

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

二十一世纪中小生素质教育文库(33)

音乐舞蹈

 **eBOOK**
内容资料 丰富多样

音乐舞蹈

音乐与舞蹈的内涵

音乐的语言

人类文化的杰出代表——音乐和舞蹈，随着历史的发展一步一步走近我们，带着诚挚与激情。

著名匈牙利音乐家李斯特曾说：“音乐可以是人类万能的语言，人的感情用这种语言能够向任何心灵说话和被一切人所理解。”法国著名的舞蹈家诺维尔也说：“舞蹈包含着成为所有语言中最为雄辩的一种语言的一切必要条件。”对于舞蹈艺术而言，“必须让心灵、脸孔、手势、舞姿——一切都在这里构成一个整体，用既有力又真实的语言来说话。”

音乐与舞蹈的语言是怎样的？在我们跨进这两个巨人的“心灵世界”探求其魅力所在之前，我们需要先读懂它们的语言。

音乐的语言是作曲家创作乐曲的一套表情达意的体系。也就是说，一首音乐作品的思想内容和艺术美，要通过旋律、节奏、节拍、速度、音色、音区、和声、调式等各要素才能表现出来。

旋律又叫曲调，是按照一定的高低长短和强弱关系而组成的音的线条。它是塑造音乐形象最主要的手段，是音乐的灵魂，是感情的符号。旋律似乎有一种神奇的力量可以直接通向听众的心灵，把作者的万千思绪渗入到听众心里。

音乐的三要素

音乐表现人的情感和思想并不单纯依靠旋律，还有节奏与和声，它们与旋律一起被称为构成音乐的三要素。节奏是各音在进行时的长短关系和强弱关系。由于不同高低的音同时也是不同长短和不同强弱的音，因此旋律中必然包含节奏这一要素。节奏包括拍子（音乐进行时强弱规律）和快慢（音乐进行时长短、急缓规律）两层意思。日常生活中，当我们听到轻快的圆舞曲时，便会想到人们翩翩起舞的场面；听到有力的进行曲，就仿佛看到军人在雄赳赳、气昂昂行进。生活中充满着节奏，快而轻捷的节奏使人产生愉快、活跃的感觉，缓慢、呆板的节奏则会带来沉重压抑的感觉。

和声是两个以上的音按一定规律结合起来同时发出，在听觉上能产生一种特定效果。组合在一起给人以和谐、协调感觉的叫“协和和弦”，相反，乐音组合给人以不协调，刺耳，不安，压抑，纷扰的感觉的叫“不协和和弦”。和声的功能作用，直接影响到音乐力度的强弱，节奏的松紧等。此外，和声的音响效果还有明暗和疏密谈浓之分，从而使和声具有渲染色彩的作用。

音乐的“曲式”

音乐具有自己特殊的语言，并具有自己特定的“写作章法”。在作曲理论中，称这种章法为“曲式”。曲式在音乐创作中有极其重要的意义，它是一部作品的外在形式，也是决定一部作品性质的主要标准。对于这个形式的标准，在不同作曲家和不同作品中是个性与共性的并存。所谓个性，是作曲家在相同作品中所运用的具有独特特点的形式，而共性则是指在音乐创作的

漫长历史过程中逐渐产生和形成的一些合乎逻辑的具有共同规律的典型结构形式，这种共性具有相对稳定性和历史继承性，被一代又一代的广大作曲家所采用。

作曲家在创作一部大型作品时，首先要做出一个主题，也就是乐曲中具有比较独立的结构形式的、意义比较完整的、能体现乐曲基本格调的段落，而后对其进行发展与变化。其中主要手段有：重复即原材料再出现一次；变奏即把原材料在旋律上、节奏上、和声上等加以装饰变化；模进即在不同音高上对原材料的模拟；分裂即把完整的旋律逐渐依次减少；更新即把原材料变成一种新的对比材料；再现即原材料经过一段变化发展而再次原样出现。

在运用以上技巧基础上，按照不同曲式，作曲家对作品进行结构安排。曲式有二段式、三段式、复三段式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式、混合曲式、套曲形式等等。

奏鸣曲式通常用于交响曲、协奏曲和奏鸣曲的第一乐章，在贝多芬《命运交响曲》的第一乐章中，我们就可以具体看到奏鸣曲的应用：

这个乐章没有引子，第一主题开门见山地奏出：这是命运的威胁在英雄心中掀起了波澜，严峻的考验没有把他吓倒而是激起了他奋起反抗与斗争的决心。经过一个连接句，由它派生出抒情的第二主题，显示了英雄内心另一面——对美好生活的憧憬和向往。接着，号角声又把主人公带回到严酷的现实中，似乎在暗示主人公不得不把一切美好的幻想搁在一边，集中力量去扼住命运的喉咙，现在这场斗争在主部主题内部展开，木管乐器和弦乐器你争我夺地演奏同一个主题，反映了主人公的内心激烈冲突。

回旋曲式起源于欧洲民间的伦巴舞曲，由同一个基本主题和几个不同的插部相互交替构成。基本主题至少出现三次。回旋曲式适合表现活跃欢腾的情绪，交响曲、奏鸣曲的末乐章常使用它，如柏辽兹的《幻想交响曲》第五乐章，韦伯的《邀舞》则是一首回旋曲式的圆舞曲。

变奏曲式是用变奏方法发展一个主题，使它能得到多方面的表现和发挥，结构是：主题——变奏₁——变奏₂——变奏₃……变奏次数不定，方法是在速度、力度、节奏、音色和伴奏音型上加以变化。奏鸣曲的慢板乐章常使用变奏曲式，如贝多芬的《热情奏鸣曲》。

音乐的体裁

曲式是音乐材料排列的样式，体裁则是音乐的品种。各种不同的体裁，如歌曲、舞曲、进行曲、谐谑曲、叙事曲、夜曲、序曲、交响诗、协奏曲、交响曲、组曲等，各有不同特点，适合于表现不同的题材内容。

我国的歌曲艺术在原始社会时期就已经形成和发展了。传说伏羲时的“网罟之歌”，神农时的“扶犁之歌”反映了早期歌曲是在劳动生产中产生的，而夏商后则有《诗经》、楚辞、乐府、绝句、律诗、词曲等。乐府歌曲中有用丝竹乐队伴奏的“相和歌”，有用鼓、角、饶以及横笛等乐器伴奏的“铙歌”和“横吹曲”，如《关山月》。还有一两种管、弦乐器伴奏的抒情独唱曲，称为“倚歌”。此外还有用古琴伴奏的琴歌，与舞蹈法结合的汉魏相和大曲，唐宋歌舞大曲。

唐宋以前的歌曲，由于记谱法不够发达，只有个别由七弦琴承传下来的如《胡笳十八拍》，唐宋时候，工尺谱逐渐完备，才有歌谱留传，如《风雅

十二诗谱》《霓裳中序第一》等。宋代姜夔创作的词体歌曲十四首，是最早由作曲家自己写定的乐谱，是中国音乐和世界音乐中宝贵的财富。元明以来的歌曲则大多保留在戏曲曲艺中。除《关山月》《胡笳十八拍》外，我国古代歌曲的代表作品还有《阳光三叠》《念奴娇·赤壁怀古》《古怨》《扬州慢》以及20年代后谱曲的《苏武牧羊》《木兰辞》《满江红》等。这些歌曲都是根据著名诗人的原诗、词谱写的。

我国现代歌曲的产生是在维新变法之后，废除科举热潮中建立起来的新式学堂开设了唱歌课，学堂歌应运而生，绝大部分是音乐教师采用日本或西洋的歌调填词而成，如《何日醒》《勉女权》等。只有最早创立乐歌课的沈心工先生的《黄河》、近代音乐家李叔同先生的《春潮》等少数几首词曲是新作的。我们最熟悉的这个时期的一首歌曲《送别》就是李叔同先生作词编配而成的：“长亭外，古道边，芳草碧连天。晚风拂柳笛声残，夕阳山外山。天之涯，海之角，知交半零落。一瓢浊酒尽余欢，今霄别梦寒。”“五四”新文化运动中，我国现代音乐艺术教育家肖友梅、黎锦晖以及语言学家赵元任等创作了一些艺术歌曲、学校歌曲，如脍炙人口的《可怜的秋香》《五四纪念爱国歌》《海韵》《教我如何不想他》等。在“九·一八”之后，许多爱国作曲家和聂耳、冼星海等革命音乐家创作了许多反映阶级压迫和民族危机下人民群众苦难生活和具有群众性、战斗性的歌曲，如《抗敌歌》《渔光曲》《毕业歌》《卖报歌》《码头工人歌》《铁蹄下的歌女》等，其中人民音乐家聂耳为影片《风云儿女》主题歌谱曲的《义勇军进行曲》象征着中国人民百折不挠、勇往直前的战斗精神。由于它在中国人民争取自由解放的革命斗争中起过巨大鼓舞作用，建国以后便成为举世闻名的《中华人民共和国国歌》。在延安等革命根据地和解放区，产生了许多民族风格和生活气息浓郁的优秀歌曲，如《松花江上》《打回老家去》《游击队歌》《抗日军政大学校歌》《在太行山上》《到敌人后方去》《新四军军歌》《中国人民解放军进行曲》《南泥湾》等经久不衰的革命歌曲。

新中国成立以来，我国音乐艺术获得了百花齐放、蓬勃发展的生机，音乐家们为人民创作了大量或优美动听或激昂向上的艺术歌曲和通俗歌曲《歌唱祖国》《我的祖国》《祖国颂》《祝酒歌》《我爱你，中国》等动人的旋律已成为社会主义中国的象征，我们青少年喜爱的优秀歌曲代表作则有《我们的田野》《让我们荡起双桨》《快乐节日》《我们多么幸福》《听妈妈讲过去的事情》《中国少年先锋队队歌》《青年友谊圆舞曲》等，反映我国新一代健康成长的风貌。

在西洋乐作品中常见的体裁有以下几种：

交响曲的前身是意大利歌剧序曲，在剧院中演奏。到了18世纪后半期才脱离了歌剧，成为在音乐会上演奏的独立的音乐体裁，常用来反映比较重大的主题，有一定的哲理性。它一般有四个乐章：通常用奏鸣曲写成的快板是第一乐章；表现沉思、幻想意境的抒情的慢板或行板是第二乐章；表现舞蹈、休息、娱乐等画面的稍快而活泼的谐谑曲或雅致的小舞曲是第三乐章；而第四乐章一般是热烈的快板，大多是群众性庆祝斗争胜利，英雄凯旋的欢乐场面。

协奏曲是采取某一件独奏乐器和交响乐队协同演奏的形式，在思想内容的挖掘上没有交响乐那么深，强调的是表现独奏乐器的个性，发挥它的技巧。如果说交响乐以戏剧性、哲理性见长，协奏曲则以抒情性、技巧性取胜。

在这种体裁中，最流行的是钢琴协奏曲和小提琴协奏曲。协奏曲一般分为三个乐章：

热情的快板，多用奏鸣曲式，在结束以前有一个独奏乐器单独演奏的华彩段是第一乐章；叙事性、抒情性的慢板是第二乐章；快板，活泼、欢快的舞曲形式是第三乐章。

我国的协奏曲创作在音乐风格的民族化、鲜明的标题性和引入民族器乐和声乐等方面都具有自己的艺术特色。如我国音乐家作曲的《青年钢琴协奏曲》声乐协奏曲《海燕》《唢呐协奏曲》《山林钢琴协奏曲》等，以及小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》、琵琶协奏曲《草原小姐妹》等已在世界乐坛闪现了令人瞩目的艺术光彩。尤其是《梁山伯与祝英台》这部单乐章的标题性小提琴协奏曲，以我国家喻户晓的民间传说为题材，在小提琴演奏上借用了民乐的某些技法，被誉为“民族的交响音乐”，旋律优美感人。

交响诗是只有一个乐章的管弦乐曲，规模不如交响乐那么宏大，但思想深度不一定比交响乐差。它常取材于诗歌、戏剧、绘画、传说等，有明确的标题或文字说明，属于标题音乐范畴。如我国作曲家创作的《“八一”交响诗》和《人民英雄纪念碑》等。与交响诗相近的还有交响音画如《祖国南海》，交响童话和交响叙事诗，如作曲家吕其明创作的《白求恩》、田丰的《刘胡兰》等。

序曲有两种，一种是歌剧的开场音乐，如歌剧《威廉·退尔》序曲；一种是为音乐会演奏而创作的独立的器乐曲，并且有标题，如我国作曲家聂耳创作的《节日序曲》、柴科夫斯基的《1812年序曲》、门德尔松的《苏格尔山洞》序曲等。

组曲由歌剧、舞剧或戏剧音乐中选出若干段乐曲（或咏叹调的旋律）连接而成。如我国作曲家李焕之的《春节组曲》，比才的《卡门组曲》，柴科夫斯基的《天鹅湖组曲》，格里格的《培尔·金特》组曲。此外，还有专门根据特定内容谱写的标题性组曲，如里姆斯基—柯萨科夫的《天方夜谭》交响组曲等。

小步舞曲是三拍子的舞曲，优美、含蓄、典雅，古典派作曲家的交响乐第三章常用它。

谐谑曲沿用了小步舞曲的三拍子，但更活跃，更有气势，更富于变化，具有幽默、风趣的效果。

乐器的种类

交响曲、协奏曲、组曲、序曲、交响诗等体裁的乐曲都可统称之为“交响音乐”，由交响乐队演奏。交响乐队又称管弦乐队，形成于18世纪中期的欧洲，它包括四组乐器——弦乐器（53人），木管乐器（16人），铜管乐器（12人），打击乐器（3~4人）。

弦乐器是乐队中的乐队，可以以弦乐队的形式单独演出。弦乐队包括：

小提琴分第一小提琴、第二小提琴两个声部。前者常用来演奏乐曲中的主题。小提琴是弦乐器中音区最高、表现力十分丰富的乐器，温雅、深沉、激昂、刚毅兼而有之。

中提琴比小提琴稍大，音色稍暗，在柔和之中给人以晦涩之感，主要用于伴奏，担任弦乐合奏的中音部分，偶尔也独奏。

大提琴比中提琴大，音乐优美，深厚，善于表达真挚、温暖的感情。

低音提琴体积最大，高度相当于人的身高，需要站着演奏，是弦乐队中音区最低的乐器，也是整个交响乐队的基础——最深沉的低音部，能使乐曲的节奏坚定、突出，音色低沉、昏浊。

竖琴是用两手拨弦而演奏的古老乐器，音色明净、清澈，擅长演奏和弦，用来表现水波荡漾的意境。

木管乐器是交响乐队中的另一个家族，其中每一个成员都具有十分丰富而多样的色彩。

长笛音色晶莹，如银铃般清脆，既轻柔雅致又热情奔放，常用来模仿夜莺的鸣啭或描绘大自然的风光。

短笛比长笛高一个八度，是交响乐队中音区最高的一种装饰性乐器，声音尖利，常用于描绘军队行进或狂风呼啸的场面。

双簧管音色明亮、清新，善于表现温柔、真诚的感情。因此有人把它说成是“在痛苦的乌云中闪烁的一线希望。”在格里格的《培尔·金特》第一组曲的《晨曲》中我们即可听到精彩的双簧管独奏段落。

英国管音色比双簧管略暗，具有沉思冥想的意境，给人以忧郁、孤单之感。用来描画抚今追昔的感情最为传神。

单簧管既柔媚又热烈，最善于表露人心中隐藏的深情。还有一种低音单簧管，音色阴暗而略带神秘色彩。

大管色彩相当丰富，但显得笨重一些，有“小老头”之称，善于表现戏谑、嘲讽的情绪。如比才歌剧《卡门》中第二幕间奏曲的主题，就是用大管演奏的。

铜管乐器的力度超过了木管和弦乐器的总和，是在需要显示乐队威力时候不可缺少的乐器。铜管乐器有：

圆号，最温柔、最富于诗意的铜管乐器，它的音色甜美、迷人，常能给听众带来一种温柔、眷恋之情。

小号声音激越、响亮，具有金黄色般的色彩，善于表现战斗的召唤、军队的前进和胜利、凯旋的场面。在《查拉图斯特拉如是说》中它勾画出了一轮红日喷薄而出的壮丽景色。

长号主要用于伴奏，给人以严峻、冷漠的感觉，但如果控制住自己的威力，它也可以变得温柔而富于感情。

大号铜管乐器组的最低音声部，声音森严、沉重，如夸张地使用，也能使人感到滑稽、可笑。穆索尔斯基在他的《荒山之夜》里，用大号、长号齐奏出阴森的音调，象征受妖魔祭奠的“黑暗之王”的形象。

打击乐器有：

定音鼓，交响乐队通常使用一组（3~4个）不同音高的定音鼓。它们可以模仿远方的雷声或在全奏时显示乐队的威力。

三角铁，一根三角形钢条，用一根金属棒敲打，发出清脆的声音。它可以使管弦乐队的音响变得更加典雅、优美。

大鼓可用来模仿海浪的汹涌和大炮的轰鸣，或者渲染一种热烈的气氛。

小鼓用来增加乐曲的节奏感。

此外，打击乐器还包括铃鼓、响板、钹、锣、钟、钟琴、木琴、钢片琴等。

我国的民族器乐曲源远流长。在远古，器乐演奏与歌舞相结合，史载：

“吁！予击石拊石，百兽率舞。”隋唐时的庞大的乐舞中，有纯器乐演奏的部分，叫“散序”，汉魏时有“相和歌”：“相和，汉旧歌也，丝竹更相和，执节者歌。”歌者在丝竹伴奏下，边唱边敲打击乐器，与现今的河南坠子、北方大鼓等说唱形式相似。至宋代，因说唱艺术日臻成熟，为民间歌舞伴奏的锣鼓和器乐曲不断涌现，为了在演出前静场，往往先奏《起板》《八板》等器乐曲。历经宋、元、明各代，戏曲艺术中的锣鼓和一些曲牌日益完美，其中如《将军令》《夜深沉》《闹台》等常被人们作为纯器乐演奏。民族器乐在发展过程中还不断将历代流传下来的一些声乐曲和舞曲进行器乐化加工，发展成独立的器乐曲。

纯器乐的演奏和创作活动在我国古代也早就有蓬勃发展。《战国策》就载有：“临淄甚实而富，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。”足见当时民间器乐活动的广泛。“伯牙鼓琴遇知音”的故事，说明两千多年前古琴艺术已有高度发展，现今古琴名曲《广陵散》《梅花三弄》等在汉末、魏晋时已产生。隋唐则有许多琵琶演奏家记载于史册，从白居易的《琵琶行》可以窥见唐代琵琶演奏的成就。宋代以后，纯器乐演奏形式有“细乐”、“清乐”、“小乐器”和“鼓板”等。现今流行的“丝竹”、“弦诗”、“鼓乐”、“吹打”、“十番锣鼓”等民间合奏以及各种重奏、独奏形式，都是传统民族器乐形式的发展。

我们现在常见的演奏民族乐曲的乐器主要有：笛子、唢呐、笙、箫、高胡、二胡、京胡、板胡、中胡、柳琴、月琴、三弦、扬琴、琵琶、箏、古琴、中国锣等。常见的民族器乐作品的体裁有：

独奏曲如笛子独奏、唢呐独奏、二胡独奏、琵琶独奏等。我国著名的笛子独奏曲有《喜报》《扬鞭催马运粮忙》；唢呐独奏曲《百鸟朝凤》；二胡独奏曲《二泉映月》《空山鸟语》；琵琶独奏曲《十面埋伏》《霸王卸甲》《大浪淘沙》等。

重奏曲如笛子二重奏《双合凤》，箏、高胡、扬琴三重奏《春天来了》，丝弦五重奏《欢乐的夜晚》等。

合奏曲：我国的民乐合奏曲又分以下几种：

广东音乐：流行于广东地区的丝竹音乐。早期乐队由二弦、提琴、笛子、月琴和三弦组成。后受江南丝竹影响，改用高胡为主奏乐器，辅以扬琴和秦琴。广东音乐音色清脆明亮，曲调流畅优美，节奏活泼明快，有《雨打芭蕉》《旱天雷》《双声恨》《赛龙夺锦》《鸟投林》等脍炙人口的优秀传统乐曲。

江南丝竹：流行于苏南、浙江一带的丝竹音乐，以上海地区最具特点，影响最广。江南丝竹音乐格调清新、秀丽，曲调流畅、委婉，富有情韵。著名的乐曲有《欢乐歌》《云庆》《行街》《三六》《慢三六》《中花六》《慢六板》《四合如意》八大曲。

福建南曲：亦名“南音”或“弦管”，曲调典雅古朴，是一种历史悠久的民间音乐，最著名的有：《四时景》《梅花操》《八骏马》《百鸟归巢》。乐队由洞箫、二弦、琵琶、三弦、拍板、唢呐、响盏、铜铃、扁鼓等乐器组成。

吹打音乐：遍布全国，历史悠久。乐队组合可分为粗吹锣鼓（唢呐等吹管乐器和打击乐器组成）、细吹锣鼓（由丝竹乐器和打击乐器组成）、综合性吹打乐队（粗吹锣鼓和细吹锣鼓的综合）。吹打音乐音响刚强，演奏风格粗犷，善于表现富有气魄的威武雄伟、波澜壮阔的场景和热烈交炽的情感、

轻快活泼的情趣。如乐曲《将军令》《大得胜》《小放驴》。

浙东锣鼓：流行于浙江东部，由一人演奏多面锣或多面鼓，色彩丰富，技巧复杂，为人们所喜闻乐见。

潮洲大锣鼓：流行于广东潮安、汕头地区的吹打音乐。乐队中选用了斗锣、深坑、吭锣、唢呐、二弦等独特乐器，因而乐队色彩与众不同。传统乐曲有《双咬鹅》《抛网捕鱼》等。

河北吹歌：流行于河北民间的吹打音乐。它以吹管乐器为主，吹奏的曲目大多是民歌和戏曲唱腔，它的演奏形式生动活泼，音乐格调清新刚健，富有地方色彩。

除传统器乐曲外，我国现代当代的许多民族管弦乐作品，继承民族音乐传统，推陈出新，深受人民群众的喜爱，反映出中华悠久文明独具的风韵。

《金蛇狂舞》《翠湖春晓》《彩云追月》《喜洋洋》《花好月圆》《春江花月夜》堪称华夏音乐的精品。尤其是由琵琶曲《浔阳夜月》改编的民族管乐曲《春江花月夜》深为国内外炎黄子孙珍爱。乐曲以委婉质朴的旋律、流畅多变的节奏、巧妙细腻的配器、丝丝入扣的演奏，形象地描绘了月夜春江的迷人景色，尽情赞颂了江南水乡的风姿异态。全曲就像一幅工笔精细、色彩柔和、清丽淡雅的山水长卷，引人入胜。

舞蹈的语言

音乐的语汇洋洋大观，舞蹈的辞语更绚丽多彩。不同的民族、不同的地域、不同的时代、不同文化背景的舞蹈艺术家们创造出了气象万千的舞蹈，也就创造了气象万千的舞蹈语言。德国现代舞蹈艺术家玛丽·魏格曼也说，“舞蹈是表现人生命的情调的一种活生生的语言。”这“生命的情调”就是“借身体动作以表达思想感情”（邓肯语），这“活生生的语言”就是以人体为媒介的动作姿态。舞蹈是一种人体动作的艺术，是借着人体有组织和有规律的动作，通过创作者对自然或社会生活的观察、体验、分析，然后用精炼的形式和技巧，集中地反映某些鲜明的人物和故事，表现个人或者一些人的生活、思想和感情。在舞蹈的世界里，无论创作者追求表现或是再现一种生活或是一种思想感情，它们都必须诉诸于人体的动作姿态。所以，人体的动作姿态是舞蹈艺术的根本特征和艺术形象的表现手段，舞蹈的语言就是舞蹈化了的人体的动作姿态。

由于人类有多少种舞蹈就有多少种舞蹈语言，舞蹈语言的丰富多彩性由人类生活的丰富多彩性所决定，因为任何新颖活泼的舞蹈的语言决不是艺术家凭空杜撰出来的，它来自于生活。舞蹈源于人们表达感情的自然形态动作，但人们日常生活中欣喜万分与悲愤之极的手舞足蹈决不等于就是舞蹈，舞蹈是被艺术家们为表达一定感情经过精心加工提炼的人体的动作和姿态。所以，我们又能通过艺术的特性，认识和把握千姿百态的舞蹈语言的基本元素、基本特征和表现形式。

构成舞蹈语言的基本元素是人体的动作姿态、表情和造型。“舞蹈是由感情产生的运动”，是“身体的一种有节奏的运动”，舞蹈的姿态是整个人体协调运动的产物，舞蹈者通过头、眼、颈、手、腕、肘、臂、肩、身、胯、膝、足等部位的协调活动，构成有节奏感的舞蹈动作、姿态，直接表达人的内心活动，反映社会生活。舞蹈的动作包括上身的舞姿和下身的舞步。最早

的原始舞蹈动作，大部分是模拟生活的外在形态，通过对飞禽走兽的模仿和农耕狩猎等动作的再现，抒发人们对生活的激情。我国源远流长的民间舞其中许多动作来源于生活，如扑蝴蝶、捕鱼、推小车、射雁、双飞燕等动作，它们虽经过艺术美化和变形，但仍然能显现其生活形态。另外还有不少动作，仅仅表达人的内心情绪，它并没有具体实际的生活内容和生活依据，而是一种单纯的情感表达，如我国的红绸舞和芭蕾舞剧《天鹅舞》中双人舞的一些动作和群舞动作，这种抒情动作富于象征，也被称之为“抽象性舞蹈活动。”舞蹈的语言主要运用这两类动作组合而成。

舞蹈的表情是通过面部的表露、手臂的传情、胴体的摆扭、足部的移动来统一表达人的内在情感，它对揭示人的内在心理活动、表现多种情绪变化具有重要作用。在表演舞蹈和舞剧时，演员的眼神的作用特别重要，它通过眼睛表露出特定的心理状态，如我国汉族舞蹈十分讲究训练眼的表情，并且分有喜眼、嗔眼、怨眼、怒眼、哀眼、爱眼等多种表情。舞蹈的表情不单由某一个动态部位来体现，如果眼的表情没有身体其他部位相配合就很难完整表达丰富的内心感情和准确反映出特定的美的神韵。同时，当每一个舞蹈动作都充满了表情之后，整个舞蹈的表现力就得以实现，这即是舞蹈表情的魅力所在。

造型是由舞蹈家从生活的动的规律出发，根据舞蹈规律进行提炼、加工，反映人物的感情、气质和神态的外在形态，是具有内在含义的一种神形兼备的融合体。无数动中有静的舞姿流动和静中有动的亮相，构成了特有韵味和风格，展示了人物的性格特征，塑造了有血有肉的舞蹈形象。如舞剧《丝路花雨》中英娘反弹琵琶的舞蹈动作组合的造型，充分表达了英娘天真、淳朴的性格和敦煌舞姿的神韵。

舞蹈的动作、表情、造型构成了舞蹈艺术的特殊语汇，也成为舞蹈的主要表现手段。此外，手势、舞步、舞蹈画面和队形（舞蹈构图）、哑剧等与动作、表情、造型相辅相成，提供了塑造舞蹈形象的综合、有力的舞蹈手段。

舞蹈语言的动作、表情、造型三个基本元素也决定了舞蹈语言的特征和舞蹈艺术的特性——动态性、律动性、强烈抒情性、虚拟性、象征性、造型性。所以，认识和理解了舞蹈语言，就认识了舞蹈艺术的特性，也就使我们更好地了解舞蹈艺术的审美特征，更好地在欣赏舞蹈艺术中获得美感。

动态性是舞蹈艺术最基本的特性。它指舞蹈以人体躯干和四肢作各种动作姿态和造型来形象地反映客观事物和人物的精神世界，塑造舞蹈形象。这种人体的有节律和美化的动作作为一种形象化的舞蹈语言呈现在人们眼前，而且这种动态性舞蹈语言，体现了创作者的形象思维和艺术构思。如舞蹈《再见吧，妈妈》中战士与母亲诀别前行军礼、冲向敌群；《水》中傣族少女的洗发、濯足等这类外在的“表象性形态动作”表现了战士为祖国献身的英雄主义精神和傣族少女对美好生活的热爱之情。而《春江花月夜》中的舞蹈没有展示具体的表象，但通过“抽象性形态动作”的舞蹈语言却揭示出了我国古代少女纯洁、娴静、善良、含蓄的内心世界和性格。

律动性是指舞蹈中全部人体的形态动作，都是按照一定节奏有规律地进行流动的。律动性决定了舞蹈动作的大小、动静和沉浮，制约着舞蹈语言的组合，其核心是节奏。作为舞蹈艺术的速度，是把所要表达的生活和感情的节奏作规律性的序列的整体安排。其中，内在情感是节奏的基础，外部动作是节奏的表现形式。而不同民族地区和不同国家都有各自特有的思想感情、

习惯风俗和生活情趣，经过历代舞蹈家的提炼、整理，逐步形成了各具风范的有规律的舞蹈语言，呈现出不同节奏，产生不同韵律和风格。如蒙古族民间舞的甩肩、抖肩，西班牙舞的双手有力的上下甩动和脚下有力的打点。律动性还与音乐的节奏紧密相连，音乐是“舞蹈的躯壳”，只有把舞蹈自身的灵魂放入音乐这个“躯壳”中，舞蹈才具有统一和整体的韵律美。

舞蹈是人类感情最集中、最激动时的表现形式，人的形体动作能抒发最激动时的心态，表达丰富的内在感情。所以，舞蹈也被称为“动态的形象诗歌”。它不同于电影、话剧等表演艺术，它不擅于表现事件的过程和情节，它是通过抒情来叙事，而叙事也是为了抒情。因此，舞蹈的本质是表现性艺术而不是再现性艺术。由此，作为舞蹈和舞剧的题材和情节、细节通常是充满诗情画意的，舞剧《天鹅湖》就令我们在诗情画意的舞蹈形象中领会那纯真的善和美。

与其他的表演艺术相比，舞蹈艺术具有更强的虚拟性和象征性，如同图案、花纹这类装饰美术。例如在我国汉族传统戏曲中，一根马鞭、一支船桨等即可有象征性示意，而马、船、轿等都是虚拟的。如我国的现代舞蹈《丰收歌》中黄色绸的舞动象征着稻浪翻滚，《无声的歌》中张志新领口上一朵红花象征着她的喉管已被切断。虚拟性、象征性以生活为基础，概括地反映了生活的本质，它为舞蹈艺术开拓了极其宽广的表现途径。这种虚拟性、象征性使一代代舞蹈家设计出各种美丽的姿态，形成相约俗成的一套严密管理的体系，各国的古典舞蹈都有这种体系，如我国包容了古典舞蹈的京剧和欧洲的芭蕾舞剧都形成了规范化、程式化的舞蹈动作体系。程式化、规范化大大提高了舞蹈作为一种艺术品的审美价值和承传价值。

舞蹈动作所组成的舞蹈语言在人们的眼前瞬间即逝，但舞蹈的“造型性”使舞蹈动作在连续流动过程中给人以明晰的美的感受，并且在片刻的停顿和静止时呈现出舞蹈内在含义的韵味。造型性的特点是动中有静、静中有动、动静有序。它能充分展现人体线条和动作的美、集中反映内在的神情，显现出浓郁的感情色彩和性格特征。优美轻盈的舞姿，给人以高雅、幽静之感，粗犷健壮的动作，给人以刚强英武的印象。如果舞蹈缺乏造型性，就势必形成一连串模糊的、令人看不清的动态。这便无美感，也无抒情性和节奏感了。在我国的古典民间舞中，舞动长绸、手绢、扇子时，都在动作的连续流动之中体现出“造型性”的特点，在静止时呈现出丰富的感情色彩。

心灵的世界

情感的冲激

艺术的世界，就是艺术家心灵的世界。当我们徜徉在音乐和舞蹈艺术的王国里时，音乐和舞蹈就为我们展开了一个五彩缤纷的感情世界，打开了一个巨大的心灵的宝藏。汹涌澎湃的情感的激流向我们奔泻而来，涤荡着我们的灵魂，陶冶着我们的性灵，化为鼓舞我们为创造一个美好世界而献身的无穷力量……

当感情的激流冲击着艺术家的心灵，使他的灵魂爆发出火花时，画家、雕塑家的眼前浮现出活生生的视觉形象，文学家的脑海中充满了激情的语言，而音乐家只能用乐音来表达自己心灵中感受到的东西：他的喜悦，他的

痛苦，他的希望，他的叹息……

伟大的“乐圣”贝多芬说：“我为什么写作？我心中所蕴藏的必须流露出来，所以我才写作。”柴科夫斯基则说：“写一部器乐曲纯粹是一种抒情的过程，是灵魂在音乐上的一种自白。”李斯特则把音乐称之为作曲家的感情“坦率无间、极其完整的倾诉。”在表达人的最细腻的内心感受和心理状态，再现人的心灵和精神境界时，音乐艺术所具有的威力大大超过了其他艺术形式。

所以，俄国伟大作家列夫·托尔斯泰才说：“音乐是人们倾诉心灵衷曲的唯一方法。”在音乐的世界里，音乐使用的表达感情的语言是那么生动，又是那么神妙。它可以表现心潮翻滚，热血沸腾，悠然神往，肝胆俱裂，喜乐悲怒，百感交集。如果我们在小说中看到“沐浴在幸福中”、“沉浸在痛苦”中的描写要用音乐来表现这些感受的话，则胜过文字千万倍。柴科夫斯基说：“生活中所有的体验，通过乐音倾泻出来，恰似抒情诗人用诗句把它倾泻出来似的。分别在于：音乐是无可比拟的更巧妙、更有力的语言。更可以表现精神生活的万千不同色调的契机。”音乐家所表现的万千不同色调的精神生活的音乐，就是作曲家生活体验的结晶和他们思想感情的反映。音乐也因此才通向我们的的心灵，以优美的、沉痛的或是哀怨的，振奋人心的乐音，唤醒了我们曾经经历过的情感体验。

“音乐应当使人类的精神爆发出火花。”“乐圣”贝多芬的这句格言，100多年来都回荡在音乐艺术的圣殿里……贝多芬的一生和他的艺术作为，是一部悲壮的英雄史诗，充满了爱与泪、火与血。贝多芬的音乐就是他那崇高的真、善、美的精神写照，就是他内心深处以不屈的雄狮般力量发出的火山般爆发的吼声，是他的心灵对一个充满人人相爱的公正人间的呼唤。

当贝多芬正以饱满的热情献身于他所热爱的音乐事业时，他突然患了耳疾，并渐渐失去了听觉。这个打击对贝多芬来说太可怕、太沉重了。作曲家失去听觉就如同画家失明一样，对于音乐家来说，世界上还有什么能比耳朵更珍贵的呢？音乐就是声音的艺术啊！

贝多芬陷入极大痛苦中，他感到绝望，甚至想自杀，他的心中翻卷着痛苦的狂涛：“如果在最有成果的若干年里，竟不能尽自己的才能而荒废时，我要发疯！”“我几时才能接触到大自然和人类的殿堂？无望了吗？那太残酷了！”在几乎要丧失生活的信心之时，贝多芬勇敢地向命运挑战，与命运搏斗！他给朋友的信中写道：“我要扼住命运的咽喉，它休想使我屈服！”这句话成了贝多芬一生的座右铭，表现了他坚强不屈的性格。是什么挽救了贝多芬？“是艺术，只是艺术挽留住了我。在我尚未把我的使命全部完成之前，我不能离开这个世界！”

艺术之神降服了死亡之神，贝多芬更加奋发努力、争分夺秒地创作。在他与命运进行艰难痛苦搏斗之时，正是他一生中创作力最旺盛，成就最辉煌的时期。他一生中最卓著的9部交响乐都是在他患了耳疾听力衰退情况下完成的。其中《英雄交响曲》（《第三交响曲》）和《命运交响曲》（《第五交响曲》）倾注了贝多芬的民主思想，以他沸腾的热血为法国大革命的伟大胜利树起了一座辉煌的纪念碑，而又无不映照着他自身性格和命运发展的心迹。

贝多芬热爱生活，热爱祖国，他来自社会下层，心系人民疾苦。他蔑视权贵，憎恨人间不平与黑暗。他还接受了启蒙运动中的民主思想，坚决反对

封建专制制度，推崇共和。所以，他在为改变人类命运的思想世界中求索时，迎来了法国大革命的胜利。贝多芬崇敬资产阶级革命英雄拿破仑，写出了无论是他个人还是音乐史都划时代的《英雄交响乐》。但当他为拿破仑最后背叛革命戴冠称帝时，不禁愤怒万分，愤然撕下了原来写有“献给波拿巴·拿破仑”的乐谱封面，改为“英雄”，献给革命中真正的英雄们，以示对革命者的颂扬，对背叛者的唾弃。轰轰烈烈的大革命被封建复辟取代了，“共和的精神在满是尘埃的角落里腐朽了！”贝多芬言辞激烈地公开咒骂封建势力，但却坚定地预言“在50年之内将会出现许许多多的共和国！”因此，完成了《英雄交响曲》之后，贝多芬立即又开始完成《命运交响曲》的创作。这部交响乐不仅表现出贝多芬自己与命运搏斗的英雄气概，同时，还以气势宏伟、情绪激昂的气魄，表现了资产阶级的反抗斗争精神，具有鲜明的时代气息。并且在这里，命运也象征着残酷的黑暗现实，它向人类袭来，妄图缚住人们的手脚，但人类没有屈服，奋起与命运搏斗。最终，人类扼住了命运的咽喉，胜利的凯歌响起，人类战胜了命运。100多年来，这部交响乐被誉为世界交响乐中的杰作。“顽强斗争，通过斗争去取得胜利”，这种苦难与斗争的精神思想贯穿了贝多芬一生的创作，“英雄性”就是贝多芬音乐的伟大特征。他的昂扬有力、优美动人的音乐永远鼓舞着人们奋起、反抗、斗争，直至美好理想的实现！

“巴赫像一位天文学家，他借助于暗码发现了最奇特的星星……贝多芬则用他的精神力量拥抱了宇宙……我爬不上这么高。我早就打定了主意，把人的灵魂作为我的宇宙。”这是著名“钢琴诗人”肖邦在给他的一位朋友信中所表示的艺术信念。怀抱着这样的信念，肖邦的作品就是他对祖国波兰深厚情感的抒发，是波兰人民丰富内心情感的流露。

肖邦是在波兰民间音乐的乳汁抚育下成长起来的，他不但热爱波兰的民族文化，更深深热爱着自己的波兰祖国。在年轻的肖邦步入音乐艺术殿堂的时候，波兰正遭受着沙俄统治的奴役和欺辱，波兰人民正酝酿着反侵略的革命斗争。肖邦既为苦难的祖国担忧，又为即将来临的革命风暴所鼓舞。1830年肖邦带着盛满祖国泥土的银杯离开华沙到维也纳去学习、演奏。不久华沙起义的消息传到维也纳，肖邦又惊又喜，无比怀念战斗中的祖国。在这种感情驱使下，他写下了《b小调谐谑曲》，倾诉他对祖国的热爱之情和他渴求战斗的激情。第二年，华沙沦陷、起义失败的惨痛消息又如千斤重锤敲碎了肖邦的心。此时正要返回祖国的肖邦把全部的悲愤之情倾泻在钢琴上，钢琴曲《c小调练习曲》就是在这种心境下创作出来的。这首乐曲悲愤激昂，像一匹烈马在感情的波涛里搏斗、奔腾，发出猛烈的咆哮。这首乐曲又充满了刚毅、坚强和大无畏的英雄气概，表现出波兰民族顽强不屈的意志，所以人们通常又把这首钢琴曲称作《革命练习曲》。由于肖邦音乐具有强烈的爱国主义情感，体现出波兰人民热爱自由、渴望民族解放的强烈愿望，所以德国著名音乐家舒曼说：“肖邦的作品是藏在花丛里的一尊大炮。”

著名钢琴家李斯特曾说“有些音乐家首先把他整个民族的诗的精神拿来，在自己的身上使之个性化……肖邦这个名字也就因此意味着他是一位彻头彻尾的波兰诗人。”肖邦对波兰民族的深厚感情，以烈焰般的热情和急切的痛苦在音乐中倾泻出来。也以他那独有的温柔的抒情性在音乐中表现他那对生活深沉、温馨的内心感受。海涅赞赏说：“他能把心中蕴藏的诗境描绘出来。”肖邦确实是不受任何形式约束地把他追求美好和善良的内心感受化

作音乐，像山泉般在琴键上流出诗的“钢琴诗人”。在这类音乐中充满了迷人的旋律，是浪漫主义音乐园地中的一朵奇葩。他的乐曲就像身披彩色的轻纱在太空中飘游的诗神，唱着欢乐、幸福、感怀、忧郁的歌。

对于有“音响诗人哲学家”之称的奥地利作曲家马勒来说，音乐就是他把得自体验人生、世界和宇宙的内心独白，海阔天空地浇铸在五线谱上，构成他表现生与死的人生哲学交响曲的主旋律。马勒认为音乐所表达的是作曲家对世界的看法。由于这个信念，他的第1、2、6、9和未完成的第10交响曲，还有《大地之歌》都带有浓厚的思想自传性质和哲学沉思色彩。

马勒在奥地利是一个受歧视的小犹太人，从他懂事起就感受到精神的痛苦，他始终觉得自己来到这个世界上是被抛弃的局外人。所以，面对人生，他总抱一种悲观怀疑的态度，他总不停地追问生存的意义。成为一个音乐家后他便把所有这些刻骨铭心的体验和苦苦追寻统统谱写成那些拥有宏伟结构和如歌似诗的交响曲。《第一交响曲》表现主人公得到真诚的友谊和大自然的安慰，找到了生存的意义和灵魂的归宿，《第二交响曲》（《复活》）则描写人的生活，死亡和复苏。作者为第一乐章写的文字提纲——“死神从墓中走出，排成长队……夜莺啼叫声和人世生活的最后回声，天使咏吟着：你将起来”，作者说这个乐章是“生活、斗争、苦难和愿望这一严肃的震撼到最深处的时刻。”第二乐章是“对他青春和丧失的天真忧伤的回忆。”第三乐章是“否定的精神支配着他，逼他发出绝望的号啕。”第四乐章便是“复活”——灵魂的重生：“我从上帝那里来又想再找上帝去，他会给我一线光明，照耀我走向永恒的幸福。”宗教哲学的沉思构成了这部宏大作品的背景，充满了庄严和肃穆的气氛。《第八交响曲》又以特别宏大的规模，引用著名德国诗人歌德《浮士德》下卷终场的诗句为合唱、独唱的交响诗，意在宣扬一种博爱的精神。所以，从马勒的经历、性格和他的作品中，我们可以看到马勒的内心世界，他站在资本主义世界的瞭望塔上，为周围的没落、纷乱所折磨。为此，他寻觅古典主义的高尚哲理与人道主义的永恒之爱，呼唤虚幻的彼岸的美好理想降临人间，以求得精神的解脱。因为虚幻和遥不可及而在现实中产生失望，又落进更沉重的痛苦和悲伤中，被不可超越的现实矛盾重重困扰着，在音乐中，他的追求也就表现为既是宏观的又是悲观的，既抒情又深刻。因此，后人认为马勒给了浪漫主义音乐一个“晦暗的结尾”。

俄国伟大的作家列夫·托尔斯泰特别喜爱音乐。一次，他受莫斯科音乐学院特邀去听一场音乐会。那天，台上演奏的是一首弦乐四重奏曲。当这首优美、动人的乐曲演奏到第二乐章《如歌的行板》时，坐在台下的托尔斯泰老泪纵横，他激动地说：“我已接触到了忍受苦难的人民的灵魂深处。”这首使托尔斯泰深受感动的音乐《第一弦乐四重奏曲》的作者就是俄国著名作曲家柴科夫斯基。柴科夫斯基认为音乐创作“纯粹是个抒情过程，就是用音乐来倾诉激动的心灵。”柴科夫斯基一生的音乐作品，都是他的追求、希望，或忧伤、痛苦的真切情感的倾诉。尤其在他晚年，沙皇黑暗统治下的俄国已经像个病入膏肓、苟延残喘的老人，也如一座即将爆发的火山，而沙皇仍在对人民进行残酷野蛮的镇压。热爱祖国、热爱人民的柴科夫斯基感到窒息，对自己祖国的前途无限担忧，对受苦受难的人民深表同情，心情处于愤闷和忧郁之中。

柴科夫斯基为此计划写一部反映现实生活的交响曲。他觉得生活不应该这样充满了非正义和不公平，有一种邪恶的势力在妨碍着人们去得到幸福和

安乐，但他不知道出路在哪里？只能为世间的一切不幸洒下热泪。所以他做了许多创作设想，但为主题苦苦思索，常常陷入深深的彷徨、痛苦和绝望的情绪之中。1893年，柴科夫斯基决心要把这部酝酿已久的交响乐写出来。他在打腹稿过程中，就常为这部未诞生的交响乐激动得大哭。写第一乐章只用了不到四天的功夫就完成。他把多年郁积在心中的苦闷、惆怅和痛苦尽情倾泄了出来，把自己的心血及整个灵魂都凝结在这部交响乐中。这部闻名全世界的交响乐《悲怆交响曲》就是他一生经历的社会生活感受的写照，乐曲所表现的沉重、阴森、烦乱、不安、祈求、渴望、挣扎，深刻揭示了俄国知识分子在沙皇黑暗统治下渴求自由幸福和痛心疾首、愤斥苍天，最后走向自我泯灭的时代特点。柴科夫斯基的作品因此也是一面镜子，映照出俄国19世纪下半叶的时代特征，反映出俄罗斯人民、俄罗斯一些知识分子忧国忧民的赤子之心。

激情的渲泄

“五四”时期，我国杰出的民族音乐家、音乐教育家刘天华先生创作的二胡独奏曲《光明行》，那坚定刚劲的旋律、节奏和饱含着不屈不挠精神的民族气派，无不表现了作曲家在黑暗势力统治下向往追求光明前景的坚定信念。刘天华先生青年时期勇敢地参加了辛亥革命，目睹了北洋军阀政府的黑暗统治下劳苦大众的深重苦难。他曾运用纯朴的民间音调创作了处女作二胡独奏曲《病中吟》，表现了当时一部分知识分子对黑暗现实的不满、思想感情上的苦闷和对理想的追求。后来又创作了《月夜》《空山鸟语》两首二胡独奏曲。表露了对自然景致的热爱和对美好未来的向往。“五四”运动爆发后，刘天华先生受进步思想影响，积极参与了以“振兴国乐、唤起民族之灵魂”为宗旨的社会活动，1927年发起并创办了一个社会性的音乐团体“国乐改进社”，并自筹资金编辑出版了《音乐杂志》。“九·一八”事变前夕，帝国主义的经济侵略和文化渗透使中华大地更加苦难深重，刘天华热血沸腾，他怀着强烈的民族自尊心创作了二胡独奏曲《光明行》并参加了首场演出。《光明行》以其明朗、坚定的音调表现了中国人民追求光明、幸福、追求美好灿烂明天的愿望，也是刘天华先生一生热爱民族音乐和振兴民族音乐的理想与信念的写照。

人民音乐家冼星海赞美祖国河山，唱出中华民族在侵略者铁蹄下痛苦呻吟，叙述中国人民奋起抗日的伟大斗争的大型声乐作品《黄河大合唱》，如雷电霹雳、狂风恶浪怒吼一样，是作曲家内心深沉感情的表达。出身于贫苦渔民家庭的冼星海1926年从岭南大学考入了北京大学音乐传习所学习，他满怀希望成为对国家有用的音乐人才。然而当时的北京政府竟以“有伤风化、浪费国家资材”的名义下令解散了北大音乐传习所。1928年秋，冼星海又考入上海国立音乐学院。社会的黑暗、腐败和文化制度的不合理，使富有正义感的冼星海不再埋头读书，而是经常参加进步学生组织的各种活动，终于被学校赶出了校门。冼星海又一次失掉学习的机会，严酷的现实打破了他天真的幻想，但他学习音乐的决心却不曾动摇。为此，他离开祖国，到法国巴黎去深造。

在巴黎艰苦恶劣的生活条件下，冼星海在两位有名的音乐家指导下学习提琴和作曲。他在巴黎国际工会俱乐部里常看到反映祖国灾难的影片：咆哮

着、吞没着祖国千百万人民的生命财产的大洪水；成群结队的无家可归、赤身露体的灾民；高高悬挂在电线杆上的、鲜血正在流淌的中国革命者的头颅；被苦难压垮了腰的中国苦力；黄包车夫的佝偻的身体……看到这一切，冼星海眼中总充满了泪水，思绪飞向了远方的故土。祖国人民的苦难命运、搏斗的呐喊声撞击着他的心灵，悲壮的旋律从心中涌出……他一气呵成写完了《风》，这首用血泪凝成的女高音独唱曲表达了冼星海对祖国人民的热爱与思念。这首歌曲受到了巴黎音乐界人士的赞赏，被巴黎电台广播了，并由于这首作品，冼星海考入了当时从来没有一个中国人能考入的巴黎音乐学院高级作曲班。

1935年，在饥饿与穷困中奋发学习的冼星海毕业了，根据他的学习成绩，他很可能在巴黎成为一个有名望的音乐家并获得荣誉、地位和优裕的物质生活，但冼星海却毅然决定：回到祖国去，把学习到的一切都贡献给亲爱的祖国。

冼星海怀着满腔爱国热情回到正处于抗日危亡关头的祖国。回国后他立刻投入到抗日救亡的洪流中。他为“一二·九”示威游行学生写了《我们要抵抗》等歌曲，他创作的《战歌》《救国军歌》《黄河之恋》《热血》等充满战斗激情的抗战歌曲很快地传遍了祖国各地。冼星海直接参加了救亡歌咏运动，找到了用音乐挽救民族危亡的道路，他创作的《游击军》《到敌人后方去》《在太行山上》等歌曲受到群众热烈欢迎，在抗战中鼓舞了人民的斗志。但是，国民党反动派蓄意破坏全国人民的抗日运动，抗日歌咏活动和抗战歌曲也同样受到审查，限制，禁止。正在忧虑与苦闷中徘徊的冼星海收到了延安鲁迅文学院聘请他到音乐系工作的信。1938年11月，冼星海来到了革命圣地延安，1939年指挥鲁艺合唱团演出了他创作的象征中华民族向全世界发出战斗警号的《黄河大合唱》。这部大型声乐作品共有8个乐章，按顺序是《黄河船夫曲》《黄河颂》《黄河之水天上来》《黄水谣》《河边对口曲》《黄河怨》《保卫黄河》《怒吼吧，黄河》。这部壮阔、热情、深切、具有强烈震撼性的音乐作品为我国现代大型声乐创作提供了光辉典范，也是反映一代音乐艺术家满腔爱国热情，拳拳赤子之心的民族精神的绝唱。

舞蹈和音乐这对孪生的姐妹，同时飘荡着心灵的激情。伊沙多拉·邓肯说：“真正的艺术来自内心，丝毫也不需要表面修饰。在我的学校里，我们既不穿华丽的服装，也不戴精巧的装饰品，所有的美都来自不断得到灵感的内心生活，以及作为这种生活象征物的人体本身。”“……舞蹈所要表现的是人体本身，通过人体再反映出灵魂中的激情。”“现代舞之母”邓肯如此执著不屈的信念伴随着她的舞步、她的生命，漫游在自由的空气和阳光下，在欧美大地掀起了一阵阵激情的波澜。

邓肯的天性是热爱自由的。她追寻着舞蹈的梦想：“将来的舞蹈家必须是肉体与灵魂相结合的，肉体动作必须发展为灵魂的自然语言”，“舞蹈，应该成为光明和纯洁的美好化身。它应该纯洁而又坚强，使人们不得不说，我们看到的是灵魂在舞蹈，一个展露在光明里的无比纯洁的灵魂。”为了这个理想，她不屑穿流行于当时舞蹈界的古典芭蕾紧身衣和脚尖鞋，赤足登台，自由起舞，把舞蹈恢复到了纯真自然的境地，她说：“我的舞蹈是我的生来之物，是出自天然……我脱掉衣服跳舞乃是因为我觉得那样可以更好地表现我身体的自由节奏。在任何时代，只要舞蹈被看作是一门艺术，双脚和身体的其他部分都应该是受拘束的。”因此，邓肯满怀激情地向人们描绘出她

心中的舞蹈者：“她将用舞蹈使被文明淹没了几百年的人体再度显现出来。但不是像原始人那样赤身，而是一种新的裸体。这种新的裸体不再处于灵性和理智的冲突之中，而是它们浑然合一的完美整体……她的舞姿将会像天神一样映照出海的波动、风的吹拂、鸟的飞翔、云的飘浮、万物生命的律动以及人类和宇宙间息息相通的神思遐想……她将比至今所有的女性更加光辉夺目，比埃及美女、希腊美女、意大利美女、比以往任何时代的女性都更加美丽动人——因为在她最自由的躯体里有着最崇高的精神！”

邓肯对自然和自由的追求，不仅体现在她的舞蹈形式的独具魅力，还展现于她舞蹈内容的强烈感染力中。在她创作表演的歌颂和同情法国革命的《马赛曲》中：她身披火红的战袍，神情如同监视着步步逼近的入侵之敌，敌军攻上来了，她热切亲吻着红旗，从中吸取力量；她好像闻到了血的腥味，终于又站了起来，双臂高举、双拳紧握；她召唤自己的同胞快快拿起武器与敌人作殊死的决斗。她那庄严的身躯象征着无坚不摧；她那傲然挺立的姿态意味着战无不胜。一场艰苦卓绝的战斗结束了，她在一片硝烟弥漫的寂静之中俨然化作了一尊自由女神雕像。《前进吧，奴隶》也是邓肯一部感人肺腑的杰作，它表现了邓肯心灵深处对俄国农民争取自由的斗争所怀有的无限同情。舞蹈一开始，邓肯独立于台上，双手置于背后，如同被人捆绑着，她异常艰难地向前挪动着、摸索着、摔倒、再爬起——她自始至终向前着……终于，她那遭到捆绑的双手获得自由，她缓缓地向前伸展着自己的双手，尽管这双手还一时僵硬，但毕竟是获得了自由的手，这自由使她感到由衷的欣慰和欢乐，这欢乐属于俄国农民、也属于邓肯自己。

对于邓肯来说，她集舞蹈的创作和表演于一身，她的表演就是她舞蹈创作动机、意图最直接的体现。对于一般的舞蹈家来说，她是“美的天使”，她需要首先领会舞蹈编导的艺术构思和审美理想，并把这些精髓融化在自己再创造的舞蹈形象中，使舞蹈形象思维变为具有一定审美价值展示在舞台上的物态形象。舞蹈通过感情外化的形式使我们窥视到人物的心灵世界，而这种感情外化的形式往往是事先由编导设计好的。因此，可以说是舞蹈演员赋予了编导所设计的单纯的动作形式的生命力和感染力。舞蹈演员的表演使我们感知到了舞蹈形象内在的精神状态。

1907年，俄国舞蹈艺术家福金根据法国作曲家圣·桑的乐曲《天鹅》编导了芭蕾史上一颗晶莹剔透的艺术明珠——《天鹅之死》。乐曲并不是专门写天鹅之死的，但福金在这含有抑郁悲伤的音乐中听出了天鹅在它生命的最后时刻心脏颤动的声音，触摸到了天鹅生命的脉搏。福金因此对乐曲重新作了改编，通过舞蹈者饱含情感的双臂舞动、节奏鲜明的手臂颤动、脚尖立地的碎步飘游，以及低垂的头部、面部和整个身躯表现出的一种痛苦挣扎状态，生动地表现出一只垂死的天鹅奋力求生的强烈愿望。《天鹅之死》由俄国著名芭蕾舞女演员巴甫洛娃带向了世界，她的名字也和天鹅永远联在了一起。巴甫洛娃以她绝美超群的表演，用脚尖、手臂和眼睛揭示了“天鹅”内在的灵魂和精神世界，以此激发起人们对生活的热爱和向往。1931年，巴甫洛娃病逝后二天，噩耗传到伦敦正在演出芭蕾的剧场，乐队指挥当即宣布以演奏《天鹅之死》纪念这位不朽的舞蹈家。音乐开始，大幕拉开，一束追光在乐声中频频移动，台上空无一人，但仿佛那里有巴甫洛娃塑造的天鹅在翩翩舞动，观众的心在静穆中寻觅着这位芭蕾精灵……这场面成了芭蕾史上绝无仅有的感人事件。很多年后福金写道：“这个作品后来成了新俄舞蹈的象征，

它实际证明了舞蹈不单纯是悦目的玩意，而应该是通过视觉进入到灵魂深处的艺术。”

巴甫洛娃之后，世界许多舞蹈家都跳这个节目，每个舞蹈家都塑造了具有个人魅力的“天鹅之死”的艺术形象。前苏联的著名女演员乌兰诺娃把它演得颇具壮烈精神，我国的芭蕾艺术家白淑湘把自己生活中的亲身经历倾注到了舞蹈之中。所以，受伤的天鹅并没有死去，因为不断的有舞蹈表演家使它一次次掠过人们面前，把纯洁的灵魂之美带给观众。

天高任鸟飞

自由的想象

生活的创造催开的音乐和舞蹈之花，飘散着醉人的芳香。我们在这繁花似锦的艺术花圃中吮吸、采撷，我们的心灵，我们的思想，就如同伟大的音乐家威尔弟所说：“乘着金色的翅膀”飞起来了……

音乐不能像文学、戏剧那样讲故事，他“只盼望把听众引到我的幻想轨道上去，让听众自己去自由地幻想其中的细节和意义……”（柏辽兹语）。作曲家在创作音乐的时候，不能没有想象，而欣赏音乐也离不开想象。乐音的不同组合向我们暗示作曲家在想些什么，从而勾起了我们对生活中某些现象的联想。我们的想象力沿着作曲家、演奏家指引的幻想轨道活跃起来，飞腾起来……音乐所带来的一幅幅生活画面——人物、事件、场景便会梦幻般地在眼前闪过。我们沉睡的情感被音乐的光芒唤醒了，它们奔涌、激荡，迸发出从未有过的力量。这即是作者的感受和生活体验已经唤起了我们心灵的共鸣，说明我们基本上听懂了音乐的语言。如同法国作曲家圣·桑所说：“人在智慧的深处有一种独特的隐秘的感觉，即美的感觉，借助于它，人能领悟艺术。”俄罗斯作家拉舍夫也说：“声音和人的内心是有神秘的结合的……听觉把一切与思想相合的声音直接带入你的心灵。”

那么，面对音乐的倾诉，我们想象的翅膀是怎样张开的？并不是每一个人都能在音乐的天空中飞翔，那么，我们怎样才能张开想象的翅膀，尽情领略音乐艺术的美妙？

分辨力和感受力

我们欣赏音乐的基础是音响感知，即人耳对声音的感觉和知觉，没有对音响的感知，就无从谈起欣赏音乐。感觉与知觉是在两个不同的层次上的心理活动，感觉是指纯粹的客观感受，而知觉则带有一定的理性成份，是在感觉基础上形成的，比感觉更高级的感性映像。

在音乐欣赏中，音响的感觉是对单纯的音响感应而言的，包括对音高、音色、节奏、力度等的感应，如果欣赏者对 $\frac{2}{4}$ 拍子与 $\frac{3}{4}$ 拍子都分辨不清，那么他便分辨不出进行曲与圆舞曲的不同音乐效果，如果欣赏者对各种乐器音色缺乏分辨力，那也会影响他对管弦乐作品的欣赏。而音响的知觉则是由上述诸要素所构成的艺术综合体的感应而言的，是对音乐音响及其艺术组合——音乐形式因素的总体知觉。亦即对音乐音响的感受力，它包括旋律感、

节奏感、多声部的音乐感以及乐曲结构等。其中，旋律感具有最重要意义，因为音乐的艺术表现主要通过旋律来进行的。

旋律的起伏变化和抑扬顿挫，最有效地传达出音乐艺术的“表情”。例如，欣赏冼星海的《黄河颂》，就要注意感受它那刚健雄浑、气息宽广的旋律，并从中体会作者对伟大中华民族的热情赞颂；欣赏柴科夫斯基的《悲怆交响曲》，就要通过对乐曲独具特色的动人旋律的感受，体验作曲者在乐曲中所表现的痛苦、愤懑的感情内容。

音乐之所以能够千变万化，具有无限丰富表现力，节奏在其中起着非常重要的作用，音乐与现实生活的联系，音乐的表情性质和风格特征等在很大程度上是由节奏造成的。

在倾听音乐时，以上几个方面是相互交织同时进行的，并不截然分开。音响感知的能力也并不是人人都等同的，有的人强一些，有的人差一些。这种是天资的差异，然而这种差异是可以后天弥补的，其方法是增加对音乐感受的数量。只要不断丰富欣赏经验和扩大欣赏范围，就会提高和完善对音响的感知能力。

丰富的感情内涵

在众多的艺术形式中，音乐更侧重于抒情并且最能以情动人，音乐是一种善于表现和激发感情的艺术。所以，在欣赏音乐过程中，体验作曲家在作品中融汇的情感内涵是一个不可缺少的环节。我们知道，通过艺术表现感情，并且以此激动和感染欣赏者，这是文学艺术一条共同规律。文艺和科学的最大不同在于：科学以理服人，而文学艺术以情动人。

为什么音乐比其他任何一种艺术都善于表现丰富的情感呢？这是因为：首先，与其他艺术相比较，音乐表现感情时所运用的艺术材料以及表达方式主要是通过声音在时间中的运动以及声音运动力度的强弱和节奏的张弛，表现相应的感情运动。而我们知道，语言的功能是表达人的思想，当语言通过人口表达出来的时候，它又具有强烈的感情色彩，这种感情色彩主要是通过抑扬顿挫的言语音调来表达。正是这种言语音调成为音乐的最基本的来源之一，使音乐比绘画、文学对感情的表现更直接、更真切和更生动些。

其次，与其他艺术相比较，感情表现在音乐艺术整体中所占的地位更为重要。因为音乐所能够表现的主要是作曲家对客观事物的感情反映和心理体验。即使在有歌词的声乐作品中，音乐的作用也主要是对歌词的内容进行感情概括。

第三，与其他艺术相比较，在音乐欣赏过程中，欣赏者进行感情体验的方式与程度也有所不同。我们在欣赏绘画等造型艺术时，首先欣赏的是客体形象，然后才能从中间接地体会作品所传达的感情；我们欣赏文学作品时，也要根据语言文字的描述，并且通过读者的想象和联想才能进入感情体验。而音乐欣赏者从音乐中所直接感知到的既不是外界的客观事物，也不是某种思想概念，而是音乐音响以及与其自然相伴随的某种情感或情绪。同时，加之音乐本身所有的一些特性，如它在空间所具有的扩散力和穿透力等，能够对人的生理、心理产生一种比其他艺术更强的刺激力和影响力。这样就使得音乐感知与感情体验之间有一种更密切、更直接的联系，因而音乐对人的感情的激发和感染也就表现得更直接和更强烈。

综上所述，感情体验这一心理过程，对于理解音乐、深刻而准确地领会作曲家所赋予作品的情感内涵是极为重要的。

欣赏音乐的过程，是欣赏者对音乐的感情内涵进行体验的过程，同时也是欣赏者自己的感情和音乐中表现的感情相互交融，发生共鸣的过程。而要达到真正的这种交融和共鸣，就要求欣赏者体会作品的内涵和与自己的感情要求相结合。

首先，准确、深刻和细致地体验音乐作品中的感情内涵。因为只有欣赏者的感情活动与音乐作品蕴涵的感情基本相吻合时，才能称之为正确地音乐欣赏。

我们对音乐作品感情内涵的体验，首先表现为感性上的直接体验，即当我们听一首乐曲时，对这首乐曲所表达的感情，凭借自己的音乐感知经验，自然产生出一种体验，或是快乐的、或是悲哀的、或是慷慨激昂的……等等。

在凭直感进行感情体验的基础上，欣赏者还要从各个方面去研究和了解乐曲感情的内在含义，只有在对乐曲感情赖以产生的思想和生活基础有了比较明确的认识之后，才有可能更深刻、更准确地领会音乐作品中的感情内涵。而音乐的感情内涵又是由一定社会生活所引起，并且是和一定的思想相联系的。

音乐中的感情内涵常常可以在音乐以外的因素中找到理解的根据，例如在声乐作品中可以在歌词和戏剧脚本中找到根据；在标题音乐中可以在标题和文学说明中找到根据。但对一些无标题音乐，欣赏者一方面要通过对音乐本身的反复倾听，凭借直感去体验乐曲的感情表现，另一方面也要从更广阔的方面，特别是从乐曲产生的社会环境、作曲家的生活经历、创作意图、艺术风格等各个方面去进行研究和了解，以求得对乐曲感情内涵的正确把握。

其次，与欣赏者自身的生活体验及感情要求密切相结合。音乐欣赏中的感情体验虽然主要是体验乐曲中所表现的感情内涵，但还需要与欣赏者自身的生活体验及感情要求密切结合，甚至融为一体。唐代诗人白居易的长诗《琵琶行》中所描绘的就是这样的一种情况。白居易当时正被贬官到异乡，和琵琶女“同是天涯沦落人”的共同遭遇，使得诗人对琵琶女所弹奏的乐曲产生比其他人更为强烈的感情共鸣——“座中泣下谁最多？江州司马青衫湿。”

想象与联想

文艺欣赏是指欣赏者按照自己对已有事物的描述和表现，再造出这个事物形象的心理活动。通过想象和联想，欣赏者不仅在自己的头脑中再现出原作的艺术形象，而且还会以自己特殊的生活体验和艺术感受去丰富和补充原作的艺术形象。有丰富生活经验和艺术修养的欣赏者，甚至还可能发现原作中作者主观尚未意识到的生活形象的蕴涵及其社会意义。因此，想象和联想是各种文艺欣赏中不可缺少的心理要素。

由于音乐表现手段的局限性，它善于传达创作者的主观感受和感情体验，而不可能直接地把现实生活的具体形象和作者的思想观念同时以具体的音乐形式传达出来。这就需要欣赏者在欣赏过程中，通过想象和联想，来补充音乐所不能直接表达的这些方面，使我们更具体、更形象地感受和理解音乐艺术。

音乐欣赏中的想象与联想活动有以下三种主要类型：

一是由描绘性音乐所引起的联想。

第一种情形是对音乐音响的艺术模拟所引起的对相关生活形象和意境的联想。如我国的乐曲《百鸟朝凤》《空山鸟语》《鸟投林》等，外国的《云雀》《夜莺》《小杜鹃》等乐曲，因模拟了与某种特定的生活形象有密切联系的音响，使欣赏者联想到现实生活中的情景而产生一种身临其境的感觉。

第二种情形是运用人的感觉器官之间的“通感”所引起的联想。在音乐创作中有时就采用声音与视觉形象的类比手法，突出地表现在欧洲后期浪漫派、印象派和民族乐派作曲家的作品中。如我国的现代舞剧《鱼美人》音乐中，在“水草舞”中就运用了声音波浪式起伏的类比写法，与舞台上水草舞动的视觉形象相呼应，唤起欣赏者对水草舞动的视觉形象的联想。

这种视觉与听觉之间的类比联想，对于创作者来说，是把客观事物的色、形、线转化为声音，即把视觉形象转化为听觉形象；对于欣赏者来说，则是把由听觉听到的音响再转回到视觉形象中，使欣赏者能够通过声音间接地感受到某些生活中的形象。

二是由情节性音乐所引起的联想。

一些取材于文学、戏剧的标题音乐作品带有一定的情节性，例如柴科夫斯基的幻想前奏曲《罗密欧与朱丽叶》，我国作曲家何占豪、陈刚的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等。

我们在欣赏这类情节性标题音乐时，首先要以文学、戏剧原著的题材内容以及乐曲的标题与文学说明为根据，这样我们的想象与联想就能与乐曲特定的情节内容挂起钩来。但由于即使是这类情节性的标题音乐，也不可能把原来文学、戏剧的情节及其所描写的人物环境完全表现出来，音乐所进行的只是对情节的气氛、人物感情发展变化进行艺术概括来表现乐曲的主题思想。因此，在欣赏这类情节性的标题音乐时，欣赏者又必须根据音乐的表现规律，着重体验音乐中所表现的戏剧气氛和意境，人物的感情变化，在这个基础上来展开形象的联想。

如，交响组曲《天方夜谭》是里姆斯基根据著名的阿拉伯故事《一千零一夜》创作的，但作曲家并不企图在乐曲中具体表现《一千零一夜》中的全部故事或一个故事，他只是选取其中彼此不相关连的一些片断和画面，抓住它们给自己带来的情绪感受，塑造出一些富于东方色彩的音乐形象。《天方夜谭》全曲分为四个乐章，作者分别给每个乐章安了一个标题：

一、海洋和辛巴达的船

二、卡伦德王子的叙述

三、青年王子和公主

四、巴格达城的宴会，船舶撞向有青铜骑士的岩石

作曲家在乐谱手稿上加上了这样的注：“作曲者并不坚持要将任何一个神仙故事详尽地叙述出来，让听众自己去找到这个标题所暗示的形象吧。”

第一乐章的标题使听众想起《一千零一夜》里水手辛巴达的故事，他出海航行，出生入死，历尽艰险。但音乐没有描绘这些细节，只是描绘了大海和航行：平静迷人的海……突然暴风雨袭来，波浪翻卷，黑云滚滚……不一会风平浪息了，船再次驶向前方。

第二乐章东方风味的主题像是卡伦德王子在侃侃而谈自己惊心动魄的游历见闻：那急促的号角声似乎是不祥之兆，预告着某种意外将要发生；那阴森的伴奏音型和木管旋风似的旋律给人一种光怪陆离的印象，像是在告诉我

们卡伦德那不可思议的奇遇……但究竟怎样的遭遇，结局又如何，这些细节，音乐却没有描绘。

第三乐章，整个乐章充满了王子和公主这两个动人的形象，音乐中渗透出的柔情蜜意，使听众可以设想这两个年轻人正在热恋中。而从头至尾没有故事的描绘、情节的展开。

第四乐章包含了巴格达城市节日狂欢和海上风暴的场景。最后，妃子查赫拉查达与萨旦王沙赫里亚尔的主题再次出现，后者原来凶残、暴虐的音乐形象变得缓慢、柔和了，凶狠的咆哮变成了一声声长长的叹息，似乎暗示这位暴君终于被查赫拉查达打动，不再忍心把这位王妃杀死，也不再认为女人是祸水了。

如果我们听了这部交响组曲，能被它那动人的旋律、华丽多彩的配器所吸引，并得到一个五光十色、扑朔迷离的东方神话印象，并用自己的想象去补充、发挥音乐所能提供的细节，那就符合了作曲家“能使任何人联想到东方和一些神奇的故事”的创作意图了。

三是由音响感知与感情体验所引起的自由想象。

如前所说，音乐反映现实所采取的主要手段不是描绘性的，也不是情节性的，而是抒情性的，特别是在非标题性的音乐作品中，一般并没有对现实生活的形象描绘或是情节性的暗示，而主要是或完全是对作者现实生活的主观感受和感情体验的抒发，因此，音乐欣赏中的想象大都需要欣赏者凭借音响感知与感情体验，自由地展开自己的想象活动。这种想象活动，许多情况下实质上就是感情体验，或者说是感情形象的想象。

对一些无标题乐曲来说，作曲家的创作还是有明确的创作构思的，甚至是有某种题材内容做依据的，只是由于作曲家本人的意愿或是其他原因，这些创作构思很少、或完全不为人所知。在这种情况下，欣赏者的想象活动就呈现一种比较自由和随意的状态。它有时可能是随乐曲发展而展开的连贯而鲜明的形象画面，有时可能是瞬间的、片断的生活场面的显现，有时也可能只是与某些形象相关的词语或概念的印象。

无论怎样，无标题音乐所引起的想象是相当自由的，而想象的自由与随意，往往由欣赏者个人生活体验以及对音乐的感受与理解的不同而带有欣赏者个人的主观色彩，但另一方面，由于欣赏者的想象毕竟是一种再造的想象，是再现原作品中的艺术形象的想象活动，因此，欣赏者的想象和联想活动又必然要受原作品艺术形象的制约。这正如我国著名美学家王朝闻先生所说：“虽然有的理论家说有一千个读者就有一千个哈姆莱特，然而，人们总不至于因为欣赏者的不同而把哈姆莱特当成堂吉诃德。”这也说明了音乐独特的个性：音乐没有固定不变的形象，音乐的形象具有多义性、不确定性和抽象性，欣赏者运用个人充分贮备的生活形象以及准确地感受与理解音乐作品的的能力，形成丰富多彩的音乐想象。美国作曲家柯普兰也曾说：“重要的是每人对一个主题的表现特性有他自己的感觉，对整个乐曲也是如此。如果是一部伟大的艺术作品，别指望每次再听时，它的意思会完全相同。”

飞向理性的天空

前面我们所说的，在欣赏音乐过程中所需要的对音乐的音响感知能力，投入感情的体验、展开联想和想象这一系列的心理活动，都属于对音乐作品

的感性认识阶段。在感性认识的基础上，对音乐的欣赏还要达到理性认识的深度，这样才有可能真正完成对人类优秀音乐文化的欣赏。

音乐欣赏中理性认识的作用之一是对音乐作品本身达到更深刻的认识。在我们前面几章的介绍中就表明，一些优秀作曲家的作品，不仅是一种用声音抒发感情的艺术，而且能够通过感情的深刻抒发和音乐形象的逻辑发展来表达深刻的哲理思想。如果说贝多芬在《英雄交响曲》中表达了法国大革命在他胸中所燃起的革命和希望之火，并通过生动的音乐形象表达了“通过斗争、得到胜利”这一哲理思想的话，那么，他的《命运交响曲》则通过音乐形象的逻辑发展，深刻地揭示出在与“命运”的殊死搏斗中，个人的奋斗只有与人民群众的洪流汇合在一起才能争得胜利的哲理思想。由于贝多芬在他的一些重要作品中表现了他对时代和生活的深刻的富于哲理性的思考，因此他发出了“应该要求人们用理性来倾听我们”的呼声。音乐欣赏中所需要的理性认识，主要是表现在对音乐作品的内容和社会意义的认识上面，即表现在对乐曲产生的时代背景、作曲家的生活、思想、创作意图，特别是对乐曲本身的感情内容和社会意义的认识。

音乐欣赏中理性认识的另一个重要作用是对音乐作品的审美评价。我们在欣赏音乐中往往发出感叹和议论，如作曲美不美，好不好，这就是审美评价。问题是，作曲家自以为美的东西，我们欣赏者是否以为美呢？这就要求欣赏者对作曲家所创造的艺术形象认真进行感受、体验和理解，同时又要对音乐的艺术形象进行“再评价”，这种“再评价”体现欣赏者鉴别音乐的能力，正确、健康的审美观能发自内心地热爱和欣赏美好的音乐、厌弃坏的丑的音乐，不仅从音乐欣赏中获得健康的感官享受，而且获得高尚情操和美好思想的熏陶和教育。

欣赏音乐、获得音乐美感的基础是感受与理解、情感参与和理性认识相统一的精神活动历程，舞蹈欣赏也同样如此，它与音乐欣赏同属于人们对艺术美的一种审美活动。欣赏一部舞蹈作品，需要欣赏者怀有饱满的热情，通过感受、理解、联想、想象等积极的心理活动和分析、综合的思维，才能达到对这部舞蹈作品的深刻认识和把握。

舞蹈艺术除具备所有艺术所共有的形象性、感染性、典型性以外，还有自身的艺术特性。这个特性就是人体的动态性及其饱含诗情、充满乐感的人体动态美。舞蹈艺术这种不同于其他种类艺术的特性——直观、流动、以人体为情感语言，是它赖以吸引欣赏者的魅力所在。因此舞蹈被称为“人体律动的诗篇”。

舞蹈的艺术特性决定了欣赏者欣赏舞蹈的审美过程：当一个舞蹈开始表演时，首先映入我们头脑中的感觉是演员跳得怎样，舞技高超与否，甚至演员的形体如何，漂亮不漂亮等。这可以说是进入舞蹈欣赏的第一个层次。继而我们被舞蹈表演所吸引，稳定地密切注视着舞台上舞蹈家的各种动作发出的信息和表达出的情感。渐渐地我们从反复出现、不断更替、相互连接的各种形态中看到了人物、事件、情感的发展和变化，这可以说进入了舞蹈欣赏的第二个层次。舞蹈的情绪和情节层层展开、步步深入，观众的情思也跟着走向深层，创造性的想象十分活跃，浮想联翩，心驰神往。随着舞蹈形象塑造的完成，舞蹈美完整地展现在观众面前，欣赏者也被引入一个美妙境界，这便进入了舞蹈欣赏的第三个层次。舞蹈表演已经结束，但舞蹈家创造的美的形象、美的意境还深深地留在我们的脑际，这时我们被舞蹈美所激动引发

的情感和形象思维开始向理性思维趋进并与之结合，领悟到一种由有尽之形包涵着无尽之意。至此，达到了舞蹈欣赏的第四个层次，也是最高层次。

对舞蹈的欣赏要完成一次完整的审美活动，亦即要达到以上四个欣赏的层次，欣赏者就必须具备一定的主观条件，也就是要具有一定的欣赏能力，它包括以下二点：

首先，了解和掌握舞蹈艺术的审美特征。

舞蹈的形象性、感染性、功利性、独创性和技艺性是形成舞蹈美的五个基本审美特征。我们了解了舞蹈的美是什么，为什么美，我们才能真正欣赏舞蹈艺术，获得美的享受。

形象性是艺术美的特征，而作为舞蹈美的形象性，它又具有本身的特点，并且舞蹈美主要体现在舞蹈形象中。舞蹈形象既可是单一的动作形象；也可以是一系列舞蹈动作组合所塑造出来的人物形象；还可以是舞蹈作品中通过群体的行为，舞蹈场面情景交融的发展变化所表现出来的具有一定意象、意境的舞蹈整体形象。舞蹈形象的塑造通常有四种方式：

第一，在情节或矛盾冲突的发展中，以舞蹈手段集中概括地表现出人物的情感状态及人物行动的思想基础，以此刻画和塑造出有鲜明性格的人物形象，这多运用在有一定情节或矛盾冲突的舞蹈和舞剧作品中。如我国的现代舞剧《鸣凤之死》中，有一系列能够深入地描绘鸣凤内心情感世界的舞蹈场景，都是编导者紧紧从尖锐的矛盾冲突中描绘出 20 年代旧中国青年对自由幸福生活渴望和追求的舞蹈手段，如“梦魇”中鸣凤不屈的挣扎和只能任封建恶势力摆布的形象；“高墙”中鸣凤和觉慧虽近在咫尺却存着一堵无形的难以逾越的高墙的象征性舞蹈动作；“生离”中鸣凤向觉慧告别的双人舞以及“死别”中鸣凤投湖前与人间诀别的独舞等，这一系列舞蹈都极为鲜明、生动，具有艺术感染力地塑造着鸣凤这个人物形象。

第二，舞蹈形象的塑造是用舞蹈直接表现一种典型人物的情感形象。这多运用在基本不具有情节、只是表现某种情绪，抒发一定情感的抒情性舞蹈中。如我国舞蹈家贾作光编导的舞蹈《海浪》就是通过两个形象——海燕和海浪的舞蹈形象，来体现作品主题的，贾作光说：“作为一个编导，他的目的就不应该是表现舞蹈的技巧，绝不是简单地描写海浪和海燕的外形，而应用舞蹈形式表现人的思想感情，《海浪》在于揭示一种不可战胜的青春活力。”

第三，通过众多人物群体的动作和场景变化发展而创造出具有某种意象意境的舞蹈群体形象。这一般运用在一些不以表现个性人物性格特征，而着重描写某种概括的社会生活和象征意象的舞蹈作品中。如我国舞蹈家编导的《黄河魂》，就是充分发挥了舞蹈动作、姿态和造型表现人的情感和思想的艺术表现力，通过黄河儿女前仆后继、奋力拼搏等舞蹈段落塑造出中华民族炎黄子孙的典型群像，表现出具有深邃思想情感内涵的意象和意境。又如舞蹈《小溪、江河、大海》以拟人化的手法，由 24 位身着白衣白裙的少女塑造出水的舞蹈形象。舞蹈表现了从源头的点点水滴形成潺潺的细流，从条条小溪汇合成宽阔的江河，最后由江河涌向波涛翻滚的大海。这些场景变化是通过人物集体动作造型和流畅的折、转、弯、回、直、冲等各种不同的队形画面的更迭变换所形成的，象征着人生旅途的艰辛，也表现出世上万物都是从无到有、由小到大以至壮丽辉煌的客观规律，使观众引发更为广阔的艺术联想。

第四，在一些主要描写生活场景或民俗民族风情的舞蹈作品中，舞蹈形象也大多是着重塑造群体的形象。如我国的彝族舞蹈《喜背新娘》等表现风情习俗的舞蹈，亦都是通过其特有的情节事件和独特的表现情感的方式，塑造出该民族青年的性格风貌。

舞蹈的第二个审美特征是感染性，即指舞蹈能够激起观众情感上的浪花，拨动观众的心弦，唤起观众情感上的共鸣。由于舞蹈是用人的身体动作直接表现人的情感的艺术，它所表现的人的内心世界的各种情感，其细腻，其深刻，其强烈程度都远远超过其他艺术，它所具有的人体动感的直接传导性比用文字、语言、声音、色彩、线条等为表现手段的艺术形式都有不可比拟的优越性。我国古人就说过“感于物而动”、“舞以宣情”、“舞以达欢”等都说明舞蹈是最直接表现人的情感的一种艺术。所以，舞蹈艺术的抒情性特性使舞蹈具有震撼或感染的力量。

舞蹈的第三个审美特征是功利性，它指舞蹈作品一般都有一定的社会意义和教育意义，反映着人们的生活状态和精神活动。普列汉诺夫说：“艺术既表现人们的感情，也表现人们的思想，但并非抽象地表现，而是用生动的形象来表现，这就是艺术的最主要的特点……艺术是一种社会现象。”

舞蹈的独创性、技艺性审美特征，则是指舞蹈从对生活的模拟再现到复杂抽象的概括表现的艺术探索和创新，以及舞蹈演员技巧性的表演艺术，编导在艺术结构、场面设计、舞蹈语言的运用和对人物性格、内心情感的细致深入的刻画等方面所具有的艺术技巧和表现能力。由于舞蹈是以人的身体动作作为主要表现手段的艺术，只有通过高度的舞蹈技艺才能把多彩的生活内容和丰富的人物内心世界充分地表现出来。

第五，舞蹈的审美往往是互相融合在一起紧密不可分的，尽管在一部舞蹈作品中，有一个或几个特征比较显明和突出，其他特征比较隐蔽。我们了解和把握了舞蹈艺术的审美特征，也就了解和把握了舞蹈在反映生活、塑造人物、传情达意方面的特殊表达方式。舞蹈是人体动作的艺术，是抒情和技巧结合的艺术，它在反映生活时不是逼真模仿，而是采取虚拟的手法、抒情的手法、夸张变形的手法来刻画人物，塑造形象，以此达到反映生活的目的。

如果我们不掌握舞蹈艺术的这些特性，而用欣赏话剧、小说、电影等艺术的方法来欣赏舞蹈，那就不能实现对舞蹈作品的正确理解和获得美感。

其次，欣赏者要发挥丰富的艺术想象力。

舞蹈艺术的长于抒情性，不在于再现事物的外形，而是力求揭示人物内心情感的变化，舞蹈语言的凝炼、夸张、虚拟性，舞蹈结构的集中、精巧、跳跃性等，需要我们欣赏舞蹈时，在对社会生活有深刻体味、把握舞蹈艺术特性和舞蹈语言的基础上，展开我们想象的翅膀，通过舞台上的形象感知到的艺术信息，不断进行舞蹈形象的“再创造”。

我国翻译家、音乐评论家傅雷先生曾说过：“任何艺术品都有一部分含蓄的东西，即‘言有尽而意无穷’……这也正是艺术吸引着我们的魅力。”艺术的魅力是无穷的，我们的探索和追寻也就永无止境。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，若我们以此励志，在获取丰富的知识和追求美好人生理想的历程中，我们将会不断地领略到艺术的神韵，艺术的真谛……

音乐家小传

贝多芬

贝多芬（1770~1827）是近代西洋音乐史上最伟大的作曲家。他出生于德国波恩的一个平民家庭，父亲是教会合唱团的歌手。由于受家庭环境的影响，贝多芬从小热爱音乐，8岁时就开始登台演出了。后来到维也纳深造，艺术上进步飞快。此时，法国资产阶级革命运动影响着整个欧洲，贝多芬也受其影响。他信仰共和，崇尚英雄。作有大量具有时代气息的优秀作品，如：交响曲《命运》《英雄》；序曲《爱格蒙特》；钢琴奏鸣曲《月光》《悲怆》《暴风雨》《热情》等等。他一生坎坷，没有建立家庭，26岁开始耳聋，晚年全聋，只能通过谈话册与人交谈。但他仍坚持创作，在创作手法上进行了革新。他的创作成就对近代西洋音乐发展产生了深远的影响，因此说，他集中了古典音乐的精华，开辟了浪漫时期音乐的道路。

贝多芬的主要作品有九部交响曲、五部钢琴协奏曲、一部小提琴协奏曲、十六首弦乐四重奏以及歌剧《菲岱里奥》、芭蕾音乐《普罗米修斯》等等。这部芭蕾音乐的创作情况是这样的：1800年著名芭蕾舞演员怀加诺夫妇到维也纳演出，贝多芬对这两位舞蹈家出色的演技非常欣赏。怀加诺夫妇也久闻贝多芬大名，十分敬仰。他们拜访了贝多芬，并请求他用希腊神话里巨人普罗米修斯盗火种给人间的故事，写一部芭蕾音乐，以便他们编舞演出。贝多芬欣然应允。不久，贝多芬就写完了包括十六段选曲的舞剧音乐，并起名为《普罗米修斯》，在维也纳首演，得到很大的成功。《普罗米修斯》的剧情是：从前，人世间十分凄苦、寒冷。一到晚上，因为没有火，更是漆黑一片，天国巨人普罗米修斯看到这一切，十分同情人类的命运，他已经为人类做了许多好事。这一次，他又不顾天神宙斯的禁令，偷偷地从天国盗得火种，藏在一根芦管里，带到了人类。这件事触怒了宙斯。他命令火神和两名天兵，把普罗米修斯抓起来，锁在高加索山上，让兀鹫啄食其肝脏。后来，普罗米修斯被大力士海格里斯救出，经过一番周折，最后说服宙斯赦免了普罗米修斯，让他又返回到天国为神。尽管贝多芬为这出戏写了十六段音乐，但只有序曲流传最广，而且在音乐会上经常演出。

贝多芬的钢琴小品《献给爱丽丝》，深受人们的欢迎和喜爱。贝多芬之所以写它，是因为贝多芬一生没有结过婚，但是他一直盼望着能得到一位理想的伴侣。因此，这类事在贝多芬的生活中也有些浪漫色彩的故事流传。在1808~1810年间，贝多芬已经是近40岁的人了。他教了一个名叫特蕾泽·玛尔法蒂的女学生，并对她产生了好感。在心情非常甜美、舒畅的情况下，他写了一首《A小调巴加泰勒》的小曲赠给她。“巴加泰勒”意思是小玩意儿。贝多芬还在乐谱上题上了“献给特蕾泽”这样几个字。以后，这份乐谱一直留在特蕾泽那里。贝多芬逝世以后，在他的作品目录里并没有这支曲子。直到19世纪60年代，德国音乐家诺尔为写贝多芬传记，在特蕾泽的遗物中，才发现了这首乐曲的手稿。后来出版这首曲子的乐谱时，诺尔把曲名错写成《献给爱丽丝》。从此，人们反而忘记了《献给特蕾泽》的原名，而称之为《献给爱丽丝》了。《献给爱丽丝》基于一个纯朴而亲切的主题，这个主题把特蕾泽温柔、美丽的形象作了概括的描绘。它在这支曲子里先后出现了十六次，因此，给人以极为深刻的印象，好似贝多芬有许多亲切的话语正向特蕾泽诉说。后半部左右手交替演奏分解和弦，犹如二人亲切地交谈。

《第八钢琴奏鸣曲》即《悲怆》。这支曲子作于1799年，题为献给李希

诺夫斯基伯爵。通过“悲怆”这个题目，我们可领悟到这部作品是一部悲壮激昂、热情洋溢的奏鸣曲。构思雄伟、手法简练的作品以其戏剧性的力量激动人心。第一乐章先是庄严的慢板，然后是活跃的快板。引子好像是沉重的压力伴随着痛苦的叹息，这是乐曲内容的重心。在快板的一段音乐中，表现了汹涌起伏、不可遏止的热情。第二乐章，如歌的慢板，抒发了宁静诚挚的感情，由回旋曲式组成淳朴、优美的抒情旋律。第三乐章，回旋曲快板，充满田园风味，富于幻想性格。第一主题优雅而朴实。这个旋律和德国民歌的音调有密切的联系，使我们联想起清澈的牧笛声和淙淙的流水声。它还蕴藏着一种柔肠寸断的悲伤情绪；最后，在尾声中又提出了严肃的问题，并给予了肯定的回答，表现出坚强不屈、斩钉截铁一般的意志和力量。

贝多芬的《第十四钢琴奏鸣曲》即《月光》是题为献给作者第一个恋爱对象——朱丽叶·琪察尔迪的。当他遭到恋爱失败并患了耳疾后，在他的作品里反映了痛苦失望的心情。该曲也正是作者“幻想维持得不久，痛苦和悲愤已经多于爱情心境的反映”。他把这部作品标为“幻想曲式的奏鸣曲”。全曲共包括三个乐章：第一乐章是三部曲式，表现的情感极其丰富，有冥想的柔情，悲伤的吟诵，也有克制着的冲动和阴暗的预感。通过和声音区和节奏的变化，细腻地表现了作者心弦的波动。第二乐章是小快板（复三部曲式），采用小步舞曲的体裁、优雅轻盈的音调，与第一乐章的情感形成对照，好像是瞬息间留下的温存的微笑。第三乐章是激动的快板，在表达感情上与第一乐章迥然不同。第一主题，是热情不可遏制的沸腾和爆发，犹如激烈的狂怒，又好像是连连的跺脚声。第二主题像是从心底里发出来的申诉。结束部连续八分音符，表现了热情的冲动和坚强的意志。在尾声中，沸腾的热情达到顶点时，突然沉寂下来；但汹涌澎湃的心潮并没有就此平静，而是在作最后的冲击。

贝多芬的《第九交响曲》，是他用了6年时间写下的一部世界闻名的作品。这是在1815年维也纳会议后，欧洲进入封建王朝复辟的黑暗统治时期，一向具有反抗精神的贝多芬，不仅敢于公开谈论时局，而且敢于直接抨击皇帝：“像这个家伙，应该首先吊死在第一棵最好的树上”。在维也纳首次演出时，听众爆发出极为热烈的喝采声。演出后，鼓掌竟达五次之多，而皇族成员出场也只不过鼓掌三次。乐曲共分四个乐章。第一乐章是奏鸣曲式。第一主题严峻、有力，表现了艰苦斗争的形象。第二主题用悲叹的音调表现了苦难、悲哀、同情的形象。经过展开部和再现部暴风雨般的激战之后，在悲壮的气氛中结束。第二乐章是谐谑曲。为了更好地体现英雄主义的创作思想，作者大胆地打破了第二乐章慢板的程式，而改为急速的快乐章，效果良好。第三乐章作者正在进一步探索人生的道路，用变奏曲形式写成。第四乐章不仅是整个交响曲的总结，也是作者一生的总结，用变奏曲形式写成。第一部分开始时，管乐器吹出惊心动魄的乐句，低音弦乐器用宣叙调回答道：“不，这将使我们想起绝望的时候，今天是胜利的日子，应该用歌曲和舞蹈来庆祝”。直到木管乐器隐约闪现出“欢乐颂”主题的片断，立即受到宣叙调的欢迎，于是，“欢乐颂”正式开始了。第二部分是“欢乐颂”大合唱。在惊心动魄的管乐器吹奏后，男中音领唱出“欢乐，美丽的神圣的光芒，天国中的仙女，上帝，我们充满热情，来到你的圣地……在你仁慈的翼下四海之内都成兄弟”。“欢乐颂”主题的第七变奏是纯器乐的军队进行曲，第九变奏是乐队赋格曲。接着，合唱队以辉煌的音响重复了大合唱后，音乐转入庄严

的行板，出现了宣叙调式的赞美诗：“拥抱起来，亿万人民！”然后是“欢乐颂”主题的第十一变奏，用双主题赋格段写成，上方声部唱“欢乐颂”，下方声部唱“拥抱起来，亿万人民”，两种主题交织并列展开。最后，音乐由快板转为急板，在团结胜利的凯歌声中结束。

除此外，还有贝多芬的《第五交响曲》即《命运》，乐曲体现了作者一生与命运搏斗的思想。他说：“我要扼住命运的咽喉，他不能使我完全屈服……啊！能把生命活上几千次该有多美啊！”可以说该曲就是一首英雄意志战胜宿命论、光明战胜黑暗的壮丽凯歌。该曲精炼简洁，结构完整、统一。全曲共分四个乐章……这场与命运的决战，终以光明的彻底胜利而告终。

贝多芬的《莱奥诺拉序曲》是他唯一的一部歌剧。内容是这样的：18世纪时，西班牙首都塞维利亚有个名叫弗洛雷斯坦的贵族青年，因为和监狱长皮查罗结下了仇，被皮查罗秘密地关进了城堡监狱。弗洛雷斯坦的妻子莱奥诺拉打听到关押丈夫的地点，决心营救亲人。她女扮男装，化名菲岱里奥，给监狱看守罗柯当助手，并取得了他的信任。罗柯的女儿玛切丽娜不知道菲岱里奥是女扮男装，并爱上了这英俊美貌的青年而闹出一些笑话。不久，唐·费南多首相要到监狱视察，皮查罗怕阴谋暴露，命令罗柯在院子里挖一个坑，准备把弗洛雷斯坦活埋以杀人灭迹。罗柯不从，皮查罗就亲自动手。他还让一名号手在城堡上观察，如果首相到来，就发出信号。正当皮查罗要下毒手时，莱奥诺拉用手枪对准了皮查罗，与此同时，传来号声，首相来到了监狱，莱奥诺拉向首相诉说冤情，首相这才发现他的朋友弗洛雷斯坦，并不是像皮查罗所说的早已经死了。坏人得到了严惩，全剧以《有这样好妻子的人》大合唱结束。所以，有人还以剧情为它另起剧名，叫做《恩爱夫妻》。贝多芬对这个剧本很有兴趣，决心写好这个歌剧。果然于1805年完成了，并在同年11月首演，由于多种原因，演出没取得成功，这部歌剧的序曲是用奏鸣曲式写成的，开始引子慢板，描写监狱的阴森，预示剧中的主人公所遭到的不幸。接着单簧管、大管演奏忧伤的曲调，这是莱奥诺拉为丈夫的不幸而担忧。引子之后，由大提琴、小提琴、木管乐器演奏，表达了莱奥诺拉营救亲人的决心。在展开部里对剧中男女主人公真挚的爱情作了描绘。号声，说明首相来到监狱视察。最后，乐队全奏，歌颂剧中男女主人公对爱情忠贞不渝，以及他们在斗争中所赢得的胜利。

《柯里奥兰序曲》是贝多芬为英国作家柯林斯的同名戏剧作的配乐中的一段，这出戏的内容是描写公元前5世纪古罗马一个名叫克亚斯·马夏斯的将军的悲剧故事。柯里奥兰是当时伏尔西亚人居住的城市的名字，克亚斯·马夏斯曾率领罗马军队攻占过这座城市，因此，罗马人给克亚斯·马夏斯起了个绰号，叫柯里奥兰。不久，古罗马帝国崩溃，柯里奥兰因积极维护贵族的利益，反对共和政权，被驱逐出罗马。他愤然投奔了敌人，由于他武艺高强，两年以后，当上了伏尔西亚人的首领，并率军进攻罗马，图报放逐之仇。柯里奥兰的母亲和妻子怕他遭到不幸，极力劝阻，他只好答应下来。后来，柯里奥兰被部下杀害。序曲概括了该剧的内容。它是C小调， $\frac{4}{4}$ 拍，用奏鸣曲式写成。开始是引子，第一主题由弦乐演奏，描绘了柯里奥兰坚毅的性格。第二主题由小提琴和单簧管演奏，大提琴伴奏，好似柯里奥兰的母亲和妻子在劝说，他只好答应不打罗马了。尾声是柯里奥兰遭到不幸，序曲在悲剧中结束。

贝多芬的一生向往着“自由、平等、博爱”。他曾说：“我热爱自由，超过爱其他一切”。所以，他真心地拥护法国资产阶级大革命，并于1802年开始创作《第三交响曲（英雄）》，准备奉献给他所崇拜的拿破仑。没想到总谱刚写完，就传来了拿破仑称帝的消息，贝多芬很气愤，把凡有拿破仑名字的扉页都撕得粉碎，扔到地上，喊道：“他也不过是一个凡夫俗子罢了，现在他就要践踏一切人的权利，只顾自己的野心了，他就要高踞所有人之上而变成暴君了！”后来再出版的总谱，题目已改为“《英雄交响曲》——为纪念一位伟大的人物而作”。这是贝多芬第一次展现了英雄主义创作思想。作品的篇幅庞大，情绪激愤，对这一划时代的巨作，封建贵族极其反感。如第一次演出时，楼座上喊：“只要停下来不演奏，我可再给一个铜板！”尽管这样，也无损于这部作品的光辉形象。全曲共分四个乐章：第一乐章，奏鸣曲式。揭示了英雄性格的各个侧面以及战斗的业绩。展开部：尤其在末尾的高潮处，音乐突然轻了下去，好像是描写英雄经过浴血奋战，不幸身负重伤跌倒在地。远处又响起了圆号的主题片断，象征英雄正从地上爬起，重新投入战斗。第二乐章，葬礼进行曲。当主题在尾声最后出现时，音调时断时续，送葬的人们已悲痛得泣不成声了。第三乐章，音乐充满活力和乐观情绪，意味着一个英雄倒下去，千百万人民站起来。第四乐章，用主题变奏曲写成，表现人民群众庆祝胜利的狂欢场面。

贝多芬一直非常热爱大自然，经常到维也纳近郊的森林里、草地上或河边榆树下，细心观察大自然的内在奥秘，他说：“没有人会比我更热爱田野了”。他还常与一个由七位农民组成的乡村小乐队聚会，为他们谱曲。因而使他很顺利地创作了《第六交响曲》的第三乐章“乡民欢乐的聚会”交响曲，并亲自在节目单上写明：“感情的表现多于‘音画’”。全曲共分五个乐章：第一乐章“到达乡村时快乐的感受”，奏鸣曲式。第二乐章“在溪边”，奏鸣曲式。弦乐好象潺潺溪水声，小提琴拉出断续的曲调，好象作者正在溪边坐着凝神静思。第三乐章“乡民欢乐的集会”。第四乐章“暴风雨”，用不同和弦、半音进行和猛烈的音响来描写暴风雨，然后逐渐平息下来。第五乐章“暴风雨以后愉快和兴奋的情绪”，尾声中出现了赞美歌，是乡民们在为幸福的未来祝福和祈祷。

舒伯特

舒伯特（1797～1828）是奥地利杰出的作曲家。出生于维也纳一个教师的家中，8岁开始随父兄学习提琴和钢琴。11岁参加教堂唱诗班，并且在神学校乐队里拉小提琴，有时还担任指挥。13岁就写出了《D大调第一交响曲》和其他一些作品。1813年，16岁的舒伯特为了减轻家庭负担，在父亲工作的学校里开始教学。17岁为歌德的诗篇《纺车旁的葛莱卿》《野玫瑰》《魔王》等谱曲。18岁完成《第二交响曲》和《第三交响曲》，两部弥撒曲、5部歌剧及140多首歌曲。他以多产著称。虽然终生清贫，依赖别人救济而生活，31岁就与世长辞了，但给后世留下了大量的音乐财富。总共写下14部歌剧、9部交响曲、100多首合唱曲、567首歌曲等近千件作品。其中最著名的有：《未完成交响曲》《C大调交响曲》《死与少女》四重奏、《鱗鱼》五重奏、声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》《冬日的旅程》及《天鹅之歌》、剧乐《罗莎蒙德》等。舒伯特的歌曲旋律动人、感情丰富，他提高了歌曲的艺术表现力，

因此，人们称他为“歌曲之王”。

《罗莎蒙德》这出戏写了塞浦路斯公主罗莎蒙德经历许多波折，最后获得美满姻缘的爱情故事。序曲用奏鸣曲式写成。开始，是一连串的和弦进行，然后，以它作为背景，由双簧管和单簧管的二重奏形式，呈现C小调主题，反复时，转降E大调。当这一主题转由小提琴复奏时，变成G大调。

呈示部的主部主题是C大调的小快板，由小提琴组担任主奏。它比较刚毅，带有英雄的性格。副题由木管组的四种乐器交替演奏，它比较抒情，富于歌唱性，这是一个爱情主题。然后是发展部。它把上面两个主题进行了进一步的陈述。但是，这个发展部不是很长，很快再现部就出现了。乐曲最后在欢乐的气氛中结束。

《流浪者之歌》是一首舒伯特自传式的歌曲。舒伯特在短促的一生中，饱尝孤寂、穷困和颠沛流离的苦痛，所以对这首诗能引起深切的共鸣。它刻画了一个在黑暗的社会中四处流浪，永远找不到安宁和幸福的人，把这个人物的遭遇和内心世界描写得楚楚动人。全曲是一首多段式的“康塔塔”。先是钢琴前奏通过同音、同和弦的反复，和低音的步步逼近，描绘了群山巍巍，峡谷升烟，海洋咆哮的大自然景色。与这巍峨壮丽的自然景色构成强烈对比的是孤独的流浪者的出现。他沉默着四处流浪，一直在徒劳地追寻着真正的幸福和自己的家乡，可是只能为达不到目的而叹息。接着音乐速度转快，情绪激动，体现了天涯游子追寻故国的急切心情。节拍更富于弹性，旋律也更流畅，似乎充满了希望和憧憬。可是一声吁叹“啊故国，你在何方？”显示出梦幻的破灭，希望的消失。在反复段的最后，跌向深沉、阴暗的低音区，“你不在的地方才有幸福”，揭示了理想与现实之间不可克服的矛盾。这是舒伯特时代社会以及他个人的悲剧。

《小夜曲》是舒伯特短促的一生中最后完成的独唱艺术歌曲之一。采用德国诗人莱尔斯塔勃的诗篇谱写成。作为西洋乐曲体裁之一的“小夜曲”，都以爱情为题材。“我的歌声穿过黑夜轻轻飘向你……”，在钢琴上奏出的六弦音响的导引和烘托下，响起了一个青年向他心爱的姑娘所作的深情倾诉。随着感情的升华，曲调第一次推向最高音后，第一段便在恳求、期待的情绪中结束。在重复第一段后，转入同名大调（D大调），“亲爱的请听我诉说，快快投入我的怀抱”，情绪比较激动，形成全曲的高潮。最后由第二段引伸而来的后奏，仿佛爱情的歌声在夜色中渐渐地远去，远去，直至完全在微风中消散。这首小夜曲的旋律常在第二拍往上跳到一个长音，体现内心深切的倾诉。乐句之间出现的钢琴间奏，是对歌声的呼应，意味着歌手所期望听到的回响。

舒伯特的《野玫瑰》不以叙事性或戏剧性的方式，而以民歌的风格和结构来处理这首歌德的歌词，表现了草坪上野玫瑰的纯洁可爱，和攀折野玫瑰的少年的轻浮粗暴。全曲以分节歌的形式写成。在每段接近结束之前的延长音处，可感到一丝忧虑的情绪。

舒伯特在《鱒鱼》这首歌曲中，不仅用伴奏音型塑造了小溪中的鱒鱼悠然自得地游动的形象，并且用分节歌的叙事方式揭示了歌词深刻的寓意：善良与单纯往往要被虚诈与邪恶所害。表现他对鱒鱼的命运无限同情与惋惜的心情。作者曾根据这首歌曲作成A大调钢琴五重奏。

舒伯特的《死神与少女》宛如一部小型的音乐戏剧：在钢琴前奏中，死神踏着沉寂的脚步走向少女。低沉的音区和阴暗的和声，是死神的写照。面

对死神步步逼近的威胁，少女发出了惊叫；伴奏奏出急促的节奏，体现了少女内心的惊慌、恐惧。在她唱到“我还年轻”的时候，旋律中出现两个小二度的进行，表现了少女对死的厌恶、对生的祈求。可是，她的抗拒是微弱的。冷酷的死神接着以丧钟般同音反复的音调，唱出了诱惑她长眠的歌声，特别是最后走向低八度的主音结束，更充分体现出死神的残忍、阴险。无辜的少女不得不向死神屈服。这是一出特定时代的悲剧，仿佛是舒伯特本人一曲自传式的悲歌。

舒伯特 17 岁时谱写的杰作《纺车旁的葛莱卿》，它塑造了歌德的文学名著《浮士德》中纯洁的少女葛莱卿的形象：沉溺在初恋中的她一边在摇着纺车，一边在歌唱，抒发内心炽热的爱情。钢琴伴奏以延绵不断的六连音音型刻画纺车转动不歇的节奏。歌声的旋律充满内含的抒情性，体现出这位少女心灵的纯真。在反复段前，出现歌曲的高潮，这时“无穷动”的伴奏停了下来，仿佛随着少女热情的神往，手中的纺车也忘记了转动。反复出现的第一句旋律，就像少女萦绕不去的思绪，在最后的余音中依然袅袅不绝。

传说有一天舒伯特与朋友在维也纳郊外散步，走进一家酒店，随后拿起莎士比亚的诗集随意翻阅时，忽然想到一支优美的旋律，于是就在菜单背面一口气谱完这首诗。这就是歌曲《听，听，那云雀》。歌曲采用轻快的 $\frac{6}{8}$

节拍和富有弹性、充满活力的节奏，旋律也常处在不稳定的运动状态，构成了积极、灵巧的基调。歌曲中间由 C 调转入 bA 调，旋律线不断的向上发展，尤其在回到 C 调之后，紧接着以大三度代替小三度的三音，并由此推向全曲的高潮。表现了这位虽然穷困，然而却热爱大自然的艺术家乐观的生活态度和美好心灵。

舒伯特的《圣母颂》，是选用英国历史小说家、诗人司各脱的叙事长诗《湖中美人》中第七段谱写成的歌曲，其中《爱伦之歌》写得最好，原诗的内容是讲一个名叫爱伦的姑娘，因为她父亲犯了罪而感到悲伤。于是，在一天傍晚，她来到湖边，对着岩石上的圣母像虔诚地祈祷，请求宽恕父亲。这里主要表现的是父女之间的真挚情感。舒伯特一生生活清苦，有时连饭钱都没有。这首《圣母颂》和他的其他一些歌曲一样，抒发了他内心的痛苦和悲伤，并且希望得到一种安宁和慰藉。所以，这首歌写得特别富于感情，也寄予了他对幸福与未来的憧憬。曲子的最后出现和弦，充分显露出浪漫派音乐的特色，也表现了他对人生的探索与祈求。

舒伯特一共写了八首为钢琴演奏的《即兴曲》，具有丰富的艺术表现力，并由此推动了钢琴小品体裁创作的发展。舒伯特的四首即兴曲之中，以第二首、第四首最有名，都是用复三部曲式写成。两首乐曲中都有舒伯特所擅长的色彩性转调的效果，使乐曲在朴素中又具有新颖别致的情趣。

由舒伯特独创的钢琴的小品体裁《音乐瞬间》，在形象与体裁特点上和它的即兴曲十分相似，只是乐曲的结构更加短小，形象更为集中，技巧也较为简易。在《音乐瞬间》的六首中，最著名的是第三首。乐曲通过一个短小的展开段落，意外地转到 F 大调上，造成色调明朗的结尾。

舒伯特创作的《A 大调奏鸣曲》有两首，一首是初期写的作品，另一首是属晚期的遗作，前者因技巧简易，旋律优美而被称为“可爱的奏鸣曲”。第一乐章，在分解和弦音型伴奏下的主部主题正像是一首抒情歌曲，展示了青年时代的舒伯特纯洁无暇、善良而富于幻想的性格。第二乐章，采用和弦

式织体，传达出内在的沉思的意境。第三乐章，主题与维也纳的歌、舞曲体裁有关，这种手法与即兴曲中常用的手法很接近。

柴科夫斯基

柴科夫斯基（1840～1893）是19世纪俄国最有才华的作曲家。生于贵族家庭，10岁开始学习钢琴和作曲。1862年又入彼得堡音乐学院学习作曲，毕业后赴莫斯科音乐学院任教。由于他勤奋地工作，在音乐的各种体裁上都大显身手，创作出极其优秀的作品。如歌剧《奥涅金》《黑桃皇后》，舞剧《天鹅湖》《胡桃夹子》《睡美人》和《第四交响曲》《第五交响曲》《悲怆（第六）交响曲》，交响诗《罗密欧与朱丽叶》等。总之，柴科夫斯基在各种音乐体裁里都有名作。这在世界乐坛上是首屈一指的。提起芭蕾舞剧《天鹅湖》，很多人都知道。它是柴科夫斯基于1876年写成的。美丽的奥杰塔公主到山上采花的时候，遇到恶魔罗特巴尔特。恶魔向公主求婚遭到拒绝，于是恼羞成怒，用魔法把公主和她的女友们全变成了天鹅。她们白天在湖面上游来游去，只是到深夜那一会儿功夫，恶魔才让她们上岸还原人形。

姑娘们多么希望恢复自由啊！这天晚上，齐格弗里德王子在湖边偶然发现了变成人形的奥杰塔公主。王子的诚心和善良，使她很快地消除了心头的疑虑。她向王子诉说了自己和同伴们的不幸遭遇。王子发誓永远爱她。公主和女友们多么高兴啊！因为这样就有可能破除魔法，使她们恢复人形。《小天鹅舞曲》就是舞剧第二幕里，王子和公主互相表白爱情之后，四个小天鹅跳的一段欢乐舞蹈的伴奏音乐。在这支舞曲的后面，是《三个大天鹅舞曲》和《天鹅的集体舞曲》。它们表达了天鹅们的欢乐心情。

《小天鹅舞曲》篇幅不长，演奏一遍才一分多钟。它是A小调， $\frac{4}{4}$ 拍，快板。开始，由大管吹奏八分音符活泼跳跃的伴奏音型，一小节之后，双簧管用二重奏开始演奏轻快的曲调。然后长笛在高八度上进行重复。第二小提琴和中提琴又用十六分音符几次穿插在乐句结尾的长音上，显得很有生气，然后，第一小提琴接奏主旋律。这里，强调了切分节奏的几个音，表现小天鹅走步还不稳，更显得活泼可爱。

柴科夫斯基的这首《小天鹅》写得精巧、别致，配上舞蹈，更有诗一般的情趣、画一般的意境。它深受人们的喜爱，经常出现在音乐会上，有时，还以重奏和独奏形式演出。

《黑桃皇后》：剧本是由其兄穆·柴科夫斯基根据普希金的同名中篇小说改编。1890年首演于彼得堡玛林剧院。剧情：出身贫寒的军官格尔曼与上流社会美丽的小姐丽莎相爱，但阶级地位的殊异是他们美满结合的不可逾越的障碍。格尔曼偶然从朋友口中得知丽莎的祖母、年老的伯爵夫人掌握着赌博致胜的三张牌，于是决心要探出其中奥秘，幻想借赌博发财以改变自己的阶级地位，最后荣耀地娶丽莎为妻。其实关于三张牌的奇闻不过是一种虚幻的谣传。尽管格尔曼费尽心机，不仅杀死了伯爵夫人，使得知真情的丽莎深感受爱情的幻灭而自杀，他本人也在赌场输个精光，在绝望和悔恨中拔刀结束了自己的生命。

歌剧以科学而严密的音乐思维，主题贯穿发展的交响化的纯熟手法。第一场中他的咏叙调是他的音乐肖像，优美的旋律线条和广阔的歌唱性，情绪

热烈而真诚，对他的阶级地位和基本的性格面貌，以及对丽莎的纯真爱情，都作了主动的展示。第六场丽莎在河边的咏叙调，揭示了她等待格尔曼的痛苦心情，主题是从民歌音调发展而来的，可以从中清楚地听到民间悲凉凄楚的哭泣音调。

柴科夫斯基的《胡桃夹子》作于 1892 年。剧情：圣诞节，女孩玛丽得到一只胡桃夹子。夜晚，她梦见这胡桃夹子变成了一位王子，领着她的一群玩具同老鼠兵作战。后来又把她带到果酱山，受到糖果仙子的欢迎，享受了一次玩具、舞蹈和盛宴的快乐。此剧管弦乐组曲包括以下几段：

小型序曲。精巧轻快的旋律和节奏，加之清澈透明的配器，把童话世界的那种小巧玲珑、天真烂漫、充满欢乐的气氛充分地表现了出来。

进行曲。是孩子们排队领圣诞节礼物时的进行曲，表现了他们活泼敏捷、天真无邪的稚气和热情。乐曲以铜管清脆的号角般的音调为主，管乐与弦乐轻快对答。

糖果仙子舞曲。钢琴独奏晶莹清亮的乐句，仿佛听到喷泉上的水珠溅落。

《叶甫盖尼·奥涅金》由柴科夫斯基作于 1878 年。剧情是这样的：纯真而富于幻想的塔姬雅娜对来访的奥涅金一见倾心，连夜写信向他倾诉自己的心曲。对当时的贵族生活深感厌倦的奥涅金一方面冷冰冰地拒绝了她的爱情，一方面又玩世不恭地向她的妹妹、单纯而又爱虚荣的奥尔珈假献殷勤。由此激怒了奥尔珈的恋人、青年诗人连斯基，致使他在与奥涅金决斗中丧生。几年后，奥涅金在舞会上重见已嫁给格列敏公爵的塔姬雅娜，内心深处的爱情终于被唤醒。他不顾一切地向塔姬雅娜表白，但她决心忠于道德和义务，拒绝了奥涅金。整部歌剧音乐形象鲜明，旋律优美朴实，诚挚动人，具有俄罗斯抒情浪漫曲的鲜明特征，尤以细致地刻画人物内心世界见长。

《那是在初春的时候》是柴科夫斯基根据阿·托尔斯泰歌唱春天、大自然、爱情的歌词创作的六首浪漫曲中的第二首。巧妙地运用了二连音和三连音的结合，造成既流畅又富有激情的艺术效果。

《在喧闹的舞会中》：是柴科夫斯基写的六首浪漫曲中的第三首。仍是阿·托尔斯泰在原诗中表达了对邂逅于舞会的女郎的爱慕、思念的感情。贯穿于前奏、间奏、尾声的圆舞曲音型，不时使人回忆起舞会甜蜜的情景；歌曲结束于朦胧的梦境的思念，给人以无穷的回味。它所采用的 b 小调，在浪漫作家的作品中，通常含有悲哀的色彩。

柴科夫斯基创作的《弗兰切斯卡·达·利米尼》这首交响幻想曲，取材于意大利诗人但丁的代表作《神曲》中“地狱篇”的第五部分。内容是：出身于意大利贵族家庭的弗兰切斯卡热恋着俊俏的保罗，但她的父母却将她嫁给暴君马拉钦斯特。马拉钦斯特知道她和保罗相爱后，要杀死保罗。她以身相挡，被暴君刺中胸膛，灵魂落入了地狱。全曲分为三个部分，森严、阴暗的引子描写地狱的入口。快板的第一部分，表现地狱的旋风和可怕的场面。第二部分，弗兰切斯卡叙述着过去的幸福时光和她对保罗的爱情。第三部分，又回到地狱的可怕景象。

柴科夫斯基应音乐家鲁宾斯坦之约专为莫斯科艺术及工业博览会开幕式创作了《一八一二序曲》，这首序曲演出后很受人们的欢迎，它是以俄国人民反抗拿破仑侵略，取得了决定性胜利的 1812 年的历史事件为题材。结构是奏鸣曲式。它的前奏缓慢、音响丰富，表现出俄罗斯人民和平安详的生活。而后又出现惊慌不安的旋律，预示灾难即将降临。呈示部里，用一些强音和

切分音描写战争场面，曲中还出现了法国国歌《马赛曲》的片断，以此揭示入侵的法军形象。随后奏出俄罗斯风格的主题，表现俄罗斯人民对自己祖国的热爱和思念以及自信、乐观的精神面貌。最后，乐队加强了音响的力度，表现俄军压倒入侵的法军，取得了胜利。

使柴科夫斯基获得国际声誉的第一部交响曲，是《第四交响曲》，也叫“我们的交响曲”。柴科夫斯基草率的结婚和快速的分离，使他受到很大的打击，乐曲正表现了他的痛苦心情和对幸福的渴望。当时梅克夫人资助他，使他能脱离了繁重的教学工作而专注创作，因此该曲就是献给梅克夫人的，称之为“我们的交响曲”。第一乐章，通过表现沉重、忧郁的心情和幸福梦幻的不断交替，揭示出渴望幸福的个人与严峻“命运”的压力的冲突。第二乐章中，富于诗意的音调，描写主人公暂时忘却现实的痛苦，沉浸于往事的回忆。第三乐章，在配器上极有特色的乐章，表现了“睡觉时在脑中闪掠过的形象”。第四乐章，通过俄罗斯民歌，表现出人民的强大力量，并向“命运”进行勇敢的挑战。最后在描绘民间节日欢乐景象的气氛中结束全曲。

约翰·施特劳斯

约翰·施特劳斯（1825～1899）出生在时尚跳舞的维也纳的一个音乐家家庭，与父亲同名，是老约翰·施特劳斯的长子。以《蓝色的多瑙河》《维也纳森林的故事》《维也纳糖果》《艺术家的生涯》《春诗》等120余首维也纳圆舞曲著称。此外还作有《雷鸣与闪电》等120首源自捷克的波尔卡舞曲及几十首其他舞曲。1870年起写作了《蝙蝠》《罗马狂欢节》《阿里巴巴与四十大盗》《吉卜赛男爵》等16部轻歌剧，反映资产阶级在文化意识上对封建桎梏的摆脱。19岁那年，他就正式登台，指挥乐队演奏他创作的三首圆舞曲得到很大成功，获得很高的声誉。他创作的《闲聊波尔卡》是很有名的。

《闲聊波尔卡》是约翰·施特劳斯1858年创作的，编入作品中，也有人译作《饶舌波尔卡》。

约翰·施特劳斯是一个非常风趣的人物。他善于猎取生活中的某一种现象或事物，对它们进行艺术性的描绘，《闲聊波尔卡》便是一例。

当时在维也纳，舞会十分盛行。在舞会上常常见到有些多嘴多舌的妇女凑在一起交头接耳，叽叽喳喳、说长道短、评头品足。约翰·施特劳斯对这种现象十分讨厌，于是他用妇女们交头接耳“特利奇，特拉奇”即（“叽叽喳喳”）的声音为名，写了一首波尔卡，对他们进行讽刺。约翰·施特劳斯当然不能明讲，所以当人们问他时，他用“妻子们在享受着闲聊的乐趣”来解释这支曲子的内容。

乐曲用复三部曲式写成。速度很快，描绘了妇人们在舞会上凑在一起叽叽喳喳闲聊的形象。前面有个简短的、波尔卡节奏的引子。

主题用了些大跳和休止符，描绘妇人们闲聊时面部多变的神色，然后是一个过渡性的段落。它先用一系列带断音的八分音符，后又用 $\times \times \times$ 这种音型，并让它们不断往上升级，而每升一次都回到原来的 i 音上，来描绘妇女们喋喋不休的闲聊。这种声音频繁地出现是令人心烦的。

乐器的中间部分，由木管乐器主奏，声音轻轻，好似妇人们的耳语。带有幽默、风趣的特色。

像这样内容的一支曲子，约翰·施特劳斯居然能把它写得十分动人，这是很不容易的，它不愧为波尔卡乐曲中的一首名作。

约翰·施特劳斯一生写了400多首圆舞曲，100多首波尔卡及其他舞曲，《蓝色的多瑙河》圆舞曲是他创作的400多首圆舞曲中最著名的一首。现在人们常听到的是管弦乐曲。其实，这支曲子当初是作为一首男声合唱曲写成的。那是1867年，奥地利维也纳男声合唱协会，急需一首供表演用的合唱圆舞曲。指挥赫尔柏克找到这位著名的作曲家，约翰·施特劳斯也是想写一首以多瑙河为主题的作品，特别是那湛蓝的河水，如画的风光，村民朴实的舞蹈，使作曲家感到犹如投身在母亲温暖的怀抱之中。当诗人把《美丽的蓝色多瑙河》诗篇交给约翰·施特劳斯时，乐谱如同奔腾的河水，激荡在他的心头。有人讲：那天，他忘了带谱纸，于是在自己衬衫袖子上匆匆记下了这些乐谱。这天夜里，他没有回家去，直到清晨，他才回到家里脱掉衬衫入睡。

他的夫人杰蒂·德雷弗丝是一位歌唱家。她发现丈夫衬衣袖上的乐谱，知道这是他的什么新作，就没有动它。可是，当她有事出门归来时，发现这件写有乐谱的衬衣，被仆人当作脏衣服拿去洗了。她不由得一惊，急忙跑出去找。幸好洗衣妇刚刚将衣服丢进洗衣盆里。杰蒂从水中将衬衣捞出。还好，乐谱墨迹还未泡掉。所以，今天人们能听到这支动人的圆舞曲，真应该感谢杰蒂救谱之功。

《蓝色的多瑙河》圆舞曲，由五首小圆舞曲组成。前面有个较长的序奏，后面有个简短的尾声。序奏里，在小提琴描写水波荡漾的轻微震音的背景上，先由圆号演奏多瑙河的音乐主题。

接着，木管乐器与之相呼应。它好似一幅风景画，把多瑙河晨曦的美丽景色，展现在人们眼前。当圆舞曲节奏一出现，马上给人以清新、明快之感。

这时引出了第一圆舞曲，它是用多瑙河音乐主题加以发展的，描绘生活在多瑙河岸和驾舟泛游河上的人们正在欢舞、高歌。还有一个副题。

第二圆舞曲也有一个主题和一个副题。主题活泼，副题转降B大调，比较悠扬。

最后是结束部，这里，再现了前面几个小圆舞曲的部分旋律，好似一种回顾，最后，乐曲回到D大调上，把欢乐的情绪推到高潮时结束。

《蓝色的多瑙河》圆舞曲问世之后，开始听众反映并不强烈，直到作曲家本人把它改编成管弦乐曲之后，才引起人们的注意，并且越来越喜欢它。有人把此曲比作奥地利的第二国歌。因为奥地利国歌不一定人人会唱，可是《蓝色的多瑙河》圆舞曲确是老少皆知的名曲。

《蓝色的多瑙河》圆舞曲不仅受到群众的喜爱，也受到许多专业音乐家的赞赏。如德国著名作曲家布拉姆斯，在一次舞会上见到约翰·施特劳斯的夫人杰蒂，杰蒂请他在扇子上题字，布拉姆斯先写上《蓝色的多瑙河》圆舞曲的主题，然后在下面写道：“可惜不是我所作。”这个小轶事可说明，约翰·施特劳斯的曲子的确做到了雅俗共赏。

《蓝色的多瑙河》圆舞曲受到世界各国人民的喜爱，一次约翰·施特劳斯应邀到美国波士顿主持《蓝色的多瑙河》圆舞曲在世界和平大会上演出。参加这次演出的合唱人数竟多达两万人，伴奏乐器多达1087件。约翰·施特劳斯担任合唱总指挥，下设100多名助理指挥。这样大型的演出怎么开始呢？有人想出一个好办法：用炮声作为开始信号。这次演出场面壮观、气势磅礴，受到听众热烈欢迎。演出结束后，大批观众拥向后台，希望见到这位著名作

曲家，并纷纷要求签名留念。这时，连作曲家掉下的一根头发，也成为珍贵的纪念品了。

《维也纳森林的故事》是约翰·施特劳斯 1868 年又向维也纳人献上的一幅森林肖像画。因为他了解维也纳，热爱大自然，向往着树林、灌木丛、野花、绿草地，每逢假日，人们便骑马驱车，纷纷拥向近在咫尺的森林小丘，去寻找心灵的庇护所。为了使乐曲具有浓厚的乡土气息，他在管弦乐队中破例地引用了奥地利的民间乐器——基塔琴。序奏一开始，圆号吹出宁静的空五度，双簧管发出鸟儿的轻啼，然后由单簧管吹出一条悠长的旋律，接着大提琴温柔地拉出奥地利民间舞曲连德勒的主题动机，似乎在回忆着难忘的往事。长笛又模仿鸟叫，描绘出林中的舞蹈场面。

接下去是五首连在一起演奏的小圆舞曲，最后，又出现了序奏中的基塔琴曲调，结束了对往事的回忆。因乐曲旋律动人，故有人曾填词改为一首花腔女高音独唱曲。

《南国玫瑰圆舞曲》是约翰·施特劳斯采用 1880 年完成的轻歌剧《女王束带里的手帕》中的音乐改编而成。有序奏部、四首小圆舞曲、结束部，音乐抒情动听。第一圆舞曲前半部分的主题选自上述轻歌剧中的《松露蘑菇二重唱》，是剧中国王和女王言归于好的大团圆场面的音乐，欢快、优雅、轻歌曼舞的形象有声有色，后半段简短、流畅，跟前半部分相映成趣。第二圆舞曲三部曲式，开头扣人心弦的抒情旋律充满诗情画意。第三、四圆舞曲也是二部曲式。结束部另有新趣，先出现活跃的新主题，然后再再现前面有些小圆舞曲的段落，并在兴高采烈的气氛中结束。

约翰·施特劳斯的《春之声圆舞曲》，先在简短的引子之后出现，洋溢着青春的活力。倚音式的旋律，把不间断地向上旋转的前半段和逐步稳定下来的后半句有机地连成一体。这个形象鲜明生动的回旋主题，在中间和结尾再现过两次。《春之声》既有回旋曲的特点，又跟其他维也纳圆舞曲相似，具有不同的小圆舞曲依次出现的特点。其他主题旋律也娓娓动听。

除此外，约翰·施特劳斯还写了《皇帝圆舞曲》，是专门为宫廷写的作品。还有《雷鸣闪电波尔卡》《安楠波尔卡》等。《皇帝圆舞曲》是当时约翰·施特劳斯正担任宫廷舞会乐长的缘故而写的，只是为了宫廷舞会需要，取悦于皇帝罢了。它以华丽的旋律，宏伟的气势，对维也纳宫廷舞会场面进行了描绘。乐曲前面的序奏较长。它使人们联想到一对对衣着华丽的男女，仪表端庄地向大厅中央走去，准备起舞。序奏之后，紧接便是四个小圆舞曲。一般用的是提琴演奏主旋律或由小号、长号、大提琴、大管演奏，其他乐器作节奏性的伴奏。表现的曲调较优美，情绪比较热情，性格比较活泼，带有幸福感，乐曲最后加快速度，在热烈、欢腾的气氛中结束。

《雷鸣闪电波尔卡》，在他上百首波尔卡舞曲里，此曲是最有演出效果的一首。它以活泼而略带紧张的曲调，对人们在欢度节日时遇到电闪雷鸣，却不减舞兴的情景作了生动的描绘。乐曲是G大调， $\frac{2}{4}$ 拍，用复三部曲式写

成。开始有一段引子，表现的情绪很热烈，它对露天舞会的盛况作了描绘，紧接着速度加快，并采用一系列下行音。使气氛突然紧张起来，看来暴风雨即将来临，但是跳舞的人们并不介意，反而跳得更欢了。乐曲进入第二部分，尽管加入了定音鼓的滚奏和大钹的碰击声，使人们明显地感到天空中已经电

闪雷鸣了，但是人们的舞兴还是没受影响，真是天空中电闪雷鸣，地面上笑声不停。这是个非常动人的场面。尾声里，曲作家用了两次长颤音，后面又用快速十六分音符把乐曲推向高潮，欢快地结束了全曲。

《一千零一夜的圆舞曲》：约翰·施特劳斯不仅写过几百首圆舞曲、波尔卡舞曲，还创作了 16 部轻歌剧，其中有一部《阿里巴巴与四十大盗》，取材于著名神话小说《天方夜谭》。在约翰·施特劳斯逝世后，维也纳歌剧院为了纪念他逝世一周年，决定排演这出轻歌剧，并请作曲家莱特雷尔对它进行整理加工，后改名为《一千零一夜》。此曲序奏是 $\frac{6}{8}$ 拍的行板，很快就

引出了圆舞曲节奏。第一圆舞曲的三个主题，前两个较平稳，第三个主题性格活泼、风趣。第二圆舞曲的第一主题曲调悠扬，第二主题在节奏上有些变化，比较新奇。第三圆舞曲的第一主题跳跃性较强，性格活泼。第二主题情绪较明朗。以上的三个圆舞曲各奏一遍之后，就进入尾声部分，这时第二圆舞曲悠扬的曲调和第一圆舞曲性格活泼、风趣的演奏，使之推向高潮时结束全曲。

老约翰·施特劳斯的《拉德茨基进行曲》倍受人民的喜爱，更受中小学生的青睐，但这里也有它的一段轶事：老约翰·施特劳斯虽然写了上百首圆舞曲，数十首波尔卡舞曲和进行曲，但是在他的作品里，影响最大、流行甚广莫过于《拉德茨基进行曲》了。而约瑟夫·冯·拉德茨基，是奥地利的一位伯爵，他从 1897 年开始，就参加了奥地利“卫国战争”。起初，在威尔斯预备役军官里任教官，后又在威登伯克、隆巴等地任骑兵总司令。拉德茨基积极维护奥地利帝国殖民统治，曾率领军队侵略邻国意大利，并在意大利北部任总督多年。从德、奥出版的历史书上看，拉德茨基被视为英雄式的人物；而在被侵略的意大利人民看来，他是一个侵略者。凡了解这段历史的人，对这支颂扬他的曲子并不感兴趣，包括他的几个儿子，也是这样的态度。

后来，只是由于这支曲子曲调十分动听，具有英雄的性格，演出时获得较好的剧场效果，人们也就渐渐地忘记了拉德茨基那段不光彩的历史，而单纯从艺术的角度，喜欢起这支曲子来。

肖邦

肖邦（1801~1849）是伟大的波兰音乐家。肖邦从小喜爱波兰民间音乐，7 岁写了《波兰舞曲》，8 岁登台演出，不满 20 岁已成为华沙公认的钢琴家和作曲家。后半生正值波兰亡国，在国外度过，创作了很多具有爱国主义思想的钢琴作品，以此抒发自己的思乡情，亡国恨。其中有与波兰民族解放斗争相联系的英雄性作品，如《第一叙事曲》《 bA 大调波兰舞曲》等；有充满爱国热情的战斗性作品，如《革命练习曲》《B 小调谐谑曲》等；还有怀念祖国、思念亲人的幻想性作品，如不少夜曲与幻想曲。在国外经常为同胞募捐演出，为贵族演出却很勉强。还严辞拒绝沙俄授予他的“俄国皇帝陛下首席钢琴家”的职位。舒曼称他的音乐像“藏在花丛中的一尊大炮”，向全世界宣告：“波兰不会亡”。晚年生活非常孤寂，痛苦地自称是“远离母亲的波兰孤儿”。临终嘱咐亲人把自己的心脏运回祖国。

肖邦的代表作除上述之外，有钢琴协作曲两部，奏鸣曲三首，叙事曲、练习曲 27 首，马祖卡舞曲 60 多首，波罗奈兹舞曲十几首。此外，还有幻想

曲、摇篮曲、船歌等等。在他的《二十四首前奏曲》里，流传最广的要算是《降D大调前奏曲》了：那是1836年冬天，乔治·桑的儿子莫利斯因为患关节炎，医生劝乔治·桑带孩子到南方去休养，他们选择了地中海巴列阿里群岛中的马约卡岛。那时，肖邦和乔治·桑正热恋着，因此，他也随乔治·桑全家一同来到这个地方。岛上气候虽然温和，但雨水也不少，物质条件较差。他们住在当地瓦尔德莫查修道院。这里因没有钢琴，使肖邦感到无技可施。第二年，才有了钢琴，肖邦怀着喜悦的心情，在此创作了《二十四首前奏曲》。篇幅都很短小，但却有着较丰富的感情和深刻的内容，流传最广的那就是《降D大调前奏曲》。肖邦是在瓦尔德莫查修道院听到屋檐滴下的雨滴声有感写下这支曲子的。他巧妙地用持续的同音反复来描写那不停的雨滴，并让它贯串在全曲里。

《愿望》又名《少女的愿望》，是肖邦用波兰诗人斯特凡·维特维茨基的诗谱写的一首浪漫曲。维特维茨基是肖邦的朋友，是当时华沙青年中的先进分子。他经常劝肖邦献身于波兰民族音乐创作事业。他从华沙给当时在维也纳的肖邦写信：“作为一个波兰民族作曲家，你将为自己的天才开辟无比广阔的活动天地，在这个天地里为自己取得永垂不朽的光荣吧。你要经常记着：民族性，民族性，最后还是民族性……。”肖邦在创作思想上深受他的影响。他的《战士》《愿望》等诗歌，都由肖邦谱成了歌曲。歌曲《愿望》具有鲜明的波兰民族风格，波兰民歌型的旋律，是这首歌的主要特点。这首歌曲用三段式写成，第一段结尾“放射着光芒”和第三段结尾“变成天上的太阳”的旋律，实际上就是波兰流行歌曲《请允许我为你唱个歌》最后一句的旋律，匈牙利大作曲家李斯特曾把肖邦的六首波兰歌曲改编为钢琴独奏曲，《愿望》就是其中的一首。

《G大调夜曲》，在一个月色迷人的夜晚，肖邦同乔治·桑在西班牙度冬以后，乘船返回法国，在甲板上倾听船上的舵工轻轻地哼着一首歌，声音虽不优美，但十分质朴感人。从此肖邦就构思这首夜曲。乐曲是带有结尾的三部、五部曲式。开始以低音伴奏衬托摇曳的旋律音型，表现了航船乘风破浪的行进动律，高音区的和声描写着闪烁的水波，在频繁的调性转换中，乐曲创造出一幅诗意的月夜水景。作者又在不同的调上奏出这个民谣，使舵工的歌声浪漫化了。就这样乐曲几经回复，一直至尾声。航船渐渐远去，天边依然回荡着舵工的歌。

《摇篮曲》：这是肖邦的一首具有独特效果的摇篮曲。曲中的和声、旋律，以及伴奏音型都极其简单，只用了两个和弦，不断重复同一伴奏音型模仿摇篮节奏。朴素的主题旋律更增添了其中优美的情趣，主题在以后的装饰变奏中不断地产生诗意般的抒情效果。因此说这是肖邦音乐创作中最精致的一组珍品，他以浪漫主义的艺术风格，描绘着大自然的夜色，也倾诉着他心灵的话语。

莫扎特

莫扎特（1756～1791）是著名的奥地利作曲家。出身于萨尔斯堡的一个宫廷乐师家庭，很小就显露出极高的音乐天赋，即兴演奏和作曲都十分出色，被誉为“神童”。1773年任萨尔斯堡大主教宫廷乐师，因向往自由的生活，不满于主教对他的严厉管束，于1781年愤然辞职，来到维也纳，走上了艰难

的自由音乐家道路。其创作中出现了许多革新的因素，但不为当时墨守成规的人们所欢迎，因此经济压力很大，经常借债度日。他却心甘情愿地过贫苦而自由的音乐家生活。他曾说：“我的舌头已经尝到了死的滋味，我的创作还是乐观的。”他在短促的一生中共创作了75卷作品，留下了《费加罗的婚礼》《唐璜》《后宫诱逃》《魔笛》等著名歌剧，使歌剧成为具有市民特点的新体裁。作有许多交响乐曲、协奏曲、钢琴曲和室内乐重奏，旋律纯朴优美，织体干净细致，配器注重音色效果，对后世音乐创作产生很大的影响。歌剧《费加罗的婚礼》是莫扎特于1786年受奥地利皇帝约瑟夫二世之命写成的。主要内容是讲：在17世纪时，西班牙塞维利亚城郊的阿尔玛维瓦伯爵爱上了夫人的侍内苏珊娜。因此，他千方百计地企图破坏苏珊娜和未婚夫，他的男仆费加罗的婚事。后来，聪明的费加罗争取到伯爵夫人的帮助使伯爵的阴谋未能得逞，终于和苏珊娜结成了美满良缘。

莫扎特的这部歌剧，运用管弦乐队来完成最多样的艺术等方面的成就，是前无古人的。剧中费加罗的咏叹调是一首流传极广的男中音独唱曲，带有三段体分节歌性质。中段加强了宣叙色彩，固定音型的反复出现，与乐队对话似的短乐句的运用，使雄壮中露出俏皮幽默的特性。第三幕苏珊娜和伯爵夫人的二重唱，先后出现两个声部交叉以及歌唱与乐队的补充性对比，最后声部交织形成三度叠置，使这一旋律优美，烘托喜剧的欢乐气氛。

《魔笛》是莫扎特临终前最后一部作品。剧情：埃及王子埃米诺为巨蛇追赶。危急中被夜女王的三个嫔妃所救。夜女王让王子看自己的女儿帕米娜的像片，使他心中燃起了爱情的火焰。夜女王告诉王子，她女儿被坏人萨拉斯特罗抢走了，他们就住在离此不远的城堡里，答应只要王子救出帕米娜，就把女儿嫁给他。埃米诺接受了这一使命，随身携带夜女王所赠魔笛一支，另有快乐的捕鸟人巴巴基诺手执串铃从旁相助。他们在象征光明的萨拉斯特罗的帮助下，经受了种种考验和曲折，终于实现了自己的理想。埃米诺和帕米娜幸福地结合，巴巴基诺也找到了自己称心如意的情人巴巴基娜，而代表黑暗和邪恶势力的夜女王和摩尔人终于被赶走。

莫扎特选这个剧本，实际上是通过夜女王和萨拉斯特罗这两个对立形象之间的矛盾冲突，来揭示这个主题思想的。《我捕捉小鸟本领高》是歌剧第一幕里捕鸟人帕帕盖诺出场时的唱段，G大调， $\frac{2}{4}$ 拍，用分节歌形式写成，

带有较浓郁的民歌特色。前面二十六小节前奏，用的是歌曲曲调，作为帕帕盖诺出场前的准备。旋律中多次出现： $\overbrace{1\ 2\ 3\ 4\ 5}$ 是表现帕帕盖诺吹排箫的

声音。这段歌曲在伴奏上，由第一小提琴用跳弓、连弓跟随着旋律，其他弦乐器演奏伴奏音型，滑音是用双簧管和短笛来演奏的。

《唐璜》的剧情：贵族唐璜是个好色之徒，当他偷入司令官女儿安娜闺房时，因安娜高声呼救，他又将闻声赶来的司令官杀死后逃走。后来他又对农村姑娘采琳娜起了歹念。曾被唐璜遗弃的埃尔薇拉与安娜及其未婚夫奥塔维欧一起揭穿了唐璜的卑鄙伎俩。后来采琳娜到埃尔薇拉家当女仆。唐璜假装悔过，在埃尔薇拉窗下唱着情歌。当埃尔薇拉下楼来时，唐璜又让仆人装扮成自己，把她引开，乘机又向采琳娜调情。在教堂墓地上，唐璜站在司令官的石像前，开玩笑地邀请石像到他家吃晚餐。石像果然来到唐璜家里，一

声巨响，地面裂开，唐璜被拉进阴曹地府去了。莫扎特综合了歌剧中悲剧与喜剧的因素，在歌剧的序曲中得到明显的体现，开始“引子”以阴暗、严峻的悲剧性色彩，描写了以司令官为代表的复仇形象。随后奏鸣曲快板部分以欢快活跃的曲调表现了唐璜纵情欢乐、漫不经心的形象，二者构成了戏剧性的对比。序曲后是唐璜、安娜和仆人的三重唱，三者融于一调，妙趣横生。第一幕中仆人与埃尔薇拉周旋时唱的是咏叹调《花名册之歌》。第二幕中唐璜在埃尔薇拉窗下对采琳娜唱的是一首充满热情和温存的小夜曲。莫扎特用弦乐拨奏仿效曼陀林的效果，使这首小夜曲富有色彩性。之后，奥塔维欧以极优美而动人的男高音唱了一段咏叹调《我亲爱的宝贝》。

巴达捷斯卡

巴达捷斯卡·太克拉这位为数不多的女作曲家 1834 年生在华沙，1861 年就逝世了，才活了 27 岁。她没有受过严格的音乐训练，只是一位业余的青年作曲者，曾创作过一些钢琴作品，例如：《小茅屋的回忆》《甜蜜的梦》《友谊的回忆》等，其中，钢琴小曲《少女的祈祷》是她在 1856 年、22 岁时在华沙写成的。这支曲子使她一举成名。不仅流传于波兰和欧洲各国，在美洲、亚洲、非洲和太平洋各国也广为人知。《少女的祈祷》这首钢琴小曲，是基于一个美丽的主题用变奏曲式写成的。它不仅曲调优美动人，还带有一种虔诚和质朴的情感。乐曲是 A 大调， $\frac{4}{4}$ 拍。开始，有四小节前奏，它用带有装饰音的下行音列模拟宏亮的钟声。

为了给人加深印象，这个主题反复了一遍。

对于《少女的祈祷》这支曲子的艺术性及技巧性来看都不算高，作为独奏曲也较为简单了。但是不少著名音乐家对它还是很欣赏的，因为它那动听的旋律和朴实的情感让人喜爱，尤其青少年更是喜欢。

李斯特

李斯特（1811～1886）是匈牙利人，6 岁起学钢琴，9 岁时，他就能公开演奏了。后来，随父亲来到维也纳，从师车尔尼学习钢琴，还向意大利作曲家萨利埃里学习作曲。贝多芬在 1823 年时出席了 12 岁李斯特的独奏音乐会，并给李斯特一个主题，叫他即席演奏。虽贝多芬耳聋听不见，但他从孩子的脸上、手指上看出他是一名稀有的音乐天才。16 岁定居巴黎，受雨果等浪漫主义艺术家思想影响，向往资产阶级革命。在音乐上主张标题音乐，创造了交响诗的体裁，作品有《塔索》《匈牙利》《前奏曲》《马捷帕》《普罗米修斯》等 13 部。还作有 19 首匈牙利狂想曲，12 首高级练习曲，在钢琴上创造了管弦乐的效果，大大开拓了钢琴音乐表现力。他树立了学院风气，为发展匈牙利民族音乐作出了巨大的努力。

《马捷帕》是李斯特在 1851 年时写成的交响诗，内容是这样的：马捷帕原是一个乌克兰的王子，后来沦落到波兰国王卡西米尔王宫里当了侍从。因为与伯爵夫人特列西亚私通，触怒了伯爵，被伯爵捆在一匹烈马背后准备拖死。那匹马跑到乌克兰境内，被哥萨克人发现了。他们救活了奄奄一息的马捷帕，并且给他医治好了伤。当他们知道他就是王子，立即推选他为首领。

玛捷帕重整军马，终于报仇雪恨。李斯特对这个故事很感兴趣，在他创作的《四十八首大小调练习曲》和《二十四首练习曲》里都有它，并把其中第四首抽出，以《玛捷帕》为题材写成这首交响诗。乐曲一共分成三部分：第一部分用一系列三连音来描绘奔马，特别是铜管乐器在低音上演奏雄壮有力。表现玛捷帕经受苦难，仍然坚强不屈。第二部分，木管和提琴演奏不连贯的曲调，描绘玛捷帕在马背上被拖得九死一生。第三部分，用小号再现玛捷帕雄壮的主题，表示他经过千难万险，终于取得了胜利。最后由木管演奏一段进行曲风格的曲调，描写了玛捷帕重整军马准备复仇，并取得了胜利。

《奥尔菲斯》也是李斯特根据德国作曲家格鲁克的歌剧《奥尔菲斯与优丽狄茜》为题材写成的交响诗。内容是希腊神话：奥尔菲斯是一位诗人和歌手，还能演奏竖琴。他的音乐能使飞禽走兽、草木顽石都为之动情。奥尔菲斯的妻子优丽狄茜不幸去世，他十分悲伤，奥尔菲斯用音乐战胜不少困难来到阴间，找到冥王和王后，想领回妻子。冥王和王后为他的真诚所感动，答应了他，但嘱咐他在返回地面之前，无论妻子怎样哀求，也不许回头。奥尔菲斯先是照办了，可是，当他快接近地面时，他实在忍不住，竟回头看了妻子一眼，于是优丽狄茜消失了，奥尔菲斯后悔莫及，但已经晚了。这个故事引起李斯特极大的兴趣，于是，他以《奥尔菲斯与优丽狄茜》为题材写成了这首著名作品。这首交响诗《奥尔菲斯》是C大调， $\frac{2}{2}$ 拍，乐曲一开始有

一段引子：是用圆号吹奏和弦、竖琴弹奏分解和弦，描绘了地狱阴森的场面，和奥尔菲斯弹着竖琴来到这里。紧跟着用弦乐奏分解和弦，表现奥尔菲斯正准备向冥王和王后叙说对优丽狄茜的爱情，最后接乐曲尾声结束全曲。

《钟》是李斯特采用意大利小提琴家和作曲家帕格尼尼《b小调小提琴协奏曲》第三乐章（“钟声回旋曲”）的主题写成的一首钢琴幻想曲，后来成为《六首帕格尼尼大练习曲》中的第三首，题为《钟》。用变奏的手法淋漓尽致地发挥了华丽的演奏技巧和钟声的效果。用的是G小调， $\frac{6}{8}$ 拍，快板仍然用回旋式写成。曲调位于单数上的音连起来是主旋律。位于偶数上的3音是钟声，并且每当主题出现一次时，都要变换一种新的演奏方法，给人印象是极为深刻的。

《爱之梦（第三首）》，是李斯特把他自己创作的三首歌曲《崇高的爱》《幸福的死》和《爱吧》改编成的三首钢琴夜曲，编成曲集后的名称。而在这三首曲子里，以第三首写得最好，就是《爱之梦》。诗人以浪漫主义手法，表达了人们真挚的爱情。用降A大调， $\frac{6}{4}$ 拍，小快板，复三部曲式写成。最后，乐曲在幸福、宁静的气氛里结束。

《b小调钢琴奏鸣曲》，李斯特这首奏鸣曲，从头到尾几乎都能感到他的思想、精神，乃至他的气息都跃然曲上。乐曲一开始，首先是强有力的英雄性主题，后来在固定低音上渐渐地消失，最后进入圣咏中。使英雄的精神，进入了一种清明、恬静的境界。

《塔索》，是李斯特为纪念歌德诞生100周年而作。托尔夸脱·塔索是意大利文艺复兴时期的伟大诗人，一生悲惨，曾因神经错乱而被幽禁多年，晚年在意大利四处流浪。此曲是《塔索》的序曲，音乐主题取材于意大利威尼斯的船歌，全曲用主题及变奏的形式，结合三部曲式原则而写成，是由大

提琴和单簧管奏出的，歌腔哀伤而严肃，像葬仪进行曲。接着主题像一首夜曲，叙述塔索生前一些比较明朗的日子；又像一首进行曲，体现诗人的崇高气质。由双簧管再次奏出引子的音调后，音乐很快形成一个高潮，似欢迎诗人的场面。最后，悲剧性的引子音调再次奏出后，铜管乐发出号召性的音响，弦乐齐奏出奔腾的乐句，船歌的音乐主题充满胜利、欢乐、热烈的气氛，显示出塔索死后所获得的光荣，也就是赞美塔索不朽的艺术成就。

《第二号匈牙利狂想曲》，李斯特曾写过 19 首《匈牙利狂想曲》，他是写作狂想曲最多的作曲家。这些狂想曲都带有浓郁的、匈牙利民族音乐的特色，其中以《第二号匈牙利狂想曲》流传最广。开始有一段沉着有力、节奏自由、速度缓慢的引子。它带有宣叙调性和浓烈的匈牙利民间音乐的色彩。然后是拉苏段落，悲愁的旋律充满内在的激情，它唱出人民的悲痛，民族的不幸。经过发展，接“弗里斯”舞曲，犹如民间节日欢欣鼓舞的场面。在高潮之后，音乐一度静止下来，然后重整旗鼓，在振奋人心的沸腾气氛中终曲。

《浮士德交响曲》：李斯特根据歌德的诗剧《浮士德》写成这部以合唱结束的交响曲。全曲共三个乐章。第一乐章“浮士德”是奏鸣曲式。用了五个表现浮士德性格特点的主题：第一主题以增三和弦为基础，表现浮士德的形象。第二个主题由双簧管演奏，表现浮士德的爱情、激情和孤独感，表现对宏伟崇高事物的憧憬。然后的三个主题分别表现出浮士德的斗争、苦恼和英雄气概。第二乐章“玛格丽特”，市民出身的少女玛格丽特纯真可爱，浮士德返老还童后与她恋爱，结果引起一场悲剧。用三部曲式构成的本乐章中，双簧管奏出柔美的主题。第三乐章“梅菲斯托弗利斯”，这是诗剧《浮士德》中的魔鬼，他企图以爱情、欢乐和权力收买浮士德的灵魂，但终于失败。这里的乐曲步步高涨后，强而有力地结束。

瓦格纳

瓦格纳（1813～1883）是欧洲后期浪漫乐派的重要代表人物之一。生于莱比锡一个小官吏之家。1831 年入莱比锡大学，随魏思里希学和声及对位。20 岁时已写过几部管弦乐。尔后在维尔茨堡、马格德堡等歌剧院当指挥。1842 年他的歌剧《利思齐》演出成功，才使他当上德累斯顿皇家歌剧院指挥，并担任宫廷乐长。这期间，他创作了歌剧《漂泊的荷兰人》《汤豪舍》等，由于演出相继失败，又使他陷于困境。1849 年瓦格纳因参加五日暴动失败，逃到了苏黎世避难。过着困苦的流亡生活。这时他又受叔本华悲观哲学的影响，由他自编剧本和作曲的歌剧《女武神》《尼伯龙根的指环》《特里斯坦与伊索尔德》等作品，其中不少是描写死亡与黑暗，宣扬了宗教神秘及超世的思想。1860 年，大赦返国。1864 年应路特维希之邀，去慕尼黑演出，后又筹建歌剧院演出自己的乐剧。后又创作《帕西法尔》，因心脏病，逝世于威尼斯。一共写了《罗恩格林》《名歌手》等 11 部歌剧，9 首序曲，一部交响乐，4 部钢琴奏鸣曲及大量合唱曲、艺术歌曲等，并写了《艺术与革命》《歌剧与戏剧》等几部关于歌剧改革的著作。

《黎恩济》序曲：是瓦格纳根据英国作家布尔沃·利顿的小说《罗马最后的一个护民官》写成的，因为剧中男主角的名字叫黎恩济，所以此剧用男主角的名字命名。歌剧剧情是：在 14 世纪中叶，罗马护民官、教廷公证人黎恩济因为看到贵族腐败无能，想推翻他们的统治，受到民众的拥护。黎恩

济的妹妹伊伦尼与贵族珂罗那的儿子阿德里亚诺相爱着，可是，另一个贵族青年奥尔西尼也深深爱着伊伦尼，虽然描写的是马德里夏夜的景色，但是，里面也有群众舞蹈的欢乐场面，使之乐曲最后在欢乐气氛中结束。

《阿拉贡霍达》：1844年，格林卡受柏辽兹的启迪，决心把“艺术的要求和时代的要求结合起来”，以此来丰富自己的曲目，就这样从1845年来到西班牙学习。丰富多彩的民间音乐，激起他极大的创作热情，写成了一首管弦乐序曲——《阿拉贡霍达》。该曲由带有缓慢序奏的奏鸣曲快板构成，主要是描绘了阿拉贡地方美丽的田园景色。中间部分展现了欢跃的西班牙民间风俗生活和舞蹈场面的情景，其中有两个主题，一个轻快而明亮，是充满活力的霍达；另一个温柔而热情，具有西班牙小夜曲的风味，好似拖着长裙的西班牙姑娘正轻舒舞步，极富于魅力。最后是终曲，乐曲在热烈的气氛中结束。此曲第一次在彼得堡和听众见面时，立即受到热烈的欢迎。就连匈牙利著名钢琴家、指挥家李斯特都非常欣赏这支曲子。的确，这支曲子结构清晰、色彩丰富、情趣盎然。曲子从始至终以一种不可抗拒的魅力，深深地吸引着人们。

巴赫

巴赫（1685～1750）是德国最伟大的古典作曲家之一。生于一个音乐世家，他家好几代人都以作曲或演奏管风琴为职业。因为受家庭影响，巴赫从小就热爱音乐。在他10岁那年，父母都相继去世了，他成了孤儿，跟着哥哥约翰·克里斯托一起过活，哥哥也就成了一家之主，并接管了父亲许多乐谱和音乐书籍，认为弟弟巴赫小，不愿意让他翻阅。小巴赫只好在哥哥不在家时，偷偷抄一些，因为是在微弱的烛光或月光下抄写的，使巴赫从小就得了近视眼。后来被哥哥发觉，惩罚了他，并将小巴赫抄的乐谱都撕毁，就这样小巴赫并没有气馁，对音乐的兴趣却有增无减。巴赫15岁那年，由于他的歌喉动人，获得了圣米歇尔教堂唱诗班领唱职位。在这里他经常彻夜不眠的学习古钢琴和古风琴。管风琴师伯姆见他努力学习并有天赋，就把他介绍给自己在汉堡的老师莱肯那里学习。巴赫没钱乘车，经常都是徒步到汉堡，甚至于更远的地方去听管风琴和古钢琴家们的演奏。功夫不负有心人。18岁的巴赫任多处教堂和宫廷的乐长及管风琴师。1707年，巴赫和他的表妹玛丽亚·巴巴拉结为夫妻。婚后生有七个孩子。由于巴赫的许多作品在当时还不能为更多的人所赏识，加上子女多，开支大，晚年巴赫家境比较困难。后在莱比锡逝世，享年65岁。巴赫笃信宗教，把路德派新教的众赞歌和教会乐器管风琴当作自己的创作素材和音响构思的核心，但又深受资产阶级启蒙思想的影响，这使他的宗教作品明显地突破了教会音乐的规范，具有丰富的世俗情感和大胆的革新精神，反映出对封建贵族的抗争思想。其创作以复调手法为主，构思严密，感情内在，富于哲理性和逻辑性。他的主要作品有：200多部宗教及世俗“康塔塔”；大量的宗教《受难曲》《b小调弥撒曲》《平均律钢琴曲集》、古钢琴《法国组曲》《英国组曲》《帕蒂塔》各六套；小提琴和大提琴《无伴奏奏鸣曲》《勃兰登堡协奏曲》六首；《乐队组曲》四首和大量管风琴曲等等。在巴赫的《D大调组曲》中，人们最感兴趣的是其中第二段《咏叹调》，因为它的旋律朴实，流畅而甜美，带有宗教虔诚的情感。后来德国小提琴家把它改编成小提琴独奏曲。还有人把它编成无伴奏合唱等。

巴赫的《创意曲》是他为了给儿子们寻找钢琴教材，转抄一个不出名的作曲家的作品，然后用《创意曲》这个名称来表明他的观点，因此他在曲集上注明：“对于钢琴爱好者，特别是那些急于学会弹琴的人来说，这是一本纯正的入门手册。这不仅可把二声部弹得熟练均匀，还能进一步把三个必备声部弹得正确完好；不仅学到了良好的创意，还能把乐意设计出来，当然先要学会熟练的弹奏，从而才能对作曲产生强烈兴趣。”巴赫从教学需要出发，用复调手法创作了15首二声部创意曲和15首三声部创意曲。在这些乐曲中，巴赫设法使主题旋律和发展手法尽可能地变化，尽量做到声部流畅，乐思发展连贯，结构布局完整，这样只要你弹过的曲子，就能有声部写作感。

巴赫的《法国组曲》与《英国组曲》，都是献给他第二个妻子安娜的。《法国组曲》，共有四首舞曲：

《阿勒曼德舞曲》，即“日尔曼舞”。它像日尔曼人的性格一样，严肃、理智、平稳、安逸。

《库朗特舞曲》，一种法国舞曲，保持着法国人固有的优美典雅的风度。

《萨拉班德舞曲》，一种西班牙舞曲，与宗教仪式音乐有关。节奏庄重、缓慢，带有悲剧色彩。

《基格舞曲》起源于英国的一种快速的三拍子舞曲。《英国组曲》只多一个前奏乐章，其他跟法国组曲相同。

巴赫的《D小调托卡塔与赋格》原是一首管风琴曲。当时由于巴赫生活贫困，刚18岁，中学还没毕业就自谋职业了。他到阿恩斯塔特教堂任管风琴师，并创作了著名的《D小调托卡塔和赋格》（“托卡塔”原意是“触键”，它是一种富有即兴性质的键盘乐曲；“赋格”的原意是“追逐”、“遁走”，这是欧洲复调音乐的一种曲式，具有华丽的技巧、风格和雄伟的戏剧情节）。由于管风琴的体积庞大无法搬上音乐会舞台，这部作品也就没机会向听众介绍，后来美国指挥家斯托科夫斯基把它改编成管弦乐曲，用丰富的器乐色彩，在音乐会舞台上重现了它的雄伟气魄和深刻的意境。

德彪西

德彪西（1862~1918）是杰出的法国作曲家，出生在圣日尔曼昂莱。他的父亲是个小商人，曾参加过巴黎公社武装起义。德彪西从小随父母学习音乐，11岁时入巴黎音乐学院学习钢琴和作曲，在十余年的学习中一直是才华出众的学生，并以大合唱《浪子》荣获罗马奖。后又与马拉美为首的诗人与画家的小团体很接近，并以他们的诗歌为歌词写作了不少声乐曲和管弦乐序曲，如《牧神午后》《意象》《夜曲》《大海》；钢琴曲《欢乐岛》《儿童乐园》《版画集》《意象集》《前奏曲集》等。此外还作有论文集《克罗士先生》等。第一次世界大战，他写过一些对遭受苦难的人民寄予同情的作品，创作风格也有所改变。总之，在30余年的创作生涯里，形成了一种被称为“印象主义的音乐风格”，对欧美各国的音乐产生了深远的影响，因此我们称德彪西是印象乐派的创始人。《牧神午后前奏曲》是德彪西读象征派诗人斯蒂芬·马拉美的同名诗篇后写成的。诗的内容是这样：烈日当空，半神半兽的牧神躺在树荫下休息。他似睡非睡，胡思乱想，感到自己模模糊糊地进入了埃特纳山仙境。在那里，他见到仙女在舞蹈，并且和爱神维纳斯度过了魂消魄散的时刻。正当他因为亵渎神明要受到惩罚的时候，他又昏昏沉沉睡着了。

马拉美听到德彪西的这首音乐之后说：“德彪西的音乐，大大地丰富和超过了我的诗意”。此曲里用了长笛，吹奏出一段牧歌风，给人一种飘浮不定的、梦幻般的意境。而后用双簧管演奏，描绘牧神和维纳斯女神在一起的情景。紧接出现木管和弦乐奏出的曲调，表现牧神生活在甜蜜的爱情之中。最后用竖琴引出圆号的和弦，结束了全曲，使人微妙地感到牧神因寂寞无聊，而在那里白日做梦。

德彪西所作的钢琴套曲《意象集》共两集：第一集包括三首乐曲：《水中倒影》《向拉莫致敬》《运动》。在第二首乐曲中，主要是以缓慢而庄重的萨拉班德舞曲节奏，配合管风琴式的宏大音响，表示对法国古典作曲家拉莫的敬意。第三首乐曲，通过轻快而有活力的节奏，表现 20 世纪欧洲工业化社会中，似乎是无休止进行的速度与力量的运动。第二集也包括三首乐曲：《叶中钟声》，其中既可以听到树叶的沙声，又有远处传来洪亮的钟声，造成钟声在丛林间回荡的效果。《月落荒寺》，以优美的旋律、和声，刻画出在西风秋月的照射下荒山野寺的寂寥图景。《金鱼》，取材于作者收藏的一件日本漆器上的金鱼图像，用钢琴的震音表现水波翻滚，金鱼在水中悠然自得地游曳嬉耍的情景。

德彪西观看法国画家后受启发而作的《欢乐岛》，此画的内容，是表现了希腊神话中爱情岛上青年男女欢乐嬉戏的情景。后来由意大利指挥家莫利纳维改编为管弦乐曲，效果更好。乐曲的引子和第一主题都用了一些装饰音、颤音、琶音等，使旋律线条优美流畅，表达了清淡、闲适的生活情趣。第二主题是在流水声伴奏下唱出的一支爱情欢歌。尾声中到达华丽光辉的顶点。

德彪西的《被淹没的寺院》，是根据法国北部布列塔尼半岛上的民间传说写成的。据说该地渔夫常在晨曦中看到古代被洪水淹没于海底的古城伊斯重现于大海波涛之上的幻景。作者取其传说中的神秘色彩，写成了这一幻想音画式的乐曲。开始乐曲由平淡而没有强弱变化的音程，刻画了沉没于大海之中的寂静、死亡，然后晨雾散去，遥远的水中寺院的轮廓就显现出来。由宏亮的和弦奏出的主题，使人联想到用洁白的玉石建造的寺院耸立的形象。最后空洞的和弦声音逐渐微弱，那寺院重又沉没在浩瀚的汪洋大海中。

德彪西的《g 小调弦乐四重奏》，以瑰丽的旋律、华美的色彩、新颖的风格震惊乐坛。共分四个乐章：第一乐章，旋律采用古代调式，和声强调色彩变化。第二乐章，用了一些拨弦和各种不同的和声。第三乐章，三部曲式，迷惘朦胧，把人带入梦幻般的境地。第四乐章，为中庸速度，有较长序奏和结尾的三部曲式。主题活泼，宽广舒畅，用中提琴演奏，尾声音乐辉煌。

德彪西写的管弦乐《夜曲》和其他作曲家的不同。因为它具有“一种较简单的，首先是装饰性的意义。它不是指夜曲的通常形式，而是这个词在特殊的印象和色彩上所包含的一切”。乐曲包含三幅各自独立的画面。

“云”：云朵缓慢而凄凉地拖沓而过，在白茫茫、灰色的虚无飘渺之中消融”，进而联系到人对它所产生的印象和感受。用木管奏出平静滚动的和声，反又转到弦乐器上，它们构成的不协和音响仿佛是浮动的云朵。接着乐曲在弦乐轻轻拨奏下结束，好似云彩消失在夜空之中。

“节日”：是一幅狂欢节的画面。小提琴在木管乐器的伴奏下，异常活跃，带有节日气氛。突然，出现了进行曲的节奏，小号加入，把乐曲推向高潮。随后，又是一系列舞曲音型，两首舞曲旋律有时并列出现，有时又回到欢庆场面。

“海妖”：通过竖琴、圆号、长笛、单簧管等乐器轮番演奏，描绘从大海滚滚的浪涛中传出赛伦神秘的笑声和歌声（赛伦：是希腊神话中以歌声引诱航海人投入海中的女海妖）。它是用女声哼鸣合唱来表现的。但音乐造成的波浪起伏，水珠四溅，空旷辽阔，轻逸优美的效果却很有特点。

三首交响素描《大海》是德彪西篇幅最大，也最接近交响曲的作品，乐曲表现了三个不同侧面，互相之间联系紧密，好似交响曲的三个乐章。它倾向于对大自然作逼真的描写，没有固定的形式。德彪西从法国滨海乡村布尔戈迪给朋友的一封信里这样写道：“你可能不知道，我本来是要过一种水生生活的，完全是出于偶然，命运把我领向另一方面，但是，我始终保持了对海的热爱。你会说海洋实际上并没有冲击这里的土坡，而我的海景可以是工作室里的风景画。我有丰富的记忆，而且据我看来，它比现实更有价值，现实的美常常使思想麻木。”这三首交响素描通过大海在不同时间产生的不同景色和动态，给人以深刻的印象。第一首：“海上，从黎明到中午”，由提琴表现黎明前海面上宁静的景色，如：黑暗的海上可听到潮水声。再由单簧管演奏，描绘夜幕渐逝，微光隐露，红日喷薄而出，万物苏醒活跃。中午，海上的波浪变得汹涌澎湃，一系列三连音是对海浪的描绘。第二首：“波浪的嬉戏”，阳光下，波涛翻滚，时而比较悠闲，时而比较活泼，形象地描绘出互相追逐嬉戏。音乐表现了大自然的律动。第三首：“风与海的对话”，这是在风景中狂涛奔腾的大海，它们交替出现，好似对话，音乐刚健有力，引用了第一乐章的主题加以变化发展。最后，铜管乐加入，它以明亮的音响，气势逼人，显示了大自然的狂暴。

德彪西的钢琴曲《月光》，当初并不是作为一首钢琴曲写成的，它原来是《贝加摩组曲》中的第三段，结构为三部曲式。据说作曲家写这个作品是受到诗人吉罗的叙事诗《月迷比埃罗》的影响。这首叙事诗是讲：在意大利贝加摩地方有一个叫比埃罗的青年陶醉在象征理想的月光下，他因为沉湎于物质生活为月光所杀。最后，由于他认识到自己的错误，得到了月光的宽恕，又回到了人间。在这支曲子里，它以轻柔的笔触、清淡的色调以及诗意的柔情，绘声绘色地勾画出一幅夜色茫茫，诗人望月咏怀的绝妙图画。乐曲的第一段，速度徐缓，描绘月夜幽静景色给人产生的印象。中段，好似描写一阵阵清风，轻轻地摇动着树枝，稀疏的树叶发出沙沙响声。尾声是宁静的曲调和分解和弦，把月光下飘渺如梦的意境，描绘得更加富于诗意。从此，这部对大自然美好景象写照的作品使德彪西闻名于世。意大利评论家加蒂写道：“上行的琶音是那么婀娜、轻盈，犹如喷泉向空中喷射般地涌出，然后在主音和属音的交替中恢复平静，主题在这背景上伸展开来，宽广宏亮而富于表情。”

德彪西钢琴作品《版画集》的第三曲《雨中花园》是以两首古老的法国民歌为素材，通过云、雨、阳光、晴空的瞬息变幻，逼真地描绘了法国的田园景象以及孩子们天真烂漫的形象。可以联想到，孩子们正在花园里游玩，一阵暴风雨来临，孩子们逃散了，后来雨过天晴，孩子们又高兴地继续游戏，并为战胜暴风雨而欢笑。

德彪西在印象派的音乐中较好的作品就是《意象》第一集中的第一曲《水中倒影》了，因为他认为：“音乐是生活的反映，一定要真实”，“唯有音乐能够自如地唤起人们对似真非真的美景，对将信将疑的世界的想象”。所以他的许多作品，都是以自然景色为题材的。德彪西根据印象主义的创作手

法写了三首钢琴小曲《水中倒影》《向拉莫致敬》和《运动》。这三首曲子汇编在一起，取名为《意象》第一集。《水中倒影》更受人们喜爱，乐曲开始时，浮动的和弦好象潺潺流水，也就是宁静的水面不时被轻风吹拂，泛起阵阵微波，中间的旋律预示着水中倒影，也就是岸边房屋、树木在水面上的倒影。一系列滑音和弦像一阵柔和的微风，使水面泛起粼粼银光。缓慢的主旋律在不断变幻的和声衬托中，刻画出水中倒影的清澈轮廓。

《金发女郎》是德彪西《前奏曲》作品第一集中的第八曲。诗人列空·得·里尔，曾有一篇同名诗，内容是描写“坐在开着花的越桔树丛中的遥远爱人的温雅和妩媚姿态”，作者从中获得创作灵感。这前奏曲清新、恬静、优雅而充满活力，使我们觉得曲中的金发女郎并不是那画中的形象。就在充满欢乐的地球上，世界也并不是神秘的，而是富有活力的。

德彪西的《木偶的步态舞》：德彪西非常疼爱他的小女儿，他曾先后为小女儿写了六首钢琴小曲供她练琴，《医生》《玩具小白象金波的摇篮曲》《对洋娃娃唱的小夜曲》《雪花飞舞》《小牧童》《木偶的步态舞》。德彪西把这六首曲子编成一本钢琴曲集，取名《孩子们的角落》，也有人译成《儿童乐园》。《木偶的步态舞》是写一个木偶跳舞的滑稽形象。这木偶皮肤是黑色的，眼睛是红色的，蓬头垢发。作曲家想象的是个美洲黑人木偶。选用的也是美洲黑人糕饼舞音乐的节奏（糕饼舞是美洲黑人喜爱跳的一种舞蹈，搞舞蹈比赛时，谁的舞姿好，就奖以糕饼，因而叫糕饼舞）。整个舞曲用的是单三部曲式。开始有一段活泼的前奏，然后速度就稍慢了些，并加进一种类似铃鼓的乐器，描绘木偶的机械动作，很有特色，广大听众对这首钢琴小曲很感兴趣。

