



弘教系列教材



YINYUE JIANSHANG SHIWUJIANG

音乐鉴赏十五讲

 复旦大学出版社

袁平 编著

前言

本书原为搭配音响的系列讲座,从“学会聆听”开始,展开音乐语言构成要素、音乐风格等相关内容的讲述,共十五讲。同时,删繁就简,精选了从9世纪至20世纪的29位欧美作曲家30余首经典名作为鉴赏案例。作品选择以思想性、艺术性为标准,同时兼顾作曲家的广泛性和作品风格的多样性。

本书的编撰特色主要有三个方面:

1. 作为教材的特色

本书的定位是通识教材,为普通高校通识课量身定制。按十五讲编撰,正好讲一个学期,符合一般通识课的课时要求;按周课时2节的授课计划编配内容,对包括音乐语言各要素、体裁特征、作曲家创作特征、音乐发展史等内容在内的音乐欣赏必备常识进行提炼,以较少的篇幅讲清楚音乐欣赏的一般规律。同时,由于本书的拟想读者首先是普通高校非音乐专业的大学生,文化层次较高,内容选择上要求既通俗易懂,又能适当触及学科前沿,引发学生对音乐问题的思考和音乐欣赏的兴趣。

2. 作为准专业音乐读本的特色

“音乐的一切都在声音里,任何关于音乐的陈述及讨论都应回到声音里来进行”,所有关于音乐鉴赏的讲授务必由

作品本身来解释。本书的编撰放弃了传统音乐欣赏教学按照年代顺序推进的方式,从音乐作品本体出发,由浅入深,扩大学生的音乐视野,逐步建立起学生获得独立欣赏音乐能力的信心,教学方式具有可操作性;本书选取各类体裁的经典作品作为鉴赏案例,避免业余音乐爱好者面对浩瀚的音乐作品无从选择的尴尬,鉴赏目标具有针对性;本书内容从音乐语言要素讲授出发,分宗教音乐、舞蹈音乐、交响音乐、钢琴音乐、小提琴音乐、法国音乐、俄罗斯音乐、美国音乐、意大利歌剧等独立篇章分别讲授,便于音乐欣赏者随时介入,且有径可取;本书对所介绍的音乐均配有简单的“聆赏导读”,通过“导读”可以找到乐思发展的逻辑性,便于欣赏者理性把握音乐流动的进展状况,使音乐欣赏活动更具专业性;音乐术语、断代音乐史、音乐家小档案也以散文式的笔触闲散在文中,给读者的音乐欣赏过程带来意想不到的帮助,教学内容具有开放性。

3. 切合美育教育的需要

本书涉及的领域远比课程中讲述的内容广泛得多,但欣赏音乐不是为了积累理论知识,而是因为心灵渴求被音乐滋润活化,爱乐者所具备的音乐知识多少不重要,关键是对音乐有无感觉。斯特拉文斯基的精辟论述值得一提:“音乐欣赏的困难一般在于人们对音乐总是怀有过多的尊敬,应当教他们热爱音乐。”在总的艺术活动中,对欣赏者的培养至关重要,作者的编写理念是:培养音乐爱好者,为推动社会精神文明助力。

简而言之,《音乐鉴赏十五讲》是上饶师范学院的公共艺术课程教材。它不仅适用于普通高校非音乐专业的在校大学生,也适用于社会上一般读者作为提高文化素养的普及性读物,同时可作为音乐专业学生的参考用书。

袁 平

2018年12月

目录

第 一 讲	学会聆听	1
第 二 讲	声音的世界——音高、力度、音色	9
第 三 讲	感知韵律——节奏、节拍、速度	25
第 四 讲	线性之美——旋律	36
第 五 讲	音乐性格——调式、调性、和声	44
第 六 讲	音乐布局——织体、曲式	52
第 七 讲	巴赫与亨德尔——宗教音乐	65
第 八 讲	韦伯和约翰·施特劳斯——舞蹈音乐	77
第 九 讲	莫扎特与贝多芬——交响音乐	85
第 十 讲	肖邦与李斯特——钢琴音乐	103
第十一讲	维瓦尔第与门德尔松——小提琴音乐	112
第十二讲	德彪西和拉威尔——法国音乐	121
第十三讲	柴可夫斯基和“强力集团”——俄罗斯音乐	130
第十四讲	格什温与科普兰——美国音乐	139
第十五讲	威尔第与普契尼——意大利歌剧	147
参考文献		158
音乐体裁		159

第一讲 学会聆听

聆听美妙的音乐是人的天性。

孔子当年听一曲“韶乐”，竟三月不知肉味。俞伯牙、钟子期于《高山流水》中相遇相知，惺惺相惜，以至于钟子期死后，俞伯牙竟摔琴绝弦，以祭故友之情。

古希腊神话中有专门掌管戏剧、诗歌与音乐的艺术之神：阿波罗和九个缪斯。太阳神阿波罗才艺双全，英俊潇洒，他的典型形象就是右手持里拉琴，左手拿着象征太阳的金球。

尼采说，没有（古典）音乐的人生，是一个错误。

爱因斯坦说，死亡意味着再也听不到莫扎特的音乐。

音乐究竟能给人的生活带来些什么？这个问题很难回答。存在于美妙音响背后的是人类对情感世界的探索，对心灵世界精妙的揭示。

听音乐不等于听懂了音乐，听懂，需要经过学习和训练，对音乐了解得越多，就能从中获得更多的享受。

一、音乐是非关语义的

“音乐的起源是什么？是模仿虫鸣鸟叫，还是发自劳动或求偶的呼唤？向来众说纷纭，但究其原始动机不外乎是‘表达欲望’，而这欲望如此强烈，强烈到语言都难尽其意，于是人类开始用一种不同于语言的声音来满足这种欲望。这种声音虽‘非关语音’，但它深入人心的力量确是语言所不及的。这声音就是音乐，它让人感叹语言的穷尽与极限。就器乐曲而言，音乐‘非关语义’应该没有争论，但有人或许会质疑：难道有词的歌曲也非关语义吗？其实，我们欣赏声乐曲倒不见得是想当下从中听出什么：声韵透过‘说话’固然能清晰传递，但一经过‘歌唱’就变得十分模糊，所以我们能听出一个人在‘说’什么，但不易听出他

在‘唱’什么。可是大家都明白,‘唱’的总比‘说’的悦耳。一首歌曲要是都像说话,那一定不好听,也失去了歌唱的本意。‘唱’虽牺牲了清晰的声韵,却换来弥足珍贵的音乐性。所以我们听歌唱,不是为语义(除非事先已熟知,语义本来就不是听出来的),而是欣赏那非语言方式的感动力。”^①

事实上,相当部分音乐听赏者习惯于寻找确切的词语来抓住他们对音乐的感应,希望把音乐的意义说得很具体,比如音乐让我们联想起一场暴风雨、一条溪流、一列火车……音乐本身也确实具有一定的表达功能,但更确切地说是一种生活暗示,一种建立在一定的生活阅历和修养知识储备基础之上的暗示。例如,管风琴的音色让我们联想到西方的庄严教堂,古筝的音色让我们联想到东方的诗意山水。江西赣南有一种被称为“兴国山歌”的民歌,中国第二次国内革命战争期间它在红色区域内流传程度极广,歌词内容几乎包括了从毛泽东率领红军向赣南、闽西进军到红军离开江西革命根据地的每一项革命活动,见证了苏区的革命斗争。新中国成立后,兴国山歌的歌头呼唤句“哎呀嘞”及其旋律音调不时在一些音乐作品中作为主题乐句被发展或点缀性出现,音乐竟一下子把我们的思绪拉回到了那个血雨腥风的年代,听者油然而生历史沧桑感,但获得这种听赏效果的前提是听者必须了解这段历史与兴国山歌的关系。解说不是音乐的功能,听音乐实际上是在激发人类的想象力。



圣-桑

生命中某些看似不留痕迹的声音,会在不经意间成为某种过程的记忆,而音乐,会在某个时间把你带回记忆中。

音乐非关语义,用语言文字来说明音乐的创作背景,不过是提示一些寻找或听出音乐之美的方法,能否从音乐中获得深刻的感动,与音乐的文字解释没有直接的联系。

法国作曲家圣-桑所作《动物狂欢节》组曲中的《天鹅》,从音乐声响中,欣赏者是找不到天鹅的形象的。圣-桑写天鹅,欣赏者也可以理解为白鹅、孔雀,可理解

^① 刘汭渭:《默观无限美——西方古典音乐讲座》,北京:北京大学出版社,2016年版,第8—9页。

为少女的沉思,或恋人般梦幻的遐想。

例 1-1



🎧 [法] 圣-桑:《天鹅》

也确实有可以讲故事的音乐。例如,挪威作曲家格里格的《培尔·金特组曲》,两套组曲八首乐曲,每首乐曲的标题就已经暗示了音乐的内容,“晨景”“奥赛之死”“安妮特拉舞曲”“在山妖宫中”,以及“英格丽德的悲叹”(“诱拐新娘”)、“阿拉伯舞曲”“培尔·金特归来”(“海上风暴之夜”)、“索尔维格之歌”。这种讲故事的音乐,我们称之为标题音乐。

所谓标题音乐,是用文字、标题来展示情节性乐思,或通过模仿、象征、暗示等手段模拟自然音响的乐曲,一般在作品总谱的前面都会有一段对音乐的说明性文字。19世纪是标题音乐的黄金时期。标题音乐的代表作很多,俄国作曲家里姆斯基·科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》(又名《一千零一夜》)就是一部典型的标题大作,其总谱扉页上有如下一段文字说明:

苏丹王山鲁亚尔认为女人都是不忠实的,他发誓要把自己的每一个妻子都在第一夜后全部处死;但是舍赫拉查德王后由于擅于用故事来取悦她的丈夫而救了自己的生命,她的故事连续讲了一千零一夜,因此山鲁亚尔为好奇心所驱使不断延缓她的刑期,最后完全打消了自己的主意。舍赫拉查德为他讲述许多奇事,引用了诗人的诗句和歌曲的歌词,一篇童话套着另一篇童话,一则故事套着另一则故事。

当然,这个说明并没有涉及任何情节的发展和故事的内容。在这套组曲的初版中,里姆斯基·科萨科夫曾经为组曲中的每一首乐曲均安排了一个比较明确的标题说明,但是后来再版时又把它们删了,因为作者只想听者把想象纳入他自己的想象轨道,而对其中更详尽、更具体的细节,则留给听者按各自的意愿和心情自由去领略吧。

俄国作曲家穆索尔斯基从观画展中得到启发,创作了钢琴组曲《图画展览



〔俄〕穆索尔斯基：
“杜伊勒里花园”

会》，作品共十段乐曲，每一段乐曲都描绘一个特定的景物，“侏儒”“古城堡”“杜伊勒里花园”（孩子们在游戏时的争吵）“牛车”“未出壳的雀雏的芭蕾舞”“撒母耳·戈登堡与什缪耶尔”（两个犹太人：富人与穷人）“里摩日市场”“墓穴”“雄伟的大门”。但乐曲也可以有另外的多种解释。

以第三段为例，“杜伊勒里花园”（孩子们在游戏时的争吵）既可以解释为花园里一群天真活泼的孩子，也可以理解为一群欢蹦乱跳的小动物，美国的动画片《蓝精灵》就是用这段音乐来刻画小蓝精灵的形象，没有听过《图画展览会》的人一定会以为这是专为动画片《蓝精灵》而创作的呢。

例如第六段：“撒母耳·戈登堡与什缪耶尔”（两个犹太人：富人与穷人），乐曲中有两段主题旋律，一段代表穷人，一段代表富人。有人说：“前面的旋律低沉、严峻，代表穷人；后面的旋律闪亮、嘚瑟，代表富人。”有人说：“前面的低沉傲慢，代表富人；后面的哆哆嗦嗦，唯唯诺诺，像穷人。”听起来都蛮有道理，到底哪一个正确？还得看演奏者如何去发挥乐谱上的表情术语了。

例 1-2

a.



b.



〔俄〕穆索尔斯基：
“两个犹太人：富人与穷人”

市面上一些所谓的“音乐欣赏宝典”常常抓住音乐爱好者急于从音乐故事着手深入音乐的心理,为说故事而编故事,有时流传的音乐故事本身就是个误会。听音乐务必要听从内心。

我们小学四年级的课本上,有一篇课文是讲贝多芬写《月光曲》的故事。故事说,有一个晚上,贝多芬在波恩城外散步,远远听见有人在弹他的曲子,循声前去,看见在小茅屋内,盲眼的妹妹正在钢琴上弹着,一边跟她的鞋匠哥哥说,贝多芬的曲子真好听呀,可是音乐会的票太贵买不起。于是,贝多芬推门进去,坐在钢琴前为他们弹奏。此时,夜风吹熄了蜡烛,和着月光如水,贝多芬即兴弹起了《月光曲》。弹完之后,他来不及告别,连夜赶回酒店把乐谱记录下来。

但这个故事是假的。

“贝多芬此时早已离开波恩,后来再也没有回来。而《月光曲》也并非写月光,这是题献给他的一位女朋友朱丽叶塔的乐曲。最后第三乐章排山倒海的音响更揭穿了这个假标题。据说,一位德国乐评人听完之后说,乐曲的第一乐章让他想起了瑞士琉森湖上的静美月色,出版商为了推销乐谱,于是为它冠名《月光曲》。”^①

像贝多芬的“悲怆”“热情”也都并非是作曲家的本意。

大多数音乐爱好者喜欢柴可夫斯基甚于贝多芬,最重要的因素就是柴可夫斯基更容易“听懂”。首先,如果需要用语言来明确柴可夫斯基作品的含义的话,这比贝多芬容易得多,“就这位俄国作曲家来说,每当你重复听他的作品时,它几乎总是在向你诉说同样的事情,而你很难讲清楚贝多芬的作品讲什么”^②,因为贝多芬的作品拥有足够的信息量和情感表现力,它让每个人听来都异样,每一遍听来都不同。总是向你诉说相同内容的音乐很快会变得枯燥无味,而每次能听到差异表达的音乐才更有延续的生命力。任何音乐家都会告诉你贝多芬是更伟大的音乐家,道理就在这里。(聆听建议:听你自己最喜欢的,千万不要因为贝多芬更有名而强迫自己放弃柴可夫斯基。)

音乐之美不能用文字语言来表述。情绪的描述也常常是主观的,当一个人感觉某一段音乐有“胜利般的”感觉时,另一个人可能听起来只是觉得充满了“坚定”而已。每个人对同一主题或整首乐曲的表达都有自己的理解,欣赏者在

① 田艺苗:《穿T恤听古典音乐》,北京:台海出版社,2017年版,第25页。

② [美国] 艾伦·科普兰:《如何听懂音乐》,天津:百花文艺出版社,2017年版,第15页。

不同年龄阶段、不同欣赏环境或不同的欣赏介入角度下反复听同一乐曲,都不必期待它每一遍带给你的理解和感动是一致的。很多优美的音乐主题,你可以大致把握住它的情绪基调:悲伤的、激动的、欢乐的……但你无法找到一个满意的词语去准确描绘它,正如悲伤有很多的不明确性,是悲观的还是听天由命的悲哀?是宿命论的还是面带微笑的悲哀?歌德说:“每一个人都只能从音乐中听到他听得到的部分。”聆听是一种私人体验。

“在语言停住的地方,开始了音乐。”

二、音乐欣赏是理性的

音乐欣赏需要专注。有些人在看书、写字或聊天时,喜欢放点音乐来助兴陪衬,这是人之常情,但不是音乐欣赏的恰当方式。原因有二,一是这种心不在焉式的欣赏往往仅停留在感官层面,其美感经验是很淡漠的,虽然这种原始的音响感染力在音乐欣赏过程中也非常重要;二是音乐欣赏需要养成好的习惯,长此以往容易“钝化”听觉。

音乐欣赏过程是有时间压力的。音乐不同于绘画、雕塑、建筑,一经完成,一眼可观其整体性,并有欣赏的可反复性,音乐艺术是瞬间的时间艺术,它在时间的过程中逐步展现,演奏、演唱、欣赏者在理解、体验音乐的过程中,只有思想高度集中,排除各种外部干扰,才能随着音响的流动把握音乐的总体感知。有意识地训练自己在听慢乐章,或听大型音乐作品时始终保持注意力,有助于培养高层次理解音乐的能力。

音乐欣赏者需要了解音乐处理问题的独特方式。

时常有人告诉我:“我对音乐一窍不通。”但从来没有人告诉我:“我对小说、话剧一无所知。”原因是音乐比较抽象,人们对音乐的要素和音乐语言的表达方式很陌生。

我们不妨了解一下作曲家是如何进行创作的。

毫无疑问,作曲家的创作都是由乐思开始的(乐思与主题是同义词)。乐思的出现是需要灵感的,所以贝多芬经常揣着个小本子,一旦主题出现就马上记录下来,这就是收集乐思。乐思的呈现方式是多样的,可以是一个旋律片段,也可以是一种伴奏音型……

乐思是否可以成为作品的主题素材,依赖作曲家赋予它的情感意义,只是旋律片段的乐思可以被配上伴奏,类似伴奏音型的乐思也可以被配上主旋律。经过对主题素材的一番分析之后,作曲家还必须做出一些决定,即主题素材最适合采用哪种音响媒介的表现?是用交响乐,还是因为素材本身具有的私密特征更适宜采用弦乐四重奏?该素材固有的抒情性较适合采用歌曲的形式,还是因素材本身的戏剧性成分更适合于歌剧呢?

意向作品的“初始乐思”确定后,还需要附加一个相似的“辅助乐思”,并需要找到从初始乐思向辅助乐思过渡的“路径”,也就是通常所谓的“连接素材”。充分发展这些主要主题、次要主题、主题间的连接素材之后,作曲家还需将它们全部“焊接”起来,使之形成一个连贯的整体。整部作品的连续性和流动性,是决定作品成败的关键。

欣赏者在聆听成品音乐时,必须找到它所有主题乐思的来龙去脉,绝不能让主要主题与次要主题,以及连接素材混淆一处,还要找到作品的开始段、中间段、结束段分别在哪里。更高级的欣赏行为表现在:欣赏者知道了作曲家通过怎样的巧妙安排,让“焊接点”不露痕迹?哪些地方是作曲家的即兴创作?作曲家由此及彼是如何用音乐推进的?

如此,欣赏音乐需要有识记旋律的能力。

音乐在时间流动中发展,当新的主题在时间流动中呈现时,意味着前一个主题在时间流动中消失,如果对音乐的感知力和记忆力不强,听了后面的主题忘了前面的主题,那就无法理解整部音乐。音乐是时间的艺术,音乐欣赏者加强记忆力的培养是十分重要的。

这就如同阅读小说,但小说中描述的情节比较容易记住,也便于回过头来继续回忆。音乐描述的“情节”就是旋律,它是欣赏者的向导,如果一开始就听不清也记不住一个旋律,接下来也不能始终追随它的行踪,那就没有必要继续听下去了。

“把握特定的旋律不是指能唱出来,而是指当有人弹奏它时你能听出来。如果在几分钟内听到几个不同的旋律之后还能听辨出来,你就拿到了进一步理解音乐的钥匙。”^①

① [美国] 艾伦·科普兰:《如何听懂音乐》,天津:百花文艺出版社,2017年版,第10页。

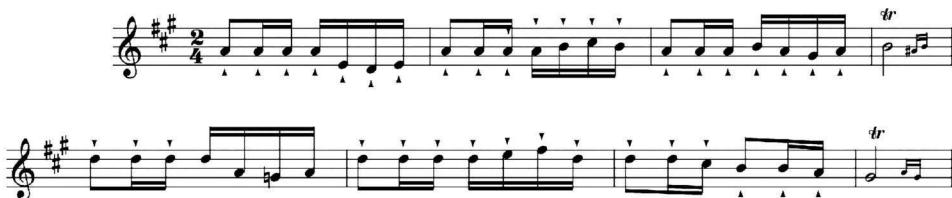
我们不妨从歌剧《卡门》的序曲聆听中测试一下自己的旋律识记能力(A+B+A+C+A)。

例 1-3

主题 A:



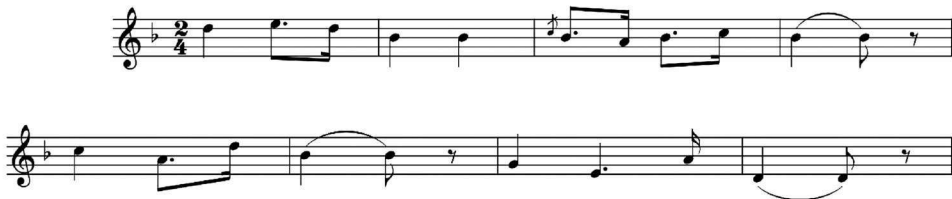
🎧 [法] 比才:《卡门序曲》



主题 B:



主题 C:



音乐欣赏还需要了解音乐的基本要素,它包括音的高低、长短、强弱和音色。这些基本要素互相结合,形成了音乐中常用的“形式要素”,例如:节奏、旋律、和声、音色、力度、速度、调式、曲式、织体等。作曲家在创作过程中通过改变音乐的形式要素时刻在强化音乐素材。同一音乐素材,通过改变其中任一形式要素的写作可以赋予主题新的情绪。例如,在法国作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》中,爱人主题的“固定乐思”贯穿全曲五个乐章始终,作曲家通过改变原主题的音高、音色、速度等音乐要素,于是,奇迹出现了:爱人主题在第一乐章出现时“高贵但羞怯”,经过几个乐章的演绎推进,爱人主题在第五乐章出现时竟变得“轻浮而荒诞”。

具有认识性、理解性的聆听,将使你的音乐经验更为丰富和满足。

第二讲 声音的世界

——音高、力度、音色

1952年,美国现代作曲家约翰·凯奇的作品《4分33秒》首演。他请钢琴家上台在钢琴前坐下。观众们坐在灯光下安静地等着。1分钟,没有动静,2分钟,没有动静,3分钟,人们开始骚动,左顾右盼,想知道到底怎么了,到了4分33秒时,钢琴家站起来谢幕:“谢谢各位,刚才我已成功演奏了《4分33秒》。”观众反应激烈,感觉上当了,被凯奇耍了,从没有如此玩世不恭的行为走进庄重的音乐厅!这种演出,或者叫玩法,当然不会有第二次。

凯奇想表达什么?自然界的一切声音都是艺术,只要我们静下心来细心聆听。那么,还要艺术干什么?

于是,我们不禁要问:声音究竟是什么?什么是声音的本质?

从物理现象看,为任何一个物体加一个力,发生振动,周围的空气也随之振动,形成了音波。当人的听觉器官接收到这种波并通过听觉神经传到大脑,就有了“音”的感觉。

音,有高低、长短、强弱、音色这四种性质。这四种性质分别取决于物体振动的频率(“频率”即物体每秒钟振动的次数。每秒钟振动的次数越多,音就越高)、振动的时间(物体振动的时间越长,音就长)、振动的幅度(振动的幅度大,音就强)、振动体的结构(不同性质的物体,发出不同的音色)。

自然界中的音多种多样,音乐中使用的音仅仅是其中的极少部分。对于这个问题,可以分三个层次来理解:

1. 自然界中的音,有人耳能听见的,也有人耳不能听见的。人耳不能听见的,不能作为音乐中使用的音。

2. 从每秒钟振动16次至每秒钟振动约20 000次的音是人耳能听见的,但

是音乐中使用的音,频率都是每秒 16 次至 7 000 次之间。就是说,在人耳能听见的音中那些太高的音,音乐中是不用的。

3. 在每秒钟振动 16 次至 7 000 次的音中,只选择 80 多个频率有一定差数的,能被人明显区分开的音作为音乐中使用的音。这些音彼此有确定的关系,各自有固定的高度。(例如标准音 a^1 的振动数为每秒 440 次)这就是说,并不是每一个频率的音都可以作为音乐中使用的音。^①

自然界中还有“乐音”与“噪音”之分。

从物理学的角度看,乐音,是与噪音相对的概念。当物体规律振动时,所发出的音有一定的高度,称为“乐音”。如果毫无规则,所发出的音就没有一定的高度,称为“噪音”。

乐音是否被选为音乐中使用的音,取决于其频率与一定的生律法所规定的音高吻合。例如,当我们敲击某种石头,由于其振动是规律的,发出有明确音高的音(不是噪音),但只有它的频率被分别调整到所需要的数目时,才能发出音乐中使用的音,成为旋律乐器。我国古代乐器“编磬”就是个很好的例子。

音乐中主要使用乐音,但并不排斥噪音的运用。音乐中出现的噪音有一个主要特点,就是:这种噪音虽然音高不明确,但有一定的音色,如打击乐器发出的音响。中国传统打击乐有锣、鼓、钹、梆子等,外国打击乐有三角铁、军鼓、响木等。

音高 音乐中使用的音,统称为“乐音体系”。

乐音体系的每一个音都有自己的名称,这就是**音名**。音名用 C、D、E、F、G、A、B 七个字母来表示。这七个字母来源于拉丁文,但现在都按英文发音。同时,为了读谱时便于发声,不同音名的音又用不同的音节来演唱,这就是**唱名**,唱名用 do、re、mi、fa、sol、la、si 来表示。

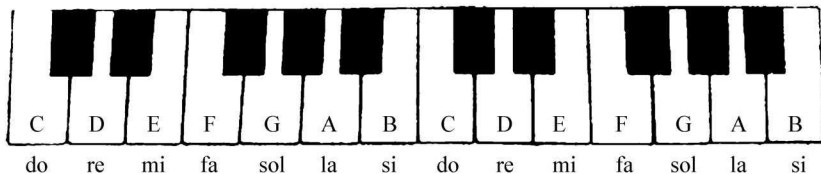
现在的钢琴有八十八个键,基本上包括了音乐中常用的音。这八十八个音循环地使用上述七个音名,而处于相同的键盘位置的音,就具有相同的音

^① 谭慧玲:《基础乐理问题解答》,武汉:湖北教育出版社,1987 年版,第 3—4 页。

名和唱名。

下面把键盘和音名、唱名作一对照：

例 2-1



音名用单纯的字母表示,称为“**基本音级**”,相当于键盘上白键的音。

音名用加有升记号(♯)或降记号(b)的字母来表示的,称为**变化音级**。

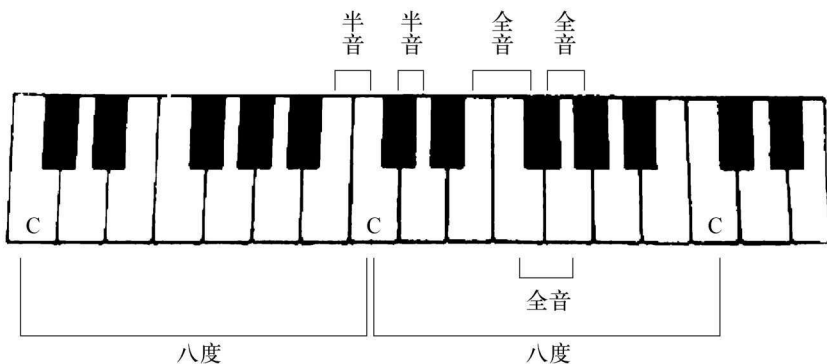
如: ♯C、♯D、♯E、♯F、♯G、♯A、♯B

♭C、♭D、♭E、♭F、♭G、♭A、♭B

相邻的音级(包括黑键)构成“**半音**”,隔一个音级(即半音加半音)构成“**全音**”。

两个相邻的具有同样名称的音构成“**八度**”关系。

例 2-2



几个世纪以来,这七个音一直是西方音乐的基础。在现代音阶体系中,八度音程中增加了五个音,从而被分成了十二个“均等”半音。在非西方音乐体系中,一个八度中可能还含有其他数目的音。

组织音高,形成旋律,这是作曲家的重要资源。

力度 力度在音乐情绪表现中起到重要作用。

早期的音乐作品情绪较单一,力度对比差距不大,演奏乐器的音量也比较小,如中国的古琴、西欧的古钢琴。当时的人们如果想达到力度的渐变效果,一般采用增加或减少乐器数目的办法。随着人类文明的不断发展,人们的思想感情变得越来越丰富,社会的动荡、生活节奏的加快,也使得人的情绪变得不安定。这种情绪体现在音乐中,力度便是其中的重要表现因素,当然,乐器的改进也使得人们对力度的表达更加得心应手,人们追求并获得细微的力度变化层次,有了渐强渐弱,而强与弱的极限也往两端大大扩展了。在 18 世纪贝多芬的作品中,力度对比已经十分鲜明。到了 19 世纪浪漫主义时期,力度的极限又一次扩展,表现出十足的浪漫风格。到了 20 世纪、21 世纪,力度的极限几乎达到了人的生理不能接受的地步,对那些震耳欲聋的摇滚乐,大家应该是深有体会的。

下面是音乐力度的几种标记,按最弱到最强顺序记写:

术 语	简 写	意义
pianissimo	pp	很弱
piano	p	弱
mezzo piano	mp	中弱
mezzo forte	mf	中强
forte	f	强
fortissimo	ff	很强

下列所列记号表示强弱的逐渐改变:

符 号	术 语	意义
	decrescendo(decresc.)或 diminuendo(dim.) crescendo(cresc.)	渐弱 渐强

当然,力度的指示并不是绝对的。一个音的强弱是相对于其周围的音的力度而言。单个小提琴所发出的最强音与整个乐队所发出的最弱的音,力度的大小很难比较,如果与使用扩音器的摇滚乐队相比,那就更不好比了。

音色 音色,就是音质,每件乐器都以特有音色存在。当作曲家头脑中产生乐思时,一定是伴随着某种特定音色的。

作曲家利用音色来获得各种各样奇妙的音乐效果,一般说来,铜管乐器较恢宏,弦乐器较细腻,木管乐器较灵活……想象一下,一条原来由小提琴演奏的旋律,改由长号来演奏了,这条旋律的性格是不是大不一样了?想象一下,理查德·施特劳斯^①的交响诗中出现如此现实、富于描写性的声音:羊群的叫声、刮风声、鹅群嘎嘎叫声、马蹄声、锅碗撞击声、雷雨声。音乐中的音色与绘画中的色彩同样重要。

世界各地的人们使用的乐器种类很多,目前已经发现大量的音色源,未来对此的探索还有无限的可能性。

人声也是一个管状乐器,每个人自带乐器。人声的音色分男、女声两大类,均包含高音、中音、低音之分。还可以加上童声类别,童声类似女声。

在西方音乐发展的过程中,配器法(各种乐器的运用及编配方法)的出现不过是近二百年的事,但发展相当迅速,如果说亨德尔之前的作曲家很可能对乐器的音色还不太敏感,当今的作曲家已经秉承某种乐器对应某种乐思的观念。

为获得更为极致的音乐效果,作曲家们满怀热情地将乐器的个性特征发挥到了极致。首先,不同的乐器在构造和音色上有着极大的差异。其次,每件乐器通过不同的演奏法,可以变化出很多音色。以小提琴为例,它的基本演奏法是用弓子上的毛摩擦琴弦发声。如果让二根弦、三根弦甚至四根弦同时发声,它们之间也是有着很大差别的。(当然,让弓子“同时”拉三根或四根弦是不确定的,但当弓子迅速地在它们上面擦过的时候,是可以有同时发声的效果的。)不要弓子,只用手指像弹吉他似的拨弦,那种叮叮咚咚的声音与拉弦的效果都是毫无共同之处的。还有跳弓、顿弓,甚至还有用弓杆敲击琴的共鸣箱板的现代手法……通过各种不同的演奏方式,单是一把小提琴,就可以变化出那么多音色,其他乐器也一样,当嘹亮的小号被加上阻塞器之后,它的音色会变得遥远、朦胧;长号那威严雄壮的声音,由于滑音演奏的方式可以变得柔和甚至有些

^① [德] 理查德·施特劳斯: 19 世纪下半叶德国著名的作曲家、指挥家,他是晚期浪漫主义音乐的主要代表,也是当代标题音乐领域最具代表性的杰出作曲家。