



钢琴音乐理论  
与中国钢琴音乐研究



徐颖·著



# 钢琴音乐理论与中国钢琴音乐研究

徐颖 著

图书在版编目 (CIP) 数据

钢琴音乐理论与中国钢琴音乐研究 / 徐颖著. — 北京 : 九州出版社, 2018.5  
ISBN 978-7-5108-7138-2

I. ①钢… II. ①徐… III. ①钢琴—音乐理论—研究  
②钢琴曲—音乐评论—中国 IV. ①J624.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第120471号

钢琴音乐理论与中国钢琴音乐研究

---

作者 徐颖 著  
出版发行 九州出版社  
地址 北京市西城区阜外大街甲35号(100037)  
发行电话 (010)68992190/3/5/6  
网址 www.jiuzhoupress.com  
电子信箱 jiuzhou@jiuzhoupress.com  
印刷 北京厚诚则铭印刷科技有限公司  
开本 787毫米×1092毫米 16开  
印张 9.5  
字数 168千字  
版次 2018年5月第1版  
印次 2018年5月第1次印刷  
书号 ISBN 978-7-5108-7138-2  
定价 48.00元

---

★版权所有 侵权必究★

# 前言

钢琴以其宽广的音域、洪亮而美妙的音响和丰富的表现力从众多的乐器中脱颖而出，成为世界公认的“乐器之王”。钢琴在艺术的表达上有自己独特的魅力，能够跨越语言的障碍，是运用较广的乐器。钢琴进入中国仅仅有近百年的历史，但是到了新时代，中国钢琴音乐在表演、教育、创作等领域，其传播速度和普及程度呈现出几何递增发展之势：中国钢琴演奏家在国际钢琴音乐舞台上大放异彩，令世人瞩目，中国钢琴演奏技艺已达到国际一流的水平；中国钢琴专业教育大规模、高质量的发展史无前例；中国钢琴音乐创作在继承传统文化的多元化语境中百花齐放；中国钢琴音乐创作的理论研究硕果累累。但是，相比之下，我国在钢琴音乐专题理论研究方面的著作却鲜有出现，显得较为滞后。

作者以“钢琴音乐理论与中国钢琴音乐研究”为选题，从不同的方面和角度，从古至今，从国内到国外，对钢琴音乐理论与中国钢琴音乐研究进行了全面系统的研究和阐述。全书共八章，其中第一章“钢琴音乐概述”做了详细的解读；第二章和第三章从整体上对钢琴演奏理论研究和钢琴伴奏理论研究进行了探讨；第四章和第五章对钢琴表演中的常见问题和钢琴音乐欣赏进行了仔细的剖析和解读；第六章、第七章和第八章则对中国钢琴音乐创编、中国钢琴音乐的演奏和民族调式的伴奏以及中国钢琴音乐的民族化进行了深层次的诠释。

本书有几方面特色：一是整体性，作者全面地对钢琴音乐理论与中国钢琴音乐研究进行了探讨和解读，从多个方面和角度结合实际状况做出了相关阐述；二是科学性，书中引入了大量的音乐研究理论和科学研究成果，引用了多个学者的著名论述和研究；三是趣味性，作者对书中的较为艰涩难懂的乐理和专业内容都不同程度地通过乐曲分析进行了补充说明，便于学习者更好地理解 and 阅读。

本书在写作过程中，参考和借鉴了国内外学者的相关理论和研究，在此深表谢意。由于时间紧迫，书中不足之处在所难免，烦请提出宝贵意见，以便修正。

# 目录

<b>第一章 钢琴音乐概述</b> .....	1
第一节 钢琴音乐的美学特征 .....	1
第二节 钢琴音乐的体裁分类 .....	2
第三节 世界钢琴音乐流派 .....	5
<b>第二章 钢琴演奏理论研究</b> .....	12
第一节 钢琴演奏必备基本功 .....	12
第二节 钢琴弹奏法 .....	15
第三节 钢琴演奏技术研究 .....	22
第四节 钢琴演奏技巧研究 .....	52
<b>第三章 钢琴伴奏理论研究</b> .....	62
第一节 钢琴伴奏必备基本功 .....	62
第二节 钢琴伴奏中的音型研究 .....	67
<b>第四章 钢琴表演中的常见问题</b> .....	70
第一节 钢琴演奏中的常见问题 .....	70
第二节 钢琴伴奏中的常见问题 .....	73
第三节 钢琴表演实践的心理研究 .....	75
第四节 钢琴伴奏在不同音乐中的应用 .....	79

<b>第五章 钢琴音乐欣赏</b> .....	81
第一节 中国钢琴音乐的诞生 .....	81
第二节 中国钢琴音乐的初步发展与欣赏 .....	88
第三节 动荡中求发展的中国钢琴音乐与欣赏 .....	90
第四节 中华人民共和国成立以后中国钢琴音乐的发展与欣赏 .....	94
第五节 中国钢琴音乐全面发展与欣赏 .....	95
第六节 中国钢琴音乐全面繁荣与欣赏 .....	98
<b>第六章 中国钢琴音乐创编</b> .....	99
第一节 中国钢琴音乐创作概述及意义 .....	99
第二节 中国传统文化与中国钢琴音乐 .....	101
第三节 中国钢琴音乐创作的特点 .....	102
第四节 中国钢琴音乐改编创作 .....	103
第五节 具有中国特色的钢琴音乐创作 .....	110
<b>第七章 中国钢琴音乐的演奏和民族调式的伴奏</b> .....	115
第一节 中国钢琴音乐的演奏 .....	115
第二节 民族调式的分类 .....	117
第三节 民族调式的伴奏 .....	120
<b>第八章 中国钢琴音乐的民族化</b> .....	136
第一节 中国钢琴音乐民族化的意义 .....	136
第二节 中国钢琴音乐民族化诠释 .....	138
<b>参考文献</b> .....	145

# 第一章 钢琴音乐概述

钢琴是一种在音乐演奏史上占据着十分重要地位的乐器，以其优美的音色及多样的演奏方式当之无愧地拥有“乐器之王”的称号。钢琴可十分完美地表达出作曲者在作品中所寄托的情感，让听众在赏析音乐时激发出自身的潜在创造力。

## 第一节 钢琴音乐的美学特征

### 一、美学层面的尺度分析

在美学层面，尺度指“表现对象的具体规定性、完整性和相对稳定性的辩证法范畴，也就是限度……”，在审美实践和艺术活动中，它是“审美评价、趣味判断的根据之一，而趣味判断直接等同于‘尺度感’”，同时它也是“艺术活动（创作）的调节的标准化原则：不遵循尺度，超越尺度的界限，就导致艺术性的丧失，导致艺术创作的成果从审美序列的各类现象中脱落。在美学理论的形成和发展中，尺度的范畴占有重要的、往往是主要的地位”。<sup>①</sup>

### 二、钢琴演奏表现“度”的参考

从客观上来讲，事物于自然界的发展历程中一般来说都有一个度，而这个度是确保某事物的性质不会发生改变。所以度存在于音乐的表演这块也是具有客观性的。钢琴演奏中音乐表现的度的意义是：音乐该是怎么样的表现力度才最为合适呢？一不会让人觉得油腻造作，二不会使人觉得不够尽兴，是以平衡且和谐的状态为最佳的境界。

<sup>①</sup>A. A. 别利亚耶夫·诺维科娃·托尔斯特赫著. 美学辞典 [M]. 汤侠生, 冯申, 高叔眉等译. 北京: 东方出版社, 1993, 第 39 页.

不过，这种完美化的理想是很难在日常生活中达到的，可是却不妨碍我们以此为目标而为之努力。换句话说，对于钢琴的演奏而言，你的专业基础越扎实、音乐素养越深厚、对音乐的理解越深刻，你对音乐在度上的掌握就越发的游刃有余，拿捏的分寸也会越精准。

## 第二节 钢琴音乐的体裁分类

### 一、前奏曲

前奏曲以独立的姿态在 17 世纪时成为小型乐曲，不过偶尔也会以引子的形式放在某些乐曲的前面。肖邦著名的《前奏曲》是以钢琴小品的形式利用二十四个大调完成了 24 首独立存在的作品。也不乏作曲家，将风格以及情绪类似，但结构却又独立的小篇幅器乐用前奏曲来命名。

### 二、协奏曲

一般来说，按乐章的形式来进行协奏曲的划分，有三类：

在曲式为奏鸣的形式，颇具戏剧效果，此为乐章一；大部分以慢板的抒情方式演绎，偏向于歌唱性的，此为乐章二；而在曲式上以奏鸣曲或者是回旋曲为主的，即为乐章三；偶尔在乐章的二、三段有华彩且篇幅短小的段落加入。像协奏曲以单乐章的形式向观众予以呈现的最早便是李斯特的两首钢琴协奏曲；而贝多芬的大、小提琴协奏曲以及钢琴协奏曲则是以独奏形式的两到三种乐器。另外格里埃尔是利用乐队同人声相结合的形式来进行声乐协奏曲的创作。

### 三、波洛涅兹

此名为法语的发音所译，又名波兰舞曲，其原型为宫廷舞曲。其器乐曲以独立形式存在是在 18 世纪，波洛涅兹这一作品的艺术性之所以为世界所认可是因为肖邦这位钢琴作曲家的经典创作。复三段式是其结构的归属，一般以第三拍为落脚点。



#### 四、狂想曲

从器乐曲的技术角度来说，狂想曲艰深且存在一定的幻想空间。总的来说，狂想曲大都是通过对民间较舒缓的歌曲曲调与民间的快节奏舞曲相结合来进行改编的，其结束段落一般都是在高潮最盛时，通常狂想曲的归类是以独奏曲于钢琴，像史诗性的器乐曲最早出现在 19 世纪的后期，较为著名的是《匈牙利狂想曲》，作者李斯特，此作品共 19 首，以两组来进行划分，一组是前面 15 首，另一组是后面 4 首，但是它们在个性上却各不相同，有着其各自的特点。

#### 五、诙谐曲

诙谐曲还有着另外一种称呼谐谑曲。其器乐曲是以活泼、快速的三拍子节奏为表现手法。复三是其常用的段体，以贝多芬为发起者，让小步舞曲退出第三乐章，而代替者便是将交响曲、四重奏曲以及奏鸣曲等融入到诙谐曲里面来形成套曲。而肖邦以较大篇幅及结构、以独立的姿态所创作的钢琴诙谐曲是在 19 世纪，其段落的相互间有着较大的对比性。

#### 六、夜曲

于器乐曲来说，夜曲是三段体，是 19 世纪的主流，此曲式的创造者为菲德尔——著名的爱尔兰作曲家，其以乐器短曲的形式出现，强调的是自由、浪漫以及高雅有格调，一般来说钢琴的使用率较多，有时也会加入声乐曲或者是合奏曲。其以舒缓的曲调，平静、抒情的旋律以及怀揣着一丝梦想的深思的情调于段落一以及段落三；其间以热情张扬、律动较快且具幻想的段落二为转折点。《夜曲》由肖邦所创，作品有 19 首之多，其手法上以交响性为主，将各个音乐类型融会贯通，对心理内容有着深入的刻画，同时也大大提升了其在艺术水平上的层次。

#### 七、圆舞曲

圆舞曲即华尔兹，在舞曲中同样也是三拍子。此舞蹈来自于民间，奥地利是其发源地。最开始盛行于维也纳的舞会当中，而风靡欧洲是在 19 世纪。经典之作为斯特劳斯的《蓝色多瑙河》，其快、慢相交的两种舞步，却有别于玛祖卡的三拍子舞曲，它以小节上的第一拍为重音，从特点上看，圆舞曲与温文尔雅的小步的三拍子舞曲是有区别的，其旋律上较为流畅，节奏相对鲜明。但是需注意的是，这种差异性不代表没有特例，特殊情况下此差异性有时是不存在的。

## 八、变奏曲

以某个主题为基础，运用各种不同的手法多次变化奏出主题，这种乐曲称为变奏曲。从结构上来说，变奏曲是以主题音乐为奏曲的先行者，继而再按一、二、三、四的变奏或者是次数再多点的变奏来完成此曲。在变奏曲上颇有成就的人物代表有：海顿、巴赫、柴可夫斯基、贝多芬等等。变奏曲绝不仅仅是以独立形式为乐曲来进行展现的唯一方式，还能以一个章节为奏鸣曲所用，如深受人们欢迎的变奏曲代表作《快乐的铁匠》，作曲者：亨德尔。

## 九、进行曲

进行曲也是舞曲中的一种重要形式。最初进行曲是为满足军队中步伐统一行进所需要而产生的音乐，简要有力的节奏、雄劲坚毅的旋律可以很好地鼓舞斗志，激发热情，调动气氛。在古希腊的悲剧中，进行曲被广泛运用，主要在群众上场、退场时用于烘托气氛，表现特定场面。随着时间的推移，进行曲不仅仅局限于军队使用，而是逐渐开始融入音乐艺术的范围，越来越多的功能和元素被融入其中，有了诸如各种庆典和仪式所需的主旨，诸如婚礼、庆功、葬礼、节日等特殊场合和气氛下，多会使用到进行曲。进行曲开始出现了风格多样的特点，地域特色也不断显现。再后来，进行曲也被应用在歌剧以及钢琴套曲等之中，也被指为管乐器演奏的乐曲。比较著名的进行曲有《军队进行曲》，为舒伯特所创；《斗牛士进行曲》为比才所著；还有《威风凛凛进行曲》出自埃尔加之手；以及贝多芬《丧礼进行曲》于《英雄交响曲》中等等。

## 十、波洛奈兹舞曲

波洛奈兹舞曲代表作曲家主要有肖邦，肖邦所创作的波洛奈兹舞曲有二十首。他的波洛奈兹舞曲在艺术造诣上已经突破了普通舞曲所承载的内容，在表达形式上也超越了普通舞曲所具有的深度，他的作品具备了史诗级的水准和造诣，仅凭一组组音符就搭建成了多层次的丰满结构。他所创作的《D小调波洛奈兹舞曲》以及《A大调波洛奈兹舞曲》等都有着十分鲜明的民族特色和地域风情，展现了勇士凯旋归来的作品主题，表达了爱国主义的情怀，具有难以超越的艺术水准，为世人所熟知。

### 第三节 世界钢琴音乐流派

在发展的过程中，钢琴经过了四个阶段：首先是巴洛克时期，然后是古典艺术浪漫主义以及印象主义时期，进而形成了一种现代音乐风格。从钢琴音乐发展的这四个主要时期来看，由于作曲家的时代背景、音乐思想观念、追求的目标、作曲技法等有很大不同，因此也就使各个流派形成各自的特有风格。

#### 一、巴洛克乐派钢琴音乐

##### （一）调式调性与节奏、旋律方面的特征

在调试阶段，巴洛克风格一般都是调节大小调，后来产生了一种新的和声方式并且完善了一个完整的体系调试方法越来越规范，数字低音的应用也越发广泛。

对于节奏而言，巴洛克风格更有灵性和活力，为了演奏出较为复杂的风格，作曲的人一般在作品里花心思，在句子长度等方面进行修饰和修改，用句子结构造成一些重低音的变换，使得各段落之间形成自己的风格，刚柔对比。

而对于旋律，巴洛克的声乐风格被转移到键盘乐器上，旋律中就会时而出现音律的跳动，对于主题的重复就成为一种很重要的手段，使音乐有了自己旋律上的流动性和音乐手法的发展。

##### （二）织体方面的特征

19世纪50年之前就是所谓的早期巴洛克风格，那些作曲家使用和弦伴奏的和声方法，后来这种方法被结合成了一种新的音乐元素，加入了复调的手法。

带有复调是现代巴洛克钢琴演奏手法的重要特点和代表，虽然作曲家的复调不同，但是这种手法都使被包含在作品中的巴赫的音乐趋近于平衡，而斯卡拉地则以主调写法为主。但无论哪种，都是以巴洛克风格的复调为基础。

复调音乐一般是把主旋律和背景相结合，虽然有一些对位线条但一般不能分开，而主调音乐分割鲜明，分别独立存在，在多层次多空间上进行交错，但是都互不影响，分别贯穿整个音乐过程，这也是主调音乐和复调音乐最本质的区别。

### （三）装饰性方面的特征

巴洛克时期的音乐作品很看中华丽的装饰，运用了很多的装饰音的手法波音颤音回音等，这种装饰风格可以说是巴洛克风格的一种代表性，不同的作曲家的装饰音的用法和解释都是不同的，不同的装饰音在曲子中所产生的作用也是不同的，但是不能否认，华丽的装饰音在巴洛克风格的曲子中不可取代。

### （四）体裁与情感方面的特征

巴洛克时期的作曲家开始关注音乐和情感的关系，尽力用音乐表达自己的情感和精神状态，但不是表达作者自己的情感，而仅仅是一种特定的情感类型，这和后来所表达的情感是有区别的。

## 二、古典乐派钢琴音乐

### （一）音乐风格方面的特征

在音乐风格上，随着社会的发展，音乐不再被贵族所私有，普通人也有了追求音乐的机会，贵族阶级更追求精致的音乐，而平民阶层则追求一种放松的方式，这两种也就成为了音乐的主体。

### （三）曲式体裁变化及演奏实践方面的特征

这个时期的音乐题材是符合巴洛克时代的要求的，把时代美学和音乐统一，与古典音乐想对比，渐渐在时代中占据了优势地位，建立了不同的主题风格，在建立音乐的时候也就是建立了一种新的语言风格，用音乐进行表达，表现出对生活的情感，这也是一种启蒙音乐在时代的代表乐器的一种表现形式。

在演奏的时候，巴洛克风格相对的即兴部分越来越少，而是有他们的固定的方式和要求，曲子曲谱都是固定的，有一定的标注，使演奏者更能表达作曲者的思想，使他们充分共鸣，使演奏更加准确。

## 三、浪漫乐派钢琴音乐

19世纪见证了音乐、文学和艺术领域中的一种我们称之为“浪漫主义”（Romantic）风格的兴起。19世纪是一个充满戏剧性思想和行为的时代，也是一个充满激烈冲突的时代——资本主义与社会主义、自由与压迫、逻辑与情感、科学与信仰。这些矛盾冲突的后果是人们（尤其是艺术创造者）思维方式的转变。作曲家的心智中发生了思想智性的变化，这种变化是多方面的、复杂的，常常也是困惑的。因此，如果我们想

要描述出一种清晰确切的浪漫主义风格是不可能的。过去的其他时代都拥有一种被广泛接受的信念和实践的核心，将作曲家凝聚在一起，并使其音乐具有相似性。而浪漫主义则倾向于将各个艺术创作者孤立起来，因为他们的实践和信念经常彼此对立，并且——与浪漫主义本身一样——是非常复杂的。

最终在法国大革命中爆发的革命精神向艺术家灌输了自由和个人主义的理想。就音乐而言，这种革命精神引发了几个方面的浪漫主义后果。人们普遍对古典主义的规则和约束失去了耐心。正如浪漫主义反对18世纪的状况那样，此时的音乐也表现出了对莫扎特和海顿创作实践的反叛。标新立异成为这一时期的目标。浪漫主义时期也见证了极其多样的音乐实验，以实现个人主义。此外，为了将自由的理想付诸实践，作曲家们寻求表达他们个人的信念，并按照他们自己的理解来描绘事件、表达观念。情感的表现和想像的激发成为了大部分浪漫主义音乐的主要目标。为了激发想象，这一时期产生了对奇异和遥远事物的偏爱和对世界万象之神秘的迷恋。

工业革命使普通人的经济社会生活发生了巨大的变化，由此产生了一个富裕的资本主义中产阶级。社会结构开始普遍趋向于平等，尽管作曲家并不专为较低阶层写作音乐，但他们的音乐面向大众的程度要远远高于过去。富裕的中产阶级成为了作曲家潜在的赞助者，这些作曲家因宫廷权力和影响力的日益下降而几乎失去了贵族赞助人。文学和视觉艺术很快就开始利用工业革命的种种不公平现象——对工人的压榨，生活水平低下，对较低社会阶层的迫害——来作为他们作品的题材。然而，音乐在以其绝对形式呈现时，就无法涉及这些紧迫的问题了。作曲家转而表现人类精神的情感极端，其表现方式经常是对现实的逃避。

音乐产业的发展也是影响作曲家创作走向的重要因素。为了培养和促进更为广泛且未加组织的公众赞助者，作曲家与出版商以及音乐会经理人一道对音乐进行推销。音乐出版的基础与过去也有所不同。为了吸引听众，富有活力、人生丰富多彩的音乐名人成为了一项重要的优势资源，正如人们在李斯特、柏辽兹和瓦格纳等人物身上看到的那样。音乐会经理，即演出制作人，也是音乐产业中的一类重要人物。音乐图景背后的另一种重要人物是音乐评论家，他们在某种意义上是公众与作曲家之间的联络人。作为这样的一种角色，评论家不仅向公众诠释作曲家的音乐，而且为音乐品味设定标准。当然，作曲家通常与大部分评论家都会产生矛盾，但批评家仍旧能够决定一位作曲家的作品是得到接受还是遭到拒绝。

虽然革命精神起源于法国，浪漫主义在德国和奥地利得到了最强有力的展现。法

国人因对古典主义的喜好而几乎放弃了浪漫主义的理想。然而，德国和奥地利是更为年轻的国家，它们从未经历过一个强大的中央集权的压制。这两个国家似乎有意识地强调民间传说和史诗，为的是能够获得可与那些历史更为悠久的国家相比肩的文化遗产。无论出于何种原因，音乐浪漫主义的种子播撒在了最富饶的土地上，尤其是在维也纳。

#### 四、民族乐派的钢琴音乐

巴洛克时期和古典时期的许多音乐风格不能简单地归于某一名目下；那时，风格和曲式往往是国际性的。然而，到了19世纪，音乐家开始用其所属民族的以及自己的创作风格或类型来定义自己。

在18世纪时，民族主义已在文化事务和音乐中出现了。例如，学者们已经不再用拉丁文写作论文，而赞成用本国语言写作了，尽管本国语言在技术词汇上还显贫乏。当他们自己的语言不足以完成任务时，像约翰·马特松、弗雷德里希·马普格或约翰·阿道夫·沙伊布这样一些德国音乐评论家，就翻来覆去地使用法文、意大利文和拉丁文的术语。

在汉堡、德累斯顿、伦敦、布拉格和其他地方对意大利歌剧的抵制，使当地的作曲家们用本国语言创作了大量歌剧。在伦敦，亨德尔抛弃了意大利歌剧，用英文歌词创作清唱剧，把某些清唱剧转变成实际上的宗教歌剧。在德国和奥地利，歌唱剧向意大利正歌剧进行挑战<sup>①</sup>。在法国，由于一个意大利歌剧团访问演出了意大利喜歌剧和正歌剧，从而发生了“喜歌剧之争”。

拿破仑战争（1796—1809）起初曾鼓舞了民族运动，大家都寻求暴君和专制君主统治下的独立。但是法国行政当局很快就遭人愤恨，也成为解放运动的攻击目标。在讲德语地区出来，数百个小的城邦国家被消灭了，削减到了约四十个实体，因此使统一的工作更容易一些，虽然实际上还是做不到的。在意大利，拿破仑把奥地利人从意大利北部驱逐出去。虽然人民普遍讲意大利语或本身就是意大利人，但意大利作为国家却从未存在过。今天意大利的大部分地区当时被西班牙国王、教皇、哈布斯堡帝国和法国统治着，直到1870年才统一起来。

波希米亚（现在的捷克和斯洛伐克共和国）、波兰和匈牙利继续受哈布斯堡帝国统治，并继续在政治和宗教方面纷争不已。肖邦和李斯特都是具有强烈爱国情怀的人，

<sup>①</sup> 唐纳德·杰·格劳特，克劳德·帕利斯卡. 西方音乐史 [M]. 北京：人民音乐出版社，2010.

所以两人分别为自己的祖国写作了玛祖卡舞曲和波罗奈兹舞曲、匈牙利狂想曲，除此以外他们还有很多世界性的作品。

在18世纪中，作曲家们向往别的国家和自己国家的时兴风格。德语国家的情况也许是最复杂的。约·塞·巴赫用意大利或法国风格写了大量音乐，他在技术的熟练掌握方面使本国的作曲家相形见绌。与此同时，他的宗教音乐在诗意的歌词和对众赞歌旋律的依赖上，具有强烈的路德教派和德国的风格，而许多众赞歌的旋律都来源于德国的世俗和宗教歌曲。亨德尔写作时混用意大利、法国、英国和德国的风格，视音乐的体裁和目的而定。哈塞以当时风行的意大利风格写作意大利歌剧。按照查尔斯·伯尼的意见，德国人缺乏民族音乐，他颇为讽刺地谈到他们的作品中充满“忍耐”（patience）、“深奥”（profundity）、“烦琐”（prolixity）和“迂腐”（pedantry）。古典主义时期维也纳的作曲家反映了哈布斯堡统治者及围绕帝国宫廷的社会的口味。他们都喜欢意大利歌剧，法国戏剧和芭蕾，意大利和德国的管弦乐，以及匈牙利、波兰、波希米亚和克罗地亚的舞曲和流行音乐。

到了19世纪，所有这一切都开始改变了。在1802年，约翰·尼古拉·福克尔对约·塞·巴赫生平和音乐的研究，开始了复兴巴赫音乐的运动。这个运动在1829年增长了力量，当时，门德尔松在柏林指挥了巴赫的《马太受难曲》的演出，其顶点是1850年建立的“巴赫协会”编辑出版了巴赫的全集。对其他作曲家诸如亨德尔、贝多芬、舒曼、舒伯特、海顿的作品也进行了编纂，此外还有开始于1869年的“音乐艺术的纪念碑”的建立，见证了对这些被视为民族瑰宝的作曲家的认可。

自19世纪中叶起，有很多欧洲国家的民族音乐作曲家，他们深爱着自己的国家和民族，为了能振兴本国的音乐发展前景，而大量使用民间的音乐素材，创作出许多优秀的反映本民族历史和人民生活的作品。也正是由于这些作品都带有鲜明的民族风格，大家更愿意称他们为民族乐派作曲家。

当东欧和北欧各国的人们正热衷于搞民族运动的时候，产生了很多民族乐派的作曲家。再后来，先进的文学艺术家们也逐渐摆脱外国文化的束缚，本国的民族文化开始建立起来，人们的民主意识随之有所增强。到了18世纪的后半程，欧洲古典主义的崛起以及浪漫主义音乐中所带有的民族性特征，为民族乐派的产生也提供了很多便利条件。

民族乐派的各类音乐作品，因其包含的题材内容不同以及艺术风格上的差异，所表现的音乐特征也各有不同。

从题材内容上分析，民族乐派的作品可以分为以下几类：1. 为了描述人们参与斗争和反抗压迫的生活状态，斯美塔那、格林卡等通过借用本民族的历史和传说，创作的一些具有政治倾向性的作品；2. 德沃夏克和格里格等为了表达自己对祖国和人民的热爱之情，分别创作了歌剧《水仙女》和许多钢琴抒情小品等，其内容主要是描写祖国山河和人民生活风俗以及一些民间传说，这些作品具有深厚民族感情和强烈民族意识；3. 像德沃夏克创作的另一类型的作品交响曲《自新大陆》等，只是作者通过自身的生活体验在抒发内心感情；4. 与以上几种类型都不相同的西贝柳斯创作的交响诗《芬兰颂》，则是更为直接地表现了现实的民族阶级斗争。

在艺术风格方面，民族乐派的音乐作品的体裁和音乐语言都体现了自己的特色。

民族乐派因为体裁上的不同，可以分为歌剧、交响曲、钢琴曲等。除了这些传统的西欧古典和浪漫派时期的音乐体裁，也有一些作曲家像格里格和德沃夏克等，为了能创作出独立新颖的音乐体裁，将民间舞曲引入到歌剧或交响乐等作品中，而得到一些广为流传的管弦乐或民间舞曲。他们的代表作钢琴组曲《挪威农民舞曲》和管弦乐组曲《斯拉夫舞曲》等作品，为创作出民族化、大众化的音乐体裁而开创了新篇章。

民族乐派作曲家的作品中，音乐语言主要包括民歌和民间舞曲等。在此基础上，有的作曲家通过对民间音乐的结构、音调、演奏技法等进行了提炼加工后，创作出属于自己的音乐语言，同样表现出鲜明的民族特点。

富于想象力的运用。亚历山大·达尔戈梅斯基（1813—1869）在他的歌剧《水仙女》（1856）中继续探索了俄国人语言的特殊音调，其中部分是靠模仿从民间音乐中发现的形态。他最成功的歌剧是根据普希金原作谱写的《石客》（1872），在其富于表现力的旋律朗诵方面影响了穆索尔斯基。

同时，受到德国派的训练并用一种世界性风格进行创作的柴可夫斯基，却并不特别热衷于推进民族主义的事业，尽管他也选择一些俄罗斯的题材。他为舞台写作了大量的音乐，其中包括背景音乐、芭蕾音乐和歌剧。《叶甫根尼·奥涅金》（1879）中角色贯穿始终的激情，以及从第一次在管弦乐前奏曲出现的一个胚胎动机产生出大量主题的方法，是值得注意的。在《黑桃皇后》（1890）中，柴可夫斯基创造了与普希金故事中相同的狰狞气氛，也通过借用那个时期的一些乐思，再造了叶卡捷琳娜大帝统治下的18世纪俄国的精神。

在19世纪下半叶，有五个俄国的主要作曲家组成了一个集团，名叫“强力集团”，这个集团的五个人是：亚历山大·鲍罗丁（1833—1887）、莫杰斯特·穆索尔斯基（1839—



1881)、米利·巴拉基列夫(1837—1910)、塞扎尔·居伊(1835—1918)和尼古拉·里姆斯基·科萨科夫。只有巴拉基列夫受过正规的音乐训练,但是也不能把其他人称为业余爱好者。他们钦佩西方的音乐,但对于圣彼得堡音乐学院却格格不入,这座学院是由一位德国派的教条主义者安东·鲁宾斯坦(1829—1894)于1862年建立的。他们对学院派的音乐权势人物大失所望,同时发现学院所鼓励的练习和奖励毫无可取之处。所以,他们就开始从民间的复调音乐中发展自己的优势和特长,通过改变民歌的调式和利用异国风味的音阶,来探索更为新颖的音乐格式。

强力集团中最职业化的巴拉基列夫在交响诗《俄罗斯》(1887)和钢琴幻想曲《伊斯拉美》(1868)中特别有效地应用了民歌旋律,并给它们穿上了现代的和声外衣。