

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中外名曲欣赏



序

人们说音乐艺术是二度创造的艺术，即作曲为第一度创造，表演是第二度创造。我说，在某种意义上讲，音乐是三度性创造的艺术。因为，演奏演唱还需要听众参与积极地创造，只有广大听众能把作品透彻地欣赏了，音乐作为一种社会文化现象才算最终完成。记得马克思说过：“对于非音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义。”（《马克思恩格斯论艺术》第一卷第204页）这个意思便是指的这一点。

党中央号召全面、普遍提高全民族的文化水平，这指的是很广泛的，既有自然科学的水平，又有社会科学水平，也有文学艺术的水平，以及其他边缘学科的水平。只有广泛地提高全民族的文化水平，我们才能对国家、对全人类作出应有的贡献。

古人面对的知识领域比我们要窄得多，但自古以来，无论中外，都对音乐的教育作用给予高度的注意。欧洲中世纪以后的大学，把音乐列为四个主要的学科之一，与天文、数学等并列；古希腊人说，体育和音乐是促进青年身心平衡、健康发展的两个手段；孔子把音乐列为“六艺”之一，认为音乐（诗歌）不仅有兴、观、群、怨的社会功能，还可以“多识于鸟兽草木之名”。这些都足以说明音乐教育对人民群众的重要作用，而音乐欣赏恰恰是这种教育的基础。

这本音乐欣赏读物，是几位音乐教育工作者在积累多年教学经验的基础上编写而成的。它以通俗的笔调，深入浅出地介绍了一部分古今中外不同历史时期和艺术流派音乐名家的声乐、器乐作品，相信对中、小学音乐教学和业余音乐欣赏都能起到一定的指导、参考作用。我们这样的国家，应该有更多为群众所喜闻乐见的通俗音乐读物问世。因此，对于这本书的出版，我不禁雀跃三千，深愿它在建设社会主义的精神文明中，作出自己的贡献。

赵沅

中国名曲欣赏

古琴曲《流水》

古 曲

[乐器简介]

古琴是我国古老的弹弦乐器。早在三千多年前商朝的甲骨卜辞中，便有“乐”字的存在，有人认为它“从丝附木”，本义应是“琴”。我国第一部诗歌总集——春秋时期编定的《诗经》中记载着许多吟咏它的诗句，如“窈窕淑女，琴瑟友之”（《关雎》）；“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”（《鹿鸣》）；“琴瑟在御，莫不静好”（《鸡鸣》）等等，反映了它和人们的社会生活很早就发生了密切的联系。

古琴在历史上一直称作“琴”，后来又名“七弦琴”。“古琴”的称谓是在唐代出现的。它的形制，琴身为狭长木质音箱，一般琴面用桐木，琴背用梓木，上加厚漆。共有七根弦，由外侧向内依次名一弦、二弦……七弦。定弦则外侧弦音最低，内侧弦音最高。琴面外侧还有十三个圆形标志，称作琴徽，是用金、玉石或蚌壳等镶嵌而成，用以标明泛音位置，也指出按指的弦位。琴头下面有七个小轴，叫做轸，用以调弦。琴腰下有两个系弦之足，谓之雁足。琴底则有两个出音孔，右面称作“龙池”，左面叫做“凤沼”。

历代古琴曲流传至今有百余种琴曲谱集，载有六百多种、三千多首不同版本的乐曲，它是中华民族一笔珍贵的音乐遗产。

[作品简介]

《流水》是一首古老的琴曲。在历史传说中，人们往往把它和战国时期的伯牙联系在一起。

据传，伯牙是一位出色的民间音乐家。他弹得一手好琴，“伯牙鼓琴，而六马仰秣。”（《荀子·劝学篇》）是说伯牙弹琴时会引得正在吃草的马都仰起头来聆听。有一次，伯牙弹琴时有个叫钟子期的人站在一旁欣赏，伯牙心中想着巍峨耸立的高山时，钟子期就说“善哉乎鼓琴，巍巍乎若泰山。”伯牙向往着奔腾不息的流水时，钟子期又说“善哉乎鼓琴，汤汤乎若流水。”钟子期能够准确领会伯牙在琴声中寄托的感情，使他们一见如故，结成“知音”。子期死后，伯牙为失去知音而万分悲痛，从此不再弹琴。这个动人的古老传说也说明：运用对景抒情的手法创作象《高山》、《流水》这样的音乐作品，可能在公元前三世纪便已存在。

琴曲《流水》最早传谱见于明代朱权于1425年编印的《神奇秘谱》。朱权是明太祖朱元璋的第十七子，《神奇秘谱》是我国现存最早的古琴谱集。但《流水》一曲的产生年代要早得多。据朱权在该书题解中考证：“《高山》、《流水》二曲本只一曲，至唐分为两曲，不分段数，至宋分《高山》为四段，《流水》为八段。”扼要地说明了这首乐曲在古代的演变情形。琴曲《流水》目前有着二、三十种传谱和多种演奏风格流派，但都有着相似的主题或旋律因素，可见它们共同有所依凭。十九世纪的四川道士张孔山在乐曲中加进了描写湍急水势的滚拂手法，使乐曲的艺术形象更为鲜明，人们称它为《七十

二滚拂流水》。本书介绍的琴曲《流水》，就是根据川派琴家流传的版本，它载于 1876 年刊印的《天闻阁琴谱》。

琴曲《流水》是我国民族音乐遗产中的一首优秀作品。它对自然景物并不停留于客观的描绘上，而是借以抒发人们的思想感情，表现了一种胸襟开阔、百折不回的精神境界。在音乐表现上以抒情性的曲调为主体，结合摹拟性的展开，既有华丽新颖的技巧展示，又保持了朴实沉郁的风格。

1977 年 8 月 20 日，美国发射了两艘“航行者”太空船，科学家们希望它有一天将能遇到地球以外的“人类”。太空船上带有一张喷金的铜唱片，它即便过十亿年也仍铮亮如新。唱片上录有二十七段世界著名的音乐作品，其中就有中国的琴曲《流水》。

[欣赏提示]

琴曲《流水》通过情景交融的艺术手法，描绘了涓涓的山泉和小溪，也刻画了奔腾的江河与大海，表现了人们对富于生命力的大自然的热爱和赞颂。

乐曲为复杂的多段体结构。原分九段，可以划为四大部分。

第一部分包括一、二、三段。

第一段实际上就是乐曲的引子，节拍比较自由，旋律性不甚明显。开头便是几个八度音程的大跳进行，隐约地奏出乐曲的主题音调。

二、三两段，主要是用泛音演奏的曲调，富有跳动性，仿佛清泉溪水从高山峡谷中琤琮淙淙奔流而出：

■

这段音乐歌唱性较强，富于欢快、跳跃的音乐个性。它较多地运用了同音装饰手法，有一种滚珠落玉般的效果，创造了流水在高山峡谷中自由自在流淌的意境。

第二部分包括四、五两段，是用按音演奏的曲调，是乐曲的展开部分。以第五段音乐为例：

■

它通过主题音调的变化加以发展，音乐情绪欢快、跳跃，十六分音符的回波音型更富于流动性，犹如一股股山泉细流汇集成江河，连续下行的模进音型也使音乐具有跌宕起伏、一泻千里的氣勢。

第三部分由六、七两段组成，这就是张孔山增加的著名滚拂段落，实际上也是乐曲的华彩部分。在古琴音乐中，滚、拂是指法名称，七弦琴上依次由高音到低音拨奏叫滚，反之，由低而高则叫拂。第六段旋律性还较强，多由一对对称的乐句作反复、变化，如：

■

旋律的进行利用大跳滑音构成切分音型节奏，使音调富于生气，第二句的模进更加重了这种气氛，好象流水悠然自得地旋转嬉游。随后便是大段落的滚、拂，由两个声部同时进行，低音部以空弦散音的上下行拨奏，高音部则是音调的渐次下行。例如：

■

这段音乐中滚拂手法由疏而密地运用，使音调具有华丽的色彩，层次清晰。它出色地描绘了水石相撞，漩涡在急剧转动等景象。这种滚拂手法的连

续运用，加上用大绰技法产生的不协和音响，有力地刻画了流水奔流不息、一往直前的特征，把全曲引向了高潮。

这部分的第七自然段是精彩的泛音滚拂段落，它虽然短小，却起了承上启下的作用，意境十分优美。古琴用泛音慢起渐快地演奏：

■

它仿佛描绘流水在太阳下熠熠闪光，充满了欢乐和自信。末尾 在调式主音上稳定地终止，音乐逻辑的发展自然、和谐。

第四部分包括八、九两段，是乐曲的再现部分，变化重现了第二部分的按音曲调。在前部分华丽、紧张的色彩对比之下，音调显得更为沉着、自信，歌唱性的旋律也给人留下更加深刻的印象。末段用滚拂演奏与上段呼应，再度强调流水的特征，有着首尾贯通的效果，形象地表现了流水似乎已经穿越急流险滩，以从容不迫的姿态向前奔流，浩浩荡荡地注入大海。

简短的尾声以泛音奏出歌唱般的主题音调，作为全曲的结束：

■

富有透明色彩的泛音好象描绘流水由动态转为静态，人们的心境也渐渐平静下来。

古琴曲《酒狂》

古 曲

[作者简介]

《酒狂》相传是阮籍（210—263）所作。阮籍是三国时代著名的文学家和音乐家。他所生活的时代，正是我国历史上最有名的黑暗岁月。统治者政治上腐败欺诈，经济上巧取豪夺，生活上荒淫放荡，使得社会矛盾极其尖锐，统治集团内部斗争也日趋激烈，加上司马氏集团残酷地屠杀拥护曹氏政权的士族，致使许多士族文人消极遁世，或放浪形骸，或嗜酒长醉，或隐居不仕，或崇尚空谈，但都是为了明哲保身，逃避现实。

阮籍曾任步兵校尉，也称阮步兵。他的父亲阮瑀是“建安七子”之一，也擅长音乐。《晋书·阮籍传》载：“籍本有济世志，属魏、晋之际，天下多故，名人少有全者，籍由是不与世事，遂酣饮为常。”可见阮籍的醉酒佯狂是在司马氏统治集团恐怖政治下的一种逃避现实的手段。据说当司马昭派人去阮籍家替儿子求婚时，阮籍曾一连六十天喝得酩酊大醉，避而不见。阮籍还号称“青白眼”，对那些礼俗之士，投之以白眼；对志同道合的人，方报之以青眼。所以《神奇秘谱》说得好：“籍叹道之不行，与时不合，故忘世虑于形骸之外，托兴于酗酒，以乐终身之志。其趣也若是，岂真嗜于酒耶？有道存焉！”一针见血地指出，阮籍创作《酒狂》这首题材奇特的乐曲，并非玩世不恭，而是包含了相当复杂而深刻的社会生活内容。

[作品简介]

《酒狂》这首琴曲，对于我们认识魏、晋时期腐朽、没落的社会制度有一定的意义。它载于《神奇秘谱》（1425）、《风宣玄品》（1539）等多种琴谱中，却已绝响多年。本世纪五十年代，上海古琴家姚丙炎将这首琴曲打谱成功，他的这一富于创造性的艺术成果，获得了我国音乐界的重视。

所谓打谱，是因为我国古琴音乐所用的记谱法是一种古老而独特的“减字谱”，它专用于记录古琴曲，而且只标记弹奏徽位、方法而不记音名，即用减字笔划把左手在古琴上的音位距离和两手的各种技巧拼成某种符号示意弹奏，由于它并没有节拍标记，因此要把谱子上的符号变成音响，实际上是一种艺术上的再度创造，这在古琴音乐中的术语，就叫做“打谱”。

姚丙炎打谱的《酒狂》，采用 $\frac{3}{8}$ 拍子，这一特定节拍较确切地表

现了一种醉意恍惚的神态，音乐形象非常鲜明。这是姚丙炎在对照多种传谱，并进行了多年酝酿和反复推敲之后才获得成功的。关于这首乐曲节奏规律的探索，姚丙炎在《七弦琴曲〈酒狂〉打谱经过》一文中有着较为详尽的记述。

[欣赏提示]

《酒狂》是一首精练短小的琴曲，全曲不过百十小节，音乐形象及表现

的情绪也比较单一，但却十分传神。它犹如一幅绝妙的速写，寥寥数笔便使人物形象跃然于纸上。在古琴音乐中堪称是一曲精湛的小品。

乐曲的基本曲调是由四大句构成的，并在不断反复中加以变化，属于变奏体的曲式。

这四句基本曲调是：

■

这一音乐主题非常富有特色，它在旋法上以调式主音和属音两个调性音作为每小节头尾的支柱有规律地出现，配合三拍子的节奏，形成一种蹒跚行进的律动，而中间嵌镶的乐音则采用五声音阶上行、下行的反向进行而产生的紧张度，加上八度以上的跳进和在弱拍出现低音或长音，造成一种重心不稳、东歪西倒的节拍效果，从而鲜明地刻画出一个醉意朦胧、步履踉跄的醉酒者形象。

乐曲的起奏也不落俗套，它仅在头一小节缓起演奏，第二小节便入拍，手法十分凝练。整个乐曲虽然建立在这四句音调的变化重复上，却丝毫没有单调的感觉，反而使酒狂的形象越来越深化。

尽管每一段音乐都有细微的差别，或在高低音区上作不同变化，或用按音、滑音作不同处理，但都用一个基本的连接材料加以过渡：

■

这是民间音乐中常见的“合尾”手法，使乐曲变化中有统一，段落层次清晰。

乐曲的可贵处还在于它并不是单纯地用音乐手段表现酒狂的“外形”，而是在音乐的不断发展中刻画这位嗜酒者苦闷的内心世界。每一乐句进行中的停滞，似是表现了进退皆难的烦闷心情，而逐步升级的旋律跳进，以至达到全曲的最高音，则反映了难以排泄的苦闷情绪和逐渐积聚的反抗力量：

■

乐曲的尾声是一个散板乐句，并标有“仙人吐酒气”的题解：

■

它以逐渐下行的旋律，缓和那不断增强的紧张感，然后运用同音反复的旋法，好象是满腹酒气在徐徐吐出。乐曲的结尾仿佛提出了这样一个问题：“酒狂”即便由醉而醒了，面对依然黑暗的社会现实，又该怎么办才好呢？！

（旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 697 页）

古琴曲《梅花三弄》

古 曲

[作品简介]

《梅花三弄》是我国古琴音乐中保存下来年代较早的一首作品，它旋律优美、流畅，形式典雅、独特，具有很高的艺术性。关于乐曲的产生，一般说法都把它归及东晋时期（317—420）的桓伊。

桓伊，字叔夏，小字野王。他曾与东晋名将谢玄一起在历史上有名的“淝水之战”中大破前秦苻坚的进攻，立下了赫赫战功。桓伊还是一位出色的音乐家。《晋书》中称他“善音乐，尽一时之妙，为江左第一。”桓伊尤擅长吹笛（即现时之箫，古代称笛），有一次，王徽之（我国著名书法家王羲之的儿子）在路上偶而遇见桓伊，因久慕桓伊大名，便请他吹奏一曲。桓伊为人谦逊，当时虽已显贵，两人又素不相识，仍下车为王徽之吹奏了一支曲子，这首乐曲据传就是著名的《梅花三弄》。

所以称作《梅花三弄》，一则因为乐曲内容是表现梅花的；二则由于音乐中有一个相同的曲调在不同段落中重复出现三次（这是我国古代音乐中的一种曲式手法，曾有“高声弄”、“低声弄”、“游弄”之说），这便是乐曲标题的来由。

到了唐代，相传琴人颜师古将《梅花三弄》改编为同名琴曲，从此这首乐曲便古琴音乐中保存下来。我国最早刊印的古琴曲集——明代琴谱《神奇秘谱》中即载有这首琴曲的曲谱。

另有一种说法，认为《梅花三弄》应是颜师古创作的琴曲，而《晋书》所载桓伊吹奏的笛曲只是“三调”而已。但不管怎样，“三弄”这种曲体在东晋时期便已流行，应是没有疑问的。

琴曲《梅花三弄》通过对梅花凌霜傲雪神态的描绘，赞颂了梅花耐寒的高洁品格。乐曲在一定程度上也反映了魏晋文人那种超脱尘世、孤芳自赏的思想感情。

[欣赏提示]

全曲共有十段，可分为两大部分。

第一部分包括前六段，主要采用循环再现的手法，亦即以“三弄”为核心的部分；第二部分包括后四段，音乐的发展侧重于此。全曲通过这样两个部分并运用各种对比手法，描绘了梅花在静与动两种状态中的优美形象。

乐曲第一小段是全曲的引子，音调亲切优美，节奏则具有平稳舒缓和跌宕起伏的对比因素，精练地概括了全曲的基本特征：

■

这段在古琴低音区出现的曲调，音色浑厚明亮。前十二小节以五度、六度的上下行跳进音程为特征的旋律，结合稳健有力的节奏，富有庄重的色彩，仿佛是对梅花的赞颂；后十四小节多用同音重复。附点节奏的运用使旋律富于推动力，似乎梅花在微风的吹拂下轻轻晃动起来。

接着便是乐曲音乐主题的第一次呈现。这段优美流畅的曲调在这部分音乐中三次循环出现，它形象地表现了梅花恬静而端庄的神态：

■

这一主题旋律的三次出现，都是用清澈透明的泛音弹奏。我国古琴以拥有众多的泛音而著称，十三个琴徽是泛音所在的标志，七根弦上则相应有九十一个泛音，其中包括对称重复的泛音在内。这段曲调在不同徽位上的演奏，其泛音色彩也有着微妙的变化，有着非常细腻的音乐意境。曲调的三次出现，类似古代歌曲的反复吟咏，给人留下极为深刻的印象。

乐曲的第二部分开辟了另一种境界。它运用一系列急促的节奏和不稳定的乐音，表现出动荡不安的气氛，用富于动态的画面，来衬托梅花傲然挺立的形象。

以乐曲第七段的部分曲调为例：

■

这段曲调在音调和节拍的变化上与泛音曲调形成强烈的对比，它强调调式的三度音，并连续运用八度大跳的手法，使旋律线大起大落，结合演奏上采用刚劲的拂弦手法，使音乐表现出一种风雪交加的意境，尤其在转入高音区时运用高亢坚实的按音奏出强有力的音调，更突出地刻画了梅花迎风斗雪的坚毅形象。同时，在紧张的情绪表现中也把全曲推向了高潮。

乐曲的尾声在轻松自如的气氛中进行，它运用调式属音下行向主音过渡，然后稳定地结束，仿佛在经历了风荡雪压的考验之后，一切重又归于平静，梅花依然将它清幽的芳香散溢于人间：

■

古琴曲《潇湘水云》

郭楚望

[作者简介]

郭楚望我国南宋时期的著名古琴家。名沔，楚望是他的字。浙江永嘉人。生卒年月不详，只知他一生的主要活动是在淳祐、景定年间（1241—1264），已是南宋王朝行将覆灭的前夜了。

郭楚望曾为南宋主战派拥护者光禄大夫张岩家中的门客，主要从事古琴的演奏、创作和研究活动。他的代表作是《潇湘水云》，其他传世琴曲有《春雨》、《飞鸣吟》、《泛沧浪》等。他还是我国“浙派”琴家的代表人物。当时在南宋都城临安（今浙江杭州）曾出现一个以他为中心的琴学流派，如他的学生刘志方，以及杨瓚、毛仲敏、徐天民等。他们共同的艺术特色是“质而不野，文而不史”，在创作题材方面多以歌颂祖国山河为主，格调抒情优美，艺术上有较高成就，在我国古琴音乐方面有着深远的影响。

关于《潇湘水云》的创作背景，明代朱权在《神奇秘谱》一书中曾有这样的记述：“是曲也，楚望先生郭沔所制。先生永嘉人，每欲望九嶷，为潇湘之云所蔽，以寓倦倦之意也。”指出了这首琴曲的创作背景。

当时，南宋小朝廷偏安一隅，统治集团腐败无能。尽管金朝已告灭亡，但元兵的威胁又迫在眉睫。在元兵南下时，人们南迁逃生，郭楚望此时定居到湖南南部的衡山附近。正是在这种敌兵入侵、山河破碎的情况下，他创作了琴曲《潇湘水云》。潇、湘，是湖南境内的两条河流。九嶷山也位于湖南（今宁远县南），据说舜葬于此地，是民族英雄所在的象征。作者泛舟于潇、湘两水的汇合处，想眺望九嶷山，却被云雾遮住，不禁触景伤情，心中涌起无比惆怅和愤懑之情。这种“倦倦之意”，正是作者忧国忧民思想感情的深沉流露。

[欣赏提示]

《潇湘水云》是我国古代一首以情景交融为其特色的大型著名琴曲。

明代琴谱中此曲原为十段，至清代发展为十八段。

全曲除引子和尾声外可分四大部分。

第一段引子是用泛音演奏的曲调：

■

这段音乐以圆润飘逸的泛音和不断上扬的跳宕旋律表现了轻烟缭绕、水波荡漾的优美意境，犹如一幅远景山水画。头四小节（上例■处）是贯串全曲的主题音调，尾句（上例■处）则强调了乐曲的商调式属性。

乐曲第一部分包括二、三两段，描绘了云水苍茫、壮丽迷人的景色。

开始，由按指荡吟等手法奏出“引子”中的主题音调，情绪深沉哀怨。渐渐地，曲调以较大的起伏展开：

■

它进一步揭示了作者不平静的内心世界，一种忧国忧民的郁悒之情油然而生。

乐曲第二部分包括四至八段，这是琴家称为“水云声”的段落。它利用

“往来”、“荡吟”的指法技巧，在古琴低音区滑奏，表现了一种水气袅袅、云影飘忽的情态：

■

这种往来滑奏所产生的颤抖音色，既令人联想起水荡云移的动态景象，也似作者因剧烈痛苦而发出的呻吟之声，有着特殊的表情作用。音乐的进行中还穿插了歌唱般的音调：

■

这里的切分节奏和旋律的上下跳跃推进，富有激昂陈词的气质。旋律由连绵不断地进行过渡到“水云声”再次出现。绵长的曲调象起伏不停的波涛将乐曲情绪向高潮推进。

乐曲第三部分是全曲最为精彩之处。它包括九至十六段，描绘了云水激荡、奔腾翻涌的奇伟景象。

这部分音乐充分运用了古琴中散音、泛音、按音的不同色彩，加以错落弹奏，出现了五光十色的华丽效果。音乐在三个多八度的广阔音域内用大音程急促跳进，加之强烈切分节奏的运用，将水翻浪滚的壮阔画面表现得淋漓尽致，同时，也仿佛是作者内心暴风雨般激情的倾注：

■

随后，音乐进入以两次跳进为标志的高潮段落，曲调刚劲有力，一气呵成，在高音区挥洒驰骋，气魄雄伟，感情激越，尤其双音滑奏指法的运用极为出色，将难以抑制的“倦倦之意”抒发得十分感人。

乐曲第四部分包括十七、十八两段。曲调再度转为舒缓、平静，作者将惆怅之情融入低沉压抑的音调之中。但在音乐末段，却突然出现连续的、有着转调色彩的“4”音，使乐曲进入一个新的境界：

■

这段音乐仿佛是作者燃烧着的爱国火焰最后闪出的光亮，而紧接着用泛音演奏的尾声却又如力不从心的叹息：

■

音乐最后结束在低音区的商音上，旋律具有沉重压抑的色彩。曾经怒涛汹涌的潇湘水云至此风平波息，只有作者感情的余波还在微弱地起伏，引起人们心头的深深共鸣。

琴歌《阳关三叠》

古代歌曲

[作品简介]

《阳关三叠》是我国古代一首优秀的艺术歌曲。这首歌曲产生于唐代，是根据著名诗人兼音乐家王维的名篇《送元二使安西》谱写而成的。由于当时演唱曾将其中某些诗句反复咏唱三遍，故名《阳关三叠》，也因诗中有“渭城”（今陕西咸阳市东北）、“阳关”（今甘肃敦煌西南、玉门关南）等地名，所以又名《渭城曲》、《阳关曲》。这首歌曲在唐代非常流行，这不仅由于短短四句诗句饱含着极其深沉的惜别情绪，也因为曲调情意绵绵、真切动人，诗词与音乐如珠联璧合，交相生辉。唐代诗人用许多美妙的诗句来形容它，如“不堪昨夜先垂泪，西去阳关第一声”（张祜）；“红绽樱桃含白雪，断肠声里唱阳关”（李商隐）；“最忆阳关唱，珍珠一串歌”（白居易）；“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城”（刘禹锡）……这些诗人的生活年代距作者王维已有一个世纪左右，可见这支歌曲在唐朝流行的盛况。

大约到了宋代，《阳关》的曲谱便已失传。宋代文学家苏轼曾指出：“旧传《阳关》三叠，然今歌者每句再叠而已。”歌曲结构已有所不同。苏轼又说他在密州（今山东诸城）时，曾见一古本《阳关》，则是“每句皆再唱而第一句不叠”。他认为这是符合唐代《阳关曲》本来面目的。总之，唐、宋时期的《阳关三叠》，尽管有多种曲调，但歌词用的都是王维的原诗，应是没有疑问的。

目前所见的《阳关三叠》，则是一种琴歌。所谓琴歌，是指在古琴弹奏下吟唱的歌曲。最早载有《阳关三叠》琴歌的，是明代弘治四年（1491）前刊印的《浙音释字琴谱》，而目前流行的曲谱原载明代《发明琴谱》（1530），后经改编载录于清代张鹤所编《琴学入门》（1867），这已经是在王维七言绝句基础上发展成包括长短句的多段作品了。

《阳关三叠》是一首感人至深的古代歌曲，也是我国古代音乐作品中一颗光彩夺目的明珠，千百年来一直被人们广为传唱，具有旺盛的艺术生命力。解放后，王震亚将它改编为混声合唱，秦鹏章也将它改编为民族管弦乐曲（加入声），这些作品使歌曲的意境更加深沉，缠绵、含蓄的情绪也得到进一步的发挥，丰满多彩的音色也更易为当代听众所欣赏、接受。因此，在国内外演出中享有较高的声誉。

[欣赏提示]

为了便于欣赏、理解这首歌曲，先将原词与译文引录如下：

原 词

渭城朝雨浥轻尘，
客舍青青柳色新。
劝君更尽一杯酒，
西出阳关无故人。

（以下为后人增添歌词）

遑行，遑行，长途越度关津。历苦辛，历苦辛，历历苦辛。宜自珍，宜自珍。

依依顾恋不忍离，泪滴沾巾。感怀，感怀，思君十二时辰。谁相因，谁相因，谁可相因？日驰神，日驰神。

旨酒，旨酒，未饮心已先醇。载驰骟，载驰骟，何日言旋轩辚，能酌几多巡？千巡有尽，寸衷难泯，无穷的伤感。尺素申，尺素申，尺素频申，如相亲，如相亲。

噫！从今一别两地相思入梦频，闻雁来宾。

译文大意

清晨一场细雨使渭城空气格外清新，
旅舍那么明净，柳枝也象梳洗了一番，
请您再干了这杯酒吧，
向西出了阳关，再也见不到老朋友了。

一路上你要更快地走，更快地走，
遥远的旅途要穿越多少关山、渡口！
要经历千辛万苦，千辛万苦，
再累再苦啊，你要自己保重，
自己多多保重。

我是那样眷恋你，舍不得和你分离，
流下的眼泪都湿透了手巾，
心里难过啊，心里难过，
我将日日夜夜想念你。
谁人可依靠呢，谁可依靠呢，
我只有让心儿飞到你那里去，
天天让心儿飞到你那里去。

美酒啊，甘美的酒，
还没有喝，我的心已经醉了。
你骑浅灰色的马快要走了，快要走了，
可那一天才能听到你车马回来的声音？
现在还能斟几回酒呢？
即便斟一千回酒还是有尽头的，
只有我对你的感情永远不会消失。
那无穷忧伤的感情啊，
写信表达吧，写信表达吧，
经常写信又好象在一起了，
又亲亲密密地在一起了。

啊，今天在这里分别，只能在两地相思，梦中经常相会，盼鸿雁传来你的消息吧。

《阳关三叠》是一首感情深沉，惆怅中略有忧伤的歌曲，它表现的是生活中常有的离情别绪。今本《阳关三叠》是将王维原诗反复咏唱三遍，每遍之后增益一段长短句歌词，分别渲染“宜自珍”、“泪沾巾”、“尺素申”这样一些表示忧伤、惜别和期待的感情。在这三个段落中，音乐的结构除了部分乐句有所引伸之外，大体上是相同的。

歌曲上半阙王维四句诗的旋律，是以五声音阶的商调式为基础的。四句曲调有着起、承、转、合的关系，感情真挚，层次分明。

■

这四句曲调多用级进进行，显得柔和、深情，表达出送别者真挚、含蓄的感情。这是发自内心的声音，丝毫没有矫揉造作的夸张语调。每句末尾旋律的同音进行，似有千叮万嘱的意思，能引起人们感情上的共鸣。

歌曲的下半阙是长短句的旋律。全曲以商调式为核心，同时又非常自然地与羽调式结合，形成主调和属调交替出现，加强了调式上的对比作用：

■

这段音乐进一步展开，在节奏上随着歌词的长短不一，有着错落的变化，切分节奏和附点节奏的运用，表现出内心翻腾的律动；八度大跳的旋律，使歌曲情绪趋向激动，表达了离别的痛苦心情。

歌曲的第三段，旋律在八度跳进之后，情绪不再收敛，而是更趋于奔放。并两度出现全曲最高音“i”，形成了歌曲的高潮：

■

歌曲的尾声是一种感叹的音调，它渐慢渐弱地进行，仿佛进入迷惘的梦境一般，给人以期待、回味的诗意想象：

■

（歌谱见本书“名曲曲谱选”第698页）

琵琶曲《海青拿天鹅》

古 曲

[作品简介]

《海青拿天鹅》，或简称《海青》，是一首具有鲜明标题性的琵琶曲。海青，又名海东青，是一种大而凶猛的青雕。乐曲描绘海青捕捉天鹅，在一定程度上反映了我国古代北方少数民族的狩猎生活。

这是一首古老的乐曲，早在元代杨允孚（1268—1323）作的《滦京杂咏》诗中，对它就有明确的记载。诗云：

为爱琵琶调有情，
月高未放酒杯停。
新腔翻得凉州曲，
弹出天鹅避海青。

诗的内容即记述弹奏这首曲子的情景。诗后并注有“《海青拿天鹅》，新声也”的说明，“新声”，是指当时新创作的乐曲。它足以证明作品产生的年代，流传至今已有六、七百年的时间。

明代李开先（1501—1568）在《词谑》一书中记述了当时河南琵琶演奏家张雄弹奏这首乐曲的情况：“有客请听琵琶者，先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊；如《拿鹅》，虽五楹大厅中，满厅皆鹅声也。”可见它在历史上风靡一时的盛况。

目前所见的最早谱本，是北京智化寺保存的康熙三十三年（1694）的手抄本。清代蒙族人荣斋于嘉庆十九年（1814）所编《弦索备考》中的《海青》，则是由胡琴、琵琶、三弦、筝演奏的合奏谱。当今流行的谱本，一般均采自1926年沈浩初编印的《养正轩琵琶谱》。

《海青拿天鹅》是我国古代音乐作品中一首艺术性相当高超的乐曲，无论在乐曲结构、旋律手法或演奏技巧方面，在元代琵琶艺术中均达到了前所未有的高度，具有开创性的作用。

[欣赏提示]

全曲共有十八段，除引子、尾声外可分五大部分。

第一段曲调低沉、流畅，富于叙事特色，起着引子的作用。

第一部分由二、三、四段组成。音调优美、轻巧，间或三拍子的节奏，有一种舞蹈性的飞翔动态，显示了天鹅活泼温柔、惹人喜爱的形象：

■

接着，琵琶运用轻巧的拉弦摹仿天鹅欢悦的鸣叫声，流畅而连贯的旋律，进一步展示天鹅善良的性格和在天空中自由飞翔的神态：

■

第二部分包括五至九段，主要描绘海青矫健、凶悍的形象，它一出现便带来一种阴沉、恐怖的气氛：

■

音乐中稳重的三拍子节奏表现海青盘旋翱翔的雄姿颇有特色，琵琶的双弦拉奏造成刺耳的鸣叫声。小三度上下滑奏，犹如海青展开翅膀在疾速冲击。尤

其上例■处的密集音符下行旋律，在全曲中反复出现，是海青特征音型的标志，充满了欢快、自信的色彩。

这部分音乐中还包含有伸展性的段落，有较多的抒情成分，富于对比性。如：

■

第三部分为十——十二段，表现海青与天鹅第一回合的较量：海青的寻觅和天鹅的躲闪。这里，急促的节奏、突出的重音和连贯进行的旋律都仿佛在描绘海青的寻觅神态。如：

■

接着，是天鹅轻快、跳跃形象的再现。前十二小节以富于弹性的节奏音型为主，后八小节则是抒情性的音调。如：

■

这部分音乐展示了不同音乐形象的冲突，富于戏剧性的效果。

第四部分包括十四、十五两段，是海青与天鹅第二回合的较量：海青的盘旋跟踪和对天鹅的追逐。

对海青盘旋飞翔的描绘很有特点，它运用自由而不稳定的节奏音型，音调不断模进，表现了海青在天空中时起时伏地翱翔和紧盯天鹅的姿态。如：

■

这段音乐每句反复一遍，形成“句句双”的格式，使单一的节奏变化出丰富的层次。

接着，进入追逐的段落。曲调特点为一松一紧，一弛一张。前者以海青盘旋的核心音型为基础，后者用密集节奏和下行旋律表现一种逃窜的情态，似是天鹅的惊慌躲闪。如：

■

这段音乐采用模进手法，分五个层次不断向上推进，似是海青一次次追逐、啄咬，天鹅则一次次挣扎、逃脱，气氛渐趋紧张。

第五部分是第十六段，描绘了海青与天鹅的激烈搏斗，也是全曲的高潮段落。这段音乐运用空弦急促的弹挑音和在高音区的并弦、扫弦技法奏出的不协和音，表现了强烈的搏斗气氛。其中长音轮指又似是天鹅的呼号呻吟。颇有深意的是，在这段音乐末尾，海青音乐主题再度出现时，却移在琵琶的低音区，表现出一种低沉、伤感的情调，寓意含蓄，使人们对海青与天鹅角逐的结局留下了丰富的想象余地，也导致了后人对乐曲内容究竟是海青“拿”天鹅，抑或是天鹅“避”海青，产生了不同的理解。

乐曲的第十七、十八段实际就是尾声。它由《五声佛》和《撼动山》两个曲牌变化而成，节奏流畅，情绪欢快，表现了一种禽鸟在天空自由飞翔，大自然又恢复了宁静、安详的气氛，富有诗一般的意境。

琵琶曲《十面埋伏》

古 曲

[作品简介]

《十面埋伏》是一首著名的大型琵琶曲，乐曲内容的壮丽辉煌，风格的雄伟奇特，在古典音乐中是罕见的。

这首乐曲是根据公元前 202 年楚汉两方在垓下（今安徽省灵璧县东南）进行决战时，汉军设下十面埋伏的阵法，从而彻底击败楚军，迫使项羽自刎乌江这一历史事实加以集中概括谱写而成的。

垓下决战是我国历史上一次有名的战役。秦朝末年，陈胜吴广揭竿而起。在风起云涌的农民起义猛烈打击下，秦王朝宣告灭亡。此时，刘邦的汉军和项羽的楚军展开了逐鹿中原、争霸天下的斗争。到公元前 202 年，楚汉双方已进行了长达数年的战争，由于西楚霸王项羽骄矜、优柔寡断而一再坐失良机，错过消灭刘邦汉军的机会，而刘邦却从几次全军覆没中死里逃生而又重整旗鼓。到垓下决战时，刘邦以三十万的绝对优势兵力包围了项羽的十万之众。深夜，张良吹箫，兵士唱楚歌，使楚军感到走投无路，迫使项羽率八百骑兵连夜突围外逃，而汉军以五千骑兵追击，最后在乌江边展开一场格斗，项羽因寡不敌众而拔剑自刎，汉军取得了辉煌胜利。琵琶曲《十面埋伏》出色地运用音乐手段表现了这场古代战争的激烈战况，是一幅生动感人的古战场音画。

《十面埋伏》最早见于记载的是 1818 年出版的《华秋苹琵琶谱》。1895 年出版李芳园编订的《南北派十三套大曲琵琶新谱》中将它改名为《淮阴平楚》。但这是一首长期在民间流传的传统乐曲。早在十六世纪末年，明代王猷定在《四照堂集》一书中就记述了当时琵琶名手汤应曾演奏《楚汉》一曲的生动状况。文中写道：“《楚汉》一曲，当其两军决斗时，声动天地，瓦屋若飞坠。徐而察之，有金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声；俄而无声，久之，有怨而难明者为楚歌声；淒而壮者为项王悲歌慷慨之声；陷大泽有追骑声；至乌江有项王自刎声；余骑蹂践争项王声，使闻者始而奋，既而悲，终而涕泪之无从也。其感人如此。”这段文字说明，《十面埋伏》的内容、结构和音乐形象与《楚汉》一曲所描述的大体一致，证明它的流传年代是十分悠久的。

[欣赏提示]

琵琶曲《十面埋伏》采用了我国传统的大型套曲结构形式。全曲共有十三个小段落，每段冠以概括性很强的标题。这些标题是：一、列营；二、吹打；三、点将；四、排阵；五、走队；六、埋伏；七、鸡鸣山小战；八、九里山大战；九、项王败阵；十、乌江自刎；十一、众军奏凯；十二、诸将争功；十三、得胜回营。

全曲可分三大部分。

第一部分描述汉军大战前的准备，着重表现威武雄壮的汉军阵容。共包括前五个小段。

“列营”实际上是全曲的引子。节奏比较自由而富于变化。开始就使用

“轮拂”手法先声夺人，渲染了强烈的战争气氛：

■

铿锵有力的节奏犹如扣人心弦的战鼓声，激昂高亢的长音好象震撼山谷的号角声，形象地描绘了战场特有的鼓角音响。此后用种种手法表现人声鼎沸、擂鼓三通、军炮齐鸣、铁骑奔驰等壮观场面，恰如其分地概括了古代战场紧张激烈的典型环境。

“吹打”是全曲中唯一的旋律性较强、抒情气息浓郁的段落。琵琶用轮指奏出的长音，模拟了古代吹管乐器演奏的行进曲音调：

■

这段音乐极象古代行军时笙管齐鸣的壮丽场面，刻画了纪律严明的汉军浩浩荡荡、由远而近、阔步前进的形象。这段音乐在乐曲艺术形象的塑造上具有高屋建瓴的气魄。

“点将”、“排阵”、“走队”三个段落在实际演奏中是有所变化和取舍的。它们相同的特点都是节奏整齐紧凑，音调跳跃富于弹性，表现了刘邦汉军战斗前高昂的士气，操练中队形变换的迅速和士兵步伐矫健的形象。乐曲有条不紊的结构安排，使得情绪的发展步步进逼，为过渡到激战场面作了充分的铺垫。

第二部分包括六、七、八三个小段落，是全曲的中心部分。它形象地描绘了楚汉两军殊死决战的激烈情景。

“埋伏”这段音乐和它描绘的意境都很有特色，它利用一张一弛的节奏音型和加以模进发展的旋律，造成了一种紧张、恐怖的气氛：

■

它给人以一种夜幕笼罩下伏兵四起，神出鬼没地逼近楚军的阴森感觉。

“鸡鸣山小战”中琵琶运用了特有的“刹弦”技巧（即下例“ ”处），形象地表现了双方短兵相接小规模战斗的情景：

■

“刹弦”发出的声响不是纯乐音，而是含有一种金属声响的效果，犹如刀枪剑戟互相撞击。逐渐加快的速度和旋律的上下行模进，使得情绪更趋紧张。

“九里山大战”是整个乐曲的最高潮。这段音乐中运用了多种琵琶技巧手法描绘了千军万马声嘶力竭的呐喊和刀光剑影惊天动地的激战。琵琶对喧嚣激烈战斗音响的模拟十分出色，使人仿佛身临其境，具有强烈的感染力。整个乐曲描绘楚汉两军的冲突，发展至此，胜负已定，矛盾已获解决。

第三部分包括后五个小段落，前两段写项羽失败后在乌江边自杀，低沉的音乐气氛与前面的高潮形成鲜明对照。其中“乌江自刎”这段旋律凄切悲壮，塑造了项羽慷慨悲歌的艺术形象。后三小段描述汉军以胜利者姿态出现的种种情景。但目前演奏一般都作删节，有的省略整个第三部分，有的删去“众军奏凯”后三小段，目的是使乐曲情绪集中，避免冗长。

《十面埋伏》是我国传统器乐作品中大型琵琶武曲的优秀代表作。传统琵琶曲中文曲一般旋律抒情优美、节奏轻缓、技巧多用左手推拉吟揉手法，善于描绘优美的自然景色或表达内心细腻感情。而武曲情绪激烈雄壮，节奏复杂多变，富于戏剧性，多用右手力度较大的演奏技巧，擅长于表现强烈的气氛和情绪。因而这首乐曲气势雄伟激昂，艺术形象鲜明。

民族管弦乐曲《春江花月夜》

古 曲

[作品简介]

《春江花月夜》是一支典雅优美的抒情乐曲。它宛如一幅山水画卷，把春天静谧的夜晚，月亮在东山升起，小舟在江面荡漾，花影在两岸轻轻地摇曳的大自然迷人景色，一幕幕地展现在我们眼前，给人们以高度艺术美的享受。

《春江花月夜》原先并不是由多种民族乐器演奏的合奏曲，而是一首琵琶独奏曲，名叫《夕阳箫鼓》。这个曲名最早见于清朝姚燮（1805—1864）晚期著作《今乐考证》一书中，被列入“江南派琵琶曲目”的“中曲”一类。乐谱最早见于鞠士林（约1736—1820）的传抄琵琶谱以及1875年吴畹卿的手抄本。按照音乐标题理解，乐曲内容可能是描绘夕阳西下时，江面船上演奏箫鼓的情景。箫鼓，是我国古代用排箫、箏和鼓作为主奏乐器的一种音乐组合形式。1895年李芳园出版《南北派十三套大曲琵琶新谱》时，将此曲收入集中，并根据唐代诗人白居易的名作《琵琶行》中诗句“浔阳江头夜送客”而改名为“浔阳琵琶”，共有十段音乐，并在每段前都加有文字小标题。有人因此又称它“浔阳夜月”或“浔阳曲”。但实际上这首乐曲和白居易《琵琶行》所描述的情节是没有关系的。本世纪二十年代，上海的新式音乐社团“大同乐会”将它改编为一首民乐合奏曲，并且根据乐曲诗情画意的内容，给它起名为：春江花月夜。建国后较流行的合奏谱系由彭修文改编。从此，这首乐曲成为中国传统音乐中一颗夺目的明珠。

《春江花月夜》的音乐意境优美，乐曲结构严密。它的主题旋律尽管有多种变化，新的因素层出不穷，但每一段的结尾都采用同一乐句出现：

■

听起来十分和谐。在民间音乐中，这种手法也叫“换头合尾”，能从各个不同角度揭示乐曲的意境，深化音乐表现的内容。

《春江花月夜》的演奏形式灵活，演奏人数可多可少。乐队规模大的有三、四十人的，小型的用琵琶、二胡、洞箫三件乐器也可以演奏，这说明乐曲的旋律所具有的艺术魅力。外国报刊在评论我国中央广播艺术团民族乐团在西德演奏《春江花月夜》时写道：“台下听众静极了，大厅仿佛空无一人，瞬间的寂静，随之而起的是暴风雨般的掌声。”给予这首乐曲以极高的评价。中央音乐学院民族乐团一九七九年八月在英国布伦东方音乐节上演奏《春江花月夜》时，只有十个人的乐队同样征服了西方观众，被誉为“可以和世界上一流的室内乐团媲美。”这足以证明我国古典优秀音乐作品《春江花月夜》在国际乐坛上享有的崇高声誉。

[欣赏提示]

《春江花月夜》全曲一般分为十段。人们遵循中国古典标题音乐的传统，为每段加了一个富于诗意的小标题。这些标题是：一、江楼钟鼓；二、月上东山；三、风回曲水；四、花影层叠；五、水深云际；六、渔歌唱晚；七、回澜拍岸；八、棹鸣远濑；九、款乃归舟；十、尾声。自然，这些标题仅是

编者根据对乐曲内容的理解而设的，它们有助于人们欣赏音乐时的联想，但不宜机械地去寻求标题与音乐之间的具体联系。所以，有的乐谱在出版时只标明十个段落的划分，并不注上小标题。

《春江花月夜》的音乐形象是鲜明的。它的旋律古朴、典雅，节奏比较平稳、舒展，用含蓄的手法表现了深远的意境，具有较强的艺术感染力。

乐曲的第一段是节奏自由的散板，具有引子性质。琵琶用弹挑、轮指等手法由慢而快地模拟了阵阵低沉的鼓声，而箫和古筝奏出的波音则犹如远处钟声回响，水面碧波荡漾，把日落前江面恬静、醉人的意境描绘得那样细腻。将这段音乐命名为“江楼钟鼓”是十分恰当的。而且在散音中引出了全曲的主导音型：

■

给人留下深刻印象，也为全曲主要旋律的出现，预作渲染。

在第二段“月上东山”中，出现了全曲的主要旋律：

■

这段脍炙人口的曲调优美如歌，旋律线如波浪般进行，显得格外柔美与和谐。琵琶、二胡、古筝、洞箫齐奏的音色是那样协调一致又富于典雅的色彩。另一个特点是乐逗一头一尾的音都是用同度音贯串连接的，使得音调轻盈平稳，形象地表现了一轮明月从东山升起，在云层中游移出没的美丽景致。末尾由洞箫吹奏的婉转呜咽的旋律导入了深远的意境，令人凝神屏息，浮想翩翩……

《春江花月夜》的艺术构思是非常巧妙的，随着音乐主题的不断变化和发展，乐曲所描绘的意境也在渐渐地变换：时而幽静，时而热烈，显示了大自然景色的变幻无穷。

再如乐曲第五段“水深云际”，它是在主题旋律基础上变化而成的，有一种富于动态的格调：

■

这一曲调由低胡等乐器奏出，浑厚低沉的音色不禁使人联想到江面上浊浪推拥、连绵起伏的景象。而后段由洞箫演奏的在一系列后半拍上打音的旋律则好象水鸟在云际鸣叫、飞翔，一会儿在浪花中嬉戏，一会儿在高空中翱翔，自由自在，富于生气：

■

这段音乐由不同音区和不同音色构成的对比，异常鲜明地刻画了天水共长，一望无际的江面的意境，使全曲情绪由优美而转向壮阔。

第六段“渔歌唱晚”也是非常富有特色的音乐，它在每一乐句的第三小节都用休止半拍起板，因而显得风趣、生动：

■

琵琶的领奏好象渔夫一边摇橹一边歌唱，而其他乐器在每句最后长音的齐奏，又如船上众人的应声和唱，把人们尽兴夜游的欢乐情绪表达得生动有致，也为乐曲增添了诙谐、活跃的气氛。

乐曲第九段“欸乃归舟”是全曲的高潮段落，旋律由慢而快，由弱而强，乐器由少而多，逐一加入，使得曲调紧凑有力，激动人心，这段音乐描绘小船向归途划去时欢乐的声浪响彻江面，达到了情绪的顶峰：

■

随后音乐在快速中陡然而止，又回复到平静、轻柔的意境之中，然而便转入

“ 尾声 ”：

■

尾声的音乐是那样飘渺、悠长，好象轻舟在远处的江面渐渐消失。春江的夜空幽静而安详，使人沉缅在这迷人的诗情画意之中，只有最后轻轻的一声锣音，把人们从沉醉中唤醒，方才感觉到音乐的结束。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 700 页）

古筝曲《渔舟唱晚》 传统乐曲

[作品简介]

《渔舟唱晚》是一首音乐语言简练、意境鲜明的筝曲。标题取自唐代诗人王勃《滕王阁序》中的诗句：“渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨。”它形象地表现了古代的江南水乡，在夕阳西下时刻，渔舟纷纷归航，江面歌声四起的动人画面。

关于乐曲由来，比较普遍的说法是三十年代中期由古筝家娄树华根据明、清时期的古曲《归去来》加以改编而成的。山东聊城地区群众艺术馆姜宝海在《筝曲 渔舟唱晚 * 》中提出不同看法。他认为《渔舟唱晚》与传统古琴曲中的琴歌《归去来辞》在曲调上毫无共同之处。据他考证，这首乐曲是山东古筝家金灼南早年将家乡（山东聊城临清县金郝庄）的民间传统筝曲《双板》及由其演变的两首乐曲《三环套日》、《流水激石》进行改编的，并取名为《渔舟唱晚》。1937年“七七事变”前，金灼南在北京与娄树华相识，传授了这首乐曲。娄树华在进一步改编时，在乐曲后半部分充分运用了筝的“花指”技巧，使得音乐意境更为鲜明、生动，从而使这首筝曲得到广泛的流传。

[欣赏提示]

乐意境更为鲜明、生动，从而使这首筝曲得到筝曲《渔舟唱晚》大体分成两个部分。

第一部分是抒情性较强的乐段，乐曲一开始便是富于歌唱性的音调：

■

这一音调恬静、平稳，古筝演奏时左手轻巧地按弦产生的波浪般音响效果又那么优美，足以荡人心胸。这段音乐的特点是流畅自如、从容不迫。它描绘了一幅优美的湖光山色：夕阳在渐渐西沉，船帆在缓缓移动，渔民在轻轻歌唱。但在音乐的结尾处出现了新的因素，旋律的律动加快了，情绪渐趋热烈，并向第二部分过渡：

■

这里的“花指”奏法*，充分发挥古筝多弦多柱的性能特点，有着华丽、流畅的韵味，“4”音的两次出现，使得原来五声音阶的旋律增加了新的色彩，给人以耳目一新的感觉。

第二部分的特点是运用了一连串的音型模进和变奏手法，速度逐渐加快，旋律欢快流畅，具有水波荡漾的形象：

■

这种模进的音型很适宜于刻画摇橹划桨、水波流动的音乐特征。它令人产生丰富的联想，仿佛看到渔民们驾舟归来的欢乐景象。

乐曲的进一步发展是由一连串上行模进的旋律，通过一次比一次加快速度的反复加以表现的：

■

由于速度加快、力度增强，特别是以极快速度在古筝弦上顺次连续拨弹出的“花音”，生动刻画了划桨声、摇橹声、浪花飞溅声等种种混合声响，使全曲欢腾的情绪达到最高潮。

乐曲的尾声速度突然放慢，运用下行音型模进的旋法逐渐引向终止。仿佛夜色笼罩了江面，宁静取代了喧闹，直至最后一个水波涟漪也在袅袅余音中消失。

唢呐曲《百鸟朝凤》

民间乐曲

[作品简介]

《百鸟朝凤》是一首著名的山东民间乐曲，流行于我国北方广大地区。

民间音乐的可贵处是它和人民生活有着血肉的联系。《百鸟朝凤》就是一首能够唤起人们对大自然的热爱，对劳动生活回忆的优秀的民间管乐曲。在乐曲中我们仿佛可以听到布谷鸟、鹌鹑鸟、小燕子、山喳喳、黄雀、画眉、百灵鸟、黄腊嘴等禽鸟的叫声，还能听到公鸡啼鸣，它象征着黑夜的消逝和朝阳初升的生动意境。

《百鸟朝凤》长期以来经许多优秀民间艺人不断充实和加工，目前许多唢呐演奏家的演奏谱是不尽相同的，其中往往有各自的艺术创造，它正反映了民间乐曲旺盛的艺术生命力和生动活泼的特点。这也是唢呐曲《百鸟朝凤》成为群众喜闻乐见、百听不厌的艺术珍品的一个原因。

[欣赏提示]

乐曲包括两大部分：旋律部分和以模拟音调为主的部分。

《百鸟朝凤》的音乐具有北方吹打乐曲紧凑明快的特点。乐曲开始便开门见山地引出了旋律部分的主要音调：

■

这一民间气息十分浓郁的曲调有着北方民间音乐粗犷、爽朗的典型风格。此后发展的旋律流畅而富于变化，不论是用移位、加花的手法，还是改变节拍强弱关系的手法，在生动活泼和千变万化之中它的每句结尾长音总是落在调式主音“5”上，给人以淳朴而稳定的感觉。这段音乐的特点是造成一种欢乐的情绪和变化多端的气氛，为第二段落模拟音调的出现提供心理上的准备。它虽然比较短小，却有着丰富的层次变化。

第二大段各种禽鸟的声音虽属模拟，但却是音乐化了的，因而富有艺术性。原始的《百鸟朝凤》演奏谱首先出现的是布谷鸟的叫声：

■

简短的音调把布谷鸟春天在空中边飞边鸣的声音特征模拟得非常出色，尤其是尾音处滑音的处理，酷似布谷鸟浓重的喉音。

又如山喳喳和小燕子等小禽类的鸣叫：

■

音乐把握了它们唧唧喳喳的细碎音调特点，用短促的吐音和高尖的滑音去模仿它们，具有动听的效果。特别是后半截越奏越快的段落，好象两只小鸟在对话、争吵，是非常风趣而有生活气息的。

再如公鸡的打鸣，运用了尾音拖长又带下滑音的音调：

■ 它形象地再现了生活中天朦朦亮时雄鸡一唱、群鸡竞相呼应的场面。七度音程的下滑音把雄鸡高亢低回的神态表现得神气极了。而乐曲中母鸡下蛋后的咯咯声又运用前紧后松的音调加以表现：

■

唢呐模吹最精彩的要算蝉鸣一段，它运用忽强忽弱的力度变化和循环呼

吸的长音奏法，把夏日鸣叫的蝉声表现得那么逼真：

■

一段段的模拟音调将乐曲的情绪不断向前推进。全曲的高潮是在唢呐吹奏一个不歇气的最高音时出现的，此音一声长鸣，连绵不断，保持十多秒钟之久，使得欢腾的情绪达于极点。

《百鸟朝凤》伴奏部分的旋律看起来形似单调，实际上却起到了穿针引线的作用，把全曲各种禽鸟叫声有机地贯串起来。它的曲调是：

■

乐句由后半拍起拍，节奏比较鲜明，也便于随时与唢呐旋律相衔接，而音调的欢快情绪则加强了乐曲喜气洋洋的气氛。全曲的结尾与起始一样，明快利落，在欢乐的高潮中嘎然而止，令人回味无穷。

二胡曲《病中吟》

刘天华

[作者简介]

刘天华（1895—1932）民族器乐作曲家、演奏家，音乐教育家。江苏江阴人。他出生于腐朽没落的清王朝崩溃的前夜。他的父亲是一个在本乡从事教育工作的知识分子。清贫、正直的家庭环境对刘天华爱国民主思想的培养，具有积极的影响。从少年时代起，刘天华就十分热爱音乐。他在常州中学读书时喜欢吹军号、军笛，十七岁时到上海开明剧社乐队工作，又学习了小提琴、钢琴。他对民间音乐的接触，还是在他回到原籍江阴当小学教员之后，因为中途贫病失业，心境十分恶劣，便买了一把粗劣的二胡，每日拉奏，从此与民族器乐结下了不解之缘，把毕生精力和心血都贡献给了民族器乐的创作、演奏和教学工作。由于刘天华的勤奋与刻苦，他掌握的音乐技能是多方面的。他既能虚心向民间艺人学习二胡、琵琶、古琴，又敢于涉足小提琴、钢琴和声等西洋音乐的领域，这种“学兼中西”的气魄和胸怀，使他的艺术视野大大扩展了。尤为可贵的是他善于把学到的西洋音乐理论知识和技巧，运用在民族音乐的教学和创作中，这也是刘天华在民族音乐方面作出卓越贡献的重要因素之一。自1922年起，刘天华的主要活动是在北京大学音乐传习所、北京女子高等师范学校音乐系、北京艺术专门学校音乐系等处教授琵琶、二胡。1932年刘天华三十七岁时因赴天桥收集民间锣鼓谱而染上猩红热，不幸于同年6月8日逝世于北京。但他短促的一生却留下了大量音乐遗产：十首二胡名曲，三首琵琶独奏曲，一首民族器乐合奏曲，还有《梅兰芳歌曲谱》及许多器乐练习曲。

[作品简介]

二胡独奏曲《病中吟》是刘天华的处女作，也是他具有代表性的作品之一。乐曲最初命名《胡适》，又名《安适》，都是文言标题，带有疑问语气，也就是“何处是出路”的意思，最后才改名为《病中吟》。刘天华自己曾说过：“《病中吟》不是生病的意思，而是心中苦闷如病。”乐曲反映了作者在黑暗的旧社会感觉内心苦闷、徬徨，要寻求出路的思想感情。

这首乐曲酝酿于1915年，初稿完成于1918年。当时正值辛亥革命后不久，但国家仍陷于军阀混战的状态，作者的满腔爱国热情也受到严重打击，加上其时两度失业，父亲又不幸病逝，自己也忧患成疾。在这种国难当头、贫病交加的困境中，刘天华产生了“人生何适”的忧虑和感慨。因此，这首乐曲既反映了旧社会黑暗腐朽的时代特征，又表现了一个正直的知识分子在黑暗社会重压下精神极度苦闷的内心世界，不失其典型的时代意义。

[欣赏提示]

全曲由三段及一个尾声组成。

第一段是曲调缠绵抑郁的慢板。以第十六小节为分界线前后分为两个层次。乐曲开始以如怨如诉的缓慢音调叙述：

■

这段音乐的情绪是低沉、苦闷的，它以连续不间断的旋律进行为特征，表达了倾诉不尽的忧愁。音调迂回曲折，忽而低沉，如痛苦不堪的呻吟；忽而激昂，如满腔怨气的迸发，有着肠回百折、痛楚难泯的感觉。尤其是上例■处的小七度和小六度的连续大跳进行，这一旋律线起伏较大的特征音型在全曲中多次出现，贴切地抒发了作者烦躁不安的内心苦闷。

第二层次与前段音乐是并列、变化重复的关系，旋律基本相同，但首尾有些变化。由于演奏时速度和力度增加的紧张度，使这一音乐情绪更为深化，从而有对比地完成了音乐主题的呈述。乐段结束时引进了新的材料：

■

它以重复的音调和二胡擅长的滑音手法，强调了作者一种失望的感慨。音调以上行过渡到段落终止，也酝酿着一种挣扎、反抗的情绪。

第二段速度稍快，与前段构成明显对比，也分两个层次。首先以各乐逗间用休止符断开为旋律进行的标志，使音乐产生短促、果断的效果：

■

这段音乐在上段素材重复变化的基础上，以多变的节奏和起伏的旋律，表达了作者在走投无路情况下，挣扎反抗的急切心情。

接着，音乐的第二层次以一连串十六分音符展开：

■

这段一气呵成的长句，刚劲有力、紧凑连贯，音乐两度向高音区跳进，形成全曲高潮，将反抗黑暗和追求理想的情绪表达得十分强烈。但之后的旋律盘旋下行，却以这场较量的受挫而告终。

第三段将第一段主要旋律稍加变化再现。虽然只有短短八小节，表现的情绪相当深刻，反映了作者奋斗受挫的痛苦心情，也是对这种社会悲剧的深沉叹息。

尾声是乐曲的快速段落，它集中了全曲中具有推动力的音乐素材加以强调，再次展示了作者不甘屈服的意愿：

■

这段情绪激昂的曲调，使乐曲波澜迭起，犹如作者奋起全力向黑暗势力的最后一击，但音乐在冲向全曲最高音“■”时，却突然以十二度的大注滑音往下跌落（见上例■处），仿佛从悬崖陡壁一下落入万丈深渊，切希望遂成泡影。最后用几个连续的颤指音表达一种极度痛苦的情绪，音乐在凄凉哀怨的气氛中结束。

二胡曲《光明行》

刘天华

[作品简介]

《光明行》创作于1931年4月，这正是刘天华音乐创作上取得成就的高峰时期。当时，有人认为中国民族音乐“缠绵无力”、“萎靡不振”，刘天华对此十分愤慨，便酝酿谱写一支音调雄壮豪迈的乐曲，去回答那些轻视民族音乐的论调。于是，这首气魄宏伟、富于民族风格的《光明行》便问世了。

《光明行》的“行”字是我国古代乐府歌曲的一种体裁形式。用白话文来解释，就是“光明之歌”的意思。乐曲反映了作者冲破黑暗、追求光明的强烈愿望。

刘天华创作的二胡乐曲中，有相当一部分表现了忧郁、伤感、徬徨、苦闷的情绪，反映了旧社会中知识分子的痛苦遭遇。但《光明行》是一首摆脱了那种情绪束缚，充满了坚定信念和积极向上的作品。反映了作者后期创作思想和艺术风格的明显转变。

这首乐曲有许多创造性的技巧和手法的运用：如第三段结尾乐句力度较大的运弓和色彩华丽的十六分音符连奏，是刘天华孜孜不倦地探求和提高二胡专业技巧的表现。再如，尾声的整个段落都用颤弓演奏，这在二胡演奏上也是一个创举。

[欣赏提示]

全曲由引子、四个段落及尾声组成。引子是用富于弹性的顿弓在二胡里弦上奏出的空弦音：

■

这里的重复节奏音型看起来形似单调，其实运用得很巧妙。它象由远而近的军鼓声，清脆的声音划破寂静的夜空，在召唤和鼓舞人们前进！

第一段旋律铿锵有力，充满激情，有很强的推进力：

■

这一富于强烈感情色彩的乐句表现了追求光明者的激昂情绪和不屈不挠勇往直前的决心。而旋律的流畅，音调的高昂，以及在短暂的舒缓后又以连续附点音符和渐强的力度展开的曲调中都显示了一种乐观主义的精神。

第二段曲调的特点是优美、柔和的，它在二胡里外弦上两次出现，造成调性和音色上的变化、对比：

转1=G（均用内弦）

■

这段音乐很富于歌唱性，犹如人们轻轻哼着进行曲，踏着整齐的步伐在行进。它展示了人们满怀信心向着光明前进时的内心世界。

第三段音乐运用了短促的节奏和频繁的转调构成了一幅色彩绚丽的画面。作者使用了简洁的音乐语汇，却作了丰富多彩的变化：

转1=G

■

这段忽上忽下的短促音型仿佛是人们从四面八方不断赶来加入这一前进的行

列。结尾气势浩大，有着开阔的意境和气魄：

■

似乎是人们已经汇成一股滚滚洪流，准备向黑暗势力展开冲击。

第四段以“5135”为骨干音组成的旋律，仿佛是雄壮的号角声：

转 1=G

■

略为放慢的速度和连续附点音符的运用，更使音乐具有坚毅、稳健的气质。当曲调在外弦上重复演奏时，有一种庄重的色彩，象征着光明与黑暗的决斗已迫在眉睫，而高亢、坚定的音调预示了光明必胜！

尾声是由第二段音乐稍加变化而成的，整段都由颤弓演奏。最后冲锋号般的音调是那样雄伟壮丽，犹如千军万马奔腾不息，使全曲达到高潮：

■

这一曲瑰丽的光明颂歌，在高昂的情绪中辉煌地结束。

二胡曲《二泉映月》

华彦钧

[作者简介]

华彦钧（1893—1950），小名阿炳，民间音乐家，江苏无锡人。他的父亲华清和是无锡雷尊殿的当家道士，母亲是一个寡妇。四岁那年母亲亡故，他被寄养在无锡东亭镇华清和的婶母家中，稍大时以华清和的徒弟和义子名义被收留在洞虚宫道观，注册为小道士。私生子的社会地位，使他自幼遭人冷眼和歧视，但也形成了他倔强而敢于反抗的性格。华彦钧从童年时代起就随他父亲学习音乐技艺，十三岁时已经学会琵琶、二胡、笛子等多种乐器，十八岁时被公认为技艺杰出的人才。他在父亲去世后，由于无人管教，生活趋于放荡。中年因双目失明而流落街头，成为一个纯粹以卖艺度生的民间艺人，人们习惯地叫他瞎子阿炳。他生活在社会的最底层，饱尝了人间的辛酸和欺凌。华彦钧卖艺时虽然两眼全瞎，却又戴着一副墨镜，胸前、背上挂着胡琴、琵琶等乐器，手拿着三片竹片，常在无锡崇安寺、盛巷、光复门、光复桥一带卖艺，受到劳动人民的欢迎。

华彦钧不但能够演奏多种民族乐器，并且长期接受了道教音乐和民间音乐的熏陶，而他又具有很高的音乐天赋，因而能够把一生中遭遇的屈辱、痛苦和希望、欢乐种种复杂的感情都寄寓在音乐之中并表达出来。在当时那个黑暗社会里，他孤苦伶仃、无依无靠，唯有音乐才是使他留恋并坚持生活下去的忠实伴侣。

华彦钧于1950年12月病故。他自己曾说过能演奏二百七十多首乐曲，这样一份珍贵的民间音乐遗产由于他的早逝而大部分失传。现在流传于世的只有《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》三首二胡曲和《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》三首琵琶曲。

[作品简介]

单看《二泉映月》的曲名，似乎这首乐曲是以描绘景色为主的标题性作品。对此，曾引起过不少争论。我们应当对乐曲标题产生的来龙去脉作一番考查。

关于《二泉映月》曲名的由来，有一段资料是很重要的。据祝世匡先生回忆：

当年录音后，杨（荫浏）先生问阿炳这支曲子的曲名时，阿炳说：“这支曲子是没有名字的，信手拉来，久而久之，就成了现在这个样子。”杨先生又问：“你常在什么地方拉？”阿炳回答：“我经常在街头拉，也在惠山泉庭上拉。”杨先生脱口而出：“那就叫《二泉》吧。”我说：“光名《二泉》，不象个完整的曲名，粤曲里有《三潭印月》，是不是可以称它为《二泉印月》呢？”杨先生说：“‘印’字抄袭得不够好，我们无锡有个映山河，就叫它《二泉映月》吧！”阿炳当即点头同意。《二泉映月》的曲名就这样定下来了。

这段资料给我们提出了一个重要启示：这首乐曲本来是没有标题的，它的曲名乃是当初由杨、祝诸先生即兴商定，与乐曲内容并无密切关联。因此，我们对音乐的理解似乎不应完全借助于标题，而应从乐曲本身的音乐表现进行恰当的、合乎情理的分析。

《二泉映月》的音乐意境似乎可以这样设想：乐曲由一声凄楚的长叹开始，接着作者沉痛叙述了自己一生颠沛流离的不幸遭遇。我们仿佛看到一位盲艺人背着乐器、拄着竹棍沿街流浪的形象。在皎洁的月光下，远处惠山泉水在潺潺流淌，想象着这优美的自然景色，失明的阿炳却按捺不住内心的苦痛而大声疾呼，周围的世界为什么漆黑一团？何处是生活的出路和希望！他用激昂悲愤的语调，倾吐了自己的屈辱和痛苦，诅咒了现实的残酷和社会的不平。当炽热的感情沉静下来的时候，他又渐渐陷入了沉思：“世界会有一天变好的吧？”带着这种朦胧的憧憬和希望，但又似乎交织着疑问和伤感，音乐在梦幻般的意境中结束。

[欣赏提示]

本曲由引子和六个段落构成。它以一个音乐主题为基础，在全曲中进行了五次变化和发展。这是我国民间音乐中最为常见的变奏体曲式结构。

引子是一个音阶下行式的短小乐句：

■

用“从头便是断肠声”这句古诗来形容它是再恰当不过的了。短短的音调是那样哀怨、凄凉，仿佛一个饱经风霜的老人因不堪回首往事而深深地叹息。随之，埋藏在心中无穷尽的忧伤和痛苦，也化作音乐奔泻而出。

《二泉映月》的音乐是优美而深沉的，它的主题由上、下两个乐句组成。一个是带有倾诉性的、令人沉思的上乐句：

■

这段曲调音域并不宽广，缓慢有规则的节奏和稳定的结束使凄苦的音调渗透了一种刚毅而稳健的气质。它仿佛描述一位拄着竹棍、迈着沉重脚步而又不甘向命运屈服的盲艺人在坎坷不平的人生道路上徘徊、流浪。

下乐句的旋律则富于起伏变化，恰如海潮般的感情在奔腾：

■

它贯串全曲，并在各个段落中进行时引伸展开，跌宕回旋，使得整个乐曲在优美、深沉的旋律中充溢了狂风骤雨般的激情。似乎是阿炳用难以抑制的感情在叙述自己一生种种苦难和遭遇。这段音乐结束在半终止状态，给人以隐痛难言、久久不能平静的感觉。

由这样两组美妙的乐句构成的音乐主题以及后来的一系列交替出现和变奏，把阿炳由沉思而忧伤，由忧伤而悲愤，由悲愤而怒号，由怒号而憧憬的种种复杂感情表达得淋漓酣畅。例如乐曲后三段出现的：

■

是主题音乐下乐句的变体。由于改变了几个音的次序，从而使音调更加缠绵悱恻，凄凉感人。这种既保持统一形象又有多种变化的旋法使得旋律的交织起伏有序，感情的倾诉层层深化。在经过了几个段落的情绪、力度诸种因素的积聚和发展之后，终于以势不可挡的力量推向了全曲的高潮：

■

这段在宫音上结束的激愤而辉煌的音调，是阿炳特有的气质、魄力的流露，鲜明地表现了阿炳在苦难生涯中磨炼出来的倔强而刚毅的性格，表达了他对黑暗势力不妥协的斗争和反抗，使闻者莫不深受感动。

华彦钧是一位才华出众的民间音乐家，他演奏胡琴也有很高的技艺和功力。他的《二泉映月》录音是在他曾经发誓不再演奏乐器，因此完全荒疏了两年之久，又仅仅重上街头练习了三天而录制的，然而他却演奏得那样技巧娴熟、粗犷奔放。他用的胡琴弦也与一般不同，内弦用老弦，外弦用中弦，这在胡琴上是较难控制的，然而他却能驾驭自如，得心应手。

由于阿炳长期在街头卖艺，常常边走边拉，采用站立式姿态演奏，因而在艺术风格上形成了大量运用原把位一、三指滑音的特殊手法。阿炳的滑音技巧，轻可柔，重可刚，变化万端，富于表情，具有扣人心弦的力量。此外，阿炳拉琴运弓也别具一格，在这首乐曲演奏中他多处使用了“错乱”弓序，即打破一般按强弱节拍平稳运弓的次序，而是根据感情需要改变运弓的强弱关系，使乐曲产生一种错落跌宕的效果，具有雄浑刚毅的气魄。如乐曲第五段上乐句：

■

在这里阿炳随心所欲地运弓达到了令人惊叹的境界。乐曲中这些特色，值得我们欣赏时加以注意。

解放以来改编的《二泉映月》一般都将原曲的六段谱缩减成四段谱。许多演奏家对乐曲也作了各自独特的处理和解释，如张锐的柔美纯净，王国潼的浑厚苍劲，闵惠芬的哀怨深沉，姜建华的激昂悲愤，呈现了艺术风格的多样化。

《二泉映月》也博得了许多国际友人的喜爱与赞扬。世界著名指挥家小泽征尔在听了姜建华的演奏后被感动得热泪盈眶。他说：“断肠之感这句话太合适了。”这一评价对华彦钧的《二泉映月》既是崇高的，也是十分恰当的。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第705页）

琵琶曲《大浪淘沙》

华彦钧

[作品简介]

《大浪淘沙》是我国古代音乐的一个曲牌名称，华彦钧借用它作为曲名，并不含有任何具体意义。在华彦钧的音乐生涯中，一个很奇特的现象是他始终不承认自己会作曲，还往往把他传谱的乐曲假托来源于宗教音乐或民间音乐。关于琵琶曲《大浪淘沙》，据华彦钧说此曲原是道家的《梵音》合奏曲牌，他仅是加进了琵琶技艺。但纵观道家所传的曲牌，一个也核对不上。从乐曲内容和创作手法上加以分析，却完全能推断是华彦钧在民间乐曲基础上的创作。这是一首抒发作者对黑暗现实有着万千感慨的抒情乐曲。

[欣赏提示]

《大浪淘沙》全曲分三个段落。

第一段音乐开始是缓慢的，富有一种沉思的感觉：

■

这仿佛是作者在对人生的严肃思考。色调郁悒的旋律、从容不迫的节奏和时断时续的音调都反映了华彦钧对社会黑暗所感觉的内心苦闷和百感交集的烦恼。琵琶特有的稍纵即逝的短音效果，也使得音调中表达的疑问情绪更加强烈。这段音乐在发展中，时而断续相间，表现了对人间不平的感叹，时而气势若虹，表达了一种难以按捺的激愤。如段落中间的乐句：

■

这里一串连贯的三十二分音符好比一颗颗落盘的玉珠倾泻而下，抒发了胸中的愤怒感情。华彦钧在乐曲中运用的各种演奏技巧也是恰到好处的，如用食指或大指的指甲用力弹击面板，发出清脆有力的声响，在上例“卜”处的运用就很富有感情色彩。这一段落的旋律优美而深沉，有较深的意境，非常耐人寻味，是整个乐曲的主体部分。

第二段音乐运用了整齐划一的节奏和轻快明朗的音调，与第一段的跌宕起伏形成了鲜明的对比。段落比较短小，音乐语汇的运用很简洁：

■

富于歌唱性的旋律表现了华彦钧性格中爽朗、乐观的一个侧面。在这个黑暗世界上他仿佛还有一种理想在追求，而且是那样热烈，把上一段那种忧虑烦闷的情绪一扫而光。

第三段是乐曲的结尾部分。它采用了苏南吹打乐《将军令》的部分音调：

■

这段音乐情绪热烈，节奏活泼，充满了欢快的气氛，是乐曲明快情绪的进一步发展，也是作者自信心的流露。值得注意的是，这一曲调是宫调式的，而作者在音乐的发展中却自然而不留痕迹地在结束处转回了原徵调式，使全曲产生协调统一的效果。而在乐曲结尾处又突然改变速度，再度回到乐曲开始时那种沉思、伤感的意境，在渐慢渐弱的音乐中结束。

（旋律谱见本书“名曲曲谱选”第708页）

二胡曲《江河水》

黄海怀

[作者简介]

黄海怀（1935—1967）二胡演奏家。江西萍乡人。自幼受民间音乐的熏陶，学会演奏二胡、笛子等乐器。1955年考入武汉中南音乐专科学校，专修二胡。1958年毕业，留校任教，曾培养出一批二胡演奏人才。他演奏二胡，音色甜美，运弓流畅，韵味细腻，尤善于表现具有浓郁地方风格的乐曲，在1963年“上海之春”全国二胡比赛中获三等奖。他先后创作和改编了《赛马》、《江河水》等二胡独奏曲。在《赛马》一曲中创造性地运用了大段落的拨弦技巧，对二胡演奏艺术的发展起到一定作用。1967年，黄海怀不幸病逝于武汉。

[作品简介]

《江河水》是一首从民间音乐中发展而来的器乐作品，它产生于五十年代初期。

在我国丰富多彩的民间音乐中，有一个古老的乐种——“辽宁鼓乐”，它是一种以唢呐为主的鼓吹乐，其中有一个笙管曲牌，叫《江河水》。据说这个曲牌早在元、明时期的南北曲中就已经出现，原名《江儿水》，它本是一个声乐曲牌，后来在昆曲、京剧中常用在庆功宴饮或发兵征战时歌唱，曲调悠扬、典雅。改编前后的音乐情绪有着相当大的差异。

五十年代初，原旅大市文工团王石路、朱广庆和艺人出身的朱长安、谷新善等对“辽宁鼓乐”中的笙管曲牌《江河水》进行整理加工，改编为同名双管独奏曲，在节拍、节奏、速度、旋律方面都有了很大变化。后来，这首音调凄楚、情绪哀怨的器乐曲，在大型音乐舞蹈史诗《东方红》中出现时，曾给人们留下深刻的印象。

六十年代初，黄海怀将《江河水》移植成二胡独奏曲。它以民族弓弦乐器具有的缠绵哀怨的艺术特色引起人们感情上的共鸣，从而使这首脍炙人口的乐曲流传得更为广泛。

《江河水》具有浓郁的东北地方音乐特色。据说，当地还曾流传这样一个民间传说：

在旧社会，有一对恩爱的夫妻。丈夫被万恶的官府抓去服劳役，遭到百般折磨和虐待，不幸死于外乡。妻子闻讯后来到曾经送别丈夫的江边，面对滔滔江水，回忆往事，号啕痛哭，倾吐了心中无比悲愤的感情。

这一传说为乐曲的感情表现提供了合理的联想依据。

[欣赏提示]

乐曲为单三部曲式结构，由引子和三个乐段组成。

引子的节奏自由，情绪凄凉，具有一下子便扣动人们心弦的力量：

■

这些从乐曲第一段落中提炼出来的一些特性音调，以时断时续（各乐汇间有休止停顿）、时起时伏（从最低音开始的连续四度上行跳进以及五声音阶的下行趋势）的旋律进行，伴以倚音、滑音、颤音等装饰音的处理，描绘了一种十分压抑、凄苦和啜泣般的情绪，精练地概括了全曲的情绪特征，并孕育了悲愤情感的倾诉与展开的因素。

第一乐段以较缓慢的速度进行，是悲痛欲绝的哭诉音调：

■

这段音乐描绘了女主人公面对滔滔江水，哭诉自己不幸遭遇的情景。旋律具有前促后扬、音调下行的特点，恰当地模拟了民间哭腔所具有的拉长声腔，高而复低的痛哭情态。这一乐句结束在属音上，在节拍的延长后出现了低八度的空弦音（见上例■处），使乐曲气氛更为抑郁，然后向着更加悲愤的情绪推进：

■ 这一乐句在调式主音上延长停留，又利用颤弓的颤抖效果予以强化，犹如声泪齐下的哭诉。音乐在低音区回旋后，又用一强一弱的顿弓表现一种内心的愤愤不平情绪，再转入低音区。随后，以基本音调的变化再现作为这一段落音乐的终结：

■

第一乐段的音乐具有我国民族音乐中常见的起、承、转、合结构特征。音乐素材的运用十分简练，而表达的感情却如此丰富、深沉。在音乐情绪的层层展开和深化中汇合成一股无比悲愤的感情在奔流激荡，有着撕心裂肺的艺术效果。

乐曲的第二乐段在调式调性变化的基础上，音乐进入了神志恍惚的意境：

■

这一远关系转调是在毫无准备的情况下完成的，它只用一个相同的音作过渡，即前 6=后 5，这是我国民族音乐中一种很有特色的转调手法。它产生了一种崭新的意境，形成乐段之间不同情绪的强烈对比。

这段音乐在演奏上的特色是二胡不用揉弦，从而表现出民族吹管乐器类似洞箫那种“其声呜呜然，如怨如慕、如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕”的音乐色彩，使音乐由原先那戏剧性的感情倾注一下子转入如痴如呆、絮絮自语的凄惶意境。独奏旋律和伴奏旋律用几乎重复的音调交替出现，造成一问一答的呼应效果，出色地表现了主人公内心复杂的隐痛情绪。这种过度悲恸之后出现的沉寂，确实具有“此时无声胜有声”的艺术效果。

第三乐段是第一乐段的再现，但音乐情绪却大不一样。它首先通过起拍句实现了调性调式的再度转换和情绪上的过渡：

■

这一散板乐句具有向上推进的动力感，它仿佛江河的闸门猛然打开、火山的喷口突然爆发，感情的洪流再也遏制不住，悲愤交集的情绪一泻而出。这段音乐由于速度加快、力度增强，加之演奏上大幅度运弓和扣揉技法的运用，使一种对统治者强烈控诉和反抗的情绪油然而生，乐曲也由此进入激动人心的高潮。特别是其中一音一顿的弓法处理，犹如声声重锤扣击着人们的心扉，悲愤激昂的感情可以说抒发得淋漓尽致。乐段末句的逐渐下行和渐慢演奏，又使音乐回到思绪万千的悲痛之中，在余音袅袅的凄凉意境中结束全

曲。

（旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 710 页）

二胡曲《豫北叙事曲》

刘文金

[作者简介]

刘文金（1937—）作曲家，河北唐山人。祖籍河南安阳。自幼喜爱家乡地方戏曲“河南梆子”、“乐腔”以及民间音乐，并自学笛子、二胡、手风琴等多种中西乐器。1956年考入中央音乐学院民族音乐作曲专业。毕业前夕创作了二胡独奏曲《豫北叙事曲》和《三门峡畅想曲》，获得成功。这是作者将民间音乐的传统方法与专业作曲技术相结合，民族乐器与钢琴相结合的一次尝试，自此形成了他的基本创作特色。1961年到中央民族乐团工作，从事于民族音乐的创作和研究。主要作品还有：民族管弦乐曲《山村的节日》、《难忘的泼水节》，二胡协奏曲《长城随想》，歌曲《大海一样的深情》等。他的作品风格优美凝练，手法新颖独特，有着鲜明的个性。1978年随中国艺术团访问美国，1981年曾应邀赴澳大利亚进行中国音乐的讲学和文化交流活动，1984年任中央民族乐团团长。

[作品简介]

《豫北叙事曲》完成于1959年，是刘文金的处女作。作者深情地将它奉献给养育自己的家乡和人民。这部作品以抒情性和戏剧性的音乐素材为基础，生动地描述了豫北地区在解放前后发生的巨大变化，人们内心的深刻感受以及对美好未来的热烈向往。乐曲具有饱满的生活气息、浓郁的地方特色和鲜明的民族风格。作品产生后，很快风行全国，在音乐界获得良好的评价，并且被选为全国高等音乐院校二胡教材。

[欣赏提示]

乐曲为三部曲式结构。

第一大段是稍慢的中板，a羽调式， $\frac{2}{4}$ 拍子。它以叙事性的音调

倾诉了人们对解放前苦难生活的回忆。这段朴实的旋律，在充满激情的钢琴引子之后出现，更富有一种内在的魅力：

■

这两个稍有变化的重复乐句仿佛以沉重的语调回首往事，曲调平稳，感情深沉。音乐通过内弦表现出一种庄重的气氛，演奏技法上三度音程的滑弦运用，别有一番凄楚动人的情调。随后，出现了一个几乎全用内弦演奏的乐句加重了音乐的深沉感：

这里由原先的a羽调式很自然地转成e羽调式：

■

■

紧接着，音乐又转回a羽调式，并在外弦高音区展开，音调趋向深情激昂。这段音乐虽然是主题旋律的重现，但在加花变奏后情绪由苦难倾诉转向盼望解放，切分和附点节奏音型的大量运用，产生向前推进的动力感，洋溢

着在苦难深渊中渴望自由的满腔激情，相当深刻地表现了人们在旧社会沉重枷锁下不堪忍受的精神状态。音乐最后停留在半终止的下属音上，给人以一种悬念感，也为乐曲的情绪转折提供了心理上的准备。

乐曲的第二大段，是兴高采烈的快板段落，情绪明朗欢快，描绘了建国初期到处出现的那种庆贺翻身解放的欢腾景象。

在钢琴由慢渐快地演奏一段十分活跃的旋律，完成大二度转调的过渡之后，二胡在新的调性（A 徵调式）上出现了对比鲜明的音调：

■

这段旋律欢快流畅，一气呵成，犹如激动的心情难以抑制一样。它采用民间锣鼓的节奏音型，既热烈，又亲切，恰到好处地表达了人们翻身作主人的自豪与喜悦。随着音乐的逐段展开，气氛更加炽烈，把乐曲推向高潮。

在旋律手法上，作者在充分利用专业作曲技巧的同时，广泛采用我国传统的民间音乐和戏曲音乐的一些创作手法，使音乐不断地展开，例如这段音乐显然受到戏曲音乐的影响：

■

乐曲的华彩乐段则是借鉴西洋音乐作曲技巧而运用的表现手法，它起到承上启下的作用。这段音乐在节奏上具有自由伸展的特点，进一步抒发了作者内心的激情，似乎是对家乡面貌发生翻天覆地变化的无限感慨和由衷喜悦，具有浓郁的抒情气息。这段音乐由于成功地运用了戏曲音乐中的托腔手法，民族特色甚为鲜明，二胡的演奏技巧也得到了充分的发挥。

乐曲的第三大段是第一大段的变化再现，其变化主要体现在速度、力度、调式等几个方面。由于运用原呈示的音乐素材，音调“似曾相识”，具有首尾连贯的完整感。又因速度加快、力度增强、由小调色彩改变为以大调特征为主，使音乐面貌焕然一新，表现出一种明朗、豪迈、壮阔的气派，抒发了豫北地区人民对建设新生活的信心和对更加美好未来的向往。乐曲的最后结束在辉煌而稳定的 G 宫调式上。

二胡协奏曲《长城随想》

刘文金

[作品简介]

长城，是我国古代劳动人民创造的伟大奇迹。

长城，是中华民族智慧和力量的结晶，它象征着我们国家和民族旺盛不衰的生命力。

当人们登临长城时，放眼大好河山，心潮激荡，回顾光辉的历史，浮想联翩。它那雄伟壮丽的姿态，在今天尤为世界亿万人民所瞩目。

将这一气魄宏伟的题材谱写成音乐作品，是作曲家刘文金多年来的夙愿。二胡协奏曲《长城随想》是他继《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》等优秀民族器乐作品之后的又一部成功之作。关于这部音乐作品的创作动机，刘文金在一次谈话中有这样的叙述：“我之所以想到用音乐作品来抒发对长城的感受，那是1978年夏末，我随中国艺术团访问演出之际，在纽约联合国大厦的一个休息厅里，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，讴歌中华民族悠久的历史 and 光明的前程。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……”

协奏曲是一种外来的音乐形式，作者遵循“将外国的作曲理论技术，与我国民族音乐的传统方法，在创作实践中更好地有机地溶合在一起，以促进民族音乐的发展”这样一种创作思想谱写出的这部新作，具有鲜明的中国风格和民族气派。

二胡协奏曲《长城随想》意境深邃，气度轩昂。全曲共分四个乐章：一、关山行；二、烽火操；三、忠魂祭；四、遥望篇。它描绘了人们漫步长城时所激起的复杂思绪。二胡以 $c_1—g_1$ 定弦。

[欣赏提示]

第一乐章 关山行——慢板、行板引子曲调由弱渐强地出现。它用富于“金声玉振”古老音色的方响、钟管、云锣奏出旋律音，在倍大提琴、大提琴浑厚低音的陪衬下，造成长城在云雾之中若隐若现的奇伟形象。三连音的律动始终贯串，蕴含着一种巨大的力量。

接着，乐队鼓乐齐鸣，全奏出一个宽广而富于民族色彩的主题音调：

■

这一音乐主题兼有雄伟与抒情两重个性。前段以音型模进手法不断推动音乐发展，豪放而激昂；后段用舒展的附点节奏表现了细腻、优美的情感。它在全曲中多次出现，不断深化。在震荡人心的鼓声衬托下，以磅礴的气势热情赞颂了古老的长城，并为独奏二胡的进入创造了庄重、深邃的气氛。

独奏二胡的主题音乐优美、庄重、富于歌唱性，它仿佛是一位诗人或歌手在为古老而雄伟的长城深情地咏叹着：

■

二胡在乐队全奏后单独出现，不仅富有鲜明的对比效果，而且使独奏主题的音韵更加深切、动人，令人深思和神往。这段音乐连绵不断地展开和更新，又糅进古琴和京剧的某些韵味，更富于民族气质。它由庄重到流畅，由富于幻想到充满生气，但却始终贯串着内在、朴实、真挚的赞美之情。

这一乐章的旋律也犹如蜿蜒起伏的长城一样连绵不断。作者在乐曲中采用转调手法写下了一支令人陶醉的旋律：

■

这段音乐是这一乐章中最柔最美处，它洋溢着对长城发自内心的挚爱和亲昵的感情。音乐经过几次迂回，感情层层推进，以乐队气势磅礴的全奏引向高潮，表达了对民族历史的无比自豪之情。

第二乐章 烽火操——急促的快板

烽火台是我国古代边防报警的建筑，作曲家由此联想到历史上为保卫祖国而英勇战斗的某些场面，并借以表现中华儿女在烽火连天的年代前仆后继的斗争精神。

音乐在急促的节奏中开始，烘托出紧张的气氛，加上打击乐器的重音衬托以及板鼓的催迫、渲染，描绘了硝烟弥漫的古战场画面。

独奏二胡旋律，建立在这样一个短小的音型上：

■

这一号角式的音型，似是三军进发的号令。在运用传统戏曲的拖腔手法和半音阶上行旋法的基础上，演奏中吸取了京胡某些技法，采用快弓技巧，不断展现富有生气的旋律乐句。仿佛一支支队伍在烽火台汇集，沿着长城蜿蜒前进。

随后，二胡奏出大段落的半音阶旋律，似是描绘刀枪剑戟的拼搏刺杀和人们前仆后继的顽强战斗。中段插入稍慢的广板旋律，有着赞颂的色彩。接着，二胡进入富有特色的跳弓段落：

■

这段由音乐主题变形发展的旋律，饱含着乐观、自豪的情绪。紧接着将音调压缩并过渡到参差错落的三连音进行，最后以庄严、坚定的号角式音型表达了一种悲壮的情思。号角的音调回荡在空间，象征着人们必胜的信念。

第三乐章 忠魂祭——柔板、散板、中板。

这一乐章的音乐富有浓郁的抒情特色，它追溯千年，浮想联翩，又有深刻的哲理性，表达了对千百年来为中华民族的生存而牺牲的先烈们深沉的怀念。

音乐一开始便形成肃穆而深情的气氛。在箜篌、扬琴特定音型伴奏下，笙、大提琴、新笛等乐器交替奏出具有悼念性的乐句。作者大胆地运用小二度“撞击”的方法，把钟管、弦乐、管乐有效地组合在一起，形成古钟余音袅袅回响的奇妙效果，将人们的思绪引向了遥远的过去……

独奏二胡以内弦泛音进入，并运用滑揉技巧使微微颤动的透明音色与钟声协调呼应。接着，作者运用调式交替手法引出了一段委婉深情的旋律：

■

这段C弦上的旋律，音乐含义深刻。犹如断肠之声，有着缠绵感人的艺术魅力。尤其精彩的是，在二胡主旋律出现时，作者创造性地将中阮、大阮的滚奏及中胡、大提琴的碎弓，采用对位的织体组合在一起，因而模仿出人声合唱时的“哼鸣”效果作为背景衬托。其想象的新颖、组合的巧妙、色彩

的奇特，达到引人入胜的艺术境界。随后，音乐律动不断迂回向高音区推进，使缅怀英雄的感情更加深化。在慢板旋律结束时，运用大二度转调进入华彩部分。

华彩乐段经独奏二胡运用较自由的演奏处理，抒发了深沉而激越的情绪，主题音调时隐时现。其尾部，更如奇峰突现：二胡运用具有爆发力的音头强奏，模仿琵琶扫弦与战鼓的音响，气魄极其雄浑，紧接着引进乐队的全奏，把全曲推向情绪的最高潮。

第四乐章 遥望篇——行板、垛板似的小快板、慢板。

音乐表现人们登上长城最高处遥望，充满了自豪感和对未来的坚定信念。

这一乐章共有三个层次。

行板段落先由乐队奏出富于弹性的节奏音型：

■

这一由弹拨乐弹奏的节奏音型，贯串了整个行板段落，充满着活力和朝气，具有向前推进的动力。在这明朗气氛的衬托下，二胡奏出由第一乐章主题音调衍展而来的旋律：

■

这段音乐悠扬舒畅，富有行进的动态，它稳健自信，从容不迫。后段旋律向高音区伸展，又有激情奔放的特色。

中段是垛板似的快板节奏，它吸取戏曲中的垛板形式，由慢渐快，在旋律上吸取了二胡曲《听松》的某些特征音调，具有粗犷、热烈的气质：

■

这段新引进的音调与原有主题的有机结合，展现了新的境界，表现了人们坚韧不拔地攀登的意志。二胡旋律在板鼓烘托下，情绪层层推进，最后进入宽广的慢板，即全曲的尾声部分。这里，再现了引子的主题音调：

■

音乐主题在更加宽广的速度中进行，富有宏伟的魄力和轩昂的气度，好象是千千万万人们组成浩浩荡荡的队伍向着胜利的征途挺进，最后在辉煌、坚定的音响中结束。

古筝曲《丰收锣鼓》

李祖基

[作者简介]

李祖基（1933—1974）古筝演奏家。山东海阳人。青少年时代便对音乐产生浓厚兴趣，并自学京胡、二胡、坠琴、扬琴等多种民族乐器。五十年代中期由业余爱好音乐转为专职音乐干部，先后在烟台市劳动人民文化宫、烟台艺校、烟台地区文工团任文艺干事、教员、演奏员、乐队指挥等职务。二十多岁时开始接触古筝，在长期刻苦钻研中自学成才。并对古筝的改革进行过一定的研究。他先后创作了《海市渔歌》、《春汛渔歌》、《草原新曲》、《丰收锣鼓》等多首古筝曲。他的创作和演奏在省内外有一定影响，尤其是《丰收锣鼓》一曲，获得普遍好评，被编入高等艺术院校古筝教材的曲目，并收入《建国三十年器乐作品选》的古筝专辑出版。这首乐曲还曾由我国古筝演奏家出国演奏，有着较好的影响。

[欣赏提示]

《丰收锣鼓》是以山东柳琴调为素材创作的筝曲，反映了人们敲锣打鼓喜庆丰收的喜悦心情，有浓郁的生活气息和地方风格。

乐曲共分三段。

第一段是热烈欢腾的快板。开始即以情绪热烈的锣鼓节奏点出乐曲的主题。古筝以丰满的和弦加以急促地弹奏，表现了盛大的喜庆丰收场面。尤其是中间几处十度以上的自上而下和自下而上的连续快速历音拨弦，充分发挥了古筝这一多弦乐器的性能色彩，有着华丽的效果。随即，奏出了一段人们熟悉的山东柳琴调音乐主题：

■

柳琴调的音乐朴质粗犷，有着浓厚的乡土气息，它在乐曲中恰到好处地运用，生动地描绘了人们载歌载舞的热闹景象。古筝上挑、抹、历、滑等技巧的运用和在不同音区的变化出现，又使音乐有着流畅自如的特色。在这段音乐中间，作者还运用音调扩充手法，奏出了一段富于韵味的旋律：

■

这段在左手弹奏分解和弦衬托下由右手摇指奏出的如歌旋律，具有滚珠落玉般的效果，既使音乐富于变化，又为乐曲抒情音调的进一步发展埋下了伏线。在锣鼓音型再度出现之后，音乐以放慢一倍的速度，经由过渡乐句转入下一段落。

第二段是抒情的慢板，它以四句对称的主题音调变奏抒发了洋溢于内心的喜悦心情：

■ 这段朴实、亲切的旋律，经由古筝独特的按揉、滑、历等装饰技法奏出，极尽委婉曲折之妙。音乐的反复演奏，将一种用辛勤劳动迎来丰收的幸福感表达得生动细腻。充分反映出生活在新社会的劳动者明朗、乐观的内心世界。

第三段音乐在再现第一段旋律的基础上进一步运用戏曲拖腔等手法加以补充，从而使乐曲欢腾炽热的情绪有增无已。这段音乐的尾句在情绪的高潮中戛然而止，具有曲尽意无穷的艺术效果。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 712 页）

笛子曲《今昔》

陆春龄

[作者简介]

陆春龄（1921—）笛子演奏家。上海市人。解放前家境贫苦，曾当过汽车司机，蹬过三轮车，饱尝了旧社会的苦难生活。他自幼爱好吹笛，启蒙老师是一位善吹笛子的皮匠。在长期刻苦钻研中，他的演奏技艺有了显著提高。解放后，参加了上海民族乐团，作为笛子演奏家曾先后到二十多个国家访问演出，受到国内外音乐界的高度评价。近年来，还由文化部中国演出公司派赴香港举办专场笛子独奏音乐会及学术讲座。他的笛子演奏，音色纯净圆润，表现细腻自然，气息控制的功夫尤为独到，是我国南方笛派的代表。他演奏的《鹧鸪飞》、《欢乐歌》、《小放牛》、《今昔》等笛子曲，在群众中有广泛的影响。现任上海音乐学院民乐系副教授。

[作品简介]

笛子独奏曲《今昔》，是作者怀着满腔热情创作的一首乐曲，抒发了在旧社会中两种截然不同的感受。乐曲在音乐的情绪、意境、结构、调式、技巧等方面采用了一系列的对比手法，具有强烈的感人效果。

陆春龄演奏竹笛具有南方流派的风格，清秀而圆润，在演奏技巧上善于运用气息控制来表达欢乐或悲壮的情绪，前者常结合用流利的连音，后者常用徐缓的滑音。这一特色在《今昔》一曲中得到鲜明的体现，使它具有动人的艺术魅力。

这首乐曲在演奏时用两支笛子，前后两段用F调笛，音色较为明亮，中段用低四度的C调笛，音色比较闷暗，对乐曲情绪的表现提供了较好的色彩依据，也富于一定的对比效果。

[欣赏提示]

乐曲为三部曲式结构。

引子是一句优美、高亢的旋律，犹如人们抑制不住内心喜悦而唱出的山歌般的音调：

■

第一段旋律是欢快的，它具有江南丝竹那种抒情、明朗、细腻的特点：

■

这段曲调的三个乐句，每句都是前四后二（小节）的结构，带有号子音乐一领众和的特点，它表现了新中国人民对幸福生活的赞美，而这种赞美具有广泛的群众基础。曲调运用江南丝竹常见的加花手法，连续十六分音符表现了流畅、欢快的色彩。二次反复时加快了演奏速度，增强了欢乐气氛。其后，音乐的展开运用笛子与乐队对答句的形式进行，加上节奏鲜明的锣鼓等打击乐器配合，将人们在新社会中无比幸福的感受与欢乐心情充分表达出来。

中段音乐是低沉而缓慢的，由音色呜咽的箫和大筒奏出的

■

过渡乐句之后，乐曲进入深沉的回忆之中。这时低音笛子用大量的装饰滑音和下行音阶的乐句来反映旧社会的苦难生活：

■

曲调有一种逼得人透不过气来的压抑感，使人回想起“昔日”的一切不幸遭遇。接着，音乐由悲而壮，连续的上行二度模进使得情绪转为悲愤、激昂：

■

旋律激动而有力，显示了人们不屈服于反动势力的坚强反抗精神，这段音乐以全乐队伴奏加强气势表达了坚定不移的斗争信念。

在一阵欢腾、热烈庆祝翻身解放的节日锣鼓声中，乐曲进入第三段。它使人从痛苦的回忆中返回到现实生活中来，并联想起龙灯、舞狮、秧歌、腰鼓种种狂欢的场面。接着，音乐以更加欢欣鼓舞的情绪展开。它仍然是第一段音乐的重现，然而速度更加快了，气氛也更为热烈。经过了回忆对比之后，更使人们感受到新社会的无比幸福和美好，乐曲最后在高潮声中结束。

笛子曲《姑苏行》

江先渭

[作品简介]

《姑苏行》是江先渭根据昆曲音乐和江南丝竹音调改编的一首具有典型江南地区音乐风格的笛子独奏曲。这首乐曲优美典雅，婉转悠扬，表现了我国历史古城苏州的秀丽风光和人们游览时的喜悦心情。

《姑苏行》是用曲笛演奏的乐曲。曲笛流行于我国南方地区，因用于昆曲伴奏而得名，音色柔美、清亮。演奏时，那轻柔如歌的行板和流畅自如的小快板犹如一股清泉从人们心田缓缓流过，具有沁人心脾的艺术魅力。

[欣赏提示]

乐曲是带引子的三部曲式。

引子是节奏比较自由的散板段落，旋律缓慢而从容，具有较大的起伏。

■

这段旋律高音华丽流畅，低音低回婉转，音调悦耳，意境含蓄。

第一段的行板旋律含有一种内在的音乐美，它具有昆曲缠绵柔美的风格特色：

■

这段曲调在音色表现上十分纯净幽雅，加上这里运用韵味十足的古老昆曲音调，使人能获得一种古色古香、典雅愉悦的美感享受。

中段是小快板，旋律细腻、流畅，在连续进行中间有短暂的休止音符加以断句，使得音乐具有抑扬顿挫的效果。忽而上行，忽而下行的旋律也恰如波浪起伏，给人以十分畅快的感觉：

■

曲笛在演奏这段旋律时经常运用圆润的连音及江南丝竹中常用的加花奏法，使音乐具有一泻千里的气势，犹如人们游园登山，浏览名胜时喜不自禁的心情。

第三段音乐是第一段的变化再现，速度较慢，前半段在旋律和情绪上均有所发展，结尾部分则与第一段的终止旋律完全一样。在我国民族音乐中称之为“合尾式”，能给人们以统一和谐的印象。这一段行板把人们的想象带到了悠然从容的意境之中，特别是在对比之后重新再现，令人产生一种艺术上满足的感觉。乐曲结尾音在袅袅余音中消逝，使人对美丽的姑苏风光悠然神往。

板胡曲《红军哥哥回来了》

张长城、原野

[作者简介]

张长城（1933—）板胡演奏家。陕西渭南人。自幼学习板胡，并受教于秦腔戏班名师，有着较扎实的功底。参加革命后，先后在西北军政大学文工团、前卫歌舞团、二炮文工团任板胡独奏演员。他以擅长演奏中音板胡著称，运弓干净利落，音色晶莹玲珑，并善于把戏曲板胡演奏技法糅合到板胡曲的创作和演奏之中。代表性曲目有：《红军哥哥回来了》、《东北秧歌》、《对花》、《秀英》、《绣金匾》等。他曾赴亚、非、拉美、欧洲等二十多个国家进行访问演出，并先后在1956年亚非青年联欢节和1957年第六届世界青年与学生和平友谊联欢节上获得金质奖章。

原野（1935—）板胡演奏家。河北省宝坻县人。1951年参军，现任前卫歌舞团板胡独奏演员。在1964年音乐舞蹈史诗《东方红》大歌舞中，曾担任民族乐队首席。他演奏的板胡音色纯净透明，韵味细腻隽永。主要作品（或与他人合作）有《山东小曲》、《红军哥哥回来了》、《山乡节日》、《对口令》、《百灵》、《泉乡》等板胡曲。1976年他和倪志珊合作改革成功的双千斤板胡，兼有高、中音板胡的性能，大大丰富了板胡的表现力。在板胡的演奏、创作和改革方面都作出了一定贡献。

[作品简介]

《红军哥哥回来了》是张长城、原野于1958年合作的第一首板胡独奏曲，也是建国以来民族器乐曲创作中较富有新意的作品。乐曲在继承运用陕北地方音调和西北板胡演奏特色的基础上，大胆借鉴吸收诸如小提琴的和弦、四胡的弹奏、马头琴的泛音等技法，使板胡的艺术表现力更为丰富。

乐曲生动地描绘了红军凯旋、受到群众热烈欢迎，并又踏上征途的景象。

[欣赏提示]

乐曲为三部曲式结构。

第一段是热烈的快板。描写红军长征后凯旋，群众喜气洋洋，夹道欢迎的动人场面。

主题音调情绪欢腾、旋律流畅：

■ 音乐素材取自西北地方戏曲和陕北民间乐曲音调，以模拟密锣紧鼓的节奏音型和唢呐高亢、明亮的滑奏、连吐为特征，渲染了人们张灯结彩、喜气洋洋欢迎红军凯旋的热烈气氛。

在主题音调紧缩再现后，情绪的发展更趋欢快。板胡压弦、滑音、颤指、颤弓以及调式空弦的运用等都恰如其分地表达了人们兴奋、高昂的情绪。华丽的装饰音和多变的演奏技巧使音乐更加委婉动听，朴实的陕北音调又具有浓郁的乡土气息。音乐意境非常鲜明。在两个长音颤弓后，音乐以上下行的起伏进行过渡到一个恬静、安详的气氛之中。

第二段是抒情的慢板。表现了红军归来后与乡亲们骨肉般的深厚情谊。

曲调缠绵、优美，富于亲切的叙述性：

■

这段音乐情绪细腻、柔美。音乐意境由喧闹的欢迎场面转入亲近的促膝谈心。旋律中大量装饰音的运用，更增加了柔和而亲切的色彩。此外，在演奏技巧上，左手弹弦（见上例 ■ 处）的运用，双弦奏出简单的和弦，以及压揉滑弦的运用别有一番新颖、亲切的韵味。乐段的尾句，在中音板胡的最下把位奏出的高音旋律，又是那样甜美，引人入胜。

第三段是情绪炽热的快板。它描绘了红军在一片欢腾的锣鼓声中告别乡亲，又踏上新的征途的动人情景。

在主题音调重新展现之前，在新的调性上由慢而快地奏出锣鼓音调，它连续地运用切分节奏，把火热的情绪渲染得极其生动：

■

这段旋律明快、流畅，转调产生的色彩效果又具有新鲜感。随后转回原调，主题音调以较快的速度变化再现，气氛更为热烈。在几个长音颤弓后，音乐以紧凑的对答句，并运用弹、拉双弦的和音效果表现了高昂的情绪，音乐在激动人心的高潮中结束。

笙曲《凤凰展翅》

胡天泉、董洪德

[作者简介]

胡天泉（1934—）笙演奏家。山西忻县人。出身于民间艺人家庭，从少年时代起便学会吹奏唢呐、管子、笙等多种民族管乐器，并随父四乡卖艺，掌握了较多的民间牌子曲和晋剧曲牌。1953年起从事部队文艺工作，在长期的刻苦钻研中发展了笙的演奏技巧。在笙的改革方面也作出了可贵的贡献，把传统的十七管十三簧笙，扩展成十七管十七簧，一直增加到目前使用的二十六管笙，扩大了笙的中、低音区，提高了它的表现力。胡天泉还通过创作促进乐器改革和演奏技巧的发展，先后与他人合作，创作了《凤凰展翅》、《白鸽飞翔》、《红旗招展》、《草原巡逻兵》等笙独奏曲，在国内外享有一定声誉。

[作品简介]

胡天泉和董洪德于1956年合作的《凤凰展翅》，是建国以来第一首创作的笙独奏曲。

乐曲描绘了我国传说中的神鸟——凤凰迎着雨后彩虹展翅欲飞的美妙意境。

乐曲采用山西民间音调为素材，具有浓郁的地方特色；音乐形象鲜明，表现手法简炼，富于生动、含蓄的艺术效果。1957年参加第六届世界青年联欢节民间音乐比赛，荣获金质奖章。

[欣赏提示]

全曲由引子和三个段落组成。

引子先由四支琵琶奏出优美、恬静的曲调（见下例■处），随后，独奏乐器以刚柔相间的旋律和呼舌、倚音等技巧展现出凤凰的优美身姿：

■

乐曲的第一段旋律富于歌唱性，起始柔和、优美，继则悠扬、顿挫，其后欢快、流畅，表现了凤凰引吭高歌、左右顾盼，以至情不自禁，翩翩起舞的动人情景：

■

音乐的调性转换使色彩更趋柔和。笙的“嘟噜”技法（见上例■处）是胡天泉首创的，它具有使音波产生连续滚动的美妙效果，据说是他从漱口时在口腔内嘟噜水而得到的启发。它结合渐次下行的旋律，表现了凤凰活泼可爱的神态。

第二段曲调富于动态。它以逐渐紧凑的节奏、加强或改变重音重拍的手法，使旋律连贯流畅并富于跳跃的弹性：

■

这段音乐的进行，具有民间音乐板式变化的特色，它十分自然地把乐曲引向欢快雀跃的气氛之中。后段变化音的出现，为乐曲调性的再度转换预作了巧

妙安排。

第三段音乐以富于对比的韵律和节奏表现了凤凰姿态万千的舞蹈形象和展翅欲飞的奕奕神采。开始时音乐情绪欢快热烈，接着，转入全曲最为柔美的段落，运用笙的大段“呼舌”演奏，表现了一种出神入化的抒情意境：

■ 笙的“呼舌”技巧有着使乐音微微颤动的奇妙色彩，它维妙维肖地描绘了凤凰轻轻抖动羽毛、展翅欲飞的神态。这段恬静、缓慢的优美旋律能使人陶醉在如诗似画的意境之中。

这段音乐末尾由慢渐快地吹奏同一旋律音型，使情绪转向富于戏剧性的变化，最后则以干净果断的乐句结束全曲：■

民族管弦乐曲《旭日东升》

董洪德、赵行如

[作者简介]

董洪德（1931—）作曲家。山东高青人。1944年参加渤海宣传队，在艰苦的战争时期，他热心收集整理民间音乐和民歌，并开始音乐创作。建国后，他曾在中央音乐学院华东分院学习理论作曲。他是音乐舞蹈史诗《东方红》六位执行指挥之一。他在多次出国访问演出中担任乐队指挥。主要作品有笙独奏曲《凤凰展翅》（与胡天泉合作）、《芦笙舞曲》；板胡曲《对花》（与张长城合作），这几部作品在第六届世界青年与学生和平友谊联欢节音乐竞赛中，分别由胡天泉、城演奏获金质奖章。他和赵行如合作的民族器乐合奏曲《旭日东升》，在1964年全军第三届文艺会演中获优秀奖。其他作品还有民族管弦乐交响组曲《我的祖国》，以及歌剧、舞剧音乐、电视配乐等。

■

赵行如（1935—）河北省唐山市人。自幼喜爱唐山皮影戏。14岁参加专区文工团。1952年调河北省艺校，经常深入基层辅导音乐活动。1953年参加抗美援朝，搞战地宣传鼓动工作。1954年回国在军文工团任乐手，开始搞业余音乐创作。1959年调前卫歌舞团乐队。后任前济南军区空军文工团副团长等职。作品除与董洪德合作的《旭日东升》外，还有民乐合奏曲《水库凯歌》，均在1964年全军第三届文艺会演中获优秀奖。

[作品简介]

《旭日东升》是一首具有浓郁民族特色和时代精神的优秀民族器乐合奏曲。它以旭日冉冉升起，象征伟大祖国的蒸蒸日上、欣欣向荣；以磅礴的气势和热情的旋律，歌颂伟大的祖国、伟大的党，同时也表现了人们幸福生活和愉快劳动的情景。

乐曲始作于1959年，1964年最后完成。《旭日东升》的创作和演出，与前卫歌舞团民族乐队的乐器改革是密不可分的：如根据孔庙的编钟仿制改革成功的编钟；根据苗族的芦笙筒创制的芦笙筒；三十三面云锣的应用；成组唢呐及成群柳琴的出现等等。这些都大大丰富了乐队的表现力，并对民族器乐合奏曲的创作和演奏，产生了积极的影响。

[欣赏提示]

《旭日东升》采用了富有中国民族音乐特点的多段体结构。音乐素材吸收了山东民歌音调和陕北民歌《东方红》。作者巧妙地把几个不同主题结合为整体，运用多种织体写法，充分发挥各种乐器的音色、性能，使音乐具有绚丽的色彩。

第一段是引子。楹鼓（巨型大鼓）的渐强声响，引出了一个由全乐队强奏的、富有气势的动机（见下例■）。接着由云锣用四个软槌演奏和声，芦笙筒再低八度重复，作呼应性的模仿（见下例■）。此后，云锣连续演奏一个起伏的音型，又引出了全乐队的强奏，动机再次在上四度出现（见下

例 ■)，气势增强。云锣、芦笙筒呼应模仿之后，小笛吹起了悠扬、明朗的曲调（见下例 ■ ）。引子音乐手法简练，素材集中，

配器富有色彩性，生动地勾画出一幅海的画面（ $1=\flat B$ 、混合拍子： $\frac{4}{2}$ 、

$\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ ）：

■

第二段是扩充的二重乐段， $\flat B$ 宫调式。旋律抒情优美，具有鲜明的山东民歌风格，它的主要旋律（见下例 ■ ）与德州民歌《喂鸡》（见下例 ■ ）有着亲缘关系：

《旭日东升》主旋律：

■

上例 主旋律的前四句（见上例 ■ ）由

坠二胡、大箫主奏，箏、云锣、阮和以支声复调，旋律的轮廓一致。第五、六乐句（见上例 ■ ）弹拨乐器的音色突出，乐段扩充时（见上例 ■ 处）大箫、芦笙筒、箏重复第六句旋律。音乐的感情内在，描绘了田间、村庄美丽的景色，也抒发了人们发自内心的幸福感。主旋律重复演奏时，乐器增多，并采用了复调织体的写法，使得音乐的情绪有所发展，音响也较前丰满。

第三段是复乐段。开始，乐曲出现一个新的乐句，旋律含有民歌《东方红》的因素，力度突然强了起来，节奏放慢，似乎一个宽广的《东方红》主题即将出现。然而，并没有出现，而是作者为其在第四乐段的出现，设下的伏笔；同时也是为了在新调上出现下面这个愉快、欢乐的音乐主题而采用的过渡手段：

■

第三段的音乐素材来自苍山民歌《打花棍》： ■

■

这里，作者不是简单地引用，而是采用其部分旋律，作为主题，融合了安徽民歌的音调，并加以发展，写出了既有民族风格，又有时代气息的流畅而热情的旋律。

第三段第一部分音乐（见前例 ■ ）以新的调式调性、快一倍的速度、欢快的旋律、锣鼓般的节奏，与前段构成鲜明的对比，表现了人们愉快的情绪。其中唢呐成组的出现、柳琴的清脆明快和定音鼓的敲击，更增强了气氛。两小节的木鱼声引出了第三段第二部分音乐（见前例 ■ ），它是第一部分主题素材的变化发展，具有愉快的劳动气息。

在第三段与第四段之间，有个比较长大的过渡，由两部分组成：首先是在前面欢快情绪的基础上，把句尾的音调加以发展，向高音区推进，补充和发展了前乐段的乐意。在弦乐拉出一句节奏紧凑，快速上升的旋律之后，速度突慢，节奏拉宽，全乐队强奏，使音乐具有很大的动力。

接着音乐进入第四段，乐队高奏起雄伟的《东方红》音调，气势磅礴，犹如一轮红日喷薄而出，海水泛起层层碧波。接着编钟主奏《东方红》的前两句，弦乐奏震音衬托着，清脆而明亮的音色，使人陶醉、神往。

尾声采用复调织体，音乐热烈、欢快，钟鼓齐鸣，在高潮中结束。

高胡古筝三重奏《春天来了》

雷雨声

[作者简介]

雷雨声（1932—）作曲家。四川成都人。四十年代末在重庆巴蜀中学读书时，就曾创作了几首反内战、反饥饿的歌曲，并为学生们传唱。1951年考入沈阳音乐学院的前身——鲁迅文艺学院学习音乐，1953年毕业后又在作曲系研究生班深造，1956年留校任教，1960年调辽宁歌剧院工作。二十多年来创作了《琼花》、《强者之歌》等十二部歌剧和《黑孩子赛林娜》、《迎宾曲》等二百多首歌曲。他的作品具有鲜明的艺术个性和浓郁的民族风格。1978年被选为辽宁省第五届人民代表大会代表。他曾多次出国访问演出，1983年3月随中国文联代表团访问日本。

[作品简介]

高胡、古筝三重奏《春天来了》是雷雨声青年时代的作品。1956年在全国第一届音乐周上演出受到热烈欢迎。1957年赴莫斯科参加第六届世界青年与学生和平友谊联欢节器乐竞赛，荣获金质奖章。

这首乐曲是根据福建民歌《采茶灯》等音乐素材加以改编的。《采茶灯》是流行于我国南方各省的一种民间歌舞曲，每当采茶季节，姑娘们一边采茶，一边放声歌唱，劳动气息和生活情调非常浓厚，又具有较强的舞蹈节奏。乐曲改编后较好地表现了大自然春意盎然的音乐意境。

这首由高胡和两架古筝演奏的三重奏曲，形式新颖，色彩华丽，很受广大群众喜爱。也可以由高胡、古筝、扬琴构成三重奏。作品充分发挥了这些乐器特有的音色明亮、华美，以及擅长于表现欢快情绪的特点。在我国民族器乐重奏曲较为少见的情况下，这样具有特色的音乐作品更值得我们很好地加以分析、欣赏，从中领会乐曲丰富的表现力、简练的创作手法和鲜明的艺术意境。

[欣赏提示]

全曲分引子和三个段落。为复三部曲式结构。

引子由高胡奏出加以伸展的主题音型，古筝在高胡的延长音时伴以急速的上行模进琶音。

■

这段富于浪漫主义气息的旋律高昂而明亮，犹如强劲的春风吹过大地，驱走了冰雪严寒；古筝的琶音衬托好象万物苏醒，充满了生气。

第一部分音乐采用福建民歌《采茶灯》的音调构成单三部曲式。首先由高胡慢起渐快地奏出一支《采茶扑蝶》的民歌旋律：

■

轻快、活泼的旋律，配以节拍分明的伴奏，令人心旷神怡，仿佛置身于鸟语花香的春天景色之中。紧接着由高、低音筝分别在不同音区用不同音型演奏主旋律，高胡则以支声复调等手法衬托进行，更加浓了大自然百花盛开、

气象万千的热烈气氛。之后，又奏出了一段抒情、柔和的旋律：

■

这段音乐具有新的色彩因素，徐缓的节奏，波浪般进行的旋律，与欢快、跳跃的第一主题形成鲜明对比。尤其是高胡和古筝此起彼伏的交错进行，表现了人们对春天来临的赞美和喜悦，同时也有一种令人陶醉在春天怀抱中的幸福感。接踵而来的是第一部分的再现部，高胡以快速加花变奏第一主题加以重复，但它着重发展了原有切分节奏部分，从而使乐曲别开生面，产生一种错落跌宕的效果：

■

连续的变节拍使音乐具有坚韧气质。而紧接而来的一连串十六分音符连奏 ■ 犹如五彩缤纷的景色令人眼花缭乱，目不暇接。这段音乐也为向具有华彩特色的乐曲中部过渡作了音乐和情绪上的连接。

第二部分（即中段）是高胡主奏的华彩部分。采用了云南民歌《小河淌水》的音调，把人们引向了一个崭新的境界：

■

这一音调在高胡的低音区重复演奏，并加以压缩分解，为高胡花奏的出现作了充分的准备。随后，高胡即以熟练技巧演奏快速上、下行乐句的华彩段，出色地模拟了彩蝶纷飞，鸟语花香的一片春意浓郁景象。这段音乐充满了春天的活力，具有诗一般的生动意境，引人入胜。

第三部分（再现部）音乐速度更加快了，情绪也更为热烈，它集中了第一部分音乐中的几个最有生气的段落，并赋予更加华丽的色彩，使得欢快的气氛达于极点，鲜明地刻画了春回大地的动人意境。音乐格调明快、流畅，具有一气呵成的艺术效果。

琵琶曲《彝族舞曲》

王惠然

[作者简介]

王惠然（1936—）柳琴、琵琶演奏家、作曲家。上海市人。自幼对评弹、越剧以及琵琶、月琴、三弦等有着浓厚的兴趣，并自学琵琶成才。1956年参加部队文艺工作，曾任济南军区前卫歌舞团民族乐队拨弹首席及琵琶、柳琴独奏演员，现任该团教员。主要作品有琵琶独奏曲《彝族舞曲》、《月下欢舞》；柳琴独奏曲《春到沂河》、《幸福渠》、《陕北随想曲》；弹拨乐合奏曲《塔吉克的节日》、《弹起我心爱的土琵琶》等。在柳琴的改革及其演奏技巧的发展上作出了较大贡献。他的柳琴、琵琶演奏和创作在国内外均有一定影响。

[作品简介]

《彝族舞曲》是一首风格新颖、独特的作品，具有高度的艺术性。它既继承了我国民族音乐的优秀传统，又借鉴外来手法，做到推陈出新，是解放后反映我国少数民族新生活的成功之作。

关于这部作品的创作背景，王惠然在关于《彝族舞曲》的创作体会中这样写道：“那时（1956年），我们每天随着彝、苗族的马帮，一起爬山涉水，经常是脚踩云彩，头顶蓝天，饱尝了十万大山的巍峨雄姿和风景如画的山寨美景。那时我们还在半夜三、四点钟出发赶路，一路上明月皎洁，夜色迷人，与大地朦胧的景色竞相交辉。这些就是以后在《彝族舞曲》的‘引子’中所描写的意境。

“在行军的路上，赶着马帮的老乡们常常为我们演唱风格别致、丰富多彩的彝族民歌、山歌，我们还留心观看他们的表演，学习了不少民歌和舞蹈。其中最感人的是彝族舞蹈《烟盒舞》（又名《烙上一个洞，绣上一朵花》），它那优美动人的舞姿，柔美动听的旋律，轻快、富有弹性的节奏，给我们留下了终生难忘的印象。加上其他绚丽多彩的彝家音乐，为创作《彝族舞曲》提供了坚实的生活基础，积累了丰富的音乐素材。”

作品于1959年开始创作，经过多次修改，于1960年底定稿。乐曲问世后，很快流行全国，并被选为高等音乐院校的琵琶教材。

[欣赏提示]

《彝族舞曲》是一首抒情气息非常浓郁的乐曲，它仿佛是一幅用音乐描绘山乡的风俗画：月色朦胧的山寨，彝族少女充满青春活力的轻歌曼舞，小伙子们围着火堆强悍地跳跃，一对对情人在细声絮语……。

乐曲是三部曲式结构，但作者在借鉴外来形式时糅合了我国传统乐曲常用的多段体逐步演变、发展的手法，因而对比段落之间的过渡十分自然。全曲具有鲜明的民族风格。

全曲共分九个段落。

第一段相当于乐曲的引子。a羽调 $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ 混合拍子。它首先在调

式主音上慢起渐快地展开，随后出现上方小三度音和五度音，使人产生一种飘忽不定的感觉，犹如看到彝族山寨在朦胧月色下雾气缭绕的美丽景色：

■

随后琵琶以双弦在低音区演奏深沉的旋律，象是远方响起悠扬的葫芦笙，召唤彝家青年男女聚合一起。一个欢乐的夜晚在祖国西南边陲开始了。

乐曲第一部分（即第二段）是一支优美抒情的慢板旋律。这个音乐主题富于歌唱性，纯朴、深情的彝族音调中饱含着一种醉人的韵味：

■

这段旋律柔美轻巧，富于弹性，塑造了彝族少女婀娜多姿、翩然起舞的音乐形象。作者出色地继承了我国传统琵琶文曲中如《夕阳箫鼓》、《塞上曲》、《月儿高》等曲有关推拉吟揉的技巧，充分美化余音，使音调格外动听，表现出东方民族那种细腻、含蓄的感情。这段旋律经过变形展开后又重复出现，构成乐曲第一部分的小三段结构。这里音乐既有短促节奏和舒展音型的对比，技巧上也有弹挑和长轮的区分，把琵琶那种细腻、委婉的特色表现得非常动人。

乐曲第二部分包括三、四、五、六段，是快板部分。它是主题音调的变奏和发展：

■

这段音乐节奏欢快粗犷，音调刚劲有力，富有鲜明的音乐个性。它描绘了彝族青年热情、爽朗的形象和健美、强悍的舞姿。随后，音调向下行方向发展，逐渐趋向柔和，并引出一段流畅、悠扬的旋律，仿佛彝族姑娘们象仙女一般自天而降，飘然加入群舞的行列：

■

这段由琵琶四指轮技法奏出的音乐相当优美。“四指轮”是王惠然在琵琶上首创的一种技法，它利用右手食指、中指、无名指、小指连续轮弹，从而解放出大拇指在低音区弹奏旋律或节奏音型，使音乐效果更为丰满、和谐，增强了琵琶的表现力。接着，音乐又转入节奏强烈的快板段落，在进行高、低音区的色彩对比后，旋律以十六分音符上行进行，增强紧张度，结合一音一拍的轮拂手法，将彝家欢乐的情绪推向顶点。

乐曲第三部分包括第七、八、九段，它是引子和慢板音乐的变化再现，情绪由集会的欢乐转向表现内心无比激动的感情，似乎在抚今追昔，心头洋溢起难以描述的幸福。作者为了表达这种复杂的内心感触，运用了琵琶的新技巧，演奏出多声部的音响效果：

■

乐曲进入尾声时，音乐又回到引子所描绘的画面。作者运用四指轮技法轻轻奏出和弦长音作为衬托背景，同时右手大拇指在第四弦上弹奏低音旋律，使引子音调在琵琶相位上再现。音乐把听众引入这样的意境：夜已深，村寨一片寂静，只有远处的葫芦笙还在时隐时现地鸣响。人们欢快地哼着彝家小调渐渐远去，消失在浓重的夜幕之中。

琵琶协奏曲《草原小姐妹》

吴祖强、王燕樵、刘德海

[作者简介]

吴祖强（1927—）作曲家。原籍江苏武进，生于北京。少年时跟张定和、寇家伦等学习音乐，1947年入南京国立音乐学院，师从江定仙。1952年被选送莫斯科柴可夫斯基音乐学院专修理论作曲，1957年回国后执教于中央音乐学院，现任该院院长、作曲系教授。主要作品除琵琶协奏曲《草原小姐妹》外，还有《钢琴变奏曲》、《弦乐四重奏》、交响音画《在祖国大地上》、清唱剧《与洪水搏斗》、弦乐合奏《二泉映月》、琵琶与管弦乐协奏音诗《春江花月夜》、二胡与管弦乐合奏《江河水》等。后两首作品曾在美国波士顿交响乐团主办的夏季音乐节上公演。著作有《曲式与作品分析》等。

王燕樵（1937—）作曲家，出生于北京。自幼喜爱音乐，在小学读书时，受音乐教师胡汉娟的启蒙与影响，决心学习音乐。1952年考入中国青年艺术剧院乐队，1957年入中央音乐学院作曲系，师从吴祖强。1960年到新疆艺术学院工作，1963年回中央音乐学院继续学习，1966年毕业。1968年入中央乐团创作组，1980年赴日本桐朋学园研究学习。作品除《草原小姐妹》外，还有钢琴协奏曲《战台风》（与刘诗昆合作），电影音乐《大河奔流》、《婚礼》、《春雨潇潇》、《红色背篓》等。

刘德海（1937—）琵琶演奏家。原籍河北沧县，生于上海。1957年入中央音乐学院专攻琵琶，毕业后留校任教，1970年任中央乐团独奏演员。1980年与美国波士顿乐团先后在北京、美国演奏琵琶协奏曲《草原小姐妹》，得到国内外听众较高的评价，并曾出访二十多个国家，为祖国赢得了很大荣誉。

[作品简介]

。1972年春，作者尝试将我国传统民族乐器琵琶作为主奏乐器与西洋管弦乐队结合，来抒写社会主义革命的现实题材。选定的内容是蒙族孩子龙梅和玉荣在暴风雨中保护羊群的动人事迹，以这一真实故事为依据，歌颂祖国年轻一代的革命精神和共产主义风格。写出初稿后，去内蒙体验生活，九月完成了初稿的修改、总谱写作及乐队排练。但是，“四人帮”的亲信们制造种种借口刁难、拖延、诋毁，1977年初春，才得以正式公演。

[欣赏提示]

这部协奏曲在结构形式上，根据内容的需要，将常见的无标题协奏曲与标题交响诗写法结合起来，将多乐章的划分与单乐章的归纳结合起来，将民族传统曲式中的多段体和交响乐中常用的奏鸣曲式结合起来，内容虽有很强的叙事性质，但仍发挥音乐之长，以抒情为主。全曲共分五部分：

引子 先由圆号奏“小姐妹”的主导动机（b羽调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

在一阵生机盎然，富于动力性的经过句（它由乐队全奏，弦乐颤弓演奏）后，

独奏琵琶在 e 羽调上以散板节奏再奏主导动机：

■

这个标志“小姐妹”英雄气质的音调贯穿全曲，反映出内蒙古草原的清新、明朗与朝气蓬勃。

一、草原放牧 这是个呈示性的段落，由两个对比主题组成。

第一主题是根据动画片《草原英雄小姐妹》的主题歌改写，它是这部协奏曲的主要主题，着力刻画“小姐妹”欢乐、活泼的放牧情景（e 羽调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■

这个主题采用内蒙民间音乐常用的羽调式，节奏鲜明，具有儿童音乐的特点，经过几次反复和初步展开，深化了主题，特别是琵琶的三连音的演奏更增加了欢乐、活泼的情绪。

第二主题是描写草原放牧的另一侧面，这里写景是为了抒写人的内心世界，抒写内蒙人民对家乡草原的热爱，对社会主义祖国的赞美（D 宫调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

这个具有内蒙古风格的抒情曲调，先由琵琶演奏，琵琶长轮的碎音与弦乐若断若续的伴奏形成显明的对比，内蒙民歌和马头琴在唱、奏中所特有的三度颤音，在琵琶演奏中得到发挥。接着，在甜润优美的双簧管变化重复这个抒情歌唱的主题后，琵琶、木管与弦乐竞相赞美，歌颂社会主义的新草原，抒发对自己家乡的热爱，从而使音乐达到了这一部分的高潮。

二、与暴风雪搏斗 这是个展开性的段落。它基于对立矛盾冲突的展开来刻画“小姐妹”的英雄气概。

沉重的低音，预示着暴风雪即将来临，而随着音调升高，节奏压缩，表现了暴风雪席卷草原，冰雹打散羊群。英姿挺拔的“小姐妹”主导动机由琵琶响亮地演奏，表现出龙梅和玉荣保护公社羊群的坚强决心和蔑视暴风雪的英勇斗志。“草原放牧”的第一主题，在这里以各种形态变化、展开，变成宫调式的带有战斗性的进行曲风格了（C 大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■

这一部分，为了充分描述各种戏剧性效果与发挥极大的表情幅度，琵琶运用了传统的与现代的各种演奏法，不仅在速度、节奏和律动上作了不少变化，而且还较好地运用了转调、模进、与乐队呼应、交织等西洋手法，使这一乐章不仅对昏天黑地、风雪交加的草原作了形象化的描绘，也对保护羊群、与风雪搏斗的“小姐妹”的英雄气概作了生动的渲染。结束

时，低音拨弦加上长笛清冷的音调（e 羽调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

它勾画出暴风雪后，特定的安静和凛冽的寒夜，为下一乐章的出现，作好了情与景的过渡。

三、在寒夜中前进 这是个相当于慢板乐章的插部。一开始，“小姐妹”

在十分艰苦的环境中，孤单、艰难、而却无畏地在前进着（d小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子）：

■
是什么力量激励这两颗幼小的心灵，做出这种激动人心的、保护公共财产的事情呢？是党对祖国青年一代的关怀，是毛泽东思想的哺育：

■
这段建立在d羽调上、有长音和弦伴随、由长笛演奏的悠长而深情的旋律，来自家喻户晓的一首歌颂人民领袖的歌曲，这是从“小姐妹”心灵深处缓缓流出来的歌声，它也深切地触动着我们每个人的心弦。

四、党的关怀记心间 刻画了党的关怀的温暖和人们对党、毛主席的感激心情。

黎明。马蹄声由远而近，援救的亲人带来了党的温暖。开始，是质朴清新的歌谣式曲调（G宫调、 $\frac{4}{4}$ ）：

■
紧接着，是经过改写的摘自一首歌颂毛主席的歌曲中的短句：

■
它用琵琶与大提琴加圆号以复调方式相呼应，从而加深了这深厚的感情。

这部分的中段，是“草原放牧”第二主题的变化再现，它以宽广的曲调来倾述对祖国的热爱，并推动总高潮的到来。

当琵琶用独特的持续强力度摇指与乐队齐奏前面深情的短句，聚成了强劲的震撼力量时，乐曲达到最高潮。

五、千万朵红花遍地开 从全曲布局来看，这部分是“尾声”性质，但从音乐素材的运用来看，它却是“草原放牧”第一主题再现的段落。这时，音乐更加欢快、活泼、明亮，乐队模仿内蒙流行的四胡演奏风格，进一步增强了主题音乐的蒙族特色。琵琶演奏的分解和弦及音阶级进式的快速经过句，是对传统技法的突破，演奏起来虽有困难，但却给乐曲增添了明朗的时代气息。

乐曲最后，转入并结束在同名宫调式上。主题调式与风格的变换，使音乐趋向瑰丽辉煌，意境也进一步深化。

民族管弦乐曲《翻身的日子》

朱践耳

[作者简介]

朱践耳（1922—）作曲家。安徽泾县人。早年参加革命，曾在新四军前线剧团和华东军区文工团工作。在炮火纷飞的岁月，随部队转战南北。解放战争时期便创作了《打得好》、《敲碎你的脑袋》等流传甚广的群众歌曲。建国以后，先后在上海、北京电影制片厂、中央新闻纪录电影制片厂、上海歌剧院、上海交响乐团等单位专职作曲。五十年代他曾在苏联莫斯科柴可夫斯基音乐学院学习作曲。

践耳的音乐创作，以饱满的革命激情和浓郁的民族风格为特色，作品题材宽广，形式多样。主要代表作还有歌曲《唱支山歌给党听》、《清晰的记忆》；民族管弦乐曲《翻身的日子》；交响大合唱《英雄的诗篇》；管弦乐《节日序曲》和电影音乐《在烈火中永生》等。他于1980年创作的《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》在1981年全国第一届交响音乐作品评奖活动中获优秀奖。

[作品简介]

优秀奖。

民族管弦乐曲《翻身的日子》作于1952年，原是大型纪录片《伟大的土地改革》中的插曲。乐曲以火热的情绪、流畅的旋律和活跃的节奏以及所反映的时代变革而引起人们感情上的强烈共鸣。

这首乐曲具有较强的艺术生命力，它音乐形象鲜明、生动，乐队配器色彩丰富、协调统一。乐曲中领奏旋律均由个性色彩较强的板胡、管子担任，因而能表现出强烈的欢乐情绪。弹拨声部以节奏化音型伴奏主旋律，也获得了清晰的层次和欢快的效果。齐奏段落多处运用打击乐、更增添了节日般的热烈气氛。

[欣赏提示]

这首乐曲篇幅并不长，但旋律流畅、结构严谨。乐曲的引子气势开阔。

D徵调， $\frac{2}{4}$ 拍子：

■

这一以齐奏为主同时加入气氛强烈的打击乐器的引子音乐，以鲜明的民族特色，反映出人们欢庆翻身解放的火热情绪。

引子之后，板胡首先领奏了乐曲的主旋律：

■

这段具有鲜明陕北风味的曲调，情绪是那样诙谐、生动，又有歌舞音乐节奏轻捷的特点，充分表达了人们翻身解放后的幸福心情。板胡演奏半音时的滑音处理更增加了乐曲的乡土色彩和生活气息。紧接板胡领奏后出现的笛、笙等吹管乐器加以重复尾句的呼应手法，具有一唱众和、加强语气的作用。这种对答式的乐句在全曲中多次出现，也构成了这首乐曲的重要特色。

板胡领奏的再一次出现，以及乐队欢快高昂的齐奏对答，使乐曲情绪更为欢腾，似乎达到难以控制感情的地步。但作者却巧妙地将笔调一转，使音乐出现了

奇趣横生的第二个层次。这段旋律由管子领奏。 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 拍子：

■

这一曲调的音乐风格与山东地方戏曲吕剧音乐十分相似，我们不妨将两者作一番比较：

吕剧《小姑贤》中的一段：

■

从比较中可以看出，乐曲作者非常善于从民间音乐和戏曲音乐中吸取素材，创造出形象鲜明的音乐作品。这段管子领奏的音乐活泼、跳跃，很有风趣，加上管子瓮声瓮气的特殊音色，形象地表现了劳动人民憨厚、纯朴的性格特征，从而深化了人们欢庆翻身的意境。管子领奏后起呼应作用的乐队齐奏对答句，感情也更加热烈奔放。随后，音乐波浪起伏地发展，有层次地将这一欢欣鼓舞的情绪推向了高潮。而在音乐的高潮中，打击乐又发挥了推波助澜的作用。乐曲最后再次出现引子音乐的热情音调，并加以变化节拍，使得气势更加雄壮，在火热般的气氛中结束全曲。

民族管弦乐曲《瑶族舞曲》

彭修文

[作者简介]

彭修文（1931年—）指挥家。湖北武汉人。少年时期就喜爱二胡、琵琶等民族乐器和民间音乐。1950年在重庆人民广播电台从事音乐工作，1954年调中央广播民族乐团任指挥、作曲。多年来，他为改进和发展我国民族管弦乐进行了不懈的努力，在长期艺术实践中，指挥、创作并改编过大量的民族管弦乐曲。如：《瑶族舞曲》、《步步高》、《彩云追月》、《月儿高》等。1957年在第六届世界青年与学生和平友谊联欢节音乐竞赛中，他指挥的民族管弦乐团获得了金质奖章。1977年以来，曾先后赴友好国家进行过多次访问演出，获得好评。

[作品简介]

民族管弦乐《瑶族舞曲》是根据刘铁山、茅沅合编的同名管弦乐曲改编而成的。原作感情丰富、形象鲜明，生动地描写了瑶族青年男女在节日的夜晚，身着盛装聚集在月光下边歌边舞的欢乐场面。经改编后的《瑶族舞曲》，由于突出了多种民族乐器的音色、性能，使之更富有民族风格和地方色彩。

[欣赏提示]

乐曲为复三部曲式结构。

开始是八小节舞蹈性的引子。这个徐缓的引子由中阮、低阮和大胡、低胡模仿着长鼓的节奏轻轻地拨奏出来，仿佛三五成群的青年男女在鼓声中从四面八方汇聚在一起：

■

在长鼓的节奏声中，音色明亮的高胡奏出了乐曲的第一主题：

■

这优美抒情的主题，犹如一位美丽的姑娘首先翩翩起舞。主题第二次出现时，作者运用了功能分组的手法——吹管组乐器（笛、新笛、高音笙、低音喉管）齐奏旋律；弹拨组全组乐器齐奏旋律华彩，两组乐器的音色清晰地呈现出来，发挥了各自的特点。随着织体写法上的改变，音乐气氛也活跃起来，好象姑娘们一个个接踵而来，迅速地加入了舞蹈的行列。突然，由地方色彩浓厚的中音芦笙奏出了粗犷、热烈与第一主题在音调上有紧密联系的旋律：

■

这是第一段中的第二主题，它似乎表现着小伙子们闯进了姑娘们的群舞之中，他们双手猛击着长鼓，尽情地欢跳，姑娘们的彩裙飞舞，旋转如风，人群顿时沸腾起来。

这个旋律第二次出现时，加强了色彩的浓度，由弹、拉两组高音乐器奏出，与笙的单个音色形成对比，舞兴逐渐高涨；第三次出现，气氛更加热烈，感情更加奔放。旋律由高亢有力的唢呐群奏出，低音喉管在低八度上重复唢

呐的旋律。此时，笛、新笛、高音笙、扬琴与小鼓的节奏相结合；弹、拉两组乐器以和声音型与定音鼓、钹的节奏相结合，组成了两个强有力的节奏集体，交错进行，这铿锵有力的节奏，衬托着粗犷而热烈的快板旋律，把音乐推向高潮。

一阵狂舞过去，音乐以一个经过句 ■
为桥梁转入另一个抒情、安宁的境地，这时，音乐已进入乐曲的中段：

■
这个主题由笛和高音笙在光彩明亮的高音区同度奏出。静中有动的背景，烘托着平稳质朴、柔而不媚的旋律，把人们带入诗一般的意境。接着，高音笙作各度音程结合，吹出一段活跃、跳动的音调，两支笛在随声附和。然后，主题又在中音笙声部出现，浑厚的音色，听起来十分悦耳。

第三段是第一段音乐的再现。但是，在这里变换了主奏乐器，主题由高音笙在甜美的中低音区奏出。当快板主题出现时，作者以热烈的快板，把音乐推向全曲的高潮。结尾中，吹管组与弹、拉两组乐器对答呼应，打击乐器猛击不停，乐曲在强烈的全奏声中结束。

民族管弦乐组曲《泰山颂》

金西、徐贵岩、李钰

[作者简介]

金西（1935—）作曲家。江苏宝应人。自幼热爱民间音乐。1949年参军，在济南部队前卫歌舞团任小提琴演奏员、创作员。曾在上海音乐学院进修理论作曲。1958年转业到地方工作。现任山东省艺术馆副馆长。他长期以来，从事民间音乐的搜集、整理和研究工作，负责和参加编辑多种山东民间音乐的选集，并著有一些有关山东民间音乐的研究文章。所创作歌曲，已发表的有一百余首，其中《我的家乡沂蒙山》、《谁能比得上咱》、《微山湖荡起采莲船》等在群众中广为流传。1979年他与徐贵岩、李钰合作民族管弦乐组曲《泰山颂》。

徐贵岩（1945—）青年作曲家。吉林省通化市人。1966年毕业于吉林艺术学院音乐系作曲专业，分配至济南市歌舞团工作。1972年调济南市艺术馆工作至今。在近二十年的音乐创作生活中，先后发表的歌曲作品有八十余首，影响较大的有《金水河的清泉在我心上流》等，还创作有器乐小品、舞蹈音乐、舞剧话剧插曲等。

李钰（1935—1981）上海市人。1950年参军，先后在皖南军区文工团、安徽军区文工团、二十六军文工团及山东省歌舞团，从事手风琴伴奏、打击乐、乐队指挥、作曲配器等工作。1967年10月随“中国东方歌舞团”出国访问演出，任乐队指挥。1974年调山东艺术学院任民族乐队指挥，兼教手风琴课。他根据京剧唱腔改编的民乐合奏《只盼着深山出太阳》已由人民音乐出版社出版。1981年10月，因患癌症病故。

[作品简介]

《泰山颂》是一部以山东民间音乐为素材、以雄伟壮丽的泰山为背景的大型民族管弦乐作品。

这部富有哲理性的民族器乐曲，由四个乐章组成。各乐章的标题为：日出、远望、松涛、攀登。从逐段标题看，它们显然都是描写性的篇章，但从乐曲表现的实际内容来看，它们又主要是借景抒情，寓情于景。作者在前三个乐章中通过对泰山景色的描绘来歌颂伟大的祖国（第一乐章）、赞扬勤劳的人民（第二乐章）和怀念先辈的业绩（第三乐章），在末乐章中更热情地讴歌了中国人民以攀登泰山的精神和百折不挠地建设祖国的雄心壮志。

泰山，古往今来驰名中外，以它为背景，不仅给作者抒发情怀带来广阔天地，而且由于这个富有民族特色的题材，使乐曲具有独特风格，并使各种民族乐器的性能，得到较充分的发挥。其它如民间音调的吸取、民族和声及旋法的运用以及民族调式、调性的处理手法等等，都是这部作品得以感人的重要因素。

《泰山颂》的三位作者，为了谱写这部作品，曾两度专程前往泰山采风走访，在幽静的泰岳环抱之中磋商构思和验证他们的创作成果。经反复推敲和不断加工，终于1979年完稿。1981年由中央民族乐团演奏、郑世春指挥录制成唱片，复经日本JVC制作为立体声唱片，由香港唱片公司发行。1982

年 12 月指挥家秦鹏章应香港中乐界的邀请在香港指挥首演这部作品，获得好评。

[欣赏提示]

《泰山颂》每个乐章除附有标题外，还有作者自拟的五言诗四句，可作为理解作品的参考。

第一乐章 日出

东岳柱青天，
碧丛欲换彩，
一线曙光露，
旭日跃渤海。

这四句诗，对本乐章所要表达的内容，作了生动、形象的概括。

乐曲开始，在定音鼓滚奏的背景上，乐队全奏出这样一个气势磅礴的引子乐句（d羽调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■

它是构成全曲的主导动机，作者成功地选用了这个具有浓郁民族色彩的五声羽调式的音型并加以引伸，形成了贯穿在这部作品中最突出的旋律——“泰山”主题。它恬静幽美而又热情奔放，用来象征古老壮丽的泰山英姿，是十分恰当的：

■

当“泰山”主题在各组乐器上交替出现，尤其是在箫、笛等吹管乐器上奏出时，一幅幅巍峨多姿的泰山景色，仿佛呈现在眼前。

乐曲中段，表现人们夜游泰山，待观日出的心情。首先由高音笙吹奏出一个由“泰山”主题派生出来的旋律：

■

微弱的力度，时隐时现的旋律线条，令人宛如置身于烟雾迷朦、千幛压暗的泰山夜境之中。接着，伴随一连串上行三连音的出现，音量渐大，力度渐强，反映了待观日出者的急迫心情，并预示着一种新的景象的呈现。终于，在弦乐抖弓演奏的和弦衬托下，钢片琴奏出一个具有明朗的大调色彩的华丽乐段，它使人联想起那金光四射、彩霞万道、一轮旭日在海面上冉冉而起的动人画面：

■

当“泰山”主题重又出现时，音乐热情地赞颂着光明，整个乐章至此达到高潮。结束前的几声清脆的云锣音响更增添赞颂气氛，泰山的形象在这里显得更为雄伟、壮观。它象征着我们伟大的中华民族如同初升的旭日，蒸蒸日上！

第二乐章 远望

岱巅极目瞰，
群山云雾开，
绿中点点红，
江河春色来。

几声古筝的琶音弹拨，引出了在F徵调上由竹笛吹奏的自由奔放，具有

山歌特色的引子：

■

本乐章为二部曲式结构，引子之后，便是乐曲第一段的主要旋律，这是一支乡土气息极为浓郁的主题：

■

这支典型的山东民歌风格的曲调，虽然仅只十六小节，但经过乐队“调色板”的润饰，使它产生出十分亲切、动人的效果。作者在这里充分发挥了弓弦、吹管及弹拨等各种乐器的音色和性能，特别是各组乐器之间的交替、呼应以及复调手法的运用，使这一主题千姿百态地反复呈示，把人们的想象带到泰山苍翠蓊郁的奇峰异谷之中。

乐曲第二段速度加快并转入上方五度近关系调（F 宫调）上，这时，具有田园特色的板胡奏出了一首欢快热烈的主题：

■

随着乐曲的发展，古筝以其清脆悦耳的音响与弦乐组肯定有力的对答，加上弹拨群明快的演奏和木鱼、铃鼓等打击乐的妙用，使这一段音乐激情抒情融合一体，充满生机，反映了泰山脚下劳动人民满怀信心地生活和愉快劳动的情景。

第三乐章 松 涛

翠峦松涛吼，
似闻战鼓隆，
追忆当年路，
仰首慕苍松。

这是一页触景生情的乐章：它由赞美苍松翠柏的高大挺拔，进而激起人们对革命先辈的无限怀念和敬仰之情。

乐曲开始，在紧迫的松涛吼声之后，独奏二胡在古筝的伴奏下，以其特有的深沉而优美的音色，舒缓、从容地奏出了建立在 $\frac{4}{4}$ 拍子、F 宫调上的“赞松”主题。这个主题庄严、肃穆而又优美如歌，它象征着革命者的伟大形象：

■

继独奏之后，弓弦组以丰满的音量齐奏这一主题，好象有更多的崇敬者参加到赞松的行列，当“赞松”主题第三次由箫吹奏时，人们已不禁由景生情、思绪万千，一幕幕战争岁月的图景，浮现眼前……。

这时，本乐章开始的那个象征松涛的音型重又出现，琵琶等弹拨乐器以轻巧而铿锵有力的、军鼓般的节奏，引出了在低音区奏出的旋律：

■

我们可以发现，这个富于动力性的曲调既与第一乐章的“泰山”主题有着亲缘的联系，又与本乐章的“赞松”主题结合在一起。作者在这里运用了大量的急速音型、音区音色的变化及同名大小调转换等手法，造成乐曲戏剧性的发展和感情的变化，从而生动地描绘出当年我军纵横战场、奋勇杀敌的英雄气概。当“泰山”主题在 d 羽调上突然出现时，一种胜利后的豪放情绪，油然而生。

最后，“赞松”主题重又出现，它把人们从冥想世界带回到现实中来。在这里，它显得更为深情、挚诚了。

第四乐章 攀 登

在具有山东民间打击乐特色的战鼓隆隆声中，唢呐群吹出了宏亮的“泰山”主题，它似乎向人们宣告：攀登泰山顶峰的进军号角吹响了！

随之而来的是“泰山”主题的变体，乐队以果断的节奏和进行曲速度，在 b 羽调上奏出了攀登者一往无前、勇攀高峰的气概：

■

又一阵欢腾热烈的击鼓声后，乐曲巧妙地转入其关系大调（D 宫调）上：

■

在乐曲的发展变化中，作者继续运用了我国民间乐曲中所特有的调式、调性转换手法，使乐曲的表现力大为丰富，它仿佛描绘人们在风光秀丽而又崎岖蜿蜒的山途中满怀信心地前进着，尤其是当旋律转入上方四度的 G 大调时，更使人产生这种联想。

最后，乐队全奏“泰山”主题，在这里它不仅与第一乐章的音乐遥相呼应，加强了全曲的统一、整体感，而且由于这一主题在以上各乐章中不断地变体出现，它的再现很自然地形成全曲的最高潮，体现出攀登者经过艰难险阻和风风雨雨，终于登上泰岳顶峰的豪情。

泰山再高，有志者都是能攀得上去的，这是本乐章的中心思想。正如作者的诗句所述：

沉浮数千载，
风雨摧不衰，
再攀新征程，
自有英豪在。

管弦乐曲《马车》

葛炎

〔作者简介〕

葛炎(1922年—)作曲家。上海市人。少年时曾参加救亡歌咏活动。1938年赴延安,曾任抗大总校文工团音乐队队长。1948年调东北电影制片厂担任作曲,1950年调上海电影制片厂。现任该厂作曲组组长,上海音协理事。抗战时期写过《春耕曲》等救亡歌曲。从事电影音乐创作以来,曾为《渡江侦察记》、《阿诗玛》(与罗宗贤合作)、《老兵新传》、《青春》、《从奴隶到将军》等三十余部影片作曲。他在电影音乐创作中,十分注意民族化、群众化。其它作品尚有管弦乐《百万雄师过大江》(集体创作)、民乐合奏《枯木逢春》等。

〔作品简介〕

葛炎作曲的《马车》是一幅描绘解放了的中国农村的交响音画:“春风吹动了麦浪,山谷里响起了幽静的歌唱。远方奔驰过来一辆马车,小伙子在车上挥动皮鞭,马蹄扬起了尘土,马铃响彻了晴空,马车越跑越远……最后消失在田野上。”(摘自总谱的“乐曲内容简介”)

[欣赏提示]

乐曲为单三部曲式。引子是用钢琴高音区的密集和弦,模仿马铃,由弱到强,自远而近。同时伴以轻快的拨弦,即将出现的“马车”主题在这里已隐约可闻了。

接着在大、小串铃的■节奏伴奏下,板胡奏出了活泼有生气的“马车”主题(C徵调、 $\frac{2}{4}$):

小提琴在其他声部愉快的伴奏下重复这一主题,马铃与马蹄声交融一片。在本段结束前,中提琴、大提琴与木管连续三个八度的半音阶上行,仿佛描述马车在急驰以及面对丰收景象的赶车人的喜悦心情。

中段转入 $\frac{4}{4}$ 拍子,在平稳的象征马车辘轳声的节奏音型衬托下,赶车人唱起了优美抒情的“赞歌”,它歌颂了人们愉快而幸福的生活(D宫调):

■

当小提琴八度重复这一主题之后,上述两个音乐主题重叠出现,并进一步在单簧管、小号与圆号、长号上作卡农式的模仿。显然,作者调动多种手段重复这个宽广乐观的音调,目的是为了表现新中国农村的丰收景象、农民喜悦的心情和他们的劳动热情。

随着板胡上“马车”旋律的再现,乐曲进入第三段——再现部。接着,主题转移到小提琴上,同时又听到那熟悉的钢琴的叮当声,音乐渐弱,“■”这样十六分音符的音型,渐次伸开,直到四分音符。马车越跑越远了,最后消失在田野的尽头。可是那赶车人喜悦的笑脸、优美的歌声乃至满载丰收果实的马车形象,却给人们留下了久久难忘的印象。

管弦乐曲《陕北组曲》

马可

〔作者简介〕

马可（1918—1976）作曲家，音乐评论家。江苏徐州人。早年在河南大学化学系学习，后受冼星海的影响参加河南抗敌后援会巡回演剧第三队。1939年赴延安，在鲁迅艺术学院音工团工作、学习，得到冼星海、吕骥等的指导，记录、整理了大量民歌。解放战争时期在东北解放区从事音乐活动。建国后，致力于戏曲音乐的研究工作，并任中国音乐学院副院长兼中国歌剧舞剧院院长等职。作品有秧歌剧《夫妻识字》、歌剧《白毛女》（与瞿维、张鲁、向隅等合作）、《小二黑结婚》及歌曲《南泥湾》、《咱们工人有力量》、《我们是民主青年》等二百余首。其中新歌剧《白毛女》的音乐创作，对我国歌剧的创作与发展，有深远影响。音乐理论研究方面贡献很大，著有《中国民间音乐讲话》、《生活里少得了音乐吗？》和《冼星海传》等书及二百余篇论文。1978年人民音乐出版社编选出版了《马可歌曲选》。

〔作品简介〕

《陕北组曲》是作者1949年春，应东北鲁迅艺术学院音乐工作团之约而作。共分三部：第一部写陕北人民愉快的生活；第二部写蒋、胡反动军队进攻延安和我军的胜利；第三部写中国人民在共产党、毛主席领导下建设新中国。这里介绍的是第一部。这部作品的主题采自以下民歌或创作歌曲：

■ ■

〔欣赏提示〕

本曲为复二部曲式，在恬静缓慢的长笛颤音与下行模进的单簧管的引子后，在安静优美的弦乐拨弦的背景上，由长笛奏出了甜美辽阔的第一段第一主题（g 商调、拍子）：

■

这个多调性陈述的主题，是从（例 ）《信天游》引伸而来的。由双簧管与单簧管恬静而优美地吹奏后，长笛以更明朗圆美的音色，加装饰音再奏一遍，体现了美丽的陕北风光。

通过活泼的弦乐拨奏作连接，由双簧管与单簧管奏出了气氛欢快的来源于另一首《信天游》（例 ）的第二主题（d羽调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■

然后，在低音乐器与木管的跳动的节奏音型伴奏下，弦乐在下属调上加花变奏，表现了陕北人民对故乡的无限热爱。

第二段的开始也是一小段引子，在跳跃的拨弦引导下，出现了兴奋而热情的曲调（ $1=b$ B $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■ 上述主题是由《推小车》（例 ）与《刘志丹》（例 ）两个素材融合起来的，当长笛与弦乐奏到这段旋律时：

■

使我们不禁怀念起陕北革命根据地的开拓者——先烈刘志丹。紧接着是由板胡独奏的、明朗的《刘志丹》与《剪剪花》（例 ）的音调。整个第二段是这三首很近似的歌曲变化发展而成：有时是柔美的歌唱，有时是欢快的对奏，有时是亲切的诉述，有时又是奔放欢畅的锣鼓。当乐队连续反复奏出下列这段曲调时乐曲达到高潮，它非常生动地描述了陕北人民愉快的劳动、幸福的生活：

■

乐曲在热情、欢腾、跳跃、兴奋的秧歌舞场面中结束。

交响诗《黄鹤的故事》

施咏康

〔作者简介〕

施咏康（1929—）作曲家。浙江镇海人。从小热爱音乐，1948年入陶行知主办的育才学校音乐组，跟谭抒真、杨秉荪学习小提琴，并开始练习作曲。1950年发表第一首作品《送粮山歌》。同年三月入上海音乐学院，师从贺绿汀、丁善德、邓尔敬、桑桐等。1955年毕业后去北京随苏联专家阿拉波夫学习，回上海后在母校作曲系任教，现为广州音乐学院副院长、副教授。作品除交响诗《黄鹤的故事》外，还有管弦乐《第一交响曲——东方的曙光》、《圆号协奏曲——纪念》、《第一弦乐四重奏》、弦乐四重奏《白毛女》（与朱践耳合作）、大提琴独奏曲《回忆》、《叙事曲》、钢琴独奏曲《序曲》及为电影《羊城暗哨》、《今天我休息》配乐作曲等；论著有《管弦乐队乐器法》、《管弦乐队配器法》等。1981年曾应邀参加“亚洲作曲家大会及音乐节”的活动。

〔作品简介〕

《黄鹤的故事》是施咏康1955年在上海音乐学院的毕业作品，1956年首演于北京第一届全国音乐周，1957年在第六届世界青年与学生和平友谊联欢节上获奖，此后曾被一些世界著名交响乐团演奏。

这部交响诗是作者根据一个古老的民间传说写的，故事大意是：很早以前的江南水乡，人们辛勤地劳动着，在这些善良的人们中间，有一位豪爽乐观的民间艺人老马，他常以美妙的竹笛声为人民驱散忧愁、带来欢乐。一天，老马要远去，为了不使朋友们失去快乐，他在墙上画了一只黄鹤，并唱道：“黄鹤黄鹤快跳舞，千万别去老爷府；在我的笛声下，给人们多跳舞。”老马走了，黄鹤从墙上飞下来，人们高兴地唱道：“老马老马好老马，画只黄鹤顶呱呱，黄鹤啊，给我们跳舞吧！”黄鹤高兴地为人们跳着舞。突然，丑陋愚蠢的官老爷闯进来，抢去了黄鹤。从此，黄鹤不再起舞，人们失去了欢乐。过了些时候，老马回来了，他那悠扬悦耳的笛声，使官老爷惊慌失措。黄鹤终于迎着笛声冲出官府，与勤劳的人民一起，欢歌飞舞，共庆胜利。

〔欣赏提示〕

本曲是用奏鸣曲式写成。开始在轻柔平稳的弦乐颤音背景上，由双簧管与长笛先后奏出引子的主题（G宫调、 $\frac{2}{4}$ ）：

■

平稳的和声，清淡的乐器组合，把秀丽宜人的江南水乡与人们和平地生活、劳动的情景描绘成一幅迷人的水墨画。

呈示部主部主题是艺人老马的主题（A徵调、 $\frac{2}{4}$ ）：

■

它优美、欢快，具有浓厚的江南民间音乐风格。当清脆的竹笛（曲笛）演奏

这一主题时，使人联想到这是艺人老马美妙的笛声。

老马与人们依依不舍地告别：乐曲在竖琴琶音与小提琴泛音的衬托上，利用乐器的变换交替，即音区音色的变换交接，由高到低，由强而弱，主部主题慢慢地消失。它仿佛在描述老马的离去。

连接部的短小华彩句由钢片琴演奏，纯四度双音的连续四五度跳进，音型华丽，充满幻想。好象黄鹤展开那漂亮翅膀，由墙上飞舞下来，给人以进入仙境般的感觉。

呈示部副部，有两个主题，着力刻画黄鹤形象的不同侧面。

副部第一主题是轻快、抒情、歌唱性的。它建立在e羽调上， $\frac{6}{8}$ 拍子：

■

在铃鼓固定的节奏型■伴奏下，先后由小提琴，单簧管、长笛及木管与弦乐四次重复，表现了黄鹤边唱边舞、抒情优美的动人形象。

副部第二主题是由一个具有 $\frac{5}{8}$ 特点的活泼而跳跃的动机■多次反

复而成。但有趣的是伴奏的铃鼓与小鼓，却仍然是欢快而富有弹性的 $\frac{6}{8}$

拍子，两种节拍巧妙地交织在一起，使我们看到了黄鹤的另一侧面——活泼欢乐的舞蹈形象，一个上下飞舞、欢腾跳跃的形象。在经过转调进一步渲染这欢乐的气氛，黄鹤越跳越起劲、越跳舞姿越变化多端的时候，副部的两个主题交融一起，使呈示部进入高潮：

■

后以螺旋式下行音调，使欢舞的场面渐趋平静，乐曲进入呈示部结束部。在弦乐的■旋转摇晃的拨奏上，由小提琴与单簧管，小提琴、双簧管与长笛对奏副部两个主题的变形。音乐轻柔多了，好象黄鹤又变换了一种舞姿。尽情地唱吧，尽情地跳吧、人们需要你，黄鹤！

但是，不协和和弦的突然闯入，预示着代表封建恶势力的官老爷将破坏这一切，乐曲进入展开部。

这里，先前那种愉快、活泼和明朗、抒情的气氛完全消失了，留下的一些不安的、紧张而惊恐的音响。这里转入了E宫调， $\frac{3}{4}$ 拍子。由短笛

和长笛尖锐地奏出副部第一主题的动机变形，表现出黄鹤的紧张与不安，同时伴以长号演奏的老马主题动机的变形，显示了人们对老马的想念和潜藏着一种不可战胜的力量：

■节奏逐渐紧缩，由三连音变成连续出现的十六分音符，然后自由模进倾泻而

下，官老爷闯来，抢走了黄鹤（B徵调、 $\frac{2}{4}$ ）：

■

黄鹤不再跳舞了，小提琴在中低音区以不同的调性演奏黄鹤主题的变形，

加深了苦难和悲剧的情调（b羽调、 $\frac{2}{4}$ ）：

■

但光明终归要战胜黑暗，音乐逐渐明朗起来，最后，通过竖琴的华彩乐段，结束了展开部。

再现部是从远处传来老马悠扬悦耳的笛声开始。

官老爷愚蠢奸诈的主题动机一再出现，但黄鹤终于在老马的召唤下冲出官府，飞回人民中间，和人民一起尽情地欢乐歌唱。

歌舞场面越来越热烈，长号与小号相互模仿黄鹤的第一主题动机，而木管与弦乐则以黄鹤的第二主题流畅地伴奏。后通过圆号的过渡，出现中国竹笛的大段华彩，描述艺人老马欢快乐观的性格与人民对他的爱戴，也象征着人民希望永远得到和平幸福的生活。

最后，恶势力失败了，人民胜利了，在十分欢腾热烈的舞蹈场面中，结束全曲。

整个交响诗富于抒情性与浪漫主义色彩，如一幅写意风景画，充满诗的韵味。

小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》

何占豪、陈钢

〔作者简介〕

何占豪（1933—）作曲家。浙江诸暨人。1950 年考入省文工团当演员，后改学二胡，参加乐队。1953 年调到一个越剧团乐队工作，改学小提琴。1957 年入上海音乐学院管弦系进修班学习（后转作曲系学习）。在此期间，与同学丁芷诺合作改编华彦钧的二胡曲《二泉映月》为弦乐曲，与同学陈钢合作创作小提琴协奏曲《梁祝》。毕业后留校，现为中国音乐家协会理事，上海市政协委员，曾任上海音乐学院民族音乐系副系主任。作品还有小提琴齐奏曲《姊妹歌》、弦乐四重奏《过节》、《烈士日记》、交响诗《刘胡兰》、《塔》、民乐合奏曲《节日赛马》、越剧《孔雀东南飞》配乐等。

陈钢（1935—）作曲家。上海市人。从小跟父亲陈歌辛学音乐。十岁跟匈牙利钢琴家伐勒学弹钢琴，1949 年参加中国人民解放军，后调到南京部队前线歌舞团弹钢琴。1955 年入上海音乐学院作曲系学习。毕业后留校任教，现为作曲系作曲教研室主任、副教授，中国音乐家协会理事。作品主要是小提琴曲，除与何占豪合作的《梁祝》外还有《阳光照耀着塔什库尔干》、《金色的炉台》、《我爱祖国的台湾岛》、《苗岭的早晨》及交响诗《屈原》等。

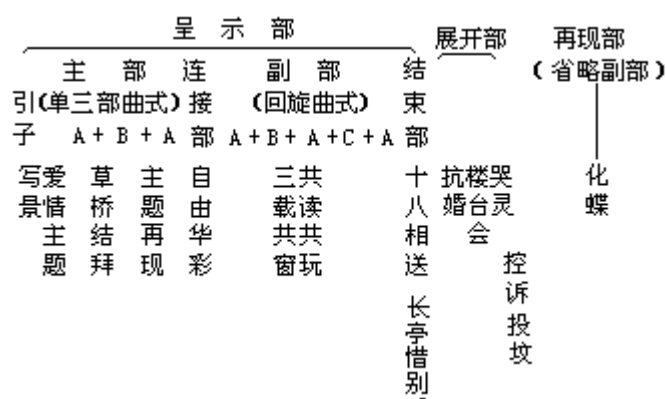
〔作品简介〕

《梁祝》创作于 1959 年。乐曲内容来自一个古老而优美动人的民间传说：四世纪中叶，在我国南方的农村祝家庄，聪明热情的祝员外之女祝英台，冲破封建传统束缚，女扮男装去杭州求学。在那里，她与善良、纯朴而家境贫寒的青年书生梁山伯同窗三载，建立了深挚的友情。当两人分别时，祝用各种美妙的比喻向梁吐露内心蕴藏已久的爱情，诚笃的梁山伯却没有领悟。一年后，梁得知祝是个女子，便立即向祝求婚。可是祝已被许配一个豪门子弟——马太守之子马文才。由于得不到自由婚姻，梁不久即悲愤死去。祝英台得到这个不幸的消息，来到梁的坟墓前，向苍天发出对封建礼教的血泪控诉。梁的坟墓突然裂开，祝毅然投入墓中。遂化成一对彩蝶，在花丛中飞舞，形影不离。

这首绚丽多彩，抒情动人并带有浓郁的生活气息的交响作品，在民族化、群众化方面，作了大胆的创新与成功的尝试，在国内外演出均受到热烈欢迎，群众称之为“我们自己的交响音乐。”在 1960 年第三次文代会上，与其他一些文艺杰作一起被誉为：“是一个阶级、一个民族在艺术上走向成熟的标志。”它已在欧、亚、美各大洲演出，并以其中华民族的鲜明风格与特点，得到国际公认。香港艺术家们把它改编成高胡协奏曲、清唱剧及舞剧，美国的舞蹈家还根据它改编成美丽动人的冰上舞蹈。八十年代初，彩蝶又飞过台湾海峡，台湾唱片厂翻版出售《梁祝》，受到普遍欢迎，台湾刊物还发专论评介，引起各界人士很大的重视。香港唱片公司由于该片发行量超过一万张和两万张，曾奖给作者金唱片和白金唱片。如今《梁祝》已成为飞进世界音乐之林，活跃在国际乐坛上的彩蝶了。

〔欣赏提示〕

这部作品以浙江的越剧唱腔为素材，按照剧情构思布局，综合采用交响乐与中国民间戏曲音乐的表现手法，深入而细腻地描绘了梁祝相爱、抗婚、化蝶的情感与意境。用奏鸣曲式写成，结构如下图：



(一) 呈示部

在轻柔的弦乐颤音背景上，长笛吹出了优美动人的鸟叫般的华彩旋律，接着双簧管以柔和抒情的引子主题，展示出一幅风和日丽、春光明媚、草桥畔桃红柳绿、百花盛开的画面（D徵调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

主部，独奏小提琴从柔和朴素的A弦开始，在明朗的高音区富于韵味地奏出了诗意的爱情主题：

■

在音色浑厚的G弦上重复一次后，乐曲转入A徵调，大提琴以潇洒的音调与独奏小提琴形成对答（中段）：

■

后乐队全奏爱情主题，充分揭示了梁祝真挚、纯洁的友谊及相互爱慕之情。

在独奏小提琴的自由华彩的连接乐段后，乐曲进入副部（B徵调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■

这个由越剧过门变化来的主题，由独奏小提琴奏出（包括加花变奏反复），与爱情主题形成鲜明的对比。

第一插部为副部主题动机的变化发展，由木管与独奏小提琴及弦乐与独奏小提琴相互模仿而成。

第二插部更轻快活泼，独奏小提琴用E徵调模仿古筝、竖琴与弦乐模仿琵琶的演奏，作者巧妙地吸取了中国民族乐器的演奏技巧来丰富交响乐的表现力：

■

这段音乐，以轻快的节奏、跳动的旋律、活泼的情绪生动地描绘出梁祝三载同窗，共读共玩、追逐嬉戏的情景。它与柔和、抒情的爱情主题一起从不同角度上反映了梁祝友情与学习生活的两个侧面。

结束部，由爱情主题发展而来，抒情而徐缓（B徵调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■
现在已是断断续续的音调，表现了祝英台有口难言，欲言又止的感情。而在弦乐颤音背景上出现的“梁”、“祝”对答，清淡的和声与配器，出色地描写了十八相送、长亭惜别、恋恋不舍的画面。真是“三载同窗情似海，山伯难舍祝英台”。

（二）展开部

突然，音乐转为低沉阴暗。阴森可怕的大锣与定音鼓，惊惶不安的小提琴与大提琴，把我们带到这场悲剧性的斗争中。

抗婚 铜管以严峻的节奏、阴沉的音调，奏出了封建势力凶暴残酷的主题（F徵调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■
独奏小提琴用戏曲散板的节奏，叙述了英台的悲痛与惊惶。紧接着乐队以强烈的快板全奏，衬托独奏小提琴果敢的反抗音调：

■
它成功地刻画了英台誓死不屈的反抗精神。其后，上面两种音调形成了矛盾对立的两个方面，它们在不同的调性上不断出现，最后达到第一个斗争高潮——强烈的抗婚场面。当乐队全奏■
的时候，似乎充满了对幸福生活的向往与憧憬，但现实给予他们的回答却是由铜管代表的强大封建势力的重压。

楼台会 $\flat$ B徵调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，缠绵悱恻的音调，如泣如诉：

■
小提琴与大提琴的对答，时分时合，把梁祝相互倾述爱慕之情的情景，表现得淋漓尽致。

哭灵控诉 音乐急转直下，弦乐的快速的切分节奏，激昂而果敢，独奏的散板与乐队齐奏的快板交替出现：

■
这里加进了板鼓，变化运用了京剧倒板与越剧嚣板（紧拉慢唱）的手法，深刻地表现了英台在坟前对封建礼教的血泪控诉的情景。这里，小提琴吸取了民族乐器的演奏方法，和声、配器及整个处理上更多运用戏曲的表现手法，将英台形象与悲伤的心情刻画得非常深刻。她时而呼天嚎地，悲痛欲绝，时而低回婉转，泣不成声。当乐曲发展到改变节拍（由二拍子变为三拍子）时，英台以年轻的生命，向苍天作了最后的控诉：

■
接着锣鼓齐鸣，英台纵身投坟，乐曲达到最高潮。

（三）再现部

化蝶 长笛以美妙的华彩旋律，结合竖琴的级进滑奏，把人们带到了神仙的境界。在加弱音器的弦乐背景上，第一小提琴与独奏小提琴先后加弱音器重新奏出了那使人难忘的爱情主题。然后，色彩性的钢片琴在低音区轻柔地演奏五声音阶的起伏的音型，并多次移调，仿佛梁祝在天上翩翩起舞，歌唱他们忠贞不渝的爱情。

彩虹万里百花开，
花间蝴蝶成双对，

千年万代不分开，
梁山伯与祝英台。

管弦乐曲《春节序曲》

李焕之

[作者简介]

李焕之（1919—）作曲家、音乐理论家。1919年出生于香港，从小喜爱音乐。1936年进国立音乐专科学校，随萧友梅学习和声，因母亲反对，半年后返回香港。1937年在厦门结识进步诗人蒲风，并与他合作谱写了《厦门自唱》、《咱们前进》等歌曲。后在香港参加党的外围组织“抗战青年社”，1938年7月通过该社的关系，瞒着家庭到延安，进入鲁迅文学艺术学院音乐系学习。毕业后留校，任教音乐理论和指挥等课程，同时主编《民族音乐》和《歌曲》月刊。1945年抗战胜利后任华北联大文艺学院音乐系系主任。

解放后，先后在中央音乐学院音乐工作团、中央歌舞团、中央民族乐团担任领导和创作工作。现任全国政协委员、中国音协副主席兼创作委员会主任、《音乐创作》主编、中央民族乐团团长等职。

李焕之的创作领域广泛，包括歌曲、小歌剧、管弦乐曲、交响乐、电影音乐等。著名的作品有歌曲《民主建国进行曲》、《社会主义好》、管弦乐曲《春节序曲》。他还写有音乐评论文章二百余篇及《怎样学习作曲》、《歌曲创作讲座》、《音乐创作散论》等论著。

[欣赏提示]

《春节序曲》是采用我国民间的秧歌音调、节奏及陕北民歌为素材创作的管弦乐曲，它旋律明快、优美，富有民族风格和特色，节奏鲜明热烈，生动地体现了我国人民在传统节日里热闹欢腾、喜气洋溢、敲锣打鼓、载歌载舞的情绪。

乐曲的结构是有再现的复三部曲式，开始为前奏。它概括了全曲的情绪、音调与节奏特点，热烈欢快。前奏包括两个部分：

第一部分以快速、强力度、乐队全奏开始，木管和弦乐奏主旋律，铜管作节奏型的伴奏，加强了力度，烘托了气氛：

■

第二部分音乐是前者的有机发展，采用对答式的手法，主导动机在答句上变化出现，问句由长笛和双簧管主奏，答句加入了各组高音乐器主奏，中低音乐器作伴奏，力度一弱一强，乐句结构逐渐紧缩，使音乐显得活跃而有起伏。

■

第一大部分的音乐。包含有两个主题，它们循环变化出现，可分为五个小段：

第一小段旋律柔和、明亮，由长笛和单簧管主奏，双簧管奏复调，弦乐拨动着舞蹈性的节奏，音乐引人入胜，与前奏有鲜明的对比：

■

主题重复一遍后，出现了一个小过渡，音乐轻盈活泼，由木管与弦乐对奏，接着是第二小段，旋律与前奏的主题相近，节奏铿锵有力：

■

经过渡后，主题又重复出现一遍。

第三小段的主题是第一主题的加花装饰，旋律欢快、热情、流畅，由弦乐主奏：

■

经过木管与弦乐热烈的对奏后，乐曲进入第四小段，铜管在下属 F 调上，吹起了第二主题。第五小段，乐队全奏，木管和弦乐同奏主旋，转回 C 调，曲调与第三小段相同，末尾不同，转向 F 大调，为第二大部分的音乐出现作准备。第一大部分的音乐，通过两个主题的装饰、发展，色彩性和弦的运用，调式调性的转换，配器手法的变化与和声加厚、力度加强、乐器增多到全乐队演奏，气氛越来越热烈，表现了人们过春节时欢欣愉快的心情，以及载歌载舞的场面。

第二大部分的音乐是 $\frac{4}{4}$ 拍子，中速，主题采用陕北秧歌调《二月里来打过春》抒情优美，亲切动人：

■

这段旋律表达了人们对幸福生活的赞美和对美好前程的憧憬。由双簧管、大提琴、小提琴分别主奏，三次出现，给人以深刻的印象。

第三大部分是第一大部分的缩减再现，先变化再现第二主题，后变化再现第一主题，最后又出现前奏的第二主题的旋律，乐队全奏，乐曲在欢乐沸腾的情绪中结束。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 715 页）

交响诗《嘎达梅林》

辛沪光

[作者简介]

辛沪光（1933—）作曲家。原籍江西万载，出生于上海市。1951年入中央音乐学院，师从江定仙、黄飞立、陈培勋等。1956年毕业后，曾先后在内蒙古歌舞团和内蒙古艺术学校从事创作和教学。1981年调北京市歌舞团创作室专职作曲。主要作品还有管弦乐《草原组曲》；马头琴协奏曲《草原音诗》；弦乐四重奏《草原小牧民》、《剪羊毛》；单簧管独奏曲《蒙古情歌》、《欢乐的那达慕》；双簧管独奏曲《黄昏牧归》；电影音乐《祖国啊，母亲》等。由于长期的牧区生活，使她能立足于民间，同时大胆吸收外来音乐的精华与技法，创作出具有浓厚草原生活气息的作品。

[作品简介]

交响诗《嘎达梅林》，是辛沪光1956年在中央音乐学院作曲系学习时的毕业作品。它描述了二十世纪初，我国蒙族人民革命斗争史上的一个真实故事。

嘎达是一位民族英雄。在封建王爷和军阀统治的年代，他为了土地和自由，领导人民起义，展开了轰轰烈烈的革命斗争，并持续了五年之久。由于历史的局限，起义终告失败，嘎达壮烈牺牲。这个动人的事迹传遍了蒙古草原。著名的蒙古民歌《嘎达梅林》就反映了人民群众对这位民族英雄的怀念和崇敬。交响诗《嘎达梅林》的几个主题，都是由这首民歌引伸出来的：

■

[欣赏提示]

作品为奏鸣曲式结构。乐曲开始在平稳、蠕动的弦乐背景上，由第一小提琴弱奏一个 $\frac{4}{4}$ 拍子的、建立在g小调上的简短的引子，把人们的想象领进那一望无垠的蒙古草原：

■

呈示部的主部主题（第一主题），抒情而优美，它刻画了人民对草原的热爱和对幸福生活的憧憬：

■

这一主题首先由双簧管演奏，单簧管接替。这时，弦乐背景仍是那么平静。但不久，随着弦乐的上行旋律与木管的下行三连音的对奏，逐渐显示出一种激动不安的情绪。经过发展，第一主题失去了原有的那种抒情和优美，使人感到的是一种隐藏着的辛酸、哀痛和激动的情绪。它表现了在封建王朝统治下，牧民们内心深处的痛苦和愤懑。

突然，在不协和的和声进行的上面，小号激动人心的呼喊和小提琴惊慌的音型，形成了骚动不安的连接部，乐曲在这里暗示了人民对王爷不顾人民死活出卖土地的愤怒。（这种情绪通过木管与弦乐的节奏紧缩：■推向

高潮)

接着是副部主题(第二主题)的出现,乐曲转入c小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子,这是一个声势浩大的富于反抗性的音乐主题,它生动地表现了人民的斗争形象:

■
它先后由铜管、木管在急风骤雨似的分解和弦上演奏,再全奏,充分揭示了在嘎达领导下,人民的坚强意志与威武不屈的英雄形象。

展开部是从马蹄声开始的。在这个奔驰的节奏型中,单簧管奏出了紧张而乐观的旋律:

■
这个由民歌变化来的音调活泼、跳动,并且多调性展示。它由木管与弦乐多次轮流竞奏,力度逐渐增强,小号吹响了胜利的号角:

■
非常生动地描述了人民群众为自己生存解放,在草原上进行的惊心动魄的战斗场面。有时也能听到以圆号与长号为代表的对立面的形象:

■
再现部再现主部主题时,一扫原先隐藏着的辛酸和哀痛,在木管三连音与钢琴琶音伴奏下,它已是热情洋溢的赞歌了。

短暂而神秘的连接部,以不协和和弦伴随着前面曾听到过的对立面的音调,暗示由于叛徒的出卖,嘎达起义部队遭到反动军队的包围。

紧接着,铜管吹起了战斗的、反抗的副部主题,描写人民重新投入战斗。开始还是激愤的进行曲,当弦乐以激情的颤弓演奏下行音型时,似可感觉到人喊马叫,刀光剑影,甚至能听到兵械的撞击声。后乐曲由紧张的高音突然跌入齐奏的低沉的长音,在单调的定音鼓的伴随下,力度越来越弱,它似乎描述了英雄的倒下。一场战斗悲剧性地结束了。

铜管奏起了哀悼的音乐:

■表现了人民的极度悲痛。

尾声以弦乐颤弓为背景,由中提琴轻轻地奏出了原来民歌的旋律,经过反复,力度逐渐增强,直至乐队全奏。这里,人民恢复了信念,坚定了意志,加深了对自己的民族英雄的崇敬与悼念的感情。

管弦乐曲《北京喜讯到边寨》

郑路、马洪业

[作者简介]

郑路（1933—）作曲家，北京人。1948年参加中国人民解放军，历任宣传队员、文工团员。1952年后在中国人民解放军军乐团任单簧管演奏员。现任该团创作室副主任。三十年来共编创中外乐曲近三百首。代表作有器乐曲《民歌主题组曲》、《北京喜讯到边寨》、《漓江音画》、《草原车队》等。其中《民歌主题组曲》在1964年全军军乐会演中获优秀作品奖，《北京喜讯到边寨》在文化部举办的国庆三十周年献礼演出中获创作一等奖。

马洪业（1927—）北京人，自幼喜爱音乐。1948年参加部队宣传队任演奏员，并参加业余创作组，搞音乐创作。转业后，于1954年先后在东北人民广播电台管弦乐队、上海广播乐团、中央广播乐团任单簧管演奏员。多年来不断进行业余创作，作品除与郑路合作的《北京喜讯到边寨》外，还有小型管弦乐曲《愉快的劳动》、《春晓》、《圆舞曲》等。

[作品简介]

1976年10月，党中央一举粉碎“四人帮”，全国各族人民欢欣鼓舞，惊喜若狂地庆祝这伟大的胜利。作者郑路，以切身的体会和满腔的热情，创作了管乐合奏曲《北京喜讯到边寨》，后与马洪业共同改编为管弦乐合奏曲。乐曲生动、形象地表现了当特大喜讯传到祖国西南地区少数民族的边寨时，万民欢腾，载歌载舞，热烈庆祝的情景。

《北京喜讯到边寨》是首热情奔放的舞曲。音乐表现手段简朴：主题取材于苗族和彝族的民间音乐，曲调新颖，节奏明快，具有浓厚的民族风格和地方色彩；舞蹈性的伴奏贯穿始终，使得欢乐的情绪表现得十分强烈和集中；配器手法简练生动，调性和力度的多变，使乐曲富有色彩和对比；乐曲采用了主题并置的写法，各主题的风格既统一，又各有情趣；由于乐曲的音乐形象鲜明，情景交融，通俗易懂，因此受到了广大群众的欢迎。

[欣赏提示]

本曲为多段体结构。

引子部分：圆号在中高音区奏出了优美辽阔的旋律：

■

同时两组小提琴奏着微弱的，由四度音程构成的震音，仿佛是传来了北京喜讯的电波，小伙子激动地吹起了“牛角号”，号声在山谷中回荡，喜讯传遍了千家万户，顿时山寨沸腾起来，人们愉快地跳起了欢庆胜利的舞蹈。

两小节强烈的舞蹈节奏，引出了乐曲的主题Ⅰ，旋律是环绕着调式主音

“i”构成的。 bE 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

曲调热情奔放、高亢矫健，由高、中音的木管和弦乐器齐奏，铜管和低音木

管、弦乐、及打击乐，奏着铿锵明快的伴奏，展现出一个炽热的群舞场面。主题重复出现时，长号作卡农（轮奏）式的模仿，使欢腾的情绪更加热烈高涨。

在单簧管和小提琴演奏了两小节跳跃、轻巧的旋律之后，乐曲自然地由双簧管在属调（ $\flat B$ 大调）上奏出了主题：

■

曲调活泼、诙谐。圆号又吹起了：

■

模仿牛角号的持续长音，这时只有弦乐作节奏性的伴奏，音量减弱，与前段形成鲜明的对比。突然，力度变强，主旋律移到了短笛、长笛、小提琴和木琴上，调性转回到原调 $\flat E$ ，并增加了热烈的排鼓和铃鼓声，可以想象：这是姑娘们在纵情欢跳，脚脖上一串串的小铃铛在哗哗作响；主题 在下属调和主调上的反复出现、主奏乐器和配器的变更、音乐力度忽弱忽强，犹如人们的歌声笑语忽高忽低，此起彼伏。

接着，乐曲由一个过渡性的乐句，引出主题，旋律抑扬流畅：■

由小提琴和中提琴演奏，小号在句尾作呼应式的模仿，清脆的木鱼和铃鼓声，主题 重复出现时，第一小提琴音区提高八度，并增加了大提琴，小号改奏节奏紧凑的密集和弦，模仿铃鼓声，长笛作句尾呼应，使灼热的情绪进一步高涨。这时乐曲又以较强的力度，演奏前面过渡性乐句的变体，进行过渡转调。

突然乐曲的力度减弱，主题 由双簧管独奏，在 C 大调上吹出了苗族民间音乐中独有的，包含有 $\flat 3$ 的优美、轻飘而富有色彩的音调，好象是一位美丽的姑娘在独舞：■

主题在 C 和 F 调之间频繁地转换、主奏乐器和演奏力度的不断改变，出现了一人领众人合，述说共同心愿的场景。

小伙子与姑娘们的对舞开始了，小号在 B 调上吹出了：■

曲调粗犷奔放，象征着舞蹈动作的健美、豪壮；姑娘们却对以轻快活泼的舞蹈。小提琴在 $\flat B$ 调上，用跳弓演奏出：■

小伙子高兴地又吹响了牛角号：

■

仿佛在为姑娘们精采的舞蹈伴奏叫好。对舞越跳越起劲，对歌越唱越热烈，整段音乐又转到下属调 $\flat E$ 上演奏，第二遍演奏时，小号的旋律提高了三度，成为：

■

乐曲向高潮发展。

最后，鼓乐齐鸣，以宏伟的音响再现了主题，乐声辉煌灿烂，把万民欢腾的热烈情绪发展到了顶点。结尾时，圆号又吹起了号角，象征着人们决心在党中央的英明领导下，胜利前进。乐曲在高潮中结束。

钢琴协奏曲《山林》

刘敦南

[作者简介]

刘敦南（1940—）作曲家，出生于四川省重庆市。他自幼在父亲教育下学习音乐，童年与少年时代是在四川、南京、云南等省市度过的。1957年入上海音乐学院附中，1961年升入本科作曲系，1966年毕业。分配在上海交响乐团任作曲工作。现赴美国学习。主要作品除《山林》外，还有管弦乐《幻想音诗》（一、沙场醉歌，二、深宫乐舞，三、丝路铃声）；合唱与乐队《中南海的明灯》；合唱《深深的怀念——纪念周总理》（与孙昌合作）、《为鲁迅诗五首谱曲》（与黄贻钧、孙昌合作）及其它声乐、器乐作品和舞蹈音乐等。

[作品简介]

钢琴协奏曲《山林》作于1979年。当1978年作曲家重访南方采风时，南国的山山水水、各族人民的风土人情，强烈地感染着他，使他回忆起童年时代的苗族同学、火把节的夜晚……。现在他又回到他们中间，流连于群山丛林之中。作曲家百感交集，决心用音乐来歌颂祖国的大好河山，抒发他对山林——自己故乡的无限热爱之情。作品首演于1979年5月，钢琴独奏者为陆三庆，上海交响乐团协奏，黄贻钧指挥。在1981年全国第一届交响音乐作品评奖中获优秀奖。

[欣赏提示]

《山林》是一部由三个乐章组成的大型套曲。

第一乐章 山林的春天 奏鸣曲式，诙谐曲性质。

呈示部的开始为序奏，铜管以其振奋人心的音色吹出号召性的动机，第一个强拍和弦（即乐曲的第三个和弦），就出现了一个同根音的大小三和弦并存的和弦■，其中小二度的碰撞，别具一种有力的和声效果。它仿佛在提醒人们：“春天来了！”接着钢琴上下起伏的音流，如冰消雪化后的潺潺流水，引出了抒情明朗、清新舒展的序奏主题（F徵调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

它先由弦乐演奏，再由钢琴重复，长笛与单簧管的快速上行音阶与颤音，更赋予乐曲以蓬勃的朝气，充分表现了严冬已经过去，春天带来了沁人的芳香。

这个序奏主题，具有鲜明的时代气息。也概括了全曲的精神气质。当乐曲由圆号向小号、长笛过渡，逐渐安静下来的时候，呈示部的主部开始。

主部主题轻快活泼，跳跃而带诙谐性（D宫调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■ 钢琴轻快跳跃的演奏，好象在序奏的“召唤”下，祖国的建设者们以喜悦的心情奔向山林。我们可以从中领悟出轻快的、然而却是急切的前进脚步声。

副部主题抒情如歌，优美欢畅（D宫调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■

接着，钢琴与短笛、单簧管（后由加弱音器的小号与圆号先后接替）以平行纯四度的复合调性同步再奏上列主题，钢琴再独奏一遍，多次着意抒写这春意盎然的山林，刻画人们欢乐的心情。

展开部很短，主题是乐队与钢琴的对奏。强烈的音色对比，密集协和和弦与不协和和弦的交替，展现了时代脉搏的跳动和与之相吻合的劳动的律动。

再现部的开始由乐队奏主部主题，当木管奏出由低而高的交替的经过句后，木管与弦乐再现副部主题，而小号却以拉宽节奏的副部动机与之合奏，随即又产生了同主音大小调的调性复合。开发山区的建设者们，已融合在美的迷人的葱郁山林之中了。

尾声中再次响起建设者的脚步声，抒写了人们对绿色海洋、对伟大祖国的诚挚情怀。

第二乐章 山林夜话 复三部曲式。以拟人化的手法描写“山”和“林”的对话。

开始是引子。在弦乐高音区弱奏震音的“沙沙”树叶声的背景上，单簧管奏出沉静的幻想性主题（它与主要的主题相似），山林的夜景，显得那么清新、寂静。

第一部分 主题动机柔美、悠扬，富有苗族民歌“飞歌”的特点（ $\flat D$ 宫调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

钢琴先演奏，接踵而来的是乐队模仿应答，有如山、林在朦胧的月色下“窃窃私语”。随着主题动机的变化发展，使乐曲的情感更深入一步。当主题由大提琴与小提琴的独奏互相模仿时，钢琴伴以弱奏的、上下起伏的快速音流，特别是双手三组平行四度半音下行进行，如远处飘来的夜风，吹得树梢簌簌作响，产生一种神秘意味。

中间部分当主题动机再变化为“■”时，已是一种渴望和祈求了。随着小号吹响的号召性音调，山林苏醒了，渴求人们去发掘沉睡的山林、祖国的宝藏。后来出现激动、恳切、节奏稍自由的对话主题（ $\flat b$ 羽调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

钢琴与乐队的相互应答，好象山峦与森林在倾诉着人间的沧桑。演奏越来越激烈，充分表现对山林开发者的希望和对祖国未来的憧憬。在充满激情的钢琴华彩后，主题再现。

再现部分 高亢嘹亮的进军号响了，山林的黎明已经来到，乐队与钢琴的对奏，已是阳光普照下的山与林的“豪言壮语”了。

第三乐章 山林的节日 回旋奏鸣曲式。是一幅抒情的风俗画。

呈示部 单三部曲式。急速的快板。主部主题热烈、粗犷有力（F 徵调、 $\frac{5}{4}$ 拍子）：

■

这富有特性节奏的五拍子主题，在一连串的琵琶和弦（一种类似琵琶空弦定音 ■5125 的非三度叠置和弦）伴奏下，象小伙子们在矫健有力地狂欢舞蹈。钢琴高八度重复后，弦乐接过主题。接着钢琴以滑奏开始，与乐队对奏，后融合在一起，情绪更趋热烈。当乐曲逐渐安静平稳后，出现副部。

副部 主题欢快活泼（D宫调、 $\frac{5}{4}$ 拍子）：

■

由短笛、长笛、单簧管演奏起来，灵巧轻盈，似姑娘们活泼的情影。第四拍照例出现的波音，听起来象金饰碰击的铮铮声，铃鼓与芦管的音响把人们带到南国的山乡，带到少数民族青年男女们歌舞的篝火旁。接着钢琴与乐队以各自的调性，演奏不同调性的五声曲调，产生调性复合，别有韵味：

■

接着，主题交给低音乐器，后又转向上小三度的调性，在钢琴的快速音流伴奏下，舞蹈越来越热烈，节拍越来越紧缩，由五拍子，变四拍子，再变三拍子。紧接着主部主题第二次出现，变成二五拍子，由于乐队的和弦强奏与有规律的休止，此时已是热烈的劳动场面了。

展开部，赋格段。活泼跳跃（F宫调、 $\frac{7}{4}$ 拍子）：

■

上例 ■ 处，为第一乐章副部动机拉宽节奏的巧妙运用。

再现部 单三部曲式。主部主题以平行和弦组合成三个平行调性：

■

在乐队的“■”连续反复伴奏下，逐渐激化为快速的近距离卡农，高低声部节奏重音的交错，形成了狂舞的场面。后接钢琴华彩段，充分发挥了钢琴演奏技巧。中间部分出现全曲序奏的主题，是全曲的高潮，由乐队演奏，钢琴用三连音与三十二分音符下行音给以模仿。乐曲最后用飞快的急板，再现主部主题，并在热烈欢乐的气氛中结束。

独唱曲《问》

(易韦斋词)

萧友梅

[作者简介]

萧友梅(1884—1940)中国近代音乐教育家、作曲家,广东中山人。字思鹤,又字雪朋(据说取自Chopin——萧邦——的谐音)。童年随父寓居澳门。1901年(十七岁)赴日本,先后在东京高等师范附中、东京音乐学校学习声乐、钢琴及在东京帝国文科大学攻读教育学。在日本期间,曾参加“中国革命同盟会”,掩护过孙中山的革命活动。1910年回国,1912年中华民国建立后,他曾担任孙中山临时总统府秘书;同年10月,再次出国,在德国莱比锡大学及莱比锡音乐学院攻读,获哲学博士学位;1920年归国后任北京教育部编审员,兼任高等师范学校附设实验小学主任,9月与杨仲子等创设北京女子高等师范学校音体专修科;1921年任北京大学讲师及北京大学音乐研究会导师;1922年北京大学音乐传习所成立后,他担任教务主任;1923年北京国立艺术专门学校音乐系成立,兼任系主任。1926年北洋政府摧残艺术教育,严令取消各校音乐系,萧友梅被迫南下,在蔡元培支持下于1927年11月在上海建立了“国立音乐院”,这便是中国近代史上最早的一所高等音乐学府,萧友梅初任教务主任,次年任院长。1929年该院改名为“国立音乐专科学校”,他继任校长,直至1940年12月31日病逝于上海。

萧友梅是我国现代专业音乐教育的开拓者,他毕生主要精力投献于教育事业,同时在音乐创作上也有显著贡献,共写有歌曲一百余首及其它体裁作品。1922年和1923年先后出版了他的创作专辑《今乐初集》和《新歌初集》。影响较大的歌曲作品有《问》、《卿云歌》、《南飞之雁语》、《五四纪念爱国歌》、《国耻》等。此外,他还编写了《普通乐学》及许多介绍西洋技术理论的书籍和教材。1982年11月27日上海音乐学院举办建院55周年校庆活动中,为萧友梅的铜像落成举行了隆重仪式,以纪念他创办中国第一所高等音乐院校的不朽功绩。

[作品简介]

萧友梅所创作的歌曲,其歌词绝大部分均为广东知名词家易韦斋所写。易韦斋的词风,深受南宋词人吴梦窗的影响:词藻过于富丽,而雕琢艰涩,不易理解,这正是萧友梅很多歌曲作品未能广泛流传的一个重要原因。

《问》是易韦斋所写歌词中较易理解的一首,旋律也亲切、流畅,因此几十年来一直广为传唱。它以含蓄的语言和深沉的音调向人们提出了一系列意味深长、富有哲理性的问题。歌曲正式发表于1922年的《今乐初集》上。当时的中国,内有连年军阀混战,外有帝国主义的欺凌压榨,人民遭受着无比深重的灾难。《问》这首歌正是代表了一部分爱国知识分子因时局混乱、忧心忡忡而发出的感慨之声。

[欣赏提示]

《问》的歌词共分两段：第一段从“秋声”所带来的憔悴景象，喻意祖国江山的凄凉和垂危；第二段表达了作者对世事变迁的无限感叹。歌词的特点是：大部分词句均为疑问语气。为了能较深刻地领会这首歌曲的主题思想，在聆听每一个问句时，若能思考一下它的实质性的含义，当可有利于加深对作品的理解。如歌曲开始的两句歌词：

你知道你是谁？

你知道华年如水？

这两句问话的实际含义应当是：——

不要忘记呵，你是中华民族的子孙！

要珍惜时光呵，人生如流水一去不复返！

照此类推，不难发现，整首歌词几乎都充满着这种警世性的语言，值得人们深思！

这首歌曲的结构，较为规整、匀称，旋律多进行于浑厚的中、低音区，尤其是歌曲开始三句问句中连续出现以“5”音为中心的四个乐句（见下例■及*处），它旋律流畅，既有变化，又有统一，且富有深沉、内在感：

■

接着，以两个三度下行的音型（见下例■ ■处）为过渡，很自然地把歌曲中“你知道今日的江山，有多少凄惶的泪？”这一中心思想的词句引导出来。这里，三连音的运用、旋律的跳进以及力度、速度的变化都蕴含着丰富的情感因素，从而把歌曲推向高潮（见下例■ ■处）：

■

歌曲至此已呈现完全终止，但随后又出现了几小节意味深长的尾声：主人公在恳切地强调着“你想想呵”，而最后三个字（见下例■ ■处）作者则要求以“倍弱”的力度唱，这显然是表达了主人公的内心独白：

■

歌舞表演曲《可怜的秋香》

黎锦晖

[作者简介]

黎锦晖（1891—1967）我国“五四”时期在儿童音乐创作上有显著成就的作曲家。湖南湘潭人。幼时在家乡读私塾和中小学时，即已广泛接触民间音乐，并学习演奏多种民族乐器，为其后来从事音乐创作打下了较好的基础。1911年于长沙高等师范学校毕业后，曾在北京、长沙等地任音乐、文史教员及机关职员、报刊编辑等职。在此期间，他观看了一些西欧歌剧的演出，受到西洋音乐的熏陶，开阔了他创作儿童歌舞剧的视野。黎锦晖早年受孙中山思想影响，倾向于革命潮流。1914年前后，曾以“甚么”笔名在《湖南公报》和长沙《大公报》上发表了许多讽刺军阀及封建习俗的唱词，受到反动统治者的非难。“五四”以后的新文化运动，对他有更积极的思想影响。当时，他还曾热心于推广国语和改革普通音乐教育活动，他主张：“学国语最好从唱歌入手”。上述几方面都是他1920年以后在音乐创作上取得成就的重要因素。

1920—1929年是黎锦晖音乐创作的繁荣时期，在这九年中，他完成了儿童歌舞剧十二部，歌舞表演曲二十四首，还写了不少歌曲、舞曲、民间乐曲及话剧配乐。

1927年2月，黎锦晖在上海创办了中国第一所训练歌舞人才的学校——“中华歌舞专门学校”。1928年他组织“中华歌舞团”赴南洋一带演出。1929年改组为“明月歌剧社”。1927年以后，黎锦晖曾一度走入歧途，作有《毛毛雨》、《桃花江》等一类格调低下的歌舞曲。1931年“九一八”事件后，虽然他也写了一些抗日救亡歌曲如《义勇军进行曲》、《向前进攻》、《追悼被难同胞》等，但还难以抵消他前一时某些作品所造成的消极影响。不过1936年全国抗日救亡运动高涨后，他已彻底转变其创作立场和作风。建国后，在上海电影制片厂担任作曲工作，1967年病逝。

黎锦晖一生中写有大量音乐作品，其中优秀的、影响最大的有儿童歌舞剧《麻雀与小孩》、《小小画家》、《神仙妹妹》、《春天的快乐》；歌舞表演曲《可怜的秋香》、《寒衣曲》、《努力》等。

[作品简介]

《可怜的秋香》是黎锦晖歌舞表演曲中最有代表性的一首，作于1921年。原为独唱歌曲，后来改为歌舞表演，受到极大的欢迎。这个作品的歌词、曲调和表演动作、舞蹈场面均为黎锦晖所创作、设计。歌词共有三段，分别对牧羊女秋香的幼年、少年、老年的生活遭遇，进行了深刻、形象地描述，感人至深。

这个作品当年“中华歌舞团”在南洋演出时，由黎锦晖的女儿黎明晖独唱，参加表演者有李文云（幼年）、范山青（少年）、薛玲仙（老年）；扮演山羊者有钱蓁蓁（即黎莉莉）、陶丽芬等。

[欣赏提示]

《可怜的秋香》是一首类似两段体的歌曲。它层次清晰，结构严谨，从头至尾一气呵成。这里，为了便于欣赏，姑且按两段体结构进行分析。

第一乐段的音乐具有叙事性特点，词曲结合自然，旋律的展开采用了我国民间音乐中常用的承递或重章叠句的手法，因此唱起来使人感到亲切、流畅和纯朴；这段曲调颇富有儿童个性，如第八小节起出现的“■”这样的音型（见下列■ ■处），真切地体现了儿童说话时那种短促而又急迫的语气和神态。这一乐段的同一曲调，供三段词演唱：第一段借太阳以隐喻幼年时候的秋香；第二段借月亮以隐喻少年时候的秋香；第三段则借星光以隐喻老年时候的秋香。作者以这种形象的比拟手法来表现牧羊女悲惨、不幸的一生，是十分成功的。尤为感人的是作者在每一段歌词中都把秋香与比她幸福的金姐、银姐相对照，并提出足以使秋香伤心泪下和使她难以回答的问题（见下例■ ■处）：

■

两句令人心酸的话，把歌曲导入第二乐段。这里是第三者对问题的回答，然而又非直接的回答，作者刻意把“牧羊”二字在音乐上加以渲染：一连反复四次（见下例■ ■处），旋律跌宕起伏，语气逐次加重，把一种不平与愤慨的情绪真切地表达出来：（紧接上曲）

■

为了暂时缓和一下这激动的情绪，作者在第四个“牧羊”之后，巧妙地加进了一小节的间奏：（■）。它的出现，不仅是歌曲情感发展的需要，而且为演唱者创造了一个良好的呼吸机会，这是儿童歌曲创作中很值得注意的地方。

歌曲是以“点题”的方式结束的。作者将“可怜的秋香”这个感叹词句进行了四次吟唱，每次节奏大体相同，但旋律的起伏变化较大，每句唱词之后都跟随着一小节相应的旋律为间奏（见下例■ ■处），造成一唱一和的动人效果，深刻表达了人们对牧羊女一生不幸遭遇的同情：

■

独唱曲《教我如何不想他》

(刘半农词)

赵元任

[作者简介]

赵元任(1892—1982)现代作曲家、世界著名语言学家。字宜重,原籍江苏常州。他1892年生于天津。幼时就读于家乡私塾,1910年,以优异成绩考取清华官费留学生,先在美国康奈尔大学攻读数学,得学士学位后转入哈佛大学,又获得哲学博士学位。1920年回国,任教于北京清华学校。后又赴法国研究语言学。1925年,清华学校增办国学研究院,赵元任被聘为导师。1929年又受聘为中央研究院历史语言研究所研究员兼语言组主任。1938年再度出国讲学,从此全家定居美国。这期间,赵元任先后任夏威夷、耶鲁、哈佛、加州等大学教授,并任美国语言学会会长和东方学会会长,享有国际声誉。

赵元任的父亲擅长吹笛子,母亲精通昆曲,这使他从小即受到民族民间音乐的熏陶。音乐原本是赵元任的业余爱好,但由于他的天赋和努力钻研,终于使他在音乐创作上获得了可贵的成就。早在1914年他就创作出中国第一首钢琴曲《和平进行曲》,这也是他第一首公开发表的作品。他在美国留学期间曾选修和声学、对位法、作曲法及声乐,并坚持弹钢琴。此外,赵元任在语言学的研究、考察过程中,接触了大量的民歌、民谣、民间音乐,深入了解了人民的生活和思想感情,并受到“五四”新文化运动的影响。凡此种种,都为他的音乐创作打下了极为有利的基础。1922年以后,他陆续写作音乐作品,影响较大的有《教我如何不想他》、《卖布谣》、《劳动歌》、《西洋镜歌》、《上山》、《老天爷》、《呜呼!三月一十八》、《扬子江撑船歌》及合唱《海韵》等。

赵元任虽然身居美国,但他对中国故乡是十分眷恋的,他曾于1973年、1981年两次回国访问。1982年2月25日在美国因心脏病逝世。

刘半农(1891—1934)现代文学家、语言学家。名复。我国“五四”时期优秀的民族音乐家刘天华之兄。曾任北京大学教授,并积极投入“五四”新文化运动,是我国当时重要刊物《新青年》的编辑之一。鲁迅曾说他是《新青年》里的“一个战士,他活泼、勇敢,很打了几次大仗。”他在“五四”时期作有很多新诗,其中由赵元任谱曲的《教我如何不想他》、《织布》、《听雨》及《呜呼!三月一十八》等歌词,都是足以表达他反帝反封建和爱国热忱的上乘之作。

[作品简介]

赵元任是一位十分有才能的作曲家,他的音乐作品,既有高度作曲技巧,又有鲜明的民族风格。他在民族化的实践方面,进行了很多有益的探索,如民族化和声的尝试、民族民间音调的选取、在词曲结合上对声调与音韵特点的考究等等。尤为可贵的是他以“五四”爱国精神对待音乐创作,他的作品在题材和立意方面都具有较深的意境。

《教我如何不想他》作于1926年,是“五四”以后在知识界流传很广的

优秀歌曲之一。从歌词的直接含义上看，它可以被理解为一首爱情歌曲。但据赵元任 1981 年回国访问时介绍，这首歌词是当年刘半农旅居英国伦敦时写的，有“思念祖国和念旧”之意。因此，他认为歌中的“他”字可以理解为“男的他、女的她，代表着一切心爱的他、她、它。”赵元任的这番话可以帮助我们演唱或欣赏这首歌曲时得到更深刻的启示和理解。

《教我如何不想他》的歌词共分四段，通过对各种自然景色的描绘和比拟，形象地揭示了歌中主人公丰富、真挚而又复杂的内心感情，洋溢着热爱大自然、热爱生活的优美情操，表现了“五四”时期向往思想自由和个性解放的情感。作曲家在深刻领会歌词含义的基础上，发挥了高度的艺术想象力和作曲技能，使歌词更增添了光彩。半个多世纪来，这首歌曲一直传唱不衰，其根本原因也正在此。

[欣赏提示]

《教我如何不想他》的艺术特色，可分以下几方面：

1. 旋法简练，曲调亲切、生动，恰切地表达了歌词所需要的意境和情绪，如歌曲的开始，是那样地自然、口语化：

■ 平静、柔和的旋律，配以 $\frac{3}{4}$ 的节拍，造成一种异常恬美、幽静的气

氛。这里，歌词是结构相似的排比句，音乐也采用了相应的手法：两个乐句基本一样，只是第二乐句的“微”字用“■”唱。这一细微的变化，足见作曲家在词曲结合上的精雕细镂。

歌曲第二段和第三段也与第一段一样：平静、优美，旋律手法简单平易，音乐形象鲜明生动。

■

上面两段曲调的节奏、音型基本上类似，但它们又各具有自身的感情色彩：前者旋律连绵起伏，仿佛在赞颂着“月光”、“海洋”相恋的绵绵深情；后者曲调从容不迫，逼真地描述了落花在水面“慢慢流”、鱼儿在水底“慢慢游”的生动形象；

2. 曲调富于浓郁的民族特色：这首歌曲的点题乐句“教我如何不想他”建立在五声音阶的基础上，听起来非常亲切、流畅，究其原因乃是这个乐句的音调与京剧音乐中西皮原板的过门音乐有着密切的姻缘关系：

■

这一乐句在全曲中共出现过四次，随着每段歌词意境和感情的不同，作曲家对它们的调性布局也作了细致入微的处理：第一次收束在原（B）调上，第二次收束在属（B）调上，第三次收束在 G 调上，第四次仍回原调。虽然每次调性都有变化，但旋律却基本保持原貌。这种处理，不仅使歌曲的主题鲜明突出，而且使这一富有民族特色的乐句得以贯串全曲，从而更加显示出这首歌曲的民族风格和整体感；

3. 借鉴西欧作曲技巧，丰富了歌曲的艺术表现力：在这首短小的独唱歌曲中，作曲家成功地运用了一些作曲技巧，如第三段中■
这里的调性突然从前面间奏末尾的 E 大调转入其同名（e）小调，旋律（见上例■ ■ 处）显然是具有朗诵调的特点。这个音调虽然仅只一个短小的乐句，但却给人以异峰突起的感觉。为了加强全曲的统一感，这一乐段的最后一句

（见上例 ■ ■ 处）又从 e 小调回到其关系大调（G 大调）上。作曲家根据歌词情感的需要而创造性地运用这些作曲技巧，取得了极好的效果。

再如歌曲的第四段，同样是借鉴了西欧作曲技法谱写的。它的调性又转回 e 小调，旋律建立在和声小调上，情绪黯淡、凄凉、抑郁：

■

突然，曲调又由 e 小调转向同主音的 E 大调上，歌声逐渐变得明朗而富有生气：

■

可见，调性变化是作曲家用以刻画这首感情多变的歌曲所运用的重要技法。整首歌曲的调性布局为：

$E \rightarrow B \rightarrow E \rightarrow e \rightarrow G \rightarrow e \rightarrow E$

在一首短小的歌曲中，竟出现了如此频繁的转调而又不使人感到多余，正表现了作曲家写作技艺的高超。

合唱曲《海韵》

(徐志摩词)

赵元任

[作者简介]

徐志摩(1896—1931)现代诗人、教授。笔名云中鹤、南湖。浙江海宁人。从小即被家庭送去杭州读中学,接受新式教育,后入上海沪江大学及天津北洋大学,1916年转北京大学学习。在当时来说,思想是维新的。1918年开始赴欧美留学,1923年归国后,先后在北京、上海等地任教,为人有正义感,有诗人的“赤子之心”,具有爱国民主思想,在学生中享有较高的声望。他的诗,语句比较清新,韵律比较谐和,意境比较优美,讲究运用比喻,在艺术上追求形式的完美。1931年11月19日乘飞机于济南附近白马山不幸失事身亡。他1921年开始写诗,代表作有《志摩的诗》、《翡冷翠的一夜》、《猛虎集》、《云游集》等。

[作品简介]

《海韵》是赵元任声乐作品中唯一的一部大型混声合唱曲,作于1927年。歌词选自徐志摩诗集《翡冷翠的一夜》。这是一部富有浪漫主义色彩的作品,它描述一位酷爱自由的少女,拒绝回家过平庸的生活而徘徊吟舞于风浪频起的海边,最后终于被海浪所吞没的故事。

《海韵》自问世以来,一直为我国音乐界所推崇和赞誉。其根本原因在于它的艺术上的完美、生动和新颖。作曲家赵元任按照人物性格、情节对演唱形式和伴奏的处理以及对和声、调式、调性的运用等等,都赋予歌曲以鲜明的形象性。这部作品可以独唱,但作曲家的原作意图是混声合唱加女高音独唱,这种艺术构思和处理,使得歌曲具有更为丰富的表现力。

[欣赏提示]

《海韵》这部叙事性的大型合唱曲由一个引子和五个情感各异的乐段加尾声组成。歌中的女高音独唱代表“女郎”(主人公),合唱代表“诗翁”(旁观者),钢琴伴奏代表“大海”(背景)。

歌曲开始是十三小节描写“大海”的前奏,它是整个歌曲的总引子。

第一段:诗翁的劝说。在d小调上进行,音乐中含有一种凄凉、阴郁的气氛,但语调是平静、柔和的,象是一位慈祥的老人在关心着孩子的安危:

■

接着是女高音独唱的答句。旋律在明朗的F大调上出现,加之连续切分节奏的运用,第一次展示了女郎天真无邪和执拗的性格:

■

这一段结尾的合唱,是旁观者对不听劝告而执意留在海滩上的女郎的神态描绘,末段八小节二拍子的钢琴过门(见下例■ ■)形象地刻画了女郎徘徊的样子:

■

第二段：诗翁进一步询问女郎彷徨海边的原由，并更加恳切地唱道：“女郎，回家吧，女郎！”但女郎更坚决地拒绝了劝告，她歌唱的声调愈来愈高了；尾声合唱（见下例 ■ ■）依然是旁观者对女郎处境的描绘。

■

第三段：夜幕降临，风波将起，诗翁第三次唱出了“女郎，回家吧，女郎！”的警告（见下例 ■ ■），作曲家运用临时离调手法处理了这一乐句，使之增添了紧张色彩。突然，笔调一转，旋律又自然地转为 $\frac{6}{8}$ 节拍，生动地描述了女郎在海滩上的翩翩起舞（见下例 ■ ■）。

■

紧接着又是旁观者的描述，节奏回到 $\frac{3}{4}$ 拍，末尾的过门仍是 $\frac{6}{8}$ 拍，这显然是作曲家有意在这里对女郎神情的写照：

■

第四段：是最富于戏剧性的一段，也是全曲的高潮所在。先是男声在低音区的四部合唱，表现大海的震怒（见下例 ■ ■）；接着诗翁向女郎发出第四次劝她回家的警告（见下例 ■ ■），用的是减七和弦，气氛显得更为急迫。当混声合唱提高声调再次呼叫“女郎，回家吧，女郎！”（见下例 ■ ■）时，作曲家采用支声复调写法，使合唱与女郎的答句同时唱出（见下例 ■ ■），产生出新颖、动人的效果：

■

在这一段的末尾，悲剧终于发生了——女郎被无情的海浪吞没。旁观者以惶恐不安的音调描绘出女郎在临死前的情景（见下例 ■ ■）。以下二十一小节的钢琴琶音间奏（见例 ■ ■处，因不易记谱，从略），更足以引起人们对女郎不幸结局的种种联想，它是整首作品中不可缺少的部分：

■

第五段：描述女郎葬身大海后所留下的凄凉景象。

开始是女声在D大调上的合唱，这是诗翁以沉重的心情在寻求女郎的踪影（见下例 ■ (11) ■），但女郎已不在人世，代替女郎作答的是建立在d小调上的间奏（见下例 ■ (12) ■ (13) ■）。

这里，作曲家在主音大小调变换手法的运用上是颇有特色的。

■

歌曲最后是代表旁观者的混声合唱。低沉而富有弹性的力度，似断非断的节奏型，黯淡的调性色彩，深刻地表达了人们对女郎不幸结局的同情：

■

尾声的钢琴过门中又隐隐地出现了前几段（如 (12)(13)等）代表女郎形象的动机（见下例 ■ (14) ■），但很快就被卷入黑夜的海潮里去。

■

清唱剧《长恨歌》

(韦瀚章词)

黄自

【作者简介】

黄自(1904—1938)作曲家、音乐教育家。字今吾，江苏川沙人。自幼喜爱唱歌。1916年小学毕业后去北京清华学校读书，在这里参加了学校的军乐队和合唱队。1921年以后从私人教师学习钢琴、和声。1924年到美国欧柏林大学，主修心理学，兼学音乐。1928年在美国耶鲁大学音乐学校学作曲，1929年以毕业作品管弦乐《怀旧》获音乐学士学位。同年回国，先在沪江大学任音乐教员。后在上海国立音乐专科学校兼课。1930年秋专任国立音专教授并兼任教务主任。在音专教学时，黄自几乎担任了所有音乐理论和作曲课，培养造就了大批音乐人才，为提高我国专业音乐教育水平，做出了卓越的贡献。

黄自在教学之余，除了孜孜不倦地撰写音乐论著和进行创作外，还以很大的热忱从事社会音乐活动。如1931年“九一八”事变后，他与音专师生一起为东北义勇军募捐演出；1933年在杭州主持“鼓舞敌忾后援音乐会”；主持编订中学音乐教材，还为报刊及电台撰写提高音乐素养的文稿等。黄自的上述活动，在当时社会上尤其是音乐界造成很大影响。他在“九一八”、“一二八”等爱国运动中的表现，不仅鼓舞了当时音专师生的爱国热情，而且对开展这一时期抗日救亡歌咏运动，也是一种有力的支持。

黄自音乐创作的主要体裁是声乐作品，影响较大的有《抗敌歌》、《旗正飘飘》、《九一八》、《热血歌》、《玫瑰三愿》及清唱剧《长恨歌》等。此外，他还写有管弦乐曲、钢琴音乐及许多音乐论著。

1937年秋，他辞去音专教务主任职务，以大部分时间著书立说，但夙愿未及完成即于1938年5月9日病逝于上海。

韦瀚章(1906—)歌词作家，广东中山人，毕业于上海沪江大学，曾在该校任秘书。1929年10月，他应聘为上海国立音乐专科学校注册主任兼讲师。他自幼爱好文学书画，并以歌词写作为一生主要事业。三十年代曾与黄自等合编《复兴初中音乐教科书》六册，对当时的中等音乐教育起过重要作用。后去香港曾任香港商务印书馆编辑，香港浸信会出版部副经理兼编辑出版主任，香港基督教文艺出版社编辑等。现已退休，在香港从事私人教学及歌词写作。

【作品简介】

《长恨歌》初创于1932年夏，是我国现代音乐创作中最早的一部清唱剧。关于这部作品的写作动机和社会背景，词作者韦瀚章在1979年3月曾有过如下的谈话回忆：

“写作《长恨歌》的动机，一方面是因为音专教材的需要，一方面是受了当时当地、亲自体验环境所鼓起的强烈民族意识的激励。

“……1932年的中国局势可说颇混乱，‘九一八’与‘一二八’事变后，大家的爱国情绪可说达于沸点，我们当时选取唐明皇与杨贵妃的故事，并不

是在针对某一个人，而是想指出政治不清明，就会引起民族灾难，正如唐明皇沉迷酒色而引致安史之乱一样。”

可见《长恨歌》这部清唱剧在当时的出现，无论是创作动机或社会效果都是积极的；作品本身虽然描述的是唐明皇和杨贵妃的爱情悲剧，但它的实质是借古喻今，表现了作者的爱国热忱。

《长恨歌》的歌词是韦瀚章根据元曲《长生殿》和白居易的长篇叙事诗《长恨歌》写出的，共分十部分，每部分的标题都采用白居易原作中的诗句：

- (一) 仙乐风飘处处闻
- (二) 七月七日长生殿
- (三) 渔阳鼙鼓动地来
- (四) 惊破霓裳羽衣舞
- (五) 六军不发无奈何
- (六) 宛转蛾眉马前死
- (七) 夜雨闻铃肠断声
- (八) 山在虚无缥缈间
- (九) 西宫南内多秋草
- (十) 此恨绵绵无绝期

黄自从中选谱了七个乐章，没有全部完成（第四、第七、第九三个乐章未谱）。但从整个作品的构思和主题思想的表达来说，七个乐章的《长恨歌》已基本完成了该作品所要表现的全部内容，因此，它依然不失为一部完美的作品。如今，清唱剧《长恨歌》已属于我国现代音乐创作中的珍品了。

清唱剧《长恨歌》所叙述的故事内容是：公元755年，边臣安禄山趁唐明皇与杨贵妃整日在宫中饮酒作乐，重用奸臣杨国忠，内地兵力空虚，便以“讨国忠”为名发动叛乱。安禄山起兵渔阳（今河北蓟县），很快就占领洛阳、长安。唐明皇带着杨贵妃向四川成都逃去，途经马嵬坡，士兵愤慨，埋怨君王宠信杨贵妃及其兄杨国忠，致使百姓家散人亡，遂奋起杀死杨国忠，同时唐明皇迫于压力不得不赐死杨贵妃，故事的结局是悲剧性的。

【欣赏提示】

清唱剧《长恨歌》，经黄自谱曲的七个乐章如下：

(一) 仙乐风飘处处闻 本乐章为四部混声合唱，描写唐明皇与杨贵妃在陕西临潼骊山华清宫中轻歌曼舞、尽情享乐的场面。

音乐是三部曲式结构。第一段为歌舞场面的描写，开始是混声合唱，然后由男声领唱、女声合唱，洋溢着歌舞升平的气氛。歌词是：

- (混声) 骊宫高处入青云，
- (男高) 歌一曲
- (女合) 月府法音，霓裳仙韵；
- (男高) 舞一番
- (女合) 羽衣回雪，红袖翻云。

中段描述轻盈的歌舞场面。这一段音乐在旋律、调性和织体写法上都与第一段形成鲜明对比，尤其是复调手法的运用和调性色彩的变化，使音乐形象更为生动、别致，词曲结合也很贴切：

宛似菡萏迎风，

杨枝招展。

209

飘飘，飘飘，
欲去却回身。

第三段的曲调，基本上是第一段音乐的变化再现，不过情绪显得较为明朗、有力。唱词是：

更玉管冰弦嘹亮，
问人间
那得几回闻。

（二）七月七日长生殿 是描写爱情场面的乐章。开始几小节钢琴伴奏，把人们带进一个十分安谧的境界：

■

第一段是女声三部合唱，旋律流畅，调性稳定，气氛安宁。伴奏部分的持续音型，仿佛在描写风吹梧桐发出的瑟瑟声响。歌词是：

风入梧桐叶有声，
银汉秋光净。
年年天上留嘉会，
羡慕双星！

第二段是男女声独唱及二重唱。在这几句唱词中，杨贵妃对她后来将会遭遇到的悲剧命运似乎有所预感，她无限感慨地唱出：

只恨人间恩爱总难凭，
如今专宠多荣幸！
怕红颜老去，
却似秋风团扇冷。

这四句词的旋律，黄自在调性色彩变化上作了精心设计，生动地刻画了杨玉环的内心世界，为作品悲剧性的发展，设下了伏线。

接着是唐明皇答话式的独唱，这段曲调显然是从杨贵妃唱的主题音乐派生出来的，但两者却各具自己的音乐性格：前者空虚、不安，后者则充满幸福与自信：

■

歌曲最后是爱情的二重唱，模仿复调的运用，形象地表现了唐明皇与杨贵妃心心相印、海誓山盟的情景：

■

结尾几小节终于把两声部的节奏完全统一起来，异口同声地唱出了一对情人的美好誓愿：

■

（三）渔阳鼙鼓动地来 男声四部合唱，是一首表现叛军造反的进行曲。它气氛抑郁，但却蕴蓄着激愤和力量。歌曲的主题是：

■

这个主题在本乐章中共出现三次，每次合唱织体的写法都不尽相同，加上力度的逐渐增强，造成边关局势日趋紧迫的气氛。

歌曲为三部曲式结构。中部写士兵对“只爱美人醇酒，不爱江山”的君王的不满与愤慨，这两句歌词，作曲家以同样旋律在提高四度的■A调上重复了一次（见下例■ ■），加深了怨恨的情绪，并由此进入本曲的高潮部

分（见下例 ■ ■ 处）：

■

接着，旋律仍回到原（ bD ）调，以主题的变化再现结束本曲。

（五）六军不发无奈何 男声四部合唱，这是一首充满悲愤的进行曲。表现了唐明皇在逃难途中，六军（指君王的护从部队）对统治者的愤懑情绪。歌曲结构与上曲《渔阳鼙鼓动地来》基本相同，属三部曲式结构。

歌曲第一段以十分压抑的音调唱出了士兵们因征途之苦而激起对杨贵妃及其兄杨国忠的愤懑：

■

中段是写士兵对君王的怨恨和谴责。旋律调性由开始的 g 小调转至温柔的 bA 大调：

■

接唱：“好生生把山河让，乱纷纷家散人亡。”黄自把这两句歌词通过旋律、调性及和声的色彩变化，表现出士兵们不可遏制的激愤。

歌曲最后是第一段“仆仆征途苦”的再现，这里的演唱力度已由开始的最弱（ pp ）转而达到特强（ fff ），忿怒之情，至此已达顶点：

■

（六）宛转蛾眉马前死 女高音独唱，是杨贵妃缢死前对唐明皇的诀别之言。钢琴伴奏贯穿着葬礼进行曲的节奏音型，旋律音调十分凄婉，真可谓如泣如诉。

歌曲前一部分描绘了杨贵妃临终前的惨痛心情：

■

歌曲后一部分表达了杨贵妃的临终遗愿：

■

（八）山在虚无缥缈间 是一部颇具特色的女声三部合唱曲。黄自在这部作品中以民族风格的音调和调式，以弱进行为主要特征的轻淡的配器手法，勾画出一幅虚无缥缈的“蓬莱仙境”。传说杨贵妃死后化为仙子，就住在这个仙岛上。

这首合唱曲的旋律，主要是以中国古典歌曲《清平调》的音调为基础，加以发展创作而成的。下面是古曲《清平调》的片段：

■

《山在虚无缥缈间》的歌曲结构、发展是很有层次的：开始两句——

香雾迷蒙，

祥云掩涌。

基本上是单线条的女声齐唱，显得十分清新幽静。接下去：

蓬莱仙岛清虚洞，

琼花玉树露华浓。

则运用了复调的手法，这里和声清淡，充满古代传奇式的典雅气息。再往下，是参差不齐的长短句歌词：

却笑他，

红尘碧海多少痴情种？

离合悲欢，

枉作相思梦。

参不透镜花水月，

毕竟总成空。

这一段，各声部连绵不断，此起彼伏。最后一个“空”字，作曲家有意把它落在没有三音的空五度和弦上，更突出了音乐的幻想性。

（十）此恨绵绵无绝期 是一首合唱与独唱相结合的悲歌，表达了唐明皇在经过多年避乱返回长安后的某一天夜晚，独居“南内”（唐明皇与杨贵妃的故居），触景生情的痛苦和哀思。

歌曲第一段是混声合唱，各声部依次以悲切的音调唱出了往日歌舞升平如今已变得如此凄寂和荒凉的景象：

凄凄秋雨洒梧桐，
寂寞骊宫；
荒凉南内玉皆空，
惨绿愁红。

歌曲第二段是刻画唐明皇内心世界的男中音独唱，旋律蕴含着内在的激情。伴奏中连续出现的八度切分音型，造成空虚不安和叹息般的效果。这一段无论词、曲，在情感上都有一定的深度：

■

最后以独唱与合唱相呼应的手法渲染和表达唐明皇惨痛、绝望的心情：

思重重，
念重重，
旧欢新恨如潮涌，
碧落黄泉无消息，
料人间天上
再也难逢。

整个清唱剧就在这低沉、暗淡的歌声中悲剧性地结束。

歌曲《义勇军进行曲》

(田汉词)

聂耳

【作者简介】

聂耳(1912—1935)作曲家,音乐活动家。原名守信,字子义(艺),1912年2月15日生于云南昆明。聂耳自幼喜爱民间音乐并学会演奏多种民族乐器。1925年入云南第一联合中学,后考入云南省立师范学校,在此期间,聂耳积极参加学生运动,经常阅读进步文艺理论,初步接受马列主义的革命思想教育。1930年由于叛徒告密,他被迫离开故乡,到上海。翌年,考入黎锦晖主办的“明月歌剧社”,后因不满黎锦晖为歌舞而歌舞、大搞靡靡之音的办社方针,于1932年8月自动辞职。此后几年中,他积极为左翼进步电影、戏剧作曲配乐和参加左翼音乐活动。1933年经田汉介绍,他参加中国共产党。1935年,他原准备取道日本经欧洲去苏联学习,但不幸于1935年7月17日在日本藤泽市鹄沼海游泳时溺水逝世。

聂耳是我国杰出的革命音乐家,在他短促的一生中从事音乐创作的时间并不长,但却为我们创造了宝贵的音乐财富。自1933年至1935年,他共作歌曲三十余首,民族器乐改编曲四首及音乐评论文章十余篇。他以音乐为武器,向帝国主义和国民党反动统治进行顽强的战斗,把自己暂短的一生,献给了人民,献给了革命的音乐事业,为中国无产阶级音乐的发展,开辟了一条崭新的道路。

田汉(1898—1968)戏剧活动家、剧作家、诗人。字寿昌,湖南长沙人。自“五四”运动起,投身于新文化运动。早年留学日本,1925年创办进步文艺团体南国社,后积极投入左翼文化运动,对左翼音乐运动的开展,起过极为重要的作用。在音乐(歌词)创作上,他运用主题歌和插曲的形式,和聂耳、星海等合作,通过电影、话剧使这些歌曲广为流传,深刻地反映了当时人民群众争取解放、要求抗日救亡的呼声,同时也给予当时对人民起着腐蚀作用的黄色歌舞以致命的打击。他写的歌词作品(经聂耳谱曲),影响最大的有《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《打长江》、《慰劳歌》及小歌剧《扬子江暴风雨》等。

【作品简介】

《义勇军进行曲》(田汉词)原为影片《风云儿女》主题歌,是聂耳歌曲中影响最大的一首作品。关于这首歌曲的产生,夏衍在《永生的海燕》一文中有如下这样一段记述:

“记得1935年,田汉同志被捕,留在我手边的是一个电通公司决定了要拍的、写在几十行纸上的《风云儿女》的影片梗概。我替他改写成电影文学剧本,交给了导演。几天之后遇到了聂耳,他第一句话就是:‘听说《风云儿女》的结尾有一个主题歌?’我给他看了电影剧本,这个电影故事是他早已知道的,所以一拿到手就找最后的那一首歌,他念了两遍,很快地说:‘作曲交给我,我干。’等不及我开口,他已经伸出手来和我握手了。……”

聂耳得此歌词后，立即以最大的热情为之谱曲，并与导演许幸之讨论过。但没有谱成，他就去日本了。为了不误影片的摄制，他到日本后不久，即将全歌定稿寄回。

随着影片《风云儿女》的放映，《义勇军进行曲》迅速传遍各地，抗战爆发后，它成为一支号召全国人民奋起抗日的、典型有力的战歌，不仅在国内而且在国外也产生了巨大影响。如美国黑人歌唱家保罗·罗伯逊，早在四十年代初就把《义勇军进行曲》介绍给美国人民，并同华侨一起灌制过《义勇军进行曲》等唱片；1946年联合国举行“胜利日”，美国著名指挥家伏尔希思曾向美国国务院提议，用《义勇军进行曲》代表中国。

中华人民共和国建立前夕——1949年9月27日，全国政协第一届全体会议决议：在中华人民共和国国歌未正式制定前，以《义勇军进行曲》暂代国歌。当时曾有人建议将原歌词中的“中华民族到了最危险的时候”一句加以修改，认为全国都解放了，再唱“到了最危险的时候”不合适。周总理代表党中央毛主席发表意见，大意是：我们虽然解放了，但要有“居安思危”的思想，以后还可能有战争。这一具有远见卓识的见解，得到大家的赞同，遂保持歌词原貌，未加任何改动。

“文化大革命”期间，由于田汉受到诬陷迫害，《义勇军进行曲》的歌词亦被废止，当时曾在全国发起过征集新国歌的活动，但却没能选出合适者；1978年，以《义勇军进行曲》曲调经集体填写新词，于同年3月5日第五届全国人民代表大会第一次会议通过，定为正式国歌，但也未能流传；直至1982年12月4日五届人大第五次会议决定撤销第一次会议的有关国歌决议，并重新决议恢复聂耳、田汉合作的《义勇军进行曲》为正式国歌。

【欣赏提示】

这是一首极富于创造性的歌曲。作曲家以巨大的激情投入此歌的创作。首先，他成功地把这首散文诗般的歌词，按照音乐的规律，处理得异常生动、有力和口语化；在旋律创作上，他既吸收了国际上革命歌曲的优秀成果和西欧进行曲的风格特点，又使之具有浓郁的民族特色，从而使此歌能为广大群众所掌握，发挥其战斗作用。

歌曲开始是六小节进军号般的前奏：■

它具有铿锵的节奏、明亮雄伟的旋律，其中三连音的妙用，更增强了歌曲的战斗气氛。我们还可以从中窥见全曲所采用的音阶、调式和音域概貌。因此可以说，这个前奏虽然短小，但却蕴含着整个歌曲情感和旋律发展的基础，这是很值得我们在欣赏中加以注意和分析的地方。

聂耳根据歌词分句的特点，把这首歌曲处理成由六个长短不等的乐句所形成的自由体结构。虽然每个乐句的旋律、结构都各不相同，但乐句与乐句之间，衔接紧密，发展自然，唱起来起伏跌宕、浑然一体。

歌词第一、二句都是带有号召性的。作曲家把这两句旋律按“5—1—3—5”的上行趋势处理，特别是节奏的安排，采用了后半拍起句，更能给人以紧迫感：

■

歌词第三句“中华民族到了最危险的时候”是全部歌词中最重要的警句。聂耳在这里不仅运用了全曲中的最高、最强音，而且创造性地在“中华民族到了”之后，突然休止半拍，从而使“最危险的时候”这一句得到突出的强调。我们不难想象，聂耳在谱写此曲时情感是何等激动，他在呐喊、疾呼！这一字一音都包含着号召人民奋起挽救祖国危亡的情感和力量：

■

接着是“每个人被迫着发出最后的吼声”这一长达十四个字的词句，聂耳出色地把它放在中低音区进行了密集性的处理：

■

这里，蕴酿着一种不可阻挡的力量。终于由■歌词的最后两句是全歌的中心思想和高潮所在。号角式的前奏音调，在这里得到了再现，它既加强了全曲的整体感，又使歌曲的主题思想得到进一步的肯定：

■

全歌是采用重复最后一个乐句的方法来结束的。但作曲家在歌词的处理上却非常有创造性：原词结束句是“前进！前进！前进！”聂耳在这三个“前进”之后，又添加了一个“进”字，从语法上看它似乎有些多余，但这确是画龙点睛之笔。经过谱曲，它使歌声更加有力和富于特色，同时也加强了这首战歌的终止感：

■

独唱曲《铁蹄下的歌女》

(许幸之词)

聂耳

[作者简介]

许幸之(1904—)画家、导演。江苏扬州人。1927年在日本东京美术学校学习时,应郭沫若电召归国,在北伐军总政治部宣传科从事美术工作。“四·一二”反革命政变后被捕入狱,出狱后又赴日本继续学业,同时参加中共东京支部社会科学研究会、青年艺术家联盟,并兼任书记。1929年回国,三十年代参加了左联、美联、剧联等组织。1934—1935年任上海天一影片公司美术设计、电通公司导演,《铁蹄下的歌女》就是他这时导演影片《风云儿女》时所写的歌词。1940年应邀赴苏北抗日民主根据地,参加华东鲁迅艺术学院分院教学工作,设计了新四军臂章。四十年代曾先后任中山大学美术系、上海剧专、南京剧专教授;建国后,1950年任中央电影局艺术委员会编导,后任上海科学教育电影制片厂副厂长,1954年任中央美术学院美术史系及油画系教授。

[作品简介]

《铁蹄下的歌女》是影片《风云儿女》的插曲,作于1935年。它以深切动人富于民族特色的旋律,生动形象地表现了在敌人铁蹄下过着饥寒交迫、到处流浪生活的歌女们悲惨的境遇和愤懑的呼声。聂耳通过这首歌曲表达了他对旧社会被压迫、被侮辱的下层人民怀有深切的同情。

[欣赏提示]

《铁蹄下的歌女》为三部曲式结构。开始有引子,乐段与乐段之间有间奏。

歌曲第一段表现了歌女不甘心到处卖唱、献舞的怨愤心情。这里旋律所表达的情绪不是委婉柔和,而是激愤的控诉。如歌词的第一句,作曲家便把它放在高音区出现,并着力突出了“到处”二字(见下例■处):

■

值得一提的是,这里装饰音的运用,很富于感情色彩。

“谁不知道国家将亡”两句的旋律是基于前两句音调的基础,只是节奏紧缩,情绪转为激动:

■

中段是歌女倾诉她们的痛苦生涯,歌声充满辛酸与凄楚。这一段音乐在激情(见下例■)与抒情(见下例■)的结合上是很好的范例:

■

接着是一个五声音阶琶音上行的间奏,它由低音“■”直线上升至高音“i”,又下行至F宫的属音上:

■

这个赋有激情的间奏,很自然地把歌曲引入了第三部分。

第三段的开始是两句问话:“谁甘心做人的奴隶?谁愿意让乡土沦丧?”

它是这首歌曲所要表达的一个重要思想内容。作曲家通过激动的音乐语言和肯定的节奏音型，表现了歌女们这种内心的感慨。她们实际上是在回答：“谁也不愿意！”

■

可是在当时的生活现实中，歌女毕竟是残酷统治下的被压迫与被侮辱者。作曲家在这里以大跳音程和突然拉长节奏等手法，把歌曲最后两句处理得感人至深：

■

总之，作曲家以极简练的素材，灵活而巧妙地运用了旋律自由移位、节奏变化、音程大跳、音区对比等手法，使作品词、曲结合紧密，既有内在统一又有鲜明的对比，从而深刻揭示了在敌人铁蹄蹂躏之下，歌女的惨痛遭遇和思想状况，并以此激发起人民的反抗怒火！

民乐合奏曲《金蛇狂舞》、
《翠湖春晓》
聂耳

[作品简介]

聂耳的一生，始终扎根于劳动人民的土壤之中。他不仅谱写了三十多首优秀的、富于战斗性的群众歌曲，而且十分热爱民间音乐。他在 1934 年根据民间传统乐曲改编了四首民族器乐合奏曲，其中最为著名的是《金蛇狂舞》和《翠湖春晓》两首乐曲。

聂耳改编的这两首民族器乐合奏曲，尽管在当时的水平和条件下，在乐队的配置上基本以齐奏为主，但能够重视发挥各种乐器的性能和色彩，特别在音乐的意境和结构方面，优美而完整。这是聂耳留给我国民族音乐的一份宝贵遗产，值得我们很好地借鉴和学习。

[欣赏提示]

1. 《金蛇狂舞》是聂耳根据我国古老的民间乐曲《倒八板》改编的。原曲经常在民间喜庆节日里演奏，聂耳在改编时把原曲欢腾的情绪作了进一步的发挥。

《金蛇狂舞》的旋律具有鲜明的节奏特点，这一富于弹性的节奏贯串了全曲。乐曲一开始，就酝酿着一种欢乐的情绪。D 徵调、混合拍子（ $\frac{2}{4} \frac{1}{4}$ ）：

■

接着两小节打击乐器的音响（■）引出了明快、流畅的主旋律：

■

音调有着内在的推动力，连绵不断，一气呵成，因而赋予乐曲以热情、欢快的色彩。接着，由吹管、弹拨乐器的交替领奏和全乐队齐奏的对答呼应，使乐曲情绪也越来越紧凑。混合拍子（ $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ ）：

■

之后，加上打击乐的热烈烘托，主旋律开始反复演奏，乐曲速度逐渐加快，情绪也愈加热烈，它象征着光明，象征着未来的新生活，给人们以强有力的鼓舞。

乐曲另一个特点是大量运用了锣、鼓、钹、木鱼等打击乐器，它不仅加强了乐曲的节奏，而且在烘托热烈的气氛上起了重要作用。打击乐在这首乐曲中成为整个作品不可分割的一部分，它使乐曲的民族特色更加鲜明。

2. 《翠湖春晓》也是聂耳在 1934 年改编的一首民族器乐合奏曲。乐曲描绘了作者故乡云南春天的美丽景色。

这首乐曲抒情凝炼，给人以一种庄重的音乐美的感觉。全曲一共分为三段。

第一段速度比较缓慢，曲调带有叙事的色彩。a 商调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

这段旋律优美、舒缓，仿佛大地正在苏醒，人们期待已久的春天即将来临。在乐器配置上，用二胡、低胡演奏低沉的旋律，而笛、萧吹奏明亮、欢快的曲调，形成了音乐色彩的鲜明对比。

第二段是过渡性的段落，由 $\frac{3}{4}$ 拍子构成，比较短小：

■

第一句由洞箫轻轻吹出，第二句加进二胡用颤弓悠扬地衬托，第三句则由全奏显示力度的加强。这段音乐描绘了春风悄悄来到人间，终于吹遍大地的动人景象。音乐语言的运用非常精炼，富于想象力。

第三段是乐曲的中心段落。 $\frac{2}{4}$ 拍子，它以活泼、跳跃的音调和小快板的速度抒发了人们迎接春天到来的喜悦：

■

旋律是流畅、舒展的，好象光明充溢了大地，人们在载歌载舞地欢庆，处处是春天的阳光和青春的活力。乐曲经过越来越快的反复演奏，终于在感情的饱和点上结束全曲。

独唱曲《渔光曲》

(安娥词)

任光

[作者简介]

任光(1900—1941)作曲家、音乐活动家。笔名前发,浙江嵊县人。自幼喜爱民间音乐,十九岁去法国,以修理钢琴为业,勤工俭学。1928年回国,1932年进上海法商百代唱片公司,任音乐部主任,同时参与共产党领导下的上海左翼音乐活动。1937年抗战爆发之前,任光再度去巴黎,在华侨中组织、推动抗战歌咏活动,并参加了法国左翼文化组织;1938年10月回国,参加抗日宣传活动;1939年5月去新加坡,在那里辅导过著名的华侨歌咏组织“铜锣合唱团”;1940年春,经昆明返回重庆,曾在陶行知创办的育才学校任教,同年7月到皖南参加新四军工作;1941年1月初,在国民党反动派制造的皖南事变中,不幸牺牲。任光的代表作品有歌曲《渔光曲》、《月光光》、《王老五》、《打回老家去》、《大地行军曲》、《别了皖南》以及器乐曲《采云追月》等。

安娥(1905—1976)歌词作家。原名张式源。1925年参加革命,从事学生运动和女工运动。1929年党派她去苏联学习,1929年回国,三十年代以后在上海、重庆、桂林等地长期从事革命文化工作。解放后,安娥继续从事文艺创作,写下了许多热情洋溢、优美新颖的歌词。1953年至1956年兼任《歌曲》月刊的歌词顾问和编委,工作认真负责。1976年8月18日不幸逝世。她写的代表性的歌词作品有:《渔光曲》、《大地行军歌》、《卖报歌》、《打回老家去》、《北京之歌》、《节日的晚上》等。

[作品简介]

《渔光曲》是1934年由蔡楚生编导的同名影片的主题歌。这部深刻反映劳动人民痛苦生活和愿望的影片拍成后,连映八十四天,深受观众欢迎。这支歌也随着影片的放映,家喻户晓,传遍全国。歌曲内容反映了当时我国沿海渔民的痛苦生活,表现了作者对劳动人民的深切同情。据词作者安娥回忆:“我写歌词的时候,想起了几年前,在党的领导和培养下,在大连湾早晚偷渡时所看到的渔民们痛苦生活的景象,……”

《渔光曲》已流传了近半个世纪。由于它揭示了社会的本质,激起人们的共鸣,至今仍然是一首富有艺术生命力的抒情歌曲。我们可以从中感受到那个时代中国劳苦大众的悲惨命运,从而更加珍惜我们今天的幸福生活。

[欣赏提示]

《渔光曲》这首歌生动地描绘出一幅旧社会渔民的生活情景:东海之晨,朝霞碧波,渔船在海浪中颠簸,渔民在死亡线上挣扎……。作品由自然景色写到人物情境,景为情辅垫,情借景抒发,达到了情景交融、凄婉动人的意境。整个歌曲,不但展示了旧中国渔民的苦难生活和悲惨命运,而且还抒发了蕴藏在劳动人民心中的不可遏止的怨恨情绪。

歌曲采用了富于民族特征的五声音阶 G 宫调式，具有浓厚的民间生活气息，节奏从容舒缓，旋律抒情流畅、委婉动听：

■

从这段谱例中我们可以看出构成旋律的两个特点：

连续运用了四、五度音程跳进及八度大跳，（见上例 ■ 等），这种大幅度起伏的旋律造成大海辽阔宽广和海浪翻腾之感。

运用了民间音乐常用的“承递”手法，如上例中的 ■ 是 ■ 的承递，■ 是 ■ 的承递，■ 是 ■ 的承递。这种手法进一步加强了这支歌亲切流畅和富于民族风味的特色。

合唱曲《黄河大合唱》

（光未然词）

冼星海

[作者简介]

冼星海（1905—1945）作曲家。广东番禺人，生于澳门一个贫苦的船工家庭。父亲早逝，幼年依靠祖父生活，祖父病逝后，随母去南洋，靠母亲佣工收入维持生活。1918年回广东，入岭南大学附中（半工半读），后升入大学。1926年入北京艺术专门学校音乐系学小提琴，同时在北京大学图书馆任助理员。1928年秋到上海考入上海国立音乐院，主修小提琴。1929年10月离沪出国，1930年到达巴黎，开始靠杂役、佣工维持生活和学习音乐，后考入巴黎音乐院，从印象派名作家杜卡斯领导的高级作曲班学习作曲。1935年夏回国后，即投入抗日救亡音乐活动。抗日战争爆发后，曾随救亡演剧二队到武汉，曾在军委政治部第三厅工作，对当时抗战歌咏活动的开展发挥了骨干作用。1938年冬赴延安，1939年任鲁迅艺术学院音乐系主任。1940年因工作需要去苏联。不久，苏德战争爆发，未能回国，被迫在阿拉木图定居。1945年10月30日病逝于莫斯科。作品有《黄河》、《生产》等四部大合唱；歌曲《救国军歌》、《到敌人后方去》、《游击军》、《在太行山上》等数百首（现已收集到近三百首）；交响音乐《民族解放》（第一交响曲）、《神圣之战》（第二交响曲）及《满江红》、《中国狂想曲》等。此外，还写了《聂耳——中国新兴音乐的创造者》、《论中国音乐的民族形式》等论文。他坚持继承和发展聂耳的战斗传统，为人民的音乐事业作出了巨大的贡献。

光未然（1913—）诗人，文学评论家。原名张光年，湖北光化人。1927年在家乡参加大革命。三十年代初，在武汉读书、教书，并从事进步的戏剧、文学活动。1939年1月率领抗敌演剧队第三队由晋西抗日游击区赴延安。1940年在重庆从事文艺活动，皖南事变后被迫出走缅甸，团结华侨从事反法西斯的文化活动。1942年回云南，后和李公朴、闻一多从事反帝反蒋的民主运动和诗歌朗诵活动。1945年，由于国民党反动政府的迫害，离开昆明，次年由北平进入华北解放区，先后在北方大学艺术学院、华北大学文艺学院主持教学工作。新中国成立后，先后任《剧本》、《文艺报》主编，中国作家协会书记处书记，第三、第五届全国人民代表大会代表。现为中国作家协会书记处常务书记。作品除歌词《黄河大合唱》、《五月的鲜花》、《全世界无产者联合起来》、《三门峡大合唱》等外，还有《街头剧创作集》，诗集《五月花》，长篇叙事诗《屈原》，论文集《戏剧的现实主义问题》、《文艺辩论集》等。

[作品简介]

《黄河大合唱》表现了在抗日战争年代里，中国人民的苦难与顽强斗争，也表现了我们民族的伟大精神和不可战胜的力量，它是我们伟大民族的发源地——黄河为背景，展示了黄河两岸曾经发生过的事情，以启迪人民起来保卫黄河，保卫华北，保卫全中国。这部作品的创作经过是：1938年11月，武汉沦陷后，诗人光未然率领抗敌演剧第三队赴吕梁山地区工作，在陕西宜

川县的壶口（为黄河著名险峡之一）附近，东渡黄河，黄河的惊涛骇浪和船工们英勇搏斗的精神激起了诗人的创作欲望，在战斗的生活中又经不断酝酿、构思，1939年初回到延安不久，就顺利地完成了这首长诗的创作。除夕晚上，诗人亲自朗诵了他的这部新作（当时名为《黄河吟》），激起了星海的创作热情。遂全力投入这部大合唱的写作。下面摘录的是星海当时创作此曲时的日记片段：

“3月26日：今天开始写《黄河吟》，光未然写词，一种新作风。内容包括很广，有下列八种。……”

“3月27日：身体不怎么好，恐怕是营养不足的关系！继续写《黄河吟》。……”

“3月30日：身体不好，伤风头晕。……”

“3月31日：《黄河吟》八首长歌曲已完成了！……”

从日记上可以清楚地看出，作曲家仅仅用了六天的时间，就完成了这部巨作的初稿，而且是在“身体不好”、“营养不足”的情况下进行创作的，这充分说明了星海的创作热情。《黄河吟》写成后，即由抗敌演剧第三队排练，4月13日在延安进行初演。整个歌曲的雄伟气魄，引起了听众的巨大反响。同年5月11日由鲁艺合唱团一百多人，在乐队伴奏和作曲家亲自指挥下正式演唱了《黄河大合唱》，取得极大的成功。星海在这一天日记中有如下记述：

“今晚大合唱可说是中国空前的……。里面有几首很感动人的曲：

（一）黄河船夫曲（二）保卫黄河（三）怒吼吧黄河及（四）黄水谣。

当我们唱完时，毛主席、王明、廉生都跳了起来，很感动地说了几声‘好’，

我永不忘记今天晚上的情形。……”

1941年春，作曲家在莫斯科又根据比较完善的管弦乐队和合唱的要求，对《黄河大合唱》作了修改。

[欣赏提示]

《黄河大合唱》气势磅礴，强烈地反映了时代精神，并具有鲜明的民族风格。这部交响性作品共有八个乐章（一般演出都略去第三乐章配乐诗朗诵《黄河之水天上来》），每章曲首有配乐朗诵。

第一乐章 黄河船夫曲（混声合唱）

乐队首先全奏急速的下行音调■，这贯穿在整个作品中的音型，为我们展现了一幅乌云满天，惊涛拍岸，黄河船夫在暴风雨中搏斗的图画。急促的催征般的定音鼓声，引出了船夫们的呼喊：“咳哟！”这粗犷、奔放的劳动呼喊声，伴以紧张、搏斗的■歌声，生动地表达了船夫们坚韧、奋不顾身地与风浪搏斗的场面。全曲以民间劳动号子为素材，运用主导动机（■）贯穿发展的手法和一唱众和的演唱形式来揭示深刻的主题。

整个乐章有两个音乐形象，第一个是黄河船夫拼着性命与惊涛骇浪搏斗的形象：

■

第二个音乐形象是由主导动机展宽节奏，以四部合唱的丰满音响，表现出船夫对斗争前途充满胜利的信心：

■
经过万众一心，竭力拼搏，终于迎来了达到胜利彼岸的欢乐笑声。在竖琴伴奏背景上，弦乐徐缓演奏的旋律，表现了喘一喘气，安一安心的战斗后的小憩。但这只是新的战斗前的休整，准备“回头来，再和那黄河怒涛决一死战”。

紧接尾声，强有力的动机又得到再现，它由强到弱，由近而远，结束在竖琴的分解和弦上，象征着要取得胜利，还要进行艰苦顽强的战斗。作为大合唱的第一乐章，既给我们拉开了这可歌可泣的史诗的序幕，它的结尾，又为后面乐章的出现，作好了过渡。

第二乐章 黄河颂(男声独唱)

这是一首以黄河象征祖国热情颂歌，充满宏伟、豪放的激情。整个乐章分两大段：第一段以平稳的节奏，宽广的气息，歌唱黄河的雄姿。开始，大提琴在C大调上齐奏出一个壮阔、热情而又内在、深切的主题，接着男声独唱：

■
它叙述了黄河的源远流长、曲折宛转，象征中华民族历史悠久、幅员辽阔，还表现了我们民族性格的一个侧面：宽宏、博大而自尊。伴奏中能听到起伏的波涛，感觉到黄河奔流的力量。

第二段，以热情、奔放的旋律赞美我中华民族五千年的灿烂文化。这一段出现了三次“啊，黄河！”这样的感叹句。第一次速度稍快，是一种叙述性的赞颂（见下例 ■ ）：

■
第二次以激情的甩腔，更热情激昂地颂扬我们民族的英雄气概（见下例 ■ ）：

■
第三次与前两次紧密相连，一气呵成，它以雄伟壮丽的音调、强而渐慢的速度，再次发出激情的赞叹（见下例 ■ ）：■力度一次比一次增强，把全曲引向高潮。接着写景、写情，也写中华儿女的决心：要发扬我们民族的伟大精神，象黄河一样奔流不息，伟大坚强：

■ 第三乐章 黄河之水天上来（配乐诗朗诵，略）

第四乐章 黄水谣（混声合唱）

这是一首叙事性的抒情合唱曲，用歌谣式的三段体写成。音调朴素，平易动人。

第一段，抒情、亲切。首先用圆号把人们带到对过去和平生活的回忆中去。它描写了奔流不息的黄河之水，倾诉着人们在美丽肥沃的土地上辛勤耕耘的景象：

■
这段音乐十分优美、明朗，是人民群众在苦难中对家乡美景的追想，因此，音调又是沉重的。

第二段，深沉、痛苦，激动而愤恨的混声合唱。先是男声齐唱：

■
以较低的音区、悲痛的音调、缓慢的速度、宽广而又沉重的节奏，与前段形

成鲜明对比，充分表现了我大好河山被敌寇践踏、处于水深火热之中的人民群众义愤填膺的情绪。在连续的不协和和弦之后，节奏突然紧缩，旋律出现非常规进行“■”的连续四度下行，并转入属调的关系小调，这时，合唱达到高潮，产生强烈的效果。这燃烧起来的阶级仇、民族恨的怒火，这悲愤有力的控诉，深深打动人们的心弦。

第三段是第一段的缩减再现，黄河奔腾依旧，而遭到破坏的人民生活，却呈现出一幅凄惨景象。歌声在平稳、低沉的情绪中结束，使人久久难忘。

第五乐章 河边对口曲（男声对唱与混声合唱）

这首朴素的叙事对唱歌曲，采用山西民间音调，用民间歌曲中常用的对答形式写成。表现了在黄河边上，两个不期而遇、背井离乡的老乡，互诉衷情，终于一同踏上了战斗的道路。

旋律基本上只有上下两句，一问一答，构成完整的乐思：

上句是F徵调，下句是C徵调。两个独立曲调，可自由反复。分开唱，表现不同的语气和性格，合起来，则成为完整的二部重唱，手法平易、效果甚佳。

另外，民间打击乐的运用，也增强了作品的叙事性和民族风格。

最后的混声合唱，非常生动地显示了坚决打击侵略者和“一同打回老家去”的决心。

第六乐章 黄河怨（女高音独唱，有时加女声三部伴唱）

歌曲表现了一个失去丈夫和孩子，并遭受敌人蹂躏的妇女，对敌人的残暴兽行，发出的强烈控诉。联曲体结构，起承转合四段象一条流水，连绵不断，浑然一体。

引子，先由小提琴在G弦高把位上，奏出紧张、悲痛的下行主题。接着，双簧管在圆号的背景下，孤寂地用另一调性复奏一遍。

第一段 慢速、A大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

这是被压迫的声音，被污辱的声音，音调悲痛、缠绵，感情深厚、动人。

第二段 紧缩节奏，转 $\sharp f$ 小调：

■

当唱到“宝贝啊，你死得这样惨！”时，出现全曲最低音“■”，为心爱的孩子的惨死，悲痛欲绝，泣不成声。

第三段 渐强，变节拍，转回A大调：

■

激动、起伏的音调，伴以低音颤弓（有时用女声三部下行音调伴唱），使人不禁感觉到这样的夜境：风狂、云黑、激流汹涌……

第四段 再变节拍，转回 $\sharp f$ 小调：

■

这略带朗诵调的旋律，显示了一种以死来反抗的决心。当歌曲将结束时出现本乐章的最高音（见下例■处）：

■

这是一个被污辱与被损害者要报仇、要雪耻的强烈愿望，是一个悲惨生命的最后呼喊！作者通过强烈的控诉来激发全中国人民奋起战斗的豪情。

第七乐章 保卫黄河（齐唱、轮唱）

这是一首以“卡农”（复调音乐的一种技法）形式所写的进行曲，与上乐章在情绪上形成强烈对比。快速下行的动机与逐级扩张的音型，生动地表现了游击健儿的英雄形象：

■

紧接二部卡农，犹如咆哮的黄河，后浪推前浪；犹如觉醒的群众，万众一心，此起彼伏地保卫家乡，保卫全中国！进入三部卡农时，各声部插入“龙格龙格龙格龙”的衬词，增强了乡土气息，也使轮唱更生动活泼，更加风趣。

接着，转入下属调（F大调），由乐队演奏主调，再转^bE大调齐唱，比原来的演唱提高小三度，因此歌声更加明快有力，更加激动人心，表现了抗日队伍发展壮大，势不可挡，终于把侵略者淹没在人民战争的汪洋大海之中。

第八乐章 怒吼吧，黄河（混声合唱）

这是大合唱的终曲，也是整个合唱的高潮。它概括了中国人民为取得最后胜利发出的战斗呼喊。全曲分四部分：

1.在乐队全奏贯穿动机“■”引子后，出现号召性的、气势磅礴的战斗主题：

■

这是整个大合唱中奔腾万里的黄河怒涛与中华民族反侵略的英雄气概形象的集中体现。后接“掀起你的怒涛”，转入下小三度G大调，用复调写法。声部间的呼应对答，生动地勾画出怒涛掀起、汹涌澎湃的景象。

2.转入下属调（后又转回），用自由模仿的写法，各声部深情地重复着一个深沉、坚韧的音调（见下例■）：

■

表现了中华民族的苦难历程，使人感到：我们民族的灾难是多么深重和久远。

3.哪里有压迫，哪里就有反抗，激动人心的小号与小军鼓，以■的节奏，唤醒了全中国人民，大河上下，长城内外，遍地燃起抗日烽火：

■

这里，通过主调写法、激越的快速、紧凑的节奏、果断的休止与高昂的旋律，出色地表现了中华民族团结一心，誓死保卫祖国的动人景象。

4.全曲尾声，是伟大的中华民族为获取最后胜利发出的警号。

乐队在转回原^bB大调，出现连续下行的黄河主导动机，在三连音的上行级进音调后，合唱队唱出：“啊，黄河！怒吼吧！向着全中国受难的人民发出战斗的警号！向着全世界劳动的人民，发出战斗的警号！”音乐步步紧迫，力度逐渐加强，最后战鼓齐鸣，号声震天，在巨大的气吞山河的声浪中，辉煌地结束：

■

《黄河大合唱》是我国近代大型声乐作品的典范，也是我国近代合唱音乐创作史上的一座光辉的里程碑。

独唱曲《松花江上》

(张寒晖词)

张寒晖

[作者简介]

张寒晖(1902—1946)戏剧活动家、作曲家。原名张兰璞，河北定县人。父亲是清末革新派知识分子，小学教员。张寒晖从小即跟父亲学会演奏胡琴、琵琶等民族乐器，并受到父亲革新思想的影响。1919年，张寒晖入保定高师附中读书，“五四”精神及新文化运动对他有很大的影响；1922年考入北平人艺剧专学习表演艺术，成绩为全校之冠；1924年回乡务农(后教书)；1925年再赴北京，考进国立艺专戏剧系，同年10月参加共产主义青年团，不久转为正式党员，1929年7月毕业。此后曾在北京、定县、西安、凤翔等地当过教员，搞过民众文化工作及创办《老百姓报》等。1937年在东北军政治部负责戏剧工作。后因受国民党反动派监视，1941年8月被迫离开西安到陕甘宁边区，任边区文化协会秘书长。1946年3月11日，因长年劳累积疾而病逝。

张寒晖的歌曲绝大部分都是自作词曲，其中影响最大的为《松花江上》，此外象《游击乐》、《去当兵》(填词)、《军民大生产》(填词)等在群众中也广为流传。

[作品简介]

《松花江上》约作于1936年的下半年。由于国民党反动派的不抵抗政策，东北数省相继沦陷，几十万东北军和人民群众被迫流亡关内，他们渴望着回到自己的故乡，全国人民要求抗日的情绪也达到炽热的程度。这时，张寒晖在西安二中教书，不久又奉命到东北军里工作。当时呈现在西安街头的东北军官兵和大批来自东北逃亡者的惨痛景象，深深触动着他的心弦，他以极大的激情，创作了这支感人肺腑的悲歌。关于此歌的创作背景，有多种说法，以上仅不过是传说中之一种。至于作者写此歌的情况，也有一些传说，如张寒晖的友人回忆：“他是噙着眼泪去写的。”张寒晖的同学姚一征在一篇纪念文章中写道：“……我记得当他唱到‘从那个悲惨的时候’时，两个人都以泪洗面了；以后简直是字字血泪。唱到‘爹娘啊’时，他竟呜咽得唱不下去”。张寒晖自己也曾说过，他是把北方妇女在坟上哭丈夫、哭儿子的那种哭声，变成《松花江上》的曲调的。由此可见张寒晖写作这首歌曲其目的就是要突出一个“悲”字，要人们流着眼泪去报仇，去夺回“可爱的故乡”。

歌曲写成后，立即在东北军和人民群众中广泛传唱。周恩来总理在1937年12月31日《现阶段青年运动的性质和任务》一文中写道：“一支名叫《松花江上》的歌曲，真使伤心的人断肠。”由此更可以看出，在民族苦难深重的年代，这首悲壮的歌曲曾经发挥了多么巨大的激励和鼓舞作用。

在抗日战争初期，作曲家刘雪庵把他从上海到香港流亡途中所谱写的《离家》和《上前线》(均为江陵词)两首歌与张寒晖的《松花江上》连在一起，题名为《流亡三部曲》，公开发表后，在全国广泛传唱，成为我国抗战歌曲的代表作品之一。

[欣赏提示]

《松花江上》的结构为带尾声的二部曲式。整个歌曲以下行音调的旋律进行和我国民族音乐中常用的重章叠句的旋法为特征，情感真切、动人。

歌曲第一部分由两个基本重复的长乐句构成（见下例■）。每一乐句都以从容的节奏和流畅而深沉的音乐语言，叙述了东北故乡的富饶美丽及敌人侵占后人们被迫与亲人离散的惨痛心情。从旋律的起伏布局上看，“在东北松花江上”及“衰老的爹娘”等词句，显然是作者着意突出的地方（见下例■处）：

■

歌曲第二部分倾诉流亡者背井离乡后的悲痛心情。下行音调在这里得到更多的运用和发展，调性也由前段较明朗的C大调转入带有阴郁色彩的a小调。当“‘九一八’……从那个悲惨的时候”第二次重复出现时，结尾三个音降低八度（对比下例中两个■处），歌声使人不禁泪下：

■

接着是滔滔不绝的、痛心的吐述。这里，旋律、节奏都与前边形成鲜明的对比，如果前面是疾声呐喊，此处则可视作内心的独白，感情内在而压抑。但唱到这一段的最后一句（见下例■处）时，激动之情终于爆发出来：

■

这首独唱曲的尾声是全曲的高潮，也是整首歌曲情感发展的必然结果，它以深沉而激动的感情，倾吐出对故乡亲人的怀念：

■

歌曲：《新编“九一八”小调》

（崔嵬词）

吕驥

[作者简介]

吕驥（1909—）音乐理论家、作曲家、社会活动家。湖南湘潭人。原名吕展青。自幼喜爱音乐，并学会演奏笛子、箫、琵琶、扬琴等民族乐器。自1929年起曾先后三次考进上海国立音乐专科学校学习声乐，由于经济窘迫，每次只能学习半年即辍学，以当教员谋生。1932年后，在上海、武汉等地参加并组织左翼音乐活动，积极开展抗日救亡歌咏工作。1937年赴延安，在抗日军政大学和陕北公学学习；1938年任鲁迅艺术学院音乐系系主任；解放战争时期曾去东北解放区工作。中华人民共和国建立后，他一直负责全国音协的领导工作，现任中国音乐家协会主席。自三十年代抗日救亡运动以来，吕驥撰写了大量的音乐理论文章，影响较大的有《论国防音乐》、《中国新音乐的展望》、《民间音乐研究提纲》等；同时，他还创作了不少优秀的作品，如《新编“九一八”小调》、《保卫马德里》、《武装保卫山西》、《开荒》等都是在群众中广为传唱的歌曲。此外，在抗日战争期间，他还为郭沫若的长诗《凤凰涅槃》谱写了大合唱。

崔嵬（1912—1979）电影艺术家、剧作家。山东诸城人。从小喜爱文艺，在青岛礼贤中学求学时读了许多左翼作家的文艺作品，因此被开除。后考入青州中学，也因写进步散文又被开除。不久考进山东实验剧院。1932年在青岛参加左联戏剧活动，组织海鸥剧社；1935年在上海继续从事左翼及革命文艺活动；1937年1月他随上海妇女儿童慰问团去绥远抗日前线慰问演出，同年4月在北平香山与张瑞芳演出了他改编的街头剧《放下你的鞭子》；“八·一三”事变后，他参加上海救亡演剧一队赴前线演出；1938年2月赴延安鲁迅艺术学院戏剧系任教。建国后先后任中南艺术学院院长、中南文化局局长、中南人民艺术剧院院长及北京电影制片厂艺委会主任兼导演等职。1979年2月7日因患肝癌逝世。崔嵬曾主演过《海魂》、《老兵新传》、《红旗谱》等影片，导演过《青春之歌》、《小兵张嘎》、《北大荒人》、《天山上的红花》、《山花》等故事影片及《杨门女将》、《野猪林》、《平原作战》等戏曲影片。

[作品简介]

《新编“九一八”小调》是抗战前后在全国广泛流传的街头剧《放下你的鞭子》中的插曲，作于1935年。当时是作为左翼文艺工作者深入工厂开展工人文艺活动而创作的。该剧描写“九一八”事变后，自东北逃亡到关内的父女二人，流落街头，以卖艺为生，女儿香姐因饥饿难忍，晕倒在地，老汉用皮鞭抽打，逼她卖唱，此时预先安排在观众中扮演青年工人的演员愤然上场，夺下老汉的鞭子，并痛加指责，于是引出了香姐对日本侵略军侵占东北，母亲被害，家破人亡，父女流亡华北，卖艺糊口等一番血泪控诉。由于这个

剧反映了当时广大人民群众的真实生活，适应了抗日的要求，每次演出都收到良好效果，有时演员、观众成为一体，激起强烈的抗日斗志。随着这部街头剧的到处演出，剧中香姐演唱的《新编“九一八”小调》也在全国得到迅速的传播，几乎成为家喻户晓的民间歌调了。

[欣赏提示]

《新编“九一八”小调》是一首抒情性的叙事歌曲。曲调采用五声音阶，具有浓郁的民间歌曲风味，但它又不同于传统的旧民歌，而是富有鲜明时代气息的声乐作品。歌词共分三段，分节歌性质，其曲体结构为多乐句的一部曲式。全曲八个乐句，双双对称，结构规整。值得注意的是：前四个乐句每句均为三小节（见下例 ■ 处），旋律多在低音区进行，且基本上是一字一音，从而突出了这首歌的深沉感和叙事性，听来委婉感人：

■

后四个乐句每句为四小节（见下列 ■ 处）旋律音区移高，使歌曲增加了愤慨的情绪：

■

管弦乐曲《晚会》

贺绿汀

[作者简介]

贺绿汀（1903—）作曲家、音乐教育家。出生于湖南邵阳县一个农民家庭。1923年入长沙岳云学校艺术专修科学习音乐，1931年入上海国立音专。在学习期间即已从事进步音乐活动，1935年参加进步音乐组织“歌曲作者协会”。1937年后，参加上海抗日救亡演出队第一队。1941年初到苏北新四军根据地，在鲁艺华中分院和新四军鲁艺工作团工作。1943年到延安筹建中央管弦乐团。解放战争期间，任教于华北大学。新中国成立后，任上海音乐学院院长及中国音乐家协会副主席等职。1983年当选为国际音乐理事会名誉会员。

贺绿汀创作了大量的优秀作品，驰名中外。代表作品有：合唱曲《游击队歌》、《新中国的青年》、《胜利进行曲》、《垦春泥》、《新世纪的前奏》；独唱曲《嘉陵江上》、《春天里》；管弦乐曲《晚会》、《森吉德玛》；钢琴曲《牧童短笛》、《摇篮曲》以及为影片《风云儿女》、《十字街头》、《马路天使》、《宋景诗》、《上饶集中营》的配乐等。粉碎“四人帮”后，他谱写了歌颂周总理的《上海工人第三次武装起义》大合唱和《南昌起义歌》，为歌颂贺龙同志的话剧《曙光》配乐，并出版有《贺绿汀音乐论文选集》。

[作品简介]

《晚会》原是钢琴独奏曲，作于1934年，原名《闹新年》，全曲分三段，中段为抒情慢板，后来乐谱丢失。1949年作者编写管弦乐组曲时，根据记忆，将原钢琴曲中的一段重写为小型管弦乐曲，定名《晚会》，作为管弦乐组曲的第一乐章。

《晚会》是首富有鲜明民族色彩的管弦乐曲，结构短小、紧凑，旋律优美、朴素，采用民族调式和民间音乐的旋法，音乐中创造性地运用了中国民间锣鼓节奏，配器手法简洁，音色多变，生动形象地描绘出晚会上热闹愉快的气氛。

[欣赏提示]

乐曲分两大段，衔接连贯，发展自然，调式转换自如，情绪表现集中，有一气呵成之妙。第一乐段由三个小段落组成：■

一个热闹愉快的晚会开始了，乐队以锣鼓般的节奏■强起、全奏，旋律持续在高音区，由第一小提琴和第二小提琴八度齐奏；双簧管和单簧管吹相距五度的和音；短笛和长笛奏属音的颤音持续音；中提琴和大提琴相距八度节奏奏紧密的主属双持续音，并伴以强烈的定音鼓、中国鼓和铃鼓声。

第二乐句旋律下行，力度渐弱，它是第一乐句主导音调节奏紧缩的变化发展，增加了笛和单簧管演奏主旋律：

■

第三乐句用第二乐句的句尾材料，发展为木管和弦乐两个对答式的分

句，形成对比：

■

第四乐句是一个活泼的下行模进的旋律，这个地道的中国竹笛旋律由短笛、长笛和第一小提琴演奏，并增加了同类乐器的相隔四度的附加声部，低音弦乐奏反向级进的拨弦，生动地表现出晚会上欢乐的气氛：

■

这一小段的结束感不很明显，接着出现截用前句结尾材料音型，发展为对答式的模进。这是个短暂的过渡，很自然地引出第二小段的旋律：

■

这个主题是在前面音型的基础上，增加了新材料组成的。先是强力度，由木管乐器主奏，铜管乐器和弦乐作节奏加强性的伴奏，接着变弱，第一小提琴在低八度重复主题，第三乐句是简短有力的问句，木管乐器主奏，铜管乐器伴奏，第四乐句由第一小提琴主奏，旋律在第三乐句的基础上加长发展，停留在徵音上，这段音乐富有力度和色彩的对比。

第三乐段开始是铜管乐器主奏，节奏铿锵有力，作者在这里创造性地运用了民间锣鼓节奏，笛子在高音区的吹奏，造成十分热烈而欢快的情绪：

■

第二大段是第一大段的变化重复，结构较前紧凑，热闹欢乐的气氛更为集中，末尾部分的配器采用了全奏，主旋律是三个八度的齐奏，乐曲在强烈的高潮中结束。

管弦乐曲《森吉德玛》

贺绿汀

[作品简介]

《森吉德玛》是贺绿汀管弦乐组曲的第五乐章，1949 年根据内蒙古自治区鄂尔多斯一带的民歌《森吉德马》所创作，曲名是一位姑娘名字的译音。

管弦乐曲《森吉德玛》基本上保持了原来民歌的旋律和落音特点，音乐主题鲜明，旋律优美流畅，民族风格强烈，结构是重复型的四句乐段，经作者细腻的配器，精心处理，塑造了两个具有鲜明对比的音乐形象，丰富了原民歌的表现力，是一首通俗易解的管弦乐曲。

[欣赏提示]

乐曲开始是弱起，第一小提琴与中提琴以三个八度的主持续音，与第二小提琴、大提琴、单簧管的长音，构成开放排列的和弦，双簧管在这空旷、辽阔的背景中，吹起了优美的主旋律，后半句长笛同时在高八度上出现，为音乐增加了明亮的色彩。弦乐在句尾作简短模仿，使音乐连绵不断，自然地引出了圆号强奏，一幅美丽辽阔、清新宁静的草原景色，已经展现出来了。

■

第三乐句主旋律首次出现在小提琴上，单簧管伴以复调，并都有附加声部。乐声委婉连绵，此起彼伏，别具新意：

■

第四乐句的前半句，乐队全奏，铜管乐器奏主旋律，低音弦乐强调重拍的旋律上行跳进，和其他乐器强调第二拍的旋律下行进行，加强了力度，在这乐段中形成了一个高潮点，后半句乐器减少，长笛与第一小提琴奏主旋律，先是衬以大提琴的复调，乐句扩充时，中提琴的复调也加入进来了，使得第一乐段以复调为主的写法得以统一，抒情如歌的音乐形象得以完美的表现：

■

后一部分的旋律同前一部分一样，但由于主奏乐器的变换，旋律采用断奏，速度变快，力度加强，加上短促、跳跃的拨弦伴奏，表现了蒙族人民幸福美好的生活、热情活泼的性格和开朗乐观的情绪。

乐曲最后一句除了用全部木管乐器、弦乐器伴奏外，还加入了小号与长号。全曲在热烈的气氛中结束。

（旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 719 页）

钢琴曲《牧童短笛》

贺绿汀

[作品简介]

《牧童短笛》是作曲家贺绿汀的钢琴独奏曲。创作于 1934 年。全曲短小精致，形象鲜明，旋律优美生动，具有田园风味和浓郁的江南地方色彩。巧妙的复调写法，使它独树一帜。这首作品曾获欧洲著名作曲家齐尔品先生在我国征集的具有中国风格的钢琴作品的头奖。曲名原为《牧童之笛》(Buffalo boy's flute)，后根据我国流传的歌谣：“小牧童，骑牛背，短笛无腔信口吹”之句，改为《牧童短笛》。

[欣赏提示]

《牧童短笛》的结构严谨，是带再现的单三部曲式。第一乐段徵调式， $\frac{4}{4}$ 拍子，速度徐缓，旋律宁静悠扬，以二声部复调的写法，使旋律此起彼伏，连绵不断，犹如两个牧童，倒骑在牛背上，手拿竹笛，在田野里纵情对歌，构成一个优美抒情的画面。它很自然地使人们联想到我国民歌《小放牛》的音乐形象。

第一乐段由六个乐句组成，每句四小节，右手弹奏的主旋律多用重复、发展的手法，节奏多变，旋律富有流动性；左手弹奏的对位声部，旋律风格统一，具有相对的独立性。句尾呼应性旋律的进行，使音乐连贯而有起伏，它有时在低音区采用不同的节奏，与高音区的主旋律遥遥相对，显得生动活泼；有时与主旋律音区接近，节奏相仿，音色融合，又使音乐显得宁静抒情，别有意境。作者把对位的技巧运用于民歌性的旋律，构成特殊的风格，其效果是非常出色的。

■

第二乐段，宫调式， $\frac{2}{4}$ 拍子，采用主调和声的写法，右手高音部是活泼、流畅的旋律，左手低音部是跳跃、节奏型的伴奏，构成了一段快速、热烈、舞蹈性的音乐，与前段形成鲜明的对比。旋律采用动机模进的发展手法，是三个乐句的反复，每句四小节，第一乐句在 G 宫调（见下例 ■ 处），第二乐句转入 D 宫调（见下例 ■ 处），第三乐句转入 A 宫调（见下例 ■ 处），后转回 G 宫调，（见下例 ■ 处），频繁的转调，使这段音乐具有丰富的色彩变化：

■

第三乐段是第一乐段的完全再现，曲调稍加装饰，使音乐显得更加流畅、紧凑、欢快。最后乐声渐弱，结束在明亮的高音区，给人以诗意未尽的深刻印象。

独唱曲《嘉陵江上》

(端木蕻良词)

贺绿汀

[词作者简介]

端木蕻良(1912—)现代作家。原名曹京平,曾用笔名黄叶、罗平、叶之林等。辽宁昌图人。1928—1931年在天津南开中学学习,“九一八”后因组织抗日救国团被除名,后就读于北京清华大学历史系,1932年加入北平左翼作家联盟,积极投入抗日救亡写作。“八一三”后转移武汉,旋去山西临汾民族革命大学任教。1938—1940年在复旦大学任教。著有大量优秀的爱国文学作品,建国后曾任北京市文联创作部副部长、出版部副部长、副秘书长等职。

[作品简介]

《嘉陵江上》作于1939年春末,是抗日战争时期最受知识分子喜爱的艺术歌曲之一。

这首歌词是句式长短不一的散文体新诗,适于朗诵而难于谱曲。作曲家为谱写此歌,曾先后写出过五、六稿均未成,最后终以朗诵性与抒情性相结合的手法,成功地谱写出全曲。

嘉陵江位于四川省东部,为长江上游的一个支流,与长江汇合在重庆。抗日战争进入相持阶段后,重庆成为国民党统治区政治、经济、文化的中心,大批来自全国各地的流亡者也纷纷来到大后方,聚集在这里。作曲家以嘉陵江为背景,选用这首歌词来抒发思乡之情,正是当时社会生活的一种真实反映,它替代了很多流亡者的心声,这悲壮的歌声曾激起无数流亡者奋起抗日的决心,在当时发挥了积极的作用。今天,作为历史优秀歌曲,这首歌仍然被广泛传唱着,它不仅给我们以历史的爱国主义的教育,而且从构思和创作技法上看,也给我们提供了很多宝贵的经验。

[欣赏提示]

《嘉陵江上》是一首融旋律与伴奏为一体的艺术歌曲。歌曲开始是八小节由钢琴弹奏的引子,它十分精练、出色,整个歌曲中的主要音调和悲壮的气质,通过这简单的引子已能鲜明地体现出来:

■

歌曲为二部曲式结构。第一部分表现了主人公因敌人入侵,背井离乡,只身徘徊在嘉陵江畔,对故乡的深切怀念和悲痛的心情。

歌曲开始“那一天”的六度大跳,揭开了动人的悲剧序幕。接着是歌中主人公的激情痛诉,我们可以从这一段曲调中三连音和二度下行长音(见下例■处)的多次出现所造成的旋律效果,领会到流浪者的激动和痛苦不安的心情:

■

歌曲的第二部分是表达主人公决心要打回故乡去的意志和信念。这段曲调在感情的酝酿和发展上是很有层次的:它两次形成高潮,第一次是在唱至

“和那饿瘦了的羔羊”（见下例■处）的时候，这一句的旋律，基本上是在高音区进行，加上强拍上出现的切分节奏，听起来似乎是在大声疾呼。至于“羔”字上装饰音的运用，更加深了这一句歌词的感情色彩：

■

接着，主人公在低音区唱出朗诵式的音调——

■

如果这一句我们把它理解成内心独白，那么接下去无疑就是主人公的大声疾呼和坚定的誓言了。在这句里，形成了第二个高潮（见下例■处）：

■

整个歌曲给人的感觉是：慷慨激昂，充满着悲愤和力量。

独唱曲《长城谣》

(潘子农词)

刘雪庵

[作者简介]

刘雪庵(1905—)作曲家、音乐教育家。四川铜梁人,出生于一户平民家庭。受其兄影响,自幼爱好音乐,喜唱昆曲。早年在成都美术专科学校学过钢琴、小提琴及作曲。1930年来到上海,考进国立音乐专科学校本科师范组,跟肖友梅、黄自学习作曲、和声学,1936年以优异成绩毕业后,曾从事电影音乐创作、救亡歌咏运动等。四十年代后,主要从事音乐教育工作,先后在国立社会教育学院、苏南文教学院、江苏师范学院、华东师范大学、北京师范学院、中国音乐学院任教授及系主任等职。曲《飘零的落花》、《春城洛城闻笛》、《长城谣》、《追寻》、《红豆词》以及《流亡三部曲》中之《离家》(之二)、《上前线》(之三)等;钢琴作品有《中国组曲》、《飞雁》等。

潘子农(1909—)戏剧家。浙江吴兴人。三十年代从事话剧和电影的编剧和导演工作。电影作品先后有《弹性女儿》、《花开花落》、《街头巷尾》、《大户人家》等。各片的主题歌与插曲,大部分均与刘雪庵合作。1937年曾以东北流亡老京剧艺人一家悲欢离合的故事为题材,为上海艺华影片公司编导《关山万里》一片,《长城谣》即系该片的主题歌。

[欣赏提示]

《长城谣》作于1937年抗战初期,原为潘子农所编电影剧本《关山万里》中的主题歌,后因“八一三”沪战爆发,影片未能拍成,但此歌却作为一首抗战歌曲风行于全国各地。

这首独唱曲的旋法和结构与中国传统民歌有着类似的特色:旋律质朴自然,容易上口,曲调建立在五声音阶F宫调式上,听起来亲切、优美;节奏平稳,无大变化,基本节奏型为■(见下例■处),这一节奏型的反复出现,使歌曲具有较浓的叙事性;结构简练而规整,全曲可分四个乐句,每乐句包括歌词两句,其关系可视为“起”(见下例■处)、“承”(见下例■处)、“转”(见下例■处)、“合”(见下例■处)。其中除第三句曲调变化较大外,其余三个乐句的曲调基本相同,仅句尾稍有变化(对照下例■处):

■

由于这首歌曲具有上述旋律、节奏及结构等方面的特点,使之能在抗战时期广为流传,倾述了人民被迫流浪的苦难,从而激发起人民同仇敌忾的爱国热情。

独唱曲《故乡》

(张帆词)

陆华柏

[作者简介]

陆华柏(1914—)作曲家、音乐教育家。祖籍江苏武进,1914年出生于湖北。1934年毕业于武昌艺术专科学校师范科并留校任教。此后,历任广西艺术师资训练班讲师,广西艺术馆音乐部主任兼合唱团和管弦乐队指挥,国立福建音专、湖南音专、华中师范学院、湖北艺术学院等院校音乐系科的教授。现任广西艺术学院音乐系系主任,中国音乐家协会理事。主要作品有独唱曲《故乡》、声乐组曲《闹花灯》、歌剧《牛郎织女》、清唱剧《汨罗江边》、无伴奏民歌合唱编曲《兰花花》、钢琴曲《浔阳古调》、管弦乐曲《康藏组曲》和《红河波浪》(民歌独唱曲集)、《湖北民歌合唱曲集》、《中国民歌钢琴小曲集》以及附加钢琴伴奏谱的《刘天华二胡曲集》等。近年来人民音乐出版社还出版了他的钢琴曲《■河之歌》《东兰铜鼓舞》等。

[作品简介]

《故乡》1937年冬谱于桂林,是一首抒情性与朗诵风格(带点戏剧性)相结合的艺术歌曲。歌词和曲调都具有较深厚的,情感和强烈的艺术效果,令人听后久久难忘。这首歌,抗战期间曾广泛传唱于大后方,至今虽已历经近半个世纪,但仍具有丰满的艺术感染力。它是中华民族的悲歌,也是我们民族苦难的见证,可以无愧地被列为我国抗战歌曲中的优秀作品。

关于这首歌曲的写作,作曲家曾发表过如下的感想:

“回忆四十年前(1937年冬)在桂林象鼻山麓谱写这首歌曲时,感情却是真实的,是有所感而作的,有的音符甚至是噙着眼泪写的。在构思过程中,歌声旋律与伴奏的和声、形式,差不多同时涌上心头,一口气写出(以后也未作多大变动)。

“《故乡》歌词的作者是画家张治安(张帆是他的笔名),他心里的‘故乡’是锦绣江南;谱曲者我的‘故乡’是武汉;这首歌是1938年春天由金陵女子大学声乐教师梅经香女士在桂林首次演唱的,她的‘故乡’可能是石头城、玄武湖;当时的听众,不少人是从天南地北逃难到桂林的,听此曲后,座中人掩泣,其实各有其心里的‘故乡’。然而,爱国心却是共同具有的崇高感情。《故乡》以后能流传遐迩,历数十年而不衰,这也许是个重要的原因。”

[欣赏提示]

《故乡》为二部曲式结构。第一部分是带有叙事性的抒情乐段,歌词以诗情画意般的笔调,对故乡的山水风情进行了细致的描绘,曲调恬美深情,富于民族特色:

■这是本歌曲的基本主题。从容不迫的节奏,吟诵式的旋律音调,深刻揭示了歌中主人公对故乡的无限赞美和眷恋之情。这个主题在整个歌曲中得

到多次的引伸和发展，如从下列四个长乐句中，我们都可以找出它与基本主题的有机联系：它们有的是主题旋律素材的引伸（见下例 ），有的是主题节奏的模仿和发展（见下例 ）

■

从曲调发展上看，“秋天的丛树灿烂辉煌”（见上例 ■）一句，可以说是这一乐段的终止乐句，但紧跟着歌声转入中低音区，抒发出“月夜我们曾泛舟湖上”和“几次凭吊过斜阳”的诗一般的意境，这是主题音乐的衍展：■经过这一扩充，使歌曲的第一部分在恬静、谧美的气氛中结束。

歌曲第二部分的前半段着重描述故乡被敌人变成屠场，人们背井离乡后的苦痛和激愤心情。这一段歌词十分洗炼：“现在一切都改变了！现在已是野兽的屠场！”虽然只是简短的两句，但敌人的残暴，已被深刻揭露。对这句歌词的处理，作曲家运用了近似西洋歌剧中的朗诵调手法（见下例 ■），突出了音乐的戏剧性并造成与第一部分音乐性格的鲜明对比。钢琴伴奏部分多次出现的、连续下行的音型（见下例 ■）则是构成这段音乐戏剧性特色的、不可缺少的重要因素：

■

歌曲第二部分的后半段，集中描述了主人公渴望回归自己故乡的心情。这段音乐寓激情于抒情之中，写法是很出色的。钢琴伴奏以“卡农”呼应的方式紧随着旋律的起伏和演唱者音色的变化时而在高音区、时而在低音区伴随进行（见下例 ■ 处），更增添了歌曲的感人色彩：

■

整个歌曲在富有激情的高潮中结束。结束前几小节的急板钢琴尾声，似乎把主人公那种“言犹未尽”的、激动不安的心情，尽情地表达出来：

■

歌曲《延安颂》

(莫耶词)

郑律成

〔作者简介〕

郑律成(1918—1976)作曲家。出生在朝鲜全罗南道光州的一个贫农家庭。1933年来到中国,进了朝鲜“义烈团”办的朝鲜革命干部学校,并开始学习音乐。抗战爆发后他积极投入抗日宣传活动。1937年10月,十九岁的郑律成怀着对日本帝国主义的仇恨和对革命的向往到达延安,著名歌曲《延安颂》就是在这里创作的。1939年1月郑律成参加了中国共产党,决心献身于中国的革命事业。1945年日本投降后,郑律成一度回朝鲜工作,任朝鲜人民军俱乐部部长、协奏团团长、音乐大学作曲部部长等职,至1950年他复来中国,并从此定居,他怀着满腔热忱,深入工农兵,体验生活,谱写了大量音乐作品。1976年12月7日病逝。

郑律成是一位多产的作曲家,他一生共写有三百多首各种体裁的声乐作品。1939年写的《八路军大合唱》中的《八路军进行曲》,后来改名为《中国人民解放军进行曲》,并被定为中国人民解放军军歌。他写的较著名的作品还有:《八路军军歌》、《延水谣》、《采伐歌》、《星星歌》、《我们多么幸福》及《绿色的祖国》等。

〔作品简介〕

《延安颂》这首歌曲表达了千百万革命人民向往延安、热爱延安的强烈愿望和真挚情感。

1938年4月的一个傍晚,作曲家郑律成参加了一个群众大会,散会后他看到成群结队的战友,沐浴着夕阳的余辉,返回各自岗位;正在操练的抗日战士,喊着响亮的口号,威武雄壮;全城内外,歌声四起……。这样一幅动人景象,深深激动着作曲家的心灵,他请延安鲁迅文学艺术学院文学系的女同学诗人莫耶写好歌词,很快就谱成歌曲,在一次文娱晚会上亲自演唱了它。

抗战八年,这首歌虽然没有正式出版过,但它却象长了翅膀一样,从延安飞到前方,从解放区飞到国统区,直至海外。当时很多人正是唱着这支歌,冲破险阻,奔向延安,投入革命洪流的。这首歌所以流传得这么广、这么快,主要由于延安是革命圣地,是当时全国抗日的中心,人们景仰它、向往它;同时,在艺术上它也有着较高的成就。

〔欣赏提示〕

《延安颂》全曲由ABCDE五个部分构成,属多部曲式结构,(亦可视为带变化再现的复三部曲式结构)。C大调,采用了 $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{2}{4}$ 两种拍子,使抒情和激情很好地结合起来。

第一部分中速,带有叙述性,它是对某个特定环境和风光的描绘,如词中的“塔影”、“河边”、“原野”、“群山”等,都足以令人产生实际联想。这段旋律,从一开始就出现了一个明朗而开阔的六度大跳音型(5■),

它在全曲中先后共出现六次之多，是一个富有特性的动机（见以下各例中的■处）：

■

第二部分是第一部分的有机延续，这里具体地点明了前一部分所描绘的地方是革命圣地延安，热情而亲切地歌颂这庄严而雄伟的古城：

■

第三部分旋律转入浑厚的中声区，拍子由 $\frac{3}{4}$ 转入 $\frac{2}{4}$ 。这是一段沉着有力的进行曲，它表现了千百万革命青年怀着对敌人的仇恨，聚集在山野田间的景象：

■

第四部分是第三部分的有机延续，这段旋律中两次出现的八度跳跃（见下例■处）使歌曲更加强了坚定性和动力性，有一种不可遏止的战斗激情：

■

歌曲第五部分是第二部分的变化再现，它加强了歌曲的整体感和赞颂性。

这一段速度稍慢，转回 $\frac{3}{4}$ 拍子，特别是加入了二部合唱，与第三、四部分形成对比，使歌曲情绪达到高潮，倾注着人们对革命胜地的向往和赞美：

■

以上是按多部曲式结构对《延安颂》所作的分析。但从此歌的旋律布局、速度安排、节拍的处理以及逐段歌词的含义来看，如果把它看作是带变化再现的复三部曲式也同样是合适的，即：

■

合唱曲《红军根据地大合唱》

(金帆词)

瞿希贤

[作者简介]

瞿希贤（1919—）女作曲家。上海人。自幼爱好音乐。1937年到抗日后方，投入抗日救亡运动，她写歌、教歌、用歌声积极宣传抗日。在抗日救亡歌咏运动的影响下，走上专门学习音乐的道路，1943年入上海国立音乐专科学校学习理论作曲，曾师从于谭小麟教授，1948年毕业。建国后，先后在中央音乐学院音乐工作团、中央歌舞团、中央乐团从事作曲工作。

瞿希贤是位优秀的歌曲作家，她的创作风格多样、音乐语言清新、民族特色鲜明，作品体裁也十分宽广，如大合唱、重唱、独唱、声乐套曲、群众歌曲、少儿歌曲等。她创作的《全世界人民心一条》于1953年荣获在柏林举行的第三届世界民主青年与学生联欢节创作比赛二等奖，还有《全世界无产者联合起来》及《听妈妈讲过去的事情》，在国内歌曲评奖中都荣获一等奖，《新的长征新的战斗》获全国优秀群众歌曲奖。这些歌曲连同《我们要和时间赛跑》、《在祖国和平的土地上》、《一条大道在眼前》等，都深受人民喜爱，广为流传。她还写有《红军根据地大合唱》及无伴奏合唱《牧歌》等大型声乐作品，并为电影《青春之歌》、《红旗谱》、《为了和平》、《元帅之死》等谱曲配乐。

金帆（1916—）歌词作家、诗人。广东兴宁人。1936年开始以“克锋”为笔名发表新诗。抗战初期，出版有《赴战壮歌》、《战士的歌》、《解放集》三本诗集，其中有些诗被作曲家谱曲传唱。1945年改用“金帆”为笔名，1947—1948年与马思聪合作了《祖国》、《春天》两部大合唱，在国统区学生运动中影响较大。1952年到中央乐团专门从事歌词创作。代表作品还有：《红军根据地大合唱》（瞿希贤曲）、《向秀丽大合唱》（张文纲曲）、《羊城抒情——组歌》（与宗江合作），及歌曲《我们多么幸福》（郑律成曲，曾获全国少年儿童文艺作品一等奖）、《水兵回到海岸上》（汤正芳曲）、《采茶扑蝶》、《森林呵绿色的海洋》（陈田鹤曲）等。

[作品简介]

1955年4月，瞿希贤和诗人金帆随中宣部和总政文化部共同组织的“长征采访小组”，沿着红军长征的道路，去深入生活和搜集创作素材。老区人民对国民党反动派的血泪控诉，对共产党和红军的无限热爱，激发了他们的创作激情，于是决定写这部以红军根据地为背景的大合唱，作为对中国共产党成立三十五周年的献礼。

《红军根据地大合唱》表现了1927年土地革命时期我国南方千百万愤怒的农民，拿起锄头梭标，跟着伟大的中国共产党起来闹革命，打土豪、分田地，建立了红色革命根据地，并经过艰苦的斗争，保卫了红色政权，迎来了胜利和全国解放的史实。

这部作品是由情节联贯的七个乐章构成的声乐套曲，作者以满腔的政治热情、高超的写作技巧、淋漓尽致地表现了在中国共产党领导下的伟大革命

斗争。

[欣赏提示]

第一乐章 革命的风暴（混声合唱），描写在中国共产党领导下，祖国南方农民奋起革命的情景。

合唱的前奏气势磅礴，形象鲜明，节奏刚健，旋律雄壮，充满着革命的活力，是贯穿整个合唱的主要音调：

■

“革命的风暴，疾卷在祖国的南方！”这个双句体的乐段，是整个合唱的序曲，作者为了表现这宏伟的气势，采用了“双四部”合唱的手法，旋律开始在主调（ bA 大调）的高音区上：

■

歌声转入 B 大调，经过两小节的间奏，合唱改为四部，音乐主题首先出现在男低音声部：

■ 女中音声部延迟一小节出现，作高四度模仿，接着女高音声部，在高八度作不严格的模仿，以后男高音声部进入，构成了男女声双重二部模仿。音乐主题不断重复、发展，声部的逐渐增多，模仿手法的运用，形象地描述了农民纷纷起来革命，以及锐不可挡的气势，歌声在乐段的结尾“跟着共产党走”处转回了原调，突出了革命农民对党的信任与热爱。

■

汹涌澎湃的农民革命开始了，旋律是主题的变化发展，由男女声的二部模仿，发展为四部模仿，后变为四部合唱，形成了歌曲的高潮，最后以富有号召力的旋律，高唱：“工人农民起来当红军”，力度越来越强，为下面抒情性乐章的出现作了铺垫。

第二乐章 送郎当红军（女声独唱、重唱及合唱），为了保卫红旗、保卫家乡，青年妇女手拿草鞋，送郎参军。

四段歌词的旋律基本相似，运用了女高音、女中音独唱、女声二重唱，每段后二句歌词由女声三部合唱来重复，借以加强情感的渲染。

旋律具有浓厚的江西山歌风，亲切优美，情绪乐观，并与曲首的合唱主题，有内在联系：

■

女中音独唱的曲调，是主旋律下五度的重复变化，蕴含着脉脉深情。女声合唱仍然是独唱情绪的继续，作者要求在这里用微弱的力度唱，以表现发自妇女们心底深处的情感。

这首歌曲充分发挥了女声各种声部类型与各种演唱形式的表现力，优美深情的民歌旋律与前乐章气势磅礴的混声合唱，形成了鲜明的对比。

第三乐章 儿童团放哨歌（童声齐唱、合唱），反映了根据地的少年儿童，为革命站岗放哨的自豪喜悦心情。

本乐章的第一乐段是齐唱。跳进的旋律，鲜明的节奏，表现了儿童团的机智勇敢和自豪感，曲调吸收了《三大纪律八项注意》的旋律：

■

第二乐段转入 bA 调，采用合唱形式，表现了儿童的天真活泼及翻身后的喜悦心情。伴奏是无主旋律欢快跳跃的节奏型，第三乐段是第一乐段的重复

再现。

第四乐章长征的队伍走了（男低音独唱、男低音齐唱、男声合唱），国民党反动派发动了第五次围剿，红军北上抗日，根据地的人民在艰苦的环境里坚持斗争。

前奏在 B 调上采用《三大纪律八项注意》的音调，力度由强到弱，节奏越拉越宽，象征着红军集合出发，依依不舍地离开了根据地，越走越远……深沉的低音提琴声引出了男低音独唱，情绪压抑但却蕴蓄着一种内在的力量：

■

间奏转入 bE 调、 $\frac{6}{8}$ 拍子、快速、力度突然加强，出现了一个不协和和弦，犹如凶残的敌人的到来，引出充满愤怒和仇恨的旋律，接着是男低音齐唱：

■

叙述性的旋律和节奏，包含着对敌人的无比憎恨和进行斗争的决心。

第三乐段是男声合唱，歌声坚定有力，具有战斗性。最后转为 $\frac{2}{4}$ 拍子，富有戏剧性的旋律，象征着斗争的残酷和必胜的决心：

■

这一乐章的创作是极其成功的。它以简练的手法，形象而逼真地把第五次反围剿的斗争景象，展现在我们面前。

第五乐章 怀念毛主席（男高音独唱及混声四部无伴奏合唱），在国民党反动派疯狂的进攻下，人民走进深山密林打游击，抱着红军留下的枪支在山坡上怀念远方的亲人，怀念毛主席。

第一乐段由四个声部轻轻地哼唱“ 哟 ”，衬托着男高音的独唱，曲调朴实深情，形象地描绘出黑夜里人民在山坡上，深深怀念亲人的情景。

第二乐段的歌声情绪较为激动，独唱的旋律，暂时离调在属调上，下行的曲调，仿佛是哭声。合唱采用呼应性的模仿和戏剧性的烘托，使气氛和情绪得到了进一步的渲染：

■

第三乐段是合唱，歌声沉痛而有力表达了根据地人民向敌人讨还血债的决心和力量。

第六乐章红军回来了（混声合唱），合唱开始的旋律，具有显明的《三大纪律八项注意》和《人民解放军进行曲》的音调特征，表现了全国解放，红军回来时的欢腾景象：

■

接着是三拍子的进行曲，描绘了红军前进的英雄形象。主旋律第一遍由男低音声部演唱，转入属调 F ；第二遍由男高音声部演唱，转回原调 bB ，采用复调手法，女声唱出热烈的欢呼声，构成一幅胜利的图景：

■

在热烈的欢呼声之后，歌声转入了抒情的叙事乐段。作者在这里成功地运用第二乐章的音调作为间奏，不禁使人联想起当年“ 送郎当红军 ”的情景。歌声在下属调（ bE ）上出现，听起来更为亲切深情，主旋律是第一乐章主题的衍展，第一遍是女声演唱，复调织体，陪衬声部轻声哼唱着“ 哟 ”；第二

遍是男声演唱主旋律，女声哼唱复调。

■

结尾由三个乐句组成，主调写法，力度逐渐加强，热烈地表达了老区人民欢迎红军回来的真挚情意。

第七乐章 亲爱的党、光荣的党（混声合唱）歌颂党领导革命成功的光辉业绩，表达了全国人民建设社会主义、永远跟着党的决心。

这是一首热情的颂歌，全曲由三段组成：第一乐段 bA 调， $\frac{4}{4}$ 拍子。

主调写法，歌声充满着对党的真挚和深厚的感情，回忆了党领导革命的艰苦历程，歌颂了解放全中国的伟大胜利。

第二乐段音乐转入E大调，“亲爱的党、光荣的党”的歌声比前段激动了，“我们向你宣誓……”的旋律来自第一乐章，曲调坚定热情，由二部模仿逐渐发展为四部模仿，象征着全国人民纷纷向党宣誓的动人画面。

第三乐段音乐转回原调（ bA ），歌词曲调与前乐段相仿，但采用了主调写法，人民的誓言显得更加郑重、庄严了。“亲爱的党、光荣的党，我们永远跟着你跟着你，中国共产党！”这是合唱的结尾，歌声持续在高音区，热烈宏伟，是整个合唱的高潮。

外国名曲欣赏

管弦乐曲《布朗登堡协奏曲》

(第四首)

巴 赫

[作者简介]

巴赫 (Bach, JohannSebas-tian1685—1750) 德国作曲家、管风琴演奏家。生于德国中部爱森纳赫小城的一个职业乐手家庭。其父是提琴手, 哥哥是管风琴手。幼年父母双亡, 随哥哥生活, 十五岁时即到卢内堡圣·米卡尔教堂做歌童以谋生。失去童声后, 于 1703 年在安斯塔特谋得教堂管风琴师兼乐队队长之职, 1707 年在缪尔豪曾 担任同样职务。1708 年在维马、1717 年在戈塔 皆任宫廷乐长。1723 年起在莱比锡圣·托马斯教堂及其附属歌唱学校任乐长和教师, 直至逝世, 终生未离开过德国。

巴赫生活的时代正是德国“三十年战争”之后诸侯割据, 国家千孔百疮, 处于落后、闭塞的局面。他的一生是通过自己勤奋学习、努力奋斗而取得伟大成就的。他频繁地更换工作地点, 其中很重要的原因是为了寻求更好的学习和工作条件。

巴赫的创作活动是把德国的复调音乐传统、新的和声手法及朴实深厚的民间音乐与发达的法国、意大利音乐, 有机地揉合成新的德国音乐。他始终追求和表现美与真实的统一, 艺术与生活的统一, 充分体现了古典主义美学原则。

巴赫不但是伟大的作曲家, 更是十八世纪风靡一时的管风琴演奏家。他经过一生的努力实践, 不论在复调音乐与和声的发展上、管风琴和钢琴的演奏技巧、作品的创作及教材的编写, 以及对十二平均律的提倡和示范性的运用等方面, 都作出了卓越的贡献, 被后人誉为“不可超越的大师”。贝多芬说巴赫“不应该叫‘小溪’(德文中 Bach 即为小溪之意), 他应该叫大海”。

巴赫的代表作计有: 大型声乐套曲《马太受难乐》、《约翰受难乐》、《b 小调弥撒曲》、《宗教改革运动康塔塔》、《农民康塔塔》、《咖啡康塔塔》等; 器乐作品《布朗登堡协奏曲》六首、《十二平均律钢琴曲集》两集、《半音阶幻想曲》、《法国组曲》六首、《英国组曲》六首、《d 小调托卡他与赋格》、《意大利协奏曲》、《赋格的艺术》一集、《音乐的奉献》一集、《无伴奏小提琴组曲与奏鸣曲》六首等。但因当时种种社会原因, 他的作品在他死后一百年内没有引起人们的广泛重视, 直到十九世纪中叶经门德尔松等人的大力推荐, 巴赫的作品才得到大量出版和演奏。

[作品简介]

巴赫在戈塔公爵宫廷工作期间, 曾随公爵到各地参加各种音乐活动, 1721

音乐史学中亦译作缪尔豪逊。

音乐史学中亦译作魏玛。

音乐史学中亦译作克安顿。

年在布朗登堡遇到当地的选侯路德维格·马尔格拉夫，此人爱好音乐，更酷爱大协奏曲，常请音乐家为座上客，并为他作曲，当时亦委托巴赫为其宫廷乐队创作一些大协奏曲。巴赫遵从当时的惯例，将 1711 年到 1720 年陆续创作的六首大协奏曲，于 1721 年 3 月 24 日用法文题献给马尔格拉夫。但这些作品当时并没有得到选侯的喜爱，只成了他的收藏品而已。因此这些乐曲在巴赫生前从未演奏过，直到 1853 年，才被人发现，这六首作品也因其题献名称而得名为《布朗登堡协奏曲》。

这六首乐曲，接近于十七世纪初所发展起来的一种管弦乐合奏体裁，它不是由独奏乐器与乐队相结合的协奏曲，而是以两组乐器进行协奏的合奏曲，突出的一组为独奏组，被称为“小协奏”，其他为伴奏组，被称为“全奏”或“补奏”，起协奏的作用。为与后世的协奏曲相区别，被称为“大协奏曲”。

[欣赏提示]

第四首《布朗登堡协奏曲》，共分三个乐章，独奏乐器组由一把小提琴和两支长笛担任，但小提琴占有更突出的地位，因此很象一首小提琴协奏曲。伴奏乐器组由完整的弦乐组及演奏数字低音的古钢琴组成。

第一乐章 快板、回旋曲式结构、G 大调、 $\frac{3}{8}$ 拍子。全曲清澈、透明而显得优雅温柔，具有浓郁的田园风味。其主题带有民间舞曲风格，先在长笛上出现：

■

回旋曲的主部用复调手法展开，很快转入属调，并在属调上由不同的乐器交错重复主题，通过变奏后又在主调上再现主题。它虽是复调音乐，但很类似单主题的三部曲式结构。

乐曲有两个插部，都是由小提琴独奏担任。第一插部，由带有技巧性的十六分音符琶音构成：

■

音乐进行中转入 D 大调、A 大调，并在旋律的展开中不时出现主部音乐中有代表性的乐汇（见上例 ■），而使第一插部与主部的音乐得到有机的联系。

主部第一次再现时移到 e 小调，主题一闪而过，即开始出现不长的主题发展变化段落，最后在低音乐器的伴奏下，两支长笛奏着相互模进的卡农而引进第二插部。

第二插部转入 a 小调，由小提琴奏着三十二分音符的上下流畅游动的旋律，有着华彩性的辉煌效果：

■

两支长笛在华丽的旋律下方以复调的手法奏着主部主题的片段，而又构成主部与插部的联系。

主部的第二次再现移到 C 大调，主题之后，运用不同调性的色彩进行展开，终于主题又在 b 小调上出现，再通过调性的变化展开，进入完整再现的主部，以 G 大调、D 大调、最后又在 G 大调上出现主题而结束全曲。

乐曲中不同的乐器组合中，充分运用了音区、调性、和声色彩的对比效果，使乐曲在优美的色彩变化中衍展。这是一首结构别致的回旋曲体，两个

插部象是主部主题的展开与变奏，使乐曲保留了复调音乐中单一主题的展开与发展的特征。

第二乐章 行板、e小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子。曲调幽雅抒情，与前后两个乐章在速度与情趣上形成鲜明的对比。

主题首先在独奏乐器组出现：

■

乐曲开始即由小提琴与两支长笛构成类似卡农效果的回声式的音乐进行，这种手法基本贯穿全曲，使乐曲在抒情中又带有某种幻想的风味。

实际上巴赫将这短小的乐章处理为间奏的性质，乐曲在终止时，收束在e小调的属和弦上，这种不稳定的终止手法，更增强了间奏的特点。

第三乐章 急板、G大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子，是一首自由发展的赋格曲。四小节有着刚毅性格，但又显得富有活力而跳跃的主题首先在中提琴上出现，展开了赋格曲的呈示部：

■

然后主题陆续在各声部移调出现。先在第二小提琴上以D大调奏出答题，再在独奏小提琴和第一小提琴声部以主调同时出现，然后在低音弦乐和古钢琴上同时用D大调奏出，最后在两支长笛的高音区以D大调奏出。

音乐进入带有展开性质的“对呈示部”中，主题在两支长笛中首先轮换出现，继之在低音弦乐组和其他乐器上以不同的调性变化再现，而独奏小提琴以富有技巧性和华彩性的旋律贯穿始终，虽然它以对题的地位出现，但由于它的音区、色彩和华丽的进行，却成为这段音乐的突出部分。它先以八分音符的音阶与琶音形式出现：

■

随即又以富于变化的音型出现：

■

再以快速连音出现：

■

最后以小提琴特有的快速同音换弦的演奏技巧，演奏着特殊的华丽旋律：

■

在独奏小提琴的华丽旋律之后，又出现一次声部群，在小提琴声部、两支长笛、低音弦乐和古钢琴上先后以不同的调性出现主题与答题，进行着展开与变奏，而形成插部。

再现部中主题在主调上由不同乐器以密接合应形式出现，整个再现部比呈示部有较大的缩减，但却有较完美的结束部分。最后低音弦乐和古钢琴奏出主题，两支长笛以密接合应奏着答题而结束全曲。

管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》

巴 赫

[作品简介]

“托卡塔与赋格”是巴洛克时期的一种套曲形式的体裁，是由十七世纪以后发展起来的两种音乐体裁连缀而成。“托卡塔”结构自由，富于技巧性，并带有即兴风格，因此曾被译为“展技曲”或“触技曲”；“赋格”是复调音乐中一种由单主题在各声部中逐一呈示，并给以自由展开，最后主题又予以再现的、结构严谨的大型曲式，堪与主调音乐中的“奏鸣曲式”相媲美。因此它亦是复调音乐中逻辑性很强的一种体裁。当时的作曲家多将“赋格”前面缀以同一调性而对比性强烈的其他体裁，构成不同的套曲形式。常见的除“托卡塔与赋格”外，尚有“前奏曲与赋格”、“幻想曲与赋格”等。

《d小调托卡塔与赋格》在某些资料中一直被认为是巴赫在1708年起在维马任宫廷乐长时期的作品。但据现代巴赫音乐学家在整理研究巴赫的作品时，发现这首乐曲应是在1703年起在安斯塔特任管风琴师兼乐队队长时期的作品。从乐曲所表现出的奔放的热情、宏伟的气魄，以及在和弦连接上的大胆，很象是青年时代巴赫的作品。巴赫为谋得安斯塔特的职位，曾花费不少周折。这既是他第一次获得完全自立生活，也是他第一次有了一架新的完全由自己支配的管风琴，对于不满二十岁的巴赫来说，其兴奋心情可想而知，这首乐曲正是在这种情绪下精心创作的。

巴赫不但是伟大的作曲家，而且他深刻地了解和熟练地掌握了管风琴的一切性能和艰深的演奏技巧，从而自如地运用它那宽广的音域、多变的音色、丰满的音量和雄伟的气势，去表现他那富有交响性的宏伟乐思。巴赫在这方面的作品近六十余首，《d小调托卡塔与赋格》为其代表作之一。此曲后来经美国著名指挥家斯托考夫斯基改编为管弦乐曲，充分表现了乐曲交响性的雄伟气魄和深刻的意境，使人们对巴赫的作品有了新的认识。

[欣赏提示]

“托卡塔”的结构非常自由，全曲只三十小节，但速度竟变换了五次：时而庄严肃穆，时而急速如风，时而臆想沉思。可谓变化多端，充分地发挥了这一体裁富于即兴和技巧性的特点。

乐曲开始为d小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，慢速的柔板，由两个动机组成一个乐思：

■

它只三小节，象是乐曲的引子，庄严肃穆，富有宣叙性的警号和号召性。后面紧接三句快速技巧性的即兴乐句，其素材取自引子中的某些因素：

■其第二句继续上行模进发展；第三句音型略有变化，改为下行模进展开，并直接引进带有陈述性的缓板乐句：

■

音乐随即转入快板，开始以连续快速的模进上行发展，即刻又转入下行发展，旋律中间以连续短促的属音所构成的属长音效果，给旋律以支持：

■
它一气呵成，象流水一般，接着转入更富有戏剧性的复杂乐思中。音乐更富于变化，矛盾冲突似更尖锐化。

当音乐转入急板中时，巴赫大胆地将导音上的减七和弦作了长达六小节技巧性的变化模进：

■
这种手法即使在后来的浪漫派作品中亦属罕见。这段音乐情绪相当激昂，最后以有力的四分音符和弦结束了减七和弦的律动发展（见下例■），并又以富于变化的节奏将音乐引向低音。在渐慢中音乐又从高音向下进行，最后在主和弦上终止。为了构成与下面赋格曲的有机联系，在中声部加了小小的补充乐汇，最后停于主和弦的三音（见下例■）。它破坏了音乐的稳定性，增强了音乐向前推进的动力和不完满的结束感觉。

■
这段“托卡塔”是以主调和声手法为主进行创作的，全曲结构自由，富于戏剧性的变化，与下面的赋格曲形成情绪上鲜明的对比。

“赋格曲”为d小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，快板，整个的结构亦较自由，其主题如下：

■
其旋律音是曲例中音符上方带×的各音，在呈示部中是以三声部进行展开的：主题首先以主调在低声部出现，再在中声部用下属调（而不是常用的属调）上出现答题，它没有固定的对题，在答题之后音乐构成小结束，再在高声部上以主调出现主题，并进行下行模进发展而结束呈示部。

在呈示部与“对呈示部”之间，有以主题动机为素材而展开的插句：

■
它由三个声部发展为四个声部时，出现中段的声部群：先以下属调在低音声部上出现主题，经过主题动机的发展，答题在中、高声部以赋格主题的特殊重叠手法出现，并转入F大调，高声部则只以骨架音形式出现。

然后进入第二插句，它每一句以不同的发展音型出现：

■
使音乐更富有即兴的技巧性的特点，似与前面托卡塔的某些手法相呼应，在插句的当中，主题以主调在低音、次中音声部中同时显现一次，插句音乐则变得更加华丽，声部群再次出现：主题先后在低声部（c小调）、高声部（c小调）、中声部（g小调）上相继出现，由于它们没有回到主调而推迟了再现部的出现。

第三插句的音乐转入g小调：

■
由它引出了再现部，呈示部的声部群先后皆以主调奏出主题与答题，再现部加有一个较长的结束部分，它运用主题的几种因素进行模进和展开，并进行了调性上的变化，最后用琶音结束了“结束部分”。

结尾部具有托卡塔与幻想曲的即兴与技巧性的特点，有着多样变化的幻想情绪，旋律富于华彩性，速度急速的变换：由快板转柔板而急板再回到柔板，最后在雄伟庄严的音乐中渐慢地结束。在赋格曲中这种结尾是非常罕见的，这段音乐的处理似与托卡塔的曲风相呼应，构成整个套曲的统一。

小提琴曲《G 弦上的咏叹调》

巴 赫

〔作品简介〕

这首小提琴曲原是巴赫创作的《D 大调第三管弦乐组曲》中的第二首乐曲，该组曲创作于 1729—1731 年，全曲由序曲、咏叹调、加伏特舞曲、布列舞曲、基格舞曲五首乐曲构成。乐队编制由两支双簧管、三支小号、定音鼓和完整的弦乐组及演奏数字低音的古钢琴组成，但第二曲“咏叹调”只由弦乐组演奏。以后被改编成多种乐器的独奏曲，其中以十九世纪德国小提琴家威廉米改编的小提琴曲最为著名。他将原曲的 D 大调改为 C 大调，使乐曲的主旋律完全在小提琴的 G 弦上演奏（其余作为钢琴伴奏部分），增强了乐曲浓郁深沉的情调，因此被称为《G 弦上的咏叹调》。此曲深受一般人欢迎，流行程度胜于巴赫原作。

〔欣赏提示〕

《G 弦上的咏叹调》为 C 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、极慢的速度，单二部曲式结构。第一部分为六小节的乐段，重复一次：

■

音乐从极弱而慢慢渐强的长音开始，抒发了沉思冥想的心绪。第二小节中转入十六分音符为主的乐汇，它从乐段的最高音“6”步步下行，回转而停在乐段的最低音“■”上，体现了激情，但又带有哀怨缠绵的情调，在这种基本的进行模式中，音乐的第三、第四、第五小节都保持着类似的乐思发展，但它一步紧似一步，在最后第六小节中仍然回到哀怨缠绵的气氛之中，音乐手法简练。从音阶的三音开始，带有小调调性沉思的性格，安静的长音与婉转回旋的十六分音符群的安排，使情绪步步深入，最后结束在属调上，使音乐产生不完满的结束，为第二部分的开始作了准备。

第二部分共十二小节，前六小节如下：

■

这一部分开始表现了极度的悲痛，那屡屡出现的切分节奏所构成的延留音或先现音（见上例 ■ 处），增强了哀伤的气氛；它那两次向上八度大跳（见上例 ■ 处），表现得有些激动。最后的六小节：

■

音乐以坚定有力的节奏模进式地展开（见上例 ■ ），使其具有一种不屈的性格。第三、第四两小节，几次从低音以七和弦的琶音向上进行，直至全曲的最高音 $\flat 7$ （见上例 ■ 处），造成激昂情绪。最后音乐在激情而富于自信的情感之中完满地结束。

合唱曲《哈利路亚》

韩德尔

【作者简介】

韩德尔（Handel, Georg Frideric 1685—1759）德国作曲家。出生于德国哈勒城。他自二十七岁起定居英国，对英国的音乐发展起了重要的作用，英国人亦把他看作是自己的音乐家。韩德尔在西欧音乐史中与巴赫占有相等的重要地位，对后世音乐影响极大。

韩德尔自幼即显示出音乐才能。父亲是宫廷理发师兼外科医生，希望儿子学法律而出人头地，因此极力反对韩德尔学音乐。后来由于其管风琴演奏受到当时人们的赞叹，才被允许兼学音乐。以后有人愿意送他去意大利留学，但又遭到父亲的反对。父亲去世后，为尊重长辈意愿，他仍未专门学习音乐。但终因他突出的音乐才能，先后被聘为莫利兹堡教堂的管风琴师和汉堡剧院第二小提琴手。十九岁时创作了他第一部重要作品《圣约翰受难乐》，次年演出了他的第一部歌剧《阿尔米拉》。于 1706 年赴意大利，广泛接触了意大利各歌剧流派的音乐并掌握了这种风格。这时期他创作的宗教音乐和歌剧，因具有浓郁的意大利风格，并达到与意大利作曲家的歌剧相媲美的境地，使人赞赏不止。

1712 年定居英国，取得英国宫廷作曲家的职位，并领导歌剧院的工作，致力于意大利风格的歌剧创作，但他的作品中已具有自己的特点和德国音乐的影响。二十年代后随着英国资产阶级的强大和市民阶层对意大利歌剧的反对，他的歌剧事业遭到多次打击。从三十年代起韩德尔才全力转向清唱剧的写作，创作了著名的《弥赛亚》、《以色列人在埃及》、《参孙》、《犹大玛卡贝》、《扫罗》等清唱剧。这些作品都因其符合当时英国民族主义爱国思想的内容，而受到欢迎。韩德尔一生中创作歌剧五十多部，清唱剧三十多部，还有许多大协奏曲和室内乐、组曲、序曲、恰空等器乐作品，是一位多产的音乐家。

韩德尔由于勤奋地创作和操劳，晚年患眼疾，1753 年双目失明，1759 年 4 月 14 日逝世于伦敦，在临去世的前几天（4 月 6 日）还参加了《弥赛亚》的演奏。

【作品简介】

《哈利路亚》是韩德尔创作的清唱剧《弥赛亚》中最著名的一首合唱曲。清唱剧最初是以宗教内容为主的大型声乐套曲体裁，它包括有序曲、宣叙调、咏叹调、重唱、合唱和间奏曲，过去曾译为“神曲”或“神剧”，但后来也有很多世俗内容的作品。

韩德尔创作的清唱剧，大多以圣经故事为题材，但贯穿着对民族斗争或民族英雄的歌颂。他的音乐以旋律的简朴、流畅，气势的雄伟，音响的明亮，以及对人物、情节的生动描绘而著称。他以歌剧创作中所积累的经验，使咏叹调的性格更多样化、使宣叙调的音调更旋律化，并加强了序曲、间奏曲、器乐伴奏的标题性和造型性。尤其对合唱的运用：为了突出表现群众的热烈场面和激昂的情绪，不拘泥于复调音乐，而广泛地运用主调音乐，使两者有

机地揉在一起，大大提高了合唱在清唱剧中的地位。他的这一切努力为清唱剧的发展作出了巨大的贡献。

《弥赛亚》是“救世主”的意思，歌词选自基督教圣经中的词句，全曲包括三个部分：

第一部：预言和成就（共二十一曲）

第二部：受难和得救（共二十三曲）

第三部：复活和荣耀（共十三曲）

全部演唱需两个多小时，它以基督降生、受难、死而复活为内容梗概，是韩德尔在 1741 年处境最困难的时期，只用了两个多月（有的资料称只用了二十多天）创作完成的。首演时并不十分成功，直到 1743 年在伦敦演出时，才获得极大的声誉。英王亲莅剧场，当唱到《哈利路亚》时，因歌曲的激昂情绪感人肺腑，英王激动地突然起立，全场听众亦随之站起，遂形成直到今天，在国外某些地方仍保留着听众起立听赏《哈利路亚》的传统。从第一次演出起，在韩德尔生前，每年都由他亲自指挥演出一次，这些演出都是为孤儿院募捐的慈善活动。为了保证募捐演出的顺利，在他生前曾禁止出版和随便演唱《弥赛亚》。

《哈利路亚》是清唱剧《弥赛亚》中第二部的终曲，意为“赞美神”，是基督教中信徒们赞美上帝时的习惯欢呼语。它虽然是一首宗教歌曲，但却因其气势磅礴，富于对崇高理念的赞美和歌颂，而激励着人们的高尚情操，在国外的音乐会上经常作为合唱节目出现，受到听众的欢迎。

【欣赏提示】

《哈利路亚》运用了复调与和声紧密结合的发展手法，以及韩德尔作品中所特有的以主、属音为骨架的旋律结构和大跳进行的音乐特色。全曲可分五段及短小的尾声：

乐曲为D大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子。开始有三小节的前奏，随即进入由八小节

组成的第一段。它以雄伟而富有气势的和声手法写成，唱出了一连串的赞美欢呼声。后四小节（见下例 ■ 处）将音调提高，使欢呼更加高涨：

■

这一段不但象全曲的引子，而且它的乐汇和动机的节奏，象主导动机一样贯穿全曲，巧妙地被运用在后面的各赋格段中作为对题或插句形式而变化再现。

第二段为同一主题材料用不同手法写成的两部分：第一部分共十小节，象赋格段的主题（见下例 ■ ）和答题（见下例 ■ ）的形式。它们构成五度的模仿，但又全部用混声齐唱，每句后面是主导动机的变化重复：

■ 运用了赋格曲的结构和主调音乐的和声织体，两种手法有机地糅合在一起，使乐曲的主题清晰响亮、雄壮有力。第二部分是十小节，运用第一部分主题旋律进行发展而构成的赋格段，主题和答题先后在女高音，男声及两个中声部出现，“哈利路亚”的主导动机错综地穿插其中，造成激昂的声势。

第三段也分两部分：第一部分共八小节，由和声手法构成：

■

它的节奏和音调进行平稳，旋律前抑后扬，与词意紧密结合，显得异常庄严

肃穆。第二部分是十小节的赋格段，主题先在男低音声部出现：

■

答题先后在男高音、女低音、女高音声部出现，它们的对题仍以主导动机的节奏变化构成，但又与本段的歌词相统一，音乐由低向高发展，形成步步高涨的声势，进入了第四段。

第四段共十八小节，采用了在主旋律下方用伴唱的形式发展而成，伴唱部分用主导动机写成的和声织体构成：

■

主旋律的发展采用向上三次移位模仿的形式，最后达到全曲的最高音，形成全曲的高潮。

第五段采用了第三段和第四段的主题，并保持其各自的复调或和声的不同手法，相互交替发展而成，它们交织得天衣无缝，使音乐的高潮持续发展。最后紧接以主导动机构成的五个“哈利路亚”的尾声，使歌曲在赞美声的热烈气氛中结束。

小提琴曲《广板》

韩德尔

【作品简介】

小提琴曲《广板》原为韩德尔所作歌剧《塞尔斯》中的一首咏叹调，后经改编成为独立的器乐小品（还有管风琴曲及其他各种器乐曲）。名称系引用了咏叹调的速度标记“广板”。

歌剧的内容写波斯王赛尔斯，企图占有其弟的情侣，使用了种种手段，但结果并未得逞。《广板》是歌剧第一幕第一场中波斯王在宫中花园里，见到绿叶青葱的枫树，触景生情而唱出的一首赞美大自然的颂歌。咏叹调名为《绿叶青葱》，其歌词只有一句：“从来没有一片大树荫有这样可爱和美丽”。这首咏叹调很受欢迎，尤其是小提琴的改编曲，流传更广。它那纯朴的旋律、韩德尔所惯用的音程大跳进行，使音乐具有舒畅而又高亢挺拔的英武气质，小提琴的高音区演奏更增强了它这方面的气氛。

【欣赏提示】

小提琴曲《广板》G大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、速度很慢，为不带再现的单三部曲式结构。乐曲开始是一段带有综合全曲音乐特点的前奏：

乐曲的第一乐段共十一小节：

■

上例中的■处为原声乐曲伴奏的间奏旋律，前面■处是它的模进关系，乐句连绵不断，具有舒畅稳健的气质。第二乐句在节奏和音调上更富于变化，乐曲旋律起伏富有动力。

中间乐段共八小节：

■

在旋律的发展中其■与■处是由■处乐汇的模进构成，而且是通过两次向上七度大跳，使情绪步步高涨；再加■、■处又向关系小调离调，使音乐又趋平稳。

第三乐段较长、共有十三小节：

■

■

乐段有三个分句：第一分句（见上例■处），是在上面乐段结束音只用了一拍，并没得到充分抒发的情况下抢先进入的，使乐曲开始转向激情；第二分句（见上例■处）又以上行四度进行，并用延留音的手法，使旋律由最高音向下逐步级进，并向属调离调，造成结束前的变化。当乐曲本应结束于下行的主音时，突然向上六级大跳，而结束于高八度的主音上；最后一句（见上例■处）实际是乐曲的补充终止，使音乐转入平稳而温和的结束。

乐曲经过短短六小节的间奏：

■

即乐曲终止乐句的变化重复后，旋律移至高八度，在小提琴的高把位上完整地重复一次。最后重复结束乐句，删去补充结束句，在小提琴高把位所特有的明亮音区完满地结束：

■

合唱曲《春天来临》
——清唱剧《四季》选曲
海 顿

【作者简介】

海顿（Haydn、Joseph 1732—1809）奥地利作曲家，维也纳古典乐派奠基者。出生于奥地利南部的罗劳村。家境贫寒，父母酷爱音乐，海顿在家庭和乡里接受了最初的音乐熏陶。在他六岁时，成为海茵堡教会合唱团的歌童，并开始学习乐理、钢琴和小提琴，后在维也纳一大教堂内做歌童并参加其附属学校的学习。十五岁变声。十八岁被解雇而流落街头，曾加入街头乐队以维持生活。1751年创作第一部德国歌唱剧《跛脚魔鬼》，演出获得成功。1755年起在一家贵族家中任乐长，1761年转到匈牙利公爵的宫廷内任乐队长。1790年老公爵去世，乐团解散，但海顿仍领取年俸。1791年及1794年两次应聘去伦敦作访问指挥演出，共演奏了他专门为其创作的十二首交响曲（后人称其为《伦敦交响曲》）以及其他室内乐等作品，获得极大成功，牛津大学授予他音乐博士学位。这些交响曲和室内乐摆脱了前期作品中的娱乐性，具有较深刻的思想内容。1796年后他基本上住在维也纳，这时期的重要作品有清唱剧《创世纪》和《四季》。1809年5月31日逝世。

海顿一生中创作了多种音乐体裁的作品，除百多首交响曲外，尚有大量的室内乐、协奏曲、钢琴曲。交响曲中除了上述《伦敦交响曲》外，较著名的还有《告别交响曲》、《哀悼交响曲》等。声乐作品中有许多宗教弥撒曲和歌曲，世俗的清唱剧、康塔塔、歌剧和歌曲。海顿通过自己的音乐创作基本确立了交响曲和弦乐四重奏这两种器乐体裁，确立了维也纳古典乐派的主要创作原则、奏鸣套曲曲式结构和交响曲的乐队编制等，对音乐的发展有着卓越的贡献。

【作品简介】

海顿晚年在英国访问时因受韩德尔雄伟的清唱剧的影响，回国后于1797年4月开始创作他最后一部清唱剧《四季》。歌词取材于英国作家汤姆生的同名长诗，由万·斯维廷改写成脚本，于1801年初完成，同年4月24日在维也纳首演，5月29日第一次公开演出获得前所未有的成功。

《四季》共计由四十四首曲子组成，分为春、夏、秋、冬四个部分，每部分前面有管弦乐曲为引子，其他包括有宣叙调、咏叹调、重唱及合唱，其中独唱和重唱部分由三个角色担任，即老农民西蒙（男低音）、西蒙之女哈娜（女高音）及与哈娜相爱的青年农民鲁卡（男高音）。全曲描写了农民在不同季节中的生活、劳动，与自然界的斗争和收获的愉快，充满了生活气息，同时也描绘了乡村、田野和草原的美丽风光，歌颂了充满生命力的大自然。最后三首歌曲借自然界四季的转换影射了人生从少年到暮年的变化，而且只有美德将人们导向至高的欢乐，阐述了作者对人生意义的富于哲理性的见解。

《春天来临》是第一部分“春”中的第二曲。第一部分共包括前奏及九首歌曲，前奏的标题为“描写从冬到春的引子”、它与由三人对唱的第一宣

叙调直接相连，当宣叙调宣布了“严冬正在消逝”、“美丽的春天女神，她驾着柔和的轻风，从温暖南方归来”，随即由混声合唱唱出了《春天来临》。

【欣赏提示】

《春天来临》为G大调、 $\frac{6}{8}$ 节拍、小快板，用较自由的复三部曲式构成。它以其清新、优美而抒情的旋律、丰满而柔和的和声以及荡漾而流畅的 $\frac{6}{8}$ 节拍的律动，唱出了春回大地时万物苏醒、欣欣向荣的景象和农民们的欢欣与幸福。

乐曲开始有四小节的引子，主旋律由木管乐器奏出，富有田园风味：

■

第一大段是单三部曲式构成的混声合唱，三个段落运用了同一歌词，第一段落共十小节：

■

合唱的各个声部均在中音区以舒畅的旋律展开，并以功能和弦平稳地连接和弱声演唱，使人倍感温和而亲切。它结束于属调使音乐自然而流畅的引出中间部。

中间部略有展开共十五小节，它加强了力度变化，运用了频繁的离调和转调的手法：由D大调而d小调、a小调，最后回到G大调。但保留着第一段落中的某些音调（见上例■及■）的痕迹，因此它延续和加强了第一段落的基本情绪。

末段音乐中虽没有完全再现第一段落，但它是 by 上例■的旋律在不同声部中通过移调模仿构成，类似赋格段的结构形式（见下例■处）：

■

它热烈地表达了对“春天来临”的更高涨的欢快和喜悦。

第二大段有两个段落，开始是C大调的四部女声合唱：■第二句用了同样含义的歌词，音调略有提高，并运用了上行半音进行：■

它同时运用了减七和弦，使情绪由欣喜变得激动。

第二个段落是男声四部合唱，开始音乐即由C大调过渡到g小调：

■

上例音乐进行到■处已转入d小调。这一段不论在情调上、内容上都与前后欢快喜悦的段落形成较强烈的对比，因此音乐也转入了小调式，使音乐形象与情绪密切的结合，完美地表现了歌词内容。

第三大段为第一段的再现，全部转为混声合唱，开始完全再现了第一部分的前八小节，后面由于歌词关系音乐进行了新的展开，运用了一些复调手法，并使声部间展开了追逐式的对唱，以及一些变化和弦，推动了音乐进行的动力，这一切手法表现了人们对春天来临的喜悦心情：（下面曲例自第三大段第八小节开始）

■

■

音乐在欣喜、温暖、和平的气氛中结束。

室内乐《小夜曲》
——《F 大调弦乐四重奏》第二乐章
海 顿

〔作品简介〕

“小夜曲”有两种不同类型的体裁：一种是独唱或独奏的小夜曲，系青年人于黄昏或晚间在恋人窗下所唱或所奏的情歌，它短小缠绵，婉转抒情；另一种是十八世纪下半叶流行于欧洲宫廷的重奏套曲，为四个乐章的奏鸣套曲结构形式，多用弦乐演奏，有时加入某些木管乐器，属室内乐的一种。

海顿的这首小夜曲，是他作品第三号之五《F 大调弦乐四重奏》的第二乐章。作于十八世纪六十年代，那时海顿正在匈牙利公爵厄斯特哈齐府中供职，这期间创作的大部分作品都是供公爵府上的“沙龙”演出而用，一般多具有优美、典雅或轻松、欢快的娱乐性。

〔欣赏提示〕

《F大调弦乐四重奏》的第二乐章是C大调、行板、 $\frac{4}{4}$ 节拍，标题为“小夜曲”。主旋律全部由第一小提琴担任，其他弦乐器自始至终用拨弦伴奏，模仿情歌式的小夜曲用吉他琴伴奏的音响效果。

乐曲属于一种较别致的小奏鸣曲式结构。开始是呈示部的主部，其主题轻巧、优美，共六小节：

■

这个抒情而富于歌唱性的旋律略加装饰反复一次后，出现了另一曲调，共有七小节：

■

虽然音乐在进行中时而来一个大距离的跳跃（见上例 ■ ■ 处），但仍保持着较流畅的歌唱性旋律，有点类似三部曲式的中间部，但其调性的布局却有着连接部的特征：如开始的旋律音型保持着主部乐汇的结构，然后逐渐向副部的音型过渡，调性也由主部的 C 大调（见上例 ■ ）经过 G 大调（见上例 ■ ）而转入调性不稳定的片段（见上例 ■ ）。

紧接着是呈示部的副部，G 大调，共十四小节：

■

副部除调性上与主部形成对比外，还提高了旋律的音区，音调进行也更轻快，情绪更高涨。其主部与副部属于对比并置的类型。

整个的呈示部进行一次反复。

展开部很短小，只有八小节，它由属调上的主部旋律开始，逐步加以变奏并转回主调。

再现部中主部音乐出现后没有反复而进入连接部，这里没有延用呈示部中连接部的音乐，而是以主部音乐结尾的音调加以变奏、模进形成，其调性先是 d 小调（见下例 ■ ），继之回到 C 大调（见下例 ■ ），然后又转入 c 小调（见下例 ■ ）共十一小节：

■

整个连接部虽然有着调性上的转换，但它与呈示部中的连接部类似，保持着清晰、动听的歌唱性旋律线，仍然具有类似三部曲式中间部的某些特征。

副部在 C 大调上完整的再现，然后按照小奏鸣曲式的惯例，展开部与再现部完整重复一次而结束全曲。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 723 页）

管弦乐曲《第 40 交响曲》

莫扎特

〔作者简介〕

莫扎特 (Mozart, Wolfgang Amadeus 1756—1791) 奥地利作曲家, 维也纳古典乐派代表人物之一。出生在一个音乐家的家庭里。其父是一位经验丰富的小提琴家、作曲家, 是萨尔斯堡大主教的宫廷乐长。姐姐也是一位优秀的女音乐家。莫扎特四岁从父学习音乐, 五岁作曲, 自幼就显露出无与伦比的音乐才能。1762 年(六岁)随父、姐往慕尼黑和维也纳作初次演奏旅行。1763 年起他们又去巴黎、布鲁塞尔、伦敦及其它城市作了长期演出。他那非凡的钢琴演奏, 轰动一时, 被誉为音乐“神童”。1769 年在萨尔斯堡上演了莫扎特创作的意大利喜歌剧《假傻姑娘》, 受到大主教的赞赏, 授于宫廷乐长称号。同年 12 月赴意大利, 在此期间由于莫扎特创作、演出的成功, 曾先后获得博洛尼亚音乐学院和韦罗纳爱乐学院院士的荣誉。1772 年老主教死去, 新主教态度专横, 待人苛刻, 使向往自由生活, 具有民主主义思想和强烈自尊心的莫扎特越来越不能忍受, 他几次想另谋职业均未成。1781 年正值歌剧《伊多梅纽》创作演出成功, 他与大主教终于决裂, 定居维也纳。这最后十年是他在创作上取得成就的顶峰。但由于他在音乐创作上的革新不被理解, 并受到某些同行的攻击, 使他深感痛苦。1791 年 12 月 5 日夜, 莫扎特突然逝世。

莫扎特的创作数量惊人, 体裁广泛, 超过他的前辈和同时代作曲家。歌剧是他最主要的创作体裁, 共二十二部, 其中《费加罗的婚礼》、《唐璜》和《魔笛》等, 标志着莫扎特用音乐艺术来反映现实生活和歌剧改革上的高度成就; 交响乐是他器乐创作中一个重要方面, 共四十九部, 其中影响较大的为第 39、40、41 (即“ bE 大调”、“ g 小调”、“ C 大调”) 三部交响曲。此外还有各种独奏乐器的协奏曲、钢琴奏鸣曲、室内乐以及未完成的声乐套曲《安魂曲》等。

〔作品简介〕

1788 年夏天, 莫扎特一连写出了第 39、40、41 三部交响曲。这是作曲家最后的三部交响乐作品, 虽然总共只花了六个星期的写作时间, 但三部作品都获得成功, 显示了作曲家惊人的创作才华。这三部作品, 各富于鲜明的特点和个性: 《第 39 交响曲》充满欢乐和友爱, 流露出天真无邪的质朴情感; 《第 40 交响曲》抒情、真挚, 蕴藏着不屈的斗争精神; 《第 41 交响曲》明朗、有朝气, 是光明和胜利的颂歌。

《第 40 交响曲》是莫扎特交响乐中富于戏剧性和激情的一部。完成这部交响乐的 1788 年, 也正是作者写作歌剧取得突出成就的年代。

这部交响曲表现了莫扎特对人类生活和未来有着乐观的信心和奋斗的勇气, 我们可以从这部作品中清楚地感受到莫扎特的这种积极、奋发的感情。作曲家在这里以其特有的诚挚的方式表达了他的思想和世界观, 反映了他那不屈的斗争精神和对美好生活的向往。

莫扎特的音乐作品, 大都具有清新、抒情的风格, 内容力求揭示人的内心世界及其体验。他在音乐创作上的主要表现手段是旋律, 莫扎特的旋律柔

顺、温和、甜美、真挚，正是这些特色构成了莫扎特作品的乐观和明朗的性格。《第 40 交响乐》较明显地体现了上述这些特点。

〔欣赏提示〕

全曲共分四个乐章。

第一乐章 奏鸣曲式结构、极快板、g小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子。没有当时习惯

沿用的慢板引子，一开始就是快速的主部主题的陈述。这个主题以不断反复的半音（或级进）进行和随后出现的上行跳进（见下例 ■ 处）为其旋律特征，主题音乐流畅如歌并含有激动情绪：

■

在主部变化反复之后出现的“连接乐句”情绪激动而有生气：

■

副部主题带有沉思情绪，它那半音进行的音调，新的调式色彩和织体、旋法，与主部主题形成强烈对比：

■

展开部主要是用主部素材加以变化、衍展，有大胆而频繁的调性变换，进一步加强了作品的戏剧性。

再现部与呈示部的重要区别在于连接部有了较大的发展。最后，本乐章在热情的尾声中结束。

第二乐章 行板，也是奏鸣曲式结构。它平静、抒情、柔美、动听，与第一乐章有显明对比。由于这一乐章呈示部两个主题在性格上对比不突出，因而显得特别温柔亲切。

■

这一乐章充满沉思和抚慰的深情，反映了莫扎特的善良性格和人们对生活的感受。

第三乐章 小步舞曲，g小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子。是一首充满热情和激动的戏

剧性小品。小步舞的基本主题是：

■

这一主题经过反复变化之后，乐曲转入G大调，由弦乐和木管呼应地奏出本乐章中段温柔的旋律：

■

最后，再出现第一段主题，在热烈气氛中结束这一乐章。

第四乐章 仍为奏鸣曲式结构，全乐章具有辉煌的气魄和乐观精神。主部主题轻松、跳跃，显示出活泼、幽默的性格。g小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子：

■

副部主题先由弦乐器、再由管乐器在 $\flat B$ 大调上奏出，旋律抒情而精致：

■

展开部出现了几个跳音，它来自主部主题开始的七个音，突出了活泼的形象。之后是呈示部两个主题材料的简单发展，其中在弦乐器与管乐器之间有一段精彩的对奏，充满活力。

再现部肯定了主调，平衡了调性不稳定的展开部，使乐曲由变化到统一，给人以整体感。最后，在 g 小调的主音上完满地结束。

室内乐《G 大调弦乐小夜曲》

莫扎特

〔作品简介〕

在十八世纪莫扎特时代，有一种类似老式组曲的器乐作品，包括四个乐章，由少数弦乐器及木管乐器演奏，乐曲情绪大都明快、爽朗或轻松活泼。此种小夜曲常为宫廷贵族的餐宴助兴之用，属室内乐体裁；它与舒伯特、古诺、德利戈等人的独唱、独奏小夜曲及中世纪以来欧洲城市中普遍流行的情歌小夜曲是完全不同的两种体裁。

莫扎特一生共写有十三首小夜曲，其中最有代表性的是 1787 年创作的《G 大调小夜曲》。这是一部充满淳朴、真挚情感的轻快乐曲，由第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴及倍大提琴演奏，由于它是莫扎特全部小夜曲中唯一用弦乐演奏的，所以通常被称作《弦乐小夜曲》或《G 大调弦乐小夜曲》。

〔欣赏提示〕

这部作品共分四个乐章，好似一部小型交响曲。

第一乐章 快板，奏鸣曲式结构。这一乐章具有进行曲风格，开始是四小节号角特征的引子乐句。G 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

呈示部主部主题清新欢畅、情绪饱满，连续出现的颤音，更显得生机勃勃：

■

副部主题由两部分构成，第一部分节奏鲜明，旋律流畅优美，以连奏和断奏的音型交替出现，■ 拍子：

■

副部的第二部分是连续反复的颤音和断奏，蕴涵着一种自得其乐的情绪：

■

展开部非常短小，主要是本乐章引子乐句、副部主题第二部分颤音和断奏音型的展开。

再现部按奏鸣曲式结构原则，副部主题的调性由属调转为主调，其它都基本是呈示部的再现。最后，在短小精干的尾声中结束这一乐章。

第二乐章 浪漫曲，十分优美抒情，其结构具有回旋曲式的特征。

主部主题淳朴、抒情，C 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，曲调宽广：

■

第一插部旋律富于流动性：

■

第二插部跳弓与连奏形成鲜明对比：

■

第三插部是全曲中唯一小调性的主题，它运用一个回音音型连续不断地出现于高音部和低音部，相互对比，加强了乐曲的戏剧性。c小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

第三乐章 短小、精致的小步舞曲，复三部曲式结构。第一部分由明快有力和抒情流畅两种富于对比性的旋律构成。G大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

中间部柔和甜美，象是愉快的歌声。它也是由两种富于对比的旋律构成。D大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

第四乐章 生动活泼的快板，回旋奏鸣曲式结构。呈示部包含有两个主题，它们与第一乐章的音调有着紧密联系。主部主题是一首威尼斯流行歌曲，它洋溢着青春活力和生命的光辉。G大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

这个主题在本乐章中共出现五次，在调性上每次都有所变化。

副部主题优美生动而玲珑纤巧，它与第一乐章副部主题的第二部分类似：

■

展开部是以主部主题为基础的调性的变化与发展。

再现部的主部和副部是倒置出现的，即副部主题在前，主部主题在后，因此加强了回旋曲所特有的热烈气氛。

整个《弦乐小夜曲》在兴高采烈的欢快情绪中结束。

管弦乐曲《费加罗的婚礼序曲》

莫扎特

〔作品简介〕

莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》完成于 1786 年 4 月，同年 5 月 1 日在维也纳剧院由他亲自指挥首次演出。

歌剧《费加罗的婚礼》取材于法国剧作家博马舍的同名讽刺喜剧，由意大利作家洛伦佐·达·彭特改编剧本。剧情大意是：阿尔马维瓦伯爵的仆人费加罗要结婚了，他的未婚妻就是伯爵夫人罗西娜的侍女苏珊娜。荒淫无耻的伯爵对善良纯洁的少女苏珊娜早就垂涎三尺，因而对费加罗的婚事百般阻挠。不仅如此，以前费加罗曾向管家婆马采丽娜借过钱，契约规定如果费加罗还不上这笔钱，就得娶她为妻；巴尔托洛（罗西娜早先的监护人，医生）也因为费加罗过去曾帮助伯爵夺去了他所钟爱的罗西娜而怀恨在心。他们出于各自的目的，对费加罗的婚事也横加阻挠。机智幽默的费加罗和聪慧美丽的苏珊娜，运用智慧和胆略取得了斗争的胜利，终于结成良缘。

剧中的平民以机智、勇敢和胜利的姿态出现在舞台上；而封建贵族的虚伪、堕落则遭到无情讽刺、揭露。作者通过喜剧性的爱情故事，深刻、尖锐地提出了反对封建制度的社会问题。

〔欣赏提示〕

《费加罗的婚礼序曲》的音乐主题与歌剧情节没有直接联系，但在总的情绪和风格方面却和歌剧的内容有着深刻联系，它概括了平民的性格特征，烘托了喜剧中胜利欢乐的气氛。曲式结构采用了歌剧序曲所常用的省略展开部的奏鸣曲式。

呈示部的主部由两个性格爽朗的主题构成。第一个主题建立在 D 大调上， $\frac{2}{2}$ 拍子，以主音为支柱音迅速旋转，上升到五度音又回到主音，由弦乐器和大管奏出：

■

第二个主题，旋律活泼，富有歌唱性，与上面的主题形成鲜明对比：

■

在木管、铜管的和声长音的衬托下，小提琴在 D 大调上奏出的音阶式的旋律，非常急促地进行着，接着出现了活泼跳跃的节奏和弦，把热烈欢快的情绪又推进一步，这是呈示部的连接部（ $\frac{2}{2}$ 拍子）：

■

副部转入属调——A 大调。副部主题轻快活泼，并略带有喜剧性格。它由三个因素构成。

第一个因素：在第二小提琴、中提琴由强突然变弱的碎音伴奏下，第一小提琴奏出幽雅活泼的曲调，木管乐器与之对答：

■

第二个因素：在丰满的和声背景上，由大管，中、大提琴奏出了富有朝气的旋律，接着由小提琴高八度重复一次，刻画出费加罗勇于斗争的性格：

■

第三个因素：旋律细腻、优美，富于歌唱性，刻画了少女苏珊娜的形象：

■ 先由第一小提琴和大管奏出，反复时长笛高八度重复，音乐更加明朗。

结束部由小提琴快速奏出一个不断模进的音型开始： ■

随着模进，情绪不断高涨，使呈示部充满了欢乐。

音乐发展到此，作者省略了展开部，这是因为序曲着意刻画乐观自信、机智勇敢的费加罗和苏珊娜的性格的需要。

接着，音乐直接进入再现部，这里，所有的主题都在主调（D 大调）上出现，连接部压缩了。最后是全曲尾声，它从小提琴的低音区开始，以快速、波浪式的音型逐步向上推进：

■

接着短促有力的全奏和弦与快速的音阶进行交替出现，造成了气势雄伟、欢欣鼓舞的热烈气氛，明亮的大调主和弦反复十九次之多，终于，序曲在灿烂辉煌的音响中完满结束。

钢琴曲《土耳其进行曲》
——《A 大调钢琴奏鸣曲》第三乐章
莫扎特

〔欣赏提示〕

《土耳其进行曲》是莫扎特 1778 年在巴黎创作的《A 大调钢琴奏鸣曲》（K.331）的第三乐章，具有当时比较时髦的所谓东方异国情调，曲首注有 Alla Turca（土耳其风格）的标记。其结构属于从插部开始的回旋曲式，即：BACABA'。它具有欧洲民间轮舞歌曲的特点，因此亦称《土耳其回旋曲》。

乐曲开始部分是第一插部 B，旋律轻快、活泼、精巧，出现在主部 A 大调的同名小调（a 小调）上，是单三部曲式结构，在全曲中出现两次：

■

主部主题 A 大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子，用右手八度演奏，是重复型的双句乐段：

■ 它是一首旋律雄伟，具有英雄气质的进行曲，■ “3” 在强拍上得到了充分的强调，曲调围绕着它发展、进行，在全曲中共出现三次。结尾的旋律也是 A 大调，雄壮有力，并兼有短笛和铃鼓声的模仿：

■

这是主部旋律的变化发展。因此尽管主部从第二乐段才开始出现，但其雄伟的音乐形象在整个乐曲中占有主要地位，给人以最深的印象。

第二插部 C，出现在 A 大调的关系调（ $\sharp f$ 小调）上：

■

旋律轻盈优美、清新流畅、起伏连绵，与主部构成了鲜明的对比，引人入胜，其本身也是单三段体的结构。

《土耳其进行曲》这首乐曲以其独特的风格，博得广大群众的喜爱，近些年来被移植为木琴、手风琴、琵琶、扬琴等多种乐器的独奏曲，在我国广为流传。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 724 页）

管弦乐曲《第五交响曲》

(“命运”)

贝多芬

〔作者简介〕

贝多芬 (Beethoven, Ludwig van 1770—1827) 德国作曲家, 维也纳古典乐派代表人物之一。贝多芬的父亲是波恩科隆选侯宫廷的歌手, 他为了使孩子成为莫扎特式的音乐神童, 从四岁起就迫使小贝多芬学习小提琴和钢琴, 十二岁当上宫廷剧场首席小提琴师和教堂助理风琴师。贝多芬童年时期第一个真正的教师是聂耶菲, 这位精通作曲技术、富有音乐知识素养的音乐家为贝多芬的艺术成就奠定了基础。在老师的帮助和劝告下, 贝多芬于 1787 年到维也纳向莫扎特学习作曲, 但因母亲生病, 返回故乡。1792 年得到海顿的帮助第二次来到维也纳并定居。在此期间他向许多音乐名家学习, 艺术上进步飞快。1795 年首次公演后, 迅即获得了卓越钢琴演奏家和作曲家的声望。1827 年 12 月 23 日病逝于维也纳。

贝多芬早年曾受“启蒙运动”和法国资产阶级革命影响, 他向往“自由、平等、博爱”, 憎恨封建压迫, 这些进步思想在他早期的作品中已有所反映。

贝多芬在维也纳最初十年中的音乐作品, 已表现出充分的成熟, 著名的有《c 小调奏鸣曲》(“悲怆”)、《#c 小调奏鸣曲》(“月光”)、《第二钢琴协奏曲》和《A 大调小提琴奏鸣曲》(“克罗采”)等。1803 年至 1814 年是贝多芬在创作上产量最多的时期。这一时期的作品, 在构思的广阔、思想的深刻、形式的雄伟等方面, 都有更显著的成就, 如:《第三交响曲》(“英雄”)、《第五交响曲》(“命运”)、《第六交响曲》(“田园”)、歌剧《费德里奥》, 序曲《爱格蒙特》及《f 小调奏鸣曲》(“热情”)等。

1815 年后, 由于梅特涅反动统治的猖獗, 加上兄弟的死亡及完全失去听觉的不幸, 使贝多芬精神上遭受重大打击, 这时他很少写作。但 1819 年起他又重新燃起创作的热情, 写下了一系列有分量的大型作品, 最杰出的如《第九交响曲》(“合唱”)和《庄严弥撒》等。

贝多芬的创作继承和发展了德国音乐的优良传统, 他以毕生的精力为世界文化艺术作出的卓越贡献, 对于十九世纪以后欧洲音乐事业的发展具有深远的影响。

〔作品简介〕

贝多芬的《第五交响曲》又名《命运交响曲》, 于 1805 年开始创作, 但突然中断, 一气写下了《第四交响曲》, 而后于 1808 年与《第六交响曲》(“田园”)相继完成。

《第五交响曲》是一部哲理性很强的音乐作品。它和贝多芬的《第三交响曲》(“英雄”)、《第九交响曲》(“合唱”)一样, 都充满了英雄主义的精神, 体现着“通过斗争, 获得胜利”的信念。它与《英雄交响曲》的不同处, 在于英雄是与人民群众的英勇斗争紧密地联系在一起的, 不是英雄个人形象的刻画, 而是表现了人民群众的理想和愿望, 歌颂了人们对战胜黑

暗的封建势力的伟大胜利。

《第五交响曲》是最能够代表贝多芬的艺术风格的作品。它结构严谨、完整、均衡，手法简练，形象生动，层次清晰，各乐章之间具有十分紧密的内在联系。整个作品情绪激昂、气魄宏大，富有强烈的艺术感染力。通过从“第三”到“第五”交响乐的创作，贝多芬完成了交响乐创作的一次伟大的革新他使交响乐的庞大结构服从于一个中心思想，赋予交响乐以浑然一体的雄伟的气魄。

〔欣赏提示〕

《第五交响曲》共有四个乐章。

第一乐章 明亮的快板、 $\frac{2}{4}$ 拍子、奏鸣曲式。

这一乐章的音乐，象征着人民的力量如一股巨大的洪流，以排山倒海之势，向黑暗势力发起猛烈地冲击。

乐曲一开始，在c小调上由弦乐和单簧管强奏出由四个音组成的、富有动力性的音型，这是向前冲击的形象概括，是贯穿整个第一乐章的基本音型，推动着音乐不断发展，并且在第三和第四乐章中多次出现。这种音型在贝多芬的《降E大调七重奏》、《第三交响曲》（“英雄”）、《热情奏鸣曲》、《爱格蒙特序曲》，以及《降E大调第十弦乐四重奏》等作品中也曾多次使用过。

■

主部主题激昂有力，具有勇往直前的气势，表达了贝多芬内心充满愤慨和向封建势力挑战的坚强意志。

接着，这个音型在大管和大提琴的长音衬托下，在第二小提琴、中提琴与第一小提琴之间，迅速轮回模仿。突然管乐进来了，问句结束在有力的属和弦上；答句的开始是全乐队的齐奏主题，在轮回模仿后，弦乐上出现音调尖锐的二度模进，增强了音乐的气势。

在全乐队强奏的连接部之后，是具有对比性的副部：先是在 $\flat E$ 大调上由圆号吹出一个号角音调（见下例■）作为连接，然后引出了一个充满温柔、抒情、优美的旋律，抒发着贝多芬对幸福美好生活的渴望和追求：

■

显然，号角声的节奏来自主部主题，而副部主题是在号角声的基础上派生出来的，它具有英雄的性格，表达了人民对斗争的胜利信心。在副部主题的重复出现和发展中，低音弦乐演奏的类似主题的音型，经常伴随出现，相隔的时间越来越短，推动着音乐前进。然后，这两个主题汇合在一起，形成充满着蓬勃豪放气质的结束部。

展开部是主部主题和副部的号角声的进一步变化、发展，音乐巧妙地使用了模仿、对比复调的手法，频繁的转调，增加了原有的不稳定性，使音乐显得更加丰富。

再现部基本上与呈示部相同。在这一乐章庞大的结尾中，两个主题再次汇合，音乐的气势锐不可挡，进一步显示出人民战胜黑暗的坚强意志和必胜

据说贝多芬曾把这个音型比作“命运”的敲门声。

的信心。

第二乐章 稍快的行板、 $\frac{3}{8}$ 拍子、双主题变奏曲式。

这一乐章是用双主题变奏曲的形式写成的，就是把两个不同的主题依次轮流加以变奏，以加强乐曲的对比。先是并列式变奏，后是成组式变奏，其结构关系是：■ ■ 间奏段 ■ 结尾。

乐曲开始，在降A大调上低音提琴轻柔地拨弦伴奏，中提琴和大提琴拉起了优美、抒情、安详的第一主题（见下例■处）：

■

这个主题与第一乐章中的抒情的副部主题非常近似，是英雄经过激烈的斗争之后，转入沉思。富于弹性的节奏和起伏的旋律，使这个主题具有内在的热情和力量。

■

继第一主题的应答之后，单簧管和大管吹出了第二主题（见上例■处），它的音调与前主题也很接近，并与法国资产阶级革命时期的革命歌曲有着音调上的联系，这是个英雄的主题，英雄找到了与人民群众相结合的道路。这个主题初次出现时，是优美、柔和的，加深了第一主题抒情和沉思的情绪，但当它转入C大调再次出现时，全乐队强奏；由于小号和圆号加入主奏，主题的凯旋性加强了，它以新的面貌出现，象是一支隆重的赞歌。

第一主题的沉思的形象和第二主题的英雄形象的交替出现，仿佛表现出英雄在沉思时刻内心世界的活动。贝多芬运用变奏手法，表达了这种复杂、细致的情绪：

■

以上是第一主题的第一变奏，连续的十六分音符把主题装饰为起伏激动的旋律。

第二变奏采用连续的三十二分音符，旋律性减弱，曲调中某些音和音型的反复出现，增强了动力性，表现出英雄战胜黑暗的坚定信念：

■

第三变奏由第一小提琴主奏第二变奏的旋律，织体中把以长音衬托为主，变为以跳跃的音型为主。

第四变奏由低音提琴演奏更富于流动性和起伏的、连续三十二分音符组成的主旋律，同时全乐队伴以连续十六分音符的和弦强奏，连定音鼓也隆隆作响。英雄充满着信心和力量，心情是这样的激动。

在间奏段和具有英雄气概的第二主题第二变奏之后，第一主题第五变奏在■a小调上出现了（见下例■处），木管乐器在弦乐器的陪衬下所奏出的旋律就同时具有第一和第二主题的特征，在这里，进行曲的形式和抒情的情感结合了起来：

■

第六变奏中小提琴演奏的旋律与第一主题一样，全乐队强奏，木管乐器在头四小节奏着模仿的曲调，英雄的激情得到了进一步发展：

■

在尾声中，第一主题作了简单的展开，表现出英雄的乐观情绪，以及从沉思中获得进一步斗争的信心和力量。

第三乐章 快板、 $\frac{3}{8}$ 拍子、诙谐曲。

这一乐章的调性回到了c小调，是动荡不安的，象是艰苦的斗争仍在继续。它是通向第四乐章的过渡和转换。第一主题由两个具有对比的分句构成：一个是小提琴和低音提琴，快速奏出在主和弦上连续作五个跳进又突然回跳七度的旋律（见下例■处），它有着前进的力量，但却有些迟疑；另一个分句是在这个基础上，小提琴奏出一个应句，大管和单簧管轻轻地附和着，似乎有些不安（见下例■处），这个主题本身具有双重的性格，但前进的动力是基本的：

■

在第一主题重复一遍之后，圆号吹出了号角似的音型，由弦乐在强拍上加强着它；在主题重复发展时，转入上方三度 $\flat e$ 小调，几乎是全乐队齐奏。音乐明朗、刚健，具有勇往直前的英雄气概：

■

英雄性的旋律最后徘徊、停留在不稳定的导音上；具有不同色彩和气质的两个主题轮流出现，表现出动荡不安和斗争继续进行的艰苦性。当第一主题第三次出现，并不断发展的时候，号角似的音型伴随出现，音乐的情绪逐渐高涨，在 $\flat e$ 小调上引出一段比较活跃的曲调：

■

第三乐章的中间部分是以热情有力的舞蹈主题为中心的，这是音乐的一个重大转机：由c小调进入C大调；由主调音乐变为复调音乐；舞蹈性的主题来自德国民间舞曲，与前部分的音乐形成鲜明的对比。它象征着人民群众在黑暗势力下的斗争信心和乐观情绪：

■

在第三部分的音乐中，第一部分的两个主题都进行了再现和发展，虽然乐队用极弱的力度演奏着，音乐投入到低音部幽静的气氛中，但斗争仍在继续着，定音鼓敲击的第二主题的音型，始终不断。最后，第一主题在第一小提琴的演奏下，自由地向上伸展，乐队的音域不断地扩大，音响也在增强，一种不可遏制的力量把音乐直接导入那光辉灿烂的终曲。

第四乐章 快板、 $\frac{4}{4}$ 拍子、奏鸣曲式。

末乐章以雄伟壮丽的凯旋进行曲开始，音乐建立在与原调（c小调）具有鲜明对比的C大调上，表现出人民获得胜利的无比欢乐。主部主题包含两个部分，第一部分是全乐队强奏：

■

后来由圆号和木管乐器奏出与前部分的情绪一脉相承的第二部分，乐队的音色是明亮而柔和的，在乐句的长音处，低音乐器衬以一连串的跳音，充满着喜悦：

■

弦乐拉出了欢乐的副部主题，这是建立在G大调上以三连音为主的欢乐舞曲，音乐轻松而有起伏：

■

在欢乐的舞蹈曲之后，出现了一个与第一乐章中的英雄主题（副部主题）有

着内在联系的音型：

■

展开部是以第二主题为基础的，不断发展、高涨的音乐象是无边无际的人群，汇成了欢乐的海洋。这时狂欢突然停止，“命运”音型再次出现。不过，它在性格上已变得轻巧，并且逐渐舒展而富有表情，与第一乐章遥相呼应。

再现部基本上重复了呈示部的音乐。尾声的最后又响起光辉灿烂的凯旋进行曲，以排山倒海的气势，表现出人民经过斗争终于获得胜利的无比的欢乐。

管弦乐曲《第六交响曲》

(“田园”)

贝多芬

〔作品简介〕

“没有人会比我更热爱田野的了。”

“森林、树木和岩石呵！你反映着人的愿望。”

——贝多芬

贝多芬不仅热爱人民、热爱生活，并且还很不寻常地热爱大自然。他经常独自漫步在维也纳郊外，呼吸新鲜的空气和欣赏大自然美妙的景色。在与大自然的亲切融合中获得灵感，有时躺在树林中的草地上，有时站在小河旁的榆树下，记录他的构思。贝多芬曾经对他的朋友兴德勒说过：“周围树上的金翅鸟、鹑鸟、夜莺和杜鹃是和我在一块作曲的。”贝多芬最早的传记作者辛德莱尔说：他和贝多芬在其住处附近一条溪旁的小路上散步，贝多芬曾对他说：“我就是在这里写下那个‘溪旁景色’乐章（即“田园”的第二乐章）的。”可见正是由于贝多芬对大自然和乡村生活的热爱，才使他写下了以“田园”为标题的交响乐作品。

这部交响乐创作于1807——1808年，首演于1808年底。

全曲包括五个乐章，每个乐章都标有小标题。但是贝多芬在原来的谱首上写着：“感情的表现多于‘音画’”，并且，在初演时的节目单上还有着“以田园生活的回忆为标题的交响曲（F大调）”的大标题。

上述标题充分说明：贝多芬希望我们不要仅仅从标题出发去图解音乐，而应从人们进入自然界中所产生的种种感受来理解这部音乐的内涵。

〔欣赏提示〕

第一乐章 初见乡村景色时的愉快

这一乐章的音乐清新、和谐、明朗、愉快，把人们引进鸟语花香的境界。

乐章一开始就是主部主题的呈示，它出现在F大调上，充满着生机和活力，由主属音构成的五度持续低音衬托着，有一种和平安详的气氛。 $\frac{2}{4}$ 拍

子、奏鸣曲式结构：

■

接着，以第二小节的音型■所构成的持续属和弦的琶音进行，不断反复、向上移位，终于又导致主部主题的多次出现：先是长笛主奏，再是双簧管与单簧管主奏，然后是乐队全奏。音乐由弱到强，把气氛引向一个高潮点。

在主部主题和副部主题之间出现的连接部，以连续三连音，由单簧管、大管及圆号反复弱奏，犹如林间小溪的流水声，给人以舒适、清新感。

副部主题是主部主题形象的补充和继续，音乐由F大调转C大调，旋律为分解和弦式，富有流动性，给人以清新、愉快的感觉。

■

接着是副部主题的第二部分，由弦乐与木管先后奏出，仿佛一问一答，构成一幅自然和谐、令人神往的画面：

■
其间圆号吹奏的三连音不时出现，并不断蔓延发展为增加有中提琴、大提琴、倍大提琴演奏的主持续音 ■ 犹如溪水奔流；木管八度齐奏 ■ 好像是百鸟在合唱。在这样的背景衬托下，小提琴奏着一个跳跃的音型 ■ 情绪是那么活跃，充满活力，构成了一幅美丽生动的画面，呈示部至此结束。

经过四小节的过渡后，进入了展开部。首先是主部主题动机的发展（见下例 ■ 处）：

■
接着在 $\flat B$ 调上连续出现了 ■ 这个来自主部主题的动机。并通过各种乐器的演奏和调性变化，使之大幅度地衍展：

■
在展开部里，贝多芬只运用了主部主题的少量音型为素材，他以精湛的技艺，创造性地运用色彩性的移调手法，通过调性和强弱对比，展示出一幅辽阔无边的田野风光，那里充满了生机，荡漾着欢乐。

再现部与呈示部没有多大差别，但木管乐器的运用更加巧妙，使田园风味更加浓郁。

结尾部分又发展了主题材料，最后，由强到弱，气氛安详地结束在主和弦上。

第二乐章 溪旁景色

行板、很激动； $\frac{12}{8}$ 拍子、奏鸣曲式。

法国著名作曲家柏辽兹说：“无疑地，作曲家创作这个美妙的慢板时，是躺在草地上：他仰望着天空，听着风声，陶醉于周围光和音的柔和的反射中；同时，还注视着、倾听着微细的白浪，当它们闪烁着，打着岸上的石子，发出喃喃私语的时候，这真美极了。”

呈示部的开始，由弦乐器在 $\flat B$ 大调上奏出四小节连续的八分音符，旋律稍有起伏，好象溪水在慢慢流动；之后是连续的十六分音符。在这背景上，第一小提琴奏出了断续进行的主部主题，曲调柔美甜蜜：

■
副部主题转入 F 大调，表现出清新的抒情气息：

■ 这个旋律先由大管吹出，旋律具有歌唱性，伴奏的节奏轻松。当它第二次出现时，提高了两个八度，由长笛和第一小提琴演奏，跳跃的伴奏音型有了发展，情绪显得更加愉快。

呈示部的小结尾，由三个不同的乐句组成（见下例 ■ ■ ■ ）：

■
第一小提琴、大管、长笛齐奏的连续跳音，好象是鸟儿在枝头跳跃（上例 ■ 处）；接着是抒情柔和的乐句（上例 ■ 处）；最后是单簧管和大管的双二重奏（上例 ■ 处），它来自主部主题的对题，这里作为主旋律出现，是溪水的象征。

音乐在一个突然的、强烈的不协和和弦中进入了展开部。

在再现部中，第一主题继续进行着，但是其间增加了大管、单簧管的分解和弦式的上行琶音和双簧管的连续三连音，将水声描写得更加鲜明、生动。

结尾部，在 $\flat B$ 大调上出现了由木管乐器奏出的三种鸟叫的音调：长笛模仿夜莺、双簧管模仿鹌鹑、单簧管模仿杜鹃：

■

第三乐章 乡民的欢乐集会

快板、 $\frac{3}{4}$ 拍子、谐谑曲，三部曲式结构。

这一乐章的音乐欢乐而有舞蹈性，表现了农民节日里热烈欢腾的情绪。

第一部分，在F调上先由弦乐弱奏出具有动力性的简单曲调（见下例■处），好象是从远处赶来参加舞会人们的急促脚步声，曲调回旋下行，是个问句。紧接着木管奏起一个答句（见下例■处），由d小调转入同名D大调，旋律是连贯起伏的：

■

这一主题在多次反复发展中，力度不断加强，最后在强烈的全奏之后，由双簧管在F大调上吹奏出这一部分另一个淳朴、优美，富有生活气息的如歌旋律，充满着节日歌舞的情趣：

■

这时除了小提琴伴以轻快的节奏外，还有大管在句尾吹着简单的音调。好象是一个老农民，拿着一件古老的民间风笛，也到场上来助兴，他只能吹出主、属两个音，但却吹得那么认真、起劲……。

这一旋律经过单簧管和圆号在不同调性上反复之后，乐曲更加热烈欢快。接着进入乐曲中段，这是一首粗犷的二拍子的奥地利农民舞曲，它表示穿着笨重木履的农民们的到来：

■

第三部分是第一部分的再现，对这段音乐柏辽兹也曾有过绘声绘色的写照：“……音乐重又回到前面的三拍子的舞蹈中来；但是这一回比以前更加热闹和喧嚣，一切似乎都处于狂乱之中：女人们的头发都散开来披在肩上，村民们带着一种半醉的狂喜的情绪用力鼓掌、喊叫、吵闹、东奔西跑——一切都到达毫无节制的地步……但是突然从远处传来了一声雷鸣，这场狂欢的集会被打断了，所有的人们都仓惶走散……”。

第四乐章 雷电——暴风雨

快板、 $\frac{4}{4}$ 拍子、自由曲式。

这一乐章的音乐充满着紧张、恐怖的气氛，贝多芬以他天才的写作技巧，运用了大量的不协和和弦、频繁的转调、富有色彩的配器、形象化的旋律，刻画出一幅电闪雷鸣，风雨交加的生动画面。

微弱的低音提琴的震音，象是远处传来的雷声，第二小提琴以快速的跳弓奏着翻滚的旋律，第一小提琴奏着具有刺激性的上行减五度的旋律，在旋律的反向进行基础上，引出了不协和的减七和弦的长音，象是乌云在上升，飞快地布满了阴沉的天空，一场暴风雨在孕育着并即将到来。

铜管乐器和定音鼓首次出现，与木管乐器一起奏着长音；弦乐奏着互相冲突的不同节奏，这是狂风的怒吼，一切都处于紧张、不安的气氛之中。

木管、铜管和定音鼓，突然停止了长音，在强拍上用力猛击，第一小提琴从低音猛越到高音区……这是炫目的闪电，轰响的雷鸣，把大地震动了。音乐不断重复、变化、发展，闪电和雷鸣继续不断，紧张的气氛渐渐地走向高潮。

倾盆大雨泼来了，第一小提琴（后加大提琴）奏出了急速下行、渐强的

半音阶。这是最高潮的段落，虽然以后的音乐还有些使人紧张，但再也没有象前面那样惊心动魄。最后，渐渐地平静下来，木管乐器在C大调上吹奏出温柔明朗的旋律。一场猛烈的暴风雨过去了。在长笛的上行音阶之后，紧接着过渡到第五乐章。

第五乐章 暴风雨过后的愉快和感激心情

快板、 $\frac{6}{8}$ 拍子、回旋奏鸣曲式结构。

第五乐章是紧接第四乐章连续演奏的，平静而优美的双簧管和活泼的长笛声，在C大调上引出了由单簧管和圆号主奏的引子乐句：

■

暴风雨过后，阳光又重新普照大地，到处一片清新，鸟儿又在枝头上跳跃、歌唱，牧人们牵着牛羊回到田野，吹起那悠扬的牧笛。

主部主题开始在F大调上以第一小提琴奏出阿尔卑斯山区牧歌风味的旋律，表现了农民愉快、幸福的情绪和对美好生活的热望：

■

主题呈示时，伴奏是长节奏的和声式的衬托，大提琴轻轻地拨奏着强拍；然后由第二小提琴低八度演奏主题，但伴奏起了明显的变化，使得这段音乐具有更愉快的情绪。主题再次出现时，是除了定音鼓外的全乐队强奏。

■

以上旋律，是由主题的结尾音型发展而成，这个两小节的短句的不断重复和发展，使音乐充满了生气。接着一个更加活泼的副部主题，在它的属调（C大调）上出现了：

■

它是由一个动机，运用重复、模进、加花等手法加以发展的，接着乐曲又重复了主部主题，呈示部结束。

展开部包括两部分，先是由单簧管和大管主奏出由第一主题演化而成的民歌风格的曲调，随之而来的是大提琴和低音提琴演奏的来自呈示部的四度跳进的音调：

■

然后是主部主题的展开，这个旋律始终有■这样一个音型由小提琴演奏，衬托着它。

在再现部中，第一主题是变化再现，被加花装饰得非常轻盈、流畅、愉快、优美的曲调，由第一小提琴演奏（见下例■处），从主题的主要动机变化而来的音型（见下例■处），由第二小提琴拨奏。这两个旋律是用复对位的手法写成的，当这段音乐重复出现时，主题降低八度由第二小提琴演奏，对题提高八度由第一小提琴拉奏。当第三次出现时，主题再降低八度由中提琴和大提琴拉奏，对题由圆号吹奏。在这两次重复中，乐曲的情绪，是越来越热烈欢快的：

■

这一乐章的结尾部长达一百小节，具有相当的独立性，它把主部主题进一步重复、变化、发展，把暴风雨过后，人们愉快的心情和对幸福生活的憧憬，表现得十分真切、动人。

管弦乐曲《第九交响曲》

(“合唱”)

贝多芬

〔作品简介〕

早在 1793 年贝多芬还在波恩时期，就有把席勒的长诗《欢乐颂》谱写成曲的念头。后来在 1808 年他创作的钢琴、乐队、合唱《c 小调幻想曲》及 1810 年创作的歌曲中已出现了这部交响曲的一些主要音调。1812 年在《第七交响曲》的拟稿中以及《玛克勃前奏曲》的创作计划中，也都有为《欢乐颂》谱曲的段落。1815 年前的笔记中亦有《第九交响曲》的某些乐思和旋律。因此，可以说，贝多芬酝酿和写作《第九交响曲》，花费的时间几乎超过了他创作前八部交响曲的总和。

1815 年，欧洲在“神圣同盟”条约下进入封建复辟的岁月，维也纳成为反动中心，意大利歌剧和轻浮的音乐一时统治了维也纳。贝多芬于 1815 年又完全耳聋。他从这些深重的灾难和打击的体验中，对于社会、人类、政治加深了认识，重新坚定了自己伟大的信念，即：“通过斗争，得到胜利！”、“经过痛苦换来欢乐。”终于，在 1817 年他开始了这部巨著的创作。

席勒的《欢乐颂》长诗共有八节。贝多芬以对人类的崇高理想出发，选取了长诗的精华部分，用了其中第一、第二节的前半和第三、第四节的后半，并加以改编和创作了序引中的歌词，融合了自己的意念，体现了他崇高而伟大的思想。

1824 年 5 月 7 日《第九交响曲》与《D 大调弥撒曲》，在维也纳由耳聋的贝多芬亲自指挥首演，其盛况正如罗曼·罗兰在《贝多芬传》中所描写的：“……获得空前的成功。情况之热烈，几乎含有暴动的性质。当贝多芬出场时，受到群众五次鼓掌欢迎，在此讲究礼节的国家，对皇族的出场，习惯也只用三次的鼓掌礼。因此警察不得不出面干涉。交响曲引起狂热的骚动。许多人哭起来。贝多芬在终场以后感动得晕过去”。当时贝多芬听不到全场的热烈喝彩声，直到女低音歌手翁格拉拉着他的手，使他面向听众时，他才知道全体听众已起立向他热烈地鼓掌欢呼。

贝多芬的伟大作品和他那不畏强暴的精神，以及他对反动当局的批评和嘲讽，成为当时思想界唯一的自由之声。但当时他却处于贫困与病痛的缠磨之中，两年后他卧病不起，1828 年 3 月 26 日，在这个风雨交加的日子里孤独地死去。

〔欣赏提示〕

《第九交响曲》共四个乐章

第一乐章 $\frac{2}{4}$ 拍子，庄重、适度的快板，奏鸣曲式结构。

引子开始于弱奏，由圆号奏着空洞的五度，第二小提琴和中提琴演奏的动机也由同样的五度音构成：

■ 因此它的调性并不确定，贝多芬称其为“充满绝望的境况”，似是生命的呻吟。引子动机经过简短的节奏紧缩的变化重复导入了呈示部的 d 小调

主部。主部开始的动机与引子中小提琴演奏的节奏相类似，它们似同出一渊，但情绪完全相反：

■
主部分为两个因素（见上例 ■ 及 ■ ），第一因素带有严峻、倔强的形象和意念，第二因素罗曼·罗兰称它是“命运的动机”，它具有一种顽强、激奋的贝多芬所特有的音乐特性。引子和主部又连续地予以重复，但却移到了属调（g 小调）的关系大调—— $\flat$ B 大调中：

■
它使音乐的特性更加突出，并变得明朗。但这只是昙花一现，很快又由第二因素中的动机略加发展而引出了转回 d 小调的变化音调：

■
它变化重复后在 $\flat$ B 大调上进入了连结部：

■
不难看出，这与末乐章中“欢乐”的合唱主题有着直接的联系。

副部为 $\flat$ B 大调，主题中重叠着两个不同的因素：

■
弦乐以十六分音符构成的动机（上例低声部），不停地变化着，象是战栗的呻吟，而由木管乐互相交替构成的向上跳进的节奏音型（上例高声部），又给人以带有希望的情绪，它们有机地结合在一起，形成一种复杂的心理描绘。由它引伸出连串下行走句的 ■ B 大调的副部第二主题：

■
它在弦乐与木管乐中交替出现，并为乐队全奏奏出的严峻有力的动机所打断：

■
音乐遂进入呈示部的结束部，这个有力的动机转到低音弦乐上用弱奏交替重复着，最后只留在定音鼓轻声敲击的节奏中，小提琴和木管乐同时由弱至强奏着降六级音和还原六级音相区别的动机的连续交替发展：

■ 这似乎在酝酿积蓄着力量，经过不断的起伏，终于在呈示部的结尾爆发出有力的进军号的音调：

■
展开部可分两个段落，开始段落，引子音乐再现和变奏后，引出了在 g 小调上由进军音调变化形成的乐 ■ ：

■
它接以主部主题第三小节动机的变奏和前两小节的再现与变奏后，又在 c 小调上出现上面曲例的乐汇和主部主题第三小节的变奏，这一段落给人以连番挣扎的不屈形象。第二段落以主部主题中“命运的动机”为主要素材，进行着有力的展开，罗曼·罗兰曾说：“它好象以排山倒海的声势来冲破了一切障碍物的进军，仿佛是所向无敌的军队。”当中副部主题的出现好象奋斗中的喘息。

再现部中引子和主部变为动力性的再现，但减去了转调的部分，加进了更加激动的扩展处理，连接部和副部均转入 d 小调的同名大调——D 大调。

第一乐章的结束部分相当庞大，带有第二展开部的性质。

这一乐章中不论在展开部或后面的其他部分，始终在痛苦、呻吟之中，有时虽亦显现出希望和斗争的意志，但很快又跌回到黑暗痛苦之中，这样往

返不已，最后主部的显现，似埋藏着一种力量，展示了不屈的顽强性格。

第二乐章 d小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、非常活泼的快速，谐谑

曲体裁的性质，但贝多芬认为它已超出了这种体裁的范围，所以没有直接标记为“谐谑曲”。它采用复三部曲式结构，但其第一部分即为奏鸣曲式的结构。

乐曲开始有八小节的引子：

■

它来源于主部动机，有着奋起、倔犟的性格，是全曲中重要而富有活力的动机。

第一部分的主部主题共四小节：

■

这个主题早在他 1815 年的手稿中即已出现。主题的呈示采用了五声部的赋格段形式，在弦乐中由高向低在各声部中依次奏出。经过一定的展开在 C 大调上引进了副部主题：

■

呈示部的结束部以及展开部中，都用主部的材料构成。

再现部从八小节引子开始再现，但已变为动机的八次连续重复，加强了动力性，主部的主题在引子动机音型的伴奏下由齐奏奏出，副部运用了 d 小调的同名大调。

第一部分中不论主部和副部，都具有一种向上的精神，追求美好的愿望，挣脱苦难的力量。它正象青年时代贝多芬的精神——奋勇向前，仿佛一股股汹涌的潜流在地层的重压下奔驰。

第二部分“三声中部”，改为 $\frac{2}{2}$ 拍子的急板，其主题由两个构成对

立性格的曲调组成，一个富于歌唱性，一个则上下翻滚流动：

■

两个旋律是以复对位的手法进行展开的，歌唱性的曲调与第四乐章“欢乐”的合唱主题，有着密切的联系，它在翻滚流动性的旋律陪衬下，显得安静柔美，象征着美好的生活。

第一部分重复再现时，用了不同的结尾，在结束部中加进了三声中部的音乐主题，使两种形象对置并列，形成全乐章主题的汇集与再现。

第三乐章 $\flat B$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子的双主题变奏曲，以如歌的柔板演奏，但

它并不是安逸地休息，或奋起后的喘息，而是梦幻般的沉思。

第一主题前面有两小节引子：

■ 它们由大管和单簧管奏出，把人们带到了那么沉静的梦一般的幻境中。第一主题由弦乐奏出，管乐在乐句的间憩中予以回声似的呼应，最后旋律转入管乐中：

■

贝多芬在主题开始处的小提琴谱下特注明用“半声”演奏，要求用不太亮而倾向于朦胧效果的音色，以体现迷惘不定的梦幻似的意境。

第二主题转入 D 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、适中的行板：

■
它先在小提琴、中提琴后在双簧管上奏出，声音是那么温和，旋律是那樣的优美，切分的节奏又显得那么缠绵，似是爱情的表白，既是思绪的波动，又象是虔诚的祈念。贝多芬在这段音乐上标记着“好象是小步舞曲”的字样。

第一变奏是第一主题的变奏，采用了将加以装饰的旋律与简化主题的旋律，两者用复调的手法结合在一起，音乐转入 $\flat B$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■
值得注意的是在小提琴声部中，开始部分的节奏和旋律的走向糅进了第二主题的因素（见上例■处），因此它除了深化了第一主题的情绪外，又加进了第二主题的缠绵意味。

第二变奏是第二主题改在G大调上的再现，但结束部分略有变化，不过仍保留了它弱音结束的特点。

第三变奏是移至 $\flat E$ 大调的第一主题的变奏：

这一段单簧管的旋律后，紧接转入 $\flat C$ 大调的圆号演奏的旋律：

■它带有浓厚的田园风味。

第四变奏改为 $\frac{12}{8}$ 拍子、 $\flat B$ 大调、是第一主题以两种不同节奏变化加以叠置而成：

■
它增强了田园风味，使人们很容易联想到《第六交响曲》中第二乐章“溪边景色”的一些意境，音乐是那樣的恬静。

乐章的结束部，异军突起，象是出现了进军的号角，音乐转入 $\flat E$ 大调：

■
当两次出现号角的音调后，音乐又回到安详的沉思中，最后在轻柔的原主题中结束。

第四乐章 合唱。

贝多芬根据乐曲内容的需要，独创地将合唱引进了交响曲的末乐章，且具有康塔塔的风格。

乐章采用了变奏回旋曲的综合结构。开始有一长长的序奏，共分六个部分。它回顾和总结了前三乐章所经历的整个历程，并都用低音弦乐器演奏的宣叙调予以否定，最后出现了“欢乐”的主题。

序奏部分：

1. 引子： d 小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、急板，它以管乐齐奏、嘹亮雄伟，象醒狮般地吼鸣：

■
然后引出低音弦乐的宣叙调：

■
上面两段音乐又在 g 小调上变奏重复，这是一种号召和宣告。

2. 第一乐章的回忆和回答：音乐在 g 小调上出现了第一乐章的引子乐汇，然后以由 g 小调转向 C 大调的宣叙调给以回答：

■

贝多芬在这段音乐的草稿上写道：“不！这会使我们回想起充满绝望的境况”。

3. 第二乐章的回忆和回答：第二乐章的主题在 a 小调上出现后，低音弦乐的宣叙调转为 F 大调：

■

贝多芬在这里写道：“也不要这个，这是（仅仅戏谑）要更美，更好的”。

4. 第三乐章的回忆与回答：在这部分中第三乐章主题的陈述两次被宣叙调迫不及待的打断，又象是在进行针锋相对的辩论。宣叙调先在 $\flat G$ 大调上出现：

■

随之又转入 $\sharp c$ 小调：

■

贝多芬对这个第三乐章的主题动机认为“这也太纤柔了，必须寻求一些使人兴奋的东西”。

5. 合唱主题乐汇的变化出现：紧接上面的宣叙调、“欢乐”的合唱主题乐汇第一次变化出现了，它以 D 大调、 $\frac{4}{4}$ 节拍、快速，在木管乐上鲜明地奏出：

■

虽然只是四小节一闪而过，但低音弦乐演奏的 $\frac{3}{4}$ 拍子的宣叙调马上予以肯定，贝多芬在宣叙调的草稿下方填入了他思念中的歌词：

■

6. “欢乐”主题：它以 D 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、快板，在低音弦乐上完整地出现：

■

这是作为末乐章中回旋结构中的主题，并继由中提琴、小提琴、管乐和乐队合奏一再地重复，最后进入雄伟的“序奏”的尾声中。

“交响合唱”部分 气势磅礴，一气呵成，但又自然地分为七个部分：

序引

音乐开始再现了“序奏”中第一部分中富有号召性的号角齐鸣的旋律，当音乐骤然停顿后，男中音的 $\frac{3}{4}$ 拍子、d 小调宣叙调出现，这部分的歌词是贝多芬创作的：

■

下面音乐转入 D 大调：

■

这是交响曲中首次出现的人声，它与序奏中由器乐演奏的宣叙调一脉相承，贝多芬为它的出现酝酿已久。

合唱第一段

这部分有三段歌词，第一、第二段歌词用“欢乐”的主题唱出，先由男中音领唱，然后加入合唱，第二段歌词由四重唱领唱，反复时加入合唱，音乐为 D 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、很快的快板：

■
它朴素平凡，具有民歌和通俗歌曲的特点，揭示了贝多芬最真挚的感情。

第三段歌词的旋律是“欢乐”主题的变奏，由四重唱领唱，反复时加入合唱：

■
合唱第二段

为男高音领唱与合唱，转为 $\flat B$ 大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子，类似进行曲，活泼的快板。乐队先由断续的单音轻轻地开始，继之出现了由“欢乐”主题变奏构成的引子，给人以振奋、警觉的感受：

■
这是一首进军的音乐，号声、铃声、鼓声交错奏出，接着男高音唱着赞歌：

■
它继由男声合唱重复着，更加强了它英武的气概，随后乐队以气势雄伟激动人心的展开部，表现了斗争的高潮和胜利的信念，当音乐转回D大调时又用 $\frac{6}{8}$ 拍子的混声合唱变化再现了“欢乐”的主题。

合唱第三段

这是一首宗教风格的众赞歌，由合唱演唱、转入G大调、 $\frac{3}{2}$ 拍子，庄严的行板。它气势磅礴，尤其旋律进行中出现九度、六度的大跳，使情绪更加激昂：

■
合唱转入d小调和g小调，力度进行着丰富的变化，最后各声部都处于高音区强力度的歌唱时，忽然歌声转为倍弱，乐队轻轻地奏着震音进行伴奏，反映了人们在祈求上苍保■的虔诚。

合唱第五段

这一段全部为合唱，音乐转入D大调，改用 $\frac{6}{4}$ 拍子，它以“欢乐”主题与第四段的主题在四个声部中运用复对位的手法，巧妙地叠置在一起：

■
音乐构成了热烈的气氛，讴歌着人类的崇高而伟大的主题内容。

合唱第六段：

音乐转快，改用 $\frac{2}{2}$ 拍子，由四重唱用复对位的手法唱出变奏的“欢乐”主题：

■
当合唱加入后形成更加雄伟的气势，最后转入庄严的混声齐唱的乐句：

■并由它发展为四重唱的，柔板、华彩抒情段落，而过渡到B大调，歌声最后结束在不稳定的减三和弦上。

乐章的结束部：

结束部运用了异常快的急板，D大调，全部由合唱和乐队演奏担任，构成全乐章的高潮：

■

结束部的合唱一直在热烈的气氛中持续发展，最后在一雄伟的宣叙性的音调中结束合唱。乐队尾声在极快的急板中鸣响着连续的主和弦，最后由一系列上行模进的音阶有力地结束全曲。

钢琴曲《月光奏鸣曲》

贝多芬

[作品简介]

《月光奏鸣曲》原名《#c 小调奏鸣曲》，写于 1801 年，接近于贝多芬创作的成熟时期。该曲当初并无“月光”之题，它所以被称为《月光奏鸣曲》，是由于德国诗人路德维希·莱尔斯塔勃把该曲第一乐章比作瑞士琉森湖上的月光而得名。从此，作曲家在月光下即兴演奏的种种传说就流行起来。实际上触动贝多芬创作的不是皎洁如水的月光，而是贝多芬与朱丽叶·琪察尔迪第一次恋爱失败后的痛苦心情。朱丽叶是伯爵的女儿，跟贝多芬学弹钢琴，他们俩人真诚相爱，但由于门第鸿沟，相处一年便分手了。爱情曾在贝多芬暗淡的心房投下一道阳光，使他感到“人生若能活上一千岁，该有多么美妙”。但破灭以后的痛苦，更加难以忍受。贝多芬在遭受这个沉痛的打击之后，把由于封建等级制度造成的内心痛苦和强烈的悲愤全部倾泻在这首感情激动、炽热的钢琴曲中，并以此曲题名献给朱丽叶·琪察尔迪。

贝多芬标记着该曲是“幻想曲式奏鸣曲”，指出了这部作品的自由、即兴的性质，其突出表现是打破了一般古典奏鸣曲快慢快各乐章的结构布局。全曲共三个乐章：第一乐章用慢板代替了奏鸣曲式的快板；第二乐章是小快板；第三乐章是激动的快板。

[欣赏提示]

第一乐章 单三部曲式、#c 小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子、和缓的慢板。这个充满柔情、沉思和哀痛的乐章，与“月光”这一富于诗意的标题，紧密地联系着。

乐曲由柔弱的、不绝如缕的三连音开始，其中没有主题的对比和力度的对照，匀称的运动给人以连绵不断的流动感：

■

在平静、清晰的和声背景上，出现了一支如歌般的主题旋律，仿佛是一边沉思，一边喃喃自语地倾诉蕴藏在内心的忧伤；并通过音区、和声、节奏的变化，细腻地展示出作者心弦的波动。

■

在本乐章中占优势的内心的悲哀，并不排斥其它情绪的表达，如隐藏在内心的激动、悲痛中的幻想等，这一乐章所表达的感情是十分丰富而深刻动人的。

第二乐章 复三部曲式、 $\flat D$ 大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子、小快板。

在悲哀、沉思的第一乐章与激动的第三乐章之间，插入了优雅、轻盈、具有谐谑曲性质的第二乐章。它是第一、三乐章的纽带，缓和了第一乐章的忧郁气氛。李斯特形容这一精巧的乐章是“开在两座悬崖中的一朵小花。”

第一部分是由同一主题及其变奏发展成的单二部曲式：

■

中部也是单二部曲式，主题仍建立在原 $\flat D$ 大调上，其调性布局是极少见

的。右手贯穿到底的切分节奏所形成的重音与左手低音区有力的节拍重音交替出现，突出了谐谑曲的幽默感：

■

随后乐曲又再现第一部分并作结束。

第三乐章 奏鸣曲式、 $\#c$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、急板。

这一乐章是全曲的重心。表现了作品内部的冲突，许多鲜明的音乐形象的对立和斗争，都统一在急速的运动里。

激动升腾的主部，以十六分音符的分解和弦，从低音区急速上升到高音区，热烈狂暴的乐思，犹如奔腾的怒涛，无所顾忌地向前冲击，充分显示了贝多芬作品中所特有的威力，表现了贝多芬那种追求人生真谛的渴望，和那与命运搏斗的无畏精神。

■

非常明显，作为第一乐章的基础的分解三和弦，在这里却成了末乐章主部主题的核心，这样，便在音调和调式和声方面保持了奏鸣曲的统一性。

感情的激流不断奔腾，直到高潮的延长号处，终于松了一口气。随后，在 $\#g$ 小调上出现了 $\frac{4}{4}$ 拍子旋律式的副部主题：

■

副部开始时，是一段意志坚强、热情奋发的朗诵音调，它象发自内心的申诉，与非旋律性的主部形成了鲜明的对比。但是，汹涌澎湃的主部把副部也逐渐卷入了它的激流，最后朗诵的音调终于在急速地进行中被吞没了。

呈示部的结尾部以重复的、急骤的和弦式进行、音区的对照、弱与强的激烈的更替，造成全呈示部的紧张性（下例），这种紧张性直到呈示部的末尾才用几个楚楚哀伤的结束句（下例）缓和下来， $\#g$ 小调， $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

进入展开部之后，又卷起了戏剧性发展的新浪潮。呈示部的两个主题都依照顺序加以发展，彼此交错展开。主部压缩了，副部分裂成一些单独乐句，在高低音部交替出现，并进行调性变换，加强了朗诵音调的表现力。在结尾，持续的属音逐渐消失的音响，使人感到短暂的宁静，这是在预示着戏剧性新高涨（再现部）的到来。

在展开部结尾最弱音平静以后，主部又猛烈地再现出来，再现部中省略了连接部，紧接着就是副部的再现。

结束部较为庞大，好象是第二展开部，内心斗争的戏剧性，狂暴猛烈的激动在这里达到了全曲的高潮。

贝多芬的《 $\#c$ 小调奏鸣曲》，思想内容充实，形象生动，个性鲜明，布局大胆富有创造，具有动人的音响效果。它深刻展示了内心的矛盾、痛苦和斗争，表现了坚强的意志和力量，从而给人以精神上的鼓舞和高尚的美的享受。

钢琴曲《热情奏鸣曲》

贝多芬

[作品简介]

这首乐曲产生于贝多芬在创作上的成熟时期（1804—1806）。

1804年贝多芬的心情十分沉重，他最初对拿破仑寄以希望，认为他是为从君主暴政统治下争取解放而斗争的人民英雄。但就在这一年，拿破仑取得政权后，竟宣布自己为帝王。这使贝多芬大为震怒。从此，他清楚地认识到：自由必须由人民自己去争取。也就在这时，贝多芬耳聋加剧，但这并没有使他意志消沉，他仍继续顽强地进行斗争。这种精神，在他的《热情奏鸣曲》中得到了深刻的反映。

关于《热情奏鸣曲》的内容，贝多芬在回答他的学生时说道：“你去读莎士比亚的《暴风雨》吧！”莎士比亚的《暴风雨》表现了人们战胜大自然的智慧、意志和力量。可见，贝多芬的这部作品带有明显的哲理性，它充分表现了贝多芬一生所致力于反抗暴政和权贵的艰苦卓绝的斗争。全曲充满了热情奔放的感情、百折不回的意志和无畏的英雄主义气概，被评论家比作“火山的爆发”、“火山般的奏鸣曲”。

贝多芬对这部作品是很满意的。据他的学生车尔尼回忆，作曲家认为这是他最好的一首钢琴奏鸣曲。实际上它也是世界音乐中最伟大的作品之一，与他的雄伟的交响曲相比，毫不逊色，正象“孟布兰峰高耸在阿尔卑斯山上。”（罗曼·罗兰语）

列宁非常喜爱这首奏鸣曲，他曾说：“我不知道有没有比《热情》更好的东西了，我简直每天都想听它。这真是奇妙而非凡的音乐。我常常用自豪的、也许是幼稚的心情想：人能创造出什么样的奇迹啊！”

[欣赏提示]

“我看到他怎样向冰峰冲去，
和那狂风巨浪搏斗；
他勇敢地击退了敌人，
用胸脯迎接那汹涌的波涛。”

这几行摘自莎士比亚《暴风雨》的诗句，可作为欣赏这首奏鸣曲的导线。全曲共分三个乐章。

第一乐章

本乐章是奏鸣曲式结构，f小调、 $\frac{12}{8}$ 拍子、很快的快板。全部第一乐

章，都是由主部阴暗、悲剧性的主题发展而成的。这个主题是由两个紧密联结又有戏剧性对立的动机组成，前半部分表现出压抑的情绪，后半部分表现出对光明的渴望：

■

接着主题移高小二度在 bG 大调上重复一次，主题形象比第一次出现时有些明朗了。

不久，又出现了新的动机，使人很清楚地想起《第五交响曲》中的“命运敲门声”，它是阴森森的，咄咄逼人的，但却蕴含着一种不屈的性格：

■

第一个动机中 f 小调的分解三和弦的音调，第二个动机中类似“命运”动机的音调，虽然都非常简单，但这些因素的深刻矛盾和鲜明对照，是全曲获得巨大发展的保证。

连接部的低音节奏型预示着副部主题伴奏织体的节奏，使主、副部衔接非常紧密。

副部主题庄重明朗，较为安详，表现了对幸福生活的向往。 $\flat A$ 大调：

■

可以清楚地看出，副部主题在音调、节奏方面与主部主题既有密切的联系，又有鲜明的对比。副部的基础就是主部那个分解三和弦的音调，只是一个是小调一个是大调，一个是下行一个是上行，但音乐却起了质的变化，从而表现了不同的情绪。

展开部的开始是利用等音关系将 $\flat A$ 大调的主音作为 E 大调的第七级音（ $\sharp G$ ），直接转入 E 大调，使呈示部到展开部的连接极为自然。

在展开部中，作者将呈示部中所有主题的性质都作了更为深刻的发挥，使矛盾体现得更加尖锐。由于作品内部的动力，使展开部具有宏大的规模，展示出不可遏制的热情和尖锐剧烈的斗争，象汹涌澎湃的怒涛，掀起了壮阔的波澜。

从展开部到再现部的过渡，也在发展过程中从逻辑上作好了准备。展开部的高潮便是再现部的预告，它是用“命运”的动机为材料组成的，并且这材料直接渗入再现部。但是，在再现部中，“命运”的动机变成了一片隆隆声，显得焦急不安。现实虽然是严酷的，但是对光明仍充满了信心。再现部被卷入热情的巨流，这巨流的力量毫不减弱地贯穿到尾声。

第二乐章

是变奏曲，稍快的行板、 $\flat D$ 大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子。

众赞歌式的淳朴的主题是第二乐章的基础，它充满了内在的善良，也非常严肃：

■

在这主题的后面，跟着出现了三次变奏。逐渐加速的进行与一次比一次活跃的节奏，改变了主题严肃的性格而变得更加温柔亲切。在变奏曲的末尾，又恢复主题的基本样子，但通过音区的对照，戏剧性更加强了。最后，主题还没奏完，便突然被好象是不祥预兆的减七和弦的音响打断。这个和弦为第三乐章提供了基础。

第三乐章

是奏鸣曲式，不过分的快板、f 小调、 $\frac{2}{4}$ 拍子，与第二乐章紧接在一起。

在引子里响起了战斗呼号般的军号声：

■

那强奏而没有解决的连续减七和弦，造成了紧张、不安的气氛。紧接着出现了由高到低、由弱到强快速旋风似的走句，引出了急速奔腾的主部主题，其

炽烈的斗争激情，犹如狂涛一泻千里，势不可当：

■

副部主题转入小 c 调，以三度平行上下进行的音调与强有力的节奏相结合，表现出在困苦中顽强抗争的坚毅性格：

■

在展开部，使用的是主部主题的材料，在 $\text{b}^{\flat}$ 小调上由微弱的力度逐渐加强，好象挫败之后准备再战（见下例 ）。接着旋律进一步表现了对幸福生活的热烈向往和内心的激动（见下例 ）：

■

展开部在这里形成了高潮。当第一主题又变化出现时，情绪时起时落，好象在力竭中奋力挣扎，音乐终于趋向沉寂，又好象是在喘息和积蓄力量。

再现部在“命运”的信号下弱奏引进。主部主题的再现，表示激烈的斗争再度爆发。贝多芬在结构布局中打破了常规，将展开部与再现部进行反复演奏，正说明了这两部分的重要性。

在结束部中，斗争达到了顶点。这里应用了新的主题，描写了伟大的胜利即将到来，鼓舞着人民继续前进。f 小调：

■

当主部主题的音型再次出现时，速度加快了，情绪奔放、坚定，表现了胜利之前顽强的斗争，把英雄主义的气概推向高潮，以辉煌的胜利结束了全曲。

管弦乐曲《爱格蒙特序曲》

贝多芬

[作品简介]

德国诗人歌德的悲剧《爱格蒙特》，是以十六世纪弗兰德斯（即今天的荷兰一带）人民在爱国的贵族阶层的领导下，反对西班牙的统治和争取民族独立斗争为题材的。佛兰德斯的爱国贵族领袖爱格蒙特伯爵，在领导群众反抗殖民主义统治的斗争中，因为中了西班牙王手下的总督阿尔巴的诡谲阴谋，不幸被捕入狱，慷慨就义。

贝多芬对同时代的诗人歌德十分敬爱，并且非常醉心于他的作品。悲剧《爱格蒙特》中的英雄形象、悲壮的热情和宏伟的群众场面，使贝多芬十分激动，他于1809年至1810年之间，为该剧配写了十段音乐，并于6月首次演出，其中最成功的就是这首序曲。

《爱格蒙特序曲》成功地概括了戏剧的中心思想和主要内容。在这部序曲中，贝多芬热情地歌颂了爱格蒙特的英雄行为，表现了被压迫人民为争取自由而艰苦奋斗的精神和以牺牲换取幸福的信念。

[欣赏提示]

《爱格蒙特序曲》是以奏鸣曲式写成的。

在序曲缓慢的引子中，由两个对立的音乐形象，体现两种不可调和的敌对力量。

第一个音乐形象，是由弦乐强有力的密集和弦奏出的阴沉森严的主题片断，主题采用了西班牙萨拉班德舞曲节奏的特点，代表西班牙殖民主义者的残暴势力，f小调、 $\frac{3}{2}$ 拍子：

■

第二个音乐形象，是用木管乐器演奏的叹息、哭泣的主题片断。减七度的旋法和自由模进的卡农形式，造成了叹息音调相互呼应，象回声一样的效果，深刻表现了被蹂躏人民的悲痛和苦难：

■

两种对立的音乐形象形成了鲜明的对照，这不仅为整个序曲的戏剧性发展布下了伏线，而且也保证了序曲音乐发展的统一性。

音乐进入呈示部便转为快板。由四小节充满动力的音型反复（见下例 ■ ），引出了主部主题（见下例 ■ ）， $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

主部主题材料来源于引子中人民苦难的主题音调，它由悲痛哀怨的性格转为热情激昂的战斗性格。

如果说在引子里是展示了矛盾对立的两种力量，那么在快板部分则体现了对立力量的直接冲突与斗争。经过变化的苦难主题的音调，以二度音程向上模进，由小提琴发出向前冲击的音势；在剧烈的斗争中，萨拉班德舞曲的声音也越来越严厉、顽强。

在副部里，引子中代表两种形象的音乐材料，经过分化，交替出现，形成更加尖锐的对置：

■

矛盾冲突不断加剧、斗争不断发展的趋势，使整个呈示部浑然一体。接着是简短的展开部，两种力量的斗争在继续着：

■

音乐发展的戏剧性高点在再现部末尾描写英雄之死的插部。在插部中，西班牙的主题和人民的主题共出现三次，矛盾进一步尖锐、激化：

西班牙主题所用的铜管和木管乐器的音色，使它笼罩着一层阴森恐怖的气氛，在进行中由^bD大调经过b小调到f小调，越发显得疯狂残暴，意味着进攻的力量在不断增长；由弦乐器奏出的波兰人民的哀怨主题，由于进行了同样的调性变换和力度的不断减弱，不幸的色彩越来越浓。两个主题每一次新的对比，都加强了它们的鲜明个性。经过两个回合的激烈搏斗，第三次哀怨的主题终于被强有力的和弦所吞没，音乐猝然中断，无声的休止示意人民英雄爱格蒙特壮烈牺牲，音乐达到悲剧性的顶峰。

接着木管乐器用微弱的音量吹奏出四个长时值的和弦，更加深了悲剧性的效果，使人们的心灵感到沉重和窒息。

作品虽属悲剧性，但尾声却是辉煌、壮丽的。乐队以灿烂的音响、凯旋的主题和F大调主和弦强有力的音响，奏出了一首对于自由的颂歌：

■

钢琴曲《G 大调小步舞曲》

贝多芬

[作品简介]

小步舞曲原为法国民间舞曲，十七世纪中叶起在欧洲各国宫廷中流行。最初是一种单二部曲式结构的乐曲，后来，法国十七世纪著名作曲家吕利，将两首小步舞曲联在一起，在最后重复再现第一首，其第二首以三重奏形式演奏，形成“中间部”，并因此被称为“三声中部”。这种三拍子的舞曲因受宫廷的影响，音乐风格崇尚典雅、庄重，速度不太快。

贝多芬创作的《G 大调小步舞曲》具备上述特点，除作为钢琴曲外，还被改编为多种器乐独奏和管弦乐曲。

[欣赏提示]

乐曲为G大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、小快板，复三部曲式。第三部分为第一部分的完整再现，每一部分皆由两个乐段构成，每个乐段又各由四小节的两个乐句构成，因此全曲的乐句、乐段排列规整，呈典型的方整性结构。这正是属于典雅舞曲所应具备的特征之一。现将全曲主旋律附录于下：

■

乐曲的前十六小节为第一部分，由两个乐段共四个乐句构成，它们具有“起、承、转、合”的逻辑关系。第一、二、四乐句的开始均用了相同的连续附点音符的节奏，而且第二乐句开始部分（见上例■），就是第一乐句开始部分旋律下方三度叠置的副旋律（见上例■），第四乐句（见上例■）开始再现了第二乐句，然后变化结束，实际它就是第一乐句的副旋律（比较上例■与），而将原主旋律移低八度变成了副旋律（比较上例■与■）。作者运用素材的手法，达到了高超的地步。第三乐句处于“转”的位置，因此音乐节奏开始变得平稳，但又出现全曲的最高音，然后急转直下，达到了变化的要求，与前后乐句形成对比，并结束于上主音，即属音的属音，推动了音乐进行的动力，直到第四乐句结束于主音，使音乐完满终止。

中间部的两个乐段，每个乐段的两个乐句一气呵成，紧密连结，而且运用八分音符的连音和跳音相结合的奏法，曲调显得活泼，具有轻松愉快的情趣，与前后部分的典雅庄重形成鲜明对比。四个乐句的伴奏织体中，第一、二、四句基本相同，第三句为突出其“转”的情趣，运用了复调卡农手法处理，起到了变化对比的效果。

小步舞曲的第三部分虽是第一部分的再现，但演奏时每一乐段不再反复，当熟悉的音调一贯到底重新出现时，听起来使人更觉得亲切悦耳。

管弦乐曲《自由射手序曲》

韦伯

[作者简介]

韦伯（Weber，Carl Maria F.E.V. 1786—1826）德国音乐家。生于德国的小城镇奥尔登堡。父亲是热心的戏剧家，母亲是出色的歌唱家。韦伯从小随父母到各地旅行演出，使他对音乐、戏剧非常熟悉，这对他音乐才能的发展有着重要的影响。

韦伯十岁开始学钢琴和作曲，十三岁作歌剧《森林姑娘》，到十四岁已经是一位作品相当多的作曲家了。

1813 年以后，先后在布拉格歌剧院和德累斯顿乐团任指挥。他作风严谨，成就卓越，不仅是一位热爱祖国的作曲家、指挥家和杰出的钢琴家，而且还是一位社会活动家。

由于生活困苦，积劳成疾，韦伯于 1826 年 6 月 5 日在伦敦去世。他的主要作品有歌剧《自由射手》、《奥伯龙》，《伏兰塔》；清唱剧四部；配剧音乐四部；此外还有大量的歌曲、钢琴曲、管弦乐曲，其中钢琴曲《邀舞》通俗易懂，尤为群众所欢迎。

[作品简介]

歌剧《自由射手》是以德国古代民间关于“黑猎人”的传说为题材创作的，全剧共分五幕。剧情大意是：青年猎手马克斯和狩猎侍卫长库诺的女儿阿加苔相恋。按照猎人的风俗，马克斯只有在射击比赛中获胜才能娶阿加苔为妻。不幸，在预赛中马克斯失败了，假若第二天决赛再失败，就将失去阿加苔。正当马克斯万分痛苦的时候，一个在猎人中声名狼藉，成天吃喝玩乐、嗜好赌博的恶棍卡斯帕尔来了。他把灵魂出卖给魔鬼，如今正面临下地狱的厄运，他为了延缓死期，便想找马克斯当替身。于是他对马克斯说：如果夜间到“狼谷”去取得百发百中的魔弹，决赛即能获胜。马克斯为了爱情便听信了卡斯帕尔的鬼话，去“狼谷”取回七粒魔弹。

比赛开始了，马克斯连续射出六粒魔弹，颗颗命中，大家叹服不已。王子命令他射击飞行中的鸽子，马克斯的第七粒魔弹刚射出去，忽然听到阿加苔的声音，说她就是鸽子，千万不要射击。这时奇迹出现了：射出的魔弹被新娘——阿加苔的花圈所阻挡并调转方向，射死了躲在树上的恶棍卡斯帕尔。

最后，有情人终成眷属。歌剧宣扬了光明必定战胜黑暗的真理。

这部歌剧于 1821 年 6 月 18 日首次上演，获得巨大成功。音乐具有鲜明的民族风格，配器充满浪漫色彩；韦伯在这部歌剧中还探索了贯穿性的主导动机的写法，这一点对后来瓦格纳的歌剧改革有影响。因此，被誉为德国第一部浪漫主义的民族歌剧，并为德国近代浪漫主义大歌剧的发展奠定了基础。

[欣赏提示]

《自由射手序曲》是用该歌剧的音乐素材写成的，它概括了歌剧的大体内容，结构是单乐章的奏鸣曲形式。

序曲由缓慢的 $\frac{4}{4}$ 拍子的引子开始，在弦乐朴素、柔和的和声衬托下，由四支圆号奏出了 C 大调优美抒情的民间风味的旋律，描绘出幽静、广阔的大森林的景色：

■

随后，出现了黑暗势力的化身——恶魔的主导动机，转入同主音 c 小调：

■

管弦乐器在低音区奏出的震音、减七和弦不协和的和声、定音鼓的切分节奏、乐队的恐怖色彩，这些作曲技法把恶魔的性格刻画得生动、逼真。

引子中两种形象的对立，形成了戏剧性的冲突，预示着一场善与恶、光明与黑暗之间的斗争即将来临。

呈示部的主部和连接部的大部分音乐是由“地狱势力”的音乐素材构成的。

主部中代表地狱势力的第一个主题 c 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

这个小调色彩的曲调在连续切分音型的衬托下，象踏着怪诞步伐的魔鬼在舞蹈：

■

接着出现了地狱势力的第二主题：

■

连接部出现了卡斯帕尔的动机：

■

强有力的密集和弦、沉重的音响，进一步渲染了黑暗势力的阴森恐怖。

连接部的最后，明亮的 bE 大调主和弦的音响，象号角一样把音乐引进副部。

副部中包括马克斯和阿加苔两个主题。在调式、节奏、音色方面都与主部形成鲜明对比，同时两个主题也具有不同的性格特征。

马克斯的主题用单簧管演奏， bE 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，在那下行的悠长的音调里蕴含着忧绪愁思：

■

阿加苔的主题优美流畅，充满热情和朝气，表现了阿加苔纯朴、善良、温柔的性格：

■

展开部的调性不断变化，所有呈示部中的主题都相互接触，充满了戏剧性冲突。

首先出现了“地狱势力”的第二主题，弦乐器上急速的音群似妖气弥漫；接着出现了卡斯帕尔的主题，在波浪式音型的下行音流中，长号和圆号突然发出刺耳的声响，使人毛骨悚然。

阿加苔的主题出现了，展现了光明与黑暗势力激烈斗争的场面，显然，黑暗势力占着优势，最后支离破碎的马克斯主题把乐曲过渡到再现部。

再现部的结构很紧凑，地狱势力的两个主题经过压缩再现之后，在导向尾声的过渡部分里，马克斯的主题和恶魔的主导动机以复调的手法结合在一起，微弱的马克斯主题音调逐渐丧失了独立性，象征着马克斯终于屈服于黑暗势力。

在一阵沉寂之后，在尾声中突然爆发出 C 大调进行曲风格的阿加苔主题的音响，气势磅礴的音乐把全曲推向高潮，肯定了阿加苔所代表的正义和光明的胜利。

钢琴曲《邀舞》

韦 伯

[作品简介]

韦伯的钢琴小品《邀舞》（作品第六十五号），又名《华丽回旋曲》，作于 1819 年。乐曲具有圆舞曲的风格，它细腻地描绘了十九世纪欧洲上层社会舞会中男女宾客双双入舞的场面和神态。1841 年经柏辽兹改编为管弦乐曲后，华丽的配器使音乐形象和情节更加鲜明、生动。1896 年指挥家温加纳又进行了一次改编，1911 年舞蹈家佛金根据此曲配以舞蹈，改编为舞剧《玫瑰之幽灵》。

[欣赏提示]

《邀舞》 $\flat$ D 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子，由引子和四大段落及尾声连缀而成。因为第一大段落的一个主题多次出现，使这部作品又具有回旋曲的特点。

引子音乐为中速，由出现在低音区和高音区的两个不同性格的“对话”旋律组成：低音区的旋律（下例 ■ 处）代表了男宾的问话，高音区的旋律（下例 ■ 处）则代表女宾的回答：

■

低音旋律每一句都停留在不稳定音上，似是男方在征询、邀请的语调；而高音旋律则是女方略带羞怯的回答，经过简短的重复，乐曲显得更加热情，最后两个旋律重叠成复调形式，似乎双方交谈的更加融洽而携手步入舞池。

第一大段落是活泼的快板，由以下四个旋律片段构成：

是本曲中最主要的主题（或可称为回旋曲的主部），它热情洋溢、刚健有力，似表现了跳舞者的那种兴奋而激动的心情：

■

音乐活泼而优美，它表现了女宾婀娜的舞姿：

■

“ ” 和 “ ” 生动地表现了舞者在飞快地旋转着。接着是 “ ” 之音乐主题的再现，若从回旋曲角度看，可视为主部的第一次重现。

第二大段落是带再现的复三部曲式结构，在旋律、节奏、力度上与前面音乐的情趣形成鲜明的对比。第一部分主题旋律如下：

■

作者在这一段标有“优美”（Lus i ngando）的表情术语，表现了舞者融洽而亲切的神情。中间部分运用了同一音乐素材，但加入了一些离调的手法，并形成低音区（下例 ■ 处）和高音区（下例 ■ 处）两个旋律对话式的特色：

■

第三段是第一段的再现，只是结尾略有变化，由原来的半终止改为全终止。第三大段落的速度情趣更加欢快，并进行了频繁的转调，因此与前面抒情温和的音乐形成强烈的对比，它由三个音乐素材构成：

转为 f 小调：

■

为 C 大调：

■

随后第一素材部分的音乐再现并通过模进发展 ,进入 $\flat A$ 大调的第三素材部分：

■

在这继续欢快的飞舞中回到了第一大段落，但运用了变化再现，原来的四个旋律片段的次序重新进行了编排和加以某些变化，使乐曲气氛更为热烈、欢腾。主部主题亦穿插其中进行了第二次、第三次的再现。

结尾部又出现了引子中男女对话的音乐，仿佛是男方将女方礼貌地送回座席，相互致谢道别，音乐在和谐甜美的气氛中结束。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 727 页）

管弦乐曲《未完成交响曲》

舒伯特

[作者简介]

舒伯特（Schubert、Franz Peter 1797—1828）奥国作曲家。生于维也纳近郊的教师家庭，最初在父兄的教导下学习小提琴和钢琴，十一岁时被送入免费寄宿的神学院合唱团，过了五年被舒伯特称为“牢狱”的艰苦生活，唯一可慰藉的是，他在这里不但较系统地学习了作曲理论，而且担任了管弦乐队的指挥，为他的音乐创作打下了良好的基础。

1813 年离开神学院后，为避免兵役，在父亲的学校里担任了义务服务的教师工作，创作了很多优秀的作品。三年服务期满后，由于他抛弃了感到烦恼的教师职业，引起父亲的愤怒与他断绝了关系。舒伯特在极度穷困下，以私人授课来度日，开始了独立的音乐生涯。他的作品仍源源不绝地从笔下流出。他鄙弃贵族式的社交界和有钱的资产阶级，他的作品仅在以他为中心的关心艺术的青年小圈子里流传和欣赏，并以此为乐。

1822 年经朋友调解，与父亲关系和好，回到家中。但在两年后又独自迁到维也纳过着清苦的音乐创作生涯。虽然他创作了数目惊人的优秀作品，但得不到当时社会的承认，偶而出版几首作品，又受到出版商的盘剥，最后在贫病交迫中，于 1828 年 11 月 19 日逝世，年仅三十一岁。

舒伯特的创作继承了古典主义音乐的传统，同时广泛地吸取了民间音乐的因素，开创了浪漫主义音乐。他的不少作品都鲜明地反映了在梅特涅反动执政时期，小资产阶级知识分子的苦闷、压抑和渴望摆脱压迫的心情。他的作品几乎都是在死后才陆续被发现和出版的。现流传于世的有六百多首歌曲、八部交响曲、六首序曲、二十四部室内乐、二十一首钢琴奏鸣曲和许多钢琴曲、四首小提琴奏鸣曲、十九部歌剧以及许多舞曲和合奏曲等。

[作品简介]

舒伯特一生共创作过十三部交响曲，但因他生前是一位社会地位很低的作曲家，很多作品在他生前都因没有出版、流传或演奏而被失落，因此至今流传于世的只有八首。1838 年（他死后十年）由舒曼发现了他的《C 大调交响曲》，并由门德尔松第一次指挥演出，根据当时已知有六首交响曲，故将该曲定为第七交响曲。因此，1865 年由当时有名的指挥赫贝克发现并演出的《b 小调交响曲》，遂顺排为第八交响曲。由于作品只有两个乐章（第三乐章只有部分草稿），人们都称其为《未完成交响曲》。

舒伯特为感谢格拉兹市音乐协会聘他为名誉会员后，为该会创作了这首交响曲，作者给该会理事长的信中写道：“为表示我由衷感谢，兹将我所作的交响曲一首，不揣冒昧地献与贵会，藉表敬意”。而这部作品正是在理事长的家中发现的。

《未完成交响曲》写于 1822 年，而《C 大调交响曲》完成于 1828 年，这说明他完全有时间完成，作曲家为什么没有完成，至今还不清楚。

作品的第一乐章是悲剧性的，有奋起的意念，有对美好生活的憧憬，但这一切都破灭了，乐曲是在悲痛的挣扎中几乎濒于绝望而结束。第二乐章是

对美好生活的描述，或是精疲力竭地挣扎后的喘息和投身到大自然的休息。这些意境和思想也正是舒伯特对梅特涅残酷统治的反映。他愤恨而欲反抗，但又感到徒劳无望，他向往的美好生活也只能在忆想中在田野上去寻求。因此，也可以说，这两个乐章已完整地体现了他这时期的思想，实际上已是一首完整的作品，是完成了的《未完成交响曲》。

[欣赏提示]

《未完成交响曲》第一乐章为b小调、 $\frac{3}{4}$ 节拍，中快速，是典型的奏鸣曲式结构。乐曲开始出现了由低音弦乐齐奏的引子：

■
它低沉肃穆，象是忍辱负重的沉思和控诉，它在整个乐章中占有核心地位，是展开部和尾声中的主要音乐素材。

引子之后乐曲进入呈示部的主部，先由小提琴分奏着颤栗似的音调，低音弦乐用拨弦奏出了机警又带有恐惧心情的深沉的节奏音型，在这两种因素的引导和持续的伴奏下，由双簧管和单簧管齐奏出主部如歌如泣的旋律：

■
上述几种因素构成了主部完整而鲜明的音乐形象——在惊恐不安而紧张的气氛中，流露着哀怨如诉的情绪。

副部转入G大调，旋律优美而富于歌唱性：

■
它先由大提琴继由小提琴奏出，那歌谣风的曲调、纯朴的和声、明亮的大调色彩，展示了憧憬美好的愉快情绪。突然，旋律中断休止一小节，却闯进了突强的和弦音响：弦乐一连串的上行震音、连续不安的切分节奏，宛如一种“暴力”在肆意横行。继之，副部的核心乐汇：

■
在弦乐上连番模进轮奏而达到高潮，使人感到一种不屈的性格，终于副部的旋律再次出现，但也只是昙花一现。呈示部结束于木管乐器无力的长音中，而弦乐组则徐缓地下行拨奏，转向了低沉的情绪。

展开部完全用引子的素材发展而成，它完整地奏出引子的旋律后，展开了几次高潮，象是反映人生幸福和痛苦命运的挣扎，充分地体现了作者在当时悲惨环境中坚强的生活勇气和愤世的情感，但音乐仍然结束于木管的柔和音调上：象是挣扎后无望的哀鸣或力竭的呻吟。

再现部完整地重现了呈示部的音乐，副部由G大调换为b小调的关系大调（D大调）。

乐章的两个主题，不是矛盾冲突的对立面，而是作者对现实生活感受中的两个不同侧面：凄凉的申诉和对美好生活的追求。而它们展开的结果是一切的破灭。

乐章的结尾又完整地再现了引子，它不仅使乐曲前后呼应达到完美的统一，并使乐曲的思想内容表达得更明确集中，引子的动机在这里一再的重复，象是悲痛欲绝中的呼喊或喘息，音乐在绝望之中渐弱下来，最后四个强烈的和弦，更加深了悲剧性的结束。

第二乐章是没有展开部的变奏奏鸣曲式结构，它以富于诗意和田园风的

抒情性见胜，而且不拘泥于曲式的规范，在大小调的交替转换上，变换莫测，引人入胜。

呈示部的主部为E大调、 $\frac{3}{8}$ 节拍，由不完全再现的三部曲式构成。其主题如下：

■

四句旋律的前面都加有徐缓恬静的类似猎人号角的短小引奏，尾部又有短小的华彩音型：

■ 使音乐更加强了田园风韵。

副部的旋律在 $\#c$ 小调上奏出后又在等音大调（ $\flat D$ 大调）上重复：

■

它们的结尾并加入了由木管乐器吹奏着一再反复的牧歌风的乐汇：

■

它渐弱的效果似将人们引入了宁静的田野或幽静的深谷，这一切音调又都在不间断的切分节奏的织体陪衬下悠然地飘荡着，使音乐优美的抒情性更富于冥想和幻觉的意境。

当音乐进入再现部时，它的调性变化极为别致，主部的尾句转为A大调，副部先以a小调再以A大调变化重复，从而达到调性的统一，情趣横生。

最后，音乐在逐渐朦胧入睡似的恬静的气氛中结束。

声乐套曲《美丽的磨坊女》

(选曲)

舒伯特

[作品简介]

《美丽的磨坊女》是舒伯特从德国浪漫主义诗人缪勒的同名长诗里，选出其中二十首谱写成的声乐套曲。作于 1823 年。

长诗所描述的主人公是一个朝气蓬勃满怀幻想走向生活旅程的青年。在孤独流浪中，他被雇为磨工，并深深地爱上了磨坊主人的女儿。但是，他的忠诚并没有打动磨坊主女儿的心，她却爱上了一个猎人。爱情的不幸使青年磨工陷入极度的悲观和苦闷之中，最后他投进清澈的河水，到水底去寻找慰藉。

这部具有鲜明抒情风格的套曲，富有深刻的哲理性和强烈的戏剧性，它反映了当时在奥地利反动统治下的小资产阶级知识分子的郁闷、悲愤和对于光明幸福的热切期望，在一定程度上反映了十九世纪欧洲封建复辟时期的社会现实。同时，这部套曲也表达了作者对自己的命运和社会现实的不满和怨恨。

套曲中除了青年磨工（第一人称）的形象之外，还有辅助的形象。一个是人格化了的小河，它是主人公的忠实朋友、伴侣和唯一的安慰者；另一个是主人公的情敌——猎人。它们都是在钢琴伴奏中加以体现的。

故事的结局是不幸的，但是整个套曲的情绪却是明朗、抒情的。这说明当时舒伯特虽然处在苦闷、彷徨和悲观失望中，但他对生活却仍抱有幻想、充满希望。他认为“悲痛使人的辨别能力敏锐起来，使人们的精神坚强起来”（1824 年 3 月 25 日日记），“我的音乐作品是从我对音乐的理解和对痛苦的理解中产生的，而那些从痛苦中产生的作品，将为世人带来幸福”（1824 年 3 月 22 日日记）。《美丽的磨坊女》这部声乐套曲在创作思想上和作曲家所追求的理想是一致的。

[欣赏提示]

《美丽的磨坊女》从情绪发展上看可分为两大部分，第一部分从第一首——第十一首，叙述了青年磨工的愉快、幸福和希望；第二部分从第十二首——第二十首，表现了青年磨工的怀疑、不幸和痛苦。下面选择其中第一《流浪》、第六《疑问》、第十一《我的》、第十六《可爱的颜色》、第十七《讨厌的颜色》等五首加以介绍。

一、《流浪》

“去流浪是桩大快乐，去流浪……”这是主人公在流浪时唱的一首短歌。歌曲以小河奔流不息、磨盘旋转不止做比喻，表达了主人公在流浪中悠然自得的愉快情绪。

歌曲中明快行进的节奏贯穿全曲，旋律与和声的基础是主、属和弦。四、五、六、七度上行大跳音程（见下例■处）的频繁出现，给旋律带来了蓬勃

的朝气和刚毅的性格，塑造了年轻人愉快地走向生活的形象。

■

曲调具有德、奥民歌特点，如分节歌（共五段词）的形式、个别词句的重复、简单的对句结构等，因而使音乐纯朴、集中，形象感人。

六、《疑问》

“姑娘是否爱我？”年轻人对自己的爱情发生了怀疑，他焦虑不安，只好去问自己的朋友——小河。

这是一首动人的抒情歌曲，曲调中充满了柔和的尾音和半音音调，短短的乐句常被休止符切断，表现了年轻人急躁、渴求的心情：

■

在套曲第一部分愉快的情绪中，这里第一次出现了主人公对爱情的幻想和痛苦的沉思。

这首歌作者没采用多数歌曲所惯用的分节歌形式，而是遵循着诗的发展，自由展开。全曲可分为两部分：第一部分是展开性的前奏，第二部分是三段

体，由 $\frac{2}{4}$ 拍子转为 $\frac{3}{4}$ 拍子。中部的曲调灵活自然地转为宣叙调，突出了这里的戏剧性意义：

■

接着出现了富有浪漫主义特色的三度的调性转换（B大调——G大调）和同主音调式（B大调——b小调）变化，形成了丰富的调式调性的色彩对比。

钢琴伴奏自由地伴随着歌声，时而出现柔和的和声背景，时而出现小河流水的潺潺声，时而用稠密的和弦支持着歌声。和声手法补充了歌曲的浓淡层次。

十一、《我的》

“那美丽的磨坊姑娘已经属于我！”青年磨工满怀爱情的喜悦，兴奋地高歌。原野上、森林中响起了一片赞美的歌声。青年陶醉于无比幸福与欢乐之中。这首歌是整个套曲欢乐情绪的高潮，也是套曲第一部分的总结。

歌曲的结构是三段式。A段一开始出现一个连续三度小跳与级进相结合的主题乐句，明朗、活泼的性格表现出青年幸福愉快的心境。接着向上进行两次模进，更增加了青春的朝气：

■

A段的后一部分，旋律开阔、豪放，到“姑娘”处，曲调由连续下行作为反衬，突然出现上行七度、三度连续跳进，把旋律推向高点，幸福、愉快的情绪达到高潮。

■

歌曲的B段，转到 $\flat B$ 大调，旋律平稳亲切，抒发了青年对磨坊姑娘的赞赏和倾慕之情。然后又回到A段，在“那美丽的磨坊姑娘已经属于我！”的回响中结束了全曲。

钢琴伴奏中，象征小河的音型活泼、流畅，衬托出主人公对爱情、幸福

的内心感受。

十六、《可爱的颜色》

“让青草装饰我吧，让垂柳把我掩盖，只因为我的爱人，她喜欢绿颜色……”姑娘喜欢绿颜色，青年磨工也酷爱绿颜色，甚至以死后不要十字架与花圈的誓言，表示自己对爱情的忠贞。然而他得到的却是失望、痛苦，以至产生了死的念头。歌曲明晰地流露出哀歌般的悲伤情绪。

这首歌的结构是一段体，由四个乐句组成。形式朴实、简单，音乐材料集中凝炼：

■

旋律中由四度、五度、七度、八度广音程的进行而产生的推动力，被伴奏中贯穿全曲（除前奏与尾奏）的同音反复平稳进行所制约，给人以激情被束缚、欲放而不能的感觉。这里旋律与伴奏的矛盾，有机地被统一在完整的音乐形象之中。

歌曲在调式调性的运用上也是独具匠心的，如暗淡的 b 旋律小调（古典作家很少用这个调，贝多芬称之为“黑色调性”）本身糅进了大调色彩，这种色彩的对照、调性的动摇，都加强了忧郁感情的表达。

伴奏部分，在中间声部贯穿着五度的持续音，用以刻画主人公哀伤、专注、滞呆的心理状态。同时又运用了低音区的旋律，深化悲痛的情绪，这也是浪漫主义创作中的常用手法。

十七、《讨厌的颜色》

“我真想离开这地方，到另一个世界去，为什么森林和田野，到处都是绿颜色？”由于爱情的不幸，使青年磨工由酷爱绿颜色变为讨厌绿颜色。在春意盎然的季节里，绿色给他带来了莫大的痛苦，于是死的念头更肯定了。歌曲抒发了主人公内心的苦闷情绪。

这首歌的曲式，兼有分节变奏和回旋曲的特点，它的主要旋律波动幅度较大，正象不平静的心潮起伏。主部旋律是：

■

歌曲在 19、20 小节里出现了哭泣的动机：

■

歌曲的主要旋律共变化重复出现四次。第一、二次连续出现之后，进入了第一插部，这个插部是对讨厌的绿色的责问、怨恨，由 e 小调转到 #F 大调。第二插部的旋律平稳，节奏紧缩，象发自内心的独白，在倾诉自己的不幸遭遇。在钢琴伴奏里出现了猎人的形象——三连音的号角动机，意味着主人公的不幸是由猎人造成的。

由于主人公内心交织着失望、嫉妒、痛苦等复杂感情，因而在音乐的表现形式上就出现了许多不同的对比段落。这首歌曲通过旋律、调式调性、和声、结构布局等多种因素，深刻揭示了主人公的内心世界。

《讨厌的颜色》既是套曲第二部分的高潮，也是整个套曲的高潮。

独唱曲《魔王》

(歌德词)

舒伯特

[作品简介]

《魔王》是舒伯特采用十九世纪德国著名诗人歌德的一首同名叙事诗创作的叙事歌曲。当时(1815年)舒伯特只十八岁,在父亲所办的小学里教书。教学之余,他在这一年中竟创作了一百四十多首歌曲和四十多首器乐作品。

相传舒伯特创作完《魔王》时,刚好两个朋友来访,发现他情绪紧张而兴奋,他们听了舒伯特自弹自唱后,非常喜欢这首歌,又一起急急忙忙地到神学院找他的老师拉斯齐斯卡,当拉斯齐斯卡在钢琴上试奏后,对歌曲中“啊!父亲”等处用了小九和弦而大加赞同,并说:“音乐十分连贯,也很美。”

《魔王》叙事诗是歌德根据德国民间传说创作的,诗的大意是:在深夜的原野上,风雨交加,父亲抱儿骑马奔驰回家,儿子看到魔王,听到魔王对他发出甜言蜜语的引诱,于是惊恐地求助于父亲,父亲则认为是烟雾或枯叶在响动。待父亲加鞭急驰回到家时,儿子已死在怀中。

歌曲中出现四个不同人物的音乐形象:即叙事者、父亲、儿子和魔王。父亲的低沉、自信,稳重的语调神态;儿子的惊恐、惧怕、急躁的叫喊和心情;以及魔王在引诱时的轻柔甜言和恐吓时的严声厉色,这一切都在音乐上有独到的塑造,因此演唱者要用四种不同的音色和表情去表现它们。这首艺术歌曲是音乐会上常见的男声独唱曲目。

[欣赏提示]

独唱曲《魔王》g小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、活泼的快板、为多段体结构形式的叙事歌,旋律带有宣叙调的朗诵风格,但又富于戏剧性,钢琴伴奏占很重要的地位。歌曲开始有十五小节的前奏,它以连续不断的三连音节奏,形象地模仿着奔驰中的马蹄声,在低音区又时而出现描绘风声的乐汇(见下例■处):

■

前奏中的这两个音乐形象贯穿于整个歌曲的伴奏歌曲之中。

第一段是叙事者的歌唱:

■

旋律体现着一种激动的情绪,表现了叙事者在急切而又生动地叙述。

第二段是父子的对话:

■

父亲的旋律低沉平稳,体现着他年老稳重,但在不同的乐句中又体现着他的关切心情和慰藉的语调;儿子的旋律用了较高的音区和大跳的连续进行,表现了他焦躁的心情;曲调中 $\flat 3$ 的出现,使旋律向 $\flat b$ 小调离调,音乐情调转暗,突出了儿子对魔王的恐惧心情。在和弦的运用上多次地出现九和弦(见上例*处),加强了音乐的表现力。

第三段开始是魔王诱惑的歌唱，转为 $\flat B$ 大调：

■

为表现魔王诱惑的甜言蜜语的口气和形象，既运用了富有歌唱性明朗的大调旋律，又要求弱唱，而且将伴奏中模仿马蹄声的三连音，改用左右手分奏，减弱它的律动性而突出歌唱的旋律，将魔王的伪装形象描绘得惟妙惟肖。紧接是儿子与父亲的对话，音乐又转回 g 小调与魔王的歌唱形成对比：

■

儿子的旋律完全用半音进行，情绪十分急切，是在惊恐地喊叫；父亲的旋律转为 G 大调，使音乐体现了父亲的庄重及对儿子的关切和慰藉，告诉儿子不要怕，那是风吹枯叶的声响。

第四段是魔王进一步的蛊惑和父子的对话。魔王的旋律转为 C 大调：

■

魔王轻声的叙唱着较欢快跳进的音调，显得更加妩媚动人，施展着他的骗技；伴奏中的三连音转为柔和进行的琶音形式，有力地配合了歌词的内容。儿子的呼求旋律与第三段完全相同，只是提高了大二度，使情绪更激昂。父亲的歌唱由 f 小调开始，然后转入 d 小调，安慰儿子说那只是些柳树的阴影。

第五段 $\flat E$ 大调，魔王耍弄着软硬兼施的花招：

■

开始，他进行着献媚式的诱惑，但马上转入对比的 d 小调，对孩子进行威胁与恐吓：

■

儿子的呼喊求救声又提高了小二度唱出，高呼“父亲啊！他已抓住我，他使我痛苦，不能呼吸”。

最后一段为叙事者的演唱，音乐转回 g 小调：

■

音乐用沉痛的口气从低音逐步向高音发展，叙述了父亲焦急的神情。舒伯特将歌曲的结束处理得非常精彩，音乐先转入 $\flat D$ 大调：

■

调式调性的色彩突变给人以不安的感觉，再加运用了连串的导音上的小九和弦（在上例 ■ 处），体现了音乐的不稳性，更加强了戏剧性的高潮。然后音乐渐慢，伴奏停止了模仿马蹄声的三连音，完全采用了宣叙调的伴奏形式，由孤立的柱式和弦与清唱相间出现（和弦在上例*处出现），增强了沉痛的气氛。最后歌唱结束于属调，造成不完满的悬念，意味深远，有力地渲染了悲剧的气氛；在伴奏的尾声中用两个和弦将音乐转回 g 小调而结束：

■

独唱曲《鱒鱼》

舒伯特

[作品简介]

舒伯特为摆脱繁忙的小学教师工作，于 1816 年辞职，从乡下移居维也纳城内，以便专门从事音乐活动，但几年来一直处于失业的状况。这期间他接触到社会上的一些情况，深切痛恨梅特涅的反动统治，于 1817 年自己作词创作了歌曲《鱒鱼》（作品三十二号）。借对小鱒鱼不幸遭遇的同情，抒发他对自由的讴歌与向往，也表达了他对迫害者的无比憎恨和厌恶，是一首寓意深刻的作品。在当时的反动统治下，只能用这种隐喻的手法去表明自己的观点。这首歌在德国已象民歌一样，被广泛流传，它那流畅、优美而动听的曲调脍炙人口。

[欣赏提示]

歌曲《鱒鱼》为 bD 大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子、中速，运用了带再现的单二部曲式结构。共有歌词三段，第一、二段为分节歌形式，是歌曲的第一部分。

开始为六小节钢琴演奏的引子，其中有这样一个连续出现的节奏音型：

■

这个音型贯穿在整个第一部分的伴奏音乐中，它以流动而跳跃的音乐造型，生动地描写了小鱒鱼在水中欢畅游动的神态。

歌曲第一部分由两个乐句构成，第一乐句共八小节：

■

它运用了在主和弦中各音间的跳动（见上例 ■）和大跳后流畅的下行音阶（见上例 ■），使音乐活跃、灵巧地体现小鱒鱼天真活泼的动态。音乐结束于属调（见上例 ■），而进入第二乐句：

■

这个乐句共有三个分句：第一分句（前四小节），音乐转向由属和弦与主和弦各音所组成旋律的相互轮换，带有陈述性质，但仍保持着活跃的特点；第二分句变化再现了第一部分的前四小节，而结束在主调上，又恢复了对鱒鱼神态的描绘；第三分句为第二分句的重复，其中偶有装饰变化，是第一部分的补充结束。

第二部分可分为两个段落：第一段落由于歌词内容的需要，旋律改用了叙述式的手法，具有歌剧宣叙调音乐的性质。

■

这段音乐情绪激愤，音乐结构自由富于变化，由六个分句一气呵成。伴奏音乐也由描绘鱒鱼游动的节奏音型逐步随歌词的内容而变化：用不同的音型、节奏以及加浓左手的和弦等手法，形象地描述和渲染了河水被弄浑和鱼儿痛苦挣扎的情景。

第二段落的音乐再现了前面分节歌中最后的八小节，并延用了它形成补充终止的重复规律，这既使歌词得到重复而加强其愤慨的语气，又使全曲前后呼应，获得统一：

■

室内乐《鳟鱼钢琴五重奏》

——第四乐章

舒伯特

〔作品简介〕

舒伯特完成歌曲《鳟鱼》的两年后（1819年），又将其中第一部分（即分节歌）的旋律为主题写成变奏曲，并列为他的钢琴与弦乐五重奏中的第四乐章，遂使此重奏曲得名为《鳟鱼五重奏》。

在这首变奏曲中，舒伯特运用了器乐的各种特点和手法，将原歌曲中所表达的内容进行深入地刻画与描述。

此五重奏采用了小提琴、中提琴、大提琴、倍大提琴各一只及钢琴一架的乐器编制，与习惯的五重奏不同，即去掉了第二小提琴，增加了倍大提琴。另外，一般属于室内乐的重奏曲多是四个乐章的奏鸣套曲形式，而《鳟鱼五重奏》不循惯例，全曲共五个乐章。第四乐章是全曲中最受欢迎者，它由主题和五个变奏及小快板的结束部组成，共分七个段落。

〔欣赏提示〕

《鳟鱼五重奏》的第四乐章其“主题”为D大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子、行板，由小提琴奏主旋律，其他弦乐器伴奏：

■

乐曲明快轻柔，描绘了小鳟鱼在清澈的水中无忧无虑地游动。

第一变奏：主题移在钢琴高音区上八度重复进行，音色清澈透明悦耳。弦乐贯串着连续的六连音的琶音，从另一侧面进一步描绘了鳟鱼欢乐地在水中游嬉的情景。

第二变奏：主题移到中提琴上演奏、大提琴以同样的节奏演奏着副旋律，钢琴则象回声一样补充在每句的空间，小提琴以加助音和经过音的手法形成六连音地连续进行，时而级进、时而用琶音、时而上下翻腾，似是描绘了小鳟鱼在水中另一番情景地游动。

第三变奏：主题移在大提琴和倍大提琴上出现，使音调变得沉重，钢琴奏出一连串三十二分音符地上下翻滚的音型，小提琴和中提琴奏着痉挛似的节奏音型，音乐变得那么激烈，使人震惊。

第四变奏：主题由D大调改为d小调，并在节奏上进行了很大的变动，似有哀痛的情绪。现将前几小节与原主题对照如下：

■

它一开始就用两个强音号ff奏出六连音和激昂跳进的音调在不同的声部中交替，贯穿始终。

第五变奏：主题由大提琴奏出，调性转到 $\flat B$ 为主音，调式在大小调之间游动，如下面曲例所示：

■

小提琴和中提琴奏着不同节奏的柔和连音。后半段转回 $\flat D$ 为主音，钢琴轻柔地奏着短促的伴奏音型，使音乐显得那样的悲痛、凄凉。这是作者对小

鳟鱼悲惨遭遇的同情和忧伤。

小快板的终曲段落：调性由前面段落的 $\flat D$ 为主音升为 D 大调，这种上行小二度的转调给人产生振奋的感觉。主题在小提琴和中提琴上重新出现，钢琴奏着描写鱼儿欢快游动的音型，音乐完全恢复了乐曲开始时的那种明快、清澈、透明的音乐形象，表现了欢畅的情绪，好似在预告：自由欢乐是永恒的，苦难压迫是暂时的，美好的日子终究要来临。

管弦乐曲《幻想交响曲》

柏辽兹

〔作者简介〕

柏辽兹（Berlioz, Hector 1803—1869）法国作曲家，指挥家、音乐评论家。生于医生家庭，自幼酷爱音乐，1826年入巴黎音乐学院，师从勒须尔教授和莱赫教授。后得罗马大奖，去罗马学习。早年同情资产阶级民主革命及民族解放运动，写过希腊革命大合唱（1826年），并为1830年7月革命烈士纪念碑揭幕而作《葬礼与凯旋》交响曲（1840年）。1848年法国“七月革命”时，曾在巴黎街上，拿着手枪，领头高唱《马赛曲》，后又把该曲改为管弦乐队与双重合唱的大型乐曲。十九世纪四十年代末期转向消极，后期创作带宗教神秘色彩。他是西洋音乐史上致力于标题音乐的浪漫派作曲家。《幻想交响曲》是他的第一部标题交响曲。其他作品还有交响曲《罗密欧与朱丽叶》（独唱、合唱与乐队）、《哈罗尔德在意大利》（中提琴与乐队）；传奇剧《浮士德的沉沦》（其中引用了《拉科西进行曲》的改编曲）；序曲《罗马狂欢节》；歌剧《贝文努托·切里尼》等。他创用“固定乐思”，使交响音乐戏剧化，配器色彩丰富，织体新颖明澈。所著《配器法》为音乐技术理论的经典著作。他一生在贫困饥寒中度过，老年丧妻丧子，于1869年3月病逝于巴黎。

〔作品简介〕

《幻想交响曲》副题为《艺术家生活片断》，它用浪漫主义幻想的形象体现作曲家自身恋爱的体验，带有自传性。柏辽兹曾详细叙述了乐曲内容：“一个过分敏感并具有丰富想象力的青年音乐家，因为失恋，在绝望中吞服鸦片自杀，由于剂量不足以致死，陷入极为奇异的幻想的昏睡之中。在失常的脑海里，他的知觉、情感、记忆都变成了音乐思维和形象。他所爱的女人本身对他而言也变成了曲调，仿佛是个执拗的念头，在各处都遇到并听见它。”

《幻想交响曲》的创作过程是这样的：1827年秋，柏辽兹在巴黎观看英国剧团演出莎士比亚悲剧，很受感动，同时深深地爱上了饰演剧中女主角的哈里艾特·司密荪（Harriet Smithson），但遭到拒绝，使他极端苦闷，于是创作了这部表现他个人爱情狂热、绝望、梦幻的标题交响曲。1830年底在巴黎音乐学院首演。当1832年10月9日再次演出时，适逢司密荪再来巴黎，出席音乐会并悟出曲中的情人主题就是她，很受感动。柏辽兹还把修改了的《幻想交响曲》献给她。此后，两人结婚。大诗人海涅在1837年5月的《巴黎书信》中曾对在乐池中敲定音鼓的柏辽兹与台下的司密荪视线相遇的情景作了详细描述。

《幻想交响曲》演出后，开始并未得到巴黎社会的广泛承认，但有一部分艺术家却欣赏它、支持它。李斯特听了很感兴趣，把它改编为钢琴曲，并在音乐会上演奏；舒曼写了一篇热情的、篇幅很大的评论文章，对作品作了详细的分析；帕加尼尼非常喜欢它，还向柏辽兹约订写一首中提琴与管弦乐队的协奏曲（即《哈罗尔德在意大利》）。在交响音乐史中，本曲是交响标题音乐的启蒙之作。

〔欣赏提示〕

全曲共分五个乐章，每乐章均有作者自拟的标题和简略的题解。

第一乐章 梦幻、热情

“他想起了在看到他所爱的女人之前所经受的那种心灵的苦痛，那无法解释的激动和忧伤，那出其不意的欢乐；随后是因她引起的、突然涌来的吞没一切的爱情，他那狂热的慌乱、那暴风雨般迸发的妒嫉、复返的温存、宗教的慰藉。”

单主题奏鸣曲式。

引子 单三部曲式。第一部分广板。在木管微弱的三连音之后，出现了作曲家年轻时写的一首名叫《爱斯泰拉》的歌曲曲调，情绪悲伤忧郁（c 小调、 $\frac{4}{4}$ ）：

■

它由加弱音器的小提琴演奏，下行二度的音调象叹息一样，使音乐更显得哀怨。中间部分（开始 c 小调，后转为 C 大调），小提琴跳弓演奏的曲调，引出了单簧管与圆号的旋律（ $\flat E$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■ 当再现忧伤曲调时，掺入了中间部分的一些音型。

呈示部 主部主题。快板、热情激动（C 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

这是被作曲家自己说成是“执拗的念头”的幻想的情人主题。它贯穿整个作品，并随情节发展而作各种变化，所以称它为“固定乐思”。这个主题先由小提琴演奏，长笛助奏，显得特别亲切、抒情。经过连接部后，乐曲进入副部。

副部与主部不呈对比，它并非新的音调，而是从“固定乐思”中派生出来的（G 大调、 $\frac{4}{4}$ ）：

■

展开部 用主部与副部的材料构成三次起伏：第一次，先在 C 大调上用中低音弦乐器上行模进：

■ 大管助奏，接着通过一个转位的属七和弦的“■”节奏型引出那激动而欢乐的音调：

■

随着弦乐上行与下行的半音进行，出现管乐器支持的第一次高潮；经过突然沉默（休止）后，在柔和、渐弱的八小节圆号长音 D 的背景上，出现了小提琴羞怯的“固定乐思”的上行四度音调，紧接着木管组以 G 大调再奏“固定乐思”，出现展开部的第二次高潮；第三次高潮，用各种不同乐器演奏“固定乐思”的片断，并运用上行模进的方法加以发展，直至大提琴与中提琴轮

奏“固定乐思”，力度逐渐增长。

再现部 乐队全奏“固定乐思”，以最强的力度，使这个节奏紧缩了的主题更加激动人心：

■

再现部没有按常规出现副部主题，而是逐渐低沉下来。当小提琴再次慢速安详地奏“固定乐思”时，衬托的长音和弦，尤其是“S—T”（下属—主）的变格和声终止式，使人仿佛又重新进入祈求安慰的梦幻之中。

第二乐章 舞会

“豪华的节日宴会喧闹声中，他在舞会上遇见了心爱的人。”

复三部曲式。

引子 弦乐弱奏震音，加上两架竖琴的华丽、装饰性的琶音，使人感觉到舞会的豪华与隆重。

第一部 圆舞曲。第一主题在A大调上（ $\frac{3}{8}$ 拍子），音乐潇洒、柔美，旋律柔和、细腻：

■

变形反复后，紧接第二主题：

■

当小提琴再现第一主题后，乐曲进入中间部。“固定乐思”以圆舞的律动（ $\frac{3}{8}$ 拍子）在F大调上出现，隐喻着他与情人在舞会上的相遇：

■

这个曲调由木管演奏，与前段在曲调与音色上都形成对比。

再现部 基本上是第一部的再现。这里，第一主题加进了低音弦乐器，木管在上声部以轻快的节奏同音反复或下行进行，增加了舞会的热烈气氛。第二主题经过发展后，以下行音调结束，休止一小节，第一主题由木管更加欢快地吹奏，配器更加华丽多彩。

尾声 “固定乐思”由单簧管悠悠地吹奏，伴以长笛和圆号的长音，除了竖琴偶而弹一下分解和弦外，其它乐器保持沉默。

第三乐章 田野景色

“夏日黄昏，他在乡间听见两个牧人呼应演奏的曲调——牧歌二重奏。周围的自然景色，微风拂荡树叶的轻轻响动，这些声音不久前曾经鼓舞过他的希望的闪光，——它们使他心中感到异乎寻常的宁静，使他的思想带有了较为明朗的色泽……。但她又重新出现；他的心缩紧了，悲伤的预感使他焦急不安，——假如她欺骗了他……。两个牧人中的一个重又吹起地朴素的曲调，另一个却不再应和。夕阳西下……远处传来隆隆雷声……孤独……沉寂……。”

复三部曲式。这是一幅富有诗意的风景画。

引子，以两支高音木管的二重奏，在F大调上（ $\frac{6}{8}$ 拍子），奏出一曲田园风味的牧歌：

■
五声音阶的结构，徐缓的速度，每句结尾的延长，英国管和双簧管两件木管乐器对答吹奏的牧童音调，仿佛一对情人沉浸在美丽的大自然中。

第一部分 单三部曲式。F大调， $\frac{6}{8}$ 拍子。田园风格的主题，恬静、清澈、明朗而纯朴：

■
小提琴与长笛徐缓地演奏，加上弦乐的拨弦，显得特别安详。中段后，当田园曲主题再由低音弦乐在C大调上演奏，小提琴伴以不安的音型，使明朗的主题变得阴暗起来，尤其是大管与低音弦乐的上行、下行震音经过句，更是使人焦躁不安。

中间部 在 $\flat B$ 大调上（ $\frac{6}{8}$ 拍子）出现了变型的“固定乐思”：

■
这个代表情人的主题变形，由长笛与双簧管吹奏，低音乐器与之对奏，非常出色地表现了失恋者的惶惑心情。当乐曲发展到乐队全体强奏减七和弦时，主人公达到了狂暴的程度。以后渐弱，半音阶式的下行，好象悲观失望者极度发作之后的疲惫不堪状态。

再现部 在不同调性上，两次加花变奏田园主题：

■
飘在变形 上的单簧管独奏曲调（F大调、 $\frac{6}{8}$ ）：

■
使情绪逐渐安静，乐队音响也逐渐透明。在小提琴演奏的田园曲主题上，“固定乐思”的片断由木管类乐器轮流演奏，以后在圆号声部也能听到这个动机，但都比较清新明朗而显得安静了。

尾声 是引子牧歌的重复，英国管再次吹起那甜美的牧歌，但却是问而不答，显得分外孤独，只能听到四个定音鼓模仿的雷声在天边回荡。牧歌消失了，雷雨已过，四周一片沉寂。暗示甜蜜的爱情已消逝，生活中的风暴即将到来。

第四乐章 赴刑进行曲

“梦中，他杀死了自己所爱的人，被判死刑，在忽而阴森凶暴，忽而庄严辉煌的进行曲声中他被带往刑场。沉重步伐的暗哑音响接替了极为喧嚣的嘈杂敲打声。临末，那执拗的念头重又出现，仿佛是关于爱情的最后思索，它立即被致命的一击所打断。”

复三部曲式。这一乐章与前面各乐章均形成尖锐对比，是一首阴森的、带凶杀气的进行曲。柏辽兹在配器上加重了铜管乐器（三个长号，两个低音号）和打击乐器（四个定音鼓及钹、大鼓）。

引子 在沉重的定音鼓与低音拨弦的背景上，圆号在g小调上（ $\frac{2}{2}$ 拍子）奏出朦胧的切分音调：

■
一支可怕的行刑队伍由远而近。

第一部 第一主题。阴森、冷酷（g小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子）：

■
这个由大提琴与低音提琴演奏的直线下行的音调，它顿挫的节奏，小调式的音阶增加了沉重森严的感觉。当行刑队伍走近时，加入了大管与其它低音乐器的对位旋律，并且常被木管与铜管的叫喊所切断。当乐曲突然出现上行的经过句后，出现庄严、辉煌的第二主题（ $\flat B$ 大调、 $\frac{2}{2}$ ）：

■
由全部管乐器演奏的这个切分拍子、符点节奏、大调式音阶的主题，显得雄壮而灿烂，但其中却包含着凶邪、残酷的杀机。

中间部 由以上两个主题交替构成。共分三段。开始，在 $\flat B$ 大调上（ $\frac{2}{2}$ 拍子）铜管吹奏第二主题的动机：

■接着，由弦乐与木管相互承递演奏第一主题：

■
这种别致的配器与演奏方法，产生了一种阴森、怪异而神秘的色彩。中段是重复辉煌的第二主题。接着再现第一段。结尾，在木管六连音背景上，低音管乐器奏第一主题动机，并逐渐增强力度，进入本乐章的再现部。

再现部 乐队以最强的力度全奏第一主题，附点音符的节奏处于统治地位，在力度、音色与和声上形成强烈对比，特别是 $\flat D$ 大调与g小调三和弦频繁轮流出现，更富于刺激性。后力度渐弱，又突然爆发，引出情人主题，随之进入尾声。

尾声 “固定乐思”的片断，由孤寂的单簧管演奏，犹如执行死刑前脑海中一闪而过的情人的形象，这情人的歌声还没唱完，就被全乐队的“致命的一击打断”。最后，隆隆的定音鼓，威风的大鼓与钹，伴随几个和弦戛然而止，宣布了死刑的执行。

第五乐章 魔宴之夜的梦

“他在魔宴上发现自己处于为埋葬他而聚集在一起的成群幽灵、巫师和鬼怪之中。奇异的喧闹、呻吟、狂笑，远处的叫喊仿佛在彼此呼应……。情人的曲调又一次出现，但已失去了它自身高尚、温驯的性格；现在堕落为一支鄙俗、刺耳、丑恶的舞曲。这是她参加魔宴来了……。迎接她的是欢乐的嚎叫……。她加入到鬼怪的暴饮狂欢之中……。送葬的钟声，对于 Dies irae（愤怒的日子）的诙谐讽刺，魔怪的轮舞。Dies irae 和魔怪的轮舞混合在一起。”

自由曲式。在音乐格调上是第四乐章的继续。由于内容怪诞，音乐结构

很特殊。共分三个部分：

引子 规模庞大。开始，小提琴与中提琴的高音区震音，产生簌簌的阴森感，大提琴与低音提琴发出的隆隆声，如地狱里的轰响，弦乐半音下行的连续减七和弦，夹杂着短笛、长笛与双簧管的高音尖叫及加了弱音器的圆号好象在地下回应，造成一种奇幻色彩，使人听了不寒而栗。在这妖魔的世界里，出人意外的是“固定乐思”再现了，在轻轻敲击的定音鼓和小鼓伴随下，由C调单簧管吹奏，但已几乎难辨认其原来面目了。紧接一阵快速喧闹的音乐后再次出现时，已变成粗野的喊叫了（ $\flat E$ 大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■

“固定乐思”变成了“丑恶的舞曲”，仿佛情人已加入暴饮狂欢的行列之中。

第一部分 单三部曲式。送葬的丧钟响了，在丧钟的伴奏下，由大管与大号吹出中世纪宗教音乐安魂弥撒中《愤怒的日子》主题——死亡主题（c小调、 $\frac{6}{8}$ ）：

■

这个主题在发展过程中节奏逐渐压缩，并且在它的上方加上一个平行三度曲调。当圆号与长号重复时，还颠倒了节拍重音：

■

而木管与弦乐拨奏时，节奏再压缩成：

■

一个庄严肃穆的圣咏主题，用在魔宴之中，轻佻而鄙俗，不能不是作曲家对宗教的辛辣嘲讽，也反映了主人公对社会现实不满的叛逆精神。接着在c小调上（■拍子）出现了第二个死亡主题：

■

第二部分 在C大调上（ $\frac{6}{8}$ 拍子）出现了“魔鬼的轮舞”，类似一个赋格段：

■

狂欢的舞蹈，越来越激烈。接着，乐队音量逐渐减弱下来，变成了喑哑的隆隆声，此时隐约可听见第一死亡主题的片断。后魔鬼的轮舞曲变成了半音阶，调性极不稳定，音乐更荒诞，音响再度由弱上升到最强。

第三部分 双主题结合再现。魔鬼的轮舞主题与第一死亡主题交织一起。乐曲炽烈地发展着，小提琴与中提琴用弓背的木杆，以“■”的节奏敲弦，似骷髅在舞蹈中发出的骨头撞击声。最后，魔宴越来越热闹，魔舞越跳越狂热，乐曲在一片喧嚣声中结束。

管弦乐曲《卡玛琳斯卡亚幻想曲》

格林卡

〔作者简介〕

格林卡 (Glinka, Mikhail Iva-novitch 1804—1857) 俄罗斯作曲家。生于俄罗斯斯摩棱斯克省，他在故乡度过了童年和少年时代。乡村的自然景色、农民的生活及富有表现力的民间音乐，给格林卡留下了不可磨灭的印象。他还经常和舅父家里的农奴管弦乐队相交往，熟悉了各种管弦乐器及其演奏的各种各样的民歌和外国作曲家的作品，为以后在音乐创作中的发展奠定了基础。

格林卡从十一岁开始学习钢琴，显露了卓越的音乐才能，他曾说：“音乐是我的灵魂。”十七岁时获得了“天才钢琴即兴演奏家”和“前程远大的青年作曲家”的光荣称号。

为了学习音乐理论，格林卡 1830 年出国，曾在意大利花了三年的时间彻底研究了意大利歌剧，获得了高深的技巧，并出版了许多作品。但是他始终怀念着俄罗斯和俄罗斯人民，一心想回国。

格林卡处于俄罗斯民族意识不断觉醒的时代，他强烈反对当时上层社会对意大利音乐盲目崇拜和轻视俄罗斯音乐的倾向，勇敢地树起了民族音乐的旗帜。在创作中努力体现民族风格和表现爱国主义内容。他继承了西欧古典音乐的成果，在俄罗斯民族音乐的基础上，成功地写出了俄国第一批真正的民族歌剧《伊凡·苏萨宁》、《鲁斯兰与柳德米拉》和俄国第一部交响音乐《卡玛琳斯卡亚幻想曲》。

人们称格林卡为“俄罗斯音乐之父”，是因为他把俄罗斯音乐提高到一个新的历史阶段。他的作品表现了人民群众在历史上的作用，他在艺术创作上大胆革新，对世界音乐文化也具有很大的影响。

格林卡说：“我一向认为，创作音乐的是人民，作曲家只不过是把它编一下而已。”这句名言精辟地说明了作曲家和民族音乐的关系。

1857 年，格林卡病逝于柏林。

〔欣赏提示〕

《卡玛琳斯卡亚幻想曲》是采用俄罗斯民间广泛流行的两首民歌作主题加以变奏发展而成的。其结构为二重变奏曲式，即以两个主题及它们的一系列变奏所构成。

优美、抒情、缓慢的俄罗斯民间婚礼歌曲《从山上，从高高的山上》是变奏曲的第一主题：

■

热烈、欢快、快速的俄罗斯民间舞曲《卡玛琳斯卡亚》是变奏曲的第二主题：

■

这两个主题在性格上，形成了鲜明的对比：表现了俄罗斯人民性格的两个不同侧面——抒情、沉思和豪放、乐观。

乐曲开始，乐队奏出了由第一主题的一个基本动机发展成的简短引子：

■

引子情绪饱满有力，突出了俄罗斯人民的豪迈性格。

之后，由弦乐器齐奏出悠缓、抒情的第一主题，微微带有沉思、忧郁的旋律，表达了农村姑娘出嫁时，向母亲告别依依不舍的心情。最后，歌声伴送着新娘，离开了娘家，前往新的家庭。

格林卡把第一主题的优美旋律，运用了俄罗斯民间合唱中最常用的衬腔式复调手法，进行多次变奏，时而出现在弦乐器上或管乐器上，时而出现在高音区或低音区，生动形象地描绘出一幅俄罗斯农民婚礼的风俗画。

接着，由小提琴重复地奏着一个带装饰音的单音，活泼跳跃地引出了第二主题。它先由小提琴奏出，然后加以变奏；在乐队演奏中，有富于民间特点的打击乐的伴奏衬托；有小提琴拨弦模仿俄罗斯民间乐器三角琴的声音；有双簧管吹奏芦笛的音色；它们把《卡玛琳斯卡亚》这首民间舞曲的风格发挥得淋漓尽致，使人仿佛置身于喜庆欢乐的舞蹈场面。在欢快的舞曲里，又可听到优美抒情的第一主题，两个主题以复调形式天衣无缝地交织一起，显示了格林卡高超的创作技巧。全曲在极其热烈欢快的气氛中结束。

这部作品，在表现人民生活、运用民间音乐素材、乐曲结构形式和管弦配器法等方面，都为后来俄罗斯作曲家们提供了宝贵的经验。苏联作曲家们把这支幻想曲尊为俄罗斯第一部交响作品，柴可夫斯基说：“所有的俄罗斯交响乐，都是从《卡玛琳斯卡亚幻想曲》中孕育出来的。”

管弦乐曲《鲁斯兰与柳得米拉序曲》

格林卡

[作品简介]

俄国诗人普希金采用俄罗斯的民间童话，写成了一首长诗，诗名叫《鲁斯兰与柳得米拉》。格林卡根据这首诗写成一部同名神话歌剧。

剧情大意是：在基辅王的女儿柳得米拉和武士鲁斯兰的婚礼宴会上，柳得米拉突然被魔法师切尔诺莫尔劫走，为了营救柳得米拉，鲁斯兰历尽千辛万苦、重重危险，显示出他的忠诚和英武。最后，鲁斯兰借助于一把神剑，战胜了凶恶的魔法师，救出了柳得米拉，终于得到了美满的幸福。

格林卡为歌剧《鲁斯兰与柳得米拉》写的序曲非常出色，它成功地概括了歌剧的主题思想——歌颂英雄的坚毅勇敢和对爱情的忠诚。主要表现了胜利欢乐的感情，乐曲具有喜剧结局的特点。

[欣赏提示]

这部序曲，是以奏鸣曲式写成的。作者采用了歌剧中歌颂英雄、胜利的两个主题，来表现人民对于光明必将战胜黑暗的信念。

呈示部前奏的引子由两个音乐片断构成：开始在 D 大调上由乐队全奏出强有力的和弦，紧接着是弦乐器急速的音阶进行， $\frac{2}{2}$ 拍子：

■

这是对勇士鲁斯兰无坚不摧的决心和力量的描写。这两个音乐片断还作为过渡和连接句，在以后多次出现，对全曲起到统一、连贯的作用。

具有英雄性格的主部主题，在强节奏的和弦伴奏下，由长笛、小提琴、中提琴明亮的音色快速奏出，充满战斗气息和胜利欢乐：

■

接着在弦乐拨弦伴奏下，由木管乐器奏出轻盈活泼的主部副题：

■

它为主部主题作衬托，二者相得益彰。

经过连接部引出了抒情如歌的副部主题。这个主题的素材取自歌剧第二幕中鲁斯兰的抒情咏叹调《啊！柳得米拉》：

■

副部主题与主部主题形成明显的对比：

在性格上：旋律优美亲切、气势广阔的副部主题与胜利、英雄气概的主部主题形成对比；

在配器手法上：副部主题是在小提琴清淡的、固定音型的伴奏下，由大提琴、大管等奏出；而主部主题是在节奏强烈的、浓重的和弦伴奏下，由长笛、小提琴奏出，从而在音色与织体方面形成对比；

在调性上：主部主题是 D 大调，副部主题是 F 大调，形成调性对比。

展开部是以呈示部的副部主题为基础变化形成的：

■

这个主题在调性关系上，是主部主题 D 大调的同名小调（d 小调），并

进行调性变换：g 小调—c 小调。

展开部经过用复调手法、调式调性变换、丰富的乐器色彩变化，得到充分的发展，与呈示部形成鲜明的对比。情绪由热烈变成空寂、惊惶不安，似乎是描写勇士在空旷、荒芜的山谷森林中寻找柳得米拉时的那种神秘而危险的环境。

经过与恶魔的斗争，歌颂胜利、英雄的两个主题重新奏出，象征着勇士鲁斯兰的英雄气概与胜利的欢乐。

再现部把呈示部完全再现一次，调性回到主调（D 大调），只是副部主题由远关系调（F 大调）转为属调（A 大调）。

结束部是全曲的高潮所在。由小提琴奏出主部主题：

■

这个具有英雄性格的主部主题片断与魔法师的主题——由低音乐器奏出的全音阶下行奇特的音调，先后出现，展示出英雄与恶魔、善与恶之间的激烈搏斗，戏剧冲突达到顶点。

最后，象是概括性的总结，序曲引子的强有力的和弦再次出现，展现了热烈而壮大的场面，全曲在欢庆英雄胜利的乐声中结束。

管弦乐曲《仲夏夜之梦序曲》

门德尔松

[作者简介]

门德尔松（Mendelssohn-Bartholdy, Felix 1809—1847）德国作曲家。生于汉堡的一个知识分子家庭中。门德尔松自幼受过较好的专业音乐教育，九岁时便以钢琴家身份登台演奏，十五岁创作了第一交响曲，十七岁创作了著名的《仲夏夜之梦序曲》。舒曼认为门德尔松是十九世纪“最有修养的艺术家。”门德尔松在周游英国、瑞士和法国巴黎时，他的作品及演奏受到极大的欢迎。特别是《仲夏夜之梦序曲》，在伦敦演出之后，人们为之倾倒。

门德尔松在莱比锡定居后，在他的影响下，莱比锡成为德国第一个大音乐中心。他的最杰出的事业是 1843 年创办了德国第一所音乐学院——莱比锡音乐学院。以他为中心的莱比锡乐派对十九世纪德国音乐生活有很大影响。

门德尔松一生交友广泛，作品丰富。曾和歌德、韦伯、梅也贝尔、罗西尼、柏辽兹、肖邦、瓦格纳、帕格尼尼等接触，并对他的创作有很重要的影响。主要作品有五部交响曲，以第三《苏格兰》第四《意大利》最著名；有七部序曲，以《仲夏夜之梦》及《芬格斯的洞窟》为最著名；还有《e 小调小提琴协奏曲》及大量的钢琴、大提琴等器乐作品。他还独创了“无言歌”这种钢琴曲体裁。

门德尔松的作品，把浪漫主义的特点与古典主义的特点交织在一起，既带有古典主义作品的严谨逻辑性，又带有浪漫主义作品的幻想性格。作品风格素以精美、幽雅、华丽著称，被誉为浪漫派作家中杰出的抒情风景画大师。门德尔松于 1847 年 11 月 4 日逝世，年仅三十八岁。

[作品简介]

《仲夏夜之梦》是英国诗人莎士比亚 1595 年创作的一部喜剧，取材于民间传说。剧情大意是：古时候雅典有一种风俗，父亲有权决定女儿的婚事，并且还有一条法律：若是女儿拒绝父亲的决定，父亲便可依法将她处死。

有一个雅典居民，到统治者狄西奥士公爵面前控诉其女儿海美亚，说她拒绝给她挑选的丈夫，而爱上了另外一个青年赖桑德。公爵判决海美亚离开家庭到修道院中度过一生。海美亚立刻去找她的情人商量如何逃走，他们约定次日夜晚在一个森林里相会。那个森林原来是精灵们的乐园，海美亚和赖桑德到了那里，备受精灵捉弄，引起了种种离奇的误会和笑话。第二天清晨，公爵和他的未婚妻来到森林打猎，偶然碰上这对情侣，公爵对他们的遭遇深表同情，便自动撤回先前的判决，把他们带回家，并且安排他们和自己在同一天举行婚礼。剧本假托虚幻的梦境，宣扬婚姻自主和个性解放；嘲弄神权和封建宗法制度，表现了肯定生活的乐观精神。

《仲夏夜之梦序曲》就是门德尔松凭借在莎士比亚这部喜剧中获得的印象和灵感而在十七岁那年创作的，作品散发出浓郁的青春气息，充满了诗情和美感。他的卓越的管弦乐法，生动地渲染了序曲中虚无缥缈的梦幻色彩。这部作品无愧于获得交响音乐中最好的典范的光荣称号。

俄罗斯作曲家柴可夫斯基很欣赏这部序曲，他曾写道：“这部美妙的作

品的艺术命运是多么奇怪啊！它是出自一位十七岁的学生之手，这学生后来获得了全世界的声望……我想当《仲夏夜之梦》的音乐第一次出现的时候，一定给人以惊人的印象，因为它的新奇和充满的灵感和诗意都达到了惊人的地步。”

在这之前，莫扎特、贝多芬等作曲家的序曲都是作为歌剧、戏剧演出的前奏而构思创作的；但《仲夏夜之梦序曲》却不是莎士比亚同名喜剧的配乐或前奏曲，而是第一部独立的、专为管弦乐队演奏用的序曲。门德尔松是音乐会标题序曲的创始者。

[欣赏提示]

《仲夏夜之梦序曲》，以多主题的完整的古典奏鸣曲式写成。在序曲中，门德尔松用丰富的想象、优美抒情的风格和精练流畅的笔触，描绘了夏季月明之夜和迷人的森林中的神奇生活。带有神秘气氛的夜景诗趣，形成序曲诗意的音乐背景，使序曲罩上一层幻想和仙境的色彩。

乐曲的引子，由木管乐器奏出四个缓慢、安详的和弦，在长时间的延长音中逐渐消失。

呈示部主部的第一主题（e小调、 $\frac{2}{2}$ 拍），是贯穿全面的主要主题，它轻盈灵巧，由小提琴用跳弓奏出：

■它有时急速地旋转，有时被突然出现的引子的和弦切断，造成幻觉般的活泼气氛，非常形象地描绘出森林中的仙王和仙王后率领一群小精灵在快乐的轮舞中无忧无虑地欢跳着。

呈示部主部具有进行曲性质的第二主题（E大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子）以突然的强奏出现。它是一个揭示仙王和仙王后的主题，音乐庄严而明快：

■
这个主题与引子和第一主题形成了鲜明的对比，它一出现，音乐的气氛豁然开朗。接着第二主题与强奏的第一主题交织在一起，乐曲更加活泼欢快，把尽情欢舞的热烈情绪推向高潮。

突然音乐弱下来，进入短小的连接部。在两支长笛二度同音反复的背景下，两支单簧管的波音音型与第一小提琴下行跳进的旋律交替出现，感情温柔平静，很自然地过渡到副部。

副部（B大调）中柔美的爱情主题（见下例）平稳下行，在发展过程中，不时插入木管、铜管的跳跃音型（见下例），更突出了乐曲戏谑的风趣。

■
接着进入呈示部的结束部。在沉着有力的和弦之后，出现了欢快舞蹈性的新主题：

■
活泼跳跃的旋律在进行中忽然出现了有力的切分和弦，更增加了乐曲的情趣。

接着第二主题在属调（B 大调）上再现。最后结束在强有力的主和弦上。作者巧妙地运用 B 大调的属音自然地把乐曲导入了发展部。

在发展部中，作者把第一主题作了多次调性变换，并以时隐时现的手法，进一步刻画了虚幻神奇的境界。突然在小提琴的中低音区出现了爱情主题的“破碎”片断， $\#c$ 小调，情绪忧郁，乐曲在渐慢渐弱中结束：

■

再现部由引子开始，在主调上再现了主部第一主题（e 小调）、副部爱情主题（E 大调）、结束部的舞蹈性主题（E 大调）。再现的爱情主题一扫“破碎”的忧郁情绪，重又回到优美圆满之中。

音乐进入尾声之后，爱情主题得到进一步发展，当主部第二主题再现时，音乐达到了喜剧性高潮。

然而到此并未结束，接踵而来的是轻盈灵巧的主部第一主题又一次出现，并把庄严明快的第二主题在木管乐器的和声背景上，由小提琴用连音在高音区奏出，显得十分安详柔和。随后，引子的四个和弦再次响起，把人们带入虚幻莫测的意境，美好的梦幻渐渐消逝了，音乐结束在寂静神秘的气氛中，全曲首尾呼应，给人以完美统一的印象。

钢琴曲《g 小调第一叙事曲》

肖邦

[作者简介]

肖邦 (Chopin, Fryderyk Franciszek 1810—1849) 波兰作曲家、钢琴家。1810 年 2 月 22 日生于华沙附近。童年时代, 他母亲经常唱故乡的歌曲给他听, 这对他后来的创作活动, 有很大影响。肖邦自幼开始学习音乐, 八岁即公开演奏, 他最初的创作就在这时被刊印出来。1826 年他进华沙音乐学院作曲班, 这时无无论在钢琴演奏或作曲方面都已经取得惊人的成就。1830 年肖邦来到巴黎, 尽管他在巴黎赢得了欧洲第一流钢琴家的声誉, 但他无时无刻不在怀念祖国, 祖国人民为争取民族独立而进行的斗争, 始终牵挂着他的心。1831 年华沙起义失败后, 定居巴黎。肖邦的晚年生活孤寂, 体弱多病, 他自称是“远离母亲的孤儿”。1849 年 10 月 17 日病逝于巴黎。

肖邦的作品中有不少反映了他对被侵占的故国家园的怀念、对民族独立的期望和忧国伤时的悲愤心情, 如《革命练习曲》、《b 小调谐谑曲》、《降 b 小调奏鸣曲》及部分《夜曲》、《幻想曲》等。他采用玛祖卡、波洛涅兹等民间舞曲体裁并赋予新的意义; 在器乐中创用叙事曲体裁; 将前奏曲、诙谐曲发展成独立的钢琴曲, 进一步使练习曲的技巧与艺术性紧密结合。肖邦在创作上的成就, 对其后的西欧音乐 (特别是钢琴创作) 有深远影响。他的作品, 强烈的戏剧性与优美的抒情性相映成辉, 是世界音乐宝库中的珍品。

[作品简介]

肖邦的《g 小调第一叙事曲》是根据密茨凯维支的爱国主义的长诗《康拉德·瓦连罗德》所给予的印象而写作的。诗的简要内容是: 十一世纪立陶宛被日耳曼骑士团所灭, 立陶宛年幼的康拉德·瓦连罗德被敌所俘, 并被扶养成成人, 成为骑士团中的佼佼者。他英勇善战, 但不知自己是立陶宛的后裔, 却为敌人卖命, 攻打自己的祖国。就在这时, 一位立陶宛老人, 乔装成唱诗的歌手, 深入虎穴。在老歌手循循善诱的教育下, 康拉德终于醒悟。在一次与立陶宛的激战中, 康拉德和老歌手假装被俘, 回到了祖国。从此康拉德一直为祖国浴血奋战。后来, 康拉德化妆成贵族, 又回到了骑士团, 并以超人的武艺当上骑士团的首领, 开始了复仇大业: 他削弱军队, 涣散军心, 耗尽财力物力, 暗中破坏十字军的一切力量。在一次对抗立陶宛起义部队的战斗中, 康拉德故意使十字军陷入包围, 致使全军复没。骑士团被打败了, 立陶宛人从此获得解放。而解放立陶宛的勇士康拉德却被敌人的秘密法庭处死。

密茨凯维支的这首长诗悲壮感人, 气盖山河, 但肖邦的这首叙事曲并没有具体地描写长诗的情节, 而是抓住诗的感情内涵、史诗般的气质、时代的色彩与戏剧冲突, 运用交响性的构思、新颖的和声、艰深的技巧以及奏鸣曲快板乐章的曲体, 写出了这首雄浑的英雄悲歌, 歌颂了波兰人民反抗异族压迫的顽强斗争精神。

“叙事曲”是浪漫主义作曲家出于对民间史诗中古老传说及神奇故事的兴趣, 而采用的一种体裁。这一体裁首先在舒伯特的声乐作品《魔王》中获得典范表现, 而肖邦是第一个将这种体裁运用到器乐作品中去的, 它为后来

李斯特的“交响诗”的产生奠定了基础。

肖邦的这首叙事曲是在波兰革命的直接影响下产生的。革命的内容和爱国的激情赋予这部作品以深刻的思想和广阔的交响性，它被高度地评价为天才的作品，是肖邦所写过的作品中最杰出的一首。

[欣赏提示]

《g 小调第一叙事曲》的结构是奏鸣快板曲式，全曲分引子、呈示部、展开部、再现部、尾声五个部分。

乐曲开始，是七小节缓板的引子， $\flat A$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子。双手齐奏一个庄严的曲调，好似讲故事者的一段从容不迫的开场白。最后以忧伤、询问的音调结束，把人们带进庄严肃穆的气氛中。音乐形象的对比性，预示着故事发展中的戏剧性。

■

呈示部的主部主题是一个典型的叙事性主题。g 小调拍子，中庸速度。带有沉思忧郁色彩的旋律，安详地在展开，时时发出叹息的声音，使我们感到作曲家的思路正在追溯着祖国久远的过去，感叹着现实中的国家与民族的苦难命运：

■

随着主部的发展，在连接部里出现了另一个音乐形象：

■

这种痉挛式的节奏，神经质似地在运动着，它破坏了主部主题的平稳气氛，表现出内心的忧虑和不安在不断增长，直至暴风雨般地爆发。

随后，出现了温和、明朗、充满抒情的副部主题。在柔和、清淡的和声衬托下，这个主题（ $\flat E$ 大调、 $\frac{6}{4}$ 拍子）象溪水一样无拘无束地潺潺流出：

■

结束部是副部的补充，其中可以听到主部主题的音调，但情绪已经平静下来了，进一步抒发了亲切、富于诗意的柔情：

■

在整个呈示部中，叙事曲的主要主题是抒情性、叙述性的，没有主题之间强烈的戏剧性对比。

展开部由两部分组成。第一部分包括两个音乐形象：

第一个形象是悲剧性的。在头几小节里，主部主题以稍慢的速度、轻声地在 a 小调上出现，不稳定音与不稳定和弦的一再强调，音响的不断增长，表现了由警觉的沉默到惊慌地呼喊的情绪变化，完全改变了主部的抒情色彩，而加浓了悲剧气氛：

■

第二个形象是英雄性的。富于诗意的副部主题，在这里得到了广阔地发展，以丰满的音响、浓密的和声、铿锵的节奏在明朗的同主音调（A 大调）上展现，显示出刚毅、豪迈的英雄气概：

■

在展开部的第二部分里，旋律失去了明确的轮廓，对立的形象互相急速交替，不可抑制的音响洪流汇成势不可当的滚滚怒涛，把音乐卷入了戏剧性的高潮——再现部。

在展开部中，英雄明朗的色彩居于优势，作者为了把英雄的成分巩固下来，所以再现部以优美的副部主题开始，这便是所谓“再现倒装”的意义所在。

副部主题在 $\flat E$ 大调上再现，它不再是那么平静、温柔，低音部流动的分解和弦、音调的不断高涨，使之富有充沛的活力和豪迈的气势：

■

再现部最后两小节（可视为尾声的准备句）的终止，是叙事曲戏剧性的最高潮，它以强烈的情绪肯定了尾声中悲剧性的转变：

■

尾声 经过短暂的戏剧性高潮，音乐进入了急板，这是热情如火的尾声。刚毅丰满的和弦、似波涛上下翻滚的音型、音阶式经过句的怒潮、动荡不安的连音符、急骤增长的音量……汇成一股巨大的洪流，又重新把听众卷入了暴风雨般的激情和悲剧性冲突的气氛里。

钢琴曲《c 小调革命练习曲》

肖 邦

[作品简介]

肖邦共写了二十七首钢琴练习曲，即作品第十号和第二十五号各十二首，以及没有作品号的三首。作品第十号又称《十二首大练习曲》，是作者献给李斯特的，《c 小调练习曲》为其中最末的一首。

肖邦的练习曲之所以被高度评价，不仅因为它们具有突出的“技术性”及明确的教学目的，更重要的是它们都各有其鲜明的艺术形象和思想内容，明显地表现出浪漫派钢琴风格的基本特征。所以肖邦和李斯特的练习曲不仅称为十九世纪上半叶浪漫派钢琴技术的“法典”，至今仍还是音乐会上经常演出的优秀曲目。

《c 小调练习曲》创作于 1831 年 9 月，这时肖邦离开祖国去巴黎，途经维也纳、慕尼黑，来到德国斯图加特，听到了波兰起义失败而陷于帝俄之手的消息，内心深处沸腾着剧烈的激情和愤怒。这时期，肖邦曾写道：“啊！上帝，你还在吗？你活着却不去报仇雪恨！俄国人的罪行你认为还不够吗？——或者，或者你自己也是一个俄国人！？ ”《c 小调练习曲》正是在这种万分悲忿心情下写的，它表达了肖邦对暴力的愤慨，对祖国灾难的悲痛和号召人们起来斗争等各种复杂的心情。所以人们也简称其为《革命练习曲》。

[欣赏提示]

《c 小调练习曲》是热烈的快板、 $\frac{4}{4}$ 拍子、采用了比较自由的复三

部曲式。前面有九小节类似引子的音乐，它一开始即由一个强有力的属七和弦引出一连串由十六分音符构成的从高音向低音进行的快速走句：

■

这叩人心弦的激昂情绪经过三次起伏，使人震惊激奋。

乐曲第一部分的主旋律出现在高音区，以丰满的八度和弦和附点节奏为特征，具有英雄、刚毅的气概：

■

原引子中的左手快速伴奏音型，这时转入大幅度急骤起伏的琶音：

■ 它紧随着主旋律运行，犹如心潮澎湃、思绪万千。当主旋律第二次重复出现时，后面四小节旋律有所变化：

■

这切分的节奏与渐强的和弦以及向上的半音进行，使乐曲的情绪更为激动、高涨。

中间部开始的八小节带有间奏的性质，由引子中动机的变化与模进构成：

■

它的调性在急骤地变换，音调步步向上盘旋发展，使矛盾冲突达到高潮，后面四小节转回原调：

■

它表现了在感情激烈动荡之后的极度悲愤的气氛。

第三部分从引子音乐开始再现，但它的三个主要和弦都向上进行转位，主题动机加进了三连音的节奏，增强了音乐的动力和感情色彩。在第二乐段的结尾四小节，揉进了中间部结尾处的材料，使音乐的结构更加统一。

尾声中出现了新的音调：

■

不难看出，这个音调与中间部音乐有一定的联系，但紧接着在 f 自然小调上出现了全新的曲调：

■

它们的情绪转入了极度的悲痛，但在低音由半音的向上和向下的盘旋快速走句，似乎又在积蓄力量，音乐又马上转回原调，终于在最后爆发出愤怒的音响：强力度的升高了三音的大主和弦引出一连串下行的快速走句，使情绪变得更明朗，大有排山倒海、势不可当之势。最后的四个倍强力度和弦的进行与解决是那样的坚定，尤其终止在升高了三音的大主和弦上，不但使激情和愤慨达到极点，同时也体现了肖邦对民族解放的坚定信念。

钢琴曲《 $\flat E$ 大调华丽大圆舞曲》

(作品 18 号)

肖 邦

[作品简介]

肖邦创作的圆舞曲，大体可分为两类：一类是篇幅不大的钢琴音诗，它们有着各式各样的抒情形象和歌唱性旋律，织体比较简单，如《a 小调圆舞曲》（作品 34 号）、《f 小调圆舞曲》（作品 69 号）等；另一类是光辉灿烂的、技巧性的音乐会乐曲，它们有着华丽多彩的旋律和光耀多姿的钢琴织体，如《 $\flat E$ 大调华丽大圆舞曲》（作品 18 号）。这首乐曲是肖邦在世时发表的第一首圆舞曲，它那昂扬、奋发的情绪，把听众带进节日舞会的欢乐气氛之中。

[欣赏提示]

这首乐曲的结构是带有组曲性的复三部曲式。其结构与调性布局如下：

■

曲式的第一部分是单二部曲式；三声中包括两个有再现的单三部曲式和一个乐段；再现部是有再现的单三部曲式。

引子 $\flat E$ 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子。由属音的同音反复构成，速度极快，充满

活力：

■

第一部分

A 段 旋律由一个长一小节、富有表现力的动机发展而成（见下例 ■ 处）。这个动机节奏活跃，曲调以属音为支点连续向上衍展，接着以波音型连续下行模进：

■

B 段 转到下属调（ $\flat A$ 大调）。这里，同音反复与上下琶音的相间进行，使旋律灵活轻巧，华丽多彩：

■

以上两个乐段，左手均采用具有圆舞曲特点的节奏型加以伴奏，更突出了圆舞曲的律动。

三声中部：

C 段 以 ■ 节奏型贯穿乐段，力度较强，每句最后三个音均落在短促、跳跃的属音上：

■

D 段 乐曲的力度突然加强，重音出人意料地落在弱拍上，这种来自波兰民间舞蹈的节奏非常强烈。伴奏织体也改变了，柱式的、不协和的和声与强烈的节奏型相结合，造成一种坚毅、粗犷的气氛，与 C 段形成对比。

随后是 C 段的再现。

E 段 旋律平稳，节奏性较强，主题第二次出现时，提高八度演奏，音色更加明亮：

■

F 段 转到关系小调 ($\flat b$ 小调)，这是全曲唯一的小调式。带有倚音的下行半音阶进行，构成华彩乐段，趣味横生，别具一格，是全曲对比性最强的乐段：

■

接着是 E 段的再现。

G 段 $\flat G$ 大调。这一段共有十五小节，委婉、温柔的旋律，在富有弹性的伴奏衬托下显得更加突出。

■

这个乐段，近似一个过渡间奏，为后面的再现部作准备。

再现部：

由引子—A—B—A—结尾组成。

结尾采用 A、B、F 乐段的音乐素材发展而成。在这里，作者进一步发挥了钢琴华丽的演奏技巧，从而把热情欢快的情绪推向高潮。

《 $\flat E$ 大调华丽大圆舞曲》，既有不同主题、多样织体的对比，又有旋律、风格的集中、统一，收到了完整的、感人至深的艺术效果。

钢琴曲《 $\flat$ D 大调圆舞曲》

肖 邦

[作品简介]

肖邦共创作二十首钢琴圆舞曲，它们都不是用来伴舞，而是诗意盎然的器乐小品，表现了意味深远的艺术境界。

《 $\flat$ D 大调圆舞曲》作于 1846 年，发表于 1847 年，因为它是一首速度很快的短小作品，演奏的时间很短，所以也被称为《一分钟圆舞曲》。这首速度极快的圆舞曲还有着一个有趣的传说：肖邦写这首曲子是因乔治·桑家里的小狗在地上翻腾、摔跤，旋转不停地追逐着自己的尾巴，得到启发而创作的，因此又名《小狗圆舞曲》。

[欣赏提示]

《 $\flat$ D 大调圆舞曲》， $\frac{3}{4}$ 拍子、曲情活泼、速度极快、全曲为复三部曲式结构。

音乐开始有四小节的引子，它由右手弹奏的单旋律组成，建立在属调上：

■

这个旋律以四个音（见上例 ■ 处）为基础，不断地进行旋转反复。乐曲的第一部分为单二部曲式结构。第一段落共十六小节，开始的八小节中，引子的旋转式音型延续了三小节（见下例 ■）然后改变了音乐的情趣，并转回 $\flat$ D 大调：

■

音乐进行到 ■ 及 ■ 处时，它的快速律动忽然停顿，似乎象是小狗一次又一次地咬住了自己的尾巴，情趣盎然。这八小节重复一次，其结尾经变化而自然地把乐曲引入第一部分的第二段落：

■

这段音乐变化重复后，结束于主音，整个段落又反复一次。

中间部为复合乐段结构，由四个开始相同的乐句构成，其相同的前四小节如下：

■

第三、第四句加有装饰变化。其不同的后四小节如下：

■ 这是一个抒情部分，律动转缓速度也略慢，与前面形成鲜明的对比。中间部之后有四小节属音上连续颤音的间奏，为转向快速作准备。

第三部分为引子和第一部分的再现，只是在结尾处的下行音阶起音更高，乐句更长，类似一个华彩乐句，使乐曲的结束更加精彩。

钢琴曲《 bA 大调波兰舞曲》

肖 邦

[作品简介]

《 bA 大调波兰舞曲》（作品五十三号），约作于十九世纪四十年代末，1842 年修订，1843 年 12 月正式发表。波兰钢琴家克莱兹依斯基称其是“典型的战歌”，美国近代钢琴家赫涅柯尔在介绍这部作品时写道：“这是一部使人震惊的富于想象力的壮丽作品，那雷鸣般的马蹄声和猛烈的战斗场面，表现了战火、烽烟、人喊马叫、百刃相拼的生死搏斗。这不是思想或心理活动的描述，而是一场惊心动魄的战役的真实写照，那热血沸腾的队列在辉煌地挺进！”这部作品也正是流落异国多年的肖邦表达了他对蒙受苦难的祖国的悲恸心情和渴望祖国胜利光复的信念。

[欣赏提示]

《 bA 大调波兰舞曲》， $\frac{3}{4}$ 拍子、中速、复三部曲式结构。乐曲开

始有十六小节的引子，其前四小节是引子音乐的基本素材：

■

紧接着将音域提高小二度变化重奏一次，情绪开始高涨，随之将上例 ■ 之乐汇不断提高音域并连续出现两次，再接以上例 ■ 之变奏展开，十六分音符滚滚而来，情绪十分激昂。

第一部分为三部曲式结构。第一段落共十六小节一气呵成。第一乐句前四小节是全段音乐的基本素材，具有坚韧不拔的性格：

■

经过提高小二度变化重复后，第二乐句音乐由低向高盘旋发展：

■
在快速自由节奏的上行音阶后，音乐结束于属七和弦上。第一段落又移高八度变化重复一次而结束于主和弦。中段转入 f 小调，由两个八小节的乐句构成，第一乐句前四小节如下：

■

音乐的律动性十分强烈，给人以振奋的感受。通过向上移位模仿，变化重复，构成第一乐句的后四小节。第二乐句系深沉的音乐共八小节，前四小节如下：

■

这个旋律又提高八度变化重复而结束第二段落；第三段落为第一段落在高音区上的再现。

乐曲的中间部分相当庞大，为不带再现的单三部曲式结构。第一段落转入 E 大调，有四小节的引子，连续六个四分音符的柱式主和弦后，进入两小节模仿马蹄音响的八度节奏音型：

■

这个音型贯穿在整个第一段落的伴奏中，其主旋律象进军号般的雄壮有力：

■

这八小节在变化重复时，改变了结尾的节奏，并提高了音域，显得更加雄伟

激烈。中间段落转入 f 小调，其开始的两小节（下例 ■ 处）为间奏性的短句：

■

这里，伴奏音型全部是 ■ 节奏，动力性较强，而旋律则较富于歌唱性，与第一段落形成对比。第三段落共二十六小节，主旋律几乎全部是十六分音符构成的音阶或琶音相间（偶而出现大跳）的曲调。音乐开始在 G 大调上出现：

■

其调性虽然频繁转换，但音调却清晰淡雅，流畅动听，体现了肖邦所特有的抒情韵味。

再现部只将第一部分中提高了八度的第一段落进行变化再现，而省略了其它部分，从而更突出了它那刚劲有力、不屈不挠的战斗精神和雄伟气魄。

结尾部分以引子音乐中的主要乐汇和第一部分中的开始动机为素材发展构成。这两个素材先后重复发展出现，尤其第二个素材动机的连续相接再一次将音乐推向高潮。最后在急促的节奏中以八个扣人心弦的和弦有力地结束全曲。

钢琴曲《梦幻曲》

舒 曼

[作者简介]

舒曼 (Schumann、Robert Alexander 1810—1856) 德国作曲家、音乐评论家。出生于德国茨维考城的书商家庭，从小热爱音乐和文学，因家庭的偏见，他青年时只能业余学习音乐，而在大学学习法律。当通过曲折的斗争能够专攻音乐专业时，因急于求成，借机械装置锻炼钢琴的指法，使手指受伤，失去成为钢琴演奏家的可能，遂致力于音乐创作和音乐评论。

1834 年在莱比锡创办音乐周报《新音乐报》，刊物的宗旨是：恢复具有思想和内容的艺术，与当时流行的外表炫惑而内容空洞的音乐作全力的斗争，关心支持肖邦、勃拉姆斯等这些尚未为人所知的青年音乐家。刊物表现了时代的进步倾向。1838 年迁居维也纳，发现介绍了舒伯特的《C 大调交响曲》。由于维也纳反动的出版检查使他无法工作，于 1839 年回莱比锡，1840 年与当时有名的钢琴家克拉拉结婚。1843 年担任莱比锡音乐学院钢琴、作曲等课的教学工作，但已开始经常发作精神病。1844 年迁住德累斯敦，1850 年任杜塞尔多夫市的乐长和声乐协会领导，在病情愈趋严重的情况下，他愈抓紧时间创作，1854 年为病痛所迫曾投河自杀被救，不久入精神病院，1856 年 7 月 29 日逝世。

舒曼的代表作品有钢琴曲：《狂欢节》、《蝴蝶》、《幻想曲集》、《交响练习曲》、《童年情景》、《克莱斯特安娜》等，声乐曲有《诗人之恋》、《妇女的恋爱与生活》两部歌曲集等。后人还为他编有《舒曼论文集》。

[作品简介]

《梦幻曲》是舒曼创作的钢琴曲集《童年情景》（作品十五号）中的第七首乐曲。1838 年 2 月作于维也纳。整个三十年代是他主要钢琴作品的创作时期，这时他的创作技巧已达到高度的成熟。

《童年情景》包括：《异国和异国人民》、《奇异的故事》、《捉迷藏》、《孩子的请求》、《无比的幸福》、《重要事件》、《梦幻曲》、《火炉旁》、《竹马游戏》、《过分认真》、《惊吓》、《入睡》、《诗人的话》共十三首乐曲，它生动而逼真地描绘了儿童的生活和心理活动的多方面内容。这部作品并不是专为儿童创作的，而是从向往与回忆的角度，重现人们童年时代天真幼稚的可爱景象。

此曲曾被改编为多种器乐曲。

[欣赏提示]

乐曲为 F 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、略快的行板，建立在单主题发展的三部曲式结构上。第一部分共八小节：

■

它完整的重复一次。乐曲中梦幻的意境是多变的、朦胧的，儿童的梦幻在这

里表现的是恬静而美丽，象是在月宫中的游动，花丛中的观览。乐曲开始的徐缓四度上行；在主音上的长音，造成平稳宁静的气氛，然后琶音上行到第一句的最高音，似乎展开了幻觉的翅膀，第二句达到更高的意境，得到更敞亮的臆想。

中段音乐由 F 大调转到 g 小调及 d 小调：

■

中段是运用同一的主题进行转调发展而成，因为在第一段的结束部分中（ $\flat 7$ ）音已出现，为转入 g 小调作了准备，使中段第一乐句再度重现（ $\flat 7$ ）即 g 小调的六音时，既不突然又感新鲜，似乎梦境有了新的意境和变化。中段的第二乐句又转入 d 小调，出现了全曲的最高音（4 ■），进入到乐曲的高潮，有了更大的起伏。值得注意的是它的旋律进行，前半更接近 $\flat B$ 大调，似在 $\flat B$ 大调与 d 小调之间微妙地游离（实际中段的第一乐句亦在不同的调性中有类似的情况），但它的和声织体又完全由 d 小调构成，这种调性不确定的处理手法，正体现了朦胧变幻的感觉。

第三段基本是第一段的再现，当主题在原调上再现时，感到既熟悉又亲切，似乎有重游故地或远游归家的亲切甜蜜感，它安静而平稳地结束了。

乐曲所用的音乐素材非常洁简，但又富于色彩的变化，以致这一短小的乐曲竟成为舒曼流传最广、最通俗的作品。

钢琴曲《匈牙利狂想曲》第二号

李斯特

[作者简介]

李斯特 (Liszt, Franz 1811—1886) 匈牙利作曲家、钢琴家。幼年即显露出音乐天赋, 父亲教他钢琴, 并为他筹办音乐会, 九岁时带他到维也纳, 请车尔尼教钢琴, 跟意大利作曲家萨利埃里学作曲。相传贝多芬听了他的演奏后, 非常赞赏他的天才, 曾上台拥抱亲吻李斯特, 成为李斯特音乐成长中的佳话。以后父亲曾带他游历英、法各地进行演奏, 父亲去世后定居巴黎, 很快达到钢琴演奏家的艺术高峰。

在巴黎期间与帕格尼尼、柏辽兹、肖邦及浪漫主义文艺家、思想家交往, 深得其影响, 并以钢琴演奏家的身份, 旅行演奏遍及欧洲各国, 赢得很高声誉。

1848 年起任德国维马歌剧院指挥, 并从事音乐评论和理论工作, 宣传提倡标题音乐, 从事大量的教学工作。1861 年迁居罗马, 笃信天主教并接受神父称号, 但仍从事作曲及教学工作。1868 年起常住维马, 定期回匈牙利, 创建布达佩斯国立音乐院并任院长。晚年仍保持着创作和演奏的无穷活力, 1886 年 7 月 31 日逝世。

李斯特对钢琴的演奏和创作有着特殊的贡献, 演奏、创作和改编了大量技巧艰深、效果辉煌又有深刻内容的钢琴曲; 开创了单乐章的标题交响体裁——交响诗。其作品与匈牙利民族音乐有着密切的联系, 同时也大量吸收其他民族音乐因素, 代表作有交响诗十三部, 以《前奏曲》、《塔索》、《匈牙利》最著名, 另外尚有交响曲《浮士德》、《但丁神曲》, 钢琴曲《匈牙利狂想曲》十九首、钢琴协奏曲两部等。

[作品简介]

狂想曲是十九世纪初开始形成的一种具有艰深技巧的器乐曲体裁。李斯特所创作的十九首《匈牙利狂想曲》是这种体裁中最富有代表性的作品。他自 1846 年开始创作, 1885 年全部完成。这些乐曲突出地表现了李斯特对祖国的深厚情感, 它们是根据匈牙利和吉卜赛的民歌和舞曲为主题, 经过加工而写成的, 带有浓厚的民族色彩。乐曲中多用变奏发展和相互对立主题的出现等音乐手法, 并善于模仿匈牙利民间乐器所特有的音响, 和制造类似管弦乐队丰满和多变的音响效果, 从而丰富了钢琴的音响, 发展了钢琴的表现能力。其中第二首作于 1847 年, 发表于 1851 年, 是最有代表性的一首。它原系钢琴独奏曲, 因其效果辉煌、热烈, 具有交响性, 经著名指挥家斯托考夫斯基改编为管弦乐曲, 演奏效果也颇受欢迎。

[欣赏提示]

全曲为 $\frac{2}{4}$ 拍子, 共分两大段: 第一大段由三种素材构成;

即朗诵式的带有即兴风格的引子、匈牙利民间歌调式的舞曲和较轻快的舞曲，它们均建立在 $\#c$ 小调上。

引子的节奏自由，为变幻无常的缓板，象是民间说唱者的歌调：

■

音乐伴奏中带倚音的声响系模仿民间弹拨乐器的效果。

第二素材的旋律具有典型的匈牙利的吉普赛音调的舞曲特点：

■

第三素材是轻快的舞曲：

■

这个音调亦是乐曲第二大段的基调，曲调的上下方都以 $\#G$ 音为持续音，持续音上富于变化的倚音仍表现着民间乐器的演奏效果。

第一大段的音乐中，虽然华丽的乐句时而夹奏其间，但整个的情绪更多的是沉思、冥想，不过它的节奏和音调中既有倔强的个性又有抒情富于诗意的幻境，这一切正体现了一种复杂的思绪和神态。

第二大段标题为“夫莱什卡”，即匈牙利民间舞蹈中《恰尔达什舞曲》的急速部分。它是运用第一大段中的第三个素材加以各种变奏发展而成（转为 $\#f$ 小调）：

■

主题开始的伴奏中没有低音，它晶莹碧透，清秀无比，与第一大段低沉的结尾形成鲜明的对比。

第一变奏旋律移至低声部，右手高音区将持续音快速连续反复，模仿民间扬琴的音响，如碎玉落盘，仍保持着透明清秀的意境。

第二变奏转为热烈雄壮的气氛，突出了匈牙利民间舞曲中反强弱（第二拍变为重音）的强烈节奏效果（转为 $\#F$ 大调）：

■

音乐发展中变得更加热烈辉煌，保持着浓郁的匈牙利舞曲的热烈情绪，持续地进行着下列各个变奏的手法：

■

当乐曲发展到最热烈快速时，又渐渐安静下来，象是舞者已散去，留下了远方的回响。乐曲的结尾又以急速的八度变化再现舞曲的音调，以更加热烈的气氛结束全曲。

钢琴曲《匈牙利狂想曲第六号》

李斯特

[欣赏提示]

《匈牙利狂想曲第六号》是音乐会上经常被演出并深受欢迎的钢琴曲之一。全曲由连续不断的四个部分所组成，第一部分为一段进行曲性质的音乐，在 bD 大调上、 $\frac{2}{4}$ 拍子、行进速度、弱位强音的四小节引子（见下例 ■

■）后，出现了主题（见下例 ■ ■）：

这个充满民族自豪感的主题，如庄严行进的队列，一往直前。反复时，主题原型提高八度，后变形，中间部分转 F 大调（见下例 ■ ■）：

最后，以绚丽灿烂、光彩夺目的技巧性经过句结束。

第二部分为一段短小的、非常方整的二拍子舞蹈性的音乐，共三十二小节。强烈的、急速的主题（ $\text{\#G}$ 大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

接着，在上方五度属调上演奏一遍：

紧接着返回原调，高八度把前八小节复奏一遍。这样，每隔三小节出现一个切分音，使乐曲生机勃勃。调性向属方向转换，音区逐渐移高，使这个活跃的节奏，简短的动机的情绪逐级上升。

第三句，情绪稍有变化，去掉了第四小节的切分音，级进的曲调，向下属方向的离调（见下例 ■ ■），使乐曲产生对比，更显得生动活泼：

最后，再翻高八度演奏。乐观活泼的动机、简洁的发展手法，上下五度近关系调的有规律的转变，层次分明，激动人心，很好地体现了匈牙利人民的民族性格。

第三部分为一段朗诵调的行板（ bB 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

这是一种类似民间说唱的叙事曲，在自由节奏的主干音调上，加入很多倚音和其它装饰音及技巧性的经过句。最后，在急速、热烈、多变的华彩中渐慢、渐弱地结束。

第四部分为一段热烈欢快的舞蹈性的音乐。在三小节切分的单音过渡（见下例 ■ ■）后，在 bB 大调上，以 $\frac{2}{4}$ 拍子呈现主题（见下例 ■ ■）：

这里，每隔一小节就出现一次切分音，使乐曲更为活泼了。这段旋律，曾被著名匈牙利大提琴家、作曲家波佩尔（1843—1913）所作大提琴和钢琴的《匈牙利狂想曲》引用过。

接着，为加强旋律，右手八度反复一次。然后，以降六级音的和声大调

（见下例 ■ ■ ）与其对置：

■ 增加了色彩，并在过渡的八小节同音切分反复时（ $1 = D, \frac{2}{4}$ ）：

■

以同主音大小调的 级同中音和弦“ ■ ”与“ ■ ”频繁变换，产生一种潜在的激动，为后面热烈欢腾的变奏作准备。

紧接出现连续三十四小节无穷动式的右手八度十六分音符的顿音演奏，力度不断增长，当半音下行，经过四小节经过句后，再连续十六小节的主旋律反复。和声布局、左手音型与开始没有什么变化。

当和声 D 大调的旋律突然给了左手、右手伴以后半拍起的下行六连音分解和弦时，乐曲轻快些了，也柔和些了，但这仅是为后面的高潮作的铺垫，是欲扬先抑的写法。

最后，快速的八度进行、同音反复及低音部远距离八度跳动，很好地表现了匈牙利人民欢度节日的热烈场面。在左右手八度反向半音进行，把乐曲推向欢乐的顶点后，同中音和弦或明或暗，多次对比，乐曲果断终止。

交响诗《沃尔塔瓦河》

斯美塔那

[作者简介]

斯美塔那（Smetana, Bedrich 1824—1884）捷克作曲家，捷克民族乐派的奠基人。他四岁开始学小提琴、钢琴，六岁公开表演。1843 年中学毕业后到布拉格专攻音乐，这时斯美塔那已开始形成具有捷克民族特性的音乐创作风格。1848 年，捷克掀起了反对奥地利哈布斯堡王朝争取自由独立的革命运动，他积极投身这一运动并创作了一批有意义的作品。同年八月创办了布拉格音乐学校。

1855 年到 1861 年他被迫流亡于瑞典的海德堡城，在那里他参与了多种音乐活动，获得很高的声誉。但是事业和成就都未能减少作曲家对祖国的怀念，终于在 1861 年夏天回到了祖国，以作曲家、指挥家、钢琴演奏家、教师、评论家、音乐活动组织者的身份活跃在捷克乐坛上，成为公认的捷克音乐的领导者。1874 年斯美塔那开始耳聋，但仍顽强地为捷克民族音乐的发展而努力。1884 年 5 月他神经失常，逝于布拉格附近疯人院内，享年六十岁。

斯美塔那的创作以歌剧为主，共写了《被出卖的新嫁娘》等八部民族歌剧。同时他还写了很多交响诗、室内乐、钢琴和声乐作品。其中最突出的作品之一是交响诗《我的祖国》。

[作品简介]

沃尔塔瓦河是捷克境内最大的河流，由南向北纵贯美丽富饶的国土。它是捷克民族繁荣富强的摇篮，在捷克人民的心目中占有特殊的地位。

《沃尔塔瓦河》是斯美塔那晚年创作的标题交响诗套曲《我的祖国》中的第二乐章（全曲共有六个乐章）。这部交响诗套曲，是作曲家在遭到耳聋不幸的 1874 年开始创作的，完成于 1879 年。它表现了作曲家非凡的毅力和热爱祖国的高贵品质。斯美塔那曾为《沃尔塔瓦河》的内容写了如下的文字：

“……两条小溪流过寒冷呼啸的森林，汇合起来成为沃尔塔瓦河，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。……沃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……”

作者通过《沃尔塔瓦河》的音乐，形象地描绘了上述种种动人的大自然景色，热情地歌颂了他的祖国。

[欣赏提示]

第一乐章维谢格拉德，第三乐章沙尔卡，第四乐章捷克的森林和田野，第五乐章塔波尔，第六乐章勃朗尼克。

乐曲为e小调、 $\frac{6}{8}$ 拍子、快板、较自由的奏鸣曲式结构。开始有

一较长的引子，它先由两支长笛互相衔接轮奏着波动的音型，随之加进了两支单簧管，奏着与长笛音型反向流动的音型。描写着沃尔塔瓦河源头的山泉潺潺而流的音响：

■

在音乐的进行中，不时有几声小提琴清脆的拨弦和竖琴晶莹的泛音出现。这段音乐，犹如清泉涌出地面，然后欢畅地向前奔流，它时而冲击在山石上，溅起浪花水沫，时而在阳光下，闪耀着点点银辉。接着中提琴、大提琴和小提琴相继加入，以深沉的律动描写小溪汇合成宽广的河流。音乐也随之进入了建立在e小调上的呈示部的主部，其结构为单主题的三部曲式：

■

这个由小提琴唱出的深情的主题，抒发着作者对沃尔塔瓦河无限深情的爱。中间部由转为G大调的主题构成，使音乐更加明朗，主部音乐通过多次变化再现，把情感的浪潮步步向前推进。

副部音乐由圆号和小号奏着狩猎的号角声，象征着沃尔塔瓦河流过一片茂密的森林：

■它转入C大调，由弦乐奏着流动的音型衬托着，象征河水仍在不停地向前奔流。

展开部的音乐是由两个不同的插部所组成，第一插部是一个转为C大调、

$\frac{2}{4}$ 拍子、轻快节奏的波尔卡舞曲：

■

这是村民在举行婚礼的欢闹场面，当音乐逐渐转弱，伴奏织体也渐趋稀疏，似已将村庄田野抛在后方，歌舞闹声亦已远去。这时大管和双簧管宁静柔和的音响恰似夜幕徐徐降临。音乐转为 $\flat A$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，进入第二插部。

一群美丽的水仙女在月光下翩翩起舞：

■

优美动听的主题旋律由小提琴在低音区奏出，长笛和单簧管不停地吹奏着由引子变化而来的流动音型，示意着河流仍在夜幕中不停地流着。

黑夜将逝，沃尔塔瓦河的主题在黎明中出现，音乐进入再现部。主部音乐完整地再现后，副部音乐虽转回了主调，但只是某些节奏方面的再现，它以变化的七和弦和坚定的节奏音型构成新的音调，运用乐队的全奏，充分发挥铜管乐的音响，描写了河流在圣·约翰湍滩、峡谷中所形成的汹涌激流，惊涛骇浪猛烈地冲击着岩石峭壁，发出雷鸣般的轰响，构成了一幅惊心动魄的景象。

终于，滔滔的河水冲出了险境，景色豁然开朗，音乐进入再现部的尾声。沃尔塔瓦河的主题由e小调转为明朗的E大调变化出现：

■

它显得更加宽广妩媚动人，充满了欢乐和力量。

结尾部中出现了交响诗套曲第一乐章中“维谢格拉德”在E大调上的主题：

■

这史诗般庄严的主题，象征着捷克人民的光荣，它的出现不但使沃尔塔瓦河与人民联系在一起，也使整个交响诗套曲的各乐章有机地贯穿起来。

最后，在小提琴上奏出波动的旋律，宛似河水从容地向远方流去……

管弦乐曲《蓝色多瑙河》

施特劳斯

[作者简介]

约翰·施特劳斯 (Strauss, Johann 1825—1899) 奥地利作曲家。施特劳斯家族里前后五位圆舞曲作曲家中的佼佼者。因其父名亦为约翰·施特劳斯，人们称他为小约翰·施特劳斯。小约翰自幼酷爱音乐，虽遭到父亲的反对，但在母亲帮助下偷学小提琴、钢琴和作曲。1844 年 (十九岁) 的秋天，由于一次指挥演出的成功，组织了自己的乐队。1849 年其父病逝后，他又将父亲的乐队与之合并在一起，多次去奥地利、波兰、德国和俄罗斯各地旅行演出，使维也纳圆舞曲风靡全欧洲，他遂被誉为“圆舞曲之王”。1872 年应邀去美国波士顿、纽约等地演出，盛况空前。一次他亲自指挥由两千人组成的管弦乐团、两万人组成的合唱团，演出他的代表作《蓝色多瑙河》，听众达五万人。1899 年 6 月 3 日逝世于维也纳。作品除《蓝色多瑙河》外，还有《维也纳森林的故事》、《维也纳糖果》、《艺术家的生涯》、《春诗》等维也纳圆舞曲及其他舞曲共四百余首；还有《蝙蝠》、《罗马狂欢节》、《阿里巴巴与四十大盗》、《吉卜赛男爵》等十七部轻歌剧。后人为纪念他在音乐上的卓越贡献，于维也纳市公园的音乐会堂旁，塑造了拿着小提琴在指挥的约翰·施特劳斯铜像，以供人们瞻仰。

[作品简介]

1867 年初，奥地利与普鲁士战争的失败，使维也纳人感到哀伤、压抑，到处是战争创伤，空气沉闷，情绪低落。为振奋人心，约翰·施特劳斯应维也纳男声合唱协会之约而创作此曲。作曲家从卡尔·贝克《在蓝色的多瑙河上》一诗中得到很大启发：

你多愁善感，
你年轻、美丽、温和柔顺，
犹如矿中闪闪发光的金子，
真情就在那儿苏醒，
在多瑙河旁，
美丽的蓝色的多瑙河旁。

很快完成总谱，经该协会一个成员填词后，于 1867 年 2 月 13 日演出，效果一般。半年后，去掉男声合唱，以管弦乐形式在巴黎演出，获得极大成功，很快被介绍到英国、美国及其他各国去。这首浸满维也纳人乡土之情的圆舞曲，使移居他乡的维也纳人，每听到它，总忍不住掉下眼泪。正如奥地利著名音乐评论家汉斯力克所说：“不管奥地利人相逢在世界何处，这首没有歌词的《马赛曲》就是他们的无形的身份证。”

德国大作曲家勃拉姆斯晚年去维也纳农村施特劳斯家避暑，主妇拿出有许多大音乐家签过名的扇子，也请勃拉姆斯签名，勃拉姆斯在扇子上记下了《蓝色多瑙河》的主导主题，并附注：“可惜我写不出这么好的旋律啊！”

可见，这首圆舞曲在世界音乐中的巨大影响。

奥地利圆舞曲的音乐华丽、明快、活泼，速度多为小快板，三拍子的节奏富有弹性，第二拍与第三拍常拖长一点。乐曲结构的主体大多为四、五首小圆舞曲的联缀。前有序奏，后有尾声，因此乐曲篇幅往往比较大。每首小圆舞曲有两个主要旋律，用单二部曲式或单三部曲式构成。这些圆舞曲常附有标题，但有的与乐曲内容无丝毫联系。它们最初是伴舞用的，由于通俗易懂，优美动听，娱乐性强，且格调高雅，所以，人们也将它们作为音乐会的演出曲目。

[欣赏提示]

《蓝色多瑙河》也称《蓝色多瑙河圆舞曲》，是一首典型的圆舞曲风格的管弦乐作品。

小序曲 分两个部分：乐曲开始，小提琴演奏的A大调主和弦的颤弓，如平静的多瑙河水波荡漾。接着，圆号以 $\frac{6}{8}$ 节拍独奏出一个由分解的主和弦构成的主导动机：

■

这充满希望、向上的音调，如晨曦拨开多瑙河上的薄雾，生机盎然。弦乐的颤弓长音和弦与木管平稳的断奏，使清晨的气氛更显得安谧宁静。

第二部分是序曲的小高潮，D大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、圆舞曲速度：

■ 这个由木管与小提琴演奏的活泼清新的动机，配以典型的三拍子圆舞曲的律动，如河水击岸，生机勃勃，使人感到振奋。紧接着小提琴与双簧管以妩媚的音调在D大调上对答：

■

并以跳动、轻柔的音型，为第一圆舞曲的出现做好准备。

第一圆舞曲 单二部曲式，第一乐段的主题素材来源于序奏的主导动机，

D大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

轻快的节奏，明朗的旋律，如多瑙河水畅流不息，它歌唱美丽的蓝色多瑙河，歌唱春天已来到奥地利人的故乡。

对比乐段转入A大调，由木管与小提琴在高音区断奏，它活泼、轻快、充满生气：

■

第二圆舞曲 单三部曲式。第一乐段D大调 $\frac{3}{4}$ 拍子，主题跳跃、起伏，给人以健美、清爽、朝气蓬勃的感觉：

■

中段转入 $\flat B$ 大调，乐曲情绪突然变得婉转而柔情，旋律在小提琴上出

现，竖琴琶音伴奏：

■

好象南阿尔卑斯山麓的青年们在热烈、欢快的舞蹈间隙，窃窃私语，相互倾吐内心的秘密。

第三圆舞曲 单二部曲式，G 大调。第一乐段，三度和声音程的连续进行，使这段饶有新意的曲调，显得典雅、高贵：

■

反复以后，在同一调上出现对比乐段，曲调生动活泼，富于流动性、旋转性：

■ 经过三小节简短平稳的和弦过渡，乐曲由 G 大调转到 F 大调。这个过渡句，也是第四圆舞曲的引子。

第四圆舞曲 单二部曲式、F 大调。第一段，开始以转位的分解主三和弦带出优美动人、乐观向上的主题：

■

接着是欢快舞蹈节奏的、喧闹热烈的第二段主题：

■

第五圆舞曲 单二部曲式。前面有较长的活泼的序奏，调性由 F 大调过渡到 A 大调：

■

第一乐段 由木管与小提琴弱奏优美动人、舒展柔情的旋律：

■

接着，在热闹的打击乐伴奏下，出现热情、欢乐的对比乐段，从而达到全曲高潮：

■

结束部 有两种结尾：用合唱形式演出时较短，它迅速地在热烈气氛中结束；而用管弦乐演出时，规模则较大，它再现前面圆舞曲的某些部分，一般顺序是：第三、第二、第四、第一。最后在 D 大调上，再现了勃拉姆斯为之赞叹不已的本曲的主导主题之后，乐曲在欢腾热烈的气氛中结束。

（全曲主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 734 页）

钢琴曲《匈牙利舞曲》第五号

勃拉姆斯

[作者简介]

勃拉姆斯 (Brahms, Johannes 1833—1897) 德国作曲家, 生于德国汉堡。父亲为剧院的倍大提琴手。幼年时随父学习音乐, 以后得到一些名师的指导, 喜爱钢琴和作曲, 少年时已成为当地有名的钢琴家。因家境贫寒, 十几岁时曾在印刷店做杂工和在跳舞厅奏乐以贴补家用。

1853 年随匈牙利小提琴家雷曼伊旅行演奏中担任钢琴伴奏, 在各地与很多音乐家相会, 结识了舒曼夫妇, 并与他们成为终生友好; 又长年与小提琴家约阿希姆合作。此后辗转于德国一些城市, 进行私人教学、创作和指挥演出。1863 年定居维也纳, 先后担任过维也纳合唱团及“音乐之友乐团”的指挥, 并创作了很多重要作品, 经常到欧洲各国城市指挥、演奏, 赢得很高的声誉。1877 年英国剑桥大学及 1879 年布雷斯劳大学都曾赠予他名誉博士学位。

勃拉姆斯坚守古典音乐创作原则, 维护德国古典传统, 早期受舒曼的影响, 以后又追摹贝多芬的风格, 很少涉猎浪漫派所提倡的标题性音乐创作, 创作思想比较保守。但他广泛地接触了德国民间和城市流行的各种音乐, 使他的创作富于民族风格。其主要作品有: 交响曲四部、协奏曲四部 (其中著名的有《D 大调小提琴协奏曲》和《a 小调小提琴、大提琴二重协奏曲》); 匈牙利舞曲四集; 《学院典礼》与《悲剧》序曲两首; 海顿和帕格尼尼主题变奏曲各一首; 管弦乐《小夜曲》两首; 二十多首室内乐; 四十多首钢琴作品; 很多独唱、重唱、合唱和改编的民歌等声乐作品。于 1897 年 4 月 3 日因癌症逝世于维也纳。

[作品简介]

勃拉姆斯与匈牙利小提琴家雷曼伊合作时, 演出的节目中有许多匈牙利舞曲, 使他很早就熟悉这种体裁和作品。定居维也纳后, 这里流传着欧洲各民族地域的民歌和舞曲, 使他更进一步的了解这种音乐, 遂于 1852 年至 1869 年间, 根据众多匈牙利风格的舞曲, 创作了用两架钢琴演奏的《匈牙利舞曲》第一、第二集。1869 年发表后, 又陆续创作, 于 1880 年发表了第三、第四集。四集共二十一首舞曲, 其中以“第一”、“第五”、“第六”、“第十七”、“第二十”最著名, 尤其是“第五”, 深受人们欢迎。它们曾分别由作者本人及德沃夏克、海伦和帕罗改编为管弦乐曲。由约阿希姆改编为小提琴独奏曲, 经常作为音乐会曲目演出。

[欣赏提示]

《匈牙利舞曲》第五号是 $\frac{2}{4}$ 拍子、快速, 由复三部曲式构成, 原曲为 $\sharp f$ 小调, 以后多改为两个降号的 g 小调演奏。

第一部分由完整的单二部曲式构成, 第一段落音乐如下:

■

这部分结构完整严密，手法简练又富于色彩变化，调性的转换自然流畅、情趣盎然。曲调具有典型匈牙利民族的粗犷豪放性格，演奏时运用乐器的多种演奏技巧更体现出泼辣狂舞的特征。这段音乐重复时提高了八度音域并加以装饰变化，使情绪更加高涨。第二段落音乐如下：

■

音乐开始在 ■ ■ 处向下属调离调，在 ■ ■ 处运用模进的手法又向关系大调离调，然后又进行模进而转回原调，并用突然转慢和连续的切分节奏，增加了抒情色彩（见上例 ■ ■ 处），最后四小节的节奏突然变化，并出现大跳，使情绪振奋激昂。

乐曲的中段转为同名大调的“活泼的快板”，由两个乐段构成，第一乐段六小节：

■ 它与前面的音乐形成强烈的对比，欢快而轻巧。第二乐段共八小节，每四小节乐句的前两小节突慢转弱，后两小节又突然恢复原速，而在音符节奏的安排上也是前松后紧，所以慢与快的对比更加强烈，体现了舞者不同的情绪与姿态：

■

第三部分音乐重复再现第一部分，它粗犷豪放的音乐显得更动人。

管弦乐套曲《动物狂欢节》

圣·桑

[作者简介]

圣·桑 (Saint-Saens, Camille 1835—1921) 法国作曲家, 管风琴和钢琴演奏家、指挥家。出生于法国巴黎的农民家庭, 幼年时表现出惊人的音乐才能, 美国音乐历史学家吉尔伯特·蔡斯认为“他的早熟堪与莫扎特媲美”。七岁开始正规学习钢琴与和声, 九岁 (1846 年 5 月 6 日) 举行了第一次独奏会。1848 年入巴黎音乐院学管风琴和作曲, 屡次获奖。1852 年开始演出他的歌曲作品, 次年演出他的第一交响曲, 并任巴黎圣玛丽教堂的管风琴师。1861 年兼任尼德尔学校钢琴教授。1877 年辞去管风琴师职务埋头于创作。在上述期间常以钢琴演奏家身份旅游演奏于英国、俄罗斯和欧洲中心, 并创作一些重要作品, 象歌剧《参孙与达利拉》、小提琴与乐队的《引子与回旋随想曲》、交响诗《骷髅之舞》等。他是法国民族音乐协会的创始人之一, 积极从事音乐活动, 与同时代的音乐家李斯特、柏辽兹、瓦格纳都有交往。1892 年获英国剑桥大学的名誉音乐博士学位; 1913 年获法国“荣誉团”勋位的光荣称号 (此勋位授于对法国作出卓越贡献的人士)。晚年热衷于旅游, 两次到美国及非洲等地, 1921 年 12 月 16 日客死于阿尔及利亚的阿尔及尔城。

圣·桑的音乐创作具有浓厚的法国传统风格, 形式严谨而不呆板、旋律流畅, 和声典雅, 配器绚丽多彩。他的创作涉及音乐体裁的许多重要领域, 另外还有一些音乐论著。

[作品简介]

《动物狂欢节》是由十四首独立的短小乐曲所组成的管弦乐套曲。作者从动物园中得到了启发, 在作品中对各种动物进行了描绘。他运用了一个别致的、以两架钢琴与一个小型管弦乐队相结合的编制, 根据每首乐曲的不同要求和情趣自由选用乐器的组合, 获得了丰富多彩的配器效果, 使之成为一部雅俗共赏的名曲。这部作品虽然完成于 1886 年, 但直至作者死后的第二年 (1922 年) 才第一次正式完整地演出, 因为作者不允许在他生前公开演奏 (只有第十三首“天鹅”例外)。大概因为其中有对某些“音乐家”的嘲讽、戏弄, 有将其他作曲家的旋律加以改动, 用来描述与原作相反的形象, 怕由此引起麻烦。但这些虽然类似戏谑、玩笑的段落, 却代表了作曲家的艺术思想和主张, 它们象警言一样寓意深刻。

[欣赏提示]

1. 引子与狮王进行曲

乐曲运用两架钢琴和完整的弦乐组乐器演奏, 全曲分两部分:

第一部分——引子, C 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、行板, 只十二小节, 先由钢

琴奏出轰鸣的震音, 再由高低音弦乐运用卡农手法奏出由短小动机组成的主题:

■ 主题由弱渐强并将音符时值增快一倍，最后引出钢琴急速的两部反行音阶而结束。虽然这是全曲的序引，但具体情节正是描绘了狮王威风凛凛的神态，以至使人感受到狮王由静到动、从躺卧到起立的逼真形象。

第二部分“狮王进行曲”改为加快的快板、三部曲式，先由钢琴奏出四小节强烈节奏音型的前奏，然后由弦乐奏出狮王主题：

■

它运用了弦乐低音区的八度齐奏与有力的弓法，使主题显得更加威严，活现狮王在傲然地走动。乐曲的中部又运用钢琴双八度半音的急速上行与下行，表现狮王发出的震人吼鸣：

■

第三部分在钢琴的高音区再现狮王的主题，然后加以变奏形成结尾，最后狮王一声吼叫结束全曲。

2. 母鸡与公鸡

乐曲的演奏由一架钢琴和第一、二小提琴、中提琴及单簧管等简单的几种乐器组成。全曲主要由一个象征母鸡下蛋时鸣叫的动机（见下例 ■ ■）发展而成，当中出现过由单簧管演奏的三次模仿公鸡的啼叫声，这里运用的模拟手法只有共同的节奏音型和大致的旋律走向，调性和旋律并不规范，只是几声啼鸣的效果，但亦与主题构成一定的复调关系。曲中没有复杂的和声，多少运用了一些卡农和其他复调手法，更多的是单旋律的独奏。

母鸡的动机和主题是C大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、中快板：

■

公鸡的第一声啼叫：

■

乐曲描写了鸡群中母鸡此起彼伏的咯咯叫声，偶然夹杂一声公鸡的啼鸣，最后一只母鸡拼命急速地鸣叫，突然一个强和弦宣告全曲的结束。

3. 骡群——一群急驰的动物

乐曲为c小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、急板，含有一定的寓意，全曲只运用两架钢琴演奏八度关系的音阶和琶音结构的音乐：

■

它通过移调变奏，使音乐显得非常热闹，似是描写了一群无羁绊的骡子在竞相急速奔驰的景象，但似乎又是告诫人们，那些不动脑筋只顾炫耀技巧的演奏，与这群没有头脑的骡子似没有什么不同之处。

4. 乌龟

本曲译名有多种，计有骡子、野驴或羚羊等，而原总谱中法文与德文的名称亦不相同，法文是骡子、德文是野驴，圣·桑是法国作曲家，因此以法文为准。

全曲只短短的二十二小节，由一架钢琴从始至终轻轻地弹奏着三连音的和弦作为主题旋律的背景，和弦用密集排列与和声连结，而且缓缓地一小节变换一次，其高音部几乎没有什么旋律线，使音乐显得十分安静、平稳，既刻画了乌龟行动的迟缓，又表现了它那坚韧不拔的精神。

主题旋律为 $\flat B$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，由弦乐轻声缓缓地进行齐奏：

■

它表现了乌龟从容不迫、蹑手蹑脚地缓缓爬行。这个旋律取自奥芬巴赫的轻歌剧《天堂与地狱》中的一首舞曲，原曲快速狂热而在这里却变成了迟缓呆滞的乌龟爬行。

5. 大象

这是一首圆舞曲，由一架钢琴奏着沉重有力的舞曲节奏，在低沉的倍大提琴上奏着主旋律，从音色上造成一种沉重笨拙的感觉，使人们很自然地把它与大象的形象和行动产生联想。

乐曲是 $\flat E$ 大调、 $\frac{3}{8}$ 拍子、三部曲式结构。旋律具有浓郁的舞曲律动

特点，第三部分是第一部分的再现和变化结束。其主题如下：

■

中间部分的主题：

■ 这个主题是作曲家取自柏辽兹戏剧传奇《浮士德的责罚》中“仙女的舞蹈”的四小节主旋律，原曲在第一小提琴高音区演奏，在本曲改为由倍大提琴演奏，失去了原曲轻盈飘逸的情趣，而显得浑厚笨拙，活现出这庞然大物在不灵活地踏着舞步。

6. 袋鼠

全曲共二十小节，由两架钢琴轮换演奏，有两个音乐素材：一个是 c 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、中速，由同一和弦构成的一连串上行与下行的琶音（见下例

■ ■），它带有短促间憩和半音的倚音，形象地刻画了袋鼠的机敏和灵活地跳动；另一个紧接在后面，由 $\frac{3}{4}$ 拍子构成的一长一短，处于不同音区的两个和弦（见下例 ■ ■），又仿佛是袋鼠机警地窥测周围动静时的缓慢跳动。它的调性每次出现都有变化：

■

全曲共分三个乐句，第二句基本是第一句的重复，只是变化了第二素材的和弦，第三句中的第一素材略有发展，又改变了第二素材的和弦，最后结束于 e 小调主和弦。

7. 水族馆

这是描写水族馆内大玻璃柜中鱼儿自由游动的情景。全曲为a小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、小行板，由单主题发展而成，共两个部分：第一部分反复一次，第二部分为第一部分的模仿发展，最后有短小的结尾。结构清晰单纯：

■
上例高声部的音乐主题由小提琴加用弱音器在高音区演奏，并用长笛的中音区予以重复，已使音色柔和透明，又加用“玻璃键琴”它的音响象银色的鱼鳞在闪烁，两架钢琴则用上下交织流动的琶音作为织体伴奏。主题后又接以由连续减三和弦构成的琶音节奏音群在两架钢琴上出现：

■
表现出十分华丽、圆润、流动地音响效果，更突出了鱼儿在水中自如游动的情景。这一切手法所产生的音响，都足以使听众婉如置身于水晶宫中一般。

8. 长耳朵的角色

这是一首a小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、节奏自由、非常短小，只用小提琴模仿驴子叫声的戏谑性的小曲。全曲由一个单旋律的动机（见下例 ■ * ■）经过连续的变化构成：

■
乐曲的戏谑性除音乐逼真地模仿驴子叫声外，圣·桑把它称为“长耳朵的角色”，或可译为“长耳朵的贵人”、“大人物”之类的人格化了的名称，再与第十一首将《钢琴家》直接列入动物的狂欢行列相比，似都具有诙谐的讽刺意味。

9. 林中杜鹃

乐曲为E大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、行板。只用了两种乐器，各表现一种音乐形象：两架钢琴奏着柔和优美的和弦，和弦间运用保留共同音的和声联结法，并不时地将一些小三和弦加临时变音而成为大三和弦，还运用了钢琴的弱音踏板，因此音乐显得恬静安详，呈现出晨曦中山林的景象。单簧管在整个乐曲中只反复用了大三度关系的两个音，维妙维肖地模仿了杜鹃的啼叫：

10. 鸟舍

■
乐曲为F大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、优雅地中速，活现了在庞大的房形鸟笼中，百鸟飞舞、争鸣的生气勃勃的景象。全曲用弦乐平稳但又偶有起伏的抖弓作为背景，音响既柔和又富于生机。长笛则用三十二分音符飞快地吹奏着：

“玻璃键琴”（Harmonica）一种类似钢片琴的键盘乐器，只是用玻璃柱代替了钢片。

它上下翻飞，于中部及尾部中并出现高低音连续的大跳、半音阶急速上行及变化琶音，表现了群鸟飞舞的各种神态和性格。两架钢琴或出现切分的倚音、颤音及半音阶上行，或以富有节奏变化的十六分音符及长颤音表现：

■

它们在两架钢琴上或形成卡农、或对答式的轮奏或齐奏。三种乐器层次分明地表现了不同的形象，但又协调统一地体现了主题构思。

11. 钢琴家

这是一首 $\frac{4}{4}$ 拍子、快速、中板的钢琴手指练习曲，它以五小节为一段，从 C 大调开始：

■

然后按半音依次向上移调，从 C 移至 $\flat D$ 、D、 $\flat E$ 三个调都各弹一遍，最后又有十小节的三度音阶练习而结束。当中用弦乐加强每段的结束音，并在最后一段中改为连续有力地从事音到主音的进行（■），似乎表现了钢琴家在练琴时是那样认真和固执，然而这频繁的弹奏却毫无情感，它是那样的枯燥、单调、缺乏表现，以致使人听了觉得心烦。

圣·桑把“钢琴家”列入这部作品，似太荒唐，其实作曲家把那些只知道机械锻炼手指而不去研究怎样深入表现音乐内容情感的“钢琴家”们列入动物的行列，这正是他具有正确艺术观的表现。这种尖锐的戏谑对后来从事音乐工作的人来说，具有积极的教育意义。

12. 动物化石

这是一首 $\frac{2}{2}$ 拍子、快速、由 ABACA 结构而成的小回旋曲，主部音乐是 $\flat B$ 大调，作者曾用于他另一首管弦乐曲《骷髅舞曲》中的法国民歌：

■

它用木琴演奏，那干枯的音响使我们不由想起骷髅们跳舞时，枯骨相碰击的声响。

第一插部用了作者的一首 $\flat E$ 大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子的小歌《明月之歌》：

■

及 $\flat B$ 大调的法国民间歌曲《啊！妈妈你会对我说吗？》，它曾被莫扎特用作钢琴变奏曲中的主题：

■

这两首小歌在钢琴和弦乐上以卡农复调手法相继出现。

第二插部为 $\flat B$ 大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子，是用了罗西尼的歌剧《塞维尔理发师》中的罗西娜咏叹调的音调在单簧管上奏出：

■

圣·桑把轰动一时的名曲和民歌片段选用在这首乐曲中，用以象征化石的僵死、枯竭，其寓意究竟是什么呢？这也许是很值得那些只讲技巧、不管

情感，或只知选用现成素材而忽视创造性的“作曲家”们的警惕和深思的吧！

13. 天鹅

这是一首最为大家所熟习的脍炙人口的名曲，也是作者在这部作品中唯一允许在他生前可以演出的乐曲。这首大提琴独奏曲还被改编成各种乐器的独奏曲，甚至被改编为芭蕾舞《天鹅之死》。

乐曲是G大调、 $\frac{6}{4}$ 拍子、优雅的中速，由单主题发展而成的三部曲

式，全曲从引子到结束共二十八小节，第一部分为单三部曲式结构，其第一段落主题如下：

■

紧接在第二句中从第二小节起进行了移调，中间段落运用主题的前两小节进行模仿和变化而构成。

中间部分由第一部分的主题因素发展构成：

■

第三部分再现了主题后，即进行变化发展，构成悠扬缠绵的尾声。

乐曲的伴奏织体由两架钢琴奏着平稳、柔和的琶音：■乐曲描绘了天鹅在碧透如镜的湖面上悠然自得昂首游动的神态，钢琴的琶音伴奏（见上例），似是她游动时所带动的涟漪水波在微微地荡漾，显得那样安闲和幽静。它那内在而略带忧伤柔情的旋律，更形象地刻画了天鹅洁白高雅、不容侵犯的纯真性格和情操。

14. 终曲

终曲才真正体现了乐曲的标题——动物的狂欢。作曲家将前面十三首乐曲中最富于特征和代表性的音乐主题或动机，进行了有趣的穿插和综合，并加入了一个富有节奏性欢乐热闹的主题贯穿全曲，加强了狂欢的情绪。乐曲略具回旋曲的格式。主题为C大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，很快的快板：

■

乐曲首先由狮王登场，随后骡子、母鸡、袋鼠、鱼儿的音乐形象相继出现，最后在烈热的气氛中结束。

室内乐《如歌的行板》
——《第一弦乐四重奏》第二乐章
柴可夫斯基

[作者简介]

柴可夫斯基(Tchaikovsky, Peter Ilich 1840—1893) 俄罗斯作曲家。生于乌拉尔, 父亲是矿山监督, 母亲是音乐爱好者。在家里接受了最早的教育, 童年就学会了許多俄罗斯民歌。十岁开始学钢琴并作曲。

1859 年从彼得堡(今列宁格勒)的一个法律学校毕业, 到司法部任职。1863 年入彼得堡音乐学院, 从安东·鲁宾斯坦学习作曲, 1865 年以优异成绩毕业。后在莫斯科音乐学院执教十二年。1877 年辞去教授职务, 在富孀梅克夫人(右图)资助下, 进行国际性的音乐会旅行(曾去德、捷、法、英、美等国)。1893 年 10 月 28 日, 在彼得堡亲自指挥演出他的代表作品《第六交响曲》, 九天后(11 月 6 日), 于彼得堡逝世。

他的作品很多, 几乎涉猎所有体裁, 仅大型作品就有十部歌剧, 三部舞剧, 六部交响曲, 四部协奏曲, 三部交响诗, 六部室内乐等。由于他受俄国贵族教育及西欧资本主义的影响, 很多作品反映了十九世纪下半叶俄国资产阶级知识分子渴求个人幸福和惶惑苦闷的心绪。主要作品有交响曲《曼弗雷德》、幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》、幻想曲《暴风雨》、《弗兰切斯卡·达·里米尼》、《意大利随想曲》、《一八一二序曲》、《第六交响曲》、歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》、《黑桃皇后》、舞剧《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》及《D 大调小提琴协奏曲》、《降 b 小调第一钢琴协奏曲》、大提琴《洛可可主题变奏曲》以及各种器乐重奏、钢琴独奏曲、声乐浪漫曲等。

[作品简介]

《如歌的行板》是柴可夫斯基 1871 年创作的 D 大调《第一弦乐四重奏》的第二乐章, 是这部作品中最动人的乐章。主题采用俄罗斯民歌《凡尼亚坐在沙发上》。这首民歌是 1869 年作者在基辅附近卡明卡他妹妹的庄园里听泥瓦匠唱的歌。记录后, 立即配上和声, 收入改编为钢琴二重奏的《俄罗斯民歌五十首》内。两年后, 他写《第一弦乐四重奏》时, 就很自然地运用了 this 感人肺腑的曲调。

《如歌的行板》是柴可夫斯基作品中最为人们熟悉与喜爱的作品之一。俄国大文豪托尔斯泰, 在听这一乐章时, 曾为它流下眼泪。并说通过这一作品使他“接触到忍受苦难人民的灵魂深处。”

鲍恩和巴尔巴拉在《挚爱的朋友》一书中说: “《如歌的行板》……是柴可夫斯基的代名词, 正如亨德尔的《广板》一样, 世人有时简直忘了作者还写过别的作品。”

[欣赏提示]

《如歌的行板》为复三部曲式。第一乐段^bB 大调, 混合拍子($\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$),

它的主题是：

■

悠长缓慢的民歌音调（加弱音器）、抒发了内心世界的情感，而多次的下行四度进行，形成了俄罗斯民歌中通常表现沉郁、痛苦的典型音调。当主题第二次在小提琴声部完全重复时，其它声部作了不同的复调处理。

第一乐段的第二部分是上述主题的继续与变形。

■

中提琴对第一小提琴的模仿，增强了旋律的感染力。

第二乐段在大提琴拨奏四个音（■）的固定动机的背景上，由第一小提琴在■D大调上奏出一个五声音阶的虔诚祈求的主题：

■

这两大段音乐，在音乐与织体上形成了强烈的对比：第一大段全部用弓，第二大段低音拨奏；第一大段用复调手法，第二大段用主调手法。

再现段是第一乐段的压缩再现。主题三次重复，运用第一、二小提琴的齐奏，八度分奏及其它声部的不同的复调处理，使热切的愿望不断增长，而第二部分的忽强忽弱、忽断忽续的演奏，大、小提琴的对答，两次突然休止的妙用，表现了帝俄时代的俄罗斯农民内心已失去平衡，无法控制这流不完的眼泪，倾诉那说不完的痛苦。

尾声很长，先在主持续音的拨奏上由第一小提琴在G弦上奏中段的祈求的主题，以后经过断断续续、呜呜咽咽的音调，第一小提琴在^bD大调上奏出主题变形：

■

最后以变格终止的两个和弦结束，加深了这种抑郁与哀愁。

钢琴曲《船歌》、《雪橇》
——钢琴套曲《四季》选曲
柴可夫斯基

[作品简介]

1875年柴可夫斯基受彼得堡《小说家》杂志发行人尼·马·贝纳德之托，每月按俄罗斯的著名诗人的题诗写一首与之相适应的钢琴曲。于是他嘱咐男仆，每月到时候提醒他写作，写完一首交稿一首。唯有六月与十一月引不起他的创作灵感，只好用《船歌》作为六月，《雪橇》作为十一月，从而写全了十二个月的十二首钢琴曲。1882年以套曲形式，题名《四季》正式出版。

这十二首钢琴曲有些是描写人民生活的画面（二月——狂欢节，八月——收获，九月——行猎与十二月——圣诞节），有些是描述正在劳动的俄罗斯农民（七月——刈草者之歌，十一月——雪橇），有些是对大自然景色的抒写（三月——云雀之歌，四月——松雪草，五月——白夜），也有的是纯粹的抒情小曲（一月——壁炉边，六月——船歌，十月——秋之歌）。在这些总的讲有些忧郁伤感的作品里（当然，也有欢快明朗的段落），作曲家根据时令的特点，在几幅诗意的图画里，把对逝去的青春和消磨着的生命的惋惜，哲理性地表现出来。

作曲家对大自然景象的描绘与对细微音响的模仿，都是为了抒写人们的思想感情。不太活跃的节拍，朴实无华的音乐手段，乐曲的雅致与诗意的内容相一致，旋律的风格与俄罗斯民歌旋法的紧密相连，是其主要特色。

[欣赏提示]

一、船 歌

去到岸边——那里的浪涛
将涌来亲吻我们的脚，
神秘忧郁的星辰
会在我们的头上照耀。

阿·普列谢耶夫

《船歌》为《四季》的六月，复三部曲式。开始，它以平稳而匀称的节奏奏出伴奏的音型，如同夏夜，静静的微波随风荡漾，在这个背景上，宽广如歌的旋律，显得非常温柔、令人陶醉（g小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

第一大段中间部分，音阶式的上行与时起时伏的音调，更增加了这种摇荡得使人欲睡的意境。

第二大段涌起了更怡然自得、更无忧无虑的情绪（G大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）

■

结束对，你会隐约听到在幽静的夏夜里那橹击浪花的声响。

经过短小的过渡句，重又听见那令人喜悦的幻想的主题，但此时已变成了优美的二重唱了：

■

歌声中，小船渐远，在轻轻的溅水声中消失。使人留恋不已。

二、雪 橇

别再忧愁地眺望大道，
也别匆忙地追赶雪橇，
快些把那郁悒的担忧，
从心目中永远打消。

尼·涅克拉索夫

乐曲为复三部曲式，描写的是富有诗意的雪景：雪橇奔驰在雪原，赶车人唱起那奔放宽广的歌（E大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

他歌唱母亲——伏尔加河，歌唱故乡的原野和严寒而欢乐的俄罗斯的冬天。

紧接着是对美好日子幻想的音调（ $\sharp f$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

但它是胆怯的，没有信心的。倒是雪橇渐渐近了，赶车人的歌显得诚挚而富有生机。

第二乐段是充满着对未来生活向往的、活泼而豪放的音调（a小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

小铃铛的音响和■的节奏音型，增加了这种愉快的情绪和雪橇行进的形象。

当赶车人的歌重新唱起的时候，歌声降低了八度，显得低沉些了，但却使人更亲切，更温暖。小铃铛始终在高音区叮当作响，随着雪橇逐渐远去，歌声也渐渐沉寂下来……雪橇消逝在大地的边缘上。

管弦乐曲《1812 年序曲》

柴可夫斯基

[作品简介]

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

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

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

[欣赏提示]

乐曲开始是序奏，首先由弦乐组奏出了按严谨和声结构写成的 bE 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、慢速、庄严的《众赞歌》：

■

它肃穆虔诚，这是俄国人民在国难临头时祈佑于上帝和对和平的向往。继由木管吹出了悲哀呻吟的旋律，又以紧张三连音相互交替发展，成为狼烟四起和人民的激怒呐喊、呼号。沉重的低音乐器这时发出了庄严的号召。终于改为 $\frac{4}{4}$ 拍子矫健的骑兵进行曲，冲破了不祥的气氛，带来了希望：

■

它英姿勃勃，象征着响应号召的战士踏上征途。

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

■

在主部的展开过程中，出现了 bB 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍的《马赛曲》为素材的主题：

■

经过变化引伸，以及与主部音乐因素的交织与发展，描写了拿破仑军队的猖狂残暴和抗敌战争的艰苦、激烈。副部描写了战争间隙中俄罗斯战士对家乡的思恋和生活情景，它包括两个主题：一个是 F 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、抒情的旋律，刻画了战士的内心世界：

■

另一个主题是 $\flat e$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子的俄罗斯民歌《踟蹰门侧》为素材的旋律，反映了人们在战争中的乐观精神：

■

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

再现部略有变化，主部的战争气氛更加激烈。副部的两个主题再现后，《马赛曲》更猖獗，但它已是回光返照。一连串下行模进的四音列，犹如声势浩大的追击洪流一泻千里，那排山倒海不可阻挡之势压倒了声嘶力竭的《马赛曲》，俄国军队终于胜利了。

尾声中众赞歌在喧闹的钟声和礼炮的伴随下，变成了辉煌、胜利的凯歌；这是 $\flat E$ 大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子的俄国国歌：

■

它与骑兵进行曲用复调的手法相结合，象是凯旋归来的战士行进在凯旋门下、检阅台前。乐曲在欢庆胜利、万民沸腾的节日气氛中结束。

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

■

管弦乐曲《意大利随想曲》

柴可夫斯基

[作品简介]

1877年，柴可夫斯基因不幸婚姻造成的痛苦，影响了身体的健康。在出国疗养期间，他曾先后到过柏林、巴黎、威尼斯、米兰等许多名城。直到1878年3月才离开意大利。在意大利，他在街头、旅馆或其他地方，经常听到卖唱者的歌声，这些动人的民歌或“流行歌曲”深深打动了。1879年圣诞节前后，他又从巴黎去罗马住了三个月。旅馆附近皇家警卫军的兵营号角声，也留给了作曲家很深的印象。正如1880年2月他给梅克夫人写信介绍这部作品的创作情况时所说：“这是根据若干流行曲调写作的……它所以能获致良好的效果，要归功于这些无意中得来的动人的曲调——有些是我从民歌中收集来的，有些是我在马路上亲自听到的。”该曲的全稿是1880年夏天作曲家回到基辅附近的卡明卡完成的，并于同年12月分别在圣彼得堡与莫斯科首演成功。柴可夫斯基把这部作品献给著名大提琴家、圣彼得堡音乐学院院长查理·达维多夫。

[欣赏提示]

《意大利随想曲》是作曲家以其天才的笔触，奔放的乐思表现在意大利旅行时所获取的风土人情的印象。乐曲共分七段，用四个主题为基础，顺序为：A—B—C—A'—D—B'—D'。

第一段 先由小号用E大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子演奏，庄严、雄浑：

■

接着，木管与铜管奏出雄伟壮丽的和声，后在大管和铜管的“■”节奏型的和弦伴奏上出现徐缓、自由、森严、而又有点沉郁、甚至飘摇的主题（a小调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■

它由弦乐演奏，与有点急促的和弦反复的伴奏音型，形成鲜明的对比。接着，主题交给双簧管演奏，长笛隔一小节自由模仿，在小提琴与中提琴的颤弓伴奏下情绪越来越激动。号角声又威武地出现了，紧接着，主题又不紧不慢地由英国管与大管演奏，力度渐强。

第二段 稍快，美丽迷人的意大利风格主题（A大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■

由两个乐句组成主题，用变奏的方法使其发展：开始用双簧管吹奏这歌唱性的抒情曲调，长笛回应。第一变奏：是在“■”节奏型伴奏下，由短号演奏，弦乐器不时伴以飞速的上行音阶。第二个反复乐句，由小提琴演奏，其中第二乐句为装饰性反复，并得到扩充（此时飞速的上行音阶伴奏型交给了木管）。第二变奏：主题又移给木管、圆号等乐器，力度逐渐增强，在快速起

伏的弦乐音阶式伴奏下，发展成洪亮的乐队全奏。高歌入云的曲调，伴以气势磅礴的弦乐背景（飞速的上行音阶，急促的调性变化），造成了强烈的、节日的欢乐气氛。

第三段 分两部分，第一部分，热情奔放的舞蹈主题（ $\flat E$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

在弦乐跳弓的“■”节奏型作和弦反复的背景上，先由长笛与第一小提琴演奏，接着由短号在 $\flat D$ 大调上演奏，热烈而欢腾。第二部分是个兼有歌唱性与舞蹈性的主题（ $\flat D$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

它在单簧管、大管、圆号、竖琴及铃鼓的舞蹈节奏背景上，由弦乐轻快抒情地演奏。反复后，在竖琴起伏的琶音伴奏下，各乐器作动机的变形展开，后由长笛、单簧管和短号再现。结束前由圆号回应，形成音色上的强烈对比，从而使人产生很多联想。

第四段 是第一段的变化再现，移为 $\flat b$ 小调。结尾速度越来越快，以连续反复的“432”为第五段乐曲作好速度、节奏和调性的准备。

第五段 急速的意大利民间的塔兰台拉舞曲（ a 小调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■

这里，三个连续上行与下行音型的交替出现，造成旋风式的急速运动。展开时，“■”与“■”的多次大小调交替及木管上下起伏的平行三度经过句，造成了特别狂热的气氛。在双簧管的多次反复演奏平行三度的“■”后，木管分两条线一组向上模进，一组向下模进，达到最高潮的全体乐队的一声撞击，乐曲再现主题。结尾，下行音调使情绪渐趋平静，为连接下一段乐曲作好准备。

第六段 是第二段的变化再现。由原来 $\frac{6}{8}$ 拍子变为 $\frac{3}{4}$ 拍子。乐曲虽有热情、欢乐的情绪，但却较平稳，与前后两段形成强烈的对比。

第七段 是第五段塔兰台拉舞曲的变化发展，乐曲起伏很大，速度也两次加快。最后，改为 $\frac{2}{4}$ 拍子，造成极其热烈的气氛。

管弦乐曲《胡桃夹子组曲》

柴可夫斯基

[作品简介]

舞剧《胡桃夹子》是 1890 年柴可夫斯基应彼得堡皇家歌剧院之约而作。是年 12 月准备，1891 年 2 月开始写作，到 1892 年 3 月完成。作品中第一次用了他一见就喜欢的钢片琴。1892 年 3 月 19 日，在彼得堡，由作曲家亲自指挥演出了《胡桃夹子组曲》。第一次的演出，是从舞剧音乐中选出了六首他较为满意的乐曲加以配器而成的音乐会组曲，演出很成功，六首乐曲竟有五首被要求重奏一次。

1892 年 12 月 17 日舞剧《胡桃夹子》演出，由于王公贵族们不感兴趣，没有受到好评，但失败是暂时的，在以后的演出中证明这部作品是成功的，并为广大观众所欢迎。

舞剧《胡桃夹子》取材于法国浪漫派文学家大仲马根据荷夫曼的童话《胡桃夹子与鼠王》写的神话故事。梗概如下：

圣诞节之夜，孩子们高兴地接受大人们分送的礼物，主人的女儿小玛利亚，收到了一个胡桃夹子洋娃娃，一个象人一样的、有巨大牙齿的、能咬破核桃的老式德国核桃夹子，她非常高兴，但却被哥哥及其他男孩子们抢去并弄坏了。她非常伤心，抚摸着可怜的、受了伤的胡桃夹子，到睡觉时还想念着已经坏了的玩具。

正当她翻来复去睡不着的时候，可恶的老鼠从四面八方钻进来了，各种玩具与糖果、饼干也都动起来了，与老鼠展开了激烈的战斗。其中一个有趣的情节是胡桃夹子与鼠王的肉搏，眼看受了伤的胡桃夹子只有招架之功，没有还手之力的时候，小玛利亚用拖鞋给鼠王以致命一击，使核桃夹子转败为胜。

忽然，胡桃夹子变成了一个英俊的王子，邀请小玛利亚越过冬天的枞树林，到糖果的仙国里去游玩。女王糖果仙子领着许多代表，跳起精彩的舞蹈，表示热烈欢迎，其中最精彩的舞蹈是《花的圆舞曲》。

原来这是小玛利亚的一个美丽而充满幻想的梦。

《胡桃夹子组曲》，是柴可夫斯基选用了舞剧中的八段音乐组成的。每段音乐的乐器配置都不尽相同，它反映出作曲家对各段乐曲内容、情趣和风格的审慎思考和他那卓越的创作才能。

[欣赏提示]

1. 小前奏曲

本乐曲木管占很大优势，铜管只用圆号，打击乐器只有三角铁，而弦乐没有大提琴与低音提琴。从配器上去掉沉重的低音，使乐曲便于显现它的特性：幻想的风格，飘逸的气氛，玲珑的体裁，童话的世界。

本曲为省略展开部的奏鸣曲式。主部主题是建立在 $\flat B$ 大调上的轻松活泼进行曲风格的曲调：

■

主题的基本节奏是 ■ 多次反复，给乐曲以很大的推动。第一次反复，中

提琴作 ■ 节奏的伴奏，在长笛与单簧管应答和再奏主部主题之后，引出了建立在属调（F 大调）上的副部主题：

■

这个歌唱性的旋律及华丽的装饰音型，在后半拍拨奏的背景上交替出现，与第一主题产生鲜明的对比。以后，在除三角铁外的全奏中乐曲进入高潮。在再现部中，副部调性回到 ■ B 大调。

2. 进行曲

这首乐曲乐器编制较大，音色、音量也较丰富浓厚。乐曲为复三部曲式。

开始，由小号、圆号与单簧管吹出了四小节的号角之声（G 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

这贯穿全曲的节奏，起着统一全曲的作用。使人联想起玩具小兵的队列在兴高采烈地行进。

紧接着小提琴奏出诙谐的旋律：

■

同时，大提琴与低音提琴作拨弦的音阶式飞翔，大管作旋律的长节奏的起伏，形成了巧妙的结合与对比。上面的两个旋律，以铜钹的敲击为界，多次反复。

中间部分是长笛与弦乐问答式的断奏：

■ 使人想起了热烈欢快的足尖舞的情景。

当乐曲的第一部分再现时，铜管与木管的号角主题与小提琴的诙谐音调轮流竞奏，越来越热烈，越来越充满活力。并且，在号角主题下，安排了一个弦乐通力合作的、由低到高渐次交替的、象刮风一样的旋律线，把乐曲推向高潮。

3. 糖果仙子舞曲

本乐曲以钢片琴为中心，木管乐器占绝对优势，铜管只有圆号。

乐曲为单三部曲式。开始，在弦乐的拨奏上面，钢片琴用 e 小调、 $\frac{2}{4}$

拍子奏出甜蜜、洁净而玲珑的声响，弦乐器的拨奏，加上低音单簧管的下行音调的助奏，使钢片琴音色更流畅、柔和、纤巧、有趣：

■

中间部分，是钢片琴流畅的和弦进行与中提琴活泼的六连音断奏交替出现。以后，是钢片琴的华彩尾奏，给人有妙不可言的仙境之感。

再现部中，钢片琴高八度演奏，弦乐改用十六分音符的轻快的弱点奏，单簧管还是插空助奏，使这个幽雅安静的幻境，表现得美妙至极。

4. 俄罗斯舞曲

又名《特列帕克舞曲》，是俄罗斯民间流行的一种二拍子的急速的舞曲。它活泼热烈，结束前，越跳越快。乐器组合完备、平衡。结构为单三部曲式。几乎贯穿全曲的主题表现了富有生活气息的活泼、欢快的情趣（G 大调、

$\frac{2}{4}$ 拍子）：

■
它的节奏令人兴奋，力度变化无穷。

中间部分，是前面主题的变化发展，它由低音木管与中低音弦乐演奏。反复后，突然出现了强弱倒置的切分节奏，好象狂欢者变换了一种舞姿。

紧接着，再现第一主题。越奏越欢快，越跳越热烈。最后，在欢腾的场面中结束。

（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第739页）

5. 阿拉伯舞曲

作曲家用《阿拉伯舞曲》表示糖果仙国里的“咖啡”。本曲乐器编制，去掉了铜管，增加了英国管。与上曲有鲜明的对比，是东方的旋律，异国的风味。渺茫暗淡的气氛，给人以凄凉感。

乐曲开始，加弱音器的中提琴与大提琴奏着固定的动机，它几乎贯串全曲，形成舞曲的基本节奏型，中间虽有短暂时间的改变，却仍然保持主与属的低持续音，造成了一种沉重与茫然的感觉。主题悠闲中带着凄凉的情调，引起人们无限的同情（g小调、 $\frac{3}{8}$ 拍子）：

■
英国管与单簧管暗淡的音色，和加上弱音器的小提琴相呼应，奏着阿拉伯特有的装饰音型，使人沉溺于幻想之中。

乐曲以变奏的手法展开，当双簧管奏着幽静单调的旋律的时候，使人联想到孤寂的沙漠中的月夜、骆驼、帐篷和阿拉伯人。柴可夫斯基为我们描绘出了一幅诗意的东方阿拉伯人的风情画：

■
（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第740页）

6. 中国舞曲

作曲家用《中国舞曲》表示糖果仙国里的“茶”。本曲乐器组合较简单，以木管与弦乐为主，加上圆号与钟琴。结构为单三部曲式。大管断奏与弦乐拨奏，造成了一种喧闹的背景。长笛奏出华丽的第一主题（ $\flat$ B大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■
反复后，即转入中部，仍由长笛演奏：

■
两个主题在情调上几乎没有什么区别，一个是上行音调颤音后下行，一个是音调下行后复又上行。所以，整个乐曲的情绪是单一的、活泼明快的。

第三部分单簧管与圆号的出现，大管的断奏，尤其水晶般音色的钟琴，给主题以鲜明的色彩。之后用下面的音型：

■
为尾声进入高潮，起了推波助澜的作用。

这首小曲，名为《中国舞曲》，实际上却没有中国风味。但它仍不失为一首好的舞曲，在柴可夫斯基这个童话世界里，这首充满活力的，起伏不息

的乐曲，是使人振奋和难以忘怀的。

7. 芦笛舞曲

因为在舞剧里，这首乐曲是用一种芦管做的玩具笛主奏的，所以叫《芦笛舞曲》。在组曲中，现已改用长笛演奏。这首乐曲的乐器编制完全的多了，结构为回旋曲式。主部由三支长笛重奏流畅而短促的曲调（D大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■

弦乐低音拨弦的伴奏，使这个诙谐的主题更活泼愉快。

第一插部 由英国管吹奏抒情的旋律：

■

而长笛与大管喋喋不休的断奏，增加了这种甜美的感觉。

第二插部 由铜管与打击乐演奏坚实而持重的曲调（ $\sharp f$ 小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

8. 花的圆舞曲

这首乐曲是《胡桃夹子组曲》中最富于艺术感染力的一首，也是柴可夫斯基的杰作之一。乐器组合较完全，并增加了竖琴。结构为复三部曲式。

开始，是木管、圆号与竖琴交替出现的序奏（D大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

它已有圆舞曲主题的雏形，竖琴上流水一样的分解和弦，引出了圆舞曲的主题：

■

这个圆号演奏的主题，是从容而优雅的，它朦胧的弱奏，好象是从远方传来的音响，把人们带到了虚幻的童话世界。单簧管滑稽的腔调，也给人以很深的印象。

第一部分第二小段的主题（D大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

这是个活泼可爱而摇曳晃动的节奏。

整个第一大段反复一遍后，乐曲进入第二大段（三部曲式）。先由长笛与双簧管奏优美的第一小段主题（G大

调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

这是个从前面第二小段蜕变来的音调，它加强了两大段之间的内在联系。

紧接着，中提琴与大提琴奏出了激情的、有生气的另一旋律（b小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

当反复第一小段主题时，小提琴加入演奏。经过短小的过渡，乐曲再现第一大段。

整个乐曲的结尾，用第一大段的圆号与小提琴的主题变化发展，并且打乱了圆舞曲的正常节奏，在兴奋、欢乐中推向高潮。

管弦乐曲《天鹅湖组曲》

柴可夫斯基

[作品简介]

1871年6月柴可夫斯基曾写了一部《天鹅湖》的小舞剧，是属于儿童舞剧性质。1875年又受托莫斯科大剧院写一部舞剧，遂选用了根据俄罗斯童话改编的《天鹅湖》脚本进行创作，其中有些音乐采用了原小舞剧的乐曲，1876年夏完成。

1877年第一次在莫斯科大剧院演出，因当时的导演和演员还接受不了这种交响式的舞剧音乐，对一些精彩配器的总谱以太难或不适于舞蹈为由，随意删掉，演出人员都不胜任这个舞剧演出的任务，结果演出遭到失败。

1882年在布拉格举行的柴可夫斯基音乐会上，演出了《天鹅湖》舞剧的第二幕，获得巨大成功。柴可夫斯基逝世后，由著名舞剧编导彼提帕发起纪念刚去世的作曲家，并亲自作出舞剧总纲，由伊凡诺夫设计，1894年2月在马林斯基剧院演出了第二幕，于1895年又演出了全部舞剧，获得成功，特别是第二幕更加突出。

1953年，苏联又重新研究了柴可夫斯基的原总谱，恢复了过去删掉的许多重要乐曲，加强了作品的主题思想，完整地恢复和体现了作曲家的意图。

舞剧第一次演出失败后，1882年柴可夫斯基从剧院要回《天鹅湖》总谱，准备改成一部组曲，但终未完成。现在世上流传的有多种《天鹅湖组曲》，在这里选用的组曲，是以最初的一部为基础，又加选了《西班牙舞曲》、《那不勒斯舞曲》。

《天鹅湖》舞剧的故事情节：

序幕：美丽的奥杰塔公主在恶魔罗特巴尔统治的天鹅湖畔游玩时，被恶魔用妖法变成了天鹅。

第一幕：英俊勇敢的西格夫利德王子与朋友和村女们一起跳舞游玩之际，看到一群天鹅飞过，遂带弓箭追逐而去。

第二幕：王子赶到天鹅湖畔，看到水中的群鹅竟变成一群女郎，她们在月下跳着优美的舞蹈，王子爱上了其中最美的奥杰塔公主，他们互相倾诉着爱情。公主告诉王子，只有真诚的爱情才能除去魔法解救她们，现在只在夜半时才能恢复人形。王子表示了爱的坚贞，并举行了婚姻的盟誓。临行时王子得到一根洁白羽毛作为留念。

第三幕：母后为王子举行挑选未婚妻的舞会，所有候选的姑娘都未打动王子的心，他只衷情于天鹅公主。恶魔为破坏王子对公主的盟誓，带女儿化妆为黑天鹅，并伪装成奥杰塔的相貌，从而骗得了王子的爱情，遂把白色羽毛作为爱情标志交给她。当城堡上出现了悲痛欲绝的白天鹅时，王子始知受骗，即刻向天鹅湖追去。

第四幕：天鹅湖畔，诸天鹅怨愤王子，她们围着公主不让王子接近，王子最后终于得到公主的谅解并与之诀别。恶魔出现在悬崖上，以胜利者傲视王子，王子向他扑去，但被妖术的风浪所冲击并被浪涛吞没，公主到水中相救。忽然悬崖与恶魔一起崩毁，忠贞的爱情战胜了邪恶，公主恢复人形，他们获得了自由和幸福。

[欣赏提示]

这部组曲共选取了舞剧《天鹅湖》中的七首乐曲组成：

第一首：场面：b小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、中速，是舞剧第二幕的开幕音乐。

它的主题如下：

■

这是贯串全剧中的天鹅形象即公主的主题，它建立在自然小调上，那忧伤动人的抒情旋律由双簧管暗闷的音色奏出，更显得凄凉而动人心弦。主题的前半段更突出忧怨的成分，再加上那安静的配器：竖琴上缓缓的琶音，弦乐上轻轻的震音，既描绘了湖面上忧伤的天鹅缓缓游动所带动的阵阵微波，又表现了洁白无瑕的天鹅那种高贵庄重的神态。后半段那一再向上级进的旋律，似表现了内心的痛苦不安与激动的情绪。当音乐进入带展开性的段落时，更加深了这种情绪。在乐曲急转直下的音列导致缓缓低沉的音调时，公主的主题又出现，它以乐队的全奏鸣吼着，象是绝望中的呼求，最后主题转到低音弦乐上结束了全曲。我们可以感觉到作者对公主的遭遇寄寓极大的同情和感慨。

第二首：圆舞曲，是第一幕中王子和青年朋友及森林中采浆果的村女一起欢跳的舞曲。

这是一首A大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子的大型圆舞曲，由前奏及六个小圆舞曲组

成，主旋律摘要如下：

前奏：

■

圆舞曲：

■

这首圆舞曲旋律优美流畅富有抒情性。

圆舞曲：

开始以切分的节奏出现：

■

然后转入八分音符流畅的曲调：

■

通过移调并发展后，由乐队的全奏达到第二首圆舞曲的高潮。

重复再现第一首圆舞曲。

圆舞曲：转为F大调，由单三部曲式构成，音乐轻盈优美：

第一部分：

■

中间部分

■

第三部分：为第一部分的再现。

圆舞曲：转为d小调，曲调仍保持优美轻盈的情调：

■

它亦由单三部曲式构成，中间部分旋律如下：

■

第三部分为第一部分的再现。

圆舞曲：亦即本曲的终止曲（结束部）转为 A 大调，它的音乐素材都是运用前面各圆舞曲的部分曲调构成，使全曲的音调首尾呼应更加统一协调。

第三首：《四小天鹅舞》是第二幕中天鹅在湖畔游嬉时，四只小天鹅跳的舞曲，为 $\#f$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、中等的快板，由单三部曲式构成，开始大管奏出固定低音式的伴奏音型：

■

随即用两支双簧管三度关系叠置奏出第一部分主题：

■

音乐活泼、轻巧，优美。乐曲的中段主题如下：

■

旋律的织体在前两小节中向下属 b 小调离调，增加了色彩，中段的音乐由第一段的素材发展而成，在第二小节出现了连续的切分音，律动性增强，显得活跃而热烈，与前后形成对比。第三段为第一段的重复再现，另加四小节结尾。整个乐曲短小精彩，给人以明快清新活跃的感觉，充分体现出小天鹅的天真活泼神态。（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 742 页）

第四首：场景，是第二幕中王子和公主订婚后的双人舞，表达了相互爱慕和坚贞爱情的舞蹈，它既优美、雅静又充满爱情的内在炽热。

此曲共分五部分，前三部分都接以音调、节奏、情趣相同的间奏音乐，在舞台上表演时由一群天鹅在间奏音乐中翩翩起舞，形成伴舞，既衬托了双人舞，又似众天鹅的衷心赞歌和祝贺。也预示大家将因此而获得解脱苦难的喜悦。

第一段：为 $\flat G$ 大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子、不快的行板，开始在竖琴清澈的和弦伴奏下，小提琴在中音区独奏着代表王子充满深情的旋律：

■

每段的间奏音乐（即伴舞的音乐）如下：

■

第二段：小提琴独奏转入 E 大调的较高音域，并加有快速上行音阶，使代表公主的音乐在抒情中略带激情：

■

第三段：以与第二段相同的旋律转入 B 大调。

第四段：转回 $\flat G$ 大调，由大提琴和小提琴的二重奏组成，是王子与公主的爱情二重唱，相互倾诉着爱慕之心。

■

第五段：舞台上之天鹅拥载着公主与王子的集体舞，音乐转入 $\flat E$ 大调，快板，其节奏和情绪都变为热烈激情，大家在欢庆王子和公主爱情的结合。

■

第五首《西班牙舞》在舞剧中此舞常由两对男女对舞，或是独舞。这原是西班牙三拍子波莱罗舞，具有强烈的节奏和热烈的气氛。

柴可夫斯基创作的此曲，具有典型的波莱罗舞的特征，其结构共分五段：

第一段轻快活泼、节奏鲜明 $\frac{3}{4}$ 拍子、 $\#f$ 自然小调，旋律带有浓厚的西班牙民族风味：

■

第二段节奏更加强烈，情绪更加炽热，以连续快速节奏中的附点音符和间歇的大跳为特点：

■

第三段为第一段的重复再现。

第四段转为 $\#F$ 大调，旋律富于抒情的歌唱性，与前后形成对比：

■

第五段为 $\#F$ 大调，标以“更活泼”的情绪要求，它建立在一连串十六分音符和八分音符的节奏上，其热烈气氛达到全曲的最高潮：

■

组曲中的《西班牙舞》及下面的《那不勒斯舞》和《匈牙利舞》，都是舞剧第三幕中由恶魔所带来的一些伪装成各种民族风貌宾客的、小鬼怪们所跳的各种风土舞，它们扰乱了舞会的安宁，喧宾夺主地迷惑和诱使王子对假天鹅公主的注意，骗取王子的信任。这些特性舞以它独特的音调和强烈的节奏以及绚丽多彩的配器，为第三幕和整个的舞剧增色不少，而且广泛流传，被人们所喜爱。

第六首：《那不勒斯舞》，是舞剧中第三幕中紧接《西班牙舞》之后的舞曲。此曲顾名思义是属于意大利南方那不勒斯城的风俗舞，全曲分两段：

第一段D大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、轻快活泼但又从容不迫，在■节奏的伴奏下，用小号独奏：

■

后半段转入“更活泼”的节奏，情绪热烈：

■

第二段变为 $\frac{6}{8}$ 的节拍，急板，情绪热烈奔放，节奏紧迫一气呵成。

■

此段属于意大利的塔兰泰拉风格的舞曲。这是一首非常出色的小号独奏的乐曲，作者非常喜爱，曾把它编入《儿童钢琴曲集》中，成为初学钢琴者非常喜欢演奏的乐曲，因此流传更广。（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第743页）

第七首《匈牙利舞》，为第三幕中的一首特性舞，这是一首匈牙利的《查尔达什舞》。具有浓厚的匈牙利民族风格，其典型特点是用两个不同个性的音乐部分形成对比：

乐曲为 $\frac{4}{4}$ 拍子，开始有四小节A大调的前奏，似是起舞的准备：

■

第一部分为a小调，系单主题发展的三部曲式结构，曲调徐缓、忧郁，其主题如下：

■

第二部分是典型狂热的舞曲，转为A大调，节奏强烈，欢快活泼，体现

了匈牙利民族的彪悍热情的性格，为带再现的三部曲式结构，第一段落主题如下：

■

中间段落主题如下：

■

第三段落为第一段落的再现，最后有一更加激烈的尾声，音乐在狂热中结束。

协奏曲《 $\flat\flat$ 小调第一钢琴协奏曲》 柴可夫斯基

[作品简介]

柴可夫斯基的《 $\flat\flat$ 小调第一钢琴协奏曲》作于 1874 年底，配器完成于 1875 年 2 月 21 日。这个阶段是柴可夫斯基思想上和创作上比较活跃的时期，他积极撰写音乐评论文章，参加各种社会活动，作品情绪多是乐观明朗的。这部协奏曲的初稿完成时，作曲家曾请著名钢琴家尼古拉·鲁宾斯坦批评，遭到了几乎不近情理的贬责。受到污辱的柴可夫斯基，非常生气，涂抹了献给鲁宾斯坦的词句，把这部作品改献给另一位世界著名钢琴家封·彪罗。这位钢琴家立即认真研究、练习，并说：“它很难，但难能而可贵。”1875 年 10 月 25 日在美国波士顿首演，大获成功，尤其末乐章，倍受欢迎，观众为之倾倒。三年后，鲁宾斯坦在巴黎及欧洲其他城市也演奏这部协奏曲，同样都受到热烈欢迎。1889 年作曲家对该曲作了全面修改，其版本一直流传至今。

[欣赏提示]

这是一部充满青春温暖和辉煌华丽的作品，气势威武，音色强烈而多变。全曲共分三个乐章。

第一乐章 奏鸣曲式。

序曲 较长大，开始的六小节前奏句是：

■

由圆号演奏，先是 $\flat\flat$ 小调，紧接转为 $\flat D$ 大调，并开始了壮丽的史诗般的前奏主题（ $\flat D$ 大调、 $\frac{3}{4}$ ）：

■

在钢琴的和弦及木管的长音伴奏下，由第一小提琴与大提琴主奏，在变化反复的第二句后，钢琴加花演奏主题，充满青春活力。紧接钢琴以主题下行四个音的动机（如上例 ■ ■）进行模进与即兴式华彩演奏。在宽广如歌的序奏主题再现时，钢琴以连续的、一系列的上行和弦伴奏，节奏紧凑，力度加强，形成高潮。

呈示部 在六小节加有助音的 $\flat\flat$ 小调属分解和弦（三连音音型）后，出现主部主题（ $\flat\flat$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

这个主题来源于乌克兰盲人音乐家的七弦琴伴奏音调，经过改编，生动活泼、富有生机。接着，在木管与弦乐器上得到先后呼应，后变为钢琴的一系列十六分音符的八度演奏，在一连串冗长的低音进行时，木管与圆号两次暗示副部的第一主题动机。主部与副部之间没有连接部。

副部 第一主题抒情迷人，婉转情深，使人陶醉（ $\flat A$ 大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■
这种柴可夫斯基常用的下助音音调（上例 ■ ■ ），象爱情的吐露，十分动人。它先由单簧管演奏，紧接着，钢琴独奏并转到 c 小调时，乐曲进入第二主题（ $\flat A$ 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■
在 $\flat A$ 大调主、属持续音上，它由加弱音器的小提琴轻柔地演奏，宁静娴雅，娓娓动听。后被钢琴演奏副部第一主题动机切断，于是钢琴与长笛奏第一主题（后长笛被双簧管代替）。接着，乐队作半音阶上行模进，钢琴从第二转位的主和弦开始即兴展开。呈示部结束前，副部第二主题在钢琴华丽的琶音衬托下，得到较好的发挥。

展开部 具有戏剧性的布局。开始，副部第二主题动机与主部主题动机由弦乐与木管争相演奏，继之在全乐队展开，把乐曲推向第一个高潮。后用副部第一主题，由乐队与钢琴作卡农式的热烈对奏，形成第二个高潮。这就是有人称之谓“钢琴与乐队决斗”的场面。当副部第二主题动机变成号角之声时（由长号与圆号演奏），导向轻快的主部主题的再现。

再现部 没有使用新的材料，但节奏却更加活跃。庞大的华彩乐段，取材于副部第一、第二主题，它生机勃勃，光辉灿烂，是整个乐章的概述，深受钢琴家与听众的欢迎。当副部第二主题由木管与弦乐先后演奏后，钢琴用三连音音型加强弦乐，并最后与乐队一道热情、壮丽地在 $\flat B$ 大调上结束。

第二乐章 复三部曲式。它象一首田园诗。第一段抒情、质朴的牧歌主题，在轻淡的四小节拨弦后，先由长笛用

中音区演奏，紧接着在弦乐丰满的和声背景上，钢琴独奏（ $\flat D$ 大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）

■
自然而单纯的音调，引起人们的回忆和沉思。接着，在 D 大调主、属持续音上，木管与钢琴相继流动，在钢琴铜铃般的音响背景上，圆号、双簧管、单簧管与大管先后交替演奏主题动机。乐曲突然转向 $\flat D$ 大调，由大提琴与双簧管先后演奏主题，并在它们的对奏中结束。

第二部分 主题轻快活泼、诙谐曲风格（F 大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■
接着，是一首作曲家童年就很喜欢的古老的法国歌曲《我们必须游戏、跳舞和欢笑》的曲调（D 大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■
由中提琴与大提琴演奏，后被小提琴接过去，过渡性质的钢琴华彩，用左右手交替演奏。

再现部 主调先由钢琴演奏，再交给双簧管，最后在钢琴、单簧管和长笛的相互呼应的诗情画意中结束。

第三乐章 回旋奏鸣曲式。是一幅鲜明的风俗画。

呈示部 引子四小节，由弦乐、双簧管与长笛，反复演奏“■”的音型而

成。

主部 单二部曲式。主部主题源自乌克兰轮舞歌曲，活泼有力（ $\flat b$ 小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

先由钢琴欢快地演奏，弦乐用拨弦，木管以顿音积极应和，接着乐队热烈地继续下去，在 $\flat G$ 大调上演奏一个对比性的主题：

■

连接部是钢琴的华彩乐段。

副部主题，抒情、优美（ $\flat D$ 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

这个充满青春活力的歌唱性旋律，由小提琴与钢琴先后演奏，使人久久难忘，与主部形成鲜明对比。

主部第二次出现，乐队配以轻快的对位旋律，在钢琴的连接部后，又第二次出现副部。当乐队连续奏出急速的奔驰般的下行音阶后，导致主部第三次出现。此时，乐队又配以新的对位声部。这种轮舞般的场面，热烈欢腾，引人入胜。

展开部 速度转快。钢琴始终用十六分音符上下翻腾，自由飞翔。乐队交替展开主部与副部的动机，情绪越来越热烈，在钢琴突然休止，乐队作谐谑式的模进后，钢琴又以强有力的双八度演奏，表现了粗犷的、强烈的激情。

再现部先由乐队全奏副部，豪迈壮丽，如胜利的凯歌，具有史诗般的气质。然后出现主部动机，全曲在最热烈、欢快的情绪中结束。

管弦乐曲《第六交响曲》

(“悲怆”)

柴可夫斯基

[作品简介]

柴可夫斯基的《第六交响曲》又称《悲怆交响曲》。“悲怆”这一标题，是他的兄弟莫杰斯特起的。它非常贴切地揭示了交响曲的内容，因此，一经提出，柴可夫斯基便欣然接受了。

这部作品创作于 1893 年 1 月至 10 月。那时的俄国，正处于沙皇亚历山大二世的残暴统治下，人民过着极端贫困的生活。柴可夫斯基和广大下层知识分子一样，渴求、向往幸福美好的生活，希望得到社会的承认。他们有人人的尊严，有热烈的情感，但却倍受压抑与屈辱，失望和失败阻塞着人生的道路。在极度的精神痛苦中，柴可夫斯基用音乐向社会发出了悲愤有力的抗议！作曲家在这部作品中，描述了艰难坎坷的人生旅程，深刻地表现了他对于人生、对于世界的感触。

这部交响曲，悲剧性的形象和气氛贯穿始终。作曲家在创作这部作品时，常常情不自禁地流下热泪。正如他自己所说，他把“整个心灵都放进这部交响曲了……”

柴可夫基本人非常喜爱这部作品，他写道：“我肯定地认为它是我所有作品中最好的，特别是‘最真诚的’一部。我从来也没有象爱它那样爱过我任何一部作品。”

列宁也很喜欢这部交响曲，他在 1903 年 2 月 4 日给姐姐的信中说：“不久以前我听了一个很好的音乐会（今冬第一次），而且感到很满意，特别是柴可夫斯基的最后一部交响曲（《悲怆交响曲》）。”

[欣赏提示]

第一乐章 奏鸣曲式结构、b 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子。

柔板的引子，由低音提琴奏出半音下行的低音部开始，在这阴郁暗淡的背景下，大管在低音区以苍老的音色，奏出沉重、叹息的音调，好象一位饱经风霜、历尽坎坷的老人，在悲痛而沉静地思考。引子是从主调（b 小调）的下属调（e 小调）开始（见下例 ■ ■），然后进行到主调（见下例 ■ ■）：

■

简练而富有表现力的引子，不仅为呈示部的出现作了很好的准备，而且概括了第一乐章的基本思想，是整个乐章心里描写的核心，是我们领略这首乐曲的“钥匙”。

呈示部主部主题，是 b 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、不太快的快板。以下行二度为音程特征的激动不安的音调，由中提琴、大提琴各分为二部，用暗淡的音色

奏出：

■

接着长笛、单簧管以明朗的音色与之呼应，这样，主部一开始就出现了音色的对比。

从引子到主部，是一种鲜明的心理上的转变：从淡漠而迟钝的悲哀，转变为痉挛性的感情冲动和焦虑不安。

随着主题的展开，以大提琴单调的断音为背景，小提琴在低音区重复着主部的叹息音调：

■

主题的节奏在紧缩，音调不断向上模进，小提琴由 b 一直上升到 f^3 ，使阴沉沉哀伤的音调增加了蓬勃发展的、积极冲动的戏剧因素。这种冲击的音势，被低音提琴森严的怒吼声及圆号的号角声所阻拦。接着由小提琴、中提琴、大提琴用跳弓奏出了纤巧、活泼的音调，低音提琴奏着抒情性的下行音阶，并迅即移到木管乐器上，给人以温和亲切之感：

■

在主部发展过程中，忧郁、惊惶不安与温和亲切诸因素交织在一起，表达了作者内心的体验和对客观的感受。

随着感情浪潮的不断高涨，弦乐器上惊惶不安的音型不断地重复着，配器手法的变化和频繁的转调，增加了热情、狂想曲似的气氛，当感情浪潮达到高峰时，音乐进入主部的再现。它不再是一个痉挛性的、动荡不安的主题，而是具有反抗性的强有力的音调。

当乐队出现全奏高潮之后，嘹亮的音响迅速沉寂下来，进入了音色、音区比较阴暗的连接部，它的最后一句由中提琴奏出，D大调， $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

中提琴柔美的音色，恰当地表现了这个充满想象的乐句。

副部为三部曲式，D大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子。它温柔、抒情、诚挚，旋律优

美如歌，仿佛是从心灵深处产生出来的甜蜜回忆，表现了对幸福、光明的憧憬。用加上弱音器的小提琴和大提琴奏出，更增加了温暖之情：

■

副部的中段，在弦乐颤动不安的背景上，出现了长笛和大管感情充溢的对答：

■

当抒情的副部再现时，去掉了弱音器的小提琴和中提琴，在不同音区咏唱着，声音显得非常丰满，情调也变得异常明朗，表现了对生活的热切期望。

副部的结尾，感情的热潮迅速下降，最后只有一支独奏的单簧管凄凉地回响着副部的主题，好象是远处传来的忧郁歌声，终于在大管的 ■ 之后沉寂下来：

■

突然，一个极不协和的和弦闯了进来，速度和力度也猛然改变，乐曲进入了展开部。它把人们从幻想拉回到现实。惊惶、焦虑不安的主题连续出现三次，接着是主部主题的赋格段：骚动不安的引子和主部主题旋风般地从一声部转到另一个声部，表现了内心狂风暴雨般激烈地冲突。

当旋风似的音型趋于沉寂时，小号和三支长号以浓厚而阴沉的音色，在低音弦乐器的三连音的衬托下，奏出当年俄罗斯教堂中为死者举行葬礼时所唱的挽歌《与圣者共安息》的音调，进一步加浓了悲剧色彩。

展开部直接进入再现部，主部开头的音型，在圆号八度切分音的衬托下，由小提琴、中提琴奏出，它带来了一种紧张气氛。接着主部的音型在铜管、大管、单簧管上非常强烈地出现两次，随后由弦乐器与木管乐器、圆号交替奏出，调性不断变换，表达了内心的焦虑和不安。

在延长的休止之后，再现部中的副部在主部的同名大调（B 大调）上出现。副部在这里大为缩减，只剩下乐段结构，它所代表的光明和幸福的幻影又重新出现了。接着在小提琴、中提琴上出现了半音阶下行的音调，增加了凄切的情味，给人以往事不堪回首之感。

结束部，B 大调，弦乐器匀称地反复拨奏着下行音阶的固定音型，铜管乐器吹奏着平板的音调：

■

这个缓慢的进行曲似的结尾，静静地结束了第一乐章。

第二乐章 复三部曲式、D 大调、优雅的快板。

第一部分的主题是五拍子（ $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ ）的圆舞曲，它温柔、优美而抒情。先由大提琴演奏，然后木管和弦乐器交替奏出：

■

这个迷人的曲调，把人们引进安宁、梦想和无忧无虑的幸福境界；但其中仍隐藏着忧伤的情调。

第二乐章的中间部分，由长笛、第一小提琴、大提琴奏出了以二度下行特征的叹息音调，表现出无限的哀伤。它与第一部分的主题形成鲜明的对比：

■

这里，泣诉般的微弱音调，每小节一次的渐强渐弱，大管、低音提琴和定音鼓不停地奏着四分音符的持续音……都是作者对痛苦心灵的刻意描绘。之后，叹息的音调，忽然时断时续，中间穿插着舞蹈的形象，好象心中又浮起愉快的回忆，但是痛苦的心情并没有消失。

在乐章的结尾中，先后在木管、铜管乐器下行的赞歌式的和声背景上，大提琴、中提琴、小提琴顺次连续拨奏出 D 大调上行音阶，在四分音符单调的节奏中，完全失去了圆舞曲的律动。接着，大提琴奏出了十分动人的叹息音调，第一小提琴又两次出现了圆舞曲的音型，好象把回忆中的辛酸和甜蜜交织在一起。

第三乐章 省略发展部的奏鸣曲式结构，G 大调， $\frac{4}{4}(\frac{12}{8})$ 拍子，是诙谐曲和进行曲的结合。

这一乐章是整个交响曲的高潮部分，象征着人类因对现实不满而进行的斗争、反抗和不屈不挠的意志。

这个乐章的材料非常简单，主要音调有两个：主部是诙谐曲性质的，副部是进行曲性质的。作者以惊人的技巧将二者有机地结合起来。

本乐章省略了发展部，但主部、副部特别是连接部，都充满着动力性和交响性。

主部是三部曲式结构。第一段是诙谐曲，由小提琴轻快柔和的瑟瑟声开始，浮动不息的音调，表现出慌乱不安的情绪：

■

第二段在这种飘忽不定的背景中，由双簧管和铜管乐器先后奏出了进行曲的音调，这鼓舞人心的战斗号角，具有势不可当的气魄，似乎是把不可捉摸的幻想转为实际的行动。e小调， $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

这仅仅是进行曲的片断，隐约地预示着副部的形象。

主部的第三段是第一段的再现。

在连接部里，作者把经过充分发展的进行曲和诙谐曲的音调结合在一起，又激起了起伏着的感情波澜。

副部是庄严、雄伟的进行曲性质的音调，结构也是三部曲式。

第一段凯歌式的进行曲主题，是诙谐曲的音调在不同调性上的呈示。坚定果断的节奏，以四度进行为基础的音调，在E大调上明朗地响起，宛如战斗的号召，前进的步伐：

■

进行曲的主题从木管乐器移到弦乐器，然后，木管和铜乐器发出了响亮的三连音的号角声，大管和弦乐热烈地应和着。

副部的第二段，小提琴在G弦上奏出饱满有力、坚毅威严的音调，与木管优美流畅的曲调呼应，形成鲜明的对比。

副部的第三段是第一段的再现。

再现部中，主部的结构和在呈示部里完全一样，但连接部扩大了。在它的结尾，弦乐器和木管乐器交替齐奏出急速的音流，把乐曲冲向声势浩大的副部。这个被柴可夫斯基称为“凯旋的、欢腾的进行曲”的副部，几乎始终由乐队全奏，并保持着最强（fff）的力度，表现出英雄人物战胜一切的意志力量。

乐章的结尾，反映了坚强的意志，统一的步调和胜利的欢腾。

第四乐章 省略了展开部的奏鸣曲式结构，b小调， $\frac{3}{4}$ 拍子。

交响曲的第四乐章，通常是热烈欢腾的快板，但《悲怆交响曲》的第四乐章却是一首速度缓慢的哀歌，始终贯穿着暗淡的色彩和悲伤的情绪。

主部主题的旋律来自第一乐章的副部主题，但作者采取了第一小提琴与第二小提琴，中提琴与大提琴交错奏出的配器手法，使主题音响具有一种独特的颤栗性和内在的灵活性。抒情的叹息音调，不稳定的和声进行，表现了强烈的痛苦和悲剧的气氛：

■

在短短的高潮之后，木管乐器以下行模进哭泣般的旋律有气无力地在倾诉着：

■

主部经过重复发展后，副部主题由第一小提琴和中提琴奏出，它仿佛是一首慰安之歌，D大调， $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

在副部和主部之间的过渡中，出现了呻吟呜咽的短促音调，给人以泣不成声的凄切之感。

主部再现时，扩充为三个乐段：

第一段再现时，配器手法改变了，旋律不再由两种乐器交替奏出，在主部第一段之前（见下例）和主部第二段之前（见下例），由弦乐器奏出了富于表情的全音阶和半音阶上行到主部第一个和弦的滑音效果，从而加深了悲哀情绪，b小调：

■

第二段具有展开性质，主部主题在第一小提琴上重复两次之后，第一、第二小提琴以主题第一小节的节奏型（■ ■）不断向上作三度、二度模进，直把旋律推向高潮。然后，弦乐器齐奏着叹息哭泣般的音调，在定音鼓和低音提琴震音的背景上和管乐器呼应着。

第三段进一步加强了呜咽似的滑音效果。主题由弦乐器和全部木管乐器演奏，定音鼓的震音和闭塞的圆号的强音加强了戏剧性。接着锣声鸣响，长号和大号吹出了挽歌似的音调。

副部在暗淡的b小调上出现，它已失去了大调明朗、清澈的气氛。由低音提琴演奏的颤动的八度切分三连音的背景，隐约可闻。最后，大提琴在低音区重复着副部的音调，静静地结束了第四乐章。

柴可夫斯基的《第六交响曲》的基本思想是为克服苦难命运、争取美好生活而进行不懈的斗争。因此，即使在最富于悲剧性的第四乐章里，也还是可以使人感受到肯定生活的意志和力量。

管弦乐曲《卡门序曲》

比 才

[作者简介]

比才 (Bizet, Georges 1838—1875) 法国作曲家。生于巴黎一个唱歌教师的家庭里。四岁开始跟母亲学习钢琴,九岁入巴黎音乐学院,入学六个月后,获视唱练耳一等奖,以后他的钢琴演奏又多次获奖。师从齐尔曼、古诺和阿列威学习作曲理论。1857年,十九岁的比才以钢琴家兼作曲家的身份,毕业于巴黎音乐学院,并获得罗马奖金去意大利进修三年。1861年回巴黎,在那里继续从事作曲,创作大型作品,主要是歌剧。1869年结婚后不久参加国民自卫军。后来在塞纳河畔的布基伐尔村从事写作,1875年6月3日逝世。

比才作品中最有代表性的是1863年创作的歌剧《采珍珠者》及1872年为都德的剧本《阿莱城姑娘》配写的音乐(后改编为两套管弦乐组曲),但登峰造极的作品是1874年创作、1875年3月上演的歌剧《卡门》。这部歌剧无论在现实主义的深度上,在戏剧表情的力量上,还是在真正的民主精神上,都是一部杰出的作品。

[作品简介]

歌剧《卡门》取材于梅里美同名小说。故事发生在1800年左右,出身于农家的下级军官唐·霍赛,在吉卜赛烟草女工卡门的诱惑下,堕入情网,成了走私贩。过了些时候,卡门对霍赛冷淡起来,她爱上了斗牛士埃斯卡米罗。霍赛的妒忌,使卡门烦恼。他干涉她感情上的自由,她被这种干涉所激怒,于是与他绝交了。后来,在一次群众对埃斯卡米罗斗牛获胜的欢呼声中,霍赛刺杀了卡门。剧中刻画了卡门热情泼辣、酷爱自由的性格。音乐多用舞蹈歌曲及分节歌,具有强烈的戏剧性和西班牙风格。

[欣赏提示]

《卡门序曲》是歌剧开始时的一首明朗而辉煌的管弦乐曲,它仿佛概括了歌剧的内容。结构基本属于回旋曲式。乐曲主部是一首节日进行曲,它来自歌剧最后一幕的合唱旋律,气氛热烈欢快,由木管和小提琴主奏,音乐把人们带到西班牙斗牛场的喧闹狂热的气氛中。A大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子:

■

接着出现第二主题(第一插部),这是妇女及儿童们跳跃、欢唱的歌调:

■

节日进行曲第二次出现后,由弦乐主奏著名的《斗牛士之歌》(第二插部),曲调雄壮、威武,与主部音乐形成鲜明的对比。F大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子:

■

节日进行曲第三次出现时是局部的重复,并变化为有明显的终止感。接着音乐转入中速的行板,在小提琴和中提琴强烈的震音衬托下,低音乐器奏出了

具有匈牙利、吉普赛调式特点的卡门的主导动机：

■

这个动机不断移位、变形，最后结束在不协和和弦上，预兆着卡门的悲剧结局。

小提琴曲《流浪者之歌》

萨拉萨蒂

[作者简介]

萨拉萨蒂 (Sarasate, Pablo Martin 1844—1908) 西班牙小提琴家、作曲家。十二岁时，以杰出的音乐才能进入巴黎音乐学院学习，第二年获“小提琴和视唱练耳”一等奖，在学习期间还获得理论作曲第一名奖状。

萨拉萨蒂十五岁时即以小提琴演奏家的身份，到世界各地旅行演出，获得世界声誉，仅在三十二年的演奏生涯中即获得各国的勋章达二十多枚。他的演奏成功激起许多作曲家专门为他进行创作，如拉罗的《第一小提琴协奏曲》和《西班牙交响曲》（一首小提琴协奏曲型的作品），布鲁赫的《D 小调 第二小提琴协奏曲》和《苏格兰幻想曲》等。他的小提琴演奏与意大利的帕格尼尼、波兰的维尼亚夫斯基齐名，被誉为近代小提琴界的三大巨星。

在萨拉萨蒂的演奏曲目中，除世界小提琴名曲外，也有自己的作品，如《流浪者之歌》、《卡门幻想曲》、《浮士德幻想曲》等，由于他在演奏和作曲上的成就，荣获英国剑桥大学的音乐博士学位。

萨拉萨蒂又是一个十分热爱自己祖国的音乐家，在他演奏生涯中，每年必定回祖国演奏一次，西班牙人民届时象欢度音乐佳节一样，举行盛大的欢迎会来接待他。

[作品简介]

《流浪者之歌》亦译称《吉普赛之歌》、《吉普赛咏叹调》，这是一首在小提琴界风靡不衰的乐曲，它运用了小提琴的各种演奏技巧，包括跳弓、飞弓、华彩乐段的长连弓、泛音、滑奏、左右手拨奏、双弦等，因此它往往成为衡量年轻小提琴手的技巧和表现力的乐曲。

这首乐曲采用了吉普赛人的歌舞曲为素材，整个乐曲由序奏、缓板的第一段、抒情如歌的中段和快速狂舞的末段四个部分组成。它的原作用管弦乐队伴奏，但通常听到的多用钢琴伴奏。

[欣赏提示]

序奏中一开始就以在 G 弦上的强奏，和那富于变化泼辣而明快的节奏，体现了吉普赛人倔强而热情的性格。旋律建立在 c 小调上、 $\frac{4}{4}$ 拍子、中板：

■

在第一段缓板中，有四个全终止的乐句，第一句和第二句，第三句和第四句的曲调骨架两两相同。

第一、二句开始的音调：

■

第三、四句开始的音调：

■

四个乐句的结束音调相同（三、四句略加变奏）：

■

在这四句中加奏了许多华彩段落，运用了诸多繁难技巧，曲调怨中带刚，既有缠绵低诉又有热情奔流，细致入微地表现了吉普赛人多情善感的丰富感情，从中也可感觉到吉普赛民族在流浪生活中与悲惨境遇奋斗而形成的忧郁与刚强的民族性格。

中段是根据一首吉普赛歌曲写成，它无疑是一首悲歌，小调、 $\frac{2}{4}$ 拍

子：

■

演奏时小提琴加弱音器，使音色暗淡柔和，表现了吉普赛人抒情一面，是失恋的悲哀或是人生不幸境遇的哀诉，总之它抒发了内心的忧伤和悲痛。

最后一段是活泼的快板，曲调粗犷、奔放，a 小调、子：

■

由上面曲调变奏和引伸而充分发展后，又转入 E 大调和 A 大调，最后运用泛音、左手拨弦变奏再现上面的曲调和引伸发展的旋律后，在急速的跳弓演奏中结束全曲。这一段表现吉普赛人能歌善舞的场面，从快似旋风般的音乐中，可以看到他们激情狂欢的群舞，从明快泼辣的节奏和各种技巧变化的音色中，可以想象出不同角色，独特精彩的舞技表演，它把人们带到了一个热烈狂欢的气氛中，分享着吉普赛人的快乐。

管弦乐曲《自新大陆交响曲》

——第二（慢板）乐章

德沃夏克

[作者简介]

德沃夏克（Dvorak，1841—1904）捷克斯洛伐克作曲家。出生于布拉格附近的一个农村，他父亲是兼做屠夫的小客店主。虽然他从小就显露出音乐天才，但清贫的家境不允许他有顺利学习音乐的条件，只好学会父亲的行业，帮助家庭聚积一些钱后，才获得进布拉格音乐学校求学的机会。毕业后有十多年时间在一个乐队里拉中音提琴。这期间，他开始写一些乐曲，但很少有机会演出，直到1873年他的爱国主义题材的赞歌《白山的子孙》出现后，人们才开始注意这个民族解放战士和他卓越的音乐天才。

1884—1886年他五次去英国演出，1890年去俄国演出，都取得了辉煌的成功。同年受聘在布拉格音乐学院教授音乐理论课程。1892年应聘赴美国，任纽约国家音乐学院院长。在此期间写下了举世闻名的《自新大陆交响曲》。1895年回国，任布拉格音乐学院院长。1904年3月25日逝世。

德沃夏克一生写了二百多首作品，热爱祖国、热爱自己民族音乐的精神显明地体现在他的音乐创作中。他的器乐曲《斯拉夫舞曲》、《谐谑曲》及声乐曲《母亲教我的歌》都是普遍受到欢迎的作品。交响乐《自新大陆》则更属世界音乐文化中极其珍贵的遗产。

[作品简介]

《自新大陆》亦名《新世界交响曲》，是他在美国写的第一部作品，也是他一生最后写的一部交响曲。作品主要描写作曲家踏上新大陆（美国）土地时的种种印象，表现出作曲家对于美国黑人命运的关心、同情和他本人远隔重洋对故乡亲人的怀念。全曲由四个乐章组成，音乐是从波希米亚民歌中提炼出来的，并吸取了美洲黑人和印第安人音乐的特点。其中第二乐章（慢板乐章）是最受人喜爱的乐章。音乐主题用五声音阶构成，旋律富有歌唱性，朴实优美、情深意浓，表达了他对祖国的深切怀念。这段旋律深得人们喜爱，并在各国广泛流传。他的学生曾把它改编为独唱曲《念故乡》，后来风行于美国，以致被误认为是一首美国的古老民歌。

下面这支《念故乡》，早在三、四十年代就风行于我国：

■

[欣赏提示]

乐曲开始是简短的引子，管乐在低音区吹出情绪低沉忧郁的和弦之后，英国管吹出了举世闻名的主题（曲调见上《念故乡》）这是作曲家怀念遥远祖国的愁思的体现。接着在弦乐的演奏下，这一主题有了变化发展，情绪较前激动了：

■

接着英国管又吹出了主题的最后四小节，乐声渐弱，第一部分结束。

第二部分的主题是 $\sharp C$ 小调，由长笛、双簧管主奏，弱起，旋律采用动机重复发展的手法，第二小提琴和中提琴奏震音衬托，忽弱忽强，好象是思乡的情绪在他心中激荡：

■

接着旋律的节奏拉宽了，出现了切分音，低音提琴拨着起伏的，均匀的节奏：

■

作者巧妙地将这个主题变奏出现并与前主题构成复调，使情绪更为深切动人。

突然一个活泼、明快、舞蹈性的主题奏响了：

■

在双簧管、单簧管、长笛、小提琴和低音弦乐上快速轮流出现，对位和持续音声部逐渐增多，力度渐强，并采用多声部的复调织体，造成热烈欢快的情绪。当第一乐章中的一个主题在小号上出现之后，英国管又吹出了思乡的主题，音乐时断时续，特别是弦乐组加弱音器的演奏，感情压抑内在，动人心弦。

小提琴曲《幽默曲》

德沃夏克

[作品简介]

德沃夏克在美国期间，写下了许多成功的音乐作品，《幽默曲》是其中之一。这首作品是 1895 年作曲家由美国返回捷克后，整理完稿的，它是编在《幽默曲集》中的第七首，深得各国人民的喜爱。

德沃夏克的《幽默曲》，原是一首钢琴小品，由于旋律优美动人，节奏轻盈美妙，风格别致，而赢得不少小提琴家的喜爱，后被改编为小提琴曲，使旋律更富于歌唱性。

[欣赏提示]

乐曲为复三部曲式。第一部分由带再现的单三部曲式构成；第二部分为复合乐段；第三部分再现第一部分，但改为不带再现的二部曲式。

乐曲一开始在 G 大调上奏出的主题， $\frac{2}{4}$ 拍子，每一拍都由前长后短、长短相间的四个音组成，并有短暂的休止符相隔，节奏活泼富于动力性；旋律时断时续，忽强忽弱，先是徐徐地上升，再是带有小波动的缓缓下降，构成了波浪型的第一乐句，加上与它基本相仿的第二乐句组成了第一小段：

■

■

第二小段的音乐主题是前主题后半句的变化发展，既有联系又稍有对比。带有同音反复缓缓下降的旋律，使音乐具有抒情性和轻微的忧愁感。第二乐句是首句的装饰变化。这一小段音乐，是运用富于技巧性的双弦来演奏的：

■

紧接着是第三小段，它基本上重现了第一小段的旋律，只在结尾处稍作改动，音乐停留在高八度的主音上。

第二部分的音乐转到了 g 小调上，在小提琴的 G 弦上演奏，音色浑厚丰满，旋律具有欢快的舞蹈性，热情动人。乐曲是采用简练的重复变化和装饰加花的手法来发展的，四个乐句出自一个动机，第三、四句出现在高八度上，用双弦演奏，情绪更加热烈，与第二乐段又形成了鲜明的对比：

■

最后，简单地再现了第一部分的一、二段音乐，但稍有变化。（主旋律谱见本书“名曲曲谱选”第 745 页）

管弦乐曲《培尔·金特组曲》

(第一、二组曲)

格利格

[作者简介]

爱德华·格利格 (Grieg, Edvard Hagerup 1843—1907) 挪威民族乐派的创始人、作曲家。出生在一个职员家庭里, 幼时就显示出音乐天才。母亲富有音乐修养, 这对他音乐才能的发展有很大帮助。青年时期在莱比锡音乐学院学习钢琴和作曲, 但是在异国音乐学院里, 除了音乐技术和作曲之外, 他不能有更多的收获。

重病之后, 他回国了。祖国肥沃的土壤, 终于培植了他的音乐天才。他理解到, 挪威民歌和舞曲必然成为真正的民族音乐的基础。因而, 他深深植根于民族民间音乐之中, 吸吮丰富的营养。格利格在各种体裁的作品中, 反映了祖国美丽的大自然和人民的生活风俗。他的创作特点是: 旋律淳朴优美, 有着鲜明的民族风格; 节奏丰富多变; 和声新颖别致; 管弦乐法富有奇丽的色彩。

他的重要作品有《培尔·金特》第一组曲、第二组曲, 序曲《秋天》, 大合唱《寺院门前》、《孤独者》及管弦乐《挪威舞曲》、《a 小调钢琴协奏曲》等。

[作品简介]

《培尔·金特》原是挪威著名文学家易卜生根据本国古代民间传说创作的五幕幻想寓言剧。格利格为该剧写了二十二首钢琴二重奏配乐, 演出后获得巨大成功, 后来格利格从中选出八首, 改编为两套管弦乐组曲(第一组曲和第二组曲), 成为世界乐坛上雅俗共赏的名作。

培尔·金特是一个农家子弟, 家里的全部财产被他父亲挥霍得一干二净, 因此他母亲不得不带着他自谋生路。培尔·金特为人任性, 生活放荡不羁, 行为荒诞不经, 对自己的一切总是作着幻想的迷梦, 村人都与他不合, 他母亲非常痛苦、困惑。

在一次参加朋友的婚礼时, 他拐走了新娘英格丽德, 把她带到荒芜的深山里, 第二天就抛弃了她。并侮辱性地告诉她说, 她没有他在婚宴上遇到的另一位农村少女苏尔维格那般美丽、温柔、可爱。

他潜逃在深山密林中, 后来误入山魔大王的宫殿, 竟又爱上了山魔的女儿。山魔发觉后, 便用死来威吓他, 在这千钧一发之际, 忽然远处传来教堂的钟声, 赶走了魔王, 他才得救。

苏尔维格自从在婚宴上与培尔·金特共舞后, 就钟情热恋着他。后来他们在山林中相遇, 生活颇为愉快。但是培尔·金特对现实生活不满足, 他想到找到更大的幸福。于是又要离开苏尔维格, 在临走前, 他忽然想起了母亲, 当他回到家中时, 母亲已经奄奄一息, 最后死在儿子的怀抱里。

此后, 培尔·金特便流落他乡, 开始了他的冒险生涯。几年后, 他在摩洛哥经商致富, 因在航海时, 海船突然爆炸, 他的财产也全部毁灭。

后来他流浪至非洲, 一次, 他从一强盗那里偷来一匹马、一套华丽的衣

服和一些珠宝。在沙漠中他遇见了阿拉伯酋长的女儿阿尼特拉，并爱上了她。后来和她同骑一马私奔，但当阿尼特拉骗到了他的所有珠宝之后，立即掉转马头返奔自己的部落，把穷困、孤独的培尔·金特扔在沙漠里。

这时，培尔·金特不禁想起了自己忠实的爱人苏尔维格和自己的家乡，而且从现实中猛省过来：世界上最大的幸福就是回到自己的祖国和家乡，见到自己的亲人和同乡。最后他终于回到了家乡，回到了苏尔维格的怀抱里。

格利格用生动的音乐语言塑造了这些民间传说中的幻想人物的形象。

[欣赏提示]

《培尔·金特》第一组曲包括《晨景》、《奥塞之死》、《阿尼特拉舞曲》、《在山魔的宫中》四个部分。各部分在情节上没有联系，也不合乎原来音乐的顺序，只是作为若干独立画面汇集在一起，描绘出色彩鲜明的自然景色和风俗图画。

一、晨景

是描写大自然晨曦初上的美丽景色：阳光煦照的黎明，太阳慢慢地升起。乐曲是单主题三部曲式结构。所谓单主题，即由一个主题发展而成。

第一部分的主题，曲调明朗。E大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子：

■

先后由长笛、双簧管奏出，接着连续向上方三度移调，造成鲜明的调性对比。

第二部分采用第一部分的主题材料进行发展，由大提琴奏出了对比性的旋律：

■

音调虽来源于基本主题，但由于节奏的变化（由短变长）、调式调性变化（由E大调转到 $\sharp C$ 、 $\flat b$ 小调，由E大调转到F大调）和织体变化，因而两部分形成了一定的对比，出现了全曲的高潮。

再现部 在原调上再现了基本主题，气氛平静下来。结尾时，由圆号奏出猎人的号角声，由单簧管、长笛奏出鸟语声，最后主题音调逐渐消失。

二、奥塞之死

描写培尔·金特母亲之死。这是一首简朴凄凉的挽歌和送葬曲。b小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子。这一部分是单主题三部曲式结构。全曲用弦乐器演奏，主题音调哀痛：

■

中间部分是把以上主题由b小调转到属调 $\sharp f$ 小调复奏一遍，然后再现第一部分。乐曲悲壮肃穆，力度不断加强，音域不断扩大，表现了悲哀情绪不断增长。尾声中半音下行的旋律，音区不断下降，力度不断减弱，音乐逐渐松弛、低落、以至消失，表示奥塞终于死亡。

三、阿尼特拉舞曲

这是一首轻俏的舞曲，描写阿尼特拉以妩媚妖艳的舞姿在诱惑着培尔·金特。乐曲结构是单三部曲式，由弦乐器

演奏。在弦乐拨奏的背景上，小提琴奏出优美轻快、 $\frac{3}{4}$ 拍子、a小调的基本主题：

■

展开部包括两部分：第一部分是以新材料构成的旋律：

■

第二部分将基本主题运用调式对比（由a小调变成D大调）和模仿复调的手法加以展开：

四、在山魔的宫中

培尔·金特误入山魔大王的宫殿之后，魔鬼们围着他喊叫，全曲笼罩着阴森、险恶的气氛。b小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

乐曲的结构是以单主题三部曲式为基础，变奏了两次。在变奏发展中，乐器渐增，力度渐强，音区逐步移高，速度渐快，逐渐形成十分强烈的效果，刻画出山中魔王野蛮、凶恶的形象，音乐充满了传奇幻想和童话色彩。

《培尔·金特》第二组曲也是由四个部分组成。

一、英格丽德的悲叹

这一部分由引子、尾声和中间部分构成。中间部分是主要部分，由下列主题发展成。g小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

小调式的暗淡色彩，缠绵的旋律在小提琴低音区进行着，如诉如泣，表达了英格丽德被遗弃的痛苦、悲叹。

引子和尾声为 $\frac{2}{4}$ 拍子，g小调：

■

连续的附点及先松后紧的节奏变化，生动地刻画了培尔·金特拐骗英格丽德及英格丽德惊惶的神态。

二、阿拉伯舞曲

这是一首具有浓厚阿拉伯风味的舞曲，复三部曲式结构。

第一部分与再现部曲调活泼欢快。C大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

在多次反复中，不断变化调性，然后结束在本调上。

中间部分由单三部曲式构成，两端转为a和声小调，在小提琴的抒情性旋律下面，大提琴奏着优美的对比复调，情趣幽雅安详：

■

中段转同名A大调，色彩明朗，以波音状的动机（■）构成节奏性的曲调，轻盈纤巧：

■

三、培尔·金特的归来

描写了培尔·金特结束流浪生活乘船返乡，船近挪威海岸时，忽遭暴风雨，船被击沉的情景。这一部分的结构是

单主题三部曲式，全曲由一个乐句发展而成。 $\#f$ 小调、 $\frac{6}{8}$ 拍子：

■

乐曲一开始就展现了一幅惊涛骇浪的海洋图景，中间部分不断出现半音阶旋律，把狂风暴雨、波涛翻腾的景象描写得有声有色。再现部音乐平静下来，象征着暴风雨过后，风浪逐渐平息。

四、苏尔维格之歌

这是诗剧中苏尔维格终日盼望培尔·金特返家，在茅屋前一面纺纱，一面唱的一首民歌格调的歌曲。曲调婉转，感情真挚、深厚，充分表现了苏尔维格忠于爱情和想象见到培尔·金特时的喜悦情绪。

乐曲结构是带引子、尾声的单二部曲式。开始是平稳、抒情的引子：

■

第一部分旋律是a小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、行板，节奏比较匀称：

■

第二部分旋律是A大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子、小快板，节奏长短相间，与第一部分形成鲜明的对比。

■

尾声的头两小节与引子基本相同，后面五小节加以变化。

（《苏尔维格之歌》旋律谱见本书“名曲曲谱选”第746页）

钢琴组曲《展览会上的图画》

穆索尔斯基

[作者简介]

穆索尔斯基(Mussorgsky ,Mo-destPetrovitch1839—1881)俄国作曲家。五岁开始学习音乐，九岁至十岁的时候就能熟练地弹奏钢琴，并进行即兴演奏和创作。尽管穆索尔斯基很有音乐天才，但他的父亲却不同意他当职业音乐家，十三岁时就把他送进近卫军士官学校学习。由于在校及毕业后任军职期间，穆索尔斯基从未中断过音乐学习，并在创作实践中积累了丰富的经验，所以很早就显示出惊人的创作才能和丰富的想象力。

穆索尔斯基是创建俄罗斯古典音乐艺术的伟大作曲家之一，为俄罗斯乐派“强力集团”的重要成员。他创作的歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》、管弦乐曲《荒山之夜》、钢琴组曲《展览会上的图画》、歌曲《跳蚤之歌》……都成为世界音乐宝库中的珍品。

他的作品，表现了威严的悲剧、嘲笑的幽默、辛辣的讽刺、热情的喜悦、狂放的热情、雄壮的史诗气魄。由于作品具有深刻的人民性，所以，经常被沙皇查禁。但他决不屈服，他说：“如果今后他们继续查禁我的作品，我将百折不回地破除一切阻碍，我不到声嘶力竭，决不停止”。

困苦的生活，影响了他的健康，1881年3月28日，结束了他42岁的生命。1939年，苏联人民为了纪念这位杰出的作曲家，把乌克兰国立音乐院改名为穆索尔斯基音乐院。

[作品简介]

钢琴组曲《展览会上的图画》是穆索尔斯基在1874年创作的。1873年，穆索尔斯基的好朋友、青年画家、建筑师加尔特曼(1834—1873)逝世。翌年，朋友们为纪念亡友，举行了加尔特曼遗作展览会，展出了他生前的部分绘画和建筑设计图。穆索尔斯基被亡友的作品深深打动，遂根据其中的十幅作品创作了这部钢琴组曲，以表达对亡友的哀思和敬意。

组曲各段内容与画家的作品有着紧密联系。各段标题如下：

- 一、侏儒
- 二、古堡
- 三、杜伊勒里宫的花园
- 四、牛车
- 五、鸟雏的舞蹈
- 六、两个犹太人
- 七、里莫日的集市
- 八、墓穴
- 九、鸡脚上的小屋
- 十、壮士门

[欣赏提示]

组曲由“漫步”及上述十首描情写意的小曲所组成。其结构与内容如下：

漫步

是整个组曲的引子，同时又是联系各分曲成为一个统一艺术整体的纽带。它每次出现都随着乐曲情绪的转换而加以变化：时而严峻，时而抒情，仿佛

作曲家正漫步在画廊之中，深切地思念着他的亡友。 $\flat B$ 大调、混合拍子

($\frac{5}{4}$ 、 $\frac{6}{4}$)：

■

一、侏儒

加尔特曼画了一个木制玩具的素描，这个玩具是用来压胡桃的，样子象一个身材矮小的跛脚的侏儒。作曲家赋予这个侏儒以人的性格，采用了痉挛似的音调，突然发作的效果与长时间停顿的交替、跳跃、喧闹的声音，来刻画这个畸形小人物的形象和复杂的内心世界。

二、古堡

加尔特曼画的是一个古老的中世纪古堡，在古堡的下面，一位抒情诗人在唱着忧伤的歌曲，旋律带有十八世纪牧歌情调。 $\sharp g$ 小调、 $\frac{6}{8}$ 拍子：

■

乐曲的旋律流畅，伴奏部分平稳，低音部单调地重复着，描绘出一幅平静、沉思和抒情的图画，它既古朴而又带有凄凉的意味。

三、杜伊勒里宫的花园（“孩子们游戏后的争吵”）

这是一幅巴黎的街头小景。画面上有母亲、保姆和孩子们在玩耍。这首生动活泼的谐谑曲，非常逼真地描写出一幅生活风俗情景画。孩子们追逐嬉戏和任性调皮、争吵叫喊的形象活现在我们的眼前。 $\sharp d$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

四、牛车

画面上描绘着一头温顺的公牛，拉着一架波兰大轮车，车上坐着一位老农。乐曲伴奏部分的沉重和弦，衬托着一支简单、忧郁的旋律，描绘了沉重的牛车在艰难地前进。音乐由弱到强，又由强渐弱，使人联想到牛车由远而近，又由近及远。

音乐刻画了牛车，也刻画了一位饱经风霜的老农的心境。 $\sharp g$ 小调、 $\frac{2}{4}$ 拍子：

■

五、鸟雏的舞蹈（“小谐谑曲”）

这是加尔特曼为芭蕾舞《特里尔比》的上演，画的一幅布景草图。画的是一些还未孵出的“金丝雀雏”在卵壳里，卵壳好象甲骨遮盖着全身。

穆索尔斯基发挥了丰富的想象力，赋予草图上的形象以生命活力，使雏鸟活跃起来，并使它们跳起舞来。

高音区的倚音、颤音，加上快速的半音音阶的配合，把小鸟啾啾的叫声和它们稚嫩的情状描绘得栩栩如生。

六、两个犹太人

这是加尔特曼在旅行时所作的写生画。一个是富有的肥胖的犹太人，另一个是瘦弱的、悲哀的穷苦人。作曲家巧妙地将这两个形象结合在一首乐曲里，使之形成尖锐的对比。富人骄傲自负，冷酷无情，音乐节奏是间歇、跳跃、停顿、迟缓的；穷人颤抖软弱、瑟瑟缩缩地诉说和乞求，旋律是下行的和同音的颤动重复。

音乐在塑造了两个不同性格的犹太人之后，便使两个人物碰到一起，相互对话，最后富人占了上风，打断了穷人的哀诉，并把他赶走了。

七、里莫日的集市（“惊人新闻”）

里莫日是法国中部的一个小城市。乐曲描写了熙攘杂乱、人声喧闹的市场上，小商小贩与长舌妇女们讨价还价、饶舌不休，最后变成一场骂架。

■

乐曲突然结束后，没有过渡而直接进入第八曲。

八、墓穴

原作是一幅水彩画，加尔特曼在画中描绘了他自己同一位建筑家，由向导打着灯笼带路，参观巴黎的墓穴。

音乐可分为互相衔接的两部分。第一部分是广板，沉着，低沉阴郁的低音及尖锐的、不安定和弦造成一种神秘阴森气氛。第二部分开始是沉寂和茫然的情绪。在单调的、动摇不定的震音背景上，用和弦奏出“漫步”的主题，它由明朗变为忧郁，直到结尾才透出一线光明。

全曲表现了墓地阴森景象，充满了恐怖、悲伤、冥想的气氛，也表达了作曲家对亡友的思念。音乐紧接下曲。

九、鸡脚上的小屋（“妖婆”）

原画是一幅时钟设计图。那是一座建筑在一只鸡脚上的茅屋。钟表的字盘就是窗户，整个屋子是用俄罗斯风格的雕花装饰起来的。作曲家并没表现小屋本身，而是通过幻想的笔触描写了小屋中的主人——俄罗斯民间童话中一个家喻户晓的角色“妖婆”。表现妖婆的音乐，是奇怪而幻想的，没有如歌的旋律而有激烈地跳跃。妖婆所发出的哨声、喊声，及风的声音和她在森林里飞行时碰在干树枝上的劈啪声，这一切都表现得非常突出。

■

由迅速而急骤的第九曲，直接进入庄严的结尾曲。

十、壮士门

这原是加尔特曼为基辅城门所作的设计图，它具有宏伟的古代风格。穆索尔斯基在这一段音乐中，采用了三个形象来描绘：第一个是庄严、巨人般的形象，它的音调与“漫步”相似，象是对全曲作总结。 $\flat E$ 大调、 $\frac{2}{2}$ 拍

子：

■

第二个形象使人感到严峻而虔诚。

第三个形象是描写节日的钟声。这声音是古代俄罗斯每逢节日仪式所必有的。最后在钟声齐鸣中，熟悉的“漫步”主题历历可闻，乐曲在欢腾热烈的气氛中结束。

穆索尔斯基的钢琴组曲《展览会上的图画》，在钢琴曲的风格方面是一

个革新，它开发了钢琴的表现力；在声音的对比和丰富的色彩变化方面，是从管弦乐里吸取的手法。

这部作品，构思新颖、形象鲜明、音乐语言和表现手法都富有个性。在这部组曲中，描写性还是处于次要地位，而主要的是那完美自由的创造性。诚然，作曲家把音乐外部的观念体现在这部组曲中，这种对于音乐（特别是钢琴）表现成分的创造，是十分有价值的。

《展览会上的图画》吸引许多作曲家将其改编为管弦乐曲。其中法国大作曲家拉威尔在 1922 年配器的那一部，则是举世公认的杰作。

独唱曲《跳蚤之歌》

穆索尔斯基

[作品简介]

穆索尔斯基一生创作了六十多首歌曲，这些歌曲题材广泛，体裁多样。有抒情性的浪漫曲，有反映农民疾苦的摇篮曲及其它民间生活题材的歌曲，也有针对社会现实的讽刺歌曲。《跳蚤之歌》就是著名的讽刺歌曲。这首歌曲作于 1879 年秋，是他生前最后一首成功作品。

《跳蚤之歌》的歌词选自德国大诗人歌德的诗剧《浮士德》中的一段。原作是借剧中一个魔鬼讥讽德国封建诸侯以及他们豢养的宠臣的诗篇。穆索尔斯基将它谱写成曲，借以讽刺俄国沙皇的黑暗专制统治。

穆索尔斯基用自己的音乐作品同沙皇专制统治进行了顽强的斗争。他曾说过：“我背着十字架，高抬着头，不顾一切，勇敢而又愉快地向着光明的、有力量的和正直的目标前进。向着热爱人民的、靠着人民的欢乐、痛苦和奋斗而生存的真正的艺术前进。”穆索尔斯基忠实地实践了自己的诺言，《跳蚤之歌》充分反映出他的反抗精神和艺术才华，成为世界上许多男中、低音歌唱家的优秀保留曲目。

[欣赏提示]

《跳蚤之歌》一经问世，就赢得了广大听众的喜爱，这不仅是因为它具有切中时弊的内容，而且在音乐表现上也颇具特点：

1. 鲜明的民族风格。穆索尔斯基非常熟悉俄罗斯民间歌曲，他广泛地把它们应用在自己的创作中。《跳蚤之歌》中运用了俄罗斯民间歌曲常见的小调式，旋律具有典型的俄罗斯风格。作曲家在采用民间歌曲时，不是以原民歌做音乐主题，而是利用它所特有的表现方式来作为音乐语言的基础。

■

这个朴实而有表现力的音乐主题，与俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》中从主音到属音四度跳进的音调（■）有着极为相似的特点。这一特点贯穿全曲。如■等等。

这是《跳蚤之歌》具有浓厚的俄罗斯风格和生活气息的重要因素。

2. 词曲紧密结合，感情真挚动人。穆索尔斯基非常注重旋律和语言的结合，在《跳蚤之歌》中，他力求用丰富的音调来表达复杂的语言声调和真实的感情，因此，全曲旋律既风趣自然，又非常口语化。

3. 音乐形象生动、泼辣，具有强烈的感染力。从钢琴伴奏的引子里，可以听到讽刺的笑声和描绘跳蚤蹦跳的音型，使歌曲一开始就带有戏剧性。为了充分表现嘲弄的效果，作曲家把“跳蚤”这个词和笑声的音乐写得非常形象生动，“跳蚤”这个词的音调是短促念白式的，显得滑稽可笑；笑声则非常巧妙地运用音乐语言表现了日常生活中的嘲讽口气，根据歌曲情绪的变化，笑声、“跳蚤”多次出现，而每次重复，情态各异，极大地加强了歌曲的戏剧性，把愚昧、昏庸的国王，傲慢张狂的跳蚤和人民群众的不同性格特征，刻画得维妙维肖。

4. 强烈的色彩对比。歌曲运用了两次远关系转调，即由 b 小调直接转入

[#]g 小调。由于调性的转换，产生了强烈的色彩对比，转调后，旋律长时间围绕全曲最高音（■）进行，结合具有进行曲性质的节奏和小行板的速度，给人以明亮、新颖的感觉。第一次转调刻画出跳蚤的狂妄骄横；第二次转调表现了人民群众不畏强暴的坚强意志。

此外，曲式结构灵活严谨、钢琴伴奏的形象化和手法的简练……都是富有创造性的。

（歌曲曲谱见本书“名曲曲谱选”第 747 页）

交响诗《荒山之夜》

穆索尔斯基

[作品简介]

《荒山之夜》的创作在穆索尔斯基的心中酝酿了达十五年之久，早在1860年计划于9月间完成的歌剧《女巫》中，准备了关于女巫的集合、魔法师的出现和颂赞魔王的舞蹈等一些音乐素材，但这部歌剧没有完成。1866年3月听了李斯特《死神之舞》钢琴与管弦乐曲后，又引起关于“女巫”的创作乐想，遂于1867年运用原“女巫”中的音乐素材完成了交响诗《荒山上圣约翰之夜》。但当时巴拉基列夫对作品提出了否定的意见，因此又被暂时搁下。不过穆索尔斯基给巴拉基列夫的信中明确地表示了自己的态度：“我不准备变更这个作品的结构和发展部分，因为其每一部分都与场面的内容紧密的相结合，而没有任何虚饰的地方”，“每一个作曲家都忘不了他写一个作品时的心情，这种心情和感觉的回忆，都能增强他对自己判断力的信心。这个作品我已尽了全力，除打击乐器用法不妥而需修改外，其余的都不准备再动了”。

1871年冬，五人强力集团受彼得堡帝国剧院之约，将剧本《默拉达》改编为歌舞剧，其中第二、三幕由里姆斯基——柯萨科夫和穆索尔斯基担任创作。穆索尔斯基将《荒山上圣约翰节之夜》改编为管弦乐与合唱用于第三幕中“黑暗之神”的场面。最后因剧院经理的人事变迁使演出流产。

1874年作者又将此曲用作歌剧《索洛钦集市》中的间奏，但这个歌剧作者生前并没有完成。

《荒山之夜》是作者死后，于1896年由李姆斯基·柯萨科夫根据草稿整理而完成，关于此事李姆斯基·柯萨科夫曾写道：“困扰了我很久的《荒山之夜》的配器工作，终于为了要在本季举行的音乐会里演出而由我完成。”当年10月27日在彼得堡的俄罗斯管弦乐演奏会上由李姆斯基·柯萨科夫亲自指挥演出，他对当时演出的情况记载道：“当时因为我在钟铺子里选购的一只钟，由于温度的变化，放在这大厅里敲出来的音总是不准，不得已而用了铜锣来代替”，“当我在第一次音乐会里尽善尽美地演出这篇作品时，听众再三要求再奏一遍”。初演获得极大的成功。

[欣赏提示]

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

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

音乐开始的引子，有两个生动的形象：一是在弦乐上由连续三连音所造成的从弱转强的动机（见下例 ■ ■），另一个是带有神经质的快速上下翻

动的乐汇（见下例 ■ ■）：

■
紧接由长号和大号吹出了主部主题，代表着魔王形象：

■
音乐显得那么残暴而盛气凌人，象是魔王威风地被小妖精们呼拥而上，音乐忽又嘎然消失，似是妖魔们听到什么动静而倏忽隐去。音乐又重复再现，但它提高了一个小二度，使人感到妖魔们更肆无忌惮地出现了。

经过六小节建立在七和弦上的间奏：

■
引出了带有舞蹈性的副部第一主题：

■
经过反复后又在长笛和单簧管上发展出比较柔和的旋律：

■
副部第一主题的两素材，在不同的乐器上被穿插重复，变换着力度和不同的伴奏织体，并加有特性的小间奏，因而带有一定的展开性质，似乎是描写各种鬼怪、小妖们亮相、乱舞的形象。魔王的主题这时又变化出现，伴奏织体系由引子变化发展而来：

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

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

副部的第三主题建立在 $\#f$ 小调上，由铜管乐奏出：

■
这肃穆庄严进行曲风格的音调，大概是群魔小妖们恭敬而虔诚地在进行祭奠礼拜。

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

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

报晓的晨钟是乐曲结束部的开始。最后在清脆的竖琴琶音中引出了由单簧管和长笛奏出的优美而动听的旋律：单簧管的旋律为g自然小调，（见下例），长笛演奏的旋律为D大调（见下例）：

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

交响组曲《舍赫拉查达》

里姆斯基—柯萨科夫

[作者简介]

里姆斯基—(Rimsky—Korsakov, Nikolai Andreivitch 1844—1908) 俄国作曲家, 是俄罗斯“强力集团”的主要成员之一。他出生于一个贵族家庭, 从小受到家庭音乐气氛的熏陶, 六岁开始学钢琴, 十一岁试图创作音乐。1856 年进海军士官学校, 这期间, 他常去听音乐会及歌剧。1860 年他跟卡尼尔学习钢琴, 并结识了巴拉基列夫, 得到他的赏识和帮助。1862 年 10 月他去海外巡航, 1865 年回圣彼得堡, 12 月首演他的《第一交响曲》获得成功。1871 年夏他应聘兼任圣彼得堡音乐学院教授, 后兼任海军军乐队督察员和免费音乐学校校长, 从此正式成为专业音乐家。他从事教学工作三十年, 有两百多位音乐家曾跟他学习过。1905 年俄国革命时期, 他因支持青年学生的革命行为而被学校当局撤职, 但由于进步大学生的声援, 迫使学校聘请他归校复职, 1908 年 6 月 8 日病逝。

主要作品有歌剧《雪粮》、《五月之夜》、《金鸡》、《萨特阔》等十五部; 组曲《舍赫拉查达》、《安塔尔》; 音画《萨特阔》和《西班牙随想曲》等交响音乐作品; 还著有《和声学实用教程》、《管弦乐配器法》以及传记《我的音乐生活》等。在鲍罗丁、穆索尔斯基、达尔戈梅斯基死后, 为续完他们的未竟之稿, 他做了大量工作。

[作品简介]

《舍赫拉查达》亦名《天方夜谭》, 又称《一千零一夜》。作于 1888 年夏, 是俄罗斯标题交响音乐的杰作之一。

里姆斯基—柯萨科夫他在《我的音乐生活》一书中这样写道: “我创作《舍赫拉查达》时所依据的程序是《天方夜谭》中许多个别而不相关联的故事和情景, 这些片段和画面分散在组曲的四个乐章里: 海和辛巴德的航船; 卡连德尔王子的幻想故事; 王子和公主; 巴格达的宴会和毁在青铜骑士礁上的航船。”

但是, 他在书中又指出: “我认为不宜在我的作品中寻求过于明确的标题, 因此以后在印行新版时, 我甚至取消了每一个乐章前的名称所包含的对这个乐章的暗示, 在写作《舍赫拉查达》的时候, 我标上这些提示的用意仅希望听者略能沿着我自己的想象所经历过的道路来想象, 而我给每一个听众充分的自由, 他们可以根据自己的心情来领会到更具体更详尽的概念……为什么我的组曲又冠以《舍赫拉查达》的名字呢? 因为冠上这个名字和《天方夜谭》的标题能使每个人联想起东方和神话的美妙, ……”

《天方夜谭》是这样一个故事: 苏丹王沙赫里阿尔深信女人是居心险恶和不忠诚的, 就下决心要把自己的每一个妻子在初夜之后都处以死刑; 可是宰相的女儿舍赫拉查达, 为了拯救自己的姐妹们, 要求嫁给国王。她每晚给国王讲一个故事, 而每次都是讲到最紧张、最精彩的地方停住, 留到第二天晚上再讲。这样, 国王为了继续了解故事底细, 只好暂不杀她。舍赫拉查达一连讲了一千零一夜, 终于感动了苏丹王, 拯救了自己和无数姐妹的生命。

[欣赏提示]

第一乐章（海和辛巴德的航船）。

奏鸣曲式结构。

乐曲开始是一段由两个音乐主题组成的引子：首先由全部弦乐及单簧管、

大管、长号、大号，以三个八度齐奏出e小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子，低沉而严峻的音响，这是刻画残酷的苏丹王形象的主题：

■

接着是木管组的延续与和弦进行；然后，在竖琴的伴奏下，独奏小提琴拉出了一个富有东方色彩的、美妙的旋律，这就是代表主人公的舍赫拉查达主题：

■

呈示部的主题开始前，有两小节律动性的伴奏音型引入，接着小提琴奏出大海的主题（即主部主题）。

■大提琴和中提琴伴以起伏的固定音型，展现出一望无际，波涛翻滚的海的画面。

本乐章有两个副部，第一副部先由长笛吹出，它描写在风平浪静的大海上，辛巴德的航船在从容不迫地行驶着的形象——这就是辛巴德船的音乐主题：

■

主部主题接着又出现，木管乐在互相呼应，低音部描写海浪波动的节奏音型一直在继续着。

第二副部主题转为 $\#f$ 小调，旋律来自舍赫拉查达主题：

■

这一乐章的发展部由呈示部的主题材料自由发展而成，它所描绘的是一场猛烈的狂风暴雨。

通过两小节的引子，音乐进入再现部：主部再现时，旋律是主部主题与副部主题的结合，描绘了海上暴风雨的情景。

尾声，长笛和双簧管抒情地吹奏出建立在海的主题上的芦笛似的低吟曲调。这时辛巴德的航船好象又驰向未知的远方去了。

第二乐章（卡连德尔王子的幻想故事）。

本乐章是用舍赫拉查达的主题（慢板）开始的，这个主题贯串在整个交响乐组曲中，它不仅起到了联贯和统一全曲的作用，而且时时提醒人们：讲故事的主人公是舍赫拉查达。

接着大管吹出了王子卡连德尔的主题。b小调、 $\frac{3}{8}$ 拍子：

■

主题接着由双簧管、第一小提琴，以及木管乐器主奏，在变奏中发展，乐队不断地改变音色，音乐的进行逐渐加快，情绪也越来越激动，仿佛故事的内容在层层深入，把人们的想象引入东方神话般的世界里。在结尾中音乐的速

度渐慢，低音弦乐拨奏出苏丹王的主题，同时双簧管吹出了一个经常在全曲中出现的华彩动机，这是从卡连德尔的主题发展而来的一种终止：

■

中间部分是威武的交战的音响，它的主题旋律建立在d小调上， $\frac{2}{4}$ 拍子：

■

这个主题的音型，首先在铜管上阴森而神秘地吹响，接着在各种乐器上反复出现。最后木管吹奏了三遍我们已经熟悉的终止动机（见前例），中断了交战的场面。之后，一个新的插曲——大鸟鲁赫带着刺耳的啸声疾飞而过，增添了神话色彩。

再现部的音乐是卡连德尔主题的变奏，尾声在出现苏丹王的华彩动机后，又有一段小的发展，仿佛故事虽告一段落，但苏丹王被故事情节所吸引，还在回味无穷。

索罗夫佐夫论这一乐章时指出：“讲故事的人虽然消逝了，但是故事却在音画里复活，”

第三乐章（王子和公主）。

本乐章描述了王子和公主的爱情。首先出现的是在小提琴上“唱”出的温柔、抒情、如歌的王子主题。G大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子：

■

这个主题后来转到木管乐器上去，并且用色彩鲜艳的奇妙的经过句镶嵌在中间。

接着单簧管在g小调上唱起流畅、娇柔、妩媚的公主主题，它比前主题更具有东方色彩，弦乐节奏性的伴奏和打击乐的结合，使曲调的舞蹈性明显地突现出来：

■

再现部在新的色彩中重复着这两个主题，王子主题的旋律更具有装饰性，他的发展两度被舍赫拉查达的旋律的出现所打断，这依然是在明确地提示：是苏丹王的美丽的妻子在讲述这个奇妙的故事。

第四乐章（巴格达的宴会和毁在青铜骑士礁上的航船）。

乐曲开始的引子由苏丹王和舍赫拉查达主题构成。这里苏丹王的主题由弦乐和木管奏出，已失去原有的那种威严和恐怖力量，而舍赫拉查达的主题则由小提琴双音奏出，使人感到沉着而自信的王后已开始征服凶暴的苏丹王。

随后，乐队奏起具有东方舞曲风格的轻快节奏，引出了简洁热情的主部主题：

■

在惶惑不安的号音之后，奏出了王子卡连德尔的回应：

■

副部的主题是第三乐章公主主题的流畅旋律：

■

富有东方色彩的主部和副部主题，在 $\frac{6}{16}$ 及 $\frac{3}{8}$ 拍子中都以变奏体的形式多次变化反复，特别是通过调式调性的不断转换，展现出一幅幅绚丽多彩的巴格达节日场面。

在展开部中，除了呈示部的主题素材之外，还引进了两个主题：经过很大变化的苏丹王的主题及卡连德尔的故事的交战场面中的威武的号音，进一步描写了巴格达节日的喧闹场面。

再现部中，尤其在结尾中，整个管弦乐队响亮的声音，把狂欢的气氛推向最高潮。

结尾部分转为 $\frac{6}{4}$ 拍子，音乐也随之转入狂风咆哮、波涛汹涌的暴风雨画面，航船终于被排山倒海的巨浪冲向一块矗立着青铜骑士塑像的礁石，整个乐队发出了两个强有力的和弦，弦乐器奏出急速的下行装饰经过句，好象是描写航船触礁、粉碎……

暴风雨平息下来，大海的主题却在悲伤地奏鸣着。然后，船的主题最后一次出现，似乎辛巴德并没有死，而是平安地回到了巴格达。最后简短的尾声是与本组曲的引子音乐相呼应的，先是小提琴温柔地奏出舍赫拉查达的旋律，在它的高音区的长音衬托下，低音提琴奏出了苏丹王的旋律，它的情调已变为十分亲切温柔了，乐曲以舍赫拉查达的旋律的回应，结束了这个神奇的音乐故事。

管弦乐曲《西班牙随想曲》

里姆斯基—柯萨科夫

[作品简介]

《西班牙随想曲》又名《西班牙主题随想曲》，作于1887年。这是一部技巧卓绝的管弦乐曲，它通过华丽的管弦乐配器手法，把西班牙民间音乐进行了充分的渲染和表现，描写了南国大自然的鲜艳色彩和西班牙人民富于诗意的音乐故事。

《西班牙随想曲》以西班牙民间音乐为基调，其中含有不少独奏乐段，西班牙风味极为浓厚。乐曲充满着生活气息和民间舞的热烈情绪；它由五个不间断的乐章组成，各乐章所选择的都是一些质朴的民间舞曲旋律。这些旋律虽没有得到充分的交响性的发展，但作曲家通过极其多样的管弦乐色彩，使这些简朴的旋律显得光辉夺目。

但是，里姆斯基—柯萨科夫却把这部作品的成功，归之于西班牙民间音乐主题的可塑性。他说：“批评家和听众都认为《随想曲》是一首配器极卓越的乐曲——这是不对的。《随想曲》是一个华丽的管弦乐作品，音色的变化，跟每一种乐器都完全配合的旋律型与固定音型的恰当选择，供乐器独奏的那些不大的巧妙的终止，敲击乐器的节奏等，在这里都是作品的本质，而不是它的表面装饰（即配器法）。主要是富于舞蹈风格的西班牙主题，给我提供了运用各色各样管弦乐效果的丰富材料。”

[欣赏提示]

《西班牙随想曲》由以下五个乐章构成：

第一乐章 阿尔博拉达（晨曲）

“阿尔博拉达”是西班牙一种清晨用来庆贺日出的民间舞曲，多以风笛和小鼓演奏。作曲家在这里采用整个乐队的全奏，使急速的舞蹈旋律在几乎一成不变的伴奏音型（■）背景上，显得那样气势雄伟、活泼喧闹，使人联想到一群年轻人的欢呼声和舞蹈者的脚步声。A大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子：

■

舞曲的旋律一直在全体乐队中奏鸣着，直到本乐章的结束处，才以木管乐器和弦乐器的相互对答，奏出基本的舞曲动机，仿佛这群欢快的年轻人已经离去，而他们的喧闹声依然从远方传来。

第二乐章 变奏曲

这一乐章中具有更多华丽的对比和鲜明的力度变化。基本主题是一个质朴、沉思、如歌的旋律，它是里姆斯基—柯萨科夫所喜爱的东方旋律风格，由圆号奏出。F大调、 $\frac{3}{8}$ 拍子：

■ 这个主题共经过五次变奏：由弦乐器演奏，是主题的直接发挥，音调悦耳动听；英国管与圆号的相互对答，富于田园色彩；几乎是全乐队奏出，音响宏亮，与前面的力度形成强烈对比；圆号与大提琴合奏，单簧

管和小提琴作为衬托； 整个乐队中的各种音色的集中表现。

第三乐章 阿尔博拉达

这里仍是第一乐章的主题素材，它被处理得更富于光彩。

第四乐章 场景与吉普赛之歌

本乐章以两个舞蹈主题为基础，一个是典雅、优美而又富于热情的舞曲，它可以被理解为吉普赛歌舞能手的形象，几乎所有终止句都是用这一基本音调构成的。 $\frac{6}{8}$ 拍子：

■

另一个舞曲主题，具有完全不同的风格，它是狂热而急速的。 $\frac{6}{8}$ 拍子、d小调：

■

不难想象，前面那个优雅而匀称的舞蹈，这时已被这个强烈、狂热的带有原始性的民间舞所代替了。

这是一个非常别致的乐章，作曲家以其娴熟的配器手法，将两个不同性格的民间舞曲有机地交织在一起，成功地呈现了这一乐章所要表现的内容，同时充分运用和发挥了多种管弦乐器性能、色彩和富于表现力的演奏技巧。

第五乐章 凡丹戈舞曲

“凡丹戈”是一种西班牙的民间舞曲，它温文尔雅，但其中却蕴涵着火一般的热情。乐曲是以庄严的呼声开始的。A大调、■拍子：

■

随后就是一些优美而活泼的舞蹈旋律：

■

《凡丹戈舞曲》的第三个基本音乐主题是一个明朗而流畅的民间圆舞曲：

■

除上述几个“凡丹戈”舞曲外，我们还可以在这末乐章中听到前几乐章中有些主题的再现，如第四乐章两个舞蹈主题、第一乐章阿尔博拉达的主题等，从而使全曲浑然一体，呈现出一幅欣欣向荣的民间欢乐歌舞的场面。它与作曲家在《舍赫拉查达》中所描写的巴格达节日的手法有类同之处。

交响音画《在中亚细亚草原上》

鲍罗廷

[作者简介]

鲍罗廷(Borodin, Alexander -phyrievitch 1833—1887) 俄罗斯作曲家、化学家、教育家，是俄罗斯民族乐派强力集团中五大音乐家之一。他在童年时代就酷爱音乐和化学，在这两方面都表现出特殊的天赋。由于在化学方面的研究成果，而被聘为医科研院的有机化学教授。他在致力于科学研究的同时，还认真学习研究音乐，创作了很多优秀作品。

主要作品有歌剧《伊戈尔王子》，三部交响曲（第三部未完成），交响音画《在中亚细亚草原上》，两部弦乐四重奏，若干首钢琴小曲，十七首浪漫曲和歌曲。其中歌剧《伊戈尔王子》、《b 小调第二交响曲》和《在中亚细亚草原上》是举世闻名的杰作。

鲍罗廷的作品数量不多，而且在创作中带有明显的迟缓现象，如第二交响曲写了七年，《伊戈尔王子》写了十八年，这是因为他是化学教授、社会活动家，工作很忙，从事音乐创作的时间很少。他曾写道：“当我生病的时候，坐在家里，一点事情都不能做，头痛得要裂开，眼睛流泪，每隔两分钟必须伸手到袋里去摸手帕——这时候我便创作音乐”。

他的作品的特点是叙述性、描写性和绘画风。他继承了格林卡的传统，从无穷无尽的俄罗斯民歌的宝藏中找到了丰富的创作源泉。作品具有浓厚的民族风格。

1887 年初，鲍罗廷因心脏麻痹症而突然逝世。

[作品简介]

1880 年，在俄国圣彼得堡的玛琳斯卡亚剧场，为纪念亚历山大二世登位 25 周年，准备举行一次“俄罗斯历史活动画面配景展览会”，它的题材都选自俄罗斯历史中的一些故事和传说。鲍罗廷的交响音画《在中亚细亚草原上》就是为其中的一幅画面所作的音乐。后来，因为经济条件所限，这个展览会没能举行，但这首交响音画却由于它朴实动听的旋律和诗一般的意境而得到广泛流传，成为一首世界名曲。

这首乐曲描写了一支商旅驼队行进在草原上的情景。在原版总谱上，有作曲家自己加的解释：“从一望无际的中亚细亚的草原上，传来了这一带不甚习惯的平静的俄罗斯民歌调子。马和骆驼的脚步声自远渐近，于是，东方的旋律也随之流传过来。行商的队伍由俄罗斯的士兵们护卫着而来。他们完全信任俄罗斯士兵的保护而无忧无虑地在这无限广阔的草原上作着长途旅行。他们逐渐离远了，平静的俄罗斯民歌调子和行商的东方曲调融成一片，由它们造成的和谐的回音在旷野上响着。然后，这种音响也逐渐地消逝在草原的天空中……。”

[欣赏提示]

乐曲有两个主题：一个是俄罗斯风格的；另一个是东方音调。

乐曲开始，从远处——仿佛是天边的、寂静的草原上，传来了一首A大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子、中庸速度的俄罗斯曲调（第一主题）：

■

这个主题先在小提琴高音区泛音的背景上，由单簧管奏出；当圆号在C大调上反复之后，大提琴、低音提琴拨奏着固定音型，使我们很自然地联想到骆驼和马的脚步声：

■

在蹄声背景中，安详的、无忧无虑的东方音调（第二主题），由英国管吹出来。C大调、 $\frac{2}{4}$ 拍子：

■

不久，单簧管加快速度再现俄罗斯风格的曲调，圆号与其呼应，其它铜管乐器以和弦衬托着。接着，由全部管弦乐器再度奏出俄罗斯风格的主题，它庄严而气魄雄伟。

蹄声又清晰地传来了，由木管和铜管和弦伴奏，脚步声是安详的，毫无恐惧的感情，旅商们完全信赖着他们的保护者——勇敢的俄罗斯士兵们。

东方音调再次在不同乐器上出现，并变化着配器手法和转换调性，使东方音调给人们以更深的感受。

接着作者以对位化的手法，将俄罗斯风格的主题与东方音调交织在一起，两个曲调此起彼伏，水乳交融，在四次反复中，由于两个主题的迭奏与绚丽多彩的配器手法，使乐曲形象更为鲜明，其内容也更深刻、丰富了。

结尾逐渐平静下来，马蹄声离远了。俄罗斯风格的主题片断，先后在不同乐器上用不同的调性再现，最后，乐曲在极其轻微的长笛声中逐渐消失，留下的是一片寂静。

交响童话《彼得与狼》

普罗科菲耶夫

[作者简介]

普罗科菲耶夫(Prokofiev, Sergey Sergeievitch 1891—1953) 苏联作曲家、钢琴家和指挥家。他受业于彼得堡音乐学院, 在李姆斯基——柯萨科夫和李亚多夫的作曲班、耶西波娃的钢琴班、车列普宁的指挥班毕业。

他二十岁时创作的《第一钢琴协奏曲》已显露作曲方面的才能, 后相继创作了《古典交响曲》(1917) 和《第一小提琴协奏曲》。1918 至 1932 年期间移居法国, 接受了近代音乐的熏陶, 他的创作和钢琴演奏在世界上获得很高的声望。回国后创作了很多有名的作品, 如: 大合唱《亚历山大·涅夫斯基》、交响童话《彼得与狼》、清唱剧《保卫和平》、交响组曲《冬日的篝火》、芭蕾舞剧《罗米欧与朱丽叶》、《灰姑娘》、《宝石花》等, 总计七部歌剧、七部芭蕾舞剧、五部钢琴协奏曲、两部小提琴协奏曲、两部大提琴协奏曲、五部大合唱、九首钢琴奏鸣曲、三首弦乐四重奏以及其他许多作品。

普罗柯菲耶夫不但因其作品在世界上赢得了崇高的威望, 而且他的钢琴演奏, 在强力度运用和演奏风格上独树一帜, 成为十八世纪以来钢琴演奏发展中的九大流派之一。

[作品简介]

交响童话《彼得与狼》亦被译为《彼佳与狼》, 是普罗科菲也夫于 1936 年从朗诵词到音乐都由他自己构思专为儿童创作的作品, 同年 5 月首演获得一致的好评。它通过乐器的演奏和朗诵描绘和讲述了一个非常生动的儿童故事:

少先队员彼得在后门外的草地上与他的朋友小鸟玩耍时, 家里的小鸭子也跟着溜出后门, 到池塘中游嬉, 并与小鸟互相争吵, 一个说你不会飞, 一个说你不会游水, 争个不休。小猫想趁机去捉小鸟, 被彼得所阻。老祖父发现他们, 告诫说如果狼来了, 怎么得了, 并把彼得领回家。这时狼真的来了, 他吞吃了小鸭子, 又窥视着躲在树上的小鸟和小猫。彼得勇敢地爬上树, 由小鸟协同将大灰狼的尾巴拴住并吊在树上。最后由猎人、老祖父共同把狼送到了动物园。

这个简单的小故事寓意深刻, 它告诉孩子们: 貌似强大的敌人并不可怕, 只要团结起来, 勇敢机智地和它斗争, 就一定可以取得胜利。

音乐中充分发挥各种乐器的特性, 形象地勾画出每一个人物和动物的神态以及故事情节。旋律鲜明动听, 充满着热情和青春的气息, 形式生动、新颖, 活泼有趣。演奏时首先介绍不同乐器所代表和描绘的“故事中的人物”, 犹如一课交响乐队乐器知识的教学, 起到音乐普及的作用, 是交响音乐群众化的非常成功的创新尝试。

[欣赏提示]

这是一首用不同的乐器演奏来描绘刻画人物、动物的性格、动态和故事情节的乐曲，其中用长笛的高音区以及它善于演奏快速

华彩的音乐来表现小鸟。C大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子：

■

由双簧管的扁哨发出的嘎嘎声可使人联想到鸭子的扁嘴巴，同时在节奏和音调上也形象地刻画了鸭子的蹒跚步伐。 $\flat A$ 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

用单簧管低音区的跳音奏法描写小猫在捕捉猎物和行动时的那种机警的神态。G大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、中速：

■

用大管所独特的浑厚又低粗的声音描写老祖父的龙钟神态，以及在节奏和音调上又着重刻画了老人喋喋不休地规劝孙儿和自言自语的形象。 $\flat$ 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、行板：

■

用三支圆号奏出浓重的和声效果，造成阴森可怕的狼嚎声，描写狼的出现和行动。 g 小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、行板：

■

主人公彼得是用全部弦乐器演奏的旋律来代表的。那明快活泼和富于进行曲风格的曲调，给人以异常清新的感觉，描绘了彼得的聪明可爱和勇敢。

C大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、小行板：

■

猎人的枪声是用定音鼓和大鼓的音响来代替的。

乐曲在演奏时，曲前或曲中都有朗诵词，给音乐的描述和音乐故事的发展以具体的说明，在既有音乐欣赏又有解说的情况下乐曲更易为人们所感受。

整个乐曲为自由发展的奏鸣曲式，呈示部中有众多的主题，但彼得的音乐主题占有突出的地位，是全曲的主导旋律。展开部从狼的出现开始，并加有两个新的插部或主题——描写狼出现的部分和猎人的音乐。再现部从描写胜利队伍中的彼得音乐主题由圆号演奏开始。音乐的速度以主导旋律的小行板为主，但随着不同“人物”形象的出现和情节的发展

屡有变换。节拍以 $\frac{4}{4}$ 拍子为主，唯描绘鸭子的音乐部分为 $\frac{3}{4}$ 拍子。虽然

乐曲由很多不同调性、速度和节拍的段落组成，但不显得零散和平淡，逻辑性很强，形式完整。在通俗易懂的基调上，作曲家运用了很多高超的作曲技巧，象两种功能和弦的叠置，向上小二度和小三度的离调，色彩性的转调，以及充分运用乐器的音区、色彩和性能写出新颖不俗的逼真的“人物”形象旋律，而且这些性格化的旋律随着故事情节的发展进行多次变化重复，既丰

富了音乐的表现力又便于记忆。

附：朗诵词

亲爱的小朋友们，我来给你们讲一个少先队员彼得和大灰狼的故事，在这个故事里面的每一个人物，都用一种乐器来代表，这些人物都是谁呢？我来向你们介绍一下：

小鸟：——鸭子：——

大黑猫：——老爷爷：——

大灰狼：——少先队员彼得：——

故事里头还有猎人放枪的声音：——

好，现在我就要开始讲故事了。有一天早晨，少先队员彼得打开了大门，他看见门外面一大片绿油油的草地，就走出来。

树枝上有一只小鸟，它是彼得的朋友，它快乐地唱着：“早晨的天气多么好啊！四周围多么安静啊！”

有一只鸭子在草地上一摇一摆地走着，它很高兴，因为彼得出来的时候忘了把大门关上，它就趁此机会溜出来了，想到池塘里去，痛痛快快地洗一个澡。

小鸟看见了鸭子，就从树上飞下来，到鸭子的身边，抖了抖自己的翅膀，它说：“哟！这是什么鸟哇？连飞都不会飞！”鸭子说：“哼！你算是什么鸟呀！连游水都不会。”说完了这句话就扑通钻到水里去了。

鸭子和小鸟它们一个在池塘里，一个在草地上，就吱吱哇哇地吵个不停。

这个时候，彼得突然看见，有一个大黑猫在草地上轻轻地走着。

大黑猫心里想：“唉！小鸟这会儿，正忙着吵嘴呢！我一点也不费事，就能把它逮着了”。它就悄悄地朝小鸟的背后爬过来。

“当心！”彼得对小鸟大叫一声，小鸟一下子就飞到树上去了。

鸭子在池塘里朝着大猫生气地叫着。

大黑猫在树底下犹豫了，它想“到底我要不要爬上去呢！就怕我爬上树，小鸟它一下又飞了”。

老爷爷来了，他很生气，因为彼得不听话，自己一个人就走到大门外面去了。老爷爷嘟哝着说：“要是从树林里出来了一只狼，你说该怎么办呢？”

彼得一点也不在乎老爷爷说的话，象他这样的少先队员还会怕狼吗？

可是老爷爷拉住了彼得的手，把他带进院子里去了，并且把大门给锁上了。

彼得和老爷爷走了之后，树林里就真的出来一只又大又狠的大灰狼。

大黑猫很快就爬到树上去了。

鸭子可着了慌了，一面叫一面就往岸上跑。

鸭子拼命地跑、拼命地跑，可是它怎么也跑不快，狼已经追上它了。

狼逮住了鸭子，就噢的一声吞下去了！

现在情况是这样的：大黑猫蹲在树上，

小鸟也在树上，

可它，

大灰狼在树底下，来来回回地绕着圈，两只凶狠的眼睛就盯着大黑猫和小鸟。

但这些事情发生的时候，彼得正站在大门后面，他一点也不害怕，他把一切都看得清清楚楚的。

他很快地跑回屋里头去，找着了一根粗绳子，然后拿着这根粗绳爬到墙头上去了，刚好那棵大树就在墙边，并且有一根树枝伸在墙头上。

彼得抓住了那根树枝。

他很快地就爬上了树。

彼得对小鸟说：“你飞下去到大灰狼的头上打圈圈，小心别让它咬着你了。”

小鸟的翅膀差不多就碰到了大灰狼的头，大灰狼气得这边捕一下，那边捕一下。

看！小鸟就这样把狼逗得可够呛的，大灰狼气死了，他总想逮着小鸟，可小鸟又聪明又灵利，大灰狼一点办法也没有。

这时候彼得在树上已经把绳子的一头打了个活疙瘩，轻轻地往底下放。

绳子套住了狼的尾巴，彼得就使劲地拉。

大灰狼发现自己的尾巴给别人拴住了，就象发了疯似的又跳又蹦，拼命想挣开它。

可是彼得早已把绳子的那一头，牢牢地绑在树上了。

大灰狼越跳，尾巴上的绳子也就抽得越紧。

在这个时候，

树林里来了一群猎人。

他们正跟着大灰狼的脚印走过来，一边走还一边开枪。

可是彼得在树上对猎人喊着：“别开枪！别开枪！小鸟和我已经把狼逮着了，你们快来帮助我们把它送到动物园去吧！”

请大家看吧！请大家看看这个胜利的队伍吧！

走在最前面的是彼得。

后面是猎人们，抬着那只大灰狼。

队伍的末了是老爷爷和大黑猫，老爷爷一面走一面摇着头说：“嗯！要是彼得没有把狼逮着那可怎么办哪！”

小鸟在他们的头上快乐地飞着，它说：“瞧！你们瞧我和彼得两个多勇敢哪！你们瞧我们逮着个什么呀！”

小朋友们，你们要是仔细地听的话，还可以听见鸭子在狼的肚子里叫，因为刚才狼它太慌张啦，它是把鸭子整个的吞下去的。

管弦乐组曲《行星》

霍尔斯特

[作者简介]

霍尔斯特 (Holst, Gustav 1874—1934) 英国现代作曲家、音乐教育家。他家从曾祖父到他女儿前后五代皆从事音乐工作，并都卓有成果，堪称音乐世家。霍尔斯特自幼在父亲的严格要求下学习钢琴，青年时代显示出多方面的音乐才能。他十九岁进伦敦皇家音乐学院学习钢琴、管风琴和理论，1895年在斯坦福指导下获作曲奖学金，后因右手臂患神经炎放弃钢琴改学长号。他离音乐院后，先在卡尔·罗沙歌剧团任第一长号手和歌剧合唱排练职务，后在苏格兰管弦乐队担任长号演奏等工作。自 1903 年起，他先后在几所音乐院校任教，这期间也是他创作上多产的年代。第一次世界大战后期，他到希腊等地，在军队中进行音乐活动。1919 至 1923 年他担任英国皇家音乐院的作曲教学工作，晚年辞去一切职务，安心于音乐创作，1934 年 5 月 25 日在伦敦去世。

他的作品计有歌剧、舞剧十五部，管弦乐作品二十多部，管弦乐伴奏或无伴奏的合唱近六十首，还有若干歌曲。管弦乐组曲《行星》是他最负盛名的作品之一，其他著名的还有歌剧《十足的傻瓜》、《萨维特利》、《公猪头上》和合唱曲《耶稣的赞美诗》、《死之颂歌》、《夜巡》、《第一合唱交响曲》等。

霍尔斯特属于现代作曲家，他运用了一些前人所未用过的新颖手法，如对和弦的选择和调性的转换、重叠都是根据自己的实践经验，用他自己的方式去表现音乐的意境和效果，但是他绝不追求猎奇式的怪诞。旋律的创作通常都是从民歌中产生。

[作品简介]

霍尔斯特在 1914 年四十岁时开始创作《行星》组曲，至 1916 年完成，实际在 1913 年已开始酝酿，那年他的朋友巴克斯向他详细解释了在星占学中各行星的一些基本概念，使他产生了创作《行星》的念头。作品共分七个乐章，各乐章以七大行星命名，并各附有象征性的标题：

1. 火星——战争使者。
2. 金星——和平使者。
3. 水星——飞行使者。
4. 木星——欢乐使者。
5. 土星——老年使者。
6. 天王星——巫师。
7. 海王星——神秘主义者。

乐队采用了庞大的编制，运用了一些不常见的乐器，如低音长笛、低音双簧管、低音单簧管、低音大管、管风琴和诸多打击乐器，在最后乐章里还加入了六声部的女声合唱。

1918 年 9 月 29 日，由他的朋友加迪奈尔赞助，在皇后大厅举行第一次试奏，布尔特指挥，实际乐队只仓促地视奏排练了近两个小时，但被邀请来

的听众得知是一英国作曲家的作品而大吃一惊，对其中的“火星”和最后乐章“海王星”产生了巨大的兴趣和印象，但霍尔斯特自己认为最好的是第五乐章“土星”。以后在1919年2月27日和11月22日相继公演过其中的一部分。1920年11月15日在伦敦皇后大厅，由艾·科茨指挥首次全部演出，1921年正式出版。

关于如何欣赏理解这部作品，作者曾说：“这部作品是受行星在星占学上的意义得到启示而创作的，它们没有具体的音乐情节，也不因为与古典神话中的神仙有相同的名称而发生任何联系，如果听这部音乐需要什么提示的话，特别是从广义上去理解，那末知道每首的小标题就足够了。例如‘木星’带来了通常所说的欢乐，也带来了同宗教或民族的欢庆活动有关的带有礼仪性的喜悦；‘土星’不只是带来了体力的衰退，也带来了一种完成事业的景象；‘水星’则是智慧的象征”。

[欣赏提示]

组曲共分七个乐章：

1. 火星——战争使者

乐曲采用C大调、 $\frac{5}{4}$ 拍子，快板奏鸣曲式结构。音乐一开始就出现

由打击乐器和弓杆击弦敲击着果断逼人的节奏音型，给人以执拗残暴的不祥之兆的预感！随即在管乐器的低音区上出现第一主题：

■

音响由低沉渐趋高涨，象征着战争使者的降临和无比威严、蛮横，正当使人透不过气的时候，在强大的音响下出现了转入c小调的第二主题：

■

它那由低向高蜿蜒进行的半音和通过移调模进的高涨发展，给人以大地被战火逐渐地侵袭着、弥漫着的咄咄逼人之感。音乐忽然转为单调的四分音符节奏，强有力的果断和弦，引进了c小调的第三主题：

■

它由铜管乐奏出，给人以战士出征的感觉，但它的发展越趋向高潮，那残酷凶暴的气氛也越浓厚，使人联想到硝烟弥漫的可怕的战争场面。高潮过后，战场平静下来，音乐进入展开部。第二主题在小鼓间歇敲击的伴奏下，由低音弦乐呻吟地奏出，它的形象变成了人们对灾难的哀叹和呻吟，并逐渐发展为愤怒，最后爆发出更强有力的第一主题——音乐进入再现部：它变得更加残暴蛮横，使人窒息惊恐。第二主题和第三主题的再现加深了战争的可怖形象。尾声最后连续出现强烈的不协和和弦，即便最后的终止和弦也没能平静下来。战争的魔影仍死死地笼罩在大地上。

2. 金星——和平使者

乐曲为c小调、在缓慢又平稳的 $\frac{4}{4}$ 节拍中开始，它与第一乐章形成鲜

明的对比——平静安逸，没有一点骚乱和不安，象夜曲似的那样宁静和富有诗意。开始由圆号独奏吹出柔和安详的第一主题：

■

从第三小节引进了相同情绪的陪衬和弦，主题移调重复时，更给人以清新、

温暖的感觉。在这平静徐缓的进行中，不时发出点滴清脆的钢片琴音响，使音乐升华，似进入梦境一般。当主题再度完整出现后，小提琴在 $\#d$ 小调上奏出优美的第二主题：

■

它在木管乐器微弱轻巧的切分和弦伴奏下，宛如碧波涟漪的春水上飘荡回旋着的青春恋歌。在平静的展开和延续中运用了木管和弦乐之间清秀的色彩对比，进行着呼应、对答和交融。最后以丰满谐和的音响，将短短的展开部推向高潮。第一主题和第二主题清晰地相继再现，接以温和又丰满的一连串平稳和弦的连结，似云絮在缓缓地飘移、变幻，音响渐渐转弱，但却透出了竖琴和钢片琴银铃般的声响，它缓慢地在不知不觉中逐渐消失，似乎把人们带进梦幻中的月宫仙境。

3. 火星——飞行使者

这是一首C大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子，诙谐曲风格的急板乐章，与前面两乐章形成对比。它短小精炼，运用变化多端的节奏和灿烂的音色，创造了丰富多彩、机警敏捷的动态形象，似是着意描写了星体在空中运行的各种神奇姿态。

乐曲开始的引子和中间带有发展的段落以及结束部分，都带有使人捉摸不定的感觉。第一主题带有神经质般的节奏，忽疏忽密：

■

它突出地表现了机灵敏捷和飘忽不定的神态。第二主题有着流畅如歌的民间舞曲性格的旋律：

■

主题连续反复了十二次，运用小提琴、长笛、钟琴、单簧管的领奏和各种木管与弦乐不同音区的合奏，多侧面地表现了飞行者的神采。

乐曲结束前又用钢片琴轻巧地奏出第一主题，在双簧管和小提琴上再现第二主题，最后钢片琴透明的音色与木管及弦乐的音响，通过模进和琶音相互交替与融合，力度渐趋微弱，似乎飞行者向太空的深处隐去，轻巧地结束全曲。

4. 木星——欢乐使者

这一乐章为了表现欢乐的主题，运用了欢快的快板。音乐一开始即出现弦乐快速碎弓的音响，构成热闹欢快的场面，并以它为背景相继出现三个不同的主题：

第一主题为a小调、 $\frac{2}{4}$ 拍子：

■

第二主题为b小调：

■

第三主题为C大调、转为 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

这三个不同的主题，似乎都在从不同的角度刻画着一个喜气洋洋神气十足为大家所注目的佼佼者狂舞的神采。第一主题机警灵活，第二主题矫健多姿，第三主题有着英武的气势。在曲式的布局上第二主题之后第一主题再现，构成三部曲式，为乐曲的第一段落部分。第三主题则在配器的变换下重复八次

构成第二段落部分。在尽情地欢乐之后，一声长音改变

了音乐的速度——由快转慢，出现了由 bE 大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子的第四主题所构成的第三段落部分：

■

第四主题以中速、有条不紊、庄重的节奏和饱满的音响，使音乐变得严肃，具有教堂颂赞歌的风味。

前面的音乐段落类似奏鸣曲式的呈示部，但自由得多，类似无展开部的变体奏鸣曲式。再现部中音乐又相继再现了呈示部的四个主题的布局，但第四主题在这里不但压缩得很短，且加进了更多欢快的背景音乐，从而加强了欢快的情绪，并结束了全曲。

5. 土星——老年使者

音乐用 #f 小调，缓板和 $\frac{4}{4}$ 悠长平稳的节拍。全曲只有一个主题：

■

但由上例主题中■的素材形成的■的主导动机的音调，通过模仿和变形并用不同的音乐背景和音色改变着它的性格而贯穿全曲，使乐曲完美、统一。

音乐开始在 7-6-■的固定低音中长时间的进行，象一个衰老长者蹒跚而沉重的步履，所运用的和声效果使人痛楚不安。主导动机首先在大提琴上变形出现，继之在木管乐器和弦乐上交替变化再现，然后主题完整地在低音上出现，似在表述老人生命将枯竭。但音乐在即将沉寂之际，又出现振奋的因素：如和声效果的明朗，钟琴和竖琴的美妙音色。尾声中繁闹但又较温和的音响，似是对没有虚度的过去年华的回忆，或是对美好未来的憧憬。音乐在幻觉中慢慢隐去。

6. 天王星——巫师

乐章的小标题曾被译为“魔术师”或“魔法家”，实际是呼风唤雨、降神弄鬼的巫术玩弄者，或可译为“魔法师”。

乐章在急板、 $\frac{6}{4}$ 节拍中进行，作者虽以C大调记谱，但为了突出神怪

莫测的幻境，在音乐的进行及和弦的选择连接上，运用了多种现代作曲手法，如调性变化无常；变化音兀突出现；绚丽突变的配器色彩及神经质的节奏和音量的转换等等，使乐曲产生出离奇的效果。

乐曲开始由小号 and 长号奏出了富有神秘色彩和恐怖情绪的四个长音及缩减时值的重复：

■

这是巫师作法降神的音调，也是代表巫师形象的音型，它在乐曲中不时的出现。降神音调后紧接一阵鼓声，导出了建立在 e 小调上的第一主题：

■开始由大管独奏，随即加进了弦乐以至整个乐队，音乐象着魔似地越来越快，突然被一声惊锣所打断，降神音调一闪而过，干枯的木琴敲击声盖过了整个乐队。当欢闹的背景音乐出现后，大管又吹出了转为 B 大调、急速的第二主题：

■

这快速的音调象阵阵旋风，在不同的乐器组合上重复和变奏，在它的高潮中带进了第三主题：

■
上面曲例按首调记谱可改写为：

■
在这短短的八小节内，音乐转换了三次调性：属于 1=D、为 1=^bD、是 1=G，这种急速的调性变换手法，正附合音乐内容的要求——表现了施展魔法的离奇幻觉。这种变换一直在主题的重复与发展中延续，直至掀起高潮。战栗的镲片声响后，音乐转入长音使节奏变慢而渐趋低沉，降神曲调在低音上多次变化出现，显得阴森可怕。

第四主题转回 C 大调 首先在低音铜管乐器上奏出：

■
这倔强执拗性格的主题，通过多次的重复和发展，使音乐达到了全曲的高潮，降神音调不时夹杂其间。音乐又突然静得可怕，只剩下弦乐用抖弓奏着微弱的长音和偶而几声低沉的钟鸣，降神音调在竖琴上重复着，显得清凉刺骨，继之音调转到大管、铜管以至全奏，造成强大的声势，那铜管的低长音与不协和和弦相互呼应，音乐更加阴森、恐怖可怕，终于音乐又静下来，竖琴上又奏出降神音调，音乐神秘地悄悄结束。

7. 海王星——神秘主义者

这个乐章用行板、 $\frac{5}{4}$ 拍子，全曲分两个段落，每段有一个徐缓流畅的主题，主题片断的发展中，都贯穿着各种意想不到的柔和而奇妙的音响，使音乐既显得娴静、舒缓，又有一种神秘和奇异冷漠的气氛。作者着意绘织了一幅神秘莫测仙境般的太空景象，让人们尽情地飘游。

音乐开始由两支长笛的低音区和低音长笛，奏出了交织在 e 小调和[#]g 小调上的第一主题（下例用 1=C 记谱）：

■
上面谱例按首调记谱可改写为：

■
其中、为 e 小调，、为[#]g 小调。

第一段音乐中，这种不稳定调性的变化结合，再加笛子低音区特有的冷漠空旷的音色，双簧管甜蜜和弦的对答，竖琴、钢片琴晶莹音响或弦乐长音的伴奏陪衬，使音乐显得空荡迷茫。

第二段音乐开始由大提琴、大管、双簧管奏着以第二主题因素为动机的对答并以复调手法处理，使音乐显得飘忽不定，随即出现了由六声部组成的女声合唱的音响，构成虚无缥缈的背景音乐，紧接单簧管和弦乐相继轻轻地奏出了 b 小调的第二主题和它的发展：

■
音乐显得那么悠扬、舒畅而略带忧伤，但又那么悦耳动听，然后女声合唱在空旷而缓慢的钟声效果下，重复发展着第二主题。最后两声银铃般的钢片琴声结束了钟声的伴奏，只剩下孤单单的歌声在虚幻的太空中飘荡并渐渐转弱以至消失，但余音缭绕，使人感到似乎仍在神秘的太空中飘荡遨游……。

管弦乐前奏曲《牧神午后》

德彪西

[作者简介]

德彪西 (Debussy, ClaudeAchille1862—1918) 法国作曲家, 生于巴黎附近的圣日尔曼昂莱。其父当过店员, 参加过巴黎公社武装起义。他幼年免费跟钢琴家莫台夫人学钢琴, 1873 年十一岁时他已进入巴黎音乐学院, 师从马蒙泰尔 (钢琴)、杜朗 (和声)、吉洛 (作曲)。他早年任俄国富孀梅克夫人的家庭乐师, 曾随访瑞 (士)、意、奥, 并于 1880 年夏和 1881 年夏两度去俄国, 接触了俄国作曲家的作品。1884 年, 他以大合唱《浪子》荣获罗马大奖, 被送往罗马学习。早期作品受浪漫派影响。他曾认真学习瓦格纳与穆索尔斯基的作品, 在 1889 年常和杜卡等去万国博览会, 听到了中国、西班牙、匈牙利、阿尔及利亚和爪哇的音乐。特别是爪哇等东方音乐, 使他印象深刻, 很受启发, 遂力图突破陈规, 另辟蹊径。以后, 他在印象画派和象征派诗歌的影响下, 成为音乐上印象派的创始人。他于 1918 年逝世。作品多以诗、画、自然景物为题材, 着意表现感觉世界中的主观印象。他擅于发挥声音“色彩”的表现力, 常用五声音阶、全音音阶、色彩性和声与配器手法, 如平行和弦、泛音效果等, 以造成朦胧、飘忽、空幻、幽静的意境。代表作除《牧神午后》外, 还有歌剧《佩亚利斯与梅丽桑德》, 钢琴曲《欢乐岛》、《儿童乐园》、《版画集》, 管弦乐曲《夜曲》、《大海》, 论文集《克罗士先生》等。第一次世界大战期间, 他曾站在民族主义的立场上写过一些同情遭受苦难的人民的的作品。

[作品简介]

《牧神午后》是印象派音乐的奠基之作, 完成于 1894 年。原准备写成《一个牧神午后的前奏、间奏和终场改编曲》, 后修改、压缩为前奏曲形式。他在首演的节目单上写道: “这首前奏曲的音乐是对斯蒂法努·马拉美美妙的诗篇的非常自由的图解。”马拉美的原诗晦涩难懂, 任凭人们去自由想象: “牧神——一个憨直、好色、多情的神——拂晓时在森林里醒来, 尽力回想他在昨天午后的经历。他分辨不清: 究竟他真是幸运地接受了那洁白和金黄色的仙女——她们是那么温柔和放纵——的访问呢? 还是他那想保留的记忆只是一个幻影? 幻影是不会比他从自己的笛子里吹出来的一连串干燥的音符更真实的。但是肯定地, 在那闪光的湖里的棕色苇丛中, 当时和现在, 都有着洁白的动物。她们是天鹅吗? 不是! 是潜在水里的仙女吗? 或许是! 这种美好的经历的印象变得越来越模糊了。为了保留它, 他情愿辞退他在森林里的神位……美好的时刻逐渐淡漠了; 他永远不会知道, 这究竟是亲身经历还是做梦。太阳是温暖的, 草地是柔软的; 他重又把身子卷成一团睡起来……以便他可以进入更有希望的睡梦之林, 去寻求那可疑的、心醉神迷的情境。”马拉美听了前奏曲后, 给予很高的评价, 在给德彪西的信中写道: “你的《牧神午后》不仅与我的诗没有造成什么不和谐, 相反, 它以微妙、敏感、迷离的衬托提高了它。”

[欣赏提示]

乐曲结构较自由，但大体保持了传统的三部曲式结构。乐队的主要乐器是木管、弦乐和竖琴。木管多用低音区，圆号与弦乐常加弱音器，音响奇异、柔和，整个画面如蒙上一层薄纱。

第一部分 由长笛在中音区独奏乐曲的主要主题（ $1 = E$ 、 $\frac{9}{8}$ 拍子）：

■

这个半音阶经过音的旋律、特别是上例■与■处两端构成的三全音（过去被说成是“音乐的魔鬼”的增四度音程），使主题调性模糊、很不稳定。而结尾时上例■处，则较为明确地点出E大调的分解主三和弦，却又被木管与弦乐先后演奏的“E”上三全音的 $\sharp A$ 和 $\flat B$ 的两个七和弦扰乱了。这个无伴奏的模拟牧神芦笛的主题，形象地描绘了这个古罗马神话中半人半羊的牧神懒洋洋的神态。

中部 梦幻般的热情（ $1 = E$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

这个由双簧管演奏的主题，经过多次动机的交织展开，派生出更热情的曲调（试比较下例■■与上例■）（ $1 = \flat D$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

它先由木管演奏（弦乐用很弱的力度作切分伴奏），再由弦乐齐奏，在木管三连音和两架竖琴琶音的伴奏下，你会感到牧神在梦幻中，甚至洋洋自得起来了。尤其在圆号引导下出现的小提琴独奏（由单簧管与双簧管先后伴以副旋律），更为动人。但是，当乐曲的主要主题在竖琴琶音与弦乐弱奏长音和弦背景上两次出现，并间隔以圆号、木管的颤音和下行顿音演奏时，却又是牧神怀疑、焦躁不安的神情了。

再现部 在更轻微的弦乐颤音伴奏下，长笛再现第一段的主要主题，此时加进了小提琴与大提琴独奏的上下游动的半音旋律，弦乐配器已细分为十个声部。牧神重又返回懒洋洋的境地。特别是最后，竖琴的下行音调，圆号的平行大三度的半音起伏的进行，鲜明地表现了懒散、寂寞的牧神，是在做了一场虚幻的白日的梦。

管弦乐曲《大海》

德彪西

[作品简介]

德彪西的《大海》由三幅交响素描构成，作于1903年至1905年，同年10月15日首演于巴黎。作曲家在自然界宏伟力量的印象是十分重视的，他曾在给友人的书信中这样描述：“我现在又一次地和我的老友——‘海’在一起，它永远是那么变幻无常，那么美丽。它的确是自然界唯一可以使你安分守己的东西。然而，我们对海的尊重总嫌不足……”由此可见德彪西与海有着多么深厚的情感。在音乐创作手法上，德彪西曾说过：“我越来越相信：从本质上来说，音乐并非是进入严格的、传统的形式中流动的事物。音乐是由色彩和拥有时间的节奏形成的……”《大海》是作曲家抓住大海不同时刻的瞬间印象，从三个不同的侧面，着力描写大海的色彩变化，犹如交响曲的三个乐章。他还突破了自己过去常用的三部性结构，而以主题动机的贯穿和不断变形来求得对比中的统一。

[欣赏提示]

全曲由三首音乐构成，每首都有作曲家自己注释的标题：

第一首 海上，从黎明到中午

开始，音响淡薄，弦乐由低而高，引出木管的一阵阵不协和和弦，如黎明前黑暗中潮水轻轻拍打海岸。在弦乐下行震音背景上，出现柔和平稳的引子主题（ $1=\flat E$ 拍子）：

■

加弱音器的小号与英国管弱奏，犹如第一缕曙光刺破黑暗，晨曦初露，夜幕渐逝。在弦乐的上行震音、木管的上行滑奏后，乐曲逐渐活泼，在弦乐波波音型的背景上，红日自东方海面喷薄而出（ $1=\flat D$ 、 $\frac{6}{8}$ 拍子）：

■

由长笛和单簧管演奏的主题，始终是平行五度进行，显得特别宁静安详，当木管再奏主题及各种变化演奏后，在弦乐细分为九个声部的伴奏下，长笛两次出现蜿蜒起伏的音调，如海上不时吹来阵阵清风，使人感到清爽适意。万物苏醒了，大海也活跃起来了。随后，两次在木管上出现的主题音乐，在定音鼓的隆隆声中，变形成为一个新的音调（ $1=\flat B$ 、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

这是对大海的赞歌，也是对生命的歌颂。它由十六把大提琴分成四个声部，象合唱一样地演奏出浑厚的音响。它使人激动，得到慰藉。紧接着由木管组重复，似乎能使人听到海浪相互催涌的声音，当引子主题再现，低音乐器演奏缓慢下行的曲调后，乐曲进入尾声：

■

在两架竖琴伴奏下的圆号强奏，接以小号的上行动机，如红日当空，光彩夺目，这已是中午时分，一派蓝天碧海，白云飞飘的壮丽景色，呈现在大自然的“画页”上。

第二首 海浪的嬉戏

这首乐曲，用色彩丰富的和声，变化多姿的律动，纵横交叠的织体，来表现大海波涛翻滚的嬉戏。

乐曲一开始，两支长笛平行的下行音调，象海风一样扰乱了海面的平静。英国管的上行动机似乎是海船向茫茫的、深不可测的大海行驶。在一连串木管下行音调及大提琴的颤音下行曲调后，出现小提琴八度演奏的非常活泼快速的曲调（ $1 = B$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

这是海浪开始嬉戏的形象，在一系列的协和与不协和的平行和弦上下流动（竖琴）后，圆号以其朦胧音色，吹出别具色彩的迷雾般的平行增三和弦（ $1 = F$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■ 弦乐与木管以重同名调交替演奏下行音调（■和 $7^{\#}6^{\#}5^{\#}4$ ■），造成强烈对比。作曲家以这块音响的调色板，充分描绘了大海的远与近、深与浅、光与色、浪峰与波谷、平静与狂怒等现象的万千变化。当双簧管与英国管吹奏平

行六和弦时（ $1 = ^b B$ 、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

伴奏的三拍子律动，造成一种船上颠簸摇撼的感觉；弦乐与木管的连续增三和弦的交替出现，间杂以钹（震奏）与三角铁的音响，犹如浪花涌起，泡沫飞腾，使人心旷神怡。有时，木管连续上行音型，力度逐渐增长，紧接着一个极不协和的长音和弦，又如同阵阵巨浪击向船舱，使人丧魂落魄。乐曲转向低音，竖琴平行和弦的上行与下行，单簧管的上行动机，使人感到大海安静了，暮色已降临，海船也远去渐逝。竖琴起伏的琶音，短笛、英国管及钟琴的上行动机和小提琴、竖琴的泛音，给人以深刻印象，余味无穷。

第三首 风和海的对话

这是在风暴中狂涛汹涌的大海，音乐刚健有力，气势雄伟。开始，在滚奏的如闷雷轰鸣般的打击乐声中，引出了一个由低音弦乐演奏的低沉的动机（ $1 = E$ 、 $\frac{2}{2}$ 拍子）：

■

它与木管的长音形成对比，显示了大海的威严。但此时还仅是和风初起，往后逐渐增强力度。第一首素描性的引子的主题（见前例■）由小号加弱音器独奏出来，它是那么刚健和不可一世。弦乐在多次上行动机反复后，在一个拨弦的 $^{\#}G$ 音上突然休止。然后是乌云集聚，暴风骤雨使大海愤怒地掀起万

丈狂澜，表现了它的神威和力量。

中段，在低音弦乐的颤音伴奏下，圆号再现了第一素描尾声动机（见前例■）。暴风雨过去了，大海逐渐安静下来，小提琴奏起抒情的歌曲。接着，在小提琴人工泛音与竖琴琶音的背景上，长笛与双簧管吹起了飘逸的音调，使人感到大海在它安静时，温驯得象只羔羊，但此时大海并未真正平静，狂涛的余波还不时回涌，直到小号的三连音顿音背景上，交替出现的圆号与木管的长音引出短号吹奏的第一首素描的引子主题时，才犹如太阳透过云层射出万道金光，光彩夺目。以后，这个引子主题还多次在各种乐器上出现或变形出现。最后，风和海的抗争和解了，乐曲终止在^bD大调的主和弦上。

管弦乐组曲《大峡谷》

格罗菲

[作者简介]

格罗菲 (Grofé, Ferde 1890—1972) 美国作曲家, 生于纽约, 父亲是波士顿歌剧团歌手, 五岁起跟母亲学习钢琴、小提琴与和声, 以后又跟祖父学习中提琴。但父母反对他以音乐为职业, 因此曾作过银行职员和其他行业的工人, 于十七岁时终于进入美国洛杉矶交响乐团, 任小提琴手, 开始了音乐生涯。

1919 年, 美国有名的流行歌曲团体的负责人保罗·惠特曼听了格罗菲改编的一首流行歌曲, 大为赞赏, 遂聘他为惠特曼的爵士乐队的编曲, 并担任指挥和钢琴演奏, 从此致力于爵士音乐交响化的活动。为此又跟意大利作曲家弗洛爱迪阿进一步学习配器法。1924 年格罗菲为美国作曲家格什文的交响作品《蓝色狂想曲》进行配器, 演出获得巨大成功, 从此转向音乐创作。于 1972 年 3 月 1 日逝世。代表作有《百老汇之夜》、《密西西比组曲》、《大峡谷组曲》、《大都会》、《小报刊》、《马克·吐温组曲》、《好莱坞组曲》等交响音乐。

[作品简介]

大峡谷是美国西南部亚利桑那州科罗拉多河中游的游览胜地, 峡谷长达四百多公里, 景色奇丽壮观并富于变化。格罗菲游历后留下了深刻的印象, 遂于 1931 年创作了《大峡谷组曲》, 这是一部游记音乐, 着重景色的描绘, 全曲共分五个乐章:

第一乐章: 日出。

第二乐章: 瑰丽多彩的沙漠。

第三乐章: 山间小路。

第四乐章: 日落。

第五乐章: 暴风雨。

乐队编制庞大, 以绚丽多彩的音响、别致的节奏音型、独特的和声风格以及固定旋律或音型的多层次复调手法的运用, 成功地塑造了大自然中各种壮丽、神奇景色的音乐形象。

[欣赏提示]

第一乐章 日出

E 大调、 $\frac{6}{4}$ 拍子、小行板、三部曲式、有较长的引子和尾声。引子由定音鼓轻轻滚奏着主音开始, 小提琴全部用泛音随入, 然后单簧管组奏着缓缓上行的音阶, 三支小号随后间歇地加进, 奏着一种鸣叫的声响。在上述音乐的烘托下, 长笛奏出了两句具有主题音乐特色的华彩旋律:

■

第一句：

■

它很象清晨的鸟鸣。

第二句：

■

音乐着意描绘了朦胧的晨曦景色。

第一部分中伴奏音乐保持着引子中的气氛，主题先在英国管上奏出，再由长笛重复：

■

随后主题又变奏重复，仍由英国管和长笛相继奏出：

■

这段音乐每次出现的最后长音中，由钟琴和钢琴重复着上例■处的乐汇，象是峡谷中传来的回声。

中间部转入G大调，原由圆号演奏的上行音阶交由木管组和钢琴奏出，并恢复上行模进的形式，主题旋律由弦乐组担任：

■随后这个旋律转为D大调，以卡农的方式奏出。这段音乐忽然变得明亮而富有朝气，尤其那偶而出现的钟琴音响，更象晨曦闪烁的光芒。

再现部，音乐转入属调，主题和变奏的主题两个旋律以复调手法在高音区更明亮的出现。然后各段音乐的综合旋律又与中间部的主题形成复杂的复调关系，并转入D大调。音乐变得非常热烈，最后停在E大调属七和弦的长音上，这时竖琴上开始出现连续地刮奏，将音乐推向高潮，似乎那骄阳已升到天际，光芒万丈，耀人眼目。

尾声以各部分主题的主要动机汇集成复调形式，在乐队的全奏中出现，它异常活跃，富有欢欣的情绪。最后音乐转为急板，在辉煌的音响中结束。

第二乐章 瑰丽多彩的沙漠

e小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子，非常缓慢的速度，是回旋与变奏展开相结合的混合

结构形式。其中有两个主要素材和段落：一个完整地几次再现，一个变奏展开，它们相互交错出现。

音乐开始有四小节全部由G音（即音阶的第三音）构成的引子，它以三个层次展现：短笛和钟琴奏着高音区八度关系的长音；小提琴用抖弓奏着G弦的空弦音；竖琴奏着八度跳进的固定音型：

■

它那持续不断的尖锐长音，嗡嗡作响的G弦抖弓，和那清脆的竖琴音响，给人以沙漠的空旷、单调的感觉；同时也展示了它那神秘的色彩和风貌。

第一段落，主题在低音单簧管上出现：

■

这个奇妙的旋律富有异国情调，略带阿拉伯的风味。在由引子延续下来的衬景音乐中，又加了偶而由圆号阻塞音奏出的音响和由大管奏出切分节奏的固定和弦音群（见上例■处），使沙漠的奇景中又点缀了一笔奇幻的色彩。

第二段落只有十二小节，在原衬景音乐中，出现了两次由四度叠置的切分节奏的四个和弦，各和弦间声部的进行均构成连续三度的下行：

■
它的结构不拘一格，音响效果别致奇特，增强了对沙漠奇异景致的描绘。这一段落在全曲中完整地出现三次，类似回旋曲的主题，但它并没能构成完整的主题音乐，而象是一段固定不变的色彩性的间奏音乐。

第三段落，先由低音单簧管奏着第一段落主题动机构成的乐汇，在它的引奏下，出现了在英国管和小提琴上奏出的转入 $\sharp d$ 小调的主题：

■
这段音乐旋律优美、明亮而富于歌唱性，是全曲的主要旋律主题。

第四段落音乐是第二段落的完整再现。

第五段落由第三段落的主题变奏或变化重复构成。最后在圆号的一声阻塞音后，又再现第二段落的音乐，构成第六段落。

尾声变化再现了第五段落的结束部分，即英国管奏着一再反复的主题乐汇，低音单簧管伴以固定乐汇的伴奏音型，音乐在空旷、神奇、虚幻的气氛中由一声拨弦而结束。

第三乐章，山间小路。

A大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子、中速的小行板，变化再现的三部曲式结构。乐曲描写了骑着小毛驴的旅游者悠闲地沿着山间小路游览大峡谷名胜的情景。

乐曲开始一声类似驴子的长嘶，由全体乐队用滑音奏出，接着由小提琴独奏模仿着驴子的叫声：

■
在上面音调之后，出现了本乐章主题的变奏：

■
这段乐曲的引子，由小提琴演奏的华彩乐段构成，描述了上路前驴子不安分的欢叫声。

乐曲的第一部分转为小快板，共分两个段落。第一段落由双簧管奏着这样一段主题音乐：

■
并伴以用椰壳的相互叩击及弦乐组的拨弦，模仿着驴蹄踏在石路上的音响效果；小号轻轻地奏着低音区的主长音，它们有机地叠置在一起，形象地描绘了旅游者骑驴行进的悠闲神情。第二段落音乐忽然变得急促，由双簧管和低音单簧管相继奏出模进的乐句，它似乎在描写驴子下山坡时踉跄的步伐：

■
乐句紧接几声驴子不安的嘶叫音乐，构成段落的后半段。

中间部分出现了旅游者的主题，是乐章中的重要部分，它刻画了旅游者的精神面貌。音乐转为 $\frac{2}{2}$ 拍子，主题在不同的乐器上反复三次，每次背景音乐有所变化，形成别致的带再现的变奏曲式结构。其第一段落运用了第一部分第一段落的音乐作背景音乐，只是吹奏主长音的小号改为演奏主题：

■ 这个富有歌唱性、悠长抒情的旋律，与第一部分第一段落的主题构成

一种用椰壳制作的蹄声效果器。

复调关系，惟妙惟肖地表现了旅游者在这美丽壮观的大自然中骑驴神游的神情。随后再现了第一部分的第二段落，似乎驴子的惊跑打断了旅游者的神往与冥想。在驴子的嘶叫声中进入了中间部分的第二段落。这一段落改变了背景音乐，由另外四种因素构成：短笛和长笛在高音区奏着一小节为一组的固定不变节奏音型：

■

单簧管和大提琴奏着以三小节为一组的固定不变的乐汇：

■

钢片琴和其他弦乐奏着固定不变的切分节奏的和弦：

■

小号 and 倍大提琴轻轻地奏着主、属的长音。音乐变得柔和、丰满，提示着旅游者进入了峡谷的另一种景色之中，似乎是阵阵树叶作响的茂密森林，驴蹄踏在黑黝黝的沃土小道上。旅游者的主题在这个背景中由长号悠然地奏出。第三段落又转回第一段落的背景音乐中，主题改由全部木管乐和弦乐奏出。主题结束后，出现了非常热烈的片断，它由第一部分中第二段落的音乐变化发展而成：几种音乐素材叠置在一起，由乐队全奏进行变奏与展开，速度转快，节奏激进，似乎驴子也欢跑起来。在驴子的一声长叫中，音乐忽然停顿，出现了一个完全独立的幽静的插部。

插部的音乐为A大调、 $\frac{6}{8}$ 拍子、活泼、快速，单二部曲式结构，由钢片琴独奏：

■

它结构简单，第二段落为第一段落的变化重复，然后有一结尾段落。插部音乐清晰悦耳、安宁幽静，与前后部分形成强烈的对比。这是守林小屋中传出的琴音？抑或是牧童的奏乐？总之它仿佛吸引着旅游者在伫立静听。

第三部分是再现部，开始有短短的间奏音乐，主题变化再现后，转为急板，用乐队的全奏造成更加热烈欢腾的场面，驴儿似乎又在欢快地奔跑，最后在几声驴儿的长叫中结束。

第四乐章 日落

D大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子，其结构是由主题多次变化减缩重复形成，不同于一般变奏曲，主题变化再现时，一次比一次减短，最后只有主题第一小节的闪现。乐曲从头至尾连续展开，一气呵成。整个乐章呈现安宁、温和，富有浓厚的抒情性。

乐曲开始有八小节的引子，由圆号独奏：

■

它仿佛是表现那从峡谷深处传来的几声野兽的吼叫。圆号的阻塞音，则象是空谷的回声。

主题部分速度缓慢，有两小节的前奏，由三个因素构成：钢琴和长笛奏着流动舒畅而柔和的固定伴奏音型：

■

单簧管和圆号轻轻地奏着和弦长音；低音弦乐用拨弦加强每小节的第一拍。

它造成一种异常宁静、和平的气氛，成为主题呈示中的背景音乐，也是整个乐章的基本伴奏织体。主题由钟琴及第二小提琴（用泛音）奏出：

■
并由竖琴和小提琴的一个声部用泛音重复，另外两个小提琴声部，则用与主题构成上方和下方四度关系叠置的副旋律，用泛音演奏，造成一种奇妙的闪烁感觉。在主题的长音中，用圆号的阻塞音轻轻地吹出两句野兽的吼叫，使主题段落与引子音乐相呼应。继之又加入长笛和双簧管，奏出主题的第二乐句：

■
这时流动的伴奏音型由单簧管组演奏，圆号与大管用缓缓的节奏吹出先上行再下行的半音阶副旋律，使音乐变得丰满。接着是主题的多次变化再现：其中第一、二次变化再现均以改变伴奏织体为其主要特征；第三次变化再现，则采用了复调的手法，这一段音乐在创作手法上丰富多彩。

最后，低音弦乐奏着长音；小提琴与长笛和竖琴交替地重复着这一单调的旋律：

■
它的节奏转缓，似乎日落后，晚霞辉映的彩色也渐渐转暗，在竖琴清脆泛音伴奏下出现一声野兽吼叫和它的回声，最后在上例*处响出一声导音上的钟鸣，它的余音在昏暗的空中缭绕回转，增加了夜幕降临的气氛，乐曲静悄悄地结束。

第五乐章 暴风雨

E大调、 $\frac{4}{4}$ 拍子、较自由的三部曲式。第一部分由前面乐章中的几个主要主题与此段落的主题相穿插，组成了象是整个乐曲的缩影或大峡谷的全景鸟瞰。

音乐一开始由小提琴在A大调上奏出了音色清秀、节奏紧缩了的旅游者的主题：

■ 其和弦的配置很有特色：在■处运用了传统的三和弦，而■处是一连串的七和弦，在■处又将两个正常和弦之间加了半音关系的经过和弦，构成和弦的平滑流动，使主题在清新悦耳的平稳表白中，略带有不安的气氛。随即接以转为C大调的第一乐章中间部的主题，但在节奏上也同样予以压缩：

■
接着是建立在E大调上的本段落的主题，完全由弦乐奏出：

■
它以向上大跳后再下行模进为特点，使流畅的旋律又带有激动的情绪，然后紧接由单簧管奏出变化了的第一乐章主题：

■
随后本段主题移高八度在木管和弦乐上变化重复，第一乐章的两个主题又构成复调形式再现。最后音乐只剩大提琴孤独地奏着下面的旋律：

■
它伴随着定音鼓的隆隆之声，象是暴风雨前传来的滚滚雷鸣。

中间部转为C大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子、中快速度。这部分异常长大，是描写暴风雨的主要部分，整段音乐基本是由一群群的节奏音型和某些音响效果组成，充分发挥了各种乐器性能和独特的演奏方法，因此调性并不太明确，但逼真地描述了狂风暴雨、雷电交加或细雨濛濛的景色。这部分中有一主要用铜管乐演奏的执拗动机，不时变化再现贯穿其中：

■
在它的结尾部分最后只留下小提琴用抖弓演奏的下行半音阶：

■
似乎雷电暴雨已过，只有渐渐转小的雨声，但偶而又出现一次闪电，最后天终于转晴。

第三部分音乐在大地一片寂静之后，突然象山洪暴发一样，由乐队全奏出急速的以执拗动机为素材的变奏发展：

■
弦乐紧接着转为长颤音，木管乐转为固定的切分节奏音型：

■
在上列音乐的伴奏下，由铜管乐在E大调上奏出旅游者的主题和随之而来的第一部分的主题再现，两者构成复调关系，它们经过变化重复、执拗的动机再次出现，它与第一部分的主题又构成复调关系，似乎旅游者在观赏雨后峡谷中的山洪急流和小溪的潺潺流水，最后在描写驴子欢跑的乐汇中结束。

声乐与乐队交响曲《大地之歌》

马 勒

[作者简介]

马勒（，Gustav1860—1911）奥国作曲家、指挥家，犹太血统，生于波希米亚的卡利希特（现在捷克境内，当时属奥地利）。其父是手工业者，姊妹十二人，幼年多夭亡。马勒自幼天资过人，六岁参加钢琴比赛，十五岁入维也纳音乐院。毕业后，他先在小型乐队任指挥，1885年在莱比锡指挥门德尔松的清唱剧《圣·保罗》获巨大成功，曾任布拉格、莱比锡、布达佩斯和汉堡等城市的歌剧院指挥。1897年至1907年他应聘任维也纳皇家歌剧院指挥，后任院长。这是马勒“黄金的十年”。但他的革新主张及严峻的工作态度，遭到反对派的诽谤与暗算。1907年10月他在维也纳指挥最后一场音乐会后，愤然辞去皇家歌剧院的一切职务，后侨居美国，任纽约大都会歌剧院乐队及纽约爱乐交响乐团指挥。1911年5月18日，他于维也纳逝世，葬于中央陵园的贝多芬、舒伯特、施特劳斯墓旁。马勒的创作多为交响性的、结构庞大的作品，配器细致多样，音乐语言与民间音乐有一定联系。作品有十部交响曲（第十部未完成）、四部乐队伴奏的声乐套曲、一部清唱剧及五首歌曲。代表作品有《巨人》、《复活》和《大地之歌》等。

[作品简介]

1907年是马勒灾难的一年：离开了维也纳皇家歌剧院，社会上给他以种种非难，自己心脏病确诊为不治之症，他心爱的五岁的大女儿不幸夭亡。1908年夏天，他来到奥地利西部省分梯洛尔南方一个名叫杜布拉赫的村庄（现属意大利），面对终年积雪的阿尔卑斯山，无限感慨。他读着德国作家汉斯·贝特格翻译的中国唐诗《中国之笛》，东方诗人的不幸遭遇和悲壮情怀激起了这位西方作曲家的强烈共鸣。他遂选了其中七首唐诗，写成《大地之歌》。由于贝特格不懂中文，他的《中国之笛》是从两本法译本《唐诗》和《玉书》（还参考了一本德文的《中国的诗》）综合转译而成，难免以讹传讹，如第二乐章与第三乐章的诗已无从查证原诗。马勒用交响曲形式为我国唐诗谱曲获得成功，是欧洲音乐史上的创举，是东、西方艺术的一次很好的融合。乐曲完成于1908年9月。1911年11月20日，作曲家死后才首演于慕尼黑。

[欣赏提示]

《大地之歌》亦译作《尘世之歌》，是一部加入人声的、作者称之为“为男高音、女低音（或男中音）声部与管弦乐队而写的交响曲。”全曲共分六个乐章：

第一乐章 愁世的饮酒歌

奏鸣曲式结构。歌词为李白的《悲歌行》：

“悲来乎！悲来乎！主人有酒请莫斟，听我一曲悲来吟：悲来不吟还不笑，天下无人知我心！君有数斗酒，我有三尺琴，琴鸣酒乐两相得，一杯不

啻千斤钩。

“悲来乎！悲来乎！天虽长，地虽久，金玉满堂应不守！富贵百年能几何？死生一度人皆有！孤猿坐啼坟上月；且须一尽杯中酒！……”

双重呈示部的第一呈示部。

引子，a小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子。悲愤激越：

■

由圆号齐奏、小号助奏的刺耳的动机，一开始就表达了作者对人世的愤懑与反抗。

主部主题由男高音独唱：■

副部主题为g小调、 $\frac{3}{4}$ 拍子：

■

结束时，唱出马勒亲自加写的扣人心弦的名句：■

■

第二呈示部的引子同第一呈示部的引子动机，仍由圆号齐奏，与不协和的木管颤音及其它乐器争鸣。主部主题与副部主题均为第一呈示部主题的变化重复，由男高音唱第二段歌词。结束时，移高一个调（ b a小调）再唱“生与死并皆黝深难测！”

展开部先由加弱音器的小号与英国管交替吹奏出引子动机，接着小提琴与单簧管构成充满美的幻想与对生活渴望之情的二重奏。当男高音再次昂扬激愤地歌唱时，抒发了一种对有限生命的怀疑与绝望。

再现部较短。结束前再移高一个调（a小调）三唱“生与死并皆黝深难测！”声音更深沉了。乐曲在高昂但却有些单薄的旋律声响中结束。

第二乐章 寒秋孤影

奏鸣曲式结构。原歌词已无可考证。大意是：

“小河上秋雾迷漫，草上覆盖着白霜；谢了，北风把叶儿吹散在河面上。灯灭了，夜深了，我要安息了。呵！我心中的秋天，在为我长久的孤独而哭泣。可爱的太阳，你何时才能把我的眼泪晒干？”双重呈示部的第一呈示部。

引子是小提琴用d小调、 $\frac{3}{2}$ 拍子奏出的无穷动式的流动旋律：

■

它以四个音一组的动机（见上例■）为原型，作逆行、倒影与倒影逆行，使之几乎贯穿全乐章。在这平淡得甚至有些呆板的背景上，双簧管奏出那“悲戚的孤独者”的忧郁暗淡的主部主题：

■

然后，单簧管吹出副旋律和之，女中音的独唱是主题的变化重复句：

■

副部主题是g小调、 $\frac{3}{2}$ 拍子。由第一圆号独奏：

■

第二呈示部基本上是第一呈示部的重复，只是没有出现“悲戚的孤独者”的主题呈示，而直接用女中音独唱变化了的重复句开始。后再经过短小的展

开部和紧缩的再现部，双簧管与歌声交织一起，使辛酸、忧伤的旋律，更加重哀怨与痛苦的情绪，催人泪下。最后，双簧管又吹起那“悲戚的孤独者”的音调，充满疲惫、怅惘之情。

第三乐章 少年

类似谐谑曲。歌词作者署名李太白，但原诗已无处查对。大意是：

“池中有瓷亭，有状如虎背的玉石桥与之相通；朋友们在亭中喝酒谈笑，兴致勃勃地掀帽捋袖，挥毫作诗。水面上有桥的倒影、亭的倒影、人的倒影，大家如同站在自己的头顶。”

这是在多灾多难的人生旅途中的一首美好的插曲。轻松活泼的引子，一开始用 $\flat B$ 大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子，奏五声音阶的旋律，表达了古色古香的中国情趣：

■

男高音独唱出清新、喜悦的主题：

■

表现了书生们谈笑风生，饮酒赋诗的情景。

中段在木管与小号顿奏第一主题后，由男高音用G大调、 $\frac{2}{2}$ 拍子，唱出了较平稳而豪壮的主题：

■木管以轻快的顿音与之对奏，当小提琴变化重复上面主题时，使人心情特别舒畅，充满青春活力，并对美好幸福的未来寄予希望。但后面的歌声，尤其是弦乐下行大跳的动机反复，给这种希望蒙上了一层灰纱，使之带上虚幻的色彩。

再现部亦较短。那清新的曲调还是那样明快，那些忘却现实的书生们依然吟诗答对，但这仅不过是镜花水月而已。

第四乐章 美女

复三部曲式结构。原诗是李白的一首《采莲曲》：

“若耶溪旁采莲女，笑隔荷花共人语，
日照新妆水底月，风飘香袖空中举。
岸上谁家游冶郎，三三五五映垂杨，
紫骝嘶入落花去，见此踟蹰空断肠！”

在长笛平行三度活泼的颤音背景上，由小提琴演奏出G大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子的引子动机：

■

小提琴高音区的演奏，表现了一派春光明媚、鸟语花香的景象。

第一部分的主旋律是在女中音缠绵的歌声开始后出现的，这是一个不紧不慢的五声音阶的旋律（ $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍子）：

■由木管演奏，使人仿佛看到东方采莲少女的音容笑貌。副旋律是混合拍子，在小提琴分解和弦音型伴奏下，由女中音独唱：

■

接着，引子与主旋律变化重复，展现了情人们不期而遇的情景。

中间部用引子与主旋律充分展开，并出现了几个器乐段落，充分调动了动机发展、转调及配器（还加入曼多林、钢片琴、铃鼓）等手段，把“空断肠”的情绪描述得近乎绝望的程度。

再现部在主旋律与副旋律间插入了一个展开句。在展开句前，小提琴以深沉含蓄的音调。再一次表现了采莲女的妩媚与多情：

■

乐曲最后结束在很不稳定的主四六和弦上，使“断肠”之感更加强烈。

第五乐章 春天的醉汉

复三部曲式结构。原诗为李白的《春日醉起言志》：

“处世若大梦，胡为劳其生？

所以终日醉，颓然卧前楹。

觉来眄庭前，一鸟花间鸣。

借问此何时？春风语流莺。

感之欲叹息，对酒还自倾。

浩歌待明月，曲尽已忘情！”

作曲家为了描写醉酒者的姿态，运用了很不稳定的速度与调性，主题呈示就体现了这个意图：

■

紧接着是简单的发展句与变化重复。

中间部分得到充分的展开。独奏小提琴一会儿活泼轻快，一会儿抒情抑郁：

■

很好地描绘了在梦幻一般的世界里，借酒消愁者如醉似醒的神态。作曲家把他们对生活的诅咒和希望，全部奇妙地交织在各种旋律、调性和配器之中。同时还以其精湛的配器技巧，使我们感到了微寒的“春风”，嗅到了沁人的“花香”，还不时听到几声“流莺”动人的歌唱。

再现部中加进一些木管上行、下行的流动音阶，进一步描写醉酒者的神情。

第六乐章 永别

为双展开部的奏鸣曲式结构。第一部分歌词用孟浩然的《宿来公山房期丁大不至》，原词如下：

“夕阳度西岭，群壑倏已暝。

松月生夜凉，风泉满清听；

樵人归欲尽，烟鸟栖初定；

之子期宿来，孤琴候萝径。”

阴森恐怖的大锣与低音声部的长音和弦引出双簧管吹奏的、凄楚的引子动机（c小调、 $\frac{4}{4}$ 拍子）：

■

在引起小提琴感慨共鸣后，出现了女中音独唱，它是呈示部的主部主题：

■

显得冰冷、失神和痛苦。凄凉的木管不时在上面飘动，则更添愁情。双簧管在单调的、不规正的节奏音型伴奏下，以较长的经过句引出副部主题（女中音独唱，a小调、 $\frac{2}{2}$ 拍子）：

■

展开部中的第一展开部，女中音继续抒发对人生的感慨。第二展开部是器乐段落，感情变化幅度很大，基调虽未变，但有时却出现很有生气、充满温暖和人间爱的段落，它是对美、对生命的热烈赞颂。不过，很快被大锣阴森的音响毁灭，并且乐队音响由高而低，把人推向幻灭的深渊。

再现部的歌词用王维的《送别》：

“下马饮君酒，问君何所之？

君言不得意，归卧南山陲。

但去莫休问，白云无尽时。”

这是辞别尘世的断肠哀歌，葬礼进行曲似的节奏，一直贯穿其间，音调充满凄切悲凉的情绪（c小调、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{6}{4}$ 拍子）：

■

最后，在结束部，作曲家添加了一段自己写的歌词，来抒发他对人生、对大地的眷恋之情（C大调、 $\frac{3}{4}$ 拍子）：

■

■

“永远”二字，反复吟唱七遍，歌声渐渐消逝，仿佛主人公将离开人间，转入另一个世界，从而和大地诀别。

名曲曲谱选



音乐常识及名词浅释

【古典音乐】(Classicism 或 classical music 英)其含义有如下几种说法:

1.泛指从十八世纪初的巴赫、韩德尔起,至十八世纪末的格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬等音乐家的创作。这一时期作曲家的音乐作品,虽然各具自己的风格,但其共同处是:音乐语言平易朴素,音乐思维通过极严格的结构形式进行表达。这种古典音乐主要反映了十八世纪西欧封建社会日趋没落、资本主义经济迅速发展时期,第三等级被压迫阶层的进步思潮,尤其是指哲学上的启蒙精神和人道主义思想。

2.指十八世纪下半叶至十九世纪初形成于维也纳的一种乐派,即“维也纳古典乐派”。以海顿、莫扎特、贝多芬为其突出的代表。他们在创作技法上,继承欧洲传统的复调与主调音乐的成就,并确立了近代奏鸣套曲曲式结构及交响曲、协奏曲、各类室内乐(尤其是弦乐四重奏)等器乐体裁,对近代西洋音乐的发展有深远影响。

3.泛指十七、十八、十九世纪中古典、浪漫、民族各乐派大师们的典范作品。这种“古典音乐”是指一切具有进步思想、高度的艺术表现力和完善艺术形式的音乐。“古典”这一名词在这里则包含着作品在艺术上的成熟性、思想的深刻性、生活现实的真实性这些概念的总和。

【浪漫主义音乐】(Romantical music 英)音乐流派之一,亦称“浪漫乐派”或“浪漫派音乐”。一般指十八世纪末到十九世纪初发始于德奥,后又波及整个欧洲各国的一种音乐新风格,这种新的风格同时在其它文艺领域也有所反映,其内容大多表现了理想与现实之间的深刻矛盾,并通过生与死、孤独与爱情、热爱大自然等抒情题材,表达出知识分子阶层对现实生活的不满,对来自自由、幸福的向往和渴求。浪漫派的音乐家一般偏重于幻想性的题材与着重抒发主观的内心感受,因而抒情性的形象在其作品中占主要地位;在艺术手法上,他们突破古典乐派某些形式结构的限制,使音乐创作得到新的进展。主要代表作曲家有:舒伯特、韦伯、霍夫曼、肖邦、门德尔松、舒曼、柏辽兹及李斯特等等。

【民族乐派】(National Music School 或 Nationalism 英)亦称“国民乐派”。指一种以民间音乐为素材,结合西欧作曲技法,创造出具有本国家、本民族精神及艺术特色的音乐作品的流派。民族乐派在俄国,以格林卡为先驱,随后有巴拉基列夫、居伊、鲍罗廷、穆索尔斯基、里姆斯基——柯萨科夫等;民族乐派在东欧有捷克的斯美塔那及德沃夏克;十九世纪中叶,民族乐派在北欧的代表人物有:挪威的格里格,芬兰的西贝柳斯;此外,匈牙利的巴托克、罗马尼亚的乔治·艾涅斯库等均为著名的民族乐派音乐家。

【强力集团】(The mighty handful 英)又称“巴拉基列夫小组”,是十九世纪下半叶产生于俄国的一个音乐创作集团,其宗旨为:发扬和促进俄罗斯民族音乐。成员有巴拉基列夫、居伊、鲍罗廷、穆索尔斯基、里姆斯基——柯萨科夫等五位作曲家,故亦称“五人团”。“强力集团”继格林卡、达尔戈梅斯基之后,努力开拓民族音乐的发展道路,在创作中坚持现实主义道路,反对“为艺术而艺术”和对西欧音乐的盲目崇拜。他们的艺术主张,受到艺术评论家斯塔索夫的鼓励和支持。他们的音乐作品,大多取材于俄国历史和人民生活、民间传说或文学名著,并吸取、运用俄罗斯各民族的民间

音调，对传统的艺术形式和创作手法进行了大胆的革新。他们的艺术思想和成就，对俄国音乐的发展，具有重要影响。

【标题音乐】（Program music 英）以文字或标题阐明作品思想内容的器乐作品。其渊源可上溯至十六世纪以前。十九世纪上半叶因欧洲浪漫派音乐家的提倡而大盛。标题音乐的名称也于此时产生。重要作曲家有柏辽兹、李斯特等。

标题音乐比起没有标题的音乐来，由于它的表现力的尖锐性和生动的音乐形象更易于被广大群众所了解，使它在器乐作品中占有很重要的地位。

【复调音乐】（Polyphonic music 英）“主调音乐”的对称，多声部音乐的一种。它是以若干个旋律同时进行而组成相互关联的有机整体。在横的关系上，各声部在旋律进行上不尽相同，各自有其独立性，在纵的关系上，各声部又彼此形成良好、协调的和声关系。复调音乐还分：用对比的方法所写的复调音乐称“对位音乐”，简称“对位”，即对位式的复调音乐。如贺绿汀的钢琴曲《牧童短笛》的第一乐段；以模仿方式为基础所写的复调音乐，通称“卡农”，即轮唱或轮奏。如冼星海《黄河大合唱》中的四部轮唱《保卫黄河》，黄自的清唱剧《长恨歌》中第二乐章《七月七日长生殿》最后的男女声二重唱；用衬托的方式所写的复调音乐称“支声复调”。如赵元任的合唱曲《海韵》中第四段“啊不，海波它不来吞我……”。复调音乐以对位法为其主要创作技法。

【主调音乐】（Homophonic music 英）复调音乐的对称，多声部音乐的一种。其中有一个声部（通常为高声部）旋律性最强，处于主要地位，其它声部则以和声等手法对主旋律进行烘托和陪衬。

【歌剧音乐】（Opera music 英）欧洲十七世纪以来一种社会影响较大的音乐与戏剧相结合的综合艺术体裁。欧洲十八、十九世纪的歌剧音乐一般包含有序曲及幕间曲、咏叹调及其它抒情性独唱、宣叙调及咏叙调、合唱及重唱等。

序曲是当歌剧还未开幕前由管弦乐队演奏的音乐，它的使命在于综合地叙述全部歌剧发展的重要关键，奏出剧中代表主角的旋律，它仿佛是剧情的缩图，如格林卡的《鲁斯兰与柳德米娜》序曲，比才的《卡门》序曲等。有时没有序曲而仅有简短的序奏，作为歌剧开幕的情绪铺垫。歌剧序曲一般常用没有展开部的变奏鸣曲式结构。

合唱（Chorus）常用于歌剧中的群众场面。

咏叹调（Aria）为歌剧主角的独唱，相当于戏剧中的独白，它的任务是表现歌剧中主要人物各自的特性，描绘他们的“肖像”。咏叹调是歌剧中精采的音乐，它有完整的结构形式和情感层次，可以拿出来单独演唱。

咏叙调（Arioso）是接近于咏叹调的一种短小的乐曲，经常出现在咏叹调之后。

宣叙调（Recitativo）又名“朗诵调”，是一种朗诵式的歌调，相当于戏剧中的对白。不过它是根据自然语气而谱写的旋律，并且是有伴奏的。

在表现各个主角同一场合中的不同性格、情绪以及相互的对白等，一般用重唱较为适宜。特别是莫扎特，常常用重唱来表现各人物之间的矛盾和冲突。

【交响乐队】（Orchestra 英）近代大型管弦乐队。通常由下列乐器组成：弦乐器，包括小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴；木管乐器，包

括短笛、长笛、双簧管、英国管、单簧管、大管等；铜管乐器，包括圆号、小号、长号、大号等；打击乐器，包括定音鼓、三角铁、钹、大鼓、锣、排钟等。有时根据作品需要对上述乐器可进行增减，如加用钢琴、竖琴、木琴及各种民族乐器等。交响乐队的规模，通常可分为单管、双管、三管等编制，人数自数十人至百余人不等。

【中国民族乐队】（Chinese orchestra 英）通常指以汉族民族乐器为主组成的乐队，亦称“民族管弦乐队”。各类乐器的性能及在乐队中的运用，基本上与“交响乐队”类似：

管乐器：又名“吹管乐器”。民族乐队中常用的吹管乐器有：梆笛、曲笛、横箫（又名“新笛”或“十一孔新笛”、唢呐、管、笙等。

弦乐器：又称“弓弦乐器”。它在我国民族乐队中，已有较完整的组合。高音乐器有高胡、二胡、板胡；中音乐器有中胡。这些乐器一般都可以独奏、伴奏或合奏。低音乐器有大胡、低胡（或革胡、低音革胡），有的民乐队则以大提琴、低音提琴代替。

弹拨乐器：弹拨乐器音色丰富，奏法多样，富有民族色彩，在民族乐队中是不可缺少的部分。在弹拨乐器中，柳琴是高音乐器，琵琶是中高音乐器，中阮及三弦是中音乐器，大阮是低音乐器。其它如扬琴及箏，音域均较广。这组乐器综合音域很宽阔，力度的伸展幅度很大，演奏技巧较高，是民乐队中最有表现力的一组。

打击乐器：主要有板、鼓、钹、锣等。

此外，我国民间常见的乐队有：以打击乐为主，丝竹为辅的“锣鼓乐队”；以打击、管乐为主，辅以弦乐的“鼓吹乐队”或“吹打乐队”；以管乐为主，辅以弦乐、打击乐的“吹歌乐队”以及以丝竹为主、打击乐为辅盛行于江南的“丝竹乐队”等。

【合唱】（Chorus 英）多乐章的声乐套曲。包括领唱、独唱、重唱、对唱、齐唱、合唱等，有时穿插朗诵。常用来表现重大的历史或现实题材，内容富于史诗性和戏剧性，多用乐队伴奏，如冼星海的《黄河大合唱》、瞿希贤的《红军根据地大合唱》等；欧洲大合唱约起源于十七世纪，除“大合唱”外，还有“清唱剧”和“康塔塔”等大型声乐套曲，其内容与形式与大合唱类似，我国亦称之为“大合唱”。

【无伴奏合唱】（A cappella 意）一种不用乐器伴奏充分发挥人声特性的复调风格的合唱。此类作品，常采用各种模仿复调手法，各声部既有鲜明的独立性，又互相交织，成为纯朴、谐美的整体。它是合唱艺术中的最高形式，不仅需要高度的作曲技巧，而且需要一定的声乐演唱水平和条件，如细致的音色、均匀协调的声部关系、灵敏的力度变化和音准、清晰的吐字等。西洋称“A cappella”，原意为“按教堂风格”，因欧洲早期的教堂合唱大多采用无伴奏复调形式。

【清唱剧】（Oratorio 意）一译“神剧”、“圣剧”。大型声乐套曲体裁的一种。包括独唱（咏叹调、宣叙调）、重唱、合唱及管弦乐等。十六世纪末起源于罗马，初以《圣经》故事为题材，化妆演出，其后亦有采用世俗题材者。十七世纪中叶始发展为不化妆的音乐会作品，其中合唱处于主要地位，如韩德尔的《弥赛亚》、海顿的《四季》。现代作曲家常用这种体裁表现重大历史或现实题材。

【康塔塔】（Cantata 意）大型声乐套曲体裁的一种。原意为“用声乐

演唱”。最初是一种独唱或重唱的世俗叙事套曲，以咏叹调和宣叙调交替组成，到十七世纪中叶传入德国，遂发展成为一种包括独唱、重唱、合唱的声乐套曲，以世俗或《圣经》故事为题材。“康塔塔”在形式上与“清唱剧”有相似之处，唯规模较小；其内容偏重于抒情，故事内容亦较简单。现代作曲家常用这种体裁表现重大历史或现实题材。作曲家黄自在三十年代初写出了中国第一部“康塔塔”体裁的大型声乐套曲《长恨歌》（当时把 Cantata 译为“清唱剧”）。在我国一部分出版物中也有把“康塔塔”称为“大合唱”的。

【弥撒曲】（Mass 英 Missa 拉）天主教的一种仪式音乐。主要为合唱，也有重唱与独唱，采用固定的拉丁文歌词，多为无伴奏合唱，此类作品属复调风格声乐套曲形式。一般分六个乐章，即“求主怜悯”、“荣耀”、“信仰”、“圣哉”、“祝福”及“上帝的羔羊”。但，也可根据不同弥撒仪式的要求，增加或减少乐章的数字。

【众赞歌】（Choral 英）基督教礼拜仪式中众人一齐合唱的赞美诗。原为天主教的单声部众赞歌（齐唱），后经德国音乐家约翰·瓦尔特等将其改编为四部合唱曲，流传极广。后来巴赫等音乐家以它为基础创作了不少康塔塔、清唱剧及受难曲等宗教性音乐作品。

【哈利路亚】（Hallelujah 阿拉伯或 Alleluia 英）原文译意为“赞美上帝之歌”。常用于康塔塔、清唱剧等的结尾合唱段落。如韩德尔《弥赛亚》中第二部的终曲《哈利路亚》。

【主题】（Theme 英）音乐术语。指乐曲中具有特性并处于显著地位的音调；它有较强的独立性，有鲜明的性格，有一定的概括性，多半富于歌唱性，易于记忆。优秀的音乐主题都蕴藏着十分丰富的内涵。有的作品只有一个主题，更多的作品中有两个或两个以上的主题，代表不同性格并造成对比。主题常在乐曲的开头出现，但有时它的全貌要在整个作品不断展开中才能显示出来。

【动机】（Motive 英）音乐术语。通常指主题中一些富于个性的音调。它是音乐结构中最小的单位，每个动机必须有一个或一个以上的重音、两个或两个以上的乐音。它是音乐主题的核心，是主题或乐曲发展的基本素材。

【音型】（Figure 英）音乐术语。是乐曲中一再出现的一种具有特征性的节奏型和乐音运动的形态。通常以此表达，渲染或衬托某种特定的情绪或意境。如舒伯特的歌曲《魔王》，其伴奏部分的音型就描写了行进中的马蹄声响；他的《鳟鱼》前一部分伴奏音型则表现了“水”的意境。

【主导动机】（Leading motive 英）音乐术语。也称“主导主题”，始用于浪漫派中期在大型音乐作品如歌剧、舞剧、标题音乐中，用以象征某一特定人物、境界、概念等的音乐动机或主题。如柏辽兹《幻想交响曲》中的“情人”主题；李姆斯基——柯萨科夫《舍赫拉查达》中代表讲故事者的女主人公的主题；穆索尔斯基《展览会上的图画》中的“漫步”主题等都属主导动机。其含义与所谓“贯穿音调”、“固定乐思”相仿。

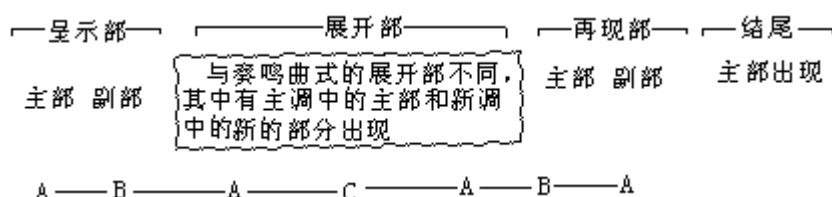
【曲式】（Form, musical 英）乐曲的结构形式。曲调在发展过程中形成各种段落，根据这些段落形成的规律性而找出具有共性的格式便是曲式。主要曲式的类型大体可分 复调曲式：如赋格曲（段）、各种卡农等； 主调曲式：如一部曲式、单二部曲式、单三部曲式、复二部曲式、复三部曲式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式以及自由曲式等等。

【回旋曲式】（Rondo form 英）乐曲形式之一。起源于欧洲民间的轮舞：一圈人跳舞、唱歌，先由全体合唱（群舞），所唱的即是基本主题（称“主部”），接着是独唱（独舞），这部分由舞者轮流担任，音乐特色各不相同（称“第一插部”、“第二插部”...）。回旋曲的主部至少需出现三次，它的结构图式为：

A+B+A+C+A.....

回旋曲式适宜于表现活跃欢腾的情景，故奏鸣曲、重奏曲、交响曲、协奏曲等需以热烈气氛结束时，常用之于末乐章，如莫扎特《A 大调奏鸣曲》（KV.331）的第三乐章《土耳其进行曲》就是一个回旋曲式的乐章。

【回旋奏鸣曲式】（Rondo sonata form 英）乐曲形式之一。属于奏鸣曲式的一种变体，主要用于大型器乐套曲（奏鸣曲、重奏曲、交响曲、协奏曲）的最后乐章，有时也用于独立的器乐作品。其结构如下：



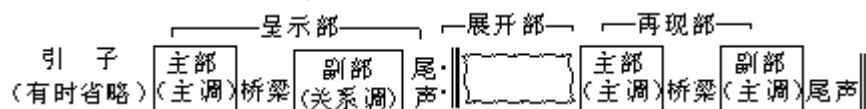
莫扎特《弦乐小夜曲》的第四乐章就运用了回旋奏鸣曲式的结构。

【变奏曲式】（Variation form 英）乐曲形式之一，又称“主题与变奏”，它在音乐作品中广泛被运用。其原则为：先奏出一自成段落的“主题”，然后继以一系列的主题变形（变奏）使主题得到多方面的发展。其结构图式为：

主题—变奏₁—变奏₂—变奏₃.....

变奏曲的主题可以取自民间音乐，可用作曲者本人旧作的片段，也可选他人作品。变奏次数不定，少则三、四次，多则数十次，变奏的方式也不一，可以改变旋律，可以变更和声，也可变换节奏、调式、调性及织体等。在我国民族、民间音乐中，变奏手法最为常见。

【奏鸣曲式】（Sonata form 英）是欧洲十八世纪下半叶以来，各种大型器乐体裁中最常见的、也是最重要的一种曲式。大多数交响乐的第一乐章都运用“奏鸣曲式”写成，其结构大致如下：



说明：

呈示部：在引子之后，往往出现两个性质不同的曲调，称为“主部主题”（又称“第一主题”）及“副部主题”（又称“第二主题”）。两个主题之间富于对比性，如一个是雄壮的，另一个则是温柔的；一个是悲伤的，另一个则是欢乐的；一个是粗犷、有力的，另一个则是优美、抒情的等等。它们由各种乐器重复地叙述，加强听赏者对主题的印象。副部主题的调性与主部主题不同，通常建立在主调的近关系调上或上下三度的关系调上；

展开部：它和呈示部的各主题材料有密切关系，但可以作较大的调性转移及音型变化，好比一场动人的戏，音乐的力量在这里得到充分的发挥，因此乐曲感情的高潮往往也是在这一部分。

再现部：“再现”就是回到“呈示部”开始的音乐形象，它综合了前面主题对比与冲突，得到结论。在这里，副部与主部均在同一主调上出现。

【华彩乐段】（Cadenza 意）音乐术语。原指意大利正歌剧中咏叹调末尾处由独唱者即兴发挥的段落。后来在协奏曲乐章的末尾处常用此段落，通常乐队暂停，使独奏者充分发挥其演奏技巧及乐器性能。华彩乐段最初由独奏者即兴创作，莫扎特、贝多芬开始为自己的协奏曲写了一些华彩乐段，自门德尔松后，不少作曲家都自写华彩乐段。

【三声中部】（Trio 意）音乐术语。指用三部曲式创作的圆舞曲、进行曲、谐谑曲或小步舞曲等的中部。主要特点为：旋律流畅，风格柔美、换用新调、与前后两部分形成对比。“三声中部”的名称系由意大利文 Trio（三重奏）演化而成。西欧古代器乐曲及舞曲的中间部分，常有 Trio 的标记，由三件乐器演奏，借以与前后两个由全体乐队演奏的音量相对比。

【室内乐】（Chamber music 英）原指西欧宫廷贵族中演奏、演唱的世俗音乐，以区别于教堂音乐及歌剧音乐。十七世纪初发轫于意大利，如“室内奏鸣曲”、“室内康塔塔”等。十八世纪末叶以后，指由少数人演奏、演唱为少量人听赏的音乐。现今，系指各种重奏曲（有时也包括独奏曲）及用少数乐器伴奏的独唱、重唱曲。室乐的演奏者，需具备独奏的技巧，同时要有和别人合作的能力。

室乐最常见的形式为下列数种：

钢琴三重奏：（小提琴，大提琴，钢琴）

弦乐四重奏：（第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴）

钢琴五重奏：（弦乐四重奏加钢琴）

此外还有三种也常见：

弦乐三重奏：（小提琴，中提琴，大提琴）

钢琴四重奏：（弦乐三重奏加钢琴）

弦乐五重奏：（弦乐四重奏加第二中提琴或第二大提琴）

【赋格】（Fuga 意 Fugue 英）西洋复调音乐中的主要曲式和体裁之一。原文意为“追逸”、“遁走”。这种曲式包括三大部分，即呈示、展开、再现。其基本特点是运用模仿对位法，使一个简短而有特性的主题在乐曲的各声部按规定的要求轮流呈现一次（呈示部）；然后进入以主题中部分动机发展而成的“插段”，此后主题及插段又在不同的新调上一再出现（展开部）；直至最后主题再度回至原调（再现部），并常加尾声结束。在第二、三部分中，一般还运用“交叠”、“倒转”、“增时”、“减时”等手法处理主题，以充分发挥其内涵。只有一个主题的称“单赋格曲”；有两个主题的称“二重赋格曲”；有三个主题的称“三重赋格曲”。赋格可独立成为一个作品，也可以与前奏曲结合成为一个套曲，到十八世纪末以后也常常被运用于其它音乐体裁及曲式，成为其中的一个部分，如在莫扎特的《第四十一交响曲》、贝多芬的《第九交响曲》以及某些晚期的弦乐四重奏、钢琴奏鸣曲中均有运用。

【托卡塔】（Toccata 意）一种富有自由即兴性的键盘乐曲。十六世纪至十八世纪，流行于意大利，通常由几个对比性的乐段构成，有时被安置在赋格曲前，仅作为引子，不能独立。十八世纪在德国进一步发展，自由奔放的特点更为突出。有时也用于赋格之前，以形成对比，如巴赫的管风琴曲《d 小调托卡塔与赋格》。十九世纪以后的托卡塔则指一种独立的器乐曲，

它没有歌唱般的旋律或段落，而全由急促、快速、时值均等而短小的音符组成。

【卡农】（Canon 英）复调音乐之一种。原意为“规律”。同一旋律以同度或五度等不同的高度在各声部先后出现，造成此起彼落连续不断地模仿，即严格的模仿对位。第一次出现的声部称“起句”，相隔一小节或两小节后出现的重复声部称“应句”，用卡农手法写成的乐曲称“卡农曲”，声乐曲中的“轮唱”亦即“卡农曲”的一种。卡农出现于十三、四世纪，后人常采用古代曲调作为卡农主题。十九世纪的交响曲、奏鸣曲亦常用卡农，如贝多芬《第五交响曲》第三乐章的中间部对舞曲旋律的处理，就采用了卡农手法。

【练习曲】（Etude 法）用于提高器乐演奏技巧的乐曲。通常包含一种或数种特定技术课题。十七世纪末，意大利的“托卡塔”即为练习曲的一种。大量练习曲（尤其是钢琴练习曲）的出现和应用始于十八世纪末、十九世纪初。后又有可供艺术表演的练习曲，常称“音乐会练习曲”，肖邦为其创始人。这种练习曲除用以练习技巧外，同时具有高度的艺术性和舞台效果。李斯特、德彪西等都创作有此类练习曲。

【奏鸣曲】（Sonata 英）西洋乐曲体裁。十六、十七世纪时泛指各种器乐曲。十七世纪后则指类似组曲的器乐合奏套曲。自海顿、莫扎特以后，奏鸣曲系指由三、四个乐章组成的器乐独奏曲或一件独奏乐器与钢琴合奏的器乐曲。其基本特点与形式通常为：第一乐章为快板，用奏鸣曲式；第二乐章为慢板，用奏鸣曲式、三部曲式或变奏曲式；第三乐章（有时略去）为小步舞曲或诙谐曲，复三部曲式；第四乐章为快板或急板，用奏鸣曲式、回旋曲式或回旋奏鸣曲式。在音乐史上，奏鸣曲与交响曲的成长有着相互的关系。

【交响曲】（Symphony 英）大型乐曲体裁，亦称“交响乐”，系音乐中最大的管弦乐套曲。交响曲的产生同十七、十八世纪法国、意大利歌剧的序曲以及当时流行于各国的管弦乐组曲、大型协奏曲等体裁有直接的联系。

交响曲的结构，一般分四个乐章，各乐章的特点如下：

第一乐章：奏鸣曲式结构，其音乐特点是快、活泼，表现人们的斗争和创造性的活动，充满了戏剧性。全部音乐是建立在两个性格不同的主题的对比和发展上。

第二乐章：曲调缓慢、如歌，是交响曲的抒情中心。其内容往往与深刻的内心感受及哲学思考有联系，结构是二部曲式、三部曲式或变奏曲式。

第三乐章：中速，常以小步舞或谐谑曲为基础。在古典交响乐的这一乐章中，往往给人以闲暇、休息、游戏等日常生活的景象，其结构大多是复三部曲式。

第四乐章：非常快速，常常表现出生活的光辉和乐观情绪，也往往表现出生活、风俗的场面和人民胜利的节日图画。多采用回旋曲式、回旋奏鸣曲式或奏鸣曲式结构。

交响曲的乐章、形式并不是固定的，它根据作曲家的创作要求和作品内容而定，如德沃夏克的《自新大陆》交响乐曲有四个乐章，贝多芬的《第六交响曲》有五个乐章，舒伯特的《未完成交响曲》只有两个乐章。

【协奏曲】（Concerto 意）一种独奏乐器和乐队协同演出的技术艰深的大型乐曲，也有以人声与乐队协同演出的声乐协奏曲。协奏曲通常分三个乐章：第一乐章快板，奏鸣曲式，富有戏剧性；第二乐章慢板，三部曲式，

富有歌唱抒情性；第三乐章急板，回旋曲式，有节日欢庆、载歌载舞的性质。

由一个乐章构成的协奏曲叫“小协奏曲”。巴赫时代由几件独奏乐器与管弦乐队竞奏的叫“大协奏曲”。以下是一种常见的协奏曲结构程序：

A. 呈示部。

(1) 合奏：亦称“第一呈示部”。最先可奏引子（常省略）在引子中可加入独奏乐器，然后再奏主副题。副题常常仍用主调（也有例外，但副题终结应在主调），在奏主副题时不加入独奏乐器。

(2) 独奏：亦称“第二呈示部”。将主副题再奏一遍，但此时的主副题常呈调性对比并加以装饰，乐队降入伴奏地位。

B. 展开部。

(1) 合奏：将主副题的材料作种种开展，通常此段较呈示部之合奏部分短。

(2) 独奏：独奏乐器将主副题材料作种种开展，以乐队为伴奏。在此段中，可加入一段新材料，这段音乐通常较慢而优美，以作为乐曲的对比。在浪漫派后期，华彩乐段往往在这一部分出现。

A. 再现部。

(1) 合奏：仅奏主题。

(2) 独奏：将再现部奏完后，在结尾处常加入华彩乐段，这时乐队停止，直至华彩乐段完结后，再起来合奏，最后以小曲尾作为结束。

由上述结构程序可以看出，此类协奏曲可属复式奏鸣曲式结构。其中华彩乐段乃是表现独奏者熟练技巧和进一步渲染乐曲情趣的地方，这部分最初由演奏者编创或即兴演奏，但自浪漫派开始则多由作曲者创作。成功的华彩乐段能将乐曲的思想性、艺术性及演奏者的技能很好地统一起来，成为协奏曲最扣人心弦的乐段。

【交响诗】（Symphonic poem 英）一种单乐章的具有描写或叙事、抒情或戏剧性的管弦乐曲，属标题音乐范畴。匈牙利作曲家李斯特于 1850 年首创这一体裁，后来的音乐家又发展了它，如捷克作曲家斯美塔那《我的祖国》由六首交响诗组成，被称之为“交响诗套曲”。交响诗的题材多取自文学、诗歌、戏剧、绘画及历史传说，内容富有诗意；乐曲形式不拘一格，常根据奏鸣曲式的原则自由发挥，也有用变奏曲式、三部曲式或自由曲式写成。另有音诗、音画、交响童话、交响传奇等体裁，均与交响诗的性质相类似。如施咏康的《黄鹤的故事》、辛沪光的《嘎达梅林》、鲍罗廷的《在中亚细亚草原上》等都属于此类。

【组曲】（Suite 英）由若干器乐曲组成的套曲，其中各曲有相对的独立性。德国古典组曲通常由阿勒曼德、库朗、萨拉班德、基格四首舞曲组成，有时冠以序曲，后两首舞曲之间，常加入一些其他的舞曲。各种舞曲均用同调，但在速度、节拍等方面形成对比。其它象英国、法国也有自己的特殊的组曲。巴赫曾写过著名的钢琴曲《英国组曲》和《法国组曲》。古典组曲至十八世纪中叶已趋衰落。

近代组曲有从歌剧、舞剧、戏剧音乐或电影音乐中选出若干段乐曲辑成者，如柴可夫斯基的《天鹅湖组曲》、《胡桃夹子组曲》；有采用民间素材

写成者，如马可的《陕北组曲》；也有根据特定标题内容写成者，如金西、徐贵岩、李钰的民族管弦乐组曲《泰山颂》，里姆斯基—柯萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》等。

【套曲】(Divertimento) 包括若干乐曲或乐章的成套器乐曲或声乐曲，其中有主题的内在联系和联贯发展的关系。如柴可夫斯基的钢琴套曲《四季》，舒伯特的声乐套曲《美丽的磨坊女》等。从广义上说，奏鸣曲、交响曲、组曲、康塔塔等均属之。

【前奏曲】(Prelude 英) 一种单主题的中、小型器乐曲。源自十五、十六世纪某种乐曲前的引子，最初常为即兴演奏，有试奏乐器音准、活动手指及准备后边乐曲进入的作用。十七世纪开始成为结构完整的独立乐曲。全曲常基于一个有特点的音型，加以自由展开。十七——十八世纪上半叶常同其他乐曲联用，作为组曲的第一段或置于赋格、众赞歌之前作为序奏。自 1839 年肖邦作二十四首钢琴小品《前奏曲》起，不少作曲家均作有独立的钢琴前奏曲。又，十九世纪后，西洋歌剧、乐剧中的开场或幕前音乐亦有称作“前奏曲”者，其含义与上述独立体裁的前奏曲有所不同。

【浪漫曲】(Romance 英) 泛指一种无固定形式的抒情短歌或短小的器乐曲。十一世纪前后指一种歌词用当代语文写成的世俗歌曲，以别于以拉丁文为歌词的宗教歌曲。十八世纪在德国指一种小型的叙事歌曲或抒情歌曲。十八世纪后半叶在法国民间、十九世纪中叶起在俄国广泛流行，指一种抒情独唱曲，常由钢琴伴奏，其特点为：曲调表情细致，与歌词紧密结合，伴奏亦较丰富；十八世纪中叶起亦指一种旋律富于歌唱性的器乐曲，如贝多芬的两首由小提琴及管弦乐队演奏的浪漫曲。

【序曲】(Overture 英) 乐曲体裁之一。原指歌剧、清唱剧等的开场音乐（见“歌剧音乐”部分）。十七、十八世纪的歌剧序曲，分“法国序曲”及“意大利序曲”两类。前者为复调风格，由慢板、快板、慢板三个段落组成，中段为赋格形式，末段较短；后者为主调风格，由快、慢、快三个段落组成，后世交响曲即由此演变而成。十九世纪以来，从贝多芬开始，作曲家常采用这种体裁写成独立的器乐曲，其结构大多为奏鸣曲式并有标题，如贝多芬的《科里奥兰序曲》及柴可夫斯基的《1812 年序曲》等。

【叙事曲】(Ballata 法) 十二、十三世纪指游吟诗人唱的一种歌曲，常伴以舞蹈。十三世纪后逐渐演变为只歌不舞的独唱曲。十四、十五世纪在法国、西班牙等地成为独唱曲的总称。至 19 世纪则指钢琴伴奏的叙事性独唱曲，如舒伯特的《魔王》。之后，肖邦在钢琴曲创作中首次创用此名，如他的《g 小调叙事曲》，李斯特、勃拉姆斯等作曲家亦都采用此体裁创作了钢琴叙事曲。内容常富于叙事性、戏剧性，有的取材于文学作品或民间传说。

【小步舞曲】(Menuet 法) 一种起源于西欧民间的三拍子舞曲，流行于法国宫廷中，因其舞蹈的步子较小而得名。速度中庸，能描绘许多礼仪上的动态，风格典雅。十七、十八世纪常用于古钢琴组曲和管弦乐套曲中，速度稍快、有力；十九世纪初，小步舞曲构成交响曲、奏鸣套曲的第三乐章，后又被谐谑曲所取代。小步舞曲亦可作为单独的器乐曲，大多为三部曲式，其中段常用三声部写成，故称“三声中部”，沿袭至今。

【随想曲】(Capriccio 意) 原指十七、十八世纪时一种复调风格的键盘乐曲。十九世纪以来，指一种富于幻想的即兴性器乐曲，如帕格尼尼、门德尔松、勃拉姆斯的钢琴随想曲。某些随想曲与幻想曲并无严格区别，如柴

可夫斯基的《意大利随想曲》。此外，还有专供小提琴技巧练习的随想曲。

【狂想曲】（Rhapsodie 法）一种技术艰深具有史诗性的器乐曲。原为古希腊时期，由流浪艺人歌唱的民间叙事诗片段，十九世纪初形成器乐曲体裁。其特征富于民族特色或直接采用民间曲调，如李斯特的 19 首《匈牙利狂想曲》，拉威尔的《西班牙狂想曲》等。

【幻想曲】（Fantasia 意）一种含有浪漫色彩而无固定曲式的器乐叙事曲。原指一种管风琴或古钢琴的即兴独奏曲。十八世纪末叶起，成为独立的器乐曲。莫扎特、贝多芬、舒伯特等均作有钢琴幻想曲。格林卡运用俄国民间音乐写成的管弦乐曲名为《卡玛林斯卡亚》幻想曲。

【萨拉班德】（Sarabande 法）舞曲的一种。据传起源于波斯，十六世纪初传入西班牙。由于情调热烈奔放而被教会禁止。十六世纪末传入法国后，逐渐演变为速度缓慢、音调庄重的舞曲，常用于贵族社会和舞剧中。其结构为二部曲式，节奏为三拍子；第二拍的音，时值较长而突出。十七世纪前半叶起，常见于德国古典组曲中固定舞曲的第三首。贝多芬在其《爱格蒙特》序曲中，成功地以萨拉班德舞曲象征了西班牙殖民统治者的残暴形象。

【塔兰台拉】（Tarantella 意）原为意大利南部的一种民间舞曲。据传：被一种毒蜘蛛“塔兰图拉”（Tarantula）咬伤的人，必须剧烈跳舞始能解毒，塔兰台拉舞即起源于此说；另一说此舞因产生于塔兰多城（Taranto）

而得名。其特点：速度极快， $\frac{6}{8}$ 或 $\frac{3}{8}$ 拍子，主要节奏型为连续不断的三

连音，结束前的速度更为迅急，情绪热烈。柴可夫斯基《意大利随想曲》第五段就是以塔兰台拉舞曲风格写的。罗西尼、格林卡、李斯特等都曾在他们的作品中采用了这一舞曲形式。

【探戈】（Tango 西）一种阿根廷双人舞。起源于非洲，传入阿根廷及其他拉丁美洲国家后，用于社交舞会，其音乐近似古巴的“哈巴涅拉”舞曲，

但稍快，多切分音， $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$ 拍子，旋律与伴奏常形成交错节奏，伴奏音

型通常为：

1920 年左右，音乐创作中开始引用探戈体裁和素材，在美洲和欧洲，尤为盛行。

【玛祖卡】（Mazurka 波）波兰民间的一种男女双人集体舞曲。其特点为：三拍子，重音变化无常，而以落在第二或第三拍子上最为常见，常用附点，如

情绪热烈，速度自中速至急速均可。玛祖卡自十八世纪起开始流行于欧洲各地，十九世纪更为盛行。肖邦曾将此体裁加以发展，写有五十二首著名的《玛祖卡》钢琴曲。

【波洛涅兹】（Polonaise 法）名称取自法文的音译，也叫“波兰舞曲”。一种庄重、缓慢、具有贵族气息的三拍子舞曲，源于波兰民间。相传于 1574 年，在波兰克拉考城为亨利三世加冕典礼中，第一次用作队列行进的舞曲，此后，遂开始流行于宫廷、十七世纪后成为独立的器乐曲。十八世纪起普遍流行于欧洲各国。如肖邦曾采用此种体裁创作钢琴独奏曲十六首。波洛涅兹常由强拍开始，第一拍后半往往为同音反复，常用伴奏音型为 ■，结构多用复三部曲式，经常收束在第三拍上。

【圆舞曲】（Waltz 英）又称“华尔兹”，起源于奥地利民间舞曲，分

快步与慢步两种，舞时两人成对旋转。十八世纪后半叶始用于城市社交舞会，十九世纪风行于欧洲各国。其特点：三拍子，节奏明显、轻快，旋律流畅、热情，伴奏中每小节常用一个和弦，第一拍重音较为突出。此种体裁，流传极广，种类繁多。有用于声乐的圆舞曲，有用于舞会的圆舞曲，有用于音乐会演奏的圆舞曲，甚至用作交响乐中的一个乐章。较为著名的圆舞曲如肖邦的钢琴小品《 b^b E 大调华丽大圆舞曲》、《 b^b A 大调大圆舞曲》，约翰·施特劳斯的《蓝色多瑙河》等。

【夜曲】（Nocturne 英）原指一种流行于十八世纪西洋贵族社会中的器乐套曲，风格明快典雅，常在夜间露天演奏，与“小夜曲”类似。海顿、莫扎特都写过这类作品。十九世纪以来的夜曲多指钢琴小曲，通常具有宁静、沉思的抒情特色，常以分解和弦为伴奏，偶而也有合奏或声乐曲。肖邦写有十九首钢琴《夜曲》，李斯特和俄罗斯作曲家都写有多种体裁的夜曲。

【小夜曲】（Serenade 英）

1. 指来源于中世纪游吟骑士夜晚歌唱的一种爱情歌曲。流行于西班牙、意大利等国，通常用吉他或曼陀林等拨弦乐器伴奏，男声独唱。但后人创作的小夜曲不局限于男声独唱和拨弦乐器伴奏，如舒伯特的独唱《小夜曲》、古诺的独唱《小夜曲》等；

2. 指十八世纪末出现的一种类似组曲类型的管弦乐套曲。通常由少数管弦乐器演奏，乐曲情绪大都是明快、爽朗或轻松、活泼，属室内乐体裁，如莫扎特的《G 大调弦乐小夜曲》。

【无穷动】（Moto perpetuo 意）一种器乐曲。从头至尾以同时值的音符（多为十六分音符）快速进行之乐曲。有一定的技巧要求。韦伯、帕格尼尼、门德尔松、施特劳斯等都有此类作品。马勒的《大地之歌》第二乐章的引子就具有“无穷动”的旋律特点。

【进行曲】（March 英）用于伴随步伐前进的音乐。常用于队列行进中，有声乐曲，也有器乐曲。多用偶数拍子，如 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ ，但也有三拍子的进行曲，如瞿希贤《红军根据地大合唱》第六乐章中的“马队在前进”一段就是 $\frac{3}{4}$ 拍子的进行曲。这种音乐作品节奏鲜明、速度中等、轻重音交替整齐，

常为三部曲式结构，中段较为抒情，以取得与前后段的对比。进行曲体裁除独立运用外，也常用于歌剧、交响曲及奏鸣曲等大型音乐作品中，以增强赞颂、礼仪等的宏伟气氛，但亦有用于葬礼中者，如贝多芬、肖邦等人都写过著名的葬礼进行曲。

【牧歌】（Madrigale 意）十四世纪发轫于意大利，后传至英、法、德等国的一种声乐体裁。有两种：一种流行于十四世纪，有定型曲式，即 A、A、B 或 A、A、A、B，二部或三部合唱；另一种流行于十六世纪，多属爱情歌曲，无定型曲式，多声部合唱，各声部互相模仿并常间以齐唱，无伴奏形式居多。上述牧歌与我国民歌中的“牧歌”完全不同，后者属民歌中的山歌性质，是牧民们放牧时唱的歌，内容多赞美劳动、歌颂家乡和抒发爱情，旋律舒缓、悠长，节奏自由，气息宽广，在西北草原地区最为流行。后 记

音乐，是人类文化宝库中一份重要的财富。

何谓音乐？“乐者，音之所由生也。其本在人心之感于物也。”这是记

载于我国古代著名音乐论著《乐记》中的名言，它精辟地告诉人们：音乐是一种声音的艺术，同时又是一种表达思想感情的艺术。

音乐既是表达思想感情的艺术，就需要欣赏者较深刻地理解其内容，才能激起感情上的共鸣；音乐既是声音的艺术，就需要欣赏者具备一定的音乐素养，才能导致丰富的联想。

音乐欣赏活动，是人类精神文明中一项不可缺少的重要内容，也是完成音乐艺术第三度创造的不可忽视的方面。我国人民随着物质文化生活水平的不断提高，对音乐欣赏的要求亦愈益迫切。优秀的音乐作品，总是令人百听不厌的。人们在反复鉴赏中，不惟为其美妙的乐声所陶醉，感受着精神境界的升华；而且在欣赏中再创造，不断探求音乐的内涵，产生新的体会和兴趣，从而培养人们高尚的情操和品格，同时也丰富了人们的音乐素养，提高对音乐的理解和鉴赏能力。因此，如何编写一本内容丰富而又简明通俗的音乐欣赏读物，对中、小学的音乐教育工作者和广大音乐爱好者欣赏音乐有所裨益，乃是我们多年来的心愿。

中外音乐作品浩瀚无垠，我们选编的内容，虽然注意到要介绍不同历史时期、不同音乐流派的中外名著，但也只是限于我国目前音乐教学、电台广播和音乐欣赏活动中较为常见的音乐作品，故仍不免有所疏漏；书中还介绍了一些近年来在国内影响较大的新作品，目的在于扩大音乐欣赏者的视野。

音乐教育家、评论家赵汾同志在百忙中热情地为本书写了序；中央音乐学院汪毓和副教授、哈尔滨师范大学周柱铨副教授审慎地为本书提出不少中肯的意见；书中有关作者简介部分，承不少同志为我们积极提供资料和照片；另外，在编写过程中，我们还参考引用了有关音乐书刊中的资料，在此一并致谢。本书除署名者外，撰写部分稿件的还有王振玉、李明琳、杜默丽、张保和等同志。由于我们水平所限，书中错误，在所难免，恳请读者指正。

孙继南

1985年元月于山东师范大学

