

大风乐谭

简明音乐知识

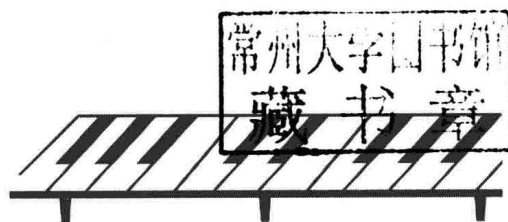
周大风 著



 浙江科学技术出版社

简明音乐知识

周大风 著



 浙江科学技术出版社

图书在版编目(CIP)数据

简明音乐知识 / 周大风著. —杭州: 浙江科学技术出版社, 2016.10

ISBN 978-7-5341-7309-7

I. ①简… II. ①周… III. ①音乐—基本知识
IV. ①J6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 241386 号

书 名 简明音乐知识
著 者 周大风

出版发行 浙江科学技术出版社
杭州市体育场路 347 号 邮政编码: 310006
办公室电话: 0571-85176593
销售部电话: 0571-85176040
网址: www.zkpress.com

排 版 杭州万方图书有限公司
印 刷 浙江新华数码印务有限公司
经 销 全国各地新华书店

开 本	710 × 1000	1/16	印 张	16.5
字 数	278 000			
版 次	2016 年 10 月第 1 版		2016 年 10 月第 1 次印刷	
书 号	ISBN 978-7-5341-7309-7	定 价	36.00 元	

版权所有 翻印必究

(图书出现倒装、缺页等印装质量问题, 本社销售部负责调换)

责任编辑 莫亚元

责任校对 顾旻波

封面设计 孙 菁

责任印务 崔文红

特邀编辑 卢竹音 陈建国 周山涓 周小凤

前 言

大风先生认为“爱好音乐是人类的本性，人人都有进入音乐殿堂、享受音乐之美的权利”。基于这种信念，先生一生除了从事音乐创作、研究外，花费大量精力和热情，在各个场合做普及音乐的工作，因为他坚信“移风易俗，莫善于乐”，本书就是这一善举的结晶。

大风先生希望人们在享受音乐美的过程中，能成为一个“高洁的音乐爱好者”，他在书中告诉大家，关键是多听高尚正派的音乐，学习经典，并在“一生、二熟、三爱、四迷”的过程中，使你成为一位“高洁”的音乐爱好者。他用90年的丰富人生经历告诉大家，音乐在历史长河中的作用。

大风先生用音乐文化发达与否来衡量一个社会的文明程度。他想看到有“文明古国”“礼乐之邦”之称的中国公民，都应有马克思说的“听音乐的耳朵”。不愿听到“某一大城市垃圾车及洒水车，大摇大摆，招摇过市，成天播放音律不准，只是单旋律的，又使人啼笑皆非和文不对题的世界名曲《圣母颂》《婚礼进行曲》，这是对伟大音乐的侮辱！”这般语言，我们仿佛看到大风先生疾恶如仇的性格。

大风先生的这本讲稿，他本人认为并不是为专业音乐工作者所写的，但我等专业学习音乐数十年，号称音乐家的人，通读一遍，受益匪浅，深切感受到先生渊博的知识和大爱的情怀。广大热爱音乐的人如读过此书，一定能体会到大风先生殷切的希望，成为一个高洁的人，成为创造高洁音乐的音乐家，成为高洁的音乐爱好者。

浙江省音乐家协会

翁持更

2016年9月

致 读 者

中外古今的音乐知识浩瀚似海，越学越感到其深邃和无涯，可能担忧毕生也学不完。确实如此，所以只能学多少就多少了，学总比不学好。而且，只要有决心学，也总不会辜负有心人的。也因为知识是与能力和技巧相辅相成的，水涨船高，知识多一点，技巧也会学得快一点、好一点，艺术成就也就会高一点，这是必然的。

这本小册子，虽然罗列一些音乐上能听到、看到、接触到的问题，但条目并不多，必然是挂一漏万的，并且都是比较简单的叙述，还谈不上全面、细致，故只能为初学者提供纲要性的、带有资料性的线索。有志者，还应该结合自己的需求，在这本小册子之外，再去寻找有关的、专门的书籍进行学习，这里只不过是一个起步而已。

从不知到知；从知之不多到知之较多；从知之不全面到知之较全面；从知之不深到知之较深；从知之不够正确到知之比较正确，这是认知的必由之路。但愿大家在联合国教科文组织提出的“终身受教育”精神指导和鼓舞下，在不断的学习中，结出丰硕的果实来。

周大风

2005年10月于杭州

目 录

上编 基础知识

一、组成音乐诸因素 / 3

(一) 音律	3
(二) 音阶	5
(三) 节拍	8
(四) 节奏	11
(五) 力度	13
(六) 速度	14
(七) 调式	16
(八) 宫系	19
(九) 旋律	24
(十) 曲体	26
(十一) 转调	33
(十二) 休止	35
(十三) 音程	36
(十四) 音区	37
(十五) 音色	39
(十六) 装饰	42
(十七) 和声	44
(十八) 复调	47
(十九) 配器	49
(二十) 织体	55

二、音乐概述 / 58

(一) 音乐是什么	58
(二) 音乐的形式	64
(三) 音乐的体裁	72



- (四) 中国音乐发展史概要82
- (五) 中国音乐的传统特点91
- (六) 欧洲音乐进化史概要97

三、中国民族音乐 / 103

- (一) 民歌 103
- (二) 民族器乐 109
- (三) 戏曲音乐知识 116
- (四) 曲艺音乐知识 133
- (五) 歌舞音乐 138

中编 学习与实践

四、音乐学习 / 147

- (一) 学习音乐的途径 147
- (二) 怎样学习唱歌 159
- (三) 怎样学习钢琴 164
- (四) 怎样学习中西乐器 171

五、音乐实践 / 177

- (一) 怎样的歌词才能谱曲 177
- (二) 怎样作曲 183
- (三) 怎样当音乐指挥 186
- (四) 对比——音乐表现感情的诀窍 190
- (五) 音乐艺术的常用词汇诠释 194



下编 音乐漫谈

六、音乐教育 / 215

- (一) 音乐教育 215
- (二) 理想中的中学音乐教育 219
- (三) 中小学音乐教师及其教学琐谈 ... 226

七、音乐创作与研究 / 231

- (一) 《采茶舞曲》创作的前前后后 ... 231
- (二) 幼儿歌曲的特点和创作 238
- (三) 江南丝竹的特色 241
- (四) 我的民族音乐研究情结 244

编 后 / 252





上编

基础知识

一、组成音乐诸因素

(一) 音律

由物体振动产生的声波，即为声音。

人耳能听到的声音有两种：一是噪音，一是乐音。还有人耳听不到的超声波和次声波。

“噪音”是无音律规则的音或音群，如大自然的风雨雷鸣声、流水声、波涛声、机械运转声、鸟啾兽叫声、人们日常生活中的讲话声，以及除音乐以外的许许多多声音等。这些声音，虽也有高低、徐疾、轻重、疏密等变化，但它是没有一定规律的（特别是缺少有高低强弱徐疾规律的音律）。在人们的音乐活动中，只有极少数的噪音乐器，可作为乐曲进行中，渲染情绪或制造气氛时，或强调节律时，把有选择的，又有可纳入组织音乐规律的噪音，偶尔组织到乐曲之中，如各种锣、钹、鼓、镲、三角铁等，不过这些噪音乐器，都是为了陪衬乐音或渲染特定的气氛而设立。因此，在把这些噪音入乐时，有人称它为“有音乐性的噪音乐器”。

“乐音”是由按一定规则所制定的一些不同音高的音（或音群）所构成，专为音乐所用，故称乐音。所称“按一定规则”，主要指“乐律”，包括乐律在内，约有20种音乐组成要素。乐律行列中的每个乐音，均按每秒钟的振动次数发音（此振动次数又称频率或音频），或把不同音高的几个音，连续先后出现（旋律性的），或把不同音高的几个音，同时出现（和声性的），但都需要经过有机的组织，才能构成乐曲。

“乐律”是在世界各国的音乐发展史中相当早的研究课题。公元前6世纪，希腊哲学家毕达哥拉斯就发现五度循环的十二律。在中国古代，传说黄帝令伶伦作律，他就“听凤凰之鸣，以制十二律”（《吕氏春秋》）。公元前6世纪，周景王也曾问乐师伶州鸠：“何谓十二律？何为七声？”（即“六律”“六吕”之乐制，合起来即为“十二律”，但中国古代则称“律吕”，或分称六律、六吕）。

乐律是人类本能的、潜在着的、有规律性的乐音体系。这是很微妙的事。推想原始人，当他们唱起原始歌，也会大致上合乎音律的（有人在一个原始部

落散居的极偏僻的深山中，曾听到一个妇人在唱着“慰儿歌”，虽无规整的节拍，但音调却很合今日全球流传的音律）。故音律是先天就赋有这种因素，在千万年的实践中再不断完善，然后代代相传。

自古至今，全世界各民族、各地域，流行最普遍的是“民间十二律”（简称“十二律”），且广泛地在民间音乐中应用。这种自发产生的共同律制，后再经科学家、音乐理论家、数学家等归纳、调整、总结成理论。有被称作“三分损益律”，或“五度相生律”，或“上生下生律”，或“隔八相生律”等，基本上都是为了构成十二律制去探求，各种方法所得结论是差不多的，只稍有些微差异。

另一种是由音乐家，或科学家，或数学家们，在民间十二律基础上，用推理方法，演算出来的乐律，如“十二平均率”（又称“人工律”或“十二等程律”）。据记载，“十二平均律”由中国明代朱载堉（1536—1611）最早发明，称“新法密律”，即在一个“均”内（今八度以内），平均分成十二个音，每个邻音间的距离，用现代科学名词说，均是100“音分”，它有互相转调灵便的特点。另有一些，则是几千年来，中外律学家用推理方法，又运用音响学、数学、音乐学来佐证，所研究出来的各种乐律学说，多属于理论性的。如古希腊“纯律”音程，印度二十二“什鲁蒂”，中国的汉代京房“六十律”，宋代钱乐之“三百六十律”，南宋蔡元定“十八律”，等等。他们都是为了追求理想中的“纯律”，或检验乐器所发出的音是否合乎乐律或转调方便而费尽心机。严格来说，各人都是用各人自己的标准来制定及衡量的，有的还毕生献身于此。

今人所称“音准”，或“音不准”，即指人声或乐器发出的乐音，是否合乎乐律的标准。实际上社会上通行着三种律制，即十二平均律（现代键盘乐器及木管乐器均用此）、民间十二律（一般歌唱及民间乐器多用此）、纯律（无品格设置的弦乐器及圆号、长号等多用此），各有各的音准标准。所称“纯律”，实际上也只能称“接近纯律”。因至今为止，世界上还没有人能准确地达到真正的纯律标准，只有中国的七弦古琴，在两千多年前，倒已有更接近纯律的迹象。但不论何种律制，八度之内，多是分十二个音，是约定俗成的，每音之间都称半音，表面上看是相同的。实际上，三种律制的某些半音的“音分值”不尽相同。如十二平均律是700音分，而民间十二律及纯律则是702音分左右。这相差的2个音分，在音频仪上当然可以测出，一般人是觉察不到的，只有经过严格训练的钢琴调律师，或对平均律音准感特别强的人，在非常细致的听辨下，才能有这种觉察。至于要达到绝对音准，那是相当困难，即使对音准非常严格的西洋交



响乐队，因弦乐器基本用纯律、木管乐器基本用十二平均律、铜管乐器则多是不同乐器三律并存，所以也不可能绝对地说是统一的“准”，只能说“基本上准了”。故音准与否，严格来说是相对的。目前，人们对于音准与否，习惯上总以十二平均律或民间十二律来衡量为多，并且多是凭感觉的。

另外，三种律制的中央 c^1 上方的 a^1 ，其振动数均应是440Hz，这是全世界已统一的，称“国际标准音”或“音乐会音高”（之前，尚有 $a^1=435\text{Hz}$ 的“国际第二音高”，已基本不用。另有 $a^1=427\text{Hz}$ 的物理音高，是专为声学科学家作研究时所用）。

唱与奏的音律准与不准，是音乐活动中最起码的条件（特别是专业音乐工作者），它一靠天赋；二靠在音律准的音乐环境中长期的熏染；三靠严格训练，其乐器的音律必须非常准确。目前大多数人总是以十二平均律来衡量，因为它便于转调，故中外的学校音乐课总是以钢琴或风琴作伴奏，尤其是簧风琴，它不大会跑音，使音律更稳定，钢琴则需要经常调律以保持音准。至于极个别人，虽经过长期严格的训练，唱奏时音律仍不准的，丰子恺先生称之为“音乐的绝缘体”，那是先天性的听觉缺憾了，不过，这种人极为少数。

中国民间笛、箫、管子、唢呐及有品格装置的弹拨乐器制作工人，常把半音间距距离扩大为“半音加 $1/4$ 音”（还不是纯粹的“中立音”），已沿用几百年了，这对人们的音准概念极为不利。

近十多年来，在全国大中小城市掀起一阵“钢琴热”，钢琴一两年不调律的，比比皆是。再加上一批冒牌调律师，通过关系，拿到一张“证书”，就到处调琴，而音律根本调不准，特别在学校用的及音乐会用的琴，如果音律不准，这更是害人匪浅，因为它影响到听众的音准感。

对于乐律问题，世界上也有特殊情况，如印尼爪哇的等程五声音阶、中国广东的民间器乐中有九声音阶（do与 $\sharp do$ 之间加一个音），在中国民间器乐中也有游移性的三度间音等，在印度也有22律的，在泰国、柬埔寨更有17律的……虽然都是在极个别地方出现，但究竟还是存在着。

（二）音阶

在一般情况下，一支乐曲，并不是把十二个音，平分秋色地全部用上，必是有所选择地只用内中一部分音为经常出现的，这就产生了音阶。实际上，自



从人们有音乐活动以来，就自发地有了音阶，不过它是通过不断实践，从简单而至复杂，又在人们互相之间默契或约定俗成下，逐步形成并相互认同，开始时只在一个地区范畴内普遍应用，然后逐步扩大。

故对于音阶的概念，一方面是自然形成，另一方面是从实践中产生，后经过理论家运用推理方法，或用数学方法，或用物理规律来佐证实践的正确与否。但音乐是艺术，不能用纯理论来做依据，因为它还有人们的感受因素及习惯因素，如某一民族或某一地区习惯的、传统的因素。

只有一个音，殊难成为乐曲。笔者只看到过唯一的一首《一音歌》，很短小，仅有节奏以及运用了上下八度音构成旋律，以及用不同音高的音及不同织体，构成和声作伴奏，这种所谓歌声，反而成为陪衬性的节奏点子了，当然，这只是一种音乐游戏而已。故要成为乐曲，必须有多个基本的常用的音组成音阶，然后再在这个特定的音阶范围内，去构成曲调或多声部音乐。

音阶从大类上大致可分为：五声音阶、七声音阶、全音阶几类。过去曾有一位不学无术的音乐界所谓权威人士认为，一支乐曲中出现几个音就是“几声音阶”，这是机械化或简单化的理解。他认为如一曲只用两个高低不同的音，就称作“二声音阶”，用三个音就称“三声音阶”，用四个音就称作“四声音阶”，以及还有“八声音阶”“九声音阶”等，这是简单化的认识。如照此理论，世界上的音阶可太多了。应从本质上来看，如一支民歌或乐曲，只用两个音，或三个音，或四个音，只不过是“不完整的五声音阶”或“不完整的七声音阶”而已。

古老的五声音阶又称原始音阶，几乎全世界各地均有，且年代比较久远。虽然有的国家或地方今日已不用，但在原始民歌中，一般仍能找到它的痕迹或遗留因素。但也有一些地方，却又在古老的五声音阶基础上，丰富、补充、演变、发展成新的手法，来丰富五声音阶的表现力，并形成特色，以区别于其他民族或地方的五声音阶。中国的五声音阶即属此类，因为它用了“移宫”手法和“七声奉五音”手法（奉即是陪衬、烘托、奉承的意思）。

今日存在或流行的五声音阶，大致上可分为：（1）全音式的五声音阶，在中国较为普遍，其他如英格兰、匈牙利、东欧地区诸民族等地区也有运用。（2）含半音的五声音阶，如古希腊、阿拉伯均有部分地区运用。在日本，有的还与调式联系起来，如日本称“民谣调式”“律调式”“都节调式”“去四七大小调式”“琉球调式”等，它们都是含半音的不同五声音阶。（3）平均律五声音阶（如



印尼爪哇岛上的沙伦多“等程五声音阶”，那是在一个八度内，平均分成五音，每音之间的距离都是相同的，故又称“等程律五声音阶”）。由此可见，音阶本身又有民族的、地区的特殊因素存在。

有的人认为五声音阶只能用五个阶内的音，这是绝大的误会。在中国古代，就有“以七声奉五音”的传统。但中国的五声音阶中出现的阶外音，一般是经过音、辅助音、弱拍位置、下行旋法的性质，属于推动力不强的音。这就是中国式的五声音阶特点之一，以区别于世界上其他民族的五声音阶。

在中国“七声奉五音”的具体运用中，最多的是“移宫”，即在原来宫系进行过程中，插入另一个宫系的音调，称作“移宫”，唱名仍按原宫系，但原宫音的音高概念，仍在唱奏者、听者的印象之中尚未消失情况下，新的宫系又同时出现了，形成两个宫系先后交替或交叉的情况，使表现感情复杂化。这是中国式的五声音阶的又一个特点。

七声音阶是欧美各国最风行的音阶。特别从17世纪后，就被西洋音乐作为“十二律、七声音阶、大小调体系”的重要组成部分之一来看待。西洋的七声音阶也并不是只准用七个阶内音，而仍须用五个阶外音（称变化音）相辅，但又不同于半音阶。

在西洋音乐的七声音阶中有自然七声音阶、和声七声音阶、旋律七声音阶三种，各有各的特点及用处。另如全曲只出现七声音阶中六个音的，也不能称“六声音阶”，而是“不完整的七声音阶”（例如匈牙利民歌《瓶舞》）。

在中国，七声音阶自古就与五声音阶同时并存，及至今日，称“诸阶并存”，分为三种：（1）自然七声音阶，又称“清乐音阶”或古代称“新音阶”，流行于全国，北方地区较多应用。（2）传统七声音阶，又称“雅乐七声音阶”或“旧音阶”“古音阶”，今之闽、粤某些乐种中运用较多。（3）含降七度的七声音阶，有称为“燕乐七声音阶”或“闰音七声音阶”或“清商音阶”“俗乐音阶”，今之西北地区运用较普遍，其次则为广东一带。

在隋代时所称“清商调”，是在八度之内（一均之内）七声之外另加一“应声”（即降六音），在应声上也可建立宫系，又称“以闰为宫”（实际上只接近闰音）。

全音阶又称整音阶，或六声音阶，也是等程律音阶。在八度内（一均之内），它每音之间全部由大二度全音音程所组成，共六个音，很有特色。它可以由任何一个音开始或结束，构成曲调，并不设“主音”及“导音”，各音间也没



有任何倾向关系。最早运用全音阶的是舒伯特，后来格林卡、罗西尼、李斯特等人也曾应用，又因是印象主义大师德彪西常用的音阶（包括旋律及和声），就成为印象主义音乐特点之一了。在中国无此类六声全音阶。

音阶转换、音阶叠置这是一种新的作曲技法。在一首乐曲中，有两个以上不同音阶同时出现或先后出现，用作对比，这就扩大了对比技法，称“音阶转换”。印象主义创始人德彪西常用这种形式；在中国西北民间音乐中，也有五声音阶的“花音”，与降七度的“苦音”互转的情况；广东粤曲《昭君怨》中也有七声与五声作前后对比的情况。这是属于“音阶前后转换”类型。另在浙江婺剧中，演唱用五声音阶，笛子伴奏用自然七声音阶，主奏乐器板胡则用传统七声音阶，三者复合叠置，颇具特色，这是属于“音阶叠置（或复合）”类型。再如，浙江越剧中的大部分乐曲、唱腔用移宫式五声音阶，伴奏及过门则用自然七声音阶，两者复合（尤其是20世纪二三十年代“四工调”用得最多），既有先后交替出现，也有复合叠置于某个片段的因素，形成不同音阶的并列，这些都是在民间，通过长期实践后自然形成的，属于“音阶并列（或交替）”类型。

除上述内容外，尚有在一个八度内出现两个增二度音程的“吉卜赛音阶”（每个增二度前后均与半音相连）；另有带“中立音”的“阿拉伯音阶”。在中国也有类似的“中立音”，即在自然七声音阶中，fa稍高些，si稍低些，但均不用时值较长的音来运用。如广东“粤曲”（俗称广东音乐）不但fa稍高些，si音也稍略低些的“中立音”，且连do音也稍稍高一些（约高四分之一左右），形成一种独特的风格，乐师们都非常习惯，群众也爱听，但尚不能脱离民间十二律的范畴，且还不能独立成为一种音阶体系，因某几曲如此，某几曲却不是如此，如广东丝竹（粤曲）中的《饿马摇铃》。

（三）节拍

原始人在高兴的时候，或伤感的时候，常发出咿咿呀呀的歌声，或砰砰嘭嘭地敲击物体声，推想有两种节拍形式，一是“散拍子”，一是“一拍子”。散拍子即无节拍（中国称“散板”），非常自由，用音及句幅可长可短，又随时可停。一拍子即连续地每拍都是重音（中国称“流水板”），实际上是连续的诸重音紧密相连，逢句或逗，稍作短暂的休止，用快速度进行，也比较自由，可长可短，故仍属散节拍性质。



这两种节拍在今日非洲、大洋洲、南美洲许多原始部落里尚有残留；在音乐比较普及和发展的国家里，则已废弃不用了。在西洋，只有里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》第二乐章曲首，有表明“自由速度”之处，则属于“散拍子”性质。

在中国，则通过长期实践，在几百年前，对这两种原始节拍形式，作为调剂及对比方法仍在应用，有的已有所丰富、提高和发展，至今仍在发挥它表现特定感情时的手法之一来运用。但在运用中，有的已脱离了纯原始状态。如今日中国戏曲及曲艺音乐中，有一种叫“整伴散唱”的形式，俗名“紧打慢唱”。“整伴”指用正规节拍伴奏（八分音符或十六分音符为单位的二拍子等，速度又快，相当紧密），“散唱”指无节拍的散拍子自由唱，这两种节拍形式相结合，有一种“内紧外松”的基本感情属性。不过正规节拍的伴奏，一般用快速度及紧密的节奏型连续重复，贯穿全曲或一大段落为多（如京剧中“摇板”、滩簧诸剧种中“紧板”等），也有旋律性很强的（如秦腔及梆子系统诸剧种中的所有散拍子唱调，特别是上党梆子及浙江绍剧），因伴与唱的旋律不同，实际上已构成了既即兴又自由的对比性“复调”形式。特别是，唱的旋律和伴奏的旋律或音型，都是相当自由（句幅可长可短，用音可多可少，可高可低，可断可连），成为一种中国民族独特形式。

正规节拍中最常用的是“二拍子”（即每小节两拍），又称基础拍子，它是一切正规节拍和变化节拍之母，许多不同节拍都是由它作基础而衍变派生出来的。二拍子是人的脉搏、步行、连续重复及某些体力劳动中的律动，在音乐节拍上的反映，即“强、弱”不断地反复交替所产生的律动。如记录在曲谱上，则是以小节为单位的不断地重复，并规定每小节首拍为“节律重音”，然后才把各种音调纳入于它的律动之中（不受速度限制，可快可慢，特殊情况另作规定）。

二拍子的“强、弱”连续交替是它的基本规律（正规二拍子）。在中国戏曲音乐中，就在强拍中施以檀木制的绰板击节，名为“板”，其他的则是击奏鼓中心有“眼”的板鼓，称作“眼”，合称为“板眼”，并有“板重眼轻”的规律，亦将此称为“艺诀”。

但特殊情况下也可例外，可临时变成“弱、强”连续交替的“反二拍子”（称“变体二拍子”，俗称“打反板”），这在中国锣鼓乐中是常见的（如把“丈、令”改成“令、丈”），不过它不能大段应用，长了反会导致误认为是正规的二拍子，只能穿插性的嵌入在正规二拍子中间，以与正规二拍子作对比，用来表现