
绪 论

一、选题的缘由（意义）

图 1：布拉格的德沃夏克像

安东尼·列奥波尔德·德沃夏克(Antonín Leopold Dvořák, 1841—1904)是捷克民族乐派最伟大的作曲家，也是欧洲十九世纪下半叶最重要的晚期浪漫主义作曲家之一。其一生创作颇丰，创作有交响曲九部、歌剧十部、交响诗五部，其中，《自新大陆（第九）交响曲》、《b 小调大提琴协奏曲》和《斯拉夫舞曲》等代表作使其进入西方最伟大作曲家的行列。于 1878 年和 1886 年先后创作的两套《斯拉夫舞曲》更是德沃夏克最受人们喜爱并得以广泛流传的作品。德沃夏克的《斯拉夫舞曲》在音乐史上地位突出，不仅是同时期乃至整个舞曲体裁发展史上的精品，其舞曲体裁的创作对 20 世纪的作曲家们产生过影响，而且在民间舞曲的艺术化处理方面与肖邦、李斯特、勃拉姆斯，甚至是斯美塔那有着明显的不同。由此可见，德沃夏克的《斯拉夫舞曲》具有重要的研究价值。

两套《斯拉夫舞曲》每套都以八首民间风格的舞曲组成，这些舞曲色彩绚丽、格调清新，有浓郁的民间音乐情调，情绪热情欢乐，开朗无拘束，焕发着青春的气息。但两套舞曲的创作时隔八年，随着作曲家创作风格的发展，在两套《斯拉夫舞曲》中也表现出诸多差异。第一首是最为典型的欢快的舞曲，而最后一首却在音乐上已经变得不太像舞曲了，其实德沃夏克只是借了舞曲的形式而已，更多地在表达作曲家内心的情感。是什么原因导致两套同样命名为《斯拉夫舞曲》的作品在音乐风格上具有如此巨大的差异？这似乎是极为有趣，同时也颇具研究价值的课题。

然而，就笔者目前所掌握的文献而言，除了对《斯拉夫舞曲》的介绍性文献之外，目前在国内的研究主要集中于创作技法（主要是和声）及其民族性方面，对两套《斯拉夫舞曲》进行系统性分析研究的文献几乎是空白，尤其是对两套《斯拉夫舞曲》音乐风格的差异，及其与其他作曲家的艺术化舞曲创作进行比较分析的文献也极为匮乏。奥塔卡·希渥莱克的《德

沃夏克传》^①、尼尔·巴特沃斯的《德沃夏克》^②，以及《新格罗夫音乐与音乐家辞典》^③中的“Dvorak”词条等对德沃夏克的生平、整体创作风格、历史评价，以及对两套《斯拉夫舞曲》进行了简要的介绍。刘畅的《德沃夏克四部作品的和声研究》^④是目前对德沃夏克和声手法分析最系统深入的文献，其中涉及到的《斯拉夫舞曲》中除传统大小调式以外的各种自然调式以及五声调式的使用特征，和声进行的风格特征（怎样创造性地丰富各种和声进行），调式交替和弦的运用特征、转调模进、调式和声中某些色彩性的和声进行以及持续音的运用特征。《论德沃夏克创作思想中的多元性》^⑤认为德沃夏克的创作思想中除体现了强烈的民族主义精神外，作品中存在多元文化因素，其中包括捷克精神、斯拉夫精神以及世界精神。德沃夏克研究权威，捷克音乐学家奥塔卡·希涅莱克的重要研究成果《德沃夏克的管弦乐作品》^⑥中除对德沃夏克《斯拉夫舞曲》进行介绍外，还对两套舞曲的差异进行了简要说明，认为前一套（Op.46）更具捷克民族性，曲式规范、统一，结构方整，乐队编制规范，舞曲特征更明显；而后一套（Op.72）在音乐内涵上更宽泛，超出了捷克民族的局限，乐队编制相对多样，音乐更赋诗意，艺术性更强。另外，有两篇文献中涉及了《斯拉夫舞曲》与其他作曲家舞曲创作的比较。《〈匈牙利舞曲〉与〈斯拉夫舞曲〉之比较研究》^⑦从民间音乐素材的运用与音乐表现手法两方面对这勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》与德沃夏克的《斯拉夫舞曲》加以比较，认为一般的浪漫乐派作曲家与民族乐派作曲家对待民间音乐的态度存在差异。《斯美塔那的钢琴波希米亚舞曲研究》^⑧对捷克民族乐派另一位重要作曲家斯美塔那钢琴作品中的波尔卡等波西米亚舞曲的音乐特征与使用情况做了分析，并对波尔卡舞曲在斯美塔那钢琴作品中的发展与变化进行了简要论述。由于斯美塔那是对德沃夏克具有重要影响的作曲家之一，而且在某种程度上说，德沃夏克发展了斯美塔那在音乐中融入民间舞曲素材的这一创作手法。

此外，目前国内对德沃夏克《斯拉夫舞曲》的认识还不够全面，音乐会上作为返场曲出现的基本都是最流行的那几首（如，Op.46 No.1、Op.72 No.2 等），对其余多数舞曲了解并不多，这与国外有着明显的不同。而现有文献对《斯拉夫舞曲》艺术价值的认识也尚待全面化与深入化，不能仅仅局限于其通俗性与民族性。在音乐会中上演率较高几首《斯拉夫舞曲》通常都是作为返场曲目来演出的，它们在音乐上最具民间舞曲的淳朴性，但最流行的，并不一定是优秀、最具艺术性的，Op.72 中的几首舞曲的舞蹈性显然降低，但音乐内容的思考

^① [捷克]奥塔卡·希涅莱克：《德沃夏克传》，朱少坤译，北京：人民音乐出版社，1980 年版。

^② [英]尼尔·巴特沃斯著，《德沃夏克》，郭思蔚译，南京：江苏人民出版社，1999 年版。

^③ Stanley Sadie edited. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001 2nd.

^④ 刘畅：《德沃夏克四部作品的和声研究》，硕士学位论文，中央音乐学院 2009 年。

^⑤ 朱琴：《论德沃夏克创作思想中的多元性》，《黄钟》2008 年第 2 期。

^⑥ Otakar Sourek: *The Orchestral Works of Antonin Dvorak*, 1946.

^⑦ 朱琴：《〈匈牙利舞曲〉与〈斯拉夫舞曲〉之比较研究》，《艺术教育》，2007 年第 10 期。

^⑧ 陈波：《斯美塔那的钢琴波希米亚舞曲研究》，武汉音乐学院硕士论文，2007 年。

性则明显增多。论文的研究意义也就在于此：在第一章中对民间舞曲及其艺术化，以及德沃夏克《斯拉夫舞曲》的概况进行介绍，第二、三、四章对《斯拉夫舞曲》的音乐风格及两套舞曲音乐的差异进行系统分析，并对这些风格及两套之间差异的成因进行论述，同时在第五章将德沃夏克的《斯拉夫舞曲》与其他浪漫主义时期作曲家的舞曲创作进行比较，从而达到更加全面地认识德沃夏克《斯拉夫舞曲》音乐风格特征，以及这些作品的艺术价值的目的。

二、德沃夏克生平与整体音乐创作风格

（一）德沃夏克生平简介

图 2：德沃夏克肖像

1841 年 9 月 8 日德沃夏克出生于布拉格郊区的内拉霍齐夫斯镇伏尔塔瓦河旁的磨房内，1904 年 5 月 1 日卒于布拉格。德沃夏克小时便显现出超人的音乐天赋，但由于家境的原因，接受正规音乐教育较晚。他幼时曾跟乡村教师学习演奏小提琴，九岁时参加了父亲小旅店的业余小乐队，14 岁时被送往兹洛尼采的亲戚家学习德语，同时师从安东尼·里曼学习小提琴、中提琴、管风琴、钢琴以及键盘和声。在 1857 年至 1859 年，在安东尼·里曼的建议下，德沃夏克得到他的一位叔叔的资助，进入布拉格管风琴学校学习音乐。在这期间他除了完成学校的中提琴、管风琴等基本课程外，还在乐团中演奏一系列重要作品，去现场聆听舒曼和李斯特的音乐会，浏览了大量的总谱，这些经历对他后来的创作产生了深远影响。

1859 年德沃夏克从管风琴学校毕业后，即加入布拉格哥姆扎克乐队演奏中提琴，3 年之后，他转入了布拉格国家剧院管弦乐队担任中提琴手。在此工作的 11 年时间里，他一方面勤奋自学，熟悉了大量的西欧古典和浪漫乐派的音乐，一方面开始自学作曲，并积极创作，写作出了各种体裁的作品，其中包括交响乐、歌剧、大合唱、室内乐以及歌曲等，这些都为他后来的艺术道路奠定了坚实的基础。1870 年德沃夏克写下了他的第一部歌剧《阿尔弗雷德》，并从 1871 年开始发表作品，为合唱和乐队而写的赞美诗《白山的遗产》是其早期最为重要的作品之一，这些作品得到了热情的赞美与肯定但所获得的成功十分有限。随着喜歌剧《国王与矿工》（1871 年）的上演，他深感创作时间有限，于是在 1873 年辞去了歌剧院乐队的职务，专心地投入到了音乐创作中。直到 1876 年，其创作的《摩拉维亚二重唱》获得了当时已蜚声乐坛的大作曲家勃拉姆斯的喜爱，勃拉姆斯不仅建议作品比赛

的评委们将国家奖章颁给德沃夏克，还将该作品推荐给自己在柏林的出版商西姆洛克（Simrock，1837—1901），并于两年后加上德文歌词在柏林出版。在获得巨大轰动的同时也引起了乐界对德沃夏克的关注，并为其作品打开了欧洲音乐市场。

图 3：德沃夏克《斯拉夫舞曲》钢琴版封面

1878 年德沃夏克的第一套《斯拉夫舞曲》出版，获得了空前的成功，为作曲家带来了世界荣誉。1886 年第二套《斯拉夫舞曲》问世，同样获得巨大成功，两部大型歌剧《德米特里》和《雅各宾党人》也获得非同反响。1891 年被剑桥大学授予荣誉音乐博士学位，同年还被聘为布拉格音乐院的作曲教授。在 1892 年，德沃夏克接受珍妮特瑟伯夫人的邀请，前往纽约担任音乐院院长。德沃夏克在美国的三年时间（1892—1895 年）里，达到了其音乐创作的巅峰并取得了丰硕的成果。《自新大陆》交响曲（1893 年）、《b 小调大提琴协奏曲》（1894—1895 年）、《美国四重奏》等重要作品均创作于这一时期。

1895 年德沃夏克返布拉格音乐学院执教，1901 年开始担院长，并致力于交响诗和歌剧的创作，完成了《金纺车》、《水妖》、《午时女巫》和《鸽子》等五部交响诗，《魔鬼与凯娣》（1899 年）、《水仙女》（1900 年）以及《阿尔米达》等重要歌剧。

（二）德沃夏克的整体音乐创作风格

德沃夏克的音乐创作从他从布拉格管风琴学校毕业算起到去世共持续了四十多年，从音乐风格的变化上大致可以分为三个创作时期。1878 年之前为创作早期，影响力相当有限，创作上还不是太成熟，以歌剧和声乐作品及室内乐为代表，如喜歌剧《国王与矿工》（1871 年）、英雄性五幕歌剧《旺达》（1875 年）、合唱《圣母哀悼歌》（1876 年）和《摩拉维亚二重唱》等。1878 年创作第一套《斯拉夫舞曲》到 1891 年出国之前可以看作是德沃夏克创作的成熟期，前几年非常注重音乐中的民族主义风格，创作出了大批富于捷克及斯拉夫民族特色的音乐作品，如《捷克组曲》、降 E 大调弦乐四重奏、第一套《斯拉夫舞曲》，《斯拉夫狂想曲》等；后几年创作体裁十分丰富，除第六、第七、第八三部重要的交响曲和第二套《斯拉夫舞曲》外，还创作了钢琴组曲《诗意图》（1889 年）、钢琴三重奏《杜姆卡》（1890—1891 年）、清唱剧《神圣的柳德米拉》，以及歌剧《德米特里》和《雅各宾党人》等。从 1892 年到美国后直至去世前，德沃夏克的创作达到了极为顶峰的黄金时期，其中，在美国的几年时间，因受美国本土印第安以及黑人音乐的影响和对家乡的思念，音乐更加深

刻而富于感染力，创作了最具代表性的《第九（自新大陆）交响曲》（1893 年）、《b 小调大提琴协奏曲》（1894—1895 年）、《美国四重奏》等重要作品；回到捷克后的近十年时间德沃夏克将主要的精力放在了交响诗和歌剧的创作上，创作了《金纺车》、《水妖》、《午时女巫》和《鸽子》等五部交响诗，以及《魔鬼与凯娣》（1899 年）、《水仙女》（1900 年）、《阿尔米达》等重要歌剧。

德沃夏克的时代民族主义音乐风气盛行，对民间传说的兴趣和民族主义潮流的高涨，促使浪漫主义音乐家采用自己祖国的民歌和民间舞曲，最终促成了民族主义乐派的形成，并在俄罗斯、匈牙利、波西米亚、波兰、芬兰、挪威等国形成各自鲜明的风格，极大地丰富欧洲音乐。这在很大程度上影响了德沃夏克的创作，在他的交响曲和室内乐里有许多民族主义成份，但还不能构成民族主义风格。他的民族主义主要表现在交响诗和歌剧等作品当中，但最为显著的还是两套《斯拉夫舞曲》。

第一章 民间舞曲的艺术化与德沃夏克《斯拉夫舞曲》

概况

早在专业音乐创作（包括教堂中以宗教活动为目的的宗教音乐创作）出现之前，非作曲家创作的世俗性民间音乐就早已在欧洲各民族中产生并流传，其中，民间舞蹈音乐是最重要的组成部分。由于民间舞蹈常常伴随着世俗性的民间集体活动，因而流传面更广。在专业音乐创作发展的过程中，融合民间音乐元素的现象由来已久，这不仅大大丰富了专业音乐，使专业音乐被更多的欣赏者所理解和接受，而且在某种程度上也使经过艺术化处理后民间音乐传播范围更广。在浪漫主义时期这种以民间舞曲音乐风格为核心特征，进行艺术化加工后创作的“舞曲”有了极大的发展，尤其在民族乐派作曲家的作品中具有举足轻重的地位。德沃夏克以波希米亚和其他斯拉夫民间舞蹈节奏为核心创作的两套《斯拉夫舞曲》就是这方面最重要的代表作之一。

第一节 民间舞曲及其艺术化

对民间音乐进行艺术化加工，尤其是对民间舞蹈的伴舞音乐进行改造后成为音乐会音乐是浪漫主义使其作曲家极为钟爱的创作方式。专业的作曲家在提高这些民间音乐艺术性的同时，并使其音乐内容更具丰富，从而使民间音乐进入严肃音乐的行列，成为专供听众欣赏的音乐会音乐。肖邦、李斯特、勃拉姆斯，以及斯美塔那和德沃夏克等 19 世纪的作曲家在民间舞曲艺术化创作方面都曾做出过突出贡献。

一、舞曲体裁概况

舞曲这一体裁最初是由民间舞蹈或宫廷舞蹈的伴奏音乐逐渐发展而成的独立器乐形式，经过专业作曲家的艺术化加工后，那些原本的民间舞曲和宫廷舞曲的艺术性大大增强，最终成为在音乐会或文艺沙龙中表演的独立器乐作品。由于地域、民族、舞蹈功能等方面的差异，舞曲类型极为多样。古典舞曲在 15 世纪的欧洲就已开始流行，16 世纪德国的阿勒曼德（Allemande）、法国的库朗特（Courante）、西班牙的萨拉班德（Sarabande）等开始成为重要的舞曲体裁；至 17 世纪中叶，以阿勒曼德、库朗特、萨拉班德、吉格（Gige）四种基本

舞曲为套曲框架组合而成的古典组曲是巴洛克作曲家最常用的器乐体裁之一。18世纪至19世纪中叶小步舞曲（Menuete）、苏格兰舞曲（Scotland）、连德勒舞曲（Landler），以及原属民间的马祖卡（Mazuka）、波尔卡（Polka）、波罗涅兹（Polonaise）等舞曲在欧洲获得了更为广泛的传播。

二、民间舞曲的艺术化

在这些种类繁多的舞曲中，有相当一部分是在原始的民间舞曲伴舞音乐基础上，由作曲家根据这些民间舞蹈各自的特点（尤其是节奏、节拍方面的特点）经过艺术化处理后写成的器乐曲，用民间舞曲形式写短小抒情作品是浪漫派音乐惯用的手法，民族乐派尤其钟爱此类舞曲的创作。随着19世纪欧洲民族主义的兴起，许多北欧、东欧民族的民间舞蹈音乐被作曲家们进行艺术化加工，创作出大量可供音乐会演出的经典舞曲作品。如，斯美塔那（Smetana, 1824—1884）的杜姆卡（Dumka）与福里安特（Friant）舞曲、格林卡（Glinka, 1804—1857）的卡玛林斯卡亚（Kamarinskaya）舞曲、格里格（Grieg, 1843—1907）的哈林（Haling）舞曲。事实上，除了民族乐派以外，19世纪的许多作曲家都对民间的音乐感兴趣。他们也喜爱用朴素的、民族风格化的形式写作各种器乐舞曲，如舒伯特的《德国舞曲》、肖邦的《玛祖卡舞曲》、李斯特的《恰尔达什舞曲》、勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》等。在这些以各类舞曲命名的小型乐曲里，作曲家刻意追求富于抒情性的旋律和极富律动感的节奏，用以表达情感，完全不同于民间舞蹈的伴舞音乐，最终使这些舞曲成为纯粹的、适合在音乐厅演出的音乐会作品。

“节奏是音乐的灵魂”这句话在舞曲中得到了最充分的体现。由于节奏节拍是此类舞曲音乐风格特征的最核心元素，具有某种舞曲风格的典型节奏型常常贯穿于舞曲始终，它们不仅成为区别不同风格舞曲的重要标志，同时也成为作曲家舞曲创作的核心材料基础。有些伟大的作曲家甚至在充分吸收消化该民族音乐与精神的基础上，模仿典型节奏，并创作全新的旋律来创作极为民族化的舞曲作品，德沃夏克便是此类作曲家中的佼佼者。“作曲家们不是把民歌的‘不正规’抹平，使它们适合于艺术音乐的规则，把民歌的乐汇吸收到多少是常规的风格中去；相反，作曲家们尊重民歌的独特性，从这些乐汇中吸取灵感，去创造新的风格，扩大调性和节奏的词汇。”^①由此可见，虽然肖邦、李斯特、勃拉姆斯、德沃夏克等作曲家都曾以民间舞曲作为参考进行舞曲体裁作品的创作，但这些舞曲都不再是纯粹的民间舞曲，而是艺术性的音乐会舞曲。

“斯美塔那是首先将波尔卡这样一种民间舞曲形式运用于艺术领域的作曲家。并且他还在引用波尔卡的同时极大地丰富了这种民间素材。实际上斯美塔那

^①唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社，1996，P577

在音乐创作上很少直接使用真正的民间旋律，所以民间舞蹈体裁的使用就成为他民族性体现的一种标志。”^①

起初，这些舞曲大多是为钢琴独奏而作的室内乐小品，比如肖邦汲取波兰民间舞曲节奏为钢琴创作的《玛祖卡舞曲》、《波罗乃兹舞曲》，李斯特借用吉普赛舞曲音乐为钢琴所作的《匈牙利狂想曲》等。而从布拉姆斯的《匈牙利狂想曲》开始，民间舞曲不再仅仅局限于钢琴独奏，管弦乐队丰富的音响色彩变化为这些民间舞曲的艺术化处理增添了更多的表现力，德沃夏克的《斯拉夫舞曲》便是此方面的典范之作。

随着民族主义在捷克的兴起，以斯美塔那为代表的，音乐创作中致力于弘扬捷克民族精神的捷克民族乐派逐渐形成并发挥影响作用。这些作曲家们在音乐创作中已不再满足于对民间音乐的直接引用，而是有意识地学习、借鉴、吸收民间音乐，充分消化捷克民族精神，从而在其音乐创作中极为主动地，具有创造性地借鉴民间音乐元素，创作出极具个性与民族性的音乐作品。这些作曲家中，斯美塔那与德沃夏克是最具革新性与代表性的两位，他们都创作了大量以斯拉夫民间舞蹈音乐节奏为基础的舞曲作品。其中斯美塔那主要是为钢琴与室内乐而作，如两套《捷克舞曲》和《波尔卡舞曲》等；而德沃夏克除了创作《杜姆卡与富里安特（Op.12）》、《杜姆卡钢琴三重奏》、《d 小调杜姆卡舞曲》等室内乐外，还以富里安特（Furiant）、杜姆卡（Dumka）、苏雪特斯卡（Sousedská）、斯克契那（Skočná）等捷克以及其它斯拉夫民间舞蹈节奏为素材创作了管弦乐舞曲——《斯拉夫舞曲》。

第二节 德沃夏克《斯拉夫舞曲》概况

虽然，德沃夏克的大部分音乐作品都或多或少地带有斯拉夫特征，不过最集中的体现还是在其创作生涯的中前期：1870 年代晚期至 1880 年代早期。除了表现最突出的歌剧《万达》外，两套《斯拉夫舞曲》和《斯拉夫狂想曲》是这期间最具斯拉夫民族性的作品。

德沃夏克先后共创作过两套共 16 首《斯拉夫舞曲》。这些舞曲各具特色，既有活泼、欢快的民族舞蹈气氛，又有安稳而意味深长的旋律，还有艳丽多彩的和声处理，但都充满矫健的欢快气息和青春的活力。作曲家除了运用各种捷克民间舞曲体裁之外，还广泛采用了其他斯拉夫地区的民族民间舞曲形式，热烈狂放之

^① 陈波：《斯美塔那的钢琴波希米亚舞曲研究》，武汉音乐学院硕士论文，2007 年，第 38 页。

余，更流露出或优雅、或甜美、或忧郁、或惆怅的浪漫色彩，淋漓尽致地将十九世纪浪漫主义的灵魂和斯拉夫的不羁与忧郁表现出来。

两套演出时间共约 80 分钟，每一首的演出时间大多在 4 至 5 分钟，最短的只有约 2 分 30 秒，最长的也不到 7 分钟。16 首舞曲共采用了 12 个不同的调式调性，其中大调式 11 首，小调式 5 首。

图 4：德沃夏克《斯拉夫舞曲》第一首手稿

一、第一套《斯拉夫舞曲 (Op.46)》

在《莫拉维亚二重唱》出版并获得巨大成功后，希姆洛克抱着延续成功的目的，请德沃夏克效仿当时非常流行的勃拉姆斯《匈牙利舞曲》的模式写一组钢琴二重奏舞曲。德沃夏克欣然同意并中断《斯拉夫狂想曲》的写作，投入极大的热情开始第一套《斯拉夫舞曲 (op.46)》创作。但德沃夏克并没有像勃拉姆斯那样引用原有的民间旋律，只吸收了民间舞蹈中最基本的音乐成分——节奏，而没有直接采用民间舞曲曲调或原有民歌的旋律，通过天才的创造，在两个月的时间里（1878 年 3 月 18 日至 5 月 7 日）就写成八首斯拉夫风格的舞曲。在创作过程中他发现这些曲子很适合写成管弦乐，于是索性写了两套手稿，一套是钢琴二重奏的，一套是管弦乐的，作品编号都是 46，两个版本同时出版。但后来最流行的还是管弦乐版的《斯拉夫舞曲》，二重奏的演奏机会并不是很多。阿道夫·杰克(Adolf Czech)指挥管弦乐版的《斯拉夫舞曲》于 1878 年 5 月 16 日在布拉格的首演大获成功，淳朴、欢快、热烈的民族风格令人耳目一新，随后《斯拉夫舞曲》迅速走向全球，在英国和德国获得的成功甚至超过了国内，出版商西姆洛克也迅速在同年加以出版。已经 37 岁的德沃夏克也因此开始成为享

有国际声誉的作曲家。

在第一套的八首乐曲中，有七首都以捷克民间舞曲的风格作成，包括富里安特、波尔卡、苏斯特朗卡、斯科契那舞曲等，其中只有第二首采用源自乌克兰的杜姆卡舞曲。这些舞曲大都充满着健康向上的朝气和年轻的活力，洋溢着斯拉夫民族特有的敏慧、乐观的气质，它们淳朴、欢快、热烈的民族风格令人耳目一新，是对一种原始生命力的塑造，也是对纯朴生活热情讴歌。

二、第二套《斯拉夫舞曲（Op.72）》

民族主义音乐在 19 世纪下半叶的欧洲正形成一股潮流，人们对民族乐派的音乐兴趣浓厚。第一套《斯拉夫舞曲》取得的成功，不仅使德沃夏克一举成为国际知名的作曲家，还使出版商看到了《斯拉夫舞曲》是蕴藏的巨大商业价值，随邀请德沃夏克再写一组这样的作品，但遭到了作曲家的拒绝。德沃夏克的理由是，同样的事不能重复做，没有灵感的驱动，不会产生有价值的东西^⑩。他从此转向歌剧、交响曲和室内乐的创作，直到八年以后，在希姆洛克答应支付两倍稿酬并一再邀请的前提下才又写了第二套《斯拉夫舞曲》。而这次钢琴二重奏版本的第二套《斯拉夫舞曲》的创作则仅用了四周时间（1886 年 6 月 4 日至 7 月 9 日），其后也迅速被改编为管弦乐版本。

时隔八年，德沃夏克的音乐风格显然发生了变化，第二套《斯拉夫舞曲》同样由八首舞曲组成，却只有三首仍采用捷克民间舞曲，采用了更多的捷克以外的斯拉夫舞曲，分别是斯洛伐克的奥特茨梅克舞曲、波兰舞曲、南斯拉夫的科洛舞曲和乌克兰的杜姆卡舞曲。此时的德沃夏克对这种忧伤的民间音乐形式似乎很感兴趣，在第二套斯拉夫舞曲中共写了两首杜姆卡，青春欢乐的情绪退到次要地位，取而代之的却是一种深挚、忧郁的情感氛围。

捷克民族十分热爱音乐，具有丰富的民间音乐，由于热情奔放的民族个性，热烈、欢快的民间舞蹈在波西米亚地区随处可见。从 18 世纪开始便有作曲家开始从捷克民间舞蹈音乐中汲取养料来丰富自己的音乐创作，吉利·班达 (Georg Benda, 1722—1795)、杜赛克 (Dussek, 1760—1812) 等作曲家开始创作过以民间舞蹈为原型的舞曲音乐。但此时的作曲家对捷克民间舞蹈音乐的使用尚处在比较初级的阶段，其艺术化加工也比较有限，大多仅仅是借用民歌的旋律曲调或直接引用民间音乐作品，而且民族因素在他们的作品中也往往不具有支配，甚至主要地位，更多的是为增添色彩而用。

纵观整个西方音乐发展史，除了每一位伟大作曲家自身的创造性之外，他们的成功都与其生活的社会环境和时代背景密切相关，他们各自在表面上看似独树一帜的音乐创作风格也无法脱离其创作环境。在浪漫主义达到鼎盛之时，在捷克这一民族主义思潮盛行之地，德沃夏克的音乐创作自然不可能不受到这些因素的影响。就德沃夏克创作中前期完成的两套《斯

^⑩ Otakar Sourek: The Orchestral Works of Antonín Dvořák 1946.p231.

拉夫舞曲》而言，其兼具民族性、抒情性和思想性的音乐风格，以及两套舞曲之间诸多差异的形成，与创作环境的改变和作曲家整体创作风格的发展等方面的关系极为密切。

表 1：德沃夏克《斯拉夫舞曲》及其舞曲原型

序号	作品号	调性	曲式结构	舞曲原型	备注
1 NO.1	Op.46 NO.1	C 大	复三部曲 式	富里安特 (Furiant)	热烈辉煌、热情奔放、轻松愉悦。是整套舞曲的序曲。
2 NO.2	Op.46 NO.2	e 小	回旋曲式	杜姆卡 (Dumka)	沉静而忧伤、速度和调性多变、采用变奏手法。戏剧性非常强烈。慢一快一慢的速度布局，‘忧郁—活泼—忧郁’的情绪对比，杜姆卡的特点，与 Op.72 中的两首杜姆卡 No.2、No.4 类似，但对比相对较弱。
3 NO.3	Op.46 NO.3	bA 大	回旋曲式	波尔卡 (Polka)	主部轻快活泼、甜美如歌，第一插部果敢坚定、雄壮有力而生机勃勃，第二插部委婉抒情。
4 NO.4	Op.46 NO.4	F 大	复三部(比较典型,中部偏小)	索塞卡 (Sousedská)	主部抒情优美，变奏时具交响性和戏剧性，中部轻快愉悦、幽默诙谐，再现部气氛更为热烈。
5 NO.5	Op.46 NO.5	A 大	回旋曲式	斯科契那 (Skočná)	主部欢快而跳跃，情绪高昂激越，第一插部委婉抒情，并进行变奏反复，第二插部更为快速华丽。
6 NO.6	Op.46 NO.6	D 大	复二部	索塞卡 (Sousedská)	主部明快简洁、天真单纯、柔美宁静的田园气息，中部轻巧跳跃，整体是轮舞场面的生动描绘。
7 NO.7	Op.46 NO.7	c 小	复三部,有回旋曲式特征	斯科契那 (Skočná)	主部乡土音乐的质朴，第一插部跳跃性节奏，野趣盎然和明朗欢快的氛围，第二插部愉悦和轻松诙谐。
8 NO.8	Op.46 NO.8	g 小	复三部,不典型,有回旋性	富里安特 (Furiant)	是整套舞曲的收束曲，与第一首形成呼应，力度的对比上更为强烈，音乐情绪异常热烈。
9 NO.1	Op.72 NO.1	B 大	复三部	[斯洛伐克]奥特茨梅克	梦幻的忧郁色彩与前后的豪放欢乐对比。前后部分的舞曲特点与第一套比较相似，慢速的中部较柔美，有交响曲慢板乐章的特征。

			(Odzemek)
10 NO.2	Op.72 e 小	复三部	杜姆卡
11 NO.3	Op.72 F 大	复三部, 减缩再现	斯科契那 (Skočná)
12 NO.4	Op.72 ^b D 大	复三部, 减缩再现	杜姆卡 (Dumka)
13 NO.5	Op.72 ^b B 小	并列单三/ 复二部?	斯帕斯卡 (Špacírka)
14 NO.6	Op.72 ^b B 大	复三部	[波兰]波罗涅兹 (Polonaise)
15 NO.7	Op.72 C 大	复三部, 减缩再现	[南斯拉夫]科洛 (Kolo)
16 NO.8	Op.72 ^b A 大	复三部(为并列单 三), 减缩 再现	索塞卡 (Sousedská)

主部优美纤细、摇曳的曲调、内在的忧伤，音乐非常“揪心”，中部稍活跃。与前一首在速度与音乐形象上的布局恰如相反。

主部具有强大的冲击力，似进行曲；中部安静而甜美，渗透着点点哀愁，思绪万千，感伤无限。

强烈的渴望、痛苦的哭泣音调营造出叹息、哀怨的气氛，似追溯尘封的记忆，充溢着悲愤伤感的无奈思绪；中段渐而激昂奋进，像对光明美好的追寻。

开首的音乐稍显凝重而深沉，与中段活泼热烈、华丽的音乐特征形成巧妙对照。

主部优雅与稳重的古典美，小步舞曲一般；中部轻快而抒情又不失深刻内省的戏剧性。

情绪热烈而不失细腻，戏剧性对比极为突出，结束时强大的冲击力与交响曲相仿。

第一主题优雅、柔美、抒情、忧郁中带有明显的思考性，似朦胧与沉思，具有浓郁的回忆梦幻色彩，与中段似田园诗气息歌唱抒情特点相交织，与慢速的舞蹈主题频繁交替，整体上音乐的旋律线条气息悠长。整首作品的舞曲气质已退居二线，音乐思想深邃，在气质上更像是交响套曲的慢板乐章。

第二章 从捷克到斯拉夫

第一节 斯拉夫民族概述

斯拉夫人是世界上古老的民族之一，属于欧罗巴人种东欧类型和巴尔干类型。主要分布在中欧、东欧和东南欧，分为东斯拉夫人、西斯拉夫人和南部斯拉夫人三大支系^①。东斯拉夫包括俄罗斯人、乌克兰人和白俄罗斯人；西斯拉夫人包括波兰人、捷克人和斯洛伐克人；南部斯拉夫人包括保加利亚人、塞尔维亚人、克罗地亚人、斯洛文尼亚人等。捷克人属欧罗巴人种阿尔卑斯类型，使用的捷克语属印欧语系斯拉夫语族西支。

一、斯拉夫民族的历史渊源

早在1世纪末2世纪初的古罗马文献中，就已经有关于斯拉夫人起源的记载，当时，他们生活在西起奥德河、东抵第涅伯河、南至喀尔巴阡山、北濒波罗的海的广大地区。公元5—6世纪，西斯拉夫人从维斯瓦河、易北河上游西迁至今捷克的波希米亚和摩拉维亚地区。623年，在同来自多瑙河中游的阿瓦尔人的斗争中，形成西斯拉夫部落联盟——萨莫公国。9世纪初大摩拉维亚国建立（亦称大摩拉维亚波希米亚公国），封建社会开始。10世纪上半叶，捷克公国在普舍美斯王朝的统治下，以布拉格为中心建立，故又称布拉格公国。在捷克建立自己独立主权国家的过程中，与周边的德意志人有着不断的接触和冲突，捷克封建贵族长期依附于神圣罗马帝国。1086年，德意志国王、神圣罗马帝国皇帝亨利四世（1050—1106年在位）授予捷克王公弗拉迪斯拉夫二世（1062—1092年在位）以波希米亚国王称号，从此捷克公国臣服于神圣罗马帝国。12世纪后半叶，公国改称捷克王国。12—13世纪，大批德意志人移居捷克，逐渐形成德意志教俗封建主、城市贵族和矿山主的特殊社会集团，捷克贵族也日益德意志化。14世纪查理四世在位期间（1346—1378年），德意志城市贵族控制着城市、矿山，绝大部分高级教士为德意志人的天主教会占有捷克全部地产的三分之一以上，德意志世俗封建主也占有广大地产。17世纪20年代末，捷克新教贵族发动的武装起义是欧洲30年战争的导火线。起义失败后，捷克沦为奥地利哈布斯堡王朝的行省，捷克国王斐迪南残酷地迫害捷克人民，他强迫居民改奉天主教，焚毁捷克文书籍，捷克语不再是捷克地区的官方语言，德语成为捷克国语。

^① 于沛、戴桂菊、李锐：《斯拉夫文明》，中国社会科学出版社，前言。

可见，捷克在其历史进程中与近邻德奥的关系密不可分——无论是政治经济还是文化艺术。在波希米亚的音乐史上，波希米亚音乐家与所谓的维也纳乐派的关系十分的密切。几个世纪以来的德奥统治在文化中反映出来，17世纪已经出现了德国和波希米亚的混合状况。在那一时期很多德国音乐中出名的音乐家都来自波希米亚。所以，后来到了维也纳乐派时期，波希米亚音乐家给人一种印象好象形成了德国音乐史上的一个支派。

虽然，捷克始于西斯拉夫人建立，但是从血统上来看，捷克发展到17世纪，其融入的日耳曼血统已经远远超过了西斯拉夫的血统比例，而且尤其是在文化、宗教和高层社会领域。虽然，捷克人民在不断地捍卫自己的民族和民族的文化，也正是因为捷克人民不断抗争的斗志使其本民族的文化传统不致丧失，得以保存与发展。但是，我们不能带着主观的臆断、分割历史联系地去看待一个民族文化的发展。从历史学的角度客观地说，捷克的文化艺术是在长期依附于德意志的基础上发展起来的，是在捷克与德意志文化长期融合并互相影响的过程中形成的。实际上直至今日，在捷克的不少年长者都还在说德语。

二、斯拉夫区域文化

捷克位于全欧洲的中心：东部连接斯洛伐克，南邻奥地利，西界德国，北毗波兰（参见下图），主要包括波希米亚（Boheme）和摩拉维亚（Moravia）两个地区，是西斯拉夫的典型代表。由于特殊的地理位置加上历史、政治等多方面的原因，捷克地区不仅与斯洛伐克在文化上互相渗透、影响，而且与德国、奥地利以及匈牙利等周边国家都有着密切的文化传统联系。然而，尽管捷克与俄罗斯相近，并且被俄国派军队镇压过，但信奉拉丁基督教则是它与信奉东正教的俄罗斯最大的文化分界线，这也使得捷克与乌克兰、俄罗斯为代表的东斯拉夫之间在民族性格与传统文化上表现出诸多差异。

图1：捷克地理位置示意图

捷克民族是个有着良好音乐素质的民族，也是热爱音乐的民族，捷克（波希米亚）是西方音乐史上有着重要地位的国家，曾多次成为音乐文化的进步中心。捷克音乐的发展一方面受到西欧音乐影响；另一方面又以其独特的魅力融入西欧音乐，影响并推动其前进。德沃夏克的斯拉夫精神之根源存在于捷克民族在 19 世纪的独特境遇里，波希米亚人德沃夏克，当时波希米亚官方语言是德语，与捷克语不同，德沃夏克等民族作曲家非常强烈的希望摆脱束缚，发展自己的音乐风格。最终，“反映客观现实上侧重从主观内心世界出发，抒发对理想世界的热烈追求，用热情奔放的语言，瑰丽的想象和夸张的手法来塑造形象”^①的浪漫主义美学思想与波希米亚的民族意识与基因的结合促成了捷克民族乐派的产生，同时也成就了德

^① 《中国大百科全书(哲学卷)》，中国大百科全书出版社编辑部编，1987 年中国大百科全书出版社，第 586 页。

沃夏克等作曲家。

处于欧洲中部的捷克虽然是一个自然环境安静祥和的小国，但在历史上却多灾多难，自中世纪以来一直处于战乱不息、动荡不定的状况之中，长期在奥地利帝国哈布斯堡王朝的奴役和统治下艰难生存。由于这样的历史背景，为18世纪末开始的民族复兴运动在捷克的风起云涌埋下了伏笔。随着民族意识的觉醒，文学、艺术等各个领域内发扬民族特性、歌颂爱国主义与弘扬民族精神的作品大量涌现，捷克民族乐派也由此产生。

德沃夏克生活的时代是欧洲民族主义盛行的时代，这为德沃夏克选择《斯拉夫舞曲》这一体裁进行创作，以及在创作中充分借鉴民族元素奠定了时代基础。德沃夏克对民间音乐十分热爱，不仅是在《斯拉夫舞曲》中，其创作的重奏等室内乐，以及交响曲、协奏曲等多种体裁的音乐作品中都可以找到民间音乐的影子，它们往往在旋律、节奏等方面与斯拉夫的民歌、民间舞蹈保持着极为密切的联系。而且，创作《斯拉夫舞曲》的时期，尤其是创作第一套(Op.46)的8首舞曲时，正是德沃夏克音乐创作中民族主义因素表现最集中和突出的创作阶段，其著名的《捷克组曲》、《降E大调弦乐四重奏》(其第二乐章用了《杜姆卡》的标题)、《斯拉夫狂想曲》，以及《交响变奏曲》等都创作于这一时期。第一套《斯拉夫舞曲》较第二套中民间气息更突出也在相对程度上与此有关。此外，在作品中强调反映民族特点，注重在民间艺术中寻取创作素材也是整个浪漫主义作曲家所青睐的创作手法。

第二节 捷克（波希米亚）民间舞曲

一、舞曲原型与特征

捷克（波希米亚）在西方音乐史上有着重要地位的，尤其是19世纪欧洲民族乐派崛起之时，捷克音乐家对西方音乐的发展也做出了重要的贡献，将捷克民间舞曲艺术化处理后创作的大量舞曲便是世界音乐宝库中的重要文献。主要的舞曲有：

1、富里安特(Furiant)：富里安特一词为捷克文，字面意思为“傲慢者”、“骄傲自大的人”、“傲视阔步者”，起源于拉丁文 *furia*，意为“狂热”、“发狂”。富里安特舞曲是捷克民间幽默的双人舞，在捷克舞蹈中占有十分特殊的地位，涉及丰富多彩的农民形象，伴以歌唱，音乐富有热情、豪迈的激情。富里安特快速、节奏感强，曲中大量运用节奏重音，使得强拍位置变化不定，交替运用2/4拍和3/4拍，并常常形成三个两拍和两个三拍的节奏交错，而且转换得非常自然，还时常带有切分节奏。这样给人以节拍不断变化的感觉，因而造成一

种谐谑和幽默的情绪。专业作曲家在创作中大多保持了这一特点。斯美塔那和德沃夏克都曾创作过许多富里安特舞曲。

2、波尔卡（Polka）：波尔卡是快速的二拍子的波西米亚（今捷克西部）圆舞曲。起源于1830年左右的捷克民间，40年代开始广泛流传于欧洲各国，成为许多现代舞蹈的基础。

“波尔卡”一词从波西米亚语中“半”字演化而来，因此这种舞蹈舞步很小，是半步半步跳的舞者面对面站立，成对地沿着舞厅逆时针方向旋转行进。波尔卡舞是一种轻快活泼的舞蹈，乐队里用手风琴伴奏，常用快速的2/4节拍，前十六节奏（）多见于曲中，节拍重音通常落在弱拍上，给人以活泼且果断的感觉。波尔卡舞曲速度分快速和慢速两种类型，乐曲多使用三部性结构的曲式，有时乐曲前面有短小的引子，结束时有短小的尾声，多以八小节为一句。

3、索塞卡（Sousedská）：捷克文 Sousedská 一词的意思为“邻居”，索塞卡舞是捷克的民间轮舞，舞步从容，节拍为3/4。索塞卡舞源自德国的连德勒舞，速度适中似小步舞曲，但是在表演上更为自由。音乐常具有柔和的田园气息，愉悦而又不失庄重。

4、斯科契那（Skočná）：斯科契那源自 skociti 一词，意为“跳跃”，也是一种捷克的民间双人舞，舞步轻巧、跳跃并伴以旋转，舞蹈时伴以歌唱，多为愉快、幽默的内容。斯科契那舞曲速度很快，音乐热烈、亢奋，具有波西米亚乡村音乐特征，节拍为6/8，有时则为2/4或3/4，常使用模仿复调的织体。

二、德沃夏克的创作

德沃夏克第一套《斯拉夫舞曲（Op.46）》的8首舞曲中，就有7首选用了捷克民间舞曲为原型进行创作。

第三首《E 大调波尔卡舞曲（Op.46No.3）》在管弦乐版本中是以波尔卡舞曲的形式写成的回旋曲式，稍快的快板，2/4拍子。主部主题轻快活泼、甜美如歌，在波尔卡舞曲的节奏下尤显得天真烂漫和生趣盎然。第一插部的音乐主题重音强烈、果敢坚定、雄壮有力而生机勃勃。第二插部的音乐主题委婉抒情，加入切分节奏又使音乐别有一番情趣，通过突出旋律中表现的十六分音符音形法，使原汁原味的舞曲幽默感得以延续。音乐在渐强和渐快的热烈氛围中华丽结束。

3/4拍子的第五首《A 大调斯科契那舞曲（Op.46No.5）》为欢快活泼的快板，运用了类似于跳步舞风格的波西米亚乡村音乐“斯科契那”的节奏特点，喧闹嘈杂、高度亢奋的世俗性音乐形象展露无疑，但优美的旋律却贯穿始终，以突出其艺术性。主部主题呈环绕起伏的旋律线条，欢快而跳跃，情绪高昂激越（谱例2—1）。

谱例2—1：



第八首《g 小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》乐曲热烈辉煌，速度快得令人窒息，并配以激烈的切分节奏，加上强烈的力度对比，形成欢快热烈的民间舞蹈场面。最后，欢快、赏心悦目的舞曲以四拍铿锵有力的和弦音结束。这是首套《斯拉夫舞曲》的最后一首，与第一首一样是急板，3/4 拍子，都以典型的捷克舞曲富里安特写成，形成首尾呼应。

第三节 其它斯拉夫民间舞曲

除了以上四种比较典型的捷克民间舞曲外，德沃夏克在《斯拉夫舞曲》中还使用了其他斯拉夫民族的民间舞曲节奏进行创作，尤其是在第二套舞曲中只有三首使用了捷克舞曲，这些斯拉夫民间舞蹈中德沃夏克对乌克兰的杜姆卡舞曲情有独钟，两套舞曲共有三首是杜姆卡。

一、舞曲原型与特征

1、杜姆卡（Dumka）：杜姆卡原本不是舞曲，是起源于乌克兰的叙事体民歌，后逐渐引入民间舞蹈，形成格调哀婉忧伤，段落中间以快速的交替节奏为特征的民间舞蹈。流行于乌克兰、波兰，遍及斯拉夫人种分布的地区，包括俄罗斯、白俄罗斯、捷克、斯洛伐克、塞尔维亚、克罗地亚、斯洛文尼亚、马其顿、保加利亚。德沃夏克用杜姆卡来表达忧郁、伤感、温柔、抒情的音乐情绪，与节奏强烈、快速的捷克民间舞蹈形成对比。

2、斯帕斯卡（Špacírka）：Špacírka 一词的字面意思为“散步”，这种舞蹈的名称就是由此而来的，特点为慢的、彬彬有礼的步伐与生气勃勃的欢快舞步交替出现。这是一种诗意

盎然的斯拉夫舞曲，时而温柔，时而轻快，时而兴奋，时而活跃。

3、**奥特茨梅克**（Ozemek）：是斯洛伐克民间舞曲，速度适中，在音乐上与杜姆卡较为相似，忧郁伤感又不失适度的欢快感。

4、**科洛**（Kolo）：Kolo一词是圆圈之意，是南斯拉夫的民间舞曲，其音乐以2/4拍子为特点，速度很快，节奏感强，情绪狂热。

这些民间舞蹈被斯拉夫，乃至欧洲各地的作曲家们所青睐，经过艺术化发展后音乐内容更丰富，涌现出了大量的舞曲作品，德沃夏克的两套《斯拉夫舞曲》正是民间音乐艺术化发展的经典范例。

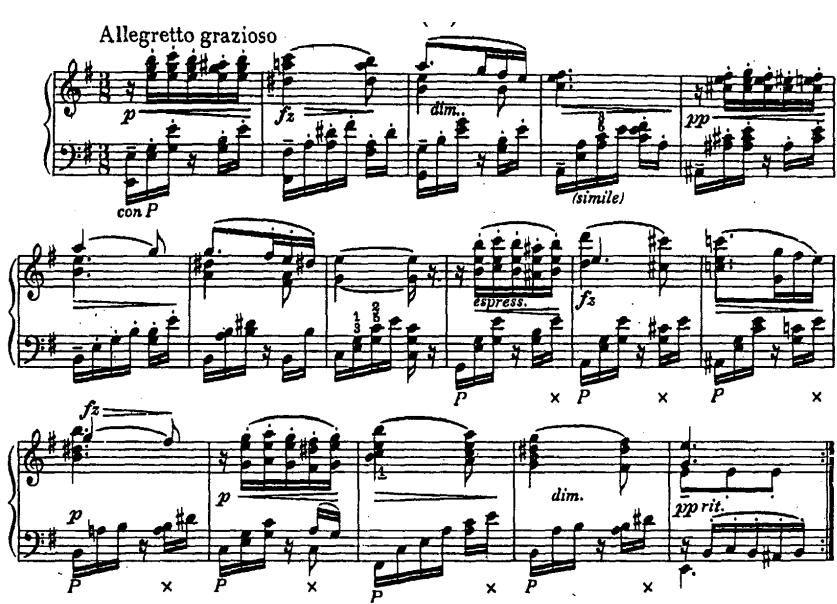
二、德沃夏克的创作

在德沃夏克的两套《斯拉夫舞曲》中共有3首是杜姆卡舞曲风格。而且，德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作中常常会混合不同类型民间舞蹈的素材，这点可在几首杜姆卡舞曲中表现得就颇为明显。杜姆卡在捷克有两种来源——“小俄罗斯杜姆卡（Dumka）”和“乌克兰抒情诗杜马（Duma）”^①，德沃夏克显然并没有对它们进行区分，而是既借鉴了小俄罗斯杜姆卡曲调的温柔、忧郁、伤感的抒情，同时又从“乌克兰抒情诗杜马”中借鉴了史诗般的叙述。

第二套《斯拉夫舞曲》的第二首（Op.72No.2）采用乌克兰杜姆卡舞曲风格写成。乐曲主题一开始，和声小调那优美、深情的主题旋律就将人们带入到深挚、忧郁的音乐氛围中，充分地显示出了这种舞曲体裁的风格特征（参见谱例2—2）。

谱例2—2：

^① 从19世纪中期以来，捷克民族最关注的斯拉夫人就是乌克兰人，也就是所谓的“小俄罗斯人”。那个时候乌克兰渴望民族身份，并且在民间艺术里表现出强烈的斯拉夫个性，许多乌克兰民间歌曲传唱到波希米亚。“杜马”是乌克兰最精湛的史诗佳作，从19世纪中期，很多捷克诗人在作品中反映了这股潮流，他们把遥远的斯拉夫文化作为诗篇的主题。这些诗篇往往标上了诸如“我的杜姆卡”、“哥萨克杜姆卡”、“晚间杜姆卡”、“忧郁杜姆卡”、“夜晚的杜姆卡”等名字。德沃夏克的“杜姆卡”不管是钢琴作品，还是《斯拉夫舞曲》、小提琴协奏曲、降E大调弦乐四重奏、A大调弦乐六重奏、A大调钢琴五重奏，或是带有“杜姆卡”标题的六乐章钢琴三重奏，都可以看出他把两种民间形式混合在了一起。（《德沃夏克、柴科夫斯基与斯拉夫精神》，《爱乐》2009年第5期。）



当然，德沃夏克对杜姆卡也进行了发展，在3首杜姆卡舞曲中加入了较为强烈的速度与情感的对比。比如，第二套的《e小调杜姆卡舞曲（Op.72No.2）》，复三部曲式的主部主题音乐优美纤细，摇曳的曲调，内在的忧伤通过主题的一次次变奏一点点地流露，不渲染不张扬，音乐非常“揪心”。中部的主题音乐稍活跃，形成鲜明对比。而《bD大调杜姆卡舞曲（Op.72No.4）》的首部主题表现出强烈的渴望，痛苦的哭泣音调营造出叹息、哀怨的气氛，似追溯尘封的记忆，充溢着悲愤伤感的无奈思绪。中部的对比亦十分突出，音乐渐而激昂奋进，像对光明美好的追寻，音乐缠绵反复咏唱。

除杜姆卡外，在第二套《斯拉夫舞曲》中还使用了斯洛伐克的奥特茨梅克、南斯拉夫的科罗、波兰的波罗涅兹等捷克以外其它斯拉夫舞曲的节奏特征。

另外，德沃夏克还将捷克民间的“富里安特”舞曲风格的音乐也融入到其“杜姆卡”中。

^①有捷克学者也曾指出：

“在第七首《斯拉夫舞曲》中还可以感觉到有和乌克兰的戈帕克舞及加纳的杰特克舞相近的地方。……第六首舞曲的某些插部和波兰的玛祖卡舞相接近，其节奏被自然地交织在索乌塞茨卡舞的从容不迫的步伐之中。第五首《斯拉夫舞曲》也是将斯科契那、戈帕克和克拉克维亚克舞的特点作了有机的结合。”^②

这种将不同的斯拉夫民族的舞蹈典型特点加以概括综合的情况，在德沃夏克的第一套《斯拉夫舞曲》中还是初步尝试，在第二套《斯拉夫舞曲》中真正达到了成熟程度。例如第

^① 《德沃夏克、柴科夫斯基与斯拉夫精神》，《爱乐》2009年第5期。

^② 严庆祥编译：《德沃夏克：斯拉夫舞曲两套》，第123页。

十四首《斯拉夫舞曲（Op.72No.6）》在希涅莱克的《德沃夏克的管弦乐作品》中被认为具有波兰的波洛涅兹（Polonaise）和玛祖卡舞曲的风格，这也是德沃夏克第二套《斯拉夫舞曲》创作中进行民族化风格融合的体现。

小结

德沃夏克在两套《斯拉夫舞曲》的全部 16 首舞曲中，共使用和借鉴了捷克的斯科契那（Skocina）、苏斯特斯卡（Sousedská）、富里安特（Furiant）、波尔卡（Polka）、斯帕斯卡（Špacírka），斯洛伐克的奥特茨梅克（Odzemek），乌克兰的杜姆卡（Dumka），波兰的波罗涅兹（Polonaise），以及南斯拉夫的科洛（Kolo）等共 9 种类型的斯拉夫民间舞蹈音乐的节奏与律动，舞曲类型极为多样，舞曲来源可谓十分丰富。其中，斯科契那、苏斯特斯卡、富里安特和杜姆卡使用频率最高，其余舞曲各使用一次（参见表 1）。就两套《斯拉夫舞曲》比较而言，第一套（Op.46）以捷克民间舞曲风格为主，只有第二首采用了乌克兰的杜姆卡舞曲，而第二套（Op.72）有五首采用了其他斯拉夫民族的舞曲节奏，只有三首来源于捷克民间舞曲。

很显然，由于两套《斯拉夫舞曲》创作间隔八年，德沃夏克的创作思想在发生变化，作曲家在八年后的关注点不再局限于捷克，甚至更加关注捷克以外的其他斯拉夫民族了。第二套在舞曲原型的选择范围方面更为宽泛，由于不同的舞曲体裁自身具有一定的音乐性格，这就直接导致了第二套《斯拉夫舞曲》音乐性格的多样化。

此外，从地理位置来看，捷克地处欧洲中心，与德国、波兰、俄罗斯、匈牙利等国接壤。这一特殊的地理位置造就了捷克不同地区在民间音乐方面的差异：大致上可分为波希米亚、莫拉维亚和斯洛伐克三个地区。其中，波希米亚与莫拉维亚西部地区以捷克语为主，在音乐上受西欧影响较大，其民间音乐常常节奏规则、结构方整；而斯洛伐克语莫拉维亚东部地区以斯洛伐克语为主，在音乐上受东欧影响较多，其民间音乐常节奏自由、曲调悠长，结构也多有非方整现象。这些正是德沃夏克两套《斯拉夫舞曲》中不同音乐风格的重要来源。

第三章 从民俗风情到个人抒怀

第一节 民俗风情的展现

环境对作曲家的审美、性格等有着重要影响，并最终会体现到其音乐创作中来。“欣赏着他的音乐，先前那色彩斑斓的原野、小巧的房舍、一片片田庄、好奇的村民、还有那催人入梦的情调都油然浮现在我面前，使我不自觉地沉醉于波希米亚城的那种陶然自乐、恬静淡泊的境界中。”^①对大自然和捷克人民的热爱，使其作品中充满了捷克淳朴的民间乡土气息。尤其在第一套《斯拉夫舞曲》中，热闹非凡的节庆气氛和欢快的舞蹈场景等一幅幅展现捷克民俗风情的画面不时映入眼帘。

一、节庆气氛

第一首《C大调弗里安特舞曲（Op.46No.1）》是第一套《斯拉夫舞曲》的节日序曲，急板、3/4拍子的富里安特舞曲一开始渲染的热烈辉煌、热情奔放的音乐氛围，就像中国民间表演中的开场锣鼓，热烈而欢快。节日的欢庆气氛与特征不仅表现在乐队的全奏与“ff”的力度中，更为重要地是这一热烈气氛被淋漓尽致地表现在主题中使用的管铜乐器和打击乐器上（参见谱例3—1）。这一部分的主题旋律由全体高音木管乐器和弦乐器奏出，十分明显，一下子就能抓住了听者的全部注意力，使你不知不觉就进入一个亢奋的状态。主题虽采用三拍子记谱，但连线和重音的处理却使实际音响有着二、三拍交替的节奏特点，清晰地体现出捷克富里安特舞曲的节奏特征。经过中部的对比后，第三部分变化重复第一部分，当接近结束时，将第一部分的旋律和中间部分的主题结合，似一首辉煌的凯歌，最终在一阵狂野、令人呼吸急促的旋转中结束。而且，以8小节为乐句的方整性陈述结构也与这首舞曲音乐中的节庆气氛十分相符。

谱例3—1：

^① 《音乐中的民族魂——德沃夏克成功之路》，第17页。孙乃修译自[美]艾萨克森《大音乐家访问记》。

Presto

Presto

第七首《C大调斯科契那舞曲（Op.46No.7）》是很快的快板，2/4拍子，主部主题旋律在c小调上由双簧管奏出主题，随后以卡农形式由大管奏出模仿声部，明显带有捷克乡土音乐的质朴音调（参见谱例3—6）。第一插部使用密集型和跳跃性的节奏，使音乐速度加快，

充盈着野趣盎然和明朗欢快的节日气息，第二插部加入附点节奏使音乐更显愉悦和轻松诙谐，结尾时旋律的片刻舒缓后，最终以稳步增强的生动活泼与快速节奏中结束使狂欢似的节庆氛围达到顶点。

第八首《g 小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》与开场舞曲一样，音乐情绪热烈而辉煌，速度快得令人窒息，并配以激烈的切分节奏，加上强烈的力度对比，将节日中欢快热烈、近乎狂热的民间欢庆场面表现得淋漓尽致。在力度、配器的对比较第一首甚至更为强烈，“弦乐、木管”和“加铜管、打击乐的全奏”之间的温柔与奔放，强弱对比鲜明，音乐情绪异常热烈。尤其是开始的 8 小节急板主题，和第一首一样使用了乐队全奏，而且铜管乐器（加厚和声为主）和打击乐器（突出节奏为主）也被充分强调，演奏旋律的依然是高音木管乐器与弦乐器，旋律十分突出。这种配器手法显然更多地是为了渲染民间节日中欢乐而喜庆的气氛。

谱例 3—2：

Presto

Flauto piccolo

Flauto

Oboi I. II.

Clarinetto I. II. B.

Fagotti I. II.

I. II.

Corni F.

III. IV.

Trombe I. II. F.

I. II.

Tromboni

III.

Timpani G, D.

Piatti

Gran Cassa

Triangolo

Violini I.

II.

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Presto

二、舞蹈场景

捷克是一个具有悠久历史文化的国度，这里森林茂密、气息幽雅、民风纯朴。捷克是有名的音乐之乡，捷克民族自古能歌善舞，浪漫而又善舞也是被称为“擅拉手风琴的民族群落”的整个斯拉夫民族的特征之一。他们为人亲切和善、热情好客，闲暇时亲朋好友们喜欢聚集在一起尽情地唱歌跳舞，并将这些活动视为无上的快乐。德沃夏克出身民间，童年的生活环境中充满了捷克的民谣和舞曲，小型乐队合奏在村中随处可见，德沃夏克的父亲便是优秀的乡村乐队乐手。这使得他大量接触普通大众的生活，并受到乡村音乐的熏陶，那热情明快的旋律与节奏早已融入他的血液。“他喜欢和群众中的各种人物相接近，不论他们是维索卡和波希米亚的矿工和农夫或是美国的黑人学生或仆人。”^①这对其音乐创作影响很大，也正因为此，其《斯拉夫舞曲》奔放而又富有诗意，且极富通俗性，易于被普通大众所接受和喜爱。

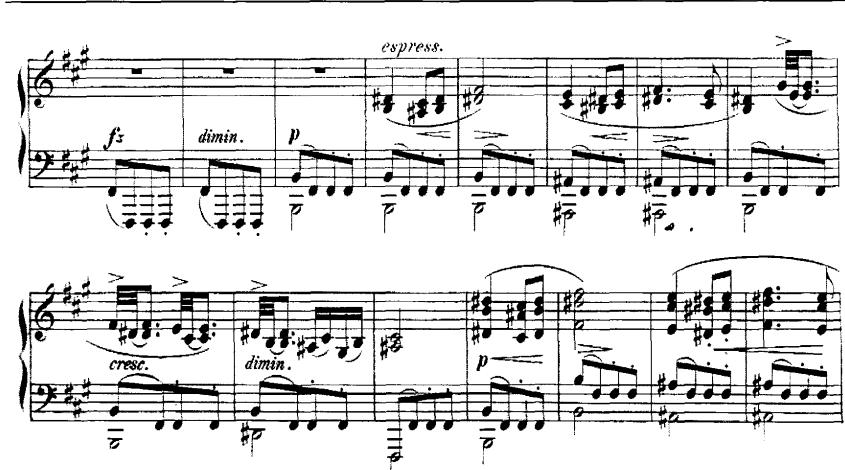
第一首《C大调弗里安特舞曲（Op.46No.1）》当音乐突然从C大调变成A大调时，标志着转入舞曲的中部，以木管组为主的配器与首部的乐队全奏形成对比，尽管跳跃的节奏仍然保持着第一段的基本情绪，但总体风格趋向柔缓，某种程度上格调更加幽默。轻松愉悦的旋律与开始主题亦形成鲜明的对比，轻盈而富于歌唱性，充满着浓郁而欢快的三拍子集体舞蹈场面。

第八首《g小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》与开场的第一首舞曲一样是急板，频繁的切分节奏使记谱中的3/4拍子不断表现出2/4拍子的特征，加上强烈的力度对比，形成欢快热烈的民间集体舞蹈场景。乐句陈述结构的方整和不断循环也突出了其舞蹈性。

第五首《A大调斯科契那舞曲（Op.46No.5）》为欢快活泼的快板，3/4拍子。运用了欢快活泼，类似于跳步舞风格的波西米亚乡村音乐“斯科契那”的节奏特点，喧闹嘈杂、高度亢奋的世俗性音乐形象展露无疑，但优美的旋律却贯穿始终，以突出其艺术性。主部主题呈环绕起伏的旋律线条，欢快而跳跃，情绪高昂激越，具有更多男性舞者的阳刚之气（参见谱例2—1）。第一插部的主题委婉抒情，并进行变奏反复（谱例3—3），第二插部的主题则更为快速流动，婉转华丽，具有类似女性舞者的灵动与优雅特征。结构中的回旋曲式布局也凸显了其舞蹈特征。

谱例3—3：

^① 奥塔卡·希渥莱克：《德沃扎克传》，人民音乐出版社1980年第二版，第113页。



第六首《D大调索塞卡舞曲（Op.46No.6）》为诙谐的小快板，3/4拍子，复三部曲式的“索塞卡舞曲”在保持原汁原味的舞曲风味中，又融合了作曲家的创新性灵感，显得更加诙谐生动、单纯率真。尤其是中间部分的旋律，时而充满舒缓的田园风格，时而投射出浓重的阴郁或兴高采烈。在“斯拉夫舞曲”第一套中，此首毋庸置疑是瑰宝之一。主部主题明快简洁的旋律线条充满着天真单纯、柔美宁静的田园气息，整体是轮舞场面生动而细腻的描绘。

德沃夏克在《斯拉夫舞曲》中还大量使用具有民间音乐特征的各种主题之间的模仿等手段来展现其民族性舞蹈场面。例如，《c小调斯科契那舞曲（Op.46No.7）》中就多次使用模仿复调手法，再加上充满捷克乡土风味的质朴音调与音色丰富的乐队编配，一位舞者在翩翩起舞的画面栩栩如生地展现在听众面前。回旋曲式的主部A(1—18小节)由双簧管奏出在c小调上的主题旋律，一小节后由大管奏出卡农形式的模仿声部（参见谱例3—6）。该曲的第一插部B(19—34小节)转入bE大调后，由短笛等高音木管乐器奏出明朗欢快的主题旋律，这一主题以下行三度音程的形式进行模进，与开始的主题音调相呼应，舞蹈者极轻快的跳跃舞姿清晰地展现出来。

第二节 个人情怀的抒发

《斯拉夫舞曲》经过德沃夏克天才的艺术化处理后，已不仅仅是展现民俗风格的舞蹈，这些舞曲中很多主题音乐极度抒情，情感表达充分，具有深刻的浪漫主义风格。与线条粗犷的民俗风情展示不同，声部间的处理和管弦乐队的编配极为细腻，旨在抒发作曲家个人的内心情感，并通过主题、对比、发展过程等方式展现出来。

一、抒情性

浪漫主义音乐一个突出的特征便是弱化，甚至放弃古典主义的那种严谨与理性之美，转而通过音乐来表达作曲家自己内心的情感与感受。而通过抒情、流畅且气息悠长的主题旋律来表现作曲家的情感世界则又是最为行之有效的手段，这也恰恰是德沃夏克等久经民族气息熏陶的民族乐派作曲家们所擅长的创作手法。

“旋律珍藏在他（指德沃夏克）的内心，谁也搞不清它的源头来自何方。就像舒伯特那样，他拥有无穷无尽的富有独创性的音乐主题，这种财富是一种自然而然形成的东西，这恰如一眼永远歌唱的清泉，宛若一所取之不尽的旋律的宝库。”^①

德沃夏克在《斯拉夫舞曲》中创作了大量具有各种民间舞蹈风格的旋律，除了通俗、流畅，易于欣赏之外，极度的抒情性是它们的重要特征之一，这在第二套《斯拉夫舞曲(Op.72)》中表现得更为突出。

《e 小调杜姆卡舞曲(Op.72No.2)》忧郁而温柔的 e 小调第一主题在 3/8 拍子和 Allegretto grazioso（优雅的小快板）的速度表情中表现得极度抒情而动人（谱例 3—4）；《e 小调杜姆卡舞曲 (Op.46No.2)》中回旋曲式的主部主题在沉静而忧伤的同时，还略具幽默；《^bD 大调杜姆卡舞曲 (Op.72No.4)》的第一主题由于不具备悠长的气息，还使其抒情中又多了几分朴实无华的哀婉与悲痛之情（谱例 3—5）。

谱例 3—4：

^① 《音乐中的民族魂——德沃夏克成功之路》，第 17 页。孙乃修译自[美]艾萨克森《大音乐家访问记》



谱例 3-5:

此外，德沃夏克在第二套《斯拉夫舞曲》中大量采用木管乐器来陈述主要主题，而弦乐则起到和声铺垫与烘托气氛的作用。如《c 小调斯科契那舞曲（Op.46No.7）》的主部主题就在双簧管、大管等不同木管乐器之间模仿、交替呈现，形成对比，再现时甚至还在双簧管和大管之间形成模仿关系（谱例 3—6）。这在充分展现木管乐器的音色个性，并与描写民俗风情场面的乐队全奏形成对比的同时，也将音乐表现情感的细腻性抒情风格通过管弦乐编配的方式表现出来。

谱例 3-6:

此外，由于情感表现的需要，在第二套《斯拉夫舞曲》中音乐的句法更为灵活多变，时常还出现在陈述结构方面打破舞蹈性方整结构的现象，比如，第十三首《 b_b 小调斯帕斯卡舞曲（Op.72No.5）》。这一首是两套《斯拉夫舞曲》中最简短且最超凡的舞曲，以快速的斯帕斯卡圆舞曲风格写成。但在 4/8 拍子快速活跃的小调式色彩浓郁的舞蹈主题出现之前，首先出现的是一个非方整性结构的柔板主题（谱例 3—7）。该主题上句为 4 小节，但下句随着

两个四分音符的柱式和弦的插入，和结束之前在关系大调^bD大调中对终止式的重复，结构上变为7小节。从而，乐曲以极富表现力的灵活的旋律和所表现出来的温馨渴求的情感，使舞曲整体上清晰地表现出上流社会的舞会氛围，与首套舞曲中强烈的情感宣泄和粗犷的农民舞蹈形成对比。第二套舞曲（Op72）中对打击乐和铜管组乐器使用的节俭显然也与其表现内容方面细腻的情感有关。

谱例3-7：



二、创作境遇

1859年，德沃夏克从管风琴学校毕业后，即加入布拉格哥姆扎克乐队演奏中提琴，但其音乐创作方面的才能却迟迟得不到大众的认可，直到勃拉姆斯的出现。此时德沃夏克的影响力相对有限，在出版《斯拉夫舞曲（Op.46）》之前，德沃夏克并不是一位知名的作曲家，^①而勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》则正享誉乐坛。也正是通过这套《斯拉夫舞曲》的面世，德沃夏克“经过长时期的艰苦生活与其艺术的被人漠视之后，终于获得了国内外非凡的成功”^②。由此，我们甚至可以大胆推测，在创作第一套《斯拉夫舞曲》时德沃夏克还不可能完全按照自己的艺术构思与追求进行创作，而不考虑听众的审美取向。这不仅是Op.46的八首舞

^① http://cn.wikipedia.org/wiki/Slavonic_Dances “Prior to the publication of the *Slavonic Dances*, Op. 46, Dvořák was a relatively unknown composer. Because of this fact, he had applied for the Austrian State Music Prize scholarship in order to fund his compositional work.”

^② 奥塔卡·希渥莱克：《德沃扎克传》，人民音乐出版社1980年第二版，第112页。

曲更加接近与勃拉姆斯《匈牙利舞曲》音乐风格的原因之一，也是德沃夏克迟迟不愿意接受出版商希姆洛克的邀约创作第二套《斯拉夫舞曲》的重要原因。当他在创作思维中清楚如何将自己的艺术追求与听众的审美情趣进行统一时，便快速创作了另外八首《斯拉夫舞曲》，并获得了更大的成果。

当然，德沃夏克在国外的成功几乎达到登峰造极的时候，他并没有忘记祖国，没有背叛他简朴、谦逊的捷克人的本质，这也是第二套舞曲中依然保留充分的民族性与乡村淳朴气息的原因所在。而且，德沃夏克在第二套《斯拉夫舞曲》中还运用了斯洛伐克、南斯拉夫、波兰等其他斯拉夫民族的民间舞曲素材，使其民族主义表现得更广泛，从简单的波希米亚走向了对整个斯拉夫民族音乐素材进行吸收与发扬的创作道路。在音乐表现方面也明显压缩了风俗性描绘的内容，音乐在增加抒情性的同时，还时常大起大落，不同段落间对比鲜明，反倒增加了抒发个人情怀的内容。

然而，令人困惑的是，虽然创作第一套《斯拉夫舞曲》前，德沃夏克的知名度并不很高，生活也相对窘迫，但其舞曲的音乐创作中则到处展现出欢快明朗与积极向上的一面；而当创作第二套《斯拉夫舞曲》时，德沃夏克已经在世界范围内享有盛誉，生活状况大为改观，但其音乐中却反倒多了一些忧郁和伤感。这种与常规相矛盾的音乐风格除了展现出德沃夏克创作首套《斯拉夫舞曲》时在思想上面对未来的积极向上与乐观之外，或许还说明了德沃夏克随着年龄的增长与社会阅历的丰富，已经不拘泥于单纯的舞曲风格，而且音乐创作中也注入了更多的个人情感因素与思考，不再简单地对欢快的世俗性舞蹈场面进行描绘。如第十首《e小调杜姆卡舞曲（Op.72No.2）》就是德沃夏克《斯拉夫舞曲》中情感表达最强烈的一首，虽然也是e小调，但与第一套中的《e小调杜姆卡舞曲（Op.46No.2）》却有不同，其情感表达更为细腻，几乎可以说是两套共16首舞曲中最抒情、最忧郁的一首。幽雅的小快板，3/8拍子的第一主题婉转如歌，且略带凄楚，如泣如诉，音乐优美纤细，摇曳的曲调，内在的忧伤通过主题的一次次变奏一点点地流露，不渲染不张扬，音乐非常“揪心”，紧紧地牵着听众的“心”。第33小节开始的B主题（谱例3—8）则通过精致的管弦乐法使情感表达更为细腻，德沃夏克将不同的旋律、和声声部巧妙地安排到木管、铜管和弦乐声部中，不同乐器音色之间，甚至是拨奏（pizz.）、拉奏（arco）等不同演奏法之间形成细致的交织与转换，与首套舞曲（如第一首和第八首的开始主题）中大范围的全奏和同节奏类似合唱织体的配器显然不同。中部主题转为轻盈欢快的舞蹈，类似玛祖卡舞曲般充满摇摆、震荡并富有活力，但旋律依然优美，只是音乐稍显活跃，与第一主题相映成趣。

谱例3—8：

in tempo

B

Fl. I.

Fl. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

I. II. E

Cor.

III. IV. C

Timp. E. H

Trgl.

Viol.

II.

Vle

Vcl.

Cb.

35

p

f

p

f

a2

f

p

f

p

f

mf

p

f

p

f

p

fz

fz

p

f

pizz.

fz

fz

p

arco

f

pizz.

fz

fz

p

arco

f

fz

fz

p

arco

f

mf

in tempo

除了《e 小调杜姆卡舞曲 (Op.72No.2)》、《e 小调杜姆卡舞曲 (Op.46No.2)》、《^bD 大调杜姆卡舞曲 (Op.72No.4)》三首以乌克兰杜姆卡风格写成的抒情曲之外，第二套中的其它几首舞曲在表现舞蹈性的同时，总会在中部或插部的对比主题中突出其抒情性。这除了与德沃

夏克《斯拉夫舞曲》创作中从不直接引用民间音乐中已有的现成旋律有关之外，更重要原因是其第二套《斯拉夫舞曲》在情感表达方面的丰富性所致。作曲家常常通过强烈的音响、织体、旋律等方面对比，在同一首舞曲中表达更为多样与丰富的情感，欢乐中带有伤感，激昂中饱有忧郁，从多方面表达着德沃夏克的情感体验。这在《^bD 大调杜姆卡舞曲（Op.72No.4）》和《^bA 大调索塞卡舞曲（Op.72No.8）》中表现得最为突出，除了音乐进行中细腻的速度变化与织体对比，二者在不同曲式部分之间的音乐形象对比亦十分鲜明，所表达的情感因素大大超出了普通的舞曲体裁。

小 结

《斯拉夫舞曲》音乐中洋溢着清新的民族气息，充满了青春活力。《斯拉夫舞曲》以其独特的民族情愫与民间音乐优美的旋律、绚丽多彩的和声，以及热烈的青春气息和淳朴内在的抒情性受到世人普遍喜爱。德沃夏克成长过程中耳闻目睹了捷克民族的淳朴，在潜移默化中受到了斯拉夫人民热情性格的熏陶，儿童时代的生活时常浮现在其眼前，波希米亚音乐的旋律萦绕在其耳边。这正是《斯拉夫舞曲》音乐风格中不断展现民俗风情的重要来源之一。

德沃夏克于 1859 年夏天开始，以中提琴手的身份随卡尔·阔姆扎克（Karl Komzák）的乐团在咖啡馆等公众场合演奏各类序曲和舞曲长达十一年，这一经历对其《斯拉夫舞曲》的、民俗性、通俗性同样意义重大。另外，两套舞曲中大量流畅的旋律在一定程度上反应出德沃夏克在旋律写作方面的禀赋，这自然也与德沃夏克早年亲历民间乐队与舞蹈表演，积累了大量的民族音乐语言有关。《斯拉夫舞曲》是一部极富魅力的作品，“它之所以引人注目，是因为将最崇高的精神和完美的艺术结合起来，并且这部巨作源于他们的精神情绪，深入普通大众的心房，能直接沟通众多听众的心灵。”^①

总之，整体而言，第一套舞曲（Op.46）每一首的音乐都比较积极向上，犹如风俗性或舞蹈性场面的描写，旋律多具质朴、方整的特征，是对纯朴生活的热情讴歌；而第二套舞曲（Op.72）中则有多首舞曲在优雅中带有忧愁，甜美而浪漫，甚至还有着一层朦胧的诗意，对舞蹈性、风俗性的描写大大弱化，更多的是对作曲家内心情感的宣泄与表达。

^① Otakar Sourek: The Orchestral Works of Antonin Dvorak

第四章 从舞曲音乐到音乐会作品

捷克民族乐派作曲家最重要的创作原则是：在深刻体验捷克人民生活，吸取其民间音乐的灵魂与精髓的基础上，创造性地加以模仿，创作具有波希米亚特征的音乐，而不是简单地直接引用现有的民间音乐。捷克民族乐派的奠基人斯美塔那的杰出歌剧《被出卖的新嫁娘》中就没有一首咏叹调是直接引用民歌旋律写成的。德沃夏克则继承并发扬了这一创作原则，在其《斯拉夫舞曲》中同样没有一个主题旋律直接引用自原始的民间音乐。然而，这并不妨碍这些舞曲在斯拉夫民族性方面的突出表现，德沃夏克是在充分吸收斯拉夫音乐与深刻理解斯拉夫精神的基础上，借鉴各种民间舞蹈的核心节奏与律动，创作出全新的，却又具有鲜明斯拉夫性格的旋律，使《斯拉夫舞曲》成为其最具民族性的音乐作品。

第一节 舞曲体裁的拓展

以波希米亚为代表的斯拉夫各民族不仅能歌善舞、热爱音乐，而且内心热情、性格奔放。因此，德沃夏克以斯拉夫各民族的民间舞曲节奏为基本要素而创作的《斯拉夫舞曲》中自然也少不了各种斯拉夫民间舞曲的风格特征。当然，正是以民间舞曲为参照的这一特殊性，使得在德沃夏克的《斯拉夫舞曲》中，音乐的舞曲特征常常与斯拉夫民族性合二为一。这些舞曲不仅表现出色彩绚丽、格调清新、热情欢乐的舞曲特征，焕发着斯拉夫的青春气息，同时又有着浓郁的波希米亚等民间音乐情调，表现出明显的斯拉夫民族性风格特征。可见，民族性风格与舞曲特征在德沃夏克的《斯拉夫舞曲》中早已水乳交融、不可分割，而德沃夏克的伟大之处正在于他能够把典型的民间舞蹈音乐的核心气质巧妙地融入《斯拉夫舞曲》的创作之中。

当然，通过细致的分析后我们还是可以在《斯拉夫舞曲》的音乐形态方面寻找出诸多突出舞曲体裁特征的创作手法，而且还能发现两套《斯拉夫舞曲》在舞曲特征的体现方面所呈现出的差异来。

一、舞曲体裁的一般特征

舞曲源自民间或宫廷舞蹈伴舞音乐的体裁属性使不同舞曲作品具有诸多共性化的体裁特征。主要表现在以下几个方面：

（一）节奏律动的规律性

由于起初作为舞蹈的伴舞音乐，明显的节奏和节拍律动是统一舞蹈者舞步的重要手段，

因此，一般的舞曲音乐无论是快速激烈的富里安特和斯科契那，还是优雅华丽的小步舞和华尔兹，其节拍律动都十分规律且鲜明，速度在舞曲进行中通常也不做变化。德沃夏克第一套《斯拉夫舞曲》中的大多数作品都具有这一舞曲体裁最重要的特征，但在第二套舞曲中，时常会有时突破。这在最后一首舞曲《^bA 大调索塞卡舞曲（Op.72No.8）》中表现得尤为突出。这首舞曲的速度变化极为频繁，在3/4拍子从Grazioso e lento（柔美的慢板）开始，之后每隔多则十几小节、少则三两小节出现一次速度变化（如，ritardando、in tempo、stringendo等），从而打破正常的节拍律动（参见谱例4—1）。

节奏是德沃夏克舞曲音乐艺术性表现的突出特征之一。由于德沃夏克没有直接引用民间音乐的现成音调，节奏便成了《斯拉夫舞曲》体现舞曲特征与民族性的重要方面，每一种舞曲的风格特征也主要由节拍、节奏等的不同而体现出来，变化多端的节奏配合上速度快慢有序的频繁交替，以及在配器上丰富的音响色彩对比，使这些舞曲的音乐形象极为鲜明、丰满而生动。如激动而狂热的《C 大调富里安特舞曲（Op.46No.1）》，忧郁而抒情的《e 小调杜姆卡舞曲（Op.72No.2）》，以及愉悦而诙谐的《c 小调斯可契那舞曲（Op.46No.7）》……每一首都性格鲜明。《C 大调富里安特舞曲（Op.46No.1）》的开始部分（参见谱例3—1）、《g 小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》的开始主题（参见谱例3—2）和《F 大调索塞卡舞曲（Op.46No.4）》的结束前（总谱第173—175小节）等舞曲中的结构部分突出强调的变节拍现象也大大增强了《斯拉夫舞曲》不同于其它舞曲的节奏特征。

德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作中除了采用大量斯拉夫不同民族的民间舞蹈节奏与节拍来展现每一首舞曲的个性之外，在曲式类型、陈述结构等音乐的结构组织形态方面还体现出它们作为舞曲的共性体裁特征。

（二）陈述结构的方整性

同样是出于统一舞蹈动作的目的（尤其是在那些集体性舞蹈中），一般的舞曲在音乐的陈述结构方面都会选择以4小节、8小节为乐句的方整性陈述结构，使音乐的句法两两成对，便于舞者统一步伐。就整体而言，第一套《斯拉夫舞曲（Op.46）》的八首舞曲在陈述结构上更为强调方整性，段落之间的断分比较明显，与原始的民间舞曲更为接近，如第一首《C 大调富里安特舞曲（Op.46No.1）》的第一主题、第三首《^bA 大调波尔卡舞曲（Op.46No.3）》的第一插部主题、《g 小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》的开始主题，以及《e 小调杜姆卡舞曲（Op.72No.2）》的第一主题（参见谱例1）等。事实上，德沃夏克第一套《斯拉夫舞曲》中最经典的舞曲主题有很多都是典型的方整性结构（可参见文中各舞曲主题的谱例），但在第二套中也时常见到打破方整性常规的陈述结构。

（三）曲式结构的回旋性

两套《斯拉夫舞曲》的曲式结构相对并不复杂，主要以回旋曲式与复三部曲式为基础组

织构成，就结构组织层面而言，其变化方式也不是很丰富，表现出一般舞曲体裁的共性特征，但也表现出一定的个性。

回旋曲式由于其产生的来源之一便是民间的轮舞形式，因此在各类艺术化的舞曲体裁作品（如玛祖卡舞曲、圆舞曲等）中使用甚广，在曲式结构方面也最具舞曲性格，一些舞曲体裁作品常常选用回旋曲式或在结构布局中融入回旋性因素，德沃夏克的《斯拉夫舞曲》也不例外（可参见表 1 中的曲式结构一栏）。德沃夏克在第一套《斯拉夫舞曲》中多次使用回旋曲式结构，这也表明该套舞曲的民间舞曲体裁特性更加突出。而且，回旋曲式写成的斯拉夫舞曲中，插部的音乐情绪往往更为热烈，与古典主义时期以及一些浪漫主义时期作曲家的主部热烈、插部抒情的回旋曲式不太一致。如《^bA 大调波尔卡舞曲（Op.46No.3）》中，^bA 大调的主部主题（1—28 小节）轻快活泼、甜美如歌，在波尔卡舞曲的节奏下尤显得天真烂漫、生趣盎然；而以 F 为主音的第一插部（29—48 小节），除了调性与主部形成一定对比之外，其音乐果敢坚定、雄壮有力而生机勃勃，在音乐形象上与主部对比极为鲜明。此外，第七首《C 大调斯科契那舞曲（Op.46No.7）》等舞曲在结构上比较特殊，兼具复三部与回旋曲式的特点。

（四）持续音（型）及其它方面

持续音是指伴随着持续的舞蹈节奏在低声部长时间持续某一重要和声骨干音或音型的现象，这是舞曲体裁音乐的重要表现手段之一。第一首舞曲《C 大调富里安特舞曲（Op.46No.1）》中，出现在复三部曲式尾声部分的频繁离调就建立在 C 大调的主持续音上，还起到明确 C 大调调性的作用。该舞曲在再现部之前也使用了长时值的属持续音，用以引出主题的再现。德沃夏克根据音乐的发展需要，对传统和声中的持续音手法还进行了发展，他打破了持续音引入与结束时在功能上的一致性。还是在《富里安特舞曲（Op.46No.1）》中，当尾声中的主持续音在即将结束时，德沃夏克没有让主持续音停在稳定的主和弦上，而将其停在主与下属不稳定的复合功能和弦上并最终使该复合功能和弦在下一小节以跳进的方式解决到了原位属三和弦，从而使音乐产生了继续向前发展的动力。固定音型和持续音在舞曲中有着异曲同工之妙，第三首《E 大调波尔卡舞曲（Op.46No.3）》中，大管、圆号和低音弦乐器奏出的不断重复的固定音型就大大突出了乐曲的舞蹈性（谱例 4—1）。

谱例 4—1：

Poco allegro

5

Poco allegro

5

Flauto piccolo

Flauti I.II.

Oboi I.III.

Clarinetto I.III.B

Fagotti I.II.

I. II.
Corni F

III. IV.

Trombe I.II.F

I. II.
Tromboni

III.

Timpani Es,As

Piatti

Gran Cassa

Triangolo

Violini I.

Violini II.

Viola

Violoncello

Contrabbasso

此外，管弦乐编配方面对旋律的强调，以及铜管乐器的突出使用等都是通常舞曲体裁作品的常规手法。铜管乐器由于在模仿民间号角声和表现热情情绪方面的突出优势，常常被舞曲作曲家所青睐，德沃夏克在第一套《斯拉夫舞曲》中就突出地使用了铜管乐器，如《C大调弗里安特舞曲（Op.46No.1）》的开始主题（参见谱例3—1）和《g小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》的开始主题，都以铜管乐器表现其舞蹈场面的热烈和节日气氛的高涨（参

见谱例 3—2)。

舞曲结束前的尾声常有加速(渐快)的处理,这也是《斯拉夫舞曲》展示其波希米亚民族性和不同于其它舞曲的特点之一。如《C 大调富里安特舞曲(Op.46No.1)》和《A 大调斯科契那舞曲(Op.46No.5)》等舞曲在结尾前就有不同程度的渐快处理。使用结构规模比较短小的长时值音符的柱式和弦引子也是《斯拉夫舞曲》的民族性因素之一。如《C 大调富里安特舞曲(Op.46No.1)》、《e 小调杜姆卡舞曲(Op.46No.2)》等舞曲的开始引子。

二、对舞曲体裁的拓展

德沃夏克《斯拉夫舞曲》除了表现出一般舞曲体裁的共性特征外,还时常对其有所突破,表现出极度的抒情性、个人情感的抒发等非舞曲体裁特征,从而对舞曲体裁进行拓展,成为脱离舞蹈伴奏功能,供欣赏者在音乐厅中纯粹用于欣赏的正真的音乐会作品。这些对舞曲体裁特征的突破主要表现在曲式及其结构组织、复调模仿、色彩性和声、音响对比与戏剧性表现等方面,从而使《斯拉夫舞曲》的艺术性大为提升。

(一) 曲式与结构

除回旋结构外,再现的复三部曲式在两套《斯拉夫舞曲》中最为常见,这与小步舞曲、圆舞曲等舞曲体裁常用三部性结构的特点是一致的。但德沃夏克对复三部曲式亦有自己的见解,他通常比较强调第一部分 A, 中部 B 则规模一般偏小, 对比幅度相对不如同时期交响曲等其它体裁作品中复三部曲式的中部大。且再现部常有缩减, 省略次级曲式部分, 或省略初次呈示时对主题的反复。如《^bD 大调杜姆卡舞曲(Op.72No.4)》, ^bD 大调的首部 A 自身为单三部结构, 音乐中强烈的渴望、痛苦的哭泣音调营造出叹息、哀怨的气氛, 似追溯尘封的记忆, 充溢着悲愤伤感的无奈思绪。同主音小调(♯c 小调)中开始的中部 B 的音乐渐而激昂奋进, 对比强烈, 像对光明与美好事物的孜孜追求。再现时在结构上进行了大幅度的缩减, 原先的单三部曲式只保留了第一曲式部分 A, 被缩减为一部曲式结构。

就两套《斯拉夫舞曲》比较而言: 第一套(Op.46)中回旋曲式的组合原则相对突出, 如 Op.46 的第 2、3 两首, 都以比较典型的回旋曲式写成, 这与民间舞蹈音乐惯用回旋曲式展现热烈、欢快的舞蹈场面的特征极为相符; 而后一套(Op.72)中回旋性因素明显降低, 在每一首舞曲的曲式结构组织方面, 取而代之的是再现性的复三部曲式结构, 且象浪漫主义晚期的其他作曲家那样, 在再现时大多都用不同程度的缩减, 如 Op.72 的第 4、第 8 两首就极具代表性。

除曲式方面的回旋性与再现性之外, 乐句陈述结构的方整性也是舞曲音乐的重要体裁特征之一。德沃夏克两套舞曲在音乐的陈述结构方面, 多以 4 小节或 8 小节的方整性结构陈述, 但在重复、变奏时后句也常有扩充现象。《A 大调斯科契那舞曲(Op.46No.5)》的主部主题

在 A 大调的 8 小节陈述后，转向 D 大调进行重复，其陈述过程中由于调性的变化和对音型的模进最终被扩充到 17 小节，并起到引出插部主题的作用。在第二套《斯拉夫舞曲 (Op.72)》的八首舞曲中相对有更多后句扩充后形成的非方整性结构，使得音乐更具浪漫主义气质。如《^bA 小调斯帕斯卡舞曲 (Op.72No.5)》的第一主题就颇具代表性，前乐句为 4 小节，但后乐句被扩充到 7 小节，形成非方整结构(参见谱例 3—7)。《c 小调斯科契那舞曲 (Op.46No.7)》的开始主题由于主题以模仿复调方式陈述，最终也打破了方整性的陈述结构。

《^bA 大调索塞卡舞曲 (Op.72No.8)》的开始主题优雅、柔美、抒情、忧郁中带有明显的思考性，梦幻般的冥想。其陈述结构也打破了方整性的舞曲常规，由于扩充和重复终止式的手法是其成为了一个 12 小节的大乐句结构。而且和其后的 B 主题在速度变化方便都频繁且极为细腻，这显然不属于舞曲体裁特征 (谱例 4—2)。中段似田园诗般的抒情与歌唱气息与慢速的舞蹈主题频繁交替，整体上音乐的旋律线条气息悠长。最后在明快的和弦中给交响音画式的第二套《斯拉夫舞曲》画上了圆满的句号。该曲也是两套舞曲中情感最为丰富的一首，音乐时而是激昂的冲动，时而是精美且雅致的诗意，时而又富有柔美的庄严气息，似梦中看到舞蹈场面，又惊醒过来，具有浓郁的回忆性的梦幻色彩，过往青春洋溢的回忆历历在目。可见音乐中的舞曲性格与气质早已退居二线，音乐思想深邃，在气质上更为深邃，倒像是交响套曲的慢板乐章。

谱例 4—2：

Lento grazioso, quasi tempo di Valse

Antonín Dvořák, op. 72, No. 8

The musical score consists of six staves of music for two voices (Soprano and Alto) and piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature varies between common time and 2/4. The vocal parts are in soprano and alto ranges. The piano part provides harmonic support and rhythmic patterns. The score includes several dynamic markings such as *poco rit.*, *a tempo*, *mf*, *f*, *dim.*, *p ritard.*, *pp*, *ff ritardando dim.*, *p*, *molto cresc.*, *ff*, *p*, *mf*, *ritard.*, and *1.* and *2.* endings. Performance instructions like *ritardando*, *crescendo*, and *simile* are also present.

(二) 主题及其重复、再现时的变化处理

由于舞曲中强烈而富有感染力的节奏与律动将听众的精力充分吸引，因此对音乐材料的使用常常要求要非常集中、精简，由此，主题的反复、变化重复是舞曲音乐的又一突出特点。这点在《斯拉夫舞曲》中表现得也极为突出，不过德沃夏克的对重要主题进行重复或再现时，大多使用变奏、装饰等方式对其进行处理，以求变化，这是《斯拉夫舞曲》不同与一般舞曲的另一特点。《^bB 大调波罗涅兹舞曲 (Op.72No.6)》开始主题 A 的第一次呈示中旋律交由第

一长笛和第一双簧管演奏，其余木管、弦乐组为其进行简单的装饰性和声支持（谱例 4-3）；25 小节开始的第一次再现时，旋律移交给第二长笛和两支单簧管，小提琴声部还增加了 16 分音符分解和弦进行的装饰声部；整曲的再现部开始 A 主题的再现，主旋律只剩下第一双簧管和第一小提琴交替演奏，但和声声部却变得更为丰富。可见，该主题的三次出现德沃夏克都精心涉及了不同的色彩与陈述方式。

谱例 4-3：

Moderato, quasi Minuetto

Moderato, quasi Minuetto
pizz.

I. Violini II. Viole Violoncelli Contrabbassi

第二首《e 小调杜姆卡舞曲 (Op.46No.2)》的第一主题 A 在初次呈示时，主题旋律是第一长笛和第一单簧管的复合音色，两支双簧管齐奏具有模仿性质的对位化声部，随后的变化重复中主旋律经过装饰并移高 8 度后，在保留第一长笛的同时，将第一单簧管改为第一双簧管，并增加了第一小提琴和一半中提琴声部，共四个声部一起呈示，而之前的模仿性对位声部也同时由第二长笛、第二双簧管、第二小提琴和另 1/2 中提琴声部协同奏出(谱例 4—4^①)。第 54 小节开始的第一次再现除了力度的增长外，演奏旋律和对位声部的乐器声部都有所增加，织体不断被加厚。该主题的最后一次再现中，德沃夏克更是将变化发展了的对位声部充分强调，同时由第一长笛、第一双簧管和第一小提琴在高声部奏出，而正真的主题旋律被隐藏在中间声部，由两支单簧管和第二小提琴奏出。

谱例 4—4：

Allegretto scherzando

^① 为节省篇幅，谱例中只截选了木管声部，之后不再一一注明。



就整体而言，第一套舞曲（Op.46）中捷克民族因素更突出，舞曲体裁特征保持的更充分；而第二套舞曲（Op.72）对舞曲的理解更为宽泛，具有更多对常规意义上的舞曲体裁的拓展和突破，通过细腻的管弦乐技法和音响对比等使其艺术化大幅度提升，成为正真的音乐会作品。

第二节 艺术性的提升

德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作中除了借鉴民间舞蹈节奏外，在很大层面上超出了舞曲体裁的音乐特征。其音乐内容丰富，速度、节奏、音响等方面对比极为强烈，尤其是第二套舞曲中慢速的部分，与前一套舞曲中风俗性或舞蹈场面的描写十分不同，反倒与作曲家最著名的几部交响曲慢板乐章的音乐风格极为接近，抒情中带有思考性，是真正内心情感的表达，通过非方整性的陈述结构、丰富的复调化织体、色彩性的和声，以及管弦乐编配上变换多端的音响色彩对比等创作技法，使《斯拉夫舞曲》在音乐内容与表现形式上大大超越了单纯的舞曲风格，艺术性得以充分凸显。

一、管弦乐编配

两套《斯拉夫舞曲》的乐队编制基本以双管编制为基础：

木管组：

Piccolo （短笛）

2 Flutes （长笛两支）

2 Oboes （双簧管两支）

2 Clarinets (单簧管两支)

2 Bassoons (大管两支)

铜管组:

4 Horns (圆号四支)

2 Trumpets (小号两支)

3 Trombones (长号三支)

打击乐组:

Timpani (定音鼓一套)

Cymbals (铙钹一对)

Bass Drum (大鼓一面)

Triangle (三角铁一件)

弦乐组:

1st Violins (第一小提琴一组)

2nd Violins (第二小提琴一组)

Violas (中提琴一组)

Violoncellos (大提琴一组)

Double Basses (低音提琴一组)

但两套舞曲在具体的乐队编配上又各具特点。就乐队与音色而言，第一套《斯拉夫舞曲(Op.46)》德沃夏克使用了没有大号和竖琴整个管弦乐队，追求音色的辉煌与绚丽，音响效果富于色彩，这也是浪漫主义时期作曲家为了追求音色的辉煌而经常采用的配器手法。整体而言，对铜管组乐器的使用比较突出，音响明亮、饱满而辉煌，效果富于绚丽的色彩性，弦乐还大量运用了拨奏、弓杆击弦等奏法，世俗性民间乡村舞蹈的热烈与欢快常常被生动地展现在眼前。尤其是在第一首《C大调富里安特舞曲(Op.46 No.1)》中，主旋律中突出地使用了管铜乐器和打击乐器，第一部分的主题最为明显(参见谱例3—1)，再现后，最终在一阵狂野、令人呼吸急促的乐队全奏音响中结束。

而在第二套《斯拉夫舞曲(Op.72)》舞曲的管弦乐队编配方面，德沃夏克采用了更为新颖的配器手法，除了能体现与第一套类似的灿烂辉煌与热情洋溢外，根据不同舞曲的特色，没有像第一套舞曲那样始终使用一个庞大的管弦乐队，只有四首乐曲是为大乐队写的，剩下的四首则是为没有长号或没有小号的不完整的管弦乐队，以及完全没有打击乐器的小型乐队写作的。对铜管组和打击乐组乐器的弱化处理使得乐曲辉煌与灿烂的舞蹈性和世俗性大为降低，而突出的复调化织体与力度等音响方面的强烈对比使其交响乐特征更为鲜明。这在《e小调杜姆卡舞曲(Op.72 NO.2)》和《^bA大调索塞卡舞曲(Op.72 NO.8)》中表现得最为明显。从中显然也可以反映出德沃夏克在两套舞曲中创作思维的变化：前一套更追求热烈与辉煌的民间舞曲性，而后一套则更注重内心情感与思想的细腻而深刻的表现力。

此外，两套《斯拉夫舞曲》中丰富的旋律音调极需音色上的对比与充实，通过德沃夏克精湛的配器技巧，充分展示出这些舞曲的特性，并将其充满活力的节奏上升到强烈的情感高度。从而，在由此产生的音色、节奏、音响等的强烈对比下，这些舞曲便表现出了正真交响乐的表现力和气势。

德沃夏克曾说过：“一个优美的主题并没有什么了不起，但要把这优美的主题加以发展，而把它写成一部伟大的作品，这才是最艰巨的工作，这才是真正的艺术！”^①正是出于这样的认识，德沃夏克对《斯拉夫舞曲》中那些重要的主题旋律进行了天才式的变化与发展。尤其是在后一套舞曲中，原始主题的完全再现绝少使用，而是通过旋律变奏，改变和声或调性，调整主题音域移或改变主要乐器等对主题不断地进行变形，使相对简单的舞曲音乐变得色彩纷呈，从而展现出其交响音乐的一面。如前文分析过的《e 小调杜姆卡舞曲（Op.46No.2）》、《^bD 大调杜姆卡舞曲（Op.72No.4）》、《^bA 大调索塞卡舞曲（Op.72No.8）》等舞曲。

《斯拉夫舞曲》中复调手法使用较多，但主要是二声部的对比复调与模仿复调，三声部以上的较少见。这除了在一定程度上表现出音响、织体等方面的丰富变化外，也是这些舞曲的民间音乐来源特征的显现。如，前文已分析过的《e 小调杜姆卡舞曲（Op.46No.2）》的主题 A（参见谱例 4—4）和《C 大调斯科契那舞曲（Op.46No.7）》的第一主题（参见谱例 3—6）等。

两套《斯拉夫舞曲》创作之初都是钢琴二重奏形式，但都很快被德沃夏克本人改编成管弦乐曲，并在世界范围内引起轰动。在当时欧洲的音乐会、家庭和沙龙里，钢琴二重奏是最通俗、最时髦的演奏形式。德沃夏克起初选择钢琴二重奏无疑是看中了这一形式的普及性，但创作过程中发现这些舞曲在内容上已大大超出单纯的舞曲体裁风格，因而及时将它们改编成管弦乐作品。借助管弦乐队强大的表现力，其交响曲风格凸显，音乐内容的严肃性与思想内容的深刻性，以及情感表达的丰富性等都随之提高。最终，德沃夏克通过多种艺术化的手段，使这些源于民间的斯拉夫舞蹈音乐在民俗性舞曲的基础上增添了更多的艺术性，使《斯拉夫舞曲》成为了正真伟大的艺术品。由此，我们可以毫不犹豫地认为德沃夏克的最后一首斯拉夫舞曲已经不再是舞曲了，作曲家只是借用了舞曲这一较为通俗的体裁形式，来表达交响曲才能表达（或擅于表达）的内容罢了。

二、色彩性和声

有意弱化功能性的色彩性和声手法是浪漫主义音乐的重要特征之一，德沃夏克从和弦材料、调式调性的关系处理等方面在《斯拉夫舞曲》中都突出了其和声手法的色彩性。

在和弦材料方面，《斯拉夫舞曲》基本以三度叠置和弦为基础，大量采用常见的不协和

^① 奥塔卡·希沃莱克著：《德沃扎克传》，第 47 页。

和弦，运用附加音和弦、复合和弦来加剧和声的紧张度。德沃夏克还极为突出色彩和声，对传统功能和声，尤其是传统的正格终止式，的功能性与力度性进行弱化方面极具民族特征，使它们能够更好地适应其作品的音乐风格，从而大大丰富和声语汇。这其中，在正格进行或终止（D-T）的属和声（D）之前增加一个三级和弦（DTIII），运用 DTIII—D 的上三度进行对这一正格进行的和声力度进行弱化处理的现象极为普遍。如，《bA 大调波尔卡舞曲（Op.46No.3）》结束前（谱例 4-5），《A 大调斯可契那舞曲（Op.46No.5）》的主部主题最后一次再现的终止式中（谱例 4-6），以及《e 小调杜姆卡舞曲（Op.72No.2）》B 主题的终止式中。

谱例 4-5：



bA 大： dtIII D₇ T

谱例 4-6：



A 大： TSVI D/TSVI DTIII D₃ T

德沃夏克在《斯拉夫舞曲》中使用了多种调式交替手法，除前文提到的调式交替在增加音乐的斯拉夫民族性方面的作用外，同主音自然大、小调式的交替等也为浪漫主义的抒情性添色不少。这种同主音大小调式之间的频繁交替正是浪漫主义先驱舒伯特的风格特征之一。

《g 小调富里安特舞曲（Op.46No.8）》的开始主题中，前 4 小节的第一乐句调性为 g 小调，出现了两次功能性的正格进行。其后的 4 小节为第二乐句，则将和声交替到了同主音的 G 大调上，使前后两乐句在旋律与低音不变的情况下，通过主和弦三音的升高，形成大、小调式不同色彩的鲜明对比（谱例 4-7）。

谱例 4-7：



g 小: t

G 大: T

德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作中，对下属组和弦以及变格进行的使用颇为突出，充分挖掘了变格进行的表现力，体现出民族性和声语汇的影响。例如，《F 大调斯可契那舞曲 (Op.72No.3)》复三部曲式的中部(谱例 4)，以及第一首《C 大调富里安特舞曲(Op.46No.1)》在再现开始时，从下属和弦回到主调 C 大调主和弦的变格进行就极富特点。另外，在第一首富里安特舞曲 (Op.46No.1) 的尾声部分，作曲家先后两次在 C 大调主持续音上反复向下属调作离调，以突出下属和声的重要性。

《C 大调富里安特舞曲 (Op.46No.1)》中，在回旋曲式主部的第一次再现时，C 大调后，在呈现出柔和的 a 自然小调色彩的和声进行中减缩的主题材料片段的不断反复。其后，德沃夏克直接用大六度多里亚小调的原位下属和弦解决到原位主和弦的几次变格进行，既突出了两种不同调式的色彩对比，又为小调的和声进行带来了几分明亮的和声色彩(谱例 4-8)。

谱例 4-8:

a 小: D t C 大: T
dimin. sempre
a 小: t sII₂ t d t



s > t

通过不同调式之间的交替来展现音乐色彩的对比，推动音乐发展是民族乐派作曲家们极为热衷与擅长的手法，德沃夏克作为捷克最伟大的民族乐派作曲家自然也不例外，但其在两套《斯拉夫舞曲》中对调式与和声色彩的变化处理又有着独特的个性特点。强调调式色彩变化也是德沃夏克的舞曲风格之一。《斯拉夫舞曲》中重要的主题在重复、变奏、再现时的变化相当丰富，调式、调性的变化就颇具特点，尤其是在平行大小调或同主音各调式之间的调式交替颇具特色，具有明显的民族风格。如，《bA 大调波尔卡舞曲（Op.46No.3）》的第一插部、《F 大调索塞卡舞曲（Op.46No.4）》的中部 B，以及上例《C 大调富里安特舞曲（Op.46No.1）》主部的第一次再现中（参见谱例 4—8）。

德沃夏克还通过运用调式交替和弦来扩大和弦的可选范围以及和声进行的多样性，各种调式交替和弦的混合运用使和声在色彩上取得很大发展，因而带来和声色彩上具有斯拉夫民族性的个性化风格。利用同主音大小调之间、平行大小调式之间、以及同主音大小调与同主音特殊自然调式之间的相互交替与渗透，在和声中引入了各种同主音调式交替和弦或平行调式交替和弦，进一步丰富了和声语汇。各种大小调式之间的交替在《F 大调斯可契那舞曲（Op.72No.3）》整部作品中得到有效和自然的运用，尤其是在复三部曲式的中部（谱例 4—9），德沃夏克丰富的和声色彩就得益于^bB 同主音大小调式的交替。

谱例 4—9：

在两套《斯拉夫舞曲》中，三度调性关系的调布局占有显著的特征，这也是调性布局关系方面浪漫主义的显著特征之一。第一首《斯拉夫舞曲（op.46No.1）》中在以平行乐段结构写成的第一主部中，两乐句从旋律上看是完全重复的，而作曲家却采用了不同的和声手法来加以配置。在第一乐句中，作曲家从 C 大调开始，在第一乐句结尾转到关系小调 a 小调作 D 正格不完满终止式。在第二乐句中，作曲家使调性回到 C 大调并在乐句结尾作正格完

满终止式，以同调配置的手法在相同的旋律条件下，将 c3 音作为 C 大调主和弦的根音来加以配置。这样，作曲家使两乐句在旋律反复的情况下，在和声上形成了“同头异尾”。从而，使得整个主题呈现出了 C 大调到 a 小调再到 C 大调的三度关系调性布局特征，更为整首乐曲的三度关系的调布局提供了一个基调。

复三部曲式的《F 大调索塞卡舞曲（Op.46No.4）》的中部 B（71—121 小节）是一个再现单三部曲式结构，调性关系主要以三度关系来进行布局。这个单三部曲式的首部基本在 ^bB 大调中，在其后中部在 ^bB 大调和其平行小调 g 小调之间做了多次转换，这个单三部曲式中最集中体现德沃夏克三度关系调性布局思维的部分是它的再现部，作曲家在这一部分中采用了 ^bB 大调—^bb 小调—^bD 大调—^bB 大调—g 小调—^bE 大调—c 小调—^bA 大调—F 大调的调性布局方式。

另外，作为钢琴四首联弹的《斯拉夫舞曲》还具有一些浪漫主义沙龙音乐^①的特征。“目的在娱乐而不求深刻”的沙龙音乐与民间音乐的娱乐功能大于审美功能的特性又常常是一致的。沙龙音乐在音乐表现上比较华丽，旋律进行流畅优美，带有幻想性与狂想性音乐特征等，这是与质朴的民间艺术相对的风格体现。德沃夏克的第一套《斯拉夫舞曲》在音乐上多少与“沙龙音乐”有些许类似，这些舞曲兼具“目的在娱乐而不求深刻”的沙龙风格与“注重娱乐而淡化审美”的民间音乐特征。这应该是《斯拉夫舞曲》钢琴版的又一特征。

与其他浪漫主义作曲家相比，民族乐派作曲家在多声部创作思维及调式色彩对比等和声技法方面常常表现出一些民族性与独创性，德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作中就表现出极大的创造性，使用了大量极具斯拉夫民族个性的和声手法。德沃夏克的《斯拉夫舞曲》在调式调性与和声手法方面继承了古典、浪漫乐派以来传统，在传统大小调体系的调式基础上，广泛吸收和采用了富有民族音乐风格特征的自然小调（参见谱例 4—8）、弗里几亚（《A 大调斯可契那舞曲（Op.46No.5）》的主部主题）、多里亚（参见谱例 4—8）等自然调式与特种调式。他把这些各具色彩和表现力的自然调式，或是局部单独使用，或是采用对置、交替与融合的方式与传统和声中常用的调式进行多种方式的组合，拓宽了旋律的表现范围，进一步丰富了音乐的表现力，更加突出了他个人创作的风格特征。

三、音响对比与戏剧性表现

由于舞曲在协调舞蹈动作，使其步伐一致等功能的限制，而且舞曲不同于交响曲、协奏

^① 在《牛津简明音乐词典》中对于“沙龙音乐”（Salon music）的解释为：“该词在使用中多含贬意。指具有轻音乐特点，目的在娱乐而不求深刻，适合在沙龙中表演的音乐。”

曲等体裁的音乐，它也不需要太过强烈的音响对比、充分的展开性与交响性的发展，因此，舞曲音乐常常具有欢快、热烈、轻松、愉悦等是舞曲音乐的风格特征，在内容上亦不强调或不擅长于表现思考性、哲理性等深刻感情。德沃夏克《斯拉夫舞曲》，尤其是第二套 Op.72 的八首，在音乐内容方面已不再仅仅是世俗性的伴舞音乐，不仅抒情性极为突出，各自的音响对比和戏剧性表现也十分明显，时常在不同主题或曲式部分之间的音响对比上表现得极为强烈，这也是德沃夏克《斯拉夫舞曲》不同于一般舞曲体裁作品的一个突出特征。

《B 大调奥特茨梅克舞曲 (Op.72 NO.1)》前后的舞曲部分与第一套比较相似，节奏律动鲜明，舞曲特征明显。但慢速的中部较柔美，其梦幻的忧郁色彩与前后的豪放欢乐对比鲜明，反倒与其交响曲的慢板乐章类似。《C 大调科罗舞曲 (Op.72 NO.7)》情绪热烈但又不失细腻，各部分之间的戏剧性对比极为突出，结束时强大的冲击力甚至可以与其交响曲相媲美。

《^bD 大调杜姆卡舞曲 (Op.72No.4)》的首部主题表现出强烈的渴望，痛苦的哭泣音调营造出叹息、哀怨的气氛，似追溯尘封的记忆，充溢着悲愤伤感的无奈思绪。中部的对比亦十分突出，音乐渐而激昂奋进，像对光明美好的追寻，音乐缠绵反复咏唱。最后一首《^bA 大调索塞卡舞曲 (Op.72 NO.8)》的第一主题优雅、柔美、抒情、忧郁中带有明显的思考性，似朦胧与沉思，梦中看到舞蹈场面，又惊醒过来，具有浓郁的回忆梦幻色彩，与中段似田园诗气息歌唱抒情特点相交织，与慢速的舞蹈主题频繁交替，整体上音乐的旋律线条气息悠长。整首作品不再仅仅是舞曲性格，甚至可以说舞曲气质已退居二线，音乐思想深邃，在气质上更像是交响套曲的慢板乐章。

重要的主题在重复、变奏、再现时旋律保持不变，或个别音或音调做以调式色彩性对比为目的的变化，是舞曲体裁音乐的特点之一。其目的是为了在统一中求变化，使主题在多次重复后不至于被听众所“厌烦”，当然，舞曲本身的特殊性会使听众（也即舞蹈的参与者）将注意力更多地集中在舞步和节奏，甚至旋律上来，而不再关注音乐是否具有强烈的矛盾冲突和戏剧性的发展。然而，在《斯拉夫舞曲》中，虽然大多数主题是具备旋律流畅、节奏鲜明的舞曲特征，但仍有部分主题在重复或再现时，德沃夏克对它们进行了较大的发展。如，《A 大调斯科契那舞曲 (Op.46No.5)》的主部主题的重复就通过核心材料的模进重复获得发展，并打破方整性的陈述结构。

第二套《斯拉夫舞曲》与第一套音乐风格显然不同，时隔八年，德沃夏克没有重复早前的创作灵感，通过音乐表现手法的差异为第二套《斯拉夫舞曲》增添了新的色彩。在依旧保持舞曲特性的基础上，音乐中多了几分诗化的冥想与心痛的期待，甚至流露出愤怒的悲情，与第一套的清纯、超凡脱俗和蓬勃的活力与欢快氛围对比鲜明。舒曼曾将舞曲分为两种：“一种是为脚的，另一种是为头的。”从这个层面而言，德沃夏克的第一套《斯拉夫舞曲》是“为脚的”更为轻松、质朴的民俗舞蹈；而第二套《斯拉夫舞曲》则艺术性相对更强，音乐思想内容更为深刻，明显具有更多“为头的”舞曲特征。

这些多样化的音乐风格显然不是单一因素所能促成的，两套《斯拉夫舞曲》之间音乐风格所表现出的差异亦并非某一简单原因所致。在笔者看来，除了时隔八年的创作环境有了改变之外，作曲家自身创作思想与整体创作风格的变化等与两套《斯拉夫舞曲》音乐风格产生如明显差异也极为相关。

第三节 艺术思想的深化

一、整体创作风格的变化

强烈的民族性与世俗性是德沃夏克整体音乐创作风格的鲜明特征所在，这在其两套《斯拉夫舞曲》中表现的尤为突出。德沃夏克音乐创作中这一风格的形成与作曲家的创作经历关系密切。德沃夏克也曾走过一段弯路，他曾经醉心于瓦格纳的音乐，并把瓦格纳作品中的一些动机和主题用到自己的作品中来。其第一部歌剧《国王与矿工》就是这种风格的产物，然而听众并不喜欢它，“我从来没考虑到波希米亚人对于那种曲子根本就没有接触过。我们的人民是质朴的，他们喜爱淳朴的、土生土长的、未经雕琢的曲子。那是一次教训。于是我回过头来，运用那种我知道他们一定会喜爱的曲调，重新开始作曲。从那以后，就知道了我自己天然形成的种种限制和长处之所在。我再也不去模仿任何人，我要走自己的路，我要创作波希米亚的音乐。”^①

由于家庭环境等因素的影响，德沃夏克的艺术道路上除了在乐器演奏方面得到过几位老师的教导，其音乐创作技术则明显以自学为主，直至勃拉姆斯的出现。由此可见，创作第一套《斯拉夫舞曲》时的作曲技术主要来自自学，音乐上体现出更多的民间舞蹈气息和通俗的世俗性显然得益于其早年生活中民间音乐的侵染。

或许正是认识到自身作曲技术功底的不坚固，在获得奥地利国家作曲大奖后，德沃夏克反倒较少创作新作品，只接受少量的委托，在修改旧作的同时，在作曲技术方面还接受了勃拉姆斯的一些指点，随着《鬼新娘》、《圣洁的鲁米那》、《雅各宾派人》等歌剧和《斯拉夫狂想曲》、《第六交响曲》等大量管弦乐作品的问世，德沃夏克的创作技法更趋成熟，作曲家对待音乐创作的思想观念和审美情趣也发生了微妙的变化，不再简单借鉴波希米亚民间音乐来表现其民族性，而是将民族精神巧妙地融入音乐创作中，在兼顾其音乐亲民性的同时，对艺术性的追求更为专注。这种创作思想的变化倾向在德沃夏克晚年的5部交响诗和《第九

^① 《音乐中的民族魂——德沃夏克成功之路》，第17页。孙乃修译自[美]艾萨克森《大音乐家访问记》

（自新大陆）交响曲》等作品中体现的更为突出。第二套《斯拉夫舞曲》中舞曲的交响乐化，及其艺术性的大幅提升与德沃夏克整体创作思想的变化是相吻合的。

除了鲜明的节奏、流畅的旋律等突出的民族性与世俗性之外，德沃夏克两套《斯拉夫舞曲》在音乐上也表现出诸多的风格差异。整体而言第一套大多音乐热烈辉煌，以快速度为主，激烈的切分节奏使用突出，加上强烈的力度对比，形成欢乐热烈的民间舞蹈场面，如最具代表性的第八首《福里安特舞曲（Op.46No.8）》；而第二套中青春欢乐的热烈情绪退到次要地位，代之以深挚、忧郁的抒情和音响对比强烈的交响性，第二首《e 小调杜姆卡舞曲（Op.72No.2）》便是最有代表性的一首。两套《斯拉夫舞曲》在创作时间上间隔八年，八年后作曲家创作技法的更趋成熟与创作思想的逐步深化，以及两套舞曲创作时作曲家自身境遇的变迁，都是导致二者在音乐风格上表现出前文所分析的诸项明显差异的重要原因。

二、自身的个性因素

除了大的历史背景与成长环境等因素之外，作曲家们自身的个性同样是影响其音乐创作风格的重要因素。门德尔松、普罗科菲耶夫等作曲家音乐中所表现出来的明朗、欢乐与幽默，同他们童年愉快的成长环境，乐观主义的世界观，以及热爱生活的积极态度就不无关系。而民间舞曲体裁的艺术化作品也都是民间舞曲自身的体裁特征与作曲家们的个性特征相结合的产物，如肖邦的《玛祖卡舞曲》便是肖邦用自己个性化的创作手法将玛祖卡这种民间伴舞音乐进行艺术加工的结果，斯美塔那的《波尔卡舞曲》同样是其个性特征与捷克民间波尔卡舞蹈结合的产物，而德沃夏克《斯拉夫舞曲》也显然是作曲家个性的创作技法与斯拉夫民间舞曲气质的结合。“类比乌克兰的“杜姆卡”——情绪、变调氛围等风格特征充满忧郁，与狂野、欢快的乐调形成对比——这符合德沃夏克自身的性情和作曲家具有的独特品味。”^①

另外，当第一套《斯拉夫舞曲》获得的巨大成果使出版商希姆洛克看到了其中的利益而委约德沃夏克再创作一套时，德沃夏克却一再婉言拒绝。在写于 1886 年 1 月 1 日一封致洛克公司的信中德沃夏克提到：“同一件事情做两次简直是难于登天！我现在毫无心情创作如此欢快的音乐”。可见，当时德沃夏克的内心深处并非乐于写作此类思想深度并不高的欢快的舞曲作品，他内心深处真正更想创作的是能够表达作曲家自身情感与深刻思想的交响曲，虽然交响曲给他带来的收入与其投入的精力总是不成正比，出版商为第二套《斯拉夫舞曲（Op.72）》所支付给德沃夏克的报酬与他之前几部交响曲的报酬相比可谓相当丰厚。即便如此，德沃夏克正真感兴趣的还是交响曲的创作，他依然不断致力于其交响曲的创作，极力想

^① Otakar Sourek: *The Orchestral Works of Antonin Dvořák* 1946 P. “Ukrainian ‘dumka’ whose characteristic alternations of mood, meditative moods tinged with melancholy contrasting with moods of wild and elemental gaiety, suited Dvorak’s own disposition and so was a particular favourite with the composer.”

推出其交响曲，并连续完成了多部交响曲作品，这也使其成为了浪漫主义晚期创作交响曲作品最多的作曲家之一。由此，德沃夏克在第二套《斯拉夫舞曲》的创作上弱化民间舞曲的体裁特征，更加注重对内心情感的抒发，以及表现出明显的交响性等音乐风格特征就不足为奇了。

这种对交响音乐艺术追求的执着还可以从德沃夏克人格的独立性方面找到印证，德沃夏克并不是一位轻易可以被外人左右其创作思想的作曲家。“尤其可贵的是他能不顾当时的风气与评论，大胆地采用各种曲体，并赋以想像丰富、别具风趣的音乐语言。”^①

两套《斯拉夫舞曲》不仅都富含轻松欢快的旋律与和谐宁静的思想，而且都充满着生生不息的活力与睿智，但两套之间又有着明显的差异，各自成趣、别具情感。第二套《斯拉夫舞曲》中既运用了多种斯拉夫民间舞蹈音乐的典型节奏特征，描绘了斯拉夫人民的生活场景，反映斯拉夫各族人民乐观、豁达、积极向上的精神面貌。同时也采用当时最先进的浪漫主义音乐技法，将这些音乐特征巧妙地融入到作曲家深挚的情感表达与极富诗意描绘中。从而在其民族主义的表现方面摆脱了单一捷克民族的范围，表明了作曲家创作思维的进一步延伸和开拓。这些音乐风格特征及差异的形成不仅与德沃夏克长期以来受斯拉夫民间音乐和乡土气息潜移默化的影响有关，而且与作曲家所处的时代背景，以及自身境遇的变迁，思想的成熟和创作思想的发展等因素紧密关联。

小 结

作为浪漫主义鼎盛时期最著名的作曲家，捷克民族乐派最重要的作曲家，以及西方音乐史上最伟大的交响乐作曲家，德沃夏克的音乐创作极富创造性，其音乐风格也表现出相当的多样性。在《斯拉夫舞曲》中，不仅表现出颇具斯拉夫民族个性的舞曲风格与具有深度抒情性的浪漫主义风格，还展现出极具思想性的交响曲创作风格。这些多元化的音乐风格与德沃夏克创作中使用的和声、曲式结构、节奏节拍、配器等音乐语汇紧密相关，而且，由于两套《斯拉夫舞曲》在创作时间上间隔八年，随着作曲家创作思想的成熟与发展，又各自表现出诸多差异来。换言之，正是德沃夏克在创作中色彩性的和声、抒情性的旋律、舞蹈性的节奏等音乐语言造就了《斯拉夫舞曲》独特的音乐风格。

就两套《斯拉夫舞曲》相较而言，无论在音乐语言上、情感上还是写作技艺上，第二套都要比第一套更为高超。晚期浪漫派作曲家的一些音乐手法被德沃夏克广泛运用，除了在旋律中增加半音阶的进行、改变速度和运用大小调式的交替等来增加音乐的色彩性之外，声部

^① 奥塔卡·希渥莱克：《德沃扎克传》，人民音乐出版社1980年第二版，第112页。

关系的处理也更为细腻，乐队乐器的变换更为多样，这都体现出了后一套舞曲在音乐风格上的改变与色彩性的丰富。

通过以上的分析我们不难发现，德沃夏克《斯拉夫舞曲》通过具体的音乐形态所体现的音乐风格并是极为多样的，它们不仅表现出鲜明的民族性、抒情性与思想性，而且在两套舞曲中还表现出诸多的差异性，就整体而言，第一套舞曲民间音乐元素表现突出，舞曲特征明显，音乐气质更为淳朴；而第二套舞曲则在抒情性与思想性方面更胜一筹，具有更多交响曲的音乐风格特征，民间舞曲的艺术化程度更高，音乐在气质上也更为深挚。

第五章 《斯拉夫舞曲》与其他作曲家舞曲的关系

德沃夏克生活的时代既是民族主义运动蓬勃发展的时代，又是浪漫主义文艺思潮盛行的时代，其音乐创作不仅曾受到波希米亚和其它斯拉夫民族民间音乐的影响，同时也一度受到斯美塔那、勃拉姆斯，以及舒伯特、瓦格纳、李斯特等浪漫主义作曲家音乐创作的影响。

舞曲作为西方专业音乐中最具通俗性的体裁之一，得到过众多作曲家的青睐，从巴洛克时期巴赫的《英国组曲》、《法国组曲》，到古典主义时期莫扎特、贝多芬等人的《小步舞曲》，再到浪漫主义时期肖邦的《玛祖卡舞曲》、约翰施特劳斯家族的《圆舞曲》、勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》、斯美塔那的《波尔卡舞曲》等，大量舞曲音乐成为了音乐史上的经典，在专业音乐与民间音乐等世俗性音乐之间架起了一座桥梁。然而，每一位伟大的作曲家在舞曲创作方面在保持前人传统的基础上，都展现出自己的独特创新与个性魅力，不断地丰富着人类舞曲音乐的宝库，德沃夏克《斯拉夫舞曲》在展现作曲家自身特性的同时，亦与其他作曲家的舞曲有着千丝万缕的联系。而且，许多作曲家作品中的民族性就是通过其音乐中具有的民间舞蹈音乐特征来体现的，在这一点上德沃夏克与肖邦、李斯特、斯美塔那等作曲家有着明显的相似性，但他们各自的具体表现方式却又异彩纷呈。因此，将《斯拉夫舞曲》与同为捷克民族乐派作曲家的斯美塔那的舞曲创作进行对比，并与漫主义时期的肖邦、勃拉姆斯等作曲家的舞曲创作加以比较就显得意义重大。这不仅可以进一步认识《斯拉夫舞曲》的音乐风格特征与艺术价值，进而还可以充分肯定德沃夏克对民间舞曲的艺术化发展所作出的贡献。

第一节 对斯美塔那舞曲创作的继承与发展

捷克（波希米亚）由于其独特的地理位置，在西方音乐史上有着重要地位的，捷克音乐的发展一方面受到西欧音乐影响，另一方面又以其独特的魅力融入西欧古典音乐体系，西方音乐的发展也做出了重要的贡献，尤其是 19 世纪欧洲民族乐派崛起之时。斯美塔那和德沃夏克的舞曲音乐创作就在很大程度上丰富了欧洲的舞曲音乐，但二者在对待民间舞曲艺术化的态度与创作方式上却有着明显的区别。斯美塔那将捷克的民歌等民族因素引入音乐创作之中，而德沃夏克则将这一传统发扬光大，使其达到顶峰。

一、斯美塔那的舞曲创作

在斯美塔那之前，大量捷克音乐家主要以演奏家的身份活跃于欧洲乐坛，而且专业作曲家们创作中也较少表现捷克民族内容，最多也仅仅是少量地加入一些波希米亚的音乐特征，很少刻意去发展捷克的音乐文化与音乐风格，因此，他们的作品无论是在体裁、内容，还是创作手法上都与德奥作曲家的作品区别不大。随着民族主义运动的盛行和斯美塔那的出现，这一现状开始发生改变。斯美塔那在总结前辈的经验和借鉴西方先进作曲技术的基础上，汲取民间音乐素材，将自己民族的文化有意识地去融入其音乐创作之中，为捷克民族乐派的产生与发展奠定了坚实的基础。

和德沃夏克以富里安特、斯科契那、杜姆卡等斯拉夫民间舞曲为素材进行舞曲创作不同，斯美塔那创作的舞曲体裁主要有波尔卡舞曲、圆舞曲、加洛普舞曲和玛祖卡舞曲等。斯美塔那创作了以《14首捷克舞曲》(14 Czech Dances, 1878年)为代表的一系列舞曲体裁作品。“从作品的具体体裁上来看，斯美塔那的舞曲创作在早期是非常丰富的，基本涉及当时欧洲流行的各种舞曲体裁；到了中期，斯美塔那的舞曲创作以音乐会波尔卡一种舞曲体裁为主；而晚期，则除了音乐会波尔卡外还创作了许多其他的波希米亚民间舞曲体裁。”^①其中，对波尔卡这一捷克古老的民间舞蹈素材的引用最为突出。波尔卡对于捷克而言，犹如玛祖卡在波兰一样，具有民族性象征的意义。斯美塔那在写作《捷克舞曲》时，在给他的出版商 V.Urbanek 的一封信中写道：“我并不打算把波尔卡的名称改变为更普通化的‘舞曲’，‘波尔卡’这名称之所以重要，因为我的愿望是向着使波尔卡艺术化这样一个目标，就像肖邦在当时对玛祖卡舞曲所做过的那样。”^②斯美塔那正是从肖邦那里得到了启示，像肖邦对玛祖卡舞曲所做的那样，通过艺术化加工使波尔卡舞曲走向了欧洲主流乐坛，同时也为其音乐创作奠定了民族主义风格基调。

另外，斯美塔那早期的波尔卡舞曲创作是在没有经过专业音乐创作技术学习的情况下完成的作品，它们大多无标题，供舞蹈伴奏使用。在这一点上，德沃夏克与斯美塔那有几分相似，德沃夏克早年也曾在没有经过专业音乐创作训练的情况下，为家乡的乡村乐队写过音乐。

^③

就斯美塔那舞曲创作而言，其舞曲体裁作品主要是以钢琴独奏为主的室内乐小品（有部分作品曾被其他作曲家改变为管弦乐），而且有相当一部分在艺术化手法上并不彻底，或直接引用民间舞蹈音乐旋律，或是纯粹的舞蹈伴奏音乐，或是具有华丽的沙龙音乐气质，作品

^① 陈波：《斯美塔那的钢琴波希米亚舞曲研究》，武汉音乐学院硕士论文，2007年第22页。

^② Smetana quoted in Miloslav Malý, *Jabkenická Léta Bedřicha Smetany*, (Prague: Panton, 1968) p.77 . “I would like to remind you that I would not like the title ‘Polkas’ to be changed to the general title ‘Dances’. My title ‘Polkas’ is important, for my aim is to idealize specifically the polka, as Chopin did with the mazurka. These polkas are a continuation of my earlier polkas written years ago. Whoever knows my previous polkas will notice the advancement of this genre. Please do not change the title ‘Polkas’ .”

^③ [美]艾萨克森：《音乐中的民族魂——德沃夏克成功之路》，孙乃修译自《大音乐家访问记》，第17页。

的艺术性与思想性并不是十分突出。

作为捷克民族乐派的奠基人，斯美塔那的音乐创作对其重要的继承者德沃夏克产生了深远的影响。然而，德沃夏克并没有完全遵循前辈的创作方式与观念，尤其是在对待波希米亚民间音乐素材的使用方面，德沃夏克不再简或单纯单地将民间音乐材料融入音乐创作中，而是在对捷克民间音乐完全吸收、消化的基础上，将波希米亚精神与灵魂融入到自己的创作中，从“形似”达到“神似”的境界。

二、对斯美塔那舞曲的发展

德沃夏克在剧院乐队工作的时期几乎演出过所有斯美塔那的歌剧，斯美塔那高度的民族意识深深感染着德沃夏克，而德沃夏克的创作活动正是从这一时期开始，因此，斯美塔那作品中表现出的强烈的民族性格和民族精神对德沃夏克的音乐创作有着很好的启示。而德沃夏克也正是在继承斯美塔那创作传统的基础上，拓宽了由斯美塔那开创的捷克艺术音乐的道路，使之更为艺术化和国际化。这一点可以从两套《斯拉夫舞曲》中借鉴的多民族舞曲素材和德沃夏克得到国际音乐社会的广泛赞誉方面得到证实。

斯美塔那和德沃夏克“这两位作曲家的音乐语言基本上呈欧洲的特点：斯美塔那的来自李斯特，德沃夏克的更多地倾向于勃拉姆斯。斯美塔那和德沃夏克的民族主义，主要表现在他们为标题音乐和歌剧选择民族主义的主题，以及他们大量使用民歌曲调和舞曲节奏。”^①

斯美塔那晚期创作的舞曲是以捷克民间舞曲中最富有特征的节奏因素作为基础，依据原始的民间舞曲风格进行加工而成的。斯美塔纳在创作《捷克舞曲》时为了更突出捷克民间音乐的风格，广泛地运用了民间音乐的节奏、调式等素材，并有不少作品直接引用了民间歌曲或民间舞曲的旋律，最终使这些舞曲成为高度艺术化的音乐会作品。然而，德沃夏克《斯拉夫舞曲》的创作在遵循借鉴斯拉夫各民族民间舞蹈特性节奏这一原则的基础上，对斯美塔那的舞曲创作进行了发展。不但没有一首舞曲的旋律直接引用自原始民间音乐，而且在音乐体裁特征上有意融入交响乐创作思维，不仅自己将起初构思的钢琴二重奏改编为管弦乐形式（甚至还将勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》改编为管弦乐），而且在第二套《斯拉夫舞曲》中充分展现了交响乐创作禀赋，给单一的舞曲体裁注入了新的活力，使其具有更多的抒情性和思想性，在音乐表现上大大超出通常舞曲体裁的表现范围。

斯美塔那晚期创作的舞曲作品中多次出现波尔卡之外的其它民间舞曲特征，显然是想丰富其舞曲创作，将更多的捷克民间舞曲推广到不了解捷克音乐和波希米亚风俗文化的国家去。这一创作观念在本质上与德沃夏克是一致的，也正是德沃夏克通过《斯拉夫舞曲》等作品才真正将捷克民间舞曲推广到了欧洲其它国家。

^①唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，人民音乐出版社，1996，P556

此外，由于 19 世纪欧洲社会中“沙龙文化（Salon）”的兴起，这一独特的文化现象很快便对音乐创作产生影响，尤其是在钢琴独奏和其它重奏等室内乐体裁的创作中，甚至成为浪漫主义音乐中具有代表性的风格特征之一。“沙龙”甚至一度成为斯美塔那、肖邦、李斯特等作曲家主要的音乐活动以及与其他音乐家交流的场所，他们的钢琴作品中就有很大一部分具有“沙龙”气质。而在这一层面而言，德沃夏克与他的前辈斯美塔那不同，流行于欧洲上层贵族社会领域的沙龙音乐与以民间舞蹈节奏为核心素材的舞曲音乐有一定的相对性。德沃夏克的音乐除了深深扎根于捷克民族土壤之外，另外的因素是世界性的，如美国的黑人音乐等，而且由于德沃夏克自始至终对劳动人民的关怀，在其音乐中，无论是捷克的民间舞蹈还是美洲的黑人灵歌，都最直接地来源于最基层的劳苦大众之中，而非宫廷等上流社会。这或许也是德沃夏克《斯拉夫舞曲》具有广泛群众基础的原因之一。

第二节 与其他浪漫主义作曲家舞曲创作的比较

使用民间舞曲元素来创作艺术化舞曲体裁作品的现象在 19 世纪的浪漫主义时期极为盛行，除了德沃夏克的两套《斯拉夫舞曲》之外，肖邦、李斯特、勃拉姆斯等人也以波兰、匈牙利等民间舞曲音乐为素材创作了众多极富艺术价值的舞曲作品。然而，这些作曲家在舞曲创作中对待民间音乐的态度，或具体对民间音乐素材的使用等创作手法方面又各具特色。德沃夏克在以两套《斯拉夫舞曲》为典型的舞曲创作中，对民间舞曲艺术化的处理方式除了与他的前辈斯美塔那不同，与上述几位作曲家也有着明显的差异。除斯美塔那的捷克舞曲外，对德沃夏克《斯拉夫舞曲》创作影响最大的要数勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》。

一、勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》

在德沃夏克的成长过程中，勃拉姆斯有着举足轻重的地位。这不仅仅是因为勃拉姆斯对德沃夏克作品艺术价值的肯定和作为作曲比赛评委力推德沃夏克获得作曲大奖，甚至也不在于将德沃夏克推荐给自己的出版商希姆洛克，从而使德沃夏克获得世界声誉。最重要的是，在德沃夏克成长的年代，勃拉姆斯的音乐充斥着欧洲乐坛，德沃夏克甚至在童年时就大量演奏过勃拉姆斯的作品，再加上后来勃拉姆斯在创作技术上对其的指点，以及德沃夏克和勃拉姆斯之间长达数十年的友谊，勃拉姆斯对德沃夏克的音乐创作产生重大影响在所难免。

勃拉姆斯为钢琴创作的《匈牙利舞曲》是作曲家最重要的舞曲体裁作品，也是德沃夏克《斯拉夫舞曲》问世之前欧洲乐坛最流行的舞曲音乐之一，德沃夏克《斯拉夫舞曲》与勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》有异曲同工之处。勃拉姆斯在《匈牙利舞曲》中不仅吸收了匈牙利民

间舞蹈音乐的节奏因素，而且还大量直接引用了民间音乐的旋律，并为其配以浪漫主义的和声与极富表现力的钢琴织体，从而使其成为艺术化的音乐会舞曲。与勃拉姆斯所不同的是，德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作过程中，不像前者那样仅限于给原有的民歌旋律配置和声，并使其具有浪漫主义的舞曲风格，而是选择了几种比较突出的捷克舞曲，第二套中则选择了更多捷克以外的斯拉夫民间舞曲，采用它们最富于表现力的节奏，再发挥其旋律写作的天赋，运用新的色彩性和声和复调化织体，并借用管弦乐队丰富色彩的表现力，从而使其舞曲具有更加独特的艺术性。正像著奥塔卡·希渥莱克所说的：“除了节奏以外，这部作品的整个音乐表情可以说完全是德沃夏克独创的。……把捷克舞曲的那种典型精神发挥得淋漓尽致。”

①

在配器的过程中，德沃夏克并非简单从双钢琴进行了到乐队的“转换”，而是充分考虑到了管弦乐队在丰富音响色彩、提升舞曲表现力方面的作用，用乐队来为《斯拉夫舞曲》的音乐“染色”。德沃夏克甚至还将勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》也改编为管弦乐形式，这一改编在提升其艺术表现力的同时，同样获得了听众的充分认可，在世界范围内广泛上演。

除勃拉姆斯外，浪漫主义早期的艺术歌曲之王舒伯特在大小调式交替等色彩对比方面对德沃夏克也有一定影响。“舒伯特与勃拉姆斯这两位音乐大师最突出的特点还表现在擅长将传统的古典、浪漫派音乐语言与民间音乐巧妙结合，这一点也正是德沃夏克在他的音乐创作中遵循的创作原则。”^②“舒伯特的舞曲也是德沃夏克的《斯拉夫舞曲》的前驱，舒伯特曾经以德国民间舞曲为素材写作而成了《德国舞曲》。”^③德沃夏克是在“貌似自发的旋律创造和管弦乐队处理方面成为舒伯特的继承者”。^④

二、其他浪漫主义作曲家的舞曲创作

对民间音乐，尤其是民间舞蹈音乐的艺术化是浪漫主义作曲家极为喜爱的创作形式。除了上述的斯美塔那和勃拉姆斯之外，肖邦和李斯特等作曲家在这方面也都作了大胆而有益的尝试。他们都以民间舞曲作为体裁形式，借鉴某些民间音乐原始来创作各种舞曲体裁作品，经过艺术性加工后创作出来的东西已不是纯民间的舞曲音乐，而称为可以被世界范围内普遍接受和欣赏的艺术音乐。

肖邦曾将波兰民间的马祖卡舞蹈中粗狂、豪放的音乐性格，通过钢琴独奏的形式，变成一种更具诗意的、抒情的描绘性艺术音乐。肖邦从中挖掘出玛祖卡的诗意图与抒情，将其从原

^① 奥塔卡·希渥莱克：《德沃扎克传》，朱少坤译，1980年人民音乐出版社，第46页。

^② 朱琴：《论德沃夏克创作思想中的多元性》，《黄钟》，2008年第2期，第72页。

^③ 朱琴：《世界精神在德沃夏克作品中的体现》，《乐府新声》，2006年第2期，第67页。

^④ 杰拉尔德·亚伯拉罕：《简明牛津音乐史》[M]，上海：上海音乐出版社1999年版，第779页。

先的民间舞曲单纯的伴舞功能，改变为极富波兰民族气质和极具欣赏性的浪漫主义音乐。德沃夏克在创作《斯拉夫舞曲》时，同样从斯拉夫民间舞蹈音乐中挖掘出热烈、淳朴、诗意、抒情与忧伤等因素，将其与作曲家的个性像吻合，再以管弦乐形式创作出富有诗意与情感的“交响音乐”。因此，德沃夏克的每一首《斯拉夫舞曲》都可以说是完美的艺术品，而不是将不同民族旋律进行简单拼贴的混杂体。也正是德沃夏克对斯拉夫民族精神的充分理解，才能保证其旋律创作的自然与流畅，并不失斯拉夫民族性。

李斯特是另一位借用匈牙利民间音乐素材进行创作的作曲家，李斯特在 19 首《匈牙利狂想曲》中大量借用了吉普赛民间音乐的节奏与旋律，将其中的热烈与欢腾、温柔与吟唱充分放大，形成鲜明对比。德沃夏克和斯美塔那也都曾深受李斯特的影响，除了对浪漫主义时期极为流行的标题音乐的浓厚兴趣，在交响乐创作，尤其是交响诗创作方面上受李斯特的影响很深。第二套《斯拉夫舞曲》中抒情性、诗意性的描绘音乐显然与交响诗具有相似性，不过德沃夏克已经将李斯特概括性、抽象性的“诗情”变为了描绘性、情节性的“画意”。

德沃夏克与柴可夫斯基也有着一定的相似，都擅长旋律写作，调式色彩对比，本质上也都是浪漫主义的。柴可夫斯基也写过《斯拉夫进行曲》。但德沃夏克的音乐明显更具民族性。

结 论 《斯拉夫舞曲》的艺术价值及其历史定位

德沃夏克的两套《斯拉夫舞曲》作为浪漫主义晚期最重要的音乐会舞曲体裁作品，其情感丰富而细腻，抒情流畅的旋律、热情奔放的节奏、色彩斑斓的和声与配器等都是其在具有鲜明的民族风格和舞曲体裁音乐的通俗性的同时，也具有着高度的艺术性，这也是《斯拉夫舞曲》在世纪范围内获得巨大成功的重要原因所在。从而，也为民间舞曲音乐的艺术化做出了突出的贡献。

一、鲜明的民族性

但凡伟大的民族乐派作曲家都具有一个共同的特征：不仅具有扎实的欧洲专业音乐的创作基础和善于吸收传统音乐的优秀成果，而且同时又具有强烈的民族意识，采用本民族富有特色的音乐素材和民族文化传统，致力于表现民族的愿望、性格和风土人情。德沃夏克正是这样一位伟大的捷克民族乐派作曲家，其音乐创作中不仅吸收了舒伯特、李斯特、瓦格纳、勃拉姆斯等浪漫主义作曲家总结出了的和声、对位、配器等方面的经验，还汲取了从捷克到斯拉夫多种民间音乐的营养。

《斯拉夫舞曲》的民族性风格不仅表现在德沃夏克对富里安特、斯科契那、杜姆卡等捷克和其他斯拉夫民族民间舞蹈音乐的核心节奏的借鉴方面，而且还体现在流畅抒情的旋律，方整性的乐句陈述结构，以三部性和回旋性为主的曲式结构组织，丰富的调式交替与色彩对比，绚丽、辉煌的配器，以及淳朴、幽默的乡村气息和时而热情奔放，时而忧郁深挚的情感表达等方面，甚至是舞曲这一民间音乐最擅长的体裁的选择方面。

通过前文对德沃夏克《斯拉夫舞曲》的分析与论述，我们可以清楚地感受到这些舞曲所具有的鲜明的民族风格，并在两套《斯拉夫舞曲》之间表现出从单一的捷克民族向整个斯拉夫民族发展的倾向，展现了作曲家创作思维的延伸和开拓。德沃夏克对斯拉夫许多民族中民间音乐的运用说明《斯拉夫舞曲》的创作已不仅仅停留在对捷克精神的反映，还有对整个斯拉夫精神的反映，创作思路在进一步打开。“德沃夏克是一位出色的民族主义作曲家这一点是勿庸置疑的，只不过在他身上表现出的民族主义是广义的、开放的、多元的。只有充分认识到这一点，我们才能拓宽和加深对德沃夏克乃至民族乐派的认识。”^①

^① 朱琴：《论德沃夏克创作思想中的多元性》，《黄钟》，2008年第2期，第73页。

二、高度的艺术性

通过这些民族化的音乐语言和浪漫主义极为成熟的作曲技法，经德沃夏克加工后的《斯拉夫舞曲》要远比原始的民间舞曲丰富绚丽得多，其所表达的音乐内容和思想也要丰富和深刻的多。德沃夏克正是通过将包括捷克在内的斯拉夫民间音乐与极具浪漫主义特征的音乐创作手法进行结合，从而创作出极具艺术性的舞曲作品。

德沃夏克经过艺术化处理而写成的《斯拉夫舞曲》虽然仍具有鲜明的民间舞蹈节奏和流畅的民族性旋律，但其写作意图已不再是使这些舞曲成为与民间原本就存在的舞蹈音乐类似的伴舞音乐，而是通过风俗性或舞蹈场面的描写来表达作曲家自己内心的正真情感。《斯拉夫舞曲》是作曲家的内心情感与舞曲这一艺术体裁形式的完美结合，甚至不同时期的创作还显示出了作曲家不同的精神风貌，16首斯拉夫舞曲融入了德沃夏克不同的情感体验，犹如作曲家不同心情和感受的倾诉。就民族音乐元素、浪漫主义创作技法与个人情感的抒发进行了完美的结合，甚至毫无雕琢的痕迹。

因此，德沃夏克在《斯拉夫舞曲》的创作过程中，对其民间音乐热情豪放的娱乐性和音乐表现的外在性有所控制，而将斯拉夫民间音乐的忧郁、深情加以强调，再配以强烈的音响对比和鲜明的色彩对比，最终使其艺术性大大增加，成为真正的音乐会音乐。而这在第二套的《斯拉夫舞曲》中表现得尤为突出。这8首《斯拉夫舞曲》中欢乐与忧伤的内在情绪，梦幻与浪漫的诗情画意，以及内敛深挚的情感抒怀等表现的也不再那么直接，而需要听众在音乐厅内静心体会才能达到和作曲家的心灵沟通。

三、突出的历史贡献

从19世纪中期开始，随着民族主义思潮的高涨，俄罗斯、波希米亚、波兰、挪威、匈牙利等先后出现了致力于本民族音乐发展的作曲家，他们创作了大量具有浓郁民族特色的伟大音乐作品，这极大地丰富了当时欧洲的浪漫主义音乐。《斯拉夫舞曲》的广泛成功不仅证明了德沃夏克具有把斯拉夫民间音乐提高到世界水平的非凡才能，而且也实现了斯美塔那等其他从事于捷克文化事业的艺术家们的共同愿望，让捷克，乃至斯拉夫艺术文化在欧洲甚至全世界范围内获得广泛的认可。

德沃夏克的两套《斯拉夫舞曲》中虽然极为鲜明地表现出斯拉夫民族个性，但其民族性风格的表现与较早的肖邦、李斯特、斯美塔那，甚至同时期的勃拉姆斯等作曲家不同。就民间音乐素材的使用方面而言，德沃夏克从来是只借鉴民间音乐的核心节奏，而从不直接引用现有民间音乐曲调，并通过自己创作具有民族风格的全新旋律来展现其民族特性。这一创作手法显然比简单借用原始旋律进行发展，甚至仅对民歌等旋律进行配器改编的创作手法高超得多，因此也成为了20世纪和当代作曲家音乐创作中融入民族因素的重要手法之一。为民间音乐的艺术化，甚至音乐创作中民族化因素的体现方式等方面做出了新的尝试，为其他作

曲家提供了参考。

此外，或许正是我国音乐创作学习西方创作技法这一点上与北欧、东欧等非西方中心国家的相似性，我国的研究者对民族乐派作曲家的研究一直具有高度的热情。德沃夏克的两套《斯拉夫舞曲》在整体音乐风格上兼具民族性、通俗性、艺术性，显然是其获得巨大成功的重要原因之一，这对中国当代作曲家具有明显的借鉴意义。而《斯拉夫舞曲》的成功对当下音乐创作中如何将西方作曲技法与我国民族民间音乐风格完美统一，如何将专业音乐创作与传统民间音乐进行融合，如何将听众的可接受性、音乐的艺术性以及作曲家的个性完美结合等方面的思考亦有所启示。