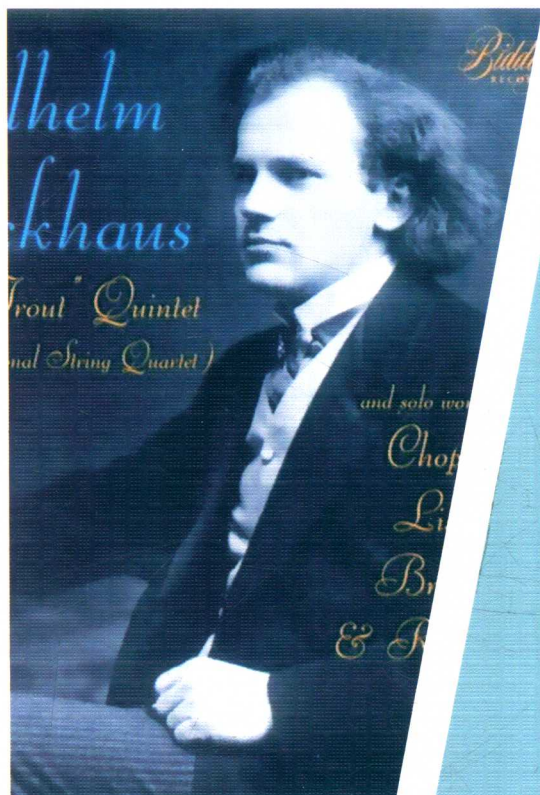




大学音乐欣赏

许志斌
宁佐良
编著

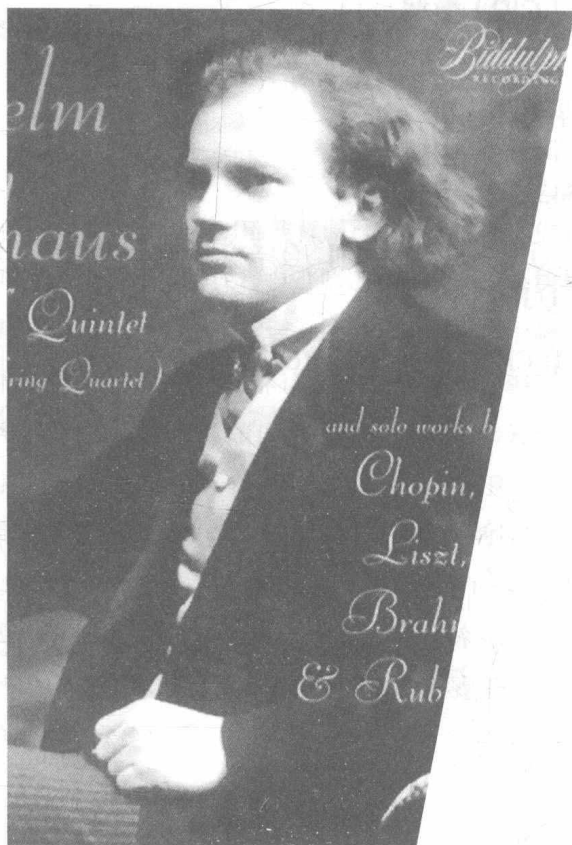


上海科学技术文献出版社
Shanghai Scientific and Technological Literature Press

名家
艺术馆

大学音乐欣赏

许志斌 宁佐良 编著



图书在版编目 (CIP) 数据

大学音乐欣赏 / 许志斌, 宁佐良编著. —上海: 上海科学技术文献出版社, 2017.1

(合众艺术馆)

ISBN 978-7-5439-6990-2

I. ①大… II. ①许… ②宁… III. ①音乐欣赏—高等学校—教材 IV. ①J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 051817 号

总 策 划 梅雪林
责任编辑 胡欣轩 符 琼
封面设计 郁 悦 汤 梅



书 名: 大学音乐欣赏

许志斌 宁佐良 编著

出版发行: 上海科学技术文献出版社

地 址: 上海市长乐路 746 号

邮政编码: 200040

经 销: 全国新华书店

印 刷: 江阴市华力印务有限公司

开 本: 710×1000 1/16

印 张: 20

字 数: 326 000

版 次: 2017 年 1 月第 1 版 2017 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5439-6990-2

定 价: 50.00 元

<http://www.sstlp.com>

前言

Foreword

本书是在21世纪国家基础教育课程改革全面推进的时代大背景下编写的，体现了大学音乐欣赏课程自身的逻辑体系，全书构架和内容力求突出体现基础性和时代性的紧密结合。同时，本书遵循学科内容体系与课程教学改革相结合、音乐教学实践与理论分析相结合的编写原则。在编写过程中，编者注意吸收同行专家的研究成果，关注学科发展的前沿，力求能够将学术界新的思想和成果纳入图书中。本书还鉴于吉卜赛音乐的独特性及其在世界民族音乐中的重要影响，对其做了专门的介绍。

此外，编者加入了有关世界民族音乐方面的一些简单内容。这将作为本书全新的尝试。

“学问不精，听道不深”，书中存在的不足乃至谬误，敬请广大读者不吝赐教。

许志斌

2015年11月

目录

Contents

第一章 节奏、律动 / 1

- 第一节 音乐最原初的要素——节奏 / 1
- 第二节 从中世纪到浪漫主义西方音乐的节奏特点 / 3
- 第三节 20世纪之后——新的节奏观念 / 4
- 第四节 影响音乐律动的相关概念 / 15
- 第五节 固定节拍节奏模式与舞曲体裁 / 17

第二章 调式、旋律 / 35

- 第一节 音乐最基础的音高组织：调式 / 35
- 第二节 中古调式：古代西方的调式音阶 / 38
- 第三节 从巴赫到瓦格纳：西方大小调调式音阶 / 40
- 第四节 宫商角徵羽：古代东方的调式音阶 / 48
- 第五节 流行音乐鼻祖：爵士乐调式音阶 / 65
- 第六节 调式如何组织旋律与和声 / 71
- 第七节 调式在音乐风格形成上的作用 / 76

第三章 音色、媒介 / 84

- 第一节 乘着歌声的翅膀：人声 / 84
- 第二节 敲出铿锵节奏：打击乐器 / 90
- 第三节 “牛角、海螺”发出的声音：铜管乐器 / 96
- 第四节 牧神的笛子：木管乐器 / 103
- 第五节 会唱歌的乐器：弦乐器 / 110
- 第六节 黑白键艺术：键盘乐器 / 115
- 第七节 科技与艺术的结晶：电子乐器和计算机音乐 / 118
- 第八节 音乐作品生产的几个环节 / 122

第四章 多声、织体 / 129

- 第一节 西方多声音乐的兴起 / 129
- 第二节 文艺复兴——复调音乐的黄金时期 / 132
- 第三节 巴洛克——复调音乐的巅峰与主调音乐的兴起 / 134
- 第四节 和声语言的拓展 / 136
- 第五节 主调音乐织体的表现形态 / 139
- 第六节 复调音乐织体的表现形态 / 153

第五章 结构、体裁 / 164

- 第一节 音乐的“呼吸” / 164
- 第二节 音乐的主题及延展的主要方法 / 167
- 第三节 歌曲的常见结构：一段体和两段体 / 175
- 第四节 从三段体到奏鸣曲式 / 180
- 第五节 回旋曲式 / 186
- 第六节 主题与变奏曲式 / 189
- 第七节 多乐章的套曲：奏鸣曲、交响曲、协奏曲、组曲 / 191
- 第八节 室内乐的各种形式 / 196

第六章 历史、风格 / 198

- 第一节 中世纪时期 / 198
- 第二节 文艺复兴时期 / 203
- 第三节 巴洛克音乐 / 207
- 第四节 古典主义时期 / 213
- 第五节 浪漫主义时期 / 219
- 第六节 20世纪音乐 / 229

第七章 戏剧、舞蹈 / 236

- 第一节 圣咏与清唱剧 / 236
- 第二节 经久不衰的歌剧 / 239
- 第三节 舞剧的音乐 / 257
- 第四节 音乐剧的兴起 / 267
- 第五节 影视音乐 / 270
- 第六节 音乐与文学的关系 / 278
- 第七节 绘画对音乐的影响 / 280

第八章 中国、世界 / 284

- 第一节 非西方音乐 / 284
- 第二节 古代中国的音乐文献 / 289
- 第三节 传说中的中国古代音乐 / 293
- 第四节 传统的中国民间音乐 / 298

第一章

节奏、律动

音乐是时间的艺术，推动音乐向前发展的重要因素之一是节奏。因此，广义而言的“节奏”与“律动”是我们理解音乐并深入感受音乐的首要切入点。只要是在时间中运动的事物，如四季的轮回更迭、昼夜的黑白交替、钟表的嘀嗒声，或是潮起潮落、花谢花开，乃至身体的呼吸，我们都能感受到它——节奏的存在。

第一节 音乐最原初的要素——节奏

“节奏”（Rhythm）一词源于希腊语“Rhythmo”，意思是“把时间的跨度划分成能被人感觉到的段落”。在音乐中，节奏表现得最为丰富、最为明显，是指音乐中交替出现的有规律的强弱、长短的现象。从最宏观的角度看，我们可将节奏说是音乐的“进行走向”，这个概念包括了音乐各种各样的运动形态，既有跌宕起伏、轻重缓急，也有松散拉长、紧缩短促；从微观角度看，节奏还包括节拍和速度这两个结构要素，前者是指音乐规律性的重拍和弱拍重复进行与强弱交替的运动，后者是指这种有规律运动的速度频率。

关于音乐的起源，有一种观点是“音乐起源于节奏的敲击”。无论这个观点正确与否，可以肯定的是，节奏对于音乐的构成是至关重要的。节奏可以脱离音高成为一首独立的乐曲（如各种民间打击乐、鼓乐，也有很多专为打击乐

而作的乐曲)，而任何音乐都不能没有节奏。将不同长度的音组合在一起便形成了节奏。

实际上，更深层次地说，节奏不仅包括音乐进行中各个音的长短组织交替关系，还蕴藏着强弱拍交替（节拍）以及力度、速度、重音、推进力、动感等多方面的因素，这些因素便是“一定的规律”。即在音乐中，许多长短不同的音符以各种形态艺术地组合，使其在进行中形成疏密、动静、长短、顿挫、快慢、扬抑、强弱、散整、断连等千变万化的对比，其音乐表现力是无止境的。

总的来说，音乐节奏是指音乐进行走向中各音长短和强弱的有规律的组合。通俗来讲，去掉一段旋律的音高，得到的便是它的节奏，即音乐的骨骼。

早期的西方教会音乐多是由人声演唱，更加侧重于旋律的进行（通常为级进的上下行，平缓而又便于演唱），完全在自然音阶的基础上按照歌词自身的韵律演唱，并不强调整体的律动感。因此相对于旋律而言，节奏更加自由。直到10世纪左右，音乐才逐渐按小节来划分，然而记谱法仍然很不规范，虽然旋律可以被准确地记录，但是节奏、节拍记录依然很不清晰，甚至不曾提及。中国古代的音乐由于记谱法所限，没有完整的记录，但根据当时音乐理论的记载，自周朝起的主要传统音乐形式是所谓“雅乐”，当时以“六代大乐”为代表，传至明朝时更名为“中和韶乐”。它是贵族礼仪和典礼的音乐，被历代文人尊崇为“华夏正声”，宫廷均设置专职官员来负责，主要用于祭祀天地神明、祖先，或者用于庆典、宴会、集会等场合。儒家讲究音乐的正统和典雅，道家追求音乐的“人籁”“地籁”“天籁”“大音希声”的境界，突出庄严、肃穆、飘逸的气氛，这样的音乐往往不强调节奏的繁复，以简为美。历来雅乐被视为神乐、敬天法祖的圣乐，因此绝不允许任何淫声俗韵参与进去。虽然人们也觉得雅乐过于简单，于是去民间寻求节奏丰富的民歌，但都被认为违背祖制，属“淫荡之声，郑卫之音”。作为东方文化象征的古琴是古代高雅文人必修的科目，我们从早期古琴的记谱中可发现，古琴谱采用的是文字谱或减字谱，记载的是它的指法而非音名和节奏，因此在演奏时其节奏的长短均很自由，也创造出古琴才有的余音悠远的独特音乐风格。

巴洛克时期，一首乐曲所表达的情绪比较单一，表现在节奏方面，主要是通过某一特定的节奏型以同样的速度与力度贯穿整个乐曲，从而推动音乐不停地向前“流动”，很少有强弱力度之间的过渡（见谱例1-3）。器乐作品更是如此。

谱例1-3

《勃兰登堡协奏曲》No.3

巴赫曲



贯穿全曲的节奏型为 ♪♪♪ , ♪♪♪♪♪ 。

古典时期的音乐表现力更具有戏剧化。音乐作品中对比的元素更加多样，同一首乐曲中节奏的长短以及力度强弱的对比更加明显，包括出其不意的停顿、大量切分音、连线的频繁使用。乐曲中从一种节奏型到另一种节奏型的转换有可能是突然的，比如贝多芬《钢琴奏鸣曲》No.3从呈示部到连接部再到第一副部主题的转变。

浪漫主义时期的音乐更多地展示个性，主要通过和声来体现这一点；在节奏方面仍然延续着古典时期的传统，但力度与速度方面对比的幅度更大，从 $ffff$ 到 $pppp$ 、渐快渐慢、渐强渐弱、突强突弱的变化更为频繁。还有一个值得关注的点是，对于作品的“伸缩处理（Rubato，偷来的时间）”，即在演奏时整体上保持乐曲的基本速度，其中的各个部分略有加快或减慢，减慢处所占用的时值与加快处多出的时值相当，从而使乐曲的总时值始终保持在基本框架内。我们可以在肖邦等浪漫主义作曲家的大量作品中看到这一现象。

第三节 20世纪之后——新的节奏观念

19世纪末，以穆索尔斯基、德彪西、斯克里亚宾等作曲家的创作实践为起点，西方音乐开始了近现代的历程。20世纪更是一个开拓创新的年代，以新维

也纳乐派的三位大师为代表的作曲家推动音乐向着更自由的方面发展。这一时期是西方音乐的重要组成部分，而一般的听众又对它所知甚少，所以我们将着重对这一时期用新技法创作的音乐作品进行介绍。

由于20世纪后的音乐流派众多，写作手法复杂且各异，因此不做过多的论述。然而从节奏方面入手，去理解这一时期的音乐是比较可行的，这也将为我们怎样去理解当代的音乐作品提供一个思路。

我们知道，基本的节奏是通过均分、合并产生的。如一个四分音符可以均分成两个八分音符或四个十六分音符， ♪♪♪♪ 和 ♩♩♩♩ 又可以合并成 ♪♪ 以及 ♩♩ 。10世纪之后，音乐开始按小节来划分，这无疑极大地促进了音乐的发展，使得记谱和演奏更加清晰、易读，但同时也在一定程度上限制了对节奏的想象力。在许多民间音乐中，节奏是在歌词的自然韵律中形成的（并非按小节记录，以并列的强拍为基础），如同对白朗诵般自由，至今仍很难被准确地记录。日本的民间音乐中，旋律和伴奏的节拍常常不一致，比如旋律是 $\frac{2}{4}$ 拍，伴奏的三味线是 $\frac{3}{4}$ 拍，或者旋律是 $\frac{6}{8}$ 拍，伴奏的鼓是 $2+\frac{4}{8}$ 拍。而在一些非洲音乐中，歌声和打击乐（主要是鼓）的节奏组合更为复杂，如南非罗德西亚班图人的音乐（见谱例1-4）。

谱例1-4

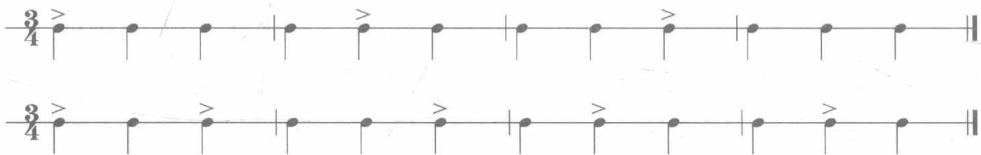
谱例1-4展示了南非罗德西亚班图人的音乐片段。乐谱包含五声部：歌声、第一鼓、第二鼓、第三鼓和第四鼓。歌声部分由一系列四分音符组成。四个鼓部分展示了复杂的节奏组合，包括八分音符、十六分音符以及长短不一的休止符，体现了非洲民间音乐中自由、非小节化的节奏特点。

对于这些音乐，按照记谱法最多只能精确到上述情形，实际音乐远比记录下的复杂得多，但这却是最原始的节奏形态。

20世纪之后，通过作曲家的处理，节奏在某种程度上又恢复了其原始的“自由”属性，最大的特点便是节奏极少受到限制而更富于变化。小节线的韵律功能被弱化，只是作为一种明确记谱或便于演奏的方式。其他传统的符号，如拍号、节拍重音等，也失去了限制功能，甚至被取消。

通常来说，节拍重音是在每小节的第一拍上，但这并不是必需的——也就是说，重音可以落在任何位置。比如同样用 $\frac{3}{4}$ 拍记谱，通过改变重音，可以形成多种节拍模式（见谱例1-5）。

谱例1-5



改变重音意味着小节线的移位，以上两例虽然都是以 $\frac{3}{4}$ 拍记谱，但重音改变之后的律动却是 $\frac{4}{4}$ 以及 $\frac{5}{4}$ ($\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$)。而当这两例合为两声部时，便形成了一种复节奏，即不同节奏或拍子的叠置（见谱例1-6）。然而20世纪后的作曲家在节奏上的各种创新归根结底都来自传统，只是其表现形态与处理原则更加复杂、多样化。这一点我们可以从谱例1-5明显地看到。

谱例1-6

《哥德堡变奏曲》第26变奏
J.S.巴赫曲

Allegro. ($\text{♩} = 100$)

改变节奏律动的方式有多种：

一、利用复节拍造成各声部拍子不一致

在这里， $\frac{3}{4}$ 和 $\frac{18}{16}$ 两种节拍纵向叠置，形成双层节拍对比（见谱例1-6），并不断转换上下位置（见谱例1-7）。

谱例1-7

低音单簧管，第七、第八圆号和定音鼓用 $\frac{4}{4}$ 拍，其他声部用 $\frac{12}{8}$ 拍（见谱例1-8）。

谱例1-8

《春之祭》
斯特拉文斯基曲

二、转移重音

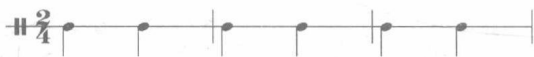
转移重音最简单的方法就是利用切分节奏（见谱例1-9）：

谱例1-9



连续切分的节奏在巴洛克时期和浪漫主义时期的音乐作品中都是极为常见的。在乐队中，有经验的演奏员都不会把它当作空出半拍的切分去数，因为如果这样演奏长时间持续的切分很容易造成节奏上的不准确甚至混乱。一般的作法是把它当作正常的拍子去数，只是在时间上向后推迟半拍（见谱例1-10）：

谱例1-10



谱例1-11

《火鸟组曲》*Infernal Dance of King Kastchei*第3小节
斯特拉文斯基曲

$\text{♩} = 168$

谱例1-11的主题由大管奏出，使用连续的切分节奏造成重音的移位。也可以用临时重音记号标记来转移重音（见谱例1-12）：

谱例1-12

《春之祭》第2章
斯特拉文斯基曲

Tempo giusto ♩ = 56

The musical score for Example 1-12 is a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Tempo giusto' with a tempo of ♩ = 56. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a complex, repetitive rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with various accents (>) and dynamic markings. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also featuring dynamic markings like 'f' and accents.

在这个例子中我们可以感受到，同样的和弦、同样的拍子，只通过重音的变化，即可形成这种“粗野、近乎原始的”节奏。该曲由弦乐演奏，第一、二、四小节没有重音，第三小节在两个后半拍上加入重音，第五（以及第八）小节第一拍的后半拍有重音，第六、七小节重音在第一拍，并且每个重音和弦都用圆号来加强。

将无重音记号的音组或音群由连线划分开或将符尾相连，可以明确重音（见谱例1-13）：

谱例1-13

《小宇宙》114
巴托克曲

The musical score for Example 1-13 is a single melodic line in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). The score consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows a melodic line with phrasing slurs and fingerings (1) placed under specific notes to indicate accents. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



上例中虽然没有标记重音记号，但是重音的位置一目了然。《小宇宙》114用连线标明了乐句，同时将不属于同一乐句的音符的符尾断开。听众同样也感觉不到拍子与小节线的存在。

三、相同的动机或旋律的持续反复

节奏的律动与旋律组合方式及其形态有着密切的关系，一个经过设计的动机或旋律不断地反复，也能形成不同的节奏律动，如谱例1-14所示：

谱例1-14



这段看似复杂的旋律实际只是来源于一个简单动机（见谱例1-15），将这个动机向后推迟 $\frac{1}{4}$ 拍再重复三次，便可得到上例的旋律：

谱例1-15



同样的旋律音型在小提琴声部持续反复，每次都在不同拍点出现，形成节奏的移位（见谱例1-16）。