

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

—协奏曲欣赏（上）



导言

在具体介绍协奏曲之前，我们必须要对协奏曲有一个基本的了解，或者说是基础知识，即什么叫协奏曲，它是什么样的。概括地说，协奏曲是起源于欧洲的一种音乐体裁，现在音乐会上常见的是以一件乐器主奏，管弦乐队协奏，分几个乐章的大型乐曲。但是这种协奏曲，也只是协奏曲这一体裁中的现在最常见的一类；协奏曲有好几类，如以几件乐器主奏的协奏曲；也有一个乐队分成几个群体进行协奏的协奏曲。自从协奏曲（concerto）这一名称出现以来，其形式常常在演变发展。因此要知道协奏曲是什么样的，首先就得了解协奏曲发生和发展的历史。

在公元 1700 年前，concerto（协奏曲）一词并非专指上述的形式，也不是专属于器乐曲，它可以应用于指各种演奏媒介，包括声乐曲。此时 concerto 一词的含义，有“合奏”或“乐队”之意。一直到 18 世纪开始才特指器乐协奏曲。

协奏曲在早期有译为“竞奏曲”的，这是由于 concerto 在词源上的拉丁语含义为“竞争”、“争论”；而意大利语的原义却是“调停”、“集会”。到底是竞奏还是协奏，其原意已很难考证了。协奏曲在西欧的兴起是与纯器乐的大型作品的出现分不开的，差不多与交响曲、奏鸣曲体裁的兴起同步。西欧的纯器乐的大型作品，出现得比较晚，这是由于早期西欧音乐的主流是宗教音乐，教会为了保证圣咏的“圣洁性”，常常对器乐采取排斥态度，一直到 19 世纪，教会还发起了一个切奇里亚运动（cecilian movement），反对铺张的、世俗性的唱诗班和乐队的音乐，例如海顿、莫扎特等人弥撒，要求返回到帕莱斯特利那的“教堂风格”（a cappella，意大利语的意思为“按照教堂风格”即早期教堂的圣歌咏唱是没有乐器伴奏的，时至今日，a cappella 的含义之一为“无伴奏合唱”）；早期的教廷会议上也曾屡有“净化”教堂音乐的决议。唯一例外的是管风琴，大致从 9 世纪开始使用于欧洲的教堂，逐渐普及。那时在民间，乐器主要用于伴奏唱歌或舞蹈，如 12 至 13 世纪的法国南部吟唱诗人（troubadour）和北部吟唱诗人（trouvere），歌唱者自己或伴奏者用一件乐器伴奏，一般是跟着唱歌的旋律，或稍加变化，即所谓支声复调。可能存在的器乐曲如杂耍游唱艺人（jongleur）的表演或婚丧典礼音乐，是口传心授式即兴的，已无可查考了。另一个原因是乐器的发展比较晚，如早期铜管乐器中的小号和圆号，极为原始，只是作为信号如军事、邮车、打猎等之用，一直到 18 世纪才开始逐渐形成现代形式的小号和圆号。双簧管乐器的祖先是极为原始的肖姆管，12 世纪时来自近东，也是到 18 世纪才有现在这样双簧管族乐器。单簧类乐器在西欧出现更晚。弓弦乐器在 9 世纪从亚洲传入，如雷贝克琴（rebec），极为简陋，中世纪时的维乌尔琴音域很窄（有品，不换把），表现力有限。其他乐器的情况也是这样。而表现力丰富的乐器如小提琴到 16 世纪才出现；钢琴出现在 18 世纪；小号、长笛一类管乐器的关键完善也是始于 18 世纪。另一个不无重要的原因是欧洲在相当长的一个时期内还是庄园经济占主导地位，城市文化只是在资本主义已有相当基础的时代才能萌生。当时除了教堂音乐可以具有大型规模（主要是）外，有组织的具备一定规模的世俗音乐只能出现在宫廷或贵族宅邸，因此其人员及乐器配备都只能是小型的。了解这一点，对于了解协奏曲的发展及分类是有用的。

协奏曲的崛起与音乐艺术的“对比”原则分不开，当器乐曲离开歌曲、舞蹈、戏剧而独立时，特别是较为大型的乐曲，它一定会要求多方面地体现这一对比；几个乐章之间的快慢对比；调性之间的对比；几个主题之间不同风格的对比；乐队配器色彩变化的对比；力度强弱的对比等等。犹如一幅画要求有色调、明暗等的变化一样。协奏曲在一开始，并不立刻就是一件独奏乐器与乐队群体之间的协奏，如焦瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1557 - 1612 年）于 1587 年在威尼斯出版的他与他叔父安德烈亚·加布里埃利的协奏曲（*Concerti di Andrea at di Giovanni Gabrieli, organisti*），有 36 首经文歌（motet）和 26 首牧歌（madrigal），虽然大部分是合唱曲，但有一部分是由合唱队与乐队互相呼应演奏的，其形式倒是有些像是“竞奏”。稍后，洛多维科·维亚达那（Lodovico Viadana, 1564—1645 年）出版了他的《教会协奏曲百首》（*Cento concerti ecclesiastici*, 1602 年），这是人声与管风琴的作品，他是第一位在教会音乐中用管风琴起通奏低音（basso continuo）的作用，重点是在上面的人声声部上，一反传统的复调写法，给后来的协奏曲带来很大影响。虽然这些作品标为协奏曲，但与后来的器乐协奏曲是大异其趣的。

更接近我们现在的协奏曲概念是焦瓦尼·加布里埃利于 1597 年出版的《圣乐交响曲》（*Sacrae symphoniae*）中的一些乐曲，充分发挥了当时威尼斯圣马克教堂乐队的的能力，当时这个乐队有 6 位常任的演奏家，演奏木管号和长号，他们有精湛的技能，另有临时任用的数量不定的技术一般的演奏者，加布里埃利常为这些技术好的演奏者写较难的声部，以对比于其他演奏者的声部，这是接近我们的协奏曲概念的。要注意的是这个曲集的标题是“交响曲”，而交响曲与协奏曲之间不加区别地使用的现象在当时是普遍的，这个现象持续了一个多世纪。在这部曲集里既有经文歌，也有弥撒，而适才讲到的具有协奏曲风格的乐曲，其标题却是坎佐纳（canzona）。这说明在器乐曲萌生伊始，体裁名称的使用并非像现在这样泾渭分明。

在 17 世纪早期，威尼斯的作曲家写了一定数量的类似上述协奏曲风格的作品，但是仍然未能形成一个协奏曲的传统。而在法国，尚松（chanson，一种声乐曲形式）的创作中，作曲家让独唱者演唱一个旋律，立刻随之的有几个和声声部的合唱，这一形式在 17 世纪 70 年代中吕利（Lully, 1632—1687 年）使用于他的歌剧和芭蕾中，既然吕利供职于法国宫廷，而法国皇家的“24 把小提琴的乐队”又是很有名的，这些音乐机构都受吕利的管辖，因此声乐中的对比手法很有可能用之于器乐曲中而影响到未来的协奏曲。在波洛尼亚（意大利）的圣彼得罗尼奥教堂的弦乐队中用有小号，小号演奏者为了在乐队中突出他们声部的旋律，必须在高音区吹奏，无形中就像是独奏者，当时朱塞佩·托雷利等人写于此写的乐曲无疑属于协奏曲传统，虽然这些乐曲标题为“奏鸣曲”。

协奏曲作为稳定的一种体裁，名实相符，首先是以“大协奏曲”（*Concerto Grosso*）的形式出现的。大协奏曲与我们现在常见的一件独奏乐器与乐队的协奏曲其区别在于独奏乐器的数量不是一件。大协奏曲的形式可能首创于意大利作曲家斯特拉代拉（1642—1682 年），但是真正将这种形式推行开来的是阿尔坎杰洛·科雷利（Arcangelo corelli, 1653—1713 年），他生于米兰近郊，在波洛尼亚受教育，青年时代在法、德两国度过，后来回到罗马。他在 17 世纪 80 年代写作 12 首大协奏曲，一直到 1714 年出版，作品第

6号。其形式为一组三重奏鸣曲的乐器（两把小提琴，一把大提琴，当然还有羽管键琴，称为主奏部 *concertino*）；加上一个由若干小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴组成的乐队，称为协奏部（*ripieno*）。在这些作品中乐队演奏的音乐实际上是从主奏乐器的音乐中取出来的，虽然形成了协奏部与主奏部的对比，但在音乐风格和难易上很少区别，有些类似（上述的）法国尚松，不是像加布里埃利的由威尼斯圣马克教堂乐队演奏的坎佐纳。

科雷利的大协奏曲形式很快在欧洲流行，如穆法特、杰米尼亚尼、海顿等人创作的大协奏曲都是按照这种风格。

更具“协奏”风格的新的协奏曲是由安东尼奥·维瓦尔第（Antonio Vivaldi, 1678—1741年）建立的。在讲维瓦尔第协奏曲之前，需将大协奏曲与协奏曲的区别及大协奏曲主要曲式利都奈罗体说一下。

协奏曲，特别是现代人概念中的协奏曲，是指一件独奏乐器并与大乐队协奏的形式；而大协奏曲的主奏部（*concertino* 或 *principale*）常用两件以上的乐器与协奏部对抗，协奏部在意大利语中为 *ripieno*（原意为“满”、“填满”）或 *tutti*（“全体”之意），或称 *concerto grosso*，*grosso* 原意为“大”，指乐队的多数以区别于主奏部的少数。后来不知何时 *concerto grosso* 变成指大协奏曲的整体。这种大协奏曲对后来的用一件独奏乐器的协奏曲来说，无论是乐队的人数和形式都要小。

大协奏曲所使用的曲式为利都奈罗体（*ritornello form*）。利都奈罗在意大利语中为“小返回”之意，在音乐中主要用于巴洛克时代的协奏曲，特别是大协奏曲中的首乐章，也常用于末乐章。上述乐章是由主奏部与协奏部交替出现组成，主奏部每次出现变化较大，而协奏部每次所用的材料都源自开始时的主题材料，因为在每次主奏部插入后，又回到用同一材料构成的协奏部，屡次返回，所以协奏部称“利都奈罗”；而且这一乐章的曲式亦称为利都奈罗体。为了有的读者愿意知道利都奈罗体的形式和有助于欣赏这些乐曲，现将利都奈罗体的常见形式（例如维伐尔迪的）介绍一下：协奏部（主调）——主奏部（主调到属调或关系大调）——协奏部（属调或关系大调）——主奏部与协奏部交替部分（下属调或关系小调等）——协奏部（主调，常常插入主奏部的插部）。协奏部通常只是在第一次和末次出现时是完整的，第二次的出现常常不完整，其他时候出现时往往是片断；其动机常常用于伴奏主奏部。

在维瓦尔第之前，意大利波洛尼亚的托雷利（*Torelli*, 1658—1709年）等人并不追随科雷利的道路，托雷利在17世纪90年代创作的协奏曲中的独奏提琴声部在难度上超过群奏部的音乐，而且使用利都奈罗曲式。这些乐曲出版于1709年，这时他已去世。这些乐曲也使用了快——慢——快乐章的形式，形式来自当时意大利歌剧序曲。

维瓦尔第继承了快——慢——快三乐章及利都奈罗体形式，但他的利都奈罗体使用得非常精致，常常包含几个主题或动机，这些主题或动机都可单独使用，而且由于它们强烈的节奏感和动听的旋律，在再现时很易辨认。维瓦尔第协奏曲的独奏部分技巧性很强，末乐章用轻快的舞曲形式或与首乐章相同的利都奈罗体。这种形式既可使用小号、短笛、双簧管等作为独奏乐器；也可以将主题的反复出现在不同的调上，间以插部材料的形式用于不使用独奏乐器的乐队部分。现代有的学者称此种形式为“乐队协奏曲”（*orchestral concerto*）。著名的例子如巴赫勃兰登堡协奏曲第3和维瓦尔

第 G 小调，作品号 RV153。

维瓦尔第一生写了 600 多首协奏曲，他在发展协奏曲上所作的贡献是巨大的，虽然他的一些协奏曲在细节上不完全一致，但在总的形式与风格上是一致的。一时间欧洲的一些作曲家群起仿效，其中最著名的是巴赫，他曾把维瓦尔第的几个协奏曲改编成键盘乐器，他自己创作的小提琴协奏曲似节奏分明的主题和利都奈罗曲式都是维瓦尔第风格的。他的 D 小调 2 把小提琴协奏曲在很多方面效法维瓦尔第的《和谐的灵感》(L' estro armonico, 1711 年) 的第 8 首 A 小调。他的 6 首勃兰登堡中两首(第 3、第 6) 属“乐队协奏曲”，1 首小提琴协奏曲(第 4，有两支竖笛助奏)，2 首多伴乐器的协奏曲(第 2，第 5)，只有第 1 首离维瓦尔第的风格较远，但还是使用了利都奈罗的形式。巴赫的羽管键琴协奏曲，由于乐器本身能奏出和声，因此较多使用对位技术而离开意大利协奏曲的风格。

从 1680 至 1740 年间，协奏曲在管弦乐的领地里独领风骚，之后交响曲崛起。18 世纪后期仍以利都奈罗体创作协奏曲的有塔蒂尼(Giuseppe Tartini, 1692—1770 年) 和纳尔迪尼(Pietro Nardini, 1772—1793 年)，但他们加进了洛可可(rococo) 风格和华丽风格(galant style)。

协奏曲的进一步发展是由那些同时写交响曲的作曲家完成的，重要的有巴赫的儿子 C.P.E. 巴赫和 J.C. 巴赫，后来有曼海姆的斯塔米茨家族和海顿，他们将交响曲的呈示部中主题调性对比的原则与里都奈罗体结合起来用之于协奏曲的第一乐章，即交响协奏曲(sinfonia concertante)。这种形式盛行于 18 世纪 80 和 90 年代的巴黎，一般使用 2 个至 7 个独奏者，独奏声部技巧性突出，以与乐队的声部对比，其曲式为第一乐章用交响曲的第一乐章形式以及第三乐章为回旋曲形式。莫扎特和海顿都写过这类作品。

古典的充分发挥交响曲因素的、用一件独奏乐器的协奏曲形式是由莫扎特奠定的，其规模远较“大协奏曲”宏大。它们的形式虽然各个作曲家都有些不同，甚至一个作曲家不同时期的作品也有细节上的差异，但大致可以归纳为：(a) 分三个乐章，第一乐章采用所谓“协奏奏鸣曲式”(concerto-sonataform)，即变化了的奏鸣曲式。呈示部并不全部重复，先由乐队呈示一遍，稍加简化，而且只是在主调上，然后由独奏乐器与乐队一起演奏整个呈示部，从主调转入属调。(b) 慢而抒情的第 2 乐章。(c) 第 3 乐章用回旋曲式。(d) 第 1 乐章再现部结尾出现华彩乐段，有时其他乐章也有华彩乐段。华彩乐段是空出来的，留待演奏家自己创作或即兴演奏，这些华彩乐段主要是发挥演奏者的技能，是炫技性的，即兴风格的。(e) 只有一个乐章的协奏曲称为“小协奏曲(concertino)。

在贝多芬以后的协奏曲中，发展部的气势极为恢宏，更向交响曲的风格靠近。到了门德尔松、柴科夫斯基等人，则将第一乐章开始时的乐队呈示部取消了，代之以只有几小节的引子，独奏乐器很快进入。而且这些人的协奏曲中的华彩乐段，都是不留给演奏者自由处理而是作曲家直接写出来的。风格上较为统一。

在莫扎特以前的作曲家写协奏曲动辄数十首，贝多芬以后，每个作曲家的协奏曲数量急遽减少。以小提琴协奏曲为例，贝多芬、布拉姆斯、柴科夫斯基、西贝柳斯等就只写了一首，而且都是不朽的。

协奏曲的另一个潮流是作曲者本身还是极有成就的演奏家，在他们的作品中着重表现乐器演奏的技能或是它们的表现力。如李斯特、肖邦、维厄唐、

维尼亚夫斯基等人，其中最突出的是帕格尼尼。他的协奏曲中的独奏小提琴部分特别是技巧部分可谓写得淋漓尽致，但乐队部分却显得单薄了。

最后，需要说一下在 20 世纪 20 年代中出现了一种复活巴罗活克式大协奏曲的倾向，如斯特拉文斯基、韦伯恩的乐队协奏曲，用较小的乐队规模，每一部分乐器都有“独奏”的机会（类似巴赫的《勃兰登堡协奏曲》第 1 和第 3），写此类作品的还有欣德米特、科达伊、巴托克等著名作曲家。

由于篇幅所限，不可能将所有协奏曲都收集进来，尤其是考虑到本书的读者需要，所以只收了近 50 首最著名的协奏曲。基本包括了各种风格流派。

本书在涉及回旋曲式时用“主部”代替“A”，其他则为第一、第二插段等；三段体中也不用“A”、“B”，代之以“主部”和“中段”。

协奏曲欣赏

科雷利，阿尔坎杰洛 (Arangelo Corelli)

圣诞协奏曲 (Christmas Concerto)

G 小调，作品第 6 号第 8 首

阿尔坎杰洛·科雷利于 1653 年生于米兰近郊富西尼亚诺；1713 年卒于罗马。意大利小提琴家和作曲家。他出身名门望族，家族中有诗人、律师、医生等，人才辈出。后来他之所以受到主教们的青睐，除了本人杰出的音乐才能外，其门第出身亦是因素之一。他最初的音乐教育是师从邻近城市番扎的一位神父，13 岁时去波洛尼亚学习，当时这里是一个著名的音乐中心，培养出不少音乐家，包括像维塔利和托雷利等。

科雷利大约在 1675 年到罗马，起初以小提琴家的身份出现，参加乐队工作。在罗马度过了他一生中最长的岁月，建立了光辉的音乐业迹。他迷人的、有力的、富有新意的音乐使人倾倒，他的名声传遍西欧，直至英国。作为一个前所未有的器乐作曲家，像是一个音乐巨人，矗立在巴洛克音乐的顶峰。因为在科雷利以前，纯器乐作品是难以与有着光辉传统的声乐作品抗衡的。

科雷利的保护人之一是奥托博尼。科雷利是罗马最年轻的红衣主教奥托博尼的乐长和首席提琴，奥托博尼宫廷里的星期一音乐会声闻遐迩，极一时之盛。终其一生，科雷利写的作品并不多，不像当时其他作曲家，为了生活，必须为他们的雇主大量创作。奥托博尼红衣主教是教皇亚历山大八世的侄儿，极为富有，科雷利有丰厚的待遇，不需要为生活奔波，一生只写了 48 首三重奏鸣曲、12 首小提琴奏鸣曲和 12 首协奏曲。

科雷利虽然是以创作奏鸣曲与三重奏鸣曲奠定了他作为作曲家的声誉，但他的最大的成就是在协奏曲。有人认为他是巴洛克时代盛极一时的大协奏曲的创始人，虽然我们在前言里提到过在声乐和器乐曲中有利用对比的原则，但是以三重奏鸣曲为基础，增加乐队作为协奏部，创作出形式恒定，经久不衰，并给后人以巨大影响，使之成为一种体裁而能与当时其他体裁的音乐形式并驾齐驱的是科雷利，因此说他是大协奏曲这一体裁的鼻祖并不过份。当时偏远地区如英国伦敦，从 1776 至 1792 年不到 20 年的时间里，一个音乐团体将科雷利的协奏曲上演达 97 次。德国作曲家穆法特（1653—1704 年）记载了他在罗马听科雷利 150 人的大乐队为克里斯蒂娜女皇演奏他的协奏曲，在当时科雷利还主持一个庞大的乐队为奥托博尼主教或其他宗教节日在教堂演奏。

科雷利的 12 首协奏曲前 8 首为“教堂协奏曲”（concerti da chiesa），即快乐章用赋格手法，较为庄重；4 首“室内协奏曲”（concerti da camera），用舞曲节奏的乐章，风格较为轻快。但两者实际上差别不大。这 12 首协奏曲出版于 1714 年，那时他已去世，这些乐曲究竟创作于哪一年已不可考，但穆法特在罗马听科雷利演奏他的协奏曲是在 1632 年，因此估计在 80 年代科雷利就不断创作协奏曲了。

在 12 首协奏曲中最著名的便是这首《圣诞协奏曲》，现在音乐会中还能听到这首乐曲。它正式的名称应是“圣诞夜协奏曲”（fatto per la notte di Nafaleer，这是原作上意大利语的副标题），作于哪一年已不知道，但大约是从 1682 年（此时科雷利开始为奥托博尼红衣主教演奏自己创作的协奏曲）到 1711 年间（此时有记载他正在为出版这 12 首协奏曲而对这些乐曲作最后

的润色)。

这些协奏曲的编制分为两个演奏群体：主奏部一般为 2 把小提琴，1 把大提琴，1 架羽管键琴；协奏部为分成 2 个声部的小提琴以及中提琴、大提琴、低音提琴和羽管键琴。协奏部有自己的低音声部，在演奏场地许可和有人员的情况下，有可能加用另一架羽管键琴或小型管风琴、竖琴、低音琉特琴甚至大管，也可自由组合，以加强协奏部的低音。

《圣诞协奏曲》分成 6 个乐章：

、活板；庄板。活板为六小节的引子 3/4 拍，12 个和弦具有典礼性的巴洛克风格，由整个乐队演奏；这是其旋律线：

接下去是 4/2 拍的庄板，旋律线用对位的织体交织，颇具庄严肃穆的气氛，描绘圣诞节：

在这里科雷利特别注明要演奏得宽广流畅和“如实演奏”(come sta)，意指按谱演奏，不要擅自加装饰音。这说明在那时演奏者随便加装饰音是一种风气，特别是在像这样长音值音符的慢乐章中。科雷利这样要求，是为了使音乐保持深沉平静的圣诞节气氛。

、快板。在这个乐章里有主奏部与协奏部的对比进行。在主奏部里两把独奏小提琴像是在二重奏，它们的旋律互相交织，时而这一声部在上面，时而反过来；同时，大提琴和羽管键琴在下面衬以活泼的 8 分音符进行：

在主奏部的进行中，时时有协奏部(乐队部分)的插入。

、柔板；快板；柔板。这是 6 个乐章中唯一进入降 E 大调的乐章。开始时在协奏部的背景上，两把主奏小提琴以琶音方式进行，可以想象这是护卫的天使在马槽上面翱翔。在快板乐段，主奏部与协奏部一起演奏，第一提琴的琶音进行与第二提琴弹跳般的音型交织在一起，较为欢快。后来，翱翔般的柔板重又进入，用 4 小节尾声平静地结束。

、活板。这是一个活泼的、舞曲风格的乐章，其风格使人联想起法国路易十四宫廷里吕利所创作的小步舞曲，下面是开始时主奏部奏出的主题：

、快板。在这个乐章中，主奏部与协奏部的对比很明显，它们有时交替，有时联合。形式为二段体，开始时的主题在第二段内再现后，再以过渡乐句直接进入下面的乐章。开始时的主题为：

、牧歌，广板。这个乐章标以牧歌并非用以描绘田园的自然景色，而是形容牧人们聚集在耶稣诞生的马槽周围。几百年来的习惯，意大利的牧人们带着他们的笛子，于圣诞节从四面八方聚集到城里来(特别是罗马)在教堂或其他公共场合绘有马槽的景象前吹奏他们的笛子。逐渐地一个柔和而又欢快的曲调形成了，有着类似西西里牧人曲调(有时就被称为“西西里舞曲”)的三连音节拍的旋律，成为使用于这种场合的传统，也出现于作曲家们描绘这种场合的艺术作品中。科雷利可能就是将这种音乐使用于乐队中的第一位。牧歌的开始模仿牧人们用笛子吹奏的古老曲调：

就是在这一乐章科雷利使之从原来的 G 小调进入清澈明朗的 G 大调，背景则是长的持续音，意味着农民们在伴奏。

科雷利并不仅仅对牧人曲调模仿，他还进行了饶有兴味的处理，以三度进行的二重奏分别用不同的乐器组合，时而在主奏部，时而在协奏部，时而又反复，互相追逐，加以力度的变化，结尾时音乐逐渐消失，好像牧羊人一面吹奏着一面回家。

虽然这是科雷利协奏曲中最著名的一首中最著名的一个乐章，但却注有“*ad libitum*”（随意处理），意味着这一乐章可以省略，如果不是在圣诞节的场合演奏。也有人认为这一乐章是与第五乐章连着演奏，不可分割，而且由于它在这首协奏曲中的重要性，所以不能省略。*ad libitum*大概是指可以加装饰音。

维瓦尔弟，安东尼奥 (Antonio Vivaldi)
《四季》(Le Quattro stagioni)
作品第 8 号 1——4 首

安东尼奥·维瓦尔弟于 1678 年生于威尼斯；1741 年卒于维也纳。意大利作曲家、小提琴家。他是意大利当时最有独创性和影响的音乐家，辉煌一时的巴洛克协奏曲的成熟期就从他这里开始的。他除了歌剧等其他作品外，曾写了大约 500 多首协奏曲。他被认为是巴洛克协奏曲的“利都奈罗体”曲式的创始人。但无论如何，即使不是他首创，也是通过他将这一曲式经常地、固定地用于他的协奏曲的快乐章中，而且这一形式被其他作曲家（不仅是意大利，而且在欧洲其他地区）所模仿而成为巴洛克协奏曲的一个规范曲式。同样，快、慢、快三乐章的形式也是经由他固定下来的。另外，维瓦尔弟应该是“标题音乐”的鼻祖，这首《四季》就是地道的标题音乐。维瓦尔弟的影响不仅是在协奏曲，也影响到 G.B. 萨马丁尼和巴赫的儿子们等人的交响曲创作。维瓦尔弟在音乐史上虽然是一个应该是极有地位的音乐家，但也和巴赫一样，他的作品曾经沉寂了一个时期，在本世纪里重又风行，特别是对音乐爱好者来说，简直是耳熟能详。可能这是因为在后来浓墨重彩的管弦乐作品和近代新潮音乐盛行于乐坛时，维瓦尔弟那清澈轻盈、纯朴自然、清新流畅的音乐，好像一杯甘泉，好像山间幽谷中散发着淡淡芬芳的鲜花，充溢着田园气息，特别使人眷恋，给人以一种安逸宁谧的情调。

维瓦尔弟的创作与当时威尼斯的环境及他所担任的职务分不开。他是一位杰出的小提琴演奏家，在欧洲各地都可以施展他的抱负，但他却宁愿在威尼斯。他有将近 40 年的时间是“慈爱孤儿院”（Pio Ospedale della Pietta）的音乐总监，孤儿院收容弃婴以及贫困家庭的女孩，对有音乐才能的孩子加以训练，定期举行音乐会。维瓦尔弟既是教员，又是所有有关音乐业务的负责人，他的器乐曲，许多是在这里首演的，这时他既是指挥又是独奏者。这种音乐会不仅吸引了当地的上层社会人士，而且也吸引了许多各地来的游客，如像歌德和卢梭都曾著文热情地赞扬。当时威尼斯有四所这样杰出的孤儿院，在节日期间，孤儿院乐队的优秀人员被集中到位于圣马可广场上的威尼斯爱乐大厅举行音乐会。维瓦尔弟的许多作品，就是在这样一个得天独厚的音乐环境中产生的，而且也是在这样的场合屡次演奏的。

《四季》是维瓦尔弟的总标题为《和谐与创意的试验》（Il cimento dell'armonia e dell'invenzione）12 首协奏曲（作品第八号）中的前 4 首。1725 年出版于阿姆斯特丹，题献给匈牙利伯爵莫尔钦。创作年代不详，大概要早于 1725 年。《四季》不仅在每一首前附以十四行诗，而且音乐的描述也都具有新意。

十四行诗写得并不惊人（可能是作曲家本人写的），但致力于自然界的描写，别具风格。音乐所描绘的细节认真地与诗句相对应，我们可以想象维瓦尔弟在创作时是严肃认真的，大概也希望听者能仔细领略“标题”的具体内容。

乐曲采用三乐章（快、慢、快）形式。两个快乐章的曲式为利都奈罗体，即乐章开始由协奏部奏出的呈示部，在乐章进行中不断地简短地出现，最后又呈示一遍，利都奈罗段之间出现较为轻快的插部，这是由独奏乐器（即主奏部）担任的，主奏部与协奏部之间形成对比。主奏部乐器为小提琴；协奏

部有第一、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴和羽管键琴(或管风琴)。

《春》(La Primavera)
E 大调，作品第 8 号第 1 首

为了了解维瓦尔第如何用音乐来描画标题的内容，我们将这一首乐曲的十四行诗抄录出来：

春回大地
鸟儿欢乐地歌唱以迎
清风吹拂着泉水
它不断地淙淙流动
当天空乌云密布
电闪雷鸣
当风停雨歇
小鸟重又唱起了它们迷人的歌曲
在盛开着鲜花的草原上
树的枝叶在微风中簌簌作响
忠实的牧羊狗守着它熟睡的主人
村民们的风笛声快乐地回响
在春季璀璨的蓝天下
姑娘们和牧羊人在跳舞

第一乐章，快板，E 大调，4/4 拍。开始由协奏部奏出呈示部，有 A、B 两个动机：

其旋律有一种亲切、温暖、爽朗之感。呈示后的主奏第一次插入，即“鸟之歌”，此处除了主奏小提琴外，还加入两把协奏部的第一、第二小提琴(数字低音乐器省略)：

接着，主奏小提琴奏出“鸟儿欢乐地歌唱以迎春天”：

旋即进入第二次协奏，其前后用了动机 B 的材料，中间出现“清风吹拂着泉水，它不断地淙淙流动”的音乐：

主奏部的再度进入是描写“当天空乌云密布，电闪雷鸣”，代表雷鸣的协奏部与表示闪电的主奏小提琴激烈交替：

以后出现的协奏部是以动机 B 的素材构成。之后出现了风停雨息，小鸟又再啾鸣的景象，由主奏小提琴和协奏部的第一、第二小提琴奏出与前面略有变化的“鸟之歌”。以后出现的协奏部是由动机 A 的变奏构成，再接以短小的主奏部。最后协奏部出现结束这一乐章。

第二乐章，始终是弱奏的柔板，升 C 小调。主奏小提琴奏出恬静的旋律，那是牧羊人在安然入睡；另有两部小提琴奏出“树叶在微风中簌簌作响”的流动音符，并由中提琴在主音和属音上奏出强而短促的牧羊犬的吠声：

这完全是丝丝入扣的描绘，无论是甜美的牧羊人睡眠、风吹枝叶以及贯

彻始终的狗吠声，都被精心安排，形象鲜明，颇为生动。

第三乐章，牧歌，12/8 拍。描写在欢快的风笛伴奏声里，牧羊人和姑娘们愉快地跳着舞。跳舞的旋律先由协奏部奏出，再转到主奏小提琴，在主、属音上的长长的持续音则是模拟风笛的伴音管奏出的音响：

《夏》（L' estate） G 小调，作品第八号第二首

第一乐章，不过份的快板，G 小调，3/8 拍。开始时乐队描摹十四行诗中的“在炎炎的夏日里，人畜都困倦和疲乏”的气氛，旋律用下行进行，以休止符隔断，或用延长符号：

主奏小提琴的进入，速度稍快，节拍变成 4/4，用连续的 16 分音符形成的杜鹃的啼叫声，清新活泼：

在第二次协奏后，主奏小提琴又模仿斑鸠与金翅雀的鸣声，由于速度的不同使用以及加用颤音，描摹两种不同的鸟鸣声：

接着，小提琴奏出微风轻拂的音型：

这时，乐队进入，天气骤变，狂风吹来，转到 D 小调。用小提琴的音阶跑句描绘朔风，伴以乐队的突然迸发。后面继以牧羊人畏惧暴风的哀泣：

最后，又以北风猛烈扑击的音乐结束这个乐章。

第二乐章，柔板，急板，G 小调，4/4 拍。主奏小提琴奏出悠长舒缓的柔板，表示着牧羊人被炎热困扰，仍然休息。插入乐队全体演奏的急板，用浓重的震音表示远方的雷声，不时破坏牧羊人的安静。后来牧羊人又试图入睡，但被蚊蚋所苦。下面谱例上面的主奏小提琴是描写安睡的牧羊人，由第一、第二小提琴用带附点音符的 16 分音符表示蚊蚋：

第三乐章，急板，“猛烈的夏天暴风雨”，G 小调，3/4 拍。开始乐队奏出描绘狂风暴雨的音乐，如十四行诗中所示“牧羊人的害怕不是没有根据的”，暴风雨的确来临。乐队用急速音来表现雷鸣声；由第一、第二小提琴奏出的急速音阶进行表示闪电划过长空，刺透那隆隆雷鸣：

《秋》（L' autunno） F 大调，作品第八号第三首

第一乐章，快板，“村民们的歌舞”，F 大调，4/4 拍。这一乐章描述村民们为了庆祝丰收，载歌载舞，在狂热中喝醉了。乐章开始时乐队奏出里都奈罗段，欢快活泼，三度连续进行，具有舞蹈风格：

主奏小提琴第一次进入，承袭上面的风格。在第二次进入时，描写酒醉村民们喧闹的场面：

还有描写醉汉们的踉跄、蹒跚的步态：

之后，醉汉们酣然入睡，维瓦尔弟在此处一反常规，在快板乐章中插入一段缓慢的小广板。最后再现里都奈罗段结束这一乐章。

第二乐章，柔板，“沉睡的醉汉们”，D小调，3/4拍。这一乐章描写众人停止了歌舞，休息一下；有些人则进入甜蜜的梦乡。弦乐器装了弱音器，悠长的旋律由主奏小提琴和第一小提琴齐奏，数字低音用琶音进行。

第三乐章，快板，“狩猎”，F大调，3/8拍。呈自然泛音列进行的猎号角声一直是作曲家们所喜爱采用的素材，在这一乐章中用小提琴模仿原始的号角声而且用以成为一个乐章的主要主题在大作曲家中维瓦尔弟是第一个。下面是乐章开始时由乐队奏出的里都奈罗段：这是描写黎明时分，猎人们带着猎枪、号角和猎狗出发，进入围猎区时，吹响号角，围猎开始。以后是描写野兽四散逃逸的音乐，由主奏小提琴奏出：

以后有描绘食声与猎犬吠声，下面谱例中第一小节为枪声，第二小节为猎犬吠声：

下面的乐谱描写鸟兽的迅速逃逸与负伤死去，由独奏小提琴奏出：

最后由乐队再现里都奈罗段结束全曲。

《冬》(L' inverno)
F小调，作品第八号第四首

第一乐章，不很快的快板，F小调，4/4拍。乐章开始由乐队奏出寒风凛冽，冷得发抖的景象，具体用小提琴的颤音来表示，加以其他乐器用8分音符的同音反复：

在主奏小提琴上用音阶、琶音的快速进行来描绘“可怕的寒风”：

人们为了御寒，不停地跑动，下面的谱例是描写杂沓的脚步声，由乐队奏出：

但是这样地跑动仍然无济于事，冷得牙齿都在相撞：

最后由乐队奏出人们跑动的音乐结束这一乐章。

第二乐章，广板，降E大调，4/4拍。屋外下着绵绵的冬雨，淋湿了行人，但屋内炉火融融，家人们在一起享受着安宁、祥和的气氛。主奏小提琴的曲调描写室内安宁的气氛；第一、第二小提琴的16分音符的进行用拨弦奏；表现雨滴：

第二乐章较短，不停地直接进入第三乐章。

第三乐章，快板，F小调，3/8拍。由于是从第二乐章直接进入，所以开始时是主奏小提琴奏出人们战战兢兢滑行冰上的音型：

但是尽管小心谨慎，冰块还是破裂了，有人落水：

以后音乐转入慢板，降E大调，那是说人们终于回到温暖的家里，南风也来到了，人们在家里听着外面强劲的南风和北风。独奏小提琴上、下行的音阶进行表示各种风在刮着：

在最后7小节维瓦尔迪标着“虽然是冬天，但这样仍然带来了快乐。”
泰勒曼，乔治·菲利普

(Georg Philipp Telemann)

组曲 (Suite)

A小调，长笛和弦乐

这首乐曲名称上是“组曲”，但实际上却是一曲协奏曲。乔治·菲利普·泰勒曼1681年生于德国马格德堡；1767年卒于汉堡。他是当时德国著名的作曲家、管风琴家和极有声望的音乐活动组织者。他是巴赫同时代人，在当时他的声名远超巴赫。他是个多产作曲家，举例来说，巴赫写了300多首康塔塔，泰勒曼写了1000多首；巴赫的管弦乐组曲只有4首，泰勒曼有200多首，而且这些都不是粗制滥造的，他是一位严肃的作曲家，有着娴熟的技术，亨德尔曾说过他写一首康塔塔像别人写一封信那么容易。泰勒曼的音乐风格曲调清新流畅，（他喜欢采用德国、波兰以至摩尔达维亚的民歌），织体清淡，更接近“自然”。罗曼·罗兰说他的音乐像“一股清新的空气”。他的音乐不仅在德国各地的音乐集会上频繁演出，而且由于不在技术难度上刻意求工，因此这股“清新的空气”也易于流入千家万户。他的音乐在力度与深度上似乎不及巴赫，事实上他并不追求这些，他的音乐自有其独特的魅力。音乐学家们往往认为从1720至1760年间是巴赫执乐坛之牛耳，其实在当时的德国，泰勒曼一枝独秀。泰勒曼与巴赫的出身经历不同，巴赫来自音乐世家，一生不问他事，对音乐孜孜以求，写了许多宗教音乐。而泰勒曼的父祖辈都受过高等教育，有的是诺德豪森颇有声望的宗教界人士，他只是在莱比锡大学学法律时被同学发现了他的音乐才能，开始组织音乐社团，并被市政当局委托作曲，从此一发不可收拾，走上了音乐道路。他当过歌剧院的领导，教堂的乐长，既写宗教作品，也写宴席音乐，还写了大约20部歌剧！

这首组曲不知作于那一年，它的手稿是20世纪30年代研究泰勒曼权威霍斯特·比特纳在达姆施塔特美术馆内发现的。像当时创作组曲的风尚一样，第一乐章是法国序曲风格，继之以几个舞曲风格的乐章。

序曲，A小调，4/4拍——6/8板——4/4拍，开始由“庄板或慢板”构成的引子，配以附点音符，气象庄严，颇有法国路易十四时代宫廷音乐师吕利的作品风格：

序曲的主体是活泼的赋格，首先由第一小提琴呈示主题，接着其他弦乐声部依次呈示它们略加变化的主题，完全是巴洛克风格。接着独奏长笛进入：这个活泼、随想性的赋格主题，由小提琴声部伴奏。结尾部又回到引子时的速度、织体及气氛中。

“快乐” (Les plaisirs)，A小调，2/2拍。这是一个欢乐的、舞曲风格的乐章。先由乐队单独奏出：

后来独奏长笛进入：

最后回到开始时的音乐结束。

“意大利风格的咏叹调”（Aria L'italien），A小调，4/4拍。这是模仿当时歌剧中“返始咏叹调”（da capo aria）风格的乐章。所谓“返始咏叹调”就是指在演奏到乐曲最后一小节中段结束处后“返回到开始”的地方，将前段再奏一次。开始时由乐队奏出主题：

然后长笛好像咏叹调中的人声一样开始歌唱，独奏声部发挥了高度的技巧性：

然后回到开始时的前段结束这一乐章。

“小步舞曲”，A小调，3/4拍。乐曲为三段体。主部只由全体弦乐奏出，其节奏轻快而锐利：

进入中段，独奏长笛奏出欢快流畅的旋律：

乐队伴奏然后回到主部结束。

“帕斯皮耶舞曲”（Passepied），三段体，A小调——A大调——A小调，3/8拍。这一段和上一段在形式上一样，主部由弦乐奏出，对比的中段转到独奏长笛：

由奏通奏低音的羽管键琴伴奏。然后回到A段结束。

“波罗奈兹”（Polonaise），三段体，A小调，3/4拍。波罗奈兹是波兰舞蹈，速度中庸，舞态庄重。节奏特点为第一拍细分为几个音符，重音在弱拍上，结束在弱拍上。虽然这首波罗奈兹与肖邦的在风格上并不一样，但它自有其洛可可风格的魅力。弦乐奏出引子后，独奏长笛奏出华丽的快速音的主奏部分：

“欢乐”（Rejouissance），A小调，4/4拍。独奏长笛灵活、流畅的乐句很形象地表达出这种欢乐的气氛。

巴赫，约翰·塞巴斯蒂安
(Johann Sebastian Bach)

勃兰登堡协奏曲第 1 至第 6 首
(Brandenburg Concerto No.1——
NO.6BWV1046——51)

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫于 1685 年生于德国埃森纳赫；1750 年卒于莱比锡，是作曲家和管风琴师。在世界上文化较为发达的地区，巴赫的名字几乎妇孺皆知。通常人们常说的“三 B”，即以巴赫为首，还有贝多芬和勃拉姆斯，他们的姓都以字母 B 开始，都是德国人，都是著作满身，影响深远的音乐巨匠。

巴赫出身于音乐世家，他的父亲是当地的管风琴家和市镇乐师。巴赫少年时曾任教堂唱诗班歌手三年。18 岁时在阿恩施塔特任管风琴师，从此开始了他的音乐生涯。他一生写了许多乐曲，包括宗教的和世俗的，但在他生前却只是以管风琴家著称，作为作曲家却是默默无闻的。他的绝大部分作品，都是在他去世后半多个世纪才出版的，而且也只是在门德尔松于 1829 年指挥演出他的《马太受难曲》以后，他的音乐才开始得到重视。

这 6 首勃兰登堡协奏曲，是题献给勃兰登堡侯爵的，以此得名。据近代音乐学家们研究，这几首乐曲其实并不是专为勃兰登堡侯爵克里斯蒂安·路德维希所写，他于 1717 至 1721 年在安哈尔特-科滕的宫廷任乐长，这几首乐曲是这一时期写的存稿。另有几个佐证也可说明事实：1. 这 6 首乐曲所需乐器的配置都不一样，可见不是在一个集中的时间里专为某一贵族家庭创作的；2. 勃兰登堡侯爵家只养了 6 位乐师，而这 6 首乐曲的任何一首所需的演奏人员都超出 6 位，如果专门为勃兰登堡侯爵而写，就不能不考虑这些条件；3. 克滕亲王本人在音乐上极有修养而且又能娴熟地演奏低音维奥尔琴、小提琴和羽管键琴。现在几乎可以确定，这 6 首协奏曲自从进入勃兰登堡，未被演奏过；也没有登记在重要作品的名册上。有传说在侯爵死后，这几首协奏曲手稿与其他一些不被重视的乐谱一起被当作废纸出卖，辗转传到菲特烈大帝的妹妹手里，她是极具音乐才华的人，也能作曲，她知道巴赫，才不至于将这些手稿丢失。这个传说是不可靠的。

6 首协奏曲风格不一，需要乐器也不等——从 7 件到 13 件。巴赫自己称之为“六首不同乐器组合的协奏曲”(Six Concerts Avec plusieurs Instruments)。只是在 19 世纪时这些乐谱手稿在勃兰登堡府邸被发现时，被赋予了“勃兰登堡协奏曲”的名称。

第 1 首，F 大调，作品号 BWV 1046

这是 6 首协奏曲中相当辉煌和迷人的一首，作曲家在乐器上使用了一种现已绝迹的“高音小提琴”(violino Piccolo)，即在尺寸上比标准的小提琴要小，相当于现在儿童用的 1/2 或 3/4 小提琴，因此它的音量与音色也与标准尺寸的小提琴不同，定音也要高一个大三度。现在演出时通常以标准尺寸的小提琴替代。使用的乐器为：圆号 2，双簧管 2，大管 1，羽管键琴 1，弦乐 6 (高音小提琴，第一小提琴，第二小提琴，中提琴，大提琴，低音提

琴)。分4个乐章：

.快板(巴赫手稿上并未标速度记号，但是从音乐风格以及巴洛克音乐的传统这一乐章无疑应为快板)，F大调，2/2拍。并无明显的主奏群与协奏群的对立，开始时由双簧管奏出旋律，后面加以反复：

.柔板，D小调，3/4拍。哀伤的旋律由独奏双簧管开始，移给高音小提琴及低音声部的乐器(大提琴，低音提琴，羽管键琴)；其调性亦渐次从D小调、G小调、C小调依次五度下移。以后又在各声部上以卡农方式进行：

.快板，F大调，6/8拍。旋律建立在富有活力的节奏上：

有时独奏，有时二重奏，有时三重奏，与熠熠生辉的合奏交错进行。与第一乐章一样，音乐用开始时的旋律反复进行。

.小步舞曲，F大调，3/4拍。以小步舞曲作为终乐章，可能这是当时风尚。又像是回旋曲似的，全曲为小步舞曲段——中段——小步舞曲段——波拉卡舞曲——第二个中段——小步舞曲段。

这里需要说一下小步舞曲的曲式，它属于三段体：1.小步舞曲段(外文和小步舞曲一样，都是 menuet，在本书中称为主部)；2.中段(trio，此词原意为三重奏，因为早期此段都由三件乐器演奏，其织体与风格都与小步舞曲段形成对比。也有人仍将此段译成“三重奏”。但时代变易，此段在后来作曲家笔下不仅限用三件乐器)；3.回到开始的小步舞曲段。

在这个乐章里，主部演奏三次，中段两次再加上一段波拉卡(Polacca)舞曲。第一个中段用两支双簧管和一支大管；第二个中段为两支圆号和双簧管。波拉卡舞曲段用第一、第二小提琴；中提琴、数字低音乐器。

小步舞曲段开始时的音乐如下：

第2首，F大调，作品号 BWV1047

这首乐曲所用乐器：(主奏部)小号、竖笛、双簧管、小提琴；(协奏部)弦乐组、数字低音乐器。需要说明的是这首乐曲中小号是极为重要的主奏乐器，但这并非像现代小号那样的乐器，而是体形较大而且没有阀键的自然小号，称为(clarin trumpet)，现代称它为“巴洛克小号”。演奏者经过训练在第三个八度的泛音列上吹奏出一系列高音快速进行的音律，由于号身较大，音色极为华丽。这种演奏难度极大，即使现代的一些优秀的小号演奏家大都不能驾驭。1884年由科斯莱克始创的所谓巴洛克小号(Baroque trumpet)，号身较短，有三个阀键，这种代替品的演奏效果大为逊色。顺便说一下，这首乐曲(其他几首也是这样)在演奏技术的要求上很高，当时勃兰登堡公爵家的乐师无法胜任。而巴赫服务的科滕亲王的乐师们有相当高的技艺，完全可以胜任；特别是小号手路德维希·舒赖贝尔是一位杰出的小号手。从这一点也足可证明勃兰登堡协奏曲并不是专为勃兰登堡侯爵写的。

.快板(原稿也像第一首那样未标速度记号，这是由后人根据乐曲风格及当时的传统后加的)，F大调，2/2拍子由乐队奏出：

接着，主奏部的小提琴奏出：

这两个主题交替反复，主奏部由小提琴依次转给双簧管、竖笛、小号。中间有织体较轻的插部，它由独奏、二重奏、三重奏构成，短小活泼。最后，以开始时的主题音乐结束这一乐章。

.行板，D小调，3/4拍。这是一个慢乐章，不用小号，由主奏小提琴、双簧管和竖笛在羽管键琴和大提琴的伴奏下奏出，亲切的、深思的歌唱性旋律：

其织体用赋格式进行。最后结束在D大调上。

.很快的快板，F大调，2/4拍。这是一个欢快、情绪高昂的乐章，一开始就由小号奏出光辉照人的主题，然后由双簧管、主奏小提琴、竖笛相继以赋格手法进行。这是一首赋格曲，4个声部分别由4件独奏乐器担任，各自前进却又相互配合，彼此近似但却绝不雷同，既和谐又流畅。听者如果不是深入地去分析这个乐章，那么他决不能想象巴赫是如何将这些复杂和困难的复调技术运用得出神入化，举重若轻。下面是这个乐章开始时的主题：

这一乐章中，协奏部的乐器只担负伴奏，不奏主题。

第3首，G大调，作品号BWV 1048

这首协奏曲有人估计可能创作于1718年，时间是巴赫在科滕宫廷的早期。因为这首乐曲风格上比较保守，所谓保守是指它没有突出的独奏乐器的乐队协奏曲，乐队各声部之间互相追逐，像回声似的，时而突出这一声部，时而突出彼一声部。用3把小提琴、3把中提琴、3把大提琴、1架羽管键琴和一把低音提琴。如果这首乐曲曾在科滕宫廷中演奏过的话，那么巴赫一定是演奏第一中提琴（中提琴是他心爱的乐器），科滕亲王可能演奏大提琴。

在巴赫时代，协奏曲的通常形式应为快、慢、快三个乐章，而巴赫在这首协奏曲中省去了慢乐章，第一乐章结束时，用弗里吉亚终止的两个和弦连接，可能巴赫意图此处也可插入一个即兴的华彩乐段，然后进入第二乐章。

.有节制的快板，G大调，2/2拍。乐章开始时的主题：

在后面的进行中，这个主题不断出现，有时是整个乐句，有时是一部分，但是最经常出现的是它的3个音符组成的最小的节奏单元：

各声部有时全奏，有时“问答”，互相穿插。

进入展开部时，小提琴声部奏出以分解和弦的16分音符进行的音乐：

它与呈示部节奏性强烈的动机形成对比，互相交替反复，向结尾部进行。然后用两小节柔板的和弦向第二乐章过渡（上面说过，此处可能插入即兴的华彩乐段后再进入第二乐章）。

.快板，G大调，12/8拍。这是一首吉格舞曲，在巴洛克时期作曲家们往往喜欢将它来结束一首器乐作品。吉格舞曲往往用对位方式处理。用第一小提琴开始的音符以不断的16分音符组成一股湍流，过渡到第二小提琴、第三小提琴一泻千里，波澜壮阔。之后又以中提琴、大提琴和数字低音乐器转

入D大调呈示。似乎又以8分音符为其骨架，互相呼应，不断反复。这种带有舞曲风格的16分音符快速不断进行的方式，又有些像是无穷动，极为动人。

第4首，G大调，BWV 1049

这是6首协奏曲中风格最为轻巧、织体最轻的一首。所用乐器为：（主奏部）2支竖笛，1把独奏小提琴；（协奏部）弦乐五重奏加一架羽管键琴。

这首协奏曲的风格是18世纪流行的洛可可，它盛行于当时的建筑、绘画、服饰中。巴赫的音乐风格端庄凝重，不赖于此种流行风格，但偶一为之，加上他自己的功力，却妙趣横生。

.快板，G大调，3/8拍。在巴赫的6首协奏曲中，只有这一首第一乐章是用三拍子的节拍。可能是为了与音乐风格相适应吧。而且一反常规，乐曲开始并不用音量洪大的乐队全奏，而是由两支竖笛奏出16分音符的分解和弦音型和三度平行，这成为以后整个乐章的基调：

在乐章中段独奏小提琴有急速进行的乐句，色彩华丽。显然独奏小提琴在这一乐章中是最主要的乐器。

.行板，E小调，3/4拍。这一乐章旋律优美，略带沉思。按照巴赫时代的习惯，行板的速度要稍微比现在的快一点。乐曲以全奏开始：

这是这一乐章的基调，是略带洛可可风格而不是忧伤的。中间几度出现竖笛轻盈的旋律，飘浮在上面。

.急板，G大调，2/2拍。这一乐章是采用赋格手法写成的，乐章开始时在通奏低音烘托下，中提琴奏出赋格的主体：

中间出现了独奏小提琴的段落，其中有的是飞速的跑动乐句，极富华彩效果。协奏曲的风格与赋格曲的手法配合得很巧妙，浑然一体，天衣无缝。

第5首，D大调，BWV1050

这是6首协奏曲中最受欢迎的一首。我们知道，巴赫比较钟爱中提琴，在科滕亲王的宫廷中，他常演奏中提琴；这次，一反常态，这首协奏曲突出地表现羽管键琴，大概也由他自己演奏。这首协奏曲的主奏部乐器为3件：独奏小提琴、独奏长笛和羽管键琴。但是明显地是以羽管键琴为主。协奏部乐器为弦乐组。另外一个值得注意的是在巴赫的早期作品中，虽然手稿上标的是fluto（长笛），但实际是用竖笛，因为横吹的长笛是后来才盛行的。在这首协奏曲中巴赫特别标了要用长笛（transverse flute）。有些学者因此认为这首协奏曲创作时期较晚，它可能是6首中最后创作的一首。时间大概在1720至1721年冬天之间。

.快板，D大调，2/2拍。首先由独奏小提琴和协奏部中的小提琴一起奏出：

以后加入：

以上两部分成为这一乐章的骨干，反复变化进行，互相交织，其中还插入优美的乐思片断：

但是，羽管键琴的地位越来越重要，凌驾于其他两个独奏乐器之上，终于奏出数十小节光辉灿烂的华彩乐段。最后，乐章结束在开始时的乐句上。

.深情的 (Affectuoso)，D 小调，4/4 拍。值得一提的是这一乐章的速度标记在原稿上最初是“广板” (Largo)，以后巴赫又把它改成为目前的标记。这可能是受当时德国越来越风行的在音乐中强调情感的成分，即后来的所谓“情感风格” (Empfindsamkeit) 的影响，那是在 18 世纪的下半叶流行于德国北部。

开始时略带忧郁的旋律由独奏小提琴奏出，然后长笛模仿：

这一乐章只有 3 件主奏乐器演奏，但羽管键琴的左右手好像分成两个声部似的，因此它的织体是由 4 个声部构成，是四重奏而非三重奏。中间，有新的动机加入，并予以展开：

.快板，D 大调，2/4 拍。这一乐章很奇特，它的形式是“ A、B、A ”，返始咏叹调的三段体。首尾段 (即 A 段) 是精致地编织成的赋格，开始时由独奏小提琴引入主题，独奏长笛模仿跟进：

然后是羽管键琴的左手声部、右手声部进入，后来是乐队进入。织体轻盈。进入 B 段则采用了似乎是后来古典派时期的展开手法，既有原来的主题，也有新的主题，反复发展。调性也由 B 段开始时的 B 小调，不断转调，最后回到 B 小调结束 B 段。再回到 A 段的赋格，以 D 大调开始，最后结束。这个乐章是新旧两种风格的并列，B 段的展开手法，是相当“现代化的”。

这首协奏曲由 3 件独奏乐器加上协奏部的小提琴声部，一个中提琴声部，一个大提琴声部和一个低音提琴声部。在科滕宫廷里当时协奏部的各声部大概只用一件乐器，但是如果条件，每个声部也可多加乐器。因此，这样的协奏曲既能用少数乐器像室内乐那样演奏；也可不增加乐器变成一个小型的乐队规模。

第 6 首，降 B 大调，作品号 BWV 1051

这首协奏曲所使用的乐器不同于其他几首：2 把中提琴，2 把低音维奥尔琴，1 把大提琴，1 把低音提琴和 1 架羽管键琴。从乐器的配置上人们猜测这是在科滕宫廷的早期 (大约 1718 年) 所写，之所以用低音，维奥尔琴其目的是为科滕亲王自己参加演奏。科滕亲王是一位很有修养的艺术鉴赏家，自己又能演奏羽管键琴和小提琴，但是最喜欢是演奏低音维奥尔琴，这是一种大小相近于现代大提琴的乐器，夹置于膝间演奏，发音柔婉，是在贵族间较为流行的乐器，现已废弃不用，其声部改由大提琴替代。在配器上低音维奥尔所需的技术性不太复杂；主要的乐器是中提琴，所以有人说这首乐曲实际上是两把中提琴的协奏曲，而且其中一把是巴赫自己演奏的。在一些地方与巴

赫的著名“双小提琴协奏曲”相似，那一首大概写作于一两年以后。

.快板，降B大调，2/2拍。此乐章为三段体，在低音乐器伴奏下，两把中提琴以卡农方式奏出极有生气的主题，两个声部相差半拍，呈切分方式，好像第二中提琴在不停地追赶第一中提琴的声部，跌宕起伏，一直演奏到16小节：

这个主题以后在不同的调上屡次呈现，最后也用此结束整个乐章。中间有其他成份加入，材料构筑于开始时的3个音符上，也是用卡农方式，互相交织：

.不过分慢的柔板，降E大调，3/2拍。这是一个优美如歌的慢乐章，实际上是两把中提琴的二重奏，先由第二中提琴进入：

此乐章虽所用调号为两个降号，实际是降E大调。 .快板，降B大调，12/8拍。这是一个活泼轻快的吉格舞曲风格的乐章。旋律的音型实际是第一乐章开始时的音型的变化，节奏不同，更富流动性：

在以此材料构成的主部之间插入插部，那是更为轻快的49两部中提琴之间的对话。最后在主部上结束。

A小调小提琴协奏曲 作品号 BWV1041

巴赫共写了3首小提琴协奏曲，即：A小调、E大调及双小提琴D小调协奏曲。有人认为他还曾写过另外3首，后来被作曲家改编为别的乐器演奏的协奏曲了。

这首A小调协奏曲几乎是每一位小提琴家在学习时间所必须演奏的。

乐曲的创作年代大概在1717至1723年间，那时他正在克滕亲王的宫廷服务。乐曲采用了意大利维瓦尔弟风格的利都奈罗体，快、慢、快三个乐章形式。乐器配置除主奏小提琴外，协奏乐器用弦乐队和数字低音乐器。

第一乐章，“有节制的快板”，A小调，2/4拍。此乐章在手稿上无速度标记（这在当时是常见的），现在的标记是后人根据乐曲风格及当时传统所加的。整个乐章主要是开始时由协奏部（利都奈罗段）奏出的：

与后来由主奏小提琴奏出的：

两部分构成。利都奈罗段的音乐果敢坚决，主奏部柔美婉转，形成对比。两者相互反复，形成这一乐章。

第二乐章，行板，C大调，4/4拍。在低音弦乐器的固定音型上，主奏小提琴展开了很富装饰性的歌唱旋律：

中间插入长音符与连绵起伏的16分音符三连音构成的旋律线，别具情趣：

第三乐章，很快的快板，A小调，9/8拍。这是一个具有吉格舞曲风格的

乐章。开始时由乐队奏出用赋格手法写成的利都奈罗段：

主奏小提琴的旋律在近似的音型中稍加变化，略带惆怅，不像协奏部分那样的欢快：

主奏小提琴后来奏出较为华丽的乐句，增加了末乐章的积极开朗的气氛。整个乐章流畅优美，一泻无余，最后的乐句有力地结束这首协奏曲。

E 大调小提琴协奏曲

作品号 BWV 1042

巴赫的作品在其生前很少出版，在他的身后沉寂了很长一个时期，一直到门德尔松的热情宣扬后才被认识，认为是音乐文化中的瑰宝。但是这首协奏曲，是少数几首在其身后屡次被演奏过的作品之一。

乐曲大概创作于 1720 年左右。仍然受意大利协奏曲的影响，第一、第二乐章采用利都奈罗体的形式，但第三乐章却用了回旋曲式，开日后古典协奏曲终乐章用回旋曲的先河。

所用乐器为：主奏小提琴，弦乐队与羽管键琴。

第一乐章，快板，E 大调，2/2 拍。由构成大三和弦的 3 个音像槌击似地依次出现开始了这个乐章，这也是承袭了意大利协奏曲的手法。协奏部呈示开始时可分为 4 个动机 a、b、c、d：

这些动机构成了这个乐章的核心，特别是开始时的 3 个“槌击音”，整个乐章的音乐大多由这些动机变化而来。主奏小提琴的出现，基本上还是这些材料，未见新的主题。

乐章采用三段体形式，即当时流行的返始咏叹调形式。对比性的中段所用材料也是主部动机的展开所形成的。最后又回到主部结束。

第二乐章，柔板，升 C 小调，3/4 拍。在低音固定音型的进行上，主奏小提琴奏出富于装饰风格的抒情曲调。这是低音弦乐的固定音型：

主奏小提琴开始时用长音，接着以优美的旋律与低音呈复调式进行。整个乐章婉转动听。

第三乐章，很快的快板，E 大调，3/8 拍。乐章开始呈示欢乐的主题，共有 16 小节，反复 5 次，不加变动，极易辨认：

此乐章用回旋曲式，插部进入 4 次，也是每次为 16 小节为展示小提琴华丽风格的旋律。乐章结束时主部用了 32 小节，气势恢宏。

双小提琴协奏曲

D 小调，作品号 BWV 1043

这首脍炙人口的乐曲虽然名为“双小提琴协奏曲”，实际上却是在 18 世纪时极为流行的、标准的一首优美动听的“大协奏曲”（concerto），在这种形式中，通常是一个三重奏鸣曲编制的乐器群（2 把独奏提琴、1 架演奏通奏低音的羽管键琴加上辅助的大提琴及低音提琴），称为主奏部（concertino），以相对于一个称为协奏部（亦称为 concerto grosso）的

乐队。巴赫在这首协奏曲的手稿上写出：2 把小提琴（主奏部）；大提琴和演奏通奏低音的羽管键琴。著名的《勃兰登堡协奏曲》也用相似的编制，只是它们每首的主奏乐器都有不同的变化。

这首协奏曲也是巴赫在科滕亲王宫廷任职时所写，时间在 1717 至 1723 年间。

乐曲采用快、慢、快三乐章形式。

第一乐章，活板，D 小调，2/2 板。乐章开始时利都奈罗段的主题由主奏部的第二小提琴与协奏部的第二小提琴奏出：

第一小提琴和主奏小提琴一起在第 5 小节处高五度进行模仿，这是用对位手法处理的。音乐搏动有力，以后反复出现（有时是一部分，有时全部反复）。在反复的利都奈罗段之间，主奏部的两把小提琴奏出对比性的插部，有十度跳进的顿音，较为轻盈，由第一主奏小提琴开始：

之后由第二主奏小提琴以赋格手法同度模仿。

以后是利都奈罗段与插部交错反复进行。最后用开始时的利都奈罗段结束整个乐章。

第二乐章，不过分慢的广板，F 大调，12/8 拍。这个乐章在许多音乐爱好者心目中认为是全曲的精华。舒缓优美的旋律线条发挥了小提琴的长处。开始时由第二主奏小提琴奏出：

两小节后第一主奏小提琴在五度上模仿。然后两把主奏小提琴相互呼应、展开，犹若一对情侣，情意绵绵。协奏部只是以固定低音的方式进行，以烘托主奏小提琴。后面又出现新的动机：

有时还转入小调，在抒情的基调不变的情况下，转换气氛，使得音乐更为丰富多彩。

第三乐章，快板，D 小调，3/4 拍。这个乐章与第一乐章一样，也是用利都奈罗体写成的，但更为自由，在这个乐章里主奏部与协奏部之间的对比并不太强烈，更多的是主题的变化与微妙的过渡，两者巧妙地协调。

乐章开始时由第一主奏提琴奏出：

这个主题的进入在节拍上是弱起的，在下一小节的第一拍后半拍上第二主奏小提琴立刻跟进模仿。在第 5 小节上又出现了新的动机：

此时第二主奏小提琴也是立刻跟进交织在一起。到第 73 小节时，在第一主奏提琴的 16 分音符组成的急速流动的乐句上，第二主奏提琴又奏出新的主题：

五小节后第一主奏小提琴移低二度模仿。这个乐章中两把主奏小提琴以对位手法展开，瑰丽多彩。最后在全奏声中极有气势地结束全曲。

莫扎特，沃尔夫冈·阿马德乌斯
Wolfgang Amadeus Mozart

第三小提琴协奏曲
G 大调，作品号 K216

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特于 1756 年生于萨尔茨堡；1791 年卒于维也纳。奥地利作曲家、键盘乐器演奏家。他的父亲是萨尔茨堡亲王兼大主教府邸的乐长。莫扎特自幼即显露出在音乐上的异常秉赋，被人们目为神童。3 岁左右即能演奏羽管键琴，5 岁开始作曲，7 岁时即随父亲及姊姊（亦是杰出的键盘乐器演奏家）去慕尼黑和维也纳等地演出。莫扎特是在世界音乐史上极少的几个“音乐全才”之一，无论是宗教音乐还是世俗音乐，例如歌剧、交响曲、歌曲、奏鸣曲、协奏曲、重奏等各种体裁都写出了传世的名篇。

莫扎特一共写了 7 首小提琴协奏曲，但据现代学者们的意见，第六、第七两首可能是尚未完成而由后人补充、改写的。在前五首协奏曲中，我们在此书收了第三、四、五三首，这是在音乐会上常能听到的，而且也是音乐学院小提琴学生所必修的作品。

莫扎特自己也是一位小提琴和中提琴的优秀演奏家。他掌握小提琴演奏的故事也是非常神奇的。据说他未正式学习小提琴时，有人送了他一把 1/2 尺寸的小提琴，莫扎特要求参加由其父及友人们在一起试奏 6 首新的弦乐三重奏，他的父亲斥之为荒唐，而他坚持认为演奏第二小提琴声部不必需要正式学过小提琴演奏，结果演奏下来了。这是传说，似乎有些神奇。但无论怎样，他学习乐器演奏看来是极为容易的。在后来的巡回演出中不仅广奏键盘乐器，而且也作为小提琴家出现了。

莫扎特的前 5 首协奏曲都是在 1775 年时作于萨尔茨堡的家中。从风格上讲，既非意大利的，亦非法国或德国的，毋宁说是他在巡回演出时，广泛吸收了各地的风格而融会贯通成他自己的风格。在音乐上反映了欧洲古典的洛可可式风格：典雅、优美、诙谐而富于旋律性。虽然这些协奏曲并非莫扎特最杰出的作品，但它们受到人们的热爱，将是不朽的。

这首第三小提琴协奏曲完成于 1775 年 9 月 12 日。首演日期无从查考。乐曲按当时传统分 3 个乐章：

第一乐章，快板，G 大调，4/4 拍，协奏奏鸣曲式。一开始乐队立即呈示第一主题：

后来，舒缓的第二主题在双簧管上出现：

乐队呈示部的结束时是以双簧管的三度行进迎接主奏小提琴。主奏小提琴一开始就奏出第一主题。在三小节的乐队过渡后，主奏小提琴又奏出一个新的优美的旋律：

在展开一段后，第二主题出现，先在双簧管上，后由主奏小提琴接奏。

展开部由乐队开始，下面是主奏小提琴奏出在第二主题动机上构成的华丽乐句：

展开部结束后，也是由双簧管奏出在乐队呈示时一样的旋律导入再现部。以主奏小提琴奏出第一主题开始，进行次序基本与呈示部相同，后面进入华彩乐段，有不少的演奏家为莫扎特的小提琴协奏曲写下了精彩的华彩乐段。乐章最后由乐队结束。

第二乐章，柔板，D大调，4/4拍。柔情而优美的曲调首先由加上弱音器的第一小提琴声部奏出，这个曲调如此迷人，人们很难想象一个不满20岁的青年人写出的旋律在200多年后仍然是那么清新而富有魅力：

第二主题较短小，先由乐队奏出：

这个乐章是个微型的奏鸣曲式，在展开和再现后，有一个华彩乐段，最后在主奏小提琴奏出的第一主题上结束这个乐章。

第三乐章，回旋曲，快板，G大调，3/8拍。乐章一开始由弦乐奏出主部主题，这是一个轻松愉快的旋律：

接着由主奏小提琴奏出插部主题：

这是在属调上进行的。下面在16分音符的快速音群后，又出现了主部副旋律：

这次是由主奏小提琴奏出。后来主部主题先主奏小提琴上出现，又由乐队奏出，之后，主奏小提琴又奏出插部主题。

在一个长音后，出现了只有几小节的华彩，随后又进入主部。这是由主奏小提琴奏出的。后面，有一个2/2拍的行板，也是由主奏小提琴奏出，曲调舒缓而典雅：

行板过后，出现小快板，回到主调，具有强烈的欧洲民间舞曲的风格：

小快板的后半部分另外一个旋律则是模仿风笛吹奏的舞曲，主奏小提琴在奏出的旋律下面有一个属音的持续音，好像是风笛的伴音管上吹奏出来的续音似的：

以后回到原速，3/8拍，主部主题重又出现。后面在经过华彩乐段后，重又进入主部，最后平静地结束这一乐章。

第四小提琴协奏曲 D大调，作品号K 218

这首协奏曲的创作日期为1775年10月，即第三协奏曲之后的一个月。全曲分三个乐章。

第一乐章，快板，D大调，4/4拍，协奏奏鸣曲式。开始时按传统由乐队奏出呈示部。第一主题由两种不同性格的旋律组成，前4小节是号角花彩式的曲调，好像贵族宅邸迎客时用小号吹奏的那种曲调；紧接着4小节却是妩媚秀丽的旋律：

第二主题较为委婉：

乐队呈示结束后，主奏小提琴在高把位上奏出第一主题，之后还随以一个新的较为抒情的旋律：第二主题在主奏小提琴上用属调出现。

在展开部和再现部中都没有出现第一主题的影子。展开部中却用了乐队呈示时收束的旋律音型：

再现部先以第一主题后面的一个较为新的旋律开始，后面的第二主题出现时回到主调上。在华彩乐段后，乐队奏出呈示部中的尾声结束这一乐章。

第二乐章，如歌的行板，A大调，3/4拍。开始时由乐队奏主题，流畅而舒缓：

接着又奏出另一个主题，优美如歌：

这一部分结束后，出现了一个与前面两个主题成对比性的、略带诙谐的主题：

下面还有一个尾奏，接着进入第二段。

第二段也是接第一段的次序，谱例1的主题在主奏小提琴上低了一个八度。谱例2、3的旋律回到主调上。在华彩之后，随以主奏小提琴上两个随想性的乐句，乐队轻柔地结束这个乐章。

第三乐章，回旋曲，优雅的行板（Andante grazioso），D大调，2/4拍。一开始主奏小提琴立即奏出一个优雅的舞蹈风格的主题：

后面，继之以另一个旋律，节奏改为6/8拍，速度也改成不太快的快板，较为跳动：

在这段快板中，还有另外一个旋律：

在经过琶音与音阶的华丽乐句后，主部重又出现，所以有人称此为双主部回旋曲式。主部重复时中间略有不同，然后在快速乐句之后，转入插段，插段为优雅的行板，2/2拍，转入G大调，主要由两个旋律组成，第二个旋律有主音的持续音，模仿风笛舞曲：

下面是主部的再现，主部的行板主题只奏了一遍就接奏“不太快的快板”中的发展部分，然后进入华彩乐段。结束部分由主部的行板主题开始，接以谱例3和谱例2的旋律。最后在谱例2的后半部份的动机中轻轻地结束全曲。

第五小提琴协奏曲 A大调，作品号 K219

这首协奏曲是莫扎特协奏曲中全由他自己写的5首协奏曲的最后一首，作于1775年12月。这也是5首协奏曲中最负盛名的一首。

第一乐章，明朗的快板（Allegro aperto），A大调，4/4拍。这个乐章虽然是奏鸣曲式，却非常特殊。开始时乐队进入并未建立起主题，这是与传统不一样的，开始时的几小节，后来在主奏小提琴奏出主要主题时用作伴奏了。主奏小提琴在进入时有一段慢的引子，这也是很为奇特的，引子的曲调优美秀丽：引子结束有一个停顿，然后进入快板主要主题，这个主题开始的动机建立在大和弦上，刚健爽朗：

在呈示部中还有两段主要的旋律，一个连绵如歌，与主要主题成对比：

另一个谐谑跳动，是这个乐章的第二主题：

展开部很短，而且是以全新的旋律构成：

再现时第二主题回到主调，与呈示部略有不同但变化不大。在乐队的3小节过渡后，进入华彩乐段。华彩乐段后，乐队用开始时乐队部分结束的7小节音乐结束这一乐章。

第二乐章，柔板，E大调，2/4拍。乐章开始，由乐队奏出呈示部的第一主题，这个主题徐缓优美：

这个主题的后半部分的旋律出现32分音符，更具装饰性：

主奏小提琴进入时立即奏出第一主题，和乐队呈示时略有不同，后半部分的旋律转到属调。下面进入第二主题：

展开部取材于第一主题，很短。再现时第二主题回到主调。华彩乐段后，乐队用呈示部的结束句结束这一乐章。

第三乐章，回旋曲；用小步舞曲速度，A大调，3/4拍。主奏小提琴一开始就奏出温暖可亲的主部主题，具有舞曲风格：

后面是第一插段，其旋律较为流畅：

在一段较为华丽发展后，有一个极短的华彩。之后，主部主题又出现，之后是第二插段：

又经过一个短小的华彩，回到主部。在这个主部之后的插段，极为长大，转成快板，A小调。有人认为可以把它视为小步舞曲的中段，看来莫扎特自己很喜欢这个插段，因此用了很多篇幅。主要由以下几个旋律：

其中谱例（b）的曲调较为有名，被认为具有土耳其风格。它和谱例（c）都是由乐队演奏的。最后在经过发展后，有一个华彩乐段，然后又回到主部和第一插段，又有一个华彩乐段，然后到最后进入主部轻巧地结束全曲。

单簧管协奏曲

A 大调，作品号 K622

莫扎特爱好单簧管。早在他作为神童巡回演奏听到曼海姆乐队演奏时，就被乐队中单簧管音色所吸引，其高音区的嘹亮有如小号，低音区的低沉浑厚则似沙吕莫管（原是一种古老的单簧乐器，音色低沉，所以现在单簧管的低音区就称为 chalumeau）。莫扎特在维也纳时期的最后一段岁月里，与当时杰出的单簧管演奏家安东·斯塔德勒相知甚厚，这首协奏曲就是为斯塔德勒所写，同时还写了一首单簧管五重奏。斯塔德勒任职于宫廷乐队，与莫扎特同为共济会会员。

这首乐曲作于 1791 年，因为这年莫扎特写给他妻子的信中提到了在为这首协奏曲配器，时间是 10 月 7 日。具体的首演日期不知道，可能离此不远。

这首乐曲的手稿已丢失，但我们知道这是专为斯塔德勒的单簧管写的，那支单簧管比当时的标准单簧管多出 4 个半音低音。不幸的是这首协奏曲的第一次出版，已是莫扎特身后 10 多年，单簧管的分谱被改成当时标准的 A 调单簧管能吹奏的，有些低音区的音被改到高一个八度，这样就破坏了原来的旋律线条和失去了低音区特有的沙吕莫管音色。现在已能制造增加了低音区的单簧管。因此将来有可能按照莫扎特原作来演奏了。全曲分三个乐章：

第一乐章，快板，A 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。先由乐队呈示柔和亲切的第一主题：

乐队省略了第二主题的呈示，便由主奏单簧管奏出第一主题，此时配器的织体极为清淡，好像是室内乐似的，先由第一提琴，然后中提琴和低音弦乐器加入，也只是在和声上淡淡地配合。在第一主题后有一个对比性的小调旋律，略带哀愁：

第二主题较为延绵：

展开部以第一主题的材料为基础。然后进入再现部结束。第二乐章，柔板，D 大调，3/4 拍。开始时主奏单簧管奏出一个非常美丽的旋律：

人们很难相信这样动人的旋律，脱胎于 18 世纪的一个流行而且并不出众的旋律，被莫扎特同时代人所屡屡使用过的但一到莫扎特的手中，就与众不同了。中段的旋律稍为活跃也由主奏单簧管奏出：

然后回到第一段。

第三乐章，回旋曲，快板，A 大调，6/8 拍。主部主题由主奏单簧管奏出，这个主题节奏明快，但很柔和：

下面分别是几个插段的主题：

虽然这些插段都具有舞曲风格，活泼欢快，但并不肤浅，而时时流露出一丝哀愁，这并不意味着莫扎特预示自己的即将去世（他死于这一年的 12 月间），这首协奏曲在呈献给听者优美享受的同时，却无可避免地带来幻灭的气息。

第二圆号协奏曲

降 E 大调，作品号 K417

莫扎特共写过 4 首圆号协奏曲，都是为他的朋友伊格纳茨·约瑟夫·洛特格布写的，洛特格布原是萨尔斯堡大主教宫廷乐队杰出的圆号手，是莫扎特家的老朋友，后来移居维也纳，只靠演奏圆号难以维持生活，莫扎特父亲帮助他开了一个奶酪铺子，来支持他的圆号演奏事业。在乐谱上，通常用以题献给富有的保护人的位置上，莫扎特写下如下的题献词：“沃尔夫冈·阿马德·莫扎特为可怜的驴子、牛、小丑洛特格布作，1783，5，27 于维也纳”，又在左上角写了“驴子洛特格布”字样。由此可见他们之间的友情是非常亲密的。

从这首曲子看来洛特格布的音色及技巧在当时是上乘的，时过 200 多年，圆号乐器本身已有很多改进，但现在吹奏这首协奏曲时，仍会遇到一些难点。

全曲分三个乐章：

第一乐章，庄严的快板（Allegro maestoso），降 E 大调，4/4 拍，协奏鸣曲式。先在乐队的呈示部中呈现第一、二主题：

这个乐章开始时非常抒情，是一种被称为“歌唱的快板”风格，也就是说，给人以声乐的印象。主奏圆号进入后吹出的第一主题比起乐队呈示时略有变化：

第二主题转到属调上。在后面还有一个第三主题，具有舞曲风格，由第一小提琴奏出。

在展开部之后，再现部按呈示部的主题次序再现，没有华彩乐段。

第二乐章，行板（Andante），降 B 大调，3/8 拍。这个乐章由两个部分组成，第一部分的主题先由乐队奏出，再由主奏圆号接过，委婉如歌：

第二主题由主奏圆号奏出：

上述两个旋律都很适合圆号吹奏出甜美圆熟的声音。两个部分几次反复，然后在第一部分上结束。

第三乐章，回旋曲，降 E 大调，6/8 拍。主部主题用质朴的角号花彩型的旋律，这是模仿过去狩猎时圆号吹奏的曲调，而圆号本身就是从狩猎用的角号演变而来的。主部主题。由主奏圆号奏出：

第一插部的主题由第一小提琴奏出，主奏圆号和以一个节奏音型：

之后主部主题再次出现，然后进入第二插部，这是一个歌唱性的旋律。由主奏圆号奏出：

后来又出现主部、第一插段。主部再度出现，速度加快，有力地结束这个乐曲。

长笛协奏曲 D 大调，作品号 K314

莫扎特这首协奏曲是受荷兰业余长笛手德让委托而作的。莫扎特从萨尔斯堡去巴黎旅行演出途中经过曼海姆，时为 1777 年 10 月，曼海姆宫廷并不特别欣赏那时才 21 岁的天才音乐家，由于经济上的需要，莫扎特接受了这个任务，但并不喜欢将长笛作为独奏乐器，因此一直迁延着，写了一首 G 大调长笛协奏曲后，又将原有的双簧管协奏曲改写成这首长笛协奏曲。原来的双簧管协奏曲是 C 大调，移到长笛时改成 D 大调，高了一个大二度，主奏声部略有变化。全曲分三个乐章：

第一乐章，明朗的快板（Allegro aperto），D 大调，4/4 拍。开始由乐队呈示第一主题，这个主题的风格在当时相当流行，莫扎特本人也很喜欢，他的第三小提琴协奏曲的开始就与此相似。而短小的音型，欢快的风格和有特性的节奏都使人想起意大利喜歌剧。下面是第一主题：

然后呈示第二主题，这是一个对比性的如歌的旋律，由第一小提琴奏出：

主奏长笛进入时以华丽的快速音阶上行，停留在高音的长音上，在这个长音下乐队奏第一主题。之后主奏长笛以一连串的华丽乐句引出第二主题，这个第二主题在属调上由主奏长笛奏出。

呈示部结束后，进入展开部，这个展开部极短，与其说是展开部，还不如说它更像呈示部与再现部之间的一个用以巧妙地联接的过渡部分。

再现部合乎正规。第一主题仍由乐队担任，主奏长笛在其上面奏出一个延长音。第二主题由主奏长笛在主调上奏出。经过华彩乐段后，乐队华丽地结束这一乐章。

第二乐章，不太慢的行板（Andante ma non troppo），G 大调，3/4 拍。在乐队奏出的引子后，主奏长笛奏出如歌的第一主题：

在这个慢乐章中莫扎特充分展示长笛的歌唱性，用长音来与乐队的旋律交相辉映。第二主题用属调，由第一小提琴与主奏长笛配合：

在再现时，没有第一主题，进入第二主题。然后是华彩乐段。结束时用乐章开始时乐队部分的音乐。

第三乐章，快板，D 大调，2/4 拍。这是一个轻快的回旋曲乐章，其中又有奏鸣曲式的因素。下面是它的第一主题：

这个主题后来被莫扎特用在他的歌剧《后宫诱逃》中，布隆德唱着那首“多么幸福，多么快乐”（Welche Wonne, Welche Lust）的歌期待着她的心上人佩德利罗前来救她。下面是第二主题：

展开部是以第一主题开始，然后有华丽的进行。再现部中，开始由主奏长笛奏出第一主题，随后是第二主题。以后第一主题再次出现，并有华彩乐段。华彩之后再出现第一主题，最后欢快地结束全曲。

第二十钢琴协奏曲 D 小调，作品号 K466

这首协奏曲极具激情，带有浪漫派时代的气息。莫扎特的时代距离浪漫派较远，莫扎特的音乐曲调清新愉人，像这样激烈的较少。另一个现象是在莫扎特 23 首钢琴协奏曲中，小调的只有两首，特别是 D 小调，在其他作品中他也很少用，在那个时代和对于莫扎特本人来说，似乎 D 小调意味着悲凉和凄楚。他那首未完成的最后作品《安魂弥撒》、《唐璜》中复仇石客的出现等都使用了 D 小调。

这首协奏曲首演是在 1785 年 2 月 11 日，地点是梅尔格鲁布旅馆内的音乐厅，莫扎特自己演奏钢琴。根据莫扎特父亲写给女儿的信中我们知道音乐会快要开始时，乐队的分谱尚未抄完，根本没有时间排练，甚至莫扎特没有时间来弹一遍这首协奏曲的第三乐章，因为他还要照顾那些抄分谱的人。即使这样，演出获得了很大的成功。可能乐曲的浪漫风格会使有些听众不愉快，但是仍然受到欢迎，4 天以后，莫扎特又在维也纳一个音乐会上演奏这首协奏曲。全曲分三个乐章：

第一乐章，快板，D 小调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐章开始，乐队的弦乐部分用连续的切分及弱拍上的快速三连音进行，造成一种不安与挣扎的气氛：

这种写法不仅对当时的听众来说是陌生的，就是对素以旋律清晰悦耳著称的莫扎特来说，也是异乎寻常的。随后由木管乐器吹出一个转成大调的旋律，与主题略呈对比：

乐队部分并未呈示第二主题。主奏钢琴进入时也并未立即奏出主题，先奏一个新的旋律，然后再奏第一主题，此时乐队奏乐章开始时的节奏。后来主奏钢琴奏出质朴的第二主题：

整个乐章由主题的对比、独奏乐器与乐队的竞争以及和声、力度的紧张等构成强烈的浪漫派气息，那就是这种未曾松弛过的紧张力。在经过展开部之后，进入再现部、华彩乐段之后，最后虽然是弱奏结束，但仍维持着乐章开始时的那种威慑力量。

第二乐章，浪漫曲，降 B 大调，2/2 拍，三段体。乐章开始由主奏钢琴奏出主部主题，这是一个无比优美的旋律，好像经过第一乐章急风暴雨后，突然是一个晴朗的天气：

之后还有一个也是很抒情的旋律，还是由主奏钢琴奏出：

这个旋律奏完后，又回到主部主题，然后结束主部，进入中段。中段却相当激烈，转成 G 小调：

中段结束后，回到主部，此时主部的第二个旋律省略，也是弱奏结束。

第三乐章，很快的快板（Allegro assai），D 小调，2/2 拍。这是莫扎特所写少数几个用小调的回旋曲之一，主部主题非常激烈，也是远离古典那

轻快动人回旋曲传统。下面是主部主题：

插部转成 F 小调，也是由主奏钢琴奏出：

虽然是回旋曲式，但却吸收了奏鸣曲式一些手法。在回到主部前主奏钢琴有一个短小的引子，开始由乐队奏出主部主题动机构成的乐句，然后进入主部主题。结束时有华彩乐段，然后转入 D 大调的尾声，强有力地结束全曲。

第二十五首钢琴协奏曲

C 大调，作品号 K503

这首协奏曲作于莫扎特的创作高峰期。之前刚完成了歌剧《费加罗婚礼》（1786 年），之后又写了《唐璜》（1787 年）；这首协奏曲同时还有他的《布拉格》交响曲，它们分别完成于 1786 年 12 月 4 日和 6 日。

现在不知道这首协奏曲的首演日期，但我们知道这是为四旬节 4 个音乐会中的一个音乐会而作。按照莫扎特的习惯，往往在音乐会前的两三天内完成作品，莫扎特自己记下的这首协奏曲完成日期是 1786 年 12 月 4 日，那么首演日期大概在此后的数天内。全曲分三个乐章：

第一乐章，庄严的快板（Allegro maestoso），C 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。乐章开始时气势恢宏，乐队奏出一系列辉煌的和弦所构成的第一主题，其旋律线为：

后面有一个新的旋律：

乐队呈示终止后，主奏钢琴先以华丽的音节群进入，然后奏第一主题。以后主奏钢琴又奏出一个新的旋律：

第二主题为 G 大调，具有抒情性，与气势恢宏的第一主题成对比：

主奏钢琴在呈示部中并未对乐队的呈示亦步亦趋，而是华丽地展开了，奏出了分解和弦、琶音、半音阶的快速进行，最后在长长的颤音上结束呈示部。

展开部以呈示部中的材料使用转调、复调等展开。再现部按次序再现呈示部，但第二主题及其他的旋律都回到主调。

第二乐章，行板，F 大调，3/4 拍。开始由长笛奏出如歌的旋律：

第二主题也在主调上呈示，较为跳跃：

主奏钢琴进入时奏出第一主题，在呈示第二主题时转到属调上。呈示部结束后，没有展开部，直接进入再现部。

第三乐章，小快板，C 大调，2/4 拍，回旋曲式。主部主题先由弦乐奏出，具有轻快的舞曲风格：

主奏钢琴开始时奏出装饰性的音群，然后进入在属调上的第一插段：

在由钢琴奏过主部主题后，进入第二插段。在这个插段里，有两个旋律：

这个插段较大，后面还有展开。此后主部再现，进入第一插段，回到主调。再进入主部结束全曲。

贝多芬，路德维希·范
Ludwig van Beethoven

小提琴协奏曲
D 大调，作品号 61

路德维希·范·贝多芬，德国作曲家、钢琴家。1770 年生于波恩，1827 年卒于维也纳。他的家族原为弗兰德裔，自祖父一辈移居波恩，父亲为当地的宫廷歌唱演员。贝多芬从童年时即学习音乐，10 多岁时开始工作，在宫廷中任副管风琴师以及中提琴演奏员。后来到维也纳，曾随海顿、萨列里等人学习作曲。他的 3 首钢琴三重奏于 1795 年出版，获得成功，从此开始了他的创作生涯。

贝多芬是一位音乐巨人，他的名字在世界上的文明地区，几乎是无人不知。在音乐的许多领域里，他都留下了不朽的名篇。是他，将过去主要是纯娱乐性的或宗教性的音乐，提高到了人文主义的高度，与人类的历史、命运联结起来，在音乐中“上下求索”。例如他的一些交响曲、钢琴曲等。

贝多芬的这首小提琴协奏曲是小提琴文献中的珍品，被人们誉为“小提琴协奏曲之王”。他是专为 1806 年 12 月 23 日的一个音乐会所写。在他心目中，演奏这首协奏曲的小提琴家是时年 26 岁的奥地利人弗朗茨·克莱门蒂，当时任职于著名的维也纳歌剧院，为首席兼指挥。这首协奏曲就是在这个音乐会上由克莱门蒂首演的。

这首协奏曲首演后，并未立即被人们所赏识，被演出的次数极为有限，一直等到 30 多年后的 1844 年 5 月 27 日，由时年 13 岁的约阿希姆在门德尔松的指挥下演出后，才逐渐被人们了解它的价值。

这首协奏曲是题献给贝多芬在波恩时期的好友斯特凡·布罗伊宁的。

全曲共分三个乐章：

第一乐章，不过份的快板，D 大调，4/4 拍，奏鸣曲式。定音鼓一开始在 D 音上敲奏出一个律动，这个律动像是一根线，贯穿在整个乐章中，把一粒粒光彩照人的珍珠（乐句）串连起来。在这个律动的引导下，木管乐器奏出第一主题：

旋律明净清澈。这时定音鼓的节奏由弦乐器奏出。单簧管与大管继续主题并予以发展，以后进入第二主题，第二主题也是首先由木管声部奏出：

这个旋律妩媚动人。然后由弦乐器接过并予以反复。在乐队呈示部的尾声中主奏小提琴以八度倚音开始进入，奏出即兴式的简短华彩段，并以此引入第一主题，但是比之乐队的呈示，主奏小提琴加上了一些装饰音，更显得委婉。弦乐继续奏出乐章开始时的节奏，单簧管和大管则接过主题并予以发展。

在主奏小提琴颤音的背景上，第二主题开始时仍先由单簧管和大管奏出，再由主奏小提琴接过。后来由弦乐器重复第二主题，主奏小提琴则进行华丽的装饰。

展开部开始时由乐队奏出，出现第一主题，然后主奏小提琴进入，主奏小提琴进入时和在呈示部的进入类似，先以倚音八度即兴式和三度上行导出第一主题，然后展开。

再现部先由乐队奏出第一主题，主奏小提琴装饰性地再现。在第二主题再现后，进入华彩乐段。这个华彩乐段并非由作曲家自己写出，现在常被演奏家采用的是约阿希姆或克莱斯勒所配的。华彩段之后，主奏小提琴又奏出甜美的第二主题。后来在主奏小提琴演奏由弱渐强的跑动乐句中，以强劲的和弦结束这个乐章。

第二乐章，小广板，G大调，4/4拍，变奏曲形式。乐章开始时由加弱音器的弦乐奏出主题：

恬静淡雅而又深情。

第一变奏其主题旋律由单簧管奏出；第二变奏则在大管上，此时主奏小提琴似乎在进行装饰性的呼应，其实这个装饰的部分却是更显得重要。它有一点随想性，旋律优美婉约，令听者起无穷遐思。第三变奏中主奏小提琴略事休息，有一小段翱翔即兴式乐句引出另一个如歌的新的旋律，音域较低，在G弦和D弦上奏出：

以后是主要由主奏小提琴将前面的主题和这个新的旋律加以展开。进入华彩乐段。华彩乐段结束后立即进入终乐章的回旋曲。

第三乐章，快板，D大调，6/8拍，回旋曲式。开始时主奏小提琴立刻奏出这个回旋曲的主部主题：

这个主题活泼有力，颇具舞曲风格，极为吸引人。接着在高一个八度上反复这个主题，之后由乐队接过这个主题。

第一个插段的主题由主奏小提琴奏出：

在经过一段华丽的发展后，主奏小提琴重又奏出主部主题，并在高八度上反复。在乐队演奏主题后，引出主奏小提琴奏出的第二插段的主题：

后来主题转到大管，主奏小提琴则华丽地展开。

在第二插段后，主部主题又在主奏小提琴上重现。在乐队演奏这个主题后，主奏小提琴奏出第一插段的主题，在华丽地展开后，进入华彩乐段。在华彩乐段后，以主部主题发展，最后形成高潮结束全曲。

第三钢琴协奏曲

C小调，作品号37

贝多芬一共写了5首钢琴协奏曲，第一及第二协奏曲尚未脱出莫扎特和海顿等人的影响，也不够成熟。从第三协奏曲起，贝多芬开始注入了自己的风格，乐队部分也更具有交响的韵味。因此也可以说这首协奏曲是告别了莫扎特、海顿影响而迈进了自己广阔的天地。

有人说C小调对于贝多芬来说有着特别的意义，是他的“狂飙”调，例如他的C小调作品第五交响曲、“悲怆”奏鸣曲等等。这种说法跟上面从此以后其钢琴协奏曲脱离了稚嫩时期似乎是一致的，具有狂飙革命的气息。

在这个协奏曲的手稿上贝多芬写下了创作年代为1800年，但是从另一份保存在不列颠博物馆的草稿上看似乎还得往前推3年；整个作品的完成至少不早于1802年，可能还要晚一些，因为主奏钢琴的分谱在1903年4月3日

首演时尚未完全写成。首演时贝多芬自己演奏钢琴，按照当时的习俗，得看着乐谱演奏，贝多芬请他的学生伊格纳茨·冯·齐弗里德翻谱。但是齐弗里德发现谱纸上并无写下的乐谱，大多是一些像是埃及象形文字的记号，根本看不懂，大概只对作曲家本人起到提示的作用。他几乎是背着演奏的，大概是没有时间写下来。“当需要翻页时，他对我颌首示意，我在翻页时的紧张状态使他忍俊不禁。”

这首协奏曲题献给普鲁士的斐迪南王子。全曲分三个乐章：

第一乐章，有活力的活板（Allegro con brio），C小调，2/2拍，协奏鸣曲式。贝多芬遵循传统，在主奏钢琴进入之前，先由乐队演奏呈示部。第一主题是建立在C小三和弦上的质朴而又刚健的旋律，在全部弦乐上以八度奏出：

后由木管接过再转到乐队全奏，并予发展。

第二主题恬静、闲适，与第一主题成对比，翱翔于大小调之间，由第一小提琴与单簧管奏出：

主奏钢琴开始奏出音阶，然后导入第一主题。之后与乐队形成对话式的发展。第一主题最后两个音符形成的节奏在展开部中起极为重要的作用。

由乐队的“ff”全奏进入再现部。后面有贝多芬自己写出的华彩乐段。尾声很有想像力，最后从很弱到很强，结束这个乐章。

第二乐章，广板，E大调，3/8拍，三段体。开始由主奏钢琴奏出宽广的主题，以后过渡到加上弱音器的弦乐声部：

后来，旋律在弦乐及木管上出现时，主奏钢琴编织琶音来装饰它。

第三段是第一段再现，先由主奏钢琴奏出。随后出现短小极有表现力的华彩乐段。最后，在乐队的“ff”中结束这个乐章。

第三乐章，回旋曲，快板，C调，2/4拍。这个活泼的终乐章是贝多芬许多回旋曲与奏鸣曲精妙结合的例子之一。其结构是正常的回旋曲，主部的主题饶有舞曲风格：

继由双簧管接过并予发展。

第一插段的主题也是由主奏钢琴奏出，与主部的主题形成对比（这也可认为传统的奏鸣曲式中的抒情第二主题）：

乐队反复这个主题，发展成主奏钢琴与乐队互相应答。后来主部的主题进入，有华彩乐段，并以主部主题为基础予以展开。

第二插段的主题全由单簧管奏出：

然后在钢琴上反复。后面是建立在主部主题上的赋格段。下面钢琴又暂时转入远距离的E大调，即第二乐章的调。后来在主部主题出现后，第一插段的主题再现，至此转为C大调，在一个短小的华彩乐段之后，进入急板，6/8拍，以主部主题为基础的尾部，欢乐地结束全曲。

第四钢琴协奏曲

G 大调，作品号 58

贝多芬写这首协奏曲时，也正是他创作上成熟和丰收时期，在这个时期内他写下了第三、第四、第五、第六交响曲，以及“热情”奏鸣曲、小提琴协奏曲等。

贝多芬 5 首钢琴协奏中的 4 首是为自己演奏而写的，特别是在早期贝多芬作为作曲家的名声远不如演奏家。那时没有版权法，所以为了保留这些曲目，自己演奏，虽然这首协奏曲完成于 1806 年，但是一直到 1808 年才出版。乐曲首演于 1807 年，是在罗布科维茨亲王的宅邸，贝多芬自己演奏钢琴。第一次公演是在 1808 年 12 月 22 日，地点是维也纳歌剧院，也是贝多芬自己演奏钢琴。在这次音乐会上同时首演的还有他的第五、第六交响曲和合唱幻想曲等。当时天气很冷，节目多，时间长，音乐会时间有 4 个多小时，排练不充分，有个地方，乐队不得不停下来重新开始。但是贝多芬的演奏还是给人很深的印象。此曲在公演后，沉寂了很长时间，一直到门德尔松在 1836 年间再度将它演出。

此曲题献给鲁道夫大公。分三个乐章：

第一乐章，有节制的快板，G 大调，4/4 拍，协奏奏鸣曲式。贝多芬过去的 3 首钢琴协奏曲，还包括小提琴协奏曲，都是按传统，先由乐队奏出呈示部，然后主奏乐器进入、呈示。在这首协奏曲中，却是主奏钢琴首先呈示：

这个清澈明净、如歌般主题中的动机与他的第五交响曲开始时暴风骤雨般的动机何其相似：

钢琴演奏的主题后来弦乐声部柔和地应答，然后加入管乐，形成全奏。

第二主题首先由第一小提琴声部予以呈示：

然后由长笛、大管等乐器接过。以后主奏钢琴以华丽音型加入展开。后面又有一个新的在 D 大调上的主题，由第一小提琴奏出：

然后主奏钢琴的华丽的音型加入。

展开部由主奏钢琴开始，主题旋律主要出现在乐队，主奏钢琴则华丽地展开。再现部的华彩乐段贝多芬写了两套，一长一短。

第二乐章，稍快的行板（Andante con moto），E 小调，2/4 拍。这个乐章较短，一共只有 72 小节，全曲以主奏钢琴与弦乐器对话式进行。弦乐器在八度上的主题严峻而果断；但主奏钢琴的主题却委婉而抒情：

这两个性格很不相同的旋律互相应答，但却很惊人地协调。后来弦乐的严峻有所缓和，八度融入和声，最后弦乐和主奏钢琴汇合起来以一声微微的叹息（延长记号）终结这个乐章。

第三乐章，回旋曲，活板，G 大调，2/4 拍。这个乐章与前一乐章没有间隙，前一乐章最后忧郁的“叹息”声被活泼而富有节奏韵律的回旋曲主部主题所打破，由弦乐器轻轻地奏出：

主奏钢琴优美地变化了这个主题。接着乐队却以“ff”的全奏将主题反

复，一反开始时的轻快纤巧。在主奏钢琴与乐队对话式地进行后，主奏钢琴奏出平和沉稳的插部：

以后经过主部的再现，主奏钢琴与乐队的对话进行及发展，并有一个短小的华彩乐段，最后转成急板结束全曲。

第五钢琴协奏曲《皇帝》 降 E 大调，作品号 73

这首协奏曲贝多芬完成于 1809 年，这一年奥地利在瓦格拉姆战役中失败，拿破仑的军队包围并最终攻陷维也纳。贝多芬当时耳朵已经失聪，但仅存的一点听力也受不了法军攻城的炮声，躲到他兄弟家的地窖里写作。他对法军攻陷维也纳十分气愤，据说贝多芬在一家咖啡馆里遇到一个法国军官，他用拳头敲击该军官的背部说：“如果我是一个将军，对战术也像我现在的对位法那样熟悉，我会给你们颜色瞧瞧。”大概由于战事，这首协奏曲写完了之后等了两年才首演。

贝多芬自己是一位杰出的演奏家，前 4 首协奏曲的首演都是贝多芬自己演奏钢琴，这个第五钢琴协奏曲的首演却不是自己演奏，可能是由于他耳聋日甚，不能公开演奏了。首演是在 1811 年的 9 月 28 日莱比锡布业会堂，弗里德里希·施奈德演奏钢琴，舒尔茨指挥。演出极为成功。3 个月以后，在维也纳演出，贝多芬委托自己的高足卡尔·车尔尼演奏钢琴，但这次演出并不成功。

关于这首协奏曲的标题《皇帝》的由来，据说有一位法国军官，是该协奏曲在维也纳首演的听众，他为这首协奏曲所迷醉，称它为“协奏曲中的一位皇帝”。当然，也可能是某一位钢琴家或出版商所撰。到底这个《皇帝》的标题从何而来，将永远是个谜。但至少可以肯定不是贝多芬自己定下的，更不是指那一个特定的皇帝。这首协奏曲题献给鲁道夫大公。

全曲分三个乐章：

第一乐章，快板，降 E 大调，4/4 拍，协奏奏鸣曲式。乐章一开始乐队以“ff”奏出主和弦，接着，主奏钢琴奏出华丽的华彩乐段。这是一种一反常规的手法，华彩乐段照例应在乐章结束时才出现。以后又有一个下属和弦和一个属七和弦，分别随以狂想曲风格的华彩段。这种华彩段是作曲家写出来的，包括每一个具体细节，不是由演奏家处理的。在这样的不寻常的雄伟序奏后，第一主题才由第一小提琴呈现：

后由单簧管反复，继之以乐队全奏并予以发展

第二主题开始由弦乐弱奏拨弦，在主音小调上，但即由两支圆号接过，回到大调上来。

两个主题都是由乐队先呈示，再由主奏钢琴进入。展开部主要是主奏钢琴与乐队之间对话式的进行。再现部略有变化。在大家期待华彩乐段的地方，贝多芬写下了“不要有华彩乐段，径直演奏下去”字样。接着的乐句是贝多芬在两个主题的基础上写出来的短小的华彩。紧接着是以第一主题为基础的

长大的尾声；在高潮中结束这一乐章。

第二乐章，稍快的柔板，B大调，4/4拍，较自由的变奏曲。这是一个如歌的、夜曲般的优美乐章。由加弱音器的第一小提琴奏出纯净恬美的主题：

接之以主奏钢琴的反复及华丽的变奏。在主题移入木管时，钢琴仍伴以连续16分音符的华丽乐句。当变奏的最后和弦消逝时，大管奏出一个轻柔而持续的主音B，然后，毫无过渡，整个乐队似乎突然沉下去半个音，降到降B，在这个柔和而持续的音上，我们听到了下面一个乐章的旋律。然后便直接地进入第三乐章。

第三乐章，快板，降E大调，6/8拍，回旋曲式。乐章开始在前一乐章结尾时已经预示过的有力的、向上进行的和切分的主部主题在主奏钢琴上喷薄而出，气势雄伟：

随即由乐队予以反复。

第一插段的主题由主奏钢琴奏出：

这个插段的主题较为优美，与主部的旋律形成对比。这个气势恢宏的第三乐章在很大的程度上是由贝多芬对曲式的熟练掌握和创造性的运用写成的。曲式分析在这里似乎没有用武之地。总之，这是奏鸣曲式与回旋曲式一种新的和创造性的结合。第一插段好像是呈示部的一部分，而第二插部则又像是小的展开部。这是冲破了曲式桎梏的自然流露。下面这是第二插段主题，也是由主奏钢琴奏出：

以后，主题在主奏钢琴与乐队的反复出现并予以展开。最后强有力地结束全曲。

