# 第6章 西方音乐欣赏

## 6.1 巴罗克时期

### 6.1.1概述

1.巴罗克音乐的总体特征

(1)无论是声乐还是器乐，旋律都空前的华丽复杂，有相当多的装饰音和模进音型。气息很长，乐句长度不一，确实像卢梭所说的那样，比较“难唱”。

(2)节奏律动总体来说比文艺复兴时期强劲、鲜明得多，富于推动力。当时有两种截然不同的节奏：自由节奏——松散的、带有频繁的急缓变化，通常用于宣叙调、托卡塔、前奏曲；规整节奏——恒定不变的拍子，用于咏叹调、赋格、舞曲等。这两者常常前后搭配，如宣叙调和咏叹调、前奏曲与赋格这样的套式。例如，巴赫管风琴曲d小调托卡塔与赋格中的“托卡塔”主题，它是自由节奏，节奏非常稳定、规范，这前后两个段落形成了鲜明对比。

(3)大、小调体系取代了过去的教会调式，并在此基础之上形成了完整的大小调功能和声体系，给人以严谨的逻辑感。被卢梭等人批评为“和声混乱，充满转调与不协和音”的，正是作曲家们的巧妙手法，他们利用不协和音以及调性转换使和声富有动力和情感色彩。

(4)自9世纪发展的多声音乐在巴罗克时期形成了音乐史上“空前绝后”的高峰，有着严密和声逻辑的复调织体占主要地位。同时，主调织体也获得了重要的发展。

(5)音乐的力度不像后来的古典和浪漫主义音乐充满了渐强和渐弱的细微变化，而是采用较为清晰的“阶梯式力度”，它表现的是一种宏观的概括性情感。

(6)音乐的情绪变化虽然比过去丰富和强烈得多，但通常在一个相对独立的范围内不会有繁复而细腻的变化，如一个乐章或一首咏叹调之内基本保持一种情绪,在乐章与乐章之间才形成对比。

2.巴罗克音乐的辉煌成就

(1)巴罗克音乐使得各种体裁和曲式趋于成熟，今天的奏鸣曲、交响乐、歌剧等都是这一时期兴起的。

(2)这时期涌现了一大批卓越的作曲家：拉摩、达肯、多美尼科、斯卡拉蒂、巴赫、亨德尔、蒙特威尔地等

(3)乐器的制造工艺大大提高，尤其以意大利小提琴为代表的提琴族乐器，直到现在还是演奏家们的收藏佳品，“工欲善其事，必先利其器”，科学的乐器制造业为乐队作品的兴盛打下了坚实的基础。因此，巴罗克时期各种器乐作品获得极大的发展。

(4)巴罗克音乐时期，古钢琴是所有作曲家偏爱的一种乐器，在法国宫廷里尤受宠爱。

(5)与中世纪和文艺复兴时期相比，作曲家们开始大量地采用大、小调式体系来代替自然调式，用十二平均律来取代以前的毕达哥拉斯律、中庸全音律等律制，这样就为频繁转调铺平了道路。

### 6.1.2代表作家作品

1.巴赫(Johann Sebastian Bach，1685—1750)

巴赫家族200年间音乐人才辈出，其中尤以世称“大巴赫”的约翰·萨巴斯坦·巴赫最为出类拔萃。他不仅是巴罗克时期欧洲最具代表性的作曲家，同时也是现代西洋音乐的开山鼻祖，故有“音乐之父”之称。

巴赫幼时情形，史料记载不多，他是由父亲教小提琴和中提琴启蒙的。在巴赫家族，小孩有音乐才华并不足为奇，因为几乎每个巴赫都有此奇才。巴赫10岁的时候，父母先后去世，往后由大哥抚养，并随大哥学古钢琴。15岁时，巴赫就读于吕内堡的米亥尔学校，校方给了他一份很优厚的奖学金，鼓励他求学。在此，巴赫又随着校内的优秀音乐家学习各种技艺，接着又去汉堡和吕北克等音乐水准颇高的城市继续深造。

2.亨德尔(George Frideric Handel，1685—1759)

亨德尔，德国作曲家,最伟大的后巴罗克时期作曲家之一。他出生于德国希尔(Halle)，但很多时候称其为英国作曲家。1703年旅居汉堡，1704年在汉堡作了第一出歌剧《欧米亚》(Almira),获得巨大成功。1706年游历至意大利,在意大利写了不少歌剧、清唱剧、康塔塔，包括著名的歌剧《阿格利批拿》(“Agrippina”)。

1710年亨德尔移居伦敦，1711年的歌剧作品《利努度》(“Rinoldo”)获得巨大成功。在川度斯(“Chandos”)公爵的资助下写了清唱剧《艾斯特》(“Esther”)和11首《川度斯圣歌》。1719年得到国王的支持，开始在皇家音乐学院演出他的歌剧。这个时期有他最出色的歌剧作品《利达米士图》、《骄里奥些萨》(“Giulio Cesare”)、《泰米拉露》(“Tamerlano”)、《路得连达》(“Rodelinda”)。在18世纪30年代，亨德尔作了大量英语清唱剧和为清唱剧而作的乐器音乐，其中包括很多伟大的协奏曲。1742年《弥塞亚》(“Messiah”)首演。继后以大概每年两首的速度创作清唱剧，一直持续到1751年，因为那时他的视力太差了而不得不放弃。1742—1751年这段时间的著名作品有《森逊》(“Samson”)、《所罗门》(“Solomon”)。1759年的演出季中，亨德尔在一个多月中指挥了10部大型作品。当最后上演的《弥赛亚》演出结束后，亨德尔在剧院中虚脱了，几天以后去世。英国人给他举行了最高规格的葬礼。

## 6.2 古典主义时期

### 6.2.1概述

古典主义的美术在形式上强调结构稳定、色彩单纯，以朴素自然取代华丽雕饰，以简洁取代烦琐，以理性取代夸张，更以全人类的至高理想取代少数人的权势和享乐。音乐的古典主义有许多与文学、美术的共同点，如以简洁明晰的形式表现至高至美的精神境界，在题材上(如歌剧)表现普通人的真实情感等。

1.古典乐派包括了两个时期

第一个时期是前古典乐派，也叫初期古典乐派，其中包括曼海姆乐派、柏林乐派、前期维也纳乐派，还有意大利北部、巴黎、伦敦等欧洲各地具有相似风格的音乐流派。曼海姆乐派是18世纪中叶以德国曼海姆宫廷乐团为主形成的乐派，其代表人物是小提琴家斯塔米兹，主要贡献是在交响乐写作手法和管弦乐演奏风格上的创新，对海顿、莫扎特、贝多芬等人的影响很大。柏林乐派是以巴赫的儿子卡尔·巴赫为代表的、18世纪后半叶活动于柏林的一批作曲家，他们用主调音乐来写作，音乐的歌唱性大大加强。

第二个时期是维也纳古典乐派，其代表人物是海顿、莫扎特和贝多芬，人们所说的古典乐派一般就是指盛期的古典乐派——维也纳古典乐派。

2.古典时期的音乐风格

（1）旋律不再有那么多的装饰音，也不再那样绵长，而是变得简洁、对称，并常常由短小的“动机”构成。

（2）节奏和速度灵活多变，不再像巴罗克那样不是松散自由就是长时间保持，在一个乐章里会出现不同的节奏型。例如，贝多芬的第九交响曲末乐章“欢乐颂”，其中有多种节奏。

（3）大小调功能和声体系使音乐有更加明晰的结构和推动力。转调成为重要的情绪表达和结构手段。

（4）主调织体占主要地位，即以丰富和声衬托主要旋律，只是在局部使用复调织体。

（5）音乐力度有频繁变化，包括过去没有过的渐强和渐弱，变化的幅度比过去大了许多。

（6）在一个乐章甚至一个段落之内就会有大幅度的情绪变化和对比。

（7）管弦乐队有了完整的包括四大组的编制：弦乐组、木管组、铜管组、打击乐组。乐队音响比过去丰满响亮得多。

### 6.2.2代表作家作品

1.海顿(Franz Joseph Haydn，1732—1809)

海顿堪称古典作曲家中最出类拔萃的一位。他的一生跟随着新的音乐观念一起成长蜕变, 在风格塑造上非他人所能比拟, 可算是启蒙时代的典范。海顿的音乐总是散发着清新健康的气息，自1780年起, 海顿所写的每一部交响曲、四重奏、弥撒曲甚至神剧, 莫不令人称颂, 而成为必传的上佳作品, 他创作之丰硕实在令人折服。

在海顿刚起步的时候, 新音乐——华丽风格音乐仍然处于萌芽状态, 它之所以能成长茁壮, 全凭海顿一手栽培——“交响曲之父”的名誉绝非空穴来风。同样,他也可以担当“弦乐四重奏之父”或“奏鸣曲之父”而无愧。

2.莫扎特(Wolfgang Amadeus Mozart，1756—1791)

不仅仅在音乐史上，在整部艺术史上，莫扎特都是独一无二的人物。他4岁学钢琴，不久就开始作曲，他写音乐比写字还早。5岁那年，一天下午，父亲雷沃博带了一个小提琴家和一个吹小号的朋友回来，预备练习六支三重奏。莫扎特挟着他儿童用的小提琴也要加入。父亲呵斥道：“学都没学过，怎么来胡闹！”莫扎特哭了。吹小号的朋友过意不去，替他求情，说让他在自己身边拉吧，好在他音响不大，听不见的。父亲还咕哝着说：“要是听见你的琴声，就得赶出去。”莫扎特坐下来拉了，吹小号的乐师慢慢地停止了吹奏，惊讶和赞叹地看着莫扎特，他把六支三重奏从头至尾都很完整地拉完了。

（1） 主旋律主部主题(“喜剧”主题)。

主题主要动态特点：匀称、递增的动感节奏型，环绕式的音程旋律线条。两者的结合，营造出一种青春朝气和喜剧气氛。

（2）主旋律副部主题(“机警”主题)。

副部主题主要动态特点：一长一短的附点节奏与忽强忽弱的力度变化，上行级进音程的旋律线走势。两者的结合，有一种机警、聪慧之感。

（3）主旋律结束部主题(“嬉笑”主题)。

毫无疑问，莫扎特的旋律是他的音乐最迷人之处，据说《费加罗的婚礼》首演后，一时间维也纳的大街小巷到处都有人在哼唱着其中的旋律。他还特别能够把握整体的戏剧性，一段段优美动听的独唱、重唱、合唱被他有机地连成整体，将剧情环环相扣地推进，其间高潮迭起，引人入胜。莫扎特还尝试着将各种风格结合到一起，如最后一部歌剧《魔笛》，包括了德国歌唱剧(Singspiel，德国民族喜歌剧)的朴实、意大利正歌剧的端庄、喜歌剧的诙谐，甚至还融入了宗教音乐的肃穆深沉。他的歌剧《序曲》是交响音乐会上的保留节目，各种各样的咏叹调被歌唱家视为珍宝，甚至成为声乐比赛最常见的曲目。

3.贝多芬(Ludwig van Beethoven，1770—1827)

1787年4月，一位年轻人前往维也纳拜见当时的大音乐家莫扎特。此人其貌不扬，短小精明，在莫扎特面前大展钢琴身手，连被誉称神童的莫扎特亦为之惊叹，立即向在场的朋友说：“此年轻人必为乐坛掀起狂澜。”莫扎特的预言不到10年即应验，此人正是后来鼎鼎大名的贝多芬。

《命运交响曲》是贝多芬的第五部交响曲，它的第一乐章主部主题就是著名的“命运主题”，是开门见山奏出的那四个音，它由弱到强、体现力度增长的节奏，结合坚定有力的三度下行音调，加上全部弦乐器气势汹汹的合奏，使这个命运主题显得极其威严，就像斩钉截铁的命令，具有不可抗拒的力量。

这部交响曲本来没有标题。传说贝多芬的学生辛德勒有一次问起这部交响曲的内容，贝多芬在琴上弹了这几个音，并说：“这是命运之神在叩门。”于是这几个音就被后人称为“命运主题”，而这部作品也称为“命运交响曲”。贝多芬的命运交响曲体现了通过斗争取得胜利、冲破黑暗走向光明的主题思想。

贝多芬的《命运交响曲》是音乐会上演出最多的作品之一，其命运主题已经成为音乐中特定的“语汇”，被很多作曲家的作品引用。

## 6.3 浪漫主义时期

### 6.3.1概述

音乐上的浪漫派，继承了古典主义音乐的最高成就，同时在艺术和技术手法上都有诸多创新。音乐与文学、诗歌、戏剧的结合越来越多，音乐家们从其他各种艺术中获得了非常丰富的营养。音乐的体裁上，浪漫派的三大贡献是钢琴特性曲、声乐与钢琴的艺术歌曲、管弦乐的交响诗，其他体裁还有幻想曲、随想曲、夜曲等具有即兴、幻想因素的形式。和声的应用范围被扩大，和声的色彩作用得到越来越多的强调。乐队的编制不断扩充，这样使得配器的可能性更加多种多样，色彩更加绚丽多彩。

浪漫主义音乐可分为三个阶段，即早期(18世纪末至1830年以前)、中期(1830年至1850年)、后期(1850—1890年)。浪漫主义时期音乐有如下几个特点。

（1）旋律曲折委婉，极富抒情性和歌唱性，音域跨度宽，乐句较长，且常有不规则、非对称的结构。

（2）节奏比以往有更多的变化，一个乐章内会有多种节奏型。渐快渐慢的速度、自由速度(Rubato，即在规律的节拍范围之内可有自由伸缩的演奏方式)使音乐具有更微妙的诗意。

（3）仍然使用大小调和声体系，但更强调和弦的色彩性而不是功能性，较多地使用不协和和弦及变音和弦。在浪漫主义后期由于转调极其频繁，导致调性不稳定、不明确。

（4）以主调织体为主，复调织体也常采用。

（5）音乐力度的两极反差比以前更大，极强和极弱、微妙的渐变，都是常见的手段。

（6）追求比以往更多的变化和剧烈的对比、戏剧性冲突，各种情绪常常呈极端化。

（7）古典时期的曲式继续使用，同时它们被赋予各种自由的变化。有些作品采用更多的乐章，有的浓缩为一个乐章，或使各个乐章尽可能地连成一个整体。

（8）音色得到空前的重视，一方面重视乐器个性的展示，通过各种演奏法使乐器的表现力得到最大限度的发挥；另一方面为追求宏大的气势和浓密的音响，扩大管弦乐队与合唱队的规模。配器技术受到高度重视。

### 6.3.2代表作家作品

1.韦伯(Carl Maria von Weber，1786—1826)

早期浪漫派眼中的大人物, 非韦伯莫属。他可以称得上是第一位真正的浪漫乐派人士, 举凡浪漫派的一切特质都可以在他身上发现。而今韦伯的作品除了《魔弹射手》（一译《自由射手》）与三出歌剧序曲外, 几乎都已无法在曲目上立足生根, 唯有供钢琴和管弦乐团演奏的F大调单乐章协奏曲和其奏鸣曲, 才有偶尔晤世的机会。另外还包括《邀舞》一曲, 不过人们也几乎已经不让它以钢琴独奏曲的原貌重现了。如此一来, 人们当然很难想象韦伯对后继的各浪漫派大师如门德尔松、柏辽兹、李斯特、瓦格纳等所造成的可观冲击了。

韦伯对瓦格纳的整体影响尚有待商榷, 不过无论专家还是门外汉, 都可以听出韦伯《欧良泰》序曲中的怪异和声正是《尼伯龙根指环》的先声。韦伯也像后来的瓦格纳, 对歌剧保持着泛日耳曼思想。正如他于1817年所说, 他追寻的是“一种完整而自足的艺术作品; 赞助其成形的各种艺术成分在融合的过程中纷纷隐身而退, 代之而起的是一个全新的宇宙”。这正是瓦格纳式“整体艺术”的概念。

2.舒伯特(Franz Schubert，1797—1828)

舒伯特，奥地利作曲家，1797年1月31日生于维也纳近郊一个中等市民家庭。童年时代，他从家庭音乐生活中学会了演奏风琴、钢琴和小提琴，也掌握了基本的作曲方法和合唱艺术。11岁起，他进免费的神学院读书。在学校读书时他参加了学生乐队，有时还担任指挥，熟悉了维也纳古典乐派作曲家的许多作品。与此同时，他从13岁起就开始了紧张的创作活动。1813年，16岁的舒伯特离开神学院后，在父亲的学校里担任助理教师。这时他虽然忙于教课，但仍然创作出许多焕发着活力的作品。1818年舒伯特毅然辞去教学职务，全心投入音乐创作，但由于没有固定收入，他穷困潦倒，31岁时就英年早逝。人们根据他的遗愿，把他葬在他所崇拜的贝多芬的墓旁。舒伯特生活在古典主义和浪漫主义的交接时期，他的交响性风格继承的是古典主义的传统，但他的艺术歌曲和钢琴作品却完全是浪漫主义的。他绝妙的抒情性使李斯特称他为“前所未有的最富诗意的音乐家”。

《小夜曲》是一首爱情歌曲，歌词是雷尔斯塔甫的诗。这首曲子描述了月色下，一个满怀渴望的青年对着心上人的窗子唱着歌，期待幸福的会面。舒伯特让钢琴模仿吉他的音型，为悠扬的歌声轻轻地衬托，这使画面更加生动了：

3.肖邦(Fredric Chopin，1810—1849)

肖邦，波兰作曲家，有一半的法国血统。他的父亲从法国移居华沙，教贵族子弟学法语。肖邦在孩童时代就显示了音乐天赋，并就学于新成立的华沙音乐学院。在校期间，他恋上了年轻的歌手康斯坦西娅·格拉特科芙斯卡。19岁时他写下了《小调钢琴协奏曲》，据说就是这位少女激发了肖邦的创作灵感。1831年9月，肖邦来到巴黎，他的余生便和这座城市的艺术生活联系在一起。肖邦在沙龙中与许多杰出的艺术家来往，如音乐家李斯特、柏辽兹，文学家雨果、巴尔扎克、乔治·桑、海涅，画家德拉克洛瓦。通过李斯特，肖邦结识了“有一双忧郁的眼睛”的奥罗尔·杜德旺夫人，也就是闻名于世的小说家乔治·桑。肖邦对她的第一印象并不好，但不久就被她的魅力征服。在一种他从未经历过的激情支配下，他的音乐想象力达到高度兴奋的程度。其后的8年中，每年的夏天肖邦都是在乔治·桑的别墅里度过的，这些年也是肖邦创作最旺盛的时期，但他的健康逐渐变坏，他和乔治·桑的关系也走向破裂。在他最后的信件里充满了孤独和绝望。1848年他在英国演出，返回巴黎后几个月便逝世了，时年39岁。他的葬礼在莫扎特的《安魂曲》和他自己的《葬礼进行曲》中举行。他被安葬在拉雪兹公墓，一位朋友在他的墓上撒下了波兰的泥土。

4.李斯特(Franz Liszt，1811—1886)

如果肖邦是钢琴家中的钢琴家, 那么弗兰兹·李斯特必定是人民大众的钢琴家、表演家、万众瞩目的大英雄。他得天独厚, 具备了所有的优越条件——长相俊美, 魅力十足, 精力充沛, 技巧让人愕然屏息, 响度无人能及, 以及把听众玩弄于股掌之上的投机家气质。他树立了炫技大钢琴家的永久风范, 此类钢琴家不出现则已, 一出现则倨傲睥睨, 高举双手, 看来是一副“打击”乐器的姿势,即使是厌恶李斯特所有行径的“纯”音乐家也不禁企望仰止。

李斯特带给欧洲人的第一印象就是他已臻化境的钢琴技巧, 后来更将才能发挥到各种事业上——既是指挥家, 也是作曲家、批评家、作家、纨绔子弟、神父、教师、音乐家表率, 到最后更是“乐坛的大家长”。他的音乐思想着实慧黠, 在音乐史上首屈一指。但是他在演奏厅上却经常技痒, 忍不住要擅改他人的音乐, 以增加额外效果, 却也让音乐的格调降低不少, 就连贝多芬都在劫难逃。

5.门德尔松(Felix Mendelssohn，1809—1847)

门德尔松的名字“Felix”德语就是“幸福”的意思。正如其名，他终生幸福快乐。比起其他的音乐家他是太如意、太顺利了。门德尔松的祖父摩西·门德尔松是汉堡颇有名望的康德学派一员，有“智者纳达”之称。父亲亚伯拉罕是汉堡的银行家，母亲是珠宝富商的千金，在音乐上有深厚的修养。

门德尔松出生没多久汉堡就被法军占领了，所以全家被迫迁往柏林，他的幸福少年生活便是在柏林渡过的。4岁时，门德尔松与姐姐芬妮一起接受母亲的教导学习钢琴，父亲对他那特殊的才能十分自傲，只要与孩子有关，父亲都会尽力而为。门德尔松的首任家庭教师卡尔·才特是柏林著名的指挥家、作曲家。才特是歌德的好友，通过才特的关系，门德尔松自然认识了歌德。他时常拜访歌德，在其面前演奏。他们之间虽然相差了65岁，音乐却让他们成了忘年之交。门德尔松在11岁时经常当众发表作品，每逢星期日下午在他家举行的家庭音乐会是他的作品发表日。柏林市民都以能受邀参加此会为荣，由此可知少年时代的门德尔松已是知名人物了。1829年门德尔松20岁，他得到才特的许可公布了巴赫伟大的作品《马太受难曲》。人们也因此重新认识了巴赫的伟大，巴赫于1729年在莱比锡托玛斯教堂上演《马太受难曲》反响并不大，以后更是鲜有人知。到了19世纪，人们心目中的巴赫只是一位有修养的作曲家，但人们并不了解他作品的价值。门德尔松再度演奏此曲，刚好是巴赫初演的一百年后，也因为他的推广使得世人真正认识巴赫的伟大，因此这场音乐会可说是历史盛事。

6.柏辽兹(Hector Berlioz，1803—1869)

柏辽兹生于伊泽尔，在日内瓦西南法国的一个山区，他的父亲是医生、学者，教导柏辽兹拉丁文，使柏辽兹对《伊斯里德》(Aenied)作者威吉尔(Virgil)产生兴趣，父亲并给他一支长笛和一把吉他，还让他去上钢琴课。青年时期柏辽兹喜欢长笛而且吹奏得相当熟练。

虽然柏辽兹在青年时期即尝试作曲，但父亲却计划要他从医。18岁时父亲把他送到巴黎学习，柏辽兹后来曾表示，他的时间都花费在“可怕的尸体和迷人的跳舞中”。尽管如此，他最后仍然选择了音乐。虽然他的家庭对他感到疑虑，在经济上也无法支持他，但1826年他仍毅然进入巴黎音乐学院，师从勒须尔教授和莱赫教授。他一生在贫困饥寒中度过，老年丧子，于1869年3月病逝于巴黎。

1830年，巴黎音乐院26岁的柏辽兹的《幻想交响曲》轰动了欧洲乐坛，他自己称其为“器乐的戏剧”，他的目的是通过交响曲形式来讲述一个具体的戏剧故事。当时柏辽兹不幸地陷入了单相思，所爱恋的对象是来自英国的戏剧演员斯密森小姐，这个姑娘扮演的都是莎士比亚笔下最美丽动人的形象：朱丽叶(《罗密欧与朱丽叶》)、俄菲莉亚(《哈姆雷特》)……一时间在巴黎极为轰动。在斯密森小姐的众多仰慕者中，柏辽兹是最微不足道的，他只是一个穷大学生，他所能做的只是寄出一封又一封情书，很自然，它们都石沉大海一般地没有带来任何回音，最后他眼睁睁地看着心中的女神离开了巴黎。这真是太可怕的折磨了！柏辽兹满腔的渴望无处寄托，于是，他铺开了谱纸，奋笔疾书，五个乐章的《幻想交响曲》就这样作成了。

第一乐章：梦幻与热情。

首先是在遇到意中人之前的种种骚动不安，心神的疲乏、空有的热情、黯然的神伤和无端的快乐。接着他记起了那被心上人在一瞬间激起的足以吞没一切的爱情、极度的痛苦、疯狂的嫉妒、复苏的柔情和宗教式的慰藉。

第二乐章：舞会。

在灯火辉煌、气氛热烈的舞厅里，他遇见了心上人。

第三乐章：在田野上

夏日傍晚，他在田野上独自沉思，听见远处两个牧人一问一答的牧笛声。微风吹拂树梢，发出细语般的声响，不久前在他心中萌生的甜美希望，使他感到从未有过的安宁。然而，那心上人的形象又一次出现在眼前，他的心缩紧了，几乎停止了跳动，痛苦的预感出现了：她是不是在欺骗他呢？一个牧人重新吹起他的曲调，可是另一个却不再回答。日落了，远处响起隆隆的雷声，孤独沉寂。

第四乐章：赴刑进行曲。

他梦见他杀死了自己的爱人，被判死刑绑赴刑场。在时而阴森粗野、时而辉煌庄严的进行曲声中，队伍向前行进。嘈杂的骚动被沉重的步伐声所压倒。末了，好像是最后一次想到爱情，固定乐思飘然而至，但只一瞬间，便被致命的一击打断了。

第五乐章：妖魔夜宴的梦。

他发现自己置身于一个女巫的舞会上，被可怕的幽灵、巫师和各种妖魔围绕着，他们都是来参加自己的葬礼的。怪异的喧嚣、呻吟、尖叫、狂笑和远处的哭喊声此起彼伏。在一阵可怕的欢呼中，心上人的旋律又一次出现，但已不再像往日那样高贵端庄，而是变成了一支粗俗、轻浮和怪诞的舞曲，她也来参加这里的盛会了。报丧的钟声敲响，《愤怒的日子》(Dies irae)变成了一首滑稽讽刺诗，妖魔的轮舞和“愤怒的日子”混合在一起。

7.舒曼(Robert Schumann，1810—1856)

德国作曲家罗伯特·舒曼1810年6月8日出生于茨维考一个出版商家庭。中学时代，他热衷文学，独自翻译古典名著，对歌德和席勒的作品有过深入的研究。舒曼对音乐的兴趣几乎与文学同时产生。他6岁开始接触音乐，7岁就有几首钢琴作品问世。1828年中学毕业后，在母亲的坚决要求下学习法律。但这时音乐仍是他兴趣的中心，他师从音乐教育家维克学习钢琴，举行公开演奏会，创作了一系列作品。1830年起，舒曼完全投入音乐创作，19世纪30年代是他钢琴创作的黄金时期，同时创办《新音乐报》，积极从事音乐评论活动。19世纪40年代，他不断扩大了音乐创作的范围，写出很多声乐曲、交响曲、室内乐、清唱剧和歌剧等。1849年起，舒曼的健康逐渐恶化，多年的生活斗争和烦恼使他经常为一种痛苦的幻觉所折磨，终于患上严重的精神病。1854年春，他为一种无名的恐惧所驱使竟投莱茵河自杀，虽被人救起，可再也没有恢复理智，于1856年7月29日辞世。

作为一个钢琴作曲家，舒曼是19世纪最有独创性的人物之一。在舒曼的钢琴小品中，洋溢着奇异和炽热的表情，它们充满了激情的旋律、新颖的和声和有力的节奏。这些曲集的标题也带有浪漫主义的特征，如《幻想曲集》《蝴蝶》《浪漫曲集》和《童年情景》。舒曼的歌曲构思精致，富于诗意。他所喜爱的主题是爱情，他所喜爱的诗人是海涅。舒曼本人反映了浪漫乐派的种种特质, 他善于幻想、内省, 在精神上与当时的文学活动相契合。他是革新者、批评家、为新鲜事物摇旗呐喊的运动家，也是作曲圣手。他早期的音乐几乎摒弃所有旧体制, 后期则重拾传统中的交响曲及四重奏。他是坚决反对古典乐派的先驱, 即便他是出众的理论专家，其音乐知识也绝不亚于当时任何音乐家, 但是先前存在的形式对他而言是毫无意义的。他明告世人：“所谓形式，并不是为了服务学院派的人物而存在, 而是为驰骋湍流的创作之心而生; 纯然的乐念即能塑造自己独一无二的形式。体制虽小, 但是结构紧密完整, 又能捕捉并尽情发挥思想的形式, 就是它本身的美学评价。”音乐的气氛、色调、暗示、联想——这些在舒曼心中, 比起创制丝毫不爽的赋格、回旋曲或奏鸣曲等更重要。无论他的音乐如何变化, 总是不脱善变的气质、万花筒般的结构与情绪、纯挚的性格反映, 以及强烈的主观意识。

8.瓦格纳(Richard Wagner，1813—1883)

19世纪前半叶是贝多芬的时代, 19世纪后半叶却是理查德·瓦格纳的天下。究其原因, 不只是因为瓦格纳风歌剧改变了音乐趋势, 更是由于他的一生充满弥赛亚式传奇, 而且已经近乎走火入魔。

他的第一部正式上演的歌剧《黎恩济》是一出靠庞大布景烘托的歌剧,而《漂泊的荷兰人》《汤豪塞》及《罗恩格林》则取材自德国神话,但是这些都不足以表达瓦格纳心中万分之一的构思。瓦格纳以6年的时间撰曲, 想要为心中的疑难找寻宣泄的出路, 他继续钻研艺术理论, 以德国《尼伯龙根之歌》为蓝本, 为大型歌剧撰写剧本, 论文陆续出版。

他的思想臻于“整体艺术作品”的观念, 认为所有伟大的艺术莫不根植于神话之上。神话应是创作诗歌的理想素材。然而回溯神话, 又有何良方呢？在这个过程之中, 该使用哪一种语言才算恰当呢？瓦格纳认为非得再创造一种新语言。诗人们必须以近似在传说中所发现的诗歌体(Stabreim)作为工具, 其“母音与母音之间的关系亲密”，是一种非常着重于押韵的歌词。

9.勃拉姆斯(Johannes Brahms，1833—1897)

与瓦格纳同时代的德国音乐家中, 唯一能与他并驾齐驱的, 恐非约翰内斯·勃拉姆斯莫属。可是这两人在世时却势同水火。瓦格纳是改革者, 也是前瞻未来的音乐家; 勃拉姆斯却隶属于古典乐派, 终身只创作形式抽象的音乐, 而不愿碰标题音乐, 至于歌剧一事, 更从未有心接触。

勃拉姆斯作品集里的大部分作品至今还活跃在音乐会上,观众的兴趣历久而弥笃。勃拉姆斯一直与贝多芬共列为最受爱乐者激赏的交响曲作家。他穷尽毕生之力撰写完成的四部交响曲、两部钢琴协奏曲、一部小提琴协奏曲, 都是演奏会上的常见名曲, 一如他的《海顿主题变奏曲》《学院节庆序曲》。钢琴家们喜爱他的《f小调奏鸣曲》《亨德尔主题变奏曲》《帕格尼尼主题变奏曲》,以及晚期各形各色的狂想曲与幻想曲。在室内乐演出上也少不了勃拉姆斯的钢琴五重奏、三部弦乐四重奏及其他室内乐作品。他的乐曲在表演曲目上历久不衰,《德意志安魂曲》所获得的喝彩持续不断。小提琴家若是少了那三首奏鸣曲, 恐怕也会感觉若有所失。

10.罗西尼(Gioacchino Rossini，1792—1868)

让罗西尼声名鹊起的因素莫过于音乐的旋律。有史以来最伟大的喜歌剧《塞尔维亚的理发师》, 一夜之间让罗西尼的音乐在欧洲各歌剧院中炙手可热。

罗西尼主要以喜剧性歌剧作家的身份见知于今世, 但他在世时, 其严肃性、悲剧性的歌剧也获得很高的评价——《奥泰罗》《高林泰被围》《摩西》《威廉退尔》都是让人口耳争传之作。他又创作了两部大规模的宗教乐曲《圣母哀悼曲》与《小庄严弥撒》, 并以创制为数颇多的钢琴小品以自娱。但是, 他的职业生涯在1829年声望达到最高峰时就倏然停止了。

罗西尼所创作的歌剧, 即使是含有某些麦亚白尔风格的《威廉退尔》在内, 基本上都是古典派的作品, 旋律高雅、明晰, 管弦乐绝不喧宾夺主,全音和声处处可见。1830年时, 浪漫主义已经蔚成一股气候, 但是他却始终固守反浪漫主义的立场, 不肯妥协。他唾弃这种喧嚣、诡异、矫情的新运动, 尤其对歌唱的新风格深恶痛绝。

11.威尔第(Giuseppe Verdi，1813—1901)

威尔第成名很早，他的第一出歌剧《奥贝尔托》1839年在米兰上演, 反映普遍良好, 第三部《那布果》（1842年）让他一举成名。13年后, 《弄臣》《游唱诗人》《茶花女》陆续上演, 使他成为举世著名的歌剧作家。

威尔第的第二部歌剧《一日国王》因为他的真实生活一点也“不喜”而惨遭失败, 不管他自己对失败表现得多镇静, 他仍然陷入怀疑自己能力的泥沼中。不过第三部《那布果》却使他重振声望。今日爱乐者会认为《那布果》中威尔第的个人风格未尽蜕变完成。《那布果》正跨于美声乐派与即将到来的歌剧乐派之间。唐尼采蒂的影响在《那布果》中若隐若现, 罗西尼的严肃歌剧影子也间或出现其中, 但是前人的公式却在威尔第歌剧中拓展了新领域, 重获新生。他引用了规模更大的管弦乐团, 声势自然更加磅礴。其歌剧中的音乐较任何美声歌剧显得更加庞大，剧力万钧, 也更能直入人心。《那布果》流露出强烈个人特性, 威尔第即使借用美声歌剧的成规, 仍有新法能让效果更宏奇、更磅礴。他在歌剧中找到了自我, 而其中的音乐也蕴蓄了威尔第后期乐念的种子。

12.普契尼(Giacomo Puccini，1858—1924)

普契尼，意大利作曲家，他的歌剧充满感情和戏剧性，采用多种形式的交响乐和众多的角色。普契尼出生于卢卡,1880年写了颂主弥撒,使他的叔叔愿意支持他的音乐学习。1880年开始到米兰音乐学院学习，1883年毕业后一年写了第一部歌剧《女巫》。1889年被任命写第二部歌剧《艾狄加》，并与出版商利歌迪开始长期的合作。1893年的作品“Manon Lescaut”被誉为天才之作。他的一部歌剧《波希米亚人》1896年在都灵首演时并不受观众欢迎，这部歌剧以法国作家马格的小说《波希米亚生活情景》为蓝本。后来这部作品终为人们接受，并被认为是普契尼最优秀的作品之一。普契尼1900年的歌剧《吐斯卡》是歌剧的标准剧目。1904年的歌剧《蝴蝶夫人》在米兰史基拉歌剧院首演时同样受到非议，但经过普契尼修改后演出获得成功。他的其他歌剧还有《金色西方的姑娘》《安祖利卡》等。1924年他未写完《图兰朵》就逝世了，这部歌剧的故事发生在中国，讲述关于公主图兰朵的故事，其中有一段旋律来自中国音乐茉莉花。1926年图兰朵由安佛努(Franco Alfano)续完后首演。普契尼曾经讲过：“我写的音乐都是小儿科的音乐。”虽然他的作品不像威尔第的“伟大”，但很多人认为他是意大利继罗西尼之后除威尔第之外最伟大的音乐家。

13.比才(Georges Alexandre Leopold Bizet，1838—1875)

当威尔第活跃于意大利，瓦格纳纵横于德国的时候，比才把沉滞一时的法国歌剧样式统一，创造源自生命感中洋溢出现实主义的浪漫歌剧。19世纪后半叶，法国是由市民掌握实权的现实主义社会形态，幻想式且壮大的歌剧逐渐褪色，与一般人生活关系密切的喜歌剧起而代之，抒情歌剧也出现了。抒情歌剧以古诺的《浮士德》为代表，听起来缺乏一种令人心动的戏剧张力。此外有的抒情歌剧似乎是从大众性轻歌剧风产生出来的，居住于法国的德籍作曲家奥芬巴赫《天堂与地狱》便是代表，把此种不安定的歌剧局面加以整理统一的便是比才。

14.柴科夫斯基(Pyotr Lyich Tchaikovsky，1840—1893)

提到俄国作曲家，人们一定会想到柴科夫斯基。事实上，柴科夫斯基在西洋音乐史上的确占有举足轻重的地位。柴科夫斯基出身于学院派的训练，自然与纯国民乐派人士的创作方向不同，但是由于他个人有着十分俄国式的天性，在他独特的抒情表现下，而使原来对立的音乐发展方向，从他开始逐渐汇整到同一条路上。从许多资料中可以了解到，柴科夫斯基给人的印象是忧郁、有点神经质倾向的，这些都与他的出身背景有很大关系。他曾遇到一位他很想追求的女子，但由于个性害羞内向，因此错失良机而遭受严重挫折。后来则是在不懂得如何拒绝的情况下，成就了一段凄惨的婚姻生活。柴科夫斯基是音乐院的毕业生,所写的交响曲也多少遵循着古典格式。这本无可厚非,但是他另一方面又以民歌为题材作曲,其作品也一望即知是俄罗斯音乐。

柴科夫斯基的旋律纯属俄罗斯风格,凄绝美艳,虽然难免与人以难脱窠臼的感觉,但是却带着一抹悲伤的感情,就好像寡妇夜半的哀哀啼泣。这种悲怆音乐正反映作者其人，弥漫于其中的悲怆感,往往借着几种方式传输给听众。大多数听众在乍听之下,先是沐浴在作曲者营造的缓缓情绪中,其他较能自持的听众,若非即时断然拒绝柴科夫斯基所欲传递的信息,就是为这些信息所染,而对自己的行为感到不耻。有好长的一段时间,柴科夫斯基就生活在既为爱乐的大众激赏,又被学者与音乐界鄙夷为“哭泣的机器”的矛盾中。近几年来,世人重新评估柴科夫斯基,对他的评价有显著上扬之势。柴科夫斯基的管弦乐法是世人交相赞誉的对象——他的作曲虽然色调阴郁,但听来却明亮畅快,而且正确非常。柴科夫斯基最后三首交响曲的结构经过分析,证明是巧妙结合了古典乐派对交响曲的要求,以及后期浪漫主义中理想的格式所得的结果。四处飘扬的乐声,莫不是出自柴科夫斯基的三首交响曲、三首芭蕾舞曲、降b小调钢琴协奏曲、D大调小提琴协奏曲、《罗密欧与朱丽叶序曲》,以及他的两出歌剧。另外，他的《意大利随想曲》《哈姆雷特幻想序曲》《弦乐小夜曲》与三首弦乐四重奏及a小调钢琴三重奏都是精美之作。如今的演奏家仍喜欢把他的乐曲纳入自己的演出曲目中,总也少不了《斯拉夫进行曲》《1812序曲》。

15.马勒(Gustav Mahler，1860—1911)

马勒，1860年7月7日出生于波西米亚，是个酿酒场老板的儿子，10岁那年他在家乡举行了一场钢琴独奏会，隔年他被送到布拉格念书，但念了两年就因为他身体虚弱而休学返家。在1885年，一位听过他演奏的农场经理觉得他的天分非凡，便建议且带他至维也纳音乐院接受当时有名的钢琴教授Juilius Epstein的指导。但在他获得学校钢琴比赛的冠军后，他反而想转往作曲方面发展，同时他也在维也纳大学修读哲学课程并私下研读布鲁克纳(Bruckner)的文章。两年后，他在学校一面教授钢琴，也一面在创作他的第一部剧本，而这第一个作品就是《悲伤之歌》(“Das klagende Lied”)。

他的指挥生涯开始于1880年，在奥地利北部的小剧院。1883年至1885年他又换到另一个地方，在这里他与一位女歌手有一段没结果的恋情，黯然离开到布拉格工作，这时他还为这位歌手女友写下一组歌曲，连歌词也是他写的。而在布拉格时，他演出莫扎特及瓦格纳的歌剧深获勃拉姆斯的赞赏。在31岁时，他便担任了汉堡歌剧院交响乐团指挥，之后又曾在莱比锡担任当时最负盛名的指挥家Arthur Nikisch的助理指挥，以及维也纳歌剧院的指挥达十年之久，而这十年是他一生中最灿烂活跃的时期，但因为他广大的名声加上大力改革，使得他不得不离开维也纳歌剧院。1909年他获聘为纽约爱乐交响乐团指挥，并在同时也指挥大都会歌剧院。后来因为心脏病加重，1911年2月回到他的故乡，5月18日便过世于维也纳。

马勒重要的作品包括多首交响曲，他的作品和声并非很和谐，主题也变化多端，并能在他的作品中找到许多民谣，像在第二、三、四号交响曲皆有出现圣咏调般的乐句，第八号则采用一首拉丁赞美诗，他的作品中的《大地之歌》(“Das Lied von der Erde”) 甚至还使用了一组联篇的中国诗。

16.德彪西(ClaudeAchille Debussy，1862—1918)

德彪西的印象派音乐作为连接两个世纪的纽带，起到了继承和开创的作用。德彪西是法国作曲家，音乐评论家，出生和逝世都在巴黎，大部分时间也工作在巴黎。1881年首次访问俄罗斯。他对新的和声学和印象派音乐结构的发展做出贡献。音乐信仰方面开始支持瓦格纳，后来转向反对瓦格纳的音乐。他的歌剧巴利斯(Pelleas)和马利山特(Melisande)风格与他的所有前辈不同，而与穆索尔斯基(Mussorgsky)的自然风格相似。1894年，《牧神午后》带给他音乐方面首次成功，之后还创作了很多著名的作品，如《儿童世界》、交响诗《大海》《李尔王》等。

世人总是称德彪西为印象派作曲家，但是他本人对此说法却非常愤怒，事实上象征派的诗人(马拉美、魏伦、梅特林克等)对德彪西的意义远比印象派的绘画要来得大。印象派画家所要捕捉的是光影感觉，而德彪西就像这些画家一样，他尝试以音乐捕捉事物的印象或情绪，而且要用最经济的方式把某个念头的正确本质凝塑下来。德彪西可说是一位革命性的音乐家，他创新和声与旋律，在他的音乐中，色彩、音色与节奏的重要性绝对不亚于和声与旋律。虽然他的作品还存在着调性，但是几乎到了濒临溃散的地步。经过德彪西创新之后，音乐创作就不再被既定规则所限制，改革风气从此一发不可收拾。

## 6.4 民族乐派

### 6.4.1概述

民族乐派是浪漫主义音乐的一种形式。这一流派在文化背景和创作内容上有很多的共同点。

19世纪后半叶，欧洲各个非中心国家掀起了民族独立运动。进步的艺术家们发起复兴民族文化艺术的运动。强调艺术的民族性和民族精神，强调作品的独特风格，用以抵制和改变德奥和意大利音乐占据统治地位的局面。

这些作曲家痛苦地发现，要在德奥风格上与贝多芬、瓦格纳、勃拉姆斯们一争高低是难乎其难的，忽然他们在本国家、本民族的音乐基础上发现了珍贵的财富，找到了强有力的武器。于是，这些富有才华的作曲家创作了颇具民族风格的作品。这为欧洲浪漫派音乐增添了一道靓丽的风景，使浪漫主义音乐的洪流更加强大。民族乐派的兴起，是世界各国政治形式的急剧变化，作曲家民族意识觉醒的结果。数量众多的民族风格的作品为人民提供了精神支柱，使得这些民族树立了自立自强的精神。同时，也为欧洲音乐生活的舞台增添了一片异国情调，使人们耳目一新。

1930年左右，民族乐派的影响渐渐减弱，音乐的时尚潮流回到了德奥风格，即所谓“超民族的风格”上。居然，有些人把民族乐派称为“没有天才的人的最后幻想”。

## 6.4.2代表作家作品

1.斯美塔那(Bedrich Smetana，1824—1884)

斯美塔那是捷克民族音乐创始人。1824年3月2日出生于波希米亚，1848年在李斯特的帮助下建立了一所音乐学校，1856年至1861年在瑞典任指挥。1863年斯美塔那定居布拉格，他在那里又创办了一所音乐学校。1866年他被任命为新建的捷克歌剧院指挥。1874年，他突然完全丧失听觉，因此辞去捷克歌剧院的职位，但他仍然坚持作曲，如此后写成的著名的交响诗《我的祖国》、两首弦乐四重奏、歌剧《吻》等。

1848年，他参加反对奥地利的捷克革命,但这次革命以失败告终。之后离开捷克去了瑞典，直到1861年才回到捷克布拉格。斯美塔那还写过一些合唱曲、钢琴曲、《被出卖的新嫁娘》等8部歌剧。在逝世前几年斯美塔那过得很不如意，1882年他的最后一部歌剧演出失败。后来他患了精神病，最后在精神病院逝世，境况悲惨。

斯美塔那一生致力于创立一种具有捷克民族风格的音乐，这种音乐以捷克民歌为基础，他被认为是捷克民族主义流派的创始者。他是第一位回顾波西米亚民歌, 以之作为自己音乐所本的音乐家。他曾构思创作一出国家歌剧, 以充分唤起民族爱国心的利器。他曾经听过葛令卡歌剧轶事, 知道那些歌剧都是以俄罗斯为主题, 并以俄罗斯传统民谣为旋律, 这件事在他的心中留下了深刻的印象。斯美塔那决意要对祖国有同样的贡献。他于1863年为临时剧院创作了生平第一出歌剧, 三年后又写了《被出卖的新嫁娘》。

《被出卖的新嫁娘》是一出完美的喜剧艺术作品, 兴味盎然、活泼、璀璨。为营造这出歌剧, 斯美塔那远溯波西米亚的波尔卡舞曲及其他舞曲, 不过并非直接引用, 所有旋律都是他独创的。虽然《被出卖的新嫁娘》带着浓厚民族风味, 却仍然比穆索斯基与林姆斯基－高沙可夫的歌剧更为西化, 毕竟布拉格正位于西方的轨道上。即使如此, 在斯美塔那出现之前, 波西米亚音乐语言的异国风味却一直不存在于西方音乐意识中。总括而言,他的语言是一种快乐的语言。每当波西米亚作曲家意欲传达悲悒的情绪时, 总是惯用细致婉约的方式, 绝对不带有俄国作曲家忧国怀时的悲愁风味。波西米亚音乐更善于表达欢乐、愉悦、曼舞与节庆。

2.德沃夏克(Antonin Dvorak，1841—1904)

斯美塔那创造了捷克音乐, 但是诞生于1841年的安东宁·德沃夏克却是对其发扬光大的功臣。德沃夏克的音乐在19世纪70年代就开始风行全世界。此后他的音乐一直被列为演奏曲目, 而且有持续下去之势。然而许多爱乐者却以容忍的态度接受, 经常视他为国民乐派之末流。

德沃夏克以各种形式试其身手, 除作品数量多产外, 也都能独树一格。那些称他为“二流作曲家”的人, 或许是被他音乐中的天真纯净及与生俱来的透明感所蒙蔽,因此把他低估到如此不堪的地步。德沃夏克绝非以纤细取胜或凭智力惑众的作曲家, 同时他也没有任何革命性特质。他尊重古典形式, 主要以情绪色彩营构, 对他而言生命既奇妙又单纯。他是后期浪漫派众家好手中最愉快也最不带有神经质的作曲家。“神、爱、祖国”是他一生的座右铭。德沃夏克一生单纯、简洁自守, 与亨德尔、海顿并列为音乐史上最健康的作曲家。

德沃夏克成功之道在于他拥有永不干涸的旋律之泉, 以及与舒伯特相类似的抑扬跌宕之感作为后盾。德沃夏克异于舒伯特之处, 在于其最优美的旋律几乎都带有民族固有风味。最能显示德沃夏克当行本色的是波西米亚风物攫获了他的心神, 不知不觉中写出足以表现祖国与爱土之情音乐的时候。他像斯美塔那一样很少直接引用民歌旋律,但是民族风味却油然而生, 甚至比斯美塔那更深切。

3.格林卡(Mikhal Glinka，1804—1857)

在格林卡以前, 俄罗斯人民的音乐生活一向为意大利人所主宰， 活跃于俄罗斯本土的作曲家, 其声名仅囿限于本土。西方的哲学思想, 文化传承与科学精进传统, 在俄罗斯除了极少数得天独厚的贵族显爵外, 一般庶民对之完全懵懂无知， 这个国家在音乐上蕴藏着丰富的民谣遗产, 但是全无建树可言。

今日音乐爱好者对于俄罗斯音乐史的知识始于格林卡。他早在《为沙皇效命》与《卢斯兰与柳德米拉》这两部伟大的歌剧以前, 就曾经创制为数甚众且受西方影响的次级乐曲。 身为俄罗斯国民乐派鼻祖的格林卡, 在继承者的眼中崇高若神明, 古今所有俄罗斯音乐家都以弟子事师的恭谨态度仰视这位大师。

《为沙皇效命》于1836年12月 9日在皇室御前初演, 立时轰动朝野。这出歌剧实在没有溃败的理由, 俄国皇室早已熟悉意大利歌剧, 而它正带着浓郁的意大利风格。 它的和声运用无懈可击, 旋律也极具吸引力, 在20世纪人士听来, 它称得上是一部讨人喜欢的歌剧。但是20世纪毕竟与当时相去甚远, 对1836年及其后数年的俄罗斯人来说, 《为沙皇效命》宛如鹤立鸡群——它是第一部以俄罗斯为主题的歌剧, 第一部以戏剧描述农民而非贵族的歌剧, 也是第一部引用俄国民谣的歌剧。

4.穆索尔斯基(Modest Petrovich Mussorgsky，1839—1881)

俄罗斯作曲家穆索尔斯基，1839年生于普斯科夫省，5岁开始学习钢琴，9岁已能当众演奏协奏曲，代表作品有《包依斯·果多诺夫》《图画展览会》。穆索尔斯基认为自己身负的使命“在艺术上史无前例: 那就是直接从生活中创制音乐的散文, 将音乐性的散文公之于世”。这些思想并非全是他独到的创见,因为先前即有达果密斯基以他的歌剧《石客》作为纯真的歌唱语言示范。尽管这部歌剧未竟全功, 但是它对后世的示范作用以及达果密斯基理论, 都让穆索尔斯基受益匪浅。这整部概念是崭新的, 在此之前, 还没有人曾经以这种方式阐释歌剧。

穆索尔斯基的歌唱语言观念恰好与他强烈的民族意识相配合，他希望借着音乐表达俄罗斯人民的心声。为了完成理想, 穆索尔斯基决定要打破任何梗滞的法规, 非达到目的不可。他鄙夷任何在他看来投合于群众品味, 疏于为理想而奋斗的音乐家。

5.里姆斯基·科萨科夫（ 1844—1908）

里姆斯基·科萨科夫，俄国作曲家、教育家、指挥家。1844年 3月18日出身于于诺夫哥罗德省季赫温市贵族家庭。7岁学钢琴，10岁开始作曲，12岁入圣彼得堡海军士官学校学习。1859年至1860年在卡尼列学习钢琴。1861年认识穆索尔斯基等人,思想上和艺术上受到很大启示，成为“新俄罗斯乐派”(即强力集团)最年轻的成员。1862年于海军士官学校毕业，获海军准尉军衔，被派在金刚石号快船上巡航。在长达两年半的航途中，经历了艰辛的海上生活，了解了各地的风土人情，阅读了别林斯基、车尔尼雪夫斯基等人的著作和大量历史、科学书籍，眼界为之开阔。1865年返回圣彼得堡，在巴拉基列夫指导下完成了《第一交响曲》，同年上演，引起人们注意。19世纪60年代还写了交响音画《萨德科》(1867年，1892年修订)，《第二交响曲》(《安塔尔》，1863年，后改称交响组曲，1897年修订)和若干声乐浪漫曲。1872年完成第一部历史题材的歌剧《普斯科夫的姑娘》，次年在圣彼得堡玛丽亚歌剧院上演。1873年至1875年致力于提高作曲技术。从19世纪70年代初起他身兼多职，从事各种音乐活动：在圣彼得堡音乐学院任教(1871年至1903年)，在帝国海军部所属各吹奏乐团任监察员(1873年至1884年),也任过免费音乐学校校长(1874年至1881年)。他记录编纂民歌,审编修定了格林卡歌剧总谱，指挥歌剧和交响乐演出，领导别利亚耶夫小组，还在宫廷唱诗班任主管助理等。

自19世纪70年代末起,里姆斯基·科萨科夫的创作进入高潮，先后写了14部歌剧，其中著名的有：民间生活气息浓郁的《五月之夜》(根据果戈理中篇小说改编，1878年完成，1880年上演)，富有哲理含义的童话歌剧《雪姑娘》(根据奥斯特洛夫斯基的童话，1881年完成，1882年上演)，将俄国古代生活与幻想世界交替、场面宏伟的《萨德科》(取材于民间传说，1896年完成，1897年上演)，为农家妇女鸣不平的《沙皇的新娘》(根据梅伊同名剧本，1898年完成,1899年上演)，嘲弄君王昏庸的《萨尔坦沙皇的童话》(根据普希金原著，1900年完成并上演)，以神话题材揭露沙皇专制腐朽的《不死的卡谢》(根据彼得罗夫斯基的歌剧脚本，1902年完成并上演)，以古代俄罗斯人与鞑靼人的民族冲突传说为内容的《隐城基捷日与费芙罗尼亚姑娘的传奇》(根据古罗斯传说，1905年完成,1907年上演)，以讽刺笔调影射沙皇的《金鸡》(根据普希金童话，1907年完成，1908年上演)。在交响乐创作方面最出色的是异国情调的作品：《西班牙随想曲》(1887)和交响组曲《山鲁佐德》(取材于阿拉伯民间传说《一千零一夜》，又译《天方夜谭》，1888)。此外还写有钢琴协奏曲、室内器乐重奏、康塔塔、合唱和声乐浪漫曲等。19世纪80年代，在穆索尔斯基和鲍罗丁相继去世以后，他承担了整理遗稿，组织曲谱的出版、演出等繁重工作。

6.西贝柳斯(Jean Sibelius，1865—1957)

西贝柳斯，芬兰作曲家，1892—1897年，他在赫尔辛基(Helsinki)学院任教。1897年他得到政府资助，能够专注于作曲。他的作品受自然和芬兰传说影响，虽然不能判断出他的作品引用了哪些芬兰民歌，但是他作品的旋律、韵律充满芬兰民歌和诗歌的特点。《芬兰颂》是西贝柳斯深为人们所熟悉的作品，其他主要作品还有7首交响乐、若干交响诗、小型管弦乐作品。西贝柳斯自从1957年亡故后, 身后的声誉日渐消颓。1965年适逢他的百年冥诞, 但人们的反应冷冷淡淡。美国当地举办了几场纪念他的音乐会,大多数专业音乐家对此兴趣浓厚。

1930年,西贝柳斯的声望如日中天, 虽然他在1926年之后连一个音符都未写出。完成于1924年的第七号交响曲及完成于1925年的交响诗《塔比奥拉》,是他封笔前的最后两大重要作品。像罗西尼一样, 他已经盘算好要乐享其成了。不过罗西尼在晚年时偶尔还会创制几首轻松歌曲以自娱, 而西贝柳斯却在他生命的后期31年间未曾提笔在乐谱上划下任何记号。

7.格里格(Edvard Grieg，1843—1907)

格里格是挪威国民乐派的巨擘。像所有的音乐学子一样，挪威作曲家格里格在少年时期就被送到了德国莱比锡音乐学院接受正规的训练，完整的德奥音乐体系使他获得了扎实的理论基础。回国之后，他的兴趣就转移到了挪威民间音乐上，在农民们唱歌跳舞的篝火旁，在乡间愉快的聚会场合，总是可以看见他热切的眼神。经过一段时间的采风和研究，他找到了一条与前辈们不同的道路，这就是将民间音乐独特的语汇与西欧传统技法融合到一起。从他善良温和的性格出发，小型器乐曲和抒情歌曲成为他最恰当的表现形式。为剧作家易卜生的戏剧《培尔·金特》所写的配乐在编成两部组曲之后，成为受人喜爱的音乐会曲目，其中的《朝景》《阿尼特拉之舞》《在山大王的宫中》《索尔维格之歌》等，虽然都只有几分钟的篇幅，但都是管弦乐中的精品。 他全部创作中最大型的体裁是一部钢琴协奏曲，与德奥风格相比，它更多的是抒情性，其浪漫的诗意和高雅的格调使它成为浪漫主义时期最优秀的协奏曲之一。

他与名望相当的德沃夏克都活跃于民族乐风如火如荼的时代, 不同的是, 德沃夏克以创制大曲目见长, 格里格则专擅小品; 德沃夏克受人欢迎的程度历久不衰, 格里格则是暴涨后暴跌。格里格去世后不久, 就很少有音乐家以严肃态度看待他的作品。他那一度活泼轻快、所向披靡的半音和声, 现在却被指斥为俗丽。格里格与李斯特和门德尔松, 并列为三大当世摒弃的音乐大家。但近年来李斯特与门德尔松有东山再起之势, 格里格却是反击无门。

## 6.5 20世纪音乐

### 6.5.1概述

20世纪的音乐就像万花筒一样，没有一个领导世界潮流的主要派别，风格多种多样呈多元化的发展局面。

人们的耳朵是在向前发展的。在海顿、莫扎特的时代，贝多芬的音乐就是大逆不道、难以接受的；在浪漫主义时代，人们对贝多芬的音乐已视为古典。但是瓦格纳频繁转调、调性接近崩溃的音乐让人觉得摸不着头脑，就连比才创作的那样优美的音乐也不被人接受，对瓦格纳已经耳熟能详的人，却接受不了斯特拉文斯基原始主义的多调性和复合节拍。20世纪的音乐的确变化很快，勋伯格、威伯恩、贝尔格的十二音无调性及各种先锋派五花八门的实验更让人耳朵跟不上了。

但是人类的耳朵的承受力是有限的(人耳对于超声波就感受不到)。此外，人们的审美观也是有一定的局限性的，20世纪作曲家们进行了多种多样的实验，几乎穷尽了音乐表现的一切可能性，从最简单的简约派到最复杂的复杂乐派。结果作曲家煞费苦心的构思被听众无情地拒绝。因此，到20世纪末期的时候，音乐上出现“回归”现象，许多极其先锋的作曲家到古典音乐、浪漫主义音乐里找寻他们的灵感。当然这种回归并不意味着倒退，也可能是螺旋式的上升。

巴托克、斯特拉文斯基，甚至勋伯格的那些曾经被认为杂乱无章的不协和音乐，现在听起来已经不再感到吃惊，是新的“古典”音乐；过去曾经是骇人听闻的手法，现在已经司空见惯。德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格在他们各自的领域里获得了发展。他们的音乐，如同贝多芬的音乐一样，都是他们所处的时间、地点、条件所形成的结果。

20世纪经过了两次世界大战。社会动荡，矛盾剧烈，造成了人们心理上的紧张和不安，维系西方社会的理念被毁灭性地破坏。人们产生了信仰危机和精神危机。科学技术飞速发展，个人意识的空前增长。这些都是20世纪现代音乐产生的内在根源。

### 6.5.2代表作家作品

1.勋伯格(Arnold Schoenberg，1874—1951)

勋伯格，美籍奥地利作曲家，出生于维也纳的犹太鞋商家庭。勋伯格自小就表现出很高的音乐天赋。他8岁开始学习小提琴，不久便尝试作曲，12岁就是一个优秀的小提琴手；勋伯格的一个弟弟后来也成了一名专业的歌唱家；妹妹也很有音乐天赋。由于家境贫寒，以及1890年丧父，勋伯格的学业没有完成。1891年至1895年，他在一家小银行当职员。在银行供职的5年间，他把所有的业余时间都用于学习音乐、文学和哲学，还参加了一支业余乐队。这支乐队的指挥策姆林斯基(A.Zemlinsky，1871—1942)很赏识勋伯格的作曲才华。为使这位青年获得一些必要的正规的音乐教育，他开始给勋伯格讲授对位法。从此，策姆林斯基成了勋伯格的挚友，勋伯格后来还把他的大部分音乐知识和作曲技巧归功于这位唯一的老师。1897年他完成《D大调弦乐四重奏》，这是一首浪漫的、富于表情的曲子，由于适合当时的音乐环境而受到好评。此后几年，他写出了几部较大型的作品，如为弦乐六重奏写的音诗《升华之夜》(1899年，后来改编为管弦乐曲)、标新立异的交响诗《佩利亚斯和梅莉桑德》(1903)，以及大型康塔塔《布列之歌》(1900—1911)。这些作品的特点是和声织体十分丰富，旋律的精雕细琢方面也很有特色，但仍然是受晚期浪漫派(特别是瓦格纳)影响很大。但是，勋伯格的创新精神已经体现出来了。1904年，勋伯格和策姆林斯基在维也纳创立了一个“音乐创作者协会”，他们设法请了马勒做名誉主席。一次，马勒听了《升华之夜》的排练，大为赞赏，从此成了勋伯格坚定的支持者。

这段时期，勋伯格总是感到自己受传统形式和技巧的抑制，于是开始思索抛弃浪漫主义和瓦格纳的影响，使自己的音乐从自然音阶的枷锁中解放出来，甚至从调性中摆脱出来。1907年他在《第二弦乐四重奏》第四乐章中首次采用了无调性；1909年又写出了第一个完全抛弃调性的作品《钢琴曲三首》。从此，他的音乐越来越大胆地沿着无调性和不协和的道路发展与传统毫不妥协；但他使自己的音乐力求做到质朴、经济、客观，其目的是把音乐浓缩到一些要素，并尽可能摈弃主观感觉和自我表现。这一时期他的主要作品还有《五首管弦乐曲》(1909)、音乐话剧《期待》(1909)、配乐朗诵《月光下的彼罗艾》等。当然，这些新音乐在维也纳的听众中总是遭到强烈的谴责，可见公众对作曲家的不理解。这段时间他还专心学画，曾经举办过个人画展。

《华沙幸存者》是勋伯格晚年的杰作之一，写于1947年。由于纳粹政府的排犹政策，身为犹太人的勋伯格早在1933年就离开了任教8年的柏林普鲁士艺术学院，来到美国。他先后在波士顿马尔金音乐学院、洛杉矶加州大学任教，同时继续音乐创作。虐犹事件使勋伯格心中充满了激愤，他从早年信奉的天主教改回了古老的犹太教，以此来表明他作为一个犹太人的自尊。战争期间，他始终关注着犹太同胞的遭遇，在难以忍受的内心煎熬中，终于盼来了战争结束。

2.斯特拉文斯基(Igor Stravinsky，1882—1971)

1882年6月17日诞生于圣彼得堡的伊果·斯特拉文斯基长大成人后, 成为世界所公认的一代作曲家。他一开始即蒸蒸日上，在1910年到1913年间为瑟其·加吉列夫创作了三首俄罗斯芭蕾舞曲, 为他在乐坛奠立了无可动摇的根基。1910年 6月25日首演的《火鸟》, 是其初试啼声之作, 让这位年仅28岁的青年作曲家一夕成名, 加吉列夫在表演前的预言果然应验了。

《火鸟》的总谱是一部借俄罗斯国民乐派风格而加以发挥的成功练习, 大约可说是由林姆斯基高沙可夫的作品衍生而来, 尤其《金鸡》的痕迹特别明显——只不过是较林姆斯基的任何作品都要大胆, 别出心裁。《火鸟》一出, 人人都意识到又有一位大作曲家诞生了。德彪西聪灵的双耳立即撷获《火鸟》的基本特质, 这不是一部完美无瑕的乐曲, 不过细究某些部分, 却可发现它确实清澄优美, 因为其中所表现的并非屈居于舞蹈之下的音乐。从中偶或可以听见节奏的罕见组合。

回顾乐史, 贝多芬、舒伯特, 甚至巴赫, 都似乎能迎合来自于各个层次的音乐欣赏者,唯独斯特拉文斯基却缺乏这点共同特质。他能令学养俱佳的高层次音乐欣赏者如沐春风如饮醇酒, 然而毕竟高层次的音乐欣赏者, 不过寥若晨星而已。或许因此注定了斯特拉文斯基是“世界上硕果仅存的作曲圣手”, 终其一生对音乐的贡献, 要高于对大多数懵懂听众的贡献。

3.巴托克(Bela Bartok，1881—1945)

世人一致同意20世纪前半叶继德布西之后的三位大作曲家，当是斯特拉文斯基、勋伯格与贝拉·巴托克，他们都是坚强的个人主义者，也是杰出的改革者。如果说斯特拉文斯基代表音乐的逻辑与精准, 勋伯格代表打破调性的羁绊,跨入音乐创作的全新哲理, 那么巴托克就代表了民族乐风糅合19世纪音乐思想所得之强劲有力的表达方式。巴托克或可与穆索斯基并称为有史以来最伟大的民族作曲家, 在他的所有作品里, 莫不充满匈牙利民族音乐的风骨神髓。他并非以发明或引用民谣旋律为能事,而是因为他诉求更深邃的内涵。巴托克既身为众所皆知的人种音乐学巨擘——对民族音乐的学术研究, 又载誉了其祖国匈牙利的声音、节奏与音乐。而他所欲表达的, 无非此种真实的未经稀释的思想。活跃于20世纪的大部分民族主义者, 都擅用业经西化、琢磨润色过的民谣体裁。巴托克却愿意正本溯源, 回归到日出而作、日入而息的洪蒙时代所流传下来的民歌素材。他往往为这些素材加上由西方音乐主流推衍而得的形式, 尝谓：“柯达伊和我有心让东西结合, 相映成趣。”柯达伊也把民谣素材引进音乐中——不过他那听来单调平凡的乐曲, 功力仍在巴托克之下。高大上的思想更儒雅传统, 因此他虽也是优秀的作曲家,却不能全然超脱于19世纪的公式之外。唯独巴托克有此勇气, 他变更奏鸣曲和其他形式以配合自己的要求, 也以新潮大胆的方式运用民谣素材。1904年, 他完成供钢琴与乐团合奏的作品第一号, 这是一首狂想曲, 虽然匈牙利民族的19世纪风格历历可辨, 但是仍不脱由德国音乐推衍而得的乐曲。

巴托克对民间音乐的认识远远超过19世纪的音乐家们。过去人们只是采集一些民歌，将它作为创作的素材，如柴科夫斯基用俄罗斯民歌作为交响曲、弦乐四重奏的主题，而其他手段如和声、调性等还都是西欧传统技法。巴托克则不同，首先他深入民间，特别是没有受到现代文明影响的穷乡僻壤，去搜集地道的民歌，并用非常细致、科学的手段将这些民歌尽可能地以原始状态记录下来，数量达到几万首。其中除了匈牙利本土的，还有周边国家（如罗马尼亚、保加利亚、土耳其等国）的民歌，巴托克将它们进行对比研究，由此建立了“民俗音乐学”和“比较音乐学”这两门新兴学科。

巴托克的各类作品中有很多被列为现代音乐会上的重要曲目，如钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、《管弦乐协奏曲》《为弦乐、敲击乐和钢片琴所作的乐曲》、弦乐四重奏、大量钢琴曲等，此外还有舞剧、歌剧。他的音乐虽然没有19世纪民族乐派那样的政治性内容，但透过他的音乐语汇可以感受到他对民间音乐深深的爱，这就是他那赤子之心的具体体现。

4.布里顿（B.Benjamin Britten，1913—1976）

布里顿，英国作曲家。1913年11月22日生于萨福克郡洛斯托夫特,1976年12月4日卒于奥尔德堡。自幼学习钢琴，并师从F.布里奇学习作曲。1930年入伦敦皇家音乐学院，师从A.本杰明学钢琴，师从J.艾尔兰学作曲。早期作品有《小交响曲》(1932)、合唱《一个孩子的诞生》(1933)等,显示了他的创作才能。1935年至1939年,主要为电台广播、戏剧、电影作曲。1939年至1942年在美国度过。回国后，作为钢琴家在英国各地演出并继续作曲。歌剧《彼得·格兰姆斯》(1945)的上演，使他获得国际声誉，并被认为是20世纪最有影响的歌剧作曲家之一。随后他又写了一系列歌剧，如《鲁克丽丝受辱记》(1946)、《比利·巴德》(1951)、《螺丝的转动》(1954)等。

布里顿的音乐风格多样，经常采用各种现代音乐手法，但他总是以传统音乐为基础进行创作，特别重视英国的声乐传统。他为独唱、合唱、童声合唱和乐队而写的大型作品《战争追思曲》(1962)，给人以深刻的印象。他的重要作品还有合唱《圣诞颂歌的典礼》(1942)、《春天交响曲》(1949)、器乐曲《弗兰克·布里奇主题变奏曲》(1937)、《青少年管弦乐队指南》(1946)等。此外,他还写了《为中国古诗谱写的6首歌曲》(1958)。

5.格什温(George Gershwin，1898—1937)

格什温，美国著名作曲家，出生于纽约。早年在市井担任钢琴弹奏者，非常熟悉通俗音乐的各种体裁和风格，慢慢地开始作曲，成为百老汇和好莱坞的著名作曲家。1924年为怀特曼的爵士音乐会写的著名的《蓝色狂想曲》获得巨大成功，影响了许多作曲家在音乐中运用爵士手法。而后又创作了《一个美国人在巴黎》《第二狂想曲》《古巴序曲》等，以描写黑人生活的歌剧《波吉与贝斯》达到创作顶点。他的乐曲和声优美、旋律明快、富于幽默感，是具有独特个性的美国音乐。1937年患脑癌去世，年仅40岁。

在格什温的代表作《蓝色狂想曲》里，可以找到美国爵士音乐和感伤音乐在节奏上、旋律上与和声上最好的扩展运用。格什温梦想着把建立在爵士乐上的感伤歌曲带进美国音乐厅里来。他的第一首音乐会型的作品《蓝色狂想曲》是以李斯特的《匈牙利狂想曲》为模型的，是为了用全部交响乐队伴奏的钢琴独奏而写的。格什温后来学习了配器法，以便能为自己的音乐作品创作出他认为最有效果的器乐部分，但是对于《蓝色狂想曲》，他却请来一个熟练的改编者来编谱。这个改编者就是美国著名作曲家菲尔德·格罗菲(Ferde Grofe)，这个人后来用他配器的才能来为他自己的某些作品写作——大多数是美国场面的音画。他的《大峡谷组曲》可谓用来表现大自然的色彩和情调感的一个令人目眩的乐器调色展览会。

6.肖斯塔科维奇(Dimitri Shostakovich，1906—1975)

狄米其·肖斯塔科维奇于1906年9月25日诞生于圣彼得堡,是赤色革命下出生的第一位位居要津的音乐之子。1925年,当他还是音乐院高年级学生时,第一号交响曲业已大功告成,第二年初演,果然不负众望。19岁的青年能缔造出像第一号交响曲这种佳绩,诚属难能可贵。因为这首交响曲规模闳奇,灵脱流转,生意盎然,又富于反讽与嘲讪意味,管弦乐配器珠圆玉润，所以此曲一出,肖斯塔科维奇立时扬名。继第一号交响曲之后,又有一连串的佳作,使他的声望在乐坛上愈形巩固。根据果戈理的故事改编的讽刺性歌剧《鼻子》(1928),其中一段供打击乐器表现的间奏,其现代意味不下于任何西方音乐家。另有一首钢琴协奏曲也让世人了解到,如肖斯塔科维奇有心的话,续“六人团”乐风对他而言并非难事。曲名为《黄金时代》(1930)的芭蕾舞曲,其中的波卡舞曲蜚声一时。肖斯塔科维奇又据近代俄罗斯历史创作了两首交响曲,其中一首的副标题是《十月》(1927),另一首是《五月一日》(1931)。1932年他以震天撼地的不协和音撰成歌剧《马克白夫人》,以俄罗斯真实主义铺陈通奸与谋杀的情节。这出歌剧为肖斯塔科维奇招惹来祸端,原因是新兴当权者无法忍受《马克白夫人》里的道德观与音乐语言。