

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

— 交响音乐欣赏



交响音乐欣赏

学会听交响曲

人们对交响音乐常有一个先入为主的印象：篇幅太长，结构又复杂，除了音乐专家，谁都很听不懂。其实，交响音乐（交响曲、交响诗、管弦乐序曲等）和其他体裁形式的音乐一样，是作曲家用以表达对周围世界内心感觉的一种方式。拿交响曲来说，作为大型的、多乐章的套曲形式，它是由几个不同的单个乐章（也就是比较小的音乐结构）连接而成的；乐章之间，既有区别，又连成一个整体。我们如何来欣赏这种大型的音乐作品呢？要回答这个问题，需要先想想，你是怎么听音乐的？

任何一位音乐爱好者在聆听音乐的时候，首先会被悦耳或奇妙的音响所吸引；接着，他也许不能满足，还想在音响的后面再听出点儿东西来。一般来说，人们常常希望音乐象小说、戏剧一样，能叙述出一个故事情节来；或者象绘画、摄影那样，能表现出具体的形象和画面。如果怀着这种向往去听音乐，恐怕会感到失望。诚然，音乐并不排斥想象，有些作曲家在创作时，就有用音响直接来描绘自然界的愿望，如果他的“描绘”成功了，听众就有可能产生共鸣，进而想象出同样的景象。有时，作曲家对自己的音乐创作所做的解释，尤其是某些音乐作品的文学性标题，更会促使你有目的、有指向地去联想，但即使是这样，事与愿违的时候也还会很多。常有这种情况：你事先已知道乐曲的标题，看过作曲家的表白或评论家的介绍，然而，听着音乐，你的头脑里根本浮现不出这些文字资料提供或暗示的情景来；更不用说其他大量非指向性的音乐，比如无标题的交响曲了。如果你硬要想象出个所以然来，就难免闹出笑话。

因此，音乐家们经常建议人们去学会聆听音乐的本身。这首先要了解音乐语言的各种基本要素，诸如旋律、节奏、和声、音色、织体、结构等，知道这些音乐专门术语的具体含义是什么。比如，要想搞明白交响曲这种最复杂的体裁，就要先碰碰由两部分、三部分构成的个别乐章或简单乐曲，初步了解长大的音乐，是如何由各个部分结合而成的。因为，要想探寻交响曲的内容，必须明白作曲家为这部具体作品，选择了什么样的形式结构，知道体现作曲家思想的主要的音乐旋律——主题是什么，并掌握住各个主题旋律在音乐发展过程中的变化和发展。在音乐作品中，主题的呈示、变奏与再现是有不同规律和原则的。在形式结构范围内，这些规律被归结为三部曲式、变奏曲式、回旋曲式、奏鸣曲式等等。只有对它们的各自特征基本了解后，我们才能真正地去听音乐。音乐确实是能激起各种情感的，并由此而表达不同的情感内涵，这一切都要通过一系列具体的音乐手段来实现。认识这些手段，是我们理解音乐的必由之路。

天下什么事情都是一回生、二回熟。开始听交响曲时，常会听着听着就走神了；多听、边听边学，慢慢就会听得入门，听得“全神贯注”，紧随着音乐的进行而感情激荡。我们希望读者能借助这本小册子，做一次进入交响音乐天地的尝试。这本书是按历史的先后顺序介绍交响音乐中的名作，但在叙述的过程中，采取了遇到什么问题就讲解什么问题的方式，以求大家通过乐曲的实例去逐步认识音乐的常识和规律。无标题的交响曲比较难，我们可先从标题性的管弦乐曲开始；一部交响曲太长，我们就一个一个乐章来听，而且可以先从第二、第三乐章开始学着听，因为这两个乐章的形式在古典交响曲中一般来说比较简单。整个乐章听起来，印象混杂，一下子记不住，就

先学会找出它的主要旋律，并用心记住它；再学着听出这个旋律在乐章中的变化或再现。然后，再逐渐领会节拍和节奏的不同韵律，学会辨别不同乐器及乐器组合的音色差别；接着，再去接触交响曲中比较复杂的问题：和声与结构。我们在叙述中涉及到标题性的交响音乐时，会提到历史上作曲家、评论家已做过的一些解释或暗示，这时你尽可以展开某种联想，但同时一定不要忘记我们是在听音乐本身！纵然这么个听法会让我们遇上不少的障碍，但这正是交响音乐具有丰富的内涵，因而吸引众多爱好者去欣赏的原因。如果我们不避开它们，就可以随着这些课题的解决而走进音乐的大门，去享受那种特有的美感和愉悦。当然，要是你想深刻理解交响曲的含意和韵味，你不会就此止步，众多交响曲不同的音乐风格，会进一步吸引你去了解作曲家的生平、个性以及他生活的时代，当时的思想信仰、艺术氛围、审美趣味等等。

下面，就让我们具体来认识历史上一系列著名的交响音乐作品。为了使读者容易了解这种复杂的音乐形式，在作品的选例中，也包括了一些和交响曲内部结构相通的歌剧序曲、交响诗等管弦乐曲。我们想通过对这些音乐历史上著名作品的分析，使读者逐渐熟悉并理解交响曲，进而引起浓厚的兴趣，自己主动地扩大视野，聆听、积累更多的交响音乐文献。

交响曲的形式

在西方音乐上千年的历史发展中，交响曲不是一下子就形成的。它作为一种大型的器乐套曲形式，经历了好几百年的发展，是许多音乐家不断创作、实践和探索的结晶。

在古代和中世纪的欧洲，器乐是同歌唱、舞蹈结合在一起的，吹、拉、弹各种乐器基本上是在为“唱”起着伴奏的作用。后来，一种或几种乐器独立地奏起了歌唱的旋律，它起初是简单的对声乐的模仿，之后就具备更多的器乐特性，尽管它们那时篇幅还不太长，也并不复杂。

到了文艺复兴时期，器乐音乐有了飞速的发展，形成了自己较为独立的形式。多种乐器的合奏形式在意大利的威尼斯时兴开来，十七世纪产生于意大利，尔后遍及欧洲的新音乐体裁——歌剧，为器乐合奏提供了更广阔的天地。除去剧中为歌唱伴奏以外，在歌剧开始前，有独立的器乐合奏作为引子（序曲）；在剧中间，也有器乐合奏作为间奏。在交响乐发展史上，歌剧序曲就成为交响套曲的雏型，它的包含速度对比的多段落结构，与后来的交响曲结构近似。当时最流行的“意大利式”歌剧序曲，速度结构是快、慢、快，而“法式”歌剧序曲则是慢、快、慢。前者的第二个快速段落又常采用舞曲形式。

同一时期，其他的器乐独奏或重奏形式（如小提琴、大提琴、古钢琴等），也具备了这种多段性和舞曲性，这些器乐曲由以不同速度、节拍等手法形成的性质各异的音乐段落构成。比如意大利作曲家塔蒂尼写的著名小提琴曲《魔鬼的颤音》，用的是当时流行的器乐曲形式——三重奏鸣曲，它的几个不同段落，包括了小广板、强有力的快板、庄严的速度、活跃的快板及慢板等速度和表情。而用各种各样的流行舞曲体裁来进行创作，更是当时作曲家所喜爱的方式，或为舞台上的芭蕾舞伴奏，或作为独立的器乐曲，如小步舞（menuet）、回旋曲（rondeau）、布列舞曲（bourree）等，都成了器乐曲的形式名称。法国作曲家库泊兰用十七、十八世纪欧洲最流行的古钢琴创作的古典组曲，就是由速度、节拍、性质不尽相同的各国舞曲（德国的阿勒曼德舞曲、法国的库朗特舞曲、意大利的萨拉班德舞曲等）结构而成，这些舞曲的结构和性质，后来被交响套曲形式所包容。

总之，各种多段结构的器乐曲形式对交响套曲的形成都起了重要的作用。当时人们称这些序曲和器乐曲为“sinfonia”，即后来对交响曲的定名。十八世纪中叶，歌剧序曲开始从剧院搬到音乐厅单独演奏，一时间，欧洲掀起了创作与演奏sinfonia这种独立的管弦乐曲的风潮。巴赫的儿子，北德乐派的K·P·E·巴赫和波希米亚的曼海姆乐派就是其中的佼佼者。他们创作的交响曲虽然并不规范，但在乐章之间的对比、乐章内部的发展手法等方面，成为古典交响曲的先声。曼海姆乐派的乐队以编制规模完备、演奏水平不同凡响而享誉欧洲。当时有位音乐学者这样描述道：“世上的乐队没有比曼海姆的乐队演奏得更好的，它的‘强音’有如雷鸣，它的‘渐强’有如瀑布，它的‘渐弱’有如向远处潺潺流去的明澈小川，它的‘轻音’有如春天的私语”。这些成功的演出，激起欧洲各国作曲家创作交响曲的欲望，并提供了大量实践的机会。

就这样，在经过了很多长时间的酝酿之后，交响曲这种多乐章结构的器乐曲，终于正式登上音乐舞台。它在十八世纪末叶，以海顿、莫扎特为代表的

“维也纳乐派”的创作中得以完善，成为古典交响曲的范式。接着，交响曲被贝多芬推向了音乐艺术的巅峰，它以前所未有的巨大力量，震撼着当代和后世人们的心灵。十九世纪欧洲各国的作曲家，又以自己独具个性的音乐作品丰富了交响曲领域。尽管在不同的历史时期，它作为传统的形式也曾受到过怀疑和冲击，但始终有作曲家热爱并坚持发展着交响曲的创作。直至今日，交响曲仍然以它特有的魅力，吸引着众多作曲家和情有独钟的爱好者们。

海顿的《惊愕交响曲》

十八世纪末叶“维也纳古典乐派”的交响曲，是“古典交响曲”形式的典范。在这个乐派的几位大师海顿、莫扎特、贝多芬所运用的音乐语言之间虽然有共通的地方，但彼此有很大的不同。现在让我们先来认识一下海顿的交响曲。

人们常把海顿称作“交响乐之父”，他一生创作了上百部交响曲，这些作品成了他进行摸索、试验的成果，前人的创造和积累，在他手中成熟、定型。海顿的交响曲创作，最著名的要数十二部“伦敦”交响曲，这指的是晚年享有盛誉的海顿，两次赴伦敦期间所进行的创作。海顿的伦敦交响曲和同时期的作品（四重奏、清唱剧），都充分体现出他那明快、简捷，充满了生命气息的风格，海顿有意识地创作亲切、朴素而自然的音乐，这些正是启蒙时代艺术所追求的理想，而海顿在创作过程中，摸索、凝练出来的结构音乐的手法，更是使后人受益非浅，包括他的同代人莫扎特、贝多芬在内。人们常把海顿的交响曲作为古典交响曲的典型范例，原因就在于此。让我们在了解海顿交响曲创作的同时，也借此熟悉一下交响曲的结构。

典型的交响曲里，乐章的数目定型为四个乐章，不再是北德乐派、曼海姆乐派时期的二、三个乐章或四、五个乐章不等的结构，即使是海顿早期创作的交响曲，也还是乐章数目多少不定。除此之外，乐章的形式和性质也同样被明确下来：第一乐章通常采用快板奏鸣曲式，第二乐章为慢速的行板，是抒情歌唱性的三部曲或变奏曲式，第三乐章是三部曲式的小步舞（Menuet），第四乐章一般是快速的舞曲，有时是奏鸣曲式，有时是回旋曲式。就是这种交响曲套曲结构范式，被十九世纪以至二十世纪的作曲家们继续采用，当然不是生硬的照搬，而是在内容、形式上继续创新。

下面，我们来具体分析“伦敦”交响曲中的一部，即海顿的《第九十四交响曲》（《惊愕交响曲》）。

后人曾为海顿的一些交响曲，起了不少有趣的别名：《告别》、《时钟》、《惊愕》、《军队》、《鼓声》等。当然，这只是人们听他的音乐以后所得的印象和所做的联想，并不意味着音乐即是如此，但“惊愕”这个名字，的确有段逸事可讲。海顿在写这部交响曲第二乐章的主题时，突然用了一个极强烈的乐队全奏和弦（见谱例5中，标极强音“ff”记号的地方），把用断弓轻轻演奏的小提琴旋律一下子打断。对此处令人惊愕的效果，他非常得意和自信：“到这儿，所有的女士都会尖叫起来”。虽然这只是个传闻，但说明海顿正像他的前辈曼海姆乐派一样，是绝不会放过利用乐队力度对比的手段，来丰富自己音乐作品的表现力的。

现在，让我们按照乐章的顺序，来介绍这部交响曲。

第一乐章是奏鸣曲式。海顿笔下的快板奏鸣曲式，也和交响曲套曲一样，成为一种范式。作为典型的“奏鸣曲式”，应该包括三个段落，每个段落本身又包括几部分。现在用一个图表来说明：

呈示部	展开部	再现部
A	B	A
主部—连接部—副部—结束部	在不同调上移动	主部—连接部—副部—结束部
主调（转调） 属调 属调		主调 主调 主调

这个图式意味着，“奏鸣曲式”需要包含陈述主部与副部两个主题的“呈示部”，用呈示部中的材料进行发展的“展开部”，及再现呈示部的“再现部”。呈示部的主题，必须在两个不同的调性上呈现；到再现部的时候，两个主题的调性需要统一到主调上来。

海顿交响曲的第一乐章，是属于早期奏鸣曲式的例子，因此我们是遵循这个基本图式来听他的音乐的。

《惊愕》的第一乐章以“如歌的慢板”作为引子，这支旋律在节拍（3/4）和速度上，与主部主题的节拍（6/8）、速度（非常活泼的快板）形成对比，配器（乐队的乐器组合）上也有所不同。

引子：（谱例 1）

主部主题：（谱例 2）

早期的奏鸣曲式快板乐章，经常有一个慢板引子，它的形象与主部主题差别比较大，因为当时主部与副部间冲突矛盾还不强烈，引子的存在，就起到了重要的对比调节作用。

《惊愕》第一乐章奏鸣曲式的副部主题和主部间的对比显然不明显，都是轻快而又活泼的旋律，但在调性上还是形成了色彩的变换：由主调（G 大调）转入属调（D 大调）。

（谱例 3）

结束部依旧在属调上，是一支加了装饰的、更加优美灵活的旋律：

（谱例 4）

整个呈示部通常要再演奏一遍，因此它的结尾处有一个反复记号，将它与展开部清楚地分割开。现代指挥家有时做精简处理，不反复就直接进入展开部。

展开部在奏鸣曲式中的作用是关键性的，因为只有在这个部分，才可以把呈示部里呈现的各种材料加以发挥。十九、二十世纪的作曲家，利用了这个结构部分所给予的巨大可能性，来充分施展自己的才华和想象力。老海顿的展开部当然不能与后世的作曲家相比，但他在交响曲发展史上的作用是功不可没的。尤其是在展开部里，他用动机的发展手法，将呈示部主题的简单的乐思（动机）不断展开、变化、发展，结构成长大、富于逻辑的严整形式，使音乐具有强烈的动力感。这种音乐思维方式，是在海顿的创作中得以确定并完善下来的。

《第九十四交响曲》的展开部，利用了主部主题的前五个音符，构成了小的动机结构（见谱例 2 括号中的音），以它为核心，经过不断的转调、移调，使这段音乐生动活跃地展开，原来呈示部的健康、欢快的情感被赋予以戏剧性。

再现部稍有缩减，副部的调性，统一到主部上来，整个乐章在主调性（G 大调）上结束。

(谱例 5)

第二乐章，就是上文提到的“惊愕”起名原因的乐章，这个乐章有时被听众要求单独演奏。它采用的是“变奏曲式”，谱例 5 的旋律，就是这首变奏曲的主题，但这只是主题的后一半，它与谱例旋律完全相同的前一半一起，构成了 16 小节的方正而对称的结构。变奏曲主题的音乐风格，既朴素又简捷，它在乐章里一共变化出现（变奏）了四次。听的时候，请注意这支旋律每一次的变化是什么？

第一变奏里，很显然地增加了与主题对置的小提琴轻巧的旋律（专业术语中，称这种手法为“复调对位”）。

(谱例 6)

第二变奏，主题从 C 大调转入 c 小调，大调性成了小调性，由于全部木管乐器的加入，并用了两个“ff”的强音记号，使这个小调色彩的变奏，情绪和气氛反倒热烈起来。海顿的音乐常常会给人带来一种幽默、滑稽、出乎意料的情趣，这里也是如此。

(谱例 7)

到第三变奏，主题虽然回到了原大调，但在轻弱（p）的力度下，跳动的音型使主题更加活泼、轻松。

(谱例 8)

最后一个变奏，在配器和力度上都有所强调。而后，主题用了附点节奏，突出旋律本身的 C 大调主和弦的性质。

(谱例 9、10)

之后，有段尾声，结束了整个乐章。

从这个乐章，我们可以理解到“变奏曲式”，即由主题和它的一系列变奏组成。开始主题作为简单的乐思呈述出来，听者最好把它记牢，至于后面的变奏能听出或记住多少，那要看作曲家写得是否复杂了，海顿的这首还是古典式的，主题的轮廓基本没有改变，比较容易辨认。在音乐的创作中，变奏的手法从来是展开音乐的重要手段，一支主题旋律，可以从音调、和声、配器、节奏和织体（指一条单旋律，有另一条旋律与之相对位的“复调织体”，或是一个旋律为主，其他声部处于伴奏的“主调和声织体”）等多方面加以变化。当变奏手法成为一个乐曲的主要构成手法时，就可以称这首乐曲的结构是“变奏曲式”。我们如果用图表来表示海顿这个变奏曲乐章的结构，即：

A A1 A2 A3 A4 尾声
C 大调 —— c 小调 D 大调 —— ——

交响曲的第三乐章是小步舞（Menuet）。海顿将小步舞这种宫廷舞蹈在他的交响曲中，完全改变了它原来的性质，使它充满了奥地利民间舞蹈的淳朴与欢快。乐章用的是复三部曲式，这意味着乐曲所分的三个段落（A、B、A）中，每个段落都不是简单的结构（比如“乐段”），而是比“乐段”复杂

的“单(纯)二部”、“单(纯)三部”的较大结构。

如果用图式表明：

A	B	A	小结尾
a b	a c d	c a b	a

海顿小步舞乐章第一部分(A)的大段里,a小段的旋律运动方向不断改变、跳动,鼓声的敲打,以及乐器间形成的对答,使音调显得有些稚拙但却十分俏皮有趣。

(谱例 11)

b段,基本是a的因素的发展,其中还有调性的变化,尤其是大提琴、大管结尾的答句,幽默而滑稽。

第二部分(B),与第一部分没有强烈对比,只是另一个三拍子的舞曲旋律,c与d段都比较平和,下面是c段的旋律:

(谱例 12)

第三部分(A)是第一部分的完全重复,这就形成了典型的“三部曲式(ABA)”的结构:即音乐由三个段落组成,第三段和第一段相呼应。如果它们完全一样,谱子上会标明:“d acapo”,意味着返回开始段;如果两段不一样,就要把第三段的变化明明白白地写在谱子上。而海顿创作的小步舞,两种类型都有。《惊愕》的小步舞曲用的则是前一种“完全再现”的三部曲式。

第四乐章速度相当快,是首通俗的民间舞曲。在海顿的交响曲中,这样类型的终曲是很多的。它采用的是回旋曲式(Rondo)。这也是作曲家们经常使用的一种曲式,在交响曲、协奏曲等大型体裁中,一般被用于末乐章的快速终曲中。回旋曲来源于欧洲民间的舞蹈音乐,在乐曲中,有一段音乐是主要部分,它间断地、反复地出现,当它间断(休息)的时候,插入新的、比较次要的音乐段落,统称“插部”。典型的回旋曲式如果用图式来表示,即:

A	B	A	C	A	D	A
主题	第一插部	主题	第二插部	主题	第三插部	主题

下面的谱例是这个乐章的主题,它在乐章中有时完整地,有时动机式地出现,整个音乐的性质极其灵巧活跃。

(谱例 13)

第一插部的旋律,同样轻松、欢快。

(谱例 14)

它的调性与音调和主题不同,在G大调主题的属调性(D大调)上陈述,而且到乐章后部,与回旋曲的主题一起再次出现,调性还在G大调上达到了统一。因此,有些音乐学家将这个乐章,视做奏鸣曲式,因它包含了奏鸣曲式的要素:调性的矛盾对比与最终的合二为一。但主要部分的主题在这个乐

章中，占据绝对统帅的地位，又使回旋曲式的因素也十分明显。我们在后面的有关斯美塔那的章节中，还会遇到回旋曲式，那里将是很典型的。

《惊愕交响曲》的四个乐章，就这样结构成了一个完整的整体，从第一乐章的主题对比，动机的动力性展开及最后的统一，从几个乐章间不同个性的并置及联系，体现了丰富的变化和逻辑发展上的内在合理性。贝多芬的交响曲创作，乐章间的联系更为紧密，我们将在后面的章节介绍。

这里，我们用《惊愕交响曲》这一部作品，来概括地介绍海顿的交响曲创作。海顿曾这样叙述过自己对音乐创作的看法：“当我在劳动的路上和一切阻碍进行斗争时，当我感到精神与体力都不支的时候，当我感到难以坚持我自己所选择的职业时，一种神秘的感觉轻轻对我说：‘在这个世界上快乐、满足的人太少了，人们到处为悲哀、忧虑所逼迫，也许你的劳动可以成为一个源泉，从这个源泉里，充满忧虑和牵挂的人可以暂时得到安静和休息。’这个感觉有力地鼓舞我继续前进”。海顿的愿望不知在我们的读者、听众之中能不能实现。

莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》序曲

莫扎特罕见的创作天才令人叹服，他在短短的一生（1756—1791）里，其创作几乎涉及了音乐的所有领域，而歌剧是他最为喜爱和擅长的体裁之一。莫扎特的管弦乐作品中，除去交响曲以外，歌剧序曲也同样焕发出异彩。我们在这里，暂不谈他那些著名的交响曲，先介绍一下他的歌剧《费加罗的婚礼》的序曲。

西方歌剧的“序曲”，常常作为音乐会演奏的管弦乐曲目，脱离开歌剧（有时是为话剧、舞剧配乐的前奏，则离开话剧、舞剧）而独立演出，莫扎特的几部歌剧序曲，都以这种方式，而为人们所熟知，比如《费加罗的婚礼》序曲、《唐璜》序曲等。到十九世纪，“序曲”不仅专为歌剧所有，而且成了一种音乐体裁，得到更广泛的运用，作曲家们根据某个文学题材、人物，或是为某个节日庆典创作音乐，常常就命以“序曲”之名。下面让我们进入本题。

莫扎特的歌剧序曲还不象十九世纪威柏的序曲那样，所用的材料和歌剧中的音乐材料紧密相关，可以说序曲的归属感并不强，而且有时会出现这个歌剧的序曲，搬到另一个歌剧前面去当序曲使用的情况，这个现象在莫扎特的创作中有，到罗西尼（十九世纪意大利歌剧作曲家）那里更是常见。尽管如此，莫扎特在为歌剧创作序曲的时候，仍非常注意使序曲与歌剧之间，保持情绪和气氛的一致。《费加罗的婚礼》序曲作为以独立面貌出现的“序曲”，有着鲜明而完整的轮廓，虽然没有引用歌剧中的具体材料，但它和歌剧在精神气质上极为相通。大家都知道，《费加罗的婚礼》歌剧脚本，取自法国十八世纪作家博马舍的同名剧作，莫扎特选中它做歌剧题材，是很有胆识的。因为将仆人费加罗的机智、豪爽与主人——伯爵大人的轻浮、愚蠢相对照，这在当时的社会政治环境中，是极为敏感的，难怪奥地利的皇帝禁演这部戏剧。当然，让莫扎特感觉兴趣的，主要还是剧中人物多种多样、丰富多采的个性，他们之间错综复杂的关系。莫扎特为《费加罗的婚礼》创作的音乐，着意于原作中的喜剧性和抒情性，尤其是通过每幕终场的大型重唱，将音乐表现戏剧性冲突的潜力，发挥得淋漓尽致。歌剧序曲的含意要简单得多，但完全符合歌剧的寓意，《费加罗的婚礼》所具有的外在的节奏动力和内含的明朗与乐观，在它那欢快、紧凑的音流中充分地体现出来。

序曲采用奏鸣曲式。呈示部的主部主题由两个部分组成，它们彼此不是偶数的对称的乐句，前半由弦乐组加大管奏出，奇数（7小节）的，用休止符隔断的，一点一点扩展的乐句（1+2+4），象一个捉摸不透、魔术般涨大的音乐小精灵，飞旋而来。后半，在经过4小节的过渡后，引出了乐队全奏的明快而肯定的旋律。

（谱例 15）

连接部开始于一个快速下行的音型，并加以模仿，然后用主部主题的材料，逐渐完成由主部主调（D大调）向副部的属调（A大调）的过渡。

（谱例 16）

副部主题的音乐也不是单一的，前一个材料是多变的节奏间型、出乎意料的强弱变换。

(谱例 17)

后一支旋律则是重复向上的冲力，突然变换的调性，这多种因素，被组织得如此巧妙、俏皮而灵逸，让人拍案叫绝。

(谱例 18)

结束部出现一个轻快优美的旋律，使活泼而富于动感的副部有一个稳定的结尾。

(谱例 19)

这首序曲的展开部仅以一个简短的过渡段来替代，然后就很快地进入了再现部，我们上面所介绍的所有主题，在再现部里，统一到主调性上重复了一遍。最后，全曲在旋风般的速度中结束。这首泼辣、幽默、生动、一气呵成的序曲，就这样把歌剧的喜剧气氛烘托出来，序曲一完，幕布拉开，费加罗和他的未婚妻苏珊娜在婚礼前夕的种种趣事就此开始。

莫扎特的《费加罗的婚礼》的序曲音乐，极其精炼而富于效果，它成为二百年来最著名的管弦乐曲文献之一，是不足为奇的。

莫扎特的《第四十交响曲》

在交响曲作品中，《第三十九》、《第四十》、《第四十一（朱比特）》交响曲是莫扎特最受世人瞩目的作品，这三部交响曲都是一七八八年的创作，它们共用了六个多星期就完成了。我们在这里只介绍《第四十交响曲》

莫扎特和海顿同处一个时代，他比海顿年轻，但早逝于海顿，他们之间彼此赞赏，互相尊重，莫扎特将自己的四重奏题献给海顿，以表示他对海顿四重奏作品影响的感念和崇敬。而海顿最成功的伦敦交响曲，不能不说是受到了莫扎特的启发和影响。《第四十交响曲》是典型的四个乐章的交响套曲形式，但每个乐章没有采用海顿常用的形式。当我们具体分析时，大家可以和海顿的交响曲进行比较。

第一乐章仍然是奏鸣曲式，但这里省略了慢板的引子，音乐直接从主部主题开始，主题的旋律抒情歌唱，富于感情，g 小调的调性，使色彩有些暗淡，旋律本身由小动机发展而成，中提琴声部有规律的伴奏音型，与第一、第二小提琴演奏的主题结合在一起，它蕴含着激情，但有一种不安的紧张感。

（谱例 20）

莫扎特在西方音乐史上素有善写旋律的美称，就拿这支旋律来说，短与长的音符、小二度下行与上扬大音程的衔接，以及动机在连续模仿中，将主调的小调性色彩突出出来，后半段还是最开始的三个音动机，但已变成抒情的线条，主题本身就包含了丰富而完美的发展过程。音乐家用这个既有动力感又富歌唱性的主题，作为罕见的“歌唱性的快板”的例子，来说明莫扎特旋律的流畅、抒情、富表现力的特征。也有人听这个音乐段落，认为是“含着眼泪的微笑”，这固然是听者的体验或联想，因为他可能想到 1788 年莫扎特的生活境遇与思想情绪，但也可能是听者自己的情感投入，无论如何，总是由莫扎特的音乐引发出来的情感。还有的现代人为这个旋律配置了流行舞曲式的节奏、鼓点，音响喧闹而热烈，成了通俗的环境背景音乐。同一的音乐，却带来如此不协调的社会反响，只能说明莫扎特这支旋律本身的诱人、美好、令人难忘。

主题是开放性的，结束在不稳定的属和弦上，与连接部的衔接自然而紧密。连接部仍然用的是主题材料，而且将情绪推向高处，在副部进入前，音乐休息了一小节，以增加对比性副部出现前的期待情绪。连接部被赋予这样戏剧性的发展，应该说是莫扎特的创新。

副部的个性显然要比海顿的强烈，它没有第一主题的波动和不安，而是下行级进的、平和、温顺，有些缠绵的旋律，之后，用不同的乐器组合，对它进行模仿。副部主题的音乐材料（小二度下行）还是和主部主题有着联系。

（谱例 21）

结束部依然是主部主题的材料。整个呈示部按古典交响曲的样式，完全重复了一遍。

展开部在一个不协和的减七和弦之后，以第一主题的三个音为核心动机，开始了迅速不断的发展。音乐接连在降 g、e、d、升 f 小调和 D 大调上展开，这其中有近关系调（指的是在 g 小调音阶各级上构成的诸调性，如 d、c 小调，D、降 B、降 E 大调），也有远关系调，比如上述的降 g、e、升 f 小

调)，在莫扎特时代这样做，实在是让人惊奇的大胆举措。但正是这种调性上的动荡，加上主题动机的各种变形扩展，以及展开中主题用复调手法的进一步阐述，都使展开部的戏剧性始终没有减弱地直奔主题的再现。再现部虽然基本上是古典式的完全再现，但连接部还是扩充了。《第四十交响曲》整个第一乐章的激情特征给人留下了深刻的印象。

第二乐章则以它的柔和、幽雅，与第一乐章在心理、情绪上，既对比又取得平衡。调性是第一乐章 g 小调的近关系调——六级上的降 E 大调。它的结构形式和通常的不一样，是奏鸣曲式。这种结构安排，在慢乐章是比较少见的。主部主题在弦乐的几个声部上依次进入，音乐的性质典雅、悠然。

（谱例 22）

接着，主部主题的答句婉转而优雅：

（谱例 23）

副部和主部之间不象第一乐章那样形成对比，而是气质十分相近。尤其是 32 分的小音符，使它们在音乐材料上相通。

（谱例 24）

这个小动机成了展开部的主要成分。再现部第一次结束后，又和展开部一起重复一次。这种大段落整个重复的作法，与呈示部的反复是一个意义，为了加固音乐结构的稳定性，增强音乐给听众的印象。古典时期的作曲家常用这个手法。

第三乐章，莫扎特与海顿一样，都用的是小步舞，但音乐性质的不同是显而易见的。海顿的小步舞已经具有更多朴素、率真的民间舞曲的性质，莫扎特的这首小步舞不仅没有宫廷贵族味道，而且其激情与动力，赋予音乐以严肃、庄重的气质。特别是 A 段 a 主题的节奏，用连线切分加以处理，使舞曲性的三拍子，成了二拍子感觉的进行曲。

（谱例 25）

Menuet

Allegretto

A 段中 b 是用 a 的材料发展而成，但在和声、调性上，色彩有变化，音乐的戏剧性也加强了。

乐章的中间段落（B 段），调性（G 大调）、乐器组合与写法，使音乐显得轻松自如。谱例 26，是 B 段 c 的主题材料，而“d”段仅是个小小的过渡，就又回到“c”了，这个主题虽然和“A”段的主题形成对比，但我们看谱例 25、26 的括号处，就会发现旋律暗含的三和弦分解结构是相通的。只是调性不同。

（谱例 26）

当我们听这个乐章的时候，会清楚地听出第一段音乐又再现了一次，这就是说，它采用的是三部曲式，在古典交响乐套曲的中间乐章里，使用“复”三部曲式，是典型现象。上述的海顿交响曲的第三乐章的小步舞也是同样。

这部交响曲的末乐章依旧是奏鸣曲式，在一部交响曲中有三个乐章是奏鸣曲式结构，是十分罕见的。而且这个乐章不是一般的欢乐性舞曲，它情绪

饱满、精力充沛，音乐在标明“很快的快板”的速度下，进行得十分流畅，同时它包含了内在的严峻和张力。

主部主题和第一乐章在气质上和第三乐章在主题音调上都有联系，它本身在力度与配器上迅速地变换，一进入就有急促不安的紧迫感。

（谱例 27）

副部主题在关系大调（降 B）上，小提琴由第二提琴和中提琴陪伴，奏出诚挚、深情的旋律，它类似莫扎特歌剧中的抒情性咏叹调：

（谱例 28）

结束部又是新材料，它和副部成对照，持续不断的音型，直冲向呈示部的尽头。

（谱例 29）

展开部基本是主部主题在各个声部、各种乐器上的不断陈述、模仿，调性象第一乐章的展开部一样，迅速地在一系列的远近关系调上移动，其动力性绝不亚于第一乐章。

当你听到主、副部主题都统一到 g 小调（再现部）上时，整个乐章、也就是整部交响曲完美地结束的时候，你对莫扎特音乐的风格，那种既激情又歌唱、既深沉又微妙、既精美又简捷的特征，就会有了初步的领会，相信你会禁不住地再去听他的第三十九、第四十一交响曲以及其他作品的。当然《第四十交响曲》，是莫扎特交响乐作品中最为听众所熟悉的，因为它确实是非常亲切而且具有着巨大的艺术魅力。

贝多芬的《哀格蒙特序曲》

在贝多芬的创作中，序曲的数量虽然不多，但都属于著名的管弦乐曲之列，比如他的《科里奥兰》序曲、《列奥诺拉》第三序曲等，其中的《哀格蒙特序曲》是贝多芬为歌德的同名戏剧所写的配乐，除序曲外，还有九段音乐（歌曲、间奏曲和场面配乐），但只有序曲经常作为管弦乐曲的重要曲目，在音乐会上单独演奏。

歌德创作的诗剧，是以十六世纪尼德兰反抗西班牙统治的斗争为背景，把当时历史上的一个矛盾性人物——曾任佛兰德斯执政官的哀格蒙特伯爵作为主人公，歌德笔下的伯爵，和原来的真实形象并不符合，但却体现了歌德心目中英雄的悲剧性，他是想塑造一个把自己的生命和人民连在一起的贵族的命运。哀格蒙特深受人民的爱戴，为了尼德兰的民族利益，与原来信赖他的西班牙统治者发生矛盾，歌德的剧本着力描绘了伯爵和西班牙总督阿尔巴的争论与冲突，剧中体现伯爵信念的诗句激荡人心，尤其是当他被总督宣判为死刑，关在牢狱里的最后独白：“为拯救你们所珍视的，要不惜献出自己的生命——象我一样。”在剧本里，歌德还增加了哀格蒙特爱上平民女儿——克莱琴的情节，但爱情并不能挽救英雄的死亡，当克莱琴号召民众起来搭救这位为民负罪的英雄时，市民却畏缩了，克莱琴因此绝望自杀，在哀格蒙特赴刑场前夜的梦境里，她化作自由女神，预告伯爵的死将会给尼德兰带来独立。这个悲壮的故事，英雄的爱情与命运，他的梦幻和理想，他的观念和性格上的矛盾，都是歌德诗剧令人激动之处。20年后，正值十九世纪最初的10年间，当时的欧洲正处于反拿破仑侵略的高潮时期，整个德国社会环绕在民族尊严受到威胁的气氛之中，贝多芬此时应邀为这部诗剧配乐，他用这部作品，来体现他的爱国之情，在诗剧配乐总谱的最后一曲手稿上，贝多芬注明：“预告祖国既将到来的胜利”，此曲（第10首场面配乐）一般被称做“胜利交响曲”。这段音乐被作为《哀格蒙特序曲》尾声的材料，从序曲预示诗剧的情节来说，从音乐结构的本体来说，或从反映贝多芬的思想情感，以及忠实体现歌德的理想方面来说，这种形式上的安排都是合理的。

《哀格蒙特序曲》是奏鸣曲式的结构，但同样具有自己鲜明的个性。从听觉上会明显感觉到序曲可分成三个大的段落，这就是引子、主体（呈示部、展开部和再现部）与尾声。

引子在乐队强力全奏 f 小调主音——f 音之后，开始陈述，它包含两个明显对比的乐句，二者之间在多方面形成对照，第一句：弦乐组、低音区、强奏，音乐严峻而有力，它后来变成副部的材料。

（谱例 30）

Sostenuto ma non troppo

第二句则是木管组、高音区、弱力度，音乐哀怨而叹息，它的下行小二度的特征，被后来进入的主部主题吸收了进去，但主部的音乐性质却有所改变。

（谱例 31）

有些音乐史家们，由于第一句的节奏特征与西班牙舞曲——萨拉班德舞曲相符，就把它作为西班牙统治者的象征，而第二句则成了被统治者的柔弱、

痛苦的形象，尤其是对置的这两个材料，成为整个序曲戏剧性发展的基础，因此很容易使人们按照这个思路，继续做阶级斗争、民族斗争过程的联想。但这样的理解方式，对音乐艺术来说，是不适于做，也不可能做到的。如果每当人们聆听音乐的时候，都习惯于要求音乐如此具体地表现，而实际上音乐不能做这样明确的解释和联想时，就会失望，以至悲观到自认为“听不懂音乐”，导致这种结论将是非常遗憾的。我们并不是绝对地反对联想，因为那是听众心理的自然需求和权利，而且也是音乐潜藏的能力，特别当作曲家有意识地用音乐去表现某个具体对象时，可能联想的结果比较合理，就象贝多芬的这首序曲，由于它要担负概括和预示诗剧情节的功能，因而音乐语言非常形象化，人们做这样或那样的联想是很自然的，但即使是这部作品，它的内涵也是多层次的、复杂的综合体，不是那样浅显、直白的。《哀格蒙特序曲》的引子，所包含的对比性的音乐，可以解释成统治与被统治，也可理解为天职与亲情、意志与动摇、严酷与柔情等等，音乐艺术的魅力正在于它作为时间艺术的流动性和多解性。贝多芬和歌德的伟大艺术创作在内涵解义上的无穷尽，是共同的，现代人至今还能欣赏它们，原因恐怕就在于此。我们在这里说这么多的题外话，是因为这关系到如何真正地进入音乐的天地。这在前言里曾经强调过。

让我们再回到序曲的音乐上来，虽然引子的材料与呈示部的主、副题有紧密的联系，但由于引子的速度是“不太慢的慢板”，而呈示部是“快板”，节拍也由 3/2 变为 3/4，使音乐没有任何重复感，却极为精炼而紧凑。用很少的音乐素材，创作出气势恢宏的作品，确实是大师贝多芬所擅长的技巧。序曲引子的后半部已在为主部的进入做酝酿准备，这些手法到《第五交响曲》时，更为精致。

主部的旋律是序曲的核心，它紧张急迫，两个八度的宽阔音域，由大提琴从上直冲到底，它有着斗争的力量，但也给人一种压抑的悲剧性色彩，尤其是开始在小二度上的回转，刚才已指出了它是由引子的第二句演化出来的：

（谱例 32）

主部旋律内部及主部与副部之间的连接，同样是急促有力的。

副部也同样由于速度的缘故，再加上调性的改变，从 f 小调转到它的上方关系大调——降 A 大调（这是属于属功能范围的调性），音乐的气质和引子中的乐思显然不同，更为果断：

（谱例 33）

展开部比较简短，主要以主部主题的前 5 个音作为动机（谱例 32 括号中的音），通过在不同调性、乐器上的移动与模仿，构成音乐不断向前发展的进程。再现部的副部没有和主部调性统一起来，而是到了主调的关系大调——降 D 大调上来，这或许是贝多芬为突出最后尾声的高潮，所做的迂回和准备。

当再现部的音乐完全安静（三个弱音记号：ppp）下来以后，尾声段落同名大调——F 大调上，以“有活力的快板”开始。经过 8 小节的从弱到强的模仿性音型，宏伟壮丽的音响奏出了理想信念的最后胜利：

（谱例 34）

作为尾声，它是一个新的材料，也就是上文提到的《胜利交响曲》的旋律，这段音乐的辉煌，让人想起他的《第五交响曲》的结尾。贝多芬的音乐所能给予人们的巨大力量，是任何作曲家都无法比拟的，是为贝多芬所独有的。

贝多芬的《第五交响曲》

人们对“命运”交响曲的名字似乎要比对“第五号”交响曲更熟悉，虽然传说是贝多芬自己的回答，当问到这首交响曲主题的意义时，他随口说：“这是命运在敲门”，因此“命运”的名字就这样流传开来。即使你并不知道这个传说故事，也不了解为什么人们对《第五交响曲》有极高评价时，但只要你亲耳去听完它以后，就会理解恩格斯这样写的理由：“要是你还没有听过这部壮丽的作品的话，那你这一生可以说是什么音乐也没有听过。”这句话并没有夸大其词。

贝多芬《第五交响曲》的精炼集中令人惊叹，它充分发挥了交响曲发展原则的能量，即，从一个小小的动机——核心的乐思，经过合乎逻辑的展开，最终构成复杂而大型的音乐作品。和海顿、莫扎特相比，贝多芬突破了古典奏鸣曲式的一些通常的模式，创造了具有强烈戏剧性的音乐。贝多芬不仅在第一乐章运用动机发展原则，还将第一乐章的主题动机（或它的变形）贯穿于整个交响曲套曲之中，从而使四个乐章间产生更为紧密的内在联系，交响曲的整体构思在贝多芬这里更加宏伟、缜密、严谨。

就让我们先来认识他的《第五交响曲》的第一乐章。可以看到，贝多芬在这个乐章采用奏鸣曲式，是继承海顿、莫扎特的传统，但他的奏鸣曲式的各个部分，篇幅加大、作用增强。这个乐章是以一个三短一长的（也就是被称为“命运”的）动机开始的，没有引子部分，直接进入主部：

（谱例 35）

Allegro con brio

这个趋向前进的节奏型动机，不断模仿、变换，构成了主部主题，使主题的本身就具有动力感：

（谱例 36）

贝多芬的连接部分不象过去的奏鸣曲式那样，只是些经过句，而往往充满了推进展开的特征，它在主、副部间，或在呈示、展开部之间，与前后融合，使各个部分不被隔断，音乐滔滔不绝地奔流向前。这里的连接部，用的还是主部动机的材料，给人感觉似乎是主题在继续，直至圆号在降E大调，（即乐章主调性c小调的上方三级关系调）上，吹出响亮的、成了大调的动机变体，副部主题就被紧接着引出来了。

（谱例 37）

副部旋律和主部主题的紧张活跃相比，是抒情歌唱性的，但即使如此，大提琴、低音大提琴仍用p的力度，轻轻地奏着主部动机的音型，它在继续发挥作用：

（谱例 38）

大家可能注意到贝多芬将主部与副部间的调性安排，从主属调的关系发展到三级调间的关系，上述的《哀格蒙特序曲》也是如此，这使得主、副部间的对比更强烈。往往内在矛盾越大，未来的冲突发展的余地也就越大。这在海顿的交响曲中是见不到的，并且海顿那种主、副部主题材料近似相同的现象，在贝多芬这里也完全不存在。

结束部以小动机的出现，干脆利落地结束了呈示部。而且，整个呈示部按传统习惯重复一遍。

展开部在贝多芬的奏鸣曲式中，成为最有特色的部分，它不仅篇幅扩充，主要是内在的紧张性大大增加。《第五交响曲》第一乐章的展开部，由于调性的迅速移动而非常不稳定，象织布机梭子一样的小动机，上上下下、换着模样地活跃在各处，似乎要把这小小动机的各种可能性挖掘出来，音乐的力度在展开部中，大幅度地增减或极强极弱地突变，不同音区、乐器组（弦乐与管乐），对动机的模仿和对比并置，这些使整个展开部紧凑、果断，势不可当，在戏剧性高潮来到之时，再现部进入。

再现部里有一处出乎意料的处理，主部与连接部的衔接点，用双簧管吹出了一句缓慢、沉思的旋律：

（谱例 39）

用它替代了原来坚毅肯定的动机陈述，象是在提出疑问，或者是要歇息一下，因为，自此以后，音乐再也没有犹豫地奔向尾声，那里再次用主部的动机积聚起力量，使乐章在又一次的高潮中结束。

第二乐章在降 A 大调上，标记着“流畅的行板”的表情速度，这和第一乐章的“有活力的快板”不同，它的音乐庄重、深沉而有力量。采用了“双主题变奏曲”的形式，我们讲海顿交响曲第二乐章的时候，解释过“变奏曲”的型态，这里的“双主题”，意味着有两个主题依次交替地进行变奏。贝多芬是很喜爱“变奏曲”这种形式的，他不仅在交响曲的第二乐章用，还在第四乐章里也采用过。他的变奏曲不单纯是旋律、节奏等音乐要素的形态变化，而是更注重主题深层情感的变换与表达。

第一个主题旋律（A）气息悠长，它以中提琴、大提琴的饱满柔和的音色奏出，显得宁静、安祥，娓娓道来：

（谱例 40）

Andante con moto

它的后半部，是用最后的 4 个音（谱例括号中的音），扩展而成，那上扬的音调与第二个主题的气质近似，而且，到乐章结尾部分，这个因素得到了很大的发挥。

第二个主题旋律（B）是贝多芬式的风格，它的节奏型与音乐的气质都让人记起第一乐章开始的动机：

（谱例 41）

当两个主题呈述完毕以后，就开始了它们各自的第一变奏，A 主题仍然由中提、大提琴演奏，但用十六分音符的形态（见下方的潜例），B 主题的变化相当克制，两个主题的变奏过程中，可以感到交响曲动机的影子。

（谱例 42）

第二变奏，A 主题成为三十二分音符的音流，B 主题慷慨激昂地在 C 调上呈述。

（谱例 43）

这时，两个主题间的连接过渡越来越紧密，彼此铺垫、互为衬托。

到第三变奏时，A主题的进入，和前面C大调上的B主题成鲜明对比，它变成降a小调的旋律，贝多芬在这里的转调技巧快捷而巧妙。

（谱例44）

A主题在小调上陈述以后，它那乐章开头的大调性旋律原形，用整个乐队的乐器配置强力奏出，第三变奏中未出现的B主题的英雄气质融合其中，充分发挥旋律最后的上扬音调，构成了恢宏雄壮的尾声。

贝多芬交响曲的第三乐章，改变了传统中的小步舞（Menuet）形式，用谐谑曲（Scherzo）替代，可以说它完全摆脱了舞曲的形态，不再是优美、典雅的娱乐性舞曲，而将泼辣、豪放的气质赋予这种戏谑性质的音乐，并具有戏剧性的激烈发展和严肃深沉的内涵。

《第五交响曲》谐谑曲的结构是复三部曲式，莫扎特和海顿的交响曲中的小步舞也是这种曲式。大家可以加以比较。

第一大部分（A）回到交响曲的主要调性上（c小调），它包含了两个对立的因素。其中的第一个因素是，大提琴波动起伏的问句与其他乐器的答句：

（谱例45）

第二个则是“命运”的动机：

（谱例46）

这两个乐思的对置，在反复出现的过程中，不断地得到增强。

乐章的中段，调性转到同名大调（C），还是由大提琴开始的主题和对它的模仿（用专业术语，则是小“赋格段”），它欢快而略显笨拙：

（谱例47）

这个动机发展到高潮后，又逐渐安静下来，直到只剩下大提、低提的拨弦轻音，再现部就从这里开始，并且一直保持在这种轻轻的力度中，但内含着紧张的气氛。

再现部的特殊处理，造成非同一般地静寂，它积聚着、酝酿着、等待着……定音鼓的敲击与“命运”动机的音调，渐渐明确起来，它终于迎来了交响曲的终曲乐章。

第四乐章用奏鸣曲式构成，它规模宏大、气势磅礴，将前面乐章已经逐渐形成的总体氛围，推向顶点。它起到总结、概括交响曲的作用。贝多芬在呈示部的四个部分，都使用了新的主题材料，它们之间虽然有对比，但英雄性的辉煌，欢庆胜利的喜悦是共通的，下面分别来介绍。

主部主题是贝多芬式的，在大调三和弦和它的音阶上构成，乐章的C大调主调性被大大地突出了，当然，这里的配器起了重要作用，整个乐队全奏，号角齐鸣，而管乐除去传统的乐器配置，又加上短笛、长号（三支）、低音大管，这样丰满、响亮的音响效果是海顿想象不出来的，但贝多芬和他这一代人的思想、情感是要通过新的音乐手段来表现的。

（谱例48）

连接部的主题旋律舒展一些，但它由木管吹出的音响，同样具有号召性。

(谱例 49)

连接部不断地运动前进，引导音乐进入副部。这是个弱起的三连音音型的旋律，象是一首欢快、活跃的舞曲，但同样内含着力量，调性是 G 大调(属调性)

(谱例 50)

展开部的动力性发展，主要是利用副部的材料，它与“命运”动机在节奏上的内在联系，使它们在展开部中自然地溶在一起，将音乐推向高潮。而贯穿交响曲的“命运”动机，在展开部的结尾处，构成了一个单独的段落，它轻而柔和，这个独特的处理，是贝多芬为乐章的再现部与整部交响曲的庞大的尾声做准备。

尾声主要是运用结束部的动力性材料(谱例 51)。交响曲在极快(Presto)速度中结束。

从《哀格蒙特序曲》和《第五交响曲》第一乐章，尤其是第四乐章的尾声，可以看出贝多芬为了音乐内容的需要，将奏鸣曲式的传统形式更新、发展了。他的奏鸣曲式的尾声篇幅大大扩充，类似第二个展开部，在这个富于动力性的段落，经常是把前面的材料，再一次发挥，有时会出现新的材料(如《哀格蒙特序曲》)。

《第五交响曲》充分显示，贝多芬结构作品的技巧和力量，而“交响曲套曲”的内在统一性，也集中反映在这部交响曲中，调性安排的逻辑(C—降A—c—C)，动机的贯穿，以及整部交响曲情感内容的辩证统一，等等，是贝多芬创作的共性，也是他的杰作《第五交响曲(命运)》的突出个性。

威柏的歌剧《自由射手》序曲

威柏在西方音乐史上，以他的浪漫主义音乐风格而著称，歌剧《自由射手》是威柏的作品中最为人们所熟知的，其艺术风格直接影响了他之后的欧洲歌剧。

《自由射手》（另一译文为“魔弹射手”）的情节来自古老的民间传说，它是关于一个人起初受到魔鬼的诱惑，最终灵魂得到了拯救的故事，青年猎手马克斯急切地想获得射击比赛的胜利，以便和自己的爱人阿加特结婚，并成为老丈人——森林护林官库诺的继承人，但他初赛失败，心中惶惑不安；坏猎人卡斯帕尔趁机诱骗马克斯去狼谷炼制魔弹，从而在决赛时可以随心所欲，百发百中。马克斯明知卡斯帕尔已把灵魂卖给魔鬼，也知道狼谷是魔鬼扎米尔控制的天下，但他已经鬼迷心窍，忘记作为优秀射手的道德原则，不顾爱人阿加特的劝阻，去狼谷造魔弹；这就意味着一个人灵魂的叛卖与堕落。最后，在善良、正直的隐士的帮助下，卡斯帕尔的阴谋破灭，马克斯的灵魂得到解救。爱情与善良战胜了魔鬼与邪恶。

这个题材的性质有别于莫扎特《费加罗的婚姻》的现实性和喜剧性，更与贝多芬的歌剧《费德里奥》的英雄气质不同。威柏为体现这个充满浪漫气息的传说，运用了富于德国民间色彩的音乐语言和新的浪漫主义的音乐手段。在《自由射手》的歌剧舞台上，洋溢着地道的民族、民间情趣和味道，展示了一场场极为朴素、亲切的画面，用音乐表现大森林的神秘环境，普通猎户的生活，他们欢乐的舞蹈、雄壮的合唱、乡村少女们美妙的民谣。而在特别著名的音乐段落“狼谷”的场面中，威柏动用了舞台布景生动、逼真的造型，发挥管弦乐队的丰富音响，将恐怖阴森的魔鬼谷生动地描绘了出来。门德尔松曾赞赏威柏的管弦乐手法的巨大表现力，他说：这象是“一个浪漫主义管弦乐的武器库”。

序曲同样具有浪漫色彩，序曲中间的音乐材料和歌剧中的主题旋律，暗示情节、人物的动机，有着直接的联系。威柏将这些材料有机地组织进严密的奏鸣曲式里，整个序曲的音乐进程，演示了戏剧的矛盾、发展和结局，它作为序曲，和歌剧的关系因而更加紧密。

序曲缓慢的引子一开始，就把人带入安静、神秘的森林环境中，四个圆号的音响，让人习惯地联想到号角，那是猎人日常生活的象征，它没有任何征战械斗的含意，因为它平和、静穆，在小提琴声部柔和摇荡的音型背景上，圆号以四重奏的形式奏出优美的旋律。

（谱例 52）

Adagio

引子本身就集中概括了戏剧的冲突，与上面的号角主题形成强烈对比的，是象征着魔鬼扎米尔黑暗世界的动机，定音鼓的三下敲击（低音提琴以拨弦支撑），加上大提琴的动机音调，在黑管低音长音与弦乐震音的音响织体中，倍感阴森、不祥。

（谱例 53）

在一种急促不安的气氛中，奏鸣曲式的主部主题陈述出来，这个旋律来自第一幕中马克斯的咏叹调，当马克斯射击失败后，痛苦失望的心情与对阿加特爱情的期望交织一起，马克斯此时唱了一首述说爱情的咏叹调，这中间

有一段激烈的旋律，表达他那绝望和忧虑的情绪：“是什么阴暗的力量把我缠住？”主部主题即是这段旋律（见谱例 54），大管、大提琴、低音提琴在伴奏的乐队织体中，奏出魔鬼扎米尔的动机，似乎真是魔鬼缠身。

（谱例 54）

Molto vivace

连接部的前部与主部主题形象相连，它用的是第二幕“狼谷”一场的音乐，那是可怕的扎米尔出现前，风雨大作、地上喷火、狂风铺天盖地的描绘性音乐，序曲中用它作为过渡，从主部的 c 小调向副部的降 E 大调移动，当连接部中黑管音色的旋律出现时，意味着副部的到来。在这部歌剧中，威柏不仅使用旋律的主导动机，来暗示人物或情节，也用乐器的音色来寓意角色的不同。比如在这序曲里，黑管的音色就和阿加特形象之间有着联系。

副部主题和主部、连接部的音乐鲜明对比，它由两支优美的旋律构成。第一个，用黑管、小提琴奏出第二幕中阿加特唱的咏叹调旋律。

（谱例 55）

少女热切地盼望着与爱人相会，当她听到马克斯确实来到时，音乐从优美的行板中跃出，变得激情而欢快，它成为象征阿加特真挚爱情的动机：

（谱例 56）

展开部并不太长，主部因素的发展比重更大一些，副部主题在双簧管、长笛上出现的两句，柔和而哀怨，好象阿加特的力量不足以抵抗邪恶。这种印象由于再现部的特殊处理而更为强烈，因为再现部里只有主部主题的再现，副部主题却被引子中的扎米尔动机所替代。但故事并没有结束，在超过一小节时间的休止之后，序曲的尾声突然进入。

威柏同贝多芬一样，在这首序曲里，出于内容的需要，大大加强了尾声的作用。它的长度几乎可与展开部相比，再现部中没有出现的副部主题，阿加特的爱情动机，却作为尾声的主题，得到了充分的发挥。它象胜利凯旋的颂歌一样，在主部主题的同名大调（C 大调）上突然爆发，并辉煌地结束了全曲，象征性地展示了歌剧的圆满结局。

（谱例 57）

一般来说，当歌剧序曲的音乐和歌剧中的音乐材料相一致时，我们对它的理解要容易得多，因为，旋律在歌剧中和词联系在一起，这会帮助我们了解这支旋律所要表达的情感和意义。而威柏的歌剧《自由射手》中，还运用了典型的浪漫主义表现手法，在全剧中贯穿具有象征意义的主导动机，它在歌剧的管弦乐中时时出现，为听众暗示情节的进程，这种创新手法对后来的瓦格纳有很大的启发。当然，威柏和瓦格纳的个性完全不同，威柏的音乐富于歌唱性，通俗而平易，一八一二年，《自由射手》首演后的当晚，柏林的大街小巷，到处传唱歌剧中的选曲，而这首内容丰富、形象鲜明、结构明晰的序曲，也就从此被列入最优秀的管弦乐曲之列。

舒柏特的《未完成交响曲》

舒伯特和威伯是同时代的作曲家，也是德国早期浪漫派的代表，他创作了大量的艺术歌曲，著名的有《魔王》、《野玫瑰》、《鱒鱼》，还有声乐套曲《冬之旅》等，他的歌把诗词融于音乐，而他的器乐作品（钢琴曲、交响曲、重奏曲等），也充溢着诗情画意的抒情性。因此，李斯特曾以“前所未有的最富诗意的音乐家”的评价，来赞颂舒伯特。

舒伯特的创作盛期，正是贝多芬声名大振的时候，舒伯特一方面热爱、尊重大师，一方面也有苦恼困惑之感，他说过：“在贝多芬以后，谁还能做出些什么更多的呢？”但正是他自己做出了独特的贡献。舒伯特在音乐创作（也包括他的交响曲创作）中，继承了古典传统，又体现出前辈们所没有的个性气质，比如他的《未完成交响曲》、《C大调交响曲》等。

在舒伯特作品编号中，列为《第八交响曲（b小调）》的《未完成交响曲》，创作于一八二二年，舒伯特将它作为完成了的作品献给奥地利格拉茨市的音乐协会，以表示对协会授给他荣誉会员证书的谢意。人们在他死后的一八六五年，才发现了交响曲的总谱，因为它只有两个乐章，所以被称为“未完成”。虽然，按照古典交响曲的范式，仅有第一乐章的快板，加上第二个乐章的慢板，是不能算“完成”的，但舒伯特打破传统，两个乐章交响曲的创作构思已充实完整、自成一体，显示出绝无仅有的艺术魅力。

第一乐章，按传统作法，用奏鸣曲式。速度是“适中的快板”。

引子主题虽短，但在整个乐章中起了很重要的作用，它那色彩暗淡的旋律，明确地揭示出乐章的b小调性质，而且内含着在展开部里得到发展的动机，尤其是其中的小二度音程：

（谱例 58）

Allegro moderato

这之后的乐队伴奏音型，预示了主部主题出现时继续保持的状态，而主部主题就在这个背景上开始呈示：

（谱例 59）

大家可以拿主部这个旋律与贝多芬或海顿的主题旋律比一比，它不再是那种短小、可分割的动机性质，而是具有宜于抒发情感的歌曲性质，它宽广、悠长，小调的性质，加上一直处于波动不安的伴奏音型，使旋律显得抑郁、哀怨。

连接部和引子后部的4个小节一样，没有任何展开的性质，大家还记得贝多芬在奏鸣—交响套曲中，曾大大发挥了各个连接部分的发展因素，而舒伯特在这里仅用了6个小节的、3个简单的和弦连接，就完成了调性的转换，进入了副部，因此它象是夹在主部和副部两个长大旋律之间的小连句。

在b小调的关系大调（G）上的副部主题，它那大提琴的起句、小提琴声部重复句时的柔美音色，与主部主题的双簧管、黑管的音色，形成对比，音乐性质更为温暖、热情，但主部、副部二者都是富于歌唱性的旋律，这点上是共通的：

（谱例 60）

副部的结构要比主部大，而且它独特的处理引人注目。副部本身可以分成三个段落，第一段小提琴重复句的结尾音，被 1 小节的休止突然替代，接下去，调性突转到同名小调（g 小调）上，副部的材料在这一段里转换于不同的调性中，造成了一个戏剧性的小高潮，然后，稍有变化的副部主题又回到 G 大调上。

以这种大调、小调调性色彩的对比变换，来体现对比性的情感，是舒伯特常用的手法，他的声乐套曲《冬之旅》中的《菩提树》、《春之梦》都用了这个手法，旅人在现实生活中所感受到的黑暗、寒冷与孤独，和对过去的回忆与梦中的境界绝然相反，那里，故乡的老家有门前的水井、菩提树的浓荫，充满幸福和安宁，在甜蜜的梦中，处处是鲜花小鸟、爱情欢乐，但从回忆的梦中惊醒，一切如旧，美丽的幻梦消失殆尽。舒伯特这部交响曲，也充分显示出他所擅长的浪漫主义的艺术表现手段，就象他的那些歌曲一样，包含着突变的戏剧性，交响曲体现了舒伯特对生命与艺术的丰富情感。当我们听舒伯特的交响曲或钢琴等器乐作品时，可以联想到他的歌曲，就象听莫扎特的交响曲要想到他的歌剧一样，这不仅因为在他们的各种音乐体裁创作之间，音乐语言上相通是必然的，而且这种联想，会帮助我们理解和欣赏他们的无标题音乐。

呈示部和展开部的连接，也象主部副部间的连接一样，用圆号、木管长音上的几个和弦，简单地实现过渡，而且这里和海顿的习惯用法不同，又回到主调性上来。

展开部是以 b 小调引子的动机，作为戏剧性发展的基本因素，这个小动机的原型、倒影、扩充及在一系列调性上的发展，构成交响曲典型的展开部那种紧张的气势和力度，它的内在潜力被发挥得十分充分，主部副部的旋律，在展开部中，从没有完整地出现过，但它们的伴奏音型，作为象征它们的因素，与引子的动机冲突、并置。

再现部里副部和主部的调性并没有统一，紧接再现部的是用引子动机构成的尾声，到这时，音乐才回到了乐章的主调——b 小调上来，整个乐章结束在 b 小调，突出的不仅是引子的调性、它的材料，而且是引子所带来的第一乐章的总的气氛。

从第一乐章奏鸣曲式的创造性处理，就可以领会到舒伯特创作的个性，让我们再来看看《未完成交响曲》的第二乐章。

首先，对于交响曲套曲的乐章间关系来说，舒伯特的调性安排是不寻常的，从 b 小调一下转到 E 大调，属于交响曲主调性的远关系调，但这个调性，在舒伯特的创作中，经常用来体现最美好、最温柔的情感和境界。

乐章仍采用奏鸣曲式，但这是一个省略了展开部的奏鸣曲式。它的特殊处理，完全是出于舒伯特创作内容的需要，这个乐章中的两个主题虽有对比，但总的气质是相近的，主部副部互为补充，形成一个安祥、宁静、遐想、幻梦的气氛。

第一主题的 E 大调的旋律，由弦乐声部平静、柔和地奏出，由低音提琴的拨弦、管乐的和弦构成的和声背景，轻柔地为之衬托。中间有一小段较为滞重、有力的音乐，后又回到开始的旋律：

（谱例 61）

Andante con moto

第二主题，起初是黑管在升 c 小调上奏出悠长的旋律，它单纯而带些愁

思。这支旋律结尾时，已转入升C大调的主和弦，而此时双簧管再次重复这个旋律时，已在降D大调上陈述了，这里通过一个“等音转调”的手法，即升C大调与降D大调相同的主音“等音”，一下子就完成了从升c小调向降D大调的“远关系”转调，这种手法在古典乐派的创作中，是极为少见的。正是这种突变的调性色彩与乐器音色，显示了舒伯特在这个乐章里所需要的飘忽、幻觉、万千思绪的境界。请看下面的谱例：

（谱例 62）

副部转换调性陈述之后，又用它的后半材料，形成一个激情冲动的小高潮，当它平息下来的时候，再现部的主部进入。

这样分析下来，看出乐章中的对比因素，只存在于主部内部，及副部导向主部再现时的发展与连接，而这些情绪的起伏波动，并没有改变乐章突出抒情性的整体构思。

从《未完成交响曲》这个具体的作品，可以明显地感到舒伯特的创作追求感情和幻想，他继承古典交响曲的传统形式，但他更着力于个人主观情感的抒发，舒伯特力图用自己纯真的音乐艺术，建造一个幻想的王国，以热爱生命与大自然，钟情于艺术和爱情的理想世界，取代那令他感到孤独、寂寞、痛苦、压抑的人生。他曾说过：“幻想”，“你是人类的至宝，你是取之不尽的源泉”，贝多芬要用音乐“唤起人类心灵的火花”，舒伯特则“尽可能地用我的想象力来装饰这个现实”。

他的交响曲虽不具备贝多芬式的气魄和广阔天地，但他并不乏自己独有的戏剧性，音乐中那突然爆发的热情，以及它瞬息间的变换与消失，既有激奋，又有幽怨。舒伯特的音乐同时给人们带来了亲切、温暖而又深沉的情感。

门德尔松的《仲夏夜之梦》序曲

门德尔松作为一个浪漫派的作曲家，很想用音乐来表现他所感受到的一切。他曾说：“不论是整篇的讲演，还是个别的词，和真正的音乐比较起来，它们都是那样的不明确、那样的含糊不清、那样的容易搞错。在真正的音乐中，充满了一千种心灵的感受，比言词要好得多。”他写了好几首有标题的管弦乐序曲，如《赫布里德（又名《芬加尔山洞》）序曲》、《平静的海洋和幸福的航行》等，都是想用音乐表现他对大自然的种种印象及感受。管弦乐序曲《仲夏夜之梦》，是他读完了莎士比亚的原著以后所得到的灵感。门德尔松自称：序曲中包括了莎士比亚戏剧里所有特别吸引他的形象。原作的复杂情节并不是年轻的作曲家所要着意的，但那奇妙的神话世界，飘忽迷人的小精灵，仲夏夜的星月，寂静神秘的大森林，人世间与自然界、神界在情感、灵性上的相通，这一切门德尔松心灵上所感受到的，他都用了他那精致的乐笔写了下来。

这首序曲是用奏鸣曲式写成的，以圆号和木管吹奏的四个安静、拖长的和弦是开始的引子，也是整首乐曲的结尾。它象是镶嵌在美丽奇幻的“仲夏夜”画面两边的花环。它的进入，揭示了神话王国的环境和气氛。

（谱例 63）

接着，序曲主部主题的第一个材料由小提琴奏出，轻轻的、跳动的音型延续地在高音区上下盘旋，让人不由得联想到莎士比亚的诗句：“越过溪谷和山陵，穿过了荆棘和丛藪，越过了围场和园庭，穿过了激流和燬火；我（小仙）在各地漂游流浪，轻快得像是月亮光；我给仙后奔走服务，草环上缀满轻轻露。……”

（谱例 64）

主题的第二个材料是乐队奏出的欢快有力的音响，门德尔松在这里要让听众感受到的是什么呢？雅典忒修斯的宏伟壮丽的宫殿城堡？是仙王奥伯朗和仙后提泰妮亚及仙女们的舞蹈？听者当然可以有自己的理解和联想。但不管怎样，主题的两个材料对比鲜明（旋律、节奏、音色），一个富于梦幻，另一个似乎更趋于现实。

（谱例 65）

主部的第二个材料也是连接部的材料，它将副部引了出来。副部同样是由两种材料构成的，第一部分象征着爱情，激情而柔美。

（谱例 66）

第二部分既热烈又充满戏谑，尤其是最后的四个音，七度的大跳，象在模仿那驴叫的声音。

（谱例 67）

这第二部分的材料被用来结束了呈示部。

莎士比亚原剧里，有两对年轻的恋人，他们之间互相热恋、负心、误会、争吵，其原因是小精灵帕克的瞎帮忙，当然最后有情人还是终成眷属；而神

仙王国里更乱了套，听命于仙王的小精灵，为替仙王报复仙后，以魔法把织工波顿变成驴头人身的傻瓜，又让美丽的仙后如痴如醉地爱上了他，这无疑违背仙王初衷的。闹剧以人间和神间的真诚爱情得以实现而圆满结束。回味门德尔松所写的序曲，深感音乐与戏剧的主要情节、人物灵性的相通和神似。

展开部，也就是序曲的中间部分，主要是主部主题第一种材料的发展，其间也有另外三种材料的出现与变化，但梦幻、神奇的气氛占主导地位。

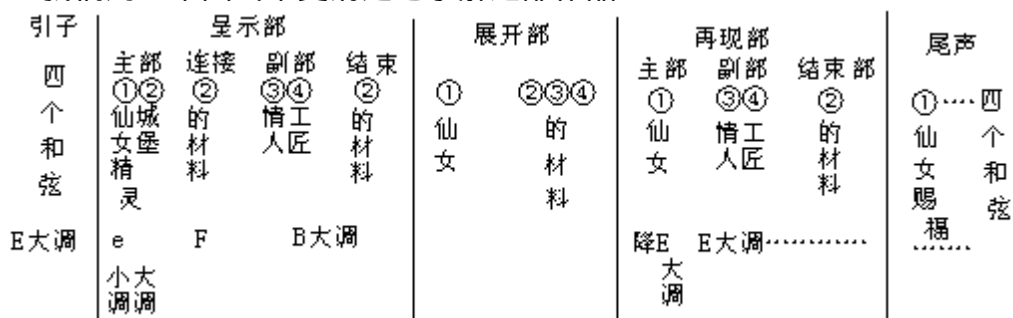
作为引子的四个和弦标志着再现部的到来。除去主部第二个材料，其他材料依次再现，而那个意味着庄严城堡的有力的主题在结束的时候，性质有所改变，它小提琴极其轻柔的音响奏出。

(谱例 68)

它和引子的四个和弦连在一起，象是仙女的赐福，也可依照作曲家自己所解释的：“当一切事情都令人满意地安排好以后，主角们都高兴地离开了舞台，小精灵们随之而去，那所房子随着黎明的到来而消失了。这出剧就这样结束了，我的序曲也就结束了。”

这部作品是作曲家十七岁时的成名作，十六年后的 1842 年，门德尔松又应邀为这部喜剧配乐，他一共写了十二段，其中最著名的谐谑曲、夜曲、婚礼进行曲经常和这首管弦乐序曲一起，作为《仲夏夜之梦》的一套组曲，在音乐会上进行演奏。

让我们用一个图式来更清楚地了解这部作品：



柏辽兹的《幻想交响曲》

柏辽兹是法国浪漫主义，也是欧洲浪漫主义在音乐领域中的典型代表人物，他最大的功劳，要算是开创了“标题交响乐”的先河。虽然我们在前面的论述中，涉及到海顿、莫扎特、贝多芬、威伯、舒伯特、门德尔松的交响曲或序曲的“标题”性质，而且还可以把“标题”的源头追溯到巴赫或更早的文艺复兴时代。柏辽兹的“标题交响乐”不是歌剧、话剧的序曲，也不是作曲家偶尔为之、并不重要的创作现象，它是柏辽兹内心一种有意识的、努力追求的艺术理想，是一个新的时代的产物，它的产生，直接受到了十九世纪二、三十年代法国文学、戏剧上的革命，也就是浪漫主义思潮的影响。柏辽兹一八三一年创作的标题交响曲，即他的成名作《幻想交响曲》，就反映了柏辽兹作为典型的浪漫主义作曲家的“心智和听觉的新需要”，也是他作为西方音乐史上最激进的音乐改革家之一，所进行的“打破旧的规则”的“新的探索”的宣言和旗帜。

《幻想交响曲》突破了古典交响曲通常的四乐章结构，成为五个乐章的交响曲套曲。而且乐章内部的曲式安排也不是海顿、贝多芬式的，而是柏辽兹式的独特处理，统帅柏辽兹交响曲套曲总体构思的是和标题含意紧紧相连的“固定乐思”，这和威伯所采用的“主导动机”是一个意思，即用“固定乐思”（主导动机）代表一定形象、情绪或情境。在柏辽兹《幻想交响曲》里，“固定乐思”不仅贯穿整部交响曲，而且随着交响曲“情节”的发展，乐思在不断地改变着自己的形态与性质。这种“标题”或“固定乐思”的手段的运用，体现出柏辽兹的艺术理想，他让音乐“繁荣”，把音乐从“规则”中“解放”出来，得到“自由”，具体的作法就是力图把文学，诗歌、戏剧和音乐融合为一体，使音乐能被人们理解得更多、更明确。柏辽兹除去了《幻想》加文学性标题外，他后来的许多作品（如《哈罗尔德在意大利》、《罗米欧与朱丽叶》、《李尔王》、《浮士德的劫罚》等）的构思都和他所喜爱的浪漫主义文学、戏剧相连，从英国的司各特、拜伦、莎士比亚到德国的歌德，他们炽热的诗情给他以灵感，而他用音乐来表达一切从名著中所感受到的激情，柏辽兹追求音乐与文学的结合，自然而然地会趋向于“标题”，从而使文学性标题及内容成为柏辽兹音乐创作的出发点。

“幻想”是柏辽兹这部交响曲的标题，他还附加了另一个更为明确的副标题：“一个艺术家生活中的插曲”。根据柏辽兹自己后来写的《回忆录》，可以认为这位艺术家就是他自己，交响曲的“情节”构思来自他真实生活的感受。1827年，柏辽兹还是无名小辈，一个巴黎音乐学院的26岁年轻学生，在看英国剧团访法演出的中间，狂热地爱上了扮演莎士比亚戏剧中奥菲丽亚（《汉姆雷特》）和朱丽叶（《罗米欧和朱丽叶》）的女演员，当时对这位可望不可及的名人的各种情感，火热的爱情与茫然的渴望，极度的失望、厌倦以至绝望，激发出柏辽兹构思一部大型交响曲的创作冲动，作品很快就完成了，接着，柏辽兹立刻用详尽的说明来解释他这部“有标题”交响曲的每个乐章，力图用文字帮助听众了解他整部交响曲的“情节”发展过程。这个期望是否能实现或是否合理，从《幻想交响曲》诞生的第一天起，就有争论，音乐家们对这个作法至今仍有两种尖锐对立的意见，可以说是毁誉参半。许多即使是十分推崇柏辽兹的人，也对交响曲的文字说明不感兴趣或有保留。而且柏辽兹本人似乎也有些犹豫，他曾特别说明：“当幻想交响曲演奏得很

戏剧性，并且接着演出（交响曲）后面附加的、作为艺术家生活片段的结束的抒情独角戏时，管弦乐队就应当放在剧院舞台的边幕里，观众看不见的地方，并且要把下面的说明书分送给观众。如果，交响曲是在音乐会中单独演奏，就不需要分送这样的节目单，在这种情况下，只需在节目上保留这五个乐章的标题，作曲者很大胆地希望这首交响曲能不从它的戏剧目的，而从它的音乐本身表现出它的趣味。”就是说，柏辽兹自己也明白：“音乐不能代替文字，也不能代替图画”，他并不想让人们倾听他交响曲时，绝对地按着文字说明来进行，但柏辽兹主张：“音乐要表现热情与感情”，标题与说明毕竟是柏辽兹自己为这部交响曲所写的，是对他所要表达的情感的暗示及引导。现在，就让我们按照乐章的顺序，边参考柏辽兹提供的标题和文字，边来认识一下柏辽兹的音乐吧。

“一个不健康、敏感而具有丰富想象力的青年音乐家，在相思的绝望中吞服麻醉剂自杀，但麻醉剂服得太少，没有死亡，可是把他投入了有着奇异幻想的长眠中，在这种情况下，他的一切感觉和记忆都在他不健全的脑海中形成音乐的幻想，甚至他所爱的人也形成一个旋律，盘旋在他的脑际，好象一个永远驱之不去的“固定乐思”，到处都能听到这个旋律。”以上是柏辽兹为《幻想交响曲》写的总标题。

第一乐章的标题是：“梦幻、热情”，“最初，他思想中充满了烦躁和不安，忧郁的渴望和他在遇到爱人之前的经历；没有任何理由的烦恼和快乐。然后，他记起了被她突然激起的热情、痴望与焦虑的心、强烈的嫉妒、苏醒了的爱情和宗教的安慰。”

乐章开始有一个很长的引子，这旋律来自柏辽兹早年写的一首浪漫歌曲《爱斯泰拉》，它的呈示带有冥想的性质，自身有小的发展，似乎是见到恋人之前的思绪。它的音乐性质和将引入的主、副部主题对比十分鲜明：

（谱例 69）

Largo

主部主题从引子的 c 小调转成 C 大调。根据柏辽兹对交响曲的解释，它作为“固定乐思”，代表着恋人的形象，是表达一种爱情的激情。这个旋律将在各个乐章中出现，这里它首次出现，就显示出异常活力，充满热情、企盼与冲动、不安：

（谱例 70）

副部主题可以说是从主部主题衍生出来的，二者之间长度不成比例，也不构成对比，却是同样的骚动不安，烦躁情绪在持续发展，只是换到属调上进行而已：

（谱例 71）

柏辽兹的主部主题的结构已比古典的交响曲要长大，展开部的篇幅更大，音乐经历了几次波浪起伏的强烈发展，掀起了一次次的高潮，以至再现部在高潮顶点出现时，听觉上感到音乐在继续发展。尤其是再现部的特殊处理，使人容易将展开部、再现部连为一体，柏辽兹的标题也让人意识到，这里恋人固定乐思的出现，带来了种种互相矛盾的情感、思绪。再现部主部主题在原调上再现，副部却省略。

尾声的段落倒比较清晰，因为，“固定乐思”这时变得柔和而安静了，正象柏辽兹说明的那样，它充满了“宗教式”的情调，宁静与“安慰”

在柏辽兹这里，作品的结构服从于他的标题，各部分不成比例，并不规范。用奏鸣曲式来解析第一乐章的结构，既有符合传统的地方，又有让人很难判定之处，难怪专家们对再现部从哪里开始一直有争议。

第二乐章的标题：“舞会”，柏辽兹这样写到：“在一喧闹的、灯火辉煌的盛宴舞会上，他又遇见了他的恋人。”柏辽兹把代表恋人的“固定乐思”旋律，结构于三部曲式的中间段落，头尾是一支圆舞曲的旋律：

（谱例 72）

Allcgro non troppo

圆舞曲作为交响曲中的一个乐章的结构，是柏辽兹的独特处理，圆舞曲是非常生活化、市民化的体裁，为当时的人们所容易理解接受的形式，赞赏柏辽兹标题音乐具有“民主性”的音乐评论家们，也常常用交响曲中采用“圆舞曲”来做根据。这个圆舞曲的旋律十分流畅、华丽、轻盈，配器手法上的创新，也促成了这种效果，他去掉大管、小号、定音鼓，并首次将竖琴的音色加进交响乐队，两架竖琴合奏的陪衬，使由小提琴主奏的这支旋律飘逸而飞扬。

“固定乐思”加入了跳舞的行列，它在这里圆舞曲化了，非常优美而典雅，但显得高不可攀。

第三乐章：“在田野”，“夏日的傍晚，他在田野独自沉思，他听见两个牧人在一唱一答地奏着一首田园牧歌的二重奏，在这里，微风吹拂着树梢，发出轻微的声响，以及前不久在他心中萌生的希望的光芒，都使他感到一种少有的安宁，并使他的想象带有比较明朗的色彩。但她重又出现，他的心蓦地收缩起来，痛苦的预感使他烦躁不安，要是她欺骗他呢？……有一个牧人重又吹起他那素朴的曲调，但是另一个却不再应答他。夕阳西下，……远处的雷声传来，……孤独，……沉寂。”

柏辽兹用他那音乐的“画笔”，形象地细腻地“描画”出大自然的美景。

英国管和双簧管在幕后吹的二重奏，令人心旷神怡。柏辽兹对这里的乐器配合，这样来说明：“双簧管在高八度上，重复英国管的乐句，宛如一段田园中的对话——一个青年的声音，在和姑娘的声音互相应答着。”

（谱例 73）

小提琴、长笛的旋律清澈、舒展，象是揭开另一幕，在明切、静谧的自然中，听着风声、树声的主人公，心境愉悦平和：

（谱例 74）

但音乐变得不平静起来，弦乐声部用“非常密的震音”（柏辽兹在总谱上注明的），低音大提琴、大提琴及大管奏出一句急促不安的旋律，“固定乐思”象个不祥的念头，在这个旋律上蓦地闪现：

（谱例 75）

在此之后，音乐戏剧性地发展，大自然并没有使主人公忘却内心的疑惑和痛苦。

乐章的最后，英国管（在乐队席上）又吹起了牧歌，但它显得孤独而抑郁，因为已没有与它应答的声响了，只有四个定音鼓手，在敲着“远处的雷声”。

柏辽兹以一个典型的浪漫派艺术家的观念和方式，对待周围的世界，在他作品中，大自然的环境与个人主观的情绪感觉浑然一体、个人的意志渗透到景物中去，并没有融化消失掉，不管自然界多么美好，都不能排遣内在的孤寂感。这与十八世纪音乐艺术对自然的客观体验有很大区别。

第四乐章：“赴刑进行曲”，“他梦见他杀死了自己的恋人，被判死刑而押赴刑场。在时而阴森粗野、时而辉煌庄严的进行曲乐声中，队伍向前行进。随着嘈杂的骚动，响起沉重的有节奏的步伐声。未了，好象是最后一次想到爱情，固定乐思重又出现，但转瞬又被致命的一击所打断。”

引子已提供了阴森不详的行刑队伍行进的节奏音型，它由乐章第二个主题的动机材料构成。

第一个主题材料，就象柏辽兹形容的那样阴郁、粗野，小调性（g），下行的音调在两个八度内，沉重地跌撞着直泄到底。

（谱例 76）

由引子先现出节奏动机的第二主题材料，是大调性（降 B）的雄壮威武的进行曲。交响乐队全部铜管乐器加打击乐，还有那强力的切分与符点节奏，使死亡如此辉煌，这也是浪漫派的典型笔法。

（谱例 77）

这两个材料用不同的配器，反复出现，使整个音乐趋向高潮，突然，庞大强烈的音响中断，一支黑管吹奏起“固定乐思”，象是临死前脑海中的思念，但瞬间鼓号齐鸣，一命归天。

第五乐章：“妖魔夜宴之梦”，“他梦见自己在一个女巫的舞会上，被可怕的幽灵、巫师和各种恐怖的妖怪围绕其中，他们都是来参加他的葬礼的。奇怪的声音、呻吟、尖锐的笑声、远处的呼喊声、哭叫声此起彼伏。那个可爱的旋律重现了，但已不再具有高贵、矜持的性格，而变为一种低俗、浅薄而怪诞的舞曲。这是他恋人前来参加女巫们的盛会，……她的到来激起一阵欢呼的狂叫……她加入了她们的狂欢……死亡的钟声响了……“愤怒之日”（Dies irae）的粗俗讽刺……女巫的轮舞和“愤怒之日”同时在响着。”

这个乐章从内容到形式及手段，都是最大胆地突破了传统的模式。柏辽兹为了突出妖魔世界的怪异荒诞，以极其细致的配器手段来营造效果，弦乐声部被分成了九个细部，给予管乐、弦乐器超乎寻常的演奏音域和方法，还有打击乐（加了大鼓、钟）的用法等等，可以说不仅在当时是“大逆不道”的，在今天听起来也是新颖大胆的。

柏辽兹在这个乐章里，主要用了三个材料，将它们自由地加以组织安排。第一个材料是“固定乐思”，它已完全变形，用降 E 调的黑管演奏，后来出现时，又加上短笛，使原已尖锐的音响，更加刺耳。它和引子构成乐章的第一部分，恋人的到来和妖魔的欢呼。

（谱例 78）

第二个材料构成了乐章的下一个部分，它用的是西方中世纪的基督教圣

咏：《愤怒的日子》的曲调，当它一开始以大号、大管的音响吹出时，似乎很庄严，但即刻就被提琴、木管的舞曲性的变形，搞得滑稽可笑。

（谱例 79）

第三个部分是女巫的轮舞（Rondo），狂热粗俗，用赋格（模仿）的创作手法，经过复杂的处理，最后与圣咏的主题结合在一起。交响曲就在妖魔疯狂的狂欢中结束。

（谱例 80）

柏辽兹《幻想交响曲》主人公那敏感、脆弱的性格，时而狂热激情，时而忧郁沮丧，甚至厌世自杀的情感变换，是十九世纪初浪漫主义文学的典型形象和典型性格。这种类似精神变态的人物，是对“理性”与传统叛逆的产物。柏辽兹的自由、解放的思想与个性，连同他的标题交响曲一起，当然还有柏辽兹那光辉灿烂、色彩富丽的管弦乐配器方法，对他的同时代及后代的作曲家产生了不可估量的巨大影响，这是任何人都不会否认的。

李斯特和他的交响诗《前奏曲》

李斯特和柏辽兹的名字，在西方音乐史上，常被并列于“标题音乐”或“综合艺术”的论题下加以评述，那是因为他们的艺术理想有相通之处。李斯特曾著文热情地赞颂柏辽兹的标题交响曲《幻想》，他认为“标题”，“渗入音乐艺术这最高领域，完全是应当的”，“标题”对听众是“绝对必要的”，它可以“防止听音乐的人任意解释自己的曲子”。他曾说过：“音乐为什么不能与天才作家们的作品融合在一起呢？正是在这里，在新的诗歌领域里有着丰富的宝藏，等待着勇敢的心去开发。”

李斯特不满足于自己才华横溢、光辉灿烂的钢琴演奏大师的生涯，也不拘泥于钢琴的创作领域，他那“勇敢的心”渴望用管弦乐的方式，去构思更富哲理含意的音乐。他将那种文学、戏剧、诗歌以及绘画中的诗意与音乐艺术融合一体的理想，具体体现在自己的交响诗创作中，李斯特所创作的十三部交响诗，都是“标题性”的，而且创作灵感来自于古代的神话、文学名著及一些美术作品。比如：希腊神话中普罗米修斯、奥菲欧的形象，但丁的《神曲》、莎士比亚的《汉姆雷特》、席勒的《理想》、歌德的《浮士德》、雨果的《玛捷帕》，库尔巴赫的壁画《匈奴之战》等。

李斯特对标题性原则的理解要比柏辽兹更深入一步，他并不着意于暗示具体的情节细节，而是更集中地体现一部名著的精神内核，李斯特为此创造了交响诗这种新的体裁，说它是“诗”，因为它有标题，而且有和标题紧密联系的、富于诗意的内容，说它“交响”，因为它实际上是脱胎于交响曲这个传统的形式，具有自身合理的发展逻辑。贝多芬、威柏、门德尔松的标题性序曲和歌剧序曲，作为奏鸣曲式的单乐章结构，可以说是交响诗形式结构的前身。而柏辽兹的一系列标题性作品（包括《幻想交响曲》）的创作思想和实践则直接启发了李斯特的创造。“交响诗”的主要特征是单乐章结构，基础是奏鸣曲式，但又把交响曲套曲的四个乐章的段落感结合进来，浓缩于一个乐章之中，成为一种混合的自由曲式。音乐的发展手法，由于李斯特的创作构思紧紧地和他所选择的标题含意相连，因此和传统的手法也不相同，他利用一个基本主题的呈示、变形或由它派生出来的新主题，形成乐思间的对比、发展，并构成作品内在的联贯统一。下面，我们用《前奏曲》这首著名的管弦乐作品，来了解一下李斯特的交响诗。

一八四八年创作的交响诗《前奏曲》，是为四首男声合唱（用法国诗人奥特朗的诗作《四界》（风、水、星、土）做歌词）写的前奏，到一八五四年，李斯特将它修改成独立的交响诗作品，采用法国诗人拉马丁的诗集《冥想》中的一节，附在总谱前做标题：“在死的刹那间，响起了那无名歌曲的庄严的第一个音，我们的一生，不就是这死亡歌曲的一系列前奏吗？每一个生命的最迷人的曙光，就是爱情。但每个生命最初感到的幸福和甜蜜，却常常被雷雨和风暴所摧毁，暴风雨吹散了喜悦的梦，雷电烧掉了幸福的祭坛。有哪一颗受过残酷折磨的心灵，不在暴风雨过后就到田园生活的宁静中，去寻找抚慰呢？人在田野的大自然怀抱中，得到了愉快和休息。然而，他不能长久地安于这种平静的生活，当那号角发出第一声召唤，就即刻飞奔归队，走向战场。只有在战斗中，他才能恢复自信，意识到并发挥出自己的力量。”尽管拉马丁的诗把人生归结为走向死亡的前奏，但还是概括出一系列丰富的人生画面，以及作为人，对爱情的渴望、自然的抚慰、斗争的振奋等多种的

情感体验。李斯特的音乐带给人们的是温暖、明朗和深情，突出的是力量和辉煌，但不能就因此说他对人生的看法上和拉马丁的绝然不同，因为如果没有某种共鸣，他就不会选择这段诗来做标题。

《前奏》交响诗的总体结构是奏鸣曲式，而引子在这部作品中起了十分重要的作用。

那“无名歌”的“第一个音”是由弦乐拨奏的音响，随后奏出的一句旋律成为全曲的核心，它在引子中的首次呈示，是沉思、凝思，也是疑问，下面谱例括号内是核心动机：

（谱例 81）

Andante

这个旋律在不同的调性和声上重复运动，小调式的暗淡色彩逐渐变得明亮起来，将 C 大调上庄严而豪迈的主部主题推引了出来。谱例中，下声部的括号内是核心动机，上声部是核心动机中的四度音程：

（谱例 82）

大家可以从谱面上看到，也可以听出来，这个充满生命力的主题是来自引子核心材料的，但整个音乐的气质发生了变化。

连接部的材料同样来自引子核心，而且在低音部，核心的原形在继续出现。但从音乐性质上，连接部已与主部形成对比，调性也逐渐向副部的调性过渡。

（谱例 83）

副部主题和主部形成三度调性的关系，这是李斯特常用的浪漫主义和声手法，C 大调和四个升号的 E 大调是属于远关系转调。副部和连接部的音乐气质非常相近，不仅调性上，尤其是配器上，这两个部分成为一体，它们和主部厚重的乐队织体不同，显得清晰而柔和，在竖琴、小提琴的优美轻柔的背景上，四支圆号深情歌唱，象征着幸福的曙光、甜蜜的爱情。请主意，画处连接起来，即是核心动机：

（谱例 84）

展开部分成两个部分，它们之间形成了鲜明的对比。

第一部分用各种手段制造出极度紧张的气氛，核心音调以半音阶的形态不断地出现，一系列的减七和弦、加上弦乐上重叠声部的震音，还有那具有威慑力量的铜管，合在一起，象是摧垮一切迷人幻梦的强大势力，烧毁“幸福祭坛”的狂风暴雨。

（谱例 85）

第二部分从连接部抒情性质的音乐材料，过渡到了一个清新、平和、令人忘却恐惧和厄运的美好境界之中：

（谱例 86）

这田园美景引出了副部歌颂爱情的主题，它先在自己原来的 E 大调上，然后在主部的 C 大调上继续呈述，这就构成了奏鸣曲式再现部的主要特征：主、副部在调性上达到了统上。但是这里再现部的主、副部位置颠倒，副部

首先再现，而且音乐的性质逐渐向主部靠拢，在主部最后以辉煌的尾声出现前，连接部与副部由于乐队织体的改变，已从深情的歌唱，成为热烈、雄壮的进行曲了。

（谱例 87、88）

主部的再现宏辉壮丽，全曲就在这种生气勃勃、精神焕发的气氛中结束。

这部作品的结构可以用传统的奏鸣曲式来分析，同时，作品中显然又融进交响套曲的四个段落。主部、连接部、副部的呈示，可以作为第一乐章；展开部激烈的开始部分象是快速的谐谑曲乐章，展开部的第二部分（也可以加上副部的再现），则是柔和的慢乐章；交响曲末乐章的终曲性质，由主部的再现和尾声来体现。套曲四个乐章之间的内在联系，被交响诗这种结构形式更加强了。总的看来，李斯特单一主题核心的贯穿手法和对结构的自由处理，都是从作品标题性内容的需要出发的。

瓦格纳的歌剧序曲 《纽伦堡的名歌手》

瓦格纳在西方音乐史上，是个极有争议的复杂人物。他和柏辽兹、李斯特一样，都是十九世纪浪漫派的重要代表人物，而且也是竭力追求“综合艺术”的音乐艺术家。瓦格纳曾对李斯特说过“如今，只有我们三个人是在一起的，因为我们很相象”，指的就是这一点。柏辽兹想把一切放到交响曲中去，瓦格纳则想用歌剧包容一切。

瓦格纳对传统的歌剧进行了尖锐的批判，认为它毫无内容，纯粹是消遣。他提出以音乐、戏剧、诗歌高度结合的“乐剧”来替代传统歌剧。他将自己的艺术理论实施于一系列的“乐剧”创作之中，从前期的《罗恩格林》、《唐豪塞》，到中、后期最典型的《特里斯坦与依索尔德》、《尼伯龙根的指环》等。在这些属于“未来艺术品”的乐剧模式中，“音乐”只是“表现的手段”，而“戏剧”才是“表现的目的”。瓦格纳认为，历史上的传统歌剧历来将“目的”和“手段”倒置，它生硬地将表现戏剧的音乐分成宣叙调、咏叹调、重唱、合唱、芭蕾等各个明显的段落，这就会使音乐这个“表现手段”成了最终的“目的”，中断并割裂歌剧的情节与人物的感情进程。为了避免这个缺陷，瓦格纳创作出一种新颖的“无终止的旋律”，音乐“无止境地、川流不息地”进行下去，永不稳定、无限扩张、连绵不断。用这种连续不断的音乐，瓦格纳使乐剧结构成为不能分割的场面。

很多听众不太习惯瓦格纳的声乐旋律，但十分迷恋瓦格纳的音乐，那是因为瓦格纳乐剧中交响乐队的表现力非常丰富而充满魅力。乐队的音乐不再是伴奏、陪衬，它担负了整个乐剧的重要支柱作用，歌唱者的旋律仅在音乐进行中作为一个声部。或者说，它是一个“人声”的乐器，从属于整个交响音乐的音响织体。所以瓦格纳的乐剧常被称为交响化的音乐。这种印象的另一个原因是，瓦格纳的乐剧音乐包含许多短小的动机，这些被他自称为“基础主题”的动机，时而在歌唱声部、时而在乐队中出现，它们之间对比、变化，又互相交织的发展手法，使其“乐剧”音乐有着象“一个交响曲乐章的统一性”。人们一般用“主导动机”来概括这种手法，它与威柏的象征性动机、柏辽兹的“固定乐思”一脉相承，在乐剧中起着刻画或暗示剧中的人物及他们的情感体验，预示将要发生的情节的作用。甚至这些动机有具体的指向：莱茵河、众神的城堡、指环、宝剑等，瓦格纳的管弦乐队就是这样“奏着各种人物、事情的‘动机’，以造成气氛，起着预感和回想作用”。乐队和歌唱在瓦格纳的乐剧中，成为互相融合的有机的整体。

瓦格纳的理论和创作实践有它合理的部分，但也有许多偏颇和自我矛盾之处，引起同代人及后代的极为不同的评价。但他作为音乐创作思想和实践的伟大改革者，对西方音乐的发展产生了巨大的影响。

我们在这里不可能涉及过多的问题，仅集中介绍他的乐剧《纽伦堡的名歌手》序曲。

《名歌手》于一八六八年创作并演出，是瓦格纳中、晚期创作中一部极重要的作品。其实，瓦格纳早就有创作这部作品的打算，曾去纽伦堡考察当地的民俗，一八四五年已经在精心设计歌词，并写出了歌剧脚本，后来到一八六一年才开始动笔写作音乐，序曲先完成，但又因故中断，直到一八六六年，再次动手创作，终于使这部杰作得以完成。《名歌手》的风格特征在瓦

格纳的创作中可以说是独一无二的，和其他的乐剧作品很不相同。首先，它不是瓦格纳所推崇、提倡的神话题材，而是根据德国十六世纪文艺复兴时期传说中的历史人物和日常生活情景创作的。它也不象其他乐剧，几乎都是悲剧性的结尾，而是非常明朗、乐观而又幽默风趣的喜剧。这个朴素的真实性的题材，使瓦格纳放弃了自己乐剧改革的一些极端主张，又恢复采用歌剧的传统格式：歌曲、重唱、合唱，但大量的主导动机的使用，和管弦乐队的交响性发展手法，仍然显露出瓦格纳那令人惊叹的独特风格和潇洒气派的大手笔。

名歌手 (Meistersinger) 的称谓，可以追溯到中世纪。逐渐发展起来的德意志城市的市民，按各种职业组织起行会，以保障自己的权利。行会的“师傅”与“大师”、“名家”在德文中是一个词 (Meister)。在这些行会的市民、工匠的业余音乐生活中，重要的一项是“赛歌会”，按照一定的规则吟诗唱歌，是显示一个人的修养和水平的方式，也是行会内部经过裁判、提升级别的必经之路。“唱歌” (Singer) 的师傅、能手，“歌唱的大师”就是“名歌手”的原意。歌剧中的主人公鞋匠萨克斯，就是生活在十六世纪纽伦堡的众多世俗歌手中最出名的一位。他的歌曲和经历，引起了十九世纪德国浪漫派艺术家们的兴趣，瓦格纳也在其中。他所构思的萨克斯，是“要把握住作为富有艺术创造力的国民精神的最后一位代表的性格”。从瓦格纳所写的《名歌手》歌词中，也可以体会到作曲家想通过萨克斯这个人物，说出自己对艺术创作的看法，而剧中那自以为是的、保守无能的蹩脚小吏贝克梅萨，成了与萨克斯对立的“假充名人的一些小市民阶层的庸夫俗子们”的象征。难怪当时激烈反对瓦格纳艺术主张的音乐理论家汉斯利克，敏感地意识到瓦格纳的用心。

《纽伦堡的名歌手》剧情的主要线索是一个爱情的故事。骑士瓦尔特热爱艺术，慕名前来纽伦堡，想参加歌手的行会，并且他对金匠的女儿爱娃一见钟情。但要获得爱情就必须取得赛歌的胜利。以小官吏贝克梅萨为代表的行会保守势力对瓦尔特万分挑剔、百般阻挠，而名歌手师傅、鞋匠萨克斯意识到瓦尔特的歌唱，才真正是富于生命力的艺术，名歌手的悠久传统只有创新，才能延续。他真诚帮助并支持瓦尔特得到了爱情和胜利。

序曲集中概括了歌剧的主旨与进程。其中的几个主要主题都是来自三幕歌剧中的主导动机。它仍采用歌剧序曲常用的奏鸣曲式。但做了自由的处理。

主部包含三个主题。第一支旋律具有进行曲的性质，全乐队 (除去长笛) 威严、庄重地奏出“名歌手进行曲”，它有力但沉重：

(谱例 89)

长笛、双簧管、黑管相继吹奏出第二个柔和、缠绵的主题，它不仅在乐队织体上变得稀薄了，而且旋律的节奏不规则，与进行曲明确的节奏形成对比。它代表着歌剧中年轻骑士瓦尔特对爱娃的温柔的爱，即“爱的情景的动机”：

(谱例 90)

这支优美的旋律，很快就被代表“名歌手动机”的、由铜管乐器奏出的另一支进行曲旋律所接替：

(谱例 91)

来自主部第一主题前几小节的材料，在第三主题之后，有一小段的展开和发挥，作为主部的结束。似乎名歌手的古老传统内部，也蕴涵着变革的激情，它依旧富于生命和活力：（谱例 92）

主部的三个部分，十分简练地提供了名歌手作为一个行会组织尊严、自豪、力量和规范，显示了歌剧故事发生的背景和环境。中间冒出了一个初出茅庐的小伙子，他的歌调虽然不符合常规，但满怀激情，因为他的内心充满着爱情。

副部主题是以瓦尔特在赛歌会上的“获奖之歌”作为材料，它热情洋溢，抒情而又自信。瓦尔特的这首歌的胜利，意味着爱情的巨大力量，也寓意那艺术创新的理想必将战胜抱残守缺的庸俗保守势力。副部和主部的调性关系象李斯特的《前奏曲》一样，是三度关系：C 大调和 E 大调。这样的调性并置，使明朗的副部主题的进入，十分突出：

（谱例 93）

展开部主要发展了主部第一主题的材料。在展开的中间，用木管和弦乐的对位，将第一主题音值缩短、变形，使音乐显得滑稽可笑，具有嘲弄无能之辈贝克梅萨的意味：（谱例 94）

再现部是这首序曲最新颖、精采的部分，瓦格纳没有让主部、副部依次再现，而是将几个旋律叠置起来，构成精致的多条旋律的对位织体，充分显示了瓦格纳复调写作的才华。第一小提琴、第一黑管、第一圆号加大提琴奏出瓦尔特的爱情之歌，它的音响在低音，最突出。而其他乐器分成两组，分别奏主部第一、第三的两个进行曲主题。

（谱例 95）

接着，这个复调织体又继续扩充并复杂化，全曲在辉煌、雄伟、欢快气氛中结束。

瓦格纳就用这个质朴的爱情故事，向世人宣扬了自己的艺术理想和绝不退缩的顽强意志。

勃拉姆斯的《第一交响曲》

勃拉姆斯作为十九世纪中、下叶浪漫派的作曲家，个性风格与艺术趣味独树一帜，和当时欧洲推崇的“综合艺术”、“标题音乐”新潮流正相反，他一生致力于“纯音乐”风格的创作，追随巴赫以来或更早的古典音乐传统，写作了除歌剧（那是瓦格纳正掀起革新运动的领域）以外的各种古典体裁的作品：交响曲、协奏曲、奏鸣曲及变奏曲、大协奏曲、安魂曲、经文歌等。他在这些当时被视做“过时”的传统形式中，自由地驰骋，力图在自己的音乐创作中，体现出贝多芬式的深刻而严肃的内涵。

对于创作交响曲体裁的作品，勃拉姆斯一直心存疑虑，他曾对朋友说过：“我永远写不成一部交响曲”，“你想象不出，当我们听见身后响着他（指贝多芬）那样一位巨人的沉重步伐时，你我之辈有何感触。”他和舒伯特一样，在贝多芬面前胆怯了。但勃拉姆斯从没有放弃写作交响曲的念头，这是他终生向往的事情，把新时代的丰富情感仍然用古典的传统形式表达出来。

勃拉姆斯一八七六年，也就是他四十多岁的时候，才最后完成他的第一部交响曲的创作，在后来的十年间，又接连写作了另外的三部交响曲，分别于一八七七、一八八三、一八八五年完成。可以说，勃拉姆斯通过他的四部交响曲创作，实现了自己的理想。第一交响曲到底从何时开始构思的，众说不一。有人认为可追溯到一八五五年，不管怎样，舒曼的夫人、也是勃拉姆斯的至交——克拉拉·舒曼，早在一八六二年以前就看到过这部交响曲的第一乐章的乐谱，当时还没有乐章的引子部分。经过漫长的犹豫与酝酿，交响曲一八七六年完成，并于十一月首演。它那严肃复杂的内容和“老式”的风格，令同时代人惊讶，著名指挥家彪罗曾将勃拉姆斯的第一交响曲说成是“贝多芬的第十交响曲”，这表明交响曲的风格与贝多芬的传统范式之间有多么紧密的联系。当然，这里指的是贝多芬式的严肃性及交响曲具有的完美严谨的结构逻辑，并不能概括交响曲所表现出的勃拉姆斯的个性特征。他毕竟生活在贝多芬之后近半个世纪的时代里，社会环境改变了，人的思想、情感、审美情趣也随之变化，他那多愁善感、异常丰富的主观情感，要用古典的逻辑形式去包容，确实是存在着客观矛盾的。勃拉姆斯对此深有体会：“作曲并不难，但剔除多余的音符却是极为困难的”。

现在，让我们来分析第一交响曲的音乐，具体感受一下勃拉姆斯的音乐风格。

第一乐章总的音乐气质是紧张而热烈的，有人说它“英雄性”，有人说它是“悲剧性”；有把这部交响曲比做“拜伦的曼弗雷德”或“歌德的浮士德”，也有将作曲家的构思与对历史的回顾相连，确实，在勃拉姆斯的一生中，有两件大事是他始终关心的，一是德意志的统一，一是巴赫全集的出版。而作曲家最初起草第一交响曲时所在的城市，正是十六世纪德国农民起义领袖胡登战斗过的地方。在德国历史上，农民、学生、知识界的革命运动总是和德意志民族的“统一”目标互相联系在一起。

这个乐章采用的是传统的奏鸣曲式。它一开始就是一个复杂的、感情波动起伏的引子，由几个旋律性不强的线条构成复调性质的乐队织体，这意味着，引子的音乐被组织起来的形状，不是哪个声部更突出、其他声部附属于那个声部的“主调织体”，而是各声部独立的线条，复杂地结合在一起的“复调织体”。这种特征是形成勃拉姆音乐风格的重要因素之一。引子的第一部

分就可以分出几条线，它们彼此之间对置，独立地呈示，互相交织，构成浓重的音响，造成紧张滞重的感觉：

第一个线条，定音鼓、低音大管、低音大提琴的持续地、均匀地敲击与奏出，C调圆号吹奏的长音：

（谱例 96）

第二个线条，降E调圆号、木管组的四件乐器（长笛、双簧管、黑管、大管）、中提琴，一起演奏下行的双音线条：

（谱例 97）

第三个线条，第一、第二小提琴，大提琴的上行线条：

（谱例 98）

这三个线条构成的段落，充分显示出勃拉姆斯复调对位的高超技巧，它与蕴含主部主题因素的段落交替出现，最终引出主题。

主部主题是一支典型的勃拉姆斯式的旋律，激动不安、冲击跳跃，主部的结构并不明晰，本身就包含多种因素和展开的性质。开始的旋律起伏幅度大，超出八度的线条直冲向上，它在又直落下来前，又有个小的环绕：

（谱例 99）

副部主题和主部比起来，短小而形象不鲜明，它由主部主题的材料引出，象是股哀怨的思绪乍起即逝：

（谱例 100）

结束部和连接部近似，它顽强、决断，而且用复调的对位与模仿的手段，使呈示部结束于高潮中：

（谱例 101）

按勃拉姆斯的意愿，呈示部要依照奏鸣曲式的古典范式，重复一遍，但当代指挥家经常省略，直接进入展开部。

展开部将前面的各部分材料加以发展，而且有新的音乐因素，它们构成的戏剧性高潮时起时伏，切分的节奏或冲突的节奏，在各声部持续地结合，使节奏复杂多变，同时产生一种不十分流畅的沉重力度感，而这也正是勃拉姆斯的音乐风格。

再现部前有一段在主调性（C小调）的属和弦上的准备，再现部结束部的材料继续发展成激情的尾声，但整个乐章在“稍稍绵延”的表情标记下，平缓静寂地结束。

相比之下，第二乐章显得十分哀惋平和。它是个扩大了三部曲式，第一部分（A）包含三个主题：

1、主要由弦乐声部奏出，它不是很规整，象叹息、沉吟：

（谱例 102）

2、双簧管演奏的旋律美丽深情。勃拉姆斯的旋律，一种是非常器乐化的，象第一乐章的主部主题。另一种是类似民间歌曲般的抒情、流畅，这支旋律

就属于后者。勃拉姆斯的乐器组合，在第一乐章里，我们常听到的是整个乐器组的音响，显得厚重，而在这里，双簧管的音色是极其浪漫纯净的：

（谱例 103）

3、第一小提琴的旋律飘逸飞扬：

（谱例 104）

中段（B）是弦乐声部用切分、休止的伴奏音型，奏出 A 段的旋律动机，造成富于动感的背景，双簧管、黑管接续地吹出环绕型的遐想主题，它和第三乐章的主题有着内在的联系：

（谱例 105）

再现（A1）的部分，由于配器的关系，第一、第三个主题旋律不很明显，但第二主题同样是由于配器的原因，以独奏的小提琴和圆号的结合来陈述，因此，更加突出了它的浪漫色彩，乐章同样在安静的气氛中结束。

第三乐章是复三部曲式，主题旋律亲切、朴素，是勃拉姆斯大量歌曲中所体现的特征：

（谱例 106）

中段的主题更为明朗、欢快：

（谱例 107）

再现时，调性回到了降 A 大调，小提琴的旋律对末乐章的主题有所暗示。第三乐章也象前个乐章一样，在平静中结束。第二、第三乐章总的气质是相近的，它们作为首尾乐章中间的缓冲，在心理上和艺术结构上都取得了平衡。

终曲乐章是奏鸣曲式，但没有展开部。

它和第一乐章一样，有个引子，篇幅长大得多。包括两个主题，头一个，预示了主部主题，但是小调性的，阴郁而沉重第二个由圆号奏出悠远的旋律，勃拉姆斯在给克拉拉·舒曼的信中，提及他用了阿尔卑斯山的号角，而欧洲有句谚语：“自由在高山”，这可以理解为勃拉姆斯对自由与统一的渴望：

（谱例 108）

主部主题在长时间的酝酿之后，终于出现了，它的旋律是来自一首德意志大学生的革命歌曲，豪迈、热烈而又朴素、庄严：

（谱例 109）

副部主题婉转柔和，它虽然在音调、节拍、调性上，与主部形成对比，但情绪依然是爽朗的：

（谱例 110）

展开部省略，但再现部的主部进行了很大的发展，而且尾声中加入了十六世纪德国新教圣咏的旋律：

（谱例 111）

有音乐史家分析，勃拉姆斯在这里的直接引用，是以此来歌颂、缅怀德意志民族走过的，为统一和自由而斗争的历史轨迹。前三个乐章的平静结尾，到这里的尾声，一变而为雄辉有力、气势威严的音响海洋，在引亢高歌众望所归的胜利中，交响曲结束。当你认真听完《第一交响曲》之后，对人们把勃拉姆斯作为贝多芬的直接继承者的原因，恐怕就不难理解了。

斯美塔那的《沃尔塔瓦河》

波希米亚的音乐家和音乐生活在十九世纪以前，和西方音乐的发展历史有着密切的关系，尤其对维也纳古典乐派发生过积极的影响。但它的音乐创作基本上没有形成独立于西欧音乐（尤其是德意志音乐）的民族风格。十九世纪音乐历史上的浪漫主义思潮，民族乐派成为其中一股强劲的潮流，它随着欧洲各弱小民族解放运动的开展而兴起、壮大。以斯美塔那、德沃夏克为代表的捷克民族乐派也在此时崛起。斯美塔那（1824—1884）一生从事积极的创作和社会活动，致力于通过音乐来唤起同胞民族意识的事业，他大量的歌剧、交响诗和其他创作，都是以波希米亚历史上、宗教战争时期，反抗异族统治者的民族英雄的故事传说作为题材，或描绘祖国的田野风光、自然美景。他被后人尊称为“捷克民族音乐之父”是当之无愧的，而当德国法西斯占领捷克时，禁演斯美塔那的作品，也正是惧怕他音乐中所饱含着的炽烈的民族情感。

斯美塔那创作中最为世人所熟悉的，要举他的歌剧《被出卖的新嫁娘》及交响诗《我的祖国》，著名的管弦乐曲《沃尔塔瓦河》就是这部交响诗套曲的第二首。

李斯特的艺术理想和交响诗创作直接影响了斯美塔那，他追随李斯特，写了不少标题性交响诗，但他的交响诗具有自己的特色，就拿《我的祖国》这部作品来说，它与李斯特交响诗的那种抽象理念、内在哲理性的特征不同，而是一部描绘性较强的交响诗，它直白、坦率地抒发出对民族英雄、瑰丽山川的歌颂、描述和赞美。

《我的祖国》是一部包含有六个乐章的交响诗作品。第一段《维谢格拉德》，这是一座古老的城堡，它的名字象征着捷克古国的光荣显赫，以及骑士们的征战凯旋。第二段《沃尔塔瓦河》，这是一条流经捷克全境的最大河流，它成为祖国壮烈历史的见证。第三段《萨尔卡》，取材于“萨尔卡和她的娘子军”的古老传奇故事。萨尔卡是捷克民间史诗中一位勇敢智慧的女英雄。第四段《捷克的田野和森林》，这是作曲家用音乐描绘出他想象中的捷克大地、原野森林，及所引起的内心情感体验。第五段《塔波尔城》，“你们是上帝的战士”，这是在赞颂十四、十五世纪间的捷克宗教改革——胡斯运动的战士们，他们以塔波尔城为据点，反抗罗马教皇、德国皇帝的英勇斗争事迹，永远成为捷克民族不屈意志的象征。最后一段《勃拉尼克山》，传说中胡斯的英雄们并没有真正死去，他们长眠于为他们而裂开的勃拉尼克山中，一旦祖国需要，他们立即会起来继续战斗。斯美塔那满怀热爱祖国的强烈激情，写下了这部构思宏伟、诗意盎然的作品，并亲自为它们撰写了散文式的标题说明。作曲家为完成这部巨作，花了从一八七四年到七九年的整五年时间，各部分先后完成并陆续公演，遗憾的是，待全部作品完成时，作曲家已因耳疾，听不见任何声音了，但斯美塔那的心伴随着他的音乐留给了世人。

在这里，我们集中介绍这首交响诗套曲里的《沃尔塔瓦河》。

斯美塔那的说明是这样写的：“沃尔塔瓦河有两个源头——流过寒风呼啸的森林的两条小溪，一条清凉、一条温和。这两条溪水汇合成一道洪流，冲着卵石哗哗作响，映着阳光闪耀光芒。它在森林中游弋，聆听猎号的回音，它穿过田野，饱览丰盛的收获。欢乐的农村婚礼的声音传到它的岸边。月光

下，水仙女唱着迷人的歌曲，在那波浪上嬉戏。近旁荒野的悬崖上，保留着昔日光荣和功勋回忆的古城废墟，在谛听着它的波涛喧哗。沃尔塔瓦从斯维特扬峡谷的激流中奔泻而出，冲击着岸边峭壁，掀起浪花，轰轰作响。而后，到美丽的布拉格近旁，它的河面更加宽阔，卷着滔滔波澜，从古老的维谢格拉德旁边流过，在这里，它显出自己全部的瑰丽和庄严。沃尔塔瓦继续滚滚向前，最后逐渐消失在远方。”

斯美塔那在总谱的各个段落都标上文字说明的提示，使听众可以按照他那富于描绘性的音乐去理解、想像。作曲家以沃尔塔瓦河为主线，又要把它流经的各个地方、各种情境表达出来。因此，他选择了具有回旋曲形式特点的结构，完美地组织起这首绝妙的音画。

我们在讲交响曲的形成和海顿的古典交响曲形式时，都提到过回旋曲（Rondo）曲式。交响诗这种体裁由于和文学性标题的特殊关系，往往随着内容的需要，作曲家自由地选择相宜的音乐形式。斯美塔那在这里，想要突出沃尔塔瓦的形象，以回旋曲式那反复出现主题的特征来实现其意图，恐怕是再合适不过了，但即使这样，斯美塔那对规范的回旋曲式还是做了自由的处理。

《沃尔塔瓦河》的开端，在轻而细微音响（竖琴和小提琴的拨奏）的背景下，两支长笛的音流，你唱我应地缓缓流出，作曲家在总谱上方写着：“沃尔塔瓦河的第一源头”：

（谱例 112）

这支旋律进行了一段后，两支黑管加进来，吹奏同样音型的旋律，那是“沃尔塔瓦的河的第二源头”。这两支“源头”构成了回旋曲的引子部分。它们的汇合最终引出了主题：

（谱例 113）

用双簧管、小提琴那温暖热情的音色，加上大管的和声支撑，奏出了史诗般宽广而自由的旋律，它作为这首管弦乐曲的核心主题——沃尔塔瓦河，轮回地出现。此时是在 e 小调上首次呈示。当它继续反复地呈述时，将三级音（g）临时升高，造成一种调式上色彩的变换，这对于最后在大调性（e 的同名大调：E）上再现主题，是种暗示。这支朴素、深情而又流畅的旋律，令人难以忘怀。后人几乎把它错认为捷克民歌，添入新词，广为流传。

在作曲家标明“林中狩猎”的地方，就是第一插部的开始，这个插部包含三个部分，先是圆号的狩猎号角，意味着聆听到的“号角的回音”：

（谱例 114）

接着，“乡村婚礼”的段落是插部的第二部分，典型的波希米亚舞曲——波尔卡那欢快的节奏从远处传来，随着河水的流程，它又消失了：

（谱例 115）

第三部分是“月亮，水仙的舞蹈”。在长笛、黑管及圆号、竖琴造成的河水轻柔的背景上，加弱音器的弦乐器奏出了迷人的和声：

（谱例 116）

沃尔塔瓦河的主题在这之后第一次再现。

第二插部是“斯维特扬的险滩”。它是以引子的节奏音型，但改变了旋律逶迤柔和的性质，加上核心主题的变形发展，及全部铜管乐、定音鼓的强力音响，描绘那急流险滩、水击岩岸的壮观图景。

当沃尔塔瓦河的主题又一次再现时，“沃尔塔瓦的滔滔流水”已流到了美丽的布拉格，主题此时已在 E 大调上展开，河水在那更加宽阔的河面上自由奔腾，音乐中出现“维谢格拉德城堡”那史诗性主题的动机（它在交响诗的第一乐章作为主要主题呈示）。

（谱例 117）

音乐到这里形成了全曲的高潮，沃尔塔瓦“滚滚向前”，“她显示出自己全部的瑰丽和庄严。”

回旋曲有个小小的尾声，音乐逐渐减弱下来，沃尔塔瓦消失在远方。

最后，斯美塔那用两个强有力的和弦结束了这幅精美而富诗意的音画。

德沃夏克的《新大陆交响曲》

德沃夏克是斯美塔那的捷克民族乐派的直接承继者，他比斯美塔那更倾心于古典交响音乐的传统形式，虽然也受到李斯特、瓦格纳的影响，写歌剧和交响诗，但显然是交响曲、协奏曲、室内乐等作品，更集中地体现出德沃夏克自己的成就和个性，比如他的《大提琴协奏曲》、《新大陆交响曲》、《斯拉夫舞曲》等，都是他的重要创作，而《新大陆交响曲》是其中最著名的。

交响曲“新大陆”，顾名思义是指一八九二年作曲家离开家乡，赴纽约国家音乐学院任教时期的创作。有些人认为这部交响曲充满黑人、印地安人音乐的色彩，所以是属于美国的，而捷克人从交响曲中，听到许多富于捷克民族、民间色彩的音调、变化音，它理所当然地属于捷克。当我们聆听《新大陆交响曲》时，可以体验到作品包含了多层次的丰富含意，它既有作曲家对一个他从未见过的地方的新鲜而生动的印象与感受，又有一个身处异乡，但魂系家园的音乐家，永远不会摆脱掉的思乡之情，交响曲的音乐中，处处流露出德沃夏克作为波希米亚人的独特气质和他自己的个性特征。正像德沃夏克说过得那样：不管他“是在美国还是英国”，他所写的“总是真正的捷克音乐”。这部交响曲按它的作品编号是第九交响曲（e小调）、作品第95号。写作时和最初完成时，并没有取名为“新大陆”，而是在美国友人的建议下，临到一八九三年12月首演前夕才决定以此为名的。

《新大陆交响曲》采用传统交响曲的四个乐章的形式。第一乐章是奏鸣曲式（很快的快板），第二乐章是比慢板还慢的“广板”，第三乐章是谐谑曲，第四章是“火热的快板”，也是奏鸣曲式。和海顿、贝多芬比较起来，从结构模式来说，是相当典型的古典交响曲，但具体的细部结构和风格气质，则绝对是属于浪漫主义的十九世纪。

第一乐章的开始，有一个缓慢的引子，它将音乐导向主题的短短过程中，已呈现出戏剧性。由大提琴奏出（而后再用木管重复）的动机式旋律柔和，但带些沉思：

（谱例 118）

这个动机结束时圆号的节奏型，却象一个不和谐的种子，在下面一个乐句中，与弦乐、定音鼓、木管的强力音响、切分节奏一起，造成为紧张不安的气氛，并一直冲撞地将音乐导向主部主题。

主部主题内部，也包含着矛盾的因素，一个是由圆号吹奏的、精力充沛的、符点加切分的乐句，另一个象是这昂扬音调激起的振幅波。也有的音乐家分析前句有黑人音乐的特征，后句则具有斯拉夫舞曲的特点。德沃夏克将两种不同的因素结合在一个小框架内的手法，到展开部时更为突出。下面是主部主题的谱例：

（谱例 119）

继续对后半句音型的模仿，使音乐逐渐进入向副部的连接过渡：

（谱例 120）

带有波希米亚民间调式——降低七级音的小调式色彩的副部主题单纯而

又忧伤。它的 g 小调性与主部的调性关系，也是三度并置关系。就象前面我们论述李斯特、瓦格纳时提到的，浪漫派的这种调性手法，使主部、副部对比并置的可能性范围扩大，色彩感更强：

（谱例 121）

这个素朴旋律的动机被展开、并变得富于激情，当它平静下来的时候，结束部的新主题出现了，G 大调（在海顿那里，这应是副部的调性）的旋律婉转而悠扬，它符点切分的节奏型和主部一致，有音乐学家引证，说明这个主题与德沃夏克所喜爱的黑人灵歌“轻快的马车从天上来”的轮廓近似：

（谱例 122）

展开部主要是主部主题的变化、发展，但中间将呈示部的其他主题材料综合进来，形成很紧凑的发展部分。让我们举几个例子：

将结束部与主部主题第二个因素相结合：

（谱例 123）

主部主题的前句与衍化出来的新因素结合：

（谱例 124）

将主部的后句，也是连接部的材料加以变化发展：

（谱例 125）

副部旋律虽然没有明显地出现，因为展开部紧张的戏剧性不可能将副部原封不动地搬来，但它那十六分音符的节奏型因素还在，只是性质完全变了。

再现部的主题出现前，主部主题几次预示着要再现，好象作曲家要在五彩纷呈的众多印象中，特别突出“新大陆”的核心主线。

副部的再现在升 g 小调上，这是再现部的特殊之处。它既没有和主部的调性统一，也没有保持呈示部的调性，然后，经过降 A 大调的结束部走向第一乐章的尾声。

尾声回到 e 小调的乐章主调性上来，再次形成个戏剧性的高潮，使整个乐章获得统一。

第二乐章被很多人认为是充满黑人“灵歌”的韵味，实际上，德沃夏克认为，美国的印地安与黑人的音乐几乎没有什么差别。而他的这部交响曲，主要是从美国诗人朗费罗（1807 - 1882）的著名长诗《海华沙之歌》中得到的创作灵感，这部诗作，是文学史上第一部描写印地安人的史诗，以传说中的印地安人领袖海华沙的神奇生平、信仰和他带领他的人民进行劳动、斗争的历程为内容。德沃夏克在捷克时，已读过诗集的译文，给他留下了很深的印象。

这个乐章，具体是受了诗中海华沙的妻子米娜花的葬礼——森林中的葬仪一场的启发。

4 小节从极弱力度开始的和弦连接，是乐章的引子，它的色彩变换，暗示了第一乐章的 e 小调，如何进入第二乐章的降 D 大调，但它主要是起了烘托庄严的悲剧气氛的作用：

第一部分的主题，即是被人们当作民歌般地加以传唱的旋律，因为德沃

夏克的一位学生后来为此旋律填词，成为一首《念故乡》的歌曲。它运用英国管的特殊音色，动情、忧伤而悠远深长：

（谱例 126）

中间段落包含有几种情绪，第一支旋律在激情地祈求和哀诉，情感几乎不可抑制：

（谱例 127）

第二支旋律，用小提琴和黑管的音色，它比较柔和、深沉：

（谱例 128）

这之后，突然插入一段富于乡村田园风的音乐，这似乎是作曲家本人的思绪，从对痛苦哀伤的同情中，暂时飞往自己的家乡和亲人的旁边。海华沙的悲伤与孤独，引起德沃夏克内心情感的深深震荡。

（谱例 129）

但回忆很快被打断，第一乐章主部主题和有着同样节奏动机的结束部主题出现了，它们使人醒悟到，这里是“新大陆”！海华沙的“悲歌”也随之再现，并结束了第二乐章。

第三乐章按德沃夏克的解释，“是从《海华沙》描写印地安人舞蹈的欢宴场面中得到启发，也是我要把印地安人的地方色彩倾注到音乐中去的一次尝试。”

这个乐章采用贝多芬交响曲第三乐章的典型形式——谐谑曲，而结构也是古典交响曲第三乐章典型的复三部曲式，每个部分都是带再现的单三部曲式。我们在讲海顿、莫扎特的交响曲时，涉及过这个问题。

第一部分的第一主题，与其说它是支旋律，不如把它看作是一个特性的节奏动机，它在乐队的各声部间模仿、跳跃，就象长诗中描绘婚宴的狂热舞蹈的诗句：他“在宾客们的身旁飞跃而起，绕着小房子不停地旋转，直到树叶跟着他飞舞，直到尘埃和气流搅成一团，围绕着他急速地盘旋。”

（谱例 130）

第二个主题具有五声音阶的意味，它抒情、优美，但依旧保持着舞曲的运动感，和开始的主题形成鲜明的对比：

（谱例 131）

中间的第二大部分，包含两首舞曲，它们的气质和德沃夏克创作的管弦乐曲《斯拉夫舞曲》非常近似。只是第一曲偏稳重、优雅：

（谱例 132）

第二曲更戏谑、活跃：

（谱例 133）

这两个大的部分可以说，将新大陆的美国和东欧的捷克这两个不同国家的音乐风格、不同民族的生活习俗，全都融合统一于德沃夏克的乐思中了。

乐章有一个尾声，它简短地回忆了一下第一乐章的主部主题，但还是以逐渐轻下来的开始的节奏动机结束了本乐章。

终曲乐章热情洋溢、充满活力，它总的气质和主部主题的性质都和第一乐章相呼应。

主部主题在 8 小节具有强烈张力的引子的推动下出现，它庄严、豪迈、坚强有力，象那战士义无反顾的决心和坚定的步伐：

（谱例 134）

连接部的三连音音型连续不断的运动，构成欢腾的节日景象：

（谱例 135）

副部主题异常悠长宽阔，它那似乎是母亲般的胸怀包容了一切，充满了爱和宽容。黑管用它最柔和音区的音色，担任主奏。大提琴声部短而动荡的尾句，还回响着并不平静的背景氛围：

（谱例 136）

副部向结束部的过渡，音乐已变得活跃起来，关于结束部的音乐材料的来源，有音乐学家论证，它与黑人民歌“三支瞎耗子”的音型相同：

（谱例 137）

展开部主要是主部材料的发展，但也有其他主题，包括前面乐章的旋律、节奏或因素容纳其中，再现部的进入，是当音乐发展到最高潮的时候，主部主题和第一乐章的主部主题互相辉映，在一次次欣起的音潮中，交响曲以恢宏的气势结束。

《新大陆交响曲》，体现出德沃夏克的丰富灵感和强烈的创作冲动，作曲家将众多的音乐材料编织成精美的局部及有机整体的能力，令人赞叹。这部交响曲，既有古典传统那清晰、严密的形式逻辑，又充满着美丽动人的如歌旋律。因此，从这部交响曲的诞生之时，它就再也没有离开过交响音乐的舞台，听众对它的热情始终如一。

柴可夫斯基的《悲怆交响曲》

到十九世纪的下半叶，柴可夫斯基和同时期的“强力集团”五位成员一起，继承俄罗斯民族乐派奠基者格林卡开创的事业，成为俄罗斯新时期音乐的代表人物。他的创作虽然在西方引起不同的评价，认为他追随德、法风格，缺少民族性，但俄罗斯人民热爱他、尊崇他，斯特拉文斯基曾说过：“他是我们所有人中最彻底的俄罗斯人”。他和“强力集团”的艺术趣味与追求是有不同，但他们以各自所擅长的方式，共同为俄罗斯音乐做出了贡献。柴可夫斯基作为俄罗斯的作曲家，在自己的作品中，十分注意广泛地吸收西欧音乐的创作技巧，他所关注的题材不是英雄性的史诗、俄罗斯帝王的功过，而是现实中普通人的情感体验；不是群众性宏伟气魄的大场面，或奇妙、富于幻想的神话故事，而是作曲家本人“经历过或看到过的”，能使柴可夫斯基自己“感动的情节和冲突”。这种突出强调个人主观意识的创作思想，体现在他的大量作品里，使他的音乐创作具有独特的个性，以其感情的强烈起伏和诚挚动人为最突出的特征。

在柴可夫斯基的交响曲创作中，最著名的可以说是《悲怆（第六）交响曲》。这是他生前最后的一部作品，被人称做“天鹅之歌”，意味那天鹅临死前最美的歌。而“悲怆”这个标题，是柴可夫斯基在作品完成后，再考虑加上去的。他在与友人的通信、谈话中，屡次涉及到音乐作品的标题性问题，对那些“不表现任何内容，只无谓地玩弄和弦、节奏和转调的交响曲作品”很反感，从这个意义上，他不反对把自己的作品视为“有标题性的”。但柴可夫斯基强调：“这个标题却绝不可能形诸于文字……交响乐不是应该表现难以言传的、出于内心要求而一吐为快的一切吗？”因此“悲怆”这个词汇，仅仅是交响曲所表达的情感内容的总体概括，并不能以此标题来简单图解整部交响曲。在动手写第六交响曲的前一年——一八九二年，柴可夫斯基已构思了另一部标题交响曲，题名为《生活》，还为它拟了提纲：“第一乐章全是激情、满怀信心、渴望有所作为。应该写得简短。（末乐章死亡是破坏的后果），第二乐章是爱情，第三乐章是失望，第四乐章则以生命的熄灭来结束，同样，也是简短的。”就是说，柴可夫斯基曾想写一部有关人生——青春、爱情、老年、死亡的哲理性交响曲。这部交响曲没有写下去。但用音乐来表现作曲家人生的体验与思索的意图，并没因此放弃，而是渗透在一八九三年第六交响曲的创作构思中。柴可夫斯基自认为《悲怆》“是我所有作品中最好的，最真诚的一部”，“毫不夸大地说，我已经把我的整个心灵都放进这部交响曲了……”。

作曲家想要用音乐来概括“生与死”这个深刻宽泛的内容，交响曲这种善于表达矛盾冲突、变化统一的大型结构是最为合适的，《第六交响曲》就是采用了传统交响曲的四个乐章结构，但根据柴可夫斯基所要表现的内容需要，这部交响曲在许多方面突破了规范模式。

第一乐章，奏鸣曲式快板。在柴可夫斯基的交响曲创作中，尤其是最集中地体现他成熟期创作风格的第四、第五、第六交响曲中，第一乐章是重要的核心乐章。它篇幅长大，音乐中体现出的心理冲突、激烈演变极其强烈，所展示的人生戏剧在十分广阔的范围内进行。奏鸣曲式的各个部分都增加了内容和形式的分量。如果我们将《悲怆交响曲》的第一乐章和海顿的相比较，就可以清楚地体会到十八世纪和十九世纪，古典和浪漫，德奥和俄罗斯之间

的巨大区别，从而意识到，时代的变迁给音乐的传统形式带来多大的变化。

第一乐章有引子，这是一支低沉、缓慢而阴郁的旋律，它由大管在低音区奏出，象是沉重的叹息：

（谱例 138）

它不象柴可夫斯基的第四交响曲，引子在乐章中，起着主导动机的作用，但它同样是主部主题及整个乐章音调的核心“种子”，它从乐章的主调——b小调的下属调（e小调）开始，这样一来，引子不仅在情绪上、音调上为主题做好准备，而且增加了导向主部的调性运动的力量。引子的作用被大大地扩充了。

呈示部已显示出奏鸣曲式的展开性质，不仅主部与副部主题对比十分鲜明，而且主部主题包含了非单一的多种因素，自身已构成了戏剧性的强烈发展，主部总的音乐性质焦虑不安，激情的动机在急促地模进，将音乐推向高潮：

（谱例 139）

副部的行板（Andante）与主部的不过快的快板（Allegro non troppo）对比，调性在D大调上。副部的旋律具有柴可夫斯基式的温暖、舒展和富于诗意，音乐气息悠长而宽广，主题用装上弱音器的小提琴和中提琴的音色，在木管、圆号的轻柔和弦的背景下，季婉而略带忧愁地抒发出来：

（谱例 140）

在柴可夫斯基这里，副部和主部的结构都扩展了，主、副部都是相对独立的三部结构，各自的中间部分虽在材料上前后有对比，但音乐性质是接近的，我们看看副部的部分，随着扬起又落下的起伏旋律，渴望与憧憬的情感充溢其中，它和副部的第一部分及其再现是相互补充的关系，仅仅是更加冲劲一些：

（谱例 141）

结束部的音乐材料和情绪都是副部的继续，似乎主人公已沉醉于梦境之中，是对过去的温存回忆，还是对未来的美好向往？无论是什么，展开部音乐的进入，狂暴地冲散了一切。

展开部是第一乐章、也是整部交响曲的高潮段落。它主要发展的是主部的材料，主部的几个因素都分别地得到充分的展开，副部的抒情材料基本没有出现。因此展开部的材料十分集中，它包括了几次强力度的冲击，将尖锐紧张的矛盾冲突、奔腾倾泻的情感波涛推向最高点。柴可夫斯基的管弦乐思维是极富个性的，旋律线条大起大落，乐队织体交错穿插，《悲怆交响曲》第一乐章的展开集中地体现了作曲家的这个创作特征。展开部惊心动魄的悲剧中还出现过一个新的音乐材料，它庄严、肃穆，采用的是教堂音乐“与圣者共安息”的歌调，它的加入与对比，更增加了“悲怆”的气氛。

柴可夫斯基还创新地处理了再现部，因为主部主题在展开部中的不断展开，使再现部主部的进入并不明显，好象是展开部在继续，因为它诉说的激情丝毫未减。但在调性上音乐回到了主调，这意味着确实是“再现部”。因此，副部的再现显得尤为突出，它在主调的同名大调（B大调）上再现，使

之更加深情美好。音乐从此再没有形成高潮，短短的尾声将激情逐渐平息下去，结束了戏剧性的第一乐章。

第二乐章是“优美的快板”，它与第一乐章相比，显得单纯而轻松。节拍是不对称的五拍子，但乐句还是规整的八小节结构。这种舞会的情景和音乐形象，在柴可夫斯基的音乐作品（艺术歌曲、交响曲等）中是常见的。舞蹈性的主题用大提琴的柔美音色奏出，和复三部曲式的中间部分的主题比起来，它优雅，但较客观、冷漠：

（谱例 142）

在这支舞曲之后，弦乐声部奏出同样性质的五拍子的舞曲。

和舞会、舞曲形成鲜明对比的中间的第二大部分，和第一乐章的音乐紧密相连的，是那下行的、二度的哭泣呻吟的音调：

（谱例 143）

第一大部分的舞会音乐全部再现以后，乐章有个小尾声，总结性地出现了哀怨的动机和舞会的音型，使乐章完满结束。

第三乐章相当于贝多芬式交响曲的谐谑曲乐章。是“极急的快板”，采用 12/8 的节拍，具有进行曲的性质。对于这个乐章，音乐学家们做出了不同的解释：一是它充满了“古怪的生灵”、“恶魔”般的“恶毒的突击”、“时而带着狡狴的戏弄色彩，时而骄傲地自我表现”，总之是“邪恶势力的飞翔……对于一个有意无意陷入魔阵的人来说，一切出路都断绝了”。另有分析说这个乐章是“英雄主义的进行曲”，它象神话故事中，那个大胆地飞向太阳的幻想家依卡尔的形象。也有的人，出于对柴可夫斯基政治态度的看法，认为第三乐章的混乱、嘈杂、怪诞的音响，是对那个时代革命群众运动的歪曲和丑化。总之，音乐的力量如此之大，能使人们忘情地投入，并且加进自己的情感和理解，而这种理解，由于每个欣赏者自己的修养、角度不同，会得出绝然不同的结论。我们在这里用不着判断孰是孰非，还是努力把握住音乐的特征和具体手段，然后随着自己各方面（历史、文化、艺术、哲学及宗教等）修养的提高，再去形成自己对柴可夫斯基音乐理解的个性。当然，只要观念和方法对路，对音乐本身意义和内涵的理解就会接近“真理”，而不会太“离谱”地遐想。

第三乐章的音乐确实不同凡响，它和古典的小步舞不是一回事，也没有贝多芬谐谑曲的豪迈与泼辣。这个乐章采用的是没有展开部的奏鸣曲式。一股三连音音型象旋风一样飞旋而去，它一直持续到副题的进入，使主部主题显得急促、喧闹、怪诞而变幻莫测：

（谱例 144）

进行曲式的副部主题，它的雄壮显得僵硬、外在、夸张，甚至有些粗俗和带有强制性：

（谱例 145）

第三乐章虽然没有展开部，但主部和副部主题在音乐的呈述过程中你中有我、我中有你，互相冲突又彼此补充，使整个乐章杂乱、粗暴的性质更加突出。

《悲怆交响曲》最具独创性的地方，就是以“最沉缓的柔板”来作为交响套曲的结束乐章。柴可夫斯基前几部交响曲的末乐章，都是积极、明朗而壮丽的快板乐章；第六交响曲却打破常规用了慢板，这完全是由于整体构思的需要而做的形式变革，从乐思的内在逻辑上是自然合理的结果。

第四乐章是三部曲式，比第一乐章要单纯些，总的情绪是异乎寻常的悲愤，可以说是声泪俱下，第一主题一进入，就显示出巨大的悲剧力量，小提琴声部交错进行，在听觉上形成了下面的旋律：

（谱例 146）

在这之后，音调的力度不断增长；到中间部分速度稍稍紧凑，各个声部采用柴可夫斯基典型的音乐语言，不断下行的旋律线条和上行的模进音型结合在一起，形成强烈、浓重的音流。这种紧张的趋势带来了极富表现力的效果：

（谱例 147）

第一主题再现之前，音乐突然中断（利用休止符），使感情达到戏剧性的高潮。主题再现的时候有所扩充。乐章的结尾用中间部分的主题材料，它们在交响曲的主调性（b 小调）上呈述，逐渐低沉下来，直到全部音乐在大提琴和低音提琴的低音区里完全消失。

《悲怆交响曲》表达出了人生深刻的悲剧性，仿佛作曲家由于悲戚、痛苦和疲倦而万念俱灰，再也鼓不起生活的勇气了。但如果柴可夫斯基没有突然逝去（《悲怆交响曲》首演的九天后），他也许会重新奋起，继续进行音乐的创作和他那“惋惜过去，希望将来，永不满足现在”的生活。

玛勒的《第四交响曲》

本世纪中叶，人们对玛勒的作品重新感到兴趣，这是玛勒生前所料想不到的，他一生饱尝艰辛，即使成名后，也备受同行的排挤和社会的冷漠。他曾伤感地悲叹：“从三重意义上说，我是个无家可归的人。对奥地利来说，我是波希米亚人，对于德意志，我是奥地利人，对于全世界，作为一个犹太人，到处我都成了陌生的闯入者，永远不受欢迎。”玛勒和现实的社会环境不协调，他在现实中倍感孤独、郁闷、痛苦和恐惧，这在他的音乐中化解成独特的个性语言，对于社会中的卑劣、庸俗，玛勒十分厌恶，他用一种怪诞夸张、扭曲或嘲讽的笔调来表现，同时，他又极其热爱并陶醉于大自然的美，向往那淳朴、天真、童稚的生活和信念，把现实中所没有的理想境界，建立在幻梦遐想之上，寄托于与“尘世生活”相对立的天堂中，在同时代许多人的信念中已动摇了的“上帝”，却还活在玛勒的心中，并没有“死去”，因此，玛勒在自己的音乐中，真挚地表达对自然、人类、上帝的热爱之情，他力图用他自己真诚的音乐艺术创作，净化灵魂、拯救人类。正是由于玛勒音乐所蕴涵的对生活的种种情感体验，所饱含的忧虑悲哀和由此带来的敏感脆弱，以及对人类的怜悯同情，使他与他所处的十九世纪末到二十世纪初的时代不相适宜，他的艺术趣味在那些喧嚣一时的，精美、华丽而肤浅的时尚中鹤立鸡群，但正因为如此，玛勒被后世所推崇，他的音乐使二十世纪的现代人感到亲切，而且能够理解。

玛勒的创作，除去早期两部不成功的歌剧外，只涉及了交响曲与艺术歌曲的领域，二者之间有着非常密切的关系。他大半的艺术歌曲用管弦乐队伴奏，可以说是有浓厚的交响味道，而他的很多歌曲创作，又被用于自己的交响曲作品中，这使得人们自然而然地用歌曲所表现的内容，去理解玛勒的交响曲创作。他一共创作了十部交响曲（最后一部未完成），有些音乐史家，把这些交响曲，解释成一个带序幕的“三部曲”整体，第一交响曲是序幕，以他的艺术歌曲套曲《流浪少年之歌》为基础。第二、三、四交响曲，都有声乐部分，它们与玛勒所写的声乐作品《孩子们的神奇号角》的音调、歌词有联系。这是玛勒根据十九世纪德国浪漫派诗人编选的同名民歌集（另一译名《少年魔号》），所写的声乐艺术套曲。第五、六、七交响曲用的是玛勒的另一部声乐套曲《亡儿悼歌》的材料，但没有声乐参加。第八交响曲是著名的“千人交响曲”，它和用中国唐诗写成的《大地之歌》及第九交响曲构成“三部曲”的第三部分。玛勒曾说过“对于我来说，创作一部交响曲，就是建造一个世界。”玛勒所建造的这个庞大的音乐世界，不仅和他自己的生活经历、体验密切相关，而且承继了从海顿，经过莫扎特、贝多芬、舒伯特，到勃拉姆斯的优秀音乐传统。玛勒在音乐作品中，体现出他那个时代的“心灵和精神”。他以自己独特风格的创作，继续编织着传统的链条，使之成为二十世纪音乐的先声。“新维也纳乐派”的表现主义音乐风格，就直接从玛勒那里得到深刻的启示。

玛勒的交响曲创作结构都比较庞大，这也是历来音乐评论家们对玛勒持异议之处。《第四交响曲》的音乐语言要比其他几部通俗一些，而且是传统的四个乐章形式，因此，它是玛勒交响曲作品中，在音乐会上经常演出的曲目。我们试图以它来作为进入玛勒音乐天地的阶梯。

《第四交响曲》是一九 年的作品，曾定名为“幽默”，后又删去，

交响曲丰富的内涵，恐怕只用这两个字，是不可能概括的。

第一乐章是奏鸣曲式。形式虽然是传统的，但它的音乐个性是属于玛勒的。乐章开始的三小节，利用吹奏装饰音的长笛及小钟铃的叮当音响，造成一种独特的效果，它象马车或雪橇的铃铛，给人带来轻松、愉快、欢乐和希望。这个铃声动机，不仅在第一乐章处处出现，而且一直贯穿到终曲乐章：

（谱例 148）

由这个动机，引出主部主题。它是一支海顿式的、优雅而温和的旋律，由第一小提琴奏出。这里的表情符号是“轻松地”：

（谱例 149）

就是这支旋律所包含的几个动机音型，在展开部里得到充分的发展。玛勒的主部与副部都不是单纯的结构，主部的第二个段落是前段乐思的延续，在音型上有一致的地方：

（谱例 150）

副部的音乐极为舒展、开阔，正象玛勒大量的声乐、器乐旋律一样，有着民歌式的朴素、单纯的风格。它开始以大提琴厚实、柔美的音色奏出，后由双簧管、小提琴与之应答：

（谱例 151）

副部也是复结构，第二段和第一段从节奏型到音调的性质极为接近：

（谱例 152）

副部用了一个内含幽默的音型结束：

（谱例 153）

结束部，玛勒做了特殊的处理。按古典奏鸣曲式的形式，呈示部的结束，即使不用新的音乐材料，也必须是随着副部调性的转移，而偏离主部的稳定调性，比如这里，按常规呈示部应该结束在 D 大调，即主调 G 调的属调（副部的调性上），它以矛盾双方的初步冲突，引进展开部，这正是奏鸣曲式内部逻辑性的合理发展。但玛勒在这里，在呈示部结束的地方，让主部的铃声出现了，又由它引出了在主调上主部的再次呈述。这使第一乐章的奏鸣曲式里，包含了回旋曲式主题再现的稳定性质，也说明在玛勒的交响曲总体构思中，这个乐思的重要性。舒伯特的《未完成交响曲》的呈示部，虽然也回到了主调性，但主部的材料并没有回转。

展开部依旧用铃声开始，而且在展开部的中间，它还时时出现，有时完整，有时只是节奏型的形态。展开部的复杂结构的形成，主要是利用主部主题的各种变形、模进、音型的反向进行或扩展手法。其中还出现了一个新的材料，它的气质新颖独特，在末乐章中成为重要的因素，这支旋律天真无邪、清新动人，象孩子们无忧无虑的游戏：

（谱例 154）

再现部时，主部主题没有用铃声引进，而副部以更为深情、浓重的乐队

音响，在主调上再现。整个乐章还是由带着铃声的主部主题结束。

第二乐章是谐谑曲乐章，它使用了一支调高了一个全音的小提琴（四根琴弦的音高，从原来的 G、D、A、E 调成 A、E、B、升 F）担任独奏，这种对乐器音响奇特而敏感想象力，是玛勒所擅长的，这与他那交响乐队的强大音响、乐器组合的复杂、细致、多变的手法一样，成了玛勒音乐语言的个性特征，在探索管弦乐队音响方面的成就，玛勒是可以和柏辽兹比美的。

异常的音高使独奏小提琴的音色变得尖锐、刺激，用玛勒的话来说，它是“神秘的、怪诞的”，确实，这支旋律不可能让人联想到美好、自然的事物，而是一种不详的、令人感到恐怖的幻觉印象，人们传说，在欧洲的中世纪，死神经常扮作流浪的提琴手，徘徊于世间。

（谱例 155）

这旋律回旋于整个乐章之间，似乎是挥不去的影子，在它反复出现的中间，各式各样的思绪、想象纷纷呈现，让人眼花缭乱。

作为这个主题内部结构的第二段，是另一支和它有密切联系的古怪舞曲，这一段在 C 大调上，与独奏小提琴的 c 小调旋律形成对比，它主要的音响是由加弱音器的提琴声部和竖琴的高音拨弦构成：

（谱例 156）

在这怪梦缠绕的乐章之中，也有比较明亮、美好的瞬间，比如，在圆号吹奏的音型上，小提琴奏出的歌唱性旋律：

（谱例 157、158）

还有黑管或小提琴声部的抒情性旋律，这些变换出现的旋律段落，在调性上与主题调性形成对比并置，整个谐谑曲乐章结束在 C 大调上。

第三乐章象贝多芬《第五交响曲》的慢板乐章一样，用的是双主题变奏曲。有些反对玛勒的人们讥笑嘲弄他，说玛勒妄想成为贝多芬的继承人，确实，玛勒无论在艺术思想或音乐的形式上，都在力图恢复贝多芬的传统。但是，相距百年的两位作曲家是属于不同时代的，音乐风格的演变是必然的。大家可以就这个乐章，与我们前面论述的贝多芬《第五交响曲》的第二乐章比较着来听，具体地领会两位作曲家的个性差异。

乐章开始的标记是“安静的柔板”，如果说前两个乐章是对外在世界的印象，那这个乐章就是内在情感的强烈抒发。第一主题(A)的表情标记为“如歌的、富于表情的”。它起初由大提琴安祥而平和地奏出，之后，第二小提琴与之应答，始终是一种沉思、冥想的氛围：

（谱例 159）

听这个主题的时候，还要注意低音提琴拨弦的伴奏音型，因为，玛勒的主题在变奏中，改变的厉害，有时要靠这个伴奏的音型，才能更快地意识到第一主题的再现：

（谱例 160）

第二主题(B)， “悲伤的、哭泣的”，它内含着激情和不安：

（谱例 161）

尤其是小提琴紧接着的旋律，在呈述的过程中，已显示出展开的幅度和潜力：

（谱例 162）

这两个主题，依次分别进行了变奏，在情绪和形象上都发生了很大的变化，从如此安静的呈示到狂热激情的震荡，似乎情感的闸门大开，毫无阻拦。这里体现出玛勒作为现代音乐艺术家，对纯主观意识和浪漫派艺术趣味的追求。第一主题发展到后来，成了更加欢腾的海洋，到它第二次变奏的结尾处，融合进第二主题的悲剧性因素（这个主题旋律只进行了一次变奏）。当低音提琴拨弦的节奏型出现，音乐明显地减弱，而听众期待着乐章的结束时，音乐却又展示了一段新的意境，第一乐章展开部中，天真纯净的主题在这里出现了，它意味着与尘世相对的光辉灿烂的天堂已经临近。

（谱例 163）

第二主题旋律的激情，也在憧憬中变得平静了、消失了。

（谱例 164）

末乐章创造了一个幻想中的彼岸世界，那里没有痛苦、贫穷，只有快乐、安宁和幸福。玛勒用他的歌曲集《孩子们的神奇号角》（一八九二年作品）中的一首歌，作为主要主题。这首名叫《天堂的欢乐》的歌，歌词原是来源于古老的德意志巴伐利亚的民谣：“天空中挂满了小提琴”。

玛勒本想用第二乐章的材料象征“尘世”，在这个乐章中与“天国”相对照，但后来决定这个乐章集中描写天堂的生活。歌词共有五段，大意如下：

我们安享天上的欢乐，这就是我们为什么要逃避尘世的原因。在天上听不到任何尘世的喧嚣！一切都生存在最友善和宁静之中！我们过着天使般的生活！我们充满愉快！……

圣约翰献出他的小羊……圣路加把牛宰杀……天堂的地窖里，美酒一文钱不要，天使们在烘烤着面包。

各种芳草生长在天堂的花园里！最好的芦笋、洋芋、菜豆应有尽有，还有我们想要的任何东西，都装满在大盘子里供我们自由地享用！鲜美的苹果、梨和葡萄，果园里的任何东西，园丁让我们自由地摘采！你想要野兔，它们从宽阔的街道上向我们跑来！

斋戒日到了，鱼儿快活地游来游去！圣彼得早已在天堂的池塘里张起了网和鱼饵，圣玛沙在准备烹调。

尘世上的任何音乐都比不上我们的歌唱，千万个少女全都善歌善舞……天使的声音使人欣慰，一切都为欢乐而苏醒。

这些朴素动人的词句，唱出了世间贫穷饥饿的孩子们对天堂最实在的需求。玛勒用音乐真切地表达出这些质朴的愿望和美好祥和的意境。

音乐随着歌词，也可以分成五个段落。主要的主题就是来自第一乐章展开部的那个新材料，它在第三乐章的末尾已经先现。乐章开始，由黑管引奏，然后女高音唱出这悠然宁静的曲调。

（谱例 165）

它在第三、第五段（结尾段），又稍有变化地重现，调性分别在 C、G、E 大调上，而第二、第四段歌词上的音乐，是两段调性不甚稳定的、色彩比较暗的旋律，变化音较多，小调性质。

第一乐章的“铃声”动机，作为间隔歌唱的乐队部分，成为结构这个乐章的重要组成部分，实际上，它和歌唱主题在装饰音的因素上，是共通的，所以，当整个乐章接近结束时，英国管拖长了装饰音，可以说是主题与“铃声”的综合。人生和天堂的幻梦一齐逐渐远去了、消失了……

（谱例 166）

理查·斯特劳斯的《梯尔·沃伦斯皮盖尔的恶作剧》

理查·斯特劳斯是与玛勒同时活跃于德国和奥地利音乐生活中的作曲家。比起玛勒来，理查·斯特劳斯的命运要好得多，他生于德国慕尼黑，是纯粹的日尔曼人，生前已享有巨大的声名和财富，但是，他的创作也集中反映出十九世纪末到二十世纪初，音乐创作领域中，高度发展的技巧和空洞贫乏思想之间矛盾的现象。因此，理查·斯特劳斯后来受到二十世纪一些作曲家的尖锐批评。理查·斯特劳斯继续李斯特所开创的“标题交响诗”的道路，根据古典名著或传说故事，写作了大量标题性交响诗。他对交响诗的理解更加具体和表面化了，偏重于用音乐去描绘场面、叙述情节。他的创作风格华丽、潇洒，富于形象性和描绘性。管弦乐队的配器色彩绚丽、变化多端，乐队的声部写法十分精致巧妙，他经常采用复调对位的方式，来处理乐队各个声部间的关系，即多个线条同时运动，时而交错、时而叠置，这使理查·斯特劳斯的交响音乐的音响效果稠密而丰满。下面，我们用理查·斯特劳斯写作的一部交响诗作品，来具体认识一下他的创作风格。

一八九五年，理查·斯特劳斯以德国十六世纪民间故事《梯尔·沃伦斯皮盖尔的愉快的恶作剧》为题材，写作了一部标题交响诗。这个故事的主人公是个外表粗鲁，但机灵、调皮、四处寻开心的“无赖”，从诸侯、教士、骑士，到医生、裁缝、铁匠、屠夫等，各个阶层、各种行业的人，都遭受过梯尔的戏弄和欺骗，无论是道貌岸然的贵族，还是自以为是的小市民、暴发户，都不是梯尔这淘气家伙的对手。这本故事书，被翻译成欧洲多国的文字，而梯尔则成了欧洲各国妇孺皆知的人物。理查·斯特劳斯以这种喜剧性的题材作为交响诗的内容，可以说在交响诗的领域里，尚数首次。

理查·斯特劳斯为这部交响诗写的标题是：《梯尔·沃伦斯皮盖尔的恶作剧，根据古老的流氓的故事，用回旋曲式写成的大乐队曲》。首演前，指挥曾建议，将具体情节和标题都注明出来，以便吸引听众，但斯特劳斯主张，让听众自己去想象。确实，这部交响诗十分形象化和具有描绘性，与梯尔的历险故事紧密相连，是比较容易理解的。

按作曲家所说，交响诗采用了回旋曲式，但实际上是一种非常自由的处理，因为主题每次再现时，变化都很大。主题本身的变形发展，包含了变奏曲的性质。这也符合作曲家的创作意图，欢乐、幽默、滑稽的梯尔主题，象“旋转木马”那样，不断重复，而围绕着主题动机的各种变化，就象是带着假面具、扮成各式各样人物的主人公，到处捣乱、恶作剧一样。

整个乐曲是一个充满活力的快板乐章。开始有个五小节的引子，它的音调与象征梯尔的第二个动机有联系，象是童话故事的开场白，音乐以“缓慢的速度”，叙述着“在很久很久以前……”发生的故事。

（谱例 167）

梯尔的主题动机有两个，都是非常器乐化的旋律。第一个动机，好象是宣称主人公的出场，五个音的动机，三次反复出现，一次比一次晚一拍地进入，随着活泼的音调的初次呈示，梯尔那按捺不住的旺盛精力，藐视习俗、玩世不恭的傲慢姿态呼之欲出：

（谱例 168）

第二个动机，短小精悍，漫画式的怪诞，七个音，包含三个不谐和的音程（减五、减四、减七），但它特征鲜明，戏谑顽皮、生气勃勃。在整个作品中举足轻重，不仅引子、尾声以它为基础，而且它与第一个动机一起，以无数的变化形态，闪现在全曲的各个地方：

（谱例 169）

夹在主题动机中间的插部，处理比较自由，我们用以下的谱例来认识其中几个特点明显的插部。

梯尔骑着马，大摇大摆地来到市场上。

（谱例 170）

梯尔化装成道貌岸然的牧师，而这个主题的末尾，出现梯尔的动机的原形：

（谱例 171）

梯尔遇见一位乡下的女孩，他情意绵绵地向少女献殷勤：

（谱例 172）

梯尔来到自视清高的学者、市侩中间，提出古怪的问题，引起一片争吵。圆号吹出第一动机的变形音调：

（谱例 173）

梯尔随意地唱着街头小曲，插科打诨地嘲弄、讥笑：

（谱例 174）

梯尔被捕，威严的法庭，以及梯尔满不在乎的口哨声：

（谱例 175）

象征梯尔的两个动机，作为回旋曲主部重现得并不规则，它们经常和上述的插部混合在一起，造成有趣的场面，而且重现时，经常以主题变形的的方式。从这里，我们可以生动地体会到，理查·斯特劳斯是如何创造性地运用回旋曲式的。

上面谱例 168、169 是它的原形，下面列举几处它的变形形态：

梯尔兴致勃勃地去搞新的恶作剧：

（谱例 176）

他和别人打斗的场面：

（谱例 177）

有时，两个动机互相结合地出现，当梯尔求爱遭拒绝时，他暴跳如雷：

（谱例 178）

尾声的地方，当梯尔上了绞架，处死以后，代表梯尔的两个动机，轻而

缓慢地出现，好象是捣乱鬼的灵魂升上了天空，它的音调和节拍，都与乐曲开头的引子相呼应：

（谱例 179）

理查·斯特劳斯的《梯尔·沃伦斯皮盖尔》就是这样一部生动、幽默的交响诗，因此，尽管理查·斯特劳斯的音乐创作，引起不同的评价，但这部交响乐曲在舞台上，至今保持着旺盛的生命力。

德彪西的《牧神午后序曲》

十九世纪末、二十世纪初的著名作曲家中，奥地利可举玛勒为代表，德国有理查·斯特劳斯，而在法国，则要属德彪西的音乐创作，最能体现出欧洲当时一种全新的艺术理想了，欧洲，尤其是法国，绘画上的印象主义，诗歌、戏剧上的象征主义，是这个时期影响最大的艺术思潮。虽然德彪西受过巴黎音乐学院严格的古典传统教育，但他毕竟已是十九世纪末叶的青年人了，他和活跃于巴黎的象征派、印象派的艺术们往来频繁，深受其影响，德彪西音乐创作的主旨也和他们的主张近似，对于音乐艺术的社会使命不以为然，对历史、对现实题材都不感兴趣，尤其反感“生活在舞台上过于准确的再现”。德彪西主张音乐创作“宁要感觉而放弃情节”，他说：“音乐应该刻意追求使人愉快……极度的复杂是与艺术相违背的。美必须诉诸感官，必须使人们立时感到兴趣，必须使我们在不费任何力气的情況下，就获得深刻印象，……”德彪西年轻时候，对瓦格纳的音乐十分迷恋，但他内心始终厌烦德国式的复杂、冗长与过分激情，一生都在求索法国式的“清澈、雅致、简朴和自然”的音乐风格。

《牧神午后序曲》就非常鲜明地体现出德彪西的这种艺术趣味和个性。

这部管弦乐作品属于德彪西的早期创作。当他读完法国象征派诗人马拉美的同名诗作后，本想为诗朗诵配上几段音乐，但最后写成了这部独立的管弦乐序曲。作曲家强调这是“对马拉美优美的诗篇所做的非常自由的解释，始终同诗联系在一起。”

马拉美的诗，描写的是长着人脸、人身，羊角、羊腿的，古希腊神话中半人半神的牧神（又名：“潘”）所做的幻梦。原诗相当晦涩难懂，曾有位英国文学家将诗意概述出来：“牧神——一个憨直、好色、多情的神——佛晓时在森林中醒来，尽力回想他昨日午后的经历。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，可以肯定，在那边闪光的湖里、棕色的芦苇丛中，昨天午后和现在，都有着洁白的动物。她们是天鹅吗？不是！是藏在水里的仙女吗？或许是！这种美好经历的印象变得越来越模糊了。为了保留它，他情愿辞掉他在森林里的神位……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；他重又把身子蜷成一团，睡起觉来……以便使他可以进入更有希望的睡梦之中，去追寻那可疑的心醉神迷的情境。”

德彪西用自己的乐笔创造出这似梦非梦的绝妙情境来，以至马拉美在听后赞叹道：“你的《牧神午后》与我的诗之间，不仅没有什么不和谐，相反，它以微妙、敏感、迷离而衬托提高了它。”“这首乐曲发挥了我的诗的感情，它记录的景象，比色彩所能做到的还要生动得多。”

德彪西在这部作品中，突出的是一种气氛、情调，一种感官的印象，他不在意于传统观念中音乐形式的逻辑与合理性，“奏鸣曲式”对他来说，是一个乏味、过时的程式化的东西，德彪西寻找更为灵活、短小的，符合他所需要的瞬间情绪变换的形式。要说到《牧神午后》的结构，是比较自由的，但依照音乐的发展过程，仍可以感觉到呈示——偏离——返回这三个部分。

旋律开始的呈示，是由长笛在低音区奏出，音色柔和而暗淡，音域不宽，

但半音阶的流动带来一种倦慵、恍惚的状态，这支旋律的结尾，竖琴的滑奏和乐队不协和但精致的和弦，更突出了梦幻、迷离的感官印象：

（谱例 180）

这支旋律不断反复，但每次出现，色彩都在变化。德彪西在《牧神午后》中，着意于突出音色的细微变化，他为这部作品选择了特殊的乐队组合，铜管乐只有四个圆号，作为和声的背景乐器；打击乐基本取消，在乐曲结尾处仅用了个古钹，轻轻地敲击了几下；最主要的音色是木管，尤其是长笛（三支），还有英国管、竖琴、弦乐。整个乐队的音响不需要厚重、响亮的乐器，即使是圆号、弦乐，也经常减弱音器，以求得朦胧、温柔的意境。音乐的进行过程，没有什么戏剧性的发展，更无所谓动机的展开，实际上，只有一个连续的主题，不断地、懒散地在流动。

第二部分，出现了一个比较清晰的旋律，由双簧管担任独奏，它稍微积极、活跃一些，依旧是柔和和富于表现力的：

（谱例 181）

这个部分的另一个旋律，先由木管组，后由弦乐组主奏，形成这部管弦乐曲的高潮：

（谱例 182）

当长笛的旋律重又回来时，乐曲进入第三段，随着音流走向尾声，情感的波动也逐渐淡漠、平静，然后微弱、消失。

德彪西的《牧神午后》不仅在音色上精雕细刻，而且在节奏上多变化，尤其是第一段，6/8、9/8、12/8、3/4 的不同节拍，几个小节一换，使小节通常的重拍、重音模糊不清，在和声、调性上也同样，刻意追求不确定性，使传统的大小调功能体系淡化、解体。西方音乐历史上，德彪西的音乐创作，以它前所未有的独特风格，开辟了通向二十世纪“现代”音乐的一条新路，而他的《牧神午后》，则是其中最精美的典范之作。

