改写为《春节组曲》。

《春节组曲》共分4个乐章:序曲(大秧歌)、情歌、盘歌、终曲(灯会)。描绘他参加陕北根据地春节联欢时所经历的热闹欢腾的群众场面和表达人民群众对生活前途的衷心赞美。其中演出次数最多的是第一乐章《春节序曲》。

你喜欢扭秧歌吗?会唱《秧歌舞曲》吗?

它很像《春节序曲》的旋律!不,不是它像《春节序曲》,而是《春节序曲》像它、以它为基本素材,重复、模仿、精心加工、不断发挥而成为艺术作品。例如,它的开头与《春节序曲》的“引子”的中段和第一大段的起句就十分相似(比较后列谱例)。

《春节序曲》可分三大段。在第一大段之前还有一小段“引子”(谱例0101)。由概括全曲节奏、情绪特征的12小节“开场锣鼓”将听众“引”进这欢快热烈的大型群舞之中——

谱例 0101

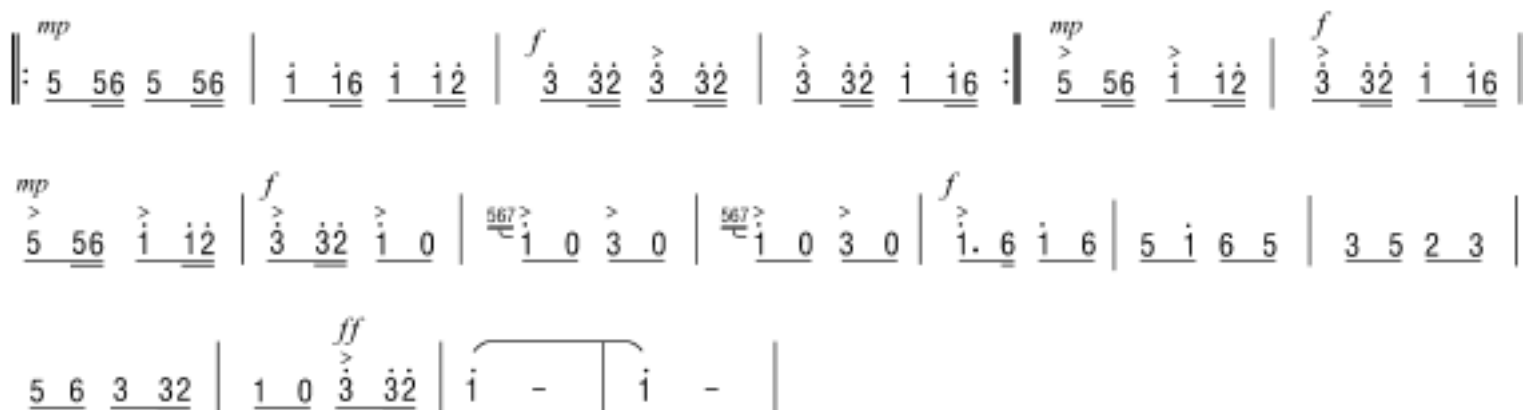
1=C $\frac{2}{4}$

$\dot{3}$ $\dot{3}\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{3}\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{3}\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{5}$ 3 6 | $\dot{5}$ $\dot{6}$ 5 6 | $\dot{5}$ $\dot{6}$ 5 6 | $\dot{5}$ $\dot{6}$ 5 6 |



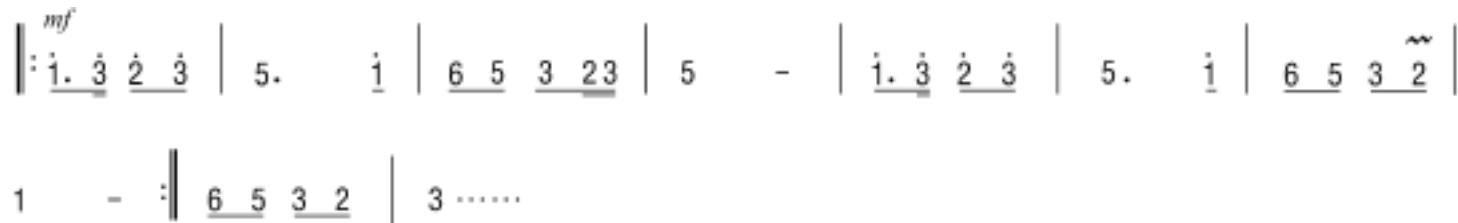
第一大段以不同乐器、不同力度的“对答”展示出富有陕北民间特色的第一段舞曲(谱例 0102)。作曲家自我介绍说:“我把两首音调相近的(唢呐)曲牌综合起来,作为它的主题;那是一个健壮、明快的大秧歌舞的形象”:

谱例 0102



这是第一大段的第一主题。第二主题(谱例 0103)似乎作者扭进了另一个人圈,音乐节奏的变化,抑扬的交替,描绘着你来我往,他进她退,逗挑错位,舞姿翩跹的身影……

谱例 0103

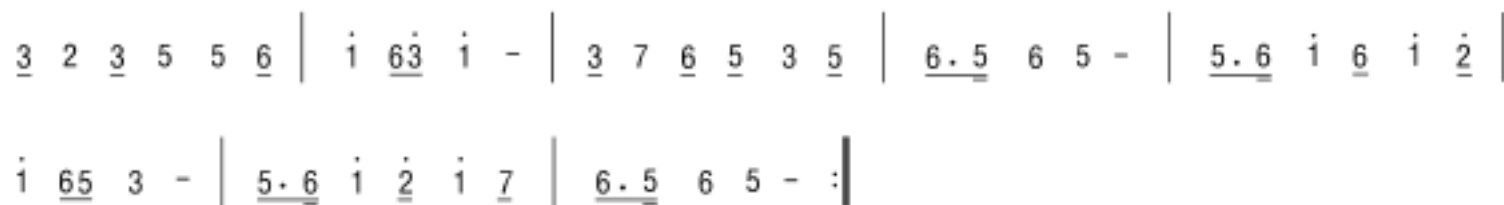


这个主题加花变奏成新的旋律,然后又与引子主题糅合交错,似乎是一领众和、穿花钻逸、你追我赶、层出不穷、更为热烈。

经过巧妙而又自然的转调,将音乐引向豁然开朗的新的境地而暂时告一段落,并为即将降临的第二大段形成铺垫。

第二大段进入鲜明对比,亲切甜美的主题(谱例 0104),作曲家自己说它是由陕北秧歌《二月里来打过春》脱胎而来,先由双簧管吹奏、大提琴拨弦伴奏。

谱例 0104



然后由弦乐在中音区“纵情歌唱”，木管在高音区装饰加花。

两次不同演奏形式仿佛在一问一答，艺术再现了军民相互祝贺、干（部）群众彼此问候的亲热情谊。

接下来乐队反复演奏这段主题音乐，先是小提琴齐奏，转 A 调，逐渐进入乐队全奏，声势更为浩大，后又转入新调，在小号带来的新的色彩气氛中结束第二大段。

第三大段是第一大段的再现。熟悉的旋律一而再、再而三地展现，并在不知不觉之中转回到全曲开始时的 C 调，将听众又带回到开头的热烈欢闹的场面。

最后在紧缩快速的节奏中，中国打击乐器的加入，像是火上浇油般地在强奏的欢腾高潮中酣畅尽情地结束全曲（复听全曲）。

近半个世纪以来，《春节序曲》不仅成为逢年过节喜庆集会的广播、电视必播节目，也是音乐会上经常演奏的保留曲目，并被美国、日本、德国、希腊等国的交响乐团隆重上演。1987 年 3 月，北京《交响乐之春》大会由 810 人组成的巨型交响乐团将它作为开场演出。20 世纪末和 21 世纪初，每年春天都由中国交响乐团或民族交响乐团在世界音乐之都的维也纳演奏。陕北秧歌的音调已成为飞扬全球的音乐。“平易近人而不单调，亲切悦耳而不平庸”，李焕之当年拟定的努力目标不仅圆满实现，而且，为人民、为祖国、为世界增添了欢乐和光彩。

第四节 管弦乐曲《森吉德玛》

贺绿汀，1903 年出生于湖南邵阳农村。1921 年在县立中学毕业后，在本乡小学教音乐、图画。1923 年考入长沙岳云学校艺术专修科，毕业后留校任教。1926 年受民主革命思潮影响，回邵阳农村小学教音乐时，参加了农民运动。1927 年参加广州农民起义，后随起义部队到海丰，在中共东江特委宣传部工作，创作了《暴动歌》。1931 年考入上海国立音乐专科学校专攻作曲；1934 年，所作《牧童短笛》荣获俄罗斯音乐家齐尔品举办的“中国风味钢琴曲”金奖，成为名扬中外乐坛的灿烂新星。随即一边读书，一边参加电影音乐工作。为左翼进步电影《都市风光》、《十字街头》、《春天里》、《马路天使》等片和话剧《复活》等创作了《春天里》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》等风靡一时而又久唱不衰的艺术歌曲。并发表论文及译作《和声学理论与实用》。

1937 年后参加抗日救亡演剧队，创作了一批宣传抗日且很有影响的群众歌曲，其中包括著名的《游击队歌》、《上战场》、《保家乡》、《嘉陵江上》等，后来又在延安、东北等地坚持革命文艺工作。从新中国成立开始，他就一直担任上海音乐学院院长，参加并领导学院教学，培养了一大批国内外知名的作曲家、指挥家、表演艺术家和音乐教授。自己还坚持著书作曲。曾当选中国音乐家协会副主席、名誉主席及国际音乐理事会荣誉会员。1999 年病逝于上海。2003 年，为纪念他百年诞辰，贺绿汀音乐厅在上海音乐学院落成。

70年来,他留下的主要作品有:歌曲近200首、大合唱3部、钢琴曲7首,管弦乐曲12首、电影音乐25部、音乐戏剧及配乐15部,还有一些器乐作品及140余篇论文,为我国音乐艺术宝库留下了一大批珍贵财富。贺绿汀是一位在历史上值得大写特写的音乐家。

下面我们将要欣赏的是他于1945年在延安创作的小型管弦乐曲《森吉德玛》。1949年在第一届全国政治协商会议联欢晚会隆重演出,可说是新中国交响乐队首批上演的音乐作品。

乐曲描绘了我国蒙古族同胞的生活情景。主题来自同名蒙古民歌(森吉德玛是蒙古姑娘的名字)。

谱例 0105

5 56 | i i6 | i 3 | 32 1 | i 5 | 65 32 | i. 2 | i

作者对这首民歌旋律进行精心整理加工,并在配器上进行对比、综合,色彩变化。更为巧妙的是,将全曲分为两段(旋律基本一样),运用不同的速度来表现不同的情绪和画面。

第一段速度较慢,徐徐展示这辽阔草原的自然风光,安静、朴素、深情。第二段速度变快,再加上配器织体的改变,烘托衬映出欢快热烈气氛,表现出蒙古人民欢庆解放、迎接新生的朝气蓬勃、载歌载舞、喜气洋洋的生活场景。

乐曲可分为5个乐句。前3句都由8小节构成。第4乐句只有5小节,而第5乐句却发展成10小节。旋律、节奏都很简单。听完后,请自己试试看能否仔细按音色和配器的不同写出某句或某几小节主奏乐器的名称(注意:第一段第2句前5小节与后3小节不同;第二段第1句前4小节与后4小节不同,第5句末2小节配器有变化)。这是个需要认真听写的、很有意思的练习。

第二章

听西部亲切乡音 登音乐最高宝殿

——《陕北组曲》、《人民英雄纪念碑》赏析

第一章只能算是本书的课前准备,消除对“交响音乐”的神秘感和畏难情绪。知道它并不神秘,而且听了两个小型作品之后,就可以来听听更时尚、更“高档”的大作品了。能听懂吗?听了会有收获吗?

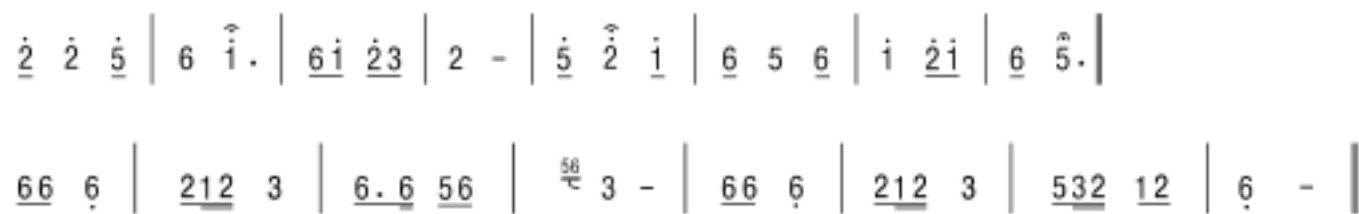
第一节 马可的《陕北组曲》赏析

马可(1918—1976),江苏徐州人,1935年考入河南大学化学系后,投入抗日救亡歌咏运动。1937年抗日战争爆发,著名音乐家冼星海随“上海救亡演剧二队”到内地演出,同年9月到达开封。马可在冼星海启发引导下,毅然参加河南抗敌后援会巡回演剧三队从事抗日宣传工作。1939年到延安鲁艺音工团工作学习时,在冼星海、吕骥等指导下,记录、整理了大量民歌资料,并创作了《南泥湾》、《吕梁山大合唱》等歌曲,还参与了《周子山》、《白毛女》、《小二黑结婚》等歌剧创作。到东北解放区工作时又创作了深受群众欢迎、在生产支前中发挥过巨大力量的歌曲《咱们工人有力量》。1949年所作《陕北组曲》不仅是建国初期各处争相演奏的管弦乐曲,且已成为中国音乐经典作品。建国后参加中国音乐学院筹建工作并曾任副院长。理论著作除《冼星海传》外,还出版了《中国民间音乐讲话》、《时代歌声漫议》及论文200余篇,对新歌剧的发展、戏曲音乐、歌曲创作、群众音乐生活都很有影响。为了纪念他,1978年出版了《马可歌曲选》。

请欣赏一首“乡音”十足的管弦乐合奏——马可的《陕北组曲》。作曲家自己说:“这个作品原计划写成三部。第一部写陕北人民愉快的生活;第二部写1949年我军的胜利;第三部写中国人民在共产党、毛主席领导下建设新中国。已经写完两部,这里复印的只有第一部。”第一部又分 两部分。 部分采用有名的陕北民歌《信天游》,加以简单的变化,描写陕北美丽的风光和陕北人民对故乡和土地的热爱。”

引子在长笛缓慢、恬静的一串颤音后,明亮、舒展地“唱”起了《信天游》:

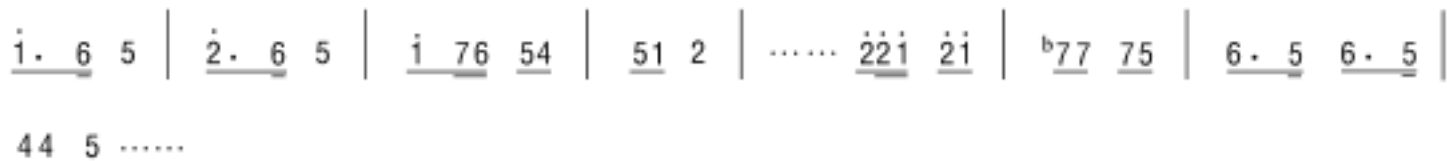
谱例 0201



越来越多的弦乐、木管乐器纷纷加入,渐渐掀起的波澜推出一阵强音全奏后,转入弱奏,最后又掀起一阵强奏的和弦长音结束。

部分在弦乐和锣鼓相互对答的忽弱忽强的欢乐气氛中,弦乐齐声“唱”起了活泼欢快的民歌《推小车》(张鲁作曲)——“描写陕北人民愉快地在自己的土地上生活、劳动”。

谱例 0202



幸福的生活,愉快的劳动,板胡情不自禁地放声高“唱”起陕北根据地男女老少人人爱唱的、表达“对根据地的开辟者——先烈刘志丹的怀念”的民歌《刘志丹》:

谱例 0203



最后,乐队全体卷进了陕北民歌《剪剪花》的浪涛之中,在欢腾激动的高潮中结束。

谱例 0204



第二节 瞿维的《人民英雄纪念碑》赏析

瞿维(1917—2002)原名瞿世雄,江苏常州人。自幼喜爱音乐,1933~1935年就读于上海新华艺专师范系,在聂耳、冼星海的抗日救亡歌曲影响下,走上了革命音乐道路。1939年从重庆经第二战区于1940年春季到达延安,在鲁迅文学艺术学院音乐系任教员。在新秧歌运动基础上,学习吸收陕北、山西、河北等地民歌与地方戏曲音调,于1945年1月至4月与马可、李焕之等合作创作了我国第一部新歌剧《白毛女》。后去东北,先后任哈尔滨东北音工团副团长、沈阳东北鲁迅艺术学院音乐系主任等职。1955~1959年去莫斯科柴科夫斯基音乐学院作曲系进修,回国后任上海交响乐团作曲。所作歌曲《工人阶级

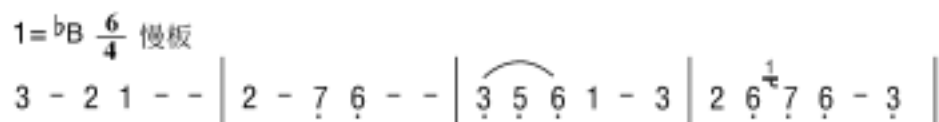
硬骨头》、《八十年代新一辈》等脍炙人口。历任中国音乐家协会副主席、上海音协副主席、上海交通大学教授兼文艺系顾问、筹建全国高等学校音乐教育学会并于1986年起当选为第一、第二届理事长,1994年后退居名誉理事长,为我国普通高校音乐教学奠定了基础并引向蓬勃开展的正确道路。除前述作品外还有钢琴曲《花鼓》、《洪湖赤卫队幻想曲》(后改为乐队谱),交响诗《人民英雄纪念碑》、《白毛女》组曲,大合唱《油田颂》,以及电影音乐《白毛女》、《革命家庭》、《燕归来》(与寄明合作)。发表过许多论文,部分选入1996年出版的《瞿维文选》。

人民英雄纪念碑耸立在天安门广场,为了纪念百年来在历次革命斗争中牺牲的先烈,在碑身正面除刻有“人民英雄永垂不朽”8个大字外,四周还镶有汉白玉石雕刻的“焚烧鸦片”、“金田村起义”、“武昌起义”、“五四爱国运动”、“五卅运动”、“八一南昌起义”、“抗日战争”和“胜利渡长江、解放全中国”等八块大型英雄群雕,供人瞻仰凭吊。

这部交响诗(详见本书第四章)并未分别描绘各幅浮雕的时代背景或英勇事迹,而是运用回忆、对比的艺术手法,按传统的音乐结构,巧妙地分成“人民”、“英雄”、“纪念”、“碑(赞)”四个层次,但又联成一个整体来表达作曲家本人所代表的无数爱国群众对先烈们的无限缅怀,无限敬仰的心情。

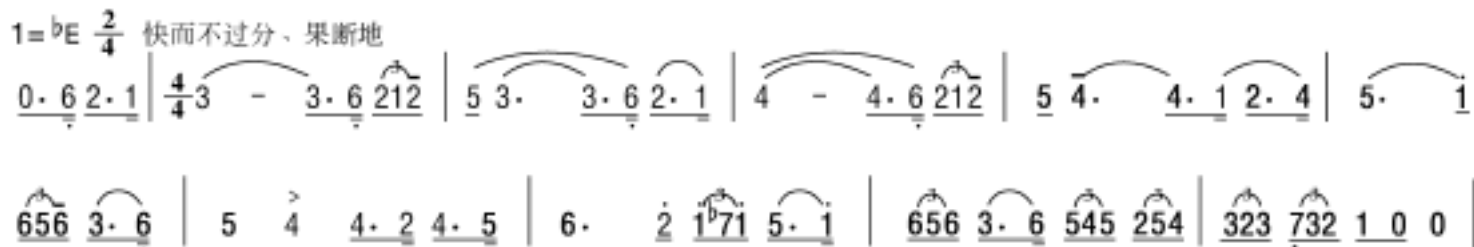
第一部分:序奏(45小节)。一开始就是一长段深沉的大提琴和低音提琴的合奏,把瞻仰者从天安门前游人如织的熙熙攘攘的气氛中引进这庄严肃穆的特定意境之中。接着,小提琴和中音提琴合奏,引出本曲所要“叙述”的第一个中心话题也就是第一个音乐主题来刻画此时此地的“人民”的心情。

谱例 0205



“序”之后才是“正文”。第二部分:“呈示部”。第一个主题是传统结构的“主部主题”(详见第六章“曲式知识”):

谱例 0206

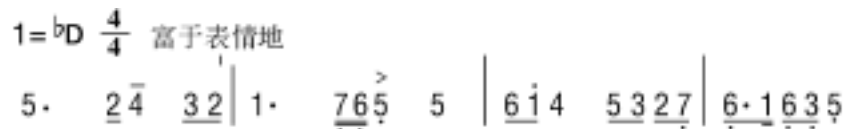


像是一首坚定英勇的“英雄”进行曲,先由小提琴奏出,大管不断模仿追逐,描绘“后浪推前浪”般的革命英雄们前仆后继勇往直前的光辉形象。

呈示部音乐的另一个“中心话题”,它的第二个主题称为“副部主题”,从另一侧面来补

充、刻画“英雄”，它融合了陕北、山西民歌音调，由圆号与大提琴演奏，描绘英雄的崇高革命理想和对人民、对祖国的热爱。

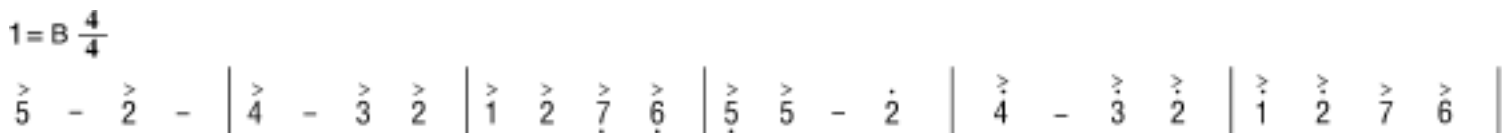
谱例 0207



经过多次变奏，越来越激越昂扬。逐渐平静后，音乐进入第三部分。

这里，是“展开部”，主要是主部主题的展开。乐队奏出此起彼伏地不断发展的音乐，表现英雄们不息不止、出生入死、顽强拼搏的战斗历程。这是全曲的第三部分。在这一部分的末尾，音乐节奏拉宽，弦乐、管乐、打击乐通力强奏，推向高潮。

谱例 0208



第四部分是“再现部”。这首作品的再现部，主要是副部主题“再现”。开始时虽也有“主部”的渗透，但进入高潮时，小号和长号奏出的副部主题片断变成了慷慨悲壮的音调。突然，所有乐器都停止，爆发锣鼓齐鸣，引出一个长长的强音渐弱渐弱而完全消失，象征着英雄们在激烈战斗中光荣牺牲。紧接着，沉痛地奏出了由副部主题变化而成的挽歌般的“纪念”音调。不知不觉中，音乐渐渐地变成了激动、热烈的情绪，特别是主部主题越来越明显后，仿佛从回忆变成了现实，新中国的人民，为解放、新生而无限欢欣。

第五部分：尾声，庄严的快板。由主部主题发展而成的音乐，辉煌壮丽，象征着人们在天安门广场欢庆胜利、热烈狂欢；在“碑”前，礼炮声声、欢呼阵阵，在感激、赞美：“人民英雄永垂不朽！”踏着先烈的足迹前进！”

本章赏析的两首以陕西民歌为素材的交响音乐作品分属两种不同类型。第一首基本上保持了原来民歌（含创作民歌）的原形；第二首有一部分（副部主题）系吸收、综合民歌音调进行再创作，已经“变”过一次，但在作品中还在继续“变”（如“挽歌”）。而从作品的表现意义来说，仿佛都在我们眼前展示出一幅幅“音画”。将听来的信息在脑海中转化为视觉般的形象。不正是“表现力十分丰富的，对人的精神生活能够起重大影响”的音乐吗？

在第三章中我们将会有更深的感受。

第三章

为抗战发出怒吼 为大众谱出呼声 ——节奏概述与钢琴协奏曲《黄河》

第一节 节奏概述

在第一章中讲过节奏是指音乐中长短时值的结合,它是音乐的第一要素,它是构成音乐的基础。实际上,节奏一词,已被广泛应用于其他领域。从远的来说,最“宏观”的是“天体行星运行节奏”,然后是“时代节奏”,再近就是“生活节奏”、“生产节奏”……而“缩”到最近,到了人身上,“人”就是有节奏的动物。一生下来心就在跳,这就是节奏。“扑通”扑通”,一强一弱,不断循环;在不同状态下,如睡觉、走步、跑步,心跳越来越快。好了,这就是我们在音乐理论知识中要谈的几个环节:从节奏发展派生出循环规律、强弱、快慢(音乐中叫做节拍、力度、速度)。在此之前,还要讲讲如何用符号文字来记录,这就是音符和有关记号、术语。

1. 音符

节奏的基本单位是“拍”。不论是五线谱还是简谱,常用四分音符表示一拍;用八分音符表示 1/2 拍;用十六分音符表示 1/4 拍。比一拍更长的时值,则用全音符表示四拍,二分音符表示二拍。

表示音乐停顿时值的符号叫休止符。

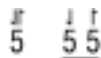
(1) 各种音符的名称、时值、写法列于表 3-1。

表 3-1 音符的名称、时值和写法

音 符 名 称	时 值	写 法
全 音 符	四拍	5 - - -
二分音符	二拍	5 - 5 -
四分音符	一拍	5 5 5 5
八分音符	半拍	<u>5 5</u> <u>5 5</u> <u>5 5</u> <u>5 5</u>
十六分音符	四分之一拍	<u>55</u> <u>55</u> <u>55</u> <u>55</u> <u>55</u> <u>55</u> <u>55</u> <u>55</u>

在初学阶段,为了帮助掌握时值可以用手“击拍”,每击一拍又可分为向下、向上两个动作,分别表示前半拍和后半拍。

谱例 0301



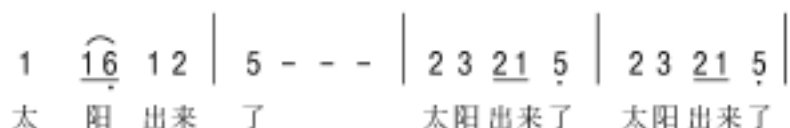
(2) 在音符后加一圆点表示延长该音符时值的一半,这种组合形式称为附点音符。如

谱例 0302



前面讲过,音乐的节奏来自生活,而歌曲中的节奏往往是以生活中的语言的节奏为依据的。如《白毛女》中的《太阳出来了》。

谱例 0303



第一句的“了”字延长,似乎是赞叹欢呼的语气,而后续两句节奏短促,有点像是更加高兴得要“手之舞之足之蹈之”了。

2. 节拍

像这样,把许多“拍”分成一组一组,称为“节拍”,每一“组”称为一个小节,表示小节的纵线叫小节线。每小节第一拍是强拍。

(1) 节拍是音乐节奏的规律性的强弱循环。歌曲或乐曲开头注明的分数符号,分子表示一小节包含几拍,分母表示用何种音符为一拍。

大多数歌曲或乐曲都是用四分音符表示一拍,但也有用二分音符或八分音符为一拍的。

(2) 音乐中的节拍最基本的只有两种:2拍子和3拍子。

2拍子的强弱运动规律是一强一弱,交替鲜明,特别适宜于表现朝气蓬勃、斗志昂扬的队列进行,《春节序曲》的前奏和《保卫黄河》都是2拍子。

3拍子的强弱运动规律是强弱弱,在小节中比2拍子多了一个弱拍,使强拍推迟出现,显得比较柔和,适于诉说抒情,如《黄河怨》。

(3) 复合拍子是由某一种基本拍子重复合成,如4拍子就是2拍子的重复,如《春节序曲》中段和《黄河颂》第三段。6拍子则是3拍子的重复。

复合时一小节内的第二个强拍为次强拍,如4拍子:强、弱、次强、弱;6拍子:强、弱、弱、次强、弱、弱。

(4) 如果把不同种类的2拍子和3拍子混在一起就合成了5拍子,称为混合拍子,如

第十九章中《山林》的几个主题。

(5) 音乐中正常的重音位置(如 2 拍子的强 弱 | 强 弱 |)由于表现内容的需要可以临时予以变化,如《保卫黄河》的第 5 小节、第 7 小节和结尾的“ i ”音,这两种都称为“ 切分音 ”。

谱例 0304

i i 3 | 5 - | i i 3 | 5 - | 3 3 5 | i i | 6 6 4 | 2 2 | 5.6 5 4

| 3 2 3 0 | 5.6 5 4 | 3 2 3 1 | 5. 6 | i 3 | 5.3 2 i | 5. 6 | 3 - |

5. 6 | i 3 | 5.3 2 i | 5. 6 | i - | 5 3 5 6 5 | i i 0 | 5 3 5 6 5

| 2 2 0 | 5.6 i i | 0 5.6 | 2 2 5.6 | 3 3 5.6 | 3.2 i | i - ||

3 . 速度

(1) 节奏中的短音多了,似乎就变快了,如谱例 0303。但音乐本身进行中的真正快慢是用速度记号或术语来加以规范的。通常用意大利文表示,现将它们的英文解释、中译名和每分钟标准拍数列于表 3-2(每行最后的数字,如 96 即 M . M . 1 = 96,表示以 4 分音符为一拍,按梅氏节拍器标准,每分钟 96 拍)。

表 3-2 速度记号

意 大 利 文	英 文 解 释	中 译 名	每分钟拍数
Prestissimo	Very fast indeed	最急板	228
Presto	Very fast	急板	184
Allegro	Fast, cheerful	快板	
Vivace	Vivacious	有生气	168
Allegretto	Moderately fast	小快板	108
Moderato	Moderate	中庸速度	88
Andantino	Moderately slow	小行板	72
Andante	Slowish	行板	66
Larghetto	Slowish, broadly	小广板	60

本书在节奏概述中参照英国剑桥大学出版社《The Canbrige Music Guide》的写法,将它与音符、节拍、速度记号都联系起来讲授,两处外文表格亦出自该书。但有关细节、内容、特别是节奏与速度的关系,本书均有自己的观点。速度的中译名与每分钟拍数根据新版缪天瑞主编《音乐百科辞典》,个别项目与英文排序不一致。剑桥教材将力度记号列于第一章“ The Elemante of Music ”最后“ Color dynamics ”栏目中。

续表

意大利文	英文解释	中译名	每分钟拍数
Largo	Bloody	广板	(66)
Adagio	Slow	柔板	
Lento	Very slow	慢板	52
Grave	Gravely	庄板	40

(2) 逐渐变化速度记号

Rit . (= ritardando)
Rall . (= rallentando) } becoming slower 渐慢
Accel . (= accelerando) becoming faster 渐快
A Tempo (Tempo I) 还原速

(3) 应该明确：在节奏、节拍的运动中,在一定条件下,可以派生出速度的变化;但是,速度不等于节奏。因此,把速度变化说成是“ 加快节奏 ”、“ 放慢节奏 ”是不合逻辑的。为了更加科学化,我们不妨提倡将节奏解释为“ 乐音的疏密结合 ”。这样,不仅可以准确地说明音乐的节奏,甚至可以引申诠释体育运动的节奏、“ 建筑的节奏 ”、“ 生产流水线的节奏 ”和诗歌、戏剧、电影的节奏。

4 . 力度记号

不同节拍的小节内各音的强弱比较已在节拍中加以说明。由于表情的需要,音乐中不仅可以有速度的变化,也有力度的处理,要求对某一部分音乐按记号唱奏。现将力度记号列于表 3-3。

表 3-3 力 度 记 号

缩写 (Abbreviation)	术语 (Term)	含意 (Meaning)	中译名
sfz, sf	sforzando	Forced, accented	特强
fz	forzando	Forced, accented	
ff	fortissimo	Very loud	很强
f	fort	Loud	强
mf	mezzo forte	Moderately loud	中强
mp	mezzo piano	Moderately quiet	中弱
p	piano	Quiet	弱
pp	pianissimo	Very quiet	很弱
Cresc .	crescendo	Growing louder	渐强
Dim .	diminuendo	Getting quieter	渐弱

第二节 人民音乐家冼星海简介

冼星海原籍广东番禺,1905 年生于中国澳门一个贫苦船工家庭,父亲早逝,靠母亲在南洋佣工维生。1918 年回广州进岭南大学附中,后升大学,半工半读,当过打字员、工人夜校教员、附中音乐教员。1929 年去法国,白天在巴黎音乐学院跟著名音乐家学习作曲兼学指挥,晚上在餐馆拉提琴、跑堂、干杂工。1935 年回国后立即投入轰轰烈烈的抗日救亡歌咏运动,为“一二九”革命青年学生谱写战斗歌曲。“七七”事变不久,写出《保卫卢沟桥》等歌曲,唱出了中国人民宁死不当亡国奴的决心。“八一三”抗战爆发,他随党所领导的救亡演剧二队从上海经过江苏、浙江、河南等省辗转来到湖北武汉,沿途为群众演出,教青年工人、店员、学生唱歌,并参加过几十个救亡歌咏团体的建立工作和宣传演出。从 1935~1938 年,创作了《救国军歌》、《热血》、《夜半歌声》、《祖国的孩子们》、《到敌人后方去》、《在太行山上》等各种类型的抗日救亡歌曲四百首。“哪里有群众,星海就到哪里去;哪里有星海,哪里的抗战歌声就更高昂”。

1938 年 11 月,他冲破敌人的重重封锁来到革命圣地延安,任教于鲁迅艺术学院音乐系。次年,任系主任,并加入了中国共产党,把对党、对人民、对革命事业的深切热爱倾注于革命工作之中。白天,他给学生上课,和战友们一起上山开荒。夜晚,经常提着马灯翻山越岭步行十余里到各处教唱歌,十一二点回到宿舍后还坐在油灯下从事创作。在一年半中,写了《黄河大合唱》、《生产大合唱》、《九一八大合唱》、两部歌剧和近百首歌曲,还写有许多文章和讲稿教材。1940 年 5 月,党中央派他去前苏联。在前苏联卫国战争期间,他创作了《神圣之战》交响乐,歌颂了前苏联人民伟大的反法西斯战争。继而在重病中坚持完成了为歌颂自己祖国而花费了 9 年心血的作品《民族解放交响乐》,并在扉页上注明:“献给伟大的中国共产党”。

冼星海的音乐作品是在群众斗争中产生的,具有强烈的时代感和战斗力。无论在上海、在武汉、在延安,他所组织的抗战歌声,像滚滚洪流,从四面八方汇成了震天动地的怒吼,为党动员千百万群众的抗日民族统一战线做出了巨大贡献。他在 1945 年 10 月 30 日病逝于莫斯科。噩耗传到延安,在追悼大会上,党中央尊称他为“人民音乐家”。1985 年,为了纪念他诞生 80 周年、逝世 40 周年,北京、上海、武汉、广州、沈阳等地都举行了隆重的纪念会,并将广州音乐学院命名为星海音乐学院。中国香港、美国的著名音乐团体都特意演唱了《黄河大合唱》。

《黄河大合唱》于 1939 年 4 月首演,5 月 11 日由延安鲁迅艺术学院演出时,冼星海亲自指挥。“当我们唱完时,毛主席跳了起来,很感动地说了几声‘好’,我永不忘记今天晚上的情形。”不久就流传到全国各地。因为它“雄壮而多变化,使原有富于情感的辞句,就

像风暴中的浪涛一样,震撼人的心魂”;“是抗战中所产生的最成功的新型歌曲”,它“为抗战发出怒吼,为大众谱出呼声”;它那民族化的旋律,大众化的形式,钢铁般的声音,点燃了亿万群众的满腔怒火,吹响了抗日战争的战斗号角,坚定了抗日军民的必胜信心。它不仅在当时唱遍了神州大地,1946 年在美国演出后,还曾在前苏联、加拿大、菲律宾、新加坡等地演出。

20 世纪 60 年代末, 钢琴协奏曲《黄河》问世。

这是一首自由曲式、非奏鸣曲式的协奏曲。在为歌曲配伴奏、歌曲改编器乐曲、歌曲语言钢琴化、钢琴语言歌曲化、民族化、交响化,以及交响音乐革命化、大众化、民族化等各个方面,都付出了一定的心血并获得一定的经验。作品在国内外都受到欢迎,因而有人将它誉为我国钢琴艺术与交响音乐结合的一座里程碑。

第三节 《黄河》大合唱与钢琴协奏曲赏析

在《交响音乐赏析》课里,主要是欣赏《黄河》钢琴协奏曲。但是,这首协奏曲源自同名大合唱。因此,先要有重点地欣赏这部大合唱。

故事发生在 1939 年,那正是抗日战争时期的艰苦年代。青年诗人光未然怀着满腔革命热情,历尽千辛万苦,奔向革命圣地延安。然而,刚到陕西的壶口,却被汹涌澎湃的黄河天险阻住。如何渡过?正在一筹莫展之际,英勇的船工们唱着高昂激越的船夫号子,拼着性命划着羊皮筏子竟然战胜了惊涛骇浪,胜利地渡过了黄河。诗人平安地抵达延安。但是,那惊险的场面,一直还在脑际回旋激荡。“不吐不快”,一口气写成了这七八首诗。延安的革命青年们竞相传抄、朗诵。青年音乐家冼星海看到,一把抢过来,立刻提笔为它谱曲。6 天 6 夜,连续战斗。震惊全国、全世界的《黄河大合唱》,就这样在窑洞里的微弱灯光下诞生了。

(1) 大合唱第一首《黄河船夫曲》一开头就是惊天动地般的旋律音响:

谱例 0305



作曲家既以民间劳动号子音调作为主要素材,又以劳动号子一领众和的常见形式来

周恩来语。转引自钱韵玲《忆星海》（中国音乐家协会湖南分会 1978 年 10 月编印《音乐文选》第一辑 33 页）。

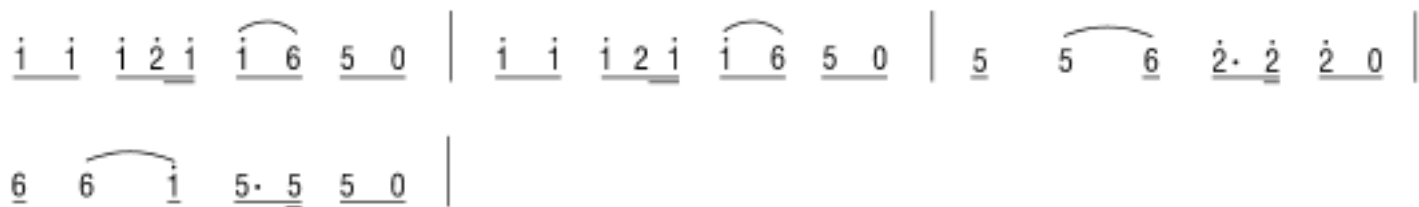
郭沫若语。转引自钱韵玲《忆星海》（中国音乐家协会湖南分会1978年10月编印《音乐文选》第一辑33页）。

光未然原名张光年,曾于 1938、1939 年两次渡黄河。诗稿原名《黄河吟》,共 8 首。第 3 首《黄河之水天上来》,大合唱中作为配乐诗朗诵,较长。演出时常被省略。仅演唱七首(若加上作曲家本人于 20 世纪 40 年代在前苏联加写的乐队序曲则共计 9 个部分)。

渲染气氛塑造形象,紧张、热烈,听众几乎被感染得喘不过气来。似乎有一位身躯魁梧、皮肤黝黑、嗓音高昂的老船工在呼号、指挥,众船工齐声附和、奋力划桨。“你如果静心去听,可以发现一幅图画,像几十个船夫划船,画面充满战斗的力量”;“开首的紧张情形,是船夫们拼着性命和黄河搏斗的情景”。

在激烈战斗过后,是描绘“看见了河岸”、“登上了河岸”的船工们胜利欢笑后的轻松愉快的“对比小段”。

谱例 0306



然后,以第一部分压缩再现为主的第三段,似乎是船工们渐渐远去,准备再战。“象征斗争的不断性”。

钢琴是一种最典型、最重要的键盘乐器(Keyboard instrument)。1711年由意大利人克里斯多弗利(Cristofori, 1655—1731)根据古钢琴改进而成,弱奏、强奏均很有效果,故称 Piano-forte,后来简称 Piano。标准的现代钢琴有依 12 平均律排列的黑白键 88 个,分成 7 组,高、中音各音均有 3 根钢丝,低音只有 2 根或 1 根。琴弦按频率而紧张在钢板螺柱上。触动琴键(Key),制作精巧的机械杠杆(Action)即牵动琴槌叩击琴弦,由于微妙的触键(Touch),加上踏板(Pedal)的运用,能演奏出不同力度、速度和各种表情的乐曲。它既能奏出节奏、旋律,还能演奏和声,定调、转调更为方便,连复杂得多声部音乐也能表现。有人称它为“乐器之王”,有人称为“音乐皇冠上的一颗明珠”。练习用琴多为立柜式,音乐会演奏用的多为平台琴,或称三角钢琴。

钢琴协奏曲是独奏钢琴与交响乐队的协作演出乐曲。在钢琴协奏曲《黄河》第一乐章中,一开始就继气势磅礴的乐队合奏乐句后以急骤的琶音掀起“巨浪”;在它所引出的豪迈有力的船工号子中,它又担任了坚定洪亮的领唱;然后又用一串感人肺腑的“华彩”描绘着船工们冲过急流险滩的紧张画面并代替了合唱中的气壮山河的胜利欢笑,从木管和琵琶开始的轻松愉快的“对比小段”中,钢琴主奏出的抒情性的旋律,优美得像是一段妩媚迷人的独唱。结尾段由钢琴有力的括奏引出激动的号子音调,“首尾呼应”后进入最后的

引自冼星海《我怎样写(黄河大合唱)》(人民音乐出版社)。

引自冼星海《我怎样写(黄河大合唱)》(人民音乐出版社)。

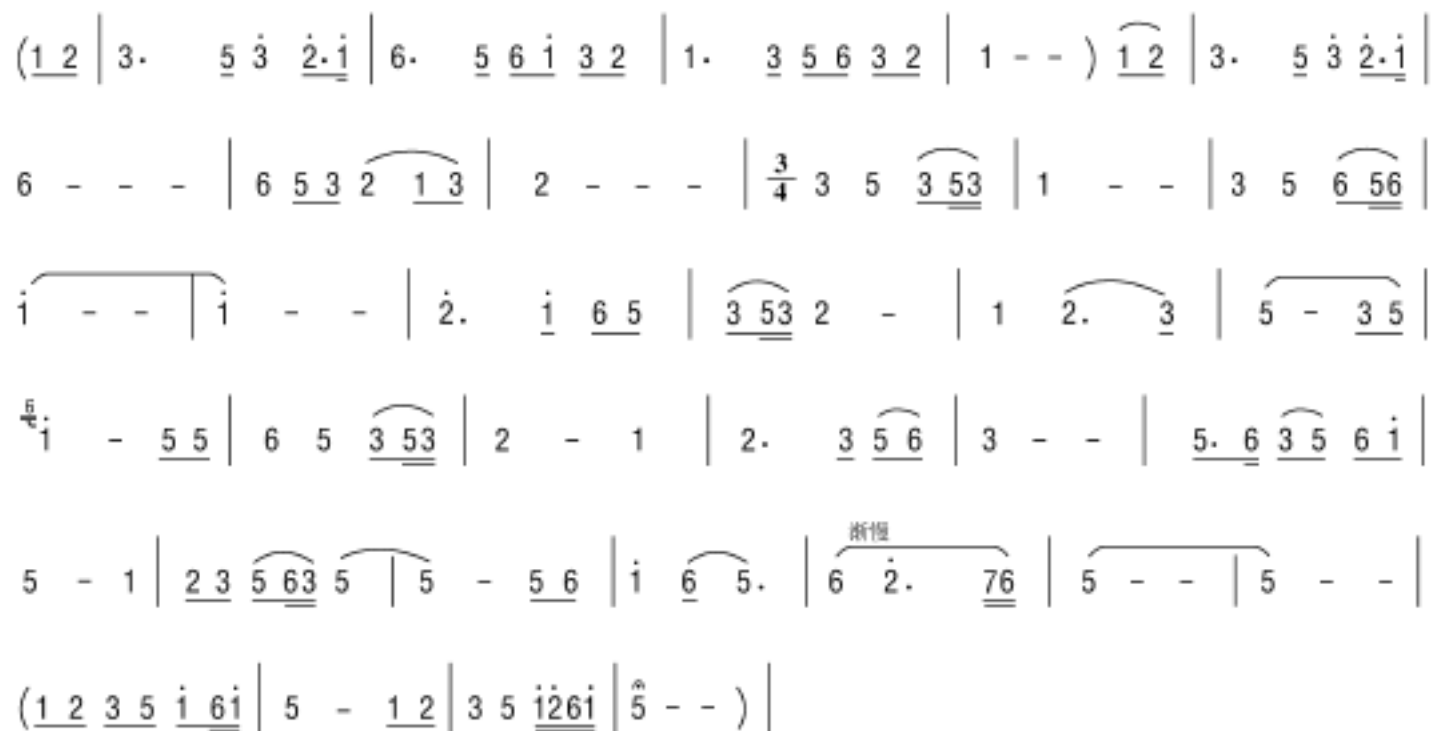
琶音(Broken Chord),钢琴演奏中的一种常用技法,将和弦各音由低而高快速分解弹奏。

华彩(Cadenza),大型独唱独奏曲及协奏曲中的一个即兴性质的结构自由的小段,其他伴奏乐器暂停,使独唱或独奏者能充分发挥高难技巧,且能进一步激发听众的想像驰骋。

铿锵合奏,真像是斩钉截铁、声震云天的坚决誓言。

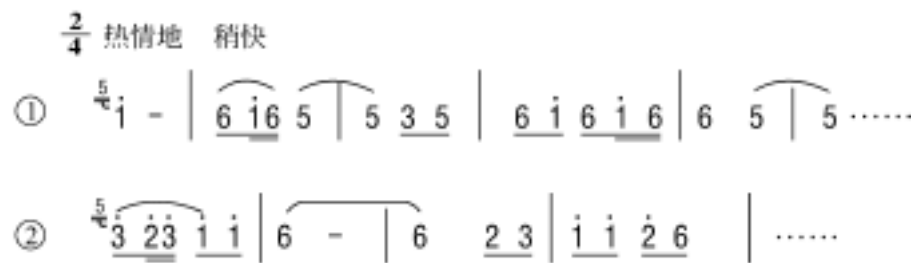
(2) 大合唱的第二首《黄河颂》,宽广、豪放。诗人在热情地颂赞着黄河,而黄河就是伟大祖国的象征。音乐从大提琴饱满深情的旋律开始,“站在高山之巅”,俯瞰滚滚黄河,不禁感慨万千。

谱例 0307



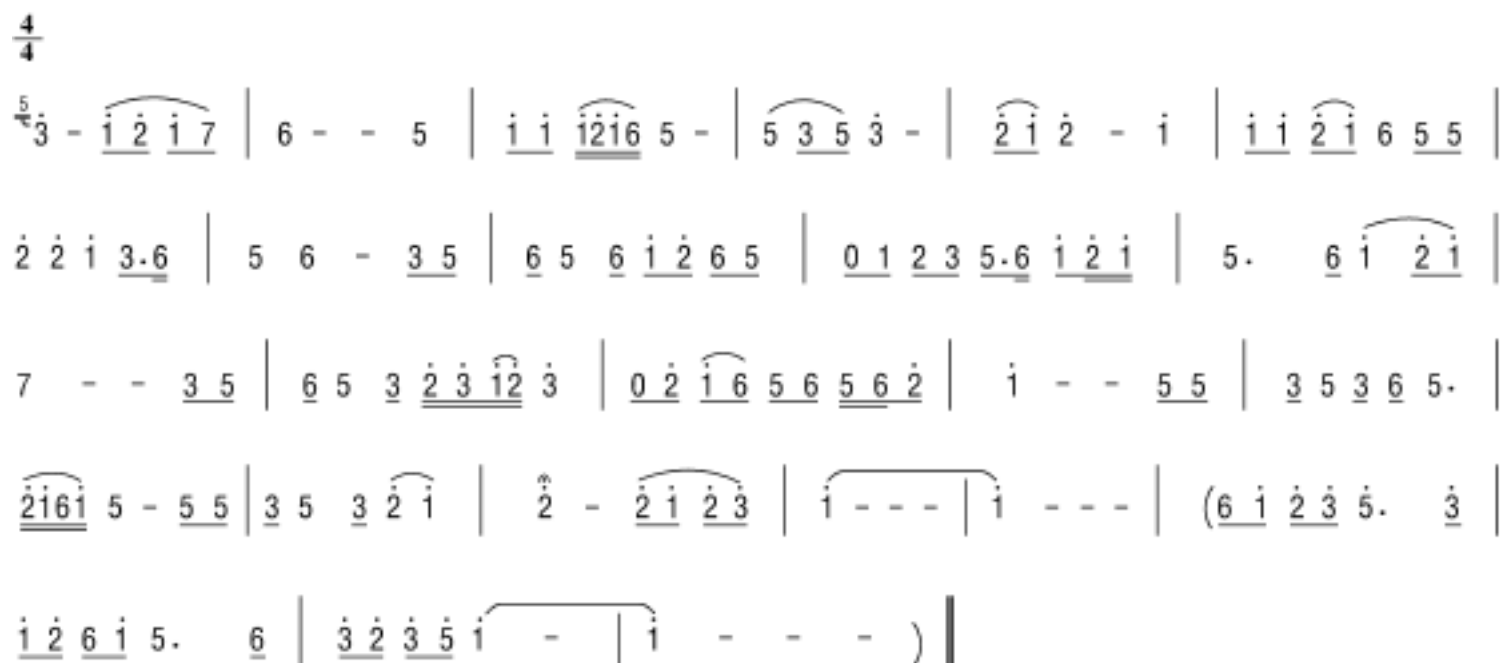
“第一句不要唱得太高昂,要把黄河之水从高(远)处引来,然后,经过几个迂回婉转,再一步步高昂到把中原大地劈成南北两面……”冼星海就是这样构思颂歌第一段的。他还说:“光未然同志几次站在壶口大声地喊着:‘啊!黄河!’那就是他在歌颂它。他心目中的黄河是活生生、有生命力的,它既是母亲,又是一个巨人……”作曲家就按这个思路,用 2/4 拍子,将前两个“啊!黄河!”引出歌颂“母亲”和“巨人”的第二段音乐,讴歌着五千年古国的英雄历史的伟大和坚强。

谱例 0308



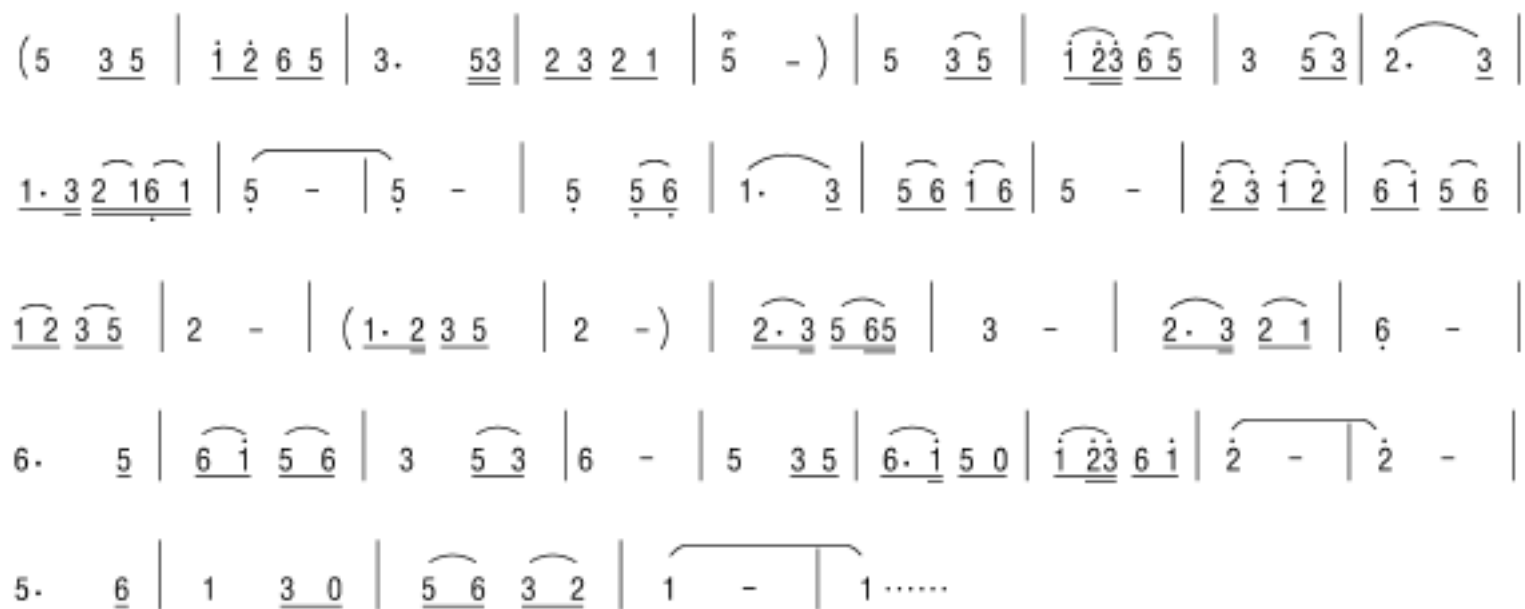
从第三个“啊!黄河!”开始是颂歌的第三段,又回到曲首的 4 拍子,从容、坚定、深情,逐渐逐渐冲向高潮,以景带情,“一泻万丈”的奔腾大河引发出气壮山河的响亮的赞颂和钢铁誓言。

谱例 0309

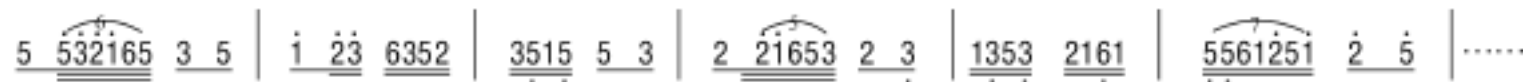


和第一乐章处理手法相同,协奏曲第二章的主旋律几乎与歌曲一样(名称也一样)。但更加气势恢弘、淋漓酣畅,特别是结尾处铜管乐器中隐约可闻的《义勇军进行曲》的号角音调,伴和着钢琴的结实饱满的和弦,使这首英雄赞歌的结束,更显得雄伟壮丽。

谱例 0310



《黄河愤》钢琴主旋律(原谱高8度):第一句与《黄水谣》第6至第12小节对照:



(3)《黄水谣》是大合唱中最秀丽迷人的一首,“民谣歌曲”既有“痛苦呻吟”,更有“希望和奋斗”(冼星海语)。也分为ABA'三段。A段是革命根据地的人民在无比自豪地歌唱着自己的家乡(女声合唱)。

B段加进男声,气氛突变:

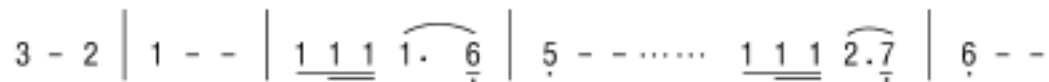
谱例 0311



第三段A'是A段的压缩再现。

女声独唱《黄河怨》是一位惨遭日寇蹂躏迫害的妇女的血泪控诉:

谱例 0312



钢琴协奏曲将这两首歌曲合并成它的第三乐章《黄河愤》。

自远而近,竹笛奏出自陕北高原的民间音调,亲切、嘹亮;

流水般的几串琶音后,钢琴模仿古筝完整地奏出了经过加花的《黄水谣》A段,委婉、清秀、流畅、温馨;

乐队重复它的后半段后,伴和着钢琴推向第一个高潮,在婉转的笛声中将这幅阳光普照、欣欣向荣的风景画暂时告一段落;

突然,钢琴低音区和铜管乐器的阻塞音合奏出一串恐怖的音响——“自从鬼子来……”音乐似乎在咬牙切齿地哭诉着人民的不幸;

钢琴用轮指模奏出琵琶的音响,像颤栗,像哭泣;

弦乐和琵琶的合奏,一再重复模奏着相同的旋律,仿佛来自四面八方的难胞在相互倾吐着内心的痛楚;

钢琴激动地倾泻出几串跌宕音流后,“华彩”般地独奏出《黄河怨》的音调,虽然原来的唱词是“黄河的水啊你不要呜咽……”但琴声却比呜咽更呜咽;哭诉到“丈夫啊,在天边;地下啊,再团圆;你要替我把这笔血债清还……”时,整个乐队齐声嚎啕重复,引发了黄河怒涛滚滚,复仇烈焰熊熊……

音乐转回《黄水谣》压缩再现的A'段的深情结尾,作为第三乐章的结束。起先,钢琴似乎暂时压住内心的痛苦,只是上下盘旋着为乐队帮腔,最后还是无法克制这满腔愤怒,又与乐队一起呐喊呼号……

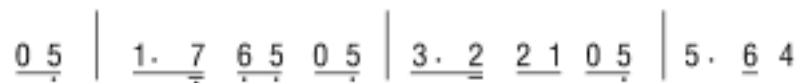
(4)在大合唱中,《黄水谣》与《黄河怨》之间曾有一曲脍炙人口的《河边对口曲》、黄河边上两个逃难乡亲的对唱——“用民谣形式写成,陕北和山西的音调,带有乡土风味”。

通过相互诉苦,进一步将《黄水谣》中反映的思乡情、民族恨加以具体刻画。接着,在奔腾的黄河启示下,他们用二重唱的形式共同唱出了内心深处的感受:“为国家,当兵去,太行山上打游击!”同样的旋律,群情沸腾的合唱喊出了“打回老家去!”醒悟、坚决、激情、热烈地结束这朴实感人的一幕(钢琴协奏曲中将这一部分省去)。

(5)《黄河》大合唱中气势最为热烈雄伟的是最后两首:齐唱-轮唱《保卫黄河》和四部合唱《怒吼吧,黄河》,钢琴协奏曲将它们结合成了全曲的高潮——第四乐章。

《怒吼吧,黄河》开门见山地展示了一个特色鲜明、惊天动地的黄河怒吼的音乐形象:

谱例 0313



它以第一个“怒吼”为基础,第二个比第一个更激动,第三个进一步发展,比第二个还要激动,一下子就掀起了一个排山倒海般的高潮。钢琴协奏曲把这个震撼人心的开头吸收作为第四乐章《保卫黄河》的序奏;

接着,在两串由慢渐快,连续上行的扣人心弦的音响加上激动热烈的乐队全奏回应后,钢琴完整地奏出抗战时期男女老少爱国同胞人人爱唱的战斗歌曲《保卫黄河》(参见谱例 0304)。

第一遍强,像是游击队员们在斗志昂扬地英勇前进;第二遍弱,似乎在描绘着游击队在机动灵活地“运动战”;第三遍时钢琴与弦乐在轮奏、竞奏、波浪起伏,声势浩荡,象征革命武装的发展壮大;第四遍变成了“齐唱”般的威武雄壮的全奏,更为铿锵有力。

突然转调(D调转^bB调),在琵琶奏出的不断重复的进军节奏的万马奔腾的气氛中,长笛在高音区风驰电掣般地为圆号奏出的主旋律伴和衬托,引出“加花”的整段《保卫黄河》,描绘四面八方,千军万马,滚滚洪流,势不可挡;

钢琴巧妙地从小113 | 5—|过渡到113 | 6—|,然后再冲向高音区字字千钧庄重有力的万众欢呼般的《东方红》全曲 1—12 | 5 - - - |.....

弱起、渐强,由《保卫黄河》而引出《国际歌》,再冲向《东方红》的辉煌高潮,在象征着高举胜利红旗和欢呼万岁的无边无际的人海旗海歌海中结束。

经过乐队配器的变化渲染,配合着独奏钢琴的跌宕起伏、强弱变化、绚丽变奏等种种技巧,第四乐章《保卫黄河》比同名轮唱歌曲更为淋漓尽致地描绘了冼星海所说的“一起一伏”,“复杂多变”,象征着“游击队出没”的战斗“音画”。结束前糅合的《国际歌》和《东方

本曲开始为二人先后独唱,因为是一问一答,称为“对唱”;两个声部旋律各异,但结合在一起又很和谐,称为“二重唱”(还可有三重、四重……);如果在多声部演唱时,每一声部都在三人以上则称为“合唱”。按一定法则写成的某一旋律,第一声部唱出后,按一定距离第二声部再逐句演唱同一旋律追赶第一声部,形成轮流不息,此起彼伏之势,称为“轮唱”,如《保卫黄河》。

红》，不仅使“画面”显得更为璀璨壮丽，而且推向了更高更深的意境。

交响音乐听不懂吗？它不比歌曲演唱、比文字阅读更为色彩丰富、多层次、多元化、立体化，更容易感染感动听众吗？能成为交响音乐的“知音”，难道不是素质提高、精神享受的具体体现吗？

如果再联系到冼星海的生平，出生于一个劳苦渔民家庭，全靠母亲佣工长大。从中学起就半工半读，到法国更是一边在餐馆打工一边学音乐，学成归国又碰上那灾难深重的年月，在延安的两年是他一生中最安定的两年，但物质生活却是那样艰苦（当时连砂糖也只有孕妇、产妇才能配给。有一位产妇看到冼星海连续熬夜写《黄河》，憔悴不堪，把她的配给糖转赠给他，这就是最高的营养）。党组织派他去前苏联学习、工作（为电影配乐作曲），又碰上卫国战争，因肺结核、肝水肿、心脏病并发而客死他乡前还完成了《第一（民族解放）交响曲》、《第二（卫国战争）交响曲》等6部作品。正如中国台湾音乐家许常惠教授所说：“冼星海一生贫困……但他坚持爱国精神，看他的传记，听他的音乐，任何人都会掉泪……”，难道我们不能从冼星海生平“为什么会成为音乐家”的“小故事”中有所启发吗？

《黄河》描绘的是船夫们拼着性命战胜惊涛骇浪的情景，它告诉我们，只要团结一心，拼命搏斗，连“天险”也不在话下。貌似强大的日本帝国主义，同样也必将为万众一心、英勇善战的中国人民所打垮！这就是《黄河》的神圣主题和伟大使命。阎纲同志在《“巨人”形象的成功塑造》文中回忆道：“由于它代表了民族的共同愿望和呼声，气势磅礴、痛快淋漓地表现了强烈的战斗情绪，所以抗日军民人人喜爱它。特别是在1940～1941年间，《保卫黄河》简直成了工农群众大会上必唱之歌，它的轮唱部分，群众尤其喜爱……”；这不正是邓小平同志所提倡的人民群众的“最好的精神食粮”吗？再联系到当前“三个代表”的学习，不正是我们迫切需要的“先进文化的前进方向”吗？钢琴协奏曲《黄河》不就是李岚清同志《讲话》中所说的“气势磅礴，旋律优美，欢乐奔放，激动人心”，“表现力十分丰富的、对人的精神生活能够起重大影响的一种音乐的品种”吗？

第四章

高歌低吟均成乐 牧场深处颂亲人

——旋律概述与交响诗《嘎达梅林》和
《草原英雄小姐妹》赏析

第一节 旋律概述

多听了几首作品,特别是听了《黄河》以后,对我们在第一章中所介绍的旋律,将会进一步有所体会。

旋律的确是一种使人“ 着迷 ”、引人入胜、扣人心弦、感人肺腑的音乐表现手段。

旋律不仅只是音的高低结合,它还和节奏、节拍等音乐的各种要素有机地结合在一起。例如,它本身就是建立在节奏的基础之上的;它们已交织成一种“ 似乎解不开的音响网 ”。

如果和《保卫黄河》等众多声部的音乐对比,《黄河怨》的旋律就只是一种由单声部来表现的音乐思维。

旋律不仅可以只着重于表现某一种功能,而且可以有、经常有综合功能的旋律。如《黄河船夫曲》就不仅有黄河天险的自然描绘,也有船夫劳动的生活反映,还表现了船夫们不怕惊涛骇浪的必胜信念。与此同时,还塑造了怒涛汹涌的黄河的形象和激流勇进的黄河船夫的形象。

有多少种不同的表现内容就会有多少种不同的旋律形式。它们之间有什么不同,让我们来进一步分析。

1. 旋律进行方向不同

(1) 向上行——适于表现开朗、激动的意境和情绪。

《黄河颂》的开头 1 2 3 5 3 逐音升高,正是歌词中所叙述的“ 我站在高山之巅望

黄河滚滚”，极目远眺、明朗开阔的写照；又如《黄水谣》中段“奸淫烧杀（一片凄凉）”逐字上行，正是群情激愤的表现。

(2) 向下行——适于表现伤感情绪。如《黄河怨》第一句，详见前章谱例 0312。

(3) 平行(重复)——坚定、加强语气。

2. 旋律线条形式不同

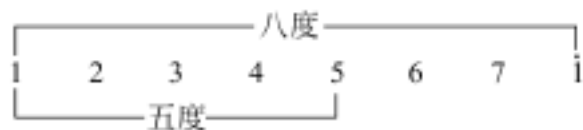
旋律中音与音的连接，组成“旋律线”：

直线——水平线比较庄严稳重；斜直线，因上行、下行而有不同效果；

波浪线——小波浪可表现轻快、活跃等情绪上的小波动，大波浪则很激动；如《怒吼吧，黄河》的开头。

3. 旋律音程大小不同

“旋律是一个大小不同的音程的充满能量的线条”。旋律音程指旋律中音与音之间的距离，以度为单位。注意计算时开头音符本身要算一度。如



旋律在进行时因其音程不同可分为：

级进。如 1 2 3，向邻级进行，比较平稳，适于诉说、抒情。

小跳。稍带激动情绪，或用以表现“流动”，如 1 3 5；

大跳。四度以上，音程距离越大越激动，如《黄河颂》中的几个“啊，黄河！”

4. 综合运用

音程与旋律线的结合，音程与方向的结合或三者结合在一起，更多的是上下行的结合，级进、跳进的结合。

总结上述各项，我们现在对旋律的概念可归纳如下。

旋律是有关音程在节奏节拍中运动时所组成的单声部线条的延续，它能模拟自然，反映生活，表达思想，是最能吸引人，最能感染人的音乐艺术构成要素之一，是形成音乐思维、塑造音乐形象的重要手段。

第二节 交响音乐的主要种类

(1) 组曲(Suite),将几首有关乐曲组合在一起,如《春节组曲》、《内蒙组曲》。一般说来,组曲内的各曲,往往风格、情绪各异,形成对比,使组曲显得丰富多彩。

(2) 序曲(Overture),歌剧、舞剧的幕前音乐;或组曲中的第一首,如《春节序曲》。另有一种中等规模、有一定内涵、可独立演奏的、用奏鸣曲式写成的交响音乐也称为序曲,如第十三章中的《1812 年庄严序曲》。

(3) 协奏曲(Concerto),独奏与乐队协作演奏的乐曲,多为奏鸣曲式。

(4) 交响曲(Symphony),一种多乐章组成的由大型乐队演奏的乐曲,其中至少有一乐章是奏鸣曲式(详见第六章第一节)。《哈佛音乐辞典》有一句最简明的诠释: In the broadest sense, symphony is a sonata for orchestra.

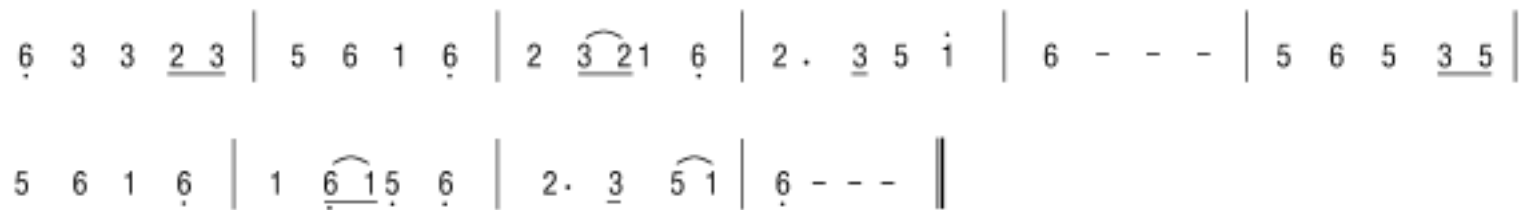
(5) 交响诗(Symphonic Poem),将交响曲浓缩为一个乐章,带有一定文学标题性的交响音乐,如《嘎达梅林》(有些音诗、音画都可列入交响诗之内;20 世纪作曲家德彪西的交响诗又发展为多乐章)。

第三节 交响诗《嘎达梅林》赏析

这是女作曲家辛沪光(1933—)1956 年在中央音乐学院毕业时的作品。她师从江定仙、黄飞立、陈培勋等名师专攻作曲。毕业后去内蒙歌舞团、内蒙艺术学校工作。主要作品有马头琴协奏曲《草原音诗》、《草原组曲》、《蒙古情歌》及电影音乐《祖国啊,母亲》等。

《嘎达梅林》是一首民歌,歌颂蒙族英雄领导人民反抗封建王爷和军阀统治、坚持五年革命斗争,起义失败,壮烈牺牲的英勇事迹:

谱例 0401



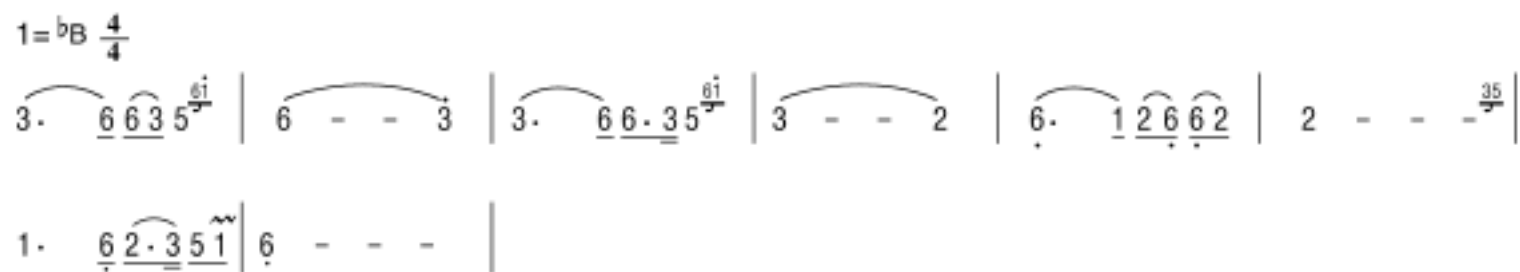
“嘎达”是人名,“梅林”是哲里木盟达尔汗族的地方小官名。人们用民歌编了几十段歌词来悼念这位民族英雄。音乐家安波选译了其中四段。第1~4 小节经过一起一落、二起二落到最后四度大跳的第三个大起,象征着英雄拔地而起、历尽艰辛、屹立于茫茫草原的高大形象。第5~8 小节则连续三个小起大落,低回婉转地悲壮结束,以寄托群众的无限哀思。

交响诗就是以它为原始素材而创作的一首具有浓郁民族气息和深刻思想内涵的作

品。它有一个由安静的弦乐背景所托出的、由第一小提琴奏出的轻声简短的引子,似乎将人们引进那茫茫草原。

接着呈示主部主题从前面这首民歌音调引申出来的旋律中,“唱”出草原儿女内心的声音,既有自豪和赞美,也有痛苦和忧愁,可称为“人民主题”。

谱例 0402



连接部在不和谐的背景上,由铜管奏出代表封建王爷的主题;由小号吹奏着人民的呼唤的音响;小提琴似乎在陈述着人民对封建王爷的愤怒。

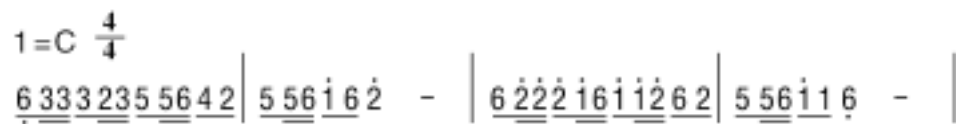
副部主题是一支富于号召性的音调,由民歌主题变奏而来,它描绘了嘎达号召人民起来反抗的形象。

谱例 0403



展开部分为两部分,第一部分描写起义军的马队,主题由民歌主题变化而来;第二部分描写战斗场面。音乐从马蹄声般的节奏型中开始。随后,人民主题与代表王爷的主题交织在一起,不断转调、不断变换乐器的音色,展现出一幅幅草原上惊心动魄的战斗场面:

谱例 0404



在再现部的副部中,是战斗场面的更激烈的刻画。突然,音乐转成低沉的长音,在定音鼓声中越来越弱,似乎是英雄倒下了。铜管奏出哀悼沉思的葬礼进行曲。

尾声中完整的民歌主题重复多次,乐队各声部依次加入,越来越昂扬坚强。喻示着人民群众的信念和斗志越来越坚定,队伍越来越壮大。最后,再现人民的主题,转入大调的辉煌色彩和乐队的有力全奏,象征着人民革命将取得最后胜利。

第四节 琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》赏析(备用教材)

以陕西民歌、山西民歌为素材的交响音乐作品还有不少。如瞿维的《白毛女组曲》、《音诗》、《秧歌场景》;朱践耳的《翻身的日子》;潘一鸣、黄晓飞、刘诗昆等的《青年钢琴协奏曲》;吕其明的交响叙事诗《白求恩》;田丰的交响诗《刘胡兰》;王云阶《抗日战争交响乐》;融进了陕西地方戏曲音乐的饶余燕的钢琴协奏曲《献给青少年》,以及《山丹丹花开红艳艳》、《兰花花协奏曲》、《钢琴协奏曲刘志丹》、《碗碗腔随想曲》、《安塞腰鼓写意》等。请听听来自内蒙古草原的琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》。

这首乐曲由三位音乐家合作写成。他们是:

吴祖强 原籍江苏武进,1927年生于北京。1952年被选送莫斯科柴科夫斯基音乐学院专攻理论作曲,5年后获全优毕业证书及作曲家证书后回国,长期在中央音乐学院任教授,并曾任副院长、院长;中共中央候补委员;中国文联党组书记、副主席;政协常委;中国音协主席等职。他不仅是音乐教育家,也是著名作曲家。50年代著名的舞剧《鱼美人》和芭蕾舞剧《红色娘子军》都是他与作曲家杜鸣心合作的成果。被外国乐坛高度评价的弦乐合奏《二泉映月》、《春江花月夜》都是他80年代的名作。他不仅在30余年的教学岗位上培养了一批优秀作曲家,还结合教学编著出版了《曲式与作品分析》等优秀教材和百余篇论文、译文。现为中央音乐学院博士生导师。

王燕樵 1937年生于北京,1957年入中央音乐学院,师从吴祖强,1966年毕业,1968年入中央乐团创作组。除《草原英雄小姐妹》外还曾参与创作钢琴协奏曲《战台风》和电影音乐《红色背篓》等。

刘德海 原籍河北沧县,1937年生于上海,1957年入中央音乐学院专攻琵琶,毕业后留校任教,是我国驰名海外的琵琶演奏家。

他们三人根据蒙古族儿童龙梅和玉荣为了保护集体财产(羊群),不顾个人安危,以弱小的身躯与暴风雪搏斗的故事,用琵琶协奏曲的形式,创作了这部作品。它不仅歌颂了我国年轻一代的崇高精神风貌,也在中国传统乐器如何与西洋管弦乐队的结合方面作了大胆的尝试,积累了经验。特别是首演时刘德海琵琶的精湛演奏,对整部作品的成功,起了推波助澜的作用。

作品早在1972年9月就已完成,但在那个特殊的年代,几经波折,直到1977年才得以公演,并获得巨大的成功。这部协奏曲采用了多乐章的划分与单乐章的归纳相结合的结构形式,将以往的无标题的协奏曲加入较多的叙事,通过民族传统曲式中的多段体与交响乐中常用的奏鸣曲式的有机结合,充分发挥音乐的抒情特点,用五个部分予以展现。

引子部分是一段朝气蓬勃的主导动机,以展现“小姐妹”英雄气质。

谱例 0405

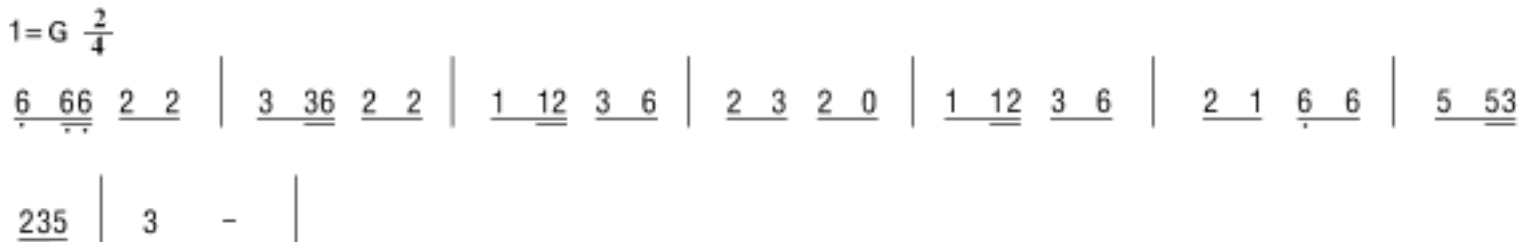


1. 草原放牧

这一部分由两个对比性的主题,通过呈示性表现手法,采用内蒙古民间音乐中常用的不同调式及节奏变化,成功地刻画出了小姐妹放牧时的欢快心情。

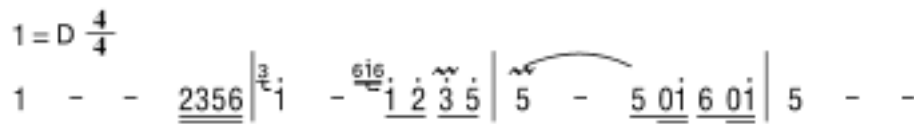
第一主题在动画片《草原英雄小姐妹》主题音乐的基础上改编而成。这个欢快活泼、具有儿童音乐特点的小快板旋律,也是这部协奏曲的主要主题。它通过不断的反复和展开后,加上琵琶三连音的演奏,不仅深化了主题,而且使主人翁的形象更加鲜明:

谱例 0406



第二主题由具有内蒙古风格的曲调改编而成,先由琵琶利用长轮的碎音演奏,与弦乐若隐若现的伴奏形成对比,然后在琵琶演奏中又将内蒙古的民歌和马头琴在唱奏中所特有的三度颤音,加以充分的发挥。在甜美的双簧管变化重复这个主题后,琵琶、木管与弦乐有机结合,不仅歌颂了社会主义的新草原,而且发自内心地“唱”出了小姐妹对自己家乡的赞美和热爱,也将音乐推向了这一部分的高潮。

谱例 0407

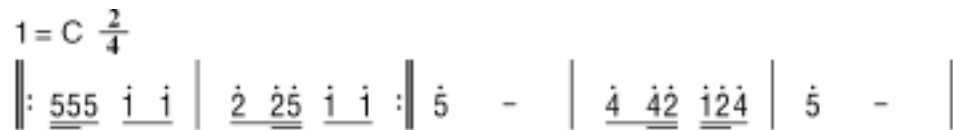


2. 与暴风雪搏斗

这是一个带有展开性的段落。音乐通过多种乐器的音色和节奏的变化,使对立的矛盾展开,从而进一步展现出小英雄的光辉形象。

乐曲的开始是沉重的低音,它预示着一场暴风雪的即将来临,随之而来的音调升高及节奏压缩,表现出了暴风雪席卷草原、冰雪袭击着羊群的惊心动魄的场面。此时清丽挺拔的小姐妹主导音乐的再度响起,表现出了龙梅和玉荣为了保护公共财产,不顾个人安危,勇敢地与困难搏斗的英雄精神。草原放牧的第一主题在这里经过多种变化、发展,形成了战斗的进行曲。

谱例 0408

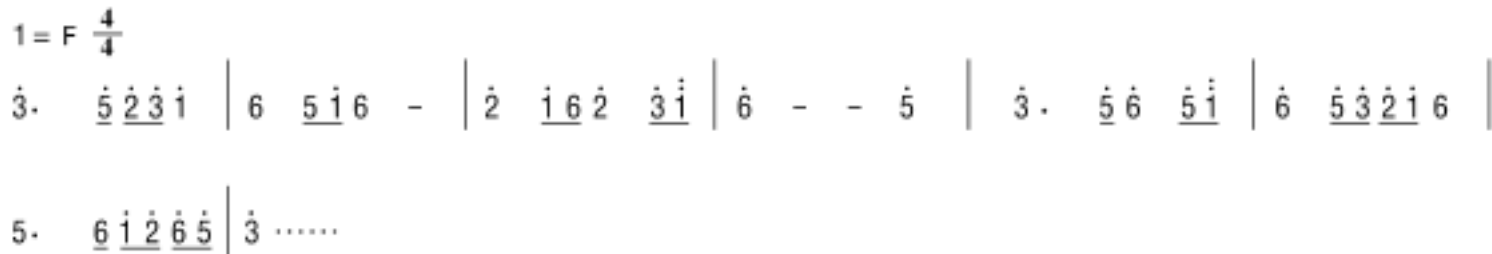


在这段音乐中,琵琶充分利用各种演奏技巧,通过转调模进以及借鉴西洋作曲技法的表现手段,成功地将中国传统乐器与现代的乐队结合在一起,形象地描绘出了在天昏地暗、风雪交加的大草原上,两个小英雄为了集体的利益,与暴风雪顽强拼搏的光辉形象。

3. 在寒夜中前进

这是一个相当于插部的慢板乐章,起始部分那缓慢但充满着坚毅的音乐与其后插入的不和谐音程,使人感到两个小姐妹在暴风雪之夜中前进的艰辛;随后出现的带有长音的和弦伴奏,引出长笛那悠扬而深情的旋律,它取材于蒙古族作曲家阿拉腾奥勒创作的一首歌颂人民领袖的歌曲,这发自内心的歌声,是她俩战胜困难的力量源泉,动人的旋律也触动着每一个听众的心弦。

谱例 0409



4. 党的关怀记心间

在这段带再现的单三部曲式音乐中,作者采用琵琶在四指长轮主旋律时配以拇指弹挑的演奏技法,深刻揭示出小姐妹对党的一片深情,特别是那段经过改编的歌颂领袖的歌曲,在管弦乐队的烘托之下,更加丰富了音乐的表现力,而乐曲进行中的琵琶与大提琴加圆号的复调音乐的出现,更进一步加深了小主人对党的热爱之情。

谱例 0410



乐曲的中段由“草原放牧”第二主题变化而来,它以宽广的旋律加以琵琶特有的强力度的持续“摇指”技巧,加强了音乐的力度,将乐曲推向了高潮。

5. 千万朵红花遍地开

这是一段尾声音乐,其主题来自第一部分的再现段落,欢快明亮、清新活泼的旋律,融入当地四胡的演奏技法,使蒙族音乐的特色更加突出。尤其是主奏乐器琵琶的一小段高难度的、带有突破性的演奏,更增添了乐曲的清新活泼和时代气息。最后,主题调式与风格的变换,全曲在更臻完美瑰丽的新的意境中结束。

柳暗花明翻新调 雪域高原传佳音

——马思聪与丁善德代表作赏析

第一节 调式概述

1. 音名

钢琴上的 88 个键可以分成七组, 每组第一个白键叫 C, 其他白键依次为 D、E、F、G、A、B。这是它们的“音名”。而黑键, 由低而高, 称为升高半音的 C、D, 用 $\sharp C$ 、 $\sharp D$ 表示。反方向, 则为降低半音, 分别用 $\flat B$ 、 $\flat A$ 、 $\flat G$ 、 $\flat E$ 、 $\flat D$ 命名, 如图 5-1 左图所示。

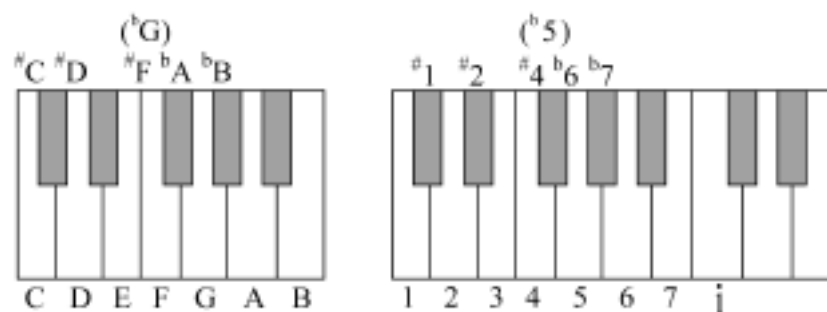


图 5-1 音名与唱名

唱歌时所唱的 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si 是它们的“唱名”, 简谱中用 1 2 3 4 5 6 7 表示。而黑键, 1 与 2 之间的黑键既是 $\sharp 1$, 也是 $\flat 2$; 5 与 6 之间的黑键既是 $\sharp 5$, 也是 $\flat 6$ 。如图 5-1 右图所示。

音名是绝对的; 唱名是相对的(任何一个键都可唱 Do)。

由此图所示, 相邻的两音的音程为“半音”(包括黑键), 两个半音加在一起才称为“全音”。如 C 到 D 或 1 到 2 是全音, 而 1 到 $\sharp 1$ 、3 到 4、7 到 $\flat 7$ 都是半音。

2. 调式

孤立的音是不能表达音乐思维的,彼此毫无关系的音也难以表达音乐思维。能够表达音乐思维的音,往往有一定的相互关系。按照一定的关系连接在一起的几个音(一般不超过7个)组成一个体系,并围绕一个核心音(主音)运动,这种体系叫做调式。

调式中的音,从主音至高八度主音,由低而高,顺序成阶梯式排成一行音,叫做音阶。音阶是多种多样的,在西洋音乐理论中,把最常见的以 Do 为主音的叫大音阶,以 La 为主音的叫小音阶。

大音阶	1	2	3	4	5	6	7	(1)
小音阶	6	7	1	2	3	4	5	(6)
	主	上	中	下	属	下	导	主
		主		属		中		
	音	音	音	音	音	音	音	音

这是7个音根据它与主音的位置距离关系而定的名称,如上主音、中音、下属音等。

这7个音在调式进行中各有其特定作用。主音、中音、属音比较稳定,乐曲大都从这几个音开始。在需要停顿或形成句段时大都停在这几个音上,特别是最后的结束都要落到主音上才显得圆满。因此,我们把这几个音叫做稳定音,其他几个叫不稳定音。不稳定音在运动时有向稳定音进行的特性叫“倾向”,经过倾向性的运动后旋律才能有比较安稳甚至圆满的感觉,这种进行方式称为“解决”。

调式中的稳定音合起来是大三和弦(详见十六章)的称为大调式。例如,Do为主的大调式;《黄河大合唱》中的大部分歌曲是大调式,如《黄河颂》、《保卫黄河》都是从Do开始,又结束在Do,以Do为主音;而《黄河怨》则以La为主音,称为La调式,La调式的稳定音合起来是小三和弦,故称小调式。

还有以Re为核心的Re调式,如陕北民歌《绣金匾》;还有Sol调式(能举出一首熟悉的Sol调式陕北民歌吗?).....

一首曲子或一段旋律,总是以一定的调式为基础的,调式是音乐中各音的音高关系的组织基础,破坏了调式就显得无中心、杂乱无章。调式是音乐的重要构成因素和表现手段之一,各个时期、各个国家、各个民族、各个地区都有它各自的调式。为什么同是1 2 3 4 5 6 7组成的音乐一听就能察觉这是陕北的,那是新疆的,另一首又是江西的.....主要原因之一是调式不同。

请听《樱花谣》,它与我国哪一地区的音调也不像,我国56个兄弟民族哪一族也没有这种情调的旋律。原来,它是日本民歌,是日本调式。

3. 调性

调式的音高位置称为调。如 C 大调表示是以 C 为 Do 的大调式。在乐曲的开头都会标明调号,如果是大调式,有时可以把大字甚至连调字都省去,例如 D 即可代表 D 大调。但大调调名一定要用大写字母,a 小调则表示以 a 为主音, a 字小写。

调本身所具有的性质叫做调性,通常含有主音高度和调式类别两重意义。一般认为大调式带有明朗的色彩,而小调式则比较暗淡,因而前者常用来写进行曲、赞歌、颂歌,后者常用来作为哀歌、悲歌(但请注意:在音乐作品中往往要结合多种因素考虑,例如,如果小调式的旋律与坚定的节奏、强力度结合也可表现出进行曲风格来)。

4. 转调

音的稳定与不稳定也不是绝对的,键盘上的某一音在某一调式中是稳定音,而在另一调式中也可能变成了不稳定音。利用这一特点,就派生出了作曲技巧上的“转调”。转调是指在音乐作品中由一个调进行到另一个调。转调有三种,一种保持原调式,如从 C 大调转到 G 大调;另一种是改变原调式,如从 C 大调转到 c 小调;还有一种是调式、调性都转变。不同的调式、调性,可以配合音乐内容的需要,形成情绪的变化,甚至可以使“山穷水尽疑无路”难以继续发展的局面变成了“柳暗花明又一村”,豁然开朗,把全曲推向一个光辉壮丽的、新的、更强烈的意境,光芒四射,韵味无穷。

传统的一般转调都在“关系调”间进行,或者,更明确地说,是转向“近关系调”:

第一类——平行关系调,或称平行大小调,如 C 大调与 a 小调(如图 5-2 所示)。

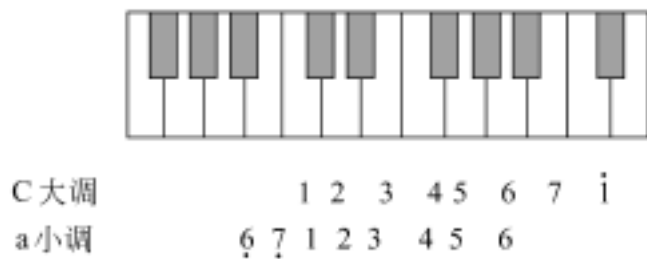


图 5-2 平行关系调

第二类——同名关系调,以同一音级为主音的大小调,或称同主音大小调,如 C 大调与 c 小调(如图 5-3 所示)。

第三类——上方五度或下方五度的近关系调,如 F—C—G—D(如图 5-4 所示)。

在我国近年来的作品、特别是外国近现代作品中,转调手法更为复杂新颖,早已冲破了这三类近关系调的限制。正如著名音乐教育家、作曲家丁善德教授所说:“音乐作品的调性、调式是反映各种不同感情不同色彩的重要手段。对调性、调式的选择变化是音乐创作中的重要手法。在近现代的音乐作品中,对调性调式的运用越来越丰富多彩,几乎每小

节都在调性调式上进行变化。如果乐曲在较长时间中没有调性调式上的变化,就会感觉色彩单调贫乏”。本书第一板块《春节序曲》、钢琴协奏曲《黄河》、小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》各曲都有巧妙的转调,第二板块外国曲目中将会更多。

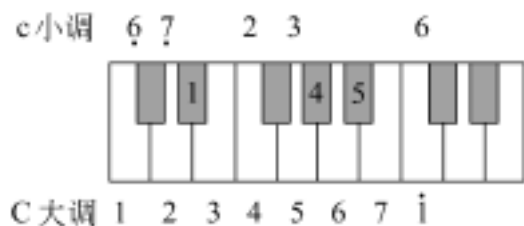


图 5-3 同名关系调

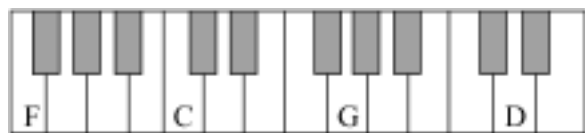


图 5-4 近关系调

我国各地区、各民族的调式是非常丰富的。大部分地区(尤其是汉族地区)的民歌曲调只有 1、2、3、5、6 五个音(不用或很少用 4 与 7),因而称这种音阶为五声音阶,其所构成之调式称五声调式。在民族音乐理论中将这五个音称为宫、商、角(读 jué)、徵(读 zh)、羽;所组成的调式分别为宫调式、商调式……

现今流传民歌,表面上看起来似乎很少转调,但如仔细分析,有的民歌却有非常巧妙的转调手法。而且,根据历史资料,早在两千多年前,我国音乐家就掌握了转调手法,如司马迁《史记》所载:“高渐离(注:人名)击筑(乐器名),荆轲和而歌,为变徵($\sharp 4$)之声,士皆垂泪涕泣……复为羽(6)声慷慨,士皆瞋目,发尽上指冠。”将调性的转化及其作用,都记载得清清楚楚。

第二节 马思聪与民歌

马思聪(1912—1987)中国小提琴家、作曲家、音乐教育家。出生于广东海丰,幼年在广州上学,1924 年随长兄去法国,在巴黎音乐院学习小提琴。1929 年回国,1930 年再次赴法专攻作曲。1931 年回国后在广州、上海、南京等地从事音乐教育、表演及创作活动。抗战期间,辗转于香港、重庆、桂林等地,曾在重庆创办中华交响乐团并亲任指挥。解放后任中央音乐学院院长,中国音乐家协会副主席,《音乐创作》主编,并曾担任人大、政协等多项社会工作及重要国际音乐比赛评委。

马思聪不仅长期献身祖国音乐教育事业,并经常举行小提琴演奏会。早年曾被欧洲听众誉为“东方神童”,是我国最早获得国际声誉的小提琴演奏家。而且,早在抗战初期,就开始了他的歌曲创作。从 1936 年发表专文“提倡抗战歌曲,以激励人民起来抗日的爱国热情”,先后写出《自由的呼声》、《冲锋》、《武装保卫华南》、《赶走野蛮的鬼子》,直至《民主大合唱》、《祖国大合唱》和迎接解放的《春天大合唱》以及反对美帝侵略朝鲜的《鸭绿江大合唱》等系列声乐作品。

从 1929 年至 1949 年 20 年间,马思聪还创作了一系列小提琴曲和交响音乐作品。特别

是《第一小提琴回旋曲》和《内蒙组曲》，在广州所作《思乡曲》更奠定了他作为创作具有中国民族风格交响作品的先行者和最有成就的专家学者的学术地位。1941年写出了以云南民歌为素材的《第一交响曲》，1959年完成了包含陕北素材反映革命历史的《第二交响曲》。在友人整理编号的60多部作品中，乐曲中除小提琴独奏曲外，最多的就是组曲，如《西藏音诗》（三首）、《欢乐组曲》、《汉舞曲三首》（钢琴曲）以及1954年完稿，热情歌颂祖国建设的交响组曲《山林之歌》（五乐章）和1973年在海外完稿的《阿美组曲》和《高山组曲》（各5首）。

对于民间音乐，马思聪从“并无多大兴趣”到任何作品都离不开，他说：“民歌给我的影响，是它的本质、色彩、特点以及独特的风味，而我则以之纳入某一种曲式里头，以和声及作曲技巧去处理它”。

马思聪留法期间，正值法国印象主义大师德彪西（详见第十八章）誉满全球之际，“我把他的一切作品统统收集起来，在钢琴上慢慢地欣赏它们那些具有魔力的和声，某些不谐和音，某些转调，某些东方色彩的曲调……”

“学习时尽量严格，创作时尽量自由……”。

“在音乐领域里进行各种新的尝试的可能性是很大的，只要消除清规戒律的束缚，一定能发挥大胆的创造性”。

马思聪这种对于民族传统、外来技术的学习、创造体会，已成为我国作曲家们的共识。我们西部、我们中国，已涌现出一批又一批植根于民间土壤、具有鲜明的民族特色、深受全国人民和世界人民欢迎的交响音乐作品。

马思聪的作品，“是他的感情的结晶，心血的凝聚，爱国的见证，历史的记录，珍贵的遗物，壮丽的精神财富，汉民族文明的一座高峰”；正如《人民日报》在他逝世周年发表徐迟《祭马思聪文》中所说：“你是珍珠，晶莹蒙尘。你是国宝，横遭蹂躏。”幽幽琴声，一往情深。民族之音，冬夏常青。百世芬芳，千秋永恒”。

为了纪念马思聪，中央音乐学院成立了马思聪研究会，出版了《论马思聪》专集，并树立了她的塑像。2002年，纪念他诞辰90周年，中国音乐家协会、星海音乐学院都发表了署名文章，尊崇他为“我国第一代杰出的小提琴演奏家”、“中国民族乐派的先驱者和奠基人”、“具有爱国主义民主主义思想的知识分子”、“作为音乐家的马思聪是不朽的，他的作品证明他是中国当代最伟大的作曲家之一。”

第三节 《内蒙组曲》中的《思乡曲》

《思乡曲》是马思聪的成名之作，系《内蒙组曲》中的第二乐章，在它之前的第一乐章是《史诗》，在它之后的第三乐章是《塞外舞曲》。分别谱写了唤起民众英勇抗战的激情主题，

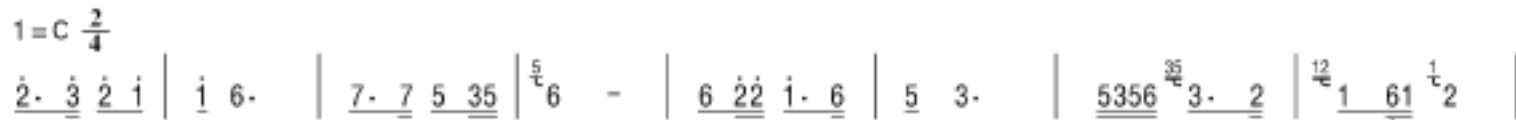
原名《绥远组曲》，按当时行政建制，“绥远”是省名，大部分属现今内蒙古自治区管辖。

本节引文均见马思聪研究会编：《论马思聪》，人民音乐出版社，1997。

歌颂家乡、思念家乡、保卫家乡的联想思绪和中华儿女昂扬宏健的气魄。整个组曲有小提琴谱及乐队总谱,流传甚广。最使人难忘、评价最高、演出最多的是小提琴独奏《思乡曲》。

《思乡曲》原原本本地引用了河套地区的一首思念故乡亲人的民歌《城墙上跑马》,正如歌词所示:“城墙上跑马,调不回头,思想起我的包头,我就眼泪儿抖……”何等朴实,何等深情。作曲家在它的旋律音上仅仅加了几个小小装饰就使它更有韵味。

谱例 0501



接着,他为它发展出6个略有变化、但又保存了民歌原本风格的“小提琴化”的曲调。在用双弦演奏的段落,不仅充分发挥双弦技术特长,又与原来的民歌形成对比,但却保持统一谐和。他自己演奏《思乡曲》时,既随着旋律充分注入了抑郁愁怨的思乡之情,内在、含蓄、深沉;恰如其分的几个装饰音,巧妙地为旋律的歌唱性增添了几分色彩;而对比乐段的双弦技法,则迸发出内在的激情和信心,给听众带来希望和光明。从《思乡曲》的创作和演奏实践中,可以看出马思聪是如何中西结合,将民歌素材创造性地注入了现代技法和表演技巧,为它增添了新的色彩和气息,带来了活力和生机。

第四节 丁善德《长征交响曲》第二乐章赏析

作家简介 丁善德(1911—1995),钢琴家、作曲家、音乐教育家。祖籍浙江绍兴,出生于江苏昆山,自幼在江南丝竹和苏昆评弹音乐环境中成长。1928年考入上海国立音乐院,先攻琵琶,后以钢琴为本科,并师从黄自等人学习作曲、配器。1935年毕业后从事钢琴教学与演奏。抗战后创建并主持上海音乐馆。1947年赴法国巴黎音乐院学作曲。1949年回国后一直在上海音乐学院执教,并曾任作曲系主任、副院长。多次举行个人钢琴独奏会,曾任柏林(1956)、波兰(1960)、比利时(1964)等国际钢琴比赛评委。1979年当选为中国音乐家协会副主席。

他不仅编著了《单对位法》、《复对位法》、《赋格写作技术纲要》等作曲理论出版,而且,不少著名音乐家均出自他的门下。如钢琴家朱工一、周广仁、作曲家陈钢、王酩、美籍华人音乐家周文中、黄青白等。丁善德的优秀作品不少,独唱、合唱、电影音乐,最有影响的是为《桃花几时开》等民歌编配的钢琴伴奏、钢琴曲《儿童组曲》、《新疆舞曲一、二号》和《新中国交响组曲》、《长征交响曲》等。

赏析提示

(1) **创作经过** 丁善德《长征交响曲》是第一部描写中国工农红军二万五千里长征的大型交响作品,是作者响应上海市长陈毅元帅1958年建议,当年及1960年两次深入长征经过地区调查访问后完成的由五个乐章组成的交响曲,1959年完成前三乐章并于1961年由上海

乐团首演。1961 年完成第四、第五乐章后于 1962 年第三届“上海之春”完整演出。

(2) 主要内容 作者为各乐章均写有明确标题: 第一乐章——踏上征途; 第二乐章——红军是各族人民的亲人; 第三章——飞夺泸定桥; 第四乐章——翻雪山, 过草地; 第五乐章——胜利会师。首末两乐章均为奏鸣曲式。各乐章均按标题进行戏剧性的“音乐描绘”, 第三、第五两乐章更为热烈。俄罗斯爱乐乐团演奏全曲历时 69 分 20 秒。

乐曲将情节发展与曲式结构巧妙结合。例如第一乐章的缓慢低沉的引子部分, 表现王明“左”倾路线统治下, 红军失望和激愤的情绪; 逐步高昂声中引出雄壮昂扬的主部主题, 再继之以鲜明对比的两个副部主题《痛苦歌》和深情的《风吹竹叶》。展开部展现出冲击性、威严性的两首红军歌曲进一步展现了红军的伟大形象。再现部综合各主题来“欢送”红军出发长征、继续长征。

(3) 主要素材 作者选用了特色鲜明的歌曲作为相关主题, 可以分为三类:

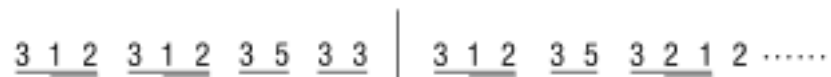
革命群众歌曲 作为贯串全曲、象征工农红军的《三大纪律八项注意》, 用不同调性, 不同节奏, 不同配器多次出现, 在第一乐章主部主题中经四次变奏后乐队全奏。

谱例 0502



另一首多次出现的带冲击性的进军号式的红军歌曲《打乌龟壳》:

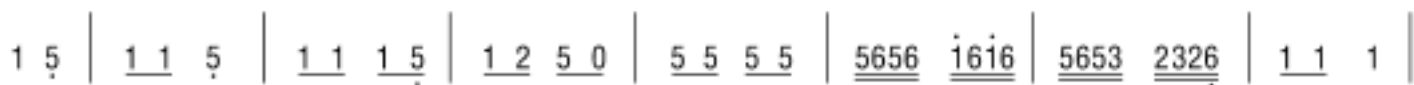
谱例 0503



创作歌曲主题 丁善德为这首交响曲创作了几个歌曲式的主题音乐。例如, 刻画“飞夺泸定桥”中飞速行军、不畏艰险、勇往直前的红军战士高大形象的朗朗上口的群众歌曲般的主题:

谱例 0504

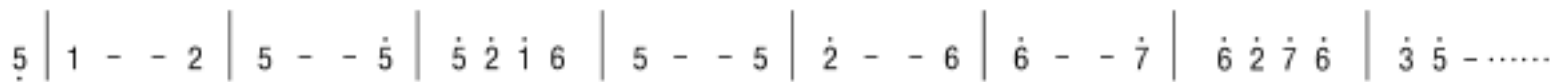
1=C $\frac{2}{4}$



第五乐章中根据陕北民歌音调创作的庄严壮丽颂歌:

谱例 0505

1=D $\frac{4}{4}$

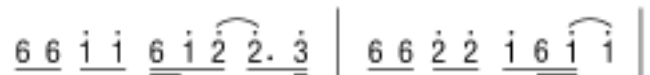


各族人民民歌 从江西出发, 跋涉两万五千里, 最后到陕北会师, 用不同地区、不同民族的民歌作为主题来画出了这张史无前例的作战地图。第一乐章从引子中的江西民

歌《红公鸡》开始;作为呈示部主部主题的陪衬、象征苦难的苗族民歌《痛苦歌》和优美、深情的福建民歌《风吹竹叶》被用来作为第一、第二副部主题的基本素材;第四乐章用藏族山歌来体现翻雪山过草地的特定情景;第五乐章用陕北民族《咱们的领袖毛泽东》的热烈辉煌音调来欢庆胜利;最为色彩丰富、特性鲜明的是第二乐章,用沿途各地区少数民族民歌作为音乐主题,既描绘了漫长旅途的地域风情,更表达了各族人民对红军亲人的拥戴欢呼。

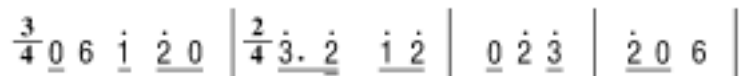
从木管吹奏的苗族山歌开始。

谱例 0506



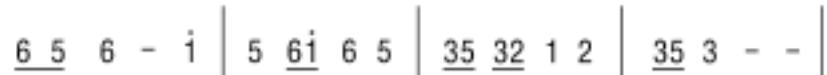
接着是以热情洋溢的瑶族舞曲写成的回旋曲式的主部乐段。

谱例 0507



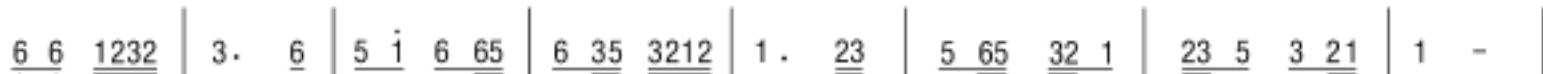
然后是由木管主奏的抒情的云南民歌。

谱例 0508



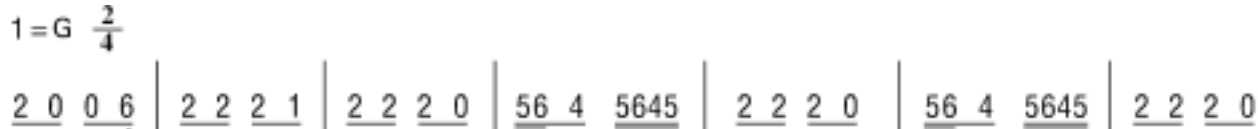
经过转调、变速的瑶族舞曲和多番变奏后,由慢板山歌引入了藏族民歌的特色领域。先是一段抒情主题。

谱例 0509



与它形成对比的是十五次变奏的苗族芦笙舞曲。中途《三大纪律八项注意》响起来了,红军战士也加进来了,更为热烈的藏族堆谢舞开始了。

谱例 0510



结尾的最高潮是红军主题与各族民歌主题穿插交织,军民欢腾,高潮迭起,在无比热烈欢快的音乐声中为这一乐章画上圆满句号。

《长征交响曲》真像是一幅用音乐绘出的红军长征路线图,是一部用音乐来讲述的形象生动的中国革命史。

管疾弦繁传万里 蝴蝶爱情飞五洲

——交响音乐欣赏知识与小提琴协奏曲
《梁山伯与祝英台》赏析

第一节 交响音乐的常用曲式

优秀音乐作品都遵从一定的曲式结构,交响音乐更为严谨。让我们先从一般音乐作品的结构说起。

1. 乐句、乐段

和文学作品分为句、段一样,音乐作品也分乐句、乐段。乐段是音乐的最小独立单位,最简单的乐段由 1 个乐句构成(如冼星海的《酸枣刺》)。由 2 个乐句构成的乐段则形成一呼一应的关系(如《嘎达梅林》),典型结构是 4 个乐句构成的乐段,和中国古诗一样,形成起、承、转、合关系(与外国的呈示、巩固、发展、结束相当)。如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中来自越剧祝英台的优美唱段:

谱例 0601

$\frac{4}{4}$

3 5.6 1.2 6i 5 | 5.i 6535 2 - | 2 23 7 6 5.6 1.2 | 3 i 656i 5 - | 3.5 7 2 6i 5 5 |

3.53 5672 6. 56 | 1. 2 5 3 2 3 2 1 6 5 | 3 i 6i65 356i | 5

在较大型或中等规模乐曲中,有突出特征、并能独立表示一定乐思的片段称为主题(Theme)。上面这一段就被称为“爱情主题”。

如果再要细分,乐句内还可划分为若干个乐汇,最小的乐汇也必须跨居一强拍一弱拍上。如果它在全句、全段甚至全曲形成种子般的核心作用,则称为动机(Motive)或主导动

机,如《草原英雄小姐妹》引子中由4个音组成的主导动机(见谱例0401)。

2. 二部曲式(Binary)、三部曲式(Ternary)

一首乐曲仅由1个乐段构成时称为一段体或一部曲式。如由2个乐段构成则称为二部曲式(通常图式为A+B),如由3个乐段组成则称为三部曲式;若三段旋律各异,则图式为A+B+C,如《黄河颂》。但在音乐作品中更常见的是第三段是第一段的重复,图式为A+B+A。如第三段将第一段加以变化、延伸或压缩则图式为A+B+A',如《黄水谣》(第二段B通常呈明显对比。第三段称为A的再现或变化再现)。

3. 复二部、复三部曲式(Expanded Ternary form)

如果上述曲式中的一段还可再分为二至三小段,则称为复二部或复三部曲式,其图式为A+B(a+b)或A(a+b+a)+B+A等等。《春节序曲》就是复三部曲式。

4. 变奏曲式(Variation form)

以某一段旋律为基础,然后加花成为第二段(第一次加花),再更换另一种手法加花变化……可用图式标明为A+A₁+A₂+A₃...作为基础的A段称为主题乐段。《春节序曲》中就多次出现过变奏加花。

5. 回旋曲式(Rondo form)

欧洲民间轮舞曲通常是这种结构:先奏出基本主题乐段A,然后是一个面貌全新的B段,再回到A段之后,又接上一个新的乐段C……后来就形成了一种常被运用的曲式,其基本图式为A+B+A+C+A...A至少出现三次称为主部;B与C称为插部,至少有两个插部,多至五、六段甚至更多;最后又回到A结束。

6. 奏鸣曲式(Sonata form)

其实这也是一种复三部曲式,但在它的第一部分(称为呈示部)和第三部分(再现部)中必须有两个对比性的主题(称为主部、副部主题),在呈示部中这两个主题还要用不同调性;第二部分称为展开部,将主部、副部主题或新主题不断变化、发展。有时在全曲前后还加上前奏和尾声。这种曲式虽然复杂,但与我们日常的讨论会却很相似。引子是号召、准备开会;呈示部摆出两种或多种不同观点;展开部是从不同角度解释或激烈争论;再现部是统一认识、进行总结;尾声是宣布胜利结束、散会。一般前奏与尾声都不长,但也有例外。

如果这种包括用奏鸣曲式写成的一个乐章在内的多乐章套曲是用独奏乐器表演,则称为奏鸣曲,如贝多芬的钢琴独奏乐曲《月光奏鸣曲》。

《The Cambridge Music Guide》第三章 The Structures of Music 中奏鸣曲式的图示如下：

Exposition		Develop ment	Recapitulation	
A	B	A / B	A	B
T	D	Various	T	T

第二节 江文也《台湾舞曲》介绍

这是江文也(参见第十九章)1934 年在日本因思念离别十余年的老家中国台湾而作的较自由的回旋曲式幻想性交响诗。作曲者自己在乐谱扉页上写的短诗就是对乐曲的最好说明：“我在此看见极其庄严的楼阁，我在此看见极其华丽的殿堂。我也看到被深山密林环绕着的祖庙和古代的演技场。但这些都已消失净尽，它已化作精灵，融于冥冥的太空。将神与人之子的宠爱集于一身的精华也如海市蜃楼，隐隐浮现在幽暗之中。啊！我在这退潮的海边上，只看见残留下来的两三片水沫泡影……”。

乐曲以我国台湾民间歌舞音乐为素材。它的主部主题以五声音调为基础，具有典型的东方韵味，又有鲜明的舞蹈特色。

主部主题前后出现三次，起着统一全曲音乐风格的作用。其间，插入了几个不同形象的对比性乐段，有的好像是山民们优美的歌声，有的好像色彩斑斓的幻景。如第二个插部，旋律富于歌唱性，具有台湾山地民歌的特点，旋律从木管组逐渐移到铜管组吹出，高亢，嘹亮。乐曲最后，主部主题在弦乐与钢琴、钢片琴的交替演奏中再次出现，使乐曲在完美的统一中，进入奇妙和弦和新颖意境而告终。

乐曲在节奏处理方面也很有特点。主要节奏型是富有台湾舞蹈乐曲的特色节奏，在弦乐声部的拨奏下，木管组吹出了富有民间风格的曲调，淳朴、优美、爽朗，豪放。节奏与旋律虽用三拍子记谱，但韵律实际上是四拍子。作者想在节奏的轻重关系方面获得一些特殊的效果。这正是当时青年作曲家们在新潮音乐创作中的主要特点之一。

专家认为，《台湾舞曲》是台湾民间音调与现代作曲技法——特别是德彪西印象派表现手法的大胆的创造性的结合。台湾著名音乐家、台湾师范大学音乐系作曲家许常惠教授也认为它“是一首管弦乐的大作，充满着台湾乡土风味，民歌的采用是明显的，特别是高山族的民歌”(参见梁茂春《江文也音乐创作轨迹》)。

第三节 交响音乐的欣赏方法

民间有句俗话：“不会看的看热闹，会看的看门道。”对欣赏音乐来说，主要是听赏，也就可以改为：“不会听的听热闹，会听的听门道。”

我们已经听了十来首作品了(较大型的、小型的,还有独奏),如何才能听懂——真正的欣赏,也该进行一番总结。也就是说,不能老听热闹,应该逐步过渡到听门道了。

高尔基说过:“照天性来说,人都是艺术家。他无论在什么地方,总是希望把美带到他的生活中去。”我们为什么要听交响音乐?主要是想从音乐中获得美,调剂生活,充实生活,最后是提高生活——提高素质、在理性分析和思想意境上充实提高。

怎样才能听懂交响音乐?本书认为,可以分成“四档”进行。

1. 跟着旋律“走”

人为什么想听音乐,首先是因为它好听。好听不好听,主要是指它的旋律美不美。我们已经学过,旋律是依附在节奏、节拍之上的。有的时候,特别是在交响音乐中,众多乐器的合奏,主旋律还得与和声相结合,还与乐器的音色有关。这不就是“音乐构成四要素”的结合体吗?我们在“旋律概述”里学过的旋律的线条(直线、波浪线)、音程大小(级进、小跳、大跳)、进行方向(上行、下行、平行)不是都和它要表达的内容有关吗?我们已经在逐渐逐渐地跟着旋律走上“门道”了。

关于旋律,卢梭说它是“感情的符号”、“激情的语言”;马克思说它是“人类的第二语言。”音乐美学家们认为,欣赏音乐时“占首要地位的是没有枯竭,也永远不会枯竭的旋律,它是音乐美的基本形象。”

2. 跟着作者“跨”

要了解这个作品的时代背景、作者生平、创作手法、艺术成就……了解得越多对理解作品的帮助越大。

对音乐家来说,还有一点值得注意——作曲家的创作个性。例如,贝多芬的个性是粗犷、大气;肖邦的特点是秀美、抒情。在第二板块《细赏世界名曲》中我们将了解,舒伯特虽与贝多芬生活年代相近,但前者所作《第八(未完成)交响曲》却不像贝多芬那样大声疾呼、宏伟辉煌,竟是一首哀恸感人的抒情诗。我们若要仔细了解的话,同一位作曲家,在不同的年月、不同的作品中,他的创作风格是会变化的。舒伯特的《第九交响曲》竟成了一首器宇轩昂、气势豪迈的作品。

交响音乐还有一个特点,它可以加上“标题”(文字解释)而成为标题音乐。但是,有些标题是别人加的,特别是出版商所加的,往往给人误导。如贝多芬的《月光奏鸣曲》,就是个典型误导。只有作曲家自己的标题才能正确引导我们去欣赏作品。如贝多芬《第六(田园)交响曲》,不仅“田园”是作曲家自己所加,他还给每一个乐章分别标上“到达乡村时的快乐的感受”、“在溪边”、“乡民欢乐的集会”、“暴风雨”和“暴风雨后的愉快和兴奋的情绪”。这类标题,才能真正帮助我们跨进门槛抓住作品主题,正确理解,正确欣赏。

3. 跟着技法“跳”

评论家们常说,欣赏音乐可分三个阶段: 官能的欣赏; 感情的欣赏; 理智的欣赏。“官能”局限于悦耳(好听),比较肤浅;“感情”主要指在作曲家本人引导下“进入角色”;第三阶段即现在要说的,从各种技法上冷静地思考分析。

仍以旋律为例。作曲家特别强调从民歌、民间乐曲和人民生活中吸取营养,这是个取之不尽用之不竭的源泉。构思成基本雏形后,作曲家不是用过一次就扔了,而是非常珍惜地采取各种手法加以发展,加以变化。例如:

(1) 重复 跟说话一样,再说一遍,音乐中叫“再现”;

(2) 部分再现

重复节奏、变化旋律(如《保卫黄河》中的两个“黄河在咆哮”);

重复旋律、变化节奏(如《人民英雄纪念碑》中的副部主题“展开”成的挽歌);

(3) 模仿

自由模仿,如《春节序曲》中的第6、第7部分1~2小节与3~4小节;

严格移位,如《黄河》第四乐章结束部分将《东方红》5—56|2 - - - |全部移高四度成为1—12|5 - - - |,节奏未变、音程也未变;

(4) 转调 上例《东方红》的处理已是小规模转调,称为移位。如果是大规模地整句整段地“移”则称为转调;

(5) “血缘”式发展变化 这是一般听众难以发现但又是细心观察后可以摸清的线索,诚可谓“精心设计”、“神来之笔”(本书为之特别命名)。如《梁祝》中的“爱情”主题,竟被作曲家巧妙地“略施心计”而用于各种不同场合(还应感谢演奏者在速度、力度上的精心配合):

“相爱”中开始部分的原型,温馨、优美(谱例 0601);

可以改写为“相爱”结束前的依依惜别;

可改写为“抗婚”中的祝英台反抗、拼搏;

可改写为“哭灵”时祝英台的痛哭、哀号;

“化蝶”中整个主题变化再现(小提琴加上弱音器)……

这种将主题素材根据情节发展而发挥发展的手法,似乎是在通过一条线索将全曲串成了一个整体,统一、完整,有一气呵成之感。

贝多芬在《第五交响曲》中,一开始就亮出了“命运主题”,在各乐章中不断重复、发展、变化,直到第四乐章结束,更是主题发展的绝妙典型(详见第九章)。

我们的作曲家不仅会在旋律写作上精心设计并运用了各种细心的、高明的技法。前面提到过,在速度、力度上也有要求。对读者(听众)来说,更要摸清作品的曲式结构、体裁

形式。不论如何变,如何跳,只要搞清了它的来龙去脉,就会“恍然大悟”、“一目了然”。兴趣盎然了。

4. 跟着想像“飞”

作曲家虽然想让听众更便捷、更迅速地理解他的作品,加以“提示”,但又害怕“限死”了听众。例如,贝多芬在为他的《第六交响曲》加上标题解释的同时,特别标明了“感情的表现多于‘音画’”。这就充分说明了标题音乐的标题只是作曲家提示的参考,以帮助读者(听众)理解作品。最有意思的是交响组曲《舍赫拉查达》(详见第十三章)的作曲者里姆斯基·科萨科夫给这部交响组曲4个乐章都曾写过形象的标题,但后来却统统删去,并在《我的音乐生活》中解释:“我认为不宜在我的作品中寻求过于明确的标题”,原来的提示“不过是希望把听众的幻想略为引导到我自己的幻想所顺沿发展的那条道路上”,将它删去,是为了“让每一个人都可自由地想像更详细的个别的细节。”

由此可见,不论是贝多芬,还是里姆斯基·科萨科夫,作曲家们都希望读者(听众)要多用想像幻想去赏析他的音乐。不要求“一个模子”,欢迎“仁者见仁,智者见智”,允许“一千个观众就有一千个哈姆雷特”。

音乐是看不见、摸不着的。作曲家作曲时有他自己的想像。然而,演奏(唱)的是另外一些人,他们按自己的理解和想像去将乐谱奏(唱)出来。这时,“可怜的作曲家”只能听凭他们去摆布他的作品了(如何“摆布”?不同的指挥家、不同的乐队对同一曲目会有不同的处理、不同的效果。因此,内行的听众对“演绎者”也会要选择)。美国音乐教育家、作曲家、指挥家科普兰教授(1900—1990)在《音乐与想像》、《怎样欣赏音乐》(《What to Listen for in Music》)等论著中的“三度创造论”强调说,音乐艺术的“创作”是三位一体的,除开作者、演绎者以外,听众也在“创作”,因为必须通过联想和想像才能真正听懂音乐。不仅是听音响,而且还要听出它的内容,听出它的思想。“只有针对一群有头脑的听众,作曲家及其演绎者的联合努力才有意义。”对听众来说,“最重要的是必须懂得一些有关音乐形式的原理,摸清作曲家的思路,”以便于理解作品,“全神贯注地听,有意识地去听,用自己全部的头脑去听,是我们为了推进这种作为人类光辉之一的一种艺术的最起码的要求。”

虽然,不少书籍(包括本书)在想方设法分析、解释、甚至“描绘”交响音乐,音乐老师也在课堂上力图用最少的语言文字“点”出作品中最关键的内涵和艺术成就;然而,科普兰叮嘱我们:“音乐有含义吗?我的回答是:有的。你能用语言把这种含义说清楚吗?我的回答是:不能。”怎样才能让听众搞清楚呢?我国欧阳修几百年前就说过:“乐之道深矣……不可述之言也”。怎么办?必须找前面讲过的那些表现手段、主题、背景帮忙。然而,还有一位不可缺少的、无法替代的、最好的老师,那就是听众自己的想像。事实也正是如此:只有通过自己的联想和想像,把那些“不可言传,只能意会”的交响音乐听懂了,才能获得最深印象、最佳效果和最大满足。我们不是想尝尝高雅音乐能启发思维,能提高想

像能力的甜头吗?爱因斯坦不是说过:从“我喜爱的音乐家巴赫、莫扎特、舒伯特、瓦格纳……”的音乐中所获得的“想像力比知识更重要”,“比从物理老师那儿获得的知识更多;”爱因斯坦还曾深有体会地强调“如果没有我早年的音乐教育,无论在哪一方面我都将一事无成”,不先投入点想像哪能使你的想像力得到锻炼、发展而获得回报呢?

马克思告诉我们:“如果你愿意欣赏艺术,你就必须是一个有艺术修养的人。”对于非音乐的耳朵,最美的音乐也没有意义。”当我国著名指挥家李德伦到某大学做交响音乐辅导报告时,有同学问:怎样才能变成懂音乐的耳朵?李德伦回答说:最好的、也是惟一的办法就是:“多听”,“仔细听”,“认真听”,“自己听”。这四个“听”不也正就是我们上面所说的“四档”欣赏法吗?

第四节 小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》赏析

除陕西、山西之外,以西部其他省、区民歌、民间乐曲、戏曲音乐为素材的交响名作琳琅满目。

如刘铁山、茅沅建国初期所作《瑶族舞曲》;陆华柏 1955 年所作《康藏组曲》;刘明源于 1958 年取材于山西民歌的《喜洋洋》;1962 年杨庶正的《土族主题随想曲》;1964 年王西麟的《云南音诗》;具有苗族特色的程云、秦鹏章的《阿细跳月》;具有贵州侗家特色的朱践耳的《黔岭素描》;高为杰、唐青石采用四川藏族民歌叙述阿坝地区古老民间传说的交响叙事曲《草地往事》;新疆维吾尔、塔吉克特色鲜明的努斯勒提·瓦吉丁的《故乡》和刘念劬的狂想曲《帕米尔风情》;采用了贵州民间乐曲《菜子花儿黄》为主题的《貔貅舞曲》(王亦平, 1954)和融合了阿拉伯音乐特色的甘肃歌舞团作曲、蜚声海内外的《丝路花雨》舞剧音乐以及严金萱作曲的芭蕾舞剧《白毛女》等。还有一大批歌剧特别是广西壮族歌剧《刘三姐》和具有四川民歌及地方戏曲音乐鲜明风格的《江姐》,还有丁善德的《长征》交响曲更是融进了红军二万五千里长征沿途经过苗、瑶、彝、藏、回各少数民族地区的音乐特色。限于教材篇幅和授课课时,我们在“走向世界”之前,先来听听被世界人民欢迎称道的以我国东部江浙地区越剧音乐为主要素材的“世界名曲”小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。

它的作曲者是两位著名作曲家。何占豪,1933 年出生于浙江农村,自幼就迷上了民间音乐和越剧唱腔,1950 年后连续 7 年在文工团、越剧团的工作,使他获得了更为丰富的营养。1957 年起进入名师荟萃的上海音乐学院,先读管弦系、后转作曲系,毕业后留校任教至今。教学之余,所作《烈士日记》、《龙华塔》、《莫愁女》、《临安遗恨》等管弦乐曲,都是思想主题鲜明、音乐特色突出与作曲技巧精湛三结合的名作。另一作曲者陈钢,1935 年出生于上海音乐世家,自幼随父亲学习音乐。1949 年参加部队文工团,1955 年考入上海音乐学院专攻作曲,毕业后留校任教至今。作品不少,其中以小提琴曲最为著名,如独奏曲《苗岭的早晨》、《我爱祖国的台湾》、《阳光照耀塔什库尔干》和协奏曲《王昭君》等。他和

何占豪都是副院长兼作曲系主任丁善德教授的得意门生,创作《梁山伯与祝英台》时还是学生,一个发挥越剧音乐专业功底,一个献出作曲专业特长,强强联手,在老师、同学们和学院交响乐团的支持配合下,《梁山伯与祝英台》在1959年《上海之春》音乐舞蹈汇演中一鸣惊人,随后在国庆十周年演出又大获成功,不久就驰名国外。不仅在“文革”前已是通过香港地区向国外发行量最大的中国音乐唱片、录音带,至今仍是外国乐坛最著名的“中国世界名曲”。国际著名指挥家小泽征尔对它深有感触,甚至认为“《梁山伯与祝英台》这支曲子是很神圣的,必须要跪着听”(根据2004年网上资料)。

《梁山伯与祝英台》是在我国广泛流传、妇孺皆知的民间传说。相传江南富家少女祝英台,美丽聪明,女扮男装去杭州学馆求学,路上结识了一位家境贫寒的青年学生梁山伯。在同学三年中,他俩建立了深厚情谊。离馆分手时,祝英台几次运用巧妙的比喻暗示自己内心深处的真挚的爱情。分手一年后,梁山伯才知道祝英台是个女子,亲自登门求婚。但祝父已将她许配给一个豪门子弟,梁因此而悲痛致死。祝英台知道这一不幸消息后,来梁坟前痛哭。突然坟墓裂开,祝英台毅然投进墓中,化成一对彩蝶,比翼齐飞。

这个美丽动人的故事,是一个经历过不知多少代人润色加工的集体创作,在各地戏曲中也经常将它编成戏剧上演,尤以具有故事产生地区音乐特色的越剧表演最为出色。它将主人公祝英台跳出封建囚笼、女扮男装外出读书,大胆追求幸福爱情,最后发展到与封建势力进行殊死斗争的动人情节,加工成为“笼中逃出的鸟儿”、“盛开的牡丹”和“疾风中的劲草”的美丽形象。作曲者正是抓住了突出人物性格的富有代表性、富有戏剧情节的这三部分——草桥结拜、英台抗婚、投坟化蝶而又选择了具有浓郁乡土特色、旋律秀丽缠绵的越剧中最典型、最适于表现“梁祝”故事和色彩的音调,将这一题材写成一部小提琴协奏曲,控诉封建黑暗,歌颂坚贞爱情。正如马克思所言,“任何神话都是运用想像和借助想像”以表达人民群众的美好愿望。由于作品具有鲜明的反封建的思想性,又将交响音乐与我国民间戏曲音乐的手法巧妙地结合在一起,旋律优美,结构新颖,色彩绚丽,通俗易懂。演奏时又把民族乐器的某些技法与小提琴糅合,听来更是别具风味。不仅在国内被尊为“民族的交响音乐”,在国外也被誉为“蝴蝶爱情协奏曲”、“迷人、新奇、独创”。这部作品所灌制的唱片和录音带几年内就达10万件,成为我国发行量最大的唱片和录音带,远销世界各地。我国艺术家曾去美、英、法、意、德、澳和前苏联等国演出“梁祝”。法国影片《花轿泪》、美国冰上芭蕾明星弗莱明都曾选用它来配乐。1990年10月,小提琴家俞丽拿与台北交响乐团合作演出的“梁祝”开创了大陆音乐家访台表演的新纪录。

这是一首单乐章标题性音乐作品。

第一部分 相爱(呈示部)

(1) 空旷悠远的几声弹拨,似乎是“讲故事”的开始:“从前、很久很久以前……”然后,轻柔的弦乐震音背景上传来秀丽婉转的笛声和双簧管与乐队交织的优美旋律,呈现出

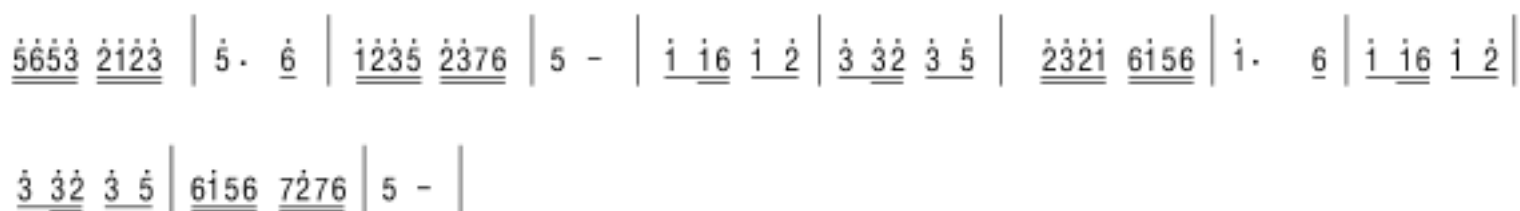
一副风和日丽、鸟语花香的江南春色；

(2) 竖琴的清淡伴奏下,独奏小提琴奏出淳朴、优美的爱情主题(如谱例 0601),这典雅轻柔的旋律,使人联想到祝英台的美丽形象；

(3) 大提琴浑厚潇洒的男性风格的旋律与小提琴一问一答,比拟着梁、祝在去杭州路上草桥亭畔见面并结拜兄弟的情景；接着,乐队全奏“爱情”主题,似乎在为他们齐声赞美；

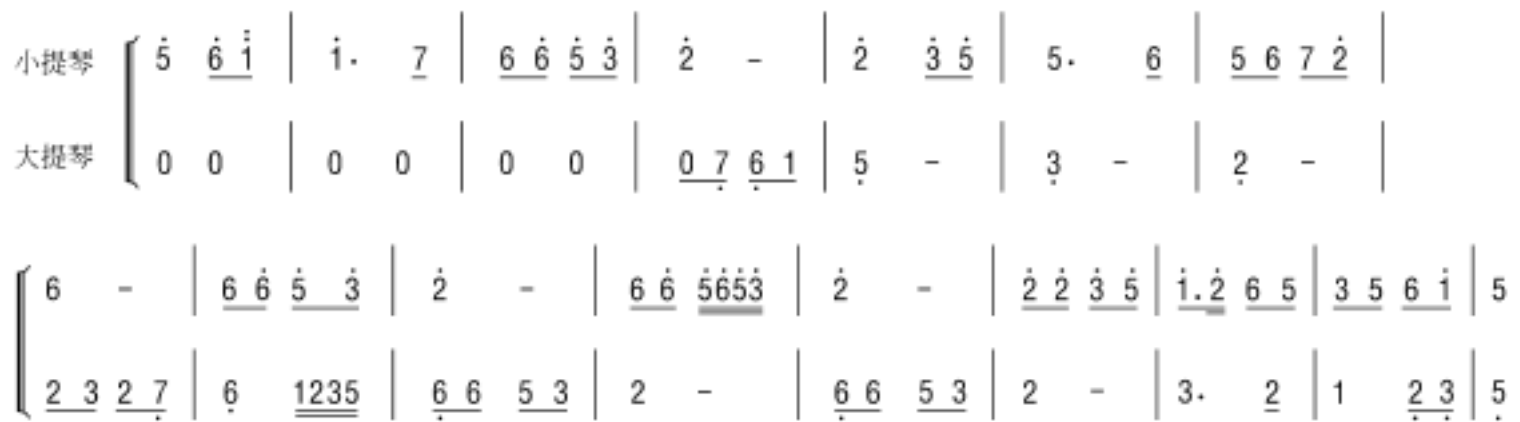
(4) 在小提琴的一段自由华彩后,音乐进入小快板,小提琴与乐队交替演奏的回旋曲,描写两人三载同窗共读共玩的幸福生活(副部主题中的 A)：

谱例 0602



(5) 慢板、惋惜地奏出的变化了的爱情主题预示着情节的变化,继以小提琴、大提琴的对话,诉说“长亭惜别”的依依不舍,恋恋难分：

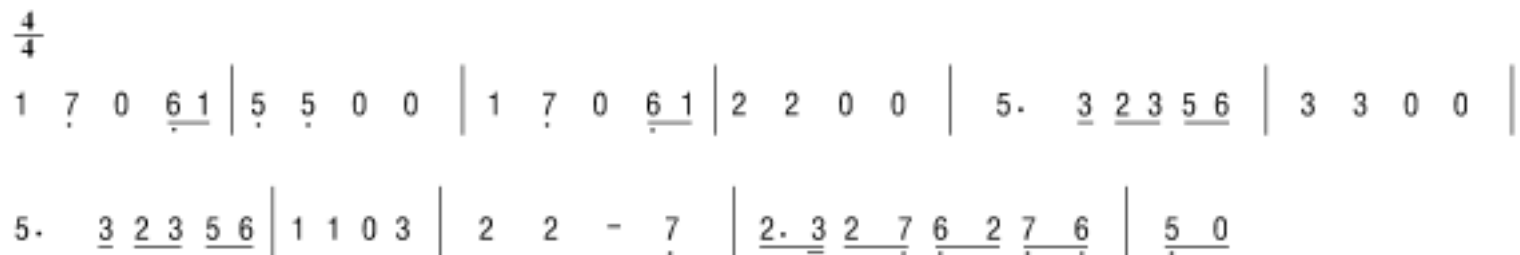
谱例 0603



第二部分 抗婚(展开部)

(6) 阴沉的低音乐器和连续几声闷锣奏出不祥征兆,铜管吹出了象征凶暴的封建势力的主题：

谱例 0604



(7) 独奏小提琴在散板中用激动的系列双弦音奏出祝英台得知父亲将她许配给豪门弟子后的惶惶不安和悲痛哀伤的心情。接着,用强烈的切分和弦奏出了她的愤慨和抗议;

(8) 慢板,又一次听到小提琴与大提琴的对答,沉痛、悲切、描写了梁祝重逢“楼台相会”时痛诉衷情的动人场面;

(9) 音乐急转直下,以闪板、快板来表现梁山伯悲愤致死、祝英台哭坟时痛不欲生的控诉。音乐吸取了京剧中的倒板和越剧中的器板的紧拉慢唱的特殊表现手法,逐渐形成第二个发展高潮;

(10) 锣鼓管弦齐鸣,在地动山摇般的音乐声中,坟墓裂开,祝英台毅然纵身投坟,全曲达到最高潮;

第三部分 化蝶(再现部)

(11) 长笛和竖琴奏出了轻盈缥缈的仙境般的音乐;

(12) 加上弱音器的小提琴再现的爱情主题,似惋惜,似沉思,似同情;

(13) 乐队全奏,不仅是爱情的颂歌,也是人们的美好希望和共同祝愿;

(14) 小提琴和长笛的结尾,仿佛伴随着高飞远去的双双彩蝶的身影,那千百年来来的传说和歌声,仍在缭绕、缭绕:

“千年万代不分开,梁山伯与祝英台。”

小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》结构(单乐章、奏鸣曲式)如下:

引子	呈示部							展开部			再现部
	主部			连	副部						
	(三部曲式)			接	(回旋曲式)						
	A+B+A			部	A+B+A+C+A						(省略副部)
江南春景	爱情主题	草桥拜	主标题再	自由华彩	三载同窗	共读共嬉	十长八亭相惜送别	英台抗婚	楼台相会	哭灵投坟	双双化蝶

第五节 管弦乐曲《晚会》(备用教材)

贺绿汀所作《晚会》初稿为钢琴独奏曲,原名《闹新年》,是一首典型的反映群众节日喜庆生活、热烈、蓬勃的具有浓厚民间音乐特色的作品。后经作者于建国前夕改编,作为一部管弦乐组曲的第一乐章,后来经常单独演奏。

音乐在一连串饱满热烈的和弦音中开始;多么耳熟、多么亲切。原来它来自民间锣鼓合奏的基本节奏;

以这个节奏作为骨架和基础,作曲家为它配上高低不同的乐音所组成的悦耳旋律,然

后,又为它配上一个一个和弦,再用不同乐器分别演奏不同声部而构成一个和谐统一、嘹亮辉煌的整体。

第二乐句由强渐弱,由木管乐器演奏主旋律。第三乐句则改为木管和弦乐用同一旋律分别演奏的相互对答。第四乐句发展为一个自高而低的流畅活泼的地地道道的中国风格的旋律,在低音弦乐的轻快拨弦衬托下,酣畅淋漓地再现了“闹新年”的喜气洋溢气氛而结束第一小段。

第二小段将第一小段的骨干音重新组合而作为新的开始:

第一乐句由管乐器强奏,第二乐句重复它的旋律而改用弦乐器弱奏,构成有趣的对比。第三乐句是一个由木管主奏的简短的问句,第四乐句则是一个改用弦乐主奏的经过发展了的新的答句。

第三小段情绪突变。由铿锵有力的铜管乐器演奏出新的、但仍然是具有鲜明民间锣鼓特色的乐句乐段,严格重复、对仗工整,在欢腾热烈的气氛中结束第一大段,并自然过渡到第二大段。

第二大段和第一大段一样,也由三个小段构成,但却略有变化,显得更为紧凑、集中,在更热烈的高潮中结束全曲。

第二板块

细赏西方名曲



“巴洛克”：冰山璀璨 奇峰巍峨

——巴洛克音乐大师巴赫与亨德尔

第一节 巴洛克音乐概述

(1)“巴洛克”时期以前 关于音乐的起源,我们和西方存在着不同的看法。我们认为,音乐起源于劳动。西方,以希腊神话为代表,音乐和神紧密相联。传说阿波罗神手下有9位缪斯(Muse)女神主管音乐。所以后来就以她们(Muses)的名字来命名音乐(Music)。

古希腊是西方文明的发源地。大约在公元前4世纪,他们就有了相当成熟的戏剧艺术。著名的剧作家也是音乐家,音乐在戏剧中起着重要作用。流传至今的古希腊戏剧资料中就可看到对当时音乐艺术成就的记载。古希腊诗人多数也兼音乐家,他们创作的诗歌由自己演唱自己伴奏。数学家毕达哥拉斯(Pythagoras B.C.582—500)曾在一弦琴(Monochord)上根据弦的长度以1:2作为完全8度,以2:3作为完全5度计算出当时所使用的一切音程。哲学家柏拉图(Plato, B.C.427—347)等人不仅对音乐很有研究,而且都十分强调音乐的教育作用。在群众生活中,如大型集会、比赛活动时就有大型的唱歌、奏乐、舞蹈表演或竞赛。这就是相沿至今的奥林匹克运动会总要伴随着盛大文艺演出的来由。凡此种种,可看出古希腊音乐的发达和对后世的影响。

公元146年,罗马帝国兴起。起初,虽把大量希腊艺术家和艺术品都接管过来,但并未使古希腊音乐艺术真正发扬。只是在演出规模上有所发展,在器乐上发展了铜管乐以鼓舞军威。

基督教建立并迅速发展后,公元313年,罗马皇帝君士坦丁也成了教徒并将它定为国教。后来,国王受教皇控制,宗教高于一切。由于音乐被用来作为宣传宗教的重要工具,音乐得以“沾光”发展。例如,以昂贵的管风琴为代表的键盘乐器的出现,“众赞歌”的大量问世,合唱团体和合唱艺术如雨后春笋般地展开,记谱法的发明和迅速推广都是为了传教。

历史学家把土耳其人占领君士坦丁堡和希腊学者移居西方的 1453 年至 1600 年称为文艺复兴(Renaissance)时期,欧洲社会从罗马帝国宗教统治、神秘主义向世俗方面、人文主义过渡,文学艺术作品的主题不再只是神和来世,而转变扩充到了人和现实。达·芬奇的绘画《蒙娜丽莎》、米开朗基罗的雕塑《大卫》和莎士比亚的戏剧与诗歌,开普勒、伽利略、哥白尼、牛顿、笛卡儿、斯宾诺沙等科学家、哲学家,为欧洲学术界奠定了无数向知识新领域进军的里程碑。在音乐方面最突出的是世俗音乐和歌曲艺术获得极大拓展空间,从而影响到对器乐作品的旋律、织体、体裁和表现手法的发展。在复调音乐巩固、变革的同时,和声性的复调思维为以后的主调音乐开辟了道路。音乐理论方面如音程、和弦、调式的有关研究,受自然科学影响也得到迅速进展。这一时期的音乐艺术,无论在形式上和内容上都有了飞跃性的改革。德国马丁·路德建立的新教、尼德兰乐派和意大利的罗马学派、佛罗伦萨学派都成了文艺复兴时期音乐改革的领袖。

(2)“巴洛克”时期 1600~1750 年被称为音乐史上的巴洛克时期。1600 年是佛罗伦萨乐派作曲家所创作的、世界上第一部有乐谱的歌剧《优丽狄茜》的诞生之年(史称“歌剧年”)。1750 年是德国音乐家巴赫的逝世之年。“巴洛克”源于法文 Baroque,原意为不规整的珍珠,最早是用来对于新兴的奇异、雄伟的“不规则”、“怪异”的建筑艺术的贬称。后来逐渐转用于文艺和音乐,并在意大利、法国、德国、英国都获得进展而形成一种新的风格。在音乐方面,打破了旧的结构形式,由追求古朴、严谨、安祥的风格,逐步转向热烈、自由、情感充沛,且有一定戏剧性起伏的新的时尚。歌剧、康塔塔、清唱剧 的诞生和普及,器乐创作和演出的提高与发展,巴赫、亨德尔两位大师的伟大成就,可以看作是巴洛克音乐的三大标志。

以意大利为中心的歌剧艺术,不仅产生了以 A.斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti, 1660—1725)为首的一批作曲家,更促进了美声唱法空前提高,而歌剧序曲的改进发展,更为交响音乐奠定了基础。

巴洛克时期器乐发展集中体现在奏鸣曲和协奏曲方面,著名作曲家有维瓦尔第(A. Vivaldi, 1675—1741)等人。

巴赫和亨德尔都出生于德国,巴赫的著名作品涉及除歌剧以外的所有音乐领域。他不仅是几百年来宗教音乐、复调音乐的集大成者,且为后续的古典乐派、浪漫乐派铺平了道路,被称为“欧洲音乐之父”、“交响音乐的先驱”。亨德尔博采多国音乐艺术之长,深获三代英皇之宠,所作歌剧、清唱剧轰动一时,成为英国音乐界叱咤风云的顶级明星。两位音乐家的坎坷道路、坚强意志和敬业精神,都在音乐史上留下了令人折服的传奇性的浓墨

歌剧、康塔塔(Cantata)与清唱剧既有亲缘又有区别。后二者均系包括独唱、合唱,由乐队伴奏的多乐章的大型声乐套曲,不强调歌剧的服装、布景和舞蹈场面。清唱剧比康塔塔篇幅大,各乐章更有连贯性,有较鲜明的民族性、情节性、史诗性。曾译作神剧、圣剧。

重彩。

第二节 巴赫的生平与艺术成就

在音乐史上被尊为“欧洲音乐之父”的巴赫的全名为约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685—1750)。出生于德国中部爱森纳赫地区的一个著名的音乐世家。这个家族的始祖维特·巴赫(Veit Bach, 死于1557年)原系匈牙利乡村的一位善于演奏乐器的面包师,信奉路德新教,因不满于反对宗教改革的国王的专制统治而迁来德国。子孙4代都喜爱音乐,且大多数都以乡村乐手或城市乐师为业。其中,对音乐最有研究、最具贡献的是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(以下简称巴赫)。他是巴洛克时期的最重要的音乐家之一,也是交响音乐史上第一位作曲大师。

1. 青少年时期(1685—1707)

巴赫从小跟父亲学习提琴。1694年、1695年父母相继逝世,于是跟大哥一起生活并向他学习键盘乐器。当他发现大哥总把很少让他看的一本精心抄绘的著名乐曲集收藏在书柜中后,趁大哥外出偷偷地在月光下连夜赶抄,以致为他晚年的眼病甚至双目失明埋下祸根。

为了减轻大哥的负担,15岁的巴赫就开始独立生活,参加了少年唱诗班。变声后改任宫廷乐手和教堂管风琴师。为了去聆听一位著名管风琴师的演奏并向他学习,巴赫请了4星期假,步行几百里拜师,一去就是4个月。因为超假,加上他演奏管风琴时加进了“陌生音响”、并“把一位陌生少女带进教堂演唱”受严厉谴责而不得已辞职。1707年到一所更大的教堂任职并和那位“陌生少女”结了婚。

2. 魏玛时期(1708—1717)

1708年,由于魏玛大公的聘请,巴赫获得了更为理想的工作。首先是担任魏玛宫廷的管风琴师,接着又请他创作管风琴曲,到1713年又任命他为宫廷乐队的指挥而且月月都要演出他新创作的“康塔塔”和其他作品供大公欣赏。虽然,他完成的已是一位出色的音乐家的工作,但却如同他在1703年时工资单中写明是“仆役”一样,仍然必须穿着大公规定的音乐仆人的制服,在一些庆典场合为大公奏乐。他精心研究并在创作时吸收维瓦尔第等意大利作曲家的风格和手法。正好,这时的大公也对意大利音乐产生了浓厚兴趣。

据国际权威的20大卷的“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”第一卷776~777页“The Bach family tree”记载,先后7代共85人,其中卓有成就的音乐家就多达14人。巴赫是第5代。

3. 科滕时期(1718—1723)

这是巴赫一生中更为重要的时期。因为,科滕的利波德亲王不仅喜欢音乐,舍得花钱投资乐队建设,而且,他自己还会演奏些乐器。他将巴赫招聘来担任乐队队长后,他自己也参加演奏。因为他喜欢的是世俗音乐,要巴赫创作、演奏的都是世俗音乐作品。因而巴赫也将精力集中到这方面,并创作了一些重要作品。特别是《平均律钢琴曲集》上卷,24首。巴赫除了用它来教学生以外,还以它来论证和展示这些新理论和新技巧。后人在欧洲文化史上对它评价很高,与几十年后的贝多芬的钢琴曲并列为钢琴音乐中的《旧约全书》和《新约全书》。还有,这位亲王1721年带领巴赫去拜访普鲁士首都柏林的勃兰登堡亲王、并挑选了巴赫在科滕这几年所创作的写得最好的6首大协奏曲作为献礼。虽然对方接受后束之高阁,过了若干年后才被人发现、发表;但却被后人一致公认是巴赫一生中最优秀的代表作。统称为《勃兰登堡协奏曲》。

4. 莱比锡时期(1723—1750)

巴赫的第一个妻子病逝后一年,他与一位宫廷歌手结婚。由于家庭生活需要,特别是一大堆子女的教育问题,1723年5月,全家迁至莱比锡。通过公开竞考,他当上了当地最大的托马斯教堂的托马斯学校的乐监,既要负责全市4个主要教堂的音乐工作,并要负责这所专门学校为这些教堂培训唱诗班等音乐人才的教学工作,还要为市政府的仪式庆典创作一系列乐曲。为此,巴赫在莱比锡度过了硕果累累的后半生。26年中,他不仅创作了近300部大型宗教音乐作品“康塔塔”,还创作了《平均律钢琴曲集》下卷和协奏曲、变奏曲等一大批世俗性作品。

巴赫晚年虽深受眼疾折磨,却仍然为音乐事业奋力拼搏。1747年,应腓德烈大帝邀请再度访问柏林皇家宫廷。因为他儿子在这里工作出色,大帝听说老巴赫来了,隆重接待。并亲自出题,要他当庭即兴作曲并表演。巴赫又快又好的曲作和演奏,四座皆惊。巴赫也认为这个御赐主题很美,回到莱比锡后,继续加工完善,将这一部包括15首乐曲的《音乐的奉献》精印成集作为回赠。据说大帝在狂喜之余曾派人送去一笔十分可观的奖金。但不知何故巴赫并未收到,贫困终身。

巴赫在音乐理论研究方面也执著追求。他加入了当时最高水平的音乐科学协会,使

巴赫在1722年发表的这些乐曲是继1691年一位欧洲音乐家十二平均律理论而创作键盘乐曲而使德国人引为骄傲的第二位大师。其实,我国早在春秋时期即已有人系统地研究了十二平均律的律学理论,至明代,朱载堉于1581年作序的《律历融通》中已对其原则及计算方法系统总结。他对十二平均律的研究成果在世界文化史上领先于欧洲百余年。

自己的创作提升到理论高度来加以总结。为了从事《赋格的艺术》的著作,他不仅亲自刻谱,甚至双目失明后、临终前他还亲自口授让女婿记录,想要完成这部著作。

5. 巴赫的伟大成就

由于出身音乐世家,巴赫的长辈和亲人中不是乡村乐手就是城市乐师,使他从小就能受到民间音乐的熏陶感染。加上他自己在少年唱诗班的学习,在民歌基础上产生的新教众赞歌的耳濡目染,巴赫不仅直接继承了他所在的德国中部所特有的音乐传统,对北部、南部乐派的管风琴艺术和音乐风格都曾深入研究师承。在这个基础上,他又创造性地学习吸收了法国、尼德兰、意大利等外国音乐的艺术成就,再加上不同地区、不同性质、不同“主人”对他越来越高的不同要求,既是工作所迫、也是机遇所在,使他成长为一位超越前人、跨越地域的、既将宗教音乐推向历史最高峰又为世俗音乐开拓广阔前程的划时代的音乐大师。正如《勃兰登堡协奏曲》曾被长期束之高阁、一百年后才从档案馆中搬上音乐舞台;《音乐的奉献》更未能及时收到回报一样,巴赫的浩如烟海的作品,他在世时很少出版、上演。直到他死后 52 年,1802 年《论巴赫的生活、天才和作品》在莱比锡出版;又过了 27 年,1829 年由德国浪漫主义作曲家门德尔松在柏林重新指挥上演了被称为“宗教音乐顶峰”、由 78 首分曲组成、要求庞大的双合唱队与乐队联合演出的《马太受难曲》后,这才掀起了真正认识研究巴赫及其作品的不断高涨的浪潮。对德国说来,巴赫所生活的年月,正处于经济落后,政治分裂(分为 300 个小国、进行过 30 年混战)时期,文化上受法国支配,上层社会都讲法语;学术界用的是拉丁文;戏剧音乐界由意大利人垄断。正当宫廷音乐、宗教音乐死气沉沉的时候,巴赫为他们带来了朝气和生机。当德意志民族语言尚未统一时,巴赫的音乐却已标志着德意志民族音乐语言的形成,并为德意志民族音乐奠定了基础。因此,后人将他与贝多芬(Beethoven)、勃拉姆斯(Brahms)同列为德国音乐史上引以自豪的“三 B”的第一人,并尊为“欧洲音乐之父”。虽然真正的交响曲在他死后几十年才定型,但他的《勃兰登堡协奏曲》中的 F 大调第一协奏曲在协奏曲的三个乐章之外还增加了一个小步舞曲乐章,并曾称为“交响曲”,已经近似于后来海顿所规范的交响曲。故而人们尊他为“交响音乐先驱”。

尽管巴赫在世时足迹不出德国,但他不仅广泛吸收了欧洲各国的各种音乐风格和形式,并将它们发展到了新的高度,而且,“具有绝妙无比的管风琴演奏技艺”。后世音乐家更将他奉为学习楷模。例如:莫扎特的晚期作品中明显地吸取了他的复调手法。贝多芬继承并发扬了他的音乐逻辑性,而且在致友人信中表示了“我对这位和声之父的伟大艺术

赋格(Fugue)曾译作“遁走曲”,它从拉丁文 Fuga(飞翔)而来,是一种复杂严谨的模仿性的复调音乐形式。以简短精彩主题作为基础,在两个或多个声部的“答题”中按一定规则轮流模仿,不断发展,妙趣无穷。巴赫的赋格曲被认为是登峰造极之作。

无限崇敬”。虽然 Bach 在德文中原意为“小溪”，贝多芬却寓意深长地说：“他不应该叫‘小溪’，而应该叫‘大海’”。19 世纪的浪漫主义音乐家如舒曼、门德尔松、肖邦都从巴赫音乐中吸取灵感。20 世纪的巴托克、斯特拉文斯基，甚至新潮派的欣德米特都曾以巴赫的赋格复调手法作为写作基础。因此，有的评论家还尊他为“近代音乐之父”，“不可超越的大师”。

高尔基有一段描写比喻巴赫的生动名言，“如果像山峦般地罗列伟大作曲家的名字的话，我认为，巴赫就是其高耸入云的顶峰。那里，太阳在雪白耀眼的冰峰上永远发射出炽热的光辉。巴赫就是那样，像水晶一样晶莹、透明。……”恩格斯对巴赫也曾给予过很高的评价，“在历史上德国也曾出现过能和他国优秀人物媲美的人才……巴赫便是其中之一。”

巴赫的直接继承者、他的亲生儿子们中也有四位成为名震欧洲的音乐家。他们分别被冠以成名地区名称而被称为柏林巴赫、意大利巴赫、米兰巴赫、伦敦巴赫等雅号。

第三节 《第二勃兰登堡协奏曲》赏析

在协奏曲演出中，早期的领奏者不只是一个人而是一个小组，甚至可说是一个小乐队与一个大乐队在协作或竞演，为了与由独奏者与乐队的协奏相区别，故称为大协奏曲。《勃兰登堡协奏曲》都是大协奏曲。

第二协奏曲的独奏乐器组由长笛、双簧管、小提琴各一件再加上一支 F 调高音小号组成。这种小号比现代小号音域更高，且兼有双簧管和单簧管的音色，效果非常突出。

这是巴赫在科滕创作的世俗音乐作品，且系送给勃兰登堡亲王的六首协奏曲中的第二首，故名。全曲包括 3 个乐章。第一乐章，快板，回旋曲式。有一个贯串全乐章的舞蹈性的主题：

谱例 0701

F $\frac{2}{2}$

$\dot{1}$ | $\underline{5 \ 34} \ \underline{5 \ 34} \ \underline{5 \ \dot{1}} \ \underline{5 \ \dot{1}}$ | $\underline{5 \ 34} \ \underline{5 \ 34} \ \underline{5 \ \dot{1}} \ \underline{5 \ \dot{1}}$ | $\underline{2\dot{1}2\dot{3}} \ \underline{4\dot{3}4\dot{3}} \ \underline{2\dot{1}76} \ \underline{5\dot{1}7\dot{1}}$ | $\underline{2\dot{1}2\dot{3}} \ \underline{4\dot{3}4\dot{3}}$

$\underline{2\dot{1}76} \ \underline{5432}$ | $\underline{1 \ 32} \ \underline{3 \ 54} \ \underline{3 \ \dot{1}} \ \underline{5432}$ | $\underline{1}$

第二乐章，行板。独奏乐器组中的小号不参加，温馨、柔情，因而有“抒情三重唱”之称，三个声部像“轮奏”般地相互追逐。

在伴奏乐队中的大提琴等的节奏均衡的和声音型伴奏下，宁静、平和，像是一首“乡村小夜曲”。

第三乐章,极快板,赋格曲。小号在高音区热烈欢快地领奏:

谱例 0702

F $\frac{2}{4}$

$\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\underline{\dot{4}\dot{5}}$ | $\dot{6}$ $\underline{\dot{5}\dot{4}}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ $\underline{\dot{3}\dot{4}}$ $\dot{5}$ $\underline{\dot{4}\dot{5}}$ | $\dot{6}$ $\underline{\dot{5}\dot{4}}$ $\underline{\dot{5}\dot{4}\dot{3}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{4}\dot{3}\dot{2}\dot{4}}$ $\underline{\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}\dot{1}\dot{2}\dot{3}}$ $\underline{\dot{4}\dot{3}\dot{2}\dot{1}}$ |

$\dot{2}$ $\underline{\dot{5}}$ $\dot{5}$ $\underline{0}$ |

双簧管、小提琴、长笛在其他三个声部追逐,随着伴奏乐队的参加,由轻快的踏步逐渐发展成活泼、欢乐直至节日狂欢的场面而结束。

第四节 亨德尔的拼搏生涯与历史评价

亨德尔(George Frideric Handel, 1685—1759)与巴赫同为巴洛克晚期著名音乐家,二人有许多相似之处:都是德国人,都出生于1685年,都是作曲家兼管风琴演奏家,都是晚年双目失明,病逝年份(1759、1750)曾分别被人看作巴洛克时代的最后一年。但是,两人的生活经历与艺术成就却各有不同。西洋音乐史家们将亨德尔的生平分成3个阶段。

1. 哈勒、汉堡时期(1685—1706)

亨德尔出身于哈勒地区的一个市民家庭。他的父亲是一位理发师兼外科医生,虽然很早就发现了儿子的音乐天才,但却不希望儿子从事这项被人看不起的职业,希望他长大后能当律师。由于小亨德尔在当地的公爵家里演奏管风琴时的精彩演技使人们惊讶不已,公爵极力主张让他在这方面发展,父亲才送亨德尔去拜一位专家为师,系统学习管风琴等乐器和音乐理论,为他日后的成长打下了良好的基础。

1697年,他的父亲去世。为了实现父亲的遗愿,他在1702年进了哈勒大学法律系。然而,对音乐的热爱,使他一年后就放弃了这个学习机会,当上了当地教堂的管风琴师,并创作了一批音乐作品。1703年,他来到德国经济文化中心的汉堡,在歌剧院乐队任演奏员,并创作了3部歌剧和奏鸣曲等器乐作品。

2. 意大利时期(1706—1710)

亨德尔的音乐才能得到访问汉堡的一位意大利亲王的赏识,并邀请他访问意大利。4年间,他先后到佛罗伦萨、威尼斯、罗马和那不勒斯等文化名城,会见了斯卡拉蒂、维瓦尔第等著名作曲家,观摩学习了意大利音乐的精彩演出和创作经验,对他日后创作极有帮助。在此期间,他也创作了不少作品,很为意大利同行器重,特别是他1709年所创作的一

部歌剧竟在威尼斯连续上演了 27 场。此时的亨德尔已成了一位才华横溢、知名度很高的作曲家。

3. 旅居英伦(1711—1759)

1710 年,他回到德国任汉诺威选帝侯的宫廷乐长,并于 1711 年、1712 年两次访问伦敦。当时英国正处于民族音乐低谷,风行意大利歌剧。他根据在意大利学到的各种技巧所创作的意大利式歌剧,使他一炮打响,加上给英皇安妮女王的祝寿颂歌备受青睐,被封为英国“宫廷作曲家”。1714 年安妮女王逝世,汉诺威选帝侯成为英国皇帝乔治一世,封赐给他高额年薪(为安妮女王所封的 3 倍)。亨德尔乃长期居留伦敦,并于 1726 年正式加入英国国籍。1759 年逝世时举行了有几千人参加的相当于国葬的隆重葬礼,被安葬于威斯敏斯特大教堂。

亨德尔在英国获得了巨大成功,但是历尽坎坷。他一生共创作了 50 部歌剧,其中 36 部上演于英国。当意大利式歌剧演出质量一度下滑时,他从意大利、德意志等国请来著名演员力求振兴。再次为观众所冷落时他又首创了用英语演唱的英国式短歌剧。接着,他更加大胆地首创了用英语演唱的清唱剧,投资较小、合唱的比重加大,题材也由纯宗教性内容逐步超脱出来,如根据英国诗人弥尔顿的诗剧改编的《参孙》(1743)、歌颂以色列人的斗争史绩的《以色列人在埃及》(1739)和宣扬爱国主义精神的《犹太·马加比》(1747)等。不仅当时深受各阶层观众欢迎,至今仍被英国人认为是他们的民族形式艺术珍品。

亨德尔的晚年虽为眼病困扰,仍然不断创作,或凭记忆和即兴进行演奏,或向助手口授新作。直到 1759 年病逝前一星期,他还顽强地亲自指挥他最有影响的清唱剧《弥赛亚》的演出。鞠躬尽瘁,死而后已。

亨德尔一直被英国人视为偶像,是“我们的”音乐大师。理由是:他的成才成名的主要年代在伦敦;他享誉最高的作品是为英国听众所作;他在世时是英国音乐界的最高权威;死后最怀念他,也就是生前最尊捧他的是英国听众。由英国编辑出版的《新格洛夫音乐及音乐家大辞典》给了他以非常巨大的篇幅(第 8 卷, p83 ~ 140, 共 57 页),仅次于贝多芬(59 页)。英国还编辑出版了《亨德尔全集》。德国对出生于他们土地上的巴洛克大师亨德尔也以十分崇拜的心情,更大型地出版了 96 卷的《亨德尔全集》。

第五节 《水上音乐》组曲介绍

这是亨德尔通过自己的心血来开辟自己的前程或扭转自己命运的传世之作。关于它的诞生,有两种传说。一说是乔治一世即位后授命亨德尔所作。另一说更富传奇色彩:亨德尔从雇主汉诺威选帝侯处请短假出来,由于伦敦的优越条件,加之工作顺利,竟然“乐不思蜀”一去不复返。未料到新主人英皇安妮女王一命呜呼,继承王位者竟是他因超

假不归而得罪了的汉诺威选帝侯！如何应对？他知道这位新国王喜欢音乐，并且将于1717年7月17日在泰晤士河上举行盛大的游艇宴会。于是，赶写了一组最动人的乐曲，在一艘最漂亮的游艇中由他亲自指挥精心组成的乐队连续演奏。国王闻声赶来，发现指挥者、作曲者竟是老相识时，不仅不计前嫌，且许以高薪聘请他继续留在王宫工作。随着这一段化险为夷的美谈，《水上音乐》组曲在王公贵族和广大群众中迅速流传开来。并于1740年正式出版。原来由20余首乐曲组成的组曲，被人们精选成不同数目的组合。现在被认为最“正宗”的是1922年整理加工的现代交响乐队用的6首乐曲组成的组曲。但是，不论哪种版本，都保留了第一首“序曲”和第二首“咏叹调”，旋律舒畅，节奏轻快，反映了当时新兴的资产阶级上升时期的轻松自信的乐观心态。

1748年10月，英国干预奥地利王位的争夺战结束。为了庆祝胜利，英王乔治二世决定第二年4月在伦敦市内露天广场举行盛大的焰火晚会，并命亨德尔创作一组庆典音乐。这就是一部由200余人组成的管乐队演出的盛况空前驰名世界的《皇家焰火音乐》组曲。它和《水上音乐》一样，虽然够不上真正的交响乐，但都典雅华丽、气势磅礴，具有一定的戏剧性和交响性，首演时就观众成千上万。这种“国家级”的辉煌演出，使交响音乐获得深入人心、震撼人心的骄人战果。再加上亨德尔在歌剧和清唱剧事业上的成就，他与巴赫被并列为交响音乐史上巴洛克晚期的伟大音乐家。如果说巴赫是一座耀眼的冰峰，亨德尔便是拔地而起的万丈奇峰。

第六节 《弥赛亚》中的《哈里路亚》赏析

这是使来自德国的亨德尔成为英国音乐界领袖的又一关键作品。面对着本地歌剧界的妒忌和诽谤，他别开生面地首创了全用英语连续演唱的清唱剧(Oratorio)，获得了广大英国群众的支持与拥戴。在他谱曲的32部清唱剧中，最有代表性的是《弥赛亚》(《Messiah》，意译为《救世主》)。

作品以《圣经》和英国国教祈祷书的诗篇为基础，由三大部分共57曲组成，分别歌颂耶稣的诞生、受难和复活。其中，最为世人称道的是第一部分中描写牧羊人得到天使传来耶稣降生的佳音时的欢乐心情的器乐曲《田园交响曲》和第二部分结束时的合唱《哈里路亚》。

这首激动人心的合唱曲为D大调、4/4拍子。一连串的欢呼赞美“哈里路亚”的主旋律在丰满华丽的和声烘托后，随着音调的提高而变化再现，展示出热烈激动的欢呼场面；

第二段由20小节组成，既有复调手法，也有主调和声织体，还有混声齐唱，交错穿插，颇为激越昂扬。

第三段前8小节用和声手法，先抑后扬，庄严肃穆；后10小节先由男低音演唱主题，

依次由上面三个声部对答,在逐步高涨的气势中进入画龙点睛的第四段。

这 18 小节一而再、再而三地由女高音拖长声“点”出对耶稣的赞美:“万王之王”、“万主之主”,下方声部则重复着“从永远到永远”和欢呼,当主旋律进入最高音时音乐进入最高潮。

谱例 0703

1 = D $\frac{4}{4}$

i.	5	6	5	0		i.	5	6	5	0	<u>i</u>	<u>i</u>		<u>i</u>	<u>i</u>	0	<u>i</u>	<u>i</u>	<u>i</u>	0	<u>i</u>		
Hal-	le-	lu-	jah,			Hal-	le-	lu-	jah,		Hal-le-			lu-jah,		Hal-le-	lu-jah,		Hal-				
<u>7</u>	<u>i</u>	<u>7</u>	<u>i</u>	0		2.	5	<u>3</u>	<u>2</u>	0		2.	5	<u>3</u>	<u>2</u>	0	<u>2</u>	<u>2</u>		<u>3</u>	<u>2</u>		
le-		lu-	jah,			Hal-	le-	lu-	jah,			Hal-	le-	lu-	jah,		Hal-le			lu-jah,			
0	<u>2</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	0	<u>2</u>		<u>3</u>	<u>2</u>	<u>i</u>	7	0											
Hal-	le-	lu-	jah,		Hal-le-			lu-	jah,														

第五段将三、四段的主题音调交织穿插,让高潮持续延伸。最后接以五个紧凑有力的“哈里路亚”,在辉煌热烈的气氛中结束。

由于亨德尔在写作时日夜沉浸在虔诚激动之中,“蘸着泪水挥毫”(罗曼·罗兰语),甚至还被音乐感动得含泪惊呼“我看到了天国和耶稣!”他巧妙地运用了块状和弦式织体与模仿对答的复调织体的交替手法,步步紧逼、环环相扣,营造出使人感动的音乐气氛。

Hallelujah! Hallelujah!

For the Lord God omnipotent reigneth

The Kingdom of this world is become

The Kingdom of Our Lord

And of his Christ.

And he shall reign for ever and ever

King of Kings and Lord of Lords

And he shall reign for ever and ever

Hallelujah! Hallelujah!

亨德尔自 1751 年双目失明之后,经常自弹自唱此歌以自娱自慰。他死后,收藏家竟出高价抢购手稿,他的继承人丝毫不为所动,最后将它捐献给英国皇家博物馆珍藏。直到 19 世纪、20 世纪,每逢圣诞等宗教盛会,不少教堂仍然隆重上演此曲,即使在音乐会作为

经典曲目演出时,英国观众仍按传统起立。

亨德尔死后 200 余年,美国教授们给他加上一个极为显赫却也十分贴切的头衔:国际性作曲家。因为:他出生于德国,从少年时代到上大学都在德国;他所精通的意大利歌剧是他事业成就的土壤和营养;他的音乐兼有德国的严谨、意大利的悦耳和法国的绚丽;而他最灿烂的花朵却盛开在英国以至百余年而不衰。哥伦比亚大学教授 Dr. Paul Henry Lang 评价更高,说亨德尔具有无限创造力,“逆境、失败难不倒他;被打得越重,东山再起的决心越大”;说他的“主题创意无人能及”;“历史学家和公众习惯于把许多代人的巴洛克音乐仅仅看作一个准备阶段,亨德尔和巴赫才是最终的目的和证明”。另外,据他在《西方文明中的音乐》巨著中考证,“哈里路亚”(意为“赞美你啊,主!”)原系来自东方的华丽的欢呼歌,早在 4 世纪的伯利恒就广泛使用,希腊人有专门的记录本,埃及科普特教会至今仍用古代方式来演唱它。由此看来,亨德尔不仅巧妙地学习掌握了意大利歌剧艺术,还巧妙地学习继承了这种东方歌曲形式,并将它创造性地推上了世界高峰。

第七节 维瓦尔第《四季》中的《春》(备用教材)

意大利是巴洛克音乐的另一个重要国家。其中,作品最多、影响最大的代表性音乐家是维瓦尔第(Antonio Vivaldi, 1678—1741)。他既是作曲家,也是小提琴家、音乐教育家。

他出生于威尼斯的一个音乐世家,自小跟随在教堂乐队任提琴师的父亲学习音乐。15 岁起接受神职训练,1703 年升任牧师。后因体弱多病辞职返俗。1713 年起在威尼斯一家慈善机构所属的女子学院的合唱队和乐队中任教。1716 年任当地乐长。1729 年后长期旅居外地,曾在罗马、荷兰、维也纳等地演出。1741 年在维也纳逝世。

他对协奏曲很有贡献,共创作 447 部。其中 20 部被巴赫选择改编为古钢琴曲和管风琴曲。大协奏曲由他规范定型。小提琴协奏曲系他首创,对这种体裁的编配原理、演奏技巧,都由他为后人奠定了基础。

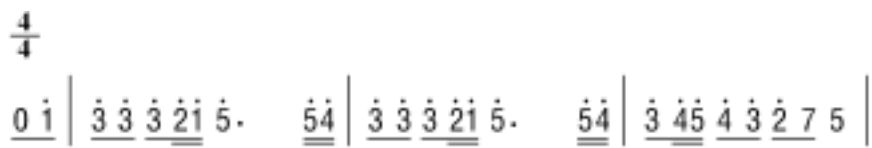
《四季》是他 1725 年题写给一位波希米亚伯爵的 12 首协奏曲的前 4 首,也是他的作品中、巴洛克音乐中最著名的作品。他自己曾为它们各写了一首 14 行诗,有些诗句还被分别写在乐段、乐句之上。看来,这是作曲家为了说明音乐内容而提供的精确参考。

我们将要欣赏的是第一首《春》,重点在第一乐章(快板),回旋曲式(A B A C A D A E A)。

主部 A,亦即“春天”主题:“春天来了,无限欢欣”。

引自美国唐·杰·格劳特原著、克·帕利斯卡修订、40 余位大学教师参与的 1988 年版《西方音乐史》,人民音乐出版社 1996 年中译版 476 页;前引《水上音乐》传说出自同书 478 页。

谱例 0704



B, 小提琴的颤音模拟着“小鸟唱着欢乐之歌迎接春天”;

C, “微风吹拂着清泉”, 连续的十六分音符轻声快奏;

D, “乌云阵阵, 电光闪闪, 雷声隆隆”; 独奏小提琴奏出的一连串三连音和乐队在低音区响起的三十二分音符的同音反复配合渲染;

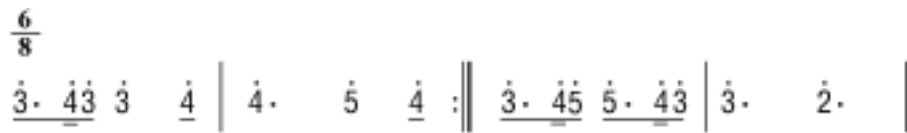
E, “雷停雨去, 鸟儿重又欢鸣”。在“春天”主题中结束。

既没有铜管乐器的助威, 也无需打击乐器的喧闹, 独奏小提琴和伴奏小乐队在欢快的节奏和热烈的情绪中, 活生生地展示了春的气息。

第二乐章, 广板。“在鲜花盛开的牧场上, 在簌簌作响的草丛中, 牧人在酣睡, 忠实的牧羊犬躺在他的身旁。”独奏小提琴梦幻般柔美的音调在描绘着牧人的清梦, 而中提琴伴着奏出的几声琴音在刻画着牧羊犬也躺在他的身边。

第三乐章, 快板。“在乡村欢快的风笛声中, 在明媚春光的晴空下, 仙女们与牧羊人翩翩起舞。”小提琴模仿着风笛奏起了当时广为流行的西西里舞曲:

谱例 0705



伴奏乐队中弦乐群的欢快节奏型在不断重复, 加上管风琴的热烈助阵, 共同塑造出一幅欢欣愉悦生机盎然的春日群舞场景。

第八章

“交响乐之父”创业 “神童莫扎特”扬名

——维也纳古典时期大师(上)

第一节 交响音乐发展简史

前面提到的“一起发声”的音乐在欧洲各地不断流传的过程中,不断充实,不断改进。16世纪末,已有人将声乐-器乐结合演出的较大型作品称为“神圣交响曲”。到17世纪初,在歌剧最盛行的意大利,歌剧开幕前的音乐已相当讲究。特别是拿波里的音乐家亚历山大·史卡拉第(A. Scarlatti, 1660—1725)将这种“序曲”处理成快板-慢板-快板三段连续演奏,很受欢迎(当时也曾有人称之为“交响乐”)。稍后,将三段分开,这就是最初的三乐章“交响乐”。

这种交响乐雏形传到德国后,又被巴赫和他的儿子以及其他音乐家加以改进,在第一乐章中分为呈示部、展开部、再现部3个层次,并将这种形式称为奏鸣曲式。随后,意大利音乐家又创造了在呈示部内运用性格互为对比的主题以进行写作的方法,并进行了4个乐章的试验。这种做法传到德国南部城市曼海姆(Mannheim)以后,因为当地政府重视音乐,有一个当时最大的乐队,还有一批从欧洲各地来的音乐家,由他们将交响曲定型为四乐章,把第一乐章的曲式规定为奏鸣曲式、第三乐章用小步舞曲(Minuet)。然后,再传到巴黎,维也纳等地。德国音乐家海顿(F. J. Haydn, 1732—1809)总结了各地的经验,确立了交响曲这一独特的音乐形式,并以双管制管弦乐队奠定了交响乐队模式。海顿在1759年写出了他的第一首交响曲,此后50年间,他共写了104首交响曲。严格说来,他虽不是交响曲的惟一“发明人”,但是,他是交响曲的高产大师,他是将交响乐规范化、逻辑化的引路人和开拓者,世人尊他为“交响乐之父”。有人统计,1720~1810年间,拉·鲁搜集的附

另一种考证是:加进小步舞曲定为四乐章,系维也纳作曲家蒙恩1740年首创。

有主题的欧洲交响乐目录中,竟达 12350 部之多。

海顿和他的高足弟子莫扎特、贝多芬使交响乐逐步升级,谱写了维也纳古典时期的辉煌。

继之而起的欧洲浪漫主义时期,使交响音乐在 18 世纪中后期又推向了一个新的境界。稍后,其中一个流派——民族乐派,更使音乐艺术获得了空前的璀璨,李斯特、斯美塔那为首的一批音乐家,还创立了交响音乐的一种新形式——交响诗。这就是围绕交响乐、包括在它之前和在它之后的交响音乐大家庭(组曲、序曲、协奏曲、交响曲、交响诗)的兴起的历史轮廓勾画。

到了 19 世纪晚期,交响音乐在数量上和质量上都进一步发展。特别是奥地利作曲家马勒在交响曲的表现形式和演出规模方面都一再扩充,他的好几部作品都要用超大型甚至几个交响乐队和合唱队才能联合演出,他的《第八交响曲》竟被称为“千人交响曲”。

20 世纪的交响音乐呈现出求新求异、五彩缤纷的局面。各种新技法、新流派不断产生,既有继承,更有探索,形式也更加自由。最后,以多元、多彩的形势结束而进入 21 世纪。

第二节 维也纳古典主义音乐概述

大约在 1750 ~ 1827 年,以维也纳为中心,形成了辉煌的欧洲古典音乐时期(The Classical Era)。对古典音乐一词,有各种不同见解。查 Classic 原指古罗马时代的上等阶层,引申的意思是:第一流的、保持希腊罗马时代特征的文学艺术作品称为古典文艺。Classical Music 从文字上讲也可译为最优秀的、第一流的经典性的音乐,但也专指 18 世纪在维也纳形成的,以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的“维也纳古典乐派”的音乐。还泛指“严肃音乐”(“流行音乐”的对词)或 17、18、19 世纪音乐大师们的典范之作。本讲所言系指“维也纳古典乐派”。

从音乐史的角度来讲,古典主义音乐主要指的是一个音乐历史发展阶段,因这一时期的音乐讲究一种“大众化”、“明了化”、“流畅性”、“优美型”的表达方式,在当时的维也纳受到推崇,颇具规模,并达到辉煌。因此不少人也将这一时期的音乐称之为“维也纳古典主义音乐”或“维也纳古典乐派”。

古典主义音乐何以在维也纳盛兴?其主要原因是因为维也纳是当时欧洲主要的文化

见《新格罗夫音乐及音乐家大辞典》第 10 卷 La Rue Jan 条目。

引自 Stanley Sadie 编著剑桥大学教材《The Cambridge Music Guide》p.218,即从巴赫之死到贝多芬之死。

严格说来,维也纳古典乐派还应包括舒伯特的部分交响曲和室内乐作品(他的钢琴曲和歌曲则多属浪漫主义风格)。

艺术中心,在这里音乐不仅能够得到广泛的传播,而且被相当一部分人特别是王室贵族视为必备的修养之一。维也纳的众多音乐家中,最初崭露头角的是一位德国的音乐大师格鲁克,随后才相继出现了奥地利的海顿和莫扎特,时隔不久德国贝多芬也来到此地,以上这几位虽都不是维也纳的本地人,却均被维也纳的音乐风格和气氛所吸引,直至为维也纳古典主义的形成与发展贡献了毕生一切,也为维也纳的古典乐派写出了光辉灿烂的历史篇章。以维也纳古典乐派为代表的古典音乐,通过大量的不同体裁的作品,向人们展现出了一个较完美的具有时代特点的音乐思想和音响感觉,他们发展了器乐的动力性语言,丰富完善了由理性和逻辑产生出来的庞大构思,与同时代的其他音乐家创造了一种普遍的风格,通过具有国际性的艺术形式——维也纳交响系列音乐和意大利歌剧进行传播,形成了一种超越国界的全欧洲文化。

18世纪后叶的维也纳,公侯贵族们都喜爱音乐,对音乐有一定的修养,且各自雇有优秀的作曲家、乐师和相当规模的宫廷乐队。海顿在一个当时最富有的亲王的乐队一直工作了近30年,“亲王总是对我的作品感到满意——而且作为一个乐队的指挥,我可以进行实验——可以大胆地按我喜欢的那样去做。我与世隔绝,没有人来扰乱或折磨我……。”然而,他的社会地位究竟怎样?正如他与亲王签订的合同所规定:“不得在吃饭、饮酒和谈话中表现粗俗”;“演出时海顿应注意他和乐队中所有成员均应服从(亲王)下达的指示,并要穿白色长统袜、白色亚麻布衬衫、搽粉、梳辫子或戴假发。”其实就是一个高级奴仆。但是,对于他的历史地位,柴科夫斯基有一句极为中肯的评价,“没有海顿,就不会有莫扎特,不会有贝多芬。”

维也纳古典乐派的第二位交响乐大师是莫扎特,虽然以“神童”出名,曾在皇宫中戏言要与他年龄相仿的公主嫁给他,成年后“尽管这部作品很长,但在我头脑中已把它完整地完成了……不论周围发生什么事,我都能写作,甚至一边谈话一边写作。”然而,25岁时就被决定他的命运的亲王兼大主教因为争吵而辞退了,当了“自由艺术家”——实际即流浪艺人,人格上稍有“自由”,收入却无保障。病死后最简陋的葬礼又遇上恶劣天气,“没有一声音乐,没有亲朋好友的吊唁,这位‘神童’的遗体埋入土中——这甚至不是他自己的墓,只是贫民公墓而已。”说穿了,是一个绝顶聪明的音乐浪人的绝顶悲哀的结局。

至于第三位大师贝多芬,虽然也是个“世界不给他欢乐的人”,也是宫廷乐师出身,也是贫病而死,但他不仅敢于在自己作品扉页抹去了要献给原来敬慕的拿破仑的名字,而且还拒绝一位亲王的邀请为拿破仑手下军官演出,并奋笔疾书:“亲王!你之所以为你,是由于偶然的出身。我之所以为我,是因为我自己的努力。亲王过去有的是,将来还会有无数个。但贝多芬只有一个!”他从音乐奴仆的行列中挺立、叛逆,不屈从命运,成为“给世界以欢乐”的战胜了时代的巨人。

从音乐审美的角度来说,维也纳古典乐派的第一位大师的音乐典雅、华丽、结构方整、旋律流畅,很少有戏剧性冲突,可以使人飘飘欲仙、悠悠入睡(他让《惊愕》把这些人从梦中

震醒);第二位大师的音乐则甜美、活跃,富于歌唱性和古典美,突出对比性和层次感,像清泉汨汨,似流水滔滔;第三位大师的音乐则升华为美中有“奋”,乐中有“哲”,激情洋溢,形象鲜明,充满冲突矛盾,英雄气质感人,如同熊熊烈焰,最最辉煌。

总起来说,这三位代表人物都是才思泉涌、下笔如有神、结构严谨、句句皆珠玑的古典音乐、特别是古典交响乐的创作大师,由奠基人兼高产作家到神奇高速作家到将这一最高艺术形式发展到最高顶峰;内容方面则从风俗性到心灵感受性到思想哲理性,一浪高一浪,成就非凡。他们共有的优秀品格——毕生为音乐事业奋斗的艰苦敬业精神更为后世树立楷模。

第三节 海顿及其《G 大调第 94(惊愕)交响曲》

海顿(Franz Joseph Haydn,奥地利,1732—1809)出生于距奥匈边境不远的一个乡村。家境贫困,母亲是个厨娘,家庭经济来源主要依靠父亲给人修车。但他也是个业余音乐家,而且对儿子很有影响。海顿 8 岁就考进了维也纳一个教堂的少年唱诗班,直到变声期被赶出唱诗班而流落街头。幸亏得到一位歌唱家的接济和培养,刻苦自学。1761 年起受雇于一位爱好音乐的显赫贵族埃斯特哈齐亲王的私人乐队,从乐手到作曲到指挥,前后共 30 年。虽然地位低下,他却因此可以不为生活发愁、专心创作,并在这个乐队中进行各种各样的试验。虽然他的生活、工作主要在亲王的外地别墅中,离群索居,但这个宫廷乐队和他本人却驰名京城维也纳,并享誉国外。1790 年这位亲王逝世后,海顿在维也纳自己的住宅中安度晚年并继续创作,且曾在 1791 年、1794 年两次以“自由人”身份应邀访问伦敦,被牛津大学授予名誉音乐博士学位。他一生中共创作了 83 首弦乐四重奏,52 首钢琴奏鸣曲、31 首小提琴、大提琴和钢琴三重奏和著名的清唱剧《创世纪》等大量作品,最重要的是因他所作百余部交响曲(其中有编号的共 104 部),为现代交响曲的规范、成型和发展奠定了基础而被称为“交响乐之父”。而最后的 12 首,因系他两次访问伦敦应邀而作(每次各 6 首),被世人统称为“伦敦交响乐”,是他的巅峰之作。

海顿的创作特点是:音乐语言清新朴实,风格幽雅简洁,旋律流畅欢快,富于民间音乐气息。但是,由于他从青少年时期刻苦自学音乐开始,到他自以为幸的卖身贵族宫廷 30 年逆来顺受的为主子茶余酒后助兴奏乐的创作演出生涯,与社会生活缺少联系。脱离宫廷、特别是继两次伦敦之行后,还访问了汉堡、柏林、波恩等名城,才受到启蒙运动进步思想影响,虽已年逾六旬,却写出了《创世纪》和《四季》两部清唱剧。他在宫廷乐队和当时音乐界中被尊称为“海顿爸爸”。起初以当过莫扎特的老师并被贝多芬“叫过老师而骄傲”。后来看到莫扎特的成熟之作时转而从学生作品中吸取养料,相互学习。特别是在

伦敦看到亨德尔《哈里路亚》等曲受到群众如此热爱,回国后也写了一首爱国歌曲《上帝保佑吾王》(后被用作奥地利国歌,20 世纪末填上新词被定为德国国歌)。1809 年 5 月,当拿破仑进攻维也纳时,隆隆炮声使家人惊惶失措,他虽正在病中,却全神贯注、满腔激情地端坐在钢琴前、自弹自唱着这首寄托了他的爱国情感并引以为荣的歌曲。5 月 31 日病逝时,只有十几位亲人为他送葬,葬礼因战火无法举行。

海顿在弦乐四重奏方面的贡献不仅是作品数量多,而且,在写作技巧上,也因他而规范、奠定了四重奏这种室内乐 (Chamber Music) 的基础。结构工整、小巧玲珑,加上旋律动听,当时很受他的“老板”及其他贵族器重。特别是第 17 首、第二乐章、D 大调“如歌的行板”,被称为“小夜曲”(Serenade,当时的小夜曲专指为酒宴助兴的优美秀丽音乐,与“爱情歌曲”含义不同)。

他的交响曲除开《清晨》、《正午》和《傍晚》三部由他亲自标题以外,其他均系别人所加,但也有一定的联系。例如:《第 92(牛津)交响曲》系 1788 年所作,1791 年初访伦敦演出时大获成功,因而牛津大学授予他博士学位,在授予仪式上他亲自指挥演出了这部作品,因而被称为“牛津”。

另一首传为美谈的是《第 45(告别)交响曲》。除一般的 4 个乐章外,他还加上第 5 乐章。1772 年,亲王一家人在别墅中尽情享乐,随行乐队却因此而长期离妻别子,人心不安。作品中除充满了这种伤感情绪外,第五乐章虽然有一宁静柔和的开头,但是,不久,乐队成员奏完自己声部旋律后,按法国号、双簧管、单簧管、大管、低音提琴……顺序依次吹灭谱架上的蜡烛后,灰溜溜地下场,最后只剩下两把小提琴在台上还在微弱地“哀鸣”。海顿的戏剧性的设计,终于使亲王恍然大悟,乐队闹情绪了。当即宣布,从次日起,乐队放假,可以回家。因而,这部作品被称为“告别”。

更有意思的是《G 大调第 94(惊愕)交响曲》。它的成名,主要由于设计精巧的第二乐章。变奏曲式。首先出现的是它的带有奥地利民歌风味的温馨主题。

谱例 0801

1 = C, $\frac{2}{4}$

1

1

3

3

5

5

3

4

4

2

2

7

7

5

1

1

3

3

5

5

3

1

1

#4

4

5

0

5

7

2

5

pp

ff

小提琴轻柔地奏过一遍后,第二遍更加轻柔,但到最后一拍,突然由乐队强力全奏

海顿之前,或与他同时期,已有不少交响曲与弦乐四重奏问世,尽管有专家反对称他为“交响乐之父”,“弦乐四重奏鼻祖”,曾任国际音乐学协会主席、在美国哥伦比亚大学任教 31 年的保罗·亨利·朗教授等人,仍尊崇“海顿伟大的贡献是将所有这一切综合为一种具有可信的逻辑和永恒生命力的风格”,是“整个艺术史中最伟大的成就之一”(见 Paul Henry Lang: “Music in Western Civilization”)。

(ff)。爆发出的这个和弦,使得那些昏昏欲睡的贵妇们一个个为之惊醒。虽然这一番恶作剧给作品赢来了这个为世人称道的雅号,而更受人赞赏的是后续的几个精美的变奏:

第一变奏:主题与小提琴在高音区的装饰性的起伏音流相对应;

第二变奏:主题由C大调转c小调,由弦乐器与木管乐器强奏;

第三变奏:转回C大调,前半部变为16分音符轻声顿音;后半部由长笛与双簧管在低音区与主题相对应;

第四变奏:主题在力度、音区、配器上均有明显变化,前半部由管乐器在低音区奏主题,第一小提琴用连续的六连音为它衬托;后半部主题先变为附点节奏,再变为连续几拍十六分音符,最后以持续和弦结束。

结尾部运用新的和声进行,在奇妙音响中结束全曲。

第四节 莫扎特及其《g小调第40交响曲》

莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791)出生于奥地利音乐名城萨尔斯堡(Salzburg)的音乐世家。父亲是宫廷乐队中的小提琴演奏家、作曲家。除写过一本书以外,没有太大的成就。因此,当他发现儿子的音乐天才后,专心致志地培养他,圆自己的“名家”梦。小莫扎特4岁开始学琴,5岁开始作曲,6岁即被父亲带领他和姐姐同乘一辆马车到各个宫廷、各个城市旅行演出。先后到过德、法、英、荷、比、意等国的几十个城市。既能“表演”拿出一首新谱就马上演奏,还能由主人命题一面在脑子里作曲一面弹奏,甚至还可可用白布盖住键板演奏各种乐曲。不仅引起轰动和赞叹,很快就成了誉满欧洲的“音乐神童”,奥地利国王还称他为“小魔术师”。著名诗人歌德、老音乐家巴赫都十分赞赏,年仅14岁就入选为波伦亚学院院士。1773年,16岁前,可说是莫扎特的黄金时期,所到之处,既是鲜花和掌声不断,他也饱览了绮丽风光,为日后创作中的优美欢悦留下影响。更重要的是这些演出也正是他的学习成长和艺术实践,加上到法国观摩了高水平的宗教音乐和交响乐队的演出,到英国又结识了“伦敦巴赫”并欣赏了亨德尔的清唱剧,到意大利,更获得了了解熟悉各种流派的歌剧艺术、演唱风格和作曲技巧的机会,“没有一个人对作曲的研究下过像我这样的功夫”。然而,过度的辛劳,有时整场音乐会必须是他的全部新作、有时一演就是四五个小时,再加上几次染病,这些对小孩肉体上心灵上的折磨对他后来过早的天折不无影响。

真正的不幸正在等待着他。当他和父亲回到萨尔斯堡时,老主教已去世,新主教只把这两父子当成普通奴仆,动不动就斥责辱骂。莫扎特的父亲虽曾多方设法,使莫扎特先后到米兰、维也纳、慕尼黑、曼海姆、巴黎创作、演出,但是,人们已不再像“神童”那样接待他了。回到萨尔斯堡后,与大主教的矛盾日益加深。最后,父子俩愤而辞职。虽然失业了,

但他毕竟做到了海顿没有做到的事情,冲出了封建奴役的枷锁,敢于蔑视那些奴役人的人:“我不是伯爵,但我的灵魂比许多伯爵要高尚得多”;“要我得到你们所能得到的那些勋章,比要你们成为我莫扎特容易得多,即使你们死而复生两次,你们也办不到!”莫扎特的这些话,充分说明当时启蒙思想运动对他的影响,既像康德所说:“要有勇气施展你本人的智性,这就是启蒙运动的格言。”也正是卢梭所讴歌的那种平民的自信与自尊。

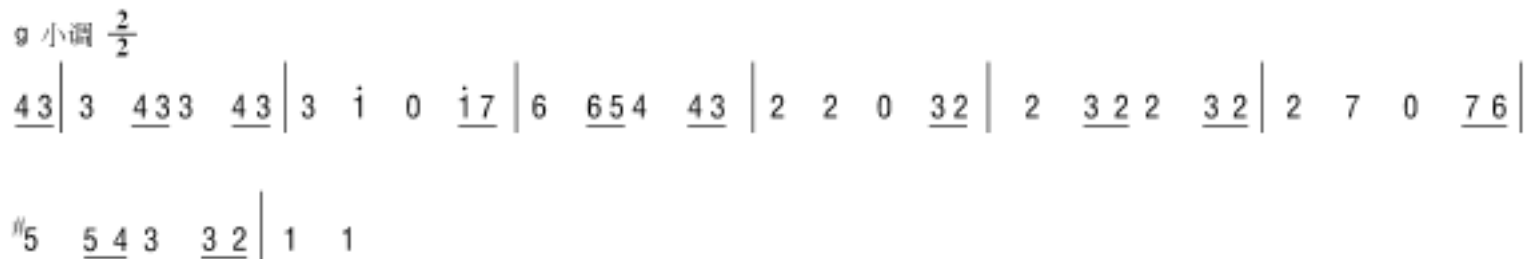
1781年起莫扎特成了“自由人”,他的重要作品也就多在此后十年中完成。但是,这十年,也是他生活上最困难的十年。母亲,父亲相继去世,妻子经常生病,自己既要创作,又要演出,还要教课,健康状况日益下降。幸好赶上奥地利皇帝约瑟夫二世的所谓开明专制统治的十年(1780~1790年),加上他自己的坚定信念,使作品饱含着真情的温暖,流露着欢乐的光芒,加上一些戏剧性的手法,使人感到“永恒的阳光”。他在“黄金时期”对歌剧的兴趣,经过20多年的生活阅历的滋润,使他在最后的十年中接二连三地创作出备受称道的歌剧,如《后宫诱逃》(1782)、《费加罗的婚礼》(1786)、《唐璜》(1787)、《魔笛》(1791)等系列作品被认为是吸收融合了在此之前的意大利歌剧、英国歌剧、法国歌剧的精华而奠定德国歌剧成功的基础。为了生活、也为了艺术,他既要为每星期音乐会创作新曲目,并亲自演奏钢琴协奏曲,且定期参加与海顿等人的四重奏。师情、友情,凝成了无比的深情,也驱使他写出了题献给海顿的6首四重奏等优秀器乐作品。青少年“黄金时期”显示出的“完成一部作品的时间几乎就只是抄谱的时间”的天才,到此时更显得“才同倚马”。例如《第36交响曲》(《林茨》)就是他在去林茨办事时应当地人士热情邀请举行一场交响音乐会而神话般地在三天内完成的一部交响曲;而他最后的、最有名的39、40、41三部交响曲仅仅在1788年夏天的6个星期中全部完成。遗憾的是,1791年的一天,一位蒙面人带着定金“请替我们老爷写一部‘安魂曲’”,正当无米下锅的莫扎特不得不为这项“定货”绞脑汁时,还没写完,35岁的天才大师却一病不起了(他的一个学生不得不替他完成)。这时,他的妻子正重病卧床,他的尸体被扔在穷人公墓里,连一个送葬的亲人也没有。

不论是歌剧、协奏曲、四重奏、交响乐,都是他18世纪欧洲音乐文化的总结。他创造了新体裁,规范了新格式,达到了新高度,并为欧洲音乐后来的发展创造了条件。

《g小调第40交响曲》被认为是他最富于激情和戏剧性的作品。略带伤感情绪,但却充满了乐观精神和奋发感情。特别是第一乐章。

第一乐章:按当时已“定型”的惯用写法,交响曲分四个乐章。第一乐章为奏鸣曲式,而且,开头有一个慢板引子。而他却取消了引子,一开始就是快速的主部主题——激情活跃、像一汪清泉刚刚冲过闸门滔滔不绝:

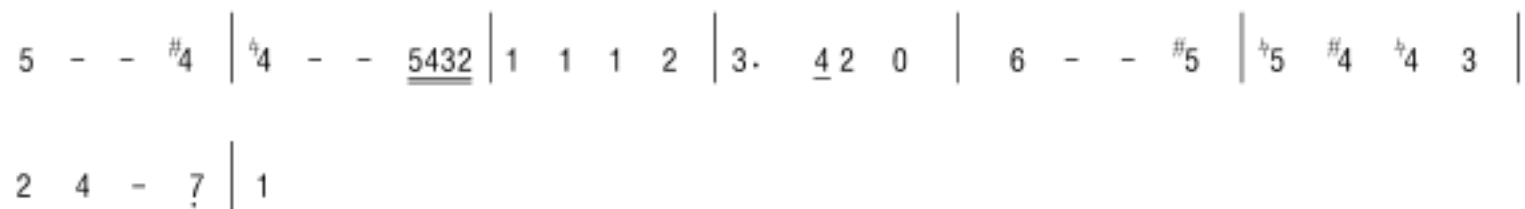
谱例 0802



第 5~8 小节是第 1~4 小节的低一音模进,连续三次下行级进后来一个爆发般的六度大跳。不同的是,第一句的结尾,仿佛是阻不了堵不住的流水,仍然跃跃欲动;而第二句在同音反复时趋于静态收束。像戏剧中的“悬念”已经相对解决一样,听众似乎已经掌握了这首乐曲的旋律轮廓和节奏结构。但是,出人意料的是,新出现的却是节奏模式截然不同的乐句,而在长度上仍与原先的乐句相等,在一定程度上满足了听众的期待心情。新的乐句反复一次,这一次却将它加长了、扩展了,对听众来说,又引来新的意外。真是“一波未平,一波又起”。接着,木管引进新的旋律因素,弦乐仍用原有的熟悉亲切的节奏动机“安慰”听众,令人难以捉摸,然而,更能引人入胜。

副部主题变成以半音进行为主,而且,调式色彩与旋律手法也突然转换,与主部主题形成鲜明对比:

谱例 0803



展开部十分精练,但却充满着动感,似乎在探索着呈示部主部主题的各种发展的可能。音乐“展开”得相当远,从一个远关系调迅速转向另一个远关系调。然而,令人惊奇的是,莫扎特在这里进行的是为了转回主调的转调。

再现部的连接部分比呈示部有所发展。副部主题变为 g 小调,显得格外亲切温柔。结尾部精神饱满地进一步肯定主题。

第二乐章:安静、抒情、慢速。与许多古典交响曲第二乐章不同的是,它又是奏鸣曲式。一系列 32 分音符组成的音型,带来了紧张的戏剧性效果。

第三乐章:小步舞曲、带三声中部,ABA 结构,g 小调—G 大调—g 小调,抒情性的对比。中段有舞曲风格。

第四乐章:奏鸣曲—快板曲式。呈示部主部主题是一个著名的“火箭主题”,前半部弱奏、柔和,后半部强劲、威严:

谱例 0804

g 小调 $\frac{2}{2}$

3 | 6̣ 1 3 6 | i̇ - 7 2[#]4 | 3[#]5[#]4[#]23542 | 3 - 0 3 | 4 [#]5 7 2̇ | 4̇ - 3̇ [#]57 |

6i̇ 7[#]5 6i̇ 75 | 6 -

连续向上跳跃的小三和弦琶音轻轻演奏，而对比音型则由强力度奏出。在呈示部中多次重复。在展开部与再现部中则加以扩展和转调，再运用复调织体多次交替。在活跃的对奏后，在 g 小调主音上完满结束。由于乐队编制较“节省”，弦乐、木管、加上柔和的法国号而已，温顺、流畅，雅而不躁，柔而有刚。

《g 小调交响曲》既为我们提供了了解莫扎特“神童”的神奇技巧的典型范例，也阐明了古典交响曲的特点：遵循着初期奏鸣套曲的四乐章结构，各乐章相对独立，没有主题音调上的联系，起统一作用的主要是调性。第一、三、四乐章都用 g 小调，以形成调性的统一。组织严密，充分发挥而又浑然一体。

尽管“神童”晚年生活贫困，常靠借贷维生，健康状况恶化，却写出了虽有几分抑郁哀怨，却更带几分欢快、明朗、藐视黑暗社会、歌颂胜利光明（在他的 22 部歌剧中更为巧妙、大胆），蕴藏着毫不妥协的、敢于拼搏的斗争精神和坚定信念，真是“永恒的阳光”。

第九章

贝多芬：拼搏不息 伟大永恒

——维也纳古典时期音乐大师(下)

第一节 贝多芬的生平与艺术成就

贝多芬(Ludwig Van Beethoven, 1770—1827)出生于音乐世家。他的祖父移民来到德国波恩,在该地的很有权势的选帝侯的宫廷乐队中任职。贝多芬的父亲也是这个宫廷合唱队中的男高音歌手。贝多芬降临人世的年月,德国仍处于 300 个“诸侯”封建割据的状态,处于奥匈帝国统治之下。正如恩格斯所说:“这个最屈辱的仰仗于外人鼻息的时期,正好是德国文学和哲学的光辉灿烂的时期,是以贝多芬为代表的音乐的繁荣时期。”

关于贝多芬的生平,本书结合他的生活地区与创作成就分为四个时期介绍。

1. 波恩时期(1792 年以前)

波恩的贵族中,不少人都和这位选帝侯一样爱好音乐,敬重海顿、莫扎特。当贝多芬的祖父和父亲发现小贝多芬的音乐天赋后,都想将他培养成莫扎特第二,尤其是这位男高音歌手。然而,这位歌手不仅不懂教学法,而且还不择手段,自己却还是个酒鬼,经常在半夜三更喝得酩酊大醉回家时,将儿子打醒,强迫他去练琴。贝多芬的童年,就这样在琴声和泪水中度过。因而,养成了孤僻、寡言、倔强的性格。幸亏他遇到了一位真正的老师、宫廷乐队中的管风琴师聂费(C .G .Neefe, 1748—1798),不仅谆谆教导,而且大胆提拔引荐,让年仅 12 岁的贝多芬在乐队中代理他的职务。这本是件好事,且能有点收入来补贴家庭经济。然而,酒鬼父亲却借此让贝多芬背上了照顾两个弟弟生活的经济重担。

贝多芬的青年时期,正逢奥匈帝国推进“开明专制”,科学文化得到重视,波恩大学受“启蒙运动”影响,聘请了思想进步的教授来讲学。贝多芬旁听了一段哲学课程,思想上很受启发,不仅为他日后蔑视权贵、追求平等、自由、民主、博爱的坚定信仰打下根基,他还和进步知识分子勃莱宁一家结成了亲密朋友,从而受到狂飙运动等先进思想的影响。他孜

孜不倦地投入了历史和文学名著的学习,与此同时,也开始了小型作品的创作,其中包括1790年所写的《谁是自由人》等两首歌颂自由的合唱。

波恩时期的艰苦生活和刻苦学习,为贝多芬的长成、发展带来了理想和目标,正如他自己在日记中写的那样:“我爱自由胜于一切——即使在皇帝面前也不会违背真理。在艺术里,如同在一切伟大的创造里一样,自由前进就是目标。”

1787年他曾到维也纳想拜莫扎特为师,莫扎特听了他的即兴演奏后十分赞赏,并曾预言:“注意这位少年,有一天整个世界都将谈论他!”不幸的是,此时,他母亲病重。他赶回波恩不久,母亲病故。他不得不一边学习,一边工作,一边照顾家务。

2. 维也纳初期(1792—1802)

1792年,海顿路过波恩时发现了贝多芬这位天才,建议他到维也纳去学习。由于老师的爱护和帮助,贝多芬很快就以钢琴即兴演奏家而走红维也纳,而且不少贵族、王公、小姐都来跟他学琴。他还以青年钢琴家的身份到布拉格、柏林等地演出,并曾受到普鲁士国王的奖赏。维也纳的贵族们用不同的方式赞助他,新产生的中等阶层也不断援助他。在他31岁时,“每一部作品都有六七个出版者,不会有讨价还价,我定价,他们付钱。”他正像一颗逐步上升的耀眼明星,十分自负:“我具有出类拔萃的能力。”甚至发生过前章“概述”中那样坚决拒绝某亲王要他为法国军官演奏并写信大骂亲王的事情。

“正当年轻的小鹰要展翅高飞时,命运在最脆弱的地方打击了他。”一位美国教授在教科书中这样评述耳疾在此时给贝多芬带来的致命打击。从他快30岁时开始,逐步发展。他说“我曾拥有最完善的听觉。我怎能患上这种疾病,我不能忍受。”雪上加霜的是此时贝多芬还要忍受爱情的挫折。他以为女性都会像他的贵族小姐学生那样对他百依百顺,而当他想要表示爱情时,未料到对方不仅不理睬,有的竟很快就与贵族男人成婚,给他精神上带来很大刺激。再加上他接受医生的错误建议,到维也纳郊区的避暑胜地海利根施塔特去过与世隔绝的隐居生活,越来越使他感到不安、痛苦、凄凉、折磨、恐怖。于是,他在1802年10月留下一封信,要弟弟在他死后才拆开,这就是有名的《海利根施塔特遗嘱》(Heiligenstadt Testament)。“6年来,我得了不治之症。庸医误人,年年都希望病好起来,结果受骗了。最后,不得不背上一个永世的病魔”;“我像一个被废黜的人独自生活。无法与人交际。每当走近人们,就会涌起一阵燥热和恐惧。害怕别人发现我的病痛。最近6个月便是如此过来的,住在乡下。……你说有多丢人:人家听到牧童在唱歌,而我什么也听不见。这样的遭遇都快把我逼疯了,宁愿一死了之”。然而,艺术将他从死亡的边沿拉了回来,“啊,在我把我应该创作的都创作出来之前,似乎不可能离开这个世界”。就这样,他又投入了《第二交响曲》的创作。

这就是他生平的第二个时期,而音乐史家在评述他的创作工作时一般都称 1792 ~ 1802 年为他的创作的第一阶段。

3. 维也纳中期(1803—1814)

早在 1798 年,贝多芬结识了法国驻奥地利大使和偕他同来维也纳的小提琴家兼作曲家,并从他们那里听到了法国大革命的一些情况,以及当时法国社会和艺术方面的种种变革,不胜向往。在法国大使建议下,他从 1802 年就着手创作《第三交响曲》。当 1804 年完成后,虽然由于拿破仑称帝而使贝多芬心中的偶像破灭而引起作曲家的失望和愤怒,但他并不因此而沮丧消沉,“我将和命运对抗。……我要扼住命运的咽喉”。从此,开创了贝多芬创作的“英雄时期”。他的大部分作品都在这十来年中产生。一首又一首,一年又一年,从《第三交响曲》到《第四交响曲》、《第五交响曲》、《第六交响曲》,直至《第八交响曲》,再加上钢琴、小提琴作品、歌剧和序曲……英勇斗争的思想成为了总的思想主题,谱写了英雄生活的各个方面,照亮了生活斗争的光明道路。

4. 维也纳晚期(1815—1827)

这一时期的欧洲政治,进入了梅特涅统治最反动的阶段,从 1813 ~ 1816 年,贝多芬的创作几乎中断。在此之前的兴旺发达岁月,已经是过眼烟云。个人生活上的不幸也接二连三向他袭来。1816 年,耳朵全聋,与人谈话全靠笔录。爱情上更加失败,一直没有成家。往日的友好有的早已分手,有的已经死去,自己的健康状况也日趋恶化。“我没有一个朋友,孤零零地活在世界上。”为了争取侄儿的抚养权,连续打了 4 年官司,然而,侄儿却对他没有什么感情,越来越学坏,使他的精神生活更加蒙上阴影。但他在思想上却仍在不断追求,敏锐地觉察到社会的重重黑暗,大骂贵族:“太卑鄙了,一个一个都是无赖,都不可靠!”大骂奥地利皇帝:“像这个家伙,应首先吊死!”与此同时,却关心地阅读英国国会开会时的记录。曾经再次想起拿破仑,认为“50 年内到处都将有共和国。”直到 19 世纪 20 年代,他才真正庆幸这个遭到可耻下场的“伊加尔”(希腊神话说伊加尔用蜡把翅膀粘在身上,飞向太阳。太阳把蜡熔化了,翅膀脱掉,伊加尔也堕海身亡)。继而又从西班牙、意大利和希腊人民的革命、起义的胜利受到鼓舞。因此,他并不为个人的命运而困惑、低头,他研究民歌、研究在当时还未受重视的巴赫的作品。最后,提起笔来完成他酝酿已久的、震惊世界的《d 小调第九(合唱)交响曲》,以及另一具有深刻内涵的《庄严弥撒乐》(Missa Solemnis)。为了要表达他的强烈愿望、为了要实现他的理想效果,他不仅在《第九交响曲》中采用了前人未曾用过的三管制大型交响乐队,而且在最后乐章中又破例采用了激越高昂的重唱和合唱来演唱席勒的著名诗篇,放声高唱《欢乐颂》。罗曼·罗兰在结束《贝多芬传》时写出了引人深思的感叹:“一个不幸的人,贫穷、残废、孤独,由痛苦造成的人,世界不给他欢乐,他却创造了欢乐来给予世界!”

1827年3月26日,在贫病交加中,贝多芬与世长辞,身边没有一个亲人。但在29日,所有学校都停课致哀,两万多人为他送葬。他的墓碑上刻着奥地利一位著名诗人的题词:“当你站在他的墓前时,笼罩着你的并不是志颓气丧,而是一种崇高的感情;我们只有对他这样一个人才可以说:他完成了伟大的事业。”

贝多芬被认为是音乐史上最伟大的作曲家,被人们尊称为“乐圣”。他创作了一大批独唱、合唱、清唱剧和歌剧《菲德里奥》(Fidelio)等声乐作品;主要器乐作品有5部钢琴协奏曲、10首小提琴奏鸣曲、5首大提琴奏鸣曲、16首弦乐四重奏、管弦乐序曲《科里奥兰》(Coriolan)、《埃格蒙特》(Egmont)及《莱奥诺拉》(Leonora);更重要的是32首钢琴奏鸣曲,包括《悲怆》(Pathétique)、《月光》(Moonlight)、《热情》(Appassionata);最著名的是他的9部交响曲。他大大提高了钢琴作品的表现力和交响作品的戏剧性和哲理性。主调音乐在他的笔下得到拓展并确立了前所未有的地位。在他的奏鸣曲式多乐章作品中首创了主导主题而将各个乐章连成一体。他大胆吸取时代音调和民族音乐,善于继承传统而又大胆革新,使奏鸣曲式矛盾对置,使展开部和尾声空前扩充。他将第三乐章的小步舞曲改为谐谑曲,第四乐章改用变奏曲式。由于作品中展现出他的英雄性格和斗争精神与革命理念,特别是那种震撼人心鼓舞斗志的“通过苦难——走向欢乐;通过斗争——走向胜利”的伟大艺术形象,加上他那特有的奔放激情、幻想风格、复杂织体、丰富和声、崭新技法,扩大了交响乐队编制,再加上《第六交响曲》首次运用了“田园”(Pastoral)及各乐章的标题,《第九交响曲》破天荒地将合唱与交响乐相结合……既为古典主义音乐进行了全面总结,更为浪漫主义音乐奠定了基础、开辟了道路。因此,我们可以用一句话来概括他的艺术成就:贝多芬是集古典之大成、开浪漫之先河的最伟大的钢琴家、作曲家、改革家、思想家。不仅绝大多数音乐史和音乐教科书中都将他列为古典主义最光辉的最终顶级大师,而且长期任教于美国哥伦比亚大学的保罗·亨利·朗教授还在他的巨著《西方文明中的音乐》里特别将他单独列入“古典主义与浪漫主义的交汇”一章之中,并且,最后结论是:贝多芬是音乐界的“19世纪的领路人和导师”。

第二节 《E大调第三(英雄)交响曲》赏析

如果说贝多芬创作的第一阶段(1792—1802)所作《第一交响曲》、《第二交响曲》两首交响曲在写作技法方面基本上还处于继承和恪守海顿、莫扎特所奠定的法则和模式,1802年他曾表示过并不以此为满足。从1803年写作《E大调第三(英雄)交响曲》开始,直到1814年这10余年间,他开辟了自己的道路,冲破了旧模式,闯出了新天地。而这个被称为“创作英雄时期”的开始和个人风格的完全成熟的标志,就是他长达50分钟的《E大调第三(英雄)交响曲》。在《E大调第三(英雄)交响曲》的各个乐章中都显示出新的特点、新的结构、新的内涵。在第一乐章的快板奏鸣曲式中更显得大胆独创、冲突尖锐,而整个乐章的总长度

和内部结构各个部分的对比就是一个十分明显的突破。试看同为奏鸣曲式结构的海顿、莫扎特的两部代表作的第一乐章和贝多芬《英雄》第一乐章的结构比较列于表 9-1。

表 9-1 海顿、莫扎特和贝多芬奏鸣曲式第一乐章结构对比

奏鸣曲式第一乐章	引子	呈示部	展开部	再现部	尾声	小节总数
海顿《G 大调第 94 交响曲》	17 小节	90 小节	47	94	10	258
莫扎特《C 大调第 41 交响曲》	0 小节	120	68	120	5	313
贝多芬《E 大调第三交响曲》	2 小节	149	246	155	159	691

从《第一交响曲》到《第二交响曲》到《第三交响曲》，贝多芬的人生观、政治观、艺术观也在随着时代的影响而逐级上升。《第一交响曲》运用自己的丰富想像再现了并“盖过”了他的两位老师的特长——比海顿更幽默风趣、比莫扎特更愉悦欢乐；《第二交响曲》写出了比“老师们”更为深刻的生活感受，担当起“艺术的使命”，要同旧世界的艺术决裂，吹响了独创性的进军号；《第三交响曲》更为大胆，描绘了、反映了震惊全人类的世界性的政治大事，塑造了他个人和音乐史的重要里程碑。

1789 年爆发的法国大革命震惊了整个欧洲。接着，瞩目的焦点集中在出生于科西嘉小岛的一个小个子炮兵少尉拿破仑身上。在他所带领的士兵于 1795 年 10 月夺取了重大胜利之后，又登上了出征意大利部队的司令官的宝座。敌人望风披靡，革命无往不胜。再加上 1798 年 2 月～4 月法国驻维也纳大使的宣传，贝多芬对自由、平等、博爱的向往越来越像火一般燃烧起来，对这一场革命风暴的领袖越来越崇拜。终于使他由一位民主青年成长为革命青年，在法国大使的建议和敦促下，于 1803 年创作了这部准备题献给拿破仑的空前庞大的交响曲。正将完成时，却传来了拿破仑称帝的消息，气得贝多芬一边使尽全身气力要擦去封面上的题词，一边大骂：“谁想到这家伙也只不过是凡夫俗子而已！为了实现个人野心，不惜蹂躏民众的权利，原来他才是历史上最残酷的暴君！”

两年后，乐谱出版时，封面的意大利文标题为“Sinfonia Eroica”加上一行说明：“为纪念一位伟大的英雄而作”。因此，世人不再将它看成是专为某人而写的传记性标题作品，而是那一时代中英雄人物的理想形象，甚至是无数有名和无名的英雄人物的群体象征。还有人说可将它看成是一部相互连贯的四幕戏剧，第一幕（第一乐章）是描写伟大的英雄形象和庞大的战斗场面；第二幕是与之对比的悲剧性的葬礼；第三、第四乐章则是描写胜利的英雄气概和喜悦无比的热烈欢呼的两幕戏剧场面。贝多芬本人也认为，这是他在《第九交响曲》以前的最成功的作品。

第一乐章从火山爆发般的乐队全奏的调式主音上的两个大三和弦开始，这就是他的匠心独具的引子。“史无前例”的简短，也“史无前例”的火暴。紧接着，在高音部乐器连续同音反复构成的紧张背景烘托下，大提琴从容而又坚定地齐声弱奏出和弦分解音：

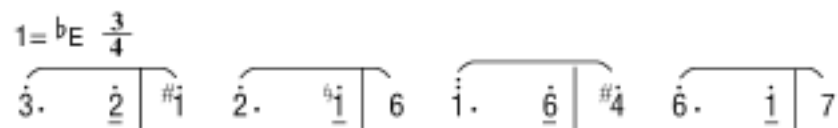
谱例 0901



这么一个近乎圆舞曲速度的朴素流畅的三拍子主题,当它逐步扩散、触及全部音域并由乐队全奏冲向高潮时,像是冲破堤防闸口的一股洪流、一浪高一浪,翻腾汹涌、强烈地冲击着人们的心弦。谁都会为这顷刻之间由第一主部主题构筑出的音响宏伟建筑而感到惊奇。

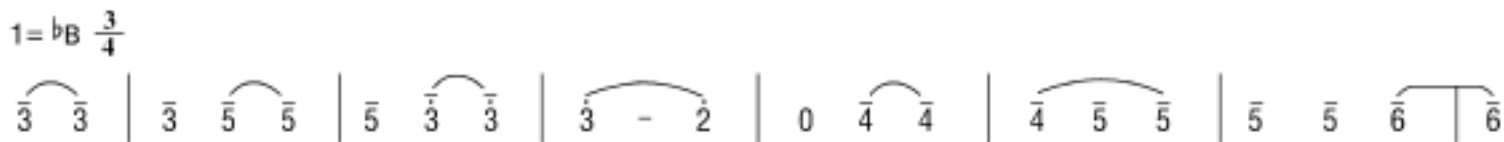
副部主题有两支旋律。一支是转入属调后与主部主题形成对比的温情平和的叙述,由木管乐器一个一个声部与小提琴依次轮番交替。

谱例 0902



第二支旋律开始时由木管家族结伴吹奏出一长串上行模进式的平稳和弦:

谱例 0903



虽然转变成抒情气氛,但第一主题所展示的英雄意志仍在不断地撞击着人们心灵。

接下来是一个“史无前例”的展开部。如前页“结构比较”列表所示,它比前人的篇幅竟扩大了约四、五倍。一般展开部都小于呈示部,它却比呈示部大三分之二。为了充分展示英雄的威力,呈示部中的主题向不同的角度、不同的调性不断地发展。罗曼·罗兰对它有一段十分形象的描绘:

“这是一幅庞大的壁画,在这里,英雄的战场扩展到宇宙的边界。而在这神话般的战斗中,被砍碎的巨人像洪水前的大蜥蜴那样重又长出肩膀;意志的主题重又投入烈火中冶炼,在铁砧上锤打,它裂成碎片,伸张着,扩展着……

不可胜数的主题在这漫无边际的原野上汇成一支大军,无限广阔地扩展开来。洪水的激流汹涌澎湃,一波未平,一波复起;在这浪花中到处涌现出悲歌之岛,犹如丛丛树尖一般。不管这伟大的铁匠如何努力熔接那对立的动机,意志还是未能获得完全的胜利……被打倒的战士想要爬起,但他再也没有气力;生命的韵律已经中断,似乎已频陨灭……我们再也听不到什么(琴弦在静寂中低沉地颤动),只有静脉的跳动……突然,命运的呼喊微弱地透出那晃动的紫色雾幔。英雄在号角(法国号)声中从死亡的深渊站起。整个乐队跃起欢迎他,因为这是生命的复活……再现部开始了,胜利将由它来完成。”

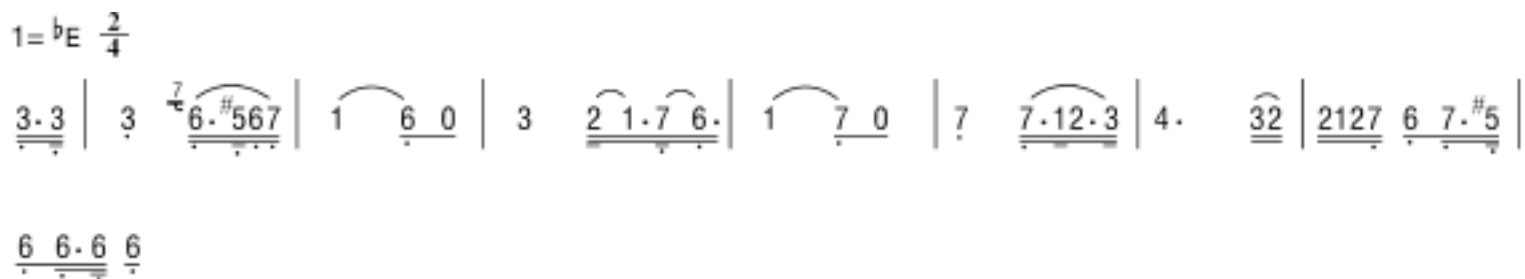
再现部是呈示部的变化再现,开始时比较缓和,最后发展成胜利和欢腾。值得注意的

是,尾声不是简单的几笔勾画,展现在人们眼前的是一个贝多芬式的尾声——有“第二个展开部”之称的 159 小节的欢庆胜利的热烈场景,既没有紧张不安,更没有任何尖锐刺耳的音响,一切都那么和谐,一切都那么美好,欢呼加狂舞,狂舞加欢呼。

第二乐章又是一场“史无前例”的处理。贝多芬自己称它为“葬礼进行曲”。罗曼·罗兰的感受是:“全人类抬着英雄的棺槨”在缓缓前行。

这是一个由三段体组成的慢板乐章。先由小提琴在低音区柔弱低沉地奏出第一主题,一个个附点音符,仿佛在推动这铅一般沉重的脚步。

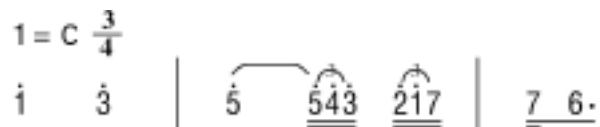
谱例 0904



人们在极力克制着自己,但仍无法忍受这内心深处的哀痛:英雄,为我们而死去的英雄……为了更深刻地宣泄出对英雄的沉痛哀悼,贝多芬又“史无前例”地特意让低音提琴“唱”出了一段深沉感人的哀歌。

乐章中段转入 C 大调,与前段形成鲜明对比的是,音乐又呈现出明朗、热烈、鼓号声、杀气腾腾的气氛——人们对英雄的怀念和赞颂。

谱例 0905

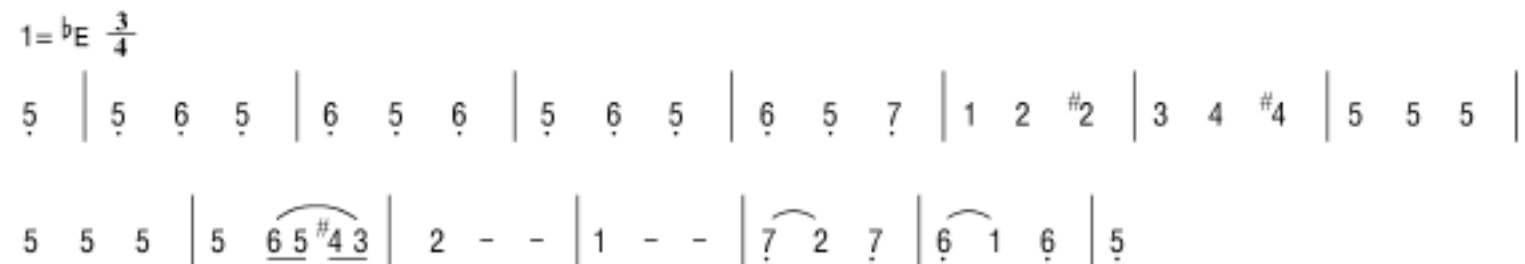


对比中段之后的第三段,不仅又回复到哀伤的气氛之中,而且,一步一步发展到更为强烈,篇幅也扩展到将近全乐章的一半。它已不是一般的挽歌,已经成为了一首庄严的史诗。直到结尾,本乐章开头的音调又隐约可闻,断断续续,仿佛人们在同英雄最后泣别。

如同众所周知的《英雄交响曲》与拿破仑的关系那样,当 1821 年拿破仑死去时,贝多芬说:我 17 年前已经为这个必将来临的悲剧写过音乐了。

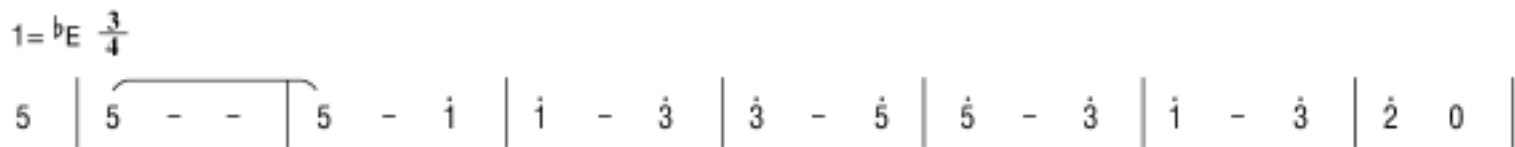
第三乐章:急速的谐谑曲。三段曲式。基本主题是:

谱例 0906



坚定、上行、充满喜悦、朝气蓬勃,像一股无法扼制的感情激流,作曲家用它来为第四乐章英雄与人民群众的胜利狂欢构成铺垫。因此,在它之后、在第三乐章中部设计了一个以三支圆号合奏为代表的号角齐鸣般的对比乐段之后,再现段就显得更为激动热烈了。

谱例 0907



第四乐章的基本主题非常明快有力:

谱例 0908



贝多芬运用了出人意料之外的手法,将它戏剧性地不断发展、发展、再发展——连续 11 次变奏,从快速强奏变成拨奏,忽而又从从容镇定变成了手舞足蹈,再变成激烈战斗,从暴风雨前夕的沉寂到暴风雨时的强劲狂猛……似乎是在这个变幻多端的调色板上积聚了各种各样的颜色和油彩,最后像火山爆发般汇成了一股最耀眼最炽热的熔岩喷射向最高点,在象征着英雄的威力所向无敌、英雄的事业万古永生的壮丽辉煌音乐中结束。

第三节 《d 小调第九(合唱)交响曲》的《欢乐颂》

贝多芬的 9 大交响曲,既是他艺术修养的精粹,更是他创作灵魂的聚焦。它们以表现革命斗争的英雄为中心,9 大交响曲是围绕这个轴心而塑造的描写英雄生活的大型史诗画卷。他从 30 岁才开始创作第一交响曲,不像他的两位老师那样高产、快速,有的经过长期酝酿,有的经过反复修改、精雕细琢。9 大交响曲的创作历程将近四分之一个世纪。《第一交响曲》似乎是青年时代的英雄,充满理想;《第二交响曲》的英雄已经胸怀大志;《E 大调第三(英雄)交响曲》体现了贝多芬心目中的英雄形象;《第四交响曲》揭示英雄的个人体验和感情世界(其动机与灵感与作曲家自己的一段爱情经历有关);《第五交响曲》进一步明确英雄斗争的意义和目的,英雄已不是个人而是和人民群众结合在一起;《第六交响曲》是写英雄与大自然(作者称它为“对农村生活的回忆”,“人的幸福和内心的安宁”);《第七交响曲》写英雄与人民同庆欢乐;《第八交响曲》又回到平凡的日常生活世界;《d 小调第九(合唱)交响曲》宣布了英雄事业的最终伟大理想目的——全人类的团结友爱。

《d 小调第九(合唱)交响曲》是贝多芬全部作品中最伟大的作品。伟大,既指写作技法上的卓越、高超、复杂,更指思想主题冲向全人类的团结、友爱、欢乐的最高意境,也包括

它的庞大的结构和篇幅,演出时间长达 70 多分钟。因此,我们只能选择重中之重,赏析其中最引人注目的《欢乐颂》。

正如《西方音乐史》(美国格劳特教授原作,40 位大学教师参与修订)所说:“前面 3 个乐章堪称规模庞大”,“最惊人之笔是在第四乐章中加用合唱与独唱”(后文两段引语亦出自该书)。

为了使尽可能多的人理解贝多芬想要在《第九交响曲》中表达的思想内容,为了使作品能获得史无前例的辉煌效果,他不仅将乐队中的铜管乐组除圆号外还增加了小号和长号,并增加了打击乐器;他还将《欢乐颂》作为歌词,将声乐演唱引进到交响曲中,反复穿插,“画龙点睛”。

贝多芬为此费尽心血。当他还在波恩时,1793 年 1 月就有人写信给席勒夫人说他将为席勒的《欢乐颂》谱曲。在贝多芬的手稿中,1798 年、1809 年、1812 年、1815 年、1818 年、1822 年都可查到它的谱稿。直到 1823 年末 1824 年初正式完成,前后历经三十一二年之久。

谱例 0909



“贝多芬选用其中的诗节时强调两个思想:欢乐使人类相亲相爱,欢乐的基础是永生的天父的大爱;这很能说明贝多芬的伦理观。在一首长乐的器乐交响曲中采用人声作为高潮,显然会不协调,贝多芬曾为此苦恼过。这一审美难题的突破决定了最后乐章的不寻常的形式:一个简单、不安而不谐和的引子;(器乐宣叙调)重温前面几个乐章的主题后摒弃它们;提出欢乐主题、被高兴地接受;乐队呈示四个诗节的主题、渐强、尾声;又是不安、不谐和的开始小节;男低音唱宣叙调‘啊!朋友,不要这种声音,让我们唱更愉快更欢乐的歌’;合唱与乐队一起呈示这个四诗节的欢乐主题,经过变化和一个长长的乐队间奏后,重复第一诗节;乐队和合唱的新主题;复杂而巨大的尾声,以崇高无比、美轮美奂的曲调高呼欢乐之火从天而降”。

正是这样,围绕《欢乐颂》合唱主题,先后用木管组的“隐现”、铜管的高奏、男中音领唱、男女四重唱、纯器乐的进行曲、热烈的复调……直到第十一变奏,上方声部唱《欢乐颂》、下方声部唱‘拥抱起来,亿万人民’,两种主题相互交织,同步展开。最后,由快板发展

为急板,在惊天动地的团结胜利凯歌中结束。

贝多芬创作《第九交响曲》期间及1824年5月7日首演时已经两耳全聋。他不仅坚持写完,而且还亲自指挥演出。据历史记载:“听众人数很多,都是些名流贵族,听完交响曲后彩声满堂。贝多芬听不见,所以没有转身谢幕,一个独唱演员拉拉贝多芬的衣袖,叫他看看那些鼓掌的手和挥舞的帽子和手帕……他这才转过身来鞠躬。”正是这样,贝多芬在他最艰苦的时刻,为人类献出了最伟大的作品。一百多年来,在战争胜利、国庆大典、颁布宪法……各种最欢乐、最隆重、最热烈的盛大庆典活动中,《欢乐颂》都给人们带来了最大的鼓舞和欢乐,永恒的欢乐。

第四节 《f小调第23(热情)钢琴奏鸣曲》赏析

这是贝多芬钢琴奏鸣曲中最富于革命性的一首,也是贝多芬自认为写得最好的一首,公称为“热情奏鸣曲”。“热情”是汉堡的一位出版商所加的标题,由于确切地说明了乐曲的本质,因而沿用至今。

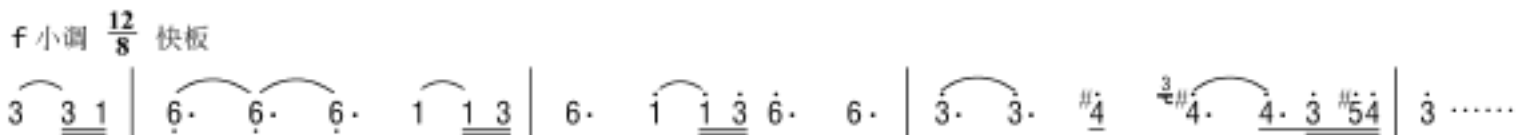
这是一首具有交响性的钢琴独奏曲。贝多芬写《f小调第23(热情)钢琴奏鸣曲》时正开始创作《c小调第五(命运)交响曲》。他的学生,著名钢琴家车尔尼问他该如何理解《f小调第23(热情)钢琴奏鸣曲》,他回答说,你去读读莎士比亚的《暴风雨》吧。

《f小调第23(热情)钢琴奏鸣曲》分为3个乐章,表达了贝多芬爱生活、爱祖国、反封建的强烈思想感情,表达了当时广大人民对自由平等的热切要求和争取解放、献身革命的火热激情和胜利信心。

第一乐章：快板、奏鸣曲式


(1) 一开始就“开门见山”两手齐奏由分解小三和弦组成的严肃沉着的主部主题：


谱例 0910



像是压迫下必将爆发的反抗,前半部低沉、坚毅,后半部惊呼似的颤音却充满了激动和渴望;

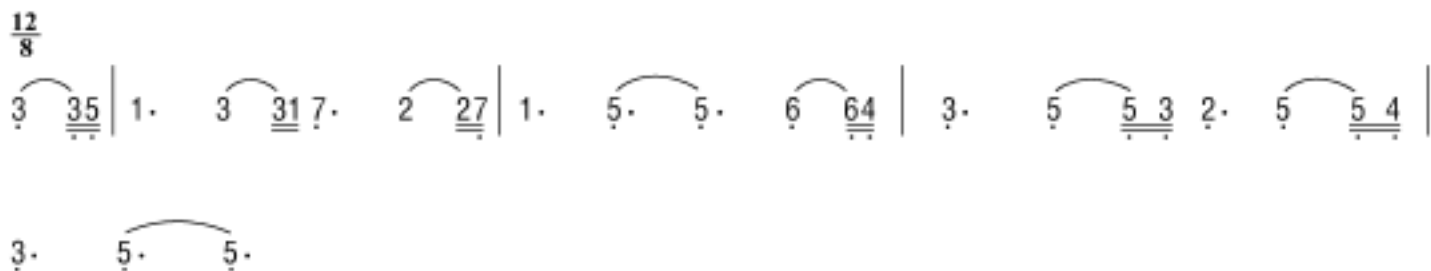
(2) 移高小二度重复这一主题,显得更有信心;

(3) 先在左手低音出现,继之以左右两手在不同音区多次交替出现的咄咄逼人的命运动机  引出强烈反抗;

(4) 在连续的  音型伴奏下的连接部;

(5) 副部主题像是充满信心的抒情歌唱:

谱例 0911



然而,低音部仍然伴之以 $\times\times\times\times$ 的严峻音型,暗示着残酷现实的存在和紧逼;

(6) 副部主题上下起伏,形成它的第二部分,使情绪更为激动;

(7) 副部主题第三部分,变得比较平静;

(8) 主部主题和副部主题展开斗争,不断压迫,不断反抗,进入展开部;

(9) 拼搏、战斗……汹涌澎湃,波澜壮阔;

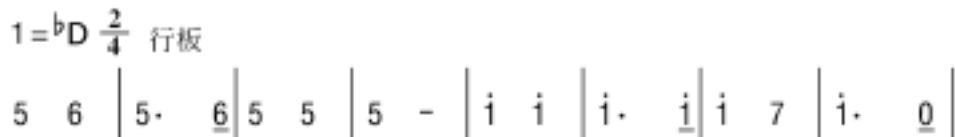
(10) 弱奏中的左手 $\times\times\times\times$ 音型伴奏下又托出主部主题,进入再现部;热情的激流不断翻腾;

(11) 结尾部分似乎战斗难解难分,胜负未卜,在逐渐远去的音响中结束,预示着正在积蓄力量迎接新的斗争。

第二乐章:行板,变奏曲式,战斗间隙的沉思

(12) 从庄严的四部合唱圣诗般的音调开始:

谱例 0912

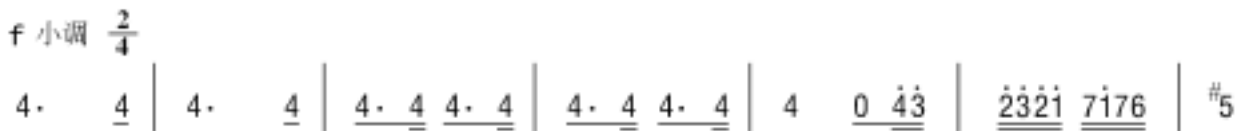


(13) 接着是三个变奏。由沉思而憧憬,进而充满活力、坚定信心。与一、三乐章的热情形形成对比。

第三乐章:快板,奏鸣曲式与前乐章紧接

号角般的引子:

谱例 0913



引出主部主题,像不可抗拒的革命洪流,一泻千里。

副部主题好似痛苦中的挣扎,顽强的反抗。连续的三度平行音调在坚定有力的节奏中进行:

谱例 0914



展开部第一主题变化出现,时起时落,似在奋力挣扎。

沉寂、喘息之后再现部描绘着一场决定性的拼搏。

结尾,激动的旋律交织成壮丽辉煌的进行曲,象征着胜利大军在继续挺进;凯歌般的终曲,迎接着最后胜利的来临。

《f 小调第 23(热情)钢琴奏鸣曲》实践了贝多芬的理想和要求:“艺术的目的就是为人类的自由和进步。”《f 小调第 23(热情)钢琴奏鸣曲》是列宁十分喜爱的乐曲之一:“我不知道是否有比‘热情’更好的东西,我愿每天都听一听。这是奇妙而非凡的音乐。我总带着也许是幼稚的夸耀在想:人们能创造出怎样的奇迹啊!”

第五节 《c 小调第五(命运)交响曲》赏析(备用教材)

这是恩格斯最喜爱的作品,他在给妹妹的信中说:“假如你没有听到过这部壮丽的作品,那你可以说等于一生中没有听过什么好的音乐”。

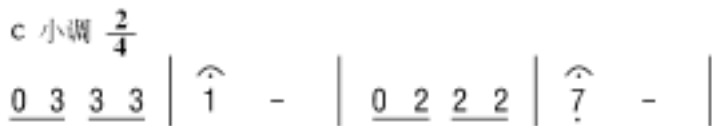
这是作者经过五年努力、于 1807 年完成的名作。它不仅体现了贝多芬一生与命运顽强斗争的精神,更体现了法国资产阶级革命时期欧洲人民争自由谋幸福的胜利信心和胜利后的无比欢腾,充分地反映了它的时代,而它的思想、它的意义,却远远超越了它的时代。它所歌颂的“通过斗争,获得胜利”的主题形象,正如同这部作品一样,随着岁月的增延,越来越为革命人民、全世界人民所理解。

《c 小调第五(命运)交响曲》共分 4 个乐章。

第一乐章:快板,奏鸣曲式

(1) 开门见山,象征“命运”的第一主题:

谱例 0915

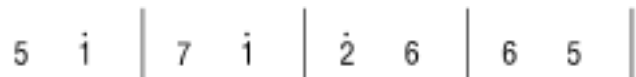


这个由“三短一长”构成的“命运主题”贯串于全曲之中。各个声部在不同高度上的模

仿,仿佛是呼应和回声,象征着黑暗势力笼罩大地。

(2) 圆号引出小提琴奏出歌唱般的抒情风格的第二主题。

谱例 0916



亲切、开朗,像是人们向往光明幸福的心情的倾诉,似乎蕴含着一股雄厚的潜力;后来发展成与“命运”相抗衡并最后战胜命运的“英雄”主题。

(3) 伴随着它的,仍然是那冷酷森严的“命运”;第一主题重现后呈示部结束。

(4) 第一主题强有力的再次重现,双方展开了激烈的战斗,展开部里,“英雄”与“命运”殊死拼搏。

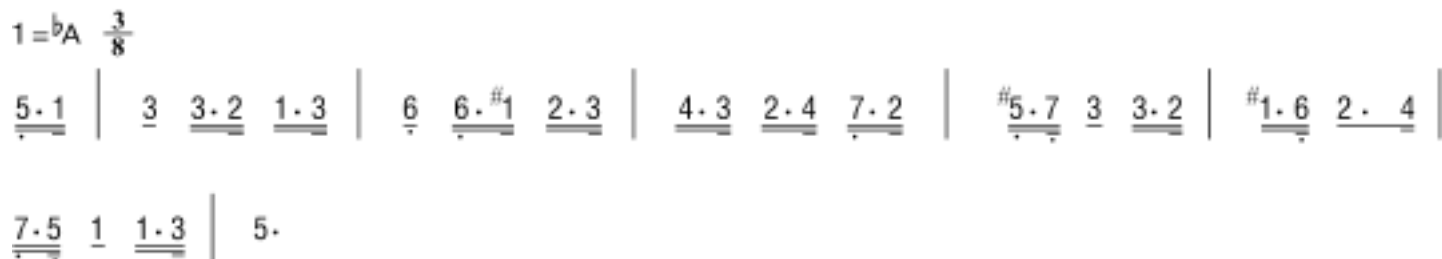
(5) 再现部按典型的主部主题 连接过渡 副部主题 结束部分,循序渐进;然而,“命运”仍然居于支配地位。

(6) 第一乐章的尾声,体现了这位大师对交响音乐的重要改革之一的典型范例——扩大成了第2个展开部:主部主题 副部主题 汇合而成的新的素材,戏剧性地展开,对位声部的衬垫……虽然“命运”仍然那么貌似强大,但“英雄”色调越来越明亮。

第二乐章: 战斗后的沉思

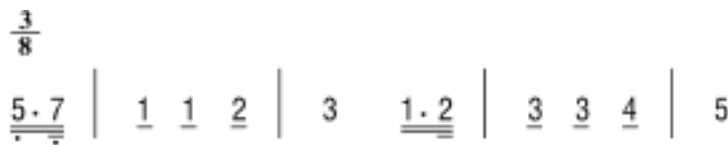
由包含两个主题的复变奏曲式构成。由中提琴和大提琴奏出沉思的第一主题(A):

谱例 0917



第二主题(B)带有当时法国革命歌曲特色:具有坚毅英勇气质,象征着人民群众在革命道路上的奋勇前进。

谱例 0918



对同一作品可以有不同的理解。本文根据钱仁康教授等专家们的见解,而指挥家李德伦和作曲家朱践耳等另有不同的看法和文章发表。

两个主题的变奏交织出坚定豪迈的进行曲,沉思主题逐渐转向动力性的音调,说明经过思索后战斗者更加认清了自己的道路,信心百倍。

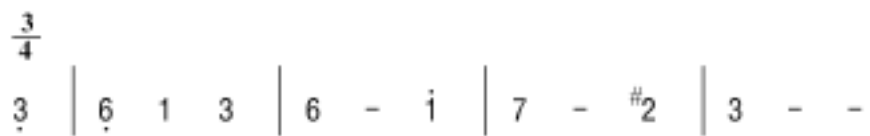
两主题变奏结构关系:

A B... A₁ B₁ ... A₂ A₃ A₄ 间奏 B₂ ... A₅ A₆

第三乐章:快板、复三部曲式所组成的谐谑曲

它所表现的不是一般的诙谐情绪,而是正反两面的矛盾冲突。第一部分里的两个对比主题,一个由大提琴和低音提琴奏出:

谱例 0919



饱含着紧张的动力。紧接着在小提琴上出现的是显得有点犹豫怯懦音调;使这个主题带有双重性性格;

另一主题是三短一长的“命运”音型像幽灵般地由法国号吹出:

谱例 0920



接着,它张牙舞爪,越来越威胁狰狞;在又一次搏斗中,第一主题犹豫怯懦的音调逐渐消失,越来越坚强了;

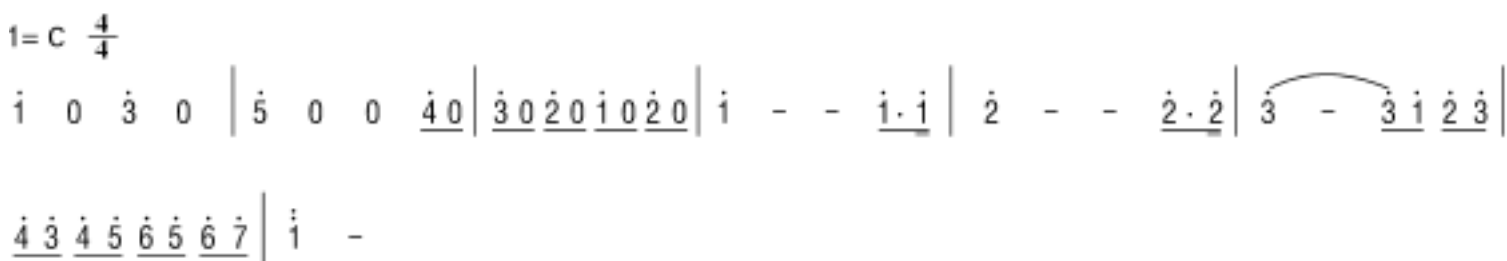
中间部分先由弦乐低音区奏出刚劲的舞曲般的音调,接着,在中高音区模仿发展,形成热烈的群舞场面,这是群众对“命运”的蔑视;

再现部分“命运”似乎仍想卷土重来,然而,大势已去,辉煌的进行曲说明人民群众的成长壮大(直接进入第四乐章)。

第四乐章:快板——急板、奏鸣曲式

声势壮阔、气派宏伟;由整个乐队强奏出胜利音调:

谱例 0921



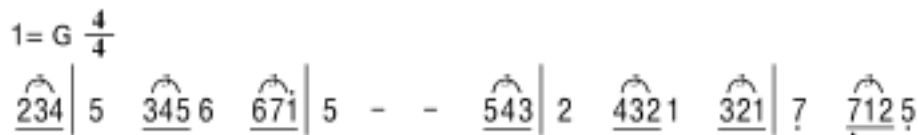
圆号和木管奏出威严的号角声:

谱例 0922



它与胜利音调相互补充,构成描绘凯旋行列的第一主题;第二主题则是小提琴奏出的欢庆胜利的节日舞曲:

谱例 0923



展开部中,凯旋进行曲与舞曲汇合的高潮中,有气无力的“命运”音型似乎还想负隅顽抗,但终于无法挡住前进的历史车轮;

再现部基本重复呈示部音乐之后,结尾部——“贝多芬式的结尾部”又展现了宽阔的篇幅,将以前显示的多种素材“总结”,速度逐渐加快,直到最后形成急板。乐队一而再、再而三地全力猛奏主和弦,天才的大师似乎要竭尽全力振臂欢呼:听吧,胜利凯歌多么辉煌壮丽!自由、光明、人民获得了彻底胜利!

贝多芬巧妙地把简单的三短一长音型加以反复变化,不仅给它带来了无比的生命力,而且神奇般地用它将四个乐章串成一体,首创出交响曲的连章形式。再用调式的变化使各个乐章间获得辩证性的统一和戏剧性的对比——第一乐章是阴暗的小调,第二乐章是明朗的大调,第三乐章除了欢笑的中部都返回小调,第四乐章一开始就以C大调成串大三和弦将前乐章中小调阴暗色彩一扫而光。宏大的奏鸣曲式中,直到结尾部,两个C大调的主题与一个G大调的主题还在对置,并显示出色彩对比。与此同时,在交响乐队中第一次大胆引进的短笛、长号和低音大号,为管弦乐音响的色彩和浓度写出空前的辉煌。

贝多芬用新的思想,新的手法为新的时代谱写了新的篇章,为海顿和莫扎特所创建的交响乐带来了新的高峰,把欧洲音乐引向了朝气蓬勃的、生动活泼的浪漫主义新纪元。贝多芬与命运拼搏、不断斗争、致力改革、敢于创新的精神所谱就的伟大艺术作品不正是我们21世纪建设者所迫切需要的宝贵精神食粮吗?

浪漫主义：幻想王国 激情海洋

——浪漫主义时期交响音乐(上)

第一节 浪漫主义音乐概述

19 世纪 20 年代,为西方音乐浪漫主义时期拉开了序幕。

如果把古典时期欧洲音乐的辉煌成就比作理性王国的话,那么,浪漫时期就好比是感情激流汹涌澎湃的无边海洋。

浪漫(Romantic)是与古典(Classic)相对而言的。从字义上讲,是“幻想的”、“传奇式”的意思,音译为罗曼蒂克,与热情、风流、离奇的遭遇、生动的虚构紧紧关联,发展而成文学艺术上的流派和创作方法——浪漫派、浪漫主义。各种艺术特别是文学,从 18 世纪末叶逐渐由古典主义向浪漫主义过渡,至 19 世纪初,两种创作方法在欧洲展开了更为激烈的斗争。1830 年,法国作家雨果的戏剧《欧那尼》的上演被认为是浪漫主义取得决定性的胜利的标志。音乐也受到这种潮流的影响,特别是法国资产阶级革命失败后,封建君主复辟;1830 年 7 月和 1848 年 2 月两次革命虽曾给欧洲社会带来光明和希望,但随着革命的失败,黑暗重又笼罩大地。青年音乐家们既不满现实,又找不到出路,彷徨苦闷,也和文学家一样,“试图用美丽的理想去代替那不足的现实”(席勒语),或以神话传说为题材,或以现实苦闷为出发点,抒发内心的感受或超现实的幻想,因而原来受理性限制的某些结构和形式已不能适应,创造出很多新的体裁和形式(如无言歌、夜曲、叙事曲、交响诗等)。

浪漫时期音乐家主要代表人物是(按出生年月序):

韦伯(C. M. V. Weber, 德国, 1786—1826)

舒伯特(F. Schubert, 奥地利, 1797—1828)

柏辽兹(H. Berlioz, 法国, 1803—1869)

门德尔松(F. Mendelssohn, 德国, 1809—1847)

肖邦(F. F. Chopin, 波兰, 1810—1849)

舒曼(R. Schumann, 德国, 1810—1856)

李斯特(F. Liszt, 匈牙利, 1811—1886)

威尔第(G. Verdi, 意大利, 1813—1901)

瓦格纳(R. Wagner, 德国, 1813—1883)

约翰·施特劳斯(J. Strauss, 奥地利, 1825—1899)

勃拉姆斯(J. Brahms, 德国, 1833—1897)

圣-桑斯(C. Saint-Saens, 法国, 1835—1921)

比才(G. Bizet, 法国, 1838—1875)

浪漫主义音乐主要特征是: 感情奔放, 充满幻想, 好用历史的、外国的、神话色彩的、民间传说的题材, 常和个人自传性的表白相结合。有的借题抒怀, 写的是海市蜃楼; 有的愤世嫉俗, 谱的是空中楼阁。大致可分为三种类型:

- (1) 强调想像、强调抒情, 着重于内心世界的刻画;
- (2) 由于不满现实, 强调“回到中世纪”、“回到古代”;
- (3) 企图逃避现实, 强调“回到自然”, 描绘“世外桃源”。

不少作品致力于美的追求, 给人以美的享受, 且在和声、配器方面大胆革新。更为后世推崇的是有些浪漫主义音乐作品中的社会性、民族性甚至上升为强烈的爱国主义思想感情(特别是后期归入“民族主义”中的作品)。

由于这一时期中涌现出“歌曲之王”、“钢琴之王”、“圆舞曲之王”和至今仍为全世界上座率最高的歌剧等优秀作品, 可说是群星璀璨、成果辉煌。

第二节 舒伯特的歌曲创作与《b小调第八(未完成)交响曲》

韦伯和舒伯特被称为“浪漫先驱”, 因为歌剧和歌曲首先是浪漫音乐蓬勃发展的中心。韦伯于1821年所写的歌剧《魔弹射手》被誉为德国第一部浪漫主义歌剧, 甚至有人将这部作品的诞生看作浪漫主义音乐时期开始的标志。而另一位早期浪漫主义大师舒伯特呢, 音乐评论家们认为, 他的歌曲虽属浪漫主义手法, 他的前几部交响曲仍属古典主义风格。因此, 我们先介绍舒伯特。

舒伯特(Franz Schubert, 1797—1828)出生于维也纳一个穷苦小学校长家庭, 幼年在父兄指导下学习音乐, 1808年入帝国小教堂唱诗班, 14岁为这个唱诗班乐队创作了他的第一交响曲后, 因变声而离开唱诗班, 16岁起就在父亲的学校里教书, 后来又当过家庭教师。18岁为歌德的名诗《纺车旁的葛莱卿》、《野玫瑰》、《魔王》谱曲(这三首歌曲至今仍脍

炙人口)。为了维持生活,舒伯特终生贫困,有时连五线谱纸也没有,作曲后连个试奏的钢琴也没有。生活的重担,精神的折磨,使他年仅 31 岁就夭折了。然而,他在音乐史上却留下了“歌曲之王”的称号。他选用了 18 世纪中叶以来著名诗人的作品为歌词,为歌德的诗篇谱曲 72 首,为席勒诗谱曲 47 首,还有海涅、米勒等人的诗篇。短短的一生中共创作合唱曲一百多首,歌曲 567 首(其中 1815 年就写了 144 首;如将同一歌词多次谱曲的计算在内则达 600 多首),还有 14 部歌剧、9 部交响曲等,共达近千件作品(有人编有编年主题目录计 998 首)。

在他的歌曲中,有他独创的手法。旋律朴素,富于诗意,蕴含着浓郁的乡土气息。套曲《美丽的磨坊姑娘》中的第一首《流浪之歌》和他的《摇篮曲》、《菩提树》等歌已成为世界性的民谣;他将歌曲的伴奏提高到一个新的境界,形成了旋律所未能形成的画面,例如《纺织姑娘》在伴奏中描摹纺车的音响,《菩提树》用音型来再现微风中的沙沙树叶声等等,都获得了十分巧妙的效果。更为可贵的是,虽然他毕生坎坷、贫穷潦倒,尽管是《冬日的旅行》那样的题材引出了作者本身遭遇而形成的伤感,但在大多数作品中都流露出音乐家对生活的热爱、对未来的憧憬,形式多样,感情真挚,内容丰富,风格鲜明,把歌曲艺术推上了一个前所未有的新高度。舒伯特本人从未获得过美满爱情,但却在他最有名的作品《小夜曲》中,把爱情的幸福甜蜜留给了世人。李斯特尊他为“前所未有的最富诗意的音乐家。”

舒伯特的 9 部交响曲中,前几部在风格上与海顿、莫扎特、贝多芬的颇为相似,因而被认为是古典主义风格作品;而《b 小调第八交响曲》与《C 大调第九交响曲》则独具一格,将他歌曲创作中的特色巧妙地在器乐作品中充分发挥,如奥地利民间音调的运用,特别是抒情性与戏剧性相结合的手法,奠定了浪漫主义交响音乐的基础。

最为后人瞩目的是《第八交响曲》,只有两个乐章,打破了交响曲应有 4 个乐章的惯例,因而被称为《未完成交响曲》。因为正式上演时作者已去世 30 余年,无法了解作者当时的设想,但实际上无论音乐思维、结构层次都已相当完善。因而有人风趣地评价说:“让我们还是感谢舒伯特没有完成它吧,米罗那座无臂的维纳斯像,也许比有臂的更有价值。”

贝多芬对舒伯特评价很高,他临死前在病床上看到舒伯特的作品时不胜惊叹地说道:“在这个人身上闪耀着神奇的火花!”舒伯特对贝多芬十分敬重,是参加贝多芬葬礼时高举火炬走在队伍最前面的引路者之一。舒伯特死后,亲友们按照他临终前的嘱托,将他安葬在贝多芬墓的近旁,墓碑上刻着:“死亡把丰富的宝藏,把更美丽的希望埋葬在这里了。”

让我们来欣赏舒伯特的一首小巧玲珑的叙事歌曲《鳟鱼》。

第一部分,叙述了小鳟鱼的可爱和作者对它的同情和关心。

在演唱的同时,甚至还在未唱之前的钢琴伴奏声中,一直在用音乐描绘着小鳟鱼在小河中嬉游的活泼可爱的形象。

第二部分,作曲家介绍了那时刻都在危害着小鳟鱼的“浑水摸鱼”的钓鱼人,并在音乐

声中表达了作曲家的鄙视和憎恶。在当时的反动统治下,舒伯特(词、曲作者)凭借这种巧妙的隐喻,既抒发了他对自由的向往与赞扬,也对社会黑暗进行了揭露和鞭笞。

谱例 1001



舒伯特并不就此罢休,他还以歌曲为基础,于 1819 年创作了一部室内乐——钢琴五重奏《鱒鱼》(D667),将歌曲中活泼可爱的形象发挥得淋漓尽致。由小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、钢琴五件乐器演奏。全曲共分五个乐章。最受欢迎的是第四乐章,是一首最有名的变奏曲。共分 7 个段落。第一段基本为歌曲原形。第二段是第一变奏,钢琴奏主题,弦乐演奏着歌曲中钢琴伴奏般的琶音为之衬托,清脆悦耳。第三段是第二变奏,中提琴奏主旋律,大提琴奏相同节奏的副旋律,钢琴和小提琴上下翻腾,更渲染了活泼流畅的气氛。第四段是第三变奏,由大提琴和低音提琴奏主旋律。第五段是第四变奏,转 d 小调,忧伤哀痛,预示着小鱒鱼的命运吉少凶多,令人担心。第六段是第五变奏,转到降 B 大调,由大提琴奏主旋律,经过小调、大调多次游动,后半部分转入降 D 大调,钢琴衬之以短促的伴奏音型,似乎是人们对小鱒鱼的不幸的忧虑和同情。第七段上升为 D 大调,加上速度转为小快板,使人有豁然开朗之感。人们熟悉的第一段显示的主题再现,让听众更亲切鲜明地理解了作曲者的人生信念:灾难痛苦算不了什么,自由幸福必将降临。

舒伯特的《b 小调第八(未完成)交响曲》是他 25 岁(1822 年)时送给一个爱乐协会的一部作品。但当时对方并未演奏,这是一部实际已完成却被称为“未完成”的交响乐。直到 1865 年,即作者病逝后 37 年,一位乐队指挥为了筹划演出节目才偶然从舒伯特的一位兄弟的乱纸堆中发现。演出后引起轰动。但一般交响曲都有 4 个乐章,它只有两个乐章,而诞生在它 6 年后的《第九交响曲》却仍为 4 个乐章。当发现《第八交响曲》时,还看到一小段小步舞曲,很可能是它的第三乐章,作者没写完就搁笔了。由此看来,作者是认为有两个乐章就够了,想要写的都写了。1928 年纪念舒伯特逝世 100 周年,好心人想为它“续完”两个乐章,最后,公认为“画蛇添足”。百年争论才不了了之。

第一乐章:奏鸣曲式,充满了悲剧色彩的压抑和忧伤

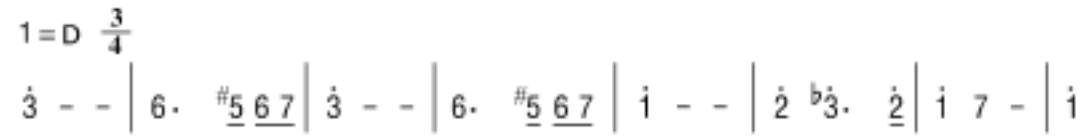
简短的引子,大提琴和低音提琴在低音区的贯串全曲的呻吟。

谱例 1002



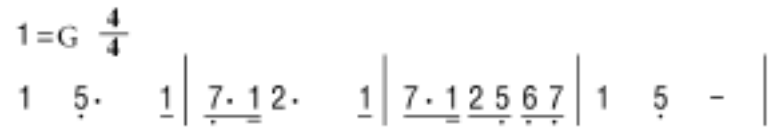
呈示部第一主题,在弦乐组碎弓似的高音与低音拨弦背景中,双簧管吹出这如歌式的悲叹与哭泣。

谱例 1003



对比性的第二主题,大调的明朗色彩,和声的纯净谐和,再加上活跃的切分伴奏,托出这“在严寒的冬天里,我却做着春天的梦”——甜美温馨、暖人心脾的民歌式的旋律。

谱例 1004



像是肥皂泡般的破灭,更像是戏剧般的悬念,想不到它竟戛然中止,更想不到乐队又涌出一股音流……

展开部里,引子主题又刮起一股阴风……

再现,与呈示部略有变化。但绝望、忧伤仍然占统治地位。尾声中引子主题似在为第一乐章总结。

第二乐章：慢板,转入 E 大调,省略展开部的奏鸣曲式

作曲家笔锋突转：“想歌唱痛苦的时候,痛苦又转变为爱。”音乐在温暖着人们,似乎是一首宁静、动听的田园诗。

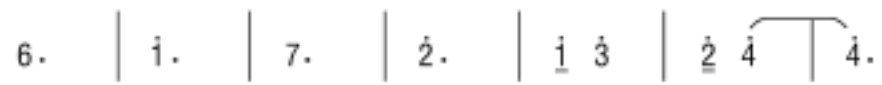
两个主题都十分迷人。第一主题,宽广、明亮,在弦乐低音的衬垫下,小提琴的歌声像是云缝中透射出的光束：

谱例 1005



第二主题像女中音那么甜美,但也掩不住那内心的忧伤：

谱例 1006



通过美妙的移调手法而带来色彩的变化,加上音区的转换,音色的更迭,主题的交替,音乐以各种不同的手法从各种不同的角度来倾吐着作曲家的内心感受,有深深的叹息,有淡淡的哀愁,也有阵阵春风,缕缕暖意,更有不尽的憧憬和无边的冥想。既描绘着此时此刻受苦受难的作曲家承受的时代压力和生活煎熬,更呼唤着未来光明的希冀与追求。

这真是一部呕心沥血的结晶,我们在第九章中曾提及到的美国著名音乐学家、保罗·亨利·朗教授在《19世纪西方音乐文化史》中曾高度赞誉:“如果放在贝多芬的交响乐后面,是毫不逊色的。”

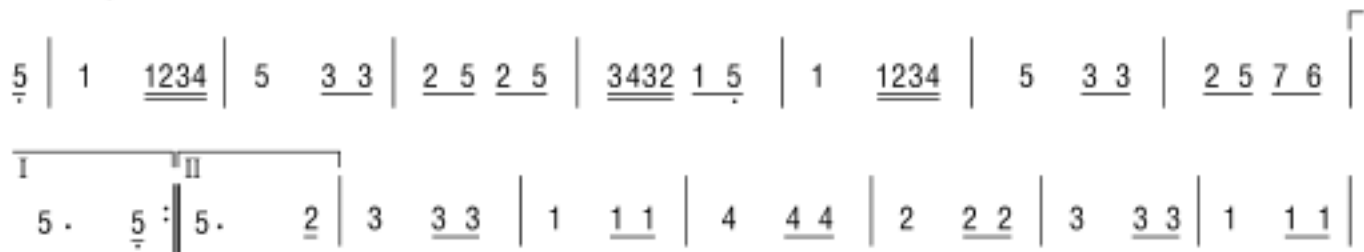
第三节 韦伯歌剧《魔弹射手》选曲

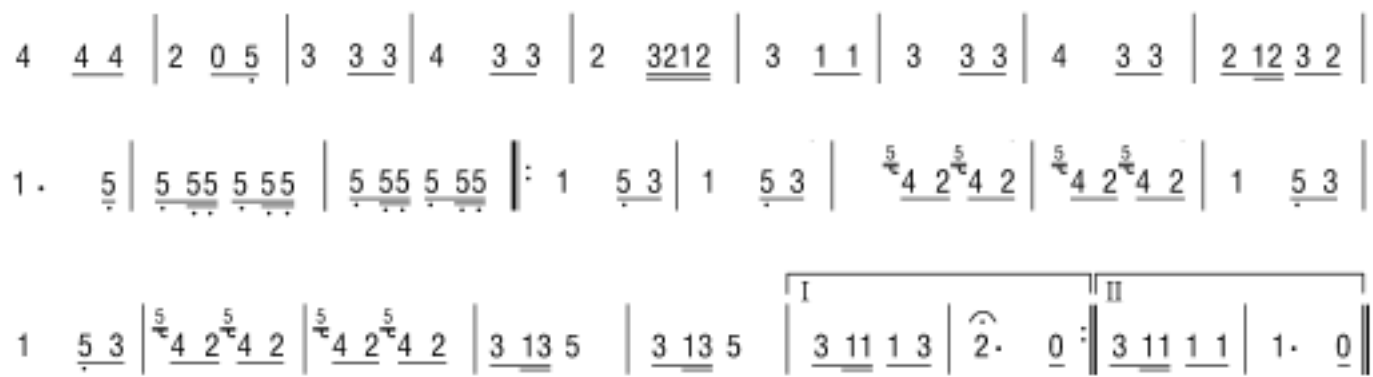
意大利曾是欧洲歌剧的中心。但是,韦伯(Carl Maria Von Weber, 1786—1826)的歌剧音乐,却压倒了当时的意大利歌剧,使德国歌剧得到空前的发展。特别是他的三幕歌剧《魔弹射手》,即使他的前辈贝多芬十分欣赏,更为晚后的音乐界至为推崇。韦伯的父亲在剧团工作,对体弱多病的儿子无力照顾,韦伯一生贫病交加,最后,为了去伦敦演出他的新歌剧,因肺结核加上劳累过度,病死他乡。死后18年,他的崇拜者、德国又一著名音乐家才将韦伯的遗体运回德国。

《魔弹射手》(曾译为《自由射手》)取材于欧洲民间传说《黑猎人》的离奇故事:射手马可斯必须在波希米亚王子主持的射击比赛中获得全胜,才能和他心爱的姑娘结婚。山林官乘机诈骗。比赛时马可斯连射六枪都命中目标,王子命令他再向飞来的一只白鸽射击,同来“观战”的他的情人大叫不要开枪,因为白鸽就是她的化身;但是,马可斯的子弹已经射出,姑娘应声倒下,子弹被她准备结婚用的花环挡住,调转方向,打死了欺骗射手的山林官。音乐在富于浪漫色彩的气氛中结束——真善美获得了最后胜利。此剧于1821年在柏林首演后,不久即在全德国走红,引起巨大轰动。剧中成功地运用民间音调描绘山林景色和刻画人物心理,在射击比赛时的一段众猎人为他助威的合唱至今仍为人们热烈欢迎,常以合唱形式或器乐合奏《猎人进行曲》演出。

谱例 1007

1=D $\frac{2}{4}$





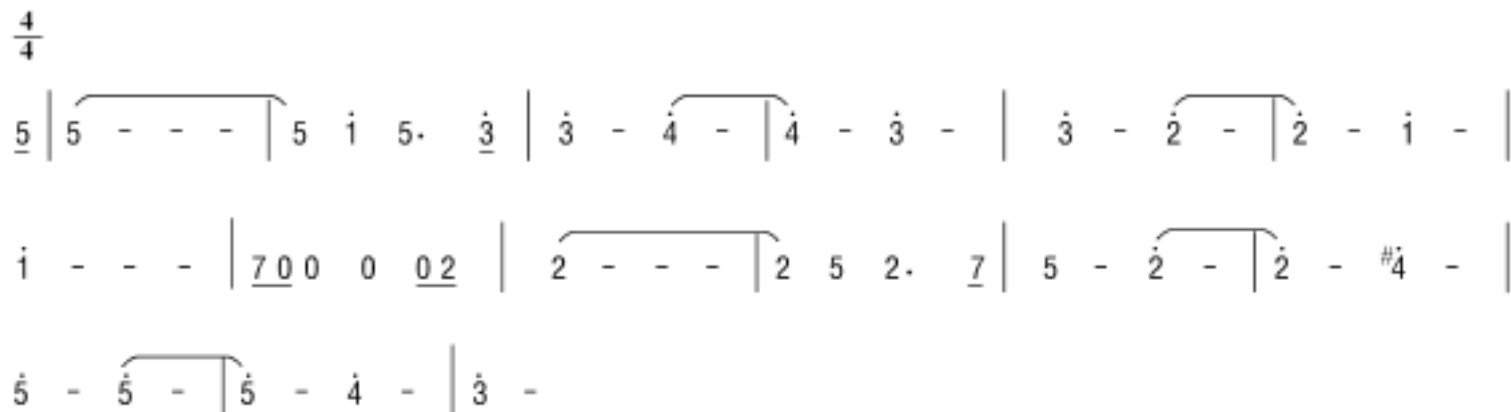
韦伯 20 岁(1807 年)任职于一位公爵的宫廷乐队时曾写过两首交响曲。但他更为著名的作品是钢琴曲《邀舞》,既是一首精心设计的回旋曲,又是一首描绘盛大舞会的音乐图画。被拉威尔(M . Ravel, 法国,1875—1937)改编为管弦乐曲后,至今仍常在音乐会上演奏(包括 2003 年维也纳新年音乐会)。

第四节 柏辽兹及其《幻想交响曲》

柏辽兹(H . Berlioz, 法国,1803—1809)出生于法国南部一个小镇的医生家里,幼年喜欢音乐和文学,但家庭却希望他继承父业。他虽然进了医学院,最后还是选择了音乐。因此,家庭和他断绝了关系,开始了自己的艰苦生涯。他在青年时期热衷于当时的革命运动,写过《希腊革命》大合唱,自己还在巴黎街头高唱《马赛曲》,后来还将它改编为大型乐曲。1830 年在巴黎音乐学院学习时以他的第一部作品获得罗马大奖,并于同年完成了他最重要的作品《幻想交响曲》。这部约 50 分钟的作品实际上就是他用音乐写成的自传,描写他与一位英国女演员的恋爱经历(1832 年底,这位女演员再次来巴黎演出时为《幻想交响曲》所动,翌年与柏辽兹结婚,但几年后即告破裂)。它有一个副标题:《艺术家生活片断》,作者自己的说明是:“一个神经衰弱而富于强烈想像力的青年音乐家由于失恋,在绝望的痛苦中服鸦片自杀,但因麻醉剂量不足,未能致死,使他沉入昏睡,在睡梦中出现了最奇异的幻想,当时他的感觉、感情和记忆在他的病态的脑子里变成了音乐的形象和乐思。他所爱的女性本身对于他也变成了一个曲调,它就好像是一个‘固定乐思’一样,他到处碰到它,到处听见它”。

音乐一开始就响起了这个“固定乐思”

谱例 1008



第一乐章：梦幻、热情

由忧郁、空虚的开头进入到火一样的爱情。

第二乐章：舞会

情人的主题与优美华丽的圆舞曲穿插辉映,描绘着主人公在舞会上与情人的相遇。在这一乐章中,有两个对比的音乐形象。一个是描绘那热闹而又典雅的舞会场面的圆舞曲:

谱例 1009



另一个是在乐章中段结尾前由单簧管演奏的舞蹈化了的“固定乐思”。正如作曲家自己所说:“在华丽的晚宴与喧闹的舞会中,他又找到了他的恋人”。

第三乐章：田野景色

有景有情,相互对立而又情景交融,被认为是柏辽兹最富于诗意的音乐风景画:“乡村夏夜,音乐像是两个一唱一答地吹奏着牧歌的牧人……林叶的微响,和风的轻吹,周围的景色,不久之前在他心中所滋生的希望的闪光,给他带来喜悦的色彩。但是,不祥的预感重又折磨着他——假使她欺骗了他呢……牧人又吹起了朴素的调子,而另一个牧人却不响应了。日落……远方的雷鸣……孤独……沉寂……”

乐章的基本主题由长笛和小提琴奏出,优美如歌,恬静平和:

谱例 1010



“但是,恋人的形象重又出现”,这失恋的青年音乐家被“不祥的预感”所折磨。管弦暴

发出狂烈的交响。不谐和和弦,半音阶……越来越陷进痛苦、焦虑、丧失理智。

音乐渐渐平静,一位牧人又吹起了……远方雷鸣……重归寂静。

第四乐章：浪漫、异想天开

“在梦幻中,他杀死了自己的恋人而被判死刑,押赴刑场……”。阴森、喧嚣的音响中推出一段“刑场进行曲”,最后,仍然忘不了“固定乐思”。这情人主题刚出现就被一个强烈和弦砍断,因为,杀人犯已被处决,无法再“单相思”。

于是乎,他进入了阴曹地府……

第五乐章：妖魔夜宴的梦

阴风瑟瑟,群魔乱舞。尽管是这种场合,仍未忘记那“固定乐思”,真是“浪漫”之极!

配器的色彩,心理的描绘,细腻的笔调,丰富的变化,充分体现了浪漫手法的特征。一位美国音乐家认为,浪漫主义“不是投入英雄的斗争,而是渴望爱情的沉溺。它把自己和大自然联在一起,爬进大自然最隐秘的禁区……”正好是这部音乐的写照。

《幻想交响曲》被不少人认为是“浪漫”的典型。一是由于它的情节、形象都是作曲者有感而发,凭空臆造,离奇、大胆;二是因为柏辽兹为了表达个人的体验和主观想像,在和声、配器、作曲技法上敢于革新,设计出了不少别出心裁的音乐;更为突出的是:他竟敢把千百年来天主教安魂曲中奉为经典楷模的庄严主题一再用来作为妖魔鬼怪的音乐,充分体现了他对宗教的讥讽、蔑视和对反动统治的叛逆精神。

柏辽兹一生不仅创作了一批交响音乐作品,而且戏剧音乐作品也不少,他还是一位音乐评论家。他将配器经验的理论加以总结,写出了在当时甚至今天都很受重视的《配器法》,还写过不少音乐评论。他的交响乐既直接继承了贝多芬的传统,又力图摆脱套曲形式影响,致力于以音乐语言来表达文学形象,使交响作品很像是用音乐写成的小说,而且还亲自加上生动的、大段的标题,对标题音乐的发展很有影响。音乐评论家们对他的艺术成就看法不一。他是早期浪漫主义音乐中一个很有影响的人物。

有位音乐史家称《幻想交响曲》是“没有歌词的音乐戏剧”,“它的配器是最为独到的”。日本音乐家管野浩和认为:“柏辽兹的《幻想交响曲》不仅是他个人的代表作,更是音乐史上重要的作品……而且,对李斯特、瓦格纳都很有影响,是浪漫主义的先锋导火线。”

为了纪念柏辽兹诞辰200周年,法国政府将2003年定为“柏辽兹年”,举办了19天的柏辽兹艺术节,邀请了10个最著名的交响乐团上演了他的《幻想交响曲》和《罗密欧与朱丽叶》等代表作,还组织了专题学术研讨会。英国、美国、荷兰、德国、奥地利、比利时和澳大利亚等国都举办了演出和纪念活动。

第十一章

为生活添光彩 为人民献爱心

——浪漫主义时期交响音乐(中)

第一节 李斯特及其《第二匈牙利狂想曲》

李斯特(Franz Liszt, 1811—1886)出生在匈牙利埃斯特哈齐公爵领地多波扬村。他的父亲在这位公爵家里当管家,这位业余乐师精心辅导儿子。李斯特9岁举行钢琴独奏音乐会,轰动一时,被看作神童。贵族们自动资助他继续学习音乐,并于1821年去维也纳深造。在维也纳,他既跟贝多芬的学生、著名钢琴家、音乐教育家车尔尼(Carl Czerny 1797—1857年)学钢琴,又跟贝多芬的老师学作曲。贝多芬听过他的演奏会后,对他非常赏识。随后,他去巴黎、伦敦等地巡回演出,引起轰动,与肖邦一起被誉为“钢琴之王”。

1823~1835年,他在巴黎生活了一段时间,曾想报考巴黎音乐院,因系外籍学生而被拒之门外。他并不因此而灰心丧气,仍然继续刻苦学习,并和一些进步的文学、艺术家交往,深受共和主义新思潮的影响。当1834年里昂纺织工人起义时,他们创作钢琴曲《里昂》,且用里昂工人口号作标题:“不能在劳动中生活,则在斗争中死去。”

1839年回到匈牙利,在祖国各地演出后,随即进入他“游历的岁月”的高峰,遍游法国、英国、瑞士、德国、意大利、俄罗斯等国,除演奏外,还创作了一批钢琴曲和钢琴改编曲。

1848~1861年,李斯特定居魏玛,任歌剧院指挥。除歌剧外,并组织、指挥交响音乐会,不仅演出前辈名作,且大力宣传介绍柏辽兹、瓦格纳等新人新曲,团结许多音乐家,形成了以他为核心的“魏玛乐派”,至1861年建立“全德音乐协会”,使魏玛成为德国音乐中心之一。他自己的一些名作,如《浮士德交响曲》、《但丁交响曲》、12首交响诗、15首匈牙利狂想曲、两集标题套曲《游历的岁月》都是在这一时期写出的。

1861年后,因歌剧演出争议,迁居罗马,改写清唱剧。1865年进修道院,从事天主教

另一说法是交响诗13首。至于李斯特所作匈牙利狂想曲总数,有说19首,有说20首。

神职,有天主教作曲家之称。从1869年至1886年逝世前,为创作、演出和教学工作仍奔走于罗马、布达佩斯和魏玛之间。1875年创建布达佩斯音乐学院,亲任院长、教授。1886年因肺病逝世于拜罗伊特。

李斯特一生中写有乐曲一千余首(最后5年的作品仍不断求新,特别是和声创新)。并有关于肖邦的夜曲、瓦格纳(他的女婿)的歌剧和吉卜赛音乐的专门论著,培养了约500名学生(有些成为了当时有名的音乐家)。

李斯特的交响音乐作品中,最有特色的是他所首创的交响诗。艺术形象丰富多彩,或根据古代神话(如《普罗米修斯》),或出自历史文学名著(如《塔索》、《奥捷帕》、《哈姆雷特》)与美术作品等反映祖国题材的作品(如《匈牙利》、《哀悼英雄》)。至今仍常演出。

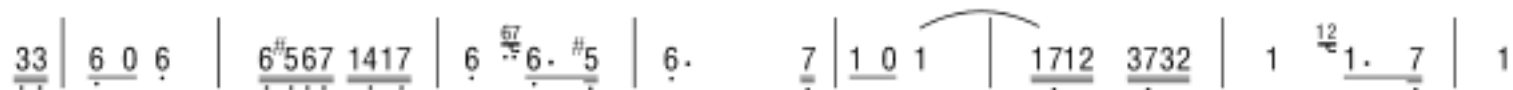
狂想曲和随想曲(Caprice)一样,都是由小型即兴乐曲发展而成的,并以民歌主题素材加工整理,具有浓郁的民族风格和丰富的思想蕴含,前者比较奔放,后者比较抒情。最著名的狂想曲要数李斯特的《匈牙利狂想曲》第二号(Hungarian Rhapsody No.2)。原为1847年所写钢琴曲,跌宕起伏,富于交响性。被作曲家、指挥家改编成交响乐曲后,更是脍炙人口。

《升c小调匈牙利第二狂想曲》充分体现了李斯特关心祖国、热爱祖国的思想感情,采用匈牙利吉卜赛音调写成。吉卜赛民族生性豪放,能歌善舞,最初聚居于印度北部,从公元10世纪至今近千年来一直流浪世界各地。虽然耕种放牧经营无所不能,但却饱受异族歧视欺凌。他们的歌舞正是这种生活的写照,既有蓬勃欢乐的情绪,也有沉痛压抑的气氛。

这首乐曲的引子部分徐缓深沉,节奏自由,仿佛是一个吟游老人在开始自弹自唱着这段宣叙调,为后续的画面拉开序幕。

随即,引出了典型匈牙利吉卜赛音调特征的“拉苏”(Lassau,意为“缓慢”)主题:

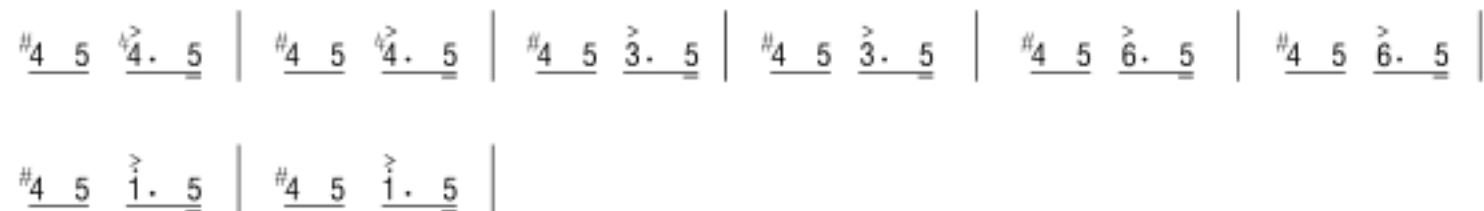
谱例 1101



逐步转入轻快舞曲后,不断出现的倚音,似乎在模仿着民间乐器的演奏特色。然而,这一大段音乐带给人们的仍然和引子一样,主要是凝重、沉思的气氛和倔强的性格,富于诗意。

第二大段音乐在自弱而强的音响中开始,清脆的铃鼓声中,那富于匈牙利吉卜赛特征的舞曲主题开始了:

谱例 1102



这是民间舞蹈“恰尔达什”的另一组成部分“弗里斯”(Friss,意为“新鲜”),既有“反强弱”的特殊节奏(重音在第二拍),而每小节第一拍又都是同音反复,第二拍则变化多端,描绘出粗犷热烈、激动欢腾的民间舞蹈场面。

后续音乐运用了更多的民间素材,不断地反复、变奏……

谱例 1103



突然,从热烈快速中渐渐安静下来,仿佛欢歌狂舞的人们已兴尽而去。最后,又用急速的八度变化重现舞曲主题音调,为全曲画上一个完整、圆满的句号。

第二节 肖邦的钢琴作品与协奏曲

肖邦(Frederic Francois Chopin, 1810—1849)的父亲是从法国来到波兰的进步青年,在一贵族家任家庭教师时,与善唱波兰民歌的女管家结婚而生下了小肖邦。因此,有人风趣地说,肖邦从父亲那儿继承了进步思想,从母亲那里继承了波兰音乐。十几岁就成了轰动华沙的小钢琴家和作曲家,但真正使他名垂青史的,不仅是他前半生的演奏中和作品中的美妙旋律,更重要的,是他后半生旅居外国时所表现的高度爱国主义思想和由此而产生的震撼人们心灵的音乐。因此,有人说:“论家族,他是华沙人;论心灵,他是波兰人;论天才,他是世界公民。”

1829年在华沙音乐学院毕业后,为了去巴黎深造,肖邦于1830年11月离开华沙,朋友们送给他一个银质大酒杯做纪念,杯中装满了波兰泥土。1831年到达巴黎以后,他和这只杯子一直在一起,经常看看杯中的家乡泥土,怀念祖国。当他还在华沙至巴黎途中时,听到波兰爆发的争取独立的革命遭到镇压,当时就写下了激动人心的《革命练习曲》等三首钢琴曲以表达他内心深处对祖国前途的关切。1831年波兰的华沙起义,曾经一度取得胜利,但因波兰贵族的出卖,俄国军队镇压了起义并占领了波兰。在国外的波兰人可算“俄国籍”。可是,肖邦情愿当一名无国籍的流亡者而不要俄国国籍。当肖邦在巴黎成名之后,俄国驻法国大使想以“俄皇陛下首席钢琴家”的职位拉拢他,并说这是由于肖邦未参加1830年华沙起义的缘故,肖邦不仅断然拒绝,并且说:“虽然我那时太年轻,没有参加起义,但我的心是和革命者在一起的。”

他在巴黎定居后,经常和一些进步的文艺家接触,如法国作家雨果、巴尔扎克和女作家乔治·桑、法国作曲家柏辽兹、德国诗人海涅和匈牙利钢琴家李斯特等,而最使他高兴的是和诗人密茨凯维支等波兰同胞在一起。他说:“无论他们当中哪一个人来,我都弹琴给他们听,有时始终连一句话也不说。我的音乐不止一次引起他们流泪,这眼泪难道不是对民族艺术家最高的报酬吗?”我们能否回到祖国呢?……这是一些坚强的脑袋,这些脑

袋再经过几次流亡侨居的生活也不会失去理智和力量”。“可怕的事情是不能避免了,但到最后,波兰将是一个强盛、美好的波兰。”他到英国旅行演出时,还专为救济流亡的波兰同胞举行募捐义演。

流亡毕竟只是流亡,他所接触的同胞也只是身居异域的波兰贵族,生活圈子也只限于文艺沙龙式的小天地。在伦敦的一段生活虽然比较优裕,但他已感到空虚,对祖国的期望成为泡影。和法国女作家乔治·桑同居9年后竟以破裂告终。苦闷、孤独、肺结核,39岁就结束了一生。他临终前的惟一嘱托是希望亲人将他的心脏运回波兰。他从华沙带来的银杯中的祖国泥土被撒进他的墓穴,使他能“长眠于波兰故土之中”。他的心脏也被运回华沙,安放在一个大教堂里。

如果说20岁以前在华沙那一段时间是他的学习成长时期(也写过一些作品),20岁定居巴黎以后标志着他艺术上的成熟,而1838~1845年则是他创作最旺盛的7年。作品由抒情小品升华为具有戏剧性冲突、结构更复杂、思想感情和音乐形象也更为深刻丰富、更具有独创性的较大型作品,特别是由他所首创的钢琴叙事曲。

肖邦的第一首作品是波兰舞曲,最后一首也是富有波兰特色的玛祖卡舞曲。他的作品,与祖国、人民息息相关。但他并不是直接采用民间旋律,主要是结合波兰民间音乐的风格和特点,进行独特精心的创造和加工。在他的作品中,除19首歌曲外,其余几乎全是钢琴曲。

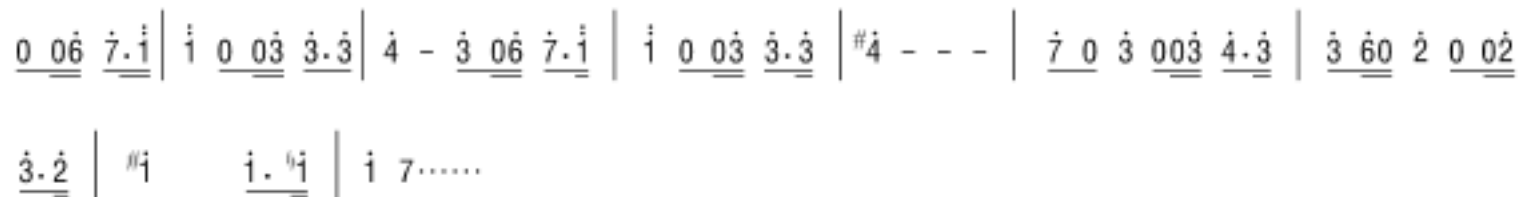
肖邦的钢琴舞曲都写得十分出色。圆舞曲以流畅华丽而驰名,“华丽大圆舞曲”更被改编为管弦乐曲。波兰舞曲和玛祖卡舞曲都具有浓厚的生活气息和波兰的音调特征。肖邦说:“我的钢琴只熟悉玛祖卡”。他的玛祖卡舞曲既在内容上增添了新的色彩,形式上也更加艺术化。他在世时共出版了11集玛祖卡舞曲共41首,死后出版了8首,还出版过几首未编号的。如将未出版的合计在内共创作了60首。

肖邦的作品和演奏细腻深沉、十分感人,因而被称为“钢琴诗人”;由于他的强烈的爱国主义思想而被尊为爱国主义钢琴家。音乐评论家舒曼将他比喻为“炮口对准沙皇的、隐藏在花丛中的一尊大炮”。

《c小调(革命)练习曲》(又名《华沙的陷落》)是肖邦最有名的作品之一。练习曲本来只是一种纯技巧性的东西,但这一首与众不同,是1831年9月,当肖邦在前往巴黎途中听到华沙起义失败的消息时所写的激动悲愤的几首作品中的一首。“我的钢琴在痛哭流涕。上帝啊,请掀翻这大地,毁灭这世界吧!”这段日记就是他当时痛楚心情的写照。

在一小段由16分音符组成的从高音向低音快速进行、类似引子的音乐之后,立即爆发出右手高音部分以八度弹奏的主题,一连串的附点节奏似乎是在呼号、呐喊,旋律刚劲昂扬而富于英雄气概。

谱例 1104



左手低音部分似乎只是一般的琶音练习,但连续的 16 分音符快速进行,加之以暴风骤雨般的大幅度的起伏,却象征着心潮汹涌,象征着群情沸腾。高音部激越的号召般的音调,低音部翻腾拼搏式的形象,交织出肖邦悲愤的心情。阴沉忧郁的尾声,表达了爱国者对祖国前途的忧虑,而斩钉截铁的终止,却又预示着必胜的信心。短短的一首练习曲,描绘着复杂而深刻的感情变化,由悲痛而振奋,由彷徨而坚强,洋溢着艺术家的满腔激情,闪耀着爱国者的胜利希望。

由于作品的深刻内涵,后人都将这首练习曲称为《“革命”练习曲》。

波洛涅兹(Polonaise)是波兰独有的一种慢速庄重的三拍子舞曲(典型伴奏音型为 $\underline{\underline{\underline{\times}}}\times\times \times\times \times\times$),俗称波兰舞曲。从民间传入宫廷,16 世纪后半叶时,成为波兰大典盛会中常用的进行曲。18 世纪盛行全欧。

法国作曲家圣-桑(1835—1921)认为,“肖邦的音乐永远是一幅图画”。肖邦不仅将波兰舞曲推进世界艺术宫殿,更因之而描绘出一幅幅民情风俗的“音画”,塑造了波兰骑士、波兰人民的英雄风姿,并借此寄托了作者对祖国的崇敬和讴歌。李斯特在高度评价肖邦的波洛涅兹时说,“你好像看见果敢奋起反对人的命运中所遭遇的一切不平和反对蛮横的人们那坚强有力的步伐”;《肖邦的创作》一书的作者索洛甫磋夫则认为,“在肖邦波洛涅兹中非常清楚地表现出肖邦的浪漫主义意向的进步性”。

《降 A 大调波洛涅兹》是一首充满战斗力量,且被认为是肖邦所有波洛涅兹中最刚毅豪迈、气势最宏伟的作品,被称为《英雄波洛涅兹》。它作于 1842 年。作者从波兰民族历史上的英雄人物中汲取力量,将对民族英雄光辉业绩的缅怀,以及由此而激发起来的民族自豪感,用自己的音乐体现出来。气魄浩然,像一尊顶天立地、威震八方的塑像。

全曲为复三部曲式。在庄严、肃穆、充满激愤情绪、音量逐渐增强的引子前导下,推出刚劲有力的主题:

谱例 1105



充满信心与自豪的音调,果断、刚强的节奏,明亮、坚定的大调式和声,交织出英雄士兵不屈不挠的威严形象。随着主题的展开,形象不断深化,越发显得激奋、昂扬。

乐曲进入庞大的中间部后,低声部连续快速 16 分音符 8 度双音的马蹄声般的固定音型,与高音部军号般的音调相互烘托渲染,交织成一幅战马奔驰、刀光剑影的古代战场厮杀

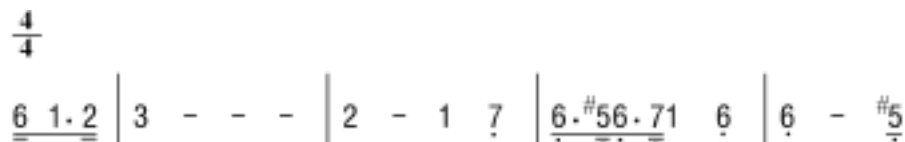
杀的情景。这是个最有名的、音响造型性鲜明、演奏技巧性艰难的乐段。乐曲在再现部(“省略再现”)、尾声(特别是那八个震撼人心和弦)辉煌、炽热、铿锵、才华横溢的高潮中结束。音乐史家高度评价为“壮丽、完美,是肖邦作品的一个顶峰。”

《小调第二钢琴协奏曲》(op. 21)是肖邦仅有的两部交响音乐作品中最受欢迎的作品。虽然它比“第一”编号在后,但却完成在先。1830年3月,20岁的作曲家兼钢琴家本人在华沙首次演出。这是他自己所说的“幸福时日”中的花朵,是写给声乐系女同学康斯坦茜亚的一首情诗——“我很伤感,因为我已经有了我的理想,或许这也使我不幸。半年以来,我不曾和她交谈,可是我忠实地听命于我这初恋之情,并在夜梦中见到她的情影。我的协奏曲的柔板乐章是对于爱情的忆念……”说的就是这首协奏曲的第二乐章。

第一乐章

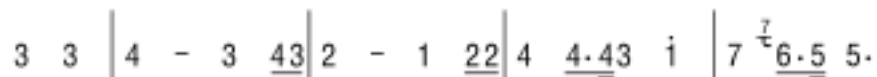
背景的交代或“主角”出台之前的铺垫。它由乐队呈示出的第一主题具有凝思幻想的韵味,装饰和发挥则留给了钢琴:

谱例 1106



第二主题是由双簧管和小提琴先后奏出的优美、动听、既明亮、但仍然保持宁静的抒情音调:

谱例 1107



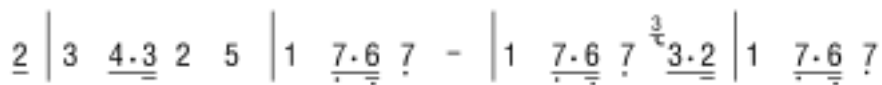
两主题虽不构成鲜明对比,但也相映成趣。展开部以第一主题为主,钢琴与乐队交织得十分清秀精巧。再现部则压缩了第一主题,使第二主题的抒情气氛得到进一步发挥。

第二乐章

这个乐章被李斯特认为是“最完美的典范”。肖邦在这里总是“想着她”,甚至有人将它比作“康斯坦茜亚的音乐画像”。

弦乐与木管刚刚开始轻声对话,立即被独奏钢琴从低音区冲向高音区、化作响亮的八度音的质朴而又炽热的滚滚音流所淹没:

谱例 1108



虽然,它又像幻影一般隐伏了,但到展开部,它不害羞了,在飞舞的琴键上酣畅淋漓地倾泻着作曲家压抑了近一年的爱慕之情和诉不尽的相思之苦。到再现部,钢琴依然在诉说着爱情主题,被感动的大管亲切地与它对话,这才结束了钢琴的“单相思”。

这“小夜曲”刚要在弦乐与木管中告一段落时,钢琴在低音区突然强奏,继之以一连串向上爬升的三连音。似乎是作曲家仍在不断地喃喃自语:“康斯坦茜亚,呵,美丽,美丽……”留在我们脑子里的就是这首不满 100 小节的、驰名世界的爱情诗。

第三乐章

一开始即由钢琴奏出一段快速的圆舞曲主题,尽管作曲家要求自己“淳朴但极优雅”,但到第二主题,立刻就变成了无法抑制的,越来越明显的玛祖卡舞曲。人们这样议论着玛祖卡舞曲:“顷刻之间,民间舞手便围了一大圈,成双结伴分两路跳将起来,大圈圈散成了许多小圈圈,每一对都单独旋舞,像太阳裂为无数个小行星在空中滚动……”在玛祖卡舞曲所特有的三拍子三连音节奏音型的音流中,在热烈欢腾的高潮中结束了这部协奏曲。

为什么由“秘密”的爱情独白发展到“公开”的狂欢结束?也许是肖邦高兴得想要告诉众人,“与民同乐”,也许是他想要大家来为他的热烈爱情祝福庆贺……

第三节 勃拉姆斯及其《学院节日庆典序曲》

作家简介 欧洲有不少历史悠久的大学和音乐学院,但许多音乐家都没有文凭。贝多芬只在波恩大学旁听过几个月,莱比锡音乐学院的创办人门德尔松,虽然家财万贯,慷慨办学,自己却没有文凭。勃拉姆斯等人,什么大学也未读过。

勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833—1897)和贝多芬一样都出生于音乐世家,都很贫困,但他家却比较和谐幸福。演奏低音提琴的父亲是他的音乐启蒙老师,母亲也精心教诲,希望他成为又一个音乐神童。为了减轻家庭负担,勃拉姆斯 13 岁就当家庭教师、下酒店餐厅去弹伴奏,还创作了不少沙龙音乐作品。15 岁就成了一位自食其力的小音乐家,并与来到他家乡汉堡的一些思想进步的艺术家的广交朋友,李斯特和舒曼夫妇等音乐家都是他的至交。舒曼还曾在一篇文章中推崇这位“出类拔萃的人物”,来日必将在交响乐坛“展示出精神世界的更神奇的奥妙”。果然,1860 年,他就写出了一批具有德国民间音乐特色而又乐观、倔强的“狂飙”式的作品。他到过德国许多城市旅行演出,19 世纪 60 年代来到奥地利,悉心研究奥地利民歌并写作了 90 余首改编曲。最后,在维也纳定居,直到 1897 年逝世。作有 200 余首歌曲、不少钢琴小品,最主要的是四部交响曲。他还有一部很有名、很有特色的《学院节日庆典序曲》(Academic Festival Overture),顾名思义,它与我们的校园生活有关。这就是本节将要赏析的主要内容。

作品赏析 1879年,这位已是国际知名但却没有读过大学的“人到中年”的音乐家,荣获德国布拉斯劳大学所授予的名誉哲学博士称号时,欣喜激动之余,提起笔来,写下这首既表达了他个人兴奋心情,又充分体现了当时的时代特征的序曲。

这是一首奏鸣曲式序曲。兴奋、欢悦的引子拉开序幕后,呈示部由小号蓬勃庄严地吹奏出在德国民主革命运动中起过积极作用的大学生歌曲《我们建造了高楼大厦》构成的第一主题。

谱例 1109



第二主题是由引子变化而成的“庆典”音乐,活泼、热烈,与第一主题形成对比。

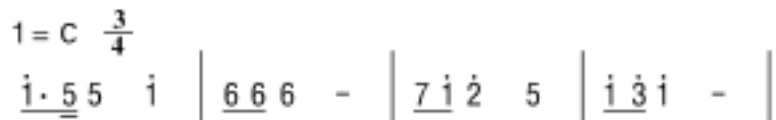
接着呈现的第二首学生歌曲《大地之父》,既像沉思,又像歌唱,似乎是大学生们在倾吐着内心深处对祖国的热爱;再次构成对比的是第三首学生歌曲《新生之歌》,活泼、轻快、无忧无虑、风趣盎然。

谱例 1110



展开部中,这几个主题既有交叉,又有交融,凝聚成节日的欢乐音流;再现部更是一步一步推向高潮;尾声中加进了另一首学生歌曲《让我们欢乐吧》,既有管乐的轰鸣主体,也有弦乐的起伏助阵。

谱例 1111



“摆脱忧患,送走困苦,驱除恶魔,扫清暴虐”(末句歌词)辉煌的凯歌般的结尾,既寄托了作曲家对高等学府的憧憬祝福,也在为当时抗议复辟倒退的奥地利梅特涅政权、争民主、求解放的风起云涌的学生运动擂鼓助威、呼唤胜利。

第四节 约翰·施特劳斯的管弦乐曲 《蓝色多瑙河圆舞曲》赏析(备用教材)

约翰·施特劳斯(Johann Strauss, 1825—1899), 人称小施特劳斯, 因为他父亲也叫这个名字。为区分起见, 称他父亲为老施特劳斯。老施特劳斯幼年生活很艰苦, 当过学徒工, 15岁后靠拉小提琴卖艺维生, 后来组织了一个小乐队, 并由开始时的四人逐渐发展到几年后成为拥有28人的著名乐队, 不仅在他们本国奥地利首都维也纳等地演出, 还到国外旅行演出。

小约翰·施特劳斯生活这样的环境下, 耳濡目染, 从小就显露出他的音乐天才, 7岁就能作曲。但是, 老约翰·施特劳斯不愿儿子也走自己这条老路——江湖卖艺、毕生奔波, 不许儿子学音乐。幸亏做母亲的偷偷地请他们乐队的提琴师来教提琴、教作曲, 小约翰·施特劳斯的音乐天才才得以充分发挥。

19岁, 他也组织了一个乐队, 他又拉小提琴, 又指挥, 又兼作曲。当他们第一次在一个第一流的舞蹈场所演奏他自己写的一首圆舞曲时, 听众一再要求“再来一遍”, 一连演奏了19遍, 一鸣惊人。后来, 他这个乐队兼并了他父亲的乐队, 到欧美的几个大城市演出都受到热烈欢迎, 他本人也因此而被任命为奥地利宫廷的乐队长。

圆舞曲(Waltz, 音译作“华尔兹”)原是奥地利山区的一种三拍子民间舞曲, 经过不断加工, 发展成为在音乐会上经常演奏的一种旋律优美节奏鲜明的具有特殊风格的音乐体裁。由于约翰·施特劳斯父子等人冲破世俗成见, 大胆地将它引进城市, 精心写作并精心演出, 圆舞曲不仅在奥地利, 而且在法国、俄国、英国和美国各地风行, 且取代封建时代刻板拘谨的宫廷舞乐而成了具有划时代意义的、19世纪欧洲市民音乐生活中的一种新兴体裁。老约翰·施特劳斯一生写过280首音乐作品, 其中150首是圆舞曲, 使他被称为“圆舞曲之父”; 而小约翰·施特劳斯479首作品中竟有168首是圆舞曲, 不仅在数量上而且在质量上都超过了父亲而被尊为“圆舞曲之王”。更可贵的是, 当1848年革命风暴来临时, 他也穿上国民自卫军的制服, 加入革命行列, 与人民同呼吸、共命运, 并写了一些进行曲来鼓舞士气。《蓝色多瑙河圆舞曲》更为人民热爱, 家喻户晓, 被称为“奥地利第二国歌”。他和广大群众血肉相连, 深受人民拥戴。1894年维也纳市民为他任奥地利宫廷乐长50周年举行了一个星期的庆祝会。1899年, 他逝世时有几万人参加葬礼。

多瑙河起源于欧洲中部德国的多瑙镇, 流经奥地利、匈牙利、罗马尼亚、保加利亚、俄罗斯等国, 全长2800公里, 是欧洲第二大河。两岸风光秀丽, 有不少讴歌它的美丽故事和

普乐史家对父子二人作品的统计数各有不同; 本节资料引自罗传开编著《圆舞曲之王》和他在《西洋百首名曲详解》中的评介(人民音乐出版社1985版617页)。

诗歌。奥地利这个国家多次与邻国发生战争,且曾三次惨败而被列强瓜分。1866年,奥地利在普奥战争中一败涂地,在普鲁士军队的压迫下,奥地利全国都陷于一种极为沉闷压抑的颓丧气氛之中。为了改变维也纳市民的精神状态,让人民抬起头来,振奋精神,有一个合唱队的指挥建议约翰·施特劳斯写一首好歌来鼓舞人心。约翰·施特劳斯接受了这个建议,并根据他曾经读过的一首关于多瑙河的诗的美丽意境,约请当时一位诗人写了一首歌词。1867年他为它写了一首男声合唱,名为《美丽的蓝色多瑙河旁圆舞曲》。半年后,又由他自己改写为管弦乐曲,深受群众欢迎,很快流传各地。1872年被邀至美国波士顿城演出时,乐队共1087人,合唱队有两万人,观众多达10万。这就是震惊全维也纳、全奥地利,震惊欧洲、美洲以至今天仍深为我国人民所喜爱的管弦乐曲《蓝色多瑙河》。

《蓝色多瑙河》有一段序奏(引子),有人认为,它是描绘多瑙河的黎明景色:小提琴碎弓轻微徐缓的背景,仿佛朦胧晓雾中的潺潺流水,轻轻荡漾;托出自远而近的圆号主题音调,辽阔开朗,引人遐想;木管组简短和谐的呼应,似乎是远处的回响;大提琴重复圆号音调并逐步发展渐渐响亮高昂,似乎东方发白;随之而来的明亮的旋律,象征着旭日冉冉升起;进而喷薄四射、光照大地,给多瑙河两岸带来了光明和温暖;人们情不自禁地聚集在河岸上,满怀希望和欢欣,迎接“多瑙河的黎明”。

接着,第一圆舞曲在原来序奏里的几个音符所组成的主题音调之后,连续不断的向上跳进的旋律,仿佛在诉说着多瑙河畔人民在迎接黎明、迎接春天时的内心的愉快和欢畅。正如合唱曲歌词所描绘:“春天来了,大地在欢笑,蜜蜂嗡嗡叫,风吹动树梢,啊,多么美妙!”

谱例 1112

pp

(A) 1 3 5 | 5 - - | 5 - - | 5 0 1 | 1 3 5 | 5 - - | 5 - - | 5

0 7 | 7 2 6 | 6 - - | 6 - - | 6 0 7 | 7 2 6 | 6 - - | 6 - - | 5 0 1 |

1 3 5 | i - - | i - - | i 0 1 | 1 3 5 | i - - | i - - | i 0 2 | 2 4 6 |

6 - - | 6 #4 5 | 3 - - | 3 i 3 | 3 - 2 | 6 - 5 | 1 0 0 |

(B) 0 i 7 | 7 6 6 | 0 6 #5 | #5 6 6 | 0 2 2 | 3 - 2 | 0 2 2 | 6 - 5 |

0 i 7 | 7 6 6 | 0 6 7 | 2 i i | 0 #4 6 | 6 - 5 | #4 - 3 | 3 0 2 | i

f

ff

然后,是第二圆舞曲。ABA 结构。第三圆舞曲,在舞蹈性的 A 段后,继之以歌唱性的 B 段。经过一个短小过渡后进入第四圆舞曲的 A 段,委婉抒情,优美如歌。B 段又进入了舞蹈性对比乐段,而且显得比较热烈。继之以 10 小节的长经过句,进入第五圆舞曲 A 段: B 段又是热烈欢快的气氛。乐曲的最后是由前述几个圆舞曲中的部分精彩乐句综合组成的、逐步进入高潮的尾声,热烈、辉煌。

《蓝色多瑙河》曲式结构归纳如下。

序奏——徐徐奏出的音乐,描绘着多瑙河的黎明景色;接以活跃的旋律,为进入后续圆舞曲做好准备;

第一圆舞曲——富于对比的单二部曲式:

: AA' : B :

A 段 蓬勃明朗,是全曲最精彩的音乐主题;

B 段 轻松欢快,高音区上出现一顿一顿的舞蹈节奏,清脆悦耳。

第二圆舞曲——对比性素材构成的单二部曲式:

: A : BA

A 段 抑扬交错的短节奏,充满活力;

B 段 娴雅委婉的长节奏,似乎是响起了抒情性的歌唱。

第三圆舞曲——单二部曲式:

: A : B :

A 段 连绵不断的三度和弦音,典雅端庄;

B 段 成串的八分音符快速节奏,再现了旋转不停的舞蹈场面。

第四圆舞曲——简短的过门,转调;

A 段 清秀,优美,节奏自由,力度减弱,幅度拉宽,音乐形象由外在的纵情高歌变成内在的亲切缠绵;

B 段 奔放热烈的舞蹈形象再度出现。

第五圆舞曲——单二部曲式:

: A : BB'

A 段 含蓄温柔的情调,似乎是舞伴们沉浸在幸福的遐想和美好憧憬之中;

B 段 愈来愈炽烈,在强力全奏中准备进入高潮。

尾声——合唱形式演出时比较简短;乐曲中篇幅较长。

这种由序奏加上各由 AB 两段组成的 5 个小圆舞曲加尾声的大型圆舞曲结构,后来被称为“维也纳圆舞曲”典型。

由于《蓝色多瑙河》的优美动听,结构完美,震撼人心。百余年来,深受奥地利人民、欧洲人民、全世界人民所热爱。在每年一度的维也纳新年音乐会上(包括 2003 年)都是最受欢迎的“返场曲目”。

第十二章

欧洲歌剧：大众的财宝 历史的辉煌

——浪漫主义时期交响音乐(下)

第一节 歌剧艺术概述

歌剧(Opera),《哈佛音乐辞典》转引《韦氏国际新辞典》的简明扼要的解释是:“包括以管弦乐队伴奏的歌曲(含宣叙调、咏叹调与重唱、合唱)和管弦乐前奏、间奏在内的、以音乐为主要构成要素的戏剧。”(“A drama in which music is the essential factor comprising songs with orchestral accompaniment-as recitative, aria, chorus-and orchestral preludes and interludes”).

接着,《哈佛音乐辞典》继续说明:歌剧是音乐与戏剧表演相结合的最重要的形式。它是高度综合了音乐、戏剧、诗歌、形体动作、舞蹈、舞台设计、化妆等多种艺术于一体的综合艺术.....(Opera is the most important of the form that combine music and theatrical representation. It is highly complex, involving many different arts-music-both instrumental and vocal, drama, poetry, acting, dance, stage design, costuming, etc.-and this fact accounts in part both for its widespread appeal and for the equally widespread objection that it is artistically impure)。

下面,我们归纳为声乐、器乐及其主要种类结合发展简史三方面来扼要阐述。

1. 声乐

歌剧中的“歌”分别用独唱(Solo)、重唱(Ensemble)、合唱(Chorus)来演唱,依其性质可分三类:

(1) 宣叙调(Recitative) 相当于话剧中的独白、对白或朗诵,也有点像京剧中的“韵白”、“定场诗”,节奏自由,旋律接近于朗诵。一般用来作剧中人的自我介绍或剧情发展介绍。

(2) 咏叹调(Aria) 多用于剧情发展的关键时刻,抒发剧中人物在特定情景中的内心深处的思想感情。因此,旋律跌宕起伏、婉转优美、十分动听。是歌剧中最能引人入胜、最能感动听众的唱腔,也是最能展示歌唱技巧、最受欢迎、最易于流传的声乐创作。

(3) 多声部演唱 有小规模的宣叙调风格的重唱(每声部仅一人),如二重唱(Duet)、三重唱(Trio)、四重唱(Quartet)……直至八重唱(Octet)。更常见、更重要的是合唱(每声部均在三人以上,可多至十几人甚至几十人)。多为剧中群众演员演唱,有时也由台下或幕后合唱队帮唱。可以渲染情节、突出气氛、刻画人物心理、描绘环境变化、跨越(情节)时空、表现群众思想感情。如果说咏叹调是“画龙点睛”,那么,合唱就是“锦上添花”。

2. 器乐

歌剧不仅需要管弦乐队为演唱伴奏,欧洲歌剧从创始之初就很重视开幕前的序奏和幕与幕之间、场景与场景之间的间奏。

(1) 序奏(Overture) 亦称前奏或序曲。早期的序曲与剧无关,只不过是一场“开台锣鼓”起个“热闹”、“号召”的作用而已。作曲家们逐渐发现了利用这个时机可以为演出“鸣锣开道”、“创造气氛”,将观众引进特定的情景之中,甚至还可以将剧中唱段最精彩的部分或主题音调提前展示“引人入胜”。在“序曲”上大动脑筋之后,有人总结经验,写成慢—快—慢三个大段;而更受欢迎、效果更好是快—慢—快三段构成对比。再到后来,还要在快板乐段中写出两个情绪各异、形象不同的主题构成对比。这就是初期的意大利歌剧经过几百年摸索改进的总结,这也就是奏鸣曲式,呈示、展开、再现三个部分,以及主部主题与副部主题对置结构的由来。因此,音乐史家认为:交响音乐最初就起源于歌剧的序曲。有些歌剧今天已被历史淡化,但它的序曲人们却还念念不忘。“序曲”这种名称且还被用作与歌剧毫无关系的中等规模的独立存在的交响音乐作品名称。

(2) 间奏(Intermezzo) 帷幕虽已落下,但为了要表示情节还在进行,这时就全靠乐队来“说话”。像序曲一样,有些优秀的间奏曲也已成为音乐会上独立演奏的交响音乐作品。

3. 主要种类与发展简史

歌剧艺术既是音乐与戏剧表演紧密结合的艺术,因而歌剧音乐的声乐、器乐部分都具备了一定的戏剧性(包括可以单独存在的被列入交响音乐范畴的序曲)。这类作品带来的戏剧性的矛盾、冲突,也就成为了交响音乐中所强调的戏剧性,甚至引申发展成为“交响性”。欧洲音乐家不仅将歌剧的序曲看作是交响音乐,有时连具有交响性的唱段甚至整部歌剧都被列入广义的交响音乐范畴。从音乐设计与结构考虑,柴科夫斯基认为:“歌剧就是交响乐”,我国上海音乐学院音乐学博士研究生导师钱仁康教授对此也曾有过类似阐释:“通常所说的交响音乐,是指用交响乐队演奏的音乐,包括交响曲、协奏曲、序曲、交响

诗、交响组曲等等。从广泛的观点来理解交响音乐,还可以包括用交响乐队伴奏的音乐,如歌剧、舞剧、清唱剧、康塔塔等。有时交响音乐还有更广泛的含义,可以包括采用交响性发展手法、音乐具有交响乐效果的室内乐、声乐和钢琴作品。”

从戏剧本身性质和历史演变来看,歌剧的类型可以分为:

(1) 正歌剧 指 17、18 世纪产生于意大利的以神话及古代英雄传奇故事为题材的歌剧。一般为三幕,不太用重唱、合唱。至 18 世纪中叶后逐渐消亡。

(2) 趣歌剧(Opera buffa) 最初指 18 世纪与正歌剧相对而言的喜剧性的意大利歌剧,多为两幕,多取材于现实生活。有重唱、且多以小合唱结束。19 世纪得到进一步发展。莫扎特的《费加罗的婚礼》(1786)、G.罗西尼的《塞维利亚的理发师》(1816)都是这类歌剧的名作。

(3) 喜歌剧(Opera comique) 指具有喜剧色彩、音乐轻快、有圆满结局的歌剧。首先兴起的是 18 世纪初的法国喜歌剧,或称滑稽歌剧、讽刺歌剧。后来扩大为使用对话的歌剧,如 G.比才的《卡门》,虽具悲剧结尾,但仍有人称为喜歌剧。18 世纪后半叶德国表现中下阶层生活,富于浪漫情趣的喜歌剧;19 世纪后的英国的喜歌剧;19 世纪捷克斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》都是此类歌剧中的珍品。

(4) 大歌剧(Grand Opera) 有三种含义: 场面浩大,内容严肃史诗性的歌剧;泛指各种形式的正歌剧; 专指法国大歌剧。后者为 19 世纪后兴起的在巴黎歌剧院上演的豪华型正歌剧,规模宏大,题材严肃,布景华丽,多为 5 幕,并插入芭蕾。在其他国家,如意大利 G.威尔第的《阿依达》和德国瓦格纳的《黎恩济》都是有名的大歌剧。

(5) 小歌剧 包括: 17、18 世纪时的小型歌剧、民谣歌剧; 19 世纪后半叶后指有对白、歌唱、舞蹈的小型歌剧,如法国的独幕歌剧;德、奥的维也纳小歌剧,代表作如 J.施特劳斯的《蝙蝠》与 F.莱哈尔的《风流寡妇》,以及美国于 19 世纪出现的爵士风格的小歌剧等; 20 世纪初的美国小歌剧(与音乐喜剧相类似)。

(6) 轻歌剧 轻松、通俗、抒情的小歌剧、喜歌剧、趣歌剧均可并入此类。

(7) 音乐喜剧 19 世纪末由喜歌剧演变而成的戏剧、音乐、舞蹈三结合的新型体裁。20 世纪初在纽约百老汇盛极一时,因而有百老汇音乐剧之称。内容多为谈情说爱或轻松幽默。代表作如 G.格什温的《波吉与贝斯》、R.罗杰斯的《音乐之声》等。

(8) 配乐剧 介于话剧及歌剧之间,既有对白,也有背景音乐。18 世纪后半叶曾风行一时,20 世纪初仍可见到。

(9) 乐剧 德国作曲家、剧作家瓦格纳(R. Wagner, 1813—1883)毕生从事歌剧的创作与改革,从最早期用意大利剧本开始的《仙女们》到中期三部歌剧代表作《漂泊的荷兰人》、《汤豪瑟》和《罗恩格林》直到晚期巨著《尼伯龙指环》,一直没有停止改革。最后,他由

歌剧进入乐剧。在乐剧中,他强调: 废除传统歌剧中宣叙调、咏叹调、合唱等各自独立的“分曲”结构形式,代之以一般戏剧的场景结构; 废除传统歌剧中的不同声乐形式,自始至终一律用“说话旋律”取代; 乐队不只是一般的伴奏,表达剧中人物思想感情、描绘戏剧情节场景的任务都由乐队来担任; 扩大乐队编制,除采用三管制交响乐队外,还增加了许多新乐器; 音乐采用“主导动机”手法写作,基本类似于交响乐的写作方法,以获得深刻、强烈的戏剧性效果; 为了更深入地提示人物的内心世界,他将和声的运用提高到一个新的境界,对后世和声的发展产生巨大影响。他既是音乐史上后期浪漫主义的代表人物,更是歌剧发展改革的顶级大师。

(10) 音乐剧 这是20世纪盛行于欧美、20世纪末21世纪初崛起于我国的一种歌剧形式的新品种(或者说是变种)。究竟如何起源、发展而成当今这种艺术形式说法很多。本书认为最值得重视的是与前述19世纪末的英国音乐喜歌剧和法国小歌剧,也受到前述华格纳的乐剧改革影响,更吸收了19世纪中末期美国乡村音乐与黑人音乐,特别是“爵士”音乐、歌舞、杂剧的某些成分综合而成的充满青春活力、幽默乐观、常由某一位或几位明星级演员作特殊表演而又融多种文化于一体,集戏剧、音乐、舞蹈艺术于一炉的现代综合艺术。

早期的美国音乐剧虽只是歌舞杂剧的大杂烩,他也融合了美国本土文化的特色,因而比它的先驱者英国音乐剧更显得自由奔放、热烈火爆、动感十足。但也有些拼贴凑合、低级庸俗。到了20世纪初期,经过科恩等艺术家的不断努力,编制精心,跳出了大腿舞,性挑逗等旧模式,力求歌、舞、剧三者的高度融合,不断提高,迅猛发展。英国也不甘拱手让出这块肥美文化市场,到20世纪80年代,面貌一新的英国音乐剧,竟然抢夺了世界霸主地位。特别登陆纽约的《猫》,直接攻进美国音乐剧的中心百老汇,1982年打入素来以只演“有永恒生命力的戏剧作品”的冬园剧院,至1994年9月28日,《猫》在百老汇演出第5000场。而且,在世界上23个国家上演。至1995年9月止,在全世界的总收入已达20亿美元。美国奋起直追,20世纪90年代问世的浪漫作品《为你疯狂》盛演不衰,到20世纪末已上演4000场。

这都是20世纪末期的盛况。我们在阐述以19世纪为主的浪漫主义歌剧时特“提前”介绍一二,帮助我们摸清整个音乐文化的来龙去脉。

第二节 威尔第及其《奥赛罗》

1. 威尔第生平及艺术成就

威尔第(Giuseppe Verdi, 1813—1901)出生在意大利北部布塞托镇附近的隆科莱小村庄,父亲经营一家小旅店。威尔第童年时沉默寡言,对镇上小教堂管风琴的演奏和流浪

艺人的乐曲却十分入迷。12岁时去布塞托学习音乐,但节假日清早还得赶回本村为教堂奏乐糊口,晚礼拜后再步行回到布塞托的学校。有一次风雨交加的圣诞节夜晚,跌进路旁的河里,差一点被淹死。在他为一位富商干活时,他的音乐天才引起了这位爱好音乐并担任当地爱乐社社长的老板的注意。在老板和当地慈善机构的资助下,在他18岁时让他去米兰学习了三年。虽然音乐学院院长拒绝他入学(可能超过年龄或钢琴考试成绩欠佳),大剧院的指挥却看好了他,精心辅导,教他作曲,使他系统地学习了意大利和国外的优秀古典作品。有些背得滚瓜烂熟,有些则通过不断抄写乐谱来默写消化。他在写给老板的信中预言:“您资助的学生很快将成为祖国的骄傲。”学习回来,老板接受了这个分文莫名的年轻音乐家当了自己的女婿。

两年之后,威尔第带了一部歌剧手稿重返米兰,在歌剧院上演时获得高度评价,并接受了创作三部歌剧的委托。然而,不幸的事情接踵而来:两个孩子病死;妻子去世;新作的一部歌剧失败。“两个多月,我眼见第三具棺材抬出家门。家破人亡,孑然一身,我还得写一部喜歌剧!当然要怪音乐没写好,但演得不好也是重要原因。”在这样痛苦沮丧的情绪中,我根本不可能希望在艺术中找到任何安慰,我决心不再作曲。”

几个月过去了,当剧院经理把《纳布科》(Nabucco)脚本强塞给他后,闪闪发光的歌词“飞吧,我的思想,展开金色的翅膀”(剧中被囚禁的犹太人为他们失去的土地哀痛合唱的第一句)成天成夜地在他“脑子里一个劲儿地折腾”。这样,威尔第终于恢复写作了,《纳布科》的上演,使这位29岁的作曲家开始了新的辉煌历程。歌剧中被奴役的犹太人民的生活与当时要从阿布斯堡王朝的束缚中夺取自由的意大利民族独立运动相呼应,《纳布科》受到热烈欢迎,《飞吧,我的思想,展开金色的翅膀》在闭幕后观众要求再三加唱,掌声经久不息。不久,这首歌广为流传,成为了一首象征反抗外国压迫者的战歌。威尔第名字中的几个字母又与当时的群众斗争口号——“Vittorio Emanuele Re d'Italia”即“胜利属于意大利王埃曼努埃尔”巧合,剧院里暴风雨般地欢呼“威尔第万岁”,这不仅是在为威尔第的成就祝贺,也是在为意大利民族独立而呐喊。

接着,威尔第投身于民族运动和革命热潮,写出了隐喻性的《阿蒂拉》、《海盗》等一批歌剧,威尔第的名字成了意大利民族独立运动的同义语。8年中的13部作品战果辉煌。但这还只是第一阶段。

威尔第成熟了。19世纪50年代,开始了他的歌剧创作的第二阶段:16年中写出了《弄臣》(Rigolett)、《茶花女》(La traviata)等8部名扬世界的杰作。

由于他的卓越贡献,1861年光荣当选为意大利第一届国会议员。1870年为苏伊士运河开幕庆典应埃及总督邀请而作的歌剧《阿伊达》(Aida),爱国主义思想和英雄色彩更为浓郁,1872年在米兰上演,威尔第亲自指挥,当演出结束时,被欢呼出场谢幕竟达32次之多。接着就在欧洲各大城市上演。这也就是他最为重要的第三阶段的三部杰作的开始。

1887年,74岁的威尔第取材莎士比亚名著所作的同名歌剧《奥赛罗》,被誉为“三百年

来意大利抒情歌剧的顶峰”。1893年所作《法斯塔夫》(Falsfaff)充分反映了这位80老翁的诗意心灵和完美技巧,公认为是音乐史上最佳喜歌剧之一。

威尔第一生共创作了26部歌剧,他的中、晚期作品至今仍在世界各地上演。1901年,88岁的他因中风猝然去世,全世界为之哀悼。他在遗嘱中把大部分财产捐赠给米兰老音乐家之家。意大利为他举行了民族英雄式的葬礼。在米兰送葬的人群中,又响起了威尔第60年前(1842年)所写的合唱:《飞吧!我的思想,展开金色的翅膀》——这是人民群众对天才的音乐家、对优秀音乐作品的深切、永恒的怀念。

音乐史家对威尔第及其《奥赛罗》评价极高。几乎是赞不绝口,无一瑕疵。例如,美国版《A History of Western Music》(Donald Jay Grout等编著)663~667页中认为:威尔第在他的26部歌剧中,“向着目标和技巧的洗练一步步挺进,终于将意大利歌剧带到了空前绝后的尽善尽美的境地。”他的声誉日甚一日,乃至他的名字成为爱国主义的象征和群众集会的口号。“他能融大歌剧的英雄气魄、健全的戏剧结构,生动的性格刻画,激情和丰富的旋律,和声、乐队色彩于一炉”。“《奥赛罗》是意大利悲歌剧的最高造诣,《法斯塔夫》是喜歌剧的最高造诣。”

2. 歌剧《奥赛罗》赏析

《奥赛罗》(Otello 意大利文,英译文为 Othello)是威尔第的顶峰之作,是他在生平最后三部歌剧中的第一部《阿伊达》问世16年后的产品。它不仅又一次体现了作曲家巧妙地运用民间音调和管弦配器技巧,绘声绘色地刻画剧中人的欲望、性格、内心世界,对比清晰、爱憎分明、引人入胜、感人至深。而且,在歌剧和音乐的处理上展示出具有崭新格调的74岁高龄作家罕见的蓬勃朝气。

《奥赛罗》原系莎士比亚的著名诗剧,歌剧脚本的改编者为意大利诗人阿里戈·博伊托(Arrigo Boito, 1842—1918)。1856~1862年他进米兰音乐学院学习,毕业时因所作清唱剧获奖学金而出国留学两年。回国后继续从事歌剧创作,1889~1897年任帕尔马音乐学院院长,1893年获英国剑桥大学音乐博士。既是一位音乐专家,也是一位有名的诗人和歌剧脚本作家。威尔第最后两部、也是他音乐最高成就的歌剧《奥赛罗》和《法斯塔夫》的脚本都是他的杰作。

莎士比亚的诗剧《奥赛罗》原为5幕,歌剧脚本将原在威尼斯的第一幕删去,四幕都在塞浦路斯岛港口。它与其他歌剧不同,没有序曲。直接从描绘暴风雨的强烈合唱中、在人们正在观望远处的紧张海战时拉开帷幕。接着,在群众向主将奥赛罗热烈祝贺声中,他的阴险狡诈的旗官亚戈也相继亮相。亚戈因为未被奥赛罗选为副将而时刻怀恨在心,既恨主将,也恨被升为副将的卡西奥。歌剧就在这个与众不同的场景和剑拔弩张的气氛中开始。欢庆胜利的热烈高昂的合唱中出场的主将奥赛罗,既要身材魁伟,又要气宇轩昂,出色的男高音既要声如洪钟来塑造出将领风度,又要能以细腻表情来描绘他的爱情生活和

多疑性格。

接着在舞台上呈现的是阴谋者的挑衅和策划；女主角苔丝德蒙娜和丈夫奥赛罗的爱情二重唱。甜蜜的歌声不仅将音乐气氛引入新的意境，也通过回忆将诗剧中原来第一幕的精髓浓缩展现。从歌剧的第二幕开始，反面人物愈演愈狠，将苔丝德蒙娜失落的一方手帕“演”成是她与人通奸的伪证。层层设陷，步步紧逼，诱使奥赛罗丧失理性，终于掐死了清白无辜的苔丝德蒙娜。当亚戈的妻子挺身而出揭穿了她丈夫的阴谋圈套后，奥赛罗如梦初醒，悔恨莫及，最后在爱妻的尸体前，一边亲吻，一边拔出匕首猛刺自己。一代英雄，不在与敌军拼杀中为国捐躯，竟在部下的暗算阴谋中在自己的刀下丧生。

威尔第的《奥赛罗》1887年在米兰首演后，1888年在纽约、1889年在伦敦相继演出，轰动全球。根据莎士比亚诗剧《奥赛罗》改编的作品不少，但多数均不如原作精彩，惟独这个脚本，不仅保留了原作精粹，有些地方甚至还有过之而无不及。在音乐方面，更是威尔第几十年从事歌剧写作的经验总结。不少合唱、重唱都被奉为经典。第二幕苔丝德蒙娜在居民和水手的簇拥中出场时后台传来的合唱，以“古兹拉”（类似曼陀林的古老民间乐器）和风笛为伴奏，独树一帜。既突出了民间特色，更是描绘此时此地此景的神来之笔。不少独唱段落不仅在歌剧表演中令人倾倒，还被歌唱家们列为音乐会上的保留曲目。例如：奥赛罗在第一幕的“出场诗”和全剧结束前在痛苦和愤怒中向自己的荣誉和功绩悲痛告别的唱段；第一幕热烈轻快的《饮酒歌》中亚戈阴险心理的反映和第二幕中阴谋家自述的《我相信一个神》都是罕见的反面人物的精彩唱段；女主角最动人的唱段是在临死前亲切深情而又委婉动人的《杨柳之歌》，通过对她母亲身边的忠实女仆如何美丽多情，如何被人抛弃的凄惨故事的回忆来比喻自己，诉说出这位玉洁冰清的忠实妻子竟被丈夫怀疑遗弃时埋在内心深处的无比痛楚和忧伤。

第三节 比才及其《卡门》

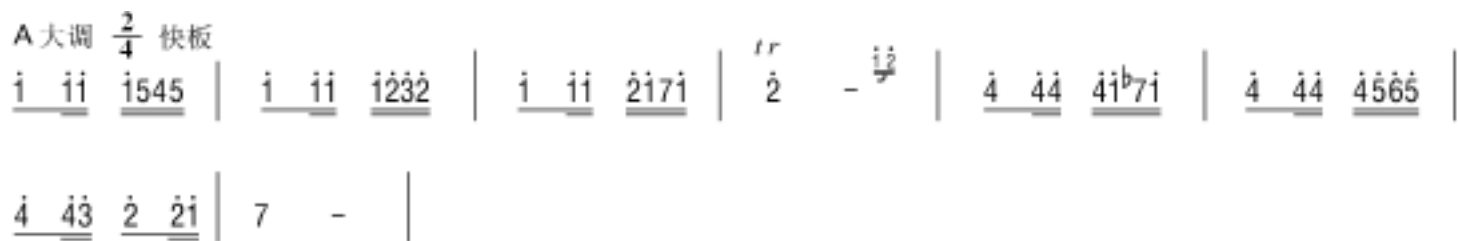
比才 1838 年 10 月生于巴黎，原名 Alexandre Cesare Leopold Bizet，因为他的教父和全家人都叫他乔治，因而世人都称他为乔治·比才。他的母亲几姊妹都喜爱音乐，他的父亲更是一位声乐教师。他 9 岁考进巴黎音乐学院后就被认为是最有前途的学生之一。在著名钢琴教授精心培养下，他成为了第一流的钢琴家。作曲方面，先后经几位歌剧作曲家指导。1857 年在独幕轻歌剧比赛获奖后，又以清唱剧获罗马大奖而去意大利深造。1860 年回国后，接连写了好几部歌剧，有的上演一二十场就停演，有的总谱被他自己烧掉。但他并不灰心，继续从事创作。先是在 1872 年都德的戏剧《阿莱城姑娘》上演时他写的 27 段配乐受到好评（特别是后来，经受了历史考验，戏剧只演了 15 场，组曲却至今盛演

不衰)。接着,1875年3月精心创作的《卡门》上演。有些人仍以老眼光来看待,认为又是一部失败之作,粗暴指责,比才虽因此伤心痛苦而导致咽喉脓肿、心力衰竭等数病并发于当年6月3日突然去世;但是,他的《卡门》在巴黎连演50场后在世界各地先后上演。从1883年4月巴黎重新上演的随后20年,仅在这一城市就演出了一千场。进入20世纪后的统计资料表明,它是近百年来全世界上座率最高的歌剧之一。

剧本根据梅里美同名小说改编而成,四幕。描写1820年在西班牙塞维利亚发生的故事。卡门是一个美丽而倔强的吉卜赛姑娘。在一个烟厂门前,这位烟厂女工不仅是人们话题的中心人物,也是附近军营里士兵们的注视焦点。她爱上了班长唐·霍塞,不断使出她所特有的魅力使他坠入情网。他也因此而抛弃了原来同村的恋人,并擅自将与人打架的卡门放走,甚至因此要与上司拼斗而被囚禁,最后被逐出军营而沦为走私犯。然而,这时的卡门却已爱上了一位斗牛士,越发引起唐·霍塞难受。第四幕在斗牛场前,合唱在描述着紧张的斗牛场面,当卡门正在为她的新情人的胜利而喝彩时,唐·霍塞来找她继续恳谈。先是热烈,再而祈求,盼望她能回心转意,但都遭到卡门的断然拒绝。他再也压制不住这燃烧的妒火了,拔出刀来,刺死了她,他自己却跪在她的身边,结束了这一场爱情悲剧。《卡门》将传统歌剧中的帝王将相主角赶下舞台,代之而起的全是下层工人、士兵、平民百姓,将具有鲜明民族特色,善于描绘矛盾冲突的交响手法与法国喜歌剧的传统模式融于一炉(尽管它以悲剧结局),谱成了19世纪由浪漫主义向现实主义发展的世界名剧。更令人无法忘却的是它那鲜明活泼的西班牙舞曲节奏、热情奔放的吉卜赛音调、雄壮有力的合唱,揭示不同个性心理的重唱组合,特别是卡门那直爽泼辣的“野性”和魅力诱人的艺术形象和迫使观众惋惜落泪的悲惨终结。最为脍炙人口的两段音乐是它的序曲和体现卡门特有性格而又美丽动人的哈巴涅拉风格的著名独唱歌曲《爱情像一只小鸟》。

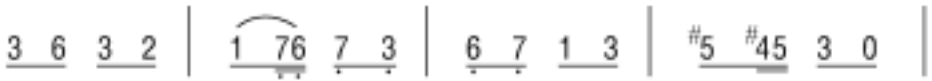
《卡门序曲》在开幕前既为演出打造了一种无比活跃而又炽热的气氛,又将歌剧音乐中的几个精彩段落提前为观众集中展示。基本属于回旋曲式。首先展示的主部是一首热烈蓬勃的进行曲,来自第四幕斗牛士上场时的喧闹狂热的群众欢呼的合唱。

谱例 1201



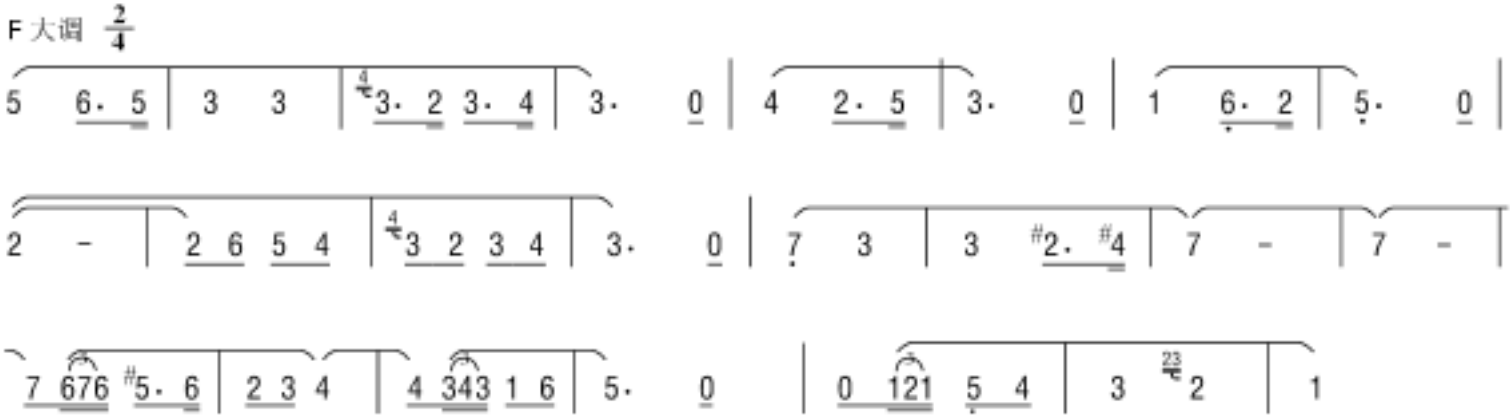
随后出现第二主题,表现妇女儿童们载歌载舞的场面。

谱例 1202



主部主题的进行曲再次奏过后,由弦乐主奏出有一定对比性的第二插部《斗牛士之歌》:

谱例 1203



最后,又回到主部的乐队全奏结束。这种结构程序为一般音乐会演奏所认同。但在真正歌剧演出时,后面还有一段由大调变为小调、情绪突变的“卡门主题”,既有“宿命”的阴暗色彩,但却无法掩饰那坚强、高傲、决不妥协的女主角的性格特征,既暗示了全剧的悲剧性的结局,也初步塑造出一种气氛为卡门的出场渲染铺垫。

第四节 普契尼及其《图兰朵》

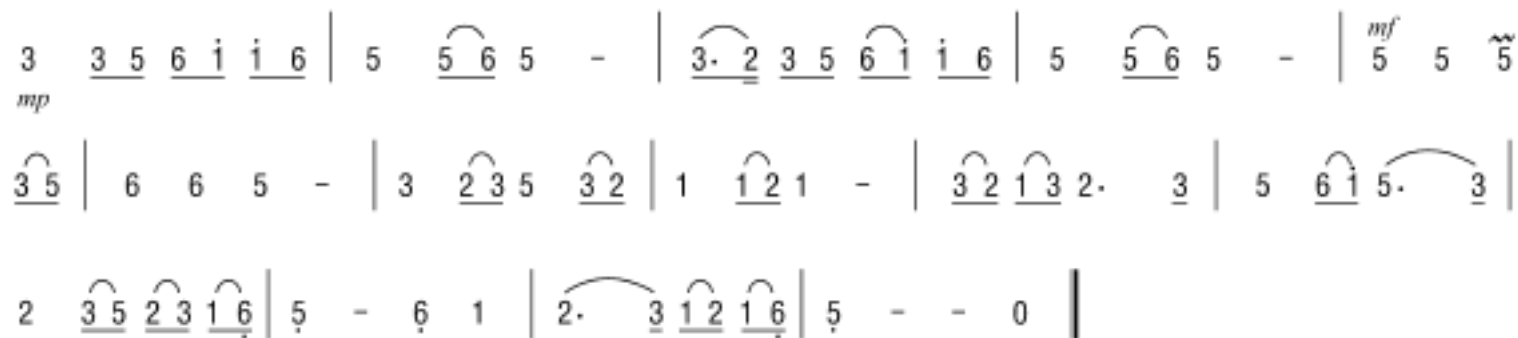
普契尼(Giacomo Puecini)于1858年12月出生于意大利卢卡的一个音乐世家。他的父亲是当地的管风琴师,他19岁时也在当地教堂任管风琴师兼唱诗班指挥。幼年虽然家境贫寒(父亲早逝),但得知附近上演威尔第等的歌剧《阿依达》时,想方设法徒步跋涉去观看。《阿依达》给他震动很大,立志成人后也要成为歌剧作家。在意大利王后奖学金资助下,1880年进入米兰音乐学院学习作曲,毕业作品《随想交响曲》的成功曾使他打算继续朝这个方向努力。但他的一位因创作歌剧而成名的教授改变了他的命运,发现他的戏剧才能后动员他参加独幕歌剧创作比赛,虽未获奖,但却引起了专家们的注意并合力资助这部作品排练上演。成功的演出导致权威出版社预约他写作歌剧。1889年的一部歌剧彻底失败,他并不灰心。1893年的另一部歌剧终于成功。又过了3年,他创作的《艺术家的生涯》在著名指挥家托斯卡尼尼指挥下于1896年在都灵首演后,终于使他成为了驰名国内外的歌剧作曲家,并被誉为第二个威尔第。接着,1900年首演的《托斯卡》使他在作曲才能方面获得更高的评价。但在1904年完稿的《蝴蝶夫人》,初演时却引起观众喝倒彩。他仍不灰心,花了3个月功夫精心修改,再次上演时才获得成功,至今仍在世界各地上演。

后续的几部作品,褒贬不一。1924年,患咽喉癌的普契尼坚持写作《图兰朵》,甚至将剧终的二重唱稿带进了医院。他死后才由另一作曲家续完。遗憾的是,普契尼未能亲眼目睹这部歌剧演出时在美国广受欢迎的盛况。2001年在北京上演,好评如潮,场场客满。这不仅因为他像在描写发生在日本的《蝴蝶夫人》中采用了《樱花》等日本歌曲素材一样,他把中国人民妇孺皆知的优美民歌《茉莉花》等素材融进了《图兰朵》歌剧音乐之中。而且,这是第一部反映传说中的中国爱情故事的外国人写的世界著名歌剧。

谱例 1204

茉莉花(江苏民歌)

1 = E $\frac{4}{4}$ 中速 亲切的



歌剧《图兰朵》(Turandot)因女主角图兰朵公主的名字而命名。她是一位绝色佳人,不少王子都远道前来求婚。但都如事前所定,如不能答出她的3个问题,都得斩首。歌剧讲述的就是发生在北京的这一传奇故事。共分三幕。

第一幕:紫禁城前。被流放的鞑靼国王狄摩(Timur)由丫环柳儿搀扶着,和卡拉夫王子(Clalf)挤在人群中看热闹。忽然人群骚动起来,因为远道来向图兰朵公主求婚的波斯太子未能猜出谜语,被押过来斩首。人们看到波斯太子如此英俊年轻,哭喊着要为他求情。当公主的身影在舞台上出现时,人们立刻安静下来。接着,波斯太子的人头被高悬在城楼上示众。第一次见到公主的卡拉夫竟被她的姿色所迷,忘记了这是什么地方、什么时刻,不顾父王、柳儿和随行臣相的劝阻,一心想要讨得公主欢心,连声高呼“图兰朵”,报名应试。

第二幕:皇宫内一花亭。公主向群臣宣布:老太后因在战乱中被一男人掠走,宁死不屈,已在伤痛中死去。为了报仇,所以她才定出这么残酷无情的选婿条件。转身要冒死前来的卡拉夫猜谜,未料他竟一一猜中:“每天黑夜诞生,白天死去的幽灵不是别的,就是现在鼓舞我的希望”,“平时很温暖,你死后它就冰凉,当你想到重大事情时它就像烈火般燃烧的是血液”,“使我燃起烈火的冰块就是你——图兰朵”!此时的图兰朵却想反悔抵赖,她的父王认为应该遵守诺言。卡拉夫想让公主心悦诚服:“天亮前如果你能说出我的名字,我还可以让你杀死,不然你就得嫁给我。”

第三幕:公主下令,皇宫所有人员连夜都去查询这位大胆客人的姓名。如果查不出,

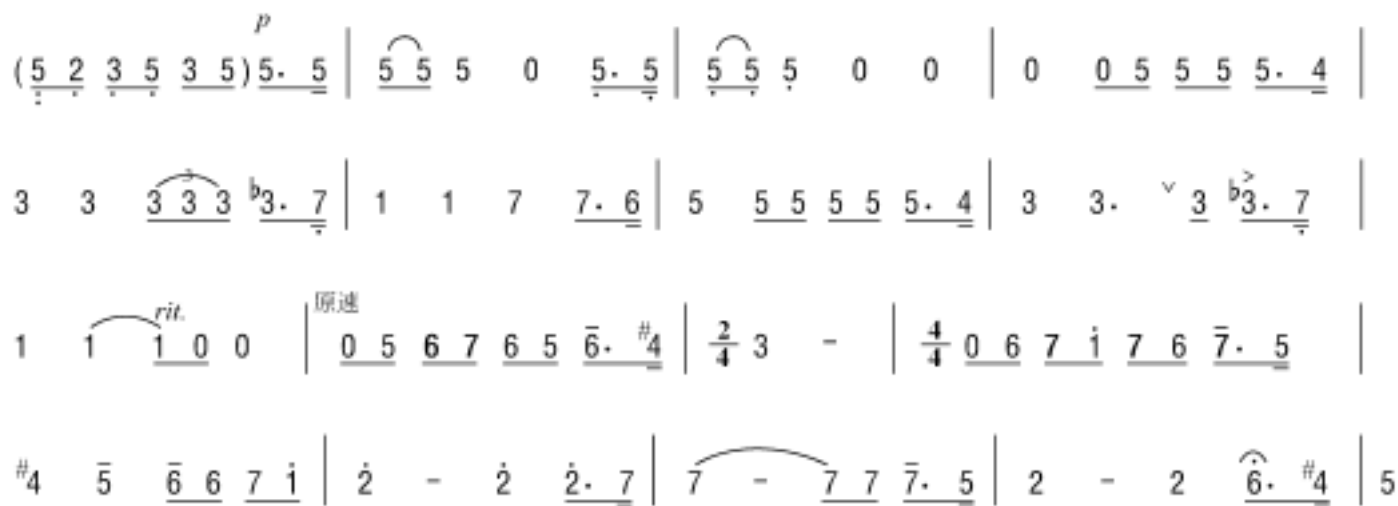
全北京人都不许睡觉。当了解到与卡拉夫同行的有一位老人和一位少女后,图兰朵命令把他们抓来。为了保护老国王,柳儿挺身而出:“只有我知道”。不管如何酷刑拷打,为了掩护她在心中暗恋着的主人,柳儿一边痛骂公主,一边夺刀自刎。公主被这主仆二人的表现所震慑,一切报复的狠心都消失了。当她正想将卡拉夫自报的身份姓名告诉父王时,立刻改变主意说:“他的名字叫爱情”!当阳光重新照耀着紫禁城时,热烈无比的婚礼结束了这一传奇故事。

在全部唱段中,最为歌唱家们喜爱并被带到音乐会上独唱的有两首:一首是柳儿为了保护心上人,不顾严刑逼拷,不仅不说出卡拉夫的名字,反而义正辞严地在自杀前痛斥图兰朵残酷无情不守信用的一段女高音独唱《你这个冷血的人》。另一段就是下面摘录的《今夜无人入睡》,卡拉夫相信,查遍全北京也查不出他的姓名,他对美满爱情的最后胜利充满信心。不少有名的男高音,如帕瓦罗蒂,不仅常以它作为音乐会的压轴节目,2002年,“世界三大男高音”在紫禁城广场特别又一次隆重演唱。沁人心脾,感人肺腑。

谱例 1205

《今夜无人入睡》(歌谱第一部分)

1 = G $\frac{4}{4}$ 行板 中速



作为浪漫主义的延伸,下一章开始将要介绍的民族乐派和 20 世纪音乐中将涌现出另外一批色彩斑斓的歌剧作品。不仅有俄罗斯的《伊凡·苏萨宁》(格林卡,1836)、柴科夫斯基的《奥涅金》(1878)、捷克的《被出卖的新嫁娘》(斯美塔那,1866)、匈牙利的《班克·班》(艾凯尔,1861),还有美国的《波吉与贝丝》(格什温,1935)、朝鲜的《卖花姑娘》(1972)、日本的《光蕨》(团伊玖磨,1972)等。我们中国自己的新歌剧将另列专题介绍。

第十三章

民族乐派：浪漫奏新曲 祖国放奇葩

——民族乐派音乐成就(上)

第一节 民族乐派概述

民族乐派(Nationalism in Music)是19世纪中叶兴起的一种音乐学派,也有人将它看成是一种音乐思潮或“音乐运动”。正当德奥等国浪漫主义音乐昌盛了一段时间之后,东、北欧国家中,先后涌现出一批充分掌握了德奥等国作曲理论技巧的音乐家,既不以德奥音乐的已有成果为满足,又想挖掘和显示民族音乐及其语汇的新颖特色和艺术魅力,更想献身于振兴民族音乐事业,力图在音乐作品中热情讴歌历史英雄人物、当前革命斗争、祖国瑰丽山河和再现人民生活。因而,民族乐派音乐既是浪漫主义音乐的继承和繁衍,更是浪漫主义音乐的发展和创新。民族乐派作曲家们为民族音乐事业奠定了基础、明确了方向(如俄罗斯的格林卡和“五人团”),为祖国革命斗争贡献了力量(如芬兰的西贝柳斯),让祖国音乐名震欧洲(如挪威的格里格),甚至远渡重洋,在“新大陆”受到热烈欢迎,被立国不久的美国人民尊之为“我们的音乐家”、“我们的交响乐”(如捷克音乐家德沃夏克及其《第九(自新世界)交响曲》)。

民族乐派的出现,是有它的历史原因的。首先是思想政治上的影响。由于东、北欧各国民族意识、民主意识的不断发展,民族、民主运动的日益壮大,进步的文学家艺术家越来越要求摆脱外国文化的控制,建立本国本民族的文学艺术事业,为祖国富强和民族独立作出自己的贡献,并让本国本民族的文化艺术屹立于世界文化艺术之林。音乐家们致力于收集、研究民族民间音乐,创作出有民族特色的音乐作品,建立民族音乐协会、创建自己的音乐表演团体、演出场所和音乐学院。而从音乐艺术本身来看,古典主义音乐、浪漫主义音乐中民族性因素的早已存在、不断增长,也为民族乐派音乐的必将形成提供了土壤和条

件。例如,海顿就可算是民族乐派的先驱和导师,因为他的许多作品中都采用了民歌。到了肖邦,不仅采用波兰民间舞曲的旋律和节奏,连曲式也吸收进来了,他创作的近 60 首钢琴作品玛祖卡舞曲(Mazurka)就是最好的典型。他和李斯特的作品中的鲜明的民族风格和高度爱国主义思想感情都给后人树立了榜样。

第二节 “俄罗斯音乐之父”与“五人团”

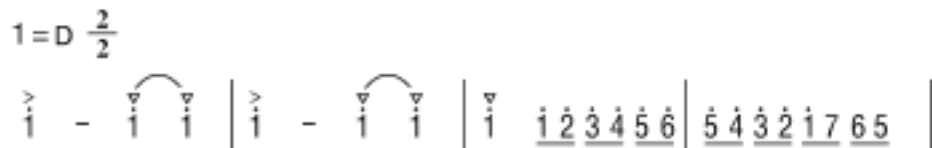
格林卡(Mikhail Ivanovich Glinka, 1804—1857)是俄罗斯民族乐派创始人,也是在俄国境外得到公认的第一位俄罗斯作曲家。1830年起,先后去意大利、奥地利、德国、法国、西班牙学习、工作、旅行。他不为外国高薪所动,决心回国从事民族歌剧民族音乐创作。1833年所作第一部俄罗斯歌剧《伊凡·苏萨宁》歌颂一位拒绝为敌军带路而英勇献身的普通俄罗斯农民爱国者的形象,虽被少数人讽之为“马车夫的音乐”,但它却奠定了俄罗斯民族歌剧的基础。1836年首演时引起轰动。次年,作者即被委派为帝国圣堂乐长。他的第二部歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》于1842年上演,艺术成就更高。

《鲁斯兰与柳德米拉》的故事源自俄罗斯著名诗人普希金的同名神话长诗。说的是基辅王的女儿柳德米拉与武士鲁斯兰举行婚礼时,新娘突然被魔法师抢走。新郎凭着他的超人武艺和忠诚勇敢,历尽万苦千辛、浴血奋战,终于救出柳德米拉,后又借助于一枚神奇的戒指,使昏迷的新娘苏醒,在群众欢呼声中完婚。

这部歌剧的序曲写得十分出色,既预示出歌剧的精彩曲调,更概括了全剧的思想主题——歌颂英雄的坚毅勇敢、歌颂爱情的忠诚坚贞,自始至终充满了胜利欢乐的气氛,为整部歌剧铺垫渲染、“鸣锣开道”。

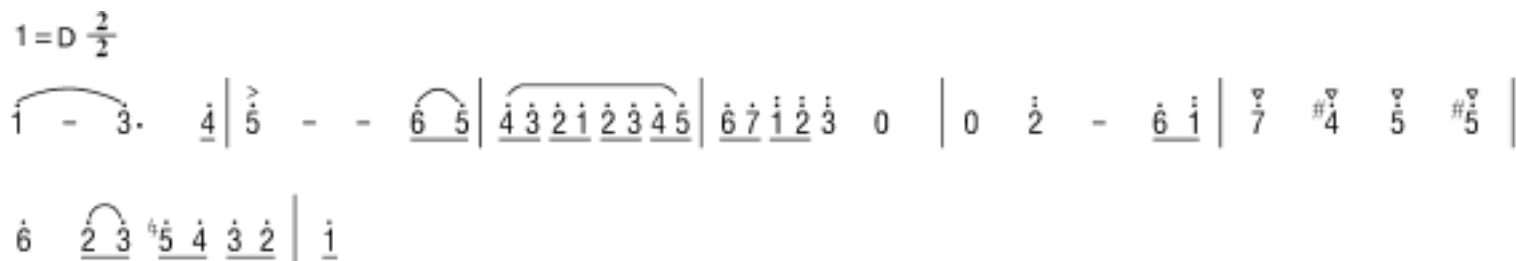
在奏鸣曲式的引子中,乐队全奏的强有力和弦和急速上行的旋律,显示出鲁斯兰的坚定信心和一往无前的英雄形象。

谱例 1301



这个像铁拳般的音乐在以后还将多次出现,作为过渡或连接,使全曲统一、连贯。主部主题是歌颂鲁斯兰充满战斗力量和必胜信心的英雄性乐段。

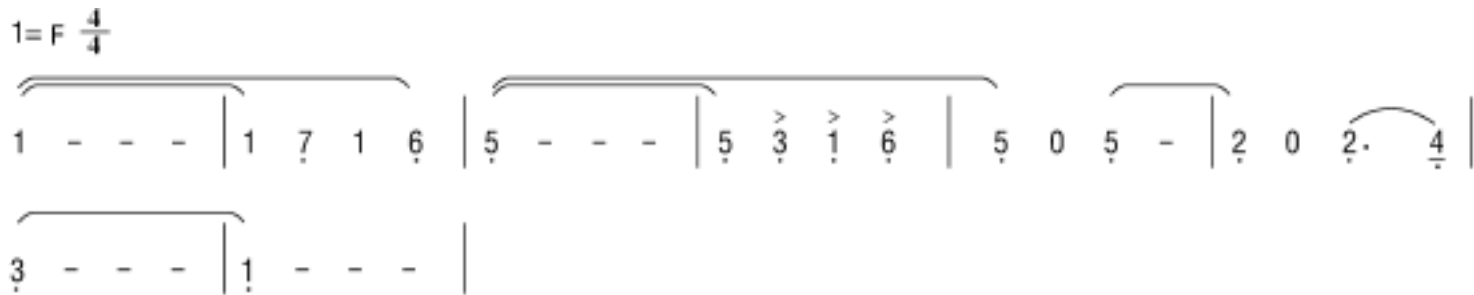
谱例 1302



在弦乐拨弦伴奏下,木管奏出活泼轻盈的主部副题为它衬托。

副部主题来自歌剧第二幕鲁斯兰的抒情咏叹调《啊!柳德米拉》。

谱例 1303



主部主题与副部主题构成鲜明对比:在性格上,一刚一柔;在调性上,一个是D大调,一个是F大调:在配器手法上,一个是在节奏强烈的、浓重和弦的伴奏下由长笛、小提琴演奏,一个是在小提琴清淡的固定音型伴奏下由大提琴、大管演奏。引起听众油然而生的联想反差。

展开部是由呈示部副部主题派生出的同名小调的对比音调。

运用复调、转调手法渲染出惊惶、空寂的气氛,仿佛在描绘勇士独自一人处在深山幽谷中搜寻柳德米拉的神秘、危险的境地。经过搏斗,英雄主题占上风,象征着鲁斯兰的英勇和胜利。

接着,将呈示部完整再现后,结束部重现拼搏音乐,戏剧冲突达到顶点。最后,强力全奏的引子片断,为英雄、为爱情的胜利而热烈欢呼。

格林卡为这部作品配器时所展示的明亮色彩、透明织体,确立了俄罗斯的作曲技法传统。对后来的里姆斯基-科萨科夫、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫等作曲家都深有影响。

格林卡所开创的事业,由音乐史家称之为“强力集团”的五人作曲家小组(亦称“五人团”)所继承、发展,虽然他们都不是音乐科班出身。“强力集团”的第一位中心人物巴拉基列夫(M. Balakirev 1837—1910),由于格林卡的培养,使他由自然科学工作而转向俄罗斯民族音乐研究,曾任宫廷音乐指导,并曾创办免费音乐学校。他写有交响乐、序曲、钢琴曲等作品。在他的热情指导下,“五人团”其他四人都在民族音乐方面很有成就,甚至还超过这位“老师”。第二位:居伊(C. A. Cui, 1835—1918),军事工程师兼音乐家,陆军工兵少将,也写有一些作品。另外三位是:穆索尔斯基、包罗丁、里姆斯基-科萨科夫。

第三节 穆索尔斯基及其《图画展览会》

穆索尔斯基(M. P. Mussorgsky, 1839—1881),陆军军官学校毕业的近卫军军官。他的音乐作品对于心灵的刻画达到了“任何音乐家都未能进入的境界”,他的表现人民精神面貌的《包里斯·戈杜诺夫》被认为是东欧最伟大的歌剧而驰名世界。他创作的歌曲《跳

蚤之歌》的歌词是歌德著名诗剧《浮士德》中的一段。歌德借国王养跳蚤为题,影射讽刺当时德国封建王公豢养奸臣欺压民众的社会现实。尖刻挖苦,切中时弊。好几位音乐家都曾为之谱曲,穆索尔斯基所作最为有名。像这样,用音乐作为武器,对封建制度及其奴才进行了无情的揭露和尖刻的讽刺。这首歌不仅当时传遍全国,至今仍常被男中音或男低音歌唱家在各地音乐会上传唱。他的作品不仅深具民族韵味,而且是打击敌人、歌颂人民的有力武器。为了纪念他的丰功伟绩,1939年,乌克兰国立音乐学院被命名为穆索尔斯基音乐学院。

穆索尔斯基大胆创作的一首新型钢琴组曲《展览会上的图画》,独特新颖,形象鲜明,采用了交响性的发展手法,颇有交响音乐效果,不少作曲家将它改编为管弦乐曲后效果更为突出。其中最出色的,今天常在音乐会上演奏的是法国作曲家拉威尔(1875—1967)于1922年改编的管弦乐曲。

《展览会上的图画》系作者1873年参观他的一位画家朋友的遗作展览会后所作。全曲由十段音乐来描写十幅图画所留给他的印象。标题分别为:侏儒;古堡;伊勒里宫的花园(孩子们游戏后的争吵);牛车;雏鸟的舞蹈;两个犹太人(一个穷,一个富);里莫日集市(惊人新闻);墓穴;鸡脚上的小屋(妖婆);宏伟的基辅大门。

他精心设计了一段“漫步”主题。

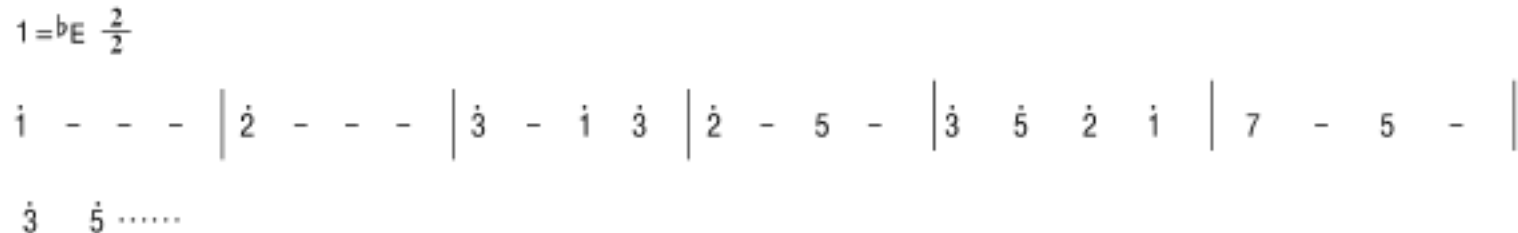
谱例 1304



它既是全曲的引子,又将各段音乐贯串起来,随着画面的不同而有所变化,“在这些部分中可以看见我的面貌出现”,使听众感到这是作者参观画展时正在从这一幅画前走向另一幅画前。

直到最后第十曲,这个主题的“变形”成了“大门”的第一个形象,仿佛是对整个套曲音乐思维的发展总结,由铜管合奏加进木管再加进弦乐最后发展为庄严宏伟的全奏:

谱例 1305



第二个形象由单簧管与大管合奏出教堂里管风琴似的密集和声,像是教徒们的虔诚祷告(因为画面上有一座教堂)。

第三个形象是节日的钟声,这是俄罗斯每逢隆重仪式所必有的。

钟声中又出现了“漫步”主题,音响丰满,壮丽辉煌,在强奏的高潮中,庄严肃穆地结束了古代基辅城全民欢腾的图画。

第四节 包罗丁及其《在中亚细亚大草原》

包罗丁(Alexander Porphyrievitch Borodin, 1883—1887)化学博士、教授、院士。自幼爱好乐器与作曲。结识巴拉基列夫后更热衷于国民音乐,由业余研究的“星期天音乐家”至36岁开始几乎成为专业作曲家。1887年病逝后,人们在他墓碑的一面刻上他发明的化学公式,另一面刻上他写的交响乐的主题。

交响音画《在中亚细亚大草原上》是包罗丁的名作,在原版总谱上,有作曲家自己的题解:“在一望无垠的中亚细亚草原上,从远处传来了本地不甚熟悉的俄罗斯民歌旋律。马和骆驼的脚步声由远而近,于是中亚细亚的曲调也随之流传过来。行商的队伍由俄罗斯士兵们护卫着而来。他们完全信任俄罗斯士兵的保护而无忧无虑地在这广阔无垠的草原上长途旅行,他们逐渐远去了,平静的俄罗斯民歌旋律和行商的中亚细亚曲调融成一片,旷野上荡漾着他们的和谐的回音。接着,这音响也渐渐消逝在无际的草原……”

谱例 1306

俄罗斯民歌	5. <u>43</u> 2 3 1 5
中亚细亚民歌	<u>3 4</u> 3 <u>5. 6</u> 5 <u>5. 6</u> <u>543</u>
	<u>2. 32</u> 1 5 6 5 4 6 3 -
	<u>4. 5</u> 4 <u>3 4</u> 3 <u>3. 4</u> <u>323</u> <u>2. 3</u> <u>212</u> <u>1. 2</u> 1

包罗丁用交响音乐“画”出了这一幅图画(严格说这是一部“动态画”)。他巧妙地运用俄罗斯旋律代表俄罗斯骑兵,中亚细亚音调代表当地民众行商驼队,两者结合演奏时则形成象征“军民情谊”的动人复调。音乐中既能听到草原上悠扬的歌声和骆驼的脚步声,也能“看”到那自远而近再由近而远的队伍进行的形象。这“音画”既是杰出的交响诗之一,也是复调音乐世界名作。

第五节 里姆斯基-科萨科夫及其《舍赫拉查达》组曲

里姆斯基-科萨科夫(N. A. Rimsky-Korsakoff, 1844—1908),出生于海军世家,从6岁起就按照当时贵族教育方式学习钢琴和音乐理论,11岁时已能作曲,12岁被送进培养贵

族军官的彼得堡海军士官学校,但他仍然没有放弃对音乐的爱好和学习,1859年开始与俄罗斯音乐家巴拉基列夫及其“五人强力集团”成员包罗丁、穆索尔斯基等音乐家密切交往,因而更致力于音乐研究。1862年秋在海军士官学校毕业,当了三年海军实习军官。较长时期的海上生活和阅历过许多国家的风土人情,对他后来的音乐创作很有益处——他被认为是音乐界最杰出的“海的风景画家”。1865年回到彼得堡后,开始从事音乐创作事业,1871年起担任彼得堡音乐学院的教学工作。他写过一些很成功的歌剧和交响音乐,但他的主要成就是以自我牺牲的精神,把一些与他同时代的“五人强力集团”和其他俄罗斯作曲家没有完成的作品写完、推荐出版、组织演出、著书立说、培养学生。在1905年俄罗斯革命时期支持民主革命、保护进步学生,为发展俄罗斯民族音乐事业作出了重大的贡献。他被尊为伟大的管弦乐大师,他所编写的《管弦乐法基础》至今仍是世界各国音乐院校配器法教学资料之一,他所创作的交响组曲《舍赫拉查达》是最早采用东方音乐素材,在和声和配器方面最成功地描写大海的管弦乐作品之一。

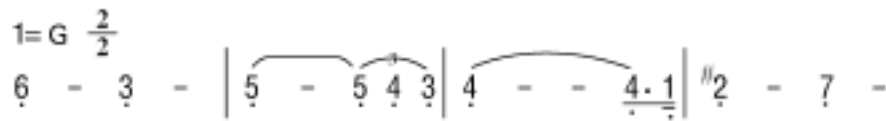
里姆斯基-科萨科夫在他所写的交响组曲《天方夜谭》(或音译作《舍赫拉查达》——以女主人公名字命名)总谱前写的标题序言是:

“沙哈里尔国王认为女人居心险恶,不忠诚,下定决心要把自己的每一个妻子在结婚后第二天都处以死刑;可是舍赫拉查达王后因为善于用故事来引起他的兴趣,就救了自己的性命。她给他一连讲了一千零一夜的故事。这样一来,沙哈里尔被好奇心所促使,不断地延搁她的刑期,最后竟放弃了把她处死的意念……”

交响组曲将这“一千零一夜”彼此并不连贯的故事场面和情节浓缩组织在四个乐章里,且曾分别标题为:“大海和辛伯达的船”、“卡伦德王子的故事”、“王子和公主”、“巴格达节日,大海和航船撞碎在有青铜骑士的岩石上”。

第一乐章的引子,也是整个组曲的引子,呈现了两个具有鲜明对比的音乐形象。一开始是由管乐器和全部弦乐在低音区奏出的象征沙哈里尔国王的主题,森严而又冷酷。

谱例 1307



在木管乐器轻声、柔和而又持续地吹奏出五组和弦后,竖琴的三串和弦音温情地托出高音区独奏小提琴歌唱般的旋律:

谱例 1308



流畅、优美、朴素而动人,很自然地使人联想到那位美丽、善良而又勇于牺牲自己来拯

救全国妇女,聪敏、博学而又能滔滔不绝地编述那么多故事的舍赫拉查达的形象,这就是第二主题、贯串全曲的最动听的青年王后的主题;

然后,在呈示部中从描绘海洋的主部主题开始了引人入胜的故事,这个主题由第一主题的素材加工处理而成,但却有不同的效果;

在中提琴与大提琴固定低音的节奏匀整的伴奏下,似乎是沉静雄浑的海涛的起伏;

海的主题的不断出现,由沉静而逐渐澎湃翻滚,直到那沉着从容破浪前行的象征着船的航行的副部主题奏出:

谱例 1309

$$1 = C \quad \frac{6}{4}$$

0	5	6	6	5	6		$\dot{1}$	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{2}$	$\dot{1}$	$\dot{2}$		$\dot{3}$
0	3	3	3	3	3		6	6	6	6	6	6		$\dot{1}$
0	1	1	1	1	1		4	4	4	4	4	4		5

另一个副部主题是由舍赫拉查达的主题变化而来,既像是她在滔滔不绝娓娓动听地讲故事,也夹杂着浪花翻溅的写照;

海面的宁静并不能持久,风刮起来了,海浪卷起来了……暴风雨来临了,音乐进入了展开部;

然而,再现部中“船的航行”的主题仍然是那么从容沉着地出现着,另一组木管乐器连续上下级进的旋律喻示着翻腾的巨浪已变成了荡漾的微波;最后,在尾声中,木管乐器在低音区奏出平静而悠逸的重复的音响,我们仿佛看到风平浪静的海面上,航海家辛伯达的木船安安稳稳顺顺利利地驶向远方。

第二乐章在讲故事的舍赫拉查达主题之后接着就奏出了又一个富于东方色彩的卡伦德王子主题,通过各种节奏、速度、音色和旋律的变化来体现王子所经历的种种神话和奇迹。

第三乐章有一对非常相似的美丽主题,用来刻画一位王子和一位公主的形象;两个主题互相补充,音乐不断发展,描述着爱情的故事。

第四乐章的主要主题是一个热烈欢乐的舞曲,在节日舞会中又出现了第三乐章那一对恋人和第二乐章中王子的形象。突然,第一乐章中海的主题又出现了,狂风暴雨中辛伯达的木船撞在耸立着青铜骑士的岩石上而砸个粉碎……最后,沉思般的小提琴旋律中又出现了舍赫拉查达那温柔亲切的美丽身影,而当经过“包装”后的国王主题出现时已不是那么狰狞粗暴,仿佛已被聪明善良的王后所感化。

作品终结时在不知不觉之中已让人们重温了这条真理——“真”、“善”、“美”毕竟将战胜假、恶、丑而取得最后胜利。

第十四章

“音乐哲学”专家 顶级“旋律大师”

——民族乐派音乐成就(中)

第一节 柴科夫斯基的艺术生涯

柴科夫斯基(Peter Ilitch Tchaikovsky, 1840—1893)虽未加入与他同时期的俄罗斯五人团,但他们对他评价很高。例如,幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》就是在巴拉基列夫的建议和支持下写作的,写成后他极力赞扬:“非常优美”、“真能迷人”;里姆斯基-科萨科夫还称道它的主题是“全部俄罗斯音乐中最好的主题之一。”尽管曾经有人认为柴科夫斯基是热衷于德国技法的“西欧派”。但是,一个多世纪来,人们谈到最典型、最杰出的俄罗斯作曲家时,首先就会想到他。因为,在当今世界各地的音乐会中,最受欢迎的俄罗斯作品主要是柴科夫斯基的作品。他的音乐,从写作技巧上来说,虽然运用了一些当时“世界通用”的原理原则(因而也有人将他列入当时风行的“浪漫主义”音乐家的队伍),但是,语言、风格,却是“能飞翔、能燃烧、充满生气、很有光泽”的俄罗斯音调。他的音乐,以旋律美著称,被尊为“旋律大师”,因为他的旋律大多来自俄罗斯民歌。正如他自己所说:“我的音乐之所以充满俄罗斯味,是因为我从儿童时代起就装满了一肚子美得出奇的俄罗斯民歌……我是一个彻头彻尾的俄罗斯人”。

柴科夫斯基的父亲是一个乡镇冶金工厂的厂长兼工程师,因而他的童年生活是在贵族家庭中度过的,受过良好的音乐教育,母亲就是他的启蒙老师。小柴科夫斯基既迷恋当地湖上渔夫的抒情歌调,又十分爱听莫扎特的歌剧音乐(因为他家有一架难得的留声机)。

10岁,被送进彼得堡法律学校学习。毕业后曾在司法部工作。在这段时间中,他并没有放弃音乐学习,常参加彼得堡的演出、创作活动。1861年,著名的音乐家安东·鲁宾斯坦创办的俄罗斯音乐协会开设业余音乐班,柴科夫斯基参加学习。第2年,这个班改建为彼得堡音乐学院,从而使他也踏上了专业音乐道路,并于1865年以优异成绩(获银质奖章)毕业。1866年,应尼古拉·鲁宾斯坦之请,至新开办的莫斯科音乐学院任教,先后

达 11 年之久。教学之余,还创作了不少作品。他的大部分作品,都是由鲁宾斯坦首次弹奏或指挥演出。著名作家列夫·托尔斯泰对他的作品给予过很高的评价,在聆听以民歌素材写出的室内乐《如歌的行板》时被感动得热泪盈眶。为了纪念他在教学和创作上的卓越贡献,前苏联政府特将莫斯科音乐学院命名为柴科夫斯基音乐学院。

1878 年后,他从教学工作转向主要从事于创作和社会音乐活动,先后在彼得堡、莫斯科、哈尔科夫、敖德萨等地指挥演奏自己作的作品,并去德国、捷克、法国等地旅行演出。1891 年访问美国时受到盛大欢迎。1893 年 6 月在英国接受剑桥大学授予的博士学位。10 月 28 日,亲自指挥《第六(悲怆)交响曲》首次演出。11 月 6 日染霍乱症(?)致死。

柴科夫斯基共创作了 11 部歌剧、3 部舞剧、7 部交响曲、还有上百首管弦乐曲和大量钢琴曲。总的看来,他的创作由于俄罗斯社会现实的状况可分为两个时期:1877 年以前,以反映俄国广大民主阶层普遍觉醒、反对农奴制度、解放运动高涨的社会现实为主要内容,如歌剧《叶甫根尼·奥涅金》、舞剧《天鹅湖》、幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》等。1877 年后,俄国现实生活进入更反动时期,革命活动转入地下。因此,柴科夫斯基这时期的创作,主要反映当时俄国人民特别是俄国知识分子的惶惑不安,既有与命运冲突的描绘,也有为幸福拼搏的形象,也有宿命论、悲剧性的阴影。柴科夫斯基在写到这些苦难和悲惨时“竟至哭泣起来”,“我的创作简单直是从我内心流注出来的”,“没有一个乐句不是我所深深地感觉到的”。他的作品中有不少痛苦悲惨的音调,但既不是呻吟,也不是绝望,而是斗争和思考(如最有代表性的《第四交响曲》、《第六交响曲》),他热情歌颂纯真的爱情,热情歌颂真善美的胜利,热情歌颂人民群众的爱国斗争(如《1812 年庄严序曲》)。

柴科夫斯基曾一度因个人精神痛苦而辞去教学工作,精神失常,幸亏得到一位热爱音乐而又十分慷慨的富孀梅克夫人的资助,使他能专心投入创作。他们之间 13 年的往返书信是研究柴科夫斯基生活与创作的宝贵材料。他的音乐既有非凡的艺术技巧,更有生动的哲学深度。最后三部交响曲虽被称为悲剧三部曲,越来越悲,但他最终选择的标题不是悲哀而是“悲怆”,悲哀之外还有愤怒,还有抗议。《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》的结尾振臂疾呼地抗议;《悲怆》则是发人深思的抗议,感动得无数人掉泪,但也感动得使列宁满意。1903 年 2 月 4 日,列宁写信给他的姐姐:“不久前我听了一个很好的音乐会,而且感到很满意,特别是柴科夫斯基的最后一部交响曲(悲怆)”。柴科夫斯基由创作第一交响曲《冬日的梦幻》的音乐画家,到第六交响曲《悲怆》,已成长为继贝多芬之后的又一位音乐哲学家,无愧于“俄罗斯最伟大的音乐家、最出色的旋律大师”的众口一词的称誉。

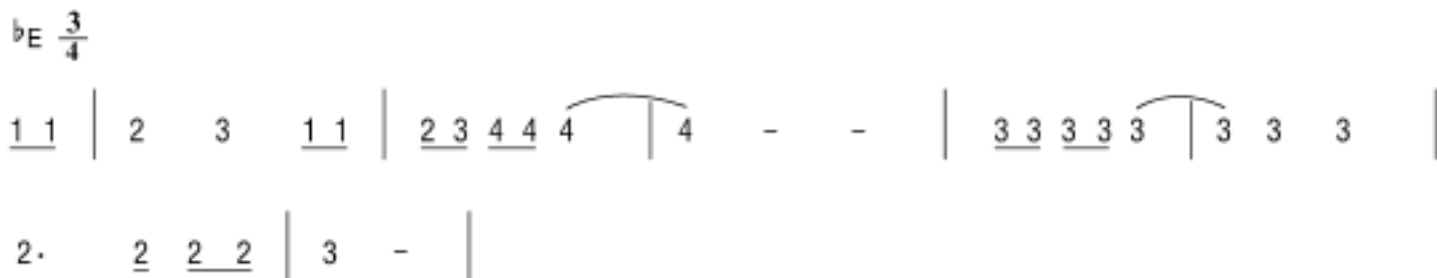
第二节 《1812 年庄严序曲》赏析

《1812 年庄严序曲》是柴科夫斯基的通俗名作。1812 年 6 月拿破仑率领 60 万军队侵入俄国,妄图“速战速决”,歼灭俄军主力,占领莫斯科,迫使俄国投降。俄军将领库图佐夫采取“坚壁清野”战略,逐步撤退。冬天,俄军奋力反攻,侵略军战死、冻死、饿死者不计其数。最后,拿破仑军队只剩下几千人惨败逃走。1882 年,莫斯科人民为了纪念这一战役的伟大胜利 70 周年,将 1812 年毁于战火的大教堂重新建成并举行盛大庆典,事先约请柴科夫斯基于 1880 年写成《1812 年庄严序曲》。1882 年在广场演出时,钟鼓齐鸣、礼炮轰鸣,声震云天,十分壮观。随后,在俄国的许多城市和德国、捷克、比利时各地演出,都很成功。1896 年,高尔基在一次音乐会上听到这首作品后曾经写道:“这首序曲的深具人民性的音乐,像平稳的波涛那样庄严有力地在大厅回荡,它以一种新的东西攫住你,把你高举于时代之上,它的声音表达出这一庄严的历史时刻,极其成功地描绘了人民奋起保卫祖国的威力及其雄伟气魄。”

乐曲分五部分:较长的引子、呈示部、展开部、再现部、尾声。

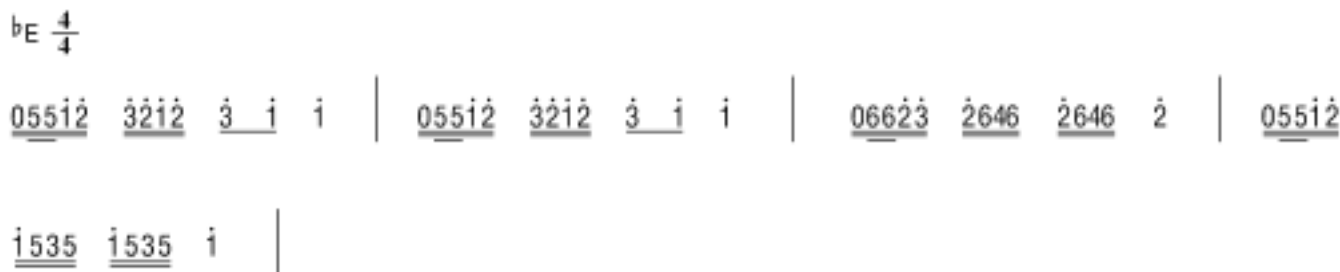
引子:广板(1=60)。中提琴和大提琴合奏出一段庄严、安详的“赞美诗”,象征着俄罗斯人民在祈求上帝保佑他们和平、安宁(另一版本,这一大段用混声合唱)。

谱例 1401



随着木管的加入,越发显得肃穆、宏伟。在逐渐增加的紧张气氛中,低声部呈现出惊惶不安的节奏;双簧管等木管乐器似乎在轮番诉说着侵略军入侵的恐怖消息;在俄罗斯人民忍无可忍的愤怒声中,响起了木管和圆号吹奏的“骑兵主题”,似乎在号召人们:只有起来抵抗,才能粉碎敌军的侵略,俄罗斯才能生存。

谱例 1402



军鼓和弦乐器的烘托,描写人民响应号召投入战斗行列。

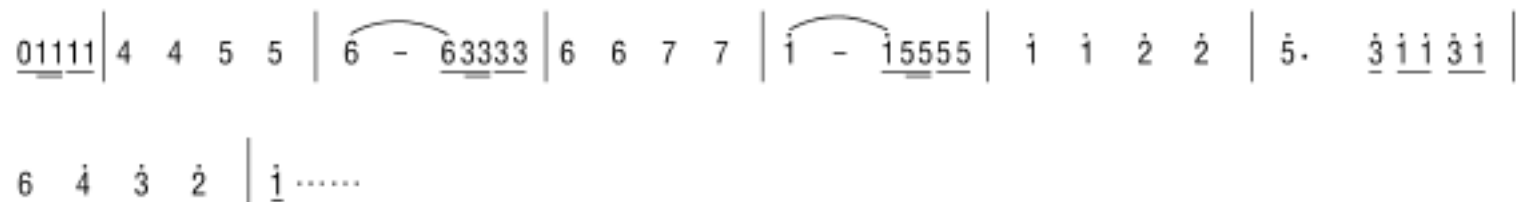
呈示部:主部主题,激烈战斗的写照。

谱例 1403



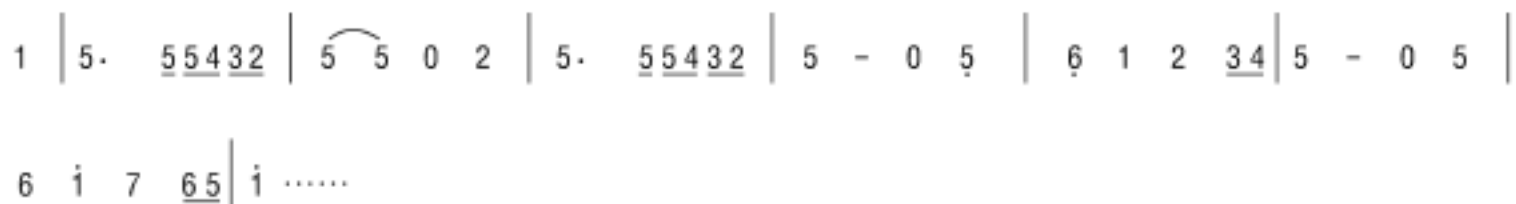
当这一主题逐步扩大到整个乐队并形成热烈高潮时,法国号和短号响起了《马赛曲》的音调,象征着法国军队的入侵(《马赛曲》是法国工兵中尉鲁赛德利尔在法国革命期间即1792年4月21日为莱茵部队鼓舞士气所作的一首进行曲,1795年法国政府将它定为国歌。全曲激昂雄壮,常被视为革命、进步的象征。但在《1812年庄严序曲》中借用它的第一句旋律音调,处理成为代表法国侵略军的音乐)。

谱例 1404



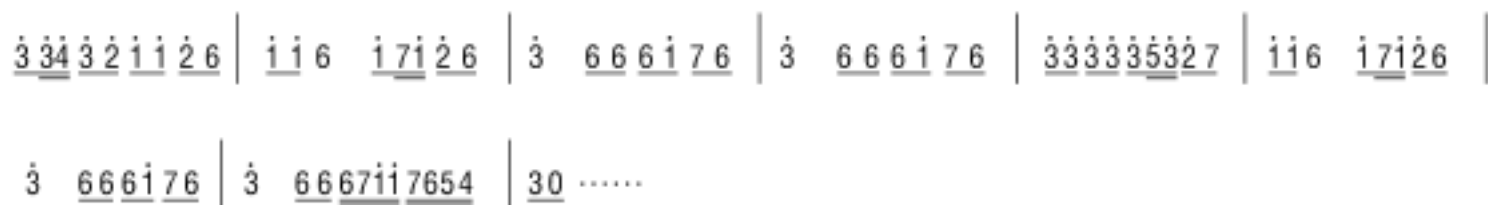
在描写两军拼搏的音乐以后,小提琴奏出抒情的副部第一主题(♯F大调),来自俄罗斯民歌,表达俄国战士们对家乡的怀念和保卫家乡、收复失地的信心:

谱例 1405



长笛和英国管吹奏出副部第二主题——来自优美流畅的俄罗斯民歌《踟蹰门前》,♭e小调,是战斗休息时战士们在边唱边舞的乐观主义精神的写照:

谱例 1406



展开部：主部战斗主题的重现预示着战斗再起。果然，接二连三的《马赛曲》音调说明敌人又发起了进攻，战斗越来越激烈了，甚至大炮也响了起来……

再现部：战斗主题压缩再现时变得更为有力；两个民歌主题再现时，由于战斗的紧迫没有充分展开；全部乐器齐奏的四音一组的音阶连续下行音不断重复，压倒了《马赛曲》。继以越来越慢的慢速强奏，象征着侵略军的彻底瓦解和俄国军民声势显赫的最后胜利。

尾声：“赞美诗”的音调又出现了，但由庄严变成了威严，由惊恐变成了豪迈，由祈祷变成了欢呼；钟鼓齐鸣；弦乐器上下盘旋的音阶式进行，似乎是人们成群结队的相互祝贺胜利；接着，骑兵主题也出现了，由于力度和速度的变化，变成了凯旋进行曲。英雄大军胜利凯旋。在礼炮轰鸣和激动人心的欢乐颂歌中结束。

第三节 《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》赏析

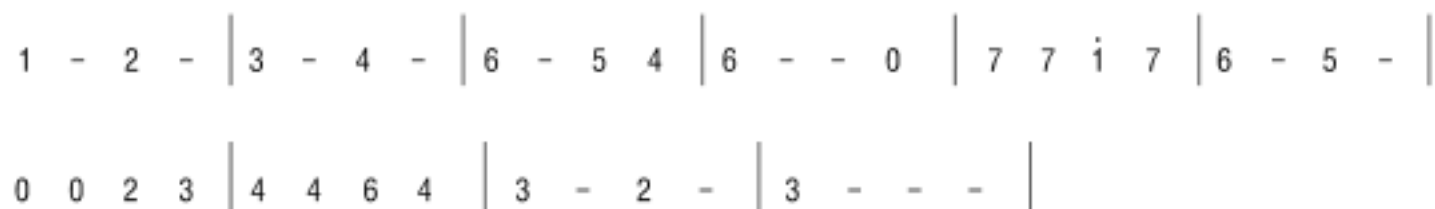
《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》（作品第25号，1869年初稿，1880年定稿）是柴科夫斯基29岁时根据巴拉基列夫的建议而写的使他成名的第一部交响作品，“五人团”对它评价很高。巴拉基列夫认为它“真能迷人”。里姆斯基-科萨科夫也十分赞赏。但也引起过一些非议。

《罗密欧与朱丽叶》是莎士比亚（1564—1616）的一部著名悲剧：意大利具有世代冤仇的两大家族的子女罗密欧和朱丽叶深深相爱，约好第二天去神父处秘密举行婚礼，神父也想借此使两族和好，答应证婚。然而，朱丽叶回到家时，父亲却强迫她与一位公爵结婚。她再次求助神父，神父让她服下一瓶可昏睡42小时的安眠药，家里以为她真的死了，将她放入坟墓。神父派人送信给已外出的罗密欧，因途遇意外被耽误，罗密欧接到他自己家里送来的信，赶来挖掘以为真已死亡的朱丽叶的尸体，在墓地遇到公爵，两人决斗，公爵被刺死，罗密欧挖出朱丽叶吻别后服毒药而死。朱丽叶醒来，见情人已死，也用他的匕首自刎。

柴科夫斯基在创作这部幻想序曲时，运用了他的标题交响音乐的特殊手法，即不拘泥于剧情细节的描绘，而是凭借音乐形象的对比、冲突，将原作的主题思想予以扼要概述。他选择了富于戏剧性的奏鸣曲式。全曲发展的大体程序如下。

（1）在篇幅较长的引子部分，一开始就出现低音木管吹出的赞美诗式的神父主题。

谱例 1407



庄严、暗淡，像信徒们的四部合唱和教堂里的管风琴，它描绘着神父的苍老形象，且预

示着悲剧性的最后结局。

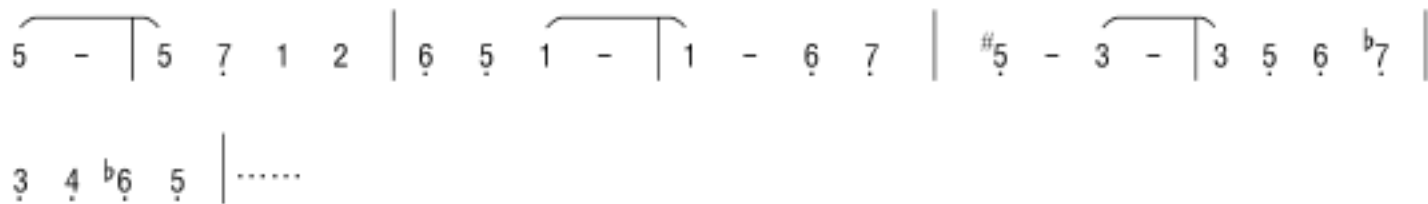
- (2) 在对比主题的衬托下,更带来沉思和忧郁。
- (3) 神父主题转入木管高音区,明朗温和。
- (4) 弦乐拨奏、烦躁不安,意味着悲剧来临。
- (5) 神父主题与木管、圆号、中提琴的焦急呼应,更为戏剧性的发展形成铺垫。
- (6) 呈示部的主部主题——两个敌对家族的紧张、矛盾的主题。

谱例 1408



- (7) “家族”主题在弦乐与木管上交替切分模进,似乎是惊慌,呐喊、拼斗。
- (8) 弦乐在众乐器群之间急速慌乱地穿梭,加上管乐和打击的强奏,刀光剑影,杀气腾腾。
- (9) 械斗平息后,副部主题由英国管和加弱音器的中提琴奏出罗密欧与朱丽叶爱情主题。

谱例 1409



- (10) 副部第二主题,像是夜深人静时的喁喁情话。
- (11) 呈示部的小结尾,安静、温柔,在竖琴的和弦音中告一段落。
- (12) 展开部:家族主题与爱情主题的较量,更显出前者的统治地位。
- (13) 赞美诗又现,但不是代表神父,而是恶势力的化身,威胁和不祥之兆;它与家族主题也形成了冲突;以小号为首的激烈森严的赞美诗音调结束了展开部。
- (14) 再现部在管乐合奏的打击声中开始;接着,爱情主题再现,由焦急而热情,由热情而忧郁;突然,在圆号上奏出的家族主题像是给爱情带来致命的打击;残酷的械斗声又出现了。
- (15) 暗淡、低沉的爱情主题结束了再现部。
- (16) 尾声以有气无力的定音鼓和低音提琴拨奏引出了丧葬进行曲,变化了的爱情主题在为罗密欧朱丽叶致哀;弦乐器在无限温情似地重复着它,竖琴的拨奏更像是余波的回荡,似乎是在诉说:不幸的人们虽已死去,爱情却还活着。也像是在让人们重温莎士比亚的诗句。

“古往今来多少离合悲欢,谁曾见过这样哀怨辛酸。”

(17) 乐队全奏、强奏,既像是尖锐、凄厉的呼号,更像是用铿锵有力的和弦对戕杀这一对情人的封建制度的控诉和抗议。

正如柴科夫斯基自己所说:“我感到我的确具有忠实而真挚地用音乐来表达优秀文学作品所引起的感觉、情绪和形象的能力。从这一点说来,我是现实主义者和真正的俄罗斯人”。

第四节 舞剧《天鹅湖》的艺术成就与选曲(备用教材)

舞剧,通称芭蕾(Ballet),是以舞蹈为主,与音乐、哑剧、美术相结合的综合艺术。Ballet 原系欧洲民间舞种,15 世纪、16 世纪先后进入意大利和法国的宫廷,演员仅限于男性。17 世纪法国宫廷芭蕾发展为剧场芭蕾,才使平民也能观赏,并突破女角男扮陈规,吸收女性参加,且有了专为舞剧而写的音乐。1814 年前后,足尖舞成了舞剧中的主要舞种,由于生理条件原因,女子逐渐成为主角,音乐也发挥了越来越重要的作用,成了舞蹈的灵魂。“音乐是听得见的舞蹈,舞蹈是看得见的音乐。”1814 年作曲的《吉赛尔》、1870 年作曲的《葛蓥莉亚》都是以女主角命名的舞剧,至今仍在上演。而真正将舞剧音乐推上最高峰的作曲家是柴科夫斯基。他的代表作《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》三部舞剧的音乐,特别是《天鹅湖》,使俄罗斯舞剧音乐结束了盲目崇拜外国、生搬硬套的做法,改革创新,走上交响化、民族化的道路。虽然柴科夫斯基在世时未能亲眼看到它的成功,在他死后的第二年、第三年,新的编导正确领悟了音乐的奥妙并用舞蹈表现出来之后,不仅使《天鹅湖》将俄罗斯舞剧艺术推向历史最高峰,而且,为前苏联成为 20 世纪“芭蕾王国”奠定了基础。

柴科夫斯基幼年时,《吉赛尔》已被誉为浪漫舞剧的最高杰作,当他打算从事舞剧音乐创作后,他就决心要写出比它更好的作品。1875 年 5 月,35 岁的柴科夫斯基正在莫斯科音乐学院任教时就接受了莫斯科国家剧院的委托为《天鹅湖》作曲,1877 年 2 月,首演失败(他的几部成名之作第一次演出都很不成功),他并不灰心,一直责备自己音乐写得不理想(其实主要是编导和主角没有认识、表现音乐内容)。对这部音乐佩服得五体投地、精心钻研、精心编导并终于使《天鹅湖》震惊世界的那位老舞蹈家、著名编导在欢庆成功时曾说:“伟大的作曲家本人未能看到它的辉煌胜利,真是一件永远无法补偿的遗憾”。

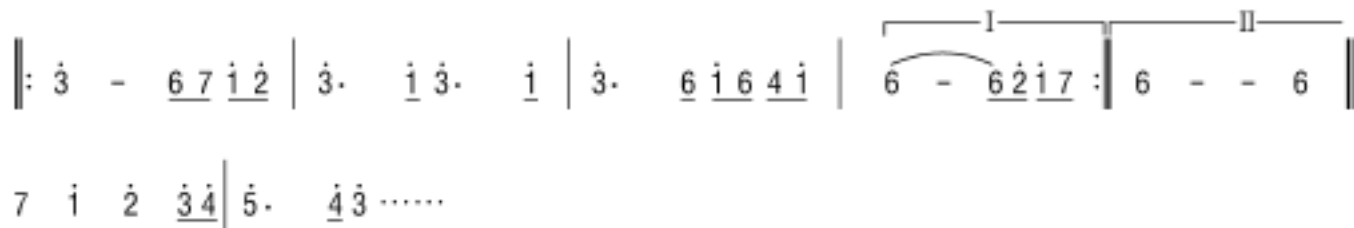
《天鹅湖》描写的是一位王子和一位被魔法变成天鹅的公主的恋爱故事,他们忠诚坚贞的爱情终于战胜妖魔,公主恢复人形,与王子结为终身伴侣。全剧分四幕,有编号的舞曲达 33 首,像是一首首风趣各异的抒情小诗,通过优美动人的由双簧管领奏的“天鹅主题”和被比作“爱情二重唱”的双人舞音乐贯串起来却又浑然一体,珠联璧合,瑰丽无比。近两小时的演出,不仅让人们欣赏了世界各地的代表性的音乐舞蹈,得到艺术上的享受与满足,真善美战胜假恶丑的情节主题,更使人在心灵上受到教育和鼓舞。真是一部闪耀着

精神文明光芒的优秀文艺作品。这也就是为什么近百年来它在世界各国一直盛演不衰的主要原因。作者曾想摘选其中一部分编成天鹅湖组曲。现在的组曲是他人挑选的,未按演出顺序,有的五首,有的六首,有的七首。一般都在下面这几首舞曲中挑选、组合。

(1) 舞剧第一幕的开幕音乐,由双簧管吹出的“白天鹅公主主题”,既抒情、优美而又略带几分忧伤。

谱例 1410

b 小调 $\frac{4}{4}$



(2) 活泼优美的四小天鹅舞,1 分 40 秒的世界名曲、世界名舞:

谱例 1411



(3) 第二幕中王子和公主“私订终身”时的双人舞曲,全曲较长,有“爱情二重唱”之称。既优雅而又隐伏着炽热情绪的主题和众天鹅同庆同贺的翩翩起舞的音乐很受人称道。

(4) 第三幕中有一组“特性舞曲”。其中一首为在响板伴奏下活泼、热烈的西班牙舞曲,第一段为小调式;第二段转为大调,更为强烈;第三段再现第一段;第四段又转回大调,节奏、旋律却形成新的变化;第五段由成串的十六分音符和八分音符组成,节奏更为紧凑热烈。

(5) 由加弱音器的小号独奏的那不勒斯舞曲接以塔兰泰拉舞。相传在意大利塔兰太尔地区有一种毒蜘蛛,人被咬伤后无药可治,必须连续快速跳跃。后来,这种“救死扶伤”的跳跃就发展成为塔兰泰拉舞。

有的组曲中还选进了《天鹅湖》中的圆舞曲和匈牙利查尔达什舞,各种不同风格的舞蹈相互衬映,既可展现剧中宫廷舞会的盛大场面,更使观众感觉新颖、丰富、妙趣横生。

第十五章

民族乐派：不断繁衍 再创新高

——民族乐派的音乐成就(下)

第一节 “捷克音乐之父”及其交响诗《伏尔塔瓦河》

斯美塔那 (Bedrich Smetana, 1824—1884) 是捷克的革命音乐家。他亲自参加过 1848 年反对封建王朝争取自由独立的战斗,并配合当时斗争创作了鼓舞士气的歌曲和乐曲;革命失败,他不得不流亡国外五年,反动政权倒台,他才重返祖国。在国内创办音乐学校,担任布拉格合唱团指挥,创建布拉格民族歌剧院,创作歌剧并担任指挥及演出指导。剧院门口至今仍耸立着他的塑像。他不仅从事创作、演奏、指挥,还参加教学、评论等系列活动,为振兴民族文化、发展音乐事业而奋斗终生。他所创作的《被出卖的新嫁娘》等十部歌剧都包含着爱国主义主题,并标志着捷克民族乐派成功的开端。他是李斯特的好友,并按李斯特模式写作了一批交响诗。他被尊为“捷克民族音乐之父”。

他的作品既充满了高度的爱国主义思想,又洋溢着浓郁的捷克民间特色。他所创作的 11 部管弦乐作品中,最有名的是交响诗套曲《我的祖国》,6 个乐章都是独立完整的交响诗,联结起来更是一幅展示捷克光荣历史和风土民情的巨型画卷。虽然那时(1874 年)他已不幸耳聋,先后五年,仍坚持写完了这部富有诗意的杰作。《伏尔塔瓦河》是其中最通俗,最著名的乐章,它是套曲中的第二首。

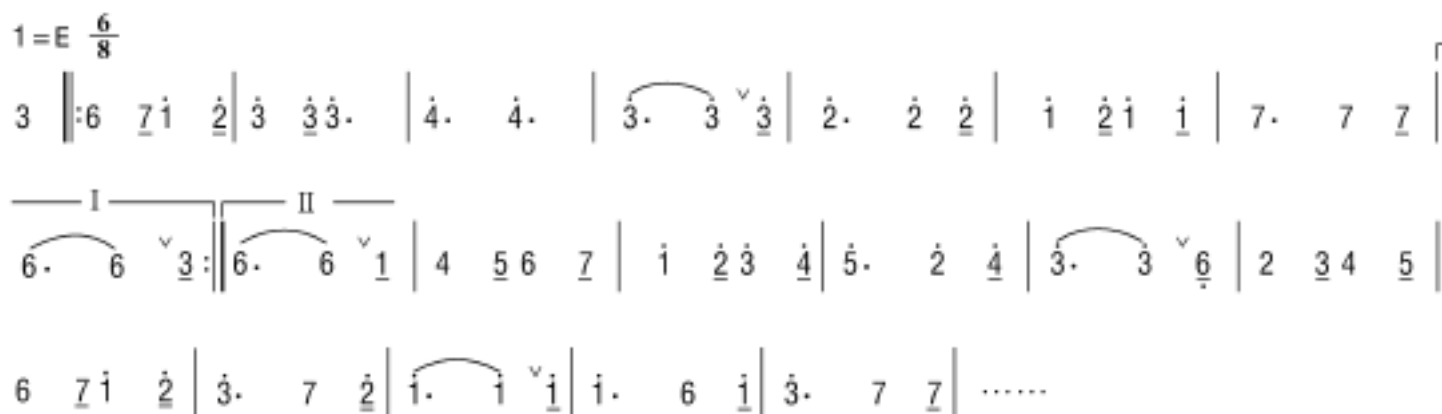
斯美塔那曾为《伏尔塔瓦河》的内容写有如下的说明:

“两条小溪流过寒冷呼啸的森林,汇合起来成为伏尔塔瓦河,向远方流去。它流过响着猎人号角回响的森林,穿过丰收的田野。欢乐的农村婚礼的声音传到它的岸边。在月光下水仙女们唱着蛊惑人心的歌曲在它的波浪上嬉游。伏尔塔瓦河从斯维特扬峡谷的激流中冲出,在岸边轰响并掀起浪花飞沫。在美丽的布拉格的近旁,它的河床更加宽阔,带着滔滔的波浪从古老的维谢格拉德的旁边流过 ”

作曲家自己曾明确指出表现上述情节的 8 个部分的音乐主题。它们所描绘的是纵贯

南北的捷克最大的河流。乐曲以两支长笛所吹奏的一串后来形成主题音调的快速音流开始,象征“伏尔塔瓦河第一源头”的涓涓细流在轻轻流淌,继而与单簧管代表“第二源头”的轻快旋律相会合。接着,弦乐组在低音区接过“流水音型”后,托出双簧管和第一小提琴奏出的来自捷克民歌的伏尔塔瓦河的优美主题。

谱例 1501



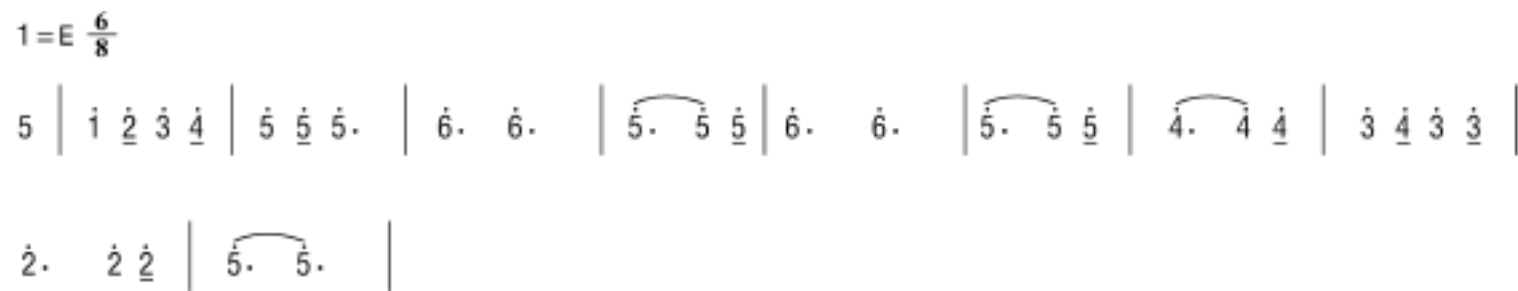
主题在全曲中完完整整地三次出现之间,穿插了描绘情景的音乐,刻画着河流两岸的瑰丽风光和欢乐情趣——它穿过响着猎人号角的森林(由法国号使人联想到它的前身猎号);它流经一座人们正在为喜气洋溢的婚礼而跳起欢快的波尔卡舞的村庄(一连串的丰满的和弦)。

谱例 1502



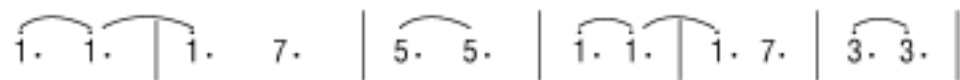
然后,音乐由强渐弱,似乎是河流弯绕远去;朦胧的月色中一群水仙女在翩翩起舞(小提琴在高音区的“轻唱”);当它穿过峡谷时,滔滔的浪涛冲击着悬崖峭壁,浪花飞溅,涛声轰鸣(不谐和音的不断出现);最后来到捷克的首都布拉格,江波浩渺,巨浪奔腾,庄严的圣诗般的音乐响了起来(民歌主题曲由小调式转为大调式)。

谱例 1503



接着,奏起了在第一乐章中出现过的描绘具有光荣传统的维谢格拉德城堡的辉煌壮丽的音调。

谱例 1504



它告诉人们,河流从古老城堡前流过,人们情不自禁地为城堡的光荣、为捷克的民族骄傲而肃然起敬。

英雄的河流无休无息地奔向远方,瑰丽的音乐留给人们无穷无尽的憧憬向往。

第二节 挪威格里格的《培尔·金特》组曲

挪威民族乐派作曲家将自己的音乐创作与民族诗人或戏剧家的作品结合而产生了不朽之作。格里格(Edvard Hagerup Grieg, 1843—1907)就因此不仅使他声名远扬,更使国威大振。他与著名剧作家易卜生(H. Ibsen, 1828—1906)都是卑尔根同乡。母亲是钢琴家,在她精心培养下,他12岁便开始创作活动,受到当地小提琴家布尔(O. Bull, 1810—1880)的赏识并鼓励他学习研究挪威音乐,建议他到莱比锡音乐学院学习。他并不满足学院四年中的学究式的学习生活,在院外结识的进步音乐家,更使他受益匪浅。毕业后在当时斯堪的纳维亚音乐活动中心哥本哈根工作了4年。回国后才感到挪威音乐“完全两样”,进一步学习民歌和民间音乐,其作品虽被外国人嘲讽为“挪威化”,他反而以此为荣:“我是挪威音乐的代表人……只有在民族的基础上,我才能继续发展,因为给我指出道路的是我们挪威的民歌”。他创办了挪威音乐学校,创作了200余首挪威风格的歌曲。成绩斐然。1874年应易卜生约请为诗剧《培尔·金特》配乐23段而名震全欧。瑞典科学院(1872)、荷兰莱顿科学院(1873)、法国艺术学院(1890)分别授予他院士称号,英国剑桥大学(1894)、牛津大学(1906)又先后授予他博士学位。1874年起,挪威政府颁予他终生奖金。1907年病逝时葬礼像国葬般隆重,57个外国政府和音乐组织代表敬献花圈,约有40万挪威人为他致哀。因为,他使“挪威音乐流存在欧洲每一个音乐室中。”他被尊为“北欧音乐的巨星”。

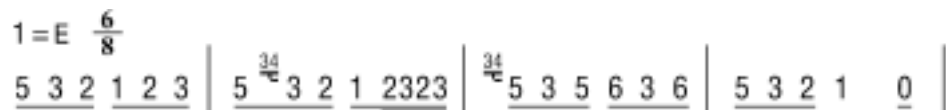
《培尔·金特组曲》是他于1875年为挪威戏剧家易卜生的五幕诗剧配乐后,选出其中8首于1891年加工整理成的两套组曲(各4首)。培尔·金特(Peer Gynt)是一个浪荡青年,在朋友的婚礼中,拐走了新娘英格丽特,带进深山,第二天就抛弃了她。他误入山魔王宫殿,竟又爱上了山魔王的女儿。他害怕山魔王要杀害他,逃进山林中,正好又遇见了在婚礼中与他共舞后一直在想念着他的姑娘索尔薇格。但培尔·金特对此仍不满足。临走前忽然想起了自己的母亲。回到家后,正患重病的母亲竟死在儿子怀抱中。此后,他长年在外流浪、冒险。在摩洛哥经商致富,过海时海船爆炸,全部财产化为乌有。他来到非洲,从强盗手中偷来快马、衣物、珠宝,想以此骗取阿拉伯酋长的女儿阿尼特拉的欢心。未料到竟被她骗走财物后将他孤身扔在沙漠中。这时,培尔·金特才想起了忠实于他的姑娘

索尔薇格和自己的祖国家乡,决心回家寻求真正的爱情和幸福。

《培尔·金特组曲》的组合并不按照剧情顺序,但各曲之间却构成强烈对比。第一组曲是:晨景;奥塞(母亲)之死;阿尼特拉舞曲;在山魔王宫中。第二组曲是:英格丽特悲叹;阿拉伯舞曲;培尔·金特归来;索尔薇格之歌。我们可以根据剧情去想像。

评价最高的是第一组曲第一首——晨景,它有一个很朴素而又很有特点的主题:

谱例 1505



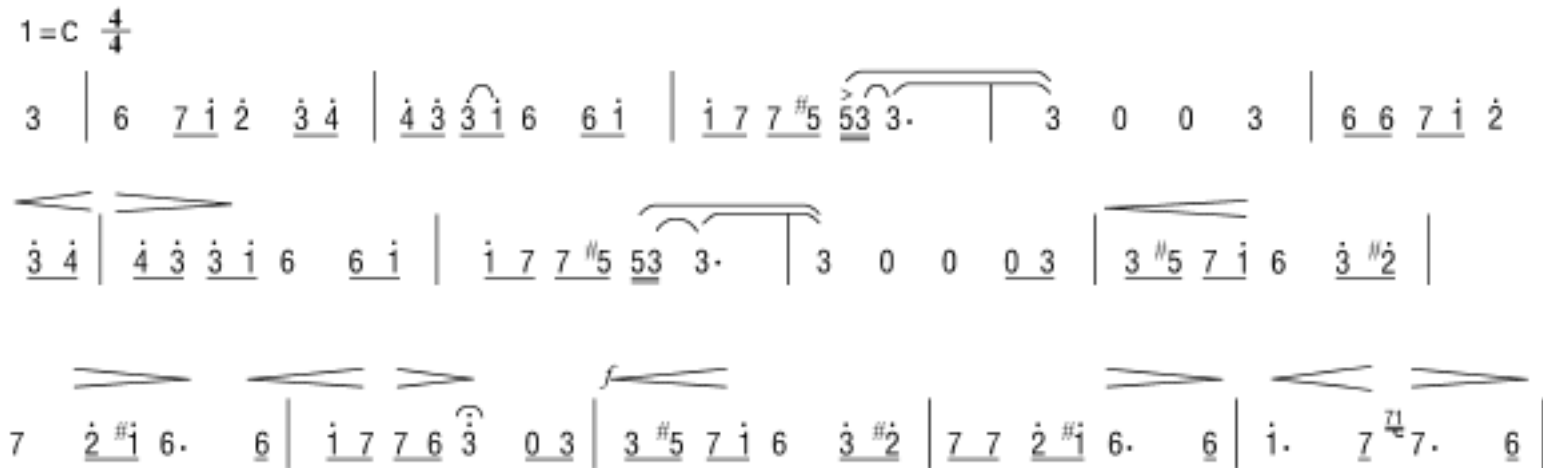
通过调性、配器的不断变化为人们塑造出东方发白 红日东升 霞光满天的蓬勃、清新的晨光朝景。

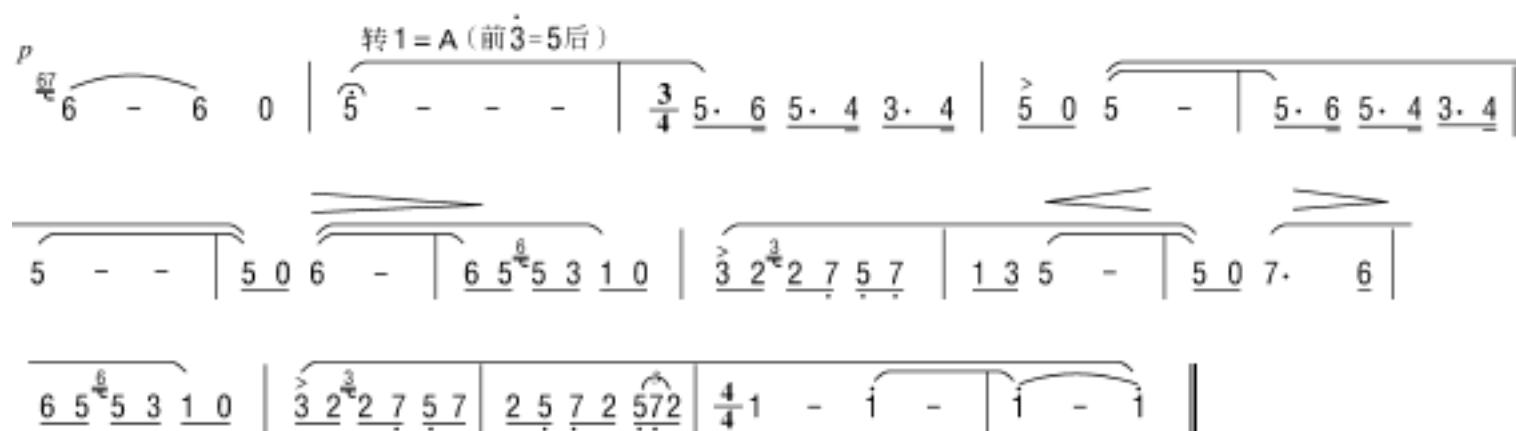
第三首本来是妖艳妩媚舞蹈场面的描绘,人们却都觉得这是一首优美、轻快、独具特色的舞曲。

第二组曲的第四首也是一首层次清晰、结构简单的乐曲。在诗剧配乐中是索尔薇格日夜思念培尔·金特时所唱的一首歌曲,开头的几句歌词“冬天过去,春天来临。在那雪花遮盖下,一切花木都凋零……”就是女主人公心情的写照。

歌曲从忧郁、哀伤的小调音乐开始,倾泻出索尔薇格内心深处的积愆。然而,进入第二部分后,作曲家运用浪漫主义手法,别出心裁地来了个大胆“突变”(原有的歌词及剧本情节并没有这种要求),让歌声为她展现出一幅幻景,似乎她日夜想念的人就出现在她的眼前。音乐由小调转入大调,越来越显得开朗、温暖、欢乐、幸福……(可是,幻觉毕竟还是幻觉,孤独、凄凉的现实生活在等待着她,后续音乐又回到小调并在小调中结束)。

谱例 1506





第三节 西贝柳斯的交响诗《芬兰颂》

俄罗斯、捷克是民族乐派的“大户”；挪威偏处北欧，国家不大，但却因出了个格里格而名震全欧。芬兰也出了个成果辉煌的民族乐派音乐家西贝柳斯（Jean Sibelius, 1865—1957）。他出生在一个外科医生家中，1889年毕业于赫尔辛基音乐学院。后去柏林、维也纳进修3年。作品百余首，既有浓郁的民族风格，更有鲜明的爱国情感，获得国际音乐界的高度评价。最主要的交响音乐作品是7部交响曲、4首交响传奇曲，还有小提琴协奏曲和戏剧配乐《暴风雨》等。最出名的是交响诗《芬兰颂》。

芬兰在瑞典与俄国之间，长期以来遭到两国的侵占，沙皇俄国从瑞典手中夺得芬兰后，在政治上、经济上得寸进尺地进行控制，引起了芬兰爱国人民的愤怒和反抗。西贝柳斯于1899年为一家被迫停刊的进步报纸募集复刊基金的演出而创作了这首乐曲——一个戏剧节目的终曲。1900年在巴黎博览会上以《祖国》的曲名演出，并在国内多次演出，但因沙俄禁止芬兰爱国作品上演，不得不改名“即兴曲”。1917年芬兰独立后，才以《国民颂歌》的正式名称流传各地。

《芬兰颂》可看成是主要由变奏手法写成的包括两大部分（各4小段）的音乐作品：第一部分反映人民的苦难与愿望；第二部分描绘人民的斗争与胜利。

引子，以铜管和大鼓为背景，连续的半音音阶的出现，刻画着祖国的危难和人民的不安。

木管抒情而又带几分痛楚的芬兰旋律，象征着被压迫人民的渐渐觉醒。

特殊的召唤音型（贯串全曲）——激动、热烈、紧迫、昂扬、势不可挡，震撼人心。

铜管和低音弦乐的急促重复、不断开展，描绘爱国运动的蓬勃兴起而结束第一部分。

赞美诗主题的变化再现，象征人们响应祖国号召，在与反动势力拼搏斗争中奋勇前进。

木管和第一小提琴奏出完整的赞美诗主题，表现芬兰人民对祖国悠久历史和壮丽

山河的赞美并虔诚地为祖国前程祈祷。

赞美诗主题和号召音调不断发展,显示芬兰人民排山倒海般的不可抗拒的力量的不断增长。

辉煌壮丽的高潮,赞颂着人民的伟大胜利。

《芬兰颂》中的颂歌主题,后经诗人填词而成为合唱曲《芬兰颂歌》而流传全世界。

谱例 1507

1 = $\flat A$ $\frac{4}{4}$

$\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{4}$ - - $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\underline{0\dot{2}}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ - - | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |
 $\dot{4}$ - - $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\underline{0\dot{2}}$ | $\dot{3}$ - - - | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ || $\dot{6}$ - - $\dot{3}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{5}.$ $\underline{\dot{2}}$ |
 $\dot{2}$ $\dot{4}$ - - | $\dot{4}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ - - $\dot{1}$ | $\overset{I}{\dot{1}}$ $\dot{2}$ - $\underline{0\dot{3}}$ | $\dot{3}$ - - - | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$:||
 $\overset{II}{\dot{1}}$ $\dot{2}$ - $\underline{0\dot{1}}$ | $\dot{1}$ - - - ||

由于西贝柳斯对祖国的贡献,芬兰政府从 1897 年直至他 1957 年逝世,每年都给予他优厚的年金,并自 1950 年起,在首都赫尔辛基举办了以他的名字命名的一年一度的国际音乐联欢节——西贝柳斯音乐周。

欧罗巴的巨匠 新世界的恩师
——民族乐派在美洲播种开花

第一节 和声知识浅述

(1) 和声(Harmany) 从原始意义来说,同时发响的两个乐音就叫做和声。这是乐音的纵向结合(如果这两个乐音都不断向前运动,可各自成为一个声部)。

大约在公元9世纪末,欧洲音乐中开始运用和声。但初期只会将两个声部在五度或四度音程上平行发展,史称平行五度或平行四度,名曰奥尔加农(Organum)。

这种和声运用了150年后,才逐渐采用三度与六度等不完全谐和音程。在公元1200年左右,声部发展到三部,有了三和弦(定义详见后文)。继而又不断摸索,逐步发展并完善为近代的和声学。它是一门专事研究和声理论的系统学科。

(2) 和弦、三和弦及其转位 和弦(Chord)是3个或3个以上同时发响的乐音的结合。它是构成现代和声的基本单位。按照严格的传统和声学的理论来看,它应由三度音程叠置而成,称为三和弦(Triad)。

三和弦最下面的这个音称为根音。最上面的音称为冠音,它与根音相距五度,因而也称五度音。三和弦中间那个音因与根音相距三度,称为三度音。如将根音转到高八度,三度音在最下面,成为三和弦的第一转位。如果再将三度音提高八度转到现在根音的上方三度,五度音在最下面,称为第二转位。

三和弦(原位)	第一转位	第二转位
5 冠音	1	3
3 三音	5	1
1 根音	3	5

如果重复三和弦中的某一音,可构成四部和声。合唱中最典型的四部合唱,合奏中最

典型的弦乐四重奏就是它的实际运用。如果原来这 3 个音只留下两个音,也能暗示和弦。

如果和弦中的几个音不是同时奏响而是有秩序地先后奏出则称为分解和弦。竖琴就经常演奏分解和弦。

三和弦是最重要、最常用的协和和弦。以任何音为根音都可构成三和弦。

如果在三和弦上再叠加一个三度音,这时的冠音与根音构成七度音程,这个和弦称为七和弦。七度音程是个不谐和音程,因而它是个不谐和和弦。最常用的是以属音为根音的七和弦,称为属七和弦。

在七和弦上可再叠加一个三度音而组成九和弦。较少见。在音乐史中就有一段格里格少年时期在弹奏钢琴时首先发现它的佳话。

为旋律配置和声时不仅用协和和弦,还要用不谐和和弦以形成对比。

(3) 和声功能 调式中的 7 个音都可作为三和弦的根音。这 7 个三和弦,最重要的是以调式主音为根音的主和弦,其次是以第五音为根音的属和弦和以第四音为根音的下属和弦。每个和弦在调式中所起的作用称为“功能”。主和弦具有稳定的功能,称为“主功能”。音乐既是从它开始,更得以它结束。其他和弦都具有相对地不稳定功能。较有代表性的是“属功能”和“下属功能”。主音后第二级上的和弦和第六级和弦接近于下属功能,第三级和弦有时近似主功能,但更多时候是与第七级和弦同样用作属功能和弦。

在实际运用中,一段段音乐就是一组组和弦在不断重复、交替和运动。例如,第十二章《卡门序曲》中的“斗牛士”主题、第十三章第五节《舍赫拉扎达》的“航行”主题、第十四章《1812 年庄严序曲》中的“引子”、第十五章《伏尔塔瓦河》中的“波尔卡舞”……不但为人们留下深刻印象,并各自具有不同的风格、气氛和形象,真是奥妙无穷。

(4) 大三和弦与小三和弦 我们在第五章中曾提及音程和以“度”为单位的音程计算方法。现在,我们还得更仔细地用键盘上的“音数”来计算。

1 3 和 6 1 虽然音程上都称为三度,但音数却不相同,前者是四个半音即两个全音;后者却只有 3 个半音亦即一个半全音。为区分起见,前者称为大三度,后者称为小三度。

同样为三和弦,它的根音与三音如果是大三度,称为大三和弦;如果是小三度则称为小三和弦。大调式主音上的三和弦是大三和弦。小调式主音上的三和弦为小三和弦。如果调式中的主音和第三、第五音构成的三和弦是大三和弦,这个调式就是大调式;如为小三和弦则为小调式。

(5) 协和和弦与不谐和和弦 同时发响的两个音,有些听起来谐和,有些则不谐和。例如,以 1 为主音,如与它的八度音同奏,很谐和;与五度音、四度音同奏时都相当谐和。这种音程称为纯八度、纯五度、纯四度,都是完全谐和音程。三度、六度也比较谐和。二度、七度则不谐和。归纳罗列如下:

完全谐和音程：纯一度、纯八度、纯五度、纯四度；

不完全谐和音程：大小三度、大小六度；

不谐和音程：大小二度、大小七度、所有增减音程。

和弦中的各音都由谐和音程组成时，这个和弦当然就会协和，如大三和弦、小三和弦。但是，如果我们在三和弦之上再叠置一个三度音程时，这时的根音与最上面的冠音构成不谐和的七度音程，这个和弦也就不谐和了。例如，最常见的是在属音上的大三和弦与音程为七度的冠音（从根音算起）共同构成的七和弦（属七和弦）。所有的七和弦都是不谐和和弦。

由于谐和和弦与不谐和和弦的交替运用，这才推动了音乐的发展。当最后落到主和弦上结束时，才显得更为圆满（完全终止）。

（6）和声的运用 16 世纪开始盛行的复调音乐就是建立在和声理论基础之上的。18 世纪初期巴赫大力倡导的主调音乐更是主旋律与和声的精心结合和不断发展。经过 200 余年的演进，和声不仅通过自身的色彩、并结合织体、配器等其他因素，已成为音乐结构、音乐表现、音乐形象的不可缺少的构成要素和表现手段。交响音乐之所以音响宏伟、色彩斑斓，表现力丰富，感染力强烈，就因为它不仅在组成乐队的各个“家族”内部，如弦乐组、木管组、铜管组本身就能奏出单个和弦和系列和声；各个“家族”又能共同结合演奏出更为强大、复杂的和声。旋律是很有魅力的，但它是“单兵种作战”；有了和声，才像是多兵种配合的立体战斗，威力更大。交响音乐作曲家们都根据和声原理结合各种乐器的特性、特长进行最佳编配（“配器学”），以发挥交响乐队最理想、最动听的整合效果。

仔细品味本章第三节《自新世界》“念故乡”的伴奏，还有该乐章开头和结尾的“神秘和弦”，再听听第四乐章“进行曲”那“立体声”的壮丽与雄浑。

自 20 世纪以来，不少音乐家不断在和声上创新、求新，流派纷呈，特别是不谐和和弦的增加和运用，打破了传统调式的条条框框，更为“百花齐放”。对中国音乐界来说，对民族和声的不断发掘、开拓和整理，更为民族音乐事业的发展繁荣作出了重大的贡献。

第二节 德沃夏克的生平与艺术成就

1841 年，在布拉格附近一个小镇上的一家小旅店兼肉店，诞生了一位后来名震全球的音乐家德沃夏克（Antonin Dvorak, 1841—1904）。他从小就显露出音乐天才，对小提琴、捷克民歌、舞曲和教堂唱诗班的合唱歌曲都很感兴趣。一位远房亲戚建议他父亲送他去好好学习音乐。实在因为经济条件有限，父亲叫他当了两年屠夫，有了点积蓄后，才于 1857 年去布拉格风琴学校学习了两年。就这样，才正式走上了他的音乐道路。

更琐细的理论计算方法。比纯音程、大音程还要多一半音的都称为增音程，如增五度、增三度；比纯音程，小音程还要少一半音的称为减音程，如比小七度更小的减七度。

正如同格林卡精心培养出他的事业接班人一样,“捷克的格林卡”斯美塔那也为他所开创的捷克民族乐派培养出能与他“并驾齐名”甚至是“青胜于蓝”的接班人德沃夏克。当斯美塔那发现了这位来自乡村小镇的具有音乐天才,而他又正在一面打工一面发愤学习,他把买不起门票、只能躲在大鼓后面听音乐会的德沃夏克招进了他指挥的布拉格剧院乐队。从拉中提琴开始,德沃夏克逐渐地熟悉了乐队、作曲、配器,直到30岁才以合唱《白山的子孙》一曲成名。虽“大器晚成”,但他坚持不懈地埋头创作。作品在奥地利获奖,并得到勃拉姆斯、柴科夫斯基等欧洲著名作曲家的器重和推荐。布拉格音乐学院聘请他任作曲教授。卡洛夫大学和英国剑桥大学授予他博士学位。1892~1895年远渡重洋去纽约任国立音乐学院院长、教授。他给后人留下了许多优秀作品,最主要的有11部歌剧、9部交响曲、一大批斯拉夫舞曲等管弦乐作品。评论家认为他“既有舒伯特式的旋律天赋”,又是“瓦格纳、勃拉姆斯和民间音乐三者的美满结合”,特别是“音乐中的民族主义感情美妙地与古典主义结构融为一体。”最为世人推崇、至今盛演不衰的是他1893年所作的《e小调第九(自新世界)交响曲》。

德沃夏克创作的最大特点是他的作品中的旋律、节奏都与捷克民间音乐紧密关联,但他并不是采用现成的民间音乐,而是将其特点融会到自己的创作之中。《e小调第九(自新世界)交响曲》也是如此。德沃夏克对他的学生说:“在美国黑人的曲调中,我发现了一个伟大而高尚的音乐学派所需要的一切。这些美丽而丰富的主旋律是这块国土的产物……你们的作曲家必须求助于它们。”他不仅这样说,而且自己也这样做。他用自己的这部创作给学生以示范。

德沃夏克巧妙地融会了美国民歌特别是印第安人和黑人民歌音调的创举,轰动了美国。报纸上称赞它是“美国的交响曲”,他坚决抗议:“我没有使用过任何一个黑人的或者印第安人的旋律。我只是在作品中写了体现印第安人音乐特色的自己的主题。我用现代节奏、和声、对位和乐队音色的一切手段来发展它们。”

1894年,他回到祖国。继续在布拉格音乐学院任教,1901年起任院长并从事歌剧创作。当年上演他最有名的歌剧《水仙女》时,正逢他的60大寿,在布拉格、伦敦和维也纳都为他举行盛大庆祝。然而,肾癌等顽症向他袭来,1904年因脑溢血而突然病逝。

第三节 《e小调第九(自新世界)交响曲》赏析

这部交响曲受美国诗人朗费罗(1807—1882)写的著名印第安民族史诗《海华沙之歌》的影响。诗歌歌颂了这位民族英雄奇异的生平:“……历尽万苦千辛,只为了要使各族人

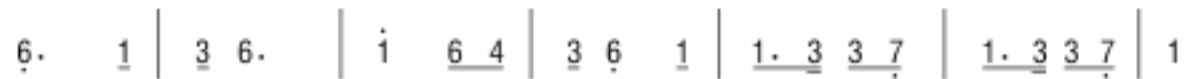
均参见《牛津简明音乐辞典》,人民音乐出版社,1991年,p.289~290。“自新世界”原文为“From the New World”,op.95,原称第五交响曲。后改为第九交响曲。前文有“9部交响曲”,亦据此。

民繁荣富强、要使他的人民浩浩荡荡地前进！”借此，德沃夏克表达了他自己对被压迫、被歧视民族的同情，也表现了一个刚到美国的捷克人对这个新兴工业国家紧张繁忙生活的感受和对祖国祖国的怀念。因而，人们给他加上标题：《自新世界(From the New World)交响曲》。

第一乐章

开始时似乎是在诉说作者第一眼看见新大陆时的复杂心情。特别徐缓的音调，有人说是懵懂茫然的情绪的刻画。在成串的强烈音响后，响起了激奋昂扬的贯串全曲的中心主题，似乎是新大陆新景象给人们带来的震惊和兴奋。

谱例 1601



形成对比的是长笛、双簧管奏出的安详流畅的歌唱性的副部第一主题。

谱例 1602



来自黑人民歌的副部第二主题仿佛有几分哀伤。

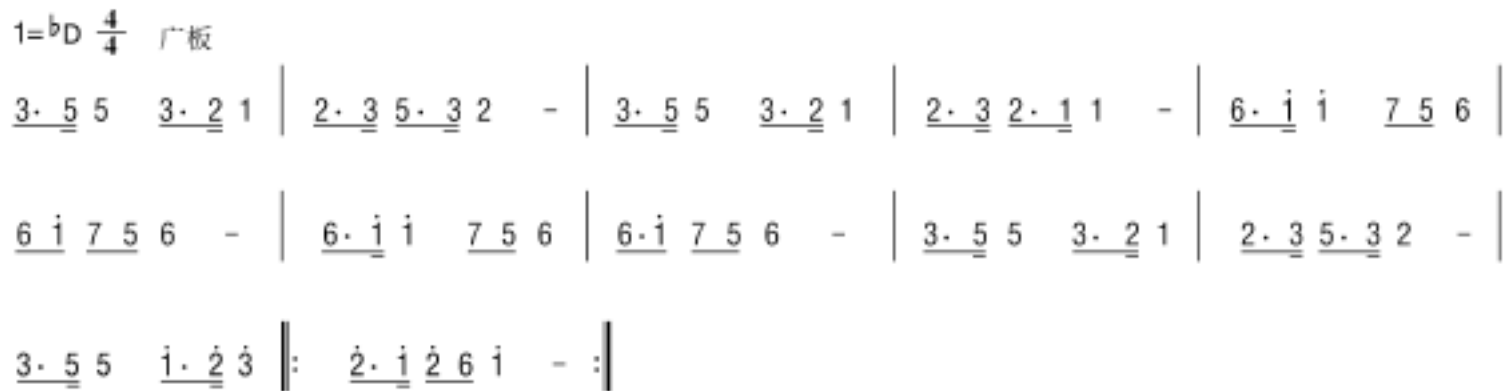
谱例 1603



第二乐章

被认为是“在一切交响曲的慢板中最动人的一个”，据说初次演出时曾使听众感动得落泪。在一串“神秘和弦”的导引后，英国管亲切温馨却又有点忧郁哀伤地吹出了举世闻名的主题。

谱例 1604



音域不宽,大量的重复,级进与小跳往复交替的“如歌”旋律,楚楚动人。他的一位学生深深体会到老师自己也在想念大洋彼岸的故乡,并为它配上了《回家》的歌词,又被改编成四部合唱,在20世纪30年代曾享誉神州。我国音乐爱好者至今仍以译配歌名称它为《念故乡》。它是本乐章的复三部曲式结构的A段。

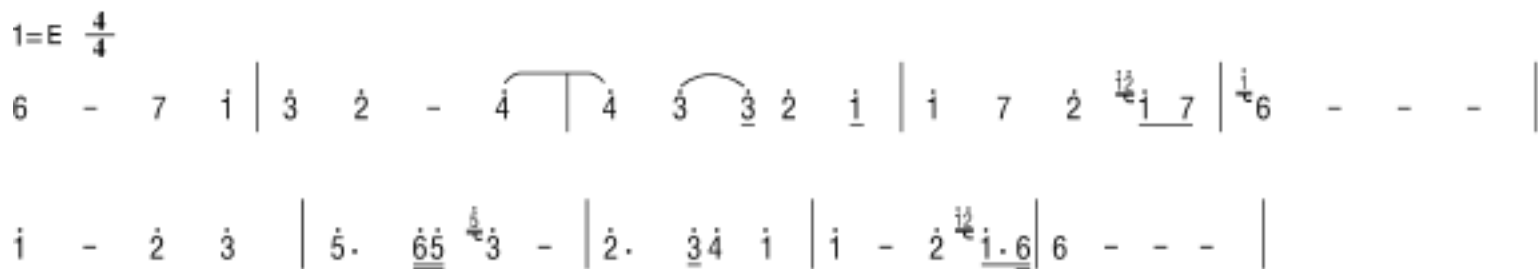
B段由提琴震音背景托出长笛和双簧管吹奏的更为悲痛、激动的音调。

谱例 1605



与它形成对比的是一段十分优美而较为明朗的由单簧管吹奏的旋律(后句由长笛接奏)。

谱例 1606



加弱音器的小提琴接着又“唱”出《念故乡》的动人主题,越发显得哀怨忧伤。像是一座美丽的拱桥需要两岸的桥墩承托一样,音乐又回到本章开头的“神秘和弦”而结束,如下图所示。



据说德沃夏克在写这一乐章时,受到《海华沙之歌》中《饥荒》一章的启发:海华沙的妻子快要饿死时,思念着正在外面为她觅食的丈夫,哀痛中哭泣着遥向丈夫诀别。作曲家吸收黑人的民歌音调,运用自己的音乐语言,写出了感人至深的思念亲人的旋律。B段的对比部分,似乎是将死的妻子对过去幸福时刻的追忆。然后,又回到泣不成声的诀别。

作曲家在这里既为不同肤色的人们诉说了不尽的别恨离愁,更寄托着离乡背井的作者自己的无边乡思。

《念故乡》译配歌词:“念故乡,念故乡,故乡真可爱。天甚清,风甚凉,乡愁阵阵来。故乡人,今如何,常念念不忘。在他乡,一孤客,寂寞又凄凉。我愿意回故乡,重返旧家园,众亲友,聚一堂,同享从前乐。”

第三乐章

谐谑曲,根据诗歌“海华沙的婚宴中的印第安舞”而设计的欢乐场面。作者的思绪,在兴奋中竟飞越重洋,把捷克民间歌舞的景象也带过来了。

这个复三部结构的 A 段中的小 a 段是活泼轻快的印第安舞曲,两声部交错、模仿,十分有趣。

谱例 1607

1=G $\frac{3}{4}$

0	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	6	6	0	0	7	2̣	<u>1̣</u>	7	6	0
0	0	0	0	0	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	6	6	0	0	1̣	3̣

0	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	6	6	0	0	7	2̣	<u>1̣</u>	7	6	0	0	0	0
<u>1̣</u>	7	6	0	0	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	<u>3̣</u>	6	6	0	0	1̣	3̣	6	-	-

接着是一个歌唱性的主题,仿佛是另一类型的温文尔雅的抒情性的舞蹈音乐,主题由第二乐章主题发展而来。

谱例 1608

1=E $\frac{3}{4}$

<u>3̣</u>	<u>5̣</u>	<u>5̣</u>	-	5	-	<u>6̣5̣2̣</u>	1	-	2	<u>3̣</u>	<u>5̣</u>	<u>5̣</u>	-	<u>5̣</u>	<u>1̣</u>	<u>7̣</u>	<u>6̣</u>	<u>5̣</u>
-----------	-----------	-----------	---	---	---	---------------	---	---	---	-----------	-----------	-----------	---	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

然后,又回到开头那活泼轻快的音乐。由 a—b—a 构成的 A 段。

B 段也由两个交替出现的主题组成: c—c—d—c—d—c。c 是一段风格迥然不同的捷克民间舞曲。

谱例 1609

1=C $\frac{3}{4}$

1.	<u>1</u>	<u>3̣</u>	<u>0</u>	3.	<u>3̣</u>	<u>5̣</u>	<u>0</u>	5	-	-	5	-	5	5.	<u>5̣</u>	<u>1̣</u>	<u>0</u>	7.	<u>7̣</u>	<u>6̣</u>	<u>0</u>
5	-	-	5	-	1	1.	<u>1</u>	<u>3̣</u>	<u>0</u>	3.	<u>3̣</u>	<u>5̣</u>	<u>0</u>	5	-	-	5	-	5		
5.	<u>5̣</u>	<u>3̣</u>	<u>0</u>	2̣	-	1̣	<u>1̣</u>	-	-	1̣	0	1	:								

d 是由下行模进的大跳和颤音组成的婀娜多姿的舞曲。

再现 A 段后在结尾部里又响起了先前乐章中的主题,强调“连章形式”的结构。

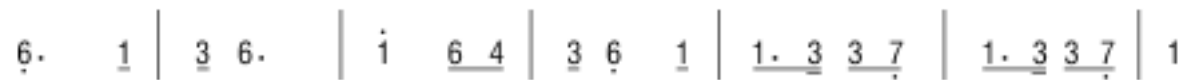
这一谐谑曲乐章的总体结构如下所示。

A 段	B 段	C 段
a—a—b—a	c—c—d—c—d—c	a—b—a

第四乐章

热情的快板,奏鸣曲式。进行曲般的新主题,强烈、昂扬的铜管在“高声欢唱”着这个呈示部主部主题。

谱例 1610



在一连串三连音组成的跳跃进行的连接段后,由单簧管奏出沉思般的第二主题。

谱例 1611



逐步发展成饱满、广阔的舞蹈场景。然后,渐趋平静,经过短暂的歇息,进行曲主题与前面三乐章主题,在乐队全奏的和弦衬托下,交织成威严雄伟的节日盛会般的热烈气氛,汇聚成一般感情洪流,憧憬着亲人团聚的欢乐。凯歌式的辉煌音响,更代表了作曲家对这一新兴国家光明前途的祝贺。

第十七章

苏联音乐：旗帜鲜明 鼓舞人心

——20 世纪重要音乐流派比较(上)

第一节 20 世纪音乐概述

科学技术在欧洲 19 世纪末期成就巨大,资产阶级利用它、凭借它而成长壮大,资本主义迅速发展,并最终导致了帝国主义的形成。正如列宁所说的:“生产社会化了,但占有制仍然是私有性的……表面上大家公认的自由竞争的一般架子依然存在,但是少数垄断者对其余居民的压迫更百倍的沉重、显著和令人难以忍受。”因此,工人运动兴起和无产阶级革命就成为了 19 世纪末和 20 世纪初最主要的政治经济因素。与此同时,与之适应的、各种各样的哲学思想,不同的世界观、人生观、艺术观不断兴起、相互撞击;加之以科学技术的突飞猛进,特别是乐器的改革和电子技术的崛起(有的音乐史家把乐谱的问世看成是音乐史上的“第一次革命”,而电子技术则给音乐艺术带来影响更为深远的“第二次革命”),促使音乐艺术更是日新月异。新的“流派”主义”虽不断涌现,但有的仅仅“热闹”一阵,随即消亡。不过是历史长河中昙花一现的一股浪潮而已。有位日本音乐家在 20 世纪前期曾提出:20 世纪可能成为音乐史上的一个“过渡时期”是不无根据的。

对 20 世纪的音乐,英、美大学音乐教材说法不一。英国剑桥大学的《剑桥音乐指南》(The Cambridge Music Guide)将第一次世界大战后的西方音乐统称为“现代音乐”,美国纽约州立大学的《音乐欣赏》(Music An Appreciation)则称为“多种音乐年代”(An Age of Musical Diversity);而美国大学教程《音乐欣赏》则将“序列音乐”之前统称为“新音乐”。

改革是历史发展的必然规律。浪漫主义音乐是古典主义音乐的改革,民族乐派音乐

Stanley Sadie 主编,1985 年版, p .422。

Roger Kamien 主编,1985 年出版, p .399。

Robert Hickok:《Music an A ppreciation》,中译本由人民音乐出版社 1989 年出版,参见 p .373。

又是浪漫主义音乐的演进。而在 20 世纪“现代乐派”中还有人认为“唯我独‘现代’”，其他人都“现代”得不够。”西方音乐史或欧洲音乐史就是一部音乐改革史。后人来写 20 世纪音乐史也必然重点写它的改革。因此，本节将围绕交响音乐，回顾 20 世纪较大的几次改革浪潮分别介绍。

1. 新世纪的前奏

20 世纪音乐的“多样化”，首先从“印象派音乐”开始。代表作是德彪西 (Claude Achille Debussy, 1862—1918) 的《牧神午后前奏曲》，作于 1892 年，1894 年就曾引起轰动。在不少场合中，人们喜欢将《牧神午后》列入交响诗，剩下“前奏曲”这个词，有人用来标志它的历史地位，说明这首乐曲、这种艺术流派是 20 世纪音乐，甚至是 19 世纪 90 年代的前奏。

印象主义起源于文学、绘画，在 19 世纪 60 年代末就已盛行，20 多年后才影响音乐。什么叫印象主义？以绘画为例，法国 19 世纪后半叶的一些画家，主张猎取自然界的“瞬间印象”作为艺术创作的主要手法，不注意细微局部的写实，只强调整体效果的大致印象，没有明确的线条，只在色彩、光线、阴影方面着笔。如风景写生，往往就是朦朦胧胧的梦境或幻觉似的模糊印象。例如，印象主义绘画的典型、第一部成名之作是莫奈 (Claude Monet, 法国，1840—1926) 的《印象：日出》，画面上主要是一堆堆油彩抹成的云团，中间有一个模模糊糊的红团团，正好是“日出”给人们的瞬间印象。印象主义音乐作品也正如这些没有清晰线条明确轮廓的绘画一样，不以旋律为主，却以色彩光线般的和声代表全部音乐。也正像这类绘画喜欢把各种色彩杂拌在一起一样，不依古典和声传统，故意将各种不同性质的和弦搅在一起，给人留下一种朦胧模糊的感觉。德彪西还在当学生时就写出一些背离教科书上传统法则的异常和弦，并因此而引起教授的震惊，他曾说“没有什么法则，我高兴怎样就怎样。”

德彪西在和声上的革新实践，导致了大胆的、新的组合，在作品中率先采用一系列的独特的“九和弦”平行进行。他的音乐既不在大调，也不在小调上，而是在各种调的边缘上摇摆徘徊，难以捉摸，为 20 世纪音乐革新的突出标志之一——即从离调到转调到多调到最终打破调式调性及后来的 12 音体系作曲打开了缺口、奠定了基础。

2. 跨世纪的桥梁

马勒 (Gustav Mahler, 1860—1911) 的国籍，他自己说：“在奥地利我是波希米亚人，在德国我是奥地利人，在全世界我是犹太人。”他幼时生长在波希米亚。父亲把他送到维也纳。15 岁入音乐专科学校。20 岁开始在歌剧院当指挥，成绩卓著。后去德国。37 岁时任维也纳歌剧院指挥——奥地利乃至全欧洲最权威的指挥席位。生命的最后 3 年任纽约爱乐乐团指挥。他的 9 部交响乐有 5 部完成于 20 世纪 (第 10 部由后人在 20 世纪中叶

续完),最有名的是有“千人交响乐”之称的《第八交响曲》,需要2个管弦乐团、3个合唱团和双四重唱共约千人演出。这些规模宏大的、为浪漫主义注入了新的生命力的、洋溢着奥地利民间歌舞音乐特色的作品,使他被尊崇为从海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯以来卓越的维也纳交响大师中的最后一人。当人民陷于水深火热之时,他力图以音乐去描绘纯洁之爱、“创造(另一)世界”。这种乌托邦式的改革世界的唯心泡影虽无法实现,但他在音乐上的探索,却为日后成为20世纪音乐新潮中两大支柱——调性体系的“解体”和十二音体系的诞生创造了条件。因此,他被认为是音乐艺术中“20世纪主要的先知之一”和“19世纪与20世纪间的桥梁”。

3. 先锋派音乐

斯特拉文斯基(Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882—1971)是美籍俄罗斯音乐家。从父命进大学学法律。但1903~1906年间从里姆斯基-科萨科夫学习作曲后,终生从事音乐创作。他的音乐风格多变,几乎可以成为20世纪各种主要流派的代表。初期,有印象主义色彩。1910年结识俄罗斯舞蹈团负责人,连写两部舞剧音乐,既有鲜明的俄罗斯音乐特点,又成功地表现了原始民族生活与风情,因而被称为“先锋派”音乐领袖。节奏强烈,和声特殊,配器独到,反应强烈。特别是1913年所作《春之祭》在巴黎首演时不少观众为之叫好,但遭另一部分观众强烈反对,直至引起骚乱、动武。

4. 新民族乐派

代表人物中如匈牙利的巴托克(Bela Bartok, 1881—1945),有20世纪东欧最著名作曲家之称。他搜集了大量匈牙利民歌,悉心研究“音乐母语”——祖国民族音乐。他和匈牙利另一位音乐家、科学院院长柯达伊(Zoltan Kodaly, 1882—1967)曾合作出版民歌选集。最初,他是以钢琴家身份出现,曾任布达佩斯皇家研究院钢琴教授。早期创作以匈牙利风格与欧洲音乐主流协调而著称,后受德彪西及斯特拉文斯基影响,创作中有朦胧印象色彩。第一次世界大战后法西斯主义嚣张,他积极投入反法西斯斗争创作。1940年被迫流亡美国,任教于哥伦比亚大学。后患白血病逝世。遗憾的是“不得不带着这么多没说完的离去”;更遗憾的是,他未能看到指挥家、演奏家、唱片厂、电台和出版商对他的作品的争相传播。

5. 爵士音乐

爵士音乐起源于从非洲迁移或被拐卖到美洲的黑人劳工群众。在繁重紧张劳动之余,“农奴”们周末或夜晚聚在一起,唱起他们熟悉的热情音调,敲起非洲皮鼓,弹起他们带来的五弦琴,边唱边弹。后来,加进了小号,长号,发展到有五六个人的小乐队。这种乐队到20世纪初逐渐进入城镇,1915年沿密西西比河而上到芝加哥时虽也还只有十来人,但

已发展成以奏为主的爵士乐队。爵士(Jazz)一词,有人说是非洲土语“加快”的意思,有人说是由当初一位著名演奏者的名字演化而来。在未定名为爵士之前,这种音乐被称为拉格泰姆(Ragtime)。而另一些爵士乐的前身是由黑人灵歌发展而来的忧郁哀伤的布鲁斯(Blues)。20世纪20年代后白人对爵士乐越来越感兴趣,并将它引向商品化、扭曲化。30年代的纽约成为了它的中心,加入了萨克斯等乐器,乐队规模越来越大,并以舞厅为主要演奏场合,称为“摇摆舞音乐”(Swing)。40年代新发展为“博普”(Bop)。1948年又发展为小型乐队的“冷爵士”(Cool Jazz)。50年代末,无调性的、不谐和的,甚至无固定节拍的更带刺激性的“现代爵士乐”产生。

6. 无调性音乐和 12 音序列作曲法

有人说:20世纪前叶“新音乐”有三“新”:节奏的复杂多变、不谐和、调中心的模糊甚至不存在。到勋伯格(Arnold Schonberg, 1874—1951)又发展出第四个“新”——12音序列作曲法“打开了通向用新方法作曲和组织和声关系的大门”,且有“表现主义音乐创始人”之称。

勋伯格出生于维也纳,十几岁就开始作曲,如他自己17岁时所说:“我所有的作品只不过是模仿我听过的音乐而已。”因此,音乐评论家说他创作的第一个时期属于古典主义、浪漫主义。第二个时期,从1905年开始,和声几乎失去了调性,但还若隐若现,音乐形式却还保持古典主义形式。第三个时期,从1907年开始,进入“无调性”,曲式简明,且取消了传统的“发展部”。勋伯格于第一次世界大战时期应征入伍,战后初期主要从事教学。1933年纳粹上台后移居法国,后去美国定居。这段时期中创作由中断到逐渐恢复到孜孜不倦地工作,和他原在维也纳的学生贝尔格、韦伯恩(他们被称为“新维也纳乐派”)一起,从摸索、发展、确立到不遗余力地宣传推广“12音序列作曲法”。他和德彪西、马勒同属音乐史上有争议的作曲家,但他对后人的影响却远远超过两人,是一个有开创成果的人物。然而,有趣的是,在他的作品中,今天最受人欢迎的《升华之夜》却是1899年他尚未创立“革命性的风格”之前所作的;还有,他晚年的创作基本上又回到了20世纪之初的那种风格(12音序列作曲法作品实例参看《一个华沙幸存者》)。

7. 美国本土音乐创作

麦克道威尔(Edward Alexander MacDowell, 1861—1908)出生于纽约的美国作曲家

12音序列作曲法基本方法是:将八度中12个半音按某种顺序排成“序列”,以它为基础产生曲调、对位、和声与织体。序列不得改变,即每个音出现后,在其他11个音未全部出现前不得在其他声部再次出现。音列有4种顺序:原形、反行、逆行、逆行反行。这4种顺序均可在不同音高上开始,故一个音列可有 $4 \times 12 = 48$ 种变形。一个作品基本上只使用一个音列以求统一。这些规则几乎每个12音音乐作曲家包括勋伯格本人都有变动。这种方法在世界各地毁誉不一(摘自《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,p.591)。

兼钢琴家,曾在法国、德国学习,并从事教学工作。19世纪80年代先后以两首钢琴协奏曲和三首交响音诗而驰名欧洲。1988年回美定居波士顿,曾任哥伦比亚大学音乐系主任。是最早期的美国本土交响音乐作曲家之一。在新汉普郡设有“麦克道威尔纪念馆”。

科普兰(Aaron Copland,1900—1990)是国际公认的更有本土风味的美国作曲家、钢琴家、指挥家、音乐教育家。他的早期创作受斯特拉文斯基影响;后又热衷于爵士音乐以消除“过于欧化”因素。20世纪30年代后又转向勋伯格风格。40年代前后才是他最主要的创作时期——研究美国各地区的音乐,从事具有地区特色音乐的创作。特别是他所写的几部舞剧音乐都很有美国本土音乐特色。

8. 电子音乐

20世纪50年代后以德国科隆广播电台为中心兴起了电子音乐,悉心研究、影响最大的音乐家是施托克豪森(Karl beinz, Stockhausen, 1928年生于科隆)。他继承、发扬了巴托克、勋伯格、韦伯恩的“新音乐”,创立了“音群作曲法”(Group Composition,以音群间的进行联结和排列顺序来进行音乐创作),并通过电子机械发声演奏。他自1958年起,在德国、美国的几所大学讲学,世界各地学生纷纷前来跟他学习。他在六七十年代创作了一批电子音乐名作。最有影响的名曲之一是1975~1977年间所作《天狼星》(Sirius)。

电子音乐既能模仿人声和各种乐器声音,还能组合成各种节奏、各种音色、各种速度、无比宽广的音域的音响。因而,施托克豪森用它来奏出他想像中的外星音乐。

电子音乐经历了三个阶段:第一阶段是录音技术发明后的“具体音乐”;第二阶段是电子合成器把各种声音发生器和声音变化器结合在一起而进行系统控制;第三个阶段是用电子计算机作为声音发声器而发展成今天的“计算机作曲”。计算机作曲家也就是计算机工程师,已经发展为比历史上任何时期的音乐家的想像力更为丰富、表现力更为卓越的“神奇”、“天才”了。

除了上述8种流派和“主义”以外,更值得重视的是前苏联的音乐艺术,本书特别单列一节介绍。

第二节 苏联音乐艺术成就

苏联音乐是20世纪旗帜鲜明、并对我国具有深远影响的音乐艺术。早在“十月革命”之前,列宁就经常组织、倡导革命党人演唱、创作革命歌曲。革命战争中,红军指战员创作了不少像《我们勇敢作战》、《越过山谷越过平原》等优秀歌曲,与法国革命歌曲《国际歌》、波兰革命歌曲《红旗》等一起,为红军战士和工农群众带来深刻教育和巨大鼓舞。“十月革命”后,苏维埃政府对组织创作,培养人才更是不遗余力,创立了社会主义现实主义文艺方

针政策。

从里姆斯基-科萨科夫精心培养、高尔基极力推荐,在国外成为著名音乐家 15 年后回国定居,为苏联音乐作出卓越贡献的较早期的普罗科菲耶夫,直到较晚期的哈恰图良(1903—1978)和肖斯塔科维奇(见本章第四节),苏联涌现了大批交响音乐作曲家,创作了大批优秀作品,在国内革命战争、第二次世界大战、社会主义建设中发挥了空前巨大的精神力量,并对世界各国人民产生无比深远的影响。

第三节 普罗科菲耶夫及其康塔塔《亚历山大-涅夫斯基》

普罗科菲耶夫(1891—1953),前苏联作曲家,他的父亲是一位自愿从城市来到穷乡僻壤落户的农业大学毕业生,普罗科菲耶夫的母亲为了支持丈夫的事业也跟随前来,开办学校,为穷苦农民子弟义务教学,并“按照要成为音乐家的目标”,从“胎教”开始,精心培养儿子。11岁,普罗科菲耶夫师从后来当上音乐学院院长的格里爱尔,连续学习两年钢琴与作曲。13岁的他带上两箱自己的作品(其中包括四部歌剧、两部奏鸣曲、一部交响曲)投考彼得堡音乐学院,由著名作曲家里姆斯基-科萨科夫严格考试后录取为其班上的学生。10年后,毕业于作曲系;又经过5年学习,在指挥专业、钢琴专业毕业。1914年在毕业演奏会上演奏自己两年前创作的《第一钢琴协奏曲》获奖。1917年经高尔基推荐认识了教育部长,他向部长提出要去美国。部长于1918年为他办了“由于艺术任务与健康关系”不限期限的出国手续(相信他有朝一日会重返祖国)。他到美国后,1922年3月,由于“在美国的季节对我来说毫无收获,结果凄惨”,又移居德国,1923年再迁往巴黎,都不顺心。1924年后才逐渐成名,并先后到英国、比利时、意大利、西班牙等国演奏、指挥上演自己的作品。在培养青年作曲家方面也曾作出贡献(其中包括后来闻名世界的美国作曲家格什文、西班牙作曲家法雅和中国作曲家冼星海)。他也写过一些优秀作品,但到后来,越来越显得才思枯竭。在国外15年间,曾多次回前苏联演出、讲学,亲人的温暖,祖国的关怀,终于使他于1932年决心回国定居。

为什么离开祖国?“我没有懂得在前苏联所发生的一切的意义,我没有认识到那需要全体人民、包括文艺工作者的通力合作。”

为什么决心回国?“我的两耳必须听到俄罗斯语言,我必须同我的血肉同胞说话,只有他们才能使我重新得到我在国外得不到的东西——自己的歌,我的歌。”

引自前苏联《作家协会章程》——“要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史地和具体地描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。”

引自罗传开:《普罗科菲耶夫作品选介》(参见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》p 516页)。

以下几段引语均出自普罗科菲耶夫自传。

回国后的 20 年,他把全部聪明才智都献给了社会主义事业,在创作上获得了空前的成就。他给自己提出了既要走在时代最前面,又要有面向人民群众的新课题,虽然又经过一段曲折道路,但最终具有独特的风格和自成体系的表现手法的大胆创新的优秀作曲家载入前苏联和世界艺术史册。他的主要作品,有编号的交响曲 7 部,有编号的钢琴奏鸣曲 10 部,还有大量的歌剧、舞剧、电影和戏剧配乐以及声乐作品,数量十分可观。1943 年被前苏联政府授予劳动红旗勋章,1947 年被授予俄罗斯共和国人民艺术家光荣称号,作品曾六次获评斯大林文艺奖金。1953 年,他带病完成歌剧《战争与和平》及舞剧《宝石花》配乐后与世长辞。1957 年,前苏联政府又将首次颁发的列宁文艺奖金追赠予他。各国音乐界一致公认他为 20 世纪最有成就的音乐家之一。

康塔塔《亚历山大-涅夫斯基》是他的最著名的作品之一。康塔塔(Cantata)是一种大型的声乐套曲,17 世纪初产生于意大利。最初是一种以情歌为主的世俗套曲,以咏叹调、宣叙调、合唱交替组成。18 世纪后期的康塔塔指宗教或世俗的合唱作品,类似清唱剧,唯规模略小。近现代作曲家常用交响音乐的发展手法来处理,使之成为贯串戏剧性发展线索的大型声乐-器乐作品。

《亚历山大-涅夫斯基》是普罗科菲耶夫为合唱、女中音独唱及管弦乐队而写的“交响康塔塔”。以作者本人于 1938 年为前苏联电影导演爱森斯坦摄制的同名历史影片所作的配乐为基础,歌词由诗人罗戈夫斯基及曲作者共同创作。故事发生在涅瓦河畔,主人公因此获得“涅夫斯基”即“涅瓦河王”的尊称。

作品由 7 个乐章组成。

第一乐章《在蒙古人蹂躏下的俄罗斯》,是一幅小小的前奏曲性质的管弦乐音画。沉重、压抑、悲惨、痛苦。

第二乐章《亚历山大-涅夫斯基之歌》是带有女低音的男声合唱与管弦乐。歌词唱道:“事情就发生在涅瓦河边,在那水旁。我们在那里砍杀凶恶的敌人、瑞典侵略军……。”音乐具有史诗性叙事风格。

第三乐章《在普斯科夫的十字军》是混声六部合唱,描写侵略者——十字军烧杀掳掠的残酷景象。

第四乐章《起来,俄罗斯人民》,混声四部合唱。这是一首战斗性的爱国主义歌曲,后来在前苏联伟大卫国战争时期曾激励人民誓死保家卫国。

第五乐章《冰湖之战》,以管弦乐为主,兼含混声四部合唱。这是这部康塔塔的中心,是一幅战斗音画。描绘了 1242 年 4 月 5 日涅夫斯基的军队在冰湖(楚德-普斯科夫湖)上英勇奋战击溃日耳曼骑士团的战斗画面。乐章以惨淡的音色开始,显示出寒冬里冰封湖面上的晦暗景色,远处传来由长号和大号先后吹出的敌人的号角声;在合唱队唱出十字军圣歌后,俄罗斯骑兵在小号吹出的第四乐章中“起来吧俄罗斯人民”的中段旋律中冲向了战场。

激烈鏖战,冰面破裂,敌人全军覆没。结尾又出现了第四乐章中“亲爱的俄罗斯,伟大的俄罗斯”的宽广旋律,在明朗、自豪的气氛中结束。

第六乐章《死寂的原野》是康塔塔中惟一的一首女中音独唱曲。在管弦乐奏出的沉寂抒情的气氛中,俄罗斯妇女来到战场上痛悼她那为国捐躯的“光荣的雄鹰”。

第七乐章《亚历山大进入普斯科夫城》。雄伟的混声四部合唱伴随着管弦乐,再现前面几个乐章的部分主题后,在辉煌壮丽的颂歌中结束全曲。

第四节 肖斯塔科维奇《C 大调第七(列宁格勒)交响曲》

作家简介 肖斯塔科维奇(Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906—1975)出生于彼得堡一位化学工程师之家,自幼显示出音乐才能,9岁开始作曲,11岁入彼得堡音乐学院学习,对马勒、斯特拉文斯基和勋伯格等20世纪音乐家很感兴趣。1923年、1925年先后毕业于钢琴系、作曲系,毕业作品《第一交响曲》和1927年在华沙第一届国际钢琴比赛获奖使他蜚声国际。是前苏联最杰出的作曲家之一。一生共创作交响曲15部以及清唱剧《森林之歌》、交响诗、歌剧、奏鸣曲和十余部弦乐四重奏,多系反映社会重大题材作品,内容深刻,形式新颖,形象鲜明,技法高超。其中,在卫国战争时期所写《第七交响曲》、《第八交响曲》,1953年所作《第十交响曲》和1957年所写反映1905年革命题材的《第十一交响曲》都是现代交响曲中的著名作品。从1937年至1966年,他一直在列宁格勒和莫斯科音乐学院教授作曲,1958年被选为英国皇家音乐研究院荣誉院士,并获牛津大学荣誉博士,后又获瑞典、前东德、芬兰荣誉称号及法国艺术与文化最高勋章。1965年获博士学位。他是最有国际声望的前苏联社会主义现实主义交响音乐作曲家之一,既锐意改革,又是俄罗斯古典音乐的杰出继承人。

作品赏析 《C 大调第七交响曲》是德国法西斯侵略军在1941年对列宁格勒实行900天围困中,肖斯塔科维奇拒绝撤离故乡,在希特勒炮火下创作并首演的一部堪称人类历史奇迹的交响乐,又称《列宁格勒交响曲》。

1941年9月17日,肖斯塔科维奇在电台广播讲演:“一小时前,我完成了大型交响曲的第一、第二乐章……尽管有很多危险与威胁,我一点也不悲观失望……不久,我的交响乐即将完成。”

同年12月27日,完成总谱。但当地广播乐团只剩下15名演奏员,贴出广告招募,立刻来了一些“瘦得可怕”的应征者,但还不够。前线司令部命令部队中的音乐家立即前来报到。1942年3月5日,列宁格勒前线总司令命令所有重炮开火,把德军炮营打哑,然后,开始“首演”。接着,用当时的先进方法,将总谱缩微摄影用军用专机运出,在纽约演出后,欧洲、澳大利亚、拉丁美洲竞相演播,为一切反法西斯军民带来莫大鼓舞,实现了作曲家的理想:“献给我们向法西斯进行的斗争,献给我们未来的胜利,献给我的故乡列宁

格勒。”

第一乐章：“战争”

小快板，C 大调，奏鸣曲式。首先奏出的是象征热爱和平、新生活建设者的庄重、宏伟的主部主题。

谱例 1701

C 大调

1 5 2. 5 | 3 - i. 5 | [#]4 - 4 5 1 5 | 3 5 1 5 ……

小提琴宁静、幸福而抒情地奏出副部赞美的主题：

谱例 1702

5 | 1 - 2 - | 7 - - 1 | 2 3 4 5 | 3 - i - | 2 7 5 6 | 4 - -

意犹未尽，双簧管又补上更为柔和的第二副部主题。作曲家在呈示部中调动一切因素织出了一副如醉如痴的和平建设中的幸福生活美景。突然，像噩梦一般，在展开部里，以小军鼓为先导，自远而近，响起了这个具有古代普鲁士军队进行曲音调的、象征着法西斯军队的主题：

谱例 1703

1 = bE

1 0 0 2 0 0 1 | 5 0 5 0 0 0 | 2 0 0 3 0 0 2 | 6 0 6 0

单调、干涩，11 次变奏，虽然越来越嚣张，但无法掩饰它的空虚，令人厌恶。终于，一股不可阻挡的管弦高潮将它淹没。

再现部中，主部主题已由大调转入小调，副部主题也由温馨变成了哀悼。人们在向为保卫祖国而壮烈牺牲的苏维埃战士致哀，悲痛中凝聚着坚强和信念：最后胜利必将属于前苏联人民。

第二乐章：“回忆”

复三部曲式，中板，b 小调，表现人们由忧虑而惊慌而抱定牺牲决心投入战斗的心态的逐步演进。两个主题，一个由小提琴奏出的俄罗斯民歌式的忧郁曲调，另一个是由双簧管引出的悠长的哀歌。中段转入升 c 小调的音乐，更增加了惊恐不安。高音单簧管的尖叫，三连音的躁动，不谐和音的喧嚣，虽然在结束前小号吹起了进军音调，弦乐奏出了抚慰

温存,然而,留给人们的是:不要忘记战争——“巨大悲伤,生活艰难,无数眼泪”。

第三乐章:“祖国的辽阔土地”

较长大的复三部曲式慢板。细腻的笔触,温暖的情调,抒发出作曲家“对生活的欣喜、对大自然的陶醉”。既是对前乐章战争灾难的对比,更是对俄罗斯悠久文化和未来前景的纵情讴歌。

第一主题由加弱音器的小号在木管、圆号、竖琴的烘托中缓缓地叙述。在弦乐拨奏中,长笛悠扬地奏出圣洁柔美的第二主题。

中段因附点节奏等新因素的加入,刚强的音调、洪亮的音响,似乎是人们在骄傲自豪中更增添了战斗的毅力。再现部又回到开头的徐缓从容的抒情气氛之中。

第四乐章:“胜利”奏鸣曲式

从打击乐轻奏中开始,弦乐和木管描绘的迷茫晨雾和黎明曙光之后,响起了豪迈的主部主题。

音乐由弦乐低音区递向管弦齐鸣,越来越激越昂扬,不断发展,一再反复后,响起了悲壮的副部主题,似乎是喜庆胜利的人们在默默地走向为胜利而捐躯的英雄遗体前告别。

呈示部刚毅、严峻;展开部转入哀悼气氛,再现部不仅是呈示部分的变化再现,而且又响起了第一乐章的主部主题。在凯歌般豪迈壮丽,史诗般磅礴恢弘的高潮中结束。

这部交响曲像是反法西斯战斗中的一座伟大的音乐纪念碑。正如同《华盛顿邮报》在1942年7月发表的一位美国诗人给作曲家的贺词那样,《第七交响曲》是“为正在流血的俄罗斯谱写的音画”,它告诉我们:这个伟大民族“是不会失败,也不会被征服的。在未来岁月中,他们将为人类的自由、尊严付出一份代价,作出一份贡献。”

肖斯塔科维奇语。4个乐章标题亦作者所拟,但正式出版时删去。

转引自李近朱《世界交响名曲欣赏》582页,宁夏人民出版社,1996版。

第十八章

欧美新潮流：标新立异 多元纷呈

——20 世纪重要音乐流派比较(下)

在欣赏了两部前苏联交响音乐代表作之后,我们再选听 20 世纪欧洲、美洲各两种流派的著名作曲家的五首代表作品,分别作为印象派、先锋派、爵士音乐和 12 音体系的代表。

第一节 德彪西的《牧神午后》与《云》

作家简介 法国音乐家德彪西(Claude Debussy,1862—1918),幼年时的钢琴老师是肖邦的学生,德彪西 17 岁时在俄国跟里姆斯基-科萨科夫学过作曲。他在巴黎音乐学院学习时,以一首合唱赢得罗马大奖,像在他之前的柏辽兹一样也去了意大利。之后,更明确了他的志向:“我所期望的音乐,必须柔顺到足以使自己适应从内心发出的,不受拘束的抒情和梦境的幻想。”他很喜欢听包罗丁、穆索尔斯基和格里格的和声,他对西班牙音乐、中国音乐、爪哇音乐深感兴趣,从而使他发现了新的音响世界:迷人的节奏、音阶和色彩都与西方音乐的旧框框形成鲜明对比。在德彪西的作品里听不到浪漫主义乐队雷鸣般的高潮,代之而起的是模糊的混合色彩,多种弱奏手法,汇织成虚无缥缈的声音。

19 世纪 90 年代是德彪西创作的旺盛时期,20 世纪最初 10 年,他蜚声国际乐坛并成为公认的“新艺术运动”的领袖。虽然遭受癌症折磨,他仍然坚持工作。1914 年欧战爆发,“在有这么多人英勇地面对死亡的时候,法兰西既不能笑也不能哭”,“我要尽我最大的努力创造一点儿美的东西。这种美正在被敌人如此野蛮地摧残”,“像一个疯子,或是像一个第二天早上就要死去的人那样进行写作。”1918 年 3 月,在敌机空袭巴黎的轰炸声中,德彪西去世。

作品赏析 德彪西从 1890 年起接触马拉美诗人集团并十分欣赏他们的创作,1892 年他根据马拉美的诗写的《牧神午后》是使他一举成名并奠定印象主义音乐基础的作品——“炎热的夏天的午后,在森林里的人面兽身的半人半神的牧神,刚从梦中醒来,轻轻吹着芦

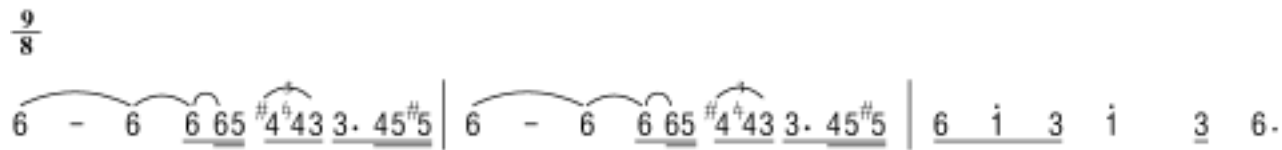
笛,使他完全处于梦幻。随着笛声,水边出现了水仙女,他想去接触她们,她们的幻影却很快消失了。他又发现了爱神维纳斯,他热烈地拥抱了她,可是幻影又消失了……周围仍是一片寂静,他依然躺在炎夏的森林中,只是感到怠倦和茫然。”

德彪西没有按原诗逐句描写,对森林、湖水、阳光和安静的环境,运用新颖而富于色彩的和声配器,刻画得十分出色。虽用了—个编制庞大的乐队,却很少全奏。他极力描绘着人间的爱和美,肯定人生,赞美人生,连神仙也向往人的生活。作者自己说是“为马拉美的优美的诗歌所作的极为细致的解释”,马拉美也赞扬音乐的“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,幻想和丰富超过了它。”

乐曲根据内容,采用自由形式,可分四个部分。

第一部分,由长笛吹奏梦幻般的模拟牧神吹奏芦笛的主题:

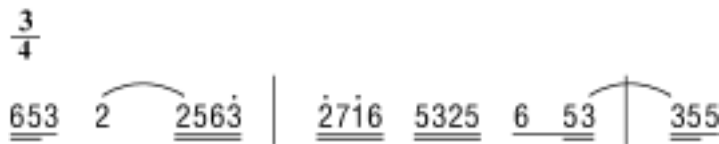
谱例 1801



这有气无力、飘若浮云般的旋律，随即被温柔的圆号、木管和竖琴飞珠溅玉般的声音溶融在一股暖气之中。

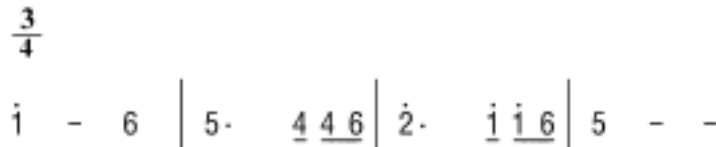
第二部分,由双簧管吹奏的兴奋主题,抒发出牧神看见湖边仙女后的心情(由第一部分主题发展而成):

谱例 1802



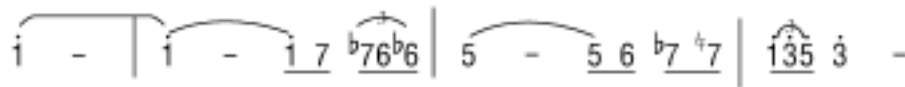
第三部分,牧神遇见了维纳斯并欢快地拥抱她:

谱例 1803



第四部分,变化再现第一部分主题,反复两次:

谱例 1804



参见爱德华·唐斯《德彪西与 牧神午后 》(钱仁康译)。

当第一部分主题再现时又恢复了原来的安静,维纳斯不见了,牧神仍然孤单地躺在森林中。竖琴奏出的下行音型中响起了圆号的空旷的声音,一切都已过去,剩下的只是空虚和寂静。

音乐中依稀显映的牧神模糊意识和消逝在稀薄空气中的梦幻,特别是那富于阿拉伯风格的笛声“给音乐艺术带来的新气息”,加上使人们感到迷惘的调性变化,“德彪西带进配器技术的是一场怎样的革命!”可以说现代音乐是由《牧神午后》激起的,这正像现代诗歌起源于马拉美的某些诗歌一样确实。”

德彪西作品不多,除《牧神午后》外,他在巴黎音乐学院当学生时获罗马大奖的合唱《浪子》(1884),继《牧神午后》之后精心雕琢十年的歌剧《贝利亚斯与梅丽桑德》(1893—1902),还有一些非常精致的钢琴曲如《月光》、《水中倒影》等,而最受人称道的是他的交响音乐作品,如初期的交响三折音画《夜曲》(1897—1899)与鼎盛时期的交响素描三首《大海》(1903—1905)和《管弦乐意象集》(1907—1912)。

交响三折音画《夜曲》是德彪西的另一部印象主义代表作。由表现三种“自然现象”的“云”、“节日”和“海妖”三幅音乐画组成,带有女声合唱。前两首1890年底即已公演,但写完第三首完成全部《夜曲》已是1899年。它不同于以肖邦为代表的短小、自由、抒情的夜曲,定名为夜曲是更笼统、更富于装饰性的“完全取义于这个词所揭示的种种印象和奇特的光彩”。正像他自己那简短而寓意深刻的说明所示:“云——这是天空永恒的外貌,云层缓慢、凄凉地掠过,消失在那阴沉而泛着灰白的暮色之中”。可能就是 he 所说的一小时一小时地凝望大自然、琢磨那变幻的美妙所产生的“特别的感情”。

这是一首由三个段落所构成的乐曲。第一段为基本主题及其三次变奏。先由木管四重奏的和声效果来描绘光和色彩的微妙变化,英国管仿佛在孤孤单单地吹奏主题:

谱例 1805



它第一次出现时低声部半音下行相随,第二次出现时改为平行和声衬托,第三次的伴奏部分就不是单纯的伴奏了。

第二段中的精致、简朴却略带消沉的具有东方(印度)特色的五声音阶主题虽由长笛和竖琴、独奏的小提琴、中提琴和大提琴分别奏出,但一直没有充分展开,在没有结束的感觉中结束,并自然地进入第三段。

第三段基本上是第一段的再现,但有些显得支离破碎,在低音弦乐器的颤音背景上,管乐器似乎是有气无力地在吹奏着。有人将它理解为云正融化为“灰中带白”的茫茫一片的景象。

德彪西在音乐语言与革新技法方面的成就,有人认为“他在音乐史上获得了与巴赫、

贝多芬等艺术大师们相同的重要地位”。

德彪西坚持自己的民族特性：“法兰西音乐是清澈、雅致、简朴和自然的表露。法兰西音乐的目的，首先就是要使人们愉快。”他的每一首乐曲，都精美得给人带来梦幻般的享受。配器独到，对后来的拉威尔等很有影响。但是，印象主义音乐反对庞大，既听不到辉煌的音响，也看不出庄重的题材，只是自然琐事中的一般描绘，“他们的题材往往很狭窄，内容往往脱离实际社会生活，不能反映当时社会生活现象的本质。在最好的情况下，他们也只能描写景物，供人欣赏，装饰生活而已。”

第二节 斯特拉文斯基的舞剧音乐组曲《春之祭》

斯特拉文斯基(Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882—1971) 1913 年所作《春之祭》分两大部分。第一部分：“崇拜大地”。小标题分别为序奏、春之引、青年舞、引诱、春之轮舞、竞技、巫师、崇拜大地与尘世之舞。由大管独奏开始，引入“原始世界”；用系列固定节奏来象征原始民族舞蹈；不断出现复调音乐及复节奏；巫师则用铜管带恐怖神秘的重复来作为象征。第二部分：“献祭”。分引子、青年秘密集会、当选少女之荣耀、祖先的召唤、祖先的仪式、当选少女祭献舞等段落。

整个“献祭”这一部分，先从痛苦沉思般的音乐开始，场上人都一言不发。因为，人们都知道，要从跳舞的少女中挑选一个作为祭品——她必须不停地跳，一直到死。接着，集会般的群舞中，最后退场的少女“当选”。“荣耀”、“祝贺”甚至表现“祖先”的音乐都是狂烈的、粗野的，有时甚至全是各种各样的打击乐器和纯节奏的音响。接着，音乐转入神秘恐怖、狂热。当选少女经过音乐的一再催促，终于跳起了献祭舞，由于过度紧张、狂热而倒地昏死。当她醒过来时，陪伴她的仍然是这种粗犷的音乐催促她继续跳舞。当她真正衰竭致死后，在小提琴战栗的不谐和音中，尸体被高高举起，在打击乐和管乐器的疯狂粗野高潮中，“献祭”落下帷幕。

1920 年后，斯特拉文斯基迁居法国，放弃了原有的俄罗斯风格，转向“新古典主义”，强调汲取西欧古典音乐营养，先后 30 年，作品获高度评价。1939 年，应哈佛大学之邀赴美讲学，后定居美国。20 世纪 50 年代后受“新维也纳乐派”韦伯恩影响，创作了一批无调性的音乐作品。他在晚年获得很高荣誉。1954 年获伦敦皇家爱乐学会金质奖章，1956 年获西贝柳斯金质奖章，1957 年被选为美国文艺学院院士，1962 年 1 月白宫为他举行庆宴，10 月罗马教皇授予其高级爵士称号。特别是 1962 年，前苏联作家协会邀请他重返家乡，并由柯西金总理在克里姆林宫接见。他毕生都以旺盛精力献身音乐事业，89 岁(1971 年)病逝。

详见《现代音乐欣赏辞典》，高等教育出版社，1997 年版，137 页。

详见张洪岛《欧洲音乐史》，p.380，人民音乐出版社，1983 版。

第三节 格什文的《蓝色狂想曲》

“把爵士乐带进正规的音乐厅”的“最成功”的作曲家是格什文(George Gershwin, 1898—1937)。和他同时期、具有相同抱负的作曲家是格罗菲。他俩都创作了爵士音乐与交响音乐相结合的作品,在爵士音乐高雅化、健康化的实践中获得了被世人称颂的成就。

格什文的父母均系俄国犹太移民,19世纪末移居美国。格什文虽未进过正规音乐院校,但从小即学习钢琴及音乐理论。1913年起任流行音乐歌谱乐谱推销员、试奏员。1916年起创作歌曲,1919年开始从事百老汇音乐喜剧创作,名噪一时。1924年以爵士乐语言为素材写成钢琴与乐队合奏《蓝色狂想曲》(Rhapsody in Blue,或译《布鲁斯狂想曲》),获得很大成功。随后创作《一个美国人在巴黎》及1935年所作歌剧《波吉与贝丝》都是至今仍在上演的名作。晚年,投身于电影音乐事业。1937年死于好莱坞,时年39岁。1945年,其生平故事被拍成电影,以《蓝色狂想曲》命名。

1924年1月,当时一位最有名的爵士乐队的领班保尔·怀特曼建议刚刚25岁的格什文创作一部严肃的“爵士协奏曲”在2月12日演出。从创作到上台,只有20多天。格什文虽觉得太匆忙,但他的确也很欣赏“爵士协奏曲”这个创意。事后,他回忆说:“那是在火车上,钢铁撞击的节奏和叽叽嘎嘎的响声激起了我的灵感——我听见了甚至‘看见了’这部狂想曲的整个结构。”他的巧妙构思,加上另一位音乐家格罗菲的协助,使他终于赶出了这部作品。至于钢琴独奏部分,留到音乐会上即兴演奏时再去完成,“因为这次演出的钢琴独奏者就是我。”

演出非常成功,到场的流行歌曲和严肃音乐的著名作曲家和演奏家都很满意。《纽约时报》的专栏作家报道:“这部作品显示出这位青年钢琴家非凡的才气,从他的第一个变幻莫测的主题就显示出他是个才华横溢、需要刮目相看的天才。”

《蓝色狂想曲》是格什文的创作生涯的重要转折——由爵士歌曲创作转向交响音乐作曲。曲名标明了是用布鲁斯(Blues亦译作蓝调)音调写成的狂想曲。结构自由,节奏中经常出现爵士乐切分音,音调中不断出现布鲁斯中常有的 $\flat 3$ 和 $\flat 7$ 音。特色鲜明,生动活泼。

乐曲从独奏单簧管低音区的一串颤音开始,突然一下子向上爬过17个音直冲向高音区,奏出第一个也是贯串全曲的爵士乐切分主题后,涌现出各种各样的主题音调。继而由钢琴弹奏出单簧管主题的变奏,然后由小号吹奏出另一段爵士音调:

谱例 1806



后半段,从小提琴的温柔忧郁主题开始,乐队响应。由弦乐演奏出中心主题。

谱例 1807



末段再现前面出现过的主题后,在磅礴音响中热烈结束。

《蓝色狂想曲》为格什文赢得极高声誉,而且为当时和后来一些美国作曲家将爵士音乐与严肃音乐相结合树立了样板。然而,国际音乐界评价不一,当时就曾有人认为它结构松散。例如作曲家、指挥家伯恩斯坦(Leibard Bernstein)就说它“只是把一连串个别的段落用很稀的浆糊粘在一起”。但直到2003年“森林音乐会”还在上演,小泽征尔指挥柏林爱乐乐团演奏该曲时,很受欢迎。

第四节 勋伯格的《一个华沙幸存者》

勋伯格的第一部成名之作是1912年将乐队与“半唱半说”相结合的作品。后来,他写了一系列这种独特形式的作品。最有影响的是他1947年听到一位从华沙纳粹集中营逃出来的犹太同胞的血泪控诉后怀着同情、悲痛、愤怒、仇恨的复杂心情连续12天写成的《一个华沙幸存者》。勋伯格充分发挥了无调性、12音序列作曲法的特有效果来描绘这种惊恐、阴森、令人发指、无法想像的恐怖场面。

最后,在希伯来语男声合唱的“信经”——《听吧,以色列人》中结束。

请听朗诵、男声合唱与乐队《一个华沙幸存者》。

朗诵词摘录(张洪岛译):

“我的记忆已不完全。大部分时间失去了知觉。……我不知道我是怎样来到地底下的,在华沙的下水道呆了这样长的时间——这一天像平时一样地开始了,醒来时天还是暗的。出来”!……

“再一次的号令——出来!队长要发脾气了!他们走出来,一些人非常缓慢地:年老的,患病的;一些人满心恐惧而急急忙忙地,他们害怕那个队长。他们尽可能快地走着……那个队长和他的士兵打着每一个人:年轻的或年老的,安静的或紧张的,有罪的或无辜的。——听他们呻吟呜咽,真令人痛苦。虽然他们把我打得无法支持而倒在地上——我一定是失去过知觉。我所知道的下件事是一个士兵在说:‘他们全死了!’接着队长命令把我们拖走……接着,我听见队长吼道:‘点一下数目!’他们缓慢而不规则地数着:一、二、三、四——‘注意’,队长又吼了:‘快,从头再数一次!一分钟之内我要知道,我把多少人送进了煤气间!快数!’……一、二、三、四,然后不断加快,快到那声响在耳朵里轰鸣……”

合唱：“我们的上帝是永恒的……你应当爱这永恒者……我今天向你吩咐的这些话，应当记在你的心里。你应当把它教给你的孩子们……”

有人认为，无调性风格很适合于表现恐惧和不安的情绪。这种情绪，支配了这首 6 分钟左右的乐曲。两次开头，都从急迫的小号声开始，并由弦乐奏出的两个音的和弦音作为伴奏。

在合唱进入之前的所有素材都出自这个音列：

谱例 1808

$\sharp 4 \ 5 \ \dot{1} \ \flat 6 \ 3 \ \sharp 2 \mid \sharp 6 \ \sharp \dot{1} \ \flat 6 \ \dot{2} \ \dot{4} \ 7 \mid$

乐曲中还用了其他异乎寻常的手法：如长号的高音颤音，弦乐弓杆击弦擦弦声，木管的高音颤音，加弱音器的小号和圆号猛吹出的咆哮般的声音等，以共同表达勋伯格的强烈感情。

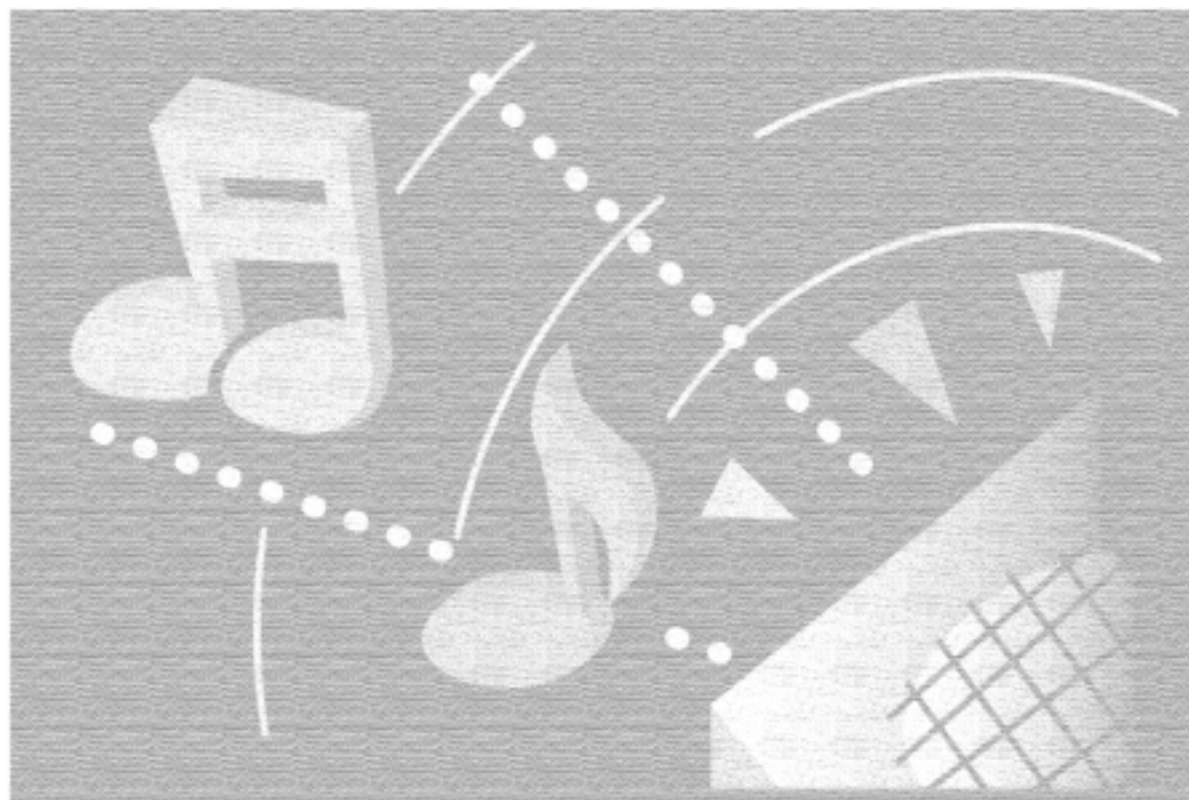
“在主题与变奏这种形式中，先出现变奏，而变奏以之为根据的主题直到结尾才呈现出来，实属罕见。”《一个华沙幸存者》最后的希伯来赞美诗（男声合唱）的开始旋律，才呈现他的音列的基本形式。在此之前的每条旋律都是从它演变出来的。”美国爱·唐斯教授在《管弦乐曲解说》中这么分析这部作品。

《一个华沙幸存者》论证了作曲家自己的观点：“一件艺术作品，只有当它把作者内心激荡的感情传达给听众的时候，它才能产生最大的效果，才能由此引起听众内心感情的激荡。”

20 世纪已经落下帷幕，但却看不到有哪一种音乐风格流派能有当年的古典、浪漫主义那样“一统天下”的迹象。虽然本章讲述内容可称为西方音乐史或欧洲直至“世界”音乐史，不少重要内容正在“这个范围以外发展”。美洲已比欧洲更引人瞩目。我们的叙述重点，到后来已转移到了美洲（虽然这些音乐家多数来自欧洲）。21 世纪将会怎样？由于第三世界的觉醒和壮大，亚非拉音乐（含中国音乐）日益为世人注视（由于文字、音响和时间限制，本书原拟介绍这些地区除中国以外的其他国家的交响音乐的计划未能实现）。人们已经预言：“21 世纪将是亚洲人的世纪”；音乐艺术也必将与之同步。这是历史的必然。

第三板块

高奏改革华章



第十九章

月是故乡明 归赏新乡音

——改革开放后的中国交响音乐

第一节 中国交响音乐简史

随着基督教在我国沿海地区的逐渐传播,为欧洲宗教服务的歌曲、乐器、乐理也日渐传至我国边境各地。但欧洲音乐进入我国封建统治中枢却相对滞后了相当年月。原因是传授人中既没有后来为帝后画像而获得太师、臣相般礼遇那样高水平的音乐专家,学习者当中也没有像后来爱好京剧艺术痴迷上瘾到要在宫廷中建剧团盖剧院的慈禧那样的决策人物。据说欧洲的古钢琴在元代即曾传入中国。但真正有史可考的是1601年意大利人利玛窦等曾向明神宗进贡了一台可奏40音的“铁弦琴”(击弦古钢琴),且曾培养过4名宫廷乐工演奏。1673年,清廷请葡萄牙传教士徐日升进宫教授五线谱、乐理、和声并辅导太监们成立了一个小型管弦乐队。1713年起,康熙亲任主编,编写出一部包括用五线谱讲乐理的《律吕正义续编》并于1745年正式刊印。但都没有太大影响。直到“康梁变法”,1898年康有为上书光绪皇帝主张效法德、日开设学堂——“自7岁以上必入之,教以文史、算数、地理、物理、歌乐,八年而卒业”。再加以梁启超的倡导,甚至逃亡日本时还在组织中国留学生学习“西乐”,回国后贯彻力行,从1904年国内开展的“学堂乐歌”教育开始,使传入日本的欧洲音乐,再从日本逐渐地在中国普及。加上“五四运动”和沈心工(1870—1947)、李叔同(1898—1975)、王光祈(1891—1936)、肖友梅(1884—1940)、丰子恺(1898—1975)等留日、留德音乐家的努力,为后来的“新音乐”打下了基础。

1929年,由清华学堂留美预备班派赴美国专攻心理学的黄自(1904—1938)兼修音乐的毕业作品《怀旧》序曲在耶鲁大学音乐学院的正式演出,被认为是公开演奏的我国第一部正规交响音乐作品。稍后,出生于中国台湾,留学于日本的江文也(1910—1983)的作品于1934年起连续4年在日本获奖,特别是他所作管弦乐曲《台湾舞曲》在1936年于德国柏林第11届奥运会艺术竞赛中获得二等奖,《长笛奏鸣曲》于1937年巴黎万国博览会音

乐演出中又获奖,钢琴曲《五首素描》、《十六首小品》更于1938年威尼斯第四届现代音乐节获奖,为我国交响音乐初期创作出色地拉开了序幕。

袁世凯于1902年及1904年在天津“新军”中按德国顾问意见建立20人的军乐队和200人的军乐训练班,这与上海租界1897年出现的“公共乐队”可以并列为中国内地最早期的较正规的铜管乐队。后者还在1922年扩建并正式定名为上海工部局交响乐队,由意大利音乐家梅帕器(M. Paci)任指挥,队员33人,号称“远东第一”。虽然从1927年才开始有小提琴演奏员谭抒真、王人艺、陈又新等中国人参加,但也可与同时期由肖友梅等人在北大音乐传习所建立的、由已解散的海关私人乐队成员为主所组成的全为中国队员(16人)的、演奏过舒伯特《未完成交响曲》、德沃夏克《e小调第九(自新世界)交响曲》等交响乐的乐队,再加上1895年即已开始演奏的香港地区管弦乐团并列为中国最早的三支交响乐队。接着,1940年在重庆由留法归来的马思聪协助中苏友协创办了中华交响乐团,他和另一留法音乐家郑志声曾先后任指挥。抗战胜利后,台湾省立交响乐团等单位的编制更为健全。

20世纪40年代前后,中国交响音乐创作,如马思聪的《第一交响曲》、《内蒙组曲》,贺绿汀的《晚会》、《森吉德玛》,马可的《陕北组曲》都具有了鲜明的民族特色;冼星海的《第一(民族解放)交响曲》、《第二(神圣之战)交响曲》、《中国狂想曲》、《阿曼盖尔达》交响诗及交响组曲《满江红》等大型作品更为令人瞩目,可惜限于条件,后面这些作品甚至冼星海自己都未能听到它的演出。

新中国的成立给中国交响音乐事业带来真正发展。首先,在北京、上海各建立了相当规模的专业乐团。继而在两地的音乐学院创办了指挥系与管弦系、作曲系共同培养交响音乐创作演绎人才。接着,在天津、沈阳、广州、武汉、西安、成都等地建立的专业院团,加上前苏联、德国等外国专家的帮助,继之以各省市歌舞剧院团中管弦乐队的不断诞生、成长和演出,本书第一板块中提及的早期以西部民歌民乐为素材的交响音乐作品,加上以京沪为中心的大批创作的先后问世,形成了我国交响音乐事业的第一个繁荣时期。其中,最令人瞩目的是丁善德、王云阶等的几部交响曲和迅即飞出国门走向世界的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》和《青年钢琴协奏曲》及《春节序曲》等作品。

1976年10月,由同名管乐合奏曲改编为管弦乐曲的《北京喜讯到边寨》反映了时代的背景。接着,一首接一首优秀交响音乐作品,在改革开放的大潮中先后涌现。继1979年文化部和音乐家协会召开“音乐创作座谈会”、“全国器乐创作座谈会”,号召“进一步解放思想”,“发扬艺术民主”,“繁荣社会主义音乐艺术”,交流经验、推动创作之后,1981年5月,又举办了“第一届全国交响乐作品评奖”,获优秀奖的作品6部:钢琴协奏曲《山林》(刘敦南),交响幻想曲《血染的红花》(践耳),交响音画《云岭写生》(李忠勇),《云南音诗》(王西麟),第二交响乐《清明祭》(陈培勋),交响音画《北方森林》(张千一);获优良奖的有:小提琴协奏曲《鹿回头传奇》、《三峡素描》,声乐协奏曲《海燕》和钢琴协奏曲《献给青少年》

等 12 部作品,另有 17 首作品获鼓励奖。

在演出方面,继 1978 年中央乐团演出《战台风》、《英雄交响曲》和小泽征尔指挥的《二泉映月》、《草原小姐妹》之后,中外交响音乐名曲又不断在各地上演。继 1977 年中、朝乐团相互访问演出之后,罗马尼亚军队艺术团和 1979 年美国波士顿交响乐团,及卡拉扬率领柏林爱乐乐团来华演出,燃放了中国乐团恢复交流演出的礼炮。随后,演出、交流活动日益繁荣。据指挥家李德伦回忆,仅 1980 年一年中,中央乐团排练演出的曲目,就超过了前 20 年的总和。

在学术研究方面,自 1982 年设立首批音乐专业硕士学位授予单位及 1983 年公布首批博士生导师后,音乐硕士点、博士点不断增加;由 1984 年维也纳歌剧院比赛中我国男女歌唱家双双夺魁开始,中国歌唱家、演奏家、指挥家、作曲家在国际比赛中捷报频传;中国音乐艺术的学术研究与成就迈向了新水平。

改革开放后的中国交响音乐创作更是与国共荣、与时俱进。1993 年,中华民族文化促进会主办的“20 世纪华人音乐经典”在北京人民大会堂隆重颁奖。获奖的交响音乐共计 21 部,包括:江文也的《台湾舞曲》、《故都素描》,马思聪的《山林之歌》,李焕之的《春节组曲》,罗忠镕的《第一交响乐》,丁善德的《长征交响乐》,陈培勋的《清明祭》,朱践耳的《黔岭素描》,陈钢、何占豪的《梁山伯与祝英台》,刘敦南的《山林》,叶小刚的《地平线》,郭文景的《蜀道难》,谭盾的《道极》,还有王义平的《貔貅舞曲》,周文中的《花落知多少》,杜鸣心的钢琴协奏曲《春之采》,张昊的《大理石花》,黄安伦的《敦煌梦》,郭芝苑的《青年钢琴协奏曲》,金复载的《长笛协奏曲》和陈永华的《飞渡》。

1994 年 7 月,文化部、广电部和中国音乐家协会联合举办的交响乐评奖,报送作品 114 部。评出一等奖 2 部,二等奖 3 部,三等奖 6 部,另有 22 部获创作奖,显示了我国优秀交响音乐作品的又一次大丰收。

本文这段回顾,只能算是中国交响音乐几十年来发展历史的干巴巴的几条“筋”。如果分析它的前进轨迹,不难观察出它的具有中国社会主义特色的五个方面:

(1) 将西方交响音乐各种传统技法吸收消化后,与中国民间民族音乐相结合,使人一听就能感受到它的“中国味”、“中国魂”,踏出了一条具有中国特色的民族化的光明大道。如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。

(2) 以中国各个时期的群众歌曲为素材,具有鲜明的政治色彩和精神力量,而且,已形成一股巨大的艺术洪流,在世界文化史上成为不可阻挡、无法替代的精神食粮。如钢琴协奏曲《黄河》。

(3) 与声乐演绎相交融,扬演唱之长,兼演奏之美。声乐协奏曲《海燕》(秦咏诚)是早期成名先例。后来与民族音乐,特别是戏曲唱腔结合,世界罕见。继前文交响合唱《沙家浜》之后已有不少新作。21 世纪初出国公演的《穆桂英》更有特色。

(4) 在吸收西方音乐的传统技法的同时,对现代、当代欧美音乐新潮的各种前卫手法

也充分磨合交融,“洋为中用”,丰富、壮大,色彩纷呈。年逾八旬的从新四军走过来的、已出版十一部交响曲的老作曲家朱践耳的《第一交响曲》就是一个突出的典型。

(5) 在“民族化”的道路上更为突出的是将中国传统乐器大胆改革成为既古香古色又科学化、被外国音乐家们称颂的“中国民族交响乐团”,既有与众不同的乐器和编制,又有独树一帜的演奏方法和音响效果,更有自己独创的旋法、和声与配器手法。素有“欧洲音乐之都”之称的奥地利维也纳的金色大厅,在过去中国人只能欣赏、观摩的场所,如今也成了展示东方文明的红色舞台,连续几年在中国春节期间于金色大厅上演的“新春音乐会”就是最生动的例证。

20 世纪的中国交响音乐,在这五个方面都已获得了辉煌的成果(不仅有“单项”成果,还有两三项结合的甚至“全能”的成果)。本书第三板块“高奏改革华章”,是继第二板块“细赏西方名曲”按历史顺序赏析了西方交响音乐的权威大师的诸多精品之后,回到西部(不仅大西北,还有大西南),回到中国“寻根”,看一看、听一听改革开放后祖国交响音乐的新作品、新成就,不仅能使我们耳目一新,增加对交响音乐的认识,更能使我们鼓舞振奋,增加振兴中华的信心。

本书最后三章,将从跨世纪我国交响音乐诸多“亮点”中,就我们多方物色到的有音响、有乐谱的曲目中精选几项,作为全书的“压轴”。

第二节 《北京喜讯到边寨》飞播北京喜讯

《北京喜讯到边寨》是文艺“复苏”高奏凯歌传扬喜讯的最先问世的管弦乐曲的代表。人们亲切地称之为“喜讯”。由于它采用了西南少数民族(苗、彝)民歌音调作为素材,使“北京喜讯”一下子就飞到了几千里外,构思巧妙。而少数民族的音乐语言和特有调式,又增添了音乐的新颖感和吸引力。主题明确,形象鲜明,不仅当时深受群众欢迎,至今仍然雅俗共赏。不愧为中华乐库中的一朵奇葩。

它讲的是 20 多年前的事情,也许这个“故事”有些人曾经听过。但它很紧凑,很能感染人,不妨再听听。如果说我们将分成七个层次来赏析它,岂不是由“听热闹”上升为“听门道”的好机会?如果说“由于历史的原因”,很多人还未曾在音乐课上听过,那就更该好好“补课”了。

它有两位作者。第一位是郑路,1933 年生于北京,1948 年参军,从事文艺工作。1952 年调入总政军乐团任单簧管演奏员,后任该团创作室负责人。40 年来共创作改编乐曲 300 余首,其中《民歌主题组曲》在 1964 年全军军乐会演中荣获优秀创作奖。这首《喜讯》获文化部国庆 30 周年献礼演出创作一等奖。

郑路创作的管乐合奏曲《喜讯》问世后,受到他的一位同行(同为单簧管演奏员,1927 年出生于北京,1948 年参军,1954 年转业后先后在东北、上海、中央广播乐团从事演奏工作

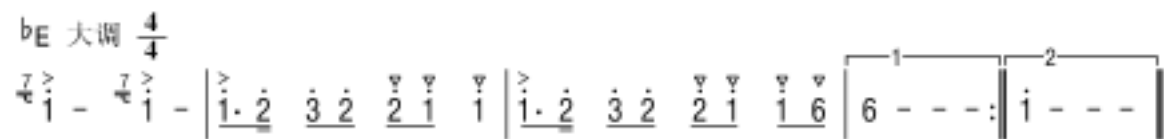
及业余创作)马洪业高度赞赏,两人合作改编为管弦乐曲。

20多年后的今天,这激动人心的乐曲再度奏响时,仿佛在向人们重述着当年盛况空前的那段“故事”。音乐脉络清晰,热烈紧张,有条不紊地分为7个层次来“叙述”:

(1) 序奏 圆号在描述着那震荡山谷的牛角号声,尽管只是略带装饰的同音反复,也只有第一小提琴和第二小提琴用四度音程的震音为它伴和,但它带来的那令人惊喜的消息,一下子就使沉寂的山寨从睡梦中惊醒。

(2) “欢呼”主题 接着,朴素坚实、环绕调式主音上下起伏的一股音流,像是那不约而同地从四面八方响起的欢呼汇聚到了一起:

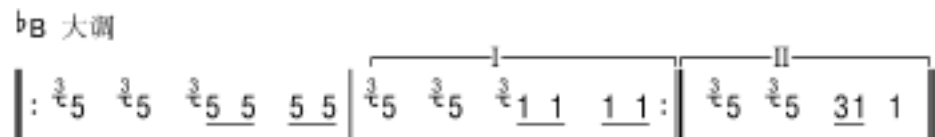
谱例 1901



乐队全奏,火暴炽热。主题重复时长号作卡农式的模仿(“轮唱”),气氛更加热烈。

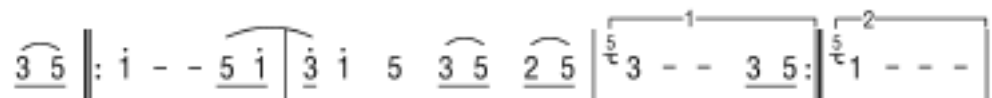
(3) “高唱”主题 也许是为了向人群细说“喜讯”的内容,单簧管和小提琴轻快地跳动两小节,双簧管兴高采烈地“唱”了起来:

谱例 1902



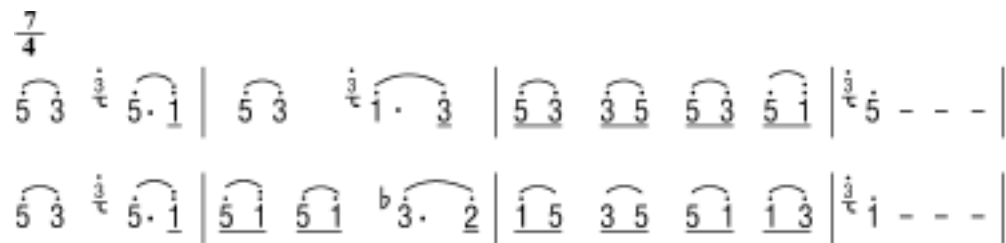
“牛角号”按捺不住地又响过一阵后,短笛、长笛、小提琴、木琴在铃鼓的伴击下齐声“唱和”,经过一个简短的过渡后,“歌声”更为舒展、跌宕、抒情:

谱例 1903



(4) “女舞”主题 这么大的喜讯,姑娘们禁不住“手之舞之,足之蹈之”了,双簧管在为她们的“画像”:

谱例 1904

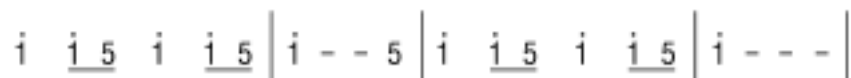


(注意听这新颖旋律,尤其是第六小节的 $\dot{b} 3$,多么有特色。)

(5) “男舞”主题 以乐曲开始时的强烈节奏为先导,小号使出了它的特殊本领,昂

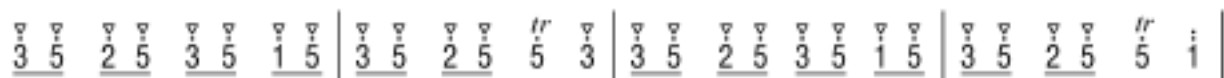
扬、奔放地描绘着男同胞的群舞:

谱例 1905



(6) “对舞”主题 姑娘们岂能罢休?小提琴用跳弓在描绘着她们那带挑逗性的活泼舞姿:

谱例 1906



在“牛角号”的伴奏中,男同胞们毫不示弱地加了进来,欢快的对舞越来越热烈。

(7) 狂欢高潮 乐队全奏,打击乐器也使尽全身力气来助威,速度也更快,第一主题再现时显得更加壮丽辉煌。“牛角号”再现时似乎是在劝说人们不能再“疯”,该养精蓄锐搞生产了。就在这欢乐的高潮中结束全曲,但仍似乎意犹未尽。这喜讯,这狂欢,仍在人们脑海盘旋、盘旋。

第三节 《山林》唤醒九州山林

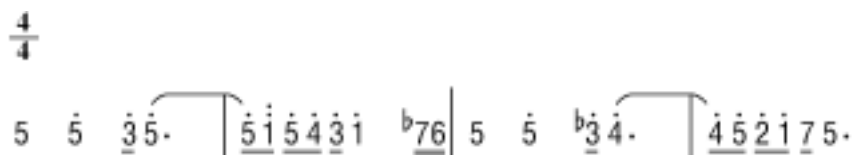
作家简介 刘敦南,1940年出生于重庆,少年时期大部分在西南地区生活,对西南民族民间音乐既很熟悉也很热爱。他学过吹小号、拉提琴、弹钢琴。考入上海音乐学院附中后升本科,1966年作曲系毕业,后入上海乐团从事创作工作。1984年去美国留学。在他的作品中,充分流露出他对开发家乡、建设四化的满腔热忱。十一届三中全会以后,他创作了歌颂地质科学工作者的获奖女声合唱《密林深处的歌声》,接着又创作了这部《山林》,并在总谱扉页标明:“歌颂祖国的大好河山,抒发人们对自己故乡——山林的无限热爱之情,是这部作品的创作意图。”

作品赏析 这部作品富于诗意,富于幻想,具有鲜明的民族风格。它吸取了我国西南贵州、广西、云南一带民间音乐,特别是贵州苗族“飞歌”的特有音调,但它的七个主题中却没有一个是现成民歌,都经过作者融会加工而具有崭新时代气质,在作曲技法上也不落俗套,敢于创新。全曲由三个乐章组成。

第一乐章:山林的春天

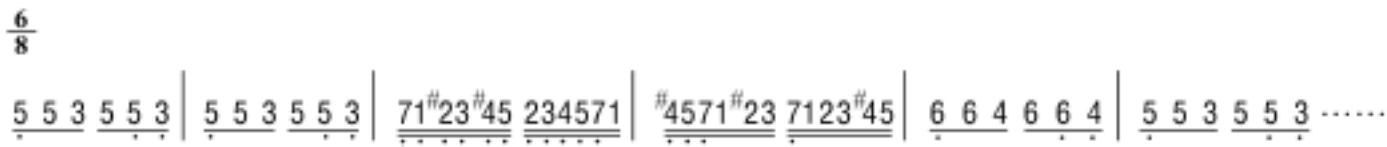
铜管乐器连续吹奏几组号召音调般的和弦后,弦乐奏出中速、抒情、开朗的“春天”主题,配合着跌宕起伏的串串音流(钢琴),似乎是冰消雪化后的潺潺流水。它在寄语人民:“春天来了!”

谱例 1907



接着,钢琴演奏主旋律,木管乐器为它烘托渲染。朝气蓬勃,春意盎然。既具有鲜明的时代气息,也揭示了全曲的精神气质。音乐由圆号向小号、长笛逐步过渡,刚刚显得安静时,“脚步”主题响起来。

谱例 1908



轻快、活跃,仿佛是勘探者、开发者们豪情满怀地奔向山林的脚步声。

如果说“脚步”主题是以节奏描绘为主的话,接着出现的就是一个以旋律为主、优美如歌的“抒情”主题了。

谱例 1909



前四小节由短笛、单簧管奏出后,后四小节(转调)由另一部分乐器接奏,问问答答,几番交替,似乎是在更进一步地展现建设者们的欣喜愉悦和开朗豪放,仿佛是欢快的劳动,更像是纵情的讴歌。

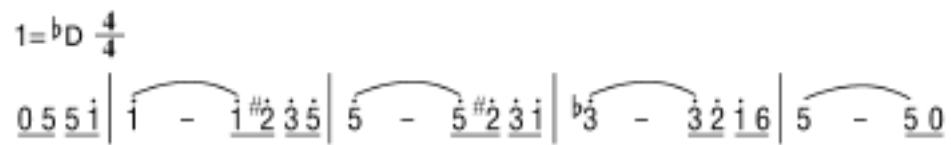
经过不断发展,层层揭示后,在钢琴奏出的又一次象征建设者们奔向山林的脚步声中告一段落。

第二乐章：山林的夜话

运用拟人化的方法,刻画山、林的对话。是这部协奏曲中最富于想像、最细腻精彩的乐章。

小提琴碎弓震音宁静安祥的背景,单簧管奏出一段清新、柔美而又具有浓郁的苗家“飞歌”情调的旋律,既像是山或林的喃喃自语,也像是他们在窃窃私议(“私语”主题)。

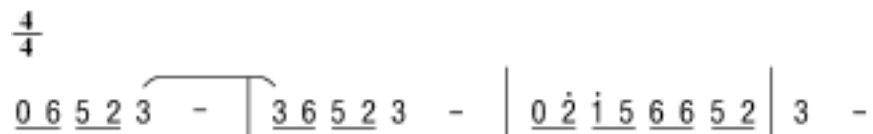
谱例 1910



钢琴、弦乐分句接应,主题分裂发展后,大提琴与小提琴隔一小节相互应答,似乎是倾吐着内心深处积压了千百年的情愫,感慨万千。钢琴伴以上下起伏快速音流的弱奏,模拟着远处飘来的阵阵夜风,吹得树叶沙沙作响。

沉睡的山林,多么渴望着人们前来开发!小号昂扬的音调,象征着祖国的召唤,这就更加诱发了山、林的侃侃而谈的“对话”主题。

谱例 1911



随后的钢琴激动明朗的“华彩”,像是呐喊,像是长叹。山、林都将满腹辛酸和盘托出,痛快淋漓地慨叹着人世沧桑,无比激奋地表达了要为四化献身的强烈愿望。小号奏出了震撼人心的进军号角,当“私语”主题通过不同的力度、速度以崭新的气质再现时,已不再是黑夜里的私议,而是对黎明的欢呼了——山林苏醒,阳光普照,一片欣欣向荣的景象。

第三乐章:山林的节日

欢腾热烈而又秀丽清新的两个五拍子主题。

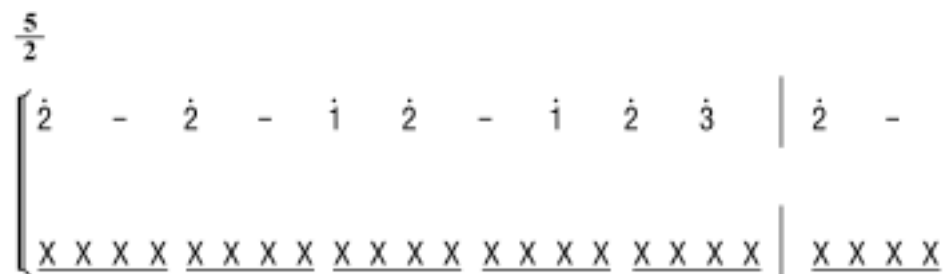
谱例 1912



前者粗犷有力,后者轻盈欢快,既展现出少数民族青年男女吹起芦笙、打起铃鼓欢庆节日的盛大热烈的舞蹈场面,也在描绘着一幅愉快的劳动画面。

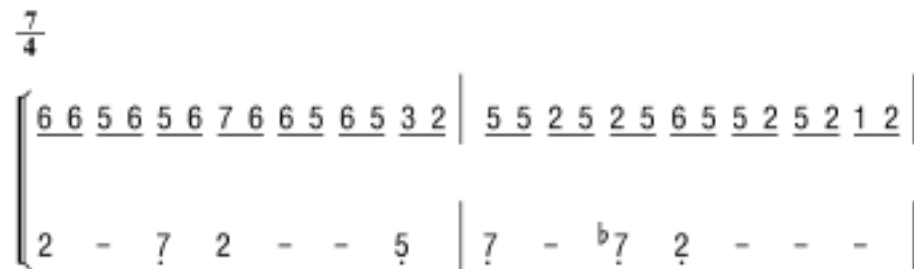
接着,越来越快地演奏出一段 $7/4$ 拍子旋律,而低音部却隐现着节奏拉宽了的“抒情”主题。

谱例 1913



快速中又出现了一段 7/4 的旋律:

谱例 1914



伴奏乐器以每拍四响、类似固定音型的连续不断地渲染,使气氛显得更为热烈;再继以快速音型的反复激化和高度技巧性的钢琴华彩,引出乐队全奏再现“春天”主题,将全曲推向高潮,首尾呼应,浑然一体。急板中又响起了“脚步”音调,欢腾昂扬,激情洋溢地结束全曲。

第四节 朱践耳的《纳西一奇》、《百年沧桑》

作家简介 朱践耳是我国交响音乐作品最多的著名老作曲家,原籍安徽,1922 年生于天津,后迁居上海。在抗日救亡运动中,他逐渐接触了以聂耳为代表的革命音乐。20 世纪 40 年代起,他决心献身音乐事业,曾跟随国立音专的钱仁康老师学习和声,并开始音乐创作。他立志学习聂耳献身大众音乐事业,把自己的名字改为“践耳”。1945 年,他在家人和学校进步师生的影响下,参加新四军,从事音乐工作。建国后,他先后在上海电影制片厂、北京电影制片厂以及中央新闻纪录片厂从事作曲,曾为许多影片配乐。1955 年,他被选送至苏联莫斯科音乐学院学习作曲。1960 年学成回国,先后在上海实验歌剧院、上海交响乐团任专业作曲,并曾先后当选为中国文联委员、上海文联及音协主席。

朱践耳的创作取得了令人瞩目的突出成绩。主要创作可分前后两个阶段。前期以声乐作品为主。如《打得好》、《接过雷锋的枪》、《唱支山歌给党听》、《清晰的记忆》等歌,早已驰名全国。后期以交响音乐为主:代表作有《交响幻想曲》、交响组曲《黔岭素描》、交响音诗《纳西一奇》、唢呐协奏曲《天乐》以及十部交响曲和交响诗《百年沧桑》等。

他的《第一交响曲》虽然未加标题,作者在 1986 年还是写过几句提示:“那动乱的年代已经过去十年了,但是给人们留下的思考却是深远的,从中将温故而知新。”朱践耳在这部作品中无拘无束地运用了 12 音技法,用圆熟的技巧将传统手法和现代手法凝结在感受

的抒发和形象的塑造之中。中国音乐家协会主席李焕之认为,这是当时音乐作品中“第一部比较成功”之作。他按传统的四乐章交响套曲构思,曾用四种标点符号作为提示:第一乐章“?”,第二乐章“?!”,第三乐章“……”,第四乐章“!”,为了不束缚欣赏者的想像,定稿时未作为正式标题。

交响音诗《纳西一奇》 纳西族是我国 56 个兄弟民族之一。主要分布于云南省西北部的丽江地区及中甸、维西等县,人口约 20 万。1961 年建立的丽江纳西族自治县,地势高峻,森林茂密,农产、林产及药材均很丰富。玉龙山、雪山、黑龙潭都是著名风景区。纳西族在晋代、唐代称为“摩沙”或“摩些”,语言属汉藏语系,通用汉文。有古老的东巴文,仅在东巴教巫师中流传,是一种象形文字。经书叫“东巴经”,巫师称为“东巴”。东巴教系原始巫教,信仰多神,山、水、风、火等均被视为神灵。当中国工农红军二万五千里长征过境时,纳西族、汉族曾举行反封建的“金江农民起义”。

“东巴经”、“东巴舞谱”、“千年古茶”(据考证至少已 500 余岁、开花万朵)和民间音乐中的“口弦”都是纳西之“奇”。

交响音诗《纳西一奇》取材于纳西口弦音乐。口弦的三片竹簧除吹奏三个基本音外,还能吹出系列泛音,音色、节奏丰富多变。作曲家将它与纳西族其他民间音乐交融,为创作提供了独特而又多彩的音乐源泉和形象素材。《纳西一奇》分四乐章。

第一乐章:“铜盆滴漏”

幽静深沉的夜曲,三部曲式。梆子、更锣、木鱼用来衬托夜深人静的意境并引发思乡之幽情。A 段主题来自纳西族独特的全音阶“谷气”调,由萨克管独奏。B 段主题源于民间情歌二重唱“时受”调,是一个纯五度内的半音列,既像是“东巴”念经,更像是静夜远方飘来的纳西笛声,起伏自由,而又保持起、承、转、合的吟哦模式。由木管、铜管和弦乐分成六组演奏旋律。最后,萨克管再现 A 主题。

第二乐章:“蜜蜂过江”

分三部分:第一部分用小提琴和长笛交替奏出的 16 分音符组成的音流象征蜂群由远方飞来,但却被大江(用低音铜管音乐描绘)所阻。第二部分描写蜜蜂并不因此罢休,仍在大江上空盘旋。第三部分,两主题的调性经过上、下小三度推移后,蜜蜂音乐所用的^bA 调与大江音乐的 D 调正好是第一部分两主题调性的交换,象征蜜蜂已飞越大江,获得胜利。借蜜蜂过江意境比喻“小”民族敢于搏斗大风浪。

参见钱仁康赏析专文及《现代音乐欣赏辞典》p.699。高等教育出版社,1997 年版。

参见钱仁康赏析专文及《现代音乐欣赏辞典》p.698。

第三乐章：“母女夜话”

由四部分组成的深情二重唱。第一部分由大提琴奏出来自东巴唱腔的“母亲主题”，小提琴呈示取材于纳西民歌的“女儿主题”。第二部分，两主题各自移调后，形成二主题二重调性结合。第三部分，两主题各自运动后，又组成新的二重调性。第四部分，在第三部分的基础上反向推移，最后，两主题竟统一在同一调性(D)之中。作曲家以此喻示两代人虽然存在“代沟”，仍然可以推心置腹，亲如一家。

第四乐章：“狗追马鹿”

在这首粗犷的终曲中，运用音乐的各种表现手段，特别是平行、模仿、反复及多调性组合来刻画紧张、惊险的狩猎生活并表现纳西人民勇敢、坚强的人物性格。节奏多变，色彩新奇。奇得有分寸，新得合逻辑。

该曲于1984年完稿，同年在第十一届“上海之春”由上海乐团首演并获创作奖。后来多次在国外上演。

交响诗《百年沧桑》作于1996年。是一部史诗式力作。它以恢弘的气势，描写了从香港地区的被迫割让到重新回归这半个世纪的历程。中华民族为反对帝国主义列强、争取民族独立走过了从斗争到胜利的漫长道路。今天，香港地区已重新回到祖国母亲的怀抱，历经沧桑的中国人民终于赢得了斗争的最后胜利。全世界的华人无不欢呼雀跃，扬眉吐气。这部作品代表了全世界华人的心声，代表了时代的最强音。在“迎接97香港地区回归”音乐作品征集活动中，获惟一金奖。

《百年沧桑》采用交响诗惯用的单乐章结构，分为三大部分。

第一部分 揭开中国近代历史的沉重帷幕。音乐思维和表现手法很新潮、很现代，有着现代音乐不规整、强节奏、音响尖锐刺耳、强调音乐素材的变形和夸张等特征。一开始，作者借用各种打击乐器发出的气势汹汹的音响、惊心动魄的轰鸣、横冲直撞的节奏，塑造出处于盛世的殖民主义者的嚣张形象——贪婪、凶残、横行霸道。使人想起那不堪回首的屈辱年代：鸦片战争、中法战争、甲午海战的节节失利、割地赔款、八国联军掳掠北京城、日本鬼子践踏中华大地……殖民主义者的暴行，给中国人民带来深重的灾难。颤音琴用小二度奏出人民在铁蹄下的呻吟，弦乐器借用京剧的“乱锤”表现惊恐和彷徨，接着小提琴如诉如泣地奏出比较完整的音乐形象。

谱例 1915



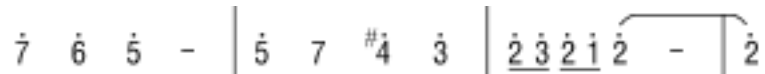
作者将来自广东渔歌的素材运用现代作曲技法作变形处理,表现人民的忧虑、凄怨。几经变奏,音乐形象转为凝重深沉,继而化成觉醒的抗争,但这初起的抗争立即遭到象征殖民主义的定音鼓和铜管的粗暴镇压。人民在痛苦中又酝酿另一次抗争——由小提琴异军突起地奏出一个激昂主题。它来自古曲《满江红》,经过变形、夸张,集中体现了中华民族坚毅刚强的性格和前赴后继的斗争精神。当音乐又一次汇成声势浩大的增四度音程连续进行时,斗争再次遭到镇压,最后,在小军鼓催命般的滚奏中,响起了惨烈的“断头台”音乐。

第二部分 是一首宏大的进行曲。运用精湛的复调手法把《游击队歌》、《自卫歌》、《义勇军进行曲》、《满江红》等众多的音乐素材编织起来,形成由简到繁,逐层推进的丰富织体,从而描绘出一幅波澜壮阔的斗争风云图。最后乐曲在乐队全奏纯四度音程连续进行的磅礴气势中结束,使人想起《义勇军进行曲》“前进,前进,前进进”的胜利召唤。展现了从辛亥革命到中华人民共和国的创建这一历史长河中,中华民族反对殖民主义的斗争由弱到强,不断壮大,直到最后胜利的斗争历程。

第三部分 欢乐辉煌的胜利颂歌。音乐明朗豪爽,雄浑苍劲。作者以独具匠心的艺术构思“向传统回归”——音乐素材由变形恢复到原形,无调性恢复到有调性,音乐主题也由痛苦转为欢愉,借此形成交响诗第一、第三部分的强烈的对比,同时还出人意料地构成作品的前后统一和呼应。

一开始,钟管齐鸣,乐队高唱反殖民斗争的胜利凯歌:

谱例 1916



它由作品第一部分中表现人民痛苦的音调转化而来。但在第一部分中是以无调性、变形出现,凄怨、深沉,表现中国人民在殖民主义铁蹄下的扭曲心灵的忧患意识。现在却是以鲜明的情调和原形出现,使音乐具有明朗豪爽的性格,加上在进行中融入同样已从变形回归到原形的《义勇军进行曲》和《满江红》,尽情抒发胜利的欢愉和豪迈。

中段是由大提琴奏出的颂歌的发展,雄浑有力。随后,《满江红》、《游击队歌》、《义勇军进行曲》的音调再次出现,最后整部交响诗在乐队用强音奏出的“前进、进!”的呐喊般的乐声中画上了完满的句号。仿佛向世界宣告:中华民族在百年沧桑中凝成的艰苦奋斗、自强不息的精神,将鼓舞中国人民不断前进。

第二十章

吹拉弹打争艳 中外古今全能

——享誉中外的中国民族交响音乐

第一节 中国民族交响乐队简介

中国民族乐队过去有人称为“国乐”、“华乐”，因为建国后几十年来，经过对乐器、编制、演奏方法和作曲配器各方面的不断改革，西方管弦乐队所具有的功能和效果它都基本具备，实践证明，经它初步演奏的改编西方名曲效果都还不错。既然优秀的西洋管弦乐队被称为交响乐队，因而精良的中国民族乐队也就被称为中国民族交响乐队，而且首先是由外国人叫起来的。在 20 世纪最后几年，在维也纳金色大厅连续几届新年、新春音乐会（特别是 1998 年 1 月 22 日中央民族乐团）的精彩演出后，这一名称已为越来越多的欧美听众所认同（当然，我们不能以此为满足，必须在乐器制作的科学化、作曲、演奏的交响化等方面继续努力）。

正如同习惯于将交响乐队的乐器编制称为弦乐、木管、铜管、打击“四大家族”外带“色彩乐器组”一样，中国民族交响乐队也习惯于分为吹、拉、弹、打四大家族，演奏某些乐曲时加上少数特殊色彩乐器。

1. 吹奏乐器

这是一些最“正宗”、“老资格”、音量相对响亮的民族乐器，品种也多。所以被排名在第一，位于弦乐器之前。

(1) 埙，古代陶制乐器，将陶土捏成鸭蛋形加工烧制而成。在北京中国历史博物馆及西安半坡、山西万荣、甘肃玉门、河南郑州、沈阳新乐、浙江河姆渡等处新石器时代遗址展出的古代遗物可分为一音孔、二音孔、三音孔、五音孔等多种，有的已有六七千年历史。有些石制品和骨制品，年代更为久远。音色圆润、悲凉，适于演奏遥远、伤感、苍劲、悲壮的古曲。

(2) 箫，竹制竖吹乐器。音量较小。公认为中原地区固有乐器，因为史书上早有“虞

舜造箫”之说。将 16 根不同长短的竹箫扎在一起能依次吹奏不同高低音的排箫(又称“比竹”或“籁”),历史也很久远,甚至经专家研究,匈牙利、罗马尼亚等国的排箫是千百年前从中国传去的。

箫的音色柔和、优美、深沉、含蓄。表现梅花傲雪迎冰,昂首挺立的高洁形象的传统古曲《梅花三弄》就常以它独奏或分工吹奏主题乐段。

唐朝有一种“南洞箫”,至今仍为福建“南音”中的主要乐器,因系按当时“鲁班尺”一尺八寸为标准长度,故而也称“尺八”。传至日本,至今仍称尺八。

(3) 笛,古称横吹、横笛。河南武阳出土的骨笛,距今已 8000 年,堪称国宝。但有人认为是张骞通西域时从西北带到长安的。也有人认为战国时期中原地区早已有之,因为屈原的学生宋玉曾写过《笛赋》,但其中的笛是指横吹还是竖吹,尚乏定论。现在的笛均为竹制小管,钻有吹孔、笛膜孔及 6 个按孔。因地区竹质不同和加工规格有异而形成多种竹笛,最主要的是以苏州产品为代表的江南苏笛,委婉圆润,因早期用作昆曲伴奏故亦称曲笛。北方为梆子戏伴奏的梆笛因管身较短小、音色更为高亢明亮而称为梆笛,常用于演奏活泼轻快、奔放热烈的乐曲。在传统曲目中悠扬舒缓的《鹧鸪飞》、《秋湖月夜》系曲笛经典乐曲;《喜相逢》则系典型梆笛曲。

(4) 笙,这是中原地区古老的复音乐器。它也是由一组直吹的竹管相连而成的。但和排箫不同的是,排箫依长短顺序而成平面连接,笙却扎成一团。更为复杂的是,笙管内有簧片,吹奏震动发声,而且在这一组竹管的下部有一个“斗”作为共鸣箱。单管音色明亮甜美,同时吹奏二、三、四管时则可构成和声,还可吹复调,可以转调。因此,它既可独奏,更可用来为其他吹奏乐器伴奏。

建国以来,在乐器改良方面成就明显。有人给箫、笛加上了按键。笙就更加“鸟枪换炮”了,由过去站着双手捧起来吹奏的小笙发展成 20 多簧、30 多簧笙,站起来吹已不方便了,要坐着吹,而“键排笙”更必须竖立在地面(像吹“巴松”那样)。

如果说箫、笛在西方交响乐队中有单簧管、双簧管、长笛、短笛可比,笙则独具特色、难以比拟了。

(5) 管子,我国儒家古籍中多有记载,在《尔雅》中介绍过大管、中管与小管,各有专门名词。有六孔、八孔两类。现今所用管子,其外形与吹奏方法与后面将要介绍的唢呐都很相似,但管子不加铜制喇叭,吹奏较难。大型音乐舞蹈史诗《东方红》中用它吹奏的《江河水》,悲切凄厉,令人泪下。

(6) 唢呐,明代用以壮军威的“军中之乐”。其威风气势在传至今天的《将军令》中可见一斑。据说是由波斯引进的。双簧哨、木杆、铜碗喇叭。音色嘹亮、粗犷,民间婚庆丧礼都少不了它。“海笛”的音区比一般唢呐还高八度。北方艺人常用唢呐模仿人声和动物啼叫,《百鸟朝凤》就是一个著名的传统曲目。“咋戏”更用它来模仿戏曲中各种人物的唱腔道白,很有效果。

(7) 在历史文献中,在少数民族地区中还有羌笛、篪、冬冬奎、巴乌等吹奏乐器,各有特色。在现代乐队中偶或可以见到。竹管簧哨乐器喉管虽然仅仅流行于两广地区,但

经改良后加上铜质喇叭口分长管、短管两种,短管比长管高八度。在合奏中比较常见。

2. 拉弦乐器

这是民族乐器中的“晚辈”。最早见于十一世纪史书中的“奚琴”。十三四世纪才流行各地。随着戏曲的发展,它逐渐成为伴奏乐器中的主奏乐器后才更为受人重视。

(1) 二胡,又名胡琴、南胡。有了《汉宫秋月》、《二泉映月》等曲后,它才成为引人注目的独奏乐器,但也只长于缠绵悱恻。出了刘天华这位改革家并有了《光明行》后,它才被人认识到也可用来演奏进行曲。建国后在另一改革家彭修文的倡导下,它像交响乐队中的小提琴一样,成为了弦乐合奏、管弦合奏中人数占绝大多数的主力部队,而且发展出后列多种特殊规格胡琴。

(2) 高胡,因琴筒较小并首先改用金属弦代替丝弦,音色更为明亮高昂,故又名高音二胡。因最先为广东音乐所采用,故又称粤胡。

(3) 板胡,琴筒用椰子壳制成,故又名椰胡。是梆子类戏曲伴奏中的主奏乐器。它和高胡同被列入弦乐合奏中的高音声部。

(4) 京胡,是京剧伴奏乐队中的“首席”,因音频较高,音色明亮,体积虽小,音量却能压倒其他乐器。但也正是因为其音质突出,不易与其他弦乐器协调(甚至京胡甲也很难与京胡乙协调),除担任领奏或特殊需要外,在大型合奏群中很少用它。

(5) 20世纪70年代经改革而成的中、低音拉弦乐器除中胡外,其他如革胡、低胡及弓拉大阮等,90年代已由大提琴、低音提琴取代。

3. 弹拨乐器

在欧洲历史上,弹拨乐器曾经火过一阵。不少作品都由它们演奏。现在仍可看到的如巴洛克时期维瓦尔第的有些作品皆由弹拨乐器领奏。海顿、莫扎特的弦乐小夜曲的伴奏声部都由提琴模仿着弹拨的音响。舒伯特的小夜曲的钢琴伴奏也隐伏着吉他的效果。从中也可看出,弹拨乐器在乐队中的地位已在一代一代衰退。到了近代交响乐队,除竖琴外,其他均已“除名”。我国民族乐队则截然不同,不仅有,而且形成一个“强大的弹拨群”。可以分成卧弹与抱弹两大类。

(1) 卧弹乐器

琴,在古书中的琴就指七弦琴,今人称古琴。相传为“伏羲所作。古为五弦,后用七弦。长三尺六寸”。“全弦凡十三徽,以指按而弹之,凡十三音也”。蔡邕《琴操》记载:“琴长三尺六寸六分、象三百六十六日也。广六寸,象六合也。上圆下方,法天地也。五絃宫也,象五行也。文王武王加二弦,合君臣恩也。”几千年来,儒家将琴、棋、书、画列为知识分子必具修养,琴居首位。伯牙子期一类故事都说明了人们对操琴的重视。《高山流水》等名曲,流芳至今。

箏,又称秦箏。传说为大将蒙恬所造。另一说它的前身为25弦的瑟。《旧唐

书·音乐志》：“箏，制与瑟同而弦少”。秦国某家两姊妹争要，一破为二，姐姐分得13弦这一半，秦始皇将它定名为箏。这个故事是真是假，无从考证。但也可以说明，早在两千年前的秦国（今陕西一带），它已相当普及。

箏为长方形木质音箱，以音柱（琴码）张弦。乐队中常用的为16弦或21弦。音色优美，近似人声。演奏技法丰富，右手可托、劈、挑、抹、剔；左手可揉、按、推、扫、摇、刮等，可奏旋律、双音、和弦，且可奏泛音，模拟流水更为独到。乐队中是一种很有效果的色彩性乐器。王昌元作曲的《战台风》使它因独奏而产生了代替整个乐队演奏的奇妙效果。

扬琴，张弦于蝴蝶形木质共鸣箱上，演奏者双手执竹制杆槌击弦发音。可独奏，更多用于伴奏。相传系明代从阿拉伯传入中国，因而也称扬琴。20世纪80年代已开发出电子扬琴。

（2）抱弹乐器

琵琶，多数人认为是在汉代由西域传入中原的。当时，在西域为马上常用乐器。演奏时向弦弹（推）为琵，以手搔（引）为琶。4弦，可调整。琴身上狭下宽，颈部设四相，腹部桐木板上设十三品。各相各品之距离都有严格标准而决定了演奏时的音的高低（近年已发展成6相28品）。演奏时将琴竖在膝上，双手上下成合抱状。左手手指主各音高低，细分还有按、吟、推、抱等技巧。右手有戴假指甲和用拨子两种弹法，配合弹、挑、轮、滚等十多种技巧。因而仅仅一具琵琶就能通过古曲《十面埋伏》的13段表现出列队、操练、排练、小战、大战拼杀等千军万马的战斗场面。

阮，与琵琶近似，也是4弦，但共鸣箱为圆形。经过改革，已由17品增至24品，乐队中曾一度改制成小阮、中阮、大阮、低音阮等。

三弦，只有三根弦，以长琴杆为指板，共鸣箱两面蒙蟒皮，因而音域较宽，共鸣特好。据文献记载：“起于秦时，唐时乐人多习之。世以为胡乐，非也”。也有人说：“三弦，即古之琵琶也”。“旧唐书音乐志云，高丽技琵琶，以蛇皮为槽。所述琵琶形制，皆与今三弦同。其琵琶本四弦，三弦者，减去琵琶一弦也。”据日本音乐家田边尚雄考证：“（明）洪武25年，遣送闽地36姓人于琉球，彼等多携三弦行，自此琉球乃有蛇皮线。永禄年间，琉球之贸易船来日本，乃将三弦传入日本盲人之手。以猫皮代蛇皮，又应用琵琶之拨，而成日本之‘三味线’焉。”

柳琴，又名柳叶琴。小巧玲珑。音区较高。用拨子。原本山东等地地方戏伴奏所用两弦七品乐器。扩充改革为4弦、24品或29品。声音特别清脆，大型乐队中用作色彩性乐器。

除上述弹拨乐器外，还有一种很美观的箜篌。本系我国传统乐器（如唐诗中有《箜篌引》），但已失传。现在乐队中的箜篌系乐器制作者根据古文献记录并参考交响乐队中的竖琴（Harp）设计制造而成。基本音响效果类似于竖琴。

4. 打击乐器

我国民间打击乐器种类十分丰富，远远超过西方交响乐队。多数被列为无固定音高类。

仅仅以鼓为例,在有关记载中就有二三十种。它们的演奏方法也多种多样,“旧瓶装新酒”后,更赋予了新的活力与生命。例如,湘西土家族的“打溜子”,四件轻便打击乐器,原本只合奏点轻快幽默的“曲牌”,经过改编的《火车进山寨》,不仅能模仿火车的节奏音响,且能表达出少数民族群众对党和政府把铁路修到偏僻山区、人民欢欣鼓舞无限感激的心情。有些有固定音高的乐器的组合品,如木琴、排鼓、九云锣等更加扩大了旋律性乐器的阵营。

这些打击乐器配合其他乐器一起,不仅能“烘云托月”、“锦上添花”,大大加强了音乐表现力,更让中国民族交响乐队的音响效果丰富多彩,特色鲜明。较之西方交响乐队中的打击乐,只有过之而无不及。

1978年,在湖北随县发掘出土的曾侯乙墓的巨大地下音乐厅中陈列有乐器124件,除十弦琴、五弦琴、瑟、笙、悬鼓等乐器外,最令人惊异的是由64件钟组成的全套编钟,每件都能发出大三度或小三度的两个音来,中部音区12个半音俱全。2800字铭文既说明制作时间(公元前433年)、音名,更为当时的律学和音乐理论提供了研究资料,在音乐学、铸造学方面轰动世界。存放在湖北省博物馆的原件和成套仿制件配上乐舞出国表演,使“老外”们惊叹不已。

整个乐队各种乐器的配置编制,北京、上海、西安、广州各地均有自己的构思和经验,全国音乐界对此曾长期争论。除组合比例外,音准、气息、音色及力度的对比,甚至演奏员的台风、姿态、情绪都有严格要求。《人民音乐》2003年11期曾有中央民族乐团的专文介绍。

第二节 二胡协奏曲《长城随想》赏析

作者简介 刘文金,1937年出生于河南安阳。1956年考入中国音乐学院民族音乐系作曲专业。毕业后到中央民族乐团从事作曲工作并兼任指挥。1978年随中国艺术团至中国香港、澳门及美国访问演出。1981年赴澳大利亚讲学。在学生时代创作的《豫北叙事曲》(1959)和《三门峡畅想曲》(1960)即已蜚声乐坛。曾任大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》的音乐组副组长。主要作品还有《壮志凌云》、《难忘的泼水节》等民族管弦乐曲。所作女声二重唱《欢迎你,高山族的小阿妹》在1983年全国民族团结歌曲评奖中获奖。同年创作的二胡协奏曲《长城随想》在第三届全国音乐作品(民族器乐)评奖中荣获一等奖。

作品赏析 长城,古往今来,多少炎黄子孙为之引吭高歌,多少诗人画客为之洒墨挥毫,多少海外赤子为之梦魂萦绕。长城,是劳动人民智慧血汗的结晶,是文明古国悠久历史的见证,是中华民族英雄伟大的象征。

二胡协奏曲《长城随想》就是在这种背景、这种心情下描绘这种主题的音乐作品,是作曲家刘文金所贡献的又一优秀民族乐曲。

关于创作动机和经历过程,作者有一段自我介绍:“1978年夏,我随中国艺术团访问演出之际,在纽约联合国大厦的休息厅里,一幅巨大的万里长城彩色壁毯,几乎覆盖了大厅正面的整个墙壁。它气势雄伟,光彩夺目,一种强烈的民族自豪感似乎注入了我的每一

根血管。当时,我和闵惠芬(二胡演奏家)不谋而合地想到,要用我国民族器乐形式来抒发人们对于古老长城的感受,讴歌中华民族的悠久历史和光明前程。从设想到成稿历经三四年,整个创作过程也是一次爱国主义的自我教育过程。”

作品涵意深邃、气势轩昂。以民族音乐语言和传统手法为基础,吸收了外国曲式、和声、织体等理论技巧,在独奏二胡与协奏民族乐队的结合上,既有领唱与伴唱歌队“哼鸣”的微妙效果,更充分发挥了有主有从、有分有合的协奏特点。从不同侧面、不同层次抒发了人们登临长城时的无限感慨和无边畅想。

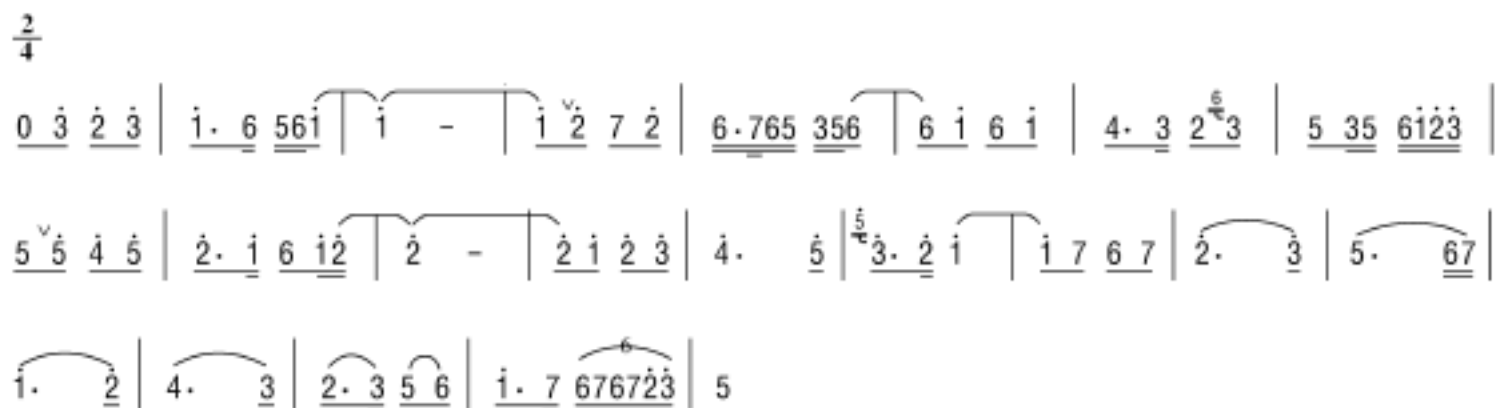
全曲共分四个乐章。

第一乐章:关山行——慢板、行板

在大提琴、低音乐器烘托下,具有古老民族乐器特殊音色的方响、钟管、云锣交织的引子,自然而然地将人们引进了云飘飘、雾茫茫、山峦起伏、“巨龙”蜿蜒的依稀意象之中。

鼓乐齐鸣,乐队全奏出豪放昂扬、贯串全曲的“长城形象”主题:

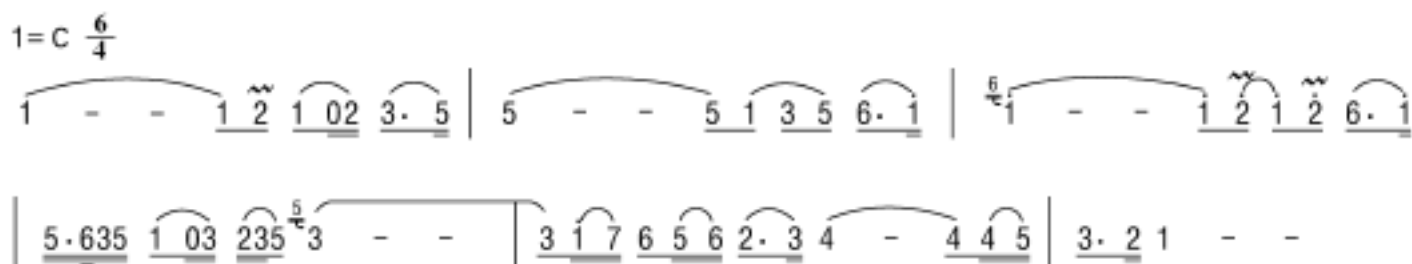
谱例 2001



第二遍,变化、引申,更有气势。

接着,独奏二胡深情地“唱”出了思绪起伏、感慨万千的“长城畅想”主题:

谱例 2002



旋律不断扩充、深化,仿佛诗人抚今思昔,不能自己,曲曲迂回,层层推进,万里关山,引出了爱国者的无尽遐思。在乐队的伴和之下,轻轻一串打击,阵阵鼓声滚奏,让音乐暂时告一段落。

第二乐章：烽火操——急促的快板

由古代边防报警的烽火台,作曲家联想到千百年来为保家卫国而流血捐躯的英雄儿女。弹拨群奏出的紧迫节奏,再加上打击乐的催逼渲染,引出独奏二胡的号角式音型:

谱例 2003



几次在不同音高上重复模进,再加上“长城形象”主题中开始时那具有鲜明特色的节奏型的不断反复。

似乎是战鼓频催、号角震天声中各路英雄会师长城。

接着,独奏二胡成串的半音阶级进,仿佛是刀光剑影、阵阵拼杀。二胡跳弓演奏的、由“长城形象”主题变化而来的豪迈、潇洒的音乐在为“血肉长城”的英雄群雕赞叹讴歌。

第三乐章：忠魂祭——柔板、散板、中板,对先烈的缅怀和哀悼

扬琴、箜篌的庄严伴奏下,笙、大提琴、新笛交替演奏着挽歌;钟管、弦乐、管乐,更形成了回响缭绕、引人沉思的肃穆气氛。

独奏二胡大段深情的感人肺腑的“独唱”;继而与中阮、大阮、中胡、大提琴“伴唱”相结合;然后,进入如泣如咽的华彩,哀而不悲,痛而不馁;进入全队全奏后,将情绪推向全曲最高潮。

第四乐章：遥望篇——行板、垛板式的小快板、慢板

仿佛人们在登城远眺,气象万千,信心百倍。

第一部分,弹拨群演奏的富于弹性的节奏音型。

引出第一乐章“长城畅想”主题展衍扩充的又一段“引吭高歌”,从容不迫,充满信心,既像抒情诗,更似进行曲。

第二部分,吸取戏曲音乐垛板特色,由慢渐快,热烈、奔放。

第三部分,很巧妙地将“长城形象”主题拉开,在宽广的慢板中,在象征亿万长城儿女向着胜利明天并肩前进的气贯长虹的辉煌音调中结束。

伴随着《长城随想》的音响,给欣赏者带来豪情万缕,浮想联翩。它将使人们重温长城昨日的骄傲,喜览长城今天的风采,预见长城明朝的光芒。这部富于爱国主义思想情趣的民族音乐珍品,在国内外演出时深获好评。

第三节 “中国民族交响音乐会”震撼欧洲

2001年1月7日,“新世纪中国民族交响音乐会”在维也纳金色大厅隆重举行。这是我国中央广播民族乐团继2000年在金色大厅“中国民族音乐会”享誉欧洲后又一次震撼

世界乐坛的精彩演出。

随即,春节期间,中央电视台黄金时段一套、二套、三套节目将该次音乐会实况录像整场播出。而且,还通过国际通讯卫星向 100 多个国家和地区播送这台音乐会。奥地利国家电视台也在 1 月 28 日向所有欧共体国家播映。《人民日报》、《光明日报》、《中国青年报》、《广播电视报》、《天津日报》、《解放日报》和国内外多家媒体即时报道了现场采访和演出盛况,在全国各地、世界各地掀起了中国民族交响音乐高潮。

2001 年 4 月,该团再次应邀访欧,先后在德国柏林、波茨坦、德累斯顿、汉诺威和比利时布鲁塞尔等地继续演出“中国民族交响音乐会”。

中国广播民族乐团成立于 1953 年,是我国成就卓越、蜚声海内外的著名乐团。半个世纪以来,培养造就了一大批优秀的作曲、指挥、演奏人员,改编、创作、演出了一大批优秀乐曲。辛勤的实践成功地奠定并完善了中国民族管弦乐的作曲法、配器法、指挥法和演奏技法。在乐器改革方面该团也获得了骄人的业绩,使古老的扬琴、阮咸、竹笙、排鼓、低管等焕发出新的青春。为提升中国音乐的品位,推动中国音乐的发展,积累了宝贵的经验、开辟了广阔的前景。

该团不仅整理、改编了我国的传统名曲如《春江花月夜》、《月儿高》等、还成功地移植、改编了西方交响音乐名曲。如以莫扎特《G 大调小夜曲》为代表的古典作品、以《卡门》为标志的浪漫经典,及德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基等 20 世纪名家名曲和我国民族民间乐曲(如京剧、昆曲等戏曲音乐、江南丝竹、西安鼓乐、广东音乐等地方音乐和苗、瑶、侗、藏、维吾尔等少数民族乐曲以及《光明行》、《二泉映月》等现代大师的作品)。该团还广泛涉猎五大洲四十多个国家的著名乐曲改编成中国民族管弦乐曲 50 部。既弘扬了我国民族音乐的优秀传统文化,又强化了东西方音乐文化的磨合交融,更验证了中国民族交响乐队的兼容性和表现力。与此同时,还向世界展示了社会主义中国在人才培养、乐器改良、艺术创造各方面几十年来,特别是改革开放以来的光辉成就。

中国广播民族乐团自 1957 年参加莫斯科第六届世界青年联欢节获得金质奖章以来,在中国香港、日本、新加坡均多次、多场或多城市演出,并先后出访捷克、罗马尼亚、意大利、德国、澳大利亚、新西兰、泰国及中国澳门、中国台湾等 20 多个国家和地区公演。继 2000 年维也纳“龙年中国春节民族音乐会”在奥地利被权威音乐评论家布拉威教授认为“这是我听过的最好的乐团”之后,“中国民族交响音乐会”又获得前总统夫人等著名人士的高度评价。

“中国民族交响音乐会”演出节目中既有传统保留的中外名曲,也有该团团长张大森和著名电影音乐作家赵季平等人的新作。其中彭修文《第一(金陵)交响乐》第三乐章格外引人注目。

彭修文(1931—1996),出生于湖北一个爱好音乐的家庭,在叔父指导下,从小就学会了演奏二胡、琵琶等乐器。1949 年毕业于商业专科学校。1952 年入中央广播民族乐团任演奏员,不久,由于工作需要,“大家把我推到指挥台上”。从此,这位 24 岁的青年,便挑起了没有任何章法规矩可依的民族乐队的建制、排练、作曲、指挥工作重担。全凭发愤顽强,

一边工作、一边自学、一边实践、一边探索。不仅由他指挥该团在全国性的大型会演中演出他改编配器的作品,而且,1957年又由他率领并指挥该团在莫斯科世界青年联欢节上一炮打响。从此,他和乐团更加大胆、更加细心地迈步前行。由继承中国传统到借鉴西方,史无前例地用民族乐队排练演出柴科夫斯基的《四小天鹅舞曲》,发展到更具各国特色的罗马尼亚《霍拉舞曲》,日本的《伐木歌》等大量“洋”得不能再洋的外国名曲,连洋专家们听后也拍案叫绝。一位德国朋友听了他们移植的贝多芬《雅典废墟》序曲后,激动赞叹:“太妙了,如果贝多芬还活着的话,会更加惊奇的!”

接着,彭修文深入生活,走遍大半个中国去拜人民为师,创作出《东海渔歌》、《丰收锣鼓》等表现当代群众生活的新作品。特别在粉碎“四人帮”后,身受其害的他以更加高涨的热情创作了二胡协奏曲《不屈的苏武》,反映社会和人民的精神面貌。晚年,他更加敬业:“我虽已年满50,但我的艺术道路只是新的起点。我要用我的全部心血,浇灌这株民族音乐之花,让她开得更娇艳!”随着乐器、乐队和乐曲不断向“交响化”深入发展,他不仅写出了第一部全由中国民族乐器演奏的交响诗,而且,在1990年为了纪念鸦片战争150周年,他创作了更具深刻涵义的、第一部全由中国民族乐器演奏的交响曲《第一(金陵)交响曲》。

在第一次“中国民族交响音乐会”上,演出了《金陵》第三乐章《沧桑》。它继《怀古》、《秦淮》两个乐章之后,进一步抒发了作曲家对金陵(南京)这一文化名城在历史上既曾一度“得意”(几届京都),花天酒地、纸醉金迷;更曾多番“蒙羞”(签订卖国条约、惨遭帝国主义杀戮);如今,在中国共产党领导下,正掀起了热火朝天的社会主义建设。真是沧海桑田,令人百感交集。借这一历史题材,用中国民族交响音乐,发思古之幽情,抒人民之壮志。既为作曲家400部创作画上了一个圆满句号,更为改革开放的中国民族交响音乐走向世界拉开了光辉序幕。

民乐专家们正在不断开拓。2003年,西安音乐学院不仅开发研制了“秦胡系列”,而且饶余燕、翟志荣、赵季平、韩兰魁、程宝华等作曲家还特意创作了系列秦胡作品,公演时深获好评。

以民族管弦乐曲为主的全国第九届音乐创作评奖与展演于2003年12月在北京举行,又一批优秀中国民族交响音乐作品荣登金榜。

全由民族乐器演奏的“女子十二乐坊”小合奏,在2003年不仅深为国内听众观众爱戴,更在国际引起轰动。12位女青年演奏的乐器,以二胡、琵琶为主,加上扬琴、古筝,少数乐曲还用上竹笛,结合新技法,不论演奏西方古典、现代乐曲或中国民族民间乐曲,效果都很好。在日本演出时,最高门票高达四万日元,有时一天还连演四场。录制唱片多次获得金奖。

第二十一章

跨世纪 新台阶 与时俱进

——新世纪交响音乐的新捷报

21 世纪,将是我国交响音乐多姿多彩的新时期,也将是我国交响音乐事业走向辉煌的新世纪。

第一节 2001 新年音乐会与《走进新时代》钢琴协奏曲

从 21 世纪开始,不仅中央电视台在每年元旦前后都实况转播在北京举行的新年(交响)音乐会,检阅、汇报新创作或新排练的交响音乐作品。形成了交响音乐之花斗艳争奇的新局面(2003 年,全国共演出近三十场新年音乐会)。

2001 年首都新年音乐会的主题曲目是:在 2000 年定稿的钢琴协奏曲《走向新时代》。

作家简介 这首协奏曲有三位作者。协奏曲的同名原歌曲作曲者印青,是一位长期生活在部队、创作了许多深受群众欢迎的歌曲的作曲家。代表作品有:《登高一望》、《西部放歌》等。

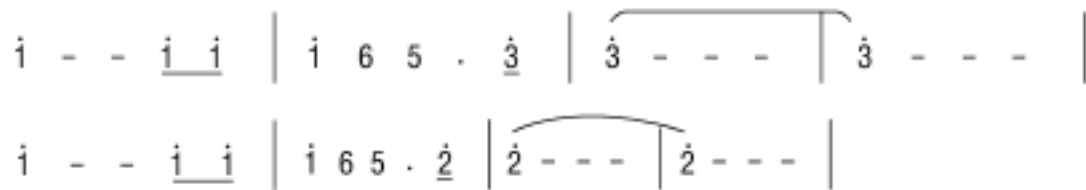
编曲王建中,上海音乐学院教授,从 20 世纪 50 年代起就从事钢琴曲的改编、创作,一大批钢琴名曲均出自他的笔下,如《浏阳河》、《山丹丹花开红艳艳》等。

杨立青,四川渠县人,1942 年生。自幼随父学习钢琴。1954 年考入上海音乐学院附中,4 年后转读沈阳音乐学院附中。在该院本科毕业后留校任教。1978 年考入上海音乐学院作曲系研究生班,1980 年赴联邦德国留学。1983 年获钢琴演奏博士及作曲硕士以特优成绩毕业。回国后一直在上海音乐学院任教。既编有《管弦乐法教程》等教材,又写有《梅兰江畔的节日》、《室内交响曲》等近百首作品,有的在联邦德国汉诺威上演,有的在日本名古屋演出,均获好评。所作交响叙事诗《乌江恨》获 1986 年第一届“中国唱片奖”。现任上海音乐学院院长、教授、博士研究生导师,并继续致力于西方近现代作曲技法与中国民族风格磨合交融的深入研究。

作品赏析 印青在 20 世纪 90 年代后期创作的歌曲《走进新时代》,旋律既富于民族色彩,起伏跌宕、优美朴实而又易于上口;歌词通过“唱着东方红,当家作主站起来”、“讲着春天的故事,改革开放富起来”和“继往开来的领路人,高举旗帜开创未来”,歌颂了我国三代领导人的“接力赛”、带领全国人民意气风发地走进新时代的丰功伟绩。歌曲问世不久即传遍大江南北,深受欢迎。

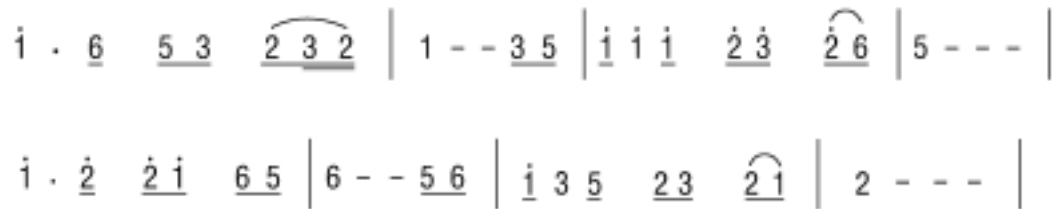
如果仔细观察分析,将会发现这首歌曲的结构竟然是那么工整。它可以分为前奏、A 段、B 段三个大段(A 段从“总想对你表白”至“我们意气风发走进新时代”止;B 段从“我们唱着东方红”到“高举旗帜开创未来”止)。每段都由四句构成,每句都是四小节,每四句都形成“起、承、转、合”的逻辑层次。

谱例 2101



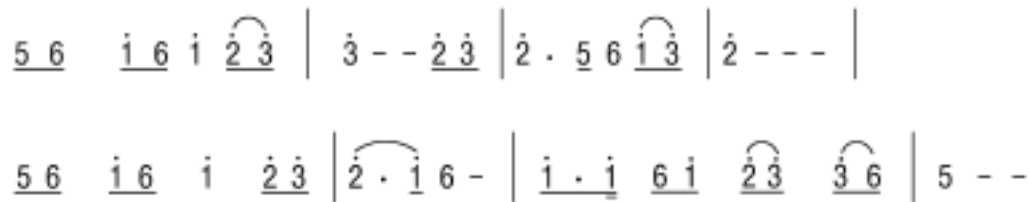
这是前奏的前两句,第一句是“起”,第二句是“承”。似乎第一句意犹未尽,第二句用“模仿”手法,仅仅改变了句末的两个音而将要说的“话”承接下来。第三句转向高音区展开,第四句是将这一段乐思暂时告一段落的“合”。

谱例 2102



这是 A 段的前两句,如将 1~4 小节与 5~8 小节对正并列,你将发现上下两行的节奏竟然如此相同,“起”、“承”竟然这般“亲密”;“转”、“合”若再如出一辙,那就会显得单调了。作曲家笔锋一转,将它转高后又加上一个“啊”,很巧妙地逐步下行告一段落。

谱例 2103



这是 B 段的前两句,每句第一小节完全相同,“严格模仿”。不妨看作是“静”。从每句第 2 小节起就变了,这是先“静”后“动”,有静有动。而第三句的开始,旋律音虽与第一句完全吻合,但却有了新的节奏,而且还在重拍上加上切分。有了这些因素“垫底”,

第3句放开喉咙,激动地冲向高音区。最后,虽然落到较低音区,但因巧妙地采用了新的切分节奏(“动”后接以一个特别的“静”),为全曲架构一个既是“圆满句号”又是“意犹未尽”的结束。

有了这一幅既奔放而又严谨,既绚丽而又规范的织锦,再加上编曲和配器大师的生花妙笔,岂止是锦上添花,真是如虎添翼。

这一部15分40秒的协奏曲,通过交响乐队的众多乐器的迷人音色和巧妙结合、纵情发挥,真使人感到层出不穷,美不胜收。然而,作曲家却将钢琴变成了一条主轴,紧紧拴住了这一群长上了翅膀的音符,使这些看似“七嘴八舌”的“发挥”,无一不围着钢琴转,紧扣主题。

全曲可分六大段。由比较自由的变奏曲式构成。

第一大段 圆号将紧缩节奏的两句前奏“放头炮”后,以双簧管和小提琴为先导,引出了乐队全奏的经过处理的整段“前奏”。钢琴主帅从容不迫地、慢起渐快地奏出成串成串的三连和弦音,当它引领着全队奏响了一个特强和弦后,其他乐器几乎全停,或者零零星星地轻声哼哼,钢琴却自由自在地在键盘上奏起分解和弦,既像是这一部分的余音缭绕,也像在为下一部分引路。

第二大段 在弦乐组的轻声衬垫中,钢琴亲切深沉地唱起了“总想对你表白……”这一整段(A)豪迈热情的倾诉。小提琴也忍不住了,意气风发地继续接唱,钢琴那有节奏的三连音组成的音流,似乎在为它们轻轻击拍,频频附和。大提琴刚唱了几句,钢琴使出了新招,左右开弓,右手在高音区奏出每一个旋律延长音后,还要来几串六连音加花。最后,一串接一串的六连音成了“台上”惟一的音响,不断加强加快直到鼓声、钹声伴着乐队全奏的特强和弦结束在D大调上的整个A段(钢琴还不罢休,像关不住的水闸,双手同步由低而高用16连音、19连音冲开第三大段的闸门)。

第三大段 转入降A大调,弦乐组不厌其烦地重复着同一节奏型作为衬垫,由单簧管带头,双簧管、圆号依次奏出B段第一句“我们唱着东方红”的音调。直到弦乐组改为震音碎弓后,“主帅”终于开口了,像是一边迈着坚定的步伐,一边有力地强奏出整个B段。奏完,还嫌不够,再补上点“花腔”。接着,轻声地再唱一遍最后一句作为补充。在加花的钢琴尾声中告一段落。

第四大段 这一段轮到钢琴主帅放下架子一开始就到门口来鞠躬弯腰当了十几个小节的“迎宾女郎”。接着,打击乐器热闹起来了:排钟、三角铁、鼓、钢片琴、木琴、钹……一个接一个兴高采烈地“唱”了起来,配合着小号在远处的召唤,小提琴与钢琴的一问一答,再加上清脆高昂的短笛,像是一场热烈的讨论,为了“走进新时代”而各抒己见,畅所欲言。

第五大段 “言归正传”。先由小提琴,继而由钢琴坚定有力地整段主奏着B段。最后,全体合奏结尾句收束。

第六大段 长号不断催促、小号附和帮腔,弦乐、钢琴领奏着A段。音乐越来越显得

威严。逐步加强加快后,弦乐再次合奏着 A 段,钢琴上下奔跑着为她们助威。乐队的全奏,由低而高,不断推进、推进,音乐越来越显得威严。当铜管以国际歌音调若隐若现地伴和后,终于推向最高潮。在几声斩钉截铁的胜利欢呼般的音响中戛然而止。这与众不同的突兀结束,真有使“满座皆惊”的效果。

第二节 2002 年交响合唱《绿色呼唤》再度唱响

这是 2002 年,国务院一位领导同志来西安视察时,在西安音乐学院音乐会欣赏演出后,评价很高的一个节目:“希望今后有更多像这样的作品。”不久,中央歌剧院在北京也隆重上演。

“治沙!”“绿化!”“环保!”这是当今全中国、全世界瞩目的焦点。作曲家、西安音乐学院韩兰魁教授十年前就极为敏感地抓住了这个重大命题。他出生在黄土高坡,读了大学,当了教授仍然惦记着黄土高坡。他长生在中国西部,德国留学回来,更加关爱着中国西部。为了写好这部作品,他几下榆林,深入陕北高原采风。听不够的《信天游》在他脑海中提炼、升华,凝成了他的“悲叹”,托出了他的“遥想”,飞出来了他的“呼唤”。于是,像儿女向亲生父母回报的答卷一样,用他的心血——美妙的西部民歌音调和精湛的现代作曲技巧交织成交响合唱《绿色呼唤》。

它由 5 个相互关联的乐章组成,既有历史沉痛的回顾,也有今天的汗水辛劳,更有明朝的美好构想。

第一乐章:序曲·高原悲叹

管弦乐为交响合唱鸣锣开道后,音乐仿佛在描绘着黄土、苍凉、悲叹,人们在盼望着蓝天,呼唤着绿色,呈示出既深沉而又炽热的贯串全曲的主导音型。

第二乐章:黄帝陵遥想

古老的编钟编磬将人们带进了几千年前的梦幻,黄帝、神农、夏禹就是在这块当年铺满绿色的大地上建立文治武功万年基业。合唱的进入,简洁的歌词(作者:李元宏、廖原),似乎将远古的情景,展现在人们的眼前:“黄土情,太河魂,浸透帝陵钟鼓声;绿色梦,古文明,弥漫挤出一片林。”

五千圈年轮,五千年枝叶,都在翘企着黄河不黄流水清,呼唤着绿色的永恒。

参见《音乐周报》夏滢洲稿《绿色呼唤 心灵的歌》及西安音乐学院学报《交响》1993 增刊总谱前饶余燕教授《序言》。

第三乐章：沙流绕万城

然而,不如意事常八九,天灾人祸揪人心。在合唱与乐队一唱一和的紧迫紧逼的声响中,似乎在哭诉着当年大夏京都绕万城被滚滚流沙吞蚀冲刷最后竟全部消踪绝迹的惨痛历史。只剩下黄天、断壁、飞沙、死鸟、黑风、狼烟。但是,决不向命运低头的西部人民,仍然不气馁、不罢休。“山青了,水碧了,树高了,人去了。”留给后世的竟只有“绿我半壁热土”和那“绿色的无字碑”。多么令人感动的一段可歌可泣的历史。

第四乐章：红柳

像陕北高粱酒那么清醇的陕西音调,像纯真深情的高原少女的特殊韵味的女声独唱,唱出了人们要征服沙漠、筑起绿色长城的愉悦欢欣。

第五乐章：绿色的太阳

乐队结实丰满的音响、浑厚淳朴的合唱,托出了那明显反差的、像是站在高坡上能一呼百应的“土”气十足的男高音,竟然能珠联璧合地将音乐层层推进,既引出了第一乐章主题的再现,更一浪高一浪地推出了终曲高潮。仿佛这绿色的太阳已普照大地,千般蓬勃、万般辉煌。

谁不盼望绿色,谁不盼望蓝天。“希望有更多像这样的好作品!”

第三节 2003 春节大餐：《红旗颂》与《感受》双双走红

2003 年春节,交响音乐“开门红”。中央电视台两件新鲜事并肩携伴走向全国广大观众。一件是年逾古稀的新四军出身的老作曲家吕其明的成名序曲《红旗颂》一而再再而三的演出实况转播;另一件是 2003 年元旦刚刚全文播映的由专家们联袂写播的通俗性讲座《感受交响音乐》几十集连续首播、重播后再次重播。再加上新年音乐会和新春音乐会的录像转播,真为普及交响音乐来了个声势非凡的大举措。让观众大饱眼福。“瑞雪兆丰年”,真是个好兆头,扎扎实实的好开头。

让我们先来回味回味《红旗颂》。

作家简介 吕其明,1930 年生,安徽无为。1941 年参加新四军文工团,曾师从贺绿汀、管阴深等学习。1949 年调上海电影制片厂任作曲及上海电影乐团团长,并在上海音乐学院进修。不少名片如《铁道游击队》、《家》、《红日》、《白求恩大夫》、《庐山恋》、《南昌起义》都由他作曲,前后近四十部,且在录音时都由他自任指挥。片中歌曲如《弹起我心爱的土琵琶》、《谁不说俺家乡好》、《啊!故乡》早已脍炙人口。交响音乐作品《红旗颂》、《白求恩》等也都深受群众欢迎。

作品赏析 《红旗颂》是吕其明 1965 年所作的一首序曲,并于同年 5 月作为“上海之春”音乐舞蹈汇演的开幕曲首演。乐曲采用单主题贯串发展的三部结构。

引子以国歌音调为素材,小号吹奏后,圆号重复。

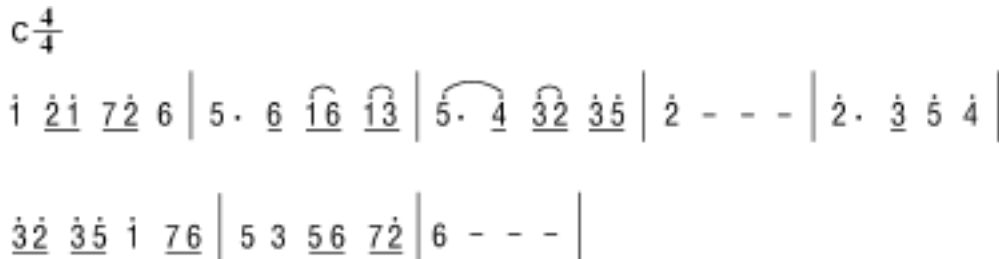
谱例 2104



这旋律立即将听众引进既庄严而又亲切的境界之中,紧接着提高一个音转 C 大调完整再现。

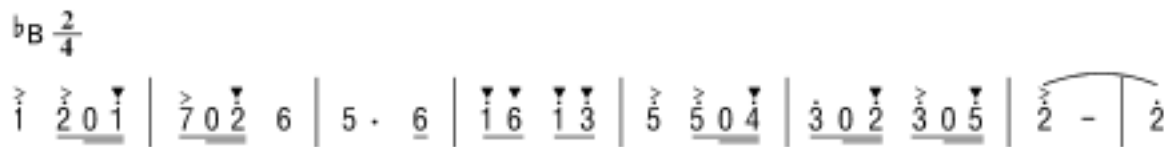
随即继续在 C 大调上由弦乐组抒情地“唱”出了歌颂红旗的贯串全曲的核心主题,在木管乐器以连续三连音和弦的烘托下,不由得使人们联想起 1949 年 10 月 1 日毛泽东同志高声宣布“中国人民站起来了”以后,那冉冉升起的五星红旗迎风飘扬的动人情景。

谱例 2105



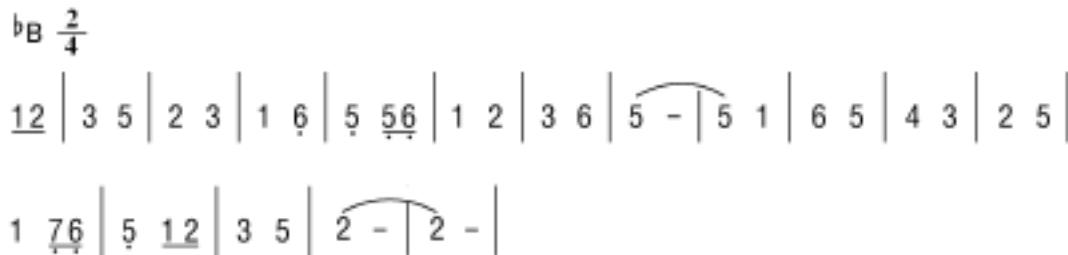
作曲家将主题变形作为连接部转入 G 大调,像“轮唱”段一般进入了此起彼伏的乐曲中部。为了使这种热烈蓬勃气氛继续展开,钢琴和弦乐器不断地变化调性,仿佛男女老少不同人群在东西南北各地都在成群结队地歌唱欢呼。听众已经熟悉的颂歌主题更为激动人心地响了起来,频频奏出的短促而有规律的顿音使舒展的音调变成了步伐坚定、一往无前的进行曲。

谱例 2106



接着,长号奏出更为从容、英勇的音乐,描绘着亿万人民在红旗指引下昂首挺胸,大步迈进的焕发英姿。

谱例 2107



当颂歌主题回到 C 调再现后,人们熟悉的《东方红》的出现,使气氛更为肃穆昂扬。尾声中《国际歌》音调也加了进来,在更为兴奋激越的高潮中结束全曲。

这是一首广大百姓都能深受感染倍增鼓舞的管弦序曲,虽然用的全是洋乐器、洋技巧,人们却觉得它那么可亲、那么好懂。因为,它已经完完全全中国化了,民族化了;因为,它表达的是全体中国人民共同的愿望,一代继一代的壮志雄心。20 世纪 60 年代的“老革命”作品,在 50 年后的 21 世纪,同样是鼓舞群众振奋民心的宝贵精神食粮。是伴随我们深化改革、与时俱进的进军号角。常听常新,“永葆青春”。这种朝气蓬勃、催人奋进的歌唱化、通俗化的音乐,真是我们的亲密伙伴、良师益友。

《感受交响音乐》是一部欣赏交响音乐的百科全书(也许还可以更“全”、更系统点)。首先是编书的人“全”,来自四面八方,来自交响音乐的“各行各业”,有音乐书刊的编辑,有电视台的节目主持人,有交响乐团的指挥,最多的是讲授交响音乐的教授。如果再多有几位专业作曲家就更全了。其次是它的表现手段和传媒工具,有讲稿、有字幕、有录音、有录像(包括演出实况、电视特写、电视剧)。真能使人“聆听传世之作,感悟多彩人生。”使人感到“音乐是清泉、音乐是桥梁”、“音乐是朋友、音乐是对心灵的呼唤、音乐是永恒的精神。”

这真是个好课堂,比任何设备齐全的多媒体教室还要多媒体,它能将交响音乐讲深讲透讲活(录像已于年末在湖北出版)。

它在讲贝多芬时既有讲授也有讨论,当背景音乐在播放《命运交响曲》时,同步映出滚动字幕:“这徐缓的河水突然急速地向前冲过去,了不起的贝多芬携着前辈大师们的音乐遗产和法国大革命留下的思想利剑,用音符激起了一道道音乐的洪波。”他是第一位自由音乐家,虽然他也接受过贵族的馈赠,但他的音乐并不迎合贵族。“贝多芬是第一位把交响性思维作为中心原则的作曲家,这种交响性思维原则贯串于他的交响乐、协奏曲、室内乐、奏鸣曲甚至是歌剧的创作中,从而赋予纯器乐以最强烈和最富表现力的戏剧性特点……”

讲浪漫主义时沈阳音乐学院薛金炎教授作了十分中肯而形象的发言,将它的创作特征归纳为三点:“第一点,由于浪漫主义者对现实不满,所以他们的作品经常脱离现实而到别的地方去寻找题材,他们往往写过去的英雄人物和事迹。写西班牙,写阿拉伯……”“第二点,浪漫主义者在这时候不再相信理性,只相信感情,以至于感情至上;而且是自己个人的第一位的感情……”浪漫主义者第三个特征就是强调艺术的综合,“他们力图把音乐和文学、绘画、历史结合起来,就是在听觉里面也企图让人看到视觉的形象。这在古典主义时期是从来没有的。浪漫主义所写的交响乐就显得非常丰富多彩……”

在第十五讲《时代步入“交响”》的最后,主持人有一段很有启发性的总结:“在音乐里有些时候确实能够听出历史的声音,比如说:欧洲早些时候的音乐是教堂里用来承载人与神之间对话的,所以你就会听到那种特别虔诚的声音;后来音乐是为了皇室和贵族们享乐的,所以你会听到似乎是从宫殿里发出的声音;再后来的音乐是用来表达大众的心声

的,你就会听到那种人性化的发自内心的呼唤。”任何时候的音乐都会给人提供一个丰富的想像空间,任我们的思绪自由飞翔。”

但愿多来点《感受交响音乐》,让想写想听交响音乐的朋友多获得些“感受”。让普及交响音乐的教学事业能不断扩大、不断发展,不断提高青年人的全面素质,让全社会的精神文明建设与时俱进,把中国特色社会主义事业不断推向胜利辉煌。

第四节 歌剧《苍原》万里行

歌剧是什么?瓦格纳的归纳是:“歌剧是用音乐展开的戏剧”。由于各国、各民族不同的文化背景、不同的欣赏习惯而派生出不同的歌剧观念。中国过去有歌剧吗?有,而且全国各地都有。最典型的就是京剧,外国人称它为“北京歌剧”——Beijing Opera。它与意大利歌剧、美国音乐剧迥然不同,它唱的不是歌曲而是戏曲。但仍然不失为“用音乐展开的戏剧”,而且,很讲究、很“专业”。

随着“五四”新文化运动的开展,我国也兴起了以“歌”为主的歌剧。首先是20世纪20年代黎景晖等人创作的《小小画家》、《麻雀与小孩》等小型儿童歌舞剧,经聂耳等人通过《扬子江暴风雨》等而提高为反映劳动人民生活的作品。过了20年(1942年)后,《白毛女》才正式奠定了中国新歌剧的基础,将中国戏曲传统与欧洲歌剧传统合二为一。在第二个20年(1943~1964年)中,产生了一大批优秀作品,如《刘胡兰》、《小二黑结婚》、《红霞》、《红珊瑚》、《刘三姐》……直到将另两部经典作品《洪湖赤卫队》和《江姐》推上舞台,传遍全国。真是:何处不闻《北风吹》?哪个不知《刘三姐》?谁家不唱《洪湖水》?无人不晓《红梅赞》。真成了群众音乐生活中的灿烂奇葩——歌剧高潮。

可惜随之而来的十年“文革”,“新歌剧”的舞台全被“样板戏”所霸占。直到改革开放以后,新歌剧才重又获得新生,而且,迈上了一个前所未有的新台阶:“洋”得到位、“民”得到家。施光南作曲的《伤逝》等作品,使歌剧音乐朝交响化方面进入了空前境地;而总政歌剧团的《党的女儿》则可说是编剧、作曲、表演各方面的戏曲化的升华与总结,并培养出彭丽媛、杨洪基等一批能与西洋歌剧演员比美的杰出歌唱家。

从人们熟知的话题中走出来,让我们进入一个新的课题。介绍一部一举成名的新歌剧《苍原》。这是辽宁歌剧院推出的一个新剧目,两位作曲者都是沈阳音乐学院作曲系教师,一位是研究生部主任徐占海教授,他的歌剧处女作《归去来》曾获1990年全国歌剧观摩演出“优秀作曲奖”,1991年获文化部“文华作曲奖”。另一位是他的助手青年作曲家刘晖。在中央几个专业院团的著名编、导、舞美和有中国“歌剧王后”之称的歌唱家幺红等支援下,全院演职员与辽宁交响乐团奋力合作,该剧于1995年首演时即获辽宁省第三届艺

参见居其宏:《中国观众与“中国人的歌剧”创作》,中国音乐家协会《音乐信息报》2001年第8期。

艺术节金奖。1996年,荣获我国戏剧最高奖文华大奖及十项嘉奖。自此名扬全国,几年间先后在沈阳、北京、上海、香港地区等大城市公演,2001年赴京演出时,江泽民等领导人亲自观赏后给予高度评价。媒体标题为“中国歌剧史上的里程碑”。台湾旅欧歌剧专家赞为“传世佳作”。《苍原》被我国文化部荣列“2002—2003国家舞台艺术精品工程”之一。

这部歌剧取材于一段壮烈的真实历史故事:乾隆三十五年(公元1771年),寄居于伏尔加河流域的蒙古族土尔扈特部落,由于不堪忍受沙皇政府140年的残酷迫害,不愿再像牛羊般被驱赶着攻打土耳其,不愿放弃自己的信仰而改信东正教,在祖国殷切慈爱的感召下,由头人带领,历尽艰辛,冲破沙皇军队的围追堵截回归天山。历时7个月,行程万余里。17万人结队出发,到达天山时只剩下7万余人。这一题材充分揭示出由于历史灾难而漂泊各地的炎黄子孙,如何怀念祖国母亲,如何期盼落叶归根,终生不渝,宁死不屈。含意深刻,气势恢弘,精神伟大,故事感人。

歌剧巧妙地运用了交响曲式的“乐章”结构,抒发出纵向流动的逐层深化的浪漫感情。第一乐章:踏上归途;第二乐章:绝路逢生;第三乐章:奥琴山谷;第四乐章:草原深情;第五乐章:壮烈归来。全剧音乐将人物个性、民族性、戏剧性既充分发挥而又有机统一。苍凉中显示出崇高,惨烈而又不失悲壮。女主角娜仁高娃唱腔主要素材来自东蒙民歌《大青马》;男主角是出生于天山脚下的牧民,别具天山民歌调式;用进行曲式的节奏来表现部落领袖的威武坚强;阴险叛徒则用跳荡游移的音调和松紧无序的节奏。而整部歌剧则以蒙古族音乐风格来贯串统一。作为全剧音乐的脊梁和关键时刻的“点睛”特技却是中国歌剧中罕见的特色合唱,不仅四部、八部,甚至十二部。真不愧为中国歌剧音乐的里程碑。

更值得提出的是2002年3月230人的大型团队访台演出,是大陆文艺团体访台规模之最。剧院卖座率又被认为是台湾之最。而最出人意外的是最后一场演出开幕20分钟后竟碰上了强烈地震;震后40分钟,剧院设备检查完好后,守候门外的千余观众重进剧场,演职员们也冒着余震的危险,坚持演完。观众热烈鼓掌,达20多分钟之久。

“故事”还没讲完,2003年还有“精彩”。2004年奥运会东道主希腊,按他们的传统要在一周年前在可容二三万人的奥林匹克广场举行大型文艺演出。他们选定的节目是《苍原》,签约后奥地利的一流交响乐团主动要求参加伴奏,而正在奥地利的一位刚退休的世界级指挥大师又提出要来“执棒”。可惜老天故意为难,一场“非典”,不得不毁约。然而,就是这场“非典”,又给《苍原》带来一笔特殊的记录。当“非典”笼罩北京,人们不敢进公共场所时,4月9日,辽宁歌剧院按原订合同进北京演出时,竟引来了大半场600多位观众,

详见王霭林:《苍原的成功及其对中国歌剧创作的启示》(《沈阳音乐学院学报》2001年第1期)。

第一乐章结束前娜仁高娃的精彩唱段《情歌》谱例,可参看2003年山西教育出版社出版《民族唱法歌曲大全》。

个个戴着厚层口罩一直看完。《苍原》、《苍原》，不怕地震，不怕“非典”！史无前例的观众，史无前例的演员，史无前例的《苍原》！

媒体把 2002 年沈阳—北京—台北—澳门地区之旅称为“《苍原》万里行”。翻翻记录吧，近几年来，不仅谭盾的《马可·波罗》早就享誉欧美；瞿小松的歌剧《命若琴弦》在德国现代音乐节引起轰动；2002 年 7 月，盛宗亮的歌剧《银河》（其中玉皇大帝一直用中文演唱）在美国上演时，《纽约时报》连续几天跟踪报道，评价它具有“莫扎特歌剧《魔笛》式的风范”；接着，郭文景的歌剧《夜宴》继巴黎首演后又在纽约公演。展望 2004 年后的中国歌剧，中国交响音乐，不仅有《苍原》“万里行”，还将有更多万里行。

21 世纪刚刚走过三个年头，北京、天津、沈阳、上海、厦门、广州、深圳、成都、西安、香港地区、澳门地区等地，或举办国际艺术节音乐节，或组织国际音乐论坛，或委派当地交响乐团出国访问演出，或邀请外国乐团前来交流，有的每年一届、有的一年多届，甚至样样俱全。在全中国、全世界人民面前拉开了新世纪交响音乐流光溢彩的序幕，奏响了与时俱进、火暴热烈的交响进行曲。我们国内培养出的指挥家谭利华刚在 2003 年冬与北京交响乐团从欧洲演出载誉归来，李心草、余隆又为宋祖英独唱音乐会分别去法国、奥地利、悉尼指挥当地合唱团交响乐团，另一位青年指挥家又为执棒 2004 中国新春音乐会而飞往维也纳……

欧美主要交响音乐作曲家简表

(本书重点评介或在有关章节提及者,依出生年月排序)

1. 维瓦尔第(A. Vivaldi, 意大利, 1678—1741) 小提琴协奏曲《四季》、大协奏曲《和谐的幻想》
2. 巴赫(J. S. Bach, 德国, 1685—1750) 《勃兰登堡协奏曲》、《组曲》
3. 亨德尔(G. F. Handel, 英籍德国音乐家, 1685—1759) 《水上音乐》、《焰火音乐》、《弥赛亚》
4. 海顿(F. J. Haydn, 奥地利, 1732—1809) 《第 45(告别)交响曲》、《第 94(惊愕)交响曲》、《第 104(伦敦)交响曲》
5. 莫扎特(W. A. Mozart, 奥地利, 1756—1791) 《第 40 交响曲》、《第 41(朱庇特)交响曲》
6. 贝多芬(L. V. Beethoven, 德国, 1770—1827) 《第 3(英雄)交响曲》、《第 5(命运)交响曲》、《第 6(田园)交响曲》、《第 9(合唱)交响曲》
7. 韦伯(C. M. V. Weber, 德国, 1786—1826) 歌剧《魔弹射手》序曲
8. 罗西尼(G. A. Rossini, 意大利, 1792—1868) 歌剧《威廉·退尔》序曲、《塞维利亚理发师》序曲
9. 舒伯特(F. Schubert, 奥地利, 1797—1828) 《鳟鱼五重奏》、《未完成交响曲》
10. 柏辽兹(H. Berlioz, 法国, 1803—1869) 《幻想交响曲》、《罗马狂欢节序曲》
11. 格林卡(M. I. Glinka, 俄罗斯, 1804—1857) 《鲁斯兰与柳德米拉序曲》、《卡玛林斯卡亚幻想曲》
12. 门德尔松(F. Mendelssohn, 德国, 1809—1847) 《芬加尔洞穴序曲》、《小提琴协奏曲》
13. 肖邦(F. F. Chopin, 波兰, 1810—1849) 《第 2 钢琴协奏曲》
14. 舒曼(R. Schumann, 德国, 1810—1856) 《第一交响曲(春天)》
15. 李斯特(F. Liszt, 匈牙利, 1811—1886) 《匈牙利狂想曲第二号》、交响诗《人生前奏曲》
16. 威尔第(G. Verdi, 意大利, 1813—1901) 歌剧《茶花女》序曲、歌剧《奥赛罗》、《阿伊达》
17. 瓦格纳(R. Wagner, 德国, 1813—1883) 歌剧《唐豪塞》、《罗恩格林》序曲
18. 弗兰克(C. Franck, 法国, 1822—1890) 《d 小调交响曲》
19. 斯美塔那(B. Smetana, 捷克, 1824—1884) 交响诗《伏尔塔瓦河》、歌剧《被出卖的新娘》
20. 约翰·施特劳斯(J. Strauss, 奥地利, 1825—1899) 《蓝色多瑙河圆舞曲》、歌剧《蝙蝠》序曲
21. 包罗丁(A. P. Borodin, 俄罗斯, 1833—1887) 交响音画《在中亚细亚大草原》、《第二交响曲》
22. 勃拉姆斯(J. Brahms, 德国, 1833—1897) 《学院庆典节日序曲》、《第一交响曲》
23. 比才(G. Bizet, 法国, 1838—1875) 歌剧《卡门》序曲、《C 大调交响曲》

- 24 . 穆索尔斯基 (M . P . Mussorgsky, 俄罗斯, 1839—1881) 组曲《展览会上的图画》、歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》
- 25 . 柴科夫斯基 (P . I . Tchaikovsky, 俄罗斯, 1840—1893) 《第 6 交响曲》、舞剧《天鹅湖》组曲、《1812 年庄严序曲》、《罗密欧与朱丽叶幻想序曲》
- 26 . 德沃夏克 (A . Dvorak, 捷克, 1841—1904) 《第 9(自新世界)交响曲》、《斯拉夫舞曲》
- 27 . 格里格 (E . Grieg, 挪威, 1843—1907) 《培尔·金特》组曲、钢琴协奏曲
- 28 . 里姆斯基-科萨科夫 (N . A . Rimsky-Korsakoff, 俄罗斯, 1844—1908) 交响组曲《舍赫拉查达》、《西班牙随想曲》
- 29 . 马勒 (G . Mahler, 奥地利, 1860—1911) 声乐交响乐《大地之歌》、《第 8“千人”交响曲》
- 30 . 德彪西 (C . Debussy, 法国, 1862—1918) 《牧神午后》序曲、《夜曲》、《大海》
- 31 . 西贝柳斯 (J . Sibelius, 芬兰, 1865—1957) 交响诗《芬兰颂》、《第 7 交响曲》
- 32 . 拉赫曼尼诺夫 (S . V . Rachmaninoff, 俄罗斯, 1873—1943) 《第 2 钢琴协奏曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》
- 33 . 勋伯格 (Arnold Schlnberg, 1874—1951), 《一个华沙幸存者》
- 34 . 拉威尔 (M . Ravel, 法国, 1875—1937) 《波莱罗舞曲》、《达夫尼斯与赫洛娅组曲》
- 35 . 艾涅斯库 (G . Enesco, 罗马尼亚, 1881—1955) 《罗马尼亚狂想曲》、《罗马尼亚音诗》、《室内交响曲》
- 36 . 斯特拉文斯基 (I . F . Stravinsky, 美籍俄罗斯人, 1882—1971) 芭蕾舞剧音乐《春之祭》、《管乐交响曲》
- 37 . 格罗菲 (F . Grofe, 美国, 1890—1972) 《大峡谷组曲》、《好莱坞组曲》
- 38 . 格什文 (George Gershwin, 美国, 1898—1937) 《蓝色狂想曲》、《波吉与贝丝》
- 39 . 普罗科菲耶夫 (S . S . Prokofiev, 前苏联, 1891—1953) 交响童话《彼得与狼》、《第七交响曲》、《康塔塔》
- 40 . 科普兰 (A . Copland, 美国, 1900—1990) 芭蕾舞剧《阿帕拉契亚的春天》、《林肯肖像》
- 41 . 肖斯塔科维奇 (D . D . Shostakovitch, 前苏联, 1906—1975) 《第七(列宁格勒)交响曲》、《第 14 交响曲》

参 考 书 目

(分类按出版年月序·正文中已注明者不重复)

(一) 专业书典

- [1] 张洪岛主编 .欧洲音乐史 北京:人民音乐出版社,1983
- [2] 杨民望编写 .世界名曲欣赏(第1册~第4册) .上海:上海音乐出版社,1984
- [3] 孙继南主编 .中外名曲欣赏 济南:山东教育出版社,1985
- [4] 薛金炎著 .音乐博览会 .上海:上海文艺出版社,1986
- [5] 薛金炎著 .交响乐世界 .北京:人民音乐出版社,1989
- [6] 罗伯特·希柯克著 .音乐欣赏 北京:人民音乐出版社,1989
- [7] 钱仁康编著 .外国音乐欣赏 北京:高等教育出版社,1991
- [8] 爱德华·唐恩著 .管弦乐名曲解说 北京:人民音乐出版社,1992
- [9] 李近朱著 .世界交响名曲欣赏 银川:宁夏人民出版社,1996
- [10] 唐纳德·杰·格劳特等著 .西方音乐史 北京:人民音乐出版社,1997
- [11] 李哲洋主编 .名曲解说全集(交响乐1~3) .台湾:中国台湾大陆书店,1998
- [12] 于润洋主编 .西方音乐通史 .上海:上海音乐出版社,2001
- [13] 上海音乐出版社编 .音乐欣赏手册(1~2) .上海:上海音乐出版社,1981—1989
- [14] 上海音乐学院编 .外国音乐辞典 .上海:上海音乐出版社,1988
- [15] 迈克尔·肯尼迪主编 .茅于润,王九丁等译 .牛津简明音乐辞典(中译本) .北京:人民音乐出版社,1990
- [16] 缪天瑞主编 .音乐百科辞典 .北京:人民音乐出版社,1998

(二) 院校教材

- [17] 伍湘涛编著 .音乐欣赏理论基础 .北京:航空工业出版社,1987
- [18] 宋申编著 .中外名曲欣赏指南 .长沙:国防科技大学出版社,1987
- [19] 伍湘涛主编 .音乐知识与名曲赏析 .北京:航空工业出版社,1993
- [20] 清华大学音乐室编 .大学生音乐知识与赏析 北京:清华大学出版社,1994
- [21] 王耀华,伍湘涛主编 .音乐鉴赏 北京:高等教育出版社,1998
- [22] 李爱华主编 .大学音乐鉴赏教程 .北京:航空工业出版社,1998

- [23] 伍湘涛主编 交响音乐赏析教程 .北京: 航空工业出版社,1998
- [24] 肖云莉编著 西方音乐赏析 .桂林: 广西师范大学出版社,1998
- [25] 夏默主编 交响音乐赏析 .北京: 世界图书出版公司,2000
- [26] 方建军主编 交响音乐欣赏 .西安: 陕西师范大学出版社,2001
- [27] 胡企平主编 交响音乐名作鉴赏 .上海: 上海音乐出版社,2001
- [28] 汤琦、张重辉合编 中外音乐欣赏 杭州: 浙江大学出版社,2002
- [29] Joseph Machlis . The Enjoyment of Music . Toronto ,George J .McLeod ,1970
- [30] Roger Kamien .Music An Appreciation . New York,Mc Graw-Hill,1980
- [31] Stanley Sadie .The Cambridge Music Guide London,Cambridge Univ .Press ,1985