从交响曲 到摇滚乐

吕 昕

科普教育与艺术修养
青苹果电子图书系列

从交响曲到摇滚乐—— 欣赏音乐的基本知识

吕昕 编著

目 录

序 言	(1)
一 音乐是什么?	(1)
二 音乐的分类	(5)
民间音乐和创作音乐	(5)
古典音乐和现代音乐	(6)
标题音乐和无标题音乐	(7)
严肃音乐和轻音乐	(8)
三 音乐的题材与体裁	(10)
1. 器乐体裁	(11)
奏鸣曲	(11)
交响曲	(13)
交响诗和音诗、音画	(14)
协奏曲	(15)
套曲和组曲	(16)
前奏曲和序曲	(17)
夜曲	(19)
幻想曲、随想曲和狂想曲	(19)
军乐和进行曲	(20)
2. 声乐体裁	(22)
清唱剧	(22)
弥撒曲和安魂曲	(23)

合唱、齐唱与重唱	(24)
声乐套曲和组歌	(24)
艺术歌曲和浪漫曲	(25)
小夜曲	(26)
摇篮曲和船歌	(27)
宣叙调和咏叹调	(28)
歌剧	(29)
四 作曲家手中的“四大件”	(33)
1. 和声	(34)
2. 复调	(36)
3. 曲式	(38)
4. 配器	(44)
五 从作曲家到听众	(47)
六 舞曲	(50)
1. 古典舞曲	(51)
阿勒芒德舞曲	(51)
库朗特舞曲	(51)
萨拉班德舞曲	(51)
吉格舞曲	(52)
波洛奈兹舞曲	(52)
小步舞曲	(52)
加沃特舞曲	(53)
塔兰泰拉舞曲	(53)
2. 社交舞曲	(53)
圆舞曲	(53)

狐步舞曲	(54)
一步舞曲	(55)
查尔斯顿舞曲	(55)
探戈舞曲	(55)
伦巴舞曲	(55)
3. 民间舞曲	(56)
七 关于流行音乐	(57)
爵士乐	(58)
雷格泰姆	(64)
布鲁斯	(65)
乡村音乐	(68)
摇滚乐	(70)

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，它们的描绘对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、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、思想内涵深刻的意义，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。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会看到这种体裁。

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”。顾名思义，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

为《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详的口吻诉说，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）或规则的切分节奏，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，将它们在有限的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年已经有人在编纂歌剧词典，可见剧目之众。意大利的蒙泰威尔迪（1567—1643）是早期最著名的歌剧作曲家，他不仅写出了受欢迎的作品，还探索歌剧的音乐手法，创立了一些形式上的原则，可以说是歌剧历史上的第一个里程碑。

歌剧由意大利传到欧洲各地之后，与各国的艺术形式和欣赏习惯结合在一起，形成了不同的流派；在十七世纪末，有意大利歌剧、法国歌剧和德国歌剧三大类型。简单地讲，意大利歌剧的特点是注重“唱工”，美丽动听的咏叹调是它的核心；法国歌剧与芭蕾相结合，穿插着很多舞曲和舞蹈场面布景也富丽堂皇；德国歌剧则更多采用宗教或世俗题材（而不是神话），并且更重视乐队的写法和作用。应该注意的是，各个流派之间并没有截然的分水岭，也不一定某国作曲家写的就是某国歌剧。例如，莫差特是奥地利人，但他的作品属于意大利歌剧的范畴；德国的歌剧改革者格鲁克所进行的改革，并不是针对德国歌剧，而被认为是意大利歌剧的重要事件。直

到十八世纪，歌剧基本上是属于意大利的。当时活跃在巴黎、维也纳的歌剧作曲家和歌手很多是意大利人，其他国家的作曲家纷纷到意大利学习，并且使用意大利语的脚本，就连故事背景也时常选择在意大利。

随着歌剧的繁荣，歌手的影响也越来越大。有些人到剧院根本不是为了“看戏”，而只是为了听女主角的一段咏叹调。在这种情况下，著名的歌手经常要求作曲家专门写作能够显示其技巧的段落，或是在舞台上将他们的咏叹调任意发挥，每唱完一段之后还要中断剧情，接受观众的欢呼致敬。这种现象愈演愈烈，以至意大利歌剧面临着失去“戏剧性”，成为歌手们统治的竞技场的危机。

格鲁克（1714—1787）的改革正是针对这一弊端。他曾在意大利的米兰受过训练，也继承了意大利歌剧的基本风格。但他认为，歌剧首先要具有戏剧的真实，音乐应该从属于戏剧的需要。他的改革大体上是这样几点：（1）揭示音乐与诗歌的内在联系，杜绝不必要的装饰和卖弄；（2）让角色有更多的生命力，而不是一个发出华丽的声音的玩偶；（3）避免宣叙调和咏叹调的风格差异过大，以使剧情发展更加连贯；（4）序曲是剧情的准备，而不仅是“开场锣鼓”；（5）开始采用非意大利语的脚本；（6）乐队的配器与语言（歌词）相配合。他的观点和实践在当时是惊世骇俗的，曾引起轩然大波，人称“返回1600年”。他影响了十八世纪英、法、德、意各国的歌剧创作，在德国和奥地利作曲家，如莫查特、韦伯、瓦格纳和施特劳斯的作品中，痕迹尤为明显。

与此同时，意大利的歌剧也在自己的轨道上不断地发展。

十九世纪上叶，在欧洲所有国家的都城都有专门上演意大利歌剧的剧院，多尼采蒂、贝利尼、罗西尼、威尔迪等人的作品盛演不衰。到十九世纪下叶，受到左拉、福楼拜、易卜生等人开创的文学上的“现实主义”道路的影响，出现了意大利歌剧的“真实主义”流派，将凡人百姓的喜怒哀乐、日常生活搬上了歌剧舞台。其先驱是马斯卡尼（《乡村骑士》）和莱翁卡瓦洛（《丑角》），接踵而来的是普契尼，他的《艺术家的生涯》（又译作《波希米亚人》）、《绣花女》成为真实主义歌剧的代表作。

在歌剧的发展历程中曾经出现许多分支，其中影响较大的有：“正歌剧”，内容高雅，风格纯正，最初的代表人物是斯卡拉蒂，继之有皮钦尼、萨利埃里以及格鲁克的早期作品，今日舞台上均已少见；“喜歌剧”，题材轻松，对白较多，其中又分为意大利喜歌剧、法国喜歌剧等；“大歌剧”，常采用历史或英雄题材，规模宏大，阿莱维（《犹太女》）、梅耶贝尔（《胡格诺教徒》和《先知》）、柏辽兹（《特洛伊人》）等法国作曲家好像更偏爱这种形式。此外，还有许多更具体的分类，例如“拯救歌剧”、“乞丐歌剧”、“抒情歌剧”、“轻歌剧”、“民族歌剧”（由十九世纪兴起的民族乐派而得命）等等。

歌剧史上的另一次重大的变革几乎是由德国作曲家瓦格纳独自发起和实践的，他首创的“乐剧”是对传统歌剧观念的一次大的冲击。他也强调歌剧的戏剧本质，但却更进一步，认为作为一种完整的艺术形式，应当牺牲某一方面的个性以追求新的整体。在创作中，他摈弃了宣叙调和咏叹调的差别，取消了人为的场景分割，以连绵不绝的管弦乐贯穿全曲，并

以短小的“主导动机”象征剧中情景，使得音乐与剧情紧密地结合在一起。四部歌剧《尼伯龙根的指环》是他的代表作，是他的理论和实践的具体体现。

作为多种艺术的综合体，歌剧的确是一种相当复杂的现象，难以在有限的篇幅中条分缕析地加以说明。在这套丛书中有专门介绍歌剧作品的部分，这里不再赘述。

关于具体的体裁就讲到这里。需要声明的是，我们只是介绍了那些在历史上产生、并在今天继续存在的体裁中的一小部分；并且只是就它们的表面特征进行介绍，而没有将它们与特定的历史、地域、文化背景结合在一起来考察。实际上，每一种体裁都是在一定时期的一定文化中产生的，它们不是僵化的模式，而是符合人们审美心理的自然产物。所谓体裁，就是音乐表演的形式，毫无疑问，以后还会有许许多多新的形式出现，但只要我们掌握了上面这些基本的知识，就能够在面对未知的形式时有一个初步的判断，将它放在适当的位置。

四 作曲家手中的“四大件”

一个初走入音乐世界的人往往会感到无所适从；他面前是大片的音符、各式各样的乐器、五花八门的技术术语和莫测高深的理论。他会竭力伸长脖子，回首四望，试图找到一个灯塔或者路标，以便在精疲力竭之前踏上正途，尽早抵达目的地。不仅学音乐是如此，其他学科其实也是一样。当我们准备研究一个新课题、进入一个新领域之前，最好先不要陷入技术细节，而是打开“地图”，弄清学科的相互关系和自己所在的位置。然后，再根据个人的知识结构和兴趣、能力，决定前进的方向。

与“音乐”这个大题目相关的学问和技术可以大体分为三个分支：音乐学、作曲理论和表演技术。音乐学研究的对象是除了创作和表演以外的音乐理论，研究的范围包括音乐生理学、音乐心理学、音乐美学、民族音乐学、音乐史以及有关律学、声学等方面的理论。作曲理论主要是和声、复调、曲式、配器四个部分，常被称作“四大件”，有意思的是，在音乐中地位最突出的旋律却至今没有进入音乐院校的课程表，其中的原因，下面还会谈到。表演技术无需说明，包含了与音乐演出有关的各个门类，粗线条地可以分为演唱、演奏、指挥几大块。音乐学院通常的设置为作曲系、管弦系、钢琴系、声乐系、指挥系、音乐学系，有的学校还有民乐系和歌剧系，从中可以看出，与前面说的三个分支恰好吻合，只

是把表演技术分得更细而已。在这三大分支中，音乐学和表演技术与欣赏的关系比较间接，我们在这一章里简单地介绍一下“四大件”的基本内容。了解这些知识会对阅读有关音乐的书籍和欣赏音乐有直接的帮助。

1. 和声

只要是几个音同时发出，它们就构成了和声的关系。相对于横向运动的旋律而言，和声研究的对象是音的纵向结合，这一门学科叫作“和声学”。

在欧洲音乐中，和声已经有上千年的历史，现在成为音乐中最重要、也是最复杂的现象之一。除了单声部音乐（比如一个人演唱的歌曲、一把二胡或笛子的独奏）之外，和声存在于所有的多声部音乐形式中。有关和声的文献最早见于九世纪，而最早实际应用的和声是十世纪巴黎圣母院乐派的“奥尔加农”。在此之前，西方教堂中唱的歌叫作“素歌”，全部是单旋律的。为了打破这种单调的形式、使音乐更加丰富，圣母院乐派的作曲家们在素歌旋律的上方和下方加入几个平行进行的声部，这个改革给后世的音乐带来了深刻的影响。巴黎圣母院是 1163 年动工兴建的，断断续续，历时百年。未等完工，聚集在这里的一小批音乐家却已经名闻遐迩，好像在圣母院的建造者克服了地球引力的同时，音乐家们也悟出了声音纵向结合的奥妙。如果说旋律和节奏是可以自然产生的，和声的产生则更多地显示出理性的因素。正因为这一点，在旋律、节奏、和声这几种音乐要素中，和声的演变更频繁、更有时代的色彩。我们现在讲的和声一般是指 18 世纪形成的体

系，为了与 20 世纪的“现代和声”相区别，通常将之称为“传统和声”或是“古典和声”。

和声的基础是和弦。只要有二个以上的音同时发生，就可以构成一个和弦。实际使用的和弦是按照三度的关系叠置起来的。也就是说，由一个音开始，将它的三度音和五度音放在上面：

七个自然和弦

这样的由三个音构成的和弦叫作三和弦，关于它们的具体名称和变化方式，下面还会提到。在三和弦的三个音中，最下面的叫“根音”，中间的叫“三音”，上面的叫“五音”，三音和五音是根据它们与根音的距离而得名的。

和弦的根音并不是总在最下面，当三音或五音在下面时，叫作“转位和弦”，转位和弦的性质与根音位置没有区别，但是在音响上大大地丰富了和声的变化。三音在最下面时，叫作“第一转位”，因为它同根音的音程是六度，所以又叫“六和弦”；五音在最下面时，叫作“第二转位”，按照它们与根音的音程关系，又叫“四六和弦”。

当作曲家为一首乐曲写和声时，他考虑的并不是某一个音配上某一个和弦就会好听，而是遵循一定的逻辑，这逻辑的基础是调式。在关于基本乐理的书里我们已经知道了调式的主要概念，比如最常见的大调式和小调式的结构。这两种主要的调式都是由七个音组成的，其中第一个音叫“主音”，第四个音叫“下属音”，第五个音叫“属音”，第七个音叫“导音”，以 C 大调音阶为例：

大调音阶

这几个音在和声中具有特别重要的意义，以它们为根音构成的和弦分别称作“主和弦”、“下属和弦”、“属和弦”和“导音和弦”。按照传统的和声理论，属音、下属音以及由它们构成的和弦对主音有支持的功能，也就是说，强调这两个音（和弦）就能够确立主音的地位，形成调的感觉。反过来说，如果削弱这两个音（和弦）或是用其他的和弦取而代之，就会模糊调的感觉，乃至形成转调。导音则因为有进行到主音的强烈的倾向性，也起到明确主音地位的作用。

有关和声的全部内容需要阅读许多专著才能掌握，为了欣赏的目的，当然不必、也不可能这样做。如果有条件的话，我们不妨在钢琴或别的乐器上听一听各种和弦的不同音响，比如大三和弦、小三和弦、七和弦等等，增加一点感性知识。经过一段时间的练习之后，是完全可以在听音乐时辨别出几个主要和弦的。如果你没有经过训练就能轻松地辨别和弦、并且能听出它是由哪几个音构成的，那就说明你的音乐听觉特别好，不应该浪费这种才能。

2. 复调

前面讲到过，从声部结合的角度来看，音乐分为单声部音乐、主调（即和声性的）音乐和复调音乐三种。最初的音乐当然是单声部的，很自然地，当人们希望突破单声部的束缚、寻找新的音响时，就会有两个以上的人声（或者乐器）唱（奏）出不同的旋律，复调就这样诞生了。可以这样说，复调的产生是一个自然的过程，而和声的产生则含有更多的理性因素。

在复调音乐中，每一个声部都是相对独立的旋律，而在主调音乐中，除了主旋律之外的其他声部是从属于主要声部的和声。就这一点而言，复调音乐的特征是很明显的，只要我们听到两个不同的旋律在同时进行，就可以说它是复调性质的。尽管几个旋律之间在纵方向构成了和声关系，但听这种音乐时应该将注意力集中在横向的旋律线条上，有条件时，最好反复地听同一个作品，每次注意其中的一个声部，这对理解复调音乐有莫大的好处。作曲家在创作中也会考虑到这一点，为了使每一个声部都能被清楚地听到，他会尽量使用不同的音区、音色、节奏和分句来加强声部的独立性，而不是像和声式的写法那样，使各声部尽量地融合在一起。

在音乐史上，复调音乐早于主调音乐，在十三至十六世纪，它是艺术音乐的主要形式。主调音乐兴起之后，取代了复调音乐的地位，但作曲家们吸收了复调音乐的写法，无论在声乐还是器乐作品中，我们都能听到复调的段落。

写作复调音乐的技术方法称为“对位”或“对位法”。对位法要解决的问题正是复调音乐的根本之所在：同时陈述两个以上的旋律，使每个旋律都能独立地听到，具有独立的表演意义，在整体上又形成一个紧密配合的织体。因此，在写作技术的意义上，复调和对位可以说是同一个概念。

前面提到过，就产生的过程而言，复调比和声更自然，和声的诞生含有更多的理性成份；但是在听音乐时，却是复调音乐需要更多的理性的、有意识的努力。这是因为人类思维的习惯是单线条的，谁也无法同时考虑两件事情，而复调音乐恰恰提出了这样的要求。它也因此而具有独特的魅力，每

一次都会听到过去没有注意到的东西，每一次都有新的感受。

今天的作曲家很少会把自己的写作方法局限在某一种织体的范围之内，他完全可能无拘无束地从主调式的写法转入复调或单声部。在听音乐时，我们应该辨别这三中不同的织体，并且用不同的方式聆听。当音乐是单声部时，它全部的表现力都依赖于旋律和音色的直接的感染力，我们只要自然地跟上它的发展，就能领悟其中的细微之处。主调音乐同单声部音乐的性质其实差不多，要注意的是，旋律线不一定总是在最上面，也不一定总是由同一个音色来演奏（或演唱）；比如说，单簧管奏出的旋律可能突然消失在乐队的和声背景中，片刻之后，主旋律由明亮的铜管音色奏出来，漂浮在波动的和弦上。要将注意力集中在主旋律上，追随它的发展和变化，然后再观察它和伴奏的织体之间的关系。至于复调音乐，上面已经讲过，必须更“积极”地倾听，抓住每一个旋律；刚开始时，这一点不太容易，一旦你具备了这种能力，就会领略到其中的乐趣，陶醉其中。

3. 曲式

任何艺术都有一定的结构原则，就像诗歌、文章的起承转合一样，利用完整的结构来表达作者的创作意图。在写文章时，我们很可能会先列出一个提纲，将要讲述的事情整理成几个中心，围绕每一个中心又分出若干个小段。在文章开始的地方，可能用一小段序言为全文做概括或是铺垫；在文章的最后，还可能写一段话，强调文章中心之所在，或是将读者的思路引向更深一层。写音乐也是如此，最先出现在作

曲家头脑中的往往是几个主题，接着，他就会考虑采用什么样的形式来组织素材。这时出现在他脑中的，就是已经存在的各种曲式，以及哪一种曲式更适合他的素材。简而言之，曲式就是乐曲的结构形式或者说写作的格式，而形成曲式的原则就是音乐的结构原则。其中最重要的原则是均衡、对比和变化。这部分内容涉及一些专门的术语和技术概念，如果使用这样的术语，可能会使得初学者感到扑溯迷离；下面，我们用尽量简单的语言介绍一些常见的结构和曲式。在分析乐曲的结构时，习惯上都用一个字母代表一个乐段，为方便起见，我们也采用这种办法。举例来说，如果一首乐曲的结构是AAA，就是说它是由完全相同的一个乐段反复三次构成的（当然，实际上并没有这样的曲式）；如果它的结构是ABA，就意味着它的第三段是第一段的重复。

乐段是曲式的基本单位。它就像文章里的一个自然段，可能只有一两句话，也可能是很长的一段。不过，乐段通常不大，比如由两句、四句构成的乐段就很常见。同文章中的段落一样，乐段表达一个完整的意思，同时又是整个框架中的组成部分。因此，可以这样说，一个乐段中的音乐材料一定是相同的，而不同乐段之间必定使用了不同的音乐材料。有些简单的歌曲只有一个乐段，这种形式在民歌中十分常见。虽然所有的乐曲都可以划分为若干个乐段，但是，明显地由一个一个的乐段组成的曲式只有不多的几种，最有代表性的是二段式、三段式和回旋曲。

二段式又叫作“二部曲式”，这是最简单的一种结构：AB。A段所使用的音乐材料必须与B段的材料不同，否则就不能

说它是二段式；但又必然有共性，否则就无法组成完整的乐曲。所以，B段的音乐材料经常是取自A段，但是“味道”却很不相同。这种曲式在十七世纪被广泛使用，是那时最有代表性的器乐曲式。当时的二段式中的每一段都反复一次，因此，它实际的形式经常是AABB。今天的作曲家很少再用二段式构成整个作品，不过，它对后来的所有曲式都有影响；可以说，在简单的二段式中已经显示出曲式的主要结构原则，比如说均衡的原则、统一与对比的原则等等。

三段式又叫作“三部曲式”，其结构为ABA。这是使用得最多的曲式，无论是声乐曲还是器乐曲，到处都有它的踪迹或是它的变体。在歌曲和小型器乐曲中，这是最常见的曲式。与二段式略有不同的是，三段式中的B段与A段之间的反差要大一些，大到就像是风格迥异的另一首乐曲。莫差特用这种形式写过许多小步舞曲，其中的B段（也叫做“中段”）时常出人意外地清新、动听。自那以后，三段式还发生了许多变化，比如说三段之间不再是截然的转换，而是通过一段过渡性的“过门”，从而使得整体感更强等等，经过变化的三段式被许多体裁所使用，例如圆舞曲、叙事曲、摇篮曲、梦幻曲等等，大都以三段式为基础写成。

回旋曲的形式和结构原则可以说是三段式的扩大。在二段式中，主要的主题A之后是对比的中段B，然后再回到A。如果不要停止，接着写另一个“中段”C，再回到A，就能构成ABACADAE……这样的形式，这就是回旋曲。从这种形式可以看出，回旋曲的特点是主要主题每一次出现之后都有一个与之对比的段落。只要辨认出主要主题多次出现这个特征，

回旋曲的结构就很明白了。在实际的作品中，A段的每一次出现可能会有所不同，段与段之间也可能不那么界限分明，使乐曲更富于变化和流动的感觉。

上面提到的几种曲式是构成较大形曲式的基础，由这些简单的形式体现出来的结构原则在大型曲式中同样适用。理解了这些原则之后，在听音乐时尽量地注意，从结构上重新认识音乐作品，辨认主题的每一次出现和变形，会在更深的层次上感受到作曲家的思路，带来更多的乐趣。下面，我们介绍几种大型曲式，这些曲式主要用于器乐曲，其中最具有代表性的是奏鸣曲式和变奏曲式。

在介绍奏鸣曲式之前，首先要提醒大家注意它和奏鸣曲之间的概念上的差异。前面在有关体裁的部分讲到过，奏鸣曲是由三或四个乐章组成的一首完整的作品，还提到它的第一乐章用的是奏鸣曲式；因此，作为一种作品的形式，我们把它看作体裁，而这种体裁中的第一乐章的结构，叫作奏鸣曲式。

概括地讲，奏鸣曲式很像三段式的ABA结构，只不过每一段都相当大，而且每一段之内和三段之间都更复杂多变，并且，每一段都有一个专门的名称，即呈示部、展开部和再现部。在呈示部中，作曲家将主要的音乐材料一一展现出来；在展开部中，这些材料被拆散、变形、发展，以各种手段从不同的角度陈述主题；再现部则好像大团圆，主题又以原来的面貌依次出现。

透彻地了解呈示部中的所有音乐材料是掌握奏鸣曲式的关键，因为展开部和再现部是以这些材料为基础发展出来的。

呈示部包含一个第一主题（亦称主部）和一个第二主题（亦称副部），这里的第一和第二（主和副）并不表示其重要性，只是按照“出场”的顺序起的名字。两个主题之间在风格、气质、色彩等方面一定要形成对比，在习惯上，第一主题是“阳性”的，第二主题是“阴性”的。并且，第一主题用主调，第二主题用属调（关于主调和属调请参看有关和声的部分），这样就利用调性布局增加了对比的手段，为以后的发展拓展了可能性，也使得我们可以很容易地分辨两个主题。这两个主题构成呈示部的核心（作曲家经常让这个段落反复一遍，以加深听众的印象），在它们的前面可能会有一个引子，后面或许会有一个尾声（亦有人称之为“结束主题”或“结束部”），但篇幅不会太大，而这两个所谓“主题”，实际上是两个很大的段落，比如第一主题本身往往就是采用三段式写成的相当完整的乐曲。此外，在两个气质不同的主题之间如果不加铺垫会显得很生硬，因此作曲家通常在这里写一个过渡的部分（连接部），不过，这个部分一般不采用新的音乐材料。

奏鸣曲的展开部几乎没有形式上的规则，我们只能这样说，作曲家在这里得到了一个机会，使他能够充分地扩展呈示部的主题材料，尽情地挥洒他的作曲技巧和才思。最常见的手法是先部分地引用呈示部的两个（或两个以上）主要主题的材料，向听众提示其“出处”，然后将这些材料用各种各样的方式拆散、变形、重新组合，其中往往大量地使用意想不到的转调和比较复杂的织体。在听这个部分时，要注意的重点有两个：一，呈示部中的两个主题具有相反的气质，这两种气质就好像两个对立的人物或者两种对抗的势力，不断

冲突、此消彼长，造成了强烈的戏剧性。这种特性对每个作曲家都是极有吸引力的，他一定会利用这个“天赐良机”，将乐思表现得淋漓尽致，展开部因此而成为最富有交响性和戏剧性的部分；二，每一个“新的”材料，其实都是来自呈示部的某个主题、某个乐句，如果多听几次，熟悉了呈示部的所有“原材料”，就完全可以将在展开部中出现的各种变体和新的组合方式一一辨明，这对理解作曲家的手法和作品的戏剧性本质当然是非常重要的。

再现部比较简单，基本上是呈示部的反复。不过，如果是完全的、严格的反复的话，再现部还有什么意义呢？难道“曲式”的价值就只是提供一个均衡的、对称的形式框架吗？答案显然是否定的，这个答案本身比再现部的形式要复杂得多。就其形式而言，再现部与呈示部有两个大的不同：呈示部中分布在主调、属调上的主题这时都统一到主调上，前面出现过的一些次要的材料则不再出现，似乎可以这样说，所有的素材都被归纳到一个新的整体中。而就其美学的意义而言，发展部中激烈的冲突和戏剧性的对抗在这里找到了解决的办法，似乎是论争之后的平静。正因为奏鸣曲式提供了容纳这些心理活动的形式空间，从贝多芬的时代起，它就成了器乐曲式中最重要的一种。

最后，我们看一看变奏曲式。前面谈到过，反复、对比和变奏是作曲的基本原则，在任何一个稍具规模的音乐作品中，都可以找到以一个旋律为基础而发展的变奏手法。但是，作为一种作曲手法的变奏和我们这里要讲的变奏曲式虽然在概念上有相近之处，却并不是一回事情。前者是将变奏用作

展开主题的手法，后者则将它作为乐曲结构的主要原则。所谓变奏，当然不能脱离原来的主题；也就是说，以原来的音乐材料为基础（作为第一个结构单元），一次又一次地“有变化地反复”。因此，它的结构可以归纳为 A—A1—A2—A3—A4……。变化的部分可能是旋律、节奏、织体，也可能是音色、力度和演奏方法。如果在变奏部分完全保留原来主题的结构，叫作“严格变奏”；若是在变奏部分将原来的主题在结构上（而不仅是和声、音色或局部的节奏）加以展开，就等于是加入了新的材料，这种方式叫作“自由变奏”。在变奏曲的历史上，总的趋势是由严格到自由，现代作曲家写作的变奏曲常常是不加限制地使用各种手法，每个结构单元之间的界限也不像过去那样清晰、规整。

关于曲式就讲到这里。在众多的曲式中之所以选择上面的几个，是因为它们不仅是一个曲式，而且也表现出了乐曲结构的一般原则，有助于将来了解其他的曲式。比如说，在懂得了变奏曲式的原理之后，如果遇到低音变奏的“帕萨卡利亚舞曲”、“夏空舞曲”或是时常听到的“主题与变奏”，就很容易把握了。在有关音乐作品欣赏的书中经常说明作品是用什么曲式写成的，如果这是一种我们不熟悉的曲式，就应该先弄清它的结构，在聆听时才能比较清楚地掌握其脉络。

4. 配器

简而言之，配器就是根据一首旋律或一首钢琴曲编写乐队总谱。关于配器的学问称作“配器法”或“管弦乐法”，是学习作曲的重要课程之一，不过对于“学习”欣赏来说，我

们只要知道一个基本概念就可以了。

乐队有很多种，比如交响乐队、室内乐队、弦乐队、管乐队、民族乐队等等，每一种乐队所包含的乐器种类和数量都不相同，但是配器时遵循的原则是一样的。这些原则最抽象地说，就是在艺术表现力的支配下寻找平衡、对比和新颖。为了叙述的方便，下面提到“乐队”时，都指的是常规的管弦乐队（即交响乐队）。

配器法的基础是熟练地掌握各种乐器的性能，所以，学习配器的第一课是“乐器法”。在这里，研究的是每一种乐器的构造、音域、音色、力度变化的可能性、在不同音区的性能以及主要的演奏技术和记谱方法。这些内容自然是很重要的，但它们与配器的关系恰如“四大件”与作曲的关系，或者说语法修辞与文学创作的关系，只是创造艺术的技术基础。

前面讲过，配器就是根据一首旋律编写乐队总谱，然而，作曲家在构思管弦乐曲时往往不是先写出全部的旋律，而是用管弦乐的语言思维，也就是说“立体”的构思。为了迅速、方便地将乐思记录下来，他很可能会先写成钢琴谱（有时还写成两架钢琴谱，以便记录得更详细），将脑海中浮现出来的音响或个别段落的音色用文字标记在上面，然后再根据钢琴谱修改、配器，写出乐队总谱。虽然在乐队中有数十件、甚至上百件乐器，在配器时并不需要逐一考虑每件乐器的写法；首先，设计好整个段落的和声、织体和音色的布局，确定用什么乐器（或某几种乐器的组合）担任主要的旋律，其他的声部就比较好写了。作为一种专门技术，配器法包含大量的“法则”、“公式”，然而千万不要忘记，它首先是、绝对

是一门艺术而不仅是技术。

一般地说，一部作品的配器（即乐队总谱）当然是由作曲家本人完成的，但也有特殊的例子，比如格什温的《蓝色狂想曲》就是由另一位作曲家格罗菲写的。此外，经常有作曲家用别人的作品（包括民歌）进行改编，在这种情况下，对于音色和织体的想象力是创作的主要动力，也就是说，配器成为创作中最主要的手段。然而不要忘记，在正常情况下，作品的配器是创作的有机成份。作曲家在构思时，往往是将旋律、音色、织体同时在头脑中酝酿，而不是分别设计，再像机械零件一样地组装在一起。除了非常特殊的情况之外，乐队指挥在排练时是不会、也不能随便改变总谱的。

上面讲的是“四大件”，细心的读者可能会提出一个问题，“在音乐中地位最突出的是旋律，为什么没有提到呢？”这的确是一个很有意思的问题。其实，早就有人指出了这个不合理，还有人曾建议在音乐学院的课程中增加第五“大件”，即旋律。困难在于，如果说在音乐创作的过程中有一些因素是完全无法学习的，那恐怕就是旋律了。通过正规的学习，我们可以掌握有关作曲的所有技术，却不一定能够写出动听的旋律。其中的道理，有些类似于文学系的高材生未必能写出好的小说。一段好的旋律包含了流畅、均衡、对比、变化等多种因素，同时它与语言音调有密切的关系。在音乐史上，不知有多少人曾经试图揭开旋律的奥秘，但是，只要人们想得到的是一种纯技术的解释，就永远得不到这个答案。这也正是它不能作为一种技术进行教学的原因。

两重含义，一是中性状态的符号，二是根据这些符号演奏出来的声音；但是，在演奏是已经加进了演奏者对作品的理解。由这些关系可以看出，只有中性的乐谱是不可更易的（因此将它称为中性），由作曲家到听众的其他环节都是人为的、文化的因素在起作用。

上面讲到，没有一种记谱方法能够令人满意地记录音乐。这句话似乎有些危言耸听，其实，情况的确是如此。用一个最简单的例子来看：你反复地听一个民歌手的录音（比如说是陕北民歌），将它尽量仔细地记录下来，然后请一个不熟悉这种民歌的人照着谱子唱，这时你听到的是什么呢？无疑，它和你心中的那首歌已经不一样了。尽管你非常认真地写出了每一个音高的变化、标出了每一处强弱的转折、甚至用大量的文字来说明演唱的方法，而演唱者也尽可能地“忠于”乐谱，结果也是一样。其中的原因相当复杂，不是我们讨论的目的，只是藉此说明“中性”的乐谱和通过表演而“实现”的音乐之间有多么大的距离。

因此，虽然音乐是属于作曲家的，但是对于欣赏者来说，听到的实际上是演奏家、演唱家、指挥家对于作品的“解释”。解释的依据自然是乐谱，而乐谱又是如此的不可靠，这就要求演绎者能够把握各个时期、各种风格的不同特点，直至掌握每一首作品的细微之处，而不仅仅是照着乐谱唱出来。从欣赏的角度来看这也是判断表演水平的一个重要方面。曾经有一位作曲家在听了别人演唱他的作品后走到演员跟前说：“您唱得好极了，不过请问这是谁的作品？”正如一本翻译的小说，文笔优美、情节动人，然而却是脱离原著的“再

创作”，我们该怎样评价它呢？不言而喻，“忠实”和“优美”的结合是最理想的，就像翻译的原则“信、达、雅”的完美结合一样。遗憾的是，在实践中这种结合常常只是一个可望而不可及的目标，为此而引起了无数次的激烈争论。

理想的演绎应该是这样的：表演家用高超的技巧严谨地表现，使得听众好像直接面对作曲家而忘记了表演者的存在。这种感觉在听录音时是有可能的，但是，当我们面前有一个活生生的人在表演的时候，就很难说听众能够“忘记”是谁在舞台上、而只记得作曲家的名字了。每个人都有自己的个性和艺术见解，他绝不可能将自己隐藏在音符后面，就像斯特拉文斯基要求的那样，“照着音符演奏，既不要增加什么，也不要减少什么”。归纳起来可以这样说：所谓“音乐作品”包含两种状态，即中性的乐谱和充满个性的音响，这两种状态之间的转换是由表演艺术家完成的；对于欣赏者而言，既要了解作曲家的风格，也应该认识到、并且能够欣赏演绎者所起的作用。

六 舞曲

在日常生活中接触最多的音乐，除了歌曲之外，大概就是舞曲了。舞蹈大多产生于民间，它不仅是一种娱乐，也是地方习俗、社交礼仪的组成部分。所谓舞曲，当然是为舞蹈伴奏的，因此，舞曲的名称往往就是舞蹈的名称。舞曲的种类繁多、风格迥异，不过，可以归纳出这样几个共同特征：1. 节拍始终如一；2. 速度相对固定；3. 节奏鲜明。这些特征都是与舞蹈的特点联系在一起的。此外，有的舞曲还有习惯使用的乐器或人声、特定的地方色彩或旋律风格，将这些因素综合起来，才能形成一首舞曲的不同于其他的特性，这也正是我们在听到一首舞曲时判断的依据。

15 世纪以后，舞曲风行欧洲的宫廷，获得了极大的发展，对此后的音乐产生了巨大的影响。它很快就被作曲家采用，成为一种新颖的体裁，也成了器乐套曲中的组成部分。在今天，舞曲已经形成了三大类：一是古典舞曲，例如小步舞曲、阿勒芒德舞曲、萨拉班德舞曲等，这些舞蹈已经不再流行，而舞曲却做为器乐套曲的组成部分或是单独的体裁保留下来；二是社交舞曲，例如圆舞曲、探戈舞曲等；三是民族舞曲，例如桑巴舞曲、康加舞曲等。下面，介绍一些常见的、重要的舞曲的基本特征。

1. 古典舞曲

阿勒芒德舞曲

这个名称 (ALLEMANDE) 原意是“德国的”，因为这种舞曲起源于德国。但是，叫这个名称的舞曲有两种，一种是 4/4 拍子，常被作曲家用作组曲的第一乐章，另一种是德国和瑞士的农民舞蹈，4/3 拍子，类似于圆舞曲。现在通常说的阿勒芒德舞曲是指第一种，它的性格庄重，速度较慢，旋律流畅，经常开始于第 4 拍的弱部，并且音符经常划分得很细（比如说连续的 16 分音符），曲式为二段式，也就是说篇幅差不多一样的两个部分。在巴赫、库普兰、亨德尔的作品中常见。

库朗特舞曲

这是一种起源于法国的舞蹈，其名称 (COURANTE) 的意思是“流动的”、“奔跑的”。这种舞曲在十七世纪流传非常广，传到意大利以后，产生了一些变化，所以现在库朗特舞曲分为法国式的和意大利式的。二者都是三拍子，速度较快，但是法国式的节奏要复杂一些，将单三拍子和复二拍子混合在一起，造成节奏变化的感觉。在组曲中，它的位置在阿勒芒德舞曲之后，例如巴赫的《法国组曲》的第二首是意大利式的库朗特舞曲，在他的《英国组曲》中则用了法国式的写法。此外，巴洛克时期的作曲家也用这种形式写作单独的键盘乐曲。

萨拉班德舞曲

这种舞蹈起源于波斯，在十六世纪传到西班牙，后来由

西班牙传入法国，所以很多人将它看作是西班牙的舞蹈。在巴洛克时期，它曾风行整个欧洲。这是一种三拍子的舞曲，速度缓慢、性格庄重，常用这样的节奏型：

在组曲中，将它作为第三乐章。

吉格舞曲

一般认为吉格舞曲起源于十六世纪的一种英格兰舞蹈，但也有人说它起源于意大利。这是一种三拍子的、快速的舞曲，其节拍通常用 3/8、6/8、12/8。同库朗特舞曲一样，它也有“意大利式”和“法国式”两种类型。意大利式的吉格舞曲一般采用主调音乐的织体，用速度非常快的 12/8 拍子；法国式的吉格舞曲则采用赋格曲（复调音乐的一种写作方法）手法，并且经常在第二段中出现第一段的“倒影”。在古典组曲中，将吉格舞曲用作第四乐章。

波洛奈兹舞曲

这是一种起源于波兰的三拍子舞曲，又称作“波兰舞曲”。中等速度，典型节奏是。

自十七世纪以来，作曲家们就用这样形式写作器乐曲，有时还用作组曲的一个乐章。贝多芬、莫差特、舒伯特、李斯特都有波洛奈兹舞曲，但是现在最有名的是肖邦为钢琴写的波洛奈兹舞曲 16 首，其中的作品 40 号《军队》、作品 53 号降 A 大调更是脍炙人口，成为这种体裁的代表作。

小步舞曲

小步舞曲源于法国民间，在十七世纪下叶传入宫廷，获得了迅速的发展，一度是欧洲上流社会舞会上的几种主要的舞蹈之一，后来又被作曲家采用为器乐曲的体裁。有时也将

它用在组曲中，插在萨拉班德舞曲和吉格舞曲之间。它的音乐特点是三拍子，中等速度，结构整齐，通常每个乐句四小节，气质温文典雅。莫差特用这种体裁写了许多精致、动听的乐曲，并且将它用作交响曲的第三乐章。

加沃特舞曲

这种舞曲起源于法国的加普，那里的人叫作“加沃特人”，舞曲即由此而得名。十七世纪在法国的宫廷中大受欢迎，以后成了一种著名的舞曲，有时也被作曲家用作组曲中的一个乐章，跟在萨拉班德舞曲的后面。它的特点是4/4或2/2拍子，节奏规则，中等速度，乐曲常由小节的第三拍开始。近代作曲家有时也采用这种形式，例如普罗科菲耶夫的《古典交响曲》、勋伯格的《弦乐队组曲》中都有加沃特舞曲。

塔兰泰拉舞曲

这个舞曲的来源有一点传奇色彩。在意大利的南部有个地方叫塔兰托，那里有一种毒蜘蛛名叫“塔兰图拉”，据说，人如果被这种蜘蛛咬了就会手舞足蹈，跳个不停，而解毒的办法就是不停地跳，直到痊愈为止。其音乐特点是快速的6/8拍子，旋律多反复，似乎是周而复始地不停地进行。

2. 社交舞曲

圆舞曲

圆舞曲曾经按照读音翻译成“华尔兹”，这是在连德勒舞曲的基础上发展起来的一种三拍子舞曲。18世纪后期，圆舞

曲风靡欧洲，既在舞会上作伴舞之用，也是一种音乐会上受欢迎的体裁。到 19 世纪，形成“维也纳圆舞曲”和“法国圆舞曲”两种类型。维也纳圆舞的速度较快一些，所以又叫作快圆舞，舞蹈时身体随着节奏左右摇摆，每小节三步或是二步，大家顺着同一个方向旋转滑行。法国圆舞曲由 3/8（或 3/4）拍子的慢圆舞、6/8 拍子的跳圆舞和快圆舞组成，每一段的速度依次加快，其动作特点是轻快的跳跃而不是拖在地上的滑步。在今天的舞会上使用的圆舞曲是维也纳圆舞的后裔，在这种形式的舞曲中，最有名的作曲家是约翰·施特劳斯和约瑟夫·兰纳，约翰·施特劳斯被誉为“圆舞曲之王”。因为他的父亲也叫约翰·施特劳斯，所以习惯上将儿子称为“小施特劳斯”。自 19 世纪末以来，许多作曲家用这种体裁写作，例如韦伯的《邀舞》、肖邦的钢琴圆舞曲、柏辽兹《幻想交响曲》的第二乐章、柴科夫斯基第五交响曲的第二乐章等，不过，它们已经不能为舞蹈伴奏，而只是纯粹的器乐曲了。

狐步舞曲

这种舞蹈 1912 年左右源起于美国，很快就传遍了世界各地的舞厅，成为最流行的社交舞蹈之一。最初的狐步舞曲是 4/4 拍子，其风格类似于雷格泰姆（关于雷格泰姆，参看有关爵士乐的章节）。其舞步长短交替、变换多端，后来又形成快狐步和慢狐步两种，亦有人称之为快四步和慢四步。查尔斯顿舞曲、希米舞曲等二拍子的舞曲是在狐步舞曲的基础上发展起来的。

一步舞曲

起源于美国，快速的 2/4 拍子，在 20 世纪 20 年代曾流传世界各地，其风格较狐步舞曲刚健、热烈。这种舞曲后来被慢狐步舞曲所取代。

查尔斯顿舞曲

这是一种快速的狐步舞曲，4/4 或 2/2 拍子。1922 年，在纽约的黑人歌舞剧场中首先出现，随即传入舞厅，流行一时。其舞步的特点是每一步都扭两下，然后向后急速一踢。这种舞曲的名称来自美国南卡罗来纳州的港口城市查尔斯顿，在 30 和 40 年代查尔斯顿舞曲流传最广的时候，有人称之为“美国水兵舞”。

探戈舞曲

这种舞曲起源于阿根廷，但它真正的源头可能是由黑人奴隶带到美洲的。音乐是单二拍子（也有时用四拍子），速度较慢，其舞蹈为两人一组，像行走一样。大量的附点节奏使它听起来与阿伐奈拉舞曲（又译哈巴涅拉舞曲）很相似，此外，旋律和伴奏常构成交错关系也是这种舞曲的节奏特征。探戈舞曲从 1914 年开始流行于舞厅，直到今天仍然很受欢迎。

伦巴舞曲

源于古巴的二拍子的舞曲（不过记谱时经常写作 6/8 拍），它原来的形式是器乐合奏，同时人们哼唱没有意义的歌词或音节。伦巴舞曲的速度很快，节奏复杂，典型的节奏型例如：

从 30 年代起，伦巴舞曲的节奏被爵士乐吸收，还出现在一些严肃音乐作曲家的作品中。

3. 民间舞曲

民间舞曲的种类极多，几乎每个民族、每个地区都有自己的舞蹈和舞曲，例如西班牙的波莱罗舞曲、凡丹戈舞曲、霍塔舞曲，南美的阿伐奈拉舞曲、桑巴舞曲、康加舞曲，法国普罗旺斯地区的法朗多尔舞曲、德国的连德勒舞曲、波兰的马祖卡舞曲、匈牙利的恰尔达什舞曲以及波希米亚地区的波尔卡舞曲等等。在我们的这套丛书中，已经有了关于具体的作品和各国民间音乐的专门介绍，这里不再重复。

七 关于流行音乐

在前面的内容中，我们基本上是将古典音乐作为研究的对象，没有涉及流行音乐的范畴。前面提到过，古典音乐并不是古代的音乐，而是泛指按照一定的风格和技术规范写成的音乐，它代表人类音乐文化的精华。然而，古典音乐是植根于民间和传统、经过漫长的时间发展得来的，故而绝不能割断它和民间音乐、流行音乐之间的联系，二者的关系很像民间口头文学和“严肃文学”之间的关系。可以这样说：流行音乐、通俗歌曲就是今天的“城市民歌”；一方面，它们以贴近日常生活的语言和曲调为大多数人所喜爱，另一方面，它们概括和凝聚了当代的音乐语汇，构成专业音乐创作的土壤。

同“严肃音乐”一样，我们无法给“流行音乐”下一个准确的定义。顾名思义，所谓“流行”当然是指能够被人群中的大多数所喜爱、能够吸引大多数人的音乐。但在实际使用这个词的时候，显然已经有了更进一步的含义。比如说《东方红》在中国是家喻户晓的歌曲，可谓“流行”极广，但没有人把它看作流行歌曲；小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》也是被人群中的大多数所喜爱的、十分“流行”的作品，但谁也不认为应该把它划入流行音乐。可见，流行音乐早已超出了字面上的含义，成为与“古典音乐”相对的泛称，例如摇滚乐、披头士等等演唱形式，都可以纳入这个范畴。

如上所述，“流行音乐”是一个含义模糊而包容甚广的类

称，很难用概念式的语言加以说明（对于欣赏来说，这样做也没有什么实际的意义）。就像民歌一样，同为民歌，但地区差异、表演形态、调式结构、歌词内容、音乐风格以及演唱的场合千姿百态，而且这些因素还都在不断地变化。因此，对于一个民歌欣赏者来说，首要的事情不是分清什么是民歌、什么不是民歌，而是了解它的歌词内容、音乐特色、演唱风格、文化背景，进而掌握其源流及演变的过程，以达到全面理解、充分欣赏的目的。下面，我们就试图描述影响最大的几种流行音乐，选择的标准是：它们不仅一度“流行”，而且在今天的各种流派中都能看到它们的踪影。

爵士乐（jazz）

20 世纪的所谓“流行音乐”中影响最大的大概就是爵士乐了。关于它的起源，有种种不同的说法，其中一些说法近乎传奇。关于它的音乐形态，已经有了不计其数的专门研究。但是，我们仍然很难简单地答复一个最基本的问题，“什么是爵士乐？”曾有人问著名的爵士乐大师路易斯·阿姆斯特朗，“爵士乐究竟是什么？”，他回答说：“如果用语言来答复，你就一辈子也明白不了。”

爵士乐发源于美国的新奥尔良，这个城市曾是路易斯安那州的首府，位于密西西比河的入海口，在美国的历史上起过很重要的作用。路易斯安那州有几个主要的特点：1，气候温暖，盛产甘蔗和棉花；2，原来是法国的殖民地（路易斯安那 LOUISIANA 的意思就是“路易的地方”，1682 年命名这个地方时，法国国王是路易十四），1803 年美国政府用 1500

万美元从拿破仑手里买下来，但法语却没有随着政府的改变而消失；3，由于大种植园的需要，这里是黑奴最集中的地方，至今黑人占这个州人口的三分之一；4，因为战略地位十分重要，这里是兵家必争之地，法国、西班牙、英国和美国的军队都曾在这里苦苦争战，1861年美国南北战争期间，这里也是双方军队激烈交战的战场。正是这些特点使它成了爵士乐的摇篮。

在爵士乐的音乐成分中，有源于非洲的黑人音乐的节奏、有被简化了的教堂音乐的遗响、有从种植园里传出来的劳动歌曲、还有从当时的流行歌曲及其演唱风格中演化而来的表演技法。一般将新奥尔良的红灯区斯托里维尔（Storyville，直译为“故事城”）看作现代爵士乐的发源地，这里有许多黑人乐师，他们都是即兴演奏的行家，使用的往往是南北战争期间双方军队遗留下来的管乐器。1917年，斯托里维尔被警察封闭，于是这些黑人乐师纷纷到别的地方谋生，其中最集中、最有名的城市是芝加哥。不数年间，爵士乐就取代了雷格泰姆的地位，成为最热门的音乐。它原来只是在黑人中流行，此后却逐渐成为世界上最流行的舞曲，其狂热程度超过了过去最流行的圆舞曲和波尔卡。爵士乐的风格还走进了交响乐、走进了音乐厅、走进了大学的课堂、成为一门正式课程。

关于“爵士”（jazz）这个词的起源有多种说法，比较可信的一种说法是源于法语词汇 *jaser*。前面提到过，美国南方的这几个州的居民当时是说法语的，*jaser* 的原意是七嘴八舌地闲聊、贫嘴；音乐是黑人奴隶的主要娱乐方式，他们凑在一起，用土造的乐器随意弹奏，唱着杂七杂八的歌曲，用手

边的随便什么东西敲打着节奏，既没有大家都要遵循的记谱或是和声，也没有任何技术方面的限制，就像一群人聚在一起聊天一样，这正是 jaser 这个词的意思。其他的说法还有很多，比如，有人说是出自一个鼓手的名字，由于他能用激动人心的鼓点将音乐推向高潮，所以每逢观众想要更刺激的效果时便大声呼喊他的名字，久而久之，就成了这种音乐的名称；还有人认为，根据爵士乐在当时表演的场所（妓院）和参与者（黑人奴隶）的文化背景分析，这个词是源自当地黑人士话中与性行为有关的词汇。这个字已知的第一次正式出现是在 1914 年，芝加哥的一个乐队起名为“老迪克西兰爵士乐队”，1917 年胜利公司为该乐队录制的唱片即使用了“爵士乐”这个名称。

早期的爵士乐队的乐器有班卓琴、钢琴、小提琴、萨克斯管、简陋的铜管乐器和打击乐器。乐手们根本不用乐谱，全凭自己的记忆和想象来演奏。常见的情形是，先由钢琴弹出一段大家都知道的歌曲，其他的乐器则一个接一个地表演，歌曲的轮廓虽然没有改变，但是经过这样的即兴演奏之后，它已经被“爵士化”，变成了谁也没有听过的另一个东西。

也就是说，爵士乐最初并没有什么旋律特点，只是以没有乐谱的即兴演奏为主要特征；但是随着它日渐普及，乐师们发展出了更为新颖的旋律，这些旋律最早的来源主要是黑人田间歌曲、布鲁斯、灵歌、白人流行歌曲和民谣；而在节奏方面对爵士乐影响最大的因素，除了非洲、南美洲的一些舞曲之外，是“雷格泰姆”音乐。这些因素的具体特点，我们将在下面介绍。

刚才谈到，爵士乐的一大特点是即兴性，但是，同任何一种音乐形式一样，在获得了长期发展之后若是没有一种记录方法几乎是不可思议的。后来的爵士乐队是利用乐谱的，不过对乐谱的依赖程度不同，由此而形成“直爵士”（照谱演奏）和“甜爵士”（即兴演奏）的区别。不过要注意，这种名称十分混乱，经常只是流行于某一个时期的习惯说法而已。另外，即使是照着乐谱演奏，也有大量的即兴成分。

一般地说，爵士乐都是二拍子的，每小节两拍或四拍。这种二拍子的节奏背景在低音部始终存在，使得爵士乐有一个稳定的、规律的节奏基础。在节奏性低音的上方，则是重音位置不规则的旋律、和声和对位声部，它们惯常使用的切分音效果与规律的低音声部之间形成了强烈的对比。

在爵士乐的曲调中，除了从欧洲传统音乐、白人的民谣和通俗歌曲中吸取的成分之外，最有个性的是“布鲁斯音阶”（关于这种音阶的结构，我们将在有关布鲁斯的部分专门介绍），而爵士乐的和声可以说是完全建立在传统和声的基础之上，只是更加自由地使用各种变化和弦，其中主要的与众不同之处，也是由布鲁斯和弦带来的。

爵士乐在使用的乐器和演奏方法上极有特色，完全不同于传统乐队。自“爵士乐时代”以来，萨克斯管成为销售量最大的乐器之一；长号能够奏出其他铜管乐器做不到的、滑稽的或是怪诞的滑音，因而在爵士乐队中大出风头；小号也是爵士乐手偏爱的乐器，这种乐器加上不同的弱音器所产生的新奇的音色以及最高音区的几个音几乎成了爵士乐独有的音色特征；钢琴、班卓琴、吉他以及后来出现的电吉他则以

其打击式的有力音响和演奏和弦的能力而占据重要地位。相反，在传统乐队中最重要的弦乐器（小提琴、中提琴、大提琴）的地位相对次要一些；圆号的浓郁音色在管弦乐队中是很迷人的，但是对于爵士乐队来说，它的气质太温顺了，几乎无人使用。在管弦乐队中，每件乐器在音色和音量的控制上都尽量溶入整体的音响之中，在爵士乐队中却恰恰相反，乐手们竭力使每一件乐器都“站起来”。

乐队的编制很灵活，最基本的是两个部分——节奏组与旋律组。在早期的爵士乐队中，节奏组由低音号、班卓琴和鼓组成，后来，低音号和班卓琴逐渐被低音提琴（倍司）和吉他所取代，钢琴也加入进来。在 30 年代，兴起一种舞曲乐队，当时称为“大乐队”，它有三部分组成：节奏组、铜管组和木管组。节奏组使用的乐器仍然是低音提琴、吉他、钢琴和鼓；铜管组常见的编制是三支小号和两支长号，但这个数目并不固定；木管组通常由四五支萨克斯管组成，每个人都兼吹单簧管或是别的木管乐器，如果编制是五支萨克斯管，一般是两支中音、两支次中音、一支上低音。还有一种商业性的（有时也称为“甜美型”、“旅馆型”等等）的乐队，编制与“大乐队”差不多，但萨克斯管往往全部用次中音的，木管组会较多地使用其它的乐器（如长笛、双簧管），有时还加上三四个小提琴，在商品录音带中经常可以听到这类乐队的音响。

与传统音乐比较而言，爵士乐的另一大特征是它的发音方法和音色，无论是乐器还是人声，这些特征都足以使人们绝不会将它们与任何传统音乐的音色混淆。这些特殊之处大

多来源于用乐器或人声对美洲黑人民歌的模仿。如果我们有机会听到真正的黑人田间歌曲和灵歌，就会发现那些由粗嘎到圆滑、由窒闷到响亮、由刺耳到柔美、由野蛮到抒情的大幅度的变化是多么地富有特色、动人心魄。而在爵士乐中，更加入了非歌唱的吼声、高叫和呻吟，突出了这种感觉。除此以外，特殊的演奏和演唱技巧也是造成特异效果的重要手段，在这些技巧中最常用的是不同于传统观念的颤音。我们知道，所谓颤音是音高（有时也可能是力度）的有规律的变化造成的；比如小提琴上的揉弦，就是利用这种变化而产生富有生命力的音响效果。爵士乐中的颤音是有变化的，变化的方向一般是幅度由窄到宽，速度由慢到快，而且常常在一个音临近结束时增加抖动的幅度和速度，更加强了这种技巧的表现力。同时，在一个音开始时，爵士乐手们会从下向上滑到预定的音高，在结束时，又从原来的音高滑下来。所有这些变化都是无法用乐谱来详细记录的，有经验的爵士乐手都熟练地掌握了这一类的方法、尤其是这种观念，他们可以根据不同的旋律或伴奏音型将这些效果“制造”出来。因此可以这样说：由于即兴的传统和技巧的个人发挥，爵士乐是由作曲家和乐手共同创造的。受过传统教育的音乐家之所以很难表演爵士乐，就是因为他们没有培养出这样的特殊的音乐观念。如果我们细心地比较一下真正的民间歌手和受过正规训练的歌手演唱同一首民歌的差别，对此中的含义就会有一个更直观的概念。

从爵士乐诞生之初，它就吸引了众多的转业作曲家。1920年，美国指挥家保罗·怀特曼组织了一支著名的乐队，将改

编的爵士乐作品带进了音乐厅。这种新潮流引起了许多“严肃”的爵士乐爱好者的激烈反对，然而，正是从这以后，爵士乐在美国和欧洲家喻户晓，受到广泛的欢迎。格什温的《蓝色狂想曲》在这时诞生，为这部作品配器的人就是怀特曼乐队的作曲家格罗菲。按照手稿上的记录，写这部作品只用了三个星期，演出后几乎是立即引起轰动。欧洲作曲家也有许多以爵士乐为基础或是受爵士乐影响的作品，例如：德彪西的钢琴曲《丑黑怪步态舞》（1908）、《游吟诗人》（1910）、《怪人拉维纳将军》（1910）；拉威尔的小提琴奏鸣曲中的慢乐章（布鲁斯）；斯特拉文斯基的《11件独奏乐器的雷格泰姆》（1919）、《士兵的故事》（1918）、《黑木协奏曲》；欣德米特的《室内乐第一号》（作品24，无调性）和钢琴组曲（1922）。

雷格泰姆 (ragtime)

在19、20世纪相交之际，美国乐坛兴起了一种简单、质朴，然而又十分吸引人的风格，这就是雷格泰姆。它从1890年前后出现，一直流行到第一次世界大战期间。由于这正是爵士乐的成形时期，因此不少人将它看作爵士乐的早期形式。

从字面上看，这个词可以译为“破碎的节奏”，它的主要特征也正是在节奏方面。简单地说，这是一种由班卓琴手们发展起来的风格，以富有弹拨乐器色彩的切分节奏为象征。它与爵士乐的区别是：爵士乐以即兴性为特点，雷格泰姆则基本上是写作出来的；爵士乐主要是用乐队演奏，而雷格泰姆基本上是钢琴音乐。但是，这些都不是不可变更的，雷格泰姆最主要的部分只有两个，就是切分式的旋律和规整的低音

部。在雷格泰姆之前的音乐中当然也有切分音，但是对于雷格泰姆来说，这不是可有可无的技法，而是它的精髓之所在。

在 19 世纪末，音乐传播的方式主要是印刷的歌页，而有文化的音乐爱好者的主要乐器是家里的钢琴。那时的流行音乐作曲家都是靠出版歌页来赢得声誉的。1897 年，一首名为《密西西比雷格调》的钢琴曲出版了，一时间引起轰动，在千家万户的客厅中响起同一首曲调，标志着一种新的音乐风格已经诞生，它将迅速地风靡美国、传遍世界。两年后，最有名的雷格泰姆作曲家和演奏家司各特·乔普林的名作《枫叶雷格调》（又译《枫叶雷格泰姆》、《枫叶拉格调》）问世，销售量超过 100 万份。在那时，这个数字是不可思议的，如果再考虑到当时黑人音乐家社会地位之低下，这简直就是个奇迹。

早期的雷格歌曲大多是每段 16 小节，分为句逗清晰的 4 句，并且多次反复。自从乔普林的《枫叶雷格调》之后，钢琴雷格调形成了几种常用的曲式：AABBACDD（这是《枫叶雷格调》的结构）、AABBCCDD、AABBCCA。像进行曲一样，雷格调的中段（C 段）也是与前后形成对比，常常使用属调。这些都不是什么独特的东西，但它们却成功地将美国黑人的旋律与完全的切分节奏天衣无缝地结合在一起，并以它的朴素、直率和诙谐使得大众更容易接受这种新的音乐风格。

布鲁斯（blues）

布鲁斯是 20 世纪初产生在美国黑人中的一种民间音乐。在所有的民歌形态中，它是音乐学者最感兴趣的一种，其原

因在于：1，它的“年龄”不大，研究者几乎可以找到它发展轨迹中的所有线索；2，它对西方流行音乐的影响极大，乃至无论我们谈到哪一种流行音乐，都必须提到布鲁斯在其中的影响；3，它的音乐特征和表演风格的演变过程与社会变革密切联系在一起，因此不仅是音乐学家，有一些社会学家一将它作为研究对象。

在英语中，blue 的意思是悲伤的、忧郁的，在布鲁斯音乐中，这个词的语言含义和音乐特征是联系在一起的。在布鲁斯产生的时代，对于美国黑人来说，忧郁和悲伤就像是生活中无法驱赶的幽灵，它始终笼罩在人们的心里，也就必然会溶入发之于心灵的歌声。由于它的这个特点，许多人认为布鲁斯表演者就是在通过乐器或者歌声表现他的“blues”（愁闷）。有一些布鲁斯音乐家坚持说，他只有处在悲伤或是沮丧的情绪中才能表演这种音乐。由此可见，作为民间音乐而言，忧伤的情绪以及表现这种情绪的手法是布鲁斯音乐的基本特点，也是这种艺术的基本要求。它当然还有技术方面的特征，比如说为了特定的表现目的而使用尖利的、咆哮般的音色、不规则的音高等等；这些技术特点是很容易模仿的，迷恋布鲁斯的人经常强调说，无法模仿的是那种融化在血液中的忧郁。在美国的一些学校爵士乐队里，将一个乐手能否富有表现力地表演布鲁斯视为音乐水平的检验标准，正是看重那些微妙的情感表现能力和即兴能力。

布鲁斯是在黑人中产生的，他们大多数没有文化，既不识字，也不会读谱，所以，即兴表演是布鲁斯音乐的特征之一。这种即兴是“全方位”的，不仅音乐，就连歌词也经常

是临时发挥；不过，与以即兴为基本特征的爵士乐比较而言，布鲁斯还没有到那种程度。为了使即兴演奏容易一些，布鲁斯音乐使用了许多固定的程式，这样，每个人都知道这段音乐的节奏和词曲配合的大致轮廓，其情形同中国的戏曲有某些类似之处。在这些程式中最常用的一种叫作“十二小节布鲁斯”，当人们说“奏一段布鲁斯”时，通常就是指这种形式。它每段由三句组成，其中的第二句与第一句完全相同，使歌手可以从容地准备即兴的第三句。在这种程式中，和声进行也是固定的，每个乐手都能不加思索地演奏；前四个小节是主和弦，起中两个小节为歌手伴奏，在第四个小节出现一个降低的七级音，然后是两个小节下属和弦（有人声）、两个小节主和弦、两个小节属七和弦（有人声）和两个小节主和弦。这个程式可以用在任何一个调上，但是，就像爵士乐手们偏爱降B调一样，布鲁斯乐手喜欢用E调和A调。

在布鲁斯音乐中还有一个饶有趣味的现象，就是“布鲁斯音”（也有人译作“蓝色音”）。所谓布鲁斯音，就是将音阶中的第三级和第七级（有时还包括第五级）降低一点形成的音。但它们的音高是不精确的，并不是降低半个音（小二度），而是取决于表演者的感觉和表现的需要；降低的程度通常小于半音，但也有时大于半音。这些“扭曲”的、不精确的音高是布鲁斯和爵士乐最显著的表面特征，人们往往就是根据这些音所造成的不寻常的“味道”来辨别它们的。显然，这样的音只能由管乐器和某些弦乐器演奏，在钢琴上是无法表现的。可是布鲁斯钢琴家们不甘心放弃这么重要的音乐特征，他们通过同时（或先后）弹奏相邻的音等手段来造成类

似的效果，由此对布鲁斯和爵士乐的和声、记谱，乃至钢琴演奏技术都产生了深刻的影响。

从本世纪初直至 60 年代，布鲁斯拥有大批的听众；最初是黑人，后来则成为热门的流行音乐（不过，在商业化的过程中它也失去了许多黑人听众）。在商业化的录音磁带和唱片里，不管是哪种风格的音乐，都带有几分布鲁斯的味道，还有一些与布鲁斯毫无关系的作品也以此命名；这样就逐渐地模糊了布鲁斯的本质，并且使得一般听众将之与爵士乐混为一谈。70 年代以后，演唱布鲁斯的人日渐减少，但在音乐学界却开始了对布鲁斯的起源、特点、社会涵义以及对后来的影响等方面的认真的研究。

乡村音乐 (country music)

任何地方的乡村都有音乐，但这里的乡村音乐是个专用名词，有自己的特定含义，而不是泛指农村的音乐，也不是一般的民歌。

乡村音乐起源于美国西部和南部的广大地区；这里的居民主要是英国和苏格兰移民的后裔。直到进入 20 世纪之前，他们还隔绝于都市生活之外，过着农牧生活，并且保留了从大西洋彼岸带来的社会习俗和宗教传统。在这个地区流行的音乐有四种主要形式，正是这些形式构成了乡村音乐的基础。第一种是叙事歌曲和民谣，其形式是分节歌，也就是说，用同样的旋律配上许多段不同的歌词；歌词是有“情节”的，内容有历史人物，也有神话传说；过去，这种歌曲是没有伴奏的，完全是叙事性的民歌，20 世纪初以来，常用吉他、小提

琴、班卓琴伴奏，并且形成了一些固定的形式和广泛流传的名曲。第二种是民间舞曲，流传最广的是号管舞曲和吉格舞曲，起初用民间制作的小提琴演奏，后来也用吉他和班卓琴，演奏者往往采用现成的旋律加以发挥，大量地使用装饰音，技巧复杂，十分花哨，其旋律基础则源于17世纪的英格兰曲调。第三种是赞美歌和其他的教堂歌曲，这些歌曲的旋律与叙事歌、舞曲大同小异，但都是合唱形式，配成三部或四部和声。最后一种是福音歌曲，又称复兴赞美歌，这种风格兴起于19世纪末，其主要特点于当时美国宗教音乐的主流是一致的：主调音乐的写法、三度叠置的功能性和声、用重复某些词句的叠歌结束等等；但是，歌词的内容多为个人的宗教寄托（在教堂歌曲中，内容主要是赞美上帝），演唱时十分热情，充满活力。这些音乐的演唱风格都是带鼻音的，歌手加入很多装饰音；对于习惯于传统音乐的、有文化的城里人来说，这种音乐是粗俗、刺耳、没有教养的。

从20年代开始，广播电台发现这种音乐能够吸引大批的农村听众，于是经常录制这种节目，还制作了唱片。最典型的形式是综合了上面讲过的四种音乐的基本手法：吸收传统的叙事歌的旋律，重新编写一首歌曲，由一个人或者一小组歌手演唱，歌唱风格保留了它在农村时的特征，粗糙刺耳，但是有质朴热情的感染力；和声风格来自古老的宗教歌曲，伴奏部分包括几把吉他、班卓琴、和小提琴。刚传入城市时，人们称之为“乡巴佬音乐”，听众不多。后来，乡村音乐在商业化的过程中逐渐地减少了粗野的成分、采用更为讲究的和声和伴奏技巧，并产生了一批著名的歌星，大约从30年代末期

开始，在城市中广泛流传，一度成为流行音乐的主流。

摇滚乐 (rock and roll; rock)

摇滚乐的早期形式是 rock and roll，作为流行音乐风格的一次巨变，它的出现是很戏剧性的，与其说是音乐技术的发展，不如说是社会思潮的变革。

自从 19 世纪以来，美国流行音乐的“圣地”是纽约的一条街道“锡盘巷”，这里集中了大批的唱片制作商、销售店，也吸引了许多音乐家，美国著名作曲家格什温、伯林等人就曾经在这里工作。锡盘巷代表了白人流行音乐的主流，以抒情歌曲为主，声音圆润、流畅精心控制，配器细腻，基本上继承了欧洲艺术音乐的观念；比如宾·克罗斯比（曾译平克劳斯贝）的歌声就是这种风格的典型，他录制的唱片曾经从锡盘巷传遍全世界。但是在第二次世界大战结束后，情况猛然之间发生了变化。大批的人从农村、尤其是从南方农村涌进了城市，希望能找到新的生活方式。他们带来了自己的文化，于是，乡村音乐和黑人音乐出现在城市的酒吧和饭店。大多数白人对这种音乐不屑一顾，甚至从不涉足这些场所，但是一些年轻人却逐渐发现这种音乐有其独特的魅力，比他们所熟悉的音乐有更多的趣味和刺激。这种兴趣很快就反映到锡盘巷，一个名叫弗兰基·莱纳的白人歌手出现在那里；他从黑人歌手的唱法中吸收了一些因素，演唱时的节奏相当自由，声音沙哑、尖利，但充满激情。他的歌曲代表了一个猛然的转折，这种风格是锡盘巷过去所没有的。随后在这个领域中产生了一大批出名的歌手，他们的成功表明，不同于传

统观念的流行音乐听众已经形成了，这就是摇滚乐产生的背景。

1955年，一部名叫《黑板丛林》的电影上映了，当时还不大有名的歌手比尔·哈利和“慧星”乐队在影片中唱了一首歌曲《绕着大钟摇滚》。这首歌很快就风靡美国和欧洲，谁也没有想到，这竟是摇滚时代开始的象征。摇滚乐与以往的流行音乐在风格上截然不同，它几乎从一开始就引起广泛的热情，形成流行音乐史上的一个戏剧性的转折点。其实，这种新的音乐在技术上并不是新东西，它是脱胎于从爵士乐诞生以来的流行音乐、尤其是黑人音乐的特点，将各种非传统的因素综合在一起而形成的，在1955年之前就已经存在，并且在黑人和少数的白人年轻人中间有一定影响。早在1951年，自动电唱机管理员阿兰·弗里德就创造了“摇滚”这个词，只是无论如何没有想到这个词给世界留下的影响。摇滚乐产生于1955年的说法，实际上是说从这一年起，大唱片公司意识到了自第二次世界大战结束以来，音乐制品已经有了新一代的消费者，摇滚乐拥有潜在的商业价值，从而竞相制作这类音乐。

在摇滚乐的各种来源中，对它影响最大的是黑人的“节奏布鲁斯”。这种音乐可以简单地说成是布鲁斯和爵士乐的混合物。它采用前面提到过的传统的布鲁斯曲式，每段三句，每句四小节，和声模式为 I — I，IV — I，V — (IV) — I。大多数段落是独唱，伴奏乐器主要是钢琴，有时加入吉他、低音提琴、鼓或者其他爵士乐队的乐器（例如萨克斯管和小号）；中间的一段或几段通常是一件乐器（一般是萨克斯管）

在同样的 12 小节曲式的基础上即兴演奏。歌唱风格是地道的布鲁斯和爵士乐式的，发音粗糙、嘶哑、喉音很重、多装饰音；在演唱时，伴奏部分保持稳定的节奏，而歌手或者抢前一点，或者落后一点，听来像是一种自由的交错节奏。歌词中常有性方面的含义（rock and roll 在黑人语言中即是有关性的隐喻）。不同点在于，传统的布鲁斯演唱速度较慢，而这种新的混种形式借用爵士乐的节奏推动力，通常是较快的 4/4 拍，强拍很重，弱拍上也有强烈的节奏推进力。歌唱者时不时加入一些没有意义的音节，并由一小组歌手回声式地模仿。刚才提到的歌曲《绕着大钟摇滚》就是这样一首有所变化的节奏布鲁斯，但是伴奏的配器手法采用了乡村音乐的风格，只有几把吉他（其中一把是电吉他）、低音提琴和鼓；此外，与黑人歌手比较起来，哈利在演唱时节拍更为准确，歌词中的性含义也要少得多。

在摇滚乐的历史上，最早升起而又流行时间最长的歌星是“猫王”埃尔维斯·普雷斯利。他原本是个乡村音乐歌手，1954 年在南方城市孟菲斯出版了第一张唱片。1955 年，胜利唱片公司聘用了他，1956 年出版了《伤心旅馆》，一举成名，甚至在乡村音乐爱好者和黑人中间也赢得大批的歌迷。接着，他获得了一连串的成功，他演唱的《猎狗》（1956）、《温柔地爱我》（1956）、《监狱摇滚》（1957）、《不要》（1958）、《要么现在，要么永不》（1960）等歌曲成为早期摇滚乐的“经典作品”。他演唱时自己用吉他伴奏，音乐手法混合了黑人的节奏布鲁斯和白人的乡村音乐，这些地方与哈利等其他歌手没有什么不同。但普雷斯利更有音乐才能和个性的魅力，在歌唱

风格、身体姿势、舞台举止中强调地表现摇滚乐的性暗示，在这方面比其他歌手大胆。他在当时不仅获得巨大的商业上的成功，还成了电影明星，出版物上连篇累牍地报道他的一言一行，称他为流行音乐新时代的象征。

1955年以后，摇滚乐包含了许多彼此关联但又相互区别的音乐风格。黑人歌手仍然以节奏布鲁斯风格为主，而早期的白人歌星大多有南方乡村音乐的背景，他们喜欢将节奏布鲁斯和乡村音乐揉和在一起。还有一些黑人演唱团体改用较慢的速度、不太强烈的节奏、较为圆润的音色唱三部或是四部和声的小合唱，歌词和曲调带有伤感的味道。1957年左右，又出现了另一个流派，他们以城市流行音乐为背景，但又采用摇滚乐的外部特征，用比较轻柔的方式演唱已经流传开来的摇滚乐歌曲，也唱一些新歌。他们扬弃了早期摇滚乐中沙哑、粗糙、声嘶力竭的唱法，并且改用以弦乐器为主的小乐队伴奏。锡盘巷的唱片商们曾想以这种音乐来对抗摇滚乐；但是，如前所述，摇滚乐之所以能够在众多的流行音乐形式中独树一帜，与其说是音乐特点造成的，不如说是社会思潮的反映，这种努力命中注定是徒劳的。也正是由于这个原因，尽管“摇滚青年”的父母们对这种音乐深恶痛绝、甚至怀有恐惧的心情，尽管知识阶层在很长的一个时期里反对这种音乐，认为它喧闹、粗野、令人不快、毫无启迪意义，摇滚乐还是迅速地发展、流传，影响了全世界。

摇滚乐刚传到欧洲时，被认为是彻头彻尾的“美国货”，在最初几年中，欧洲的流行音乐界只是偶尔有人模仿美国人的表演方法，但不久之后就有一批年轻的音乐家发展出自己

的风格，使得欧洲的流行音乐进入了一个新时代。在这批人中，最有名的是“滚石乐队”（Rolling Stones）和“披头士乐队”（Beatles）；“披头士乐队”的影响更大，他们首先在英国之外引起轰动，在国际流行乐坛上占据了空前的统治地位。1965年，这个乐队的成员都被授以不列颠帝国五级勋位，这在流行音乐史上恐怕不仅空前，亦将绝后！

披头士乐队是1957年成立的，1962年出版了第一张唱片《来爱我》，立即受到欢迎；至1969年该乐队解体为止，他们制作的唱片发行量打破了世界记录。据统计，在1964年第一季度美国全国的唱片销售量中，披头士的占了百分之六十。然而，他们这种令人目眩的成功从音乐风格上是难以解释的。在刚开始时，他们与别的团体并没有什么不同，并且明显地模仿其他一些著名乐队。后来他们逐渐形成自己的模式，以四个人的表演形式闻名世界。他们成功的原因似乎一方面来自他们的个人魅力、天真无邪的举止和快乐的歌词，在摇滚乐队中，他们属于连父母也喜欢听的那一类；另一方面，他们非常聪明地使用听众熟悉的音乐素材，创造出明白易懂、简单明了的歌曲，使人听了之后有时会感到奇怪，“这样简单的事情，为什么别的音乐家没有想起来？”他们的歌曲一般是较快的4/4拍子，结构为AABA或ABAB，而不是布鲁斯的十二小节曲式；歌词大多有关爱情，优美而甜蜜，极少有色情内容；当然经常使用独唱，但更有特色的是四个人的齐唱或者合唱，声音和谐悦耳；乐器同其他摇滚乐队大体上一样，有独奏吉他、节奏吉他、低音吉他和鼓，偶尔也用钢琴或电风琴，使用中等音量的电扩音；其和声的用法既不像布鲁斯那

样无休无止的 I — IV — V 和弦，也不像锡盘巷的和声那么复杂，经常以简单和弦的出人意料的连接给人留下印象。

披头士的成员有过多次变动，但它的两个主要成员、也是最初的发起者约翰·伦农和保罗·麦卡特尼始终都在，他们两人还是乐队的主要词曲作者，例如流传至今的《昨天》、《黄色潜水艇》等等就出自他们二人的手笔。

从 60 年代开始，摇滚乐发生了一次巨大的变化。上面讲过的那些音乐，在英语中称作 rock and roll，而在 60 年代的“摇滚运动”中产生的音乐在英语中称为 rock。这两个词汉语都翻译成“摇滚乐”，然而实际上它们之间的差异相当大，甚至可以说是相反的概念。不过，60 年代之前的摇滚乐可以说已经是一个历史概念了，今天说的“摇滚乐”，如果不加说明的话，指的当然是后一种形式。

在现代历史上，60 年代是一个革命的时代。旧时的殖民地和属国纷纷摆脱大国的控制、有色人种为历史遗留下来的压迫和迫害而斗争、世界各地的人们对于个人自由的观念发生了深刻的变化。同时，技术革命为社会变革提供了催化剂和紧迫感。在这个时期，巴黎、纽约、华沙、加利福尼亚先后爆发了大规模的学生运动，这些运动与政治上的少数派、受到欺凌的小国家、激进的少数民族团体以及那些觉得在社会上没有得到公平待遇或足够的自由的个人形成了一个松散的、观念上的联盟。新形式下的摇滚乐就是在这样一个背景上产生的。当时的摇滚音乐家可以说都是这个无形的联盟的支持者，起码，在信念上和行动上，他们将自己归到这一边。作为一个时代的象征，那时经常有大规模的游行示威和小范

围的抗议活动，而摇滚音乐家和他们表演的音乐是这些活动中不可或缺的组成部分。因此，虽然我们将在下面介绍这种音乐（rock）的技术特点，但首先要注意，使它不同与其他形式的主要因素不在于音乐特点，而在于其歌词内容、表演风格以及与社会激进思潮的联系。此外，还有一些非音乐的因素也是它不同于其他音乐的特点，比如对电声设备的依赖和越来越普遍地使用电子调制手段修饰音色甚至制造音响。

现代摇滚的先驱是英国的“披头士”、“滚石乐队”和“野兽”等几个团体。他们都是在吸收新的因素的同时，尽量地保留使他们得以流行的、“时髦”的音乐语言。比如“滚石乐队”从1964年起以更加粗俗的声音为特征，歌词经常是关于社会丑闻，舞台举止则往往是蓄意的挑衅和刺激；“野兽”在1965年出版了他们的名作《日出之屋》，将源于布鲁斯的音响和曲式与具有强烈推动感的节奏、富有想象力的电扩声效果结合在一起，与60年代初期流行世界的纯粹商业性的早期摇滚乐形成强烈的对比。然而，就像芝加哥曾经是爵士乐的圣地一样，现代摇滚的中心是在旧金山，“主流风格”也是在那里形成的。其原因似乎有两点，一是加利福尼亚大学的学生团体在60年代中期成为美国学生运动的中心，他们发起了“言论自由运动”和第一次大规模的反对越南战争的抗议，在美国全国引起了反响；另一个原因则是这个城市有宽容的传统，对各种“异端邪说”见怪不怪，任其发展。这些旧金山的摇滚乐先锋是以乡村音乐和布鲁斯为基础，所有的乐器都使用电扩声并加以调制。领奏的吉他弹奏流畅的、富有表现力的旋律，其技法是从布鲁斯的歌唱方法移植过来的，音

响有些像爵士乐中的萨克斯管。节奏和低音吉他经常起到打击乐的作用，但也有时演奏旋律或是一些紧张而复杂的对位织体。节奏组的主要乐器是鼓，有时也包括钢琴，它们奏出的强拍是这种音乐的基本特征，偶尔也出现一小段独奏，显示一下乐手的技巧。在乐队中有一二个人兼任歌手，演唱的风格和技法全无一定之规，共同的特点是必须依靠麦克风。歌词有时涉及政治和社会黑暗，也有时是强烈的个人情感体验，公开地谈论性，经常使用内省的、晦涩的语言。不知从何时开始，在舞台后部的巨大幕布上打出幻灯或是电影，前台则使用光怪陆离的旋转灯光；有时，通过电子设备的控制，光线的强度和旋转速度随着音乐情绪变化，将舞台和听众都笼罩在彩光里。这种音乐会的听众绝大多数是年轻人、尤其是在思想上反传统的“激进派”，他们随着音乐边唱边舞，自己编出各种各样别出心裁的舞蹈动作，场面十分疯狂。当时的这些年轻人很多服用一种叫作 LSD 的迷幻剂，LSD 是 D-lysergic acid diethylamide 的缩写，学名为 D-麦角酸二乙胺，因此，这种音乐被称作“酸摇滚”。

在一个短时期中，新的摇滚好像没有对传统的流行音乐产生很大影响，但它很快就成了唱片市场的主流。此后，五花八门的团体和风格手法层出不穷，对电子设备和灯光的用法也日新月异，比如说有的乐队利用录音技术将自然音响（人群的欢呼声、动物的吼叫声等等）加进现场表演之中；有的乐队在录音棚里将许多音响材料仔细地录在多个磁道上，再加以混合、调制，造成非常细腻而丰富的音响，其效果近乎一个交响乐队，不过这种效果只能在电子工作室里获得，在

现场演出中是不可能的。总的来说，这个时期的摇滚音乐会大多以新奇的效果、怪异的舞台举止和服饰以及蓄意制造的刺激性的现场气氛取胜，音乐反而退居其次了。在一些狂热的摇滚聚会上，时常发生疯狂的破坏、暴力事件、甚至死亡，一时间摇滚乐与政治上的激进主义和反社会的破坏行为联系到了一起。直到 70 年代，这股潮流方告结束，摇滚乐中的政治和社会因素让位于个人主义的感情宣泄，团体的形式让位于单独的歌手。大多数歌手重新使用传统歌曲的形式、比较简单的织体和和弦、几乎见不到真正的即兴演唱，歌手的声音和歌词的内容又回到了主要的地位。

自从第二次世界大战以来，流行音乐发生了许多变化，而其中最有意思的一个变化就是各种风格之间的界线变得模糊不清。这一方面是由于人们可以更方便地往来于世界各地，人际交流的大量增加势必带来文化的交流和彼此影响；另一方面则是由于国际化的商业发展，唱片、录音带、录像带等音乐制品广泛传播。此外，技术手段的改进对音乐也有深刻的影响，无线电、电视和录音技术能够将音乐在一瞬间传到地球上的每个角落，并且可以想听几次就听几次、不受限制地反复播放。在这种条件下，各种风格之间的互相融合是很自然的事情。不仅如此，流行音乐风格变化的周期也大大缩短了，自 30 年代以来，哪怕最有影响的流行音乐潮流也只能持续六七年，然后就很快地被新的风格所取代。这些层出不穷的风格、形式和名称大多数已经湮没无闻，而我们方才介绍的那些却是流传久远、对今天的流行音乐影响最大的几种。可以不夸张地说，现在所有的流派中都或多或少可以看到爵士

乐、布鲁斯、乡村音乐和摇滚乐的踪迹。

关于流行音乐就介绍到这里。在这本小册子即将结束的时候，我想再一次提醒读者，音乐是由耳朵和心灵来欣赏的；一切的描述、一切的解释，如果脱离了音响，都是徒劳的。这正像一幅精美图片下面的说明文字，如果没有了画面，这些文字还有什么意义呢？更何况音乐作品渺如烟海，每个作品都有自己独特的魅力，用文字又怎能说得明白？因此，帮助欣赏的唯一捷径，如果说有捷径的话，就是熟悉音乐史上各个时期、各种体裁、各个流派的经典作品，反复聆听，直至耳熟能详，进而借助文字材料掌握其艺术特点、结构特征和表演风格；至于对艺术美的感受，则是出自一个心灵、进入另一个心灵的事情，书本是帮不了多少忙的。值得庆幸的是，对美的追求和感受能力是人类的天性。面对大自然的美，即使所有的美学书籍都说不清一朵鲜花、一丛青草、一片红霞为什么是美丽的，但只要我们拥有这种追求和感受能力，就会在美好的事物面前愉悦、激动，陶醉于造化的神奇之中；倘若没有这种体验，那些介绍、描述、赞美大自然的文字就全无意义了。现在就让我们走进音乐的大自然，仔细地品味人类文明的精华吧。

衷心希望这本小书对喜欢音乐的年轻朋友有一点帮助。