

音乐素质教育丛书 张 巍主编

音乐欣赏教程

周雪石 胡向阳 编著



武汉测绘科技大学出版社

·音乐素质教育丛书·

音·乐·欣·赏·教·程

周雪石
胡向阳

编著

武汉测绘科技大学出版社

02407/07
(鄂)新登字 14 号

图书在版编目(CIP)数据

音乐欣赏教程/周雪石,胡向阳编著. —武汉:
武汉测绘科技大学出版社,1999.1

(音乐素质教育丛书/张巍主编)

ISBN 7-81030-626-X

I. 音… II. ①周… ②胡… III. 音乐欣赏-素质教育-教材
IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(98)第 34162 号

出版发行:武汉测绘科技大学出版社

(武汉市珞喻路 129 号,邮编 430079)

印刷:武汉测绘科技大学出版社印刷厂

责任编辑:黄 瑛

封面设计:曾 兵

1999 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

850mm×1168mm 1/32 8.625 印张 216 千字

印 数:1—5000 册

定 价:13.50 元

第一章 用两种耳朵倾听音乐	1
第二章 音乐的基本要素	10
第一节 旋律	11
一、声乐旋律与器乐旋律	12
二、旋律的一般结构及其发展	13
第二节 调式与和声	17
一、西洋大、小调式体系及其和声	18
二、五声调式体系及其和声	25
三、其它调式简介	28
第三节 节奏	33
一、常规节奏	34
二、非常规节奏	36
第四节 织体与音色	38
一、织体的类别	38
二、音色的表现意义	45
三、常见的音色组合方式	50
第三章 曲式	55
第一节 动机、乐节及乐句	55
第二节 乐段	57
一、一部曲式	57

二、单二部曲式	61
三、单三部曲式	63
四、复二部曲式	65
五、复三部曲式	66
第三节 回旋曲式	67
第四节 变奏曲式	69
一、严格变奏曲	70
二、自由变奏曲	71
第五节 奏鸣曲式	74
一、呈示部	74
二、展开部	78
三、再现部	79
 第四章 乐器	 81
第一节 西洋乐器	81
一、木管乐器	81
二、弓弦乐器	91
三、铜管乐器	105
四、打击乐器	113
第二节 中国乐器	116
一、吹管乐器	116
二、弹拨乐器	124
三、拉弦乐器	132
四、民族打击乐器	135

第五章 乐队..... 138

第一节 西洋乐队的常见编制..... 138

一、管弦乐队 138

二、管乐队 140

三、铜管乐队 142

四、室内乐乐队 142

第二节 中国民族乐队的常见编制..... 144

一、吹打乐队 145

二、丝竹乐队 146

三、打击乐队 148

四、民族管弦乐队 149

第六章 音乐作品的体裁(一) 151

第一节 前奏曲、练习曲 151

一、前奏曲 151

二、练习曲 153

第二节 无言歌、船歌 158

一、无言歌 158

二、船歌 160

第三节 舞曲、进行曲 163

一、舞曲 163

二、进行曲 165

第四节 夜曲、序曲 168

一、夜曲 168

二、序曲 169

第七章 音乐作品的体裁(二) 173

第一节 重奏曲..... 173

一、贝多芬《F大调弦乐四重奏》(Op. 18. No. 1) 173

二、德沃夏克《F大调弦乐四重奏》(Op. 96) 177

第二节 小夜曲..... 180

第三节 奏鸣曲..... 183

第四节 组曲..... 187

第八章 音乐作品的体裁(三) 192

第一节 协奏曲..... 192

一、巴赫《勃兰登堡协奏曲》第二首 193

二、勃拉姆斯《D大调小提琴协奏曲》(Op. 77) 195

第二节 交响曲..... 199

第三节 交响诗..... 204

第九章 音乐作品的体裁(四) 209

第一节 歌剧..... 209

一、概述 209

二、比捷的四幕歌剧《卡门》 212

第二节 舞剧..... 217

一、概述 217

二、斯特拉文斯基的《春之祭》 219

第十章 音乐作品的体裁(五) 228

第一节 歌曲..... 228

一、概述 228

二、民歌 230

三、创作歌曲 235

第二节 戏曲音乐..... 238

一、概述 238

二、主要剧种简介 244

第三节 曲艺音乐..... 249

一、概述 249

二、曲艺音乐的发展和曲种分类 249

三、唱腔体式 251

四、音乐特点 253

第十一章 音乐的风格及流派 254

第一节 巴洛克时期的音乐 254

第二节 古典时期的音乐..... 257

第三节 浪漫时期的音乐..... 259

第四节 十九世纪末至二十世纪以来的音乐 262

一、印象主义音乐 262

二、新古典主义音乐 263

三、表现主义音乐 263

四、序列主义音乐 264

五、偶然音乐 265

六、电子音乐 266



第一章 用两种耳朵倾听音乐

在日常生活中,我们常会听到这样的问题,音乐表达什么?音乐是什么意思?

音乐意味着什么或者给听众传达了什么东西呢?如果有,那它又是怎样传达以及传达些什么呢?

我们姑且将这个问题放一下,谈谈一些熟悉而又与此相关的问题吧。

现在,我是坐在电脑前写这个章节的。我觉得用电脑真是一件十分有趣的事,似乎我们之间有一种相互期待的关系。当我输入我的命令和我的思想时,我期待着它能给我一份惊喜。比如,我在 Encore 里写出了一段音乐,然后,将每一个声部与 MIDI 的声道接轨,以后我就急切而又忐忑不安地等待音响效果的实现。当电脑发出乐队般的音响,而这一音响又恰恰符合我所要表达的思想时,我便为之而欣喜不已,甚至忘乎所以。我感叹电脑有如此神奇般的功能,因此而更欣赏它和喜爱它。

现在,我又在想,在我还没有掌握电脑之前,我会有这般的体会吗?肯定没有!或许我会被电脑的七十二般变化摆弄得眼花缭乱,仿佛是雾里看花,顿感一片茫然……当我了解了一些计算机的语言后,一步一步地实现着久以期待的愿望,渐渐从心底产生出使用电脑的美感。是什么原因促成美感?我想是因为我与它之间有了一道联系的桥梁,这就是语言!电脑期待着我用语言去开发它的功能,而我期待着通过语言让电脑实现我的目的,有时甚至是荒诞的实验。

由此我得到启发,要去欣赏一个东西,就得去了解这个东西,并且要找到彼此沟通的语言。

音乐表达什么?音乐有语言吗?如果有,它又是怎样的一种语言,起何作用?

音乐的特性

与作曲家打交道的是两个不可捉摸的东西:声音和时间。声音是作曲家手中的材料,而时间是这些材料的载体。那么,作曲家是怎样将声音组织(当然是有逻辑的或是有序的组织)起来的,并呈现出此时间段与彼时间段声音之间的关系呢?

当我们欣赏一幅画时,一眼便可以看到它的全貌,然后去细细品味其中的细节。而阅读小说就不能这样了,你只能按照你自己的速度进行下去,对于读过而又忘记的地方还可重新翻回再读。它成为你手中的“奴隶”任由你支配。对于音乐,你是不能自由支配的,你不能让乐队停下来,再重复演奏先前的某一段。

作曲家和听众都必须尊重时间的客观属性,即时间的永不间断、永不停留的属性。作曲家如何在时间中驾驭声音,用它传达自己的思想呢?英国音乐理论家杰·汉德说:“作曲家必须用‘含有深意的回忆’提醒听众此前听到的东西,……”其意为,在时间的流程中,作曲家创造了某一或某些有特性的“音乐主题”,在此后相继的时间中,再次或多次变形地出现这一或这些音乐主题。由此,使有特性的“音乐主题”在时间流程中保持“回忆”,使其主题的“深意”在“回忆”中获得发展、变化和深化。如果这种变化太过于“简单”(即人人都能预感的变化结果),听众就会感到乏味和厌烦;如果这种变化太晦涩,这会使听众失去头绪而放弃继续领会作曲家打算传达的意图。



音乐以波形线性的形态呈示给听众,而且往往是多种声音同时发出,仿佛是一条很宽的“音带”。我们可以翻阅一下音乐作品的总谱,那一面谱上有许多行分谱,每行分谱是由不同作用的乐器来演奏的,这一行可能是小号,那一行可能是单簧管,而另外一行可能是小提琴……这些都是在同一时间内一起演奏的。在海顿、贝多芬时代,交响曲的声部数量多达十五个之多,而到了本世纪的斯特拉文斯基(俄罗斯),其作品《春之祭》的声部数量则多达四十多个。如果让你去读这样的总谱,你能“听”到它们聚集到一起的声音吗?显然,这是一件十分困难的事,因为,谱上的几十种音色,再加上节奏、音高、和声、复调等构成了声音的关系网,恐怕只有那些有经验的音乐家才能够在内心里“听”到它们聚集到一起的声音。

显然,对普通的听众来说,音乐不是用眼睛观察和嘴巴读得懂的,而是用听觉细心地去体会它的艺术。

音乐传达了什么?

首先,我们应该了解的是,音乐家之间是怎样进行交流的。实际上,任何交流都是以“语言”作媒介的,不管这种语言方式是怎样的不同。音乐家谈到音乐时用的是音乐的概念而不是语言的概念,他们很少用到语言概念。一个好指挥很少用语言去说音乐,他的快速示意的动作使每一位演奏家产生出心灵的感应。

伟大的音乐家贝多芬曾被问到怎样解释音乐的问题。他曾教授过的一位女学生问他:“这首作品是什么意思?”贝多芬一声不响地走到钢琴旁坐下,将该曲演奏了一遍,然后,他回头望着女学生。“究竟讲了些什么?”女学生问。贝多芬再一次地演奏了这首作品,然后说:“就是这个意思!”贝多芬的回答可能意味着语言的解释将会使作品弄得模糊不清而无助于理解。如果因

为对语言的描述不能抱有成功希望,那么,可行的办法是再演奏一遍,让音乐自己来说明自己吧。

尽管这样,有人还是禁不住地会问:“音乐究竟打算传达什么呢?”

英国音乐理论家杰·汉斯就该问题曾经列举两个截然对立的观点。一个是由19世纪德国音乐家霍夫曼提出,另一个是由20世纪最有影响的作曲家斯特拉文斯基提出。这两人虽然相隔百年,然而,这两种观点仍然并存至今。

19世纪德国音乐家霍夫曼与贝多芬是同时代的人。他对海顿的音乐有如下评述:“在海顿所写的乐曲中流行着一种安详的音调和孩子般天真的品质。他的交响曲把我们引入到广阔的苍翠的林地中去,引入到兴高采烈、欢天喜地的快活的世人中去。男女青年围着圈跳舞;欢笑着的孩子们藏身在树后,从玫瑰花丛后面往外看,互相用花投掷着。这是爱的生活,是人类堕落之前的幸福生活,是青春永恒的生活;没有忧愁,没有痛苦,只有向往心爱的事物的甜蜜的感伤,心爱的事物在远远的、落日的红霞中游荡,既不临近一些,却又不消失——当它在那里时,夜色也不降临,因为夜色就是它自己,落日在夜色里把高山和峡谷全都映得一片通红。”

这一描述实在是优美至极,让人读了这段评述也会想象海顿的音乐是多么美妙和优美。然而,我们很快就感到不安起来,扪心自问,在听海顿的音乐时,我们是否都“看”到了或者想到了“广阔的苍翠的林地”、“男女青年和孩子”、“玫瑰花”以及“落日的红霞”呢?即便我们都看到了或想到了上述景物,那么,所见到的“林地”是否都一样的苍翠呢?恐怕“有一百个观众,就有一百个哈姆雷特”吧。霍夫曼对音乐的主观描述,至多把音乐看作是一种媒介物,借此告诉你,在听海顿的音乐时他想到了什么,并不能代表你或我的主观联想,只能是霍夫曼自己。而这种评

述的毛病在于它告诉我们的是作家而不是音乐。

另一种音乐观点是与霍夫曼完全对立的,也是反浪漫主义的,这就是斯特拉文斯基的观点。他认为:“就音乐的本质而言,它根本没有表现任何事物的能力,不论是情感、内心的观念、心理状态,还是自然现象等等……表现从来不是音乐固有的特征,也决不是音乐存在的目的。”“许多人喜欢音乐,因为它给他们以某种情感,如像欢乐、悲伤、忧愁、对自然现象的幻想、白日梦的话题——还更妙的是——忘却了的‘日常生活’。他们需要麻醉——‘软饮料’……如果音乐降低到这样一个结果,它的价值就不大了。当人们懂得喜爱音乐本身的时候,当他们能用另外一种耳朵去听音乐的时候,他们的欣赏能力就会达到更高和更有权威的地步,他们就可以在更高的水平上来评价它,认识到它真正的价值。”“音乐除了出之于想象之外没有别的什么现象……这种现象必然是针对它那些‘声音’和‘时间’的要素……其结果必然是使音乐成为‘编年’的艺术……所有的音乐只不过是向确定了基点集中起来的一系列冲动而已。”*

这是两个对立的观点,前者把音乐当作是传达自然信息、情感信息的工具,认为这就是音乐的含意。而后者则认为音乐并没有传达任何情感、观念的东西,只是音乐本身。

我们客观地来讨论这两种观点。霍夫曼所告诉我们的是:在海顿的音乐中,他听到了或是看到了“广阔的苍翠的林地”、“男女青年和孩子”、“玫瑰花”以及“落日的红霞”,这是不可否定的。但是,他不应该将这当作海顿音乐的含意。霍夫曼的解释只对霍夫曼说来是正确的。

从这个意义上讲,斯特拉文斯基否定音乐本体之外的含义并不是完全对的,因为,对某些人,可能是许多人都是有这类含

* 薛炎主编,《音乐知识小辞典》,人民音乐出版社。

义的。而且,我们也不能说作曲家在创作时就没有想到或者有意回避了音乐本体之外的东西(诸如画面、情感)。然而,他下面的这些话是正确的而且是非常重要的。

“当人们懂得喜爱音乐本身的时候,当他们能用另外一种耳朵去听音乐的时候,他们的欣赏能力就会达到更高和更有权威的地步,他们就可以在更高的水平上来评价它,认识到它真正的价值。”

斯特拉文斯基的这段话表明,音乐不能像绘画或文学作品那样清楚地展示某一可观画面或与客观存在相对应的文学概念,音乐最基本的结构并没有直接的或有来由的含义,其基本含义就包含在音乐本身。因而我们必须加以探索的是音乐的词汇——也就是音乐语言。而“另一种耳朵”意味着那是一只听音乐材料的运动形态,“向确定了基点集中起来的一系列冲动”的耳朵。

如斯特拉文斯基说:“音乐的印象除了出之于想象的印象之外,没有别的。”他又说:“音乐除了一系列的冲动之外,没有别的……。”音乐的含义毫无疑义是和某些期望的发生、及其随后的实现、挫折,或是挫折后的实现有着密切的关系,这就是音乐的复杂性。它可以像云似的重叠、展开,永远变化着它们彼此之间、这一部分和那一部分之间的关系。

如一个动机或一个乐节、乐句出现之后,由此而引起的期望是什么呢?每个人都在自觉或不自觉地回答这个问题。

例如冼星海《黄河大合唱》中“保卫黄河”的开始:



你期望其后是什么呢？也许是这个乐节的某种变形或是其它，然而，当作者告诉你是再一次重复，你会体会或在潜意识中认识到：这是力量的积累。

当我们初次听到一个乐曲的前乐句时，我们必然会在各种不同程度的可能性上提出它的后乐句，如果实现的是我们最显而易见的期望，我们就不会太受感动，觉得太俗，太没有意思；如果实现的是既在情理之中，又在意料之外的期望，我们就会茅塞顿开，产生美妙的感觉。

当我们所期待的却久未实现，经过“挫折”后终于得以实现，我们的心底将充满快感……

一部完美的音乐作品是在一个时间的全过程中逐步完成的，它留给我们的总印象是由各个时间段里的那些“含有深意的回忆”的音乐不断积淀而形成的，由此你才能体会到音乐的形式美。

如何在时间中去洞悉音乐材料如云如水般的变化，应有必要熟悉音乐的所有构件（它应包括对音乐的基本要素、音乐结构、体裁、风格流派等方面的了解），以塑造“另一种耳朵”的功能。

两种耳朵

问题争鸣到这里，摆在我们面前的有两条线，两条存在的不可否定的线，两条相伴平行而又永不相交的线。一条是代表音乐本体外含义的线（即包括音乐联想的画面、景象等；音乐联觉的情感、情绪等）；另一条是代表音乐本体含义的线（即包含音乐自身组织）。

因此，在听音乐时，也是平行地使用着两种耳朵。第一种是从听音乐中产生联想的画面或联觉的情感，第二种是从音乐中

体验到音乐美的构造。有的人有一种耳朵,或是前一种或是后一种;有的人则兼有两种耳朵。而我们希望人们都拥有两种耳朵。

第一种耳朵带有主观的色彩,由于每个人的人生经历和人生感受不同,决定着他们各自的主观联想是个性化的,因而倾听结果可能是千差万别的;第二种耳朵是建立在客观基础上的,无论有多少双耳朵,只要他们用这种“听法”,他们的对象就是惟一的,因而,他们倾听的结果应该是同一的。

在音乐面前,第一种耳朵似乎是先天的,因为,人们无须接受音乐训练就能够在音乐中产生联想或联觉,只不过在各人之间有着感受上的差异,因而使用它也是自发的;而第二种耳朵是需要有心“培植”的,它是后天的,用好它则须经必然王国才能达到自由王国。愿天下热爱音乐的人都能拥有这种“耳朵”。

多年来,我们的音乐教育在“培植”第二种耳朵上取得了显著的进步,使学习音乐的学生或音乐爱好者注意并欣赏到音乐形式的美,我们常听到学生们说出这样的话:“这部作品真是棒极了,我特别喜欢它的第二乐章,它显得更为特别,我似乎看到了一个非常奇妙的世界。”我们能够体味学生们言语的真挚,他们在评述作品时有了整体感(“这部作品……”),又注意到了作品的组成部分(“第二乐章”),“它显得更为特别”是形式比较(与其它作品的第二乐章的比较)的判断。这是第二种耳朵倾听的反应。而“我似乎看到了一个非常奇妙的世界”则是音乐联想——第一种耳朵倾听的反应。

然而,我们也应该注意到,在音乐欣赏中存在着只注意第一种耳朵功能的现象。在欣赏中,常常强调如何用第一种耳朵去听:“这里表现是某某景物”,“那里是某人物在干什么。”这种带主观性质的描绘,是个性化的,无须告诉大家并要求大家接受这个主观描绘,其结果使欣赏者进入一个误区。



当我们欣赏一件工艺品时,比如一个彩色陶器马,我们首先为它优美的造型、鲜艳的色泽所叹服,还有那富有韵律感的马尾巴、马腿的肌肉、眼神……由此可能联想到许多相关的马或者其它。如果让你向他人介绍这个彩色的陶器马时,你绝对不会说,那联想到的许多马就是面前的彩色陶器马。欣赏音乐与此也有相似之处,也存在对象的本体美和主观联想的美。愿音乐欣赏者在欣赏音乐本体美的同时,乘着想象的翅膀飞翔。