

普通高等教育‘十五’国家级规划教材

(高职高专教育)

# 音乐欣赏

王建欣 主 编

周小静 副主编

高等教育出版社

## 内容提要

本书是普通高等教育“十五”国家级规划教材(高职高专教育)。本书由音乐学院资深教授和长期从事高职高专院校音乐教学工作的教师共同编写,注重实用,针对性强。本书对如何欣赏音乐、音乐的基本要素以及音乐表演与欣赏等环节的区别和联系进行了深入讲解,并配有大量的名曲实例和对学生进行听觉训练的内容。本书附有光盘,在强调互动性的同时,对音乐欣赏的技术性难题进行了讲解,使学生在轻松愉快的环境里欣赏音乐,提高素养,同时方便教师授课,活跃课堂教学。本书可供高等职业学校、高等专科学校、成人高校及本科院校举办的二级职业技术学院和民办高校学生使用,亦可供音乐爱好者参考。

### 图书在版编目(CIP)数据

音乐欣赏/王建欣主编. — 北京:高等教育出版社, 2003.7  
ISBN 7-04-012396-7

I.音... II.王... III.音乐欣赏-高等学校:技术学校-教材 IV.J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 045268 号

---

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市西城区德外大街 4 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100011	网 址	<a href="http://www.hep.edu.cn">http://www.hep.edu.cn</a>
总 机	010-82028899		<a href="http://www.hep.com.cn">http://www.hep.com.cn</a>
经 销	新华书店北京发行所		
印 刷			
开 本	787×1092 1/16	版 次	年 月第 1 版
印 张	13.5	印 次	年 月第 次印刷
字 数	320 000	定 价	22.60 元(含光盘)

---

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

策划编辑 伦克己

责任编辑 岳永华

封面设计 于 涛

责任绘图 朱 静

版式设计 胡志萍

责任校对 朱惠芳

责任印制

# 出版说明

为加强高职高专教育的教材建设工作,2000年教育部高等教育司颁发了《关于加强高职高专教育教材建设的若干意见》(教高司[2000]19号),提出了“力争经过5年的努力,编写、出版500本左右高职高专教育规划教材”的目标,并将高职高专教育规划教材的建设工作分为两步实施:先用2至3年时间,在继承原有教材建设成果的基础上,充分汲取近年来高职高专院校在探索培养高等技术应用性专门人才和教材建设方面取得的成功经验,解决好高职高专教育教材的有无问题;然后,再用2至3年的时间,在实施《新世纪高职高专教育人才培养模式和教学内容体系改革与建设项目计划》立项研究的基础上,推出一批特色鲜明的高质量的高职高专教育教材。根据这一精神,有关院校和出版社从2000年秋季开始,积极组织编写和出版了一批“教育部高职高专规划教材”。这些高职高专规划教材是依据1999年教育部组织制定的《高职高专教育基础课程教学基本要求》(草案)和《高职高专教育专业人才培养目标及规格》(草案)编写的,随着这些教材的陆续出版,基本上解决了高职高专教材的有无问题,完成了教育部高职高专规划教材建设工作的第一步。

2002年教育部确定了普通高等教育“十五”国家级教材规划选题,将高职高专教育规划教材纳入其中。“十五”国家级规划教材的建设将以“实施精品战略,抓好重点规划”为指导方针,重点抓好公共基础课、专业基础课和专业主干课教材的建设,特别要注意选择一部分原来基础较好的优秀教材进行修订,使其逐步形成精品教材;同时还要扩大教材品种,实现教材系列配套,并处理好教材的统一性与多样化,基本教材与辅助教材、文字教材与软件教材的关系,在此基础上形成特色鲜明、一纲多本、优化配套的高职高专教育教材体系。

普通高等教育“十五”国家级规划教材(高职高专教育)适用于高等职业学校、高等专科学校、成人高校及本科院校举办的二级职业技术学院、继续教育学院和民办高校使用。

教育部高等教育司  
2002年11月30日

# 前 言

本书是普通高等教育“十五”国家级规划教材(高职高专教育),是依据教育部制定的《高职高专教育音乐欣赏课程教学基本要求》编写而成的。加强大学生的文化素质教育是我国高等教育的一项重要教学改革举措,而加强文学、音乐等人文社会科学教育则是其主要内容。考虑到高职高专学生的特点,同时考虑到全国高职高专院校开设“音乐欣赏”课程的教学时数和学生对这一课程的爱好与需求不尽相同,所以作者在编写本书时,特别注重教材的适用性,即以欣赏古今中外著名音乐作品为主线,授课教师可根据本校的具体情况灵活安排取舍。

本书的特点可归结为两点:一是从音乐本体入手,力求帮助学生了解音乐艺术的特殊性和表现手段,从而走出一味依赖“专家解释”而缺乏自我在听觉上的真切体验的误区;二是应使学生在愉快地阅读和聆听过程中掌握中国和西方的音乐名作,并从中领会作品所体现的深厚文化意蕴。同时,为强化课堂教学效果,本书配有多媒体光盘,其中“音乐欣赏入门”部分专门介绍了音乐欣赏的基本知识,包括对音乐构成诸要素如节奏、旋律等表现意义的解说和音响实例。光盘中还有大量图片以及书中涉及到的作品音响,这些资料以及灵活的互动式结构,可使课堂教学获得生动的效果,也为学生复习提供了方便。此外,光盘中还有乐器小辞典、体裁小辞典,以满足学生多方面的需求。

本书由天津音乐学院王建欣教授主编、周小静教授副主编。其中,文字教材上篇部分由王建欣编写,文字教材下篇部分由周小静编写;光盘文字部分由王建欣、周小静、浙江艺术职业学院张铭和宁波职业技术学院胡晓光编写;光盘由王荣、蔡华山、安勇、刘李飞、孙玥和张强制作。

本书承蒙中国音乐学院张静蔚教授主审,提出了许多宝贵的意见和建议,在此表示衷心的感谢。

由于编写时间紧迫,本书所引用的部分作品未能及时与原作者一一联系,在此表示歉意。

由于时间仓促,书中难免存在疏漏,望读者批评指正。

编者

2003年4月

# 序 言

我们经常遇到许多渴望走进经典音乐世界的朋友,他们不愿意让自己的耳朵一味地受社会流行趋势和商家的影响,而想主动地通过优秀的音乐作品营造属于自己的、具有永恒价值的音乐天地。那么,怎样才能一步一步地迈上台阶,走进音乐的殿堂呢?这好像并不那么容易。大家常常提出的一个问题就是:怎样欣赏音乐?

这不是一个可以用简单几句话就能回答的问题,而且,也不存在这样一把钥匙——它可以帮助大家一下子打开音乐殿堂的大门,从此陶醉其中,成为音乐欣赏的“行家”。我们应该认识到,欣赏经典音乐,不像听流行歌曲那样容易进入“状态”。它们往往在一开始接触时会使人感到高深莫测,尤其是没有文学性、描绘性标题的器乐曲,更是令人感到费解,大家常会问:它在表现什么?

音乐这门艺术,有它自己的规律和表现手法,如果一一讲起来,需要相当长的时间,所以要有音乐学院,有分门别类的音乐教育体系。不经过多年的学习和严格的训练,是不可能成为音乐专门人才的。而对于我们只希望将音乐作为欣赏对象的人来说,虽然用不着去专门学习,却也需要一些必要的知识,才能更多、更深刻地理解音乐家在作品中所传达的情感和精神。所以,我们也要怀有“进取”之心,为自己进入音乐殿堂下一点功夫。

在本教材中我们将从几个方面来介绍中外音乐。在本书所附多媒体光盘的“音乐欣赏入门”部分,通过各种典型的音乐例子介绍音乐这门艺术的组成部分,如音区、力度、旋律、节奏这些基本元素,它们各有怎样的特点和表现意义,这会使得读者对音乐的特殊性获得基本认识。本书的上篇是介绍中国音乐的历史、音乐体裁及名作;下篇是在介绍西方音乐发展史的同时,引领读者认识最重要的作曲家,了解最著名的音乐作品。多媒体光盘中有本书所举的大量作品实例的录音(有些是片段),以及可以检索的乐器和体裁小辞典。读者可以边看书上的文字和谱例,边听光盘中的音乐,观看里面的乐器、音乐家照片,获得直观的感受。

美国当代作曲家科普兰曾说过:“要永远记住,当你聆听一位作曲家的作品时,你是在听一个人,一个具体的人连同他特有的个性。”这话讲得很透彻。一个作曲家在创作中,总是会把他的个性、情感、他对生活的感受反映在作品里。也许他是有意这么做,比如贝多芬在他的“英雄”交响曲中表达了他对法国革命的拥护,对为人类自由而献身的英雄的赞赏,对壮烈牺牲的烈士的缅怀,以及对胜利的憧憬。在《第九交响曲》末乐章里,贝多芬引用了诗人席勒的诗歌《欢乐颂》,这是为了更加明确地表达他对人类自由、民主、和平的向往,对未来前景的美好想像。中国音乐也是一样。从《高山》、《流水》中,你可以感受琴音的美妙,听出“巍巍乎若泰山”、“荡荡乎若江河”,但绝不仅止于此。就像我们登泰山,不仅仅是为了锻炼身体,也不仅仅是为了仰观其高(泰山的高度在中国的高山中是排不上名次的),而是要在其中体会一种精神,产生多种联想。孔子是“登泰山而小天下”,杜甫是“会当凌绝顶,一览众山小”。也有人在登山的过程中感悟了人生的道理,在到达泰山的“玉皇顶”之后,可以看到对面的摩崖石刻上,除了一些对泰山的赞美词句,还有四个并不起眼的字:“果然似我”。登中天门、过南天门、爬十八盘、上玉皇顶,历尽艰辛,果然似我。这四个字,正中了很多人的心愿。因此,从《高山》、《流水》中,我们还应听出对自然的热爱,对祖国河山的赞

颂,对人生的慨叹,更由于这个故事里面包含了“知音”的典故,我们还能体会到对友谊的珍视。

在有些作品中,作曲家并没有刻意表现自己的思想或是某一种观念,但是他仍然会在其中流露出他的个性,表现出他的世界观。阿炳拉了一曲《二泉映月》,实际上与泉和月的关系并不大。因为在录音结束后,音乐工作者问他曲名的时候,他竟答不上来,只是即兴而为,最后勉强说出个《二泉映月》来。但没有标题并不意味着没有意思。我们从阿炳的音乐中,确实能够感受出一个流浪艺人对世态的炎凉、人生的坎坷无奈而持的一种时而超然、时而抗争的态度。中国古代的一些作品也是这样,虽然有标题,但如果你循着标题之意去听音乐,常常会误入歧途。《渔樵问答》所要表现的是一种隐遁山林、与世无争的生活态度,《平沙落雁》则是古代文人“借鸿鹄之远志,写逸士之心胸”,我们不解其意,照着字面之义去寻找砍伐之声、雁落之状,常常会南辕北辙。有些古书上也如此解释,我们只得将其视为是“俗儒妄记”而不予理睬了。再比如巴洛克时期的德国作曲家巴赫,他的音乐除了宗教作品以外,大多是没有表现具体内容的“抽象音乐”,比如小提琴曲、管风琴曲、古钢琴曲等等。可是,你仍然能从这些乐曲中“看”到他,感受到他开阔的心胸,崇高的气质,严谨的作风,情感充沛而又沉静坦然的性格。

正如文学是人类文化的文字形式,绘画是色彩和线条的形式一样,音乐是人类文化的声音形式,它代表着各个不同时代、不同民族的人的精神。循着音乐之声我们走进历史的隧道,倾听许许多多人的心灵之声,感受他们曾经感受到的一切。事实就是这样——当音乐响起来的时候,那就是作曲家本人正沿着他的用音符铺就的道路向你走来,他向你敞开心扉,希望你理解他,希望你成为朋友。

这里有三点必须提醒读者,第一,理解音乐必须通过音乐,文字解说只是辅助。你必须让耳朵和心灵大量地接受音乐本身带给你的感动,否则,再多的音乐理论也只是空话。第二,要相信和尊重自己的感受,不要不加思索地以书本上的或他人的音乐感受作为自己的。每一首诗、一幅画,在不同人的眼睛里都会有不同的理解,更何况以“抽象”为特点的音乐了。每个人的文化结构、个性、年龄、性格都不一样,在聆听音乐时获得不同的感受是正常的,也是可贵的。你可能注意到了,同一个人在不同时刻、不同心境下都会对同一作品产生不同的感受,而这正是音乐的魅力。第三,建议大家读一些音乐家传记和相关的艺术作品(如诗歌、绘画、书法等),这会帮助你了解他们的音乐,因为作品就是他们在人生每一个阶段的精神产物。

作为作者,我们热切地希望这本书能够给读者带来切实的帮助。

愿你成为幸福的爱乐人。

# 目 录

序 言 .....	(1)	六、笙 .....	(79)
<b>上篇 中国音乐赏析</b>		七、唢呐 .....	(80)
第一章 漫步中国音乐长廊 .....	(1)	八、江南丝竹 .....	(82)
第一节 八音克谐 .....	(1)	九、广东音乐 .....	(83)
第二节 盛唐歌舞 .....	(3)	<b>下篇 西方音乐赏析</b>	
第三节 小红低唱 .....	(8)	第三章 阿波罗的馈赠	
第四节 花雅之争 .....	(12)	——古代希腊和罗马音乐 .....	(85)
第五节 西乐东渐 .....	(15)	第一节 里拉与诗人——古希腊音乐 .....	(85)
一、学堂乐歌 .....	(16)	第二节 鼓号与武士——古罗马音乐 .....	(91)
二、专业音乐教育 .....	(19)	第三节 呼唤拯救——早期基督教	
三、音乐与救亡图存 .....	(23)	音乐 .....	(92)
四、音乐的革命化、民族化、群众化 .....	(27)	第四章 十字架下的吟咏——中世纪	
五、“样板戏”的音乐成就 .....	(34)	音乐 .....	(94)
六、改革开放以来的音乐发展 .....	(36)	第一节 虔诚的祈祷——基督教音乐	
第二章 中国音乐的体裁与名作欣赏 .....	(40)	的初建 .....	(94)
第一节 “思无邪”——民歌 .....	(40)	一、格里高利圣咏 .....	(94)
一、劳动号子 .....	(41)	二、教会音乐理论 .....	(96)
二、山歌 .....	(42)	三、格里高利圣咏的发展 .....	(97)
三、小调 .....	(47)	第二节 艺术的萌芽——多声音乐	
第二节 “负鼓盲翁正作场”——曲艺 .....	(48)	的形成和世俗音乐的发展 .....	(98)
一、苏州弹词 .....	(50)	一、多声音乐的形成 .....	(98)
二、京韵大鼓 .....	(53)	二、世俗音乐的发展 .....	(100)
三、单弦牌子曲 .....	(56)	第三节 “新艺术” .....	(102)
第三节 “血气为之动荡”——戏曲 .....	(58)	第五章 自然与爱的和谐——文艺	
一、昆曲 .....	(59)	复兴时期的音乐 .....	(104)
二、京剧 .....	(62)	第一节 第一支大师队伍——英国、	
第四节 “洋洋乎盈耳”——器乐 .....	(68)	勃艮第、法-佛兰德乐派 .....	(105)
一、琴 .....	(68)	第二节 清新的田园牧歌——文艺	
二、筝 .....	(73)	复兴时期的世俗音乐 .....	(106)
三、琵琶 .....	(74)	一、意大利世俗声乐作品 .....	(106)
四、二胡 .....	(75)	二、法国及其他国家世俗声乐作品 .....	(107)
五、笛 .....	(78)	三、16世纪的乐器和器乐 .....	(108)

第三节 上帝是我们的坚固堡垒	一、交响乐之父——海顿 .....	(135)
——文艺复兴晚期的宗教	二、永恒的阳光——莫扎特 .....	(139)
音乐 .....	三、用痛苦换来欢乐——贝多芬 .....	(146)
一、宗教改革和新教音乐 .....	<b>第八章 狄奥尼索斯的狂喜——浪漫</b>	
二、反宗教改革和天主教音乐 .....	主义时期的音乐 .....	(157)
<b>第六章 激情与理性的建构——巴洛克</b>	第一节 音乐的迷说——标题音乐、综	
时期的音乐 .....	合艺术和纯音乐 .....	(160)
第一节 巴洛克音乐风格概述 .....	第二节 人生的咏叹——歌剧艺术的	
第二节 帷幕升起——巴洛克歌剧	发展与变革 .....	(169)
及其他大型声乐体裁 .....	一、意大利歌剧 .....	(169)
一、歌剧的诞生 .....	二、法国歌剧 .....	(172)
二、意大利歌剧 .....	三、德国歌剧 .....	(175)
三、法、英、德国歌剧 .....	第三节 纺车旁的心曲——歌曲与小	
四、其他大型声乐体裁 .....	型器乐曲 .....	(177)
第三节 键盘与丝弦的共鸣——巴罗	一、歌曲 .....	(178)
克器乐 .....	二、器乐 .....	(183)
一、键盘乐 .....	第四节 绚烂的田野——民族乐派的	
二、弦乐独奏曲、室内乐及大型器	兴起 .....	(186)
合奏 .....	第五节 告别——浪漫风格晚期以及	
第四节 巴洛克艺术巅峰——巴赫	对传统的背离 .....	(192)
和亨德尔 .....	<b>第九章 解放宣言——20世纪音乐</b> .....	(194)
一、巴赫 .....	第一节 三大音乐流派 .....	(194)
二、亨德尔 .....	一、揭示人生的苦难——表现主义音乐 .....	(194)
<b>第七章 理想主义的光辉——古典主义</b>	二、回归——新古典主义音乐 .....	(198)
时期的音乐 .....	三、大地深处——民族主义音乐 .....	(200)
第一节 探索时代——前古典	第二节 赞美歌、爵士乐、建设之歌	
时期 .....	——英国、美国和苏联音乐 .....	(201)
一、正歌剧的改革和喜歌剧的兴起 .....	第三节 音乐新概念——20世纪下半	
二、器乐风格的转型和交响曲体裁	叶的音乐 .....	(203)
奠基 .....	<b>参考书目</b> .....	(205)
第二节 交响时代——古典主义		
盛期 .....		

# 上篇 中国音乐赏析

## 第一章 漫步中国音乐长廊

热爱音乐,是古代中国人的传统。孔老夫子过去是被奉为“万世师表”、“至圣先师”的,原因是他的教育思想伟大,比如说“有教无类”、“举一反三”、“温故知新”、“学而时习”等等言论,即使今天看来,一点也不过时,不落伍,孔子的教育实践也令人称颂,他有“三千弟子”,相当于我们今天一个中等规模的大学,那孔子当然就是“大学校长”了,而他自己却仍然“不耻下问”。他授课时从来不讲迷信的那一套(《论语》中有“子不语怪力乱神”的说法),而是让人们积极入世、勇敢地面对生活。孔子的这些思想和实践我们都按下不提,只看他的教育内容,便可知其对音乐的重视。他开设的六门课程(“六艺”)是“礼、乐、射、御、书、数”,“乐”是居第二位的。孔子本人也弹琴、击磬、唱歌,即使是带着弟子周游列国,走到哪里都得不到重用而“累累若丧家之狗”(《史记·孔子世家》)时,仍然是“弦歌不衰”,——不停地弹琴唱歌。为什么会这样?他认为“乐”太重要了;“移风易俗,莫善于乐”,——乐能够改变社会风尚。“兴于诗,立于礼,成于乐”,——懂“诗”、通“礼”,还不算完,最后还要靠“乐”来成就一个人。不仅孔子如此,推崇音乐的先哲还有很多,而且大家一致认为“唯乐不可以为伪”,——这个世界上不真实的东西太多了,只有音乐是来不得半点虚假的。

古人对“乐”的认识也很直截了当。战国时的荀子写过一篇《乐论》,开始就说:“夫乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐,乐则必发于声音,形于动静,而人之道,声音、动静,性术之变,尽是矣。”音乐就是快乐,是人的感情生活的一部分,音乐是通过声音来表达大千世界(性术之变)的。那么,古代的音乐是个什么样子呢?让我们从先秦讲起吧。

### 第一节 八音克谐

Music Box 最初可能是18、19世纪洋人们送给清宫皇室成员享玩的,不知是哪位高人将其译成了“八音盒”。为什么说这个名称是高人所译呢,如果直译为“音乐盒”的话也没有错,但显然是浅白、直露了,传达不出那层文雅气息。那个时候人们对翻译提出的三条标准是“信、达、雅”;“八音”这个词可实在是够雅的了。早在将近三千年前的周朝,中国的礼乐制度便建立起来了。当时将所用的乐器,根据制作材料的不同分为八个种类:金、石、丝、竹、匏、土、革、木,每一类里包含若干种乐器。钟、铙、铎属金类;磬属石类;琴、瑟属丝类;管、箫、簫属竹类;笙、竽属匏类;埙属土类;鼓属革类;柷、敔属木类。演奏宫廷雅乐的时候,每一种都不能少,叫做“八音齐鸣”。我们今天在北京的故宫、天坛,曲阜的孔庙以及全国各地文庙的大殿里,还能够见到这样的陈设。慢慢地“八音”这个词,在汉语里就成了音乐或乐器的代称。

1978年5月的一天,在湖北省随县一个名为擂鼓墩的建筑工地上,解放军战士正在建设营房,在推土机、挖掘机的轰鸣声中,人们感觉出了一种异样,——不能再挖了,下面可能是墓葬。汇报省里请示中央,就这样,发现了“曾侯乙墓”,一个巨大的音乐宝库被打开了。将包裹着棺木的全部盖板揭开后,约220平方米大的“游泳池”呈现在人们面前。待水逐渐抽尽,在场所有人的目光都被一套连架子在内的2.73米高的编钟吸引住了。(见图1-1)这个钟架是铜木结构,悬挂着大小65件、共二千五百多公斤重的青铜钟(水退尽后发现,有几个钟已坠地),居然屹立了二千四百多年,不腐朽,不垮塌,也可能是音乐的神奇力量使然吧。这个墓主人是春秋战国之际、“曾国”名字叫做“乙”的君侯。同时被埋葬的还有21位青年女性,不知是墓主人的姬妾,还是乐舞的表演者。墓中出土的青铜器总重量达10吨。除了乐器,还有酒器、祭器、兵器。从这些器物的精美造型和巧夺天工的技艺中,我们不难感受到当时的社会在各个方面发展水平之高。

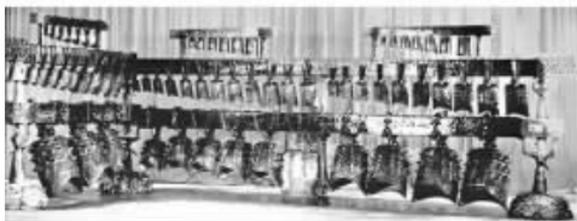


图 1-1 曾侯乙编钟

乐器的总数是124件,计有钟、磬、琴、瑟、鼓、笙、箫、篪等六种。乐器之多,是历次出土的音乐文物无与伦比的。众多的乐器被整齐地摆放在大墓的中室和东室里,俨然就是一座“地下音乐厅”。沿南墙放有青铜温酒器和其他礼器,显然是模仿墓主人生前宴乐场面而精心安排的,可以想见奏乐时的排场和盛况。更令人称奇的是,这套编钟居然还能完好如初地演奏,配件也都齐全。不仅青铜乐器是这样,墓中同时出土的竹木乐器,在两千多年后重见天日时,其保存的完好程度也令人咋舌。下面我们就透过这些乐器,看一看当时音乐艺术发展的情况。

从周到战国,中国不仅思想理论活跃、流派纷呈,在很多领域所取得的成就,是我们今天也难以望其项背的。当时的“乐”,是与“礼”互为彰显、互为补充的。为了更好地配合“礼”所包含着的等级因素,此时的“乐”,尤其在钟、磬等的制作和演奏方面,得到了较大的发展和完善。早在西周中晚期,编钟已由三枚或五枚发展为八枚一组,如陕西扶风齐家村出土的编钟。至春秋中晚期,每套编钟又增为九枚一组或十三枚一组,如山西侯马出土的晋国十三号墓编钟。曾侯乙墓中的这六十多件钟被分为三层悬挂在架子上,每个钟上都刻有铭文,加在一起有二千八百多个字。通过古文字学家的解读,我们惊呆了,原来这是一部当时的音乐基础理论“书”。说的是春秋战国之际,楚、齐、晋、周、申等地和曾国本地各种音律名、音阶名、变化音名之间的对照情况。这套编钟的入土时间是战国之初,因此,这部“书”真实地反映了此前的音乐实践活动,还反映了各诸侯国之间音乐交流的频繁。因为各国的音律名称和术语系统不同,没有明确的比较、提示,就无法演奏别国的乐曲,钟上的铭文就是起这个作用的。

这套编钟另一个令我们惊诧之处,是它本身的发音。每一个钟敲击不同的位置,都能够得到高低不同的两个音,这是双音钟!古代的铸造工艺水平之高,是我们难以想像的。它的总音域跨

越了五个八度,音阶结构在基本音列上和现代的C大调七声音阶一致,中间的三个八度,十二个半音齐备,可以转调演奏,且音乐性能良好,音色优美悦耳。根据磬体上的铭文和编号看,墓中的编磬共41枚(实为32枚,其余已损毁),分上下两层悬挂。钟磬合鸣时的美妙乐声,我们可以从《淮南子》的记述中感受一些:“近之则钟声亮,远之则磬音彰。”再加上其他27件乐器,这个庞大的、具备高、中、低几个声部又能转调演奏的管弦乐队,说明当时我国音乐文化的发展是居世界前列的。

曾侯乙墓的出土,为我们了解先秦乐器制作的工艺水平和乐器音响学的发展水平,提供了生动的实例,世界音乐文化界也将由此而重新认识古代的中国音乐。因为在这之前,一些中外学者普遍认为,中国在春秋战国时代还没有七声音阶,音乐作品中也不可能转调。对于调高、音阶、调式结构、自然音、变化音、八度关系、音程等问题,更不可能有科学而精确的论述,而面对这个“地下音乐厅”,人们不再怀疑了。

### 曲例一:曾侯乙编钟演奏《楚风》

中国在很早的时候就有了音阶的概念,它是一个逐渐发展的过程。从逻辑上讲,七声音阶应该晚于五声音阶。如果用现代的音乐观念来套的话,五声音阶相当于Do、Re、Mi、Sol、La,对此,中国在远古的时候就有了自己的称呼,叫做“宫、商、角、徵、羽”,简称“五声”或“五音”。如果细讲起来,它又与中国的传统观念有关,相对应的是五行、五更、五味、五毒、五色、五常等等,为什么用这几个字,有可能与中国古代的天文观念有关;也有可能与家畜、牲畜的鸣叫声有关。如果注意观察的话会发现,今天仍然流传着的许多汉族民歌和器乐曲(也包括戏曲、曲艺)多是五声音阶的。因此音乐界有一个习惯做法,在表现中国特色时,愿意用五声音阶的曲调作为象征。当然这只能是某些音乐家愿意选择的一种“做法”而已,并不能说明中国音乐仅仅是五声音阶的。七声音阶多出来的两个音,一个位于角、徵之间,称“清角”或“变徵”;另一个位于羽、宫之间,称“清羽”或“变宫”。为什么这样称呼?其意义也不难理解;“清”相对应的是“浊”,既然从“水”,其本意无疑是说水的。被借用到音乐里来,“清”就是形容音的高;“浊”就是形容音的低。

将一个八度分为十二个半音,是当今世界范围内音乐实践的最普遍的规律。而曾侯乙墓出土的这套编钟,向我们证实了早在二千四百多年前,中国人已经认识、实践着“十二律”,并且很早就有了自己的名称,它们是:黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟,简称“律吕”或“六律”“六吕”。这十二个名称初见于《国语》一书,讲的是公元前522年周景王命伶州鸠铸钟的故事。把一套编钟的音律铸造准确是不容易的,它需要相当的技术条件,还要有精确的计算和丰富的实践经验。这说明在当时,中国的冶金铸造、音律计算和音乐艺术实践,都已经发展到了很高的水平。“律”字的本义就是“标准”;“音律”就是为了构成一定调高的音阶序列而定的尺度。围绕着这个字,后来出现的规律、纪律、法律、戒律、律诗、律尺、律令等等,都有这一层意思。其实,“度、量、衡”的起源;“分、寸、尺”的标准,也可以追溯到音律的计算,而月份、时辰、甲子等,恐怕也与此有关。我们说中国音乐的博大精深,这应是一个方面。

## 第二节 盛唐歌舞

在中国历史上,有些阶段是很值得夸耀的,比如我们说“汉唐盛世”、“贞观之治”等,其实就包涵了对那个时代在很多方面所取得的成就的一种认同和赞叹。汉、唐两朝的繁荣发展,除了国力的强盛,还广泛地反映在其时的思想、文化、艺术领域。尤其是唐代,更以不同民族、不同国家间的

艺术交流与融和为其特色。日本、朝鲜等周边国家,多次大批派员来中国学习、交流。称呼这些使节,还产生了一个专门的词汇——遣唐使。从公元630年到894年的二百多年间,仅日本便派出了十二次遣唐使。包括音乐在内的中国各种文化形式,被大规模地传播到了周边国家。同时,各国、各地区的音乐文化也广泛地被中国人吸收、借鉴。“洛阳家家学胡乐(唐王建《凉州行》),成了当时的风尚。

唐代音乐文化的辉煌成就,主要体现在以歌舞大曲为主体的宫廷燕乐的高度发展上。先来解释两个名词,一是“大曲”,它的历史可以追溯到汉、魏时期。虽然准确的结构和表演方式,我们已无法确考,但基本形式是歌、舞、器乐并重的大型歌舞音乐,又称为“相和歌”和“清商乐”。到了唐代,在形式和规模上都有重大发展。一般都有“散序”(乐器演奏的散板)、“中序”(以有拍节的歌唱为主)和“破”(以舞为主,歌、舞、乐并作)三大部分,每一部分又要变化反复多遍,并被配以不同的宫调系统。这种形式显然影响了宋、元以来的戏曲。二是“燕乐”,它的历史可以追溯到周代,主要用于宴享宾客,又称宴乐、燕乐或“房中乐”。唐代的燕乐,实是宫廷中所用俗乐的总称。宋代的沈括在《梦溪笔谈》中曾经做过这样的划分:“先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部为燕乐。”其实,这三种在唐代也可统称为歌舞大曲。“胡”指的就是少数民族,当时只要是少数民族的事物,前面都要加一个“胡”字,如胡人、胡乐、胡笳、胡琴、胡服、胡床、胡子等。

唐代的歌舞大曲,是广泛吸收了西凉(今甘肃西)、龟兹(今新疆库车)、疏勒(今新疆喀什)、高昌(今新疆吐鲁番)等西域少数民族音乐和天竺(今印度)、高丽(今朝鲜)等“胡里巷之曲”的。我们今天在阅读唐代诗、文时,经常遇到的《破阵乐》、《绿腰》(也称《六么》)、《凉州》、《伊州》、《玉树后庭花》、《返龙舟》、《火凤》、《霓裳羽衣曲》、《倾杯乐》等名目,都是当时的大曲。唐代诗人白居易写的《霓裳羽衣舞歌》,使我们可以感受到一些歌舞大曲的面貌:

我昔元和侍宪皇,  
曾陪内宴宴昭阳。  
千歌百舞不可数,  
就中最爱霓裳舞。  
舞时寒食春风天,  
玉钩栏下香案前。  
案前舞者颜如玉,  
不著人间俗衣服。  
虹裳霞帔步摇冠,  
钿环累累佩珊珊。  
娉婷似不任罗绮,  
顾听乐悬行复止。  
髻鬟箜篌递相拽,  
击鼓弹吹声逦迤。  
散序六奏未动衣,  
阳台宿云慵不飞。  
中序擘騞初入拍,  
秋竹竿裂春冰拆。

飘然转旋回雪轻，  
 嫣然纵送游龙惊。  
 小垂手后柳无力。  
 斜曳裾时云欲生。  
 烟蛾敛略不胜态，  
 风袖低昂如有情。

写到这里，白居易仍然认为没能述尽其妙，接着又用了“上元夫人”、“许飞琼”、“萼绿华”等传说中的仙女来比喻舞姿之美。

关于《霓裳羽衣》这首歌舞大曲的来源，也有一个美丽的传说：一天，有个道士引领着唐明皇来到了月宫，看到仙女起舞，仙乐飘飘，问是什么歌舞如此美妙？答曰“霓裳羽衣”。唐明皇本人就是个音乐家，便默默地将曲调记了下来。回来之后，忘掉了一半，正巧西凉节度使杨敬述进献了一首《婆罗门曲》，二者声调相近，唐明皇遂将两曲合为一曲，取名《霓裳羽衣》。这个名字一定是和舞者的服饰有关。今天我们将身上穿的统称为衣裳，过去是有区别的，上身穿的为“衣”，下面穿的为“裳”。舞者穿着颜色漂亮并有闪光花纹的裙裾，上衣则缀了很多漂亮的羽毛，总之，无论是舞容还是服饰方面，都是力求充满仙意。《霓裳羽衣》的乐谱早已散失，只有个别片段被保留在宋姜夔编的《白石道人歌曲》里。

#### 曲例二：姜白石《霓裳中序第一》

唐诗中还有很多精彩篇什是歌咏《霓裳羽衣》的，如郑谷的《长门怨》：“闲把罗衣泣凤凰，先朝曾教舞霓裳。春来却羡庭花落，得逐晴风出禁墙。”白居易的《长恨歌》（节选）：“骊宫高处如青云，仙乐风飘处处闻。缓歌慢舞凝丝竹，尽日君王看不足。渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。”《琵琶行》（节选）：“低眉信手续续弹，说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六么》。大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。”张祜的《华清宫》：“天阙沈沈夜未央，碧云仙曲舞霓裳。一声玉笛向空尽，月满骊山宫漏长。”

说到唐代的歌舞大曲，不能不提到那时的乐舞制度。唐朝初年，制定了“九部乐”，遇有宫廷的宴享、庆典、祭祀等礼仪活动，便根据需要上演不同的乐舞。贞观年间又增加了“高昌乐”而为“十部乐”。这十部乐舞最大的特点，就是西域少数民族乐舞占有很大比重，这从名称上可以看出来，“十部乐”是：燕乐、清商乐、西凉乐、龟兹乐、疏勒乐、康国（今中亚撒马尔罕）乐、安国（今中亚布哈拉）乐、扶南（今柬埔寨）乐、高丽乐、高昌乐。宫廷中上演的这“十部乐”，也从一个侧面说明，唐代时中原的汉族与少数民族、华夏民族与周边国家的文化艺术交流活动，是非常繁盛的。到后来，唐代的宫廷音乐逐渐由“十部乐”演变成“立部伎”和“坐部伎”，而不再以地名和国名作为划分乐部的依据。“立部伎”就是在堂下站立奏乐；“坐部伎”是在堂上坐着奏乐。二部伎的演出，规模极为盛大，唐玄宗时，为配合宴享，往往是自天刚亮直奏到黄昏。有意思的是，一个演员是在“坐部伎”中演奏，还是在“立部伎”中演奏，取决于他（她）的演奏（唱）水平的高低。这个制度不但记录在史书中，在白居易的《立部伎》一诗中也提到过：“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任？始就乐悬操雅音。雅音皆坏一至此，长令尔辈调宫徵。”这首诗清楚地为我们勾勒出了唐代音乐的等级制度：水平高的任坐部，差一点的任立部，再不行就只得去奏雅乐了。显然，这三个等级也标志了音乐的好听程度。应该说，名字最好听的是“雅乐”，音乐最难听

的也是“雅乐”。并不单单是唐朝的“雅乐”不好听,历朝历代的雅乐其实都不大好听,原因就是太古板、太重形式了。战国时魏国的魏文侯就曾说:“吾端冕而听古乐则惟恐卧,听郑卫之音则不知倦。”这个魏文侯很诚实,一点也不装腔作势,怪不得在位期间他能任用李悝、吴起、西门豹,将魏国治理得那么好。他说我每次穿戴整齐去听雅乐时都要打瞌睡,而听新鲜的民间音乐时则不知道疲倦。所以,演奏雅乐是用不着高水平音乐家的。

过去,中国一直是以“礼乐”之邦著称的,标志之一就是上至君王臣僚,下至僧道布衣,音乐素养普遍比较高。唐诗中有:“六么《水调》家家唱,《白雪》《梅花》处处吹”,便是最好的证明。热爱音乐、精通音乐的皇帝、大臣、将领等更是屡见史书记载。“曲有误,周郎顾”,说的就是三国时任大都督的周瑜,不但领兵打仗屡建奇功,听别人的音乐表演,哪里出现错误,他都要一一予以指出并纠正。一首写“宫怨”题材的唐诗中有这样两句:“欲得周郎顾,时时误拂弦”,便是巧妙地运用了这个典故,来描写宫女为了博得君王的宠幸而想出各种招法,其中的一个招法就是弹琴时,故意按错琴弦以引起君王的注意。到了唐朝也有这样一个皇帝,史书上记载他是“于听政之暇,教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏,音响齐发,有一声误,帝必觉而正之”。能够指导一个三百人的乐队,当其“音响齐发”为丝竹之戏“时,听出某人有错误,看来他的音乐听觉水平,不在我们今天优秀的交响乐队指挥之下,这个人就是我们前面提到的唐明皇(玄宗)李隆基。他是音乐的全才,作曲、指挥、演奏无所不精,当时有人评价他是“虽古之夔、旷,不能过也”。“夔”和“旷”都是古代传说中水平极高的音乐家,而唐玄宗比他们还要高明。他一生作曲从未中断,动辄便“新制乐谱”,甚至是杨贵妃死于马嵬坡,他还要写一曲《雨霖铃》悼念。平时他总愿意与大臣们一同奏乐,“于清元小殿,宁王吹玉笛,上羯鼓,妃琵琶,马期仙方响,李龟年箏篥,张野狐篥篥,贺怀智拍,自旦至午,欢洽异常”。玉笛、羯鼓、琵琶、方响、箏篥、篥篥、拍,这些都是当时很流行的乐器,皇上与王公大臣每人操一件,能够“欢洽异常”地合奏半天,水平应该是不低的,一定也会很好听。

我们今天用“梨园”一词来代指戏曲界,称戏曲演员是“梨园弟子”,这个典故也是源自唐明皇在音乐上的作为。唐代的音乐机构很庞大,有太常寺、大乐署、鼓吹署,后来又出现了教坊、梨园。前四个词都已经成了古语,“梨园”一词我们今天还在使用。在这些音乐机构中服务的乐工,总数达万人以上,都接受过严格的训练和层层选拔。“梨园”是专门训练和培养高水平的歌舞演员和乐器演奏人才的。开元年间,唐明皇在长安、洛阳等地设有三个梨园,其中的一个就设在宫中的宜春院,名称的由来一定与苑中的梨树有关。宫中的梨园由皇帝亲自授课,号称“皇帝梨园弟子”。他们学习的课程,其进度是依据音乐的难易程度而有明确规定的:清乐大曲六十日成,西凉、龟兹、天竺、高丽等大曲各三十日成,小曲二十日成。要起码学会五十首以上的高难度曲目,才能参加演出或者毕业。学习音乐的人,要在15年的时间里经过5次上考,7次中考,才能得到官职。而考试也不仅仅是针对学生,对于担任教学的大乐博士、音声博士和助教博士也要每年考核一次,根据考核成绩定为上第、中第、下第三等。唐代歌舞的兴盛,技艺水准之高超,是与这种严格的艺术教育制度分不开的。

在民间,各行各业都有自己的行会、行规、禁忌,有的还要供奉本行当的祖师爷,如木工要供奉鲁班、行医的要供奉华佗、茶行要供奉陆羽、唱戏的要供奉的就是唐明皇。作为皇帝,我们可以指出他在治理国家方面的种种不足,但作为音乐家,唐明皇无疑是非常出色的,正由于他有着特殊的社会地位,因此盛唐时期音乐文化的高度发展,他个人所发挥的历史作用是不能忽视的。正像汉代的一首《城中谣》说的那样:“城中好高髻,四方高一尺。城中好广眉,四方且半额。城中好大袖,四方

全匹帛。”统治者的爱好对社会风气的影响起了至关重要的作用。

时至今日,有名姓可查的唐代音乐家尚有百余人,唐代诗文中有很多篇章,记录了他们的音乐才能。开元年间的永新,用今天的话说,是一位杰出的女高音歌唱家,她“喉啾一声,响传九陌”。据唐代的《乐府杂录》一书记载:有一次唐玄宗在勤政楼设宴招待百官,“观者数十万众,喧哗聚语,莫得闻鱼龙百戏之音。上怒,欲罢宴。中官高力士奏请:命永新出楼歌一曲,必可止喧。”上从之。永新乃撩鬓举袂,直奏曼声,至是广场寂寂,若无一人。喜者闻之气勇,愁者闻之肠绝”。

有一个词牌名为《念奴娇》,最初的歌词可能就是对女高音“念奴”的赞美。唐玄宗夸奖她是“每执板当席,声出朝霞之上”。

词牌【何满子】(亦作和满子),其典故就是源自一位男高音了。白居易在《何满子》诗自注中说:“开元中,沧州有歌者何满子,临刑进此曲以赎死,上竟不免。”其诗为:“世传满子是人名,临就刑时曲始成。一曲四调歌八叠,从头便是断肠声。”我们今天不知何满子罪犯哪条,只知道他临刑前进献了一曲,以求免去死罪,竟然不准,这首歌便真正成为了绝唱。歌名也没有留下,后世只得用《何满子》代之。不难想像,作为一名杰出的音乐家,临死前创作的一首歌曲,一定是凄婉动人,不然不会有“故国三千里,深宫二十年。一声何满子,双泪落君前”(唐张祜《宫词》)的诗篇。

韩熙载于唐朝末年登进士第,后逃往南方避乱,曾任南唐中书侍郎。他有政治才干,艺术上也颇具造诣,懂音乐,能歌善舞,擅长诗文书画。但他眼见南唐国势日衰,痛心贵族官僚的争权夺利,不愿出任宰相,把一腔苦衷寄托在歌舞夜宴之中。南唐后主李煜听说韩熙载生活“荒纵”,即派画院顾闳中深夜潜入韩宅,窥看其纵情声色的场面,顾目识心记,回来后画成这幅夜宴图。(见图1-2、图1-3、图1-4)由于顾闳中观察细微,不放过任何一个细节,把画中人物欢宴达旦的情景描绘得淋漓尽致,音容笑貌栩栩如生,活脱绢上。《夜宴图》用了五个场景:琵琶独奏、六么独舞、宴间小憩、管乐合奏、夜宴结束,从一个侧面,十分生动地反映了当时音乐情况。



图 1-2 顾闳中《韩熙载夜宴图》(1)



图 1-3 顾闳中《韩熙载夜宴图》(2)



美知何用,漫赢得天涯羁旅”(《玲珑四犯》);“南去北来何事,荡湘云楚水,目极伤心”(《一萼红》);“惆怅西村一坞春,开遍无人赏”(《卜算子》)。这些都是文学史上的事情。也许有人还不知道,除了擅长诗词、书法,姜白石还精通音律,是一位造诣很高的音乐家。他曾向朝廷献《大乐议》、《琴瑟考古图》、《宋圣饒歌鼓吹》等著作,论述当时的乐器、乐曲及乐制。他传世至今的著作《白石道人歌曲》,收有减字谱琴曲《古怨》、律吕字谱《越九歌》十首、工尺谱词调十七首。这部六卷本的歌曲集,为我们了解“清歌妙舞,急管繁弦”的宋代音乐面貌,提供了最可靠的依据。(见图1-5)



图1-5 姜白石肖像

我国诗歌与音乐之间的相互关系,一直是很密切的。无论是“以乐从诗”、“采诗入乐”,还是“倚声填词”,都说明了这一基本特点。唐代的诗、宋代的词,原本都是能唱的,前面所引用的姜白石《过垂虹》,就很好地证明了这一点。那是1191年的冬天,姜白石去苏州看望另一位著名词人范成大,并在他那里住了一个多月。一天,漫步在花园中赏梅,范成大请白石谱一曲新腔咏唱梅花。姜白石一口气写了两首,范成大看后赞不绝口,随后交给家中的歌女习唱。由于曲和词都写得非常美妙动人,再加上歌女中有一个叫小红的声情并茂地演唱,更是锦上添花。除夕之日,白石要回湖州老家,范成大以歌女小红相赠。是夜,大雪纷飞,船过垂虹桥,白石就船中情景,写下了这首《过垂虹》诗。

除夕之夜,小红的低唱,伴以白石道人幽咽的箫声,这有声有色的情景令人神往。“韵最娇”的两首“新词”一首是《暗香》:

旧时月色,算几番照我,梅边吹笛?唤起玉人,不管清寒与攀摘。何逊而今渐老,都忘却春风词笔。但怪得竹外疏花,香冷入瑶席。 江国正寂寂,叹寄与路遥,夜雪初积。翠尊易泣,红萼无言耿相忆。长忆曾携手处,千树压、西胡寒碧。又片片、吹尽也,几时见得。

#### 曲例三《暗香》

“暗香”,顾名思义应是咏梅的,语出北宋词人林逋的“疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏”(《山园小梅》)。其实表面上看是咏梅,描写的是梅边月下、笛韵悠扬的美景,而实际上则是在赏梅之时触动了旧情,忆起了西湖旧事,通过咏梅来怀念旧人。另一首是《疏影》:

苔枝缀玉,有翠禽小小,枝上同宿。客里相逢,篱角黄昏,无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远,但暗忆江南江北。想佩环、月夜归来,化作此花幽独。犹记深宫旧事,那人正睡里,飞近蛾绿。莫似春风,不管盈盈,早与安排金屋。还教一片随波去,又却怨、玉龙哀曲。等恁时、重觅幽香,已入小窗横幅。

#### 曲例四《疏影》

这两首词的含义究竟是指什么,历来众说纷纭,但艺术欣赏见仁见智也是极正常的事情。作为咏物的名篇,其灵活的引用、清婉的音节、新颖流畅的词句,已经足够了,到底要表现什么就变得不那么重要了。宋代学者张炎评价这两首词是“前无古人,后来者,自立新意,真为绝唱”,应是恰如其分的。诗人杨万里称赞姜夔的歌曲创作有“裁云缝雾之妙思,敲金戛玉之奇声”。

和着白石道人“吹箫”,小红是怎样“低唱”这“韵最娇”的两首“新词”的呢?今天我们可以从《白石道人歌曲》一书中找到答案,这可是一本在中国音乐史中占有重要地位的书啊。(见图1-6)。

我们都知道中国的音乐历史悠久、辉煌灿烂。从中国文学艺术的发展历史上看,诗歌与音乐的结合,一直是一个重要特色,只是在某一个阶段这种结合密切些,而有些时候则不然,但总的趋势是音乐性越来越强。其实不仅诗歌,就是连文章也是有这种要求的,原因之一恐怕应该是汉语的四声、音韵等本身所具有的音乐性了。如远在齐、梁时,沈约等人便主张“以文章之音韵,同弦管之声曲”。到唐代近体诗大行于世,有人也认为也与音乐的激发有关。而晚出的词、曲,其音乐性更是强于以往的任何诗歌体裁。不要说唐诗、宋词能够演唱,就是《诗经》、楚辞、乐府,在过去也多是能和着乐器演唱的。《史记》中就有“《诗》三百,孔子皆弦歌之”的记载,意思是说《诗经》中的这三百多首诗,孔子都是能够边弹琴边演唱的。但遗憾的是,那时候的记谱方法没有保存下来;当然,我们也可以认为,古代中国音乐的传承,很少将精力放在去完善记谱的方法上,而多是靠“口传心授”、“心领神会”来薪

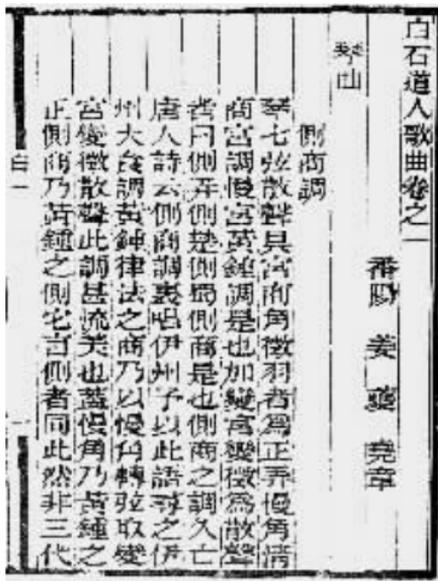


图 1-6 《白石道人歌曲》

火相传。因此,先秦的音乐是什么动静,我们只有面对着出土的钟、磬而发思古之幽情,魏晋的歌舞大曲是怎样表演的,也只有透过现存文献的字里行间,再插上想像的翅膀去体会;甚至连隋、唐时期的音乐是什么模样,我们说起来都难免底气不足。原因就是上面提到的两点。再加上中国的音乐与文字结合得太紧密了,讲中国音乐史,很多时候是围绕着《诗经》、楚辞、乐府、唐宋诗词、元明散曲等等做文章,一不小心,就将“中国音乐史”讲成了“中国音乐文学史”,即使小心,也难免被人指责为“没有音乐(声音)的音乐史”。而由于有了《白石道人歌曲》这种尴尬就部分地得到了扭转。因为收入这本集子的所有诗词作品,都配有俗字乐谱(是近世工尺谱的前身),识得乐谱便可知晓其音乐面貌。但是这种字谱毕竟是近千年以前的东西了,虽然一直在流传,可变化是非常大的,以至于普通人已无法识别。著名音乐史学家杨荫浏先生在 20 世纪 50 年代曾将《白石道人歌曲》全部翻译成五线谱,更为我们了解当时的音乐面貌扫清了障碍。宋元以后,词的曲谱基本上就失传了,后人的创作只是按照格律来填词,完全脱离了音乐,成为了纯粹的文学形式。

“风暖繁弦脆管,万家竞奏新声。”这便是宋代词曲演唱鼎盛情况的真实写照。与乐府、唐诗中的五言、六言、七言等齐整的句式结构相比,宋词极富于变化,灵活性强,所以又称长短句。这种长短相间的乐句结构,更适合于表现细致复杂的情感变化,因此它很快就被新兴的说唱、戏曲所吸收,对我国后世音乐的发展产生了深远的影响。

宋词的创作方式分为旧谱填词与自创新曲两种。前者一般是利用隋唐以来流传下来、影响较深远的民歌或歌舞大曲的片段(也就是词牌)填入新词;后者就是词人(音乐家)另创新曲了,如姜白石、范成大、周邦彦等人的“自度曲”。据记载,宋代也曾经刊印过几种大型的乐谱集,但除了姜夔的《白石道人歌曲》,其他的都已经失传了。宋词在演唱时,由歌者手持“拍板”击拍,有时还有

箫、笛、篪或琴、琵琶等其他乐器伴奏。我们今天在读宋词的时候，总会在词牌中见到令、慢、近、引、犯等字眼。这几个字实际上都是音乐结构术语。下面分别来说一下。

“令”又名小令，分单叠或双叠，是宋词中最简单的一种形式。它来源于唐代的酒令，就是酒席间的一种文字、文学游戏。如今我们从唐人的诗文中，尚可体会出唐代酒令技艺的丰富多彩，但具体情形如何，很可惜，到北宋时便已“皆不能晓”了。仅从繁多的名目、律令看，其宗旨是想使酒筵区别于一般的狂欢，而更加富有文学和艺术的意味，想来应是很文雅别致的。如【调笑令】、【浪淘沙令】等。

“慢”又名慢曲，曲调较长，最短的也要八九十个字，如【卜算子慢】；长的有一百三十多字的，如【声声慢】、【木兰花慢】。

“近”又名近拍或过曲，其规模一般介于令和慢之间。最短的【好事近】是四十五字，最长的【剑器近】是六十五字。

“引”在速度和规模上与“近”相似，一般较慢，原是歌舞大曲中歌唱开始的部分，如【祝英台引】等。

“犯”又称犯调，分为两种，一种是指句法相犯，就是把原来分属于几个曲牌的乐句联在一起成为一个新的曲牌；另一种是指转调，即宫、商、角、徵、羽间不同调式的转换，如宫犯商、商犯羽之类。我们在读词的时候，还会遇到诸如“减字”、“偷声”、“摊破”等词汇，说的也都是词调在音乐上的变化。

宋词的风格是多种多样的。最经常碰到的一对概念就是“豪放”与“婉约”，我们也可以理解为这主要指的是音乐风格的不同。有人曾形象地比喻两种风格的代表人物苏轼和柳永的词，前者要“关西大汉，操铜琵琶、铁绰板，唱‘大江东去’”。而后者应是“十七八女郎，执红牙板，歌‘杨柳岸晓风残月’”。铜琵琶、铁绰板、红牙板都是伴奏乐器，可见词是能唱的。

应该指出的是，一部分宋词过分沉湎于纸醉金迷，沿袭了晚唐五代那种“倚红偎翠”的陋习，是不值得提倡的。即使是享有“凡有井水处，即能歌柳词”之盛誉的柳永，早年的创作也是“好为淫冶讴歌之曲”。除了以上提到的诸位，宋代的很多词人都是优秀的音乐家，晏殊、陆游、李清照等等，都常常沉醉于“清歌妙舞，急管繁弦”之中。

中国传统音乐的面貌，是从多个侧面反映出来的，这和西方的情况不同。西方从文艺复兴以来，其音乐成就多反映在交响乐、室内乐、协奏曲、独奏曲、歌剧音乐、舞剧音乐等领域，而中国的情况，如果不将曲艺、戏曲一起加以考察，就很不全面了。

宋代诗人陆游在《小舟游近村，舍舟步归》诗中写到：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”这首诗形象生动地为我们描绘了这样一幅图景：夕阳洒满村庄，劳累了一天的人们陆续从田间回来。村中硕大的古柳树下围满了人，原来是一位身背着书鼓的盲艺人正在中间唱曲。唱的内容是汉代蔡伯喈“弃亲背妇，为暴雷震死”的故事。看来这位讲唱艺人的水平不低，所有来听的人都被他讲的故事打动了，以至于艺人走后多时，满村的人还在谈论着蔡中郎（伯喈）的是与非。在参考了其他文献以及能够反映那时民俗生活的绘画作品之后，我们可以得出结论：这种表演，与今天仍在流行着的各类弹词、大鼓极为相像。在当时，这些被称为鼓子词、诸宫调、唱赚、陶真。再往前追溯的话，隋唐时讲唱佛经的变文，也是其源头之一。实际上这种演出方式在民间从未中断过，明代的话本小说如《金瓶梅词话》等，在每一回的开始和结尾处的那段韵文，还很明显地保留着演唱的痕迹，如第四十九回的开始：“宽性宽怀过几年，人死人生”

在眼前。随高随下随缘过，或长或短莫埋怨。自有自无休叹息，家贫家富总由天。平生衣禄随缘度，一日清闲一日仙。”实与我们今天的曲艺唱词无异。

#### 第四节 花雅之争

中国是一个可与古希腊、古罗马比肩的文明古国，古代文化灿烂昌盛自不待言。但遗憾的是，戏剧的发展却不像希腊、罗马那样成熟得较早。一般认为，中国戏曲的成型，是以宋代出现南戏为标志。所谓南戏，是指宋末到明初流行于中国南方的戏曲艺术，初为歌舞小戏，就是一些“里巷歌谣”、“村坊小曲（明徐渭语）之类。因其最初产生在浙江温州（一名永嘉）地区，故又被称为温州杂剧或永嘉杂剧。到了明代，就被称为传奇了。这里有一点需要说明，就是戏剧与戏曲的区别。我们说“通过演员表演故事来反映社会生活中的各种冲突的艺术”，叫做戏剧。而中国传统的戏剧形式，是以歌唱、舞蹈为主要表演手段，因此被称之为戏曲。“戏曲”一词最早出现在元末明初之人陶宗仪所著《南村辍耕录》一书中，指的是宋杂剧。他是在讲到当时的演出名目时，有“唐有传奇，宋有戏曲”之语。近代学者王国维（1877—1927）在其《宋元戏曲考》中，专门对宋元南戏和元杂剧形成的原因及其艺术成就做了系统的研究，填补了中国文化史上的空白，开辟了一门新学科。

中国的戏曲发展到元代形成了一个高潮，涌现出众多的作家和佳作，如关汉卿的《窦娥冤》、《单刀会》，王实甫的《西厢记》，马致远的《汉宫秋》，白朴的《墙头马上》，纪君祥的《赵氏孤儿》，郑光祖的《倩女离魂》等。800年来流传不衰。有的剧本如《西厢记》、《赵氏孤儿》等还被翻译成多种文字，流传海外，影响至为深远。前者有拉丁文的 *Occiduae Diaetae Memoria*；英文的 *The Romance of the Western Chamber*；法文的 *Histoire du pavillon occidental*；德文的 *Das Westzimmer*；另外尚有意、俄、日等版本。后者计有英文的 *The Orphan of China*；法文的 *L'orphelin de la Chine*；意大利文的 *L'eroe cinese*；德文的 *Elpenor* 等。中国的知识分子一向认为从科举进身是最光荣的道路，所谓“学而优则仕”。及至元灭金，废除了科举，阻断了知识分子的进身之路，一些人便归隐田园，或跻身吏役，有的更沦落为插竹枝、提瓦罐而沿街乞讨。一腔的不平、满怀的冤屈，都只好通过杂剧来发泄了。正像明胡侍在《真珠船》中说：“沉抑下僚，志不获展，……而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀。”杂剧艺术由于有了高水平的文人参与创作和演出，再伴随着都市繁荣、表演场所的完善，使其从内容到形式均进入了成熟的阶段。元杂剧所取得的艺术成就，首先在于适合舞台演出，而不仅仅是案头之作；其次是通俗流畅，生动自然，真正做到了“文而不文，俗而不俗”；另外，它的以歌曲（说唱诸宫调）为主结合说白演唱的形式，使其成为一种有说有唱、载歌载舞的表演艺术，为后世戏曲的表演体制奠定了基础。元杂剧的结构多为“四折一楔子”，所谓“折”，就相当于今天戏剧的“场”，即每一出戏都是由四折来表演一个故事。这样既符合事物从发生、发展、转变、结束的四个阶段顺序，同时也可以按剧中人物矛盾的开端、发展、高潮、结束来安排情节和场面。有些比较复杂的情节在四折中不好安排，便加上一个短小的场子，唱一二支曲子的办法解决，叫做“楔子”。四折分别用四个不同的宫调演唱，在同一宫调的范围内联结不同的曲牌，这便是中国传统戏曲最典型的形式——曲牌联套体。元杂剧发展到后来，逐渐被明传奇所取代，但它的历史作用并没有消失，它的部分优秀剧目被长期地保留在了中国的戏曲舞台上，其表演艺术和创作经验，也为后来的演员和剧作家所继承。

明、清两朝，进入了戏曲繁荣发展的时期，“村坊小曲”、“里巷歌谣”的盛行，正合“畸农、市女，

顺口可歌”，因此而深受群众的喜爱，出现了以“余姚腔”、“海盐腔”、“弋阳腔”和“昆山腔”为代表的所谓“四大声腔”。明代祝允明在《猥谈》一书中有这样的记载：“数十年来，所谓‘南戏’盛行，更为无端，于是声乐大乱！……盖已略无音律、腔调，愚人蠢工，恣意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说耳。”从语气上我们不难体会出作为社会贤达、儒家正统的代言人，对当时社会上流行着“野调芜腔”的呵斥和蔑视。但这无意中恰巧为我们勾勒出了一幅生动形象的戏曲繁荣图景。尤其是昆山腔（或称昆腔、昆曲、昆剧）经过魏良辅等戏曲音乐家的精心改革，进一步发挥了“流丽悠远”、“委婉动听的特长，深得人们的喜爱而“出乎三腔之上”。更由于剧作家梁辰鱼成功地为昆山腔创作了剧本《浣纱记》，而在文人士大夫中掀起了创作的热潮，由此昆山腔便坐上了中国戏曲舞台的第一把交椅。至万历末年，已是“四方歌曲必宗吴门（昆腔）”，而发展成为全国性的剧种，时称“官腔”。直到清代的乾隆年间以后，梆子、皮黄类的声腔兴起，才动摇了昆腔的统治地位。

明清初，除昆山、弋阳诸腔继续流行外，各地还出现了一些地方戏，如秦腔、陇州调、弦子戏、滩簧、秧歌、花鼓等。这些地方小戏，名称既无规范，形态也不稳定，或称腔、称调、称戏，或按地名称，或以伴奏乐器命名，也有的则因腔调或演唱特点而得名，其间名同实异或名异实同的情况不在少数。这些“向无曲谱，只沿土俗”的地方戏兴起于民间，流行于乡村集镇，多在野台子上演出，内容简单，艺术上自然也不够成熟、完整。常被代表了正统的主流社会斥之为“似曲非曲，似腔非腔”。虽幼稚、粗糙，却清新、活泼，所以一经出现，便如星星之火，十分流行，“不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之”（明沈德符《万历野获编》）。一种地方戏在流布过程中，为了适应当地欣赏习惯和要求，其声腔必然与当地方言和民间音乐融为一体。因此剧种间的区别主要体现在不同的音乐风格。在众多的声腔剧种中，较成气候者，当首推梆子腔。其最早出现在山西、陕西一带，又称秦腔或西秦腔，因采用枣木梆子击节伴奏作“咿、咿”声，故又名梆子腔或“咿咿子”。从音乐上看，梆子腔及后来的皮簧腔，创造了一种以板式变化为特征的音乐结构形式，并由此引起了戏曲文学、舞台艺术以及整个演出形式的一系列变革，为中国戏曲创立了一种新的艺术体制——板式变化体。它较之以前从南戏、杂剧开始直到昆山、弋阳诸腔都采用的曲牌联套体，有更为单纯、灵活、通俗的优点。板式变化体的唱词格式是上下两个整齐句子的不断反复，可以视剧情的需要而自由伸缩，以板式变化和反复变奏的形式来适应戏剧内容的需要，节奏可紧可慢，唱腔可长可短。

曲牌联套体总会受固定的套数、句格、字数的限制，只能恪守以唱为主的套曲体的制约，不能在不同的剧目和场次中，按照戏剧化的要求来灵活处理，合理运用。这种体制的确立，将戏曲艺术的综合性、戏剧化和表现力，都推进到了一个新的高度，使中国的戏曲进入了一个崭新发展的阶段。继其后而出现的皮簧腔，更将这一体制发扬光大。所谓“皮簧”，是指西皮和二簧两种腔调，其前身是流行于安徽、湖北的徽、汉两调，里面也包含了梆子腔的因素。后来广泛吸收昆、弋诸腔和其他地方戏的历史成就，发展形成了后来居上的京剧。

古代中国有一个传统，什么东西一旦被贴上“雅”、“正”的标签，便身价倍增；那些挤不进“雅”、“正”圈子的东西，便沦为“俗”、“鄙”之列而不能登大雅之堂，“崇雅抑俗”、“追求正统”，逐渐地形成了对新事物排斥的传统。纵观中国戏曲史，昆曲似乎也走过了一个由“俗”而“雅”的过程，其实并不完全是昆曲本身的变化，而是人们的观念出现了微妙变化。昆腔刚出现的时候，也不被人们看好，认为它“浅”、“俗”。一个较长时期过后，随着更“俗”的东西（如梆子、皮黄等）出现，此

时的昆腔已成了“雅”、“正”的化身,而受到人们的尊奉。这种情况有些像约翰·施特劳斯在西方音乐史中的地位,他的圆舞曲刚一出笼时,被人们抨击为俗不可耐,而若干年后的今天,则被视为是古典音乐的重要组成部分。当然,昆曲之被称为“雅”,也是由于有不“雅”的作为对比。当时昆曲被称之为“雅部”,其他的戏曲声腔则统称之为“花部”,取“花杂不纯”之意,还有一个名称更直截了当:“乱弹”。有一位叫焦循的学者实在看不过去了,便写了一本名为《花部农谭》(成书于1819年)的书,他不同流俗,独持己见,与“崇尚昆腔”的文人雅士们的审美趣味相左,而“独好花部”,认为“花部原本于元剧,其事多忠、孝、节、义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解,其音慷慨,血气为之动荡”,不似昆腔“繁缛”。并旗帜鲜明地指出“彼谓花部不及昆腔者,鄙夫之见也”。这就是历史上著名的“花雅之争”。其实,作为“大雅正声”的昆腔,到了乾隆初年已经开始走下坡路了。据那时的张漱石《梦中缘传奇序》记载,人们“所好唯秦声、嘍、弋,厌听吴骚,闻歌昆曲,辄哄然散去”。但由于昆腔是“雅正”的化身,无论是官方,还是以正统自居的士大夫,仍倾全力维护。嘉庆三年(1798),清政府曾颁禁令:“除昆、弋两腔仍照旧准其演唱,其外乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏,概不准再行唱演”,并要求各地“严行查禁”,将从业人员“递解回籍”。

其实,最初雅部、花部的称谓,是乾隆年间两淮盐务为了迎接皇帝的南巡,将当时的各种戏班集中到扬州以备供奉演出,为了便于管理而做的划分。虽有褒贬之意,但“花部”能与“雅部”一起被列入供奉大戏的事实,却说明了当时地方戏曲蓬勃兴起的趋势,毕竟是人为的排斥所难以阻止的。进而逐步形成了平起平坐的局面,当时有所谓的“南昆、北弋、东柳、西梆”之说,这仅是一个约定俗成的说法,表述得并不准确,无外乎是想强调不同腔调在不同地区之盛行,这恰恰反映了戏曲发展至清代以后,地方戏在全国各地普遍兴起的形势。“昆”指的就是昆腔;“弋”就是弋阳腔,“柳”指的是柳子腔;“梆”指的就是梆子腔。

图1-7名为《同光十三绝》。图中十三个人物,分别是程长庚饰《群英会》鲁肃,卢胜奎饰《空城计》或《战北原》诸葛亮,张胜奎饰《一捧雪》莫成,杨月楼饰《四郎探母》杨延辉,徐小香饰《群英会》周瑜,谭鑫培饰《恶虎村》黄天霸,梅巧玲饰《雁门关》或《四郎探母》萧太后,朱莲芬饰《玉簪记·琴挑》陈妙常,时小福饰《桑园会》罗敷,余紫云饰《彩楼记》王宝钏,郝兰田饰《钓金龟》康氏,杨鸣玉饰《思志诚》天明亮,刘赶三饰《探亲家》乡下妈妈。他们都是同治、光绪年间在京城的宫廷和民间非常走红的戏曲演员,剧目肯定也是当时流行的,也是他们所擅演的。据说是由光绪年间画师沈蓉圃所绘,流传后世,被称为“同光十三绝”。由此亦可见当时京昆舞台之活跃。



图1-7 《同光十三绝》

不同品种的戏曲在表演上所遵循的原则基本上差不多,彼此间的区别,主要体现在音乐风格的不同。据20世纪80年代统计,我国共有戏曲三百余种,这是一座多么丰富的音乐宝库啊!

在这一节将要结束的时候,我们还要介绍一门学问——律学。所谓“律学”,即研究乐音体系

中音高体制及其相互的数理逻辑关系的科学。它是音乐声学、数学和音乐学互相渗透的一门交叉学科。我们的先人很早便知道了音阶各音之间的关系和生成规律,并称有固定高度的乐音为“律”。中国研究“律”的学问,早在春秋时期就产生了。在中国的第一本书《尚书》中,有这样一句话:“协时月正日,同律度量衡”,这是谈论有关标准化问题的,其中提到的日、月、时、度、量、衡等概念,我们今天仍然在使用,它们的基本意义也并没有改变。古代中国,观天象以制定历法,进而规范度量衡,这是一国之君的头等大事,世界上很多古老文明差不多都是这样。在古代中国所不同的是,还要在此基础上统一音高标准——规定音乐应该如何去奏,可见先人们对音乐的重视。这个传统在中国历史上延续了很长时间,也因此有人认为,在中国古代优秀的科技成果中,除了广为人知的火药、造纸术、指南针和印刷术这“四大发明”外,还有一门鲜为人知的“千古绝学”——律学。从《史记》开始,历代史书差不多都有若干卷来论述各朝的律、历、乐,有的还详细记述了相关时代的律学成果以及音高标准的计算问题。这便是二十四史中的《律历志》、《音乐志》或《乐书》、《乐志》的主要内容。有文字可考的中国律学实践的源头,至少可以上溯到公元前11世纪,典型的如《史记》所载“武王伐纣,吹律听声”。因为律有十二个,一年也是十二个月,所以在很早的时候,中国人便将音乐的律和年月的历,视为是一致的事情而被同等看待了。与对历的重视和详细研究、计算一样,律也一直受到重视和详细研究、计算。因此,不少古代的律学家同时又是历学家、天文学家,这一现象便成为了中国特色。这也是中国从古以来律学一直能得到持续发展的根本原因。

中国最早产生的律学理论称为“三分损益律”,它大约出现在春秋中期。《管子·地员篇》、《吕氏春秋·音律篇》分别记述了它的基本法则:以一条弦长为基数,将其均分成三段,舍一取二——“三分损一”,便发出第一个上五度音,如果将均分的三段再加一段——“三分益一”,便发出第一个下四度音。用这种方法继续推算下去,可得十二个音,古称“十二律”(其名在第一节中曾提到)。“三分损益”虽然推演出“十二律”,但计算到最后一律时却不能循环复生,它是一种不均匀的“十二律”,各律之间含有大、小半音之别。因此,为了寻求一种可以自由地旋宫转调的平均律制,就成了两千多年来乐律学家们孜孜以求的理想。到了明代,皇室成员朱载堉终于由计算方法的改变而求得了十二律之间完全平均的音高关系,今天称之为十二平均律,朱载堉称其为“新法密率”,即由新方法而求得的各律之间最精密的比率。他以珠算开方的办法,求得律制上的等比数列,由此解决了十二律内自由旋宫转调的千古难题,实现了千余年来无数律学家梦寐以求的理想。这一发明详细地记载在他1584年成书的《律学新说》中,他的发明比西方约早一个世纪。非常遗憾的是,如此高的理论贡献,长期以来得不到世界音乐史学界的承认,个中原因令我们深思。

## 第五节 西乐东渐

历史总是这样,离我们越近自然看得越清楚(虽然可能看得不够透彻),史料也最丰富,一般会认为对我们今天的影响也最大,因此我们也最爱去评说。中国音乐的发展尤其如此。自给自足的农业国家、漫长的封建社会和超稳定的社会结构,音乐的变化幅度,自然也是微小的。鸦片战争以后,音乐上的这种平衡和稳定也被打破了,概而言之,是变化快,变化大。“20世纪中国音乐的最大变化,就是由于新音乐的出现而形成的这一领域的全面变革、转型,并由此改变了此前的存在格局。”(乔建中《中国经典民歌鉴赏指南·序》)所以关于这一百多年来的情况,要多费一些笔

墨。这里打算从五个方面分别加以描述。

### 一、学堂乐歌

一百多年来,中国音乐的发展及在发展过程中所出现的各种观点和争论,集中体现在中西问题上。中国虽以礼乐之邦自居,并延续了三千余年,但音乐的遗存,却实在太少。中国传统艺术的辉煌灿烂,大多均有实物可供追寻、摩挲、凭吊,有些甚至仍存活在当今的艺术形态之中。绘画有历代的传世佳作;书法有碑、帖、摹刻;文学凭借着文字而百世传承更不必说了;即使是舞蹈,如今也能从秦汉的画像石、画像砖以及隋唐以后大量的石窟、墓葬中看到其发展脉络,比之于音乐,仍算略胜一筹。直到20世纪初,这最能反映人的灵魂的艺术——音乐,在中国的舞台上居然是空空如也,好不凄凉。这不能不使当时的有识之士惊诧、焦虑、扼腕,进而发奋图强、奔走呼号、振臂疾呼。造成这种局面的原因当然是多种多样的。首先,是音乐艺术的特殊规律使然。它存在于时间中,并随时间的流动,或变化或衰减,真正的“古之乐”是不可求得了。另外一点,音乐之为艺术,在中国古代,其独立品格极其微弱。千百年来一直是作为礼的附庸、政治氛围的营造手段和教化的工具。用句时髦的话说,便是缺少主体性,甚至已成了非艺术,而沦为了封建礼教的等级符号。比起书画艺术来,那差距之大,简直难以想像。所以,20世纪初的第一批“睁开眼睛看世界”的人们,几乎不约而同地将焦虑的目光投向了中国的音乐。他们认为,我们挨打的原因不仅仅是科技落后和没有坚船利炮,我们的音乐也粗陋不堪。科技要学,音乐更要迎头赶上。他们树雄心、立壮志,要使中国音乐,自立于世界民族艺术之林,让传统的中国音乐在涅槃中更生。在这样的情势下,近代一百多年来的中国音乐发展之路,主要是在中西关系一径上踉跄,其源头便是“学堂乐歌”。

“吾等都是好百姓,情愿去当兵,因为腐败清政府,真正气不平。收吾租税作威福,牛马待人民,吾等倘使再退缩,不能活性命。〔沈心工《革命》〕

“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,地之角,知交半零落。一瓢浊酒尽余欢,今宵别梦寒。〔李叔同《送别》〕

李叔同、沈心工、曾志恣等,最早的一批留日、留德的音乐家,将“学校唱歌”引入了新式学堂。1898年戊戌变法时,康有为在其上书《请开学校折》中,提出“今则广开学校最为要矣”,并建议具体做法应“远法德国,近采日本,以定学制”。据此,光绪皇帝曾颁诏,改革科举制度,废除八股文,兴办学校,各地大小书院均改为兼习中学和西学的学堂。由于保守势力的兴风作浪,其后也小有反复。至1905年9月,直隶总督兼北洋大臣袁世凯等奏请立停科举,推广学堂;“科举一日不停,士人皆有侥幸得第之心,……学堂绝无大兴之望”。清廷迫于形势,诏准“自丙午(1906)科为始,所有乡会试一律停止,各省岁科考试,亦即停止”。随着这道圣旨的颁布,在中国自隋代以来延续了1300年之久、满载着中国读书人恩恩怨怨的科举取士制度,宣告彻底废除,这也为新学堂的全面发展奠定了基础。康有为在《请开学校折》中,就已参照西法,对新学堂的学制和科目设置有了初步的考虑;“创国民学,令乡皆立小学,限举国之民自七岁以上必入之,教以文史、美术、舆地、物理、歌乐。八年而卒业”。这是近代以来第一次将音乐的内容写入了普通教育的课程设置。“学堂乐歌”正是在这样的背景下产生并发展起来的。它是“新学”的一个组成部分,特指清末民初在新式学堂里的音乐课和所唱的歌曲,它的基本特点是引进外来曲调,填上反映新思想的歌词。这是不同于以往中国传统音乐任何样式的一种新的体裁。它在近代中国对民众尤其是知识阶层的影响是巨大的。因此,我们可以将其视为我国近代音乐发展的开端。在此之前,我国的这类演唱,只

局限在外国传教士在中国办的教会学校或教堂里,范围极小,不成气候。

说到“学堂乐歌”,我们要介绍三个主要人物。

一位是沈心工,1870年2月14日生于上海,名庆鸿,字叔逵。心工是他作歌、作曲时用的笔名。1890年中秀才,1895年应聘约翰书院(后改为圣约翰大学)执教中文。两年后,受“教育救国”思想的感召,毅然放弃了有优厚待遇的教席,考入南洋公学第一届师范班。戊戌变法失败后,一批志士仁人纷纷东渡日本寻找救国图强的办法。沈心工也于1902年4月赴日本,与鲁迅同期进入设在东京的弘文学院。在日本,给了沈心工最大触动的,是明治维新以后,在学校教育、政治宣传和人民生活中发挥着巨大作用的乐歌活动。他认为这种朝气蓬勃、热情向上的学校唱歌活动,对积贫积弱、民心涣散的中国人,不啻为一剂救世良方。于是沈心工组织中国留学生成立了“音乐讲习会”,专门聘请日本音乐家为师,研究中国乐歌的创作问题,这是国人举办近代音乐讲习活动的首创。我国近代音乐史上最早的乐歌之一《男儿第一志气高》,就是沈心工当时的第一首习作,此歌后来在国内广为传唱(初名为《体操——兵操》)。(见图1-18)



图 1-8 沈心工

#### 曲例五《男儿第一志气高》

1903年2月,沈心工回到国内,执教于南洋附小,一干就是24年。他首先在自己的学校里设置“唱歌”课,来推动乐歌浪潮。根据国民政府教育部第一次中国教育年鉴的记载,这是我国小学设“唱歌”课的开端。这一创举很快就在全社会获得了热烈的响应。沈心工身体力行,一生作有乐歌180余首。从1904年起,他先后编辑出版了《学校唱歌集》3集、《重编学校唱歌集》6集和《民国唱歌集》4集。1937年重新修订,精选出82首歌曲,汇编出版了《心工唱歌集》。此外,他还翻译编辑出版了《小学唱歌教授法》一书。

另外一位对学堂乐歌做出了巨大贡献的音乐家是曾志忞。他也是20世纪初最早(1901)赴日留学的热血青年。起初他在早稻田大学学习法律,但很快就被日本明治维新后活跃的新音乐生活所吸引:“予初至日本,观其音乐会及访其教师,一若天仙之隔,高不可仰,盖崇拜之甚也。”到了1903年,在学习法律的同时,他又进入东京音乐学校,学习西洋音乐。沈心工在东京组织的“音乐讲习会”,曾志忞也是最积极的参加者之一。

1903年,在“江苏同乡会”于东京编印出版的《江苏》杂志上,曾志忞发表了《乐理大意》和《唱歌及教授法》,并同时以五线谱和简谱对照的形式刊印了6首歌曲《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》,这是迄今所见到的最早公开发表的学堂乐歌。第二年又发表了译自美国罗普亚的《教授音乐初步》。同年4月编著出版了《教育唱歌集》,这是一本相当完备的乐歌教科书,与沈心工的《学校唱歌集》几乎同步刊行,两书有着同工之妙。1904年5月,曾志忞在沈心工所创建的“音乐讲习会”的基础上,发起组建了我国近代音乐史上的第一个新式音乐社团——“亚雅音乐会”,其宗旨是“发达学校社会音乐,鼓舞国民精神”。同年,在为“毕业生送别”的音乐会上,有一个最引人注目的表演是“曾志忞夫妇之洋琴合奏”,当时的《新民丛报》曾报道并盛赞他们的表演是“幽闲勇健,如入欧洲音乐界,使人耳目一新,精神一振”。说明了他夫妇二人的洋琴(钢琴)演奏技艺,确实不同凡俗。也是在这一年,他从日文转译了英国人编著的《乐典教科书》,这是我国近代音乐史上最早的一本较为完备的乐理教科书,书前有“饮冰室主人”即梁启超所作的“叙”。曾志忞

还在梁启超创办并主编的《新民丛报》上发表了《音乐教育论》,该文是我国最早的一篇系统阐述近代音乐教育问题的论文。另外,他编著或翻译的书籍还有《和声略意》、《国民唱歌集》、《风琴练习法》、《简易进行曲》等等。从以上这些不完整的统计,已不难看出多才多艺的曾志恣,在日本的5年间,为近代音乐事业所做出的贡献。所以梁启超在《饮冰室诗话》中有这样的评价:“上海曾志恣,留学东京音乐学校有年,此实我国此学先登第一人也。”

20世纪初,在兴盛一时的学堂乐歌浪潮中,还有一个闪光的名字,他就是:弘一法师——李叔同。李叔同生于天津,自幼攻读经史,临摹碑帖,精于诗词、文章、书法、篆刻。戊戌变法时,热情向往变法维新,曾慨叹“中华老大帝国,非变法无以图存”,并刻有“南海康君是吾师”的印章,以示他对康有为变法之举的崇敬。变法失败后,李叔同为避“康梁同党”之嫌,南下上海。初入“城南文社”,1901年秋入南洋公学,后与许幻园、黄炎培等创设“沪学会”。1905年东渡日本前,他以【金缕曲】词牌填写《别留祖国》:“披发佯狂走,莽中原。暮鸦啼啭,几枝衰柳,破碎山河谁收拾。零落西风依旧,便惹得离人消瘦……”表现了他的忧国忧民之情。(见图1-9)



图1-9 李叔同

到日本后,入东京上野美术专门学校,主修绘画,兼习钢琴和作曲理论。这期间,他与曾孝谷在日本创办了我国最早的话剧团体“春柳社”,并参加《茶花女轶事》、《黑奴吁天录》的演出,成为当时出名的女角演员。1906年,他独自创办了我国最早的音乐期刊《音乐小杂志》(仅出了一期)。该刊内容丰富,有乐史、乐典、乐歌、辞赋等栏目,设计得也是琳琅满目。计有木炭画一幅、木版画两幅、文章七篇、乐歌三首、词章五阙。三首乐歌是《隋堤柳》、《我的国》和《春郊赛跑》,这对研究我国近代音乐创作,意义重大。1910年李叔同结束了在日本的留学生活,回国后在天津、上海、杭州等地任教,为我国培养了最早的一批艺术人才,如音乐教育家刘质平、吴梦非,著名画家丰子恺、潘天寿等均出自他的门下。1918年,大师披剃出家。

早在1903年沈心工从日本回国后,李叔同就曾从其学习西洋音乐知识和乐歌的创作。其后便开始选编乐歌,出版了《国学唱歌集》。内中所收多半为古近体诗词,且多具爱国情绪,如屈原的《离骚》、李白的《行路难》、李商隐的《隋宫》、辛弃疾的《菩萨蛮》、石达开的《扬鞭》、黄遵宪的《出军歌》等。1905年李叔同在上海主持“沪学会”时,曾以民间乐曲《老六板》的曲调填写了一曲《祖国歌》,在当时颇有影响。唱词洋溢着爱国激情:“上下数千年,一脉延,文明莫与肩。纵横数万里,膏腴地,独享天然利。国是世界最古国,民是亚洲大国民……”这首歌可视为李叔同所创作的学堂乐歌中的代表作。到1918年止,他共作乐歌五十余首,大部分后来被收入丰子恺编的《中文名歌五十首》(1929)和《李叔同歌曲集》(1958)。出家后,李叔同的乐歌创作告一段落。

#### 曲例六 《祖国歌》

从内容上看,李叔同所作的学堂乐歌,除了教育鼓舞人们反帝爱国一类外,借景抒情之作也占了一定的比例,如《春游》、《西湖》、《春景》、《送别》、《忆儿时》、《早秋》等。作者具有极好的古典文学修养及音乐造诣,通过对自然景物的细心观察、深刻体会,并将对祖国山河浓浓的眷恋倾注笔端,使得他笔下流出的文字和曲调,总是那样清新、典雅、优美、和谐。此外,他还有一部分作品带有较浓的伤感和出世思想,如《梦》、《落花》、《晚钟》等等,同样具有特别的魅力。

一百年前在中国兴起的学堂乐歌,从一开始就伴随着维新思想和民主革命思想的传播,宣扬新文化、新思想和科学知识,对近现代音乐创作,产生了深远的影响。伴随着学堂乐歌,诞生了我国近代第一批音乐家、教育家,传播了近代音乐知识。这一切都作为具有启蒙意义的我国近代音乐文化的开端而载入史册。

## 二、专业音乐教育

“中国之衰弱,由于教之未善。”进入20世纪20年代,在认真比较了中西音乐之差异和差距之后,一批社会精英认为,正像中国之积贫积弱,是由于教育的落后,中国音乐的不发达,关键是没有现代意义的音乐教育。早在1901年清政府降旨将各省书院改学堂后,1903年又颁布了《奏定学堂章程》,学堂得以在各地普遍建立,并参照国外的做法逐渐地开设了乐歌课。1903年在日本出版的《浙江潮》第六期上,厘石在《中国音乐改良说》一文中认为:“吾人今日尤当以音乐教育为第一义。一设立音乐学校,二以音乐为普遍教育之科目,三立公众音乐会,四家庭音乐教育。”1905年有的地方政府还曾考虑“设音乐学堂”。但真正称得上现代意义的专业音乐教育,直到20年代才露端倪。

在我国的专业音乐院校中,历史最悠久者,当推上海音乐学院。如今,在校园里的一尊音乐家半身铜塑像(由著名美术家刘开渠雕塑),就是在我国最早开办专业音乐教育的人物——萧友梅。(见图1-10)

萧友梅1884年生于广东香山县,1901年赴日留学。在东京音乐学校学习钢琴的同时,还在东京帝国大学哲学科攻读教育学。1910年在北京保和殿留学生的殿试上,萧友梅获“文科举人”。辛亥革命胜利后,孙中山就任中华民国临时政府大总统,委任萧友梅为秘书。袁世凯篡权后,萧友梅于当年11月赴德国留学。1916年7月,萧友梅以论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》,获得莱比锡大学的哲学博士学位。随后又转入柏林大学选修哲学、教育学、伦理学、儿童心理学、音乐美学等课程,并同时在施特恩音乐学院研究作曲、指挥等。其研究范围之广,用功之勤,在当时都是少有的。1920年3月,他游历了瑞士、法国、英国、美国后,回到祖国。他经过多年来对中外音乐的比较研究,得出结论认为:中国音乐千百年来发展缓慢的原因,在于音乐教育的薄弱。只有建立专业的音乐教育机构,培养出大批合格的音乐专门人才,中国音乐才能复兴、崛起、发扬光大。时任北京大学校长的蔡元培很欣赏萧友梅的才干,邀请他任北京大学中国文学系音乐讲师兼该校音乐研究会导师。萧友梅也很赞同蔡元培的“以美育代宗教”的主张,二人从此开始了愉快的合作。

蔡元培于1916年出任北京大学校长时,便成立了“北京大学音乐团”,转年更名为“音乐会”。(见图1-11)1919年改组为“音乐研究会”,蔡元培亲任会长,设钢琴、提琴、古琴、琵琶、昆曲五个组。萧友梅加入后,曾开设乐理、和声、作曲法、音乐史等课程,加强了该会成



图1-10 萧友梅



图1-11 蔡元培

员的音乐理论的学习与研究。1922年4月,刘天华应聘为北大音乐研究会的国乐导师。

提起刘天华这个名字,很多人自然地与二胡联系在一起。在中国的音乐史上,他对二胡做出的贡献太大了,他第一个将被传统观念视之为“贱工之役”的二胡带入了高等学府的讲堂。如果再深究,原来他在专业音乐教育上所做的工作,也是值得大书特书的。

1895年刘天华出生于江苏省的江阴。原名刘寿椿,1922年到北京后改名刘天华。其父刘宝珊是清末秀才,但颇倾心“新学”,在家乡办了一所新式学堂“翰墨林小学”。刘天华自幼就受到新式教育的培养和“新学”观念的影响。他的哥哥刘半农是“五四”时期新文化运动的主将之一。1909年刘天华考入常州中学,这所学校当时的校长是音乐理论家童斐《中乐寻源》一书的作者。在学校里,他参加了军乐队,吹笛练号,开始接触西洋音乐。1912年来到上海,加入职业的“开明剧社”乐队。在此期间,他不仅掌握了多种西洋铜管乐器的演奏,还开始自学音乐理论、钢琴和小提琴。刘半农在《书亡弟天华遗影后》一文中写到:“天华性情初不与音乐甚近,而其‘恒’与‘毅’则非常人所能及。择业既定,便悉全力赴之;往往练习一器,自黎明至深夜不肯歇,甚或连数十日不肯歇。其艺事之成功实由于此,所谓‘人定胜天’者非耶?”由此我们可以看出刘天华的勤奋。1914年刘天华返回家乡,在江阴、常州等地的学校任音乐教师,组织学生的丝竹乐队和军乐队。同时他开始向著名的江南民间音乐家周少梅、沈肇州学习二胡和琵琶,并有意识地对民间艺人进行采访,记录民间乐谱和从事音乐创作。1915年他完成了二胡曲《病中吟》的创作,这是他第一次尝试着用音乐的手段来表达内心的感受,并从此走上了音乐创作的道路。(见图1-12)



图 1-12 刘天华

#### 曲例七 二胡独奏《病中吟》

刘天华在他创作的二胡曲《月夜》及《除夜小唱》的说明中写到:“二胡又名南胡,乃胡琴的一种。论及胡琴这乐器,从前国乐盛行时代,以其为胡乐,都鄙视之;今人误以为国乐,一般贱视国乐者,亦连累及之,故自来很少有人将它作为一件正式乐器讨论过,这真是胡琴的不幸。然而环顾国内,皮黄、梆子、高腔、滩簧、粤调、川调、汉调以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等,哪一种离得了它。它在国乐史上可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。要是它自身没有点小价值,哪得到此地位。”胡琴当然不能算做一件最完美的乐器,但也不如一般鄙视它的人想像之甚。我以为在这样音乐奇荒的中国,而又适值民穷财尽的时候,不论哪种乐器哪种音乐,只要能给人们精神上些少的安慰,能表现人们一些艺术思想,都是可贵的。“基于这样的思想,他把当时最不能登大雅之堂的二胡,带进了中国的最高学府——北京大学的讲台。当时在蔡元培的兼收并蓄、多元发展的思路下,北大校园内既有西装革履的留洋归来者,也有拖着大辫子的遗老遗少。留洋者言必称希腊,开口便是“声光化电”,惟洋是崇;遗老遗少们言必称秦汉,张口便是“子曰诗云”,惟古是尊。两方面均瞧不起对方,但被双方共同瞧不起的,便是那时中国街头艺人们手中的玩意儿,如二胡、三弦之类。“有人以为胡琴上的音乐,大都粗鄙淫荡,不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知道音乐的粗鄙与文雅,全在演奏者的思想与技术及乐曲的组织,故同一乐器之上,七情具能表现,胡琴又何能例外?”正是这种深刻的思想,成就了刘天华特立独行的音乐事业。

#### 曲例八 二胡独奏《良宵》

刘天华受胡适等人的“平民文学”观点的影响,主张音乐“要顾及到一般民众”,但他也看到在

当时这样做的困难。他曾在 1927 年 6 月出版的《新新潮》上说：“虽然现在也有人在那里学着西人弹琴唱歌，大家都还只是贵族式的（可还只是少数人弄的玩意儿）。要说把音乐普及到一般民众，还真是一件万分渺远的事。”他还在 1928 年出版的《音乐杂志》第 1 卷第 2 期上谈到：“我希望提倡音乐的先生们不要尽唱高调，要顾及一般民众，否则，以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初衷。”他进而强调了要发挥音乐“为人生的艺术”和“美育”的积极作用。音乐应“能给人们精神上些少的安慰”并“能表现人们一些艺术思想”，最终能“唤醒一民族的灵魂”，这样的音乐才有意义。

刘天华在音乐创作中敢于独创，敢于标新立异。他一共创作了 10 首二胡曲，3 首琵琶曲，改编了两首民乐合奏曲。他曾在二胡独奏《光明行》的乐曲解说中写到：“外国人多谓我国音乐萎靡不振，故作此曲以证其误。”1930 年他为京剧艺术大师梅兰芳赴美国访问演出听写记谱，完成了一本专集《梅兰芳歌曲谱》（共包括 18 出戏的 94 个唱段，京剧 53 段、昆曲 41 段），这是我国音乐史上以五线谱记录传统戏曲音乐的第一本专集。另外，他还整理过《安次县吵子会乐谱》、《佛曲谱》和琵琶传谱《瀛州古调》等。他的一生所创作的乐曲并不算多，但每一首作品都充满了个性，具有鲜明的音乐形象。1932 年 6 月，刘天华在北京的天桥记录民间的锣鼓谱时，不幸染上了猩红热，不治而逝，终年只有 37 岁。

#### 曲例九 二胡独奏《光明行》

1927 年 10 月 1 日蔡元培就任南京政府大学院（后改为教育部）院长。在他的奔走下，政府通过了萧友梅提出的创立国立音乐院的计划。萧友梅作为“音乐院筹备员”，制订了极为详尽的办学计划（包括招生人数、筹建校舍、经费使用等）。10 月 26 日国立音乐院登报招生，院址设在上海陶尔斐斯路 56 号。专门学习音乐的院校登报招生，这在当时确属新鲜事。人们囿于封建传统观念，不免对此取观望徘徊态度。即使是在当时善领风气之先的上海，情况也是这样，因此报名人数极少。在“著名教育家蔡元培担任院长”的广告感召下，勉强招了二十余人。11 月 27 日正式开学（后即以这一天为校庆日）。萧友梅任教务主任，后来，因蔡元培公务繁忙，12 月 3 日任命萧友梅为国立音乐院代院长。由于他的事业心与责任心极强，学校从一开始就建立了严格的管理制度，保证了人才的质量。著名音乐家丁善德是 1928 年以自学的一点琵琶知识自昆山前来报考的，萧友梅慧眼识英才，招入学校悉心培养，日后果成大器。1928 年冼星海由北平来上海考入国立音乐院，因家贫，无以维系，萧友梅为他安排了文字抄写工作以半工半读。冼星海还会吹单簧管，萧友梅带他去报考工部局乐队，因水平不够而未被录取。其实，早在 1926 年萧友梅任国立北平艺术专门学校音乐系主任时，就曾为当时在该校就读的贫苦学生冼星海安排抄谱或做图书管理员，得些收入来补助生活。

萧友梅在主持国立音专的工作时，与著名作曲家黄自的默契配合，亦是乐坛一段佳话。黄自，字今吾，1904 年 3 月出生于江苏省川沙县的一个书香门第。父亲黄洪培是清末追随康、梁“维新变法”的国学生，后来走上了“实业救国”之路。母亲陆梅先是一位德才兼备的知识妇女，曾创办过一所新学堂“开群女校”。堂叔黄炎培是著名的职业教育家，曾创办“中华职业教育社”。黄自从小在这样的环境中成长，既受到深厚的传统文化的熏陶，也受“新学”的影响。（见图 1-13）

1916 年黄自考入北京清华学校。在学校里，他参加童子军笛鼓队，在管弦乐队中吹单簧管，并在合唱队中唱男高音声部。他还利用业余



图 1-13 黄自

时间,比较系统地学习了钢琴、和声。其实这时的他,已抱定了以音乐为终生事业的志向。1924年毕业后,即公费赴美留学,在俄亥俄州北部的欧柏林大学学习心理学,同时兼修音乐理论。毕业后继续在欧柏林音乐学院学习音乐理论和作曲。后转入耶鲁大学音乐学院学习,1929年毕业,取得音乐学士学位。其毕业作品管弦乐《怀旧》序曲,在院长、著名作曲家、指挥家戴维·斯坦利·史密斯指挥下,由音乐学院学生和当地交响乐队合作演出,受到评论界的推崇。这是我国作曲家所作的第一部交响音乐作品,也是美国交响乐队演出的第一部中国作品。1929年6月学成回国时,取道欧洲,游历了英、法、德、荷、意等国。

1930年,时任上海国立音专校长的萧友梅聘请黄自为该校教务主任。除了繁忙的行政事务,他还担负起了全部音乐理论和作曲课程的讲授任务。很多课程当时在中国还是第一次开设,有些课程的名称还是黄自亲自拟定的,并一直沿用到了今天,如“赋格”、“配器”等。对常人来讲,这样的工作量已是难以想像了,可他同时还从事音乐创作和理论研究。1931年“九·一八”事变后,国难当头,黄自亲率学生为东北义勇军募捐,还自己作词、作曲创作了气势磅礴的《抗敌歌》。抒发了“家可破,国须保;身可杀,志不挠”的豪迈气节。1932年1月28日淞沪抗战爆发,他为何香凝的《赠前敌将士》谱曲;为韦瀚章的歌词《旗正飘飘》谱曲。这两部作品当时均由胜利公司制成唱片发行。另外加上《军歌》、《青天白日满地红》和《国庆献词》共5首歌,合编为《爱国合唱歌曲集》,1934年12月由上海商务印书馆出版发行。

黄自对中国的民族音乐发展抱有信心,他曾说:“我们要发展自己的音乐,中国的新音乐绝不是抄袭国外的作品。或如西洋人用五声音阶作旋律的骨干便可以作成的,它必须由具有中华民族的血统与灵魂,而又有西洋作曲技术修养的作者创作出来。”西洋音乐并不是全是好的,我们须严加选择,那些坏的我们应当排斥,而好的暂时不妨多多借重。总之,我们现在所要的是学西洋好的音乐的方法,而利用这方法来研究和整理我国的旧乐与民谣,那么我们就不会产生民族化的新音乐了。“音乐创作中对民族化的思考,也贯穿其音乐实践的全过程。他留学归来后的第一次音乐创作,就是把弦索调《思凡》中的《目连救母》(佛曲)改编为男声四部合唱,而不失民族特色。他创作的清唱剧《长恨歌》是一部富于浪漫色彩的爱情悲剧,原计划要写十个乐章的,但生前只完成了七段。其内容主要是参照清初洪昇的《长生殿》来构思的。由韦瀚章重新编词。这是我国近现代音乐史上第一部多乐章大型声乐套曲。民族风格的音调、民族调式的复调写作以及恰到好处的对西欧古典音乐创作技法的借鉴,使作品获得了经久的艺术魅力。这一切均得益于他对我国传统文化的深刻理解和对西方作曲技法的熟练掌握。

#### 曲例十 黄自《长恨歌》

国立音专的教学制度多参照欧洲音乐院校的做法,采用学分制。学校非常重视基础训练,质量要求严格。这当然得益于萧友梅、黄自等人正确的办学方向、科学的管理,更得益于当时任教于音专的高水平的教师队伍。这所学校为我国培养了诸多著名音乐家:贺绿汀、吕驥、丁善德、江定仙、钱仁康、陈田鹤、刘雪庵、谭小麟、喻宜萱、周小燕、李献敏、易开基、李翠贞、范继森、吴乐懿、谭抒真、戴粹伦、陈又新、蔡绍序、郎毓秀、高芝兰、葛朝祉、李德伦、黄贻钧、韩中杰、斯义桂、桑桐、瞿希贤、冼星海、张曙、蒋风之等。

20世纪30年代,由于日本侵略者的大举进攻,中国的专业音乐教育也陷于瘫痪状态。随着国民政府的机关、学校、团体陆续撤退至四川、云南、广西、贵州等地,一些音乐家先后在西南各省建立了不少的音乐院校。但由于兵荒马乱,经费无着,多数较难维持,属昙花一现。影响较大的有

1940年建于重庆青木关的国立音乐院,院长先后为杨仲子、吴伯超等。该院在注重教学质量的同时,注意民族音乐的学习和进行社会性的艺术实践活动。曾设立国乐组,聘请杨荫浏等名家任教;师生们还排演了曹禺的名剧《日出》,走向社会举办音乐会,演出过《所爱的大中华》、《海韵》和应尚能作曲的清唱剧《荆轲》等具有民主爱国思想的音乐作品。在极端困难的条件下,学校办得生机勃勃,有声有色。抗日战争胜利后,迁校至南京。

北京大学音乐传习所、上海国立音专、重庆青木关音乐院,成为中国现代音乐教育史上的一道靓丽的风景线。

### 三、音乐与救亡图存

历史进入20世纪的30年代,1931年“九·一八”东北沦陷、1932年“一二·八”日寇进攻上海、1935年“一二·九”北平学生的抗日救亡运动、1937年“七七”芦沟桥事变、1937年“八·一三”上海事变……风起云涌的国际局势,在中国汇成了一股洪流,主题便是救亡图存。音乐作为最直接反映人的情感和灵魂的艺术,它最能陶冶情操、纯化心灵,更兼中国的音乐高雅、深沉,非同一般。中国人喜艺术、爱和平,更爱自己的国家。在民族存亡的关头,音乐家们不再高雅、不再深沉,再也不能等闲视之了。这一时期,音乐界的“左翼音乐运动”、“新音乐运动”、“国防音乐”和“抗日救亡歌咏活动”等,对中国新音乐文化的建设产生了深远的影响。

1930年3月,中国左翼作家联盟成立。其机关刊物曾连续发表有关音乐评论的文章,介绍苏联革命音乐和马克思主义的音乐观,号召音乐家们要创作出能为工农大众接受的“新兴的音乐”。“左联”领导人瞿秋白要求文艺家们深入下层百姓,熟悉和利用各种传统文艺形式,包括民间音乐形式,进行通俗的革命文艺创作。左翼音乐运动所做的工作是多方面的,在当时产生了深远的影响。他们为进步的电影、戏剧和群众救亡歌咏活动创作歌曲,如《母性之光》、《渔光曲》、《大路》、《桃李劫》、《风云儿女》、《十字街头》、《马路天使》、《夜半歌声》等影片和《扬子江暴风雨》、《放下你的鞭子》等戏剧中的歌曲,多数脍炙人口并流传不衰。唤起民众觉醒、鼓舞民众抗日救亡的歌曲如《码头工人》、《大路歌》、《新女性》、《开路先锋》、《义勇军进行曲》、《牺牲已到最后关头》、《打回老家去》、《大刀进行曲》、《保卫国土》、《游击队歌》等,是“五四”运动后发展起来的中国专业音乐创作队伍,在创作中反映现实生活的第一批作品。这些歌曲的音乐语言通俗生动,风格明快有力,结构短小精悍,开创了我国音乐创作具有时代精神和大众化、民族化的崭新局面。

抗日战争爆发前后遍及全国的群众性爱国歌咏活动,始自1931年“九·一八”后黄自等创作的合唱曲《抗敌歌》、《旗正飘飘》和聂耳的《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《新编“九·一八”小调》等。其后,群众性的救亡歌咏热潮,促进了救亡音乐队伍、救亡歌曲创作和救亡歌咏团体发展。大批新创作的救亡歌曲如《五月的鲜花》、《救国军歌》、《松花江上》等,都迅速唱遍全国。“七七”事变后,救亡歌咏活动也出现了高潮。全面抗战,更激发了艺术家的创作热情,促使他们源源不断地创作出大批艺术形式更多样、民族风格更鲜明的抗战歌曲,其中如《大刀进行曲》、《游击队歌》、《长城谣》、《打回东北去》、《丈夫去当兵》、《在太行山上》、《到敌人后方去》等等。传唱于大江南北、长城内外,形成了“有人烟处,即有抗战歌曲”的形势。与此同时,以延安为中心的各抗日民主根据地的部队、机关、学校的群众歌咏活动也以前所未有的深度和广度蓬勃地开展起来。救亡歌咏活动也波及到了海外,法国、马来西亚、菲律宾、新加坡等地的华侨均成立了救亡歌咏组织。1940年刘良模在美国华侨中组织“华侨青年歌唱队”,并与著名黑人歌唱家罗伯逊合作,录制了以“起来”为

题的一组中国抗战歌曲和民歌唱片,其中包括罗伯逊用中、英文演唱的《义勇军进行曲》。

《义勇军进行曲》原是电影《风云儿女》的主题歌,由田汉作词,聂耳作曲。田汉是我国著名剧作家,早年留学日本,30年代为“左翼剧联”的骨干。中华人民共和国成立后,任全国戏剧家协会主席。创作有《扬子江暴风雨》、《芦沟桥》、《三个摩登女性》、《关汉卿》、《谢瑶环》、《文成公主》、《白蛇传》等,是我国现代话剧的开拓者和奠基人。

聂耳,1912年2月15日生于昆明,原名聂守信。自幼喜爱音乐。1918年入昆明师范附属小学,1925年考入云南省立第一联合中学,经常参加校内外的音乐、戏剧演出活动。1930年来到上海,先在一家商号作店员。工余时学习小提琴和外语,阅读文艺理论书籍,并于同年11月加入“反帝大同盟”。1931年3月考入黎锦晖主持的明月歌舞剧社,任小提琴手,同时自修钢琴、和声学、作曲法。9月5日,明月歌舞剧社与联华影业公司签约,成为该公司的音乐歌舞学校。这段时间聂耳除了参加演出、听音乐会、听唱片,还研究各地的民歌、戏曲,分析了大量的中外音乐名作,研究汉语的声韵学、声调的变化规律,翻译工尺谱、古琴谱、昆曲谱等,并尝试着开始了音乐创作。(见图1-14)



图1-14 聂耳

1932年4月,他结识了剧作家兼诗人田汉,建立了与左翼文艺界的联系,这对于他后来走上革命音乐的创作道路起了决定性作用。尤其是和田汉的友谊与合作,对聂耳的音乐创作产生了深刻的影响。1934年春,聂耳进入英国人经营的“百代唱片公司”负责录音,后升为音乐部副主任,并领导组建了“百代国乐队”。他创作的《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等7首民族器乐合奏曲的唱片,就是这个时候录制的。接下来他承担了电影《桃李劫》的配乐任务,主题歌《毕业歌》(田汉词)一炮打响。接着,又为影片《大路》创作了主题歌《大路歌》(孙瑜词)。1935年2月,聂耳听说电通公司拍的《风云儿女》一片没有主题歌,他便找到该片编剧夏衍,看了歌词(田汉作)后当即表示:“作曲交给我”。这首歌就是后来唱遍全中国的《义勇军进行曲》,1949年被定为中华人民共和国国歌。这首歌曲与该片的另一首插曲《铁蹄下的歌女》(许幸之词),既唱出了对祖国对人民的无限热爱,又唱出了全国人民一致要求奋起抗敌的时代呼声。从艺术上看,有优秀传统文化的继承,也大胆借鉴了欧洲音乐之歌曲作法。其成功之处,不仅仅体现在歌曲所蕴涵的社会价值上,更体现在歌曲的艺术水准上。

#### 曲例十一 《铁蹄下的歌女》

1935年聂耳取道日本,准备去苏联学习。7月17日下午,他与友人在日本藤泽的鹤沼海滨游泳时,不幸溺水身亡,时年23岁。一代英杰,壮志未酬身先死。以他如此年轻的生命,创作生命甚至还不到三年,却为我们留下了如此珍贵的艺术财富,实在值得我们向他致敬。他的作品之所以使人热血沸腾,激励着一代又一代有志气的中华儿女为了民族的觉醒、存亡、繁荣、富强而奋斗,就是因为聂耳在走上艺术创作之路的时候,就已经领悟了:“不同生活接触,不能为生活的著作;不锻炼自己的人格,无由产生伟大的作品”。认识到“目前从事音乐运动者首先要解决的问题”就是要建立一种“代替着大众在呐喊”的“新兴音乐”。

还有一位创作了大量的救亡歌曲,为电影、戏剧写了很多插曲的音乐家,他就是被毛泽东称为“人民音乐家”的冼星海。多数人只知道他的《黄河大合唱》,其实,冼星海是我国近现代音乐史上一位少见的多产作曲家。在他短暂的一生中,共创作有各种类型的大众歌曲200多首,还不包

括歌伎的4部大合唱,两部歌剧,两部交响乐,4部交响组曲;一部交响诗;一部管弦乐狂想曲以及许多器乐重奏、独奏和大量的艺术歌曲。而在他的日记、书信、创作札记中提到的一部分作品,因为至今找不到乐谱或可靠的旁证如节目单、演出记录等,而没有被以上数字统计在内。

冼星海 1905 年 6 月 13 日生于澳门。1920 年前后进入岭南大学附属中学学习,学生时代便表现出对学习音乐的浓厚兴趣。1926 年来到北京,在萧友梅主持的国立艺术专门学校音乐系进修小提琴。1928 年 9 月进入新建立的上海国立音乐院,主修小提琴,兼修钢琴及音乐理论。随后参加了田汉主持的南国社。1929 年夏天因参与学潮而被迫停学。1930 年 1 月赴法留学。前五年的日子过得极其悲惨,他在《我学习音乐的经过》一文中回忆到:“我曾做过各种各样的杂役,……有时一早五点钟起来,一直做到晚上十二点。……我失过十几次业,饿饭,找不到住处,一切问题都来了。有几次又冷又饿,实在支持不住,在街上软瘫下来了。我那时想大概要饿死了。”即使这样,他还是坚持下来了,还在想尽一切办法学习音乐,其艰辛程度是常人难以想像的。其间,曾得到过著名音乐家马思聪的接济。最终,于 1934 年冬考入巴黎国立音乐院作曲班,师从著名作曲家保罗·杜卡斯(Paul Dukas)。(见图 1-15)



图 1-15 冼星海

1935 年因故中断了学习(一说是由于成绩不好被校方开除,一说是由于其病逝)。1935 年秋,星海途经香港回到上海,并很快与左翼文化界建立了联系。先后在英商百代唱片公司和新华影业公司担任音乐创作及电影配乐工作。他回国后的第一首电影歌曲创作是为影片《时势英雄》写的插曲《运动会歌》,接下来写了歌曲《战歌》、《救国进行曲》、《流民三千万》;为话剧《复活》写了插曲《茫茫的西伯利亚》、《莫提起》等;电影《夜半歌声》的插曲《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》;电影《壮志凌云》的插曲《拉犁歌》;电影《青年进行曲》插曲《青年进行曲》、《追悼歌》等等,表现了他巨大的创作热情、艺术才华和抗敌爱国的思想境界。他的救亡歌曲《只怕不抵抗》、《救国军歌》在当时流传极广,社会影响很大。他在《我学习音乐的经过》一文中谈到这一时期的感受时说:“我对于中国的新音乐运动是热心的,我应了当时的救亡歌曲运动者的要求,义务地给他们那些干部教作曲、指挥等。我也常常到各界的歌咏队或班里去教歌。所以这个时期虽然失业,倒也不寂寞。……我不断地写作,我得到许多同胞的帮助、鼓励、批评,也遭受过检查、限制、排斥。我以前所想的祖国那么天真简单,现在没有了。”

1938 年 11 月 3 日冼星海来到延安,受到“鲁艺”师生及领导的热情接待,还先后受到党政、文化界领导的亲切接见。延安鲁迅艺术学院是抗日战争初期在陕甘宁边区创建的一所综合性艺术学校,由毛泽东、周恩来、林伯渠等倡议,于 1938 年 5 月 1 日在延安成立的。毛泽东为它制定的校训是:“团结、紧张、刻苦、虚心”,并题词“抗日的现实主义、革命的浪漫主义”。吴玉章任院长,沙可夫、赵毅敏、周扬等先后任副院长。这里当时汇集了来自全国各地的作家、艺术家和有志于文艺事业的革命青年,成为他们学习、研究、实践马克思主义文艺思想和贯彻中国共产党的文艺方针的一个重要基地。音乐系的主任是著名音乐家吕骥。为适应战争环境的需要,音乐系的办学采用短期培训的方式。自 1938 年至 1945 年共办学五期,每一期以三个月至两年不等。注重理论联系实际,是其最大的办学特色。强调课堂教学与深入群众、学习民族民间音乐相结合,创作演出与开展群众音乐活动相结合,逐步积累了适应战争环境和革命根据地条件的专业音乐教育方式和经

验。为各抗日根据地培养并输送了大批音乐人才。许多著名的音乐作品,如《黄河大合唱》、秧歌剧《兄妹开荒》、新歌剧《白毛女》等都是由该系师生创作演出的。冼星海来到延安后,被聘为“鲁艺”音乐系教授。1939年5月被委任为音乐系主任,还被聘为延安女子大学的兼职教授。延安相对稳定的政治环境和十分活跃的文艺生活,为冼星海探索用多种形式来进行音乐创作提供了条件。这期间他创作了歌剧、交响乐、合唱等大型体裁的作品。最著名的是他的4部大合唱《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》和《牺盟大合唱》。

《黄河大合唱》是冼星海最具代表性的作品。它以黄河为背景,热情歌颂了中华民族源远流长的光荣历史和中国人民坚强不屈的斗争精神,痛斥侵略者的残暴和人民遭受的深重灾难,展现了抗日战争的壮丽图景,并向全中国、全世界发出民族解放的战斗号召。1938年11月,我国现代著名诗人光未然(即张光年)带领抗敌演剧三队,从陕西宜川县的壶口附近东渡黄河,转入吕梁山抗日根据地,途中亲身感受了黄河的急流怒涛,目睹了黄河船夫们与狂风恶浪搏斗的情景,聆听了悠长高亢、深沉有力的船夫号子。至次年1月抵达延安,这期间一直酝酿着为黄河写一首诗,写成后在当年除夕联欢会上朗诵,冼星海听后异常兴奋,表示要据此创作一部大合唱。《黄河大合唱》写成后,4月13日在延安陕北公学大礼堂首演引起巨大反响,很快传遍全中国。

作品共有八个乐章,每章开始均有配乐朗诵,其小标题和体裁、特点如下:1.《黄河船夫曲》(混声合唱),着意刻画的是黄河船夫们战胜风浪时的情景。2.《黄河颂》(男高音或男中音独唱),歌曲以热情、自豪、悲壮的感情,抒发了“站在高山之巅,鸟瞰黄河时,感慨万千的情怀”。3.《黄河之水天上来》(配乐诗朗诵,三弦伴奏),它由远及近地叙述了历史上黄河泛滥给两岸人民带来的灾难,叙述了日本侵略者在黄河两岸杀人放火、奸淫掳掠的惨景。显示了中国人民誓与日本侵略者决一死战的英雄气概和必胜信念。4.《黄水谣》(女声二部合唱),它以今昔对比的手法,揭露、控诉了日本侵略者入侵华北以来所犯下的滔天罪行,记述了黄河两岸人民在日本侵略者的铁蹄下所遭受的深重灾难。5.《河边对口曲》(男声二重唱及混声合唱),这首歌曲的曲调是吸取山西民歌的音调写成的。它以问答的形式,采用不同的调式对比,通过两位流亡在黄河边上的老乡共抒胸臆,反映了千百万流亡群众共同的悲惨遭遇,表现了他们决心拿起武器参加游击队与侵略者决一死战的情景。6.《黄河怨》(女高音独唱),音调悲愤缠绵,感情深沉强烈。它通过沦陷区一个妇女的悲惨遭遇和痛不欲生的控诉,揭露了日本帝国主义的残暴,哭诉了我们民族的深重灾难,是用血和泪在唤起人们拿起武器,投入神圣的抗日救亡战争。7.《保卫黄河》(轮唱),全曲采用了进行曲体裁,以短促有力的乐句和分解和弦的进行,使歌曲雄伟、豪放,音乐形象非常鲜明,并具有浓厚的民族风格。8.《怒吼吧,黄河》(混声合唱),它是整个大合唱主题思想的高度概括,歌曲以主调和复调并用的手法、多变的节奏型、非常宽广的幅度,塑造了黄河怒吼的形象。它排山倒海,惊天动地,显示出整个中华民族的觉醒。

《黄河大合唱》的各个乐章都有相对的独立性,相互之间在表现内容、演唱形式和音乐形象等方面又构成鲜明的对比。同时,全曲又由表现中华民族解放斗争的基本主题紧密地联系在一起,几个基本音调始终贯穿于整个大合唱,在音乐布局上以序曲呈示基本主题、首尾合唱呼应、中间各乐章交替发展和末乐章的总结概括,以及每乐章之前的朗诵为先导等,使整个作品具有高度的统一性。音乐语言明快简练、通俗易懂,具有鲜明的民族风格,合唱手法丰富多彩,同时充分考虑了乐队的交响性,全曲的宏伟规模和所表现出的英雄气概,成为我国现代大型声乐创作的光辉典范。60年代后期被改编为钢琴协奏曲。

### 曲例十二 《黄河大合唱》

1940年12月,冼星海来到苏联,这是他生活的最后五年。在此期间,他得以有较集中的精力对他的几部大型作品进一步修饰并最终完成。1941年6月爆发了震惊世界的“苏德战争”。连年的兵火战乱,颠沛流离,生活无着,再加上缺医少药,使本来体弱多病的冼星海得不到及时的救治,到了生命垂危的地步。1945年初,苏联有关当局将他送到莫斯科的克里姆林宫医院接受治疗。刚住进医院,冼星海便开始创作管弦乐《中国狂想曲》。但病魔无情,1945年10月30日他病逝于克里姆林宫医院,年仅40岁。同年11月14日,延安隆重举行了“冼星海追悼会”,毛泽东主席为其亲笔题词:“为人民的音乐家冼星海同志致哀”。

#### 四、音乐的革命化、民族化、群众化

1949年中华人民共和国的建立,标志着一百多年来民主革命的胜利和一个新的历史时期的开端。半个世纪以来中国社会政治、经济、文化艺术的发展,都发生了空前深刻的变化。尽管由于种种主客观原因,在发展的过程当中走了很多弯路甚至是错路,但回过头来,看着这一串串稚嫩的脚印,也会感觉到所取得的明显进步。

新中国成立初的十七年,中国音乐发展的基本特征是从战争转向和平建设,而且是在东西方对立的、半封闭的状况下进行的全面建设。战争年代,我国在较长时期内被分隔成“国统区”和“解放区”,有时还要分出一块为“沦陷区”,这两支有时是两支以上的音乐家队伍随着人民共和国的成立而胜利会师了。当时除了少数在台湾及港澳的音乐家们仍被隔绝在完全不同的政治条件下工作外,大多数中国的音乐家都以极大的热情投身于社会主义新音乐文化的建设中。连年的兵火战乱,哪里都是千疮百孔。虽然百废待兴,但人们的精神面貌饱满向上,音乐文化方面的各项工作,均呈生机勃勃、欣欣向荣的气象。

1953年10月,中国音乐家协会宣告成立,这是我国音乐生活中的一件大事。主席为吕驥,副主席是马思聪、贺绿汀。作为群众性的专业团体,它团结了全国各民族音乐家(包括作曲家、歌唱家、演奏家、理论家、教育家、词作家、音乐活动家等),坚持“百花齐放,百家争鸣”、“古为今用,洋为中用”、“推陈出新”的方针,为繁荣和发展我国的音乐事业,满足人民群众文化生活的需要而进行创造性劳动。在很多方面取得了可喜的成绩。

1949年冬在天津、上海首先建立了中央音乐学院和上海音乐学院(初名中央音乐学院上海分院)。1952年经全国大专院校院系调整后,又相继在沈阳、成都、西安、广州、武汉等地分别建立了音乐学院(名称稍有出入),1964年在北京又成立了中国音乐学院。这些专业音乐院校的课程与系科设置大致相同,一般有作曲与作曲技术理论、演唱、演奏(中外乐器)等,有的还设音乐学、指挥、歌剧等系科。当时为了使专业音乐教育走上正规化道路,基本上采取了借鉴苏联经验的方针,并有计划地聘请了一批苏联或东欧的有教学经验的音乐专家来华授课。同时,我国也向这些国家派出留学生。这些措施的实施,为国家培养了一批高水平的音乐专门人才,也普遍提高了音乐院校的教学水平。

解放前,我国的音乐表演艺术发展极为缓慢。在二三十年代,还基本上没有由政府主办的音乐表演团体。上海租界内的“工部局乐队”是完全由外国人组成,为外国人服务的团体。东北沦陷后曾有一个“宫内府管弦乐队”和一个由外侨组成的“哈尔滨交响乐队”,但均昙花一现,没有对社会音乐生活产生什么影响。抗战期间各类的演剧队、宣传队、孩子剧团、剧社、文工团等如雨后春

笋般出现在全国各地,但国难当头,一切均以救亡图存为转移,考虑更多的不是艺术,而是如何激发民众的抗战热情。1940年重庆建立了一个半职业的“中华交响乐团”和规模很小的“教育部巡回合唱团”。抗战胜利后成立过“中央管弦乐团”,东北解放区有“鲁迅文艺工作团”等。这些均不能称之为现代意义的专业音乐团体。新中国成立后,国家很重视音乐表演事业的建设,各省、市、自治区及解放军系统都陆续建立了“文工团”并逐渐走向专业化和正规化,如各地的歌舞团(歌舞剧院)、交响乐团、民族乐团等。

### 1. 歌曲

中国在接受外来音乐形式,形成自己具有现代意义的新音乐的过程中,歌曲一直居主角地位。从20世纪初的学堂乐歌到专业音乐兴起时的艺术歌曲创作,再到抗战时期大规模的救亡歌咏运动……以至中国人提起音乐,首先想到的便是唱歌。从外因上讲,世纪初至建国前,风雨飘摇的中华大地,是歌声最能使人感受到音乐的实际作用,它对物质条件的要求已降到了最低限度。有剧场可以演,没有剧场也可以演;有乐器伴奏更好,没有乐器伴奏,张开嘴巴唱就是了。因此,歌曲便成了人们音乐生活中的主要内容。从内因上讲,音乐是较抽象的艺术,如果说人们接受东西有一个从易到难的过程的话,歌曲就是音乐诸体裁中最通俗的一种。五六十年代的歌曲创作,正是这一现象的继续。与当时整个的社会精神面貌相吻合,歌曲中不乏歌颂祖国、歌颂社会、歌颂人民的,比较成功的作品有刘炽、乔羽的《我的祖国》,冼志伟的《红旗颂》,田光、傅晶、洪源的《北京颂歌》,梁克祥、乔羽的《雄伟的天安门》。

革命胜利后,各族人民满腔热情地建设新中国,盼望国家早日富强昌盛,遇到困难不屈不挠,这正是那时候为什么有相当一批歌曲具有进行曲风格的原因。王莘的《歌唱祖国》,瞿希贤、招司的《全世界人民心一条》,司徒汉、任钧的《当祖国需要的时候》,李群、张文纲的《在祖国和平的土地上》,李焕之的《社会主义好》,劫夫的《我们走在大路上》,瞿维、希扬的《工人阶级硬骨头》等,均是深受群众喜爱、流传广泛的歌曲。不仅在题材上紧扣时代脉搏,艺术性也比较高。抒情性的歌曲也不乏佳作,如吕远的《克拉玛依之歌》,李巨川、马寒冰的《我骑着马儿过草原》,生茂、李鉴尧的《马儿啊,你慢些走》,时乐濛、洛水的《歌唱二郎山》,生茂、林中的《真是乐死人》,践耳、蕉萍的《唱支山歌给党听》,生茂、洪源、刘薇的《看见你们格外亲》等等,均流传全国、影响深远。

#### 曲例十三 《唱支山歌给党听》

这一时期的歌曲创作,有一个品种值得注意,那便是为毛泽东诗词谱曲。毛泽东的诗词创作不但具有深厚的传统功力,更有传统文人无法比拟的现代政治家的非凡气魄。他的前半生戎马倥偬,后半生虽是和平年代,但国内国际复杂的政治形势,也需要有高瞻远瞩的雄才大略才能应付裕如。毛泽东的诗词,是他革命生涯的真实写照。从艺术上讲,可称得上是当代诗坛集古典主义、浪漫主义与现实主义于一身的典范。优秀的诗词激发了作曲家们的创作热情,比较成功的有劫夫、瞿希贤、赵开生分别谱曲的《蝶恋花·答李淑一》,劫夫谱曲的《忆秦娥·娄山关》、《十六字令三首》、《西江月·井冈山》,张绍玺谱曲的《七律·长征》,生茂、唐诤谱曲的《沁园春·雪》,路由谱曲的《清平乐·六盘山》等。另外,郑律成、朱践耳、沈亚威等人也为毛泽东诗词的谱曲,也有不少成功之作。这些作品不但在掌握和表现诗词的总体意境和思想感情上比较准确,在音乐语言的运用上,也是独具匠心。特别是赵开生谱曲的《蝶恋花》,用的是苏州弹词的音调,音区跳动和节奏的变化幅度较大,跌宕起伏,更具特殊的艺术魅力。

一百年来,合唱在中国的发展并不算缓慢,在音乐创作的诸多体裁中也一直比较活跃。其中

不可否认的原因之一,便是在长期的政治斗争中,群众歌咏活动所产生出的巨大的社会影响力。歌声最容易打动人,更不要说亲自加入到合唱队伍当中放声歌唱,一是会被音乐(歌词)感动,二是会被群情感动。抗战期间,音乐上对抗战的最大的支持,莫过于救亡歌咏活动本身所唤醒的激愤的国民。因此,合唱在音乐诸体裁中历来是较容易得到各方面的关注与支持的一个品种。晨耕等人创作于20世纪60年代的大型合唱曲《长征组歌》,是为纪念红军长征三十周年而作,于1965年8月1日在北京首演,词作者是长征的参加者肖华将军。作者以亲身感受,用精练生动的语言,描绘了中国革命史上这一伟大壮举,通篇词意清新,形象鲜明,格律严整。作曲家们除了按照歌词内容和大合唱规格的要求,创造了众多鲜明生动的音乐形象外,还特别有意识汲取与长征有联系的、具有丰富地方色彩的民间音调,作为各乐章主题的音调基础,个别乐章在演唱及伴奏上还吸收了民间传统的表演特点。同时,在创作技法及演唱要求上作曲家也力求做到雅俗共赏、深入浅出。

#### 曲例十四 《长征组歌·过雪山草地》

##### 2. 器乐

在中国历史上,民族乐器的作用长期停留在为戏曲、曲艺等的伴奏上,只是到20世纪20年代,在文化艺术平民化思潮的感召下,极富创新精神的刘天华将在中国历史上从不能登大雅之堂的“贱工之役”二胡、琵琶带进了当时中国的最高学府——北京大学,开创了民族乐器发展的新里程。以刘天华为代表的一些音乐家也开始了零星的民族器乐创作。到了新中国成立后,民族器乐创作则出现了前所未有的繁荣景象。作曲家刘文金创作的二胡独奏《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》属民族器乐作品中的经典之作。乐曲巧妙地吸收了河南戏曲音乐的特点,又大胆借鉴了现代作曲技法的经验,使乐曲既有鲜明的地方特色,又具有强烈的时代精神。著名笛子演奏家冯子存、刘管乐、陆春龄、赵松庭改编、创作的一批脍炙人口的笛子曲,如《喜相逢》、《五梆子》、《和平鸽》、《荫中鸟》、《鹧鸪飞》、《欢乐歌》、《早晨》等,笙独奏曲中由胡天泉、董洪德创作的《凤凰展翅》、阎海登创作的《孔雀开屏》等,为提高民族乐器的艺术表现力,做出了可喜的贡献。王惠然创作的《彝族舞曲》,以云南彝族的民歌《海菜腔》、民间乐曲《烟盒舞曲》为素材,通过对彝族人民欢乐歌舞和生活习俗的描绘,反映了少数民族在祖国的大家庭中,新的生活和新的精神面貌。

#### 曲例十五 二胡独奏《豫北叙事曲》

#### 曲例十六 琵琶独奏《彝族舞曲》

用不同的民族乐器组合方式而建立起的民族乐队,虽处于探索之中,但随着轰轰烈烈的社会主义改造进程及“文艺为工农兵服务”、“革命化、民族化、群众化”等口号的提出,已渐成气候。合奏音乐的创作也受到越来越多的作曲家们的关注。刘明沅的《喜洋洋》,刘铁山、茅沅的《瑶族舞曲》,朱践耳的《翻身日子》,董洪德、赵行如的《旭日东升》,马圣龙、顾冠仁的《东海渔歌》,葛礼道、尹开先的《社庆》……作为一种新的艺术形式,虽有很多不够完善之处,在前进中也不时遇到非难与讥笑,但已渐渐为大多数听众所接受并欣赏,这是一个不争的事实。

《瑶族舞曲》所描绘的是:夜幕降临了,人们穿着盛装,打着长鼓,聚集在月光下,翩翩起舞,舞蹈的行列慢慢壮大,情绪逐渐高涨。三弦和大阮奏出根据主题衍变的粗犷热烈的旋律,恰似一群小伙子情不自禁地闯入姑娘们的舞列欢跳起来,尽情地抒发了兴奋的感情。第二段改用 $\frac{3}{4}$ 拍子,旋律时而富有歌唱性,时而出现跳跃的节奏音型,恰似一对恋人正在边歌边舞,相互表达爱慕之情,憧憬着美好的未来。第三段再现了开始的主题,人们又纷纷加入舞列,欢跳着,旋转着,歌唱

着,气氛越来越热烈,感情越来越奔放。乐曲在强烈的全奏中推向高潮后结束。

#### ⑬ 曲例十七:民乐合奏《瑶族舞曲》

这一时期大型协奏曲的创作也呈欣欣向荣的景象,其中的佼佼者当推何占豪、陈钢作曲的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。两位曲作者当时都是上海音乐学院的学生,他们用越剧的音调表现了一个家喻户晓的悲剧性民间传说故事:梁山伯是明朝的一个县官,因秉公办案,有“梁青天”的美称。梁山伯死后,人们为了纪念他,把他葬在山清水秀的胡桥镇。可是在挖掘墓地时,发现一墓穴,穴中有一块刻着“祝英台女侠之墓”的石碑。石碑背面记载着祝英台的身世:南北朝时陈国人,行侠仗义,遭贪官陷害致死,葬于胡桥镇。由于梁、祝二人都是为百姓办好事的人,人们便把他俩合葬在一起。从那以后,在民间就产生了各种各样关于梁祝感人至深的故事。小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》并不拘泥于故事情节的叙述,而是深刻、形象地表现了人物心理的细微变化。这部作品在西方管弦乐与我国戏曲音乐的巧妙结合方面,是一个成功的范例。乐曲的结构为奏鸣曲式,由引子、呈示部、展开部、再现部组成。作品从故事中择取“草桥结拜”、“英台抗婚”和“坟前化蝶”三个主要情节,分别作为乐曲呈示部、展开部及再现部的内容。运用西洋协奏曲中的奏鸣曲式,很好地表现了戏剧性的矛盾冲突。并吸收了我国戏曲中丰富的表现手法,使之既有交响性又有民族特色。

#### ⑭ 曲例十八:小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》

我国的交响乐事业起步于上个世纪20年代,由于受多方面的条件限制,涉足此领域的多数是海外留学归来的音乐家(如萧友梅、黄自、冼星海等)。由于是刚刚起步,水平低,圈子小,没有什么社会影响。解放初期,交响乐在我国得到了较大的发展。马思聪创作的五乐章组曲《山林之歌》、李焕之的管弦乐组曲《春节》(四个乐章,其中的第一乐章“大秧歌”经常以《春节序曲》为名单独演奏)、王义平的《貔貅舞曲》、陆华柏的《康藏组曲》等,是这一时期交响乐创作的佼佼者,在社会上有一定的影响。

#### ⑮ 曲例十九:管弦乐《春节序曲》

### 3. 歌剧

歌剧是一种将音乐(声乐与器乐)、戏剧(剧本与表演)、文学(故事与诗歌)、舞蹈(民间舞与芭蕾)、舞台美术等融为一体的综合性艺术,音乐是歌剧的重要组成部分。演员根据剧本与作曲家所谱写的歌曲,通过歌唱与表演来塑造人物形象,器乐的任务除了为声乐伴奏外,还担负着刻画人物性格、揭示剧情、发展戏剧矛盾冲突和烘托环境气氛的任务。一般认为欧洲歌剧产生于16世纪末的意大利。我国的传统戏曲虽被翻译成opera,两者在不少方面也确有共同之处(如声乐器乐并重、综合了多种不同的艺术样式),但由于文化背景的不同,两者存在着本质的差异。中国歌剧的发展史应该从上个世纪二三十年代的儿童歌舞剧《麻雀与小孩》、《小小画家》和配乐剧《扬子江暴风雨》算起。其后也有一些作曲家在中国风格的歌剧创作上做过探索(如黄自、钱仁康等),但真正对歌剧发展起重大作用的要算40年代由延安秧歌剧发展而成的、具有民族特色的歌剧《白毛女》、《刘胡兰》等。

#### ⑯ 曲例二十:歌剧《白毛女·北风吹》(见图1-16)

新中国成立后,歌剧得到了新的发展。涌现出的一些优秀作品多是在继承了《白毛女》传统的同时,又吸收了地方戏曲的特点和西洋歌剧的某些长处。如梁寒光作曲的《王贵与李香香》,1950年10月由北京人民艺术剧院在北京首演。在结构上采用西洋歌剧的形式,而曲调上有意识吸取

陕北民间音乐语言,音乐风格统一,形式完整,是新中国歌剧创作的良好开端。马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲,1953年1月初首演于北京的《小二黑结婚》,音乐上大胆吸收了山西的民歌和地方戏曲,把剧中主人公的形象刻画得淳朴可爱。尤其是第一场小芹出场时唱的《清粼粼的水来蓝莹莹的天》,曲调明朗、舒展、脍炙人口。张锐作曲的《红霞》,是由中国人民解放军前线歌舞团1957年首演于南京,音乐以南方的昆曲和江南民歌音调为基础,具有鲜明的抒情色彩。张敬安、欧阳谦叔作曲的《洪湖赤卫队》,由湖北省实验歌剧团1958年首演于武汉。音乐主要是以湖北天沔花鼓戏和天门、沔阳一带的民间音乐为基本素材而创作的,因此具有浓郁的乡土气息。《洪湖水,浪打浪》、《手拿碟儿敲起来》及大段唱腔《没有眼泪,没有悲伤》、《看天下劳苦人民都解放》不但具有强烈的戏剧性,在结构上吸取了传统戏曲的套曲形式,而在音乐的丰富性上,堪与西方歌剧中的大型咏叹调相媲美。羊鸣、姜春阳、金沙作曲的《江姐》,1964年由中国人民解放军海军政治部歌剧团首演于北京。音乐以四川民歌为基础,同时广泛吸取了川剧、婺剧、越剧、杭滩、四川洋琴、四川清音、京剧等音调。许多优美的唱段不胫而走,在群众中广为传唱,艺术魅力至今不减。石夫、乌斯满江作曲的《阿依古丽》,1965年底由中央歌舞剧院首演于北京。以哈萨克民间音乐为主要素材,还吸收了维吾尔、柯尔克孜等民族的民间音调,具有浓郁的民族色彩。另外,《红珊瑚》、《刘三姐》、《窦娥冤》、《草原之歌》、《春雷》、《柯山红日》等,也都是这一时期涌现出的歌剧佳作。

④ 曲例二十一 歌剧《洪湖赤卫队·洪湖水,浪打浪》

④ 曲例二十二 歌剧《江姐·红梅赞》

#### 4. 芭蕾

芭蕾(ballet)是欧洲古典舞蹈。多表现古代的帝王将相、才子佳人和传说中的妖魔鬼怪的故事,形成于17世纪的法国宫廷,20世纪初,外国侨民把这个艺术品种带到了中国,在上海、哈尔滨等地偶有演出,但根本谈不上成气候。新中国成立后,在“洋为中用”的号召下,艺术家们要用这欧洲上流社会的“高雅”艺术,来表现中国的现实题材,音乐家们发挥聪明才智,写出了一批好的舞剧音乐。由吴祖强、杜鸣心作曲的舞剧《鱼美人》于1959年在北京首演。1964年马可、瞿维等作曲的芭蕾舞剧《白毛女》,吴祖强、杜鸣心作曲的芭蕾舞剧《红色娘子军》,音乐创作都是非常成功的,至今受到人们的喜爱。

④ 曲例二十三 舞剧《红色娘子军·娘子军连歌》(见图1-17)

#### 5. 电影音乐

我国的电影音乐创作起步于20世纪30年代。新中国成立后,虽在较长时间内没有形成专业的电影音乐创作队伍,但努力为电影写出优秀的主题歌或插曲这一好的传统,却被我们的作曲家继承下来了,产生了一大批为广大群众喜闻乐听的电影歌曲。如电影《上甘岭》插曲《我的祖国》



图 1-16 歌剧《白毛女》

(刘炽作曲)电影《草原上的人们》插曲《敖包相会》(通福编曲)电影《祖国的花朵》插曲《让我们荡起双桨》(刘炽作曲)电影《我们村里的年轻人》插曲《人说山西好风光》(张祿昌作曲)电影《李双双》插曲《李双双小唱》(王玉西作曲)电影《柳堡的故事》插曲《九九艳阳天》(高如星作曲)电影《红日》插曲《谁不说俺家乡好》(吕其明、肖培珩作曲)电影《铁道游击队》插曲《弹起我心爱的土琵琶》(吕其明作曲)电影《五朵金花》插曲《蝴蝶泉边》(雷振邦作曲)电影《冰山上的来客》插曲《花儿为什么这样红》(雷振邦作曲)电影《怒潮》插曲《送别》(巩志伟作曲)电影《红色娘子军》插曲《娘子军连歌》(黄准作曲)电影《英雄小八路》插曲《我们是共产主义接班人》(寄明作曲)等等。当然,作为电影音乐,绝不是以写出一两首在社会上流行一时的歌曲为终极目的,重要的是电影音乐本身应成为电影不可缺少的重要组成部分,进而对电影的情节发展、矛盾冲突起到画面和对白无法实现的深化作用。我国20世纪30至50年代的电影音乐创作,虽然产生了一大批脍炙人口的歌曲,但我们如用以上的标准来衡量的话,显然还存在着明显的不足,可成就还是足以使人欣慰的。



图 1-17 舞剧《红色娘子军》

#### 曲例二十四 《冰山上的来客》插曲《花儿为什么这样红》

### 6. 音乐理论

中国是一个比较重视理论的国度,至少在音乐方面是如此。历代都有不少或官或私编修的各类“乐书”、“乐论”等,涉及音乐领域的方方面面(如律学、乐学、演奏学、乐器制造法等),而更多的是论述音乐与伦理道德、与社会生活等所谓“修、齐、平、治”的大道理。20世纪初,特别是在“新文化运动”的浪潮中,有关音乐的讨论更是沸沸扬扬,一时间泥沙俱下,鱼龙混杂,各种观点、理论,你方唱罢我登场,好不热闹。新中国成立后,音乐理论研究工作配合教学、创作、演出等实践活动,在中国古代音乐史、民族民间音乐、外国音乐、音乐美学等领域逐步展开并已渐成规模。

中国的传统音乐资源非常丰富,品种繁多。这主要有赖于历史的悠久,地域的辽阔,再加上我们是礼乐之邦,自古就有重视乐教的传统。在深入民间调查研究的基础上,于60年代初,集中了全国的研究力量共同编写出了我国第一部较系统的《民族音乐概论》(人民音乐出版社出版)填补了这方面的空白。同时确立了将中国传统音乐划分为五大类即民歌、戏曲、曲艺、器乐、歌舞的基本格局,为今后的研究工作奠定了良好的基础。这里需要指出的是,由于指导思想的偏差,建国以来,一部分音乐研究者、音乐界领导甚至包括社会各界,均不同程度地存在对传统的、民间的东

西的误解。这主要表现在由于接受了新社会的教育,认为一切都应为新社会服务、为社会主义服务、为人民服务、为建设服务……基于这种认识再去面对传统的、民间的音乐(艺术)时,首先想到的是“取其精华,去其糟粕”、“破除迷信”,“除去其”封建成分”、摒弃“剥削阶级意识”……有意无意地对民间的、传统的音乐(艺术)做了很多善意的破坏。我们总把历史唯物主义挂在嘴边,而做起事来,就不是历史唯物主义了。在苛求传统的、民间的东西都要具有“反封建精神”、“进步意义”时,显然已把历史唯物主义抛在了脑后。更何况那些没有宣扬反封建精神或没有多少进步意义的作品并不影响为新社会服务、为社会主义服务、为人民服务,不应将两者对立起来。人的精神世界是复杂的,这些东西不能搞“一刀切”。发展到“文化大革命”,这一做法走到了极端。

新中国成立后的17年间,音乐理论界所争论的一些问题也颇耐人寻味。最大的特点在于随着政治气候的变化,而出现无规律的剧烈颠簸起伏。1952年的文艺整风、1957年的反右斗争、1958年及其以后的大跃进、1964年及其以后的“三化”方针(音乐创作应符合“革命化、民族化、群众化”)……1953年9月召开的“中华全国音乐工作者协会全国委员会扩大会议”上,贺绿汀就音乐家的艺术实践活动与政治思想的关系问题,针对当时的某些做法指出:“我们不可能用一般的政治理论来代替具体的音乐理论与技术,作为一个音乐工作者,他必须在音乐业务上下工夫。”在发言中他论述了在当时学习与提高音乐技术理论的必要性和紧迫性,并认为不能将此粗暴地视之为“单纯技术观点”,“体验生活之于艺术创作虽然是必要的,但它不是解决技术问题的灵丹妙药。他还谈到了“形式主义的问题”、“抒情歌曲与资产阶级感情问题”等。现在看起来,其所论不啻为当时音乐实践活动中的逆耳忠言,但却被作为右倾的代表而遭到了猛烈的批判。认为这是“胡风式的资产阶级唯心论在音乐领域的体现”,而这次批判活动,则“是一场马克思唯物主义与资产阶级唯心主义的激烈斗争的开始”。直到1956年8月,毛泽东发表了《同音乐工作者的谈话》一文,才基本结束了这场批判。

1956年初,“百花齐放,百家争鸣”的“双百”方针提出,至1958年又发生了一场“关于民族形式问题的讨论和批评”。这场争论实际上是音乐界在对待中外关系上长期存在分歧的一次交锋,正如前文所言,这问题是百年来贯穿中国音乐发展的一条主线,只不过在不同的时期有不同的表现。到了1964年春,周恩来提出了音乐、舞蹈创作应符合“革命化、民族化、群众化”的要求,音乐界随即又展开了热烈的讨论。其实,这一指导方针无疑是正确的,但在讨论和执行的过程中所表现出的总的趋势是“越左”“越不嫌左”。一时间,批判资产阶级文艺思想及其代表人物和代表作品,盲目排外,成了音乐界的头等大事。就连当时出现的一批优秀的抒情歌曲也没能幸免于难,被认定“抒发的是小资产阶级情调而非工农兵的感情”而遭到批判。如《九九艳阳天》、《花儿为什么这样红》、《丢戒指》、《送别》、《克拉玛依之歌》、《马儿啊,你慢些走》、《我的祖国》、《李双双小唱》、《唱支山歌给党听》等等,只要是艺术性较强,抒情好听的歌,差不多都遭到了不同程度的指责,甚至连外国歌曲《宝贝》也被打入了冷宫。

新中国成立初期,全新的社会,激发了音乐家们前所未有的创作热情。“双百”“二为”“三化”方针的提出和贯彻,音乐家们自觉地去体会、去写、去演时代生活,挖掘民族传统,于创作、表演都取得了令人骄傲的成绩。但另一方面,在全新的社会行为和观念面前,部分人又茫然不知所措,忽视艺术规律,一味强调哲学上庸俗的反映论(不是哲学本身的错,而是这些人没有学好哲学而将哲学的反映论庸俗化了),音乐的社会功能也被无限地夸大了。音乐家的创作积极性受到打击,社会音乐生活单调、贫乏,则是应当记取的教训。

## 五、“样板戏”的音乐成就

1966年5月,文化大革命开始,直到1976年10月随着“四人帮”的垮台而宣告结束。中国音乐事业在这十年浩劫中遭受了史无前例的大破坏、大灾难。

荒诞的时代,艺术未必就一文不值。高压政策虽遏止了艺术创造,但也使人们的思想相对单纯。不计名利、不计报酬,不心浮气躁,有足够的时间对一件艺术作品精雕细刻。因此而产生出在艺术上经得起推敲的佳作,也就不足为奇了。一些现代戏在音乐创作上所取得的成功,恰恰说明了这一点。

京剧是人们喜闻乐见的艺术形式,有广泛的群众基础,有人称之为“国剧”。它的历史虽然不长,但一经产生,便由于其在很多方面适应了人们的欣赏需求而得到迅猛的发展。首先是它的曲调异常丰富而且通俗,以二黄、西皮为主,还有四平调、高拨子、南梆子等;剧目更是浩如烟海,不但有二黄、西皮、吹腔、拨子、四平调等剧种的剧目,还包括了昆腔、高腔、秦腔等古老声腔及罗罗腔、柳枝腔、银纽丝调等民间小声腔的剧目。其内容不仅仅表现了帝王将相、才子佳人,更不乏表现普通百姓的勤劳、勇敢、智慧、善良的性格和品质,以及人们对自由、幸福生活的向往的剧目。其题材和表现形式也是多种多样,有文戏、武戏、唱功戏、做功戏、对儿戏、群戏、折子戏、本戏等。新中国成立后,多数的传统戏在经过适当的删改后,依旧活跃在舞台上,如《宇宙锋》、《玉堂春》、《群英会》、《拾玉镯》、《六月雪》、《四进士》、《金玉奴》、《空城计》、《打渔杀家》、《霸王别姬》等等,魅力不减,吸引并培养了众多的戏曲爱好者。但正如前文我们讨论历次的政治运动对音乐(当然也包括其他艺术)所产生的影响那样,戏曲领域所受到的冲击,较之音乐有过之而无不及。因此,这种艺术在那个时候,更要脱胎换骨地改。主要的路数是要演新人、唱新事、歌颂新社会。京剧界开始尝试着突破现代生活内容与京剧传统表演技巧之间的矛盾,进而大胆、谨慎地尝试以京剧形式来表现现代的生活题材。经过不懈的努力,确实取得了可喜的成果。1964年,在第一次京剧现代戏观摩演出大会上演出的几部以工农兵为主角的现代戏,如《芦荡火种》、《红灯记》、《智取威虎山》、《节振国》、《红嫂》、《黛诺》等,均不同程度地取得了成功并受到了观众的肯定。紧接着,“八个样板戏”之一的“革命交响音乐《沙家浜》”问世了。这是一部由京剧音乐与合唱、交响乐和表演相结合的作品。它由传统京剧音乐中的京胡、二胡、打击乐加西洋管弦乐,再加上部分民族乐器为伴奏,演唱部分除了独唱、对唱,很多地方根据剧情需要而加进了合唱。这么多种反差比较大的音乐形式加在一起共同构成一部作品,不但京剧音乐的风格把握得较好,总体感受也是比较融洽,好听的。公允地说,这是我国第一部成功地以戏曲音乐为基础的大型声乐作品。

### 曲例二十五 京剧《沙家浜》选段《智斗》

从学术的角度来看,当时在文化生活领域唱了主角的现代京剧——即“样板戏”,至少在音乐艺术方面确有不少可圈点之处,很多成功的经验都值得我们今天的现代戏创作去学习、借鉴。虽然好几部“样板戏”都是创作于“文革”开始之前,但它的流传、盛行,则贯穿于整个“文革”十年,它毕竟是这一时期人们惟一的文化生活内容。

“样板戏”在音乐上所取得的成就,简单地讲主要表现在以下几个方面:

1. 在吃透传统的前提下,创作上立足传统。“样板戏”的主创人员多数具有较深厚的传统音乐素养,又对京剧传统戏的音乐进行了深入细致的研究。因此,在用传统形式来表现新的生活内容时,就很少显得唐突、生硬。很多优美的唱段,不是作曲家在那里面壁独创,而是在传统的基础

上演化出来的。既不失醇厚的戏味儿,听起来又有新意。因此,欣赏者(尤其是京剧在中国有着最广泛的群众基础,爱好者甚众,这恐怕是任何一个艺术门类所无法望其项背的)便易于接受。如《智取威虎山》中杨子荣在“打虎上山”时演唱的【二黄导板】“穿林海踏雪原气冲霄汉”,便是直接从传统戏《战太平》中花云(余叔岩饰)所唱的【二黄导板】“头带着紫金盔齐眉盖顶”一段搬过来的。因为既然叫京剧,就应最大限度地突出并保留作为这个艺术品种所具有的最基本的特点或者说它的优点,这样才能立于不败之地。在限制中展现自由驰骋的本领,历来是古今中外艺术大师的不懈追求。“样板戏”的音乐设计所遵循的正是这样的原则。

#### 曲例二十六 京剧《智取威虎山》选段《打虎上山》

2. 突出了音乐在刻画人物形象、渲染矛盾冲突等方面为其他艺术手段所无法替代的特殊作用。毋庸讳言,京剧传统戏的音乐相对单调,制造气氛全靠打击乐(即场面)表演(即做功)和道白、演唱的节奏。欣赏传统戏,主要是欣赏其唱、念、做、打,更主要是欣赏其中脍炙人口的著名唱段。而“样板戏”的做法,是将唱腔进一步美化、音乐化的同时,强调凭纯器乐(中西乐器组合的乐队再加上传统的“三大件”即京胡、二胡、月琴)来烘托剧情,甚至借鉴西洋音乐的主题贯穿手法来突出主人公形象。如《杜鹃山》、《红色娘子军》等。

3. 在借鉴其他艺术形式或进行变革时,谨慎小心,决不轻举妄动。 $\frac{3}{4}$ 拍在传统京剧音乐中是没有的,现代戏《奇袭白虎团》中,在表现朝鲜的群众场面时,巧妙地运用了朝鲜民族这一特有的节奏型态,显得自然而然,水到渠成。同一腔调在做调性变化时,传统京剧中只是“二黄”腔在调性变化时出现了“反二黄”。而“样板戏”的《沙家浜》等剧中,出于剧情的需要,参照传统戏的做法,在“西皮”腔的基础上演化出了“反西皮”腔,丰富了京剧音乐的表现力。

4. 最大限度地保留了传统戏的精华,而又恰到好处地将西方典型的交响乐队形式大胆用于剧中。如传统戏有生、旦、净、丑等脚色的划分,剧中不同的人物分别由不同的行当来承担。经长期的舞台实践,传统戏曲的演出与观赏之间已达成一种默契——从这种夸张的表演当中来体会戏曲的美。夸张的表演不但包括唱、念,还包括了化妆、穿戴,以及利用髯口、靴、帽等形成的表演技巧等,这些均是传统戏曲的重要组成部分。虽与现实生活有很大的距离,但人们欣赏传统戏时这一切都认为是合情合理的,甚至是下意识地、不自觉地接受了下来。反映新生活内容的“样板戏”必须妥善处理好这对矛盾。在这方面,“样板戏”成功了。髯口、靴、帽包括生、旦、净、丑的化妆虽都不能用了,但各行当在剧中的分配、其表演程式和特点都有所创造地保留了下来。另外,西洋的交响乐队是西方音乐文化最高的表现形式,单从音响的丰富性和音乐的表现力上来说,它可能要高于其他任何一种音乐形式。但用这种形式与中国传统戏曲音乐结合,其反差之大,足令一般人望而却步。自20世纪初西洋音乐传入我国,几代音乐家所拥有一个共同梦想,那便是用西洋音乐来表现中国人的喜怒哀乐。直到社会主义建设时期提出的音乐要“三化”的口号,都是在为实现这一梦想所进行的不懈努力。这次中国的国粹——京剧,与欧洲古典音乐的代表——交响乐的成功携手,可视为我国音乐“民族化”道路上的一块里程碑。

这一时期的音乐文化生活虽已贫乏到了极点,但“样板戏”在音乐上确实做足了文章。先是加进不同的乐器,加合唱,进而加上交响乐队,再后来整出戏《红灯记》的主要唱段都可以用钢琴来伴奏了,现在想起来都有些不可思议。钢琴伴唱《红灯记》是由中央乐团、中国京剧院集体创作,于1968年7月1日首演。它的特点是以钢琴为京剧“样板戏”的唱腔伴奏,且在钢琴与京剧唱腔的

结合上比较融洽,在形式上极富新意。客观、公允地说,从艺术上讲,确实算是成功的。在这部作品取得成功的基础上,便有了创作钢琴协奏曲《黄河》的动议。

#### 曲例二十七 钢琴伴唱《红灯记·做人要做这样的人》

1969年,钢琴协奏曲《黄河》问世了,关于它的版本、署名等等著作权问题,虽近年来时有纷争,但当时的署名则是“中央乐团集体创作”。这是一部波澜壮阔的中国大型现代钢琴作品,由于历史的原因,更由于其本身的艺术成就,它在中国普通听众中的普及程度,迄今没有任何一部其他的中国钢琴作品可与之相提并论。在国际上,它也是惟一一部曾经反复上演并流传于世界各地的中国钢琴作品。

这部作品是根据冼星海的《黄河大合唱》写成的,共分四个乐章:一、黄河船夫曲;二、黄河颂;三、黄河愤;四、保卫黄河。创作中,努力贯彻“古为今用,洋为中用”的方针,虽大量运用了欧洲经典钢琴协奏曲的表现手法,但结构则采用的是典型中国传统的起、承、转、合四部分的组曲形式,而没用西方传统的奏鸣曲式和三乐章结构。初稿写成后,经向“工农兵代表”和各界人士征求意见,又在第四乐章《保卫黄河》里,当乐曲高潮出现并接近尾声时,为了象征毛主席、共产党领导的抗日战争取得了最后的胜利,创作者加上了《东方红》的旋律;为了表现将革命进行到底、最后解放全人类的伟大胸怀,还加上了《国际歌》的部分旋律。由于创作者的精心构思、巧妙安排,听起来比较自然、贴切。1970年元旦,这部作品在北京人民大会堂首演,由殷承宗钢琴独奏,李德伦指挥中央乐团交响乐队协奏,获得了极大的成功。演出结束后,周恩来等中央领导上台接见演员,并举臂高呼“星海复活了”!

#### 曲例二十八 钢琴协奏曲《黄河》

“文革”结束后,钢琴协奏曲《黄河》连同“样板戏”等“文革”产物逐渐停演。直至20世纪80年代中期,首先在海外舞台,慢慢蔓延到国内,这部作品又悄然地回到了人们身边,流淌进人们的心灵。千百年来,黄河作为中华民族的母亲,哺育了这里的人民,滋润了这里的山川。而半个多世纪以来,《黄河大合唱》、钢琴协奏曲《黄河》,激励着一代代中国人不畏艰难困苦,为实现心中憧憬着的美好未来而不懈追求。

### 六、改革开放以来的音乐发展

随着改革开放,外面的东西开始涌进国内。音乐上人们最先接受的便是港、台的流行歌曲。伴着录音机、卡式磁带的进口,这些歌曲以惊人的速度传播。这其实也是正常的、在情理之中的事情。首先,经过十年动乱,人们的思想疲惫不堪,精神生活苍白、匮乏,更何谈什么“艺术的”、“审美的”等等,因此对那些轻松的、娱乐性强的、情调缠绵的音乐便易于接受。其次,由于我们在文艺上长期执行的是封锁禁锢的政策,不知道外面的世界到底“精彩”到什么程度。人们初接触到港、台的流行歌曲,便觉绚丽斑斓,五光十色,实际上就是一种饥不择食现象。再次,我们的歌曲创作队伍写出的作品还远不能满足人们在这方面的需要,创作思想的真正解放还有待时日,创作手法的陈腐更跟不上社会风尚的急速变化。由于以上种种原因,港台歌曲一时间流行开来。

#### 曲例二十九 邓丽君演唱的《小城故事》

当时的港台歌曲对多数生活在大陆的中国人来说,实在是太新鲜、太好听了。新中国成立后至“文革”前的17年间,虽也出现了一些优秀的“抒情歌曲”,但随着各种运动的风起云涌,“抒情歌曲”始终处于风雨飘摇的境地。

为了改变歌曲创作的落后局面,全国音协于1978年9月和1979年2月在武汉和北京接连召开了两次声乐创作会议,号召音乐界进一步解放思想,创作要抒发真情实感。从此才逐步打开了抒情歌曲、爱情歌曲、通俗音乐创作的禁区。随之出现了一批突破公式化、概念化、一般化框框的具有较强抒情性的创作歌曲,如《祝酒歌》、《边疆的泉水清又纯》、《再见吧,妈妈》、《我们的生活充满阳光》、《大海一样的深情》、《妹妹找哥泪花流》、《太阳岛上》等。这些歌曲借助了电影、电视、电台等媒体,迅速传遍全国,其情形恰似久旱的土地遇到了甘霖雨露——毕竟禁锢的时间太长了。

#### 曲例三十 歌曲《边疆的泉水清又纯》

#### 曲例三十一 《再见吧,妈妈》

大陆的通俗音乐,先是听港、台,后是仿港、台。在这股浪潮中,清新可人的台湾“校园歌曲”也曾扮演过“弄潮儿”的角色。1979年12月28日新华社电《台湾大学生中兴起“校园歌曲”》,讲到近年来台湾大学生中在“乡土文学”的影响下出现了一股唱“自己的歌”的热潮,这些学生作者创作的一些表达他们思想感情的歌,被称之为“校园歌曲”。其内容大都是描写大自然的景色、校园生活、怀念故乡或抒发青年人的爱恋之情。它的演唱形式大都是在校园聚会上,由演唱者自任司仪,自弹吉他伴奏。

“港台风”持续了较长的一个时期后,人们变得冷静了,开始寻找自己的通俗音乐创作的出路。由西北风而东南风,而东北风,而原创,而摇滚……

歌坛的“西北风”刮起于1986年。有些费解的是,它的产生并不在西部(中国广大的西北地区),作者也基本没有西北人。如果深究其文化原因,恐怕要引出中华文化与西北大地说不清的纠葛。汉代的张骞出使西域、丝绸之路,魏晋时期的胡汉交融,隋唐时代的万国来朝……单说乐舞,到了唐代已是“《六么》《水调》家家唱,《白雪》《梅花》处处吹”;“江南艳歌西凉舞”;“羌管蛮弦处处多”。所以有的学者称,一部古代中国音乐史,不仅起始在西部,高潮也在西部。此话不无道理。如今,提起西北,人们总会不自觉地与闭塞、落后联系起来,但地域的闭塞、经济的落后,并不标志着文化艺术的贫乏,很多时候恰恰相反。曾经辉煌一时的古代音乐,其余绪,现仍在黄土地上生生不息。陕北的“信天游”、甘肃、青海的“花儿”、新疆维吾尔族的“木卡姆”、西藏的藏族歌舞、陕西的“长安鼓乐”以及西北地区丰富的戏曲、说唱,不仅散发着泥土的芳香,传递着古代文明的辉煌,还在对当代的中国音乐发生着巨大的影响。以至于在改革开放大潮中的20世纪80年代,由一曲《一无所有》和赵季平为西部电影尤其是《红高粱》所写的音乐的推波助澜,一时间“西北风”刮遍全国。西北黄土地音调,加现代城市摇滚,成为当时通俗音乐的象征。继《一无所有》之后,又出现了《信天游》(1986)、《少年壮志不言愁》(1986)、《我心中的太阳》(1987)、《黄土高坡》(1988)、《我热恋的故乡》(1988)……直到传统民歌、革命民歌、创作歌统统被拿来“摇滚”一番。因而出现了《摇滚南泥湾》、《三十里铺》、《走西口》、《蓝花花》、《瞧家亲》、《哥哥带我走》、《高楼万丈平地起》、《二月里来》等等新摇滚民歌。这种做法也引发出许多议论:“有从文化心理上探讨的,有分析音乐特征的,有抒发审美感受的。各种名目也出现了,或称为‘山丹丹摇滚’、‘野性的疾风’、‘信天游摇滚’、‘中国式摇滚’等,最被接受的称呼,自然是言简意赅的‘西北风’”(罗艺峰《中国西部音乐论》,青海人民出版社1991年版)。

#### 曲例三十二 歌曲《一无所有》

来势凶猛的“西北风”实际上是歌曲创作在一定层面上向传统的回归。它的基本特点是率真、

放任、高亢、苍凉、忧郁。人们听久了港台歌星的嗲声嗲气、洋腔洋调,已不满足于歌曲中的风花雪月、柔情蜜意,这才使得“西北风”应运而生。因为美是多侧面的,有阴柔之美,也有阳刚之美。天真自然、朴实无华更是中国人对美的最高境界的理解。所谓“澹然无极而众美从之”、“素朴而天下莫与之争美”(庄子语)是也。说它是回归,便有这一层意思。还有一层,即是西北音乐传统的回归。大漠孤烟、黄沙蔽日的西北;“黄河之水天上来”的西北,其音乐中所蕴涵着的基本精神便是粗犷、豪放、悲凉、慷慨。当今乐坛的“西北风”之所以打动千百万中国人的心,也是由于这些歌曲与西部音乐传统风格中最突出、最动人的那些类型有一脉相传的关系。强劲的“西北风”,吹散了歌坛的浮靡、浅薄、扭捏作态,使人们的耳目为之一新。

古代用“风”来比喻歌曲,如《诗经》中的“十五国风”。这是古人的细致观察和绝妙想像的结合,是先民在制造词汇时睿智火花的闪现。因为歌曲的流传方式和流传速度,再也没有比用“风”来形容更加贴切的了。至今我们还将收集民歌称之为“采风”,多么诗意盎然。它实际上是秦代立“乐府”时的一个官职,专司收集民歌,是为统治者“观风俗以正得失”的。随着社会的进步,歌曲的传播速度早已今非昔比了。“西北风”歌曲在当时的歌坛也是这样,恰似一阵风,传播得快,持续的时间并不很久,便被别的“风”取代了。

改革开放后的音乐界,充满了清新、自由的空气,中国的专业音乐创作也出现了前所未有的多元格局和繁荣景象。由于中外音乐文化交流的日趋频繁,现代西方音乐越来越多地被介绍到国内。一批青年作曲家接触了现代作曲技法,听了“先锋派”音乐作品,再结合着国内文学界、美术界风起云涌的各种新的潮流,便再也耐不住寂寞了,纷纷亮出自己的旗号,不约而同地汇入了“现代派”的麾下。他们试图以自己的探索和尝试为中国音乐创作闯一条新路。这部分作品最初集中体现在各种器乐体裁,如交响乐、室内乐和民族器乐创作;后又逐步涉足于部分声乐体裁,如艺术歌曲和艺术性的合唱音乐。

此类作品中民族器乐部分的一次集中展示是在1985年4月,当时在北京曾举办了一场“谭盾民族器乐作品演奏会”,这在我国当代音乐史上应算作是引人瞩目的事件。音乐会后,音乐界、文化界对于这种音乐创作方式展开了热烈的讨论。某权威音乐刊物以《一石激起千层浪》为题,发表了多家代表性的意见。虽褒贬不一,但那次音乐会给音乐界的不少人,尤其是为青年作曲家对如何运用现代作曲技术来为中国的民族乐器创作独奏、重奏和合奏作品的思考打开了思路,提供了借鉴。同时也在民族乐器的演奏技巧和表现力方面,做出了有益的探索。与谭盾几乎是同时脱颖而出的一批青年音乐家,也在“新潮”的大旗下,写出了不少民乐作品。其中如谭盾的箏、箫二重奏《南乡子》,徐仪的笛、锣、箏三重奏《虚谷》,朱世瑞的笛、管、笙、箏、二胡五重奏《古风》等,不同程度地受到了好评。也有一些作曲家从对中西乐器的结合中寻求新的音色和不同音响组合的可能性,较成功的有徐纪星为马骨胡、钢琴、打击乐所写的三重奏《观花山壁画有感》,曹光平为琵琶、钢琴所写的二重奏《琵琶行》,周龙为古琴与长笛所写的二重奏《溯》和杨宝智的小提琴、三弦二重奏《引子与赋格》等。

也可能是由于“新潮派”的创作手法源自于西方,也可能是“新潮”们还没有悟出民族乐器的个中三昧,拟或是小觑了驾驭民族乐器的难度,不管怎么说,用这种技法创作的交响乐、室内乐作品,比起“新潮”们写民乐来,像是才“找对了感觉”。20世纪80年代初,谭盾的交响诗《离骚》、瞿小松的《弦乐交响诗》,虽尚有西方浪漫主义音乐风格的影响,但已具有了要摆脱传统音乐审美观念束缚的意识。作品力图从广泛吸取20世纪西方现代创作技法中走出一条有中国气派、有个人

风格的创作之路。其后,瞿小松的混合室内乐合奏《MONG DONG》和《第一交响乐》,周龙的交响乐《广陵散》,谭盾的《乐队与三种音色的间奏》和《两乐章交响乐》,陈怡的《第一交响乐》,叶小钢的交响乐《地平线》,许舒亚的《第一交响乐“弧线”》等作品,以独特的构思、新颖的手法和丰富的想像力,引起了国内外音乐界的反响。

④ 曲例三十三 叶小钢的交响乐《地平线》

④ 曲例三十四 谭盾的交响诗《离骚》

④ 曲例三十五 周龙的交响乐《广陵散》

这些作品除了在题材内容和艺术构思上明显地表现出作者对主体意识的大胆探索外,还主要反映了创作技法上对20世纪以来西方现代音乐有关多调性、无调性等新理论的借鉴。此举无疑对拓宽音乐创作思路、丰富音乐的表现力、探索不同音色组合的可能性以及丰富乐器的演奏技能等方面,有重大的、积极的意义。但也由于一部分作品存在脱离生活、与传统的音乐审美习惯出现了较大的距离,虽然在音乐圈子里反应很热烈,有时甚至争论得不亦乐乎,但在大众音乐生活中却几乎没有造成什么影响,这不能不说是专业音乐创作的一大遗憾。正如评论家所指出的:“‘新潮’音乐创作大都是实验性质的,因而还存在着许多较为明显的问题。如,许多‘新潮’作品忽略了旋律表达感情的重要意义,因而偏离了音乐所必要的可听性;有些‘新潮’作品片面地追求新音响、新和声、新技术,丢掉了作品的思想深度,因而成了不协和音的堆砌和空洞的音响游戏;有些作曲家考虑听众的成分少了,他们的作品与听众间的沟渠正在加深。此外,一个根本的缺欠,是‘新潮’作曲家还没有摆脱对于欧美现代音乐的美学观念和表现技法的盲目追随,许多‘新潮’作品都留有模仿的痕迹。”

大多数音乐界人士对这些青年作曲家勇于创新的精神给予了充分肯定,但提醒他们还应进一步加强对传统、对生活的深入学习和了解。如此,方能写出既有强烈个性,又有鲜明时代气息和民族精神并能为多数人接受和理解的音乐作品。

漫步于中国音乐长廊,确如行山阴道上,美不胜收。但历史地看,在这最近的一百年里,就音乐来说,我们值得向世人夸耀、向古人邀功的作为和成就并不是很多。当然,我们有很多理由来解释这为什么不多。中华民族是具有悠久历史的民族,更是具有尊史、学史和治史传统的民族。“不可不鉴于有夏,亦不可不鉴于有殷”(《尚书·召诰》),说的是“历史的经验值得注意”。治史的目的是要“通古今之变”,不走已走过的弯路。愿中国音乐的下一个百年,以后若干个百年,值得大书特书的成就越来越多。

## 第二章 中国音乐的体裁与名作欣赏

### 第一节 “思无邪”——民歌

被孔子“一言以蔽之曰思无邪”的《诗经》,是我国最早的一部诗歌总集,大约作于周代初年至春秋末叶,共分“风、雅、颂”三部分,其中的《风》,号称“十五国风”,分为《周南》、《召南》、《邶》、《鄘》、《卫》、《王》、《郑》、《齐》、《魏》、《唐》、《秦》、《陈》、《桧》、《曹》、《豳》,就是中原各地的民歌。现在我们把这些东西当作中国古代文学作品来讲授、学习、欣赏,其实在当时都是能够演唱的。《史记》中说,孔子就能将“《诗》三百,皆弦歌之”。意思是说孔子能够将这三百多首诗篇,边弹(琴)边唱地表演出来。另外,战国时的《楚辞》、《九歌》,秦汉时的乐府,隋唐时的变文,宋元时的曲、令,明清时的俗曲等,都应该被视为是民歌。中国还一向重视民歌的收集整理,除了以上提到的,宋郭茂倩的《乐府诗集》、明冯梦龙的《山歌》、清李调元的《粤曲》、华广生的《白雪遗音》、王廷绍的《霓裳续谱》、蒲松龄的《聊斋俚曲》等,都是不同时期的集民歌大成之作。

“无山无水不成河，  
无姐无郎不成歌。”

“鸡蛋壳亮点灯半炕(呦)明，  
烧酒盅盅淘米也不嫌你穷。”

“盘算起亲亲跑口外，  
泪蛋蛋流得泡一杯；  
刮起了东风水流西，  
看见了人家想起你；  
山在水在石头在，  
人家都在你不在。”

“高山上建房还嫌低，  
面对面坐着还想你。”

民歌最真实、直接地反映了人们的思想感情和不同时期的生存状态。其语言之真挚、朴实,任何一种文学体裁在它面前也会相形见绌。有位伟人曾经说过:“民歌是惟一的历史传说和编年史。它是世界上许多古老文化的原发点。梁启超说:“好的歌谣,能令人人传诵,历千年不废。其感人之深,有时还驾专门诗家之上。”我们还要注意民歌的另外一个特点,就是多用衬字、衬词和衬句。这是一种特殊的歌曲表现手段,最初来自于语气词、感叹词或象声词等,本身就具有很强的音乐性和表达感情的作用,当民歌的曲调发展受到一般唱词陈述的束缚时,便往往利用衬词使旋律得到更大的发挥,或者是使结构得到平衡。除了能够在结构上发挥作用,它还能渲染地方色彩,从衬字、衬词上,多能反映出方言特征。有时,一些不便直接说出的话语,也常用衬词、衬句来遮掩,有些“含不尽之意于言外”的意思。

“民歌”这个词出现得比较晚,据说是“五四”新文化运动时才有,在过去只是被称为“歌”、“谣”、“辞”、“声”、“曲”、“调”、“令”或“风”。其特点一般是口头创作、口头流传,不受某种专业作曲技法的支配,不借助记谱法或其他手段,不体现作曲者的个性特征,而有浓郁的地方色彩和民族风格,并在流传过程中不断经过集体的加工。我国民歌的曲调丰富多彩,有优美抒情的山歌,有节奏鲜明的劳动号子,也有流利畅达的小调。这是按体裁形式所做的划分。还有一种分类方法是按民族和区域的风格色彩来做的。中国有56个民族,由于各民族历史传统、语言特点、生活风俗等的差异,致使各地、各民族的民歌风格在色彩上相距甚远,为了考察这种差异,便将中国的民歌划分为西北、华北、东北、西南、江浙、闽粤台、湘鄂、江淮等不同的色彩区。此外,也还有根据历史发展时期来分类的。

民歌是中国传统民族民间音乐的重要组成部分,也是其他种类民族音乐(如民间歌舞、曲艺、戏曲、民族器乐等)的基础。民间歌舞的音乐主要来自民歌,也可以简单地认为民间歌舞的原形就是民歌,进一步加上表演就成了歌舞,比如凤阳花鼓、陕北秧歌等。再进一步发展,可能就演化成了戏曲的初期形态,花鼓戏、花灯戏、采茶戏、滩簧戏、评剧、黄梅戏、二人台等,就是在民歌的基础上发展起来的。曲艺吸取民歌为素材,就是更自然不过的事情了。如今我们仍能在单弦牌子曲、四川清音、河南坠子、天津时调等曲种中很容易地找到民歌的原生形态,如《罗江怨》、《叠断桥》、《太平年》、《莺歌柳》等。民族器乐与民歌的关系也相当密切。民歌可以借助乐器的伴奏来丰富自己的表现力,民族器乐又可从民歌中吸取旋律素材加以发展,有很多器乐曲就是直接从民歌中来的,如《一剪梅》、《一枝花》、《小放牛》、《海青歌》、《柳叶青》等。

### 一、劳动号子

在这里,我们按照体裁的不同来欣赏几首民歌,首先来看劳动号子。顾名思义,这是劳动的时候演唱的,所谓“号子”,应该有粗犷、高亢之意吧。其功用首先应该是统一劳动步调,所以它的基本特点是节奏性强。而这种节奏特点又与所从事的工种密切相关,换言之,做某种活计时有什么样的节奏特点,配合着这种活计所唱的劳动号子就应有什么样的节奏特点。所以劳动号子的另外一个特点就是工种性强,拉纤的、撑船的、撒网的、起锚的、搬运的、挑担的、装卸的、打夯的、伐木的、采石的、插秧的、舂米的、打麦的、车水的,各不相同。打夯时唱的号子,要求节奏规整有力,挑担时唱的号子,要求节奏短促轻捷,在风平浪静的情况下唱的划船号子,节奏悠长舒展,旋律逶迤起伏。不用说,劳动号子的起源一定是很早了。《淮南子》一书中有这样的记载:“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之,此举重劝力之歌也。”所谓“举大木者”,就是干力气活的,需要几个人共同完成,这就要统一劳动节奏,它的另一个特点便出现了:一唱众和。这就是“前呼”、“后应”——大家在一起唱,必须有一人是主要的,居于领唱地位。劳动号子的音乐性格一般都是坚毅质朴、粗犷豪迈,节奏富有律动性,音乐材料常重复使用。劳动强度大的活,号子唱得简单些,劳动强度小,音乐上就会花哨点。无论简单还是花哨,有一点是共同的,唱词带有很强的即兴性,其内容广泛,有叙事的,有抒情的,有诙谐的,有爱情的,也有的索性就是唱现场的情景。

不管号子唱得多么好听,我们必须理智地面对这样一个事实:唱号子的机会越来越少了,我们不得不怀着惋惜的心情说,劳动号子正在一天一天地离我们远去。由于生产技术的发展,机械化程度的提高,繁重的体力劳动正逐渐减少。这是社会的进步。同时我们也相信,气魄豪迈、充满活力的劳动号子定会在音乐艺术中得到升华。

《黄河船夫曲》是一首当年曾经给了冼星海创作《黄河大合唱》以灵感的民歌。严格地说,它不是典型的劳动号子,虽然是劳动时演唱的歌曲,但劳动者是黄河岸边的“摆渡”,有客人上得船来,他便撑船去对岸。这种劳动比较个人化,节奏性也不强,有些随心所欲,劳动气氛也比较缓和,更不需要由一人领唱而众人合唱来统一劳动节奏。这首歌的歌词是极简单、看似不合逻辑的问答,可就是在这简单的问答中,一种苍凉的、亘古不变的、人们对大千世界之究竟的探询,本能地流露出来了。它与初唐的陈子昂“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”的诗句,有异曲同工之妙。这种“不屑精雕细琢,往往气味雄厚”的做法,在民歌中是比较多见的。这首歌的曲调更是简单得没话可说了,如果我们将全曲分为七句的话,中间的五句是完全的重复,全曲也基本上只用了 Re、Sol、Do、La 四个音,但听起来音乐的张力却很大,最后一句有一个五度跳进,突然将旋律转到了新的调上,令人耳目一新。就演唱来说,我们放在光盘中的这个版本(片段),实在是真挚、感人,我一时找不到更适合的词汇来形容。艺术创造最可贵的就是真实,音乐尤其是这样,先哲曾说“唯乐不可以为伪”,就是这个意思。

### 曲例一 《黄河船夫曲》

曾将这样的歌曲播放给同学们听的时候,总是引来哄堂大笑。原因就是他们不理解歌曲原来可以这样唱。他们只熟悉舞台上的民歌,而不理解生活中的民歌,他们没有把这些歌曲放在原来的生活情境中,没有认识到民歌应该是生活的一部分。我们说,民间歌曲不仅仅是城里人在茶余饭后的时候坐在剧场里或电视机前所欣赏的甜美歌喉。话又说回来,即使是坐在剧场里或电视机前,城里人“也好”,乡下人“也罢”,所乐于欣赏的也应是那些“动真格”的艺术,而不应满足于那些油头粉面、搔首弄姿、千人一面的所谓“劲歌”或“艳歌”。这是什么问题?如果用营养学来比喻我们的音乐欣赏活动,应该说还存在着严重的偏食现象。偏食对健康不利,艺术欣赏时“偏食”,便很难建立健康、多样的欣赏情趣。怎么解决这样的问题,首先是多听,曲目要丰富,风格要多样。其次是要提高文化修养,放宽标准,有一个宽容的心态。俗话说“少见多怪”,放下成见,便会发现生活中的美原来是多姿多彩的,圆润、高亢的嗓音是美的,苍凉、低回的嗓音也能够是很美的。对待文化、对待艺术,审美标准应该是多元的。

## 二、山歌

山歌就是“山野之歌”的简称,如果按《辞源》的解释,山野就是“山陵原野”的意思,事实上,不仅是山上唱的,平原荒野所唱也叫山歌。唐代诗人李益曾有“无奈孤舟夕,山歌闻竹枝”的诗句,这可能是“山歌”一词见诸文献最早的记载。后来很多诗人有感于山歌的质朴清新,写了一些仿作,一时曾很成气候,如留存今天的“水调”、“竹枝”、“柳枝”等。白居易的诗中有“岂无山歌与村笛”之句,也有“江果尝芦橘,山歌听竹枝”的句子(白居易《江楼偶宴赠同座》)。直到明代的冯梦龙收集流行的山野之曲辑录成一本《山歌》,开后世辑录山歌的先河。

作为民歌的一种体裁,我们这里说的山歌,是指那些音乐性格比较热烈奔放,形式较自由、质朴,即兴性强的一类山野之曲。在我国,山歌的种类繁多,分布很广,南方的有“客家山歌”、“弥渡山歌”、“兴国山歌”、“柳州山歌”等;北方的有“信天游”、“爬山调”、“花儿”、“山曲”等。少数民族地区的山歌更是丰富多彩。一般来说,南方山歌的风格秀丽悠扬,北方山歌则粗犷豪放,这应该是与自然环境(包括山川、气候)、人情习俗、文化传统、方言土语等都有密切的关系。说山歌的形式自由,是指由于其即兴性,唱腔可以自由伸展而使得乐句扩充或紧缩,许多山歌还在开唱或结束时

加上一句呼唤,节奏也较少拘束。由于在山野的环境中演唱,高亢嘹亮是必须的,同时腔幅也较长,还多伴有旋律的上扬。

在前面的“漫步中国音乐长廊”部分,我们特别提到改革开放以后,我国的歌曲创作曾一度劲吹“西北风”,并分析其创作源泉多取自西北风格的民歌。下面我们来欣赏几首地道的西北民歌。

“信天游”这个词已不知起源于何时,用它来指无拘无束、自由自在是再合适不过了,说到这里你不得不叹服先民们在语言上的创造力。现在这个词特指流行于陕西北部、甘肃及宁夏东北部的一种山歌。据统计,这个歌种大约有一百多种基本曲调。

信天游,不断头,  
断了头,就无法解忧愁。

直截了当、开门见山地表达了信天游在人们生活中所扮演的重要角色。信天游的歌词可长可短,一般为七字句,也有十余字一句的。多为上下句结构,两句就是一首歌,有的要反复若干遍。上句常常用比兴的手法,下句才点出主题,比如“青线线那个蓝线线蓝个英英的彩,生下一个蓝花花实实在在地爱死人。”所谓“比”,就是比喻,所谓“兴”,就是寄托。第二段的两句是这样的:“五谷里的那田苗子数上高粱高,一十三省的女儿哟要数那个蓝花花好。”这首歌一共八段,每段的上句都是比兴的手法。信天游的上下句唱词一般在句尾都是要压韵的,比如“对面的沟里流河水,横山上下来些游击队”,奇怪的是,这两句唱词在内容上没有什么关联,而只是在句尾的韵脚上求得了统一,这也是民间歌曲的一个特点。信天游歌词的语言特点当然也是精练质朴、形象生动。由于方言的关系,还多用叠字,比如“一对对白鸽一对对鹅,一对对的毛眼睛哥哥”,这样一来,既突出了地方色彩,又增强了语言的节奏感和表现力。民歌的地区划分更像方言,不能以行政区划强行分割,它有一个渐变的过程。由于信天游流行的范围比较大,也形成了不同的风格色彩。靠近山西河曲一带的,就带有山曲的风味,靠近内蒙古西部的,听起来就有些像爬山调,而流行于宁夏东部的信天游,就与当地的花儿风格相接近了。信天游的曲调有两种类型:一种是音调高亢辽阔、节奏自由、起伏较大的;另一种节奏则相对规整、曲调平稳,着重刻画细腻的感情。下面分别举例欣赏。

《脚夫调》又名《拉骆驼》,“脚夫”指的是那些在黄土高原上常年赶着毛驴为人们运送生活用品的人。寒暑、风霜、雨雪伴着他们的春夏秋冬。高兴了、不高兴了,唯一的发泄方式就是唱上几嗓子。“三月里的个太阳红又红,为什么我赶脚(那的)人儿(哟)这样苦闷。”以春天里清晨红彤彤的太阳,来反衬自己苦不堪言的命运,手法很高明。用肃杀的环境来衬托悲凉的心情,借明媚的春光来预示鸿运高照,这都是传统的修辞方式。不过中国传统文论里也讲究“以哀景写乐,以乐景写哀”来取得“倍其哀乐”的效果。就是说通过强烈的对比而形成的巨大反差,有时候效果会更加震撼人心。成功的例子不少,《红楼梦》一边厢是凄凄惨惨的“黛玉焚稿”;一边厢是红红火火的“宝玉娶亲”——曹雪芹们深谙此道。“碧云天,黄花地,西风紧,北雁南飞。晓来谁染霜林醉?总是离人泪。”——王实甫在《西厢记》中也将这手法纯熟运用。可毕竟曹雪芹、王实甫是“识文断字”的,而“脚夫”们则“胸无点墨”,这便更可贵了。音乐语言上反反复复就这两句,音符总共只用了 Sol、Do、Re 三个音,结束前用 La 做了一下经过,却把深深的无奈留给了听众。

### 曲例二《脚夫调》

《蓝花花》也是一首流行于陕北的典型的信天游。唱词里所讲述的故事据说是真人真事:固临县临镇某村有一位姑娘叫蓝花花,长得很漂亮,人见人爱。家贫无奈,被周姓地主娶走。最后历经艰辛,与自己情人远走高飞。这首民歌一共有 17 段唱词,我们现在版本一般只唱五、六段,最多

唱八段。试想一首歌曲只有简单的上下两句旋律,被反复唱了17遍而听起来不觉得单调,什么魅力使然?答曰:中国音乐的旋律线条!这里没有和声、复调,更谈不上曲式、配器,就是简简单单的一条单旋律,便使人如此荡气回肠。这条旋律线的背后实际上是语言,汉语的平上去入、抑扬顿挫,给歌曲提供了极大的发展空间,而语言的背后是思维,中国的哲学思想,造就了独特的线条艺术——书法,即使是“曹衣出水”、“吴带当风”的中国传统绘画,也是以线条的勾勒为主要的造型手段。而中国音乐更将这种思维方式以独特的面貌呈现在世人面前。下面再谈谈老一辈歌唱家郭兰英令人拍案叫绝的演唱。总的讲是声情并茂,韵味淳朴,将叙事性与抒情性很好地融为一体,既透露着山野风味,又不失细腻深沉。更主要的是个性鲜明。就这一点,便将当今歌坛比照得相形见绌。千人一面,那不是艺术,经过千锤百炼而形成自己的个性,才能在艺坛占据一席之地。这些年能够演唱《蓝花花》的歌手不计其数,舞台上换了一茬又一茬,录制成的磁带、CD也不乏荣登某某榜首的,可听后总觉得不满足。这并不是先入为主,也不是怀旧情结在作怪,而确实是觉得少了点什么,细究,是精神,是真情,是韵味,是质朴。

### 曲例三《蓝花花》

郭兰英1930年出生于山西平遥县香乐村一个贫苦的农民家庭,在家排行老六。她从小酷爱本乡本土的戏曲——山西梆子(晋剧),经过戏班子严格的训练,12岁时就在太原开化寺戏园初次登台,并一举成名。14岁时在张家口挂牌演出,从此享誉塞外剧坛。作为一名晋剧演员,她先后主演了《秦香莲》、《李三娘挑水》、《二度梅》等100多部传统戏,解放后又主演了晋剧《金水桥》及戏曲故事片《打金枝》等。她扮演的戏曲角色唱做俱佳,赢得了人们的赞誉,为她日后在民族歌剧领域的发展奠定了艺术基础。她演唱的《我的祖国》、《翻身道情》、《南泥湾》、《人说山西好风光》、《八月十五月儿明》等许多脍炙人口的歌曲,曾风靡五六十年代,一直传唱至今。戏曲演员严格的训练,扎实的基本功,使得她的演唱吐字清晰,音域宽广,嗓音甜美,行腔富于韵味。多年的艺术实践,深厚的传统功底,形成了自己独具特色的演唱风格。听郭兰英的演唱,能够给我们当今的歌坛以警醒——从传统音乐中汲取养分是成功的重要保证,这正是其深远的意义之所在。

“花儿”、“少年”,读着这两个词,使我们再一次叹服古人在词汇使用上的创造性和丰富的想像。不明内情的人,说什么也想不到这是青海、甘肃、宁夏一带的人们,对自己日常所唱歌曲的称呼。为什么这样叫,从什么时候开始这样叫,说法不一,也无从确考,但从乾隆年间当地诗人吴镇的诗句中有“花儿饶比兴,番女亦风流”的描述看,其缘起当不晚于明代。歌词中常把女子比做“花儿”,把小伙子比做“少年”,这也可能就是把这种山歌形式名之为“花儿”或“少年”的原因吧。

“花儿本是心上的话,不唱是由不得自家;

铡刀拿来头割下,不死时就这个唱法。

……

烟洞的山上兵来了,刀杀了众百姓了;

手提着大棒打来了,要花儿不要命了。”

花儿流传的地区,聚集着回、汉、土、撒拉、东乡、保安以及藏、裕固等民族。一个歌种在众多的民族中传唱,这种情况是不多见的。这里是陇中高原,周围有贺兰山、六盘山、祁连山和日月山。花儿的种类繁多,不同的流传地区、不同的传唱方式,造成了不同的唱词叙述方式,形成了不同的音乐特征。它们大致可被划分为两个系统,流传在甘肃洮河流域的称为洮岷花儿,比较重叙述性;流传在黄河湟水流域的称为河湟花儿,具有较强的抒情性。花儿的曲调多以“令”称之,前面可加地

名,如《河州令》、《门源令》、《莲花山令》、《东峡令》、《循化令》、《西宁令》、《湟源令》、《南乡令》、《拉不楞令》、《孟达令》等;或加族名、人名,如《土族令》、《撒拉令》、《保安令》、《东乡令》等;或加鲜花、动物名,如《白牡丹令》、《金盏花儿令》、《金尖花令》、《山丹花令》、《杂马儿令》、《喜鹊儿令》、《黄花令》、《金晶花令》、《水红花令》等;也有加其他名的,如《大眼睛令》、《铡刀令》、《醉八仙令》、《大身材令》、《乖嘴儿令》、《杂阿姐令》等。每一种令都有一个大体相同的旋律轮廓;令“不同,词句结构和格律也各有不同。不论哪种令,一般只有两个、两个半或三个乐句,其中两个乐句用来唱实词,其余是唱衬词的。每唱完一首,曲调要反复两遍。曲体上是二二重叠式。“花儿”共同的基本格调是高亢、嘹亮、悠长、爽朗,音韵和谐,情真感人,雅俗共赏,回味无穷。无论是唱词还是曲调,演唱时都可以即兴发挥。“唱”花儿“漫”少年,是有很多规矩的。要熟悉“令儿”的特点和唱词的含义,并且能够较灵活地运用,音域要宽广,要唱出抑扬顿挫;为确切地表达含义,有时需要声音高亢、嘹亮,有时低沉缓慢,还不时地需要“假声”过渡;另外,花儿吟唱时还特别讲究运气和手的姿势。由于花儿起源于男女情歌,所以一般情况下不能在长辈面前吟唱。这样一来,户外便成为花儿的集散地。因此花儿也被称为“野曲”。

我国的西北地区有一个特别的节令名称,叫“花儿会”,它是指专门的民间歌唱集会,每年从春季到夏末,在西北各地先后举行。较早的如甘肃岷县在农历三月初三,较晚的如甘肃肃昌县在农历七月十九。一般是在农闲的时候与庙会活动相伴进行,所以在农历的五、六月间是花儿会的最盛期。会期长短不一,与会者少则数百,多则数万。每到会期,男女老少身着新衣,搭青伞,执折扇,前往对唱赛歌,昼夜不息。有的歌会,进行期间还要在方圆几十里的地方转移几次,不仅在会场中对歌,在转移会场的途中还有以马莲绳拦路对歌的。对歌一般以“歌帮”(即歌唱小组)为单位进行,每一歌帮至少四人,其中必定要有一位才思敏捷者当“串手”,随机进行编词,另外几位专司歌唱。歌会中的歌唱程序也是有讲究的,如敬酒、赠礼、祝愿、辞别等都要穿插在演唱内容中。除了花儿会,平日里花儿的传唱多在清明、芒种两季拔草或脚夫在山野运货等劳动场合中。(见图2-1)



图2-1 花儿会

“哪里有庙会,哪里就有花儿会”。青海乐都县城南22公里处的瞿昙寺,是一座著名的佛教寺院。这里依山傍水,环境开阔幽静。每年的农历六月十五这一天,四面八方的善男信女,各路游客,纷纷云集这里,求神拜佛,游览古刹。寺院山门大开,迎四方游人,接八方香客。瞿昙寺庙会历史上就与花儿会紧紧地联系在一起。人们在这里敞开心扉,倾吐情思。特别是整日背朝青天面对黄土、缺少文化生活的山区百姓在这里一展歌喉,痛快地唱一回,也给单调原始的宗教活动增添了一层艺术色彩。人们来到这里,是为了参加花儿会还是赶庙会,已不那么重要了,实际上也分不清了。在寺院周围的山坡、水边、树林中,各族群众聚集一起安营扎寨,支起锅灶。笛声悠悠,唢呐声

声,歌手们即兴而歌——花儿会开始了。

《上去高山望平川》是一首“河州大令”。河州是甘肃临夏的古称,也是花儿的传播中心。像多数民歌那样,这首歌也使用了大量衬字,唱词很口语化,甚至细细推敲的话,都会觉得有些不够通顺。但那高亢的气势和沉郁顿挫的情怀,使得其他的都显得微不足道了。

(哎)上去(个)高(呀)山(者)哟(嗷)望(呀)平(了)川(也)(哎)望平(了)川(呀),平川里(哎)有一朵(呀)牡丹(呀)(哎)看去是容(呀)易(者)哟(嗷)摘(呀)去是难(呀)(哎)摘去是难(呀),摘不到(哎)我的手里是(呀)枉然(呀)。

#### 曲例四《上去高山望平川》

老一辈河湟花儿歌手朱仲禄,人称“花儿王”,1922年生于青海省同仁县。50年代初曾随西北各民族参观团到北京参加首届国庆各民族大联欢,会上他演唱了这首“河州大令”《上去高山望平川》,后又参加第一届全国民间音乐舞蹈会演,演唱了花儿以及酒曲《尕老汉》,获得极大成功。从此,他便走上了专业演唱花儿的道路。“文革”期间,内容多唱“情郎妹子”的花儿自然在横扫之列,朱仲禄也是先被批斗、后遭遣返。1978年平反后被安排到青海省群众艺术馆工作,又可以唱花儿了。

长江、黄河是中华民族的两条母亲河。看中国地图的时候你会发现,发源自青海巴彦克拉山的黄河从东向西一路奔腾而来,一进山西,便掉头由北向南而去。拐弯的地方名河曲,可能就是这个名字。这里的民歌特别好听,被称为“山曲”。

天上的星星地上的水,河曲人唱山曲古来就会。

山曲儿好比葫芦里的油,生在咱肚里出在咱口。

山曲儿本是顺口流,多会儿想唱多会儿有。

山曲儿本是出口才,看见甚也能唱出来。

妹妹唱曲儿哥哥听,十句有九句唱爱情。

天地水火人群众多,不谈情哪有你和我。

山曲主要流传在山西西北部的河曲、保德和陕西的府谷、神木一带,内容多为情歌和咏叹“走西口”。晋西北地区,人口密度相对较大,且旱涝不断,地贫民饥,历史上灾荒频繁。农民们迫于生计,走出山西与内蒙古交界处古长城的关口(即“西口”)逃荒,到河套一带打工谋生,谓之“走西口”。也有人说“口”是指张家口,也有一说是雁北地区的人们多经过山西右玉西端的杀虎口进入呼和浩特一带,河曲、府谷的人们则出国城西口往北进入伊克昭盟,因此称“走西口”;也有的说“西口”是晋西北、陕北一带对内蒙古西部的泛称。每年春天,这里的男劳力或结伴而行,或单独行动,踏上了走西口的路途。来到口外,或给人揽工。或到煤矿背炭,直到冬天农闲时才返回家中。有的能挣到些血汗钱,也有挣不到钱的,也有就再也没回来的。这种生离死别,相互思念,孕育了山曲“走西口”。从山曲流行的地区看,南边有信天游,北边有漫翰调和爬山调,因此山曲与其他山歌相比,无论从歌词内容上,还是曲式结构上,都有相近之处。山曲的旋律起伏度较大,但结构短小,多为上下句,有时这两句的旋律还基本相同,只是在下句的结尾处稍有变化。山曲的歌词表白直露,表达的情感真挚而粗犷,全无半点扭怩作态,无病呻吟。歌词中大量运用比兴的手法,上句主要是起兴作比、铺垫场景并提供音韵,下句切入正题。我们要欣赏的这首《难活不过人想人》,正是这样。

“隔山(那个)隔水(呀)亲亲(不)隔(呀)那个)音,

山曲曲(那)串起(了)哎亲亲(两)颗颗(那个)心。  
 大青山上(那)卧(呀)卧白云，  
 难活不过(了)那(呀)人想人。  
 眼望(那个)青山山(呀)哎亲亲(卧)卧白云，  
 难活(那个)不过(呀)哎亲亲(人)想(呀)那个(人)。”

#### ④ 曲例五 《难活不过人想人》

整首歌要说的内容实际上就是歌名那一句话，但演唱起来却给人以望眼欲穿、肝肠寸断的感觉。这就是民歌的力量，在简单的形式下面，给了听者一个广阔的想像空间。大量衬字、衬词（如“呀哎亲亲”之类）的使用，使得歌唱更加口语化，更富生活气息。起兴、比喻和反复的叠句，增加了歌词的感情色彩。

### 三、小调

辽阔的地域，悠久的历史，众多的民族，流传着的小调数量也自然就多。在民歌的大家族中，小调这个百花园，一向是姹紫嫣红，姿态万千，芳香四溢。小调又称小曲、俚曲、市俗小令、俗曲、时调、丝调、丝弦小唱、村坊小曲等，是一种广泛传播于城镇集市，经过较多艺术加工，曲体较为均衡，节奏规整，曲调细腻委婉的民歌体裁。与号子、山歌相比，小调在传唱环境、传唱阶层以及艺术功能等方面，是有些不同的。小调所唱的题材十分广泛，从婚姻情爱、离愁别绪、风土民俗、世态人情、娱乐游玩以至自然常识、历史故事、民间传说等几乎无所不包。由此也就有了遍布各地的与上述题材相关的《放风筝》、《打秋千》、《剪窗花》、《看秧歌》、《孟姜女》、《绣荷包》、《茉莉花》、《拜年》、《观灯》、《赶庙》、《妓女告状》、《尼姑思凡》、《光棍哭妻》、《寡妇上坟》等曲目。

在结构体式和艺术手段方面，小调体裁多数采用多段体分节歌的陈述方式，并将抒情性与叙事性融为一体，因此“五更”、“四季”、“十二月”等内容，就成了小调最常表现的题材。唱这类题材时多采用问答式，既能传授自然知识，又学到了生活习俗，同时还充满了欢快活泼的情趣。小调的基本曲体是四句型结构，其关系便是“起、承、转、合”。

《茉莉花》是一首流行全国的小调，有各种各样的变种，有的是出自一个母体，而有的则风马牛不相及。要说流行最广泛的恐怕还得属江浙一带的这一首。它旋律委婉，波动流畅，感情细腻；通过赞美茉莉花，含蓄地表现了男女间淳朴柔美的感情。1924年，意大利作曲家普契尼创作的歌剧《图兰多特》，以中国元朝为背景，虚构了一位美丽而冷酷的公主图兰多特的故事。普契尼把《茉莉花》作为音乐主题，贯穿全剧，并在剧中的女声合唱中用了它的全部曲调，加上剧中的角色全都穿着元朝服饰，这样就使一个完全由洋人编写和表演的中国故事，有了中国的色彩和风味。1926年，该剧在意大利首演，取得了很大成功。从此，中国民歌《茉莉花》的芳香，随着这部经典歌剧的流传而飘得更广更远了。

#### ④ 曲例六 江苏民歌《茉莉花》

#### ④ 曲例七 河北民歌《茉莉花》

初一到十五，十五的月儿高，  
 平地里刮春风，摆动了杨柳梢，  
 镜子里桃花开，情人捎书来，  
 白纸上写黑字，要一个荷包袋。

一绣红牡丹,针儿亮闪闪,  
穿一根丝线线,把我的郎心拴。  
二绣出水莲,红线配绿线,  
莲心苦,藕节甜,莲丝拉不断。  
明月照窗前,相思不能眠,  
哥哥你见荷包,早早地把家还。

刺绣、女红,它伴随着“男耕女织”的封建社会而产生,适应着农业和手工业结合的小农经济的特点。刺绣的品种遍及生活中的日常用品,刺绣的内容几乎反映了生活的方方面面,透过那一幅幅精功密致、鲜艳美丽的图案,人们可感受到劳动人民的淳美之情。在旧时农家,妇女们既是参加劳动、料理家务的能手,也是纺织刺绣的巧手。农村少女从十多岁就开始练习绣花,冬天漫长的夜晚,春秋闲暇的时节,她们都会操起针线、布料,描红绘绿,母女、姊妹之间通过刺绣形成一种思想和感情的交流。每个芳龄的姑娘都在编织着自己的梦,这些梦是情和意的交织,是理想与现实的融合,伴随着女儿们度过最富激情和才智的豆蔻年华。她们凭借着自己精湛的刺绣技艺,把这些彩色的梦记录下来,“绣荷包”就是这类活计中的主要题材。一个小小荷包,寄托了绵绵无尽的情意,它美丽而又纯净,含蓄而又明朗,既是女儿的秘密,也是富有代表意义的人类共同的感情。荷包虽小,却把所有的情和爱、思与恋全都“包”在了里面,成为富有民俗象征意义的精品。巧女们以自己最高的热情和联想把一幅幅美好生活的图景化成刺绣画面。荷包的花纹各种各样,有繁有简,如“蝶恋花”、“鱼戏莲”、“凤穿牡丹”、“麒麟送子”、“喜鹊登梅”、“榴生百子”,这些图案非常含蓄地传达了她们内心深处的奥秘。在民间荷包中,占相当比重的是香包,香包里装有香草之类的药品,包面上绣制着“五毒”,即蝎子、蛇、蜈蚣、壁虎和蟾蜍,它原是五月端午的节令物品,为了防止各种毒虫猖獗,侵害人体,人们相互馈赠,挂在衣襟或帐钩上,以避免“五毒”。就形状来看,有虎形的、鸡形的、如意形的、寿桃形的、蝙蝠形的,以取意于福、禄、寿、喜、吉祥、如意等。富有深厚民族心理基础的绣荷包,在民间文化中,显示着旺盛的生命力。<sup>①</sup>

《绣荷包》的题材,在我国汉族各个地区的小调中非常多见。这种民歌的曲调一般只有两句,歌词有一定的程式,但内容上可根据表情达意的需要自由增删。这首歌以情人捎信写起,到买针线,选绸料,剪花样,再到刺绣,叙述了绣荷包的整个过程,绣花的内容也密切联系着周围的生活,表现了主人公特定的内心情感。最后唱出内心的企盼:“哥哥你见荷包,早早回地把家还。”山西、云南、陕西、四川等地的《绣荷包》,虽然在唱词内容上大同小异,但在地方风格上却是鲜明、浓郁的。

⑧ 曲例八:山西民歌《绣荷包》

⑨ 曲例九:云南民歌《绣荷包》

## 第二节 “负鼓盲翁正作场”——曲艺

常常会听到这样的议论:中国古代文化灿烂辉煌,博大精深,但为什么没有出现像巴赫、贝多芬那样的伟大作曲家?这个疑问的潜台词是:中国音乐与西方音乐比较,存在着很大的差距。

<sup>①</sup> 参阅段友文著《汾河两岸的民俗与旅游》,旅游教育出版社1998年版。

客观地讲,在某些方面确实是这样。尤其是现代意义上的音乐,包括巴洛克时期、古典主义、浪漫主义、印象派以及现当代的诸多流派,诸多的体裁(如交响乐、室内乐、歌剧、舞剧等);众多的作曲家,众多的作品等。这样一比,我们确实有差距。可是我们思考这一问题的时候不应忽视这样的事实:中国音乐是丰富多彩的。比如,在这多民族的大家庭中,几乎每个民族都有属于他们自己的曲艺艺术,在漫长的历史岁月里,曲艺艺术深深地植根于老百姓的生活之中,人们的悲欢离合、喜怒哀乐,无不依托了这样的手段予以充分地表达。一千多年前的“俗讲”、“变文”,到宋元时期的瓦舍、勾栏、诸宫调,再到今天的大鼓、弹词、坠子、时调、牌子曲,曲艺就像一棵长青树,构成了中国传统音乐的重要组成部分。再加上我们的戏曲音乐一起,形成了中国传统音乐的特色。这个特色在世界上是独一无二的。

曲艺作为一种艺术活动,溯其源的话,有人认为应是古代宫廷中的俳优。俳优是专供宫廷演出的民间艺术能手,艺术活动包括歌、舞、乐、优四项,说故事、讲笑话也是重要的一门。到了隋唐时期,随着佛教的兴盛,僧人们在宣扬佛法时,为了招徕听众,常用讲唱的方式进行,便出现了俗讲、变文。除了讲佛经,也用这种形式讲唱民间传说、英雄事迹。我们今天从韩愈的《华山女》一诗和晚唐吉师老的《看蜀女转昭君变》一诗中,不仅可以看出俗讲在唐代演出的盛况,还可以了解在唐代已有女艺人在讲唱变文。“转”是婉转之意,形容唱得好听;“变”是指变文,对应的是经文,就是以变化多端的方式说佛经。这可能就是我们今天仍在使用着的“转变”一词的来历。到了宋代,专事讲唱之事的人水平已经是很高的了,他们“幼习《太平广记》,长攻历代史书”,有相当的文化艺术修养,得以“只凭三寸舌褒贬是非,略转万余言讲论古今”。元、明、清时期,先是盛行词话,如《金瓶梅词话》、《大唐秦王词话》等,从文体上看,与我们今天的大鼓、弹词是很近似的。到后来,道情、莲花落、霸王鞭、二人转、子弟书、八角鼓等陆续出现,曲艺舞台真正繁荣发展的时期到来了。

据统计,中国的曲艺曲种约有四百个左右,传统曲目所表现的题材与传统戏曲剧目基本相当。比如列国、三国、两宋、水浒、红楼、目连、木兰、秋胡、董永等故事,都是共存于传统的戏曲与曲艺之中的。在长期的发展过程中,两者也相互借鉴,相辅相成。更由于曲艺的简便易行,或一副竹板儿、或一面书鼓、或一把弦子,不要化装彩匣,不要行头衣箱,有舞台能唱,没有舞台也能唱,戏曲不到之处或不到之时,差不多仍能听到曲艺的声音,看到曲艺的身影。曲艺、戏曲的相互借鉴,也反映在音乐上,民国年间刘宝全就把皮黄、梆子的一些声腔化入了自己演唱的《大西厢》、《马鞍山》中,苏州弹词也对皮黄的唱调有所吸收。曲艺的主要艺术手段是说和唱,是诉诸听觉的艺术。根据流传地区、伴奏乐器、演唱方式的不同,被分成若干个类别,如弹词类、鼓词类、牌子曲类、琴书类、道情类、走唱类等等。

这众多的曲种虽然各自有自己的发展历程,但它们都具有鲜明的民间性、群众性,有一些艺术特征是共同的。

1. 以“说”、“唱”为主。多数曲艺是似说似唱、又说又唱。也有的在又说又唱的同时,还加上舞蹈的,如二人转、什不闲、莲花落、凤阳花鼓、车灯等。正因为如此,所以要求曲艺的语言必须适于说或唱,一定要生动活泼,洗练精美并易于上口。

2. 曲艺不像戏剧那样由演员装扮成固定的角色进行表演,而是由不装扮成角色的演员,以“一人多角”(一个曲艺演员可以模仿多种人物)的方式,通过说、唱,把形形色色的人物和各种各样的故事表演出来,告诉给听众。或者说,曲艺是以第三人称的方式讲唱故事,而戏曲是以第一人称的方式表演故事。

3. 曲艺以说、唱为艺术表现的主要手段,因而它是诉诸人们听觉的艺术。曲艺表演可以在舞台上进行,也可划地为台随处表演,因而曲艺听众的思维与戏剧观众相比,不受舞台框架的限制,曲艺所说、唱的内容比戏剧具有更大的时间和空间的自由。

4. 为使听众享受到如闻其声,如见其人,如临其境的艺术美感,曲艺演员必须具备坚实的说功、唱功、做功,并需具有高超的摹仿力。坚实的功底除了要刻苦磨练外,也来自曲艺演员对现实生活的观察、体验与积累,以及对历史生活的分析、研究和认识。

### 一、苏州弹词

苏州弹词发源并流行于苏州地区,用苏州方言说唱,是江、浙、沪一带最重要的曲种。自明代末年以来,弹词在苏州地区经过长期的衍变和发展,逐步在民间奠定了坚实的基础。到了乾隆年间,陆续出现了多位开宗立派的代表人物,他们各领风骚,从表演经验、曲目、音乐等方面做了大量的积累。进入20世纪以来,随着唱片和广播业的兴起和普及,弹词艺术达到了其鼎盛时期。原先是以男艺人为主,后来也逐渐出现不少女艺人。

弹词的主要艺术手段是“说、噱、弹、唱”。其“说”融合了叙事与代言为一体,既可表现人物的思想活动、内心独白和互相对话,又能以说书人的口吻进行叙述、解释和评议。不受时间、空间的限制。“弹”和“唱”是以三弦、琵琶为主要乐器,自弹自唱,互相伴奏,互相烘托。在说、弹、唱的同时,运用嗓音变化、形体动作和面目表情的变化等来创造各种角色,穿插轻松诙谐的“噱”头,使苏州弹词成为一种高度发展的综合性说唱艺术。它



图 2-2 苏州弹词

的主要艺术特色是“理”、“味”、“趣”、“细”、“奇”。理,是指情节的合情合理,深刻真切;味,是指曲折含蓄,回味无穷;趣,是指妙趣横生;细,是指细节生动,刻画入微;奇,是指结构奇巧,引人入胜。弹词的唱篇一般为七字句式,有时酌加衬字,讲究平仄格律,按苏州语音押韵。崇尚咬字清晰和行腔韵味,在规范的基本曲调内又可随内容而作即兴发挥,以适应各种书目唱篇,所谓“一曲百唱”。在长年的传唱中,艺人们根据自身的演唱特点、演唱内容,做创造性的发展而形成多种流派唱腔,经常演唱的有陈调、俞调、马调、沈薛调、徐调、蒋调、祁调、夏调等近二十种。(见图 2-2)

苏州弹词的演出形式分为单档(一人)、双档(二人)和三档(三人)等数种。多演唱长篇书目,每天一回的话,可以连续唱两三个月。其传统书目都为长篇,题材以男女情爱、家庭纷争、冤狱诉讼等为主,约五十余部,广为流传者有《三笑》、《玉蜻蜓》、《描金凤》、《白蛇传》、《珍珠塔》、《落金扇》、《双珠凤》等。在唱长篇之前所加唱的与正书无关的短段,被称之为开篇,原为定场、试嗓之用。每篇三四十句,格律类似旧体七言诗。这实际上是吸收了宋元以来的话本、小说在正文开始之前缀以诗词歌赋的做法。清代以弹唱《珍珠塔》弹词驰名的马如飞,写了不少弹词开篇,有清道光十三年刻本《马如飞先生南词小引初集》两卷。此后,几代弹词艺人对开篇的内容、文字、曲调不

断进行探索,使它成为独立的演唱节目。1958年创作的弹词开篇毛泽东诗词《蝶恋花·答李淑一》,是当代弹词开篇创作的成功之作。(见图2-3)



图 2-3 毛泽东书法《蝶恋花·答李淑一》

我失骄杨君失柳，  
杨柳轻 直上重霄九，  
问讯吴刚何所有，  
吴刚捧出桂花酒。  
寂寞嫦娥舒广袖，  
万里长空且为忠魂舞，  
忽报人间曾伏虎，  
泪飞顿作倾盆雨。

【蝶恋花】是词牌子，唐代的教坊中就有此曲，原来的名字是《鹤踏枝》，也叫《凤栖梧》、《卷珠帘》等，属双调，六十字。毛泽东，字润之。1893年12月26日生于湖南湘潭韶山冲一个农民家庭。作为革命家和政治家，毛泽东不仅具有革命者的雄才大略，更有着诗人的浪漫情怀。毛泽东诗词大气磅礴，指点江山，激扬文字，兼具浪漫主义和现实主义的风格之美。“问苍茫大地，谁主沉浮”，“数风流人物，还看今朝”。毛泽东的中国古典文学修养极高，尤其喜爱作诗填词。他的诗虽兼承苏、辛文体，落笔却自成一格，在传统诗词格律中不断革命，迸发出璀璨夺目的光彩。如果我们将毛泽东诗词排列起来看的话，基本构成了一部中国历史——“不周山下”、“子在川上曰”、“鲲鹏展翅”、“沽名学霸王”、“秦皇汉武”、“魏武挥鞭”、“唐宗宋祖”、“成吉思汗”、“军阀重开战”、“百万雄师过大江”等。

这首词的写作背景是这样的：1957年春节，李淑一写信给毛泽东，谈她读了他的诗的感受，并附了一首她在1933年听到自己的丈夫柳直荀牺牲时写的【菩萨蛮】。毛泽东5月11日回信，“淑一同志：惠书收到了。过于谦让了。我们是一辈的人，不是前辈后辈关系，你所取的态度不适

当,要改。已指出‘巫峡’,读者已知所指何处,似不必再出现‘三峡’字样。大作读毕,感慨系之。开慧所述那一首不好,不要写了吧。有《游仙》一首为赠。这种游仙,作者自己不在内,别于古之游仙诗。但词里有之,如咏七夕之类。”李淑一当时是湖南长沙第十中学语文教师,杨开慧的好友。诗中的“杨柳”一词,是指毛泽东夫人杨开慧(1930年在长沙因从事革命活动被杀)和李淑一的丈夫柳直荀(1932年在湖北洪湖战役中牺牲),这是借谐音而造成的双关,同时也是一种巧妙的比喻。嫦娥、吴刚都是中国神话传说中人物,《后汉书·天文志》:“羿请无死之药于西王母(嫦娥窃之以奔月)。”《酉阳杂俎》记载,汉朝西河人吴刚,学仙犯错,被罚在月宫砍桂树。树高五百丈,刚砍过的地方立刻长好,因此他一直在砍。这里的“伏虎”指革命胜利。

#### 【附】李淑一原词《菩萨蛮·惊梦》

兰闺索莫翻身早,  
夜来触动离愁了。  
底事太难堪,  
惊依晓梦残。  
征人何处觅,  
六载无消息。  
醒忆别伊时,  
满衫清泪滋。

写传统的格律诗词,是难于表现现代题材的,而毛泽东诗词中最成功的一点,就是用古诗及大量典故来描写现代题材。如“神女应无恙,当惊世界殊”;“忽报人间曾伏虎,泪飞顿作倾盆雨”;更有许多“岁岁重阳,今又重阳,战地黄花分外香”;“雄关漫道真如铁”等的战争题材。

1958年作曲家赵开生用弹词开篇的体裁为毛泽东词《蝶恋花·答李淑一》谱曲,上海评弹团演员余红仙演唱,在同年5月首演于上海市西藏路书场。普遍反映别开生面,使人耳目一新。其实,赵开生本来是弹词演员,对弹词音乐自然相当熟悉。中国音乐,特别是传统音乐,其二度创作与一度创作的界限是不明显的,有时候甚至是合二而一的。所谓一度创作,是指作曲家的创作;二度创作是指演唱(奏)家在舞台上对作曲家作品的诠释和发挥。这里可能有两个原因:一是中国以前没有独立意义很强的职业作曲家;二是传统的演唱(奏)比较强调即兴发挥,对原作多有超越,或根本就没有原作。因此,我们在欣赏中国传统音乐的时候,最常遇到的一个问题就是:同一首乐曲,由不同的人或不同的流派演唱(奏),会有很大的差别。这正是即兴性所致,这也是在欣赏中国音乐时,我们应予以特别关注的事。

弹词开篇《蝶恋花·答李淑一》运用了“蒋调”、“陈调”等旋律并吸收戏曲的板腔变化的手法,融会贯通,构成了一个激情洋溢的完整唱段。第一句“我失骄杨君失柳”,就是典型的“蒋调”上句腔,变整为散,使得情绪激动;词的下阙,音乐也很自然地转入了慢板,并将旋律跨度加大,舒展悠扬,听来确有万里长空,嫦娥舞袖翩跹之意。可以说,这首曲子的成功之处就在于:很好地保留了苏州弹词的音乐特色,又赋予这古老的艺术体裁以时代气息。因此,几十年来,在舞台上久演不衰,并被多次改编为合唱、器乐曲等。

#### 曲例十 弹词开篇《蝶恋花·答李淑一》

《宫怨》是弹词传统唱段中的优秀之作,从篇幅上看是典型的开篇。故事说的是唐玄宗与杨贵妃相约到百花亭饮宴,届时贵妃久候而不见玄宗的到来。忽然太监高力士来报,玄宗已去正

宫。贵妃非常懊恼,甚觉寂寞无趣,遂独自饮酒解闷。这个唱段最早见于清华广生辑《白雪遗音》题《西宫夜静》。唱词起首两句及结尾都采用唐诗。格律严谨,词藻雅丽,形象鲜明,又通俗易懂。后段点出“伴君如同伴虎狼”及向往民间生活的主题。20世纪二三十年时代朱耀笙、朱介生对唱腔有所加工发展。广东粤曲、兰州鼓子等亦有同名曲目,唱词基本相同。

唐玄宗和杨贵妃的故事,是中国各类艺术门类经常涉及的一个题材,属典型的“帝王将相”、“才子佳人”一类。从白居易的《长恨歌》,到孔尚任的《长升殿》,再到京剧的《贵妃醉酒》、河北梆子的《太白醉写》,弹词、大鼓的《剑阁闻铃》,有的是谈情感,有的是讲治国,有的是说奸佞,有的是说叛乱,侧重点虽有不同,但咏歌的都是这段故事。

这段唱腔缠绵委婉,腔多字少,抒情性强,是“俞调”腔系的代表作。所谓“俞调”,是指出现在清嘉庆、道光年间的弹词“四大名家”之一的俞秀山所创之腔调。清末的黄协垞在《淞南梦影录》一书中是这样评价“俞调”的:“俞调系嘉、道间俞秀山所创也,婉转抑扬,如小儿女绿窗私语,喁喁可听。”“俞调”还吸收了苏滩、昆曲和京剧的一些唱腔,长于人物内心的刻画,适宜表达凄清哀婉的感情,其后的一些著名流派唱调,如“夏”、“徐”、“祁”等调,也多是在“俞调”的基础上发展而成的。苏州弹词著名演员朱慧珍(1921—1969)的演唱,字正腔圆,清晰悦耳,细腻柔美,激越抒情,形象地刻画了杨贵妃愁闷的内心世界。她嗓音清丽甜润,高音圆润,低音舒展,运腔端庄稳重、韵味醇厚。在旋律的进行上强调大幅度级进下行,多数的时候是两个八度的盘旋向下,曲调虽对原始“俞调”有所发展,但仍保持了它的基本特点。另外,弹词名家杨振雄也擅唱《宫怨》,风格与朱慧珍不同。有条件的话,应对比听之。

西宫夜静百花香,欲卷珠帘春恨长。

贵妃独坐沉香榻,高烧红烛候明皇。

高力士,启娘娘,今宵万岁幸昭阳。

娘娘听说添愁闷,懒洋洋自去卸宫妆。

将身靠到龙床上,短叹长吁泪两行。

想正宫,有甚花容貌,竟把奴奴撇半旁。

衾儿冷,枕儿凉,见一轮明月上宫墙。

劝世人切莫把君王伴,伴驾如同伴虎狼,

君王原是个薄情郎。倒不如嫁一个风流子,

朝欢暮乐度时光,紫薇花相对紫薇郎。

#### 曲例十一 苏州弹词《宫怨》

### 二、京韵大鼓

大鼓,或称鼓书,是中国曲艺曲种分类中一个类别的两种称谓。主要曲种有京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、乐亭大鼓、东北大鼓等数十种。主要流行于中国北方的广大城镇与乡村。其表演形式大多为:演员一人自击鼓、板,配以一至数人的乐队伴奏演唱。主要伴奏乐器为三弦,另有四胡、琵琶、扬琴等。演员自击的鼓,也称书鼓,其形状为扁圆形,两面蒙皮,置于鼓架上(鼓架依不同曲种有高矮之别),以单鼓签(竹制)敲击。板有两种,一种由两块木板组成(多以檀木制成);一种由两块半月形的铜片或钢片组成,俗称“鸳鸯板”或“犁铧片”。大鼓的文学脚本称为鼓词,基本为七言或十言的上下句体。作品(即曲目)有短篇、中篇、长篇之分。人们往往

称唱短篇为唱大鼓,唱中、长篇为唱大鼓书。大鼓的唱腔音乐结构为板腔体,唱腔曲调多源于流行地的民间音乐及地方小调,并用当地方言语音演唱。音乐唱腔是区别不同大鼓曲种的主要标志。

京韵大鼓是由河北省沧州、河间一带流行的木板大鼓改革发展而来的。最后形成于天津、北京两地,其后广泛流传于河北省和华北、东北的部分地区。河间的木板大鼓历史悠久,以演唱长篇大书为主,兼唱一些短篇唱段。1870年前后传到天津、北京的时候,因为其土腔土调,曾一度被称为“怯大鼓”。20世纪初,刘宝全(1869—1942)来到北京演唱以后,为适应听众欣赏的习惯,改以北京的语音声调来吐字发音,同时吸收了码头调、京剧的唱法,创制新腔,专唱短篇曲目,一时被尊为“鼓界大王”。(见图2-4)与刘宝全同时并起的成功的京韵大鼓艺人还有张小轩、白云鹏,他们各自形成了独特的艺术风格,成为民国初年早期京韵大鼓的三个重要流派。1930年以后,继起的有白凤鸣、骆玉笙等,早期都宗法刘宝全的唱法,后来根据各自的嗓音条件,综合各派之长,形成了以苍凉悲壮见长的“少白派”,和以音域宽广、抒情色彩浓郁见长的“骆派”。



图2-4 刘宝全像

京韵大鼓的基本唱腔有适于叙事的平腔,表现激昂情绪的高腔,表现平缓轻松情绪和作为预备腔之用的落腔,作为一个段落或全曲结尾之用的甩腔,和变化较多的起伏腔。起伏腔又包括各种长腔、悲腔、花腔等。京韵大鼓具有半说半唱的特色,唱中有说,说中有唱,衔接紧密自然。重要伴奏乐器是大三弦和四胡,有时还加上琵琶,演员自己击鼓、板掌握节奏。

京韵大鼓重歌唱,专唱短篇曲目。刘宝全擅唱金戈铁马的“三国”故事,如《长坂坡》、《赵云截江》、《草船借箭》等;白云鹏则擅唱《红楼梦》故事,如《祭晴雯》、《黛玉悲秋》、《宝玉娶亲》等;京韵大鼓除演唱有故事情节的曲目外,还演唱纯抒情的写景小段,如《丑末寅初》、《风雨归舟》、《百山图》等。

京韵大鼓的写景抒情小段《丑末寅初》,是一首历经了几代艺人传唱不绝,脍炙人口的传统唱段。它像是一篇优秀的散文,以极简练的笔触,既通俗又优雅,把黎明时刻的几个典型场景,渔翁、樵夫、书生、佳人、牧童等活动特点,似画卷一般徐徐展现在听众面前。它的腔调流畅,节奏活泼,短句大腔搭配巧妙。从悠扬婉转的唱腔中,使人们得到充分的艺术享受。古代中国人对时间的标记,用的是天干地支的一套方法。年、月、日、时,表现每一个时间单位,都要用相应的“干支”二字组合,连过去的算命先生给人算卦,也是先找对方要过生辰八字。丑时寅时相交的那一刻,就是每天清晨天刚刚亮的时候。

丑末寅初,日转扶桑。我猛抬头,见天上星,星共斗,斗和辰,它是渺渺茫茫、恍恍惚惚、密密匝匝,直冲霄汉,减去了辉煌。一轮明月朝西坠,我听也听不见,在那花鼓谯楼上,梆儿听不见敲,钟儿听不见撞,钹儿听不见筛,铃儿听不见晃,那些值更的人儿,沉睡如雷,梦入了黄梁。架上的金鸡,不住着连声唱。千门开,万户放,这才惊动了行路之人,急急忙忙,打点行囊,出离了店房,邁奔了前面那一座村庄。渔翁出仓解开缆,拿起了篙,架起了小船,漂漂遥遥逛逛逛荡,惊动了那水中的那鸳鸯,对对鸳鸯,是扑扑愣愣两翅儿忙,这才飞过了那扬子江。打柴的樵夫,就把这个高山上,

遥望见,山障着青云,云罩着青松,松藏古寺,寺里隐着山僧,僧在佛堂上,把那木鱼敲得响乒乓,他是念佛烧香。农夫清晨早下地,拉着牛,套上犁,一到南山去耕地,耕得是春耕秋收,冬藏闭户,奉上那一份钱粮。念书的学生,走出了大门外,我只见他,头带着方巾,身穿着蓝衫,腰系丝丝,足下蹬着福履,怀里抱着书包,一步三摇,脚步踉跄,他是走进了这个书房。绣房的佳人要早起,我只见她,面对着菱花,云分两鬓,鬓上戴着鲜花,花枝招展,她是俏梳妆。牧牛童儿不住地连声唱,我只见他,头戴斗笠,身披着蓑衣,下穿水裤,足下蹬着草鞋,腕挎藤鞭,倒骑牛背,口横短笛,吹得是自在逍遥,吹出来的这个山歌是野调无腔,这不越过了小溪旁。

《丑末寅初》又名《三春景》,艺人称之为收场小段,是唱完正式节目后加唱的段子。所以老的段子在结尾处还有“愿众位高贵荣华,金玉满堂,一世永安康”一类祝福吉祥的话语,到刘宝全时才把它去掉。全曲由九对上下句组成,每个下句均是多层次长句并加垛。句幅长大,字密腔窄,多闪起切分,即多数的开始句均不在正拍上,而是在后半拍上起唱。早年它还作为《南阳关》的“帽儿”演唱,后成独立唱段。刘派、骆派的传人均擅演此段,曲调酣畅淋漓,一气呵成。早在20世纪20年代,胜利唱片公司就为刘宝全录制过《丑末寅初》,50年代,中国唱片社又为骆玉笙录制过该段唱腔。

#### 曲例十二:刘宝全唱《丑末寅初》

骆玉笙,1914年出生,她的童年十分悲惨,出生才6个月就被卖给骆家。养父骆采武是天津籍的江湖艺人,在上海滩以变戏法为生。当骆玉笙还是孩提的时候,就跟着养父出入上海“大世界”游乐场。9岁拜苏焕亭为师学唱京剧老生,14岁在南京登台清唱,17岁正式改唱京韵大鼓,艺名小彩舞。1934年拜鼓王刘宝全的弦师韩永禄为师学唱刘派大鼓曲目。骆玉笙在几十年的艺术实践中,以“刘派”为基础,博采众家之长,充分运用和发挥她那甜美的嗓音,宽广的音域,逐渐形成了令观众喜爱的“骆派”京韵大鼓,蜚声曲坛,被誉为“金嗓歌王”。她的代表作有《剑阁闻铃》、《丑末寅初》、《伯牙摔琴》、《子期听琴》、《红梅阁》等曲目,几十年来使人百听不厌。(见图2-5)



图2-5 骆玉笙演唱《京韵大鼓》

当年风靡全国的电视连续剧《四世同堂》的每集开头,一响起骆玉笙那荡气回肠的演唱,便把人们带回了奋起抗争的年代。这首主题曲,充分发挥了骆玉笙的演唱风格和深厚功底,她那哀婉曲折的行腔,时而深沉,时而激越,动人心弦。“一腔无声血,万缕慈母情”旋律悲壮、深沉,真切地唱出了后生的无畏,长辈的慈爱。在唱到“为国耻身先去,重整河山待后生”时,她的感情犹如江河倾泻,把中国人民不愿当亡国奴、誓与侵略者进行殊死斗争的大无畏精神,完全融进演唱之中。当她第一次与乐队合成时,百余位伴奏人员都为骆玉笙荡气回肠的演唱叫好,奏完时全体伴奏人员不约而同地站起身来为她鼓掌,掌声持续了1分钟。

千里刀光影,  
仇恨燃九城。  
月圆之夜人不归,  
花香之地无和平。

一腔无声血，  
万缕慈母情。  
为雪国耻身先去，  
重整河山待后生。

### 曲例十三 《四世同堂》主题曲《重整河山待后生》

#### 三、单弦牌子曲

单弦牌子曲产生于北京，又称单弦。原是清乾隆、嘉庆年间，在北京的满族旗籍子弟中流行的“八角鼓”（也是一种说唱艺术，唱时用弦子伴奏，八角鼓由说唱者自己摇或弹），这是一种自娱娱人的演唱形式。八角鼓是满族的一种小型打击乐器，鼓面蒙蟒皮，鼓壁为八面，七面有孔，每孔系有两个铜镲片，以手指弹鼓或摇动鼓身使铜片相击而发出声音。（见图2-6）演唱时，演员手持八角鼓，故又称之为“唱八角鼓”的。

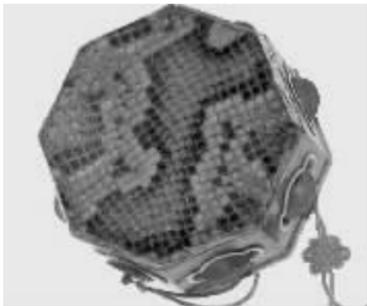


图2-6 八角鼓

“八角鼓，响叮当，八面大旗插四方。大旗下，兵成行，我的爱根在正黄。黄盔黄甲黄战袍，黄鞍黄马黄铃铛……”

这是一首名叫《接受根》的满族情歌，它描写清代满族八旗子弟保卫祖国疆土英勇打败罗刹（即沙俄），妻子喜迎丈夫凯旋时所唱的歌曲。八角鼓是满族最有特色的民间乐器。据传说，八角鼓是由满族八旗的八位首领各献一块最好的木料镶嵌而成，它的八个边象征着满族八旗的团结。八木相拼而得八角，所以叫作八角鼓。

单弦的演出形式最初是一人手持八角鼓击节演唱，一人以三弦伴奏而得名，当时称“双头人”，也有自弹自唱的。清光绪六年（1880）前后，有旗籍子弟司瑞轩（艺名随缘乐）自编曲词，自弹自唱于茶馆，贴出的海报上写着“随缘乐一人单弦八角鼓”。自此才以单弦的名称作为一个独立的曲种传开。如今能见到的最早的单弦曲词，是清嘉庆九年（1804）华广生所编《白雪遗音》卷三中之《酒鬼》。单弦牌子曲的早期曲目以反映清代北京社会生活风貌的为多，也有一些曲目改编自戏曲故事，更多的则是根据《聊斋志异》、《今古奇观》、《水浒》等小说改编的曲目。以故事性强，刻画人物细致入微取胜。

清末民初，许多单弦票友下海卖艺，出现了不少著名唱家，很受群众欢迎。他们当中有善唱时调小曲者，有善唱昆高曲牌者，这些曲调多被纳入单弦唱腔曲牌中，使单弦唱腔曲牌增多，表现力增强，这便是单弦又称为牌子曲的原因。目前所知单弦曲牌计有一百余支。所以单弦属于曲牌联套体的曲艺形式，曲调丰富，适合于表现多方面的题材并反映现实生活。这里再简单解释一下曲牌联套体。曲牌，是对传统填词制谱用的曲调调名的统称，俗称“牌子”。每个牌子都有自己的专名，如【懒画眉】、【朝天子】、【太平年】等。其曲调、调式、音乐结构以及情趣也是相对固定的。曲牌的文字部分须“倚声填词”，多为长短句。为什么称这种创作叫“倚声填词”呢？因为每一曲牌的字数、句数、句法、用韵、定格、四声平仄等都是有一定的规矩的，写作的时候要充分考虑这种规矩，一般是不能随意变化的，只是因唱词的四声调值和曲词的思想感情不同，可以稍做调整。“联套”呢，就是一个完整的唱段远不止用一个曲牌，而是用了众多的曲牌有机地连接在一起，以完成一个唱段。比如单弦牌子曲《金山寺》的结构是这样的：岔曲头——数唱——剪靛花——罗江怨——小磨房——南锣北鼓——怯快书——连珠调——（岔曲尾）。这就是典型的曲牌联套体形式。下

面我们再以《大春景》的实际演唱为例,便可在结构上一目了然,在唱词全文的开始及中间,有鱼尾号标记者均为曲牌:

【曲头】奇花荡漾,柳絮飞扬。花明柳媚云外飘香,时逢美景又到艳阳。【南锣】到春来,雁北忙。春日暖,透纱窗。桃开杏谢梨花放。【罗江怨】杜鹃声悲,勾惹凄凉。渔翁樵夫,水面山旁。牧童牛背哎把风啊,哎把风,风筝放。【倒推船】小桥流水潺潺响,粉蝶双双舞花忙,鸳鸯戏水鱼吹浪。【玉娥郎】春色娇,梨融和,暖气扬。景物飘飘丝儿长。花开三月当,娇娆嫩蕊香,草萌芽,桃似火,柳垂扬。仕女王孙秋千忙,暗悲伤愁锁两眉旁,春闺细语长。蜜蜂儿双双对对采花忙。清明化纸张,离人思故乡。玉楼人酒醉倒卧在杏花庄,玉楼人酒醉倒卧在杏花庄。【曲尾】歌罢一曲,归来晚,临行又把高歌儿唱,唱的是天地有情容我老,山川无语笑人忙,春光明媚风云淡,碧天云外雁成行。

这里面又有一个新词叫“岔曲”,它是单弦牌子曲(或八角鼓)的主要曲调,可被拆为两部分,用作曲牌联套体的曲头和曲尾,同时也可以单独演唱。这个腔调在清乾隆年间兴盛。分平岔、慢岔、起字岔、垛字岔、西岔、数岔等多种曲调,内容多是摹拟女性第一人称口吻的情歌。有一人独唱和二人分饰正旦、小旦对唱两种。岔曲的音乐结构,基本句式是六句体,也可加“衬句”,“数子”扩展至数十句。曲词多采取咏赞体,或咏人,或咏物,以抒发意兴。在单弦牌子曲中,常常将岔曲一分为二,用在两头,就像《金山寺》那样。

清末民初以来,岔曲还常常作为单独的一个唱段来演出,或作为正式节目的加演,比如《风雨归舟》、《秋声赋》、《剑赞》等。下面我们就来欣赏一段岔曲(也可直呼为单弦《风雨归舟》)。

卸职入深山,隐云峰,受享清闲。

闷来时抚琴饮酒山崖前。

忽见那西北乾天风雷起,乌云滚滚黑漫漫。

唤童儿收拾瑶琴至草亭间,忽然风雨骤遍野起云烟。

吧哒吧哒冰雹把山花打,咕噜噜沉雷震山川。

风吹角叮当啷的响,喇啦啦大雨似涌泉。

山洼积水满,涧下似深潭。

霎时间雨住风儿寒,天晴雨过风消云散。

急忙忙驾小船登舟离岸至河间。

抬头看望东南,云走山头碧亮亮的天。

长虹倒挂在天边外,碧绿绿的荷叶衬红莲。

打上来的滴溜溜金色鲤,喇啦啦放下钓鱼竿。

摇桨船拢岸,弃舟至山前。

唤童儿放筏来,收拾蓑衣和鱼竿。

一半鱼儿卤水煮,一半在那长街换酒钱。

这又是一段旧时文人乐于歌咏的隐归题材。从情趣上看,与《平沙落雁》、《渔樵问答》、《秋江夜泊》、《渔歌调》、《泛沧浪》、《山居吟》等的追求是一致的,隐居深山,自在逍遥。由于以前这类的演唱多是旗籍子弟间的自娱自乐,所以,细致地描绘自然景色,借景抒情,就成了“岔曲”最拿手的本领。这段唱在传统单弦曲目中属大岔曲,与我们前面说到的岔曲多由六句构成不同,而是在三、五、六句间分别加入了大量的垛句。这些垛句与原腔句紧密相连,中间没有过门,一字一音,一气

呵成。在演唱上徐疾相济,整散结合,听起来起伏顿挫,清晰悦耳。著名单弦演员石慧儒(1923—1967)早在20世纪50年代,便将此曲录制成唱片。她自幼学唱,8岁便能登台演唱,能广泛吸收各家所长而形成自己的特色。石慧儒的嗓音甜脆遒劲,运腔婉转,感情充沛,极有气势。她还能低弦高唱,通过声腔,细致地刻画人物的思想感情。

#### 曲例十四:单弦牌子曲《风雨归舟》

### 第三节 “血气为之动荡”——戏曲

清末学者王国维将中国戏曲的特点概括为“谓以歌舞演故事也”,是极其精辟的。中国的戏曲的确是一种综合性很强的舞台艺术样式。它的特点是将众多艺术形式以一种标准聚合在一起,这些形式主要包括:诗、乐、舞、美。诗指其文学;乐指其唱、念和文、武场,就是唱腔和音乐伴奏;舞指其做、打,就是表演;美包括了舞台美术、服装、化妆等方面。而这些艺术因素在戏曲中都为了一个目的,即演故事,都遵循一个原则,即好听、好看。戏曲与话剧,均为戏剧之属,都是要通过演员扮演人物,运用对话和动作去表现发生在一定的时空维度的故事情节。所不同者,戏曲是运用音乐化的对话和舞蹈化的动作去表现现实生活的,就是歌舞的手段——“唱、念、做、打”。使观众在不知不觉中将戏曲与现实生活拉开了距离。而话剧的表演则要求尽可能地生活化,要最大限度地去弥合这种距离。所以我们说,中国戏曲的表现生活,运用的是一种“取其意而弃其形”的方式,这与中国绘画中有写意的品种,中国美术中更有书法这样的品种,思路是一致的。如果深究,这也与中国人对世界的看法,即宇宙观、哲学观有关。离形而取意,得意而忘形,因此中国的戏曲舞台上才有了红脸的关羽,黑脸的包公,白脸的曹操;有了长歌当哭,长袖善舞;有了无花木之春色,无波涛之江河,无丘壑之山川。

舞台小天地,天地大舞台。“戏”,无论是中国的还是外国的,作为一种舞台艺术,都面对一个共同的矛盾:舞台之狭小与生活之博大。中国的戏曲并没有像西方的话剧那样,用“三一律”的原则对生活进行挤压以便于表现。而是运用虚拟的手段,制造弹性的时空,又借助于演员生动的表演和观众的想像与理解,来完成对阔大天地的描画。所以,中国的戏曲可以在明亮的灯光下制造出黑夜的假象,如《三岔口》、《九龙杯》,也可以在空旷的舞台上驭马行舟,这样的例子就更多了,如《长坂坡》、《藏舟》、《秋江》等。

从表演场所看中国戏曲的发展变化,是一件很有意思的事情。《诗经》中有“坎其击鼓,宛丘之下”,这是说人们在“宛丘”看表演呢。“宛丘”应该理解成一个四方高而中间低的表演场所,想来这样的地方是利于观看表演的。同时也说明了中国人在很早以前就开始琢磨演出场所这件事了。汉代,在民间出现了具有表演成分的“角抵戏”;到了南北朝时期,民间出现了歌舞与表演相结合的“歌舞戏”,如《拔头》、《代面》、《踏摇娘》等;唐代出现了由先秦时期的优伶表演发展来的以滑稽表演为特点的“参军戏”;民间的歌舞戏进入宫廷,得到了更大的发展。严格地说,这些我们只能认为是中国戏曲的萌芽,尚没有形成独立的艺术品种。“歌台”、“舞榭”这样的词,在汉唐时期是比较多见的了,以至于我们今天还在用。

演出场所的不断完善,在艺术表演史上是很重要的事情。宋代,城市商品经济得到长足发展,出现很多市民娱乐场所——“瓦舍”和“勾栏”;民间歌舞、说唱、滑稽戏有了综合的趋势,出现了“宋杂剧”。金代,在宋杂剧基础上,北方出现了“金院本”,南方出现了“南戏”。到此时,中国戏曲

方台形成。瓦舍、勾栏可以被看成是中国剧场的雏形,而且,当时的勾栏已经由原来的四面观看表演变成了三面观看,有了前后台的区分,有了上下场门。元代时,城市的瓦舍、勾栏依然存在,农村则出现大量固定的戏台。由于当时的戏曲表演大都与酬神有关,所以这些戏台大都与庙宇相连,故称“庙台”。这些戏台也已将前后台区分开,演员由上下场门出入。观众看戏在三面围观。元代是中国戏曲史上的一个重要时期,它以其有能够与“唐诗”、“宋词”并驾齐驱的“元曲”而闻名于世。元曲中影响最著者,惟北杂剧(亦称元杂剧)。北杂剧之文学,以质朴自然取胜,后世戏曲文学无有出其右者。关(汉卿)、王(实甫)、白(朴)、马(致远)等杂剧作家,使北杂剧成为元代之代表性文学体裁。北杂剧之表演,则显示出戏曲在形成之初的朴实和浓郁的民间气息。

明代昆曲盛行时,江南富户蓄优成风,时称“家乐”或“家班”。戏曲演出多在这些人的厅堂中铺的红地毯上进行,直到今天,我们称戏曲舞台为“氍毹”,即于那时得名。传统式的舞台在清代发展到极致,其代表就是皇宫内的为皇帝观看戏曲演出而建造的大型固定舞台,如漱芳斋戏台、畅音阁大戏台、德和园大戏台、清音阁戏台等,集中在紫禁城、颐和园、圆明园、避暑山庄等地。这些多为上中下三层,规模宏大,装饰豪华。民间也在发展,典型的便是茶楼,也称“茶园”或“戏园子”。这类戏曲演出场所,早先是以茶酒为主,看戏为辅,慢慢的,变成了以看戏为主,茶酒为辅了,它们便成了专业的戏曲演出场所。观众席有了等级划分,一般观众坐楼下的“散坐”,也称“池子”;有钱人则坐在楼上戏台两侧的“包厢”内。民国以后,新式剧场的观念开始从西方引进,这些新式剧场最大的变化,是将原来的可以三面观的舞台变为了镜框式舞台。以后,中国戏曲的演出,就不得不在这类舞台中进行了。

明代的戏曲在音乐上出现明显的地方化趋势,主要表现为地方声腔的崛起。流传至今不衰的、典雅细腻的昆山腔,就是这诸多声腔中的佼佼者。我们的戏曲音乐欣赏也从这里开始了。

## 一、昆曲

元末明初,昆山腔兴起,又称昆腔、昆剧、昆曲。其兴盛并称霸剧坛的时间约长达二百三十年之久,即从明代隆庆、万历之交开始,到清代嘉庆初年(1570—1800)。这是昆剧艺术最有光辉、成就最为显著的阶段,出现了“家家‘收拾起’,户户‘不提防’”的繁荣景象。“收拾起”和“不提防”是当时非常流行的两出戏《千钟禄》和《长生殿》中的唱词。李玉创作的《千钟禄》又名《千忠戮》,所讲述的是明初燕王朱棣起兵夺取其侄建文帝帝位的故事,其中《惨睹》一折中有一个曲牌【倾杯玉芙蓉】,首句就是“收拾起”;洪昇创作的《长生殿》,所讲述的是唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情故事,其中《弹词》一折中有一个曲牌【一枝花】,首句是“不提防”。家家户户都在唱“收拾起”、“不提防”,可见当时戏曲之深入人心、流传广泛。此时,剧作家的新作品不断出现,表演艺术日趋成熟,行当分工也越来越细致。从演出形式看,由演出全本传奇,变为演出折子戏。折子戏以其生动的内容,细致的表演,多样的艺术风格弥补了当时剧本的冗长、拖沓、雷同的缺陷,给昆曲演出带来了生动活泼的局面。出现了一批生、旦、净、丑本行为主的应工戏,是观众百看不厌的精品。汤显祖的“临川四梦”(《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》、《紫钗记》)、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》都产生在这个时期,沈璟的《义侠记》、高濂的《玉簪记》、周朝俊的《红梅记》、汪廷纳的《狮吼记》、徐复祚的《红梨记》、李玉的《一捧雪》和《占花魁》、朱佐朝的《渔家乐》、朱素臣的《十五贯》、方成培的《雷峰塔》等等,也都出现在这一时期。

在漫长的发展过程中,昆剧不断地吸收弋阳腔、弦索调、吹腔及地方小曲的特点,还把说唱艺

术、舞蹈等成分有意糅合在演出中,使表演形式绚烂多彩。当时的士大夫时兴蓄养家班、家乐,以示风雅,凡名妓、家姬都能串戏,士大夫本身就是戏迷的也不在少数。夸张一点说的话,士农工商皆会唱曲。这一点从每年在苏州虎丘“千人石”举行盛大的群众性的唱曲比赛上便可看出,而虎丘曲会一直传承至今。“流丽悠远,出乎三腔(余姚腔、海盐腔、弋阳腔)之上”的昆山腔,稳坐了在中国戏曲的第一把交椅。

戏曲理论研究的深入,曲谱创作的日渐繁荣,也为昆山腔的完善奠定了基础,如魏良辅的《南词引正》、沈宠绥的《弦索辨讹》和《度曲须知》、朱权的《太和正音谱》、吕天成的《曲品》、祁彪的《远山堂曲品剧品》、王骥德的《曲律》等。到了清代,著名的唱腔曲谱更有乾隆十一年(1746)编成的《九宫大成南北词宫谱》、乾隆五十四年(1789)编成的《吟香堂曲谱》、乾隆五十七年(1792)编成的《纳书楹曲谱》等。但是任何艺术均有自己的盛衰规律,昆曲也不例外。清代中叶以后,昆曲便日渐衰落。原因是多方面的,脱离群众,脱离现实,形式主义的倾向日趋严重,恐怕是主要的。客观原因则是勃兴的地方戏,导致了“花”“雅”之争。乾隆五十五年(1790),为贺乾隆皇帝80寿诞,循以往旧例,各地官员依然征召戏班进京,三庆班、四喜班、和春班、春台班等四大徽班进京,使得这场花雅之争,以花部的全面获胜、雅部的失败而告终。当然,花雅之争并不是完全对立的,它们在争的过程中也有互相交流、吸收,但结果是使得地方小戏迅速发展,也正是由于这个原因,昆剧才被称之为“百戏之师”。随着昆曲的衰落,文人传奇的创作也趋向低潮。

昆曲从明万历年间风行全国至清末,以清唱为主的“清工”,作为一种生存方式,始终不绝。在江苏、浙江、北京等地,业余曲社活动极为普遍;“唱曲”成为了很多文人消遣娱乐的重要内容。曲社的活动以清唱为主,但由于个人的长期悉心钻研表演艺术,一些业余曲友也跻身昆剧表演艺术家之列,南方徐凌云、俞振飞,北方的溥侗等,均为昆曲的表演做出了重要贡献。

曾经是“百戏之师”、“官腔”的昆曲,直到今天在中国仍有许多人不了解它。这里面有它本身的原因,但也反映了长期以来我们的国民教育在教育内容上,尤其是中国传统艺术的教育上存在的问题。2001年联合国教科文组织宣布昆曲被列为世界首批“人类口头遗产和非物质文化遗产代表作”,在汇报演出上,参会的一百七十多个国家的驻联合国大使反应强烈,他们被中国的昆曲艺术所折服。由于它的古老,也由于它的流传范围日渐缩小,更由于它的优秀,以及它所蕴涵着的丰富的人文气息,昆曲才被列为世界性的文化遗产。对于这样一笔财富,我们没有理由不去了解它,不去热爱它。那么,昆曲的优秀之处何在?首先是其剧目丰富,剧本文词典雅华美,文学性强。许多唱词其实就是婉约凄美的诗词,单看剧本,就是一种美的享受。其次是唱腔优美;“婉丽妩媚,一唱三叹”。昆曲拥有独特的声腔系统,音乐布局变化多端。它的发音吐字比较讲究四声,严守格律、板眼,有高超的演唱技巧。伴奏乐器的品种也比较丰富,以笛为主,尚有箫、笙、唢呐、琵琶、三弦、月琴、板鼓、大锣、小锣、汤锣、云锣、齐钹、小钹、堂鼓等。其三就是它拥有一套完整的表演体系。昆曲的表演舞蹈性很强,歌唱紧密结合,是一门集歌唱、舞蹈、道白、动作为一体的综合性很高的艺术形式。对京剧、梆子、川剧、湘剧、越剧、黄梅戏等许多剧种的形成和发展都有过直接的影响。下面我们要欣赏的是汤显祖《牡丹亭·游园惊梦》中的几个唱段。

汤显祖(1550—1616),字义仍,号海若、若士、清远道人,江西临川人,是明代著名的戏曲作家。自幼刻苦攻读,博览群书,早年即有文名。因不肯依附宰相张居正,直至万历十一年(1583)才考取进士。任南京礼部主事时,上书批评时政,触怒皇帝,被贬广东徐闻县典史,后迁浙江遂昌知县。万历二十六年(1598)弃官。此后家居18年,以文墨自娱。著有玉茗堂四梦(《紫钗记》、《牡丹

亭》、《南柯记》、《邯郸记》)和《紫箫记》。

《牡丹亭》写的是南安太守杜宝的女儿杜丽娘,冲破约束,私出游园,触景生情。困乏后梦中与书生柳梦梅幽会,从此一病不起,怀春而死。杜宝升官离任,在女儿的墓地建造了梅花观。柳生进京赴试,借宿观中。他在园内拾得杜丽娘殉葬的自画像,情有所钟,终于和画中人的阴灵幽会。柳生依暗示掘墓开棺,杜丽娘起死回生,两人结成夫妇,同往临安。杜丽娘的教师陈最良看到墓地情况,柳生又不辞而别,就往临安向杜宝告发柳生盗墓之罪。柳生在临安应试后,恰逢金兵南侵,延迟放榜。安抚使杜宝在淮安被围。柳生受杜丽娘嘱托,送家信传报还魂的喜讯,反被囚禁。金兵退却后,柳生高中状元。杜宝升任同平章军国大事,拒不承认婚事,强迫女儿离异。纠纷闹到皇帝面前,才得到和解。

目前在舞台上经常演出的有《闹学》、《游园惊梦》、《寻梦》、《写真》、《离魂》、《拾画叫画》、《冥判》、《幽媾》、《冥誓》、《还魂》等几折。1960年《牡丹亭·游园惊梦》曾被拍摄成电影,由梅兰芳扮演杜丽娘,俞振飞扮演柳梦梅,言慧珠扮演春香。

开始,杜丽娘上场唱【绕地游】:“梦回莺啭,乱煞年光遍。人立小庭深院。”这是一个春天的早晨,杜丽娘闲步在幽静的庭院里,听着黄莺的叫声。一上场就写出了她独居深闺,闷闷无聊的心情。春香唱:“炷尽沉烟,抛残绣线,怎今春关情似去年?”晓来望断梅关,宿妆残。剪不断,理还乱,闷无端。”杜丽娘几句念白更渲染了剧情。春香取镜台来为小姐梳妆时吟了两句唐诗:“云髻罢梳还对镜,罗衣欲换更添香。”即使是“取镜台”这么一个谈不上什么文化内涵的舞台动作,况且还是由丫鬟来做的,但也要吟诗,足见昆曲的追求,每一细微处,透露出的仍是一种雅致。杜丽娘唱【步步娇】:“袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春如线。”这支曲子的内容是描写杜丽娘在闺房的生活。这两句从字面上不太好解释,这也应视为是昆曲唱词深奥古雅的一个体现吧。自汤显祖的《牡丹亭》写完后,对这两句的解释就一直存在分歧。其实,古人早就说过“诗无达诂”的话,杜丽娘唱的【步步娇】虽然不是诗,但这句话也适用。这两句虽然从字面上不能确解,但通读下来也并不影响理解。上句是说明幽静的庭院里吹来了花絮,下句是形容花絮在春天的庭院里飘荡的样子,由飘来的一线游丝引起了杜丽娘的万缕情丝。【醉扶归】可知我一生儿爱好是天然。“然后念:“不到园林,怎知春色如许?”杜丽娘的这一唱一念,应是本段的点睛之笔。

看着满园春色、万紫千红的景象,杜丽娘接着唱的【皂罗袍】,着重抒发了她的游春伤感和无可奈何。“原来姹紫嫣红开遍。似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天。便赏心乐事谁家院。朝飞暮卷,云霞翠轩。雨丝风片,烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。【好姐姐】遍青山啼红了杜鹃。”“锦屏人”一句,是说那些富贵中人平日只知道争权夺利,哪里有时间来欣赏这些天然美景呢?【尾声】唱的是“观之不足由他缝。便赏遍了十二亭台是枉然。”杜丽娘在游春伤感后,没有兴致再留恋园景,惘然回转闺房。春香念:“瓶插映山紫,炉添沉水香。”《游园》到此为止,总体情绪是“无奈和枉然”。接下去就是《惊梦》一段了。“无奈高堂,唤醒纱窗睡不便。”正在美梦处,却被母亲惊醒,待母亲走后,杜丽娘念到:“娘啊,你叫孩儿看书,不知哪一种书才消得我闷怀哟!”仍是一种无奈和枉然,更有对梦境的留恋。限于篇幅,曲词就不作详细介绍了。

#### 曲例十五:昆曲《牡丹亭·游园》(见图2-7)

昆曲的美仑美奂,在这段《牡丹亭·游园惊梦》中表现得特别充分。文学性自不必说,唱、念、舞、音乐伴奏,互相配合,相得益彰。典雅、幽静、细致、深入、更显含蓄、完美。

## 二、京剧

自清代前期起,戏曲舞台已悄悄地发生了变化,这种变化主要表现为戏曲的民间化和通俗化。由于地方戏的兴起,昆曲与高腔有了来自民间的竞争者。戏曲的表演场所也由厅堂氍毹变成了茶肆歌台。乾隆五十五年“徽班进京”,给京城观众以耳目一新之感。徽调以其通俗质朴之气赢得了京城观众的欢迎,从此在京城扎下了根。继徽班进京之后,湖北汉调艺人也于道光年间(1828年前后)进京与徽班艺人同台献艺,他们同徽调艺人一样唱皮黄腔,只是更具湖北风格。徽、汉皮黄在京城合流,经过数十年的发展,终于在1840年前后,形成了一种独具特色的皮黄腔——京剧。据考证,当时还没有“京剧”这个名字,到了“辛亥革命”前后,皮黄腔南下上海演出,为了打



图 2-7 梅兰芳、俞振飞表演昆曲《牡丹亭·游园》

广告,便想出了“京戏”之名。京剧形成后不久,即迎来了它的第一个繁盛期,时间在清同治、光绪年间(19世纪末至20世纪初),当时出现了一批优秀的京剧演员。京剧也在此时引起了宫廷的喜爱和重视,宫内优厚的物质条件,促进了它在艺术上的成熟。

20世纪初的新思潮极大地促进了京剧艺术的发展,优秀京剧演员层出不穷。这个时期也是京剧流派产生最多的时期,旦行的梅(兰芳)、尚(小云)、程(砚秋)、荀(慧生);生行的余(叔岩)、马(连良)、麒(麟童);净行的金(少山)、郝(寿辰)、侯(喜瑞);丑行的萧(长华)、马(富禄)等。每个流派的创始者都拥有一批数量可观的剧目,所以这个时期也是京剧文学的繁荣期。当时的主要流派及代表剧目是:梅派戏,其特点为雍容华贵、歌舞并重,如《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《黛玉葬花》、《天女散花》、《宇宙锋》等;尚派戏,以刚健雄美为表演特色,代表剧目如《昭君出塞》、《双阳公主》、《失子惊疯》等;程派戏,其表演以外柔内刚为特色,演唱幽咽婉转、以音行字,如断似连,如《锁麟囊》、《六月雪》、《荒山泪》等;荀派戏,以善于塑造小家碧玉、妙龄少女为长,如《红娘》、《拾玉镯》、《鸿鸾禧》、《红楼二尤》、《花田错》等;裘派戏,裘盛戎是20世纪最有影响的京剧花脸演员,有“十净九裘”之称,他开创了一种韵味醇厚的京剧花脸演唱方式,重感情、重行腔,如《赤桑镇》、《铡美案》、《姚期》、《连环套》等;麒派戏,周信芳(麒麟童)是位在京剧史上很有影响的老生演员,他的表演刚健、嗓音沙哑但很有力度,善于表现身具正气之人。如《四进士》、《坐楼杀惜》、《义责王魁》、《海瑞上疏》等。

1951年,中国戏曲研究院成立,毛泽东为其题词“百花齐放,推陈出新”。《白蛇传》、《将相和》、《穆桂英挂帅》、《野猪林》等优秀剧目的出台,也将京剧艺术的发展推向了一个高峰。1964年,北京举行京剧现代戏观摩演出大会,共推出35个剧目,其中著名的有《红灯记》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《黛诺》、《六号门》、《红嫂》等,这是京剧编演现代戏的一次成果展。

下面首先以京剧为例,来谈谈欣赏中国戏曲时应具备的一些基本知识。

### (1) 行当

生行,指戏曲剧目中的男性形象,以面部化妆俊扮为其特点。根据其年龄、身份的不同可以分

为老生、小生、武生等不同的种类。老生是指生行中的中老年形象,以戴胡须(即髯口)为其特点;小生是指生行中的年轻人形象,根据不同的表演特点,可分为扇子生、纱帽生、雉尾生、穷生、武小生等类别,武生是指生行中身具武艺者,又有长靠武生(表现大将)和短打武生(表现绿林英雄)之分。

旦行,指戏曲中的女性形象,可分为青衣、花旦、刀马旦、武旦、老旦、彩旦等类别。青衣又叫“正旦”,多表现那些端庄稳重的中青年妇女,以唱功见长;花旦多表现那些年轻活泼俏丽的小家碧玉或丫鬟,以做功和念白见长,武旦表现那些身具武艺的江湖女子或神怪精灵,多穿紧身衣服,表演上重翻打;刀马旦是表现那些女将或女元帅,一般要扎大靠,表演上重靠把工架;老旦则表现那些老年女性,用本嗓唱念,多重唱功;彩旦,有时将其归入丑行,主要表现那些滑稽或凶蛮的青年女子,动作和化妆都极尽其丑。

净行,指那些面部勾画脸谱的男性形象,有正净、副净、武净和毛净之分。正净,也称“大面”、“铜锤”或“黑头”,所表现的人物多为举止稳重者,以唱功见长;副净也称“二面”或“架子花”,多表现性格豪爽者,或奸邪倖幸者,武净也称“武花脸”,多表现身具武艺者,以武打翻跌见长;毛净指戏曲舞台上钟馗、周仓、巨灵神等类人物,他们或为天神,或为身体畸形者,造型夸张,多需垫肩、凸臀,在表演上以工架见长。

丑行,指那些滑稽幽默或相貌丑陋的人物,有男性也有女性。男性多在鼻间勾画豆腐块状脸谱,故又称“小花脸”。有文丑、武丑、女丑之分。文丑指那些不具武艺的滑稽人物,脸谱勾豆腐块;武丑指那些身具武艺的滑稽人物,又称“开口跳”,表演上以跌扑翻打为其特色,亦重念白表演;丑婆子即女丑,饰演那些或滑稽或凶恶的老妇人,多表演夸张,语言风趣。

## (2) 表演

其综合性表现在唱、念、做、打上。唱,是戏曲演出中剧中人物进行内心情感抒发或叙事的主要方式;念,是戏曲演出中对人物间的对白或独白的总称,是一种诗歌化、音乐化的戏剧语言;做,是对戏曲演员的身段、表情、气派、风度等表演的总称,是戏曲表演的主要组成部分,也是舞台行动的主要组成部分;打,戏曲的开打具有极强的舞蹈性、程式性和表现性,也多写意而非写实,有的表现两个人的对打,有的则是集体的战争场面。

其写意性表现为在舞台的布置上。中国戏曲传统舞台用一句话概括,即为简约,也可以称之为写意。它没有繁复的舞台布景,没有眩目的舞台装置,有时有简单的桌椅,甚至有时就是空旷的舞台。戏曲舞台上的桌椅按照不同的用途有不同的含义,有时桌椅即为桌椅,如表现厅堂、书房、官府大堂、金殿等环境。有时桌椅则不是桌椅,桌子可以做床,可以做山,椅子可以做窑门,可以做井。桌椅具体指什么,起决定作用的是演员表演。在某种程度上,它可以无所不指。人物化妆的脸谱化也是写意性的表现之一。“公忠者雕以正貌,奸邪者刻以丑形”,其目的在于“盖亦寓褒贬于其间耳”(王国维语),说的就是戏曲脸谱。脸谱的象征意义总体来说是“红忠白奸”,所以奸臣如曹操者多勾白脸,忠勇似关羽者多涂红色。此外,性情暴躁者多勾蓝脸,刚正无私者多用黑脸,喜者勾笑脸,愁者勾哭脸。服饰则强调长袖善舞以突出其写意性。中国戏曲服装基本上以明清服装为主要样式,同时参照表现故事的朝代给以一定的变化。它的写意性,表现在对季节、时代、地域等服装特点的忽略,而只考虑戏曲服装是否符合人物的身份、地位、年龄等与人物塑造相关的方面。另外,戏曲服装所着重考虑的是它是否适合在戏曲舞台上出现,它是否具有可舞性。

其程式性主要表现为生活动作的舞蹈化上。如“起霸”、“趟马”、“走边”等。其虚拟性表现为

对空间的虚拟和对时间的虚拟。戏曲舞台是一个流动的空间,人物在不断地上下场,也就在不断地表现时间的变迁和地点的更迭。时间变迁的表现方法还可以运用演员的演唱和表演去向观众说明,而地点的更迭,则通过演员的“圆场”就可实现。演员在舞台上走半个、一个或多个“圆”,即表示了人从一个地方到达了另一个地方,无论这两个地方的距离是远还是近。对动作对象也需要虚拟,如人物上楼梯,则只做出提衣抬腿上楼的动作,楼梯却是没有的;人物开窗、骑马、行船等等,在舞台上,窗、马、船、水都被省略了。

中国的戏曲还需要一些特殊的表演功法,如毯子功,是指戏曲演员所要掌握的翻打跌扑功夫;甩发功,是指戏曲生行演员所要求掌握的利用头上所戴的“甩发”表达即定情绪的功夫,一般当遇到悲愤、惊恐情境时使用;翎子功,是指戏曲小生演员利用头上所戴的翎子表达即定情绪的功夫;髯口功,是指戏曲老生行演员利用所戴髯口(胡子)表达即定情绪的技巧,如“理髯”、“抖髯”、“挑髯”等;水袖功,是指戏曲旦行演员所要求掌握的利用“水袖”表达情感的技巧,如“抖袖”、“翻袖”、“扬袖”等;扇子功,是指戏曲小生演员所要求掌握的运用手中扇子的技巧。

欣赏京剧,从音乐上讲,除了唱腔之外,还有一个重要概念就是文武场,也就是伴奏乐器。乐队中,管弦乐部分称为“文场”,由各种胡琴、月琴、琵琶、阮等组成。打击乐部分称为“武场”,由不同类型的鼓、板、锣、铙钹等组成。合称为“文武场”,或叫“场面”。“文场”的作用主要是为演唱进行伴奏,并演奏为配合表演而用的场景音乐。“武场”的主要任务是配合演员的身段动作、念白、演唱、舞蹈、开打,使其起止明确、节奏鲜明。此外,场次的转换、舞台情绪渲染等也都由“武场”承担。下面我们将文武场的主要乐器简要地介绍一下。

#### (1) 文场乐器:

曲笛,竹制乐器,有八孔,吹孔一个,指孔六个,膜孔一个,其音醇厚,常用于京剧和昆曲的伴奏。

唢呐,簧管乐器,由芯子、管子和碗子组成。京剧乐队中又分大唢呐和海笛两种类型,大唢呐声音洪亮,常用于伴奏发兵、庆典等宏大场面;海笛声音尖而响亮,常在武戏中伴奏昆曲。

京胡,拉弦乐器,胡琴的一种。形状似二胡,只是较其略小,琴筒、琴杆均为竹制。弓子夹在两弦之间,以弓弦间的磨擦发音,其音刚劲嘹亮,是京剧的主要伴奏乐器。

京二胡,拉弦乐器,比京胡略大,马尾弓夹于两弦间,其音低沉柔和,京剧旦角唱腔多由它作为京胡的辅奏乐器。

月琴,弹拨乐器,类似琵琶,但琴体呈圆形似月,左手按琴颈音品,右手以拨片弹奏,音质清脆明亮,是京剧乐队的主要辅奏乐器。

阮,弹拨乐器,分大、中、小三种,戏曲乐队中多用大、中两种。有四根弦,左手按琴颈音品,右手以拨片拨奏,音质浑厚,是戏曲乐队的重要辅奏乐器。

弦子,又称“小三弦”,琴颈很长,琴体较小,两面蒙蟒皮。有弦三根,左手按音,右手以拨子或手指拨奏。其音质清脆,穿透力强,是京剧的主要辅奏乐器。

#### (2) 武场乐器:

锣,打击乐器,扁圆形,铜制,有大、小锣之分,在演奏方式上亦有区别。前者音色高亢,多用于表现战争场面、紧急事件发生或武将上场;后者音色清亮,多用于生角、旦角或丑角人物的上下场。大小锣均为京剧的主要打击乐器。

钹,打击乐器,俗名“钱钹”或“水钹”。两片为一幅,铜制,互相撞击发声,多与小锣配合,是京剧乐队中的主要伴奏乐器。

鼓板,打击乐器,由一个“单皮鼓”和一副檀板组成,由乐队中的鼓师掌管。单皮鼓为扁圆形,单面蒙牛皮或猪皮,演奏时置于一鼓架上,用一副鼓槌子击打鼓心发声,音质清脆,主要击打音乐中的次重或弱拍,即“眼”。“板”,由三块檀板组成,用绳串在一起,相互击打发声,音质浑厚,主要击打音乐中的重拍,即“板”。

堂鼓,打击乐器,两面蒙皮。

京剧的唱腔属于板式变化体,以二黄、西皮为主要声腔。一般地说,二黄的旋律平稳,节奏舒缓,唱腔较为凝重;西皮的旋律起伏变化较大,节奏紧凑,唱腔较为流畅、轻快、明朗、活泼,适合于表现欢快、坚毅、愤懑的情绪。除了这两个主要腔调,还有四平调、汉调、高拨子、南梆子、娃娃调等。也有一些剧目和吹打曲牌,都直接来自昆曲。

京剧舞台艺术在文学、表演、音乐唱腔、锣鼓、化妆、脸谱等各个方面,通过无数艺人的长期舞台实践,构成了一套互相制约、相得益彰的格律化和规范化的程式。它作为创造舞台形象的手段是十分丰富的,而用法又是十分严格的。不能驾驭这些程式,就无法完成京剧舞台艺术的创造。

下面我们来欣赏梅兰芳表演的京剧《霸王别姬》中的一个唱段。

著名京剧艺术家梅兰芳(1894—1961),字畹华。原籍江苏泰州,出生于北京梨园世家。祖父梅巧玲(1842—1882)是“同、光十三绝”之一,著名旦角演员。父亲梅竹芬(1874—1897)也是京、昆旦角演员,早逝。伯父梅雨田(1865—1912)是著名琴师。梅兰芳9岁学戏,10岁开始登台,14岁时,搭入喜连成科班。早期演出以青衣戏为主,随即学演了花旦戏和刀马旦戏及昆曲戏《思凡》、《游园惊梦》、《闹学》、《断桥》等,表演技艺有了显著的提高。以后又得到齐如山、李释戡等的辅佐,编排了《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《麻姑献寿》、《廉锦枫》、《天女散花》、《洛神》、《童女斩蛇》、《西施》、《太真外传》、《霸王别姬》等古装新戏及《孽海波澜》、《一缕麻》、《邓霞姑》等时装戏。他对人物的化妆、头饰、服装进行了大胆的革新。在齐如山、王瑶卿等人的帮助下,他创造了“绸舞”、“镰舞”、“盘舞”、“剑舞”、“袖舞”、“羽舞”等新的舞蹈,丰富了京剧旦角的表现手段。(见图2-8)



图2-8 梅兰芳《贵妃醉酒》

梅兰芳在艺术上的卓越成就引起国外人士的重视,他1919年和1924年曾两度应邀赴日本演出,均受到热烈欢迎。1929年底应邀赴美国,受到美国各界人士的热烈欢迎与高度评价。美国波莫纳学院和南加利福尼亚大学均授予梅兰芳以名誉文学博士学位。1935年赴苏联演出,成为蜚声世界的表演艺术家。1927年《顺天时报》和1931年《戏剧月刊》将梅兰芳评为“四大名旦”榜首。中华人民共和国成立以后,他再次率团赴日本、苏联演出。

梅兰芳在50多年的舞台生涯中,精心钻研,勇于革新,创造了众多的艺术形象,积累了大量优秀剧目,发展和提高了京剧旦角的演唱和表演艺术,形成一个具有独特风格的艺术流派,世称

“梅派”深受国内广大群众的喜爱。同时,他是把中国戏曲传播到国外去并获得国际盛誉的第一个戏曲表演艺术家。他在国外的活动,增进了各国人民对中国古典戏曲的了解,为国际文化艺术交流做出了积极的贡献。

梅兰芳的艺术具有平易近人、博大精深的特色。梅派唱腔易学易唱,却难于精通。他的全部舞台技巧,无不在平易中蕴含着深邃的内涵。梅兰芳早年就灌制了许多唱片,为世人留下了一笔宝贵的艺术财富。

京剧《霸王别姬》(1930年录制唱片)是梅兰芳与杨小楼早期根据《楚汉争》编排的一出名剧。他前后曾和京剧大师、名武生杨小楼及名花脸金山少山合作演出多次。与杨小楼合灌的这出戏的唱片,堪称绝响。剧中虞姬所唱,是多年来脍炙人口、广为流传的梅派唱腔,旋律优美,绘声绘色。“四面楚歌”一场中的【南梆子】,一反原来板式的欢快情调,犹如一幅图画,绘出了秋风月夜、寂寥战场的凄凉景象。“舞剑”一场的【二六板】,载歌载舞,情趣缠绵。

#### 【南梆子】

看大王在帐中和衣睡稳,  
我这里出帐外且散愁情。  
轻移步走向前中庭站定,  
猛抬头见碧落月色清明。

(白)看,云敛晴空,冰轮乍涌,好一派清秋光景!(接唱)

适听得众兵丁闲谈议论,  
口声声露出那离散之情。

#### 【二六板】

劝君王饮酒听虞歌,  
解君忧闷舞婆娑。  
嬴秦无道把江山破,  
英雄四路起干戈。  
自古常言不欺我,  
富贵穷困一刹那。  
宽心饮酒宝帐坐,  
待听军情报如何。

【南梆子】是京剧中的一个重要腔调,唱腔结构与西皮原板、二六板大致相同,常同西皮唱腔一起使用。板式简单,只有倒板和慢原板两种,而且只有小生和旦角才使用。主要表达细腻、柔婉的情感,或用于人物的思潮起伏时。【二六板】也是京剧中的一个重要腔调,有时被写成“二流板”,就是慢节奏的流水板之意。也有的说,“二六板”之名是由于上下两句都是由六板构成而得名。其格式与西皮原板接近,但节奏稍快,字多腔少,上下句中间一般只有一两拍小过门,轻重拍子对比很明显,比较长于表现说理或抒情的对话。京剧《霸王别姬》写楚汉交战,项羽被围垓下,四面楚歌,军心涣散,乃与虞姬饮酒作别,虞姬自刎,项羽至乌江,亦自刎。全剧充满英雄末路之悲哀。梅兰芳演出此剧,歌舞并重,尤以其中的“舞剑”闻名。在服装和化妆方面改革也不少。虞姬的这两段唱,表达的是一种极为复杂的内心世界,这位深明大义的女子,在战争进行到白热化的时候,虽洞见大势已去,但由于自己所处的特殊位置,还要做好稳定军心的工作,而且为了不拖霸王的后腿,已下定

了自刎的决心。这便是虞姬唱这两段时的心理背景。梅兰芳的表演美艳凄婉,声情并茂,对虞姬的把握恰到好处。可以说《霸王别姬》是一出最能体现梅派表演特色的戏。

#### 曲例十六 京剧《霸王别姬》(见图 2-9)

“空城计”是《三国演义》里特别精彩的一个计谋,历来为人们津津乐道。这是一种“虚而虚之”的心理战术,即在战争的紧急关头和力量虚弱弱的情况下,故意以空虚无兵之势示敌,使敌人疑中生疑,怕中埋伏,从而达到排危解难的目的。三国时期,诸葛亮因错用马谡而失掉战略要地——街亭,魏将司马懿乘势引大军十五万向诸葛亮所在的西城蜂拥而来。紧急情况下,诸葛亮传令,教士兵把四个城门打开,每个城门派若干士兵扮成百姓模样,洒水扫街。诸葛亮自己身披鹤氅,头戴纶巾,领着两个小书童,带上一张琴,到城上凭栏坐下,燃起香,然后慢慢弹起琴来。司马懿兵临城下,看见诸葛亮端坐城楼之上,神闲气定,焚香弹琴,旁若无人。司马懿看后疑惑不已,认为必有埋伏,不如撤退为上。这个智谋故事见于《三国演义》第九十五回“马谡拒谏失街亭 武侯弹琴退仲达”。

“三国”戏是京剧剧目的重要组成部分,如《群英会》、《借东风》、《华容道》、《捉放曹》、《铁龙山》、《失街亭》、《空城计》、《斩马谡》等,多数都与诸葛亮有关。因此,诸葛亮在中国已成为智慧的化身,其实,这是中国人的智慧在小说家笔下的集中体现。

马连良成名于 20 世纪 20 年代,享誉数十年不衰。他的演唱艺术世称“马派”,是当代最有影响的老生流派之一。马连良在师法众多前辈艺人的基础上,独出心裁,加以融会贯通,形成了具有鲜明个人特色的完整表演体系。他的嗓音恬静醇美,善用鼻腔共鸣,晚年又向苍劲醇厚方面发展。对于气口、音量甚至音色都有较高的驾驭能力,演唱从容舒展。大段、成套唱腔固然酣畅淋漓,而小段唱腔或零散唱句同样推敲打磨,愈见精彩,决不草率从事。他的流水板、垛板都轻俏灵巧,层次清楚,节奏多变。于闪板、垛板时,气口巧妙,散板、摇板更见功力。马连良的念白也是他表演体系中的重要方面,充分做到了传神、俏美和富于生活气息,抑扬合度,顿挫分明,于洒脱中寓端庄,飘逸中含沉静,毫不夸张而具自然渗透的力量。他的扮相华贵,台风高雅,一举手一投足,动静之间都能恰到好处。不仅出场、亮相、台步、身段等都精确讲究,连下场的身法、步法也都能给观众留下优美的印象。水袖、甩发、帽翅、髯口、大带、穿脱褶袍以及使用各种道具(如扇子、马鞭、拐杖等)的功夫都很深厚。

#### 【西皮慢板】

我本是卧龙岗散淡的人,  
评阴阳如反掌保定乾坤。  
先帝爷下南阳御驾三请,  
算就了汉家的业鼎足三分。  
官封到武乡侯执掌帅印,  
东西战南北剿博古通今。



图 2-9 京剧《霸王别姬》

周文王访姜尚周室大振，  
汉诸葛怎比得前辈的先生。  
闲无事在敌楼我亮一亮琴音，  
【原板】

我面前缺少个知音的人。

#### 曲例十七：马连良唱京剧《空城计》

前文我们说过，中国的戏曲可划分为两种结构体制，一种是曲牌联套体，如昆剧等；一种是板式变化体，如属皮簧腔系的京剧。而板式变化体的一种就是上下句结构，即唱词都是成对的。这段唱也是一样，共十句，前九句是西皮慢板，节奏舒展，如行云流水一般，起伏回荡的旋律，将人物内紧外松、故作镇静的心境表现得惟妙惟肖。很多的结束都有一个长拖腔，唱得气势昂扬，更表现了诸葛亮在危急关头镇定自若的神态。《空城计》中的这段【西皮慢板】转【原板】，在不长的京剧发展史中，一直是脍炙人口的精彩唱段，演老生的人要必会，票友、戏迷也津津乐道，就是普通的爱好者也多数能够跟着哼唱。除马连良之外，余叔岩、奚啸伯、杨宝森等名家均擅演此剧，我们欣赏的时候不妨加以比较。

#### 曲例十八：余叔岩唱京剧《空城计》

## 第四节 “洋洋乎盈耳”——器乐

中国民族器乐的历史悠久，这一点从我们今天日常使用的语言中感受得最真切。“滥竽充数”、“得心应手”、“一鼓作气”、“焚琴煮鹤”等等，都跟中国的乐器有关。读先秦的典籍，字里行间总会有吹笙、吹竽、鼓瑟、弹琴、击筑、击磬、击鼓等词出现，可见这些活动在那时是很平常的了。秦汉时的鼓吹乐，魏晋时的清商乐，隋唐时的琵琶乐，宋代的细乐、清乐，元明时的十番乐、弦索乐；清代的丝竹乐等等，把这些连在一起，可以展现出一幅色彩绚烂的中国音乐历史画卷。再加上丰富的乐器品种所形成的大量独奏乐，确能使人有“如行山阴道上，美不胜收”之感。本节选择几种有代表性的汉族乐器加以介绍。

### 一、琴

琴又称古琴或七弦琴。提到琴的起源，很多古籍都记载有神农、伏羲、尧、舜等造琴的传说，这些虽不可妄信，但也恰巧说明了古琴历史的悠久。“昔神农氏继宓戏而王天下，上观法于天，下取法于地。于是始削桐为琴，练丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉。”音乐是神圣的，制作乐器更是马虎不得，要合于天地之理。“琴之为器，起于上皇之世，……其材则鍾山水之灵气，其制备律吕之殊用。可以包天地万物之声，可以考民物治乱之兆，是谓八音之舆，众乐之统也。自伏羲作琴而乐由兴。”琴本身不仅包涵着律吕的道理，还具有山水的灵气，能够表现自然，也能够反映社会。琴是“八音”中的主角，是音乐中的统帅。有了琴，中国音乐才逐渐丰富。

从文字学的角度看琴，殷商时代的甲骨文之“乐”字，据专家考证是：“从丝附木上，琴瑟之象也（罗振玉《殷墟书契考释》）。这从一个侧面证实了在中国古代，乐即是琴，琴即是乐。汉代的许慎在《说文解字》中解释“琴”为：“禁也，神农所作。《白虎通》上说：“琴，禁也，禁止淫邪，以正人心也。”显然，许慎是受了汉儒的影响，仅强调了琴可使人“禁”的一面，而没有将琴作为音乐艺术的

一面说出,也许在那时琴作为音乐艺术来说是微不足道的。

历代名人“能琴”(操琴、赏琴、斫琴)者亦不胜枚举,且多伴有以琴为主要内容的故事,如伯牙的琴艺可使“六马仰秣”,瓠巴的琴声能让“流鱼出听”(《荀子》、《列子》等);伯牙与钟子期以《高山》《流水》结为“知音”(《吕氏春秋》);孔子“鼓《文王操》”;司马相如“红粉当垆”;诸葛亮“弹琴退仲达”;嵇康“结恨《广陵散》”;蔡邕“闻爨知良材”;蔡文姬“七岁辨琴”;陶渊明“无弦而鼓”;韩愈“听颖师弹琴”;李白“听蜀僧弹琴”;王维、白居易的“自弹自赏”;苏轼、欧阳修的“杂书琴事”等等。

“昔神农继伏羲王天下,梧桐作琴,三尺六寸有六分,象期之数,厚寸有八,象三六数;广六分,象六律;上圆而敛,法天;下方而平,法地;上广下狭,法尊卑之体。琴者禁也,古圣贤玩琴以养心,穷则独善其身,而不失其操,故谓之‘操’,达则兼善天下,无不通畅,故谓之‘畅’。这是汉代的桓谭在《新论》中的一段话。流传至今的古琴乐曲确有些以“畅”字名,而有些则以“操”字名,如《文王操》、《水仙操》、《神人畅》等。当然,曲名中的“引”、“行”、“歌”等,也有情绪涵义,更预示了乐曲的结构特点。像中国的很多什物一样,琴不但制作工艺很讲究,形状和尺寸也是有说道的。古代中国人对天地的认识是“天圆地方”,因此琴面要做成圆形以“法天”,琴底要做成方形以“法地”。琴身上宽下窄,象征世间的尊卑。琴长三尺六寸象征的是一年的三百六十天。琴面上的十三个徽位,寓意着一年的一十二个月再加上闰月。宽处八寸,象征八风,窄处四寸,象征四时……没有哪一处不是“具先贤之深意也”的。“昔者伏羲氏之王天下也,仰以观象于天,俯以观法于地,远取诸物,近取诸身,始画八卦,扣桐有音,削之为琴。”(明蒋克谦《琴书大全》)

中国人愿意给美好的事物取一些有意味的名字,既富寓意,又有寄托,久之,就成了该事物的别称。古琴也不例外,如“绿绮”、“焦尾”、“丝桐”等,前两个名字可以讲出与司马相如、蔡邕的渊源关系来,这后一个名字,就是说琴的制作材料了。白居易诗中也有“丝桐合为琴,中有太古声”的句子,因为琴弦是用蚕丝制作的,琴面是梧桐木所为,因此才有了这样的称呼。琴身上每一个部位的名称也让人觉得是活生生的、充满了人情味的,同时还要有一定的寓意:琴额、山口、龙舌、弦眼、琴肩、龙腰、凤翅、龙龈、焦尾、龙须、冠角、琴岳、承露、龙池、凤沼、鸭掌、雁足……

汉代的蔡邕博学多才,精通天文、音律、书法、文章,还善琴艺,曾写过重要的琴学著作《琴操》和《琴赋》。传说他善制琴,一次,他见一老妪炊火做饭,闻听薪柴在火中劈啪的响声,断定火中之木必为良材,急忙抽出,做成琴后果然音色不凡,可惜尾部已被烧焦,遂将此琴取名“焦尾”。现在这个词仍然被用来指称琴的这个部位,进而已被作为琴的别称了。直到蔡邕死后三百多年,焦尾琴还被齐明帝珍藏于内府,不肯轻易示人,每隔五日取出,由当时的著名琴家为其御前弹奏。唐代的制琴名匠雷威,为了选良材,经常在雨雪天气时进入深山老林。所造之琴被称为“雷琴”,以声音绝佳而著称,苏轼曾为此专门写文章赞誉。宋徽宗酷爱古琴,造“万琴堂”收藏历代名琴,内中有雷威造的一张“春雷”琴,被推为“御府第一琴”。直到金章宗时仍被视为宫廷中的至宝,死的时候也要“挟之以殉葬”,更奇特的是,此琴在地下埋了十八年后再次被挖出来时,声音居然更加美妙动听。

年代久远的琴,由于木材、灰胎和漆的收缩率不同,便会出现“断纹”。对断纹的鉴别,也是传统琴学的重要内容。有的断纹状如蛇腹,有的断纹状如牛毛,也有的似流水的波纹或盛开的梅花,还有的就像冰的裂纹。断纹的种类和多少,便成了判断琴的年代、价值的重要依据。有一幅对联说得好:“琴传数世漆纹断,鹤养多年丹顶深。”其所透露出的是一股中国文人的生活情趣,因为琴、

剑、松、鹤、梅、兰、竹、菊等都是中国文人的重要生活内容,也是他们笔下经常咏歌的题材。相反,用来形容缺乏鉴赏情趣的行为时,人们常说的一句老话是:“削圆方竹杖,漆却断纹琴。”圆形的竹子随处可见,方形的竹子则不常有,琴身上出现了断纹,才愈发显得琴的古老和珍贵。将方竹削圆,将琴的断纹漆没,均是不智之举。

“昔虞舜治天下,弹五弦之琴,歌‘南风’之诗,寂若无治国之意,漠若无忧民之心,然天下治。”(陆贾《新语》)早期的文献提到琴,多数是说琴有五弦。五条弦的定音是“宫、商、角、徵、羽”,这五个字在汉语中出现得很早,作为音阶的名称,相当于今天的 Do、Re、Mi、Sol、La。之所以用这五个字作为音阶的名称,一直存在不同的说法。有人认为,这几个字与我国古代的天文、星象有关,也有人认为,这是在摹拟家养牲畜的鸣叫声。无论依哪一种说法,均可证中国音乐理论起源甚早,并与自然和社会生活密切相关。其后,随着阴阳五行、天人感应学说的出现,这宫、商、角、徵、羽的定弦,又被赋予了“君、臣、民、事、物”的深刻内涵。后来,据说是周文王加了一条弦,周武王加了一条弦,定音是宫、商二弦的高八度,这就形成了今天七弦琴的格局,千百年来再也没有发生过的变化。

根据不同的乐曲,古琴的定弦方法不止一种,换言之,七条弦的音高关系是可以变化的。著名琴曲《广陵散》的定弦就是将商弦降低至与宫弦相同,而传统的观念认为宫、商代表了君、臣,将商弦调整成宫音,显然是有“臣凌君之意”。因此古代一些琴家不喜弹《广陵散》,认为其有“杀伐之气”,与琴乐“中正平和”的一贯追求不符。也难怪,这首乐曲所要表现的据说正是“聂政刺韩王”的故事。这里顺便说一下,其实《广陵散》并未因嵇康的被杀而“绝矣”,千百年来一直在流传。也就是说,当时会弹此曲的不止嵇康一人。古琴最常用的定弦方法被称之为“正调”,如果我们用唱名来说的话应是这样 Sol、La、Do、Re、Mi、Sol、La。(见图 2-10)

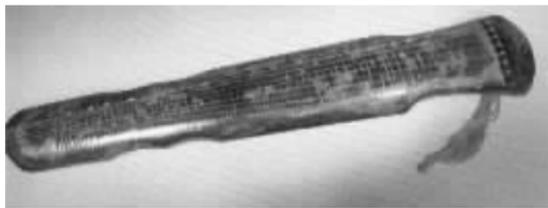


图 2-10 琴

### 曲例十九:古琴曲《广陵散》

古琴有一套完善而独特的记谱方法,《红楼梦》中的贾宝玉看到林黛玉弹琴时用的谱子,惊呼“妹妹近日愈发进了,看起天书来了。”“琴人弹琴时看的谱对普通人来说,确实是“天书”。这种“天书”发明于唐代并一直沿用至今,被称之为“减字谱”。其特点是每一个谱字都包含了一定的演奏技法信息。正是由于有了这套记谱方法,大量的中国古代音乐才得以保存到今天。所谓“减字”,就是将古琴的演奏技法术语所用的字加以简化,比如弹琴时右手的“勾、剔、抹、挑”,就变成了“厶、易、木、ㄥ”;左手的“吟、揉、绰、注”,就变成了“彡、彡、彡”;再加上弦数、徽位的提示,就形成了减字谱。谱中的每一个“字”,一般用上半部分代表左手各指所按徽位;下半部分代表弦名与右手所用指法。如果省略了上半部分,或是略去了右手指法,就表示左手的徽位或右手指法均与前

面的一个谱字相同。每一个谱字都代表了左右手的一组或一系列动作,这一组或一系列的动作可能只发一个音,也可能是几个音。这种谱字与西方的乐谱比较起来,最大的区别在于前者表示的演奏方法,后者表示的旋律音高。直接读古琴的谱字,一般不能够反映音高,直接读西方的乐谱,一般无从得知具体的演奏方法。

自古以来,有关减字谱的文献资料甚多。虽然唐代的减字谱资料已经无存,但从宋代的《事林广记》、《白石道人歌曲》一直到清末民初的《琴学丛书》、《梅庵琴谱》,用减字谱记写的古琴音乐曲集大量出现,为我们客观、准确地保存了古代音乐的真实面貌,使我们今天研究、欣赏古代音乐成为了可能。

古琴音乐历史悠久,而减字谱是到了唐代才出现的记谱方法,在这之前,记录古琴音乐用的是什么谱字呢?答曰“文字谱”。这是一种用正常的语言文字来记录古琴音乐及其演奏手法的谱。这样的谱目前世界上仅存一份手抄的卷子,现藏日本京都神光院,传谱者为南北朝时梁代的丘明(494—590),至今已有一千四百余年。以前中国人并不知道世上还有这样一份谱子。19世纪末,我国驻日公使黎庶昌将其在日本访得的若干种古籍文献编为《古逸丛书》,刊印于1884年。内收有《影旧钞卷子本碣石调幽兰》单行本,为《古逸丛书之二十四》。清末学者杨守敬在其所撰《经籍访古志》中提到这份谱子:“……书法道劲,字字飞动,审是李唐人真迹。盖昔时乐家传藏秘卷,虽非完帙,实为罕观之书,岂可不贵重乎。”那时候没有影印之说,如欲尽可能地保留原样,便只有影抄,就是请书法高手照原规格、原字体,一笔一划地摹写。《古逸丛书》这个本子就是一个抄本。直到1974年,日中文化交流协会基于日中两国人民的友好情谊,热情赠送了原本的照片,中国人才见到了这个卷子的“庐山真面目”。

这份卷子仅收有一首琴曲,名为《幽兰》。唐代诗人白居易在《听幽兰诗》中写到:“琴中古曲是幽兰,为我殷勤更弄看。欲得身心俱静好,自弹不如听人弹。”可证《幽兰》在唐时已是著名的琴曲。更早提及《幽兰》的诗文有:南北朝时刘宋诗人谢惠连《雪赋》:“楚谣以《幽兰》偏曲”,其意是说“楚地的民歌可以拿《幽兰》与别的乐曲相媲美”;宋玉的《讽赋》:“臣授琴而鼓之,为《幽兰》、《白雪》之曲”;晋代陆机《日出东南隅行》:“馥馥芳袖掩,泠泠纤指弹。悲歌吐清响,雅舞播《幽兰》”;司马相如的《美人赋》也提到琴曲《幽兰》:“遂设旨酒,进鸣琴。玉钗挂臣冠,罗袖拂臣衣,抚弦而为《幽兰》之曲。”

人们常说“喜时写兰怒写竹”。琴曲《幽兰》相传为孔子所作,音调比较复杂,在曲趣方面,感受不出“喜”情,倒多有孤芳自赏、自得其乐、贤者不逢时、不得已而逍遥游于大自然之间之意。蔡邕在《琴操》中说:“《幽兰操》者,孔子所作也。孔子历聘诸侯,诸侯莫能任。自卫反鲁,过隐谷之中,见芟兰独茂,喟然叹曰:夫兰为王者香,今乃独茂与众草为伍,譬犹贤者不逢时,与鄙夫为伦也。乃止车援琴鼓之云:习习谷风,以阴以雨;之子于归,远送于野;何彼苍天,不得其所!逍遥九州,无所定处;时人諂蔽,不知贤者;年纪逝迈,一身将老!自伤不逢时,托辞于芟兰云。”用这段话来解释《幽兰》是最恰当的。(见图2-11)



图 2-11 《碣石调·幽兰》文字谱

《幽兰》卷子共有 4954 个汉字, 224 行, 每行 20~24 字不等。这些文字详细记录了这首乐曲在演奏时的指法和弦位, 如左手按某弦某徽几分, 右手如何弹奏; 同时还有大量的有关节奏、速度的文字提示。这样一来, 音乐最基本的东西已经具备了。《幽兰》曲谱在日本长期以来湮没无闻, 少有人注意。1914 年, 我国琴家杨宗稷从对《幽兰》文字谱的指法和定弦研究入手, 第一个对此曲进行了打谱和实际弹奏。他认为: “《幽兰》取音最为奇妙, 与近时琴曲迥不相同。……古音古调, 冷然满指。信乎唐以前节奏, 比于近时琴曲相去何啻天渊。……如能按弹纯熟, 较之明以来所传各曲, 当有天籁、人籁之别。”听了他的这一番议论, 不妨可以从随书光盘中找出这首乐曲来听。

#### 曲例二十: 古琴曲《幽兰》

古人制琴, 原以治身, 涵养性情, 抑其淫荡, 去其奢侈。若要抚琴, 必择静室高斋, 或在层楼的上头, 在林石的里面, 或是山巅上, 或是水涯上。再遇着那天地清和的时候, 风清月朗, 焚香静坐, 心不外想, 气血和平, 才能与神合灵, 与道合妙。所以古人说“知音难遇”。若无知音, 宁可独对着那清风明月, 苍松怪石, 野猿老鹤, 抚弄一番, 以寄兴趣, 方为不负了这琴。还有一层, 又要指法好, 取音好。若必要抚琴, 先需衣冠整齐, 或鹤氅, 或深衣, 要如古人的像表, 那才能称圣人之器, 然后盥了手, 焚了香, 方才将身就在榻边, 把琴放在案上, 坐在第五徽的地方儿, 对着自己的当心, 两手方从容抬起, 这才身心俱正。还要知道轻重疾徐, 卷舒自若, 体态尊重方好。

这段话是《红楼梦》中黛玉所言, 出自第八十六回“寄闲情淑女解琴书”, 曹雪芹、高鹗笔下的黛玉确不是等闲之辈。琴的声音是特别的, 不似二胡如泣如诉; 不如古筝响亮欢快, 演奏效果立竿见影; 也不像琵琶那么锋芒毕露, 大珠小珠落玉盘式的直截了当。它平和沉稳, 中庸适度, 细腻含蓄, 不疾不躁。吟猱绰注的指法不动声色地控制着轻重缓急。它的演奏特点和声音特点, 决定了它不宜作合奏乐器, 而适合独奏, 是天马行空, 无拘无束的, 是很个人化的。其余韵味, 就好像一炷香慢慢地在空中舞蹈, 且实且虚, 缭绕而去, 仿佛中国画中的那种水墨烟云。古琴本身所凝聚着的一股文化内涵, 使你坐在琴前, 很容易进入一种悠然神往, 物我两忘的境地。待到指在弦上, 乐声自指下淌出, 则可使人静心涤虑, 超凡脱俗, 可谓“妙处难与君说”。作为乐器, 古琴所营造出的那种氛围, 也是其他任何乐器所无法替代的。“琴中有无限滋味, 玩之不竭”, 这并不是夸大其辞地神化古琴, 此中真味, 有些时候用语言来辨别则显得无力。由于琴的历史悠久, 再加上历代文人对其的推崇备至, 在作为乐器的同时, 它已上升为一件文人生活中不可或缺的“道器”, 人们用它来修身养性、陶冶情操。所以古人将琴解释为: “琴者, 禁也, 禁止于邪以正人心也。”夫琴者, 闲邪复性, 乐道忘忧之器也。三代之贤, 自天子至于士, 莫不好之。“古时候的君子是“无故不撤琴瑟”的, 愿我们今天的社会, 也有更多的人热爱音乐, 热爱古琴, 君子也就一天天多起来了。

汉语里有很多词汇与“琴”字有关。“琴心剑胆”犹言柔情侠骨, 比喻一个人既情愫满怀又具侠肝义胆。吴莱诗中有: “小榻琴心展, 长缨剑胆舒。”“琴与剑也是旧时文士的必备行装; “琴剑事行装, 河关出北方”。最煞风景的事被比喻为“焚琴煮鹤”, 古人把这种勾当与清泉濯足、花下晒禔、背山起楼等并列为人所不齿的劣行。可惜的是, 现如今很多人的做法, 不幸被古人言中。所以, 有必要让更多的人了解琴, 热爱琴, 知道中国历史上还有这样优雅的传统音乐, 而不是仅仅满足于唱卡拉OK、听中外名曲大联奏。

## 二、箏

中学的语文课一般都会学一篇秦李斯的文章《谏逐客书》,选自《史记·李斯列传》,内有这样一段话:“夫击瓮、叩瓠、弹箏、搏髀,而歌乎呜呜,快耳目者,真秦之声也。”这是一幅当时的生活画卷,看得出,弹箏是人们的主要娱乐形式。这段话恐怕是目前见到的有关箏的最早记载。后汉时的刘熙在《释名》一书中解释箏,是“施弦高急,箏箏然也。”其意是说,“箏”名称的由来,是由于模拟了乐器的发声特点。总之,箏也是中国古老的弹拨乐器之一。

箏的制作主要是用梧桐木。音箱呈长方形,面板是有一定弧度的,底板是平直的。依照旧的说法,当然是取“面圆法天”、“底方法地”之意,而实际上这是为了便于演奏和安放平稳考虑的。“法天”、“法地”之说是有一定附会的。在底板上开有两个音孔。箏面张弦,弦距均等,每条弦下设有箏柱,就是弦马,多用象牙、紫檀、红木等材料制成,可以移动来调节音高或转调。这个东西古时也称“雁柱”,箏、瑟一类乐器均有,古人诗词中经常提到它:“秦箏吐绝调,玉柱扬清曲”(沈约);“横箏在故帙,忽忆上弦时。旧柱离移处,银带手轻持”(萧绎);“促柱点唇莺欲语,调弦系爪雁相连”(陈叔宝);“玉指调箏柱,金泥饰舞罗”(王维);“鸣箏金粟柱,素手玉房前。欲得周郎顾,时时误拂弦”(李端);“锦瑟无端五十弦,一弦一柱思华年”(李商隐)。这一点很重要,但也很容易被忽视,人们常常将琴、箏、瑟弄混,原因主要在这里。三者在外型上有些相像,但琴和箏的主要区别就在于箏有柱,琴无柱,恰恰由于这一点,演奏方法便出现了本质的不同,那么音色、韵味也就大不相同了。瑟的情况比较复杂,虽然同样历史久远,《诗经》中便有“窈窕淑女,琴瑟友之”的句子,可见在当时是很普及的。但这件乐器长期失传,从唐宋以来文献所载对比着现今出土或传世的古代实物看,在形制、张弦等方面都存在着较大的不同。

箏在秦、汉以前是12条弦,唐代以后是13弦,明清以来多是15或16弦不等。20世纪60年代以来,逐渐增加到21至25弦。弦的音高关系是按照五声音阶来定的,也就是Sol、La、Do、Re、Mi,乐曲中出现Fa或Si的时候,就要用左手按箏柱的左侧弦段来取得。箏的演奏分为左手技法和右手技法。用右手的拇、食、中、无名4指拨弦发声,控制节奏和音的强弱变化;用左手控制音高并表现不同的风格韵味。箏的发音浑厚明亮、音韵优美华丽,善于表现行云流水的意境和细腻委婉的情调。(见图2-12)



图2-12 箏

“落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色。渔舟唱晚,响穷彭蠡之滨,雁阵惊寒,声断衡阳之浦。”初唐的王勃在《滕王阁序》中的这几句话,让中国人千古传诵,意境实在是太美妙了。据说作者写下此句时年仅十几岁,更让人不可思议。有一首很著名的箏曲《渔舟唱晚》,曲名是由此而来,乐曲意境也是这段美文所提供之情境的生发。中国有一首古曲是《归去来辞》,据说在20世纪30年代,娄树华是根据这首乐曲创作了箏曲《渔舟唱晚》。还有一种说法,认为《渔舟唱晚》是金灼南根据流

传在山东聊城地区临清一带的民间筝曲《双板》及其变体《三环套日》、《流水激石》改编而成的。这些不同的说法,对于音乐欣赏来说是无关紧要的,但却透露给我们一个信息:在中国的民族器乐曲中,创作乐曲和民间乐曲,多数的时候是你中有我,我中有你,没有明显的界限,再由于我们前面讲到的原因,中国音乐重二度创作,重即兴发挥,一首乐曲在流传过程中,原作者的影子会越来越模糊。

乐曲以歌唱性的旋律描绘了夕阳西下,渔人载歌而归的诗情画意。全曲共分三段:第一段用慢板奏出韵致悠扬而富于歌唱性的旋律,并配合左手揉、吟等装饰手法,抒发了作曲家(演奏者)对湖边晚景的赞赏情怀;第二段从第一段上下八度关系的曲调中发展而来,用按、揉两种指法相配合,奏出长音“Fa”,使得调式有所改变;第三段用快板奏出一连串的模式音型,要表现的是荡桨、摇橹和浪花飞溅。然后乐曲逐渐加快,以各种按、滑迭用的催拍奏法,描绘了渔舟晚归的情景。通过乐曲分析,我们可以看出作曲家(演奏者)对民族器乐传统的旋律发展手法运用得十分纯熟自如。乐曲的前半部分,每一句差不多都是运用的对答形式,虽然结构上并不十分方整匀称,但音乐进行的上下呼应,仍然给人以结构规整的感觉。后半部分慢起渐快,层层推进,既跌宕起伏,又循环往复,旋律线条也是递升递降,音乐在高潮中突然停住,又回到开始的速度,与前面形成呼应。

### 曲例二十一:古筝曲《渔舟唱晚》

### 三、琵琶

唐代大诗人白居易的《琵琶行》,已经成为了咏歌琵琶的千古绝唱,其影响所及,已远远超出了琵琶或者音乐的范围。诗中的很多语言,在我们的日常生活中不断地被引用,被引申:“浔阳月夜”、“枫叶荻花”、“江州司马”、“泪湿青衫”、“千呼万唤始出来,犹抱琵琶半遮面”、“大珠小珠落玉盘”、“如听仙乐耳暂明”、“同是天涯沦落人,相逢何必曾相识”等等,在中国,相信每一位读书人,对这些都是不陌生的。应该说,如今琵琶音乐的深入人心,白居易功莫大焉。这便是诗人的伟大。

琵琶二字,在中国古代是模拟演奏手法的形声字,在东汉刘熙的《释名》一书中,对琵琶是这样说的:“批把本出于胡中,马上所鼓也。推手前曰批,引手却曰把,象其鼓时,因以为名也。”刘熙认为琵琶不是中原汉族人的乐器,是西北游牧民族的,而且是骑在马上抱在胸前弹的。傅玄在《琵琶赋》里有这样一段话:“……以为兴之秦末,盖苦长城役,百姓弦鼗而鼓之。”据考证,“弦鼗”就是一种直柄,圆形音箱,张弦,竖抱演奏的弹拨乐器,由于魏晋时期的“竹林七贤”之一阮咸善弹此器,便称其为“阮”。到了公元4世纪,随着与西域日益频繁的商业、文化交流,从印度传入一种半梨形音箱的琵琶,曲颈,四弦或五弦,横置胸前用拨片或用手弹奏。本土的和西域的长期并存,互相借鉴、吸收,便形成了今天的琵琶。一般是四弦六相二十五品,演奏时要带假指甲。(见图2-13)

古代专说琵琶的诗文也是不胜枚举的。“琵琶起舞换新声,总是关山旧别情。撩乱边愁听不尽,高高秋月照长城(王昌龄)”;“葡萄美酒夜光杯,欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑,古来征战几人回(王翰)”。琵琶曲有大曲、小曲之分,主要是从结构和长度上说的。大曲又称大套,又分为文套和武套。文套适合于表现文静细腻、典雅柔美的情趣,武套长于表现威武雄壮、豪放爽朗的气概。



图 2-13 琵琶

东周、列国、先秦、两汉、三国、魏晋、隋唐,每一个朝代都为我们留下了大量波澜壮阔的历史故事,也为我们的文学艺术提供了取之不竭的创作源泉,音乐也不例外。普通百姓历史知识的获得,与文学艺术的广泛传播是分不开的。“楚河汉界”、“江东父老”、“十面埋伏”、“四面楚歌”、“霸王别姬”等,这些词汇说的都是一个故事:刘邦与项羽之战。差不多每一种艺术形式都表现过这一题材,而琵琶独奏《十面埋伏》对这一题材的表现,是极有独到之处的。明代的王猷定(1598—1662)在其所著《四照堂集》卷八中有《汤琵琶传》一文,介绍这位姓汤的琵琶高手:“……而尤得意于《楚汉》一曲。当其两军决斗时,声动天地,瓦屋若飞坠。徐而察之,有金声、鼓声、剑弩声、人马蹄声。俄而无声。久之,有怨而难明者为楚歌声,凄而壮者为项王悲歌慷慨之声,别姬声,陷大泽有追骑声,至乌江有项王自刎声,余骑蹂践争项王声。使闻者始而奋,既而悲,终而涕泪之无从也。其感人如此。”文中提到的《楚汉》一曲,应该就是今天的《十面埋伏》。可见早在16世纪之前,琵琶独奏《十面埋伏》一曲已在民间流传了。琵琶的表现力非常丰富,《飞花点翠》、《阳春白雪》之类的风花雪月题材是它的擅长,金戈铁马题材也是它的擅长。而且不止是到了明代的“汤琵琶”才能弹金戈铁马,唐代的“琵琶女”也能弹:“银瓶乍破水浆迸,铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心划,四弦一声如裂帛”(白居易《琵琶行》)。可惜的是白居易没有说这首乐曲的名字,今天我们便不敢妄断“琵琶女”所弹是否就是《十面埋伏》,不过,这至少让我们知道了唐代的琵琶曲中就有了金戈铁马的题材了,而且表现得还很生动。

《十面埋伏》的曲谱目前见到的最早版本,是出现在1818年华秋苹编的《琵琶谱》中,称《十面》。后来的版本也有称为《淮阴平楚》的,一般为10至18段不等,每段均有小标题,如列营、吹打、点将、排阵、走队、埋伏、鸡鸣山小战、九里山大战、项王败阵、乌江自刎、众军奏凯、诸将争功、得胜回营等。目前的舞台上,从实际演出效果考虑,多有所精简。

我们在欣赏这首乐曲的时候,了解一些琵琶的演奏技巧是必须的,也应对古代战场展开充分的想像。也就是说,虽然我们讲琵琶独奏《十面埋伏》是如何将战争场面描绘得惟妙惟肖,但琵琶毕竟是乐器,弹琵琶不是演技,要用音乐的语言、音乐的手段来使听(观)众感受到“铁骑突出刀枪鸣”、“声动天地,瓦屋若飞坠”,所谓“惟妙惟肖”只是相对的,这首先要靠演奏家的本领,更要靠听众的合理想像来实现。开始的“列营”一段,是在强烈的战鼓声中拉开了战争的序幕,鼓声、号声、枪炮声、马蹄声,我们想像到的自然是旌旗蔽空,将士们铠甲鲜明,摩拳擦掌。这首乐曲有几个段落是非常吸引人的,如“埋伏”,是用旋律的递增、递减,伴随着速度和力度的变化,形象地表现了大兵压境,楚军被围得水泄不通的情境;“小战”、“大战”两段,为了表现短兵相接的战斗场景,除了音乐语言,在演奏手法上,也是调动了一切可能性,如“煞”、“夹扫”、“并双弦”、“推”、“拉”等;此时仔细聆听,隐约传来“如怨如慕、如泣如诉”的“箫声”,这“箫声”虽然一现即逝,却是匠心独运的神来之笔,起到了画龙点睛的作用。

#### 曲例二十二：琵琶曲《十面埋伏》

#### 四、二胡

本名应该称为胡琴,只不过胡琴家族太庞大了,才逐渐细分为二胡、高胡、中胡、京胡、板胡、椰胡、坠胡、四胡、马骨胡等。“琴”字不用说了,它是中国最重要的乐器之一,也正是由于它有“乐之统”的地位,除了特指“七弦琴”本身之外,又逐渐地担负起了乐器代称的重任。如中国乐器胡琴、马头琴的命名;外国乐器钢琴、小提琴的命名。“胡”字在中国泛指除中原以外的少数民族地

区,只要不是中原汉族的东西,前面都要多加一个“胡”字。如胡笳、胡服、胡床、胡须等,进而将听不懂的语言称为“胡说”,也是这一思路的延伸。

胡琴这个名称在宋代就出现了,初见于沈括的《梦溪笔谈》:“马尾胡琴随汉车,曲声犹自怨单于。”我们总是习惯于将沈括和他的《梦溪笔谈》归入中国古代科学技术类,其实书中还有许多关于音乐的内容。唐代还出现过一种名为“奚琴”的乐器,也是用弓子演奏,可能是胡琴的前身。二胡、中胡、高胡之间的主要区别在于定弦的高度不同,音域当然也就不同了,三者在形制和材料上并不存在本质的区别。板胡与它们不一样,它是明清时期随着梆子腔的出现而产生的。它的音箱不是蒙皮,而是蒙一块薄的桐木板,因此才有了板胡的名称。它的音箱是用半个椰子壳做成,形如碗状,音色高亢嘹亮,正好适合于为“慷慨悲歌”的梆子腔伴奏。京胡,则是在皮黄腔兴起后,专门为其伴奏的一种胡琴。它的特点是琴筒、琴杆都是用竹子制成,发音刚劲嘹亮。坠胡,就是因为专为河南坠子伴奏而得名。它的形制基本上和小三弦差不多,与其他胡琴类乐器最大的区别是,琴杆本身即是指板,这一点是很特别的。四胡,是专为内蒙古的说唱形式“好力宝”伴奏的,后来京韵大鼓等鼓曲的伴奏也加上了四胡。最为奇特的是它有四条弦,琴弓分为两股分别夹在1、2及3、4弦之间,这样一来音量增大,有两件乐器同时演奏的感觉。(见图2-14、图2-15、图2-16、图2-17、图2-18)

胡琴家族中发展最为完善、成熟,作品较多者,当推二胡。它的零部件说起来也并不复杂,是由琴筒、琴杆、弦轴、琴弦、千斤、马子构成。琴筒就是共鸣箱,有圆形的,也有六角或八角形的,前端蒙蟒皮,后端有音窗。琴杆修长,上端弯曲。二胡和中国的所有弦乐器一样,以前用的都是丝弦,现在普遍使用的是金属弦,也有用尼龙缠弦的。二胡的两条弦,音高关系一般都是五度,音色特点偏重于柔和幽雅。由于是靠弓子控制,发音可持续不断,音域比较接近人声,因此适于演奏细致的抒情性作品。二胡的演奏技巧,集中表现在右手的各种弓法,如分弓、连弓、颤弓、顿弓、跳弓等,左手的各种指法,如揉弦、滑音、颤音、泛音等。

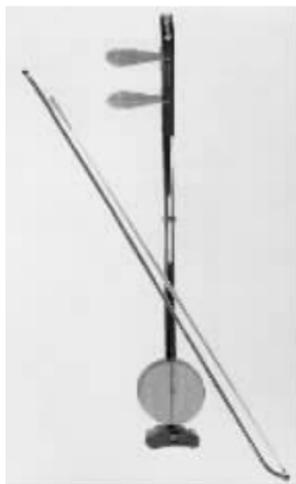


图 2-14 板胡



图 2-15 京胡



图 2-16 坠胡

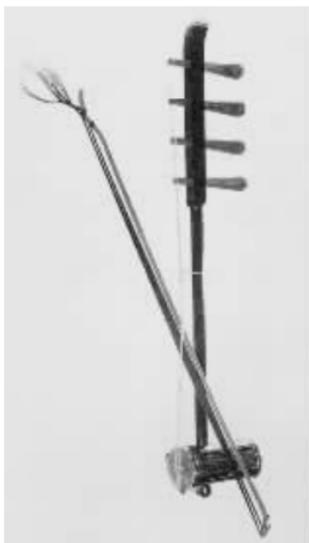


图 2-17 四胡



图 2-18 二胡

20 世纪三四十年代,无锡街头有一位人称“瞎子阿炳”的民间艺人,他的大号是华彦钧(1898—1950),不过几乎没有人用这三个字来称呼他,而都是叫他“瞎子阿炳”。其父华清和,是无锡洞虚宫雷尊殿的当家道士,精于道教音乐,会演奏多种民间乐器。阿炳在这样的环境下,耳濡目染,再加上他记忆力好,悟性高,十几岁时就已是当地出色的乐师了。华清和死后,阿炳做了雷尊殿的当家道士。他二十几岁时害病瞎了双眼,从此便以流浪卖艺为生。这期间他接触了大量的苏南民间音乐,如小调、丝竹、锣鼓、锡剧等,使得他的技艺有了极大的丰富和提高。那时候的无锡人几乎没有不知道瞎子阿炳的,但他真正遇到的知音,是音乐学家杨荫浏。

杨荫浏(1899—1984)是无锡人,早年曾入天韵社从吴畹卿学习昆曲及琵琶、三弦等乐器的演奏。后入上海圣约翰大学。在中国音乐史、乐律学、民族音乐研究等领域作出了巨大的贡献。1950年,社会刚刚安定下来,他想到的第一件事,就是去无锡找街头流浪艺人瞎子阿炳录音。正是这种神圣的使命感,才使得我们今天的中国音乐百花园中盛开着像《二泉映月》、《寒春风曲》、《听松》、《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》这样的永不凋谢的鲜花。我们不难想像当年的杨荫浏肩扛沉重的录音机,挤上南下的列车,在无锡的一间破屋中,为风烛残年的瞎子阿炳录音时的情景。上面提到的这六首乐曲,就是在这次录就的。本来两人相约明年再录,但阿炳没有等到“明年”,便撒手人寰了,使得这几首伟大的作品真正成为了人间绝唱。这既是中国音乐史上的一大憾事,也是中国音乐史上的一大幸事。

在江苏无锡的惠泉山有一名胜叫“天下第二泉”。杨荫浏将录音机打开,阿炳信手拉了一阵子二胡,杨荫浏问:何曲,阿炳无语。录下的六首乐曲,差不多都是这样的情况。杨荫浏为《阿炳曲集》所作的“乐曲说明”中有这样一段话:“关于阿炳所奏的曲调的来源,常是一个哑谜。他对这些曲调的来源,常说‘记不清楚’,若一定要他勉强回答,他便随口说:‘也许是从道家学来的吧’;‘也许是从僧家学来的吧’;‘也许是从街头上听来的吧’等等,结果还是说不出一个所以然来。”这段话对

我们理解阿炳的音乐太有帮助了。他只是一个流浪艺人,民间音乐滋养非常丰厚的流浪艺人,他不是作曲家,到死他也没明白,这些小曲子被他一遍拉成一个样的做法,应该叫“创作”,还应该享有版权!他不是地下党,也没有参加什么进步组织,因此他的“作品”不可能有多么高的“思想觉悟”。我们从他的音乐中能够听出他对生活的热爱,乐观豁达的精神境界,和对苦难身世的无奈喟叹。这就足够了,没有理由对阿炳提更高的要求。同时我们应该承认,阿炳是伟大的音乐家。

《二泉映月》共有六段,基本上是由一个材料而进行的五次变奏,如果我们在这里不介意套用一个西方音乐的结构术语的话,《二泉映月》听起来有些像变奏曲。虽然只是一次即兴演奏,但音乐结构本身所蕴涵着的规律性特点是令人吃惊的。这五次变奏所使用的手法基本上都是扩充和缩减,还暗合了起、承、转、合的原则。如此优秀的音乐,要想从中获得更多的内容,恐怕惟一的好办法,就是要反复多听。

### 曲例二十三:《二泉映月》

#### 五、笛

“谁家玉笛暗飞声,散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳,何人不起故园情。”如果让中国人投票选出自己最喜闻乐见的乐器,竹笛不是第一名的话,也一定会在前几名中找到它的身影。中国的文字历史悠久,在很早的时候就非常完善了。令人遗憾的是,“笛”字却出现得不早,以至于近些年在河姆渡、贾湖的舞阳等地,挖出了七八千年前横吹的管乐器时,都不敢用“笛”这个字去称呼它。也正是由于此,过去一般认为,笛是由汉代的张騫出使西域时自西域带回的。随着这些年的考古挖掘不断有所收获,这种说法早已是不攻自破。中国笛是由竹子制成,所以又称竹笛,因为是横持,所以又称横笛、横吹。但是长期以来,在中国的广大地区,笛和箫的称呼存在着一定的混乱,比如有的地方将箫称为笛,却将笛称为箫,也有的地方正相反。现在一个约定俗成的说法是,演奏方法、发音原理差不多的这两种乐器,横吹者为笛,竖吹者为箫。

几千年的时光流逝,笛的形制却没什么大的变化。它是在一根比手指略粗的竹管上,开有若干小孔。常见的是六个指孔,一个吹孔,一个膜孔,还有几个出音孔。笛膜一般用嫩芦苇杆中的内膜制成。笛子的表现力十分丰富,可演奏出连音断音、颤音和滑音等色彩性音符,表达不同的情绪,还擅长模仿大自然中的各种声音,把听众带入鸟语花香或高山流水的意境之中。古人曾说:“笛者,荡涤之意也”,这可能是一种附会,也可能是古人对明亮的笛音的一种比喻。如果从音高上分类,笛子一般分为曲笛(笛身较为粗长,音高较低,音色醇厚,因多为昆曲伴奏而得名)、梆笛(笛身较为短细,音高较高,音色清亮,因多为北方的梆子戏伴奏而得名)。中国古代,笛曲丰富,人才辈出,汉代的马融、蔡邕、桓尹等,都有与笛子联系密切的美丽故事。遗憾的是,历代众多的笛曲却没有乐谱能留传下来,无法使我们窥见古代笛乐的风采。(见图2-19)

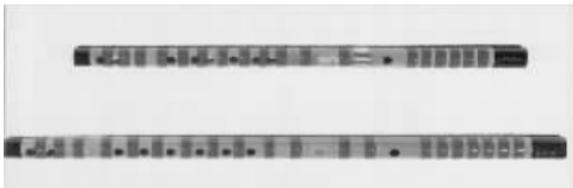


图 2-19 笛

当代笛乐,北派以冯子存、刘管乐为代表,南派以赵松庭、陆春龄为代表,两派的笛风均以深厚的民间音乐功底为基础,同时都有一批成功的创作。如《喜相逢》、《五梆子》、《卖菜》、《荫中鸟》、《欢乐歌》、《鹧鸪飞》、《三五七》、《早晨》等。南北派的笛风,一言以蔽之,恰如昆曲与梆子的区别,前者柔美细腻,后者粗犷豪放。竹笛独奏艺术的确立及其蓬勃发展,促进了笛曲创作。笛子独奏曲《姑苏行》便是其中一首优秀曲目。

《姑苏行》创作于1962年,作者是南京军区前线歌舞团笛子演奏员江先渭。这首乐曲有着浓郁的昆曲风格。姑苏是苏州城的古称,音乐自然所要描写的就是苏州园林秀丽的风光。1963年首次录成唱片,因其旋律优美,典雅抒情,内涵意境深刻,深受广大竹笛演奏者和听众喜爱,因此很快就在大江南北传播开来了。这首乐曲在旋律创作手法上采用了昆曲音调素材(如昆曲曲牌【节节高】)和富有民族调式的音阶,而在曲式结构上又吸收了西方音乐的复三部曲式创作方法,这在当时的民族器乐作品中颇具新意。

乐曲共分三部分:开始是宁静的引子,旋律多采用长线条,朦胧神秘中格外富有诗意。接着便是抒情优美的行板,游人进入园林后,圆润的笛声,形象地描绘了园林的精巧、细致,好似看到了美丽的蝴蝶在万花丛中悠闲地飞来飞去。美景赏心悦目,脚步悠然轻松。再接下来是一个起伏较大的小快板,和前面比较,在节奏和旋律上有了鲜明的对比。旋律轻快流畅,活泼而富有动感。最后部分可视为行板的再现,速度比先前更趋舒缓,好像是人们伴随着夕阳西下,依依不舍地离开了园林,发出了“不到园林,怎知春色如许”的感叹。全曲结构合理、简洁,对比丰富,借景抒情,惟妙惟肖,算得上是民族器乐中的佳作。

#### 曲例二十四 笛子曲《姑苏行》

### 六、笙

短长插凤翼,洪细摹鸾音。能令楚妃叹,复使荆王吟。切切孤竹管,来应云和琴。(杨师道《咏笙》)怅望银河吹玉笙,楼寒院冷接平明。重衾幽梦他年断,别树羁雌昨夜惊。(李商隐《银河吹笙》)笙是中国最古老的簧管乐器。殷商时代(公元前15世纪)的甲骨文中就有关于笙的记载。春秋战国时期,笙已非常流行,它与竽并存,在当时不仅是为声乐伴奏的主要乐器,而且也有合奏、独奏的形式。《诗经》中有“我有嘉宾,鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧,承筐是将”(《小雅·鹿鸣》)。(《尔雅·释乐》)记:“大笙谓之巢,小者谓之之和。”可见在当时,笙不但流行,还有不同的品种。到了隋唐时期,笙不但应用于雅乐,在燕乐的九部乐、十部乐中也是不可缺少的。当时笙的形制主要有19簧、17簧和13簧,并一直沿用到清代。(见图2-20)

笙是由簧片、笙管、斗子三部分组成的。簧片古时用竹制,后改用响铜,笙管为长短不一的竹管,于近上端处开音窗,近下端处开按孔,最下端嵌接木质笙角以装簧片,并插入斗子内;斗子用匏(葫芦的一种)木或铜制成,连有吹口。有圆形、方形等多种形制,簧管自13至19根不等。演奏时吹奏者将气流吹入笙斗,手按指孔,吹吸振动簧片而发音。能奏和音。笙不但在宫廷音乐中不可或缺(“八音”中属“匏类”),也是民间器乐合奏中的重要乐器。经这些年的改革,还有24簧笙、36簧键钮笙等,使得转调便捷,可用于伴奏、合奏。笙的音色甜美、柔润、音量较小,变化幅度不大,而色泽明亮。笙能吹单音,也能吹和音(二至四音),最常见的是平行八度、四、



图 2-20 笙

五度。在民间常用来为唢呐、笛子伴奏。在乐队中也可起到调和各种乐器音色,饰润、软化某些独奏乐器的个性之作用。

和多数其他中国乐器的情况类似,笙有如此悠久的历史,但历史上的名曲却几乎一首也没有留存下来。如今我们听到的笙曲,多数都是近几十年的新创作,较著名的有《凤凰展翅》、《孔雀开屏》、《海南春晓》、《草原骑兵》等。另外,西南地区少数民族的芦笙、葫芦笙等,近年来也产生过一些好的作品,乐器本身也有比较大的发展。

笙独奏曲《凤凰展翅》,是由济南军区歌舞团董洪德、胡天泉于1956年创作,曾获1957年第六届世界青年联欢节民间音乐比赛金质奖。凤凰古称瑞鸟,传说是鸟中之王,象征着和平美丽和幸福吉祥。作者以艺术的畅想,借凤凰展翅飞翔以表现对美好生活的向往。乐曲采用山西梆子音调,同时运用了一些独特的吹奏技法,生动地描绘了凤凰各种优美的姿态。引子先由伴奏乐队奏出自由、恬静的旋律。接着笙以强有力的三连音音型开始,然后用呼舌技法吹奏颤动的长音,犹如凤凰嗖嗖地抖动着美丽的羽毛,振翅欲飞。第一段旋律如歌,优美动人,并由D调转入G调。用花舌的技法演奏递减的短小音型,犹如凤凰引吭高歌。第二段速度由慢渐快,轻盈欢快,恰如凤凰翩翩起舞。第三段转入A调,通过句幅的紧缩,使音乐不断增长向前推进的动力,最后以呼舌技法吹出宽广昂扬的长音,勾画出凤凰展翅翱翔天空的形象。胡天泉创造的“呼舌”技法在演奏时多次使用,极大地丰富了凤凰展翅的音乐形象。

#### 曲例二十五 笙曲《凤凰展翅》

笙演奏家胡天泉,1934年出生于山西忻县民间艺人家庭,10岁开始随父学艺,以吹唢呐为生。1953年参军,任济南部队前卫歌舞团笙演奏员。1957年在世界青年联欢节民间文艺比赛中获金质奖章。先后到过二十几个国家访问演出。与他人合作,创作、改编了《凤凰展翅》、《白鸽飞翔》、《草原骑兵》等笙曲。胡天泉富有创造精神,在发展笙的演奏技巧和乐器改革等方面做出了很大贡献,使多用于伴奏的笙发展成一支具有丰富表现力的独奏乐器。

### 七、唢呐

唢呐,俗称“喇叭”,调门高的,有些地方还称为“海笛”。这是一件在我国各地广泛流传的民间乐器。它发音高亢、嘹亮,多在民间的吹歌会、秧歌会、鼓乐班和地方曲艺、戏曲的伴奏中应用。经过不断发展,丰富了演奏技巧,提高了表现力,现已成为一件具有特色的独奏乐器,并用于民族乐队合奏或戏曲、歌舞的伴奏。

有些人认为唢呐这件乐器很“民间”,很“土气”,实际上它却是一件外来乐器,而且传入中国的时间并不长。唢呐最初流传于波斯、阿拉伯一带,就连唢呐这个名称,也是古代波斯语 Surnā 的音译。唢呐大约在公元3世纪时在中国出现,新疆拜城克孜尔石窟第38窟中的伎乐壁画已有吹奏唢呐的形象。在七百多年前的金、元时代,始传到我国的中原地区。到了明代,古籍中才有唢呐的记载。明代正德年间(1506—1521),唢呐已在我国普遍应用。明代将军戚继光(1527—1587)曾把唢呐用于军乐之中。在他《纪效新书·武备志》中说:“操令凡二十条,凡掌号笛,即是吹唢呐。”较详细的记载见于明王圻编《三才图会》(1607年刊):“锁奈,其制如喇叭,七孔,首尾以铜为之,管则用木。不知起于何代,当是军中之乐也。今民间多用之。”将唢呐的基本特点描述得最好的,应算是明朝王磐写的曲子《朝天子·咏喇叭》章:“喇叭,唢呐,曲儿小,腔儿大。来往官船乱如麻,全仗你抬身价。军听了军愁,民听了民怕,哪里去辨什么真共假?眼见得吹翻了这家,吹伤了那家,只

吹得水尽鹅飞罢。明代后期,唢呐已在戏曲音乐中占有重要地位,用以伴奏唱腔、吹奏过场曲牌。而在以戏曲音乐为基础的民间器乐中,也差不多时刻离不开唢呐了。清代,唢呐称为“苏尔奈”,被编进宫廷的《回部乐》中。(见图 2-21)

今天唢呐已成为我国各族人民使用颇广的乐器之一。它的音量宏大有力,音色高亢明亮,常用作室外演奏,是民间婚丧仪仗和吹打合奏中的主要乐器。不仅在农村广为流行,在地方戏曲、说唱音乐和民族乐队中,也占有一定的地位。用它伴奏的戏曲和说唱音乐,具有浓厚的地方色彩。唢呐还是河北吹歌、山东吹乐、辽南鼓吹、潮州大锣鼓和山西八套等地方音乐离不开的乐器。常作为领奏乐器或与锣鼓结合演奏,适于表现热烈、欢腾的气氛和雄伟、壮阔的场面,尤其适于演奏豪放、泼辣的曲调。唢呐的演奏风格大致可分为南北两派。南方吹奏唢呐牌子(包括大部分戏曲伴奏),运用循环换气法一字一音,很少用其他演奏技巧装饰旋律。北方民间艺人创造了许多高难度复杂的演奏技巧,如滑音、吐音、箫音等,还有模仿鸡啼鸟鸣、人声歌唱(俗称咋腔)等特殊技巧。



图 2-21 唢呐

唢呐的独奏曲目多源自民歌、地方戏曲、民间小曲和戏剧曲牌,具有浓厚的乡土气息和民间风味。传统曲目《百鸟朝凤》20世纪50年代初,曾在第四届世界青年联欢节上获民间音乐比赛银质奖。

《百鸟朝凤》是一首著名的山东民间乐曲,流行于我国北方广大地区。《百鸟朝凤》有着北方民间音乐的粗犷、爽朗的典型风格。旋律流畅而富于变化,运用了移位、加花的手法。《百鸟朝凤》是一首能够唤起人们对大自然的热爱,对劳动生活回忆的优秀民间管乐曲。听者在乐曲中仿佛可以听到布谷鸟、鹌鹑鸟、小燕子、黄雀、画眉、百灵等鸟类的叫声,还能听到公鸡的啼鸣,它表现了黑夜即将消逝和朝阳即将出升的意境。《百鸟朝凤》长期以来经过民间艺人的不断充实加工和创造,在演奏技法和演奏曲谱等方面有了一定的变化,已成为一首群众喜闻乐见、百听不厌的艺术珍品。

唢呐独奏《百鸟朝凤》,是一首民间乐曲,其流行区域很广,在山东、安徽、河南、河北等地都有不同版本。乐曲以热情欢快的旋律与百鸟和鸣之声,表现了生机勃勃的大自然景象。1953年春,山东省菏泽专区代表队推出了唢呐独奏《百鸟朝凤》参加第一届全国音乐舞蹈会演的演出,由农民唢呐手任同祥演奏,受到热烈欢迎。后灌制成唱片,流行全国。后来,此曲在第四届世界青年联欢节上还曾荣获民间音乐比赛银质奖。乐曲开始,由唢呐吹出一个长音后,接着是呈现百鸟齐鸣的引子,然后是一段欢快的旋律。接着便是在固定曲调伴奏下各种鸟的争相鸣叫声,情趣盎然,形象鲜明。使用快速双吐和循环换气的演奏技巧,音乐高潮迭起。尾句再次百鸟齐鸣,与引子形成相互呼应。过去此曲在民间演奏时,结构较松散,艺人们多即兴发挥,有时为了卖弄技巧,还加入了公鸡啼母鸡叫的声音,音乐性比较差。

#### 曲例二十六 唢呐独奏《百鸟朝凤》

## 八、江南丝竹

中国早在周代的时候便有了乐器的分类方法——八音，这个名称后世演化为音乐或乐器的代称。这八种材料被不同组合之后，还产生了几个名词，如“金石”、“丝竹”等，多数的时候也是指音乐或是乐器。刘禹锡在《陋室铭》中有“无丝竹之乱耳，无案牍之劳形”；白居易在《琵琶行》中有“浔阳地僻无音乐，终岁不闻丝竹声”。看来“丝竹”作为一个词汇，早在唐代便已多用。

中国的管乐器多用竹子来制作，如笛、箫、笙等；弦乐器和弹拨乐器多用丝来制作琴弦，久而久之，“丝竹”便成了乐器的代称。盛行于江、浙、沪等地的丝竹音乐开始无确定名称，人们称它为“丝竹”或“国乐”，也有“清音”、“仙鹤”等别称，流传至今已经有300多年的历史了。江南丝竹属于民间的风俗音乐，多与民间的婚丧喜庆及庙会活动联系在一起。开始多在县乡搞一些不定期的活动，后来逐步向城镇发展。鸦片战争以后，江、浙、沪一带渐成为我国经济商务活动的中心，丝竹乐的演奏活动也日趋繁盛，听众众多，如“文明雅集”、“钧天乐社”、“国声社”、“霄乐团”、“云和国乐社”、“清平集”、“紫韵国乐会”等团体。最盛时，仅上海一地就有丝竹班社二百余个。不同名目的定期聚会也开始出现，如“虹镇茶楼”、“彩云楼”、“春风得意楼”、“月华楼”等；江南丝竹的称谓也固定了下来，至今，江南丝竹已成为我国民族音乐中重要的民间乐种之一。

江南丝竹是一种小型的器乐合奏形式，常用的乐器有：丝弦的二胡、三弦、琵琶、扬琴，竹管的笛、箫、笙和小件打击乐器鼓、板等。其中以二胡、笛、箫为主。江南丝竹的音乐风格清新活泼，细致秀雅；曲调优美流畅，柔和婉转。传统的江南丝竹曲目有所谓的八大曲之说，但对八大曲的认定则有各种各样的说法，一般地说，是如下八曲：《三六》、《慢三六》、《行街》、《云庆》、《四合如意》、《中花六板》、《慢六板》、《欢乐歌》。另外还有《老六板》、《霓裳曲》、《柳青娘》等，也是很流行的。每一曲都恰如一幅山清水秀的江南图画，细腻悠扬。

作为民间乐种，江南丝竹有着多样的编曲方法。它往往是以一个简朴的曲牌原板母曲，通过“放慢加花”，将结构成倍地扩充，发展成既源于母曲又新颖别致的曲调，如由《老六板》发展而成的《慢六板》、《中花六板》；同样的道理，通过“加速减字”的手法，也是可以发展出独立的乐曲的。这种手法在其他乐种中也经常使用。另外，它的音乐织体也有意思，基本上是自然和声，多用支声复调，你高我低，你低我高，你繁我简，你简我繁，听起来错落有致。

《行街》又名《行街四合》，是迎亲行列在街上使用的乐曲。从民间音乐的演奏方式上讲，过去属于行乐，与其相对应当然就是坐乐，不过现在已经没有区别了，因为大多数都是坐着演奏了。这是一首由多曲牌组成的套曲结构的乐曲【小拜门】、【玉娥郎】和一个流水板曲调。这个曲调穿插在两个曲牌前后，造成主要旋律的反复出现，整首乐曲显得完整统一。从情绪上看，乐曲的前半部分是抒情的慢板，后半部分是活泼的快板，悠扬喜悦，对比鲜明。

### 曲例二十七 江南丝竹《行街》

人丁兴旺、多子多孙，能够几代人和睦共处，四世同堂，甚至五世同堂，一直是中国人的美好愿望。江南丝竹的民间艺人们以《老六板》为母曲发展出的《快花六板》、《花六板》、《中花六板》、《慢六板》等，组合成套时称为《五代同堂》，就是人们将生活中的美好愿望延伸到了曲名当中，寓意子孙五代同堂，福高寿长，取其吉利之意，也顺便表明了五曲同出一宗之意。其中的《中花六板》，更以其旋律清新流畅，细腻柔美，而列江南丝竹八大曲之一。

《中花六板》是《老六板》的放慢加花，即将节拍逐层成倍扩充，而速度逐层放慢，旋律一次又

一次地加花,形成了与原型曲有一定对比的新曲调。一般以箫、二胡、琵琶、扬琴等少量乐器演奏,格调雅致,沁人心脾,是江南丝竹文曲中的代表。

#### 曲例二十八 江南丝竹《中花六板》

“古”、“雅”,一直是中国传统艺术重要的美学追求,音乐也不例外,除了体现在音乐中,可能的话还要在曲名上做些文章,这首乐曲就是如此。为了附庸上“舜弹五弦,以歌《南风》”之古意,此曲又名《熏风曲》,或《虞舜熏风曲》,音乐虽然没有变化,可标题一下子就具有了古、雅之意。所以我们在欣赏中国音乐的时候,区分出“标题音乐”与“非标题音乐”,是必要的,但也不是很容易的。表面上看,中国很少非标题音乐,凡曲必有名,而且都很富有诗意,如《醉渔唱晚》、《平沙落雁》等等。但如果我们透过曲名,将乐曲的来龙去脉做一番探究的话,有些乐曲本来的名字可能就是其结构的标志,如《小二番》、《句句双》、《八板》;也有的曲名表达的是音乐的作用,如《小开门》、《板头曲》、《抬花轿》等。在长期的流传过程中,由于嫌其不“雅”,多数的这类曲名便被美化。曲名变了,可音乐并没有变化,我们在欣赏这类乐曲时,就不应盲目地跟着曲名去理解音乐的内容,比较稳妥的办法还是应将其视为“非标题音乐”为宜。如《虞舜熏风曲》、河南筝曲《高山流水》等均属此类。阿炳给自己演奏的一个曲调命名为《二泉映月》,从当时的情形看,随意性也是很强的,因此,从某种意义上说,《二泉映月》似乎也不应算做严格的标题音乐。但“非标题音乐”,并不意味着没有内容,恰恰相反,音乐本身所给予我们的可能会更多,这就要求我们在聆听音乐时应悉心体会,同时尽可能地多了解一些背景知识,可能的话还要掌握一些音乐的技术理论知识。这对我们的音乐欣赏活动,无疑是非常重要的。

### 九、广东音乐

中国幅员辽阔,可能是由于这个原因,为生计而产生的人口流动,被说成是“走南闯北”,这些走南闯北的人们,将自己的习俗带到了不同的地方。就像北方人的餐桌上也逐渐多起了生猛海鲜;粤曲、“广东”,这些岭南的“土特产”,早在一个世纪前,就随着浓浓的粤语,出现在了京、津、沪一带的酒肆茶楼。

广东音乐是从广东小曲演变发展而来的,原是流传于珠江三角洲一带的丝竹合奏曲,其前身主要是粤剧过场音乐和烘托表演用的小曲,如《一锭金》、《柳青娘》、《梳妆台》等,最初称为“过场音乐”、“过场曲子”或“小曲”等,后来演变成不少独立演奏的乐曲,流传到外省市,便称为广东音乐了,现已成为乐种的专称。清末民初时,由于上海、天津等地的经济迅速发展,大量广东资本涌入,广东人钟情于自己的家乡音乐,于是各种粤剧班社纷纷北上,广东音乐得到迅速的发展,它不仅在民族音乐中独占鳌头,而且对当时的流行音乐也有较深的影响。珠江三角洲地处沿海,这里的人们得风气之先,在改良问题上最少保守思想,广东音乐的发展也体现这个特点。艺人们思想解放,善于吸收,勇于改革,在乐队编制上有时还加上几件西洋乐器,如小提琴、萨克斯、木琴等,为了迎合时尚和潮流,甚至借鉴爵士乐的风格特点,因此很快在全国盛极一时,对当时中国流行音乐的发展,也产生了极大影响。

传统的广东音乐,乐队一般由五件乐器组成,俗称“五架头”,即二弦、提琴(与板胡的样子相仿)、三弦、月琴、横箫(笛)。独奏则多用琵琶、扬琴等。广东音乐的曲调特点是流畅、自然,多用繁复的装饰音。尤其是拉弦乐器的“滑指”、“花指”,使得乐曲更精致细腻、婉转动人。旋律中还多用八度跳跃。粤剧的过场音乐、牌子曲等是早期广东音乐的基本曲目,后来,一些外省曲目也逐渐

被引入,而广东本土音乐家的创作,也开始占有一席之地了。

为广东音乐的发展做出过突出贡献的人物应首推吕文成(1898—1981),广东中山县人。早年旅居上海,较多地参与当地的丝竹音乐活动。20世纪20年代末活动于广东、香港等地,吹拉弹唱样样精通,创作乐曲达百余首,还演奏、录制了大量的广东音乐唱片。其中的很多乐曲都已成为我国民族音乐的精品而流传至今,如《步步高》、《平湖秋月》、《蕉石鸣琴》、《渔歌晚唱》、《岐山凤》、《银河会》等。吕文成的最大贡献在于改革了现今广东音乐的主奏乐器高胡,并开创性地完善了高胡的演奏艺术,如将丝弦改为钢弦,以两腿适当部位夹住琴筒演奏等。自他以后,以高胡为主奏乐器的新的“五件头”组合形式诞生了。由于乐器间音色反差大,乐队的表现力大为提高,为现代广东音乐奠定了基础。除了吕文成,同时代的名人、名曲还有严老烈的《旱天雷》、《连环扣》,何柳堂的《赛龙夺锦》,丘鹤俦的《狮子滚球》,易剑泉的《鸟投林》,何大傻的《孔雀开屏》。正是由于有了这些杰出的乐人和脍炙人口的作品,广东音乐才呈现出一派欣欣向荣的景象。

《雨打芭蕉》是广东音乐的早期佳作,乐曲通过描写初夏时节,雨点打在芭蕉叶子上所发出的淅沥之声,表现了人们对生活的热爱,极富南国情趣,体现了广东音乐清新活泼的风格特点。乐谱初见于1917年左右丘鹤俦编著的《弦歌必读》,据传说是何柳堂作曲。乐曲的材料源于民间乐曲“八板”的变体。通过放慢加花等手法变奏,并以短小的句幅、顿挫的节奏,并比排列的乐句互相传递,再加上节奏的顿挫、连、断的对比,使乐曲形象生动,优美动人。“文化大革命”期间,曾一度被更名为《蕉林喜雨》;“文化大革命”结束后,又复名为《雨打芭蕉》。

#### 曲例二十九 广东音乐《雨打芭蕉》

《双声恨》是广东音乐的传统乐曲,也叫《双星恨》,取材于牛郎织女的传说,乐曲表达了一种在哀怨缠绵之中对未来美好生活的向往。过去的传抄谱有的版本中是配有歌词的:“愁人怕对月当头,绵绵此恨何日正当休,悔教夫婿觅封侯。……恨悠悠,几时休,飞絮落花时节一登楼,遍洒春江都是泪,流不尽,别离愁。”

乐曲开始的慢板段落,色彩暗淡,曲调哀怨缠绵,旋律的重复有如泣如诉、悱恻凄怆之情。后半部分是一个快乐乐段,反复加花演奏,速度渐快渐强,明朗乐观情绪,表达了对美好生活的向往。

#### 曲例三十 广东音乐《双声恨》

### 上篇结语

漫步了中国音乐长廊,欣赏了不同体裁的民间音乐,我们已经对中国音乐有了一个最基本的认识,但这远远不够。如果将中国音乐比做波澜壮阔的海洋,在这里我们涉及的只能说是沧海之一粟。还有更多的音乐艺术的珍宝需要我们去发现,去了解。懂艺术,爱音乐,这样的人是幸福的。中华民族所创造的包括音乐在内的辉煌灿烂的传统文化,是全人类的宝贵财富,作为中国人,没有理由不去尽可能多地接近她、了解她、热爱她。畅游在中国音乐的海洋里,你会真正体会古人所讲,音乐不仅仅是为了满足人们的“耳目口腹之欲”,她能够陶冶情操,修身养性,所谓“移风易俗,莫善于乐”;同时,她还在很多层面与不同的艺术门类(如诗、书、画等)发生关系,更与社会、人生、爱情以及人们的喜、怒、哀、乐紧密相连。了解了这个特点,我们在欣赏中国音乐时,还应尽可能多地涉猎姊妹艺术,将其视为一个整体,才能比较准确地把握住中国音乐的精髓所在。

# 下篇 西方音乐赏析

## 第三章 阿波罗的馈赠 ——古代希腊和罗马音乐

### 第一节 里拉与诗人——古希腊音乐



图 3-1 建于公元前五世纪的雅典帕特农神庙



图 3-2 雅典卫城

古希腊距离我们实在是太遥远了——它的发源可以一直追溯到公元前 2000 多年的爱琴文明，或至少追溯到前 11 世纪的荷马时代。然而，它并不陌生——宏伟的建筑、奇妙的神话、呼之欲出的雕塑、激动人心的戏剧，总是能引领我们跨越漫长的时空，走进那一片辉煌，触摸到那个时代的脉搏。（见图 3-1、图 3-2）

很可惜，对于古希腊的音乐，我们却了解得最少，而且都是间接的——只是从其他艺术门类对它进行猜测和推想，因为那个时期还没有精确的记谱法，更不用说录音手段。除了几十个破译出来、其真实性还有存疑的音乐片断之外，我们只能依靠视觉来弥补听觉上的空白了。（见图 3-3）

阿波罗（Apollo），是荷马时期最受崇拜的神。一方面他是正义和律法的象征，有着威严的力量，另一方面他又是温柔亲切的，总是怀抱一



图 3-3 阿波罗与里拉琴

把里拉琴(lyre),与居住在奥林波斯山上的诸神一道研究天文,和帕纳索斯山上的九位女神缪斯一起弹琴歌唱。(见图3-4、图3-5)



图3-4 浮雕·奥菲欧弹琴给众人

音乐这个词(Music)就来自缪斯(Muses)。这群掌管着历史、天文和各类艺术的美丽女神,每天都在泉水边、丛林里、山谷中嬉戏,唱着迷人的歌。希腊的诗人们总是期望捕捉到缪斯们的身影,向她们求教艺术的真谛。

不知阿波罗和哪一位缪斯生下了一个了不起的英雄奥菲欧(Orfeo),他得到了父亲的里拉琴,还继承了父母的音乐天赋,只要他弹琴歌唱,所有的鸟兽都不再奔跑喧闹,河流也会静静地停下来倾听。他的快乐就是大地的欢笑,他的悲伤就是万物的哀哭。

奥菲欧曾和英雄们一起乘船远征,在海上,他用无比动人的音乐击退了海妖们的诱惑。然而他却没能守住自己的幸福。他的爱妻尤丽狄西被毒蛇咬伤后中毒而死,为了救出心爱的人,他用音乐打动了把守地狱大门的鬼怪,深入阴间。地狱之王把尤丽狄西交给了这个痴情的人,但警告说,在离开地狱之前,绝不可以看爱妻一眼,否则她将永远留在黑暗世界里。奥菲欧紧紧拉住妻子的手向着光明飞奔,就在即将越过生死线的时候,尤丽狄西一声惊呼——她绊倒了,可怜的奥菲欧忘记了冥王的嘱咐,猛然回过头去,看见的却是再次失去生命的妻子那无比苍白的面庞。他失去了尤丽狄西,永远地失去了!(见图3-6)

在人间也有一位与奥菲欧一样具有非凡天赋的音乐家,他是希腊最伟大的史诗《伊利亚特》和《奥德赛》的作者,双目失明的荷马(Homer)<sup>①</sup>。也许因为他有



图3-5 雕塑·弹琴的缪斯



图3-6 奥菲欧与尤丽狄西在地狱出口

<sup>①</sup> 历史上是否确曾有荷马(Homer,约生活于公元前850年左右)其人,有多种说法。希腊人的回答是肯定的,因为在很多古希腊诗人的作品中都有提及。见陈中梅译《伊利亚特》前言,花城出版社1994年版。

一颗虔诚的心,听到了凡人不可能听到的缪斯的旋律,然后以他非凡的记忆力和模仿力将它们  
在人间传唱开来。英雄们惊险的遭遇、伟大的业绩、曲折哀婉的爱情故事在他的吟诵中显得那样生  
动,他的身边总是聚集着凝神的听众。(见图 3-7、图 3-8)



图 3-7 油画·荷马在街头吟唱英雄史诗

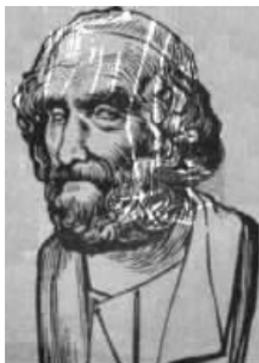


图 3-8 荷马头像

制作坚固的海船急速奔驰,借着  
神妙的风力,接近塞壬的海滩。  
突然,徐风停吹,一片静谧的宁静笼罩着  
海面,某种神力息止了浪波的滚翻。  
伙伴们站起身子,收下船帆,  
置放在深旷的海船,坐入舱位,  
挥动船桨,平滑的桨面划开雪白的水线。  
其时,我抓起一大片蜡盘,用锋利的铜剑  
切下小块,在粗壮的手掌里搓开,  
很快温软了蜡块,得之于强有力的碾转  
和呼裴里昂王爷的热晒,太阳的光线。  
我用软蜡塞封伙伴的耳朵,一个接着一个,  
而他们则转而捆住我的手脚,在迅捷的海船,  
让我贴站桅杆之上,绳端将杆身紧紧围圈,  
然后坐入舱位,荡开船桨,击打灰蓝色的海面。  
当我们离岸的距离,近至喊声及达的范围,  
走得轻巧迅捷,塞壬看见了渐近的  
快船,送出甜美的歌声,朝着我们飘来:  
“过来吧,尊贵的俄底修斯,阿开亚人的光荣和骄傲!  
停住你的海船,聆听我们的唱段。  
谁也不曾驾着乌黑的海船,穿过这片海域,

不想听听蜜一样甜美的歌声,飞出我们的唇沿——  
 听罢之后,他会知晓更多的世事,心满意足,驱船向前。  
 我们知道阿耳吉维人和特洛伊人的战事,所有的一切,  
 他们经受的苦难,出于神的意志,在广阔的特洛伊地面;  
 我们无事不晓,所有的事情,蕴发在丰产的大地上。”  
 她们引吭歌唱,声音舒软甜美,我心想聆听,  
 带着强烈的欲望,示意伙伴们松绑,  
 摇动我的额眉,无奈他们趋身桨杆,猛划向前,  
 裴里墨得斯和欧鲁洛科斯站起身子,  
 给我绑上更多的绳条,勒得更紧更严。<sup>①</sup>

埃斯库罗斯(约前525—前456)、索福克勒斯(约前496—前406)和欧里庇得斯(约前485—前406)是古希腊最著名的悲剧诗人,从他们的作品里我们得知,音乐是很重要的戏剧表现手段。

埃斯库罗斯《被缚的普罗米修斯》片断:

第一合唱歌

歌队(第一曲首节)普罗米修斯,我为你这不幸的命运而悲叹,泪珠从我眼里大量滴出来,一行行泪水打湿了我的细嫩的双颊。真是可怕啊,宙斯凭自己的法律统治,向前朝的神显出一副傲慢的神情。

(第一曲次节)现在整个世界都为你大声痛哭,那些住在西方的人悲叹你的宗族曾经享受的伟大而又古老的权力,那些住在神圣的亚细亚的人也对你的悲惨的苦难表同情。

(第二曲首节)那些住在科尔喀斯土地上的勇于作战的女子和那些住在大地边缘,迈俄提斯湖畔的斯库提亚人也为你痛哭。

(第二曲次节)那驻在高加索附近山城上的敌军,阿拉伯武士之花,在尖锐的戈矛的林中呐喊,也对你表示同情。

[我先前只见过一位别的提坦神戴着铜镣铐,忍受着同样的痛苦和侮辱,那就是阿特拉斯,他的强大的体力不寻常,他背着天的穹隆在那里呻吟。]

海潮下落,发出悲声,海底在呜咽,下界黑暗的地牢在号叫,澄清的河流也为你的不幸的苦难而悲叹。<sup>②</sup>

虽然这里只有歌词没有乐谱,但我们完全可以想像,音乐是怎样得充满了感情,怎样得动人肺腑。

从公元前11到前4世纪,古代希腊的音乐发生了很多变化和发展,尤其是在公元前5世纪的黄金时期,音乐艺术达到了相当高的水准。综合各种资料,后人对古希腊的音乐特点及其成就做出如下归纳:

1. 古希腊的音乐是以诗与乐,或诗、乐、舞三位一体为主的音乐艺术,其中诗的地位在乐之上。因此曲调和节奏都受到歌词抑扬顿挫和长短节奏的影响,如语言本身所具有的天然旋律感以

① 《奥德赛》第12卷 P.224~225,陈中梅译,花城出版社1994年版。

② 《古希腊悲剧经典》上卷 P.19~20,罗念生译,作家出版社1998年版。

及长短格(或称扬抑格)、短长格(抑扬格)、长短短格、短短长格等。

那些著名的诗人同时是音乐家。像公元前7世纪的特尔潘特(Terpander)、提尔泰俄斯(Tyrtaios)、萨福(Sappho),他们的抒情诗事实上就是声乐作品,就是歌曲。

2. 希腊的乐器主要是两类:弹拨乐器有小型的里拉(lyre)和较大型的基萨拉(kithara),<sup>①</sup>它们是同族乐器。管乐器中有带簧片的阿夫洛斯管(avlos)和绪任克斯(syrinx,后称潘神笛panflute、排箫panpipe)。此外还有一些打击乐器。(见图3-9、图3-10、图3-11)



图 3-9 弹奏基萨拉



图 3-10 绪任克斯

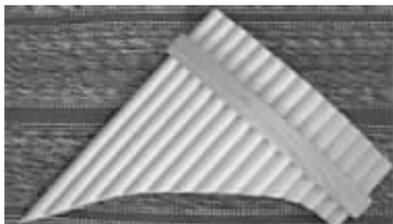


图 3-11 阿夫洛斯管

弹拨乐器的声音清纯安详,总是和赞美阿波罗的音乐联系在一起,而响亮尖锐的阿夫洛斯管则专门用来敬奉酒神狄奥尼索斯。绪任克斯是将长短不同(即音高不同)的笛子捆绑在一起,传说它是牧神潘(Pan)用他爱慕的女神所变的芦苇制作的。最初这些乐器只是歌唱和舞蹈的伴奏,在大约公元前8世纪,器乐独奏甚至器乐比赛出现在一些隆重的节日庆典上。据记载,在公元前586年的皮底亚节(四年一度祭奠阿波罗的节日庆典)上有一首阿夫洛斯乐曲获得大奖,它是描绘阿波罗战胜蛇神场景的标题性乐曲,五个段落分别是引子、挑战、战斗、颂歌、凯旋舞。可以想像,它在音乐创作和演奏技巧上一定不简单。

3. 音乐的体裁有短小的抒情诗(lyric)、长大的史诗以及演出规模宏大的悲剧(tragedy)和喜剧(comedy),在后期出现了一些器乐独奏曲。

抒情诗,从它的名称就可以想像这是在里拉伴奏下吟咏的诗歌,以爱情和友谊、赞美大自然为主要内容。史诗由像荷马一样的多才多艺、云游四方的民间歌手演唱,专门传诵神话中英雄的遭遇和业绩。“悲剧”体裁起源于公元前6世纪的酒神狄奥尼索斯<sup>②</sup>祭祀活动,通常有独唱(主要角色或歌队队长)、合唱(群众角色或评论者),有乐器伴奏。通常的戏剧结构是以“开场白”开始,接着是合唱队的“进场曲”,然后有3~5个戏剧场面和3~5首“合唱歌”,彼此互相交织,最后以“退场”结束。

埃斯库罗斯《被缚的普罗米修斯》结构:

#### (1) 开场

<sup>①</sup> 从古代埃及传来的竖琴,在古希腊已有使用。

<sup>②</sup> 希腊神话中的酒神狄奥尼索斯是享受、放纵、狂热的象征,同时也是受尽磨难悲剧形象。

- (2) 进场歌
- (3) 第一场
- (4) 第一合唱歌
- (5) 第二场
- (6) 第二合唱歌
- (7) 第三场
- (8) 第三合唱歌
- (9) 退场

喜剧出现稍晚,大约是在公元前5世纪,比起悲剧的庄重,它是轻松戏谑的,常常以现实题材或是针砭时弊为内容。

古代希腊已经有了整套的音乐理论,它们是建立在“数”基础上的音程、音阶、调式理论,尽管今天的人们对它的基本概念仍然很模糊,但显然这种理论对后世有着重要的启迪。

希腊哲学家、科学家毕达哥拉斯(Pythagoras,约前580—前500)认为,宇宙的和谐是以完美的数的比例构成的,音乐也这样。他在琴弦上研究出最和谐的音程是八度、五度和四度,它们来自于弦长比 $2:1$ 、 $3:2$ 、 $4:3$ 。

古希腊的调式以几个重要的氏族部落命名,分别是多里亚(dorian)、弗里吉亚(phrygian)、利第亚(lydian)以及它们的各种变体。

#### 4. 希腊的音乐是单声织体。

当时的音乐虽然已有了相对完整的发展,但还远未出现后来西方特有的复调或和声概念,无论演唱演奏的人有多少,他们都只有一条单旋律,一切的变化都只是在单线条上做文章。从这一点(还包括调式、旋律、节奏等)可以看出,古代希腊的音乐有着鲜明的东方色彩。

#### 5. 古希腊人采用字母或类字母符号来记谱。

据记载,当时的记谱法有两种:一是器乐谱,另一是声乐谱。除了音高以外,没有精确的节奏,只有些大略的表示音的长短和停顿休止的记号。

下例是一首公元前2世纪的古希腊歌曲,据说是一位音乐家当作墓志铭刻在爱妻的墓碑上的:

#### 谱例一 塞基洛斯基志铭

译谱 

原谱 C Z̄ Ż K I Ż İ̇ K̄ I Ż İ̇ K̄ O C̄ Ȯ



C K Ż İ̇ K̄ İ̇ K̄ Ȯ C̄ C̄ K O İ Ż K̄ C̄ C̄ C̄ Ẋ İ̇

### 曲例一 塞基洛斯基志铭(用合成器制作)

6. 对后世音乐观念发展影响极其深远的,是古希腊哲人对音乐本质、音乐价值、音乐社会功能的深刻思考。

音乐学家保罗·亨利·朗在他的《西方文明中的音乐》里写道:

在柏拉图<sup>①</sup>(前 427—前 347)的哲学体系中,如同在一般的希腊哲学中一样,音乐在艺术中占有首要的地位。这位哲学家在心灵的运动与音乐的表现之间看出相似之处,因此音乐的目的绝不仅是娱乐,而是和谐的教养、灵魂的完善与激情的中和……音乐的基本功用是教育作用,按古代世界的理解,教育指的是人格与道德的建立。因此,音乐的实践不是“个人私事”,无疑属于“公共”事物。每条旋律、每种节奏以及每样乐器对人和国家的道德本质都具有各自独特的影响力。好的音乐推进国家的福祉,坏的音乐摧毁国家。所以,优良的和有用的音乐紧紧依附于、取决于道德行为的规范。<sup>②</sup>

### 曲例二:一首古希腊音乐片断《圣诞节赞美歌》

## 第二节 鼓号与武士——古罗马音乐

公元前 323 年亚历山大大帝死后,往昔繁荣昌盛的希腊文明宣告结束,罗马势力开始侵入,公元前 146 年希腊沦为罗马的一个省,而征服者在公元 1 世纪前后扩张为横跨欧、亚、非三洲的庞大的罗马帝国。

勇猛善战的罗马人将高度发达的希腊文化继承了过来,同时很自然地加上了自己的烙印,于是,希腊音乐出现了一些变化。

首先是由于罗马人崇尚武力,所以铜管乐器得到了重大发展,像大号(tuba)、角号(cornu)这种声音洪亮的乐器极受重视,这与罗马帝国军团的气势是相符合的。另一方面,由于罗马人对享乐和排场的过分追求,导致演出规模极度扩展,据记载最多时有数百件乐器同时演奏,加上庞大的合唱队,可以达到上千人甚至几千人。在音量上具有压倒之势的水压管风琴是罗马时代的重大发明,同时希腊的基萨拉等乐器也变成了大型的甚至要由多人演奏的乐器。(见图 3-12)

与希腊人崇尚的英雄性悲剧精神不同,罗马人最喜欢的是娱乐性的笑剧和哑剧,它们在题材上接近现实生活,轻松诙谐,有时甚至粗俗猥亵,中间插有歌曲、舞蹈表演和器乐。建于公元 1 世纪的罗马圆形剧场可以容纳五万观众,它既用来演出各种节目,也是罗马人热衷的角斗比赛场地。看着照片上铺洒着阳光的剧场废墟,想像一下当年这里如浪潮一般涌起的喧嚣,不能不令人感慨万分。(见图 3-13、图 3-14)



图 3-12 古罗马军乐队

① 古希腊哲学家柏拉图(Plat, 前 427—前 347 年)。

② 《西方文明中的音乐》P.8。保罗·亨利·朗著,顾连理等译。贵州人民出版社 2001 年 3 月第 1 版。



图 3-13 罗马圆形剧场俯拍



图 3-14 罗马圆形剧场外观

罗马人对音乐艺术的狂热是相当惊人的,贵族家里雇佣着众多的艺仆,帝国宫廷里更是笙歌夜夜,连皇帝本人也常常登台表演,最著名的 是弑母弑妻的暴君尼禄(37—68),他对自己的艺术天赋相当自豪,写诗、唱歌、演戏,无不热衷。据说当他被叛变的元老院裁决处死的那一刻,他疯狂叫嚷道:你们失去的不仅是一位君王,更是历史上少有的艺术天才!

如此看来,罗马人对音乐艺术应该是有着极大贡献的,然而事实并非如此,精神的堕落、政体的专制使音乐艺术的发展呈现了畸形,希腊音乐的高雅消失不见了,取而代之的是极度的奢侈、粗俗的趣味和疯狂的享乐。据记载:“1 世纪时,罗马全年娱乐日为 66 天,2 世纪时增加到 123 天,4 世纪时则增至 175 天。”<sup>①</sup> 在不断的权力斗争、阶级斗争和此起彼伏的奴隶起义之中,外表宏伟的罗马大殿从基部动摇了,公元 395 年罗马帝国分裂为东西两部,公元 476 年西罗马帝国灭亡,东罗马(拜占庭)帝国也在 1453 年为奥斯曼帝国所灭。

### 第三节 呼唤拯救——早期基督教音乐

公元 1 世纪,基督教(Christianity)产生于巴勒斯坦,创始人是“上帝之子”耶稣。

在此之前,经历了曲曲折折的建立、被毁、再建立的苦难过程的犹太教(Judaism)早已存在了大约一千二百年。为了生存,犹太教依附着罗马的强大权势,罗马统治者也利用着犹太教的影响。当基督教在底层百姓特别是深受压迫的贫民和奴隶中悄悄兴起的时候,罗马帝国和犹太教都感受到了从未有过的威胁,在大约公元 30—40 年代,耶稣被统治者钉在十字架上处以极刑,继而所有信奉耶稣的人也不断地被当局和犹太教迫害。但由于基督教代表了广大穷苦人得救的愿望,它不仅没有消失,反而更加迅速地传播,直到盛传于罗马帝国全境。与此同时,基督教思想也渗入到上层阶级中,有钱人、知识分子和一些当权者也成为了虔诚的信徒甚至在教会内部获得了领导权,这使基督教的地位得到了改善,也改变了教会原来与政府全然对立的局面。公元 4 世纪初,罗马帝国停止了对基督教的迫害和限制,使它获得了合法权,紧接着,帝国政权扶植并直接干预教会内部事务,与基督教会有了密切的关系,公元 392 年,罗马皇帝迪奥多西以罗马帝国的名义正式宣布基督教为国教。

① 崔连仲主编《世界史(古代史)》,人民文学出版社 1983 年版,第 383 页。

基督教从被限制、迫害到获得合法地位乃至拥有权力,传遍欧洲,这个长达几百年的历史背景,就是罗马帝国从鼎盛渐渐衰落的过程。公元5世纪下半叶,基督教会取代罗马统治者,成为欧洲精神世界和世俗世界的主宰。

基督教从建立开始,便十分重视音乐的作用,所有的教会活动以及教徒们每天的祈祷都伴随着音乐。它的早期成分相当复杂而丰富,包括继承来的犹太教弥撒仪式、诗篇吟唱,东罗马帝国(拜占庭)教会带有东方音乐特色的修道院和教堂赞美诗,欧洲各地基督教会带有地方色彩的圣咏(法国高卢、意大利贝内文托、古罗马、西班牙莫扎拉布、米兰安布罗斯圣咏)等等。所有这一切,都是后世欧洲音乐艺术获得重大发展的基础。

## 第四章 十字架下的吟咏 ——中世纪音乐

中世纪(Middle Ages)这个词由15世纪后期的人文主义者提出,指称西欧历史从古代世界瓦解到古代文化复兴的“中间的世纪”。

基督教在中世纪的权力和地位是空前绝后的。教皇地位显赫,以上帝代言人的身份凌驾于世俗政权之上,各国国王不得不依赖教会的权势,利用人们普遍的宗教信仰来治理国家。但另一方面,国王们始终试图限制教皇权力,在整个中世纪教权和王权之间既有联手又有对立,直到14世纪教皇势力才出现了衰微并对世俗政权做出大幅度让步。

曾有一种说法:中世纪是黑暗的一千年。这是出于对基督教在这个时期形成人民精神桎梏的批判。从某种程度来说,这种批判是有道理的,但是如此断言却过于简单化了。从我们自己所经历的时代——五年、十年、几十年中——不断发生着的不可预料的变化,来想像一下长达一千年的历程,它的复杂、丰富决不是一句话可以概括的。事实上,中世纪是欧洲文明获得重大发展的时期,而在欧洲专业音乐发展的进程中,更是非常重要的奠基时期。

中世纪音乐的发展可分为三个阶段:

- (1) 公元5—10世纪,基督教音乐初建时期。
- (2) 公元11—13世纪,基督教音乐取得重大成就,世俗音乐也有了一定的发展。
- (3) 公元14—15世纪,史称“新艺术”时期,这是从中世纪向文艺复兴时期的过渡,音乐艺术出现了与前不同的新气象。

### 第一节 虔诚的祈祷——基督教音乐的初建

#### 一、格里高利圣咏

这个时期音乐上最重要的成果是一套圣咏的集成,其重要性非同小可——它是基督教世界高度统一的象征,是后世专业音乐的出发点。

##### 曲例一 格里高利圣咏

早在基督教获得合法权力之前,就有了宗教音乐,其来源与成分相当丰富(见上一章)。大约在8、9世纪,一套权威性圣咏形成了,人称“格里高利圣咏”(Gregorian Chant),是以教皇格里高利一世(Gregory I, 590—604年在位)命名的,传说这是他搜集整理并广泛传播的宗教音乐,甚至还有关于他从圣灵的象征鸽子那里记录下这些曲调的美丽传说。事实上圣咏与这位教皇并没有直接的联系,格里高利圣咏的形成晚于他在位一百多年,如此命名是为了表示对他的崇敬,或许他曾经提倡统一教会音乐,做过一些这方面的工作。有趣的是,这套圣咏是“政教联姻”的产物。公元751年丕平(矮子丕平, Pepin The Short)<sup>①</sup>在罗马教皇的支持下登上王位,作为报答,他们父

<sup>①</sup> 欧洲法兰克人加洛林王朝的创立者,查理大帝之父。

子也给予罗马教廷极大的支持,其中一项就是引进全套罗马教仪取代当地原有的高卢圣咏。此后数十年中法兰克的大主教们对罗马的圣礼书进行修订和补充,编写出弥撒和日课唱本,形成了以罗马传统为基础、融合了高卢因素的礼拜仪式和圣咏,这就是格里高利圣咏的基本内容。这套圣咏扩散到其他地区,最后又反馈到发源地罗马<sup>①</sup>。

自基督教于罗马时代后期获得了存在权力以来,教堂建筑如雨后春笋一般出现在欧洲各地,起初还比较朴素,渐渐出现了宏伟华丽的大教堂,外面是高耸入云的尖顶,里面四壁和穹隆满是圣经故事壁画和镶嵌画,上面一排排圣徒簇拥着基督耶稣,无言地注视着前来祈祷的人们。就连窗子也用彩色玻璃镶拼成各种图案,当阳光穿过时它们闪烁着奇异的光彩,令人浮想联翩。想像一下,在这不计其数的各种各样的教堂里,回响着统一的格里高利圣咏旋律,这是多么奇妙的事情。(见图4-1、图4-2)

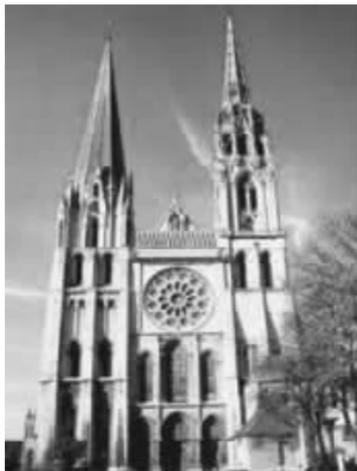


图 4-1 欧洲中世纪教堂建筑



图 4-2 宗教绘画

格里高利圣咏也叫做素歌(plainsong),它是朴素平和的,但却有着一一种令人忘却尘世喧嚣、排除各种欲望和杂念、全身向往彼岸世界的精神力量。它的旋律音程很窄,基本上是以级进或三度这样的小音程为主,没有规律性的节奏律动,只是以歌词的长短音节和句逗、段落为依据,听上去就像是语调夸张的吟诵。歌词主要是来自圣经,全部采用拉丁文。圣咏是无伴奏、纯人声的单声部曲调,因为早期教会禁止使用任何乐器,神父们认为乐器是娱乐性的,与堕落的罗马有密切的联系,绝对不能进入神圣之地,而人声是与心灵一体的,赞美上帝当然只能用“心灵的乐器”。

圣咏演唱方式主要是两种:交替圣歌(antiphon),由两个唱诗班交替演唱诗篇每节的上下句;应答圣歌(responsory),由领诵者(通常是神父)唱一节诗篇,然后众人加以重复。旋律和歌词的关

<sup>①</sup> 罗马教会权威的形成始于公元5世纪,452年罗马主教利奥一世宣布罗马主教是耶稣的十二使徒之一彼得的继承人,故应位居众主教之首。6世纪末的格里高利一世又在意大利遭入侵时成功地建立了政教合一的统治,并扩大了统辖范围,进一步提高了罗马主教的权力。756年丕平利用武力迫使伦巴德人放弃占领地,将大片领土赠给教皇,建立起了“教皇国”,从那以后,罗马教廷在基督教世界里成为最高权威机构。

系可分为三种：一个音节对一音的称作音节式 (syllabic style)，一个音节对数音的称作纽姆式 (neumatic style)，一个音节对一长串音（从十几个直到几十个音）的称作花唱式 (melismatic style)。

在宗教生活中，圣咏主要用于两种场合。一种是修道院的“日课” (Daily office)，即每天按一定程序在规定时间内进行的祈祷功课，如晨祷、早祷、晚祷等。另一种是在教堂里举行的弥撒 (mass)，这是基督教的主要崇拜仪式，在星期天和特殊的宗教节日举行，其常规模式包括五个主要部分：慈悲经 (Kyrie)、荣耀经 (Gloria)、信经 (Credo)、圣哉经 (Sanctus)、羔羊经 (Agnus Dei)。除了其中有一些经文朗读以外，音乐贯穿始终，此外还有一些辅助性和发挥性段落，如开始的“进台经” (Introit)、中间的“升阶经” (Gradual)、赞美的“哈利路亚” (Alleluia) 段落等等。在弥撒的最后通常都有圣餐仪式，它也一直有圣咏伴随。

## 二、教会音乐理论

在基督教音乐初建时期，音乐理论在方方面面获得了长足进展，其中最重要的是教会调式的系统化。八个调式分为四对，每一对的结束音（下例中用短竖线标出的音）相同，只是因音域不同而分为正调式和副调式，在名称上沿用了古希腊的多里亚、弗里吉亚、利第亚，但实质并无关联。

### 谱例一 教会调式

#### 正调式

#### 副调式

#### 1. 多里亚调式



#### 2. 副多里亚调式



#### 3. 弗里吉亚调式



#### 4. 副弗里吉亚调式



#### 5. 利第亚调式



#### 6. 副利第亚调式



#### 7. 混合利第亚调式



#### 8. 副混合利第亚调式



音乐理论的发展还包括唱名法的建立。我们现在熟悉的六个唱名 do、re、mi、fa、sol、la 可以随着音阶的转换而移位，即今天的“首调唱名法”就是教会神职人员为了便于学唱圣咏而设计的，它来源于一首圣咏，这些唱名 (do 原为 ut，为便于发音后改为 do) 是该首圣咏歌词每一句的开

头音节。(见图4-3)

记谱法也在这个时期有了大踏步的进展,虽然与后来的五线谱相比还不够精确,尤其是在节奏方面,但已使教会音乐改变了过去主要依靠口传记忆的状况,音乐资料的保留有了相对的可靠性。最初的记谱法(称作纽姆谱 neumes,大约出现于8世纪末)是在歌词上方标出一些表示向上或向下进行的符号,它是对已经学会了大致旋律的歌者的提示。接着出现了“线”的概念,它是音高的“坐标”。起初只有一根线,接着是两根、三根,直到11世纪在意大利僧侣圭多(Guido,约997—1050)手下出现了四线谱,这种相对完善的记谱法很快在教会音乐中得到推广。

谱例二:四线谱(一首弥撒进台经的开头部分)



图4-3 中世纪格里高里圣咏

Intr.  
5.  
C

Intr. 5. Circumdédérunt me \* gémi-tus mórtis, do-ló-res  
inférni circum-de-dé-runt me: et in tri-bu-la-  
ti-ó-ne mé-a invo-cá-vi Dóminum, et exaudí-

除了上述这些技术性理论以外,音乐美学思想在中世纪早期也有一定的发展。波埃修斯(Anicius Manlius Severinus Boethius,约480—524)是一位继承了古希腊音乐思想的理论家,他在《音乐的体制》一书中将毕达哥拉斯等人的音乐思想作了集中阐述,特别强调音乐对人的道德教化作用,认为音乐不是感性的表现而是认识规律、法则、原理的理性活动,而音乐的最高境界就是体现宇宙的和谐等等,这些思想成为中世纪教会音乐发展的基本原则。

### 三、格里高利圣咏的发展

在格里高利圣咏成为权威版本推广到欧洲各地教堂之后,它很快得到了进一步发展。这个发展总体来说是向着两个方向:一是以单线条思维对圣咏进行修饰、扩展,另一个是以立体化思维在圣咏旋律上建立起多声形式。第二种是稍后时期的成果,这里仅介绍对单旋律的修饰和扩展。

为了强调歌词中的某个重要词汇或插入一些解释性句子,人们将格里高利圣咏旋律加以扩展,插入新的旋律片段,这种做法叫作“附加段”(trope);在弥撒的“哈里路亚”之后通常有一段花唱旋律,它本来是无词的拖腔,人们将其填上散文式歌词,形成新的独立性段落,这就是“继叙咏”(sequence)。不可小看这两种形式,它们是中世纪音乐艺术化发展进程的开端,表现出了当时的人们对音乐形式本身的浓厚兴趣。

《圣经》中的许多故事特别是耶稣诞生、受难、复活的传说,总是会激起人们极大的热忱,希望

“看到”这些生动的情景。宗教戏剧就是这种愿望的产物。大约从 10 世纪开始,出现了一些宗教戏剧,它们起源于附加段,最初主要是应答式圣咏歌唱,逐渐扩展为具有一定规模的戏剧性表演,加上了对白和动作。和古希腊悲剧一样,这种音乐与戏剧相融合的体裁便是歌剧艺术的前身。

## 第二节 艺术的萌芽——多声音乐的形成和世俗音乐的发展

### 一、多声音乐的形成

多声的“声”是指声部(voice part),一个声部即一个旋律线条,多声就是多个旋律线条的叠置。

在公元 9 世纪之前,西方音乐的形态和东方很接近,只是单线条的“单声音乐”。自从出现了多声思维,便向着全然不同的方向发展了,这一步的跨出意义重大——对声音共鸣、音与音之间有机关系的认识、节奏的准确性、记谱法的进一步完善甚至“作曲”意识的形成,都是从这里出发的,更不用说后来的复调、和声技术了。



图 4-4 教堂彩色玻璃窗

多声音乐的最初形式出现于公元 9 世纪的奥尔加农(organum),它是在圣咏的下方(后来也在上方)附加一个平行四度或五度的声部,构成两个声部的圣咏,它的音响和谐而空旷,仿佛是教堂四壁的回声一样,使原先单线条的圣咏增添了新鲜的趣味。(见图 4-4)在平行奥尔加农之后,出现了附加声部不严格平行于圣咏的现象:若一个声部保持不变,另一个声部向上或向下进行,称作斜向奥尔加农,附加声部与圣咏声部以反方向进行时,称作反向奥尔加农,更多的情况是几种形式混合使用。

#### 谱例三 混合奥尔加农的圣咏



#### 曲例二 混合奥尔加农的圣咏

出现于 12 世纪的华丽奥尔加农是一个飞跃。圣咏的每一个音符都被拖长并置于下方,上方的附加声部以较快的速度唱一连串曲折委婉的旋律,以多个音符与下方的一个音符相对。下例是 12 世纪初的巴黎圣母院乐派作曲家莱奥南(Leonin, 活跃于 1163—1200)的一首华丽奥尔加农作

品,两个声部中,下方是每一个音符都拖长了的圣咏的一个句子,只有一个词“Alleluia”(乐谱中的小长方形为时值不定的音符),上方是流畅华丽的附加旋律。可以想像,当两个声部同时演唱,引人注目的肯定是位于高声部的附加旋律,而圣咏在这里只是陪衬性质的低音,歌词的音节被拉长后,其语义也变得含混不清了。

谱例四 莱奥南根据一首圣咏所作的华丽奥尔加农(片断)

Leonin, (fl.1160-1180) Organum duplum, *Alleluia pascha nostrum*

[Soli]

这个例子向我们传达了一个信息:作为艺术的音乐成长起来了,它在逐步脱离宗教的藩篱,寻求自身的美。而作为“正宗”的圣咏虽然还占有一席之地,但已不像过去那样突出了。

与华丽奥尔加农形成鲜明对比的,是节奏较为明确、两个声部一音对一音并以反向进行为主的“迪斯康特”(discant)风格,莱奥南常把这两种迥然不同的写法交替使用,造成了音乐的对比。与莱奥南同属于巴黎圣母院乐派的是稍晚些的佩罗坦(Perotin,活跃于1180—1210),他的贡献是将华丽奥尔加农和迪斯康特从二声部扩展到了三四个声部,使音乐的音响更加丰富、各声部之间的关系更加复杂,这导致了和声概念的形成。

孔杜克图斯(conductus)和经文歌(motet)这两种新体裁表现出了复调音乐的进一步发展。前者有个重大突破:各声部的旋律全都是新的、自行创作的,而不再保留圣咏。这种做法使作曲家们有了充分的自由,也使音乐艺术获得了更大的“自主权”。它的歌词既有宗教的也有世俗的,常采用格律诗体,因此在音乐结构上不像圣咏那样散漫,而是较有规律的分节歌形式。经文歌出现于13世纪中叶,它很快就成为最流行的体裁,其典型模式包含三个声部,最下面还是选用圣咏(后来也有选用世俗曲调的),每个音符都被拖长,平稳地唱着拉丁文的宗教歌词。上方两个声部则是快速、活跃的旋律,与下方声部形成鲜明对照,它们可以是新创作的,也可以选用现成的世俗曲调。非常有趣的是它们各有自己的方言歌词,而且是与拉丁文圣咏歌词南辕北辙的世俗内容——爱情或者玩笑。其中有些在含义上多少有点关联,比如圣咏是赞美圣母玛利亚,上方的歌词是赞美女性,但大多数都是毫无关系,这种情况让后人颇觉奇特。由于它的风格和内容都过于自由,教会曾一度禁止在礼拜仪式中使用,于是它成为世俗音乐领域中最受欢迎的体裁。可以说,经文歌是世俗文化对宗教文化侵入的一个生动例证。

记谱法在这个时期又有进展,主要表现在节奏方面。由于复调是多个旋律的叠加,要想使它们相互谐调,构成令人满意的和声效果,确切的节奏是必需的。大约在11、12世纪人们发明出一套节奏模式(rhythmic modes),它们的广泛运用使音乐变得更加富有逻辑。

## 二、世俗音乐的发展

被教会轻视甚至贬斥的世俗音乐,一直存在于民间生活中,它是普通人表达情感的最基本的需要。在11世纪以后,由于城镇的建立,宫廷财富的聚积,世俗音乐有了长足的发展,出现了一大批优秀的世俗音乐人才。

戈利亚德(Goliard)是神学院里不守规矩且多才多艺的青年人,他们云游四方,行为放荡,不是谈情说爱、饮酒作乐就是抨击时弊,甚至反抗教会。他们创作的音乐就叫戈利亚德歌曲(Goliard songs),虽然保留下来的只有歌词而没有乐谱,但可以想像其风格是活泼自由的。<sup>①</sup>

法国游吟诗人(Troubadour或Trouvere)属于贵族文化圈子,他们大多是英勇潇洒的骑士,也有些是上层贵族甚至帝王。他们创作的音乐大多是情调高雅、写法细腻的爱情歌曲,充分表现出骑士精神特有的忠诚与多情。音乐体裁有叙事歌



图4-5 中世纪游吟诗人

<sup>①</sup> 一部13世纪的德国慕尼黑南部修道院的戈利亚德诗歌集《卡尔米拉·布拉纳》(Carmina Burana)在20世纪初被发掘出来,使今人对中世纪后期的文化生活及音乐产生了新的认识,德国作曲家奥尔夫(Orff,1895—1982)将其中一些谱曲,写成了大型声乐作品《博伦伦之歌》。

(ballade) 回旋歌(rondeau)和维勒莱(virelai)等,大多是单声部的歌唱旋律加上乐器伴奏,只有少量是复调织体。在他们的影响下,法国世俗音乐在某种程度上具有了“专业”性质,许多杰出游吟诗人的作品得到广泛流传,还有一些民间艺人组成了在各个城镇巡演的小团体,大大活跃了城市文化生活。

谱例五 法国游吟诗人亚当·德·拉·阿莱(Adam de la Halle,约1237—1287)的回旋歌:  
[法]Robin m'aime( [英]Robin loves me)

*Chor:*

Ro - bins m'ai - me, Ro - bins m'a Ro - bins m'a  
de - man - de - e, Si m'a - ra.  
Ro - bins m'a - ca - ta co - te - le D'es - car - la - le  
bonne et be - le Sous - ka - nig et chain - tu - rels A -  
leu - ti - val Ro - bins mai - ine, Ro - bins m'a,  
Ro - bins m'a de - man - di - e, Si m'a - ra.

曲例三 法国游吟诗人亚当·德·拉·阿莱的回旋歌

Robin m'aime,	Robin loves me,
Robin m'a,	Robin has me,
Robins m'a demandée	Robin asked me,
Si m'ara,	if he can have me,
Robins m'acata cotele	Robin took off my skirt
D'escarlate bonnet et belle,	of scarlet, good and pretty,
Souskanie et chainturele,	my bodice and girdle,

Aleuriva!

Hurray!

德国的世俗音乐家叫作“恋诗歌手”(Minnesinger),他们特有的“巴体歌曲”(Bar form)相对而言较为庄重。意大利人将舞蹈与音乐相结合,产生了轻快的巴拉塔(ballata),西班牙人也有一种叫作坎蒂加(cantiga)的歌曲。

总体来说,这个时期的世俗音乐比起宗教音乐来要活泼自由得多,内容相当丰富,涉及日常生活的方方面面,而在技术上则相对简单,基本上都是单声织体的。不过值得注意的是,在当时基督教信仰相当普及的情况下,宗教音乐和世俗音乐并没有我们今天以为的那样泾渭分明,它们常常相互影响和渗透。宗教歌曲中会有某些世俗因素,世俗歌曲中也含有宗教情感,这是非常普遍的现象。

被教会排斥的乐器在这个时期也有了发展。当人们在田野、街头、家中以及宫廷里唱歌跳舞的时候,乐器的伴奏是绝不可缺少的。除了从古罗马继承而来的弹拨乐器和吹管乐器以外,中世纪出现了拉弦乐器“维埃尔”(vielle),它是提琴的前身,弦数不定,形制各异,可架在颈间或放在膝上演奏。索尔特里琴(psaltery)是中世纪新发明的拨弦乐器。比较重要的还有弦乐器和键盘乐器结合的产物“轮擦提琴”(hurdy-gurdy)。声音和谐庄重的管风琴是惟一被当时的教会接纳的乐器,大型的管风琴与教堂建筑连为一体,是中世纪建筑和制造业的辉煌成果,还有些小型的管风琴用于民间,尤其是便携式的,用途极为广泛。

中世纪的乐器(见图4-6、图4-7、图4-8):



图 4-6 便携式管风琴



图 4-7 轮擦提琴



图 4-8 索尔特里琴

### 第三节 “新艺术”

14世纪是欧洲历史上混乱的时期。王权和教权的争斗到了白热化的地步,从1305年到1378年,教皇被迫迁都法国阿维尼翁,几经磨难回到罗马以后,又陷入了教会内部的争权夺利,在1409年竟然出现了三个教皇,这一切导致了教会威信的大幅度丧失。14世纪上半叶在英法之间发生的战争一直持续到15世纪中叶,民不聊生、怨声载道,同时期欧洲还爆发了大规模的传染病“黑死病”,据说夺去了欧洲四分之一人的生命。

黑暗的时期孕育着黎明的到来。由于对教会的失望,人们普遍开始反思并且表现出了强烈的批判精神。意大利作家但丁在他的杰作《神曲》(1307)中将对教会权威的批判、对人性解放的意愿

寄托在奇妙的幻想中,薄伽丘则在《十日谈》中嘻笑怒骂地揭露了教会的虚伪和腐败,其笔锋之犀利泼辣令人惊叹。

在音乐领域,新的精神带来了一系列变化。“新艺术”(Ars Nova)这个词是14世纪的法国主教、诗人、音乐家维特利(Vitry, 1291—1361)一篇论文的标题,用来形容当时新的音乐风格。与之相对的“旧艺术”(Ars Antiqua)是指12世纪末至13世纪的巴黎圣母院乐派的音乐风格。

纪尧姆·德·马肖(Guillaume de Machaut, 1300—1377)是法国新艺术时期最杰出的代表,他的音乐创作既有宗教的也有世俗的,他还是个优秀的诗人,抒情和灵感是他创作中最为鲜明的特色。他的宗教经文歌宏伟端庄,节奏生动而丰富,弥撒曲在他笔下有了空前的音乐逻辑,这就是将其中的五个主要部分(慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经、羔羊经)作为一个整体来谱曲,在音乐材料上相互之间有所呼应,从而使这种古老的宗教礼仪具有了属于艺术的逻辑。他的世俗歌曲更是情感丰富、形式精美,比起游吟诗人们的创作,在水平上是专业化的。他的大量复调尚松(chanson, 一译法国歌谣)、叙事歌、回旋歌等等达到了中世纪世俗音乐的最高水准。

同时期的意大利,在世俗音乐领域也有很多新气象。当时最受人们喜爱的世俗歌曲是二声部复调的猎歌(caccia)、牧歌(madrigal)和巴拉塔,猎歌活泼热烈,常采用二部轮唱方式,牧歌抒情优雅,内容广泛,舞蹈性的巴拉塔则在形式上比过去更加讲究。盲人音乐家兰迪尼(Landini, 1325—1397)在当时名气最大,与同时期的法国音乐相比,他的技术较简单,但相当动听,表现出意大利人特有的明快爽朗的天性。

记谱法在14世纪的进展主要是在节奏上。古艺术时期的节奏是三分法的,即一个长拍分为三个短拍,一个短拍可再分为三个次短拍,据说这种被称作“完整拍子”(perfect,又译作完全拍子、完美拍子)的节奏原则与教会的“三位一体”(圣父、圣子、圣灵三位一体)信条有关。而新艺术时期在法国出现了两分法,并且有了更小的时值,从此音乐的节奏变得更加细腻和复杂。此外,在旋律进行中出现了变化音,当时称作“伪音”,它是为了加强旋律进行的倾向性和柔美的曲线,更重要的是在终止处的运用,表现出了最早的和声思维。

14世纪有两种新的键盘乐器(今通称古钢琴)诞生:楔槌键琴(clavichord)和羽管键琴(harp-sichord),它们真正盛行是在15世纪,在此先不谈及。

欧洲14世纪至15世纪上半叶是中世纪的音乐向文艺复兴音乐过渡的时期。此时的人们已经有理由在曙光中翘望新时代了,这就是被誉为欧洲历史上“艳阳天”的文艺复兴时期。

## 第五章 自然与爱的和谐 ——文艺复兴时期的音乐

西方历史上普遍意义的“文艺复兴”是从约 1300 年延续到 1650 年，而音乐上的文艺复兴风格则是指 1430 年前后到 1600 年前后这一段时期。

什么是“文艺复兴”(Renaissance)?这个词的法文原意是“再生”，最早出现于 19 世纪法国历史学家朱尔·米什莱的《法国史》中，不久就被文化史、艺术史、音乐史家广泛采用，专指一个特定的历史时期。再生什么?这是指存在于欧洲中世纪一千年之前的辉煌的古代希腊和罗马文化。但这还不能概括文艺复兴的总体精神，事实上，文艺复兴是古代人文主义精神的复苏和在新时期的进一步发展，是对刚刚过去的以神为本、压制人性的时代的反抗。中世纪的基督教神学强调的是死后得救，因此一心向往彼岸世界，对现世生活毫不关注，而人文主义精神则是尊重人本身，尊重人的创造力、人的情感，在关心灵魂得救的同时充分肯定现世生活的价值和意义。

不过这里应该强调一下：我们不能简单地把中世纪和文艺复兴时期看成两个毫无关联甚至完全对立的历史断面，在中世纪尤其是中世纪后期的文化中，已经出现了科学的探求、对生命意义的探索，那种强烈的对彼岸幸福的渴望不仅仅是幻想，在某种程度上它是对现实生活进行改革的动力。酝酿、积蓄已久的力量就像音乐中的一个长长的渐强，终于达到了响亮的高潮，文艺复兴的赞歌欢呼着，传遍了欧洲大地。

所有的艺术门类都展现出了自由的气象，新时期的阳光照亮了生活的每一个角落，也射进了高高耸立的教堂的窗户。温暖的和风洋溢在每个人的心中，从严厉桎梏下解放出来的人们堂而皇之地享受生活中的一切快乐。教堂里宗教画也不再像过去那样呆板、遥远、神秘，而是变得可亲可信，具有和人间一样的温馨感情。(见图 5-1、图 5-2、图 5-3、图 5-4)



图 5-1 波提切利《春》局部——三女神



图 5-2 勃鲁盖尔的《农民的舞蹈》



图 5-3 拉斐尔《西斯廷圣母子》



图 5-4 波提切利《维纳斯的诞生》

大量的古代音乐论述在文艺复兴时期被发掘出来,对人们产生了深刻的启示。贵族宫廷对音乐艺术的兴趣和赞助,聚集了优秀的音乐人才并促使他们创作出大量优秀的杰作。印刷术的发明对于音乐的传播也起到了巨大的推动作用,学校里、市民家中随处可以听到歌声和琴声,音乐被视作一个人必需具备的修养,甚至国王在挑选他的大臣时,也将有没有音乐修养作为重要的衡量标准。

音乐在文艺复兴时期的发展有个很大的特点,这就是多元化,它与中世纪以宗教音乐为核心的现象完全不同,宗教的条规不再是艺术的出发点和目的,获得了自主权的音乐艺术以它自身的美的规律迅速成长,焕发出夺目的光彩。

## 第一节 第一支大师队伍——英国、勃艮第、法-佛兰德乐派

在文艺复兴早期有一大批优秀的作曲家,对欧洲音乐技术的发展有重要的贡献。

英国音乐在文艺复兴时期不能算是最突出的,然而对于意大利和法国这两个音乐文化中心的新风格的形成,英国人的贡献不可忽视。自9世纪奥尔加农出现以来,人们关注的焦点主要是以不同的旋律线条叠起来构成各种形式的复调,14和15世纪之交的英国人率先采用了三度叠置的和弦,形成了细腻悦耳的和声效果。他们喜欢让各个声部以相同的、较为单纯的节奏在一连串和弦的基础上进行,其中最高声部的旋律比较突出,形成了“主调织体”效果<sup>①</sup>。这种做法应该被看作是音乐发展进程中的一个重要转折点,它引导人们对多声音乐的“纵向音响”或者说音乐进行中每一瞬间的共鸣有了更多的关注,这正是文艺复兴音乐和谐动听的原因。英国这一时期最重要的作曲家是邓斯泰布尔(Dunstable,约1385—1453),他的作品涉及了当时所有的宗教和世俗音乐体裁。

<sup>①</sup> 参看本书上编“织体”一节。

勃艮第是一个历史地区,包括现在的荷兰、比利时、法国东北部、卢森堡以及法国中部偏东中世纪勃艮第公爵领地和伯爵领地<sup>①</sup>。文艺复兴初期这里的统治者对音乐有着浓厚的兴趣,他们的慷慨赞助和扶植吸引了一批优秀的音乐家在这里共同发展,迪费(Guillaume Dufay,1400—1474)是其中最重要的作曲家,他写有大量优美的复调尚松(世俗声乐体裁)和形式严谨的弥撒曲,特别是在弥撒写作中,他继承了马肖等人的思维,进一步加强了弥撒各个主要部分在音乐上的内在联系,这就是以同一条旋律为出发点,在各部分加以发展。

法—佛兰德乐派是指15世纪中叶出自欧洲大陆北部的一批作曲家,他们分布于欧洲各地的重要音乐职位上,形成了重要的影响。其中最杰出的人物有服务于法国国王皇家教堂的奥克冈(Ockeghem,1410—1497),他的弥撒具有高超的卡农技法<sup>②</sup>,此外还写有其他体裁的宗教和世俗作品,若斯坎·德·普雷(Josquin de Pres,约1440—1521)先后服务于意大利和法国宫廷、教堂,最优秀的作品是经文歌,他在其中表现了细腻的情感和具有描绘性的音乐语汇,如歌词中的“大水扬起”被配以向上八度大跳再向下的波浪式旋律;“坟墓”一词则是向下的进行,等等,这种用音乐语汇形象地表现歌词内容的做法是文艺复兴音乐的一大特点。<sup>③</sup>维拉尔特(Willaert,1490—1562)是若斯坎的后继者中最有影响的作曲家,主要服务于意大利的教堂,1527年被任命为威尼斯圣马可教堂乐长后,影响了一批意大利作曲家,对威尼斯乐派的建立起到了重要的奠基作用。

## 第二节 清新的田园牧歌——文艺复兴时期的世俗音乐

文艺复兴时期音乐发展中非常突出的一个方面,是世俗音乐空前的繁荣。大量优秀的作曲家把他们的眼光从宗教音乐转向世俗体裁,从而使这个在中世纪不受重视的领域展现出一派生机。同时各国音乐家还致力于发展具有本民族特色的音乐语汇,使欧洲音乐呈现出前所未有的多元化景象。

### 一、意大利世俗声乐作品

意大利的世俗音乐在16世纪极其兴盛。弗罗托拉(frottola)是轻快单纯的声乐体裁,采用分节歌形式,主调织体,人声演唱最高的声部,有乐器伴奏。它是牧歌的前身。劳达赞歌(lauda)是一种非礼仪的宗教内容歌曲,用于民间组织的宗教活动如游行、节日聚会等等,在形式上和弗罗托拉相近。维拉内拉(villanella)、小坎佐纳(canzonetta)和芭蕾舞(balletto)也是16世纪意大利盛行的世俗体裁。

意大利文艺复兴时期最重要的体裁是牧歌(madrigal)。14世纪意大利已有称作牧歌的世俗

① 西方音乐史上从19世纪上半叶开始,把15、16世纪一大批出自低地国家的音乐家称为“尼德兰乐派〔Netherlands〕(尼德兰一词狭义为荷兰,广义为低地国家),并区分为第一代、第二代和第三代尼德兰乐派,分别以迪费、奥克冈和若斯坎为首。20世纪30、40年代对这些音乐家的称谓发生了变化,一些音乐史家为了使这些名称与历史上的政治、文化和地理更加吻合,开始以“勃艮第”和“法—佛兰德”取代“尼德兰”一词来指称这一地区文艺复兴时期的作曲家。于是原第一代“尼德兰乐派”被称作“勃艮第作曲家”或“勃艮第乐派”。转引自于润洋主编《西方音乐通史》第58页脚注。上海音乐出版社2001年5月第1版。

② canon,一种复调形式,其中一声部由另一声部或另几个声部进行模仿,同一旋律在依次进入的各声部中上下交叠。摘自《外国音乐词典》,上海音乐学院音乐研究所汪启璋等编译。上海音乐出版社1988年版。

③ 有人称这种手法为“绘词法〔word-painting〕”。

体裁,但那时比较简单,在风格和形式上都与16世纪的截然不同。牧歌的繁盛与当时文学诗歌领域的“彼特拉克运动”有密切关联,由于人们对14世纪意大利诗人彼特拉克优雅、抒情风格的推崇和模仿,产生了一大批优秀的以爱情为主题的诗歌,激励着作曲家的灵感。他们努力用精美贴切的音乐语汇来表现诗歌中的意境,传达其中或清新细腻或热烈激动的情感。在形式上,牧歌主要是无伴奏合唱,一般为四或五个声部,采用模仿式复调手法。

从16世纪初到17世纪初这一百多年里,有许多优秀的牧歌作曲家,其中最杰出者是后期的马伦奇奥(Marenzio,1553或1554—1599)、杰苏阿尔多(Gesualdo,约1561—1613)和蒙特威尔第(Monteverdi,1567—1643)。

马伦奇奥具有优雅的古典气质,他选的歌词大多是田园诗,对诗中的每一个情景、词句都用音乐给予细致的表现。杰苏阿尔多是一位亲王,他的特点是情感非常强烈,尤其是悲剧性情感在他笔下得到了充分体现。他自己的生活也极具悲剧色彩——第一个妻子在婚后不久就与他人发生了恋情,杰苏阿尔多将他们双双杀死,这使他一度以谋杀者名噪天下。他喜欢采用大量的变化音和不谐和音响来表现痛苦不安的情感,其手法大胆新颖,让20世纪的人也大为赞叹。

蒙特威尔第是跨越了文艺复兴和巴洛克时期的作曲家,对音乐史来说,他最突出的贡献在歌剧领域,但实际上他也是文艺复兴末期牧歌艺术达到最高峰的代表。他的牧歌融合了复调和主调风格,除了四或五声部的重唱形式以外,还有一些是带有伴奏的独唱和二重、三重唱,采用宣叙调风格的旋律,强烈的情感具有戏剧性效果。这些现象正是文艺复兴向巴洛克时期过渡的典型例证,从蒙特威尔第的作品中我们可以看到新的风格又在酝酿并逐步形成了。

下面这首牧歌选自蒙特威尔第的牧歌第八卷,先是由一个女高音为主,男声重唱给予陪衬,乐器不断地重复一个下行音型,然后结束在男声的感叹式乐句中。全曲有很鲜明的悲伤情绪。

#### 曲例一 蒙特威尔第的牧歌《仙女的悲歌》(Lameneto della Ninfa)

### 二、法国及其他国家世俗声乐作品

法国最著名的世俗音乐体裁是尚松,在14世纪这个名称已经出现,马肖等作曲家写有不少这种世俗歌曲,但在后来的很长一段时间内它的风格还是受到法-佛兰德作曲家的影响,没有形成真正的法国特色。16世纪初,尚松开始变得明快清新,这和当时法国诗歌追求语言直白生动、亲切朴素有极大的关系。

16世纪的尚松是四声部无伴奏重唱或合唱,复调与主调手法并用,节奏律动鲜明。在云集巴黎的尚松作曲家中,最出色的是雅内坎(Jannequin,约1475—约1560)。他擅长用音乐来模仿各种声音和描绘情景,如一首名为《战争》的尚松描绘了战场上激动人心的场面,《饶舌的妇人》是对女人天性善意的嘲讽。下面这首《鸟之歌》是他最精彩的作品之一,生动地用人声模仿了大自然中各种各样鸟儿的歌唱,它的节奏轻快,情绪明朗,表现出作曲家对大自然由衷的热爱。

#### 曲例二 雅内坎的尚松《鸟之歌》(Le Chant des oiseaux)

德国在16世纪出现了一种音乐行会,其成员是商人和手工业者中擅长歌唱和创作的“名歌手”(meistersinger),他们是14世纪的恋诗歌手活动的后继者。获得“名歌手”称号要经过严格的考试,还分成不同的等级。他们的歌曲叫做利德(lied),起初是单声部的,后来逐渐有了四声部,采用复调技法。

西班牙这个时期盛行的世俗歌曲维良西科(Villancico)是以西班牙同名诗歌体裁为歌词,内

容大多是田园生活和爱情,除了三或四个声部的重唱以外,还有些是带伴奏的独唱。

英国世俗音乐的繁荣出现较晚,16世纪末叶意大利牧歌的传入激励英国作曲家从宗教领域转向世俗音乐创作,很多人开始写英国风格的牧歌,一时间涌现出一大批优秀的牧歌作品。与此同时还盛行“琉特琴歌曲”(lute song),这是用弹拨乐器琉特琴伴奏的独唱歌曲。与意大利牧歌不同的,是他们不大讲究对歌词中的具体内容作细致的表现,而是以“纯音乐”思维使音乐保持规整的形式。著名的英国牧歌作曲家有伯德(Byrd)、莫利(Morley,1557—1602)、威尔克斯(Weelkes,约1576—1623)、威尔拜(Wilbye,1574—1638)等。

下面这首莫利的牧歌《现在正是五月》(Now is the month of maying)非常著名,它是段落清晰的分节歌形式,几个声部节奏整齐划一,形成和谐的共鸣。Fa la la la la是英国牧歌里最常用的衬词。这首歌表现的是在五月和煦的阳光下人们快乐地唱歌跳舞的情景。

#### 曲例三 莫利的牧歌《现在正是五月》

歌词: Now is the month of maying,

When merry lads are playing, Fa la la...

Each with his bonny lass

Upon the greeny grass. Fa la la...

The Spring, clad all in gladness,

Doth laugh at Winter's sadness, Fa la la...

And to the bagpipe's sound

The nymphs tread out their ground. Fa la la...

Fie then why sit we musing,

Youth's sweet delight refusing? Fa la la...

Say dainty nymphs and speak,

Shall we play barley break? Fa la la...

下面是威尔拜的牧歌《哦,可怜的人》(O wretched man)速度很慢,表现出哀伤的情感。几个声部层层叠置,相互交错,正像那难以排解的忧愁。

#### 曲例四 威尔拜的牧歌《哦,可怜的人》

O wretched man, why lov'st thou earthly life,

Which nought enjoys but cares and endless trouble?

What pleasure here but breeds a world of grief?

What hour's ease that anguish doth not double?

No earthly joys but have their discontents;

Then loathe that life which causeth such laments.

### 三、16世纪的乐器和器乐

这个时期的乐器种类比过去大大丰富了,管乐器从小到大、从低音到高音,形成了完整的体系。六根弦、带品的拉弦乐器维奥尔(viol)也是从小到大形成了一个系列,它们已很接近后来的提

琴家族。(见图 5-5)

出现于 14 世纪的古钢琴——楔槌键琴和羽管键琴在 16 世纪得到了充分的重视,在生活中相当普及。这两件都是键盘乐器,不同之处是楔槌键琴是用一个小铜片敲击琴弦,而羽管键琴则是用羽毛硬管或簧片拨弦发声,后者在英国被称作“维吉那(virginal),意为“处女的”,因为在当时这是少女出嫁前要学习的乐器。作曲家非常喜欢这两种和声性乐器,为它们写了大量精致的小品,如组曲、变奏曲、前奏曲、利切卡尔(ricercare,一译主题模仿曲,是赋格的前身)、幻想曲、托卡塔等等。有些乐曲相当复杂,是由技巧纯熟的演奏家兼作曲家创作的,如威尼斯圣马可教堂的加布列埃里叔侄(Andrea Gabrieli 和 Giovanni Gabrieli),是当时最优秀的古钢琴和管风琴大师。(见图 5-6)

盛行于 16 和 17 世纪的拨弦乐器琉特琴(一译鲁特琴 lute),其历史可以追溯到公元前 2000 年,它被广泛用于声乐伴奏,也有非常复杂的独奏复调乐曲和较为简单的舞曲。(见图 5-7)



图 5-5 维奥尔



图 5-6 羽管键琴



图 5-7 琉特琴

下面是弗兰切斯科(Francesco da Milano)的第 31 琉特琴幻想曲(Fantasia 31)。采用模仿式复调手法,高低错落的各个声部形成对比,整体音响非常纯美,旋律具有歌唱性。

#### 曲例 5 弗兰切斯科的第 31 琉特琴幻想曲(Francesco: Fantasia 31)

下面这首节奏轻快、音响明丽的乐曲由三个同样的乐器组演奏,都是一把木管号(cornett)、一把小提琴和两把萨克布号(sackbut 铜管乐器)。此外还有通奏低音<sup>①</sup>小组(短双颈鲁特琴 theo-

<sup>①</sup> 通奏低音是盛行于 17 和 18 世纪的一种作曲和演奏法。详见下一章。

rbos, 管风琴、低音弦乐器维奥龙内 violone)。

④ 曲例六 G.加布利埃里的坎佐(G. Gabrieli: Canzon) 木管、铜管弦乐合奏)

至文艺复兴盛期,乐器已经改变了过去完全依附于声乐的状况,建立起了属于自己的、独立的艺术领域。

### 第三节 上帝是我们的坚固堡垒——文艺复兴晚期的宗教音乐

#### 一、宗教改革和新教音乐<sup>①</sup>

德国宗教改革是文艺复兴时期的重大事件,它对整个欧洲文化产生了强烈的冲击,对音乐艺术的发展也有着直接的影响。

宗教改革的领袖、德国维腾堡大学神学教授马丁·路德(Martin Luther, 1483—1546)在1517年向当地教会递交了《95条论纲》(传说他将此论纲张贴于教堂大门上)。这是一份战斗的檄文,主要针对当时罗马教廷为修建罗马圣彼得大教堂筹集资金而在德国各地通过卖赎罪券搜刮民财的恶劣行径。路德此举引起了教会当局的愤怒,但得到了进步人士和广大百姓的支持。教廷对路德施加压力,要求他收回论纲,路德毫不退缩,进而在一系列新的论文中更加尖锐地提出了自己的观点:反对教会特权、反对教皇拥有圣经解释权和“宗教会议永无谬误论”等等。路德最终被逐出教门,但他的思想却产生了强烈而广泛的影响,导致了基督教的分裂——德国各地建立起了新教教会,甚至导致了德国农民反抗贵族和教会的战争。

路德的主要观点是要让每一个教徒直接和上帝“沟通”——通过自己解读圣经,领悟上帝的真理。出于这个目的,他将《圣经》翻译为德语,并且将他非常重视的教会音乐做了一番改革,包括:

1. 起初仍保留教徒们都熟悉的天主教拉丁文弥撒框架,但在弥撒的某些位置替换或插入德语的众赞歌(chorale)。之后他在1526年出版的《德文弥撒曲》中,仅保留了罗马天主教常规弥撒的基本模式,但全部采用德文并加进了德语赞美诗。

2. 将德语众赞歌作为礼拜仪式的核心音乐。他在1524年出版了一本众赞歌集,其中有改编填词的天主教圣咏旋律、当时流行于德国的宗教歌曲改编曲、用民间通俗曲调填上宗教歌词以及新创作的歌曲<sup>②</sup>。这些众赞歌亲切简朴,起初是单声部,后来逐渐形成突出高音声部的四部合唱形式,节奏上整齐划一,通常有管风琴伴奏。因这种众赞歌具有群众性和民族性特点,因此很快就流传开来。在后来的17世纪音乐创作中,众赞歌成为重要的素材。

谱例一 路德创作的众赞歌《上帝是我们的坚固堡垒》



① 传统基督教在中国被称作天主教,16世纪出现的新教则被称作基督教。

② 路德本人有一部分创作,此外还有作曲家沃尔特(J. Walther, 1476—1570)等人的创作。



德国宗教改革思想很快就影响到了其他国家。在法国和瑞士有加尔文( Calvin, 1509—1564 )领导的“加尔文宗”,英国国王亨利八世创立的“安立甘宗”(也称作英国国教、圣公会)等。各国宗教改革的动因和实质不完全相同,音乐上的发展也各有特点。加尔文教非常激进,为了与天主教划清界限,他们曾经宣布废除一切礼拜仪式中的音乐,甚至毁掉了教会里的管风琴。后来加尔文借鉴了德国新教的做法,为会众编出一套用法语演唱的单声部“格律诗篇”(metrical psalter)。英国也一度出现了类似的极端做法,后来出版了一本很简单的单声部赞美诗集。由胡斯( Jan Hus, 约 1372—1415 )领导的捷克宗教改革早于德国,发生于 14、15 世纪之交。他们也取消了天主教的复调音乐,胡斯的追随者“捷克兄弟会”在 1561 年出版了一本赞美诗集,是填上捷克语歌词的古老的格里高利圣咏和民歌旋律,还吸收了部分加尔文派的格律诗篇。<sup>①</sup>

## 二、反宗教改革和天主教音乐

面对宗教改革的巨大浪潮,罗马天主教感受到了极大的威胁。从 1545 年到 1563 年间,罗马教廷召开了一系列会议,目的是反对分裂,遏止新教发展,同时整顿内部。他们强硬地重申罗马教会的所有教条和仪式正确无误,甚至还继续出售赎罪券,对新教的活动从方方面面加以阻挠。这些举动被称作“反宗教改革运动”。

对于当时的天主教音乐,罗马教廷作了专门研讨,提出了如下原则:必须防止世俗因素的侵入,保证宗教音乐的纯洁性;复调音乐不应过分复杂,影响歌词的清晰表达。在这些原则之下,罗马天主教音乐形成了不同于过去、也有别于同时代的音乐风格。

帕莱斯特里那( Palestrina, 约 1525—1594 )是罗马天主教音乐在这个时期最杰出的代表。作为教皇的御前音乐家,他的音乐风格必须严格遵守教会的规定,<sup>②</sup>于是他的作品出现一种与同时代新风格背道而驰的“保守”倾向。他的音乐纯净端庄,情感相当节制。旋律进行平稳和缓,很少使用同时代人热衷的变化音,且大多数采用无伴奏纯人声合唱形式。他的和声音响透明和谐,在重拍上大多使用协和的和弦,即使用了不协和和弦,也会尽快地将那种紧张度加以“解决”,因此尽管采用节奏错综的四或五声部复调织体,他仍然能使整体音响优美动听。帕莱斯特里那的音乐风格影响了一批作曲家,他们被称作“罗马乐派”。(见图 5-8)

<sup>①</sup> 胡斯领导的捷克宗教改革被教皇和德国皇帝联手镇压,胡斯本人在 1415 年被判火刑处死。

<sup>②</sup> 他曾一度因写了牧歌而被教廷严厉批评,为此他不得不做忏悔并从此放弃对世俗音乐的兴趣。



图 5-8 帕莱斯特里那肖像



图 5-9 威尼斯圣马可教堂

威尼斯是一个贸易发达、文化氛围开放的城市。这里的教堂壁画比罗马的要艳丽、活泼得多，回响在四壁间的音乐也是华丽而辉煌。这里有法-佛兰德作曲家维拉尔特和他的意大利弟子、后继者加布利埃里叔侄等一批优秀的作曲家，被称作“威尼斯乐派”，他们最突出的创举是使用双重合唱队，即在教堂里安置两个唱诗班席位，分别由两架管风琴和其他乐器伴奏，据说最多的时候曾有过五个安置在不同方位的唱诗班，它们之间相互呼应，使音乐在巨大的穹顶下流动，可想而知其效果有多么辉煌了。与罗马教堂纯净肃穆的无伴奏合唱（或最多使用管风琴伴奏）不同，威尼斯教堂音乐使用很多乐器，各种管乐、弦乐加上管风琴，形成了色彩绚丽的音响，会众们去教堂做弥撒就像是去听一场音乐会。（见图 5-9）

下面这首 G.加布利埃里的经文歌采用了三个组合：第一男高音和第二男高音分别与一把木管号、一把中提琴、三把萨克布号构成两个小组，混声合唱队与两把木管号、一把萨克布号构成第三组。此外还有演奏通奏低音的小组（短双颈琉特琴，管风琴、库塔尔双簧管 curtail，低音弦乐器维奥龙内）。起初只用了独唱与乐器的两个小组，最后一个段落合唱组加入进来，形成丰满的音响效果。全曲的风格是端庄凝重而又温柔亲切，速度徐缓从容。

#### 曲例七 G.加布利埃里的经文歌《温柔的耶稣》(Dulcis Jesu)

由于欧洲各国的音乐逐渐兴盛并成熟起来，形成了各自的特色，法-佛兰德作曲家的影响在 16 世纪相对减弱了。但有一位作曲家我们必须提到，这就是拉索 (Orlando di Lasso, 1532—1594，其名字也写作 Lassus，故又译拉絮斯)，他被誉为最后一位伟大的法-佛兰德作曲家，是当时与帕莱斯特里那相比肩的大师。和帕莱斯特里那一直服务于罗马教廷不同，拉索一生周游列国，创作的体裁极其广泛，包括宗教和世俗音乐中的各种形式，数量也是大得惊人，据统计有两千多首。他娴熟地驾驭各种写作技法，对各国音乐的独特性也能充分掌握，如法语的尚松、意大利语和英语的牧歌、德国的利德，还有天主教拉丁文的弥撒。他的天性是明快活泼的，因此他的音乐极富灵感，有很强的感染力，与帕莱斯特里那庄重肃穆的风格形成了鲜明的对比。

拉索的法语尚松《那是谁？布谷鸟！》(Chi chilichi? [英]Who's there? Cuckoo!) 是一首非常有趣的歌，既有快活诙谐的玩笑，又有动人的爱情表露，听来令人愉快。原文是法语，这里是英文译词：

Who 's there?  
Cuckoo!  
' O unhappy, O wretched,  
O unlucky Lucia!  
Martin, don 't you hear  
The cock crowing? '  
' Let it sing, drop dead!  
Let a pig piss on you, may you go blind!  
I was asleep, you woke me up. '  
' Clear off,  
I don 't love you any more.  
You slept all night  
And never kissed me. '

Cuckoo!  
For the pope knows  
How to put birds into a cage.  
Cuckoo!  
Get up, take your bagpipe,  
Go and play around here:  
Diddlee-dee.  
Sing if you want to sing!  
Let them break their legs,  
Leave Martin, leave Lucia;  
O my lady, to you and your beard,  
Oh, grind it all up.  
Play, play, don 't scream:  
Diddlee-dee.

The wife of the sheep-seller,  
Seven sheep for a pound;  
If my Caroso were here,  
Five sheep for three pounds.  
Lift your leg, lady Lucia,  
Stretch your hand, take the bagpipe,  
Leap a little with master Martin:  
Diddlee-dee.

曲例八 拉索的尚松《那是谁？布谷鸟！》

再欣赏一首拉索的意大利牧歌《音乐，上帝至高无上的礼物》(Musica, Dei donum optimi [英] Music gift of the supreme God)，它是深情安详的，各个声部的交融非常和谐。原文是意大利语，下面是英文译词：

Music, gift of the supreme God, draws men, draws gods. Music softens wild souls and raises sad minds, it even moves the very trees and the wild beasts.

曲例九 拉索的牧歌《音乐，上帝至高无上的礼物》

## 第六章 激情与理性的建构 ——巴洛克时期的音乐

音乐史上的巴洛克时期通常界定为16世纪末至18世纪中叶。首先,这是欧洲从封建主义向资本主义过渡的时期,两种体制处在不断的斗争中,英国资产阶级革命获得成功,受到威胁的君主制以及贵族阶层则竭力巩固自己的地位,试图保住即将失去的“天堂”。其次,基督教会虽屡受冲击,内部矛盾重重,但总的来说其地位仍然居高不下,具有强大的势力。第三,人文主义精神在继续发展,莎士比亚、高乃依、拉辛、弥尔顿等人的作品表现出深刻的思索和批判精神,寻求真理的科学精神更是强烈,伽利略、哥白尼、笛卡尔、牛顿等人的科学发现都是这个时期的伟大成果。

这个时期的文化生活以贵族宫廷、基督教会为主体,城市平民文化也在兴起,形成了新的市场。社会的多元化导致文化的多元化,艺术走向了繁荣。

### 第一节 巴洛克音乐风格概述

提起巴洛克,通常最先想到的是欧洲17世纪和18世纪初期的建筑。那个时代最辉煌的两大建筑成果是巴黎的凡尔赛宫和罗马梵蒂冈的圣彼得大教堂。前者充分显示了皇家的财富和气概,后者则是基督教崇高地位的象征。(见图6-1、图6-2、图6-3)

巴洛克建筑的总体风格是豪华、夸张。其高大壮硕的躯干、精细的雕饰、弯曲的线条、繁复的结构,使那些建筑物看上去既有高贵坚定的气概,又有一种旋律般的流动感,仿佛内部奔腾的激情被一种更加宏大的精神控制着。

这一时期的绘画和雕塑有着同样的风格。人物姿态常常是瞬间的动态,线条大多是扭曲的,使人感到其身体内部有非常强烈的力量。(见图6-4、6-5)

巴洛克这个词(Baroque)源自葡萄牙语,原意为不圆的、形状不规则的珍珠,当初被用来形容欧洲的美术风格,实际上是一种贬义。与文艺复兴时期沉静平和的艺术风格相比较,巴洛克艺术的确显得很夸张。

音乐上的“巴洛克”之称起初也是贬义的。1733年,一位音乐评论家在看了法国人拉莫的一部歌剧之后不满地写道:此剧音乐喧闹,旋律不动听,它的转调、重复和节拍随心所欲,滥用过



图6-1 凡尔赛宫镜厅



图 6-2 圣彼得大教堂俯视



图 6-3 圣彼得大教堂内部



图 6-4 贝尼尼·圣特蕾莎的幻觉



图 6-5 鲁本斯·劫持吕普西的女儿

度。<sup>①</sup> 在卢梭的《音乐词典》(1768)中,巴洛克音乐被定义为“和声混乱,充满转调与不协和音,旋律刺耳不自然,音调难唱,节拍僵硬。”<sup>②</sup>

巴洛克音乐到底什么样?真的像他们形容得那么古怪吗?事实并非如此。只要想一想,在此

① 格劳特与帕利斯卡《西方音乐史》中译本第四版第314页,汪启璋等译。人民音乐出版社1996年版。

② 帕利斯卡《巴洛克音乐》第三版第2页。转引自于润洋主编《西方音乐通史》第93~94页,上海音乐出版社2001年版。

之前,中世纪教会的一些保守人士曾经反对多声音乐,在此之后,我们非常熟悉的古典大师贝多芬的音乐曾被认为“不好听、太强烈”,浪漫主义的音乐也被人抱怨“情感太夸张”,还有那些至今仍被很多人认为“难听”的20世纪音乐,就可以理解了:一种新的风格在出现之始,总是会被不习惯的人拒绝,而音乐艺术发展的历程,基本上是沿着精神内涵越来越丰富、形式技巧越来越复杂这个大的趋向发展的。如果你没有听过巴洛克音乐,千万不要受到上述评论的影响,请你怀着欣喜的情感、探索的兴趣,走进这个艺术殿堂,在这里你会有非常愉快的经历。

我们先从听觉上来概括一下巴洛克音乐的总体特征:

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

谱例一:亨德尔《弥赛亚》中的咏叹调《一切山谷都应当填满》开头部分



曲例一:亨德尔《弥赛亚》中的咏叹调《一切山谷都应当填满》开头部分

2. 节奏律动总体来说比文艺复兴时期强劲、鲜明得多,富于推动力。当时有两种截然不同的节奏:自由节奏——松散的、带有频繁的急缓变化,通常用于宣叙调、托卡塔、前奏曲。规整节奏——恒定不变的拍子,用于咏叹调、赋格、舞曲等。这两者常常前后搭配,如宣叙调和咏叹调、前奏曲与赋格这样的套式。谱例二是巴赫管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》中的“托卡塔”主题,它是自由节奏,谱例三是赋格主题,节奏非常稳定、规范,这前后两个段落形成了鲜明对比:

谱例二:巴赫管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》中的“托卡塔”主题



曲例二:巴赫管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》中的“托卡塔”主题

谱例三:巴赫管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》中的“赋格”主题



### 曲例三 巴赫管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》中的“赋格”主题

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

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

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

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

通过前面听到的三个曲例中包含的最明显的几个音乐要素使我们我们对巴洛克风格的音乐有了大概的了解,要想深入地体会巴洛克音乐的魅力,还必须听实际的、大量的音乐作品。

## 第二节 帷幕升起——巴洛克歌剧及其他大型声乐体裁

### 一、歌剧的诞生

在巴洛克时期的音乐发展中,歌剧的诞生和早期发展是极其重要的成果。

歌剧诞生于文艺复兴末期、巴洛克初期。确切地说,第一部歌剧诞生于1597年,是意大利佛罗伦萨一个贵族家中的艺术家小组( *camerata*, 一译卡梅拉塔,意大利语“沙龙”之意)的研究成果。他们当中有诗人、歌唱家、作曲家,受到古代文献学家梅伊( *Mei*, 1519—1594)的影响,对古希腊悲剧产生了非常浓厚的兴趣,对当时非常发达的复调写作却极其不满,认为它的复杂、繁乱严重地影响了歌词的清晰表达。按照梅伊的观点,古希腊悲剧中的音乐(我们已知,由于当时记谱法的不完善,音乐并未保留下来)主要是模仿语言的音调,是非常有语气感的。而单声的旋律加上简单的乐器陪衬,是使歌词内容得到清晰表现的最好办法。于是,他们着手创作一种新的、音乐和戏剧相结合的音乐体裁,这就是歌剧。<sup>①</sup>

以希腊神话故事为体裁的《达芙妮》是历史上第一部歌剧,1597年上演于佛罗伦萨贵族科尔西家中,由诗人里努契尼写剧本,音乐家佩里写音乐。可惜它没有保存下来。1600年在梅迪奇家族与法国国王亨利四世联姻的隆重婚礼上演出了第一部历史上被完整保留下来的歌剧《尤丽狄西》,剧本仍然是里努契尼写的,音乐则由佩里和卡契尼完成,它也是希腊神话题材。就像他们想像中的希腊悲剧一样,它是“单声”而不是复调的,全剧以独唱的宣叙调为主(只有少量咏叹调和

<sup>①</sup> 除了对古希腊悲剧的研究,事实上中世纪的宗教戏剧、文艺复兴时期的牧歌剧、幕间剧也都是歌剧的前身,其中音乐和戏剧结合的思路早就存在于各种形式中。

合唱)歌唱旋律尽可能地模仿语言,在需要的地方加强语气,伴奏部分只是简单的和弦陪衬。在技巧上,这最早的歌剧比当时的音乐创作都要简单,这一方面是因为他们的主要目的是清晰表达歌词,另一方面也是由于两位作曲家——佩里和卡契尼——都是歌唱家,在作曲技术上不是很娴熟。

但无论这两部歌剧是怎样的单薄,这种新的形式已经引起了人们强烈的兴趣,在短短的几年里出现了好几部歌剧。不久,歌剧发展史上的第一位大师也出现在意大利国土上,这就是蒙特威尔第,我们在“中世纪”一章中曾经谈到过他杰出的牧歌,而他的最大贡献是在歌剧领域,在后来200多年中一直保持的歌剧基本模式,就是由他奠定的。

## 二、意大利歌剧

蒙特威尔第(见图6-6)的第一部歌剧是1607年上演于曼图亚的《奥菲欧》,故事情节和上面谈到的《尤利狄西》一样。在古希腊神话中,奥菲欧是一位非凡的音乐天才(参见第三章第一节),为了救出死去的妻子,他排除艰难险阻来到地狱,但由于他忘记了冥王的条件,在离开地狱之前看了妻子尤利狄西一眼,便永远地失去了爱妻,孤单地回到人间。<sup>①</sup> 作为一位技巧纯熟、善于用音乐来表现人物情感的作曲家,蒙特威尔第没有沿袭佩里的先例,而是压缩了宣叙调的比重,大量运用复调形式的牧歌、旋律优美的咏叙调(介于宣叙调和咏叹调之间的



图6-6 蒙特威尔第肖像

的风格)以及管弦乐段落。蒙特威尔第纯熟的音乐写作手段使歌剧有了强烈的感染力,音乐也优美动听多了。除了声乐部分,他的器乐部分也相当出色,包括40件乐器的乐队在他笔下起到了生动的场景刻画和情绪烘托作用,如描写人间幸福爱情时采用木管和羽管键琴;描写地狱可怕情景时采用长号、管风琴;描写天堂的光明景象则使用竖琴和小提琴等。他为这部歌剧写的序曲当时叫做“托卡塔”,是一首音响辉煌的乐曲,听来令人振奋,每一幕中间还有前奏曲、间奏曲等,都恰当地营造了不同场景的氛围。

《奥菲欧》是蒙特威尔第的第一部歌剧,之后又写了大量的歌剧,其中最出色的如《阿丽安娜》、《尤利西斯还乡记》、《波佩阿的加冕》等。《阿丽安娜》不幸遗失,只留下其中一首最受人喜爱的“阿丽安娜的哀歌”,据记载,演出时唱到这一曲台下被感动得哭倒一片。后来蒙特威尔第自己还有其他作曲家先后根据它的旋律做了多种改编。阿丽安娜是一位被抛弃的皇后,在这里她回顾自己曾经有过的幸福、现在的孤独以及强烈的复仇心理。

谱例四 蒙特威尔第《阿丽安娜的哀歌》:

La - scia - te - mi - mo - ri - re!      La - scia - te - mi      mo - ri - re!

<sup>①</sup> 在希腊神话中这个故事是悲剧结局,但在佩里和卡契尼以及后来的格鲁克以同一体裁创作的歌剧中都改成了团圆结局。

蒙特威尔第奠定的歌剧模式,包括序曲、前奏曲、间奏曲、独唱、重唱及合唱。其中独唱部分既有朗诵式的宣叙调也有旋律性较强的咏叹调(后期作品在宣叙调和咏叹调之间有了鲜明的区分)重唱与合唱部分采用牧歌式的音响丰满的复调形式,再加上丰富多样的乐队写作,他使歌剧诞生时的单薄枯燥得到彻底改变,音乐不仅没有扰乱剧情,而是成为表现剧情的强有力的手段。

大约在1613年,蒙特威尔第被任命为威尼斯圣马可大教堂乐长,但他的主要兴趣仍然在世俗音乐领域的牧歌和歌剧上,并且在威尼斯影响了一批年轻的作曲家,其中最优秀的弟子是卡瓦利(Cavalli,1602—1676)和切斯蒂(Cesti,1623—1669)。他们三人被称作歌剧的“威尼斯乐派”。

从17世纪末开始,意大利歌剧的中心转移到了那不勒斯,是杰出的作曲家A.斯卡拉蒂(A. Scarlatti,1660—1725)使这座城市的名字变得如此响亮。

A.斯卡拉蒂是一位多产的作曲家,据他自己说他共写有150部歌剧,150部清唱剧,600多部康塔塔,此外还有很多不同体裁的作品。他活着的时候名气极大,几乎意大利所有的歌剧院都在上演他的作品,但遗憾的是只留存下来50多部歌剧,其中最优秀的是《米特里达特·尤帕托雷》。

A.斯卡拉蒂以及当时的那不勒斯歌剧有以下特点:

1. 情感类型化。即在旋律和节奏上,各种表情如爱情、嫉妒、仇恨等等都有其特定的模式。
2. 常使用“返始咏叹调”(Da capo aria)即A-B-A三段体结构<sup>①</sup>,它的再现段不写出来,而是以“Da capo”这个术语表示,即直接返回到第一段进行重复。当时的惯例是在重复第一段时歌者可以在旋律上任意加添技巧性装饰,这是当时对声乐演唱技巧高度重视的一个例证。
3. 确立了速度为“快—慢—快”的序曲(当时称作Sinfonia),它是后来交响曲体裁的前身。第一部分是快速的两拍子,中间是抒情的柔板,最后是快速三拍子。
4. 精美华丽的旋律给了歌手发挥嗓音技巧和动人声音的机会。

那不勒斯歌剧在18世纪初的前三十年达到了意大利歌剧的第一个顶峰,但同时也出现了衰败景象。由于过分注重声音美、过分追求排场的外在形式,使意大利歌剧在内容表达上空洞无物、缺少真挚情感。这个衰败的局面直到18世纪下半叶才在德国人格鲁克手下得以挽救。

### 三、法、英、德国歌剧

歌剧自17世纪中叶从发源地意大利传入法国之后,很快成为这个国家最受瞩目的音乐体裁。当时在位的路易十四——这是一位崇尚艺术、追求享受的国王——对芭蕾和歌剧的大力赞助使它们获得了辉煌的发展,而他对戏剧和音乐的热爱和庇护则是法国歌剧风格形成的重要基础。

吕利(Jean-Baptiste Lully,1632—1687)是一个来自意大利的天才,起初他只是一个会唱歌跳舞还会弹吉他的仆人,凭着非凡的才能和处事的精明他逐步走进了皇家艺术圈子,成为国王乐队里的小提琴手,很快就以自己的创作得到了国王的赏识。在歌剧写作中,他绝不模仿意大利歌剧的旋律风格,而是强调法语特有的节奏和韵律,将它们与歌唱旋律紧密结合,以获得生动的表现力,同时也把法国古典戏剧的语言美感以及戏剧性张力发挥到了极致。与同时代的意大利歌剧相比,他更重视宣叙调,为避免枯燥单调,他加强了宣叙调的歌唱性。此外,他在很多方面迎合了王公贵族和那些有完美修养的文化人士的爱好,如采用语言优雅、体裁崇高的剧本,音乐风格端庄同时又给人以充分的享受,采用较大规模的乐队以获得辉煌饱满的音响,大量的芭蕾舞穿插其

<sup>①</sup> 通常认为这是A.斯卡拉蒂的首创,实际上在威尼斯乐派的作品中已有运用。

中,场面华丽而又神圣。他的歌剧序曲不同于意大利的“快—慢—快”,而是以慢速度开始,这是为王室一族进入剧院而专门设计的庄重的进场音乐,接着是一段明快的音乐,最后简短地再现第一部分,这样就构成了与意大利序曲相反的“慢—快—慢”法国序曲形式。吕利最著名的歌剧是《阿尔米德》、《罗兰德》、《阿尔切斯特》。

17世纪的英国宫廷热衷于假面剧。这是一种融合戏剧、舞蹈和音乐的体裁,不过音乐的地位很低,只是穿插在道白中的短小歌曲和一段段舞曲而已。当意大利和法国歌剧开始兴盛并传入英国之后,人们立即被这种新的体裁所吸引,许多城市竞相上演意大利歌剧甚至法国和德国歌剧,本国的一些作曲家受到了影响,他们一方面加强假面剧中的音乐成分,使之向歌剧靠拢,另一方面也开始尝试歌剧写作。然而他们的处境远不如吕利,英国王室和贵族对外国歌剧的迷恋使本国歌剧的发展被大大抑制,结果除了布洛(John Blow, 1649—1708)的《维纳斯与阿多尼斯》以及他的学生珀塞尔(Henry Purcell, 1659—1695)的《迪朵与埃涅阿斯》以外,就别无可圈点之处了。

从珀塞尔的《迪朵与埃涅阿斯》(Dido and Aeneas)可以看出诸多外来影响,特别是法国风格的序曲和合唱,然而在情感的纯朴深厚、旋律的清新简洁方面,却是典型的英国特色,咏叹调与英语的结合也相当出色,尤其是最后一场戏中的两个段落,迪朵的哀歌《当我长眠地下》以及合唱《低垂的翅膀》。迪朵的哀歌不仅在情绪上具有强烈的感染力,在技法上也相当讲究,它建立在一个多次重复的半音下行固定低音上,在这个巴洛克时期典型的“哭泣音调”基础之上,旋律的发展自然舒展,把女主人公悲痛绝望的心情和哀诉的语调表现得淋漓尽致。

与意大利和法国人相比,德国人的特长不在舞台戏剧领域——他们在器乐领域的高度发展表现出了这个民族最擅长的逻辑思维,在宗教音乐方面的突出成就则是哲理性冥想的产物。不过,当意大利歌剧诞生并盛行于欧洲各国时,德国人对于歌剧这种新体裁带来的欣赏快感也发生了兴趣,一些城市如慕尼黑、德雷斯頓和汉堡的宫廷里开始上演意大利歌剧,本国作曲家们也跃跃欲试,尤其是在汉堡这座具有深厚文化传统的城市里,一批歌剧作曲家的努力形成了气候,他们尝试着将本国流行的带有大量说白的歌唱剧(Singspiel)与意大利、法国歌剧的某些写法相结合,如意大利式的宣叙调和带有德国民谣风格的分节歌式咏叹调相搭配,引用法国式的舞曲节奏等等,整体风格兼具明快优雅和端庄凝重。那些分节歌式的咏叹调很容易上口,后来的莫扎特、韦伯等德国作曲家都喜欢将这种风格用于歌剧写作当中。

我们今天最常听到的巴洛克时期德国歌剧作曲家的名字是亨德尔(Georg Friedrich Handel, 1685—1759)。这个德国人所写的都是意大利歌剧,他本人的归属也有争议,英国人尊称他为“伟大的民族音乐家”,因为他31岁时就加入了英国籍,一生最大的成就都是在伦敦实现的,最后也葬于伦敦。然而音乐史学家还是把他列在了德国音乐家的行列中。

关于亨德尔的音乐以及他充满戏剧性的艺术生涯,将在后面作详细介绍。这里仅指出他的歌剧写作特点。由于亨德尔的创作对象是王公贵族,崇高的气质、奢侈的舞台布景、辉煌华丽的音乐,就成了他歌剧的典型特征。他通常采用端庄稳重的“慢—快—慢”法国序曲模式,声乐部分则是彻底的意大利式:抒情咏叹调旋律优美,气息宽广,英雄性的情感激奋的咏叹调有着大量的炫技经过句,让阉人歌手<sup>①</sup>的演唱技艺得到淋漓尽致的发挥。或许是受到德国宗教音乐传统的影响,他比较重视合唱,这一特点在他后来的清唱剧中得到大大发扬。相对意大利人的精致优雅,亨

<sup>①</sup> 阉人歌手(castrato)将尚未发育完全的少年男歌手进行阉割,使其获得成年男子所没有的高音域及柔和的音色。最早出现于意大利的基督教会唱诗班,后大量用于歌剧中。

德尔更突出的是简洁明快,直截了当,粗线条的主调和声风格获得了极好的戏剧性效果。亨德尔的歌剧创作数量巨大,其中最著名的是《朱利叶斯·凯撒》、《赛尔斯》、《奥兰多》等。

前面提到的巴洛克歌剧的种种弊病同样出现在亨德尔笔下:神话或古代帝王历史题材严重脱离现实生活,音响辉煌的音乐和措辞华丽的台本缺少戏剧真实感,阉人歌手的炫技取代了内容的表现,僵化了的格式,脸谱化的人物……再加上当时英国社会正在兴起的中产阶级文化,王室内部纷争的殃及,亨德尔在歌剧领域获得的荣誉,也在同一个舞台上遭到了惨败。他不得不把后半生的精力转到了清唱剧创作上。此为后话。

歌剧艺术在巴洛克时期经历了诞生、逐渐成熟又走向衰败的过程,这不仅仅是艺术本身的问题,它与贵族阶层的地位及其文化的鼎盛、衰退是同步的。歌剧艺术恢复活力并出现下一个高潮是在古典主义时期。

#### 四、其他大型声乐体裁

音乐与文学体裁相结合的形式,除了歌剧以外,还有几种重要的形式。

清唱剧(oratorio)与歌剧同时诞生于意大利。它在音乐结构上与歌剧一样,包括独唱(宣叙调、咏叹调)、重唱、合唱以及管弦乐队的序曲、中间的器乐段落。不同之处是它没有华丽的舞台装置和化妆,也没有舞台戏剧表演,所有的独唱、合唱演员只是站在那里歌唱。它的题材绝大多数都是宗教性质的,因此相对来说风格端庄、情感严肃。亨德尔的创作是巴洛克清唱剧最优秀的典型,将在后面介绍。

受难乐(passion)的历史可以追溯到公元5世纪的罗马天主教仪式,在复活节前一周教会要为公众表演耶稣受难的故事,其中只有很少量的音乐成分,即以吟诵性质处理福音书中的经文。在以后的年代里,受难乐的音乐分量逐渐加大,从单声部的圣咏发展为复调,到了巴洛克时期,它也有了与清唱剧类似的规模和形式,所不同的只是体裁上集中于耶稣受难的故事。历史上最优秀的受难乐是德国作曲家巴赫的作品。

康塔塔(cantata)在形式上与清唱剧也没有区别,除了独唱康塔塔以外。它的规模较小,可以是宗教也可以是世俗题材。巴赫的康塔塔也是历史上最优秀的,后面将作详细介绍。

### 第三节 键盘与丝弦的共鸣——巴洛克器乐

巴洛克晚期的器乐非常发达,这反映了人们对纯粹音响美的兴趣,此外,对音与音之间逻辑的深究、在音乐形式上的开拓,也是这个时代“科学”精神的一种体现。特别应该指出的是当时的乐器制造业有相当大的改进,其中管风琴有了更丰富的音色、更大的形制,提琴家族则彻底取代了维奥尔家族。

#### 一、键盘乐

键盘乐器包括管风琴和古钢琴(羽管键琴及楔槌键琴)。

管风琴音乐在巴洛克时期达到历史最高峰,各国都有优秀的演奏和作曲大师,而德国是最突出的。

德国新教的礼拜仪式有个规矩,即在信徒们唱众赞歌之前,要先由管风琴师将该首歌先弹奏

一遍,于是那些演奏技艺高超的管风琴师就常常对该旋律进行一番变奏,以展示自己的才华。这种习俗很快就成为对众赞歌素材进行加工的作曲方法,出现了一系列体裁,如众赞歌前奏曲、众赞歌幻想曲、众赞歌变奏曲等等。它们有些是将整首歌的旋律作变奏,有些则只选取其中的一个乐句进行自由发展。

托卡塔是一种炫技性的、风格自由的体裁,带有即兴性特征,赋格则非常严谨,采用卡农模仿手法的复调形式。这两者风格迥然不同的体裁常常前后搭配,如前面举例的巴赫的管风琴曲《d小调托卡塔与赋格》。恰空(一译夏空)和帕萨卡利亚是风格庄重的舞曲,通常是在一个多次出现的固定低音(或一个和声进行模式)之上以变奏手法写成(这些体裁也用于古钢琴创作)。

巴洛克管风琴乐曲的写作技巧相当精湛,至今仍是作曲学生的典范,特别是巴赫的杰作。此外,它们在演奏技法上也相当复杂,对今天的演奏家来说,仍然属于高难度曲目。巴洛克早、中期最优秀的演奏大师有荷兰的斯维林克(Swelinck, 1583—1621)和意大利的弗雷斯科巴尔蒂(Frescobaldi, 1583—1643),在他们的影响下,德国出现了一大批技艺精湛的管风琴家,其中的布克斯特胡德(Buxtehude, 约 1637—1707)、帕赫贝尔(Pachelbel, 1653—1706)对后来的巴赫都产生了重要的影响。晚期的大师当然非巴赫莫属了。

德国的古钢琴音乐也非常杰出,但巴洛克时期古钢琴音乐的中心是在法国。

当时美术领域的“洛可可”(rococo)风格正盛行于法国,它与巴罗克的宏大气势恰恰相反,是纤巧秀丽、轻快优雅的。音乐史上没有典型的“洛可可时期”,只有类似的风格,叫做“华丽风格”(galant style),它集中体现在18世纪的法国古钢琴音乐中。古钢琴这种乐器与音响宏大、情感深刻的管风琴完全不同,因其发声原理致使声音颗粒性很强,轻盈灵敏。在法国有很多人为它作曲,如库泊兰家族的几代音乐家,其中最优秀的是“大库泊兰”(F. Couperin, 1668—1733),他的古钢琴作品有四套组曲,其中大部分是舞曲,但都有可爱的小标题,如《莫尼克小姐》、《收割者》、《蝴蝶》等等,这些小品音响明丽、结构清晰简洁,对当时乃至以后的法国音乐风格有深远的影响。除了古钢琴作品,大库泊兰还写有其他体裁的作品,如康塔塔、弥撒曲等等。

另一位法国作曲家拉莫(Rameau, 1683—1764)也有杰出的古钢琴作品以及大量歌剧、器乐合奏作品,但他的历史贡献主要是在和声理论方面。1722年他发表了《和声学》,这本书是他在自己同时代人的实践基础之上对大小调和声写作规律所作的精辟的总结,为后世和声理论的建立奠定了基础。

意大利的D.斯卡拉蒂(D. Scarlatti, 1685—1757)在古钢琴音乐方面也有非常精彩的表现。他与热衷于歌剧的父亲A.斯卡拉蒂不同,更喜欢键盘乐器,写了大量古钢琴奏鸣曲,这些作品已经表现出了不同于巴洛克时期的新的思维,是接下来的古典时期奏鸣曲式的雏形。

## 二、弦乐独奏曲、室内乐及大型器乐合奏

巴洛克时期在弦乐器的制造、演奏以及创作上,都有重大进展。

阿玛蒂(Amati)家族、瓜内利(Guarneri)家族以及斯特拉迪瓦里(Stradivari)家族精湛的提琴制造为意大利的弦乐艺术提供了物质基础,17世纪下半叶至18世纪的意大利音乐家们创作了大量优秀的器乐曲,包括独奏曲、室内乐、大型的器乐合奏。其中最杰出的代表人物有“博洛尼亚乐派”<sup>①</sup>的作曲家、小提琴大师科雷利(Corelli, 1653—1713),他在小提琴独奏奏鸣曲中展示了各

① 17世纪意大利博洛尼亚城(一译波隆那)的音乐家群体。

种演奏技巧,在三重奏鸣曲中表现出平衡完美的结构能力,最大的特点是他在弦乐器上充分体现了意大利旋律优美如歌的特性;深受科雷利和其他博洛尼亚音乐家影响的小提琴大师塔尔蒂尼(Tartini,1692—1770)以高难度炫技著称,他写有独奏、重奏和协奏曲,最著名的是小提琴独奏曲《魔鬼的颤音》。

维瓦尔第(Vivaldi,1675—1741)是一位多产作曲家,音乐富于生气和想像力,在协奏曲方面的贡献尤其突出,其中的小提琴协奏曲《四季》属当今最受人们喜爱的作品之列。它是由四部分别名为“春”、“夏”、“秋”、“冬”的协奏曲组成的,每一部都有快—慢—快三个乐章。作曲家在其中附上了相应的描绘大自然的诗歌;“春”表现了人们喜悦的情感,还有春雷隆隆、鸟语花香、仙女和牧羊人快乐跳舞的情景;“夏”描绘了烈日炎炎下的慵懒、暴风雨来临时的痛快淋漓;“秋”是一曲丰收时节的欢歌,还有猎人们愉快的狩猎场面;“冬”则一边描绘屋外凛冽的寒风,人们战战兢兢地在冰上行走,一边表现室内温暖安详的农闲生活,以及对来年春天的期盼。

谱例五 维瓦尔第《四季》中的《春》第一乐章主题



#### 曲例四 维瓦尔第《四季》中的《春》第一乐章主题

独奏体裁中以小提琴奏鸣曲为多<sup>①</sup>,它通常有键盘乐器伴奏,也有一些不带伴奏。室内乐有各种组合,最典型的是三重奏鸣曲(trio sonata),它有三个声部,使用四件乐器:两个高音声部是形成复调关系的不同旋律,由两把小提琴演奏,另一个声部是和声与低音,由一架键盘乐器(古钢琴和管风琴)和一件低音旋律乐器(大提琴或大管)担任。大型器乐合奏以大协奏曲为主,它是由几件乐器组成的独奏小组和管弦乐队的协奏。此外还有独奏协奏曲,即一件独奏乐器和管弦乐队的协奏。乐队组曲也是很常见的体裁。

无论大小,这些器乐曲在结构上基本都是三或四个乐章,在速度上快慢交替,在风格上形成对比,或者明快热烈,或者抒情如歌。与德国音乐严谨复杂的复调技巧、深刻的精神不同,意大利的音乐以主调织体为主,突出歌唱性的主旋律,乐句结构清晰,情感亲切。这些形式都为后世交响曲体裁的形成奠定了基础。

## 第四节 巴洛克艺术巅峰——巴赫和亨德尔

巴洛克是音乐人才辈出的时期,其中最伟大的人物是两位德国作曲家巴赫与亨德尔,他们的创作是巴洛克时期音乐成就的巅峰。

<sup>①</sup> 这里不包括管风琴和古钢琴独奏体裁。

## 一、巴赫

巴赫(J.S.Bach,1685—1750)是一个音乐大家族中的一员,在他之前,家族里已有多位著名的音乐家,据说在每年一度的聚会中,他们可以形成一个完整的演出团体,声乐、器乐表演和作曲一应俱全。在他之后,他的三个儿子也是载入音乐史册的名人。为了区别于他人,我们这里谈论的J.S.巴赫被人们亲切地称作“老巴赫”。巴赫出生于德国中部的埃森纳赫市,一生都没有离开过德国。像前辈一样,他从小就学习音乐的各种技艺,由于父亲早逝,兄长成为他的老师。15岁加入教堂唱诗班、18岁成为魏玛宫廷的小提琴手,并开始管风琴师的生涯。1717年任职于科滕宫廷,1723年举家迁往莱比锡,任职于莱比锡圣托马斯教堂和市音乐总监直到去世。(见图6-7)



图6-7 巴赫肖像

巴赫一生作品数量之多真可说是浩如烟海。然而在他去世的时候,他的创作价值并没有得到真正的认识,甚至在那些(包括他的儿子们)新派作曲家眼中已属过时,人们只是感叹失去了一位大演奏家——他的管风琴演奏绝对无以匹敌。对巴赫的重新认识和崇高评价在19世纪上半叶才姗姗来迟,1850年德国成立了巴赫协会,陆续出版了他的作品全集,这些经典之作像群山之巅一般矗立在世界音乐史上,一代又一代音乐家从中获得启迪和激励,更多的人则从中感受到音乐艺术的无穷魅力。

巴赫的音乐体现了人类对理想世界的追求。在这位富于人文主义精神的新教信仰者心目中,上帝是和谐境界的缔造者,耶稣是为拯救人类而牺牲自我的英雄化身。他以毕生的精力在音乐中探寻至高的和谐,赞颂献身精神,为身边的普通人带来安慰和欢乐。对今天的人们来说,或许他的音乐语汇十分古旧,或许对他的虔诚信仰你并不认可,但如果能抛弃浮躁,以平和的心态走进他的音乐世界,你一定会为他那用音符营造的殿堂的宏伟所折服,会在那无穷无尽的美妙旋律引领下找到自己的精神家园。

巴赫数量巨大的创作涉及到了当时除了歌剧的所有音乐体裁。可以分为以下几大类:

管风琴作品。包括众赞歌前奏曲、奏鸣曲、幻想曲、前奏曲、赋格曲等等。一方面,这件乐器本身具有的宏伟、深刻和悲壮特质在巴赫手下获得了充分的展示,像前面提到过的《d小调托卡塔与赋格》,尽管是一部无标题的、非宗教题材作品,但你仍然可以感受到无比的庄严和崇高,你会不由得肃然起敬。另一方面,在一些音响柔和的乐曲中,你又会感受到田园诗一般的清新美丽。

### 曲例五:巴赫《b小调赋格》(BWV579)

古钢琴作品中有《创意曲》、《法国组曲》、《英国组曲》、《戈尔德堡变奏曲》、《赋格的艺术》等等。两册《平均律钢琴曲集》被后人誉为《圣经·旧约》,作曲家将它奉为经典教材,演奏者视为复调键盘技巧大全,它们是巴赫为当时用十二平均律<sup>①</sup>调音的古钢琴而作的,在24个不同的大、小调上共写了48套,每一套都由一首较轻快自由的前奏曲和一首严谨的赋格组成。

### 谱例六:巴赫《平均律曲集》第一册中的《C大调前奏曲》

<sup>①</sup> 在键盘乐器上将一个八度内的所有12个半音都调成一样距离(音分)的调律方法。



曲例六 :巴赫《平均律曲集》第一册中的《C 大调前奏曲》

谱例七 :巴赫《C 大调赋格》



曲例七 :巴赫《C 大调赋格》

巴赫的管弦乐曲包括六首《勃兰登堡协奏曲》(为勃兰登堡侯爵而作)、管弦乐组曲、小提琴协奏曲、双小提琴协奏曲、羽管键琴协奏曲等。

室内乐中的六部小提琴独奏奏鸣曲、六部大提琴独奏奏鸣曲是历代演奏家最珍爱的曲目,巴赫用一把琴弓在这样的旋律乐器上创造出的复调效果令人赞叹不已。《音乐的奉献》是在腓特烈大帝的主题基础之上所写的一组作品,其中每一曲都采用不同的乐器组合,不同的复调技法,展示了巴赫无穷无尽的音乐灵感和技术手段。

巴赫的宗教声乐作品是基督教音乐的丰碑。其中有《圣母颂歌》、《约翰受难乐》、《马太受难乐》、《b小调弥撒曲》、康塔塔数百首(只留存下来198首)等。《b小调弥撒曲》是巴赫为天主教的拉丁文弥撒歌词所写的杰作<sup>①</sup>,它气势宏伟、境界崇高,同时又有着非常深厚而亲切的情感,巴赫在其中表达了世人对救世主耶稣的深深的爱和无限崇敬。全曲包括常规弥撒的《慈悲经》、《荣耀经》、《信经》、《圣哉经》和《羔羊经》五大部分,共24首分曲,形式有独唱、重唱、合唱,用管弦乐队伴奏。我们以其中三首管窥巴赫的精神世界和声乐写作风格。

首先是第二大部分《荣耀经》当中的女中音独唱,赞颂了救世主耶稣。歌词大意是“你,坐在上帝右手的一位,请怜悯我们”。旋律委婉优雅,情感深厚。巴赫用了一支次高音双簧管的独奏与独唱互相映衬,使音乐增添了甘美的韵味。

谱例八:巴赫《b小调弥撒》第9曲,女中音独唱(Qui sedes ad dextram Patris, Miserere nobis)



曲例八:巴赫《b小调弥撒》第9曲,女中音独唱(Qui sedes ad dextram Patris, Miserere nobis)

下例是第三大部分《信经》中的第16分曲“受难”(或译作“钉十字架”),常常被作为合唱曲的范例。歌词大意是“为了我们,他遭受极刑,为了我们,他痛苦地死去。”这首合唱建立在一个重复了13次、由一系列半音下行构成的固定低音旋律之上,奠定了悲伤、哭泣的基调,而在它的上面是感人至深的合唱,各个声部互相叠置、呼应,和声色彩暗淡,音响非常细腻、柔和。悲伤的情绪慢慢铺展,直到最后才出现了变化,这就是在e小调乐曲的最后终止在G大调上。这正是基督教音乐的“象征性”特征,明亮的大三和弦预示了耶稣的复活。

谱例九:巴赫《b小调弥撒》第16分曲“受难”的固定低音



曲例九:巴赫《b小调弥撒》第16分曲“受难”的固定低音

紧接着的第17分曲是合唱“复活”,歌词大意是:“按圣经所说,他在第三天复活,升入天国,坐在上帝的右边。他将凯旋,审判那活着的和那死去的,他的天国无边无际。”音乐情绪热烈,仿佛是人们在奔走相告耶稣复活的喜讯,赞美上帝的成就。

谱例十:巴赫《b小调弥撒》第17分曲“复活”

<sup>①</sup> 巴赫所信奉的新教已不再采用天主教的弥撒仪式,由于当时他正在申请萨克森选帝侯宫廷作曲家职位,而这位选帝侯是天主教徒,因此作了这首弥撒。



### 曲例十 巴赫《b小调弥撒》第17分曲“复活”

巴赫的名字 Bach 在德文里原意为“小溪”，贝多芬曾满怀崇敬说，他不是小溪，是大海。

如果你想更多地了解巴赫，从他那里更多地获得，就请走近这个深邃宽广的大海。你每一次的感受都会不同，都会更深。

## 二、亨德尔

前面我们介绍歌剧的时候，曾谈到英国人对这个德国作曲家的崇敬，他们称亨德尔为英国的“民族音乐家”。

与性格内向、思维缜密的巴赫不同，亨德尔是个性格外向的人，从一开始就迷醉于舞台上的戏剧激情。他在20岁出头去意大利游学，迅速掌握了歌剧写作技巧，几年以后以歌剧大师的身份应邀访问伦敦。从1712年起他成为英国女王的御前音乐家，得到贵族的支持，十几年中为他们写了大量歌剧，名声之显赫、地位之优越是英国音乐家从未有过的。（见图6-8）然而也正是在这里，亨德尔遭受到了沉重的打击。经历了资产阶级革命的英国民众对意大利风格的、贵族式的歌剧毫无兴趣，他们喜欢反映日常生活的、轻松幽默或针砭时弊的平民化歌剧。在17世纪20年代一部叫作《乞丐歌剧》的通俗作品唱遍了英国，亨德尔的咏叹调在其中被大加嘲讽。与此同时王室内部的纷争也殃及到他，使他主持的歌剧院失去了支持，一下子破产了。再加上同行之间的互相倾轧，真是雪上加霜。当时有人幸灾乐祸道：这个德国佬总算尝到了失败的滋味，他完了。亨德尔的确很痛苦，他得了一场大病，不得不回到德国老家去修养。但这个倔强的人在稍稍恢复了之后，又回到了伦敦，他要向这里的人证明自己的实力。



图6-8 亨德尔肖像

从30年代开始，亨德尔把主要精力放在了另一种舞台戏剧体裁上，这就是用英语演唱的宗教题材的清唱剧。在他的笔下，庄严肃穆的清唱剧变得富于激情和戏剧性，人人都熟悉的圣经故事被他用音乐生动地讲述，获得了前所未有的震撼人心的效果。他赞颂英雄精神，讴歌民众的力量，特别是其中那些气势雄浑的大合唱使当时正处于上升时期的英国新兴市民阶层倍感鼓舞。没用太多的时间，亨德尔获得了比以前更高的荣誉、更广泛的尊敬，在他生前，伦敦的公园里就立起了他的雕像，地位之高可以想像。

在亨德尔的二十多部清唱剧中，最优秀的是《以色列人在埃及》、《弥赛亚》、《犹太·马加比》、《参孙》。除了歌剧和清唱剧，他还写了一些很好的器乐曲，如1717年为英国皇室在泰晤士河上的庆典所写的管弦乐组曲《水上音乐》、1749年同样为皇室庆典而作的《皇家焰火音乐》，以及协奏曲、室内乐、羽管键琴独奏曲等等。

《弥赛亚》是亨德尔最受欢迎的清唱剧，直到今天仍然占有非常重要的地位，尤其是其中的合

唱,如《上帝的荣耀》、《圣婴为我们而诞生》、《哈里路亚》,是世界合唱音乐中的珍宝。亨德尔富于感染力的激情、无可争辩的天赋、刚强乐观的性格,都展露在这些令人振奋的合唱作品中。

谱例十一:亨德尔清唱剧《弥赛亚》中的合唱《哈里路亚》



曲例十一:亨德尔清唱剧《弥赛亚》中的合唱《哈里路亚》

亨德尔和巴赫的音乐从不同的角度为我们展示了巴洛克音乐的光彩,毫无疑问,他们是音乐历史上的巨人。

## 第七章 理想主义的光辉 ——古典主义时期的音乐

18世纪欧洲最重要的思潮是产生于法国并迅速波及整个欧洲的“启蒙运动”。对这些思想界的勇士们,恩格斯生动地形容道:

“他们不承认任何外界的权威,不管这种权威是什么样的。宗教、自然观、社会、国家制度,一切都受到了最无情的批判;一切都必须在理性的法庭面前为自己的存在作辩护或者放弃存在的权利。思维着的悟性成了衡量一切的惟一尺度。”<sup>①</sup>

建立一个符合真理、正义的理性王国,一个自由平等的社会,是启蒙运动者的目标。音乐学家格劳特对他们的思想作如下概括:反对超自然的宗教和教会,赞成自然信仰和实际道德;反对玄学,赞成普通常识、经验心理学、实用科学和社会学;反对繁文缛节,赞成返朴归真;反对权力,赞成个人自由;反对特权,赞成平等权利和普遍教育。<sup>②</sup>

在这种思潮引领下,欧洲的文化发生了重大变化。在文学领域,戏剧家们关注普通人的生活和情感,控诉和鞭挞封建专制(莱辛《明娜·冯·巴尔赫姆》,博马舍《塞维利亚理发师》、《费加罗的婚姻》,席勒《阴谋与爱情》);小说家们有的将理想寄托于奇妙幻境(斯威夫特《格列佛游记》),有的通过勇士的遭遇来表现新兴资产阶级坚强不屈、崇尚科学和创造力的精神面貌(笛福《鲁滨逊漂流记》)或者以曲折的爱情故事来揭露封建社会的虚伪和对人性的摧残(狄德罗《修女》、卢梭《新爱洛伊斯》、菲尔丁《汤姆·琼斯》)。

古典主义的美术在形式上强调结构稳定、色彩单纯,以朴素自然取代华丽雕饰,以简洁取代繁琐,以理性取代夸张,更以全人类的至高理想取代少数人的权势和享乐。(见图7-1、图7-2)



图 7-1 大卫《荷拉斯兄弟的誓言》



图 7-2 安格尔《泉》

① 引自《反社林论》,载《马克思恩格斯选集》第3卷,人民出版社1972年版,第56~57页。

② 格劳特与帕利斯卡《西方音乐史》中译本第四版第314页,汪启璋等译。人民音乐出版社1996年版。

音乐的古典主义有许多与文学、美术的共同点,例如以简洁明晰的形式表现至高至美的精神境界,在题材上(如歌剧)表现普通人的真实情感等等。但我们应该知道,音乐艺术在本质上和文学、美术是不同的,音乐的表现媒介——声音——是抽象的,它的形式就是内容。除了与文学联姻的作品,如歌曲、歌剧等,那些在古典时期获得重大发展的器乐曲都属于这类抽象的艺术,我们只能通过纯粹的声音来体会这个时代的精神和作曲家们想要表达的情感。不过你也不必觉得神秘,可以肯定,当音乐响起的时候,我们都会获得强烈的感触,并从中触摸到时代的脉搏,走进作曲家的精神世界。

古典时期的音乐风格可概括为以下几点:

1. 旋律不再有那么多的装饰音,也不再那样绵长,而是变得简洁、对称,并常常由短小的“动机”构成。如莫扎特《第40交响曲》第一乐章的主题,是由两个对称的大乐句构成(各长4小节),每个乐句中包含两个短小的乐句(各长两小节),乐句中最小的单位是三个音构成的“动机”(仅占两拍),它是不断重复的核心材料。

谱例一 莫扎特《第40交响曲》第一乐章主题:



动机:



2. 节奏和速度灵活多变,不再像巴洛克那样不是松散自由,就是长时间保持。在一个乐章里会出现不同的节奏型。如贝多芬的第九交响曲末乐章《欢乐颂》,其中有多种节奏:

谱例二 贝多芬第九交响曲末乐章第一主题《欢乐颂》(很快的快板,  $\frac{4}{4}$  拍)



谱例三 同上《欢乐颂》主题的变奏(很快的快板,  $\frac{6}{8}$  拍)



谱例四：贝多芬《第九交响曲》末乐章第二主题（庄严的行板， $\frac{3}{2}$ 拍）



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

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

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

6. 在一个乐章甚至一个段落之内就会有大幅度的情绪变化和对比。

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

上述只是大致概括，尤其强调古典与巴洛克风格的不同之处。实际上，在每一位作曲家手下甚至他们的每一部作品中的都有着不同的个性。

音乐史学家通常把古典主义音乐分为两个时段：一是“前古典时期（Pre-Classical）”和“维也纳古典时期（Viennese Classical）”。前者有一段与巴洛克后期重叠，是从巴洛克向古典的过渡或奠基时期，约在 1720 或 1730—1770 年左右，后者是古典风格的盛期（High Classical），约 1770—1820 年左右。

## 第一节 探索时代——前古典时期

### 一、正歌剧的改革和喜歌剧的兴起

1600 年前后诞生于意大利的歌剧体裁迅速传遍了欧洲各国，获得了长足的发展，而它的衰落景象也在意大利国土上显现：巴洛克后期，这种贵族文化的典型代表、夸张奢华的艺术风格被历史淘汰，歌剧艺术陷入窘境。

所谓正歌剧（opera seria），是指盛行于 17 世纪和 18 世纪上半叶的歌剧风格，它的题材庄重崇高，音乐精美华丽，尤以咏叹调的精致复杂为特征，通常采用阉人歌手。曾有一度这种歌剧受到推崇，可由于它的种种致命弊病——题材远离现实生活，缺少真实的情感，片面追求场面的宏大、形式的华美、歌手的高超演技——导致内容空洞、形式僵化。

一位德国作曲家出现在歌剧历史的重要关口，他就是格鲁克（Christoph Willibald Gluck，1714—1787）。作为一位受到“百科全书派”精神影响同时又见多识广、经验丰富的“国际性”音乐家，歌剧改革的重任在 18 世纪中叶被他义无反顾地担了起来。

在进行种种改革之前，格鲁克采用盛行的技法和风格，写出了一批意大利和法国歌剧，但他对旧有的歌剧模式一直感到不满。自从结识了意大利诗人、脚本作家卡尔扎比吉（Jean Georges Calzabigi，1714—1795）之后，他的想法渐渐明确了。他们合作的第一部新观念的歌剧是 1762 年在维也纳问世的《奥菲欧与尤丽狄西》，人们惊讶地发现，一些约定俗成的形式不见了，许多新的

因素出现在这部作品中。歌剧的故事可以说是再熟悉不过了,从歌剧体裁诞生伊始,这个家喻户晓的古希腊神话就是作曲家特别关注的焦点,况且已有蒙特威尔第的杰作在先。然而人们在格鲁克这里看到的却是另一个样子:本来众多的人物只剩下三个主角:奥菲欧、尤丽狄西、爱神,原来的悲剧结局变成了大团圆:在爱神的帮助下,奥菲欧带领尤丽狄西走出了地狱,他们和所有的牧人、农人一同高唱爱的赞美歌。情节简化了许多,爱情主线突出了,而音乐中不再有那么多的歌唱炫技段落,取而代之的是朴素的旋律。观众明显地感觉到,神话世界中人物与自己的距离似乎变小了,奥菲欧和尤丽狄西就仿佛是身边的哀男怨女,因死神的威力天各一方。乐队不再像以往只是作为声乐的陪衬,而是有了独立表现的机会,例如对冥府可怕场景的渲染,对幸福幽谷的描绘。

这些在今天看来非常值得称道的做法,却在当时遭到严厉的批评,首演失败了。权威人士说,乐队声音太嘈杂了,歌唱旋律干巴巴,缺少精美的装饰。但是格鲁克和卡尔扎比吉毫不退缩,他们朝着自己的目标继续前行。1767年,他们的《阿尔切斯特》(Alceste)在维也纳上演<sup>①</sup>。这一次,格鲁克更加彻底地抛弃了传统,在两年以后出版的总谱扉页上他还专门写了一篇序言,阐明自己改革的主旨:

单纯、真实和自然,这三点是一切艺术作品的美的基本原则。<sup>②</sup>

我打算把音乐重新归还给她的真正使命:为诗歌服务。我的计划是,让音乐加强情感的表现和情境的魅力,同时又不会破坏剧情的进展,这就意味着必须剪除那些多余的、不必要的华彩音乐。<sup>③</sup>

在这样的大前提下,格鲁克的具体改革措施主要是以下几项:

首先,他不再遵守返始咏叹调格式,而是自由地将分节歌和三部曲式相结合,他去掉了纯粹为炫技的段落,使歌唱旋律具有真实而质朴的情感,宣叙调比过去有更多的音乐性和表情性,采用乐队伴奏而不再只是“清宣叙调”<sup>④</sup>。合唱和舞蹈场面必须是根据剧情需要,而不是为了舞台效果滥用。序曲在情绪和音乐素材上要与歌剧形成有机的联系,使之成为特定歌剧的完整组成部分,而不能任意挪用、借用。

应法国女王之邀,格鲁克于1773年来到了巴黎。这里保守势力和进步人士有关歌剧的论争,一下子将格鲁克推进了“风暴中心”。一个名叫皮钦尼(Niccolo Piccini,1728—1800)的意大利作曲家以“保持意大利歌剧的纯洁性”为己任,来到巴黎与格鲁克决一高低,他们甚至采用同一剧本谱曲来“打擂台”,一时间关系非常紧张。从当时的记载来看,似乎皮钦尼在很多时候获得了支持,占了上风,但是笑到最后的还是格鲁克。毫无疑问,他的改革代表了新的文化精神,是符合时代需要的。格鲁克的改革拯救了意大利正歌剧,使它获得了新的生命力。

格鲁克所有歌剧中最受人们喜爱的段落,当属《奥菲欧与尤丽狄西》第三幕中的奥菲欧咏叹调《我失去了尤丽狄西》。它的旋律自然朴素,情感真挚深切,正歌剧咏叹调中必不可少的炫技经过句在这里一点踪影都没有。它的结构是回旋曲式,主要主题如下:

<sup>①</sup> 1767年上演的意大利语台本为卡尔扎比吉所作,9年以后的修订版采用弗朗索瓦·鲁莱的法文改编本,1776年在巴黎上演。

<sup>②</sup> 摘自蒋一民《音乐美学》P.116,东方出版社1991年版。

<sup>③</sup> 同上,第113—114页。

<sup>④</sup> 清宣叙调也称作干宣叙调,它是只用羽管键琴和一件低音乐器伴奏的宣叙调,主要用于大段对话和独白。

## 谱例五 格鲁克歌剧《奥菲欧与尤丽狄西》中奥菲欧咏叹调《我失去了尤丽狄西》



## 曲例一 格鲁克歌剧《奥菲欧与尤丽狄西》中奥菲欧咏叹调《我失去了尤丽狄西》

喜歌剧(*opera buffa*, 一译谐歌剧)的风格与正歌剧截然相反,它在18世纪盛行于意大利和法国,题材轻松,取自日常生活,音乐质朴简单,常采用民间流行曲调填词,具有幽默的特点,显然,它属于平民文化。第一部喜歌剧是意大利作曲家佩尔戈莱西(Pergolesi, 1710—1736)的《女仆作夫人》。它只有三个角色:主人和女仆,另一个角色还是个哑巴。音乐轻松快活,充满了戏谑。大意是女仆一心想当女主人,耍尽了手腕,她的雇主一再挡架,但最终还是不得不娶了这个精明的女人。这部作品开辟了歌剧创作的新风,在佩尔戈莱西之后有不少意大利作曲家写了类似的歌剧。有趣的是当这部歌剧1752年被意大利人带到了巴黎以后,竟引起了轩然大波。一批坚持贵族艺术趣味的人坚决反对这种“低俗不堪”的东西,而启蒙运动的领袖人物之一卢梭却以革新派的身份给这种新歌剧以大力支持,甚至他自己还连剧本带音乐创作了一部法国喜歌剧《乡村卜者》。

法国的“喜歌剧之争”吵得沸沸扬扬,许多音乐家、剧作家、文人雅士甚至王室成员都热烈“参战”,但显而易见,平民文化的兴起已是时代大趋势了,这种通俗易懂、平易诙谐的喜歌剧迅速得到老百姓的喜爱,1762年,在《女仆作夫人》来到巴黎之后的第十年,巴黎成立了喜歌剧院并涌现出一大批喜歌剧。或许由于这些作品还不够完美,它们早已从歌剧舞台上消失了,但它们对后世的歌剧发展有着非常重要的奠基意义,在莫扎特、贝多芬甚至再往后的浪漫主义歌剧中,我们都可以看到喜歌剧的因素。

## 二、器乐风格的转型和交响曲体裁的奠基

当J.S.巴赫进入晚年时,他的几个音乐家儿子已经有了自己的名声了。其中名气最大的次子C.P.E.巴赫曾口出狂言:我父亲的音乐已经过时了,现在是我们的时代了。虽然从那以后二百多年的历史证明了老巴赫的地位远远超过他的儿子们,但他的后继者特别是这位次子,在历史上却也有着不可磨灭的功劳,他和同时代的音乐家们就像通往峰顶的山脉,将音乐引向了古典主义风格的真正建立。

C.P.E.巴赫和他的同时代人不像老巴赫那样热衷于严谨的复调音乐,而是喜欢单纯的主调织体、段落分明的曲式以及大起大落的情绪表现。在德国北方,以C.P.E.巴赫为首的一批作曲家被称作“北德乐派”(或柏林乐派),他们以“情感风格”(empfindsamkeit)著称,音乐具有深沉而强烈的激情。C.P.E.巴赫的钢琴奏鸣曲已具有古典后期的模式,三个乐章采用快—慢—快速度对比,并出现了奏鸣曲式的某些特征。他也写作交响曲,不过,在这个领域里成就更为卓著的是“曼海姆乐派”。

曼海姆乐派是指18世纪中叶活跃在波希米亚曼海姆宫廷中的一批音乐家。这里有一个优秀的管弦乐队,演奏员们个个技艺精湛,又能极好地配合,被誉为“由一群将军组成的军队”。他们的统帅是出生于捷克的作曲家、指挥家斯塔米茨(Stamitz, 1717—1757)。在他的指挥棒下,这个乐

队能演奏极具煽动性的渐强和极其微妙迷人的渐弱,这种手段在当时是罕见的,据说听众曾被一个长长的渐强感染到了不知不觉从椅子上站起来的地步。

斯塔米茨写有 50 部交响曲。这种体裁的前身可以追溯到巴洛克时期的协奏曲、组曲、三重奏鸣曲、赋格等等,而最直接的应该说是意大利歌剧序曲。他在速度为快—慢—快三个部分的序曲基础上,又增加了一个快速乐章,并且在第一乐章使用奏鸣曲式,这就形成了后来交响曲的基本模式。他很少使用艰深的复调技法,而是采用明快的主调音乐风格,并增强了音乐的对比性。

除了北德乐派和曼海姆乐派,这个时期还有很多音乐家在大胆尝试着用新的风格作曲,他们已经为古典高峰时期做好了准备。

## 第二节 交响时代——古典主义盛期

古典主义进入盛期大约从 1770 年左右开始。曾长期在维也纳工作、相互之间有着师承关系的作曲家海顿、莫扎特、贝多芬,是这个时期的主要代表人物。

### 一、交响乐之父——海顿

海顿(Haydn, 1732—1809)被世人尊称为“交响乐之父”,这并不意味着交响曲这种体裁是由他首创的,在上一节里我们已经了解到“前古典乐派”的奠基了。确切地说,海顿的历史贡献是创作了大量优秀的交响曲,通过自己的实践,对这种体裁从具体结构到整体风格都有了更加完整的确立,并对莫扎特和贝多芬的创作产生了深刻的影响。(见图 7-3)

海顿是个农家孩子,出生于维也纳乡村一个车轮匠家庭。跨入音乐之门是因为他有一副上天赐予的好嗓子,8 岁那年被维也纳圣斯蒂芬教堂的乐长选中,成为唱诗班里的小小学童。在教会学校里他学习歌唱、基本乐理以及键盘乐器和小提琴演奏,这为将来打下了基础。变声期间因为繁忙的演唱他没能保住漂亮的嗓音,在 17 岁那年离开教堂自谋出路。起初他参加过街头吉卜赛流浪艺人的团体,后来去教堂或是其他乐队当演奏员,有十年之久过着贫穷且不稳定的生活,但是他始终怀着对音乐的挚爱,四处寻找学习的机会,而没有离开过维也纳。有一度他成为作曲家波尔波拉的助手,在打杂和挨训的缝隙里学习各种有用的作曲知识。

机会总是会有,重要的是机会只给予做好了准备的人。1759 年,27 岁的海顿被一位亲王看中,成为该宫廷乐队的成员,两年以后又被匈牙利贵族艾斯特哈奇亲王聘为宫廷乐队的副乐长(5 年以后升任乐长),获得了更加优越的音乐环境。为了这个大家族海顿工作了整整 30 年,他大部分成熟的、优秀的作品都写于这里。

在海顿的时代,音乐家的地位与贵族家里的其他奴仆相比并不高出多少,但海顿对艾斯特哈奇家族充满了感激之情,因为亲王对音乐的热爱,使他得到了极好的发展机会。他拥有一个在当时来说规模最大的乐队,拥有歌剧院和演员,宫廷里繁忙的音乐会促使他不断地拿出新作,并能及时得到听众的反响。在海顿名声远扬之后,亲王还允许他接收出版商和其他人的委约。总之,



图 7-3 海顿肖像

一切有利于自身发展的条件,这里都具备了。我们可以理解,为什么在老主人去世之后海顿获得了完全的自由,他还是愿意留在艾斯特哈奇宫廷里——他已经把自己的生命和这里紧紧地联系在一起了。

海顿的与艺术生涯是在贵族宫廷里度过的,他却将农民的质朴、乐观和幽默天性保持终生。无论是大型的交响乐还是小型的室内乐,无论是纯器乐作品还是宗教音乐、歌剧,这种天性都显露无疑。就像他所说的:

在这个世界上,快乐而满足的人真是寥寥无几,人们到处被痛苦和忧虑所逼迫,也许你的作品有时可能成为一股清泉,而使那些满怀忧虑和百事劳心的人能够从中得到一时的安宁和憩息。

海顿是个勤奋的人,不算其他各种器乐、声乐作品,仅交响曲就有 104 部(一说 108 部)之多。最初他的写作手段还不确定,经过一段时间的摸索,他将交响曲规范为以下模式:全曲有四个乐章。第一乐章以一个缓慢深沉的引子开始,接下来是热情明朗的快板,采用奏鸣曲式。第二乐章是慢速的,从容安详,或是内省式的或是抒情亲切的。第三乐章是小快板或中速,采用当时盛行于欧洲宫廷的小步舞曲风格(不过海顿的小步舞曲常常带有民间幽默质朴的特色)。第四乐章又是快板,音响辉煌,情绪热烈,它是全曲的总结性乐章。

在这 104 部交响曲中,有不少带有“绰号”,这是人们根据其中的某个特征或是联想而添加在作品上的,实际上海顿的交响曲属于“纯音乐”,即没有任何音乐以外的描述对象。他最受欢迎的交响曲有:第 45“告别”、第 92“牛津”、第 94“惊愕”、第 100“军队”、第 101“时钟”、第 103“鼓声”、第 104“伦敦”<sup>①</sup>等。下面以第 103“鼓声”为例,来了解海顿交响曲的风格。

“鼓声”这个绰号源自第一乐章的引子,它破天荒地定音鼓的一串滚奏开始:

谱例六:海顿第 103“鼓声”交响曲第一乐章引子

### Adagio



在一个响亮有力的连接段之后,音乐从原来的 $b^bE$ 大调转到了 $b^bB$ 大调上,这里的副题更加活泼美丽,带有弹性的舞曲节奏使人有起舞的欲望:

谱例八 海顿第103'鼓声'交响曲第一乐章主题副题



曲例四 海顿第103'鼓声'交响曲第一乐章主题副题

由于呈示部比较短小,故作曲家要求反复一遍(这是当时的惯例)。这之后是展开部,先是采用主题材料,后来又把引子素材做了快速变奏,当副题相对完整地出现过之后,乐章进入第三大部分:再现部,主题和副题依次出现,出人意外的是这里突然让音乐停止了快乐的奔流,而是回到了引子那神秘的气氛中,在这短暂的回顾之后,一阵快速响亮的声音爆发出来,迅猛地冲向快乐的结束。

第二乐章是稍快的行板,曲式为双主题二重变奏曲,即有两个主题,它们交替着各自进行变奏。第一主题很庄重,使用了温暖的弦乐音色和较弱的力度:

谱例九 海顿第103'鼓声'交响曲第二乐章第一主题

### Andante piu tosto Allatretto



曲例五 海顿第103'鼓声'交响曲第二乐章第一主题

谱例十 海顿第103'鼓声'交响曲第二乐章第二主题



曲例六 海顿第103'鼓声'交响曲第二乐章第二主题

整个第二乐章是平稳优雅的,各个变奏显示了作曲家丰富的配器和多声写法。

第三乐章是中速的小步舞曲,与其说它是宫廷贵族风格的,不如说是农民们幽默、快活还带点粗犷的舞姿,其中加重的强拍,听起来好像是用靴子踩在地板上的声音。它是三部曲式,第一部分的主题节奏顿挫鲜明:

谱例十一 海顿第103'鼓声'交响曲第三乐章第一主题



曲例七 海顿第 103 号鼓声“交响曲第三乐章第一主题

这个乐章的中间段主题是流畅委婉的旋律,音响柔和:

谱例十二 海顿第 103 号鼓声“交响曲第三乐章第二主题



曲例八 海顿第 103 号鼓声“交响曲第三乐章第二主题

乐章的第三部分回到了开头粗犷有力的主题上。

第四乐章是快板,采用回旋奏鸣曲式,富于活力和热情,主要主题是由短促音符构成的旋律:

谱例十三 海顿第 103 号鼓声“交响曲第四乐章主要主题



曲例九 海顿第 103 号鼓声“交响曲第四乐章主要主题

全曲结束在辉煌的、胜利般的音响中。

除了在交响曲领域有重大成就以外,实际上海顿还应该被称作“弦乐四重奏之父”——这种室内乐体裁的模式也是在海顿笔下确立的,四个乐章的速度和风格与交响曲一样,但它只有四件弦乐器:两把小提琴,一把中提琴,一把大提琴,要用这么少的乐器写出丰富多彩、意蕴深刻的音乐来,不是件容易的事情,就像我们写笔画最少的字一样。海顿一共写了 80 多部弦乐四重奏,起初他和别人一样,总是让第一小提琴担任主旋律,另外三件处于陪衬地位。后来他逐渐找到了让各个声部以平等地位相互“对话”的办法,使音乐听上去有了内在张力和更加丰富的音响变化,每件乐器的个性都得到了充分的发挥。

“皇帝”四重奏(Op.76 No.3)是海顿最受欢迎的室内乐作品之一,这个名字来源于第二乐章,其主题原来是海顿根据奥地利民歌而作的歌曲《上帝保佑吾皇》,在这里被当作变奏曲主题,在它

之后四个变奏突出了四件乐器的特色,并显示了海顿精致的笔法。主旋律是“如歌的柔板”,优美深情:

谱例十四 海顿“皇帝”弦乐四重奏第二乐章主题



曲例十 海顿“皇帝”弦乐四重奏第二乐章主题

主题是由第一小提琴奏主旋律,另外三件乐器给以伴奏。

第一变奏由第二小提琴奏主旋律,第一小提琴在高声部以轻巧的音型装饰着围绕着它。这里只用了两件乐器。

第二变奏由大提琴奏主旋律,第二小提琴和中提琴轻轻的陪衬,第一小提琴仍然“娇媚”地围绕着主旋律作花边式的装饰。

第三变奏由中提琴奏主旋律,另外三件乐器以各自不同的旋律与之形成对位关系。

第四变奏的主旋律回到了第一小提琴上,全曲在温柔细腻音响中静静结束。

海顿数量巨大的作品涉及到了当时所有的体裁,其中在今天仍常常上演的,除了交响曲和弦乐四重奏以外,还有钢琴奏鸣曲、各种主奏乐器的协奏曲、其他体裁室内乐作品。在他的大型声乐作品中,最精彩的是两部清唱剧《创世纪》和《四季》。它们都是宗教题材,前者的歌词是英国诗人弥尔顿根据《圣经·旧约》而作,讲述了上帝创造世界的过程,后者是苏格兰诗人汤姆森的诗,描绘了大自然一年四季里的景色、人们辛勤而快乐的劳作以及对上帝的感恩之情。在这里,人是主角——如《创世纪》里幸福恩爱的亚当和夏娃,《四季》中乐观的农民、他的可爱女儿和未婚夫。人的赞美是主题——这里洋溢着海顿对生活和上帝的热爱,他对上帝的感情不是畏惧的,也不是神秘的,而是非常亲近的,在他的心里,宗教信仰不是教条,它是平凡生活中的爱和信心。

海顿把他的爱和信心通过音乐传达给了这个世界,也把自己在音乐天地里的探索成果传递给了他年轻的挚友莫扎特。

## 二、永恒的阳光——莫扎特

莫扎特(Mozart, 1756—1791)的名字几乎就是天才的同义词。他在这个世界上只生活了35年,可他的音乐和他的名字已成为一代又一代人心中永恒的阳光,温暖着了无数的心灵。

莫扎特的父亲是一位宫廷音乐家,当他发现了儿子出众的音乐天赋之后,就基本放弃了自己的事业,一心培养小莫扎特。从6岁起他就带着儿子周游各国,向名师求教,同时也是为了展示儿子的才能。果然,年幼的莫扎特名声远扬,连奥地利的皇帝都在宫中为他举行音乐会。这个小天才从5岁开始创作,8岁时写了奏鸣曲和交响曲,11岁时写了歌剧……在他结束音乐之旅时,已经是一大批作品的拥有者了。(见图7-4)



图7-4 莫扎特肖像

从1773年起,莫扎特在家乡萨尔茨堡大主教的宫廷里服务,7年中他一直由于地位卑微而感到非常痛苦,主教的轻蔑和外行对这个天才是极大的压抑。但即便如此,莫扎特还是写了许多优秀的作品,在他的心目中,音乐永远是美丽的,是超越现实、超越苦难的。

1781年,从大主教蛮横专制下逃离的莫扎特来到维也纳,开始了他作为自由音乐家的生活。这生命的最后十年充满了成功的喜悦和生活的磨难——他的精神获得了升华,音乐创作达到了辉煌的顶点,同时也饱尝了贫穷的滋味。1791年12月9日,一个严寒的日子里,莫扎特死于贫病交加,之后被匆匆葬入维也纳贫民公墓。

关于莫扎特的故事,二百多年里人们讲了又讲,甚至杜撰出了各种各样的情节,尤其是俄国诗人普希金的戏剧《莫扎特与萨列里》,生动到了让人们信以为真的地步,由它改编成的电影已经成了莫扎特的“传记”了。实际上这些都是艺术创作,如果想深入了解莫扎特,应该去读他的真正的传记,而更好的办法,则是去听他的音乐,那里的每一个音符都出自他的手、他的心,那才是他要留给我们的最最真实的一切。

如果你看到莫扎特全部作品的目录,一定会大吃一惊,不能想像那是一位仅仅生活了35年的人留下来的精神遗产。别说从无到有的创作了,我们就是把这些作品抄一遍,也要耗费难以想像的时间!莫扎特的同时代人对他创作速度之快津津乐道,觉得他不费吹灰之力,就能一部接一部地拿出杰作来,对此,莫扎特的回答是:没有人像我那样在作曲上花费了如此大量的时间和心血,没有一位著名大师的作品我没有再三地研究过。<sup>①</sup>他的精力早早地被透支了,他就像一位天使,勤勤恳恳地为人类记录下来最美丽的天堂的声音,然后回到了上帝的身边。

莫扎特的创作涉及到了从小到大的当时所有的音乐体裁,每一种体裁中都有杰作,这里仅选目前上演最多的作品作简略介绍。

首先是歌剧。莫扎特共写有22部歌剧,其中上演率最高的是《费加罗的婚礼》、《唐·璜》和《魔笛》。这三部歌剧都是维也纳时期的杰作,《费加罗的婚礼》以法国剧作家博马舍的戏剧情节为基础,讲述了聪明的仆人费加罗和未婚妻为保卫自己婚姻的纯洁和贵族主人周旋、让主人大出丑的喜剧故事。《唐·璜》是一个古老的传说,纨绔子弟唐·璜到处追逐女性,始乱终弃,最后遭到命运的报复,被地狱之火吞噬。《魔笛》是个神话故事,黑暗世界的夜女王最终被代表光明的大祭司战胜,一对年轻恋人也通过了种种考验获得了幸福。这些故事虽然都是他人撰写剧本,但莫扎特之所以选择它们,除了艺术的出发点以外,显然也与他自己的世界观有密切关联。《费加罗的婚礼》是平民对贵族的挑战,表现了莫扎特向往平等、自由的心声,《魔笛》中的大祭司代表了莫扎特的共济会<sup>②</sup>理想,王子塔米诺为真正的爱情勇于接受考验,是莫扎特对真理不懈追求的表现。《唐·璜》比较复杂,这个遭到命运报应的家伙一方面因其轻浮放荡令人厌恶,另一方面他又是封建社会保守势力的叛逆者,在很多地方表现出了令人钦佩的勇气,莫扎特用音乐将唐·璜塑造为个性复杂的人物,而不是简单的脸谱。

歌剧体裁在经过格鲁克的改革之后出现了新的面貌,代表平民文化的喜歌剧也为歌剧舞台注入了新的活力,到了莫扎特笔下,这门艺术显示出了从未有过的光彩和魅力,舞台上的每一个角色都被他用音乐刻画得栩栩如生,令人由衷地喜爱。毫无疑问,莫扎特的旋律是他音乐最迷人

① 摘自约瑟夫·马克利斯《西方音乐欣赏》,刘可希译,人民音乐出版社1987年版237页。

② 18世纪以提倡互助博爱为宗旨的国际性秘密会社。

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

《费加罗的婚礼》中费加罗的咏叹调《男子汉应该去当兵》是剧中男主人公、聪明幽默的费加罗的咏叹调。他看到小男仆凯鲁比诺(实际上是贵族子弟被送到伯爵家学习行为举止的)因陷入爱情的迷惘而被伯爵训斥,便在一旁笑呵呵地并带点讽刺意味地唱起来,歌词是:

现在你再不要去当情郎,  
如今你论年纪也不算小。  
男子汉大丈夫应该当兵,  
再不要一天天谈恋爱。  
再不要梳油头、洒香水,  
再不要满脑袋风流艳事。  
小夜曲、写情书都要忘掉,  
红绒帽、花围巾也都扔掉。  
你是未来勇敢的战士,  
身体强壮,满脸胡须,  
腰挎军刀,肩扛火枪,  
抬起头来,挺起胸膛,  
全身盔甲你威风凛凛,  
军饷虽少但是很光荣。  
虽然不能再去跳舞,  
但是将要万里行军。  
翻山越岭跨过草原,  
没有音乐为你伴奏,  
只有军号声音嘹亮,  
枪林弹雨炮声隆隆,  
一声令下勇往直前你就冲!  
现在你虽受到惩罚,  
但对过去不必惋惜。  
凯鲁比诺你很勇敢,  
你的前途很远大!

这首咏叹调幽默轻快,旋律简单却充满了灵感,乐队伴奏也非常生动,当唱到“翻山越岭跨过草原,没有音乐为你伴奏,只有军号声音嘹亮”时,莫扎特让小号模仿军队的号角声,妙趣横生。它的结构是回旋曲式,下面是多次出现的主要主题:

## 谱例十五 莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》中费加罗的咏叹调《男子汉应该去当兵》

## Vivace



## 曲例十一 莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》中费加罗的咏叹调《男子汉应该去当兵》

在《费加罗的婚礼》中，伯爵夫人罗西娜的性格是温柔高贵的，因为她被好色的丈夫冷落了，莫扎特为她写的旋律总是充满了淡淡的忧伤。在第二幕的开始，她有一首非常动人的咏叹调，歌词大意是：

爱情之神，请听我祈求，  
抚慰我的悲哀和忧愁！  
我已失去他的爱情，  
惟有一死万事休！

## 谱例十六 莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》中罗西娜的咏叹调《爱情之神，请听我祈求》



## 曲例十二 莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》中罗西娜的咏叹调《爱情之神，请听我祈求》

《魔笛》中的捕鸟人帕帕盖诺是个“乡下人”形象，朴实但很喜欢吹牛，莫扎特为他的亮相写了一首快活的咏叹调，采用民歌式的“分节歌”（即一条旋律多次重复，每段歌词不同）形式：

我是个快乐的捕鸟人，  
天生就会捉小鸟。  
只要吹起我的排箫，  
一切鸟儿它都别想跑！  
我还会对姑娘把网张，  
一网就有半打以上，  
我拿她们去换糖果，  
只留下我最爱的那一个。  
我要娶她当老婆，  
甜甜蜜蜜过生活！

## 谱例十七 莫扎特歌剧《魔笛》中帕帕盖诺的咏叹调《我是个快乐的捕鸟人》

## Andante



曲例十三 莫扎特歌剧《魔笛》中帕帕盖诺的咏叹调《我是个快乐的捕鸟人》

《魔笛》中的夜女王是个反面角色，对正义的大祭司充满了仇恨，莫扎特为她写了一段花腔咏叹调，听上去非常华丽，好像是鸟儿的叫声，为这个神话人物平添了一种奇异的形象，同时又恰到好处地炫耀了声乐的技巧，渲染了这个角色愤怒的情感。

复仇的火焰在我胸中燃烧，  
死亡和绝望几乎将我吞没。  
你若不能杀死萨拉斯特罗，  
我将抛弃你，  
而你将不再是我的女儿！  
去吧，去亲手杀死那恶人，  
这是你母亲的誓言，  
是复仇之神的命令！

谱例十八 莫扎特歌剧《魔笛》中夜女王的咏叹调《复仇的火焰在我胸中燃烧》

**Allegro assai**



曲例十四 莫扎特歌剧《魔笛》中夜女王的咏叹调《复仇的火焰在我胸中燃烧》

在莫扎特的歌剧中美妙的旋律就像泉涌一样无穷无尽，这里所举只是凤毛麟角。此外，他还特别善于运用重唱手段达到戏剧性高潮，几个人物的不同性格、不同心态能够非常和谐地结合到一首重唱中，这让我们看到了他精湛的复调写作技巧。

在协奏曲领域，莫扎特有着突出的贡献。作为一位优秀的钢琴家，他为自己的音乐会写了大量钢琴协奏曲，此外还有小提琴、长笛、圆号、单簧管协奏曲，都是历代独奏家的保留曲目。与巴洛克时期的协奏曲相比，他更强调主奏乐器的个性，一方面使之获得更加充分的表现，另一方面又使它与乐队部分的关系更加融洽和多样化。通过大量的实践，莫扎特确立了古典协奏曲的模式，三个乐章分别为：第一乐章快板，采用带有“双呈示部”的奏鸣曲式，即第一呈示部由乐队在主调上呈示主题和副题，第二呈示部主奏乐器进入，它在乐队的陪衬下带有变化地、分别于主调和属调上再次呈示这两个素材，有时还引进新的材料。在第一乐章将近结尾处有一个由主奏乐器单独亮相的“华彩段”，独奏者可以将主题材料作即兴发挥，并展示自己最拿手的技巧。第二乐章通常是优美如歌的慢板，旋律舒展，具有幻想气质。第三乐章又是快速的，带有舞曲性质，同时主奏乐器得到充分的技巧性展示，在辉煌的音响中结束全曲。

大约在莫扎特定居维也纳的第二年，他和当时已赫赫有名的大音乐家海顿相识了，两人年龄相差将近25岁，对音乐共同的热爱、对相互才华的钦佩和深深的理解，使他们成为莫逆之交。海顿把自己多年的实践经验传授给莫扎特，而莫扎特的青春气息、特有的优雅和灵气也给了海顿极大的激励。与“交响乐之父”海顿相比，莫扎特的交响曲创作在某些方面表现得更为大胆、新颖。尤其是他的最后两部交响曲，第一乐章都去掉了原有的慢速引子，代之以开门见山的快板主题，同时它在性格上与后面的副题有了更大的反差；在乐曲的展开部分，莫扎特通过频繁的调性转换、

各种不同性格素材的迅速交替写出了更加强烈的戏剧性冲突,此外,在各乐章之间他加大了对比幅度,总之,我们可以明显地感受到他的交响曲有了比海顿更为丰富的手法。

莫扎特最后三部交响曲(第39、40和41号)均属他最优秀代表作之列,它们写于1788年6月到8月的6个星期之内。第39交响曲明朗优雅,富于乐观精神,第40交响曲充满不安和奋争,带有悲剧性色彩,第41交响曲则因其辉煌的英雄性气概被人们誉为“朱庇特交响曲”。这里举第40交响曲为例。

第一乐章采用奏鸣曲式,由快板主题直接开始,其小调色彩具有暗淡忧郁的味道,旋律中波浪起伏般的短小节奏型似乎有些不安。

谱例十九:莫扎特第40交响曲第一乐章主题



曲例十五:莫扎特第40交响曲第一乐章主题

很快,这个主题从小调转入大调,色彩变得明亮起来,引出了刚劲有力的新材料,它是主题与副题之间的“插部”。

谱例二十:莫扎特第40交响曲第一乐章插部



曲例十六:莫扎特第40交响曲第一乐章插部

副题与之形成鲜明对照,它改在了明朗的大调上,旋律线条也变得舒展而富有歌唱性了。

谱例二十一:莫扎特第40交响曲第一乐章副题



曲例十七:莫扎特第40交响曲第一乐章副题

我们把呈示部完整地欣赏一遍。

曲例十八:莫扎特第40交响曲第一乐章呈示部

呈示部重复了一遍之后,音乐进入展开部,这里主要是对主题材料进行发展,在不同的调性和配器上出现它的片段,整体效果极富戏剧张力和推动力。之后是再现部,虽然略带悲壮色彩,但英雄性气概在这里成为主要情绪。

第二乐章是行板,仍采用奏鸣曲式。这里有一种温暖的、慰藉般的情感,但踌躇不前的旋律和节奏仿佛很迷惘,从第一乐章开始就有的那种暗淡的悲剧性仍然像影子似的挥之不去。

谱例二十二:莫扎特第40交响曲第二乐章主题

## Andante



## 曲例十九 莫扎特第 40 交响曲第二乐章主题

经过一段发展并达到一个情绪高潮之后,我们会听到优美纤柔的副题:

## 谱例二十三 莫扎特第 40 交响曲第二乐章副题



## 曲例二十 莫扎特第 40 交响曲第二乐章副题

在展开部里,淡淡的忧伤始终笼罩着,但并不过分宣泄情感,这就是莫扎特或者说古典主义音乐美学观的体现了:有节制的情感,并永远保持均衡完美的形式。曾有人形象地描绘莫扎特的音乐是“含着泪的微笑”,他的生活苦境、他所感受到的种种压抑,从来不会成为他音乐中的主题,他留给人们的,只是美好。这个乐章结束在一片安详之中。

第三乐章是小步舞曲,小快板,采用带再现的三部曲式。第一部分的主题节奏鲜明而规整,旋律也有棱有角的,它不像是一首宫廷里的舞曲,反倒给人一种坚定的感觉。

## 谱例二十四 莫扎特第 40 交响曲第三乐章第一主题

## Menuetto, Allegretto



## 曲例二十一 莫扎特第 40 交响曲第三乐章第一主题

这个乐章比较短,中间段落是纤柔恬静的田园风味,第三部分又回到了开头坚定有力的主题上。

第四乐章是“很快的快板”,奏鸣曲式。整个乐章极富激情和动力,会使人联想到莫扎特歌剧中某些喜剧高潮场景。主题旋律非常迅速、机敏。

## 谱例二十五 莫扎特第 40 交响曲第四乐章第一主题

## Allegro assai



## 曲例二十二 莫扎特第 40 交响曲第四乐章第一主题

与这个急速奔腾的主题形成鲜明对照的,是柔美流畅的副题。两者反差巨大,却非常熨贴地

连接在一起,真乃“神来之笔”。

谱例二十六 莫扎特第40交响曲第四乐章第一副题



曲例二十三 莫扎特第40交响曲第四乐章第一副题

在第四乐章占主要地位的,还是热烈的情绪,它将整部交响曲结束在一片欢腾之中。

莫扎特在室内乐以及钢琴奏鸣曲等体裁中,也都做出了自己独创性的贡献。有些作品的和声在当时属于很激进的,比如他的第19弦乐四重奏(K.465),由一开始的引子里出现了很不协和的声音,令当时的听者很不习惯,结果就有了个绰号“不协和四重奏”。据说海顿当时对别人说:“尽管我也不理解他为什么这样写,但我可以肯定,他有他的道理。”

在莫扎特的全部作品中,宗教体裁也是很重要的一个部分。尤其是他那部因死神突然降临而差一点点没有完成的《安魂曲》,是一部非常动人的作品,它集中表现了莫扎特的宗教观,从某种角度也可以说,是对他生命的总结。我们以其中的《降福经》(Benedictus)来结束对莫扎特的介绍。它由四重唱小组(两个女高音、男高音、男低音)与合唱队演唱,歌词是:“奉主名来的,当受赞美。欢呼之声响彻云霄。”

曲例二十四 莫扎特《安魂曲》中的《降福经》

### 三、用痛苦换来欢乐——贝多芬

有人把贝多芬(Beethoven, 1770—1827)比作古希腊神话中的普罗米修斯。他不顾天神的警告,从天庭盗来火种,撒向大地,使人类获得了光明与温暖,而他自己则因违反了神界的规矩,受到永远的残酷的责罚。

有人把贝多芬比作音乐领域中的米开朗基罗。这位画家、雕塑家用他毕生的精力,来塑造完美的人类形象,赞美伟大的人类力量,直至耗尽他的生命。(见图7-5)

法国作家罗曼·罗兰对贝多芬有一段著名的评说:

“对于一般受苦而奋斗的人,他是最大而最好的朋友。当我们对着世界的劫难感到忧伤时,他会到我们身旁来,好似坐在一



图7-5 贝多芬肖像

个穿着丧服的母亲旁边,一言不发,在琴上唱着 他隐忍的歌,安慰那哭泣的人。当我们对德与恶的庸俗斗争到疲惫的辰光,到此意志与信仰的海洋中浸润一下,将获得无可言喻的裨益。他分赠我们的是一股勇气,一种奋斗的欢乐,一种感到与神同在的醉意,仿佛在他和大自然不息的沟通之下,他竟感染了自然的深邃的力。<sup>①</sup>

让我们听听贝多芬自己怎样说:

“音乐是比一切智慧一切哲学更高的启示……谁能参透我音乐的意义,便能超脱寻常人无以振拔的苦难。”<sup>②</sup>

贝多芬的磨难是从童年就开始了的。他的父亲羡慕神童莫扎特给父亲带来的巨大荣耀,却没有那份耐心和能力教导自己的儿子。这个酗酒成性的蹩脚男高音所做的,只是把幼小的儿子逼到钢琴前,强迫他不停地弹奏。贝多芬没有因这样的父亲而厌恶音乐,绝对是个奇迹——或许小小的贝多芬已经发现,在无比神奇的音乐中他的生命有着不同的意义。

第二种磨难是来自社会。在超凡的音乐天赋和低下的社会地位之间有着如此巨大的距离,使怀抱憧憬的青年贝多芬受到了极大打击,一种激愤从那时起便一直伴随着他。但他不是怨天尤人,不是悲观沮丧,而是从这种激愤中生发出对自由平等、对友谊和爱的强烈渴望,而这些正是他音乐的最高精神价值。

第三种磨难应该说是上天的不公了:作为一个音乐家,他却饱受耳聋的折磨。32岁时因耳疾严重到了难以忍受的地步,他在维也纳近郊的一座小房子里写下一份遗嘱,打算放弃自己的生命。然而,在经过我们难以想像的内心搏斗之后,他走出了死神的阴影,回到了音乐的怀抱中。就在这痛苦的与命运抗争的日子里,他写下了伟大的篇章:第三“英雄”交响曲(1803—1804),第23钢琴奏鸣曲“热情”(1804—1805)……

贫穷、疾病、孤独一直是贝多芬生活最常见的景况,无尽的磨难伴随终生,而贝多芬就是在这样的磨难中成就了他的事业。罗曼·罗兰感慨地写道:

“一个不幸的人,贫穷,残废,孤独,由痛苦造成的人,世界不给他欢乐,他却创造了欢乐来给予世界;他用他的苦难来铸成欢乐,好似他用那句豪语来说明的,——那是可以总结他一生,可以成为一切英勇心灵的箴言的:

‘用痛苦换来的欢乐。’<sup>③</sup>

贝多芬的音乐风格跨越了音乐史上的两个时期:一方面,他继承古典传统,保持了严谨、均衡、明晰的古典风格,另一方面又以强烈的个性、丰富的精神世界和大胆新颖的手段开创了浪漫主义先河,为19世纪的欧洲音乐开启了新的道路。

贝多芬最具代表性的作品是交响曲。从1800年的第一交响曲到1823年的第九交响曲,这些作品记录着他技术手段的成熟,同时也记载着他的心路历程,包括他所经历的时代风云,他的理想和奋斗,他的爱。

作于1803—1804年的第三交响曲“英雄”被看作欧洲音乐史上的里程碑之作,在此之前,从来没有一部交响曲有着如此深刻而强烈的精神,表现出如此博大的胸襟和广阔的社会内涵。完成

① 摘自《傅译传记五种》中的罗曼·罗兰《贝多芬传》第162页。傅雷翻译。三联书店1983年版。

② 同上,第189页。

③ 同上,第165页。

之时,贝多芬在封面郑重地写上了给法国革命领袖拿破仑的献辞,当他听到拿破仑称帝的消息时,愤怒地擦掉了这行字,重新写上“为纪念一位伟人而作”。实际上这部作品并不是对拿破仑的赞颂,贝多芬心目中的英雄是所有为正义、真理和自由献身的英雄。

第一乐章开始于两个强有力的全奏和弦,之后,主题出现了,这是由主和弦的分解构成的旋律,就像是军队的号角声。起初力度很弱,但贝多芬让它逐渐发展、升华,终于变成了气势宏伟的召唤。

谱例二十七:贝多芬第三交响曲第一乐章主题

### Allegro con brio



曲例二十五:贝多芬第三交响曲第一乐章主题

高潮之后,贝多芬笔锋一转,引出了色彩较为柔和的副题,但由于节奏动力仍然保持着,音乐继续强有力地向前推进:

谱例二十八:贝多芬第三交响曲第一乐章副题



曲例二十六:贝多芬第三交响曲第一乐章副题

接下来的第三个素材也是比较重要的,这就是呈示部中的结束部主题。它也是由主和弦的分解构成的号角式音调。

谱例二十九:贝多芬第三交响曲第一乐章结束部



曲例二十七:贝多芬第三交响曲第一乐章结束部

请注意,这个乐章的呈示部在贝多芬原稿中要求反复一遍,但有些当代指挥家不作反复。下面把呈示部完整地欣赏一遍。

曲例二十八:贝多芬第三交响曲第一乐章呈示部

展开部写得非常精彩,几个素材被灵活地以各种形式出现,它们互相交织着,推进着,时而激烈地冲突,时而造成反差很大的对比,就像是波澜壮阔的战场一般。关于这个展开部,作家罗曼·罗兰有如下生动的想像:

“这是一幅庞大的壁画,在这里,英雄的战场扩展到宇宙的边界。而在这神话般的战斗中,被砍碎的巨人像洪水前的大蜥蜴那样重又长出臂膀,意志的主题重又投入烈火中冶炼,在铁砧上锤打,它裂成碎片,伸张着,扩展着……”

不可胜数的主题在这漫无边际的原野上汇成一支大军,无限广阔地展开来。洪水的激流汹涌澎湃,一波未平,一波复起;在这浪花中到处涌现出悲歌之岛,犹如丛丛树尖一般。不管这伟大的铁匠如何努力熔接那对立的动机,意志还是未能获得完全的胜利……被打倒的战士想要爬起,但他再也没有气力;生命的韵律已经中断,似乎已频陨灭……我们再也听不到什么(琴弦在静寂中低沉地颤动),只有静脉的跳动……突然,命运的呼喊微弱地透出那晃动的紫色雾幔。英雄在号角(法国号)声中从死亡的深渊站起。整个乐队跃起欢迎他,因为这是生命的复活……再现部开始了,胜利将由它来完成。<sup>①</sup>

贝多芬的再现部写得不同于海顿和莫扎特,他不是简单地主题重现,而是使它们在更高的层次上发挥出新的性格和能量,因而出现了更加光辉的形象。这还不够,再现部之后贝多芬又写了一个长大的尾声,让情绪再次从低点推进到一个高潮上,使整个第一乐章成为发展得非常充分的一个相对独立的宏大篇章。

第二乐章速度为“很慢的柔板”,它是一首悲壮深沉的葬礼进行曲。c小调上的主题节奏迟重,仿佛是送葬队伍抬着勇士们的棺椁缓缓地向墓地走去,天空乌云密布,冷风习习。这个主题本身是三部曲式,第一部分为:

谱例三十:贝多芬第三交响曲第二乐章主题第一部分

#### Adagio assai



④ 曲例二十九:贝多芬第三交响曲第二乐章主题第一部分

主题的中段是一个形成对比的材料,它在 $b^b$ E大调上:

谱例三十一:贝多芬第三交响曲第二乐章主题中段材料



④ 曲例三十:贝多芬第三交响曲第二乐章主题中段材料

整个第二乐章是复三部曲式,中部将悲痛的情绪引向了明朗的、似乎是对英雄生前业绩的追

<sup>①</sup> 杨民望引自罗曼·罗兰《贝多芬——伟大的创造性年代》,见杨民望《世界名曲欣赏》第一卷(德·奥部分)第184页,上海文艺出版社1984年版。

溯上,它使人们看到了在前方召唤的真理的光芒,也被激发起了继续向前、不懈奋斗的勇气。

谱例三十二:贝多芬第三交响曲第二乐章中段材料



曲例三十一:贝多芬第三交响曲第二乐章中段材料

在贝多芬的音乐中,我们感受到的不仅仅是对英雄之死的悲痛,更多的是因这死亡而唤起的坚定信念,这就是他的理想主义也是他的音乐永恒魅力之所在。乐章的最后,送葬队伍沉痛的形象再次出现在我们面前,他们渐渐地走远了,但是英雄的精神却永远不会消失。

按照传统,交响曲的第三乐章应该是一首小步舞曲,但贝多芬不喜欢那种雍容平稳的舞曲风格,他写了一首充满动力的谐谑曲,特点是速度快、音符短促有力,有明显的向前涌动的感觉。这个做法是贝多芬对交响曲形式的改造之一,在他以后的交响曲中保留了下来,而且其他作曲家也遵循了这种新的模式。第三乐章主题先是用很弱的力度出现,仿佛是从远远的地方传来的一阵疾风,渐渐地越来越响亮,达到了激动人心的高潮:

谱例三十三:贝多芬第三交响曲第三乐章主题



曲例三十二:贝多芬第三交响曲第三乐章主题

乐章的中段由三只圆号奏出的号召性旋律令人振奋:

谱例三十四:贝多芬第三交响曲第三乐章中段材料



曲例三十三:贝多芬第三交响曲第三乐章中段材料

这个乐章充满了乐观向上的精神,它将葬礼进行曲带来的沉痛和阴霾一扫而光。

末乐章是很快的快板,变奏曲式。在一个快速的充满激情的引子之后,是一个极大的落差,主题以微弱的力度出现,颇有些神秘感,其材料十分简洁单纯,却有着非同寻常的魅力和发展潜力。

## 谱例三十五 :贝多芬第三交响曲第四乐章主题

## Allegro molto



## 曲例三十四 :贝多芬第三交响曲第四乐章主题

接下来贝多芬根据这个主题做了十次变奏,通过添加新的因素和对主题不断深化、不断变形,展示出一个又一个新的意境来。为了使这十个变奏形成有机的整体,贝多芬将它们安排为三大部分,第一部分包括三个变奏,总体情绪是较为轻柔抒情的,第二部分也包括三个变奏,它们都是展开性写法,转调频繁、旋律被割裂,造成不稳定的感觉。第三部分的四个变奏具有一种崇高的、赞美的颂歌气质。此外,这三个部分都是从抒情开始,达到高潮,因此它们各自又都有着相对的完整和独立性,三个部分结合到一起,形成一个带有三部性的整体。这里选几个变奏来观察贝多芬的精彩笔法。

在第三变奏中,原来的主题退居为背景,在它之上出现了由双簧管奏出的柔和的新旋律:

## 谱例三十六 :贝多芬第三交响曲第四乐章第三变奏



## 曲例三十五 :贝多芬第三交响曲第四乐章第三变奏

第三变奏中出现的新旋律在后来成为乐章中十分重要的第二主题,它本身的性格也有所变化,如在第九变奏中,它是宁静安详的田园牧歌风格:

## 谱例三十七 :贝多芬第三交响曲第四乐章第九变奏

## Andante



## 曲例三十六 :贝多芬第三交响曲第四乐章第九变奏

同是这条旋律,它在第十变奏中是气息宽广的颂歌。除此以外,在第六变奏中还有一条进行曲风格的新旋律,它是出现在g小调上的,原来的主题成了和声低音。

## 谱例三十八 :贝多芬第三交响曲第四乐章第六变奏



### 曲例三十七:贝多芬第三交响曲第四乐章第六变奏

第四乐章的整体气氛是凯旋的、节日般热烈的,特别是最后面的高潮部分,似乎是人民在为胜利而狂欢,它是全曲的最高潮,也是贝多芬所追求的人类理想最高境界的体现。

贝多芬曾一度做过海顿的学生,他从老师那里学到了技术,但他的个性和老师有很大距离,据说海顿曾认为贝多芬的音乐过于响亮,太刺耳。贝多芬坚持说,这就是我的性格,这是我的时代的声音。的确,贝多芬和海顿相差不到40岁,但他们的思想却完全不同了,贝多芬关注社会的变革,人类的前途,他的音乐已不再是纯粹的完美的声音形式,而是思想的载体。为了表达新的精神,他大胆地改造了形式,使之具有了新的表现力。

前面谈到贝多芬将原来交响曲的第三乐章小步舞曲改为谐谑曲,除此之外,他的改革还包括:乐章的数目可以灵活改变,如他的第六《田园交响曲》,根据具体的描绘内容扩展为五个乐章,分别为1.初到田野时的快乐 2.溪畔景色 3.农民们欢乐的集会 4.暴风雨 5.暴风雨过后的感恩心情。将原本属于“纯音乐”的交响曲添加标题,也是一个创举,这对19世纪的“标题音乐”观念产生了深远的影响。贝多芬还特别强调各乐章之间的紧密联系,如在第五交响曲“命运”中,他将“三短一长”的由四个音符构成的音乐素材加以变化贯穿在四个乐章中,使全曲有了内在的逻辑和凝聚力。

除了这些在结构上的改造以外,我们在听觉上可以明显地感受到他与众不同的个性。他的力度变化幅度极大,旋律棱角分明,节奏常有不稳定和不平衡的运动,和声中的不谐和因素增多了,对音色的运用也更加强调对比和个性。总之,为了表达内心强烈的感情,他动用了一切手段。

在交响曲里采用的这些手法也运用在他的其他体裁中。他的钢琴奏鸣曲比海顿和莫扎特表现出更加宏大、深邃的精神,力度更强,音域更广,各乐章之间的反差更大,作为一位杰出的演奏家和作曲家,钢琴这件乐器在他手中具有了交响性意味。在他的32首钢琴奏鸣曲中最常被演奏的是“悲怆”(Op.13)“月光”(Op.27之2)“暴风雨”(Op.31之2)“华德斯坦”(也叫作“黎明”,Op.53)“热情”(Op.57)等。这些名称有些是音乐表情术语,有些是人们根据想像附加上去的,甚至还有人为它们编出了动人的故事(在我国广为流传的“月光奏鸣曲”故事纯属杜撰)。

“月光”是一部很别致的奏鸣曲,它不像传统惯例那样以热情的快板开始,而是从一个“柔板”乐章缓缓地开始。在有如湖水涟漪般的伴奏音型之上,是一条舒展柔和的旋律:

谱例三十九:贝多芬“月光奏鸣曲”第一乐章主题

### Adagio sostenuto





### 曲例四十二 :贝多芬“月光奏鸣曲”第三乐章副题

除了这两个主要的材料以外,呈示部里还有一个由音符短促、给人以紧迫感的结束部材料。

### 谱例四十四 :贝多芬“月光奏鸣曲”第三乐章结束部



### 曲例四十三 :贝多芬“月光奏鸣曲”第三乐章结束部

整个乐章都是充满激情的,直到将近结束时才出现了略带一个幻想性的节奏松散的片段,而这也只是为了最后的冲刺所作的铺垫,全曲结束在急速的浪涛中。

贝多芬这部早期钢琴奏鸣曲已经充分表现出了他与众不同的个性,钢琴这件乐器被他赋予更加丰富和宽广的表现力,如果与海顿、莫扎特的钢琴奏鸣曲做个比较,你会发现在精神内涵上他们有相当大的差异。

贝多芬在弦乐四重奏等室内乐以及协奏曲体裁中也有大量的杰作,如他的《D大调小提琴协奏曲》、《第五“皇帝”钢琴协奏曲》<sup>①</sup>等。

贝多芬的精神世界极其丰富,不仅有不屈不挠的英雄豪气,也有温柔抒情的、诙谐天真的以及忧郁的性格侧面。不过,他的温柔抒情不像浪漫主义时期的许多音乐那样,带有一种小儿女情调,它们是明朗健康的,富于古典艺术特有的典雅与端庄。他的忧郁也不是个人的悲观、绝望,而是一种真正的悲剧精神,具有深沉的内在力量。尽管对现实常感失落,但他仍然热爱生活,尤其是当他和美丽的大自然相处时,他会像孩子一样欢欣喜悦,无论是小鸟的鸣啭,还是小溪的潺潺流淌,微风的吹拂,甚至狂风暴雨,都会给他带来无限的欣慰,促使他写出美丽的音乐来。贝多芬的生活是残缺的,但他在音乐里的生命却是充实、幸福、完美的。

1823年,处于孤独和贫困中的贝多芬完成了他的巨作《第九交响曲》。这是一部可以令全人类为之骄傲的作品。第一乐章是严峻、激烈的快板,有如艰苦的人生搏斗;第二乐章是速度很快的、充满活力的谐谑曲,它体现了青春的力量与奋发的精神;第三乐章是如歌的柔板,它是哲理般的沉思与美好的冥想。这三个乐章都是为第四乐章、即全曲的中心所作的长长的铺衬,正像人类在到达美好境界之前所必须走过的漫长道路一样。

第四乐章是交响音乐史上最宏伟的篇章。贝多芬深感单纯的器乐难以表达他的思想,他把一个合唱队与四位独唱者带到了交响曲形式中,并且选用德国诗人席勒的《欢乐颂》作为歌词。当引子一一回顾前三个乐章的主题时,贝多芬都用弦乐低音声部奏出宣叙调风格的旋律<sup>②</sup>,将它们一

① 人们将其称作“皇帝”是赞扬它为钢琴协奏曲中的至高之作。

② 最初的设计是由男中音演唱这些宣叙调风格的旋律,后来觉得声乐此时出现为时过早,遂改由低音弦乐声部演奏。

一否定——因为他在寻找欢乐的主题。终于，一条纯朴的旋律出现在低音声部，虽然它还有些犹豫，还不那么明晰，但是，贝多芬毫不犹豫地欢叫道：“对了！终于找到了！”

这个主题就是“欢乐颂”（见本章谱例二）。它从低音区逐渐向上升起，力度越来越强，音色也越来越明亮，当它达到第一个高潮，突然被严峻的号角声打断的时候，男中音独唱者响亮地唱道：“哦，朋友，何必重弹老调，还是让我们的歌声汇合成欢乐的合唱吧！”

合唱队在四位独唱者的带领下，坚定而欢欣地唱出了席勒的诗句：

欢乐女神，圣洁美丽  
灿烂光芒照大地，  
我们心中充满热情，  
来到你的圣殿里，  
你的力量能使人们  
消除一切分歧，  
在你光辉照耀下面  
人们团结成兄弟。

这首合唱是如此纯朴，却又是那样地感人肺腑。在歌声中，一切人世的纠纷都显得渺小而微不足道，惟有和平的欢乐，才是至高无上的。贝多芬在乐章的中间将“欢乐颂”演变为一首进行曲，在行进节奏中，人们唱道：

弟兄们，请你们欢欢喜喜，  
在人生的旅程上前进，  
像行星在天空里运行，  
像英雄一样快乐地走向胜利。

（见本章谱例三）

音乐再一次达到高潮，突然，一首速度徐缓、旋律舒展的赞美歌出现了：

万民啊！拥抱在一起！  
和全世界的人接吻！  
弟兄们——在上帝的天庭，  
一定有天父住在那里。

（见本章谱例四）

这首赞美歌就像是天使的召唤一般，圣洁而明亮，它把听者带入了无限的憧憬之中。在乐章的最后，贝多芬把欢乐颂与赞美歌叠置到一起，构成了宏大的音响洪流，它裹挟着人们加入狂欢的队伍，这场面正如法国作家罗曼·罗兰形容的那样：“整个人类向天空张着手臂，大声疾呼着扑向‘欢乐’，把它紧紧地搂在怀里。”

谱例四十五：贝多芬《第九交响曲》第四乐章两个主题的叠置：上方声部是“欢乐颂”主题，下方是“赞美歌”旋律



贝多芬没有活着见到人类和平,更没有见到世界大同。直到这部作品发表将近两百年后的今天,我们仍然没有看到这美好的憧憬变成事实。但是,贝多芬的期望已经深深地扎根在每一个人的心中,它已成为我们的期望。不管这期望的日子还会有多长,为之奋斗的道路还有多么艰辛,真正的欢乐,是一定会到来的。

## 第八章 狄奥尼索斯的狂喜 ——浪漫主义时期的音乐

什么是浪漫主义？这里引用一段权威性解释：

浪漫主义，一种势如破竹的反对权威、传统和古曲模式的运动，在 18 世纪后中期到 19 世纪中期横扫西方文明。<sup>①</sup>

在普通的英文词典里，“浪漫的（Romantic）”这个词有更广义的解释，诸如热烈而夸张的情感，脱离现实耽于幻想，传奇色彩，放荡不羁，无视传统等等。

欧洲人把浪漫主义看作是酒神狄奥尼索斯精神的发扬光大。在古希腊神话中，狄奥尼索斯是狂欢之神——常春藤花环和巨大的酒杯是他的行头，和手持弓箭及里拉琴、代表光明和理性的阿波罗相对应。实际上，在任何一个时代，理性的阿波罗精神和感性的狄奥尼索斯精神都是共存的，只是有时候特别强调一个方面而已。（见图 8-1、图 8-2）



图 8-1 德拉克罗瓦《自由领导人民》



图 8-2 狄奥尼索斯雕像

这个时期的人们渴望突破传统的束缚。他们不再像古典主义时期那样处处以理性为行动的准则和最高境界，而是一切从主观感受出发，情感成为行动的主宰，情感就是真理。

于是我们在浪漫主义艺术中看到：

爱情是各类创作中最为突出的题材，这种纯粹的个人体验在 19 世纪的文学、绘画、音乐中到处都有，而且这爱情还大多是悲剧性的，充满了磨难的，那些或柔情似水、或狂热痛苦的情感被渲染得极其感人。

<sup>①</sup> 《大不列颠百科全书》第 5 卷“浪漫主义”辞条。中国大百科全书出版社 1986 年版。

幻想,也是这个时期在题材上的一大热点。它不是古典时期的那种理想,它没有确切的目标,而只是脱离现实的梦。也许这与欧洲革命的一次又一次失败有关。曾经怀有的期望被失望所替代,平等、自由、民主迟迟不来,导致一些人采取逃避的方式,走进幻境。他们向往久远的过去,或者是遥远的国度,在离奇的中世纪传奇和吉卜赛式的流浪生活情景中放任自己的情感。

壮阔的大自然得到了空前的关注。在浪漫主义者心目中,这自然仿佛具有了灵性,它们和人一样会悲伤、有激情,或柔情蜜意,或愤怒狂暴。人与大自然的关系从来没有那么密切过——你会在冬天的寒风中看到孤独旅者的身影,也会在大海的怒涛中听见拼搏者的呼喊。

浪漫主义的音乐是怎样的?

美国音乐史学家格劳特(Groul)在他的《西方音乐史》中引用了德国作家、作曲家、画家E.T.A.霍夫曼<sup>①</sup>的一段话:

“贝多芬启动了畏惧、敬畏、恐怖、痛苦的杠杆,唤醒了无限的渴望,而无限的渴望正是浪漫主义的精髓。”<sup>②</sup>

回顾贝多芬以前的音乐,宗教作品占有极大的比重,正如宗教信仰是人们精神生活的主宰一样,在那些年代里,赞美上帝、祈求怜悯的歌声响彻云天。而那些没有明确含义的器乐音乐(所谓“纯音乐”),则主要是通过均衡的音响结构和严谨的发展逻辑来获得纯粹的声音逻辑美。巴赫的一首赋格,会让你感受到神清气朗,心灵宁静,就仿佛是在穿越一座宏伟精美的建筑物,或是仰望和谐的星空;当海顿的一首交响曲或是莫扎特的一首弦乐四重奏响起来时,那明快的节奏和美丽的旋律会让你的心跟随着快乐地歌唱。然而从贝多芬开始,音乐变得让人激动不安起来,激情在音符的洪流中喷涌,负载着很多很多让你不得不思考的沉甸甸的内容:生命的价值,个人在茫茫世界中的位置,人对现实社会的思考,英雄精神的真正含义,对平等、自由世界的永恒向往……音乐成为思想和情感的载体,它的表现力毫不亚于文学、哲学、美术,甚至以它的抽象性、无限性超越了这些姊妹艺术。

个性的高度张扬,也是浪漫主义音乐的特征之一。每一个创作者都试图让你在短短的一条旋律、一小片音响中就辨认出他的形象来:李斯特的狂放、肖邦的诗意、柴科夫斯基的悲伤、瓦格纳的庄严、舒伯特的迷惘、舒曼的敏感……你决不会搞错。他们的个人情怀得到了充分的表露,有些作品简直就是音乐自传。

有很多人热衷于“标题音乐”,这是将音乐与文学、绘画等姊妹艺术相联姻的产物,它具体的情景描绘,有动人的情节,于是,古典的均衡结构被破坏了——一切都服从于“内容”的需要。

广泛的民族主义运动导致了音乐的民族化。捷克、俄罗斯、匈牙利的,还有挪威、芬兰的音乐,从19世纪中叶开始融入了欧洲主流音乐文化,为欧洲乐坛吹来了强劲的风。富有特色的旋律和节奏带听者走向更加广袤的田野,走进民间五彩缤纷的生活中。

这里将各个音乐要素在浪漫主义时期的表现作如下归纳:

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

<sup>①</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776—1822.

<sup>②</sup> 格劳特、帕利斯卡著《西方音乐史》1988年版,汪启璋等译。人民音乐出版社1996年版,第592页。

## 谱例一 西贝柳斯小提琴协奏曲第一乐章主题

The score is written for a single melodic instrument, likely a violin, in 4/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a whole rest followed by a series of quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with slurs and ties. The third staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The fourth staff concludes the theme with a triplet of eighth notes and a quarter note, ending with a double bar line.

## 曲例一 西贝柳斯小提琴协奏曲第一乐章主题

2. 节奏比以往有更多的变化, 一个乐章内会有多种节奏型。渐快渐慢的速度、自由速度 (Rubato, 即在规律的节拍范围之内可有自由伸缩的演奏方式) 使音乐具有更微妙的诗意。下例是肖邦的一首钢琴圆舞曲, 虽然乐谱标明  $\frac{3}{4}$  拍, 但在实际演奏中是不应该保持严格速度的, 而是应该在总体框架中作出自由的快、慢处理, 使音乐富于歌唱性和呼吸感。

## 谱例二 肖邦圆舞曲 Op.64 No.2

Tempo giusto

The score is for a piano in 3/4 time, marked 'Tempo giusto'. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with ornaments and fingerings (e.g., 2, 5, 4, 3, 5, 2, 1, 3, 4, 3, 5, 2, 1) and the left hand playing a bass line with chords and single notes. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic development, including a triplet in the right hand.



### 曲例二：肖邦圆舞曲 Op.64 No.2

- 仍然使用大小调和声体系,但更强调和弦的色彩性而不是功能性,较多地使用不协和和弦及变音和弦。在浪漫主义后期由于转调极其频繁,导致调性不稳定、不明确。
- 以主调织体为主,复调织体也常采用。
- 音乐力度的两极反差比以前更大,极强和极弱、微妙的渐变,都是常见的手段。
- 追求比以往更多的变化和剧烈的对比、戏剧性冲突,各种情绪常常呈极端化。
- 古典时期的曲式继续使用,同时它们被赋予各种自由的变化。有些作品采用更多的乐章,有的浓缩为一个乐章,或使各个乐章尽可能地连成一个整体。
- 音色得到空前的重视,一方面重视乐器个性的展示,通过各种演奏法使乐器的表现力得到最大限度的发挥,一方面为追求宏大的气势和浓密的音响,扩大管弦乐队与合唱队的规模。配器技术受到高度重视。

上述特征罗列主要是强调浪漫主义音乐和古典时期音乐的不同之处。在很多作品尤其是浪漫主义早期,古典传统仍然得到保留,甚至有些作曲家始终沿袭传统。另外,追求个性是这个时期的特色之一,在每个作曲家手中,音乐语言、风范都各有不同,我们应该尽可能地通过音乐作品,了解这些作曲家的风采,感悟他们的心灵。

浪漫主义音乐可分为三个阶段:早期(18世纪末—1830年以前);中期(1830—1850);后期(1850—1890)。固然,每个时期都有典型的现象,同处一个时期的作曲家们在观念和手法上会有某种程度的共性,如果以这种时间顺序来介绍浪漫主义音乐,会给读者一个循序发展的视角。但本书将以另一种方式来叙述浪漫主义音乐,这就是介绍浪漫主义时期最重要的几个音乐观念,同时介绍最重要的作曲家及其作品,目的是使读者对这个时期的音乐风格有宏观的把握。

## 第一节 音乐的述说——标题音乐、综合艺术和纯音乐

两个概念:

标题音乐(Programme music):讲述故事、表现文学概念或描绘画面、场景的器乐作品。该词为李斯特所创。<sup>①</sup>

综合艺术(Gesamtkunstwerk,一译整体艺术)瓦格纳针对戏剧作品提出的概念,认为作品中的

<sup>①</sup> 引自《牛津简明音乐词典》,人民音乐出版社1991年11月北京第1版。

戏剧、音乐、诗、歌曲和绘画应有机统一成一种新的、完整的艺术形式。<sup>①</sup>

李斯特和瓦格纳都是浪漫主义时期的“新潮”作曲家,他们的观念和创作对于整个19世纪有着广泛而深远的影响。不过,标题音乐并不是从李斯特开始的,词典上还有一句话:“……该词由李斯特首创,但是这种描述性的音乐与音乐本身存在的时间一样长。”作为一种理论的“综合艺术观念”是瓦格纳在他1849年发表的《未来的艺术作品》一书中提出的,但将各部门艺术相互融合的做法,也是早已有之,可以一直追溯到古希腊的诗歌和戏剧。

那么,这两种观念为什么要在浪漫主义时期被郑重提出?为什么会成为这个时期最重要的音乐美学观念呢?

我们先来看看这个时期音乐创作的情况。

自第一部标题交响曲——贝多芬的《田园交响曲》之后,涌现出一大批带有描绘性的器乐作品。首先是德国人门德尔松(Mendelssohn, 1809—1847)在17岁时创作的管弦乐序曲《仲夏夜之梦》,这里的“序曲”与以往的体裁含义完全不同,它不是任何大作品的序,而只是独立的管弦乐曲。年轻的门德尔松在读了莎士比亚的戏剧《仲夏夜之梦》之后,灵感大发,剧中的神话幻境、可爱的仙女、淘气的小精灵、威力无穷的爱情迷药,给了年轻的作曲家许多灵感。他尝试着用音乐来再现这一切,于是,透明的音色、细碎的音符、跳跃的节奏、甜美的旋律跃于谱纸,把莎翁用语言营造的仙境刻画得栩栩如生。(见图8-3)



图8-3 门德尔松肖像

谱例三 门德尔松管弦乐序曲《仲夏夜之梦》主题



#### 曲例三 门德尔松管弦乐序曲《仲夏夜之梦》主题

门德尔松的另一部著名的序曲是《赫布里德群岛》,那是他访问英国时大自然留给他的印象:阴郁的海浪不断拍打着岸边的岩石,一望无际的海面上,天空悬垂着铅色的厚重的云。当一阵阵海风吹向高高耸立着的峭壁时,巨大的溶洞发出犹如管风琴一般令人肃然起敬的声音。在那摇曳的节奏和气息宽广的旋律声中,你会感受到作曲家对大自然由衷的崇敬和赞叹。还有受启发于忘年交、大诗人歌德的诗作而写的管弦乐序曲《平静的海洋,幸福的航行》,交响曲《意大利》和《苏格兰》,钢琴曲集《无词歌》中明媚的《春之歌》、轻快的《纺织之歌》、温暖的《摇篮曲》……门德尔松让人们看到,音乐是可以用来绘画的色彩!

<sup>①</sup> 引自《牛津简明音乐词典》,人民音乐出版社1991年11月北京第1版。

另一位作曲家则表现得更加激进。他就是被称作“浪漫主义音乐狂人”的柏辽兹(Berlioz, 1803—1869)。

1830年,巴黎音乐学院26岁的学生柏辽兹的《幻想交响曲》轰动了欧洲乐坛,他自己称其为“器乐的戏剧”,这就是说,他的目的是通过交响曲形式来讲述一个具体的戏剧故事。当时这小子不幸地陷入了单相思,所爱恋的对象是来自英国的戏剧演员斯密森小姐,这个姑娘扮演的都是莎士比亚笔下最美丽动人的形象:朱丽叶(《罗密欧与朱丽叶》)、奥菲莉亚(《哈姆雷特》)……一时间在巴黎极为轰动。在斯密森小姐的众多仰慕者中,柏辽兹是最微不足道的,他只是一个穷大学生,他所能做的只是寄出一封又一封情书,很自然,它们都石沉大海一般地没有带来任何回音,最后他眼睁睁地看着心中的女神离开了巴黎。这真是太可怕的折磨了!小伙子满腔的渴望无处寄托,于是,他铺开了谱纸,奋笔疾书,五个乐章的《幻想交响曲》就这样作成了。(见图8-4)



图8-4 柏辽兹画像

在乐谱扉页上,他写道:

一个带有少许病态的、敏感而具有丰富想像力的青年音乐家,在单相思的绝望中吞服麻醉剂企图自杀,但麻醉剂服得太少没有导致死亡,而是把他投入了充满奇异幻想的沉睡之中,此时,他的一切感觉和记忆都在他迷乱的脑海中形成音乐的幻想,甚至他所爱的人也形成一个到处都能听到的旋律,这就是一个永远驱之不去的“固定乐思”。

“固定乐思(idée fixe)是柏辽兹的首创,它是一个在乐曲中多次出现(有时变形)的音乐主题。为他的心上人,柏辽兹写了这样一个飘逸、清纯的固定乐思:

谱例四 柏辽兹《幻想交响曲》中的固定乐思

### Allegro agitato e appassionato assai



这个固定乐思在第一乐章出现过之后,又连续出现于后面的各个乐章中,有趣的是,在末乐章它变形为怪诞的样子:



接下来的五个乐章不仅有小标题,还有文字说明:

第一乐章:梦幻与热情

首先是在遇到意中人之前的种种骚动不安,心神的疲乏、空有的热情、黯然的神伤和无端的

快乐。接着他记起了那被心上人在一瞬间激起的足以吞没一切的爱情、极度的痛苦、疯狂的嫉妒、复苏的柔情和宗教式的慰藉。

④ 曲例四 柏辽兹《幻想交响曲》第一乐章开头

第二乐章 舞会

在灯火辉煌气氛热烈的舞厅里,他遇见了心上人。

谱例五 柏辽兹《幻想交响曲》第二乐章“舞会”主题



④ 曲例五 柏辽兹《幻想交响曲》第二乐章“舞会”主题

第三乐章 在田野上

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

第四乐章 赴刑进行曲

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

谱例六 柏辽兹《幻想交响曲》第四乐章主题

*Allegretto non troppo*



④ 曲例六 柏辽兹《幻想交响曲》第四乐章主题

第五乐章 妖魔夜宴的梦

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

这些文字说明简直就像是小说梗概,而他所创造出来的音响更是逼真传神。听者会在音乐声

中充分地体会到年轻的作曲家那骚动不安的心情、他的神经质以及他疯狂的想像。

今天的人们津津有味地欣赏这部交响曲的时候,大概很难想像,柏辽兹曾经为了自己的大胆创新受尽了批评。当时一些持保守观点的人气愤地说:音乐怎么可以用来讲故事?音乐就是声音的组合,是没有任何确切含义的抽象艺术。他的老师、巴黎音乐院的教授们对学生的作品不仅不喜欢,甚至说他是胡闹,是对传统的交响曲形式的亵渎,他们对柏辽兹写在乐谱上的大大小小的标题和文字说明嗤之以鼻。

然而,年轻的柏辽兹对自己发现的音乐表现新天地充满了兴趣。他不管别人是如何评价的,只是按照自己的思路大踏步前进。在接下来的《哈罗德意大利》、戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》当中,他更进一步将音乐与文学相结合。前者是受拜伦的自传式长诗《柴尔德·哈罗德》启发而作,表现了一个骄傲的贵族青年那无尽的苦闷和彷徨,他的内心充满了难以实现的理想,为此他抛弃了荣华富贵、平庸虚伪的生活,试图在不断的游历中寻找生命的真谛,最后在与强盗激烈的冲突中义无反顾地抛弃了生命。全曲分为四个乐章:1.哈罗德在山中——忧愁、幸福和欢愉的场面。2.唱晚祷告的朝圣者队伍。3.阿布鲁齐山民的情歌。4.强盗的宴饮——先前场景的追忆。柏辽兹用中提琴来代表哈罗德忧郁的形象,他在山路上踽踽独行,时而因所见所闻陷入深思,时而加入到快乐的队伍里由衷赞叹,那醇厚甘美略带忧伤的中提琴音色给听者留下极其深刻的印象。这部作品对于传统形式又是一次大胆的“破坏”,它既不是古典概念的中提琴协奏曲,也不是交响曲,而是“中提琴主奏交响曲”。

在取材于莎士比亚同名戏剧的戏剧交响乐《罗密欧与朱丽叶》中,柏辽兹引进了人声——这应该说是来自贝多芬的影响——一个女中音、一个男低音、一个男高音以及一个大型合唱团。从结构上来看,它离开传统意义的交响曲模式更远了。它包含七个描绘不同场景的段落,在这里我们会听到两个家族的街头激战,欢乐的假面舞会场景,夜幕下朱丽叶的爱情独白,深夜花园里年轻恋人的缠绵,朱丽叶的葬礼,以及这一对恋人最后的痛苦和死亡,两个仇恨家族的和解。这样一个复杂的故事被柏辽兹用音符娓娓道来,你不仅会赞叹它的生动和感人,更会领悟到浪漫主义时期音乐与文学的联姻所带来的前所未有的丰富性和精神上的深刻性。

其实,用音乐来描绘视觉形象,在音乐发展史的初期就已经有人兴致勃勃地尝试了。古希腊有一首著名的器乐曲,就是描绘神话中天神阿波罗与巨蛇搏斗的激烈场面的。巴洛克时期也出现了一些带有形象化标题的乐曲,像法国作曲家库泊兰(F.Couperin,1668—1733)为古钢琴写的《蝴蝶》、《闹钟》、《恋爱中的黄莺》、《飘动的发带》,是一些非常灵秀的惹人喜爱的小品。即使是在以逻辑严谨、对位技巧登峰造极而令人敬仰的德国作曲家巴赫(J.S.Bach,1685—1750)笔下,也曾出现过一首有趣的古钢琴曲《送别兄长》,这是巴赫为自己即将出远门的哥哥而作的,各个段落的小标题是:“亲友们劝说心爱的兄长留在家乡”;“指出他在异乡可能遇到各种意外”;“亲友们的惋惜和哭泣”;“无奈的亲友纷纷向兄长告别”;“马车夫的出发之歌”;“马车夫吹起喇叭出发”等。

这种描绘情景或故事情节的音乐,就叫作“标题音乐”。如果宽泛一点,从欧洲中世纪开始逐步获得发展的声乐音乐,也都应该包括在这个范畴之中。像文艺复兴时期的牧歌,有许多表现哭泣、欢笑甚至模仿鸟儿歌唱、集市嘈杂声的音乐片段,在巴罗克的宗教音乐中,也有许多描写耶稣升天、受难的描绘性音乐语汇。但严格地说,标题音乐所指的是为器乐而作的、与无标题的“纯音乐”相对立的概念,而从历史角度来看,真正将音乐视为表现的手段,在音乐中放进丰富内涵,并且由于描绘的内容而导致整个音乐作品具有特殊形态的做法,我们应该追溯到贝多芬的《田园交

响曲(见本书上一章)。

尽管保守派的批评是那样严厉,但支持柏辽兹创新的人也不少。李斯特(Liszt,1811—1886)在他的论文集《柏辽兹和他的 哈罗尔德 交响曲》中写道:

“力图描写出自己心中蕴藏已久的形象和自己内心活动的交响乐诗人,为何不能通过标题而得到人们完全的理解呢?”这种做法“将会防止错误的解说、任意的解释、对作曲家从未有过的意图进行无谓的争论以及毫无根据的无穷尽的评论。”<sup>②</sup>

作曲家、音乐评论家舒曼(Schumann,1810—1856)在1835年的一篇论文中把《幻想交响曲》作了详尽分析之后写道:“音乐中产生的思想和形象,所包含其他艺术的因素越多,音乐的结构愈是富有诗意和灵活的表现力。”(见图8-5)<sup>③</sup>

让音乐包含其他艺术的因素,这正是浪漫主义音乐发展中最鲜明的倾向。人性在浪漫主义时期得到了前所未有的解放,人对自身和对世界的认识也达到了空前的深度,这一切都要求以全新的形式来表现。德国人瓦格纳(Wagner,1813—1883)提出了“综合艺术”<sup>④</sup>概念:

伟大的综合艺术作品,为着有利于达到一切艺术体裁的总目标,即无条件地、直接地表现完成了人的本性。它已经总揽了一切艺术体裁,以便使用和消灭在某种意义上作为手段的每一个单独的艺术体裁,——精神并不把这种伟大综合艺术作品看作个别意志的可能产物,而是将其看作未来人类必定会产生的共同作品。<sup>⑤</sup>

被誉为“钢琴之王”的李斯特在他的演奏家生涯巅峰之上,出人意料地放弃了喝彩声震天的舞台,把注意力转向了交响音乐领域。不久他就创造出了一个新的体裁:交响诗(symphonic poem)。仅从它的名称我们就可以想像,这是属于“综合艺术”观念的一种形式,它是单乐章的、带有标题的管弦乐体裁。(见图8-6)

李斯特一共创作了12部交响诗。其中有赞美音乐伟大力量的《奥菲欧》、讴歌希腊神话英雄的《普罗米修斯》,还有的描绘反叛者传奇的《马捷帕》(取材于雨果的诗篇)、叙述古代诗人遭遇的《塔索:悲叹与胜利》(受启发于拜伦与歌德的作品)、在痛苦中挣扎和思索的《哈姆雷特》(取材于莎士比亚同名戏剧),以及表现匈牙利人民渴望独立和自由的《匈牙利》、《英雄的葬礼》、描绘古代战场的《匈奴之战》等。其中一首标题为《前奏曲》,是他所有交响诗中演奏最多、最受推崇的。在作品扉页上,李斯特抄录了他的朋友、法国诗人拉马丁的诗:

我们的一生,不就是由死神敲出头一个庄严音符的无名之歌的一系列前奏吗?爱情是每一颗心最向往的曙光,暴风雨猛烈的冲击驱散了青春的幻想,它那致命的雷电毁灭了神圣的祭坛,可



图8-5 舒曼肖像

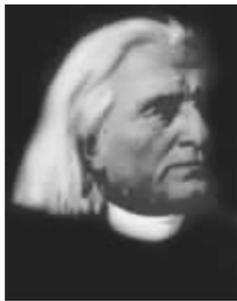


图8-6 李斯特肖像

① 李斯特《柏辽兹和他的 哈罗尔德 交响曲》。

② 转引自保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》。

③ 《舒曼论音乐与音乐家》。

④ 也译作“整体艺术形式”。

⑤ 瓦格纳《未来的艺术作品》。

是,最初感到的愉悦与欢乐不受到暴风雨干扰的那种命运在哪里呢?有没有这样一颗遭受过残酷折磨的心灵,当暴风雨一过去,而它却不从田园生活的宁静中寻找抚慰呢?然而,看来人们很少会长久安于昔日投入大自然怀抱时所获得的那种温柔与平静;一旦号角长鸣,他便急速奔向召唤着他的危险岗位,以便在战斗中完全恢复自信,并充分发挥他的力量。

在这里,标题《前奏曲》指的是人生。我们会在这个标题和拉马丁的诗歌引领下,听到深沉的疑问,庄严的宣告,甜美的爱情诗篇,激烈的暴风雨,勇士的搏斗,清新明媚的田园牧歌,以及充满自豪与信念的凯旋进行曲。非常精彩的是,李斯特的整部作品都是从一个素材出发的,经过一次次变形,呈现出新的意境来。

这个素材第一次出现于引子,它以弦乐低沉的音色提出疑问:人生的意义到底是什么?请注

意:主题的前面三个音  是核心材料,特点是下行二度后上行四度,

后面的变形主要以这个框架为基础)

谱例七 李斯特交响诗《前奏曲》主题

Andante



曲例七 李斯特交响诗《前奏曲》主题

在节奏缓慢、情绪深沉的引子之后,李斯特突然将速度加快,主题变得严峻而强烈,铜管坚定的音色使人精神为之一振。

谱例八 李斯特交响诗《前奏曲》主题第一变形



曲例八 李斯特交响诗《前奏曲》主题第一变形

接着,音乐又变得温柔甜美,或许你会联想到拉马丁的诗句“爱情是每一颗心最向往的曙光”。圆号和大提琴奏出主题的第二和第三个变形,它们是优美如歌的,带有田园牧歌般的安详宁静。

谱例九 李斯特交响诗《前奏曲》主题第二变形



曲例九 李斯特交响诗《前奏曲》主题第二变形

第三变形刚听到时似乎与主题无关,但若仔细听,会发现那三个音在这里被加上了装饰。

① 李斯特的交响诗《前奏曲》原本是为一部大合唱所作的器乐前奏,后作为独立作品演出,并以拉马丁的诗歌作为对作品的解释。

## 谱例十 李斯特交响诗《前奏曲》主题第三变形



## 曲例十 李斯特交响诗《前奏曲》主题第三变形

在乐章中部,主题变形为不协和、急促的音型,这里似乎是对拉马丁的诗句“暴风雨猛烈的冲击驱散了青春的幻想,它那致命的雷电毁灭了神圣的祭坛”的呼应。

## 谱例十一 李斯特交响诗《前奏曲》主题第四变形



## 曲例十一 李斯特交响诗《前奏曲》主题第四变形

当“暴风雨”过去,大地重又恢复了宁静,我们会在音乐声中感受到花香鸟语,天边彩虹,或者感受到闯过难关的诗人那充盈内心的幸福。这里是一个新的音乐素材。

## 谱例十二 李斯特交响诗《前奏曲》新素材



## 曲例十二 李斯特交响诗《前奏曲》新素材

作品的高潮是战斗性、英雄性的,充满了必胜的信念。在这里,主题变形为号角音调和雄壮的进行曲(进行曲风格的第六变形与前面第三变形很接近)。

## 谱例十三 李斯特交响诗《前奏曲》主题第五变形



## 曲例十三 李斯特交响诗《前奏曲》主题第五变形

## 谱例十四 李斯特交响诗《前奏曲》主题第六变形



## 曲例十四 李斯特交响诗《前奏曲》主题第六变形

当我们再一次听到第一变形那严峻辉煌的声音时,音乐到达了最后的高潮,这里似乎是在向世界宣告:人生虽然短暂,但它应该是一曲乐观的英雄的凯歌。

一位名叫汉斯立克(Hanslick, 1825—1895)的音乐评论家对于柏辽兹、李斯特的标题音乐、瓦格纳的综合艺术观颇不以为然。他在《论音乐的美》一书中抨击他们的“新音乐”,而对德国作曲家勃拉姆斯大为赞扬,认为他是完美的古典传统的真正继承人,是音乐艺术纯洁性的捍卫者。

勃拉姆斯(Brahms, 1833—1897)的确从来 not 写标题音乐,他的交响曲、协奏曲、奏鸣曲、变奏曲、室内乐都是古典体裁的“纯音乐”,在结构上也是采用传统的模式,比如变奏曲式、奏鸣曲式、赋格等等。他小心地维持着音乐发展的逻辑,而不像柏辽兹那样为了文学性的需要任意打破旧有的形式,或者像李斯特那样自由地选择每一部作品的发展脉络。出于对古典传统和对贝多芬的崇敬,勃拉姆斯长时间地埋头于交响乐领域中苦苦奋斗,他一生中仅仅写了四部交响曲<sup>①</sup>,但这四部作品“字字珠玑”,在欧洲音乐史上占有不可忽视的地位。针对“新音乐”倾向,勃拉姆斯被同时代人看作是“反潮流者”,甚至有人将他称作“浪漫主义时期的古曲主义者”,而同时他也被公认为是贝多芬崇高精神的继承人。(见图 8-7)



图 8-7 勃拉姆斯画像

对于喜欢标题音乐明确指向的听众来说,勃拉姆斯的作品显得抽象、深奥。但也正因为它们没有具体的指向,反而给了听者极大的想像空间。事实上,标题音乐或者无标题的“纯音乐”,它们是否优秀,完全在于作品本身是否完美、能否感动听者。假如一部作品有非常美丽动人的标题,甚至为它写有一大篇详尽的文字介绍,音乐本身却写得一团糟,那么这个标题是毫无意义的。

勃拉姆斯的交响曲有着深刻的精神内涵和精湛的写作技巧,特别是端庄而节制的古典风范,或许我们不能准确地指出那是什么,但只要肯耐心地走进他的音乐,就会被深深地打动。这里我们只听他的一个片段——很像贝多芬《第九交响曲》“欢乐颂”的《第一交响曲》第四乐章基本主题,来感受一下他的音乐风格。

#### 谱例十五 勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章基本主题



#### 曲例十五 勃拉姆斯《第一交响曲》第四乐章基本主题

勃拉姆斯一方面在精神和形式上继承了古典传统,但他仍然在其中表达了自己的思想和情感,表现了他的时代。另外,他的其他作品如钢琴曲、管弦乐曲以及艺术歌曲,展露了与交响曲不同的性格侧面,有的狂放热情,有的亲切单纯,还有的富于浪漫主义的诗意,它们都是浪漫时期重要的杰作。

<sup>①</sup> 第一交响曲的创作竟长达 20 年。因其末乐章主题与贝多芬的《欢乐颂》十分接近,人称“贝多芬第十交响曲”。

## 第二节 人生的咏叹——歌剧艺术的发展与变革

歌剧艺术在浪漫主义时期非常受重视，它不仅发展到了历史最高峰，同时也出现了新的倾向，为 20 世纪的歌剧铺好了道路。

### 一、意大利歌剧

意大利人罗西尼（Rossini, 1792—1868）是一位天才的喜剧大师，他那部堪与莫扎特的《费加罗的婚礼》称为姊妹篇的《塞维利亚的理发师》<sup>①</sup>，从头至尾充满了漂亮的旋律和幽默机智的情趣，至今仍是歌剧舞台上常演不衰的剧目。他的正歌剧《威廉·退尔》表现出了宏大的气概和深刻的悲剧性，是他创作生涯的顶峰之作。令世人感到不可思议的是，37 岁的他竟然在完成了这部大作之后，就离开了他驾轻就熟的歌剧舞台，除了写一些小型的室内乐和歌曲以外，不再接触歌剧，与前面 15 年内写出 40 部歌剧的成就相比，后半生几乎没什么作为。不过人们在遗憾他的“懒汉”行为的同时，仍然对他的天才啧啧称赞。（见图 8-8）



图 8-8 罗西尼肖像

接下来的两位意大利歌剧作曲家是多尼采蒂（Donizetti, 1797—1848）和贝利尼（Bellini, 1801—1835）。前者的歌剧以发挥意大利美声唱法达到极为特点，高难度的炫技令人吃惊。后者也受到了这种影响，但更具特色的是那种多愁善感的诗人气质。可惜他们的作品都失之于思想上的肤浅，缺少真正打动人心的力量。

意大利真正的歌剧高峰，或者说 19 世纪欧洲歌剧艺术的高峰，是在威尔第（Verdi, 1813—1901）笔下达到的。这位“歌剧泰斗”具有非凡的创造力，从 26 岁起写作第一部歌剧到 80 岁高龄完成最后一部杰作，他整整写了 54 年。更加令人钦佩的是其中杰作的数量和知名度：《麦克白》、《弄臣》、《游吟诗人》、《茶花女》、《命运的力量》、《唐·卡洛斯》、《阿伊达》、《奥塞罗》、《法尔斯塔夫》，都是当今大歌剧院的保留剧目。（见图 8-9）



图 8-9 威尔第肖像

威尔第一方面保持了意大利歌剧的传统，即优美的歌唱性旋律以及对声乐演唱艺术的充分发挥，同时他赋予歌剧以深刻的思想性和强烈的心理力量。就像莎士比亚一样，人与命运的搏斗始终是他的命题，他关注人性，热爱他笔下每一个被命运压迫的人物，用音乐和他们一起呐喊，一起哭泣，一起反抗。尽管弄臣利戈莱托、妓女薇奥列塔、女奴阿伊达是生活在过去的时代，但通过威尔第的音乐，我们仍然能从中体验到相同的情感，那就是我们每个人的爱、恨、喜悦、忧伤、坚强、软弱……

这里选取歌剧《茶花女》中的几个段落，以管窥威尔第的音乐风格。

① 这两部歌剧的脚本都是根据法国作家博马舍的戏剧改编而成的，其中的人物和情节都有联系。

首先是非常著名的《饮酒歌》,它是第一幕中的一首男女声二重唱加合唱。旋律跳跃,节奏欢快,渲染了热烈的气氛。歌词大意是:

让我们高举欢乐的酒杯,杯中的美酒使人心醉;  
 这样的欢乐时刻虽然美好,但真实的爱情更宝贵。  
 眼前的幸福且莫错过,大家为爱情干一杯。  
 请看那香槟酒在杯中翻腾,就像人们心中的爱情。  
 让我们为爱情干杯,再干一杯!  
 好花若凋谢不会再开,青春若逝去不会再来;  
 今夜好时光大家不要放过,举杯吧,庆祝欢乐!  
 让东方美丽的朝霞透过花窗,照在狂欢的宴席上!

谱例十六:威尔第歌剧《茶花女》中的《饮酒歌》



曲例十六:威尔第歌剧《茶花女》中的《饮酒歌》

茶花女真名是薇奥列塔,她是个年轻美丽、社会地位却十分卑贱的姑娘——一个为别人的欢乐而卖笑的妓女。看上去她似乎整天生活在歌声和笑声中,但她从来没有得到过真正的尊重和关心。当一个青年向她吐露爱情时,一种希望从她心中悄悄升起,她自言自语道:

真奇怪。为什么他的话让我这样感动?  
 莫非我的心里产生了爱情?  
 从来没有谁使我感到如此亲切……  
 我的心为什么跳得这么激烈?  
 哦,我多么幸福,能够和一个人彼此相爱!  
 我不应放弃爱情,再去过这种狂欢作乐的生活。

接着,她唱起了一段非常优美动人的咏叹调:

在深夜,狂欢的宴会上,你那亲切的形影出现在我的身旁。  
 你的目光多么明亮,话语温柔热情,使我心情激荡。  
 你那纯洁的情感侵入我的心房,使我感到新生的力量。  
 那一刻我被爱情点燃,这光辉热烈而又纯洁的爱情,  
 像火焰燃烧在胸膛。

谱例十七:威尔第歌剧《茶花女》中的《在深夜,狂欢的宴会上》



曲例十七 威尔第歌剧《茶花女》中的《在深夜 狂欢的宴会上》

在这首充满幸福憧憬的咏叹调之后,是一个突然的转折——她从美梦中惊醒过来:

不可能,不可能,这一切全是梦想!  
我是这样可怜,孤独,在苦海里漂荡。  
和我来往的人们个个冷酷无情,  
我的结局只能是被歧视,被遗忘!  
狂欢吧,永远地狂欢,这就是我的下场!

在圆舞曲的节奏之上,薇奥列塔带点疯狂地唱道:

啊!我要生活在欢乐里,把痛苦的岁月消磨,  
我的命运早已注定,它会像清风微弱地吹过。  
就是太阳升起在西边,我的生活也不会有任何改变。  
光阴不会停留,一年又是一年。  
这空虚无望的生活,丝毫不会改变!

威尔第在这里为薇奥列塔写了许多用花腔技巧演唱的句子,来刻画她心中绝望和自暴自弃的情绪。这时窗外传来阿尔弗莱德幸福的歌声:

我的心中充满了光辉热烈而又纯洁的爱情,  
这爱的火焰在我心中柔和地荡漾!

薇奥列塔倾听着,仿佛有所触动。但是,她又回到了悲观的情绪中:

光阴不会停留,一年又是一年,  
这空虚无望的生活,丝毫不会改变!

谱例十八 威尔第歌剧《茶花女》中的咏叹调《我要生活在欢乐里,把痛苦的岁月消磨》



曲例十八 威尔第歌剧《茶花女》中的咏叹调《我要生活在欢乐里,把痛苦的岁月消磨》

在威尔第之后,意大利歌剧出现了一个新的倾向,这就是受当时“现实主义”文学思潮影响而形成的“现实主义歌剧”,马斯卡尼(Mascagni, 1863—1949)和莱昂卡瓦洛(Leoncavallo, 1858—1910)是主要代表人物。前者的《乡村骑士》讲述了发生在意大利西西里岛村庄里的一个悲剧爱情故事,最后以情杀告终。后者的《丑角》围绕着一个乡村剧团里发生的不幸事件,发出了“艺人也是人”的痛苦呐喊。“现实主义歌剧”的特点是:情节紧凑,情感强烈,表现手段朴素而直接,较少诗意浪漫的铺陈,其中的主人公都是些生活在社会底层的穷苦人。

受“现实主义”思潮影响的,还有意大利人普契尼(Puccini, 1858—1924)。他以美丽的旋律、抒情的气质被看作是威尔第的继承人,但相比威尔第的气魄,他显得细腻柔弱,就像他自己所说的,他关注小人物,尤其是那些不幸的女性,像日本艺妓巧巧桑(《蝴蝶夫人》)。



图 8-10 普契尼肖像

绣花女咪咪(《波希米亚人》)、宫女柳儿(《图兰朵》)、歌女托斯卡(《托斯卡》),都通过他的音乐让无数观众一掬同情泪。他的艺术生涯跨越到了20世纪,而他的音乐风格和艺术观念仍属于19世纪浪漫主义范畴。(见图8-10)

《蝴蝶夫人》的主角巧巧桑是一个嫁给美国军官却不幸遭遗弃的日本艺妓,普契尼为她写了一首动人的咏叹调《晴朗的一天》,描绘巧巧桑在苦苦等待远去数年毫无音信的丈夫时,仍满怀信念、幻想着见面时的幸福情景。

当那晴朗的一天,在遥远的海面,  
我们看见了一缕黑烟,有一只军舰出现。  
那白色的军舰稳稳地驶进港湾。  
轰隆一声礼炮,看吧,他已来到!  
我不愿跑去相见,一个人站在山坡这边,  
长久地向海港张望,期待着他幸福地会面。  
他急急忙忙奔跑,越走越近,奔向这边。  
“我亲爱的小蝴蝶,你在哪里?”  
我一句话也不讲,悄悄躲在一旁。  
我的心儿狂跳,满腔的热情像火焰在燃烧。  
他快活地不停地喊叫:  
“我最亲爱的小蝴蝶,快快来到我的怀抱!”  
这声音还像以前一样美好,  
一切的痛苦都会忘掉。  
相信我吧,铃木,他一定会来到!

谱例十九:普契尼歌剧《蝴蝶夫人》中的咏叹调《晴朗的一天》



曲例十九:普契尼歌剧《蝴蝶夫人》中的咏叹调《晴朗的一天》

## 二、法国歌剧

在法国歌剧领域里,19世纪中期的成就也很突出。古诺(Gounod,1818—1893)的《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》表现出了法国式的抒情,尽管它们都失去了原著中的深刻性,但还都是受人喜爱的作品。

真正令人瞩目的法国歌剧作品是比才(Bizet,1838—1875)的《卡门》。

哲学家尼采关于《卡门》有这样一段记述:

昨天——你相信吗?——我第20次听了比才的杰作。我是又一次怀着同样温和的敬意去听的。这样的作品多么使人感到完满啊!……这种音乐是顽皮的、细致的、幻想的,同时又受人欢迎

……它具有一个民族的而不是某个个体的文化修养。以前在舞台上听到过比这更痛苦、更悲惨的声音吗？而它们是怎么做到的呢？不要装模作样！不要任何虚假的东西！从夸张的风格中解放出来……命运悬在这个作品的上面，它的幸运是短暂的、突然的、刻不容缓的……我真嫉妒比才，他居然这样大胆地写出这样富于感情的音乐，表现出了欧洲文化培育的音乐过去所无法表现的——这种南方的、黄褐色的、晒黑的感情……最后还有爱情，被移移到大自然中的爱情！……爱情作为一种命运，作为一种灾难，挖苦的、天真的、残酷的，恰恰就像大自然那样的！结束这部作品的唐·霍塞的最后喊叫：“是啊，是我把她杀死了。我——我亲爱的卡门！”像这样把构成爱情核心的悲剧性反讽表现得如此严峻，如此可怕，我从来没有见到过。<sup>①</sup>

比才生前是个不幸的作曲家，除了他在巴黎音乐学院读书时曾被认为是天才学生以外，幸运就没再光顾过他。他的作品几乎总是受到批评，演出常常以失败告终，<sup>②</sup>最后一部作品就是在当时备受责难的《卡门》，首演之后没多久，37岁的比才因心脏病去世，这不能不让今人唏嘘感慨。（见图8-11《卡门》在当今舞台上，是最受人们喜爱、上演率最高的歌剧杰作！当时的指责包括：主人公是个放荡的吉卜赛娼妇，这使全剧缺少高雅的气质；歌唱段落充满了舞蹈性和地方特色，显得荒诞古怪、支离破碎，故事场景太过于写实，缺少幻想性……而这些在今天都成了优点：吉卜赛女郎卡门的泼辣率真、敢爱敢恨，是全剧中最具光彩的形象，哈巴涅拉、塞吉第亚舞曲以及斗牛士之歌等，是最受人们喜爱的音乐段落，而全剧中洋溢着现实主义精神更是以强烈的力量打动人心。《卡门》在今天被评论家们看作是歌剧领域中的最高成就之一。



图8-11 比才肖像

卡门在第一幕中的亮相唱段是“哈巴涅拉”舞曲风格的《爱情是一只自由的小鸟》。在众人的包围下，这个漂亮的吉卜赛姑娘骄傲地唱道：

爱情是一只自由的小鸟，你休想把它关起来，  
叫它喊它都没有用，它要是拒绝就不会来。  
不管你哀求或是恐吓，它都给你一个不理睬。  
爱情好比流浪儿，对法律它根本不答理。  
你不爱我，我也要爱你，我爱上你，你可要当心。  
当你以为把鸟儿抓牢，它拍拍翅膀又飞走了，  
爱情离开你，等也等不到，  
可你不等它，它又回来了。  
你想抓住它，它就逃避，  
你想回避它，它又来惹你！  
爱情好比流浪儿，对法律它根本不答理。  
你不爱我，我也要爱你，我爱上你，你可要当心！

<sup>①</sup> 《尼采全集》，卷V III。转引自保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》。

<sup>②</sup> 为作家都德的戏剧《阿莱城姑娘》所写的配乐因演出失败而被怪罪为“连累了戏剧”，但后来改编成的管弦乐组曲却是一部成功之作，如今人们提到都德这部戏剧反倒是由于比才的音乐。



## 谱例二十二 :比才歌剧《卡门》中的《花之歌》



## 曲例二十二 :比才歌剧《卡门》中的《花之歌》

## 三、德国歌剧

与意大利和法国歌剧相比,德国歌剧发展比较滞后。莫扎特的最后一部歌剧《魔笛》曾尝试着将德国的歌唱剧与意大利歌剧形式相结合,可惜他过早去世,没能继续这方面的探索。真正的德国歌剧在19世纪初出现于作曲家韦伯(C.M.Weber,1786—1826)笔下,他的《魔弹射手》(译《自由射手》)讲述了德国家喻户晓的民间神话故事,音乐有着浓郁的民间特色,特别有趣的是韦伯开启了人们对奇幻世界的极大兴趣,剧中有浩瀚的森林,可怕的妖怪,幽灵出没的山谷,被蛊惑的灵魂,以及上天与魔鬼的较量,在此之前还从来没有一个人能用音乐营造出如此生动逼真的环境,即使是能够让戏剧情节环环相扣的莫扎特。韦伯被某些评论家称为“第一个浪漫主义作曲家”,其中很重要的原因就是他用音符来“作画”的非凡能力。《魔弹射手》的序曲对剧情做了高度概括,它就像是一首交响诗,给人以生动的联想,常常在音乐会上作为独立的管弦乐曲演奏。(见图8-12)



图8-12 韦伯肖像

瓦格纳提出“综合艺术”观念的德国作曲家和戏剧家,在欧洲歌剧发展史上是一位重要的改革者。他把自己的歌剧称作“乐剧”(Music Drama),与传统歌剧的区别在于:音乐、戏剧、舞台布景等等因素在这里是完全平等的<sup>①</sup>。他宣称他的作品不是产生自格鲁克、莫扎特的道路,而是以贝多芬的《第九交响曲》为出发点,这就是说,它是音乐和戏剧的高度结合,而这音乐不是以声乐演唱为主、管弦乐为辅的传统样式,它是将所有的音响都以交响乐的思维方式形成一个庞大的整体,通过这样的整体,他要体现德国民族乃至全人类的崇高精神。他的创作目的(或者说使命)远非为听众提供享乐,而是要给人以强烈的精神震撼,将世人从浑浑噩噩的俗世生活中解救出来。(见图8-13)



图8-13 瓦格纳肖像

瓦格纳的所有歌剧脚本都是自己创作的,绝大多数来源于德国古老的神话故事,主题是拯救灵魂、鞭挞罪恶、呼唤英雄、建立全新的理想世界。在别人笔下儿女情长、催人泪下的爱情,在他这里成为与灵魂得救紧密相连的最崇高的行为,原本奇妙诡谲的传奇故事也都成了意味深长的寓言和对世人的教诲。由于这种高高在上的精神,也由于音乐的写法,他的作品具有一种空前的宏伟气概。音响常常是丰厚厚重而富于紧张度,大量的代表剧中人物、情绪、情节甚至某件意义重大的器物的音乐素材(称作“主导动机”)相互交织,形成巨大的、关系复杂的“网”,它们是表明或暗示情节、情绪的重要手

<sup>①</sup> 事实上他没有做到这一点,在他的作品中最重要的因素仍然是音乐。

段,而在传统歌剧中处于最突出地位的声乐则仅仅是这张网中的一个组成部分而已。管弦乐的巨大浪潮常常将人声淹没。他的歌唱旋律也很少像意大利作曲家的咏叹调那样线条流畅,优美华丽,而是和歌词的语气温密结合,形成一种介于宣叙调和咏叹调之间的新风格<sup>①</sup>。瓦格纳的改革还反映在对歌剧结构的处理上,过去那种每一个唱段都有鲜明的终止并且能够引来热烈掌声的“分曲结构”被他抛弃,他让一场戏一气呵成,观众只有静听、崇敬和被震撼,其间根本没有机会鼓掌喝彩。至于舞台布景,甚至是演员的动作,在他的剧本中都有着具体的要求,它们和音乐一样,是实现瓦格纳理想的手段。

由此,瓦格纳的歌剧如果仅仅是听,远不能“全方位”地理解。如果有可能,一定要看,包括舞台上的、录像中的。不过你要有足够的思想准备——他的歌剧篇幅长大,音响恢弘,人物众多,情节复杂,思想深刻……像轻松幽默、优美迷人、缠绵多情、赏心悦目这一类形容词是不大可能用到他的作品中的。

最能体现瓦格纳歌剧改革精神的,有《罗恩格林》、《特里斯坦与伊索尔德》、《尼伯龙根的指环》(此为“套歌剧”,包括四部歌剧:1.莱茵的黄金 2.女武神 3.齐格弗里德 4.众神的黄昏)。1876年8月,巨作《尼伯龙根的指环》在德国拜罗伊特首演,这几乎可以说是欧洲音乐界的一件盛事,许多音乐界人士前来观看,包括俄罗斯的作曲家柴科夫斯基,他在对瓦格纳的才华作了充分的肯定之后,写了这样一句话:瓦格纳干错了行,他应该去做交响乐作曲家而不是歌剧作曲家。这句话表明了同样热爱歌剧艺术的柴科夫斯基的观念:歌剧还是应该像传统那样,把声乐艺术的表现放在首位。不过,我们不可简单地赞同这句评语——在看了瓦格纳的歌剧之后,你或许会深思:到底歌剧应该是怎样的?或者说,歌剧可以是怎样的?

在瓦格纳的歌剧中,最常上演的是其中那些器乐段落,如前奏曲、间奏曲等等,它们比起唱段来更为人们熟悉。这里仅介绍《汤豪舍》序曲。

这部歌剧讲述的是贵族汤豪舍的故事。他有个纯洁可爱的未婚妻伊丽莎白,可他并不珍惜这份爱情,整天在维纳斯(这里的维纳斯是淫乱、享乐的象征)的城堡里寻欢作乐。在一次歌唱比赛中他大唱赞美维纳斯的颂歌,引起了众人的反感。受到谴责的汤豪舍决定痛改前非,于是去圣地朝拜。谁知教皇对他说凡是涉足维纳斯城堡的人都是不可救药的,并给他看一根手杖,说除非这手杖长出绿叶来。汤豪舍沮丧地回到家乡,维纳斯再次诱惑他,就在他几乎又一次堕落时,听到朋友大喊伊丽莎白的名字,突然清醒过来。原来这是为伊丽莎白送葬的队伍,这个姑娘牺牲了自己的生命来拯救汤豪舍堕落的灵魂。看到伊丽莎白苍白的面容,汤豪舍痛苦地倒在她的身上。这时一支从罗马朝圣返回的队伍走了过来,他们带来教皇的手杖,那上面是绿叶和花朵——他的灵魂得救了。

全剧的核心思想就是灵魂的堕落和拯救,在序曲中这两个形象被十分鲜明地预示给观众。它的结构是带再现的复三部曲式,第一部分有两个素材,来自于剧中朝圣者的合唱,庄严肃穆,速度徐缓从容,音响十分和谐。

#### 谱例二十三:瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲第一部分主题(1)





曲例二十三：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲第一部分主题(1)

谱例二十四：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲第一部分主题(2)



曲例二十四：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲第一部分主题(2)

序曲的中间段落有好几个材料，其中比较突出的有这样两个：一是音响纷乱、节奏急促的，它代表维纳斯城堡里寻欢作乐的气氛。

谱例二十五：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲中段主题(1)



曲例二十五：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲中段主题(1)

另一个是汤豪舍在歌唱比赛中唱的“维纳斯赞歌”，它显得非常热情、雄壮。

谱例二十六：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲中段主题(2)



曲例二十六：瓦格纳歌剧《汤豪舍》序曲中段主题(2)

序曲的第三部分又回到了开始的庄严肃穆的朝圣者合唱声中，它变得比先前更加庄严、有力。

### 第三节 纺车旁的心曲——歌曲与小型器乐曲

在浪漫主义时期，小型作品得到空前的重视和发展，原因是多方面的，一是出于市民家庭对音乐的爱好和需求，促使作曲家为他们创作一些易于在家庭环境中演唱演奏的、篇幅短小、富于

诗意的作品,如歌曲、钢琴曲(独奏、四手联弹)、小提琴曲以及室内乐。二是由于人们把个人情感特别是瞬间的、细腻的感受作为重要的表现内容,这些短小的体裁非常恰当。

## 一、歌曲

艺术歌曲在浪漫主义时期获得了突出发展。

奥地利作曲家舒伯特(Schubert,1797—1828)被世人誉为“歌曲之王”(实际上在其他体裁如交响曲、室内乐领域里他也都有非常优秀的作品)。这个对贝多芬极为崇敬的浪漫主义早期作曲家,有着一颗异常敏感的心灵。他像当时很多知识分子一样,伟大的抱负被法国革命的失败和欧洲动荡不安的时局、黑暗的政治所摧毁。低下的社会地位和贫穷更是压得他喘不过气来,他的音乐没有贝多芬式的伟人气概,也没有令人荡气回肠的笔墨,但那浸透了伤感的诗意和满足是迷惘的梦幻却有着非同寻常的魅力,他那些短小的艺术歌曲,不论何时听到,总是会唤起听者的思绪,引起共鸣。(见图8-14)



图8-14 舒伯特肖像

舒伯特的旋律样式非常多样化,与歌词内容和风格配合紧密。

有些是民谣式的,朴素亲切,如《摇篮曲》、《野玫瑰》、《鲑鱼》,有些是戏剧性的,如《魔王》、《纺车旁的玛格丽特》,有些是虔诚纯真的,如《圣母颂》,还有些像诗一样令人陶醉,如《水上吟》、《你是安宁》等等。从另一个角度来看,他的音乐并不完全依附于歌词,而是赋予这些诗歌以新的、音乐的灵魂,音乐本身是独立完整的,因此可以被当作无词的器乐曲来演奏(这类改编曲非常多)。为了获得生动的效果,舒伯特还特别重视钢琴伴奏的作用,它起着气氛渲染、情景描绘的作用,成为歌曲中不可或缺的组成部分。

《小夜曲》是一首爱情歌曲,歌词是雷尔斯塔甫的诗:<sup>①</sup>

我的歌声穿过深夜,向你轻轻地飞去。  
在这幽静的小树林里,爱人,我等待你!  
皎洁月光照耀大地,树梢在耳语。  
没有人来打扰我们,亲爱的别顾虑。  
你可听见夜莺歌唱?  
她向你恳请,她要用甜蜜歌声诉说我的爱情。  
她能懂得我的期望,爱的苦衷,  
用那银铃般的声音感动温柔的心。  
歌声也会使你感动,来吧,亲爱的!  
愿你倾听我的歌声,带来幸福爱情!

从歌词我们可以想像到这样的情景:月色下,一个满怀渴望的青年对着心上人的窗子唱着歌,期待幸福的会面。舒伯特让钢琴模仿吉他的音型,为悠扬的歌声轻轻地衬托,这使画面更加生动了:

<sup>①</sup> 歌词由邓映易译配。见《舒伯特歌曲选》第一集,人民音乐出版社1982年版。以下歌曲同。

## 谱例二十七 舒伯特歌曲《小夜曲》

我的歌声, 穿过深夜, 向你轻轻飞去,

## 曲例二十七 舒伯特歌曲《小夜曲》

歌曲《鱗鱼》描绘的是这样的情景:诗人在假日里来到小河边,看到小小的鱗鱼在水里游动,感到很愉快。一个贪婪的渔夫走来,搅浑河水,钓走了鱗鱼,诗人气愤又无奈。这里的旋律轻快跳跃,钢琴伴奏形象地描绘了清亮的河水和活泼的鱗鱼,使听者有如身临其境:

## 谱例二十八 舒伯特歌曲《鱗鱼》

明亮的小河里面,有一条小鱗鱼,快

## 曲例二十八 舒伯特歌曲《鱗鱼》

当唱到渔夫毫不留情地搅浑河水、把小鱼钓走的情景时,钢琴伴奏变得急促不安,沉重的和弦仿佛是渔夫粗鲁的动作、诗人愤恨的心情。

## 谱例二十九 舒伯特歌曲《鱗鱼》中间段落

还来不及想,他就已提起钓竿,把

小 鳟 鱼 钓 到 水 面。

### 曲例二十九 舒伯特歌曲《鳟鱼》中间段落

《纺车旁的玛格丽特》是为歌德长诗《浮士德》的一个场景而作的，描写陷入爱情的少女玛格丽特一边纺纱，一边期待着爱人浮士德来临的心情。她唱道：

我的心绪不宁，心事重重，我再也不能平静。  
 我若失去他，就会失去生命，全世界都是我悲痛。  
 我终日昏昏沉沉，我的神志模糊不清。  
 我伏在窗前等待他经过，我走出房门，盼他来临。  
 他举止高尚，他仪表堂堂，  
 他面带笑容，他目光炯炯，  
 他言词优雅谈笑风生，  
 他的拥抱 和他的亲吻！  
 我的心绪不宁，心事重重，我再也不能平静。  
 我内心焦虑，思念他，  
 我只想走上前，把他留住！  
 和他亲近 和他亲近，  
 一直到我们不得不分离。  
 我的心绪不宁，心事重重！

当唱到“他言词优雅谈笑风生，他的拥抱，和他的亲吻”时，本来一直不停旋转的纺车（伴奏声部的音型）突然停了下来，仿佛是她忘情了，完全被想像迷醉了，片刻之后她回到了现实中，缓缓地继续摇动纺车，继续倾诉心中的思念。舒伯特用音乐把玛格丽特的心情描写得细致入微。

### 谱例三十 舒伯特歌曲《纺车旁的玛格丽特》

我的 心 绪 不

宁, 心 事 重 重; 我

曲例三十 舒伯特歌曲《纺车旁的玛格丽特》

《魔王》是根据歌德的叙事诗作的一出小小的“戏剧”：父亲抱着重病的孩子骑在马上往家狂奔，夜色深浓，风在耳边呼啸。高烧中孩子产生了幻觉，他听到了魔王的召唤，惊恐地向父亲求救。父亲一边安慰他，一边策马狂奔，然而在他们终于来到家门前的时候，孩子已经停止了呼吸。这里由一位歌唱家扮演四个角色：父亲、孩子、魔王以及叙述者，他们的性格都在音乐中得到了生动的体现。父亲是强忍着内心的惊慌，用稳定的口吻安慰孩子。孩子不断地喊爸爸，这呼喊声越来越高（每一次都提高一个音）。魔王的声音起初是诱惑的，渐渐地变得狰狞起来，威胁的口吻令人胆战心惊。最后是叙述者的感慨。特别是加上了模仿急促马蹄声和渲染紧张情绪的钢琴伴奏，一下子就将听者带进了恐怖的夜色中。

谁在黑夜里骑马飞驰？  
是一位父亲和他的男孩，  
他将他爱儿搂抱在怀，  
紧紧地抱着，使他温暖。  
“我儿，为何这样害怕惊慌？”  
“啊，父亲，你可看见魔王？  
头戴雉尾皇冠的魔王？”  
“我儿，那是烟雾飘荡。”  
“好孩子啊，随我来吧！  
我和你一起快乐游戏；  
溪边的鲜花多么美丽，  
我的母亲还有金缕衣。”  
“啊，父亲，啊，父亲，你可听见，  
那魔王低声细语在耳鬓？”  
“别害怕，我的儿，请安心，  
那是风吹树叶的声音。”  
“好孩子你可愿随我去？  
我的女儿也正在等待你，  
每天晚上你跟我的女儿游戏，  
她唱歌又跳舞来使你欢喜。”

“啊,父亲,啊,父亲,你可看见  
那魔王的女儿在黑暗里?”  
“我儿,我儿,我完全看清,  
那只是些柳树的灰色阴影。”  
“我真爱你,你的容貌多美丽,  
你要是不愿意,我就用暴力!”  
“啊,父亲,啊,父亲,他已抓住我!  
他使我痛苦,不能呼吸!”  
父亲在颤栗,他急驰如飞,  
把喘息的儿子紧抱在怀里。  
惊慌、疲惫,回到家里,  
怀里的孩子已经死去!

## 谱例三十一 舒伯特歌曲《魔王》

谁 在 黑 夜 里 骑 马 飞 驰?

## 曲例三十一 舒伯特歌曲《魔王》

舒伯特写有两部声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》。主人公都是年轻的流浪汉,这个形象实际上就是他自己的人生写照——被生活所抛弃、被他人不理解,无论如何努力,最后都是孑然一身,直到离开这个世界。在《美丽的磨坊姑娘》中,充满青春幻想的小伙子在一个磨坊找到了工作,爱上了磨坊主的女儿,他想尽一切办法表白爱情,但最后却看着她投入了他人的怀抱,自己只有绝望地投身于滔滔河水中。《冬之旅》则是一个被恋人抛弃的不幸者,在寒冷的冬夜踏上无望的旅程,满眼所见都是凄凉。这部套曲有24首分曲,最后一首《老艺人》是孤独的、已经走到人生尽头的作曲家心态写照:寒风中,一个老艺人摇着八音琴,用枯干的声音唱着歌,却没有一个人来听,只有野狗对着他狂吠。流浪汉走过去,对他说道:老人啊,你可要与我同去,你可愿为我的歌来奏你的琴?

除了歌曲以外,舒伯特最著名的作品是第八“未完成交响曲”,之所以有这样的绰号,是因为它只有两个乐章,而不像传统那样有四个乐章。不过这并不影响人们热爱这部充满诗意的作品。《第九交响曲》也是一部成功之作,此外还有《鳟鱼》五重奏等等。

德国作曲家舒曼(Schumann, 1810—1856)、勃拉姆斯、马勒(Mahler, 1860—1911)等作曲家在歌曲领域里也有突出的成就。舒曼最著名的是声乐套曲《诗人之恋》、《妇女的爱情与生活》,他继承了舒伯特的写法,但更加内心化、更加细腻敏感。勃拉姆斯的歌曲有些像民歌一样淳朴,如

《徒劳的小夜曲》、《妈妈,我有个愿望》,有些则非常深刻,如《我的呻吟更形低微》、《四首严肃的歌》。19世纪晚期作曲家马勒的声乐套曲是用管弦乐队伴奏的,代表作是《亡儿之歌》、《青年的魔角》等。这类作品体裁虽然短小,但在19世纪作曲家手中,它已获得与交响曲等大型作品等同的艺术价值。

## 二、器乐

钢琴曲在19世纪有两种类型:一是篇幅短小的乐曲,技术上不是很难,灵感十足,富于歌唱性和抒情性。这类可爱的小曲是音乐会上受欢迎的曲目,也是家庭音乐生活中重要的内容。另一类表现出演奏家对炫技的兴趣,他们在音乐会上以惊人的力度、速度和前所未有的高难度技巧令观众狂热。

19世纪在钢琴创作和演奏方面做出重大贡献的作曲家首推肖邦和李斯特。

肖邦(Chopin, 1810—1849)这个名字在热爱音乐的人们心中,有着不同寻常的地位。尽管他没有长篇巨著,他的音乐也只局限于钢琴这件乐器,但毫无疑问,他是我们当中很多人最最挚爱的音乐家。(见图8-15)

20岁的时候,刚刚毕业于华沙音乐院的他怀着满腔的乡愁,也带着对侵略者强烈的仇恨,离开了亲爱的家乡,来到巴黎发展自己的音乐事业。他以一颗赤子之心,把祖国波兰的音乐介绍给了欧洲,人们从他那俏皮轻盈的玛祖卡舞曲中认识了波兰的美丽,也从铿锵果敢的波洛奈兹舞曲中听到了这个民族的豪情和沉重的历史。在他短暂的一生中,曾有过刻骨铭心的爱情,温暖的友情,而亡国的激愤和无可排遣的孤独忧伤,是他音乐中永恒的主题。透过那些美丽的旋律,作曲家舒曼看到了肖邦精神深处的力量,他将那些动人的音乐称之为“隐藏在花丛中的大炮”。无论是短小如一阵疾风似的前奏曲,还是技术复杂的练习曲,无论是宁静深邃的夜曲,还是气势宏大的叙事曲、奏鸣曲,都是他内心情愫真挚的倾诉。他的音乐没有任何描绘性标题,但是我们完全可以从感受到在他胸中涌动着的一切,任何时候,这些日记式、自传式的作品都会在听者心里引起深深的共鸣。

波洛奈兹舞曲是波兰古老的舞曲体裁,强有力的节奏和挺拔的旋律具有英雄气概。在肖邦的12首波洛奈兹舞曲中,最著名的是 $\flat A$ 大调“英雄”波洛奈兹舞曲(Op.53)(“英雄”是他人根据作品气质起的绰号)。

谱例三十二:肖邦《 $\flat A$ 大调“英雄”波洛奈兹舞曲》(Op.53)



图8-15 肖邦肖像





曲例三十二：肖邦《 $\flat A$ 大调“英雄”波洛奈兹舞曲》(Op.53)

玛祖卡也是波兰的民间舞曲体裁，肖邦共写有 51 首，每一首都别具特色。下面是  $\flat B$  大调 Op.7.No.1 第一段主题：

谱例三十三：肖邦《 $\flat B$ 大调玛祖卡》第一段主题，Op.7.No.1



曲例三十三：肖邦《 $\flat B$ 大调玛祖卡》第一段主题，Op.7.No.1

中间段落的低音部分是模仿民间乐器的空五度伴奏音型，高音部分的旋律很奇特，好像是在模仿乡村提琴手拉不准的音调。

谱例三十四：肖邦《 $\flat B$ 大调玛祖卡》中段主题，Op.7.No.1



曲例三十四：肖邦《 $\flat B$ 大调玛祖卡》中段主题，Op.7.No.1

肖邦音乐最大的特点是抒情性，他使钢琴这件在发声原理上属于敲击性质的乐器像人声一样歌唱。他的演奏技巧也是非同寻常，但全都埋在了迷人的歌唱之中，不露痕迹。他的 27 首练习曲有着极高的艺术价值，同时又展示了各种钢琴技巧，如 Op.10.No.3，旋律极美，有种忧伤的味道，据说写这首乐曲时肖邦刚刚和心爱的姑娘分离，因此人们把它称作“告别”。

谱例三十五：肖邦《E大调练习曲》Op.10.No.3



曲例三十五 肖邦《E大调练习曲》Op.10.No.3

关于李斯特,前面已经介绍了他在交响诗方面的贡献,不过他名气最大的还是在钢琴领域。与雅称“钢琴诗人”的肖邦不同,这位“钢琴大王”的音乐具有华丽的音响、炫目的技巧,他的钢琴作品通常会被当作音乐会的高潮曲目来赢得观众热烈的掌声,据说当年他的钢琴独奏会总是会引起观众的歇斯底里。他最著名的钢琴曲是十九首《匈牙利狂想曲》,在其中描绘了匈牙利吉卜赛人<sup>①</sup>的歌舞场面和小乐队音响,音乐时而深沉悲壮,时而轻快旋转,时而恢宏响亮,时而晶莹剔透,充分展示了他在钢琴演技上的丰富想像力和超凡水平。

《匈牙利狂想曲》第二号是演奏最多的。按照吉卜赛人的音乐风格,第一段是慢速深沉的,它表现出流浪民族特有的悲伤情绪:

谱例三十六 李斯特《匈牙利狂想曲》No.2 第一部分主要材料



曲例三十六 李斯特《匈牙利狂想曲》No.2 第一部分主要材料

第二部分是欢快热烈的舞曲,几个材料各有特色,通过华丽的钢琴演技,使音乐听上去就像是吉卜赛姑娘绚烂的衣裙和飞转的舞姿。

谱例三十七 李斯特《匈牙利狂想曲》No.2 第二部分的几个主要材料:

a)

b)

c)

曲例三十七 李斯特《匈牙利狂想曲》No.2 第二部分

除了肖邦和李斯特,舒伯特、舒曼、门德尔松等人都创作了大量受人喜爱的钢琴小品。此外,小提琴及其他乐器的演奏技法和表现力也在这个时期得到了大幅度的发展,出现了很多精品,这里不作详述。

<sup>①</sup> 作为一位匈牙利作曲家,李斯特力图在音乐中表现民族特色,但由于缺乏了解,他和欧洲其他作曲家一样将生活在匈牙利境内的吉卜赛人的音乐当作了匈牙利本土音乐。这一谬误直到20世纪才在匈牙利作曲家、音乐学家巴托克手中得到纠正。

## 第四节 绚烂的田野——民族乐派的兴起

19世纪音乐的一个重要现象是民族主义音乐的兴起。回顾一下历史,我们会发现音乐中的民族性在任何一个时代都自然而然地存在,但是与民族独立解放运动相结合,与文学美术等其他艺术门类相结合,形成一种强有力的“思潮”,并且广泛地出现于欧洲各地,这就是19世纪的特殊现象了。可以说,在19世纪中叶以前,欧洲音乐的主流是德奥的交响乐传统、意大利和法国的歌剧传统。一些在政治上相对软弱、经济上相对落后国家的音乐家们,基本上是这些传统的追随者。是19世纪后半叶各国的“民族乐派”把新的声音、新的精神带到了欧洲乐坛上,极大地丰富了欧洲音乐语言。

捷克民族乐派的主要代表人物是斯美塔那(Smetana,1824—1884)和德沃夏克(Dvorak,1841—1904)。

斯美塔那是民族音乐的奠基人。这位热爱祖国、渴望摆脱奥地利专制统治、向往真正自由独立的音乐家,不仅亲身参加过街垒战斗,更用音乐写出了自己的心声。(见图8-16)正是从他开始,捷克音乐家挣脱了德奥音乐文化体系的局限,发出了属于自己的响亮的声音。他最著名的作品是交响诗套曲《我的祖国》,全曲一共有六部交响诗,从不同的角度——历史、风光、传说——赞美祖国,其中的第二首《沃尔塔瓦》最受人们喜爱,在作品扉页上作曲家有这样一段文字说明:



图8-16 斯美塔那肖像

沃尔塔瓦河有两个源头——流过寒风呼啸的森林的两条小溪,一条清凉,一条温和。这两条溪水汇合成一道洪流,冲着卵石哗哗作响,映着阳光闪耀光芒。它在森林中逡巡,聆听猎号的回音,它穿过庄稼地,饱揽丰盛的收获。在它两岸旁边,传出了乡村婚礼的欢乐声。月光下,水仙女唱着迷人的歌曲在河水的浪尖上嬉戏。在近旁荒野的悬崖上,保留着昔日光荣和功勋记忆的那些城堡废墟,谛听着它的波浪喧哗。顺着圣约翰峡谷,沃尔塔瓦河奔泻而下,冲击着巉岩峭壁,发出轰然巨响。尔后,河水越加壮阔地奔向布拉格,流经古老的维谢格拉德,现出它的全部瑰丽和庄严。沃尔塔瓦河继续滚滚向前,最后同易北河的激流汇合并逐渐消失在远方。

乐曲先是从潺潺流淌的“小溪”开始,很快,河流的主题明朗地出现了,它带着快乐和自豪向前涌流,途经森林、村庄、峡谷,一边聆听着各种美妙的声音,一边成长壮大,直到成为气势磅礴的大河,令人心潮澎湃。

谱例三十八:斯美塔那《沃尔塔瓦》“河流”主题



### 曲例三十八 斯美塔那《沃尔塔瓦》“河流”主题

德沃夏克是斯美塔那开创的民族化道路的直接继承人。他写于美国的《自新世界》交响曲于1893年冬天在纽约首演之后,美国人兴奋地宣称:这是一部美国的交响曲!而德沃夏克的回答是:无论我在什么地方创作,我写的永远是真正的捷克的音乐。(见图8-17)

德沃夏克继承了斯美塔那的道路,创作了很多优秀的作品,不仅有着浓郁的捷克民间音乐风格,还融合了周边其他斯拉夫国家的音乐风格,如他的16首《斯拉夫舞曲》,是一组色彩绚烂、风格清新的作品,展示了东欧音乐独有的特色。

1892—1895年间,他被聘为美国纽约音乐学院院长,就是在对这片新兴国土的了解和对自己家乡的深切怀念之中,他写下了《自新世界》交响曲、“美国”弦乐四重奏,以及大提琴协奏曲等精彩的作品。对于歌剧体裁,他也有着浓厚的兴趣,《水仙女》是捷克民族歌剧中最为杰出的代表作之一,其中的咏叹调《月亮颂》是所有喜爱歌剧和声乐艺术的人心中的珍藏。

《自新世界》交响曲的第一乐章充满了勇士精神,它或许是德沃夏克对美国这个新生国家的第一印象。

### 谱例三十九 德沃夏克《自新世界》第一乐章主题



### 曲例三十九 德沃夏克《自新世界》第一乐章主题

第二乐章一下子把听众带到了暗淡、悲伤的情调中。这里的主题是德沃夏克在对美国黑人民歌作了深刻了解之后创作的,后来他的一个学生将它填上歌词,在美国广泛传唱,以至于被误认为是德沃夏克将美国民歌当作了交响曲的素材。这个乐章表达了德沃夏克对美国黑人的深深同情。

### 谱例四十 德沃夏克《自新世界》交响曲第二乐章主题



### 曲例四十 德沃夏克《自新世界》交响曲第二乐章主题

第三乐章非常活跃,其中的好几个主题都带有捷克民间舞曲特色,这是作曲家怀乡情绪的寄托。第四乐章是辉煌的终曲,德沃夏克将前面几个乐章的主题结合到了一起,在更加热烈的高潮中结束了整部作品。

俄罗斯民族乐派的创始人是格林卡(Glinka, 1804—1857),当他的第一部带有民族色彩的歌剧《伊凡·苏萨宁》<sup>①</sup>出现在俄罗斯舞台上时,被那些崇尚意大利传统歌剧的贵族讥讽为“马车夫的音乐”,然而国内的进步知识分子给了他有力的支持。接着,第二部以普希金诗歌为基础而创作的《鲁斯兰与柳德米拉》



图8-17 德沃夏克肖像

① 曾一度名为《为沙皇献身》。

以更加鲜明浓郁的俄罗斯风格登上了舞台,它的成功让人们看到了全新的发展道路 这就是对本民族音乐文化的重新认识和大力发展。由此 格林卡为俄罗斯音乐的民族化道路奠下了第一块基石。(见图 8-18)

继承格林卡创作道路的一个作曲家群体被尊称为“强力集团”,也叫作“五人团”。其中除了巴拉基列夫(Balakirev,1837—1910)是以音乐为专业,另外四个成员都是业余出身、业余从事音乐创作和评论。①

鲍罗廷(Borodin,1833—1887),是圣彼得堡医学院的化学教授,有杰出的专业著作,同时他更是一个成功的作曲家,业余时间创作了交响曲、钢琴曲、室内乐、管弦乐曲、歌剧,精力之充沛令人惊叹。他的歌剧《伊戈尔王》是一部色彩绚烂的杰作,在音乐会上常可听见其中脍炙人口的段落,而管弦乐曲《在中亚细亚草原上》则是一部令人遐想的音画。(详细介绍见本书上编“音乐的结构”)

里姆斯基-科萨科夫(Rimsky-Korsakov,1844—1908)曾是一位海军军官,在经过勤奋的自学和创作之后,得到了专业音乐圈子的承认,27岁时成为圣彼得堡音乐学院作曲教授。他的旋律写作相当出色,最精彩的作曲技法是配器<sup>②</sup>,他写有多部俄罗斯童话题材的歌剧,像《金鸡》、《萨尔丹沙皇的故事》等。(见图 8-19)最受欢迎、演奏最多的是根据阿拉伯民间故事集《天方夜谭》(《一千零一夜》)中的几个场景而写的交响组曲《舍赫拉查达》。浩瀚无垠、变化多端的大海和冒险家辛伯达一往无前的航船,几位出家王子惊险的遭遇,青年王子和公主纯洁的爱情,巴格达集市的喧哗以及辛伯达最终的遇难,在他的笔下是那样传神,听者会不知不觉地跟随着他的音乐走进奇妙的神话世界。非常精彩的是这些风格迥然不同的乐章,其材料基本上都是派生自全曲子中的两个主题,一个是严峻甚至粗暴的“苏丹王”主题:

谱例四十一:里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》“苏丹王”主题



曲例四十一:里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》“苏丹王”主题

另一个主题是聪慧的王妃舍赫拉查达的主题,旋律妩媚柔婉,就像是她讲故事时娓娓到来的口吻。它是在竖琴陪衬下的一段小提琴独奏,与苏丹王的冷酷形成了极大的反差:

谱例四十二:里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》“王妃”主题



① 其中的居伊(Cui,1835—1918)作品影响不大,当时是以音乐评论家著称。

② 运用管弦乐队中各种乐器的技法。



图 8-18 格林卡肖像



图 8-19 里姆斯基-科萨科夫肖像

### 曲例四十二 里姆斯基-科萨科夫《舍赫拉查达》王妃“主题”

穆索尔斯基(Mussorgsky, 1839—1881)是五人团中最具个性的作曲家。作为贵族,他率先解放自己的农奴,后来竟因破产而穷困潦倒;作为音乐家,他关注的是普通农民的生活和他们吟唱的朴素曲调,他从不追求赏心悦耳,反倒把人民的痛苦和呐喊写进了作品中。他的歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》是以普希金的历史诗剧为基础创作的,围绕着发生在1600年的一桩谋杀皇位继承人的事件,深刻揭露了沙皇时代的黑暗政治以及老百姓贫穷痛苦的生活。穆索尔斯基用辛辣而沉重的笔调把他对现实的不满和对农民的深深同情统统写进了这部歌剧,音乐相当独特,在精神上有着不同寻常的分量。它不仅被认为是俄罗斯最伟大的歌剧,同时也是欧洲歌剧史上一个十分重要的里程碑之作。(见图8-20)



图8-20 穆索尔斯基肖像

穆索尔斯基的另一部杰作是钢琴组曲《图画展览会》<sup>①</sup>,这是他在看了好友哈特曼的遗作展之后获得的音乐灵感,十几首小曲各具特色,仿佛是一幅俄罗斯风景画卷。英年早逝的哈特曼是个多才多艺的画家,他的遗作包括素描、水彩、工艺设计、服装设计以及建筑设计。穆索尔斯基的音乐笔法出神入化,使哈特曼的画作栩栩如生,那个外表丑陋内心悲戚的《侏儒》,在拖沓摇曳的步伐节奏和崎岖怪诞的旋律声中,向着我们走来;而那架笨重的《牛车》则在隆隆的轮子滚动声中从远处走近又走远,沉闷的音色和叹息般的曲调让我们不由得联想到俄罗斯农民贫穷、暗淡的日子;处于社会阶层两极端的《两个犹太人》,一个由音响饱满的齐奏、蛮横的旋律塑造得肠肥脑满,颐指气使,另一个则被单薄颤抖的音型刻画得瘦骨嶙峋,泣不成声,分明是一幅令人深思的市井图。《古堡》有种伤感美,《鸡雏的舞蹈》充满了诙谐的情趣,《墓穴》令人深思,《鸟爪上的小屋》气势汹汹,终曲《基辅的城门》则是气势恢宏、庄重肃穆,令人不禁对俄罗斯的伟大传统肃然起敬。如果听得仔细,会在这一段段的“音乐图画”中“看”到作曲家本人的形象,听到他的思索——这是从一开始就出现并贯穿全曲的“漫步主题”,有时闲庭信步,有时驻足凝神,还有时阔步前行,把作曲家的心态和每一个音乐段落中的情感、气氛巧妙地结合到一起,同时也使全曲获得了有机的联系。

### 谱例四十三 穆索尔斯基《图画展览会》中的“漫步主题”



### 曲例四十三 穆索尔斯基《图画展览会》中的“漫步主题”

五人团的创作以及他们活跃的社会活动对俄罗斯音乐的发展有着举足轻重的历史意义,其中里姆斯基-科萨科夫在圣彼得堡音乐学院建立了一个音乐教育学派,培养了许多优秀的音乐人才,而穆索尔斯基极具个性的音乐语汇对于20世纪欧洲音乐的影响是最为深远的。

柴科夫斯基(Tchaikovsky, 1840—1893)这个名字几乎就是浪漫风格音乐的代名词,他那舒展悠扬的旋律、起伏不断的情感浪潮总是会给听者带来充分的心灵激荡。他又是悲剧艺术家的典

<sup>①</sup> 我们经常听到的是由法国作曲家拉威尔配器的管弦乐《图画展览会》。



曲例四十四 柴科夫斯基《第四交响曲》第一乐章引子(“命运”动机)

谱例四十五 柴科夫斯基《第四交响曲》第四乐章副题(俄罗斯民歌《田野里有棵小白桦》)



曲例四十五 柴科夫斯基《第四交响曲》第四乐章副题(俄罗斯民歌《田野里有棵小白桦》)

北欧音乐文化比起西欧来,曾明显滞后,这与政治地位和经济发展状况有直接的关系。很长时间以来他们的音乐是在追随西欧、模仿德奥传统。局面的改变是在19世纪中叶,两位作曲家的成就使北欧的音乐文化开始受到瞩目。

像所有的音乐学子一样,挪威作曲家格里格(Grieg, 1843—1907)在少年时期就被送到了德国莱比锡音乐学院接受正规的训练,完整的德奥音乐体系使他获得了扎实的理论基础。回国之后,他的兴趣就转移到了挪威民间音乐上,在农民们唱歌跳舞的篝火旁,在乡间愉快的聚会场合,总是可以看见他热切的眼神。经过一段时间的采风和研究,他找到了一条与前辈们不同的道路,这就是将民间音乐独特的语汇与西欧传统技法融合到一起。从他善良温和的性格出发,小型器乐曲和抒情歌曲成为他最恰当的表现形式。为剧作家易卜生的戏剧《培尔·金特》所写的配乐在编成两部组曲之后,成为受人喜爱的音乐会曲目,其中的《朝景》、《阿尼特拉之舞》、《在山大王的宫中》、《索尔维格之歌》等等,虽然都只有几分钟的篇幅,但都是管弦乐中的精品。他全部创作中最大型的体裁是一部钢琴协奏曲,与德奥风格相比,它更多的是抒情性,其浪漫的诗意和高雅的格调使它成为浪漫主义时期最优秀的协奏曲之一。(见图8-22)



图8-22 格里格肖像

作曲家西贝柳斯(Sibelius, 1865—1957)是芬兰人民的骄傲。在他的音乐中,你可以“看”到他深深热爱的浩瀚的森林,广袤的平原,无际的大海,那种在北欧大自然中培养出来的沉静与激情相交的性格有着非凡的魅力。芬兰民族充满神秘感的民间传奇和沉重的历史在西贝柳斯作品中是永恒的主题,他的交响诗《图翁内拉的天鹅》等四部曲是来源于芬兰古老的史诗,而《芬兰颂》则是一篇战斗檄文,是对当时统治芬兰的沙皇政府的抗议,其强烈的情绪使它一度被禁演。他的小提琴协奏曲是浪漫精神的典型代表,独奏部分的旋律写得恣意汪洋,在沉郁的暗色调的乐队背景之上显得格外迷人,对演奏者来说这部作品既是挑战又是极大的享受,对听者而言,它会起心灵深处强烈的激荡。(见图8-23)



图8-23 西贝柳斯肖像

## 第五节 告别——浪漫风格晚期以及对传统的背离

19世纪与20世纪之交,可能是西方音乐史上风格变化最为丰富、现象最为复杂的时期。一部分人并不在意使用已有的技法,在精神上却力图寻求自由;另一部分人努力挣脱传统的束缚,创造全新的表现手段。

奥地利作曲家马勒(Mahler,1860—1911)属于前者。作为背负着沉重历史的犹太人后裔,他有着与生俱来的悲剧性命运。在世的时候,人们对他的指挥艺术推崇备至,每当他来到一个剧院或乐团,这里的水平就会有幅度惊人的提高,尤其令人赞叹的是他在维也纳爱乐乐团和歌剧院时期的辉煌成就,当时人们断言:如果你想看最正宗的莫扎特歌剧,一定要到马勒所在的维也纳国家歌剧院去。可就是这样他还是处处受到排挤。他只能把内心的伤痛、失落、对彼岸世界的向往统统写进自己的作品中。(见图8-24)



图8-24 马勒肖像

与受人推崇的指挥艺术相比,马勒的创作迟迟得不到人们的理解,因为他不再像过去的很多作曲家那样以美丽的声音和迷人的幻境作为写作的目的,他的情绪发展不再有明确的目标,而是以彻底的甚至是任性的宣泄将音乐搞得颇有些神经质:时而拙朴天真,时而戏谑讽刺,时而美伦美奂,时而痛苦绝望,刚刚还像地狱一般阴暗恐怖,一会儿又像天堂一样明媚安详,这种变化多端让听惯了传统音乐的人觉得摸不着头脑,找不出脉络。直到20世纪中期,马勒的创作才逐渐得到了理解和共鸣,人们发现,人性在他这里得到了彻底的解放,生活也在他这里得到了真正的揭示。

马勒对人声的表现力十分重视,九部交响曲<sup>①</sup>中有四部运用了人声,他让歌者唱出动人的诗句,以表现他对天庭的赞美和向往。在交响组歌《大地之歌》当中,他以中国唐诗为词,在醉酒中仰天长叹,讴歌青春、吟咏爱情,最后是平静的告别:下马饮君酒,问君何所之?君言不得意,归卧南山陲。但去莫复问,白云无尽时。<sup>②</sup>

与马勒同龄的法国人德彪西(Debussy,1862—1918)选择了一条新的道路。他不愿意追随前人的手法,而是用自己独创的手段来表现他所感受到的一切。人们称他为“印象主义音乐家”,这是因为在某种程度上他的音乐和当时盛行于巴黎的“印象主义画派”有很多相近之处。这些画家们对传统的技法不屑一顾,在他们的画作中线条的清晰、主题的鲜明都不再重要,他们追求的是通过色彩和光影表现瞬间的微妙的感受。(见图8-25、图8-26)



图8-25 德彪西肖像

德彪西也有同样的兴趣,他的旋律常常是一些短小的片段,闪烁

① 第十交响曲未完成。

② 此为我国唐朝诗人王维的诗《送别》。《大地之歌》的六个乐章采用了李白、孟浩然等人的诗作为歌词。



## 第九章 解放宣言——20 世纪音乐

20 世纪上半叶的欧洲社会发生了剧烈变革。两次世界大战形成了在规模和深度上都前所未有的破坏性，导致了长时间的经济危机和心理危机。资本主义的迅速发展形成了新的矛盾和压力，竞争空前激烈，生活节奏极度加快。科学技术取得重大进展，对太空和微观世界的认识使人的世界观产生了彻底的变化，而心理学方面的迅速发展特别是弗洛伊德的精神分析学又使人对自身有了更加透彻的了解。

20 世纪的西方音乐呈现出前所未有的多元化现象。从技术角度来看，这个时期的创作可分为两类，一是继续沿用 19 世纪的音乐手段，表达属于自己的以及新时代的精神，甚至在某些方面有“复古”倾向；二是背离传统，力图创造出前所未有的全新的音乐语汇，这导致音乐的形式发生了“颠覆性”变化。从音乐意义上看，也可简单地概括为两种倾向，一是继承 19 世纪的美学观，将音乐作为思想、情感的表现手段，在作品中更深刻地揭示人的内心，揭示生活真相；另一种是尽可能将音乐作为纯粹的“物理”现象，摒弃负载在音乐上的任何其他“内容”，只关注形式本身。

既然是“多元化”，上面的概括就只能是最粗略的。事实上，每一位音乐家都有着自己独特的个性，甚至他们本身也在不断变化，其跨度之大令人吃惊。对这个流派纷呈、新人叠出的时代，本书不可能面面俱到，只涉及影响最大、作品演出最多的音乐流派和代表人物，以使读者有个大致的了解。

### 第一节 三大音乐流派

#### 一、揭示人生的苦难——表现主义音乐

表现主义音乐(expressionism)产生于德国和奥地利。

与印象主义音乐一样的是“表现主义”这个词首先出现在其他艺术领域，它是对 20 世纪初德国青年美术家群体创作风格的描述，以俄国人康定斯基为首的画家们用奇异的变形替代完美的形象，以凌乱的线条和狂乱的色彩来表现他们心中的感受。（见图 9-1）之后在文学领域也出现了类似现象，一些戏剧和小说以意识流和荒诞手法来揭示人物内心，尤其是揭示生活中不幸的、被压抑的内心，表现出强烈的批评精神。在他们的作品中，情节是次要的，时空是混乱的，视觉形象的描绘是微不足道的，重要的是对人的情感的表现。代表人物有奥地利小说家卡夫卡。



图 9-1 康定斯基《构图 II》

表现主义音乐的代表人物是被称为“新维也纳乐派”<sup>①</sup>的勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874—1951)和他的两个学生贝尔格(Berg, 1885—1935)和威伯恩(Webern, 1883—1945)。

勋伯格在音乐写作技术上最大的革新,是无调性音乐。他使一个八度中 12 个不同的音挣脱了传统大小调体系的束缚,让每一个音都有独立的地位,而不再有主、次之分(在大小调体系中有主音、属音、下属音等等“地位”之分),这导致一直作用于音乐结构的调性力量不复存在了。为了



图 9-2 勋伯格肖像

让音乐获得严整的结构,他发明了“十二音体系作曲法”,即在一条罗列了 12 个音的没有调性倾向的“音列”基础上,通过各种类似于巴洛克时期复调手段的技法来发展、衍生。这条音列有四种形态:原型、倒影、逆行、倒影逆行。倒影是将 12 个音之间的音程关系全部作反向进行,如原型的第一个音是 C,第二个音是上行大三度的 E,倒影则是向下作大三度进行,两个音就是 C 和  $\flat A$ ,依此类推,12 个音排列在五线谱上的形态就像是原型的倒影。逆行是将 12 个音的排序从最后一个开始,第 12 个成为第一个,第 11 个成为第 2 个,第 10 个成为第 3 个……在这个逆行的音列之上再作倒影,就是逆行倒影。每一个音列都可以整体地移动到其它高度上开始,比如第一个音从 C 开始,第

二个音是 E……也可以从 D 开始,第二个音是上行大三度的  $\sharp G$  等等,后面各音之间的音程都保持原型里的关系。在音乐发展中,12 个音基本上是顺序出现,它们还可以叠置为和弦,让几个音同时出现。而每个音的长度、音乐的节奏和音色选择,都是自由的。(见图 9-2)

勋伯格对别人称自己是彻底的革新者很不以为然,他说自己的技法和逻辑全都是来自于传统,所不同的只是无调性而已。但这种无调性音乐让听惯了传统音乐的人完全不知所措,他们找不到音乐所依托的那种逻辑了,耳朵里被灌满了不协和的音响。

音乐的不协和还不只是来源于无调性。勋伯格的作品常常是以痛苦的、压抑的情感为内容,如他的独唱套曲《月迷彼埃罗》(一译《月光下的彼埃罗》)采用比利时诗人吉罗的一组诗为歌词,表现了精神失常的丑角彼埃罗混乱、痛苦的内心世界。只有一个角色的独唱歌剧《期待》是一个满怀疑惑、嫉妒、爱与恨的女子在月色下寻找情人的经过,她最终看到的是一具尸体,而在她含混的、头脑不清的独白中,让人感觉到这情人正是她杀死的。朗诵、合唱与管弦乐队作品《华沙幸存者》记述了二战期间华沙集中营里可怕的场景,犹太人被迫害分子无辜地杀害……这些题材决定了音乐不可能是悦耳动听的。即使是在无标题的器乐曲中,勋伯格表现的也是一种充满矛盾和冲动的心态。评论家艾斯勒认为,勋伯格音乐的基本内容就是“恐惧”。他说:“在人类发明轰炸机之前,他(勋伯格)已经把躲在防空洞里的人们的情感表现出来了,他经常使听众了解到,这个世界并不美丽。”<sup>②</sup>勋伯格自己则说过:“艺术是那些自身体验到人类命运的人的困苦的呼喊。”

对那些热衷于他的十二音体系作曲法的人,勋伯格最关切的是他们用这技法来做什么——他决不是为技术而技术,而是用这技术来表现人的情感,来关注、反映这个世界。或许我们会因为

① “新”是相对 18 世纪的维也纳古典乐派而言。

② 艾斯勒《阿诺尔德·勋伯格》,姚锦新译,《外国音乐参考资料》1980 年第 1 期。转引自钟子林《现代西方音乐概论》,人民音乐出版社 1991 年版,第 81 页。

他的音乐“不好听”而回避甚至厌恶他的音乐,但是,就像莫扎特用音乐来创造了一个远离现实的美丽境界一样,勋伯格对我们身边世界所作的揭示,也有着不可替代的意义和价值。从他那不和谐的声音里,有无数的人获得了启示,引发了深思。

《华沙幸存者》是勋伯格晚年的杰作之一,写于二战结束后的1947年。由于纳粹政府的排犹政策,身为犹太人的勋伯格早在1933年就离开了任教8年的柏林普鲁士艺术学院,来到美国。他先后在波士顿马尔金音乐学院、洛杉矶加州大学任教,同时继续音乐创作。虐犹事件使勋伯格心中充满了激愤,他从早年信奉的天主教改回了古老的犹太教,以此来表明他作为一个犹太人的自尊。战争期间,他始终关注着犹太同胞的遭遇,在难以忍受的内心煎熬中,终于盼来了战争结束。

1947年夏天,勋伯格在报纸上读到一篇关于战争期间纳粹迫害犹太难民的报道。其中描述了一个令人震动的场面:当纳粹士兵强行集合起犹太人,欲将他们送进毒气死刑室的时候,面对死亡的犹太人突然齐声唱起了古老的犹太宗教歌曲《听吧,以色列人》。这歌声激起了难民们作为人的自尊,在生命的最后时刻给了他们永生的信念。73岁高龄的勋伯格被这则报道激动不已,而就在这几天里,他又亲耳听到了一位从华沙犹太难民营里逃出来的人讲述的可怕经历。一种难以抑制的情感促使他拿起笔来,在12天里一气呵成地写完了包括全部歌词和音乐的杰作《华沙幸存者》。第二年,即1948年11月4日,这部作品在美国新墨西哥州的阿布圭基首演,获得了巨大成功,热烈而持久的掌声使指挥家和演奏家们不得不将长达8分钟的全曲又重演了一遍,以后在许多次演出中都是如此。

《华沙幸存者》的全部歌词如下:

(叙述者)我的记忆已不完全了!我一定有很长时间失去了知觉……我只记得他们大家开始唱歌时那宏伟的一刻,好像预先安排好了似的,大家一起唱出那古老的、他们这许多年来所忽视了的祈祷,那被遗忘了的圣经!

但是,我不知道我是这样来到地底下的,在华沙的下水道里呆了这样长的时间……

这一天像平时一样开始了。天还没亮,起床号就吹响了。“出来!”不管你们是还睡着,或是由于忧愁彻夜无眠地躺着,你都得出来。你的孩子、妻子、父母亲都已和你隔离,你根本不知道他们已经遭到了什么,你怎么可能安然熟睡呢?

又一次的大声喊叫:“出来!中士要发脾气了!”人们走出来了;一些人步履蹒跚:年老的,患病的;另一些人则因恐惧而急急忙忙。他们害怕那个中士,他们尽可能快地走着。可没有用!太嘈杂了,太混乱了,却不够快!

那个中士喊着:“注意啦!立正!怎么,是自己站好还是要我用枪托来帮忙?好啊,如果你一定要的话!”

中士和他的兵士打着每一个人,年轻的或年老的,强壮的或衰弱的,有罪的或无辜的。听着那呻吟声、哀叹声,真令人心痛欲绝。

虽然他们把我打得无法支持而倒在地上,但我还听得见。我们这些被打倒在地上实在站不起来的人,又遭到没头没脑的鞭挞。

我一定失去过知觉。我所知道的下一件事是一个士兵在说:“他们都死了!”于是中士命令把我们拖走。

我半死不活地躺在一边。周围死一般地寂静——充满了恐惧和痛苦。然后我听到中士喊道:“报数!”

人群开始报数,缓慢地,不整齐的:一,二,三,四——“注意啦!”中士又喊了起来:“快点!重报!一分钟之内我要知道,我把多少人送进了煤气间!报数!”

他们重新开始,先是缓慢的:一,二,三,四,然后加快,越来越快,快到那声响有如野马惊跑,而完全突然的,就在这一片轰鸣之中,他们开始唱起了《听啊,以色列人》:

“听啊,以色列人,主是我们的神,主是独一无二的神。你要全心全意地用你一切力量来爱你的主、你的神。我在今天所命令你的这些话,你要牢记在心。你要常常用它们来教导你的子女,无论你坐在家,走在路上,躺在床上,还是从床上起来的时候,你都要铭记在心。”

《华沙幸存者》运用了一个男声叙述者、一个男声合唱团和一个打击乐组很大的管弦乐队。音乐一开始是模仿难民营起床号声的小号尖利刺耳的声音,同时小军鼓急促的敲击声、弦乐和木管的颤栗一下子就把听者带到了恐怖的战争环境中。小提琴的拨弦引出一个男子沉痛的叙述:“我的记忆已不完全了!我一定有很长时间失去了知觉……”

这叙述是有音调的,但不是很具体,作曲家只用一根线来记谱,围绕着它,语言本身的韵律被夸张地标以音高。这一段的情绪有很大的起伏,速度不断地加快,当叙述者讲到“好像预先安排好了似的,大家一起唱出那古老的、他们这许多年来所忽视了了的祈祷——那被遗忘了的信经”时,速度突然变慢(勋伯格在这部作品中对速度的运用十分精心,它成为营造情绪的极其有效的因素)。在接下来的叙述过程中,乐队音响和节奏律动的密度迅速增加,造成强烈的紧迫感。结束这一段的是拖长了声调的“在华沙的下水道里呆了这样长的时间……”。

这之后和开头一样的小号声突然再次响起,朗诵继续:“这一天像平时一样开始了。天还没亮,起床号就吹响了。”“乐队音响紧张不安,但当叙述者讲到‘你的孩子、妻子、父母亲都已和你隔离,你根本不知道他们已经遭到了什么,你怎么可能安然熟睡呢’,一条凄婉柔和的旋律由小提琴独奏出来,这是全曲中惟一的抒情音响,不由得使人从心底里震颤。”

小号声第三次响起,小军鼓也急促的敲响,木琴、定音鼓心悸一般的节奏伴随着德国人的吼叫,冲向情绪的高潮。在讲到“中士和他的兵士打着每一个人”时,大钹骇人地响起,十分形象地使人联想到抽在人们身上的鞭子。在叙述者恐怖的“我们这些被打倒在地上实在站不起来的人,又遭到没头没脑的鞭挞”这句话之后,紧张的情绪再一次松弛和降落下来。

“我半死不活地躺在一边。周围死一般地寂静——充满了恐惧和痛苦。然后我听到中士喊道:‘报数!’”这一段开始时是语气迟缓的,但马上就变得紧张起来,木管的尖叫和弦乐的拨弦、颤弓十分形象地描绘了纳粹的野蛮和难民们心惊肉跳的场面。第二次报数开始了,正如叙述者所讲的:“先是缓慢的:一,二,三,四,然后加快,越来越快,快到那声响有如野马惊跑,‘速度越来越快,节奏越发紧凑,音响逐步增强增厚,达到最紧张点。就在这一片震耳欲聋的声响中,男声合唱队充满尊严地、从容地用犹太语唱起了古老的‘信经’。速度徐缓,节奏拉宽,虽然喧嚣的、逼迫的声音仍然作为背景存在,但仿佛永恒的生命的光芒驱散了鬼魅一般,在这神圣的歌声中它们显得那样委琐,那样微不足道。渐渐地,乐队也加入到神圣的赞美歌声中,越来越强烈,最后壮烈而坚定地结束。”

晚年的勋伯格在这部作品中所喷射出的犹太民族对战争罪犯的怒火,对世界和平的热切企盼,仍然撼人心魄。这不仅是犹太人的心声,也是全世界热爱和平、追求自由和平等的人民的心声。

#### 曲例一 《华沙幸存者》的开头部分

### 曲例二 《华沙幸存者》最后的男声合唱“信经”开头部分

凡是听过《华沙幸存者》的人，一定会理解什么是“表现主义风格”深刻的力量和美——勋伯格用他惊人的想像力、充沛的情感和精湛的写作技巧为我们展开了一个崭新的音乐世界。

贝尔格最著名的作品是歌剧《沃采克》。主角沃采克是一个受尽压迫和侮辱的下等士兵，军医拿他做药物实验，连长随时讥讽和使唤他，就连和他已有了一个孩子的情人玛丽也被军乐队队长勾引。沃采克终于不能忍受这一切了，在精神恍惚中他杀死了玛丽，自己也投河自尽。整部歌剧都是对沃采克不幸境地的描绘、对他和玛丽痛苦心理的揭示，采用了十二音技术的音乐从某种角度来说具有浪漫主义音乐特点，这就是情感的抒发和宣泄。他的另一部未完成的歌剧《露露》是描述一个妓女的混乱生活，她不断地诱惑男人，使男人为她神魂颠倒、身败名裂，而同时她自己也是受害者，被这个荒诞的世界不断折磨直到失去生命。

相对来说威伯恩的音乐比较抽象，他热衷于音乐的高度逻辑和音色的绝对意义（即不考虑音色的“表现”意义，不是将它作为旋律、节奏的附属，而是将音色作为音乐向前发展的主要素材以及结构元素来看待）。对老师勋伯格创立的十二音作曲技法他又进了一步：不仅在音高上有序列，在音色、节奏上等都有严格的序列，这对二战以后形成的“整体序列主义”有直接的启发意义。

## 二、回归——新古典主义音乐

新古典主义（Neo-classicism）在某种程度上是音乐史的“复古”现象。持这种观点的作曲家对刚刚过去或在某些人笔下仍然延续的晚期浪漫主义风格持批判态度，尤其反对浪漫主义音乐的“综合艺术观”，认为音乐不可能负载这么多的意义，不可能表现音乐以外的任何东西，它只能是声音本身的逻辑。作曲家斯特拉文斯基提出“回到巴赫”的口号，意思是把巴洛克时期作曲家巴赫的复调思维与现代的音乐语言相结合，因此人们称新古典主义为“新巴洛克主义”。此外，对浪漫主义夸张的情感表现甚至在某种程度上带有“病态”的宣泄，新古典主义者亦颇不以为然，他们更喜欢浪漫主义以前的那种明快、健朗、理智和节制的风格。

但我们不能简单地把新古典主义看作是“复古”，且不说彻底的复古没有价值，事实上真正的复古也是不可能的，新时代的精神、情感、思维方式必然会得到体现。在新古典主义作曲家手中，巴罗克的复调技法与现代的和声、配器、节奏、调性特点相结合，形成了既不同于巴洛克也不同于晚期浪漫主义的音响效果，古老的与现代的文化精神在某种程度上的交融也产生了新的含义。

可以说，表现主义是浪漫主义音乐观念的延伸，它追求更加深刻地表现人的内心世界，而新古典主义则相反，它不要“表现”，只要音乐本身。苏联音乐理论界曾批评新古典主义是“排除一切能感人、使人想到人间忧患的东西”，“退回到与现实生活利益不相干的纯智力活动的领域”，甚至说它是“反现实主义、反动的流派”。<sup>①</sup>对音乐的意义及其表现手段的探究，一直是音乐理论界的焦点。我们在这里不作深究。

新古典主义音乐的主要代表人物是俄罗斯作曲家斯特拉文斯基（Stravinsky, 1882—1971），和他的好朋友、画家毕加索一样，这位作曲家给人的印象是多变的风格和超前的意识。最初他以舞剧《火鸟》（1910）和《彼得鲁什卡》（1911）得到人们的高度赞赏，这是他为在巴黎的俄罗斯舞蹈团而作的，具有浓郁的俄罗斯风格，精彩的配器以及令人喜爱的童话色彩。在人们对她下一部作

① 苏联《音乐百科全书辞典》。转引自钟子林《现代西方音乐概论》，人民音乐出版社1991年版，第42页脚注。

品的殷切企盼中,他的第三部舞剧《春之祭》(1913)问世了,仿佛是砸在观众头上的一记重锤,它的“原始主义风格”引起了极大的反感,首演现场发生了音乐史上绝无仅有的骚乱。之后很多评论家在报纸上写文章严厉批评,说这部舞剧“从头至尾没有一个音是音乐”,甚至有人说这是斯特拉文斯基对观众的侮辱。《春之祭》描写的史前人的原始图腾场面,在一系列奇特的仪式之后,众人选出一位美丽的少女,她要一直为大地之神献舞,直到倒地而死。音乐充满了不协和的音响,节奏粗犷强悍,气氛热烈,总之,给人以非常强烈的刺激感。<sup>①</sup>(见图9-3)



图9-3 斯特拉文斯基肖像

这个俄罗斯舞蹈团的领袖佳季列夫是一位有开拓精神的艺术经纪人,在他的坚持下《春之祭》继续在巴黎以及法国其他城市演出,结果没多久,这部作品就得到了越来越多的理解和赞赏,并被认为是20世纪的经典之作。一时间,有不少作曲家模仿斯特拉文斯基的“原始主义”风格,但令人吃惊的是斯特拉文斯基又转变了风格,他不再使用庞大的乐队,不再追求强烈的煽动性,而是在形式上变得简洁、明晰,在情绪上冷峻、理性、客观,这就是“新古典主义”风格。由于每一部作品尤其是舞剧、歌剧等都有具体的故事性内容和情节,音乐上也还是不可避免地有情绪的表露,但和浪漫主义的恣意煽情以及诗情画意做个比较,我们会很明显地听出“新古典主义”的情绪表现是很不同的。

斯特拉文斯基的“新古典主义”风格以舞剧《普尔钦奈拉》(1920)的问世为鲜明标志,这是根据巴洛克作曲家佩尔戈莱西等人的音乐手稿而写的,讲述了早期意大利喜剧中的一个小故事,其音乐风格令当时的人大吃一惊,就好像是刚刚从原始图腾仪式回来的“野蛮的”斯特拉文斯基突然戴上了老式假发一样,让人完全认不出来了,风度优雅,情绪节制,音响和谐而明晰。取材于希腊神话的舞剧《阿波罗》、受启发于18世纪画家霍加斯同名版画的歌剧《浪子的历程》、以希腊悲剧作家索福克勒斯的作品为基础的清唱剧——歌剧《俄狄浦斯王》、“纯音乐作品”一类的管乐交响曲、C调交响曲<sup>②</sup>、《三个乐章的交响曲》、《诗篇交响曲》等等,也都是他的新古典主义杰作。此外,他对当时广泛流传于欧洲的爵士乐风格也非常感兴趣,写了一些受人喜爱的小品。

这里仅听一个片段,以窥察斯特拉文斯基的“新古典主义风格”,这是C调交响曲的第一乐章开头。不过必须提醒读者:对于作曲家来说,每一部作品都是创新的过程,必然会有很多不同,即便是被评论家们归为一类的作品,也都拥有着各自的特色,更何况是对斯特拉文斯基这样创新意识极强的人来说。

#### ④ 曲例三 斯特拉文斯基C调交响曲的第一乐章开头

<sup>①</sup> 在本书上编“音乐的要素”中“节奏”一节中有几个《春之祭》的音响片段。

<sup>②</sup> 由于不强调大或小调,因此称作“C调”。

### 三、大地深处——民族主义音乐

19世纪中叶开始的民族主义音乐潮流在20世纪继续发展,为强调20世纪的特色,这个流派又被称作“新民族主义”。两者首先在背景上有区别:19世纪的民族主义与民族独立解放运动有密切的联系,因此那些音乐创作带有很强的“政治”色彩,它们是民族独立精神的具体体现。进入20世纪,很多国家已不存在这样的政治问题了,音乐家们把主要注意力集中在对本国传统音乐的研究上,从题材这个角度来看,似乎“爱国主义”情绪比过去淡漠了,但实际上这是在另一个层次或者说更深的层次上对本国音乐文化的认识和建设。



图 9-4 巴托克肖像

“新民族主义”的主要代表人物是匈牙利作曲家巴托克(Bartók, 1881—1945)。作为作曲家,他留下了一大批作品,其中很多被列为20世纪杰作;作为钢琴家,他是那个时代的佼佼者,频繁地在欧洲各地举行独奏音乐会;而作为一名音乐学家,他对民间音乐研究的科学方法是这个学科领域里的经典,有着极其重大的意义。(见图9-4)

巴托克对民间音乐的认识远远超过19世纪的音乐家们。过去人们只是采集一些民歌,将它作为创作的素材,如柴科夫斯基用俄罗斯民歌作为交响曲、弦乐四重奏的主题,而其他手段如和声、调性等还都是西欧传统技法。巴托克则不同,首先他深入到民间特别是没有受到现代文明影响的穷乡僻壤去搜集地道的民歌,并用非常细致、科学的手段将这些民歌尽可能地以原始状态记录下来,数量达到几万首。<sup>①</sup>其中除了匈牙利本土的,还有周边国家如罗马尼亚、保加利亚、土耳其等国的民歌,巴托克将它们进行对比研究,由此建立了“民俗音乐学”和“比较音乐学”这两门新兴学科。

我们可以想像,背着当时还非常沉重的钢丝录音机走在乡村土路上,搜集、记录几万首民歌,是多么艰苦的过程。而在这数量巨大的原始资料上进行细致的研究,其艰巨也不亚于前者。巴托克写了很多分析民歌节奏、调式、旋律的论文,同时在这些研究基础上他写了大量音乐作品,有些是将民歌原型作加工,而更多的是用他归纳出来的民族音乐特性来构成自己的音乐语汇,将民间与现代音乐语汇作有机融合。他的旋律和节奏具有浓郁的匈牙利特色,和声是建立在民族调性基础上,而技术手段相当复杂,这一切使他的音乐成为20世纪作曲技术理论研究的重点。

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

《管弦乐队协奏曲》是巴托克生命最后阶段的杰作。由于他是一个著名的反纳粹主义者,在纳粹势力进入匈牙利之后,他不得不为躲避迫害而离开家乡去美国流亡。在美国期间他不幸得了白血病,就在病中他写了这部包括五个乐章的大作,表达了对祖国命运的担忧、对纳粹的愤恨以及

<sup>①</sup> 巴托克通过自己的研究,纠正了19世纪欧洲人普遍将吉卜赛音乐误以为是匈牙利音乐的谬误。

对胜利的企盼。五个乐章中,第一乐章是对严峻的战争气氛的描绘,第二乐章由成对的乐器在小军鼓敲击的背景下重奏,中间段落是一首圣咏,而小军鼓的伴随总有点滑稽的感觉,第三乐章具有极其强烈的悲剧色彩,令人为之动容,第四乐章是田园牧歌似的恬静与尖刻讽刺的交替,这或许是他对和平年代的回忆和对纳粹的嘲讽,最后的第五乐章情绪热烈,表达了必胜的信念,描绘了战争胜利后全世界人民狂欢的场面。这部作品对处于战争灾难中的人民是极大的鼓舞,至今听来仍然激动人心。

④ 曲例四:巴托克《管弦乐队协奏曲》第四乐章开头部分

⑤ 曲例五:巴托克《管弦乐队协奏曲》第五乐章最后部分

## 第二节 赞美歌、爵士乐、建设之歌——英国、美国和苏联音乐

英国音乐在 17 世纪有过一个兴盛高潮,这之后就长时间地处于低谷,直到 19 世纪末才逐渐地获得新的发展,并在 20 世纪出现了又一个高潮。转机是由一批作曲家对传统音乐和民间音乐的挖掘、研究开始的。他们广泛搜集民歌,研究都铎王朝的宗教和世俗音乐,并创作了大量以这些传统素材为基础的作品,其中杰出的人物有埃尔加(Elgar, 1857—1934)、霍尔斯特(Holst, 1874—1934)、威廉斯(Williams, 1872—1958)等。

布里顿(Benjamin Britten, 1913—1976)是英国 20 世纪发展高峰的杰出代表,其在国内外的声望可与 17 世纪的英国音乐家珀赛尔相提并论,而在才思敏捷和创造力丰富等方面,又常被比作莫扎特。和同时代热衷于创新的人不同,他是一个善于将各种技法熔于一炉并与自己的创作灵感高度结合的作曲家,他不追求极端的个性,但每一部作品都有非常好的效果,因此演出率较高。他的《青少年管弦乐队指南》是为一部介绍管弦乐队的影片而作的,现在是音乐会上常演的曲目。《春天交响曲》带有独唱与合唱,采用英国自文艺复兴至当代的有关春天的诗歌为词。歌剧《彼得·格莱姆斯》是 20 世纪歌剧经典作,对人性作了深刻的剖析,《战争安魂曲》表达了人们对战争的愤恨、对和平的渴望,它结合了古老的宗教音乐形式和现代音乐语汇及反战诗歌。大提琴交响曲、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲等等也都是演奏家们喜爱的曲目。(见图 9-5)



图 9-5 布里顿肖像

美国是由移民为主要成分的新兴国家,它的音乐历史比较特殊。20 世纪以前,美国的专业音乐成分全都是欧洲特别是德国的音乐,一些年轻学子也都是去德国留学,回国后便继续德国风格的创作。直到 20 世纪初美国人才逐渐意识到不能总以德国人的眼光为标准,应该建立真正属于自己的音乐文化。作曲家们将注意力转向了过去被认为不算是音乐的爵士乐、印第安人和黑人歌曲、牛仔歌曲等等,将它们用到了自己的创作中。从这以后,美国音乐的形象真正树立起来了,美国的精神也得到了充分的体现。

从时间顺序上看,20 世纪上半叶最著名的美国作曲家首推伊夫斯(Ives, 1874—1954),这是一位具有传奇色彩的人物。自毕业于耶鲁大学音乐院之后,他做了一个成功的保险商人,业余时间从事作曲。由于几次被他人评论为“不可理解”的作品,他只得将自己的作品“压箱底”,直到晚

年时这些作品才被人“发现”，并被认为是了不起的创新，得到了高度重视。他的音乐一方面采用了生活中最普遍的素材，如宗教赞美诗、爱国歌曲、流行曲调、民谣、福斯特<sup>①</sup>的歌曲等等，一方面在技法上又是“天马行空”式的独特、复杂，丝毫不受传统的束缚。代表作有第三、第四交响曲，管弦乐曲《新英格兰的三个地方》、《黑暗中的中央公园》、《未被解答的问题》等等。



图 9-6 格什温肖像

格什温(Gershwin, 1898—1937)的名气可能是美国作曲家家中最大的，作品演出率也是最高的——钢琴与乐队《蓝色狂想曲》、歌剧《波吉与贝丝》、管弦乐曲《一个美国人在巴黎》等，都是我国音乐爱好者熟知的作品。这位作曲家从流行音乐领域起步，创作的大量成功的爵士风格歌曲、音乐剧使他享誉美国，但他一直不甘心局限在这个领域里，通过努力，终于成为跨越或者说连接了正统音乐和通俗音乐这两个领域的特殊人物，他的作品具有典型的美国爵士乐特色，同时又有专业音乐技法（虽然称不上高超），达到了“雅俗共赏”的效果。（见图 9-6）

《一个美国人在巴黎》描写了一个在巴黎大街上闲逛的美国人，被古老的城市文化和眼花缭乱的街景搞得兴奋不已，继而又陷入了怀旧情绪，音乐幽默轻快，具有典型的

美国特色。

#### 曲例六 格什温《一个美国人在巴黎》开头部分

科普兰(Copland, 1900—1990)是从法国留学归来的作曲家。他曾受到法国现代音乐的影响，写了一些技术复杂的作品。回国以后，他发现自己和一些追求新技术的作曲家得不到人们的理解，缺少共鸣，自己的工作失去了意义，于是他尝试着“以一种更简单的方法和更有吸引力的音乐……用尽可能简单的语言来表现我想要述说的东西。”<sup>②</sup>这之后，他的作品表现出了浓郁的美国特色，舞剧（后改编为管弦乐组曲《小伙子比利》）是一个美国牛仔的传奇故事，音乐具有西部牛仔生活情趣，朗诵与乐队《林肯肖像》赞颂了这位伟人和他所代表的美国精神，舞剧《牧场竞技》表现的是在美国农场里人们勇敢地开拓新生活的精神。这些作品不仅得到了美国人的喜爱，同时也是国际乐坛上的佳作。除了这类通俗易懂的作品，他也写有一些技术严谨、风格抽象的纯音乐作品。科普兰还是一位积极的社会活动家，通过自己的指挥、教学、电台和电视台讲座以及音乐普及读物，对美国音乐生活起到了积极的推动作用。（见图 9-7）



图 9-7 科普兰肖像

① 美国通俗歌曲作曲家，写有《苏珊娜》、《故乡的亲人》、《美丽的梦中人》、《我的肯塔基老家》等。

② 尤恩《音乐名作百科全书》Ewen The Encyclopedia of Musical Master pieces. 转引自《现代音乐欣赏辞典》，罗忠镕主编，高等教育出版社 1997 年版，第 110—111 页。

“苏联”已经是一段历史了。从1917年俄国革命推翻了沙皇统治、建立了苏维埃政权之后,出现了独特的文化现象,一方面它继承了俄罗斯的传统,另一方面,由于体制的不同,文艺创作的题材乃至风格都与过去有了很大的差别。苏维埃政府对音乐家的创作有具体的要求,首先是艺术必须为现实服务,要反映社会主义建设和人民的精神风貌,其次,在形式上要让所有的人都能听懂。曾有一度(斯大林时期)出现了极左倾向,对文艺过多的干涉导致音乐创作失去了自由,后来有所改观。但无论是怎样的政治环境,20世纪的苏联音乐获得了卓越的成就,涌现出许多优秀的作曲家和各种表演人才,大量杰作受到世界的瞩目。

在众多作曲家中,最富国际声望的是普罗科菲耶夫(Prokofiev,1891—1953)和肖斯塔科维奇(Shostakovich,1906—1975)。普罗科菲耶夫从彼得堡音乐学院毕业后,曾在巴黎、美国等地从事创作,并在很多国家举行钢琴独奏音乐会,1932年回国,投身于祖国的音乐文化建设。他的风格可分为两类,一是采用新手法、比较激进的作品,另一种是“贴近百姓”、比较通俗的,具有明快单纯的特点。应该说,两者都有自身的价值。目前最常上演的作品有芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》,交响童话《彼得与狼》,康塔塔《亚历山大·涅夫斯基》,第一(古典)、第五、第七(青年)交响曲以及钢琴、小提琴协奏曲等等。



图9-8 肖斯塔科维奇肖像

肖斯塔科维奇的风格相比而言较为沉重。在他的15部交响曲中,第七交响曲《列宁格勒》有着非同寻常的地位,它写于二战期间苏联局势最严峻的时刻,当时纳粹军队包围了他所在的城市列宁格勒(即彼得堡)。作品反映了战争的残酷、纳粹的罪恶形象、人民对和平的渴望以及保卫祖国的坚定信念。其他的交响曲如第五、第十一、十三、十四、十五也都是经常演奏的杰作。以一个女性的命运为主题的歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》曾几上几下——一度被誉为苏联文化最优秀的产物,极左时期被批判为“脱离人民的形式主义作品”,再后来又获得了极高的地位。大合唱《森林之歌》以及电影配乐《攻克柏林》等都是极受欢迎的作品。

(见图9-8)

在20世纪其他国家的音乐也都有着各自的发展,由于篇幅所限,这里不涉及。

### 第三节 音乐新概念——20世纪下半叶的音乐

20世纪下半叶的音乐以更多流派、更大幅度 and 更快速度的革新为特点。这里仅以名词解释的方法介绍影响较大的几个流派。

**整体序列主义(Serialism)**——也称作序列主义。是最初源自勋伯格的十二音体系,在其学生威伯恩进一步发展之后逐步形成的作曲技法,先把音高、时值、力度和音色各不相同的音编成特定的序列,然后在全曲中不断反复这些序列及其各种变化形式。代表人物是法国的梅西安(Messiaen,1908—1992)、布列兹(Boulez,1925—)等。

**偶然音乐(chance music)**——又称作机遇音乐(aleatory music),它强调的是音乐的偶然性和不确定性,作曲家仅提供很少的因素,由表演者即兴处理。“作品”常常没有乐谱,只有一些图式、符号或是文字提示,需要作曲家亲临解释才可能演奏。代表人物是美国作曲家凯奇(John

Cage, 1912—1992) ,他这种观念的出发点是 :人在演奏和听音乐时太被动 ,应该主动地参与创作过程。他最极端的“作品”是《4分33秒》,演奏者在钢琴边上静坐4分33秒后下台,他解释说,这段时间不是“无声”,听众的窃窃私语、呼吸声、座椅发出的噪声,都是他的“音乐”,他的目的是让人们认识到“生活就是音乐”。这位作曲家热衷于东方哲学,特别是中国的禅宗和老庄哲学。

电子音乐( **electronic music** )——这是20世纪高科技的产物。最初是在40年代末用录音机将生活中的各种声音录制下来进行剪接处理,这种作法又称之为具体音乐( *musique concrète* )。接着人们开始利用电子振荡器对录下来的声音进行改造、变形。60年代初出现了“电子合成器”( *synthesizer* ),这是可以产生和调整音响的电子手段综合装置,包括信号产生器、信号加工器、连接不同组件的系统这三个部分。电子合成器一直在发展,目前它可以逼真地模仿各种人声(无词的)、乐器声和生活中的噪音,作曲家借助它可以在自己的工作室里做出除了歌唱部分的整场音乐会声音。40年代末发展起来的电子计算机技术也进入了音乐领域,它可以更加有效地控制、处理声音,甚至成为作曲辅助手段,此外它还是有效的音乐分析工具。电子音乐可以是独立的,也可以和传统演奏、演唱相结合。鉴于电子音乐究竟不如人的演奏细腻灵活(有人认为它缺少“人情味”),后一种做法在目前比较常见。

简约主义音乐( **minimalism** )——出现于60年代初的美国。它是以最少的材料、最简单的手法来构造作品,其音乐以几乎是无休止的重复手法为基础,辅以音型、节奏和速度的细微变化。如有一部作品从头至尾只有一个尽可能延长的纯五度音程,而另一部作品是以规定的节奏在钢琴的8个位于不同音域的C音上演奏。

拼贴音乐( **collage music** )——将现成的、不同时期不同风格的音乐作品片段拼贴在一起,目的是打破时空界限,通过解构和重组使传统获得新的意义。可以全部是拼贴,也可以是在创作的基础上局部使用拼贴。这些被利用的材料不仅是音乐素材,同时还负载着特殊的人文含义。

20世纪下半叶的音乐现象非常复杂,很多流派互相交织,更多的流派转瞬即逝。总而言之,它们都是作曲家创新意识的产物,是新的社会环境、人文精神的产物,我们应该透过这些纷杂的现象看到它们所代表的20世纪文化。

### 下篇结语

对我们中国人来说,西方音乐是“异国”文化。有句名言——音乐是无国界的语言。这是说,音乐是全人类共同的心声,表达了所有向往自由与幸福的人的情感,任何人都能够直接从音乐声中产生跨越时空的理解和共鸣。但同时我们应该知道,色彩纷呈的音乐之花是不同文化土壤的结晶,每一部作品都浸润着那个时代、那方国土的文化精神,散发着独有的文化气息。因此我们应该尽可能地将自己的脚步放宽,循着音乐之声走进那一片天地,更多地了解其历史、文学、绘画、建筑、风俗……这时再聆听音乐,你会对它所传达的精神获得更深的了解,你的欣赏也会变得更加陶醉。

音乐,是走进全人类心灵的途径,也是了解自己、升华自己精神境界的途径。

## 参 考 书 目

- 《中国古代音乐史稿》上、下册 杨荫浏著 人民音乐出版社 1982 年版。
- 《中国音乐史略》,吴钊、刘东升编著 人民音乐出版社 1985 年版。
- 《中国大百科全书·音乐、舞蹈》卷,大百科全书出版社 1984 年版。
- 《中国大百科全书·戏曲、曲艺》卷,大百科全书出版社 1981 年版。
- 《中国音乐辞典》,人民音乐出版社 1984 年版。
- 《中国音乐辞典》续编,人民音乐出版社 1992 年版。
- 《音乐欣赏手册》,上海文艺出版社 1984 年版。
- 《音乐欣赏手册》续编,上海音乐出版社 1990 年版。
- 《西方音乐史》,唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著,汪启璋、吴佩华、顾连理译。人民音乐出版社 1996 年版。
- 《西方音乐通史》(中国艺术教育大系/音乐卷),于润洋主编。上海音乐出版社 2001 年版。
- 《西方文明中的音乐》,保罗·亨利·朗著,顾连理等译。贵州人民出版社 2001 年版。
- 《西方音乐文化》,蔡良玉著,人民音乐出版社 1999 年版。
- 《西方音乐史简编》,沈旋、谷文娴、陶辛著,上海音乐出版社 1999 年版。
- 《西方音乐史》,保·朗多尔米著,朱少坤、余熙、王逢麟、周薇译,人民音乐出版社 1989 年版。
- 《音乐美学》,蒋一民著,东方出版社 1991 年版。
- 《西方音乐欣赏》,约瑟夫·马克利斯特著,刘可希译,人民音乐出版社 1987 年版。
- 《贝多芬传》,罗曼·罗兰著(收在《傅译传记五种》中)傅雷译,三联书店 1983 年版。
- 《世界名曲欣赏》,杨民望著,上海文艺出版社 1984 年版。
- 《牛津简明音乐词典》,人民音乐出版社 1991 年版。
- 《西方歌剧史》,刘志明著,台湾全音乐谱出版社 1995 年版。
- 《西洋歌剧名作解说》,张弦、徐国弼、申文凯、安绍石译,人民音乐出版社 1992 年版。
- 《现代西方音乐概论》,钟子林著,人民音乐出版社 1991 年版。
- 《二十世纪音乐概论》,彼得·斯·汉森著,孟宪福译,人民音乐出版社 1981 年版。
- 《罗曼·罗兰音乐散文集》,冷杉、代红译,中国文联出版社 1992 年版。
- 《现代音乐欣赏辞典》,罗忠 主编,高等教育出版社 1997 年版。
- 《音乐审美与西方音乐》,徐民奇、周小静编著,高等教育出版社 1990 年版。
- 《帷幕升起》,周小静著,天津人民出版社 1997 年版。
- 《天籁之声》,周小静著,新蕾出版社 1999 年版。
- 《李斯特论柏辽兹与舒曼》,张洪岛、张洪模、张宁译,人民音乐出版社 1962 年版。
- 《世界史》(古代史),崔连仲主编,人民文学出版社 1983 年版。
- 《大不列颠百科全书》,中国大百科全书出版社 1986 年版。