

交响音乐欣赏丛书

走进交响世界

(二)

李近朱 著



宁夏人民出版社

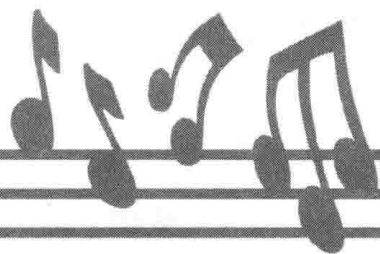
交响音乐欣赏丛书

走进交响世界

(二)

李近朱著

常州大学图书馆藏书章



宁夏人民出版社

走进交响世界 (二)

李近朱 著

责任编辑 王立平
出版发行 宁夏人民出版社
地 址 银川市北京东路 139 号出版大厦
网 址 www.nxcbn.com
经 销 新华书店
印 刷 北京昌平新兴胶印厂
开 本 710mm×960mm 1/16
印 张 24
字 数 220 千
版 次 2010 年 5 月第 2 版 第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-227-01885-8
定 价 47.80 元 (全二册)

目 录



第四章 通向“交响”的路径(续)	(1)
二、音乐的“戏剧表演”——交响性	(1)
三、音的“霓裳”——交响音色	(20)
第五章 交响的“再塑”	(34)
一、交响,在你的心中	(35)
二、拓出想象的天地	(49)
三、指挥棒下的“风情万种”	(68)
四、“热”的感觉与“冷”的解析	(83)
尾 声	(96)
[附录]	(101)
世界交响名作经典 CD 选目	(101)

二、音乐的“戏剧表演”——交响性

交响性是唯有交响音乐中才有的一种特殊的音乐表现功能。顾名思义，交响性是指音符在“交响”中的一种属性。这种“交”与“响”不是旋律的简单的呈示，也不是指一般意义上器乐与声乐中音乐的简单的展开，它是表示着那种音乐在较为复杂的对比与冲突中所显现出的紧张度。因此，在交响音乐中，人们常常把这种音乐上的矛盾冲突，叫作“戏剧性”，亦即相当于戏剧中人物与情节的矛盾冲突所造成的紧张性。

肖斯塔科维奇曾经指出，交响乐的“每一乐章——不管是奏鸣曲形式、快板或谐谑曲、徐缓调或末乐章——都应有自己的声乐戏剧发展”。作曲家所说的“声乐戏剧发展”正是交响乐中的“戏剧性”，用音乐术语讲，也就是“交响性”。

那么，在交响音乐中，“交响性”的出现是一种内容表达上的必然性，还是一种音乐上展开的需要？还是肖斯塔科维奇作了回答：“这个发展（指‘交响性’）不仅应以所选主题素材的内在特性出发，而且还应关





连着整个作品主导思想的确立。”

第一，音乐自身在交响音乐中有一种发展的内在迫切性。比如，中世纪宗教音乐中有一支象征死亡的曲调《愤怒的日子》。当它作为一个独立篇章存在时，只是以深沉有力的旋律，呈现出一种威严与庄重。而当它作为主题步入交响音乐中时，无论是柏辽兹的《幻想交响曲》、柴可夫斯基的《曼弗雷德交响曲》，还是拉赫曼尼诺夫的《第三交响曲》，这个作为交响主题的《愤怒的日子》就有了一种音乐展开的内在需要。这是因为，它在交响曲中已与作曲家塑造的其他主题有了对比，而在交响曲中这种现成曲调往往又被赋以不稳定的因素，动力性的骨架音调常被作曲家突出出来，因此，它本身要以多种方式表达出一种区别于其他主题，而又从不稳定走向稳定的趋向。这个趋向就是音乐的发展，是音乐内部的动力性趋势的必然反映。这种音乐要求进入展开的表现是一种本能。又比如，许多交响主题往往以简单几个音符构成动机。这些动机中的那几个音符只是提出问题，它必然有一个解决问题的过程，于是便进入到动机的展开与发展之中。从音乐上讲，“命运敲门”的那几个音无法构筑起一个完整的交响乐章，甚至连一个乐句或乐段也支撑不起来。因此，这个“命运”动机必然进行大幅度、多层





次的展开。这个展开是由动机那富于动力的音调所决定的，是音乐内部的一种必然的走势。

由此可见，只有交响音乐中更器乐化的交响主题，才奠定了交响展开的基础。那种声乐化的相对完整的乐段，如格里格的《皮尔·金特》组曲中的“苏尔维格之歌”，则只是呈示性的陈述，最多加上一个对比性的中间段落。其音乐的发展已在旋律的陈述中完成，并且这种陈述一般并不具有戏剧化的紧张度。而在交响音乐中，简短的动机由于作曲家在严格的提炼中只剩下些许富于动力的音符，因此，为音乐的发展留下了广阔的天地。这种器乐化的交响主题成为“交响性”的基础。它可以引导着音乐走进愈益尖锐、激烈的矛盾冲突之中，使音乐显示出一种巨大的紧张度来。

第二，音乐的展开与发展又无不与内容的表达联系在一起。内容往往决定了音乐发展的方向。比如，弗兰克在《d小调交响曲》中以一个三音动机向人生的大地划出了疑惑的问号。那么，最终是对生活的肯定，还是否定，人生是走向乐观，还是悲观，这就是作曲家要表现的内容。他决定了这个“三音动机”的发展方向。应当说，弗兰克让疑惑的问号得到了乐观的回答，同样，这个“三音动机”在音乐上也可以发展为死亡的悲调，但内容决定了走向。





贝多芬在《第三（英雄）交响曲》的第一乐章，写下了一个前所未有的展开部。罗曼·罗兰指出，贝多芬之所以要扩大音乐发展的天地，那是因为他要把“英雄的战场扩展到宇宙的边界”。也就是说，贝多芬要让英雄在漫长的、激烈的冲突与斗争中显示出英雄的本色。为了塑造英雄斗争的本质，作曲家为英雄铺开了异乎寻常的、扩大了展开部。这里也是内容决定了音乐发展的规模与深度。

此外，任何音乐的交响发展都包含着既定的主旨与内容，而不单纯是音乐本能的“技术性”的展开。

莫扎特在g小调《第四十交响曲》中写出了一个感伤的g小调主题，在展开中它在不协和音中愈益紧张起来，它痛苦地急促地到处撞击，不曾有一刻的稳定与安宁。这正是作曲家所要表达的一种生活的遭遇与情感的波折。

舒伯特在《未完成交响曲》的第一乐章中表现的是一种失望、痛苦的心境。因此，在展开部中，他将序奏的阴森乐句化为威武的音调，它与美丽的副部主题形成对比。但在音乐展开中，美好的旋律被肢解了，实力悬殊。序奏掀起强大的飓风，弥漫天地，木管呻吟着结束了失败的抗争。展开部留给人们的，仍是黑色的一页。





门德尔松注定在他的最优美的《e小调小提琴协奏曲》中不注入一丝阴影。于是作曲家在展开部中，让犹如一对俊俏的姐妹一样的主部与副部主题，交替交换身姿，呈现出青春诱人的美。而由e小调转为E大调的主部主题，更使展开部灿然生辉。

奏鸣曲式作为一种复杂的曲式结构，其中的展开部正是为音乐提供了一个发展的天地。交响音乐诸种体裁中常以奏鸣曲式为主要构成部分，这就为交响音乐中的“交响性”筑下了一个重要的载体。一般讲来，音乐的发展都是在奏鸣曲式的展开部进行的。而在其它曲式结构中，也有“交响性”展开的天地，如三部曲式中的中段与首尾的对比。这种对比本身也是一种“交响性”。回旋曲式中基本主题与插部的对比，同样也成为“交响性”的又一种表现方式。但相比之下，只有奏鸣曲式中的展开部，才是“天才的用武之地”（罗曼·罗兰）。“交响性”就在那里萌生、发展，演出一场戏剧化的音乐“表演”。

“交响性”在音乐的发展中显现出来，又体现在音乐各构成要素的各种变化之中。作曲家王云阶指出：“有人从曲式发展的角度提出了音乐材料发展的基本五原则：重复变化、重复、展开、派生的对比、并置的对比。在具体音乐创作中，还有大发展、小发展、全





面发展、局部发展的不同。在交响音乐创作中，这些发展的原则包括节奏、曲调、和声、复调、配器、曲式、力度……全部的意义。”

可见，音乐的发展几乎调动了音乐全部表现手段，并且集中体现出了音乐的表现特性。特别是在交响音乐中，音乐的发展作为“交响性”，表达出了交响音乐的丰富而复杂、美妙而博大的艺术本质。

我们认为，“交响性”主要体现在音乐的对比、派生与重复之中。从这三个角度，我们可以窥到音乐发展的总体轮廓。

先说对比。

从根本上讲，任何对比的事物都是对立着的矛盾。在音乐上，对比的原则从最简单的结构到最繁复的曲式无处不在。正是因为有了音乐上的矛盾着的对比，才使音乐产生了动力与生气，才使音乐得以扩充与发展。三部曲式中的 A 与 B，就建立在对比之中。奏鸣曲式的呈示部，就有主部与副部主题以及序奏与连接部、结束部之间的对比；而就其曲式整体上来看，呈示部与展开部又是一个大的对比。回旋曲式的基本主题与插部主题，也是在对比之中使音乐“回旋”起来的。

交响音乐中的“交响性”，首先就建立在这种普遍





而又普通的对比原则之上。而对比本身往往涉及到音乐构成因素的一切方面，诸如旋律、和声、节奏、调性、调式、配器等等。但对比的基础，首先是主题旋律。因为，在交响音乐中，不同的内容与形象总是最集中地体现在主题旋律之中。以奏鸣曲式的展开部为例，其音乐的展开主要靠了有对比性的几个已呈现出来的主题。一般讲来，呈示部中的序奏、主部、连接部、副部、结束部往往都会形成相互对比的主题，其中以序奏、主部、副部最具对比性。在展开部中，它们往往成为音乐发展的依据与基础。

如奥地利作曲家布鲁克纳的《第七交响曲》的第一乐章，其展开部进入了对比性的三个主题。这三个主题，正是呈示部中的序奏、主部与副部。作曲家在本是用武之地的展开部着墨甚少。他分别将三个主题轻轻唤来，并置对比着加以展现——第一主题，伤感而肃穆，仿如思缕万千，蕴于心底；第二主题，轻盈飘逸，犹若浮云远逝穹苍；第三主题，沉郁凝重，在大提琴上侃侃而述，极富戏剧色彩。最终，积聚的感情在管弦的悲壮交响中迸发出来。这里，我们看到这个在音乐上没有进行大幅度发展的展开部中，只是运用了对比的原则，将三个对比的主题并置起来，即造成一个情绪与氛围的不同的对照，在这种简洁的对照





之中显示出音乐的丰富。因此，从音乐发展的意义上看，对比本身也是一种发展，也具有“交响性”。

当然，更多的交响作品还是以对比的主题作为“种子”，使之萌发，推动音乐进行大的发展。

如奥地利作曲家贝尔格以现代的“十二音体系”技法写作的《小提琴协奏曲》，在乐章之始，就以单簧管与竖琴奏出了一个弧形的起落音调。这个音调从低音 F 开始，向上到 C，到 G 再回落到 C 再落到低音 F 上，犹如弦乐的五度空弦调音的自然音响。然后，这个音型在协奏声部与小提琴独奏声部交替出现四次。这个音型，构成了这个乐章第一段落音乐发展的核心动机。在这个行板段落中，以这个小弧形动机，又引来了上行与下行构成的一个大弧形音列，于是这大小弧形在繁复的节奏交织中进行展开，直至单簧管、长笛和竖琴在小提琴长音背景下奏出核心动机的变形音调，引来已有变化的弧形音列的四次再现，结束了这个行板段落。在这个音乐展开中，小的弧形音调动机与大的音列上行与下行，虽然有“十二音体系”的共同渊源，但其规律、节奏、配器以及音符构成的数量上，均相互形成了对比。正是在对比之中，才使音乐得到交响性的发展，表达了作曲家所要表现的内容：焦躁的音响，迷离的音色与大幅度起伏的音型，像是



病魔对于美丽少女的残酷折磨，弓弦之间发出了痛苦的叹息与呻吟。这正是贝尔格写作这部协奏曲的主题——“悼念一位天使”。

对比的原则是音乐发展的根本原则。由此，音乐才发生了或大或小的丰富的“戏剧化”与“交响性”。

我们再说派生。

音乐发展的一个很重要标志，就是使原有的音乐（包括主题、和声、配器、结构等）发生变化。但，万变不离其宗。这就是音乐在多么复杂的发展变化中，都不会离开基本主题的基本音调；即使面目全非，但其走向如此巨大变形的基础，还是原有主题的音调。

音乐发展中的派生，是音乐发生大变化的一种表现方式。这种派生有简有繁，是在多种多样表现方式中呈现出来的。

派生常出现的是裂变。顾名思义，它是指主题音调中的某些有动力的短小片断，从原主题构成中分离出来，重新形成一种具有表现力的音调。这种裂变出来的音调，虽常与原有主题相去甚远，但它却是从原主题中派生出来的。

柴可夫斯基的《第六（悲怆）交响曲》第一乐章的主部主题由两个因素构成，音乐中有一种浮躁的不安和激动，并浸透了忧郁与叹息的意味，富于悲剧色





彩。在音乐展开中，这个主题没有全部作为音乐发展的材料，作曲家只运用主题的第二部分作了剧烈的展开，其中不断闪现主题动机，但也派生出了从调性到音调与主题形成对比的乐段，使音乐产生了尖锐的激烈的冲突，形成一种丰富的交响色彩。

又如在柴可夫斯基的《第五交响曲》的第一乐章中，主部主题在展开部，只采用了四五度上行跳跃的片断音调进行发展，这个裂变了的主题音调，有一种抗争的力度，但也十分轻易地转化为惶惑不安的矛盾心境。

因此，在交响作品的音乐展开中，原有主题一般都不会原样地加以引用，只有采用主题分割方式，在裂变的音调中才会使音乐得到充满动力的发展，并产生多种多样的情绪与形象。

派生的另一种表现方式是新的主题的产生。由于原有主题在分割与裂变中已渐渐失去原有风貌，于是，一种新的音调就会派生出来并形成从未出现过的新的主题。这个主题往往成为音乐发展中的一个新的意境、新的情绪、新的形象，并且与原有的主题形成对比。这个“别有洞天”的艺术效果，又给了作曲家一个更大的表现天地。

肖斯塔科维奇的《第七（列宁格勒）交响曲》第





一乐章，在呈示部中用主部与副部主题表现了俄罗斯人对和平的向往与眷恋，充满了明朗的气息。但在展开部中，作曲家首先写出一个全新的插部主题。这是一个具有古代普鲁士军队进行曲风格的音调，呆滞之中流露着横暴凶残。它在小鼓的不祥敲击背景下进行了十一次变奏。这个新派生的主题，是由于内容需要而由作曲家重新写成的，它是从内容中派生出来的。但在十一次变奏之中，又一支新的主题带着英雄的伟力，由小号、圆号和长号奏出，它在气质上、音调上都带有主部主题那种豪迈、坚定的身影。而在曲调的结尾，又将“侵略插部”主题的沉重的收束音调变成坚毅的步伐。在这里，展开部在内容的、主题的各种裂变中派生出了两个全新的主题，在与既有主题音调交织中，使音乐产生激烈的戏剧化的冲突。从内容上表现了正义与邪恶的抗争，在音乐上体现出了丰富的交响性。

又如瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》序曲，在展开部中，作曲家将呈示部的第一个主题作了派生新音调的处理。这原本是一支稍带进行风格的旋律，它循规蹈矩，刻画了德国那些有一定地位而又自负的保守者形象。但在发展中，瓦格纳极尽戏谑嘲弄之能事，将压缩音值的音调在木管乐组用断音奏出，再次刻画





出保守派呆板自傲的可笑情态。更有趣的是，作曲家在这个音调的基础上，夸张变形地派生出一支戏谑性的新的曲调，它在管弦之中滑稽地跳跃奔突。这时，瓦格纳赋予这个新的派生主题的表现意义已与原主题初衷截然相反。此时，与保守派对立的青年武士已跃然而出，他正对那些庸俗、保守的小官吏进行着肆意的嘲弄。

派生的新主题建立在原主题基础上，并且完全带来了形象上的大幅度变化。这种派生，无疑使作品在内容上与音乐上都获得了大的发展。

音乐发展的另一种方式是重复。

从表面上看，重复只是音乐进行固定不变的反复，似乎不会为音乐带来多少发展与变化。其实，在交响音乐中，重复往往是音乐的富于动力性的展开。

重复的一种形式是音乐的基本原型的再现。在三部曲式中，第一段（A段）经过与中间部分（B段）的对比之后，在第三段又重复再现。在奏鸣曲式中，呈示部中的主部与副部主题经过或大或小的展开部后，在再现部又加以重复。这种重复再现，基本保持了主题的原型原貌，但在调性上、配器上以及段落的规模上会加以改变，这就使重复的音乐有了一种新的展开。更重要的是，原主题经过了与对比段落的并置对比之





后，新的再现会焕发出新的面貌，而具有一种升华之感。从这个意义上讲，重复依然是音乐的一种新的发现。

如匈牙利作曲家巴托克的《管弦乐协奏曲》第一乐章，主部主题的尖锐与失衡，副部主题的牧歌情调，在经过一个暴烈的展开部后，又再现出来，主部则愈发显示出一种混乱与躁动，与它的调性相靠拢的副部在双重的喧嚣中出现，也就是在展开部与再现主部那种动荡激越的音响之后再现，显示出了极为动人的美感，仿佛让人在纷扰的世界中求得片刻的安宁。这种重复再现尽管没有改变主题原型，但由于经过了强烈的对比，其再现则更强化了原主题内涵的深刻的表露。

作为音乐发展的一种形式，重复还体现在主题贯穿上。一个主题，在作品中基本不变地贯穿始终。这是一种重复，也是一种发展。因为，贯穿主题的每一次出现，都会置于不同的音乐背景之下，这就使贯穿主题获得了不同的表现意义。

如柏辽兹的《幻想交响曲》，有一个“固定乐思”，它贯穿在交响曲的五个乐章之中。这个富于特征的旋律，是爱的化身；既是作曲家所热恋的情人的形象，又是作曲家热恋情感的表达。于是，“固定乐思”作为贯穿主题，在第一乐章中，因要以音乐表达“梦幻”

