

音乐百科全书

The Encyclopedia of Music

中央音乐学院《音乐百科全书》编辑委员会编

中国大百科全书出版社



音乐百科全书

The Encyclopedia of Music

中央音乐学院《音乐百科全书》编辑委员会编

(下)



中国大百科全书出版社

P

pashandiao

爬山调 中国民间歌曲山歌的一种。又称爬山歌或山曲儿，是流传于内蒙古西部（乌兰察布、巴彦淖尔和鄂尔多斯等地）农村和半农半牧地区汉族农民中的山歌，是塞北劳动人民在山野田间感时伤怀，即兴编唱的歌曲。在歌里，他们率直地抒发生活感受，或爱或恨，或喜或忧，一无挂碍地袒露胸襟。唱词质朴无华，真切感人，刻画了近现代北方农民的心理情态和生活风貌，直接和间接地反映了那个时代的社会历史、风土人情，是劳动人民在坎坷的人生旅途中的心血结晶。不论在文辞上或旋律上，都闪现着他们的创造智慧和艺术才华。

爬山调的内容极为丰富，既有拉骆驼、扳船汉的歌，也有揽长工放牧的歌，以及婚姻不如意骂媒的歌和逃婚歌，光棍汉、寡妇、童养媳诉苦情的歌等。爬山调更多的是表现男女之间的恋情，或委婉隐喻，或大胆泼辣，都以纯真美好的语言，唱出了人间真情。这种表达内心感受的自娱性歌曲，采用的是独唱形式，没有伴奏。

爬山调的唱词结构简洁，上下两句合为一段。每句七八个字，以至十余字不等。上下两句的字数一般是对称的，也有不对称的，这是为了接近口语，便于表情达意。只要能融入既定的节律框架之中（如前后两句共四个音步，即2×4小节）且句尾押韵，就可入歌。

爬山调继承了《诗经》以来民间诗歌的优良传统，在修辞上运用了赋、比、兴手法，生动活泼地表达了歌者的心声。唱词中的“双声叠韵”现象，非常富有地域特色，即常常有两个同音字连缀、镶嵌在词句中，润饰了语言的节奏，也加强了乡土语调的音韵美。如“牵牛牛开花一串串蓝”、“想亲亲的小话说不完”、“哥哥走时黄风风天”、“沙颗颗打了妹妹的白脸脸”等。

由于流传地区的自然地理环境不同，使得爬山调旋律的风格也有所差异，因此，爬山调也有了不同地区的别名。如在大青山地区，人们称之为“后山调”。这类爬山调节奏自由，音调高亢。在河套平原，人们称之为“后套调”。在土默川地区，人们则称之为“中滩调”、“河路调”、“河西调”等。这类平原地区的爬山调，节奏规整，旋律优雅深情。

爬山调的旋律和唱词一样，也是上下两个乐句（一般为四小节）组成乐段。典型的情况是下乐句是上乐句的变化重复。下乐句落在调式主音上，而上乐句落在上五度、下五度或高八度的主音上。个别的也有落在同度的主音上，形成了完全的重复。常用的调式为徵、商、宫、羽调式也常见。爬山调旋律大多为单一调式，也

有调式交替和同主音调式转换及交替调式（宫音相距四五度或大二度）的现象存在。节拍较多的是二拍子，三拍子和四拍子也可见到，也有节奏较自由的爬山调。

内蒙古地区当年是蒙古族的游牧草场，汉族人是在清代中叶之后才由山西、陕西等地“走西口”、“跑口外”逐渐定居下来。因此，爬山调的产生当在山西的山曲和陕西的信天游之后。至今，这里的农民还有把爬山调称为山曲儿的（他们甚至把“漫瀚调”也习惯地称为山曲儿）。当然，由于上述比邻地区人员来往频繁，这些同属于山歌体裁的不同歌种之间的相互影响也是自然的，甚至是必然的。生活在产生了“漫瀚调”这一奇特歌种的土地上，爬山调旋律也必然受到蒙古族民歌的影响，这在羽调式的爬山调中明显一些。至于爬山调到底有多少首，实难做数字上的统计，它的旋律变体犹如蔓生植物一样无穷繁衍。如果把各种变体包括在内，可搜集到200余首。

（吕宏久）

Padailefusiji

帕代雷夫斯基, I.J. Paderewski, Ignacy Jan (1860.11.06~1941.06.29) 波兰钢琴家、作曲家、政治活动家。中文全译名伊格纳齐·扬·帕代雷夫斯基。生于俄属波兰波多利娅库雷沃夫卡，卒于美国纽约。父亲为大庄园主。他自幼即显现出音乐天赋。1872年入华沙音乐学院学习钢琴、音乐基础理论及和声等课程。1878年毕业后即被学院聘为钢琴教师。1881~1883年曾去柏林继续深造作曲，并结识了R.施特劳斯和A.鲁宾斯坦等人。之后赴维也纳从名师学习钢琴。最初I.莱谢蒂茨基认为他在技术上存在着积习较深的缺点，劝其放弃当演奏家的打算。但他不顾一切，刻苦学习，最终又得到莱谢蒂茨基的认可。

1888年是帕代雷夫斯基事业的转折点，维也纳是他首演之地，但巴黎公演后使他声誉鹊起，之后演出频繁。在纽约卡内基大厅的演出之后举行了100余场独奏音乐会，足迹遍及世界各地，深受观众欢迎。其演出曲目多数为浪漫主义时期F.肖邦及F.李斯特等人的作品。他对L.van贝多芬的《月光奏鸣曲》和《热情奏鸣曲》情有独钟，常列为必弹曲目。他的演奏忠实于作曲家的原意，以其才智和敏锐的洞察力，极其优美的触键和对自由节奏独特的处理形成了自己的特色。他的演出收入很多捐献给了慈善事业。第一次世界大战后，他把演出收入全部作为波兰战俘的救济金，在华沙还为青年作曲家建立了基金会。1898年在华沙创办了作曲和戏剧的两个比赛。

除了大量的演出之外，他也竭尽全力写作。除了早期的一些钢琴小品之外，他的大型作品有《b小调小提琴奏鸣曲》、《a小调钢琴协奏曲》、《钢琴与乐队的幻想波兰舞曲》、歌剧《曼鲁》、《b小调交响曲》。其中的晚期作品深受当时音乐界的好评，被认为是典型的波兰学派与浪漫派的产物。1936~1938年编订了《肖邦全集》的新版本，第二次世界大战后出版。

帕代雷夫斯基是迄今为止唯一一个投身政治并任政府重要官职的著名演奏家。他的一生以极大的爱国热情为祖国的独立奔走疾呼。1919年波兰独立后，他当选为波兰总理及外交部长，曾代表国家在《凡尔赛和约》上签字。第二次世界大战时，波兰又被德国占领，他在巴黎参加了流亡政府。1940年当选为议会议长，次年逝世于纽约。

帕代雷夫斯基一生获得众多荣誉勋章，如耶鲁、剑桥、哥伦比亚等著名大学的荣誉博士勋章及英国、法国、波兰等国的勋章。

（郑曙星）

Padi

帕蒂, A. Patti, Adelina (1843.02.19~1919.09.27) 意大利女高音歌唱家。中文全译名阿德利娜·帕蒂。生于西班牙马德里, 卒于英国威尔士布雷克诺克郡的克雷格堡。父母均是歌唱家。幼年随父母到美国。1850年即在纽约参加音乐会演唱。1859年在纽约正式登上歌剧演出舞台, 并在演唱G. 多尼采蒂的歌剧《拉美莫尔的露契亚》中的露契亚而一举成名, 被誉为“小格里西”(当时最重要的女高音家)。由于演唱的极大成功而成为当时薪金最高的歌手。她嗓音优美、纯净, 并极为灵活。她本质上属花腔歌唱家, 但也能胜任抒情甚至戏剧性角色。1906年退出歌剧舞台后仍参加音乐会演出直到1914年, 那时她的嗓音仍保持清新, 无显著衰退现象。

(李维渤)

padita

帕蒂塔 partita 音乐体裁形式的一种。是流行于16世纪晚期和17世纪的一种由多个段落组成的器乐变奏曲。当时许多意大利作曲家用人们熟知的旋律作为低音声部, 依次变化发展出多个不同的段落共同构成一部作品。18世纪, 德国作曲家J.S. 巴赫也创作了名为“帕蒂塔”的小提琴和钢琴作品, 但它的实质却是组曲, 而不带有原来的变奏含义。

(刘小龙)

Pa'erman

帕尔曼, I. Perlman, Itzhak (1945.08.31~) 美籍以色列小提琴家。中文全译名伊扎克·帕尔曼。生于特拉维夫。5岁开始学习小提琴, 启蒙教师是苏联女小提琴家R. 戈尔德加尔特。1958年帕尔曼受邀到纽约, 在电视节目中演出, 引起轰动。著名小提琴家I. 斯特恩对帕尔曼的才华极为赏识, 并极力帮助他在美国发展。帕尔曼顺利地进入了朱利亚德音乐学院, 师从I. 加拉米安和D. 迪莱, 在他们的培育下, 帕尔曼的演奏技术和音乐修养达到一个新的高度。1963年帕尔曼首次在纽约卡内基音乐厅举行了独奏音乐会, 他的非凡才华和精湛的演奏技艺使音乐会获得了极大的成功。次年他又获得了美国“勒文特垂小提琴比赛”最高奖, 从此开始在全球各地演出。

特别值得一提的是, 帕尔曼4岁时因患小儿麻痹症而造成双腿终身残疾。但他以顽强的毅力克服了常人难以想象的困难, 一步步走向成功。

帕尔曼的演奏技术精湛, 挥洒自如。声音的表现力极尽完美。无论是古典和浪漫主义的小提琴演奏艺术的风格, 还是近现代小提琴演奏的种种新手法、新风格, 他都运用得恰到好处。可以说他集J. 海费茨、D. 奥伊斯特拉赫、Y. 梅纽因等各家之长, 形成了自己独特的演奏风格。他的演奏曲目类型也是最为广泛的, 并录制了大量的唱片, 包括一些现代作曲家们专门为他创作的作品。1994年起, 帕尔曼多次来到中国讲学和举办音乐会。

(黄晓芝)

pafan

帕凡 pavan 音乐体裁形式的一种。是16世纪欧洲盛行的一种庄严慢速度的宫廷舞蹈及其舞曲。关于它的起源有两种说法: 一说与发源地意大利城市帕多瓦有关; 另一种说法是源于西班牙, 名称源自拉丁文“pavo”(孔雀), 用来形容舞蹈表现的高傲姿态。是一种慢的行列型的舞蹈, 大多连续重复一种基本步型: 两个单步和一个双步向前, 接着两单步和一个双步向后。通常在帕凡舞以后接较快的舞曲加亚尔德、萨尔塔雷洛舞曲等。大多数是始终如一

的偶数节拍(4/2或4/4)。音乐很像帕萨梅佐, 二者有时很难区分。音乐史文献中还有大量文艺复兴晚期到17世纪的器乐作品, 尤其是英国作曲家喜用“帕凡”, 如H. 珀塞尔、W. 伯德、J. 道兰德、O. 吉本斯、T. 莫利等。近代这一体裁的佳作有C.C. 圣-桑斯的歌剧《艾蒂安·马塞尔》中的《帕凡舞曲》, J.M. 拉威尔的钢琴四手联弹组曲《鹅妈妈》中《睡美人的帕凡舞曲》和《悼念天折公主的帕凡》, R. 沃恩-威廉斯的假面舞剧《约伯》中的《帕凡舞曲》等。

(张洪模)

Pagenini

帕格尼尼, N. Paganini, Niccol (1782.10.27~1840.05.27) 意大利小提琴家、作曲家。中文全译名尼科尔·帕格尼尼。生于意大利热那亚, 卒于法国尼斯。其父是位贫穷的书商, 爱好演奏曼多林, 对音乐十分精通。5岁时从父学习曼多林, 两年后学习小提琴。之后继续在热那亚、帕尔马两地师从G. 科斯塔、A. 罗拉学习小提琴。13岁首次登台演出。与此同时跟F. 涅克、G. 吉雷蒂、F. 帕埃尔等人学习作曲和作曲技术理论。1800年去卢卡开独奏音乐会, 之后便留在那里任卢卡公主的宫廷乐队总监, 积极从事演出、作曲和教学, 深受卢卡公主的宠爱。1813年离开卢卡后, 开始自由艺术家的生涯。1828~1834年, 先后在奥地利、捷克、波兰、德国、法国、英国等国家巡回演出, 所到之处受到人们的热烈欢迎, 特别是一些进步的浪漫主义艺术家, 如R. 舒曼、H. 海涅、F. 李斯特等, 给予他极高的评价。1834年后, 帕格尼尼的身体每况愈下, 为此他不得不减少音乐会的演出回到意大利进行调养。1837年去巴黎, 并最终病逝于尼斯。由于谣传他有魔鬼附体, 他的遗体直到1876年才在帕尔马下葬。

帕格尼尼是浪漫主义全盛时期一位出色的小提琴演奏家, 他那像火一样的浪漫主义激情、热情奔放的演奏气势和旺盛的艺术精力, 深深地感染着当时的每一位听众。人们为他那出神入化、情绪高昂、似痴如醉、如魔鬼附身的演奏态势和精湛的演奏技巧所惊叹和折服。由他首创的一些新的小提琴演奏技巧, 如飞断弓(一弓要奏出若干个跳音)、双泛音、复杂的双音及和弦演奏、快速的半音下行等, 令的听众耳目一新, 也启发了许多同时代音乐家们的创作。李斯特在听了帕格尼尼的演奏后, 发誓将钢琴的演奏技巧提高到相应表现水平, 他的许多钢琴作品的创作, 都受到帕格尼尼小提琴音乐的深刻影响。作为对这位演奏大师的尊敬, 李斯特和舒曼还将其创作的24首随想曲中带有新技巧的部分, 移植到钢琴音乐中来。I. 勃拉姆斯、S.V. 拉赫玛尼诺夫也曾将其随想曲中的一些主题作为自己所作的钢琴变奏曲的基本主题。

帕格尼尼还是一位杰出的作曲家, 在其几十年的艺术生涯中, 为后人留下了极其丰富的小提琴音乐作品。主要有6部小提琴协奏曲, 24首小提琴随想曲, 小提琴变奏曲《威尼斯狂想曲》、《摩西》以及《无穷动》和部分小提琴奏鸣曲等。这些作品热情奔放、气势辉煌, 独奏部分生动、华丽, 博得当时乃至现在众多小提琴演奏家的欢迎。他以自己的创作和实践, 奠定了现代小提琴发展的基础。

(李灵燕)

Pahe'erbei'er

帕赫尔贝尔, J. Pachelbel, Johann (1653.09.03受洗~1706.03.09) 德国作曲家、管风琴家。中文全译名约翰·帕赫尔贝尔。生于纽伦堡, 卒于同地。最初师从H. 施韦默学习音乐理论, 向G.C. 韦克学习作曲和器乐演奏。1669年进入阿尔特多夫大学学习, 并任那里圣罗伦茨教堂管风琴师, 但不到一年由于经济困难而中途辍学,

1670年入雷根斯堡高级中学，并师从K.普林茨继续学习音乐。

1673~1677年担任维也纳圣史蒂芬大教堂管风琴师期间，接触到南德和意大利天主教音乐，并师从J.K.克尔。此后，在爱森纳赫宫廷供职一年。1678年被任命为爱尔福特普雷迪格教堂管风琴师，在这个职位上工作了12年，成就斐然，并成为一名杰出的管风琴家、作曲家和教师（学生中包括J.S.巴赫的大哥J.C.巴赫）。1690年离开爱尔福特，先后在斯图加特（1690）和哥达（1692）供职。1695年回到家乡纽伦堡，在圣塞巴尔杜斯大教堂供职，在那里度过了余生，并写出许多令人难忘的作品。

他是一位多产的作曲家，其管风琴作品包括70首众赞歌（几乎都写于爱尔福特）、95首《圣母尊主颂》赋格曲（为圣塞巴尔杜斯大教堂的晚祷而作）和非宗教作品，如托卡塔、前奏曲、赋格曲和幻想曲等。在这些作品中，他把南德的管风琴传统发展到一个高峰。他在声乐创作中偏爱清晰简洁而感情表达充沛的音乐风格，作品不仅有咏叹调和宗教协奏曲，而且还有两部弥撒曲和一些重要的晚祷音乐。他在室内乐方面涉猎不多，但其中的一首《D大调卡农曲》已成为流传最广的作品，它是为3把小提琴和通奏低音而作，每把小提琴依次进入，陈述一个简单的主题，随后简单的主题交织在一起形成强大的张力并达到作品的高潮。作为作曲家更为重要的是，他以众赞歌曲调为基础的管风琴前奏曲对巴赫产生了强烈的影响，在羽管键琴组曲与小赋格曲风格的管风琴众赞歌前奏曲领域中成为巴赫的重要先驱。

（吕常乐）

Paheman

帕赫曼, V.de Pachman, Vladimir de (1848.07.27~1933.01.07) 俄罗斯钢琴家。中文全译名弗拉基米尔·德·帕赫曼。生于乌克兰敖德萨，卒于意大利罗马。其父是敖德萨大学教授，也是一位著名的业余小提琴家，帕赫曼最初师从父亲学习音乐。1866~1868年在维也纳音乐学院师从J.达克斯学习钢琴，并获得学院金奖。1869年他在敖德萨首次登台演奏获得成功之后，又举行了一系列高水平独奏的音乐会，后退出舞台而潜心钻研琴技。8年后重返舞台，巡演于莱比锡、柏林等地。由于帕赫曼对钢琴演奏艺术锲而不舍地追求，从而使他具备了华丽而敏感的触键技巧，尤其是演奏F.肖邦的作品，受到同行们的称赞。然而，晚年他很少演奏，即使演奏也因带有极端的个性特点和经常自由发挥而不能令听众信服。

（安鲁新）

Pahemutuowa

帕赫穆托娃, A.N. Pakhmutova, Aleksandra Nikolayevna (1929.11.09~) 俄罗斯作曲家。中文全译名亚历山德拉·尼古拉耶夫娜·帕赫穆托娃。生于斯大林格勒（今伏尔加格勒）附近。她是V.舍巴林的学生。自20世纪50年代起以歌曲创作而闻名。她的歌曲继承和发扬了苏联典范歌曲创作的优良传统，具有多样化的特征和风格，获得了广泛声誉。许多歌曲连接成声乐套曲，如《大森林的明星》、《拥抱天空》、《列宁之歌》、《加加林星座》等。其他体裁作品有管弦乐《俄罗斯组曲》（1952），舞剧《光彩》（1974，莫斯科），儿童音乐、电影配乐《乌利扬诺夫一家》（1957）、《小姑娘》（1962）、《普留西赫的三棵白杨树》（1967）、《啊，运动，你就是世界！》（1981）、《莫斯科保卫战》（1985）等。1957、1982年两度获苏联国家奖金，1966年获列宁共青团奖金，她曾多次获得苏联国家政府奖，担任苏联作曲家协会的书记，并于1990年获社会主义劳动英雄称号。

（黄晓和）

Pajiyeluodi

帕基耶罗蒂, G. Pacchierotti, Gasparo (1740.05.21~1821.10.28) 意大利阉人女高音歌手。中文全译名加斯帕罗·帕基耶罗蒂。生于安科纳省的法布里亚诺，卒于帕多瓦。早年受训于圣马可教堂，1765年任该教堂首席独唱家。此后相继在巴勒莫、那不勒斯、罗马、佛罗伦萨等地演唱，获极大成功，被认为是继法里内利之后最优秀的歌手。他的嗓音音域宽广，极为饱满和优美，演唱能力出类拔萃，但更优越的是他的鉴赏力和辨别力，他从不滥用这种能力，一切都恰如其分，擅长歌唱哀婉动人的音乐。他认为，懂得如何呼吸、如何发音的人，才懂得如何歌唱，后世歌唱者一直以此为座右铭。

（李维渤）

pakawaji

帕卡瓦基 见木里丹格姆鼓。

Pake

帕克, C. Parker, Charlie (1920.08.29~1955.03.12) 美国爵士乐中音、次中音萨克斯演奏家、作曲家、乐队领导者。中文全译名查理·帕克。本名C.C.帕克（小），生于堪萨斯州密苏里城，卒于纽约。又称为“鸟儿”或“院中鸟儿”。被认为是爵士乐历史上最伟大的即兴演奏者，与小号演奏家D.吉莱斯皮同被认为是爵士乐中“毕一波普”风格的创立人。他与D.吉莱斯皮在20世纪40年代中的首次录音，就确定了此后20年爵士乐发展的步伐。

帕克最初受到了B.史密斯和L.扬摇摆乐的影响。1942~1945年，他与吉莱斯皮先后共同在E.海因斯和B.埃克斯坦的乐队演奏，1945年他们建立了自己的五重奏组。40年代晚期到50年代初是帕克的鼎盛时期，1947~1951年，他与吉莱斯皮录制了一系列最经典的演奏作品，包括《现时代》、《比利的跳跃》、《可可芋头》等。

帕克的音乐吸收了各种音乐的影响，从非洲、美国的民歌到20世纪的音乐会音乐。他的音乐语言成为现代爵士乐即兴演奏者的参照标准，他演奏的快速度，在和声进行中加入特别的和弦，以及特有的迟疑与突然终止对后来的萨克斯演奏家有着或多或少的的影响。他的音乐成为学院研究论文的内容，并且在大学的爵士乐课程中被用作教材。

（王今）

Pala

帕拉, V. Parra, Violeta (1917.10.04~1967.02.05) 智利女民歌搜集者、民歌演唱家。中文全译名比奥莱塔·帕拉。生于纽夫莱省的圣卡洛斯，卒于圣地亚哥。被称为智利人民的“歌魂”。她7岁时就开始弹吉他，9岁就能自编简单的曲调。她用几年时间走遍了智利全国，搜集、整理了3000余首民歌。她还学习了民间制陶、绘画、挂毯编织等民间工艺。不但搜集民歌，而且汲取民间音乐的丰富营养，作为她创作的基础。在她改编和创作的歌曲中，其内容既有关于爱情的，也有反映人民日常生活的，其中有些歌曲尖锐揭露了社会的不公正，为穷人的悲惨遭遇呐喊。她还自己演唱她加工整理的民歌和创作的歌曲（不仅作曲，还自己写歌词），风格朴实，情感真挚，并将安第斯高原印第安人的乐器排箫、竖笛、恰朗戈引入她的演唱中。她的这些工作对智利的民间音乐研究和民歌演唱都产生了巨大的影响，人们称她是智利“新歌运动”的创始人。

除在国内活动，帕拉还在法国巴黎卢浮宫举办过介绍智利民俗的展览，在英国的广播公司电台录制过智利民歌，从而产生了国际影响。她的自传是用智利流行的8音节10行诗的诗体写成的。

1967年帕拉自杀身亡，成千上万的智利人自发地为她送葬。

她的儿子A.帕拉、女儿I.帕拉继承了她的事业,在首都圣地亚哥建立了“帕拉兄妹之家”,继续演唱智利新歌。1973年智利军事政变后,他们被迫流亡到欧洲,在世界各国演唱新歌,直到智利独裁者A.皮诺切特下台后,才回到智利。

(陈自明)

Palaisitlina

帕莱斯特里纳, G.P.da Palestrina, Giovanni Pierluigi da (约1525.02.03~1594.02.02) 意大利作曲家。中文全译名乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里纳。生于罗马附近的帕莱斯特里纳,卒于罗马。以出生地名为姓。早年曾在罗马的圣玛利亚·马卓雷大教堂唱诗班当歌童。1544年返回帕莱斯特里纳任圣阿加彼托大教堂管风琴师和唱诗班歌手。1551年他被教皇召到罗马,任圣彼得大教堂朱利亚唱诗班指导,1554年出版第一本弥撒曲集。1555年成为教皇唱诗班成员。同年9月继位的圣保罗四世严格执行禁欲的教规,将帕莱斯特里纳和另外两名已婚的歌手除名。10月他继O.de拉絮斯成为圣约翰·拉特兰大教堂的音乐指导,1560年辞职。1561~1566年回到圣玛利亚大教堂当唱诗班指导。1564~1571年的每年夏天在埃斯特大主教伊波里托二世乡村庄园中教授音乐。1565~1571年任教于罗马耶稣会神学院。1571年重返圣彼得大教堂任朱利亚唱诗班班长,直至去世。16世纪60~70年代,帕莱斯特里纳的作品广泛传播,声誉和影响迅速增长,1577年他受命修订教仪所用素歌集,以适应特伦托会议对教仪音乐提出的要求(他生前没有完成这项工作,后由他人完成,1614年以梅第奇版《升阶经》出版)。相传在特伦托会议尚未做出决定之前,帕莱斯特里纳创作了《马尔切卢斯教皇弥撒曲》,证明复调音乐与宗教的虔诚之间没有不可调和的矛盾,从而避免了复调音乐被排斥的危险。但是这一传说缺乏可靠的依据。特伦托会议确实审听过一些复调音乐作品,但是据考证,会议审听的是J.de凯尔勒为一组祈祷文写的配乐。然而无论如何,《马尔切卢斯教皇弥撒曲》所代表的帕莱斯特里纳的音乐一直被认为是反宗教改革精神在音乐领域最具代表性的恰当而完满的体现。70年代后期和80年代初由于传染病蔓延,他的两个儿子和妻子相继去世。他曾考虑出家当教士。但后来改变主意,再婚,妻子是皮货商的遗孀。他最后在圣彼得大教堂任职的20余年里,是他创作最多产的时期。他在从事音乐的同时帮助妻子经营皮货生意,所获得的经济收益使他在最后13年得以出版了16卷自己的作品。

与同时代人相比,帕莱斯特里纳作品的范围和数量,是巨大的。他的创作主要集中于宗教音乐领域,作品有104首弥撒曲、375首经文歌、68首奉献经,至少65首赞美歌,35首圣母颂歌、4或5首《耶利米哀歌》和140余首牧歌。弥撒曲无疑是帕莱斯特里纳最重要的体裁,他的弥撒曲的作品数量是同时代作曲家中最多的。他对法-尼德兰的复调音乐传统有过深入的研究。模仿弥撒曲(或称仿作弥撒曲)是他的弥撒曲的主要类型,53首这类作品中22首是以自己以前的作品为基础,31首是以前辈作曲家的作品为范本。它们多取材于经文歌,所涉及的作曲家主要有:A.de席尔瓦、J.莱里捷、H.佩内、P.韦尔德洛和C.de莫拉莱斯。他们主要是若斯坎·德普雷后的一代法国、佛兰德和西班牙作曲家,他们都曾为罗马天主教服务。他以他人的作品为基础创作的模仿弥撒曲一般是较早的作品,而以自己的作品为基础的一般是较晚的作品。在帕莱斯特里纳的另一半其他类型的弥撒曲中,35首是释义弥撒曲,多数以素歌为基础,如《基督赏赐永恒弥撒曲》。几首定旋律弥撒曲中包括《“武装的人”弥撒曲》,3首自由弥撒曲里有《马尔切卢斯教

皇弥撒曲》。帕莱斯特里纳的104首弥撒曲中有43首生前出版,而他的经文歌多数在世时就出版。他的经文歌多以交替圣歌和应答圣歌的词谱写,少数采用继叙咏的词,偶尔以赞美诗和诗篇为词。经文歌也是他的音乐风格的一种代表性体裁。帕莱斯特里纳的牧歌具有保守的倾向,这种保守倾向既表现在和声风格上,也在音乐表现上显示出来。但是他的牧歌中也有一些艺术造诣较高的作品。1555年他出版的第一本4声部牧歌就获得了成功,不断被重印,他60年代为埃斯特服务时有许多创作牧歌的机会。晚年他曾检讨自己在早期牧歌创作中的不谨慎,但仍未中断世俗牧歌的创作,同时也转向宗教牧歌的创作。

帕莱斯特里纳风格是建立在对位、模仿、旋律进行、协和与不协和等一系列原则基础上的一种复调无伴奏合唱风格。他的作品织体有3~8个声部,其中以4个声部居多。各个声部的人声旋律线拱形起伏平稳流畅,以级进为主,三度以上的跳进后必反行。运用自然音的调式音阶,而回避当时很有吸引力的半音化手法。低音与上面的声部多构成三度和五度或三度和六度的和声音程。延留音在小节强拍与其他声部有时形成不协和音程,经过音中的不协和音程受到严格的控制。在主题的模仿和各组声部的交替对话中,声部间疏密控制适度,形成清晰的织体。谱曲时注意歌词的句法和重音,使旋律与歌词自然融和,采用相当部分的和声式织体以保持歌词的清晰。

帕莱斯特里纳的音乐是文艺复兴后期的一个充满了矛盾的时代产物。与16世纪具有民族精神和世俗倾向的新的音乐潮流相比,帕莱斯特里纳的音乐无疑带有保守的倾向。然而它又是在反宗教改革精神观念的限制下,顺应文艺复兴音乐的发展基本方向,对文艺复兴复调音乐的一种发展,并使其风格与技巧趋于完美。

在帕莱斯特里纳音乐风格的影响下,16世纪末和17世纪初以罗马为中心形成了罗马乐派。在17、18和19世纪的西欧,帕莱斯特里纳和他的追随者们的音乐一直被各地的教会音乐家作为典范性的“古代风格”进行学习和模仿。他的高度控制的技巧和统一的音乐风格,使后世的音乐家可能对其进行系统的分析与研究。J.J.富克斯的对位教科书《艺术津梁》(1725)是一本在历史上有影响的试图引导学生实践这种风格的教科书,而K.耶普森的《帕莱斯特里纳风格与不协和音》(1927)准确地描述了帕莱斯特里纳的风格。

(周耀群)

Palei

帕雷, P. Paray, Paul (1886.05.24~1979.10.10) 法国指挥家、作曲家。中文全译名保罗·帕雷。生于法国诺曼底勒特雷波尔,卒于摩纳哥蒙特卡洛。1904年入巴黎音乐学院学习作曲。1911年以康塔塔《雅尼查》获罗马大奖。第一次世界大战时被征参加法国军队,后被德军抓入监狱,在被监禁期间创作了一部弦乐四重奏。战后担任科特雷的卡西诺管弦乐团指挥。1920年2月在巴黎首次指挥演出,不久任拉穆勒乐团助理指挥,1923年任首席指挥。1928年被聘为蒙特卡洛交响乐团指挥。1932年任巴黎科洛纳乐团指挥直到1940年纳粹占领巴黎为止。1952年应邀指挥重建的底特律交响乐团,并于1956年10月18日在新建的福特大会堂开幕典礼上指挥演奏了他的《圣女贞德弥撒曲》(该作系作曲家于1931年为纪念贞德逝世500周年而作)。1963年辞职回国在各地任客席指挥。1977年7月,91岁高龄的帕雷仍在尼斯指挥了纪念M.沙加尔90寿辰的音乐会。92岁时在美国指挥费城柯蒂斯音乐学院乐团做了最后一场演出。他指挥的主要是古典主义和浪漫主义时期以及法国的作品。

(陈贻鑫)

Pali

帕里, H. Parry, Hubert (1848.02.27~1918.10.07) 英国作曲家、音乐史家、音乐教育家。中文全译名休伯特·帕里。生于伯恩茅斯, 卒于萨塞克斯郡。早年在伊顿学习、工作、演奏管风琴, 师从音乐家 W.S. 贝内特学习音乐。1870 年在牛津的爱塞特大学获作曲学士学位, 作曲老师是 H.H. 皮尔逊。帕里进一步的音乐教育来自 E. 丹罗伊特, 在他的指导下, 他不仅熟悉了 W.R. 瓦格纳的音乐, 而且还创作了早期的室内乐作品。19 世纪六七十年代, 帕里创作了许多艺术歌曲、宗教音乐和钢琴作品, 如《升 f 小调钢琴协奏曲》(首演由他的老师丹罗伊特担任独奏) 等, 然而真正给他带来作曲家声誉并确立他在英国音乐史中地位的是其 1880 年创作的康塔塔《解放了的普罗米修斯》, 作品在音乐语言上明显受到瓦格纳音乐的一些影响。此后, 帕里创作了一系列的合唱曲, 其中许多作品都是应邀为一年中不同的节日创作的, 主要有《圣切奇利娅日颂歌》(1889)、《快乐的人和幽思的人》(1890)、《约伯》(1892)、《食莲人》(1892)、《音乐颂》(1901)、《哈默林的花衣吹笛人》(1905) 和《告别歌》(1918) 等。80 年代以后, 帕里创作了许多交响乐和其他体裁的作品, 如《拉德纳夫人组曲》(1894)、《英国组曲》(1914)、《降 B 大调九重奏》(1877)、《降 A 大调钢琴四重奏》和 5 部交响曲:《G 大调交响曲》(1882)、F 大调交响曲《剑桥》(1883)、C 大调交响曲《英国》(1889)、e 小调交响曲(1889) 和 b 小调交响曲《幻想》(1912) 等。这些作品一方面反映出德奥浪漫主义音乐、英国的合唱传统对他的深刻影响, 另一方面反映他在创作中追求的本民族特色。

帕里对英国音乐的影响, 还来自他在音乐学和音乐教育方面的突出贡献。他的音乐学研究成果主要有《新格罗夫音乐词典》(1877, 与 G. 格罗夫等合著)、《音乐艺术》(1893)、《17 世纪的音乐》(1902)、《巴赫研究》(1909)、《音乐艺术风格》(1911)、《直觉与特征》(1915) 等。从 1893 年起, 帕里一直担任皇家音乐学院的院长和牛津大学的教授, 培养了一大批音乐人才, 有些成了英国下一代的重要作曲家。他所取得的成就对英国音乐的复兴和发展起了重要的推动作用。

(李秀军 李灵燕)

Panufunike

帕努夫尼克, A. Panufnik, Andrzej (1914.09.24~1991.10.27) 波兰作曲家、指挥家。中文全译名安杰伊·帕努夫尼克。生于波兰华沙, 卒于英国特威克纳姆。父亲为波兰人, 母亲具有英国血统。1932 年在华沙音乐学院进行正规音乐训练。他第一部被承认的作品是《钢琴三重奏》(1934)。1936 年毕业后到维也纳, 随 F. 魏因加特纳学指挥 (1937~1938)。第二次世界大战期间, 他留在华沙, 开始艰难的音乐生活。1945~1947 年, 他主要的工作是担任克拉科夫爱乐乐团和华沙爱乐乐团的指挥, 也被其他几个著名的乐团 (如柏林、伦敦、巴黎) 所聘任, 不久成为波兰最受人尊敬的指挥家之一。1947 年他的作品《夜曲》获席曼诺夫斯基基金。后期作品具有新浪漫主义音乐特点 (如最后两部交响曲和最后为弦乐写的室内乐)。1953 年他曾率华沙爱乐乐团访华, 并会见了毛泽东。1954 年他移居英国, 担任伯明翰交响乐团的指挥, 两年后辞职专心于作曲。1990 年音乐节上, 他的 11 部作品被演出, 他本人也出席了音乐会。同一年, 在芝加哥指挥了《第十交响曲》的首演。1991 年被英国女王封爵位。作品有交响曲 10 部, 有的具有标题 (如第一《乡村交响曲》、第三《神圣交响曲》), 钢琴协奏曲、小提琴协奏曲和大管协奏曲, 乐队曲《摇篮曲》(1947)、《狂想曲》(1956)。其他还有弦乐四重奏、管乐五重奏、合唱曲《五首波兰农民歌曲》、《和平交响曲》等。

(陈小兵 陈新坤)

Paqi

帕奇, H. Partch, Harry (1901.06.24~1974.09.03) 美国作曲家、理论家、乐器制造者、表演家。中文全译名哈里·帕奇。生于加利福尼亚奥克兰, 卒于加利福尼亚圣迭戈。他自创了一种平均律, 把八度分成相等的 29、37、39、41 甚至 55 个音, 最终定为 43 个音。为了能演奏他的音乐, 他发明和自制了各种乐器, 如马林巴、基萨拉琴和键盘乐器等, 并在他生活和工作的地方培训演奏团体。

帕奇成长在美国西南部, 1920 年后回到加利福尼亚, 接下来的 13 年在这里做过校对员、钢琴教师和中提琴手。1933 年举行了他的第一次音乐会。20 世纪 40 年代早期, 作品以与美国有关的史料为主题。1956 年来到伊利诺依州的厄巴纳, 结识打击乐手 D. 米切尔, 这位乐手成为他余生最重要的音乐知音和朋友。1962 年回到加利福尼亚。作品有《巴比伦河边》(1931)、《蛊惑者》(1955)、《水! 水!》(1961)、《复仇女神的迷惘》(1965~1966)、《佩塔卢马的花瓣在第七天凋落》(1963~1966)。

(陈小兵 陈新坤)

Paqini

帕奇尼, G. Pacini, Giovanni (1796.02.17~1867.12.06) 意大利作曲家。中文全译名乔瓦尼·帕奇尼。生于卡塔尼亚, 卒于佩夏。早年师从博洛尼亚的 T. 马尔凯西和威尼斯的 B. 富拉内托学习, 并担任过 M. 路易莎皇后的乐长。16 岁时他的第一部歌剧《波姆博尼奥》在米兰成功上演。1820 年赴罗马, 成为 G. 罗西尼好友。1824 年后到那不勒斯担任音乐指导。一生共创作歌剧 90 余部。除 1840 年的《萨福》较为严肃外, 其他作品多采用罗西尼式的喜剧风格。另外, 还创作舞台音乐作品 70 余部, 大量教堂音乐和一部《但丁交响曲》, 以及弥撒曲、清唱剧与康塔塔等。其兄弟 E. 帕奇尼 (1810~1898) 是 G. 威尔第所写歌剧《游吟诗人》脚本的作者。帕奇尼移居卢卡期间曾在维亚雷焦创办一所音乐学校。

(张新林)

Paci

帕契, M. Paci, Mario (1878~1946) 意大利钢琴家、指挥家。中文全译名马里奥·帕契。他自己起的中国名叫“梅百器”。生于意大利佛罗伦萨, 卒于中国上海。早年主要在意大利罗马音乐学院学习钢琴, 师从钢琴家 G. 斯杰姆巴蒂。1895 年曾获李斯特国际钢琴比赛一等奖。1897 年入米兰音乐学院学习作曲理论及指挥, 毕业后曾在拉斯卡拉剧院等任指挥。1902 年以钢琴家身份开始进行世界性的巡回演出。1919 年任上海工部局管弦乐队指挥, 并对该乐队的建设和提高起到了极大的作用。从 20 世纪 30 年代开始, 该乐队被称为“远东第一乐队”而享誉世界。另外, 从他任职该乐队指挥后, 即渐渐重视与中国音乐家 (如马思聪、王人艺、沈雅琴、王文王、夏国琼、黄友奎、胡然、赵梅伯、斯义桂、吴乐懿、卫仲乐等) 的合作演出。在他任职期间不仅给上海听众系统介绍了西方经典名曲, 还介绍了中国作曲家黄自的交响序曲《怀旧》、旅居中国的俄国作曲家 A. 阿甫夏洛穆夫创作的中国题材的作品《北平胡同》、《琴心波光》等。1935 年, 国民政府表彰他在音乐方面的特殊功绩授予其“大司乐”称号。20 世纪 30 年代后期他又陆续吸取中国演奏家 (如小提琴家谭抒真、陈又新, 大提琴家张贞麒, 管乐演奏家黄贻钧, 以及廖玉珏、刘伟佑、毛楚恩等) 加入该乐队, 打破了乐队过去完全是外国演奏家的局面。1942 年太平洋战争爆发后, 该乐团为侵沪日军接收, 他愤然辞去指挥职务。抗战胜利后, 他曾一度重上舞台, 担任当时的上海市交响乐团指挥。后辞去指挥职务,

在上海专事钢琴、声乐等私人教学工作。中国许多著名音乐家如指挥家杨嘉仁、钢琴家沈雅琴、吴乐懿、傅聪、周广仁、董光光、声乐家林俊卿等均曾受教于他。

(汪毓和)

pasameizuo

帕萨梅佐 passamezzo 音乐体裁形式的一种。是流传于16世纪至17世纪中叶的一种意大利舞蹈及其舞曲。名称是快速舞蹈的意思。它经常以器乐的变体出现。H.里曼认为意大利语的“mazzo”是指该舞曲使用的节拍号“♩”：“alla breve”(2/2)的纵线,一些研究家认为是源自德文“bass mess”,即其中低声部起主要作用。它也指16世纪流行于欧洲的一种基础低音或和弦进行。另外一些研究家认为名称证明是演出中间(mazzo)或是指舞步(意大利文pass'e mezzo一个半步)。它的音乐风格与帕凡舞曲很难区别,但速度更快,有时连起来作为一首舞曲的名称。大部分帕萨梅佐舞曲与少数帕凡舞曲要和16世纪的舞曲组合起来,比如和萨尔塔雷洛、加亚尔德、帕多瓦等其中的一种组合演奏。成对的两首舞曲用同样的旋律与和声模式。它们都是以“古”(antico)或“今”(moderno)的两种和声模式为基础的,与这两种和声模式结合的高声部没有特定的模式。

(张洪模)

Pasita

帕斯塔, G. Pasta, Giuditta (1797.10.28~1865.04.01) 意大利女中音歌唱家。中文全译名朱迪塔·帕斯塔。生于米兰附近的萨龙诺,卒于科莫布莱维奥。父母为犹太人。15岁进米兰音乐学院师从B.阿肖利。1815年在米兰首次登台演出,但未获成功。师从G.斯卡帕后,1819年第二次在米兰登台。她真正的成功是1821年6月5日,在巴黎的意大利剧院演唱G.罗西尼的歌剧《奥赛罗》。在歌坛上她被认为是一位传奇人物,曾创造了众多歌剧主人公。她的嗓音辉煌,音域宽广,人物刻画深刻。她以非常严肃认真的态度对待歌唱艺术。她的嗓音并非无懈可击,即使在她歌唱的黄金时代,整个音域也不均匀,后期还有音准问题。但在当时,她被认为是最优秀的。她的特殊才能在很大程度上影响了V.贝利尼的创作风格。其特点是融抒情性与戏剧性于一体。

(李维渤)

Pawaluodi

帕瓦罗蒂, L. Pavarotti, Luciano (1935.10.12~2007.09.06) 意大利男高音歌唱家。中文全译名卢恰诺·帕瓦罗蒂。生于摩德纳,卒于同地。早年在摩德纳师从A.波拉和E.坎波加利亚尼学习声乐。1961年在雷焦·艾米利亚剧院的国际声乐比赛上获胜,同年在该剧院首次登台演出,演唱G.普契尼的歌剧《艺术家的生涯》中的鲁道夫。1963年到荷兰的阿姆斯特丹演唱了G.多尼采蒂的《拉美莫尔的露契亚》中的埃德加多,这是他第一次在境外演唱。1965年随琼·萨瑟兰-威森歌剧团到澳大利亚巡回演出,与J.萨瑟兰合作演唱了《拉美莫尔的露契亚》。不久,又正式登上美国舞台,在迈阿密演唱了《拉美莫尔的露契亚》。1967年为纪念指挥家A.托斯卡尼尼的百岁生日,在拉斯卡拉剧院演唱了G.威尔第的《安魂曲》。同年,在圣弗朗西斯科歌剧院演唱多尼采蒂的《拉美莫尔的露契亚》中的埃德加多和《军中女郎》中的托尼,他那连续的9个C²震惊了歌剧界。1968年登上纽约大都会歌剧院的舞台,演唱了《艺术家的生涯》。1976年参加了萨尔茨堡音乐节。1978年在萨尔茨堡音乐节上,在R.施特劳斯的歌剧《玫瑰骑士》中担任意大利歌唱家一角。1981年出版自传《帕瓦罗蒂——我自己的故事》。1982年拍

过电影《是的,乔治》。20世纪80年代后期,他的群众性演唱使他成了歌迷们的宠儿。1990年在足球世界杯开幕式上,一曲《图兰朵》中的“今夜无人入眠”令球迷们为之倾倒。有些人认为他是继E.卡鲁索之后,最受人们宠爱的意大利男高音。他的嗓音明亮、甜润,吐字清晰,高音极具穿透力,具有典型意大利式的开放的发声。20世纪80年代和90年代曾到中国演唱。

(李维渤)

Paxifa'er

《帕西发尔》Parsifal W.R.瓦格纳作曲、编写脚本的三幕“舞台神圣庆典剧”。1882年7月26日首演于拜罗伊特节日剧院。

瓦格纳早在1845年就曾读到13世纪诗人W.von埃申巴赫的沃尔夫拉姆的《帕西发尔》和其他有关骑士与圣杯的传奇材料。但真正的脚本写作直至1877年才完成。音乐的写作从1877年8月持续到1882年1月。

前奏曲中陈述了《帕西发尔》剧中的一些重要动机,如“圣杯动机”和“信仰动机”等。

歌剧故事梗概:第一幕,圣杯守护团骑士古尔内曼茨和侍从正在做晨祷。国王阿姆福塔斯伤势严重,治伤草药无效。在激动的乐队伴奏声中,一位狂野的女使者孔德瑞为国王送来镇痛药。病中的国王阿姆福塔斯坐在轿中上场,愁容满面。古尔内曼茨回忆道,虔诚的前国王蒂图雷尔将耶稣在最后晚餐中用过的圣杯以及浸过主的鲜血的长矛作为圣物保护起来,为此建造圣城,并招募骑士守护圣杯。克林索尔屡次想成为护杯骑士,均遭拒绝,因此怀恨在心。他成为魔法师,利用女色引诱圣杯骑士,结果许多骑士都落入陷阱。年轻的国王阿姆福塔斯即位后也受到克林索尔诱惑,不仅丢了圣矛,而且受了重伤。圣谕显灵,只有一位纯洁的愚者可以拯救国王。此时,一个陌生的年轻人——帕西发尔——被带上场,但他对自己的姓名和身世均一无所知。在圣杯城大厅,传来了父王蒂图雷尔的声音,他令儿子打开圣杯的盖子,但阿姆福塔斯并不愿意。在他的一段独白唱段中,他渴望自己的罪孽得到拯救。随后是神秘而庄严的圣餐仪式。

第二幕,在克林索尔的城堡中。克林索尔用魔法控制孔德瑞,命令孔德瑞和魔女们去引诱帕西发尔。孔德瑞叫出“帕西发尔”的名字,并讲述了帕西发尔的去。帕西发尔的自我意识开始觉醒,认识到抵抗女色的诱惑是通往拯救之途。克林索尔用从阿姆福塔斯那儿抢来的圣矛刺杀帕西发尔,但帕西发尔反将矛夺下。克林索尔的魔法花园突然消失。

第三幕,几年之后,取回长矛的帕西发尔回到圣杯城。帕西发尔原谅了孔德瑞的罪孽,并用长矛神奇地治好了阿姆福塔斯的病。在圣杯动机与信仰动机的融合中,大家唱起赞美国王的合唱。孔德瑞死在帕西发尔脚下,但灵魂终得拯救。在帕西发尔的举杯祝福中,整部歌剧结束。

此剧是瓦格纳作品中思想内容最神秘、最复杂的一部乐剧,带有浓郁的宗教色彩,剧中很多场面具有强烈的礼拜仪式性质。其内涵受到A.叔本华的哲学思想、基督教精神和东方佛教的混杂影响。音乐写作中自然音和半音和声的交叉使用,以及音乐表现中的浓烈象征,都体现出瓦格纳晚年丰满、沉稳、厚重的风格。

(杨燕迪 杨九华)

Payixieluo

帕伊谢洛, G. Paisiello, Giovanni (1740.05.09~1816.06.05) 意大利作曲家。中文全译名乔瓦尼·帕伊谢洛。生于塔兰托附近的一个

小镇，卒于那不勒斯。从小热爱音乐，14岁入那不勒斯的圣奥诺弗里奥音乐学院师从F.杜兰特学习作曲，1759年毕业后被聘为该院的作曲教师至1763年。其间，除为教学之用写了一些教学音乐外，还创作了许多宗教音乐如弥撒曲、清唱剧等，这些音乐大多都是按照意大利的传统音乐风格写成的。1763年帕伊谢洛发现自己的音乐天赋在谐歌剧上，从此辞去音乐学院之职定居那不勒斯，转向谐歌剧的写作。1764年在博洛尼亚上演了其创作的第一部歌剧《女学生》，获得成功，此后在帕尔马、摩德纳和罗马等城市连续上演了其创作的另一些新作。1776年应俄国女皇叶卡捷琳娜的邀请，任皇宫的宫廷指挥兼圣彼得堡的意大利歌剧院的院长，其间创作了较为重要的一部谐歌剧《塞维利亚理发师》，并于1872年上演，获得很大成功。这是G.罗西尼之前同名喜歌剧中的最佳作。1784年帕伊谢洛返回那不勒斯，任费迪南德四世的宫廷乐长，连续创作了《磨坊女》、《妮娜》、《吉普赛市场》等重要作品。这些谐歌剧生动、诙谐，曲调简单而优美，对人物性格的刻画富有个性，乐队的效果比以往的谐歌剧也有所提高。它们对W.A.莫扎特和L.van贝多芬的音乐创作有不同程度的影响，贝多芬曾摘取其谐歌剧《磨坊女》中的咏叹调《我意志多么消沉》创作了一首变奏曲。除100余部歌剧外，帕伊谢洛还作有部分钢琴协奏曲、奏鸣曲、交响曲和宗教音乐。1799年法兰西共和军占领那不勒斯后，帕伊谢洛因拥护资产阶级革命被任命为共和国的国家艺术总监。1802年应拿破仑之邀，前往巴黎出任皇家小教堂的乐长，两年后返回那不勒斯。1815年波旁王朝复辟后，大革命时期逃跑的费迪南德四世回到那不勒斯，帕伊谢洛因涉嫌革命和为拿破仑做事而受到歧视和怀疑，于第二年郁郁死去。他创作了80余部歌剧（大部分是谐歌剧），是当时最成功和最有影响的歌剧作曲家之一。

（李灵燕）

paiban

拍板 拍奏体鸣乐器。中国打击乐器之一。又称板；因唐玄宗时梨园乐工黄幡绰善击拍板，故又称绰板；由于拍板常以檀木制作，因此又有檀板的名称。

在最具初唐代表性的敦煌莫高窟220窟的乐舞图中，有唐贞观十六年（642）的题记，其北壁“东方药师净土变”图中间有舞伎4人，两侧分别各有乐队15、13人，这两个乐队中均有拍板伎乐，另外，拍板伎乐，在盛唐、中唐、晚唐等洞窟中均有其图像，说明至少在隋、唐时期，拍板已应用于乐舞、仪礼与佛教音乐之中。五代，前蜀王建墓伎乐浮雕中亦有击拍板的形象。宋、元以来，拍板在音乐生活中应用得更加广泛，如宋代鼓笛曲，即以鼓、笛、拍板组成精巧的小型乐队，并常奏程式严格的大型套曲流传于城乡的音乐生活之中；又如河南省禹县（今禹州市）白沙宋墓壁画中，一女艺击拍板演唱；宋末元初陈元靓编《事林广记》中，有一幅与蹴球绘在一起的唱赚图，唱者击扁鼓，一人吹笛，一人击拍板；四川省广元县（今广元市）罗家桥南宋墓石刻上，有三人表演唱赚，也是一人击扁鼓，一人吹笛，一人击拍板。这些图像说明这一时期拍板与鼓笛曲及唱赚音乐的密切关系。另外，从山西省稷山县马村金墓杂剧乐队雕砖以及山西省洪洞明应王殿元杂剧壁画“大行散乐忠都秀在此作场”中均有拍板演奏形象来看，拍板亦是元杂剧音乐中不可缺少的乐器，明、清时期，据文献记载，宫廷音乐中的中和韶乐、清乐、番都合奏等形式中，也都使用了拍板。当代中国传统戏曲音乐、说唱音乐中所使用的板为简板（由一只手演奏），拍板仅在福建的梨园戏以及南音乐队中应用。从泉州开元寺大殿的木雕伎乐飞天中，有拍板伎乐来考察，该乐器至少在明

以前已在当地流传。

拍板木制，其形制基本上沿袭唐制，如《旧唐书·音乐志》载：“拍板，长阔如手，厚寸余，以韦连之”，宋陈旸《乐书》又载：“拍板，长阔如手，重大者九板，小者六板。”可知唐、宋时拍板有大、小形制的区别，拍板各片上端均开有二小孔，用绳穿系将各板片相连，相连后板的下端可以自由开合。据北京故宫博物院所藏清乾隆年间（1736~1795）所制拍板，由6块红木组成，每块板长40.5厘米，上端宽7.9厘米，下端宽8.5厘米，厚约1.8厘米。福建南音所用拍板为5块，由荔枝木制作，中间3块木板厚约2厘米，宽约8厘米，长约30厘米~40厘米，两边木板厚约3厘米，宽约10厘米，长约40厘米~45厘米。演奏时，3块木板空握于左手，两块木板空握于右手，将拍板置于胸前，双手启动拍板相击发声。拍板击在旋律板位上，多为演唱者自击。

（袁静芳）

paigu

拍鼓 见腰鼓。

paixiao

排箫 边棱音气鸣乐器。中国吹管乐器之一。上古时期，称排箫为箫（或箛）或籁、比竹、凤翼。古代文献中多有记载。如《诗经·周颂》的《有瞽》中写道：“箫管齐举，喤喤厥声，箫韶和鸣，先祖是听。”《尔雅·释乐》：“大箫谓之箛，小者谓之箛。”河南省安阳市发掘的春秋早期黄君孟夫妇合葬墓中，便有竹排箫出土。古代排箫的形制：“其形参差，象凤凰之翼，十管，长一尺。”东汉应劭《风俗通》载《礼记·月令》注中之“言”，“编二十二管，长尺四寸”。古代的排箫以参差不齐的多个小竹管依其长短顺序并排，并用木框镶起来。排列竹管的样式有多种，如一端长，一端短，上端吹口取齐，如楔形；有的中部短，两端长，上端吹口取齐，有如燕尾形；有的则取长短相等的竹管，排成矩形或扁面形。排箫一管发一音，音高依竹管长短及向管内灌蜡后管的深浅不同而定。演奏姿势双手握排箫两端，吹口一端向上，置于下唇处，口形有如吹笛，移动排箫使气流通过不同管口发出不同音高。排箫在历史上除单独演奏外，多用于声乐或歌舞伴奏、器乐合奏，目前民间已很少使用。

（袁静芳）

paizhong

排钟 tubular bells 击奏体鸣乐器。一译“管钟”。为管弦乐队通用乐器。发音体为金属制的圆筒管，其音响似钟声。管的直径为4厘米，厚度为0.15厘米，上端口为封闭式的，下端口为开放式的，各管长短不一，按半音次序排列，垂直悬挂在一金属架上。其音色清澈，余韵悠长，由附设的制音器（踏板）来调谐。通常音域为 c^1-f^2 ，共18管。P.I.柴科夫斯基所作的《1812序曲》（1880）以及L.H.柏辽兹所作的《幻想交响曲》中均曾采用。在现代的乐曲中亦经常使用。

（王凤岐）

paiziqu

牌子曲 中国说唱音乐的一个类别。唱腔结构以曲牌联缀体为主，如北京的单弦牌子曲、山东八角鼓、河南大调曲子、四川清音、湖北小曲、安康曲子、青海平弦、兰州鼓子等。

牌子曲的名称始见于明末，它与宋、金、元诸宫调有一定的渊源关系。诸宫调的歌唱部分，是由多种宫调不同的曲牌连接所构成，有单个曲牌的只曲，有由一个曲牌的双叠或多叠加上尾声构成的短套曲，以及用属于同一宫调或不同宫调的若干曲牌连接而成的

套曲。诸宫调所用的曲牌，多来自唐宋词调、唐宋大曲、宋初赚词的缠令、缠达以及当时流行的其他民间俗曲，按其声律高低，汇入各个不同的宫调，并以各种不同方式组织起来，间以说白用以说唱故事。

近现代的牌子曲往往只使用一种主要腔调分开作为头尾，中间插入若干个曲牌，组成套曲；或用两种或两种以上主要腔调（或曲牌），穿插同类曲牌演唱，其所用曲调，多来自明清小曲和当代各地流行的民歌小调，对于调性调式的要求，如是否属于同宫的问题上则并不很严格。同宫和不同宫的曲牌，有时可将同类的相对集中起来，但交叉混用的情况更属多见。不同宫的曲牌连接使用时，用一两句带有两种调性色彩的器乐过门，就可把前后不同调性自然地转换过来。如北京的单弦牌子曲、山东八角鼓都属于这种结构单一的牌子曲形式。

单弦牌子曲是由明、清时期流行的时调小曲与清代满族八旗子弟所创的岔曲合流后逐渐形成的，又名杂牌子。初为三人或多人分别弹三弦打八角鼓拆唱，故称八角鼓。清代末叶，改成一人自弹自唱的形式，始称“单弦”。后多为演唱者打八角鼓，另有三弦等乐器伴奏的演出形式。其音乐结构是将岔曲分成曲头、曲尾两部分，中间插以各种牌子，传唱过程中，又吸收了戏曲和其他说唱音乐，加上艺人自己的创造，曲牌日益丰富，常用的有〔数唱〕、〔太平年〕、〔云苏调〕、〔湖广调〕、〔叠断桥〕、〔剪剪花〕、〔金钱莲花落〕、〔南锣北鼓〕、〔罗江怨〕、〔怯快书〕、〔虞美人〕、〔南城调〕、〔银纽丝〕、〔倒推船〕、〔鲜花调〕、〔流水板〕、〔四板腔〕、〔小磨房〕、〔打新春〕、〔摘缨歌〕、〔斗蛐蛐〕、〔纱窗外〕、〔哭皇天〕、〔孝顺歌〕、〔怯跳槽〕、〔石榴花〕等数十种。

单弦牌子曲的曲目组成，根据牌子使用的多少，也有些习惯的叫法，如只插一支牌子的叫作“枣核”，插三、五支牌子的叫“腰节”，牌子用得多的才叫牌子曲。岔曲作为单弦的重要组成部分，除用作牌子的曲头和曲尾外，同时也是单独演唱的一种特定曲调，内容多是写景抒情的诗篇，如《赞风》、《赞月》、《赞花》、《赞剑》等，其结构多为六句体，也可加衬句、数子以扩展其篇幅容量至十数句、数十句不等，如《风雨归舟》、《长征》、《红军过草原》等。

另外，北京地区过去还曾经流行过一些传统曲调，如〔马头调〕、〔黄鹂调〕、〔硬书〕、〔琴腔〕、〔扬州歌〕等，因其音乐结构也是借用岔曲的头尾夹在中间演唱，演唱者同是单弦艺人，故而一直归在单弦牌子曲的前身八角鼓范畴之中。

单弦牌子曲由于曲牌众多，曲调丰富，表现力甚强，尤其是后期又吸收了一些半说半唱长于叙事的曲调，如前边所举的〔怯快书〕、〔金钱莲花落〕、〔靠山调〕、〔南城调〕等，因而突出了说唱音乐特征，使其在叙事、抒情方面更加生动、活泼。

在牌子曲中，使用两种以上声腔曲牌作为主调自成头尾，插入调性相近的曲牌，分别组成套曲演唱或联合演唱的曲种，有河南大调曲子、四川清音、湖北小曲等。

大调曲子，原称鼓子曲，历史悠久，曲牌曲词丰富，其音乐结构有单曲、套曲两种。单曲用一支曲牌演唱一段故事，多用大牌，如以〔码头调〕演唱《拷红》，以〔满江红〕演唱《古城会》；套曲则是同一曲牌分开作为头尾，中间插入若干曲牌，如鼓子套、垛子套、越调套、码头套，另外也有用两支以上作为头尾的主要曲牌组成的曲牌联套来演唱一个完整故事的，如《打金枝》、《闯王遗恨》等。在大调曲子中，还有一些无主要曲牌腔调作头尾的单纯曲牌联套曲，如《蓝桥会》等。

鼓子曲的演唱者多为文人和富家子弟，组织书社以曲会友，曲词典雅，曲调优美，有的以唱硬曲词《三国》、《水浒》见长，

有以唱抒情曲词《红楼》、《西厢》著称，也有些为农村听众喜爱的“活芭萝”。新曲目有《好阿姨》、《玉姐学文化》、《开电磨》、《二嫂买锄》等。

四川清音，原名唱琵琶或唱月琴，其音乐比较丰富，并以优美抒情著称。在结构上有着多种样式。清音曲牌可分为小调、牌子、大调三部分。小调是可以单独演唱的曲调，它来自民歌，常用来演唱抒情的生活片段和叙述小段故事。牌子是指不能独立演唱的曲牌，只能夹在大调中使用。大调是一种大型体裁的曲调，常用来演唱较完整的历史故事、民间传说等。

湖北小曲与四川清音的唱腔结构、曲牌腔调连接使用情况有相似之处。它因为包括汉滩小曲和天沔小曲两个部分，曲牌腔调众多。根据21世纪初对该曲种重新调查研究的结果，它可分为五个腔类，即南曲类、文词类、西腔类、滩簧类、杂牌小调类，而以南曲类为主，其演唱以生唱为主，唱词基本上都用代言体，没有表唱部分。

在中国南方沿海诸省，也有些牌子曲类曲种流传，如江苏的扬州清曲、苏南牌子曲，福建的南音，以及广西文场等。

牌子曲类曲种由于产生年代早晚不同，从业艺人阶层、身份、经历各别，曲种本身音乐结构及曲牌地方化后所带来的表现性能上的差异具体到每个曲种，都各有其自身的特色。同中求异已如上述，而异中求同，作为牌子曲音乐这个大类，总的来说也可约略归纳出几个共同点。

首先，牌子曲音乐一般是唱重于说，曲牌腔调丰富多彩，其表现性能及适应性比较全面，便于根据曲目中各种人物感情的不同和叙事抒情的需要，选用适当曲牌。或欢快，或哀伤，或诙谐风趣，或缠绵婉转，可以专曲专用，也可一曲多用。在保持全曲或单折（段落）风格色彩统一的前提下，具有声腔连接方便随意、感情处理发展灵活的可塑性特点。

其次，牌子曲音乐在调式、调性、节奏、板式方面，可以突破其他说唱音乐常有的各种局限，往往表现为在一定规律下的多样性变化，为曲折的情节描述、复杂的心理刻画，提供更多的可能性。

最后，其曲牌腔调多来自地方和民间，随着时代的更替，可以有所变化，有所发展，有所淘汰消亡，有所补充更新，而不断给人以新鲜感。这种变异性的特点，早已并将继续成为各地牌子曲的演唱形式、音乐唱腔和演员表演艺术上创造革新的有利因素。

（章辉）

Pai'erte

派尔特，A. Pärt, Arvo (1935.09.11~) 爱沙尼亚作曲家。中文全译名阿尔沃·派尔特。生于派德。学于塔林音乐学院，师从H.厄勒，毕业于1963年。早期是电影和戏剧作曲家。最初作品大多是钢琴音乐，具有新古典主义音乐风格。1962年，他为孩子们写作的康塔塔《我们的花园》，在莫斯科举行的全联邦青年作曲家比赛中获奖。20世纪60年代一直用序列方法作曲，但遭到官方的非难。1964年逐渐对J.S.巴赫感兴趣，效仿巴洛克音乐风格创作，反对现代派作曲家不协和音对调性和声平静秩序的破坏。他最重要的一部作品——合唱曲《信经》遭到官方的反感，不是针对它的音乐语言，而是它对基督教的宣扬。1976年，使用他自创的简约派风格的“铃声”技巧进行作曲，并受到格里高利圣咏的影响。用这种技法创作的几部作品建立了他的国际声誉。1980年移民维也纳，然后又到了柏林。1982年之后的大部分作品为合唱或小型重唱。除上面提到的作品之外，还包括交响曲3部，乐队曲《无穷动》(1963)，合唱曲《圣·约翰受难曲》，弦乐四重奏，钢琴曲（如小奏鸣曲、帕蒂塔）等。

（陈小兵 陈新坤）

Paipéi'er

派佩尔, W. Pijper, Willem (1894.09.08~1947.03.18) 荷兰作曲家和教师。中文全译名威廉·派佩尔。生于宰斯特省, 卒于乌得勒支。20世纪上半叶荷兰最重要的作曲家, 他的教学和写作具有重要影响。在乌得勒支师从J. 瓦赫纳尔学作曲, 其具有G. 马勒风格的《第一交响曲》由门赫尔贝赫乐团首演(1918), 确立了他在作曲家中的地位。1920年, 他的《七重奏》等作品呈现出一种激进的作曲风格, 使他成为荷兰音乐先锋派的领导人物。1925年9月他被任命为阿姆斯特丹音乐学院作曲和配器法教师。1930年成为鹿特丹音乐学院院长, 这个职位一直伴随他到终年。他和他的学生一起使鹿特丹成为现代音乐的中心。他的许多学生成为60年代荷兰音乐生活的杰出人物。作品有交响曲3部(1917, 1927, 1926), 交响讽刺诗6首(1927~1928), 钢琴协奏曲、小提琴协奏曲和大提琴协奏曲, 弦乐四重奏五部及其他室内乐, 钢琴曲(如钢琴奏鸣曲), 歌剧《万灵节》, 合唱曲, 歌曲等。

(陈小兵 陈新坤)

Pan Zhiwang

潘旨望 见孙文明。

Panguge

《盘古歌》见《盘王歌》。

panling

盘铃 见斯涅。

pansuoli

盘嗦哩 pansiri 朝鲜半岛及中国朝鲜族的一种叙事性的说唱艺术。“盘”是指游戏的场所(舞台), “嗦哩”是“唱”的意思。“盘嗦哩”的内容多为传说故事, 由一人表演, 一人用“嗦哩”鼓伴奏, 伴奏者时以“儿西古”等欢呼声帮腔, 以鼓舞情绪、渲染气氛。传统曲目有《春香歌》、《沈清歌》、《兴甫歌》、《赤壁歌》、《水宫歌》等。唱剧是在盘嗦哩基础上发展起来的一种有故事情节的, 分角色表演的包括歌唱、说白、器乐、舞蹈等因素的综合艺术。

历史 有关盘嗦哩的文献见于在李氏朝鲜英祖时代的柳振汉(1711~1791)的《晚华集》。该书中收录了《春香传》的歌词, 从此认定朝鲜英祖以前已存在盘嗦哩。看指称盘嗦哩歌手的“广大”和新罗花郎(广大的方言)的关系, 有的学者认为它起源于新罗时期, 但这种看法没有确切证据。有的学者认为它源于巫觋仪式而后发展起来。从原始形态的艺术达到独立的专业性的艺术的时期可能是李氏朝鲜肃宗时代(1674~1729)。所以盘嗦哩音乐的形式确立是18世纪后半期, 由当时的3位名歌手——河宪瞻、崔先达、禹春大完成。这时期确立了盘嗦哩“十二场”。后来, 经过8位名歌手(即全三得、宋兴禄、牟兴甲、廉启达、高秀宽、申万叶、朴裕全、金齐哲)时期, 到19世纪末至20世纪初的5位名歌手(宋万甲、李东伯、金昌焕、金昌龙、丁贞烈)时期, 达到了全盛期。从8位名歌手时期, 逐渐形成了流派, 而他们创作了每种流派中的独特的“嗦哩”, 就是“嗦哩制”或“得嫩(deoneom)”, 到现在流传下来的流派有东便制、西便制以及中古制。

重要曲目 据宋晚载的《观优戏》诗中记载, 18世纪左右有盘嗦哩“十二场”。其中, 《春秋歌》描写了南源府李翰林之子李梦龙和艺妓月梅之女春香之间的爱情故事。《沈清歌》描写了独生女沈清为使双目失明的父亲重见光明, 宁可做大海的祭品, 其感

人肺腑的情节催人泪下。《兴夫歌》(又称《鲍打令》)描写勤劳善良的兴夫被为富不仁、贪得无厌的哥哥诺夫逐出家门, 过着穷苦的日子。一天兴夫救活了一只伤腿的乳燕。翌年春, 燕子给他衔来一粒葫芦种子种到地里, 从结出的葫芦里得到很多金银财宝、牲畜、粮食和一座富丽堂皇的房舍。利欲熏心的诺夫见财心动, 故意折断一只燕子的腿, 企图得到同样的报答。燕子也给他衔来一粒葫芦种子, 但从结出的葫芦里出来的却是牛鬼蛇神、三教九流各色人等。顿时把他的家产抢掠一空。兴夫不念旧恶, 接济哥哥, 同过富裕生活。《赤壁歌》以中国东汉时赤壁大战为故事情节, 歌咏惨败的曹操向关羽屈膝求饶的场面。《水宫歌》又称《兔打令》)通过兔子和龟的行为讽刺了人们贪恋功名利禄的思想。除上述曲目外, 还有《裴裨将传》、《雍固赵执传》、《卞强钊打令》(又称《嘎咯几个打令》)、《雄雉打令》、《江陵梅花传》、《武淑打令》(又称《曰字打令》)、《假神仙打令》等。

音乐类派 盘嗦哩主要流派有东便制、西便制、中古制。全罗道的云峰、求礼、淳昌, 南源等地演唱的盘嗦哩称为东便制; 全罗道的光州、罗州、宝城等地演唱的盘嗦哩称为西便制。还有“非东非西”的中古制。东便制唱法的特点是声音洪亮, 气氛热烈; 西便制则更加细腻、悲怆。这可能是由于地理影响的缘故, 东部地区地势险峻; 西部地区则地势平坦。因此, 通常说盘嗦哩中也融进许多地理特征, 亦同时证明盘嗦哩的唱法得自于自然, 其词也是对自然的仿效。另外一种中古制在京畿道与忠清道流行。它的唱法在东西便制的中间, 东便制是继承宋兴禄法统的流派; 出身名唱有朴万顺、金世宗等, 擅长于羽调。西便制是继承朴裕全法统的流派, 出身名唱有李捺致、金采万等, 擅长于界面调。中古制是继承廉启达、金成玉法统的流派, 出身名唱有韩松鹤、金正根等, 擅长于类似歌曲的京调。

调式及唱制 调式有羽调、界面调、平调、京调、豪杰制、石花制等。一般在羽调中使用的长短就是最慢的陈阳调(或晋阳调), 有着庄重品格。在羽调片段中歌词内容一般描写英雄性的人物国王、两班、道士等的动作及举动, 以及正大而悠悠的场面(比如《泛彼中流》)。很像歌曲的羽调, sol, la, do, re, mi五音构成, 一般用羽调平调。从调式的风格来说, 它专用了歌曲、歌词、时调等的正乐风格。比较有名的片段有《春香传》中的《赤城歌》、《爱情之歌》、《沈清歌》中的《泛彼中流》、《跟着侍婢走》、《兴夫歌》中的《找家址》等。界面调跟南道民谣、散调的界面调调式一样, 由mi、sol、la、si←do、re音组成。现代盘嗦哩的调式中用得最多。著名的片段有《春香传》中的《离别歌》、《狱中歌》、《沈清歌》中的《沈清母出丧》、《随船人走》、《兴夫歌》中《贫穷打令》等。平调和羽调很难辨。有的学者认为它们两者的区分不在调性上, 而在唱法的形式和它所用的旋律上。有名的片段有《春香传》的《长爱情之歌》等。京调, 又称京制、京套立, 转用京畿民谣的旋法。廉启达在李氏朝鲜顺祖时代第一次在盘嗦哩上运用京调。京调由sol, la, do, re, me的五音构成, 有京畿地方的特色。有名的片段有《春香传》中的《南原府闲良》、《春香, 别哭啊》、《水宫歌》中的《兔子骂龟子》等。豪杰制, 又称劝马声制。好像劝马声那样, 号令式的唱法。正祖时代权三得是其始祖。旋律开始在高音域上进行, 然后逐渐下行。豪放、轻快, 具有武士风格。有名的片段有《春香传》中的《军路使令》、《沈清歌》中的《南京船人》等。石花制, 一种伽倻琴弹唱制。五声音阶, 李氏朝鲜顺祖时代金在哲、申万叶等第一次在盘嗦哩中运用石花制, 其风格和平、优雅、轻快。

长短 盘嗦哩的“长短”基本上有珍阳调或晋阳调、中莫里、中中莫里、自进莫里、挥莫里、欧莫里、欧中莫里等。还有从基本

长短派生的“慢”中莫里、“挥”中莫里等。盘嗦哩用“嗦哩”鼓来伴奏，即打鼓点。鼓手时以“儿西古”等欢呼声帮腔，以鼓舞情绪，渲染气氛。

(李晋源)

Panwang Dage

《盘王大歌》见《盘王歌》。

Panwangge

《盘王歌》中国瑶族宗教仪式歌曲。又称《盘王大歌》、《盘古歌》、《大路歌》或《大歌书》等。是瑶族勉瑶支系在举行祭祀盘王（盘瓠）“还盘王愿”的传统宗教仪式时，师公们所吟唱的一套宗教经曲。盘王节起源于对民族始祖的祭祀。据瑶族民间传说，古时评王与高皇久战，难决胜负。评王召集群臣宣布，谁能获得高皇首级，将予以重赏，并招为驸马。诸将无人敢应，唯独瑶族始祖盘瓠挺身而出，渡过大海，提取了高皇的首级。评王招其为驸马，并封其为会稽王。盘王与三公主相亲相爱，生下六男六女，传下瑶家十二姓。后来盘王不幸被羚羊抵下山崖身亡。其儿女们捕捉羚羊，以羊皮制成长鼓，击鼓歌舞，吊祭盘王。另一传说则称盘王是一个为人间驱除自然灾害，保五谷丰收、人丁安宁、六畜兴旺的保护神。一年瑶民遇上特大旱灾，饥寒交迫之际，十二姓瑶民就乘船漂洋过海去谋生，在汪洋大海上遭狂风恶浪袭击，瑶民在船头祭祀盘王，祈求保佑，并许愿如能渡过难关，将世世代代感恩盘王。果然在祭盘王之后，狂风恶浪顿息，瑶民平安抵达了彼岸。从此，瑶民遵守自己的诺言，每年举行“还盘王愿”仪式，并延续至今。“还盘王愿”的时间一般为秋冬之际，农忙之后。日常生活中，每当有重大的喜庆或节日，也可演唱盘王歌，此时则称为“还福”。还愿与还福，都是感谢盘王对子孙的佑护。还愿活动由师公和歌娘（歌母）等主持，一般历时三天三夜。仪式常有三个程序：①请神；②乐神；③送神。《盘王歌》是在乐神时演唱。

据考证，《盘王歌》的产生与形成距今年代久远，经过不同时代、不同地区的瑶族民间艺人的丰富和补充，形成一套丰富多彩的组歌，同时又是一部内容包罗万象、篇幅极为浩长的诗歌总集。例如，其中有讲述日月星辰、万物起源的“盘王图歌”；有讲述洪水滔天、伏羲兄妹造人民的“伏羲小娘”；反映瑶族狩猎生活的“放猎狗”；记述瑶族古老狩猎方法的“立横枪”；赞美瑶族居住过的地方的“桃源峒歌”；反映农事的“雷公歌”；歌颂能工巧匠的“鲁班唱”；有互相盘问的“何物歌”；歌唱爱情的情歌，如“歌春”、“歌花”、“歌果”，以及反映妇女感情的“二娘歌”等。

诗歌的句式有三言、四言、五言、六言、七言、八言和九言的，诗句讲究押韵和借喻，对后来瑶族民歌的创作产生了重要影响。《盘王歌》除了包含多首吟诵性的歌曲外，还有七支旋律性较强的歌曲，总称“七任曲”。俗称七首曲子，即《黄条沙》、《山风寒》、《万段曲》、《荷叶杯》、《南花子》、《飞江南》和《梅花来饮酒》。

《盘王歌》在瑶族民间主要有二十四路、三十二段、三十六段3种汉文抄本，每种抄本的诗句都在3000行以上。各地区的《盘王歌》因支系和姓氏与宗族的不同而采用不同的段式。如过山瑶与盘瑶的赵姓众多，而其“小赵”与“大赵”的盘王歌就有所不同。“小赵”又称“五代赵”，他们唱瑶族盘王歌时采用二十四路歌本；其他赵姓（大赵）与旁姓则采用三十六段歌本。以二十四路为例，其全部歌目如下：①起声唱；②付灵圣，插入七任曲的第一曲黄条沙；③龙围宅，插入第二曲《山风寒》；④见怪，插入第三曲《万段曲》；⑤歌春；⑥歌酒；⑦对歌，插入第四曲《荷叶杯》；⑧歌花；⑨歌果；⑩歌茶；⑪歌妹；⑫歌二娘；⑬歌新；⑭歌竺；⑮正月

正，插入第五曲《南花子》；⑯鸬鹚游；⑰官前；⑱斑艇；⑲愁为落；⑳李为青；㉑请书；㉒歌叹；㉓歌忆，插入第六曲《飞江南》；㉔歌撒，最后接第七曲《梅花来饮酒》。所插入的七任曲的7首曲子是高声演唱的，旋律性较强，而其余的24首歌曲则是低声吟诵的。这7首曲子使24首歌分开层次，故又称“七层曲”。各曲总的音域不宽，一般是5度，有时为6度。从节拍来看，七任曲中的一、二、三曲，以2/4节拍为基础，四、五、六曲以3/8节拍为基础，第七曲则属于混合节拍。

见怪歌

(山风寒)



广西金秀

(下略)

演唱：郑进顺 记录：李日真、陆炳兰

(吴宁华)

Pangsa

庞塞, M. Ponce, Manuel (1882.12.08~1948.04.24) 墨西哥钢琴家、作曲家。中文全译名曼努埃尔·庞塞。生于萨卡特卡斯，卒于墨西哥城。幼随其姐学习音乐，11岁进合唱团，后成为管风琴手。1904~1907年先后在意大利博洛尼亚和德国柏林学习作曲和钢琴。1908年回国后在墨西哥国家音乐学院教授钢琴。1912年举办自己的作品演奏会。主要作品是《钢琴协奏曲》。1913年他作了题为“墨西哥的音乐与歌曲”的讲座，并印刷出版，为墨西哥的民族乐派奠定了基础。

在墨西哥革命时期，移居古巴哈瓦那，1916年举行了他的作品音乐会。1917年他回到墨西哥，除在音乐学院教钢琴外，还在墨西哥国家交响乐团担任指挥。1919~1920年，创办《墨西哥音乐杂志》。1925年到法国巴黎，师从法国作曲家P.迪卡斯，并创办了西班牙语杂志《音乐报》。这一时期他与西班牙吉他演奏家过从甚密。

1933年庞塞回到墨西哥，担任墨西哥国家音乐学院院长，编辑了音乐杂志《音乐文化》，发表不少文章，但他的主要精力仍集中于教学和作曲。1930~1940年，作有《恰普特佩克》(1934年由美国费城交响乐团演出)、《古代歌舞组曲》(1935年由墨西哥交响乐团演出)、《小提琴协奏曲》(1943年由墨西哥交响乐团演出)等，并多次获奖，包括国家艺术奖(1947)。

他的作品虽以歌曲《小星星》著名，但其作品种类和风格十分多样，如他的第一首《钢琴奏鸣曲》属于浪漫派风格，他的小提琴、中提琴二重奏鸣曲采用的则几乎是无调性的音乐语言。同时他还是墨西哥第一位民族主义作曲家，他的音乐是浪漫主义、民族主义的，有时还采用墨西哥歌曲的主题来创作。作有6首《吉他奏鸣曲》(包括古典、浪漫、帕格尼尼和墨西哥风格的)、22首吉他变奏曲、24首吉他前奏曲，尚采用J.S.巴赫和G.F.亨德尔音乐的主题写了前奏

曲和赋格以及具有西班牙、古巴风格的组曲等。交响诗《恰普特佩克》则明显带有印象派的影响。其所作吉他曲已成为吉他的经典之作，如《南方协奏曲》在吉他和乐队之间巧妙地取得了平衡。还作有大量具有浪漫主义风格和民族主义倾向的钢琴作品，除了采用欧洲的叙事曲、玛祖卡等，还常常采用墨西哥歌曲的旋律和主题。

庞塞还记录、编辑了大量墨西哥歌曲，保留了宝贵的传统音乐，在这点上可与巴托克·贝拉、E.H. 格里格相媲美。他的《二十首小曲》，为青年钢琴家提供了学习、表演墨西哥音乐传统的途径。他继承浪漫主义传统，然后进入了民族主义、印象主义；在他后期的作品中，则带有拉丁美洲现代主义音乐的特点，如小提琴协奏曲、古钢琴与吉他、大提琴与钢琴等作品。他是当时墨西哥音乐界的领袖人物，并在发展墨西哥民族主义音乐风格方面做出了贡献。

(陈自明)

Pangsai'er

庞塞尔, R. Ponselle, Rosa (1897.01.22~1981.05.25) 意大利裔美国女高音歌唱家。中文全译名罗莎·庞塞尔。生于康涅狄格州梅里登，卒于马里兰州巴尔的摩。父母均为意大利那不勒斯移民。她早期师从其母学习声乐，曾在地方教堂中歌唱，参加过轻歌舞剧的演出。后来在纽约学习声乐，师从W. 索纳。1918年11月15日，在E. 卡鲁索的建议下登上纽约大都会歌剧院的舞台，在G. 威尔第的歌剧《命运的力量》中演唱，获得评论家们的赞誉。1937年2月15日在G. 比才的歌剧《卡门》中演唱后，告别大都会歌剧院。她在该剧院共演唱了258场，外加107场巡回演出。她的嗓音丰满，富有戏剧性。音色偏暗但感人。退休后热心社会事业，成为巴尔的摩市歌剧院的经理。

(李维渤)

Pangsi

庞斯, A.J. Pons, Alice Joséphine 见庞斯, L。

Pangsi

庞斯, L. Pons, Lily (1898.04.12~1976.02.13) 美籍法国花腔女高音歌唱家。中文全译名莉莉·庞斯。本名A.J. 庞斯。生于法国夏纳附近的德拉吉尼昂，卒于美国得克萨斯州达拉斯。童年时学习钢琴，在夏纳学习声乐，师从P. 伯梅尔。1928年在法国上莱茵的牟罗兹剧院首次登上歌剧舞台，演出L. 德利布的歌剧《拉克美》。此后在法国一些地方剧院演唱。1931年登上纽约大都会歌剧院的舞台，演唱G. 多尼采蒂的歌剧《拉美莫尔的露契亚》中的露契亚。在纽约断断续续学习声乐，先后师从M. 加娅和G. 泽纳泰洛。在大都会歌剧院演唱持续到1961年。在此期间曾在巴黎、伦敦、南美洲、墨西哥等地演唱。此外，还涉足好莱坞，拍过多部影片，如《来自巴黎的姑娘》(1936)和《登上新的高峰》(1938)。第二次世界大战期间曾到北非、印度、缅甸和中国等地劳军。是一位纯粹的花腔女高音歌唱家，嗓音优美、灵活，面容俊秀，唱风活泼，受到人们喜爱。

(李维渤)

Paowang Buyu

《抛网捕鱼》中国潮州大锣鼓曲。是从广东海丰正字戏《二度梅》中的音乐曲牌移植而来的纯大锣鼓乐曲。属文套大锣鼓曲。原《二度梅》的戏剧内容是描写明朝忠臣梅魁之子陈春生遭奸臣卢杞所害，投江自尽，渔家母女江中捕鱼，无意中网起，将其救活。渔家母悉其情由，怜其才，遂将渔女许配之。但潮州大锣鼓《抛网捕鱼》，只刻画年轻的渔家女在春光明媚之清晨整理渔具准备下河捕鱼的

戏曲舞蹈性场面。乐曲是经过不少艺术家们长期不断地整理、加工、剪辑，摆脱原有唱词，精心处理而成的。最初是在1954年左右为准备参加1955年全国第一届民间艺术节和1956年在北京召开的第一届全国音乐周会演而编创的，并在北京会演中获奖。后经某些删节修改，获1957年在莫斯科举行的第6届世界青年联欢节金质奖章。乐曲开始，前奏以大锣鼓、小锣鼓展示了江河秀丽景色，紧接着第一段采用大八板（三板一些段落为主的）曲牌，表现了渔家姑娘整理渔具时的舞蹈场面。第二段是用轻三六调的〔柳青娘〕三板曲牌演奏。第三段以〔飞凤含书〕向上四度大跳的曲调进行，使之更为明朗，刚健有力。第四段用〔水底鱼〕曲牌，采用单催双催变奏手法，情绪热烈，乐曲进入高潮后结束。

(郑诗敏)

Pei Lu'er

裴路儿 见裴神符。

Pei Lu'er

裴路儿 见裴神符。

Pei Luo'er

裴洛儿 见裴神符。

Pei Shenfu

裴神符 中国唐代琵琶演奏家、宫廷乐师。又名裴洛儿、裴路儿或裴路儿。古西域疏勒(今新疆喀什一带)人。贞观年间(627~649)琵琶高手，曾把琵琶演奏由拨弹改成手弹。《新唐书·礼乐志》说：“五弦，如琵琶而小，北国所出，旧出木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为搊琵琶。”裴神符又是一位作曲家，所作《胜满奴》、《火凤》、《倾杯乐》等琵琶曲，深为唐太宗所喜爱。

(王军)

Peidelei'er

佩德雷尔, F. Pedrell, Felipe (1864.02.19~1922.08.19) 西班牙加泰罗尼亚作曲家、音乐学家、教师。中文全译名费利佩·佩德雷尔。生于托尔托萨，卒于巴塞罗那。当他是托尔托萨大教堂一位7岁的唱诗班歌手时，就开始了音乐学习，接受视唱练耳、和声与流行音乐改编方面的教育。此外，他还自学音乐。早期写了大量声乐作品，主要是宗教方面的。到了巴塞罗那以后，日益投入到歌剧与有对话和音乐的西班牙传统小歌剧的创作上。在意大利的一年(1876~1877)唤起了他对音乐学和早期音乐的兴趣，在罗马图书馆里，他研究了音乐史、美学、民间传说和早期音乐。1884年他来到了马德里，并在音乐学院任教授。1904年回到巴塞罗那后，逐渐放弃作曲，利用余下时间整理收集到的大量资料并出版，重新整理和编订已存在的作品。他由此成为西班牙现代音乐的创立者。虽然他想成为西班牙的W.R. 瓦格纳，但认识到他的才能不在这方面，于是毁掉了许多自己的总谱。作曲不太成功让他沮丧，由于他的许多音乐是手稿，缺乏整理和音响，因此，评估他的作曲家地位是困难的。也许他在作曲上最大的成就是通过他的写作、演讲和私人教学激励了其他作曲家，比如I. 阿尔韦尼斯、E. 格拉纳多斯和M. de 法利亚。作品有歌剧、合唱音乐、歌曲、室内乐及乐队音乐(如交响曲、谐谑幻想曲)。最重要的乐谱编订工作是维多利亚作品全集，研究西班牙教堂音乐和管风琴音乐也是他的重要成就。

(陈小兵 陈新坤)

Pei'ergelaixi

佩尔戈莱西, G.B. Pergolesi, Giovanni Battista (1710.01.04~1736.03.16) 意大利作曲家。18世纪创作意大利喜歌剧的重要人物。中文全译名乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西。原名德拉吉,后使用其居住的故乡城市佩尔戈拉为名。生于耶西,卒于波佐利。早年在专为穷人开设的宗教学校里师从教堂乐师学习管风琴,后得贵族的赞助入那不勒斯的波弗里音乐学院师从G.格雷科、L.莱奥、F.杜兰特学习小提琴和作曲,获长足的进步。1731年在那不勒斯连续上演了其创作的两部清唱剧《圣约瑟之死》和《圣古列尔莫的改教》。第二年又上演了其第一部歌剧《萨卢斯蒂亚》,这是一部带有幕间剧的正歌剧。此后的岁月里佩尔戈莱西创作了许多三重奏鸣曲和一部为两个合唱队、两个乐队而作的弥撒曲。这其中的多数作品由于其轻松、流畅、简朴的旋律而被当时的人们所喜爱,也受到过一些作曲家如J.C.巴赫的赞扬。1733年9月5日佩尔戈莱西根据G.费代里科的歌剧脚本创作的喜歌剧《女仆做夫人》,在那不勒斯上演,引起轰动。但此作最初是作为佩尔戈莱西的正歌剧《高傲的囚徒》中的幕间剧来上演的。《女仆做夫人》的出现,标志着歌剧史上一种新的歌剧品种——喜歌剧的诞生,它是人们在对意大利正歌剧日趋僵化、普遍产生不满,顺应启蒙主义运动要求艺术“回归自然”的历史背景下的产物。1752年,法国巴黎上演了《女仆做夫人》,获得了极大的成功。巴黎艺术界由此引发了音乐史上有名的“喜歌剧之争”。以“皇家音乐研究院”为首的法国大歌剧的支持者们极力否认喜歌剧的艺术价值,认为它是一种粗俗的歌剧艺术,不应登大雅之堂。而以启蒙学者J.-J.卢梭为首的“百科全书”派,代表更多人的艺术观点,热情支持了这种新的歌剧艺术形式,认为它不像法国大歌剧那样华而不实,更符合质朴、自然的艺术理想。这场争论最终以代表更多人观点的卢梭一方取得了胜利。卢梭还亲自创作了法国的第一部喜歌剧《乡村占卜者》,通过这些生活于大自然中的农民,反映了他所提倡的质朴、自然的艺术精神。佩尔戈莱西所确立的喜歌剧的艺术基调,一方面促发了法国喜歌剧、英国民谣歌剧、德国歌唱剧的产生,另一方面也为以后200年内意大利喜歌剧的发展奠定了基础。然而这位天才的作曲家却因肺结核过早地离开了人世,临终前为人们留下了感人至深的为男高音、男低音及乐队而作的《圣母悼歌》。

(李灵燕)

Peilaya

佩拉亚, M. Perahia, Murray (1947.04.19~) 美国钢琴家。中文全译名默里·佩拉亚。生于纽约。出身于犹太血统家庭。1952年师从J.海因学习钢琴。1966年入纽约曼内斯音乐学院学习作曲、指挥和钢琴。1968年师从M.霍尔佐夫斯基学习钢琴。1972年在利兹钢琴比赛获一等奖后受到乐坛瞩目,并与纽约爱乐乐团合作演出。1973年2月首次在伦敦伊丽莎白音乐厅举行独奏音乐会,他那精湛的技艺充分显示出惊人的音乐天分,并为步入国际乐坛奠定了基础。他喜爱古典主义和浪漫主义时期的音乐作品。他以精致透明而多变的音色、句法自然而抒情的演奏风格受到赞扬。他录制了大量唱片,包括F.肖邦、E.舒曼、L.van贝多芬等人的作品,尤其自己指挥并演奏了W.A.莫扎特的钢琴协奏曲全集。佩拉亚也常与他人合作演奏室内乐。2008年10月曾到中国演出。

(安鲁新)

Peili

佩里, J. Peri, Jacopo (1561.08.20~1633.08.12) 意大利作曲家、歌唱家、器乐演奏家。中文全译名雅各布·佩里。生于罗马,卒于佛

罗伦萨。父亲是佛罗伦萨贵族的后裔,多次担任公职。幼年迁居佛罗伦萨,1573年9月1日在圣母玛丽亚修道院随着管风琴伴奏唱劳达赞歌,这是当时的习俗。后随C.马尔韦齐(1547~1599)学习音乐,有两首作品在老师的曲集中出版。1579~1605年聘为巴迪亚大教堂管风琴师,1586年又被聘为圣乔瓦尼·巴蒂斯塔教堂的歌手。1588年佩里成为美第奇宫廷的乐师。1583年,他和其他作曲家一起为戏剧演出写幕间剧的音乐(现已遗失)。1589年佩里参加了庆祝费迪南多一世公爵婚礼的活动,在一部喜剧的第5个幕间剧中扮演阿里翁并演唱自己写的咏叹调,得到观众的好评。

16世纪90年代,佩里在J.科尔西的府邸中与音乐家、诗人、哲学家们聚会。他和科尔西合作,为诗人O.里努奇尼的大型田园剧《达佛涅》创作音乐。这部作品在1598年狂欢节期间上演,后又于1599、1600、1604年在佛罗伦萨上演。

1600年,佩里又与里努奇尼合作,为M.del美第奇与法王亨利四世结婚时在佛罗伦萨举行的庆典写作歌剧《欧律狄刻》(又译《尤丽狄茜》)。佩里演唱奥菲欧一角。这是存世的第一部歌剧。1616年此剧在博洛尼亚再次上演。

1600年之后佩里仍然为美第奇宫廷服务,主要的活动是作曲,但有时也演唱。他的作品大都失传了,但当时的报导和脚本显示出他为戏剧表演写了很多音乐,这些都是在特殊的宫廷庆典上演出的。他一般都与其他佛罗伦萨作曲家合作,特别是与M.de加利诺合作。17世纪初佩里与曼托瓦宫廷关系密切,与加利亚诺合作为曼托瓦写了两部歌剧,分别于1619年和1628年上演。另有一部歌剧未完成。

(欧阳楹)

Peiliyasi yu Meilisangde

《佩利亚斯与梅丽桑德》 Pelléas et Mélisande C.德彪西作曲的五幕歌剧。脚本来自比利时象征主义诗人M.梅特林克的同名话剧。1903年4月30日首演于巴黎喜歌剧院。

歌剧讲述了一个凄美动人的爱情故事。第一幕:戈洛(佩利亚斯的异父兄长,阿克罗国王之孙)打猎迷了路,在森林深处邂逅了天仙一般的梅丽桑德,并说服她一同回家。戈洛写信给王后,告知他与梅丽桑德的婚事,并求得承认,王后原谅了他。第二幕:戈洛与梅丽桑德回到城堡,而梅丽桑德却感到宫中生活的抑郁和苦闷。这时与她年纪相仿的佩利亚斯给她带来了欢乐,他们经常一起玩耍。一次在花园的泉水边,正当他们玩得高兴的时候,梅丽桑德不慎将戈洛送给她的戒指失落在水潭中。这时正午的钟声鸣响,二人感到了不祥的预兆。戈洛打猎受伤而归,当他安慰闷闷不乐的梅丽桑德时却发现戒指的遗失。戈洛大怒,责令梅丽桑德连夜找回。佩利亚斯和梅丽桑德为了让戈洛相信戒指是掉进海里的,一起来到海边的岩洞前察看地形,却在阴森可怖的角落里发现了3个蓬头垢面的老乞丐,他们惊恐离去。第三幕:夜晚,梅丽桑德站在窗口梳理头发,佩利亚斯来向梅丽桑德告别,两个年轻人爱火中烧,佩利亚斯抱着梅丽桑德从窗上垂下来的头发狂吻,而这一切都被从此经过的戈洛看在眼里,他斥责他们“年幼无知”。戈洛将佩利亚斯带到了宫中阴森恐怖的隧道中,对他的越轨行为进行了警告。当戈洛再一次举着他前妻的孩子小伊纽尔窥视佩利亚斯和梅丽桑德时,他已经按捺不住内心的妒火了,他忍不住开始了对梅丽桑德的百般折磨。第四幕:佩利亚斯奉命远行,临行前与梅丽桑德约定在花园中失落戒指的泉水边见最后一面,二人互诉衷肠,难舍难分。这时躲在树后的戈洛看到了一切,拔剑冲出,佩利亚斯毫无躲避之意,饮剑而亡。第五幕:精神遭受了致命打击的梅丽桑德奄奄一息,戈洛懊悔万分,但仍然逼迫

梅丽桑德讲出她与佩利亚斯的隐情，梅丽桑德承认自己与佩利亚斯相爱，但并没有越轨行为。最后，梅丽桑德绝望地离开了人间，全剧在寂静而神秘的气氛中结束。

该剧是印象主义音乐在歌剧创作中的代表作，在艺术上具有空前绝后的独创性，音乐总的基调是含蓄而朦胧的，表现手法简洁而细腻，常以沉默作为重要的表情因素。声乐演唱近似于巴洛克时期的宣叙调，歌词处于首要的地位。在场景或描绘性的音乐中，既采用了W.R.瓦格纳式的“主导动机”手法，又运用了相对稳定的材料，二者形成了对比同时又统一于整个作品之中。尽管这部歌剧在上演的初期毁誉参半，但由于它独特艺术价值，今天已成为世界公认的20世纪经典作品之一。

(王丽君)

Peiluotan

佩罗坦 Pérotin (活动于约1200) 法国作曲家。生地不详，卒于巴黎。巴黎圣母院复调学派的第二位代表人物。他创作了大量奥尔加农、迪斯康特(多声部风格技法之一)和孔杜克图斯(多声部风格技法之一)，特别重要的是他修订了莱奥南的《奥尔加农大全》，把一些新的方法应用到音乐中，大大改进了莱奥南的成就。13世纪英国的理论著作还提到他写了一些三声部和四声部的作品，并说他的音乐多年以来一直在巴黎圣母大教堂和其他的地方使用。

无论生前还是死后他都很有名。可惜的是，有关佩罗坦的生平资料极少，我们只能从这些有限的材料中得到这样的印象：他曾努力继承莱奥南的事业；写过大量的音乐(前述英国的著作谈及他写过多本曲集)；他重编了《奥尔加农大全》；他写了大量的克劳苏拉；是一位写作迪斯康特的专家，并写作过三声部和四声部的作品。

(余志刚)

Peipushi

佩普施, J.C. Pepusch, Johann Christoph (1667~1752.07.20) 德国作曲家、音乐理论家。中文全译名约翰·克里斯托夫·佩普施。生于德国柏林，卒于英国伦敦。14岁便受雇于普鲁士宫廷，约1700年前后离开，取道荷兰去英国，从此定居伦敦。据说，他经常参加T.布里顿的音乐会，可能因此结识诗人兼剧作家J.休斯，以后二人曾多次合作。他的第一份稳定工作是在德鲁里街剧院拉中提琴，后改弹羽管键琴，并与C.西伯、休斯、B.布思合作在此处上演了一系列重要的假面剧，其中以《维纳斯与阿多尼斯》(1715年3月12日演出)最成功。1713年佩普施在牛津获音乐博士学位，几年后成为J.布里奇斯(后为钱多斯公爵)的音乐总监，为他创作了一首《圣母颂歌》和几首赞美歌。1726年古代音乐学会成立，佩普施是创建者之一。1728年1月28日，J.盖伊撰脚本、佩普施编曲的民谣歌剧《乞丐歌剧》上演，大获成功。但其续集《波莉》的乐谱虽于1729年出版，却被禁止演出将近50年，1777年6月19日才与观众见面。1729~1732年之间，钱多斯公爵因经济困难辞退了佩普施，此后他致力于教学和音乐古物收藏，1737年12月他得到伦敦卡尔特修道院管风琴师的职位。1746年他被选为皇家学会的教师，他的学生包括J.特拉弗斯等。现在以“菲茨威廉维吉那曲集”知名的17世纪早期英国键盘乐曲集曾是佩普施的藏品，佩普施自己的作品不少，他是英国康塔塔的代表作曲家。他最重要的理论著作《和声论》于1730年匿名出版。

(欧阳韞)

peishilaifu he saimai

佩什莱夫和塞迈 见巴什拉夫和塞迈。

Peitelusi (Kelusai de)

佩特鲁斯(克鲁塞的) Petrus de Cruce (活动于约1290年前后的法语地区) 作曲家、音乐理论家。生卒地不详，曾在法国的亚眠生活。可能写过一部有关有量复调音乐的著作。在有量音乐的发展中，他的主要贡献是超越了佛朗哥(科隆的)对短音符的划分。在佛朗哥的记谱法中，一个短音符的时值可以包括两个(不均等的)或三个(均等的)小音符，但是佩特鲁斯认为，一个短音符中包括的小音符可以多达7个。因此他规定，任何两个连续的小音符组合之间必须用一种记号分开。他把这种记谱法的革新运用到自己的经文歌创作中。在这种经文歌中，高音部(即第三声部)被两个较低的和较慢的声部所支持，其中一个声部(经文歌声部)有自己的歌词。法文歌词和音乐的结构都是高度不规则的和自由的，同样的倾向在弗朗科时期的很多经文歌中已经存在。佩特鲁斯的理论对14世纪法国和意大利的记谱法都产生过影响。

(余志刚)

Peixiqiedi

佩西切蒂, V. Persichetti, Vincent (1915.06.06~1987.08.14) 美国作曲家、教育家、钢琴家。中文全译名文森特·佩西切蒂。生于宾夕法尼亚费城，卒于同地。5岁即入费城科蒂斯音乐学院学习钢琴、管风琴和低音提琴；从R.K.米勒学习理论和作曲，这位老师对他影响最大。毕业后任这所学院理论和作曲系主任。早期作品受到I.F.斯特拉文斯基、巴托克·贝拉、P.欣德米特和A.科普兰的影响。到20世纪50年代才真正形成自己特有的风格。像W.A.莫扎特和J.M.拉威尔的作品一样，他的音乐经常呈现出天真无邪的欢乐。作品多变的情感、风格使人很难给他的音乐个性以准确定位。作品有歌剧《女预言家》(1976)，交响曲9部，钢琴协奏曲：《春天康塔塔》(1963)、《冬日康塔塔》(1964)，清唱剧《创造》(1969)，独唱(如2首中国歌曲)，弦乐四重奏4首，钢琴五重奏，钢琴奏鸣曲12首，钢琴小奏鸣曲6首。

(陈小兵 陈新坤)

peiqifa

配器法 orchestration 见管弦乐法。

pengu

盆鼓 击奏膜鸣乐器。中国打击乐器之一。又名花盆鼓，因形似花盆状而得名，主要用于民间吹打乐与管弦乐队合奏。盆鼓由鼓身、鼓架、鼓槌三部分组成。鼓框木制，鼓身上大下小，呈盆状，鼓框上下端蒙牛皮，但仅上端大的鼓面用以击奏。形制大小不一，常见的盆鼓其上端大面的面径约60厘米~65厘米，下端小面的面径为30厘米~35厘米，鼓框腹最宽处为68厘米~72厘米，鼓高55厘米~60厘米；鼓槌木制，长20厘米~25厘米，槌径粗处约1.8厘米~2厘米，细处以击鼓面，鼓槌一副两个。演奏时，将盆鼓悬系于鼓架上，双手各持一鼓槌敲击鼓面发声。主要演奏技巧有点击、平击、滚击3种。改革的盆鼓，借用定音鼓的调音原理，鼓身旋转可以调整鼓面音高，称为“缸鼓”。

(袁静芳)

pengji

朋吉 见蛇笛。

pengke

朋克 见摇滚乐。

Pengdaileiciji

彭代雷茨基, K. Penderecki, Krzysztof (1933.11.23~) 波兰作曲家、指挥家。中文全译名克里斯托夫·彭代雷茨基。生于登比察。他在克拉科夫音乐学院学作曲,一毕业就成为该校的一名作曲教师。他第一次大的成功是在1959年,他的《诗节》、《放射》和《大卫赞美诗》分别获得由波兰音乐家联盟组织的比赛的前三名。在短时间内,他就赢得最具有创新精神的作曲家之一的名声,特别是他在记谱法方面的实验、对时代的感受和扩大的器乐技巧。他接下来获得意大利奖金,西贝柳斯金质奖章,波兰国家奖等大奖。他作为指挥家职业开始于1972年,主要在美国和欧洲指挥D.D.肖斯塔克维奇和他自己的作品。

他青年时期的作品以强有力的节奏和抒情性的旋律为特点,属于第二次世界大战后十年盛行于波兰的新古典主义音乐风格。后来的作品大多为弦乐而写,借助四分之一音簇、嵌入和群体滑奏,大量颤音、震音和打击乐效果以及时间—空间乐谱的灵活性,创造了一个极富表现力的声音世界。与I.克塞纳基斯和利盖蒂·捷尔吉的作品相比较,他为52件乐器创作的《广岛受难者的哀歌》代表了这个时期经典的先锋派音乐的陈述方式,因为在一个复杂的后序列主义时代,它至少具有一种表现的直接性。虽然图谱和扩大的器乐技巧是60年代许多波兰音乐家作品的特点,但彭代雷茨基不同于他的同时代人,他是一个天生的戏剧家。这种特点明显体现在他早期的合唱和60年代的作品《圣路加受难乐》中。虽然他保留了很多60年代的序列实践,但他现在的音乐语言综合了全音阶的三和弦,并且强调某些音程。《圣母颂歌》(1974)以它的三重赋格、多旋律的织体和极端的并置,被认为是他早期清唱剧风格的总结。70年代中期,像他的同时代人和同胞一样,彭代雷茨基作曲语言的紧张度放松了,抒情的旋律在他的声乐和器乐作品中起着中心的作用。转折点是管弦乐作品《雅各之梦》,尤其是为小提琴大师I.斯特恩而作的《第一小提琴协奏曲》。虽然还保留一些早期的方法,但这部小提琴协奏曲标示了他将来的创作:一种推理性的、叙述的结构,强调半音和三全音两种音程。这也是他新浪漫主义音乐风格发展的关键性作品。1975年后,他主要把中心放在清唱剧的创作上,其中《波兰安魂曲》、《耶路撒冷的七道门》和《信条》都属于大型作品。其中《安魂曲》使用了源于他60年代的合唱与器乐的织体,达到了至今无可匹敌的风格和技巧的统一。他的作品包括合唱曲《大卫赞美诗》(1958)、《路加受难乐》(1963~1966)、《圣母颂歌》(1974)、《波兰安魂曲》(1980~1984)、《耶路撒冷的七道门》(1996)和《信条》(1998)。乐队曲有交响曲5部,小提琴协奏曲两部,大提琴协奏曲两部,随想曲《雅各布之梦》(1974),长笛协奏曲。戏剧作品有歌剧《劳登的魔鬼》(1969)和《失乐园》(1978)。此外还有一些室内乐、独奏曲和磁带音乐。2001年,他以《信经》获格莱美最佳合唱奖。2005和2006年分别获得韩国和德国的名誉博士学位,并曾多次访问中国。

(陈小兵 陈新坤)

Peng Kangliang

彭康亮 (1955.04~) 中国男低音歌唱家。生于广东海丰。1977年入广州乐团。1978年入中央音乐学院声乐系,师从杨比德。1979~1980年在上海音乐学院专家班学习,师从美国男低音歌唱家斯义桂。1983年从中央音乐学院毕业,入东方歌舞团,参加了赴全国各地和亚洲、南北美洲各国的巡回演出。1992年赴日本留学,次年入东京艺术大学,师从高桥大海,专修西洋歌剧。1996年3月以全优成绩毕业,获音乐硕士学位。1996年在东京文化会馆成功地举办了个人独唱音乐会。

在日本期间参加了东京艺术大学学院的定期歌剧演出,在W.A.莫扎特的《费加罗的婚姻》等歌剧中演唱主要角色。1996年在北京举办的中日友好音乐会中担任L.van贝多芬《第九交响曲》“欢乐颂”的领唱,后参加《莫扎特音乐作品全集》的演出,并在G.威尔第的《阿依达》等歌剧中演唱主要角色。1998年7月加入日本藤原歌剧团。

在日本新国立剧场歌剧院1999~2000年演出季中,连续在威尔第的《假面舞会》、G.普契尼的《蝴蝶夫人》等歌剧中演唱不同角色。1999年5月在中央音乐学院举办独唱音乐会,2000年10月参加了该院院庆50周年纪念音乐会。曾与诸多世界一流指挥家如小泽征尔、郑明勋和一流歌唱家如M.弗雷尼、D.法里纳、R.布鲁松等合作。他独特的演唱风格和精湛的演唱技艺赢得了日本观众的赞赏,受到日本音乐界的肯定和好评。21世纪初被聘为中央音乐学院声乐歌剧系教授。

(项筱刚)

Peng Liyuan

彭丽媛 (1962.11.20~) 中国女高音歌唱家。生于山东郅城。1977年考入山东省艺术学校,师从王音旋学习声乐。1980年考入济南军区前卫歌舞团,同年参加大型音乐舞蹈史诗《中国革命之歌》演出。1981年入中国音乐学院声乐系大专班进修,1983年升入中国音乐学院声乐系大学本科。1985年参加全国聂耳、冼星海声乐作品比赛,获民族唱法组金奖。同年与中国歌剧舞剧院合作主演歌剧《白毛女》,获戏剧“梅花奖”。1986年在全国电视歌手大奖赛中获民族唱法组第一名。1987年被推荐为中国音乐学院声乐系硕士研究生。在中国音乐学院从本科至研究生期间曾先后师从金铁林、郭兰英、李西安等。曾多次参加中央电视台举办的春节晚会、“心连心艺术团”公益慰问演出,并出访芬兰、瑞典、挪威、冰岛、西班牙、葡萄牙、俄罗斯、匈牙利、罗马尼亚、日本、新加坡、波兰、德国等国家和香港。曾任中国人民解放军总政歌舞团艺术指导、上海师范大学音乐学院兼职教授等。现任中国音乐家协会副主席等职。

(李岩)

pengling

碰铃 拍奏体鸣乐器。中国打击乐器之一。南北朝时期已在中国流传。山西云冈石窟与司马金龙墓门石雕中就有演奏碰铃的伎乐人形象,而《新唐书·骠传》中称碰铃为铃钹,曰:“铃钹器,制如龟兹部,周围三寸,贯以韋,击磕应节。”清代《皇朝礼器图式》称其为星,用于凯歌乐。在《清史稿》、《清朝续文献通考》中所载细甸乐器接足,亦与碰铃形制近似。碰铃在民间中又有碰钟、双星、双磬、声声、水水等名称。

碰铃体铜制,形似钟而小,铃口直径约6厘米~8厘米,高4厘米~4.5厘米,中空,无舌,体厚约0.2厘米。碰铃一副两个,每副凸起部顶端有一小孔,用以穿绳将两个碰铃相连,两铃间距离约20厘米~30厘米。演奏时,两手各持一铃置于胸前,以大、食二指(或三指)紧捏铃孔处系绳,手指不触铃体,动臂带铃使其互击发声。碰铃大多应用于民间丝竹乐队、吹打乐队中。碰铃一般击板,快速乐曲时亦击眼。

(袁静芳)

pengzhong

碰钟 见碰铃。

piba

批把 见琵琶。

Pitoushi

披头士 Beatles 英国流行音乐表演团体。又译甲壳虫乐队。披头士乐队是摇滚乐以及流行音乐历史上影响最深远的乐队，深远地影响了日后摇滚乐和主流流行音乐的发展，他们不仅从创作的形式、技法、内容等方面极大地丰富了流行音乐，同时获得了极大的商业成功。该乐队1960年组建于英国英格兰西部港口城市利物浦（开始使用the Beatles这一名称），1970年解散。4名成员均来自利物浦，包括歌手兼吉他手J.列侬，贝司手兼歌手P.麦卡特尼，吉他手（兼歌手）G.哈里森和鼓手R.斯塔尔，4人均有作曲才能，但乐队的创作活动主要集中在列侬和麦卡特尼两人身上。

成名过程 披头士乐队成名前曾长期在利物浦和德国汉堡的一些夜总会里演出，积累了丰富的临场经验，并开始自己风格的创作探索。1962年9月乐队发行的首张单曲唱片《爱我》虽然进入了英国单曲排行榜的前20名，但并没有引起太大反响。乐队随后1963年的单曲《请看我面上》和《从我到你/谢谢你，女孩》等先后获得了英国单曲榜的冠军，首张专辑《请看我面上》也获得了英国专辑榜的冠军，并且高居榜首长达30周，这才掀起了所谓的“披头士热”现象，并且奠定了他们首席英国摇滚乐队的地位。同年稍后发行的第二张专辑《与披头士在一起》也在英国获得了同样的冠军成绩。

1963年底，披头士的单曲唱片《我想抓住你的手》在美国获得了排行榜冠军。1964年2月，披头士出现在美国收视率最高的电视节目上，7300万观众目睹了他们的表演，“披头士热”传到美国，并引发了流行音乐史上著名的“不列颠入侵”（即在披头士成功的鼓舞下，大批英国乐队先后涌入美国并统治了美国流行音乐市场，改写了美国流行音乐的发展历史）。1965年披头士在美国一所体育场举行的一场当时世界上最大规模的演唱会，现场56000名歌迷的尖叫声完全压倒了乐队的演奏，这成为日后披头士演唱会的一个基本特征。乐队在美国的成功为他们赢得了国际声誉，此后他们发行的所有唱片都成了西方各国流行音乐排行榜上的常客。1964年4月的第一周，美国的单曲排行榜上前五名的位置全部被披头士作品占据，依次是《不能买我爱》、《扭曲与叫喊》、《她爱你》、《我想抓住你的手》、《请看我面上》，同时，他们还占据了专辑榜的前两位。据统计，1964年第一季度披头士唱片销售量竟高达美国唱片总销售量的60%。这一系列的成就在流行音乐史上的确是空前绝后。

创作 披头士的音乐创作大致可以分为三个阶段。第一阶段为1963~1964年，是披头士逐渐建立自己风格的探索阶段，发表的主要专辑除上述两张外还有《辛劳之夜》（1964）和《待售的披头士》（1964），这一阶段该乐队音乐上的特点是在吸收了美国节奏布鲁斯和早期摇滚乐的基础上加入他们特有的那种清新自然且易于上口的旋律、强劲的节奏、冲劲十足的吉他演奏与华丽的合唱。内容上这些作品主要表现的是青少年的内心感受和心灵骚动，情歌居多，比较单纯。第二阶段为1965~1966年，是乐队走向成熟的过渡期，主要作品有专辑《救命》（1965）、《橡胶灵魂》（1965）、《左轮枪》（1966）。这一时期乐队创作上的注意力开始从青春冲动式的宣泄转向对社会问题的关注，20世纪60年代的嬉皮文化、民谣运动等文化风潮对乐队产生了明显的影响。音乐上这一时期的作品表现出了更多的探索性，弦乐、铜管和印度西塔尔琴等乐器的引进大大丰富了作品的音响；1965年乐队成员开始尝试迷幻药，因此音乐风格上也涉及了当时流行的迷幻乐，早期摇滚乐简单的歌节—副歌—歌节模式逐渐让位于更加自由和富于流动性的歌曲结构；印度音乐、东方神秘主义、欧洲古典音乐、电子技术与录音室制作等因素的影响使他们的音乐创作渐渐脱离了传统摇滚乐

的发展轨迹而更加趋于多元化。非凡的商业成功并没有成为披头士发展的羁绊，反而为他们赢得了一种罕见的优越地位，即“不管他们表演什么，听众都能接受”，这才使得他们有机会在进行一系列探索性的尝试的同时还可以赢得商业上的成功。第三阶段为1967~1970年。1967年发表的专辑《帕伯军士的孤独之心俱乐部乐队》成为披头士进入创作成熟期的标志，这一时期作品非常高产，到1970年为止共发布了6张主要专辑，还包括《不可思议的神秘旅程》（1967）、《白色专辑》（1968）、《黄色潜水艇》（1969）、《艾比路》（1969）和《顺其自然》（1970）。披头士这一时期的创作高度多元化，已经远远超出了传统的摇滚乐范畴，《帕伯军士的孤独之心俱乐部乐队》作为转型标志，使一种青春体验和商业文化的摇滚乐，开始尝试性地向一种更加严肃的、作为音乐艺术之摇滚乐方向的转换。尽管这一时期的作品更加具有实验性，其社会责任意识和政治观点的表达也使作品显得更加严肃，但在披头士身上艺术性与商业性依然可以得到完美的统一。

结束及成就 1970年披头士乐队解散，4位成员虽各有成功的个人发展，但其成就都无法超越作为乐队整体的披头士。1980年12月，列侬在曼哈顿自己的寓所前被一名患精神病的男子枪杀身亡，年仅40岁。2001年11月哈里森死于癌症。

披头士共发表了13张专辑、20多张单曲，以及难以记数的精选集、地区性发行唱片等。他们创作的不少歌曲已被广为传唱，成为流行音乐最宝贵的遗产。以《昨日》为例，据统计已经有了超过2500种翻唱和改编的版本，为流行音乐史之最。时至今日，披头士的音乐依然吸引着一代代新兴的歌迷群体。1995~1996年发表的《精选集》1~3卷收录了155首该乐队尚未发表的作品或者版本，这3部专辑均获得了Billboard排行榜的冠军；而一张名为《披头士1》的精选集在乐队解散30年之后发行，仍然在2000和2002年两度获得排行榜冠军，这在流行音乐历史上也是绝无仅有的。

（刘小山）

Pi'ainei

皮埃内, G. Pierné, Gabriel (1863.08.16~1937.07.17) 法国作曲家、管风琴家、指挥家。中文全译名加布里埃·皮埃内。生于梅斯，卒于菲尼斯泰尔的普卢让。11岁入巴黎音乐学院，师从C.弗兰克学习管风琴，师从J.马斯内学习作曲。1882年获罗马大奖。1890~1898年继弗兰克任巴黎圣洛洛蒂尔德教堂管风琴师。1903年起任法国指挥家É.克洛纳的助理指挥。1910~1934年任科洛纳音乐会首席指挥。一生致力于介绍当代法国音乐，创作的作品有芭蕾舞剧音乐《赛达莉斯和森林之神》（1923）、《三首弦乐小夜曲》（1883）、《钢琴协奏曲》（1887）、《小提琴与钢琴奏鸣曲》（1900）、《竖琴与乐队协奏曲》（1903）、《谐谑曲—钢琴与乐队》（1890）、《大提琴与钢琴奏鸣曲》（1919）、《长笛、大提琴、钢琴三重奏》（1927）、萨克斯四重奏《民歌主题序曲与变奏曲》（1930）、《长笛、弦乐、竖琴三重变奏曲》（1933），以及大量的歌剧、清唱剧、话剧配乐、哑剧配乐等。

（张新林）

Pi'ersi

皮尔斯, J. Pearce, Jan (1904.06.03~1984.12.15) 美国男高音歌唱家。中文全译名简·皮尔斯。生于纽约，卒于同地。本名J.P.佩雷尔穆斯。早年以在舞厅演奏小提琴为生。1933年被聘为纽约广播城音乐厅的歌手。1938年在费城歌剧院首次登上歌剧舞台，演G.威尔第的歌剧《弄臣》中的公爵。1941年登上大都会歌剧院的舞台，演唱了威尔第的歌剧《茶花女》中的阿尔弗雷德。在该剧