

音 乐

总 类

【音乐】以声波的振动而存在并在时间中展现和通过人的听感而引起多种情绪反应与情感体验的艺术。在中国古代，“音”和“乐”各具有特定的含义。“音”，指有秩序、有条理、有组织的声音形式；“乐”，在上古时代均是诗歌、音乐、舞蹈三种因素的混合体。中国古代最早出现“音乐”一词，是在《吕氏春秋·大乐》中：“音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。”自此以后，“音乐”一词逐步取代原先“音”的地位。在欧洲，音乐一词为拉丁文“Musica”，该词源于古希腊神话中掌管文化艺术、科学的女神缪斯的名字。为此，“Musica”寓意性地象征着音乐崇高的社会作用和社会功能。音乐作为一门时间性的艺术门类具有如下本质的特性：（1）音乐的内容具有情感的确定性与对象的不确定性相统一的特点；（2）音乐所用的材料与结构具有非语义性的特点；（3）在形式要素的抽象性和结构规范的严谨性方面，音乐与建筑十分相似。但与建筑在空间中展现（属于空间艺术）不同，音乐是在时间中展开的。音乐反映着人类社会生活中人的情感与意志，

同时也具有传递社会信息与交流情感的职能并具有组织与协调社会成员的意志行为的作用。

形成音乐的物质材料,是各种形态的声波。音乐的声波可通过三类发音手段形成:(1)由人类天生的器官、肢体构成发声手段。其中,人的歌唱艺术成为音乐表演艺术中一项最重要的门类。(2)由人类运用天生器官、肢体直接激发与控制乐器构成发音手段。其中有用呼吸器官控制的吹奏乐器;肢体(手)动作控制的弓弦、弹拨、敲击乐器等。(3)在人类天生肢体与发音体之间介入一系列部件而形成的复合系统。如带有键盘装置的乐器——管风琴、手风琴、电子琴等。键盘可理解为人类手指器官的创造性延伸。近现代以来,人类利用机械和电声手段自动地演奏音乐,如八音盒、音乐自鸣钟以及迅猛发展的录音技术——机械录音、磁性录音、光电录音和数码录音以及今天的电子合成器和计算机音乐,使音乐的物质材料空前地扩展。

音乐具有另方面的形式要素,其中包括节奏、节拍、速度、力度、曲调、调式与调性等。节奏是音乐最重要的形式要素,其中包含了音的强弱和长短两种不同的基本简单要素在内。节拍是要求重拍周期性地出现的强弱配置规律的格式,是作为潜伏在低音区或隐藏在欣赏者内心中的规律性框架,起组织节奏型的作用。与节奏节拍紧密相连的是速度和力度。速度的快慢和力度的强弱都有助于表达音乐作品的性格和表情。由节奏组织起来的一系列乐音在高低方面呈现出有秩序的起伏呼应,就形成了曲调。曲调是音乐的灵魂。曲调形成以后,音乐的形态就呈现出一定的乐节、乐句和曲式逻辑。不同的乐句,除了在幅度的长短方面有其规定性以外,在结束音方面也有其特征。不同的结束音,制约着不同曲调的表情性格。曲调中相继出现的各个部份的形态样式彼此间的

相同与相异，形成逻辑因素。处理各种逻辑关系中的各个音调材料可以按某种格式加以布置，这样的布局格式就是曲式。和声是音乐的又一种形式要素，其素材是音乐之间的纵向组织。当音乐形态从单声部发展到多声部以后，在形成和声手段的同时，也形成了织体手段。如果同时唱奏的是各自具有独立个性的曲调，就形成复调性织体；如果几个声部中只有一个具有独立个性，其余声部都是为烘托这个曲调而结合成多种和弦的，就形成了主调织体。

作为多种形式要素有机融合而成的音乐，具有明确的社会功能。音乐的审美教育功能对社会的作用与影响最为深远。在中国先秦时期和欧洲古希腊时期人们对音乐的审美教育功能已充分地注视。在中国儒家的政治理想和柏拉图的美学思想中，均体现着音乐对人、对社会潜移默化的作用。从欧洲的启蒙思想家卢梭提出审美教育主张以后，教育中的审美教育思想与实践在欧洲得到充分的展开。中国近代教育家蔡元培和音乐学家王光祈也提出过美育与乐教的主张。音乐的审美教育功能，在社会各个时期的社会音乐生活中，已得到充分的证实。在大众音乐中，健康的、高格调的（雅俗共赏）音乐，表现出社会的安祥与平和以及人们纯洁而善良的道德情操，并给人们以积极的情感体验。萎靡、粗野和丑陋的音乐，反映的仅是社会中极其丑陋的侧面，并表现出浅薄、幼雅和投机取巧，给社会不可能带来积极的影响，而只能促成社会审美感觉的麻痹与迟钝。音乐还具有娱乐功能。音乐给人带来松弛的审美享受而促进人的休息与安静。在近现代音乐的传播媒体日益发展时期，音乐常作为一种背景艺术，以增进人们的人际交往和艺术赏析。这种娱乐性的背景音乐，其格调的高下，也影响着社会的空气和环境。在音乐的社会功能中，还有一种直接

的实用性功能，即音乐的社会—生理功能。古今中外我们都能看到音乐治疗的记载与实例。一些原始民族长期保存着歌舞和演奏打击乐的习俗，而在这些民族中，根本就没有精神抑郁的病症。在长期的实践中，人们已充分认识到音乐可以治疗多种疾病，而且治疗效果胜过于药物治疗。目前世界各地有关音乐治疗的诊所、书刊、协会、院校已纷纷成立。

音乐对社会的功能与作用，是以具体的体裁来实现的。音乐的体裁，如果从不同的角度来考察，将会看到音乐体裁的灵活多样性。人们常从五个角度来划分体裁：（1）按照社会生活中使用音乐的不同场合，或者是从音乐的社会功能来划分体裁——和劳动相联系的夯歌、渔歌、牧歌、田歌；和情爱交际行为相联系的情歌、恋歌；和风俗习惯行为相联系的酒歌、婚嫁歌、丧歌；象征国家的国歌；用于军队的军乐；用于体操等体育运动的体育音乐；用于休息与人际交往的舞曲；用于宗教的弥撒曲、佛教法事音乐、道教音乐等。（2）按照音乐与其他门类艺术相结合的运用方式来划分体裁——和语言相结合的歌曲类；和戏剧、表演相结合的歌剧、戏曲类；和舞蹈表演相结合的舞剧音乐；和电影艺术相结合的电影音乐。在这些体裁中，有的音乐处于主导地位，有的音乐处于从属地位。但无论主导与从属，都使其他艺术门类更加完美与形象，音乐也获得了独特的艺术个性。（3）按照音乐表演时所采用的不同物质手段和以这些手段不同的运用方式来划分体裁——不同的物质手段有两种，即声乐体裁与器乐体裁。在声乐体裁中，有独唱、重唱、齐唱、合唱之分。大型的声乐体裁，如大合唱、康塔塔、清唱剧等，均由上述四种体裁进行新的组合。在器乐体裁中，有独奏、齐奏、重奏、合奏之别。按照演奏乐曲所使用的乐器以及乐器的组合形式不同，又产生了如小提琴独奏、弦

乐四重奏、木管五重奏、钢琴独奏、钢琴协奏、交响乐、铜管乐、丝竹乐、吹打乐等不同的体裁。(4) 按照乐曲的结构规模、织体类型、节拍速度、表情性格来划分体裁——组曲、变奏曲、回旋曲等，均与音乐的曲式结构相关；赋格曲、创意曲、轮唱曲又属于复调织体体裁；而小夜曲、幻想曲、狂想曲又和乐曲的情绪、情调相联系。(5) 按照乐曲民族特点、地区特点来划分体裁。如陕北的民歌信天游、内蒙的长歌、甘肃的花儿等。

【中国音乐史】通过具体的音乐历史事件，按照年代顺序描述中国历史上各个时期递进的音乐现象发展及发展规律的学科。由于音乐作为时间艺术瞬息即逝的流动性以及中国古代久远的年谱，以特定时期具体的作品形态为中心来考查早期的音乐历史几乎是不可能的。而更多的借助于只言片语的古文献资料、出土文物、壁画、石刻以及某些民族当今具有“活化石”意义的音乐音响等多种信息来进行全方位的探索研究与定位。

在中国远古音乐起源的研究中，多种文字信息，促使人们从不同的思维角度、不同的观点来认识音乐的起源。其中，“音乐起源于人通过直接或间接器官对自然界多种声音的模仿”、“音乐起源于劳动”、“音乐起源于巫术宗教”等观点引经据典、各持己见。其实，这些音乐起源似乎大相径庭的观点，都是殊途同归：音乐本质上起源于人的社会活动和人际交往联系。成书于春秋战国时期的《乐记》作出了具有朴素的唯物论观点的断言：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。……情动于中故形于声，声成文谓之音。”这句话既可理解为音乐作品创作形成的规律，更可引导我们对音乐起源作更宏观的理解。无论是人的社会劳动，无论是人的宗教巫术社会行为，无论是异性之间的情爱交际，以及

人对自然界天然乐音的观察体会,均能激发人的多种情感。音乐,就是这些情感的艺术化移植与再现。特定历史时期的音乐,哪怕就是一个音或二个音,既符合当时的物质生产发展水平,也符合人们自然而习惯的审美感觉。在中国的远古时期,音乐一方面和人的劳动生活紧密相联系,另一方面也和社会生活中的图腾祭典、巫祝仪礼相结合。在有关的古文献中,已记载出了远古音乐的乐曲名称,如黄帝时期的《咸池》,尧舜时期的《大章》、《大韶》,夏禹时期的《大夏》等。地下出土的远古原始乐器,更可使我们了解到远古时期的原始音乐水平:山西万泉县荆村出土的陶埙,发音极其简单。这种乐器的制作工艺和音乐品质,只能和原始时代的生产力发展水平相联系。

当中国的历史进入了约公元前 16—公元前 11 世纪的殷商奴隶社会时期,由于阶级的分化,社会分工的逐步细致,社会音乐的全民性也开始分化。殷商时期第一次出现了以音乐谋生的职业音乐家。这些职业音乐家首先是从巫师中产生的。其次是一批专事音乐唱奏表演的音乐奴隶。同时,音乐的美学特征也开始出现“雅”与“俗”水火不相容的对立。从甲骨卜辞的记载中,已折射出这一时期贵族们举行歌舞表演的盛况和音乐奴隶们的艺术活动。从对河南安阳殷墟出土的三枚编磬文物的考察中,可以看出当时音乐艺术发展的细致入微,音乐已脱离了原始时代音乐的粗简、幼雅阶段,进入了相对成熟的时期。这一时期的乐器,有精美的编钟编磬,也有用陶、骨、石制的埙以及和(笙)、龠(箫)等。这些乐器已通过一定的技巧表现出律的规律与观念。

周、秦时期是中国封建文化的奠基时期。从周朝建立的政权开始,就陆续出现了各种贵族生活中的礼节和典礼仪式。这些都成为封建社会初期政治生活的重要组成部分,其作用在于确定和

维护封建社会的等级关系。随着典礼的制定，也制定了典礼仪式中所使用的音乐——雅乐。夸耀统治阶级的豪华和权力，是雅乐设置的重要目的。不同等级的贵族，所使用的雅乐乐器的数量和乐队的规模都有严格的规定。雅乐对于在奴隶制度被推翻的基础上宣传新兴的政治理想和巩固封建社会的秩序有一定的积极作用。在艺术上，也积累了较多的实践经验，其活动范围和规模都超过了殷商时期的贵族音乐，并促进了作曲、演奏技术的进步。由于雅乐的空前兴起，使这一时期的乐器种类增加到 80 余种。乐制理论得到发展，音乐美学理论也接触到了一些较深刻的问题。在周、秦时期以民间音乐为核心的俗乐也在不断地滋生发展。在生产力发展的前提下，民间音乐生活普遍而深刻。在各阶层民众中，人们吹拉弹唱，表现出对音乐文化的高度参与。“五羊大夫”百里奚之妻唱歌启发百里奚，致使夫妻重圆的故事，荆柯于易水畔的慷慨高歌，项羽在垓下被困时的悲深吟唱，以及韩娥的歌声，“余音绕梁，三日不绝”的故事、记载或传说，更说明了当时的民间歌唱艺术在表现情感、沟通情感方面的充分与深刻。在民歌中、最突出的是《诗经》和楚辞。在乐制理论中，最突出的成就是五声音阶、七声音阶的创立，以及三分损益法、十二律和旋宫转调理论的完善。

在汉代，雅乐已退居于次要的地位。新的贵族音乐在民间音乐和外来音乐的基础上发展起来。汉代建立了“乐府”。“乐府”的主要职能是收集和整理各地民歌，并予以加工和重新创作，其实践意义是在宫廷中演奏。“乐府”本来是作为一个音乐机关的名称，后来人们将进行收集的民歌称为乐府，随后乐府成为一种文学体裁。在乐府中有三类音乐：贵族音乐、民间音乐和外来音乐。贵族音乐包括郊庙歌、燕射歌。民间音乐有相和歌、清商曲和杂曲。

隋唐时期的宫廷音乐称为“燕乐”，用以和“雅乐”相区别，“燕乐”完全是娱乐性的。在唐玄宗时期，出现了一种规模宏大、曲式严整的燕乐形式——大曲。大曲以散序、中序、破为乐曲的主体结构，在当时的中国和东方民族音乐中具有很大的影响。在民间音乐中，也流行着很多小型的歌曲体裁（杂曲）。其中主要的是歌诗，这是一种形式短小严格的歌曲，歌词的形式即是唐代的近体诗（绝句律诗）。唐代诗人创作的近体诗都可以配上现成的曲调入歌。很多诗都是常作为口头歌唱而流传的。还有一种歌曲是“曲子”（即宋代的词），是由大曲中的“遍”发展而来，形式较为自由，歌词也是长短不齐。但形式的自由是相对的，每个固定的曲子又有其固定的形式而形成曲牌，从而形成其后中国戏曲、说唱音乐曲牌联缀形式的原型成分。隋唐时期外来音乐对中国的影响十分突出。这些外族音乐包括西凉乐、龟兹乐、天竺乐、康国乐、疏勒乐、安国乐、高丽乐等。外族音乐对中国的影响促进了中国音乐的发展。

唐代“大曲”无故事情节，歌唱与舞蹈有着明确的分工。到了宋代，“大曲”已出现了突破性的转变，舞蹈表演者同样参与歌唱表演并加入了故事情节，形成萌芽状态的歌舞剧。北宋后期产生了戏剧的早期形态：第一部分演出为“艳段”，中间主体部分是“杂剧”，完成一个完整的故事表演，最后一部份叫做“杂扮”。这种戏剧，有固定的剧本并出现很多职业的剧作家。在演员中也按其剧中人的性格、年龄、社会地位划分角色，并且有唱、念、做、打等全面的要求。宋代说唱音乐得到很大的发展，其中有赚词与诸宫调。诸宫调是一种长篇的说唱音乐，特点是把很多调性不同的曲牌编组而成。

元代音乐较为突出的是元杂剧。其中戏剧结构分为四幕，每

一幕叫做一折。开始有一个序幕，称为“楔子”。每一折中音乐使用了较多的曲牌，在一折内音乐曲牌的调性相同（同宫词）。换一折均才转调。在一折之内，均限于一个主角演唱，其他的角色只能以道白的形式出现。元代的“散曲”是用戏曲曲牌重新填词演唱，内容多为抒情写景，近似于歌曲。元代说唱音乐“词话”的流行，如“三国演义”、“水浒”等内容的词话，对当时反种族压迫的斗争以及元代后期的农民起义，均起到了一定的思想动员作用。

在明代，由于经济、文化中心的南移，戏曲活动中心也移向南方，戏曲艺术也不再以元朝的杂剧为主要形式。原来在南方流行的各种地方小戏空前活跃。其中包括江苏昆山地区流行的昆腔。昆腔经过艺人魏良辅加以发展以后成为一种最流行的剧种——昆曲。由于魏良辅吸取多种剧种的优点，细致入微地创造，极大地丰富了昆曲唱腔，因此当时称这种唱腔为“水磨腔”。在昆曲中，曲牌的运用得到了充分而创造性地发展，它按照不同的戏剧情节来选择曲牌，选择宫调和转调。在这个时期，说唱艺术也得到了充分的发展，如词话、弹词、莲花落、道情已成为明代最普及的大众音乐文化形式。在这种说唱艺术的发展中，很多传说的历史故事、民间故事贯穿着人民群众对历史问题、社会问题的评价。通过这些艺术品种的实践和传播，说唱音乐成为人民自我教育的工具并产生了很大的社会影响。在明代，器乐艺术得到很大的提高，其中最重要的是古琴艺术。古琴艺术在此期间的成熟，已形成了川源与广陵源之别。与此同时，作为一种社会性的民间团体组织——琴社的数量不断增加。琴社的出现，促进了古琴艺术的相互交流与传播，标志着古琴艺术社会化的普及。此间，以诚字谱记录古琴乐谱的信息符号固定下来，并出版古琴谱。在明代，由于

西方传教士在中国的宗教活动，约在 1600 年间，著名的教士利玛窦向中国进贡第一台欧洲的古钢琴。1639 年由其他传教士带来西方的管风琴。明代的朱载堉完成了《乐律全书》。该书是中国律学发展的集大成著作，也是世界上第一部引人注目的音乐理论著作。

清代，由于昆曲在创作上过分追求华丽典雅的风格，唱词晦涩深奥，以及演唱上只注意单字的阴阳四声、字头字腹字尾，而不讲究整句唱词语气的连贯表达，群众难以听懂，因而逐渐衰落。而各种地方剧种如雨后春笋般兴起。其中包括了徽剧、汉剧、湘剧、婺剧、赣剧、川剧、闽剧、桂剧、滇剧以及北方众多的梆子剧种。清代道光、咸丰年间，在北京逐渐形成了京剧。京剧熔徽、汉二调于一炉，吸取众多声腔之长，以崭新的面貌出现于剧坛，显示出了旺盛的生命力并逐渐普及全国。

由于特殊的社会条件，中国封建社会后期具有发展戏剧的可能性。但由于经济的不平衡，很多地区处于相互绝缘状态，因而各种地方小戏才得以蓬勃发展。其他的民间音乐，如民间歌舞，也是在自发的状态下发展的。

清末民初，随着资产阶级新文化同封建旧文化的斗争，在废科举、办新学的社会风气中，一种崭新的社会音乐形式——学堂乐歌出现了。由于当时所建新学通称“学堂”，学堂里又开设乐歌课，因此传唱学堂乐歌成为一种新的风尚。其内容均为“富国强兵”、“抵御外侮”，或宣传破除迷信，妇女解放，或传授科学知识。在学堂乐歌的发展形势下，西洋的歌曲、演唱形式、钢琴、风琴、小提琴等乐器、五线谱和简谱等逐渐在中国社会扩散。著名的学堂乐歌作者有沈心工、李叔同、曾志忞等。学堂乐歌现象，成为中国近代民主主义音乐文化的开端，并揭开了中国近现代音乐史的第一页。其后几十年国内的革命斗争和轰轰烈烈的群众运动中，

中国音乐历史已开始进入了一个群众音乐文化的崭新阶段。

【外国音乐史】中国以外的欧洲、美洲、非洲、亚洲、大洋洲等地的音乐历史。有据可考的音乐史料以欧洲最为古老和丰富。

古希腊罗马音乐产生和发展于公元前 32—5 世纪的历史阶段中。古希腊音乐有极少量的乐谱流传至今。在古希腊的墓穴中已有伴随歌唱和乐器演奏的舞蹈壁画存在。公元前 12—前 8 世纪的年代,史称“荷马时期”,曾广泛流传过各种劳动歌曲,如织布歌、割麦歌、放牧歌。从凯旋歌和葬礼歌演变成的新艺术体裁“英雄史诗”,是这一时期艺术的重大收获,同时也是音乐史的一大发展。大约在公元前 8—前 7 世纪中,许多抒情诗中着重表达个人的生活体验和情感,因此产生了独唱抒情诗的新形式并导致了在列斯博斯岛形成音乐诗歌学派,对音乐史上的后继者产生较大的影响。此后音乐的社会地位和作用得到空前的重视。公元前 5—前 4 世纪,古希腊奴隶主民主政治大发展,其古典文化得到空前的繁荣,音乐美学和音乐理论得到空前的发展。这时期,产生了闻名于后世并对整个欧洲文化有深远影响的古希腊悲剧。悲剧的希腊文字意就是半人半羊的故事与歌的结合。而与悲剧一样诞生于酒神祭祀仪式的喜剧,其希腊文是由“欢乐”和“歌”结合而成。大约在同一时代,古罗马的伊特拉斯坎人的劳动歌曲,开创了从公元前 5 世纪左右起步的古罗马音乐和文化。音乐文化的许多概念,如“音乐”、“节奏”、“音阶”、“旋律”等,均在古希腊罗马音乐文化中逐步得到讨论和确立。一些新兴的大城市中建造了专门的音乐厅。丰富的音乐生活同时促进了乐器的改良,有的形制变得更有音响效果和美观,有的则因增加琴弦的数量而大大扩充了音域。

欧洲中世纪音乐具有浓厚的宗教色彩,音乐的教育、创作、演

出、理论研究等活动的中心从城市音乐厅转移至修道院。这时期产生了“格列高利圣咏”、“宗教剧”等新体裁，并在宗教合唱中萌发了欧洲多声部音乐的种子。其后，反映了封建贵族审美倾向和趣味的世俗音乐也得到了较快发展，其中骑士歌曲中有不少作品流传一时。多声部宗教合唱、复调世俗歌曲的重大进展为文艺复兴时期的音乐发展奠定了坚实的基础。意大利和法国的作曲家是文艺复兴音乐的先驱。15—16 世纪印刷术的勃兴使乐谱得以大量制作并广泛流传。统一的版本使音乐教育更加规范和能够循序渐进。除世俗歌曲和宗教音乐外，器乐曲大量产生，并有了“前奏曲”、“变奏曲”、“托卡塔”等器乐体裁出现。这时期的另一个重要收获是音乐大师涌现出来，有的作品丰富，成就卓然，并由他们促成了音乐流派的发生和发展。较重要的如“佛兰德乐派”、“威尼斯乐派”、“罗马乐派”。

17—18 世纪，巴洛克音乐成为引人注目的音乐文化现象。歌剧和器乐在以意大利为中心的欧洲城市中得到很大发展。歌剧的结构因素如咏叹调和有和弦伴奏的朗诵被确立，器乐曲的调式和曲式结构趋于成熟，创作技法得以完善。

19 世纪初至后半叶的近一个世纪的历史年代间，欧洲浪漫主义音乐成为重要的潮流，强调音乐表现个人的情感，注重音乐中的民族化的题材和主题，注入民间音乐的因素，创作手法讲究，对自然景观有着意的表达和赞美等。19 世纪末 20 世纪初，由法国作曲家 G. 德彪西首创了印象主义音乐，在观念上强调避免浪漫主义音乐的手法和技巧，强调节奏的反复所造成的效果，强调不同调式的特殊作用等。此后，西方音乐史中重要的现象是现代主义音乐的出现。现代主义音乐打破了传统音乐的基本法则，扩大了音乐的表现范围，在音高、节奏、音色、结构、技法等方面力求

出新，所创造的音响世界有鲜明的个性特征，并时常超越人们的思维定势和听觉习惯。不协和性、创作与听众之间的隔膜、传统调式的瓦解等都很引人注目。第一次世界大战后，新古典主义音乐对当代音乐的发展有较大影响。其主张为否定音乐的标题性和主观性，主张艺术至上和回归古典，用现代手法和冷静的客观性再现古典的诞生对当代音乐发展也产生了不可估量的影响。艺术的均整平衡。20 世纪 50 年代后，电子音乐机构和创作试验室把音乐与当代电子科技成果相结合，产生了无数奇特的音响效果，重新开拓了音乐的表现领域。此后，具体音乐、镶贴音乐与组合音乐的陆续出现，从一个侧面体现了当代西方音乐多元发展的鲜明特征。

【音乐学】音乐领域内所有理论学科的总称。如将音乐作为社会科学来进行研究的有音乐美学、音乐社会学、音乐史学、音乐民族学、音乐心理学、音乐教育学等；研究音乐的物质材料特点的如音乐声学、律学、乐器学等；研究音乐形态及其构成的，有旋律学、和声学、对位法、曲式学等作曲技术理论。古希腊时期已出现音乐学的端倪。阿里斯提得斯·昆提利安（约 2—3 世纪）在《论音乐》著作中将音乐分为理论、技术及演出三大部分。19 世纪后半叶的克吕桑德所著《音乐学年鉴》被称作为西方近代音乐学的发端。现代随着科学技术的发展，音乐学研究出现了两种趋势，一是分工更细，专业化程度更高；二是与自然科学、人文科学的结合越来越紧密，出现了很多跨边缘学科研究。如音乐分析学、音乐术语学、音乐语义学、音乐工学、音乐社会心理学、音乐教育心理学、音乐治疗学、音乐欣赏学等。由此可见音乐学所包含的内容将随着社会的发展和科学技术的进步变得更加丰富。

【音乐美学】研究音乐的本质和音乐自身的内在规律性的学科，即音乐美学是研究音乐是什么、音乐为什么的学科。音乐美学的研究可以从多种角度来进行。历史地看，在国内外的多种音乐美学研究实践中，学者们往往采取了多种研究角度：哲学的角度、心理学的角度和社会学的角度和从音乐自身的美学特征分析等角度。音乐美学的概念早在18世纪末德国的有关学术著作中出现，19世纪后半叶在欧洲，音乐美学作为一门独立的学科开始发展。第二次世界大战以后，以马克思列宁主义哲学方法论的马克思主义音乐美学在前苏联和一些东欧国家发展起来。这其中，有万斯洛夫的《论现实在音乐中的反映》（1950）、克列姆辽夫的《音乐美学问题概论》（1953）、卓菲亚·丽莎的《音乐美学问题》、《论音乐的特殊性》（1953）等。在这些各具特色的著作中，学者们相同的观点均是把音乐看成是社会意识形态的一种构成因素，并指出音乐归根结底是社会现实生活在人们精神世界中反映的产物，从而科学地回答了音乐是什么这一本质问题。

【音乐心理学】用心理学的方法及理论研究音乐与人的各种心理现象的相互关系并探寻其规律的学科。音乐心理学研究音乐对心理的刺激及其效果、音乐感、音乐记忆、音乐与情感的关系、音乐才能的定义及其分类、音乐才能的测定、音乐创造及其表演的心理过程、音乐天资的遗传、音乐对社会心理的影响、音乐对疾病的作用等。在音乐心理学中，音响心理学研究音响与心理的关系，系音乐心理学的前身。现代音乐心理学开始于19世纪中叶实践心理学流派的努力，他们最初致力于研究音响与感觉之间的关系。20世纪初，音乐心理学才逐步分离出来重点研究音乐与心理的关系。

50年代以后,信息论、控制论和人工智能学的出现,又为音乐心理学增添了新的内容,使它从研究声音的属性、音乐才能、音乐天资等问题进入到音乐的感知、认识过程及其本质的探讨,并更多地利用科学仪器对心理活动作进一步的分析。

【音乐社会学】研究音乐与社会相结合以及音乐在社会中运动规律的学科。国外音乐社会研究对象观的“成因论”,其本质是研究音乐形成的社会原因。基于对这种社会原因的探索动机,出现两种流派:其一是所谓“音乐学流派”。这种“音乐学流派”的音乐社会学,是弥补一定历史时期音乐史论研究中的缺陷与不足。这就是如布劳考普夫所认为的“如果音乐学从各方面都能胜任这一任务,那就根本不需要一门独立的音乐社会学了”。其二是所谓“美学流派”。该流派以阿多诺为代表。阿多诺的整体思想基于他的艺术哲学观即“社会是艺术的本源”而表现出音乐艺术的一切均是社会向音乐方向曲折的形成。因此,大到对音乐现象的概貌性社会理解,小到一個和弦和音调,他都要作出社会性的回答。然而,阿多诺的研究目的,不是去弥补音乐中的不足,也不是社会学家对音乐现象作社会学的研究,而是力图建立起“音乐反映社会”的学问——音乐社会学。然而,前苏联的音乐社会学研究者们仍然认为,当辩证唯物主义和历史唯物主义为基础的马克思主义音乐史论研究已充分发展的六十年代,音乐社会学没有必去重复音乐史论中已经涉及的社会问题。国外音乐社会研究对象观中“作用论”,其本质是研究音乐对社会的作用过程。“作用论”也曾出现有两种学术流派。其一是所谓的“经验主义流派”(纯社会学流派)。这是从社会学家的角度来考察音乐文化现象。其二是以索霍尔为代表的音乐社会学研究者的“交叉学科流派”。索霍尔基于

对“交叉学科”的理解，认为音乐社会学具有两大研究课题；社会学中的音乐课题与音乐学中的社会课题。由此可见，“交叉学科流派”，本质上是对“经验社会学流派”和“音乐学流派”有机的综合。

中国音乐社会学根据对音乐社会运动过程的大致观察，认为音乐社会学研究范围，应当集中在对乐的横向运动和综合运动两个方面。因为对音乐的纵向运动的研究，其实已经在大量的音乐史论研究中充分得到展开。人们从历史唯物主义的基本观点出发，把整个音乐历史和音乐理论，放在发展、变化的社会背景之中，以此来观察音乐的历史事实和音乐的美学、技术特点。因此，音乐社会学的研究对象，排除音乐的社会运动的纵向（历史）运动方面。但是，这并不等于我们在对现实研究中将要排除历史的方法。

中国的音乐社会学从音乐的社会运动观念出发，其研究对象集中在三个层面上：1. 对音乐社会横向运动的规律性的研究；2. 对音乐横向运动参与者的研究；3. 对音乐社会综合运动的预测研究。三方面的研究方向，构成了音乐社会学在音乐社会功能发挥的范围、在音乐的社会横向运动和综合运动范围内的研究对象。在横向运动规律性研究中，对音乐的社会运动形式的认识十分重要。其中包括了音乐的社会流行形式。（音乐的社会流动现象）和音乐的传播形式（音乐的技术流动现象）。在音乐的社会流动中，寻求流行的本质、流行的人为性特点和流行的量化方法；在音乐的技术流动中，跟踪音乐传播技术的发展历程、剖析传播现象的本质特点、观察传播——商品——情感透明度三者之间关系。

【音乐民族学】从调查研究不同社会制度、不同发展水平的各个国家的民族和地区的音乐入手，从中寻求有关规律的学科。重点研

究这些民族和地区的音乐形态特征，研究这些音乐与地理、历史以及其他人文条件的联系。它以资料的收集整理和分析研究相结合。19 世纪末英国埃利斯的学术论文《论各民族的音阶》（1885）被认为是音乐民族学作为一门独立学科建立的标志。1902 年德国音乐学家施通普夫在他的研究室设立唱法资料档案；20 世纪 30 年代前萨克斯等人奠定了比较乐器学的基础，提出了较为科学系统的乐器分类法。在中国，王光祈最早将柏林学派的音乐民族学引进东方，著有《东西乐制之研究》（1926）、《中国音乐史》（1934）等。抗日战争时期延安中国民间音乐研究会对陕甘宁边区民间音乐作了大规模的调查研究。80 年代以来中国音乐民族学研究具有较大规模的展开。1979 年起为抢救民族民间音乐遗产，已陆续编辑、出版了中国民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐曲、歌舞音乐的民族民间音乐集成。

【音乐治疗学】研究音乐对人体的各种机能产生多种作用和音乐如何防治疾病的学科。关于音乐能治疾病的事例，早在中国古代和西方古代就有多种记载和传说。《乐记》中曾说：“乐行而伦清，耳聪目明，血气平和……”传说，欧洲中世纪天主教曾用圣歌来治疗人们的有关疾病。而在目前国内外的多种医疗实践中，人们已充分地认识到了：轻快活跃的音乐能振奋人的精神，因此人们尝试性地用这种音乐来治疗精神呆滞症、老年性退化麻痹等疾病；柔和、优美的音乐能安抚烦躁不安的情绪和受压抑的精神，因此可以用音乐来治疗失眠、忧郁、恐惧等症状。医学生理—心理理论认为，音乐的欣赏行为、唱奏行为均能释放患者的精神、情绪压抑，增强患者的自信心和稳定患者的情绪，由此而人体的免疫系统产生一系列积极的作用。另一方面，音乐治疗学也包括对背景

音乐的研究,研究其音乐与人的行为效率的关系。如音乐在交通安全、学习质量、生产劳动等方面的正面影响。音乐治疗学目前还扩大到了音乐对于动、植物生长期的生理作用研究。

【音乐教育学】研究音乐教育的实践活动及有关理论的学科。在欧洲古希腊时期音乐教育已受到人们高度的重视。柏拉图主张音乐教育除了应注重道德的社会目的之外,还应用音乐来促进人的善与美。中国周代已有音乐教育,并出现相应的音乐教育官职和音乐教育制度。现代音乐教育包括普及音乐教育及专业音乐教育两方面。前者属于社会音乐教育或普通学校的艺术教育范畴。后者培养音乐专门人才。音乐教育学的研究范畴包括如下诸方面:音乐教育课程、音乐教学法、儿童音乐教育、音乐教育哲学、音乐教育史、比较音乐教育、音乐教育心理学、音乐教育社会学等。

【音乐声学】声学的一个分支学科,重点研究构成音乐的乐音的各种物理现象。音乐声学由如下的几方面知识构成:一般声学——这是普通物理学的一个分支,重点研究声音的本质,乐音与噪音的区别以及音高、音强、音色的物理量等方面;听觉器官声学——研究人耳接受、感觉声波功能的物理、生理本质的学科;乐器声学——重点从理论上阐明乐音的发音原理。结构与功能的关系,根据乐器的发音原理对乐器进行科学的分类,并对乐器制作工艺与乐器演奏技术提出科学的、理论化的发声方案;噪音声学——研究噪音的基本原理,为此而对噪音进行科学而合理的控制与运用;律学——对音乐进行数理分析,探究其音阶、调式、和谐的物理与数学依据;室内声学——对音乐在室内表演应当具备的声学条件进行的探索。室内的声学是建筑声学与应用化的交叉。

【音】有确定高度的声音。又称乐音。是音乐的基本元素。音具有音高、音量、音色、时值四种特性。音高即音的高低，是由声波的频率所决定。频率值大，音就高；频率值小，音就低。人的听觉器官能感觉到的频率范围一般在 16—20000 赫兹之内。音乐中用的音在 16—7000 赫兹 ($C_2—a^5$) 的范围之内。音量即指声音的强弱，在物理学上称为音的强度。它是由气压迅速变化的振幅大小所决定。人们对于声音强度的主观感觉称为响度。计量单位是分贝。音色是指不同的乐器或人声所发出的音各具的特色。音色又称音品或音质。音色是由振动的泛音的数目和其相对强度来决定的。时值是指音的发响时间长度。在音乐上，人们对相对时值比对绝对时值更为注意。自 13 世纪有量记谱产生以后，相对时值亦有明确的记法；绝对时值则由音乐曲的速度所决定。19 世纪初节拍器发明后，速度有了明确的计量方法，如 $M. M. = 104$ 即用来说明某一音符的绝对时值。

【音名】对固定高度的音所定的名称。各国因音律、文字和历史不同，所用的音名也不同。7 个基本音级，英国、美国是以 C、D、E、F、G、A、B 定名；德国和苏联是以 C、D、E、F、G、A、H 定名；日本是以ハ、ニ、ホ、ヘ、ト、イ、ロ定名；法国是以 ut、re、mi、fa、sol、la、si 定名；而意大利是以 bo、re、mi、fa、sol、la、si 定名。中国古代的十二律，则以黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟定音名。7 个基本音级的高、低循环反复，构成整个的乐音音列。从 C 音开始到高八度的 C 之间的音列称为一组。音名的分组，以低音谱表第二间的 C 音开始而排列成的一组音，用小写拉丁字母 c、d、e、f、g、a、

b 标记,称为小字组。由此向上依次称为小字一组,小字二组;向下各组依次用大写拉丁字母标记,称为大字组、大字一组、大字二组等。小字一组的 C 位于大谱表的中央加线上,称为中央 C。

【标准音高】在音乐的唱奏实践和乐器制造的工艺中制定的统一音高标准。现行的国际标准音高为 1939 年 5 月国际标准协会在伦敦通过的 $a_1=440$ 赫兹。又称“第一国际音高”或“音乐会音高”。历史上出现过不同的音高标准,如 1700 年法国里尔采用 $a_1=374$ 赫兹,德国北部教堂 1619 年采用 $a_1=567$ 赫兹。在欧洲音乐的贝多芬、莫扎特时期, a_1 的音高在 415—429 赫兹之间;浪漫主义时期, a_1 高达 455 赫兹。1834 年德国斯图加特物理学家会议定 $a_1=440$ 赫兹。米兰拉期卡拉歌剧院 1856 年 $a_1=451$ 赫兹。伦敦爱乐协会的音高标准曾一度到 $a_1=452$ 赫兹。1880 年欧美最负盛名的斯坦韦钢琴以 $a_1=475$ 赫兹。西欧的音高标准自 19 世纪晚期趋向统一。法国 1859 年 $a_1=435$ 赫兹。1885 年维也纳国约会议把它定为“国际音高”。1939 年伦敦会议决定恢复斯图加特会议结果。今 $a_1=440$ 赫兹为“第一国际音高”, $a_1=435$ 赫兹为“第二国际音高”。

【节奏】音乐的三大要素(节奏、旋律、和声)之一。指音乐的抑扬缓急。节奏与节拍不同,节奏是总的时间组织,节拍是强弱拍有出律的重复。节拍只是节奏的一种表达方式,简单的节拍内涵复杂多变的节奏。节奏有二、一为长音与短音交互而起的节奏,一为强音与弱音反复而起的节奏。音的长短与强弱,理论上虽是不同的两种因素,但实际上长音往往产生强音,短音往往产生弱音,二者相辅而成。正规节奏是小节内的强拍位置为长音,弱拍位置为短音;不正规节奏是小节内的强拍位置为短音,弱拍位置为长

音。在音乐中，正规节奏占优势，但不正规节奏也很常见。乐曲中一再重复，并具有特点的节奏，称为节奏型。进行曲、舞曲等体裁节奏型较为鲜明。爵士音乐的节奏型更具特色，其中应用大量的切分音。某些乐曲的节奏型始终不变，不断重复。

【节拍】乐曲中表示固定单位时值和强弱规律的组织形式。小节中的单位时值称为拍子。强拍和弱拍的循环称为 2 拍子；强拍、弱拍、弱拍的循环称为 3 拍子。每小节中只有一个强拍的叫做单拍子，如 $2/4$ 、 $3/8$ 是单拍子。 $2/4$ 是单二拍子， $3/8$ 是单三拍子。每小节中有一个强拍和次强拍的是复拍子。它们均是单拍子的组合。如 $4/4$ 、 $6/8$ 是复 2 拍子， $9/8$ 、 $9/16$ 是复 3 拍子。单位拍时值相同而拍数不同的单拍子组合在一小节内叫做混合拍子。 5 拍子和 7 拍子是混合拍子。如 $5/4=2/4+3/4$ 或 $5/4=3/4+2/4$ ； $7/8=2/8+2/8+3/8$ 或 $7/8=3/8+2/8+2/8$ 。在中国民间音乐中，节拍的表达术语为板眼。常用的板眼有“一板一眼”、“一板三眼”、“有板无眼”、“无板无眼”。板位相当于节拍的强拍位置，眼位相当于弱拍位置。一板一眼称为“一眼板”，板在第一拍，眼在第二拍；一板三眼称为“三眼板”，板在第一拍，头眼在第二拍，中眼在第三拍，末眼在第四拍。有板无眼称为流水板；无板无眼称为散板。

【速度】音乐进行时节拍的相对快慢程度。国际通用的速度用语是意大利语，于 17 世纪末开始确立。节拍器问世的 19 世纪初，在速度用语旁边再加上节拍器标记以表达作曲者在音乐构思中的准确速度。 $M. M. d=120$ 的含义是：第一个 M 为节拍器的创造者梅尔采尔（Maelzel）的缩写字母，第二个 M 为节拍器

(metronome)的缩写字母, $d=120$ 即每分钟 120 拍 (或 120 个四分音符)。速度用语或节拍标记是作曲家根据音乐表现内容所确定的, 但同时又是唱奏者表现音乐作品时的速度依据。为了使音乐内容具有创造性表现, 唱奏者往往又可以根据自己对作品独到的理解而对速度、节拍作进一步的处理。速度上的这种微妙变化称为缓急法。某些体裁只称也作速度用语, 如小步舞曲速度、进行曲速度等。某些速度用语也可作曲名, 如引板、广板、柔板等。

【力度】乐曲演奏演唱时音量的强弱程度。力度的变化包括两方面的意思。一种是指旋律横向起伏时的力度变化; 一种是指各声部 (器乐) 结合时力度的平衡和声部力度主次的区分。力度变化对音乐的表现具有举足轻重的意义。力度标记见于记载较晚。加布里埃利的《强和弱奏鸣曲》, 系用文字描述力度。用字母或符号来表示的开始于玛佐基的《牧歌集》(1638)。其中是以 f 代表强, p 代表弱。在以后的音乐艺术实践中, f 、 p 的符号逐步深化和丰富: pp 代表很弱、 mp 代表中弱、 ff 代表很强、 mf 代表中强。作曲家还习惯用 ppp 、 $pppp$ ……和 fff 、 $ffff$ ……等力度标记。J. 斯塔米茨和他所领导曼海姆乐团开创了渐强和渐弱的力度的变化, 使演出获得了新艺术表现魅力。近现代音乐表演所用的力度, 不仅变化幅度比古典时期大的多, 同时 f 的实际音响也比古典时期强。

【曲调】建立在一定调式和节拍的基础上, 按照一定的音高、节奏、具有逻辑规律的单声部乐音进行。曲调也称旋律。在音乐作品中曲调是表达人的情感的艺术语言。曲调的两种基本要素是曲调线和节奏。曲调一般分为声乐曲调和器乐曲调两类。声乐曲调与人的口腔、声带生理条件和语言习惯相关联。一般表现为音域较窄、

线条流畅顺口。器乐曲调与具的体乐器性能直接相关。一般说来，器乐曲调有较宽的音域，在乐音的进行中具有较大的、创造性的发展。曲调最小的结构单位是动机。在动机中内涵鲜明的特性和内在的动力性特质。动机发展的基本手法有 4 种：重复和变化重复——这种重复可以是单纯的重复，也可是变化重复；变奏——在保留原来音乐材料结构的基础上进行各种新的变化；展开——运用音值扩大、缩小、倒影、音程扩大、转位等各种表现手法，使原来的音乐材料得到较大的发展；对比——在原有的材料之后并入新的材料形成对比性的曲调。

【织体】音乐作品中声部的纵向组合方式。音乐织体分为单声部和多声部两种类型。单声部织体为同一旋律的纵向八度重复；多声部织体以两个或两个以上的声部进行（旋律）相互结合。多声部织体可以分为复调音乐织体与主调音乐织体两类。复调音乐织体是若干旋律声部相互结合，各声部具有基本同等的重要性；主调音乐织体是在多种声部中，以其中一个声部为主。其余声部都可视为陪衬声部。这种陪衬声部均为伴奏织体。伴奏织体很多，有长和弦衬垫和各种伴奏音型。如分解和弦型和各种舞蹈节奏型以及富于创造性的多种伴奏型。织体随不同的年代有所变化，具有十分鲜明的时代、民族、地区和作曲家的个性特点。随着电子科学技术的发展，在现代电声乐队中，伴奏织体也表现出具有时代特色的创造。

【单声音乐】相对于复调音乐和主调音乐等多声部音乐而言，仅指单一曲调所构成的音乐。单一曲调在音乐表现中具明显而突出的地位。除了多声部民歌及器乐曲以外，各民族和地区更多的是单

声音乐。单声音乐在最初的艺术表现中,不存在任何伴奏环节。比如中国西南少数民族的单声部山歌,其艺术表现就是引亢高歌;马布独奏,仅限于马布的单独演奏。伴奏均为以后的表演再创作环节加入。中国各民族的单声音乐风格与各民族的风俗、语言等多方面人文条件相联系。西洋音乐的早期亦为单声音乐,如古希腊、古罗马时期的音乐、格里高利圣咏。随着社会生活的不断发展,单声音乐逐步退后到社会音乐生活中的次要地位。现存的各民族、地区的单声乐形式,是人类早期音乐的“活化石”材料。

【支声音乐】多声部音乐的一种特殊表现形式。具体特点是,当两个以上的旋律声部同时唱、奏表现某一曲调时,其中某些声部与主导曲调时而分离出一些变体音调,时而又与主导曲调平行与重合。除主导曲调外,其它声部就称为分支声部。这些分支声部由主导曲调派生出来,并起着丰富、润饰、补充和烘托主工曲调的作用。支声音乐有多种写法,分支声部可以与主要曲调的节奏和骨干音相同,分支声部也可能是主要曲调的加花装饰,围绕主要曲调作各种华彩进行,分支声部也可以是主要曲调的简化形式,只奏出主要曲调的大概轮廓。在中国民间多声部音乐中,支声音乐的一种重要的表现形式。中国的民间器乐演奏以及戏曲、曲艺唱腔伴奏,均用支声音乐形式,在多声部民歌中也采用支声形式。专业合唱、重唱作品支声复调的写法也用得很多。

【分解和弦】和弦中的各音及各音的转位音先后由低至高或由高至低的连续奏出,或者采取多种有规律的抽样方式奏出者称为分解和弦,是作为和弦的装饰性或音型化处理的方法之一。常作为伴织体在主调音乐中应用。18世纪上半叶早期的钢琴音乐中的著名

的阿尔贝蒂低音即为分解和弦伴奏音型。有时分解和弦也作为曲调或声部进行的一种成份，具有旋律作用，并表示出和声内涵。18—19 世纪浪漫派作家的作品中分解和弦应用极为普遍并愈趋复杂，成为和声织体的一种重要类型。有的作品仅用分解和弦构成，如巴赫的《平均律钢琴曲集》第一册第一首的前奏曲。

【和弦外音】多声部音乐中凡是不属于和弦结构内的音均称为和弦外音。和弦外音在促进旋律进行的流动性、构成旋律型，并使声部之间形成丰富的节奏组合，增强和声和色彩与紧张度的变化待方面起着重要的作用。和弦外音有如下的 6 类：经过音——位于两个不同的和弦音之间使之形成音阶式进行（自然音阶或半音音阶）的音；助音——介于同一和弦之间的上方或下方二度关系的音；先现音——后一和弦的和弦音在前一和弦的同一声部先行出现的音；换音——介于两个不同和弦之间与一方构成级而与另一方构成跳进的音。以上四种和弦外音处于弱拍位置。延留音——前一和弦的音在同一声部延留至后一和弦所构成的外音，并需级进解决至和弦音；倚音——与和弦其他各音同时发出的和弦外音，需级进解决主和弦音。以上二种和弦外音处于强拍位置。在 19 世纪后期欧洲的音乐作品中和弦外音的运用愈趋复杂与自由。其中包括半音化和弦外音、和弦外音与和弦外音的连接等等。

【卡农】以模仿手法构成的复调音乐形式。当先后进入的各个声部始终在相同或不同的音高上唱奏同一旋律时，称为卡农。卡农有正格卡农和变格卡农两类。正格卡农是主句和答句在方向与节奏上完全一致。按音程距离分类，正格卡农包括同度卡农、八度卡农、四度卡农、五度卡农等。变格卡农是答句是主句的变形。若

将主句的时值扩大，则成为增时卡农；若将主句的时值减少，则成为减时卡农；若将主句各音作反向模仿，则成为反向卡农或倒影卡农；若将主句的各音出现的次序颠倒模仿，则成为逆行卡农。卡农的历史可追溯到 13 世纪欧洲民间的狩猎曲、轮唱曲。15 世纪出现专业化的完整卡农技术，并为佛兰德乐派作曲家所常用。

【回旋曲式】由同一主部和不同的插部多次循环交替而构成的曲式。它可用于单独的乐曲，也可用于奏鸣曲、协奏曲、交响曲等套曲的某一乐章。回旋曲式按历史发展的顺序可分为三类：古回旋曲式、古典时期回旋曲式和奏鸣回旋曲式。古回旋曲式流行于 17 世纪下半叶和 18 世纪上半叶。其结构为“ABACAD……A”。古典时期回旋曲式的其特点是主部主题只限出现 3 次，其结构为“ABACA”。奏鸣回旋曲式产生于 18 世纪下半叶，它和奏鸣曲式同样分为 3 部分，其图式为：

呈示部 插部 再现部 尾声

ABA C AB (A) (A)

回旋曲式一般是主题（或叠句）先出现。但也可能是插部先出现。形成“BACADA”的形式。如莫扎特的《A 大调钢琴奏鸣曲》第三乐章的《土耳其风格回旋曲》即是由 BACABA 加结尾构成，与前式结构基本相似。

【奏鸣曲式】一种特殊的器乐作品结构形式。包含几个不同主题的呈示、发展和再现以及特定的调性布局。奏鸣曲式由三个部分组成：第一部分是呈示部，包括主部、连接段、副部和小结尾。第二部分是展开部，主要乐思在不同的调性上展开，以造成尖锐的矛盾冲突。第三部分称为再现部，主部仍在原调上再现并通过连

接段使副部在主调上出现，以取得再现部的调性统一。奏鸣曲式这一名称最早是在马克斯的《作曲法教程》中提出来的，其前身古奏鸣曲式于 17 世纪末、18 世纪初形成。该曲式为二段式，第一部分在主部之后有一个连接部，起转调作用。副部在曲调上出现。第二部分将主部改在曲调上出现。古奏鸣曲式经过普拉蒂、斯卡拉蒂、C. P. E. 巴赫、J. C. 巴赫的反复实践，到 J. 海顿时期发展为由 3 部分组成的奏鸣曲式。

【变奏曲】主题及对主题进行一系列的变化和反复并按照统一的艺术构思组成的乐曲。变奏曲有各种类型。其中包括固定低音变奏曲、装饰变奏曲、自由变奏曲等。固定低音变奏曲是以 4—8 小节的低音旋律或和弦进行为主题，当主题不断反复时，上方声部变化复调结构与和声织体。装饰变奏曲是将一个完整的主题进行一系列的变奏。自由变奏曲是不仅主题的结构起根本性的变化，而且主题的性格和体裁也变幻不定。变奏曲可以包含一个主题，也可以包含两个主题。含两个主题的变奏曲称为双主题变奏曲。变奏曲可以作为独立的声乐或器乐作品，如亚当的《莫扎特主题变奏曲》（花腔女高音独唱）。变奏曲也可作为奏鸣曲、交响曲、协奏曲、室内乐、组曲等套曲的一个乐章。

音 乐 体 裁

【音乐体裁】音乐的多种形式和类别。如民歌中的山歌、小调、号子等体裁；说唱音乐中的四川清音、京韵大鼓、天津时调等体裁；

歌曲中的艺术歌曲、群众歌曲、通俗歌曲等体裁；以及欧洲古典音乐中的进行曲、协奏曲、狂想曲等体裁。体裁具有三种特性：抒情性、风俗性和戏剧性。音乐体裁的产生和发展，与下列几种因素密切相关：（1）社会功能——在一定的社会条件和历史环境中形成的体裁如革命歌曲体裁、战斗进行曲体裁；序曲，是随着戏剧的出现而出现的。（2）创作方法——按严谨的曲式规则写作的，如赋格曲、奏鸣曲；按自由、即兴的创意思维写作的，如幻想曲、即兴曲等；（3）作品演出的场合——如室内乐，指室厅里演奏的音乐；军乐，是在户外演奏的音乐；交响曲、协奏曲是在音乐厅里演奏的音乐；（4）作品的情绪、情趣——如悲歌、幽默曲、谐谑曲等。音乐作品体裁大致可概括为声乐、器乐和戏剧音乐三大类。早期的声乐体裁有教会方面的弥撒曲、圣母颂歌、受难曲等；世俗方面的如法国的小夜曲，德国的短歌，意大利的巴拉塔、弗罗托拉。当器乐兴起以后，出现了幻想曲、前奏曲、托卡塔等即兴的体裁；赋格曲、创意曲等复调体裁；组曲、奏鸣曲、协奏曲、室内乐等体裁。当17世纪意大利歌剧兴起以后，出现了如正歌剧、轻歌剧、小歌剧、大歌剧、喜歌剧等各种歌剧体裁。在欧洲音乐的巴洛克时代，作曲家们又把各民族民间流行的古典舞曲吸收到组曲中而成为当时流行的器乐体裁。不同的体裁还与不同的音乐风格相联系，如从唱奏风格分为声乐风格、器乐风格；从创作风格分为室内乐风格、交响乐风格；从民族风格分各种体裁都是不同民族生活、艺术实践的产物，有其特定的民族性。某些音乐体裁的形成与其他艺术种类的影响有关。如交响诗、交响童话、交响叙事曲、交响传奇等，都是在文学影响下发展起来的。在音乐艺术中，体裁随着社会生活的不断发展变化，在不断地产生、发展和进行着各种各样的衍变。

【民歌】民间口头流传的歌曲。有下面的多种分类：（1）按题材内容类，可分为爱国歌、社团歌、情歌、劳动歌、悼歌、宗教歌等；（2）按体裁、演唱场合和功能，可分为号子、山歌、小调等；（3）按地理环境、国家、民族、地区或方言区分类，民歌一般分为号子、田秧歌、山歌、小调、舞歌五大类。民歌在音乐方面的基本特点是：（1）音乐风格鲜明，成为本民族音乐风格的标志；（2）音乐旋律与民族语言紧密结合；（3）一个地区、一个民族的民歌，常具有某些特性的音阶、调式或节拍；（4）民歌的节拍节奏与劳动、舞蹈的特点相吻合；（5）民歌的曲式结构十分短小。民歌是先于一切音乐形式的声乐体裁，并直接影响到其它民间音乐和专业音乐的发展。在中国，戏曲音乐和说唱音乐（曲艺）都是在民歌的基础上发展起来的。大量的民间器乐作品直接取材于民歌旋律。很多近现代著名的大型创作音乐作品，均吸取了民歌的风格和其他因素。国外作曲家也创作了不少具有民歌风格的歌曲。欧洲 18 世纪以来的很多器乐作品均采用了大量的民歌主题。

【山歌】中国民歌中的一种体裁。指人们在户外山野从事各种行为活动时以抒发情感、消除疲劳和民俗文化活动时所唱的歌曲。唱法有高腔和平腔两种。高腔山歌用假声喊唱，音质响亮而尖锐。多数田秧山歌，部分放牧山歌均采用此唱法；平腔山歌以真声为主。山歌种类繁多：南方有“客家山歌”、“弥渡山歌”、“兴国山歌”、“柳州山歌”；北方有“花儿”、“爬山调”、“信天游”等。在少数民族中，有苗族“飞歌”、蒙古族的“长调”、壮族的“欢”、“加”、“伦”等。南方山歌风格秀丽悠扬、音域不宽，旋律音程跳动较少；北方山歌风格豪放粗犷、音域宽，旋律起伏很大。山歌

多为单乐段的反复或变化反复。常见的结构有2乐句（上下句）和4乐句（起、承、转、合）。节奏较为自由，具有字密、腔长的特点。所谓字密，即在唱词的陈述过程中节奏呈密集型；在唱词的顿逗处则拉宽唱腔，并常在高音区即兴自由延长，成为山歌最富于特征的表现手法之一。

【小调】中国民歌中的一种体裁。常为流行于城镇集市的民间歌舞小曲。民间对小调有多种俗称，如小曲、俚曲、里巷歌谣、村坊小曲、市俗小令、俗曲、时调、丝调、丝弦小调等。小调是近现代对上述名称的一种统称。小调的历史悠久。《诗经》中的某些叙事性篇章以及汉代《相和歌》所用的丝竹伴奏，已表现出与近现代城市小调一脉相承的联系。各种小调的分布十分广泛，几乎遍及中国大多数汉族地区。其中又以黄河下游的山东、河北、长江下游的江苏等地在数量与品种上更具有代表性。反映的社会生活内容极其广泛，多反映城市各阶层人们的多种社会生活和多种思想情绪。很多小调具有积极的社会意义，但很多小调的痞俗、腐朽思想内容也十分明显。小调的曲目分为三类：（1）传统小调，由明清俗曲演变而来，如《山坡羊》、《寄生草》、《师五更》、《耍孩儿》、《打枣杆》等；（2）地方小调，各地群众随口编唱并逐步稳定、流行的部分小调；（3）歌舞性小调，指各地民间歌舞活动中传唱的部分小调歌曲。小调具有相对独立的音乐特征。曲调流畅、婉柔、曲折、细腻。结构多为规整、匀称的单曲体结构，基本上为对应式或四句式。小调一方面从山歌、号子等民歌体裁中吸取营养，并又成为戏曲、说唱音乐中的各种音乐素材和曲牌。小调是中国民歌中最具有群众性和专业特征的民歌类别。

【号子】中国民歌中的一种体裁。一种和劳动活动紧密相联的民间歌曲。号子具有悠久的历史，中国先秦文献中亦有记载。最初，号子只是自然的劳动呼号，以后逐渐美化成为歌腔。汉族的号子有五类：搬运号子、工程号子、农事号子、船渔号子、作坊号子。歌词内容均与劳动直接有关，大多分为4类：（1）劳动呼号式，没有歌词，只有呼号衬语；（2）劳动时能因景生情，有感而发，直接反映劳动者的情绪和态度；（3）讲唱历史传说故事或民间生活风俗；（4）其他生活类歌词。号子的音乐性格坚毅质朴、粗犷豪迈，节奏具有律动性。演唱形式有独唱、对唱、一领众和等多种形式。号子的领唱者即是劳动活动的指挥者。领唱的曲调大多高扬舒展，具有号召性。和唱部分是劳动者的齐唱，曲调深沉有力、节奏性较强。领、和的结合形式也依劳动条件而定。紧张的劳动常用句接式或密接式、轻缓的劳动常采用段接式或句接式。在激烈的劳动中，还有和声部相叠或多声部织体的情况。20世纪中叶以来由于生产技术发展，旧时繁重的体力劳动逐步消失，劳动号子也逐渐减少。但很多劳动号子的音乐素材已被作曲家们的新作品吸收。

【艺术歌曲】18世纪末19世纪初欧洲盛行的一种抒情歌曲。其特点是歌词多采用著名的诗歌，侧重表现人的内心世界，曲调表现力强。运用了较为复杂的作曲技法，并十分重视伴奏技术的运用。德国著名的艺术歌曲作曲家舒伯特。毕生创作艺术歌曲600余首，均采用歌德、席勒、海涅的名诗作为歌词。曲调优美深刻，形象准确生动。其中，《野玫瑰》、《春天的信念》、《魔王》已成为流传世界的著名曲目。另外，舒曼、勃拉姆斯、斯特劳斯等人也留下了不少为世界所传唱的艺术歌曲。中国赵元任的《教我如何不想

他》、黄自的《思乡》、青主的《我住长江头》、贺绿汀的《嘉陵江上》均是优秀的艺术歌曲。

【群众歌曲】群众歌曲更多地体现出大多数群众的愿望。群众歌曲常用于游行、集会、对群众情绪起着宣传、鼓动的作用。曲调雄壮豪迈，音域不太宽，结构简单，易于上口。按题材内容可分为工人歌曲、士兵歌曲、学生歌曲等。演唱形式一般分为齐唱或轮唱。群众歌曲的产生与发展，与群众性的革命斗争相联系。法国大革命时代有充满战斗激情的《马赛曲》，以及1888年的《国际歌》。前苏联卫国战争期间也产生了很多优秀的群众歌曲，如《卡秋莎》、《神圣的战争》等。中国在国内革命战争和抗日战争、解放战争、抗美援朝以及社会主义建设时期，产生了很多优秀的群众歌曲。如《义勇军进行曲》、《毕业歌》、《大路歌》、《大刀进行曲》、《中国人民志愿军战歌》、《歌唱祖国》、《全世界无产者联合起来》等。群众歌曲多为分节歌词、多段歌词用同一旋律。

【中国歌舞音乐】中国的一种将诗歌、音乐、舞蹈紧密结合一起共同进行艺术创造的表演形式。中国民间歌舞有古老的历史。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》中的“芳葛天氏之乐，三人操牛尾，极是以歌八阕。”说明了歌舞音乐历史的久远。唐宋以来有关民间歌舞的记载愈见丰富。近现代民间歌舞的形式十分多样。有流行于黄河以北各省的秧歌；流行于南方各省的采茶、花鼓、花灯；流行于东北地区的二人转；流行于内蒙古西部地区的二人合等。在少数民族的歌舞中，有维吾尔族的木卡姆、赛乃姆；藏族的囊玛、堆谢、弦子、锅庄；蒙古族的安代舞；朝鲜族的农乐舞；瑶族的长鼓舞等。歌舞音乐一般采用当地的民间小调，结合歌舞的特点

加以发展而成。器乐伴奏在歌舞中占有很重要的地位。抒情优美的歌舞伴奏常以丝竹乐器为主；刚健粗犷的歌舞伴奏常以打击乐器为主；歌舞音乐的结构有 4 种：（1）一曲多词。歌曲多为上下 2 句或 4 句；（2）歌曲与舞曲交替使用；（3）联曲体的歌舞套曲形式；（4）打击乐段的独立运用。

【秧歌】中国民间歌舞中的一种艺术形式。流行于中国北方的汉族地区。清代吴锡麒《新年杂咏析》载：“秧歌，南宋灯宵之村田乐也，所扮有耍和尚、耍公子、打花鼓、拉花娼、田公、渔妇……以得观者之笑。”由此可知秧歌至少有 1000 年的历史。秧歌分为地秧歌与高跷秧歌两种。各地区的秧歌各具特点。东北秧歌流行于黑龙江、吉林、辽宁等省，其风格泼辣、风趣、热情、爽朗；河北秧歌以冀中秧歌、榆林秧歌最具特色；山东秧歌有北路秧歌、东路秧歌之分；山西秧歌以祁县、太谷、沁源、武乡、朔县等地的闻名；陕北秧歌以米脂、绥德、佳县、吴堡等地为其代表。秧歌是由诗歌、音乐、舞蹈、戏剧 4 种艺术成分综合而成。其中的“歌”与“乐”均直接从民间小调和民间鼓吹乐中移植选用。秧歌的风俗性较强，均是在特定的时间、场合演唱演出并具有较强的集体表演性。

【花鼓】中国民间歌舞中的一种艺术形式。主要流行于安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、山东、山西、陕西等省。表演形式常为一男执锣，一女背鼓，用锣鼓伴奏，边歌边舞。音乐均来自当地民歌小曲，曲调流畅，节奏鲜明，富有歌唱性和舞蹈性。安徽花鼓以凤阳花鼓最具特色；山东花鼓主要流行于聊城、淄博、苍山等地；湖南、湖北花鼓流行于长沙、常德、岳阳、浏阳、益阳、宁乡等

地。曲调均为上下句或四句头。陕西、山西花鼓流行于商洛、紫阳、沁县、万荣、闻喜等地。常用的有《开门调》、《新春调》、《梳妆台》、《九连环》等曲调。清代以来花鼓逐渐增加故事情节，发展为对子戏。清代的《缀白裘》中的《花鼓》，即为花鼓小戏，有的地区的花鼓在吸收了民歌和戏曲唱腔以后，并扩展故事情节、搬上舞台表演，增加剧中人而成为地方戏。如湖南花鼓戏，湖北花鼓戏等。但作为民间歌舞形式的花鼓原始形态仍在民间广为流传。

【花灯】中国民间歌舞中的一种艺术形式。主要流行于云南、贵州、四川、湖南等省的汉、侗、苗、布依、土家等民族中。花灯有两种主要类型：一种偏重于舞蹈，由男女演员边歌边舞或对唱对舞；另一种偏重于故事情节，形成歌、舞、戏相结合的花灯戏。各地的花灯由于不同的方言和不同的音乐，因而形成了不同的地方风格。云南花灯以音乐优美抒情著称，有著名的《十大姐》和《大茶山》。贵州花灯常用的曲调有《巧梳妆》、《看灯》、《闹花灯》等，音乐以热烈明朗为其特点。四川花灯常用的曲调有《洛阳桥》、《采花调》、《绣荷包》。湖南花灯常用的曲调有《鲜花调》、《元宵调》、《盘花》、《四季花儿开》等，音乐朴素粗犷。所有的花灯音乐结构短小，曲调流畅，节奏鲜明。花灯的表演形式有灯舞、集体歌舞、小型歌舞。

【采茶】中国民间歌舞中的一种艺术形式。流行于中国南方产茶区如广东、广西、江西、福建、浙江、湖北、湖南等省。通常为一男一女或一男二女表演，以后发展为多人的集体歌舞表演。表演内容多为茶叶种植生产的全部过程。音乐发展大致可分为两个阶

段：(1) 单纯的茶歌，包括山歌、劳动号子、民间小调等。(2) 载歌载舞的茶灯。具有简单故事情节的音乐小戏。采茶常用的伴奏乐器有二胡、笛子、唢呐和大锣。采茶的舞蹈动作一般是模拟采茶劳动中的正采、倒采、蹲采以及盘茶、送茶等动作。常用的道具除茶篮外，还有笠帽、凉伞、花扇等。福建地区的采茶舞步轻盈跳跃，舞蹈的队形有“水圈花”、“篱笆花”、“八字花”、“螺旋花”等。根据福建采茶灯改编的《采茶扑蝶》在 1953 年第四届世界青年学生和平与友谊联欢节上获集体舞二等奖。

【曲艺音乐】中国音乐体裁中的传统音乐品种。是一种以叙述性为主，兼有抒情性并与语言音调紧密结合的民间音乐形式。音乐由唱腔与伴奏两大部分组成，曲牌体与板腔体为音乐的基本形式。汉魏时期的相和歌以及南北朝时期的各种长篇叙事歌曲如《孔雀东南飞》、《木兰辞》等，均可看作曲艺音乐的源头。中国的曲艺音乐有 340 多个品种，并具有不同的艺术风格。根据主奏乐器、历史源流、音乐风格的不同，大致可以归为鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书等 5 大类别。曲艺均采用一人充当多种角色的表演方式，用说和唱来表述故事情节，塑造人物形象。其中，说唱结合，字调、语气与音调密切结合和节奏富于变化以及讲究声音造型，是曲艺艺术最重要的艺术处理特征。在曲艺音乐中，演员一般均兼任伴奏。伴奏与唱腔的配合关系有如下几种：(1) 唱简伴繁；(2) 唱繁伴简；(3) 垫补空档。伴奏与唱腔之间，常形成多种多样的复调音乐组合，使音乐色彩丰富、灵活多变。

【戏曲音乐】中国音乐体裁中的传统音乐品种。体现出音乐表现人物思想感情、刻画人物性格、烘托舞台气氛的综合性艺术功能。戏

曲音乐是中国传统的民歌、曲艺、歌舞、器乐艺术有机的融合与艺术性的升华。戏曲艺术的起源可追溯到先秦的乐舞俳优以及汉代的歌舞戏，隋唐的代面、拨头等。明清时期中国戏曲获得了较大的发展，各地方剧种如徽剧、汉剧、湘剧、婺剧、川剧、闽剧、桂剧、滇剧、梆子剧等相继完备化与规范化。清代道光、咸丰（1821—1861）年间融徽、汉于一炉的京剧在北京逐渐形成，并成为中国戏曲史上占支配性、普遍性的剧种。戏曲音乐包括声乐和器乐两部分。声乐部分主要是唱腔和念白；器乐部分包括文场音乐和武场打击乐。戏曲音乐的结构分曲牌体与板腔体两大类。曲牌体又称联曲体；板腔体是以某一曲调为基础，通过速度、节拍、节奏、调性、调式、旋律的变化进行各种曲情的展开与发展。戏曲音乐的主要声腔有高腔、昆腔、柳子腔、梆子腔、皮黄腔等。

【歌剧】将音乐、戏剧、文学、舞蹈、舞台美术融为一体的综合性表演艺术。在歌剧中，音乐包括声乐与器乐。声乐部分有独唱、重唱与合唱。器乐部分在全剧开幕时有序曲或前奏曲，幕与幕之间常用间奏曲联接。歌剧中有下列重要的声乐种类：朗诵调——用歌唱代替对白，节奏自由，曲调近似于朗诵；咏叹调——表现剧中人特定的思想感情，以独唱的形式出现；小咏叹调——规模比咏叹调小，常出现在18世纪后半叶的法国喜歌剧中；咏叙调——介于咏叹调与朗诵调之间的歌唱；重唱——常出现于强烈矛盾冲突的场面；合唱——剧中群众角色所唱的声乐曲。歌剧有多种体裁，常见的有正歌剧、趣歌剧、喜歌剧、大歌剧、小歌剧、轻歌剧、音乐喜剧、室内歌剧、配乐剧、乐剧等形式。欧洲歌剧产生于16世纪末。但公元前6世纪古希腊已出现歌剧形式的端倪。中国歌剧起于20世纪20—30年代。黎锦晖的儿童歌舞剧《麻雀与

小孩》、《小小画家》可认为是中国最早的歌剧。

【舞剧音乐】作曲家为各种类型的舞剧写的音乐。主要包括芭蕾音乐、民族舞剧音乐的表代舞剧音乐。芭蕾音乐有三种类型：（1）古典舞曲，包括群舞、独舞、双人舞等；（2）由民间舞曲发展而成的性格舞曲如西班牙舞曲、马祖卡舞曲等；（3）伴奏哑剧性表演所用的各种音乐及场景音乐。中国第一部芭蕾音乐是《鱼美人》（1959年，吴祖强、杜鸣心作曲）。民族舞剧是根据各国各民族传统舞蹈发展而成的舞剧，一般不用足尖技术，例如印度和中国的舞剧。中国第一部民族舞剧是《宝莲灯》（张肖虎作曲）。欧洲古典芭蕾舞剧的音乐取得了极高的艺术成就，如柴柯夫斯基的《天鹅湖》等。欧美现代舞蹈团上演的舞剧，多采用现代艺术风格的音乐，如M. 维格曼的舞剧音乐强调打击乐的运用，M. 格雷厄姆强调音乐的创造性。著名的现代舞剧音乐欧德米特的《希罗底》；科普兰的《阿巴拉契亚山的春天》；舒曼的《夜之旅》等。

【电影音乐】为电影而创作的音乐，电影综合艺术的一个重要组成部分。是20世纪新出现的音乐体裁，具有一般的音乐的共性，又具有自己的特性。电影音乐分客观音乐与主观音乐两大类。客观音乐指影片画面规定情节中应有的音乐。主观音乐指画外音乐。作曲家为了塑造人物性格、抒发人物内心情感或渲染环境气氛而专门创作的音乐。它是对画面的补充、解释或评价。电影音乐的主要功能有5种：（1）描绘作用。主要用音乐来渲染烘托画面的情绪及气氛。（2）抒情作用。用于塑造人物性格，表现人物思想感情。（3）剧作作用。音乐参与影片的情节发展，成为影片结构不可缺少的组成部分。（4）背景气氛作用。音乐以特定的音调、乐

器音色、风格在影片的局部或整体中，作为表现时代特征、民族特点等手段。(5) 结构贯串作用。中国第一部为电影作曲的电影音乐是《都市风光》(1935) 年。

【佛教音乐】佛教寺院在各种法事活动、节日庆典中采用的音乐。佛教音乐在佛教从印度向亚洲和其他地区流传的过程中形成了各个国家和地区的风格特色。佛教直接使用的音乐是赞呗，它以短偈的形式赞颂佛与菩萨，其形式为独唱、齐唱和合唱，亦可有乐器伴奏。赞呗主要用于讲经仪式、六时行道与道场忏法，有时也用于一般斋会。佛教另一使用音乐的场合为讲唱佛经的变文。变文是一种说唱音乐，部分吸收了印度佛教音乐风格，同时也采用中国民间音乐音调。中国南方与北方的佛教音乐风格有别：北方雄劲爽利，朴素易懂；南方细腻艳逸、委婉曲折。北方以五台山寺庙音乐为代表；南方以峨眉山寺庙音乐为代表。佛教音乐常用的乐器有笙、管、笛、鼓、磬、钟、铎、木鱼、琵琶、三弦等。传统佛教音乐曲目尚有保存。在敦煌杂曲中还保留一部分佛教鼎盛时期的作品。

乐 器

【乐器】乐器是人类利用物质器物产生震音来表达、交流思想感情的工具。古今世界各地区、各民族的乐器达 4 万余种。这些乐器不仅用于音乐领域，也普遍用于生产劳动场合。在很多神话传说以及音乐史著作中，都把乐器的起源和音乐的起源联系在一起。乐

器的起源和人类本身在进化过程中创造劳动工具的历史有着密切的联系。工具和乐器都是人类器官的延伸。乐器的发展离不开生产力的发展。很多重要的现代乐器都与欧洲文艺复兴和产业革命推动了科学文化的迅速发展有着密切关系。人们对形形色色、多种多样的乐器有着各种各样的分类方法，重要的有以下几种：

(1) 中国周代至清末一直沿用的“八音”分类法，即乐器按制作材料分为“金、石、土、革、丝、木、匏、竹”8类；(2) 欧洲长期沿用将乐器分为吹、打、弦三类；(3) 近半个世纪以来，一种比较科学的分类方法开始使用。即德国的乐器学家萨克斯和奥地利音乐学者霍恩博斯特尔1914年提出的现代分类法。现代分类法按各种乐器不同的发音方式和声学机制，把所有的乐器总分为体鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器和弦鸣乐器四大类。对每大类以下层次的分类，采取了不同的划分法。如体鸣类是按不同的激振方式；气鸣类是按不同的声源结构；膜鸣类是按不同的筒体形状；弦鸣类是按乐器不同的构造。这一分类体系较为科学合理，能较为清楚地显示各类乐器的特征。并能对世界古今乐器作适当的归纳、梳理。正如萨克斯本人所说：“……要作出完全合乎逻辑的分类是不可能的，因为乐器是人的设计发明物。它不同于植物或动物有其一致连贯的体系。”研究乐器的起源、发展、演变、流传以及制造工艺等，广泛地涉及了考古学、历史学、文化人类学、音乐学、分类学、声学、力学与多门学科。古今中外世界各种乐器，有着悠久的历史渊源和历史背景，又有特殊和复杂的发展规律。从社会科学或自然科学的角度来看，对乐器的研究都有待于进一步的深化展开。

【弦鸣乐器】包括所有的弦乐器。这类乐器以具有张力的弦为发声

的振动源。绝大多数是某种形状的共鸣器与弦结合产生耦合振动。激发的方式有擦奏、拨奏、击奏以及不常见的风奏。这类乐器多数为旋律乐器，并兼奏和弦。其音色优美，强弱变化幅度大，音域较宽，在音乐中具有十分重要的地位。世界各民族、各地区都有该民族地区独特的弦鸣乐器。其发声机制，是机械运动变为空气振动的能量转换系统。弦对乐器的发声起策动与激励的作用，并与音板或音箱产生共鸣。弦振动包括着一系列的复杂运动，横振动是最基本的。产生基音、决定弦的音高的振动分段振动则产生一系列的谐音而决定音色。振动的幅度则决定声音的强度。人类大约在公元前 3000 年以前已拥有弦乐器。有人认为弦乐器的起源是原始猎人把饮食用的碗状物为了便于携带而和猎弓拴在一起，从而发现了弓弦装置共鸣的作用。弦乐器是先有拨和击，其后才有擦的激发。美索不达米亚、古埃及、印度和中国等地是弦乐器的重要发源地。在中国古代的传说和神话中，有不少远古弦乐器的记载：如“伏羲作琴”、“庖氏作瑟”等。一些弦鸣乐器的前身，是中世纪传入欧洲的西亚和埃及乐器。如提琴类的乐器始祖为拉巴卜；波斯等国的拨弦和击弦扬琴是钢琴的始祖；而竖琴的形成与古希腊、古罗马的里拉有关。自 16 世纪以后弦乐器已高度地发展起来，并日益完美与规范，如钢琴、提琴、吉它、竖琴等，并成为世界通用性的弦乐器。

【小提琴】弓弦乐器。在器乐中占有重要的位置，是交响乐队中的支柱。其构造可分为三部分：琴身、琴颈和琴头。琴身作为共鸣箱，由腹板、背板及边条板构成，形状略似葫芦。腹板通常用松木制作，腰部刻有二个对称的 f 孔。背板常用杉木制作。琴颈镶在琴身上端，贴有黑木指板。琴头连接琴颈为一绞弦槽，琴头顶端

如蜗牛状螺旋。小提琴有四条弦，定音为 G—D—A—E。四条弦架在一个木制琴马上，另一头则扣在尾端挂弦板上。琴弦由最早的羊肠弦逐渐演变为外包金属丝弦。小提琴演奏用一挂有马尾的弓拉擦运动。最早如弓状的琴弓，1680 年改变了琴弓的构造，1790 年改制为近似现代的弓。小提琴的演奏技巧：左手指法有：单音、复音、八度、十度、泛音、颤音、抖音、滑音、拨音等。右手弓法有连弓、分弓、跳弓、顿弓等。小提琴除用于独奏外，常在协奏曲、弦乐四重奏、钢琴五重奏和交响曲中运用。

【中音提琴】弓弦乐器。管弦乐队中的重要器乐。略大于小提琴的七分之一。由欧洲古代的中音维奥尔（Violada braccio）演变而成。中音提琴的调律较小提琴低五度，较大提琴高八度。在弦乐四重奏中，所处的位置相当于合唱中的男高音位置。中音提琴与小提琴一样，均为间隔五度调音，但因琴弦较长较粗，故音质与小提琴不完全相同，其音色柔软而浑厚，不及小提琴华美而明亮。奏法和小提琴一样，均用左肩支持琴身。因琴身较小提琴琴身大，所以手 3 指间的距离也较小琴的宽，故演奏快速乐句时不及小提琴灵活自如。

【大提琴】弓弦乐器。管弦乐队中最重要的低音乐器，由欧洲古代的低音维奥尔演变而成。最早制造大提琴的是意大利的安德烈阿玛弟。1572 年罗马教皇赠给法国国王 38 件著名的乐器中，就有他制做的大提琴在内。17 世纪大提琴属伴奏乐器，最先使它具有独奏意义的是意大利大提琴家加布里埃利。大提琴在管弦乐队中担任和声的低音声部。调弦较中音提琴低八度。在弦乐四重奏中，其位置与合唱中的男低音相同。大提琴的奏法和中音提琴、小提琴

不同。它是夹在两腿之间演奏的。大提琴的指法也和中音提琴、小提琴不同，低音把位上的全音须用隔开一指来接。演奏双音或和弦时，不如中小提琴方便，但演奏拨弦或分解和弦时将获得良好的效果。

【低音提琴】弓弦乐器。管弦乐队中的低音弦乐器。演奏时直立地上，左手按弦，用右手持弓拉之。音色沉重厚浑。由古代的最低音维奥尔演变而成。低音提琴有三弦、四弦、五弦三种形制。三弦的调律为 $G-D-G_1$ （或 $G-D-A_1$ ，或 $A-D-G_1$ ）；四弦的调律为 $G-D-A_1-E_1$ ；五弦的调律为 $G-D-A_1-E_1-C_1$ 。常用的为四弦低音提琴。演奏效果最佳，并可奏出非常响亮的声音。持弓法有两种：一种是握拳式（把弓握在手心中），一种是指捏式（像大提琴的弓一样用指尖捏持），两者均可采用。低音提琴极少用于独奏，多在管弦乐队中担任和弦。

【二胡】又称胡琴，其前身是古代奚琴。现代二胡均由木制的琴杆、琴筒、琴轴构成，并置有千斤。琴筒有园形、六角形、八角形多种。一端蒙蛇皮或蟒皮，另一端置雕花音窗。张二弦，用马尾竹弓夹于二弦之间拉奏。普遍采用五度定弦，有时为表现特殊的地方色彩，也用四度定弦。五度定弦为 d_1-a_1 ，音域为 d_1-d_4 。20 世纪 50 年代以来很多人对二胡进行过多种改革：丝弦改为钢丝弦；采用机械弦轴；使用双千斤；加大琴筒体积并采用扁园琴筒、扁六角琴筒、扁八角琴筒、直边蛋形筒等多种形制。音色柔美甘甜，极富于中国民族特色。常用于独奏。在民族管弦乐队中二胡亦是重要的合奏、齐奏乐器。

【马头琴】蒙古族拉弦乐器。因琴头雕饰马头而得名。在内蒙古东部的呼伦贝尔、哲里木、昭乌达盟又称绰尔。在成吉思汗时期(1155—1227)已在蒙古族流传。音箱系木制,呈梯形,两面蒙饰有图案的马皮或羊皮。马毛弓在两根琴弦之外拉奏。发音圆滑甜美。除用于独奏外,并用于民歌、说书人的伴奏。演奏时用左手手指第二、三关节按弦,或用指甲从弦内侧向外顶弦。后一种指法所发音量较前一种大而清亮,声音结实有力。适合于演奏柔合深情以及辽阔悠扬的乐曲。在伴奏民歌时,常用三、四度颤音模仿演唱风格。传统定弦为 $e-a$, 音域为 $e-c_2$ 。近年出现多种改革马头琴:扩大音箱体积、蟒皮代替马皮、改用提琴弓、尼龙丝弦代替马尾弦等。并将定弦提高四度,既保留了原来柔和、浑厚的音色,又增强了音量和音色亮度。改革马头琴定弦为 $a-d_1$, 音域为 $a-f_3$ 。

【古琴】中国弹拨乐器。又称琴、七弦琴。古代别称绿绮、丝桐等。长约 130 厘米,宽约 20 厘米,厚约 5 厘米。一般以桐木作面板,梓木作底板。琴面有 13 个琴徽,用以标识弦上音位。琴面张 7 弦,由粗而细,自外向内排列并按五声音阶定弦。演奏时右手拨弦取音,有散、泛、按三种音色变化。散声是以空弦发音,其声刚劲浑厚,常用于曲调中的骨干音。泛音是以左手轻触徽位,发出轻盈飘虚的乐音。按声是左手按弦发音、移动按指可改变音高并能奏出滑音。颤音或其他装饰音。全部音域为四个八度: $C-d_2$ 。古琴是中国传流乐器。在先秦时代就已流行。先秦文献中有:“搏拊琴瑟以咏”、“琴瑟在御,莫不静好。”的记载。古琴在汉末已大体定型为后世通用的形制。是中国古代文化生活中很重要的乐器。

【箏】中国弹拨乐器。春秋战国时代已流行于秦国一带，史称秦箏。用梧桐木剝削成长方形音箱，面板呈弧形。汉晋以前用 12 弦，唐宋以后增为 13 弦，明清以来增至为 15、16 弦。现代改革箏已有 21 弦、25 弦并设机械变音装置，能转 12 个调。传流箏按五声音阶定弦，二变音（fa，si）由左手按住的左侧弦段取得。演奏时用右手的大、食、中三指中任两指弹弦，有肉甲拨弦和义甲弹弦之分。左手的食指、中指或中指、无名指捺弦以取得“按、揉、颤、推”等变化音。如上所述指法名称为：托、勾、抹、挑、剔、擘、连托、连勾、连抹、连挑、连擘、撮、分、拂音多等种。是中国最具有特色的传流乐器之一。常用于独奏、伴奏或合奏。

【伽耶琴】朝鲜族弹拨乐器。流行于吉林省延边朝鲜族自治州以及其他朝鲜族居住的地区。为公元 6 世纪朝鲜伽耶国嘉实王仿中国箏所制。伽耶琴有 12 弦、13 弦与 15 弦 3 种。原有雅乐伽耶琴和俗乐伽耶琴之分。均用桐木制作。琴体为圆木对开之半控制而成，无背板。雅乐伽耶琴长 167 厘米，宽约 33 厘米。俗乐伽耶琴长 152 厘米，宽约 17 厘米或 21 厘米。均张 12 弦，1 弦 1 柱，柱可移动。20 世纪 60 年代初延边朝鲜族著名伽耶琴演奏家金震和延边民族乐器厂合作改良了 19 弦伽耶琴，近年又改良了 21 弦、23 弦伽耶琴。音箱加宽，张尼龙弦，1 弦 1 柱。音色深沉、宏亮、圆润。增加了音乐的表现力。伽耶琴常用于弹唱伴奏。在演奏时琴的右端置于奏者右腿，左端置于琴架。右手的姆指、食指、中指、无名指弹弦。演奏的技法有两指合弹、单指轮、刮、抹、剔、挑、断堵等。

【箜篌】中国古代弹拨乐器。有竖箜篌、卧箜篌、凤首箜篌三种形

制。《史记·封禅书》：“于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞，益诏歌儿，作二十五弦及空候琴瑟自此起。”唐代杜佑《通典》载箜篌是“汉武帝使乐人候调所作，以祠太一。或云候晖所作。其声坎坎应节、谓之坎侯。……旧说一依琴制。今按其形，似瑟而小七弦，用拨弹之如琵琶也。”这是属于琴瑟类的卧箜篌。另一种形制的竖箜篌，在汉代自西域传入中国。凤首箜篌，其形制与竖箜篌相同，而饰以凤首得名。唐代自印度和缅甸传入中国，在燕乐的天竺乐中使用。箜篌盛行于汉、唐时代，在古代的石窟壁画、浮雕中极常见。明代以后少见使用以及失传。近年乐器研制部门参照古代文献记载和现代竖琴原理，设计试制了新型箜篌。称雁柱箜篌。琴体高 175 厘米，宽 85 厘米，有琴弦两排，每排 44 弦。两排对应的弦同音，共 44 个音。音域为 D—e₃，按 C 大调七声音阶排列，已用于音乐实践中。

【竖琴】大型的拨弦乐器。因竖立演奏故得名。竖琴远在公元前 3000 多年有其最原始的雏形。经数千年的改良发展，到 19 世纪基本定型。音域与钢琴相仿，音区为 ^bc₁—g₄。中音部分铿锵动听，低音区音色较贫乏。竖琴除一般的演奏方法外，还有其特殊奏法：泛音、滑音与浊音。泛音的奏法，是将手掌轻抚弦之中央，另外用手弹即得，其音清透明，较原音高八度。滑音的奏法，是将手指在弦上顺次急速滑过，其音华丽而神秘，产生行云流水的效果。浊音奏法是将手指弹在弦之根端，其音铿锵而有力。竖琴分为踏板竖琴与半音竖琴两种。踏板竖琴于 1810 年由艾拉尔德所创制。此种琴有 47 条琴弦，每弦一音并按自然音阶排列。琴下方有 7 个升音踏板。半音竖琴于 1897 由法国人所创制。琴弦按半音阶排列，因此被称为半音竖琴。

【琵琶】中国弹拨乐器。东汉刘熙《释名·释乐器》：“批把本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。”公元4世纪，随着与西域的文化交流，有一种半梨形音箱、曲项，四弦四柱，横置胸前用拨或用手弹奏的琵琶传入内地。唐宋以后在此形制基础上不断改进，形成了半梨形音箱，以薄桐木板蒙面，琴项向后弯曲，琴杆与琴面上设四相九至十三品、四弦的琵琶。用手或义甲弹拨。演奏技法逐渐发展成为既能独奏，又能伴奏和参加合奏的重要民族乐器。现代琵琶有更大的发展，由丝弦改为尼龙缠钢丝弦，品位增加到二十三到二十五个，可奏十二个半音，可转十二个调，扩大了音域和音量。琵琶定弦为A—D—E—a。音域是A—e₃。常用于歌唱、曲艺、戏曲和歌舞伴奏，也用于器乐合奏、独奏与重奏。

【吉它】弹拨乐器，又名六弦琴。16世纪西班牙人首先创制了五弦吉它，1790年德国人创制六弦吉它。吉它是一种八度移调乐器，即实际的声音要比乐谱上的音符低下八度。音域包括三个半八度的音程，调弦为E—A—d—g—b—e₁。音色优美动听，可用于独奏、合奏或弹唱的伴奏。指板上有指格，琴弦的张力较小，指形比大提琴的演奏更为自由。不仅用指头按弦，而且也用指腹按弦。能演奏复调化的音形。

【柳琴】中国弹拨乐器。又称柳叶琴。形似琵琶而小，通体长约65厘米，琴头有3个弦轴（轸），上面张丝弦。品位有7—10个，用拨子弹奏。柳琴是苏北、鲁南一带柳琴戏及安徽泗州戏的主要伴奏乐器。音色清铮明亮。用于独奏或民族乐队中的高音弹拨合奏。

改革后的柳琴，有 4 个弦轴，并增设至 24—28 个品位，按半音排列，便于转调，并将丝弦改为尼龙缠钢丝弦，扩展了音域，增大了音量。定弦为 $g-d_1-g_1-d_2$ ，音域为 $g-g_4$ 。

【月琴】中国弹拨乐器。古代称为月琴，现代月琴由阮演变而成。形状似阮，但琴颈较短。音箱为木制圆形，6 角形或 8 角形，扁平。琴面、琴背为薄桐木板制作。琴颈与面板上设有 8 个品位，张 4 条弦，一、二弦和三、四弦各为一组，定同音。两组间按 5 度定弦，用拨子弹奏。常用于戏曲、曲艺、民歌和歌舞伴奏。也用于独奏与合奏。在京剧乐队中与京胡、京二胡一起称为“三大件”，是京剧的主要伴奏乐器之一。改革的月琴，加宽了琴颈，张 3 或 4 条弦，每弦音高不同，品位增至 24 品，按半音排列，可以自由转调。由丝弦改为尼龙缠钢丝弦。音色清脆而柔和。传统月琴的定弦为 $d_1d_1-a_1a_1$ ；改革月琴的定弦为 $g-d_1-g_1-d_2$ 。传统月琴的音域为 d_1-d_3 ；改革月琴的音域为 $g-c_4$ 。西南彝族地区普遍流行此种乐器并称为弦子。

【考姆兹】柯尔克孜族弹拨乐器，流行于新疆维吾尔自治区的阿图什、阿合奇、乌恰、阿克陶、伊犁等地。琴身系木制，长约 88 厘米，音箱宽约 20 厘米，上部开直径约 1 厘米的圆形音孔。琴杆细长，无品，张三根丝弦。民间常用整块杏木挖制，面板用松木，琴马用质地较坚硬的梨木制成。天山南部的考姆兹音箱扁平，呈葫芦形；帕米尔山区的考姆兹为长六角形，上宽下窄。演奏时，左手扶琴按弦，右手以指拨动琴弦，弹奏手法有 30 余种，不同的演奏手法有不同的音色和音响效果。一般用于自弹自唱，也用于独奏。定弦为 $g-d_1-g_1$ 或 $g-a-d_1$ ，音域为 $g-c_2$ 。

【冬不拉】哈萨克族弹拨乐器，流行于新疆阿勒泰、伊犁、巴里坤等地。音箱用松木或桦木制做，分扁平和瓢形两种形制。琴杆细长，上有8—10个品位，张两根丝弦或钢弦，按4度或5度定弦。演奏时多采用坐姿，琴体斜抱怀中，左手按弦，右手手指拨弹。弹奏方法基本可分为向下弹和向上挑两种。弹时，食、中、无名、小指并拢，指尖成一排，从上往下扫出，要求同时击弦；挑时，同拇指从下往上拨弦。此外，还有食指在弦上来回弹挑，食指和拇指上下来回弹挑等技法。用于自弹自唱，也用于独奏或合奏。改革后的冬不拉，增加和使用了铜质品位，用尼龙缠钢丝弦，扩大了音域，增大了音量。本世纪50年代前，传流的冬不拉多为民间自制，优质的冬不拉则出自哈萨克族马鞍工人之手。

【筑】中国古代击弦乐器。战国时期就有高渐离击筑，荆轲和而歌的故事，而其产生年代会更早。筑的形制，历史文献记载不同，其外形似箏，有5弦、12弦、13弦或21弦不等，用竹敲击发音。长沙马王堆三号汉墓出土1件筑的明器，长约1尺，形似四棱长棒，头部有一园柱，头尾两端各有5个小竹钉，一字形排列，推想原来张弦5根。一号汉墓棺头档上有一击筑图象，为左手执筑，右手持细棒（竹）击之。筑乐器今已失传。

【三弦】中国弹拨乐器。别称弦子。前身一般认为是秦代的弦鼗，元代始有三弦之名。音箱木制，扁平近椭圆形，两面蒙皮，俗称鼓头。以琴杆为指板，无品，张3条弦，按4、5度关系定弦。常见的三弦有大小两种：大三弦又名书弦，长约122厘米，用于北方大鼓书、单弦的伴奏，现也用于独奏和歌舞伴奏。小三弦又名

曲弦，长约 95 厘米，流行于江南一带，常用于昆曲、弹词伴奏及器乐合奏。日本学者田边尚雄认为：“蒙古帝国时，由西域入中国，至元入扬子江，而盛于江浙福建方面。洪武二十五年（1392），遣送闽地 36 姓人入于琉球，彼等多携三弦行，自此琉球乃有蛇皮丝。永禄年间，琉球之贸易船来日本，乃将三弦传入日本盲人之手。以猫皮代蛇皮，又应用琵琶之拨，而成日本之三味线焉。”故三弦在日本又称三味线。大三弦定弦为 G—d—g，音域为 G—g₂；小三弦定弦为 A—d—a 或 d—a—d₁，音域为 A—a₂ 或 d—d₃。

【曼陀林】弹拨乐器。由中世纪的鲁特琴演变而成。琴弦 8 根，两根成对成组，每对琴弦都当作一根弦来使用。第一、二弦为钢质裸线，第三、四弦为钢蕊绕以钢丝。琴身形如切成一半的无花果，指板上有指格，从 17—27 格。曼陀林从 19 世纪后半期才被世界各地广泛使用。定弦为五度定弦：e₂—a₁—d₁—g。音域为 3 个半 8 度，音色极为优美动听。曼陀林有中曼陀林、大曼陀林、低音曼陀林之分。常用于独奏及伴奏，并被使用于管弦乐中。很多著名的作曲家如亨德尔、白赛罗、莫差特、威尔弟、马勒、贝多芬的作品中，都采用了曼陀林。

【阮】中国弹拨乐器。阮是汉代人们参照琴、箏、筑、箜篌等乐器创制而成。圆形音箱、直柄、12 品位、4 弦。晋人阮咸善弹此器故又称阮咸。南京西善桥六朝墓出土竹林七贤刻画中有阮咸演奏图象，其开形制与现代的阮大体相同。古称秦琵琶或月琴。唐武则天时代增至 13 品位。现代品位增加到 24 个，并扩大了音量。有大、中、小 3 种形制。常用的有大阮、中阮两种。阮是民族器乐合奏、伴奏中重要的弹拨乐器。演奏技法吸收、借鉴琵琶、月琴

等乐器指法，技巧繁多。大阮定弦为 $c-G-d-a$ ，音域为 $C-c_1$ ；中阮定弦为 $G-d-a-e_1$ ，音域为 $G-e_3$ 。

【扬琴】 击弦乐器。又称洋琴、打琴。前身为波斯（今伊朗）、阿拉伯一带流行的古击弦乐器。明清时传入中国。初流行广东沿海一带，以后逐步传至内地。广泛运用于歌唱伴奏及独奏或合奏。形似梯形，两侧固定装弦轴并张钢丝弦。双手持琴竹敲击琴弦发音。传统扬琴有两排马 8 档式、两排马 10 档式、两排马 12 档式等多种规格。演奏时有单打、双打、轮音、琶音、衬音、顿音等技巧。改革后的扬琴加大了音箱，在琴两侧置滚轴板并装变音槽，槽内安有活动滚轴。音域可达 3—4 个 8 度。适合于演奏大型乐曲。另一种改革大扬琴，琴身为台式。采用细螺蚊弦轴及多层硬质木料胶合的弦轴板，设置制音器。全宽约 120 厘米，长 60 厘米。音域 4 个 8 度，按 12 平均律排列音位，便于转调。低音区发音浑厚饱满，中音区纯净悠扬，高音区清脆嘹亮，保留了扬琴的传统演奏技巧，并增加了拨弦、滑音、揉音等新技法。

【钢琴】 键盘乐器。现代钢琴有平台式与直立式两种。平台式钢琴专供公开演出的音乐会使用。当琴键被手触动时，根据杠杆原理，琴槌举起敲击琴弦。高音部分的琴弦每音由 3 根组成；低音部分琴弦每音由 2 根组成；最低音部分为每音一根琴弦。所有的琴弦都紧张在牢固的钢板之上。世界上第一台近代式钢琴为意大利佛罗伦萨乐器制造家克里克斯多佛里（1655—1731）于 1711 年所创制。钢琴是弹弦乐器中音量最大、余韵最丰富的乐器。音域固定为 88 个键。从 A_2-c^5 。除用于独奏外，也用于重奏、协奏、伴奏等。

【气鸣乐器】发声以空气为激振动力的乐器。其中多数乐器是空气柱式振动。按不同的发声方式和声源结构分为吹孔气鸣、哨嘴气鸣、簧管气鸣、唇振动气鸣、自由气鸣和混合性气鸣乐器等类。气鸣乐器早在原始时期就以其最原始的形态出现在人类社会生活之中。现今种类、形制繁多，并遍及世界各地。吹孔类乐器起源较早，竖吹乐器更早于横吹乐器；簧管类出现较晚，双簧早于单簧管类乐器。西亚、北非、南亚次大陆和东亚等地是管乐器的重要发源地。中国最早的气鸣乐器起源于新石器时代的河姆渡文化时期。《诗经》中记载的乐器有埙、管、簫、箫、汧、笙等管乐器。在气鸣乐器中，多数乐器由某种结构的吹嘴和管状共鸣体结合组成。管体上装有改变音高低的装置。有的管末端装有喇叭口。制作气鸣乐器的材料很多，石、土、陶瓷、肢骨、兽角、象牙、海螺、皮革、竹、木、金属、塑料均可为气鸣乐器的制作材料。在气鸣乐器中，其发声方式主要有边棱和簧振动两种。当气流以一定的角度冲击吹孔对面的锐棱，气流分隔为两股交替分裂的旋涡而形成空气层脉动，这个声源带就称为边棱音。脉动的空气层犹如“空气簧”，激励管内空气柱振动。簧振动是簧片的振动而发音的。当气流进入簧片微张的缝口时，在气流压力影响下形成簧片周期性的闭合从而激励空气柱的振动。

【埙】中国古代吹奏乐器。埙的历史很久远。浙江河姆渡遗址发现了一个吹孔的陶埙，距今约 7000 余年，是目前所知年代最久远的埙。埙呈橄榄型、圆型、椭圆型、鱼形、平底卵形等多种。有一音孔、二音孔、三音孔、五音孔等多种形制。多音孔埙为旋律乐器。后世的多音孔埙为平底卵形，由陶、石、骨（象牙）等材料

制成，而以陶制品最常见，主要用于古代宫廷雅乐，民间亦有流传。山西万泉荆村遗址出土的3个陶埙发音如下：无音孔埙为 f_2 ；一音孔埙为 $\sharp c_3$ （按音孔）， e_3 （开音孔）；二音孔埙为 e_2 （按二音孔）、 b_2 （开左音孔）、 b_2 （开右音孔）、 $\uparrow d_3$ （开二音孔。）

【笛】中国吹管乐器，又称笛子、横笛。竹制，横吹，上开吹孔和膜孔各1个，按音孔6个，尾部有2—4个出音孔。音域可达两个8度以上。常见的有曲笛与梆笛两种：曲笛又称班笛、苏笛或市笛，过去在中国南方流行，用于昆曲伴奏和南方丝竹乐演奏。曲笛音色丰厚圆润、婉转悠扬，除了参与乐队伴奏以外，在独奏曲中更善于表现优美流畅、连贯舒展、抒情委婉和富于甜美的乐曲。演奏中常以气息技巧见长。梆笛多流行于中国北方并常用于河北吹歌会演奏以及秦腔、河北梆子、蒲剧和评剧等戏曲声腔伴奏。梆笛发音高亢明亮，喜于表现起伏跌宕、活跃欢快和粗犷豪爽的情绪。梆笛演奏以用舌技巧见长，其中有花舌（打嘟噜）、单吐、双吐、三吐等。传统的笛按孔之间的距离相等，演奏者用叉口指法和口风控制相互配合以调节音高或转调。近年对笛进行了多次改革，有的增加了半音指孔和音键，便于转调。常见笛音域为： $d_2—e_4, e_2—f_4$ 。曲笛的音域为 $a—b_3$ ，或 $^b b—c_3$ 。

【箫】气鸣乐器。中国的吹管乐器。又称洞箫。单管，竖吹。早在汉代就有箫的存在。汉代陶俑和云岗石窟北魏雕刻中已见吹箫形象。唐宋时期的尺八（又称箫管、竖笛、中笛）可能为现代箫的前身。清代文献载：“今箫长一尺八寸弱，从上口吹，有后出孔；笛横吹，无后出孔。”古代箫多为竹制，出有玉制或瓷制。现代箫均为竹制，管长约80厘米，上端利用竹节封口，在竹节圆周边侧

开半椭圆形吹孔。管身有 6 个按音孔（前 5 后 1），管下端背面有出音孔。箫音色圆润柔和，但音量较小。音域为 $d_1—e_3$ 。用于独奏、琴箫合奏或演奏丝竹乐曲。传统吹箫有“五宜”和“五忌”之说：一宜气长、二宜音满、三宜朗静、四宜悠远、五宜圆润；一忌躁急、二忌轻浮、三忌错乱、四忌粗暴、五忌懦弱。

【尺八】中国古代吹奏乐器。唐代已出现，相传吕才善制此器宋代尺八又称“箫管”、“竖笛”、“中管”。尺八因标准尺寸为一尺八寸长而得名。竖吹，吹口在上端。尺八一般为 5 个指孔（前 4 孔，后 1 孔）。日本奈良正仓院工藏有我国唐代传入的尺八。在日本，尺八的种类较多，有古代尺八、一节切、天吹、普化尺八、多孔尺八、欧克拉吾罗等。古代尺八用于雅乐，故又称雅乐尺八。一节切，其整体是一节竹子，有 5 个指孔（前 4 后 1）。天吹，管体一般取 3 节竹子，是小型的尺八。普化尺八系 5 孔（前 4 后 1），也是在唐代由中国传去的。普化尺八在演奏上分为琴古流和都山流两个流派。欧克拉吾罗系改良的尺八，是日本昭和十年由大仓喜七郎等人改良的无簧管乐器。笛筒和长笛相似，金属制，竖吹，有键。中国福建南音中的洞箫，亦称尺八，可能是中国古代尺八之遗制。

【排箫】中国古代吹奏乐器。原称箫。古文献记载：“箫，舜所造。其形参差象凤翼，十管，长二尺。”，“箫，大者二十四管，无底；小者十六管，有底。”汉、唐以来石刻、壁画以及随葬陶俑中常可见到吹奏排箫的形象。宋以后民间失传。只用于宫廷雅乐。湖北随县曾侯乙墓出土有排箫，竹制，编管十三，按长短依次排列，最长者 22.5 厘米，最短者 5.1 厘米。中国古代排箫名目众多，有雅

箫、颂箫、韶箫、紫玉箫、清乐箫、教坊箫、鼓吹箫等之称。中国排箫的型制分等管式、单翼式、双翼式 3 类。等管式出现在唐宋时代，在敦煌壁画中可见其形象。单翼式在汉代石刻可见其图象；双翼式排箫代表中国排箫的形制特点。排箫在世界分布亦广，是一种古老的原始乐器。

【长笛】吹管乐器，初名横笛，以别于竖笛。早期的长笛由禾木科植物茎做成，后又有人发明在笛管的中间部分利用孔的加减来调律，并利用顶端螺旋调音准，自此确立了长笛在音乐中的地位。海顿和莫扎特时代的长笛就是这种简单的形制。1832 年经德国人波姆发明了开闭音孔的机械笛键，使长笛的形制日趋完善。长笛音域很宽，从中央 C 开始可以吹奏 3 个 8 度的音程。第一个 8 度音色温柔而忧郁，第二个 8 度音色清澈甘美，第三个 8 度音色尖厉明亮。19 世纪以前的作曲家大都将长笛与小提琴重叠使用。现代作曲家则尽量给它单独表现的机会。长笛在协奏曲和交响乐中均有极好的艺术表现。

【短笛】最高音的木管吹奏乐器。长度相当于长笛之半。音域与长笛相同，包括三个八度音程，指法和长笛相同。在管弦乐队中短笛由长笛手兼任。音色尖锐而透明，作曲家们常用来表现风啸或其他特殊效果。

【管风琴】键盘乐器。距今约 2000 余年历史。早期的管风琴只有笛管若干，引风入管而发音。14 世纪时在笛管之外再加簧管，所置簧片为上击式簧片，发音较刚硬。18 世纪以后，改用穿击式簧片。现代风琴音域宽广，其键盘有五层之多，并有两层足键。管

风琴音色复杂，笛管发音似木管乐器。簧管发音似铜簧乐器，所以管风琴演奏足与管弦乐队媲美。早期管风琴的风源由人力引动，现代管风琴由电力送风。世界最大的管风琴一在英国利物浦圣公会大教堂，一在英国伦敦圣保罗大教堂。在美国大西洋城议会大厅、澳大利亚悉尼之市府大厦，均有庞大的管风亭。其中笛管达1万余根。

【笙】中国吹奏乐器。起源久远，目前所知的年代最早的实物是曾侯乙墓出土的笙。有14根，竹制簧片。笙管分两排插在匏（葫芦）制的笙斗上。在中国春秋、战国和秦汉期间是重要的吹奏乐器。南北朝至隋唐时期，有13簧、17簧、19簧笙数种。唐代笙斗改用木制。明清时期笙广泛用于民间器乐合奏和戏曲、说唱伴奏中。民间普遍流行13、14簧笙。现行的笙，笙苗系竹制，排列成马蹄型，装在铜制圆形笙斗之上，簧片系铜制。演奏时多吹奏5度双音构成旋律音。改革笙扩展至21簧并有带扩音筒的24簧加键笙、36簧加键笙等形制。音量较大，转调方便。演奏技巧和表现力极其丰富。常用于独奏、合奏和伴奏。17簧的音域为 $\sharp c—g_2$ ，21簧笙的音域为 $g—b^2$ 。

【葫芦笙】中国吹奏乐器，流行于西南彝、佤、傣、怒、纳西、拉祜、苦聪等族聚居区。彝族称“吉尔布惹”、“昂”。1957年云南李家山和晋宁石寨山石墓群出土的铜葫芦笙，春秋晚期和中国初期的文物，有5管、6管、7管三种，它与彝、拉祜等族今日流行的葫芦笙近似。葫芦笙有低音、中音、高音三种形制。云南楚雄的低音葫芦笙第一管长79.5厘米、管径1.3厘米。第二管长64厘米，管径1.2厘米，第三管长55.5厘米，管径1.1厘米。第四管

长 48 厘米，管径 1.1 厘米。第五管长 41 厘米，管径 1 厘米。葫芦长 31.5 厘米、高 5.5 厘米，吹管长 23 厘米。演奏时，双手抱斗，左手拇指按第二管上孔，食指按第一管上孔，无名指兼按三、四孔上孔；右手食指按第五管上孔，拇指兼按各管底孔。每管可发 2—3 音。高音葫芦笙音色明亮清脆，中音葫芦笙音色圆润柔和，低音葫芦笙音色浑厚低沉。常用于独奏、合奏及舞蹈伴奏。

【芦笙】中国吹奏乐器。流行于贵州、广西、湖南、云南、四川等省的苗、瑶、侗、壮、彝、仡瓦、水等族聚居区。流传历史久远，南宋范成大《桂海虞衡志》：“卢沙瑶人乐，状类箫，纵八管，横一管贯之。”现流行的芦笙由笙斗、笙管、簧片和共鸣器等几个部分组成。笙斗多呈纺锤形，长 60—70 厘米，用松或杉木掏空内腔，以树皮或箴箬之，接外径 1.6—1.8 厘米、内径 0.8—1 厘米的竹管吹咀。离吹咀 45—55 厘米处成 75—90°插入两排笙管（二、四、六、八管不等）。管竹制，匀称笔直。近笙斗上各有按孔一个。黔东南、黔南等地区的笙管顶端还罩以漏斗形或长筒形共鸣器。分高音、中音和低音芦笙三种。高音芦笙音色纯净明亮，低音芦笙音色饱满丰厚，中音芦笙音色柔和圆润。演奏时双手捧笙斗下部，拇、食、中指分别按左右两排管孔。口含吹咀，吹、吸均能发音。苗、侗、水、瑶等族的婚丧喜庆、歌舞节日如跳坡、踩堂、花炮会期等，都要演奏芦笙。

【唢呐】吹奏乐器。又名喇叭。筒音为 C 的唢呐又称海笛。明代以来在中国民间、宫廷广泛使用。形制是在椎形木管上开 8 个按音孔（前 7 后 1），木管上端装一细铜管，铜管上端套以苇制哨子，下端承接一个铜质喇叭口。音色高亢明亮，民间艺人能控制气息，吹

出柔美的箫音。除用于独奏、合奏外，也用于戏曲、歌舞伴奏。在民间，每逢喜庆节日，在吹打乐队和锣鼓乐队中，大都用唢呐，是民音运用最广泛的乐器之一。改革的唢呐，有高、中、低三种，有的还用音键以扩大音域。目前乐队中使用的唢呐、高音唢呐音区为 $^{\#}f_1—d_3$ ，中音唢呐音域为 $a—a_2$ ，低音唢呐为 $A—d_2$ 。

【单簧管】吹管乐器。俗称黑管。常用于管弦乐队、军乐队、爵士乐队和轻音乐队。管体用乌木、红木或塑料制成，全长约 66 厘米。管咀单簧用芦竹制作，用箍卡固定在管咀上，吹时贴于下唇。音域为 $e—g^3$ 。低音区浓厚柔和，称为芦管音区；中音区自 $f^1—h^{b1}$ ；高音区 $b^1—g^3$ ，圆润而明亮。在管乐器中，单簧管演奏的灵活性大，快速乐句及强弱变化均可适应。乐队中常用的单簧管为 bB 调单簧管可进行协奏曲及与弦乐的五重奏。单簧管族的其他乐器还有：最高音单簧管、中音单簧管、低音单簧管以及倍低音单簧管。

【双簧管】吹管乐器。普遍应用于管弦乐队和管乐队。在长期的历史演变中，正式定型距今约有 300 年历史。17 世纪末成为乐队编制中的固定乐器。管体为圆锥形，管长约 60—70 厘米。吹咀为一双芦片对合而成的双簧。音域为 $^bb—g^3$ 。音色极富于田园风格，并具有民间的牧笛或芦笛音色。历史上的双簧管经历多种形式：抒情双簧管，在斯特劳斯的《家庭交响曲》和拉威尔的《博莱罗》中的其片断和独奏乐句；狩猎双簧管，古式的中音双簧乐器，下调，比双簧管低五度，后为英国管取代；萨吕管，管身为铜制，由 1863 年法国军乐队队长萨吕创制；黑克尔管，为德国乐器师黑克尔在 1904 年创制。音区介于英国管与大管之间的一种上低音双簧管，C 调，比双簧管低八度，低音浓厚。在斯特劳斯的《莎乐美》中有

优美的表现。

【大管】吹管乐器。双簧管族的次中音号低音乐器。有很宽的音域， $^bB_1—e^2$ 。管体分为 5 部分：咀管、次中音管、u 型腔管、低音管和喇叭口。管体总长 254—260 厘米。最早应用大管的总谱见于 1629 年。第一支低音大管是柏林的什莱伯于 1616 年制造。近代大管是黑克尔根据当时在德国出现的新式大管的结构原理改制。大管在乐队中，既提供和声的低音，又能演奏曲调，和圆号一起常组合成为和弦。音色浓郁厚重，最低音区显得更为苍老。连奏与断奏灵便自如，快速断音又显的诙谐幽默，常称为乐队中的丑角。大管可演奏协奏曲与重奏曲。

【萨克斯管】吹管乐器。为比利时乐器制造家萨克斯于 1840 年创制。管体用金属制成，设 24 个音孔与两个高音键，音簧管似的吹咀及单簧哨片。音色近似于大提琴，并带浓厚的鼻音。常用的是 bE 调中音萨克斯管，音域为 $^b b—e^3$ 。吹咀管弯曲，喇叭口朝上如烟斗状。广泛应用于爵士音乐、舞曲和其仓轻音乐中。自出现后，很快为法国军乐队所采用，第一次世界大战后又为美国爵士乐所采用而逐步成为爵士乐队中的重要乐器。在严肃音乐中萨克斯管逐步得到重视，可用于独奏、重奏及协奏曲中。

【风笛】又名风袋管，簧振气鸣乐器。由演奏者向风袋充气再把风袋内的气流压送到装在风袋上的簧管而发音。充气方式有两种：传统式是从风袋上的活瓣吹管吹气入袋；改良式是由系在腋下的小鼓风器鼓风进袋。风袋系皮制，装有两种发音簧管：分有发音按孔的装有曲调管两支，用单簧或双簧。和无按孔的装有持续音管

1—3 支。风笛源自亚洲，公元 1 世纪传到古罗马，9 世纪见于文字记载，14 世纪起成为欧洲各国普遍采用的民间乐器。18 世纪风笛传到澳大利亚、加拿大等地。在苏格兰，风笛是最具有代表性的民间乐器，广泛应用于民间婚丧喜庆等风俗节日活动。音色纯朴，以持续低音见长，更有其田园风味。

【手风琴】自由簧气鸣乐器。流行于世界各地的轻便键盘乐器。由奥地利乐器师达米安于 1829 年创制。现代手风琴的构造包括：右手键盘、变音键、左手低音键钮、风箱、音屉、簧片和外壳等。演奏时用肩带将琴悬挂于胸前，左手推拉风箱鼓风，使簧片发音，右手弹奏键盘。手风琴常以低音钮（贝司）的多少决定其大小。常用的有 48、60、80、92、及 120 贝司的各种大小手风琴。专业手风琴为 120 贝司，41 键，音区为 $f—a^3$ ，另有 11 个变音键。另一种手风琴为键钮式手风琴。即右手弹奏机构为键钮式而不是键盘。在俄罗斯称为“巴扬”，在阿根廷称为“班多尼昂”。手风琴体积小，携带方便，音色优美多变。常用于歌唱、舞蹈伴奏和轻音乐合奏，也用于独奏。其演奏的曲目具有丰富的艺术表现力。

【口琴】自由簧气鸣乐器。流行于世界各地。琴身呈长方型。一般长约 16—20 厘米，宽约 4—5 厘米，开有上下两排小方格，每格附有金属小簧片，按自然音阶排列。奏时口含的约 4 个小方格，呼吸均可发音。1821 年布施曼创制口琴，1829 年威兹吞设计方盒型口琴，两种口琴均为现代口琴的前身。常见的现代口琴为 24 孔双长簧口琴，音孔按自然音阶排列。另有低音口琴、八度双音口琴、和弦口琴、变调口琴等多种型制。现代口琴可以独奏并组成大型口琴乐队演奏各种乐曲。

【小号】唇振动气鸣乐器。广泛用于交响乐队、管乐队、轻音乐队以及爵士乐队中。管身为铜制，长约129厘米，约 $\frac{2}{3}$ 为圆锥形， $\frac{1}{3}$ 为圆锥形，号咀杯形，下端为喇叭口，管身按规则卷曲收缩。小号的原始形态为人类在传讯、祭祀中使用的兽角、海螺等，逐步以金属管代替并为直筒式。后因演奏需要，管身加长并将管弯曲为S型。1788年克拉格特发明半音键小号，1815年施特尔莱尔和布吕默尔发明阀键小号。此为现代小号前身。常用小号为 bB 调。低音区 $^{\#}f—^{\#}f^1$ 音色丰厚坚实，中音区为 $g^1—g^2$ ，音色华美壮丽，高音区为 $^{\#}g^2—c^3$ ，音色嘹亮辉煌。常用音域为 $^{\#}f—c^3$ 。小号具有极丰富的艺术表现空间。亨德尔的清唱剧《弥赛亚》中的《号筒将吹响》，用小号助奏男低音独唱的咏叹调，是小号结合人声的罕有曲例。能进行独奏、重奏、协奏等。

【短号】唇振动气鸣乐器。形状近似小号，号管较粗，管长约 $\frac{2}{3}$ 为圆锥形， $\frac{1}{3}$ 为圆柱形。号咀呈深杯状。音色柔和，介于小号与圆号之间，音域为 $^{\#}f—c^3$ 。演奏灵巧轻便，可演奏快速的华彩乐句。短号的前身是邮号，系邮车卫兵的通讯工具。在管乐队中短号为高音声部乐器。法国交响乐队亦用短号。一些著名的交响乐中，都有短号演奏的精采乐段。

【长号】唇振气鸣乐器。普遍应用于现代交响乐队、军乐队与管乐队。俗称拉管、伸缩号。形制由杯形号咀、u型伸缩滑管和主体管3部分组成。常用长号有四种： bB 调次中音长号，其音色丰满，并可奏刚劲、明快、柔和的乐曲和特殊的滑音；F调低音长号，音域比次中音长号低四度，音色优美但吹奏较难； bB 一下调次中音、低

音长号，亦称双调工号，保留了低音长号较粗的管径和较大的号咀，又有次中音长号的灵活性； $\flat B$ 调倍低音长号，较次中音长号低八度。文艺复兴时期长号称萨克布特，管径和喇叭口都现代长号小，音色较柔和，在仪仗队和教堂宗教音乐中使用。长号可用于独奏与协奏。

【大号】唇振动气鸣乐器。广泛应用于交响乐队与军乐队。管体为圆锥形，号咀为深杯形。除了 3 个基本按键外，有一种大号附加了一个降低 4 度的扩展键。大号是从古代的奥菲克莱德号演变则来，奥菲克莱德号的前身是 16 世纪意大利创制的蛇形大号。1845 年萨克斯改革奥菲克莱德号，成为现代大号的早期形制。大号一般用做支撑全乐队坚实丰满和声的基础低音，并有瓦格纳大号、海利康、苏泽大号等变体。著名的大号曲例有瓦格纳的《纽伦堡的歌唱师傅》中的前奏曲、《众神的黄昏》中的《葬礼进行曲》，穆索尔斯基《图画展览会》中的《牛车》，期特拉文斯基的《彼得鲁什卡》中的《庄稼汉与驯熊》等。

【磬】中国古代的击奏体鸣乐器。起源于原始先民的乐舞活动，后来用于历代帝王、上层统治者的殿堂宴享、庙堂祭祀和礼仪活动中的乐队演奏。商代时磬已广泛流传，形制精美，为王室宫廷乐队所用。河南安阳武官村大墓出土的虎纹大石磬，用白青大石琢成，长 84 厘米，高 42 厘米，厚 2.5 厘米，正面雕刻虎形纹饰。音色悠扬清越。单个大石磬称特磬，多种音高不同的磬排列在一起，称编磬。安阳市侯家庄西北岗商代大墓出土的三枚刻有铭文的石编磬其发音为：永启 $\uparrow \flat b^2$ ，永余 c^3 ，天余 $\uparrow \flat e^3$ 。西周至战国时期磬的形状上为倨句形，下为微弧形，汉代以后上下均为倨句形。

1978年湖北随县曾侯乙墓出土了战国初所的一套石编磬，其32枚（完好只剩9枚）。分上下两层依次悬挂于精美的兽座龙首铜架上。石磬上均刻有乐律的铭文以及该磬的音名，成为研究中国古代音乐的珍贵资料。

【钟】击奏体鸣乐器。流传于世界各国。常以铜或铁铸成。形制大都为顶端设钮、园形杯状（桶状）体。中国钟的历史悠久。陕西长安普渡村出土的钟为公元前10世纪西周昭王、穆王时期。中国古代乐钟因用途不同而有各种专称，如用以定律的称律钟；用于音乐伴奏或演奏的称歌钟；用于外出的称行钟；用于宗庙的称宗彝等。多枚钟组合编钟。一种是按音阶组合法，一种是按十二律组合法。现代欧洲编钟有30—50个，多达70个。具有3—4个8度，完全半音阶排列。现代欧洲编钟演奏者可击奏震音、和弦和快速乐句。编钟在荷兰、比利时、法国北部及英国都非常盛行。

【锣】击奏体鸣乐器。锣体为铜制，呈园形弧面，中央部分高于周边，用锣槌敲击中央部位发音。中国锣有悠久的历史。考古发现的铜锣出现在汉代。浙江嘉兴发现的一面直径50厘米的宋代铜锣，为1268年所制。锣的器种繁多。在戏曲乐队常用的大型锣有苏锣、双光锣、虎音锣、奉锣、黑锣、大筛锣等多种。乐队中用的小型锣有手锣、才锣、秧歌锣等。中国大锣制作工艺精良，音质优美，在世界上享有声誉。武汉锣厂制作的大抄锣是世界各国著名交响乐队定购的热门货。锣在中国广泛应用了各种民间歌舞、戏曲、说唱音乐乐队中，起到活跃情绪、增强戏剧性效果的作用。在交响乐队中，大幅度的情绪渲染，中国锣起到其他打击乐不可取代的作用。中国大锣是世界交响乐队中唯一的一件中国乐器。

【云锣】击奏体鸣乐器。常用于中国民间管弦乐队。又名云璈、九云锣、九音锣。由若干大小相同，厚薄不同的铜制小锣按音高低排列，悬空系在木架的木框中。每架锣数不等，常见的为10面锣。演奏时，左手指木架下端的柄，右手执小槌敲击锣面发音。山西永乐宫元代壁画奏乐图和装饰中均有演奏云锣的图像。现代苏南十番鼓的云锣音高为： $a^1—b^1—d^2—e^2—\sharp f^2—g^2—a^2—b^2—\sharp c^3—d^3$ ；河北定县子位村云锣音高为： $c^2—\flat d^2—d^2—\flat e^2—e^2—f^2—g^2—\flat a^2—\flat b^2—b^2$ 。改革的云锣已扩展了音域并按12平均律定音。云锣数目扩展至36或37面。音域为 $g—\sharp f^2 (g^2)$ 。改革云锣用双槌演奏，可单击、滚奏并能演奏双音和琶音，并可左右手各执双锣槌同时击奏4音。

【木鱼】击奏体鸣乐器。在中国戏曲、曲艺音乐及民间器乐和佛教寺庙中广泛应用的打击乐器。多用桑木或椿木制作，其形制为团鱼状，中腹挖空，便于共鸣，用圆头小木槌敲击发音。木鱼大小不一，小则直径7—16厘米，寺庙的大木鱼直径达70厘米。小木鱼发音清亮，大木鱼发音浑厚。民族管弦乐队的木鱼按五声、七声或十二平均律排列，称为编组木鱼。在欧美轻音乐队和爵士乐队中也有编组木鱼。在中国佛教中木鱼为法器。佛教用木鱼有两种，一种为长鱼形，一种为团鱼形。明清以来广东粤语地区的佛僧击团鱼形木鱼讲唱佛事，俗称唱木鱼。木鱼在民间音乐中也作为击奏乐器，应用极广。

【三角铁】击奏体鸣乐器。以圆形钢条弯曲成三角形的敲击乐器。发音清澈透明，穿透力强，但无固定音高。敲击三角铁不同的部

位，其音量、音色、音高均有不同。由于不同节奏的需要，有不同的敲击方法，如单敲、双敲、三敲及滚奏等。三角铁最早见于公元 10 世纪。当时这种乐器是四边形，并挂有铃铛。中世纪发展为三角形。常用于教堂中的宗教音乐和世俗音乐中。18 世纪初用于歌剧交响乐队。最早为格鲁克和莫扎特采用。三角铁被广泛地应用于现代乐队中。其响亮的颤音能使乐队极度高涨的音响更加鲜明与辉煌。

【响板】碰奏体鸣乐器。以乌木（偶有象牙或塑料）制成，呈贝壳状，无固定音高，用两片响板相互撞击发声。起源于古罗马与中世纪时期，后广泛流行于西班牙民间舞蹈中。一般用右手演奏。使用一对响板时，左、右手各执其一。而西班牙响板则缚绑于大拇指与中指上演奏。后改为装在木柄上摇奏。响板音色活跃而清脆，极富特色。除了在西班牙民间音乐中广泛应用外，富于西班牙特色的管弦乐曲中也常用响板。为了加强乐曲富于动力的活跃性，作曲家们也常采用响板。

【木琴】击奏体鸣乐器。由一系列长方形的小木块组成。这些木块按照一定的次序排列。演奏时以两个木制的小槌在木块上敲击，音色独特并具有非凡的穿透能力。优质木琴常用热带的红木或花梨木等硬质材料制作。木琴起源很早，非洲与印度尼西亚在 14 世纪时就有木琴的前身，欧洲出现木琴是 16 世纪。目前木琴流行于东南亚、非洲和中南美洲。在管弦乐队中也有木琴的应用。木琴有多种特殊的形制。主要有：乐队木琴。分竖排式和横排式两种。竖排式的发音木条象钢琴黑白琴键排成两列。每个发音条下悬金属共鸣管。横排式发音木条分四排排列为梯形。与乐队马林巴。这

是一种源于非洲和中南美洲的民间木琴。形制与竖排乐队木琴相似。另有东南亚木琴、非洲木琴和中南美洲木琴。木琴除在各地民间音乐中应用外，经过改革研制的专业用木琴出现在交响乐队中。

【钢片琴】小型键盘乐器。音域为4个8度。1886年由法国乐器师米斯泰尔创制。键盘与内部机械结构与钢琴相似，但琴槌是撞击钢片而不是撞击琴弦。发音清脆、透明。记谱法与钢琴相同。实际音高比记谱高8度。广泛应用于歌剧、舞剧以及某些带神秘色彩和富有特殊效果的管弦乐曲中。柴可夫斯基于1892年将钢片琴应用于管弦乐曲《胡桃夹子》。拉威尔在《鹅妈妈组曲》中也用了钢片琴。巴托克1836年为弦乐、打击乐与钢片琴写的乐曲中把钢片琴置于十分重要而突出的位置。

【膜鸣乐器】包括所有的节奏鼓。鼓，通常以弹性皮膜张紧于筒体口上构成。鼓面一般为圆形，少数鼓有方形、矩形、菱形、三角形和八角形。作鼓膜的材料很多，如牛、羊、猪、马、驴等动物的皮革和爬行动物的如蛇、蟒的皮膜等。膜鸣乐器可以分如下几类：筒形鼓、箍圈鼓、摇奏鼓、膜管。其中筒形鼓又可分为：圆柱筒鼓、粗腰筒鼓、圆锥筒鼓、细腰筒鼓、有脚鼓、座墩鼓、长筒鼓。膜鸣乐器的发声，均属膜振动方式。膜振动可以看作是弦振动由线到面的扩展。但膜比弦的振动要复杂的多。筒体起共鸣作用。但筒体的容积和形状对鼓的音质有一定的影响。底部封闭的鼓筒，其鼓膜的张力受筒腔内空气反作用力的影响。鼓的起源十分久远。亚洲是鼓类乐器最早的发源地，主要以美索不达米亚文化为先导的阿拉伯系以及阿拉伯系有密切联系的印度系及中国

系三股主流，影响到世界许多地区。中国历史上有关鼓的记载与传说十分丰富。河南安阳殷墓曾出土蟒皮木筒鼓。秦汉以后以及南北朝至唐代、西北、西南少数民族的各种鼓类乐器不断传入中原。唐代以后，中原地区的各种鼓类乐器已达 50 多种。在美索不达米亚、印度、埃及的古代的雕像、浮雕和考古发掘中，都发现早期鼓类乐器的各种形态。欧洲早期的鼓也是从西亚一带传入。在文艺复兴时期和产业革命以后，鼓类乐器高度地发展。现代世界广为流行的大鼓、小鼓和定音鼓，都是该时期、该地区的产物。

作曲 家

【肖友梅】（1884—1940） 音乐教育家、作曲家。字雪朋，号思鹤。广东中山县人。1901 年留学日本，就学于东京音乐学校学习钢琴与声乐并在东京帝国大学学习教育。1906 年加入同盟会，1909 年成回国。1913 年赴德国就学于莱比锡音乐学院和莱比锡大学，并以论文《关于十七世纪前中国管弦乐队的历史研究》获博士学位。1920 年回国并先后任教于北京女子高等师范学校音乐体育科、北京大学音乐传习所和北京艺术专门学校音乐系。1927 年在蔡元培等人的支持下在上海创办中国第一所音乐学院——国立音乐院。1940 年病逝于上海。长斯致力于中国音乐教育事业，在创办专业音乐教育机构和培养专门音乐人材方面作出了杰出的贡献。编写过《风琴教科书》（1924）、《钢琴教科书》（1925）、《小提琴教科书》（1927）、《和声学》（1927）、《普通乐学》等教材。编著有《中西音乐的比较研究》（1920）、《古今中西音阶概略》

(1930)、《中国历代音乐沿革概略》(1931)。创作 100 多首声乐作品,两首弦乐四重奏以及钢琴作品《哀悼引》、《新霓裳羽衣舞》等。歌曲《问》、《五四纪念爱国歌》、《国耻》等充分表达了知识分子的爱国和忧国忧民的思想。

【黎锦晖】(1891—1967) 作曲家。湖南湘潭人。早年曾广泛而深刻地接触中国民间音乐。1921 年毕业于长沙省立高等师范学校并先后在北京、长沙任机关职员、报刊编辑和学校音乐教员。1920—1927 年在上海就职于中华书局并主编《小朋友》周刊。1928 年组织《中华歌舞剧团》赴南洋演出,1929 年返沪后改组为“明月歌舞剧社”。1940 年任中国电影制片厂编导委员。中华人民共和国成立后任职于上海电影制片厂。曾创作了 12 部儿童歌舞剧和 24 首儿童歌曲。抗日战争期间创作了大量流行歌曲如《毛毛雨》、《特别快车》、《妹妹我爱你》、《桃花江》等。儿童歌舞剧的代表作有《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》等。儿童歌曲的代表作有《可怜的秋香》、《好朋友来了》、《努力》等。

【贺绿汀】(1903—) 作曲家。音乐教育家,湖南邵阳东乡人。童年喜欢民间音乐并深受其感染。早年任小学教员并自学音乐。1924 年考入长沙岳云学校艺术专科学校学习钢琴、小提琴、民族乐器和音乐理论。1926 年毕业后任中学音乐图画教员。北伐战争时期参加工运、农运宣传活动。1927 年参加广州、海丰起义,1930 年至上海任小学音乐教员并为北为新书局编辑儿童音乐丛书。1931 年入上海国立音乐专科学校师从于黄自学习和声、作曲并造修钢琴。1932 年任武昌艺术专科学校理论教员。1936 年任明星影片公司音乐科科长并加入词曲作者联谊会。抗日战争开始后,参加上

海救亡演剧一队，后在重庆中国电影制片厂、中央广播电台音乐组任职并任教于中央训练团音乐干部训练班。1941年赴苏北抗日根据地新四军鲁迅艺术工作团任职。1943年到延安任陕、甘、宁、晋、绥五省联防军政治部宣传队音乐教员。解放战争时期先后任延安中央管弦乐团及华北文工团团团长。中华人民共和国成立后任中国音乐家协会副主席、上海分会主席、上海音乐学院院长等职。1979年任中国文联副主席。共创作了3部大合唱、24首合唱、近百首歌曲、6首钢琴曲、6首管弦乐曲、10多部电影音乐以及秧歌剧音乐和器乐独奏曲，并著有《贺绿汀音乐论文选集》。

【黄自】（1904—1938） 作曲家、音乐教育家。江苏川沙（今属上海市）人。1916年就学于清华学校并参加学生管弦乐队、合唱队等音乐活动。1924年赴美就学于欧柏林大学攻心理学，1926年获文学学士学位后，留校学习音乐理论、作曲和钢琴。1928年转入耶鲁大学继续学习音乐，1929年创作交响序曲《怀旧》并首次演出于耶鲁大学毕业音乐会，获音乐学士学位。回国后，1930年任上海国立音乐专科学校作曲教授兼教务主任，1934年与肖友梅、韦瀚章以“音乐艺文社”名义合编《音乐》杂志。1936年发起创办上海管弦乐团。1938年病逝于上海。创作有清唱剧《长恨歌》，合唱《抗敌歌》、《旗正飘飘》，电影音乐《都市风光幻想曲》，歌曲《点绛唇》、《班瑰三愿》、《天伦歌》。论著有《和声学》、《音乐的欣赏》、《西洋音乐进化史鸟瞰》、《怎样才可产生吾国民族音乐》等，并与张玉珍、应尚能、韦瀚章合编《复兴初级中学音乐教科书》共6册。

【吕骥】（1909— ） 中国音乐家。多年从事音乐作曲、音乐评

论及音乐活动事业。又名吕展青，笔名丹朱、穆华等。湖南湘潭人。30年代初期在上海积极参加左翼剧联活动，1935年参加中国共产党。抗日战争前夕到达延安，曾参加鲁迅艺术学院的筹建工作。在鲁艺先后担任音乐系主任、教务主任等职并在此期间创作了《抗大校歌》、《陕公校歌》、《鲁艺院歌》、《开荒》、《毕业上前线》等革命歌曲，同时参加了大合唱《凤凰涅槃》和歌剧《农村曲》的音乐创作。1944年被选为陕甘宁边区参议员。1945年出任东北大学鲁迅文艺学院副院长、院长。1948年任东北音乐工作团团长。中华人民共和国成立后，于1949年出席了全国第一届文代会并被选为文联全国委员。后又筹备全国音乐工作者代表大会，会间被选为中国音协主席。他是中国音乐学院的筹建者之一，并出任该院副院长。此后历任全国人大代表、人大常委、中国共产党八大代表、中国文联委员及历届中国音协主席。1949年以后又曾创作发表了《反对细菌战》、《我们爱农村》等数十首歌曲。曾经发表《近十五年来的新音乐》、《解放区的音乐》、《学习民间音乐中的几个问题》、《从原始社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》、《当前声乐创作上的几个问题》等100余篇学术论文。

【冼星海】（1905—1945） 作曲家。原籍广东番禺。1918年入广州岭南大学附中半工半读并参加乐队演出，任小提琴、单簧管手并担任指挥。1926年在北京艺术专门学校音乐系选习小提琴，1928年考入上海国立音乐学院，1930年初到法国勤工俭学，曾师从于小提琴家奥别多菲尔，作曲家丹弟、杜卡。后考入巴黎音乐学院学习作曲和指挥并创作歌《风》、《游子吟》和《d小调小提琴奏鸣曲》。1935年回国到上海在百代唱片公司供职并任新华电影

公司音乐主任。1938年到武汉在郭沫若主持的军事委员会政治部第三厅与张曙共同负责抗日歌咏工作。1938年11月应聘赴延安任教于鲁迅艺术学院。1940年底赴苏联莫斯科,1945年10月30日病逝于莫斯科。创作了大量反映20世纪三四十年代中国人民为拯救民族危亡而英勇斗争的抗日革命歌曲。主要作品有《救国军歌》、《青年进行曲》、《拉犁歌》、《热血》、《夜半歌声》、《游击军》、《在太行山上》、《到敌人后方去》等数百首歌曲。并创作《黄河大合唱》《生产大合唱》等四部大合唱作品以及歌剧、并响曲、交响组曲、小提琴与钢琴合奏曲等。

【聂耳】(1912—1935) 作曲家。原名守信,号子义。云南玉溪人。自幼习奏笛子、二胡、三弦、月琴等多种民间东器。1924年入昆明云南第一联合中学,1927年考入云南省立第一师范学校,1930年赴上海,1931考进黎锦晖主办的“明月歌舞剧社”任小提琴手。1932年8月赴北平参加北平左翼音乐家联盟的活动。1933年在上海参加中国共产党从事左翼音乐活动。1934年进百代唱片公司并任音乐部副主任。1935年经日本去苏联,7月17日在日本藤泽布鹄沼海滨游泳时溺水逝世。主要作品有《大路歌》、《开路先锋》、《码头工人歌》、《新女性》以及《义勇军进行曲》、《前进歌》、《毕业歌》等。以其特有的号召性音调和坚定有力的节奏表现中国人民的抗日救国激情。创作了《金蛇狂舞》、《翠湖春晓》等四首民族器乐合奏曲。所有作品均具有强烈的时代精神、鲜明的民族风格和富于独创性的艺术构思,对中国音乐生活在一定的历史时期产生了重大影响。

【江定仙】(1912—) 作曲家、音乐教育家。湖北武汉人。1928

年赴上海就学于上海艺术大学音乐系、上海美术专科学校音乐系。1930—1934年师从于黄自学作曲、向俄籍钢琴家查哈罗夫学习钢琴。1934年任陕西省教育厅音乐编辑，1938年在重庆任教育部音乐教育委员会编辑并参加主编《乐风》杂志。1940年任教于国立音乐院。中华人民共和国成立后，1950年任中央音乐学院作曲系主任、教授，1961—1984年任中央音乐学院副院长。长期从事音乐教育事业，培养了大量理论作曲人才。作品有钢琴曲《摇兰曲》并获1934年俄国钢琴曲“二等奖”，歌曲《焦土抗战》、《打杀汗奸》，大合唱《为了祖国的缘故》、《抗日合唱》，独唱歌曲《浪》、《树》、《小马》等，交响诗《烟波江上》，电影音乐《早春二月》、《一盘没有下完的棋》。创作风格细腻，技法严谨，并在中国现代民族音乐风格方面作了多方面的探索。

【向隅】（1912—1968） 作曲家、音乐教育家。原名向瑞鸿。湖南长沙人。1925年入湖南省立第一师范学校，师从于邱望湘学习音乐理论与钢琴。1928年到上海，1929年入上海劳动大学，1932年考入上海国立音乐专科学校师范科，主修小提琴并师从黄自学习和声、作曲。1937年底到延安，历任鲁迅艺术学院音乐系教员、研究室主任、副系主任并兼任延安业余星期音乐学校校长。中华人民共和国成立之前曾任东北鲁迅艺术学院音乐系主任、浙江鲁艺文工团、东北鲁艺音工团团团长。中华人民共和国成立后任上海音乐学院副院长。1955年起任中央人民广播电台音乐部主任、总编室编委，同时担任中国音乐家协会书记处书记。长期致力于音乐教育，先后教授小提琴、基本乐科、作曲法、中国音乐史等课程。主要作品有《打到东北去》、《红缨枪》、《反投降进行曲》，歌剧《农村曲》等。

【时乐濛】(1915—) 作曲家。原名时广寒。河南省伊川县人。1934年毕业于开封师范学校艺术科,先后在开封、郑州等地作音乐教员。1938年入陕北公学旬邑分校,1939年春入延安鲁迅艺术学院音乐系,1940年毕业后留校任研究工作并从事创作、指挥活动。1945年初参加开辟河南抗日根据地工作,历任连指导员、营教导员、区长、纵队教育科长、军区组织科长等职。1949年调第二野战军第三兵团任文工团政委,1950年调任川东军区文化部副部长,1952年曾被总政治部授予“中国人民解放军作曲家”称号,1953年调总政文工团,先后任歌舞团团长、总团副团长等职。1979—1983年任中国人民解放军艺术学院副院长兼音乐系主任。共创作各类音乐作品五百余首(部)。其中著名的作品有《三套黄牛一套马》、《歌唱二郎山》、《社会主义放光芒》、《团结战斗》、《全世界人民团结起来》、《英雄们战胜了大渡河》(与罗宗贤合作)、《不朽的战士黄继光》、《怀念周总理》等。大合唱《祖国万岁》、《长征大合唱》、《解放军大合唱》等。歌剧《两个女红军》、《南湖颂》等。电影音乐《探亲记》、《五彩路》、《万水千山》、《柳暗花明》等。

【安波】(1915—1965) 作曲家、民族音乐学家。原名刘清禄。山东牟平人。1935年2月在济南第一师范学校学习并参加抗日救亡运动。1937年11月入陕北公学学习。1938年2月入延安鲁迅艺术学院音乐系第一期学习,后留校从事民族音乐研究与歌曲创作。解放战争时期任冀热察辽军区文艺工作团总团长和该区联合大学鲁迅艺术学院院长。中华人民共和国成立后,历任东北人民艺术剧院院长、中国音乐家协会常务理事、中国音乐学院院长等职。主

要作品有表演唱《拥军花鼓》、秧歌剧《兄妹开荒》、《打倒蒋介石，解放全中国》等。著有《秦腔音乐》一书，论文《关于陕北的说书音乐》、《劳动人民创造了优美的艺术形式——民歌》等40多篇。编有《东蒙民歌选》（与他人合作）、《越南民歌选》等专集。

【郑律成】（1918—1976） 作曲家。原籍朝鲜。1929年入朝鲜全州私立新兴中学就读。1933年来中国参加朝鲜抗日团体“义烈团”。1935年加入“朝鲜民族解放同盟”，在中国各地从事抗日宣传活动并师从于俄国籍女声乐家克里洛娃学习声乐。1937年冬到延安入陕北公学，1938年入延安鲁迅艺术学院音乐系第一期学习。同年8月任抗日军政大学政治部音乐指导，1939年秋回鲁艺任声乐教员。1942年底至太行山任华北朝鲜革命军政学校教务长。抗日战争胜利后返朝鲜工作。历任朝鲜人民军俱乐部部长、朝鲜人民军协奏团团长、朝鲜音乐大学作曲部部长等职。1950年定居中国并致力于音乐创作。主要作品有歌曲《延安颂》、《延水谣》、《八路军军歌》、《八路军进行曲》、《朝鲜人民军进行曲》，歌剧《望夫云》以及《光安岭组歌》、《十六字令三首》、《娄山关》等。

【张文纲】（1919—1990） 作曲家。广西合浦人。1939年入重庆中央训练团音乐干部训练班学习。1940年参加新音乐社的进步音乐活动。1943年就学于重庆国立音乐学院作曲系。1947年到上海中华音乐学校工作。1950—1952年任职于中央音乐学院音乐工作团。1952—1956年任职于中央歌舞团。1956—1966年任职于中央乐团均担任创作组组长。1976—1978年调任中央歌剧团工作。毕生创作音乐作品400余首。主要有歌曲《牧羊女》、《把自由还给我们》、《我们要吃饭》、《忆江南》、《风雨进行曲》、《在祖国和平

的土地上》、《飞虎山》、《向秀丽》。少年儿童歌曲的社会影响尤国突出。主要作品有《我们的田野》、《我们快乐地歌唱》、《向日葵》、《植树歌》、《少先队之歌》、《小蝌蚪》等。

【施光南】（1940—1990） 作曲家。祖籍浙江金华，生于四川重庆。1957年就读于中央音乐学院附属中学，1959年入天津音乐学院作曲系，就学时便开始作曲，其重要作品有声乐套曲《革命烈士诗抄》、女声小合唱《公社书记下田来》、《我们给猪当保姆》、小提琴独奏曲《瑞丽江边》，弦乐四重奏《青春》等。1946年调天津歌剧院任创作员。70年代创作作品有《最美的赞歌献给党》、《北京啊，你是伟大祖国的心》、《打起手鼓唱起歌》以及舞蹈音乐《鸿雁高飞》。并为河北梆子《红灯记》设计主要唱腔为京剧《红云岗》设计全部唱腔。1926年创作《周总理，您在哪里》、《洁白羽毛寄深情》、《祝酒歌》等。1978年调中央乐团创作组后，创作了《补衣歌》、《台湾当归谣》、《叶鲁番的葡萄熟了》、《在希望的田野上》等作品。1990年创作《第十一届亚洲运动会会歌》。其他创作有电影音乐《幽灵》、《当代人》、《彩色的夜》、《神奇的绿宝石》、《海上生明月》等，歌剧音乐《伤逝》和芭蕾舞剧《白蛇传》等。

【巴赫】（1685—1750） 德国古典作曲家。生于爱森那赫市的音乐家庭。18岁起历任教堂及宫廷的乐长和管风琴师。深受资产阶级启蒙思想的影响，在作品中明显地突破教会音乐规范，带有丰富的世俗情感和大胆的革新精神。创作以复调手法为主，构思严密，感情内在，富于哲理性 and 完整的逻辑性，并在融汇德国民间音乐的基础上，集16世纪以来尼德兰、意大利和法国等国的音乐

大成，对欧洲近代音乐发展产生了极其深远的影响。主要作品有：200多部宗教及世俗康塔塔宗教《受难曲》、《b小调弥撒曲》、《平均律钢琴曲集》、《创意曲集》、《古钢琴组曲》、《小提琴和大提琴》无伴奏奏鸣曲、《勃兰登堡协奏曲》6首，《乐队组曲》4首和大量的管风琴曲及晚年所著《赋格的艺术》一书。

【莫扎特】（1756—1791） 奥地利作曲家，生于萨尔斯堡。幼小时即显露出音乐才华，4岁习琴，5岁作曲，6岁开始旅行演出，被奥宫廷誉为“神童”。1773年任萨尔斯堡大主教乐师。因向往自由生活，不满主教对他的严格束缚，于1781年辞职。1782年与韦伯的堂妹康丝丹采结婚，婚后生活艰辛。1786年他创作的歌剧《费加罗的婚礼》在维也纳出演，1788年著名的 $\flat E$ 大调、g小调、C大调三首交响乐问世；1791年完成著名歌剧《魔笛》。终身贫困清苦，创作了大量的不朽的音乐名作。包括歌剧、交响曲、协奏曲、钢琴曲、室内重奏乐。旋律纯朴优美，织体干净细致，配器注重音色效果。作品对后世音乐产生了巨大的影响。

【贝多芬】（1770—1827） 德国古典作曲家。生于波恩。童年时代在父亲严格的监督下苦练琴。8岁开始登台演出。1792年到维也纳深造。信仰共和制，崇尚英雄。创作有大量具有民主思想和时代气息的优秀作品：交响曲《英雄》、《命运》；序曲《爱格蒙特》；钢琴奏鸣曲《悲怆》、《月光》、《暴风雨》、《热情》等。终身坎坷清贫，26岁开始耳聋，晚年全聋，以顽强卓绝的毅力，创作了大量的作品为共和理想振臂呐喊，并写下不朽名作《第九交响曲》。作品具有鲜明的个性，较前辈音乐家有进一步的发展，几乎涉及当时所有的音乐体裁。在钢琴方面，其作品极大提高了钢琴

的表现力，使之获得交响性的戏剧效果。在交响乐方面，又使交响曲成为直接反映社会变革的重要音乐形式。在作品中集中了欧洲古典音乐的全部精华，为浪漫主义音乐开辟了道路。

【车尔尼】（1791—1857） 奥地利钢琴教育家、作曲家。生于维也纳。自幼随父亲学习钢琴，后师从于音乐大师贝多芬。曾潜心研究休莫尔和克莱门第的教学方法，15岁已成为知名的钢琴教师。1816—1823年常在家中举行学生演奏会。勤奋学习作曲并专心致力于教学和创作活动，培养出了许多著名钢琴家，其中李斯特就出自其门下。创作了数以千计各种体裁的钢琴作品，最著名的是编创了大量的钢琴教材，至今为世界各地的音乐院校钢琴教学所广泛采用。并把众多的歌剧、清唱剧、交响乐、室内乐改编成通俗简明的钢琴曲。

【舒伯特】（1797—1828） 奥地利作曲家。生于维也纳。幼年就学于康维特学校，1808年入帝国神学院。1811年创作了第一首歌曲《哈加尔的悲叹》，引起意大利著名作曲家萨利埃里的注意，1812年师从于作曲家萨利埃里并发表三首弦乐四重奏，1814年为歌德的诗篇《纺织姑娘葛雷琴》、《野玫瑰》、《魔王》谱曲。一生以多产著称，为后世留下了大量的音乐财富。总共写下14部歌剧、9部交响曲、100多首合唱曲、567首歌曲。其中以《未完成交响曲》、《C大调交响曲》、四重奏《死神与少女》、五重奏《鱒鱼》、声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》、《冬日之旅》、《天鹅之歌》等最为著名。

【柏辽兹】（1803—1869） 法国作曲家与指挥家。生于科特圣安

德利。初习医，后进巴黎音乐学院，师从于勒须尔教授。1825 年发表其处女作弥撒曲，1830 年发表清唱剧《沙丹纳巴之死》，同年发表其成名作《幻想交响曲》。曾因经济拮据而意志消沉，但仍鼓起勇气继续创作。其后完成杰作《罗密欧与朱丽叶》。1840 年小提琴演奏家帕格尼尼赠以两万法郎，稍解其困。其作品力求新意，除采用“固定乐思”的手段之外，还以新颖、明澈的配器效果和戏剧化的处理方法来丰富交响乐的表现力。所著《配器法》一书为音乐技术理论的经典文献。

【格林卡】（1804—1857） 俄罗斯作曲家。生于罗佛斯巴斯克，从小学习钢琴和小提琴并十分热爱俄罗斯民间音乐。1823 年迁居高加索养病，1824 年起在彼得格勒某机关任书记。1830—1834 年访问德、意两国，回国后在帝国教堂唱诗班任指挥。1836 年及 1942 年完成两部俄罗斯民族歌剧杰作《鲁斯兰与柳德米拉》与《伊凡·苏萨宁》。1844—1854 年间旅居国外，遍访法兰西、意大利、西班牙、波兰等国。在华沙创作著名管弦乐曲《卡玛林斯卡娅幻想曲》，被誉称为俄罗斯音乐之父。除以上作品外，还创作了大量波兰舞曲、室内弦乐四重奏，钢琴单簧管低音双簧管三重奏、钢琴与弦乐六重奏、钢琴园舞曲、马祖卡舞曲、波尔卡舞曲、夜曲、变奏曲以及歌曲等。

【门德尔松】（1809—1847） 德国作曲家。生于汉堡。其父为富裕银行家。早年师从于贝尔格、采尔特学习音乐。16 岁以前已创作了大量歌曲、奏鸣曲、风琴曲。17 岁完成成名杰作《仲夏夜之梦》序曲。其作品风格温柔舒适、优美恬静、完整严谨，极少矛盾冲突，富于诗意与幻想，反映出他生活的安定与富足。1823 年

完成第二号 F 小调钢琴四重奏及^bE 大调弦乐四重奏, 1824 年完成第一号 c 小调交响曲、第三号 B 小调钢琴四重奏, 1828 年完成《平静的海与幸福的航行》, 1830 年完成《宗教改革》交响曲, [#]F 小调钢琴幻想曲, 1834 年发表降 E 大调《灿烂的回旋曲》, 并出版著名钢琴曲《无言歌》第一集。1838 年完成三首弦乐四重奏, 1840 年完成清唱剧《诗颂》。发表的《无言歌》钢琴体裁共 8 册 48 首, 形象生动多姿, 是早期标题音乐模范代表作。1829 年指挥的《马太受难曲》, 引起了人们对被遗忘了的巴赫作品的重视。1834 年在莱比锡创办德国第一座音乐学院。以门德尔松为代表的莱比锡乐派对 19 世纪德国音乐发展产生很大的影响。

【肖邦】(1810—1849) 波兰钢琴演奏家与作曲家。生于华沙。14 岁出版第一部作品《钢琴四手联弹回旋曲》。1830 年流亡国外, 创作演奏了很多具有爱国主义激情的钢琴作品。其中有些与波兰民族解放斗争相联系的作品如《降 A 大调波兰舞曲》、《第一叙事曲》等。有充满爱国热情的《革命练习曲》、《b 小调谐谑曲》。毕生作品丰富多采。其中钢琴协奏曲 2 首、钢琴奏鸣曲 3 首、钢琴夜曲 19 首、钢琴练习曲 24 首、马祖卡舞曲 51 首、前奏曲 24 首、谐谑曲 4 首、叙事曲 4 首、圆舞曲 15 首以及幻想曲、变奏曲、摇篮曲等。1837 年严辞拒绝沙皇授于他的“俄国皇帝陛下首席钢琴家”的御称。音乐家舒曼称他的音乐为“藏在花丛中的大炮”。晚年生活孤寂贫困。临终嘱咐亲人把自己的心脏运回祖国波兰。

【舒曼】(1810—1856) 德国作曲家、音乐评论家。生于束高, 早年在海德堡大学攻读法律, 后赴莱比锡学习音乐并开始作曲。1833 年创设“大卫同盟会”社, 反对偶像, 崇尚革命理想。主编“新

音乐”杂志，努力改变当时陈腐的音乐空气，促进浪漫派艺术的发展。创作许多新颖独特的钢琴名曲如《蝴蝶》、《狂欢节》、《交响练习曲》、《幻想曲集》等，促进了浪漫主义音乐风格的发展。在与德国女钢琴家克拉拉的美满的恋受、婚姻与家庭生涯中舒曼进入了创作的黄金时代。1840年共创作138首歌曲，被誉为“歌曲文萃”。著名的有歌曲集《桃金娘》、《长春树》、《诗人之恋》、《妇女的受情与生活》等。1841年第一号降B大调交响乐《春》问世，以后又继续完成三部交响乐及《a小调钢琴协奏曲》、《曼弗雷德序曲》等杰作。由于长期劳累，1856年病逝于波恩安德尼希精神病院。

【瓦格纳】(1813—1883) 德国作曲家、指挥家。生于莱比锡。1831年莱比锡大学学习和声与对位。1833年任维尔茨堡剧院合唱团团长并创作歌剧《妖魔》。1842年其歌剧《利思齐》演出大获成功，为此荣任德累斯顿皇家歌剧院指挥。1849年参加五月暴动失败逃致苏黎世避难。1854年起开始酝酿四联歌剧《尼伯龙根的指环》并完成歌剧《特里斯坦与伊索尔德》的创作。1860年回国，1864年应巴伐利亚国王路德维希之邀去慕尼黑演出《特里斯坦与伊索尔德》。1876年于拜鲁伊特筹建歌剧院。1877年开始创作《帕西法尔》，因病拖至1882年完成。1883年因心脏病逝世于威尼斯。一生共创作11部歌剧、9首序曲、1部交响乐、4部钢琴奏鸣曲以及大量的合唱曲与艺术歌曲，并完成《艺术与革命》、《歌剧与戏剧》等歌剧改革的著作。

【鲍罗丁】(1833—1887) 俄国作曲家与化学家。生于俄罗斯圣彼得堡。9岁学习长笛与大提琴，14岁发表长笛协奏曲与弦乐三

重奏曲。1850 年改攻医学，1858 年获医学博士学位。1862 年认识作曲家巴拉基雷夫并参加“强力集团”。主要作品有歌剧《伊戈尔王》、交响曲 3 首、交响诗《在中亚细亚草原上》、弦乐四重奏 2 首，歌曲《睡美人》、《海洋皇后》、《阿拉伯之歌》、《神秘的花园》、《四角恋爱小夜曲》等。音乐创作与化学研究成就突出。在他的墓碑上刻有他的音乐作品主题和他研究的化学公式。一位音乐评论家说：“没有一个音乐家只写了那么一点作品而能永垂不朽。”

【圣—桑】（1835—1921） 法国作曲家、风琴演奏家、钢琴演奏家。生于巴黎。1848 年入巴黎音乐学院学习管风琴与作曲，1853 年任教堂管风琴师并发表其第一交响曲。1877 年辞去教堂职务埋头作曲，是法国民族音乐协会创始人之一。创作技巧娴熟，作品甚丰。较著名的有歌剧《桑孙与达利拉》、《第三交响曲》、交响诗《骷髅之舞》、《第二钢琴协奏曲》、《第四钢琴协奏曲》、《第五钢琴协奏曲》、《第三小提琴协奏曲》、《大提琴协奏曲》以及小提琴与乐队《引子与随想回旋曲》等。旋律流畅、和声典雅，结构工整、配器华丽，色彩丰富并通俗易懂。著有《和声与旋律》、《唯物论与音乐》等论著。

【穆索尔斯基】（1839—1881） 俄国作曲家，强力集团成员。生于俄罗斯克雷佛。13 岁进彼得堡禁卫军士官学校，毕业后在普列奥勃拉任斯基军团充御前禁卫军。两年后脱离军界，在巴拉基列夫、斯塔索夫、里姆斯基—柯萨科夫等人的帮助指导下改习作曲。创作了大量不朽名作，如歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》、《霍宛斯基党人的叛乱》、《索罗庆采市集》以及管弦乐《荒山之夜》、钢琴组曲《图画展览会》等，并创作了大量歌曲如《跳蚤之歌》、《可爱

的萨维什娜》、《叶辽木什卡的摇篮曲》等，内容广泛，刻画精细，均为脍炙人口、久唱不衰的佳作。

【柴可夫斯基】（1840—1893） 俄国作曲家。生于俄罗斯弗根克。10岁开始学习钢琴和作曲，并入法律学校念书。毕业后任职于司法部。任职期间入圣彼得堡音乐学院师从于安东·鲁宾斯坦学习作曲，毕业后赴莫斯科音乐学院任教。毕生创作勤奋，并在各种音乐体裁上巧于探索创新。著名的作品有歌剧《奥涅金》、《黑桃皇后》、舞剧《天鹅湖》、《胡桃夹子》、《睡美人》和《第四交响曲》、《第五交响曲》、《悲怆（第六）交响曲》、《降b小调第一钢琴协奏曲》、《D大调上提琴协奏曲》、交响诗《罗密欧与朱丽叶》等。1888—1889年访问德国、捷克、法国和英国，与勃拉姆斯、格里格、德沃夏克、古诺、马斯涅等著名音乐家结下友谊。1893年六月授予名誉博士学位。同年10月在圣彼得堡指挥《悲怆交响曲》，11月自杀于圣彼得堡。作品充满内在激情和戏剧力量，受到广大听众的喜爱。

【哈恰图良】（1903—1978） 前苏联作曲家。生于亚美尼亚梯比里斯。早年就学于梯比里斯商业学校，1922年入莫斯科格涅辛音乐学院学习大提琴，1925年起师从于格涅辛学习作曲。1929年毕业后入莫斯科音乐学院随米亚斯科夫斯基学习作曲，1934年毕业。其作品具有亚美尼亚民间音乐特色。作品以热情、乐观、富于色彩、旋律丰富和高度的技巧见长。钢琴与小提琴协奏曲是世界各国演奏家们的保留曲目。本世纪40年代的主要作品是舞剧《加亚奈》、《第二交响曲》、大提琴协奏曲以及为十月革命35周年纪念典礼而作的交响诗。先后在30多个国家举行过音乐会。其作

品闪耀着天才光芒，纯真而自然。音乐坦诚直率、通晓明畅，有着动人心弦的魅力。

【肖斯塔科维奇】(1906—1975) 前苏联作曲家。生于彼得堡。11岁开始创作，13岁入列宁格勒音乐学院，师从于尼古拉耶夫、史坦堡、格拉祖诺夫等。1925年以毕业作品《第一交响》引起国内外的注目。创作体裁广泛，作品极多。1937年首演的《第五交响曲》表现出其创作节奏繁衍多变、情绪强烈、大胆并富有哲理性的风格。1943年任教于莫斯科音乐学院。1957年起任苏联作曲家协会书记，1960—1968年任俄罗斯联邦共和国作曲家协会第一书记。曾获国际和平奖、列宁奖金、苏联国家奖金、俄罗斯联邦共和国格林卡奖等众多荣誉。主要作品有《列宁格勒交响曲》、清唱剧《森林之歌》、电影音乐《易北河两岸》、歌剧《卡捷琳娜·伊兹匠罗娃》、舞剧《黄金时代》等。

指 挥 家

【马革顺】(1914—) 中国指挥家。江苏南京人。幼年在教会唱诗班唱歌，中学毕业后考入南京中央大学教育学院音乐系，师从于奥地利音乐博士史达士学习。抗日战争结束后赴美国就学于威士明特合唱音乐学院专攻合唱指挥，获硕士学位。1949年返回中国，先后任教于华东师范大学和上海音乐学院，专门从事合唱训练和指挥法的研究，著有《合唱学》一书。被其指挥的合唱作品音乐形象准确，咬字吐词清晰，声音统一整齐并富有弹性。1981

年应美国合唱指挥家协会邀请前往美国 21 所大学进行讲学并举办音乐会，并获威士明特合唱音乐学院所授予的“荣誉院士”称号。

【黄贻钧】（1915— ） 中国指挥家。江苏苏州人。出生于音乐世家，从小接受严格的音乐艺术教育。1935 年师从于上海国立音乐专科学校黄自，学习作曲并兼学小号。1937 年任上海工部局乐队小号演奏员。1941 年任上海艺术剧团、国风剧团作曲与指挥。1946 年任上海市政府交响乐团小号、圆号演奏员。中华人民共和国成立后，任上海交响乐团指挥至今。50 年代出访国外并指挥过芬兰、苏联等国家交响乐团的演出。擅长指挥从古典乐派到现代派的中外作曲家的交响乐作品。1981 年应卡拉杨领导的柏林交响乐团的邀请在西柏林举行柏林交响乐团建团 99 年来第一次与中国指挥家合作的音乐会，并受到德国听众的高度赞赏。指挥严谨、细致、层次清晰，线条分明、动作干净利落。

【司徒汉】（1923— ） 中国指挥家。广东开平人。16 岁参加广东青年抗日先锋队的群众歌咏指挥工作，1941 年毕业于广东省艺术专科学校音乐系短训班，1942 年起任重庆、上海复旦大学旦声合唱团指挥，并在上海学生运动集会上多次指挥群众歌咏。1948 年任苏北华中大学文工团指挥。中华人民共和国成立后，任上海青年文工团音乐组组长、音乐家协会辅导部部长、上海合唱队队长兼指挥、北京大学学生合唱团指挥。1956 年毕业于中央乐团杜马舍夫指挥班，指挥过《黄河大合唱》、《幸福河大合唱》、交响合唱《中南海的明灯》通讯音乐舞蹈史诗《东方红》等大型作品，并创作和指挥清唱剧《矿山烈火》等 8 部声乐作品。此外指挥电影

音乐《聂耳》、《阿诗玛》等。指挥处理热情奔放，深刻细致，手势语言丰富。创作有《当祖国需要的时候》、《我老汉》等歌曲。

【李德伦】(1917—) 中国指挥家。中央乐团交响乐队指挥。生于北京。中学时代曾学习钢琴，参加北平歌咏团联合会。1938年入辅仁大学攻读历史。1940年考入上海国立音乐专科学校，学习大提琴和作曲理论。1942年与谭抒真、司徒华城等人筹备并组建了中国青年交响乐团。1946年为追求进步而赴延安，曾任中央管弦乐团指挥。在歌剧《兰花花》、《赤叶河》等剧的表演中任指挥，从此奠定了他的艺术地位。1949年后任乐队指挥，著名作品有《王贵与李香香》、《打击侵略者》等。1953年赴苏留学，师从阿诺索夫等人，成为莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院歌剧交响乐指挥系研究生。留学苏联5年间，指挥过20余个交响乐队，多次演出，受到很高评价。1957年回国任中央乐团交响乐队指挥。其指挥艺术具有形体动作简练准确、凝重典雅和善于把握作品整体内涵的特点，同时能够富于创造性地挖掘乐曲精神，处理细腻而感人。对民族交响乐事业的支持不遗余力，大力扶持新人新作，在国内外音乐界享有声望。

【郑小瑛】(1929—) 中国女指挥家。福建永定人。6岁学习钢琴，14岁登台演出。1952年在中央音乐学院学习作曲并师从于前苏联指挥家学习指挥。1960—1963年就学于莫斯科音乐学院，并师从于国家歌剧院指挥海要和莫斯科音乐剧院指挥依·波·拜因学习歌剧指挥，并在指挥歌剧《托斯卡》、《茶花女》中获得苏联观众的好评。回国后在中央音乐学院指挥系任教，后调中央歌剧院任首席指挥，先后指挥过中外大型歌剧《阿依古丽》、《护花

神》、《夕鹤》、《茶花女》、《第一百个新娘》以及其他交响乐作品。指挥风格热情奔放，气魄雄伟，具有强烈的艺术感染力。

【托斯卡尼尼】（1867—1957） 意大利指挥家，生于意大利帕尔马。9岁入帕尔马音乐学院学习大提琴和作曲。1886年任里约热内卢歌剧院大提琴演奏员，并任交响乐队指挥，同年在特里诺和米兰以指挥歌剧新作和瓦格纳的歌剧而著名。1892年首次指挥列昂卡瓦洛的《丑角》，1898年首次指挥瓦格纳的《名歌手》等。1903—1906年任布宜诺斯艾利斯歌剧院主任指挥，1908—1915年任纽约大都会歌剧院主任指挥，1915年返回意大利任斯卡拉歌剧院音乐指导，1928—1936年任纽约交响乐团常任指挥，1937年组建NBC（国家广播公司）交响乐团。对演奏要求的极为严格，力求表现得尽善尽美。指挥风格简洁明快，富于歌唱性，有鲜明的个性与活力。

【瓦尔特】（1876—1962） 德国指挥家。出生于柏林。18岁起开始指挥生涯并历任德国几个歌剧院的指挥。1901年受聘于维也纳宫廷歌剧院任乐长，1913年受聘于慕尼黑歌剧院任音乐指导。从1922年起，参加柏林、莱比锡、萨尔茨堡多次举办的音乐节并旅行演出于英美等国。1933年后因受纳粹分子迫害而逃离德国去奥地利和法国。1939年定居美国。在其后22年中艺术成就达到最高峰。指挥风格柔和优美，并将管弦乐各声部处理得婉转如歌，细腻深刻。特别擅长指挥勃拉姆斯、瓦格纳、马勒的作品。瓦尔特又是优秀的钢琴家，曾以独奏兼指挥的身份演奏贝多芬的钢琴协奏曲。创作有交响曲、室内乐和理论著作。

【卡拉扬】（1908— ） 奥地利指挥家。生于萨尔茨堡。自幼学习钢琴，曾进维也纳音乐学校对和萨尔茨堡莫扎特音乐学院学习。1934年任亚深歌剧院指挥，1938年受聘于柏林歌剧院任指挥，1947年任维也纳爱乐乐团和维也纳乐友协会管弦乐队指挥。1949年任米兰·斯卡拉歌剧院常任指挥，1950年兼任伦敦爱乐乐团常任指挥，1956年任维也纳国立歌剧院音乐总指导，1967—1969年任马黎管弦乐团音乐指导。有“欧洲音乐总指导”的誉称，是拜罗伊特、萨尔茨堡音乐节的中心人物。1967年卡拉扬开始举办个人音乐节——复活节音乐周。指挥技巧杰出，动作与乐队水乳交融，已达到当代世界音乐指挥艺术的顶峰。

【阿巴多】（1933— ） 意大利指挥家。生于米兰。自幼接受良好的家庭音乐教育并就学于威尔第音乐学院师从于钢琴演奏家卡拉捷并向帕里尼学习作曲。10岁起开始学习指挥并指挥室内管弦乐队。1958年在美国库赛维兹基国际指挥比赛中获奖并在萨尔茨堡音乐节上成功地指挥了维也纳管弦乐团，因此而一举成名。1969年受聘于斯卡拉歌剧院任音乐指导，1971年与不设常任指挥的维出纳管弦乐团订立终身契约，并以首席指挥的身份参与各种演出活动。1973年率领维也纳管弦乐团来华演出。指挥艺术富于朝气蓬勃的生机，明快流畅并具有意大利传统的艺术气质。善于得心应手的控制整个交响乐队的演奏并富于完美而奇特的艺术创造性。

【小泽征尔】（1935— ） 日本指挥家。生于中国沈阳。1941年随父母回到日本。1951年入桐朋学园并师从斋藤秀雄学习指挥。1959年在贝桑松国际指挥比赛、伯克群音乐节的指挥会演中和卡

拉扬主持的比赛中获奖。1960 年首次登台指挥法国国立广播管弦乐团的演出。随后曾出色的指挥了纽约爱乐乐团、旧金山交响乐团、加拿大交响乐团、伦敦交响乐团和维也纳爱乐乐团的演出。1970 年起任旧金山交响乐团常任指挥和音乐指导，后与波士顿交响乐团签订终身合同，任音乐指导兼指挥并兼任新日本爱乐乐团的首席指挥，每年都安排适当时间回日本参加音乐活动。曾两次率波士顿交响乐团到中国演出并引起中国听众的强烈反响。指挥艺术热情洋溢，音乐表现意图明朗利落。

演 奏 家

【华彦君】（1893—1950） 中国民间音乐演奏家。小名阿炳。江苏无锡东亭人。自幼从其父华清和道士学习音乐。4 岁丧母，21 岁患眼疾，35 岁双目失明。在无锡市街头卖唱与演奏民间乐器为生，饱经生活苦难。生前留下著名琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出寨》、《龙船》，二胡曲《二泉映月》、《寒春风曲》、《听松》等音响资料，是中国音乐宝库中的一份珍贵遗产。其作品渗透着传统音乐的精髓，并表达了他对现实生活的深刻感受，情真意切，感人肺腑，充满着艺术的生机。

【刘天华】（1895—1932） 中国作曲家、二胡琵琶演奏家、音乐教育家。江苏省江阴人。1909 年入常州中学并参加学校对军乐队开始学习西洋管乐器。中途辍学以后参加“反满青年团”军乐队，1912 年赴上海参加“开明剧社”乐队。1922 年起先后任北京大学

音乐传习所国乐导师、北京女子高师和国立艺术专科学校音乐系的二胡、琵琶、小提琴教师。任教期间先后学习了三弦拉戏、昆曲、小提琴、和声学、作曲理论等。在广泛学习了中国民间音乐和西洋音乐的基础上，创作了二胡独奏曲《病中吟》、《月夜》、《苦闷之讴》、《悲歌》、《除夜小唱》（《良宵》）、《闲居吟》、《空山鸟语》、《光明行》、《独弦操》、《烛影摇红》，琵琶独奏曲《歌舞行》、《改进操》、《虚籁》和器乐合奏曲《变体新水令》。1927年创办国乐改进社，同年编辑出版《音乐杂志》，参与发起爱美乐社。把二胡从伴奏乐器变为独奏乐器并纳入高等院校对的专业教学，为中国近现代二胡演奏学派奠定了基础。曾用五线谱和工尺谱准确地记录梅兰芳唱腔，搜集《安次县吵子会乐谱》、《佛曲谱》，并编写了47首二胡练习曲，15首琵琶练习曲。

【查阜西】（1895—1976） 古琴演奏家、音乐理论家和音乐教育家。江西省修水人。13岁起学习古琴和打谱、作曲及演唱昆曲，同时研究民族音律学。30年代初在苏州发起组织“今虞琴社”；中华人民共和国成立后发起组织“北京古琴研究会”，积极开展古琴音乐的学术探讨和演奏实践。他演奏的琴曲深沉、细腻，演唱的琴歌古朴、典雅。1945年应邀到美国各大学作有关古琴的学术报告，并在美国图书馆查寻出一些珍贵的古代琴谱。1958年以古典音乐顾问的身份随中央歌舞团去日本访问演出，以后又应邀出席在前苏联召开的五声音阶学术会议。曾编纂《存见古琴曲谱辑览》，主编《琴曲集成》巨著。

【朱工一】（1922— ） 钢琴演奏家和教育家。生于浙江宁波。早年师从于意大利著名钢琴家帕契。1949年前后曾在上海、天津、北

京等城市多次举行独奏音乐会和室内音乐会，并曾举行钢琴奏鸣曲音乐会。1954 年以来曾与德国著名小提琴家、前苏联著名钢琴家、歌唱家及中国著名钢琴家合作演出中外钢琴协奏曲、声乐协奏曲。指挥演出贝多芬第五交响乐等管弦乐作品。创作有三首序曲及钢琴协奏曲《南海儿女》（与储望华合作）。中华人民共和国成立后在中央音乐学院钢琴系任教，培养出不少钢琴家、教师和艺术指导。

【周广仁】（1928— ）女钢琴家、音乐教育家。原浙江省宁波。出生于德国汉诺威市。1935 年回国，1942 年入私立上海音乐专科学校，师从丁善德、杨嘉仁、帕契、马库斯等人学习钢琴。中华人民共和国成立以前曾与上海工部局管弦乐队合作演奏莫扎特、肖邦的钢琴协奏曲。1951 年在东柏林的第三届世界青年与学生和平友谊联欢节的钢琴比赛中获三等奖。1955 年在中央音乐学院师从前苏联钢琴家塔图良，1956 年第一届舒曼国际钢琴比赛获奖，1960 年在中国纪念世界文化名人肖邦、舒曼诞生 100 周年音乐会上演奏两位作曲家的钢琴协奏曲，1962 年随中国青年艺术家演出团赴香港、澳门演出。擅长于演奏巴赫、莫扎特、舒曼等人的作品。对中国钢琴作品的推荐、扶植尤为热心。演奏风格细腻、布局严谨、指触清晰流畅。

【刘明源】（1931— ）板胡、中胡演奏家。天津市人。自幼随父学习板胡、京胡。早年参加天津业余音乐社团百灵社、八音乐社、闽粤会馆乐队的活动。1952 年进北京电影制片厂音乐科（新影乐团前身）任演奏员。1957 年在第六届世界青年联欢节上获民间乐器比赛一等奖。曾任中央新闻记录电影制片厂民族乐团乐队

独奏演员。1982年后调中国音乐学院任器乐系副主任。1985年任中国音乐家协会第四届理事。演奏技巧娴熟细腻，艺术处理热情奔放。创作和改编了《幸福年》、《喜洋洋》、《牧民归来》、《河南小曲》和中胡独奏曲《草原上》等。曾与他人合作共同研究成新型高音板胡、定型中音板胡等。

【顾圣婴】（1937—1967）女钢琴家。江苏无锡人。5岁起学习钢琴，获历届少年儿童钢琴比赛第一名。12岁师从于杨嘉仁学习钢琴，从马顺革学习音乐理论，从沈知白学习音乐史，并受惠于傅雷的文学辅导。1953年与上海交响乐团合作演出莫扎特《d小调钢琴协奏曲》，翌年入该团任独奏员。1955年在上海举行首次独奏音乐会。1955—1959年再次师从于著名钢琴家塔图良和克拉英琴柯。1957年获第六届世界青年联欢节钢琴比赛金质奖，1958年在日内瓦第十四届国际音乐比赛中获钢琴比赛女子二等奖。1960年毕业于中央音乐学院本科钢琴系，同年在波兰、保加利亚和匈牙利演出。1964年在比利时伊丽莎白王后国际钢琴比赛中获奖，后赴荷兰、芬兰演出。一生勤奋好学，修养全面，形成了诗意浓郁、精致细腻、感情真挚的钢琴演奏艺术风格。

【刘德海】（1937— ）琵琶演奏家。河北沧县人。中学参加上海人民广播电视台业余民族乐队。1954年师从于林石城学习琵琶，1957年考入中央音乐学院，毕业后留校任教。1970年任中央乐团琵琶独奏演员。基本功扎实，发音纯净，技巧娴熟，艺术处理细腻感人，音乐表现富有激情。先后访问20多个国家，赢得很大声誉。1980年与美国波士顿交响乐团合作演奏琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》获得成功。演奏曲目广泛，古曲有《十面埋伏》、

《阳春白雪》等，现代乐曲有《狼牙山五壮士》、《彝族舞曲》、《唱支山歌给党听》等。不仅继承了中国传统的琵琶演奏艺术，同时还作了大量开拓、创新的艺术探索。

【殷承宗】（1941— ） 钢琴演奏家。福建厦门人。7岁开始学习钢琴，9岁举行首场独奏音乐会。1954年考入上海音乐学院附属中学钢琴专业。1960年赴列宁格勒音乐学院学习钢琴，1965年毕业于中央音乐学院钢琴系。1959年参加维也纳第七届世界青年联欢节钢琴比赛获金质奖章。1962年在第二届柴可夫斯基国际钢琴、小提琴比赛中获得钢琴比赛第二名。1965年进中央乐团任独奏演员并多次举行钢琴独奏音乐会，多次与世界著名交响乐团、著名指挥家合作演出。除演奏西欧钢琴音乐经典、俄罗斯乐派的作品外，还创作演奏中国钢琴音乐作品。著名作品有钢琴协奏曲《黄河》、《中国民歌五首》、钢琴伴唱《红灯记》等。演奏技巧娴熟、刚柔兼蓄，既善于表现热情奔放、绚丽辉煌的情感，又长于揭示抒情细腻、哲理性强的作品内涵，给人带来强烈的艺术感染。

【帕格尼尼】（1782—1840） 意大利小提琴演奏家。世界上杰出的艺术大师，出生于热那亚。幼年在父亲极其严格的指导下学习小提琴，后师从于热那亚名师，9岁登台演奏小提琴曲。13岁起开始巡回演出，历经维也纳、德国、巴黎和英国等地，除演奏小提琴外，还演奏吉他和中音提琴。在他的《二十四首随想曲》中，充分地显露出杰出的艺术才华。其小提琴技巧不仅影响到后世的小提琴作品，也影响到后世钢琴艺术的发展。李斯特、舒曼、拉赫玛尼诺夫等著名音乐大师都曾借用帕格尼尼的小提琴技巧和音乐主题写作钢琴作品。由于技术的保密，生前很少作品问世，绝

大多数均为后世出版。作品有《降 E 大调协奏曲》、《二十四首随想曲》、《女巫之舞》、《无穷动》、《威尼斯狂欢节》等。

【克莱斯勒】（1875—1962） 奥地利小提琴演奏家。生于维也纳的医生家庭。幼年接受严格的家庭音乐教育，4 岁起学习小提琴，7 岁在儿童音乐会上首次公开演出。同年考入维也纳音乐学院，师从于小提琴演奏家、教育家黑尔梅斯格和奥尔。10 岁因成绩优异而获金质奖章。12 岁毕业后进巴黎音乐学院深造，师从于小提琴演奏家马萨尔和作曲家德利勒。1887 年获小提琴演奏大奖。1888 年访美演出后暂停音乐活动。1893 年恢复演出并在莫斯科公开举行音乐会。1901 年在伦敦演出，1904 年获伦敦爱乐协会授予的贝多芬金质奖。1915—1924 年移居美国，在不断的演出实践中声誉剧增并多次巡回演出于世界各地。擅长于轻快、活跃的快速乐曲，《爱之欢乐》、《中国花鼓》等小提琴独奏曲尤为上乘。改编过塔蒂尼、舒曼、德沃夏克和维尼亚夫斯等人的作品，为贝多芬的协奏曲写过华采乐段，并创作一部弦乐四重奏和两部轻歌剧。演奏技巧精美华丽，具有新鲜动人的艺术魅力。

【卡萨尔斯】（1876—1973） 西班牙杰出的大提琴演奏家。生于西班牙文德雷尔。4 岁开始学习钢琴，11 岁改学大提琴，23 岁学徒首次大提琴独奏音乐会。在以后遍及 20 多个国家的旅行演出生涯中每年举行 250 场以上的音乐会。1919 年出资筹建巴塞罗那交响乐队并亲任指挥。1950 年起在法国边境的普拉德举办巴赫古典音乐节，后又在波多黎各举办卡萨尔斯音乐节。演奏风格极其自然，线条纯净，乐句完美，音色情绪变化无穷，格调高雅，成为以后几代演奏家们公认的楷模。曾花费 12 年的心血苦练巴赫的 6

首无伴奏组曲直至把这些作品完美而完整的重现于乐坛。一生对于大提琴演奏艺术的贡献突出交得到世界音乐家们的尊重。

【柯托】（1877—1962） 法国著名钢琴演奏家、指挥家，出生于瑞士尼昂。童年入巴黎音乐学院学习，1896年获钢琴演奏一等奖。青年时代热衷于瓦格纳的音乐艺术风格。1905年与著名小提琴演奏家蒂博、大提琴演奏家卡萨尔斯组成世界闻名的音乐三重奏小组，巡回演出于世界各国的主要城市。编写过大量的钢琴练习曲，并出版钢琴教材，为培养新一代钢琴家耗费毕生精力。钢琴演奏风格清新明快，显得才华横溢，优雅洒脱，诗意盎然。特别擅长于演奏浪漫派作家肖邦、舒曼等人的作品和西班牙作曲家的作品。

【阿劳】（1903— ） 智利钢琴演奏家，出生于智利契奥兰城，自幼有音乐神童之称。早年就读于圣地亚哥音乐学院，后师从于德国柏林李斯特的弟子克罗斯。1914年首次举行钢琴独奏音乐会，1924年赴美在波士顿交响乐队协奏下举行首场演出获得成功。1925—1940年任教于柏林斯特恩音乐学院。1927年在日内瓦国际钢琴比赛中获大奖。以后多次在北美和南美旅行演出。演奏热情奔放，层次鲜明，感染力强。录制了大量唱片，包括贝多芬、勃拉姆斯、肖邦、李斯特、舒曼等音乐大师的大量作品。擅长于演奏舒曼的《夜》、肖邦的钢琴作品，其艺术处理尤为精彩。

歌 唱 家

【应尚能】(1902—1974) 中国男中音歌唱家。浙江宁波人。1923年毕业于清华学堂,1927年赴美国密歇根大学工学院就学,后师承密歇根大学音乐学院声乐教授莫尔,1929年毕业回国。1931—1937年任上海国立音乐专科学校教授,1940—1941年任重庆青木关国立音乐学院教务主任,1942—1943年任国立戏剧专科学校乐剧科主任。1943年后任国立音乐学院分院教授并兼国立社会教育学院教授、沪江大学音乐系教授,1951—1956年任华东师范大学音乐系主任,1956年起任北京艺术师范学院教授、中国音乐学院教授。长期注重歌唱艺术的理论探索与实践总结,演唱技巧熟练,声音圆润丰满并充分发挥出男中音歌唱艺术的声音特性。演唱风格朴实并富有激情。除演唱《教我如何不想他》等中外艺术歌曲外,创作了合唱曲《请告诉我》、《一句话》、《带镣行》等作品,出版的歌集有《燕语》、《创作歌集》、《国殇》、《儿童歌曲集》等。

【蔡绍序】(1909—1974) 中国男高音歌唱家。四川安岳人。早年就读于成都艺术专科学校、上海国立音乐专科学校学习声乐,师从于应尚能和俄籍声乐家克利诺娃。中华人民共和国成立前历任重庆青木关国立音乐学院、国立四川大学等校声乐副教授,中华人民共和国建国初期任中国人民解放军第十二野战军文工团副团长。1950到上海戏剧学院歌剧系任教。1951年随中国青年代表团赴苏联、保加利亚、罗马尼亚、匈牙利访问演出。1958年当选为

上海市人民代表、上海市政协委员，并任中国音乐家协会上海分会理事。演唱曲目有《黄河颂》、《嘉陵江上》、《打柴歌》、《槐花几时开》、《李有松》、《好久没到这方来》、《我骑着马儿过草原》等。

【周小燕】（1918— ） 中国女高音歌唱家、声乐教育家。湖北武昌人。早年在上海国立音乐专科学校学习声乐，后赴巴黎俄罗斯音乐学院师从意大利男中音歌唱家贝纳尔迪教授，并向佩鲁嘉夫人和玛尼夫人学习法国艺术歌曲。1945年10月在巴黎国家大剧院演出获得极大成功，由此引起西方音乐界人士瞩目，并被誉为“中国之莺”。1946年7月下旬赴卢森堡，在卡西诺剧场举行个人独唱音乐会，演唱了世界著名作曲家佩戈莱西、普赛尔、舒伯特等人的作品以及中国作曲家贺绿汀的歌曲，引起轰动。以后巡回演出于巴黎、日内瓦、布拉格、华沙等城市。1947年10月谢辞美国、瑞典、挪威、丹麦等国的邀请回国。中华人民共和国建国以来主要从事声乐教学，并参加剧院和电台的演唱活动，多次出访印度、苏联、波兰、保加利亚等国。

【郎毓秀】（1918— ） 中国女高音歌唱家。生于上海市。四川音乐学院教授、声乐系主任，中国音乐家协会四川分会副主席，中国文联委员。1934年至1937年就学于上海国立音乐专科学校，师从苏石林、赵梅伯学习声乐，1941年毕业于比利时布鲁塞尔皇家音乐学院，1944—1945年在四川省立艺术专科学校音乐科任教，1946年至1948年留学美国俄亥俄州辛辛纳提师范学院音乐专业，毕业时获学士学位。1948—1952年任教于四川成都华西大学音乐系，后调四川音乐学院任教至今。擅长演唱西欧古典艺术歌曲、中国民歌以及创作歌曲。苏州评弹、广东南音和京剧唱段等。

翻译著作有《卡鲁索歌唱方法》。

【刘亚琴】（1918— ） 中国女高音歌唱家。四川成都人，四川音乐学院声乐系副教授。1937年毕业于成都四川省艺术专科学校并留校任教，1938年师从应尚能教授学习声乐，在巡回歌咏团担任独唱、合唱演员兼伴奏，1940—1942年师从胡然学习声乐，并在中国制片合唱团任独唱演员、合唱队员及钢琴伴奏，1941年作曲家黄源洛邀她以清唱形式演出歌剧《秋子》中的女主角全部唱段，以后多次举行独唱音乐会。中华人民共和国成立以后调入四川音乐学院任教。演唱的主要曲目有《桂花开放幸福来》、《放马山歌》、《春晓》、《夜莺》以及四川清音唱段《放风筝》等。

【楼乾贵】（1923— ） 中国男高音歌唱家。浙江宁波人。早年同时就学于震旦大学医学院和上海国立音乐专科学校，先后师从利斯纳·罗比切克夫人、劳景贤。1953年在协和医院工作期间应邀参加第四届世界青年联欢节并获银质奖。后在东欧访问演出中又获罗马尼亚颁发的高级勋章。1955年入中央实验歌剧院，曾主演《蝴蝶夫人》、《叶甫根尼·奥涅金》。声音清脆明亮，气息充沛，情绪稳定而自然，吐字清晰。

【王昆】（1925— ） 女高音歌唱家。河北唐县人。1937年在晋察冀边区参加革命工作，后任唐县抗日救国会筹委会宣传部长及区妇救会干部。1939年参加西北战地服务团，1944年在延安鲁迅文学艺术学院学习。1949年在歌剧《白毛女》首次演出中扮演喜儿获得极大的成功。后调华北联大文工团任演员、华北大学三部艺术系任教员，同时演出《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《全家光

荣》等秧歌剧。1949年在中央戏剧学院歌剧团任演员并为电影《白毛女》配唱，获金质奖章。1953—1961年在中央实验歌剧院任演员。1962年调东方歌舞团任独唱演员。1964年在大型音乐舞蹈史诗《东方红》中演唱《农友歌》。多次出国访问演出，足迹遍及20多个国家和地区。

【郭兰英】（1929— ） 中国女高音歌唱家。山西平遥人。1946年在张家口参加革命工作，1949年就学于华北大学三部，同年在匈牙利布达佩斯参加第二届世界青年与学生和平友谊联欢节上获三等奖。此后一直从事歌剧艺术活动，先后在《白毛女》、《小二黑结婚》、《刘胡兰》、《窦娥冤》、《红云崖》、《红霞》、《春雷》等多部歌剧中担任主角。主要独唱曲目有《南泥湾》、《绣金匾》、《数九寒天下大雪》、《我的祖国》、《王大妈要和平》、《信天游唱给毛主席听》等。

【卡鲁索】（1873—1921） 意大利男高音歌唱家。曾师从于威尔琴和隆巴地。1895年在那不勒斯初次演唱《浮士德》，1898年以扮演《费杜拉》一剧中的罗列斯开始演唱男高音，1904年赴英国修道院花园歌剧院演出，一举成名。毕生刻苦磨练，演出歌剧50余部，保留曲目500多首。嗓音刚劲宏亮，柔润甜美，被誉为“最伟大的男高音”。是第一个录制唱片的歌唱家。拍过电影，长于雕塑和漫画。著有《歌唱法》一书传世。

【夏里亚宾】（1873—1938） 俄国男低音歌唱家。生于喀山农民家庭。1892年在缇弗里斯随乌萨托夫学习声乐。翌年登歌剧舞台。1894年受聘于彼得堡马利亚剧院歌剧团。1896年在莫斯科马蒙托

夫歌剧院演出俄罗斯和意大利、法国歌剧。1901—1904年在米兰斯卡拉歌剧院任歌剧演员。此后巡回演唱于欧美各城市并获得极高的国际声誉。十月革命后任马利亚剧院艺术指导。1922年后侨居国外并逝世于巴黎。在歌剧演出中，唱、做俱佳，以表达音乐情感深刻、刻画人物形象栩栩如生著称，是俄罗斯声乐史上杰出的代表人物之一。擅唱《伏尔加船夫曲》、《波斯恋歌》、《两个掷弹兵》等歌曲；擅演苏萨宁、鲍里斯、磨坊主人、巴西里奥、梅菲斯托菲利斯等角色。

【鲁福】（1877—1953） 意大利男中音歌唱家。生于比萨。曾在罗马圣西西利亚音乐学院师从于佩尔西契尼学习声乐，后在米兰随卡西尼深造。1898年以扮演《罗恩格林》中的海拉尔德初露锋芒于罗马。以后长期在意大利各大歌剧院以及巴黎、维也纳、伦敦等地巡回演出。1912年在美国费城首次公演，1922年登上纽约大都会歌剧院舞台。1926年返回罗马。1937年因反对墨索里尼法西斯独裁统治而遭传讯，后迁居佛罗伦萨直至去世。音量宏大动听，高音区畅达，演技精湛出色。著有《我的寓言》一书。

【斯基帕】（1889—1965） 意大利男高音歌唱家。生于雷基渥。青年时代师从于歌唱家杰伦和米兰著名声乐教师匹科里。1911年在维尔切里首次登台，饰《茶花女》中的阿尔佛莱德。后经常演出于米兰、芝加哥、纽约等地著名歌剧院。晚年居美国。擅演《茶花女》、《塞维尔的理发师》、《迷娘》、《曼侬》等歌剧中的抒情角色。嗓音柔润甜美，感情诚挚热忱，处理细致，趣味高雅，给人以难忘的印象，为本世纪最优秀的男高音歌唱家之一。

【吉里】(1890—1957) 意大利男高音歌唱家。生于雷坎纳蒂。少年曾作教堂歌童，后入罗马圣西西莉亚音乐学院师从罗萨蒂学习声乐。1914年获帕尔玛国际歌唱比赛头奖，同年在威尼斯附近的罗维戈首次登台，扮演歌女中的恩佐，后去都灵、罗马等地演出。1920年起任纽约大都会歌剧院歌剧演员并在欧美各国演出。晚年返意大利，1955年在罗马举行告别音乐会。演唱嗓音柔美、洒脱，情感热烈真挚，是20世纪世界声音最美的男高音歌唱家之一。擅演威尔弟、普契尼等歌剧中的戏剧、抒情型角色。

【库勒·苏姆】(1898—1975) 埃及女中音歌唱家。生于曼苏腊省贫苦农民家庭。16岁起在开罗学习声乐，以通俗的语言演唱、音色优美浑厚、情感与听众相融而著称。从事演唱活动50年，曲目达700余首。曾获阿拉伯各国授予的国家荣誉奖，头等艺术奖等最高奖赏。

【罗伯逊】(1898—1976) 美国男低音歌唱家。生于普林斯顿奴隶出身的黑人牧师家庭。1923年毕业于哥伦比亚大学法律系。1925年于纽约哈伦剧院举行黑人灵歌独唱会，以优异的声乐天赋和艺术才华为社会各界所瞩目。20世纪30—40年代亲临西班牙战争前线 and 苏联等国慰问演出。通晓多国语言，能用英、法、汉、俄等20余种语言歌唱。中国抗日战争期间曾用汉语演唱《义勇军进行曲》以表示对中国人民革命斗争的同情和支持。著有《我站在这儿》一书，表达了他对科学社会主义的坚定信仰；所著论文《黑人民族的歌曲》阐述了民歌与民族特性、民族风格的密切关系。

【毕约林】(1911—1960) 瑞典男高音歌唱家。生于斯托拉·杜

纳。6岁即随父兄在欧美各国演出四重唱。曾先后就学于皇家音乐学院及斯德哥尔摩皇家歌剧学校。1930年首次登台演出歌剧,1935年在维也纳国家歌剧院演出《阿伊达》大获成功,后被欧美各大歌剧院及唱片厂争相聘用。1938年在大都会歌剧院扮演《艺术家的生涯》中的鲁道尔夫,翌年在伦敦修道院花园歌剧院扮演《游吟诗人》中的曼里科。第二次世界大战后在大都会歌剧院重新登台并巡回演出于欧美各国歌剧舞台。歌唱音色纯正富于光彩,感情真挚,艺术气质典雅,既有冷静的思考,又具奔放的热情。被公认为20世纪中最负盛誉的歌唱家之一。

【施瓦尔茨科甫】(1915—) 德国女高音歌唱家。生于波兰波兹南附近的雅诺钦。1932年入柏林高等音乐学校学习声乐,同时研修作曲理论、钢琴和中提琴,1938年毕业时以优异的成绩获国际联盟奖。后入柏林歌剧院任独唱演员。第一次扮演《那克索斯岛上的阿丽安娜》中的泽经涅塔角色而大获成功。1947年起从花腔女高音转入抒情女高音,首次登上斯卡拉歌剧院舞台;1951年斯特拉文斯基的歌剧《浪子生涯》初演,任第一女主角;1955年在旧金山首次饰演《玫瑰骑士》中的玛莎琳。表演风格细致而又丰富多彩,并具有卓越的句法处理技术。擅演莫扎特、理查·斯特劳斯的歌剧和德奥传统艺术歌曲。

【梅里尔】(1917—) 美国男中音歌唱家。生于纽约。曾从其母亲及玛尔戈利斯学习声乐,1945年获大都会歌剧院广播演唱比赛奖;同年在该院首次扮演《茶花女》中的亚芒,后饰演过斗牛士、瓦伦丁、费加罗、弄臣、雅果、斯卡皮亚等角色,并演唱意、法歌曲。托斯卡尼尼在美国进行最后一次演出时他被邀任《茶花

女》中的男中音主角。以嗓音畅达嘹亮、感情诚挚生动著称。

【达鲁哈诺娃】(1918—) 前苏联女中音歌唱家。生于莫斯科。1937年毕业于格涅辛音乐师范学校,1939年任亚美尼亚埃里温歌剧舞剧院独唱演员。1944年在全苏广播艺术团供职。1959年成为莫斯科爱乐协会交响乐团女中音独唱家。50年代中期曾获亚美尼亚、俄罗斯联邦加盟共和国人民艺术家称号。演唱音域宽广并具有热情内在的艺术表现力,对快速的乐句和灵活善变的音阶处理尤为娴熟。毕生精力从事广播艺术和音乐会演唱。曲目丰富,擅长于俄罗斯经典作品和西方古典声乐名曲。

【阿尔希波娃】(1925—) 前苏联女中音歌唱家。生于莫斯科。1948年毕业于莫斯科建筑专科学校,1953年毕业于莫斯科音乐学院声乐系,1956年首次登台于莫斯科大剧院。以后经常演出于意、奥、法、美等国著名歌剧院,1966年获苏联人民艺术家称号,以嗓音圆润有力、色调丰富多彩、表情深刻动人著称。演出剧目达28部以上。除俄罗斯、苏联歌剧以外,卡门、安涅利斯等均是她扮演的角色。

【维谢尼甫斯卡娅】(1926—) 前苏联女高音歌唱家。生于列宁格勒。1944年毕业于列宁格勒音乐学院声乐系,1952年进入莫斯科大剧院,扮演过薇奥莱塔、阿依达、托斯卡、蝴蝶夫人,以及俄罗斯、苏联歌剧中的许多重要角色。演唱风格纯正,表情深刻,嗓音宽厚有力而又柔润清畅,在世界享有盛誉。1966年获苏联人民艺术家称号。同年在歌剧影片《卡捷琳娜·伊斯迈洛娃》中扮演女主角。1973年侨居美国。

【萨瑟兰】(1926—) 澳大利亚女高音歌唱家。生于悉尼。年轻时就学于悉尼音乐学院。1974 年以音乐会形式演出歌剧《狄乐与伊尼阿斯》登上艺术舞台。1949 年和 1950 年均获澳大利亚声乐比赛奖。1951 年赴英国皇家音乐学院进修,翌年在修道院花园歌剧院登台。1954 年以后改唱花腔女高音并先后在欧洲各地著名歌剧院和音乐节演出。1964 年在米兰斯卡拉歌剧院演《拉美莫尔的露契亚》时引起轰动,谢幕达 30 次之多,被公认为花腔女高音的典范。嗓音清亮剔透、华美醇厚,继承和发展了意大利美声唱法传统。

【盖乌洛夫】(1929—) 保加利亚男低音歌唱家。生于维林格勒。1949 年入索菲亚音乐学院师从布伦巴罗夫学习声乐,翌年去莫斯科音乐学院深造。1955 年获世界青年联欢节与学生联欢节获声乐比赛金质奖章及巴黎国际声乐比赛大奖。后在索菲亚、莫斯科、维也纳等地歌剧院登台演出《浮士德》中的魔鬼等角色。1959 年在米兰斯卡拉歌剧院以《鲍里斯·戈杜罗夫》中的瓦尔拉木角色博得好评。从此成为该院最负盛名的男低音歌唱家。嗓音丰满流畅,演唱时声情并茂,技巧稳固,擅长西方与俄罗斯古典歌剧。

【贝克】(1933—) 英国女中音歌唱家。生于英格兰约克郡。曾师从于伊赛普、圣·克勒和洛蒂·雷曼学习声乐。1959 年获音乐学院皇后奖。1965 年成功地扮演了《狄东与伊尼阿斯》中的狄东,正式开始其歌唱生涯。以后往返演出于英美及其他国家。擅长于艺术歌曲和清唱剧,也曾在很多歌剧中扮演主角。演唱时高度重视词意曲情的诠释表达,嗓音优美,吐字清晰,表情细致。1977

年英国女王授予英国皇家妇女大绶勋章。

【帕瓦罗蒂】（1935— ） 意大利男高音歌唱家。生于莫岱纳附近的卡尔比。早年是小学校教师。1961年在雷基渥·埃米利亚国际比赛中获奖。同年，在当地市立歌剧院扮演《艺术家的生涯》中的鲁道夫，从此开始歌唱生涯。1964年首次在米兰斯卡拉歌剧院登台。翌年应萨瑟兰邀请去澳大利亚演出与录制唱片。1967年被卡拉扬选为威尔第《安魂曲》的男高音独唱者。从此声名趋上升，成为国际歌剧舞台上最佳的男高音之一。音色纯正，在宽达两个八度以上的全部音域中，各音均能完美无误地表达。“高音C”也能唱得清畅、圆润而富于穿透力，被誉为“高音C之王”。

【多明戈】（1941— ） 西班牙男高音歌唱家。生于马德里。青年时期热衷于斗牛和歌唱。席德音乐学院毕业后入墨西哥国家歌剧院任男中音演员。20岁时以演唱《茶花女》中的阿尔弗莱德而步入男高音行列。同年与著名女高音歌唱家萨瑟兰在美国同台演出歌剧《拉美莫尔的露契亚》。1962—1965年在以色列继续其演唱生涯。1965年起在马赛、维也纳、汉堡、柏林、纽约、伦敦等地著名歌剧院演出。嗓音丰满华丽，坚强有力，胜任从抒情型到戏剧性的各类男高音角色。所塑造的奥赛罗、拉达美斯等形象气概不凡，富于强烈的悲剧性和戏剧色彩。

歌 曲

【教我如何不想他】中国近现代时期艺术歌曲。刘半农词，赵元任曲。创作于1926年，初刊于1928年出版的《新诗歌集》。歌曲内容反映出了五四时期青年在摆脱封建礼教束缚、追求个性解放的思想情绪。表现出人们对执着爱情的热情讴歌。作曲家以优美隽永的旋律，通过对春夏秋冬各种自然景色富于诗情画意的描写，引人入胜地表现出了情思萦绕的青年独自徘徊咏唱的动人情景，使词作家以韵节谐美著称的原诗更加增光添彩。歌曲主调建立在五声音阶基础上，采用京剧西皮原板过门的音调加以变化，从而使作品的民族风格显得格外鲜明突出。四段歌词在音乐处理上采取分节变奏的形式，前三段的末乐句相同，只有第四段的末乐句由于情绪发展的需要，在音调上稍作变化，但节奏型是相同的。段与段之间用同样的乐句作为间奏，加强了全曲的统一性。通过曲调和调性的变化发展，使音乐更加显得丰富多彩。全曲依次作E→B→E→e→G→e→E的调性布局处理，在当时是颇为大胆新颖的独特创造。

【天涯歌女】田汉词，贺绿汀曲。系1937年拍摄的电影《马路天使》的插曲。是一首民谣式的情歌，歌词纯朴真挚，通俗隽永，旋律婉转清丽，富于江南韵味。这首歌由带重复乐句的四乐句乐段组成，旋律以五声音阶构成。前两个乐句体现了起承转合的功能。第一、二句情绪平缓，后两个乐句曲调紧凑，活泼轻巧，特别是

休止符的运用以及后面“郎呀”的衬词，恰到好处地表现出纯情少女的娇嗔。曲中的几个拖腔与词的结合，富有表现力。最后又部分地再现了后两个乐句，突出了情歌的主题。这首歌曲因三四十年代“金嗓子”歌星周璇演唱而广泛流传。

【四季歌】田汉词，贺绿汀曲。首作于1937年，是明星公司拍摄的电影《马路天使》中两首插曲之一（另一首为《天涯歌女》），由周璇演唱。《四季歌》根据江南民歌的旋律整理谱就，带有鲜明的民族风格，曲调婉转低回，如泣如诉，句法简洁工整，质朴易记。歌曲的旋律素材采用了徵调式五声音阶典型的旋法进行，词曲结合得精致入韵，具有极强的艺术感染力。

【渔光曲】安娥词，任光曲。首作于1934年，系联华影业公司同名故事片主题歌。电影《渔光曲》描定30年代中国沿海渔民的苦难生活。影片在上海首映后，主题歌以它那深沉的情感和动人的艺术魅力，赢得人们的喜爱，在群众中广泛流传。影片曾参加在莫斯科举办的影展并获得荣誉奖，这首歌也因此驰名国外。女剧作家安娥写的这首歌词，语言质朴、生动，富于诗的韵味。歌词中有浪漫的写景，海天辽阔，海风吹拂；字里行间则更多地表露出对穷苦渔民的深切同情和对不公世道的控诉。歌曲采用三段式结构，音乐形象是单一的；各段的旋律虽有些变化，但没有大的起伏，由相同的引子和过门把各段之间联系得更紧。整首歌曲的情绪基调透着凄楚、忧郁和惆怅。引子、过门及歌声中旋律音的四度、五度、八度起落，加上贯穿全曲的附点节奏和徐缓的速度，描绘出一幅茫茫海面上片片船帆随着海浪摇曳起伏、孤独而又无助的景象。旋律采用五声调式；三个乐段都是方整性地起、承、转、

合四句体结构；旋律发展采用了连缀体形式——将上一乐句的尾作为下一乐句的头，使旋律线条连贯而流畅。旋律音调的朴实无华、音乐形象的生动准确，以及渗透在乐曲中的柔婉、压抑和忧郁的情调，使歌曲具有特殊的魅力。

【海韵】中国近现代时期艺术歌曲。徐志摩词，赵元任曲。创作于1927年，初刊于1928年出版的《新诗歌集》。歌词选自徐志摩诗集《翡冷翠的一夜》第二集，写一个渴望自由的少女，不愿回家过平淡的生活，徘徊吟舞于风浪频起的海滨，最后被滚滚海涛所吞没。全诗在隐约透露对当时现实不满的同时，并带浓重的朦胧和伤感色彩。作曲家把它谱写成带四部合唱的女高音独唱曲。全曲以抒情性的独唱表现少女（第一人称），以宣叙性的合唱表现作为旁观者的“诗翁”，并以钢琴伴奏表现大海。三者均有性格不同的主题音调，在前后四个段落中随着情节的发展而作戏剧性的变奏和展开。无论是少女的飘逸和蹉跎，诗翁的恳请和呼吁，大海的呜咽和怒号，以及少女葬身海底的凄凉景象，都被描绘得栩栩如生，层次分明。按作曲家的解释，独唱部分“做成显然的中国派儿的调儿”，“其余的呐，那是西方派的调儿”。然而二者结合得很协调。该大型独唱——合唱曲诞生以来一直备受赞誉，并经常演唱，成为中国近现代音乐史上的代表作品之一。

【湘累】中国近现代艺术歌曲，郭沫若词，陈啸空曲。此曲系1924年为郭沫若的诗剧《湘累》中“娥皇、女英的哀歌”所谱，是他的处女作，也是他最成功的代表作。1934年，明星影片公司出品的进步影片《女儿经》曾以此歌为插曲。剧本规定这段插曲由“妙龄女子二人”“一吹‘参差’（洞箫），一唱歌”，分三次唱完，

曲作者便把它写成三部性结构的女声独唱,演出时用中国笛伴奏,旋律也写得象剧本所揭示的那样:“悲切”“幽婉”“象泪晶一样的莹澈”,是一首催人泪下的“哀歌”。曲作者在写这首歌的前一天,刚好看过学校游艺会上演出的京戏,其中的青衣唱腔对他很有启发,在歌曲的中段,可以看到青衣唱腔的影响。曲作者正确地把握了原诗的精神,在歌曲中巧妙地把曲雅的音乐风格与富于浪漫主义激情的音乐语言结合起来,通过核心音调的贯穿发展来塑造音乐形象,从而使这种执着的思念和苦苦地等待的感情得到细腻的刻画和动人的表现。

【旗正飘飘】 韦瀚章词,黄自曲。作于1932年,初刊于音乐艺文社《音乐杂志》第一期(1934),同年九月被长城影片公司的有声故事片《还我山河》采用为插曲。歌曲表现了作曲家炽烈深沉的爱国激情。全曲以回旋曲式写成。进行曲风格的主部将场景的描绘和心情的刻画融为一体,音调激昂慷慨,节奏铿锵有力,但采用了小调式,使音乐显得苍劲,犹如一曲悲壮的出征歌。主部的两次再现都是动力性的,主要通过合唱力度的加强及织体写法的改变,使其一次比一次强劲有力。两个插部在写法上都是一唱一和的领合形式。第一个插部由男声齐唱在小调中起句,而由混声合唱在大调上应和,表现出一呼百应、心心相通的形象;第二个插部则由男高音声部以行板速度唱出沉痛悲愤的旋律,混声合唱用小快板速度作出坚决果断的回答,表现人民群众抗敌的决心和力量。在两个插部后面,都有相同的连接部,以急切的呼吁,有力的号召,表现人民群众热望团结一致,奋起杀敌的心情。

【大刀进行曲】 麦新词曲。作于1937年7月,同年9月初刊于作

者与孟波合编的《大众歌声》第二集。歌曲的开头，原来是一拍一音，但群众唱起来却成了切分音。麦新立即表示：“还是群众唱得对，一开始用切分音符更能表现对敌人的无比仇恨。”歌曲一开始便具有火山爆发般的强大力量，唱起来象大刀一样锋利，象冲锋号一样响亮。全曲采用首尾呼应的自由体乐段结构，还出现“冲啊”的喊声。在以更高昂的音调和豪壮的气势再现“大刀向鬼子们的头上砍去！”之后，发出炸雷般的“杀”声，更使歌曲具有强烈的战斗气氛。这首歌曲曾经鼓舞千千万万抗日英雄去冲锋陷阵，是抗日救亡歌曲的代表作之一。

【义勇军进行曲】田汉词，聂耳曲。作于1935年。原为影片《风云儿女》的主题歌。这部由田汉作故事，夏衍写台本的影片，表现处于深重民族危机下的30年代知识分子，从象牙之塔冲出来奔赴抗日前线的主题。《义勇军进行曲》是作为影片主人公、诗人辛白华的长诗《万里长城》的最后一节，在影片开头和结束前唱的。歌曲在影片中一唱出，立刻产生巨大影响。1935年5月16日《电通画报》第一期刊出它的影写谱，后又灌制了唱片，不久就响遍了全中国的每一个角落。著名黑人歌唱家罗伯逊的演唱和录制的唱片，更使这首中国人民的战歌载誉世界。聂耳在谱写这首歌曲时付出了巨大的劳动。由于歌词是散文式的自由体新诗，句子参差不齐，最长一句有十四个字，聂耳创造性地把它谱成由六个长短不等的乐句组成的自由体乐段。整首歌曲除具有前后一致的昂扬振奋的精神外，还采用了主导动机贯穿发展的手法，以引子中大三和弦分解的号角式的音调，作为全曲旋律发展的基础，并在最后两句加以变化再现，造成首尾呼应，达到更完美的统一。

【码头工人歌】蒲风词，聂耳曲。作于1934年。是田汉与聂耳合作的舞台剧《扬子江暴风雨》中的一首歌曲。歌词选自左联青年诗人蒲风的著名诗篇。歌曲采用回旋曲式。主题直接取材于长江码头杠棒慢步号子，刻画码头工人沉重的劳动，又显示他们内心蕴藏着的巨大的愤怒和反抗的力量。它先后出现五次（第一次由乐队奏出），带歌词的四个插部的曲调都是在它的基础上发展起来的，经过不同的节奏处理和音调变化。积累了越来越大的力量。当它第四次出现后，内在的愤怒和反抗的力量迸发了，出现了激动人心的呼喊和号召，歌曲达到了高潮。这首歌曲和聂耳的《大路歌》、《开路先锋》等，第一次塑造了觉醒的中国工人阶级的英雄形象。

【卖报歌】安娥词，聂耳曲。1933年聂耳在上海联华影片公司工作期间，与一个10岁左右卖报小姑娘——小毛头交上了朋友。小毛头每天不等天明就要排队等派报，晚上卖报到深夜，卖不完就要影响全家的生计。小毛头的遭遇，给聂耳以深刻的印象，就以她作模特儿，写成《卖报歌》。1934年《扬子江暴风雨》在上海公演时，聂耳还特地请小毛头扮演剧中的报童，并在过场戏中唱了这首歌，《卖报歌》就此唱开来了。这首乐段结构的歌曲节奏跳跃，音调活泼，生动地勾画出一个天真可爱的报童形象；情绪是向上的、乐观的，对明天充满着希望。篇幅虽较短小，但具有巨大的社会意义，在艺术上也达到了相当的高度。

【在太行山上】桂涛声词，冼星海曲。1938年7月在武汉为山西游击队而作。作曲家在这首歌曲中将充满朝气的抒情性旋律，同坚定有力的进行曲风格的旋律，有机地结合在一起，使歌曲既具有

战斗性、现实性，又具有革命浪漫主义的瑰丽色彩。全曲采用复二部曲式结构，两部分各由连贯发展的两个乐段组成，形成抒情性和战斗性的鲜明对比。第一部分首段旋律抒情宽广，并配以回响式的二声部，造成歌声在群山中回荡的效果，虽然曲调是在e小调上展开的，但基调温暖而又明亮，为下一段逐渐转到平行大调作了提示。下一个乐段曲调变得气势豪壮，合唱采用主调织体，“看吧”、“听吧”和“母亲叫儿子打东洋，妻子送郎上战场”等处的音调，非常柔和温暖，抒发了子弟兵和人民群众的鱼水深情。第二部分采用行进性的曲调，节奏铿锵有力而具有弹性，刻划了游击健儿出没在高山密林中到处打击敌人的形象。这一部分的第二个乐段，旋律在高音上以切分节奏唱出，果敢有力，表现了游击队员杀敌取胜的坚强决心；歌词重复时，旋律作了扩充，音调向上推进，使全曲达到高潮；结尾仍回到e小调上，首尾呼应，完满统一地结束了全曲。

【到敌人后方去】赵启海词，冼星海曲。1938年9月作于武汉。歌曲的旋律挺拔矫健，节奏富于弹性而灵活多变，材料集中，手法精练。以一个具有冲击特点的短促音型为主导动机，通过模进行反向进行，发展成开放性的主段，描绘游击健儿神速出击的形象。在主段三次出现的先后，插入了两个对比性的插段，形成回旋曲式的结构（ ||: ABAC :|| A_1 ）。第一个插段采用类似数快板的节奏；第二个插段节奏拉宽，音调变得高昂，又象是充满必胜信念的游击战士在引吭高歌。主段和插段穿插循环，起着从各个不同侧面展现人民战争壮观景象的作用，使游击战士乐观豪迈、机智勇敢的性格得到鲜明简洁的刻划。

【延安颂】莫耶词，郑律成曲。创作于1938年。这首歌把抒情性与战斗性水乳交融地结合在一起，全曲由五个部分组成。但由于采用了首尾和中间的速度对比（稍慢、稍快、稍慢）也可看成是带省略再现的复三部曲式。歌曲开始时，绰约多姿的优美曲调，在妩媚之中蕴含着豪迈的激情；中段转入铿锵有力有进行曲，同前后抒发性的段落形成鲜明的对比；但两者又同具雄健奔放的气势，使全曲浑成一体。整首歌曲抒发感情的集中点，是在以六度大跳的颂赞性音调起首的部分，在这里，倾注着对革命圣地无比的热爱和由衷的赞美。特别是在歌曲进入结束段落，颂赞性音调再现时，加入了二部合唱，使全曲达到高潮，仿佛把人们带到了歌声四起的宝塔山下。

【梅娘曲】中国近现代艺术歌曲。创作时间约为1934年。田汉作词、聂耳作曲。歌曲表现了一种情意绵绵的男女之情，再现了音乐（话剧）主人公的极度悲伤，歌颂了真挚、崇高的爱情。同时也从另一侧面反映了震惊中外的中国抗日战争的历史事实。该曲是田汉的话剧《回春之曲》中的一个插曲。全剧通过一位越南华侨回国参加抗日奋战的遭遇，揭露了国民党反动派假抗战，真投降的反革命面目。在话剧的第三幕，华侨青年受伤，恋人梅娘从国外赶回上海深望。但青年已昏迷不醒，梅娘在极度痛苦中唱出了这首《梅娘曲》。该曲以一个乐段分节歌的形式写成的。其中各段歌词的字数大约相同，演唱各段时，曲调有一些不大的变化。《梅娘曲》曲四乐句构成一个乐段而反复唱三次，每段的结尾处都有变化，这些都是根据歌词和表达情感的需要而形成的。

【秋水伊人】贺绿汀词曲。系30年代电影《古塔奇案》的插曲。作

者自撰的歌词中，大量采用了古典文学中的词句，如“伊人的倩影”、“更残漏尽”、“难耐锦衾寒”、“泪阑干”、“亭上的塔影”、“点点的鸦阵”。这些断句残章多是古代词家处于弱时衰世中常常喜用的词句，作者借得如许意象状写眼下的凄凉景象，是合于当时人们的心理感受的。旋律构思上，贺绿汀运用变宫音，渗出一股悲凉、吟叹的哀情，有意识地把这一特征音做旋律运动的中心和调式性质的决定因素，并在全曲中一直把这一强调音级作为旋律音区的最高音。这一手法显然借鉴了秦腔音乐“苦音”调式的特性音级，以突出旋律的民族风格。歌曲一开始便在“望穿秋水”、“更残漏尽”两个短句运用了六度和八度大跳，把撕人肺腑的一腔哀怨倾吐出来。这两句旋律没有过多的腔弯，显得平直——直抒胸臆，后面的乐句多以回转式的线条陈述着绵绵的哀怨。每一乐句的旋律线条多是由低到高再缓缓落下，犹如语气的叹息。结构上可分为两段，前四句为一段，每句两小节，终于徵调式的主音。第二段与第一段的衔接处，作者用了一个九度大跳，把“几时归来呀！伊人哟”的呼唤一下推向音区高层，其后的每一乐句都在这一音区上起步再渐渐落下，激昂的情感句句可辨，最后在音阶式的下行进行中收于调式主音。

【在那遥远的地方】抒情歌曲。王洛宾词曲，又名《草原情歌》，初作于1939年。该歌曲曾作歌剧《沙漠之歌》插曲。40年代因歌剧演出成功该歌曲也轰动社会。50年代初在全国范围广为流传。四段歌词，分节歌形式。歌词语言真挚生动，诚挚感人。旋律吸取哈萨克民歌风格并带有典型的多利亚自然调式风格。上句旋律环绕调式主音 re 展开，半终止停在属音 6 上；下句从属音 2 开始，并从全曲最高音迂回下引到主音 re 上结束。乐曲通俗上口，音域不

超过八度。在此歌曲短小的结构中，内含着博大的感情容量。在这种淡雅幽婉，娓娓柔情，具有难以言传的艺术魅力，该歌曲曾长期误传为“青海民歌”或“流行青海一带的传流情歌”。在相当长的一段时间里，作者也曾蒙受政治冤案而被剥夺署名发表作品的权利。

【歌唱二郎山】50年代群众歌曲，洛水词，时乐濛曲。歌曲歌颂了人民解放军在进军西藏，筑路工程和打通二郎山时的不畏艰苦、热情豪迈的乐观主义精神。前奏采用豫剧过门音调写成，热情、欢快的音乐引子把人们带到热烈奔放的筑路现场。第一句采用八度大跳形成一种呼唤性音调，接着又用四小节短小的过门作呼应、既表现二郎山的雄伟壮观、挺拔险峻、又表现着人民解放军战士乐观、豪爽的个性。旋律的发展变化具有鲜明的豫剧风格。整体曲调热情欢快，并采用分节歌的形式，把叙述与歌颂融为一体，形象地塑造了人民解放军英雄的集体群像。歌曲的末尾采用压缩节奏，形成高潮。四个短句的音调激昂，干净利落，歌颂了英雄的人民解放军在中华人民共和国成立初期所表现出的崇高的革命精神的艰苦创业的大无畏气魄。在群众歌曲作品中，该歌具有一定的典范意义。

【草原之夜】50年代抒情歌曲。张加毅词，田歌编曲。该歌曲创作于1955年，是纪录影片《绿色的原野》插曲。歌曲曾誉称为“中国式的小夜曲”。草原上宁静美丽的夜晚为歌曲中的“我”创造了抒发情感的空间。歌曲为E宫调，四二拍。前八小节的引子及曲调中，作曲者多次使用下滑波音，以此模仿冬不拉的音响效果。曲调结构为单一乐段，前两乐句后面都用两小节间奏加以补充，使

歌声与琴声交织进行。整乐段结束后，用衬字“来”和“姑娘就会来伴我的琴声”的重复进行，作为12小节的尾声结束全曲。在该乐句上用mf和mp力度变化处理，使歌曲显的悠扬、婉转，并充满梦幻般的深情。该歌曲优美动听，具有较高的艺术价值。50年代至今这首歌曲仍具有独特的艺术魅力吸引着广大听众，并成为很多男高音歌唱家的保留曲目。

【祝酒歌】70年代后期抒情歌曲。韩伟词、施光南曲。歌曲表达了中国人民在粉碎“四人帮”后的欢乐、喜悦心情。词曲活泼流畅、爽朗上口。歌词形象地描绘了1976年人民群众举杯欢庆粉碎“四人帮”胜利的热烈场面。一句“杯中洒满幸福泪”，道出了胜利的来之不易；“千杯万盏也不醉”则是社会群情振奋的真实写照“待到理想化宏图，咱重摆美酒再相会”又唱出了人民群众豪迈的心声。歌曲结构为带再现的复二部曲式，第一段处理得深沉委婉；第二段旋律向上发展，情绪逐渐转为昂扬、兴奋。第三乐段是第一段曲调的变奏发展，最后有不断高涨的热情中结束全曲。歌曲的节奏从汉族的喜庆锣鼓点和新疆民族舞曲的手鼓节奏衍变而来，增强了旋律的动感。歌曲形象地表达了人民在70年代后期如释重负的解放感、对未来充满信心的喜悦感。成为中国新时期歌曲创作的里程碑。该歌曲问世以来，群众广为传唱，有口皆碑，在70年代末、80年代初具有很大的流行强度，并亦成为作曲家的成名作品。

【乡恋】中国当代通俗歌曲，马靖华词，张丕基曲。作于1980年，系电视片《三峡船歌》插曲，李谷一首唱。从演唱的艺术形式上看，《乡恋》的演唱，是一种传流的专业美声唱法、民族唱法向通

俗唱法的一种过渡。全曲四个乐句并反复四次，每次反复的最后乐句作一些变化。四个乐句构成起承转合的结构，并以分解和弦构成前两乐句的旋律、节奏舒展自如，速度中庸平和，终止音具有小调式色彩。第三乐句为呈现全乐段高潮，最高音定在一个充满哀怨的第四级音上，给全曲蒙上缠绵的情味。最后一次重现全乐段时，用鼻音渲染情绪。该歌曲播出后，在听众中曾引起强烈的反响，报刊连续发表文章对《乡恋》开展讨论。一种观点认为《乡恋》的情调是颓废的靡靡之音，并模仿外来流行歌曲和香港歌星的唱法；另一种观点认为《乡恋》是一首健康的、优美动人的抒情歌曲。学习的法则就是从模仿开始。轻声和气声的唱法与中国传统民间的气口唱法一样。围绕《乡恋》的争论有力地促进了当代通俗歌曲的发展。

【军港之夜】中国当代通俗歌曲，马金星词，刘诗召曲。歌曲旋律优美动听，音乐形象十分鲜明，其中，切分音和装饰音的应用，给人带来一种梦境中的波动之感。歌曲前半部分安详、怡人。在歌曲的高潮中，音乐形象进一步的展开，使情也一步升华。词作者以饱满的激情，仅用寥寥数语，使把祖国亲人对子弟兵的深切关怀和殷切期望表达得淋漓尽致：“海风你轻轻地吹，海浪你轻轻地摇，……让我们的子弟兵好好睡觉。”旋律天衣无缝地配合了歌词所提供的意境，较歌曲前半部分显得更加高亢激昂。整首歌曲结构严谨、构思巧妙。演唱者苏小明用甜美圆润的声音，为歌曲辉色增辉。她的细腻的演唱、清晰的吐字、真挚的情感，给听众留下难忘的印象。该歌曲也是苏小明的成名之作。《军港之夜》是一首反映海军生活的歌曲，但并无正面描写水兵现实的生活场面。人们只是循着歌声，在一种温馨如诗的感觉中，领会到了当代中国

水兵的情怀。

【在希望的田野上】中国当代通俗歌曲，晓光词，施光南曲。是80年代中国影响最大、传播最广的农村题材歌曲之一。歌曲具有浓郁的时代和乡土气息。音乐旋律优美抒情，热情奔放，生动新颖。歌曲的音乐分为前后两个部分，采用了简洁的乐段带副歌结构形式。在起于较高音区的抒情明朗的主题音调，以后出在大六度、五度与八度的音程跳进。在后面三个乐句中，大三和弦的骨干音程跳进的作用一再得到强调，最后一句中还引用了小三和弦3、5、7三个音的骨干因素作为对比。在三段歌词中以“在希望的田野上”为背景分别推出了“家乡”、“理想”和“未来”三个主题，乐段结束后接以一个宽广舒展的过渡性乐句，同时还以另一合唱声部作为对比性的背景衬托。最后的副歌热情而欢悦，两个短小的乐句分别采用以两组不同的大三和弦骨干音为主为说的旋律，构成音调变化与色彩对比。歌曲充满热情地描绘了家乡的田园风光和中国农民对理想未来的追求，并洋溢着现实的乐观精神和爱国激情。

【思念】中国当代抒情性通俗歌曲，乔羽词、谷建芬曲。1988年中央电视台春节联欢会上由毛阿敏首唱。歌曲内容表达了隐藏于一位少女内心的幽幽情愫和朦胧的怨艾，情感表达真挚而凄楚缠绵。音乐流畅而朗朗上口，节奏韵律清新舒缓，曲式结构简洁、严谨。歌曲为单二部曲式，前乐段为中间略有停顿的两个长乐句构成。开始是一个轻柔、口语化并贯穿全曲的主导主题。后半句对主题材料进行了变形处理。第二乐句以主导主题开始，中间稍作变化并在主音上结束乐段。第二乐段开始音乐将主导主题上移四度。音

乐的词曲均贴切地描绘了少女对爱人难以割舍的情感。唯恐他适才归来又要离去的幽怨情感。乐段结束时，音乐又回到了第一乐段结束句的材料、旋律线条更为曲折缠绵，全曲结句结束在高音1上。末句歌词再次集中表达了凄楚哀怨的情绪——“难道你又要匆匆离去，又把聚会当成一次分手”，使人体会到其中隐含着某种希望爱人从此改变主意，再也不分离的恳请之情。

【十五的月亮】中国当代抒情性通俗歌曲，石祥词，铁源、徐锡宜曲。1986年中央电视台春节联欢晚会上经董文华演唱后，该歌曲很快就风靡全国。歌曲以真挚、纯朴、自然、流畅的音乐语言，歌颂了中国边防军人与他们的妻子的无私奉献的精神。歌曲以“家乡”、“边关”两地为基点，以“你”、“我”两种特定人物的语气，相互呼应，把深情厚意寓于理解、关怀与勉励的感情氛围之中。音乐开始显得十分宁静、柔和，表现了军人和妻子两地相思、十五望月的思念情感。从第九小节开始，歌词和音乐有所转变。歌词采取了排比的句式，音乐运用了节奏基本重复的方法来形成情绪的排比，并由宁静而逐步推向高潮。第二段歌词是第一段的在基础上进一步的情感抒发，表现出了家庭与国家两者在军人心中的地位以及军人对妻子任劳任怨、孝敬父母的感激之情。为了更加淋漓尽致地发挥这种情感，作曲家在旋律处理上力求委婉、亲切，并尽量将民族音乐语言与时代旋律特点相结合，以达到亲切感人、独具魅力的目的。该歌曲是音乐语言的民族化与时代特点相结合的成功探索的典范。

【龙的传人】中国当代通俗歌曲，由台湾校园歌曲作曲家侯德健作词作曲。歌曲巧妙地将舒缓、压抑与激昂、奋进之情揉合在一起。

歌曲为单二部曲式，共有三段歌词。第一段歌词在深情、徐缓的旋律声中通过对长江、黄河的追忆，抒发海外游子对祖国故乡的思念之情；第二段歌词通过对龙的传人的叙说，抒发了作为龙的传人的自豪感；第三段歌词在乐曲音调的速度、力度等对比变化中，展现出了中华民族近百年来备受欺凌的历史。歌曲的内容较完整地表述了台湾同胞忧国忧民，希望民族团结、国家繁荣富强的爱国之情。该歌曲经歌唱家刘秉义等人演唱后，很快就风靡全社会并得到听众的喜爱和好评。并改编为器乐独奏、合奏和舞蹈等多种形式。是通俗歌曲中具有代表性的佳作

【绿叶对根的情意】中国当代通俗歌曲，王健词，谷建芬曲。通俗歌手毛阿敏在第四届贝尔格莱德国际音乐节通俗歌曲比赛中以该曲参赛，获得作品奖第四名。歌曲描写了海外游子对祖国的眷恋之情。歌曲旋律流畅抒情，节奏变化丰富多彩，调式处理手法独到细腻。全曲由前后两部分组成。前部分为乐段结构。在八小节的器乐引子之后，出现了充满感情的主题音调。第二乐句下行模仿进行，然后旋律平稳上升。歌词中借绿叶与根二者比喻自己与祖国之间割不断的血肉联系。第二段歌词对随风飘荡的游子恋乡恋母之情作了进一步的刻划渲染，音乐留在很不稳定的 7 音上。第一部分结束后是两个旋律逐渐下行。类似对联段落的乐句。音调自然，随意而悠扬。辅以衬词“喔”的哼鸣，对前一段结尾内容情绪起到补充延续作用。第二乐段开头乐句是前段后半部分音乐的变奏，节奏与音区均有改变，内容表现出主人公已从不尽的思绪中回到现实里来，别离已经无可挽回。歌曲最后还有一个的结束句，从音乐到歌词内容均对前面作了概括的描写。

【垄上行】中国当代通俗歌曲，庄奴词，吴智强曲。在1984年中央电视台春节联欢晚会上由香港歌星张明敏首唱。该歌曲为带再现的单三部曲式。歌曲第二部分是主题的发展部分，在歌曲中形成高潮并与第一部分形成对比。歌曲抒情性强，刚柔相济，给人以雅而不俗之感。旋律的进行以级进与跳进相结合。音词抒情，节奏亦整并易于上口。另外，歌词通俗易懂，富于口语化，将秋天的丰收景象和主人公无比激动的心情刻画得淋漓尽致，深受广大群众喜爱，是当代最流行的通俗歌曲之一。

【大约在冬季】中国当代通俗歌曲，台湾歌手齐秦词曲并演唱。歌曲在耳语般的诉说中刻画了人间的离愁别绪，缠绵而伤感。歌曲的结构是一个有引子、带重复的单三部曲式。作者采用了大小调交替的写法，表现出分别之时的复杂心情。第一乐句在A大调的主音上开始，旋律以主三和弦为骨干音，情绪平静。第二句上不断重复小调主和弦色彩进行，略带伤感，音乐的中段情绪发展到了高潮。旋律一开始便在全曲的最高音区运动，然后一泻而下，歌词使用了排比句：“没有你的日子里，我会更加珍惜自己，没有我的岁月里，你要保重你自己。”强化了相互体贴、关心的情感。在歌曲的反复中，第二遍的配音处理和演唱情绪显得更为浓郁。整个歌曲的词曲结合得十分完美。无论是运用休止符或切分音，还是音调的选择，都符合了歌词的自然语气、语调规律，并具有当代流行歌曲的风格特点。好听，上口，犹如享享地诉说。该歌曲可以感受到齐秦歌曲鲜明的风格特征：丰富的爱、伤感的情。

【三百六十五里路】中国当代通俗歌曲，小轩词，谭健常曲。1988年中央电视台春节联欢会上台湾歌手包娜娜在大陆首唱该首歌

曲。歌曲由两个乐段构成对比型二部曲式。开始出现旋律的主导功能，以后出现两次向上模仿进行。第一次是向上移动纯四度音程，第二次则在移动音区的同时，对结构进行扩充，并进入一个小小的高潮。与旋律相呼应，歌词也在不断地深化。第二乐段由四个乐句构成，采用对称的上下句结构，与前一乐段动机展开的结构形式形成对比。音乐更为舒展深情，节奏更为平稳舒缓。在略带赞颂情绪的歌词内容中，以前曾多次出现的“三百六十五”这一时间数词，在此被用来转述路程，歌词八次重复“三百六十五里路”。第一次重复之后，或以“春夏秋冬”与前句构成异类事物的对比，或以“故乡”、“异乡”与前句形成因果关系，显示出作者在文学构思方面颇具匠心。结束句音乐回到第一段音乐的旋律材料，具有再现的意味。

【故乡的云】中国当代通俗歌曲，谭轩词曲。1987年美籍华裔歌手费翔在广州演唱该曲，引起强烈反响。歌曲借对故乡的“云”、“微风”等自然景观由衷的赞颂和对远离故土、浪迹天涯的游子思念之情的描绘，表达了台湾人民和海外侨胞对祖国大陆亲人的深切思念。音乐婉转情深，节奏舒缓自然。全曲为单三部曲式，并带引子和结尾。正曲开始是一个贯穿全曲的核心音调，音乐形象集中鲜明，富于口语化特征。乐曲的后半部分是核心音调的变化重复。第二乐句以主题材料开始，尾句音区逐渐向上移动。第三乐句核心音调在高八度音区变奏，构成类似呼感的动机，经过几次移位模进与奏展衍后，在主音上结束乐段。第二乐段的开始音乐是主题核心音调的变形。歌词在前段内容意义基础上继续深化。远方游子身披故乡的云霞，沐浴着故乡的微风，如亲人的目光轻轻抚慰。第三乐段基本上是再现首段音乐材料，歌词仅使用可以

轻吟的衬词，似乎是淡淡的忧思还在脑海中环绕。远处母亲的呼唤还时隐时现：“归来吧！归来哟，浪迹天涯的游子……。”

【跟着感觉走】中国当代通俗歌曲，陈家麓词，陈志远曲。由台湾歌手苏芮首唱并传入大陆。歌曲前 1—8 小节为完整的段落。9—14 小节重复 1—8 小节的曲调，但歌词已发展变化。15、16 小节中音区开始上升，歌曲情绪走向高潮，并产生一种希望、开阔之感。17—24 小节是歌曲的高潮部分。在歌曲中，不断重复的“跟着感觉走”是表达歌曲的特殊心境和情态。最后部分进入小二度转周。 $G \rightarrow ^bA$ ，但旋律仍是主题的重复。该歌曲在字音的强弱安排处理和节奏方面都很有特点。如第一句“跟着感觉走”的“走”、第二句的“手”，第五句的“留我”、第十三句的“远处”等，都被处理在弱拍上，形成了独特的节奏感，恰如顺畅中泛起的迂回婉转。全曲为大调式，但小调的属、主音频繁出现，使歌曲又具有小调色彩，曲调富于动力但又显得十分柔和。该歌曲表现出了现代社会人们对内心感觉、对梦境的追寻和对人生自我价值的肯定，表现了城市青年的一种独特信念，是流行歌曲中表达一种理性和感性交织的沉思的典型作品之一。

【樱花】日本民歌。清水修编曲。歌曲生动而率真地表现了日本人民樱花——日本国花的珍爱，并在每年 3 月结伴前往山陵园圃赏花的喜悦心情和生活情趣。歌曲只有 14 小节，但音乐形象十分鲜明生动。旋律建筑在日本民间调式“都节调式”基础上，日本民族风格显得十分浓郁。以四四节拍贯串始终的、从容而不急促的速度，给人联想到木屐步履的以级进为为主的旋律进行。4、7、3 的奇特落音，以及偶尔出现的增四度跳进等，都是这首篇幅虽小，

但内涵丰富的民歌的特点。该歌曲常在中日友好的各种联谊会上演唱，象征中日友谊并常被作曲家们改编为各种重唱曲、合唱曲、独唱曲以及独奏、合奏等器乐形式。

【森林水车】日本歌曲。清水实词，米山正夫曲。这首日本歌曲已在日本传唱几十年。词作者清水实生于1903年，写有很多歌词。滨田勇、伊佐见研二等都是他的笔名。曲作者米山正夫生于1912年，是日本作曲家协理。他还写了流行很广、脍炙人口的《山上小屋的灯光》等。这首《森林水车》，同德国作曲家理查德·艾伦贝格（1848—1925）创作的标题音乐名曲《森林水车》同名，甚至连歌曲徐缓的引子也是从那首著名管弦乐小品的序奏主题演化出来的。歌曲对森林中的水车那孜孜不倦的精神进行了赞叹：“不论刮风和下雨，水车转不停。”歌曲寓意深刻，不单单是对森林水车的赞美，而且还告诫那些游手好闲的懒汉们，要学习水车的那种顽强专一的精神，不要虚度大好的光阴。接下来，歌曲由宁静的速度突然转快，用象声词“咕噜咕噜咕隆”来描绘水车轮子和磨坊里磨盘的转动，造成欢快的气氛，歌唱劳动，歌唱春天。歌曲的曲调简洁、轻快。2/2拍贯穿歌曲的始终。在旋律的进行中，还加进了变化音 $\sharp 2$ 、 $\sharp 4$ 音，使歌曲更加丰富动听。整个歌曲前后既有对比，又有呼应，完整统一，加之词曲结合得非常完美，深受日本人民的喜爱。1979年，日本“黑鸭子”四重唱团到中国访问演出后，这首格调清新、轻快优美的歌曲便在中国流行开。

【红蜻蜓】日本儿童歌曲。三木露风词，山田耕筰曲，创作于1927年。歌曲共三段歌词，充满着对童年时代美好情景的回忆。全曲

是乐段结构的分节歌，虽然每一段只有 8 小节，但构架在降 E 大调五声音阶基础上的曲调，却非常雅致、自然、流畅并情深动人。音乐不但细致地刻划出了歌词动人的意境，而且也把儿童时代天真的神情和恳切的语气描写得极为真挚感人。《红蜻蜓》在日本妇孺皆知，也深受中国少年儿童的喜爱。

【荒城之月】日本最富有代表性歌曲之一。土井晚翠词、泷廉太郎曲。首刊于 1901 年东京音乐学校印行的《中学唱歌集》。歌曲为带再现的单部曲式，旋律以日本民间调式“都节调式”为基础，歌曲借月抒情，情感真挚而深邃，由调流畅，素材精练，易记易唱，朗朗上口。第一部分主题乐句显示出了典型的日本风格，为人们展现出了一幅富于日本民族风情的画卷，歌曲的强弱力度随着音高变化而自然起伏。第二部分主题第一、二句稍加变化，然后是第一部分三、四乐句的重复再现，使歌曲显得平稳而富于古风。歌曲原为四段歌词，译配后为三段。第一段追忆古人亲朋相聚、对月举杯的情景；第二段缅怀历史上寒秋荒郊两军鏖战的场面；第三段描写时过景迁主人公的内心感慨和惆怅。这三幅画面引人入胜，回味无穷。由《荒城之月》改编的管弦乐曲也十分受欢迎。

【雪绒花】美国歌曲。哈默斯坦词，罗杰斯曲。原为美国好莱坞音乐剧《音乐之声》中男主人公演唱的一首歌曲。原名《火绒草》，中译者改《雪绒花》。词作者在此借这种白色的花草抒发对音乐的赞美和对生活的热爱。歌曲为带再现的单二部曲式。第一段的主题为一个环绕五级音连续两次四、五度跳进并显示歌曲鲜明个性的主题。第二句运用平稳的音阶式进行与跌宕的主题乐句形成鲜明的对比，使乐段平稳、严谨，较好地表现了由衷的赞美之情。第

二段开始旋律在属和弦上进行，节奏稍加变化，给全曲带来了转折的意味，随后是第一段三、四乐句的重复再现。该歌曲个性鲜明，曲调优美动人。曲式结构简洁严整。歌曲由美国歌星安地·威廉斯首唱。歌手深沉的处理给该歌曲带来极大的魅力。由于歌曲是中速的四三节拍，它的舞蹈性特质，使它成为流行的轻音乐所用的原始材料。在各种交谊舞、冰上芭蕾舞伴奏音乐是均能找到《雪绒花》的音乐主题。

【冬天里的一把火】美国流行歌曲。西斯特曲。歌曲以火一般的激情的旋律和弦烈的摇滚节奏，歌颂青春织热的爱情。经美籍华裔歌手费翔演唱，该歌曲在中国流行。整个歌曲情绪热烈，节奏充满现代摇滚乐的动感。二部曲式，第一个乐句很具有特点，用三、四度跳进的手法，由中音区一直向上跳进到高音区，音域宽广，跳跃性很强。后面几个乐句基本上是前乐句的变奏或重复，整个第一段的旋律奔放热烈，加之歌词的坦率明朗，奠定了本曲的风格基础。第二部分的旋律向下移低了，与第一部分形成了鲜明的对比，旋律线大起大落，起伏不定。歌词“我虽然喜欢却没有对你说”一直重复了三遍，在这三遍的重复中，情绪一遍比一遍有所加强，直到歌曲高潮。第三部分是第二部分的重复，经过几个乐句的反复演唱、重复，近似于呐喊语言，使歌曲生动活泼，形象鲜明。歌曲把爱情比作冬天燃烧的一把火，形象地比喻出了恋人之间的火热情感和青春的活力。

【月亮河】美国流行歌曲。牟塞词，曼契尼曲。歌曲通过对美国月亮河迷人的风光景色的描绘，抒发了人们对月亮河的无比爱恋之情。全曲舒展流畅，气息宽广，唱起来使人酣畅尽兴，有一种飘

摇游弋于月亮河上之感。歌曲主题表现出一种水上的波动情绪,较完美地概括了歌曲的内容。复乐段曲式结构,两个乐段开头相同,结尾变化。其中后一乐段是前一乐段的变化反复。旋律中大量运用了四度、五度和大七度音程的跳进,使音乐情绪此起彼伏,呈波浪状,生动地体现了月亮河的粼粼碧波。歌曲还使人仿佛看到了那宽阔的河面和河两岸秀丽的风光。该歌曲的旋律还被作曲家改编为多种轻音乐和舞曲并流行于世界各地。

【爱情的故事】美国现代流行歌曲,西格曼词,赖依曲。原为美国电影《爱情的故事》主题曲。歌曲旋律优美抒情,并略带伤感情调。歌曲为单三部曲式。主题旋律多次在*i*、*3*之间跳动,表现出一种亲切与深沉的意境,并把人们自然地带回甜美的回忆中。在以后的发展中,旋律在主题基础上进行下行模进,歌词则以涓涓细流般的语言表达出对美好、崇高的爱情的回忆和赞颂。第一部分结尾出现三小节的过渡乐段,以离调手法,产生大调性的明快色彩。这一充满动力性的变化将乐推向第二部分高潮。在乐曲的第二部分,旋律出现较大的发展与变化,音域扩大升高,情绪在这里进一步地得到升华与渲泄。歌曲的第三部分再现第一部分,情绪开始回落如前,给人回味无穷之感。全曲流畅情深,词意细腻,词曲统一并具有强烈的感染力。法国通俗钢琴家理查·克莱德曼将此曲改为钢琴曲并亲自演奏,更具魅力。该曲成为世界当代风靡的流行曲目之一。

【爱情是蓝色的】美国流行歌曲,勃莱克伯姆词,波帕曲。音乐忧伤、悲切,表现了失恋人的痛苦。歌曲的第一部分是由两个乐句组成的乐段结构。整个乐段反复一遍,两个乐句都由级进的音阶

式下行构成，给人一种悲怆的失落感。歌曲的第二部分由第一部分暗淡的小调转到明亮的关系大调上，音乐的级进上行，使整个音乐情绪变得开朗明快，把人们带进了“爱情象太阳金灿灿”的光明境界，但转瞬间音乐又愁绪千缕，“转眼间的彩虹断，不再现”，此时此地的绝望情绪已推向了高潮，并紧紧地抓住失恋者的心态。第三部分音乐充分地表达了这种绝望的情绪：“黑暗的夜晚，想念着你，我多么孤单。爱情烟散云消，我的世界是一片蓝。”虽然音乐是完全的再现，又回到原来的关系小调上，却没有给人絮烦之感，相反使音乐意境变得更加完美。由于该歌曲充分表现了失恋者的痛苦、孤单和幻觉中的兰色世界充满着冰凉、凄楚情调，因此能深叩人心，使歌曲具有广泛的群众、社会基础。

【老人河】美国歌曲。是美国音乐剧《表演船》中黑人约翰的一个唱段。音乐剧《表演船》作于1927年，剧中黑人约翰由美国黑人歌唱家保罗·罗伯逊演唱。现《老人河》唱段经其改词，成为他在音乐会上的保留节目之一。歌曲表现了一个世代劳作的美国黑人对白人工头的血泪控诉。曲调简洁流畅，朗朗上口，开始乐句的下行动机源自黑人灵歌，表达了一种压抑、悲切的情绪。接着又在下方小三度进行模仿，加以强调，奠定了全曲的基本情调。歌曲中×·×××的节奏音型给人一种拖曳、沉重的感觉，使人联想到赤着双脚的黑人纤夫拖着大船在沙滩上步履艰难前行景象，形象地表现了当时黑人在白人皮鞭下痛苦生活的情景和黑人在沉重的压迫下寻求解放的迫切要求。“他不种蕃薯，也不种棉花”处，富有爵士音乐风格的×××××节奏的出现，与前部分的节奏形成鲜明的对比，给歌曲带来了新的情趣，这个音型在一个8度内不同音高上连续模仿进行6次之多，像在陈述、质疑，又像有宣

泄、控诉，让人感觉到一种内心对人世间的公平的仇恨在不断地积累，并酝酿着一种巨大的爆发。“我们流血又流汗，浑身酸痛受折磨”一句速度转快，表达了对白人工头的仇恨，接着速度放慢，再一次描绘了黑人的劳动情景。悠长、拖沓的节奏为下面的再现段做了铺垫和反衬。“我永不停止那斗争的生活”将全曲推向高潮。

【红河谷】加拿大民歌。流行于加拿大及世界其他地区。70年代末，经中国歌唱家王洁实、谢莉斯演唱后，这首歌曲在中国几乎家喻户晓，人人喜爱。该民歌曾经有过数种新填的歌词，最原始的歌词作者J·卫尔。歌词大意是这样的：“野牛群离草原无踪无影，它知道有人类要来临。大地等人们将它开垦，用双手带给它新生命。草原上将盖满金色麦穗，大城市过不久就建起，欢迎你各族兄弟，来到这最美丽的新天地。”现在在中国流传的这首歌词，描写主人公即将离别恋人时的情景，用“我们将怀念你的微笑。你的眼睛比太阳更明亮，照耀在我们心上。”等词句，细致、生动地描绘出美丽的姑娘与恋人告别时那依依不舍的心情。你“要记住红河村，你的故乡，还有那热爱你的姑娘”，唱出了姑娘对恋人寄予的希望。歌曲的语言质朴、感人，唱起来非常通顺、流畅。歌曲是乐段结构，曲调纯朴、自然且又通俗、易记。加上歌曲的音域适中，因此唱起来朗朗上口。弱拍起的旋律平稳、缓慢，整个歌曲的节奏清晰，基本是 $\underline{\times\times} | \underline{\times\times\times\times\times\times} | \underline{\times\times} \cdot \underline{\times O}$ ，这种固定节奏型贯穿全曲，使整个歌曲听起来连贯、统一。

【我参加了你的婚礼】美国流行歌曲。歌曲通过主人公伤感的倾诉，描述了他所热爱的姑娘就要与他人举行婚礼、姑娘的父母为女儿的出嫁而哭泣，而主人公更为悲伤的情感。歌曲为四三拍，为带

再现的三部曲式。全曲旋律优美，在较大的曲调线起伏中，也不失其流畅与通俗。第一部分连续大跳的运用，生动表现了主人公由于爱人的离弃而引起的伤感，音乐在深沉、悲凉的情绪中进行。第二部分旋律音区升高，这是主人公绝望情绪的强烈宣泄，由此把歌曲推上高潮。再现部分歌曲又回到伤感的气氛之中，歌曲进行变化的再现，进一步地揭示了主人公无可奈何的感受。主人公在婚礼上意识到了自己那破碎的梦和“可怜的心”的可悲，但他内心的爱情之火并没有熄灭。歌曲表现出了主人公在悲切的境遇中包含他敢于正视现实的勇气和承担痛苦的胸怀，其中更表现出了他那不顾一切的执着而深切的爱。

【鸽子】西班牙民歌。该歌曲描写一个离乡远航的青年对恋人的思念之情。歌曲采用哈巴涅拉舞曲节奏，具有浓郁的西班牙风格。全曲为单三部曲式，第一部分在哈巴涅拉节奏型的烘托下呈示主题，旋律中长音、三连音与切点音的相继出现，造成了一种动荡不定的效果，表现出离开恋人之后的思绪万千和心神恍惚。随后，主题经过一次反复。第二部分音乐从高音开始，三连音的运用增加了伤感的情绪。乐曲的结尾在低音区采用了一连串的四分音符，使曲调显示出一种紧迫感，充分表现出主人公渴望见到恋人的迫切心情。整首歌曲在哈巴涅拉曲的节奏伴奏下，始终洋溢着热情奔放的气氛。尽管歌词中流露出伤感的情调，但主人公乐观向上的情绪依然占据主导地位。主人公把恋人比作“鸽子”，希望它“来到我的身旁”，“飞过蓝色的海洋，走向遥远的地方”，并用自己丰富的想象力将失恋的悲痛埋藏心底，把美好的遐想带给听众。该歌曲旋律具有强烈的舞曲节奏，歌词具有浪漫奔放的气质并略带伤感。为世界著名歌曲之一。

【我的信条】法国歌曲。安德烈·巴斯卡尔词，保尔·莫里亚特曲。1966年创作并获ACC唱片大奖。歌曲具有浓郁的摇摆音乐风格，曲调流畅动听，为三部曲式结构。在第一部分中，歌词运用排比修辞的手法，表达了对爱情深情的追求。主题为感叹式的悠长乐句与三连音串接的同音反复级进下行音调结合。如此一长一短的反复呼应，如歌如泣，把作曲家内心的感情如洪水般倾泻出来，为此奠定了全曲的基础。第二部分旋律为第一部分曲调的位移变形模仿，并采用逆行的旋法，增强了音乐的“摇摆”感，同时一气呵成地把音乐推向高潮，热烈地赞颂如“明灯”、“生命”一样珍贵的爱情并赋予人们无穷的精神力量。第三部分旋律把一、二部分结合起来，成为节奏紧凑的动力性再现，更强烈地颂诉了作者深刻的思想感情和“有了你就有了世界一切”的炽热的爱情。

【昨天】英国流行歌曲。由英国“甲壳虫”乐队成员创作并演唱并风靡欧美。是一首具有抒情性民谣风格的作品。歌曲为三部曲式，主题旋律为交替平行大小调性质。这种平行大小调交替的手法很富于明暗对比的效果，对于该歌曲所表现的“幸福的昨天，忧伤的今天”的中心含义是非常适合的。这种色彩对比使该歌曲旋律刚柔相济，起伏有序而富于深沉、动人的抒情性。歌曲第一部分以一个失恋者的呻吟开始，表现出一种失落的伤感。第二部分音乐情绪有所变化，大有悲奋扬起之势。这种失落感的渲泄，使作为高潮的中段增强了气氛并与第一段情绪形成了鲜明的对比。第三部分为再现部。情绪又回到了开始的缠绵之中。表现出一种无可奈何的孤独以及对过去的深深眷恋之情。歌曲旋律优美、动人，歌词既深沉又通俗易唱。在“甲壳虫”的演唱中，该歌曲处理得

十分动情而真挚，为此该曲目成为欧美 60 年代最流行的歌曲之一。

【手拉手】第二十四届奥林匹克运动会会歌。美国莫罗瓦尔曲。在该歌曲中，人们可以强烈而清楚地感受到人类的友爱、平等、自由和人们手拉手的勇敢拼搏精神。歌曲一开始是气息悠长的 8 小节引子。紧接着，男声独唱以引子所显示的音调材料为基础，用庄严而饱满的表情，唱出奥运会火炬的光辉景象和千千万万颗心为此而跳荡的激动场面。随后（第 17 小节），女声独唱用同样的音调构成的旋律宣布伟大的时刻已来到，号召人们：“快快奋起，全人类世代友好，同生活，同成长。”此后（第 27 小节），合唱进入并与男声独唱交替进行。歌声一泻千里，叩动人心。在这一时空中，人们仿佛手拉手地进入了大同世界，小反复（第 40 小节），男女声独唱再度轮番进入，使前面的情绪、音调进一步得到渲染、强调。之后是大反复（DC）并跳跃到在情绪和结构上同引子形成照应的过渡性乐段（第 50 小节）。富有表情的 8 小节间奏后，又出现了合唱与男声独唱交替进行的乐段。这一震撼人心的中心乐段于全曲中被陈述了 6 遍之多。由歌词中不难看出，这系作者所要突出的主题思想。作者曾说过，他很早以前就想创作一首集雅俗为一体、表达人类共同心声的乐曲。就像这首歌曲结尾处歌词所展示的那样，作品中所颂扬的精神将超越时间和空间而获得永恒。作者于此不惜篇幅，竟用了 8 小节（合唱）的长度在不同的声部层上表达了全人类的共同心愿。

【卡秋莎】前苏联 30 年代群众歌曲。伊萨科夫斯基词，勃兰切尔曲。诞生于 1938 年。苏联卫国战争期间，这首歌在红军指战员中

广泛流传。作曲者勃兰切尔是 40 年代苏联有影响的作曲家。这首歌曲内容充满激情，歌唱保卫祖国的红军战士，表达姑娘们对战士纯真的爱情。卡秋莎是一位年轻少女的名字，由于歌曲深入人心，战士们就把当时最具威力的火箭炮取名为卡秋莎。歌曲的旋律结构简洁而工整，充满内在的驱动力和青春的激情。曲情荡漾着春光，表现出苏联人民在艰苦年代里的乐观主义精神。该歌曲的音乐动机曾被第二次世界大战中意大利反法西斯战士发展成为《风在呼啸》的战歌。意大利作曲家玛里渥·查弗莱德在他的《第四交响曲》“终曲”中，也引用《卡秋莎》中的旋律片断。在苏联，流行音乐家们将它改为摇滚乐与爵士乐，使它在和平时期发挥更大的愉悦功能。

【莫斯科郊外的晚上】马都索夫斯基词，索洛维约夫—谢多依曲。是前苏联作曲家索洛维约夫—谢多伊为 1956 年苏联斯巴达克运动会的文献纪录片《在运动大会的日子里》所写的插曲。前两段歌词，是夜景的描写；后两段歌词描写一对青年男女相互倾心却又不肯启齿的爱情。旋律新颖而富于明快、甜美的特色，用音干净利落，通俗上口。这首歌曾获第六届世界青年联欢节歌曲比赛一等奖，获 1959 年列宁文艺奖金。1958 年美国钢琴家范·克莱本将此歌改编为钢琴曲。

【我亲爱的母亲】马雷什科词，麦博罗达曲。为前苏联电影《青年时代》插曲，表现了游子思念母亲的细腻感情。音乐充满了诗情画意般的回忆：母亲的手巾，母亲慈祥的笑容，母亲送我走上遥远的征途……这一幅幅栩栩如生的画面，无不扣人心弦。人生在世，每一个人都享受过母亲无私、真诚而伟大的爱。是母亲，把

毕生的精力都花费在儿女身上；是母亲，用勤劳的双手哺育儿女成长。世界上千千万万的母亲们，为儿女的一切揉碎了心肠。当儿子长大即将远行之际，母亲含泪目送着儿子的背影，默默地祝福他平安、吉祥如意。为此，这首歌曲蕴含着一种亲人别离的痛苦和儿子思乡、恋母的惆怅。歌曲的内部结构较为复杂，但井然有序，层次分明。平稳隐约的思绪逐渐上升，致使旋律亲切感人，纯朴流畅。歌曲后半部分的二重唱，更显得和谐贴切，塑造了儿子与母亲一往情深的艺术形象。

【山楂树】前苏联 50 年代初群众抒情歌曲。比里宾柯词，罗德庚曲。歌曲表现了一名年轻女工在爱情生活中遇到的难题：同一个车间里，青年镟工和锻工都爱上了她。两个小伙子都是那样的可爱，但她到底选择谁呢？歌曲充满深情并流淌着爱的甜蜜，更刻画出幸福中的不安与矛盾。这首情意绵绵但又染上强烈时代色彩的抒情歌曲，不仅受到苏联青年的喜爱，六七十年代以来也在中国青年中广泛流传。5 大段歌词向我们展示出各个不同但又具备内在统一和谐画面：第一段，暮色中的工厂，电焊的弧光，远远的列车，明亮的车厢。这是离工厂很远的小山坡上，两个青工在等着少女的到来；第二段，汽笛停息，姑娘下班了，她走向约会的地方，两个小伙子正在焦急地等待着她；第三段，少女矛盾的内心开始披露出来，她到底爱谁才好？三人沉默无语：她为难，而他俩期待她的选择。第四段，三人僵持的局面竟延续了多久：夜行的大雁飞远了，大地已披上了白霜，经历一个晚上，但充满爱、充满矛盾的僵局还在继续。第五段和副歌，都是少女的自叹：他们的可爱都是一样而无法分出上下，只得把希望寄托于山楂树的回答。但是，山楂树是不可能回答的。这只是歌曲主人公内心不

现实的期望罢了。整个音乐的旋律意境，给人带来一种极端的深沉、感伤、甜蜜的美的体验。平稳的音调进行、中庸的华尔兹节拍与速度以及俄罗斯的自然小调式，巧妙地交织出一股动人的情感流，这股情感流已超出了歌词所指定的现实、精神世界而成为一个具有普遍意义的东西，难怪它在时空传播中具有极大的持续性和广泛性。这股情感流像一段神奇的生活录像带，录下了在人们过去生活中与它并行的一段经历。当人们重新听到这首歌曲的时候，过去的一切又会重新回到人们的眼前：温馨、幻想、希望、沉湎。该歌曲较为典型地反映出音乐的这种功能。

【祖传的老钢琴】前苏联电影《爵士乐队中的我们》插曲。全曲从演唱、旋律处理、和声运用、伴奏等方面，都充满浓郁的爵士风格，是西方爵士音乐与俄罗斯传统音乐相互融合的成果。十月革命胜利后，前苏联曾对西方近现代音乐的新流派、新体裁、新风格基本上采取排斥的态度。但事实证明，爵士音乐是一种具有广泛群众基础、拥有无限生命力的新兴音乐体裁，它那新颖的配器手法，丰富的节奏，富于特色的和弦以及惊人的、随机应变的即兴演奏技巧，与广大听众并未产生距离。前苏联 60 年代以来出现很多爵士乐器乐作品以外，作曲家们也开始写作带爵士风的声乐作品。本曲就是其中的一首。旋律中出现的升降变化半音，大都是爵士和声中常用的七、九和弦的和声音。这些音的运用，给大小调式旋律的正常进行带来飘忽不定和意外的新鲜感。歌曲以一台古老的钢琴为题起兴，表现前苏联青年在艺术上执著的追求和创新，也歌颂了前苏联人民在新的历史时期的改革开放精神。

【国王万能】雷切科夫词，杰尔别涅夫曲。前苏联歌星阿拉·布加

乔娃在 1975 年保加利亚举办的第四届国际流行歌曲金俄耳浦斯杯大奖赛中一举夺魁的成名之作。该歌被布加乔娃处理得风格别异，幽默风趣，使整个舞台演出效果妙趣横生，征服了在场的观众和评委。布加乔娃获得金奖并从此声名大振。《国王万能》的歌词，是在讲述一个幽默风趣的小故事：一位名叫路易的国王，聪明能干，治理国家也颇有良方。他爱上了一个平民出身、美貌惊人的牧鹅姑娘。但是皇族“门当户对”的传统婚俗观念，使他不得不去娶一个他并不爱的、长得奇丑无比的姑娘作皇后。老百姓嘲笑他，瞧不起他。歌中唱道：“国王路易万能，他无所不能，但自由的爱情他无能，无能！任何一个国王都是这样无能！”歌曲通过小巧的叙事性描写，充分地表现出老百姓对统治者痛快酣畅的嘲笑，为此而蕴含着极其深刻的历史性真理和社会寓意。在布加乔娃的舞台演出中，我们可以领会到生气蓬勃的、感人的艺术效果。布加乔娃在这支歌曲的表演中扮演着讲述这段趣闻的“小广播”角色。尖刻俏皮的叙述，幽默风趣的逗笑，为这首歌曲添色增辉，充分地表现出她的艺术功底与天才的艺术创造能力。歌曲旋律保留了俄罗斯自然小调的调式传统，但又巧妙地糅进了大调式的明朗色彩，根据俄罗斯的语言习惯，在旋律行腔中又出其不意地进行六度下行大跳，并在副歌尾声反复时作小二度调性提升，刚柔相济，辗转起伏，使音乐情绪蕴含着一种内在活力和现代感觉。该歌曲在取材、立意、旋律构思等方面都显得新颖别致，通俗而不庸俗，通俗中更见典雅，在前苏联已是家喻户晓，有口皆碑。

【童年到那里去了】前苏联 80 年代流行歌曲。扎采平词，杰尔别涅夫曲。为歌星阿拉·布加乔娃演唱的一首名曲。全曲分三大段，

每段后面加唱一个副歌。每一段音乐情绪可分为两个层次。第一个层次（前八小节）的旋律平稳安详，有梦幻般的感觉。第二个层次的旋律（后八小节）前两小节原样重复，第三小节在伴奏的同一和声功能取用和弦第七音为旋律音向上展开，与前一部分的旋律线条形成相反的走向，为副歌的转调、渲泄性的呼唤作充分的准备。副歌经过一小节的共同和弦过渡，由 $1=C$ 转入 $1=A$ ，歌曲进入了情绪激昂的渲泄、呼唤部分。三大段及副歌陈述完毕后调性回复到 $1=C$ ，用一段充满梦境的迷茫、虚无飘渺的意境的器乐尾声（歌谱中未附）结束，强化了歌曲震撼人心的艺术感染力。这段器乐旋律反复演奏四次，是歌曲主旋律的对位伴奏旋律。作曲家巧妙地把它单独抽取出来作为尾声陈述：弦乐、合成器人声、合成器手风琴、合成器口哨音分别主奏。歌词充满了童心、青春和朝气。词作者把“童年”这个抽象的概念巧妙地拟人化，而且处理得形象生动，准确地抓住了一个共同的社会心理：每一个人都怀念自己的童年，不管他的童年是幸福的或是痛苦的，他都会回忆。回忆使它思念故乡、亲人、童年的朋友。时光的飞逝，生命的短促，这种怀念将与日俱增。因此，歌词写得深情动人，促使听众进入一个永远也无法回来的童年的虚幻意境。“童年已悄悄离去”，“电话也不给我打来”，“愿彩云变作骏马，带我寻找它的踪迹”，“愿阳光变成火箭，追寻失去的梦境”，这些词句充满了时代感、幻想、天真和艺术家别具慧眼的想象力。副歌的歌词，又诗意般地呼唤，一往情深地宣泄，沉醉中追忆自己的父母，追忆童年时代的伙伴。全曲各段的结音和曲终均在 7 音上结尾，表现出鲜明的充满作曲家个性和创造性想象的艺术特色。

【天使】前苏联 80 年代初流行歌曲。雷切科夫词，杰尔别涅夫曲，

为前苏联歌星阿拉·布加乔娃的保留曲目。歌词立意新颖绝妙,具有震撼人心的艺术魅力。歌曲描述一位内心深处极其痛苦的妇女,在梦中进入了宗教世界并与天使进行一席对话,充满幻想、迷茫、憧憬与遗憾。歌词叙述性地向我们讲述了女主人公在一个晚上奇妙的经历:在辗转不眠的夜里,天使轻轻地飞到了她的房间。天使要为她解脱痛苦,要为她寻找幸福。但这位妇女却说:“我没有痛苦和烦恼”,“我的幸福谁也比不了”……天使被女人的这一席话迷住了。天使自语道:我总算遇上了一个很幸福的人。当天使飞走后,这位妇女开始后悔:我为什么不向天使——这位上帝的使者讲出我真实的内心?我为什么不去追求我真正的幸福?为此,她又陷入了更加深沉的痛苦、后悔与烦恼中。也许,她有一个很富裕的家,一个似乎十分平静、温暖、幸福的家,但她并没有享受到真正的爱情。正如她自己感叹地唱道:“我的爱并没有找到”、“爱情像海市蜃楼虚无飘渺,我在这茫茫的世界苦苦寻找,苦苦地寻找,但是总也找不到。”这首歌曲具有普遍的社会性。它真实而深刻地概括出现代社会中一个普遍的、令人关注的社会现象和社会问题。在当代社会,为什么会出现这种现象?对这种现象是贬还是褒?这也许是社会学家、伦理学家、心理学家、生理学家们所研究的课题。歌曲旋律糅进了大量的语言因素,因而更显得亲切自然:真诚的叙述,沉闷的宣泄,言不由衷的对白,坦率的感慨。在这些语言中富于生气的、运动的成分,都被作曲家、歌唱家艺术性地与音乐汇在一起,创造出了一个奇妙、荒诞但又充满浓郁现实感的画面。伴奏中打击乐的鼓点,低音电贝司的音色、节奏都设计得十分新颖别致,有一种神秘的宗教气氛。

【小屋边的芳草地】前苏联 80 年代流行歌曲。阿·波佩列切诺夫

词，米库尔曲。前苏联是一个宇宙科学强国。宇航员在太空遨游的现实，已成为艺术家们所关注的课题。歌曲从一个新的角度来表现现代宇航事业。宇航员怀着对未来世界探索的勇气离开了地球，在广阔无边的太空中，透过船舱窗口，眺望着哺育他们成长的地球以及地球上的云带、山脉、海洋。在此刻，他们会自然地吧地球比作母亲。一种孤独、惆怅、神秘的心态油然而生。身边，是拥挤狭长的仪表世界；眼前，是寂静无边的宇宙空间；远处，是闪闪发光的星球海洋。此时此地他们对地球——母亲的热爱和依恋以及在这难舍难分的依恋中滚滚落泪，是可以理解的：怀念人类，向往着地球而更感到离群索居的寂寞。但宇航员们又是人类的精英，他们具有超人的勇敢与顽强，为人类壮丽事业英勇献身。这首歌曲描写了前苏联宇航员在太空中的真实心态，但更是一首对人类英雄们抒情性赞歌。歌曲艺术风格趋向于传统。在结构方面，工整的四句头加副歌以及歌曲前半部分的和声小调式和密集型的音符组合，会使我们有向前驱动的精神脉动感，与飞船的飞速疾进、宇航员的勇敢进取精神气质相吻合。副歌的词、曲又与前面部分形成鲜明的对比：在旋律上，节奏型舒展宽松，自然小调与和声小调交替穿插，流动着幸福温暖的热流，衬出一幅宁静安详的艺术画面。

【伏尔加船夫曲】俄罗斯民歌。该曲是一首沉重、粗壮而又富于反抗精神的纤夫之歌。艺术意境与俄罗斯画家列宾的名作《伏尔加纤夫》相同。列宾的油画展示出一群衣衫褴褛、胸前套着纤索的纤夫，用整个身心负着沉重的货船前进，伏尔加河空旷辽阔的沙滩上留下一串串脚印，前面的路程仿佛永远没有尽头……但是领头走在前面的肩膀宽宽、额上包着头巾的卡宁，那和卡宁并肩走

在一起的大胡子老汉，还有那脸上流露出反抗情绪的拉尔卡，不正已觉悟到世道的不公而对沙俄的专制统治怀着深深的不满吗？这首歌经过俄国杰出男低音歌唱家夏里亚宾的天才处理，艺术形象更加完整，不但沉重的步伐、背纤的呼喊和纤夫内心的愤懑不平之声都历历可闻，而且通过轻—响—轻的力度安排，形象地表现出这艘被纤夫们拽着的货船由远而近、由近又远去的过程。旋律简练，线条层次清晰，第一小节出现的基本乐汇贯穿全曲，以此为起点不断向上“弹跳”，又回归，形成了极其绝妙的旋律发展手法和艺术效果。凯涅曼编写的钢琴伴奏加强了纤夫们沉重的步伐，并在低音区连续三连音中听到伏尔加河的浪花声。这种气势在根据这首民歌改编的男生合唱中显得更加壮阔。

钢 琴 曲

【牧童短笛】中国钢琴独奏曲。贺绿汀作曲。该作品是应1934年欧洲著名作曲家亚历山大·齐尔品来中国征集中国风格作品而作并获头奖。此后作曲家齐尔品将此作品带到欧洲亲自演奏并在日本出版。从此这首钢琴曲更闻名海内外，成为世界钢琴家的常备曲目。全曲共分三段。第一段犹如一幅淡淡的水墨画，牧童骑在牛背上悠闲地吹着笛子，在田野里慢慢游荡，天真无邪，令人喜爱，表现出一幅美丽、温馨的田原春色。中段是用快板节奏写成，是一曲传统的民间舞蹈场面，表现出牧童与牛儿的欢蹦跳跃和阳光下的和谐温暖，与第一段形成鲜明的情绪对比并深化着“牧童短笛”的音乐形象。最后一段再现第一段旋律，但采用了加花变

奏的形式，使旋律更加绚丽多彩，丰富充实。该钢琴曲主题采用五声音阶写作，具有浓郁的中国传统民间风格并充分地采用了复调音乐的创作手段，演奏中左右两手弹奏的旋律各具个性但又水乳交融，别具一番艺术情趣。该曲是近现代中国风格钢琴曲的一个创造性的典范作品。

【东蒙民歌主题小曲七首】中国钢琴曲。桑桐作曲。1953年创作。乐曲通过诗情画意般的描绘，表现出东蒙地区的人民的真挚深情和活跃多姿的生活风俗。第一首《悼歌》，曲调源自民歌《塞很》和《丁克尔扎布》。开始是朗诵调的风格，以表现英雄临终的遗言。第二首《友情》由《满冻通拉格》和《四海》两首民歌写成，歌颂了真挚、永恒的友谊。第三首《思乡》，采用民歌《兴安岭》，表现出游子思家的缠绵之情。第四首《草原情歌》，表现出青年思念姑娘时那种婉转而热烈的情绪。第五首《孩子们的舞蹈》表现出一种天真烂漫、活泼可爱的儿童形象。第六首《哀思》，民歌原名为《思乡》，在乐曲处理上作了较大的改变，表现如诉如泣的哀痛心情。第七首《舞曲》，主题采用民歌《英德格昂嘎》，通过创造性的改编，已成为一种生动有力的舞曲，中段曲调为创作，表现少女优美典雅的独舞形象，中段以后，乐曲进入了欢腾热烈的群舞场面。该作品曾获1957年世界青年联欢节创作比赛铜质奖。

【巴蜀之画】中国钢琴组曲。黄虎威作曲。由具有四川民歌风格的6首小曲组成。每首小曲都象一幅风景画或风俗画，表达了作者对巴山蜀水自然景色的赞赏和对家乡人民的厚爱。(1)《晨歌》，旋律出自蒲江民歌《割草歌》，短小、精练，是一幅清淡的水墨画。(2)《空谷回声》，采用藏族民歌旋律，运用钢琴的力度对比和踏

板、音色的变化,在不同层次上表现空谷回声。(3)《抒情小曲》,旋律出自江淮民歌《隔河望见姐穿青》,曲调抒情、质朴。(4)《孩子舞》,引用了阿坝藏族的民间歌舞音乐,抒情而富有律动感。(5)《蓉城春郊》,旋律出自民歌《大河涨水》,描绘了川西平原的春色。中段旋律在中声区由左手奏出,伴以右手的和弦,将情与景交织发展,在高潮中引来再现。乐曲点缀了一、两声鸟鸣,并运用了钢琴的音色变化,增添了春天的讯息。(6)《阿坝夜会》,是一首歌唱幸福生活的民歌,全曲节奏火热粗犷,旋律活跃欢快,结尾如似人群渐渐远去,而鼓响的余音却依然回荡在茫茫的夜色中。

【a 小调钢琴奏鸣曲】古典钢琴曲。莫扎特作曲。作品 K. 310 号创作于 1778 年。乐曲自始至终内含着细腻的情感第一乐章是中庸的快板,主题以跳动的音型出现,如勇敢的骑兵杀入战场。在一段快速的变奏之后,引出了 C 大调的第二主题。第二乐章,如歌的行板,缓慢而细腻,深切的感情如同淙淙泉水,清彻透底。第一主题显得十分优美,并带有上一乐章遗留下来的情感。第二主题的出现,如太阳破云而出,变得更加细腻,情感也更加深厚了。第三乐章是急板,采用回旋曲式,主题变得更加细腻,如同一个脱离了现实的幻影,在叮叮咚咚的敲门声中出现。门打开后,幻影看到了现实世界。在一片喧哗声中又忽然离去,留下了一片宁静,乐曲也随之结束。

【A 大调钢琴奏鸣曲】古典钢琴曲。莫扎特作曲。作品 K. 331 号,创作于 1778 年。该曲采用变奏形式写成。第一乐章主题明朗而抒情,并富有歌唱性。第三变奏开始, a 小调代替了 A 大调,主题变得忧郁而富于悲哀的色彩。第二乐章是小步舞曲,好象是第一乐

章舞曲性变奏的继续,只是更加明亮,更加抒情。第三乐章是 a 小调土耳其风格的回旋曲。著名的《土耳其进行曲》就是根据这一章改编而成。优美而带有舞蹈性的主题贯串整个乐章,特别是模拟土耳其军乐特点的音调,和舞蹈性的主题形成鲜明的对比,构成了本乐章特殊而非凡的色彩。全曲结束在军乐隆隆的鼓声中。该奏鸣曲一出现就受到广大听众的喜爱,特别是第三乐章改编为钢琴独奏和管弦乐曲后,该作品更是家喻户晓,成为一首十分流行的钢琴作品。

【第十七钢琴奏鸣曲】古典钢琴曲。贝多芬作曲。标题为《暴风雨》。作品号 31 之 2。创作于 1802 年。第一乐章是富于戏剧性的热情的快板。第一主题包括了三种不同速度的音调(沉思、激动和疑问)。第二主题从叹息呻吟的音调上升为悲壮激昂的热情。在再现部中,第一主题的第一个音调发展为意味深长的喧叙调,然后热情激动的快板回答了喧叙调提出的问题。展开部对音乐的形象发展所起的作用不大,而在再现部中,音乐形象的矛盾和冲突表现得更加尖锐。如果说犹如暴风骤雨般的第一乐章是戏剧的一幕,那么明净、安详的慢板第二乐章就是暂时的宁静。象一首夜曲,第一主题犹如庄严沉静的内心歌唱,旋律不断在高音区和低音区上交替进行,象征纵横驰骋的思维活动;第二主题则纯朴而明朗,具有民歌的风格。小快板的第三乐章用川流不息的十六分音符节奏,表现出一种活跃奔放的精神境界。

【c 小调革命练习曲】波兰钢琴曲。肖邦作曲。作品号 10 之 12。便作时间约为 1831 年。作者在斯图加特听到华沙起义失败的消息,在精神的极度振动中写下该作品,表现了作者悲愤的心情。该曲

不同于一般技术训练的练习曲，而是以其鲜明的音乐形象使练习曲具有深刻的思想内容和高度的艺术气质。乐曲的低音部分以十六分音符高音大幅度地急骤起伏，如同心潮的咆哮；高音部分以加强八度的特点弹出具有英雄气魄的刚毅而雄伟的主题，如同狂风逆浪中振臂呐喊。在音乐的陈述中，有激昂的号召、内心的苦痛、愤怒的抗议等多种情绪轮番交替，形成了一股巨大的声浪，表现了肖邦彼时彼地起伏澎湃的复杂心态。乐曲的结束显得非常哀痛，好像在对祖国的前途深深地忧虑。但乐曲最后又回到了刚毅果敢的音乐形象中，表现了作曲家对民族解放斗争必定胜利的坚定信心。

【 b 小调钢琴奏鸣曲】波兰钢琴曲。肖邦作曲。作品号 35。创作于 1839 年，为肖邦三部钢琴奏鸣曲中最著名的一部。引子的气氛显得严峻而矛盾，第一主题节奏短促，像激动的询问，如悲愤的诉说。第二主题显得幻想与沉思。第二乐章用三部曲式写成，首尾两部分主题冷酷而刚毅，有一种愤世嫉俗的阴沉感。中间部分穿插了很长一段梦幻般的音调。第三乐章是著名的葬礼进行曲，作品笼罩了浓浓的哀悼气氛。在丧钟般的低音和弦的敲击下，严肃的旋律展示出一幅送葬队伍缓缓行进的悲壮场面，这个旋律在发展中不时激起强烈的情感浪潮。李斯特对此解释道：“这里哀悼的不仅仅是一位英雄的牺牲，而是整整一代人的牺牲。”作者在此为波兰民族的悲惨命运而哭泣。乐曲的中段是一个民谣般的抒情段落，朴素和纯净的音调把人们引向对祖国的思念。末乐章从头到尾是三连音的八度齐奏，速度快，给人以烦躁不安、渺茫无望的感觉，和前三章一样，表现了作者在寄寓异国时代的种种复杂心情。

【四季】俄罗斯钢琴曲。柴可夫斯基作曲。作品号 37a。创作于 1876 年。为 12 首乐曲组成，每月一首，分别与 12 个月的节气特征相联系，生动地反映出了俄罗斯的风俗人情侧面。其中包括：《壁炉边》（1 月）、《狂欢节》（2 月）、《云雀之歌》（3 月）、《松雪草》（4 月）、《白夜》（5 月）、《船歌》（6 月）、《刈草者之歌》（7 月）、《收获》（8 月）、《行猎》（9 月）、《秋之歌》（10 月）、《雪橇》（11 月）、《圣诞节》（12 月）。12 首乐曲包括了劳动生活、大自然风光景物和风俗活动。其中《船歌》尤为著名。其主题旋律具有迷人的俄罗斯音乐风格，使人联想到幽静而美丽的俄罗斯乡村夏夜。《雪橇》以涅克拉索夫的“别再忧愁地眺望大道，也别匆忙地追赶雪橇，快把那些郁悒的担忧从你心中打消”为题诗，主题音乐是一段情真意切的旋律，给人们以俄罗斯冬季茫茫白雪原野的联想。乐曲的中间部分由活跃清脆的马蹄声逐渐变为清脆悦耳的铃铛声，并在低音声部复现赶橇人的歌唱旋律。音乐形象逐渐远离，歌声与铃声逐渐消失。

【雨中花园】法国钢琴曲。德彪西作曲。作于 1903 年。为《版画集》第三曲。乐曲以两首古老的法国民歌为素材，通过雨、云、阳光、晴空的瞬息变幻，逼真地描绘了法国的田园景色和儿童的天真烂漫的形象。乐曲给人们一系列丰富的联想：儿童在花园里游戏，一阵从远而近的暴风雨袭击过来，孩子们仓惶逃跑。雨停了，孩子们又高兴地继续玩耍。或者，听众面前会出现这样的画面：午睡时，孩子们在母亲的催眠曲中进入梦乡。在孩子们美丽的梦幻中，暴风雨来了，小树摇曳，花儿呻吟。沉睡的孩子们惊醒了，母亲唱着歌儿安抚着他们，但一个突如其来的响雷淹没了他们的歌

声。此刻，母亲悲伤地唱起了一首歌曲：“我们不再回到森林去，月桂树已砍倒……”随着最后一个闪电和远去的雷声，暴风雨停息了。从惊恐中解脱出来的孩子们兴高采烈。窗外，雨过天晴，彩虹万里，光芒四射的太阳露面了，它为战胜暴风雨而欢笑。这种印象派的音乐风格，对欧美各国的音乐产生了深远的影响。

交 响 曲

【第一交响乐】中国交响曲。李焕之作曲。标题为《英雄海岛》。创作于1958—1960年间。全曲分4个乐章，第一乐章为“在祖国的东南海”。第一主题是一首优美的闽南民歌《四季歌》。副部主题是取材于闽南民歌《索罗连》，音调明朗而豪爽。展开部是以暴风雨的侵袭和军民的顽强劳动作为对立的形象。第二乐章“英雄战歌”，是有活力的快板。开始由弦乐拨弹奏出战斗的步伐，音调出自南曲《八骏马》和包含有《中国人民解放军进行曲》、《三大纪律八项注意》的人民军队主题。第二主题是以“英雄小八路”和“前沿十姐妹”为代表的英雄民兵形象。第三乐章“在前沿村庄”为柔板——行板。音乐主题单纯而富于变化，吸取了闽南戏曲和南曲的音调，写成三、四个抒情性的旋律，以表现人们丰富的内心的情感。第四乐章“辽阔的祖国海疆”，用前面“英雄小八路”、“十姐妹”和解放军主题的再现，以及海风呼啸音调汇成一股强大的洪流并形成一个新主题。最后以壮阔的铜管奏出《索罗连》与第一乐章序奏的音调，表现伟大祖国海疆的辽阔、威严与坚强。

【长征】中国交响曲。丁善德作曲。创作于20世纪60年代初。该

曲以丰富的音乐表现手法，生动形象地反映了举世闻名的二万五千里长征这一伟大历史事件。第一乐章“踏上征途”，奏鸣曲式，表现革命老区人民依依不舍欢送红军的情景。第二乐章“红军是各族人民的亲人”，是回旋曲式、复二部曲式和变奏曲式三者结合的混合曲式。第三乐章“飞夺泸定桥”是谐谑曲，表现红军飞速行军抢渡大渡河后，又踏上征途，胜利地前进。第四乐章“翻雪山，过草地”，是无再现部的三部曲式。描绘了高山满盖皑皑白雪，无边的草地荒无人烟，红军以革命英雄主义气概，克服难以想象的困难继续前进。本章成功地借鉴了印象派的手法，使音乐变得十分生动形象。第五乐章“胜利会师”，是无展开部的奏鸣曲式。表现了中国工农红军历尽艰险到达陕北，胜利会师，人民纵情欢呼，尽情歌唱长征的伟大胜利的喜庆场面。该作品曾多次在国外演出并获得较高的评价。

【第二交响乐】中国交响曲。冼星海作曲。标题名为《神圣之战》，创作于1943年10月。该曲为单乐章交响曲，构思宏伟，并有两个对立的音乐形象：苏联人民的英雄形象——以《国际歌》中“英特纳雄耐尔”一句的曲调为主导动机；德国法西斯的音乐形象——以小鼓最先奏出冷漠、凶险的节奏型为主导动机。两者不断交织、冲突，构成了一幅极为激烈的战斗场面。在乐曲的发展过程中，作者将前一音乐形象——苏联人民的音乐形象多次进行交响化的发展与变化，表现出了人民的和平劳动生活、奋起保卫祖国、胜利狂欢等生动的场面和情感。而法西斯的音乐形象则由开始的不可一世，一直发展到最后的垂死挣扎。在苏联人民音乐形象中，有一个与此相对比的第二主题，感情深沉真挚，由沉痛的哀悼，逐渐发展为对英雄的歌颂，旋律不断发展的宽广明亮，表

现了对阵亡烈士的哀悼和对人民英雄的崇敬。全曲结束在《国际歌》的铜管乐声中，表现出反法西斯战士勇往直前的革命大无畏精神和对胜利的信心。该交响曲是作者到达苏联后，德国法西斯进攻苏联，面对艰苦的环境，作曲家带病完成的。

【C 大调第四十一交响曲】古典交响曲。莫扎特作曲。创作于 1788 年夏天，作品号 K. 551。该交响曲具有宏伟的史诗性和非凡的创造力，曾以“朱庇特交响曲”著称（朱庇特是古罗马神话中的最高造物之神）。第一乐章是无引子的快板奏鸣曲式，整个主部音乐带英雄性格。副部主题典雅优美，而具有乐观自信性格的结束部主题占有重要地位。第二乐章由奏鸣曲式写成。带行板特点的音乐，时而显得沉静凝思，时而显得愤慨咆哮，为该曲增添了悲壮的戏剧性。第三乐章是小步舞曲。第四乐章显得格外精采。作曲家把古老的赋格曲形式融入到快板奏鸣曲结构里，使复调音乐与主调音乐写作手法得到了有机的结合。当各主要主题以主调音乐方式呈现后，随后即以“三重赋格”的形式出现，形成了音乐语言的多层次陈述。尤其在展开部与乐章的结尾部分，得到了进一步的发展。第四乐章又称为“胜利的赞歌”。

【第五交响曲】古典交响曲。贝多芬作曲。作品号 67，标题为《命运》。创作于 1805 年左右。第一乐章的主题思想是“命运的敲门声”。作曲家说：“我要扼住命运的咽喉，他不能使我完全屈服……”。该交响曲精炼、简洁，结构完整、统一。全曲分为四个乐章。第一乐章为奏鸣曲式，一开始就出现了命运敲门式的动机，该动机发展出惊惶不安的第一主题。随后，圆号吹出了由命运动机变化而来的号角式音调，引出了明朗、抒情的第二主题。第二乐

章用双主题变奏曲写成。第一主题抒情、安详、沉思，由中提琴和大提琴拉出；第二主题先由木管奏出，然后转入C调，由铜管乐器吹出英雄豪迈的凯旋进行曲。第三乐章表现决战前夕各种力量的对比。第四乐章为奏鸣曲式，一开始乐队全奏辉煌的第一主题，然后由弦乐拉出欢乐的第二主题，这是由三连音组成的胜利舞曲。到发展部的高潮时，狂欢突然中断，远远地又响起了命运的威吓声，但再也无法阻挡历史前进的潮流。辉煌的第一主题再次响起，这场与命运的决战，最终以光明的彻底胜利而告终。

【第九交响曲】古典交响曲。贝多芬作曲。作品号125，创作于1824年前后。全曲四个乐章。第一乐章为奏鸣曲式，第一主题严峻、有力，表现了艰苦斗争的形象。第二主题用悲叹的音调表现着苦难。第二乐章为谐谑曲，表现着振奋、明朗、积极的形象。第三乐章为哲理性的慢乐章，好象作者在进一步探索人生的道路，用变奏曲形式写成。第四乐章，不仅是整个交响曲的总结，也是作者一生的总结，用变奏曲形式写成。第一部分开始时，管乐吹出惊心动魄的乐句。以后，木管乐器隐约闪现“欢乐颂”主题的音乐片断。第二部分是《欢乐颂》大合唱。这是作曲家为更深刻地表现作品的思想，突破了交响乐的结构形式，以德国诗人席勒的《欢乐颂》为歌词写成的大合唱。在以后“欢乐颂”主题的第七变奏是纯器乐的军队进行曲，第九奏是乐队赋格曲。当合唱队以辉煌的音响重复了大合唱后，音乐转入了庄严的行板，出现了宣叙调式的赞美诗，然后是“欢乐颂”主题的第十一次变奏，用双主题赋格段写成，上方声部唱《欢乐颂》，下方声部唱“拥抱起来，亿万人民”，两种主题交织并列展开。最后音乐进入急板，在胜利的辉煌乐声中结束。

【幻想交响曲】古典交响曲，伯辽兹作曲，作品号 14_a，创作于 1830 年。该曲深刻地表现了对爱情的狂热、绝望和梦幻的意境。全曲由五个乐章构成。第一乐章“梦幻、热情”，奏鸣曲式。先是广板，然后是热情的急快板。第一乐章表现了阴暗、忧郁而又转向热情、明朗的主题。第二乐章“舞会”，适中的快板在华丽宴会的舞会上，艺术家遇见心爱的人，这是一段辉煌的圆舞曲，作者在乐队中首次采用了两架竖琴。第三乐章“田野景色”，慢板，以英国管和双簧管模仿乡间牧童的二重唱，使沉思中的艺术家激起热情和期望。第四乐章“赴刑进行曲”，从容的快板。艺术家服毒后昏迷，以为自己杀死了情人，被判死刑。在描写押赴刑场时，“固定乐思”出现，仿佛是对爱情的最后眷恋。采用了三支长号、两个低音号、四个定音鼓及其他打击乐。第五乐章“妖魔夜宴的梦”，快板，是一段群魔狂舞的回旋曲。《幻想交响曲》从失恋这样一个侧面，反映当时欧洲的一些艺术家在生活逆境中的苦闷情绪，并从标题音乐创作和交响乐配器两个方面为后来的浪漫主义音乐创作提供了宝贵的经验。

【罗密欧与朱丽叶】法国交响曲。柏辽兹作曲，作品号 117，1839 年 11 月首演于巴黎音乐院。全曲以展开剧情和展现场面为基础，规模宏大，结构复杂，以四大部分组成，每部分又细分几个段落，并附有标题。第一部分，序，“争斗、骚动、国王的仲裁”。开头的赋格式快板序曲，其内容与莎士比亚戏剧中第一幕第一场相近。接下来的序诗部分，由女中音独唱和三声部合唱，并接着用独唱或合唱表现罗密欧对朱丽叶的爱慕之情。第二部分，“罗密欧独自一人。忧郁。音乐会与舞会。恺普莱特家的盛宴”。第三部分，

“爱的情景。幽暗静寂的夜晚降临在凯普莱特家的花园里”。第四部分，“爱的妖精玛伯女王”是全曲格外有力的段落。第四部分包括以下段落：“续谐曲（急板）“朱丽叶的葬礼”（缓慢），“罗密欧在凯普莱特家墓地呼喊，朱丽叶苏醒（狂喜。绝望。一对情人死去时的痛苦与去世）”，“终曲（人群闻讯赶往墓地。凯普莱特与蒙泰欧两家人的争吵。劳伦斯神父的宣叙调以及和解的誓言）”。该交响曲是叙事性和幻想性相结合的作品。

【e 小调第九交响曲】捷克交响曲。德沃夏克作曲。标题为“新世界”，作品号 95，创作于 1892—1893 年，作品集中地表现了流落异国的捷克人对祖国的思念之情。第一乐章为奏鸣曲式，在慢板的引子中，表现了作者初到美国时的感情。第二主题略带伤感，具有黑人民歌的特点。第二乐章为复三部曲式，旋律显得深切感人。第三乐章为复三部曲式的谐谑曲。音乐从第一个主题过渡到第二主题，再回到第一主题，或轻快活跃，或婉转悠长，两个声部此起彼伏。中部的舞曲主题直接由捷克民间舞蹈孕育而来。第四乐章为气势宏伟而雄壮的奏鸣曲式，这是一个带总结性的快板乐章，既包括了新的主题，而又将前面乐章的主题一一再现。新旧主题交织为一股感情洪流，表现了作曲家的思乡、梦幻与欢乐。主部主题显得威武雄壮，副部主题则柔美抒情。在乐曲的展开中，又依次出现了第二、三、一乐章的主要主题，这些主题经过从新组编和发展，将乐曲推向了高潮。

【第六交响曲】俄罗斯交响曲。柴可夫斯基作曲。标题为《悲怆》，作品号 74，创作于 1893 年 10 月。该曲深刻地表现着悲哀、痛苦、幻想和斗争。第一乐章为奏鸣曲式，戏剧性的序奏预示出以后的

主题，也概括了该乐章的悲哀情绪。动荡不定的主部既有感情的冲动，又有焦急不安的因素。副部则又显得温柔哀婉。第二乐章是复三部曲式，为五拍子的圆舞曲。充满了清新、愉快的气氛和迷人的情调。第三乐章为省略了展开部的奏鸣曲式。主部为谐谑曲性质，副部为进行曲性质。再现时，副部进一步发展为凯旋式的进行曲。结尾中，乐队以强大的有力的全奏表现出胜利的欢腾。第四乐章也为省略了展开部的奏鸣曲式，如一首哀歌，集中地表现出悲剧的形象。副部如泣如诉地音调，深刻地表现出悲哀的啜泣和绝望的呻吟。圆号吹出颤抖般的八度切分三连音，作为副部的背景，描绘出心灵的哭泣。作曲家在创作这部作品时，常情不自禁地流下热泪。

【家庭交响曲】德国交响曲，理查·施特劳斯作曲，作品号 53，创作于 1903 年 12 月 31 日。全曲以四个乐章构成。第一乐章是以 F 大调为主的快速演奏，类似奏鸣曲的呈示部。主人公的主题表现着自信、喜悦、幻想、暴怒等感情的变化；妻子的主题在 B 大调上由小提琴与木管演奏，表现乐观、多情的性格。小提琴碎弓背景上由双簧管吹奏儿子的主题，显得优美而天真。第二乐章为谐谑曲，是由儿子主题为基础发展而来的快速乐章，表现孩子的游戏和孩子的欣喜。第三乐章，慢板，明亮的 G 大调出现丈夫的旋律，似乎他在灯光下伏案创作。妻子的主题此刻变得更加甜美，她沉浸在爱情的回忆中。第四乐章，终曲，儿子的主题响起。三连音的音型烘托着清晨生气勃勃的气氛。接着，孩子与父亲主题的交织的二重赋格显得十分精采。经过一段高潮，音乐显得温柔而多情。乐队奏起民谣风格的乐曲，各种主题相继重现，并以主人公主题最初的三个音结束全曲。