

高等职业教育公共基础课系列教材
新形态一体化教材

音乐鉴赏

主 编 原仕闻 朱晓蓓
副主编 张起帆 崔琳琳 郝 华 楚培琳



北京邮电大学出版社
www.buptpress.com

内 容 简 介

本书针对目前大学生提高综合人文素质的需要,结合教学与实践,从学习和掌握音乐鉴赏的基础知识入手,结合音乐的本身特点编写而成。全书主要介绍了音乐基础知识、声乐知识与作品鉴赏、器乐知识与作品鉴赏、综合艺术音乐鉴赏等知识,内容丰富,形式生动,可以让读者在欣赏音乐的同时,全面而深入地了解充满魅力的音乐世界。

本书可作为普通高等学校的素质课教育教材,也可作为广大音乐爱好者的参考用书。

图书在版编目(CIP)数据

音乐鉴赏 / 原仕闻, 朱晓蓓主编. --北京: 北京
邮电大学出版社, 2019. 8(2021. 1 重印)
ISBN 978-7-5635-5826-1

I. ①音… II. ①原… ②朱… III. ①音乐欣赏—世
界—高等学校—教材 IV. ①J605. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 170478 号

书 名: 音乐鉴赏
主 编: 原仕闻 朱晓蓓
责任编辑: 高 宇
出版发行: 北京邮电大学出版社
社 址: 北京市海淀区西土城路 10 号(邮编:100876)
E-mail: publish@bupt. edu. cn
经 销: 各地新华书店
印 刷: 三河市金元印装有限公司
开 本: 787 mm×1 092 mm 1/16
印 张: 15. 25
字 数: 371 千字
版 次: 2019 年 8 月第 1 版 2021 年 1 月第 2 次印刷

ISBN 978-7-5635-5826-1

定 价: 43. 00 元

· 如有印装质量问题,请与北京邮电大学出版社发行部联系 ·

服务电话:400-615-1233

前言

音乐教育是文化大发展、大繁荣的一个重要组成部分,又是提高人的文化素养的一项重要内容。在人们对音乐的品位追求越来越高的新形势下,让更多的人学会感受音乐、欣赏音乐显得尤为重要。

音乐具有鲜明的节奏,使人陶醉于无穷的联想与想象之中;它有丰富的和声,使人体会到自然赋予人类的和谐与丰满;它有美妙的音色,带给人无限美的享受;它有恰如其分的配器,营造了丰富多彩的音响效果,使人置身于音乐的独特境界。而鉴赏的作用,就是带领人们在感知音乐表层所表现的种种信息以后,去了解音乐当中所蕴含的人文内涵,从而具备音乐的审美能力和评价、判断能力。本书就是以培养音乐的审美判断力为目标编写的。

本书具有以下特点。

(1)本书内容丰富,是一本比较完整、全面的综合教材。本书一共分四部分,分别介绍了音乐基础、声乐知识与作品鉴赏、器乐知识与作品鉴赏、综合艺术音乐鉴赏。

(2)本书从基础理论讲起,例证具体、翔实,由浅入深,为学生学习打下坚实的基础。

(3)文字表达简明扼要、通俗易懂。本书结合非艺术普通高校大学生及广大音乐爱好者学习音乐的特点,以鉴赏为主,防止理论过深、过专。

(4)内容新颖。本书选取了许多当代的优秀作品,体现了教材的与时俱进。

根据国家相关法律的规定,本书所选用的作品已经向中国音乐著作权协会购买了作品在本书中的使用权。

本书由鹤壁汽车工程职业学院原仕闻、河南测绘职业学院朱晓蓓担任主编,鹤壁汽车工程职业学院张起帆、郝华,河南测绘职业学院崔琳琳、楚培琳任副主编。

由于编者水平有限,书中难免存在疏漏和不足之处,恳请读者批评指正。

编者

目 录

第一部分 音乐基础

第一章 音乐的脉搏——音乐的基本知识	3
第一节 音和音符	3
第二节 音乐的基本要素	18
第三节 如何欣赏音乐	21

第二部分 声乐知识与作品鉴赏

第二章 声乐基础——人声的分类与声乐演唱形式	25
第一节 人声的类别与组合	25
第二节 声乐的演唱形式	28
第三章 民族的财富——民歌	32
第一节 民歌概述	32
第二节 汉族民歌	34
第三节 少数民族民歌	43
第四节 外国民歌	47
第四章 阳春白雪——戏曲与曲艺	57
第一节 戏曲	57
第二节 曲艺	68
第五章 时尚的前沿——流行音乐	77
第一节 流行音乐概述	77
第二节 中国流行音乐鉴赏	80
第三节 欧美流行音乐鉴赏	92
第六章 中西合璧——大型声乐作品	107
第一节 中国大型声乐作品鉴赏	108

目 录

第二节 外国大型声乐作品鉴赏	115
----------------------	-----



第三部分 器乐知识与作品鉴赏

第七章 民族的瑰宝——中国民族乐器	121
第一节 吹奏类乐器	121
第二节 弹拨类乐器	124
第三节 拉弦类乐器	127
第四节 打击类乐器	128
第八章 异国情调——西方乐器	133
第一节 西方常见乐器	133
第二节 电声乐器及乐队编制	141
第九章 经典欣赏——器乐作品赏析	144
第一节 大型器乐作品体裁概述	144
第二节 大型器乐作品鉴赏	147
第三节 小型器乐作品赏析	175



第四部分 综合艺术音乐鉴赏

第十章 台上姐妹花——歌剧与音乐剧	193
第一节 歌剧基础知识	193
第二节 中国歌剧作品鉴赏	196
第三节 外国歌剧作品鉴赏	201
第四节 音乐剧	209
第十一章 唯美双人舞——舞曲与舞剧	216
第一节 舞曲	216
第二节 舞剧	219
第十二章 声与影的交响——电影和电影音乐	226
第一节 电影和电影音乐基础	226
第二节 电影音乐作品鉴赏	231
参考文献	238



第一部分
音乐基础





第一章 音乐的脉搏—— 音乐的基本知识

音乐是人们抒发感情、表现感情、寄托感情的艺术,不论是唱、奏或听,都关联着人们千丝万缕的情感因素。音乐是对人类感情的直接模拟和升华,人们可以在音乐审美过程中,通过情感的抒发和感受产生认识与道德的力量。

为什么音乐能表达人们的感情呢?因为音与音之间连接或重叠,就产生了高低、疏密、强弱、浓淡、明暗、刚柔、起伏、断连等,它与人的脉搏律动和感情起伏等有一定的关联,特别是对人的心理会起着不能用言语所形容的影响作用。

广义地讲,音乐就是任何一种艺术的、令人愉快的、神圣的或以其他方式排列起来的声音。音乐的准确定义仍存在激烈的争议,但通常可以解释为一系列对于有声、无声具有时间性的组织,并含有不同音阶的节奏、旋律及和声。音乐与人的生活情趣、审美情趣、言语、行为、人际关系等有一定的关联,是人类生活中最重要的艺术形式之一。

第一节 音和音符

大自然界无时无处不充满着一种无形的存在——音,它是生活中常见的一种物理现象。物体振动时产生音波,音波被人的听觉器官感受,经过大脑的反射被感知为声音。

在音乐书面记录中,用以表示音的高低、长短的符号被称为音符。

一、音的基本概念

1. 音的属性

不同物体振动时的振动方式、频率不同,就产生了不同的音波,音波通过不同的介质(固体、液体、气体)传播,作用于我们的听觉系统,于是我们就听到了声音——不同音响效果的声音。

音有高低、长短、强弱和色彩四种特性,即音高、音值、音量和音色。

(1)音高——音的高低,是由物体在一定时间内的振动次数(频率)决定的。振动次数(赫兹)多,音则高;振动次数少,音则低。在音乐中音的高低是整个音乐的灵魂,音高的变化往往会带来音乐形象的改变;如果在演唱、演奏中有音不准,就会破坏整个音乐的表现。

(2)音值——音的长短,是由音的延续时间的长短决定的。音的延续时间长,音则长;

音的延续时间短,音则短。不同长短的音相互结合起来,就产生了音乐的节奏、节拍,被称为旋律的骨架。所以,音的长短在音乐中是十分重要的,在演唱、演奏音乐时一定要掌握好音的时值。

(3)音量——音的强弱,是由发声物体振动的振幅(大小范围)决定的。振幅大,音则强;振幅小,音则弱。一般来说,发声时用于振动的力量大,发声体振动的振幅就大,音就强;反之则弱。在音乐中,音的强弱会形成有规律的节奏、节拍重音,产生音乐的基本律动。不同的音乐风格有不同的强弱规律,音乐情感的表达也同样离不开音乐强弱的变化。

(4)音色——音的色彩,是音的感觉特性,由于发声体的性质、形状及其泛音的多少等不同而不同,是音乐形态中直接作用于人类听觉器官的最为感性的要素,是音乐中极为吸引人、能直接触动感官的重要表现手段。在音乐中,音色分为人声音色和乐器音色。人声音色有高、中、低音,并有男、女之分;乐器音色中主要分弦乐器音色和管乐器音色,各种打击乐器的音色也是各不相同。在音乐中,不同的音色有不同的音乐表现特性,把握好音色的运用,对于更好地表现音乐有着十分重要的作用。

音的以上四种性质,在音乐表现中都是非常重要的,但音的高低和长短则具有更为重大的意义。一首作品,不管用人声来演唱或用乐器来演奏,小声唱或是大声唱,虽然音的强弱及色彩都有了变化,然而仍然很容易辨认出这首作品。但是如果将这个作品的音高或音值加以改变,则音乐形象就会立即受到严重的破坏。可见在音乐的表现中,音的高低和长短是非常重要的。

2. 音的分类

音是由物体的振动而产生。振动物体的材料和状态不同,会导致音的振动状态的规则或不规则,由此音被分为乐音与噪音两类。

1) 乐音

乐音的振动比较有规律,听起来音高很明显。由于发音体有规律的周期性振动,所产生的声音有确定高度,听起来悦耳。如各种带有固定音高的乐器——钢琴、小提琴、二胡、笛子、电子琴、吉他等所发出的声音就是乐音。

2) 噪音

噪音的振动比较杂乱,听起来音高不很明显。由于发音体无规律的非周期性振动,所产生的声音无确定高度,听起来刺耳。如各种没有音高的打击乐器——架子鼓、锣、鼓、钹、三角铁、响板、沙锤、木鱼等发出的声音就是噪音。

在自然界中能为我们的听觉所感受的音非常多,但并不是所有的音都可以作为音乐的材料。在音乐中所使用的音,是人们在长期的生活实践中为了表现自己的生活或思想感情而特意挑选出来的,这些音组成一个固定的体系,用来表现音乐思想和塑造音乐形象。

音乐中所使用的主要是乐音,但噪音也具备相当丰富的表现力,是音乐表现中不可缺少的组成部分。在我国民族音乐里,噪音的使用具有相当丰富的表现能力。例如,在戏曲音乐中,打击乐器在其他艺术表现手段的配合下,在塑造人物形象、表现各种思想情感方面作用异常明显,这是世界音乐文化中非常具有特色的一部分,是值得我们认真研究和学习的。

3. 乐音体系

在音乐中所有使用的乐音的总和,称为乐音体系。

4. 音列

乐音体系中的音按照高低次序上行或下行排列起来,称为音列。

5. 音级

乐音体系中的各音称为音级。音级和音不同,音级专指乐音而言,音则包括乐音和噪音。

6. 基本音级

乐音体系的众多音级中,有七个音级循环重复排列在音列里,这七个具有独立名称的音级称为基本音级。乐音体系中,相邻两个音级的距离称为半音;两个音的距离相当于两个半音的音级距离,称为全音。全音与半音,是指相邻两个音级之间的高低关系,不是指某一个单独音级。

7. 音名、唱名

如同人有名字一样,音乐中的每个音级也有它们各自的名称,这就是音名。唱名是人们在演唱音乐的谱子时所使用的名称。基本音级的名称用音名和唱名两种方式来标记。每个音级的音名用拉丁字母来标记,音名在不同的国家中有不同的标记,被广泛采用的是:C、D、E、F、G、A、B。唱名则采用七个读音(依次对应前面的音名)do、re、mi、fa、sol、la、si。

8. 音的分组

在乐音体系中,七个基本音级循环重复排列,产生了许多名称相同而音高不同的音,也就是说,虽然音名(或唱名)相同,但音高不一样。为了加以区别,一般将音列分为许多个组,这些组称为音组。为了区别清楚,在标记音名时分别采用大写、小写,或者是在字母后边加上数字(大写字母后加入下标、小写字母后加入上标)的方法加以区别。

在音列中央的一组称为小字一组,它的音级标记用小写字母并在右上方加数字1来表示。

小字一组: c^1 、 d^1 、 e^1 、 f^1 、 g^1 、 a^1 、 b^1 。

比小字一组高的组依次定名为:小字二组、小字三组、小字四组、小字五组。小字二组的标记用小写字母并在右上方加数字2来表示,其他各组依次类推。

小字二组: c^2 、 d^2 、 e^2 、 f^2 、 g^2 、 a^2 、 b^2 ;

小字三组: c^3 、 d^3 、 e^3 、 f^3 、 g^3 、 a^3 、 b^3 ;

小字四组: c^4 、 d^4 、 e^4 、 f^4 、 g^4 、 a^4 、 b^4 ;

小字五组: c^5 、 d^5 、 e^5 、 f^5 、 g^5 、 a^5 、 b^5 。

比小字一组低的组依次定名为:小字组、大字组、大字一组、大字二组。小字组各音的标记用不带数字的小写字母来表示,大字组用不带数字的大写字母来标记,大字一组用大写字母并在右下方加数字1来标明,大字二组用大写字母并在右下方加数字2来标明。

小字组:c、d、e、f、g、a、b;

大字组:C、D、E、F、G、A、B;

大字一组: C_1 、 D_1 、 E_1 、 F_1 、 G_1 、 A_1 、 B_1 ;

大字二组： C_2 、 D_2 、 E_2 、 F_2 、 G_2 、 A_2 、 B_2 。

在音列中，两个相邻的、具有同样名称的音级间的音高距离称为八度或纯八度，如 $F_2 \sim F_1$ ； $A \sim a$ ； $C \sim c$ ； $c^1 \sim c^2$ ； $c^4 \sim c^5$ ； $c \sim c^1$ ； $g^4 \sim g^5$ 等。

位于音列中央的 c （小字一组的 c^1 ）称为中央 c 。

9. 音域

音域有总的音域和个别的人声或乐器的音域之分。

总的音域是指音列的总范围，即从它的最低音到最高音间的范围。一般来说，钢琴上 88 个键的音（ $A_2 \sim c^5$ ）包括音乐中可能用到的所有的音级，所以这个音级范围也可以理解为总的音域。

个别的人声或乐器的音域指某一人声或乐器自身所能达到的最低音至最高音的范围，是总的音域中的某一部分。如钢琴的音域是 $A_2 \sim c^5$ ，小提琴的音域是 $g \sim a^3$ ，女高音的音域通常为 $c^1 \sim c^3$ ，男高音的音域通常为 $c \sim c^2$ 。

平常所说的某一首乐曲或歌曲的音域，是指这首歌曲或乐曲所包含的从最低到最高的音的范围。

二、音的高低

为了准确记录音乐和在演奏、演唱音乐时视谱的清晰、方便，需要用文字或符号来记录音乐，主要包括对音的长短、高低、力度、速度以及演奏方法的记录等，这就是记谱。用书面形式来记录音乐的方法称为记谱法。古今中外记谱法很多，而国际上常用的有五线谱记谱法和简谱记谱法。

七个基本音级 C、D、E、F、G、A、B 是音的物理性的、固定的音高名称。在乐谱中，对于七个基本音级的音的高低，简谱和五线谱的记录方法各有不同。

1. 简谱中的音高标记

简谱中是使用七个阿拉伯数字 1、2、3、4、5、6、7 作为基本音乐符号，来对应表示七个基本音级 C、D、E、F、G、A、B 的音的高低，唱名依次是：do、re、mi、fa、sol、la、si。

音名：C D E F G A B

简谱：1 2 3 4 5 6 7

唱名：do re mi fa sol la si

在简谱中，1、2、3、4、5、6、7 是作为中音组，相当于乐音体系中的小字一组 c^1 、 d^1 、 e^1 、 f^1 、 g^1 、 a^1 、 b^1 。为了标记音名相同而音高不同的音，则通过在基本符号 1、2、3、4、5、6、7 的上方或下方加上一个或两个小圆点来区分。

高于基本音级 1、2、3、4、5、6、7 的分别在数字的上方加一个或两个小圆点。加上一个小圆点，表示该音的音高高了一个八度，称为高音；加两个小圆点，表示该音的音高高了两个八度，称为倍高音。

1	2	3	4	5	6	7	• 1	• 2	• 3	• 4	• 5	• 6	• 7	•• 1	•• 2	•• 3	•• 4	•• 5	•• 6	•• 7
中音组							高音组							倍高音组						

低于基本音级 1、2、3、4、5、6、7 的分别在数字的下方加一个或两个小圆点。加上一个小

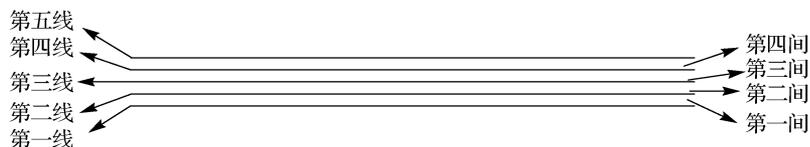
圆点,表示该音的音高低了一个八度,称为低音;加两个小圆点,表示该音的音高低了两个八度,称为倍低音。



偶尔也有加三个小圆点的,称为超高音或超低音。

2. 五线谱中的音高标记

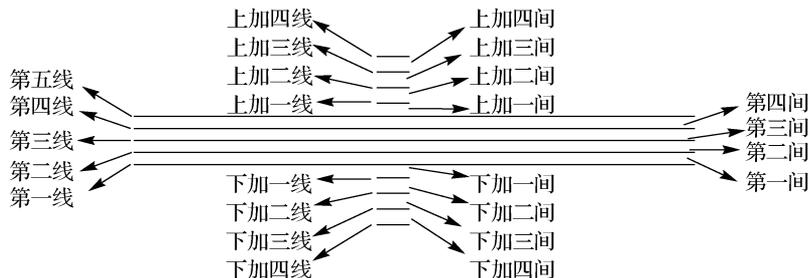
在五线谱中是由等长度、等间距的五条平行横线来标示音的高低(因此在此基础上记录的音乐曲谱称为五线谱)。这五条线是基本线,从下往上依次称为:第一线、第二线、第三线、第四线、第五线。每两条线之间的空间称为间,由下而上依次称为:第一间、第二间、第三间、第四间。



这些线和间就是用来记录音的高低的。每一条线或间都是一个音位,从下往上依次标记着从低到高的音高。



仅由这五条线和四个间所产生的九个音位来记录音乐中音的高低是不够的,这就需要在五条线的上面或下面加上一些短横线,这些短横线称为加线。在上面的加线称为上加线,从第一条上加线开始往上依次称为上加一线、上加二线、上加三线……由加线而产生的间称为上加间。由上加线产生的间称为上加间,由下而上依次称为上加一间、上加二间、上加三间……在下面的加线称为下加线,从第一条下加线开始往下依次称为下加一线、下加二线、下加三线……由下加线产生的间称为下加间,由上而下依次称为下加一间、下加二间、下加三间……加线一般不超过五条,每个音所需要的加线都是单独、断开使用的。



由以上的线和间上的音位标示的音高只能表示彼此间的高低关系,并不能表明具体的音的高度,这需要再加上一个谱号来确定。谱号是用来确定五线谱上音级名称和高度的符号,它写在每一行五线谱的左端。记有谱号的五线表称为五线谱表(简称谱表)。

G 谱号又称高音谱号,标记为:。这个谱号是从第二线起笔,四次与该线交叉,表示该线的音高为小字一组的 G 音(g^1),并由此推列出其他音级的位置。

G 谱表是记有 G 谱号的谱表,又称高音谱表。

下面是高音谱表上七个基本音级的音位、音高、唱名及与简谱的对应图。



音高	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	b^1	c^2
音名	C	D	E	F	G	A	B	C
唱名	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
简谱	1	2	3	4	5	6	7	$\dot{1}$

F 谱号又称低音谱号,标记为:。这个谱号是从第四线起笔,并用两个圆点卡住该线,表示该线的音高为小字组的 F 音(f),并由此推列出其他音级的位置。

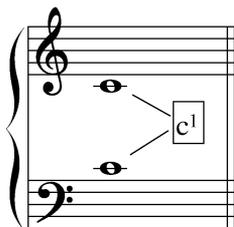
F 谱表是记有 F 谱号的谱表,又称低音谱表。

下面是低音谱表上七个基本音级的音位、音高、唱名及与简谱的对应图。

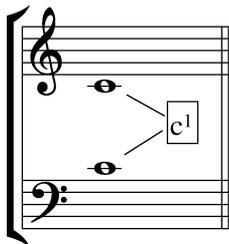


音高	c	d	e	f	g	a	b	c^1
音名	C	D	E	F	G	A	B	C
唱名	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
简谱	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{4}$	$\dot{5}$	$\dot{6}$	$\dot{7}$	1

由于高音谱表的下加一线和低音谱表的上加一线上面的音都是小字一组的,有时为了音乐的需要,将高音谱表和低音谱表结合在一起称为大谱表,这时需要加上花括线或直括线连谱号标记。标记为:

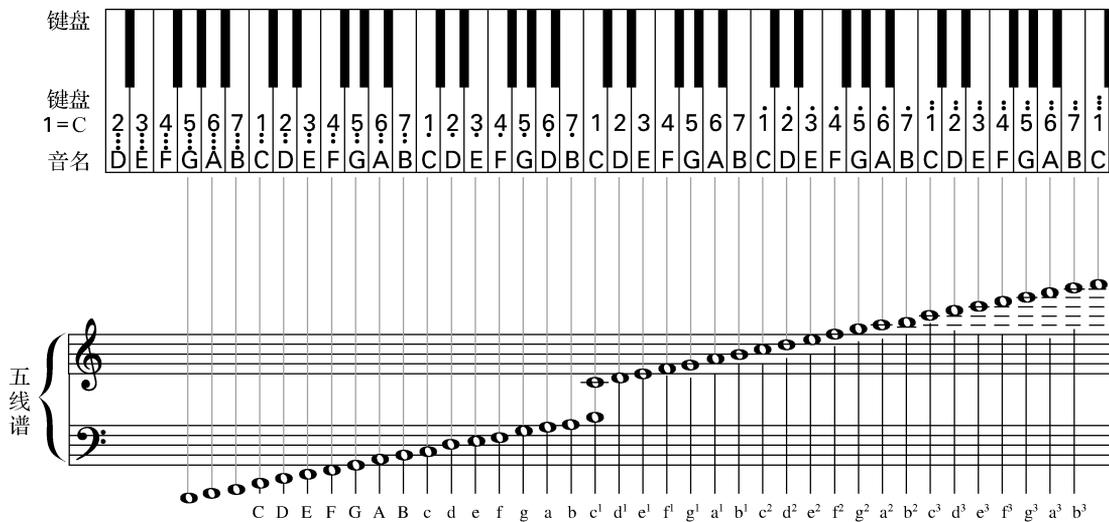


花括线大谱表



直括线大谱表

五线谱大谱表中各个音位、音高与基本音级音名以及简谱基本音级、音高对照图如下。



带有花括线的大谱表常用于钢琴、电子琴、扬琴等的乐曲记谱,带有直括线的大谱表常用于合唱、合奏的乐曲记谱。各种不同谱号谱表的使用,是为了适应不同乐曲音区记谱的需要,避免过多加线,便于读谱。

三、音的长短

在简谱和五线谱中关于音的时值记谱虽各不相同,但是音的时值标记都有基本音符(又称单纯音符)、休止符、附点音符等各种音乐记录符号。只是在简谱中音符不仅表示音的时值长短,同时还表示音的高低;而在五线谱中音符只是表示音的不同长短,只有将音符放在五线谱表中才能表示相应的音高。

1. 基本音符

不同的音符代表不同的长度。简谱和五线谱的单纯音符常用的有以下几种:全音符、二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符、三十二分音符。

1) 四分音符

在简谱中,以基本符号 1、2、3、4、5、6、7 来表示四分音符,通过在四分音符的后面或下面添加一条或多条短横线的形式,来产生其他的单纯音符。

为了准确把握音符的时值长短,在识谱训练时一定要养成敲打拍子的习惯。用手下、上敲打一个来回为一个单位时值(若以四分音符为一拍,这个单位时值就是一个四分音符的时值,即为一拍),并且先向下为前半拍,用向下的箭头(↓)来表示;然后手打回来为后半拍,用向上的箭头(↑)来表示。敲拍子要求拍点要清楚,一拍内的前后半拍和拍与拍之间的间隔时间都要均等、稳定,即速度上不能时快时慢,幅度上不能时大时小。

如:四分音符: 5

敲拍子: ↓ ↑

拍数: 1

2) 全音符、二分音符

为了增加音的时值,在四分音符后面加的横线称为增时线。每增加一条增时线就等于延长前面音符的时值。

全音符是在四分音符后面加上三条增时线组成的,如:5— — —。若以四分音符为一拍,全音符的时值为四拍,即要连贯地、不间断地敲打、唱奏四拍。

如:全音符: 5 — — —
 敲拍子: ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑
 拍数: 1 2 3 4

二分音符是在四分音符后面加上一条增时线组成的,如:5—。若以四分音符为一拍,二分音符的时值为两拍,即要连贯地、不间断地敲打、唱奏两拍。

如:二分音符: 5 —
 敲拍子: ↓ ↑ ↓ ↑
 拍数: 1 2

3) 八分音符、十六分音符、三十二分音符

为了减少音的时值,在四分音符下面加的横线称为减时线。每增加一条减时线就等于减少上方音符一半的时值。

八分音符是在四分音符下面加上一条减时线组成的,如: $\underline{5}$ 。八分音符的时值是四分音符的一半。若以四分音符为一拍,八分音符的时值为半拍(1/2拍)。两个八分音符联合在一起为一拍(一个四分音符),即一个四分音符中有两个八分音符,或一拍中有两个八分音符。

如:八分音符: $\underline{5}$ 四分音符: 5 等于: $\underline{5} \underline{5}$
 敲拍子: ↓ ↓ ↑ ↓ ↑
 拍数: 1/2 1 1/2+1/2

十六分音符是在四分音符下面加上二条减时线组成的,如: $\underline{\underline{5}}$,或理解为八分音符下面加一条减时线,时值是八分音符的一半,是四分音符的1/4。若以四分音符为一拍,十六分音符的时值为半拍的半拍(1/4拍)。两个十六分音符联合在一起为半拍(一个八分音符),四个十六分音符联合在一起为一拍(一个四分音符)。

如:十六分音符: $\underline{\underline{5}}$ 八分音符: $\underline{5}$ 四分音符: 5 等于: $\underline{5} \underline{5}$ $\underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}}$
 敲拍子: ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑
 拍数: 1/2 1/2 1 1/2+1/2 1/4+1/4+1/4+1/4

三十二分音符是在四分音符下面加上三条减时线组成的,如: $\underline{\underline{\underline{5}}}$ 。若以四分音符为一拍,三十二分音符的时值为1/8拍。四个三十二分音符联合在一起为半拍(一个八分音符),八个三十二分音符联合在一起为一拍(一个四分音符)。

第一章 音乐的脉搏——音乐的基本知识

如:三十二分音符: $\underline{\underline{\underline{5}}}$ 十六分音符: $\underline{\underline{5}}$ 八分音符: $\underline{5}$
 敲拍子: ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑
 拍 数: 1/8 1/4 1/2
 四分音符: 5 等于 $\underline{5\ 5}$ $\underline{\underline{5\ 5\ 5\ 5}}$ $\underline{\underline{\underline{5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5\ 5}}}$
 敲拍子: ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑
 拍 数: 1 1/2+1/2 1/4+1/4+1/4+1/4 1/8×8

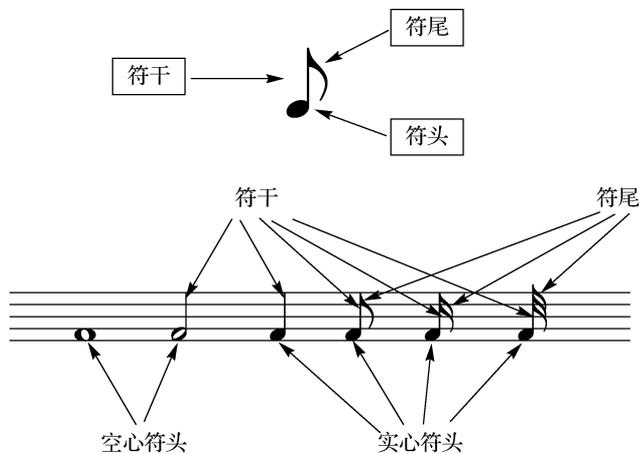
表 1-1 为单纯音符常用种类、简谱记法、时值对应表。

表 1-1 单纯音符常用种类、简谱记法、时值对应表

名 称	记法	时值(以四分音符为一拍)	时值比例关系
全音符	5 — — —	四拍	—
二分音符	5 —	两拍	全音符的 1/2
四分音符	5	一拍	二分音符的 1/2, 全音符的 1/4
八分音符	$\underline{5}$	半拍	四分音符的 1/2, 全音符的 1/8
十六分音符	$\underline{\underline{5}}$	四分之一拍	八分音符的 1/2, 全音符的 1/16
三十二分音符	$\underline{\underline{\underline{5}}}$	八分之一拍	十六分音符的 1/2, 全音符的 1/32

在五线谱中,基本音符的构成有三个部分:符头、符干、符尾。

符头是椭圆形,或实心、或空心,若空心时可以单独使用;符干是一条垂直线,位于符头的侧面,位于左侧时朝下,位于右侧时朝上。



符尾就像一个小尾巴,总是写在符干的右边。符干朝上时符尾向下曲向符头,符干朝下时符尾向上曲向符头。符尾有时是一条,有时是数条,如:



识谱练习一：

难忘今宵

乔羽 词

王酩 曲

1=C $\frac{4}{4}$ 2 3 2 1 2 3 2 5 | 5 5 5 2 4 3 2 - |

难 忘 今 宵， 难 忘 今 宵，

7. 1 2 3 1 7 1 2 3 5 | 5 4 3 4 3 2 1 - | 5 6 5 4 1 3 4 5 6 5 |

不 论 天 涯 与 海 角， 神 州 万 里

2 6 5 6 4 6 5 - | 3 4 3 2 5 3 4 3 2 1 | 5 4 3 4 3 2 1 - ||

同 怀 抱， 共 祝 愿， 祖 国 好， 祖 国 好。

五线谱常用基本音符的记法、时值以及相对应的简谱基本音符见表 1-2。

表 1-2 五线谱常用基本音符

名 称	五线谱记法	简谱记法	时值(一个四分音符为一拍)	时值比例关系
全音符		5 — — —	四拍	—
二分音符		5 —	两拍	全音符的 1/2
四分音符		5	一拍	二分音符的 1/2, 全音符的 1/4
八分音符		<u>5</u>	半拍	四分音符的 1/2, 全音符的 1/8
十六分音符		<u><u>5</u></u>	四分之一拍	八分音符的 1/2, 全音符的 1/16
三十二分音符		<u><u><u>5</u></u></u>	八分之一拍	十六分音符的 1/2, 全音符的 1/32

识谱练习二：

(1)

1=C $\frac{4}{4}$

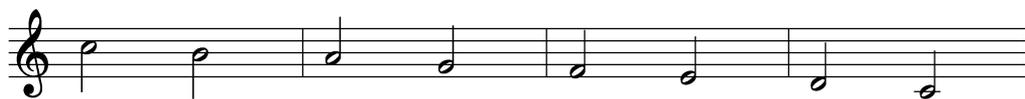
1 - 1 - | 2 - 2 - | 3 - 3 - | 4 - 4 - |

5 - 5 - | 6 - 6 - | 7 - 7 - | $\dot{1}$ - - - ||

(2)



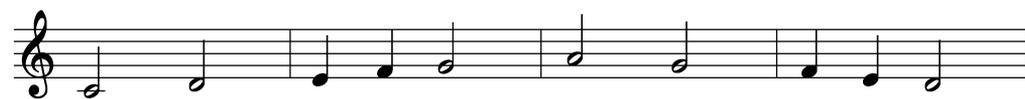
1=C $\frac{4}{4}$ 1 - 2 - | 3 - 4 - | 5 - 6 - | 7 - $\dot{1}$ - |



$\dot{1}$ - 7 - | 6 - 5 - | 4 - 3 - | 2 - 1 - |



1 2 3 4 | 5 6 7 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 7 6 5 | 4 3 2 1 |



1 - 2 - | 3 4 5 - | 6 - 5 - | 4 3 2 - |



1 2 3 4 | 5 - - - | 5 4 3 2 | 1 - - - ||

2. 附点音符

在记谱中,加记在基本音符右侧的、使音符时值增长的小圆点“·”称为附点,加记附点的音符称为附点音符。

附点本身并无一定的长短,其长短由前面的单纯音符来决定。附点的作用在于增长原(被添加)音符时值的一半,简谱中常用于四分音符和小于四分音符的各种音符之后。

附点二分音符  时值: 三拍(原音符  两拍+其一半时值  一拍)

敲拍子: ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑;

拍 数: 3 拍

附点四分音符 $5 \cdot = 5 + \underline{5}$ 时值: 一拍半(原音符 5 一拍+其一半时值 $\underline{5}$ 半拍)

敲拍子: ↓ ↑ ↓

拍 数: 一拍半

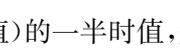
在简谱中,大于四分音符的单纯音符通常不加记附点,而用增时线来表示。如:附点二分音符的记法不是 $5 \cdot$,而是 5--- 。

表 1-3 所示为简谱、五线谱中几种常用附点音符的名称、记法、时值对照表。

表 1-3 常用附点音符的名称、记法、时值对照表

名 称	五线谱记法	简谱记法	时值(一个四分音符为一拍)
附点全音符		5---	六拍 
附点二分音符(简谱无)		5---	三拍 
附点四分音符		$5 \cdot$	一拍半 
附点八分音符		$\underline{5} \cdot$	四分之三拍 
附点十六分音符		$\underline{\underline{5}} \cdot$	八分之三拍 

带有两个附点的单纯音符称为复附点音符,第二个附点表示增长第一个附点时值的一半,即音符时值的四分之一。

复附点二分音符  意为:附点二分音符的附点音符,时值为三拍半。第一个附点的时值是其前面音符  的一半时值,是一拍();第二个附点的时值是其前面音符  (第一个附点音符时值)的一半时值,是半拍()。总时值应为: = 三拍半。

复附点四分音符 $5 \cdot \cdot = 5 + \underline{5} + \underline{\underline{5}}$ 时值为:一又四分之三拍。

复附点常用于器乐曲中,在歌曲中较少使用。

识谱练习三:

(1)

1=C $\frac{3}{4}$

1 2 3 4 5 6 | 5. 1̇ 7 6 | 5. 4 3 4 | 5 - - |

1 2 3 4 5 6 | 5. 4 3 5 | 2. 4 3 2 | 1 - - ||

(2)

1=C $\frac{3}{4}$

1 1 1 | 3. 2 1 | 3 3 3 | 5. 4 3 |

5 4 3 | 2 - - | 2 - 1 7 | 1 2 3 |

4 - 3 2 | 3 4 5 | 5 4 3 2 | 1 - - ||

3. 休止符

音乐有时会出现一定时间的停顿,这种停顿有时是因音乐语句或者呼吸的需要,但更主要的是为了适应表达音乐思想的需要,同时也与乐音形成对比,就犹如“此时无声胜有声”。在乐谱中表示音乐的休止(停顿)的符号称为休止符。

在音乐中,有什么样的音符就有什么样的休止符。

简谱中的休止符是用0来表示的,表示一个相当于一个四分音符的停顿时间,只是在表示其他的基本音符时,仅使用减时线,不使用增时线。需要增加休止时值时用更多的0来代替,每增加一个0,表示增加一个相当于一个四分音符的停顿时间,0越多,停顿的时间越长。

在休止符右侧加记附点,称为附点休止符。附点休止符的停顿时值与附点音符的时值相同,即增长原休止符停顿时值的一半。

简谱中休止符的常用类型名称、时值及与其相对应的单纯音符和附点音符见表 1-4。

表 1-4 简谱中休止符的常用类型名称、时值

休止符名称	简谱记法	同类型音符	简谱记法	时值(以四分音符为一组)
全休止符	0 0 0 0	全音符	5 — — —	四拍
二分休止符	0 0	二分音符	5 —	两拍
四分休止符	0	四分音符	5	一拍
八分休止符	<u>0</u>	八分音符	<u>5</u>	1/2 拍
十六分休止符	<u>0</u>	十六分音符	<u>5</u>	1/4 拍
全附点休止符	0 0 0 0 0	全附点音符	5 — — — — —	四拍+两拍
附点二分休止符	0 0 0	附点二分音符	5 — —	两拍+一拍
附点四分休止符	0 •	附点四分音符	5 •	一拍+1/2 拍
附点八分休止符	<u>0</u> •	附点八分音符	<u>5</u> •	1/2 拍+1/4 拍

休止符是一种不发声的符号,又称“无声的音符”,广义上也应该算是一种音符。休止符与音符一样,是音乐的有机组成部分。在音乐中,休止符一般起句读作用,并能加强乐曲的表现力,变化乐曲的情绪,使曲调的进行表现出对比的效果。

识谱练习四:

团结就是力量

牧虹 词
卢肃 曲

1=C $\frac{2}{4}$

$\dot{1}$ - | 5 3·2 | 1 5 | 3 0 | $\dot{1}$ - | 5 3·2 | 1 6 |
 团 结 就 是 力 量, 团 结 就 是 力
 5 0 5 | $\dot{1}$ 6 5 | $\dot{1}$ 0 5 | $\dot{1}$ 6 5 | 6 0 3 | $\dot{1}$ · 6 | 5 3 |
 量。 这 力 量 是 铁, 这 力 量 是 钢, 比 铁 还 硬 比
 $\dot{1}$ · 6 | $\dot{1}$ 0 | $\dot{1}$ 5 | 3 6 5 3 | 2· 1 | 3 0 5 | $\dot{1}$ 5 |
 钢 还 强。 向 着 法 西 斯 蒂 开 火, 让 一 切
6 $\dot{1}$ 6 5 | 3 3 1 | 6 - | 6 0 | $\dot{1}$ · $\dot{1}$ 5 5 | 2·3 5 5 | 6· 5 |
 不 民 主 的 制 度 死 亡。 向 着 太 阳, 向 着 自 由, 向 着
 6 $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 6 5 | $\dot{1}$ 6 5 | 3 - | 3 0 :|| $\dot{1}$ - ||
 新 中 国 发 出 万 丈 光 芒。 芒。

上例中多处使用了休止符,很好地表现了一种坚定不移、坚强有力、奋勇前进的精神风貌,如果没有它们,音乐的形象就会改变,音乐的表现力也大大减弱。

在五线谱中,休止符就如同音符一样,是用它的形状和位置来表示休止的时间长短(休止符只有时值,没有音高)。



全休止符 二分休止符 四分休止符 八分休止符 十六分休止符

全休止符是用一条短粗横线记写在第三间的第四线下方,二分休止符是记写在第三间的第三线上方。五线谱中休止符的常用类型名称、时值及其相对应的基本音符和附点音符如表 1-5。

表 1-5 五线谱中休止符的常用类型名称、时值

简谱	0000	00	0	$\underline{0}$	$\underline{\underline{0}}$	$\underline{\underline{\underline{0}}}$
五线谱						
名称	全休止符	二分休止符	四分休止符	八分休止符	十六分休止符	三十二分休止符

续表

简谱	000000	000	0·	<u>0</u> ·	<u>0</u> ·	<u>0</u> ·
五线谱						
名称	附点全 休止符	附点二分 休止符	附点四分 休止符	附点八分 休止符	附点十六分 休止符	附点三十二分 休止符

音乐中,有时需要多个小节的休止,这时为了乐谱标示清楚、简便,而采用长休止记号。五线谱的长休止记号在第三线上记以长休止符 ,并在上面写上相应数字,来表示所要休止的小节数;简谱的长休止符是直接写在小节中,表示从此小节开始休止 5 个小节的时值。

识谱练习五:

(1)

1=C $\frac{4}{4}$

0 $\dot{1}$ 0 $\dot{1}$ | 7 0 7 6 | 0 6 5 - | 6 6 5 - | 4 0 4 3 |
 0 3 0 2 | 1 2 1 - | 1 2 3 1 | 3 0 4 0 | 2 0 0 3 |
 4 0 0 2 | 3 4 5 - | 6 7 $\dot{1}$ 5 | 0 $\dot{1}$ 0 $\dot{2}$ | 0 7 $\dot{1}$ 0 ||

(2)

1=C $\frac{4}{4}$ 1 2 3 4 5^v6 7 $\dot{1}$ | 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 7 5 0 0 5 | $\dot{1}$ 7 6 5 4^v3 2 1 |
 7 1 2 7 5 0 0 5 | $\dot{1}$ 7 $\dot{1}$ 7 6 0 5 4 | 7 $\dot{1}$ 7 6 5 0 0 3 |
 6 5 6 5 4 0 3 2 | 5 6 5 4 3 0 0 5 | $\dot{1}$ 7 $\dot{1}$ 7 6 5 4^v6 |
 7 $\dot{1}$ 7 6 5 0 4 3 | 6 5 6 5 4^v2 3 4 | 5 6 7 5 $\dot{1}$ 0 0 ||

(3)

1=C $\frac{3}{4}$

3456 5654 3 0 | 2345 4543 2 0 | 3456 5654 3 0 | 4543 2 0 2432 |

1 0 | 1234 5671 | 7 0 | 2176 5432 | 1 0 | 1353 1 0 | 1353 1 0 0 ||

第二节 音乐的基本要素

了解过音乐的基本概念后,再来具体认识构成音乐的一些基本要素。

一、旋律

旋律是由许多高低不同、长短不同、强弱不同的音组成的音的线条,人们形象地称它为“旋律线”。旋律是音乐的灵魂,是塑造音乐形象的最重要的手段。旋律是欣赏者所能感受到的最明显、印象最深刻的要素。旋律是由各种音程的连续而构成的,可分为级进和跳进,旋律线的起伏有着重要的表情意义。一般来说,采取小音程上下起伏的旋律线通常表现微波荡漾一般的形象;水平式的旋律线通常表现庄严肃穆或坚定有力的情绪,且受节奏的影响较大;波动幅度较大的波浪式旋律线通常表现活跃奔放或热烈、激动的情绪;连续上行的旋律线有紧张度增长、情绪高涨和兴奋的意味;连续下行的旋律线常用于表现情绪的低落和紧张度的松弛。旋律线的起伏不仅可以表现情绪的涨落,也体现了艺术上一张一弛、缓急相济的美学原则。

二、节奏



音乐欣赏
《游击队之歌》

节奏涉及与时间有关的所有因素,是指长短不同、强弱不同的各种音符的组合方式。节奏是音乐的骨骼,有着重要的表现功能。节奏是自然与生命的律动,可以赋予音乐鲜明的性格特征,使音乐形象更加生动。例如,紧凑的节奏常常给音乐带来活泼、紧张、急促、兴奋、欢乐的情绪,像贺绿汀的《游击队歌》的节奏,恰到好处地塑造出游击队战士勇敢顽强、灵活机智的音乐形象。舒展的节奏会使音乐的旋律线因素变得明显起来,适合表现辽阔、平和、优美的情绪和意境,像小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的爱情主题,用舒展的节奏尽情地抒发两人的缠绵爱意。再如,《红旗颂》采用了单主题贯穿发展手段,这一主题在不同的段落音乐形象对比鲜明,节奏的变化起着至关重要的作用。又如,《鸭子拌嘴》是一首抛开旋律的打击乐合奏,作品通过丰富的节奏变化和演奏员高超的技巧,为人们讲述了一个生动的童话故事。

三、节拍

谈节奏就离不开节拍,节拍是指有重音和无重音的同样长短的音乐片段按一定的周期交替出现。不同的节拍具有不同的表现力,二拍子强弱对比分明,节奏清晰明快,适宜表现刚劲有力或欢快活泼的情绪,如《电闪雷鸣波尔卡》所采用的波尔卡就是一种欢快的二拍子

舞曲体裁；三拍子动感强，常用于舞曲和表达不平静的心情；四拍子往往给人以舒缓或稳健的感受，适于表现抒情性强的旋律。

四、速度

速度是指乐曲在演奏或演唱时的快慢程度。快速通常是和激情、兴奋、紧张、恐慌、欢快、活泼等音乐性格联系在一起，慢速则多与安详、宁静、沉思、忧愁等情绪相关。音乐作品的表现内容丰富多样，要求有多种不同的表演速度，即使同一个曲调，用不同的速度来表演也会产生不同的效果。如贺绿汀的管弦乐曲《森吉德玛》，开始的民歌曲调速度缓慢，描写辽阔的草原景色，后面还是这个曲调，只是速度加快了一倍，其音乐形象就变了，描写出草原人民的愉快生活。

五、力度

力度是指音乐的强弱变化。较强的力度给音乐带来雄浑、磅礴的效果，较弱的力度则善于表现细腻的情感。力度的自弱而强、自强而弱常引起空间上自远而近、自近而远的联想，如俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》中的力度变化，似乎让听者感受到纤夫们渐渐走近又渐渐远去的身影。

六、音色

音色是指不同人声、不同乐器及不同的音响组合，发出的不同的声音色彩。不同的音色会产生不同的艺术效果。例如，一个旋律，用长笛演奏，觉得明亮；用双簧管演奏，感觉甜美；用低音大提琴演奏，感觉沉重；用二胡演奏，则有几分悲凉。音乐心理学认为，音色之所以有表情功能，在于它可以激发听众的联想。例如，号角的音色令人想到战争和狩猎，弦乐音色有柔美温馨的意味，童声音色如天使般纯洁，大管的低音好似龙钟的老人……音乐家常常根据需要对乐曲“着色”，体现音乐的意境。各民族不同的乐器以及歌唱者的音色，也使得音色成为民族文化色彩的某种标志。如图 1-1 所示，庞大的管弦乐队演奏具有乐器音色和丰富的表现力。



图 1-1 管弦乐队演奏

七、音区

音区是音域中的一部分,分为高音区、中音区和低音区三种。在整个音域中,小字组、小字一组和小字二组属中音区,小字三组、小字四组和小字五组属高音区,大字组、大字一组和 大字二组属低音区。

各种人声和各种乐器的音区也分为高音区、中音区和低音区三种,但这种划分是相对的,是相对于人声或乐器自身的音域而言的。例如,男低音的高音区是女低音的低音区,小提琴的低音区比弦贝司的高音区还高。

各音区的特性音色在音乐表现中有着重大的作用。一般来说,高音区的音色一般具有清脆、嘹亮、尖锐的特性;而低音区的音色则往往给人以浑厚、笨重之感;中音区的音色饱满、响亮,是整个乐器或人声最优美的区域。在音乐表演中,音区的变化会带来音乐形象上的变化与对比。

八、和声

和声是指多声部音乐的音高组织形态。如果说旋律构成了音乐的横向进行,那么和声就构成了音乐的纵向方面。和声可以用作曲调的背景衬托,能为曲调做伴奏,还能使曲调变得浓厚起来。和声本身还能在表现音乐内容和情绪上起到色彩性作用,如和谐的和声表现平和、不和谐的和声表现紧张等,具有较强的描绘性。

九、调式

调式是按照一定关系结合在一起的许多音(一般不超过七个),以一个稳定的音(主音)为中心,而构成一个音的体系。不同的调式有不同的调式色彩和风格。常用的如:大小调体系中,大调式由“do、re、mi、fa、sol、la、si”构成,以“do”为主音,调式色彩明亮,宽阔;小调式由“la、si、do、re、mi、fa、sol”构成,以“la”为主音,调式色彩暗淡、柔和。我国传统的民族调式体系,是由宫(do)、商(re)、角(mi)、徵(sol)、羽(la)五个音组成,并在此基础上,加入清角(fa)、变宫(si)、变徵(\sharp fa)、闰(\flat si),构成六声、七声调式。

十、曲式

曲式是音乐的结构形式。就像一篇文章是由字词、句子、段落组成一样,音乐是由音乐中最小的单位“动机”或称“乐汇”、两个以上乐汇组成的“乐节”、“乐句”和“乐段”组成。乐曲由两个乐段组成的曲式称为“单二部曲式”,由三个乐段组成的曲式称为“单三部曲式”。此外,还有复二部曲式、复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、变奏曲式、回旋奏鸣曲式等。音乐家根据作品篇幅的大小、音乐发展的需要等方面来选择适宜作品的结构。

正如文学家用词句创作文学作品,画家用线条、色彩创作美术作品一样,音乐家采用音乐的语言来创造音乐作品。各种音乐语言的要素在创作者的精心组织下,以不同的形态出现在音乐中,为我们带来了浩如烟海却又各不相同的音乐作品。

第三节 如何欣赏音乐

音乐是通过有组织的音形成的艺术形象,表达人们的思想感情,反映社会现实生活的艺术。作家将乐谱写纸上,只是完成创作过程的第一步。我们欣赏音乐的过程是一个审美的活动过程。美是客观的、有标准的,它是由一定的时代、民族、社会阶级和阶层的审美趣味决定。高尔基曾经说过:“照天性来说,人人都是艺术家,他无论在什么地方,总是希望把美带到他的生活中去。”美分内在美和外在美,但是单有外在美是不够的,还要有内在的美。欣赏音乐也是一样,仅仅满足悦耳好听是不够的,是比较肤浅的欣赏,还要上升到对作品内涵的理解、曲式的了解等,才算达到全方位的欣赏,从而获得完美的艺术享受。所以,通常把音乐欣赏分为三个阶段:官能的欣赏、感情的欣赏和理智的欣赏。

第一层次为官能的欣赏阶段,有人称之为美感阶段。在这个层次上听音乐,不需要任何方式的思考,如当我们在做别的事情或在咖啡厅、舞厅时便情不自禁地沉浸在音乐中。这时单凭音乐的感染力及气氛就可以把我们带到一种无意识然而又富有魅力的心境中,进入一个虚幻的世界、一个理想的世界,在这个世界中人们无须思考日常生活的现实,当然他们也没有思考音乐。

第二层次为感情的欣赏阶段,有人称之为表达阶段。在不同的时刻,音乐表达了安详或洋溢的情感、懊悔或胜利的心境、愤怒或喜悦的情绪,它以无数细节的判别和变化表达其中的每一种情绪以及许多别的情绪,它甚至可以表达一种在任何语言中都找不到适当的言辞的含义。有些作品我们听了会泪水沾巾,这不是由于联想到什么悲伤事件,而是由于音乐本身的魅力,是作曲家将这种感情用音乐表达出来,经乐队演奏后被欣赏者所接受,这是用任何语言也无法表达的,只有亲耳聆听才能感受到。

第三层次为理智的欣赏阶段,有人称之为纯音乐阶段。音乐除了它的音乐和所表达的感情外,是作曲家使用音乐语言创作出来的,故欣赏者应有意识地去聆听旋律、节奏、和音、音色等。为了追随作曲家的思路,还必须懂得一些音乐的原理,只有这样才能对音乐作品进行全面理解,从而获得完美的艺术享受。

官能的欣赏主要是感到悦耳好听,是较低层次、比较肤浅的欣赏。要对一首作品进行全面的领略,从而达到完美的艺术享受,除了官能的欣赏外,还必须进入感情的欣赏和理智的欣赏。

(1) 了解作品的时代背景。

一部好的音乐作品,总是表现了作曲家现实生活的感受。因此,要比较深刻地领会作品的时代内涵,就必须了解作者所生活的时代及时代特点。例如,贝多芬的《英雄》、第五钢琴协奏曲和《爱格蒙特》序曲等,这些作品极具英雄气概,是因为当时恰逢法国资产阶级大革命,人民希望通过斗争能推翻反动专制的暴君统治,所以作品中渗透着一股反抗精神;而贝多芬的《第五命运》交响曲,是他在耳朵失聪、生活受挫、恋爱失败的情况下创作,他要“扼住命运的咽喉”,“愿意活上一千次”,反映了他不屈服命运的抗争;贝多芬的《第七交响曲》和《第九合唱》极富戏剧性的辉煌乐章,则又分别表现了他处于民族解放战争和梅特涅反动统治时期的精神状态和思想境界。又如,我国著名作曲家冼星海,他所创作的《黄河大合唱》是在日本帝国主义侵略、人民处于水深火热的情况下,为号召民众反抗日本侵略所创作的,反映了中华民族的坚强博大的民族精



音乐欣赏
《命运》交响曲
(节选)

神,展现了抗日必胜的光明前景,这部具有交响诗、写实性、气势磅礴的大合唱,既有中华民族的英伟气概,又有强烈的时代精神。从上面两个例子可以看出,要欣赏好一部音乐作品,就应该首先了解作者的时代背景。

(2) 了解作者的创作个性。

作曲家由于生活时代、环境、素养、经历和艺术趣味的不同,表现为各不相同的创作个性。贝多芬的第九交响曲和舒伯特的未完成交响曲是同一时期的作品,具有同样的时代背景,但创作个性各异,作品的风格也大不一样。另外,创作个性和风格也是在变化和发展的。同样是舒伯特的作品,从悲怆凄恻的未完成交响曲,到气势豪迈的第九交响曲(c大调),标志着作者创作思想和创作风格的转变。

(3) 了解音乐的民族性。

民族音乐是值得继承和永远欣赏的,它的内容丰富而韵味无穷,只有民族的,才是世界的。所以一切好的音乐作品都根植于民族、民间音乐,因此都有各自的民族特征。有些作品概括地体现了民族音乐语言的某些特征,而另一些作品则和具体的民族音调有密切的联系。俄国作曲家格林卡说:“创作音乐的是人民,作曲家只不过把它编成曲子而已。”就欧洲音乐而言,各民族都有它自己的特点:意大利音乐的热情、明朗,普鲁士音乐的庄严、古朴,俄罗斯音乐的伤感、柔和等,都体现了本民族音乐的特征。再看我们中华民族的音乐,更是天南地北,百花争艳,56个民族的音乐各有其长、各显其美。从地域上分,东北民歌的热情、豪放;江南小调的秀雅、恬静;西北高坡的大秦腔透着沙土的高亢和苍凉;西南山地那悠扬婉转、和声丰满的侗族大歌;还有雪域高原的藏歌,更显空旷与激越。民族音乐风格鲜明、迥异,这还不包括各地的戏曲,可见要欣赏好一部音乐作品,一定要了解民族音乐特征。

(4) 了解音乐语言的功能。

作曲家创作乐曲有着一整套表情达意的体系,那就是音乐语言。音乐语言包括很多要素:旋律、节奏、节拍、速度、力度、音色、音区、和声、调式等。一部音乐作品的思想内容和艺术美,要通过各种音乐要素才能表现出来。

(5) 了解曲式、体裁和题材。

要欣赏好一部音乐作品还要了解曲式、体裁和题材方面的知识。曲式专业性强,较难懂,简单讲就是音乐材料排列的样式,也就是音乐的结构布局,有一段体、两段体、三段体、回旋式、奏鸣式等,如儿歌《上学歌》是一段体,《送别》是带再现的单三部曲式,《土耳其进行曲》是典型的回旋式等。体裁好理解,就是音乐作品的种类,如歌曲、舞曲、进行曲、谐谑曲、叙事曲、夜曲、序曲、交响曲、组曲等。不同的体裁有不同的特点,适合于表现不同风格的作品,如柴可夫斯基的《四小天鹅舞曲》、舒曼的《军队进行曲》、肖邦的钢琴《谐谑曲》、比才的《卡门序曲》、海顿的104部交响曲等,浩瀚的艺术海洋有太多的艺术形式,不胜枚举。题材是音乐作品表现的内容,题材主要表现在歌曲和歌剧方面,如歌曲方面,有歌颂祖国的《北京颂歌》、赞美生活的《我们的生活充满阳光》、歌颂爱情的《我爱你》、歌颂军旅的《咱当兵的人》、赞美家乡的《谁不说俺家乡好》等;歌剧方面,有神话题材的《魔笛》、爱情题材的《茶花女》、圣经题材的《尤丽迪茜》等,非常广泛。

此外,欣赏音乐,除了要了解上述相关的音乐知识外,还要提高文学修养,以确保更准确地理解作品的思想内涵。



第二部分
声乐知识与作品鉴赏





第二章 声乐基础——人声的分类与声乐演唱形式

第一节 人声的类别与组合

一、人声的类别

人的嗓子对于歌唱而言,是一种最富于表现力的“乐器”。在歌唱艺术中,由于演唱者年龄、性别的不同和音色的差异,通常将人声分为三类,即童声、女声和男声。

1. 童声

童声,一般指少年儿童变声以前的嗓音。童声的歌唱音域较窄,一般在 $a \sim f^2 (g^2)$,音色娇嫩、清脆、响亮,男女声之间的音色差异不大,较为接近女声。乔羽作词、刘炽作曲的《让我们荡起双桨》,波兰的儿童歌曲《洋娃娃和小熊跳舞》等,均为童声演唱的歌曲。

2. 女声

按照演唱者音域的高低和音色的差异,女声可分为女高音、女中音和女低音三种,每一种女声的音域约为两个八度。

1) 女高音

女高音的音域通常是从小字一组的 c 到小字三组的 c 。由于演唱者的音域、音色和演唱技巧上的差别,女高音又可以分为抒情女高音、花腔女高音、戏剧女高音三类。

(1) 抒情女高音。抒情女高音的音域宽广,音色明亮、优美,适宜演唱抒情性、歌唱性的曲调,能充分表达细腻而又富于诗意的情感。如瞿琮作词、郑秋枫作曲的故事片《海外赤子》中的插曲《我爱你,中国》,就是一首典型的抒情女高音独唱歌曲。这首歌以清新秀丽的歌词、自由舒展的节奏、起伏跌宕的旋律,对祖国的春华秋实、森林河川等做了形象而细腻的描绘,倾诉了中华儿女一腔炽热的爱国之情,把人们引入百鸟凌空俯瞰中国大地而引吭高歌的艺术境地。

(2) 花腔女高音。花腔女高音的音比一般女高音的音还要高(练声时一般要求达到 g^3),它最大的特点是声音轻巧灵活、色彩丰富,音质有时和乐器中的长笛相似,适宜演唱快速的音阶、顿音和装饰性的华丽曲调。如意大利作曲家贝内狄克特写的声乐变奏曲《威尼斯狂欢节》,就是一首著名的花腔女高音独唱曲,歌曲以明快的旋律和跳跃的节奏表现了



女高音独唱
《我爱你中国》

欢乐、热烈的情绪,抒发了心中的美好理想。

(3)戏剧女高音。戏剧女高音的声音坚实有力,能够表现强烈、激动、复杂的情绪,适合演唱戏剧性的宣叙调。如意大利作曲家普契尼的歌剧《蝴蝶夫人》第二幕中的《晴朗的一天》,就是一首典型的戏剧女高音独唱曲。在这首独唱曲中,作曲家运用了朗诵式的抒情旋律,细致地揭示了蝴蝶夫人内心深处对幸福的强烈向往。

2)女中音

女中音的音域和音色都介于女高音和女低音之间,音域通常从小字组的 a 到小字二组的 f 或 a,高音区的音比女低音明亮,低音区的音比女高音深厚,很有表现力。如瞿琮作词、施光南作曲的《吐鲁番的葡萄熟了》,就是一首典型的女中音独唱歌曲。这是一首爱情歌曲,歌曲饶有情趣地借助葡萄的成长和成熟的自然过程表达了阿娜尔罕姑娘对守边战士克里木的纯真爱情。

3)女低音

女低音是女声中最低的声部,音域通常从小字组的 a 到小字二组的 e,音色不如女高音明亮,但比较丰满、坚实、浑厚。如杜那耶夫斯基的《红梅花儿开》(苏联影片《幸福生活》的插曲)中的女低音独唱部分是典型的女低音作品,这首歌曲以风趣而诙谐的口吻歌唱了集体农庄里富有个性的青年庄员之间的纯真朴实的爱情。在这首曲子中,女低音领唱,含蓄内在;女声合唱的舒展旋律与领唱部分交织,充分表达了青春的欢乐与愉快的情感。

3. 男声

按照演唱者音域的高低和音色的差异,男声也可分为男高音、男中音、男低音三种。每一种男声的音域约为两个八度。

1)男高音

男高音的音域通常从小字一组的 c 到小字二组的 g 或小字三组的 c,按照音色的特点也可分为抒情男高音和戏剧男高音两种。

(1)抒情男高音。抒情男高音像抒情女高音一样,音色明亮、柔和而有光彩,富于诗意,适宜演唱抒情性的曲调。如晓光作词、徐沛东作曲的《乡音乡情》,就是一首典型的抒情男高音独唱曲。歌曲通过对伟大祖国各地风情各异的描述,展示了一幅优美动人的画卷,赞美了可爱的祖国,表达了华夏儿女对华夏土地养育之恩的报答之心和对乡土人情的依恋之意。

(2)戏剧男高音。戏剧男高音的声音刚劲有力,富有英雄气概,适宜表达强烈的感情。如蒂·卡普阿作曲的《我的太阳》,就是一首比较典型的戏剧男高音独唱曲。这首意大利民歌以赞美太阳来表达真挚的爱情。歌曲的前半部分在中音区以富于歌唱性的曲调,赞美着灿烂的阳光和蓝色的天空;后半部分在低音区以热情奔放的旋律,倾诉对所爱之人的爱慕之情。其中在“啊,太阳,我的太阳”一句出现的和声大调的降六级音,更使音乐色彩一新,深情感人。

2)男中音

男中音的音色和音域都介于男高音和男低音之间,在一定程度上兼有两者特性,音域通常在大字组的降 A 到小字一组的 g 或 a 之间。如冼星海《黄河大合唱》中的《黄河颂》,就是一首著名的男中音独唱曲。这首歌曲以宽广、高亢的旋律,雄浑豪放的气势,展现了一幅气象万千的黄河壮丽图景,咏唱出中华民族伟大而崇高的精神。

3)男低音

男低音是男声中的最低声部,音域通常在大字组的 E 到小字一组的 e 之间,按



男中音独唱
《黄河颂》

音色的特点也可分为抒情男低音和浑厚男低音等。男低音的音色深沉浑厚,适宜表现庄严雄伟和苍劲沉着的情感。如马可等作曲的歌剧《白毛女》中杨白劳唱的那首《十里风雪》,就是一道典型的男低音独唱曲,用浓重的歌声充分表达了埋在心头的满腔悲愤。

二、人声的组合

声乐作品除了独唱曲外,还常把相同或不同的人声(或声部)结合在一起演唱,这种结合的形式称为人声的组合(或声部的组合)。人声的组合通常有以下几种形式。

1. 齐唱

由两个以上的歌唱者同时演唱同一曲调或同一首单声部歌曲,这种演唱形式称为齐唱。齐唱是一种常见的演唱方式,多用于群众歌曲、幼儿歌曲。

2. 重唱

两个或两个以上的不同声部结合在一起,而每一声部只由一人演唱,这种演唱形式称为重唱。重唱因声部数量的不同而分为二重唱、三重唱、四重唱等,又因声部组合的不同而分为女声重唱、男声重唱和男女混声重唱等。如《长征组歌》第三段《遵义会议放光芒》中的女声二重唱,就属于这种类型。

3. 合唱

两个或两个以上不同的声部结合在一起,而每个声部又由多人演唱,这种演唱形式称为合唱。合唱分同声合唱与混声合唱两种,同声合唱由清一色男声或女声组成,混声合唱则由男女声混合组成。女声、男声或混声合唱,又根据声部的多少可分为二部合唱、三部合唱、四部合唱,甚至更多声部的合唱。

在有些作品中,作曲家还把重唱和合唱结合在一起,来表现特定的思想情绪。如贝多芬在《第九交响曲》第四乐章中,为了更鲜明地体现他忠贞不渝的信念——实现全人类团结友爱的理想,把德国诗人席勒的《欢乐颂》谱成合唱曲,作为交响乐的重要组成部分。在《欢乐颂》的最后部分,混声四部合唱和混声四重唱结合在一起,然后重唱停止,由庄严雄伟的合唱和热情洋溢的管弦乐一起,结束整个交响曲。这是一个典型的合唱与重唱相结合的范例。

4. 轮唱

各声部隔开一定的距离,按先后顺序有规则地轮流演唱同一旋律,这种演唱形式称为轮唱。轮唱形式一般有二部轮唱、三部轮唱和四部轮唱等。如冼星海《黄河大合唱》中的《保卫黄河》,就是这种类型。

5. 对唱

两个人或两个声部进行对句式或问答式的演唱,这种演唱形式称为对唱。如男声对唱、女声对唱、男女声对唱等。如冼星海的《黄河大合唱》中的《黄河对口曲》,就是以男声对唱的形式演唱的。

6. 领唱

在合唱(一般出现在合唱开始时)或二重唱中出现独唱,这种演唱形式称为领唱。

以上各种演唱形式,往往由于表现的需要被作曲家们结合在同一作品之中。如贝多芬



对唱欣赏
《河边对口曲》

在其不朽名作《第九交响曲》第四乐章中,就成功地将独唱、重唱、合唱融合在一起,十分鲜明地表现出他的伟大的信念——四海之内皆兄弟,实现全人类的大团结。

第二节 声乐的演唱形式

美声唱法(欧美传统唱法)、民族唱法(这里特指中国民族唱法)和通俗唱法,代表三种不同的演唱方法和风格。

专业领域的音乐家历来在其唱法的科学性乃至每种“方法”之间的孰优孰劣上颇有争议。美声唱法源于欧洲,伴随着欧洲传统音乐历史的发展进程,欧洲传统声乐艺术无论是在实践,还是在理论上,都形成了较为统一和完备的教学与演唱体系、风格和方法,“美声”的提出和界定早已得到人们的认同。

民族唱法是建立在中国民族戏曲和说唱声乐艺术基础上的、具有浓郁民族特色的演唱方法和风格。关于这种方法和风格的具体界定,“土”与“洋”的关系,以及民族声乐体系的形成和完善等方面,学术界历来有不同的观点和看法。

通俗唱法的名称依托于通俗音乐这一大的音乐范畴,其演唱方法、演唱者、演唱场合及欣赏者等方面均有其他音乐形式无法相比的大众化色彩。由于种种原因,人们(尤其是从事音乐艺术的专业人士)对其在艺术性、技巧性和科学性等方面也存在各种不同的看法和争议。

一、美声唱法

意大利文中称美声唱法为 Bel canto,意为完美的歌唱。对于美声唱法,人们有各种各样的解释和理解。一般的理解是指 18 世纪到 19 世纪初的那种雅致、优美的意大利歌唱风格,它的起源可追溯至 17 世纪的意大利的佛罗伦萨,而美声唱法这一术语的使用则始于 19 世纪中期。

在欧洲文艺复兴时期以前,音乐艺术以声乐为主体,当时的歌曲都为单旋律,演唱时采用无任何技巧讲究的自然发声方法。至文艺复兴时期,复调音乐逐渐形成和发展,声部的划分、歌曲音域的不断拓宽和音值的长短变化等都开始对演唱提出了技巧上的要求。歌唱者在演唱时须能在扩大的音域以及长短变化的音之间上下连贯,控制气息,自如地运用声音。

意大利歌剧的产生极大地促进和推动了声乐艺术的发展,而美声唱法技巧和风格的形成主要建立在歌剧不断发展的基础上。意大利歌剧注重音乐与语言的有机结合,其语言建立在母音基础上,元音开口形状较大,子音流畅,演唱在母音上结束,具有在歌唱中的客观的语言优势,使得声音在避免喉音的同时易于形成共鸣,产生清纯饱满、宽阔柔韧、明亮的音质;在训练和演唱中,更加讲求精湛的技巧;在艺术处理上注重声音的优美、明亮、圆润、丰满和抒情。

在演唱方法上,美声唱法要求保持口咽管道的开放和喉型的稳定,以保证气流的流畅贯通和声音的纯净圆润、铿锵有力,追求具有强烈光亮度的“声音集中点”;重视口、鼻、胸式、腹式、胸腹式呼吸的协调、深沉,强调气息的支持,要求自然放松;强调共鸣的作用,歌唱者必须恪守这一发音模式,在服从共鸣的前提下,保证吐字的运用自如;无论大音量时的声音饱满、

坚实,还是音量控制下的轻柔优美,均要求保持统一的口型和歌唱位置,保证各音区之间的转换自如、音色统一。

在欧洲声乐艺术的发展过程中,形成了若干学派和风格,主要有意大利学派、法国学派、德国学派、俄罗斯学派等,其中意大利美声学派的风格最令人瞩目,成为欧洲声乐艺术风格发展的主要趋向。

18世纪以来西方美声学派出现了许多代表人物,如曼努埃尔·加西亚(西)、弗朗西斯科(意)、乔凡尼·关培尔蒂父子(意)、都普列(法)、布伊(法)、斯布里尔(法)、威廉·莎士比亚(英)、莉丽·雷曼(德)等。20世纪有卡鲁索(意)、鲁福(意)、卡拉斯(美)、苔巴尔迪(意)、卡巴耶(西),以及当代世界著名声乐大师鲁契亚诺·帕瓦洛蒂(意)、普拉西多·多明戈(西)、何塞·卡雷拉斯(西)等。

二、民族唱法

中国民族声乐艺术作为中国民族音乐灿烂文化的重要组成部分,其历史可谓源远流长。民歌是民族声乐艺术的源泉。历经诸如《诗经》、楚辞、乐府、唐诗、宋词、元曲中的歌唱和说唱形式以及明、清戏曲唱腔的发展,中国民族声乐无论在形式、内容还是唱法和技巧上都得到了极大的丰富和提高。

中国民族声乐的内涵和定位十分复杂,其演唱风格和方法也在探索之中,但总的来说,在以下几个方面表现出一些主要特征。

1. 歌唱的咬字吐字

民族唱法讲究“字正腔圆”,其中特别强调咬字、吐字,故将“字正”放在“腔圆”的前面,以发音服从吐字。关于这一点,在我国历代有代表性的声乐艺术论著中有精辟的论述。如明代魏良辅在其论著《曲律》中有“曲有三绝,字清为一绝,腔纯为二绝,板正为三绝”的说法,将“字清”列为三绝之首,这表明在歌唱艺术中,清晰明确的语言(歌词)是抒情达意、与听众进行内容和感情交流的关键所在。清代徐大椿在《乐府传声》中说:“凡曲以清朗为主,欲令人人所知唱之为何曲,必须字字响亮……一字元音,必有首腹尾,必首腹尾已尽,然后再出一字,则字字清楚。”在将“字清”作为首要标准的基础上,艺术家对字的读音提出了进一步的要求。魏良辅在《曲律》中还说:“五音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣。平上去入,逐一考究,务得中正,如或苟且舛误,声调自乘,虽具绕梁,终不足取。”表明字是以声调来表达意思的,声调不准确,字意则错,故平仄声调须十分准确。可以这样认为,以咬字吐字的声(喉音、舌音、齿音、牙音、唇音,即声母的五大类发音)、韵(开口呼、齐齿呼、撮口呼、合口呼的韵母发音,合称为四呼)、调(平、上、去、入四声)为特征的汉语发音,是民族唱法很有韵味的主要因素,由此形成的清晰、准确的歌唱语言乃是民族唱法的重要审美标准和其风格形成的主要特征之一。

2. 歌唱的呼吸和发声

尽管民族声乐将咬字吐字作为演唱中的首要因素,但仍然认为单一的吐字技巧是不存在的,正确地掌握和运用歌唱中的呼吸、气息技法,被看作获得优美歌声的重要因素,故有“夫气者音之帅也,气粗则音浮,气弱则音薄,气浊则音滞,气散则音弱”之说。唐代段安节在《乐府杂录》中阐述:“善歌者,必先调其气,氤氲(指气息)自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠

之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。”这表明，在歌唱中，呼吸作为发声的动力和支撑点，具有重要的作用，而正确、良好的歌唱呼吸和发声方法，能够达到“唱若游云之飞太空，上下无碍，悠悠扬扬，出其自然，使人听之，可以顿释烦闷，和悦性情，得者以之，故曰：‘一声唱到融神处，毛骨肃然六日寒。’”（明代朱权《词林须知》）的圆满效果。

3. 歌唱的行腔

“字正腔圆”是民族声乐艺术的一个基本演唱要求和标准。关于“腔”的概念，有不同的解释，可以理解为“腔体”，可以解释为中国戏曲中的“行腔”“转腔”，在表现手法上主要体现在连音、颤音、滑音及其他各种装饰音的运用和音的力度变化上。“腔圆”是吐字和发音技巧有机结合的结果，其标准为歌唱的圆润、流畅。“腔”的表现手法及其运用，是民族唱法鲜明风格形成的又一主要因素。

我国音乐家周大风先生研究并总结了民族声乐的行腔技巧，将其归纳为以下 28 个种类：①收口腔（字重音轻）；②喇叭腔；③橄榄腔；④保腔（音的时值饱满）；⑤特强腔；⑥夯腔（尾音处突然特强，如砸夯一般）；⑦上滑腔（飞腔）；⑧下滑腔（坍肩胛腔）；⑨抛腔；⑩顿腔（一音或多音连续施用）；⑪打腔（主要用于调整字的读音）；⑫推腔；⑬双打腔；⑭双推腔；⑮颤腔；⑯掉腔（指尾音的慢慢滑下）；⑰迟腔；⑱分腔（把子、介、母音逐渐唱出），如唱“天”：“t—i—an”；⑲咽腔，即哭腔；⑳断续腔，声音停顿与连续相间；㉑点头腔；㉒惯腔；㉓圆滑腔（连腔），把几个音、几拍甚至一乐句唱得圆滑，以弧线连接；㉔气泡腔，在气泡音中吐字；㉕耳语腔，经过前面的铺垫后，突出子音的轻唱；㉖韵音断腔，即一字过门后，多次接该字的韵母再唱；㉗磨腔，即连续的推腔；㉘泛腔，即在某一音的真声唱后，突然高八度，用假声唱。

以上归纳，较为全面地反映了民族声乐艺术在行腔上的总体特征。这些行腔技巧，在各种戏曲中得以运用和体现，在歌曲中，也因不同的歌曲风格，如戏曲化的歌曲、民族歌剧咏叹调、民歌等得到不同的运用。恰如其分的行腔运用与歌唱中声、气、字技巧的结合，充分证明了民族唱法在演唱技能和方法上的实用性和科学性，展示出其独具特色的审美标准和价值，形成了民族唱法和风格的主要特征。

如何将民族声乐传统与现代声乐艺术的发展更好地结合起来，是民族唱法所面临的重要课题之一。

三、通俗唱法

通俗歌曲的产生可以追溯到 19 世纪末美国的“蓝调”（布鲁斯，bluse）音乐。经过爵士乐、摇滚乐、美国西部乡村音乐和欧洲通俗音乐等欧美主要通俗音乐时期和形式的变化、发展，通俗歌曲形成了比美声和其他音乐形式更为庞大且变幻无穷的世界。

进入 20 世纪以来，随着科技的进步以及视听媒体传播技术的发展与普及，通俗歌曲成为现代都市和乡村大众文化生活的一个不可忽视的部分。

在我国，新时期的通俗音乐开始于“文化大革命”结束以后的年代，对其产生深远影响的有港台 20 世纪 70 年代末、80 年代风行的“校园歌曲”和其他通俗歌曲，20 世纪 80 年代初的美国乡村歌曲等。同时，自 1977 年起，我国内地歌坛开始涌现出大量优秀通俗歌曲，如《饮酒歌》《年轻的朋友来相会》《妹妹找哥泪花流》《军港之夜》《金梭和银梭》等，这些歌曲以旋律优美、贴近生活、亲切感人、易于传唱等特点，深受



歌曲欣赏
《军港之夜》

广大群众的喜爱,为弘扬改革开放的新时代精神、表现人民生活的崭新风貌发挥了积极作用。

如何看待通俗唱法,涉及一个美学标准问题,如果完全以美声唱法的美学标准为依据和准绳,通俗唱法几乎是一种“白声”,无方法可言;而从另外的角度和标准来看,这种“白声”则会被认为是有“磁性”、有“特色”、亲切自然的声音,它“立足于说话的自然基础上,并且永远是在这个基础上去发挥,去表现它的感情和技巧;低音区像叹气,中音区像说话,高音区像向远处喊人”,表明通俗唱法有其自身的方法和技巧要求。

据研究,与美声唱法相比较,通俗唱法在风格和方法上大致有以下一些特征。

(1)歌唱强调自然与个性特色,不像美声那样规格化。形成自然与个性特色的主要因素是“感觉+方法”。

(2)在体现“声情并茂”这一歌唱艺术准则上,对“情”的要求更高。美声唱法的技巧难度和音色美化追求往往能够在一定程度上弥补一些演唱者“情”的不足;而对于通俗唱法来说,在“自然与个性”的基础上,更注重情感的直接表现。换句话说,就是感觉比嗓子和技巧更为重要。

(3)歌唱时下巴放松,不压喉咙。在美声唱法中喉头要保持稳定,不允许向上,而通俗演唱无此禁忌。

(4)吐字的唇舌动作与自然的语言相比较为夸张,在“开放”的状态下“宽”出来。

(5)在口形要求上,美声唱法是垂直(竖)和水平(横)意识的综合,通俗唱法的口形则是“横”的,声音的位置靠前,使声音得以充分展现。

(6)声带的张力较小。在声道和腔体的调节上,要求声道顺畅,不受堵塞,不需有意识地去追求共鸣的空间和作用。

(7)强调气息的支持和运用,这是感情表现和一切方法技巧的前提和支柱。气息的支持不需要像美声那样强的阻抗。

以上是对三种唱法风格特征和方法的简述。将三种唱法放在一起,从演唱生理角度进行比较,在声道的调节上,传统美声要求喉咙充分打开,民族唱法和通俗唱法则只要求声道不堵塞,不强调喉头向下;在气息上,传统美声由于音量要求,使用上下腹的对抗较大,而在民族唱法和通俗唱法中,则只要求气息通畅即可;在吐字上,传统美声是服从共鸣前提下的吐字,即吐字服从发音,民族唱法则特别强调吐字,将“字正”放在“腔圆”前面,以发音服从吐字,通俗唱法在吐字上则要求完全的“说话式”的自然,无须考虑共鸣问题,也不像民族唱法那样过分强调声韵学。



第三章 民族的财富——民歌

第一节 民歌概述

民歌是人民在社会实践中为表情达意而口头创作的一种歌曲形式,其通过口传心授在群众世代相传中不断得到加工提炼,具有集体创作和不断变异的特点。民歌源于生活,对人民生活有着广泛深入的影响。民歌是民族文化的精粹,集中体现了一个民族的民族精神、性格、气质、心理素质、风土人情和审美情趣等。民歌的音乐语言简明洗练,音乐形象鲜明生动、短小精悍、易于传唱,具有鲜明的民族特征和地方色彩。

一、民歌的起源

民歌的起源是世界上民族音乐学家、人类学家极感兴趣的课题,曾经有过多种学说:劳动说、情动说、本性说、神说、情爱说、鸣响说等。

中国民族音乐界一般认为:民歌起源于人类的劳动与生活。远古时代,当人类处于原始的渔猎时期,在和大自然搏斗和集体劳动中发出的呐喊声;劳动之余,愉快地回忆,模仿劳动情景,手舞足蹈地敲击石块、木棒发出的欢呼声、讴歌声,逐渐形成早期的民歌。鲁迅先生说:“我们的祖先的原始人,原是连话也不会说的,为了共同劳作,必须发表意见,才渐渐地练出复杂的声音来。假如那时大家抬木头,都觉得吃力了,却想不到发表,其中有一个叫道‘杭育杭育’,那么这就是创作……”这些“杭育杭育派”是最早的民歌作曲家。在人类生产力不断进化、生产关系不断发展的历史进程中,民歌伴随历史的步伐,反映各个时期的社会政治、生产劳动、人民的生活风貌和思想感情,民歌这种艺术形式也随之日渐发展完善。

二、民歌与人民生活的关系

无论在有文字或无文字的民族中,作为一种即兴的口头艺术,民歌都直接表达人民的心声,反映人民的生活。

民歌伴随着人的一生:婴儿处在襁褓之中,母亲为他唱“催眠曲”“摇篮曲”;当孩子牙牙学语时就学唱各种童谣,之后是各种幼儿游戏歌、动物歌,儿童从中获得最初的知识;少年时期,开始参与劳动,唱起“放牛歌”“割草歌”“盘歌”等;青年时期,复杂的社会生活和精神世界,开拓了更为广阔的歌唱领域,如劳动、爱情、历史故事、民间传说等。在各族人民传统的习俗活动中更离不开民歌,婚嫁活动中有各种婚嫁歌,如四川的“坐歌堂”、湖南的“伴嫁歌”、

广西的“婚礼歌”等；亲人逝世后，亲朋后辈唱起了“丧歌”“孝歌”；各民族节庆时，更形成歌舞的高潮，壮族的“歌圩”、苗族的“游方”、侗族的“坐妹”、回族的“花儿会”、彝族的“火把节”、蒙古族的“敖包会”等都是各族人民的歌唱节日。

在旧社会，劳动人民处于社会最底层，他们终日劳累，创造了社会财富和灿烂的文化，却过着牛马般的生活，政治上没有发言权，只有通过民歌唱出心中的不平，表达对剥削者、统治者的反抗、愤懑。各地流传的《长工苦》《揽工调》《脚夫调》等都是对封建地主的血泪控诉，有的民歌则采取讽刺谩骂或做委婉曲折的影射。统治者由怕生恨，视民歌为洪水猛兽加以严禁，然而人民的口是封不住的，正如广西壮族民歌中唱的“好笑多好笑多，好笑老爷禁山歌，锣鼓越敲声越响，山歌越禁歌越多”。宁夏民歌唱道：“任凭你有遮天手，难封世上唱歌口，唱得海枯石头烂，唱得黄河水倒流。”

在艰难的生活中，民歌唱出生活种种不幸遭遇：繁重的劳动、穷困的生活、不幸的婚姻、家庭的离散，也唱出人民对爱情、幸福的向往与追求。人民以歌声抒发感情，减轻心中的忧愁。正如四川巫山县一首山歌所唱：“想唱歌来想唱歌，人人说我是穷快乐。早上唱歌当不到饭，夜晚唱歌当不到油，唱个山歌解忧愁。”

当今在中国被称为“半边天”的妇女，在旧社会却处于封建的政权、神权、族权和夫权的四重压迫之下，宁夏的《媳妇受折磨》，四川的《妇女苦情多》《苦麻菜儿苦茵茵》等都是妇女在重压下的痛苦呻吟。可以说，哪里有人民、有生活，哪里就有民歌。民歌是人民生活的镜子，是人民的喉舌，是人民的忠实伴侣。

三、民歌的价值

1. 民歌具有人文研究价值

民歌是民族音乐的重要体裁之一，它直接反映一个民族的历史、社会、劳动、风土人情、爱情婚姻、日常生活，是人民生活的亲切伴侣，劳动中的助手，社会斗争中的武器，交流情感、传播知识、娱乐消遣的工具，也是认识一个民族的历史、社会、民风民俗的宝贵资料，具有人文研究价值。

2. 民歌是民族音乐的基础

在我国音乐文化发展的历史上，传统音乐的五大类是互相影响、互相丰富的。其中民歌最早形成，在其他传统音乐体裁的形成和发展上，民歌起着积极作用，许多歌舞、曲艺、戏曲和民族器乐的品种是直接或间接在民歌基础上发展起来的。如各地的“花灯”歌舞、“花灯戏”、“花鼓戏”；牌子曲类、琴书类、杂曲类中的大部分品种；“河北吹歌”等乐种以及许多民族器乐曲牌，如《梳妆台》《剪剪花》等均由民间歌曲发展移植或改编而来。民歌对文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐也有积极影响。

3. 民歌对专业音乐的影响

历史上，民歌曾哺育过文人、音乐家和职业艺人，今天仍是作曲家不可缺少的养料。“五四”以来优秀音乐家的许多经典作品都曾从民歌中吸取了营养，如聂耳的《塞外村女》《码头工人歌》《大路歌》，冼星海的《黄河大合唱》中的《黄河船夫曲》《黄河对口曲》《黄河水谣》等。中国的具有民族风格的歌剧更和民歌有不解之缘，如白毛女的主题取材自河北民歌《小白菜》《青阳传》，山西民歌《捡麦根》；《洪湖赤卫队》采用了湖北省洪湖地区的民歌《襄河谣》等；电

影音乐作曲家雷振邦的《冰山上来客》成功地运用了塔吉克族民歌《古丽别塔》；《五朵金花》成功地运用了云南民歌。

四、民歌的艺术特点

1. 诗与乐的高度结合



民歌欣赏

《槐花几时开》

从诗的角度看,民歌具有紧贴人民生活、主题明确、形象鲜明、感情真挚的特点。民歌的歌词篇幅短小、通俗易懂,属歌谣体;一般句式整齐、押韵、平仄不严;以七字句为多,兼有其他句式,在结构上以两句体、四句体为多。民歌的作者在短短数句歌词中运用比喻、比兴、对比、夸张、叙事等手法,使主题思想得到鲜明突出的体现。如用“苦麻菜”比喻远嫁少女之苦命,用“小白菜地里黄”比喻没娘的孩子,在《农夫怨》《长工调》等歌中运用了贫富的对比。《槐花几时开》短短四句就做到情景交融、人物性格鲜明、感情细腻地表现了爱情主题。

2. 长于抒发人的内心世界

民歌运用短小的结构,凝练的音乐语言,极为经济的音乐素材来表达深刻的思想感情。绥远民歌《城墙上跑马》深刻地表达了游子的思乡之情;《走西口》表达了离乡背井、生离死别的亲人间的凄婉、依恋之情;《牧歌》短短两句就勾勒出一幅清新、辽阔、宽广的草原景象。

3. 具有口头性、集体性、即兴性和变异性

民歌是群众集体智慧的结晶。在世代相传中,不同时期(或时间)、不同地区的不同歌唱者,常按个人需要,将某首现成民歌作为蓝本,进行即兴编词,见什么唱什么,想什么唱什么,这就是民歌创作和歌唱中的即兴性。在即兴编词的同时,民歌的曲调必然发生不同程度的变异,因此出现了一首民歌有许多变体的现象,如《孟姜女》《鲜花调》《剪靛花》等的变体遍布大江南北,也出现了某一地区拥有几个典型曲调和特性音调的现象。

第二节 汉族民歌

中国民歌浩如烟海,根据不同需要,可按内容、历史时期、民族、地区、体裁、风格色彩等多种不同的分类法分类。为便于认识民歌与人民生活的关系、民歌的社会功用以及民歌的音乐表现方法、特点等,本节将按体裁分类法讲授。

一、汉族民歌的分类

我国幅员辽阔,各地的气候、地理、劳动方式、生活习俗、风土人情各异,相应各地的民歌也不同,致使体裁划分复杂化。多数学者认为体裁划分的依据是产生该类民歌的社会生活条件、歌唱场合、民歌的社会作用以及由此而形成的民歌的基本音乐表现方法和音乐特征。一般将汉族民歌划分为劳动号子、山歌、小调三种基本体裁,体裁之下再分次类。

(一) 劳动号子

劳动号子简称“号子”,北方常称“吆号子”,南方常称“喊号子”。号子是直接伴随体力劳

动,并和劳动节奏密切配合的民歌,它产生于体力劳动过程中,直接为生产劳动服务,真实地反映劳动状况和劳动者的精神面貌。劳动号子音乐形象粗犷豪迈、坚实有力,是某些体力劳动不可缺少的有机部分。

号子具有两种功能:人在从事体力劳动时必须调整呼吸、积蓄力量,这是喊(唱)号子时人体必然的生理反应,也就是劳动时的人体需要;集体劳动中需要统一步调、统一节奏,号子应需产生。因此,号子在劳动中具有发出号令、指挥劳动、调节精力、鼓舞劳动情绪的实用性功能;同时,号子的音乐抒发了劳动者的感情,表现了人的喜怒哀乐,也给人以精神上愉悦的感受,这是号子的表现性功能。号子的实用性功能和表现性功能有机地联系于一体,既矛盾又统一,成为劳动号子独具的特征。

号子在民歌中有重要地位,在人类生活中曾经发挥过重要作用,它也是民歌音调最早的根源和基础。随着社会的进步,繁重的体力劳动日渐减少,号子的实用范围也日益缩小,但作为一个艺术品种,其生命力将经久不衰。

1. 劳动号子的种类

种类繁多的劳动工种,产生不同种类的号子,一般分为搬运号子、工程号子、农事号子、作坊号子和船渔号子。

1) 搬运号子

用人力运输物件时唱的号子称为搬运运号,根据不同的搬运方式,有装卸、杠抬、挑担、推车、拉车等号子,名目较多。

2) 工程号子

从事建房、筑路、筑坝、采石等建设工程劳动时唱的号子称为工程号子,包括打夯、伐木、运木、采石、撬石、抬石等号子。

3) 农事号子

协作性和节奏性较强的农业劳动中唱的民歌就是农事号子,主要有车水号子、打粮(打麦、打稻等)号子、舂米号子、筛花生号子等。在炎热的天气,长时间单调的劳动中,歌唱者常即兴编词,内容广泛,逗趣诙谐者皆有,唱民间故事、爱情故事者亦有。农事号子一般具有节奏鲜明、曲调优美悦耳的特点。

4) 作坊号子

采用手工劳动方式从事生产的工场、作坊中,工人从事体力劳动时所唱的号子称为作坊号子。如制作菜油的《榨油号子》、制作榨菜的《榨菜号子》、制作颜料的山西《打蓝号子》、造纸的《竹麻号子》、制盐的《盐工号子》等。

5) 船渔号子

在江河湖海中行船、捕鱼时唱的号子称为船渔号子。行船、捕鱼是一种复杂的水上劳动,受水流影响,有下水(顺流而行)、上水(逆流而行)、平水、急流、浅滩、险滩等不同水情;行船有离岸、靠岸、摇橹(橹由众人推摇)、划桨、撑篙、拉纤、捉缆等不同劳动方式;捕鱼除行船外,行至渔场,还有找鱼群、拉网、装舱等劳动。因此船渔号子的音乐丰富多变,有单首的号子,也有多首号子连接的套曲。

2. 劳动号子的特征

体力劳动要求人从精神到身体做出迅速、果断的反应,这就决定了劳动号子的音乐具有

坚实有力、粗犷豪迈的音乐性格和自然朴实的表现方法。

劳动号子的歌词多数和劳动有关。在集体劳动中,常由领唱者即兴编词,以提醒注意事项和劳动的质量要求或鼓舞情绪;有的直接反映了劳动者当时的心态。劳动强度稍轻的号子中所唱歌词有时与劳动无关,唱历史传说、民间故事、生活片段、说笑逗趣者皆有;紧张激烈的劳动号子中常无实词,仅有表示劳动呼号声的虚词。

劳动号子的节奏直接受劳动节奏的制约,具有节奏鲜明、富有律动性的特征。不同工种的劳动负荷量、劳动状态、劳动节奏各异,其号子的节奏也有不同类型,有的节奏顿挫分明、坚实有力,如《打夯号子》《舂米号子》;有的节奏短促紧凑、明快轻捷,如《挑担号子》《上滩号子》;有的节奏宽长舒展,如《平水号子》。

号子的歌唱形式视劳动者的多少和劳动是否具有协作性,分为独唱、对唱、齐唱、一领众和等,而以一领众和最多、最富有特色,也最能体现集体劳动的特点。领唱者就是集体劳动的组织者与指挥者,由他唱正词(又称实词,即有实际内涵的歌词)发号令,所唱曲调和节奏都有一定变化;和唱由全体劳动者担任,一般不唱实词,仅唱与劳动节奏相应的呼号声,节奏规律化,曲调少变多重复。领唱与和唱的结合方式视劳动的紧张程度而异,在节奏紧张的劳动中,领唱与和唱配合紧凑,采用句接式(领唱与和唱相连,构成一个乐句)或密接式(领唱与和唱相连,构成一系列短句或乐句,如《打夯号子》和《见滩号子》);在节奏舒缓的劳动中,常采用段接式(领唱与和唱相连,构成一个乐段);在最为紧张激烈的劳动中,领唱与和唱重叠形成两个或两个以上声部的多声部合唱,如《川江船夫号子》中的《上滩号子》和《拼命号子》。

(二) 山歌

山歌是人们在野外劳动(上山砍柴、赶脚驮货、放牧、农事耕耘等)或行走时,用来消愁解闷、抒发情怀、传递情意所唱的民歌。音乐真挚质朴、热情奔放,即兴性强。

广大农村是孕育和流传山歌的广阔天地,农民通过即兴歌唱直抒胸臆,唱出心中的喜怒哀乐及旧时代的苦难、生活的艰辛、对爱情的追求等。农村山川相隔,交通不便,方言土语复杂,因而山歌的地域性强,地方风格各异,有些地区形成了富有特色的山歌歌种,如陕北的《信天游》,内蒙古的《爬山调》,青海、宁夏、甘肃一带的《花儿》,四川的《神歌》等。

1. 山歌的种类

山歌遍布我国农村,分布面广,数量品种繁多,各地山歌风格迥异。常用分类法:一是按歌唱场合分类;二是按歌唱方法分类(各省、各地区可能还有不同的分类法)。

按歌唱场合分类,将山歌分为放牧山歌、田秧山歌和一般山歌。

1) 放牧山歌

放牧山歌是人们在野外放牧时唱的山歌,包括各种唤牛调、犁田时的吆喝调、牧童的放牛(羊)歌,以及牧童互相对答逗趣时唱的“对山歌”等。

2) 田秧山歌

田秧山歌是人们在农田中从事农事劳动时唱的山歌。我国南方以水田生产稻米(中南、西南丘陵地区除有水田外,还以旱田和土坡生产小麦、玉米等作物),从播种、插秧,经田间管理(耕耘、薅秧、薅草等)直至收割,每道工序都要“抢季节”“抢天气”,因此历史上农村就以换工、帮工或雇工等形式,集中较多人力突击完成任务。每天清晨下田、晚上收工,在长时间单

调的劳动中,人们就用山歌提神解闷,鼓舞劳动情绪。有的由劳动者自己歌唱,有的请“山歌班”或“歌师傅”在田头歌唱,长江中游一带(四川、湖北等)有的还伴以锣鼓。各地的田秧山歌名称不一,各具特色,江浙称“田歌”,安徽称“秧歌”,四川、湖北、贵州等地称“薅秧(草)歌”“薅秧(草)锣鼓”等。农田劳动属个体劳动方式,协作性不强,节奏、速度无统一要求,劳动强度适中,因而田秧山歌虽有一定的实用性功能,但以抒发感情、自娱自乐为主,在音乐上吸收了号子和小调的因素。

3)一般山歌

山歌中放牧山歌、田秧山歌是在特定场合歌唱并具有一定实用性功能的山歌,而一般山歌是不拘任何场合均可歌唱的山歌,它以人们自我抒发情怀、表情达意为主要功能,它在山歌中占的数量最多、品种最丰富,且最具有山歌的典型特征。一般山歌分布广、品种多。

(1)信天游。信天游主要流行在陕西北部 and 宁夏、甘肃的东部,高亢奔放、深沉质朴,反映了黄土高原人民的精神风貌;以歌唱爱情、歌唱生活的艰辛和离愁别绪者为多。歌词多即兴创作,多数是上下句结构(七字句较多),上句喜用比兴,下句点主题,句尾押韵,如“牵牛牛开花羊跑青,二月里见罢到如今”。曲调多为两个乐句构成的单乐段:上句呈开放型,常停留在调式的下属音或属音上;下句呈收拢型,终止于调式主音。信天游有两种曲调类型,一种节奏较自由,旋律起伏较大,音域较宽,音调高亢开阔,具有较强的山歌性格,如《脚夫调》;另一种节奏较匀称固定,旋律较平和舒缓,比较接近小调性格,如《槐树开花》。

(2)花儿。花儿流行在中国西北陇中高原的宁夏、甘肃、青海,为回、汉、土家、撒拉、东乡、保安、藏以及裕固等民族所喜爱的山歌,内容广泛涉及人民生活的各个方面。花儿除在农事劳动和山野运货等劳动场合歌唱外,各地还有“花儿会”的习俗,一般在农历四、五、六月间(以六月初最盛),选择风景秀丽、名山古刹坐落的地方,会期多则三四天,少则一两天。届时群众云集,对歌声此起彼伏,有的地区采取分组对歌(洮水河流域),有的则采取单人互对或双人互对(黄河湟水流域)。花儿唱法多样,有尖音(假声)和苍音(真声)之别,也有真假声并用者,皆具有高亢、奔放、粗犷、刚健的风格。花儿的曲调多称为“令”,之前冠以地点、族名、花名或其他,其唱词格式多样,衬词丰富,曲体结构也较多样,以呼应型的两句体为多,如河州大令《上去高山望平川》《下四川》。

(3)山曲。山曲主要流传在山西西北部的河曲、保德一带和陕西的府谷、神木,内容以反映旧社会晋西北农民背井离乡到内蒙古谋生的“走西口”生活和爱情生活者较多。山曲乐曲结构短小,多为上下句结构,旋律起伏度较大,情感真挚粗犷。

山西西北部河曲、保德一带地贫歉收、灾荒频繁,农民迫于生计,走出山西与内蒙古交界处古长城的关口(“西口”)逃荒、打工谋生,谓之“走西口”。丈夫出外磨难,妻儿在家受凄苦,生离死别,相互思念。这种特殊的生活现象,孕育了一批“山曲”和“走西口”。《人家都在你不在》(山西河曲)为其中之一,短短两句高低起伏的旋律,表达了主人公内心痛楚、凄切的深情。

(4)爬山调。爬山调是流传在内蒙古西部地区的汉族山歌,结构与信天游、山曲相近,多为两个乐句的单乐段,内容广泛,曲调有汉族与蒙古族交融的因素。

比较著名的是《爬山歌》,《爬山歌》表现情人离别时难舍难分的情景,节奏上多用高音的自由延长音,旋律上多用大跳,以充分表达激动的心情,曲式为aa'型单乐段(后段为前段的变化重复)。

(5)神歌。神歌主要流行在四川省的川南宜宾地区、川西崇庆县,重庆市郊县等地。川南地区民间以为神歌最初与祭神仪式有关,故称“神歌”,流传至今已成为有代表性的山歌,歌唱爱情者居多,也有传唱古人的。神歌歌词含蓄,文学性较强,感情细腻深厚,四句体结构较多,如《槐花几时开》《郎打哨子应过沟》。

宋大能编著的《民间歌曲概论》(人民音乐出版社,1979年)提到:“有的地区把山歌分为高腔、平腔、矮腔三种不同类型,这种分类比较恰当而便于归纳。”这种分类法是符合某些地区实际情况的,也是认识山歌特征的视点之一。

2. 山歌的特征

山歌歌词内容广泛,反映了农村生活的方方面面,其中部分歌词流传日久,为群众所喜爱而固定。多数山歌的歌词为即兴创作,见啥唱啥,常与野外自然景观相联系,由景生情,故常见以“太阳出来……”“月亮出来……”“大河涨水……”“高高山上……”等开始的歌词。歌词以七字句为主,较多使用衬字或衬词。单个的虚字如哎、咿、哟是衬字,两个字以上的词组为衬词,如唧唧扯唧扯、欧唧哟等。山歌中使用最多的是语气衬字或衬词,如哎、哟、嘞、者、啊呜等语气衬字或衬词与自由延长音或拖腔的结合,形成山歌独有的特征。除语气衬字或衬词外,还有称谓衬字或衬词、名词衬字或衬词、形容词衬字或衬词、拟声性衬字或衬词、数量词衬字或衬词、逗趣性衬字或衬词等,这些衬字或衬词都来自乡村生活,给山歌增添了生活气息,也活跃了歌曲的节奏,扩充了歌曲的结构。

山歌的音乐奔放、嘹亮、开朗,曲调悠长,广泛使用自由延长音与拖腔。自由延长音与曲首、曲尾的呼唤性衬词结合形成前腔或后腔,为山歌所独有的特征。自由延长音用于句间、句尾,常构成节奏较密集的朗诵性曲调与抒情性自由延长音结合的悠长自由节奏,使山歌的抒情性得到充分发挥。

山歌的歌唱形式多样,以独唱居多,另有对唱、数人接唱、齐唱、一领众和等。

(三)小调

小调又称小曲、俚曲、时调等,是人们在劳动之余、日常生活中以及婚丧节庆用以抒发情怀、娱乐消遣的民歌。因为有职业艺人与半职业艺人的传唱,小调流传面广,遍及城市、乡镇,其内容广泛涉及社会各阶层人民的生活。农村小调以反映农村日常生活,特别是反映农村妇女的爱情、婚姻生活者居多;城市小调则涉及城镇小手工业者、商人、市民和处于社会底层的妓女、乞丐等的生活,以及娱乐嬉戏、自然风光、生活知识、民间故事等。绝大部分小调的内容是健康的,有力地揭示了社会的种种矛盾,如《长工苦》《月儿弯弯照九州》等;少数流行在青楼妓院、茶馆酒肆的小调沾染了腐朽的、不健康的思想和情调,属民歌中之糟粕。小调表现感情细腻曲折,形式较规整,表现手法丰富多样。

1. 小调的种类

小调的数量多,流传面广,传唱中的情况较复杂,至今缺乏统一认同的分类法。宋大能编著的《民间歌曲概论》中主要按内容将小调分为抒情歌、诙谐歌、儿歌和风俗歌四类。江明悖的《汉族民歌概论》中主要按音乐特征将小调分为吟唱调(包括儿歌、摇儿歌、哭调、叫卖调、吟诗调)、谣曲、时调、舞歌四类。《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》根据小调的历史渊源、演唱场合及音乐性格将小调分为三类:由明清俗曲演变而来的小调、地方性小调、歌舞性小调。

1) 由明清俗曲演变而来的小调

此类小调历史悠久,流传面广,经过较大程度的艺术加工,较为定型。同一曲调的变体较多,有的为曲艺、戏曲和民族乐器吸收,演变成特定的曲牌。

(1) 孟姜女调。孟姜女调遍布中国城乡,擅长表现哀怨之情,其基本音乐形态是徵调式,起承转合性的四句体单乐段,每句落音分别为商、徵、羽、徵。常见的变体民歌有南方的《月儿弯弯照九州》《哭七七》《梳妆台》等;北方有《十杯酒》《摇篮曲》等;曲艺中有四川清音的《长城调》、苏州评弹的《十二月花名》、湖南丝弦的《四平调》等。江苏的《孟姜女》曲调以级进与环绕进行为主,婉转柔美,具有典型的江南风格。

(2) 鲜花调。鲜花调历史上见于清乾隆至嘉庆年间编的《缀白裘》中记录的三段歌词(无谱),道光十七年“贮香老人”编的《小慧集》中附有萧卿老人用工尺谱记的曲调,自清至今流传面广,变体较多。其曲调抒情柔美,基本音乐形态是徵调式。变体中常见的是《茉莉花》(在四川清音中仍称《鲜花调》)。意大利歌剧作曲家普契尼曾在歌剧《图兰朵》中采用《鲜花调》作为音乐素材。

(3) 绣荷包调。荷包是古代中国男女定情的礼物,为丈夫、情人绣制荷包是古代妇女爱情生活的一部分,以绣荷包为题材的民歌因此遍及全国各地,曲调很丰富。山西民歌《绣荷包》为五声商调式,两个乐句的单乐段,词格为第一句 10 字;旋律是四度跳进与级进的组合,刚健中见柔和细腻。陕西《绣金匾》则是在流传到陕西渭南的《绣荷包》上填上新词,词格变化,乐段结构不变,调式则变为附加“清角”音的六声商调式。



民歌欣赏
《绣金匾》

2) 地方性小调

在某一地域内传唱,并和当地方言、民间音调紧密联系的是地方性小调,具有浓郁的地方色彩。此类小调有的由当地山歌或风俗歌演变而来,以表现当地人民的生活为主,具有单纯、朴实、较少修饰的特点,如各地的《长工歌》《妇女诉苦歌》《小白菜》等;有的长期在城镇传唱,表现的内容较广泛,艺术形式上发展得较成熟,部分曲调常被用于歌舞、说唱或戏曲表演中,如山西的《五歌放羊》等。

地方性小调还有专用于民间婚嫁或丧葬礼俗的民歌,如哭嫁歌、伴女歌、陪郎歌、坐歌堂、孝堂歌等,实用性较强,音乐朴实无华。

3) 歌舞性小调

我国汉族民间节日、喜庆活动中有丰富的民间歌舞活动,伴随民间歌舞所唱的小调即歌舞性小调,一般具有节奏鲜明活跃、旋律流畅的特点,日常生活中因受人民喜爱而被传唱,主要有南方的花鼓调、灯调、花灯调、采茶调和北方的秧歌调及盛行全国各地的跑旱船等。

2. 小调的特征

小调由于流传面广,有职业艺人的演唱,并和曲艺、戏曲有千丝万缕的联系,因而加工提炼的成分较多,词、曲即兴性少,较定型化,艺术上较为成熟和完善。

小调多数属分节歌形式,一曲多段词,常采用四季、五更、十二时等时序体,多侧面、较细致地陈述内容。为适应多段词的需要,其曲调则概括、凝练地表达某种情绪(或柔美、或哀怨、或欢快),曲调性强,旋律流畅,婉转曲折,旋律线丰富多变,表现力强。

小调的节奏规整,节奏型丰富多变。南方小调的节奏较平稳,北方小调常见切分和弱起节奏,显得活跃、跳荡。部分小调受曲艺或戏曲的影响,运用散板起或散板收,或加入数板段落。

小调的歌唱形式以独唱为多,其次为对唱和一领众和等。城市小调多有丝弦乐器伴奏,

引子和过门的运用,以及伴奏中乐器的加花装饰、托腔垫腔等,使小调音乐更为优美动人。

二、汉族民歌作品鉴赏

(一)劳动号子

1.《哈腰挂》(东北民歌)

《哈腰挂》属搬运号子类,流行于东北林区,是伐木工人在用挂钩吊起树木、用杠棒抬运时所唱的抬木号子,又称“吆号子”。《哈腰挂》歌词内容是以指挥每个具体劳动步骤,统一步伐,鼓舞情绪与注意安全为主;曲调起伏较小,音域在五度以内,与当地方言音调结合较紧密;演唱形式为一领众和,领唱与和唱交替进行,使用2/4、1/4混合节拍,因而与劳动动作和脚步节奏相呼应,加强了行动的一致性,具有强烈的生活气息。

2.《黄河船夫曲》(陕北)

陕北《黄河船夫曲》是一首非常著名的劳动号子,以其质朴的语言、粗犷的声调、高亢浪漫的激情,没有任何多余的修饰,展现了陕北人民在恶劣生活环境中不屈不挠的奋斗精神和乐观向上的精神风貌,唱出了陕北人民对于黄河的深深热爱,对自己的深深自豪。

滔滔黄河水深浪急,船夫们齐心协力摇桨,船破浪前进。号子以生动夸张的歌词描述艄公扳船的情景,音乐则重复着一个具有宽长均匀节奏的波状旋律,与汹涌的黄河波浪融为一体,表现了船夫的豪迈气概。

3.《川江船夫号子》(四川民歌)

《川江船夫号子》是四川嘉陵江上的船工在劳动中唱的,由《平水号子》(三首)、《见滩号子》、《上滩号子》、《拼命号子》(两首)、《下滩号子》等八首不同的号子连缀而成,是一个既统一又富于变化对比的大型号子连套。旋律由缓慢悠扬到高亢激昂,音乐起伏的幅度相当大。

《平水号子》是船只航行在风平浪静的江面上时唱的,速度较慢,连说带唱,曲调也比较悠长舒缓,节奏从容,领唱与和唱交替进行,音乐略带川剧高腔韵味。

《上滩号子》是船已进入险滩,船工们奋力与江水搏斗时唱的。此时领与和完全以密接式和重叠式的形式进行,音调简单,节奏突出,气氛更加紧张。

《下滩号子》是在船只闯过险滩时唱的。船夫们长长地松了一口气,一切都恢复了平静,船继续行驶在平静的江面上,于是又唱起了悠长舒缓的号子,慢慢地驶向远方。

(二)山歌

1. 陕北信天游《三十里铺》

《三十里铺》是一首流行于陕北的民歌。这首歌曲的内容是根据陕北绥德县三十里铺村发生的一个真实故事编写的,故名《三十里铺》。起初歌词只有三段,用“信天游”演唱,后由于情节感人,易学易唱,因此很快就流传到陕北各地。在传唱过程中,经过很多人不断地艺术加工,使这首民歌逐渐丰富,日臻完善,成为一首优秀的叙事性民间歌曲。歌中的四妹子名叫凤英,是一个思想进步、敢于斗争的农村姑娘;三哥哥名叫邱双喜,是一个年轻力壮的好后生,他们大胆冲破封建婚姻制度的束缚,自由相爱。一天,当邱双喜报名参加八路军即将奔赴前线时,凤英怀着依依惜别的心情去为他送行。现有五段歌词,语言朴实亲切,字里行间充满着深情厚谊。



民歌欣赏
《三十里铺》

三十里铺

1=C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ 陕北民歌
王方亮 编曲

1. (领) 提起个 家来 家 有 名, 家住在 绥德 三十里铺 村, 四妹子
2. 三哥哥 今年 一 十 九, 四妹子 今年 一 十 六, 人人说

和了个 三 哥 哥, 他 是 我 的 知 心 人。 (齐) 叫 一 声
(5 5 2)

咱 二 人 天 配 就, 你 把 妹 妹 闪 在 半 路 口。 洗 了 个

凤 英 (啊) 你 不 要 哭, 三 哥 哥 走 了 回 来 哩, 有 什 么 话 儿 你
手 来 和 白 面, 三 哥 哥 今 天 上 前 线, 任 务 拟 在

对 我 说, 心 里 不 要 害 急。(领) 三 哥 哥 当 兵 坡 里 下,
定 边 县, 三 年 二 年 不 得 见 面。

四 妹 妹 硷 畔 上 灰 (个) 塌 塌, 有 心 拉 上 个 两 句 话,

又 怕 人 笑 话。 又 怕 人 笑 话。

这首民歌的曲调建立在六声音阶、宫调式的基础上。原民歌是由四个乐句组成的,第一、二乐句相同,第三乐句是第一、二乐句的“换头合尾”的变化重复,第四乐句具有稳定性,起着“点睛”的作用,这样就形成三上一下的结构关系,特别是曲调中“4”音(清角)在强拍上出现,意味着调性色彩的变化,十分别致。

陕北是个民歌多产的地方,流传很广的还有《赶牲灵》《走西口》《兰花花》等;流行歌曲中的陕北民歌有《黄土高坡》《妹妹你大胆地往前走》等。

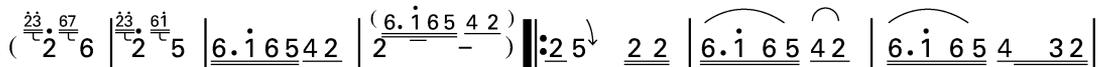
2. 花儿《漫上个花儿表心肠》

《漫上个花儿表心肠》是采用流行于宁夏传统的令调填词的一首新民歌。“漫”是当地土语,即“唱”的意思,“花儿”即“山歌”。歌词三段,每段七言两句,采用比兴手法,表达宁夏农民翻身解放,对党的无限热爱之情;其中还运用如“的个”“哎咳”“呀”等语气词,使歌词更为口语化、生活化。

漫上个花儿表心肠

1=D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

宁夏民歌



1. 天上 (的个) 太 阳 地 上 (的个)
 2. 天上 (的个) 彩 霞 地 上 (的个)
 3. 千层 (的个) 牡 丹 心 最 (的个)



光, (哎咳) 漫 上个 花 儿 (呀) 表 心 (哎咳咳) 肠。
 花, (哎咳) 劳 动 人 民 (哎) 当 了 (哎咳咳) 家。
 红, (哎咳) 俺 农民 爱 党 (哎) 心 最 (哎咳咳) 诚。 哎。

这首花儿的曲调建立在六声音阶、商调式上,全曲由相呼应的上、下两个乐句组成单段,是一首短调民歌。两个乐句的尾音虽都落在“2”(商音)上,但由于旋律的不同以及下波音润腔的运用,使二者形成对比变化。此外,在两个乐句之间还镶嵌半拍小衬腔“5 6”(这种行腔戏曲上称“穿眼”),这个短小衬腔把上、下两个乐句紧密地连接起来,具有承上启下的桥梁作用,使旋律自然流畅。

3. 神歌《槐花几时开》

《槐花几时开》是流行于四川宜宾地区的一首“晨歌”。四川人习惯称山歌为“晨歌”。“晨歌”又称“神歌”(在四川方言中“晨”与“神”同音),一方面可以理解为早晨出门劳作时唱的歌,另一方面可以理解为“唱起歌儿有精神”。因为这种山歌是最能抒发人们思想感情的歌唱形式之一,所以“晨歌”也是当地人们对这一歌种的赞美和爱称。

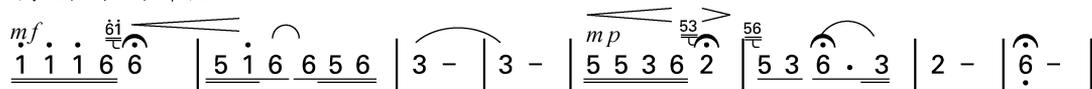
《槐花几时开》是宜宾一带具有代表性的民歌,以描写青年男女纯真的爱情为内容。歌词七言四句,含而不露,颇有意境。

槐花几时开

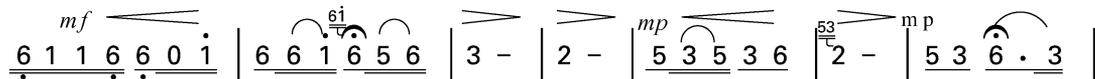
1=D $\frac{2}{4}$

四川民歌

高亢、自由、中板



高高山上哟啊 一树喔 槐哟 喂, 手把栏杆啥 望郎来 哟 喂,



娘问女儿呀, 你 望啥 子哟 喂? 哎! 我望 槐花 啥 几时开。

(三)小调

江苏扬州民歌《茉莉花》在全国各地广为传唱,深受人们的喜爱。1982年,联合国教科文组织把这首《茉莉花》选为中国优秀民间歌曲之一,向世界各国人民介绍,进行文化交流。



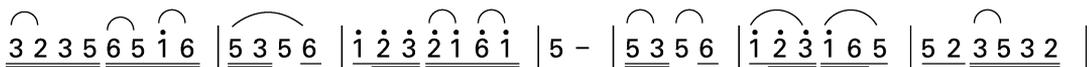
民歌欣赏
《茉莉花》

茉莉花

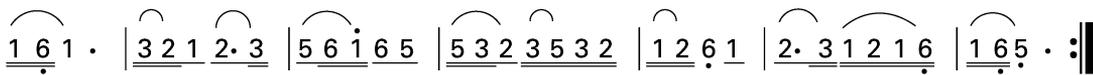
 $1 = \overset{\flat}{E} \frac{2}{4}$

较快的中速

江苏扬州民歌
保仿收集整理



1. 好 一朵茉莉花, 好一朵茉莉花, 满园花开香也香不过
2. 好 一朵茉莉花, 好一朵茉莉花, 茉莉花开雪也白不过
3. 好 一朵茉莉花, 好一朵茉莉花, 满园花开比也比不过



它。我有心采一朵戴, 看花的人儿要将我骂。
它。我有心采一朵戴, 又怕旁人笑话。
它。我有心采一朵戴, 又怕来年不发芽。



我有心采一朵戴, 又怕来年不发芽。

第三节 少数民族民歌

我国是一个有 56 个民族的多民族国家。在悠久的历史长河中,各民族人民共同创造了灿烂的文化财富,其中包括丰富多彩的音乐文化。

我国各民族的政治历史、地理环境、经济发展、文化习俗、生活风貌、劳动方式以及民族语言等各方面的差异,使得各民族的传统音乐文化各具特色,绚丽多彩。各少数民族能歌善舞,许多民族素有“歌唱的民族”“歌舞的海洋”之称。音乐不仅用来表达思想感情,自我娱乐,而且广泛用于各种生产劳动和风俗礼仪活动中,如婚礼、丧葬、宗教活动等,成为这些活动的有机组成部分。许多民族都有自己专门的歌舞节日,如广西壮族的“歌圩”、苗族的“游方”、西北地区回族和其他民族的“花儿会”等。民歌和其他音乐舞蹈形式一起,伴

随着各少数民族的发展,伴随着各民族人民的生活。下面介绍几个少数民族民歌。

一、蒙古族长调民歌

中国蒙古族有 200 余万人口,主要聚居在我国北部内蒙古自治区。他们世代居住在大草原上,过去主要以游牧为主要生活生产方式,现在仍以畜牧业为主。蒙古族人民性格豪放、爽直,具有大草原般辽阔宽广的胸怀,其民歌也较为鲜明地体现出这一民族的气质和性格特征。蒙古族的长调是流行于内蒙古牧区的蒙古族民歌的一个种类,其音乐特点是曲调悠长辽阔、节奏自由、尾音拖长、情绪热烈奔放、旋律富于装饰,常采用真假声并用的演唱方法,具有浓郁的草原气息。蒙古族长调民歌一般由上下两句组成,基本采用五声音阶,以羽调式最为常见,其次是宫调式、徵调式。

蒙古族长调民歌曲调进行多大跳,演唱形式主要是独唱,也有齐唱和一种称为“朝日”的二声部演唱。演唱可以是徒歌形式,也可用马头琴或四胡伴奏。



民歌欣赏
《牧歌》

《牧歌》是流传于内蒙古东部的典型蒙古族长调民歌,该歌曲以简练的四句歌词描绘了蓝天白云、草原和羊群,以眼所见,以心所思,勾勒出一幅美丽的草原意境。《牧歌》形象淳朴且富有诗意,充满着对大草原和生活的无限热爱;曲调悠扬飘逸,气息宽广。《牧歌》全曲由上下两个乐句构成,第一句上扬,以主音上方的属音为中心音,其余的音在高声区围绕该音上下回旋,犹见那朵朵白云悬挂于蓝天之上;下句是上句的下五度自由模进,低回婉转,恰似草原上斑斑如银、连绵滚动的羊群。《牧歌》每一句的延长音和节奏的拉开,使舒缓悠长的旋律变得更加纯净、宽广、深远,具有浓郁的草原气息和抒情诗般的意境。由于这些表现特征,该歌曲被改编为无伴奏合唱和小提琴独奏曲,成为音乐会上常见的优秀曲目,为广大群众所熟悉。

牧 歌

蒙古族民歌

1=A $\frac{4}{4}$

缓慢

	3 5 5 . 5	$\overset{56}{\underline{7}}$ 6 6 . 7	3 5 5 . 5	$\overset{56}{\underline{5}}$ - - -
1. 蓝 蓝 的		天 空 上 飘 着 那 的 白 云,		
2. 羊 群		好 像 是 斑 斑 的 白 银,		
	5 1 1 . 2	3 2 . 2 3 2	6 1 1 1 2 1 2 3	1 - - 0
白 云 的 下 面 盖 着 雪 白 的 羊		撒 在 草 原 上 多 么 爱 煞 的 羊		群。
				人。

此外,蒙古族民歌中,流传比较广的还有《草原上升起不落的太阳》(美丽其格词曲)、《美丽的草原我的家》(火华词,阿拉腾奥勒曲)、《天堂》(腾格尔词曲)、《敖包相会》(海默词,通福编曲)、《骏马奔驰保边疆》(蒋大为词曲)等。

二、维吾尔族民歌

新疆是我国古西域的一部分,是自汉代以来我国中原地区通往中亚、西亚、南亚以及欧洲的“丝绸之路”的必经通道。在悠久的历史进程中,维吾尔族人民在同中原以及外国人民的友好交往中,吸收了汉族以及各国音乐的有益成分,将其融于本民族的音乐之中,丰富和发展了本民族音乐文化。该民族素有“歌舞民族”的称号,其传统音乐有著名的大型套曲“十二木卡姆”、歌舞音乐“赛乃姆”、说唱音乐“达斯坦”和“可夏克”、民间器乐曲和各种民间歌曲等。

维吾尔族的民歌丰富多样,内容包括劳动歌曲、历史歌曲、爱情歌曲、生活歌曲以及新民歌等。在形式上分为两大类,其中一类是抒情、叙事性民歌,这类民歌包括大部分劳动歌曲、历史歌曲以及部分爱情和生活歌曲,其主要特点是气息悠长、节奏自由、深沉而抒情,以弹唱或一人独唱为主,如《塔里木夜曲》(又名《我等你到天明》)。

维吾尔族民歌的另一类是歌舞性民歌,这类民歌包括大部分爱情歌曲和一部分生活歌曲,以鲜明的节奏、规整的节拍、欢快热烈的旋律和活跃的气氛为其主要特点,歌曲富于舞蹈性。《阿拉木汗》就是一首流传在新疆吐鲁番地区的维吾尔族歌舞性民歌。“阿拉木汗”是姑娘的名字。这首歌在当地常常由双人边舞边唱,在一问一答的歌词中赞美姑娘的美丽,歌词风趣幽默,频繁运用维吾尔族典型的切分节奏,使音乐极富舞蹈性,具有轻快活泼、情绪热烈的效果。该曲以其鲜明的民族风格和艺术特色流传于全国,成为音乐会中代表维吾尔族风格的常见曲目,并被改编为无伴奏合唱曲。

阿拉木汗

1=E $\frac{4}{4}$

维吾尔族民歌

5 1 1 1 7 1 2 3 · 1̇ | 7 6 5 4 3 1 2 1 0 | 5 1 1 1 7 1 2 3 · 1̇ | 7 6 5 4 3 1 2 1 0 |

阿拉木汗什 么样? 身段不肥也 不瘦。 阿拉木汗什 么样? 身段不肥也 不瘦。

1̇ 7 1̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 5̇ . #4 5 | 6 5 6 1̇ 6 1̇ 6 3 - | 5 6 5 6 5 6 5 3 1 . 2 3 | 5 - - 0 |

她的 眉毛像弯月, 她的 腰身像杨柳, 阿拉木汗什 么 样? 什 么 样?

5 1 1 1 5 4 3 · 1̇ | 7 6 5 4 3 1 2 1 0 | 5 5 5 5 5 4 3 3 1̇ | 7 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 7 1̇ . 0 |

阿拉木汗什么样? 身段不肥也 不瘦。 阿拉木汗什么样? 身段不肥也 不瘦。

三、哈萨克族民歌

哈萨克族是新疆地区的另一个主要的民族,主要分布在新疆北部,还有青海西南部和甘肃等地区。哈萨克族主要从事畜牧业,少数经营农业。

哈萨克族能歌善舞,“冬不拉”是著名的哈萨克民间弹拨乐器。哈萨克族民歌高亢嘹亮,富有草原风味。《玛依拉》是一首具有代表性的哈萨克族民歌,集中体现了上述特点。



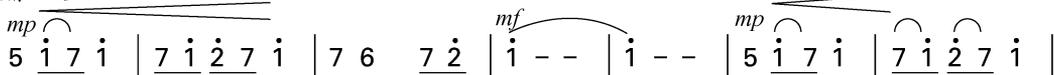
民歌欣赏
《玛依拉》

玛 依 拉

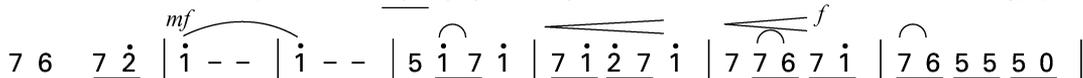
1=E $\frac{3}{4}$

热情活泼

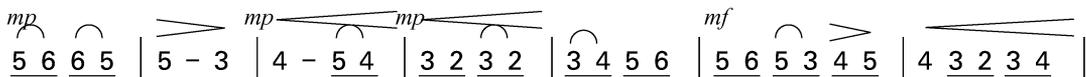
哈萨克族民歌



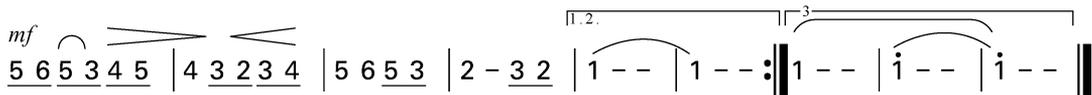
1. 人们 都 叫我 玛依拉 诗人 玛依 拉， 牙齿 白 声 音 好
 2. 我 是 瓦利 姑 娘 名叫 玛依 拉， 白手 巾 四 边 上
 3. 白手 巾 四 边 上 绣满了 玫 瑰 花， 谁 能 来 唱上一首 歌



歌手 玛依 拉。 高兴 时 唱上一首 歌 弹起 冬不 拉 冬不拉，
 绣满了 玫 瑰 花。 年轻 的 哈 萨 克 人人 羡慕 我 羡慕我，
 比比 玛依 拉。 年轻 的 哈 萨 克 人人 知道 我 知道我，



来 往 人 们 挤 在 我的屋 檐 底 下。
 谁 的 歌 声 来 和 我 比 一 下 呀。 } 玛依拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库
 从 那 远 山 跑 到 了 我 的 家 呀。



拉 依 拉 拉 依 拉 哈 拉 拉 库 拉 依 拉 呀 拉 拉 拉 拉。 拉。

“玛依拉”是一位哈萨克姑娘的名字，传说她不仅美丽善良，而且歌唱得像百灵鸟一样动听，牧民们经常到她的帐篷周围，欣赏她美妙的歌声。这首歌曲调轻盈、节奏明快，与天真活泼的少女形象十分吻合。

四、朝鲜族民歌

朝鲜族主要居住在我国东北三省，长白山、图们江边的吉林延边朝鲜族自治州是朝鲜族的主要聚居地。美丽富饶的长白山纵贯延边全境，林海苍苍，盛产人参、貂皮、鹿茸等珍贵的特产，农产品十分丰富，素有“北方水稻之乡”的称誉。朝鲜族人民性格爽朗、活泼，富于幽默感，是一个能歌善舞的民族。

道拉基即桔梗花，是朝鲜人民爱吃的一种野菜，不仅能做出各种美味佳肴，还可以用作止咳药。这首民歌反映了朝鲜族姑娘在山野采集道拉基时愉快的心情。姑娘们一边哼着小调采着野菜，一边暗自思忖：即使道拉基采得不多，在这么美好的天气里，能遇见心仪的爱人也不错呀！唱着，想着，一片红云悄悄爬上姑娘的脸颊。这首歌表现了农家少女渴望得到幸福的心情。

道拉基

1=G $\frac{3}{4}$ 朝鲜族民歌

3 3 3 | 3 3 2 3 | 5 - 6 5 | 3 . 5 3 2 1 | 2 3 3 3 | 2 3 2 1 6 5 |
道拉基 道拉基 道 拉 基, 漫 山 遍 野 的

6 1 6 5 6 | 5 - - | 2 3 3 - | 3 3 . 2 1 2 | 5 - 6 5 | 3 . 5 3 2 1 | 2 3 3 3 |
道 拉 基, 只 要 挖 出 一 两 棵, 装 满 我 的

2 3 2 1 6 5 | 6 1 6 5 6 | 5 - - | 6 . 5 6 1 6 5 | 6 . 5 6 1 6 5 | 1 1 . 2 | 1 - 2 |
小 菜 筐 心 中 欢 喜。(哎 嘿 哟 哎 嘿 哟 哎 嘿 哟

$\frac{2}{3}$ 3 3 3 | 3 . 2 1 2 | 5 5 5 6 5 | 3 . 5 3 2 1 | 2 3 3 3 | 2 3 2 1 6 5 | 6 1 6 5 6 | 5 - - ||
哦 呀 拉 难 达 吉 华 扎 扎 早 它) 装 满 我 的 小 菜 筐 心 中 欢 喜。

第四节 外国民歌

民歌,反映出一个民族的历史、经济、文化、风俗、自然环境,尤其表现了一个民族的精神风貌和性格特征,是一个民族生存和发展的真实写照。正由于此,世界各民族的民歌都有着不同的风格、体裁和形式。不仅如此,许多国家和民族对民歌概念的理解也不尽相同。在我国和某些国家,民歌指的是劳动人民的集体创作,是劳动人民表达自己的思想感情、意志和愿望的一种艺术形式,而在有的国家,个人创作的、具有民间风格的并在民间广泛流传的艺术歌曲也被称之为民歌。如意大利的著名歌曲《我的太阳》《重归苏莲托》《桑塔·露琪亚》等都被称为拿波里民歌。在美国,民歌和创作以及流行歌曲之间并没有明显的区别,美国当代著名作曲家克恩创作的《老人河》在曲调上吸收了黑人灵歌的节奏,用歌谣体写成,也被当作美国黑人民歌。

然而,尽管世界各民族对民歌概念的理解不同,但有一点是可以肯定的,那就是被看作民歌的歌曲,无论是个人创作的艺术性较强的还是较为通俗的流行歌曲,无论是古老的乡村歌曲还是近现代的市民歌曲,大都充满着民间的生活气息,表现了广大人民群众的思想感情和精神风貌,具有本民族典型的性格特征,并在民间广为传唱。

下面介绍几首具有代表性的外国民歌。

一、俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》

俄罗斯人民是爱好歌唱的人民,俄罗斯民歌在世界的民歌宝库以及民间音乐创作中都占有重要的地位。俄罗斯音乐有着悠久的历史,早在原始氏族公社时就出现了崇拜偶像的

仪事歌曲。这种歌曲与一定的祭祀仪式结合在一起,或是表现婚丧内容,或是欢乐的歌舞,或是哀伤的哭腔,以后又产生了仪式歌曲以外的抒情民歌。俄罗斯民歌在 15—16 世纪渐完善和定型,并形成了其独特民族风格。俄罗斯民歌体裁众多,最典型的是“悠长歌”。这种歌曲的旋律自由宽广,调式交替变更,节拍节奏灵活,单声部和多声部结合,此外还有仪式歌曲、历史歌曲、叙事歌曲、颂歌等。仪式歌曲主要反映人民的生活习俗,如婚礼歌,是由新娘的亲属,女伴们唱的,表示离别之情,像《飞去的燕子》就是这类歌曲;抒情歌曲以反映爱情为内容,旋律优美,并多采用二声部或三声部,或一人领唱众人合唱,歌手们可自由选择声部自由组合,并可随时调整,以保持声部的均衡,如《渔夫之歌》,这首歌声部采用富有特色的俄罗斯自然小音阶,低声部采用旋律小音阶,旋律抒情。有名的叙事歌曲有《儿子战死在疆场》《一个果园绿丛丛》等,常用四声部合唱形式,且有明显的庄严肃穆的色彩。

伏尔加河是欧洲最长的河流,俄罗斯人民世代代生息繁衍在美丽富饶的伏尔加河流域。但是在帝俄统治时代,勤劳勇敢的俄罗斯人民却过着艰苦的、牛马不如的生活,《伏尔加船夫曲》就是这种生活的真实写照。俄罗斯人民把自己的真实思想情感融进歌曲之中,用歌声来表达他们对黑暗社会的不满和愤怒,来表达他们对光明和幸福的向往。该曲是 4/4 拍,d 小调,音调缓慢、朴实,通常由男低音歌手演唱。歌曲开始,出现船夫号子的典型音型,使这一吆喝声显得更具力量感和层次感,背纤的呼声、沉重的步伐和纤夫内心的痛苦挣扎、愤懑不平之声以及对伏尔加母亲河深沉的感叹历历可闻。整首歌曲的演唱通过“弱—强—弱”的力度安排,形象地描绘了伏尔加纤夫拖着沉重的船只由远而近、再由近而远的情景和画面。



伏尔加船夫曲

凯涅曼 改编
佚名 译配

乐曲欣赏

《伏尔加船夫曲》

1 = \flat B $\frac{4}{4}$

ppp

5 3 6 3 0 | 5 3 6 3 0 | 5 $\dot{1}$ 7. $\dot{1}$ 7 6 | 5 3 6 3 0 |

哎 哟 嗬, 哎 哟 嗬, 齐 心 合 力 把 纤 拉!

pp

5 3 6 3 0 | 5 3 6 3 0 | 5 $\dot{1}$ 7. $\dot{1}$ 7 6 | 5 3 6 3 0 |

哎 哟 嗬, 哎 哟 嗬, 背 起 纤 绳 汗 水 洒。

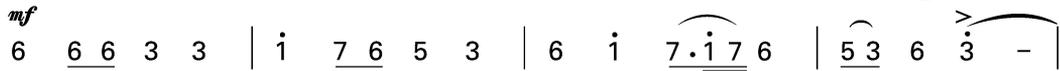
p

5. 5 5 4 3 2 | 1 5 3 0 | 5. 5 5 4 3 2 | 1 5 3 0 |

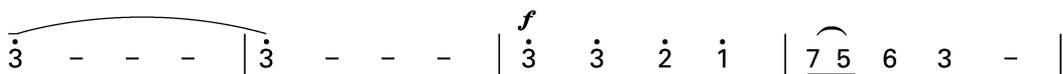
沿 着 茂 密 的 白 桦 树, 踏 开 世 界 的 不 平 路!

第三章 民族的财富——民歌

mf



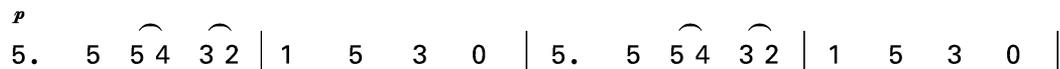
哎 嗒嗒 哎 嗒， 哎 嗒嗒 哎 嗒， 穿 过 茂 密 的 白 桦 林，



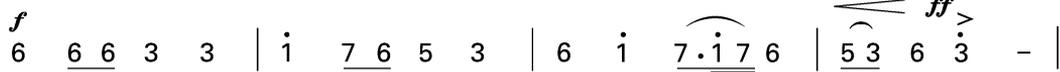
踏 开 世 界 的 不 平 路！



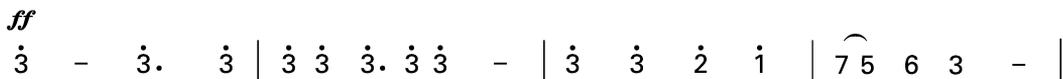
哎 哟 嗬， 哎 哟 嗬， 齐 心 合 力 把 纤 拉，



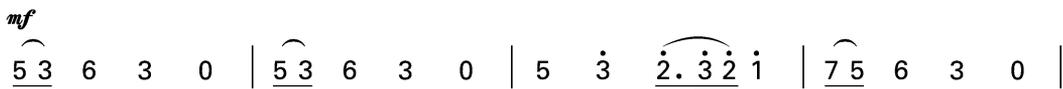
我 们 沿 着 伏 尔 加 河， 对 着 太 阳 唱 起 歌。



哎 嗒嗒 哎 嗒， 哎 嗒嗒 哎 嗒， 对 着 太 阳 唱 起 歌。



哎！ 哎！ 努 力 把 纤 绳 拉， 对 着 太 阳 唱 起 歌。



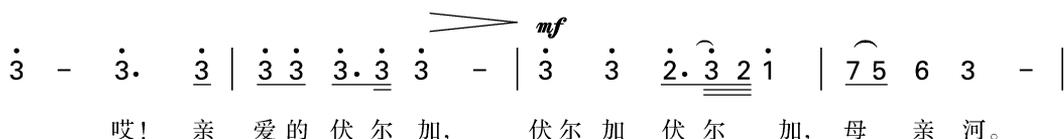
哎 哟 嗬， 哎 哟 嗬， 齐 心 合 力 把 纤 拉！



伏 尔 加， 可 爱 的 母 亲 河， 河 水 滔 滔 深 又 阔。



哎 嗒嗒 哎 嗒， 哎 嗒嗒 哎 嗒， 河 水 滔 滔 深 又 阔



二、美国和加拿大民歌《红河谷》

红河,发源于美国北部明尼苏达州的冰川湖,从南向北流入加拿大马尼托巴省,继续往北注入温尼伯湖,全长490千米。《红河谷》是红河流域的一首民歌,具有美国北方的民间音乐风格,它在加拿大南部的红河流域也十分流行,故而美国人和加拿大人都将其看作本国的民歌。

红 河 谷

1=F $\frac{4}{4}$
 中速

美国和加拿大民歌

$\underline{5} \underline{1} \mid 3 \underline{3 3} 3 \underline{2 3} \mid \underline{2 1} \underline{1} - \underline{5} \underline{1} \mid 3 \underline{1 3} 5 \underline{4 3} \mid$

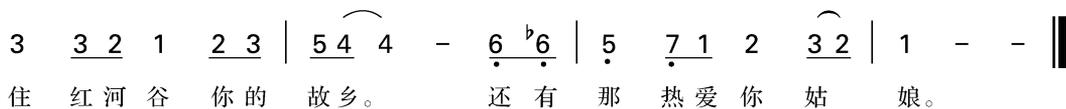
1. 人们 说 你 就 要 离 开 村 庄, 我 们 将 怀 念 你 的 微
 2. 你 可 会 想 到 你 的 故 乡, 多 么 寂 寞 多 么 凄
 3. 人 们 说 你 就 要 离 开 村 庄, 要 离 开 热 爱 你 的 姑
 4. 亲 爱 的 人 我 曾 经 答 应 你, 我 决 不 让 你 烦

2 - - $\underline{5 4} \mid 3 \underline{3 2} 1 \underline{2 3} \mid \underline{5 4} 4 - \underline{6} \underline{b6} \mid$

笑。 你 的 眼 睛 比 太 阳 更 明 亮, 照 耀
 凉。 想 一 想 你 走 后 我 的 痛 苦, 想 一
 娘。 为 什 么 不 让 她 和 你 同 去? 为 什
 恼。 只 要 你 能 重 新 爱 我, 我 愿

5 $\underline{7 1}$ 2 $\underline{3 2} \mid 1 - - \underline{5} \underline{1} \mid 3 \underline{3 3} 3 \underline{2 3} \mid$

在 我 们 心 上。 走 过 来 坐 在 我 的
 想 留 给 我 的 悲 伤。
 么 把 她 留 在 村 庄
 永 远 跟 在 你 身 旁。



这首歌的歌词表现了一个小伙子就要离开自己的恋人和故乡而远走他乡之时,姑娘一往情深、恋恋不舍地向心上人倾诉衷肠的情景。歌曲的旋律优美朴实、感情真挚,富有生活气息。

三、美国民歌《故乡的亲人》

福斯特是美国作曲家,他只活了38岁,却创作了200余首歌曲,大部分由自己作词,有些歌曲不仅在美国家喻户晓,在世界各国也广为流传,如《噢!苏珊娜》《故乡的亲人》《我的肯塔基老家》《老黑奴》《美丽的梦神》等。

《故乡的亲人》这首歌的旋律纯朴、深情、带有忧伤的情调,把人带入梦幻般的回忆之中。这首歌广为传唱,当时美国的一家音乐杂志描述了本曲风靡美国的情景:“《故乡的亲人》是一首无与伦比的、具有黑人音乐旋律的歌曲,所有的人都在哼唱着它;钢琴、吉他不分昼夜地弹奏着它;伤感的女士在唱它;浪漫的绅士在唱它;潇洒的青年在唱它;歌星们唱着它;街头的手风琴艺人也在边拉边唱着它……”

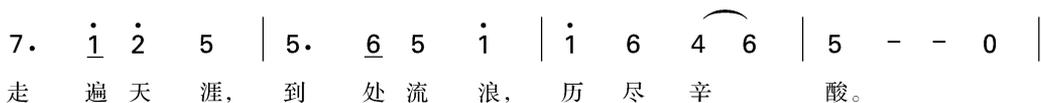
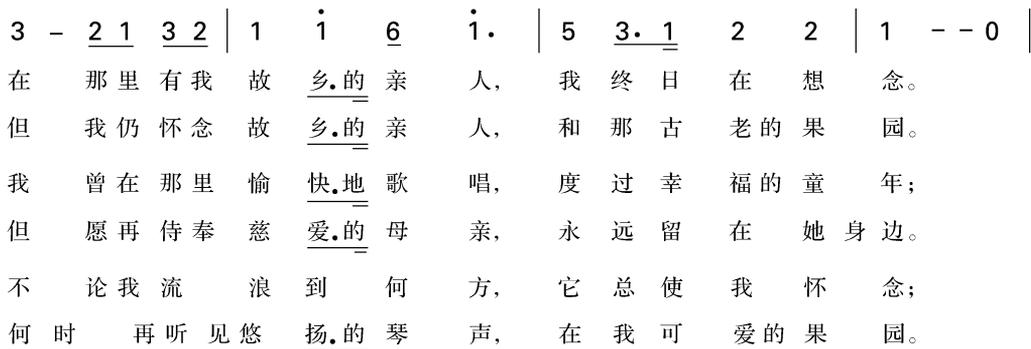


歌曲欣赏
《故乡的亲人》

故乡的亲人

福斯特词曲
邓映易译配





四、日本民歌《樱花》

日本民歌具有悠久的历史 and 独特的民族风格,表现的题材也较广泛,涉及人民的爱情生活、劳动生活、风俗习惯、自然风景以及社会生活的各个方面。日本民歌的演唱方法也很独特,采用特殊的颤音、一词多音的拖腔,多以其民间的“都节调式”(3 4 6 7 1 3)为调式基础,民族风格和韵味十分浓郁。



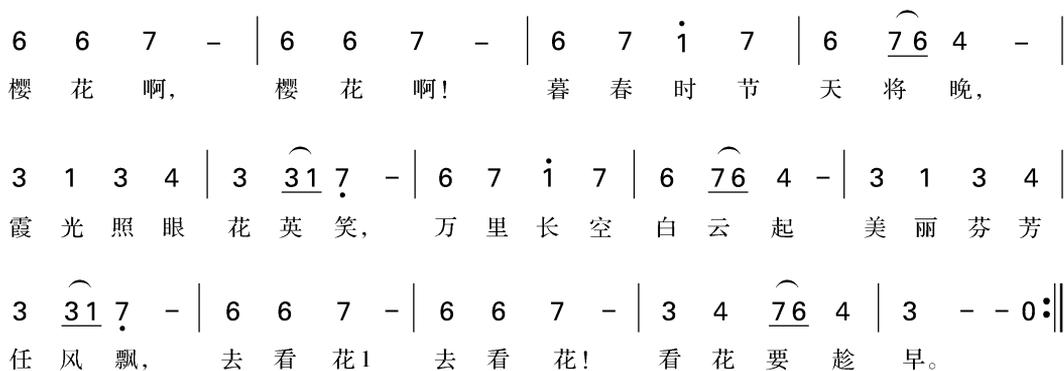
樱花是日本的国花,这是一种春季开花的美丽的观赏植物,深受日本人民的喜爱。《樱花》这首民歌表达了日本人民对樱花的赞美珍爱以及春光时节人们外出赏花的愉悦欢快的心情。

樱 花

日本民歌
清水修 编曲

歌曲欣赏
《樱花》

$1 = \overset{b}{E} \frac{4}{4}$



五、意大利民歌《我的太阳》

意大利民歌以流利生动、富有歌唱性和浪漫色彩著称于世,是世界音乐宝库的一颗灿烂的明珠。意大利语言明亮、圆润,民间文学丰富多彩,构成了意大利民歌得以发展的极有利因素。意大利的人民热情豪放,善于歌唱,威尼斯的船歌,那坡里的情歌、小夜曲和饮酒歌都十分著名。民歌演唱者常用六弦琴伴奏,旋律一般都比较朴素,没有很多的装饰音,三拍子占多数。“船歌”是一种声乐体裁,是具有歌唱般的优美旋律与摇摆般伴奏音型的声乐曲,通常为6/8拍子,中等速度,伴奏中的节奏模仿均匀的船身摆动和摇桨的动作。

《我的太阳》是一首创作于1898年的那不勒斯(拿波里)歌曲,这首歌曲流传之广,不仅是知名男高音如恩里科·克鲁索、卢加诺·帕瓦罗蒂、安德烈·波伽利等的保留曲目,也被诸如布莱恩·亚当斯等流行摇滚艺人演绎,同时是世界三大男高音歌唱家之一帕瓦罗蒂的代表作。尽管该首歌词已被翻译成多种语言,但多数时候还使用那波里方言演唱。

在《罗密欧与朱丽叶》中有这样两行诗:“是什么光从那边窗户透出来?那是东方,朱丽叶就是太阳。”卡普鲁的歌词就用了这样的立意,把爱人的笑容比为“我的太阳”,又以赞美太阳来表达真挚的爱情。卡普阿所谱歌曲的前半部分以富有歌唱性的中音区曲调,赞美着灿烂的阳光和蓝色的晴空,令人精神爽朗;后半部分以高音区的奔放热情,倾诉着对心爱的人的爱慕感情,其中在“啊,太阳,我的太阳”一句出现的和声大调的降六级音,更使音乐的色彩一新,深情感人。《我的太阳》最初上演于拿波里民歌节,演出后即流传开来。



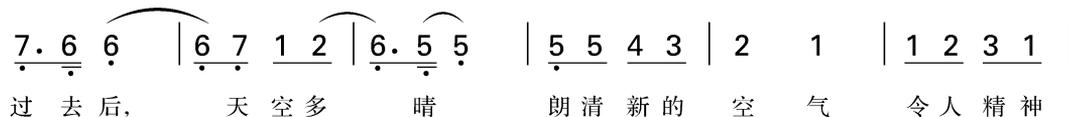
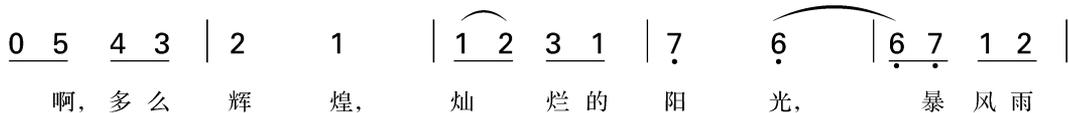
歌曲欣赏
《我的太阳》

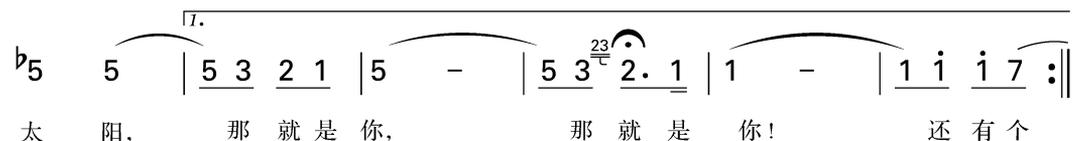
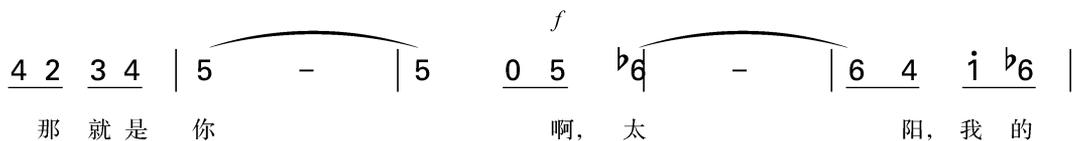
我的太阳

G.卡普鲁 词
E.卡普阿 曲
尚家骧 译配

1=G $\frac{2}{4}$

稍慢





六、苏格兰民歌《友谊地久天长》

《友谊地久天长》是举世闻名、流传甚久甚广的歌曲，它原是苏格兰的一首古老的民歌，常在离别时咏唱。当地人有一个传统：分别之前手拉着手，绕圈唱着这首歌，歌颂珍贵友谊，表达惜别之情。我国旧时代的某些学校，在学生毕业的告别仪式中也模仿这种传统，学子们在仪式结束时同声歌唱，在余音缭绕中频频挥手与母校告别。由于它常与离别相关，所以其歌名有人翻译为《骊歌》，有人翻译为《你能忘记旧日的朋友吗》，更由于它被美国著名影片《魂断蓝桥》用作主题曲，也有人以这部影片的名称作为它的歌名。



歌曲欣赏

《友谊地久天长》

《魂断蓝桥》讲述了英国军官克罗毅与芭蕾舞女演员马拉的爱情悲剧故事。其中有一个情节很有诗意：在战火纷飞的年代，青年军官即将告别心爱的人奔赴前线，晚上两人到一家酒店互诉衷肠，千言万语也诉不尽情意，但夜深了，酒店乐队不得不奏起最后的一支乐曲《友谊地久天长》。缓缓的、深情的旋律，更催动着恋人的离愁别绪。乐手们奏完自己演奏的乐句就吹熄谱架上的蜡烛，轻轻离座，最后只留下小提琴孤独的声音。接着，谱架上最后的一只烛光也消逝了，两人不得不在优美凄冷的余音中依依告别。

友谊地久天长

苏格兰民歌
罗件特·彭斯词
邓映易译配

1=F $\frac{2}{4}$

中速

5̣ | 1̣. 1̣ 1̣ 3̣ | 2̣. 1̣ 2̣ 3̣ | 1̣. 1̣ 3̣ 5̣ | 6̣. 6̣ |

1. 怎 能 忘 记 旧 日 朋 友, 心 中 能 不 怀 想, 旧
2. 我 们 曾 经 终 日 游 荡, 在 故 乡 的 青 山 上, 我
3. 我 们 也 曾 终 日 逍 遥, 荡 桨 在 绿 波 上, 但
4. 我 们 往 日 情 意 相 投, 让 我 们 紧 握 手, 让

5̣. 3̣ 3̣ 1̣ | 2̣. 1̣ 2̣ 3̣ | 1̣. 6̣ 6̣ 5̣ | 1̣. 6̣ | 5̣. 3̣ 3̣ 1̣ | 2̣. 1̣ 2̣ 6̣ |

日 朋 友 岂 能 相 忘, 友 谊 地 久 天 长; 友 谊 万 岁, 友
们 也 曾 历 尽 苦 辛, 到 处 奔 波 流 浪;
如 今 却 劳 燕 分 飞, 远 隔 大 海 重 洋;
我 们 举 杯 畅 饮, 友 谊 地 久 天 长;

5̣. 3̣ 3̣ 5̣ | 6̣. 1̣ | 5̣. 3̣ 3̣ 1̣ | 2̣. 1̣ 2̣ 3̣ | 1̣. 6̣ 6̣ 5̣ | 1̣. ||

谊 万 岁 举 杯 痛 饮, 同 声 歌 颂 友 谊 地 久 天 长。

七、丹麦民歌《丰收之歌》

丹麦民歌《丰收之歌》表达了勤劳的人们欢庆丰收的喜悦心情和对未来美好生活的憧憬。丹麦地处北欧,农牧业发达,素有“欧洲食品库”之称。本民歌在世界各地广为流传。歌曲采用带再现的两段体结构,结构短小、方整,节奏鲜明、简洁,由大三和弦分解构成的音调朴实精练而不失明快活泼,抒发了人们热爱劳动、喜获丰收的愉快心情和宽厚助人的感情。欢快明朗的歌声反映了丹麦人民勤劳善良的美好心灵和高尚品质。正因为如此,歌曲长久以来赢得了人们的喜爱并传唱不衰。

丰收之歌

1=C $\frac{2}{4}$

1̇ 5̣ 3̣ | 1 3̣ 5̣ | 1 3̣ 5̣ | 1̇ 1̇ | 4 6 6 6 | 3 5 5 5 |

1. 田 野 上 庄 稼 都 已 收 割 完 毕, 大 麦 小 麦 收 进 仓 库
2. 辛 苦 的 种 田 人 将 得 到 酬 谢, 金 黄 的 麦 粒 补 偿 他 们

2 4 3 2 | 1 0 | 1̇ 5̣ 3̣ | 1 3̣ 5̣ | 1 3̣ 5̣ | 1̇ 1̇ |

干 草 堆 成 堆。 果 园 里 甜 美 的 水 果 已 摘 完,
一 年 的 血 汗。 欢 乐 中 别 忘 了 旁 人 的 苦 难,

第二部分 声乐知识与作品鉴赏

4 6 6 6 | 3 5 5 5 | 2 4 3 2 | 1 0 | 1̇ 1̇ | 7̇ 2̇ 5 |
背起筐儿 欢欢喜喜 回家庆丰年。 采果的劳动者，
让我们去 帮助别人 大方又慷慨。 人人都高兴，

2̇ 2̇ | 1̇ 3̇ 5 | 4 6 6 6 | 3 5 5 5 | 2 4 3 2 | 1 0 ||
不会白流汗，新鲜的果儿我们大家都来尝一尝。
到处歌舞欢唱着歌儿 编成一个丰收的大花环。



第四章 阳春白雪——戏曲与曲艺

我国的戏曲是一门综合艺术,它包括文学、音乐、表演、舞美等多种艺术形式,音乐在其中起着重要的作用。中国的民族音乐主要包括民歌、器乐、歌舞音乐、说唱音乐和戏曲音乐,其中戏曲音乐形成和成熟得较晚,它建立在其他民族音乐门类的基础之上。也可以说,戏曲音乐是集中国民族民间音乐之大成者。

曲艺是中华民族各种“说唱艺术”的统称,它是由民间口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。据不完全统计,至今存在中国民间的各族曲艺曲种约有400个。曲艺作为一门表演艺术,是用“口语说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情并反映社会生活的,正如戏曲艺术的本质特点是“以歌舞演故事”,曲艺艺术的本质特征当是“以口语说唱故事”,这是曲艺有别于其他艺术门类的本质属性。

第一节 戏 曲

戏曲音乐的核心是唱腔音乐。不仅每个剧种都有自己独特的唱腔,而且剧种与剧种之间的差异和区别主要在于戏曲音乐,尤其是在戏曲唱腔上。

一、戏曲唱腔的特点

中国的戏曲剧种数量繁多,据不完全统计,全国目前有300余种。不同剧种的唱腔各有千秋,各呈姿态,可谓五彩斑斓、气象万千。深入每一个剧种之内,我们都会发现那里是一个烟波浩渺、异彩纷呈的艺术海洋,都有说不完、道不尽的精美与奇妙。但如果从个性中寻找共性,戏曲唱腔大致有以下几个特点。

1. 文化底蕴深厚

文化底蕴深厚,是戏曲唱段的一大特色,这是因为,每一首戏曲唱段都表现一个特定的人物,关联一段具体的情节,牵动一个动人的故事,特别是一些重要的唱段,无不联系着惊心动魄的命运跌宕与离奇曲折的故事情节。情感内容的具体性、情节性、戏剧性,是戏曲唱段作为一种戏剧音乐的特点。戏曲唱段涉及的生活面广阔,揭示的矛盾复杂,表现的情节曲折,在那种撕心裂肺、刻骨铭心、惊心动魄的艺术震撼中展现出了其丰厚的文化底蕴。

以京剧名段“苏三离了洪洞县”为例:“苏三离了洪洞县,将身来在大街前。未曾



京剧选段
《苏三起解》

开言我心内惨,过往的君子听我言:哪位若往南京转,与我的三郎把信传。就说苏三把命断,来生做牛马我终报还。”短短八句,就使人想到诸多的人物、历史、命运、情节。要品味其中的美,必须先了解这段唱词所包含的意义,而了解唱词含义,也就知道了一个复杂曲折、悱恻动人的故事。苏三曾是金陵名妓,与尚书的三子王金龙热恋。王金龙后来金银散尽,被老板娘逐出妓院,流落街头。苏三不忘旧情,暗中赠银帮助王返回南京故里。因钟情于王,苏三此后拒绝接客,被卖给山西一沈姓商人。沈妻与人私通,合伙毒死丈夫却嫁祸于苏三。洪洞县令受贿,将苏三问成死罪。恰逢王金龙高中得官,以八府巡按身份巡视山西,苏三冤情才得以昭雪,一对有情人历经磨难,终得团聚。这段唱腔就是被判死罪的苏三从洪洞县移解太原府时的一段内心表白。在这段唱腔中,表现了蒙受奇冤即将被处死的苏三对陷害她的恶人的仇恨,对洪洞县贪官污吏的痛恨,对自己苦难身世的无奈,以及对三郎的一片深情。多少年来,这段唱腔一直备受欢迎,而它的艺术感染力离不开人们对这个人物的同情。人们从人物命运的发展和结局中,对社会历史有了进一步的认识,对风土人情有了进一步的了解,同时自身的好恶情感也得到了满足。这就是一种文化底蕴。再如,一段《刘大哥讲话理太偏》,连接着一个巾帼英雄花木兰的故事;一段《树上的鸟儿成双对》,牵动着一个凄婉动人的天仙配的爱情故事。诸如此类的例子在戏曲唱段中比比皆是、举不胜举。所以,听戏曲唱段就必然要牵动一个故事,触碰一段历史。因此我们说,正是戏曲唱段的戏剧性、历史纵深感以及其善恶是非的思想倾向性,使其展现出深厚的文化底蕴。

2. 感情色彩浓烈



京剧选段
《只盼着深山
出太阳》

感情色彩浓烈是戏曲唱段的又一特色,这是因为,戏曲唱段是伴随着尖锐、复杂的戏剧矛盾和戏剧冲突所引发的歌唱。戏剧本身已经是剧作家对生活最典型、最尖锐、最动人的事件、情节的提炼与概括,而戏曲唱段又往往是在人物处于最为复杂的矛盾冲突时的心理与情感的揭示。这种复杂的心理矛盾与情感冲突,必然为唱段着上浓烈的感情色彩。例如现代京剧《智取威虎山》中小常宝的唱段《只盼着深山出太阳》,就诉说了个极其悲惨的故事:中华人民共和国成立前盘踞在威虎山一带的座山雕匪帮,将小常宝的父母掳掠上山,小常宝的母亲不堪忍受匪徒的凌辱,跳进深涧而死。而小常宝的父亲从匪窟中逃出之后,怕女儿再遭匪徒毒手,不得不让女儿女扮男装,假装哑巴。整整8年,直到遇见亲人解放军,小常宝才开口说了话。如此悲痛欲绝的命运诉说,音乐怎能不一唱三叹、一波三折,所以感情色彩浓烈,是戏曲唱段戏剧性的必然结果。

3. 唱腔旋律丰富

唱腔旋律丰富,这是戏曲唱腔的又一大特色。情感上强烈的戏剧性决定了唱腔旋律的丰富性,这首先表现在音乐节奏(戏曲中称为“板式”)的多样化。节奏与感情有着十分密切的、必然的联系,如我们常说“怀着沉痛的心情”“迈着轻快的脚步”,细想起来,无论是在生活中还是在艺术中,沉痛总是与缓慢相连,而轻快总是预示着愉悦,这缓慢、轻快在音乐中就与节奏直接相关,而在戏曲中就是通过板式来体现的。

人的感情是多种多样、千变万化的,在戏曲艺术漫长的发展历史中,人们总结概括出了多种板式来表达多种多样的情感,如我们熟悉的慢板、快板、导板、跺板等。京剧、秦腔、豫剧等戏曲中,有一种板式称为“滚板”,表现悲伤哀痛之情最为酣畅淋漓。“滚板”属于散板,节奏是自由的,演员根据剧情和角色的情绪,可以任意发挥,时而呼天喊地,时而喉堵气咽,时而悲号哭

喊,时而饮泣吞声,愁云惨淡、骤雨狂风、悲极痛绝的心情,丝丝缕缕都在演唱中表现得毫发毕现、淋漓酣畅。其歌是哭,其哭亦是歌,歌哭呼号融为一体,宣泄情感直如黄河涛涌、朔风呼啸,艺术感染力极为强烈。因此,一段唱腔的内容越是丰富、情感越是复杂,板式的运用就越多样化。

其次,不同的情绪也带来了声调上的抑扬变化,表现在唱段中,就是唱腔旋律的起伏变化。

同时,戏曲演唱讲究“字正腔圆”,而音乐是语言的夸张、放大,因此,字正腔圆也带来了旋律的各种装饰性变化。在戏曲唱腔中,各种装饰音的运用,都使旋律变得丰富曲折。

4. 音乐个性鲜明

凡优秀的音乐样式都有其鲜明的个性,戏曲音乐的个性色彩就尤为突出。这种鲜明的个性主要表现在以下几个方面。

1) 独具特色的行当划分

戏曲中,根据人物的性别、年龄和性格,把表演的角色分成许多行当,主要有生、旦、净、丑四大行当,每一个行当又有许多细致的区分,如性格刚直、鲁莽、豪放或狡猾奸诈的人物,都归到净角行当内,画成色彩斑斓的花脸,而同是花脸,京剧中又有“铜锤花脸”和“架子花脸”之分。女性角色统称“旦”,根据年龄、性格、身份等又细分为正旦(又名“青衣”)、花旦(又名“闺门旦”)、刀马旦、老旦等。行当不同,唱腔的音乐特色自然也就不同。这种不同的特色,一是由不同的嗓音条件、不同的发声方法和发声部位来决定;二是由不同的音乐旋律来决定。因此,戏曲唱腔的个性极为鲜明。老生的唱腔,即便由女演员来演唱,观众一听即知是老生唱腔,而旦角唱腔,即使男性演唱(如京剧的四大名旦梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云),但只要开口,观众绝不会误以为他们抒发的是男人的情感。

同时每种行当的唱腔也各有其独特的要求。净角唱腔要求嗓音浑厚、壮阔,如同隆隆的雷声(如《铡美案》中的包拯);老生的唱腔要求苍凉、沉稳、刚劲(如《红灯记》中的李玉和、《智取威虎山》中的杨子荣);旦角的唱腔要求柔婉、妩媚、清丽(如《杜鹃山》中的柯湘、《红灯记》中的李铁梅);而小生的唱腔则要求飘逸、洒脱(如《群英会》中的周瑜)。

2) 稳中求变的旋律基调

中国的戏曲剧种 300 多个,其表演、行当、化装、服装等几乎都是一样的,而剧种间的根本区别就在于音乐上。中国的戏曲音乐在结构上大致可以分为两种:一种称为板腔体,即音乐是建立在一对上下句结构的基本曲调的基础上,进行板式变化的唱腔体式;另一种称为联曲体,即音乐是由若干曲牌连缀而成。但无论是板腔体还是联曲体,基本曲调都是不变的、稳定的,使观众总能从那熟悉的旋律框架中感受到一种熟悉、亲切。由于情节、人物、剧本内容的不同,这些基本曲调在被运用时,总会被加以创造性地变化,这样,观众又能从那既熟悉又陌生的旋律当中感受到一种新鲜。

以京剧“西皮流水”板为例,旦角的西皮流水弱拍上起唱,通常上句落在“6”上,下句落在“5”上。尽管根据人物性格及内容的不同,每一段旋律都会在基本的上下句的基础上进行变化,但唱腔的骨架音是不变的。我们可以拿传统名段《苏三离了洪洞县》和《红灯记》中李铁梅的《都有一颗红亮的心》对比一下。尽管这两段旋律塑造的是两个人物、两种性格、两种命运,但两段旋律在字的节奏位置上以及句末的落谱上都是相同的。从这种对比中,我们既能看到“西皮流水”的基本框架,感受到一种既熟悉又亲切的韵味,同时又能觉察到它们的变化,感受到由于它们的



京剧选段
《都有一颗红亮的心》

变化所表现出的两个完全不同的人物形象的艺术魅力。这就是戏曲音乐稳中求变的旋律特点。

3) 韵味醇厚的演唱特色

戏曲是最讲究“依字行腔”“字正腔圆”的。字音的四声音调如何、字的发音和收音归韵如何都会直接作用于唱腔的起伏动向以及韵味风格。全国各地地方剧种在唱腔音乐上之所以各有特点,除其所采用的声腔不同外,主要的区别就在于字韵和方言运用上的不同。

所谓地方剧种,很重要的一条就是其语言和音乐是建立在方言基础上的。例如,是京剧,就要用“中州韵”加上湖广音或者徽音来念白与演唱,因为南方是京剧最早的发祥地,这种方言赋予京剧以特有的韵味。是秦腔,就必须用陕西方言。是豫剧,就一定要讲河南方言。是黄梅戏,自然要讲安徽安庆方言。如果用标准的普通话唱越剧或者粤剧,是绝对唱不出那种纯正的“戏味儿”来,丢掉了某种独特的地方方言,该剧种的韵味儿也就消失了。所以说,以不同方言为基础的独特韵味儿是戏曲音乐个性鲜明的又一重要特征。

4) 精练概括的表现风格

戏曲艺术表现的内容可谓人间天上、古往今来,无所不包,表现的人物也是千姿百态、异彩纷呈,这必然要求、推动着戏曲唱腔在表现风格与手法上的多样性与丰富性,而我国的戏曲唱腔正是在其不断发展的过程中,形成了其精练概括的表现风格。我国戏曲唱腔的风格可概括为三种类型。

(1) 抒情性的唱腔。这类唱腔的特点是字少腔多,节奏缓慢,一般都是慢 4/4 拍或慢 2/4 拍,它是抒发人物内心情感,展示人物精神世界的主要手段。戏剧中的人物因剧情的发展、推进,产生了或痛苦悲伤或欢乐喜悦等种种情绪变化,当戏剧进程需要充分揭示人物的这些内心活动时,抒情性的唱腔便担负起这个任务,它能淋漓尽致地勾画出人物灵魂深处的心理活动,在唱腔里占着特别重要的位置。

(2) 叙述性的唱腔。它的特点是概括性强,一般都是中速节奏 2/4 拍或慢 1/4 拍,用一个基本曲调连续反复、变化,叙述各种事情,偏重于语言,字多腔少,能够清楚地把词义交代给听众。

(3) 戏剧性的唱腔。戏剧中的矛盾冲突构成了人物与人物之间以及人物本身的内心矛盾,这些矛盾的激化形成了紧张的戏剧情节,这就要求唱腔必须具有戏剧性。这类唱腔突出了节奏上的表现力,通过种种节奏的变化,以达到强烈的戏剧效果。

以上这三种风格的唱腔也常常有机地结合在一起,松紧高低,变化丰富,疾徐整散,对比分明,有抒情也有叙事,在刻画人物性格和塑造音乐形象方面发挥着巨大的作用。

综上所述,戏曲音乐尤其是戏曲唱腔,具有文化底蕴深厚、感情色彩浓烈、旋律复杂多变、音乐个性鲜明的特点,因此我们在欣赏戏曲唱腔的时候也应从这几个方面着眼,唯其如此,才能够领略戏曲音乐的精妙,才能够在欣赏中得到更多美的享受。

二、戏曲主要剧种

在对戏曲音乐的主要特点有所了解的基础上,这里进一步介绍若干主要的、为广大观众所熟知的剧种,并通过赏析若干唱段,增进我们对戏曲音乐的感受和理解。

1. 京剧

1) 源流略述

京剧被国人誉为“国剧”，可见其影响之深远广大。关于京剧的形成也有多种说法，比较通行的说法是，清乾隆五十五年（1790年），四大徽班陆续在北京演出，于嘉庆、道光年间与来自湖北的汉调艺人合作，相互影响，接受昆曲、秦腔的部分曲调和表演方法，并吸收一些民间曲调，逐渐融合、演变、发展而成。因此，京剧是在清代地方戏高度繁荣的基础上产生的。同治、光绪年间，出现了名列“同、光十三绝”的第一代京剧表演艺术家及不同流派的宗师，标志着京剧艺术的成熟与兴盛。此后，京剧向全国发展，特别是在上海、天津，京剧成为具有广泛影响的剧种，将中国的戏曲艺术推进到一个新的高度。

2) 唱腔简介

京剧唱腔属于板腔体，其主要声腔是西皮和二黄，同时也吸收了四平调、高拨子、南梆子、昆曲以及柳枝腔、银纽丝、南锣等曲牌小调，艺术表现力极其丰富。其中使用最多的、腔调发展和演唱成就上最高的是西皮和二黄，所以京剧又称“皮黄戏”。

“西皮”最古老的源头，应该是陕西一带的“秦腔”。“秦腔”流入湖北襄阳一带后，与当地的“楚调”相结合，同时参考安徽石牌传来的“吹腔”（也是受秦腔影响而形成的一种腔调），就成为“襄阳腔”。“襄阳腔”在运用中进一步发展，便成为“西皮腔”。

“二黄”的前身可能就是“宜黄腔”。“宜黄腔”是由浙江的“海盐腔”传到江西宜黄后，受当地民间音乐及“弋阳腔”的影响而形成的。后来又传入浙江、安徽、湖北等地，经过各地艺人特别是安徽艺人的不断创造，遂成为“二黄腔”。

西皮、二黄是两种声腔的总称，它们又包括很多板类，如原板、慢板、流水、快板、散板等。通俗地说，西皮、二黄两种基本曲调（声腔）用多种节拍（各种板式）来演唱。

2. 秦腔

1) 源流略述

在中国的戏曲大家庭中，秦腔是最为古老的剧种，它不仅是河南梆子（豫剧）、山西梆子（晋剧）等各路“梆子戏”的鼻祖，而且也是我们的国剧——京剧形成的一大源头。秦腔历史悠久、源远流长，如今在广大的西北地区仍然深受人民群众的喜爱。若从传播的区域来说，它不像京剧，甚至不如豫剧、黄梅戏那样在全国各地都大致能被观众所接受，但若论群众对其痴迷的程度来说，哪个剧种的戏迷也不及秦腔的戏迷专注。近年来，在陕西出现了一次又一次秦腔的热潮，群众秦腔大赛如火如荼，一浪高过一浪，形成了国内极为罕见的“秦之声现象”。秦腔不仅在陕西“热”，在甘、宁、青、新等省区也都有广泛的群众基础，幅员辽阔的西北大地上，到处都能听到这古老而又具有现代气息的秦腔音乐。秦腔不仅成为陕西人的魂魄，甚至也成了整个西北地区人民群众的魂魄。

关于秦腔产生的确切年代目前尚无定论，一般认为，秦腔成熟大致在明代后期，因为它的一大突出特点是用两根硬木梆子击节（打拍子），故俗称为“梆子腔”，后来，随着梆子戏在各地流行分化，“秦腔”含义已渐趋狭窄，主要指活跃于陕西、甘肃等西北地区的梆子戏。秦腔在陕西大致又有四个支派：东路为同州梆子，中路为西安乱弹，西路为“西府秦腔”，南路为“汉调桃桃”。今天，秦腔作为一个剧种，专指唱西安乱弹的一路，其中心在西安，活动区域则包括陕西大部分地区及甘肃、宁夏、青海、新疆等省区。

2) 唱腔简介

秦腔音乐的特点是激昂慷慨、高亢嘹亮,女声唱腔柔婉沉稳,男声唱腔刚健凝重,虽然也有表现欢快情绪的音乐色彩,但沉郁苍凉却是秦腔音乐给人留下的最突出的印象,非常适合表现西北地区黄土地上劳动人民那种粗犷豪放而又淳朴坚忍的精神风貌。

秦腔的唱腔分为两种声腔体系,即“欢音腔”与“苦音腔”,这两类声腔在调式、色彩、旋律的进行及表现力方面有着明显的差异。苦音腔是有别于其他剧种的最有特色的一种声腔,它的情调深沉、浑厚、高亢、激昂,长于表现悲哀、怀念、痛伤、凄凉的感情;欢音腔显得欢快、明朗、刚健有力,长于表现喜悦、轻快、欢腾、爽朗的感情。依据戏剧情节和人物感情的需要,两类声腔可以独立运用,也可以互相转换交替运用。

“欢音腔”与“苦音腔”的主要区别在旋律的特性音上,秦腔旋律的调式主音(旋律中最为稳定的音)是“5”,“欢音腔”以其特有的“ $\sharp 4$ ”取代了一般调式中的“4”,形成了“ $\sharp 4 \rightarrow 5$ ”之间特有的上行小二度,从而形成了“欢音腔”欢快爽朗的风格;而“苦音腔”的特性音则是主音上方的“ $\sharp 7$ ”,“ $7 \rightarrow 5$ ”之间形成了特有的下行小三度,从而形成了“哭音腔”特有的深沉凄凉的风格。

3. 豫剧

1) 源流略述



豫剧

《谁说女子不如男》

豫剧是我国中原地区河南省的一个主要剧种,在我国戏曲声腔体系中,属于梆子腔系统,因而又称河南梆子。数百年来,豫剧伴随着黄河两岸广大劳动人民的生活和斗争,表达劳动人民的共同心声,不仅受到中原地区人民的喜爱,而且在陕西、山西、山东、河北等广大地区也都深受欢迎。《花木兰》《朝阳沟》《唐知县审诰命》等剧目拍成电影在全国放映以后,使更多的观众认识了豫剧。如今在全国范围内,豫剧几乎已成为可以和京剧相媲美的重要剧种。和秦腔、昆曲、弋阳腔等古老剧种相比较,豫剧显然要年轻一些,它是在河南民歌和民间乐曲的基础上,吸收了同州梆子(秦腔的前身)、昆曲等其他剧种的音乐精华而形成的一个新兴的剧种,其成熟时期大致和京剧接近。在几百年的发展过程中,豫剧艺人们不断创新,既保持创造自己的特色,又博采众家之长,使古老的豫剧艺术焕发灿烂夺目的光彩,不但改编演出了像《花木兰》《穆桂英挂帅》《秦香莲》等优秀的传统剧目,而且创作出一批反映新时代人民生活的优秀现代剧目,如《朝阳沟》《刘胡兰》《焦裕禄颂》等。常香玉、小香玉、马金凤、崔兰田等一大批豫剧艺术家,也成了观众非常熟悉和喜爱的知名人物。

2) 唱腔简介

豫剧唱腔主要分两个声腔体系,即“豫东声腔”和“豫西声腔”。

豫东声腔包括祥符调、沙河调和高调,声腔的语言基础是“中州音韵”的豫东地区(以商丘为中心)的音韵和语调,在传统演唱中多用假嗓(二本腔),声高而音细,唱腔中花腔较多,具有高亢、奔放、挺拔、明朗的特点。

豫西声腔以豫西调为代表,声腔的语言基础是“中州音韵”的豫西地区(以洛阳为中心)的音韵和语调,传统的演唱多用真嗓(大本腔),唱腔中寒韵(哭腔)较多,演唱时声音圆润,大腔大调,特点是粗犷、悲壮、深沉、浑厚。

豫剧的音乐唱腔,在我国戏曲“四大声腔”中属于“梆子声腔”的系统,它自己独特的板式结构和由此构成的一套比较完整的音乐程式。这些不同的板腔和程式,可分为慢板、流水板、二八板、飞板四大板类以及由这四大板类所派生出来的一整套其他板类。

4. 黄梅戏

1) 源流略述

黄梅戏发源于湖北黄梅县,故此得名,但黄梅戏的发展壮大却在安徽安庆一带。黄梅戏是由民间的山歌小调发展而成的,曲调悠扬委婉、优美动人,具有芬芳的泥土气息,而且通俗易懂,易于普及,深受各地人民群众的喜爱。黄梅戏原称“黄梅调”或“采茶调”,起源于黄梅一带的采茶歌。清道光前后在湖北、安徽、江西三省毗邻地区,形成以演唱“两小戏”(小人物、小事件)、“三小戏”(小丑、小旦、小生)为主的民间小戏,后吸收青阳腔和徽剧的音乐,方演出了大戏。由于在以怀宁为中心的安庆地区长期流行,用当地方言演唱,形成了独特风格,所以也曾被称为“怀腔”。

黄梅戏以抒情见长,韵味丰富、优美动听,如行云流水,它的唱腔富有浓厚的生活气息和民歌风味,听起来委婉悠扬,给人以真切、朴实之感。

2) 唱腔简介

黄梅戏唱腔分为两大类和一小类,即主调、花腔为两大类,仙腔、阴司腔为一小类。

(1)主调:又称正腔,是黄梅戏中常用的板腔系统的唱腔,有平词、二行、三行、火工等板式,这些腔体均有男、女腔之分。平词为一板三眼,故又名“缓板”、“平板”,这一板式在整本大戏中使用率最高,曲调严肃庄重,优美大方,变化多而适应性强;长于叙述,可独立使用,亦可与它腔联用。

二行又称“数板”、“二流”,为有板无眼的慢板节奏,记谱作 $1/2$ 节拍,常以其节奏型与平词之慢板或三行之快板相对比,以表达戏剧人物的激动心情或用于叙事。

三行是二行的压缩型,节奏较快,旋律性较差。三行是黄梅戏唱腔中速度最快的一种,属快板型, $1/4$ 节拍,又名“快数板”,多用于人物心情激动之时,常与二行、八板联用。

(2)花腔:是对传统“花腔小戏”唱腔的总称。《夫妻观灯》《打猪草》《补背褡》《讨学俸》等小戏,都有各自专用的一至数首曲调,间以锣鼓。除个别戏有旋宫转调外,一般都是几首曲调保持在同一宫调里,形成简单的联曲体。这些唱腔都有相对的独立性,因此还保留着民歌、小调特色,未向“板腔化”发展。

(3)仙腔、阴司腔:为小调,属专用曲调。仙腔又名道腔、道情,原为神道出场专用的曲调,曲调旋律流畅,是由四个乐句组成的单段体结构。阴司腔又名“还魂腔”,旧戏中多用作鬼魂出场或人物病重将死时演唱,上下句结构,一板一眼,记谱作 $2/4$ 节拍,旋律低沉优美,凄苦悲凉,有较长的拖腔,被广泛运用于抒情的地方。

黄梅戏的语言以安庆地区的方言为基础,其特点是:唱词结构在整本戏多为七字句和十字句式(这一点与其他剧种相同或相似),花腔小戏的唱词灵活多变,有3~7字,中间常夹杂“衬词”(如“呀得儿晰得儿喂得儿喂”等);唱念方法均用接近普通话的“安庆官话”唱念,整本戏中用韵白念、官话唱,小戏说白则用安庆地方的乡音土语,唱腔仍用官话唱。

5. 越剧

1) 源流略述

与秦腔、京剧等古老剧种相比较,越剧是一个年轻的剧种,但是在现代,它已经是我国南方一个影响较大的剧种,主要流行于浙江、上海和江苏等地,影响遍及全国十多个省、区。20世纪初,乡间艺人将当地流行的“落地唱书”的一些说唱节目改编成小戏,登台表演,称“小歌

班”，并到各地演出。初时小歌班仅演“二小戏”和“三小戏”，艺术上比较简陋，且伴奏无丝弦、锣鼓，仅以“的的笃笃”的鼓板伴唱，故又称“的笃班”。1916年以后，部分小歌班陆续进入上海等大中城市，直接从京剧和“绍兴乱弹”（后称绍剧）吸取营养，并逐渐在上海站稳脚跟，自称“绍兴文戏”，其演员全为男性。1923年，第一个女子科班成立，排出剧目后赴上海，并与男班艺人合班演出，由于颇受欢迎，故女班蜂起。至抗日战争时期，数十女班群集上海，使上海成为“绍兴女子文戏”中心，此时女班完全取代了男班。因艺人大多来自浙东（古越地），故至1938年，始有“越剧”之称。

在上海，著名艺人姚水涓、袁雪芬等相继打出“改良越剧”和创造“新越剧”的旗帜，带动许多艺人投身越剧改革，使越剧有了质的飞跃。中华人民共和国成立后，越剧进入迅速发展的新时期，一方面陆续整理、改编和新创作了许多新作品；另一方面在表演、音乐、舞台美术等方面也有显著的发展和提高，并恢复了男女合演的局面，使越剧进入更为光彩夺目的崭新阶段。越剧名作《梁山伯与祝英台》《红楼梦》《祥林嫂》等，在全国产生了巨大影响，其优秀唱段不胫而走，如《天上掉下个林妹妹》等早已成为众口传唱的经典性音乐作品。

2) 唱腔简介

(1) 唱词格式。越剧唱词最常见的句式有七字句、带冠七字句、十字句。

七字句的排列格式有两种。一种按照“二、二、三”顺序排列。如：

我家有个小九妹，聪明伶俐人敬佩。
描龙绣凤称能手，琴棋书画件件会。

另一种是按照“三、二、二”顺序排列的。如：

碧波潭微波荡漾，桂花金黄影横窗，
空对此一轮明月，怎奈我百转愁肠。

带冠七字句是根据剧情需要，在七字句前面加三个字，如同给七字句戴了个帽子，故名。如：

想当年，疏篱料阳碧草萋，
与妹妹，慈母膝前笑相嬉。

十字句的排列格式也有两种。一种是按照“三、四、三”顺序排列的，这与带冠七字句相似。如：

该讲些仕途经济好学问，学会些处世做人真本领，
正应该百尺竿头求上进，何必与优伶为伍掷光阴。

另一种格式是：

绕绿堤拂柳丝穿过花径，听何处哀怨笛风送声声？
人说道大观园四季如春，我眼中却只是一座空城。

唱词是为内容服务的，当原有的句式不能充分反映剧情时，越剧的唱句还采用六字句、九字句，甚至更自由、更灵活的句式。同时，越剧唱句节奏感鲜明，唱起来朗朗上口，听起来很有味道，比较讲究韵律。

(2) 曲调和板式。越剧唱腔亦属板腔体音乐（特征与前述剧种相似）。现在常用的越剧曲调主要有三大类。

第一类是“四工腔”。它的特点是单纯、明快，有跳跃性，听起来如潺潺流水在山涧流淌。其主要板式有“中板”和“慢中板”。

第二类是“尺调腔”。这是在“四工腔”的基础上吸收了京剧“二黄”的过门创造的。它的特点是旋律下行，节奏舒展，风格委婉细腻、柔和深沉，有较大的可塑性和浓郁的抒情性，适合表达

复杂的内心活动和悲伤、缠绵、沉思、忧虑的情绪,因而在塑造人物音乐形象时有多种功能。“尺调腔”板式丰富,有慢板、中板、慢中板、快中板、连板、快板、器板、散板、流水板等。

第三类是“弦下腔”。它在“尺调腔”的基础上,借鉴京剧“反二黄”手法,吸收越剧早期“六字调”的因素发展而来。“弦下腔”是“尺调腔”的反调,适于表演悲愤激越的情绪,剧中人物最哀伤时往往用“弦下腔”。如《梁山伯与祝英台》中的“山伯临终”,《祥林嫂》中的“风满天、雪满地”,《红楼梦》中的“宝玉哭灵”等,都用“弦下腔”的板式。



戏曲欣赏
《迎来春色换人间》

三、戏曲作品鉴赏

1. 京剧《智取威虎山》

迎来春色换人间

$1 = \overset{b}{E} \frac{2}{4}$

【二黄导板】紧拉慢唱

穿 林 海 *pp*

跨 雪 原 *mf*

气 冲 *f*

霄 汉。

pp

现代京剧《智取威虎山》表现的是解放战争后期,在东北地区的深山老林中,一个外号叫座山雕的匪首,纠集一支土匪队伍盘踞在地形复杂险要的威虎山一带。威虎山易守难攻,为了以最小的伤亡赢得最大的胜利,侦察英雄杨子荣假扮成土匪,打入敌人内部,以他惊人的胆略和高超的智慧完成了组织交给的光荣任务,最后将威虎山的匪帮全部歼灭。《迎来春色换人间》这个唱段,就是杨子荣领受任务之后只身赴威虎山的途中,驰骋于林海雪原间演唱的,它生动地展示

了英雄杨子荣的豪壮情怀。

音乐开始,急促的前奏音乐,如同疾风掠过林梢,卷起了纷纷扬扬的雪雾,隐隐听到有野兽低沉的吼声,音乐是冷峻的,又是昂扬的,有几分凄清,但更含着热烈。人们似乎看到杨子荣骑马在林海雪原中快速穿行,他就要冒着生命的危险向敌人的巢穴冲去,此去肯定会面临许多危险的考验,但他仍充满了必胜的信念。急管繁弦奏出了一种紧张气氛,然而演员开口却是激越沉稳的慢唱,显示了共产党员从容镇静、视死如归的大无畏革命英雄主义气概。以紧拉慢唱为特色的二黄导板,行腔豪放,音韵宽阔嘹亮,往往表现人物激动的心情或豪迈的斗志。“穿林海跨雪原气冲霄汉”一句,具有石破天惊、响遏行云的气势。紧接唱腔的过门,是一个由低向高如同阶梯一样的连续递升,仿佛主人公正从一个低谷向高岗攀登。然后是几个轻快的跳跃,象征着主人公飞快欢畅地在雪原上奔驰。最妙的是在一个适当延长的休止符里,夹进了一记马鞭声响,之后,再次转入欢快急促的行进性节奏。不看演员表演,单听音乐,人们就能感受马儿奔跑的气氛和情态。

2. 黄梅戏《天仙配》



黄梅戏
《天仙配》选段

黄梅戏有许多深受观众喜爱的剧目,如《天仙配》《牛郎织女》《女驸马》等。《天仙配》是写玉帝的七女儿在天宫看到人间有一青年男子名叫董永,因为家贫卖身葬父,顿时对其遭遇深表同情,对其品德又深为敬佩,于是她不顾天规禁忌,来到凡间和董永结为夫妻。正当百日期满,夫妻双双欣然回家时,玉帝差人强逼七女返回天宫,将一对恩爱夫妻活活拆散,留下了天上人间共有的一出悲剧。该剧通过神话故事的形式,歌颂了纯真美好的爱情,鞭挞了封建礼教对人性的残害。《天仙配》的故事深入人心,该剧的优秀唱段也在全国广泛流传。

安徽黄梅戏剧团演出《天仙配》后,反响强烈,不久被拍成戏曲电影,影响更加广泛。

树上的鸟儿成双对

1 = F $\frac{2}{4}$

(女) 树上的鸟儿成双对 (男) 绿水青山带笑颜 (女) 你我好比鸳鸯鸟, (男) 好比鸳鸯鸟, 飞在人间。 双飞在人间。

5 3 2 $\overset{3}{5}$ | $\overset{5}{3}$ 3 2 1 | 2 2 1 | 3 $\overset{2}{2}$ 1 | 6 $\overset{3}{2}$ 2 |

7 6 1 | 6 1 6 1 2 3 1 | 2 1 6 5 | 5 5 3 2 3 5 |

6 6 5 3 | 2 - | 0 5 3 5 | 6 5 6 5 3 |

0 1 6 5 | 3 5 2 1 | 2 - | 1 2 3 2 1 |

5 6 | 1 2 5 3 | 2 3 2 1 6 | 5 - ||

5 1 2 | 1 2 3 1 | 2 3 2 1 6 | 5 - ||

《树上的鸟儿成双对》是《天仙配》中一段大家非常熟悉的唱段，是董永苦工期满，和七仙女一起回家时走在路上唱的。这里用的是黄梅戏里的彩腔，基本上两句为一个乐段，多段唱词用分节歌方式，先由二人对唱，后又在这音调的基础上发展成男女声二重唱。舒展的旋律，浓郁的韵味，在欢快跳跃的弦乐伴奏下，吐露了二人内心的喜悦，听来十分优美动人。

3. 越剧《红楼梦》

天上掉下个林妹妹

[尺调中板]

(000532 | 1. 2352162) | 1 2 5 3 5 | $\overset{5}{\dot{1}}$ 2 3 2 . 0 | 6 1 1 6 1 2 3 5 |

(贾唱) 天上掉下个 林妹 妹， 似一朵 轻 云

$\overset{2}{2}$ $\overset{1}{3}$ $\overset{1}{6}$ $\overset{1}{1}$ $\overset{5}{6}$ | 1 1 1 $\overset{1}{6}$ $\overset{1}{1}$ $\overset{6}{6}$ | 1 2 1 2 5 3 5 | 1 2 3 2 . 0 | 1 1 6 $\overset{1}{6}$ 3 3 3 2 3 |

刚 出 岫。(林唱) 只道 他 腹内 草莽 人轻 浮， 却原 来骨骞清 奇

贾唱 |) 0 (| 5 6 2 3 5 | 2 5 $\overset{7}{6}$. 0 | 5 5 6 1 3 5 |

闲 静 犹 似 花 照 水， 行 动 好 比

林唱 | $\overset{2}{2}$ 0 6 1 2 3 | 1 - 0 0 |) 0 (|) 0 (|

非 俗 流。

| 2 . 3 2 3 5 0 |) 0 (|) 0 (|) 0 (|

风 拂 柳。

|) 0 (| 5 6 $\overset{27}{6}$ 2 . 5 | 3 2 $\overset{1}{2}$ 7 | 7 6 7 6 7 7 5 6 |

眉 梢 眼 角 藏 秀 气， 声 音 笑 貌

|) 0 (| 5 6 5 6 1 1 6 0 | 2 3 5 2 $\overset{v}{7}$ 6 | 5 . 6 1 6 |

眼 前 分 明 外 来 客， 心 底 却 似

| 6 . 2 $\overset{2}{7}$ 6 | 5 - 0 0 |) 0 (|) 0 (|

露 温 柔。

| 1 1 3 5 6 1 | 5 . 1 6 5 $\sharp 4$ 5 6 1 | 5 - 0 0) ||

旧 时 友。

|) 0 (|) 0 (|) 0 (||

这是越剧《红楼梦》中林黛玉来到贾府，第一次和宝玉相见时的一段对唱，表现了两人一见如故、似曾相识、相互倾慕的心情。唱腔采用尺调中板，上下句结构，富于叙述性的优美唱腔，

加上两人唱句的紧凑衔接,更表达了两人相见恨晚的心情。自戏曲电影片《红楼梦》问世后,这段唱已成为在全国流行的精品唱段。仔细品鉴,如饮醇酒,如嚼橄榄,余香满口,情意绵长。



越剧
《红楼梦》选段

在有限的篇幅内,我们对戏曲唱腔音乐的特点和规律做了简要的介绍,并对一些重点剧种中的著名片段做了简单的赏析。但中国戏曲音乐博大精深,要想深入了解它绝非易事。当然,用规律引导欣赏,借欣赏把握规律,也能起到举一反三的作用。愿这种方法能激发大家对戏曲音乐的浓厚兴趣,并进而领略、感受祖国戏曲音乐的无穷魅力。

第二节 曲 艺

一、曲艺概述

曲艺是中华民族各种说唱艺术的统称,它是由民间口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的一种独特的艺术形式。

曲艺发展的历史源远流长。早在古代,我国民间的说故事、讲笑话,宫廷中俳优(专为供奉宫廷演出的民间艺术能手)的弹唱歌舞、滑稽表演,都含有曲艺的艺术因素。到了唐代,讲说市人小说和向俗众宣讲佛经故事的俗讲的出现,大曲和民间曲调的流行,使说话伎艺、歌唱伎艺兴盛起来,自此,曲艺作为一种独立的艺术形式开始形成。到了宋代,由于商品经济的发展,城市繁荣,市民阶层壮大,说唱表演有了专门的场所,也有了职业艺人,说话伎艺、鼓子词、诸宫调、唱赚等演唱形式极其昌盛,孟元老的《东京梦华录》、耐得翁的《都城纪胜》都对此做了详细记载。明清两代及至民国初年,伴随资本主义经济萌芽,城市数量猛增,大大促进了说唱艺术的发展,即一方面是城市周边地带赋有浓郁地方色彩的民间说唱纷纷流向城市,它们在演出实践中日臻成熟,如道情、莲花落、凤阳花鼓、霸王鞭等;另一方面一些老曲种在流传过程中,结合各地地域和方言的特点发生着变化,如散韵相间的元、明词话逐渐演变为南方的弹词和北方的鼓词。这一时期新的曲艺品种、新的曲目不断涌现,不少曲种已是名家辈出、流派纷呈。我们今天所见到的曲艺品种,大多为清代至民国初年曲种的流传。在我国边疆地区的少数民族中也蕴藏着异常丰富的曲艺音乐资源,其中具有代表性的有藏族的《格萨尔王传》说唱、蒙古族曲种“好来宝”、维吾尔族曲种“达斯坦”等少数民族曲艺形式。

说唱艺术虽有悠久的历史,却一直没有独立的艺术地位,在中华艺术发展史上,说唱艺术曾归于“宋代百戏”中,在瓦舍、勾栏(均为宋代民间演伎场地)表演;到了近代,则归于“什样杂耍”中,大多在诸如北京的天桥、南京的夫子庙、上海的徐家汇、天津的“三不管”、开封的相国寺等民间娱乐场地进行表演。中华人民共和国成立后,给已经发展成熟的众多说唱艺术一个统一而稳定的名称,统称为“曲艺”,并进入剧场进行表演。

关于对汉族曲艺音乐的分类,不同的角度又有不同的分类方式。按照艺术风格,曲艺音乐分为评话、鼓曲、快板、相声四类;按照曲艺音乐的主奏乐器、音乐风格等,还可分为鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书五大类。《中国大百科全书》(戏曲曲艺卷)把曲种分为四大类、十一小类,即评话类、相声类、快板类、鼓曲类(四大类),和相声类、评话类、快板类、鼓词类、弹词

类、时调小曲类、道情类、牌子曲类、琴书类、走唱类、杂曲类(十一小类)。多种不同的分类方法决定了不同研究和学习的角度。

曲艺音乐结构指曲艺的唱腔和伴奏音乐结构,按其曲体结构一般分为板腔体、曲牌体、单曲体三种类型。

板腔体以上、下两句旋律基本固定的唱腔为主体,并采用板式变化的手段来演唱的唱腔结构。构成主体的唱腔,是本曲种的旋律基础。采用板式变化体的曲种,各自的板式并不相同,但一般多是由慢到快。无论是在主体旋律重复时,还是对主体旋律进行扩展或紧缩的板式变化时,旋律的骨干音、落音都不变。板式的变化,便于渲染气氛,根据曲情的需要而表情达意,同时也使这一类曲种易听、易记,具有较强的表现力。

板腔体的曲种分为两类:一类是以唱为主,演唱短篇曲目的曲种,以板式变化丰富、旋律性较强、讲究唱腔的声情并茂见长,如京韵大鼓、梅花大鼓等;另一类是演唱中长篇曲目、说唱兼备的曲种。如苏州弹词的唱段,常在2/4为主的节拍中加进1/4、3/4、4/4拍,节奏处理相当灵活。一些兼属长篇和短篇的曲种,如西河大鼓、乐亭大鼓等,在演唱短篇时节奏处理同于前一类,演唱长篇时则同于后一类。此外,在板腔体的某些曲种中还产生过一种变化的曲体,如在京韵大鼓中加进京剧的西皮、二簧曲调,梅花大鼓中加进单弦曲牌,苏州弹词中加进苏南民歌小曲和昆曲曲牌,因而又派生出一种“主曲插曲体”的唱腔结构。由于插曲的选用都是从曲情需要出发,也能给人造成强烈的印象,增强了音乐表现力。

曲牌体是根据曲情需要,以能表达多种不同感情、情绪的曲牌来联缀演唱的一类唱腔结构。曲牌体的曲种多有曲头、曲尾,中间连缀若干曲牌来演唱,如单弦有“岔曲头”“岔曲尾”,四川清音有“月调头”“月调尾”“背工头”“背工尾”“大寄头”“大寄尾”等。所用曲牌有源于南北曲的曲牌,有源于明清两代流行的时调小曲发展而成的曲牌。很多曲种所用的曲牌有共同的起源,曲名也多相同,但由于各地方言的不同和长期流变过程中所受影响的不同,因而旋律各异,具有各自的地方音乐特色。

单曲体是以一个基本曲调反复演唱的唱腔结构。单曲体的曲调多半源于民歌和小曲,以演唱写景、抒情、咏唱人物故事的短段见长。在一些以曲牌联套体为主的曲种中,也保存着一些单曲体的曲目,如河南大调曲子有用“码头”唱的《拷红》。有些单曲体的曲种,采取在基本曲调的基础上加垛子板的方法来演唱,如天津时调的“靠山调”,在基本曲调的四个乐句中加进了无固定句数的“数子”,形成4/4拍与2/4拍的交互变换,既华丽优美,又朴实流畅,从而丰富了曲艺的唱腔。

曲艺音乐在表演上大致具有以下艺术特点。

(1)与语言紧密结合。说唱本身就是一种语言艺术,在语言服从内容的前提下,音乐必须服从语言,而伴奏又要服从唱腔。它以群众语言为基础,唱词的基本结构,每句节奏的处理,唱腔的形成,旋律的进行,都紧密地符合于语言规律。

(2)富有地方色彩。由于曲艺音乐与语言的紧密结合,而各地说唱曲种的方言腔调又各不相同,加之审美习惯的各异,所以就形成了各种风格不同的、各具特色的地方曲艺音乐,它们都具有浓厚的地方色彩。这些曲艺音乐曲种,无论从内容到形式,从说白、唱腔到表演,都与当地人民的生活紧密相连,为当地人民所喜闻乐见。如用山东方言演唱的山东琴书、山东快书,同样都表达了山东人民质朴豪爽的性格,反映了山东人民的审美情趣和艺

术爱好,具有浓郁的山东地方色彩,因此,它们不仅为山东人民所喜爱,更能在全国各地广泛流传。

(3)伴奏乐器简便。演员乐器不离手,演唱者往往兼当伴奏者。有许多曲种就是由演唱者所掌握的乐器而得名。如单弦,过去就是一个人连唱而兼带弹奏三弦;琴书,也是由演唱者兼弹扬琴;大鼓,则由演唱者击鼓掌握节奏。其他如渔鼓、道情、竹板书、莲花落等曲种,亦由演唱者自己掌握打击的乐器而作为主要伴奏乐器。这种由演唱者兼当伴奏者的特点便于感情的自由发挥,简化演出形式,具有更广泛的群众基础。

(4)叙事与代言相结合。曲艺音乐的表演以说唱风格的叙述性曲调为主,主要采用半说半唱、似说似唱、唱中有说、说中带唱的曲调讲唱故事。在演出中,曲艺艺人常采用一人多角的表演方式,既使用第三人称的叙事体,也使用第一人称的故事人物代言体。叙事时从客观的角度讲述故事情节的发展,代言时则模拟故事中不同人物的口吻、表情、姿态、性格,将人物的音容笑貌准确表现出来。这种模拟要靠一两个说唱演员的表情、语气和有限的姿态、动作,来追求对人物角色塑造的神似。说唱演员不是充分进入角色,而是时进时出,时而是角色的模拟,时而又要加入客观的叙述和评价。

现今流行于世的曲艺艺术作品大都是以民间传说、历史故事典籍、人民生活实践为主要内容,表现人世间的世间百态、人情冷暖和老百姓的喜怒哀乐。曲艺音乐的创作者、歌唱者和听众主要以市民为基础。中小城镇的繁荣为曲艺音乐的职业化、商业化、娱乐性功能创造了优越的生存空间。在相当长的一段历史时期内,城镇的文盲和半文盲通过看戏、听书来了解历史,接受伦理道德教化,熟悉人情世故。曲艺音乐的通俗幽默使得它听众遍及社会的各个阶层,上自达官显贵,下至平民百姓都喜欢曲艺。

二、曲艺主要剧种

千百年来,曲艺音乐已经成为人民生活中不可缺少的组成部分,其中流传广泛、影响较大、具有代表性的曲种有京韵大鼓、苏州弹词、单弦、四川清音等。

1. 京韵大鼓

京韵大鼓过去也称“京音大鼓”,是我国北方有代表性的曲种之一,最初由流行于河北中部一带的“木板大鼓”发展而来,进入北京、天津后,因演唱的怯味,又有“怯大鼓”之称。鼓书艺人胡十、宋五以及后来的刘宝全等人对木板大鼓进行改革,在木板大鼓原有的伴奏乐器三弦外,增加了四胡和琵琶,将河间方言改为北京方言,吸收了京剧的发音吐字与部分唱腔,采用了大量子弟书的曲本,形成了一直流传至今的京韵大鼓。

京韵大鼓的唱腔基本为七字句和十字句,多为上下的反复,唱腔有慢板、快板、垛板、紧板和起腔、平腔、落腔、挑腔、长腔等,结构属于板腔体。京韵大鼓雅俗共赏的形式,刚柔并济的风格,说唱结合的方法,一曲多用的唱腔和写意传神的表演,使自身赢得了广泛的听众。

京韵大鼓的代表曲目有《风雨同舟》《林冲发配》《黛玉焚稿》《丑末寅初》等。

2. 弹词

弹词是江南吴语地区主要的说唱性曲艺形式,与评弹合称为苏州评弹。弹词以说表为

主,注重词语的语音、语调和语气的变化,其体裁有长篇、中篇和开篇之分,主要的伴奏乐器有三弦、琵琶等。

弹词的唱词结构有三种形式:一是上下句,基本是以七字句为最常用的句式;二是凤点头,不以上下句为基本结构,而以唱词的“一上两下”配以唱腔“两上一下”三句结构形式;三是叠句,是在一个上句后,叠唱一系列似垛句的句子形式。其唱腔主要以三大流派为主,即陈(遇乾)调、俞(秀山)调和马(如飞)调,后来又出现了蒋(月泉)调、丽(徐丽仙)调等派别。

弹词的代表曲目有《宫怨》《武松打虎》《杜十娘》《新木兰辞》等。

3. 单弦

单弦是北方曲种,原为八角鼓的一种演唱形式,以一人操三弦自弹自唱而得名。单弦兴直于清乾隆、嘉庆年间,当时满族旗籍子弟开始编写、演唱八角鼓,创造了这种自弹自唱的演唱方式,借以自娱娱人。开始多应亲友喜庆宴聚或在庙会等处义务演唱,后期(1880年左右开始)由于旗籍子弟随缘乐(本名司瑞轩)自编曲词在茶馆里演唱,对内容、唱腔等多所改革,遂形成独立的曲种。

单弦是一种曲牌联套体的曲艺形式,曲牌众多,曲调丰富,艺术表现力强,适合于表现多方面的题材和反映现实生活。自随缘乐以后,出现了德寿山、全月如、荣剑尘、常澍田、谢芮芝等不少名家,流派纷呈,各擅其美,推动了单弦艺术的发展。

单弦有两种演出方式:一是自弹自唱;二是一人站唱,以八角鼓敲击节拍,另一人操三弦伴奏,旧称“双头人”。单弦的代表曲目有:前期以反映清代北京社会生活风貌的《急拉吃得甲》《穷大奶奶逛万寿寺》等;一些由戏曲故事改编的,如《罗锅儿抢亲》《合钵》等;根据古代小说改编的《胭脂》《杜十娘》《武十回》《翠屏山》等。新创曲目有《秋瑾就义》《青年英雄潘天炎》《地下苍松》等。

4. 四川清音

四川清音早期称唱小曲、唱小调,又因演唱时艺人自弹月琴或琵琶,被称为“唱月琴”或“唱琵琶”,20世纪50年代以后才定名为“四川清音”。它用四川方言演唱,流行于以成都为中心的城市、农村以及长江沿岸的水陆码头。

四川清音是由明、清的时调小曲及四川民歌发展而成,音乐十分丰富,计有100多支曲牌。传统的演唱方式为坐唱,即摆上一或两张八仙桌,演唱者面对听客正面而坐,主唱者居中(多数为女艺人),琴师坐在主唱者的左右两边,月琴、琵琶或三弦在左面,碗碗琴、二胡或小胡琴在右面。20世纪五六十年代,四川清音进入剧场,坐唱的形式逐渐被站唱所取代,改为演员自己敲击竹节鼓打板演唱,配以小乐队伴奏,乐器有琵琶、高胡、二胡、中胡等,伴奏员兼演配角并参与合唱帮腔。

四川清音的传统曲目很丰富,有《昭君出塞》《尼姑下山》《断桥》《放风筝》等,现代曲目有《布谷鸟儿咕咕叫》《六月六》等。



三、曲艺作品鉴赏

1. 京韵大鼓

京韵大鼓
《林冲发配》

林冲发配

张鹤琴 词
骆王笙 曲

1=A $\frac{4}{4}$

(每分钟112拍)

三弦 $\left\{ \begin{array}{l} 1. \underline{3} \mid \underline{2} \underline{1} \underline{1.} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1.} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{\dot{1}} \underline{5} \underline{3} \underline{6} \underline{5} \underline{5} \mid \end{array} \right.$

四胡 $\left\{ \begin{array}{l} 1. \underline{3} \mid \underline{2} \underline{1} \underline{1.} \underline{2} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1.} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{5} \underline{1} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \mid \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{l} \dot{1} \underline{\dot{1}.} \underline{6} \underline{5.} \underline{5} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{\dot{1}} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{5} \dot{1} \mid \end{array} \right.$ 君

$\left\{ \begin{array}{l} \dot{1} \underline{\dot{1}.} \underline{6} \underline{5} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{2}} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{0} \underline{0} \underline{0} \mid \end{array} \right.$

$\overset{6}{\dot{1}} \underline{\dot{1}.} \underline{\dot{1}6} \underline{\dot{1}5} \underline{\dot{1}} \mid \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}.} \underline{65} \underline{\dot{2}3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{0} \underline{3} \underline{6.} \underline{\dot{1}} \mid \underline{5} \underline{6} \underline{\dot{2}} \overset{67}{6} \underline{4} \mid$

王 专 制 有 阶

$\overset{65}{3} \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{0} \mid \underline{1} \underline{5} \underline{0} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \mid \underline{5} \underline{\dot{1}} \underline{3} \overset{65}{6} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{0} \underline{0} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{3} \underline{1.} \underline{65} \underline{3} \mid$ 落腔

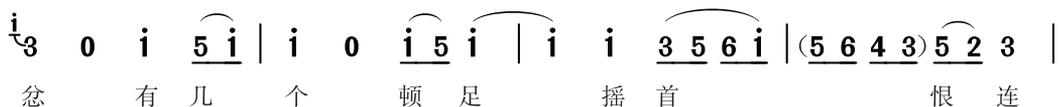
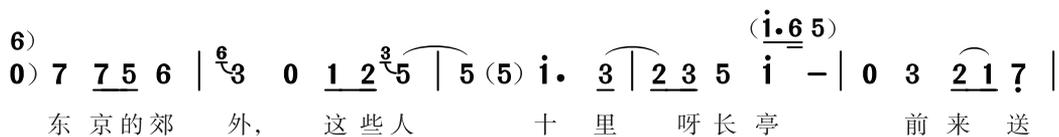
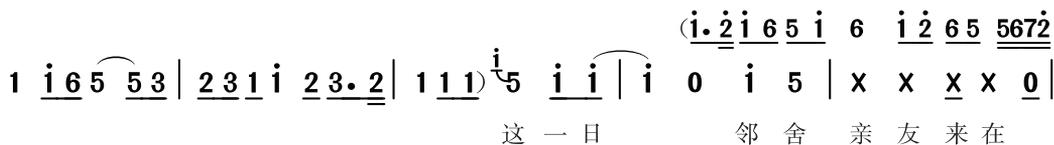
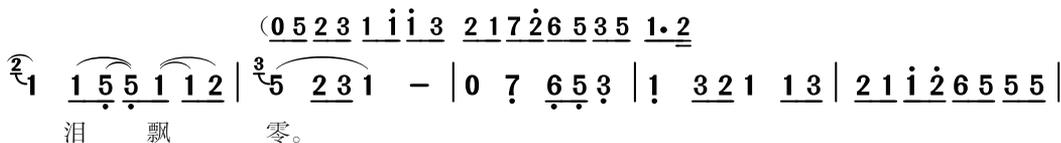
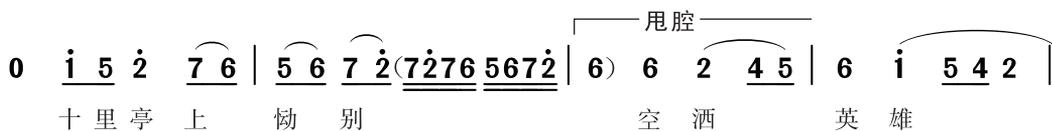
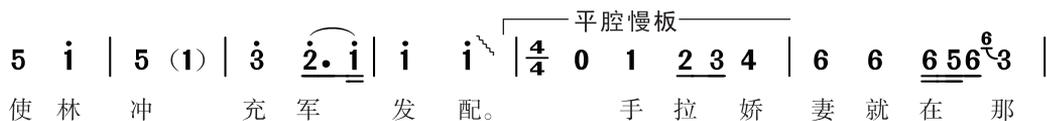
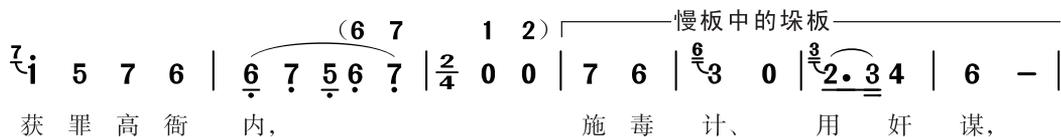
层 金 字 宝 塔 一 般

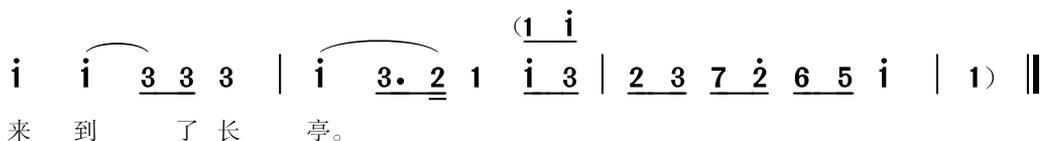
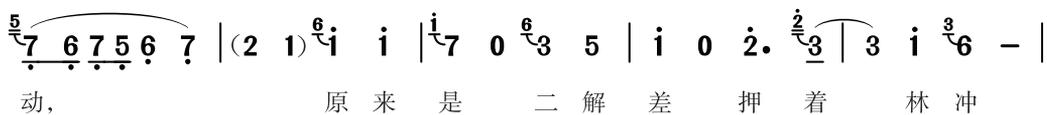
$\overset{65}{6} \underline{5} \underline{2} \underline{65} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{5} \underline{1} \underline{0} \underline{\dot{1}} \underline{5} \mid \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}5} \mid \overset{6}{2.} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}.} \underline{65} \mid \underline{\dot{1}} \underline{3.} \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \mid$

同 贼 能 承 皇 帝 旨

$\underline{\dot{1}.} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \overset{v}{\underline{7}} \mid \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \mid \underline{\dot{1}} \underline{-} \underline{0} \underline{\overset{v}{3}} \mid \underline{\dot{2}.} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \underline{5} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{\overset{3}{2}} \underline{\dot{2}} \underline{3} \mid$

统 治 压 迫 罪





2. 四川清音

布谷鸟儿咕咕叫

四川清音

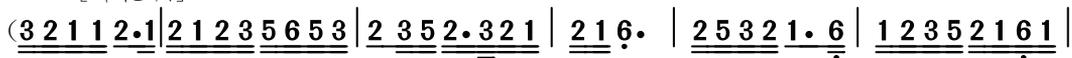
《布谷鸟儿咕咕叫》

黄伯亭 词

李月秋 唱

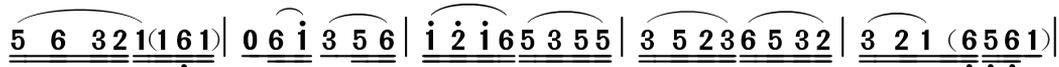
1=E $\frac{2}{4}$

♩ =76 [鲜花调]



布 谷 鸟 儿 咕 咕 叫 哇。

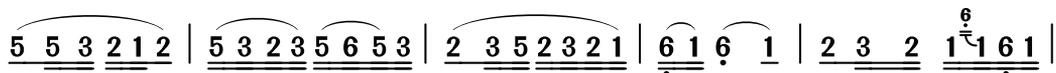
飞 出 山 林 往 南



飘,

这 边 绕 来 在 那 边

绕,



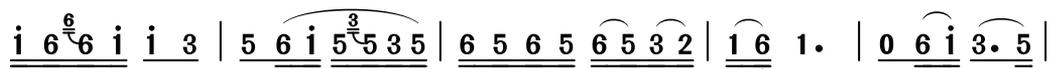
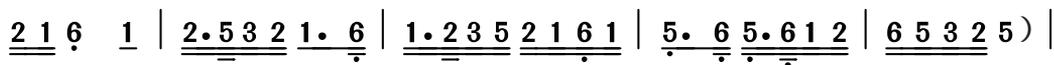
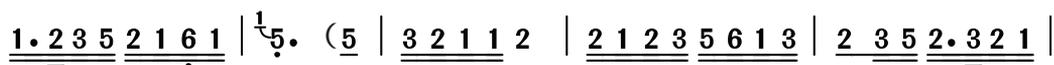
鼓 起

眼 睛 在 到

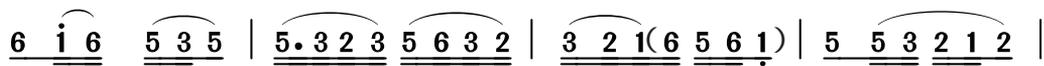
处 哇

瞧 啊。

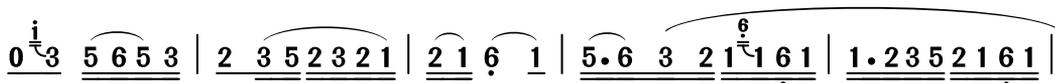
第四章 阳 春 白 雪 —— 戏 曲 与 曲 艺



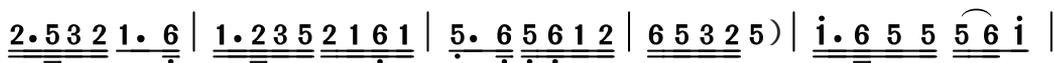
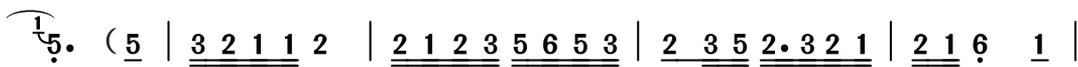
姐 姐 妹 妹 多 活 跃 哇 早 稻 秋 苗 穿 绿 袍 哇, 包 谷



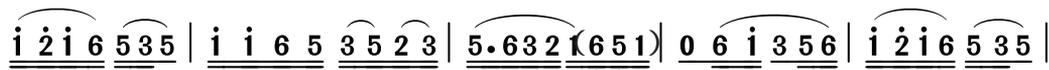
出 土 啊 多 苗 条, 两 根



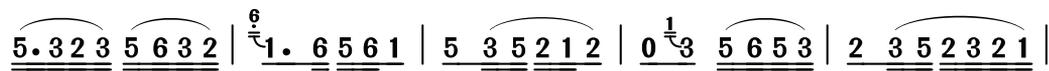
毛 辫 在 随 呀 风 啊 飘 啊。



瓜 藤 薯 藤 遍 坡

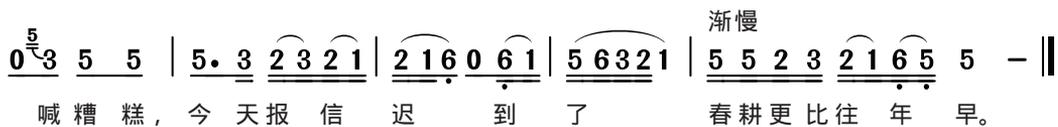
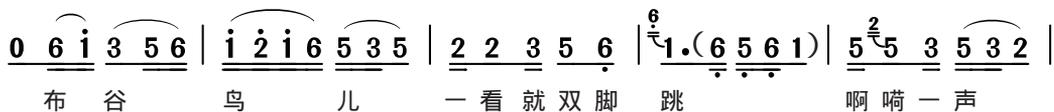
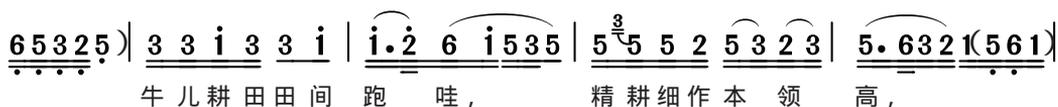
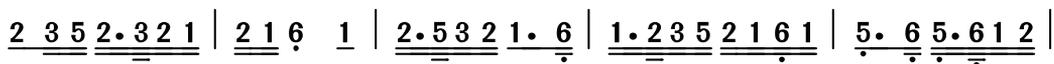
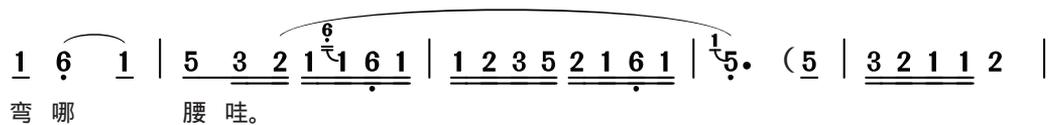


绕 哇 青 青 麦 苗 穗 含 苞 芥 子 脸 红



抿 嘴 笑, 豌 豆 胡 豆 笑 哇

第二部分 声乐知识与作品鉴赏





第五章 时尚的前沿——流行音乐

流行音乐一词是根据英语 popular music 翻译过来的。对流行音乐的解释,在不同国家、不同时期与不同的研究者那里经常各不相同。我国一般把 popular music 翻译为流行音乐或通俗音乐,但在实际生活中,流行音乐的称谓更普遍些。

对“流行音乐”的解释有许多,他们多是以流行音乐的某一特征为出发点,角度的不同,使得定义也都不尽相同,因此要给“流行音乐”下一个确定的定义成了件困难的事情。

《现代汉语词典》(第7版)中对流行歌曲有如下的定义:在一定时期内受到普遍欢迎、广泛传唱的歌曲。它是一种通俗易懂、易于流传、拥有广大听众的大众歌曲。因此,流行音乐又有“大众音乐”之称。

第一节 流行音乐概述

一般来说,流行歌曲的演唱嗓音以自然嗓音为主,富于个性化;演唱方法上以自然为主,不受统一的技术规范所约束,不刻意追求发声共鸣的技巧,但特别注重情感的表达;要求语言亲切、吐字清楚,讲究独特的韵味和表演。流行歌曲主要以表达普通人思想感情、反映平民日常生活为题材,以描写亲情、爱情和友情的较多;同时风格多样,如一般性流行歌曲、艺术性流行歌曲、民歌性流行歌曲、民谣化流行歌曲、欧美化、日韩化流行歌曲等多种风格;歌曲旋律相对易记易唱、结构短小精练,节奏具有现代感,一般用电声乐队伴奏,表演大都比较自由夸张。

一、流行音乐的特征

与传统的古典音乐相比,流行音乐有一些非常明显的特征。

1. 娱乐性

流行音乐的主要社会功能是服务于社会娱乐的音乐生活需要,其作品大多取材于日常生活,多数以爱情为表现主题,其中也会有描写人伦、亲情友情、思念故乡等内容。虽然有时也会涉及政治、理想等严肃的社会题材,如反战、反种族歧视、呼吁和平、揭露社会黑暗的歌曲。但是作为大众文化,流行音乐一般是以社会一般平民或亚文化群为文化的接受、消费主体,因此更为注重和强调自身的娱乐性、消遣性。虽然流行音乐的文化功能或内涵不只是娱

乐,但娱乐性却是流行音乐的重要特征与功能。

2. 通俗性

通俗性是流行音乐的基本属性。与高雅音乐相比,流行音乐的歌词相当浅显易懂,没有任何理解的障碍,这是流行音乐得以流行的必要条件。相反,如果歌词意义隐晦、佶屈聱牙,那么这些音乐便很难在文化水平相对不高的大众层面广泛流传开来。从专业演唱的角度看,流行音乐音域较窄,也最适合未经过专门声乐训练的普通听众演唱,这又促成了“流行音乐”的流行。流行音乐之所以流行,很大程度上还在于它真正地走进了人们的内心,其音乐内容通俗易懂,贴近人们生活。

流行音乐很多作品都是抒发自我的真实感受,人们在音乐中感受到的是如同自己身边的氛围,听到的是如同自己内心的声音,从而唤起广泛的情感共鸣。流行音乐所表现的是真实的生活与生存状态,从某种意义上说,流行音乐把艺术生活化了,同时也使生活艺术化了。

3. 大众性

可以说“大众性”是流行音乐与生俱来最为关键的特点之一,也是流行音乐的社会基础所在。当前中国,经济高速发展,社会形态正从农业社会向工业社会、信息社会大步迈进,精神文明建设也被放在了重要位置,人们在茶余饭后、休闲娱乐的时候更多的是出没歌舞厅、咖啡厅、酒吧等一些娱乐场所,而听得最多的还是流行音乐。因为其部分音乐风格的大众化而能够让人们参与到这种文化形式中来,流行音乐的自娱自乐已成为人们放松身心的一剂良药,为广大音乐爱好者提供了展示自我的舞台。因而成为大多数人文化生活的一个不可缺少的组成部分。

4. 流行性

“流行”一词包含着特定的时间含义。一般来说,流行的东西是短暂的,流行歌曲是一定时期的产物,代表着这个时期的特点。但是同时,流行歌曲中也有相当一批优秀的经典作品,具有经久不衰的艺术魅力。

5. 参与性

从流行音乐的表现内容上讲,一般都是以日常生活内容为主要创作题材,以对个体心理情感世界的观照为主,强调自我,易于沟通交流,引起共鸣。另外,流行音乐的演唱一般说来都是音区适当,接近人声自然音域,旋律易记易唱,结构简单。聆听歌曲时所产生的情感体验极富自我,对每一首流行歌曲,每个人都可以根据自己的理解进行阐释,从而获得一种创造性的满足感。但是,这些只是构成流行音乐具有很强参与性的因素之一。

流行音乐之所以具有很强的参与性,更主要的是由于在当代社会生活中,流行音乐的活动本身具有很强的社会群体参与性,这不仅有社会性的原因,而且还有文化心理的原因。其中文化的认同、情感的宣泄、观念的投入与寻求共鸣,构成其基本文化心理特征。在许多时候,流行音乐因其大众文化乃至亚文化特性,更容易成为青少年群体上行为认同的重要文化标志。这也是广场式的流行音乐活动经常会引起巨大社会影响力的原因。

此外,在家庭聚会以及歌舞厅中与一般社会交际活动相关的流行音乐活动(如“卡拉OK”),从其“自娱性”文化行为来看,也往往有突出的参与性。“卡拉OK”这类演唱方式,使流行音乐的可参与性大大加强。

流行音乐作为大众文化的重要组成部分,广泛地存在于人们的日常生活之中,在当今乐

坛,流行音乐同样扮演着极为重要的角色,越来越多的各层次的人群热衷于流行音乐,这也是由流行音乐自身的特点决定的。从出现到现在,随着社会的变迁,流行音乐自身也在不停地发展和完善着自己。

二、流行歌曲的发展历程

在古希腊、古罗马时期,当时一些大城市吸引了一批类似游吟歌手的艺术家,如黑人音乐家、舞蹈家、农村歌手等,他们在游乐场、剧院或街头为市民歌舞奏乐以维持生活,创造了很多与宗教歌曲、民歌不同的一类歌曲。后来,从剧院中出来的专业歌唱家和他们结合在一起在各处演唱,逐渐形成了欧洲早期的流行歌曲的雏形。

文艺复兴后,流行歌曲以各种形式和面孔出现,并得到大力发展。例如,一些业余作曲家改编的民间音乐,并在城市中流行;一些人把农村的音乐带到城市,又把城市的音乐带到农村;巴洛克时期,欧洲城市中出现的带有音乐的通俗戏剧,在社会上流传很广,为大众所喜爱和接受。本时期还有其他一些形式的流行音乐,表现的题材广泛。

19世纪早期,无论是西欧、中欧还是美洲,感伤、爱国、滑稽、讽刺等各种各样的流行歌曲大量涌现。旅游者把欧洲的各种音乐带到拉丁美洲,使得拉美国家的舞蹈音乐发生了很大的变化,出现了伦巴、桑巴、探戈等流行舞曲。这些舞曲反过来又对欧洲、北美的流行歌曲产生了巨大的影响。在美国,19世纪中叶产生了大量的流行歌曲创作者,如本时期著名的美国作曲家福斯特创作了《故乡的亲人》《噢!苏珊娜》等作品。

真正标志着现代流行歌曲诞生和发展并产生巨大社会影响的,首推随商业与文化发展而兴起的爵士乐。爵士乐来自情感深沉、忧郁、委婉的黑人音乐——布鲁斯,但它在布鲁斯的基础上有了发展,综合了欧洲舞厅音乐(拉格泰姆)、铜管音乐、黑人歌曲和一部分白人歌曲而成。拉格泰姆节奏加上布鲁斯的忧郁和歌手们不加修饰、喊叫式的演唱,构成了这一时期流行歌曲的主要特征。以后又经历了乡村音乐的流行,到20世纪50年代,摇滚乐迅速流行,成为流行歌曲的主要形式,出现了一些具有典型意义的代表人,如“猫王”“甲壳虫乐队”等,他们都形成了自己独特的演唱风格和舞台形象。如今,欧美的流行歌坛形式风格多样,出现了一大批流行歌星,可以说是流行歌曲发展的一个高峰期。

流行音乐从20世纪30年代开始流行,已经过了半个多世纪的历程。大体来说,西方的流行音乐可以分为爵士、摇滚、乡村音乐三大块,分别有自己的发展演变过程。近年来,诸如轻音乐和新世界音乐等形式也有了较大的发展。在中国流行音乐中,中国元素也有逐渐增多的趋势,如流行音乐出现了戏曲元素、古典元素等,形成世界乐坛独特的“中国风”,使得我国流行音乐得到了更大的发展,我国的流行音乐中的音乐元素也开始呈现多样性发展景象。

流行音乐的存在和发展不仅是因为其自身的特点和规律,也同样是因为它在社会中的重要作用。流行音乐文化同人们的生活是密切联系的,它根植于人民群众生活的这片沃土,是世界多元化的结合体。流行音乐以其不同的流派、不同的风格和不同的演奏方式被人们所接受,逐渐成为国际音乐文化所不可缺少的重要部分。

第二节 中国流行音乐鉴赏

一、中国流行音乐概述

1. 内地流行音乐

20世纪20年代,伴随着学堂乐歌的蓬勃发展和专业音乐创作的出现,我国现代意义上的流行歌曲也初露端倪,以黎锦晖为代表的音乐家成为中国流行音乐的奠基人。黎锦晖(1891—1967年)生于湖南湘潭,自幼学习中国传统音乐,早年他写了《麻雀与小孩》《葡萄仙子》《可怜的秋香》等许多健康向上的儿童歌曲和儿童歌舞剧,后转向流行音乐创作,《毛毛雨》《妹妹我爱你》是他早期的流行音乐作品,标志着中国流行歌曲的诞生。黎锦晖转入流行音乐创作并获得成功有其相应的社会背景,当时黎锦晖工作的上海已具备资本主义商业化都市的特征,西方特别是美国流行音乐通过舞厅、电影、广播等媒介流入中国,市民阶层的文化生活中已出现对流行音乐的需求。后来黎锦晖还创作了《桃花红》《特别快车》等大量歌曲,虽格调不高,但他把民间旋律与西洋舞曲节奏相结合,很好地处理了流行音乐中外来形式与民族传统的关系,其成功经验是值得后人借鉴的。此外,黎锦晖组建的“明月歌舞团”是中国流行音乐发展中一个重要团体,中国第一代歌星如周璇、白虹、严华,流行音乐作曲家如黎锦光、姚敏等都曾在这个团里工作。

20世纪30—40年代,继黎锦晖之后,活跃的流行音乐作曲家还有黎锦光、陈歌辛、姚敏、梁乐音、严华等人,其中影响最大的为黎锦光和陈歌辛。黎锦光的代表作有《夜来香》《五月的风》《疯狂世界》《采槟榔》等,陈歌辛的代表作有《蔷薇处处开》《渔家女》《恋之火》《高岗上》等。此外,一批进步的作曲家也创作了一些有着鲜明流行音乐风格的歌曲,如贺绿汀的《四季歌》《天涯歌女》,刘雪庵的《何日君再来》等。

这一时期的代表歌星有黎明晖、王人美、黎莉莉、胡笳、周璇、白虹、龚秋霞、姚莉、严华、姚敏、张翠红、李丽华、白光、李香兰等,其中周璇是20世纪30—40年代红极一时的双料影后、歌后,她声音婉转、轻柔、恬美,被称为“金嗓子”。

自1931年九一八事变以来,抗日救亡歌咏活动和左翼音乐运动是时代的最强音。流行音乐从产生到1949年中华人民共和国成立前,只是面向人数不多的小资产阶级及市民阶层,而且作品题材狭窄,制作技术粗糙,这决定了中国流行音乐的发展必将经历一条曲折的道路。

中华人民共和国成立后,人们长期把流行音乐看作靡靡之音、资产阶级的文化垃圾,因而其发展基本上中断了。改革开放以后,以抒情歌曲为内在先导,以邓丽君等人的港台歌曲输入为外在动力,流行歌曲才悄悄回到大众音乐生活中来。

1976年“四人帮”被粉碎,“文化大革命”的伤痕与改革开放的兴奋、喜悦之情的交织,构成了基本的社会心态,反映到歌曲创作领域即是抒情歌曲的复兴。20世纪70年代末80年代初短短几年,抒情歌曲迅速代替进行曲风格的革命口号式群众歌曲,成为当时的主要体裁,产生了一批人们喜闻乐见的优秀歌曲,这其中的一些歌曲已经渗透了流行音乐的元素,引起人们的关注。如王立平在《太阳岛上》的创作中已带上了流行音乐的节奏因素,郑绪岚也因演唱此曲一举成名。张丕基为电视风光片《三峡传说》创作的《乡恋》,吸收了

探戈舞曲的节奏,由李谷一用当时被人们称作“气声”唱法的方式演唱,在大受欢迎的同时也招致尖锐的批评。由马金星作词、刘诗召作曲、苏小明演唱的《军港之夜》也做了这方面的尝试。

伴随经济的改革开放,港台流行歌曲大量涌入,成为内地流行音乐再生的重要推动力,其中尤以邓丽君的流行歌曲传播最广。邓丽君(1953—1995年)以其独具魅力的成熟的演唱风格对内地流行歌坛产生广泛深远的影响,内地第一代歌手和词曲作者都从邓丽君歌曲盒带中的演唱和配器受到启发。继邓丽君等人之后,20世纪80年代前期港台歌曲仍在继续输入。首先是一批台湾校园歌曲,如《橄榄树》《踏浪》《乡间的小路》《外婆的澎湖湾》等;其次是伴随香港电视剧而来的电视剧插曲,如《万里长城永不倒》《万水千山总是情》《一剪梅》等,以及台湾电影《搭错车》插曲《酒干倘卖无》。另外,在1984年中央电视台的春节联欢晚会上,香港歌星张明敏演唱的《我的中国心》不胫而走,被广泛传唱。

这一时期,流行音乐的词曲作者群正在慢慢汇集,谷建芬、侯德健等词曲作家已创作出不少优秀作品,如《妈妈的吻》《小螺号》《熊猫咪咪》《小草》《我多想》等广泛传唱。

1986—1990年是改革开放后内地流行音乐发展的第二个重要阶段,一些突出的事件标志着内地流行音乐的崛起。1986年是世界和平年,在美国由45位国际巨星为非洲灾民举办了大型义演《四海一家》,港台也举办了《明天会更好》大型演唱会。受此启发,内地的音乐工作者筹办了首届百名歌星演唱会。1986年5月9日,这场题为“让世界充满爱”的大型流行音乐演唱会在北京体育馆举行,获得巨大成功。郭峰作曲,陈哲、小林、王健、郭峰和孙铭填词的主题曲《让世界充满爱》不胫而走,盛行一时。同一台音乐会上,崔健、王迪、刘元、梁和平等人组成的摇滚乐队首次向听众推出了内地摇滚乐的开山之作《一无所有》《不是我不明白》,人们为这种音乐风格的出现感到震惊和兴奋。1986年中央电视台主办的第二届全国青年歌手电视大奖赛也首次设立了通俗唱法奖,在这次比赛中获奖的韦唯、毛阿敏,以及在1988年第三届大赛中获奖的陈汝佳、李杰、杭天琪、胡月、范琳琳等都成为日后炙手可热的明星。

这一阶段音像引进出版十分活跃,罗大佑、苏芮、蔡琴、梅艳芳、千百惠、齐秦、王杰、童安格、姜育恒、张雨生、潘越云、庾澄庆、“小虎队”、谭咏麟等均受到人们欢迎。内地流行音乐作曲家在吸收借鉴的同时,也在探索着自己的风格,其创造群体扩大了,力量增强了,写出了许多有广泛影响的作品。如谷建芬创作了《思念》《绿叶对根的情意》《烛光里的妈妈》,解承强创作了《信天游》,李黎夫为电视剧《雪城》创作了主题歌《心中的太阳》,雷蕾为电视剧《便衣警察》创作了主题歌《少年壮志不言愁》,徐沛东和张黎为电视连续剧《篱笆·女人·狗》创作了插曲《篱笆墙的影子》《苦乐年华》,伍嘉冀创作了《心愿》,苏越创作了《黄土高坡》等。在这些作品中,出现了引人注目的“西北风”。所谓“西北风”是指流行歌曲创造中采用了以陕北民间音乐为代表的一些北方民间音乐素材,形成的一种具有民歌特色的音乐风格,它代表了自邓丽君以来的阴柔的演唱风格的转变,其内容具有批判意识,演唱慷慨激昂,是刚刚萌生的乡土摇滚与传统民歌的折中。代表性作品有《信天游》《黄土高坡》《我热恋的故乡》《心中的太阳》《中华赞美诗》《心愿》《酒神曲》等。

一批歌手在这一时期的表现可圈可点,具有较强的影响力。1987年的中央电视台春节晚会中,费翔因演唱《故乡的云》《冬天里的一把火》一鸣惊人。刘欢因演唱电视剧主题歌《心中的太阳》《少年壮志不言愁》而红遍全国。1987年8月,韦唯参加波兰索彼特第24届音乐

节获第5名,1989年她在中央电视台春节联欢晚会上演唱刘诗召作曲《爱的奉献》,感人至深。1987年11月,毛阿敏参加南斯拉夫贝尔格莱德国际音乐节获演唱奖、观众奖第3名。1990年,随着电视剧《渴望》播出,毛阿敏和李娜因演唱其中的主题歌《渴望》《好人一生平安》充分展示了她们的实力。

20世纪80年代末,摇滚乐的兴起是内地流行音乐又一突出现象。

1990年,第11届亚洲运动会在北京举行,亚运歌曲的创作亦成为流行音乐界的重要活动。亚运歌曲经过多次征集,较成功的作品有《走近我,走近你》(徐思萱词、士心曲)、《亚洲雄风》(张藜词、徐沛东曲)、《亚洲的太阳》(陈哲词、侯牧人曲)、《黑头发,飘起来》(剑兵词、孟庆云曲)、《光荣与梦想》(晓光词、刘青曲)等。

1991—1995年是内地流行音乐发展的第三个阶段。在经济体制改革的大背景下,音像制作行业逐渐摆脱了单一的国有计划经济的模式,开始了多元化的发展,海外投资公司、中外合资公司、私营企业等各种唱片公司纷纷占领音乐市场,包装推出自己的歌手。最引人注目的是出现了一大批由内地音像公司制作推出的新偶像,如杨钰莹、毛宁等。毛阿敏、李玲玉、那英等一批在20世纪80年代非常活跃的歌星经过海内外音像公司的重新包装后,又以新的面貌重登歌坛。流行歌曲在作品风格上也出现多元化倾向,歌手的演唱更加个性化,偶像歌手与实力派歌手泾渭分明。

这一时期,艾敬的《我的1997》、李春波的《一封家书》等城市民谣真实贴切地表现了普通人的日常生活和喜怒哀乐,张楚的《姐姐》、腾格尔的《父亲》把关注的视角投向社会的底层。李海鹰的《弯弯的月亮》在赞颂家乡的美丽的同时,也表达了“今天的故乡还唱着昨天的歌谣”的惆怅,李凡的《纤夫的爱》等歌曲以传统民间音乐为素材,在歌曲的流行化处理上进行了新的开拓,陈小奇的《涛声依旧》吸取了中国古典文学的意韵,黑豹的《别去糟蹋》表达了反对暴力、呼唤和平的人道主义思想,“唐朝”乐队的《梦回唐朝》将京剧的韵白融入摇滚乐中,郑钧的《回到拉萨》吸收了西藏民间音乐的因素。这些作品都在流行音乐创作上进行了不同角度的尝试。由何训田作曲,朱哲琴演唱的《黄孩子》《阿姐鼓》专辑在流行音乐、严肃音乐及民间音乐的结合上进行了有益的探索,他们的创作被有些评论家认为是中国的新世纪音乐。

这一时期港台歌曲的影响依然故我,随着盒带、CD、电视、广播等媒体大量的传播,港台歌星不断到内地来开演唱会,内地青少年偶像崇拜和追星浪潮开始兴起。赵传、郑智化、周华健、伊能静、叶倩文、林忆莲、张学友、黎明、刘德华、郭富城、李宗盛等明星成为家喻户晓的人物。

自20世纪90年代下半叶以来,内地流行乐坛又呈现出新的特点:由于开始有条件快捷地接受欧美音乐资讯,流行音乐样式越来越西化,更另类、更时尚,歌手签约趋向国际化;歌曲题材关注社会大主题的不多,而强化爱情和生活细节的描写;音乐的制作、传播日趋现代化、数字化、网络化;表演形式上出现各种组合形式;青年人在对港台流行音乐继续关注基础上,开始青睐韩国流行音乐,出现“韩流”现象。

这一时期代表性的人物和作品有:李杰作曲、孙楠演唱的《红旗飘飘》,浮克作曲、陈明演唱的《快乐老家》,戚建波作曲、陈红演唱的《常回家看看》,张千一作曲、韩红翻唱的《青藏高原》,任静、付笛声的《知心爱人》,朴树的《白桦林》《那些花儿》,“羽泉”的《最美》,“水木年华”的《一生有你》,杨坤的《无所谓》,“零点”乐队的《爱不爱我》,刀郎的《2002年的第一场雪》等。这一时期还出现了不少年轻的摇滚乐队,如“清醒”“花儿”等,他们被称为第三代摇滚音

乐人,另外还有重组的“瘦人”乐队也很有影响力。值得注意的是网络歌曲的新现象,《东北人都是活雷锋》《老鼠爱大米》《两只蝴蝶》等产生了一定影响。

这一时期,年轻人钟情的港台歌星有张惠妹、李玟、谢霆锋、周杰伦、F4、陶喆等。

2. 香港流行音乐

20世纪50年代以前,香港人的音乐生活中占主导地位的是粤剧,茶楼、酒肆均有粤剧清唱表演,用广东民间乐队伴奏。20世纪40年代末50年代初,上海一批电影明星与流行歌星相继离开上海,南下香港。他们通过电台、电视台传播上海流行歌曲,很快占领了香港的娱乐生活阵地。

香港有着特殊的地理位置和历史背景,所以在吸收外来文化时有很强的兼容性。20世纪60年代,欧美流行音乐传入香港,并成为青年人迷恋的艺术形式,国语流行歌曲逐渐衰落。60年代后期,台湾流行歌曲进入香港,姚苏蓉等台湾歌星开始在香港走红。与此同时,一些作曲家和歌手开始尝试创作粤语流行歌曲。其中许冠杰是最具代表性的人物,他自己作曲,自己演唱,拥有众多的歌迷。香港第一代唱粤语流行歌曲的歌手有罗文、甄妮、汪明荃、关正杰等。至70年代,粤语流行歌曲已掀起热潮,这一时期成名的歌手有张德兰、徐小凤、林子祥、郑少秋等。自1979年起,香港电台开始举办“十大中文金曲”评选活动,此奖项的设立标志着粤语流行歌曲在香港乐坛的地位成为主流。

20世纪80年代,随着经济的繁荣,香港流行音乐的发展也欣欣向荣,一大批歌星活跃在流行歌坛。80年代早期成名的有陈百强、谭咏麟、张国荣、梅艳芳、钟镇涛等。谭咏麟在多次比赛中荣获大奖,几乎每年都有一首歌曲入选年度“十大中文金曲”,唱片销量创当时香港的销售记录。张国荣凭借坚强的毅力和亦歌亦舞的动感舞台形象在歌坛打拼,直到第五张专辑《Monica》出版才真正走红。梅艳芳是从歌厅走出来的歌星,她在1982年获香港无线电视台主办的“新秀歌唱大赛”的冠军,后由华星娱乐公司包装,逐渐声名鹊起,代表歌曲有《似水流年》等。

20世纪90年代,香港拥有多家唱片公司,它们为取得丰厚的市场收益采用许多营销手段炒作旗下歌星。90年代以来的流行乐坛形成中国的内地、香港、台湾互补、互动、三足鼎立的状态,1997年香港回归后,与内地的交流更加密切,它们已经形成一个流行音乐共同的大环境、大市场。香港将继续以其国际化的发展条件、畅通的信息渠道、先进的创作理念和制作技术等优势,为流行音乐的发展提供肥沃的土壤。

3. 台湾流行音乐

20世纪四五十年代,台湾歌坛所演唱的歌曲有台湾各民族民歌、上海时期的国语流行歌曲以及日本音乐风格浓重的创作歌曲,当时台湾尚没有真正属于自己的流行音乐。60年代,欧美流行音乐开始进入台湾,此时台湾的流行音乐也逐步发展起来。由于台湾当局实施文化戒严政策,许多题材不能涉及,因此爱情歌曲成为主流。第一代流行歌曲作曲家以周蓝萍、刘家昌为代表,周蓝萍创作的《绿岛小夜曲》《月光小夜曲》长久流传,脍炙人口。60年代后期,台湾经济进入全面发展时期,台湾流行音乐也日渐有了影响力,谢雷演唱的《曼丽》、姚苏蓉演唱的《今天不回家》红遍东南亚,奠定了台湾流行歌坛的领先地位。

20世纪70年代,台湾当局在国际舞台上的角色发生逆转,台湾文艺思潮也随之进入一种反省的状态,强烈的失落感促使台湾人在文化上努力创造一种属于“自己的东西”,表现

在流行音乐方面就是著名的台湾现代民歌运动。台湾现代民歌运动的发起者有李双泽、胡德夫、杨弦等人,代表作品有杨弦用余光中的诗作词谱写的《乡愁四韵》《民歌》《江湖上》《乡愁》等。70年代末80年代初,现代民歌运动发展和衍生成“校园歌曲”“校园民谣”等形式,并渐渐纳入到流行音乐的轨道,流行的作品有陈贤德作曲的《兰花草》、王梦麟作曲的《雨中即景》、李泰祥作曲的《橄榄树》、梁弘志作曲的《恰似你的温柔》、叶佳修作曲的《外婆的澎湖湾》等。

20世纪80年代,台湾政治和文化政策趋于开放,中产阶级逐步形成,都市化步伐加快。罗大佑、李宗盛等一批音乐人,由歌手、乐手向创作、制作、唱片公司经营全方位发展,对台湾流行音乐的发展起了不可低估的作用。罗大佑的创作历程常被人们划分为浪漫时期、黑色时期、黄色时期、彩色时期,因为他走过一条“浪漫、反叛、深情、妥协”的音乐道路,他创作的《童年》《光阴的故事》《恋曲1980》《之乎者也》《亚细亚的孤儿》《东方之珠》《明天会更好》等大量脍炙人口的作品,影响了从台湾到大陆的几代青年。李宗盛是台湾最具实力的词曲作家,从他的作品中可以深切地体会到普通人心灵深处的真情实感,时常环绕大家耳边的《我是一只小小鸟》《生命中的每一天》《真心英雄》《当爱已成往事》等俱是他创作的经典歌曲。

20世纪90年代以后,亚洲华语流行音乐进入重心多元化时期,台湾、香港、内地以及东南亚一些地区流行音乐市场呈现出互动性;信息化、高科技手段更多地应用到音乐制作和推广之中;流行歌手年轻化、歌迷低龄化现象非常普遍,制作人、歌手也不断涌现。

二、中国流行音乐作品鉴赏

1.《春天的故事》

1) 作者简介

王佑贵,国家一级作曲,国务院特殊津贴专家,中国歌舞团创编中心主任。王佑贵1949年生于湖南,15岁时考入县文工团,后又考进湖南师范大学艺术系,曾分别在武汉音乐学院、中国艺术研究院学习、进修。1989年辞职南下闯荡深圳,在此后的10年创作颇丰。2000年,被调入北京中国歌舞团担任创编中心主任、驻团作曲家。王佑贵的作品有四重奏、赋格、钢琴与乐队、交响诗、歌剧、电视剧集多部,创作了《垦荒牛》《客家妹》《深圳湾情歌》《都市春秋》《一夜之城》《深圳人》《香港你好》等作品100余首,代表作歌曲《春天的故事》《新世纪的艳阳天》《大三峡》获中宣部“五个一工程”奖,《长大后我就成了你》《多情东江水》《我属于你中国》《归来兮》《春天的故事》在全国夺金,连获中央电视台举办的MTV大奖赛金奖,特别是《春天的故事》,传遍了大江南北。1997年获中国文联首届德艺双馨百佳艺术家称号。

蒋开儒,词作家,中国音协会员,深圳市杰出专家,历任黑龙江穆棱县创作员、文化馆馆长、文联主席、政协副主席,1992年定居深圳市,代表作有《春天的故事》《走进新时代》。三次荣获中宣部“五个一工程”奖,2003年荣获中国金唱片奖,2004年荣获中华世纪风采人物奖,其专辑《中国好运》畅销美国。创作一首歌就像人生的一种积累,《春天的故事》歌颂了邓小平改革开放所取得的伟大成就,同时也折射出蒋开儒对党的一片赤诚之心。

2) 歌曲简介

《春天的故事》像一缕春风吹遍了中华大地,拂入每一位华夏儿女的心房。那些闪光的



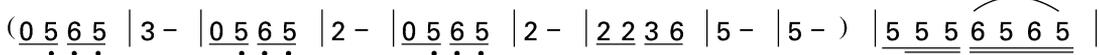
歌曲欣赏
《春天的故事》

词句,跳动的音符,生动地呈现了改革开放的光辉历程和人们对美好理想的不懈追求,同时也呈现了所有中国人民对党坚定不移的信念。

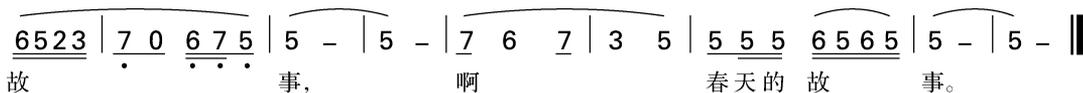
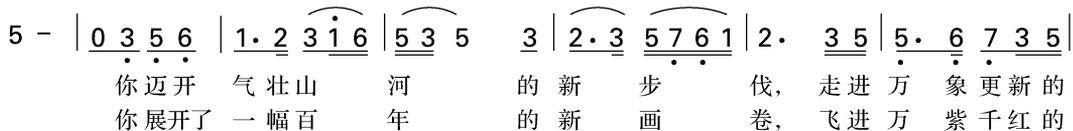
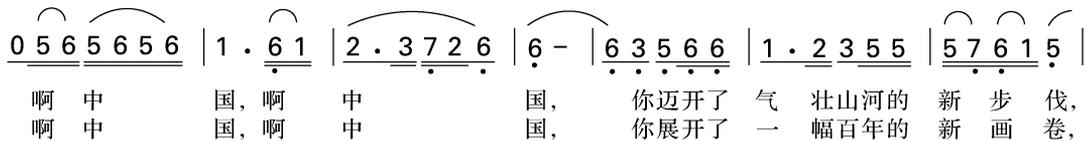
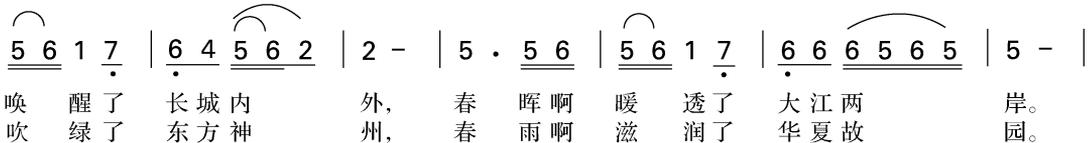
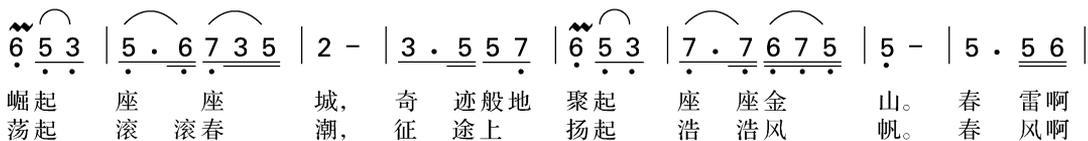
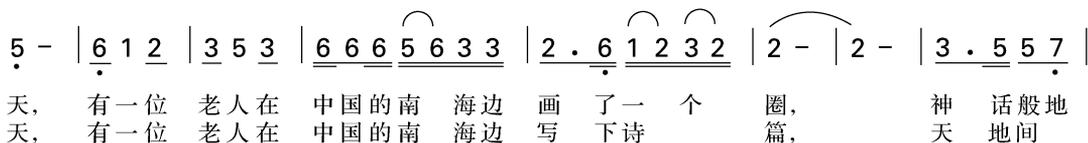
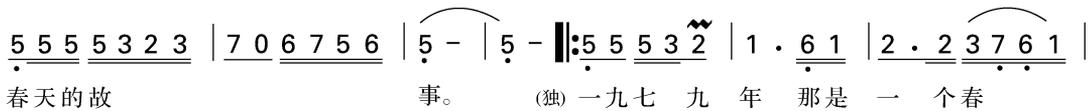
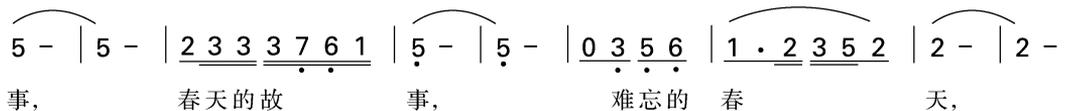
春天的故事

$1=B \frac{2}{4}$

叶旭全 蒋开儒 词
王佑贵 曲



(伴) 春天的故



2.《大雪无情人有情》



歌曲欣赏
《大雪无情人有情》

2008年伊始,暴风雪席卷全国,面对百年难遇的雪灾,首部抗雪救灾音乐作品《大雪无情人有情》被连夜录制出来,歌曲由著名军旅作曲家印青作曲,张西南作词,蔡国庆、白雪演唱。他们希望《大雪无情人有情》的歌声在此刻成为凝聚人心的力量、共渡难关的信念。整首歌曲旋律奋进激昂,歌词情深意切,抗雪救灾过程中的一幕幕感人片段似乎即刻浮现在眼前,让我们感受到了冰封冬日的人间温情。

大雪无情人有情

1=D $\frac{4}{4}$

西 南 词
印 青 曲
张新生 记谱

深情地

(0 0 5 3 5 6 7 1 2 | $\dot{3}$. $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - - | $\dot{2}$ - - 6 | $\dot{1}$ - - - | 6 - - 5 | 6 - $\dot{1}$ - | $\dot{2}$ - - $\dot{3}$ | 5 - - - |

$\dot{3}$. $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - - | $\dot{2}$ - - $\dot{3}$ | 6 - - - | 3 5 6 $\dot{1}$ | $\dot{2}$ - $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ - - - | $\dot{1}$ 5 $\dot{1}$ $\dot{2}$) || : $\dot{3}$ 5 5 0 |

(女) 当春天

$\dot{6}$ 5 $\dot{3}$ $\dot{3}$ 5 | 0 0 $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ - - - | $\dot{1}$ 6 6 - $\dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ 5 $\dot{6}$ | 5 5 - $\dot{3}$ $\dot{2}$ |

正向我们 走 来, 暴 雪 把 南 方 的 一 片 土 地 覆

$\dot{2}$ - - - | $\dot{3}$ 5 5 5 6 | 5 3 - - | 5 6 5 - $\dot{2}$ | 3 - - - | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ |

盖, 多 少 回 乡 的 人 们 归 心 似 箭, 多 少 抢 险 的

$\dot{3}$ 5 $\dot{2}$ - - | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$. $\dot{3}$ | $\dot{1}$ - - - | 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ - | 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ - 5 6 5 |

人 们 热 血 澎 湃。(男) 风 雪 中 党 的 声 音 传

5 - - - | 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$. $\dot{2}$ $\dot{1}$ - | 3 6 . 6 3 | 5 - - - | $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 0 |

来, 千 万 人 牵 着 手 抗 雪 灾; 冰 雨 中

5 6 6 3 | 2 - - 1 | 2 3 - - | 5 5 - 5 | 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ - - |

党 的 温 暖 送 来, 心 贴 心 传 递 着 爱。

(男) $\dot{2}$ - - - | $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - - | $\dot{2}$ - - 6 | $\dot{1}$ - - - | 6 6 6 5 | 6 - 6 $\dot{1}$ |

大 雪 无 情 人 有 情, 万 众 一 心 连 着 那

(女) 0 0 0 0 | $\dot{1}$ 5 5 7 | 6 - - - | 7 - - 6 | 6 - - - | 6 6 6 5 | 4 - 6 6 |

$\dot{2}$ - - $\dot{1}$ $\dot{2}$ | 5 - - - | $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ - - - | $\dot{2}$ - $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 6 - - - | 5 5 3 5 | ……

中 南 海, 天 寒 地 冻 民 心 暖, 风 雪 过 后

6 - - 5 6 | 5 - - - | $\dot{1}$ 5 5 $\dot{1}$ | 6 - - - | 7 - 7 $\dot{1}$ | 6 - - - | 5 5 3 5 | ……

3.《我和你》

1) 作者简介

2008年北京第29届奥林匹克运动会主题歌《我和你》由陈其钢作词、作曲。陈其钢1951年8月28日出生在上海,中学时代在中央音乐学院附中主修单簧管,后曾历任省级管弦乐团演奏员及指挥、作曲等。1977年考入中央音乐学院作曲系,师从罗忠熔先生。

2) 歌曲简介

“我”和“你”是简单的人物关系,也是最基本的人的关系,是构成社会乃至世界的最基本的关系。北京奥运会主题歌以此为主题,彰显了意味深长的人文情怀。这首歌的旋律在最基本的和声进行里完成,而旋律中很大一部分和中国古声音阶相契合,很容易产生亲近感。它具备从西洋配乐发现中国特色的条件,“这种平衡变成了直接而没有装饰的感动”。它有着奥运宣扬和平、友爱和团结精神的特质。



歌曲欣赏
《我和你》

我 和 你

北京奥运会主题歌

陈其钢 词曲

1=B $\frac{4}{4}$

3 $\overset{3}{\underset{\text{♩}}{5}}$. 1 1 - | 2 $\overset{2}{\underset{\text{♩}}{3}}$ 5̣ - | 1 2 3 $\overset{3}{\underset{\text{♩}}{5}}$ | 2 - - 0 |

我 和 你 心 连 心, 同 住 地 球 村。

3 $\overset{3}{\underset{\text{♩}}{5}}$ 1 . 1 | 2 $\overset{2}{\underset{\text{♩}}{3}}$ 6̣ - | 2 5̣ 2 3 | 1 - - 0 |

为 梦 想, 千 里 行, 相 会 在 北 京。

$\overset{5}{\underset{\text{♩}}{6}}$ - 5 - | $\overset{5}{\underset{\text{♩}}{6}}$ - 1 - | $\overset{2}{\underset{\text{♩}}{3}}$ 6̣ 3 $\overset{3}{\underset{\text{♩}}{5}}$ | 2 - - 0 |

来 吧, 朋 友! 伸 出 你 的 手。
(3 . 5)

3 $\overset{3}{\underset{\text{♩}}{5}}$. 1 1 - | 2 $\overset{2}{\underset{\text{♩}}{3}}$ 6̣ - | 2 5̣ 2 $\overset{2}{\underset{\text{♩}}{3}}$ | 1 - - 0 ||

我 和 你 心 连 心, 永 远 一 家 人。

4.《让世界充满爱》

1986年,100多名歌手在首都体育馆同声高唱《让世界充满爱》,这在中国流行音乐史上留下了令人难忘的一笔。这是一部先给1986“世界和平年”的组歌,录音带发行量超过300万盘,在我国的流行音乐史上是一部具有里程碑意义的佳作。

《让世界充满爱》由陈哲、小林、王健、郭峰和孙铭作词,郭峰作曲,词曲作者郭峰是中国内地最著名的音乐人之一。

郭峰出生于音乐世家,父亲是著名军旅作曲家,他从小受父亲影响开始学习音乐,郭峰13岁考入四川艺术学校(现四川艺术职业学院)钢琴系,18岁毕业留校继续任教,经历了18年钢琴演奏生涯。他14岁发表了第一首创作歌曲《月光》,18岁时便成为中国音乐家学会



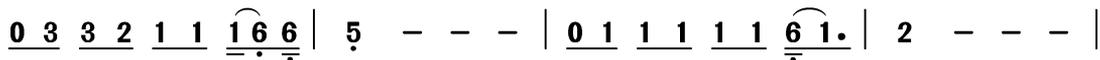
歌曲欣赏
《让世界充满爱》

中最年轻的会员。郭峰的主要作品有《让世界充满爱》《心会跟爱一起走》和《让我再看你一眼》等。

让世界充满爱

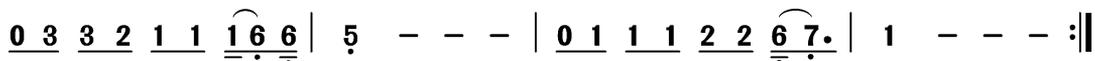
1=G $\frac{4}{4}$

慢板



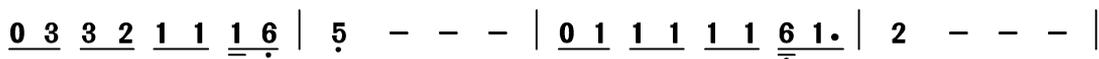
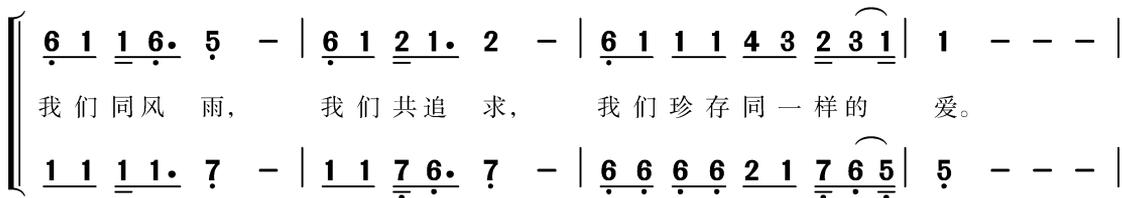
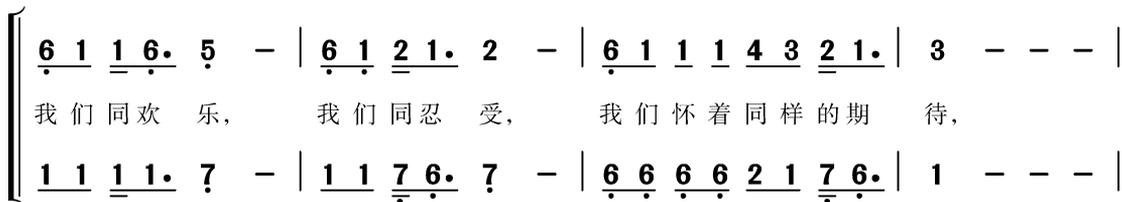
轻轻地捧着你的脸， 为你把眼泪擦干；

深深地凝望你的眼， 不需要更多的语言；

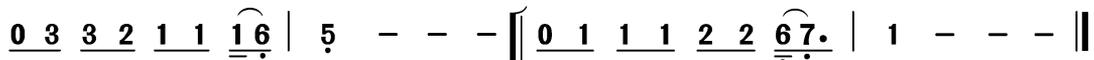


这颗心永远属于你， 告诉我不再孤单。

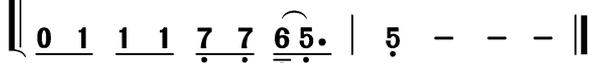
紧紧地握住你的手， 这温暖依然未改变。



无论你我可曾相识， 无论在眼前在天边，



真心地为你祝愿， 祝福你幸福平安。



《让世界充满爱》是一部寓意深刻、洋溢着时代精神和朝气的作品，倾诉了人们对和平的渴望和憧憬。旋律在保持民族音乐语汇的基础上，又借鉴了当时流行音乐时尚的技法。《让

《世界充满爱》由主题相关的序曲和三首歌曲组成,其中的第二首尤其生动感人,这首歌曲为慢板、4/4 拍子、有再现的单三部曲式。歌曲的第一乐段由两个平行关系的大乐句组成,委婉生动,亲切感人。歌曲第二乐段仍旧是重复关系的两大乐句结构,在音乐情绪上和第一乐段形成对比,给人以风雨同舟、团结友爱的力量。歌曲的第三乐段是第一乐段的完整再现,首尾呼应,音乐形象得到了统一。

5.《一无所有》

1986年,在“让世界充满爱”为主题的北京百名流行歌手演唱会上,一曲《一无所有》宣布了中国摇滚乐的诞生,在中国流行乐坛上具有划时代的意义。

《一无所有》的词曲作者是崔健,中国摇滚的领军人物之一,1987年发行了专辑《新长征路上的摇滚》,是中国有史以来的第一张原创摇滚乐专辑。之后崔健陆续推出了《解决》《红旗下的蛋》《无能的力量》《给你一点颜色》等专辑,作品的强烈批判性和启蒙精神,成为一个时代的象征。

《一无所有》的成功不仅在于形式上融合了中国传统民歌,尤其是西北民歌的风格,还在于它运用了摇滚乐的节奏,引出了一股席卷大陆歌坛的“西北风”和摇滚乐热潮。歌曲通过苍劲嘶哑的歌声和喧哗的音响表现了20世纪80年代青年人潜意识里所要表达的东西,把年轻人身上的一股共有的情绪及叛逆性发挥得淋漓尽致,同时它也唤起人类追求内在的真实与自尊,寻求真正的生存意义。



歌曲欣赏
《一无所有》

一无所有

崔健 词曲

$1^b = E \quad \frac{4}{4}$

6 6 i i 2̇ | 2̇ 0 0 0 | 7̇ 7̇ 7̇ 6 6 | 6 - 0 0 |

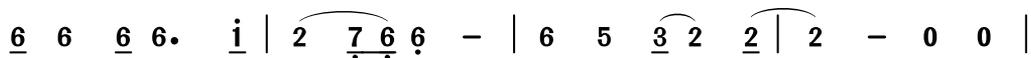
1. 我 曾经 问个 不 休, 你 何时 跟 我 走,
2. 脚 下 这 地 在 走, 身 边 那 水 在 流,
3. 告 诉 你 我 等 了 很 久, 告 诉 你 我 最 后 的 要 求,

6 6 6 6. i | 2̇ 7̇ 6̇ 6̇ - | 6 5 3̇ 2̇ | 2̇ - 0 0 |

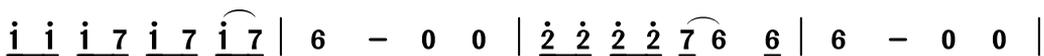
可 你 却 总 是 笑 我 一 无 所 有。
可 你 却 总 是 笑 我, 一 无 所 有。
我 要 抓 起 你 的 双 手, 你 这 就 跟 我 走。



我要给你 我的 追 求， 还 有 我 的 自 由，

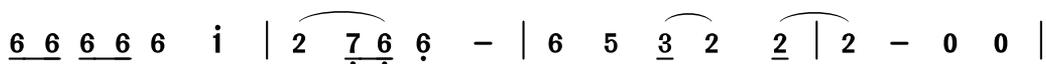


可 你 却 总 是 笑 我 一 无 所 有。



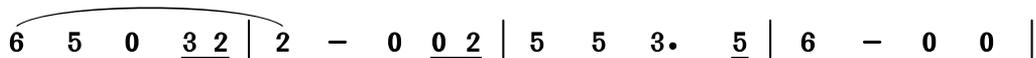
1 为 何 你 总 笑 个 没 够， 为 何 我 总 要 追 求，

2 这 时 你 的 手 在 颤 抖， 这 时 你 的 泪 在 流，



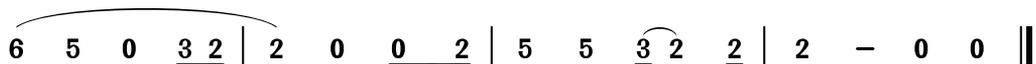
难 道 在 你 面 前我 永 远 是 一 无 所 有？ 1.

莫 非 是 你 正 在 告 诉 我 你 爱 我 一 无 所 有？



2 噢 你 何 时 跟 我 走？

3 噢 你 这 就 跟 我 走！



1.2 噢 你 何 时 跟 我 走。

3 噢 你 这 就 跟 我 走。

《一无所有》融合了传统民歌的元素，运用了摇滚乐的节奏和配器手段。它的歌词质朴、诚挚，毫无溢美之气，表明看似一首爱情歌曲，但更多是一代人心态的写照。表达了人们内心的苦闷、彷徨、困惑、失落，唤醒年轻人的灵魂，为自己的未来而呐喊。歌曲的结构较为自由，不拘泥于传统的歌曲曲式，它共有三个基本材料，多次连缀反复。我们可以将此作品看作多段分节歌(A A1)加副歌(B)再加一个补充句(C)以及吉他间奏的组合。演唱方法上，崔健吸收了欧美摇滚乐的典型唱法，声嘶力竭、粗犷豪放，在当时歌坛上可谓独树一帜。《一无所有》具有特定的时代意义，它标志着中国摇滚乐的出现。

6. 《小城故事》

小城故事是由庄奴作词、翁清溪作曲的一首歌曲,这首柔和温暖的流行歌曲经过邓丽君的演绎,成为中国流行音乐史上的经典作品之一。在邓丽君去世的几十年间,仍有许多歌手翻唱她的这首经典歌曲向其致敬。

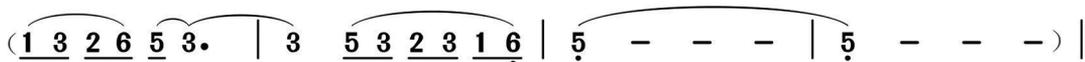


歌曲欣赏
《小城故事》

小城故事

庄 奴 词
翁清溪 曲

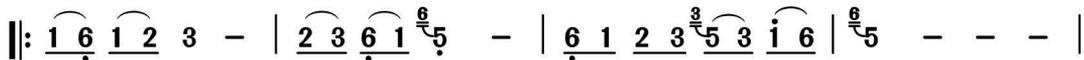
1=C $\frac{4}{4}$



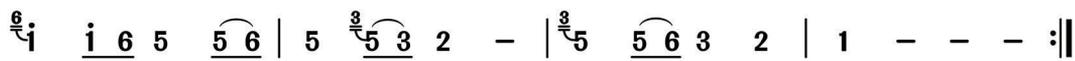
1. 小 城 故 事 多, 充 满 喜 和 乐,
2. 看 似 一 幅 画, 听 像 一 首 歌,



若 是 你 到 小 城 来, 收 获 特 别 多。
人 生 境 界 真 善 美, 这 里 已 包 括。



谈 的 谈, 说 的 说, 小 城 故 事 真 不 错,



请 你 的 朋 友 一 起 来, 小 城 来 做 客。

邓丽君的演唱是民族唱法与通俗唱法的结合,既充满浓郁的民族风味,又具有真挚、自然的情感。不同的音乐风格,或委婉倾诉,或奔放不羁,她都能驾驭自如。

《小城故事》速度中等,4/4拍子,单二部曲式结构。采用民族五声调式,旋律柔和平稳、温暖流畅。歌曲具有一种淡雅的情愫,表达了人们对生活的热爱和对真善美的追求。

第三节 欧美流行音乐鉴赏

一、欧美流行音乐概述

1. 爵士乐

爵士乐(JAZZ)的词源历来莫衷一是。传说爵士波·布朗是一位在美国新奥尔良家喻户晓的黑人音乐家,他以精湛的演奏技巧在咖啡馆里博得人们喝彩:“再来一个,爵士波!再来一个,爵士!”久而久之,爵士的称呼就成了这种特色音乐的代名词。还有人认为,这个词是一个海报画家率先使用的,1910年前后,他为黑人音乐家波塞·爵姆斯及其乐队画了张海报,上写“爵姆斯的乐队登台演出,节目精彩”。从此,喜欢爵姆斯的乐迷都亲昵地称爵姆斯为老爵斯,称其音乐是爵斯音乐,后来爵斯演变成爵士,爵士乐这个词也就固定下来。

以上关于爵士乐词源的传说不可轻信,但爵士乐确实与黑人音乐、新奥尔良有着密切关系。新奥尔良是坐落在美国南部密西西比河畔的一座港口城市,它曾先后成为法国、西班牙的殖民地,19世纪初才成为美国的领土。经过一个世纪的发展,到19世纪末,新奥尔良已经成为一座汇集多元文化、居住各色人种的繁华大城市,大大小小的舞厅、酒吧随处可见,这里都需要音乐来烘托气氛,新奥尔良城的娱乐性音乐由此得到极大发展,由黑人和克里奥尔人(黑白混血儿)组成的乐队随处可见。新奥尔良也曾是美国的管乐器制作中心,管乐器很便宜,所以这些乐队很多以管乐器为主。他们的音乐融合了传统的黑人布鲁斯、拉格泰姆、美国军队铜管乐、欧洲古典音乐等多种元素,有很多即兴成分,节奏富于动感,音色丰富多变。人们把这种火热的音乐称为“爵士”。

早期新奥尔良爵士乐的速度介于中速与快速之间,其风格是充满生气、令人兴奋的。新奥尔良爵士乐的另一特点是集体即兴演奏,乐队成员在共同的和声进行模式框架基础上即兴演奏,配合默契。新奥尔良时期,第一个重要的爵士乐音乐家是黑人查尔斯·博尔登,他擅长演奏短号,于1894年创建了一个由六七个人组成的乐队:短号或小号1~2人,单簧管、长号、贝司或大管、班卓琴或吉他各1人。后来,这种编制成为新奥尔良爵士乐队的传统形式。在新奥尔良爵士乐时期,另一影响巨大的人物是爵士乐作曲家、钢琴家和歌手杰利·莫顿,他曾组织了红热辣椒乐队。莫顿是克里奥尔人,受过欧洲古典音乐教育。他在保留爵士乐那种粗犷、纯朴风格和即兴演奏的特点的同时,对乐曲进行了一定的艺术加工,提高了爵士乐的表现力。

1917年,政府关闭斯托里维尔,这里也是爵士乐音乐家赖以生存的基地,不少乐手因此丧失了经济来源,再加上南方的经济每况愈下,爵士乐音乐家纷纷向北迁移,他们许多人来到芝加哥,在那里他们录制了一批爵士乐最早的唱片,从而将这种独特的音乐传到了全国。芝加哥爵士乐时期,乐队增加了萨克斯管,这件乐器从此成为爵士乐队的特色乐器,用吉他代替了班卓琴,音乐更加富于动感。另外,不少白人乐师组织起了自己的爵士乐队,打破了黑人音乐家一统江湖的局面。这一时期,芝加哥还产生了一种新的钢琴音乐风格布吉-乌吉,它起源于美国南部得克萨斯州和路易斯安那州伐木区的小酒店音乐,是一种用敲击式的方式在钢琴上演奏的布鲁斯。布吉-乌吉风格对爵士乐产生了一定影响,甚至日后的摇滚乐

也借鉴了这种风格。

芝加哥时期最有代表性的爵士乐音乐家是路易斯·阿姆斯特朗,20世纪的20—60年代,不论爵士乐的风格如何变迁,阿姆斯特朗凭借出神入化的短号、小号演奏技巧,沙哑却韵味十足的歌喉和幽默的表演风格,总能立于不败之地。他曾先后组织热爵士五人乐队和热爵士七人乐队,录制了一些优秀的爵士乐唱片。在他的晚年有人指责其音乐没有太大发展变化,但毋庸置疑,他对促进早期爵士乐艺术水准的提高,以及对爵士乐的普及都做出了极大贡献。图5-1所示为路易斯·阿姆斯特朗。



图5-1 路易斯·阿姆斯特朗

1929年,美国爆发经济危机,唱片业损失惨重,依靠有钱顾客生存的夜总会也难以维持,以新奥尔良和芝加哥为代表的早期爵士乐及相应规模的小型乐队从此衰落。这时,在纽约的舞厅里仍然活跃着大型伴舞乐队,而且雇用爵士乐师,于是很多爵士乐音乐家来到了纽约,开始了所谓的“大乐队”时期。

“大乐队”是20世纪30年代盛行的一种爵士乐编制,由于乐队成员有十几人甚至更多,人数与20年代的早期爵士乐队相比大大增加,因而得名。“大乐队”主要乐器有小号、长号、萨克斯、贝司、钢琴、鼓等。大乐队经常演奏摇摆风格的爵士乐,这种爵士乐配器精致、节奏鲜明、情绪欢快,非常适合用作跳舞的伴奏音乐,很受听众特别是青年人的喜爱,一度风靡全美。

最早尝试这种音乐风格的是爵士乐音乐家弗莱切·亨德森,他成立了一个10人左右的爵士乐队,但他不采用新奥尔良乐队集体即兴演奏的办法,而是把乐队按乐器性能分组,按谱演奏,同时又聘请优秀的爵士乐师担任独奏。因此,亨德森的乐队和声织体比较清晰、丰满,节奏比较柔和、流畅,既保留了传统爵士的风格和技巧,又不像新奥尔良爵士那么喧嚣,人们称这种爵士为“摇摆乐”。

这一时期摇摆乐的代表人物有本尼·古德曼和爱德华·肯尼迪·艾灵顿等。古德曼是一名白人爵士乐领队,他把摇摆爵士风格推向高潮,把爵士乐普及到了更多原来不喜欢爵士乐的白人听众中去。艾灵顿是爵士乐历史上的巨人,他出身黑人中产阶级,受过良好的音乐教育,不仅有卓越的钢琴演奏才能,还是一名杰出的指挥家、作曲家。他的创作逾千首,其音乐被誉为“交响爵士”。艾灵顿气质优雅、风度翩翩,因而人们称他为“公爵艾灵顿”。图5-2所示为爱德华·肯尼迪·艾灵顿。



图5-2 爱德华·肯尼迪·艾灵顿

20世纪30年代末40年代初,摇摆爵士已发展到一个相当成熟的程度,但它的局限性也逐渐显露。乐曲作者和改编者几乎不给演奏者留出即兴发挥的余地。伴舞性的商业演出使乐队表演难以突破既定模式,音乐千篇一律。有些年轻的黑人音乐家认为,爵士乐为了取悦白人听众,已成了大众娱乐的工具,失

去了艺术性和表现力。于是,他们开始探索一种新的爵士乐风格——比博普(Bebop),简称博普(Bop)。



图 5-3 查理·帕克

图 5-3 所示为查理·帕克。

20 世纪 40 年代,与比博普相比较,出现了一种更为舒缓放松的爵士乐风格——冷爵士。冷爵士主要由白人音乐家组成,并集中在美国的西海岸,故又称“西海岸爵士”。冷爵士有意去除比博普中过于紧张的成分,追求一种更为优雅、有节制的美。它柔和、温馨的风格使人感觉它是为情侣准备的音乐,至今数不清的咖啡馆和酒吧仍然播放着冷爵士。冷爵士的代表人物有迈尔斯·戴维斯和戴夫·布鲁贝克等。图 5-4 所示为戴夫·布鲁贝克专辑封面。



图 5-4 戴夫·布鲁贝克专辑封面

对于融合了多种文化元素的爵士乐来说,其发展始终在更多非洲因素还是更多欧洲因素间摇摆,从新奥尔良爵士、摇摆爵士、比博普、冷爵士的历程不难看出这一点。

20 世纪 50 年代,与冷爵士相抗衡的另一种爵士乐风格——“硬博普”兴起。一些黑人乐师不满于冷爵士那种深受古典音乐影响的风格,强调黑人音乐特色,力图复兴比博普,他们的音乐变得更加狂放。他们在比博普音乐中加入喊叫、拍手、跺脚等声音,鼓的作用比以往大大加强,节奏更强烈。此外,他们在一定程度上简化了比博普,旋律明朗更易于哼唱,和声也没有比博普那么复杂。硬博普因集中在东海岸,因而也成“东海岸爵士”。主要代表人物有索尼·罗林斯和阿特·布雷基等。

1959 年,低音萨克斯乐师奥奈特·科尔曼带领他的乐队到纽约的“五点俱乐部”演出,引起了爵士界不小的震动。他的乐队没有钢琴,节奏组由贝司和鼓组成,旋律组有萨克斯和小号。演奏的乐曲没有固定的调式与和声进行,没有稳定的节拍,也无传统的结构,所有的乐器都同时即兴演奏。如果说新奥尔良爵士、摇摆爵士以旋律为基础展开即兴演奏,比博普、冷爵士和硬博普以和弦进行模式为基础进行即兴演奏,那么这支乐队则是以乐手之间的默契为纽带进行集体即兴演奏。1960 年,科尔曼录制了著名的唱片《自由爵士》,乐曲由 8 位乐师连续即兴演奏 38 分钟,没有任何主题或结构作基础,而且从未经过排练。专辑宣告了一种新风格的诞生,评论界就用它的名字“自由爵士”给这种音乐风格命名。自由爵士的精

神使 20 世纪 60 年代的爵士乐手纷纷探索爵士乐进一步发展的可能,他们到非洲音乐、东方音乐、宗教音乐中寻找灵感,将新的特色乐器如印度的西塔尔、电子琴等引入爵士乐队。在这些自由爵士乐音乐家中,约翰·科尔特兰是杰出的一位,他的作品更为成熟理性,被认为是自由爵士的集大成者。图 5-5 所示为奥奈特·科尔曼。



图 5-5 奥奈特·科尔曼

自由爵士风格之后的 20 世纪至今,爵士乐的发展更加生机勃勃,蔓延到世界的各个角落,当地的音乐家将其与本地的音乐相结合,衍生出不同的音乐风格。不同的观念也使人们的欣赏趣味多元化,从而影响到爵士乐多种风格的形成。融合爵士、新古典爵士、拉丁爵士以及试验性的前卫爵士等各种爵士风格百花齐放、争奇斗艳。但是,没有哪一种潮流能像以前的摇摆爵士和比博普一样占据主导地位。然而,爵士乐一直都在不断发展和演变,它作为流行音乐史上独具魅力的音乐形态,依然有着顽强旺盛的生命力。

2. 乡村音乐

乡村音乐(country music)形成于 20 世纪初的美国南部乡村,古老的英国民谣、舞曲和器乐曲是它最重要的来源,黑人音乐、拉丁音乐以及来自欧洲其他地区的音乐也对它产生了一定影响。生活在交通闭塞的美国南部山区的人们,闲暇时常常演唱一些歌曲,它的曲调简单、节奏平稳,有着浓郁的乡土气息,主要以家乡、爱情、流浪、宗教信仰为题材,表演形式以独唱为主,有时也加入伴唱,伴奏乐器采用小提琴、吉他、班卓琴等,演出场所主要是家庭、乡村舞会及其他社交场合。人们把这种早期的乡村音乐称为“山地音乐”。

20 世纪 20 年代以后,伴随经济、交通和传媒技术的迅猛发展,这种音乐开始走出大山,产生了全国性的影响。那时,无线电广播在美国迅速普及,一些电台在节目中专门开辟了播放乡村音乐的专栏,如芝加哥的“民族谷仓舞”、纳什维尔的“古老大剧院”等。许多乡村歌手凭借在电台中的演唱而有了地区性的知名度。另外,唱片业在当时已经发展到非常成熟的状态,城市中的电唱机相当普及。唱片公司采集录制了许多优秀乡村歌手的唱片,为乡村音乐逐渐融入美国大众音乐的主流起到了重要的推动作用。



图 5-6 “卡特家族”演唱组

早期乡村音乐著名歌星和演唱组有吉米·罗杰斯和“卡特家族”演唱组(见图 5-6)等。吉米·罗杰斯的音乐融合了山地音乐、布鲁斯、拉丁音乐等多种风格,感情质朴真诚,内容贴近普通人的生活。他使用并发展了一种起源于欧洲民间的约德尔唱法,让自然声和假声交替转换,被称为“蓝色的约德尔唱法”(Blue Yodel)，“卡特家族”由埃文·卡特和他的妻子、弟媳组成,以一种安逸、谐和的曲风和着眼于家园、信仰等题材而赢得听众的喜爱。

材而赢得听众的喜爱。



图 5-7 坚尼·奥特里

20 世纪 30 年代,美国的经济危机使大量南部农民离开家乡,到广袤、荒凉、充满神奇的西部寻找希望。在这里,充满活力的牧场生活取代了恬静的南部乡村音乐,增添了许多粗犷豪迈的气息。他们演唱的以西部生活为题材的乡村歌曲被人们称之为“牛仔歌曲”。30 年代中期,西部歌手坚尼·奥特里在好莱坞出演了一系列西部歌手的形象,他在影片中演唱的“牛仔歌曲”轰动一时,极大地提高了乡村音乐的知名度。同一时期,鲍勃·威尔斯等人将西部风味的乡村音乐与当时正流行全国的摇摆乐相结合,推出了“西部摇摆乐”。他们首次将爵士乐中使用的鼓、铜管乐器引入乡村音乐中,音乐热烈欢快,很受听众欢迎。“牛仔歌曲”和“西部摇摆乐”是这 30 年代具有代表性的乡村音乐风格。图 5-7 所示为坚尼·奥特里。

20 世纪 40 年代,乡村音乐已经在美国大众音乐中占有举足轻重的位置,并稳步向前发展。其中,进入酒吧演奏的乡村音乐演变为“酒吧音乐”,作为乡村音乐的一个重要流派,它歌唱城市生活的苦闷和孤独,开始呈现出都市音乐的特点。代表人物是厄尔尼斯·塔布和汉克·威廉姆斯。塔布对酒吧音乐成为当时乡村音乐的主流功不可没,他使用电声乐器为乡村音乐风格的歌曲伴奏,改变唱法,使歌喉更为粗犷豪放,富有现代都市气息。威廉姆斯更是 40 年代灿烂的乡村音乐巨星,他的音乐采众家之长,形成了自己独特的风格,吸引了无数崇拜者。

与酒吧音乐并行发展的是乡村音乐的另一个分支——“蓝草音乐”。蓝草音乐强调原汁原味的乡村风味,节奏轻快。其演唱常常是多声部的,伴奏乐器采用班卓琴、曼陀林、小提琴、吉他等传统乐器,拒绝当时流行的电声乐器和鼓。蓝草是一种莓系属的牧草,因其草茎呈蓝绿色而得名。20 世纪 40 年代中期,肯塔基州的乡村音乐家比尔·门罗以蓝草为名成立了“蓝草男孩”演奏组,蓝草音乐也因而得名。比尔·门罗具有高超的曼陀林演奏技巧和漂亮的歌喉,是乡村音乐史上重要人物之一。厄尔·斯科劳格斯是一位技巧高超的班卓琴演奏大师,他曾加盟比尔·门罗创建的“蓝草男孩”,后又成立了自己的“雾山少年”乐队,是蓝草音乐的又一代表人物。

20 世纪 50—60 年代是乡村音乐的鼎盛时期,乡村音乐的市场已完全转向城市,1954 年“乡村音乐协会”成立,60 年代中后期全美专门播放乡村音乐的电台已增至 300 多家。在这一时期,田纳西州的纳什维尔地区逐渐确立了乡村音乐的中心地位。从 20 年代起,纳什维尔 WSM 电台著名的乡村音乐节目“古老大剧院”长盛不衰,与之相应的发掘歌手、录制、出版乡村音乐的唱片业也在这里形成。在这种背景下,50 年代末,一种富于纳什维尔特色的乡村音乐风格应运而生,人们称之为“纳什维尔之声”。它的旋律明快、配器讲究,并经过在录音室中精心地制作加工,极具流行性和城市气息。

20 世纪 70 年代,纳什维尔的乡村音乐中心地位受到了挑战。由于其乐曲风格千篇一律,缺少创新和发展,一些有追求的歌手发起了一场针对“纳什维尔之声”的“叛逆运动”。他们主张创作更有个性的乡村音乐,歌手在演唱时应拥有更多的自主权。一种结合了酒吧

音乐、西部摇摆、摇滚乐不同风格,摒弃弦乐、管乐等复杂配器,强调简朴、粗犷、个性化等因素的音乐迅速兴起。叛逆运动的代表人物有维利·纳尔逊等。图 5-8 所示为维利·纳尔逊。

20 世纪 80 年代后的乡村音乐呈现出多元化发展的局面。各种风格的渗透结合非常普遍,难以归类。约翰·丹佛、肯尼·罗杰斯的音乐更趋于流行性,他们的歌曲传播全球,在世界各地都有忠实的歌迷。乔治·斯垂特的音乐更忠实于传统的乡村音乐,其歌曲被称为“都市乡村音乐”。加斯·布鲁克斯被称为 90 年代乡村音乐的领军人物,他的音乐既有乡村音乐的纯朴,又渗透了摇滚乐的激情,其唱片销售纪录辉煌。

3. 摇滚乐

20 世纪 50 年代,美国是一个相对稳定和繁荣的时期,整个社会处于安居乐业的状态。青少年由于生活条件优越,没有像父辈那样经历过战争和苦难,同时又备受家庭的宠爱,他们开始不理解父母的思维和生活方式,不愿意走父母为自己安排好的道路,他们有了自己的追求和爱好,渴望听到体现自己所思所想的音乐。于是,一种以“节奏与布鲁斯”音乐为基础,融合了乡村音乐和“廷潘巷歌曲”的全新音乐应运而生,这就是摇滚乐。

20 世纪 50 年代是摇滚乐的萌芽时期,这一时期的摇滚乐简单、有力、直白,特别是它那强烈的节奏,与青少年精力充沛、好动的特性相吻合;摇滚乐无拘无束的表演形式,与他们的逆反心理相适应;摇滚乐歌唱的题材,与他们所关心的问题密切相关。总之,摇滚乐表达着那个时代青年人追求享乐、刺激和个性解放的要求,倾诉着他们对家长、学校等社会权威阶层的不满和反抗。除比尔·哈利之外,早期摇滚乐的代表人物还有埃尔维斯·普莱斯利、查克·贝瑞、小理查德、巴迪·霍利等。图 5-9 所示为埃尔维斯·普莱斯利,图 5-10 所示为查克·贝瑞专辑封面。



图 5-8 维利·纳尔逊

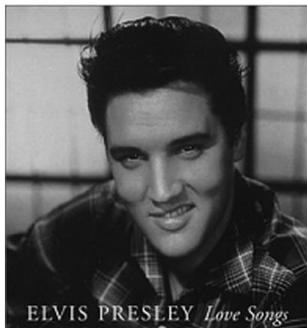


图 5-9 埃尔维斯·普莱斯利

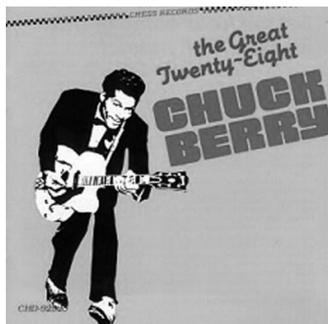


图 5-10 查克·贝瑞专辑封面

埃尔维斯·普莱斯利,绰号“猫王”,是早期摇滚乐最重要的代表人物,也是有史以来唱

片销售量最高的歌手之一,数以万计的崇拜者模仿他的服饰、唱腔和他大幅度扭动臀部的演出形象,他为摇滚乐的推广做出了巨大贡献,赢得了“摇滚之王”的美誉。查克·贝瑞以吉他为主要伴奏乐器,常边弹边唱,演唱风格粗犷、节奏强烈,具有极强的感染力,他弯腿滑行的“鸭步”舞台形象深受歌迷欢迎。小理查德演出时身穿缀满亮片的衣服,戴银色假发,在舞台上又蹦又跳,猛烈地敲击钢琴,嘶喊着演唱旋律,其音乐对后来的硬摇滚和重金属摇滚都产生了很深的影响。与上述歌星带有浓厚叛逆色彩的音乐不同,巴迪·霍利的歌曲要传统、保守得多,他的音乐大多描写清纯的爱情故事,演唱时总是文质彬彬。



图 5-11 “披头士”乐队

20 世纪 60 年代是美国历史上社会动荡、思想混乱的年代,肯尼迪总统的遇刺身亡使人们对政治和前途感到渺茫,长期积累起来的种族、民权和越战问题也在 60 年代爆发出来。在文化上,美国不像别的国家有那么悠久的历史传统,人们一直带有很复杂的不及他人的心理,在上述社会条件下,这种复杂的自卑心理达到空前的程度。60 年代初,美国的摇滚乐趋于低迷,早期摇滚乐巨星的光辉因各种原因暗淡下来。恰在此时,以“披头士”(The Beatles)为首的英国摇滚乐队陆续访美,原本属于美国人的摇滚乐却由英国人带着闯进来。美国人欢迎欧洲人对摇滚乐的赞赏。“披头士”等乐队在美国迅速走红,美国的摇滚乐也在他们带动下重获生机。图 5-11 所示为“披头士”乐队。

这时的摇滚乐是从自身稚嫩的少年期走向敏感多思的青年期的转折点。一系列尖锐的社会问题迫使摇滚乐开始把目光从家庭、学校的小天地投到社会的风云变幻中,摇滚歌曲里渗入了音乐人对人生、对社会的思考。同时,许多摇滚歌手在艺术表现手法上也进行了开拓性的探索,思想和艺术的激荡促成了摇滚乐历史上几种最重要风格的诞生,如民谣摇滚、迷幻摇滚、艺术摇滚、爵士摇滚等。

“披头士”堪称迄今为止最成功的摇滚乐队,他们大大提高了摇滚乐的艺术价值和品位,使摇滚乐成为一种拥有广泛听众的艺术。同早期摇滚相比,其歌词具有更深刻的思想内涵,音乐构思更为精巧,融合了古典音乐、世界音乐等许多元素。“披头士”及其音乐代表了 20 世纪 60 年代欧美青年文化的主流,他们的思想、行为举止、穿着打扮、生活态度都成为那一代青年人效仿的对象。

20 世纪 70 年代的摇滚乐步入了成熟期,并呈现出纷繁复杂的局面,没有一种潮流或一个乐队占据主导地位。一方面,60 年代出现的艺术摇滚、民谣摇滚等风格进一步发展;另一方面,重金属、乡村摇滚、华丽摇滚、朋克摇滚等新风格继续涌现。随着电子技术的发展,不管什么风格的摇滚乐队普遍采用电子合成器、电吉他或其他电子乐器。乐队的演出也常伴有绚烂的灯光、壮观的场景。

20 世纪 80 年代以后的摇滚乐风格表现难以归类,乐队和歌手在不停地尝试各种新鲜的音乐元素,他们互相影响,来回变化,坚持一两种风格的现象已经非常少见。进入 80 年代,人们用“新浪潮”这个词来描述那些具有与众不同的创新意识,而又不至于过于前卫、较易为大部分听众接受的乐队,他们被称为“新浪潮摇滚”。70 年代的朋克摇滚因其过分喧嚣、激进失去听众,也大都蜕变成较为温和的新浪潮摇滚。英国的新浪潮代表人物是埃尔维斯·科斯特洛,他将多种风格与摇滚乐相结合,剔除了朋克中极端的成分,使音乐听起来不显得

那么喧闹。在美国,“传声头像”(The Talking Heads)乐队是新浪潮运动的佼佼者,他们避免奇装异服和舞台上的古怪行为,从现代的严肃音乐、非洲音乐中汲取材料,其音乐节奏复杂,情绪激昂,歌词经常强调个人与社会的矛盾冲突,颇受好评。

这一时期的摇滚乐领域还有许多个性鲜明的歌手和乐队,他们拥有数量庞大的忠实听众,具有世界性的知名度。迈克尔·杰克逊(Michael Jackson)是20世纪80年代最为著名的偶像歌星之一,图5-12所示为迈克尔·杰克逊。他凭借时而柔和时而狂野的嗓音、精心设计的外形、让人眼花缭乱的舞蹈,博得许多年轻人的喜爱。普林斯在美国是与迈克尔·杰克逊比肩的黑人歌星,杰克逊的歌曲以爱情、种族平等、和平等较为积极的内容为主,而普林斯的歌曲内容十分消极,尤其以许多和性有关的内容引人注目。布鲁斯·斯普林斯汀出生于美国新泽西州,他演唱风格质朴,作品关注社会、寓意深远,深受人们欢迎。U2是一支来自爱尔兰的优秀摇滚乐队,他们的专辑《乔舒娅树》感人至深,发行成绩骄人。埃尔顿·约翰



图5-12 迈克尔·杰克逊

生于伦敦,他是摇滚歌坛的常青树,自60年代起他既发行专辑,1994年,他因迪斯尼动画片《狮子王》中的插曲《今夜你是否感受到了爱》获得奥斯卡最佳音乐歌曲奖和格莱美最佳流行男歌手称号。麦当娜是80年代中期以后美国最著名的摇滚女星,1984年发行的专辑《宛若处女》是她走红的开始。她金发碧眼穿着暴露的舞台形象备受人们争议,1995年,麦当娜主演了百老汇音乐剧《贝隆夫人》改编的同名电影,她一改往日日形象,表现端庄,博得好评,她演唱的电影插曲《阿根廷别为我哭泣》成为热门歌曲。

4. 轻音乐

轻音乐是一种独具特色的音乐类别。在风格上,它古典气息和现代风味兼有之,华丽而不俗艳,浪漫而不轻浮,抒情而不缠绵,既通俗易懂,又格调高雅。在曲目上,原创作品较少,大部分是将已有的音乐加以改编,有的是将著名古典音乐作品节选片段,重新配器,使之简易化、流行化;有的是将流行歌曲、民间歌曲、舞曲等改编成较原曲更为优美抒情的器乐曲。在乐队组织上,主要选用西方管弦乐队乐器,但乐队编制比标准的管弦乐队小,又比通常的流行音乐乐队大,而且组合灵活、不拘一格。轻音乐中有时也使用民间乐器,如曼陀林、西班牙吉他等,并让其演奏主旋律,以此来营造特殊的音乐情调和氛围。

轻音乐乐队的指挥大都精通古典音乐,会演奏多种乐器,他们既是乐队的指挥者,也是乐曲的编配者,轻音乐所具有的独特魅力,在很大程度上归功于他们对原曲进行的这种带有创作性质的编配。其中最经常使用的手法是对原曲的节奏、速度、力度、节拍等音乐要素进行重新处理,比较常见的是赋予古典音乐以拉丁舞曲和爵士、摇滚、迪斯科音乐的节奏,通过打击乐器加强原曲的节奏特征和节拍重音等,使乐曲的形式与内容产生强烈对比。他们也对一些原本节奏激烈的流行歌曲采取慢节奏、“柔化”处理,从而使人获得一种新的感受。

曼托瓦尼乐队由英籍意大利人安努契奥·曼托瓦尼(Annuncio Mantovani)于1935年组建,它是轻音乐诞生的一个标志。该乐队以极为柔和动听、优美醉人的演奏,使轻音乐迅速树立了自己独特的形象和气质,在通俗音乐乐坛上奠定了自己的地位。20世纪60—70年

代是轻音乐的全盛时期,一大批各具特色的轻音乐乐队纷纷建立,如德国的詹姆斯·拉斯特(James Last)乐队、法国的保罗·莫里埃(Paul Mauriat)乐队等。这些乐队在欧美各地不断举办轻音乐演奏会,录制了大量精美唱片,畅销世界各地。这种轻巧精致的音乐让古典乐迷们感到耳目一新、别具风味,就好比穿久了拘谨的西服后,换上了随意自然的休闲服一般,而流行音乐爱好者在领略了声嘶力竭的呐喊冲击之后,轻音乐就像是一杯清凉爽口的饮料。图 5-13 所示为保罗·莫里埃专辑封面。

20 世纪 80 年代以来,轻音乐的演奏逐渐向个人化方向发展,乐队的核心已经不是指挥,而是某一种乐器的演奏明星,乐队也由原先的演奏主体转变为演奏的配角。他们中的佼佼者有法国通俗钢琴家理查德·克莱德曼(Richard Clayderman)、美国萨克斯演奏家肯尼·基(Kenny G)等。克莱德曼演奏的《秋日的私语》《梦中的婚礼》《童年的回忆》,肯尼·基演奏的《回家》《茉莉花》等乐曲在我国听众中达到了耳熟能详的地步。图 5-14 所示为理查德·克莱德曼。



图 5-13 保罗·莫里埃专辑封面



图 5-14 理查德·克莱德曼

5. 新世纪音乐

20 世纪 60 年代末 70 年代初,随着电子音乐技术的发展,越来越多的电子合成器等电子乐器被运用到轻音乐中来,多元化的手法开拓了轻音乐表现的新领域,人们把这种既非流行又非古典、具有实验性质的音乐风格取名为“New Age Music”,翻译为“新世纪音乐”或“新时代音乐”。

新世纪音乐以器乐演奏为主,或是将人声用器乐化的方式加以使用。新世纪音乐的创作强调内心冥想和神秘感,许多作曲家从民族音乐、宗教音乐甚至自然界影响中寻找灵感。它的旋律感不强,节奏感相对温和,和声比较和谐,速度较为舒缓,避免强烈的音响刺激和冲突。

新世纪音乐最早出现在德国,此后很快风行世界。在 20 世纪 80 年代中期新世纪音乐已经逐渐成熟,1986 年举办的第 29 届格莱美奖的奖项中,也增设了“年度最佳新世纪音乐唱片”的奖项,这是新世纪音乐首度明确地成为音乐类别之一的标志。到了 90 年代,新世纪音乐呈现出了更多样化的风貌,不仅出现了一些乐队乐团等组合,也出现了像恩雅(Enya)、莎拉·布莱曼(Sarah Brightman)这样的歌手。时至今日,新世纪音乐仍旧方兴未艾,如醇露浸润着人们的灵魂。新世纪音乐的代表人物和组合有英格玛(Enigma)(图 5-15 所示为英格玛乐队专辑封面)、恩雅(Enya)、神秘园(Secret Garden)、班得瑞(Bandari)、喜多郎(Kitaro)

(图 5-16 所示为喜多郎专辑封面)、雅尼(Yanni)(见图 5-17)、神思者(S. E. N. S.)、姬神(Himekami)、久石让(Joe Hisaishi)等。

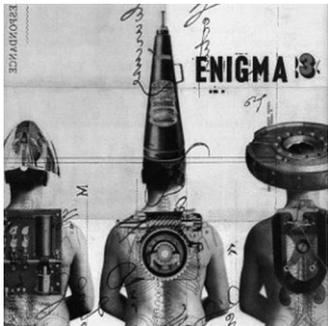


图 5-15 英格玛乐队专辑封面

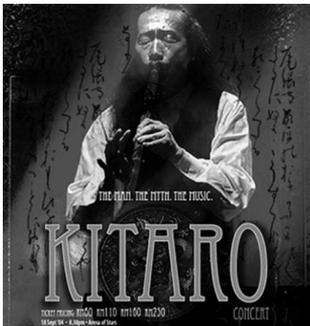


图 5-16 喜多郎专辑封面

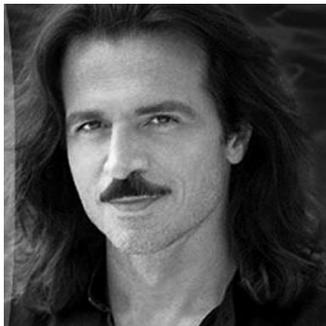


图 5-17 雅尼

英格玛源于希腊文,意思是“谜一般神秘难解之事”,其核心人物迈克尔·克里图总是擅长采用一些让人意想不到的音色,用他现代的音乐设备,演绎一种带有浓厚的宗教与哲学意味的音乐。恩雅是加拿大裔的爱尔兰女歌手,她的演唱空灵、朦胧、意境幽远。其成名专辑《水印》(Water Mark)在全球销售突破 4000 万张。喜多郎原名高桥正则,他曾获得第 43 届格莱美最优秀新世纪音乐专辑奖。喜多郎为日本 NHK 电视台的《丝绸之路》系列纪录片所创作的一系列配乐早在 20 世纪 80 年代的中国就广为流传。雅尼曾先后在雅典卫城、印度泰姬陵、北京紫禁城举办音乐会,赢得了世界各地无数乐迷的支持。

二、欧美流行音乐作品鉴赏

1. What a Wonderful World《多么美好的世界》

What a Wonderful World

George Douglas
Bob Thiele
George David Weiss

I see trees of green, red roses too
I see them bloom for me and for you
And I think to myself what a wonderful world
I see skies of blue and clouds of white
The bright blessed day, the dark sacred night
And I think to myself what a wonderful world
The colors of the rainbow so pretty in the sky
Are also on the faces of people going by
I see friends shaking hands saying how do you do
They're really saying I love you
I hear babies crying, I watch them grow
They'll learn so much more than I'll ever know
And I think to myself what a wonderful world



歌曲欣赏
What a Wonderful World

Yes I think to myself what a wonderful world

歌词大意:我看到树叶翠绿,玫瑰红艳,它们为你我而绽放,我心中想到这是多么美好的世界啊。我看到蓝蓝的天空,朵朵白云,明亮幸福的一天,夜晚向人们道晚安,我心中想到这是多么美好的世界啊。彩虹的颜色如此漂亮,恰似过往人们脸上的微笑……



图 5-18 路易斯·阿姆斯特朗专辑封面

这首歌的作者之一鲍勃·希尔是美国爵士乐音乐史上具有影响力的作曲家,1967年,他与另外两位作曲家联手创作了《多么美好的世界》,后来许多歌手开始注意这首歌,纷纷加以翻唱。1988年,以越南战争为背景的电影《早安越南》使用了这首歌作为插曲,随着电影的热播,《多么美好的世界》越来越受到人们的关注和喜爱,甚至一些广告也将它作为配乐。1971年阿姆斯特朗病逝,生前表示这是他毕生最喜欢的歌曲之一,鲍勃·希尔也把它看作自己最满意的作品,将“多么美好的世界”当作自己回忆录的标题。这首歌曲意境感人,它告诉世人,只要肯付出一点爱和关怀,就会发现世界的美丽,爱可以改变一切。图 5-18 所示为路易斯·阿姆斯特朗专辑封面。

2. Take Me Home, Country Roads(《乡村路带我回家》)

Take Me Home, Country Roads

Bill Denoff
Taffy Nivert
John Denver

歌曲欣赏

《Take Me Home, Country Roads》

1=A $\frac{2}{4}$

5 5. ||: 6 5. | 0 6 5 | 6 1. | 0 2 2 | 3 2 |

1. All most hea-ven, west vir-gi-nia. Blue Ridge Maun-tains
2.(All my) me-mories, ga-ther round her. MI-ners La-dy

6 6 6 5 | 1 1 | 1 - | 1 5 5 | 6 5 | 6 1 1 3 0 |

Shen-nan-do-ah Ri-ver。 Life is old there old-er than the
Stran-ger to blue Wa-ter。 Dark and du-sty pain-ted on the

3 - | 2 2 2 2 | 3 2 | 6 1 1 2 | 1 1 2 | 3 - |

trees。 Young-er than the moun-tains grow-ing like a breeze }
Sky。 Mis-ty taste of moon-shine tear - drops in my eyes。 } Coun-ty roads,

3 3 2 1 | 2 - | 2 3 2 | 1 - | 1 3 5 | 6 - | 6 6 5 6 |

take me home, to the place I be-long, West Vir-

5 3. | 3 2 1 | 2 3. | 3 3 2 | 1 - | 1 1 2 | 1 - | 1 (下略)

gi-nia, moun-tain mam-ma take me home, coun-try roads。

歌词大意:天堂般的西弗吉尼亚,在那里可以看到高高的蓝岭山和滚滚的雪兰多河。那里的生活源远流长,比大树悠久,比高山年少。生命推移,如一阵清风,乡村之路,请带我回到属于我的家——西弗吉尼亚……

约翰·丹佛(见图 5-19)1943 年生于新墨西哥州,8 岁时祖母送给他一把吉他,点燃了他对音乐火一般的热情,大学时丹佛学的是建筑专业,却将许多精力用在演唱和歌曲创作上,最终走上职业歌手的道路。丹佛的歌曲借鉴了许多流行元素,但其本质是乡村音乐风格的,在他的歌中人们找不到色情与暴力,他所传递的是对大自然的礼赞和乡村纯朴生活的乐趣。《乡村路带我回家》这首歌感情真挚,充满了对家乡生活的美好回忆和依恋。它没有复杂的配器与繁琐的结构,但却给人心灵的抚慰。歌曲为两段体结构,开始处舒缓柔和,体现了歌者对家乡的向往,第二部分节奏变得紧凑,音乐欢快明朗,表现了一种归心似箭的急切心情。



图 5-19 约翰·丹佛

3. Hotel California(《加州旅馆》)

Hotel California

The Eagles



歌曲欣赏

Hotel California

On a dark desert highway, cool wind in my hair
 Warm smell of colitas, rising up through the air
 Up ahead in the distance, I saw a shimmering light
 My head grew heavy and my sight grew dim
 I had to stop for the night
 There she stood in the doorway
 I heard the mission bell
 And I was thinking to myself
 This could be heaven or this could be hell
 Then she lit up a candle and she showed me the way
 There were voices down the corridor
 I thought I heard them say...
 Welcome to the hotel california
 Such a lovely place
 Such a lovely face
 Plenty of room at the hotel california
 Any time of year, you can find it here
 ...

歌词大意:在漆黑荒凉的公路上,凉风吹散了我的头发,科里塔斯温热的气息在空中袅袅上升,抬头极目远方,微微灯光闪烁,我的头脑变得沉重,我的视线越发模糊。必须停下来

了,寻找过夜的地方,而她就站在门廊边。我听见钟声在我耳边回响,我心中暗念:“地狱与天堂只一念之差。”她燃起蜡烛,在我前方引路,走廊深处一阵阵歌声回荡,我隐约听见他们在唱……

“老鹰”(The Eagles)乐队是美国乡村摇滚的代表乐队,他们的作品《加州旅馆》至今仍旧家喻户晓。《加州旅馆》描述了一个梦境:一个人在夜里开车,发现了一个酒店,进去后才发现一切都是假象。歌中唱道:“你随时可以埋单,但永远不能离去。”加州旅馆象征了消磨意志的樊笼,进去容易出来难。作品深刻反映了20世纪70年代一些人醉生梦死的生活,告诫人们勿因享乐无度而迷失人生。

歌曲开头长达2分钟左右的器乐前奏展现了乐手高超的演奏技巧,给人印象深刻。歌曲主体部分旋律以级进为主,带有述说的性质,整体风格上带有传统乡村音乐平静安详的气质,舒缓的旋律自然流淌,使人难以忘怀。

4. Beat It(《逃避》)

Beat It

Michael Jackson

歌曲欣赏

Beat It

They told him don't you ever come around here
Don't wanna see your face, you better disappear
The fire's in their eyes and their words are really clear
So beat it, just beat it

You better run, you better do what you can
Don't wanna see no blood, don't be a macho man
You wanna be tough, better do what you can
So beat it, but you wanna be bad

Just beat it, beat it
No one wants to be defeated
Showing how funky strong is your fighter
It doesn't matter who's wrong or right
Just beat it, just beat it
Just beat it, just beat it

...

歌词大意:他们告诉他:你胆敢再来?不想再见你,你最好走开!怒火在他们眼中升腾,话语也说得格外明白,那么就避开吧,避开。你最好快跑,最好尽你所能,不想看到流血,不要去逞能,你要容忍,最好尽你所能,那么就避开吧,但你却偏要逞强,避开吧,避开……

迈克尔·杰克逊出生于美国印第安纳州一个黑人家庭,在9个兄妹中排行第五,从小就在“节奏布鲁斯”的音乐氛围中长大,9岁时就与哥哥们组成“杰克逊五兄弟”演唱组并担任主唱。20世纪70年代中期,迈克尔开始个人发展,逐渐形成自己独特的表演风格。1982年



他推出专辑《战栗者》(Thriller),荣获多项大奖,从此成为世界著名的超级巨星。图 5-20 所示为迈克尔·杰克逊专辑《战栗者》封面。



图 5-20 迈克尔·杰克逊专辑《战栗者》封面

他们说:“不要到这里来,别让我们见到你,你最好销声匿迹。”他们的眼中燃烧着怒火,他们的言语是这样明白,你最好逃避。《逃避》是根据音乐剧《西区故事》街头斗殴场景创作的歌曲,beat it 在美国俚语中是“滚开、走开”的意思。这首歌曲具有硬摇滚的风格,节奏强劲有力,鼓和重金属吉他音色突出,具有很强的表现力。杰克逊的嗓音尖利、奇诡,在他的演绎下,歌曲充满动感和冲击力。

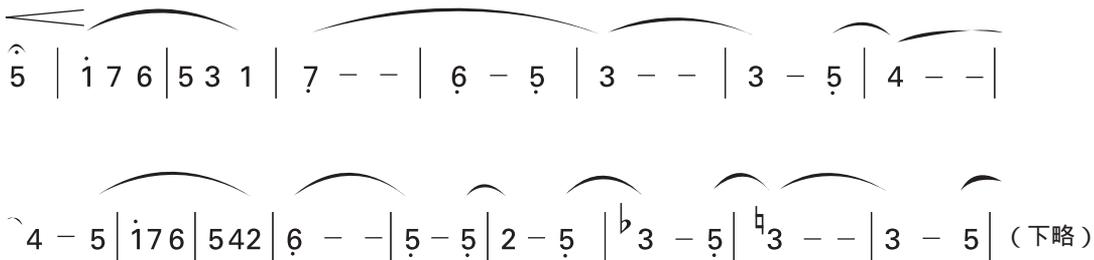
5. Charmaine(《魅力》)

Charmaine

Annuncio Mantovani

1=G $\frac{3}{4}$

行板



《魅力》结构上是再现三段曲式。A 段由四个乐句构成,具有复乐段的特征。小提琴在高音区用三度叠置的配器手段奏出了动人心魄春意荡漾的主题旋律。然后使用更换音色变化重复。B 段将主题曲调移调陈述,形成移调中段,由单簧管与小提琴一对一答地呼应着,好似情人互诉衷肠。之后是 A 段的原样再现。

该曲充分体现了曼托瓦尼之声乐团弦乐群独具魅力的“弦乐幕”的声音特色——细腻、饱满、热情,像丝绒般光滑、柔和。这是该曲真正具有“魅力”之所在。

6. May It Be(《也许》)

May It Be

词:Roma Ryan
曲:Enya

May it be an evening star
Shines down upon you
May it be when darkness falls



歌曲欣赏
Charmaine



歌曲欣赏
May It Be

Your heart will be true
You walk a lonely road
Oh! How far you are from home
Mornië utülië (Darkness has come)
Believe and you will find your way
Mornië alantië (Darkness has fallen)
A promise lives within you now
May it be the shadow's call
Will fly away
May it be your journey on
To light the day
When the night is overcome
You may rise to find the sun
Mornië utülië (Darkness has come)
Believe and you will find your way
Mornië alantië (Darkness has fallen)
A promise lives within you now
A promise lives within you now

歌词大意: 祈愿有一颗夜星, 照耀着你, 祈愿当黑暗降临之际, 你的心将会真切, 你行走在孤独之路上, 哦! 你离家乡多么遥远啊, 黑暗已经来临, 坚定信念, 你将找到属于你的道路, 黑暗已经降临。

一个诺言现在与你同在, 祈愿阴影的召唤, 终将烟消云散, 祈愿你的旅途, 通向那光明的明天, 当那黑夜被征服之时, 你将起身看见太阳, 黑暗已经来临。坚定信念, 你将找到属于你的道路, 黑暗已经降临。一个诺言现在与你同在。一个诺言现在与你同在。



图 5-21 恩雅

恩雅(Enya)从小接受严格的古典音乐训练, 长达 10 年的钢琴以及 5 年的歌唱训练, 使她获得坚实的音乐基础。她的声音纯净清澈、宛如天籁, 表现了新世纪音乐中人声音响和乐器音响相融合的特点。图 5-21 所示为恩雅。

《也许》是恩雅为电影《魔戒》创作并演唱的歌曲。这首歌可分为 A、B 两段, 编配有有意淡化节奏感, 而强调和声效果。歌曲营造出深邃虚幻的意境, 给人以神秘悠远之感。为配合影片剧情的发展, 歌曲尾声部分变得具有交响化的特点, 与主体部分新

世纪音乐的风格形成对比。



第六章 中西合璧——大型声乐作品

大型声乐作品是指多乐章、多种演唱形式构成的内容具有史诗性、戏剧性的声乐作品,包括大合唱、组歌、康塔塔、清唱剧等,多以交响乐伴奏。

(1)大合唱:大合唱不同于合唱,它是一种大型声乐体裁曲形式,是多乐章构成的声乐套曲,包括独唱、重唱、对唱、齐唱、合唱等多种演唱形式,有时穿插朗诵,多用交响乐队伴奏,常用来表现重大的历史或现实题材。如《黄河大合唱》。

(2)组歌:组歌是由一些内容上互相关联的歌曲组成的声乐套曲,即多首歌曲在总标题下联结成歌集。组歌由于形式和内容上的不同,又可分为两种类型:一种类型在内容上联系比较紧密,始终贯穿着具体的故事情节,这种类型常常由一系列独唱歌曲组成,歌词多采用名作家、名诗人的作品,采用钢琴伴奏,如舒伯特的《美丽的磨坊姑娘》《冬之旅》,舒曼的《诗人之恋》《妇女的爱情与生活》;另一种类型是在内容上没有较强故事情节,而是为表达内涵的统一构思把某些内容上共同之处的歌曲汇集起来,每首歌都有较大的独立性,形式上包括独唱、领唱、重唱、对唱、齐唱、合唱等,这种类型在曲目内容、整体规模和演出形式上,均与前述之大合唱相似,不同之处在于大合唱注重以同一主题发展和创作歌曲,而组歌则是按一定的情节和顺序去表现同一主题,如《长征组歌》《南京 1937》等。

(3)康塔塔:康塔塔是一种大型声乐套曲体裁,最初是一种独唱或重唱的世俗叙事套曲,以咏叹调和宣叙调交替组成,后发展成为一种包括独唱、重唱、合唱的声乐套曲,以世俗或《圣经》故事为题材,音乐偏重于抒情性,内容较简单,戏剧性不强。现代常用这种体裁表现重大历史或现实题材,如普罗科菲耶夫的《亚历山大·涅夫斯基》、勋伯格的《一个华沙幸存者》等。

(4)清唱剧:清唱剧是大型声乐套曲体裁的一种,最初是一种宗教题材的歌剧,后来采用只唱不演即“清唱”的形式,并出现世俗题材。清唱剧适合于表现历史上和现实生活中的重大事件,具有壮丽宏伟的史诗气息,如黄自的《长恨歌》、亨德尔的《弥赛亚》、海顿的《创世纪》等。

第一节 中国大型声乐作品鉴赏

一、《黄河大合唱》

《黄河大合唱》是冼星海于1939年创作,最具代表性、最为人熟悉的作品,乐曲产生于抗日战争年代。1938年11月武汉沦陷后,词作者光未然(原名张光年、著名诗人)带着抗敌演剧三队向北撤退,过黄河渡口时看到波涛汹涌的黄河及船夫与惊涛骇浪搏斗的场景,引发了创作灵感。抵达延安后,光未然酝酿已久的诗情爆发,仅用了5天时间便写成黄河诗章,并在当年的除夕晚会上朗诵了这首诗篇。当时在延安鲁迅艺术学院任音乐系主任的冼星海被光未然的朗诵深深感动,要来诗稿,抱病连续写了6天就完成了这首具有史诗性、激动人心的作品。紧接着作品在延安陕北公学大礼堂首演,毛主席、周总理亲临现场观看,虽然当时乐队简陋,但取得了巨大成功,并很快传遍整个中国。

《黄河大合唱》被认为是一部反映中华民族解放运动的音乐史诗,它以中华民族的发源地——黄河为背景,热情歌颂了具有5000年文明的伟大祖国,歌颂了中华民族的伟大精神和不可战胜的力量,痛诉了侵略者的残暴和人民遭受的深重灾难,并向全中国全世界发出了民族解放的战斗警号。整部作品以宏伟、磅礴的气魄和激动人心的情感力量塑造起中华民族巨人般伟大形象,具有鲜明的民族风格和强烈时代精神。

作品由8个乐章构成,各个乐章都有相对的独立性,相互之间在表现内容、演唱形式和音乐形象等方面构成鲜明的对比。同时,全曲又由表现中华民族解放斗争的基本主题紧密地联系在一起,几个基本音调始终贯穿于整个大合唱,在音乐布局上以《序曲》呈示基本主题、首尾合唱呼应、中间各乐章交替发展和末乐章的总结概括,以及每乐章之前的朗诵为先导等,使整个作品具有高度的统一性。音乐语言明快简练、通俗易懂并具有鲜明的民族风格,合唱手法丰富多彩和乐队的交响性发挥,全曲的宏伟规模和所表现出的英雄气概,构成了这部作品具有独创性的艺术特色。

(一)《黄河船夫曲》(混声合唱)

《黄河船夫曲》采用了船夫号子的体裁形式展现了船夫与黄河的惊涛骇浪奋力拼搏的场面,表现了华夏子孙不怕艰险、努力拼搏最终一定能到达胜利彼岸的优秀品质。



咳哟! 划 哟! 划 哟! 划 哟! 划 哟! 划 哟! 冲 上 前!



划哟，冲上前！划哟，冲上前！划哟，冲上前！划哟！

(二)《黄河颂》(男中音独唱)

《黄河颂》是一首以黄河象征祖国的情歌，充满了博大、豪放的情怀。全曲分两部分，第一部分以平稳的节奏、宽广的气息歌唱了黄河的雄姿。



我站在高山之巅，望黄河滚滚，

第二部分以热情奔放的旋律赞美中华民族 5 000 年的灿烂文化，热情激昂地颂扬了中华民族的英雄气概。

(三)配乐诗朗诵《黄河之水天上来》

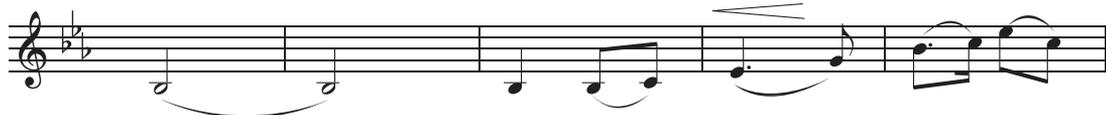
(一般略去)

(四)《黄水谣》(混声合唱)

《黄水谣》是以民谣风格写成的叙事性的歌曲，三段式，曲调朴实、优美。第一部分是往日黄河岸边人民安宁美好生活的写照。



黄水奔流向东方，河流万里



长。水又急，浪又



高，奔腾叫啸如虎狼。

第二部分主题深沉、痛苦，描写了日寇侵略后妻离子散、天各一方的悲惨情景。

第三部分是第一部分的变化再现，黄河奔腾依旧，而遭到破坏的人民生活，却呈现出一幅凄惨景象，歌声在平稳、低沉的情绪中结束，使人久久难忘。

(五)《河边对口曲》(男声对唱与二部合唱)

歌曲通过在黄河边上逃难的两位老乡的对话,反映出中国劳苦大众的悲惨遭遇,表现了他们决心拿起武器参加游击队与侵略者决一死战的思想。此曲采用对唱问答的演唱形式,简练亲切,富有浓郁的乡土气息。



张老三, 我问你, 你的家乡在哪里?



我的家, 在山西, 过河还有三百里。

(六)《黄河怨》(女高音独唱)

歌曲描绘了沦陷区一个失去丈夫和孩子的妇女痛不欲生的控诉,最终投身黄河、以死来反抗的悲惨结局。歌曲结构为多段体,共四段,音调悲愤凄惨,感情深沉强烈。



风 啊, 你 不要叫 喊! 云



啊, 你 不要躲 闪! 黄 河



啊, 你 不要呜 咽!

这首歌是对日本帝国主义暴行的血泪控诉,召唤人们拿起武器投身到抗日救亡斗争中去。

(七)《保卫黄河》(齐唱、轮唱)

乐曲一改悲惨氛围,它以响亮的战斗口号、铿锵的节奏、振奋人心的旋律,刻画出一幅刚毅、自信的游击健儿的英勇气概,齐唱后的轮唱加上“龙格龙格龙格龙”的衬词此起彼伏,波澜壮阔的宏伟场面和乐观主义的民族精神跃然眼前。全曲采用了进行曲体裁,短促有力的乐句,雄伟、壮观,音乐形象分外鲜明。



(八)《怒吼吧，黄河》(混声合唱)

整部大合唱的终曲，也是全曲的高潮，是整个大合唱主题思想的高度概括。作品以排山倒海的气势使音乐达到了高潮，召唤着全中国人民为抗日战争的胜利，为建立新的中国而奋斗。



二、《长征组歌》

1934年8月至1935年10月，中国工农红军进行了史无前例的长征。红军以超乎寻常的毅力，战胜了几十万国民党反动军队的围追堵截，越过了人迹罕至的雪山、草地，经历10个省、约二万五千里的征途，终于到达目的地。80年来，长征已经成为革命教育的典范，在各个时期都发挥着积极的作用。红色经典史诗《长征组歌》以艺术的形式再现了长征艰难的历程，让人们更加清晰地认识到中国革命的先进性本质。

《长征组歌》又名《红军不怕远征难》，由晨耕、生茂、唐河、遇秋根据肖华所写诗词而作的大型声乐套曲，是为纪念长征30周年而作，完成于1965年。作品用10首歌曲分别描绘了10个环环相扣的战斗生活场面，并巧妙地把长征路上各地区的民间曲调与红军传统歌曲的曲调融合在一起，以深刻凝练的词汇、丰富的音乐构思、浓郁的民族风格最终谱成了一部主题鲜明、风格独特的史诗般著作。作品讴歌了中国工农红军在党中央、毛主席的领导和指挥下，历尽艰险、英勇作战的革命精神，气势磅礴，感人肺腑。

(一)《告别》(混声合唱)

这是红军从江西瑞金出发挥师北上，与父老乡亲告别的场景。共分三部分，开始部分在深沉悲壮的气氛中拉开序幕，展示了依依不舍的离别之情。

第二部分 声乐知识与作品鉴赏

女高 S.

女低 A.

男高 T.

男低 B.

红 旗 飘， 军 号 响。

子 弟 兵， 别 故 乡。

中段以二部女声合唱的形式演唱了江西采茶戏的民间音调，表现了老百姓的不舍之情。

女高

女低

男 女 老 少 来 相 送，

最后一段以拉宽的节奏、加厚的和声表现了军民对“革命一定会胜利”的坚定信心。

女高

女低

男高

男低

乌云遮天定 难要 持胜 久,
革命一 利,

(二)《突破封锁线》(二部合唱与轮唱)

音乐以快速进行曲风格展现了红军不畏艰险、勇往直前的气势。

勇往直前地 快速

高

低

路 迢迢, 秋 风 凉。 敌 重 重, 军 情 忙。
路 迢迢, 秋 风 凉。 敌 重 重, 军 情 忙。

(三)《遵义会议放光芒》(女声二重唱与轮唱)

第一段是苗族山歌为素材写的女声二重唱,描写万物复苏、生机盎然的春天景色,旋律优美清新,充满勃勃生机,象征了遵义会议以后革命前景一片光明的全新气象。第二段运用了爽朗欢快的舞蹈音乐,表现出了军民士气高涨的热烈景象。

(四)《四渡赤水出奇兵》(领唱与合唱)

分两部分,第一部分表现的是红军行军途中,群众沿途送水的鱼水情谊。第二部分运用乐观的音调表现出军民对“毛主席用兵真如神”热情歌颂。

亲切 真挚地



女领: 横 断 山, 路 难 行。天 如 火 来 水 似 银,



天 如 火 来 水 似 银 哪!

(五)《飞越大渡河》(混声合唱)

运用热烈而紧张的音乐,刻画出红军飞夺泸定桥、跨越大渡河的战斗风采,最后以歌颂性的音乐结尾。

(六)《过雪山草地》(齐唱与二部合唱)

歌曲共分三段,第一段音调深沉而徐缓,展现出长征中红军战士面对的茫茫雪山、草地泥潭、道路难行的艰苦环境。第二段用刚强的音调和有力的节奏表现出红军战士蔑视困难、永不屈服的革命豪情。第三段用高亢嘹亮、豪迈的旋律表现了红军战士崇高的革命理想和无比坚定的革命意志,最后男高音和混声四重唱一起使全曲达到了高潮。

(七)《到吴起镇》(齐唱与二部合唱)

采用陕北民歌曲调和锣鼓的节奏,呈现出热烈欢庆的气氛,描写红军到达陕北与陕北红军会师后的场面。

欢腾、热烈地



(领)哎 锣 鼓 响 来 秧 歌 起 呀,



(合)秧歌 起 呀, (领)黄河 唱 来 长 城 喜 呀, (合)长 城 喜 呀。

(八)《祝捷》(领唱与合唱)

采用湖南花鼓戏的曲调,富有风趣地表现出红军到达陕北后第一个胜利——直罗镇战斗胜利后欢庆的场面。

(九)《报喜》(领唱与合唱)

前部分由女声领唱表达了陕北军民对红军的深切感情;后部分运用节奏、节拍及曲调等自由变奏的形式来表现红二、红四方面军在甘孜会师的喜悦场景。



(十)《大会师》(混声合唱)

一曲概括长征胜利的凯歌,气势雄伟而壮观,第二部分再现了第一首《告别》的部分音调,但情绪高涨,充满了胜利、欢欣鼓舞的气氛。整首歌曲歌颂长征胜利后红军英武雄壮的军威。

第二节 外国大型声乐作品鉴赏

一、组歌《冬之旅》

组歌《冬之旅》是舒伯特晚期的代表作,1827年根据缪勒诗歌写成,由男声独唱的24首歌曲组成。《冬之旅》写主人公遭到他所追求的爱人的拒绝后,离乡背井踏上茫茫的旅途,借旅途中所见景物——沉睡着的村庄、邮站、路旁的菩提树、潺潺的小溪等,来衬托和刻画主人公的心理。组歌以《晚安》开始,《老艺人》结束,种种景象都引起主人公痛苦的联想。作者借流浪汉描写自己痛苦的人生历程,并表达了当时欧洲知识分子对生活、人生、社会的绝望之情。

《晚安》是《冬之旅》的开篇之作,是一首中速d小调乐曲,乐曲强调了一种阴暗悲伤的感觉。钢琴声部的前奏仿佛是旅人平稳地踏着忧伤沉重的脚步,带着痛苦的回忆慢慢踏上流浪的旅途。中间用单一的伴奏音型表现了孤寂的旅人踏上旅途时的失意的心态。尾声作曲家巧妙地变动了一下和声节奏,使用这种切分节奏形象描绘了旅人不忍离去的迟缓的心态。最后脚步声越来越弱,渐渐消失。

7 10
 pp
 V₂

《菩提树》是《冬之旅》中的第五首,是家喻户晓、深受人们喜爱的歌曲,这首歌旋律朴素、

简练,感情亲切,具有德奥民歌的风格特点,于宁静中给人以流浪人悲哀的感受。乐曲一开始曲调是抒情与轻柔的乐段,描述了流浪者对菩提树的深厚情感和美好的回忆。中间明朗的E大调转为e小调,描写了流浪者那短暂美好的回忆被现实打破。流浪者此时内心对前途迷茫,不知所措。后部分又出现安静而和藹的菩提树动机给流浪者于安慰,耳边又响起那“到这里找寻平安”的话语。



第十一首《春梦》是其中音乐形象变化最多、充满戏剧性的歌曲,由三个有强烈对比的段落组成。第一段描写了春天的草场、田地里小鸟的歌唱,一切散发着春天的气息,是一场幸福的“春梦”。



第二段旋律、速度、调式、节奏都发生了变化,像是思绪被黑暗现实打断,美梦被破坏。第三段愿回到梦中寻求理想。

《老艺人》是24首歌曲中最后一首,流浪者在“受尽人间痛苦而无动于衷”的行乞老艺人身上看到了自己的命运和前途,歌曲伴奏音型和织体是最为简洁而又最富有艺术效果的。单调的摇琴声响自始至终单调地重复着,它伴随的旋律既像老艺人的吟唱,又像是诗人和作曲家内心的呻吟,充满了凄凉和悲惨的色彩。



二、康塔塔《一个华沙幸存者》

《一个华沙幸存者》是一部现代派康塔塔,由奥地利现代派作曲家勋伯格于1947年创作。作者运用十二音序列作曲法刺耳的音响,使这部作品充满着震撼人心的力量。

这部康塔塔运用了一个男声叙述者、一个男声合唱团和一个打击乐组很大的管弦乐队,按照情绪的起伏和变化穿插并进讲述着幸存者的所见所闻。



音乐欣赏
《一个华沙幸存者》

随着讲述者所讲述故事情节的进展,乐队运用了力度、速度、配器等手法的变化,很好地渲染了气氛,增加了戏剧性。恐怖、刺激、尖锐的音响成为整部作品的主要情绪,乐队里的乐器采用了一系列非常规的演奏法——怪诞的音色、超常的力度,充满了震撼人心的力量。小军鼓急促的敲响,木琴、定音鼓心悸一般的节奏造成紧张、凄惨的氛围;大钹骇人地响起,十分形象地使人联想到抽在人们身上的鞭子;木管的尖叫和弦乐的拨弦、震弓十分形象地描绘了纳粹的野蛮和难民们心惊肉跳的场面。

在这部作品中勋伯格对速度的运用十分精心,它成为营造情绪的极其有效的因素。在叙述过程中,速度有时突然变慢,有时速度迅速递增,随着音响逐步增强增厚,达到最紧张点,造成强烈紧张不安的情绪。当合唱队充满尊严地、从容地唱起古老的“信经”时,节奏又不断地拉宽,速度不断递减,直到速度拉宽到每分钟40拍,表现出从容、坚定、神圣的氛围。

三、清唱剧《弥赛亚》

清唱剧《弥赛亚》由德国作曲家亨德尔于1741年创作。“弥赛亚”是指救世主耶稣。《弥赛亚》共分三部分:第一部分《预言和成就》,第二部分《受难和得救》,第三部分《复活与得救》。全剧共有序曲、宣叙调、咏叹调、重唱、合唱、间奏等50多首分曲。

《一切山谷都要填满》是《弥赛亚》第一部分中的第三首作品,这是一首田园风味的行板,是该剧非常重要的男高音咏叹调之一,歌唱内容的是希伯来先知的预言:一切山洼都要填满,大小山岗都要削平……音乐华丽而富有激情,并且具有一往无前的气势。

《哈利路亚》是清唱剧《弥赛亚》中最著名的一首混声四部合唱曲,是第二部的终曲,全曲崇高庄严、旋律明快、节奏鲜明,充分体现了亨德尔的创作才华,被誉为合唱作品中的极品。1743年3月,《弥赛亚》在伦敦科文特花园皇家歌剧院首次公演时,亲临现场的英国国王乔治二世激动的肃然起立,由此形成一个惯例:此后《弥赛亚》每次公演到第二幕终曲时,都是全场起立齐唱《哈利路亚》大合唱。《哈利路亚》全曲分为五段及短小的尾声,D大调,4/4拍。第一段由八小节组成,三小节前奏后唱出了雄伟有力的气势,唱出连续的赞美声。



音乐欣赏
《哈利路亚》

哈 利 路 亚 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚 哈

利 路 亚 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚 哈 利

路 亚 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚

这个动机式的旋律贯穿全曲,在后面的发展中以变化的手法再现。

第二段采用赋格手法写成,每句都有主导动机变化的重复的“哈利路亚”,形成雄壮激昂

第二部分 声乐知识与作品鉴赏

的气势。

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains the lyrics: 我 主 我 神 全 知 全 能 大 权 哈 利. The second staff contains the lyrics: 路 亚 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚 哈 利 路 亚. The melody is simple and rhythmic, with a mix of quarter and eighth notes.

第三段节奏拉宽,音调平稳,庄严肃穆。

第四段旋律宽广,动机旋律穿插其中,造成此起彼伏的壮观场面并达到全曲的高潮。

第五段采用了第三、四段的主题相互交替发展而成,持续音乐高潮的展开。最后在“哈利路亚”的热烈地赞美声中结束。

整个乐曲崇高壮美,和谐华丽,热烈隆重,虔诚真挚。特别是贯穿全曲的那欢呼呐喊的“哈利路亚”短促的节奏型,层层推进,铿锵有力,此起彼伏,音效极佳,听了令人肃然起敬。



第三部分
器乐知识与作品鉴赏





第七章 民族的瑰宝—— 中国民族乐器

根据不完全统计,目前我国正在使用和尚存的民族乐器(包括汉族和兄弟民族共同使用的)有近 500 种。根据乐器的发声原理和演奏方法,习惯上分为吹奏类乐器、弹拨类乐器、拉弦类乐器、打击类乐器四大类。

第一节 吹奏类乐器

吹奏乐器是中国民族乐器中最早产生的种类之一,骨哨(见图 7-1)、埙等都属此类。它在先秦时就有较大的发展,《诗经》中提到的有箫、管、龠、埙、篪、笙六种。汉、唐时期,鼓吹乐兴盛,外来的横笛、胡笳、排箫等丰富了当时的乐坛。宋明以后,又有唢呐等传入。现今的吹奏乐器约有三类:第一类是以气息吹孔、引起空气振动发声的笛、箫、埙等,第二类是以哨子振动发声的唢呐、管子等,第三类是以簧片振动发声的笙、芦笙等。



图 7-1 骨哨

(1)埙。埙(见图 7-2)为中国古代的吹奏乐器,距今有六七千年的历史。埙分为一音孔、二音孔、三音孔、五音孔、七音孔等多种,多为陶制品。它音色圆润、低回悲凉,善于演奏别离、伤情、苍劲、悲壮的古典乐曲。



图 7-2 埙

(2) 笛子。笛子(见图 7-3)古称横吹、横笛,原流行于西北少数民族地区,汉代传入长安,后传遍全国各地,为民间常用的乐器之一。笛为竹制小管,上有一个吹孔、一个笛膜孔和六个按孔。其音色清脆响亮,音域较高,常被作为旋律主奏乐器,表现力很丰富。明清以来,用于多种戏曲音乐伴奏,渐渐分出梆笛与曲笛两种。梆笛以主要伴奏梆子腔而得名,音域稍高,音色明亮,常用舌上的技巧,富有节奏、装饰音型的变化,善于表达活泼轻快、刚健豪爽的情绪,具有北方音乐的特点;曲笛以主要伴奏昆腔(俗称昆曲)而得名,音域稍低,音色醇厚丰满,讲究用气的技巧,富有力度和音色变化,善于表现内在含蓄、柔润婉约的气质,具有南方的特色。

笛子的演奏技巧主要有:花舌(又称“打嘟噜”“滚舌”,颤动舌尖而发出的震音)、滑音(有指滑、气滑两种,指滑音幅度大)、垛音(用急速、大幅度的指滑音造成的强音)、历音(大幅度的顺音级而上或下的装饰音)、叠音(本音上方二度或三度的短而轻的倚音)、打音(本音吹出后的上方二度或三度短而轻的装饰音)、颤音、吟音(或称“揉音”)、吐音(慢速的吐音是使旋律或长音断开,快速吐音有单吐、双吐、三吐)等。

(3) 箫。箫(见图 7-4)又称洞箫,箫的口端有一个吹孔,管口有六个音孔(前五后一),是以气息吹孔引起振动而发音,竖着吹。大约在汉武帝时箫由西域传入中原。排箫是由若干个竹管编成的,其音色圆润、柔和、悠扬、穿透力强。



图 7-3 笛子



图 7-4 箫

(4) 笙。笙是一件十分古老的乐器。笙的形制主要由笙斗、笙管、笙簧三个部分组成。笙斗上方插笙管,并通过吹口将气流吹入笙斗,从而振动笙簧发音。笙的音色甜美、柔润,音量较小,变化幅度不大,但色泽明亮。笙能吹单音,也能吹和音(2~4个音)。笙常用来为唢呐、笛子

伴奏,在乐队中可作为融合剂,调和各组乐器的音色,饰润、软化某些独奏乐器的个性。

近现代以来,笙类乐器有了较大的发展,出现了二十一簧、二十四簧、三十六簧笙及扩音笙,中音抱笙,低音抱笙,键排笙等,在大型民族乐队中起着重要的作用。我国西南少数民族(苗族等)有一种芦笙,其音色、奏法都很有特色,近几十年来也有很大的发展。

图 7-5(a)所示为笙,图 7-5(b)所示为芦笙。



图 7-5 笙的种类

(5) 唢呐。唢呐(见图 7-6)原来是波斯乐器,明代以前传入中原,先为军中之乐,后传入民间。唢呐是由芦苇制成的双簧哨子、铜质的芯子、共有八个音孔的木质杆和一个喇叭形的铜碗四部分组成,竖吹,有大小不同的规格。唢呐的音量大,音色明亮、粗犷,擅长表现热烈奔放的场面和兴奋、欢快的情绪。唢呐常与打击乐配合,用于民间节庆、婚丧喜事和戏剧的场合。唢呐善仿人声、动物鸣叫和自然音响,北方有种“咔腔”,能成套地模仿戏曲、歌曲中人物的唱腔,甚至连模仿台词都十分逼真。

(6) 管子。管子(见图 7-7)是在隋朝时由西域传入中原,它在隋唐时期是很重要的乐器。管子的声调高亢,音质坚实,接近于人声。管子中音区较丰满;低音区较浑厚,稍粗沉;高音区较尖锐。管子的演奏技巧与唢呐大致相同,但其用气较唢呐吃力,不易吹奏。



图 7-6 唢呐



图 7-7 管子

管子也是由芦苇制成的双簧哨子和红木做成的杆子两部分组成,杆子上有八个孔。另外,还有一种用两支管子并列吹奏的,称为“双管”。

(7) 巴乌。巴乌(见图 7-8)是我国云南省彝族、哈尼族、傣族、苗族等民族的单簧片的吹管乐器,音色柔美动听,富有歌唱性。传统的巴乌音域只有十一度,创新后增加到两个八度。



图 7-8 巴乌

第二节 弹拨类乐器

弹拨类乐器也是很古老的中国乐器类,琴、箏、瑟早在周秦时代就有。汉代的箜篌、阮,隋唐的琵琶,元代的三弦,明代的扬琴等,一直在中国音乐历史上占有很重要的地位。

(1)古琴。古琴(见图 7-9)是我国弹拨乐器中的横弹乐器。古琴原名“琴”或“七弦琴”,周代已十分普遍,因其历史悠久,唐宋以来逐渐被称为“古琴”。古琴声音低沉,音色明净、浑厚,风格古朴。古琴外表呈长方形,稍扁,主体是漆成黑色的木质狭长共鸣箱,琴面上张弦七根,由外侧向内依次名一弦、二弦、……七弦。定弦则外侧弦音最低,内侧弦音最高。琴面外侧镶有 13 个琴徽,用以标明泛音位置,也指出按指的弦位。琴头下面有 7 个小轴,称为轸,用以调弦。琴腰下有两个系弦之足,称为雁足。琴底则有两个出音孔,右面称为“龙池”。左面称为“凤沼”。



图 7-9 古琴



曲目欣赏
《广陵散》
(琴曲)

历代古琴曲流传至今有百余种琴曲谱集,记载有 600 多种、3 000 多首不同版本的乐曲,它是中华民族一笔珍贵的音乐遗产,著名曲目有《流水》《广陵散》《梅花三弄》《潇湘水云》《酒狂》《平沙落雁》等。和其他民族乐器不同,古琴大多在文人(文化层次较高的士大夫阶层)中流行,因此它与中国传统的审美活动结合紧密,较深刻地体现了中国传统文化的哲学观念审美情趣,在表现意境、讲究韵味、追求古朴典雅等方面有其独到之处。

(2)古箏。古箏(见图 7-10)又称“秦箏”,也是横弹乐器,早在秦代已在陕西一带的民间盛行,在我国至少有 2 300 年的历史。箏的形制为长方形木质音箱,面板为弧形,底板平直并开有两个音孔,整个箏体是一个共鸣箱。箏体的头与尾各设有前梁、后梁,前梁与后梁之间的面板上立有箏柱,以支撑箏弦。箏柱位置错落有序,排列如一字大雁飞行,因此,又有雁柱之称。箏柱可以左右移动以改变弦长、音高。箏按五声音阶音列顺序(sol、la、do、re、mi)定弦,现常用 21 弦箏,音域为 D~d³。



图 7-10 古箏

传统筝曲风格流派众多,按其地域分布,通常分为河南筝曲(河南)、山东筝曲(山东)、武林筝曲(江浙)、客家筝曲(闽南、广东梅县等客家语系地区)与潮州筝曲(广东及福建潮州语系地区)等。传统筝曲主要有《河南八板》《打雁》《昭君怨》《月儿高》《凤求凰》《寒鸦戏水》《平沙落雁》等。近半个世纪以来,在筝曲的改编与创作方面取得了显著的成绩,涌现出不少的优秀作品,如娄树华的《渔舟唱晚》、王昌元的《战台风》以及李祖基的《丰收锣鼓》等。



乐曲欣赏
《渔舟唱晚》
(古筝曲)

(3)箜篌。箜篌(见图 7-11)是一种古代的拨弦乐器,是在汉代开辟丝绸之路时随同琵琶等乐器传入中原的,隋唐时是宫廷的主要乐器。弦数因乐器大小而不同,最少的有 5 根弦,最多的有 25 根弦。箜篌低音音色如古琴一般浑厚深沉,高音则像古筝般清脆明亮。其造型十分精美。



图 7-11 箜篌

(4)三弦。三弦(见图 7-12)是在秦代就已产生的一种古老的乐器,其音箱为椭圆形,张三弦,无品位,但共鸣效果较好。两面蒙以蟒皮,以琴杆为指板,音色浑厚而响亮。三弦既可作为独奏乐器,又常在戏曲、曲艺音乐伴奏中作主要伴奏乐器。

(5)琵琶。琵琶(见图 7-13)是在汉代由西域传入中原的,其音域宽广,音色反应灵敏,演奏技法丰富而难度较大。唐朝时的琵琶为曲项,是木质梨形音箱,四相,用拨子弹奏,分四弦、五弦两种。现琵琶改为直项四弦,右手指弹,增加了品位(六相十八品或二十三品),能弹足十二个半音,扩大了音域。琴弦以原来的丝质改为钢丝弦或尼龙弦,使音质更为明亮,扩大了音量。琵琶曲分为文曲与武曲两种。



图 7-12 三弦



图 7-13 琵琶

(6)阮。阮(见图 7-14)是在汉代时已开始使用的一种多品位的乐器,有圆形的音箱,直杆,四弦,现在品位已增加到 24 个,在民族管弦乐队中配有小阮、中阮、大阮、低音阮。阮的音色柔美圆润。



图 7-14 阮

(7)柳琴。柳琴(见图 7-15)属于琵琶类弹拨乐器,因使用柳木制作,外形也类似柳叶的形状,因而称为柳琴或“柳叶琴”。柳琴的外形和构造与琵琶极为相似。最早的柳琴,构造非常简单,由于柳琴的外形土里土气,非常民间化,中国老百姓亲切地称它“土琵琶”。“土琵琶”长期流传在中国山东、安徽和江苏一带的民间,用于伴奏地方戏曲。

柳琴不仅在外形和构造上与琵琶相同,演奏方法也和琵琶一样,只是演奏时用拨子弹拨。演奏柳琴时,演奏者要端坐,将柳琴斜放在胸前,左手持琴,手指按弦,右手把拨子夹在拇指和食指之间,弹拨琴弦,姿势非常优雅。在有的地方,柳琴的演奏方法和阮一样。

今天,柳琴在中国音乐表演的领域里扮演着各种各样的角色。在民族乐队中,柳琴是弹拨类乐器组的高音乐器,有独特的声响效果,常常演奏高音区重要的主旋律。由于它的音色不易被其他乐器所掩盖和融合,柳琴有时还担任技巧性很高的华彩段落的演奏。另外,柳琴还具有西洋乐器曼陀林的音响效果,与西洋乐队合作,别有风味。

8. 扬琴

扬琴(见图 7-16)于明代从阿拉伯传入中国,有梯形或蝴蝶形木质的音箱,以左、右手各执竹制小琴杆敲击琴弦而发音。扬琴音域宽广,余音较长,音色丰富,高音区清脆明亮,中音区纯净透明,低音区深沉浑厚。扬琴现大多半音齐全,可方便地转调演奏。



图 7-15 柳琴



图 7-16 扬琴

第三节 拉弦类乐器

拉弦乐器比打击乐器、吹管乐器和弹拨乐器形成都晚。历史记载公元 11 世纪之前,我国少数民族有一种奚琴,于唐代传入中原,宋代开始用马尾毛代替竹片擦弦,即今日的胡琴类乐器的前身。13、14 世纪胡琴类乐器在各地流行。明清以来,戏曲、曲艺音乐盛行,胡琴被普遍用于主要的伴奏乐器。

拉弦乐器一般用马尾毛摩擦琴弦而发声,因其音色柔美,善于润腔装饰,音色近人声,表现力丰富,擅长于抒情性、歌唱性的旋律,故运用十分普遍。拉弦乐器产生较晚,但发展很快。拉弦乐器包括二胡、京胡、板胡、高胡、四胡、坠胡、马头琴等,新中国成立后还有改革的低音胡、革胡等。

(1)二胡。二胡(见图 7-17)又称南胡,由琴筒、琴杆、轸子、千金、弓等部分组成,张弦二根,大多用五度定弦,弓夹在两弦中,琴筒上蒙上蛇皮,音色柔和、优美。

(2)高胡。高胡(见图 7-18)即高音二胡,又称粤胡,多用钢丝弦,音域高,故其音色清澈明亮,富有表现力,是民族管弦乐队中的高音弦乐器。

(3)中胡。中胡(见图 7-19)是以二胡形制为基础,加大琴筒和加长琴杆而成,琴弦较粗,音域比二胡低五度,音色较厚暗,演奏技法与二胡相似。中胡在乐队中作拉弦乐器中音区使用,作为独奏乐器,是近年才发展起来的。



图 7-17 二胡



图 7-18 高胡



图 7-19 中胡

(4)板胡。板胡(见图 7-20)又称梆胡或秦胡,它是梆子腔等戏曲、曲艺剧种音乐的主要伴奏乐器。它的琴筒较短,多用椰壳或其他材料制作;筒面一般用桐木制成;弦多用钢丝或铜丝,音质坚实,音色明亮。板胡演奏技法很多,右手弓法有跳弓、顿弓、碎弓等,能连续快速演奏,擅长表现轻快、热烈的情绪;左手指法能自如地奏上、下滑音和吟、揉、颤音等,便于模仿唱腔的各种衬腔装饰,贴近人声,适合于表现抒情、歌唱性的旋律。

(5)京胡。京胡(见图 7-21)是京剧或皮黄系统(西皮、二黄)剧种的主要伴奏乐器,其音

色明亮而纯净,音频较高,穿透力强,是文场乐队的领奏乐器,常以京胡为中心带动其他乐器演奏。其居于首席地位,虽体积小,外表不显眼,但音量较大。



图 7-20 板胡



图 7-21 京胡

第四节 打击类乐器

打击乐器又称敲击乐器,是指敲打乐器本体而发出声音的乐器。中国的民族乐器中有许多特有的打击乐器,这些打击乐器有的今天还在使用,有的今天已经不再使用(如编钟)。传统的打击乐器是中国传统艺术中不可缺少的部分,如在中国的戏剧中的磬、鼓、锣、钹,或者在说书时使用的快板、响板等。

在中国的传统音乐中,打击乐器的使用比较少,打击乐器(除木琴和编钟外)一般也被看作低级的乐器。例如在春秋和战国的文献中就有嘲笑秦国打击音乐的文章。

我国民族打击乐器具有鲜明的民族风格,品种繁多,演奏技巧相当丰富。根据其发音不同,打击乐器可分为:响铜,如大锣、小锣、钹、云锣、大钹、小钹、碰铃等;响木,如板、梆子、木鱼等;皮革,如大鼓、小鼓、板鼓、排鼓、象脚鼓等。

民族打击乐可分为有固定音高和无固定音高的两种:有固定音高的如定音缸鼓、排鼓、云锣等;无固定音高的如大、小鼓,大、小锣,大、小钹,板,梆,铃等。

我国打击乐器具有一定的民族特色,不仅是节奏性乐器,而且每组打击乐群都能独立演奏,对衬托音乐内容、戏剧情节和加强音乐的表现力具有非常重要的作用。民族打击乐器在我国西洋管弦乐队中也常使用。

(1)碰铃。碰铃(见图 7-22)作为一种民族乐器,又称碰钟或星。碰铃形小碗状,用铜制成,一副两个,无固定音高。

碰铃音色清脆悦耳,声音穿透力强,多用于器乐合奏或戏曲、歌舞的伴奏,常配合优美抒情的曲调演奏,是色彩性和节奏性的乐器。

(2)板鼓。板鼓(见图 7-23)是一种民族乐器,又称皮鼓、单皮或干鼓。板鼓的鼓框用坚厚的木料制成,一面蒙皮,无固定音高。



图 7-22 碰铃



图 7-23 板鼓

板鼓常用作戏剧伴奏,起到指挥乐队的作用。板鼓除为唱腔击拍和渲染气氛外,还常用不同的鼓点配合演员的动作,烘托人物的表情。在鼓乐合奏中板鼓也可用来独奏。

(3)堂鼓。作为一种民族乐器,堂鼓又称大鼓。堂鼓的鼓框是用木头制成的,两面蒙皮,如图 7-24 所示。

堂鼓是现代民族器乐合奏及戏曲音乐中常用的一种乐器。演奏时,将堂鼓放在木架上,用双木槌敲击。因为堂鼓鼓面较大,从鼓心到鼓边可发出不同的音高,音色各异,鼓心的音较低沉,越向鼓边则声音越高,击奏时,音量能从很弱到很强,力度变化很大。堂鼓可敲击复杂的花点,对情绪及气氛的渲染能起较大的作用。

(4)缸鼓、定音缸鼓。缸鼓形状如花盆,所以又称花盆鼓,如图 7-25 所示。



图 7-24 堂鼓



图 7-25 缸鼓

缸鼓的鼓框是用木头制成的,鼓身上大下小,两面蒙皮。中华人民共和国成立后,缸鼓吸收了西洋定音鼓的结构特点被改制成定音缸鼓。有的缸鼓周围装有八副伸缩螺旋,用以调节鼓皮张力以达到一定音高。鼓身放在一个可以旋转的铁架上,利用鼓身的旋转又可以微调音的高低。另外,在铁架下侧装有踏板,利用踏板可以使音升高或降低五度。演奏时往往根据乐曲的需要,将几种调音的方法结合起来运用。

缸鼓的演奏技巧与堂鼓大致相同,用双木槌敲击。音色较堂鼓柔和,缸鼓常用于戏曲伴奏、器乐合奏,有时也能独奏。定音缸鼓分为大、中、小三种,可单独演奏,也可几个同时演奏。定音缸鼓除可运用大鼓的演奏技巧外,还可用西洋定音鼓的技巧演奏。定音缸鼓常用于合奏。

(5)铜鼓。铜鼓(见图 7-26)是流行于广西、广东、云南、贵州、四川、湖南等少数民族地区的打击乐器。铜鼓的出现约在春秋晚期,关于铜鼓的记载,自汉以来常见。西南少数民族地区盛行铜鼓,所以保存下来的铜鼓较多。铜鼓全部铜铸,鼓腔中空,无底,两侧有铜环耳,鼓面和鼓身都刻有精致的花纹。



图 7-26 铜鼓

铜鼓常常单独作为少数民族的舞蹈伴奏乐器使用,铜鼓发音低沉、浑厚。

(6)朝鲜族长鼓。朝鲜族长鼓(见图 7-27)简称长鼓,有鲜明的民族特色。朝鲜族长鼓的鼓腔是用木头制成,两头大中间小,两端蒙皮。长鼓无固定音高。演奏时将鼓横挂胸前,或放在木架上,左手拍鼓,右手执片敲击。

长鼓的音量不大但音色柔和,常用来表达轻快、欢乐的情绪。长鼓多用在舞蹈中,由舞者边舞边击,也可在合奏中作为节奏乐器使用。

(7)大锣、小锣。锣(见图 7-28)作为中国民族乐器,有大锣、小锣之分。大锣呈圆形,锣面较大,用铜制成,各地流行的种类较多,其中京锣、苏锣是较常用的两种,无固定音高。小锣又称手锣、京小锣等,也呈圆形,用铜制成,但锣面较小,所以称小锣,无固定音高。小锣用薄木片敲击,打法与大锣大致相同。



图 7-28 锣

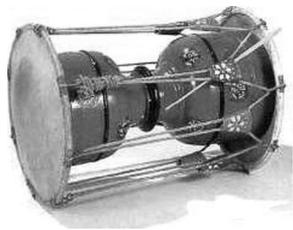


图 7-27 朝鲜族长鼓

大锣声音洪亮、粗犷,可用来渲染气氛,增强节奏,多用于器乐合奏或戏曲伴奏。小锣音色柔和、清亮,在戏曲伴奏中常以各种打法来配合演员的动作,以烘托气氛。

(8)云锣。云锣(见图 7-29)是中国古老的民族乐器之一。它是由若干个音高不同的小锣组成的。

云锣可奏出旋律,也可作为各种节奏型的伴奏。在乐队演奏中,云锣做华彩独奏,可获得强烈辉煌的音响效果。

(9)小鼓。小鼓又称京堂鼓或战鼓,其构造与大鼓相同,只是体积较小,无固定音高。

小鼓的演奏方法与大鼓基本相同,但由于鼓面较小,音色的变化不如大鼓明显而用于演奏

较密集的音型。又因为小鼓击音比大鼓高,声音较结实,余音较短,所以常用于合奏与伴奏。

(10)排鼓。排鼓(见图 7-30)是中华人民共和国成立后发展起来的打击乐器。排鼓是根据民间常用的中型堂鼓和腰鼓改革发展而成的,由五个到六个从大到小、从低音到高音的鼓组成一套,鼓的两面都装有调音的设备,鼓身固定在一个特制的铁架上。



图 7-29 云锣

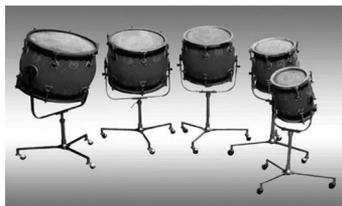


图 7-30 排鼓

排鼓的调音能达到四度到五度的幅度,鼓的两面能发出两个不同的音。由于有不同的音高、音色及轻重的变化,在乐队中能造成丰富的音响效果,善于表现热烈欢腾的情绪,多用于大型器乐合奏及鼓乐,是一种具有色彩性的乐器。

(11)达卜。达卜是维吾尔族打击乐器,又称手鼓,它具有悠久的历史,早在公元 4 世纪至 6 世纪已有,清代列入四部乐。达卜的圆框用木头制成,一面蒙羊皮,框内四周有许多小铁环,演奏时两手执鼓边,左右手的手指交替击鼓面。击鼓心时发“咚”声,用于重拍;击鼓边时发“嗒”声,用于轻拍。改良的达卜用蟒皮蒙鼓面,比羊皮蒙面的要好。

维吾尔人民能歌善舞,达卜在维吾尔民间器乐合奏及伴奏中占有重要的位置,尤其在歌舞中是主要的伴奏乐器。达卜的发音清脆、响亮,声音力度变化幅度较大,技巧灵活,可以起到烘托多种不同乐曲情绪的作用。

(12)大钹。大钹(见图 7-31)又名大镢。大钹呈圆形(中间突起),用铜制成,两面为一副,无固定音高。

大钹声音洪亮,多用于合奏、戏剧和歌舞的伴奏。

(13)小钹。小钹(见图 7-32)作为中国民族乐器之一,又名小镢。小钹的形状与大钹相同,略小,无固定音高。



图 7-31 大钹



图 7-32 小钹

小钹音色清脆、明亮,常用于器乐合奏、戏曲和歌舞的伴奏,适宜于表现欢快、热闹的场景。

(14)编钟。编钟(见图 7-33)是我国古代的一种打击乐器,用青铜铸成,它由大小不同的扁圆钟按照音调高低的次序排列起来,悬挂在一个巨大的钟架上,用丁字形的木槌和长形的棒分别敲打铜钟,能发出不同的乐音,因为每个钟的音调不同,按音谱敲打可以演奏出美妙的乐曲。



图 7-33 编钟

早在 3 500 年前的商代,中国就有了编钟,不过那时的编钟多为三枚一套,后来随着时代的发展,每套编钟的个数也不断增加。古代的编钟多用于宫廷的演奏,在民间很少流传,每逢征战、朝见或祭祀等活动时都要演奏编钟。

在中国古代,编钟是上层社会专用的乐器,是等级和权力的象征。近代,在中国云南、山西和湖北等地的古代王侯贵族的墓葬中,曾先后出土了一些古代的编钟,其中最引人注目的是在湖北随州曾侯乙墓发现的曾侯乙编钟。这套编钟工艺精美,音域可以达到五个八度,音阶结构接近于现代的 C 大调七声音阶,另外,编钟上还标有和乐律有关的铭文 2 800 多字,记录了许多音乐术语,显示了中国古代音乐文化的先进水平。曾侯乙编钟是目前中国出土数量最多、规模最大、保存较好的编钟,被誉为人类文化史上的奇迹。编钟音色清脆明亮,悠扬动听,能奏出歌唱一样的旋律,又有“歌钟”之称。



第八章 异国的情调——西方乐器

西方乐器同中国乐器一样,有着自己产生和发展的历史。西洋管弦乐队中的各种乐器起源于欧洲,早在几个世纪以前,管弦乐队就已经初具规模了。

西洋现代管弦乐队萌芽于17世纪。1608年,蒙特·威尔第在他创作的歌剧《奥菲欧》中,使用了古提琴、小提琴、笛子、双簧管、小号、长号、竖琴等约40人的乐队。但现代管弦乐队的形成则要从1609年法国皇家乐队算起,它有22件提琴类弦乐器和12件吹管乐器。

起初,管弦乐队一般用于演奏宫廷音乐,开始只是用了些弦乐器,后来又逐渐加进了木管乐器和铜管乐器。到了19世纪,民间也有了管弦乐队。经过前人的不断实践和创造,管弦乐队的组织日臻完善,尤其是近100年来,在乐器构造的改进和演奏技巧方面,管弦乐队又有了新的发展。由于管弦乐队在组织和应用乐器等方面既符合科学性、又具有丰富的表现力,因此,世界各国都有自己的管弦乐队。

在这些乐器组里,乐器也和人声一样,有高低音之分。人声合唱大体可分为女高音、女低音、男高音、男低音四个基本声部,这些乐器组也可分为四种,即高音、中音、次中音和低音。例如,在弦乐器组里,就有小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴,木管乐器组有长笛、双簧管、单簧管、大管,铜管乐器组有小号、圆号、长号、大号等。

第一节 西方常见乐器

西洋管弦乐队乐器根据构造、性能和演奏方式分为弓弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器、色彩装饰性乐器和键盘乐器。

一、弓弦乐器

弓弦乐器包括小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。它的音域宽广、音色优美,富有歌唱性,表现力极强,是管弦乐队中最重要的组成部分。其演奏技法十分丰富,弓弦乐器以弓拉弦为主,又可用手指拨弦乐,在弓子演奏技巧上,有连弓、分弓、跳弓、断弓、击弓等;在演奏声音技巧上,可以演奏音阶、琶音、双音、和弦、分解和弦;运用泛音、弱音器和弓杆击弓,还可得到特殊音响效果。

弓弦乐器的四条弦的名称,由较粗到较细分别为第四弦、第三弦、第二弦、第一弦,简称

四弦、三弦、二弦、一弦,定弦的音名顺序由四弦至一弦。如小提琴定弦 g (四弦)— d^1 (三弦)— a^1 (二弦)— e^2 (一弦)。



图 8-1 小提琴

1. 小提琴

小提琴(见图 8-1)是一种在构造上、声音上都十分完美的弓弦乐器,它由琴头、琴颈、琴身、琴马、琴弦及琴弓组成,有四根弦,定弦为 $g-d^1-a^1-e^2$ 。

小提琴音色清纯、明亮、华丽、甜美,有极其丰富的表现力,在乐队中常常演奏旋律。它既能演奏抒情、宽广、缓慢的旋律,又能演奏技巧性很高的华彩乐段,是一种重要的独奏和合奏乐器。

2. 中提琴

中提琴形状构造与小提琴相同,琴身稍大于小提琴,定弦为 $c-g-d^1-a^1$,比小提琴低五度。

中提琴的音色柔和而含蓄,一般演奏管弦乐的中声部音区,起到和声填充的作用,也长于演奏抒情性旋律,较少演奏华彩乐段。

3. 大提琴

大提琴是乐队中不可缺少的次中音或低音弦乐器,它经常演奏旋律性很强的乐句,还可作为独奏乐器。大提琴有四根弦,比中提琴低八度,定弦为 $C-G-d-a$ 。

第一弦 a 弦,发音华丽有力,富有歌唱性;第二弦 d 弦,音色朦胧;第三弦 G 弦;第四弦 C 弦,低沉响亮。大提琴常用于独奏和重奏,擅长演奏宽广、深沉、抒情的旋律,也可演奏技巧性较高的华彩乐段。

4. 低音提琴

低音提琴又称倍大提琴,是最低音的弦乐器,形状、构造与其他提琴相似,琴身比大提琴更大,演奏时要坐加高的凳子,或者站立演奏。低音提琴采用四度定弦,分别为 E_1-A_1-D-G 。

低音提琴在乐队中担任低音声部,较少独奏。低音提琴音色粗壮、低沉、浑厚,拨奏时最有效果,很少演奏华彩性乐段。低音提琴在管弦乐中是不可缺少、不可忽视的,在节奏性较强的音乐中,主要靠低音提琴表现。

二、木管乐器

木管乐器因其制作材料为木质而得名,按其发音方式可分为三类:无簧类,如长笛、短笛;双簧类,如双簧管、英国管、大管;单簧类,如单簧管、萨克管等。长笛、短笛早期是乌木或硬木制作的,现在管弦乐队使用的长笛、短笛是金属制作的,但其发音原理及音色仍同木管,故仍属于木管乐器。木管乐器音色丰富,具有较好的融合性。

1. 长笛

长笛(见图 8-2)一般用金属制作,由笛头、中部音键、尾部音键组成,其音域为 $c^1 \sim c^4$ 。长笛吹奏连音时圆润连贯,吹奏断音时活泼灵巧。其高音区响亮,穿透力强;中音区清脆、柔和;低音区

宽厚。

长笛既长于演奏缓慢、悠扬、富有田园韵味的旋律,又能演奏技巧性很高的华彩乐段,也常用于独奏。

2. 短笛

短笛与长笛形制相似,比长笛短一半,发音比长笛高八度,音域为 $d^2 \sim C_5$ 。

短笛的低音区柔弱,中音区明亮、尖锐,高音区响亮、清脆。短笛强奏时尖锐刺耳,声音穿透力强。

3. 双簧管

双簧管(见图 8-3)是一种主要的高音双簧木管乐器,管弦乐队的木管声部是围绕双簧管建立起来的。双簧管是 C 调乐器,音域达二个半八度: $b \sim f$ 。



图 8-2 长笛



图 8-3 双簧管

双簧管的音色富有泛音,低音发音丰满,中音区音色甜美,高音区明朗而强烈,适合演奏富有歌唱性的旋律。双簧管既可独奏,又可参加重奏。

4. 单簧管

单簧管又称黑管,它由五个部分组成:尖形的嘴子、小桶(与嘴子相连)、音孔、音键、喇叭口。单簧管有 C 调、B 调、A 调三种。

单簧管的声音富有泛音,音色华丽,其低音区发音低沉,略带戏剧性;中音区声音在乐队中的声音融合性极好。单簧管除用在乐队中外,还常用来独奏和重奏。

5. 大管

大管又称巴松管,是双簧片的低音木管乐器,由哨子、底节、短节、长节和喇叭五部分组成。大管是 C 调乐器。

大管发音不均匀,低音区雄壮有力,中音区温和甜美,高音区富有戏剧性,它在演奏断音时很有特色。

三、铜管乐器

铜管乐器是金属材料制成的管状吹奏乐器。按照发音体构造铜管乐器可分为两类:无键的,如长号;有键的,如圆号、小号、大号。

演奏铜管乐器时以唇代簧,将气流吹入号嘴,使管柱振动发出辉煌嘹亮的声音。除大号外的铜管乐器都有三种音色:常规音色、加弱音器的音色和强奏时的金属音色。

1. 圆号

圆号(见图 8-4)又称法国号,是一种有漏斗形号嘴的铜管乐器。圆号有自然圆号和活塞圆号两种,现今通常用后者。圆号是移调性乐器,经常使用 F 调圆号,用高音谱表和低音谱表记谱。但是,记谱非常特殊,用高音谱表记谱时,记谱比实际音高高纯五度(实际发音比记谱低纯五度),用低音谱表记谱时,记谱比实际发音低纯四度(发音比记谱高纯四度),实际上就是把高音谱表的音移低纯八度。记谱音域为 $\sharp F \sim c^3(d^3, e^3)$,实际音域为 $b \sim f^2$ 。

圆号音色丰满、柔和,吹奏高音容易。它的低音区声音较粗,不够丰满圆润;中音区明亮、柔美,富有表现力;高音区稍显紧张。圆号在乐队中也常用作节奏乐器。

2. 小号

小号(见图 8-5)是高音铜管乐器,有 A 调、C 调和 bB 小号,常用的是 bB 小号,属移调乐器,其记谱音域为 $\sharp f \sim e^3$ 。小号的高音区音色嘹亮辉煌,最高音区的音色高亢锐利,略感紧张;中音区音色优美,弱奏时音色圆润;低音区丰厚坚实。它强奏时,声音猛烈、辉煌,富有号召性,善于表现激烈战斗、凯旋的场面;弱奏时,声音柔和,富有歌唱性,可表现宽广、抒情的情景。



图 8-4 圆号



图 8-5 小号

3. 长号

长号又称拉管,号身由两个 U 形铜管相套连接而成,可以伸缩,以得到不同的音高。长号是 15 世纪的一种自然小号装上伸缩管发展而成的。长号用低音谱表和次中音谱表记谱,记谱与实际音高相同,因此不当作移调乐器。现代管弦乐队中用的长号有四种:bB 调次中音长号,是最常用的,其音域为 $E \sim bd^2$;F 调低音长号,音域比次中音长号低纯四度,其音域为 $B_1 \sim a$;bB \sim F 调次中音-低音长号,或称双调长号,其音域为 $bB_1 \sim bb^1$;bB 调倍低音长号,较少使用,其音域比次中音长号低八度。

长号强奏辉煌,弱奏柔和,宜于演奏庄严豪放、气势雄浑的旋律。

4. 大号

大号(见图 8-6)又称倍低音号。大号属 bB 调,但演奏者一般习惯于 C 调指法演奏,所以大号用低音谱表按实际音高记谱,不再做移调,其音域为 $E_1 \sim bb$ 。

大号的声​​音丰满充实,其高音区声音较干,很少用;中音区厚实而洪亮,主要使用中音区;低音区发音低沉。



图 8-6 大号

四、打击乐器

打击乐器是历史悠久的乐器,远古时期的人们为了某种需求而敲打、摇动或刮擦某些器物的时候,最早的打击乐器便产生了。打击乐器是一个庞大的家族,包括各种制作材料,各种形状规格,各种演奏方法、方式的乐器,发出的声音千变万化、层出不穷。打击乐器经常出现在管弦乐作品中。在乐队中经常使用的打击乐器有两类:一是根据音律分为有固定音高的,如定音鼓、钟琴、木琴、颤音琴;二是无固定音高的,如大鼓、小鼓、钹、铃鼓、三角铁等。它们都由敲击物体而发音。

1. 定音鼓

定音鼓(见图 8-7)鼓身是由铜所打造而成的锅型;鼓面蒙以皮革,用螺丝来调整鼓皮的紧张度,以调整音高;鼓槌用木制成,顶端包以毛毡等材料。定音鼓是管弦乐队中最重要的打击乐器,乐队一般用三只定音鼓,定音范围因其鼓面大小而不同。定音鼓有两种:高音鼓和低音鼓,均用低音谱表记谱,高音鼓的音域为 $bB \sim f$,低音鼓的音域为 $F \sim c$ 。

定音鼓的声音刚柔兼具,音量变化幅度大。在乐队中,由定音鼓作和声及旋律,衬托渲染节奏、色彩、力度和氛围,能达到很好的效果。定音鼓还用于加强乐队的低音。

2. 大鼓

大鼓(见图 8-8)有时又称土耳其鼓。鼓身有木制和金属制两种,两面蒙以鼓皮,其紧张度由螺丝调节。大鼓属于无固定音高打击乐器,用一线记谱。



图 8-7 定音鼓



图 8-8 大鼓

乐队中一般把大鼓放在支架上或悬挂在支架上,用单槌击奏。大鼓的声音低沉,能起到加强乐队低音的作用,轻奏时具有抑郁、寂寞的色彩,重奏时富有激情、鼓舞人心,能起到烘托气氛的作用。大鼓也可以作为效果乐器使用,用定音鼓的鼓槌滚奏时,能够模拟炮声、雷鸣声。

3. 小军鼓

小军鼓(见图 8-9)鼓身是金属制的,两面蒙以鼓皮,一面还张有金属弹簧丝,鼓皮和金属弹簧丝可调松紧,因此,小军鼓可以发出三种不同的声音:弹簧丝拉紧,声音清脆,有紧张感;放松弹簧丝,音色暗而发闷;弹簧丝松到能够接触鼓皮,或者再在鼓皮上蒙上一层薄薄的棉织物,则能发出朦胧又带有沙沙的声音。

小军鼓用一线记谱,双木槌单击或滚奏,其声音穿透力强,力度变化大,能自如地演奏各种不同气氛的节奏型;表现力强,往往表现出强烈、紧张的战斗性效果。

4. 钹

钹是响铜制的打击乐器,两片合为一套,用一线记谱。钹的音色清脆明亮而强烈,穿透

力极强,能表现出水花四溅、风暴闪电等效果,还可表现某种突然惊愕的恐怖情景。在乐曲的高潮处使用强奏,则使音乐辉煌灿烂。

5. 三角铁

三角铁(见图 8-10)是以圆形的钢棒弯曲成三角形状的乐器,以一支金属棒敲击发声,能奏出各种音型。三角铁发音清脆、尖锐、响亮,近似铃声,在乐队起到点缀的作用。



图 8-9 小军鼓



图 8-10 三角铁

6. 铃鼓

铃鼓(见图 8-11)以鼓框中装有若干对小铜铃而得名,用一线记谱。铃鼓常用在舞曲及节奏性较强的旋律中。

另外还有响板、沙槌等打击乐器,在管弦乐中较少使用。

五、色彩装饰性乐器

色彩装饰性乐器是从艺术意义上来划分的。在管弦乐合奏中,有一部分是作为特殊的装饰作用或是为某种艺术色彩要求而使用的,为了与相对稳定和统一的乐队原有音色相互区别,就把它称为“色彩装饰性乐器”。

乐队中常用的这些乐器有竖琴、钢片琴、钟琴、颤音琴和木琴,也可作为有固定音高的打击乐器。

1. 竖琴

竖琴(见图 8-12)由琴身(包括琴柱、挂弦板、共鸣箱和底座)和琴弦系统(包括琴弦、弦轴、变音传动机件装置和踏板)组成。琴身是木质结构;琴弦通常(最理想搭配方式)高音区用尼龙弦,中音区用肠衣弦,低音区用金属缠弦;变音传动机件使用曲形铜板。



图 8-11 铃鼓



图 8-12 竖琴

竖琴是最古老的拨弦乐器,早期的竖琴只具有按自然音阶排列的弦,所奏调性有限,现代竖琴是由法国钢琴制造家埃拉尔于1810年设计出来的,有47条不同长度的弦,7个踏板可改变弦音的高低,能奏出所有的调性。

竖琴具有无与伦比的美妙音色,尤其在演奏音阶琶音时更有行云流水之境界;音量虽不算大,但柔如彩虹,诗意盎然,时而温存时而神秘。

由于具有丰富的内涵和美丽的音质,竖琴成为交响乐队以及歌舞剧中特殊的色彩性乐器,主要担任和声伴奏和滑奏式的装饰句,每每奏出画龙点睛之笔,令听众难以忘怀。在室内乐中,竖琴也是重要的独奏乐器。竖琴独奏时能奏出柔和优美的抒情段或华彩段,极具感染力。

2. 钢片琴

钢片琴(见图8-13)的外形颇似一架小型风琴,但它的发音原理和音色却与风琴完全不同。它是用不同音高的金属片排列在一个共鸣箱上,弹奏琴键时带动用毡包着的小槌敲击发音,其音响特别清脆,且短促。

钢片琴有四个八度的总音域($c^1 \sim c^4$),用大谱表记谱。通常,两行谱表都是高音谱表,记谱比实际音高低八度。

钢片琴的发音虽然弱小,但是极有色彩,确有身在仙境之感。在乐队中使用它就是为了塑造神秘、幻想等天国般的音乐形象,也可用它表现闪烁的群星、神话传说和梦幻的意境等。柴可夫斯基的《胡桃夹子》和格罗菲的《大峡谷组曲》中都用了钢片琴。

3. 钟琴

钟琴(见图8-14)最早起源于东南亚一带,开始是将若干大小不同的小钟串成两排,用小槌敲击发音,后来用金属片替代小钟,仍称为“钟琴”。钟琴的音域一般有两个八度($c^3 \sim c^5$),由25块小金属片组成。钟琴用高音谱表记谱,记谱比发音低两个八度。

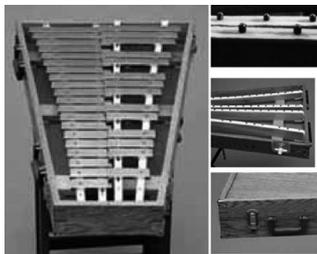


图 8-13 钢片琴



图 8-14 钟琴

钟琴用两根硬木或金属小槌敲击演奏,音色明快而温和,在乐队显得特别明亮、温柔、清新怡人,使人犹如进入仙境。钟琴具有极强的穿透力,而且余音较长,适合演奏旋律、音型、琶音,但不适合演奏复杂的节奏音型。

4. 颤音琴

颤音琴(见图8-15)与钟琴的发音原理、结构以及演奏方式无太大区别,它是由两排不同长度、厚度的金属板(一般是铝板,所以又称铝板钟琴)组成,排列方式犹如键盘乐器的黑白键。每块金属板下方都有与之振动相匹配的共鸣管和靠电子装置不断启闭的盖子,敲击金属板时产生出一种带有颤音的共鸣效果,因此称为颤音琴。

颤音琴用高音谱表按照实际音高记谱,偶有低八度记谱,音域为 $f \sim f^3$,演奏时也有软硬

之分,前者发音圆润,后者发音清脆。颤音琴的发音极其优美,余音很长,可通过制音踏板来控制,用法如同钟琴。

5. 木琴

木琴(见图 8-16)由一套长方形小木块组成,小木块按照一定的次序排列,用两个木制小槌敲击。木琴音质强烈刺耳,穿透力强,声音清脆,音域有三个八度。



图 8-15 颤音琴



图 8-16 木琴

6. 排钟

排钟是一组悬挂起来的金属管,用锤敲击发声,用高音谱表记谱,常用音域为 $c^1 \sim e^2$ 。排钟的音色明亮、清脆、悦耳,声音宏大,演奏起来能够制造出节日气氛,一般在乐曲高潮处使用。

六、键盘乐器

在键盘乐器家族中,所有的乐器均有一个共同的特点,那就是键盘。但是它们的发声方式却有着微妙的不同,如钢琴是属于击弦打击乐器类,而管风琴属于簧鸣乐器类,电子合成器则利用了现代的电声科技。键盘乐器相对于其他乐器家族而言,有其不可比拟的优势,那就是其宽广的音域和可以同时发出多个乐音的能力。正因如此,键盘乐器即使是作为独奏乐器,也具有丰富的和声效果和管弦乐的色彩。所以,从古至今键盘乐器都备受作曲家和音乐爱好者的关注和喜爱。



图 8-17 钢琴

1. 钢琴

钢琴(见图 8-17)由琴弦列、音板、支架、键盘系统(包括黑白琴键和击弦音槌)、踏板机械(包括顶杆和踏板)和外壳共六大部分组成。高、中音琴弦由钢丝制成;低音琴弦由钢丝加上紫铜缠丝制成。音板是木质结构,木材要求质地柔软,有弹性,易传导振动,以白松或梧桐为最佳。支架包括铸铁支架和木支架两部分。键盘系统中黑白琴键由象牙或电木制成,音槌常用木制。踏板机械是金属结构。外壳是漆饰木板结构。

钢琴音域宽广,音量宏大,音色变化丰富,可以表达各种不同的音乐情绪,或刚或柔,或急或缓,均可恰到好处;高音清脆,中音丰满,低音雄厚,可以模仿整个交响乐队的效果。

钢琴最早是在 17 世纪末由克里斯托福里在佛罗伦萨制造的。19 世纪的著名钢琴制造家们在许多方面改进了钢琴,增加了钢琴的音量和连续演奏的能力,扩展了其音域,并改善了钢琴的机械装置。现代钢琴因形状和体积的不同,主要分为立式钢琴和三角钢琴。在流行、摇滚、爵士以及古典等几乎所有的音乐形式中,钢琴都扮演了重要角色,被誉为“乐器之王”。

2. 管风琴

管风琴是世界上有史以来体积、重量最大的乐器,构造极其复杂,没有固定的规格。一般分键盘系统和音管系统两大部分组成。

管风琴属簧片乐器族中的自由簧乐器,音域最为宽广,能表现雄伟磅礴的气势和肃穆庄严的气氛,其丰富的和声绝不逊色于一支管弦乐队,是最能激发人类对音乐产生敬畏之情的乐器,也是最具宗教色彩的乐器。

管风琴是历史悠久的古老乐器,产生于公元前 200 年左右。管风琴有多种类型,但其共同特征是风箱将空气注入琴箱,演奏者用手指或双脚操作键盘对琴箱施加压力,使空气进入不同长度和管径的金属或木制音管中,从而奏出乐音。管风琴曾是纯粹的宗教乐器,在很多欧洲国家,每个普通村镇的教堂里都有管风琴,它是典型的独奏和声乐器,作为伴奏往往只用于宗教歌曲,在管弦乐队和交响乐队中则更少见。管风琴体积庞大,最大的高达十几米,有 3 万多根音管,七层键盘,演奏时发出宏大壮阔的音响。

3. 手风琴

手风琴由高音键盘、低音键钮和风箱三大部分组成,如图 8-18 所示。

手风琴具有多种音色,可模拟多种管乐器和弦乐器;和声丰富,可奏出小型乐队的效果;音量宏大,发音持久,不受空间局限;便于携带和演奏,是普及型乐器。最早的手风琴专利注册于 1829 年的维也纳,此后虽音质和结构不断得到改善,但手风琴的基本形制没有太大的变化,大多为右手演奏高音键盘,左手操纵六排键钮,产生低音与和弦。手风琴多用于独奏或为歌曲、舞蹈等伴奏,较少加入管弦或交响乐队;具有较强的民间风格,特别能体现东欧国家的民族特色。



图 8-18 手风琴

第二节 电声乐器及乐队编制

电声乐队的定义、乐器法、编制,实际上很难确定,电声乐队的实质是模拟真实的传统乐器组成乐队,另外,电声乐队区别于传统的乐队,还在于电声乐队能够奏出一些传统乐队不能演奏的新的合成音色和模拟大自然的效果声。如电吉他的失真音色,合成器模拟的动物的鸣叫,战争的车船、战炮声,自然界的风声、海潮声、海啸声等。

广义上讲,电声乐队指由电子乐器为主组成的乐队。电子乐器指运用电子元件产生和修饰音响的乐器,包括一般电子乐器和电子音响合成器。

目前比较常见的电声乐队有以下两类:第一类主要由架子鼓(又称爵士鼓,也有使用电

子鼓机的)、电吉他、电贝司和电子琴(或电子合成器)组成(其中架子鼓不是电声乐器),有时还加一个电子钢琴。第二类以电声乐队为基础,或者加进铜管乐器,如萨克斯、小号、长号;或者加进弦乐器,如小提琴、大提琴;或者加进民族乐器,如二胡、笛子、古筝等。

由此可以看出,电声乐队的编制极其复杂又灵活多变,随着电子科学技术日新月异的发展,近年来电声乐队的发展、变化很快,新的乐器和演奏形式不断涌现,甚至出现和传统乐器相比真假难辨的形式。但是,狭义地讲,通常所指的电声乐队的编制类型是以上提到的第一种类型。下面简单介绍最常见的几种电子乐器。

(1)架子鼓。架子鼓(见图 8-19)又称爵士鼓。架子鼓作为一种优秀的打击乐器,有一个历史发展的改良过程。19 世纪末诞生的布鲁斯民间音乐中由两个人演奏打击乐器,即一个人演奏小鼓,另一个人演奏大鼓和吊镲,之后逐渐发展为一个人演奏多种打击乐器,并组成简单的套鼓形式,这种形式一直沿用到黑人爵士乐的兴起,后来又被加上了一副立镲和一面桶鼓。20 世纪 50 年代摇滚乐的大规模流行,出现了现在架子鼓的样式。随着科学技术的不断发展,电子鼓也应运而生。架子鼓与电子鼓的结合使用,既保持了架子鼓的传统风格,又增添了更多的色彩效果。



图 8-19 架子鼓

现在的架子鼓包括一个大鼓、一个小军鼓、若干个高低音不同的较小的“桶桶鼓”、踩镲、吊镲,名称以“鼓”的数量来命名,如“六桶鼓”(一大鼓、一小鼓、四个桶桶鼓)、“七桶鼓”(五个桶桶鼓)等。

架子鼓是电声乐队中主要的节奏性打击乐器,它所演奏的节奏能体现出乐曲的音乐风格以及情绪特点。演奏时,演奏者手脚并用,可以演奏极为复杂的节奏。近年来,出现了用电子音响发声的新型电子鼓,电子鼓的音色比一般架子鼓更加多样。

(2)电吉他。电吉他(见图 8-20)的外观和发音原理与传统吉他接近,但电吉他的共鸣箱是做实了的,里边完全是电子电路,其发声完全靠电子放大,用拨片拨奏,琴弦震动,通过音频线连接放大电子设备发声。

电吉他是在西班牙箱式吉他基础上改装而成的,定弦也一样,由粗到细分别为:E—A—d—g—b—e。电吉他的演奏技巧、效果器的使用丰富多样,可以奏出滑音、颤音、双音、分解和弦、柱式和弦,音色具有穿透力,明亮动听。电吉他常担任领奏吉他,常用于演奏主旋律和复调旋律,音色柔美,富有歌唱性,加上失真等效果器来演奏旋律则极有推动性、疯狂性等特点。

(3)电贝司。电贝司(见图 8-21)又称低音吉他。电贝司外形同电吉他,但只装有四根弦,定弦为 E₁—A₁—D—G。电贝司的演奏基本方法也与吉他相近,其音色低沉、厚实有力,有很好的穿透力,在乐队中发挥低音提琴的作用。



图 8-20 电吉他



图 8-21 电贝司

(4)电子琴。电子琴(见图 8-22)又称电子风琴,近年来在大小轻音乐队和学校、家庭中广泛使用。电子琴早在 20 世纪二三十年代就开始研制,现代电子琴从 1959 年日本雅玛哈公司研制的电子琴诞生开始,至今还在不断地改善和发展中。不同型号的电子琴功能差别很大,一般有以下几种:一种是小乐队式电子琴,小型轻便,只有一排键盘,有音色变换键,可以自动演奏指定的音型节奏;一种是双排键盘,上排演奏旋律,下排演奏和声,琴身下方有脚踏低音硬杆,还有音量控制踏板,键盘周围还有许多调节开关;还有一种是音乐会用电子琴,有三排键盘。电子琴可以模拟许多音色,如弦乐群、大提琴、各种木管及铜管乐器、钢琴、吉他、古钢琴等,甚至还可以模拟各种架子鼓声,一般乐队无法发出的各种音响。电子琴可以储存数十种舞曲的节奏型,并且每种节奏型还可以再进行各种各样的变化。

电子琴的记谱多种多样:独奏时用两行大谱表记谱,如钢琴谱表,可加注和弦名称、脚奏的低音、自动伴奏的节奏(或者风格)名称、和弦标记、使用音色的名称;在乐队总谱中则也可以用一行谱表,并注明音色名称。

(5)合成器。合成器(见图 8-23),顾名思义,是一种能够合成出各种复杂音色、音响的电子乐器系统,全称“电子音乐合成器”。它是功能齐全的模拟装置式的电子键盘乐器,键盘如同钢琴的键盘,外观类似电子琴。



图 8-22 电子琴



图 8-23 合成器

合成器最早出现于 1955 年,Harry Olsen 和 Herbert Belar 在美国无线电公司的实验室中创造出世界上第一台电子合成器。20 世纪 60 年代,美国物理学家又研制出世界上第一台小型实用的电子合成器,首先被欧美的音乐家(尤其是摇滚音乐家)所使用,并且日益风行起来,80 年代由日本传入我国。目前合成器在各种电声乐队和计算机音乐制作中广泛应用。

合成器的音色几乎涵盖了所有现代管弦乐所用的乐器的声音,因为有了数字采样(PCM)技术,世界上存在什么声音,合成器就可以有什么声音。不同品牌、不同型号的合成器,在音色数量、操作功能、操作方法上不尽相同,但在乐队中起的作用一样。电子合成器的不足在于和真实乐队相比在演奏情绪及人性化上有所不足,但是它的实用性、方便性还是备受人们青睐。



第九章 经典欣赏——器乐作品赏析

第一节 大型器乐作品体裁概述

乐曲的体裁是指乐曲在音乐风格和性质方面的特征。不同体裁的器乐曲的形成,都是同它们各自的应用和表演的目的、演出的场合、乐曲内容的倾向性、音调和节奏的特色、音乐风格的特征等有关。大型器乐体裁包括室内乐、组曲、奏鸣曲、协奏曲和交响曲。

一、室内乐

室内乐原意是指在房间内演奏的“家庭式”的音乐,后引申为在比较小的场所演奏的音乐,以区别于教堂音乐和歌剧音乐。室内乐于17世纪初发源于意大利,到18世纪时室内乐的概念多半和家庭生活中娱乐性的音乐有关。后来,维也纳古典乐派的大师们逐步完善了室内乐中的各种体裁形式,并赋予新的活力。而后的浪漫派音乐家们又进一步发展和充实了室内乐的形式和内容。现今,室内乐是指各种重奏曲(有时也包括独奏曲)及用少数乐器伴奏的独唱、重唱曲。由于室内乐重奏的每一声部都相当独立和个性化,所以它的写作技法通常比较复杂而细致。和交响乐作品相比较,室内乐重奏显得感情细腻、含蓄,而且更加注意发挥每件乐器的技巧和表情的“潜力”,对各声部的乐器在组合关系上也更加精雕细刻。因此,这就要求作曲家必须有高度的艺术技巧水平,演奏者也必须配合默契,而欣赏者则要求比较仔细、用心地“深入”音乐,才能对其中的妙处心领神会。

室内乐最常见的形式有钢琴三重奏:小提琴、大提琴、钢琴;弦乐四重奏:第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴;钢琴五重奏:弦乐四重奏加钢琴。比较常见的形式有弦乐三重奏:小提琴、中提琴、大提琴;钢琴四重奏:弦乐三重奏加钢琴;弦乐五重奏:弦乐四重奏加第二中提琴或第二大提琴。除此之外,室内乐也有从二重奏到九重奏等不同乐器组合的演奏形式。

二、组曲

组曲是一种套曲形式的器乐曲或交响曲,在统一的艺术构思下,乐曲间有着内在的联系,同时又各自独立。组曲分为古典组曲和现代组曲两类。

古典组曲(又称舞曲组曲)形成于17世纪,在巴洛克音乐时代所有套曲都是同一调式,

都是从舞曲演变来的。这个时期的组曲虽由舞曲组成,但实际上并非作为舞蹈用途,而是经过风格化后供大家欣赏或演奏用的音乐。到巴洛克中期以后,古典组曲有了比较固定的组合方式,即古典组曲包括四首舞曲乐章。

- (1)阿勒曼德舞曲:四拍子中速的德国舞曲。
- (2)库朗特舞曲:三拍子快速的法国舞曲。
- (3)萨拉班德舞曲:三拍子慢速的西班牙舞曲。
- (4)基格舞曲:极快速的英国舞曲。

在基格舞曲之前,可再加入其他的舞曲,如布雷舞曲、嘉禾舞曲、小步舞曲等。17世纪后期,组曲被认为是一种过时的老形式,很少有人再写组曲。

现代组曲兴起于19世纪70—80年代,这类组曲亦由若干不同体裁、不同性格、不同调性的乐曲集合而成,大致可分以下五类。

(1)集锦式组曲。它由配剧音乐、舞剧、歌剧、电影音乐或配乐朗诵等音乐中选出若干乐曲辑成,如比才的《阿莱城姑娘》组曲、格里格的《培尔·金特》组曲、柴可夫斯基的《胡桃夹子》组曲等。

(2)独立的标题性组曲。如里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查达》、霍尔斯特斯的《行星》组曲等。

(3)特性曲组曲。它由19世纪出现的各种特性曲及标题小曲组成,如舒曼的《狂欢节》、柴可夫斯基的《第三管弦乐组曲》等。

(4)民族风格的组曲。它随19世纪民族意识的高涨而产生,如德沃夏克的《捷克》组曲、佩科的《摩尔达维亚》组曲等。

(5)仿古组曲。这类组曲在19世纪已经出现,至20世纪,因受新古典主义思潮影响,更为突出,如格里格的钢琴组曲《霍尔堡时代》、拉威尔的《库普兰之墓》组曲等。

现代组曲所包含的乐曲数目比较自由,从四首到十几首不等,各乐曲间富于对比,调性关系也比较自由,所表达的内容范围和概括的音乐形象比古典组曲要广泛。

三、奏鸣曲

奏鸣曲一词源于意大利文“sonare”(“鸣响”的意思),是一种多乐章的器乐套曲,亦称“奏鸣曲套曲”。由三四个相互形成对比的乐章构成,用一件乐器独奏(如钢琴奏鸣曲);或一件乐器与钢琴合奏,如小提琴奏鸣曲(小提琴与钢琴合奏)、长笛奏鸣曲(长笛与钢琴合奏)等。其中各乐章的基本特点和曲式结构如下。

- (1)第一乐章:快板,采用奏鸣曲式。
- (2)第二乐章:慢板或行板,采用变奏曲式、单三部曲式或复三部曲式、自由的奏鸣曲式。
- (3)第三乐章:中速,采用复三部曲式的小步舞曲或快速的谐谑曲。
- (4)第四乐章:快板或急板,采用奏鸣曲式、回旋曲式或回旋奏鸣曲式。

奏鸣曲一词在16世纪前就已存在,16世纪时泛指一切器乐曲,与声乐曲相对。17世纪早期,由五段或更多段对比性乐段组成的器乐合奏作品一般被认为是奏鸣曲,由此发展成巴洛克式的奏鸣曲,三重奏鸣曲是当时的重要体裁,通常有两种形式:“室内奏鸣曲”和“教堂奏



乐曲欣赏
《胡桃夹子》

鸣曲”。到 18 世纪上半叶,独奏奏鸣曲取代了三重奏鸣曲的地位。18 世纪下半叶,海顿、莫扎特确立了三个乐章的奏鸣曲形式(快板—行板—快板)。在贝多芬的发展下,奏鸣曲的规模接近交响曲结构,他的 32 首钢琴奏鸣曲为这种体裁做出了历史性的重要贡献,标志着奏鸣曲进入成熟的发展时期。到 19 世纪浪漫主义时期,奏鸣曲始终是由一件或两件乐器演奏的最重要的器乐体裁,它展现了浪漫主义音乐的特征,主要表现在作品的史诗性、标题性、主题的发展性、变奏性和歌唱性等方面;乐章的数目有所发展,多乐章、单乐章(李斯特首创)不一。20 世纪的奏鸣曲呈现出多样化的发展方式,当时重要的作曲家大都写过这种体裁的乐曲,但风格迥异,形式不同。

四、协奏曲

协奏曲一词源于拉丁文 *consertare* 或 *conserere*(前者有竞争、竞赛之意,后者是同心协力的意思),是指一件或多件独奏乐器与管弦乐队相互竞奏,并显示其个性及技巧的一种大型器乐套曲。近代协奏曲通常由三个乐章组成。

- (1)第一乐章:快板,采用奏鸣曲式。
- (2)第二乐章:慢板,采用变奏曲式、回旋曲式或省略的奏鸣曲式。
- (3)第三乐章:快板,采用奏鸣曲式或回旋曲式。

协奏曲在 16 世纪指意大利的一种有乐器伴奏的声乐曲。17 世纪后半叶起,指一件或几件独奏乐器与管弦乐队竞奏的器乐套曲。巴洛克时期形成的由几件独奏乐器组成一组与乐队竞奏的协奏曲称为大协奏曲。古典乐派时期形成的由小提琴、钢琴、大提琴等一件乐器与乐队竞奏的协奏曲称为独奏协奏曲。海顿、莫扎特、贝多芬以及浪漫乐派的许多作曲家均作有大量的独奏协奏曲作品。另有两件相同或不同乐器与乐队竞奏的复协奏曲(或称双重协奏曲)、三件相同或不同乐器与乐队竞奏的三重协奏曲,单乐章的小协奏曲,乐队与乐队竞奏的大协奏曲等。

古典乐派及浪漫乐派的部分协奏曲的第一乐章多采用双重呈示部,先由管弦乐队演奏第一个呈示部,之后独奏乐器加入演奏,由独奏乐器为主演奏另一个内容不完全一样的第二个呈示部。除此之外,在第一乐章和第三乐章再现部结束、结尾开始前的主和弦第二转位和弦后安插由独奏乐器演奏的华彩乐段,并用属和弦上长时值的颤音过渡至管弦乐合奏的结尾。浪漫乐派以及后来各国民族乐派作曲家的作品中,独奏乐器更富于鲜明的表现力、感人的歌唱性和高难度的技巧性,整个乐曲往往也具有更强的动力感和交响性。李斯特把多乐章套曲的艺术构思集中凝聚起来,创造了单乐章的协奏曲形式。20 世纪以后,苏联作曲家格里埃尔的声乐协奏曲,则以人声与乐队结合而成。西方现代主义音乐流派的某些协奏曲,则更显出浓缩、简短的特点,“新维也纳乐派”韦伯恩以无调性的十二音序列形式写成的协奏曲,现今仍居同类型作品的榜首。

五、交响曲

交响曲一词源于希腊语 *symphonia*(有声音一起响之意),是一种按照奏鸣曲原则构成的管弦乐套曲。古典交响曲通常有四个乐章,其基本特征有以下几方面。

(1)第一乐章:快板,采用奏鸣曲式,音乐活跃,充满戏剧性,由两个对立主题做呈示、展开和再现,示意矛盾的起因、发展和暂时的结果。

(2)第二乐章:慢板,采用单三部曲式或变奏曲式,曲调缓慢如歌,内容往往表现生活的体验和哲理性的沉思,是交响曲抒情的中心段落。

(3)第三乐章:快板,采用复三部曲式,常用体裁为带有三声中部的小步舞曲或谐谑曲,音乐体现了矛盾冲突之后的闲暇、休整和娱乐。

(4)第四乐章:快板或急板,多采用回旋曲式、奏鸣曲式或回旋奏鸣曲式,内容与矛盾的结果有关,常表现乐观、肯定的态度和胜利凯歌般的节日欢庆场面。

交响曲的前身是巴洛克时期的意大利歌剧序曲,18世纪上半叶作曲家们采用意大利歌剧序曲的快—慢—快结构谱写管弦乐作品,并将其称为交响曲。从此,交响曲逐渐取代了巴洛克风格的乐队协奏曲,成为音乐会中主要的器乐形式。古典主义时期,交响曲得到了真正的确立和发展,主要归功于曼海姆乐派、柏林乐派和维也纳乐派。曼海姆乐派奠定了古典交响曲4个乐章的基本结构,形成了快板—行板—小步舞曲—快板终曲的交响套曲形式。18世纪后半叶,维也纳古典乐派的海顿(一生创作了125部交响曲,被誉为“交响曲之父”)对交响曲进行了改革,发展并完善了这种形式,后来贝多芬将交响曲推向发展的顶峰。浪漫主义时期的交响曲有一定的发展,其特征主要表现为:内容具有文学性、标题性,曲式结构更自由,乐章数目不定(从单乐章到7个乐章不等),乐队编制庞大,音响华丽而丰满,民族风格浓郁等。20世纪的交响曲受各种音乐思潮的影响,构思独特,乐队编制有大有小,音响复杂多变,风格多样。

第二节 大型器乐作品鉴赏

一、中国大型器乐作品赏析

(一)室内乐《第一弦乐四重奏——风、雅、颂》

《诗经》是我国最早的诗歌总集,它收集了从西周初期至春秋中叶大约500年间的诗歌305篇,先秦时期称为《诗》,或取其整数称《诗三百》,西汉时期被尊为儒家经典,始称《诗经》,并沿用至今。我国的现代派作曲家谭盾选取了《诗经》中的风、雅、颂三个部分构思成作品的三个乐章,运用现代作曲技法打破三度叠置的大小调和声功能体系,并创造性地把古筝、琵琶、二胡的演奏手法移植到四重奏中。谭盾选用了古琴曲《梅花三弄》等素材,使作品具有中华古国的风韵,表现了今人对古人的感受、理解和联想。1983年谭盾的这首弦乐四重奏作品《风、雅、颂》荣获国际韦伯室内乐作品比赛的二等奖。

1. 第一乐章《风》

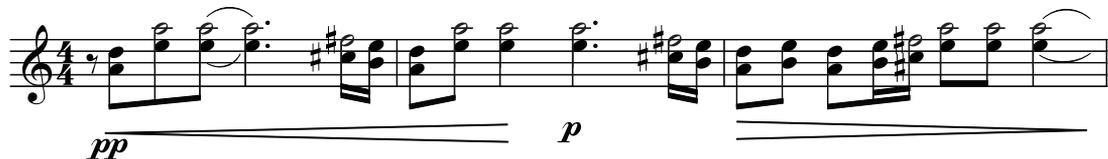
本乐章采用奏鸣曲式。开始由中提琴奏出散板的引子,古老的歌谣风,深沉。随后在大提琴好似鼓声的拨奏中引出主部主题。



此主题由慢而快,是民族追求精神的体现。副部主题优美舒展,富有歌唱性。

2. 第二乐章《雅》

本乐章采用三部曲式,抒情的慢板。A段:由十二音序列融合古典音调写成的旋律,富有清高自洁的“雅韵”。B段:取材于古琴曲《梅花三弄》的引子。C段:再现A段的主题,最后由小提琴的泛音奏出《梅花三弄》的曲调。



3. 第三乐章《颂》

本乐章采用变奏的快板、终曲,是第一乐章和第二乐章主题的变奏与归纳,其旋律起伏跳动,充满活力,既表现了今人对古人的追忆、赞颂,又表现了今人对美好未来的憧憬。

(二) 组曲《泰山颂》

《泰山颂》是我国作曲家金西、徐贵岩、李钰三人共同作曲的一部以山东民间音乐为素材、以雄伟壮丽的泰山为背景的大型民族管弦乐作品。这是一部富有哲理性的民族器乐曲,由四个乐章组成,各乐章的标题为:日出、远望、松涛、攀登。从逐段标题看,它们显然都是描写性的篇章,但从乐曲表现的实际内容来看,它们又主要是借景抒情、寓情于景。作者在前三个乐章中通过对泰山景色的描绘来歌颂伟大的祖国(第一乐章)、赞扬勤劳的人民(第二乐章)和怀念先辈的业绩(第三乐章),在末乐章中更热情地讴歌了中国人民以攀登泰山和百折不挠的精神建设祖国的雄心壮志。作品的每个乐章除附有标题外,还有作者自拟的五言诗四句,可作为理解作品的参考。

1. 第一乐章《日出》

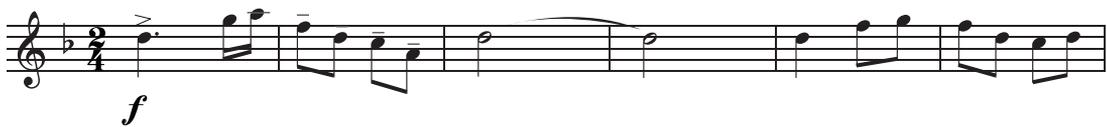
东岳柱青天,碧丛欲换彩,一线曙光露,旭日跃渤海。

这四句诗对本乐章所要表达的内容做了生动、形象的概括。乐曲开始,在定音鼓滚奏的背景上,乐队全奏出这样一个气势磅礴的引子乐句(D羽调式)。



它是构成全曲的主导动机,作者成功地选用了这个具有浓郁民族色彩的五声羽调式的

音型,并加以引申,形成了贯穿在这部作品中最突出的旋律——“泰山”主题。它恬静幽美而又热情奔放,用来象征古老壮丽的泰山英姿,是十分恰当的。

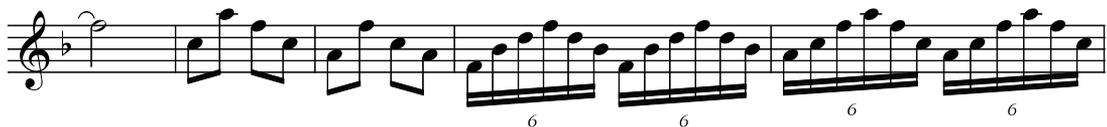


当“泰山”主题在各组乐器上交替出现,尤其是在箫、笛等吹管乐器上奏出时,一幅幅巍峨多姿的泰山景色仿佛呈现在眼前。

乐曲中段表现人们夜游泰山、待观日出的心情。首先由高音笙吹奏出一个由“泰山”主题派生出来的旋律。



微弱的力度,时隐时现的旋律线条,令人宛如置身于烟雾迷蒙、千嶂压暗的泰山夜境之中。接着,伴随一连串上行三连音的出现,音量渐大,力度渐强,反映了待观日出者的急迫心情,并预示着一种新的景象的呈现。终于,在弦乐抖弓演奏的和弦衬托下,钢片琴奏出一个具有明朗的大调色彩的华丽乐段,它使人联想起那金光四射、彩霞万道、一轮旭日在海面上冉冉而起的动人画面。



当“泰山”主题重又出现时,音乐热情地赞颂着光明,整个乐章至此达到高潮。结束前的几声清脆的云锣音响更增添赞颂气氛,泰山的形象在这里显得更为雄伟、壮观。它象征着我们伟大的中华民族如同初升的旭日,蒸蒸日上!

2. 第二乐章《远望》

岱巅极目瞰,群山云雾开,绿中点点红,江河春色来。

几声古筝的琶音弹拨,引出了在 F 徵调上由竹笛吹奏的自由奔放,具有山歌特色的引子。



本乐章为二部曲式结构,引子之后,便是乐曲第一段的主要旋律,这是一个乡土气息极为浓郁的主题。



这支典型的山东民歌风格的曲调,虽然仅 16 小节,但经过乐队“调色板”的润饰,使它产生出十分亲切、动人的效果。作者在这里充分发挥了弓弦、吹管及弹拨等各种乐器的音色和性能,特别是各组乐器之间的交替、呼应以及复调手法的运用,使这一主题千姿百态地反复呈现,把人们的想象带到泰山苍翠蓊郁的奇峰异谷之中。

乐曲第二段速度加快并转入上方五度近关系调(F 宫调)上,这时,具有田园特色的板胡奏出了一首欢快热烈的主题。



随着乐曲的发展,古筝以其清脆悦耳的音响与弦乐组肯定有力的对答,加上弹拨群明快的演奏和木鱼、铃鼓等打击乐的妙用,使这一段音乐激情抒情融合一体,充满生机,反映了泰山脚下劳动人民满怀信心地生活和愉快劳动的情景。

3. 第三乐章《松涛》

翠峦松涛吼,似闻战鼓隆,追忆当年路,仰首慕苍松。

这是一页触景生情的乐章,它由赞美苍松翠柏的高大挺拔,进而激起人们对革命先辈的无限怀念和敬仰之情。

乐曲开始,在紧迫的松涛吼声之后,独奏二胡在古筝的伴奏下,以其特有的深沉而优美的音色,舒缓、从容地奏出了建立在4/4拍子、F宫调上的“赞松”主题。这个主题庄严、肃穆而又优美如歌,它象征着革命者的伟大形象。



继独奏之后,弓弦组以丰满的音量齐奏这一主题,好像有更多的崇敬者参加到赞松的行列,当“赞松”主题第三次由箫吹奏时,人们已不禁由景生情、思绪万千,一幕幕战争岁月的图景,浮现眼前。这时,本乐章开始那个象征松涛的音型重又出现,琵琶等弹拨乐器以轻巧而铿锵有力的、军鼓般的节奏,引出了在低音区奏出的旋律。

可以发现,这个富于动力性的曲调既与第一乐章的“泰山”主题有着亲缘的联系,又与本乐章的“赞松”主题结合在一起。作者在这里运用了大量的急速音型、音区、音色的变化及同名大小调转换等手法,造成乐曲戏剧性的发展和感情的变化,从而生动地描绘出当年我军纵横战场、奋勇杀敌的英雄气概。当“泰山”主题在D羽调上突然出现时,一种胜利后的豪放情绪油然而生。

最后,“赞松”主题重又出现,它把人们从冥想世界带回到现实中来。在这里,它显得更为深情、挚诚了。

4. 第四乐章《攀登》

沉浮数千载,风雨摧不衰,再攀新征程,自有英豪在。

在具有山东民间打击乐特色的战鼓隆隆声中,唢呐群吹出了洪亮的“泰山”主题,它似乎向人们宣告:攀登泰山顶峰的进军号角吹响了!随之而来的是“泰山”主题的变体,乐队以果断的节奏和进行曲速度,在B羽调上奏出了攀登者一往无前、勇攀高峰的气概。



又一阵欢腾热烈的击鼓声后,乐曲巧妙地转入其关系大调(D宫调)上。



在乐曲的发展变化中,作者继续运用了我国民间乐曲中所特有的调式、调性转换手法,使乐曲的表现力大为丰富,它仿佛描绘人们在风光秀丽而又崎岖蜿蜒的山途中满怀信心地前进着,尤其是当旋律转入上方四度的G大调时,更使人产生这种联想。

最后,乐队全奏“泰山”主题,在这里它不仅与第一乐章的音乐遥相呼应,加强了全曲的统一、整体感,而且由于这一主题在以上各乐章中不断地变体出现,它的再现很自然地形成全曲的最高潮,体现出攀登者经过艰难险阻和风风雨雨,终于登上泰岳顶峰的豪情。

(三)协奏曲《黄河》



钢琴协奏曲
《黄河》

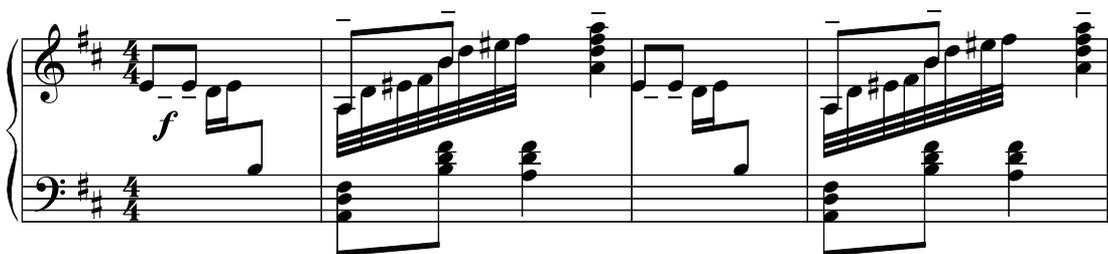
钢琴协奏曲《黄河》是采用中国近代作曲家冼星海《黄河大合唱》的主旋律改编,由殷承宗、储望华、刘庄、盛礼洪、石叔诚、许斐星等钢琴家、作曲家集体改编创作。这部钢琴协奏曲在创作中运用了西洋古典钢琴协奏曲的表现手法,在曲式结构上又融入了船夫号子等中国民间传统音乐元素,不仅在当时的国内引起了强烈的反响,还因为其史诗的结构、华丽的技巧、丰富的层次和壮阔的意境,成为世界音乐史上最著名的一首中国协奏曲,被世界各国的多支乐团演奏过。

钢琴协奏曲《黄河》以抗日战争为历史背景,以黄河象征中华民族,表现无产阶级的革命英雄主义,歌颂中华民族的英雄气概和斗争精神,歌颂毛主席人民战争思想的伟大胜利。因此,《黄河》的前三个乐章加入了《义勇军进行曲》(中华人民共和国国歌)、《国际歌》的主题旋律,第四章的前奏部分及结束部分还加入了《东方红》的旋律。整部作品由四个乐章组成。

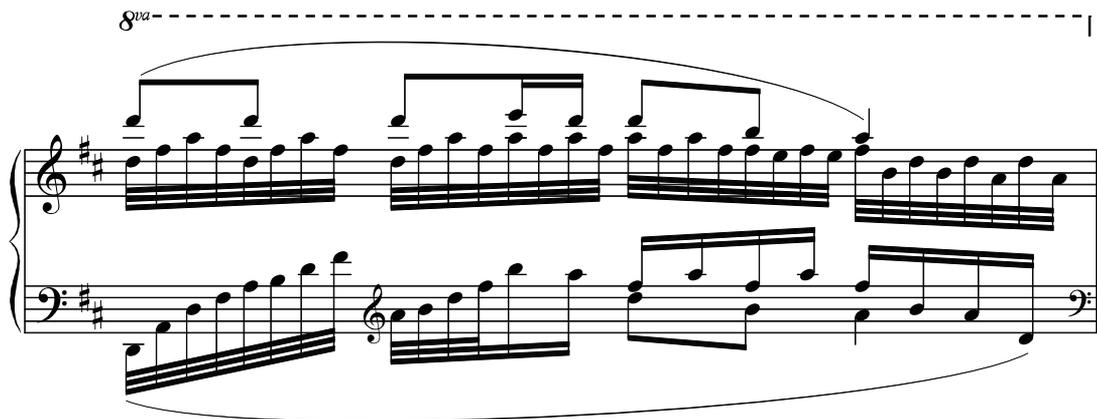
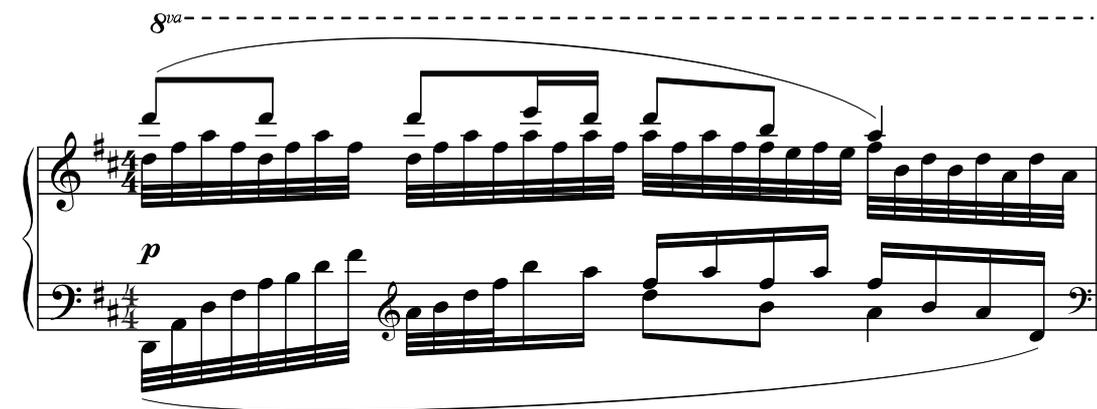
第一乐章:《黄河船夫曲》;第二乐章:《黄河颂》;第三乐章:《黄河愤》;第四乐章《保卫黄河》。

1. 第一乐章《黄河船夫曲》

引子一开始,小号与小提琴便以磅礴的气势奏出号子似的动机,木管乐快速的半音阶上行和下行,刻画了船工们同惊涛骇浪殊死搏斗的情景,这时乐队出现了“划哟,冲上前!”的音乐语言。



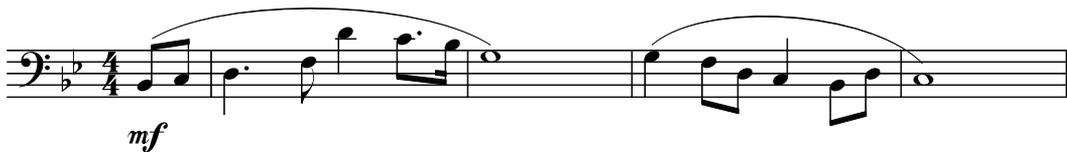
由钢琴急骤的琶音掀起巨浪,引出了坚定有力的船工号子,表现了船工们万众一心同狂风巨浪顽强拼搏,象征着中华民族不屈不挠的斗争精神。随着音乐的不断发展,推出了钢琴的华彩乐段,描绘黄河激流汹涌澎湃,船工们冲过了激流险滩。这时,出现了一段悠扬抒情的旋律,仿佛艰难险阻的斗争中见到了胜利的曙光,音乐更加充满自信。



最后,在钢琴有力的演奏中,音乐再现了激烈的主题音调,全曲回到船工们与惊涛骇浪搏斗的紧张情景之中。

2. 第二乐章《黄河颂》

深邃的大提琴奏出缓慢庄严的旋律,抒发了“站在高山之巅”鸟瞰黄河时感慨万千的情怀。从而引出独奏钢琴的反复呈述,这是对中华民族悠久历史的追溯:在黄河两岸住着善良勤劳的民族,千百年来他们在这块富饶的土地上劳动着、生活着、斗争着。钢琴铿锵有力的和弦奏出了乐曲雄伟的结束部分,铜管奏出的义勇军进行曲动机象征着觉醒的中华民族已屹立在世界东方。



3. 第三乐章《黄河愤》

清脆的竹笛声吹出了陕北高原质朴宽阔的引子旋律,独奏钢琴模仿古筝,轻快地奏出民族风格的主题。

在乐队明亮宽广的发展后,钢琴深沉压抑的和弦与铜管乐的阻塞音表现了敌寇对祖国河山的践踏,人民在水深火热之中遭受深重苦难。在苦难音调的进行,音乐中同时酝酿着反抗斗争的音乐情绪,随着音乐情绪的不断高涨,独奏钢琴激动地奏出象征民族悲愤的雄伟音调。



最后乐队以辉煌的气势再现民族风格的主题音调,这是黄河滚滚的怒涛,这是中华民族满腔的悲愤。

4. 第四乐章《保卫黄河》

引子是铜管乐奏出的号召似的战斗性旋律主题,音调中揉进的《东方红》动机象征毛主席党中央发出的战斗号召。钢琴的华彩乐句后,出现了《保卫黄河》的旋律主题。



这是一段斗志昂扬的进行曲,表现了中华民族前赴后继、英勇不屈的献身精神。随着乐曲主题的不断发展,音乐展开了一幅幅抗战的壮烈画面:战马驰骋,硝烟弥漫,抗日军民英勇杀敌。音乐情绪此起彼伏,当《东方红》主题出现时整个乐曲达到最高潮,这是在讴歌毛泽东思想的伟大胜利。在乐曲结束前,乐曲巧妙地把《保卫黄河》《东方红》和《国际歌》结合在一起,表现了中国的抗日战争与世界的反法西斯战争的有机联系,只有中国共产党领导的中国人民才能赢得这场战争的伟大胜利。

钢琴协奏曲《黄河》在创作中运用了西洋古典钢琴协奏曲的表现手法,在曲式结构上又体现了中国传统风格,以标题性组曲的形式写成。它虽然产生于中国特定的历史时期,但是

作为音乐艺术作品并不影响其应有的艺术价值,它影响着中国音乐界几代人,成为中国对世界影响最大的交响乐之一。

殷承宗于 20 世纪 80 年代初带着他的《黄河》协奏曲曲谱离开了中国,到美国定居。在美国,他以该曲作为保留曲目进入音乐界,在各种音乐会中《黄河》都是以保留曲目为条件而参加的。西方人没有因为该作品是歌颂中国共产党,有中华人民共和国的国歌,甚至有已超过百年的《国际歌》主题旋律而拒绝,他们客观地评价、心悦诚服地接受了这部来自东方的红色中国之音乐作品。就这样,《黄河》真正走出了国门,走向了世界,为中国交响乐在世界乐坛上争得了它应有的地位。

(四) 交响曲《地平线》

作为中国新音乐的代表,叶小纲始终走在学术的前沿,他的这部作品《地平线》无论对当时 20 世纪的 80 年代还是今天,都具有不可估量的重要作用。

“为女高音、男中音和交响乐队而作”的管弦乐作品《地平线》,首演于 1985 年举行的“叶小纲交响作品音乐会”,音乐素材主要来自藏戏、藏族古典歌舞和蒙古民间音乐。以段落为划分,作品中歌者的唱词是藏语与汉字的交替,时而以一种模糊的音节寻找纯人声质感,时而以清晰的腔字叙事,由此暗示人们向着地平线深处跳动的生命之灵追去。《地平线》诞生于新潮音乐崛起的最初,拥有那一时代区别于传统音乐的诸多鲜明标签,如从外部世界的描摹转向内心世界的揭示,从群体情感的咏诵转向个体情感的吟哦,从共性写作转向个性写作等。

《地平线》全曲共包括六首乐曲。第一曲——《引子》;第二曲——《旋律》;第三曲——《快速地》;第四曲——《舞曲》;第五曲——《Ga-Bo-Pa》;第六曲——《地平线》。

这部作品的素材来自藏族音乐中的藏戏和囊玛的音调,但作曲家仅仅把它作为音高材料的切入点而已,从最后形成的作品音响中,几乎听不出有多少藏族风格。最为重要的是《地平线》的时代特色稳妥、音响纯熟流畅、构思宏伟开阔,与同时期的不少作品相比,少有神秘的气氛、夸张的对比和“外露”的音响。

该作品运用了西藏的传统音乐为素材,结合作曲家本人的美学理想和艺术追求,在旋律、和声、曲式和配器等方面形成了独特的艺术风格。首演后一直在国内外长演不衰,被中华文化促进会评为“二十世纪华人经典”。

二、外国大型器乐作品鉴赏

(一) 室内乐《G 大调弦乐小夜曲》

莫扎特一生中创作有 13 首小夜曲,其中最有代表性、流传最广、最受欢迎的就是 G 大调小夜曲。这是一首充满纯朴、真挚情感的轻快乐曲。由于它是莫扎特全部小夜曲中唯一用弦乐演奏的,所以通常被称为《弦乐小夜曲》或《G 大调弦乐小夜曲》。

在莫扎特那个时代,小夜曲这种音乐体裁的内涵与我们现在的理解是稍有不同的。那时的小夜曲,除了“情歌”外,还有一种是在喜庆盛典或纪念日上演唱或演奏的。这类小夜曲基本属于贵族消遣所用的娱乐音乐,或是属于祝贺性质的音乐。通常,这种小夜曲是在露天

场所演奏的。这类消遣祝贺性的小夜曲,结构也与现代小夜曲不同,通常是多乐章套曲的结构。莫扎特的很多部小夜曲都有六七个乐章。根据莫扎特本人的作品目录记载,这部《G大调弦乐小夜曲》原有五个乐章,可惜手稿已经不完全,原来的五个乐章中缺了一个乐章,现在只知道莫扎特当时在维也纳,其他的写作情况便一无所知了。这样一来,其结构便与古典交响曲的模式一样,而它给人的感觉也俨然是一部“袖珍交响曲”。

本曲完成于1787年8月10日,原是由第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴和倍大提琴组成的弦乐合奏,后来才改为弦乐五重奏或四重奏的。弦乐队的演奏热情、明快,弦乐四重奏则纤巧、轻盈,可以说各有千秋。

1. 第一乐章《快板》(G大调,4/4拍,奏鸣曲式)

开门见山,是四小节分解和弦式的引子,简单而充满活力,给人留下难忘的印象(谱例前四小节)。随后的主部主题与引子具有相同的性格,但加强了歌唱性,更便于上口记忆(谱例双小节线后的部分)。



乐曲欣赏
《G大调弦乐小夜曲》



连接部的过渡性主题也是简明优美的旋律。



音乐不断向高音区推进,引出带有轻松舞曲性质的副部主题。



紧接的结束不主题以颤音和断奏为特征,轻巧而诙谐。



在不足60小节的呈示部里,音乐主题一个接一个,而且各具特色,生动鲜明,充分显示了莫扎特高超的音乐才华。

展开部短小精干,以结束部主题为主体,进行了一系列的转调后,进入再现部。呈示部中各个主题在再现部中顺次再现。最后是与开头引子相呼应的分解和弦式的小结尾。

2. 第二乐章《浪漫曲》(C大调,2/2拍,回旋曲式)

这个乐章音乐性格宁静、温柔,充满了浪漫气息。乐曲采用回旋曲式,即A—B—A₁—C—A₂+结尾这样的结构。主要主题A富于歌唱性,细腻而亲切。



插部一(B),则略带舞曲的性质,舒缓的速度使人感觉风度翩然。



插部二(C),音乐转入c小调,情绪略显激动。高声部与低声部奏出短小的主题一唱一和,彼此呼应,像是恋人在互诉相思。

最后,音乐又回到如歌的主题A,在经过一个短小的结尾后平静地结束。

3. 第三乐章《小步舞曲》(G大调,3/4拍,复三部曲式)

这个乐章充分展现了小步舞曲典雅华贵的特性,旋律简洁而流畅。第一部分由明快有力和抒情流畅的两种富于对比性的旋律构成。



三声中部,旋律温柔旖旎,与前段相比更接近德奥民间的连德勒舞曲。

最后则是第一部分的再现。

4. 第四乐章《回旋曲》(G大调,快板,2/2拍回旋奏鸣曲式)

本乐章主部主题运用了轻巧的跳弓和活跃的回音,音乐形象活泼俏皮。副部主题则相对沉稳。



在中间部分,是一个以主部织体为核心的展开段落,在几次转调之后,副部主题回到了主调 G 大调上。最后音乐在主部主题音型的上行模进中结束。

这部小夜曲结构紧凑,布局均衡,旋律优美动人,音乐性格朝气蓬勃,充满了青春活力,全面地体现了莫扎特精美的音乐风格。

(二) 组曲《培尔·金特》

《培尔·金特》原是挪威著名文学家、剧作家易卜生根据本国古代民间传说创作的五幕幻想寓言剧。挪威作曲家格里格应邀为该剧写了 22 首钢琴二重奏配乐,演出后获得巨大成功,后来格里格从中选出 8 首,改编为两套管弦乐组曲(第一组曲和第二组曲),成为世界乐坛上雅俗共赏的名作。

戏剧《培尔·金特》虽然不是易卜生的代表作,但在他的全部剧作中却占有相当重要的地位。易卜生的诗剧《培尔·金特》大量采用象征和隐喻的手法,塑造了一系列扑朔迷离的梦幻境界和形象,剖析了当时挪威上层社会的极端利己主义,同时又触及了当时世界上的许多重大政治事件。

故事概要:培尔·金特是一个农家子弟,家里的全部财产被他父亲挥霍一空,因此他母亲不得不带着他自谋生路。培尔·金特为人任性,生活放荡不羁,行为荒诞不经,对自己的一切总是做着幻想的迷梦,村里人都与他不合,他母亲非常痛苦、困惑。在一次参加朋友的婚礼时,他拐走了新娘英格丽德,把她带到荒芜的深山里,第二天就抛弃了她,并告诉她说,她没有自己在婚宴上遇到的另一位少女索尔维格那样美丽、温柔、可爱。当培尔·金特潜逃在深山密林中时,误闯进山魔大王的宫殿,后来竟又爱上了山魔的女儿。山魔发觉后,便用死来威吓他,在这千钧一发之际,忽然远处传来教堂的钟声,赶走了山魔,他才得救。索尔维格自从在婚宴上与培尔·金特共舞后,就钟情热恋着他,后来他们在山林中相遇,生活颇为愉快。但是,培尔·金特对现实生活不满足,他想找到更大的幸福,于是又要离开索尔维格,在临走前他想起了自己的母亲,便回到家中,此时母亲已经奄奄一息,最终死在了儿子的怀抱里。此后,培尔·金特便流落他乡,开始了他的冒险生涯。几年后,他在摩洛哥经商致富,后因海船爆炸,他的财产也全部毁灭。之后他流浪到非洲,在沙漠中遇见了阿拉伯酋长的女儿安妮特拉,并爱上了她,他们同骑一马私奔,但当安妮特拉骗到了他的所有珠宝之后,立即掉转马头返奔自己的部落,把穷

困、孤独的培尔·金特扔在沙漠里。此时,培尔·金特不禁想起了自己忠实的爱人索尔维格和自己的家乡,而且从现实中猛醒过来:世界上最大的幸福就是回到自己的祖国和家乡,见到自己的亲人和同乡。最后他终于回到了家乡,回到了索尔维格的怀抱。格里格用生动的音乐语言塑造了这些民间传说中的幻想人物的形象。

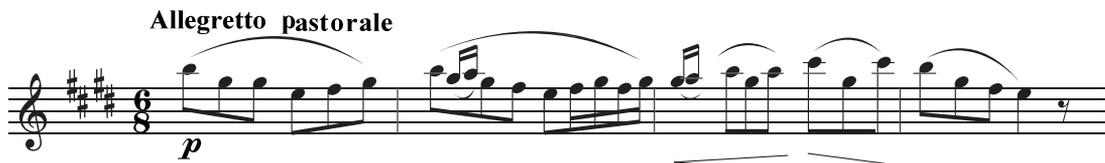
1.《培尔·金特》第一组曲

《培尔·金特》第一组曲包括四个部分:《晨景》《奥丝之死》《安妮特拉舞曲》《在山魔的宫中》。各部分在情节上没有联系,也不合乎原来音乐的顺序,只是作为若干独立画面汇集在一起,描绘出色彩鲜明的自然景色和风俗图画。



乐曲欣赏
《晨景》

(1)《晨景》。《晨景》原为诗剧第四幕第五场的前奏曲。主人公远涉重洋,前往美洲去贩运黑奴,成了富商。这时,他来到摩洛哥,一天清晨,在一个山洞前面他用独白披露自己的内心活动,但这段音乐所描绘的并非是炎热的沙漠,而更像北欧清晨静谧清新的抒情画面。乐曲具有牧歌风格,是单主题三部曲式结构,第一部分的主题,曲调明朗。E大调,6/8拍。



先后由长笛、双簧管奏出,接着连续向上方三度移调,造成鲜明的调性对比。

第二部分采用第一部分的主题材料进行发展,由大提琴奏出了对比性的旋律,音调虽来源于基本主题,但由于节奏的变化(由短变长)、调式调性变化(由E大调转到 $\sharp C$ 大调、 b 小调,由E大调转到F大调)和织体变化,因而两部分形成了一定的对比,出现了全曲的高潮。

再现部在原调上再现了基本主题,气氛平静下来。结尾时,由圆号奏出猎人的号角声,由单簧管、长笛奏出鸟语声,最后主题音调逐渐消失。

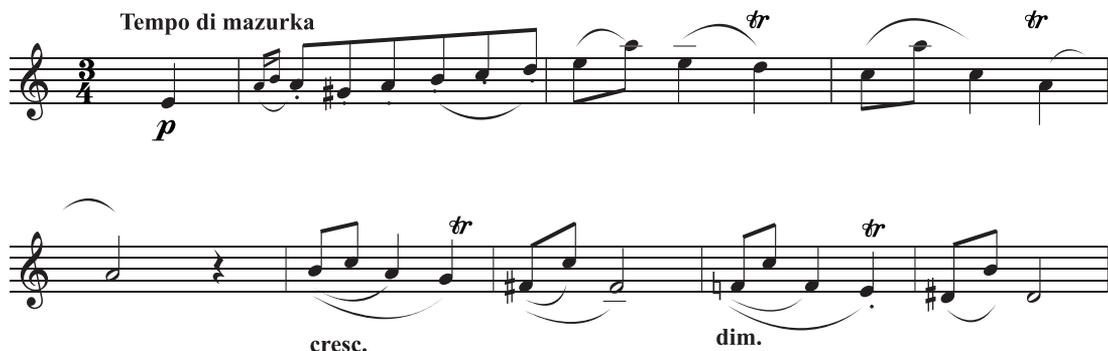
(2)《奥丝之死》。《奥丝之死》母亲奥丝在弥留之际,培尔·金特赶了回来,他为母亲追忆儿时景象,并用幻想的故事陪母亲去赴天堂的盛筵。在全剧中,这是非常动人的一场。格里格的这段配乐悲壮肃穆,可称为一首悲歌或葬礼进行曲。这一部分是单主题三部曲式结构。全曲用弦乐器演奏,主题音调哀痛。b小调,4/4拍。



中间部分是把以上主题由b小调转到属调 $\sharp f$ 小调复奏一遍,然后再现第一部分。乐曲悲壮肃穆,力度不断加强,音域不断扩大,表现了悲哀情绪不断增长。尾声中半音下行的旋律,音区不断下降,力度不断减弱,音乐逐渐松弛、低落,直至消失,表示奥丝的死亡。

(3)《安妮特拉舞曲》。《安妮特拉舞曲》选自诗剧第四幕第六场。在沙漠绿洲中,一座阿

拉伯酋长的帐篷里,酋长的女儿安妮特拉正用舞蹈对培尔·金特献媚。这段音乐描绘的正是这一场面,但严格地说,它远远超过了作为配乐的作用,因为它直接参与戏剧的内容,成为诗剧中密不可分的组成部分。乐曲结构是单三部曲式,由弦乐器演奏。在弦乐拨奏的背景上,小提琴奏出优美轻快的基本主题。a小调,3/4拍。



展开部包括两部分:第一部分是以新材料构成的旋律,第二部分将基本主题运用调式对比(由a小调变成D大调)和模仿复调的手法加以展开。

4.《在山魔的宫中》

原为诗剧第二幕第六场的前奏。主人公误闯入山魔大王的宫殿之后,魔鬼们围着他喊叫,全曲笼罩着阴森、险恶的气氛。这一场点出全剧的主题,即人与魔鬼之间的区别,是最具幻想性的第二幕的真正核心。b小调,4/4拍。

Alla marcia e molto marcato



乐曲的结构是以单主题三部曲式为基础,变奏了两次。在变奏发展中,乐器渐增,力度渐强,音区逐步移高,速度渐快,逐渐形成十分强烈的效果,刻画出山中魔王野蛮、凶恶的形象,音乐充满了传奇幻想和童话色彩。

2.《培尔·金特》第二组曲

《培尔·金特》第二组曲包括以下四个部分。

(1)《英格丽德的悲叹》。《英格丽德的悲叹》原为第二幕之前的幕间曲。主人公在乡村的一次婚礼上,拐走了朋友的新娘英格丽德,把她带到山上,玩弄够了又将她遗弃,说他真正爱的是索尔维格。这段音乐以英格丽德为主要形象,表现出一种非常激动和无奈的情绪,堪称为一首奇妙的挪威哀歌。这一部分由引子、尾声和中间部分构成。中间部分是主要部分,由下列主题发展成。g小调,3/4拍。



小调式的暗淡色彩,缠绵的旋律在小提琴低音区进行着,如诉如泣,表达了英格丽德被遗弃的痛苦、悲叹。

引子和尾声为 2/4 拍, g 小调。



连续的附点及先松后紧的节奏变化,生动地刻画了培尔·金特拐骗英格丽德及英格丽德惊惶的神态。

(2)《阿拉伯舞曲》。《阿拉伯舞曲》原为第四幕中阿拉伯舞蹈场面的配乐。乐曲带有女声合唱,意欲描绘东方的“异国”情调。复三部曲式结构,第一部分与再现部曲调活泼欢快。C 大调,4/4 拍。



在多次反复中,不断变化调性,然后结束在本调上。

中间部分由单三部曲式构成,两端转为 a 和声小调,在小提琴的抒情性旋律下面,大提琴奏着优美的对比复调,情趣幽雅安详。中段转同名 A 大调,色彩明朗,以波音状的动机构成节奏性的曲调,轻盈纤巧。

(3)《培尔·金特归来》。《培尔·金特归来》原为第五幕的前奏曲,描写了培尔·金特结束流浪生活乘船返乡,船近挪威海岸时,忽遭暴风雨,船被击沉的情景。这一部分的结构是单主题三部曲式,全曲由一个乐句发展而成。#f 小调,6/8 拍。



乐曲一开始就展现了一幅惊涛骇浪的海洋图景,中间部分不断出现半音阶旋律,把狂风暴雨、波涛翻腾的景象描写得有声有色。再现部音乐平静下来,象征着暴风雨过后,风浪逐渐平息。

(4)《索尔维格之歌》。《索尔维格之歌》原为诗剧第四幕第十场配乐。挪威北部森林中的一间茅屋,索尔维格坐在门前,等候培尔·金特的归来,她唱着:“冬去春来,周而复始,总有一天,你会回来。”编入组曲的这首乐曲,经作者改编为纯器乐曲,去掉了原来的歌唱声部。乐曲的旋律十分优美,荡漾着哀愁的第一主题和洋溢着希望的第二主题形成鲜明的对比,是整部组曲中的名篇,也是格里格最成功的创作之一。乐曲结构是带引子、尾声的单二部曲式。开始的引子平稳、抒情。

第一部分旋律是 a 小调、4/4 拍、行板,节奏比较匀称。



第二部分旋律是 A 大调、3/4 拍、小快板,节奏长短相间,与第一部分形成鲜明的对比。



尾声的头两小节与引子基本相同,后面五小节加以变化。

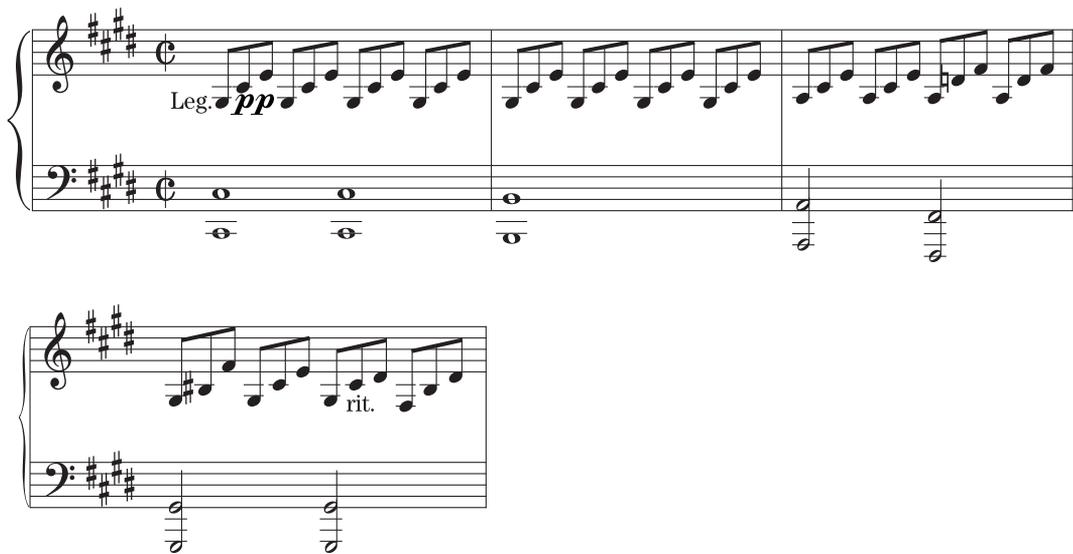
关于易卜生的这部诗剧,格里格曾在他《第二组曲》的扉页中写道:“培尔·金特是一个病态地沉溺于幻想的角色,成为权迷心窍和自大狂妄的牺牲品。年轻时,他就有很多粗野、鲁莽的举动,经受着命运的多次捉弄。培尔·金特离家出走,在外周游一番之后,回来时已经年老,而回家途中又遇翻船,使他像离家时那样一贫如洗。在这里,他年轻时代的情人,多年来一直忠诚于他的索尔维格来迎接他,他筋疲力尽地把脸贴在索尔维格的膝盖上,终于找到了安息之处。”尽管第二组曲中的《索尔维格之歌》确属杰作,但总体说来还是《第一组曲》更为流行。选入两套组曲的八首乐曲,只按音乐的要求编排,完全不受原剧情节发展的牵制。

(三)奏鸣曲:《#c小调第十四钢琴奏鸣曲——月光》

德国作曲家贝多芬于1801年创作的《#c小调第十四钢琴奏鸣曲》，又名《月光奏鸣曲》。该曲当初并无“月光”之题，它所以被称为《月光奏鸣曲》，是由于德国诗人路德维希·莱尔斯塔勃形容这首乐曲的第一乐章为“如在瑞士琉森湖那月光闪耀的湖面上，一只摇荡的小舟一样”。实际上触动贝多芬创作的不是皎洁的月光，而是贝多芬与朱丽叶·琪察尔迪第一次恋爱失败后的痛苦心情。这段爱情曾在贝多芬暗淡的心房投下一道阳光，使他感到“人生若能活上1000岁，该有多么美妙”。但破灭以后的痛苦更加难以忍受。贝多芬在遭受这个沉痛的打击之后，把由于封建等级制度造成的内心痛苦和强烈的悲愤全部倾泻在这首感情激动、炽热的钢琴曲中，并以此曲题名献给朱丽叶·琪察尔迪。贝多芬标记着该曲是“幻想式的奏鸣曲”，指出了这部作品的自由、即兴的性质，其突出表现是打破了一般古典奏鸣曲快慢快各乐章的结构布局。全曲共三个乐章：第一乐章用慢板代替了奏鸣曲式的快板；第二乐章是小快板；第三乐章是激动的快板。

1. 第一乐章

第一乐章为三部曲式、#c小调、 $\frac{3}{2}$ 拍、持续的慢板。为奏鸣曲形式的幻想性的、即兴性的柔和抒情曲。这个充满柔情、沉思和哀痛的乐章，与“月光”这一富于诗意的标题，紧密地联系着。乐曲由柔弱的、不绝如缕的三连音开始，其中没有主题的对比如力度的对照，匀称的运动给人以连绵不断的流动感。

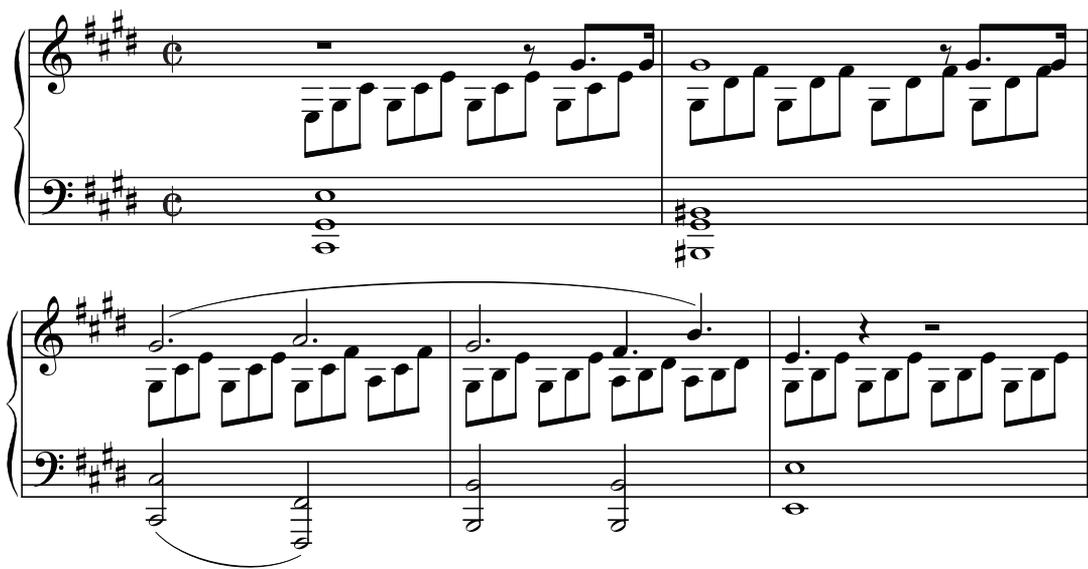


在平静、清晰的和声背景上，出现了一支如歌般的主题旋律，仿佛是一边沉思，一边喃喃自语地倾诉蕴藏在内心的忧伤；并通过音区、和声、节奏的变化，细腻地展示出作者心弦的波动。在本乐章中占优势的是内心的悲哀，并不排斥其他情绪的表达，如隐藏在内心的激动、悲痛中的幻想等，这一乐章所表达的感情是十分丰富而深刻动人的。



钢琴奏鸣曲

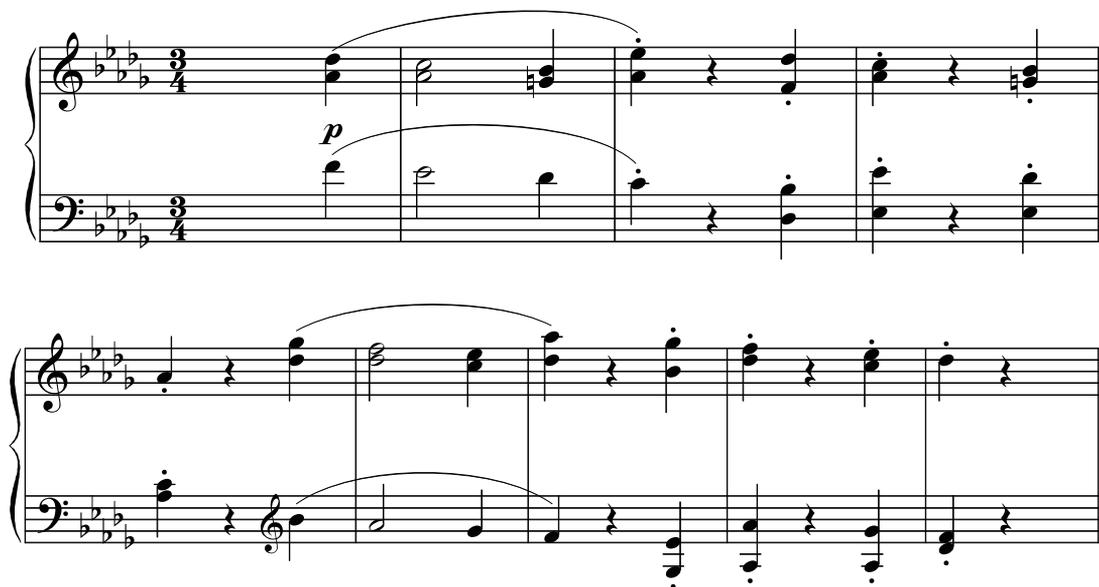
《月光》第一乐章(节选)



2. 第二乐章

第二乐章为复三部曲式、 $\flat D$ 大调、3/4拍、小快板。贝多芬在这一乐章中，又一次“反其道而行之”，改变了传统钢琴奏鸣曲中一向作为慢板乐章的第二乐章，而采取了十分轻快的节奏，短小精悍而又优美动听的旋律与第一乐章形成鲜明的对比。本乐章起到了十分明显的承前启后作用，第一乐章与第三乐章在此衔接得非常完美。

第一部分是由同一主题及其变奏发展成的单二部曲式。



中部也是单二部曲式，主题仍建立在原 $\flat D$ 大调上，其调性布局是极少见的。右手贯穿到底的切分节奏所形成的重音与左手低音区有力的节拍重音交替出现，突出了谐谑曲的幽默感。

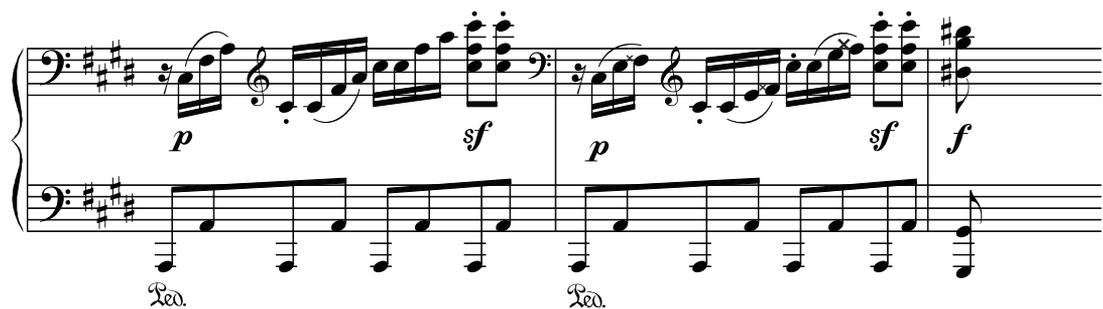
The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Both are in a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The first system features a melody in the upper staff with dynamics *sf* and *sf*, and a bass line in the lower staff with dynamics *p.* and *p.*. The second system continues the melody in the upper staff with dynamics *sf*, *sf*, *sf*, and *rit.*, and the bass line with dynamics *p.*, *p.*, *p.*, and *p.*.

随后乐曲又再现第一部分并作结束。

3. 第三乐章

第三乐章为奏鸣曲式、 $\#c$ 小调、4/4拍、急板。本乐章是全曲的重心,表现了作品内部的冲突,许多鲜明的音乐形象的对立和斗争都统一在急速的运动里。这一乐章拥有精巧的结构与美妙的钢琴性效果和充实的音乐内容,急风暴雨般的旋律中包含着各种复杂的钢琴技巧,表达出一种愤懑的情绪和高昂的斗志,直到全曲结束之前还是一种做“最后冲击”的态势。激动升腾的主部,以十六分音符的分解和弦,从低音区急速上升到高音区,热烈狂暴的乐思,犹如奔腾的怒涛,无所顾忌地向前冲击,充分显示了贝多芬作品中所特有的威力,表现了贝多芬那种追求人生真谛的渴望和那与命运搏斗的无畏精神。

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a bass clef and the lower staff has a bass clef. Both are in a key signature of three sharps and a common time signature. The first system features a melody in the upper staff with dynamics *p* and *sf*, and a bass line in the lower staff with dynamics *pp.* and *pp.*. The second system continues the melody in the upper staff with dynamics *sf* and *p*, and the bass line with dynamics *pp.* and *pp.*.

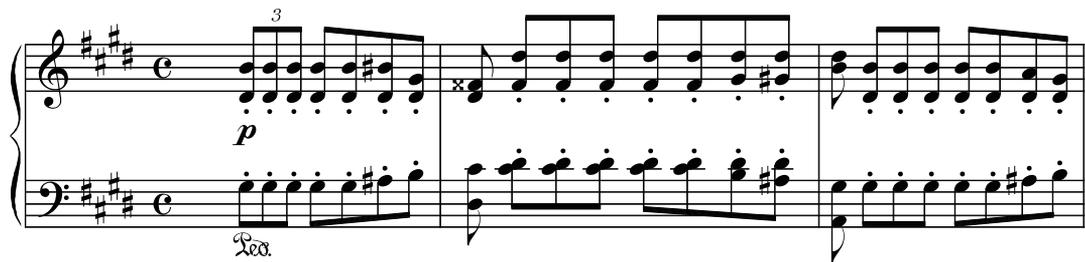


非常明显,作为第一乐章的基础的分解三和弦,在这里却成了末乐章主部主题的核心,这样,便在音调和调式和声方面保持了奏鸣曲的统一性。感情的激流不断奔腾,直到高潮的延长号处终于松了一口气。随后,在 $\#g$ 小调上出现了4/4拍旋律式的副部主题。



副部开始时,是一段意志坚强、热情奋发的朗诵音调,它像发自内心的申诉,与非旋律性的主部形成了鲜明的对比。但是,汹涌澎湃的主部把副部也逐渐卷入它的激流,最后朗诵的音调终于在急速地进行中被吞没了。

呈示部的结尾部以重复的、急骤的和弦式进行、音区的对照、弱与强的激烈的更替,造成全呈示部的紧张性,这种紧张性直到呈示部的末尾才用几个楚楚哀伤的结束句缓和下来。





进入展开部之后,又卷起了戏剧性发展的新浪潮。呈示部的两个主题都依照顺序加以发展,彼此交错展开。主部压缩了,副部分裂成一些单独乐句,在高低音部交替出现,并进行调性变换,加强了朗诵音调的表现力。在结尾,持续的属音逐渐消失的音响,使人感到短暂的宁静,这是在预示着戏剧性新高涨(再现部)的到来。

在展开部结尾最弱音平静以后,主部又猛烈地再现出来,再现部中省略了连接部,紧接着就是副部的再现。

结束部较为庞大,好像是第二展开部,内心斗争的戏剧性,狂暴猛烈的激动在这里达到了全曲的高潮。

贝多芬的《 $\#c$ 小调第十四钢琴奏鸣曲》,思想内容充实,形象生动,个性鲜明,布局大胆富有创造,具有动人的音响效果。它深刻展示了内心的矛盾、痛苦和斗争,表现了坚强的意志和力量,从而给人以精神上的鼓舞和高尚的美的享受。

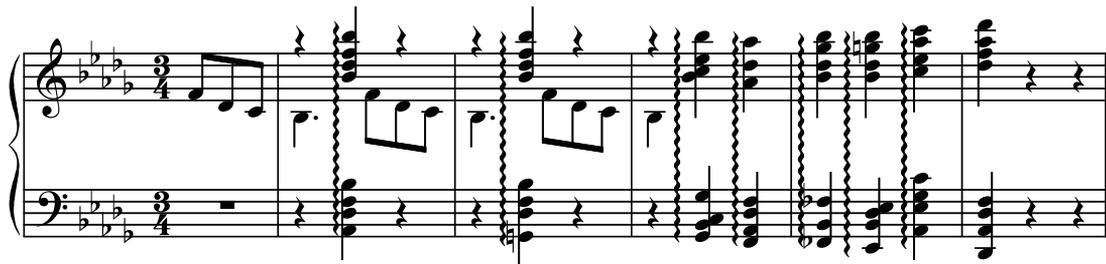
(四)协奏曲《 b 小调第一钢琴协奏曲》

柴可夫斯基的《 b 小调第一钢琴协奏曲》作于1874年底,这个阶段是柴可夫斯基思想上和创作上比较活跃的时期,他积极撰写音乐评论文章,参加各种社会活动,作品情绪多是乐观明朗的。这部协奏曲的初稿完成时,作曲家曾请著名钢琴家尼古拉·鲁宾斯坦点评,却遭到了几乎不近情理的贬责。受到污辱的柴可夫斯基非常生气,涂抹了献给鲁宾斯坦的词句,

把这部作品改献给另一位世界著名钢琴家封·彪罗。这位钢琴家立即认真研究、练习,并说:“它很难,但难能而可贵。”1875年10月25日在美国波士顿首演,大获成功,尤其末乐章备受欢迎,观众为之倾倒。3年后,鲁宾斯坦在巴黎及欧洲其他城市也演奏这部协奏曲,同样都受到热烈欢迎。1889年作曲家对该曲做了全面修改,其版本一直流传至今。

这是一部充满青春温暖和辉煌华丽的作品,气势威武,音色强烈而多变。全曲共分三个乐章。

1. 第一乐章——奏鸣曲式

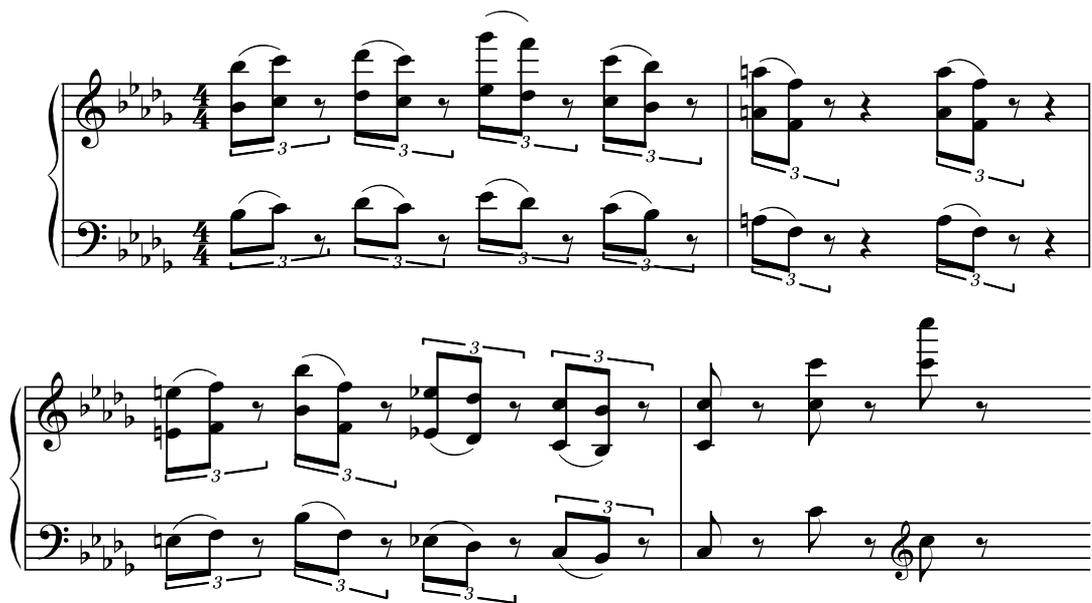


由圆号演奏,先是 \flat 小调,紧接转为 \flat D大调,并开始了壮丽的史诗般的前奏主题。



在钢琴的和弦及木管的长音伴奏下,由第一小提琴与大提琴主奏,在变化反复的第二句后,钢琴加花演奏主题,充满青春活力。紧接钢琴以主题下行四个音的动机进行模进与即兴式华彩演奏。在宽广如歌的序奏主题再现时,钢琴以连续的、一系列的上行和弦伴奏,节奏紧凑,力度加强,形成高潮。

呈示部:在六小节加有助音的 \flat 小调属分解和弦(三连音音型)后,出现主部主题(\flat 小调、4/4拍)。



这个主题来源于乌克兰盲人音乐家的七弦琴伴奏音调,经过改编,生动活泼、富有生机。接着,在木管与弦乐器上得到先后呼应,后变为钢琴的一系列十六分音符的八度演奏,在一连串冗长的低音进行时,木管与圆号两次暗示副部的第一主题动机。主部与副部之间没有连接部。

副部:第一主题抒情迷人,婉转情深,使人陶醉。



这种柴可夫斯基常用的下助音音调,就像是爱情的吐露,十分动人。它先由单簧管演奏,紧接着,钢琴独奏并转到c小调时,乐曲进入第二主题。



在主、属持续音上,它由加弱音器的小提琴轻柔地演奏,宁静娴雅,娓娓动听。后被钢琴演奏副部第一主题动机切断,于是钢琴与长笛奏第一主题(后长笛被双簧管代替)。接着,乐队做半音阶上行模进,钢琴从第二转位的主和弦开始即兴展开。呈示部结束前,副部第二主题在钢琴华丽的琶音衬托下,得到较好的发挥。

展开部:具有戏剧性的布局。开始,副部第二主题动机与主部主题动机由弦乐与木管争相演奏,继之在全乐队展开,把乐曲推向第一个高潮。后用副部第一主题,由乐队与钢琴做卡农式的热烈对奏,形成第二个高潮。这就是有人称为“钢琴与乐队决斗”的场面。当副部第二主题动机变成号角之声时(由长号与圆号演奏),导向轻快的主部主题的再现。

再现部:没有使用新的材料,但节奏却更加活跃。庞大的华彩乐段,取材于副部第一、第二主题,它生机勃勃,光辉灿烂,是整个乐章的概述,深受钢琴家与听众的欢迎。当副部第二主题由木管与弦乐先后演奏后,钢琴用三连音音型加强弦乐,并最后与乐队一道热情、壮丽

地在 $\flat B$ 大调上结束。

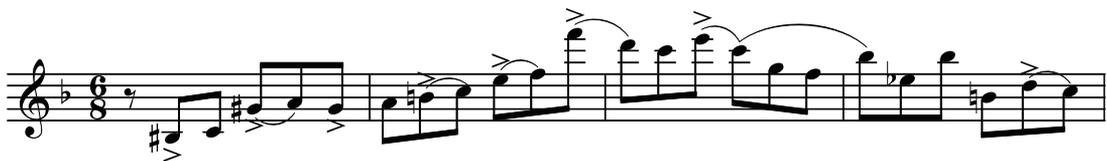
2. 第二乐章——复三部曲式

此乐章像是一首田园诗。第一部分抒情、质朴的牧歌主题,在轻淡的四小节拨弦后,先由长笛用中音区演奏,紧接着在弦乐丰满的和声背景上,开始钢琴独奏的部分($\flat D$ 大调、6/8拍)。



自然而单纯的音调,引起人们的回忆和沉思。接着,在D大调主、属持续音上,木管与钢琴相继流动,在钢琴铜铃般的音响背景上,圆号、双簧管、单簧管与大管先后交替演奏主题动机。乐曲突然转向 $\flat D$ 大调,由大提琴与双簧管先后演奏主题,并在它们的对奏中结束。

第二部分:主题轻快活泼、诙谐曲风格(F大调、6/8拍)。



接着,是一首作曲家童年就很喜欢的古老的法国歌曲《我们必须游戏、跳舞和欢笑》的曲调,由中提琴与大提琴演奏,后被小提琴接过去,过渡性质的钢琴华彩,用左右手交替演奏。

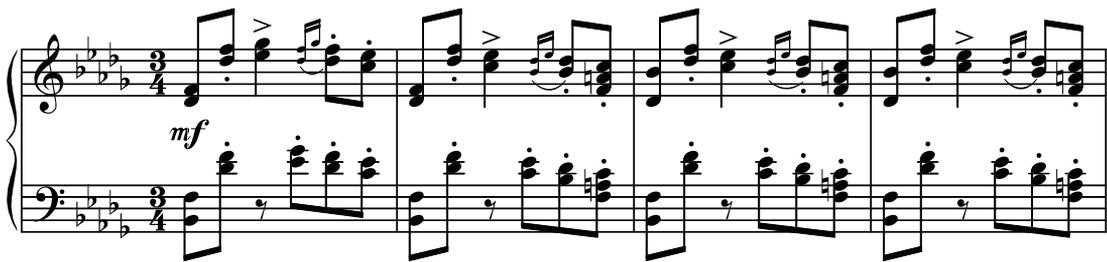
再现部:主调先由钢琴演奏,再交给双簧管,最后在钢琴、单簧管和长笛的相互呼应的诗情画意中结束。

3. 第三乐章——回旋奏鸣曲式

第三乐章是一幅鲜明的风俗画。

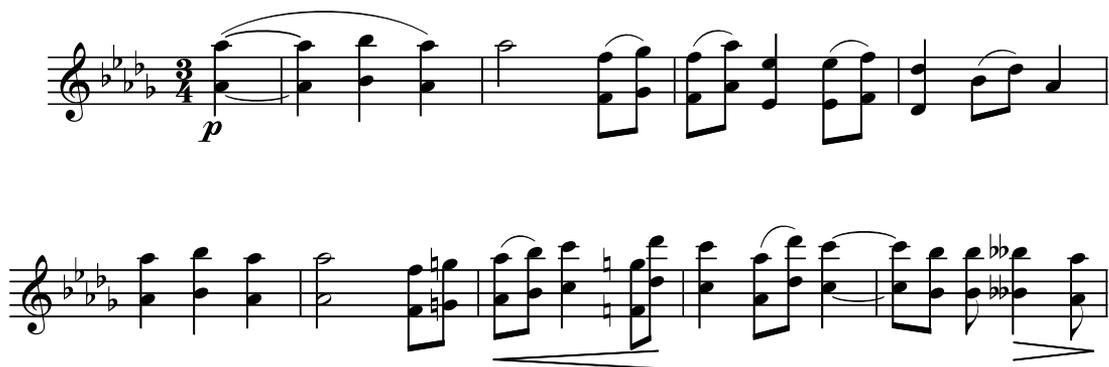
呈示部:引子四小节,由弦乐、双簧管与长笛演奏。

主部:单二部曲式。主部主题源自乌克兰轮舞歌曲,活泼有力($\flat b$ 小调、3/4拍)。



先由钢琴欢快地演奏,弦乐用拨弦,木管以顿音积极应和,接着乐队热烈地继续下去,在 $\flat G$ 大调上演奏一个对比性的主题。连接部是钢琴的华彩乐段。

副部主题:抒情、优美($\flat D$ 大调、3/4拍)。



这个充满青春活力的歌唱性旋律,由小提琴与钢琴先后演奏,使人久久难忘,与主部形成鲜明对比。

主部第二次出现,乐队配以轻快的对位旋律,在钢琴的连接部后,又第二次出现副部。当乐队连续奏出急速的奔驰般的下行音阶后,导致主部第三次出现。此时,乐队又配以新的对位声部。这种轮舞般的场面,热烈欢腾,引人入胜。

展开部速度转快。钢琴始终用十六分音符上下翻腾,自由飞翔。乐队交替展开主部与副部的动机,情绪越来越热烈,在钢琴突然休止,乐队做谐谑式的模进后,钢琴又以强有力的双八度演奏,表现了粗犷的、强烈的激情。

再现部先由乐队全奏副部,豪迈壮丽,如胜利的凯歌,具有史诗般的气质,然后出现主部动机,全曲在最热烈、欢快的情绪中结束。

(五) 交响曲《未完成交响曲》

舒伯特是 19 世纪奥地利一位伟大的音乐家,他创作继承了古典主义音乐的传统,同时广泛地吸取了民间音乐的因素,开创了浪漫主义音乐。他的不少作品都鲜明地反映了在梅特涅反动执政时期,小资产阶级知识分子的苦闷、压抑和渴望摆脱压迫的心情。舒伯特的作品几乎都是在死后才陆续被发现和出版的。现流传于世的有 600 多首歌曲、8 部交响曲、6 首序曲、24 部室内乐、21 首钢琴奏鸣曲和许多钢琴曲、4 首小提琴奏鸣曲、19 部歌剧以及许多舞曲和合奏曲等。

舒伯特一生共创作过 13 部交响曲,但因他生前是一位社会地位很低的作曲家,很多作品在他生前都因没有出版、流传或演奏而失落,因此至今流传于世的只有 8 部。1838 年(他死后 10 年)由舒曼发现了他的《C 大调交响曲》,并由门德尔松第一次指挥演出,根据当时已知有 6 部交响曲,故将该曲定为第七交响曲,因此,1865 年由当时有名的指挥赫贝克发现并演出的《b 小调交响曲》,遂顺排为第八交响曲。由于该作品只有两个乐章(第三乐章只有部分草稿),人们都称其为《未完成交响曲》。

舒伯特为感谢格拉兹市音乐协会聘他为名誉会员,为该会创作了这首交响曲,作者给该会理事长的信中写道:“为表示我由衷感谢,兹将我所作的交响曲一首,不揣冒昧地献与贵会,借表敬意。”而这部作品正是在理事长的家中发现的。

作品的第一乐章是悲剧性的,有奋起的意念,有对美好生活的憧憬,但这一切都破灭了,乐曲是在悲痛的挣扎中几乎濒于绝望而结束。第二乐章是对美好生活的描述,或是精疲力竭地挣扎后的喘息和投身到大自然的休息。这些意境和思想也正是舒伯特对梅特涅残酷统

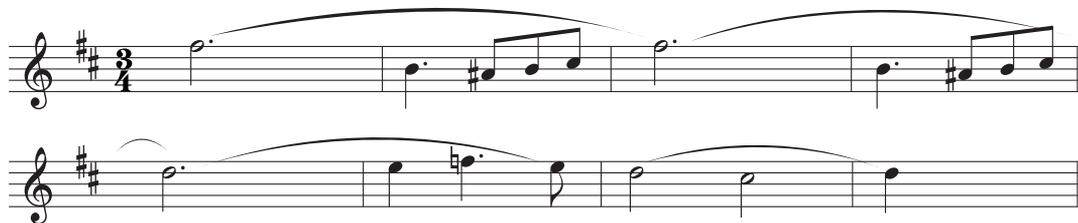
治的反映,他愤恨而欲反抗,但又感到徒劳无望,他向往的美好生活也只能在忆想中在田野上去寻求。因此也可以说,这两个乐章已完整地体现了他这一时期的思想,实际上已是一首完整的作品,是完成了的《未完成交响曲》。

1. 第一乐章

第一乐章 b 小调、3/4 拍,中快速,是典型的奏鸣曲式结构。乐曲开始出现了由低音弦乐齐奏的引子。它低沉肃穆,像是忍辱负重的沉思和控诉,它在整个乐章中占有核心地位,是展开部和尾声中的主要音乐素材。



引子之后乐曲进入呈示部的主部,先由小提琴分奏着战栗似的音调,低音弦乐用拨弦奏出了机警又带有恐惧心情的深沉的节奏音型,在这两种因素的引导和持续的伴奏下,由双簧管和单簧管齐奏出主部如歌如泣的旋律。



上述几种因素构成了主部完整而鲜明的音乐形象——在惊恐不安而紧张的气氛中,流露着哀怨如诉的情绪。

副部转入 G 大调,旋律优美而富于歌唱性。



它先由大提琴继由小提琴奏出,那歌谣风格的曲调、纯朴的和声、明亮的大调色彩,展示了憧憬美好的愉快情绪。突然,旋律中断休止一小节,却闯进了突强的和弦音响:弦乐一连串的上行震音、连续不安的切分节奏,宛如一种“暴力”在肆意横行。之后出现副部的核心乐汇。



在弦乐上连番模进轮奏而达到高潮,使人感到一种不屈的性格,终于副部的旋律再次出现,但也只是昙花一现。呈示部结束于木管乐器无力的长音中,而弦乐组则徐缓地下行拨奏,转向了低沉的情绪。展开部完全用引子的素材发展而成,它完整地奏出引子的旋律后,展开了几次高潮,像是反映人生幸福和痛苦命运的挣扎,充分地体现了作者在当时悲惨环境中坚强的生活勇气和愤世的情感,但音乐仍然结束于木管的柔和音调上:像是挣扎后无望的哀鸣或力竭的呻吟。

再现部完整地重现了呈示部的音乐,副部由 G 大调换为 b 小调的关系大调(D 大调)。

乐章的两个主题,不是矛盾冲突的对立面,而是作者对现实生活感受中的两个不同侧面:凄凉的申诉和对美好生活的追求。而它们展开的结果是一切的破灭。

乐章的结尾又完整地再现了引子,它不仅使乐曲前后呼应达到完美的统一,并使乐曲的思想内容表达得更明确集中,引子的动机在这里一再地重复像是悲痛欲绝中的呼喊或喘息,音乐在绝望之中渐弱下来,最后四个强烈的和弦更加深了悲剧性的结束。

2. 第二乐章

第二乐章没有展开部的变体奏鸣曲式结构,它以富于诗意和田园风的抒情性见胜,而且不拘泥于曲式的规范,在大小调的交替转换上,变幻莫测,引人入胜。

呈示部的主部为 E 大调、3/8 拍,由不完全再现的三部曲式构成,其主题如下。

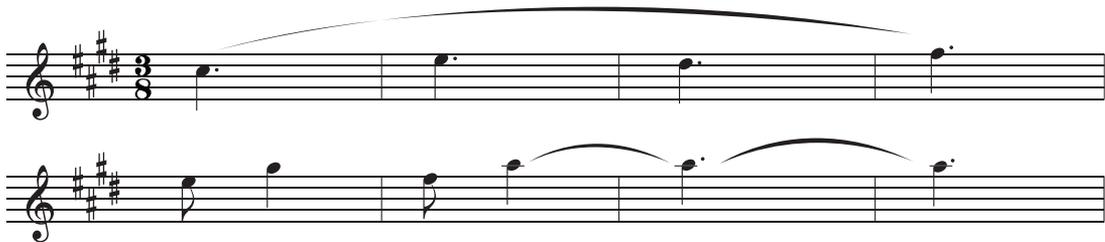


四句旋律的前面都加有徐缓恬静的类似猎人号角的短小引奏,尾部又有短小的华彩音型。



使音乐更加强了田园风韵。

副部的旋律在 $\sharp c$ 小调上奏出后又在等音大调 ($\flat D$ 大调) 上重复。



它们的结尾并加入了由木管乐器吹奏着一再反复的牧歌风格的乐汇。渐弱的效果似将人们引入宁静的田野或幽静的深谷,这一切音调又都在不间断的切分节奏的织体陪衬下悠然地飘荡着,使音乐优美的抒情性更富于冥想和幻觉的意境。

当音乐进入再现部时,它的调性变化极为别致,主部的尾句转为 A 大调,副部先以 a 小调再以 A 大调变化重复,从而达到调性的统一,情趣横生。

最后,音乐在逐渐朦胧入睡似的恬静的气氛中结束。

第三节 小型器乐作品赏析

一、前奏曲

前奏曲的原文 prelude 是“序”、“引子”的意思。在 15—16 世纪,前奏曲是附在乐曲之前的引子;17、18 世纪上半叶,前奏曲常与赋格曲组成套曲,或作为组曲的第一曲;到 19 世纪以后,前奏曲成为不在其他乐曲之前的独立乐曲,成为独立的具有即兴特点的小型器乐曲。例如,巴赫的《平均律钢琴曲集》中 48 首前奏曲都附在赋格曲之前,是复调形式的;而肖邦的《前奏曲二十四首》在性质、风格上是接近的,而在结构上又是各自独立的钢琴小品。

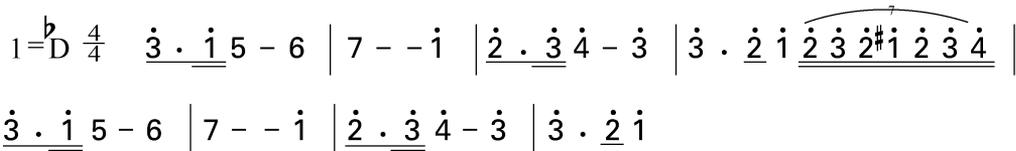
作品鉴赏:《降 D 大调(雨滴)前奏曲》(肖邦)

肖邦(1810—1849 年),波兰作曲家、钢琴家。肖邦幼年时期向捷克音乐家日夫尼学习钢琴,8 岁时就举行公开演奏会;1824 年师从德国音乐家埃尔斯纳学习音乐理论;1826 年入华沙音乐学院学习,同时开始了他的早期音乐创作活动;1830 年离开华沙,出国深造;1831 年华沙起义失败后定居法国,从事钢琴演奏、教学和创作活动。

肖邦的音乐具有浓郁的波兰民族风格,在他的作品中有不少反映了他对被侵占的祖国波兰的怀念、对民族独立的期望和忧国伤时的怨愤心情,如《革命练习曲》《降 b 小调奏鸣曲》等。他采用马祖卡、波洛涅兹等民间舞曲体裁并赋予新的意义,在器乐作品中开创采用叙事曲体裁,将前奏曲、谐谑曲发展成独立的钢琴曲,进一步使练习曲的技巧与艺术性紧密结合。肖邦在创作上的成就,对 19 世纪后半叶的浪漫主义音乐,对各民族乐派的兴起,对欧洲音乐的历史发展都产生了很大的影响。肖邦作品有钢琴协奏曲 2 首,奏鸣曲 3 首,叙事曲、即兴曲、谐谑曲各 4 首,以及马祖卡、波洛涅兹、前奏曲、夜曲、练习曲、圆舞曲等大量钢琴曲和近 20 首艺术歌曲等。

这首钢琴曲是肖邦前奏曲中最著名、最流行的,乐曲构思深刻,抒情与描绘兼备,形象十分鲜明。乐曲用复三部曲式写成。

第一部分建立在肖邦特有的幽静、抒情的田园诗般的优美的旋律上。



接着转入暗淡的升 a、升 b 小调,用升 a 音乐描绘“雨滴”,情绪哀伤、惆怅。

第二部分转升 c 小调,低沉缓慢的旋律,就像是震慑人心的丧钟交替出现,唱着赞歌的送葬队列在缓慢前进。

1=E $\frac{4}{4}$

3̣ 3̣ 6̣#5̣ | 3̣ 3̣ 7̣ 6̣ | 6̣ 7̣ 1̣ 7̣ | 7̣ - - - | 7̣ 1̣ 7̣ 6̣ |
7̣ 6̣#5̣ 6̣ | #5̣ 6̣ 7̣ 1̣ | 7̣

第三部分再现乐曲第一部分忧伤主题不久,突然长叹一声,似排遣了心中郁闷之情。随后“雨滴”又绵绵不断地落下来,作者的情绪又陷入无尽的忧愁中。

二、练习曲

练习曲是用来练习演奏技巧的乐曲,常采用以某种特定的形式不断反复或摸进的方法,其节奏都较短促、快速,以达到某方面技法的基本训练的目的。例如,钢琴练习曲集拜厄、车尔尼、克莱曼蒂等。

另一类是“音乐会练习曲”,这些练习曲虽然也常有某种技术训练的性质,但音乐却具有高度的艺术性,具有鲜明的音乐形象及标题性,可作为音乐会上独立演奏的曲目。

作品鉴赏:《c小调革命练习曲》(肖邦)

这首乐曲是作者离开祖国去巴黎,在途中听到波兰起义失败而陷于帝俄之手的消息,内心深处沸腾着激情和愤怒,在万分悲愤的心情下写的。它表达了肖邦对暴力的愤慨,对祖国灾难的悲痛和号召人们起来斗争的心声。乐曲是热烈的快板,采用了较自由的复三部曲式。

引子是一个强有力的属和弦引出一连串十六分音符构成的急速的乐句,扣人心弦的激昂情绪三次起伏,使人震惊激奋。

第一部分以八度和弦和附点节奏为特征,具有英雄、刚毅不屈的气概。

1= \flat E $\frac{4}{4}$

0 0 6̣ 7̣ . 1̣ | 1̣ - 0 3̣ 3̣ 3̣ . 3̣ | 4̣ - 3̣ 0 6̣ 7̣ . 1̣ |
1̣ - 0 0 3̣ 3̣ . 3̣ | #4̣ - - - | 7̣ 0 3̣

第二部分由引子中带附点节奏的动机的变化模进构成,它表现了在感情激烈动荡之后的极度悲愤。

#5̣ - - 7̣ . #1̣ | 2̣ - - 2̣ . #3̣ | #4̣ - - #6̣ . #7̣ | #1̣ - - 1̣ . #2̣ | #3̣ -

第三部分从引子音乐开始再现,主题动机加进了三连音的节奏,增强了音乐的动力和感情色彩。最后情绪更激昂,大有排山倒海、势不可挡之势,尤其是终止在大主和弦上,更体现了肖邦对民族解放的坚定信念。



乐曲欣赏

《c小调革命练习曲》

三、即兴曲

即兴曲原是钢琴独奏曲的一种体裁名称,后也用于其他乐器的独奏乐曲,它是指即兴创作的器乐小品,常由激动的段落和深刻抒情的段落组成,所以大多数是复三部曲式。

作品鉴赏:《降A大调即兴曲》(舒伯特)

舒伯特是一位多产的作曲家,在短短的31年生涯里,留下了600多首艺术歌曲,其中包括《魔王》《死神与少女》《流浪者》等佳作。他创作的艺术歌曲优美质朴而深刻,其钢琴伴奏与旋律成为有机的整体,充分体现了歌曲的意境,反映出知识分子的苦闷与压抑、欢乐与痛苦,成为浪漫乐派艺术的经典作品。在器乐方面,他继承了古典乐派的形式感,融入了浪漫乐派的表现手段,是继贝多芬之后通向未来的一座桥梁。

《降A大调即兴曲》是舒伯特8首钢琴即兴曲中最著名的一首。

第一段具有浓郁的抒情气息,是一首真挚淳朴的乐曲。

1=A $\frac{3}{4}$ 小快板

5̣ | 1 1 . 2̣ | 1 7̣ . 2̣ | 2 1 2 | 3 - 5̣ | 3 3 . 4̣ | 3 2 . 3̣ |

2 1 5̣ . 4̣ | 3 - 5̣ | 1̣ 1̣ . 2̣ | 1̣ 7̣ . 2̣ | 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ - 5̣ |

3̣ 3̣ . 4̣ | 3̣ 2̣ . 3̣ | 2̣ 1̣ 3̣ . 2̣ | 1̣ - - :||

第二段从头到尾贯穿着三连音节奏的分散和弦,有如溪水潺潺,川流不息。

最后第三段是第一大段的再现。

四、谐谑曲

谐谑曲的原文scherzo是“戏谑”的意思,它是一种轻松活泼而富于诙谐和戏谑情趣的器乐曲,通常用三拍子,速度较快,节奏活跃,常出现突发的强弱对比,大多数采用复三部曲式。

作品鉴赏:《b小调谐谑曲》(肖邦)

引子由两个不协和和弦开始,好像一声悲壮激昂的仰天长啸。第一部分用一个向上冲击的音调作为主题核心。

1=D $\frac{4}{4}$ 急速、火热地

$\sharp 2$ $\underline{3}$ | $\underline{6}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{6}$ 3 | $\overset{>}{1^\sharp}$ $\underline{5}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ 1 3 | $\underline{6}$

这个主题核心像怒涛一样起伏奔腾,展现了心潮澎湃、热情激动的形象。

第二部分是和平生活的回忆,和两端部分形成鲜明的对比,速度放慢了,由小调变为大调,体裁也起了变化,暂时离开谐谑,变成了摇篮曲。这部分音乐充满了明朗和安静的气氛。



乐曲欣赏
《降A大调即兴曲》



乐曲欣赏
《b小调谐谑曲》

$1=B \frac{3}{4}$ 慢、很轻、很连贯

$\underline{3 \dot{5} 3 \dot{5} 3} \quad | \quad \underline{4 \dot{5} 4 \dot{5} 3} \quad | \quad \underline{2 \dot{5} 2 \dot{5} 4} \quad | \quad \underline{6 \dot{5} 6 \dot{5} \dot{5}} \quad |$

第三部分是第一部分的再现。作品在尾声中同一个和弦以尖锐强烈的音响连续反复了8次,激昂愤慨的情绪达到顶点,然后乐曲在激烈的抗议声中结束。

五、幽默曲

幽默曲又称滑稽曲,是流行于19世纪的一种富有幽默风趣或表现恬淡朴素、明朗愉快的精致的器乐曲,其性质与谐谑曲相似,但不限于三拍子。它也是器乐独奏曲的乐曲体裁。一些浪漫派作曲家如舒曼、德沃夏克等都写过这类体裁的作品。

作品鉴赏:《幽默曲》(钢琴曲,德沃夏克)

德沃夏克(1841—1904年),捷克作曲家,生于一个小旅馆主及肉商的家庭,自幼接触故乡的民歌,学习小提琴。16岁时进布拉格管风琴学校学习,从此走上音乐的道路。后在国家剧院乐队中任中提琴师,并正式开始创作。曾多次访问英国,并去俄、德、美等国演出自己的作品。1891年任布拉格音乐学院教授,1892年任纽约音乐学院院长,1895年回国,1901年任布拉格音乐学院院长。德沃夏克毕生的创作活动与祖国人民的民族解放斗争密不可分,他的爱国热情和民族自尊心也体现在与民间音乐的联系中;他的创作以曲调优美隽永,节奏及和声丰富多彩,配器简洁生动著称。著名作品有《e小调第九交响曲》《斯拉夫舞曲》《F大调弦乐四重奏》《b小调大提琴协奏曲》等,他的序曲、交响诗、歌剧和歌曲等也都是人们喜爱的作品。

《幽默曲》采用降G大调,复三部曲式结构。

第一部分,A段主题旋律轻松幽默,欢快流畅,并带有幽默的情趣。

$1=\overset{b}{G}$

$\underline{1 \ 0 \ 2 \ 1 \ 0 \ 2} \quad \underline{3 \ 0 \ 5 \ 6 \ 0 \ 5} \quad | \quad \underline{\dot{1} \ 0 \ 7 \ \dot{2} \ 0 \ \dot{1}} \quad \underline{7 \ 0 \ \dot{2} \ \dot{1} \ 0 \ 6} \quad |$

$\underline{5 \ 0 \ 5 \ 6 \ 0 \ 5} \quad \underline{\dot{1} \ 0 \ 6 \ 5 \ 0 \ 3} \quad | \quad 2 -$

第二部分转入g小调,旋律流畅如歌,具有浓厚的民歌风格。它和前后两部分在性格上形成鲜明的对比。主题旋律的反复变奏,犹如歌者的沉思或深情的倾诉,到达全曲高潮,犹如歌者心中激起的热情。

$1=\overset{b}{B} \frac{2}{4}$

$\underline{6 \ 7 \ \dot{1} \ 7} \quad \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \quad | \quad \underline{5 \ 2} \quad \underline{3 \ 5} \cdot \quad | \quad \underline{6 \ 7 \ \dot{1} \ 7} \quad \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \quad | \quad \underline{5 \ \dot{3} \ \dot{1}} \quad |$

第三部分,再现了第一部分。

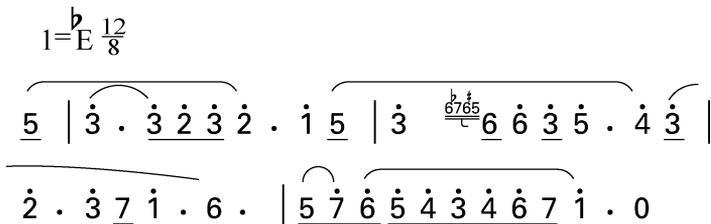
六、夜曲

夜曲是浪漫乐派音乐独特的体裁,通常是指一种具有特性风格的钢琴小曲。夜曲具有宁静、沉思的抒情特色,旋律富于歌唱性,伴奏音型多采用分解和弦,最早写这种夜曲的作曲家是爱尔兰的约翰·菲尔德,后来肖邦把它发展为一种形象丰富、情深意远的钢琴音乐体裁。

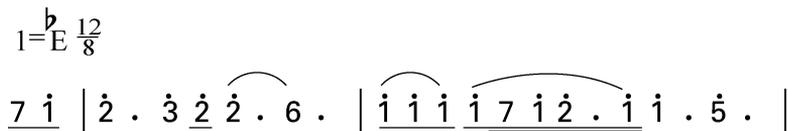
作品鉴赏:《降E大调夜曲》(肖邦)

这首明朗的、田园风格的夜曲由肖邦创作,它有着宽广如歌的旋律,摇摆、荡漾而新颖的和声伴奏,犹如一首无词歌。全曲在三个无对比的主题上变化反复而成。

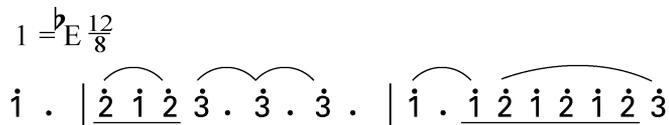
主题 A 以行板的旋律,恬适华美,犹如表情丰富的花腔女高音般的歌调,这一优美的主题在整个乐曲中反复三次。



主题 B 整个乐句的装饰性变化使旋律成为斩不断的情丝,诉说着内心的甜蜜和辛酸。



主题 A 和 B 重复一遍后,出现了新的乐思(主题 C),形成临近曲终的气氛。



最后乐曲在宁静的气氛中结束。

七、小夜曲

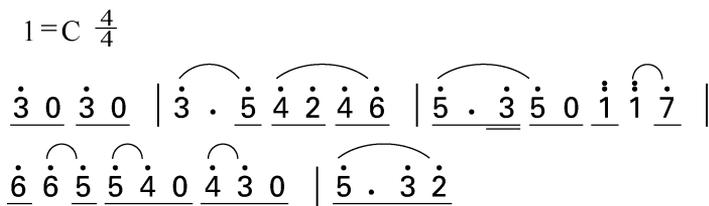
小夜曲原是指傍晚或夜间在情人的窗下歌唱的爱情歌曲体裁,曲调亲切抒情。18 世纪开始出现多乐章的重奏、合奏小夜曲,为当时达官贵族餐宴时助兴,曲调较轻松活泼,与爱情无关。19 世纪开始,作曲家把某些爱情歌曲改名为《小夜曲》,如舒伯特、德利果、皮尔奈等都创作了声乐曲《小夜曲》。直到现在,作为爱情歌曲的小夜曲在西班牙和意大利民间仍很流行,通常用吉他来伴奏。

作品鉴赏:《G 大调弦乐小夜曲》第二乐章(莫扎特)

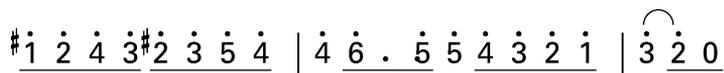
这是一部充满淳朴、真挚情感的弦乐曲,其中的第二乐章十分优美抒情,具有回旋曲式的特征。主部主题淳朴、抒情,曲调宽广。



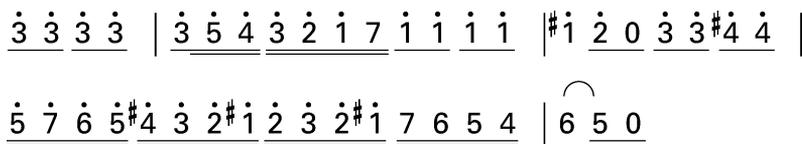
乐曲欣赏
《夜曲》



第一插部旋律富于流动性。



第二插部的跳弓与连奏形成鲜明对比。



第三插部是全曲中唯一小调性的主题,运用一个回音音型连续不断地出现于高音部和低音部,相互对比,加强了乐曲的戏剧性。

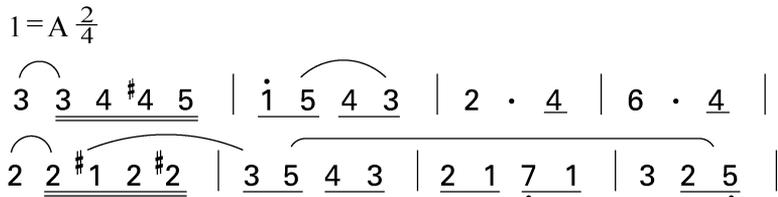
八、无词歌

无词歌是一种宛如歌曲的抒情钢琴小曲,旋律优雅、温柔、淳朴、真挚、热诚,具有歌唱性,但却无歌词,用音型伴奏。门德尔松创作了八集(48首)钢琴独奏的《无词歌》。

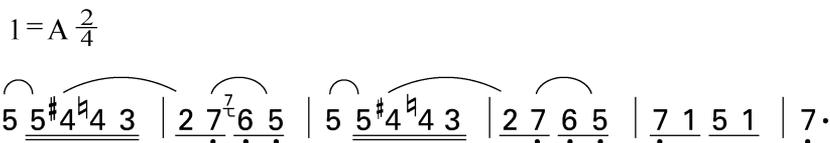
作品鉴赏:《春之歌》(门德尔松)

在这首钢琴小品中,作者以如歌的旋律、清晰的织体、丰富的和声,生动地表现了大地回春、春意盎然的景象及其带给人们的那种恬静、舒适的内心感受。乐曲采用复三部曲式。

第一段以清新流畅的歌唱性主题旋律,在清澈、流水般的华彩音型伴奏下,自然酣畅地倾泻出来,带给人们的是万物将要复苏的春天的气息。



第二段似乎是前面主题旋律的倒影,它继续地描绘着春天气象万千的大自然景色。



第三段是一个富于动力的再现部,除了插部结尾的音调没有出现外,它综合了前面所有的主题,并在高八度的高音区出现,把情绪推向高潮。

尾声中琶音式的主、属和弦交替出现,最后在持续稳定的主和弦烘托下,第一段的春意

盎然的主题片段徐徐地向下行,仿佛大自然笼罩在静谧的夜色中。

九、摇篮曲

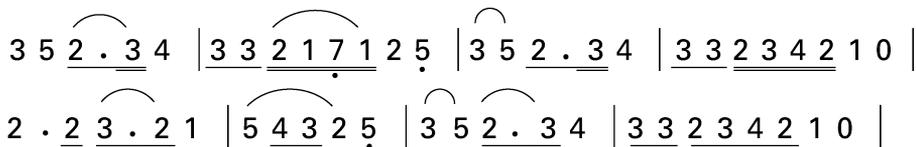
摇篮曲原是母亲抚慰婴儿入睡的歌曲,通常都很简短。摇篮曲的音乐形象一般都具有温存、亲切、安宁的气氛,曲调平静、徐缓、优美,充满母亲对孩子未来的热诚的祝福,伴奏中往往模仿摇篮摆动的律动。莫扎特、舒伯特、勃拉姆斯都写有这样的歌曲,由于音乐平易、动人,常被改编为器乐独奏曲。此外也有专为器乐写的摇篮曲。

作品鉴赏:《摇篮曲》(舒伯特)

这原是一首歌曲,后被改编为钢琴、小提琴等独奏曲及合唱曲等。

乐曲中轻而徐缓的旋律,非常甜美,表现出安详、温馨的意境,充满着无限的温存和爱抚。

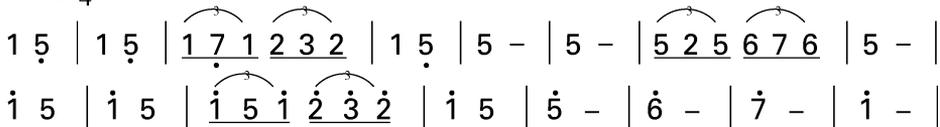
1=A $\frac{4}{4}$



作品鉴赏:《摇篮曲》(钢琴曲)(格里格)

在切分节奏模仿摇篮晃动的伴奏音型衬托下,乐曲轻轻地奏出宁静温和的主题。

1=G $\frac{2}{4}$ 安详的小快板



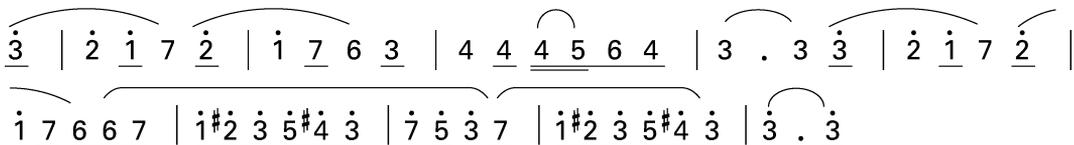
十、船歌

船歌源自意大利威尼斯刚朵拉(一种平底狭长的轻舟)船工所唱的歌曲,后发展有器乐曲和声乐曲多种形式,大都采用中等速度的 3/8 拍或 12/8 拍均匀晃动的节奏,描写轻舟荡漾的意态。

作品鉴赏:《威尼斯船歌》(门德尔松)

这首钢琴曲是用 g 小调写的,音乐清新流利,优美生动。婉转如歌的曲调和摇曳起伏的节奏贯穿全曲,塑造了水面上轻舟荡漾的音乐形象。

1= \flat B $\frac{6}{8}$ 行板、连贯地、歌谣风



十一、浪漫曲

浪漫曲泛指一种无固定形式的抒情短歌或短小的器乐曲,这种独唱曲的特点是旋律紧

密配合歌词,表情细致深刻,伴奏也有一定的形象刻画,但也常有作曲家把他们的旋律流畅、抒情的器乐独奏曲取名为“浪漫曲”。例如,贝多芬的小提琴独奏曲《F大调浪漫曲》和《G大调浪漫曲》,舒曼的《双簧管浪漫曲》(共三首)等。

作品鉴赏:《G大调浪漫曲》(贝多芬)

这是一首小提琴曲,由管弦乐队伴奏,后改编为钢琴伴奏。乐曲采用回旋曲式写成。

主题 A 段,徐缓、温柔。

1=G $\frac{4}{4}$

$\dot{1} \dot{7} \mid \dot{1} \cdot \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{4}} \mid \underline{\dot{3} \dot{2} 0 \dot{3} \dot{3}} \mid \dot{3} \cdot \underline{\dot{6} \dot{5} \dot{4}} \mid \overset{\frown}{\underline{\dot{5} \dot{5} \dot{4} \dot{4} \dot{2}}}$

第一插部 B 段,亲切、动人。

1=G $\frac{4}{4}$

$\underline{6 \ 5 \ 4 \ 3} \ \underline{5 \ 4 \ 3 \ 2} \mid 1 \cdot \overset{\frown}{\underline{1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 7}} \mid \underline{2 \ 1 \ 0}$

然后回到主题 A 段。C 段(第二插部)在 e 小调上奏出流畅明快的旋律。

1=G $\frac{4}{4}$

$0 \ 3 \mid \underline{6 \cdot \ 7} \ \underline{\dot{1} \ 6 \ \dot{3} \cdot \ \dot{2}} \mid \underline{\underline{\underline{\dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ 6 \ \overset{\frown}{\underline{\dot{5} \ 6 \ 6 \cdot \ 5 \ 6 \ 7}}}}}$

这流动不息的旋律,不断变化着色彩,使乐曲的情绪显得活跃而欢快,表现出一种热烈的情感。

当第三次出现基本主题 A 段时,小提琴在高音区奏出充满柔美情调的主旋律,乐曲在安谧的气氛中结束。然后回到主题 A 段。C 段(第二插部)在 e 小调上奏出流畅明快的旋律。

十二、叙事曲

叙事曲最早是行吟诗人唱的歌曲,到了 19 世纪,纯器乐作品中也出现了同样的体裁。叙事曲与叙事歌曲一样都具有叙事性,也就是说,曲调富有语言表现力,好像讲故事一般侃侃而谈,内容多取材于民间史诗、古老的传说和文学作品。肖邦是钢琴叙事曲的首创者。此外,李斯特、格里格、勃拉姆斯也写有叙事曲。

作品鉴赏:《g 小调第一叙事曲》(肖邦)

乐曲表现了作者对祖国波兰沦亡的感慨,音乐具有史诗般的、戏剧性和抒情性的特色。

乐曲采用了奏鸣曲式。首先是具有庄重的宣叙调特点的序奏,仿佛拉开了英雄史诗的帷幕。

而后转为中速,呈示部用一呼一应的音调写成第一主题,旋律平缓而略含忧郁,把人们带进了遥远的年代。



乐曲欣赏
《g 小调第一叙事曲》

$$1 = \overset{\flat}{E} \frac{4}{4}$$

$$\overbrace{6 - \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{5} \mid \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{\dot{1}} \underset{\cdot}{\dot{5}} \mid \underset{\cdot}{\dot{6}} \underset{\cdot}{\dot{3}} \underset{\cdot}{\dot{5}} \underset{\cdot}{\dot{4}} \underset{\cdot}{\dot{3}} \underset{\cdot}{\dot{2}} \underset{\cdot}{0} \mid}$$

$$1 = \overset{\flat}{B} \frac{6}{4}$$

$$\begin{array}{l} \overbrace{0 \ 2 \ 3^{\#} 5 \ \dot{1} \ 7} \mid 6 - - \overbrace{\dot{3} - -} \mid \overbrace{\dot{2} - -} \mid \overbrace{0 \ 2 \ 3^{\#} 5 \ \dot{1} \ 7} \mid 6 - - \\ \overbrace{\#4 - -} \mid \overbrace{\#5 - -} \mid \overbrace{0 \ 2 \ 3^{\#} 5 \ \dot{1} \ 7} \mid \overbrace{6 - -} \mid \overbrace{\dot{6} - -} \mid \overbrace{\dot{5} - -} \mid \overbrace{4 \ 5 \ 7 \ 4 \ \dot{3} \ 0 \ \dot{2}} \mid \end{array}$$

经过发展,不断旋转的音调变成华丽的琶音式进行,渐渐形成热情洋溢的气氛。接着乐曲力度逐渐减弱,以延续的低音区伴奏音型引出舒展的副部主题,这一抒情旋律优雅文静,随着发展扣人心弦。

$$1 = \overset{\flat}{E} \frac{6}{4}$$

$$2 \mid 2 - - 3 - 3 \mid 1 - - 1 \ \dot{1} \ . \ 7 \mid 6 - - 7 - 7 \mid 5 - - \dot{5} - \dot{5} \mid$$

$$\overbrace{\dot{5} - 4 \ 4 \ \dot{3}^{\#} \dot{2}} \mid \overbrace{\#2 - \dot{3} - 4 \ . \ \dot{1}} \mid \overbrace{\dot{3} - \#2 - \dot{3} \ . \ 7} \mid \overbrace{\dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ 6 \ 7 \ 6^{\#} 5 \ 6 \ 7 \ \dot{1}} \mid$$

接着,转为 a 小调,再现呈示部第一主题,进入展开部,然后再现第二主题,变得丰富、厚实,逐渐高涨的情绪达到了高潮。华彩乐句引出再现部。

结尾采用急板速度,乐曲充满激情,以激昂慷慨的情绪结束。

十三、幻想曲

幻想曲也是一种即兴的器乐作品,作曲者可以随自己的幻想自由创作。乐曲具有浪漫色彩,因富于幻想而别具一格。按幻想曲的发展变化和乐曲的特点分类,可分为下列四种。

(1)早期的幻想曲犹如前奏曲,放在赋格曲之前。这类幻想曲规模常较宏伟,用复调结构,如巴赫的钢琴曲《d小调半音阶幻想与赋格》、莫扎特的《c小调幻想曲与奏鸣曲》等。

(2)不附在其他作品之前的独立的器乐幻想曲,常由许多对比段落连接而成,各段的速度、调性不一致。此外,还有几个独立乐章组成的套曲形式的幻想曲,如圣桑的《竖琴幻想曲》《小提琴幻想曲》,贝多芬的钢琴、合唱和管弦乐队的《合唱幻想曲》等。

(3)19世纪出现歌剧主题的幻想曲和民歌主题的幻想曲,它们都是根据现成的旋律主题进行变奏并自由展开的,如格林卡的俄罗斯民歌主题幻想曲《卡玛林斯卡雅》、李斯特的钢琴与乐队《匈牙利幻想曲》等。

(4)19世纪还出现管弦乐的标题音乐作品的幻想曲(交响幻想曲),它们常有具体内容的描述,性质接近交响诗,而曲式更为自由,如柴可夫斯基的交响幻想曲《暴风雨》等。



乐曲欣赏
《卡玛林斯卡雅》

作品鉴赏:《卡玛林斯卡雅》(格林卡)

格林卡(1804—1857年),俄国作曲家,出身贵族家庭,在农村度过童年和少年时期,自幼接触俄罗斯民歌及农奴乐队的演奏。11岁开始学钢琴和小提琴。1818—1822年在圣彼得堡贵族子弟学校接受音乐教育,19世纪20年代作有声乐浪漫曲、室内乐曲和钢琴小品等。1830—1833年游学意大利,悉心研究了意大利歌剧。1833—1834年曾师从德国音乐理论家德恩学和声和对位,1845年去西班牙,后写成管弦乐曲《阿拉贡霍塔》和《马德里之夜》。1848年在华沙创作了幻想曲《卡玛林斯卡雅》。由于其创作对俄国民族音乐的发展有重要影响,他被誉为俄罗斯民族乐派的奠基人。作品有歌剧《伊凡·苏萨宁》、《幻想圆舞曲》、室内乐、钢琴曲40余首,歌曲《北方的星》《云雀》等80余首。

《卡玛林斯卡雅》鲜明地再现了俄罗斯人民的生活画面,由两首民歌及其变奏构成一部风俗画式的交响音画。

乐曲的引子情绪饱满、有力、豪迈。

0 0 4 3 1 | 6̣ - - | 0 0 1 7̣ 5̣ | 3̣ - - |

之后,弦乐器齐奏出悠扬舒缓、抒情的第一主题,带有沉思、忧郁的旋律,表达农村少女出嫁时,向母亲告别依依不舍的心情。

第一主题为婚礼歌《从山上,从高高的山上》。

1=F $\frac{3}{4}$ 适当的速度、舒畅地

$\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{2}}$ | 5 . $\dot{1}$ $\underline{7}$ $\underline{5}$ | 3 6 7 |
 $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\dot{1}$ -

第一主题变奏了三次,引出了快速的卡玛林斯卡雅舞曲。

第二主题选自舞曲《卡玛林斯卡雅》。

1=D^b $\frac{2}{4}$ 中庸的快板

$\underline{\dot{5}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}}$ |
 $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\dot{1}$

它先由小提琴奏出,加上富有民间特点的打击乐作伴奏衬托,小提琴拨弦模仿俄罗斯民间乐器三角琴的声音,把这首民间舞曲的风格发挥得淋漓尽致,使人仿佛置身于喜庆欢乐的舞蹈场面中。在欢快的舞曲里,又可听到优美抒情的第一主题。两个主题以复调形式天衣无缝地交织在一起,显示了格林卡高超的创作技巧。

全曲用这两首性格上形成了鲜明对比的主题,表现了俄罗斯人民性格的两个不同侧面——抒情、沉思和豪放、乐观。全曲在极其热烈欢快的气氛中结束。

十四、随想曲

随想曲是一种相当古老的音乐体裁,但古今的含义不一样。早期的随想曲是一种自由的赋格曲,后来泛指各种自由形式的乐曲,其不受主题的约束,作者可以任其奔放的乐思自

由驰骋。

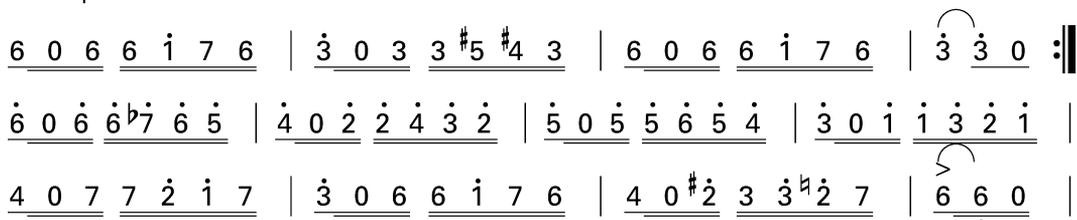
作品鉴赏:《二十四随想曲》第 24 首(帕格尼尼)

帕格尼尼(1782—1840 年),意大利小提琴家、作曲家,生于热那亚,自幼从父学小提琴,11 岁举行独奏会,并演出自己的作品。15 岁在意大利北部旅行演出,1805 年任卢卡宫廷乐队小提琴独奏家,1828 年后在欧洲各地旅行演出,获得很大的成功,其高超的技巧,表情丰富的演奏,对李斯特、肖邦、柏辽兹等作曲家的创作产生了强烈的影响。他开拓了近代小提琴演奏技法,同时充分运用高超的技巧写下了多部小提琴协奏曲。其创作乐思奔放不羁,富于即兴性,旋律灵活流畅,转调大胆自然。代表作有《二十四随想曲》《无穷动》《女巫舞曲》等,还作有吉他曲 200 首,以及各种室内乐曲。其中部分小提琴曲曾由李斯特、舒曼、勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫改编为钢琴曲。

《二十四随想曲》这部小提琴音乐的珍品,不仅是小提琴技巧锻炼的重要练习曲,而且具有很高的艺术价值,其中第 24 首 a 小调随想曲尤其著名。帕格尼尼用简洁精练的音乐语言表现了热情洋溢、神采飞扬的浪漫主义精神境界。

这首乐曲是用变奏曲式写成,包含主题和 11 个变奏,主题轻快活跃,节奏富于弹性。

1=C $\frac{2}{4}$ 近似急板



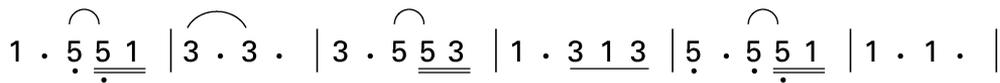
后面的几个变奏,全都保持着主题的调性和节拍,但各有其技术上的特点。

作品鉴赏:《意大利随想曲》(柴可夫斯基)

作者用他旅居罗马期间广泛收集的意大利民间音乐的资料写成这首随想曲,共七个大段落。

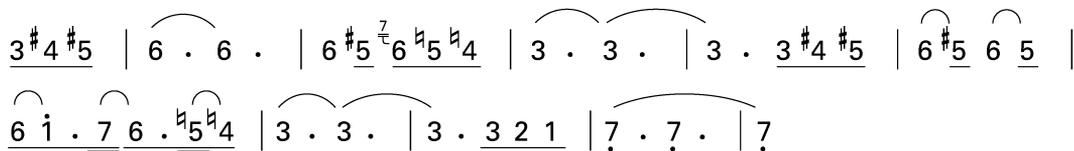
第一段由小号从容不迫地奏出号角性的旋律。

1=E $\frac{6}{8}$



然后在和弦伴奏上出现徐缓、自由、森严,而又有点沉郁,甚至飘摇的主题(a 小调)。

1=C $\frac{6}{8}$



第二段速度转快,为美丽迷人的意大利风格主题。

1=A $\frac{6}{8}$

1 0 0 5 0 0 | 1 0 0 5 0 3 | 5 3 5 3 4 | 2 3 4 \sharp 4 | 5 3 0 0 $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$

第三段炽热奔放,具有意大利民间音乐的绚丽色彩和罗马市民欢歌狂舞的节日气氛。其第一主题,为热情奔放的舞蹈主题。

1= \flat E $\frac{4}{4}$

5 | $\dot{1}$ - - - | $\dot{1}$ - $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6 | 7 5 5 5 - - | 5 0 0 0 2 |
5 - - - | 5 - 5 6 7 $\dot{1}$ 7 5 4 2 | 1 7 1 1 - - | $\dot{1}$ 0

第二主题在单簧管、大管、圆号、竖琴及铃鼓的舞蹈节奏背景下,由弦乐轻快抒情地演奏。

1= \flat D $\frac{4}{4}$

2 3 4 | 5 5 5 6 3 | 5 0 0 2 3 4 | 5 5 5 $\dot{1}$ 6 | 7

第四段在不同调性上再现第一段。

第五段为急速的意大利民间的塔兰台拉舞曲。

1=C $\frac{6}{8}$

6 0 7 | $\dot{1}$ 0 $\dot{1}$ 6 0 7 | $\dot{1}$ 0 $\dot{1}$ 6 0 7 | $\dot{1}$ 7 6 5 0 4 | 3 . 3 . |
3 . 3 . | 3 0 3 4 0 4 | \sharp 4 0 4 \sharp 5 0 5 |

第六段是第二段的变化再现。由原来 6/8 拍变为 3/4 拍。乐曲虽有热情、欢乐的情绪,但却平稳,与前后两段形成强烈的对比。

第七段是第五段塔兰台拉舞曲的变化发展,乐曲起伏很大,速度也两次加快。最后,改为 2/4 拍,造成极其热烈的气氛。

十五、狂想曲

狂想曲的名称源于希腊文,原意是用轩昂的语调朗诵的一段史诗。19 世纪以来,狂想曲作为一种体裁,是取材于民族音乐、民间音乐或流行音乐的音调,感情奔放的带有幻想性质的乐曲。

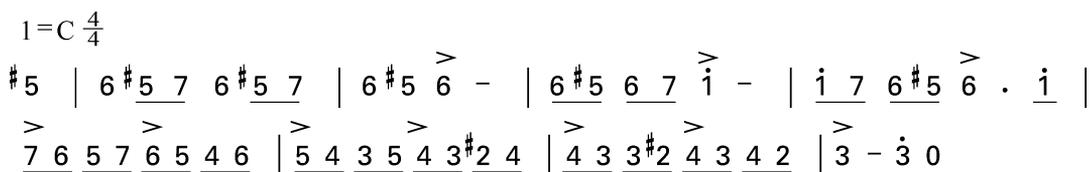
作品鉴赏:《匈牙利狂想曲》第 15 首(李斯特)

李斯特写过 19 首狂想曲,其中第 15 首是一首广泛流传的战歌,是根据匈牙利民族独立运动中流传的一首士兵曲《拉科西进行曲》加工改编的。全曲分三大段。

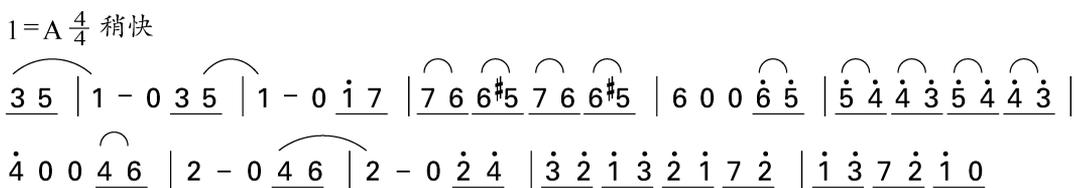
第一段是雄健的进行曲。



乐曲欣赏
《匈牙利狂
想曲》



第二段优美生动,和第一段形成对比。



第三段再现第一段,最后以气势豪迈的尾声结束全曲。

十六、进行曲

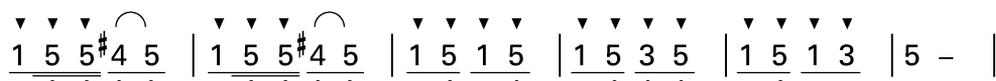
进行曲是一种用步伐节奏写成的乐曲,常用于队列行进中。一般用双拍子,节奏坚定明显,旋律鲜明,结构整齐,常用三部曲式,中段较为抒情,以取得与前后段的对比。进行曲最初主要用于军队,用铜管乐队演奏。17世纪起,进行曲也被作为独立的音乐艺术的体裁,运用于歌曲、歌剧、舞剧音乐和器乐独奏曲中,有时也作为套曲中的一个乐章。

作品鉴赏:《军队进行曲》(舒伯特)

这部作品速度不太快,生气蓬勃,旋律优美,有如一首阅兵用的进行曲。据说这是为奥地利的皇室近卫军所作。乐曲用复三部曲式。

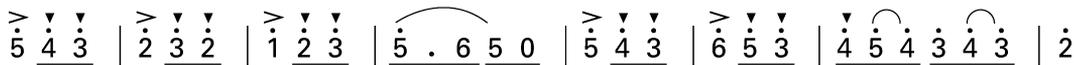
引子是六小节号角式音调,高亢嘹亮。

1=D $\frac{2}{4}$



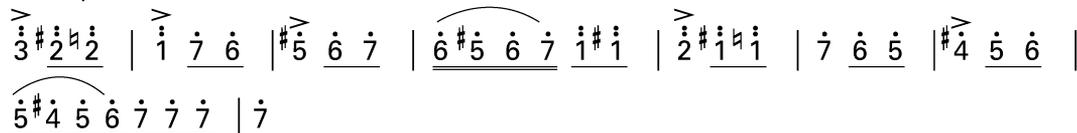
第一部分是用单三部曲式写成,A段呈现的气势雄伟的主要旋律,犹如一队士兵迈着整齐的步伐前进。

1=D $\frac{2}{4}$



B段进入a小调,半音的滑行使音乐显得幽默而诙谐,与A段形成对比。

1=C $\frac{2}{4}$



然后再现A段音乐。

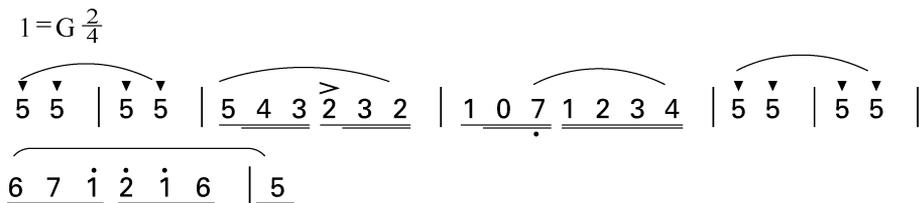
第二部分由单二部曲式组成,乐曲转入G大调,主题是从第一部分主题音乐派生出



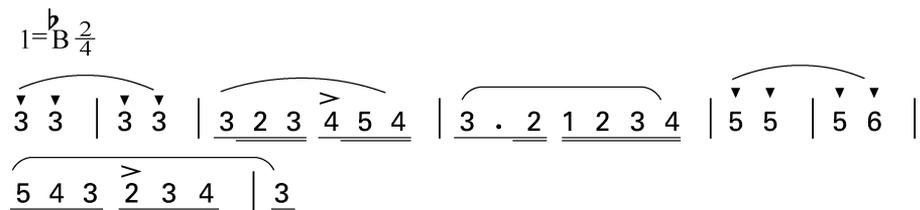
乐曲欣赏

《军队进行曲》

来的。



第二部的第二段转入 g 小调,音乐更加柔和而富有魅力,描绘路旁住宅的窗口与阳台上,风姿绰约的妇女向士兵们挥舞着手帕或投掷鲜花的情景。

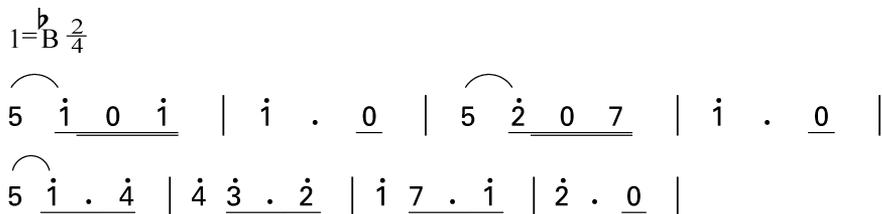


随后,在再现开头的号角性的引子和第一部分的主题后结束。

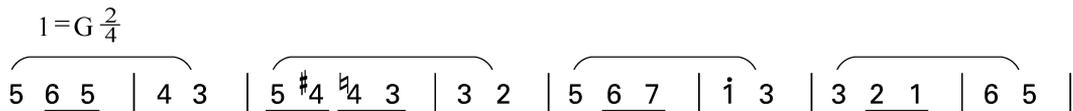
作品鉴赏:《婚礼进行曲》(瓦格纳)

这首乐曲原为歌剧《罗恩格林》第三幕中的《婚礼大合唱》,后被改编为钢琴曲、管弦乐曲,在西方被广泛用于婚礼的伴奏音乐。

乐曲是带再现的单三部曲式。乐曲开始是四小节的号角引子,好像宣布婚礼的开始。接着是婚礼主题宏伟而庄重,节奏单纯而富于行进的律动生动地描绘了在辉煌的婚礼场面中,人们簇拥着新郎和新娘缓缓行进的行列。



中间部的主题转入 G 大调,抒情如歌的旋律,仿佛表现新郎和新娘的幸福感情和婚礼的愉悦气氛。

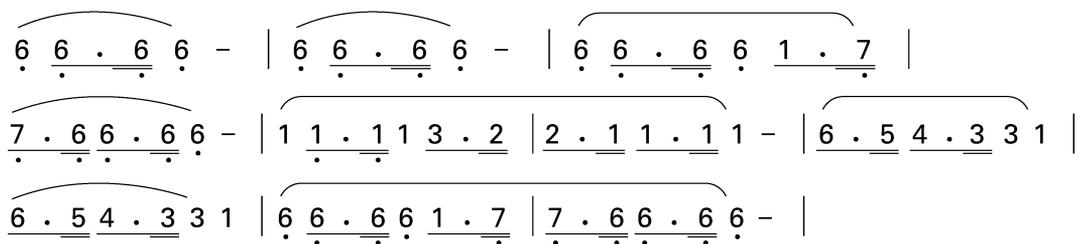


第三部分转回原调,再现第一部分,乐曲在渐弱的乐声中结束。

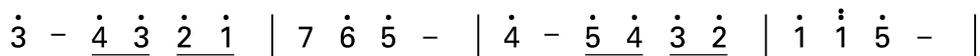
作品鉴赏:《葬礼进行曲》(肖邦)

这首乐曲是肖邦《降 b 小调钢琴奏鸣曲》中的第三乐章。这是作者为哀悼那些为祖国而勇敢献身的爱国志士所写作的。此曲采用复三部曲式写成。

第一部分在两小节的引子之后,在悲痛的降 b 小调的主题上沉重地演奏出来。它的和弦宛若哀悼的钟声,庄严肃穆的旋律展示出一幅送葬队伍缓缓行进的悲壮场面。

$$1=\overset{\flat}{D} \frac{4}{4}$$


第二部分的旋律哀婉、抒情，明朗中略带轻柔朦胧，把人们带入对祖国的思念和对未来自由的向往。抒情性质的旋律及开阔透明的伴奏织体与前后两部分的深沉悲壮的音乐形成鲜明的对比。

$$1=\overset{\flat}{D} \frac{4}{4}$$


第三部分是第一部分的再现，音乐又回到深沉的悲痛的情绪中。最后，力度渐弱，表示送葬的行列渐渐远去，乐曲轻轻地结束。



第四部分
综合艺术音乐鉴赏





第十章 台上姐妹花—— 歌剧与音乐剧

第一节 歌剧基础知识

一、歌剧的定义

歌剧是将音乐(声乐与器乐)、戏剧(剧本与表演)、文学(诗歌)、舞蹈(民间舞与芭蕾舞)、舞台美术等融为一体的综合性艺术,通常由咏叹调、宣叙调、重唱、合唱、序曲、间奏曲、舞蹈场面等组成(有时也用说白和朗诵)。

二、歌剧的基本形式和题材类型

一般来说,歌剧有两种基本形式:一种是以完全歌唱和器乐不断发展为基础的歌剧,另一种是以对白和音乐段落相交替为基础的歌剧。歌剧的体裁根据其特性,可分为正歌剧、大歌剧、抒情歌剧、喜歌剧、轻歌剧、乐剧等不同类型。歌剧的声乐部分由咏叹调、宣叙调、各种重唱、合唱等组成;器乐部分由乐队序曲、间奏曲、舞曲等组成。剧本体裁有历史、宗教、现实等方面,多以爱情故事为线索贯穿于其中。戏剧结构大都分“幕”“场”,一般“幕”和“场”有其独特的功能和作用。

三、歌剧中的音乐

(一)歌剧中的声乐部分

1. 咏叹调

咏叹调是歌剧中主角们抒发感情的主要唱段,它们的音乐很好听,具有动人的旋律线条和较明确的曲式结构,富于歌唱性,能表现歌唱家的声乐技巧,因而经常也会在音乐会上听到它们,如《蝴蝶夫人》的咏叹调《晴朗的一天》、《茶花女》中的咏叹调《为什么我的心这么激动》、罗西娜的咏叹调《我的心里有一个声音》等。有些著名的咏叹调已脱离了歌剧的范畴,在大众中广泛传唱。

2. 宣叙调

宣叙调是开展剧情的段落,故事往往就在宣叙调里进行,这时角色有较多对话,这种段

落不适宜歌唱性太强,就用了半说半唱的方式。欧洲歌剧早期的宣叙调非常不歌唱化,称为“干宣叙调”,往往是用古钢琴弹奏一个和弦给一个调,歌者就在这个调里用许多同音反复的道白来叙述。宣叙调在歌剧中可以起到场面的连接与转换,营造戏剧高潮的作用,而且可以表现人物性格间的冲突、故事情节的开展等。

3. 重唱

重唱就是几个不同的角色按照角色各自特定的情绪和戏剧情节同时歌唱,两个人同时唱的,称为二重唱,有时会把持赞成和反对意见的角色,组织在一个作品里;也可能是三重唱、四重唱、五重唱;在罗西尼的《塞维尼亚理发师》里有六重唱;在莫扎特的《费加罗的婚礼》里甚至有七重唱,十几个人一起唱,有时还分组,一组三五个人,各有自己的主张,有同情费加罗的,有同情伯爵的,还有看笑话的。作曲家卓越的功力就表现在能把那么多不同的戏剧音乐形象同时组织在一个音响协调、富有表情的音乐段落里面。

4. 合唱

群众场面的合唱根据剧情要求可以有男声、女声、男女混声或者童声。合唱反映群体的意志、思想、情感,在歌剧中有着极强的戏剧效果。

(二) 歌剧中的器乐部分

1. 序曲

序曲是在全剧开幕时由管弦乐队演奏的音乐,音乐的内容和性质往往与全剧有关联,要么揭示剧中的人物性格,要么体现歌剧的性质。

2. 为歌唱伴奏

为歌唱伴奏可以刻画主人公的内心世界,极大地润色和丰富声乐的唱腔,使唱段增添戏剧性色彩。

3. 间奏

间奏是唱段之间和幕与幕之间常用管弦乐队演奏,进行连接。

4. 舞曲

在歌剧的进程中,还可以插入舞蹈。舞蹈音乐往往也是独立的器乐作品。

四、歌剧的历史及发展

(一) 西方歌剧的历史及发展

西方歌剧产生于16世纪末的欧洲。第一部歌剧是1597年意大利的歌唱家、作曲家佩里和科尔西根据诗人里努契尼的脚本创作的《达芙妮》,可惜原稿没有保留下来,便把1600年三人为皇家婚礼而创作的《尤丽狄茜》作为欧洲最早的一部歌剧。

17世纪最具影响力的是意大利的作曲家蒙特·威尔第,其代表作为《奥菲欧》。17世纪末,在罗马影响最大的那不勒斯歌剧乐派,在剧中一味地把炫耀歌唱技巧置于戏剧剧情发展的完整性之上,而高度发展成了被后世称为“美声”的独唱技术。当这种“唯唱工为重”的作风走向极端时,歌剧原有的戏剧性表现力和思想内涵几乎丧失殆尽。

18世纪20年代,取材于日常生活,剧情诙谐、音乐质朴的喜歌剧体裁兴起。意大利喜歌

剧的第一部典范之作是帕戈莱西的《女佣做主妇》(1733年首演),该剧原是一部正歌剧的幕间剧,1752年在巴黎上演时曾遭到保守派的诋毁,因而掀起了歌剧史上著名的“喜歌剧论战”。

另外,德国作曲家克里斯托弗·威利巴尔德·格鲁克针对当时那不勒斯歌剧的平庸、浮浅,力主歌剧必须有深刻的内容,音乐与戏剧必须统一,表现应纯朴、自然,他的主张和《奥菲欧》与《尤丽狄茜》等作品对后世歌剧的发展有着很大的影响。原籍德国的法国作曲家奥芬·巴赫确立了“轻歌剧”(operetta,意为小歌剧)这种体裁,它的特点是结构短小、音乐通俗,除独唱、重唱、合唱、舞蹈外还用说白。

19世纪30年代,法国历史题材的大歌剧盛行一时,其特点是,富丽堂皇的布景、别致细腻的编舞、史诗般的结构、引人入胜的情节。大歌剧的代表作曲家是迈耶贝尔。

19世纪以后,意大利的罗西尼、威尔第、普契尼,德国的瓦格纳,法国的比才,俄罗斯的格林卡、穆索尔斯基、柴可夫斯基等歌剧大师为歌剧的发展做出了重要贡献。

20世纪的歌剧作曲家中,初期的代表人物是受瓦格纳影响的理查·施特劳斯(《莎乐美》、《玫瑰骑士》)。第一次世界大战后诞生了将无调性原则运用于歌剧创作中的贝尔格(《沃采克》);40年代迄今则有斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、米约、曼诺蒂、巴比尔、奥尔夫、贾纳斯岱拉、亨策、莫尔以及勃里顿等。

(二)中国歌剧的历史及发展

20世纪30年代,中国歌剧产生,代表人是黎锦辉,他创作了多部儿童歌舞剧,如《麻雀与小孩》《小小画家》等,为中国歌剧的创作开了先河。

1934年,聂耳与田汉合作推出《扬子江暴风雨》,这种“话剧加唱”的做法后来成为一种较普遍的歌剧结构形式。同时,一些专业作曲家创作了一些民族歌剧,如《西施》《桃花源》《秋子》等。

20世纪40年代,在延安秧歌运动的基础上产生了秧歌剧《兄妹开荒》《夫妻识字》,改变了中国歌剧的发展方向,并直接促使了大型歌剧《白毛女》的诞生。而后,中国又出现了《刘胡兰》《赤叶河》等剧目。这一时期被称为我国歌剧的第一次高潮。

中华人民共和国成立后,我国出现了几种歌剧发展的方向,有继承吸取传统的《小二黑结婚》《窦娥冤》等;有以民间歌舞剧、黎氏儿童歌舞剧为参照的《刘三姐》;有以话剧为结构模式的《星光啊星光》;有以西洋歌剧为参照的《草原之夜》《阿依古丽》等;还有以《白毛女》为参照的《洪湖赤卫队》《江姐》等。

改革开放后,我国歌剧的创作水平不断提高,出现了一大批优秀的中国化歌剧,同时,歌剧的风格也日益多样化,如《伤逝》(施光南作曲)、《原野》、《楚霸王》(金湘作曲)、《马可·波罗》(王世光作曲)、《孙武》(崔新作曲)、《张骞》、《苍原》(徐占海等作曲)、《阿美姑娘》(石夫作曲)、《夜宴》、《狂人日记》(郭文景作曲)等作品。这些歌剧在创作上都做了许多新的探索,达到了一个新的高度,在国际上产生了较大的影响。

五、如何欣赏歌剧

首先,在欣赏歌剧之前应大致了解歌剧的故事情节、历史背景、剧中的主要人物及其性格特征,了解人物之间的关系。

其次,在欣赏歌剧时,应关注歌剧艺术所特有的表现手段,如歌唱家高超的演唱技巧、咏叹调的戏剧性与抒情性、重唱的立体感和合唱的魅力等;甚至可以学唱一些著名的唱段,这

样既能丰富自己的音乐知识,又能加深对歌剧的理解,对于歌剧中的器乐部分则应了解它们的特点和作用。

最后应了解和体会歌剧的不同风格,比较不同时期、不同流派的作曲家的创作特点和风格,以及不同歌唱家和指挥家对同一作品的不同理解、处理与诠释。感受歌剧艺术的综合魅力,还可以从舞台美术、服装、道具、布景、灯光等多方面加以欣赏,以提高自己鉴赏美的能力。

第二节 中国歌剧作品鉴赏

一、《白毛女》

歌剧《白毛女》是在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神指导下诞生的大型新歌剧,于1945年由延安鲁迅艺术学院根据流传在晋察冀边区一带的民间故事“白毛仙姑”改编而成。

剧情:剧中喜儿是《白毛女》的主人公,她美丽天真、勤劳纯洁,跟父亲艰难度日,父亲惨死后受到黄世仁家残酷虐待,这激起了喜儿仇恨、反抗的怒火,她逃进深山,以惊人的毅力苦熬岁月,等待报仇的那一天。最后虽已满头白发,喜儿终于迎来“太阳底下把冤伸”的一天。喜儿的悲惨命运是旧中国广大农民,特别是妇女的苦难典型,她的顽强反抗精神凝聚了我国农民在恶势力下不屈不挠的反抗意志和复仇愿望。杨白劳是喜儿的父亲,是与喜儿相对照的形象,他勤劳善良,对生活要求很低,年关躲债七天,但忍耐使他遭受地主残酷的剥削和压迫,虽看清地主等的反动本质,却看不到出路,没能反抗,卖女后他痛苦自杀。杨白劳的形象告诉人们:劳动人民不奋起反抗旧社会,非但不能改变苦难的命运,反而会被旧社会所迫害。

《白毛女》是诗、歌、舞三者融合的民族新歌剧,歌剧的情节、结构吸取了民族传统戏曲的分场方法,场景变换多样灵活;歌剧的语言继承了中国戏曲的唱白兼用的优良传统;歌剧的音乐以北方民歌和传统戏曲音乐为素材,并加以发挥创造,又吸收了西洋歌剧音乐的某些表现方法,具有独特的民族风味;歌剧的表演学习了中国传统戏曲的表演手段,适当注意舞蹈身段和念白韵律,同时又学习了话剧台词的念法,既优美又自然,接近生活。

北 风 吹

贺敬之 词
马可 张鲁 曲



第十章 台上姐妹花——歌剧与音乐剧

北风(那个)吹, 雪花(那个)飘, 雪花(那个)
爹出门去躲账 整七(那个)天, 三十(那个)

飘飘 年来到。
晚上 还没回来。

我盼 爹爹 心中

急, 等爹 回来 心欢喜。



二、《小二黑结婚》

《小二黑结婚》是由中央戏剧学院歌剧系根据赵树理的同名小说集体改编的五场歌剧,田川、杨兰春执笔,马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲。该剧创作于1952年,1953年1月由中央戏剧学院歌剧系首演于北京实验剧场,并作为1956年第一届全国音乐周的上演剧目。

剧情是1942年,山西某抗日根据地的一个山村里,民兵队长小二黑与同村姑娘于小芹相爱,却遭到双方父母的反对,二黑的父亲二孔明还私下给二黑收了个童养媳。小芹的母亲三仙姑由于贪财礼,逼小芹嫁给吃喝嫖赌的吴广荣。一天夜里,二黑和小芹正在商量终身大事时,却被早已垂涎小芹的地痞金旺等捆住,并被借机陷害,幸得区长及时赶来逮捕了一向欺压百姓的金旺。区长当众教育了二孔明和三仙姑,并批准小二黑和于小芹结婚。

《清粼粼的水来蓝莹莹的天》是第一场中女主人公小芹出场的一段唱曲,它优美、舒展、生动地表达了小芹对小二黑的思念和爱慕之情,细致入微地刻画了一个纯朴可爱的农村少女形象。全剧以山西梆子、河北梆子、河南梆子、评剧等作为音乐创作的基础,具有浓郁的民族风格和鲜明的地方色彩。



歌曲欣赏

《清粼粼的水
来蓝莹莹的
天》

清粼粼的水来蓝莹莹的天

杨兰春 词

马可 曲

$\text{♩} = 50$
ff

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of piano accompaniment and vocal lines. The first system features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic, marked with a tempo of quarter note = 50. The second system includes the first vocal line with the lyrics '清 粼 粼 的 水 来' and piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The third system includes the second vocal line with the lyrics '蓝 (个) 莹 莹 的 天, 小 芹 我 洗 衣' and piano accompaniment.

清 粼 粼 的 水 来

蓝 (个) 莹 莹 的 天, 小 芹 我 洗 衣

第四部分 综合艺术音乐鉴赏

裳, 来到了河 边。

二 黑 哥, 县 里 去 开 英 雄 会,

他 说 是, 他 说 是 今 天 要 回 家 转, 我

前 晌 也 等, 后 晌 也 盼, 站 也 站 不 定, 我 坐 也 坐 不 安,

mp cresc.

mp cresc.



第三节 外国歌剧作品鉴赏

一、《图兰朵》

《图兰朵》是意大利著名作曲家贾科莫·普契尼根据童话剧改编的三幕歌剧，是普契尼最伟大的作品之一，也是他一生中最后一部作品。《图兰朵》为人们讲述了一个西方人想象中的中国传奇故事，其原始作品是一篇名为《图兰朵的三个谜》（《卡拉夫和中国公主的故事》）的短篇故事，选自阿拉伯民间故事集《一千零一夜》。《图兰朵的三个谜》则是由波斯诗人内扎米的叙事诗《七个美女》（又名《七座宫殿》或《别赫拉姆书》）演变而成。

《图兰朵》于1926年在米兰斯卡拉歌剧院首演，近百年来一直都是歌剧界经久不衰的经典曲目之一。

剧情：由于祖母遭入侵的鞑靼人俘虏，遭受凌辱后悲惨地死去，图兰朵为了替祖母报仇，想出了一个让外来的求婚者赴死的主意。她出了三个谜语，能猜中的就可以招为女婿，猜不中就要被处死。各国的王子为此纷纷前来，波斯王子因为没猜中，遭杀头的命运；鞑靼王子卡拉夫乔装打扮，却猜破了谜语。虽然卡拉夫猜破了谜语，但是图兰朵却不愿履行诺言，结果卡拉夫与图兰朵立约，要她在第二天猜出他真实姓名，不然就要履行诺言。图兰朵找卡拉夫女仆探听，女仆为守秘而自杀。最终，还是卡拉夫自己说明了身份，使图兰朵肃然起敬，甘愿委身于他。

《今夜无人入睡》就是卡拉夫在要求图兰多猜其身份的那一夜所唱，是《图兰朵》中最著名的一段咏叹调，表明了卡拉夫对胜利充满信心。这段咏叹调是全剧最动人的一个唱段，不仅热情明朗，而且极好地发挥了男高音的魅力，因此歌唱家们都十分喜欢它，常常在音乐会上将它作为压轴节目。

意大利男高音歌唱家鲁契亚诺·帕瓦罗蒂被世界公认为是演唱《今夜无人入睡》最好的歌唱家。帕瓦罗蒂早年是小学教师，1961年在雷基涅·埃米利亚国际比赛中的扮演鲁道夫，从此开始歌唱生涯。1967年被卡拉扬挑选为威尔第《安魂曲》的男高音独唱者，从此声

名节节上升,成为活跃于当前国际歌剧舞台上的最佳男高音之一。帕瓦罗蒂具有十分漂亮的音色,在两个八度以上的整个音域里,所有音均能迸射出明亮、晶莹的光辉。对于《今夜无人入睡》的演绎,帕瓦罗蒂以那无人可及的高音和精彩的演唱使得这首咏叹调成为家喻户晓的一首名曲。

1998年,中国导演张艺谋首次执导歌剧《图兰朵》,以紫禁城当作天然背景的演出惊艳世界,随后张艺谋版《图兰朵》在世界各地成功上演。



歌曲欣赏

《今夜无人入睡》

今夜无人入睡

裘塞佩·阿达米 词

普契尼 曲

储芳冷 译配

Andante sostenuto *p*

不 许 睡 觉! 不 许 睡 觉!
Nes-sun dor - ma! Nes- sun dor - ma!

Andante sostenuto *pp*

公主你也是一样,要在寒冷的闺房,焦急地
Tu pure.o Prin-ci - pes - sa, nel-latua fred da stan - za guar di le

第十章 台上姐妹花——歌剧与音乐剧

pp stacc. rit.-----

观 望 那 因 爱 情 和 希 望 而 闪 烁 的 星 光!
 stel - le che tre - ma - no d'a - mo - re - e di spe - ran - za!

dim. rit.-----

* *Reo.* *

a tempo

但 秘 密 藏 在 我 心 里, 没 有 人 知 道 我 的 (姓)
 Ma il mio mi - ste - rò è chiu - sovin me. il no - me mio nessun sa -

a tempo

p ben cantato

* *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* *

名! 等 晨 光 照 亮 大 地, 亲 吻 你 时 我 才
 prà! No, no, Sul - la tua boc - ca lo di - rò - qnan - do la

* *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* *

第四部分 综合艺术音乐鉴赏

能 说 给 你 听! 用 我 的
 lu - co cplen-do - ra! Ed il mio

Red. *

吻 来 解 开 这 个 秘 密, 你 跟 我 结 婚!
 ba - cio sciog tie - ra il si - left - zio, - che ti fa mi - a!

ppp

第十章 台上姐妹花——歌剧与音乐剧

con anima *poco rit.* *poco rit.*

消失吧，黑夜！星星沉落下去，星星沉落下去！黎明时得胜
 Di-le-gun, O not-te! Tra-mon-ta-te, stel-le! tra-mon-ta-te stel-Le! Al-l'al-ba vin-ce

p *f*

Lea * Lea * Lea *

cresc. molto *poco allarg.*

利！ 得胜利！ 得胜利！
 rà! Vin-ce-ro! Vin-ce-rò!

cresc. molto *poco allarg.*

p *ff*

Lea * Lea *

a tempo *affrett.* *rit.* *a tempo*

Lea * Lea * Lea Lea Lea * Lea *

二、《伊戈尔王》

亚历山大·鲍罗丁,19世纪末俄国主要的民族音乐作曲家之一,与此同时,他还是一位化学家。鲍罗丁的代表作有体现古代俄罗斯宏伟历史画卷、抒发爱国主义精神的歌剧《伊戈尔王》,奠定俄国史诗性交响乐体裁的第二交响曲《勇士》,富于俄罗斯风格和东方色彩的交响音画《在中亚细亚草原上》,声乐浪漫曲《为了遥远祖国的海岸》以及《睡公主》《幽暗森林之歌》《海王的公主》《海》《我的歌声中充满了恶意》等。

《伊戈尔王》是四幕歌剧,也是一部“俄罗斯史诗歌剧”,取材于12世纪末的史诗《伊戈尔远征记》以及有关的历史文献,鲍罗丁根据俄国艺术评论家斯塔索夫的戏剧撰脚本并作曲。《伊戈尔王》作于1869—1887年,未完成,鲍罗丁去世后由里姆斯基·科萨科夫和格拉祖诺夫续成,1890年11月16日在圣彼得堡马林斯基剧院首演。

剧情:12世纪时在古罗斯(俄罗斯古称),伊戈尔王的妻兄急于篡位,怂恿伊戈尔王出师讨伐波罗维茨部落,结果战事失利,伊戈尔王与王子被俘。波罗维茨敬重伊戈尔王的善良、正直和勇敢,与他言和,让他答应不再用武,却遭到伊戈尔王的拒绝。然而这期间,伊戈尔王之子与波罗维茨可汗的女儿康恰克相爱了,便羁留在那里。伊戈尔王只身逃回本土,人们欢呼他的脱险回来,其妻兄十分恐慌,但也没逃脱应有的惩罚。

《伊戈尔王》歌剧着意刻画伊戈尔王英勇无畏和坚贞不屈的精神,把他作为爱国主义英雄来歌颂。歌剧的旋律鲜明、流畅,结构完整,声乐占首要地位但并不忽视管弦乐的作用,相反很好地烘托、深化了声乐部分的意境,一些纯乐队段落写得也很精致优美。歌剧没有直接引用民歌,但俄罗斯民族民间色彩很浓,其中的村民合唱和波罗维茨奴隶舞曲很有名。

《波罗维茨人少女合唱》出自歌剧的第二幕,是公主康恰克令其女奴歌舞助兴的一曲伴唱,仿“东方音调”,抒情而柔和。单三部曲式:A段为女高音,B段为女低音,A段再现时用对位手法,女高音唱主旋律,女低音唱副旋律。

波罗维茨人少女合唱

鲍罗丁 曲

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a series of notes including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line. The score is divided into four measures.

第十章 台上姐妹花——歌剧与音乐剧

sempre legato e dolce

让那歌声驾着轻风，飞啊飞到我们亲爱的

p con espressione e dolce

第四部分 综合艺术音乐鉴赏

故乡，飞到自由歌唱幸福的地方，那时候

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The vocal line begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 故乡，飞到自由歌唱幸福的地方，那时候. The piano accompaniment is written for both the right and left hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and arpeggios.

我们心中多么舒畅。在那炎热的

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment are consistent with the first system. The lyrics are: 我们心中多么舒畅。在那炎热的. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns, including arpeggiated chords and block chords.

地方，啊，到处充满阳光，

The third system concludes the musical score. The vocal line and piano accompaniment are consistent with the previous systems. The lyrics are: 地方，啊，到处充满阳光，. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata over the last note.

第四节 音乐剧

音乐剧在它百余年的发展历史中,除了最初孕育阶段之外,它的发展、兴旺与风靡整个欧美大陆,几乎贯穿了 20 世纪的大部分时段。音乐剧的巨大魔力,令全球不同肤色、不同国度、不同文化背景和宗教信仰的观众为之着迷,为之倾倒。

美国纽约百老汇街是举世闻名的音乐剧文化创演中心和产业中心,每年吸引着来自世界各国数以百万计的观众,同时又是各国音乐剧从业者心驰神往的地方。在纽约百老汇常年有音乐剧名著的演出,并不断推出新的作品,百老汇音乐剧团在世界各地巡回演出,掀起一浪高过一浪的音乐剧狂潮,使音乐剧成为令人瞩目的文化消费热点和经济增长点之一。

同时,全球许多国家和地区也组建了自己的音乐剧团,这些剧团不仅排演欧美音乐剧,还积极创演本土的音乐剧,培育自己的音乐剧观众和音乐剧市场,发展本国的音乐剧产业,并且同样取得了很好的社会效益和可观的经济效益。中国的原创音乐剧始于 20 世纪的 80 年代初,随着改革开放和市场经济的蓬勃发展,中国音乐剧正在探索符合中国特色的发展道路,创作了一批有代表性的作品,如《芳草心》《四毛英雄传》《夜半歌魂》《雪狼湖》等。

音乐剧艺术在百余年的发展过程中,造就了一代又一代举世闻名的剧作大师、作曲大师、舞蹈大师、表演艺术大师、舞美设计大师和制作大师,他们在获得了崇高荣誉,接受千万“追星族”景仰的同时,奇迹般地成为百万富翁、千万富翁乃至亿万富翁。

不仅如此,音乐剧作为 20 世纪一种独特的文化现象,承载着丰富深刻的人文内涵,从最本真的意义上实现了寓教于乐。在那些最受欢迎的音乐剧作品中,人们读到了人的命运、人生的价值、人的生存状态、人的尊严和普通的道德准则等。更重要的是,音乐剧在表现这些主题时用了最生动、最感人、最彻底的艺术表现手段,而且有一种乐观、豁达、积极向上的精神状态相伴,用一种幽默、潇洒的心态运化其间,从中洋溢着一种热烈的青春气息和活泼的生命活力。它给人们树立了一个个充满朝气、正直无私、极具魅力的形象,强烈地感染着每一个人,使人们在不知不觉中被它征服。因此,音乐剧在 20 世纪的舞台上塑造了一种开放、乐观、幽默的人格类型,对当代青年的性格陶冶、生活时尚和人格魅力的培养产生巨大而深远的影响。

这里,将从音乐剧的发展历史、代表人物和作品的艺术特征着手,对音乐剧的几个方面进行必要的探讨,以帮助读者对音乐剧有整体的了解和把握。

一、音乐剧的发展历史

关于音乐剧的起源,国内外说法甚多。一说源于欧洲 19 世纪古典歌剧,另一说源于美国本土的由乡村歌曲、黑人灵歌与爵士音乐和流行歌舞拼装而成的歌舞杂耍,再一说源于 19 世纪末英国的“音乐滑稽剧”和“音乐喜剧”。还有一种“综合起源说”,认为音乐剧不可能仅从单一的文化源流中生成,它是一种极为复杂的文化现象,是从多种文化成分中吸取养料来构筑自己的艺术血肉,因此它的形式来源必然是多元化的。音乐剧发展的历史实际情况也是如此。

在 19 世纪中叶,随着资本主义大工业生产的繁荣发达,涌现了大批喜歌剧和轻歌剧,如莫扎特的《费加罗的婚礼》、罗西尼的《塞维利亚理发师》、莱哈尔的《风流寡妇》、斯美塔娜的《被出卖的新娘》等,这些喜歌剧与沉闷滞重、多以英雄性和悲剧性为主题的大歌剧不同,专

以轻松愉快的情节和生动悦耳的音乐取悦公众,因而很受欢迎。

同时期的美国,大工业生产的高度发展逐步改变了人们的生活节奏和观念模式,人们在隆隆的机器声中从事着繁重而机械性的操作,使得心理节奏和文化观念发生了变化,一种对于文化消遣和娱乐的需求悄悄滋长并趋于强烈。但是同时,欧洲的这种古典轻歌剧由欧洲移民传到了美洲大陆,并且同样受到美国观众的喜爱,这就使轻喜剧风格成为音乐剧的形式来源之一。人们发现,古典轻歌剧的轻松风格和幽默品性固然投合美国人的口味,但它那严整的形式、僵死的套路、缓慢的节奏又使性情浪漫、活泼好动的美国人感到厌烦。

实际上,美国人对娱乐艺术的探索还要早得多。在美国有许多来自非洲的黑人,他们把非洲大陆的神秘文化带入了美国,并对美国文化的成长产生了极为巨大的影响。爵士音乐、黑人灵歌以及其他极具特色的黑人民间音乐和歌舞,以其强烈的生命意识和不可比拟的艺术灵性,在美国文化中独树一帜,成为其中最耀眼的艺术明珠。

19世纪中叶美国出现了一种源于黑奴文化的特殊即兴表演“黑人杂剧”,它的创始人是黑人艺人丹·埃默特。黑人杂剧的表演形式分为三部分:其一为“什锦”,由被称为“传声筒先生”“炭盆先生”和“骰子先生”的三人,彼此间首先进行一连串插科打诨的对话,然后三人分别作一段歌舞的表演或即兴发挥,间或由三人合唱歌舞一番;其二为“幻想曲”,由一位明星级歌舞演员加入进来表演高超的炫技,或歌或舞,任其自由发挥;其三为“滑稽戏”,专以前两段表演内容做玩笑取乐的对象,务要逗得满场观众乐不可支方是佳境。

此后,被誉为“美国民谣之父”的斯蒂芬·福斯特曾专门为黑人杂剧创作了许多流行极广的黑人灵歌,如《老家人》《肯塔基老家乡》等。

这种黑人杂剧形式的重要特点在于它的即兴性和灵活性,这种演出形式为早期音乐剧提供了一个重要的形式来源,并在其后的历史进程中不断被发扬光大。黑人杂剧的“什锦”部分后来被发展为“轻松歌舞剧”,“幻想曲”部分成为百老汇滑稽剧的滥觞,“滑稽戏”部分加上音乐和时事讽刺剧即为后来音乐剧惯用的形式。但此时人们发现,黑人的民间音乐、歌舞及黑人杂剧虽然各具特色,但它们毕竟属于非都市性的乡村娱乐形式,当资本主义生产力高度发达,社会形态转型成为必然,都市文化占了主流地位时,它随之渐渐不再流行也就毫不奇怪了。

这时美国音乐剧的创始人去英国学习英国音乐喜剧。英国音乐喜剧以其剧情发展的生动性、趣味性和音乐歌舞节目赏心悦目的特点,能给人以综合的美感,因此,它也是音乐剧的来源之一。

然而,即便如此,对于生性好动、极不安分的美国人来说,英国音乐喜剧依然古板、枯燥,不够火爆、刺激,他们迫切需要一种与他们火焰般热烈的青春活力,急速搏动的生活节奏,心理节奏、无拘无束的生活方式和自由不羁的美国精神相适应的高度综合的艺术形式来表现自己,以建造一所供其宣泄、欣赏、娱乐的艺术天堂。

于是,富有创新精神的美国人创造出一种新型的娱乐性的综合艺术品种,他们以英国音乐喜剧为底本,借鉴了古典轻歌剧戏剧情节的趣味性和生动性,加进了本土乡村音乐和黑人灵歌悠长如歌的旋律、爵士乐火爆复杂的节奏、现代流行歌舞热烈奔放的视听感觉以及滑稽演出魔术表演的娱乐性和技艺性,这就是早期的美国音乐剧。

早期美国音乐剧的基本风格实际上是一种各类艺术因素拼盘而成的歌舞杂剧,但就它的内涵而言,由于其艺术结构包容大量美国本土的文化基因,因而较之英国音乐剧更显得热

烈火爆、自由奔放、无拘无束、动感十足，其蕴含的冲击力和震撼力绝非英国音乐剧所能比拟。这种文化精神的自由释放和内在气韵的狂放不羁，也是美国文化精神的体现。

早期美国音乐剧也存在着消极的方面，从某种角度来说，拼贴杂凑、粗制滥造、低级庸俗的“文化快餐”尚可得计于一时，久而久之必会被人们厌倦，而文化市场的自然选择和自由竞争也是铁面无私的，音乐剧自然而然需要不断进行改革。

在 20 世纪第一个 25 年中，经过科恩等艺术家的不懈努力，完成了从歌舞杂剧向真正美国式音乐剧的转变，其主要标志是：音乐剧的情节不再是胡编乱造的旧套子，终于有了较充实而生动的内容；舞蹈也不把炫耀女人大腿和性暗示、性挑逗作为追求的目标，使它与人物、与喜剧情节发生着某种内容上的关联；歌、舞、剧三种艺术相互结合、相互交融在一起。

经过这些年的摸索与实践，美国音乐剧迅猛地发展起来，诞生了大批生机勃勃的剧目，在创演和制作质量上都有明显的提高，受到世人的热烈欢迎，成为雅俗共赏的艺术精品。

而到了 20 世纪末的 20 年，英国音乐剧取得了令人咋舌的辉煌。英国音乐剧的创作者们以《猫》剧为急先锋，抢占了百老汇的滩头阵地，旋即以《悲惨世界》《歌剧魅影》《西贡小姐》为主力部队，相继在纽约登陆，最终征服了美国人，使英国人稳居世界音乐剧的霸主地位。到了 20 世纪 90 年代，经验老到的美国人卧薪尝胆、发愤图强，创作出一部力作《为你疯狂》，依然是传统的浪漫故事加喜剧风格，热烈、狂放、妙趣横生，因此大受欢迎，从首演至今已上演了数千场，上座率一直居高不下。

毫无疑问，在音乐剧发展的历史上，美英两国的艺术家和文化商所做出的贡献是不可磨灭的。音乐剧经历了一个世纪的发展正如日中天，继续创造着艺术和商业的双重奇迹，谱写出更为光辉灿烂的史页。

二、音乐剧作品鉴赏

1. 《演艺船》

这部音乐剧是由杰罗姆·科恩和奥斯卡·小哈默斯坦根据埃德纳·菲伯的同名小说改编而成的。菲伯小说的精神内涵是通过生活在密西西比河上一个叫“棉花团号”轮船上的歌舞团演艺生涯这一“生活切片”，用组织严密、发展合理、引人入胜的故事情节和活生生的人物形象，探讨美国社会一系列深层次的重大命题——黑人的次等公民地位、黑白种族联姻所遭遇的社会命运、破碎的婚姻事件及妇女所遭受的不平等待遇等。可以说，《演艺船》是几十年来第一部敢于揭破美国社会疮疤的音乐剧，它那严肃的主题、深刻的思想、生动的形象、浪漫的情节、众多的人物、浓厚的地方色彩和感人至深的艺术体现，与以往美国舞台上轻歌曼舞、插科打诨、内容浮浅、形式花哨的音乐喜剧相比要完美得多。在音乐剧的形式结构上，《演艺船》把音乐与情节、音乐与人物、音乐与歌舞等相互关系的有机结合进行了卓有成效的创造；在音乐创作上，运用了美国民间音乐、流行音乐中新鲜活泼的东西，追求音乐语言的创新，使它的音乐清新、温暖、美丽、动人，富于歌唱性格，充满时代气息。《演艺船》中的《老人河》《吻》《我为何爱你》等优秀歌曲在美国公众中传唱甚广，其魅力至今犹存。

《演艺船》被公认为美国音乐剧历史上划时代的杰作，也是美国音乐剧从早期的幼稚阶段走向发展成熟的一座里程碑。这部力作不但引起巨大的社会轰动，而且从 1927 年首演 572 场，每周收入达 5 万美元；1932 年再度上演 180 场，同时有几个不同版本电影翻拍及世界各地的巡演；1946 年三度上演，仍创造了连演 400 场的票房佳绩，并有上千万元的录音

版权及出版乐谱的收入。

剧情:1887年,密西西比河畔奈彻斯码头上,人们聚集在一起祝贺安迪船长流动剧院的到来。安迪船长介绍演艺船的成员——他的妻子帕蒂,主要演员埃莉、弗兰克、史蒂夫和朱丽。不久,一位叫拉维那尔的赌徒爱上了安迪船长的女儿麦戈诺丽娅,黑人船工乔注意到他们在相爱,他情不自禁地唱起了《老人河》。

在船上的演出场里,演员们正在排练。市长来逮捕主要演员史蒂夫和朱丽,因为朱丽的双亲是黑人与白人混血,在当时不同种族间的通婚是犯罪,史蒂夫和朱丽被迫离开了演艺船。

后来,拉维那尔向麦戈诺丽娅求婚,唱起了《你就是爱》。在码头上,市民们为他们举行了热闹的婚礼。第二年,他们的女儿吉姆诞生了。1893年,他们一家三口来到了芝加哥,后来拉维那尔给妻子留下一封信出走了,麦戈诺丽娅在夜总会找到了一份工作。21年后,麦戈诺丽娅成为一名著名音乐喜剧明星,而混血儿朱丽在街上乞讨,黑人街头娱乐者表演着大众歌,包括新的音乐形式——爵士乐。

1927年奈彻斯码头演艺船上,安迪船长邀请拉维那尔回家。吉姆经过自己的努力成为百老汇的明星,他们在演艺船上团聚。麦戈诺丽娅与拉维那尔意识到他们之间的爱依然深沉持久。

《老人河》是《演艺船》一剧中的经典唱段,表达了一个黑人在白人压榨下的痛苦呻吟和对美好生活的向往,这首歌的连续切分音符和符点八分音符运用的别具特色,魅力十足,像两把利刃,将受压迫者的忧伤情绪和反抗意念剖析得淋漓尽致;整曲的旋律和意境,使人由沉郁走向亢奋,最后达到高潮。

老 人 河

奥斯卡·汉默斯坦 II 词

杰罗姆·克恩 曲

樊莘、杜声 译配

1= \flat E $\frac{2}{2}$

中速

(55616 | 55433 | 5433 - | 5̣̣̣̣ - - -) | 5 4 3 3 5 4 | 3 5 6 $\dot{1}$ | 5 4 3 3 5 4 |

黑人干活儿在那 密西西比, 黑人干活儿白人

3 1 2 - | 3 2 1 1 3 2 | 1 1 2 4 | 3 2 1 1 3 2 | 1 2 1 - | 7 5 6 . $\dot{1}$ |

在闲逛, 拉纤拖船从天 亮到夜晚, 没有休息生命 难保障。 莫抬头 呀

7 5 6 . $\dot{1}$ | 7 5 6 $\dot{1}$ | 7 5 6 - | 5 3 \sharp 4 . 6 | 5 3 \sharp 4 . 6 | 5 3 \sharp 4 . 6 |

莫下望, 更 莫让老板 发怒狂。 弯着腰 呀 低着头, 拉着纤 绳

5 3 \sharp 4 - | 5 4 3 3 5 4 | 3 5 6 $\dot{1}$ | 5 4 3 3 5 4 | 3 4 2 - | 4 3 2 2 4 3 |

到死亡。 让我离开这个 密西西比, 让我离开那些 大老板。 告诉我吧, 何处

2 2 3 5 | 4 3 2 2 4 3 | 2 3 1 - | 1 0 0 0 | 5 5 6 1 6 | 5 5 6 1 2 |

才有光明? 没有眼泪没有 悲 伤。 河流老人呀, 河流老人他

3 3 2 1 2 | 3 5 6 5 6 | 5 5 3 2 3 | 5 5 3 2 3 | 1 - - - | 1 - - 0 5 |
一定知道,但一声也不响,他不停地翻滚,也不停地掀起巨浪。它

5 5 6 1 6 | 5 5 6 1 2 | 3 5 6 5 6 | 1 1 7 6 7 | 5 5 3 2 3 |
不长棉花,也不出食粮,那播种的人们也被人遗忘,而密西西比它

5 5 3 2 3 | 1 - - - | 1 (7 1 2 3 5[#]4) | 7 5 6 . 1 | 7 5 6 - | 7 . 7 5 6 . 6 1 |
不断掀起巨浪。你和我呀流血汗,筋骨酸,腰背痛

7 5 6 - | 5 0 3[#]4 - | 5 3[#]4 - | 5 . 5 3 . 3[#]4 6 . 6 | 5 3 2 - |
受饥寒,日继夜挨苦难,稍微不当心就得坐牢房,

宽广深沉地 渐强
5 5 6 1 6 | 5 5 6 1 2 | 3 5 6 5 6 | 1 1 2 1 2 | 3 3 2 1 2 |
快离开吧,已受尽创伤,美好的生活,何时才来到,看密西西比,它

f 3 3 2 1 2 | 1 0 (1 3 2 | 1 6 6 5) :|| 1 - - - | 1 0 0 0 ||
不断掀起巨浪! 浪!

2.《猫》

《猫》是以英国诗人托马斯·斯特恩斯·艾略特创作于1939年的诗集《擅长装扮的老猫经》为基础,选用或节选了少量艾略特的其他诗作综合而成的。

《猫》的曲作者安德鲁·劳埃德·韦伯是当今世界音乐剧作曲家中的顶尖人物,他是一位音乐奇才,他的音乐旋律优美动听,节奏震撼人心,织体丰满而富个性,时代特征十分强烈。

《猫》剧的导演屈瑞弗尔·纳恩是个优秀的艺术家,舞蹈编导吉里安·林恩曾在英国皇家芭蕾舞团任主要演员,专门去美国学习过爵士舞,他为充满律动的音乐编导了一段段充满生气和感染力的舞蹈,在整个演出中掀起一阵又一阵的热浪,一段长达十几分钟的“杰里科舞会”的舞蹈,令观众如痴如狂。

这样一部轰动世界的音乐剧,居然没有一个完整的情节,它为观众展现了一个现代寓言,一个猫的世界。在这个世界中,有神秘的猫、实用的猫、迷人的猫、评论家的猫、演说家的猫、恶作剧的猫、老学究的猫,还有罗曼蒂克猫、歇斯底里猫、虚情假意猫、好吃懒做猫、官僚政客猫……林林总总,形形色色,应有尽有,借猫表现人类的众生相,从一个奇特的角度吸引着世界各地的观众。

《猫》剧于1981年5月在位于伦敦的新伦敦剧院上演,1982年在纽约百老汇的冬园剧院上演,演出无愧于冬园剧院的座右铭——只演“有永恒生命力的戏”,是当代最成功的音乐剧之一。《猫》是百老汇历史上上演时间最长的作品之一。1994年9月28日,《猫》达到了在百老汇演出的第5000场。1995年10月7日,《猫》庆祝了它在百老汇上演13周年。《猫》剧曾在世界上23个国家上演,到1995年9月止,在全世界的总收入超过20亿美元。

《猫》剧中的角色由36位演员、歌手、舞蹈家组成。《猫》剧的成功有许多原因,首先韦伯的音乐和艾略特的诗吸引了观众,除此之外,《猫》剧特殊的视觉效果也大大吸引了观众,剧

中使用了 3 100 多种道具、250 多套服装。在任何一个座位上,观众都能以自己的角度看到舞台上的表演。

剧情:午夜,路上悄无声息。突然,剧院内灯光通明,乐声四起,舞台上一个庞大的垃圾场呈现眼前。一只猫在灯光下狂奔。

表情好奇的猫一只一只地出现。每年的这个时候,杰里科族的猫都要举行家族的庆贺会,年轻天真的白猫维克多利娅跳起了独舞“请到杰里科舞会来”作为开场。灰色的大雄猫——曼库斯特拉普在给演出做旁白,他们在等待领袖——英明的老杜特罗内米,由他来挑选一只杰里科猫,这只猫将被派到九重天上“获得”新的生命。

基于这点考虑,每一只猫都用歌曲和舞蹈来讲述自己的故事,希望能被选中。“老刚比”猫——珍尼安,整天不睡觉就是闲逛;“兰塔塔格”猫是一只爱搞恶作剧、对异性魅力十足的猫,他希望自己成为世人瞩目的中心;当被遗弃的“富有魅力”的格里泽贝拉出场时,全场安静下来,她是从一只妩媚动人的猫变成的衣衫褴褛、满身泥污的猫;接着上场的是强壮的巴斯朵夫大白猫,重达 25 磅,他经常光顾英国的酒吧和俱乐部,珍尼安为他大唱赞歌,他吻她的手作为回报;突然大家散开,邪恶的猫麦克维弟大摇大摆地进来了;当英明而仁慈的领袖老杜特罗内米到场时,整个家族一片欢腾,他指挥全体猫跳舞欢庆。

狂欢结束后,群猫停下来休息,回忆刚才的“幸福时刻”,这时“剧院”猫嘎斯出现了,他是一位老演员,渴望获得新的荣誉。“友善大叔”——“铁路”猫申克斯走进他驾驶的火车。这时欢庆会被邪恶的麦克维弟打乱了,他的两个仆人绑架了老杜特罗内米。最后一只古怪的“魔法师”猫,施魔法找回了领袖。

当到了老杜特罗内米决定哪一只猫将获得重生的时刻时,格里泽贝拉再次唱起《回忆》一曲,众猫表现出巨大的宽容,接受了她的回归,被选为“去九重天”而获得新生的猫就是她。

杰里科晚会结束了,老杜特罗内米告诉“装扮成猫”的人类旁观者。他说,就其独特品性和差异而言,“猫很像你们”。至此,一年一度的欢庆会落下帷幕。

《回忆》这首歌是音乐剧《猫》中的选曲。由当代英国的音乐剧大师安德鲁·劳埃德·韦伯作曲。猫在狂欢节之夜举行一年一度的选举,被选上的猫将升入天堂。“俏丽”猫格里泽贝拉在这一年的选举中被选上,她在告别人世前唱的最后一首动人的歌便是《回忆》。

这首歌曲旋律流畅而迷人,甜美中略带忧伤和孤寂,极为感人。如今这首歌成为一首独立的歌曲在世界各国流传。1990 年 7 月 7 日,世界三大著名男高音歌唱家卡雷拉斯、多明戈和帕瓦罗蒂为“意大利之夏”世界杯足球赛联袂演出时,演唱了这首《回忆》。

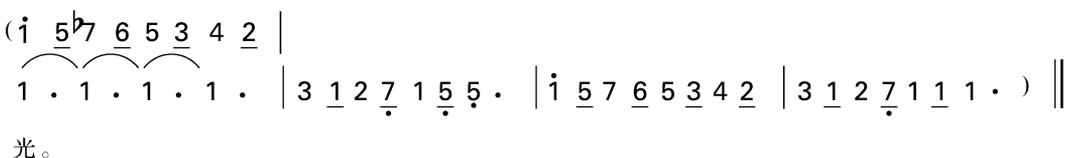
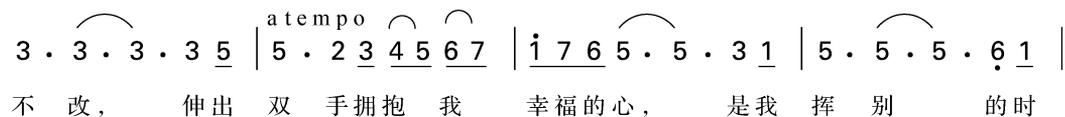
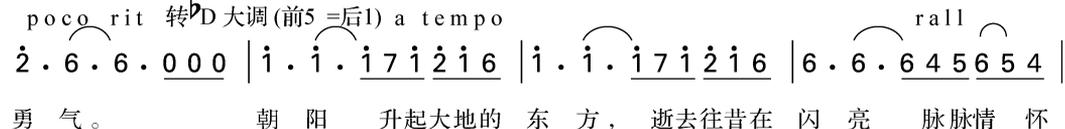
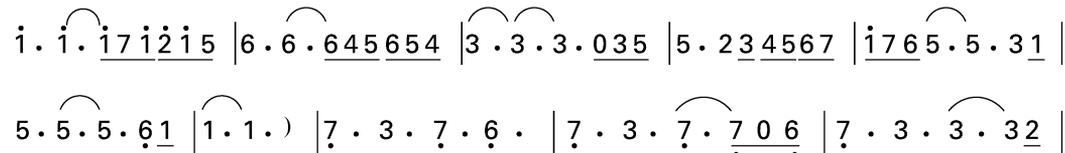
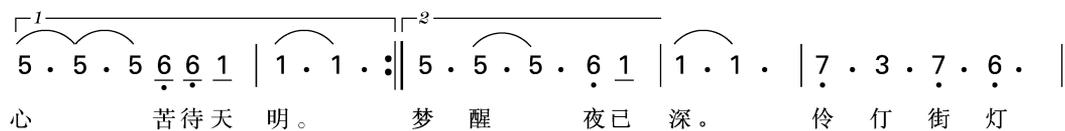
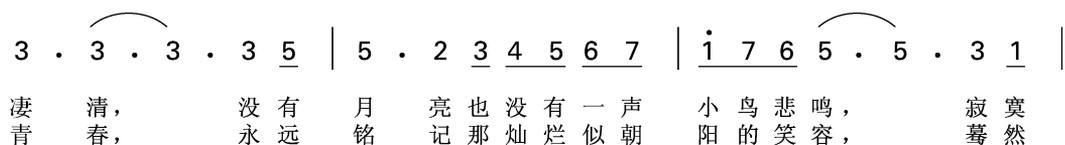
回 忆

$$1 = \overset{b}{B} \frac{12}{4} \frac{10}{4} \frac{6}{4}$$

自由地

: $\dot{1}$. $\dot{1}$. $\dot{1}$ $\underline{7 \dot{1} \dot{2} \dot{1} 6}$ $\dot{1}$. $\dot{1}$. $\dot{1}$ $\underline{7 \dot{1} \dot{2} \dot{1} . 5}$ $6 . 6 . 6$ $\underline{4 5 6 5 4}$
夜 雾 悄悄在大地 降 临, 茫然见不 到 人 影, 街灯分 外 回 忆 竟是如此的 温 馨, 难舍快乐 的 时 光, 装 点美 好

第十章 台上姐妹花——歌剧与音乐剧





第十一章 唯美双人舞—— 舞曲与舞剧

第一节 舞 曲

一、舞曲的发展及特点

在原始社会中,舞蹈与音乐、诗歌是融为一体的,由于物质条件和艺术水平的低下,音乐十分简单(多为原始的歌唱或打击乐器的敲打)。在西方,舞蹈于古希腊首先发展成为一门独立的艺术。中世纪早期,由于教会的激烈反对,舞蹈的发展受到很大的阻力。公元1300年左右,在音乐理论家若阿内斯·德格罗谢奥所撰写的论文中,始有关于舞曲斯丹蒂佩斯(一种吟唱诗人所唱的舞蹈歌曲)和杜克梯亚(一种只奏不唱的舞蹈乐曲)的记载。在13世纪后期的经文歌中,又有舞曲旋律出现在男高音声部中的情况。

西方的舞蹈音乐于15世纪进入它的第一个繁荣期,这是由于当时的欧洲宫廷热衷于此的缘故。到了16世纪,在琉特和键盘合奏音乐中,出现了包括前舞、后舞两首速度不同的舞曲所组成的成对舞曲。与此同时,德国的阿勒芒德、法国的库朗特、西班牙的萨拉班德、意大利和英国的吉格开始成为重要的舞曲体裁,并在17世纪中叶由前、后舞的对比原则发展成为由4首舞曲组合而成的“古典组曲”。这一时期,一批来自法国民间的舞曲(布雷、帕斯皮耶、里戈东等)在法国宫廷里得到了艺术加工,其中最重要的为小步舞曲。18世纪是小步舞曲流行的时代,也是苏格兰舞曲、连德勒舞曲等在维也纳得到重要发展的时代,19世纪盛极一时、雄踞社交舞曲主导地位的圆舞曲,就是从连德勒舞曲发展演变而来的。19世纪30—50年代,马祖卡、波尔卡、加洛普、波洛奈兹等舞曲在欧洲得到广泛流传。民族乐派兴起后,又有许多民族舞曲体裁被作曲家们发掘和重视,其中西班牙的塞吉迪亚、霍塔、凡丹戈等为人们瞩目,并被专业音乐家运用。进入20世纪后,拉丁美洲和美国的不少民族舞曲和社交舞曲(探戈、伦巴、桑巴、康加、狐步舞曲、一步舞曲、查尔斯顿等)又在世界许多国家风行。

二、舞曲的主要体裁

(一)古典舞曲

流行于16、17世纪的古典舞曲,到了17、18世纪时因舞蹈不再流行而成为纯器乐曲。

（二）小步舞曲

小步舞曲原为法国民间的3拍子舞曲，因舞步极小而得名，17世纪后半叶为路易十四的宫廷作曲家吕利所采用而传入宫廷，成为速度从容、风格典雅的宫廷舞曲。在17、18世纪的组曲中，小步舞、加沃特、布雷、帕斯皮耶、卢尔等舞曲，是插入萨拉班德和吉格之间的不固定乐章，这些舞曲的中间部分常由三件木管乐器演奏（如巴赫《第一乐队组曲》中的布雷舞曲），故称“三声中段”。18世纪后半叶在海顿等人的创作中，将其用于奏鸣曲、交响曲等套曲的第三乐章，但风格已带有幽默感，后来又被贝多芬以谐谑曲所取代。

（三）波尔卡

波尔卡是19世纪30年代创始于波希米亚（今捷克西部）的一种圆舞曲，19世纪中叶风行于全欧洲。波尔卡大致分为急速、徐缓和马祖卡节奏三种类型，2/4拍，三部曲式。斯美塔那最先将其用于歌剧和器乐创作中，如《被出卖的新娘》中的波尔卡。

（四）探戈舞曲

探戈舞曲起源于非洲西部，19世纪后期成为阿根廷首都布宜诺斯艾利斯近郊社会下层的舞蹈，20世纪普及于当地一般社会及其他拉美国家。探戈，中速，2/4拍，旋律与伴奏形成交错节奏，与哈巴涅拉相似，以切分节奏为特色。1920年探戈传入欧洲，作曲家根据欧洲人的审美情趣所写的探戈习称“大陆谈歌（continental tango）”。后它作为一种双人交际舞风靡世界。

（五）圆舞曲

圆舞曲又称华尔兹，18世纪末由连德勒演变而成。19世纪的圆舞发展成两种主要类型：一是维也纳圆舞，又称快圆舞或滑圆舞，舞者按每小节3步或2步的节奏旋转滑行，并左右转动着头和身体；二是法国圆舞，由3/8（或3/4）拍子的慢圆舞、6/8拍子的跳圆舞和快圆舞组成，速度依次逐渐加快，后两种圆舞有跳跃的动作。现代舞会中的圆舞，是一种中等速度的维也纳圆舞。圆舞曲的旋律平滑流畅，妩媚动人。施特劳斯父子和兰纳是维也纳圆舞曲最著名的作曲家，他们所作的圆舞曲多由数段小圆舞曲连缀构成，形成一种套曲式的结构，称圆舞曲套曲。肖邦、舒曼、勃拉姆斯、李斯特的圆舞曲是这一体裁的艺术珍品，但不以伴奏舞蹈为目的。

圆舞曲的代表作有：海顿的《德意志舞曲》，韦伯的《邀舞》，古诺的《浮士德圆舞曲》，理查·施特劳斯的《玫瑰骑士圆舞曲》，柴可夫斯基的《花之圆舞曲》，小约翰·施特劳斯的《春之声》《蓝色多瑙河》《维也纳森林的故事》《皇帝圆舞曲》等。

三、圆舞曲作品鉴赏

（一）《蓝色多瑙河圆舞曲》

《蓝色多瑙河圆舞曲》由被誉为“圆舞曲之王”的奥地利著名作曲家小约翰·施特劳斯创作于1866年，此曲被称为“奥地利的第二国歌”。该曲原为一首由乐队伴奏的男声合唱，后去掉人声，成为一首独立的管弦乐曲，由小序曲、五段小圆舞曲及一个较长的尾声（部分再现前面主要的音乐主题）连续演奏而成。乐曲以典型的三拍子圆舞曲节奏贯穿，音乐主题优美动听，节奏明快而富有弹性，体现出华丽、高雅的格调。



乐曲欣赏
《蓝色多瑙河
圆舞曲》

这首乐曲的全称是“美丽的蓝色的多瑙河旁圆舞曲”，曲名取自诗人卡尔·贝克一首诗的各段最后一行的重复句：“你多愁善感，你年轻、美丽、温顺好心肠，犹如矿中的金子闪闪发光，真情就在那儿苏醒，在多瑙河旁，美丽的蓝色的多瑙河旁。香甜的鲜花吐芳，抚慰我心中的阴影和创伤，不毛的灌木丛中花儿依然开放，夜莺歌喉啾，在多瑙河旁，美丽的蓝色的多瑙河旁。”

1866年奥匈帝国在普奥战争中惨败，帝国首都维也纳的民众陷于沉闷的情绪之中，当时小约翰·施特劳斯任维也纳宫廷舞会指挥。为了摆脱这种情绪，小约翰接受维也纳男声合唱协会指挥赫贝克的委托，为他的合唱队创作一部“象征维也纳生命活力”的合唱曲。这时的小约翰·施特劳斯虽已创作出数百首圆舞曲，但还没有创作过声乐作品。《蓝色多瑙河圆舞曲》这首合唱曲的歌词是由诗人哥涅尔特创作的。1867年2月9日，这部作品在维也纳首演，因为当时的维也纳在普鲁士的围攻之下，人们正处于悲观失望之中，因此作品也遭到不幸，首演失败。直到1868年2月，小约翰·施特劳斯住在维也纳郊区离多瑙河不远的布勒泰街54号，他把这部合唱曲改为管弦乐曲，在其中又增添了许多新的内容，并命名为“蓝色多瑙河圆舞曲”。同年，施特劳斯在巴黎万国博览会上亲自指挥该曲并获得了极大的成功。仅仅几个月之后，这部作品就得以在美国公演。顷刻间，这首圆舞曲传遍了世界各大城市，后来竟成为施特劳斯最重要的代表作品。直至今日，这首乐曲仍然深受世界人民喜爱，在每年元旦举行的维也纳新年音乐会上，本曲甚至成了保留曲目。

（二）《春之声圆舞曲》

《春之声圆舞曲》是奥地利著名音乐家小约翰·施特劳斯的不朽名作，作于1883年。当时作者已年近六旬，但此曲依然充满活力，处处散发着青春的气息。据说小约翰·施特劳斯是一个晚上在钢琴上即兴创作出此曲，因此此曲最早的版本是钢琴曲，后经剧作家填词成为声乐圆舞曲，并由著名花腔女高音歌唱家比安卡·比安琪演唱，这也是此曲的第一次演出，直到现在仍然是许多花腔女高音十分喜爱的曲目。后来作者又将它改编为管弦乐曲，一直深受世界人民喜爱。

作为一首圆舞曲，此曲与作者其他的圆舞曲迥然不同：它并不是典型的维也纳圆舞曲，也不是作为舞蹈伴奏音乐而创作，它本身就是舞台上表演的音乐节目，具有纯粹的音乐表演性质；节奏自由、充满变化，旋律生动而连贯，具有较强的欣赏性，很少用于伴舞；原谱中也没有注明各个段落。另外此曲还带有回旋曲的特征：它有一个多次再现、贯穿全曲的回旋曲主题，主题在简短热情的引子之后呈现出来，华丽敏捷的旋律如春天的气息扑面而来，洋溢着青春活力。全曲具有相当高的艺术性，雅俗共赏，经久不衰，生动地描绘了大地回春、冰雪消融、一派生机的景象。

（三）《维也纳森林的故事圆舞曲》

《维也纳森林的故事圆舞曲》是小约翰·施特劳斯继圆舞曲《蓝色多瑙河圆舞曲》之后的又一部杰作，该曲完成于1868年，同年6月19日初演于维也纳，并由作者亲自指挥。

奥地利首都维也纳的郊区有一片美丽的森林，它离城市不远，历来吸引着千千万万的游人。这片森林也是许多居住在维也纳的大作曲家经常光顾的地方，森林的美景常常激起他们的灵感。小约翰·施特劳斯是地道的维也纳人，“维也纳森林的故事”就是他献给故乡的赞歌。为了使乐曲具有浓厚的乡土气息，作者在管弦乐队里破例地加上了奥地利的民间乐

器齐特尔琴。

(四)《皇帝圆舞曲》

《皇帝圆舞曲》由奥地利作曲家小约翰·施特劳斯作于1889年秋,同年10月在柏林王宫庭园舞厅由作者亲自指挥进行首次演出。当时作者担任宫廷舞会乐长,曾创作两首以皇帝为题材的圆舞曲,另一首是为庆贺奥地利皇帝即位40周年而作的《皇帝庆典圆舞曲》,写于1888年。而这首“皇帝圆舞曲”以华丽的旋律、典雅的风格胜过前者,广为流传。

(五)《溜冰圆舞曲》

该曲由被称为“法国圆舞曲之王”的爱米尔·瓦尔托伊费尔创作,他作有250首以上的管弦圆舞曲。该作品创作于1882年,原为管弦乐曲,后被改编为钢琴曲、铜管乐曲、竖琴合奏曲、吉他二重奏曲等。这部作品是瓦尔托伊费尔最为人们熟悉的圆舞曲。19世纪后半叶的巴黎,溜冰和圆舞曲同样风行,成为上流社会社交活动之一。在本曲中,作者将圆舞曲和溜冰巧妙地融合在了一起。

(六)《杜鹃圆舞曲》

该曲由瑞典作曲家约翰·埃马努埃·约纳森创作。以前把有些杜鹃称为“郭公”,而现在“郭公”专指大杜鹃,即布谷鸟。这首乐曲又名《郭公圆舞曲》。该曲音乐形象生动活泼,把杜鹃的啼鸣声织进旋律中,娓娓动听,明朗而充满和平的气氛。

约纳森(1886—1956年)是挪威作曲家,曾在德国学习音乐。他写过一些音乐作品,但以这首《杜鹃圆舞曲》流传最广,也使得他名垂于世。这首圆舞曲也常以管弦乐或其他器乐形式演奏。

(七)《多瑙河之波圆舞曲》

该曲是罗马尼亚作曲家伊凡诺维奇的代表作品。19世纪40年代后期的著名影片《乔松的故事》(中译名《多瑙河之波》)以此作为主题,并取名为《结婚纪念日之歌》。《多瑙河之波圆舞曲》作于1880年,为管弦乐曲,后被改编为钢琴曲、声乐曲等。此曲曾在1889年的巴黎万国博览会上荣获作曲奖。1902年,此曲在日本被填以歌词,名为《朦胧月中春之夜》,成为日本歌曲并传唱至今。

第二节 舞 剧

一、舞剧的发展及艺术特点

舞剧是综合音乐、美术、舞蹈于同一舞台空间的戏剧艺术形式,三种艺术的密切合作造成时空一致、视听统一的艺术效果,这正是舞剧具有独特魅力之所在。

芭蕾艺术进入剧场后,最初只是演出歌剧时的插舞,称为“芭蕾歌剧”。18世纪中期产生了“情节芭蕾舞”,结束了芭蕾与歌剧的合作,一门独立的艺术诞生,整部舞剧上演了。19世纪中叶,浪漫主义思潮涌进芭蕾艺术领域,芭蕾迎来了它的辉煌灿烂的成熟时代,芭蕾从内容到形式都发生了根本性的变化。这个时期,足尖站立的技艺产生并迅速推广,足尖舞功成为芭蕾的一大要素。

芭蕾中的舞蹈格式有独舞、双人舞、多人舞。独舞长于刻画人物性格和抒发内心情感；群舞则用来渲染、烘托气氛，调剂色彩。双人舞在概念上不仅是“两个人跳舞”，更形成一种特定的表演格式。古典舞剧中，男女主人公的双人舞，常被处理为全剧的核心舞段，占据着重要的地位。双人舞通常分慢板、变奏、结尾，是对芭蕾演员技艺的全面检验。

音乐在芭蕾中占有不容忽视的地位。根据舞剧脚本谱写的音乐，是舞剧编导赖以进行编创舞蹈和戏剧动作的基础。舞剧音乐既要体现完整的艺术构思、描绘戏剧性的情节进展，又要刻画鲜明的音乐性格、揭示人物内心世界与感情变化。舞剧音乐节奏明确、抒情色彩浓厚，适于舞蹈旋律，体现作品时代、地域风貌，有“舞蹈灵魂”之称。

新中国成立之前，我国没有严格意义上的舞剧音乐创作。新中国成立以后第一批舞剧音乐是从《张羽煮海》(刘式听曲)、《东郭先生》(苏夏曲)这类小型舞剧起步的。到了20世纪50年代，大型古典舞剧《宝莲灯》(张肖虎曲)、《小刀会》(商易曲)在当时众多舞剧音乐中脱颖而出，同时一批反映现实生活的舞剧作品涌现出来，其代表作为《五朵红云》(彦克等曲)。1959年我国出现了第一部芭蕾舞剧《鱼美人》(吴祖强、杜鸣心曲)，至“文化大革命”前，著名芭蕾舞剧《红色娘子军》(吴祖强、杜鸣心曲)、《白毛女》(严金萱、陈本洪等曲)把中国舞剧音乐创作水平推上了新境界。“文化大革命”中后期，中型芭蕾舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》虽在当时也被定为“样板戏”，但其音乐创作质量远不及《红色娘子军》、《白毛女》两剧。

新时期以来舞剧音乐创作真正进入了黄金时代。民族舞剧《丝路花雨》(韩中才等曲)、《凤鸣岐山》(刘念勋曲)在音乐创作上各有建树；芭蕾舞剧《魂》(奚其明曲)、《家》(田丰曲)、《祝福》(刘廷禹曲)、《林黛玉》(石夫曲)、《雷雨》(叶纯之曲)、《阿Q正传》(金复载曲)在当时颇有影响。

从20世纪80年代中期起，一批“新潮”作曲家介入舞剧音乐创作，引起从观念到技法的巨大变革。《窦娥的呼唤》(马剑平曲)、《秦王扫六合》(石铁曲)、《黄土地》(谭盾曲)、交响舞剧《无字碑》(杨立青、陆培曲)等作品运用现代观念、思维和技法，对舞剧主题作了新颖独到的音乐阐释，令人耳目一新。

20世纪90年代以来，舞剧音乐创作数量更加可观，约有50部。《阿诗玛》(万里、黄田曲)、《边城》(扬天解曲)、《春香传》(朴瑞星、金正曲)、《丝海箫音》(吴少雄、林荣元曲)、《森吉德玛》(王竹林等曲)、《南越王》(石夫曲)、《远山的花朵》(彭涛曲)等，都是获“全国文华音乐创作奖”的作品。这些舞剧音乐更具有崭新、鲜明的民族个性，显示着音乐创作的勃勃生机。

二、中国舞剧作品鉴赏

(一)《红色娘子军》

舞剧《红色娘子军》，每次出现都会为演出市场带来不小的波澜。自从1964年《红色娘子军》公演以来，该剧广受各界人士推崇，时至今日已经成为讴歌伟大女性的代表作。

《红色娘子军》是根据同名电影改编而成，讲述了中国第二次革命时期的一个故事。19世纪30年代，海南岛万泉河一带椰林寨，恶霸地主南霸天作威作福，其婢女吴琼花不堪欺压，最后逃入密林。在假扮南洋侨商的共产党员洪常青指引下，吴琼花参加了由女战士组成的红色娘子军。一次行动中，由于吴琼花急于报仇行动草率，造成南



舞剧
《红色娘子军》
(片段)欣赏

霸天的逃走和自己人的损失。在血的教训中吴琼花明白了参军不是为了报私仇,而是为了解放穷苦大众的道理。一次战斗中,洪常青被南霸天俘虏杀害。吴琼花带领娘子军,配合主力部队攻入椰林寨,消灭了南霸天的地主武装势力。吴琼花也成了新的娘子军连连长。

这部舞剧以震撼人心的悲壮情节、恢宏绚丽的场面、鲜明的人物形象以及海南岛的地域风情赢得了多方好评。它在芭蕾舞舞台上破天荒地塑造了英姿飒爽的“穿足尖鞋”的中国娘子军形象,为世界芭蕾舞坛增添了一朵奇葩。

舞剧《红色娘子军》的音乐吸收了海南民歌的音调素材,并融会了其他的民族音调,运用主题贯穿和交响化的戏剧性手法发展创新,塑造了性格鲜明的音乐形象。在音乐创作上,《红色娘子军连歌》《万泉河水清又清》等音乐几十年来经久不衰,深入人心。

《红色娘子军连歌》是现代芭蕾舞剧《红色娘子军》的一首主题歌曲。这首歌曲的旋律也是贯穿于全剧的主要主题旋律。该曲原来是同名电影的一首插曲,由梁信作词、黄准作曲。由于该曲鲜明的音乐形象和在群众中的广泛影响,又被应用于舞剧音乐。因此,《红色娘子军连歌》也可以认为它是影片《红色娘子军》的主题歌。

歌曲的旋律铿锵有力,节奏鲜明,具有进行曲风格,表现了红色娘子军战士的英雄气概和勇敢坚强的性格。歌曲为三个乐句构成的乐段。分节歌形式。两段歌词后有一个结尾句,结尾句是基本上第一句的变化重复,仅在末尾放宽节奏。

(二)《白毛女》

《白毛女》于1964年上海舞蹈学校根据同名歌剧改编,艺术指导黄佐临,编导胡蓉蓉等。主要演员有顾峡美、蔡国英和凌桂明。后《白毛女》逐渐发展成大型舞剧,首演于1965年第六届“上海之春”,至今已有50多个春秋。

舞剧塑造了喜儿、大春、杨白劳等人物形象,在芭蕾基本技巧的基础上,融会了丰富的中国民间舞蹈,是芭蕾舞和民族舞结合的典范。《白毛女》以其深刻的思想内容、鲜明的人物形象、浓郁的民族风格、优美的传统音乐,相继公演1500多场,一直深受国内外广大观众的欢迎,成为中国芭蕾的奠基作之一。1994年荣获中华民族20世纪舞蹈经典作品金像奖。

芭蕾舞剧《白毛女》是我国民族的内容和外来芭蕾艺术形式的成功结合,在塑造人物方面,既运用芭蕾语汇,又吸取中国民族民间舞、传统戏曲以及武术之长来充实和丰富表现手段。

著名女高音歌唱家朱逢博任舞剧《白毛女》中喜儿一角的主伴唱,她那感人肺腑、独树一帜的歌声,成功烘托了女主人公的形象,她所演唱的《白毛女》中的精彩唱段,已成为海内外人家喻户晓的歌曲、无法复制的永恒的经典。

(三)《大红灯笼高高挂》

由张艺谋导演、陈其钢作曲、王新鹏编舞、中央芭蕾舞团制作并演出的芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》,在保留芭蕾元素的同时,将中国京剧等传统艺术与现代芭蕾进行了完美的结合,并在艺术手段方面有着大胆的创意和创新,是一部极具观赏性并有着深厚中国历史文化背景的舞剧。

序幕:幽深的大宅院,老爷命人将红灯点亮。一个年轻的女孩被强行塞进花轿,她是老爷新娶的三太太。上轿前,她想起青梅竹马的恋人——戏班子里年轻的小生。

第一幕:迎亲的喜庆气氛中,大太太与二太太怀着复杂的心情迎接这位新人。洞房花烛夜,新来的三太太拼命抗争,但终于没能摆脱悲剧的命运。

第二幕:唱堂会,打麻将,老爷领着太太们终日消磨时光。新来的三太太利用短暂的机会与昔日恋人相会,两个年轻人的恋情被居心叵测的二太太发现了。

第三幕:年轻人继续偷偷相爱、相会,二太太告密。老爷当场捉拿了这对大胆越轨的恋人。二太太想趁机恢复失去的宠爱,但老爷并不领情。二太太冲动之下,不顾家法,私自抢夺了象征老爷权势的点灯棒,将红灯笼点亮。愤怒的老爷命人将触犯家法的二太太处死。

尾声:那对年轻的恋人与二太太当时被带到行刑现场,在死亡面前,他们尽释前嫌,以宽容和爱彼此紧紧拥抱。封建制度扼杀了年轻的生命和美丽的爱情。

这是一个极富中国民族音乐特色又充满现代气息的舞剧作品。作曲家陈其钢不仅大量运用了中国的京剧、民歌、民间曲调、民间打击乐,还运用了现代音乐的表现手法,有旋律优美的双人舞音乐,有突出气氛的唢呐和笙独奏,有模仿洗麻将的效果声,有家丁乱棍的效果声,有二胡与大提琴的对答,还有京戏青衣幽怨绵长的吊嗓。看似素材杂乱,但却运用自如,从一种形式进入另一种形式自然流畅,不留斧凿。

这个版本的舞蹈特别强调故事性和情节性,但也很注重装饰性,甚至借鉴了中国皮影戏的表现手法。在第三幕中还有大段的双人现代舞,但民族舞在其中占了相当大的比重。其中独舞、双人舞、三人舞、四人舞、点灯群舞、轿夫群舞、麻将群舞和水袖集体舞都非常有特色,并有着芭蕾舞剧的舞蹈结构。序幕的双人舞是由身着学生装的女主角与身穿戏装的武生表演的,与其说是双人舞,不如说是以武生作道具的女子独舞,优美而缠绵。

(四)《大梦敦煌》

舞剧《大梦敦煌》是一部富于传奇色彩的四幕舞剧,以敦煌艺术宝库的千百年创造历史为背景,以青年画师莫高与大将军之女月牙的感情历程为线索,演绎了一段可歌可泣的爱情故事。该剧自首演至今,已获得中宣部“五个一工程奖”、中国舞蹈“荷花奖”、中国“文华奖”等多个奖项。更为难得的是,该剧几年来受邀在欧美多个国家进行巡演,盛况空前,在中国原创舞剧作品中首屈一指,使得《大梦敦煌》成为中国原创舞剧中的顶级之作,民族舞剧的经典之作。

剧情简介:青年画师莫高酷爱绘画,同时也才华横溢,几乎把自己的作品看得比生命还珍贵。为了追求艺术的最高境界,他独自一人前往敦煌,一个装有画工工具的布包和一幅画是他的全部家当,就他在穿越大漠的途中遇到风暴生命垂危,被偶然路过的女子月牙所救。不久,他们再次在敦煌相逢,萌生爱情。却遭月牙之父大将军反对,逼迫月牙在王公巨贾中招亲。为了爱,月牙星夜出逃,与莫高在洞窟相会,大将军率军包围。在血与火的面前,月牙再次拯救了莫高,却付出了生命的代价。月牙走了,莫高悲痛万分,他用颤抖的手把月牙留给他的唯一一样东西——水壶打开,轻轻地把水洒到月牙身上,顷刻间,月牙的身躯化成一

泓月牙形的清泉,永不干涸,这就是后来沙漠中神奇的泉水——月牙泉。而莫高以泉润笔,用毕生的心血,在巨大的悲怆中完成了艺术的绝唱——莫高窟壁画。

绚丽多姿的莫高窟壁画,栩栩如生的飞天壁画,大气磅礴的千佛壁画,顶天立地的佛头巨塑,都被设计者——舞美设计师高广健巧妙地纳入舞台的布景及天幕之中,其构图之精巧、布局之美妙,加之灯光师沙晓岚灯光设计的别具匠心、服装道具的独特新颖,与全剧形成浑然一体的和谐之美。

著名作曲家,《青藏高原》的作者张千一将古朴典雅的西部音乐风格贯穿作品始终。箏、埙、琵琶、箫管等传统乐器的加入与烘托,使苍凉、寥廓、雄浑、粗犷的主题音乐得以强化,大大增强了全剧的艺术感染力。曲作者巧用静场手法,可谓“弦凝指咽声停处,别有深情一万重”;情节陡转间,鼓乐激昂,一如“银瓶乍破水浆迸、铁骑突出刀枪鸣”,产生强烈的冲击力与震撼力,以致人散场归来,仍有余音绕梁之感。

三、外国舞剧作品鉴赏

(一)《天鹅湖》

《天鹅湖》的故事取材于德国中世纪的民间童话,是俄国作曲家柴可夫斯基的三大舞剧之一。《天鹅湖》讲述了美丽的公主奥杰塔在森林湖畔嬉戏,一只本是怪鸟变成的魔王罗特巴尔特施展魔法将公主奥杰塔变成了一只天鹅。王子齐格弗里德的成年之日,母后要为王子举行选妃舞会,王子闷闷不乐,忽见一群白天鹅掠过天空,王子随即持弓尾随来到湖畔,正要向一只头戴皇冠的白天鹅举弓射击,奥杰塔缓缓地站起,弹理着羽翼向王子哀诉委屈。接着,在小提琴与大提琴交替重奏的抒情乐曲中,奥杰塔与王子跳起了大段慢板的双人舞,王子对公主深表同情并产生了爱情。王子向公主发誓,要以纯真的爱情战胜魔法,让公主恢复人形。在选妃的舞会上,各国来宾相继跳起了各国民族舞蹈。魔王为了破坏王子与奥杰塔的誓约,将自己的女儿变成黑天鹅,假冒公主闯进宫来,以妖媚的舞蹈诱惑王子,两人跳起了著名的黑天鹅双人舞。魔王以为王子已经中计,一阵狞笑。霎时间天昏地暗,奥杰塔绝望地从窗外的天空飞过,王子方知受骗,不顾一切与魔王展开了殊死的搏斗。最终,纯真的爱情战胜了邪恶,魔王和悬崖一起被毁掉,公主和所有变成白天鹅的姑娘都恢复了人形,她与王子欢欣起舞,迎着晨曦,庆幸新生。

《天鹅湖》的音乐像一首首具有浪漫色彩的抒情诗篇,每一场的音乐都极出色地完成了对场景的描写和对戏剧矛盾的推动对各个角色性格和内心的刻画,具有深刻的交响性。这些充满诗情画意和戏剧力量,并有高度交响性发展原则的舞剧音乐,是作者对芭蕾音乐进行重大改革的结果,从而使得该剧成为舞剧发展史上一部划时代的作品。其中许多音乐都是流芳百世的佳作,这里只能选择其中著名的几首加以介绍。

全曲中最为人们所熟悉的是第一幕结束时的音乐。这一幕是庆祝王子成年礼的盛大舞会,音乐主要由各种华丽明朗和热情奔放的舞曲组成。在第一幕结束时,夜空出现了一群天鹅,这是乐曲第一次出现天鹅的主题,它充满了温柔的美和伤感,在竖琴和提琴颤音的伴随下,由双簧管和弦乐先后奏出。

舞剧中的《那波里舞曲》是一首十分著名的意大利风格的舞曲,整个舞曲以小号为主奏,音乐活泼,前半段平稳,后半段则节奏越来越快,气氛越来越热烈,《那波里舞曲》是一首塔兰泰拉风俗舞曲。

《四小天鹅舞》也是该舞剧中最受人们欢迎的舞曲之一,音乐轻松活泼,节奏干净利落,描绘出了小天鹅在湖畔嬉游的情景,质朴动人而又富有田园般的诗意。

(二)《睡美人》

舞剧《睡美人》是柴可夫斯基的另一部著名舞剧,也是俄罗斯 19 世纪末大型神幻芭蕾的顶峰之作,该剧 1890 年首演于圣彼得堡的马林斯基剧院。故事取材于法国童话作家沙尔·彼罗的名作《沉睡森林里的美女》。

《睡美人》的剧情:弗洛列斯坦王国为刚出世的女儿奥洛拉举行盛大的洗礼庆典,广邀四方贵宾及仙子前去参加,由于疏忽,竟遗漏了卡拉包斯仙子。心术险恶的卡拉包斯为了报复,不请自至,狠毒地预言公主在 16 岁成人那年将为一枚纺锤所伤而昏睡,永不醒来。国王闻之大惊,苦求无效。在此关键时刻,善良的紫丁香仙子及时减轻了恶仙子的诅咒,预言公主受伤需睡 100 年,最终将在一位英俊王子的亲吻中苏醒,并与她结为伉俪。情节果然按着恶仙、善仙们的预言发展着。在公主 16 岁那年因触纺锤而昏睡了整整 100 年之后,一位年轻的王子以他热烈的吻唤醒了昏睡的公主,正义的力量终于战胜了邪恶的力量,宫廷上下一片欢腾。

本剧中最著名的两个音乐片段分别如下。

圆舞曲,为《睡美人》组曲中的第五曲。这一片段选自第一幕,远道而来的 4 位王子手持鲜花向奥洛拉公主求婚时的场面。旋律由乐队的弦乐部分奏出,充满了轻松活泼、抒情优美的圆舞曲特色。

慢板,为组曲中的第二曲。第一幕中,公主在 16 岁生日宴会上深情地接过求婚者赠送的玫瑰,因此这一段也被称为《玫瑰花的慢板舞曲》。柔婉抒情的主旋律生动地表现出公主优雅大方、彬彬有礼的舞姿。

(三)《胡桃夹子》

这部作品是柴可夫斯基三大芭蕾舞剧代表作品之一,也是世界舞蹈舞台上久演不衰的舞剧精品之一。舞剧的音乐充满了单纯而神秘的神话色彩,具有强烈的儿童音乐特色。剧情大致为圣诞节,女孩玛丽得到一只胡桃夹子。夜晚,她梦见胡桃夹子变成了一位王子,领着她的一群玩具同老鼠兵作战。后来王子又把她带到果酱山,受到糖果仙子的欢迎,享受了一次玩具、舞蹈和盛宴的快乐。

舞剧的音乐充满了单纯而神秘的神话色彩,具有强烈的儿童音乐特色。舞剧音乐中最为著名的是《花之圆舞曲》,选自舞剧第二幕中糖果仙子与众仙女群舞时的音乐,经常单独演出。竖琴的华丽流畅的序奏之后,圆号以重奏形式奏出圆舞曲主题,旋律如歌,表现出糖果仙子与仙女们轻盈婀娜的舞姿,在单簧管相呼应的独奏之后,乐曲的主题抒情而优美。

《进行曲》选自舞剧第一幕第一场中孩子们登场时的音乐。这段音乐兼有进行曲和双拍



舞剧
《胡桃夹子》
(片段)欣赏

子舞曲的特点,轻快活泼的旋律生动描绘了孩子们吹着小喇叭、昂首挺胸、神气十足的神态,同时也表现了孩子们活泼、敏捷的特色。

《特勒帕克舞曲》选自舞剧第二幕中糖果仙子的盛大宴会中的音乐,是一首双拍子的俄罗斯舞曲,欢快奔放,力度变化激烈,节奏动感极强,音调带有浓厚的乡土气息和鲜明的民族色彩,整个舞曲洋溢着兴奋奔放的情绪。

《芦笛舞曲》也是选自舞剧第二幕中糖果仙子的盛大宴会中的音乐,音乐用长笛代替芦笛,以长笛三重奏的形式展开主题,节奏轻快而带有诙谐的色彩,主题愉快活泼,宛若一首清新宜人的田园晨曲,这是一首著名的体现长笛特色的音乐。

(四)《罗密欧与朱丽叶》

普罗柯菲耶夫是苏联最伟大的作曲家之一,也是一位优秀的钢琴家。由他作曲的《罗密欧与朱丽叶》是一部动感极强,表现手法外露、夸张的舞剧,不在舞台场景上追求真实,而是在细节上真实地再现生活。在这个作品中,朱丽叶是当时独裁统治者的女儿,罗密欧和他的朋友则生活在一个被主流社会所唾弃的边缘团体中。为了见面,两个年轻人在朱丽叶居住的城墙下挖了一个小洞,每天晚上,两个年轻人冒着被在城墙边巡逻的士兵发现的危险,趴在洞口倾诉彼此的爱意。罗密欧与朱丽叶为了摆脱世俗的偏见,最后不得不用死亡来证明自己的爱情。

舞剧中的音乐继承并发展了柴可夫斯基舞剧音乐的交响性原则,以特有的深刻抒情性和戏剧性著称于世。



第十二章 声与影的交响—— 电影和电影音乐

第一节 电影和电影音乐基础

一、电影及其诞生

电影是一门视听结合的综合艺术,它包含音乐、舞蹈、美术、建筑、文学等多种艺术手段。19世纪末,在欧洲工业革命的基础上,现代科技不断进步,光学、电学、化学、生物学、机械学以及与此相关的学科都获得了长足的发展,在这样的社会背景下,电影应运而生。和其他艺术门类相比,电影艺术显得颇为年轻,是少数能知其起源年代的艺术种类。1895年12月28日,在巴黎的一家咖啡馆,法国卢米埃尔兄弟用自己发明的集摄影、放映、洗印多种功能于一体的“活动电影机”,首次营业性的放映了自己的影片《工厂大门》《火车进站》《拆墙》《婴儿的午餐》《水浇园丁》等12部短片,人们第一次在另外一个地方看到了自己,感受到了逼真、运动的物体,于是这一天,也就成了电影的生日。

二、电影音乐的产生和发展

早期的电影是黑白无声的,被称为“默片”或是“伟大的哑巴”。卢米埃尔兄弟在放映电影的时候,总觉得影片缺少元素,于是马上想到了音乐,在放映影片的同时聘请乐师来做现场的伴奏,于是,音乐最早进入电影中,成为电影艺术中不可或缺的部分。电影和电影音乐的发展历史几乎是同步进行,最初的伴奏由钢琴、小提琴或是小型乐队完成,音乐并不是为电影量身定做的,听起来稍显随意。后来,根据观众的需要,电影公司开始专门聘请专业音乐家为电影剧情创作对应的音乐片段,最先正式参与电影音乐创作的人是法国著名的作曲家圣桑,1908年他应邀为法国影片《吉斯公爵的被刺》创作了一首序曲和五首描绘戏剧场景的音乐。这部作品成为电影音乐的先驱,并对后来的电影音乐产生了深远的影响。此后,开始有大量的作曲家为电影谱曲,并出版了各种电影伴奏乐谱集。电影音乐由现场即兴随意伴奏发展到使用固定的曲谱和唱片,影片和音乐的内容也变得相互协调。

20世纪20年代中期,美国华纳公司花费了大量资金用于声音技术的研究,1926年《唐璜》的上映,结束了长达30多年的无声电影时代。科技的新发明,使得声画第一次同步出现在电影这个整体中,电影由视觉艺术变成了视听结合的艺术。1927年第一部有声电影,华

纳公司的《爵士歌王》诞生了,它标志着电影史上有声电影时代的开始。音乐在此时被导演和作曲家更为合理地运用,分段陈述并发展成整部电影的重要组成部分,电影音乐摆脱了无声电影时期仅作为画面伴奏的从属地位,成为电影的重要艺术元素。

进入 20 世纪 30 年代,随着科学技术的不断发展,电影的声音技术得到了不断的完善,此时的音乐不仅仅是电影画面的陪衬,而是电影中的一个重要元素。此后,随着美国电影的传播和磁性录音技术出现,电影音乐在全世界产生了广泛的影响,许多著名的作曲家留下了大量优秀的电影音乐。开始的电影音乐具有较浓郁的艺术气息,配器上基本以交响乐队中的乐器为主,后来,爵士音乐、摇滚音乐、流行音乐等音乐元素相继进入电影,电影音乐的类型更加丰富起来,甚至成为可以脱离电影而独立存在的艺术形式。

中国电影音乐的发展,有着自己独特的语言风格。在中华文化历史中,电影最初的形态是戏曲。1905 年,中国的第一部电影《定军山》拍摄成功,成为了我国电影音乐诞生的标志,如图 12-1 所示。



图 12-1 谭鑫培《定军山》剧照

1930 年 3 月 15 日,由洪深编剧、张石川导演、蝴蝶主演的《歌女红牡丹》,标志着中国进入有声电影时代。电影汲取了戏曲中的元素,穿插了京剧的片段,充分显示了戏曲唱片的艺术魅力,如图 12-2 所示。

20 世纪 30 年代开始,歌曲逐渐占据了电影音乐中最为重要的位置。在这一时期,许多爱国的音乐家投入抗日救亡的歌咏运动当中,涌现出了不少知名的作曲家和优秀的电影歌曲。这些为电影而专门创作的歌曲,有抗战进行曲,也有艺术歌曲和民间小调,风格多样,它们易于传唱,内容健康进步,充满了青春和活力。

20 世纪 50 年代开始,中国建立了专业的电影作曲家队伍和演奏团体。从 1949 年中华人民共和国成立之后到 1966 年“文化大革命”之前的这 17 年,电影音乐作品空前活跃,

无论是在数量上还是在艺术价值上都较前期有了很大的发展。70年代末至80年代,由于改革开放政策的实施,中国电影音乐迎来了一个全新的历史发展时期,国外各种音乐理论和作曲技法纷纷涌入我国,给电影作曲家注入一股清新的空气和新鲜的思潮,电影音乐呈现出一派欣欣向荣的景象。除了电影厂的专职电影音乐创作者外,一批正规音乐院校毕业的青年作曲家加入电影音乐的创作队伍中来,使得中国电影音乐,尤其是器乐在电影中的使用得到了整体的提升,新的创作手法和音乐元素在电影音乐中运用得越来越成熟和完善。



图 12-2 电影《歌女红牡丹》剧照

三、电影音乐的构成元素

(一)主题音乐

主题音乐是对电影主题内容进行高度概括的音乐作品。主题音乐可以展示电影的整体风格,大多数都具有贯穿发展的作用,是整部影片的核心音乐。

(二)场景音乐

场景音乐是在某一个单一场景中使用的音乐。场景音乐主要针对某个具体场景中所表达的故事情节、人物在具体场景中的发展变化和特定的环境气氛进行描述、烘托和渲染。

(三)背景音乐

背景音乐是指电影中标识环境、场合、地域等的一种音乐,通常用画内音乐的方式进行描述,偶尔也用画外音乐。

(四)主题歌

主题歌是对电影内容的一种高度概括。出现在电影开头的主题歌,就像是一部歌剧的序曲,常常以先声夺人的艺术感染力把人们带到一个特定的历史情境、文化氛围或某种情感范畴中。主题歌的旋律在电影中配合剧中人物的命运、场景的变化、戏剧性冲突的展开以及高潮的出现,采用一些表达的手法来塑造人物形象,揭示主题思想。

（五）插曲

插曲主要是指在电影的进程中出现的歌曲,经常出现在一些重要的场景中,与剧中情节的发展紧密相关,用以表达剧中人物的情感,烘托气氛,推动戏剧性的展开,还用来承担某种转场、闪回的蒙太奇作用。

四、电影音乐的分类和作用

（一）电影音乐的分类

1. 故事片音乐

故事片指的是专业或非专业演员扮演,有一定的情节和戏剧冲突,包含一定主题的电影,这是电影中数量最多、成果最丰、影响最大的电影。音乐在故事片中有着举足轻重的地位,具有抒情、描绘、衬托环境、渲染气氛、反映特定的历史风格和时代变迁、突出电影风格、表现主题思想等作用。

2. 科教片音乐

科教片也就是科学教育片,创作目的更加明确,为大众的社会生活、工作学习等服务。科教片音乐一般以阐述性音乐和描绘性音乐为主要手段,一般带有图解和说明的性质,主要起到背景陪衬的作用,音乐的创作手法比较广泛,类似电视专题片音乐。

3. 纪录片音乐

纪录片又称文献纪录片或新闻纪录片,它最大的特点就是真实性,不经过虚构,从现实生活中选取典型,直接反映生活,可以记录当前正在发生的现实,也可重现历史。纪录片的声音乐以语言和音响为主,音乐在其中主要是作为声音的补充,起到营造氛围、配合背景、刻画人物和表达感情的作用,最大限度地保持生活的节奏。

4. 美术片音乐

美术片是运用各种美术手段创作的电影,它以绘画和其他造型艺术形式作为人物造型和环境空间造型的主要表现手段,不追求逼真性,不需要真人实景拍摄,而运用夸张、变形的手法,借助幻想、想象和象征,反映人们的生活、理想和愿望,是一种高度假定性的电影艺术。美术片的音乐在电影中有着非常重要的作用,画面的动作、内容等都需要用音乐来解释,音乐与画面的关系密不可分。美术片音乐要求富有逼真的形象性、高度的概括性、明显的节奏感、绚丽的色彩性、充满喜剧性和幻想性,具有夸张的特点。

（二）电影音乐的作用

1. 描绘性音乐

描绘性音乐主要是对电影画面中的某种环境、景物或一些富于运动性的动作,做某种细节或整体上的描绘。如为电影画面中汽车、火车的奔驰,人物间紧张的追逐和格斗,狂奔的兽群,电闪雷鸣、海浪汹涌以及庞大的场面等配置音乐;或是一些自然景象如高山、草原、海洋、四季、科幻片中的星空景色等。作曲家首先观察到画面所包含的运动特征,把它相应地移植到特定的音响结构中,用音乐要素如音高、节奏、和声等加以模拟,再结合事物的音响特征、节奏特点,用象征、暗示等手法配上音乐。运用得当的描绘性音乐,是电影中不可缺少的

重要表现手段,随着电影艺术的发展,描绘性音乐的使用会越来越完善。

2. 气氛性音乐

气氛性音乐通过音乐手段为电影整体营造出某种特定的气氛,有时是为某个场面表现人物的情绪或情感,如喜悦、快乐、悲伤、紧张、惊恐等;有时是为某个场面营造一个环境气氛,如喧闹、寂静、庄严肃穆、活泼热烈等,用音乐可以将这些气氛推向高潮。在电影中,作曲家经常会用音乐来渲染气氛,烘托背景,相同的电影画面配以不同的气氛性音乐,能产生截然不同的感受和效果。例如,一组大海波涛汹涌的画面,如果配上二胡独奏曲《江河水》,哀伤的曲调营造出一种悲凉的气氛,人们会联想到种种的不幸,而若配上贝多芬的《命运交响曲》,雄浑的旋律则表现出与命运抗争的力量。

3. 剧作性音乐

剧作性音乐是指音乐不仅是电影结构中的一个重要元素,而且参与情节,直接推动剧情发展,深化电影内容。在情节丰富的电影中剧作性音乐经常见到,这些音乐有着叙事的功能,是故事情节的重要组成部分,如电影《钢琴师》《翠堤春晓》《她比烟花寂寞》《莫扎特传》《二泉映月》《刘三姐》等。

4. 主题性音乐

主题性音乐对表现电影的思想主题有着画龙点睛的效果,起到提升思想境界、深化主题的作用。这类音乐和交响乐有着密切的关系,如一部以和命运抗争为主题的电影,配上贝多芬的《命运交响曲》则相得益彰。

5. 抒情性音乐

抒情性音乐可以深化故事情节,塑造人物性格,刻画人物内心情感,使电影中的人物形象更加丰满。不同类型的音乐在情节和人物关系的制约下也都对应着相应的情感和情绪。如旋律以下行为主,乐句较长,音色低沉暗淡,速度缓慢的音乐,通常表现出悲痛和哀伤;反之上行为主,乐句较短,音色明亮,速度欢快的音乐,则表现出喜悦的感情。

6. 结构性音乐

结构性音乐在电影中多次原样重复和变化重复出现,不但可以用来联系同一场面的不同镜头,而且可以用来连贯不同时间、不同空间的一系列场景,在情节的发展过程中起到桥梁的作用,既能使画面统一完整、浑然一体,又能使观众在心理上获得流畅自然的感受。

当然,音乐的作用是多方面的,并不是独立存在的,在电影中,一段音乐往往能够起到多种作用,它们之间的关系密不可分。

五、音乐与画面

(一) 音乐与画面的关系

1. 画内音乐

画内音乐又称有源音乐或客观音乐,它是在画面内可以看得到声音来源的音乐。画内音乐具有写实性和真实性。

2. 画外音乐

画外音乐在电影中是最常见的,指在画面上看不到声音来源的音乐,主要体现作者的

观创作思想、观点和创作风格,同时也刻画剧中人物的内心世界,所以画外音乐又称主观音乐或写意性音乐等。

3. 画内音乐与画外音乐之间的转换

在电影音乐的配置中,画内音乐和画外音乐各自发挥着自己的作用,但也经常结合在一起使用,将写实和写意的手法转换使用,会使音乐和画面的关系更和谐,人物的情绪发展更加自然流畅,画面的情感色彩更为浓重。

(二) 音乐与画面的处理形式

1. 音画同步

音画同步又称音画合一,是最常见的一种音画关系,主要是指音乐的形象和电影画面的视像相吻合一致,处于同一种运动节奏中,或表现同一种情绪、情调。音画同步的方式大大增强了电影画面的逼真性和感染力。强调音乐与电影画面内容保持一致,是音画同步的最大特点。

2. 音画平行

音画平行是指音乐的听觉形象和电影画面的视觉形象是相互独立,两者呈平行的发展关系。音乐与画面相对独立,在新的基础上求得统一和完整,给观众更多想象的空间。音画平行突出了音乐的功能,使音乐独立出来成为电影中的一种艺术元素。

3. 音画对位

音画对位指的是音乐与画面各自独立,具有某种对抗性,分头并进而又殊途同归,从不同方面丰富画面的含义,形成对立统一的辩证关系。

4. 音画对立

音画对立是指音乐与画面的内容完全相反,是音乐和画面形成极大的反差,给电影带来深刻的含义,让观众产生强烈的震撼,引发更多的思考,从而达到强烈特殊的艺术效果。

第二节 电影音乐作品鉴赏

一、《风云儿女》

1. 剧情简介

电影《风云儿女》由电通电影公司于1935年出品,导演许幸之,影片有着明确的抗日主题。影片围绕辛白华、梁质甫、阿凤这三个人物在上海的不同命运展开。辛白华与一个富孀坠入情网并同居,梁质甫因同情参加革命的友人而受到牵连被捕入狱,阿凤在母亲去世后,参加了歌舞团,当她随歌舞团到青岛演出时遇到了辛白华。阿凤演出的《铁蹄下的歌女》深深感染了辛白华,唤起了辛白华的爱国热情,直到梁质甫在前线牺牲的消息传来,辛白华决定彻底放弃浪漫安逸的生活,以无限的热忱投入抗日救国的最前线。图12-3所示为《风云儿女》电影海报。



图 12-3 《风云儿女》电影海报

2. 音乐鉴赏



电影音乐欣赏
《义勇军进行曲》

电影主题曲《义勇军进行曲》作于 1935 年,由田汉作词、聂耳作曲,是聂耳最杰出的作品之一,1949 年成为中华人民共和国国歌。这首歌曲的歌词是散文式的自由体新诗,句子参差不齐,长短不一,最长一句有 14 个字,聂耳将它谱写成自由体乐段,由号角式的音调引出全曲,开篇就给人以无限的震撼力。之后情绪不断地推进,最后在前进声中达到了高潮,首尾呼应,形成完美的统一。《义勇军进行曲》的音乐富于动力,鼓舞、感染、影响了无数中华儿女,成为不朽的音乐篇章。

二、《霸王别姬》

1. 剧情简介

电影《霸王别姬》于 1993 年上映,原著李碧华,编剧芦苇,导演陈凯歌,作曲赵季平。影片讲述了以小豆子这个人物为主的一代梨园艺人的辛酸血泪史。整部电影的年代跨度很大,陈凯歌将他的影片时间从民国初期北洋军阀统治时期到 20 世纪 70 年代末“文化大革命”以后,是一个横跨了半个多世纪的近代历史。《霸王别姬》以其深厚的文化底蕴和高超的艺术功力,使中国电影第一次问鼎法国第 46 届戛纳电影节的“金棕榈”奖,还获得了美国金球奖最佳外语片奖。图 12-4 所示为《霸王别姬》电影海报。

2. 音乐鉴赏

电影采用的是倒叙的手法,其中运用的音乐非常精彩,它们突出人物性格,渲染影片气氛,调动观者情绪。

片头是程蝶衣和段小楼在“文化大革命”之后阔别 20 多年的再次合作,音乐非常短小,但是相当精致。在“锵……”的京剧鼓点尖锐的节奏下,弦乐器演奏出一段忧郁的音乐动机,

低沉悠长的弦乐和京剧的韵味交织在一起,开始讲述一个充满历史沧桑的故事。



图 12-4 《霸王别姬》电影海报

程蝶衣童年的音乐先是由一个强烈的重音开始奏响,随之而来的是低沉有力的鼓声,震撼着人们的心灵。之后弦乐器引出了一种类似抖空竹的音色,给人一种莫名的压抑感,京剧的音乐响起,由慢而快的演奏者,仿佛暗示着程蝶衣一生与戏剧无法分割的孽缘。结尾的乐句凄惨哀婉,渲染出悲凉的气氛。

主人公小豆子和小石头第一次合唱开始,电影切入了主题。正是这一唱,招来了张公公,招来了袁世卿,招来了小豆子悲哀的一生。

剧中人物各自有着代表性的音乐,如袁四爷的标志性音乐是轻言细语分外妖娆的月琴;小豆子和小石头的标志性音乐是弦乐和箫,通过这两种乐器的对答或独奏,演示着两人关系的变化。

当电影画面进入后段,段小楼用语言保护了自己却直接导致了程蝶衣对京剧、对霸王的迷恋轰然破碎,以及菊仙穿着结婚时的大红礼服上吊自杀。这时的背景音乐是用钢琴伴奏京剧唱段,当亲情、友情、爱情,所有的一切都被摧残被扭曲后,配合的音乐也成了烘托气氛的最佳手段。

电影结束时,在空旷的体育馆里,程蝶衣和段小楼最后一次合作《霸王别姬》。当久别重逢的程蝶衣和段小楼再唱《霸王别姬》时,程蝶衣拔剑自刎的一刹那,音乐用的是京剧中虞姬自刎的选段,电影达到了最高潮。音乐没有用大型的乐队来整体刻画,而只是用一把京胡来渲染这个场面,一方面突出电影的民族性,另一方面是为了表现程蝶衣对艺术人生执着的迷恋,他一生如同戏中的虞姬一样,从一而终,为戏而生,为戏而死。

三、《卧虎藏龙》

1. 剧情简介

电影《卧虎藏龙》于2000年上映,改编自民国时期的一部武侠小说,导演李安,作曲谭盾,电影讲述了一个中国的武侠故事。《卧虎藏龙》是一部充满文人气息的武侠片,这是李安

对中国武侠文化的新诠释。他将中国化的民族性格和精神文化中蕴含的精华,融合异质文明间的差异,拍摄出一部国际化的中国文化电影,受到了全世界的瞩目。本片荣获第20届香港电影金像奖最佳影片、最佳导演等8项大奖,第37届台湾电影金马奖最佳影片、最佳动作指导等奖项,第73届奥斯卡最佳外语片、最佳摄影、最佳艺术指导、最佳原创音乐4项金像奖,英国电影与艺术学院奖,多伦多国际电影展奖等诸多电影奖项。图12-5所示为《卧虎藏龙》电影海报。



图 12-5 《卧虎藏龙》电影海报

2. 音乐鉴赏

电影开始,疲惫的大侠李慕白牵着白马从远处走来。片头音乐是一个比较短的中国旋律因素,营造出中国民族神韵的意境。由马友友演奏的大提琴主奏出电影的主题音乐《卧虎藏龙》,大提琴和其他乐器共同筑起一个和刀光剑影与世隔绝、与自然风光和爱情主题交相辉映的纯粹音乐世界。这个主题音乐贯穿整部电影,是电影中最重要音乐部分。

俞秀莲第一次见到玉娇龙,所用的背景音乐是由巴乌吹奏出的,旋律优美流畅,似乎是玉娇龙的象征。之后的一些武打场面的配乐尤为精致:俞秀莲和玉娇龙在紧张密集的鼓点中飞檐走壁,这段打斗音乐用的是中国传统打击乐器,体现出外松内紧的音乐情绪。谭盾吸取了中国戏曲打斗中的伴奏,用鼓声来伴奏场景,充满世俗的热闹感。在这里,视觉和听觉紧密交融,扣人心弦。

电影的结尾的音乐可分为两段:第一段音乐开始时激烈紧张,随后大提琴缓缓地进入,并与交响乐队共同演绎出一个空灵的意境;第二段音乐是由大提琴先开始,流露出悲伤的情绪。两段音乐将画面刻画得淋漓尽致,表现出人物对于人生的不同感悟。

主题曲《月光爱人》出现在片尾,马友友细腻幽深、哀而不伤的演奏风格配合李玟充满张力和性感的婉约式唱腔,配合影片中含蓄的爱情可谓相得益彰。西洋现代化的大提琴结合中国民族乐器二胡以及西洋管弦乐器等,充分展示了东方音乐的魅力。

《卧虎藏龙》虽然是一部中国武侠片,但在音乐创作和风格演绎上,中西元素多元而丰富,其中大部分音乐旋律单纯朴素,和声简单精致,配器清淡。承担主要旋律演奏任务并

多次出现的是大提琴,由大提琴苍凉而悠长的音色所演绎出的音乐具有浓郁清新的东方色彩。整部音乐没有用大型的华丽的交响乐队,而是用大提琴主奏,糅合许多中国民族乐器,如竹笛、二胡、琵琶、鼓、钟等共同演绎,以中西合璧的方式将中国的民族音乐表现得尤其鲜明。

《卧虎藏龙》的电影配乐荣获世界各类奖项,包括:第73届奥斯卡电影节最佳原创音乐奖、比利时佛兰德原创音乐奖、第53届英国电影学院颁奖礼“安东尼亚斯基夫音乐奖”、第44届美国格莱美音乐奖“最佳影视原创音乐唱片奖”。谭盾将西方作曲技术和中国民族风格融合到一起,达到了新的艺术高度。

四、《花样年华》

1. 剧情简介

电影《花样年华》发行于2000年,导演王家卫。电影故事发生在20世纪60年代的香港,报馆编辑周慕云与太太搬进了新居,恰好碰上了同样是新人住的苏丽珍和她的丈夫,从此两对夫妇成了邻居。周慕云的太太和苏丽珍的丈夫均要出门工作,不常在家,于是周慕云和苏丽珍经常孤单一人,在交往的过程中,两人发现彼此有很多共同的爱好,逐渐变得熟悉起来,其后却发现原来自己不常在家的另一半居然有着婚外情。在痛苦和迷茫之中,两人互相爱上了对方。图12-6所示为电影《花样年华》剧照。



图 12-6 《花样年华》剧照

2. 音乐鉴赏

《花样年华》是一部有着独特艺术气息的影片,旗袍、留声机和街灯是电影的魅力所在。而这部电影用了一个贯穿整剧的主题音乐,这个主题音乐就把婀娜多姿的旗袍、留声机里的怀旧音乐、昏暗的街灯组合成一系列有意味的形式。这里的电影音乐承担了表达电影中语言动作无法描述的感情,这时出现的音乐对于人物的塑造和对电影主题的表现是电影艺术中其他手段不可替代的。

每当剧中主题音乐响起时,人物的动作和着三拍子节奏缓慢运动着,如同一位舞蹈家在音乐中翩翩起舞一样优雅、合拍,令人陶醉。王家卫用慢镜头的手段把人物的动作和电影的主题音乐结合得十分协调,强烈地表现了人物的内心世界。听着主题音乐、看着苏丽珍在昏

暗狭长的楼道里缓慢行走的动作,我们不能不体会到她内心的孤独无助,郁郁寡欢;看到周慕云默默离开宾馆房间的一系列动作,我们不能不深深地感受到他心中的痛苦与无奈;二人一起写小说的慢镜头,也在主题音乐的旋律下以舒缓的节奏呈现,音乐将两人联系在一起;分别之际,随着主题音乐的加入,伤感的情绪涌上心头。主题音乐的反复出现,基本上都是配合情节原样重复,它是周慕云和苏丽珍之间情感的纽带,主导整部电影的走向,给人一种久久不能忘怀的气氛,充满了相思、怀旧和渴望。

除了主题音乐外,王家卫在电影其他音乐的选择上也是费尽心机。电影选用了20世纪60年代知名的黑人歌手纳京高演唱的三首歌曲——《那双绿色的眼睛》《你说你爱我》《也许,也许,也许》,均是充满拉丁风格、极富感染力的曲目。

电影中还选择了一些中国传统戏曲,旧上海时代曲等不同风格的音乐,它们与主题音乐、拉丁音乐等共同汇成了《花样年华》的配乐——“什锦菜”。电影中许多传统的戏曲片段都来自名家的录音,譬如谭鑫培的京剧《桑园寄子》和《四郎探母》、《西厢记》选段《红娘会张生》、评弹《妆台报喜》。电影中传统戏曲的运用,还原了其时代感,不但赋予了影片中国特色,更是为它积淀了中国传统文化的深厚底蕴。电影中还出现了两首经典的年代流行歌曲:由“金嗓子”周璇演唱的《花样的年华》以及饰演片中房东孙太太的潘迪华所带来的有着异域风情的《梭罗河畔》。这两首曲子被用在电影中,起到了很好的衔接作用,也恰到好处地点明了主题,进一步渲染了影片浓郁的怀旧气息。

五、《歌舞青春》

1. 剧情简介

《歌舞青春》(*High School Musical*)是美国一部获得艾美奖的歌舞电影,也是一部音乐剧,是获国际殊荣最多的青少年剧之一。整部电影用歌舞的形式表现出富有教育意义的主题,鼓励青年人表达自己,相信自己,追求梦想。图12-7所示为《歌舞青春》电影海报。



图 12-7 《歌舞青春》电影海报

2. 音乐鉴赏

(1)《新的开始》(*Start of Something New*):形象地描绘出男女主人公初次见面的场景,由这首歌两人认识,并留下了深刻的印象。

(2)二重唱 *What I've Been Looking For*:整曲速度平稳,旋律抒情,主人公二人的声线柔美,通过眼神之间温暖的交流,让人听着有种温馨的幸福感。

(3)盖比瑞拉独唱曲 *When There Was Me and You*”:此曲出现在误会特洛伊的背叛之后。整曲前半部分旋律哀婉缓慢,是对过去美好生活的陈述,曾经的期待与欣喜,后半部分情绪激昂,通过痛苦的煎熬开始觉醒,甜美的音色中融入压抑不住的激情,表现出盖比瑞拉此时起伏的心情,很容易让人产生共鸣。

(4)*Breaking free*:表现出男女主人公两人渴望摆脱现实束缚、实现梦想的心情,前半部分旋律舒缓,淡淡的钢琴旋律配合着盖比瑞拉的紧张和不确定;后半部分热情奔放,强烈的架子鼓的打击声充满煽动性和冲击力,让人们忍不住随之舞动,从而把整个会场情绪推向高潮。男声清亮有张力,女声刚开始温柔甜美,后来热情高亢,展现其音色的多变性,这首歌曲入围了2006年艾美奖最佳歌曲奖提名。

(5)终曲 *We're All in This Together*:有拉拉队歌曲的风格,旋律活泼欢快、动感十足,有现代感,演唱形式较为丰富,主唱对唱在合唱的烘托下更有表现力,这首歌里所有的矛盾都已消除,呈现皆大欢喜的圆满结局,大家庆祝胜利载歌载舞。

参 考 文 献

- [1]谭君. 音乐鉴赏[M]. 北京:科学出版社,2018.
- [2]赵方. 音乐欣赏[M]. 北京:中国人民大学出版社,2017.
- [3]李重光. 音乐理论基础[M]. 北京:人民音乐出版社,2017.
- [4]李迎春. 大学音乐鉴赏[M]. 北京:中国人民大学出版社,2009.
- [5]张国廷,张艳,苏京. 音乐鉴赏[M]. 大连:大连理工大学出版社,2008.
- [6]郑文雅. 音乐鉴赏[M]. 北京:化学工业出版社,2012.
- [7]张国廷. 音乐鉴赏[M]. 武汉:武汉理工大学出版社,2012.
- [8]钟华,袁文迪,李萍. 音乐鉴赏[M]. 北京:北京邮电大学出版社,2014.