

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

—欣赏音乐的基本知识



## 序 言

我们的生活中到处都有音乐。无论在喧闹的街头、还是在独居的小室，也无论是有声的音响、还是心中不时出现的音调。人们不只通过音乐会、电视、广播、录音带欣赏音乐，还经常通过某种乐器或是自己的歌喉，或自娱、或表演，亲自参加音乐活动。无论男女老少，谁没有唱过歌呢？美妙的乐声有时令人振奋，有时使人惆怅，使我们体验到情绪的共鸣和情感的升华：有时还会使我们陷入沉思，随着起伏的旋律，想起遥远的过去、想象看不见的未来。音乐好像有一种神奇的魔力，让疲倦的人们就像在沙漠中见到绿洲一般，忘却旅途的困顿，让清凉的音符遮住灼人的烈日，享受紧张生活中的小憩。在社会生活中，音乐还被赋予各种特定的功能，从民间的婚丧嫁娶，到庄重的国事活动，音乐都是必不可少的部分，古往今来，无论在哪个国家，概莫能外。

常常听到有人说，“我非常喜欢音乐，但是听不懂”。他们希望能够知道一些规则，得到一把钥匙，拿着它走到音乐殿堂的大门前面，说一声“芝麻，开门”，就能得到所有的宝藏。这样的想法当然是不实际的。但是，音乐也绝不是神秘得无法接近；相反，每一个人都能从音乐中得到乐趣，根本用不着为“理解”而烦恼！当我们看到美丽的浪花时，需要理解大海吗？闻到扑鼻的芬芳时，需要理解鲜花吗？当我们听到枝头的小鸟动听地鸣啭时，又有谁认为必须先学会鸟语，才能欣赏这美妙的歌声呢？美国大音乐家科普兰说过这样一段话：“我非常怀疑这些在音乐方面如此谦虚的人，是否有同样多的理由对其他的艺术也表示谦虚；或者说得好听一些，是否没有多少理由对理解音乐表示谦虚。如果你对音乐的反应能力持有自卑感，最好把它丢掉。这些自卑感常常是毫无根据的。”（引自《怎样欣赏音乐》，丁少良译，人民音乐出版社）。

如果我们在聆听时感受到音乐的美、体验到音乐带来的愉悦，就可以说已经“听懂”了，不必为没有听出音乐的“内容”而困惑。科普兰还说过一句很精彩的话，“音乐有内容吗？当然是有的。这种内容能够用语言表达吗？当然不能。”事实正是如此，任何用语言表述的音乐“内容”，充其量只是一种比喻，而且往往是很拙劣的比喻。一段只有几小节的、朴素而动人的旋律，哪怕用千言万语也无法表达出来。要想知道它是什么样子，除了亲自倾听之外，别无他途。在这本小书里，我们将试图罗列和说明欣赏音乐所需要的一些基本知识，掌握了这些知识，当然会有助于理解，使我们从音乐中得到更多的享受，但音乐知识绝不是音乐本身。比如说，你可能读过100本怎样游泳的小册子，已经知道了有关游泳的一切知识，但这绝不意味着你已经学会了游泳。此外，为欣赏的目的地到底需要掌握什么样的知识，也是个很难说清的问题；在写这本小书时，我将尽力回忆自己在初学时所遇到的困惑和曾经请教别人的问题，但愿使这本书对我们的读者有一点实际的帮助，使生活中增加一种美。

需要说明的是，尽管无论古今中外的音乐都有相通之处但由于如今使用的记谱法、理论体系和接触到的作品是以20世纪以来从西方传入的系统为主，因此，这本书是以这个系统、尤其是以从古典时期至20世纪初期的音乐观念为基础的。从理论的角度来看，这样写显然是不完善的，然而限于篇幅，我只能将“欣赏音乐的基本知识”这样一个题目限定在上述范围之内，谨此说明，

并致歉意。

## 一 音乐是什么？

有时，人们说它像诗；有时，人们说它像画；还有人将它比喻为建筑，用以形容其结构原则。这一方面说明音乐与姐妹艺术之间有千丝万缕的联系，另一方面恰好说明了音乐是与其他任何艺术都不同的、最抽象的艺术。语言的功能是有限的，它无法表达感官的体验。因此，它只能借助人们储存在大脑中的记忆，用比喻来说明问题。从这个意义来说，语言的功能终止的地方就是音乐功能的开始之处。《毛诗》序中所谓“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”说的正是这种情况。音乐之所以抽象，是因为其他艺术、尤其是造型艺术，大多源于对生活真实的模仿，而在音乐中，我们很难找到所谓生活的真实。诚然，在一些音乐作品中能够听到模拟的自然音响，比如狂风暴雨、机器的鸣响等等，但这终究只是偶尔用之的“效果”，如果把这些自然音响作为理解音乐的途径，是永远无法“理解”的。

广义地讲，一切声音都可以用作音乐的材料。其中包括有固定音高的乐音、没有固定音高的噪音、还包括无声的休止。简单地说，音乐就是运动的音响（包括休止）的艺术的结合。运动是音乐的生命，动与静、强与弱的对比是音乐中的重要表现手段。一个无休无止的单音之所以不能叫作音乐，唯一的理由就是它是静止的、因而是没有生命的。“艺术的结合”是指将这些材料按照一定的审美原则、一定的艺术规律组织在一起，而不是将各种声音杂乱无章地倒进听众的耳朵。

用几个玻璃杯盛上水，使它们发出不同的音高，就可以奏出一支乐曲。这说明音乐中包含不同音高的若干个音。锣鼓队奏出的是另一种音乐，其中根本没有固定的音高，也就是说，这时构成音乐的主要材料是不同的节奏和音色。从这两个简单的例子可以看出，音高、节奏和音色是构成音乐的基本要素。无论多么复杂的作品，都是由这样一些基本要素构成的。然而，这些要素并不是音乐，正如砖瓦水泥不是大楼一样。

人们常说，音乐是时间的艺术。这句话说出了音乐的基本性质。一首音乐作品，不管是宏大的交响曲还是一支短小的儿歌，必须随着时间的进程一点一点地展现出来。只有听完了整首作品，才能了解它的全貌。与此相对的是空间艺术（视觉艺术），比如一座雕塑，我们可以在一瞬间将它摄入脑海，尽管不能记住所有的细节，但对其全貌已经有了印象。因此，欣赏音乐时最重要的事情就是记住方才听到的东西。尤其在大型作品中，往往在每一个部分都出现新的主题或是引入新的音乐材料。必须将它们记在脑子里，追随它们的每一个变化，这是欣赏音乐的最重要的方法。因此，具备一定的音乐记忆能力不只是学习音乐的重要素质，对欣赏者而言也是很重要的。

在音乐的表现手法中，除了基本要素之外，还有力度、速度、和声的变化，其中无论哪一个因素的变化，都可能完全改变音乐的表情。比如说，同样一个乐句，当它的速度由很慢变得很快时，音乐的情绪可能就会由悠闲转为兴奋、由阴沉转为明朗、或者由沉痛转为激昂。但是，任何一个因素在独立存在时都没有任何表情意义。由此我们可以看出，这种时间艺术的基本原则是调动一切表现手段、在音响的运动和对比中展示其内涵。

一般来说，艺术大多起源于模仿。最典型的例证是绘画和雕塑，它们的描绘方象直接来自生活和自然，因此能够被人不加思索地接受。经常有人说

“我听不懂这首乐曲”，却很少有人说“我看不懂这幅画”（当然，一些现代派的、很抽象的绘画不在此列，但即使在这类作品中，往往也能找到与某种具体形象的联系）。舞蹈和戏剧亦是如此。即使是文学，虽然它的载体是抽象的文字符号，与形象的模仿无关，但就其内容而言，也是生活的再现。并且，文学很幸运，它的载体就是人类思维的载体，无需另一种语言来解释这一种语言，因而文学欣赏的过程实际上是非常直接的，连造型艺术也无法与之比拟。音乐则不然。我们很难证明音乐起源于对自然音调或自然音响的模仿；即使证明了这一点，也是没有意义的，那只能说这种艺术从诞生之初就超越了模仿阶段，使人类在无意中找到了另一种抒发感情的方法，或者说人类情感的另一种境界。古希腊哲学家柏拉图是模仿说的鼻祖，但他也认为音乐模仿的不是自然的音调，而是“善与恶的灵魂”。

这里需要说明一下。方才说的“懂”，是指能够理解某种艺术的表层形式，而不是理解其内涵或作者的意图。当艺术形象与人们熟悉的事物联系在一起时，理解其表层形式是没有任何困难的，比如画面上的山水人物或舞台上的生死离别。作者的意图或是作品的深层含义则存在于一定的创作背景和文化系统中，掩盖于表层形式之下。对这一层含义的准确理解是艺术欣赏的更高境界，但不是必要前提。在极为抽象的艺术作品（例如某些现代绘画）中，内容与形式之间已经脱离了自然形象的联系，似乎是直接反映画家头脑中的意象。人们常用“韵律”、“节奏”这样一些音乐术语描述抽象的美术作品，其中的道理颇为耐人寻味。

在有关音乐起源的讨论中，有一点似乎是公认的。大家都认为在音乐诸要素中人类最先掌握的是节奏。从乐器的发展中可以看出这一点。世界各民族古老乐器中最先出现的都是打击类乐器。直至今日，以打击乐为主的节奏性音乐仍然是一些原始部族音乐的基本特征。其次出现的是吹管类乐器，先是取材于动物、植物的骨哨、芦笛之类，后来是金属制的号角。最后出现的是弦乐器，先是拨弦、后是拉弦。有意思的是，在音乐创作中也有类似的顺序。一个初学作曲的人，往往将注意力集中在繁复的节奏和打击乐器上。过一个时期之后，可能就会偏爱铜管乐器的力度和辉煌的音响。等到他认识到弦乐器的重要性、并且能够熟练地掌握的时候，才能说已经登堂入室。这其中似乎显示了一个规律，对音乐的感受是从没有音高的节奏开始，发展到粗线条的旋律，进而到丰富的音色和细腻的表情。

## 二 音乐的分类

艺术应该是无拘无束的，但是在漫长的发展过程中自然形成了若干种形态，每一种形态都有自己的特点。在音乐领域，有许许多多代表某种特定形态的名称，它们有的明确，有的很模糊，有的甚至还互相矛盾。在这里，我们不去做学术上的探讨，而是简单地介绍一下，以便对音乐的概念有更进一步的认识。

### 民间音乐和创作音乐

在严格的意义上，所有的音乐都是创作出来的，不同的只是创作的过程和方式。我们所说的民间音乐和创作音乐的主要的区别在于：1，民歌或民间乐曲最初的作者已经无法查考，而创作的音乐有作者的署名；2，民间音乐在流传过程中经过千万次的口头传授，可能与最初的曲调已没有多少相似之处，因而可以说是一种集体创作；3，民间音乐一般是口头流传，创作音乐则以尽量准确的方法将音乐记录下来；4，为了演唱（或演奏）的方便，民间音乐一般在技术上比较简单。不过，现在越来越多的专业音乐家表演民间音乐，使得这两个概念有时难以分清。比如说，一个训练有素的歌唱家音乐会上演唱的民歌、根据民歌曲调改编的管弦乐曲等等。相反的例子也有，一首由作曲家写作的歌曲，由于它的曲调优美动听，歌词接近日常生活，同时又与某一地区或民族的音乐风格比较接近，传唱一段时间之后，人们可能会忘记了它的作者，当作民歌来对待。

### 古典音乐和现代音乐

“古典”时常使人联想起“古代”，这其实只对了一半。除了“古代”的含义之外，这个词还有“经典”的意思，简单地说，就是“最好的”。当我们说“古典音乐”时，一般包含这样几个意思：1. 维也纳古典乐派的音乐，这里，“古典”一词有明确的时间范围、地域范围和风格特征，就是以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的音乐；2. 古代的著名音乐作品；3. 由现代作曲家按照特定的风格规范写作的音乐；4. 泛指由巴洛克时期直至浪漫主义时期的一切音乐作品。此外，古典音乐还有写作技法高超、思想内涵深刻的意思，当然，悦耳的音响和形式美也是必不可少的，否则不成其为艺术。现代音乐的广义概念是 20 世纪创作的、在作曲技法、曲式结构、美学观念等方面都突破了由维也纳古典乐派所确立、在 19 世纪达到顶峰的作曲规范的音乐。其狭义概念则专指西方国家在两次世界大战之间、尤其是第二次世界大战之后出现的各种音乐流派，比如无调性音乐、十二音音乐、具体音乐等等。现代音乐的流派很多，很难简单地归纳，不过一般而言，都有以下特征：1. 在横向关系上，打破调式、调性的限制，自由地使用全部十二个音；2. 在纵向关系上，脱离传统的和声体系，大量使用“不协和”的和弦；3. 在音色上极力求新，包括用传统乐器探索新的组合和利用电子设备开发前所未有的、崭新的音响材料；4. 在创作的思维方式上，偏重于理性和逻辑，乃至用数学法则来构筑作品。

## 标题音乐和无标题音乐

首先，这两个概念是专门针对器乐曲的。声乐作品有标题是很自然的事情，无论是歌曲还是歌剧，都有一个“名字”，哪怕这个名字叫作《无题》，也和无标题音乐不是一回事情。但是，这个标题实际上是诗歌或戏剧脚本的名字，与音乐没有多少关系，换句话说来说，这个标题是针对歌词的，如果歌词改变了，标题也会随之改变。其次，标题音乐是一个专门的术语，而不是说有名字的作品都叫作标题音乐。它指的是讲述故事、表现文学概念或描绘画面、场景的器乐作品。这种类型的音乐可以说自古就有，比如中国古代乐曲中的《十面埋伏》、《春江花月夜》和欧洲古代乐曲中常见的《战争》、《狩猎》之类的标题，但这个词是李斯特首先使用的，他给“标题”下的定义是：“作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易懂的话，作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子，事先指出全曲的诗意，指出其中最主要的东西。”可见，标题不仅是一个名字，它应当是一段文字，说明乐曲的“情节”或作曲家的意图，例如贝多芬的《田园交响曲》、柏辽兹的《幻想交响曲》都是典型的标题作品。李斯特本人在他的交响诗《塔索》前面是这样写的：“在费拉拉，塔索的心中交织着爱情与苦恼；在罗马，他得到了报偿；而在威尼斯传唱不衰的歌曲映射着他的荣耀。这三个阶段难解难分，不可磨灭地存在于他的记忆中。音乐奏响之后，让我们想象主人公心头的愁绪浓云般弥漫在威尼斯的湖面上，就像这幅景象呈现在我们眼前；接着，我们看到了他的骄傲而忧郁的面孔，他正在费拉拉节日的人群中悄悄地穿过，他的不朽之作正是在这里初见天日的；最后，我们随着他来到不朽的城市罗马，人们为他戴上了桂冠，奉为殉道者和诗人”。这段话不仅指明了音乐的基本情绪，还绘出了具体的画面，使听众直接进入规定的氛围。

不过，由于作曲家写作标题音乐时经常取材于人们熟知的故事、事件或景象，就不必再用许多文字来说明了；比如里夏德·施特劳斯的《唐璜》、《唐吉珂德》，何占豪、陈钢的《梁山伯与祝英台》等就是这种情况。标题音乐是浪漫乐派作曲家喜爱的体裁，在19世纪产生了大批脍炙人口的作品，对今天的音乐创作有极其深刻的影响。与此相对的无标题音乐又叫作纯音乐、绝对音乐。它不依赖（或者说很少依赖）描述性的标题来引导理解，但也需要有一个名字。它命名的依据通常是作品的调性、调式、曲式和作品编号。比如肖邦的《c小调钢琴奏鸣曲》，c是调性，小调是调式，奏鸣曲则说明了曲式。还有一些作品，虽然有一个名字，但这个名字只表明作品的情绪、气氛，而不是具体的形象，因此仍然是无标题音乐，像柴科夫斯基的《悲怆交响曲》、《忧伤小夜曲》就属于这种情况。

## 严肃音乐和轻音乐

这是一对定义模糊，只可意会、不可言传的概念。严肃音乐与轻音乐之间唯一的分水岭是前者以作曲者在作品的思想性、创新程度、写作技法等方面的艺术追求为特征，而后者则以娱乐为主要目的。其他方面的具体的区别均难以成立。首先，我们无法按照作曲家来区分，许多大作曲家的作品表中都包含着轻音乐性质的东西；其次，无法按照乐队编制区分，同样的乐器、同样的乐队既可以演奏严肃音乐，也可以演奏轻音乐。要注意的是，这里说

的轻音乐指的是用传统乐器演奏的乐曲，比如说施特劳斯的圆舞曲，而通俗歌曲、摇滚乐之类则又作别论。“轻”除了风格上的含义之外，还有“小”的意思，在过去，对冠以“轻”字的作品往往轻视，认为不必认真对待。

### 三 音乐的题材与体裁

题材是“文艺作品的内容要素之一。即作品中具体描写的、体现主题思想的一定社会、历史的生活事件或生活现象。它来源于社会生活，是作者对生活素材经过选择、集中、提炼、加工而成的。作者选择什么题材，如何处理题材，取决于他的创作意图和所要表现的主题……”（引自《辞海》）。

“体裁”一词的本意有二：1.在中国古代文学中，指诗文的文风词藻。2.文学的体裁，又称样式。指文学作品的类别，如诗、小说、散文、戏剧等。在每一种文学体裁中，按作品体制大小长短划分，小说又有长篇小说、中篇小说、短篇小说，戏剧有多幕剧、独幕剧等；按作品的内容、性质划分，诗中有叙事诗、抒情诗等，戏剧中有悲剧、喜剧、正剧等，散文中有随笔、小品、杂文、报告文学等。文学体裁是随着历史发展而不断丰富、发展的。”（出处同上。）

简而言之，题材指的是作品的内容范畴，体裁指的是作品的存在形式。题材与体裁之间没有必然的联系，同一个题材完全可以用不同的体裁来表现。但是，有一些体裁由于其起源或是出于习惯，专用于特定的题材，例如小夜曲总是用来表现缠绵的爱情，而进行曲总是与行进中的队伍联系在一起。在音乐中有所不同的是，“题材”只适用于有文学内容的作品（比如歌曲、歌剧、康塔塔等）和标题音乐，对于无标题的“纯音乐”来说，“题材”和“内容”一样，难以用语言描述。因此，这里我们将着重介绍有关体裁的知识，也就是说，先从形式上认识音乐。

音乐体裁的分类原则比较含混，也就是说，同一个作品可能被分入不同的体裁。大体上，这些分类原则的依据是使用的乐器（或人声）、表演的形式、作品的曲式和创作风格。如果一个作品同时具有几种特征，往往以其主要特征作为体裁命名的依据。例如，按照“声源”来划分，音乐体裁可以分为声乐和器乐两大类，每一类中又包括许多具体的名称。独奏、合唱、交响乐、室内乐也是体裁的名称，它们是按照表演形式和参加人数的多寡来区分的。由曲式结构命名的体裁有奏鸣曲、组曲等等，而狂想曲、随想曲的名称则与表演形式、人数多寡都没有关系，它指的只是创作风格。在漫长的音乐历史中，曾经产生了大量的体裁，每一种体裁又都有各自的发生、发展和演变的过程。了解各种音乐体裁的基本知识无疑能够提高我们的欣赏水平，但在这里，我们不必深入地研究，只要知道一些重要体裁的基本特征就可以了，有兴趣的话，将来可以通过进一步的学习，掌握更多的细节。下面，我们介绍几种常见的体裁。

#### 1. 器乐体裁

##### 奏鸣曲

简单地讲，奏鸣曲就是由好几段音乐构成的乐曲。一般是由一件（或少数几件）乐器演奏，只用钢琴伴奏。最常见的是小提琴奏鸣曲和钢琴奏鸣曲。当然，钢琴奏鸣曲就无需伴奏了。奏鸣曲（sonata）一词来自意大利语，本意是演奏乐器，没有体裁方面的含义。今天说的奏鸣曲是指在十八世纪形成的一种形式，有着严密的组织规则。它一般由四段组成：第一段用奏鸣曲式，快板；第二段用三段式，慢板；第三段为小步舞曲或诙谐曲；第四段用奏鸣

曲式或回旋曲式，快板。其中的每一段又称作一个乐章，各乐章之间在速度、情绪、主题、调性等方面形成对比，用不同的方式发展音乐材料，使得作品的整体结构丰满而又富于变化。这种形式形成于维也纳古典乐派时期，因此被称作“古典奏鸣曲”；海顿、莫差特、贝多芬的作品是古典奏鸣曲的典范，但他们的作品通常是分为三个乐章的。在古典奏鸣曲形成之前的巴洛克时期，曾经有过另一种样子的奏鸣曲，被称作“巴洛克奏鸣曲”，它同古典奏鸣曲的区别在于：（1）结构比较松散，对比因素较少；（2）分为庄重的严肃的“教堂奏鸣曲”和由舞曲组成的“室内奏鸣曲”两类，前者各乐章的速度为慢—快—慢—快，后者比较自由，视具体的舞曲而定。巴洛克奏鸣曲是古典奏鸣曲的前身，维瓦尔迪、亨德尔、巴赫等人的作品即属这个范围。

自古典奏鸣曲形成以后，许多作曲家用这种体裁写作，并且产生了固定的概念，归纳起来，奏鸣曲的特点是：（1）由数个乐章组成；（2）在各乐章之间尽可能地使用多种对比手段；（3）一般是一件乐器的独奏，但有时也用四五件乐器的小型室内乐队；（4）通常是无标题的“纯音乐”；（5）各乐章有惯用的特定曲式。这些特点被称作“奏鸣曲原则”，它对后世的作曲家有着非常大的影响，在许多大型作品的结构中都可以看到奏鸣曲原则在起作用。

还有一种“小奏鸣曲”。这种形式比奏鸣曲轻便、灵活。一般是二三个乐章，有时甚至将奏鸣曲原则压缩到一个乐章之内（例如贝多芬的钢琴奏鸣曲，作品 111）。演奏技术往往也比较简单，便于教学和自娱。

### 交响曲

在了解奏鸣曲原则之后，再分析交响曲的结构就容易得多了。交响曲被称作“乐队的奏鸣曲”，因为它与古典奏鸣曲大体产生于同时期，即海顿和莫差特的时代，其结构原则可以说是直接由奏鸣曲脱胎而来。它也是由四个乐章构成，各乐章的顺序亦为快—慢—舞曲—快，每个乐章所惯用的曲式亦与奏鸣曲相仿。

交响曲（symphony）的原文词意是“同时发音”。这个词最初是泛指包含许多声部的乐曲（也包括人声）。后来，随着器乐曲的蓬勃发展，这个词逐渐与声乐分家，专指器乐合奏曲、尤其是歌剧、清唱剧等大型声乐体裁的序曲。海顿为近代交响曲铺平了道路，他因此而被尊为“交响曲之父”，这种体裁也从此就与维也纳古典乐派联系在一起。自那以后，演奏交响曲的乐队逐渐形成固定的编制，被称作交响乐队。维也纳古典乐派的三位大师，海顿、莫差特和贝多芬的交响曲被视为经典之作，至今仍在演奏。

交响曲规模宏大、结构严谨、音响丰富，既能充分发挥乐队的能力、容纳深刻的思想内涵，又能表现多样化的戏剧性对比和冲突，可以说是集器乐表现手段之大成。因此，它历来受到作曲家的重视，人们也常常从交响曲来判断一个作曲家的器乐写作能力和驾驭大型曲式结构的能力。在广泛的创作实践中，交响曲的形式、乐队编制和表现手法都在不断地发展变化，今天的交响曲与十九世纪的交响曲已经有了很大的不同，蓬勃发展的民族文化、各种现代思潮及新的作曲手法都在交响曲的音响中表现了自己的存在，大大丰富了交响曲的表现力。有一点应该说明一下，交响曲过去又称交响乐，为了避免概念混淆，交响曲这个名称只用于上面所说的这种专门的体裁，而交响乐则与交响音乐的概念一样，泛指用交响性手法写作的、由交响乐队演奏的音乐，例如歌剧序曲、协奏曲等等，交响曲当然也包含其中。在这个意义上，

交响音乐和管弦乐的概念大体相同。

### 交响诗和音诗、音画

交响诗是十九世纪浪漫乐派时期的重要体裁之一。匈牙利作曲家李斯特首先使用这个名称来命名他写的十三首单乐章的管弦乐曲。自他以后，用这种体裁写作的人很多，但大家对它的说法却并不一样。将这些说法中的共同点归纳一下，交响诗在形式上的特征是：（1）以交响性手法成，用交响乐队演奏；（2）一般只有一个乐章；（3）都是标题音乐；（4）具有描写性，其情节背景和标题常常来自神话、民间传说、著名的文学作品或历史事件。李斯特认为，使用这种单乐章、多乐段、相对自由的结构，能够摆脱传统思维方式的束缚，使形式与内容更紧密地联系起来。同交响曲比较，交响诗在形式上的确要自由得多。作曲家们在创作时可以根据内容的需要来决定作品的结构。例如，斯美塔那的《我的祖国》实际上是由六首交响诗构成的交响诗套曲；里夏德·施特劳斯则不用“交响”一词，将他的作品称为“音诗”；还有的作曲家用类似于交响诗的形式刻画自然风光、甚至一幅美术作品，他们称之为“音画”或“交响音画”。

### 协奏曲

用最简单的话来讲，协奏曲就是由一件独奏乐器和一个乐队合作演奏的乐曲。

最早的协奏曲据说出自叔侄二人，他们是意大利的安德列亚·加布里埃利和乔瓦尼·加布里埃利。当时的协奏曲是由好几个声部（其中有乐器、也有人声）同时演奏，像比赛一样争相显示自己的技巧和魅力，形成一种生机勃勃、饶有趣味的“竞奏”。自问世之日起，这种形式就为听众所喜爱。十七世纪末叶，意大利著名的小提琴家兼作曲家托雷利和科雷利二人改造了这种形式。他们用一小组独奏的弦乐器担任主奏声部，再用大型乐队作为对比，与主奏部彼此呼应。主奏部的各个乐器之间、主奏部与大乐队之间时而你争我抢，都想突出于别人之上，时而同心协力、奏出和谐、丰满的音响。这种形式是近代协奏曲的前身，称作“大协奏曲”。巴赫的《勃兰登堡协奏曲》中的第二、四、五首就是大协奏曲的名作。现代作曲家如布鲁赫、勋伯格等人也有这样的作品。

我们今天所说的协奏曲是指由莫差特开创的形式。它是由一件独奏乐器同管弦乐队合作的、多乐章的套曲。根据独奏乐器的不同，分别称作“小提琴协奏曲”、“钢琴协奏曲”、“单簧管协奏曲”等等。通常是三个乐章：第一乐章用奏鸣曲式写成；第二乐章的曲式无一定之规，慢板；第三乐章多用快板的回旋曲式。第一乐章临近结束处的“华彩段”是协奏曲的精彩处之一；这时乐队一片沉默，让独奏家在自由的空间将高难的技巧和奔放的激情挥洒得淋漓尽致。

### 套曲和组曲

套曲是个大概念，凡是由几个独立段落构成的音乐作品都叫作套曲，像交响曲、协奏曲就都属于套曲结构，组曲也是套曲中的一种。构成套曲的各段（或各乐章）有时只是一种很松散的联合，但有时也存在严格的整体结构，有的作品甚至各乐章采用同一个主题，以取得完整的效果。在器乐套曲中，最重要的当推奏鸣曲，上面已经介绍过了；声乐套曲则与其他声乐体裁一起放在下面讨论，在这一段里，我们主要了解一下组曲。

组曲是各种器乐套曲中最早出现的形式，现在分成古组曲和现代组曲两

种类型。

古组曲是由舞曲发展出来的。早在十五世纪，欧洲的作曲家们就已经不满足那些短小的舞曲。他们将几首舞曲的调性统一起来，然后按照对比的原则、根据不同的风格和速度将它们有机地联缀在一起。由于它是由舞曲联缀而成，所以又称“舞蹈组曲”。构成古组曲的舞曲有很多种，常见的如阿勒芒德舞曲、波洛奈兹舞曲、库朗特舞曲、加沃特舞曲、吉格舞曲等等。这些舞曲在十五、十六世纪都曾经广泛地流行于欧洲的民间和宫廷。古组曲所包含的舞曲的数目起先是不固定的，但通常为四首以上。到巴洛克时期，形成由四首舞曲组成的固定形式。它们的顺序是：阿勒芒德舞曲（四拍子，中速，庄重）—库朗特舞曲（三拍子，稍快，活泼）—萨拉班德舞曲（三拍子，慢速，平稳）—（有时插入其他舞曲）—吉格舞曲（三拍子，快速，跳跃）。由于这种形式的古组曲在巴洛克时期定型，因此又叫作“巴洛克组曲”。

现代组曲在结构原则上与巴洛克组曲没有根本的区别，只是形式更加自由。在现代组曲中，舞曲已经不再是唯一的材料。十九世纪浪漫乐派的作曲家常常从芭蕾、戏剧、歌剧以至文学作品中取材，写成标题性的交响组曲；例如柴科夫斯基的《天鹅湖组曲》（取自他的舞剧《天鹅湖》）、格里格的《培尔·金特组曲》（取自他为话剧《培尔·金特》所作的配乐）、里姆斯基·科萨科夫的《舍赫拉查达》（以阿拉伯故事集《天方夜谭》为素材）、比捷的《阿莱城姑娘》（取自他为同名话剧作的配乐）等，都是这种富有戏剧性的交响组曲的佳作。

#### 前奏曲和序曲

这两种体裁很容易混淆。它们在刚诞生的时候有相似之处，都是放在较大的乐曲前面作为引子。但是后来的发展方向却有很大的差异。

前奏曲（prelude）在十五世纪就开始使用了。当时它就像是一段自由写作的“过门”，篇幅很小，一般为十几个小节，常常用琉特琴演奏。至十七世纪中叶，随着组曲、众赞歌等大型体裁的发展，前奏曲的规模也扩大了，成为这些大型作品的开头部分。到了十九世纪，肖邦写的二十四首钢琴前奏曲开创了前奏曲的新时代。在今天，当我们说到这种体裁的时候，指的就是由肖邦而来的形式。它的特征可以归纳为三点：（1）它是独立的作品，而不是其他作品的“前奏”；（2）所用的乐器都是键盘乐器，后来几乎成了钢琴的专用体裁；（3）与以前的“过门”比较起来，篇幅大多了，且常常具有一定的思想内涵和技术难度。由这三点可以看出，这种前奏曲与旧的形式之间的共同之处只剩下了名称和自由的写作手法。自肖邦以后，斯克里亚宾、德彪西、拉赫玛尼诺夫等人写出大量的前奏曲佳作，可以这样说，只要是一个熟悉钢琴的作曲家，在他的作品表中就一定看到这种体裁。

序曲（overture）的出现稍微晚一些，它是在十七世纪随着歌剧、清唱剧的出现而产生的。所以，它从一出娘胎就是以大乐队作为表现手段。歌剧是1600年左右诞生的，半个世纪之后的1658年，法国作曲家吕利创立了由“慢—快—慢”三段构成的序曲，成为歌剧序曲的标准形式。这种结构被广泛接受，称之为“法国序曲”。1696年，意大利作曲家A.斯卡拉蒂首创另一种形式，由快—慢—快三段构成，被称作“意大利序曲”，当时又称“交响曲”（sinfonia）。十八世纪上半叶是两种序曲并存的时期，后来法国序曲逐渐少用。

早期的序曲（例如在吕利和斯卡拉蒂的时期）同歌剧之间没有多少联系，

自十八世纪起，序曲才成为歌剧不可分离的组成部分。它们有的是将歌剧中主要的音乐主题联缀在一起，使观众先有印象；有的是以歌剧主题为基础写成比较完整的器乐曲，预示着剧情的发展和结局；也有的序曲起描述环境、渲染气氛的作用，直接与歌剧的第一幕连在一起。

歌剧序曲经常作为音乐会曲目单独演奏。在十九世纪，又出现了一种与戏剧没有关系的、专为音乐会而作的序曲，称为“音乐会序曲”或“交响序曲”；著名的作品如门德尔松的《芬格尔山洞》、柏辽兹的《罗马狂欢节》、布拉姆斯的《学院序曲》等。有时为话剧配乐而作的序曲也归入此类，例如贝多芬的《埃格蒙特》和门德尔松的《仲夏夜之梦》。

### 夜曲

夜曲是十八世纪在欧洲流行的一种小型器乐套曲。它本来是由一支室内乐队在夜幕之下露天演奏的，因此而得名。爱尔兰作曲家费尔德（1782—1837）首先使用这个名称写作钢琴小曲。十九世纪的夜曲几乎都是钢琴独奏，最有名的是肖邦的二十一首《夜曲》，为这种体裁树立了形式和风格的典范。夜曲的典型写作手法是以一个优美的旋律在上方浮动，左手用行云流水一般的分解和弦淡淡地衬托；安祥的情调中透出几分郁闷，在夜色中充满着浪漫的气息。

### 幻想曲、随想曲和狂想曲

幻想曲是一种结构和写法都很自由的器乐体裁；“自由”的意思是不拘泥于习惯、没有固定的模式。因此，与其将它看作一种“体裁”，还不如将它看作一个“名称”。这个名称在十六世纪开始出现，当时主要指由吉他、琉特琴之类的乐器演奏的小品。后来，一些作曲家喜欢将自己兴之所至、不拘一格的作品称作幻想曲，并且常常使用一些新鲜的、或是高超的技法，巴赫的《半音阶幻想曲》就是一个很有名的例子。十九世纪的作曲家们发现这个名称很适合自己的口味，就用它来命名各种即兴式的作品，经常带有梦幻或奇思异想的味道，有时还采用现成的音乐加以改编；例如李斯特的《忆唐璜》，就是作者看了莫差特的歌剧《唐璜》之后根据印象写出来的。

随想曲兴起于十九世纪，也是一种结构自由的体裁。它在形式上与幻想曲难以区分，其不同之处似乎更多在于风格和写作习惯，而不是特定的格式。法国思想家、哲学家卢梭在他编写的《音乐词典》中是这样描述随想曲的：“一种自由的音乐；在这里，作曲家摆脱了一切主题的约束，让才思尽情地驰骋，使自己沉浸于音乐的激情之中。”以“随想曲”命名的音乐作品有各种不同的形式；有独奏，也有乐队作品，有的采用较为严整的曲式，更多的是不拘一格。有的带有练习曲的性质，比如帕格尼尼的《二十四首小提琴随想曲》，也有的是用管弦乐的色彩描绘异域风情，类似于音画，例如柴科夫斯基的《意大利随想曲》。

狂想曲出现于十九世纪初叶，但是它成为尽人皆知的体裁名称却是在半个世纪后的1854年、李斯特写出著名的十五首《匈牙利狂想曲》之后。这种体裁可以看作是幻想曲的一个变形；它的特点是结构自由、热情洋溢，经常取材于民歌的曲调或是风格，具有浓郁的地方色彩和史诗的气质。狂想曲大多是乐队作品，但也有钢琴独奏。李斯特之后的著名作品有德沃夏克的《斯拉夫狂想曲》、埃内斯库的《罗马尼亚狂想曲》、格什温的《蓝色狂想曲》（有时译为《布鲁斯狂想曲》）等等。

布拉姆斯写过一首由女低音和男声合唱队演唱的“声乐狂想曲”，还写

过几首名为狂想曲的钢琴作品，其中既没有使用民歌素材，也不容易找到大家已经习惯的那种激情，由此而开辟了另一条道路，亦有不少作曲家效仿。

### 军乐和进行曲

广而言之，一切与军队有关的特定音乐形式都应该纳入军乐的范畴。远在古埃及和古罗马的时代，乐器就已经介入了人类的战争。犹太人的军营中用号角唤醒沉睡中的战士，罗马的卫士用低沉的号声警告敌人的来临，苏格兰的风笛手用激扬的音乐鼓舞士气，中国的王侯曾亲自擂鼓指挥大军的进攻。时至近代，军乐队的规模更加庞大、功能愈加多样，在雄纠纠的迎宾仪仗中、在肃穆的阵前悼亡时、在庆典的欢乐场面上，军乐队都是不可或缺的角色。有个欧洲国家还别出心裁地组织了一支伞兵军乐队，音乐家们在空中组成队形，让雄壮的乐声从天而降。

军乐的原始功能有三个：一是传递信号，一是激励士气，一是统一步伐；在典礼、仪式上演奏的军乐已经超越了上述功能，成为军风军威的象征。军乐的基本特点来自它的原始功能，节奏鲜明、速度固定、分句划一，曲式一般也比较简单。此外，军乐队必须能够在行进中演奏，这一点决定了它只能以吹奏乐器和打击乐器组成。

进行曲本来是军乐中最重要的形式之一，不过自从十六世纪起，它就已经走出军营，成为一种很受欢迎的音乐体裁，在歌剧、交响曲等大型体裁中也经常出现。其内容有时仍然与军旅相关，例如舒伯特的《军队进行曲》，但也有许多与军队毫无关系，像《婚礼进行曲》（最著名的是瓦格纳的歌剧《罗恩格林》中的那一首）、《葬礼进行曲》（贝多芬的第三交响曲《英雄》中的第二乐章就是一例）等等。演奏也不再限于军乐队，更常见的是管弦乐队（如伯辽兹的《拉科奇进行曲》）、钢琴（如莫差特的《土耳其进行曲》）、合唱（如郑律成的《中国人民解放军进行曲》）等。由于这种体裁篇幅不大、节奏有力、形象鲜明、富于鼓舞人心的力量，因而易于被人理解和记忆，一些著名的进行曲真可谓妇孺皆知。最有名的进行曲作曲家大概要算美国的苏萨，他平生写作了一百三十六首进行曲，加上改编的作品则近五百首，流传极广，被誉为“进行曲之王”。

器乐体裁还有许多，比如变奏曲（即一个主题加上它的多次变化出现）、改编曲、创意曲、叙事曲、谐谑曲、练习曲、托卡塔、各种重奏和独奏曲以及千姿百态的舞曲，我们所介绍的只是最常见的几种。没有介绍的那些有的是不必解释也能从字面上理解其含义（比如改编曲、练习曲）、有的是现在已经很少使用（像托卡塔和创意曲）；另有一些则只是名称和写作风格的不同，很难从形式上加以区分，就不再一一列举了。

## 2. 声乐体裁

### 清唱剧

在欧洲的音乐体裁中，有很多是产生于教会及宗教生活，其中最有代表性的是清唱剧和弥撒曲。

清唱剧大约在十六世纪中叶起源于意大利，最繁荣的时期是十七世纪。这是一种包含了独唱、重唱、合唱和乐队伴奏的大型声乐体裁。其内容大多出自《圣经》，所以过去曾译为“神剧”。同歌剧相似，清唱剧也有咏叹调、宣叙调等形式，但它是以音乐作为唯一的表现手段，而没有歌剧那样的人物、

表演、布景和服装。通俗地形容，可以说清唱剧是用一个合唱队来讲故事。为了使故事连贯，清唱剧中常有一个“讲述人”来介绍情节，将音乐串联在一起。清唱剧的著名作品很多，如巴赫的《圣诞清唱剧》、亨德尔的《弥赛亚》、海顿的《创世纪》、门德尔松的《伊利亚》、柏辽兹的《基督的童年》等等；不少现代作曲家也使用这种体裁，但大多赋予它新的内容，不再是宗教题材。

### 弥撒曲和安魂曲

弥撒是天主教的一种仪式，音乐在其中起很重要的作用。由于它在宗教生活中的地位，也由于它庞大的结构和长达一千五百年的历史，弥撒音乐可以说是欧洲宗教音乐中最重要的形式。为了与宗教仪式有所区别，下面我们将其音乐部分称为“弥撒曲”。弥撒曲分为“普通弥撒”和“特别弥撒”两种，通常所说的弥撒曲是指前者。普通弥撒的词和曲是固定地结合在一起的，共分为五段：1. 慈悲经；2. 荣耀经；3. 信经；4. 圣哉经；5. 羔羊经。五段中间还穿插着朗诵、内容各异的“特别弥撒”和其他宗教仪式。弥撒曲还分成不同的类型：参加仪式的神职人员很多、五段音乐写得完整而精致的，称为“大弥撒”，又叫作“庄严弥撒”，反之则称为“小弥撒”；如果没有朗诵和其他的宗教仪式，就叫作“音乐会弥撒”，巴赫的《B 小调弥撒曲》和贝多芬的《庄严弥撒曲》都是音乐会弥撒中的精品。

安魂曲又称作“追思曲”或“追思弥撒”。顾命思义，何以可以知道它是弥撒的一种变体，专用于悼亡的场合。我们现在听到的安魂曲一般都是由管弦乐队伴奏的合唱套曲，从这一点看，它的形式有些类似于清唱剧。早期的安魂曲都是宗教题材的，歌词一律用拉丁文；因而布拉姆斯在 1860 年前后用德文歌词写作安魂曲被看作创举，这部作品由此而被称作《德意志安魂曲》。现代作曲家也使用这种体裁表现庄严肃穆的悼念，当然，不再用拉丁文歌词，内容也可能与宗教毫无关系。

### 合唱、齐唱与重唱

就词义而言，只要两个人以上同时唱歌就应该叫作合唱。可是作为一种体裁，“合唱”有明确的特定概念。它的形式是由一个集体（一般为数十人）来演唱，分为若干个声部，每个声部所唱的曲调各不相同。所谓二部合唱、四部合唱，就是指合唱曲中包含的声部数目。如果只有一个声部，也就是说所有的人都唱同一个旋律，那就不是合唱，而应该称作“齐唱”了。合唱分为“同声”和“混声”两类，比如男声合唱、女声合唱都是同声合唱，同时有男声和女声参加就是混声合唱。最常见的形式是混声四部合唱，原因是它既富有表现力，又比较容易组织和排练。

合唱一般都是有伴奏的，“无伴奏合唱”是一种专门的形式，纯净、和谐的人声胜过世上的任何乐器，常常给人留下难以忘怀的印象。

重唱与合唱的不同之处是每个声部只有一个人，而不是一个组。最常见的形式是二重唱、三重唱和四重唱，既有同声、也有混声。在一些歌剧中，我们还会听到六重唱、七重唱，甚至更多的声部交织在一起。

### 声乐套曲和组歌

声乐套曲是欧洲浪漫派作曲家偏爱的一种声乐体裁，由若干首独唱歌曲组成。这些歌曲或是围绕同一内容、或是从不同的角度抒发作曲家的情怀，也有时它们之间看不出什么直接的联系，只是统一在某种风格之中。声乐套曲的写作手法同下面将要提到的艺术歌曲一样，很注意词曲的结合和精致的

伴奏。舒伯特的《美丽的磨坊女》和《冬日旅行》是这种形式的名作，其中一些歌曲至今仍是音乐会上的保留曲目。

组歌同声乐套曲从名称看来相似，其实全无共同之处。组歌使用了规模较大的合唱队，以及独唱、重唱、合唱、乐队伴奏等多种手段。整个作品在内容上有紧密的联系，并且往往具有一定的戏剧性；有时还插入朗诵，以使前后连贯。这种体裁在形式上近似于欧洲的“康塔塔”（既大合唱），因此在我国常与“大合唱”不相区别；例如《长征组歌》和《黄河大合唱》，实际上属于同一种体裁。

### 艺术歌曲和浪漫曲

艺术歌曲也是十九世纪浪漫乐派的作曲家们偏爱的声乐体裁。它的概念是由受过专门训练的作曲者谱曲的、有精心编配的钢琴伴奏谱的独唱曲，通常对演唱者的技巧和表现能力有较高的要求。艺术歌曲虽然篇幅不大，但写得十分精致，富有艺术趣味，几乎在所有歌唱家的常备曲目中都能找到它们的名字。艺术歌曲的钢琴伴奏部分经常有相对独立的艺术形象，在舒伯特、舒曼、门德尔松等人的传世作品中，这一点不乏生动的例证。

浪漫曲和艺术歌曲的特征十分相似，以至可以说它不过是艺术歌曲的一个别名或分支；它们的区别只有以下几点：（1）艺术歌曲是纯粹的声乐体裁，浪漫曲则有时也作为器乐曲的标题，比如莫差特将他的D小调钢琴协奏曲的慢乐章叫作浪漫曲，沃恩·威廉斯将他的小提琴与乐队曲《云雀高飞》归入浪漫曲，等等；（2）艺术歌曲起源于德国和奥地利，而浪漫曲一般认为源于西班牙的一种叙事体民歌；（3）俄国作曲家如格林卡、柴科夫斯基、穆索尔斯基等人喜欢给他们的歌曲冠以“浪漫曲”的标题，其特征与艺术歌曲没有原则的区别。

### 小夜曲

一提到小夜曲，人们自然会联想到夜色、月光和情侣，联想起如歌的画面和如画的歌声。对于这些联想，小夜曲当之无愧，它拨动的正是人们心中最美好的一条琴弦，而拨弦者又是最恰当的角色——音乐。

小夜曲起源于欧洲西南部。在西班牙、意大利的中世纪美术作品中可以看到它最初的“容貌”：月色融融夜，热恋中的小伙子怀抱吉他或是曼陀林站在心上人的窗下，对着阳台上模糊的情影、窗纱上美丽的头像唱着动听的歌曲；有时候，“歌手”的身后还有一小群人，他们可能是歌手的朋友，也可能是职业乐师，大家手持不同的乐器，为这月光下的爱情伴奏。夜晚、情人、吉他，这样的画面可以说概括了小夜曲的基本特点，它的另一个重要的特征却是画家无法诉诸笔墨的，那就是流畅动听的旋律。这样，场景、角色、内容、伴奏乐器以及旋律特征无一不备，生活中最浪漫的一幕找到了最相宜的音乐形式，小夜曲脱颖而出，迅速地流行起来。在流传和发展的过程中，职业乐师起了很大的作用；这是由于天下求爱者众而能歌者寡，使得这个“行业”兴旺发达。职业乐师不仅写词、谱曲、伴奏，还经常越俎代庖，替人到窗下去演唱，真正的“为他人做嫁衣裳”。

今天的小夜曲在形式的细节上有了一些变化，但本质上没有什么不同。伴奏的方法可能用钢琴或较大的乐队，但其中往往还能听出弹拨乐器的遗响；歌词可能与夜色无关，但思恋和哀怨依然如故；歌手可能是一位女性，但在男女平等的今天，这也是不足为怪的事情。最大的区别可能是演唱的场合：相信你听到过无数次小夜曲，都是在音乐会上或是录音机里，难得听到

从窗外的夜色中飘来的如泣如诉的歌声。

### 摇篮曲和船歌

每个民族都有名称各异的音乐形式，但几乎所有的民族都有自己的摇篮曲；江河之畔都有船歌，但威尼斯船歌却以其独特的魅力传遍世界。这两种看似风马牛不相及的体裁，由于都在规则的轻轻晃动中诞生而产生一种饶有趣味的相似。

摇篮曲是母亲给孩子唱的歌，它的特点有二：一是以安祥的口吻诉说，由此而形成平顺低回的曲调；一是使用奇数拍子（如 3/4、3/8 等）或规则的分切节奏，以与妈妈温柔的动作吻合（在生活中，相信大多数爸爸也曾对着摇篮低唱，但在舞台上却很少见）。许多作曲大师被它吸引，写出质朴而动人的歌曲。这些歌曲又有不少被改编成器乐曲，经常出现在音乐会上。

与摇篮曲不同，这里说的船歌不是泛指一切与船上生活有关的歌曲。音乐体裁中所谓船歌，通常专指飘荡在泽国威尼斯的贡多拉小船上的歌声，因此又称“威尼斯船歌”。意大利的威尼斯风光旖旎、水道纵横，两头高高翘起的贡多拉是不可或缺的交通工具，日夜在城市和海滨四处穿行。船歌都是 3/8、6/8 一类的拍子，恰似小船的摆动。虽然都在摆动，它与摇篮曲的情调却迥然不同。船歌多为热情开朗、色彩丰富、旋律起伏较大；广为流传的《桑塔·露琪亚》就是一个极好的例证。

### 宣叙调和咏叹调

形象地讲，宣叙调可以称为“说唱”，它是将语言的音调和节奏加以音乐化的、夸张的处理而形成的一种歌唱形式，因此曾经译成“朗诵调”。十七世纪上叶，歌剧、清唱剧、康塔塔这些戏剧性的音乐形式相继登上欧洲舞台，长于叙事的宣叙调随之进入了全盛时期；它或是剧中的对话、或是独白，起到叙述情节、介绍人物的作用，很快就成了最重要的声乐体裁之一。实际上，早期的歌剧主要就是由宣叙调构成的。

咏叹调（aria）的词义就是“曲调”。它是在十七世纪末，随着歌剧的迅速发展，人们不满足于宣叙调的平淡，希望有更富于感情色彩的表现形式而产生的。因此，它在各方面都与宣叙调形成对比。其特点是富于歌唱性（脱离了语言音调）、长于抒发感情（而不是叙述情节）、有讲究的伴奏（宣叙调则有时几乎没有伴奏，有时只有简单的陪衬和弦）和特定的曲式（多为三段式）；相形之下，宣叙调的结构十分松散。此外，咏叹调的篇幅较大，形式完整，作曲家们英雄有用武之地，还经常给演员留出自由驰骋的空间，让他们有机会发挥高难度的演唱技巧。所以，几乎所有的著名歌剧作品，主角的咏叹调都是脍炙人口的佳作。

咏叹调的类型很多，比如曲调华丽而技术艰深的“炫技咏叹调”、向宣叙调靠拢的“说白式咏叹调”、篇幅较小而简易的“小咏叹调”、专为音乐会（而不是戏剧性作品）写作的“音乐会咏叹调”等等。

### 歌剧

在所有的音乐表演形式中，歌剧是结构最复杂的一种。它结合了声乐、器乐、舞蹈、文学、戏剧表演和美术设计等多种艺术的表现手段，将它们有限的时间里展现于有限的舞台空间。

第一部歌剧是 1597 年问世的，但已经失传，现在都将佩里写的《犹丽蒂茜》（1600 年首次演出）看作歌剧的鼻祖。此后，这个音乐和戏剧的混血儿大受欢迎，迅速发展。1637 年，出现了专门上演歌剧的公众剧院，1660 年已