

音乐基础知识及名曲欣赏

音乐基础知识及名曲欣赏

李 亮 编著

国防科技大学出版社
·长沙·

目
录

内 容 简 介

音乐是人类文明的宝贵财富，是社会生活中不可缺少的组成部分。音乐教育不仅能提高人们的审美情趣，陶冶情操；帮助人们树立正确的道德观、人生观；完善文化修养；还能培养和提高人们的创造力、形象思维能力和记忆力。由此可见，音乐教育是素质教育中的一个重要内容，是培养人才全面发展的重要手段。

全书共分六章，分别讲述了基础乐理、声乐和指挥常识；介绍了各种中西乐器、音乐欣赏相关知识、著名中外音乐家及他们创作的音乐作品。

本书在军队院校经过多年使用、多次修改，是深受广大学员喜爱的音乐课教材，也可作为水平相当的读者的参考书。

图书在版编目“CIP”数据

音乐基础知识及名曲欣赏/李亮编著. —长沙：国防科技大学出版社，2006.1

ISBN 7-81099-227-9

“ .音” “ .李” “ .” 音乐” 基础知识 “ 音乐欣赏” 基本知识 “ .J6

中国版本图书馆CIP数据核字“2005”第089511号

国防科技大学出版社出版发行

电话“ 0731” 4572640 邮政编码“ 410073

E-mail“ gfkdcbs@public.cs.hn.cn

责任编辑“ 耿 筠 责任校对” 肖 滨

新华书店总店北京发行所经销

国防科技大学印刷厂印装

”

开本“ 787×1092 1/16 印张” 17.25 字数“ 399千

2006年1月第1版第1次印刷 印数“ 1-2000册

”

ISBN 7-81099-227-9/J 1

定价“ 25.00元

序

“乐也者，圣人之所乐也”。千百年来，音乐因其独特的魅力和强大的社会教化功能而受到世界各国教育界的高度重视。我军从建军伊始就高度重视音乐的重要作用，并涌现出了大量优秀的军旅音乐作品。如何吸收世界优秀音乐，继承我军优良历史传统，进一步提高音乐在我军现代化建设中的作用，无疑是新时期军校音乐教育的重要任务。

李亮同志这本《音乐基础知识及名曲欣赏》就体现了这种努力和追求。首先，该教材满足了学员第一任职的需要。基层歌咏活动是我军开展最为经常的文化活动之一，广泛开展歌咏活动，不仅可以让官兵得到休息，还可以活跃气氛，鼓舞士气，增强部队凝聚力，提高战斗力。我国著名音乐家冼星海曾形象地说：“歌曲对于革命，犹如盐对于人类，是有同样重要的作用，盐能增强人类体力，歌曲能增加革命力量。”作为一名基层主官，如果不懂得一点音乐，不懂得如何开展部队歌咏活动，就难以开展工作。

其次，该教材满足了学员全面发展的需要。音乐是现代人知识结构中重要的组成部分，是培育高雅的审美情趣，优化人的素质的重要途径之一，忽视音乐教育，必然导致人才素质的缺陷。音乐教育不但能丰富学生的知识，还可以提高学员的审美修养，陶冶情操，澡雪精神，丰富想像，开创思维，调节身心，对于学员的人格养成、身心健康、智力发展有着极为重要的作用。

最后，该教材能提高学员音乐鉴赏的能力。并非一切音乐都是有益身心的“尽善尽美”之作，所以孔子才强烈要求“放郑声”。现代科学研究表明：

音乐基础知识及名曲欣赏

消极的音乐对于人们的负面影响不可低估。梅里亚姆：“在人类的文化活动中，或许没有任何事物像音乐这样具备如此全方位的弥散性，影响、塑造并且常常是控制着人类的行为。”因此，必须通过教育帮助学员理解音乐的多种样式、风格，以及它们对人类行为的多种影响，在社会中的多种功能，使学员能够更为理性地对待音乐，避免当今低俗文化中音乐的消极影响，并积极运用音乐的高尚功能，提高自己的学识、修养、能力，更有效地应对生活、学习中的各种挑战。

王德军

2005年12月

目 录

第一章 基础乐理

一、记谱法	(1)
1.记谱法的类型	(1)
2.简谱	(1)
3.五线谱	(2)
二、音	(2)
三、五线谱的构成	(2)
1.五线与四间	(2)
2.加线与加间	(3)
3.谱号与谱表	(3)
四、音的高低	(4)
1.乐音体系、音列、音级、音名、唱名	(4)
2.音的分组	(5)
3.十二平均律、半音、全音、等音	(6)
五、音的长短	(7)
1.音符、休止符及其时值	(7)
2.时值划分的特殊类型	(9)
六、节奏与节拍	(9)
1.节奏、节奏型	(9)
2.节拍、拍子、小节	(9)
3.拍子的种类及其音值组合法	(10)

七、音乐中的常用记号	(17)
1.省略记号	(17)
2.增长音值的补充记号	(20)
3.演奏、演唱的辅助记号	(21)
4.变音记号	(25)
5.速度记号	(26)
6.力度记号	(27)
八、音程	(27)
1.音程、旋律音程、和声音程	(27)
2.音程的级数和音数	(28)
3.自然音程和变化音程	(28)
4.单音程与复音程	(30)
5.音程的转位	(31)
6.等音程	(32)
7.协和音程与不协和音程	(32)
8.各种音程表现的感情色彩	(32)
九、调、调式音阶和调性	(34)
1.调式、音阶、调式音级	(34)
2.大调式与小调式	(34)
3.大调各调、关系大小调、小调各调	(36)
4.唱名法	(39)
5.以五声音阶为基础的民族调式	(39)
6.变化音与转调	(40)
十、和弦	(41)
1.和弦	(41)
2.三和弦	(42)
3.七和弦	(43)
4.原位和弦及转位和弦	(44)
5.构成和识别和弦的方法	(45)

6.等和弦	(45)
7.调式中的和弦	(45)

第二章 歌唱基础知识

一、发声器官的组成	(47)
1.呼吸器官	(47)
2.喉头与声带	(48)
3.共鸣器官	(48)
4.咬字吐字器官（发音器官）	(49)
二、歌唱时的正确姿势	(49)
三、歌唱的呼吸	(50)
1.胸腹式呼吸方法	(50)
2.常见的呼吸问题及纠正方法	(52)
3.呼吸支点	(52)
四、歌唱的发声	(53)
1.歌唱时发声的简单原理	(53)
2.歌唱时的声带	(53)
3.歌唱时的喉头	(53)
4.歌唱的起声	(54)
5.歌唱时的口形	(54)
五、歌唱时的共鸣	(55)
1.歌唱共鸣的方法	(55)
2.歌唱共鸣的运用	(55)
六、歌唱的咬字吐字	(56)
1.字头咬准要有力	(56)
2.字腹延伸不变形	(57)
3.字尾收音要分明	(57)
4.声调抑扬要念准	(57)

七、人声的分类	(58)
1.女高音	(58)
2.女中音	(58)
3.女低音	(58)
4.男高音	(58)
5.男中音	(59)
6.男低音	(59)
7.童声	(59)
八、歌唱艺术中的三种唱法	(59)
1.美声唱法	(59)
2.民族唱法	(60)
3.通俗唱法	(60)
九、歌唱艺术的表演形式	(61)
1.独唱	(61)
2.齐唱	(61)
3.重唱	(61)
4.合唱	(61)
5.组歌	(62)
6.歌剧	(62)

第三章 指挥基础知识

一、指挥者的目的和任务、条件、原则	(64)
1.指挥者的目的和任务	(64)
2.指挥者应具备的条件	(64)
3.指挥的基本原则	(64)
二、指挥的基本姿势和动作	(64)
三、常见拍子的指挥图式	(65)
1.单拍子指挥图式	(65)

2. 复拍子指挥图式	(65)
3. 指挥动作的基本要素	(66)
四、预备动作	(66)
1. 准备状态	(67)
2. 预备拍	(67)
3. 起拍	(67)
五、收束动作	(67)
六、指挥的排练准备工作	(68)
1. 熟悉作品	(68)
2. 分析作品	(68)
3. 处理作品	(68)

第四章 常见的中西乐器与组合形式

一、中国民族乐器	(69)
1. 吹奏乐器	(69)
2. 拉弦乐器	(71)
3. 弹拨乐器	(72)
4. 打击乐器	(74)
二、西洋乐器	(76)
1. 弦乐器	(76)
2. 木管乐器	(77)
3. 铜管乐器	(78)
4. 键盘乐器	(79)
5. 打击乐器	(80)
三、乐器的组合形式	(81)
1. 独奏	(81)
2. 齐奏	(81)
3. 重奏	(81)

4.合奏	(82)
5.协奏	(84)

第五章 音乐欣赏基本知识

一、怎样欣赏音乐	(85)
二、外国音乐的主要流派及其代表人物	(85)
1.巴洛克音乐时期	(86)
2.古典乐派	(86)
3.浪漫乐派	(86)
4.民族乐派	(86)
5.现代乐派	(87)
三、器乐曲的基本分类	(87)
1.无标题音乐	(87)
2.标题音乐	(88)
3.室内乐	(88)
4.交响音乐	(88)
5.复调音乐	(88)
6.主调音乐	(88)
四、器乐曲的基本曲式	(89)
1.动机、乐句、乐段	(89)
2.单二部曲式（二段体）	(89)
3.复二部曲式	(89)
4.单三部曲式（三段体）	(89)
5.复三部曲式	(89)
6.回旋曲式	(89)
7.变奏曲式	(90)
8.奏鸣曲式	(90)
9.回旋奏鸣曲式	(90)

10.主题	(90)
11.华彩乐段	(91)
五、器乐曲的基本体裁	(91)
1.序曲	(91)
2.前奏曲	(91)
3.谐谑曲	(91)
4.练习曲	(92)
5.套曲	(92)
6.浪漫曲	(92)
7.随想曲	(92)
8.幻想曲	(92)
9.狂想曲	(92)
10.赋格	(92)
11.卡农	(92)
12.创意曲	(93)
13.小夜曲	(93)
14.摇篮曲	(93)
15.圆舞曲	(93)
16.小步舞曲	(93)
17.进行曲	(93)
18.组曲	(93)
19.奏鸣曲	(93)
20.交响诗	(94)
21.交响曲	(94)

第六章 中外名曲欣赏

古琴曲《高山流水》	(95)
古琴曲《梅花三弄》	(96)

音乐基础知识及名曲欣赏

古筝曲《渔舟唱晚》	(98)
琵琶曲《十面埋伏》	(99)
民乐合奏曲《春江花月夜》	(101)
二胡曲《光明行》	刘天华 (105)
二胡曲《二泉映月》	华彦钧 (108)
大型声乐作品《黄河大合唱》	冼星海 (110)
民乐合奏曲《金蛇狂舞》	聂耳 (117)
民乐合奏曲《翠湖春晓》	聂耳 (119)
管弦乐曲《晚会》	贺绿汀 (120)
管弦乐曲《春节序曲》	李焕之 (122)
小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》	何占豪 陈刚 (124)
琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》	吴祖强 王燕樵 刘德海 (127)
《第九十四（惊愕）交响曲》	海顿 (131)
《G大调弦乐小夜曲》	莫扎特 (133)
《费加罗的婚礼序曲》	莫扎特 (137)
《第三（英雄）交响曲》	贝多芬 (138)
《C小调第五（命运）交响曲》	贝多芬 (144)
《F大调第六（田园）交响曲》	贝多芬 (150)
《第九（合唱）交响曲》	贝多芬 (158)
钢琴曲《f小调（热情）奏鸣曲》	贝多芬 (168)
管弦乐曲《邀舞》	韦伯 (170)
《b小调第八（未完成）交响曲》	舒伯特 (173)
《e小调第一钢琴协奏曲》	肖邦 (176)
钢琴曲《梦幻曲》	舒曼 (178)
《匈牙利狂想曲》第二号	李斯特 (180)
交响诗套曲《我的祖国》	斯美塔那 (182)
《蓝色多瑙河圆舞曲》	约翰·施特劳斯 (187)
《艺术家的生涯圆舞曲》	约翰·施特劳斯 (191)
《春之声圆舞曲》	约翰·施特劳斯 (192)

管弦乐组曲《动物狂欢节》	圣-桑	(194)
管弦乐曲《卡门序曲》	比才	(200)
《g小调第一交响曲》(冬日的梦幻)	柴可夫斯基	(201)
《第六(悲怆)交响曲》	柴可夫斯基	(207)
《b小调第一钢琴协奏曲》	柴可夫斯基	(216)
《一八一二年序曲》	柴可夫斯基	(219)
幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》	柴可夫斯基	(222)
芭蕾舞剧《天鹅湖组曲》	柴可夫斯基	(224)
室内乐《如歌的行板》	柴可夫斯基	(231)
《e小调第九(新世界)交响曲》	德沃夏克	(232)
交响组曲《舍赫拉查达》	里姆斯基	(237)
交响诗《牧神午后》	德彪西	(243)
交响诗《芬兰颂》	西贝柳斯	(244)
交响幻想曲《卡玛林斯卡亚》	格林卡	(246)
交响童话《彼得与狼》	普罗科菲耶夫	(247)
钢琴与乐队《蓝色狂想曲》	格什温	(250)
交响音画《大峡谷组曲》	格罗菲	(251)
《第七(列宁格勒)交响曲》	肖斯塔科维奇	(258)
参考文献		(262)

第一章 基础乐理

一、记谱法

记录乐曲的方法叫做记谱法。乐谱是记录音乐的工具，正确的记谱对创作和表演都十分重要，要学习音乐就必须掌握记谱法。

1. 记谱法的类型

在音乐的发展过程中，由于乐曲的不同内容和需要而产生了各种各样的记谱方法。各国所使用的乐谱大体可分为两类：一类是文字乐谱，另一类是符号乐谱。

我国古代用律吕字谱和宫商字谱来记录音乐。律吕字谱借用我国十二律的名称（黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟）来记谱。宫商字谱借用古代五声音阶的音名（宫、商、角、徵、羽）来记谱。

我国民间的记谱法还有古琴谱（减字谱）、古琵琶谱、锣鼓谱、工尺谱等。但由于这些记谱法太复杂、繁琐、不准确、不易推广，所以到近代已逐步失传和淘汰了。

世界上其他国家过去有的曾用本国的文字来记谱，如希腊字母谱、拉丁字母谱等。后来又出现了简谱，以及现在广泛使用的五线谱等。

2. 简谱

简谱是记谱法的一种，于16世纪中叶初步成型于欧洲。先后经17世纪的法国教士苏埃蒂（Jean Jacques Souhaitty）及18世纪启蒙思想家、教育学家、哲学家卢梭（J·J·Rousseau）等人的加工而渐趋完备。它用阿拉伯数字（1、2、3、4、5、6、7）记录音的高低。在数字之后或下面加用横线表示音的长短。由于这种记谱法简单明了，故称之为“简谱”。它曾流行于日本，于清末民初时传入我国，在我国的音乐普及工作中起了相当大的作用。

简谱记谱法的优点是：调式感强，简单易学，便于推广流传。

简谱记谱法的缺点是：音高的形象感差，由于它是靠音符上下的加点来表明音的高低八度，如在记谱时稍有疏忽，就会造成音响上的错误。其次是它缺乏多声部的立体感，而且转调时看谱费神，致使转调频繁的段落无法演唱。所以，用简谱可以记录一些简单的单声部旋律，但如用它记录音域宽广、声部众多、转调频繁的乐曲就比较困难，因此它逐渐跟不上人们对音乐日益发展的需要。所以，即使在简谱起源的法国和曾流行一时的日本，它都已销声匿迹，只是在极少数的国家使用。

3. 五线谱

五线谱产生于11世纪，由意大利音乐家季多（Guido d'Arezzo，约990—1050年）所发明的。后来又出现了加线以及能适应不同音域，不同用途的高音、中音、低音谱表和大谱表及总谱表等。

五线谱记谱法的优点是：音高的形象感强，还能非常方便地记录同时发音的诸多声部及和弦。因此，用它既可记下单声部的旋律，也可记下音调复杂、声部繁多的大型音乐作品。它的旋律线条清晰，和声立体感强，一眼望去就可知道乐曲的梗概。由于五线谱比较科学，优点较多，目前已被世界各国广泛地运用它来记录音乐，便已成为世界上通用的记谱法。

各种记谱法虽然在其发展中不断趋于完善，但到目前为止，世界上还没有一种记谱法能够完美无缺地记录音乐。如音高、力度、速度上的细微差异，各种装饰音的奏法等，都还需要演奏者凭其各自不同的理解来加以具体的分析和处理。

二、音

音是由于物体的振动而产生的。由于音的振动状态的规则与不规则，音被分为乐音与噪音两类。音乐中所使用的音主要是乐音，但噪音也是音乐表现中不可缺少的组成部分。前者如二胡、小提琴、钢琴等发出的音；后者如锣鼓、钹、梆子等发出的音。

音有高低、长短、强弱、音色四种性质。

”音高（音的高低）是由于物体在一定时间内振动次数（频率）的多少而决定的，振动次数多，音则高；振动次数少，音则低。

”音值（音的长短）是由于音的延续时间不同而决定的，音的延续时间长，音则长；音的延续时间短，音则短。

”音量（音的强弱）是由于音的振幅的大小而决定的，振幅大，音则强；振幅小，音则弱。

”音色是由于发音体的性质、形状及其泛音的多少而决定的。例如钢琴与小号、女高音与男低音的音色就不一样。

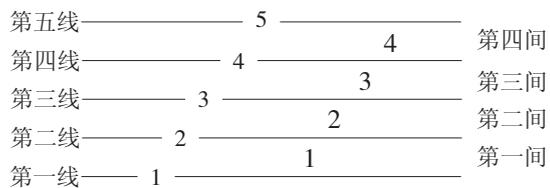
三、五线谱的构成

1. 五线与四间

由五条平行线组成的五线谱，有五条线，四个间，共有九个音位。五线谱上音的高低是根据音符在五线谱上的音位来决定的，音位越高音越高，音位越低音越低。

线的名称，由下而上分别称为第一线、第二线、第三线、第四线、第五线。

线与线之间的空白部分为间。间的名称，也由下至上分别称为第一间、第二间、第三间、第四间。

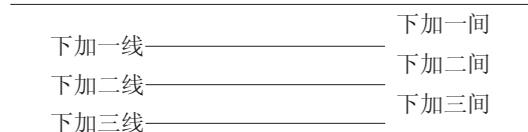
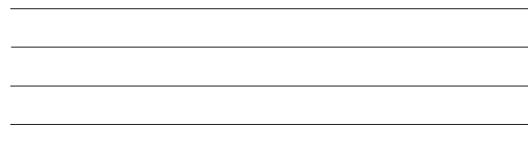
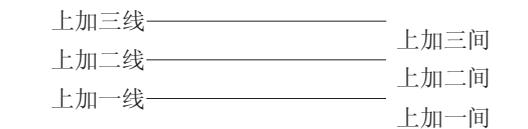


2. 加线与加间

在记录音乐的过程中，常有较九个音位更高和更低的音，若记谱时不够用，可在五线谱的上方或下方，再加短横线，叫做加线与加间。

上加线、上加间的名称，由下至上依次推算。

下加线、下加间的名称，由上至下依次推算。



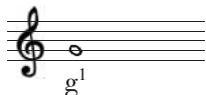
3. 谱号与谱表

(1) 谱号

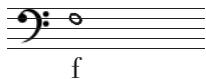
五线谱各音级的固定音高是根据所用谱号来决定的。谱号一般标记在五线谱的开始处，它记在五线谱的某一条线上，便使这条线具有了固定的音级名称和高度，同时也确定了其他各线或间内的音级名称和高度。

通常用的谱号有三种：

高音谱号（G谱号）：表示小字一组的g¹音记在五线谱的第二线上。

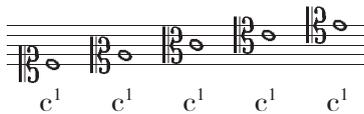


低音谱号（F谱号）：表示小字组的f音记在五线谱的第四线上。



音乐基础知识及名曲欣赏

中音谱号（C谱号）：表示小字一组的c可记在五线谱的任一线上。



目前常被采用的C谱号有：c三线谱号（中音谱号）为中音提琴所用，c四线谱号（次中音谱号）为大提琴、大管和长号所用，其他c谱号一般较少应用。

使用不同的谱号的目的是为了避免不同声部过多的加线，加线越多越不便于视谱。各种谱号亦可连续起来使用。

（2）谱表

记上谱号的五线谱，叫谱表，如高音谱表，低音谱表，中音谱表。

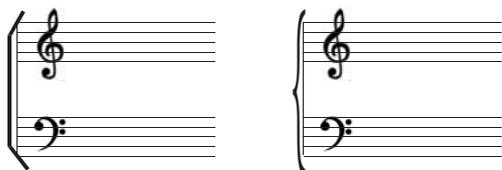


各种谱表可以单独使用，也可交替变换使用。如从高音谱表换成低音谱表，或从低音谱表换成中音谱表。

各种谱表也可结合在一起，如高、低音谱表用弧线（直括弧、花括弧）连结在一起即构成“大谱表”。

”由直线和直括弧组成的连谱号叫直连谱号。一般用在合奏、合唱的记谱法中。

”由直线和花括弧组成的连谱号叫花连谱号。一般用在钢琴、风琴、扬琴等乐器的谱法中。



四、音的高低

1. 乐音体系、音列、音级、音名、唱名

在音乐中，使用的有固定音高的音的总和，叫做乐音体系。

乐音体系中的音，按照上行或下行次序排列起来，叫做音列。

在钢琴上可以明显地看出乐音体系中所使用的音和音列。现在最大的钢琴包括有八十八个音高不同的音，除此以外过高或过低的音在音乐中差不多是不用的。

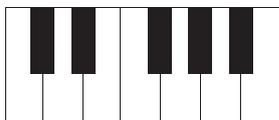
乐音体系中的各音叫做音级。音级有基本音级和变化音级两种。

乐音体系中，七个具有独立名称的音级叫做基本音级。钢琴上白键所发出的音是与基本音级相符合的。

基本音级的名称是用音名和唱名两种方式来标记的。

音乐中用来表示固定音高的名称，叫音名。它用英文字母C、D、E、F、G、A、B来标记。它在键盘上的位置是固定不变的。

歌唱时用来表示七个不同高度音的名称，叫唱名，即简谱中的1、2、3、4、5、6、7，唱成do、re、mi、fa、sol、la、si。



字母体系： C D E F G A B

唱名体系： do re mi fa sol la si

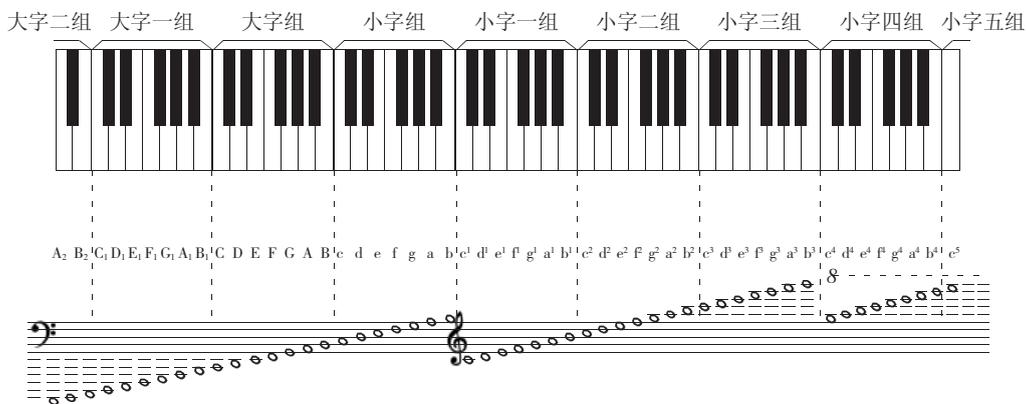
钢琴上五十二个白键循环重复地使用七个基本音级名称。两个相邻的具有同样名称的音叫做八度。

升高或降低基本音级而得来的音，叫做变化音级。将基本音级升高半音用“升”或“#”来标明；降低半音用“降”或“b”来标明；升高全音用“重升”或“x”来标明；降低全音用“重降”或“bb”来标明，例如：

升C或 $^{\#}C$ 降C或 bC
重升C或 $^{\times}C$ 重降C或 ^{bb}C

2. 音的分组

在音乐中使用的音很多，但基本的只有七个，它们在音列中是循环重复的，这些音只是音名相同而音高不同。为了区分音名相同而音高不相同的音，将乐音体系中的音分成若干组，叫做“音组”。



在音列中央的一组叫做小字一组，它的音级标记用小写字母并在上方加数字1表示，如 c^1 （中央C）、 d^1 、 e^1 等。

比小字一组高的组顺次定名为：小字二组、小字三组、小字四组、小字五组。

小字二组的标记用小写字母并在右上方加数字2来表示，如 c^2 、 d^2 、 e^2 等。其他各组依次类推。

比小字一组低的组，依次定名为小字组、大字组、大字一组及大字二组。

小字组各音的标记用不带数字的小写字母来表示，如 c 、 d 、 e 等。

大字组用不带数字的大写字母来标记，如 C 、 D 、 E 等。

大字一组用大写字母并在右下方加数字1来标明，如 C_1 、 D_1 、 E_1 等。

大字二组用大写字母并在右下方加数字2来标明，如 A_2 、 B_2 等。

3. 十二平均律、半音、全音、等音

乐音体系中各音的绝对准确高度及其相互关系叫做音律。音律是在长期的音乐实践发展中形成的，并成为确定调式音高的基础。

目前被世界各国广泛采用的是“十二平均律”。将八度分成十二个均等的部分（半音）的音律叫做“十二平均律”。

半音是十二平均律组织中最小的音高距离。两音间的距离等于两个半音的叫做全音。八度内包括十二个半音，也就是六个全音。

在音列的基本音级中间，除了E到F、B到C是半音外，其余相邻两音间的距离都是全音。

在钢琴上，相邻的两个键（包括黑键）都构成半音，隔开一个琴键的两个音则都构成全音。

由两个相邻的音级构成的半音或全音叫做自然半音或自然全音。它们可以由基本音级形成，也可以由变化音级形成，或由基本音级与变化音级形成。如：

自然半音： $e-f$ 、 $\sharp e-\sharp f$ 、 $\sharp g-a$ 、 $a-\flat b$ 、 $\sharp f-g$ 等；

自然全音： $c-d$ 、 $\sharp c-\sharp d$ 、 $e-f$ 、 $\flat b-c$ 、 $\flat a-\flat b$ 等。

由同一音级的两种不同形式所构成的半音，叫变化半音。变化半音可以由基本音级和变化音级形成，也可以由变化音级形成。如：

$C-\sharp C$ 、 $d-\flat d$ 、 $\sharp C-\times C$ 、 $\flat b-\flat b$ 等。

由同一音级的两种不同形式或隔开一个音级所构成的全音，叫做变化全音。变化全音可以由基本音级和变化音级形成，也可以由变化音级与变化音级形成。如：

$C-\times C$ 、 $b-\flat b$ 、 $\flat e-\sharp e$ 、 $\sharp c-\flat e$ 等；

自然半音和变化半音、自然全音和变化全音，是两种性质完全不同的半音和全音，不应混为一体。

音高相同而意义和记法不同的音，叫等音。

等音是根据十二平均律而来的，因为只有半音相等的情况下才有可能产生等音。

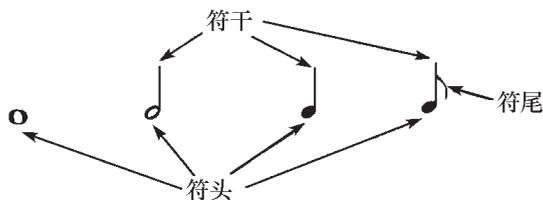
除去 $\sharp C$ 和 $\flat A$ 两个音级外，其他每个基本音级和变化音级都可能有两个等音，连它本来的共有三个。而 $\flat A$ 和 $\sharp C$ 只有一个等音，连它本身共有两个。

	#C bD x B	#D bE b b F		#F bG x E	#G bA	#A bB b b C	
C	D	E	F	G	A	B	
#B	x C	x D	#E	x F	x G	x A	
b b D	b b E	b F	b b G	b b A	b b B	b C	

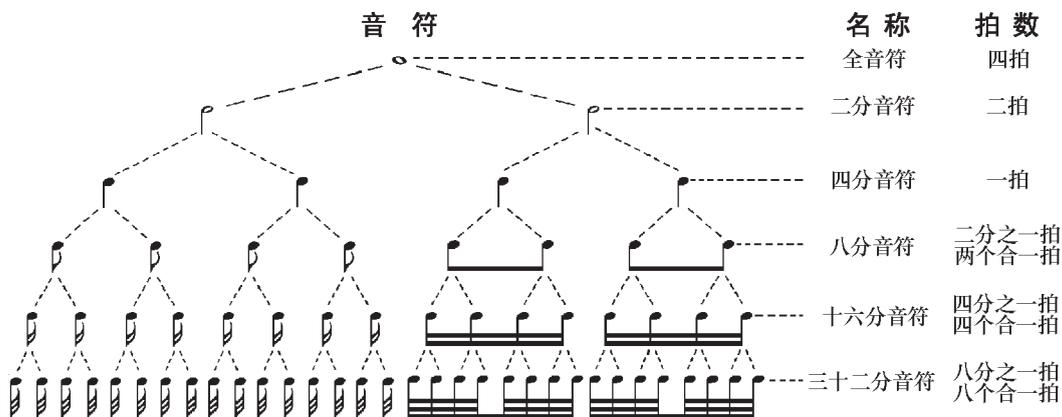
五、音的长短

1. 音符、休止符及其时值

音符是用于记录不同长短音的进行的符号，由符头、符干、符尾三部分构成。



音乐中所有的音，其“长度”有种种不同。长度不同的音，用不同符头和符尾的“音符”标记出来。这种音符分别叫做“全音符”、“二分音符”、“四分音符”等。音符以全音符为基础，依次以二等分的方式，分为各种音符，即把全音符分为两个二分音符，把二分音符分为两个四分音符（以下类推），用以标记长度依次减半的各种音的时值。音符的时值是根据拍号来定的，如：4/4拍子，则全音符为四拍，二分音符为两拍，四分音符为一拍等。



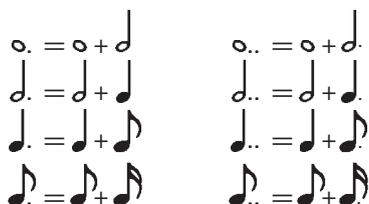
音乐基础知识及名曲欣赏

记谱时，音符的符尾可以向上或向下，可以分开，也可以在拍内联结起来。

音符可以用“附点”来增加其长度。附点表示增加原音符的一半的长度。如二分音符加附点等于二分音符加一个四分音符；四分音符加附点等于四分音符加一个八分音符，其余依此类推。

音符偶尔也用“复附点”，即有附点后面再加附点。第二附点表示增加第一附点的一半的长度。

附点音符的符头若在五线谱的间内，附点写在符头的旁边，若在线上，附点则写在线的上面或下面。



休止符是表示音与音之间的休止、间断的时间符号，这时声音停止，但是音乐仍按原节奏在进行。休止符的时值与相应的音符的时值相同。

休止符也可以用“附点”来增加其休止长度。附点表示增加休止符的一半休止长度。



2. 时值划分的特殊类型

音符或休止符的时值是一个相对的数值，它表示了在一小段乐曲中各个音的长度的相互关系。至于每个音符的绝对长度，可以用速度记号说明（如中速、快速、较快……）来加以控制。

$\text{♩} = 120$ 表示四分音符的长度是 $1/120$ 分钟。
 $\text{♪} = 80$ 表示二分音符的长度是 $1/80$ 分钟。

六、节奏与节拍

1. 节奏、节奏型

组织起来的音的长短关系，叫做节奏。它是音乐中赋予生命的要素。节奏赋予声音的混沌体以生命力。没有节奏，音乐就不能表露出活力；有了节奏就有了强弱关系，音的行列才能产生丰富的生命力。

在整个乐曲或乐曲的部分中，具有典型意义的节奏叫做节奏型。

节奏型在音乐表现中具有重要的意义，单是节奏型本身就可以说明乐曲的某些类别，如圆舞曲、进行曲等。但在创造音乐形象时单是一个节奏型是不够的，它还必须和其他音乐要素结合起来才行。

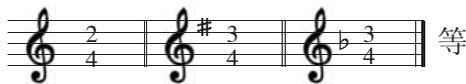
2. 节拍、拍子、小节

和周围的音相比，在音的强度上比较突出的音，叫做重音。

有重音的及无重音的同样时间片断有规律地循环出现，叫做节拍。节拍是用强弱关系来组织音乐的。

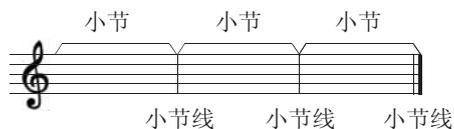
构成节拍的每一时间片断，称为一个单位拍。有重音的单位拍叫做强拍，无重音的单位拍叫做弱拍。

在音乐中，将强拍与弱拍用固定的音符来代表，称为拍子。用以表示不同拍子的符号叫做拍号。拍号用分数形式标记。分子表示每小节中单位拍的数目，分母表示单位拍的音符时值，即表示以几分音符为一拍、每小节有几拍。拍号一般记在谱号和调号的后面。如：

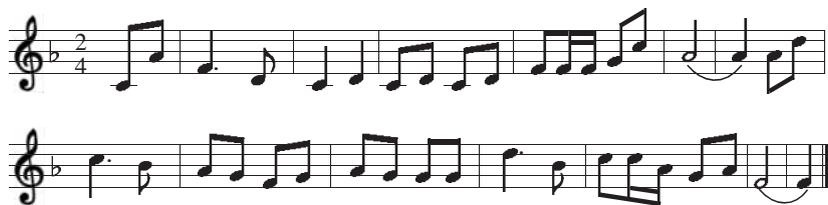


在乐曲中，由一个强拍到下一个强拍之间的部分叫做小节。

穿过五线谱使小节彼此分开的垂直线，叫做小节线。小节线写在强谱前，作为强拍的标记。标记在乐曲明显分段的地方或在乐曲终了处的双小节线（复纵线）叫做终止线。



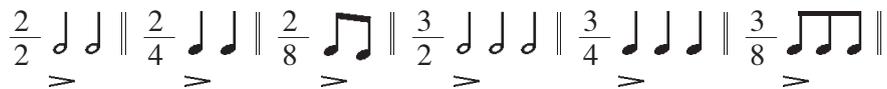
乐曲或乐曲中的某一段由弱拍或强拍的弱部分开始，叫做弱起小节。弱起小节叫做不完全小节，它往往和乐曲中的某一段的最后一小节合成一个完全小节。



3. 拍子的种类及其音值组合法

(1) 单拍子及其音值组合法

每小节有两个或三个单位拍的节子叫做单拍子。



把小节中的音符按照节拍的结构划分成音群，叫做组合法。使用组合法的目的是为了便于视谱和易于辨认各种节奏型。

单拍子的音值组合法：

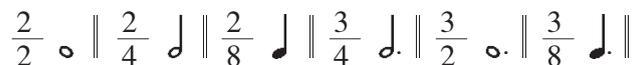
“基本单位拍之间应该用不连结的符尾彼此分开，在单拍子中有几个单位拍就有几个音群。假使单位拍的音值少于四分音符，那么在节奏不复杂的情况下，往往用共同的符尾把小节中的所有单位拍连结起来。为了清晰起见，第二条、第三条的符尾可根据单位拍分开。



” 在节奏划分比较繁琐的情况下，每个主要的音群可以再分成两个或四个相等的附属音群，第一条符尾可不开。

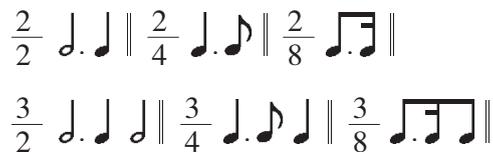


” 包括全小节的音值，用一个音符记写，不遵守单位拍彼此分开的原则。

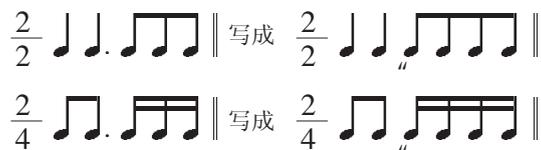


” 休止符也按照组合法的规则来组合，但连线不用此规则。整小节的休止，用全休止符记写。

” 为了记谱简单明了，附点音符可以不遵守每个单位拍必须分开的原则。



假使单位拍中不止一个音符，而最后一个音符带有附点并占有下一拍的时间，这样的附点因其明显性不够而不用。



(2) 复拍子及其音值组合法

由两个或两个以上的同类型单拍子所组成的拍子叫做复拍子。复拍子中的重音数目与合成复拍子的单拍子的数目相同。

在复拍子中，第一个重音较后面的重音强，因而叫做强拍，其他带重音的单位拍叫做次强拍。

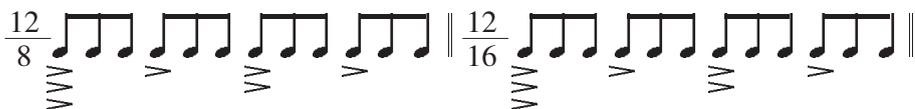
因为单拍子有两拍和三拍之分，所以复拍子也分为两类：

” 由两拍的单拍子组成的复拍子。

音乐基础知识及名曲欣赏



” 由三拍的单拍子组成的复拍子。

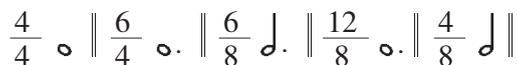


复拍子的音值组合法:

” 合成复拍子的单拍子应彼此明显地分开, 每个单拍子则根据单拍子组合法。



” 和单拍子一样, 包括全小节的音值, 用一个音符记写。

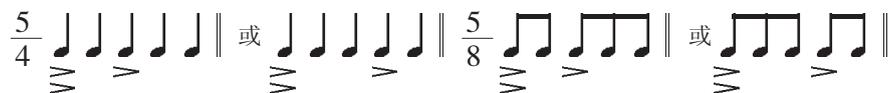


九个单位拍的复拍子不能用一个音符来代表。

(3) 混合拍子及其音值组合法

由两个或两个以上不同类型的单拍子所组成的拍子叫做混合拍子。

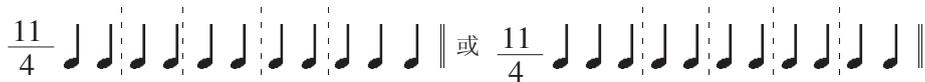
” 五个单位拍的混合拍子。



” 七个单位拍的混合拍子。



” 其他类别的混合拍子。

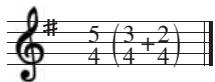


混合拍的组合次序有以下三种标记法：

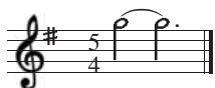
” 用虚线，即在小节中用虚线将不同的单拍子隔开。



” 用括弧中的拍号，即在拍号的后面加记括弧。



” 用连线连结音符。



混合拍子的音值组合法是使所有的单拍子彼此分开，其中单拍子则根据单拍子的音值组合法进行组合。

(4) 变换拍子、自由拍子、一拍子

在乐曲中各种拍子的交替出现，叫做变换拍子。

变换拍子的变换可能是有规律地循环出现，也可能是不规律地循环出现。正规循环的变换拍子，用并列的拍号一次标明；不正规循环的变换拍子，则在乐曲开始变换前加以标明。



节拍的重音及单位拍的时值都不是非常明显固定的，而是由表演者根据乐曲的内容和个人的体会自由处理的，叫做自由拍子，也叫做“散拍子”。

自由拍子一般不记拍号，有时用“卅”来标记，或标记“速度自由”、“节奏自由”等速度术语。

一拍子是一种特殊的拍子，每小节只有一拍，并只有强拍而无弱拍，速度一般较快。

一拍子在一般歌曲中很少使用，只是在变换拍子中偶尔出现，在我国戏曲音乐中较为常见，如京剧中的“快板”、“垛板”、“流水”等均属一拍子。

(5) 声乐曲中的音值组合法

声乐曲由于歌词的关系，与一般的音值组合法略有不同。

“一”字一音时，音符符尾彼此分开，不与其他音符组合在一起。



“一”字数音时，按音值组合法的一般规则进行组合，并用连线把配一个字的数个音符都连接起来。



(6) 中国民族音乐中的“板”和“眼”

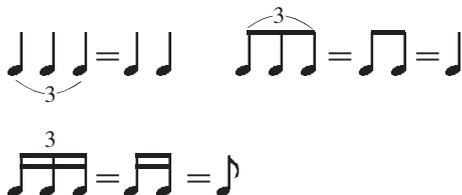
在我国民族民间音乐中，是用“板”和“眼”来标记拍子的。“板”表示强拍，“眼”表示弱拍和次强拍。例如二拍子叫做一板一眼，三拍子叫做一板二眼，四拍子叫做一板三眼，另外八拍子叫做加赠板一板三眼，一拍子叫做有板无眼。眼又分头眼、二眼、中眼、末眼等。

(7) 节奏划分的特殊形式——连音符

在音乐中，将一音符的时值用自由均分来代替音符的基本划分，叫做连音符。常见的连音符有三连音、五连音、六连音、七连音、九连音、二连音、四连音等。

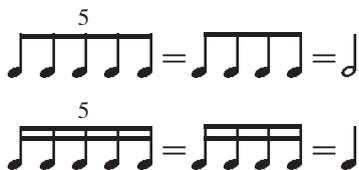
” 三连音

将单纯音符划分为均等的三部分来代替基本划分的两部分，叫做三连音。

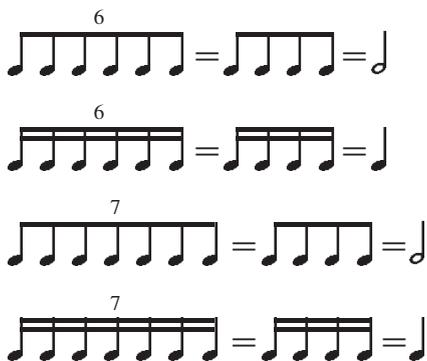


” 五连音、六连音、七连音

将单纯音符划分为均等的五部分来代替基本划分的四部分，叫做五连音。

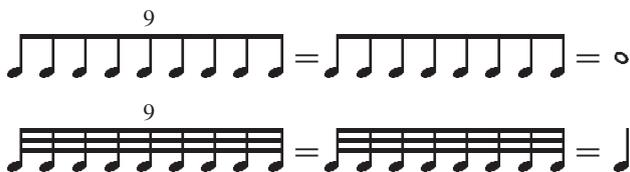


将单纯音符划分为均等的六部分或七部分来代替基本划分的四部分，叫做六连音或七连音。



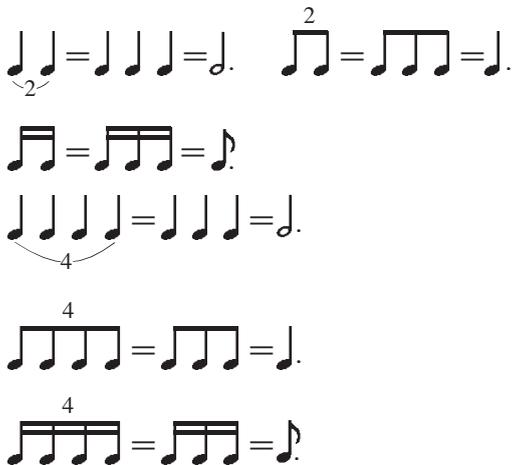
” 九连音

将单纯音符划分均等的九部分来代替基本划分的八部分，称为九连音。



” 二连音、四连音

将附点音符划分为均等的三部分或四部分来代替基本划分的三部分，称为二连音或四连音。



一切基本划分不可能划分的等分，都可用音符均分的特殊形式来代替。由以上可知，音符均分的特殊形式，一般用来代替邻近的基本部分的少的部分，如三连音代替基本划分的两部分，五连音代替基本划分的四部分。唯独二连音例外，它代替基本划分的三部分。

(8) 切分音

从弱拍或强拍的弱部分开始，并把下一强拍或弱拍的强部分持续在内的音，叫做切分音。切分音开始往往带有重音，因此切分重音和节拍重音是有矛盾的。它是一种改变拍子强弱规律的特殊节奏。

切分音的记谱通常有两种：

” 小节内或单位拍内的切分音。



” 跨小节或跨单位拍的切分音（用连线来记写）。



七、音乐中的常用记号

1. 省略记号

(1) 移动八度记号

用8……记在五线谱的上面，表示虚线范围以内的音移高八度；用8……记在五线谱的下面，表示移低八度。

(2) 重复八度记号

用数字8记在音符的上面或下面，表示该音要高八度或低八度重复。假如在较长的时间内重复八度时，则用“Con8……”记在音符的上面或下面，则表示虚线以内的音要高八度或低八度重复。

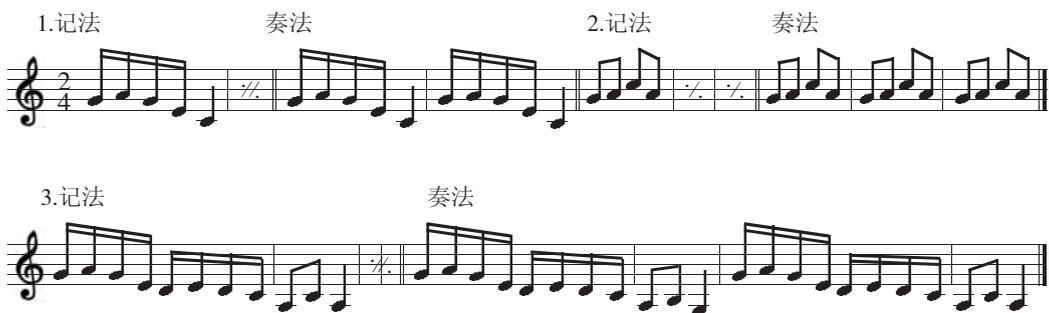
(5) 反复记号

乐曲部分或全部重复时，可使用反复记号。

乐曲中某一旋律音型重复时，用斜线表示，斜线的数目与音符的符尾数目相同。



乐曲中一次或多次重复某一小节时，用记号 “ $\%$ ” 或 “ $\%$ ” 表示。该记号记在两小节之间的小节线上，则表示前面两小节的旋律型再重复一次。



乐曲中较大的重复，用反复记号 “ $\text{||:} \text{:||}$ ” 表示。

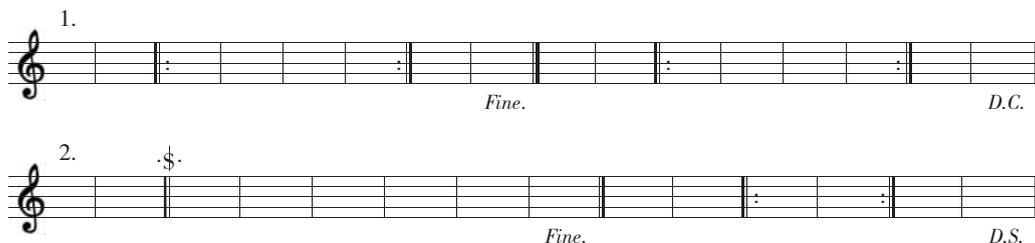


如果乐曲是从头重复，则前面的 “ ||: ” 记号可省去，假如重复时结尾不同，可用记号 1.、2. 来标明。第一次唱 1.，第二次略去 1. 唱 2.。

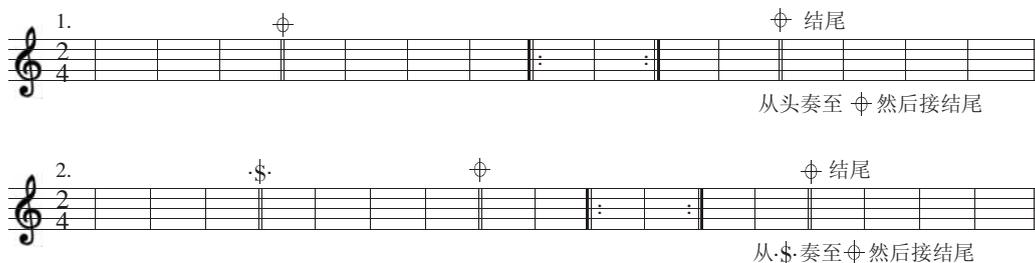


音乐基础知识及名曲欣赏

如果乐曲是三部分组成，而第三部分是第一部分的重复，那么可以不记第三部分而在第二部分结尾处写上D、C（从头反复），并在第一部分结束处记上“*Fine*”或“曲终”，表示乐曲的结束。有时也用记在双纵线上的延长号（ $\hat{\cdot}$ ）来表明。如果重复不是从头开始，那么在第一部分开始重复处记上“ $\cdot\$.$ ”记号，在第二部分结束处写上“*D.S.*”（从记号开始反复）或记一“ $\cdot\$.$ ”亦可。



假如重复部分后面有一个相当大的结尾，则通常在进入结尾的地方，及结尾的地方注一 \oplus 记号，并注明“从头奏至 \oplus 处接结尾”或“从 $\cdot\$.$ 奏至 \oplus 处接结尾”等字样。



2. 增长音值的补充记号

在记谱法中，除了应用基本音符时值以外，还应用其他的一些增长音值的符号。

(1) 延音线

用在音高相同的两个或两个以上的音，表示它们要唱成一个音，它的长度等于这些音符的总和。



在单声部音乐中，连线永远写在和符干相反的方向。假使一行五线谱上记有两个声部时，则高音声部连线朝上弯；要是多于两个声部时，连线则分写在两边。



(2) 延长号

延长号是在半圆形中间加一圆点，在单声部乐曲中它写在音符和休止符的上面，表示按作品的风格、演奏者的意图可自由地增长音符或休止符的时值。在多声部音乐中延长号也可以记在音符或休止符的下面。



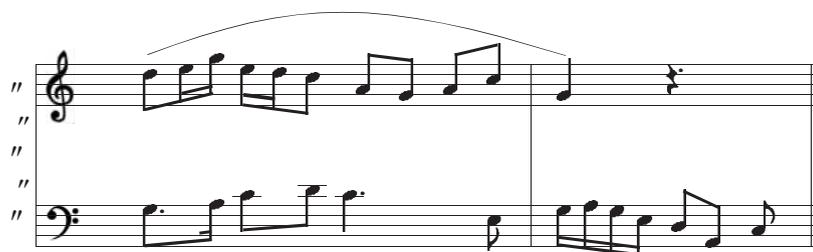
延长号也可以记在小节线上，表示小节之间的片刻休止；记在双纵线上的延长号则表示乐曲的结束或告一段落。

3. 演奏、演唱的辅助记号

(1) 连音记号

连音记号是用连线来标记，表示连线内的不同音高的音要奏（唱）得连贯，连音奏法的连线大都记在五线谱的上面，很少记在下面。





(2) 断音记号

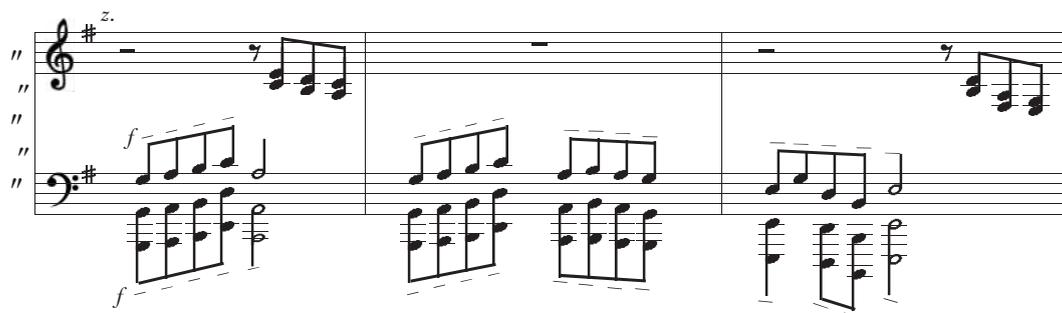
断音记号有三种，分别以圆点（•）、三角（∧）及圆点加弧线（……）来标记，表示某些音或和弦要断续地弹奏。在单声部音乐中，断音记号通常记在符头那边。在一行五线谱上记有两个声部并不用相同的符干时，则分别记在相反的方向。

1.记法 奏法 2.记法 奏法 3.记法 奏法



(3) 保持音记号

保持音记号有两种：一种是用短横线来表示，一种是用短横线加圆点来表示。前者表示该音稍强奏并充分保持该音的时值，后者表示该音稍强奏，同时各音稍分离。保持音记号和断音记号一样，在单声部音乐中通常记在符头那边，在多声部音乐中也可以记在相反的方向。



(4) 滑音记号

滑音有上滑音和下滑音两种。

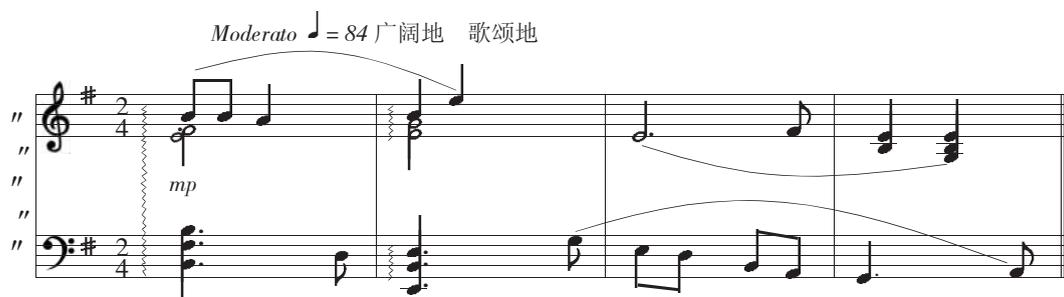
上滑音用“ $\overset{\curvearrowright}$ ”或“ $\overset{\frown}$ ”记号来标记。表示从有滑音记号的音向上滑唱三度至五度。

下滑音用“ $\underset{\curvearrowleft}$ ”或“ $\underset{\smile}$ ”记号来标记。表示从有滑音记号的音向下滑唱三度至五度。



(5) 琶音记号

将和弦中各音由下而上很快地分散弹奏叫做琶音奏法，用垂直的曲线放在和弦之前来标记。



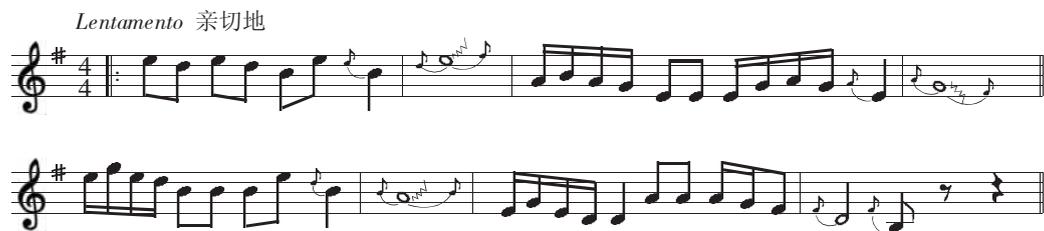
(6) 装饰音记号

用来装饰旋律的小音符及某些旋律型的特别记号，叫做装饰音。

装饰音大部分是由时值较短的辅助音（和主要音相距二度的音）构成的。演奏时它们的时值算在被装饰的音的时值之内，或算在它前面的音符的时值之内。在记谱上它们不占基本拍子总时值的时间。

" 倚音

用小的八分音符或十六分音符，标记在主要音的左上方或右上方，叫倚音。它一般不带重音，唱奏时音值要短，其时值占用主要音或前面音的时间。倚音可分为前倚音、后倚音、单倚音、复倚音。

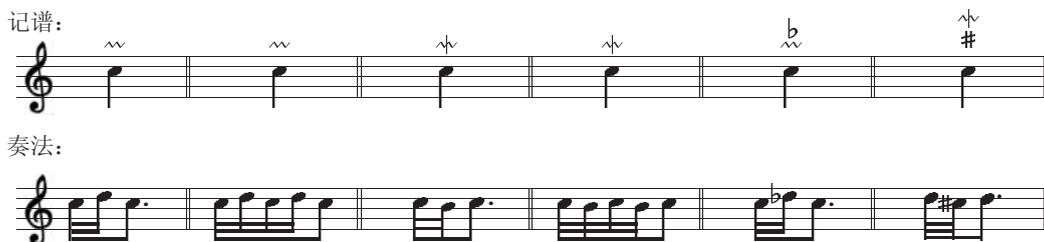


音乐基础知识及名曲欣赏



” 波音

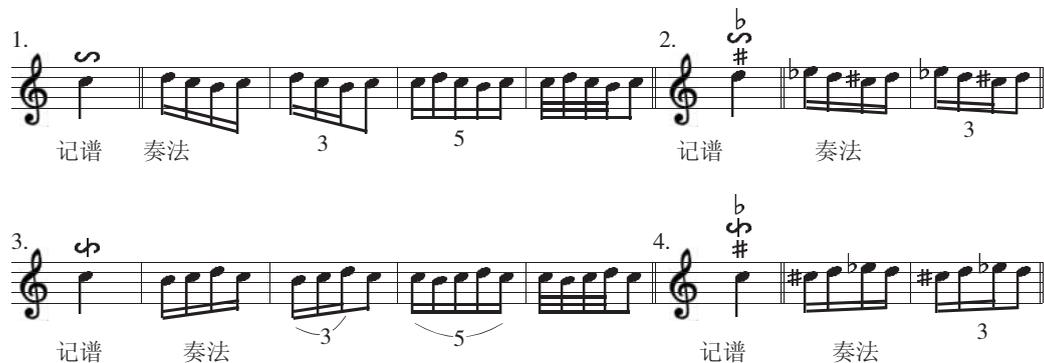
由主要音和其上方或下方邻音迅速交替，然后紧接主要音叫波音。有顺波音（上波音），逆波音（下波音）两种。顺波音用“~”标记，逆波音用“^”标记。



” 回音

回音是由四个或五个音组成的旋律型。有顺回音、逆回音两种。顺回音用“S”标记，逆回音用“C”标记。多用于器乐演奏中。

回音记号可记在音符上，也可记在两个音符之间。回音记号的上方和下方还可加变音记号，用来表示邻音的升高或降低。



5. 速度记号

标记音乐进行快慢的记号，叫速度记号。它一般用文字标记，记在乐曲开端第一行曲谱的左上角。

速度基本上分三类：慢速（每分钟40~60拍），中速（每分钟60~96拍）和快速（每分钟96~228拍）。

慢速：Largo	广板
Lento	慢板
Adagio	柔板
Grave	壮板
中速：Andante	行板
Andantino	小行板，较行板稍快一些
Moderato	中板
Allegretto	小快板、活泼
快速：Allegro	快板
Vivo	快速有生气
Presto	急板
Prestissimo	最急板

音乐中的速度要加快或减慢时，可用以下标记：

减慢速度：ritenuto (rit)	渐慢
riten	转慢
allargando (allgrg)	渐慢渐强
Smorzando	渐慢渐弱
Poco menomosso	稍慢
doppia lunghezza di tempo	慢一倍
加快速度：accelerando (accel)	渐快
Stretto	紧缩
Poco	稍快
Più	转快
doppio	快一倍
lento	慢起渐快

使乐曲恢复原速时，采用下列记号：

a tempo	恢复原速
tempo primo	恢复最初速度
l'istesso tempo	同样的速度（用于变更拍子）

当乐曲的速度较自由时则用tempo rubato来表示。

以上速度标记只能大致地表明乐曲的速度，要准确地标明音乐的速度一般用以下标记标明。

例如： $\text{♩} = 120$ 或 $\text{♩} = 84$

即表示以四分音符为单位（拍），每分钟演奏120拍或以八分音符为一拍，每分钟演奏84拍。

音乐的速度和乐曲的内容是密切相关的，速度如定得不正确，会严重地歪曲音乐形象。一般地说，表现激动、兴奋、欢乐、活泼的情绪用快速；田园风格的、比较抒情的则往往用适中的速度；而颂赞歌、挽歌、怀念、沉痛、深沉地、优美地一般用慢的速度。

6. 力度记号

表示音乐中强弱程度的记号，叫力度记号。

强记号：	<i>forto</i> (<i>f</i>)	强
	<i>mezzo forte</i> (<i>mf</i>)	中强
	<i>fortissimo</i> (<i>ff</i>)	很强
	<i>fff</i>	非常强
弱记号：	<i>piano</i> (<i>p</i>)	弱
	<i>mezzo Piana</i> (<i>mp</i>)	中弱
	<i>pianissimo</i> (<i>pp</i>)	很弱
	<i>ppp</i>	非常弱

逐渐改变强度的：

<i>crescendo</i> (<)	渐强
<i>diminuendo</i> (>)	渐弱

改变强度的：

<i>sf</i> 或 <i>sfz</i> 或“ ˆ 或”	特强
<i>fp</i>	强后转弱
<i>sfp</i>	特强后转弱

力度和音乐中的其他要素一样，在音乐表现中是非常重要的，是不应忽视的，音乐力度的强或弱和乐曲的内容有着密切的关系。

利用力度的变化还可以获得鲜明的强弱对比，从而有力地塑造音乐形象。

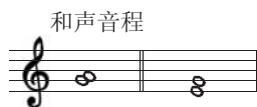
八、音程

1. 音程、旋律音程、和声音程

两个音级在音高上的相互关系（距离）叫做音程。

先后唱（奏）的两个音形成的音程叫旋律音程。

同时唱（奏）的两个音形成的音程叫和声音程。



音程中下方的音叫根音，上方的音叫冠音。



旋律音程依照它进行的方向分上行、下行、平行三种。

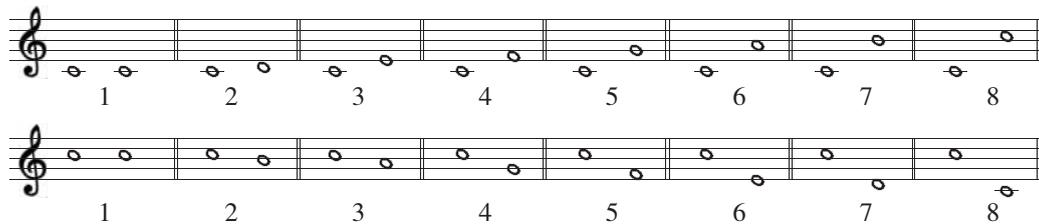


2. 音程的级数和音数

音程是用音程的级数和音数来说明的，二者缺一不可。

音程在五线谱上所包含的线与间的数目，叫做音程的度数。也就是每个音级就是一度。如相同音级是一度，相邻音级为二度，以此类推。

音程的度数用阿拉伯数字标记。



音程中所包含的半音或全音的数目，叫音程的音数。

音程的音数是用分数、整数和带分数来标记的，如 $\frac{1}{2}$ 、1、 $1\frac{1}{2}$ 等。

为了区别级数相同而音数不同的音程，还要用文字来加以说明，如大、小、纯、增、减、倍增、倍减等（一度、四度、五度、八度没有大小，二度、三度、六度、七度没有纯）。这些说明，写在表示音程级数的前面，如纯五度、大六度等。

3. 自然音程和变化音程

纯音程、大音程、小音程、增四度和减五度叫做自然音程。

(1) 纯一度：音数为0的一度叫做纯一度，如C到C， $\sharp D$ 到 $\sharp D$ 等。

(2) 小二度：音数为 $\frac{1}{2}$ 的二度叫做小二度，如E到F， $\sharp F$ 到G等。

- (3) 大二度：音数为1的二度叫做大二度，如C到D，E到 $\sharp F$ 等。
- (4) 小三度：音数为 $1\frac{1}{2}$ 的三度叫做小三度，如E到G，F到 $\flat A$ 等。
- (5) 大三度：音数为2的三度叫做大三度，如C到E，D到 $\sharp F$ 等。
- (6) 纯四度：音数为 $2\frac{1}{2}$ 的四度叫做纯四度，如C到F，F到 $\flat B$ 等。
- (7) 增四度：音数为3的四度叫做增四度，如F到B，C到 $\sharp F$ 等。
- (8) 减五度：音数为3的五度叫做减五度，如B到F，C到 $\flat G$ 等。
- (9) 纯五度：音数为 $3\frac{1}{2}$ 的五度叫做纯五度，如C到G，B到 $\sharp F$ 等。
- (10) 小六度：音数为4的六度叫做小六度，如E到C， $\sharp F$ 到D等。
- (11) 大六度：音数为 $4\frac{1}{2}$ 的六度叫做大六度，如C到A， $\sharp D$ 到 $\flat B$ 等。
- (12) 小七度：音数为5的七度叫做小七度，如G到F，C到 $\flat B$ 等。
- (13) 大七度：音数为 $5\frac{1}{2}$ 的七度叫做大七度，如C到B，D到 $\sharp C$ 等。
- (14) 纯八度：音数为6的八度叫做纯八度，如C 1 到C 2 ，D到d等。

增四度和减五度，由于它们包含着三个全音，故又称三全音或三整音。

以上这些音程（纯音程、大音程、小音程及三全音）在音乐中具有重要的作用，从音乐史方面来说，它们产生在其他音程之前，因而被称为基本音程。

下面是由C向上构成的自然音程的一览表：

度数	一度	二度		三度		四度		五度		六度		七度		八度
种类	纯	小	大	小	大	纯	增	减	纯	小	大	小	大	纯
音数	0	$\frac{1}{2}$	1	$1\frac{1}{2}$	2	$2\frac{1}{2}$	3	3	$3\frac{1}{2}$	4	$4\frac{1}{2}$	5	$5\frac{1}{2}$	6
														

自然音程可以由任何音级开始，向上或向下构成。

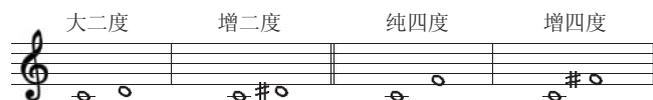
一切增减音程（增四度、减五度除外）和倍增、减倍音程，都叫做变化音程。

变化音程是由自然音程变化而来的。

将冠音升高或将根音降低，可使音程数增加，反之将冠音降低或将根音升高，则可使音程音数减少。

级数相同而音数不同的音程，其相互关系如下：

大音程和纯音程增大变化半音时，成为增音程。

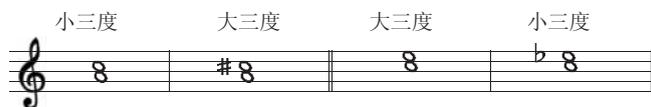


音乐基础知识及名曲欣赏

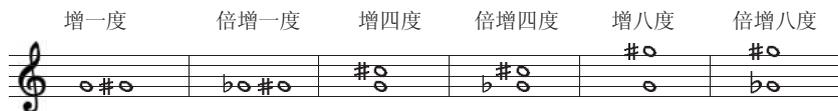
小音程和纯音程减少变化半音时，成为减音程，但减一度不可能，因为一度音程不管作何变动，都只能使音程的音数增加。



小音程增大变化半音，成为大音程，大音程减少变化半音，成为小音程。



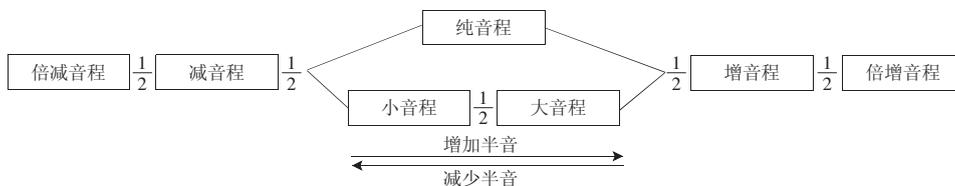
增音程增大变化半音成倍增音程，最常用的倍增音程有倍增一度，倍增四度，倍增八度。



减音程减少变化半音成为倍减音程，最常用的倍减音程有倍减五度和倍减八度。



现将级数相同而音数不同的各种音程的相互关系列表如下：



4. 单音程与复音程

不超过八度的音程叫做单音程。

超过八度的音程叫做复音程。复音程就是单音程加上一个、二个、三个、四个纯八度而成。



因此复音程的名称就是在单音程的名称前面加上隔开几个八度而成。如隔开一个八度的大二度，隔开两个八度的大二度等。

关于复音程的性质（大、小、增、减、纯等），则按照单音程的名称而不变。

小二度 小九度 大三度 大十度 纯四度 纯十一度 增四度 增十一度 减五度 减十二度

单音程 复音程 单音程 复音程 单音程 复音程 单音程 复音程 单音程 复音程

5. 音程的转位

音程的根音和冠音相互颠倒，叫做音程转位。

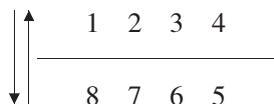
音程转位可以在一个八度内进行，也可以超过八度。音程转位时可以移动根音或冠音，也可以根音冠音一齐移动。

原来的音程：

转位后的音程：

音程转位时有下列规律：

(1) 所有音程分为两组，它们是可以相互颠倒的。



可以颠倒的音程总和是9，因此若要知道某一音程转位后成几度音程，便可以从9中减去原来音程的级数。例如：七度（7）转位后（9-7=2）成二度，其他依此类推。

(2) 除了纯音程外，其他音程转位后都成为相反的音程。

纯音程转位后成为纯音程。

大音程转位后成为小音程。

小音程转位后成为大音程。

增音程转位后成为减音程，但增八度转位后不是减一度，而是减八度。

减音程转位后成为增音程。

倍增音程转位后成为倍减音程。

倍减音程转位后成为倍增音程。

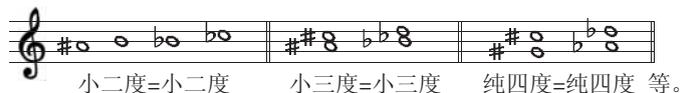


6. 等音程

两个音程孤立起来听时，具有同样的声音效果，但在乐曲中的意义和写法不同，这样的音程叫做等音程。

等音程是由于等音变化而产生的。它有两类：

(1) 音程中的两个音不因为等音变化而更改音程的级数。



(2) 由于等音变化而更改音程的级数：（见第31页图）

从图上可以看出，每个自然音程（三全音除外），也就是最简单的和使用最多的音程，它们的等音程是某种增减音程。

7. 协和音程与不协和音程

音程的协和性是指音程的融合性与和谐性。音程可分为协和音程和不协和音程。

听觉上悦耳、融合的音程，叫协和音程。它可分为三类：

(1) 极完全协和音程：就是声音完全合一的纯一度和几乎完全合一的纯八度。

(2) 完全协和音程：就是声音相当融合的纯四度和纯五度。

(3) 不完全协和音程：就是声音不完全融合的大、小三度和大、小六度。

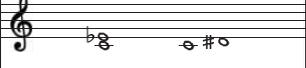
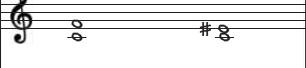
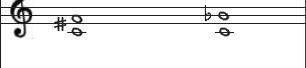
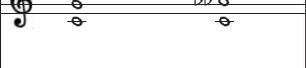
听起来比较刺耳，彼此不很融合的音程叫做不协和音程。大小二度，大小七度及所有的增减音程、倍增、倍减音程都属于不协和音程。

协和音程转位后仍为协和音程，不协和音程转位后仍为不协和音程。

8. 各种音程表现的感情色彩

孤立的一个音、一个和弦是不能表示什么音乐思想的，但两个音结合在一起，在一定的节奏和音色中，都能表现出一定的情感。因此音程是音乐表现的基本要素之一。

纯音程有一种纯粹的、明彻的、开朗的、温和的性质；大音程正如字义所示，强健有力；小音程由缩压别的音程而成，有相当的压抑、怯懦、忧郁的性质，适用于在阴沉忧伤的乐句上；增音程有扩张、紧张的性质，给乐思的运行以紧迫急促之感；减音程有最显著的悲哀忧郁的性质，因此常给音乐的画面染上戏剧性的或几乎悲剧性的色彩。

音数	自然音程		增减音程
0	纯一		减二
$\frac{1}{2}$	小二		增一
1	大二		减三
$1\frac{1}{2}$	小三		增二
2	大三		减四
$2\frac{1}{2}$	纯四		增三
3	增四		减五
3	减五		增四
$3\frac{1}{2}$	纯五		减六
4	小六		增五
$4\frac{1}{2}$	大六		减七
5	小七		增六
$5\frac{1}{2}$	大七		减八
6	纯八		增七、减九

九、调、调式音阶和调性

在音乐中，一个孤立的音或和弦，是无法塑造音乐形象的，但许多个彼此毫无关系的音，同样也难于表现音乐思想。在音乐中所使用的音总是按照一定的关系连结在一起。

1. 调式、音阶、调式音级

按照一定关系连结在一起的许多音（一般不超过七个）组成一个体系，并以一个音为中心（主音），这个体系就叫做“调式”。

调式中的音，按照高低次序（上行或下行），由主音到主音排列起来就叫做音阶。

调式中组成音阶的各音叫做调式音级，音阶中每一音级按顺序用罗马数字标记。



调式音级是按照一定关系结合在一起的，每一个音级都具有特定的意义。第“ I ”、“ II ”、“ III ”这三个音级具有稳定感，叫做稳定音级（正音级）。其中最稳定的，具有中心作用的是第“ I ”级，它便是主音。除“ I ”、“ II ”、“ III ”级音以外，其他各音则具有不稳定感，叫做不稳定音级（副音级）。不稳定音级具有进行到稳定音级的倾向。不稳定音级根据其倾向性进行到稳定音级，叫做解决。

调是调式的音高位置。调的名称由两部分组成，即主音的标记和调式的标记。例如：

以C为主音的大调式叫做C大调式。

以a为主音的小调式叫做a小调式。

调（包括主音高度和调式类别）本身所具有的特质叫做调性。

五线谱中，标记在每行谱表左端、谱号右端的用以表示乐曲所用调域和主音高度的升降记号，称为调号。

没有调号的调称为自然调；标有升记号或降记号的调称为变音调。使用调号可在全曲中省略临时升降记号。

调号总是由同种记号构成，或全用升号，或全用降号。因此，调号可分为升种调和降种调两种。

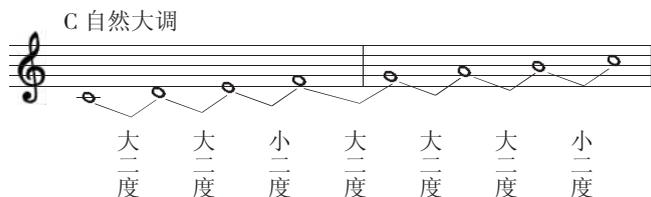
2. 大调式与小调式

大调式（简称为大调）是由七个音组成的一种调式，每个音级都有它独立的名称，其中稳定音合起来成为一个大三和弦，大调式的主音和其上方第三音为具有大调色彩的大三度音程。

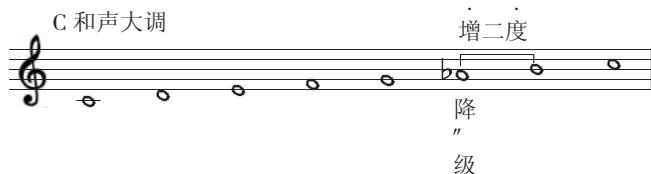
大调式中“ $\dot{1}$ ”、“ $\dot{2}$ ”、“ $\dot{3}$ ”为稳定音级，其中第“ $\dot{1}$ ”级是主音，最稳定；“ $\dot{4}$ ”、“ $\dot{5}$ ”、“ $\dot{6}$ ”、“ $\dot{7}$ ”是不稳定音级，其中第“ $\dot{7}$ ”级与“ $\dot{4}$ ”级最不稳定，它们均有进行到邻近稳定音的倾向，且半音关系的倾向性最为尖锐，如“ $\dot{7}$ ”级进行到“ $\dot{1}$ ”级，第“ $\dot{4}$ ”级进行到“ $\dot{3}$ ”级。调式中各音都倾向于主音。

大调式有三种形式：

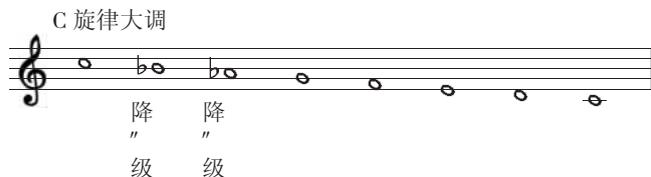
(1) 自然大调：是大调式的基本形式，其音阶结构如下：



(2) 和声大调：是降低自然大调中的第“ $\dot{7}$ ”级而成的，其音阶结构如下：



(3) 旋律大调：在自然大调的音阶下行时，将第“ $\dot{7}$ ”级和“ $\dot{6}$ ”级两个音分别降低半音，其音阶结构是：

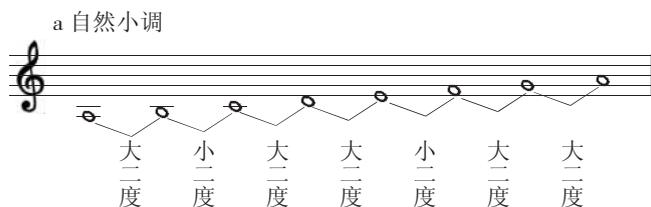


小调式（小调）和大调式一样是七个音组成的，其中稳定音合起来成为一个小三和弦。小调式的主音和其上方第三音为具有小调色彩的小三度音程。

小调式不稳定音级的倾向和大调式一样。其中第“ $\dot{7}$ ”级到第“ $\dot{1}$ ”级和第“ $\dot{4}$ ”级到第“ $\dot{3}$ ”级的倾向十分明显，而第“ $\dot{7}$ ”级到第“ $\dot{6}$ ”级、第“ $\dot{4}$ ”级到第“ $\dot{5}$ ”级的倾向较其他倾向的程度更为尖锐，这是因为它们之间的音程关系为半音的缘故。

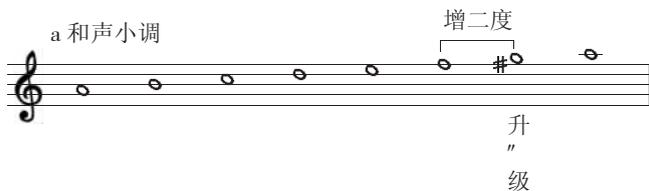
小调式也有三种形式：

(1) 自然小调：是小调式的基本形式，其音阶结构如下：

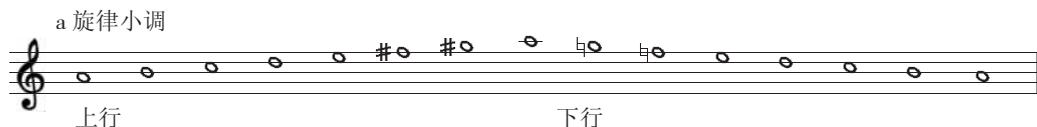


音乐基础知识及名曲欣赏

(2) 和声小调：是将自然小调的第 $^{\flat}7$ 级升高半音而成的。因此和声小调的第 $^{\flat}7$ 级音向主音的倾向和大调一样尖锐。其音阶结构如下：



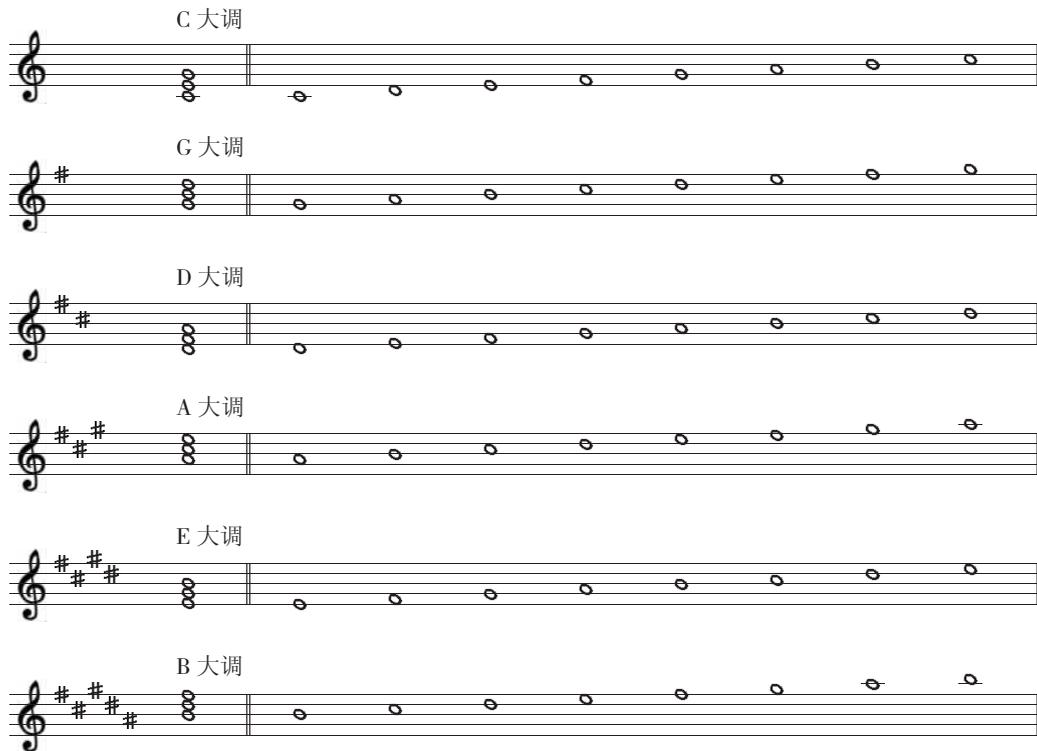
(3) 旋律小调：是将自然小调的第 $^{\flat}7$ 级和 $^{\flat}6$ 级升高半音而成的。一般多用于上行，但在下行时也偶尔使用。旋律小调下行时多用自然小调的形式，即将第 $^{\flat}7$ 级、第 $^{\flat}6$ 级还原。其音阶结构如下：



3. 大调各调、关系大小调、小调各调

大调式和其他调式一样，可以在任何音级上构成，因此除了没有升降号的C大调外，还包含升音的七个大调和包含降音的七个大调。

- 36 -



#F 大调

#C 大调

F 大调

bB 大调

bE 大调

bA 大调

bD 大调

bG 大调

bC 大调

在自然形式中，音的组织相同而调号也相同的大小调，叫做关系大小调，也叫做平行调。例如：

C 大调

a 小调

音乐基础知识及名曲欣赏

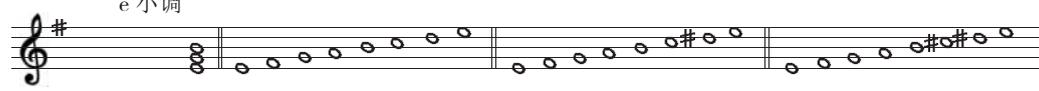
关系小调是以大调的第Ⅶ级（它的主音下方小三度）作为主音而构成的；反之，关系大调是以小调的第Ⅲ级（它的主音上方小三度）作为主音而构成的。

已知大调有十五个调，根据关系大小调的原理，也可以有十五个小调：

a 小调 自然的 和声的 旋律的



升号调
e 小调



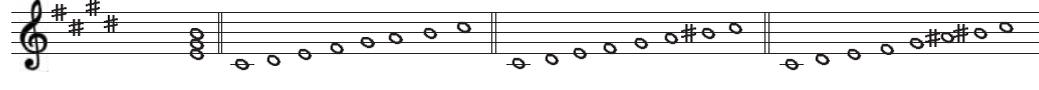
b 小调



$\sharp f$ 小调



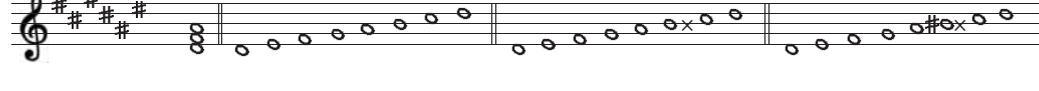
$\sharp c$ 小调



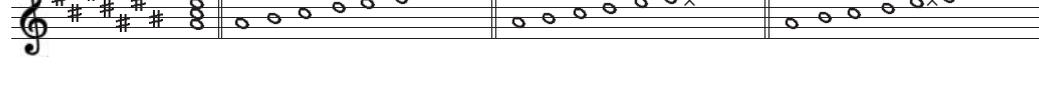
$\sharp g$ 小调



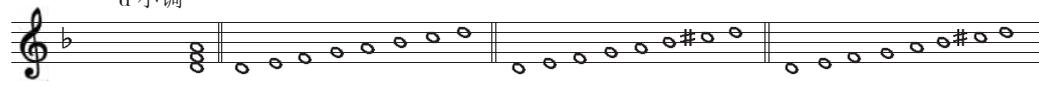
$\sharp d$ 小调

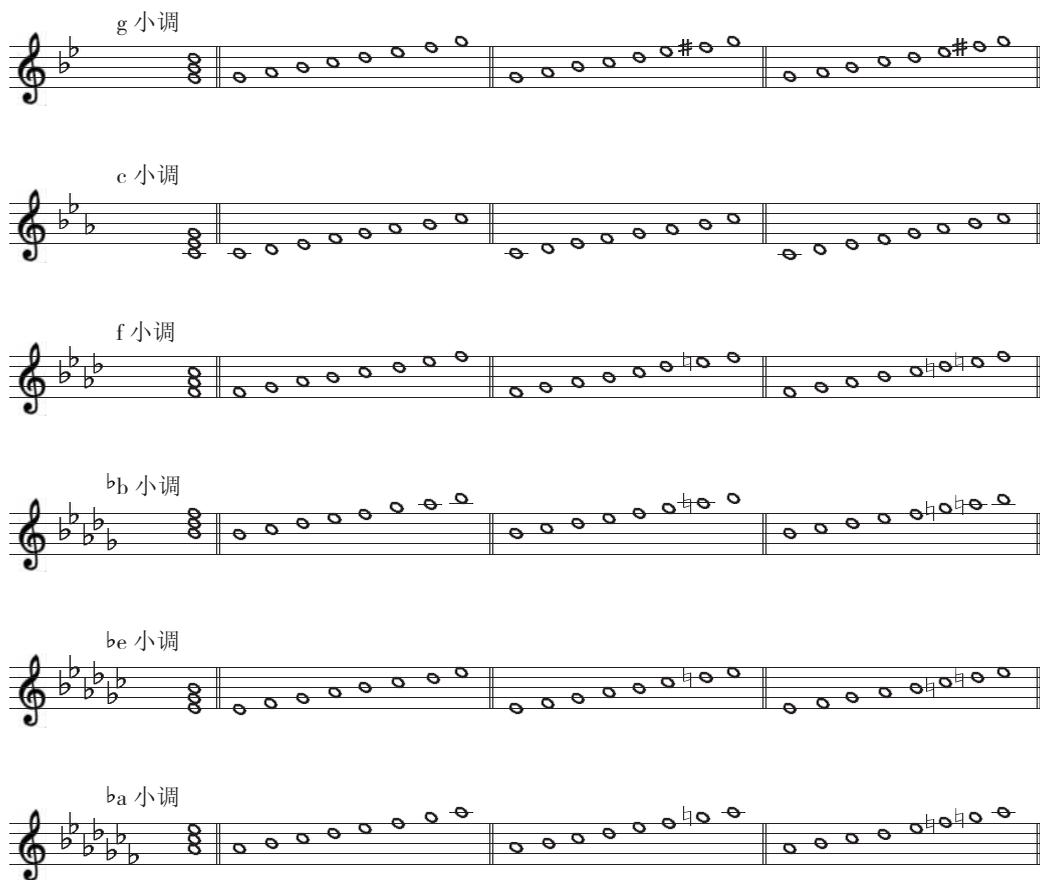


$\sharp a$ 小调



降号调
d 小调





4. 唱名法

在音乐中，音名是固定不变的，唱名则是根据唱名法的不同而有所变动。五线谱的唱名法分为两种：一种为固定唱名法，另一种为首调唱名法。

固定唱名法是指在各种调中唱名均固定用C大调的唱法，不随调的改变而改变，即使加有升、降记号，变化的只是音高，唱名永远不变。在采用固定唱名法时，仍旧需要“调性、调式感”。

首调唱名法是一种移动“do”音的视唱法，即各调的唱名是随调的不同而移动的。以大音阶的首音唱作“do”，以小音阶的首音唱作“la”，唱名的音高位置是不固定的。

5. 以五声音阶为基础的民族调式

由五个音构成的调式叫做五声调式。我国传统的民族五声调式，是按照纯五度排列起来的五个音，这五个音用特定的名称表示，被称为宫（do）、商（re）、角（mi）、徵（so）、羽（la）。



五声调式的特点是：相邻两音之间的音程关系只有大二度与小三度，没有小二度音程。这五个音每个音都可以作为主音，因此，五声调式有五种。用什么音作主音，就叫做什么调式，即宫调式、徵调式、商调式、羽调式、角调式。在五声调式中，主音同样是最稳定的音，“ \flat ”级、“ \sharp ”级音稳定性较差，但对主音有着较大的支持力，调式中其他各音都是不稳定音。



民族五声调式的调号和识别法，首先应视其主音在什么音上而定的。例如：宫调式的主音在C音上，则称C宫调式；徵调式的主音在D音上，则称D徵调式；其余依此类推。

此外，我国的民族调式，除五种五声调式以外，还有以五声调式为基础的六声调式和七声调式。例如：在宫调式中，在角—徵小三度之间加入“清角”（Fa），在羽—宫小三度之间加入“变宫”（Si），都变成了二度关系，即构成七声调式。



6. 变化音与转调

(1) 变化音

旋律中的音有时加入升号（ \sharp ）或降号（ \flat ）等，使其原音临时升高半音或降低半音，这种音叫做变化音。

升音的变化音，一般以半音向上进入后面的音；降音的变化音，一般以半音向下进入后面的音。升音或降音的变化音，有时也以半音进入原音，或作其他音程进行。

变化音既不改变原音的音名，也不变动调性。把变化音的原则应用于音阶中所有的全音之间，结果就会产生半音阶。



各变化音中最常用的，在大调中是降低第六度或在小调中升高第四度。

变化音给旋律与和声赋予了可称作“色彩”的性质。自然音阶中七个基础的原音各自有其特性及其相互间的一定关系，只是多少带着平淡的味道；反之，半音的变化则给其音以某种感情的特质。

变化音的进行方面，一切升高的变化音，有上行的倾向；降低的变化音则有下行的倾向。

(2) 转调

在音乐作品中，由一个调（主调，稳定的调）进行到另一个调（副调，不稳定的调）叫做转调。转调可以改变调号或不改变调号，改变调式或不改变调式，但在不改变调式的情况下，一定要改变调式的主音。

转调的方法大致有以下几种：通过调关系转调，如前主音“1”转到后调属音“5”（即前调1=后调5）；稳住了前调的主音后，再转向任意调；通过变化音转调（如降低第六音，从大调转为小调）；收束后转调。

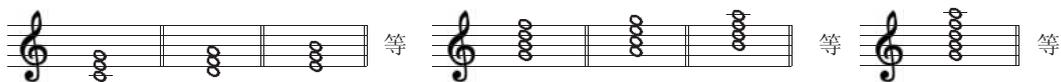
每一个调性都具备其特点，转调可使调性色彩起变化，增加新鲜感和对比度等。例如：



十、和弦

1. 和弦

在多声部音乐中，三个或三个以上的音按照三度音程的关系排列起来的音的结合，叫做和弦。



按三度关系构成的和弦，由于合乎泛音的自然规律，音响协调丰满，因此在多声部音乐中广泛应用。但在一些音乐作品中，也可以遇到不是按三度关系构成的和弦，这些和弦对丰富和声的色彩有着积极的意义。

2. 三和弦

由三个音按照三度音程关系结合起来的和弦，叫做三和弦。

在三和弦中，下面的音叫做根音，用数字1来表示；中间的音叫三度音，用数字3来表示；上面的音叫做五度音，用数字5来表示。



三和弦的主要类型有：

(1) 大三和弦：根音到三度音是大三度，三度音到五度音是小三度，根音到五度音是纯五度。



(2) 小三和弦：根音到三度音是小三度，三度音到五度音是大三度，根音到五度音是纯五度。



较少使用的类型有：

(1) 增三和弦：根音到三度音和三度音到五度音都是大三度，根音到五度音是增五度。



(2) 减三和弦：根音到三度音和三度音到五度音都是小三度，根音到五度音是减五度。



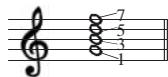
大小三和弦都是协和和弦，因为其中所包含的音程都是协和音程（大三度、小三度、纯五度）。

增减三和弦都是不协和和弦，因为其中的减五度和增五度是不协和音程。

3. 七和弦

由四个音按照三度关系结合起来的和弦，叫做七和弦。

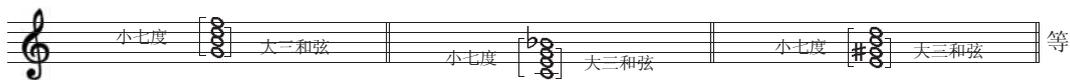
七和弦下面的三个音和三和弦中的音一样，分别叫做根音、三度音、五度音。第四个音（最高的音）因为与根音相距七度，故叫做七度音，用数字7来表示。七和弦的名称也因此七度而得名的。



所有七和弦都是不协和和弦，因为其中包含了不协和的七度音程。

七和弦的名称是按照所包含的三和弦的类别及根音与七度音之间的音程关系而定名的。常用的四种七和弦：

(1) 大小七和弦：以大三和弦为基础，根音到七度音为小七度的七和弦叫做大七和弦。



(2) 小小七和弦：以小三和弦为基础，根音到七度音是小七度的七和弦叫做小小七和弦。



(3) 减小七和弦：以减三和弦为基础，根音到七度音是小七度的七和弦，叫做减小七和弦。



(4) 减减七和弦：以减三和弦为基础，根音到七度音是减七度的七和弦，叫做减减七和弦。



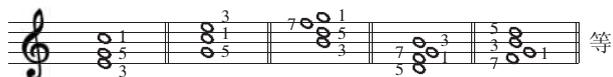
除了上述较常用的四种七和弦外，还有许多其他类型的七和弦，例如增大七和弦、大大七和弦、小大七和弦等。



4. 原位和弦及转位和弦

以和弦的根音为低音的和弦，叫做原位和弦。

以和弦的三度音、五度音、七度音为低音的和弦，叫做转位和弦。



三和弦除了根音外，还有两个音，所以三和弦有两个转位。

以三度音为低音的三和弦叫做三和弦的第一转位，也叫做六和弦，用数字6来表示。

以五度音为低音的三和弦叫做三和弦的第二转位，也叫做四六和弦。



七和弦除根音外，还有三个音，所以七和弦有三个转位。

以三度音为低音的七和弦叫做七和弦的第一转位，也叫做五六和弦。

以五度音为低音的七和弦叫做七和弦的第二转位，也叫做三四和弦。

以七度音为低音的七和弦叫做七和弦的第三转位，也叫做二和弦。



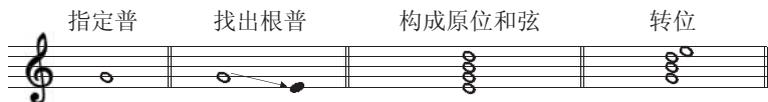
5. 构成和识别和弦的方法

构成和识别和弦的方法之一是记住和弦的音程结构，按音程结构去构成和识别和弦。

例如，已知大三和弦的音程结构是大三度加小三度，那么要在D音上构成大三和弦，便先构成D到F这个大三度，再由F到A构成小三度便可。



构成和识别和弦的另一种方法是：首先确定和弦的根音，根据根音构成或找出和弦的原位形式，再根据原位和弦来构成或识别转位和弦。例如，要在G上构成小小七和弦 G_7^{\flat} ，首先要找出和弦根音E，在E音上构成原位小小七和弦，再将根音移高八度，求得G音上的小小七和弦。

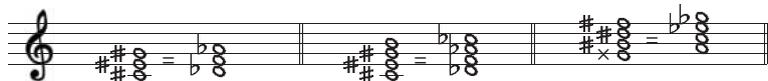


6. 等和弦

两个和弦孤立起来听时，具有同样的声音效果，但在音乐中意义不同，写法也不同，这样的和弦叫做等和弦。等和弦和等音程一样是由于等音变化而产生的。

等和弦有两类：

(1) 和弦中的音不因为等音变化而更改音程的结构。



(2) 由于等音变化而更改和弦的结构。



7. 调式中的和弦

调式中的每个音级都可以作为根音构成的三和弦，都以根音在调式中的级数来表示（一般用罗马数字来标记）。大三和弦用大写罗马数字标记；小三和弦用小写罗马数字标记；增三和弦用大写罗马数字右上角加“+”表示，减三和弦用小写罗马数字右上角加“0”表示。除此以外，第Ⅰ级、第Ⅳ级、第Ⅴ级还分别以T（主）、D（属）、S（下属）来标记。

在和声的表现中，第Ⅰ级（主音）、第Ⅳ级（属音）、第Ⅴ级（下属音）上的三和弦具有重大意义，因此这三个和弦叫做正三和弦。其他各音级（Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ）上构成的三

音乐基础知识及名曲欣赏

和弦叫做副三和弦。

在第 n 级（属音）上构成的七和弦叫做属七和弦（ n_7 ）。

在第 n 级（导音）上构成的七和弦叫做导七和弦（ n_7 ）。

属七和弦和导七和弦都是不协和和弦，都需进行解决。

属七和弦最普通的解决法就是进行到主音三和弦。属七和弦的解决是以不稳定音到稳定音的倾向为根据的，即第 n 级和第 n 级进行到第 n 级，第 n 级进行到第 n 级，第 n 级除在原位属七和弦中进行到 n 级外，在其他三个转位属七和弦中都保持原位不动。例如：

C大调（或小调）

" 7 " " 6/5 " " 4/3 " " 3 " 6

导七和弦的解决是进行到重复三度音的主音三和弦，即第 n 级进行到第 n 级，第 n 级和第 n 级进行到第 n 级，第 n 级进行到第 n 级。

例如：

C大调（或小调）

" 7 " " 6/5 " 6 " 4/3 " 6 " 2 " 6/4

第二章 歌唱基础知识

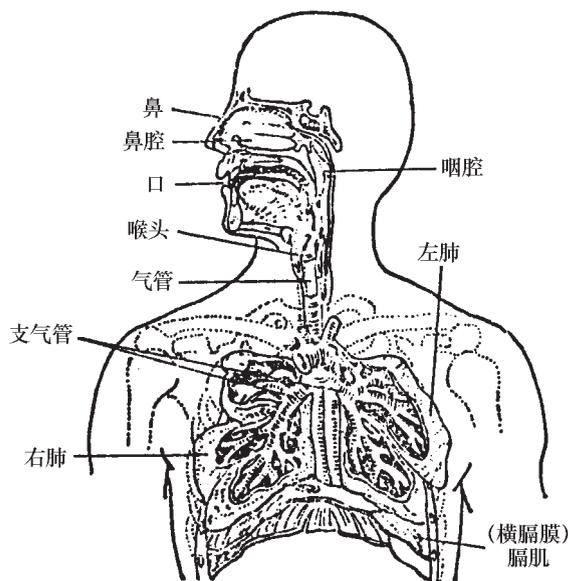
声乐（歌唱）是人们用歌声来表达思想感情的一种艺术活动。要想比较完善地表现歌曲的思想内容，获得优美动听的歌声，就必须学习歌唱的知识，了解歌唱器官的构造和发声的基本原理，掌握歌唱发声的运动规律。通过歌唱活动和其它一些辅助练习，来逐步掌握这方面的技能技巧，不断提高演唱能力。

一、发声器官的组成

发声器官由呼吸器官、喉头与声带、共鸣器官和咬字、吐字器官四个部分组成。它们是歌唱发声的物质基础。

1. 呼吸器官

呼吸器官包括口、鼻、咽、喉、气管、支气管、肺脏以及胸腔、横膈膜、腹肌等。



呼吸活动是歌唱发声的动力和基础。

2. 喉头与声带

喉头是一个精巧的小室，位于颈前正中部，由软骨、韧带、横纹肌和粘膜等组成。

在喉头中间有两片对称而富有弹性的筋膜，这就是声带。它是喉粘膜覆盖声韧带和声带肌而成。声带的中间称声门。

声带是歌唱的发声体，由于这些软骨、韧带、肌肉等互相配合动作，它能使声带得到调节。吸气时，它能使两声带分离，声门开启；发声时，它能使两声带靠拢，声门闭合。声带靠拢后，受到气息（呼气）的冲击而振动，就发出声音。

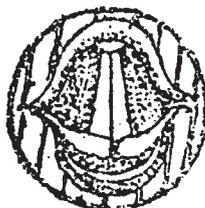
由于声带有肌纤维的存在，极富弹性。所以在与呼吸密切配合的作用下，它可以调整其长度、厚度和张力（伸长、缩短、增厚、变薄），使声音能产生高、低、强、弱的变化。



声带在不发音时的状态



声带在发低音时的状态



声带在发稍高的高音时的状态

3. 共鸣器官

人体的共鸣器官主要有胸腔、口腔和头腔三大共鸣声区。

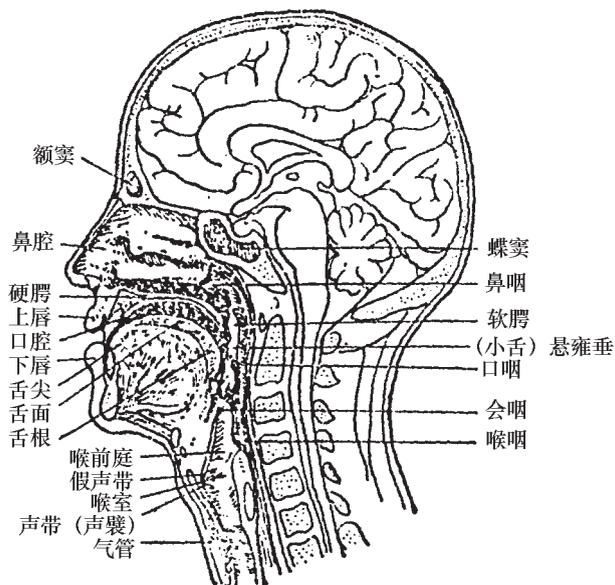
胸腔包括喉以下的气管、支气管和整个肺部。口腔包括喉腔、咽腔（喉咽腔、口咽腔、鼻咽腔）、鼻腔。头腔包括鼻腔、上颌窦、额窦、蝶窦等。其中喉腔、咽腔、口腔是可变动、能够调节的共鸣腔体，没有固定的容积；胸腔和头腔诸窦是不可变动、不可调节的共鸣腔体，有固定的容积。



在歌唱中，由于音高的不同，使用这些共鸣腔的比例就有所不同。一般来说，唱低音时主要共鸣区在胸腔；唱中音时主要共鸣区在喉、咽、口腔；唱高音时主要共鸣区在头腔。如果能正确地运用这些共鸣腔，就能获得圆润、悦耳、丰满、动听的歌声。因此，掌握好共鸣器官的运用，是歌唱发声中极为重要的一环。

4. 咬字吐字器官（发音器官）

咬字吐字器官包括唇、舌、牙齿和上腭（软腭和硬腭）等。它们是咬字吐字时出声、引长和归韵的器官。



以上各部分器官，相互联系，相互制约，有机地、合理地、能动地结合在一起，才能发出圆润的、有光彩的、优美和富有乐感的歌声。了解歌唱器官的目的，就是为了在歌唱时使各器官充分发挥各自的作用，同时组成一个完美的歌唱发声的整体。

二、歌唱时的正确姿势

歌唱时的姿势是歌唱的基本素养之一。它主要是指身体和头部的正确姿势。歌唱姿势正确与否，常常直接影响着歌唱时的歌唱方法和歌曲内容、感情的表达。因此，在平时练习中和在舞台上演唱时都必须有一个良好而正确的歌唱姿势。

正确的歌唱姿势是：身体自然端正站立，头正、两眼平视，脸部表情自然、大方。胸部稍微向前张开，双肩略向后展，腹部和小腹部顺其自然，双手自然下垂于身体两侧，两脚稍分开，距离与肩同宽，负有重心的脚略向前跨出。坐着歌唱时，上身的姿

势与站立时的要求一样，但要注意腰部挺直而不僵硬，也不要靠在椅背上，两脚稍分开，自然弯曲，不要交叉叠起。

无论在练习或演唱时，都不要用手、脚打拍子，更不能点着头打拍子。整个歌唱过程始终要处于精神振奋、生气勃勃的状态。歌曲的思想感情应力求通过面部表情和眼神反映出来。口型应根据歌词发音的要求自然张合。必要时可有一点形体动作加以辅助，但要出于内心，应该简练、利落、大方。“情动于中而形于外”，动作只是歌声的辅助，一定要做到恰到好处，切忌在外形上故作姿态，避免矫揉造作。

总之，不论是站着还是坐着演唱都要有一种向前向上的感觉，要自然美观，原则上以不妨碍整个发声器官的正常活动为准。

三、歌唱的呼吸

歌唱时，声带若不受肺部呼出气息的冲击，那么声带就不可能振动而发声。因此，呼吸是歌唱发声的动力和基础。

古人云：“善歌者，必先调其气”。在歌唱中，正确的发声、良好的共鸣以及歌曲思想感情的表达都是和呼吸密切相关的。难以想像：一个在歌唱时颈部血管暴起，唱每一个音符时都面孔涨红、身体紧张，不会调节呼出的气和控制发声器官的各个部分的人，他的呼吸方法会是正确的。

“只有知道怎样呼吸的人才知道歌唱”。因此，在学习歌唱的方法中，必须学会掌握好气息的运用。如果气息不够，较长的乐句就不能唱好；如果缺少气息的支托，喉头的负担就会过重，高音很难唱上去，中音区也会感到吃力；如果气息控制得不好，声音的大小、强弱就不能变化自如。所以，怎样呼吸、运气、控制气息，就成为歌唱中极为重要的因素。只有掌握好正确的呼吸方法，其它问题就好解决了。

1. 胸腹式呼吸方法

歌唱的呼吸方法有胸式呼吸法、腹式呼吸法、胸腹式联合呼吸法。目前一般提倡采用胸腹式联合呼吸法。

胸腹式呼吸方法，是一种运用胸腔、两肋、横膈膜及腹肌，共同控制气息的呼吸方法。

这种呼吸法在我国优秀的戏曲唱法和近代欧洲美声唱法中被普遍采用。它的主要优点是：

“全面调动了歌唱呼吸器官的能动作用，使胸腔、横膈膜和腹肌互相配合，协同完成控制气息的任务。

“吸气时，下降横膈膜和张开肋骨同时并用，使胸腔全面扩大，气息的容量大，而且稳劲。

”控制气息的能力强，呼气均匀、有节制，并能对气息的强弱进行调节，使声音的高、低、强、弱的变化控制自如。

”有明显的呼吸支点，能使音域扩展，声音纯净，刚柔并用，声音统一，符合歌唱时声音变化的要求。

胸腹式呼吸法运用的基本环节是吸气和呼气。

(1) 吸气

吸气时，气要吸得深一些，而且要在最自然的状态中完成，不要紧张、僵硬。吸气的量要根据乐句的长短和歌曲情绪的要求来决定。吸气过多会造成紧张，使声音失去灵活性；吸气过少，会使声音失去支持力。因此，吸气要适量，要留有余地，从容不迫，流畅自如。吸气时要柔和、平稳，避免发出声响。用鼻子吸气合乎正常卫生，这对喉头有保护作用，但在演唱较快的乐句时，也可以用口和鼻同时吸气或单独用口来抢吸。如“急吸急呼”，这种快速短促的吸气，正是歌唱中气息所需要的。这种气息瞬间积极地吸入，立刻控制住并转为呼气状态，当喉头打开，声带振动自如，延续地呼气时便是唱歌的过程。当然，吸气的体会感觉较多，如“闻花”：气往往吸得自然，柔和深入。跑步呼吸急促而深入，有助于体会吸气的部位等。总之，吸气是歌唱前一瞬间的准备，要吸得适当、充分。训练有深度的吸气，是歌唱的重要技能技巧。

(2) 呼气

呼气时，胸肋部分尽量保持住吸完气时的状态（即胸肋一直应处于积极的保持状态），然后小腹部分有的肌肉有控制地往里“回托”，使腹腔内的器官慢慢地逐渐向上，膈肌中心腱也恢复到原来的位置。在这样有控制的运动中，气息平稳均匀地吐出，即歌唱的过程。

在歌唱当中，吸进来的气要在一瞬间控制起来，立即转化成呼气状态（即准备发声的气息状态）。这种状态应保持着，一直到又吸一口新气为止。被控制的气应该是饱满的，控制气的时候人的感觉应是轻松自如的。如果过分地控制，会因为气息紧张而使声音发僵、不流畅，甚至造成声音摇晃；失去控制就会使声音有力竭之感。在歌曲的高潮，情绪激昂、音较高的时候，控制好呼吸尤为重要。

演唱者能用横膈膜、上腹肌来控制呼吸，使气息有支点，始终保持深呼吸的状态，颈部、下腭、软腭、舌根、喉部，都不会因为气的大小而僵硬，这样声音共鸣腔体和声音的位置才有条件得到调整。就是在力度变化和音程跳动较大、乐句难度大、感情变化剧烈的情况下，歌声也会是自如、饱满，气息会“绰绰有余”，给人以把握轻松、自然的感觉，以至用最少的气获得最好的声音效果。

总之，歌唱的呼吸不是自然就会的，要去练习。练习气息的控制，掌握气息的运用，调动一切气息的运用变化手段，在自然、不勉强、不紧张、不做作，符合作品风格、内容、音乐形象的情况下安排呼吸，为表现歌曲的内容、感情服务。

2. 常见的呼吸问题及纠正方法

(1) 漏气

吸气后，控制气息的能力差，往往在出声前气已漏掉，或气、声同时呼出，造成“沙音”或气不够用。

纠正的方法：加强气息控制，加强咬字，避免漏气。

(2) 用通常说话的呼吸歌唱

这是“白声”、“喊唱”、“憋唱”的根源。这种唱法，在遇到困难乐句或高音区时，喉部、咽部及颈部肌肉就会用力帮忙，而出现脖粗脸红的紧张状态。

纠正方法：加强锻炼控制气息的能力，把力量下移至两肋和腹肌，不要追求音量，可用闭口哼唱寻找混合共鸣，避免紧张。

(3) 呼吸量少而不积极

表现为声音虚弱、漂浮、过分单薄、没有共鸣等。喉部用力时则表现“咩咩声”。

纠正方法：加强“吸气”的深度，控制“呼气”时体会气声结合、声音的结实变化，理解气息的作用。必要时，专门训练大音量的方法，锻炼“呼气”的力量。

(4) 呼吸“僵”

原因是控制呼吸的力量和动作死板。如控制呼吸力量过大，肌肉失去弹性，不能灵活地适应歌曲旋律的变化，通常表现为只能演唱音程跳动不大的连贯性曲调；不能唱节奏性强、速度轻快、音程跳动较大的旋律；或虽然能唱，但不能突出，常把一首朝气蓬勃的歌曲唱得死气沉沉、无精打采。

纠正方法：加强跳音、华彩乐句和速度快、节奏性强的歌曲练习加以解决。

总之，气息不正确的原因往往是呼吸器官不积极工作，造成其它器官的用力帮忙，使下腭僵硬，颈部紧张；或控制不适当，使气息失去灵活的弹性，这些都是不利于歌唱的。因此，在任何情况下，只要是歌唱，就不能漫不经心地随便唱，即使是发一个简单的音，也要做到情绪饱满、有目的地体会歌声与呼吸的关系及气息的运用。流畅、自如、圆润、优美的歌声来自正确的呼吸方法和呼吸的控制运用，正确的呼吸是自然、舒畅、均匀、不紧张、不僵硬的。

3. 呼吸支点

在歌唱时，当发出一个明亮而有力量的长音、高音时，就必须有平稳强劲的气息做保证。这时会体会到：胸腔、两肋和膈肌有一种向外向下的力量来控制，而小腹又有向内压缩的力量，从而产生对抗的平衡；在腰的周围产生支撑的感觉，这就是通常所说的“呼吸支点”。

四、歌唱的发声

1. 歌唱时发声的简单原理

当吸至肺部的气息，由肺部经支气管、气管呼出时，喉头两声带自然闭合，由于气息对声带的冲击，使声带振动而发声。发声后，音波又迅速在各共鸣腔里不断地得到调节扩大，最后便产生了响亮、优美、具有语言特征的歌唱性的声音。

2. 歌唱时的声带

歌唱时由于要发出高、低、强、弱、长、短、刚、柔等不同的声音，因而声带就需要具有很适应歌唱时各种复杂变化的能力。

歌唱时音的高低是由于声带变化其张力、长度和厚度所致。声带越缩短、变薄，张力就越大，发出的声音就越高；反之，声带越拉长、变厚，张力就越小，发出的声音就越低。

一般情况下，歌唱时声带的变化规律如下：

唱低声区时，声带闭合不紧，并拉长、较厚，张力最小，气流通过声门时引起声带的全振动。

唱中声区时，声带靠拢，缩短、变薄，张力加大，气流通过声门时引起声带的局部振动。

唱高声区时，声带闭紧并变得更短、更薄，张力也更大，气流通过声门时只引起声带的边缘振动。

此外，歌唱音量的大小由呼气压力的大小和声带振幅的大小所决定。呼气压力越大，声带振幅也越大，发出的声音就越强；呼气压力小，声带振幅就小，发出的声音也就相应减弱。

3. 歌唱时的喉头

歌唱时喉头的位置应适中。不能过高，过高容易造成声音浅、扁，喉器挤吊等弊端；也不能过低，过低会使声音发闷而且滞重、不灵活，造成发声的困难。同时歌唱时还应注意喉头相对稳定而不乱动（男声较容易观察），这样才能使咽喉壁形成坚固的管道，获得较好的气息支持使声带正常地工作，发出坚定、丰满、悦耳的声音。

在歌唱发声时，还应十分注意打开喉咙，即将喉头稳定在正确的位置上，口盖积极向上，舌根放松，牙关打开，下巴自然放下而稍向后拉。用打哈欠的办法能帮助体会喉咙打开的感觉。

总之，歌唱发声时喉头位置的正确、稳定以及喉咙（包括喉头和咽腔）的打开是

极为重要的，是学习歌唱中一个至关重要的、不可忽视的训练步骤，因为它们直接影响歌唱的发声、声音的音色和共鸣的调节等。

4. 歌唱的起声

歌唱发声时，气息冲击声带最开始的一刹那间叫做“起声”。起声分为激起声、软起声等。

(1) 激起声（硬起声）

激起声是当吸气完毕后，胸腔维持不动、声带先自然闭合，然后再以恰当的气息冲击声带使之振动发声，这样发出来的声音结实有力。在发声训练中，激起声训练是主要的，一般也用这种方法纠正声带闭合不全、漏气等毛病。

(2) 软起声

软起声是声带在开始闭合的动作时，气息也同时往上送，开声门与气息振动声带同时进行。这种方法气息的冲击力比“激起声”要柔和，发出的声音也比较平稳。在发声训练中，它经常用来纠正喉音的毛病。

(3) 舒起声

舒起声是声门先开，然后气息再振动声带。它的特点是先出气而后发声，像叹气一样。在劳动号子中，就常常用到这种起声法。在发声训练中，这种方法可用来纠正声音过于僵硬的毛病。

5. 歌唱时的口形

根据发声的要求，口形的姿势应上下张开成“”型，这样发出的声音才会比较集中圆润。如果嘴巴横着打开成“”型，或过宽过扁，则容易使发出的声音“扁”和“散”。此外，嘴唇不要鼓起，以免双唇紧张发抖。

舌头一般应自然平放在下腭上，舌尖轻抵牙根。发不同的字音时，口、舌应根据不同的位置进行调整。歌唱时，口自然张开，下巴自然放松；嘴唇要自然，不要包紧，也不要翘起；舌平放在下腭上，舌根不能僵硬或上抬或下压，否则就会造成喉音。软腭随音的高低，应适当地有所提高或降低，但不能过分；软腭抬得过高，咽喉过分撑大，声音就会靠后，欠明亮；软腭降得太下，往往只有单一的口腔共鸣，声音就会“散”、“扁”。

此外，无论发任何母音，在其延长时一定要使口形保持其固定的状态而不任意改变，否则会造成音调不准、母音失真、音质杂乱。

嘴唇的灵活和舌头的弹性，是发音清晰的主要关键。因而在练习中要注意避免单靠唇、舌作为发声的唯一工具，以免失去声音的共鸣作用。

五、歌唱时的共鸣

声音是由于物体振动而产生的。一个物体在振动时，它的振动频率与另一物体的振动频率相同，就能引起另一物体也产生振动，这种现象叫共振。声学中，由于声波作用引起的“共振”现象就叫做“共鸣”。

歌唱的共鸣就是气流通过声带发出基音，基音音波使口咽腔、头腔、胸腔等腔体产生共振，通过腔体的适当调节，使声音扩大和美化，发出宏亮、优美的、具有艺术魅力的歌声。

“共鸣”是可以根据艺术表现的需要而进行调整和被歌唱者控制的，良好的共鸣会使吐字、声音、情感表现增色，收到事半功倍的效果。

1. 歌唱共鸣的方法

(1) 口腔共鸣

发声时口腔自然上下打开，笑肌微提，下腭自然放下稍后拉，上腭有上提的感觉。这样，声带发出的声波就随着气息的推送离开咽喉流畅向前，在口腔的前上方即硬腭前部集中反射而引起振动。这种口腔共鸣效果明亮、靠前，易于和头腔取得联系，且可减少咽喉的负担，起保护声带的作用。

口腔、咽腔腔壁的坚硬程度直接关系歌唱中良好共鸣的获得。如果腔壁较坚硬，反射声波的作用就强，这样就能获得较好的共鸣，使声音明亮、丰满；反之，如果腔壁呈松软状态，那么它不仅不能反射声波，而且还会像海绵吸水一样，将声波吸收，发出细小无力、暗淡的声音。因此，发声时口腔、咽腔要适当地打开，并保持一定的张力，口腔壁、咽腔壁的肌肉应处于积极状态，以求获得良好的共鸣。

(2) 头腔共鸣

在口腔共鸣的基础上，把声波在硬腭上的集中反射点稍向后移，下腭放下，软腭和小舌头尽量上提（打呵欠的感觉），使口、鼻、咽腔之间的通道和空间更宽些，声波便沿着上腭而传送到鼻咽腔、鼻腔和诸窦里，引起振动。这种共鸣效果清脆、丰满、富有光泽和穿透力。

(3) 胸腔共鸣

发声时，咽喉部呈半打呵欠的状态，下腭自然下垂，把声波的反射点从硬腭移向下齿背上，使声波在喉头和气管附近引起更多的振动，并继续传送到胸腔引起共鸣（应防止故意把声音下压，使咽喉部肌肉紧张造成“喉音”）。这种共鸣效果结实、宽厚。

2. 歌唱共鸣的运用

歌唱共鸣的运用与声区有密切的关系。在整个歌唱过程中，三个共鸣腔体的运用

既要主、次分明，又要使声音上下贯通、相互联系、共同参与，成为一个有机的整体。为了在歌唱中求得各声区音色的统一，正确地、合理地调节共鸣器官，使之保持一定程度的平衡，我们应该在混合运用三个共鸣腔体时，根据不同声区的特点，对某一共鸣腔的运用有所侧重。

(1) 唱低声区时，要求声音低沉、深厚，它的主要共鸣区在胸腔，就应增多胸腔共鸣，故称“胸声区”。

(2) 唱中声区时，要求声音圆润、流畅，它的主要共鸣区在喉、咽、口腔。因此，就应该调节好口腔共鸣，同时适当配合好头腔和胸腔共鸣，故又称“混声区”。

(3) 唱高声区时，要求声音明亮、高亢有穿透力，它的主要共鸣区在头腔，就应加强头腔共鸣，故又称“头声区”。

在每首歌曲中，几乎都含有高音、中音和低音，而且是瞬间的起动连接。科学地把三部分共鸣腔体有机地、合理地结合在一起，使我们发出的高、中、低的每一个音都有这三个共鸣腔体不同比例的振动，在较好的共鸣效果下音色统一、圆润、有光彩、优美而富有乐感。只有这种良好的、平衡的混合共鸣的声音，才能唱出具有艺术魅力的歌声。因此，口腔、头腔、胸腔三部分的共鸣腔体，是不可分开的，是有机调节混合运用的。

六、歌唱的咬字吐字

歌唱艺术的特点是旋律和歌词两者紧密结合来表达思想感情的。因此，每个歌唱者除了要具备优美动听的嗓音外，还应掌握准确的咬字、吐字，使演唱达到“字正腔圆”、“声情并茂”的效果。

歌唱中的咬字，是指字头（声母）而言，即把字头的声母按一定的发音部位和发音方法咬准。吐字是指字腹（韵头、韵腹）和字尾（韵尾）而言，即把字腹的韵母，按照不同的口形要求，引长吐准并收清字尾。这种将歌词中各字分成字头、字腹、字尾来处理的歌唱方法，也就是常用的“出声—咬准字头、引长—引长字腹、归韵—收清字尾”的方法。

1. 字头咬准要有力

字头（声母）是指发音的开头部分，它的发音主要是由于气流在口腔或咽腔中遇到各种不同的阻碍而形成。歌唱中字头的作用很大，如果字头咬不准或咬错，那么整个字音就吐不准，就会走样。因此，歌唱中字头不但是要求发音部位准确无误，而且要求将字头发得短促、有力。

2. 字腹延伸不变形

字腹（韵母）是字在歌唱发音中的引长部分，它占时值较长，与发声的关系最密切，因而吐好字腹，对歌唱的好坏起关键性的作用。在我国民族传统唱法中，按照字腹中不同韵母的口形要求，将字腹分成开、齐、撮、合四类，称“四呼”。

开口呼：为a、o、e，发音时要求口腔打开。

齐齿呼：为i，发音时口呈扁平形，气息通过上下齿之间的空隙流出。

撮口呼：为ü，发音时唇微向前突出，呈小圆形。

合口呼：为u，发音时上下唇收拢呈圆形。

“四呼”在引长字腹时运用，口形决不能随旋律的变化而变化，应始终保持不变。这是保证字音清晰正确的一个重要因素。

3. 字尾收音要分明

字尾是指字的结尾部分。在歌唱发声中，都应把尾音收住，才能算唱完整一个字，否则只算唱半个字。

单韵母的字是没有字尾的，不需要收音，只要在元音发音完毕后，直接转入第二个字。

复韵母的字，应很好地注意收音。例如：

收ai、ei、uai、uei的韵尾时，嘴角应向两边咧开收i音。

收ao、ou、iao、iou的韵尾时，双唇应向前微撮收u音。

收n为字尾的音时，软腭应下降，舌尖抵上齿龈，阻住口腔通道，使气流穿鼻而过，收n音。

收ng为字尾的音时，软腭下降，舌根上升贴住软腭，阻住口腔通道，使气流穿鼻而过，收ng音。

字尾收音时，要收得自然，响度适中，时值要做到收音即停。

4. 声调抑扬要念准

汉语是有声调的语言，普通话语音有四个声调，即阴平（-），阳平（/），上声（ˊ），去声（\）。四声不同，字意就不同。其次，由于声调的抑扬，能增强语言的韵律感和音乐性。当歌唱者了解了四声的高低升降变化，就可以把字音的语势表现得更加清楚，使字音更加清晰、准确，同时还有助于表现地方风味很强的民歌。

为了更好地掌握好声调的运用，可用以下口诀参考练习：阴平高高一路平，阳平起音往上升，上声先降后扬起，去声由高降低声。

总之，歌唱的咬字吐字，除了遵循“字头咬准要有力，字腹延伸不变形，字尾收音要分明，声调抑扬要念准”的基本原则外，它还与歌曲内容是分不开的。我们应以歌曲的思想内容为准，在咬字吐字上作相应的变化。例如：在唱雄伟激昂的歌曲时，

咬字应结实有力；在唱抒情歌曲时，咬字吐字应优美柔和；在唱速度较快的歌曲时，虽然歌词进行较快，但也不能忽略字头和字尾，要注意咬字的敏捷和清晰；在唱慢速度的歌曲时，要注意从一个字过渡到另一个字时前字尾和后字头的衔接，既要做到使人听清每一个字，又不能使字与字之间产生断裂、割开的感觉。

学习歌唱发声方法的目的是为了较好地表达歌曲的思想内容。因此，在练习歌唱发声过程中，应防止片面地追求发声的某一方面，忽视另一方面，应努力掌握歌唱发声中呼吸、发声、共鸣、咬字、吐字的规律和它们相互间的内在联系，将它们有机地组织起来，成为一个完整的统一体。只有这样才能较好地掌握歌唱发声的技能技巧，为完整地表达歌曲的思想内容、深入刻画人物的精神风貌、塑造动人的艺术形象、深化音乐主题打下扎实的基础。

七、人声的分类

人声根据人的生理构造的特点（声带、共鸣腔体等）、音域的高低及音色的差异可分为以下几种不同的类型。

1. 女高音（Soprano）

女高音是女声演唱中音域最高的声部，中低音区音量较弱。随着音域逐渐增高，音量逐步增强，达到高音区时，音色高亢而饱满。女高音又可分为以下三类：

（1）花腔女高音：是女高音声部中音域最高最宽的，音域最高可达 c^3 或 f^3 ，嗓音轻快灵活，能演唱快速的音阶、琶音等经过句和轻巧的跳音、装饰音。

（2）抒情女高音：中音区柔和，高音区明亮，音域从 c^1 - c^3 ，富有表达细致感情的能力。

（3）戏剧女高音：低音响亮，中音悦耳，高音坚实有力，比抒情女高音显得雄厚。

2. 女中音（Mezzo）

女中音音域 a - a^2 ，音域介于女高音和女低音之间，音色醇厚丰满。

3. 女低音（Alto）

女低音音域 f - f^2 或更低，音色雄厚、坚实、丰满，但在我国较少。

4. 男高音（Tenor）

男高音是男声演唱中音域最高的声部，音域可达 c^3 ，音色爽朗、嘹亮，实际音高比记谱低八度，可分为以下二种：

（1）抒情男高音：音色明亮、柔美，音域为 c^1 - c^3 ，富有表达细致感情的能力。

（2）戏剧男高音：中低音区较抒情男高音响亮，表现力丰富。

5. 男中音 (Baritone)

男中音音域G-e, 音色宽厚有力, 适于表达豪壮刚毅的情绪。可分为抒情男中音和戏剧男中音, 前者音域及音色接近戏剧男高音; 后者嗓音宏亮、丰满, 音域宽广, 富有激情。

6. 男低音 (Bass)

男低音音域F-c'或更低, 音色低沉浑厚, 朴实感人。

7. 童声 (Children's Voice)

童声是少年儿童在未变声前的嗓音, 音色与音域和女中音相似, 可分为童高音和童低音。

八、歌唱艺术中的三种唱法

目前, 我国有美声、民族、通俗三种唱法, 尽管音乐界对这三种唱法的划分尚有争议, 但这三种唱法已逐步在广大人民群众中形成了一个初步的概念。

1. 美声唱法

“美声唱法”一词出自意大利语“Bel canto”。“bel”意为优美的, “canto”意为歌曲或歌唱, 所以一般译为美声唱法。

美声唱法是指18世纪到19世纪初意大利盛行的一种着重声音华彩优美、咏叹性重于朗诵性或戏剧效果的歌唱风格。它最早出现在17世纪的佛罗伦萨, 并在那个世纪传播到意大利其它主要音乐中心城市。歌唱艺术这种发展的形成是由于复调音乐转变为主调音乐, 而在新风格的音乐作品里, 旋律线是由一个占优势的主要声部所唱(奏), 并用乐器或乐队进行伴奏。在这种情况下, 杰出的器乐家和首席女高音作为独唱、独奏者便出现了, 他们那些华丽的歌曲、出色的歌声, 便被人们称为“Bel canto”, 19世纪中叶, 欧洲的音乐家们开始使用了这一术语。

器乐演奏者们娴熟的技巧、宽广的音域, 激起美声唱法的歌唱者和他们竞赛。歌唱者们努力发挥自己嗓音的潜在功能, 使音域达到了三个八度; 他们发展了声音的灵巧性来歌唱快速乐句、快速音阶; 还有, 由于对旋律的润色装饰所采用的花腔技巧, 使得美声唱法誉满全球。

美声唱法重视发声的科学性, 讲究声音的纯正, 追求声音的光彩、力度, 发声的通畅, 并且要求歌唱者通过对发音位置、共鸣以及气息的掌握来形成良好的歌唱状态, 同时形成不同声部的音色特点。

“美声唱法”的特点是: 从训练开始就严格划分声部(女高音、女中音、女低音、

男高音、男中音、男低音等)并注意声部的音色特点;要求尽可能发挥共鸣的作用,以减轻声带的负担,达到改善音质、增大音量、变化音色的目的;发声时必须适当降低喉头的位置,以形成与一定声部相适应的“口咽管道”(声带上缘与嘴唇之间的通道)的长度,并使声带能自由、灵活地运动;采用胸腹式联合呼吸方法,使歌唱时气息有较深的呼吸支点;强调建立高、中、低声区和统一声区,使整个音域内的声音连贯统一、分寸得当;嗓音中始终含有增强音响美感的“微颤”(Vibrato)等。

2. 民族唱法

“民族唱法”是“民族民间唱法”和“中西结合唱法”的统称。其特点是:音色比较明亮,嗓音中具有一种符合民族审美习惯的质朴感和亲切感,女声中、低声区的嗓音有较多本嗓的成分,一般都没有“微颤”,即嗓音中不存在弦乐器上“揉弦”般的效果;男声可以唱得很高,但声音通常不够宽厚。

民族唱法俗称“土嗓子”,它是我国各族人民在长期的社会和文化艺术实践中形成的。如果说民族的演唱在解放前是唱小曲;解放初期是唱民歌;20世纪60年代揉进了戏曲;而80年代后则开始借鉴和揉进了美声唱法。因此,这种“中西结合唱法”植根于本民族的土壤,在气质上、歌唱特色上、语言感情上有着我国的传统,同时又博取了美声唱法各种发声技巧之长。它既追求声音,又讲究表现;既有正确的发声方法,又有我国民族的歌唱特点。

民族唱法除了旋律具有鲜明的民族风格和生活气息外,还特别注意语言的表现力。在“字正腔圆”的原则下,以字行腔,以情带声;主张吐字清晰、亲切、行腔圆润,注重“声情并茂”;声音上多是真实、明亮、靠前的音色。它强调演唱的风格、韵味,唱法上也丰富多彩,深受广大人民群众喜爱。

3. 通俗唱法

随着近年来的改革开放,通俗音乐在我国兴起了一股新的音乐潮流。通俗唱法就是专指这类通俗音乐的一种演唱形式。因为它属于轻音乐流行歌曲范畴,故也有人称这种唱法为“流行歌曲唱法”。它最初因受港台流行歌曲的影响,缺乏自己的特点与创造。近年来,由于听众的鉴赏水平不断提高,有关部门对通俗音乐进行了一定的引导,许多作曲家又创作出大量格调清新、内容健康、旋律优美的新作品,使其得到了较好、较快的发展。不少歌手在实践中学习和寻求更科学的发声方法,并逐步重视民族性和艺术性,使通俗唱法迈上了更高的台阶。

通俗唱法有以下几个特点:

(1) 歌曲的题材和内容广泛而丰富。它以平常生活侧面为题材,以普通人为主体,反映了世俗人情,具有突出的自娱性和愉悦性,有别于标语口号的模式。它富有情趣、寓意和哲理,含蓄、生动而朴素,十分贴近生活。

(2) 在歌曲的体裁和风格上,轻快活泼,优美抒情;节奏及音响强烈而富于变化;

在音乐素材的运用上不拘一格，广采博收，综合运用。

(3) 演唱一般在自然声区进行，用声自然、流畅；语言亲切，吐字清晰，增强了表达感情的直接性和感染力，表演大方、随意，有歌有舞。

基于以上特点，加上通俗歌曲易懂易学，流传性很广，因此广受年轻朋友的喜爱。

九、歌唱艺术的表演形式

歌唱艺术的表现形式可分为独唱、齐唱、重唱、合唱、组歌、歌剧等。

1. 独唱

由一个人单独演唱。根据演唱者的音域和音色可分为童声、女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音等。

2. 齐唱

齐唱与独唱一样，也是单声部。不过它是由许多人组成的集体共同演唱同一旋律。它是一种十分常见的演唱方式，能表现出雄壮、严肃的风格或明朗、淳朴的感情。

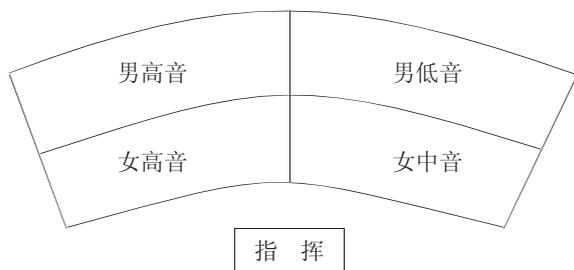
3. 重唱

两个或两个以上的声部结合在一起，而每一声部只由一至两人演唱，叫做重唱。重唱因声部数量的不同而分为二重唱、三重唱、四重唱、六重唱等。

另外，因声部的组合不同，又可分为女声重唱、男声重唱和男女混声重唱等。例如，男声四重唱、女声二重唱、男女声二重唱等。

4. 合唱

两个或两个以上不同的声部组合在一起，而每个声部由三人以上来演唱，叫做合唱。合唱分同声（男声、女声、童声）和混声（男女声混合）两种。根据声部的多少，又可分二部、三部、四部……合唱。在实际演唱中，由于和声的需要有时一个声部还可再分成两个分部。



合唱队形排列图

合唱既要注意音量上的平衡，也要讲究音色的协调。因此，为了获得准确和谐的和声效果，不仅要求每一个合唱队员都保证严格的音准，还要在此基础上进一步追求层次的起伏、色彩的变化，准确地体现作品的风格、内容和音乐形象，使每个合唱队员的声音能与合唱队融为一体，使整个合唱队的声音统一、完美、和谐。

随着合唱艺术的发展，出现了“无伴奏合唱”。这是一种对声乐技巧和合唱修养要求更高、音乐表现更为细致入微的集体艺术，所有渲染、烘托等一切效果全由歌声来承担，因此，无伴奏合唱被认为是合唱艺术中的最高级形式。无伴奏合唱水平的高低可以充分体现一个国家、一个单位的音乐艺术水平。

合唱由于音域宽广、音乐丰满，能刻画出丰富多彩的音乐形象。独唱与合唱结合，或重唱与合唱结合，是歌曲中常常采用的方式，合唱中的独唱叫做领唱。

5. 组歌

连接在一起演唱的、内容有关的一组歌曲称为组歌，可以有不同的表演形式和方式，有时还加上朗诵和舞蹈，使之更为丰富多彩。有的组歌是演唱单位自行挑选编排的，还有的是创作时就经过充分考虑设计，各歌曲间都有紧密的内在联系。例如，《长征组歌》、音乐舞蹈史诗《东方红》、《中国革命之歌》等。

国外有一种声乐表演形式叫“套曲”，和组歌形式相近。例如《四季》，它将春、夏、秋、冬等经过精心设计的歌曲组成一套，既可连续演唱，形成一个完整的艺术整体，也可挑出任何一首单独演唱，具有相对独立性。还有一种声乐表演形式叫“清唱剧”，它是一种带一定戏剧性情节而连在一起但却不以戏剧形式演唱的一组声乐作品。例如，黄自于1932年创作的《长恨歌》，是我国第一部清唱剧；也有人将《黄河大合唱》归入清唱剧这一类。

6. 歌剧

歌剧是以声乐为主并与器乐、文学、戏剧、舞剧、美术结合组成的综合艺术。

西洋歌剧于16世纪末起源于意大利，经过一个多世纪的发展，18世纪意大利成了欧洲歌剧的中心。它先后通过法国、德国、俄国作曲家的努力，使得歌剧艺术在这些国家得到进一步的发展。它不仅有独唱、重唱、合唱，还有以器乐为主的序曲和间奏曲。序曲是在开幕前演奏的音乐，有的概括了全剧的音乐主题，让观众对歌剧的主要内容预先在听觉上有所感受，为歌剧的演出“烘托”气氛；有的则仅仅是简短的引导；而有的序曲却被写成一个相当完整，常在音乐会上单独演奏的管弦乐曲。间奏曲是歌剧中幕与幕之间的乐曲，有的也可作为独立演出节目。

西洋歌剧按结构可以分为独幕、多幕歌剧（“幕”之内又分“场”、“景”）；按性质可分为正歌剧（大型歌剧）和喜歌剧（轻歌剧）。前者严肃或悲壮，不用道白，如《罗密欧与朱丽叶》（根据莎士比亚同名悲剧改编，古诺作曲）；后者轻松愉快，大多说唱并存，如《被出卖的新娘》（斯美塔那作曲）。

西洋歌剧中的独唱主要有两种类型：一类是接近朗诵或独白的“宣叙调”；另一类是与它形成对比的“咏叹调”，它通过优美动人的旋律，丰富细腻的处理，淋漓尽致地表达人物内心深处的思想感情。“咏叹调”像婉延的溪流、像汹涌的浪涛，是一首首激情洋溢、结构完整的抒情独唱歌曲。有很多脍炙人口的著名歌剧的咏叹调还经常在世界各地的独唱音乐会上由许多著名歌唱家演唱，经久不衰。

歌剧，是西洋各国深受群众喜爱、思想意义鲜明的高级艺术形式，在我国似乎是一个新名词。其实我国各地的戏曲都是历史悠久、广泛普及的地方歌剧，例如京剧，它就是在地方戏曲音乐“皮黄腔”的基础上吸取了全国各地各剧种的长处而发展起来的比较高级形式的古典歌剧。

现在我国的歌剧一般是指“五四”运动以来，特别是1942年延安文艺座谈会以后，借鉴西洋歌剧发展起来的新歌剧，如《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《刘三姐》、《江姐》等。

第三章 指挥基础知识

一、指挥者的目的和任务、条件、原则

1. 指挥者的目的和任务

所谓指挥就是领导合唱队或乐队进行排练、演出的人。因此指挥既是合唱队或乐队的领导组织者，又是相互合作的基本成员之一。指挥者的任务是：根据音乐作品的内容、风格，以手势、身体动作和面部表情指示作品的节拍速度、力度、思想、表情等各种变化，引导全体唱、奏者将音乐作品内容、思想感情正确地表达出来。

2. 指挥者应具备的条件

指挥者除应具备良好的音乐听觉感受力、鉴赏力、表现力、记忆力和组织能力外，还要能分析作品中的乐句、乐段、旋律的相互交织、音乐的发展与结构的联系，以及作品的风格、音响的层次、力度的表现等。

3. 指挥的基本原则

指挥的基本原则：“省”、“准”、“稳”、“美”、“情”。“省”是指指挥的动作要节省，根据作品内容的需要，以动作大小适度为宜。“准”是根据作品的各种不同的节拍的打法，要做到干净准确。“稳”是根据作品各种不同的速度以及一首作品中变换的速度，要做到稳妥无误。“情”是指指挥要以指挥动作或面部表情，引导全体唱（奏）者将富有感情的音乐作品的内在精神表现出来。

二、指挥的基本姿势和动作

(1) 脚——两只脚必须分开站立，距离与肩宽相等，绝不可立正站立，因为这样不仅会限制身体和手的活动，而且在指挥时还有跌倒的可能。两只脚分开站（可以一前一后）就使全身的重心落在脚掌上，这样可以站立得既稳当又轻松。

(2) 腿——应当保持相对直立，在多数情况下膝关节不要弯屈。

(3) 身体——要自然挺拔。在实际指挥动作时，可根据乐曲的感情需要稍向前或向左、右倾斜的方向活动。

(4) 头——可根据乐曲感情的需要，配合整个身体及双手的动作适宜地活动，有时也需要用头部、特别是用眼睛示意，启发唱（奏）者的感情和要注意什么问题。

(5) 手臂——手臂共有三个部分：身体与上臂、上臂与前臂、前臂与手掌。这三部分必须是很自然地根据骨骼可能活动的方向灵活地运动。活动时，三个部分要自然地出现一些几何形的角度，手臂活动的范围是以身体与上臂的关节为中心，向上、下、左、右180°为极限，但有时因歌（乐）曲的感情需要，也可偶尔地超过这一范围。

(6) 手掌——手掌伸出要自然大方，以人们日常手下垂、肌肉完全放松时的手势为准，在指挥时食指比其它四指稍微突出一点。

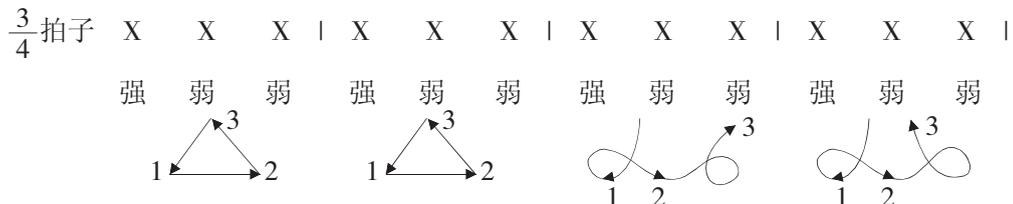
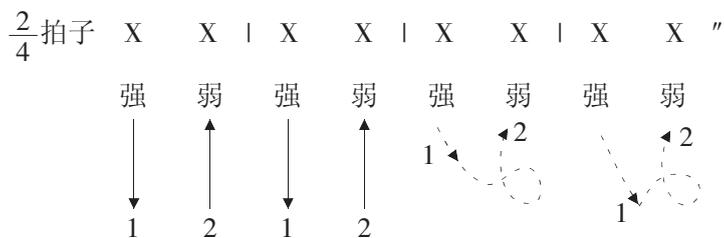
一般来说，左手是掌握速度和节拍的，动作要准确、清晰；右手是掌握表情、强弱等，动作要灵活，富有表现力；手心向上方表示强，低向下方表示弱。

从以上六个方面来看，各有要求和作用，但其总的要求是使指挥的姿势美观大方，并要做到相互之间配合协调。

三、常见拍子的指挥图式

1. 单拍子指挥图式

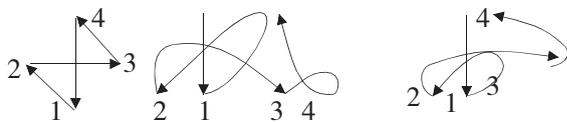
单拍子即基本拍子（包括二拍子和三拍子），它的特点是每小节只有一个强拍。例如：



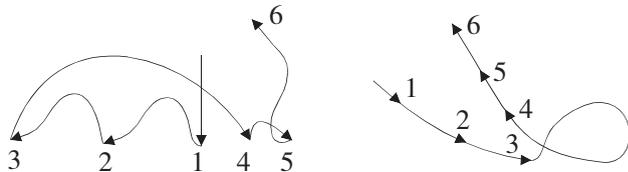
2. 复拍子的指挥图式

常见的复拍子是指四拍子、六拍子等。它的特点是每小节有两个强拍。复拍子是由两个单拍子组合而成的，例如：

$\frac{4}{4}$ 拍子: X X X X | X X X X "
强 弱 次强 弱 强 弱 次强 弱



$\frac{6}{8}$ 拍子 X X X X X X | X X X X X X "



$\frac{6}{8}$ 拍子在快速时可打成两拍。

3. 指挥动作的基本要素

节拍点: 指挥在指挥每一拍时, 一般情况下都应该有比较清楚的节拍点。节拍点的前面是每拍的前半拍, 后面是每拍的后半拍。节拍点在指挥技法中是十分重要的, 如果节拍点不清楚, 容易使整个乐队在演奏速度上失去统一的控制, 造成节奏混乱而导致演奏失败。

弹回动作: 手势在击中节拍点之后, 将手臂迅速弹回。手臂向下击时, 犹如手中握了个铅球, 有一定重量, 当击中节拍点后手臂弹回时, 好像与弹力很强的皮球一样, 迅速地弹起来。这时手臂要松弛, 不要紧张, 要感到是“弹”起, 而不是“举”起。弹回动作将各节拍连贯起来, 构成完整的指挥动作。好的弹回动作可为乐队暗示出下一节拍点出现的时间, 使乐队和指挥者更密切地配合。练习时, 应细心体会节拍点与弹回时手臂力量的变化, 并要防止手臂动作僵硬。

滑翔动作: 滑翔动作是没有节拍点或节拍点不明确的指挥动作, 在较缓慢、柔和的抒情性音乐段落中, 为了感情的需要, 可采取这种动作。但必须注意, 绝不能由于无节拍点而使速度忽快忽慢, 造成节奏混乱, 一定要保持速度的相对稳定, 动作的起落也同样要有较好的控制。练习滑翔动作时只是取消节拍点和动作的棱角, 要避免较快的弹回, 而保持动作的线条柔和。

四、预备动作

预备动作包括互相连贯的准备状态、预备拍和起拍, 这三个部分都很重要。

1. 准备状态

从指挥者抬起双手起，至进入预备拍动作前这一段的过程，是指挥者的准备状态，也是演唱（奏）者准备演奏的状态。这个过程是提醒演唱（奏）者集中精神，但时间不宜过长（时间长了容易松懈），以免造成不紧凑。特别在会议、礼仪性仪仗奏乐中，一定要做到“令落乐起”，配合紧凑，衔接恰到好处。

2. 预备拍

通过预备拍，指挥者要暗示乐曲所要求的力度、速度以及乐曲的基本情绪；要通过指挥者富有节奏的呼吸带动乐队（合唱队）全体进行一次统一的呼吸，然后进入起拍。

3. 起拍

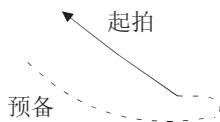
指挥者要做一个动作，使乐队（合唱队）能准确地、整齐地发出音响，这个动作称为起拍动作。

现将几种不同情况的起拍图式表示如下。

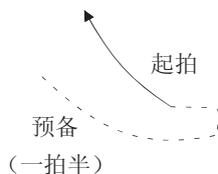
(1) 从强拍起的指挥图式：虚线表示预备拍，实线表示起拍，预备拍为弱拍。



(2) 从弱拍起的指挥图式：预备拍为强拍。



(3) 从后半拍起的指挥图式：

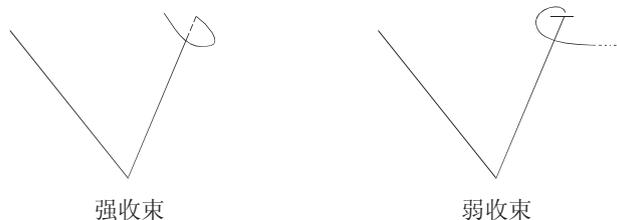


五、收束动作

演奏（唱）应当有好的开始，也必须要有好的结束，才能使人感到满足。因此，掌握好收拍指挥法是十分必要的。为了结束时整齐划一，要掌握好收拍和收拍前的预备动作这两个环节。

一般情况下，收束的指挥动作是在乐（歌）曲结束的前一拍上，作一个略为放大的反射动作（即收束的预备拍），紧接着再打出一个拍点（即收拍），使歌（乐）曲统一结束在这个拍点上。

作收拍预备动作和打出收拍点时，指挥动作的速度、力度、幅度要与乐（歌）曲的速度和情感协调。打出收拍点后，双手应在收拍点上稍作停顿，然后自然放下，结束这一支乐（歌）曲的指挥。



六、指挥的排练准备工作

指挥的排练准备工作可分为三个步骤进行。

1. 熟悉作品

指挥者在初读总谱时，首先要了解作品的内容、形式、风格、特点和音乐的表现手法，同时还要进一步了解作品的曲式结构、和声手法及各种表情记号等，其目的是为进一步分析作品做好准备工作。

2. 分析作品

通过分析，比较细致地找出作品中的高潮，考虑怎样突出高潮，用什么铺垫手法去突出它；同样还要找出音准和节奏的难点部分，在排练时准备重点加工突破。还要分析曲式结构，段落之间的衔接哪些变化；分清哪些是主调，哪些是和声背景，将主、次的层次搞清楚。

3. 处理作品

处理作品的根本点是要从内容出发，正确地塑造音乐形象，然后发挥各自的独特风格及处理手法。为了充分表达作品的思想感情，可以通过强、弱、快、慢的变化，有铺垫、有层次地将作品刻画得感人而有深度，形成美好动听的音乐形象。总之，一部音乐作品能否受到广大听众的欢迎，是要经过多次艺术实践，不断提高艺术质量而获得的。

重要的是：作品内容是否感人，音乐是否动听，指挥处理是否适度，三者缺一不可，都要做到有机的统一。

第四章 常见的中西乐器与组合形式

一、中国民族乐器

我国历史悠久，民族众多，长期以来，生活在各地区的不同民族根据自己的审美观点、习俗及爱好，创造了无数种乐器，创作了大批乐曲，借它来抒发感情、寄托情思。据不完全统计，目前我国民间流行的乐器有四百多种，按照演奏习惯及乐器的性质，我们将它分为吹奏乐器、拉弦乐器、弹拨乐器及打击乐器四大类。

1. 吹奏乐器

吹奏乐器在我国乐器发展史上是出现较早的一类乐器。在殷墟出土的甲骨文中就有龠、和（小笙）、竽等乐器名称的出现。在周代民歌总集《诗经》当中有箫、管、龠、埙、篪、笙六种吹管乐器的名称，发展到近、现代已有百种之多。现在的吹奏乐器根据演奏方法和乐器构造的不同，大致可以分为三种：无簧哨的吹奏乐器，如笛、箫；带簧哨的吹奏乐器，如管子、唢呐、巴乌；以簧和有定长度的管配合而发声的簧管乐器，如笙、芦笙、葫芦笙等。

(1) 笛

笛是我国最常见的吹管乐器之一，早在春秋末期已经出现。现在一般的笛为竹制，上面开有吹孔和膜孔各一（也有不开膜孔的笛，称“闷笛”），按指孔六个，能奏出两个多八度的音。

笛因流行地区不同而有差异。流行在我国北部地区的笛较短，因为它常用于梆子腔一类戏曲的伴奏，所以又称它为“梆笛”，它的音域一般为两个八度左右（从 d^2 - f^4 ）；流行在我国南部地区的笛略长，因它常为昆曲伴奏，俗称“曲笛”，音域为 a - d^3 。

笛子发出的音可分为三个音区：低音区、中音区和高音区。其中中音区音色明亮，音量变化幅度较大，易于发挥具有抒情性的音乐特点；高音区声音清脆，富于光彩。一般来说，梆笛比曲笛高四度，梆笛与曲笛又各有相差半音的两种。

(2) 箫

箫是我国民间流行很广的一件乐器，由于它的音色深沉、优美，音乐大多内涵深刻，而受到人们的喜爱。箫的名称古今含意不同，今人所称的箫在汉魏六朝时期被称

为邃(即笛),那时的箫是指编管乐器——排箫。箫在古代从西北羌族地区传至内地,最初只有四个按孔,以后逐渐增至六个按孔。唐代以后才将邃改称为箫或洞箫。

箫为竹制竖吹单管乐器,在上端竹节处开一吹孔,按指孔前五后一,魏晋南北朝时期已用于独奏、伴奏和器乐合奏。它的音域为 d^1-e^3 。它的低音区善于表达深沉的音乐旋律;中音区善于表达优美的抒情性音乐。

(3) 唢呐

唢呐又名喇叭、小唢呐,又称海笛。每逢民间的喜庆节日、红白喜事,在吹打和锣鼓乐队中都少不了唢呐,它不但用于独奏,也用于戏曲、歌舞的伴奏,现在民族乐队中它也是很重要的乐器。

现在的唢呐分为高音、中音和低音三种,在民乐队中它有独特的音响效果,高音唢呐的音域为 $\sharp f^1-d^3$;中音唢呐的音域为 $a-a^2$;低音唢呐的音域为 $A-d^2$ 。

唢呐的低音区声音较浑厚;中音区具有丰富的表现能力;高音区较响亮,若控制不好,会发出刺耳的声音。有些地区经常使用哨子和唢呐的扩音器(即铜碗)相结合进“咔戏”,加上嗓音和气息的控制,一人能模拟奏出戏曲中各种角色的唱腔,这就是俗话说的“一人一台戏”,它在民间有着广泛的群众基础。

(4) 管子

管子主要流行于我国北方地区,管身为木制,以双簧哨子发音,竖吹。它的声音高亢明亮,粗犷朴实。它演奏的乐曲时而慷慨激昂,时而圆润优美,时而如泣如诉,表现能力极为丰富,在乐队中往往起着领奏的作用。

在民间,管有大小之分,而且还有单管与双管的区别。经过改良,有的还加了按键,扩展了音域。目前在乐队中经常使用的有三种管子:中音管,音域为 $\sharp f^1-d^3$;低音管,音域为 $A-d^2$;加键管,音域为 $A-a^1$ 。管子的音量表现幅度很大,有着丰富的表现能力,它的低音显得宽广;中音区明亮、高亢;高音区声音紧张、尖锐。

(5) 笙

笙是我国古老的簧管乐器,在历代的音乐当中,它都占据一定的地位。大家熟悉的“滥竽充数”中的“竽”就是笙的一种。

笙的构造比较复杂,它是以簧片(古代的簧片为竹制,现为铜制)和管中有定气柱相结合而发声的乐器,因而具有管、簧混合的音色,易与其它吹奏乐器的音响融合,是民间吹打乐队中不可缺少的乐器,在民族管弦乐队中也占有重要的地位。

民间的笙有方、圆、大、小各种不同的类型,最流行的是十三、十四、十七簧笙,经过改良,现已有二十一、二十四、二十五、三十二、三十六簧多种笙出现。现在民乐队中常使用的十七簧笙音域为 c^1-g^2 ;二十一簧笙的音域为 $g-b^2$;三十六簧笙的音域为 $d-\sharp C^3$ 。笙的音域比较宽广,音量宏大。它的低音区低沉、浑厚,音量较大;中音区声音较柔和,音色明亮;高音区声音较清脆。在演奏中,除偶尔使用单音外,绝大多数都用二音、三音或四音互相配合而成的和音,构成独特的音响效果。它有丰富的表现技法,可以表现多种不同的音乐色彩。笙不但用于重奏、合奏、曲艺和戏曲的伴奏,

而且已经成为现代音乐舞台上常见的独奏乐器。

(6) 芦笙

芦笙是我国西南地区苗、瑶、侗、彝、卡佯、水等多民族共同使用的簧管乐器，早在西汉时期就已出现，是一种很古老的乐器。

芦笙因民族和地区不同而有差异，它有单管、双管、五管、六管、八管、十管等多种。大的芦笙管长有二、三米，小的仅有二、三十公分。在民间常用的为六管中音芦笙，它有两种：一种音域为 $a-a^1$ ；一种音域为 c^1-c^2 。解放后，音乐工作者对芦笙进行了多次改良，先后有十五管、二十管、二十六管、三十六管的芦笙出现，并将木制笙斗改为金属笙斗，它的音色比较和谐，高低音也较统一。

芦笙主要用于歌舞的伴奏。芦笙曲反映的内容也很广泛，除了与歌舞密切结合之外，还有反映历史事件的，反映爱情的，也有歌颂民族英雄的。

(7) 葫芦丝

葫芦丝是流行在西南傣、彝、阿昌等民族的乐器，它用半截小葫芦做音箱，用三根长短不同的竹管并排插入葫芦，每根竹管在插入葫芦的部分都嵌有一枚铜质簧片，中间一根管子较长，上开有七个按孔。演奏时，口吹葫芦细端，指按中间竹管的管孔。在演奏旋律的同时，左右两根竹管发出两个持续固定的声音与旋律形成各种和音。葫芦丝左边管子的固定音高为 d^1 ，右边的固定音高为 a^1 ，中间管子可以奏出 c^1-d^2 的音。它的音色柔美，常用于独奏和民间器乐合奏。

2. 拉弦乐器

拉弦乐器主要指胡琴类乐器。其历史虽然比其它类民族乐器较短，但由于发音优美，表现力极丰富，有很高的演奏技巧和艺术水平，而深受全国各族人民的喜爱。拉弦乐器被广泛使用于独奏、重奏、合奏和伴奏。

(1) 二胡

二胡也称胡琴或南胡。它的琴筒由木或竹筒制成，一端蒙以蟒皮；琴杆上端置有两个木轸，用以调节音高；竹弓，上张马尾，夹于二弦之间拉奏。二胡一般采用五度音定弦，个别的演奏者也采用四度或八度定弦。它的音域从 d^1-e^4 ，可达三个多八度。

二胡的音色柔和圆润，尤其善长演奏抒情性的乐曲，它广泛应用于歌唱、戏曲和曲艺的伴奏，在器乐合奏中也占有很重要的地位，而且也是民族乐器中重要的独奏乐器之一。

(2) 高胡

高胡也称粤胡，琴筒比二胡琴筒略小，定音比二胡高四、五度，音域为 g^1-d^4 ，故名为高胡。它的音质清亮、透明、声音穿透力强，很有特点。它既可演奏缓慢、抒情、华丽的旋律，又能演奏活泼、轻快的技巧性乐段，可独奏、重奏和合奏，是民乐队特别是演奏广东音乐中不可缺少的高音拉弦乐器。

(3) 中胡

中胡出现得很晚。解放后，为了加强民乐队的中音声部，在二胡的基础上创制了中胡。它的琴筒比二胡大，音色较浑厚，音域为 $f-g^2$ ，主要用于合奏。

(4) 京胡

京胡是京戏的主要伴奏乐器。琴筒竹制、蒙以蛇皮，张两根丝弦或金属弦，音域为一个半八度（ f^1-e^3 ）。京胡的音色响亮、高亢，声音穿透力很强，但音色不易与其它乐器融合，一般只用于京剧伴奏。

(5) 四胡

四胡在18世纪之前已经流传于我国内蒙古和华北地区，是蒙古族和汉族共同使用的乐器，蒙古族也称它为“候勤”或“四弦”。

四胡的构造与二胡大致相同，但有四根弦，第一、三弦（内弦）和第二、四弦（外弦）各为一组，每组定相同的音高，并将马尾分成两股，分别夹在一、二弦和三、四弦之间进行拉奏。四胡按五度音定弦，经常使用的音域为 $g-g^2$ ，它的音色较明亮，声音粗犷。在汉族地区主要用于说唱、二人台、皮影戏的伴奏和民乐合奏。在内蒙古地区，常用于民乐合奏和独奏。它的演奏方法与二胡大致相同，但它经常用左手中指或无名指从弦下以指甲顶弦来代替按弦，有时还用指甲弹弦，并用弓杆敲击琴筒来加强节奏、制造气氛、增加音乐效果。

(6) 马头琴

马头琴是蒙古族的拉弦乐器，蒙语称它为“莫林胡尔”，因琴杆上端雕有马头而得名。

马头琴的音箱由松木制成，呈梯形，两面蒙以马皮或羊皮；琴杆细长，用硬木制成，上张两根用马尾撮合而成的弦，用弓在两条弦的外侧进行拉奏。它的定弦与一般拉弦乐器不同，外弦音低，内弦音高，多为四度定弦。马头琴的演奏方法有两种：一种用左手手指的第二、三关节处按弦；一种用指甲从弦下向上顶弦。

马头琴的音域为 $a-a^3$ ，它的低音区低沉、厚实；中音区明亮、丰满、甜美；高音区音乐优美而尖锐。马头琴是我国蒙古族人民十分喜爱的乐器，它音量大而富有人声美，表现力很丰富。独奏时，可演奏高昂、激越、宽广、悠扬等各种格调的旋律，亦可演奏技巧性很强的华彩乐段。马头琴的声音易与其它乐器融合，因此又可以作为乐队中的中音或低音乐器。

3. 弹拨乐器

弹拨类的乐器在我国乐器发展史上出现得很早，在殷墟出土的甲骨文中就有“箏”字，上面为丝，下面为木，即丝附木上，它很有可能是我国关于弹拨乐器名称的最早记载。

早在周代已经出现了一弦一音的琴，还有改变弦的长短、一弦多音的琴；秦汉以后，出现了箏、瑟、阮、箏、筑等；南北朝时期出现了曲项琵琶、五弦琵琶等。

我国早期出现的这些弹拨乐器，几千年来经过不断地改革，大多自然在民间流传，有着极强的生命力。

我国的弹拨乐器从演奏形式上来分，基本可以分为两类：一类是横弹的乐器，如琴、箏、伽倻琴等；一类是竖弹的乐器，如琵琶、阮、月琴、柳琴、三弦、冬不拉等。

(1) 琴

琴又称“古琴”或“七弦琴”，是我国具有悠久历史的弹拨乐器。琴身狭长，木制，张七根弦。琴面外侧有十三个圆形的标志，叫做徽，用以标明泛音位置和按音的音位。

琴流行几千年盛而不衰，是因为它善于表达人们的思想，而且在长期的流传过程中积累了丰富的表现方法，来表现人们的各种情趣。琴的音域宽广（c-d³），能奏出四个八度以上的音。声音的色彩丰富，并很有特色：低音区声音浑厚，中音区宽广明亮，高音区清脆。琴还能在演奏中经常使用同音在不同弦上的移位，使音色得到变化。琴不但用于独奏，还用于歌唱的伴奏。

(2) 箏

箏在战国时期已经流行于当时的秦国，所以又称它为秦箏。箏的音箱为木制，长方形，每弦有一个音柱（琴码），用以调节弦长和固定音高。目前常使用的是十六弦传统箏和二十一弦改良箏，张钢丝弦。

十六弦箏的音域为A-a²，改良后的二十一弦箏的音域为A₁-g³，音域较广。箏的低音区浑厚、结实、响亮，声音较浓，余音较长；中音区清亮、圆润、柔美；高音区清脆、纤细，音量较小，余音较短。它的演奏技巧丰富，多用于独奏和歌曲的伴奏，在乐队中大多作为色彩性乐器加以使用。

(3) 伽倻琴

伽倻琴是我国朝鲜族的弹拨乐器，形制与箏相似。一般在木质音箱上置十二弦或十三弦，每弦下有一活动的音柱用以调节音高，音域为f-g²。

伽倻琴音乐清雅、悠扬，有浓郁的民族色彩，常用于独奏、重奏或弹唱伴奏。

(4) 琵琶

琵琶是我国具有悠久历史的主要弹拨乐器。经历代演奏者的改进，至今形制已趋统一，成为六相二十四品的四弦琵琶。

琵琶音域宽广（A-g³），有三个多八度，演奏技巧丰富，具有很强的表现力。它的低音区深沉、浑厚，余音较长；中音区明朗、圆润、柔美；高音区清脆、明亮；极高音区清晰、纤细。琵琶既可演奏雄壮慷慨的武曲，又能演奏抒情幽雅的文曲，是我国民族乐器中重要的乐器之一。

(5) 阮

早在公元前三世纪的秦代，劳动人民根据“鼗鼓”的形式，创造了一种直柄、圆形音箱、两面蒙皮、竖着演奏的乐器，初名“弦鼗”，后也称琵琶。汉代已有十二个柱

位，唐代有十三个柱位。因为晋代人阮咸善弹，人们便称它为阮咸，简称为阮。

阮有张三条弦和四条弦两种，解放后将它进行了一系列的改革，柱位已增至二十四个，并制成了低音阮、大阮、中阮、小阮四种，一般常用的是大阮和中阮。大阮的音域为C-a²，中阮的音域为G-e³。由于阮的音色浑厚、优美，在民族乐队及声乐的伴奏中起着相当重要的作用，近来还用于独奏，有着独特的艺术效果。

(6) 月琴

月琴是由阮衍变而成的，它是汉、彝等民族共同使用的乐器，其音箱为木质圆形（也有八角形），张四弦，有二十四品，音域为g-c⁴，音质明亮、优美。

在汉族地区，月琴主要用于戏曲和曲艺的伴奏。在京剧中，它和京胡、京二胡一起被称为“三大件”。月琴在西南彝族地区也广泛流行，称之为“弦子”，主要用于歌舞伴奏，其特点为节奏明快，旋律较强。月琴的独奏曲没有固定的形式和名称，演奏者可以根据描写的主题进行即兴创作。

(7) 三弦

三弦又称弦子，是汉族和蒙古族及其它少数民族共同使用的乐器。三弦有大、小两种。小三弦又名曲弦，主要用于昆曲、弹词等戏曲和说唱音乐的伴奏。清朝末年，河北大鼓艺人马三峰，根据小三弦的形制创造了大三弦，主要用于北方大鼓的伴奏，以后也用于民乐合奏和独奏。

三弦的音域为d-d³，它的音色响亮、浑厚，音域宽广，技巧灵活，表现力丰富。

(8) 柳琴

柳琴因形似柳树叶，也称为柳叶琴。它是苏北和鲁南地区及安徽泗洲地区的地方戏剧的主要伴奏乐器。

解放以后，音乐工作者将它进行了改革，将原来只有两条弦七个品改为张四条弦，设二十四个品，扩大了音域，增加了音量。现在乐队中常用柳琴的音域为g-c⁴，它的中音区声音清脆响亮，是柳琴最好的音区。柳琴主要用于民乐队的高音声部，近来也用于独奏。

(9) 扬琴

扬琴是击弦乐器，在数百年前由国外传入，也称“洋琴”。早期的扬琴音域较窄，后经改革，扩大了音量和音域，并制出了半音排列的杨琴，能奏出四个八度的音，音域为G-g³。

扬琴低音区浑厚饱满；中音区明亮、圆润；高音区清脆、嘹亮。它不但用于独奏，也用于戏曲和曲艺的伴奏，并在伴奏乐队中起着主要作用。

4. 打击乐器

我国民族打击乐器的品种繁多，演奏技巧丰富，具有鲜明的民族风格。打击乐器不仅是节奏性乐器，而且每组打击乐器都能独立演奏，对衬托音乐内容、戏剧情节的变化和加重音乐的表现力具有重要的作用。大多数民族打击乐器发音响亮，声音穿透

力很强。

(1) 鼓类

鼓在民间乐队及戏曲伴奏的乐队中，往往起着领奏的作用，而且有些鼓用于独奏，善于表达各种情绪。

现在经常使用的鼓有堂鼓、腰鼓、书鼓、点鼓、缸鼓、太平鼓、八角鼓、渔鼓、维吾尔族的手鼓、傣族的像脚鼓、瑶族和朝鲜族的长鼓，以及西南少数民族地区经常使用的铜鼓等。这些鼓除用于合奏和伴奏外，有些鼓还用于独奏，如板鼓、手鼓等，它们各具特色，有独特的表现能力。

解放后，鼓有了新的发展，出现了定音缸鼓和排鼓。定音缸鼓是在吸收和借鉴西洋定音鼓的结构特点以后改制而成的，它可以根据乐曲的需要而改变鼓的音高。排鼓是在堂鼓和腰鼓的基础上改革而成的，它是由从小到大的五、六个音高不同的鼓组成一套，每个鼓的两面都装有调音设备，用时每个鼓都可以两面翻转，奏出不同的音高，在乐队中能造成丰富的音响效果，一般它们多用于大型的乐队合奏，善于表达欢腾的情绪。

(2) 锣类

锣的种类繁多，大小悬殊很大，小的直径只有几公分，大的有近一米。它们的形制、音色各不相同，各有用处。现在常见的有大锣、小锣、汤锣、春锣、斗锣、十面锣、云锣，以及浙江锣鼓音乐中所用的八音大锣等。它们广泛运用在民间的器乐合奏和戏曲的伴奏当中，尤其是在民间锣鼓曲的合奏当中，锣占有非常重要的位置。

(3) 铙钹类

铙和钹皆为铜制，圆形，中间有水泡形的凸起，每副两片相击作声。铙和钹的区别在于中间凸起部分的大小，铙的凸起部分较小，发音响亮；钹的凸起较大，发音浑厚。

铙和钹在民间的锣鼓曲中，经常以各自不同的演奏特点制造出不同的音响效果，它还是歌舞、戏曲和民间吹打乐队中不可缺少的乐器。经常使用的有大钹、小钹、水钹、大铙、小铙等多种，与它相近的乐器还有星（碰铃），也是很有特色的节奏性乐器。

(4) 板梆类

我国常见的板梆类乐器有拍板、竹板、筒板、梆子、南梆子、木鱼等。

拍板在唐代就已经出现，是节奏性乐器。现在用的板由三片长方形的硬木板组成，前面一块板由两片木板用丝线捆在一起，上端由布带连接，演奏时，手执后一块板，用下端的凸起部分撞击前面的板发声。它在戏曲伴奏的乐队中，常和板鼓合作，起着指挥的作用。

渔鼓中用的筒板由两根长竹片组成；河南坠子中用的筒板由两根红木组成，互击发声，为演唱中的击节乐器。

竹板主要用于快板类的曲艺形式当中，它由两块长六、七寸，宽二寸的竹板组成，上端用绳连接，撞击发声。它经常与五、六片长三寸、宽一寸、上端以绳穿连、每片间夹以铜钱的“碎子”（小竹板）相结合使用，演唱者一手执竹板，一手拿碎子，边说边击，能奏出各种节奏，以烘托气氛。

梆子是随着梆子腔的兴起而产生的节奏性乐器，它由两根硬木棒组成，主要用于戏曲的伴奏。南方地区有一种长方形的南梆子（空心），用苇签和竹签敲击。

木鱼原为佛教的法器，以后逐渐运用到民间乐队之中。现在使用的木鱼大多由大、小两个组成一对，利用它们音高与音色的差异，表现马的奔跑和行走，别具特色。

二、西洋乐器

西洋乐器根据其构造和演奏方式的不同可以分为弦乐器、木管乐器、铜管乐器、键盘乐器和打击乐器五大类。

1. 弦乐器

弦乐器可根据演奏法分为弓弦和拨弦两类。

(1) 弓弦乐器

弓弦乐器都是提琴型，大小四种，均有四根弦，音乐柔美，酷似人声。奏法技巧多样，除了主要用弓拉奏外，还可以用手指拨奏；可以跳弓断奏；可以同时奏双音或和弦；可以奏颤音、泛音、震音等。弓弦乐器族大、小四种提琴可以构成四、五部和声（小提琴分为第一、二两声部），音色融洽如一整体，总音域从 E_1-e^4 （六个八度），所以能表现任何一种感情。

弦乐的音色不论与木管、铜管或钢琴合作都很协调，所以它们是管弦乐队的中坚。管弦乐曲作品中的重要部分和基本部分，常由弓弦乐器担任。

小提琴（Violin）：是弦乐器中的高音乐器，四根弦分别定音为 g 、 d^1 、 a^1 、 e^2 ，最高音可奏至 e^4 。在四重奏或管弦乐队中还可分为第一小提琴和第二小提琴两组，分别演奏最高音和次高音声部。小提琴的音色具有人声美，演奏技巧灵活，表现力十分丰富，可演奏缓慢、宽广、抒情的旋律，亦可演奏技巧性很高的华彩乐段。作为独奏乐器使用时，小提琴的声音穿透力较强，很有特点。在乐队中，小提琴群奏经常演奏主要旋律。它的音色很容易与其它乐器融合。

中音提琴（Viola）：比小提琴稍大，定弦比小提琴低五度，四根弦分别定音为 c 、 g 、 d^1 、 a^1 。中提琴的音色很美，中、低音区尤佳，特别适于演奏抒情性旋律。中提琴可独奏，但较少演奏技巧复杂的华彩乐段，在弦乐组中，它主要担任内声部、复调及节奏性部分。在乐队中，中提琴的音色很容易同其它乐器融合在一起。

大提琴（Violin Cello）：它是较大型的提琴。四根弦的定音分别为 C 、 G 、 d 、 a ，音

域为四个八度，比中提琴低一个八度。它的音乐低沉悠扬，富有感情、表现力很强，是弓弦乐器中仅次于小提琴的重要乐器。在管弦乐曲中它常和倍大提琴齐奏最低音声部，在弦乐四重奏中则奏低音部，它奏拨弦或分解和弦效果都很好。由于大提琴的音色类似人声歌唱，适合演奏深沉庄重的歌唱性旋律，也常常用于独奏。

倍大提琴（代音提琴，Contra bass）：它是提琴家族中的最低音乐器，形体高大如人，须站着拉奏。四根弦分别定弦为 E_2 、 A_2 、 D_1 、 G_1 ，记谱则移高八度。除拉奏外，拨奏的效果更好，管弦乐曲中常用它拨奏最低音声部以加强节奏感。它是管弦乐“建筑”中坚固而又稳重的基础。在管弦乐曲中常将它和大提琴齐奏同一旋律来表现特定的音乐形象。倍大提琴很少用作独奏。

（2）拨弦乐器

拨弦乐器主要有竖琴、吉他等。

竖琴（Harp）：形体高大，有四十七根弦，各弦竖立，由演奏者坐着用指拨奏。音域达六个半八度，从 C^1 - F^4 ，按大调自然七声音阶排列；另装踏瓣七个，能使各同名的弦升高半音，或两个半音。音色似钢琴，声音优美、余音悠长、气度宽广。乐曲中常用它奏和弦或琶音，还能奏泛音与滑音，是具有诗情画意的伴奏乐器。

吉他（六弦琴Guitar）：有西班牙吉他和夏威夷吉他两种，前者音量较大，后者音色柔和。吉他六根弦各定音为E、A、d、g、b、e¹，包括有三个半八度的音域。它是外国轻音乐或民间伴奏歌曲、舞蹈的乐器，管弦乐队中通常不用。吉他的高音和中音清脆、明亮，低音宽厚、低沉，滑音和揉弦别具特点，宜于演奏缓慢抒情的或华彩性旋律。

2. 木管乐器

管弦乐队中必用的木管乐器有长笛、双簧管、单簧管和大管四种，其次是这四种乐器的变形乐器：短笛、英国管、低音单簧管和低音大管。它们本来都是木制，有的改用金属制；都是管状、按键吹奏的乐器。音色各有特点，所以各有其适宜表现的不同情趣和形象，在乐队中又能联合构成木管和声组。

（1）长笛（Flute）：直管、无簧、横吹，由金属制成，音域从 d^1 - c^4 （三个八度）。高音活泼明亮，低音优美悦耳；奏颤音和断音效果极佳，可算是木管乐器中的花腔女高音，可用于独奏。

短笛（Piccolo）：比长笛短一半，横吹，音色锐利清脆，音域从 d^2 - c^4 ，是木管乐器中最高音的乐器，常用来重复长笛的旋律（高八度重复）。极少用于独奏。

（2）双簧管（Oboe）：木制，用两片芦苇制的簧片发音，直吹，音域为两个半八度（ $b-f^3$ ）。音色柔和、带芦笛声，可算是木管乐器中的抒情女高音，适于表现田园风光以及忧郁、抒情的情绪。

（3）单簧管（Clartnet）：木制直吹，用单簧哨发音，管身为黑色，所以又称之为“黑管”。它的音域为 $e-g^3$ ，达三个半八度，是木管乐器中音域最广的。黑管低音区共鸣

较大，低沉；中音区明亮优美；高音区响亮、尖锐。它表现力丰富，是管弦乐队、管乐重奏的重要组成乐器。独奏时可演奏各种抒情、宽广的旋律和技巧性较高的华彩乐段。

(4) 英国管 (English horn): 它是中音双簧管，比双簧管低五度，音域为e-a²，音色近似双簧管，具有忧郁、梦幻的风格，管弦乐队在表现特定情境时才用它。

(5) 大管 (Bassoon): 它是低音双簧管，是木管乐器中的低音乐器，常用它来演奏乐曲的低音部旋律或伴奏音型。大管的音域有三个八度 (b₁-b¹)，音色浑厚浓重，似大提琴。它的低音区阴沉庄严，中音区温和，高音具有戏剧性。适于表现严肃、迟钝的情绪，也适于表现诙谐情绪和塑造丑角形象。

3. 铜管乐器

铜管乐器是以唇代簧，气流通过号嘴使管柱振动而发音，其音阶是由七个不同管长的管柱振动所产生的七组不同音高的泛音列而构成。铜管乐器有很多种，管身大小和弯曲程度各不相同，但音色都很嘹亮，具有威力，因此军乐队主要用它们。

在管弦乐队中基本只用圆号、小号、长号和大号等四种，偶尔用短号，但在铜管乐队中，还用中音号、次中音号、上低音号和萨克管。

(1) 圆号 (法国号 French horn)

管身圆卷，所以我国称它为“圆号”。它的音色既具有铜管乐器的特点，又较温和、高雅，带点哀怨和诗意，所以它常与木管乐器同奏。在管弦乐队中，它在铜管和木管乐器之间起媒介、协调的作用。

圆号是改调乐器，原调是F调，音域从B₁-f²，有三个半八度。乐曲中通常用它的高、中音部分，常以二至四支圆号合奏和弦或长音以衬托旋律，或吹奏节奏型如：

^3
X0 XXX X0 X0 | X0 X0 X0 X0 | 或OX OX OXX XX|

来加强音乐的节拍、节奏感，同时又充实了乐曲的内声部。

圆号适合吹奏具有田园诗意的抒情性旋律。它还可将拳头塞入喇叭口，奏“阻塞音”，使音降低，并使声音变暗。

(2) 小号 (Trumpet)

小号是铜管乐器中最高音乐器。乐队中常用的是b¹B调小号，音域为f-c² (两个半八度)，音色嘹亮，富有辉煌的气质。在管弦乐合奏中或铜管乐合奏中它总是奏高音部。

小号除常吹奏雄壮的旋律或表现英雄的形象外，也能吹奏抒情性的旋律。它还能加上“弱音器”，使音色变得柔和，有一种神秘如梦的色彩。

(3) 长号 (Trombone)

长号管身细长而弯曲，靠伸缩管身使之加长或缩短而发不同高度的泛音，所以我国又叫它为“伸缩喇叭”或“拉管”。常用的次中音长号的音域是E-b¹ (两个半八度)，它的音色宏大而庄严、壮丽、富于威力，能奏半音阶和滑音。在管弦乐队中，长号通

常奏雄壮的乐曲的中低音声部（常用三支长号奏三声部）；在军乐队中它是奏雄壮威武的低音旋律的主要乐器。长号很少用于独奏。

（4）大号（Tuba）

大号管身粗大、弯曲，喇叭口朝上，是铜管乐器中最低音的乐器。常用音域为D₁-f²（三个八度），大号音色低沉、威严、庄重，它与倍大提琴同是管弦乐合奏的基础，通常演奏乐曲中的最低音声部，也常与三支长号组成低音区的四部和声或与长号同奏低音旋律。大号极少独奏主旋律。

（5）短号（Cornet）

短号形同小号而稍粗短，音域同小号，也是^bB调的。它的音色比小号柔软，不够辉煌，但它吹奏起来非常轻快、活跃，适于演奏快速的乐句，通常只用于军乐队或舞厅乐队。

（6）萨克管（Saxophone）

它是比利时人萨克斯所发明，故得名。萨克管形似大型的弯曲烟斗，圆锥管，喇叭口朝上，它是铜制的，但又靠簧片吹奏发音，所以它是介于铜管和木管之间的一类乐器。萨克管音质浓厚，略带沙哑，高音像单簧管和圆号；中音似英国管和大提琴；低音又似长号。

萨克管大小有六种，常用的是^E调中音萨克管和^bB调次中音萨克管，它们主要用于军乐队和爵士乐队，管弦乐曲中极少用它。

4. 键盘乐器

键盘乐器都有十二平均律的黑白键盘，用手指弹奏，它从发音原理可以分为三类：

第一类：按琴键后，使槌敲击琴弦发音，如钢琴。

第二类：按琴键后，打开活塞使气流吹动簧片发音，如管风琴、风琴、手风琴。

第三类：按动琴键后，使电子振动发音，如电子琴、电子合成器。

键盘乐器音色的变化极为丰富，技巧能得到充分发挥，表现力很强。尤其是钢琴、管风琴和电子琴的音域很宽广，在器乐演奏方面占有极其重要的地位。

键盘乐器可以独奏、合奏、重奏和伴奏，具有戏剧性和抒情性的良好效果。

（1）钢琴（Pianoforte）

钢琴是用手指按敲琴键，带动琴内的小木槌，击钢丝弦而发音，所发之音先强后变弱，所以得名“Piano（弱）-forte（强）”。

钢琴共有八十八个键，音域宽达七个多八度（A₂-c⁵），号称乐器之王，可以由两个手同时演奏高低不同的音与和声。钢琴还有两个踏板，左为弱音踏板，踩下踏板后，余音甚少，多用于弱奏；右为延长音踏板，可使琴音延长，声音响亮，多用于长时值音符或强音的演奏。

钢琴的演奏技巧十分丰富，可以自如地弹奏各种音阶、半音阶，各种音程的跳跃，各种双音、和弦以及各种复杂的织体。

钢琴的音域宽广，音色宏亮、清脆，富于变化，表现力很强。独奏时可演奏各种气势磅礴、宽广、抒情的音乐，亦可演奏欢快、灵巧、技巧性很高的华彩乐段。它还作为伴奏乐器使用。

(2) 手风琴 (Fisamonica)

手风琴是一种轻便型的风琴族乐器。按键后，打开活塞使气流冲动簧片发音。它分为右手键盘、风箱和左手低音按键三部分。

手风琴右手键盘的音域为 $f-a^3$ ，使用变音栓后可将上述音域提高或降低八度。它还有若干个变音器，可使手风琴分别奏出弦乐、木管乐、铜管乐等不同风格的音色。左手低音按键可分别奏出辅助低音、大三和弦、小三和弦、属七和弦以及减七和弦。

演奏时把手风琴用皮带挂在两肩上，右手弹奏高音键盘，左手弹奏低音按键和操纵风箱。高音键盘通常以演奏旋律为主，也能奏出各种和声；低音键钮以伴奏为主。

手风琴的使用方便而灵巧。一个人演奏，可以获得类似小型乐队的效果。手风琴的音量幅度变化大，可以演奏各种类型的旋律，可用来独奏、伴奏、重奏和合奏。

(3) 钢片琴 (Celesta)

钢片琴是形如小型钢琴的键盘乐器，用不同音高的金属片排列在一个共鸣箱上，弹琴键带动小槌敲击金属片发音。它的音域为 $a-c^3$ ，低音区醇厚、圆润；中音区清脆、明亮；高音区尖锐。

钢片琴与钢琴演奏方法相同，因其发音的机动没有钢琴灵敏，快速度连续反复的乐句不易演奏。钢片琴力度较弱，在乐队中可独奏或伴奏，其音色柔和、纤细易与其它乐器融合，能演奏华彩乐段，使用得当，能产生独特的色彩。

5. 打击乐器

打击乐器种类很多，音色各具特色，都是靠敲击发音，基本上只用于合奏中。根据它们的表现性能可分为有固定音高的打击乐器和无固定音高的打击乐器两大类。

(1) 有固定音高的打击乐器

定音鼓：它是管弦乐队中最重要的打击乐器，通常有高音、中音、低音三只鼓配合使用，它们的定音范围分别为 $e-B$ 、 $G-D$ 、 $C-g$ 。定音鼓在乐队中可作为独奏乐器使用，演奏各种不同气氛的节奏音型；在合奏时，定音鼓除了强调节奏外，还可用以加强乐队的低音；在乐曲的高潮时，定音鼓的滚奏往往起到很好的烘托气氛的作用。

钟琴：它是把不同音高的金属片按十二平均律平铺排列的乐器，用槌敲击而发音。钟琴音乐优美、清脆，在乐队中可用作独奏或伴奏乐器使用，因其音域较宽可演奏华彩乐段。如与弦乐的拨奏或与木管乐器同时演奏，可以改变拨弦及木管乐器的声音色彩。有共鸣管装置的钟琴，余音长而响亮、发音优美，很像钟声。

木琴：它是用不同音高的红木条，按十二平均律的顺序平铺排列于架上，用两支击槌演奏。木琴是一件很有色彩的乐器，发音清脆、明亮，声音穿透力很强，在独奏时可演奏各种华彩乐段或宽广、抒情的乐曲；在乐队中使用，可重复旋律声部，或作

为和声的内声部；亦可作为节奏乐器使用。

(2) 无固定音高的打击乐器

这些打击乐器主要根据乐曲的情绪和内容的表现需要而选用，利用它们特殊的音色和表现性能来加强乐曲的气氛和节奏感。

小军鼓：能奏出各种复杂的节奏音型。它的震音（快速的滚奏）能从隐约可闻的弱奏、渐强达到极强烈紧张的效果。它的特点是擅长于表现军队的活动内容。

大鼓：重敲时富于激情、鼓舞；轻敲时具有阴郁、寂寞的色彩，还能摹仿炮声和雷鸣。

大钹：它的音色清澈明亮而强烈，能表现水花四溅、风暴闪电的效果以及某种突然惊愕的恐怖心情。

三角铁：发音高而透明，带有金属声，可摹仿铃声。

响板：西班牙民间打击乐器，可用来击奏各种节奏音型，常在舞曲及风俗性欢快的片断中。

铃鼓：采用手指敲、捶，大拇指擦等方法演奏，常在舞曲及节奏性极强的旋律中演奏。

锣：它的声音富于戏剧性，常用来表现灾难、险恶不祥的情景。

三、乐器的组合形式

器乐中典型的乐器组合形式有独奏、齐奏、重奏、合奏和协奏五种。

1. 独奏 (Solo)

由一个人单独演奏一件乐器，称独奏。但实际上除钢琴、手风琴因本身是和声乐器可以真正由一个人独奏外，其它的管弦旋律乐器的独奏曲，通常总是用钢琴或乐队伴奏的，无伴奏的极少见。

2. 齐奏 (Unisono)

两件以上的乐器共同演奏相同的旋律，称为齐奏。外国的音乐作品未见有全曲齐奏的，只有在合奏中出现各乐器齐奏的片段。我国则有将独奏曲用同种乐器来演奏的（并加上伴奏乐器），例如小提琴齐奏、二胡齐奏等。

3. 重奏 (Ensemble)

两件或更多的乐器，各由一人演奏一首乐曲的不同声部，称为重奏。重奏都属于“室内乐”的范畴。

(1) 二重奏 (Duet)

钢琴二重奏：两架钢琴同时演奏一首乐曲的不同声部。

弦乐二重奏：两把小提琴或小提琴和中提琴同时演奏一首乐曲的不同声部。

不同乐器的二重奏：例如小提琴（大提琴）和钢琴二重奏，长笛和竖琴二重奏等。

(2) 三重奏 (Trio)

弦乐三重奏：包括小、中、大提琴。

钢琴三重奏：包括钢琴、小提琴和大提琴。

其它非典型组合的三重奏：单簧管、大管和钢琴三重奏；小提琴、圆号和钢琴三重奏；长笛、小提琴和中提琴三重奏；单簧管、大提琴（或中提琴）和钢琴三重奏等。

(3) 四重奏 (Quartet)

弦乐四重奏：包括小提琴两把（分为第一、第二小提琴两声部），中提琴和大提琴各一。

钢琴四重奏：包括钢琴和小、中、大提琴。

管乐四重奏：包括长笛、双簧管、单簧管、大管。

(4) 五重奏 (Quintet)

弦乐五重奏：包括第一、第二小提琴，第一、第二中提琴和大提琴。

钢琴五重奏：包括钢琴，第一、第二小提琴和中、大提琴，或不用第二小提琴而加入低音提琴。

木管五重奏：包括长笛、双簧管、单簧管、大管和圆号（或第二单簧管）。

室内乐中以“弦乐四重奏”和“钢琴三重奏”最常见。五重奏以上真正有五、六个声部连续不断的乐曲很少，大多是两件乐器重复同一声部或有些乐器暂时休止，基本上是四部和声形态。

4. 合奏 (Ensemble)

两件以上的不同乐器演奏两个声部以上的乐曲，每声部由多人用同一乐器演奏的称为“合奏”。典型的合奏形式有管弦乐合奏和管乐合奏两种。

(1) 管弦乐合奏

管弦乐合奏是最大规模的器乐合奏，常用的乐器包括下列四组。

弦乐器组：由小、中、大、低音提琴组成，它们是管弦乐队的中坚力量，必不可少。有时还加入竖琴或钢琴。四种提琴自成和声体系，各乐器人数比率不一，总数约占全乐队的60%。

木管乐器组：基本的乐器是长笛、双簧管、单簧管和大管四种各两支（双管编制）、大型的乐队再加短笛、英国管、低音单簧管和低音大管。（后四种乐器属于前四种的变形乐器，乐曲需要时，由前者兼，如果正式由专人吹奏，就成为“三管编制”的乐队）。木管乐器组的人数占全乐队的15%。

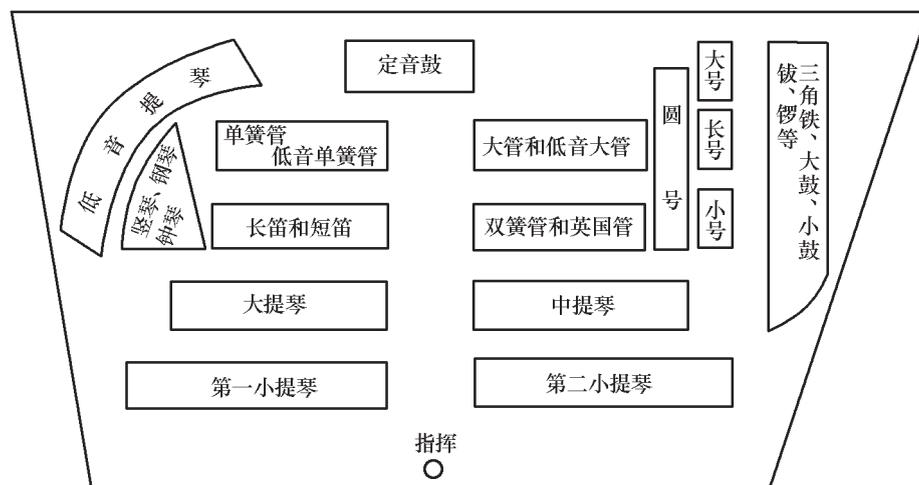
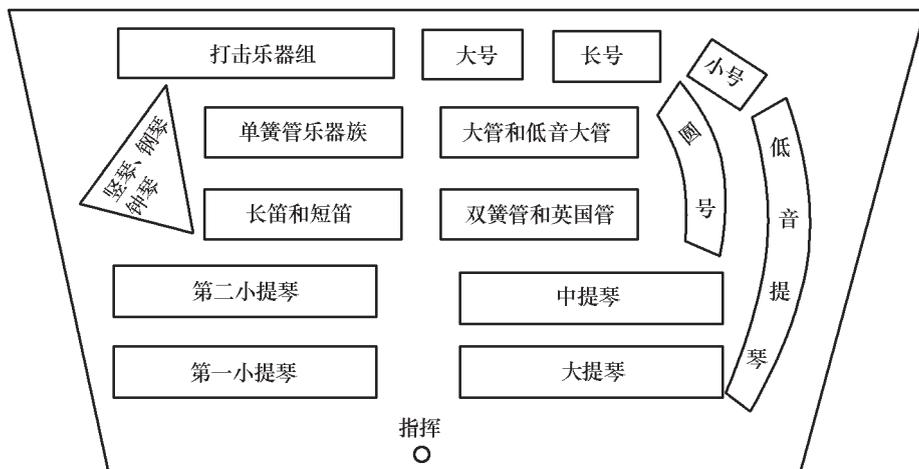
铜管乐器组：一般用三支小号，三四支圆号，二三支长号，一支大号，人数占全乐队的15%。

打击乐器组：最基本的是一对定音鼓和一对钹，根据不同的乐曲要求，有时增加大鼓、小军鼓、三角铁等。个别乐曲才用到铃鼓、锣、钟琴、木琴等特性乐器。

管弦乐队少则二三十人，多则五六十至上百人。管弦乐队演奏的乐曲多为交响曲，因此它也被称为交响乐队。管弦乐合奏由于音色丰富，音域宽广，和声丰满，力度可由极弱到极强；内部又可分成弦乐、木管和钢管三个和声组，既可合作又可互为宾主，所以多声部的织体形式也是多种多样，并且这种合奏有极丰富的表现力。

我国的管弦乐合奏为了加强民族特色，在个别乐曲中还分别加竹笛、板胡、唢呐、锣鼓等民族乐器。

交响乐队的乐器位置编排：在交响乐队各组乐器位置的编排中，弦乐组是乐队中的主体和基础，放在最前排；打击乐器和铜管乐器力度最强、最突出，放在后排。现代交响乐队通行的位置编排如下：



(2) 管乐合奏

管乐合奏是由铜管、木管和打击乐器进行合奏。其中铜管包括短号、小号、圆号、长号、中音号、次中音号、上低音号、低音号等。木管包括短笛、长笛、双簧管、单簧管和大管及萨克管；打击乐器包括定音鼓、大鼓、小军鼓、钹、三角铁等。

管乐合奏由于音响宏亮，适于在户外演奏节奏鲜明、雄壮、威武的进行曲。军队中常用它来鼓舞士气，因此用于军队的铜管乐队又名“军乐队”。

管乐队除为实用（典礼仪式或军队行进的配乐）外，还可以演奏各种音乐体裁和各种风格，各种情绪、内容的乐曲。虽然专为管乐队创作的艺术乐曲很少，但各国的管乐队却常将古典名曲改编成适用的管乐合奏曲，作为音乐会节目进行演出。

合奏除乐器演奏员外，还常设有指挥，其任务是：平时排练乐曲，演出时掌握速度、节奏和强弱的变化，使演出达到表现作曲者意图的最佳效果。优秀的指挥不但能精确地体现乐曲内容，而且还能体现乐曲的风格特色。

5. 协奏 (Concerto)

协奏是指一件或数件乐器与乐队以平等地位联合演奏，两部分乐器互为宾主、互相对答呼应，有“竞赛”之意。它不同于一主、一宾的“独奏和乐队伴奏”的器乐独奏。

为器乐协奏而写的乐曲称“协奏曲”，如钢琴协奏曲、小提琴协奏曲等。

协奏是充分发挥个别乐器的技巧和艺术表现力的最好演奏形式之一，它与乐队合作更使音乐丰富深刻。

除个别乐器主奏的协奏曲外，还有复协奏曲（两个独奏乐器与乐队协奏）和大协奏曲（独奏乐器群与乐队协奏）。

第五章 音乐欣赏基本知识

一、怎样欣赏音乐

音乐是通过有组织的音（主要是乐音）所形成的艺术形象，表达人们的思想感情，反映社会现实生活的艺术。创作、演奏（演唱）和欣赏，是音乐艺术实践的三个方面。欣赏音乐是一种审美活动，而美的标准是由一定时代背景、一定民族、一定社会阶级和阶层的审美趣味所决定的。形式美只是艺术美的一个方面，更重要的是艺术作品的内容美。

音乐是音响艺术、听觉艺术，它不像戏剧、绘画那样具有视觉形象，而器乐曲又不像声乐曲那样有概念明确的歌词，可以辅助理解音乐的内容。因此，欣赏和理解器乐曲的内容就需要一定的音乐修养。首先，我们必须认识到音乐的音响运动虽然没有语义性，但它可以塑造鲜明生动的音乐形象，表达一定的内容，尤其对感情形象的塑造，音乐最为擅长。它不像文字或绘画那样要通过具体的叙述或描绘来表达思想感情，而是直接以音响抒发人的多种情绪和多种复杂而又细腻的感情。

音乐作品艺术性的高低，在于作曲家能否用动听的音乐确切地塑造鲜明的音乐形象，深刻而丰富地表现内容。对于欣赏者来说，首先应正确理解乐曲的含意，感受总的音乐效果；再进一步注意乐曲的主题旋律和节奏，了解乐曲的基本内容和结构布局，作曲者的基本情况和时代背景；以及和声与织体、管弦乐配器的变化等方面的特点和艺术处理，体会它们的表现内容中的作用，以加深对乐曲内容的理解。

二、外国音乐的主要流派及其代表人物

西欧音乐在古希腊时曾极度兴盛。但到了中世纪，音乐被教会和封建统治阶级所垄断，成为他们宣传宗教、麻痹人民、巩固封建统治的工具，音乐作品大多是教堂用的圣咏曲。到了16、17世纪随着资本主义的兴起，器乐曲、歌剧相继出现，音乐才开始进入剧场，面向广大人民群众。到了18世纪，音乐逐渐摆脱宗教的束缚，作曲家受文艺复兴思想的影响，作品逐渐着重人性的体现和人民生活的反映，创作技法也日趋

丰富和完善，遂开始了西欧古典音乐的黄金时代。随着资本主义工业的发展，乐器也逐步得到了改进和完善，音乐艺术也得到了很大发展。18世纪到今天，短短的二、三百年间，对世界音乐具有深远影响的大音乐家辈出，闻名世界的优秀音乐作品也大量产生。在创作思想和音乐风格的先后变化方面，形成了不同的时期和流派，不同时期和流派的音乐家的作品也具有不同的民族特点和音乐风格。

1. 巴洛克音乐时期

大约从1600年到1750年间，称为巴洛克音乐时期。在这个时期中，打破旧形式、感情更加丰富的音乐在意大利、法国、德国发展很快，如意大利的歌剧、弦乐，法国的舞剧和古钢琴音乐，特别是德国的巴赫和亨德尔的复调音乐更是发展到了顶峰。

2. 古典乐派

古典乐派出现在18世纪中到19世纪20年代。作曲家受资产阶级启蒙运动和资产阶级革命思想的影响，其音乐创作力图摆脱教会和封建宫廷的束缚，倾向自由、民主和人道主义。作品着重体现新兴的市民阶层的精神面貌。创作方法讲究乐曲的结构严谨、形式完美、音响和谐与逻辑严密，曲风大都淳朴、严肃、稳重，崇尚理性，而对情感的表现较含蓄内在。器乐曲多是无标题音乐，赋格曲、奏鸣曲、交响曲、室内乐以及歌剧等体裁和曲式均在这个时期奠定了完美的基础。这个时期的代表人物有“交响曲之父”——海顿、“音乐神童”——莫扎特以及“乐圣”——贝多芬等。

3. 浪漫乐派

“浪漫”二字源于中古时期描写神话、英雄与美人的文艺作品。18世纪德国文学常以此为题材。18世纪末，法国资产阶级革命失败，封建君主复辟，音乐家对现实不满，又找不到明确的出路，精神苦闷。于是在文学的影响下，19世纪的作曲家也走向浪漫主义。

这个时期的音乐作品倾向于以古代传说、神话、幻想故事为题材，着重于生活现象的描绘、个人生活感受的细致体现；音乐着重感情的抒发和心理的刻画，而不像古典乐派着重理性；音乐家提倡诗歌、戏剧与音乐的结合和音乐的标题性，注重音乐中的诗情画意，曲式结构较灵活；他们在创作手法上则注重民族、民间音调的运用，音乐节奏比古典乐派更加复杂而细致，和声手法更加丰富。

这个时期的代表人物有：舒伯特、门德尔松、柏辽兹、肖邦、勃拉姆斯、柴可夫斯基等人。

4. 民族乐派

19世纪中叶，东欧、北欧和俄罗斯作曲家在吸取西欧浪漫主义音乐创作经验的同时，着重民族音乐的建立和发展。他们努力创作既具有本国民族音乐特色，又能表现

本民族的性格、愿望和生活的音乐作品。民族乐派的代表人物有俄罗斯的格林卡、巴拉基列夫、里姆斯基-柯萨科夫；捷克的斯美塔那、德沃夏克；挪威的格里格；芬兰的西贝柳斯等人。

5. 现代乐派

“现代乐派”是19世纪末到现在的音乐艺术的各种流派的总称。下面介绍影响较大的几个流派。

(1) 印象主义：主张用音乐描绘从外界得来的瞬息印象，重视和声色彩。主要人物有德彪西（法）、拉威尔（法）、杜卡（法）。

(2) 表现主义：主张用音乐表现人们内心的下意识冲动或欲望、幻觉等。主要作家有勋伯格（奥）、贝尔格（奥）、巴尔托克（匈）。

(3) 原始主义：重视民间音乐，追求原始性的神秘色彩和野蛮风格，而和声则是现代的。主要代表人物是斯特拉文斯基（俄）。

(4) 新古典主义：他们反对着重感情表现的浪漫主义，主张回到古典主义，着重音乐自身的形式美；乐曲结构简朴、内容清晰，和声与复调很新颖，音乐富于客观性。主要作家有米德米特（德）。

(5) 十二音主义：又名“十二音体系”，十二个音同等重要。无所谓调式、调性和主音；十二个音任意先后排列，但不得重复；音的出现有严格的顺序原则，其和声用音也依此序列为原则，无所谓三和弦。主要代表人物有勋伯格（奥）、威勃恩（奥）。

(6) 社会主义现实主义：基本继承古典音乐传统而加创新，主张用音乐反映社会主义。主要作家有普罗科菲也夫（苏）、肖斯塔柯维奇（俄）。

三、器乐曲的基本分类

音乐作品总的可分为：声乐、器乐、戏剧音乐（包括歌剧音乐、歌舞音乐、戏剧配乐等）三类。但由于戏剧音乐部分也不外是声乐和器乐，所以通常把它分别并入声乐和器乐中去。声乐作品的分类我们在前面第二章中已介绍过，下面着重介绍器乐曲的基本分类。

器乐曲从曲名、曲式结构、演奏方式等方面来看都是各种各样的，但它基本上可以分为两、三大类。例如，标题音乐与无标题音乐；室内乐和交响音乐；复调音乐与主调音乐。以上各种类型，也是音乐作品的各种体裁，是各有特点的。

1. 无标题音乐

这类器乐作品没有指示乐曲具体内容的文字标题，而只用曲式名称作为曲名，如“奏鸣曲”、“变奏曲”等；或用器乐体裁名，如“前奏曲”、“小步舞曲”等。由于同

名的乐曲很多，为了有所区别，就加上乐曲的开始调名，如“C大调奏鸣曲”、“e小调交响曲”，或者再加上作者创作此种体裁的作品的编号，如莫扎特的《第四十交响曲》、李斯特的《匈牙利狂想曲第五号》、贝多芬的《第二交响曲》等。

无标题音乐在创作时，没有用音乐来反映客观现实的意图，只求通过音乐艺术来抒发某种主观情绪，表现某种精神意境，甚至主要是着重音乐艺术本身的音响美和形式美的追求与体裁风格特征的体现。因此，很难加上名副其实的文字标题。有的作者不愿借助于文字标题来说明乐曲的内容，只希望欣赏者自己去心领神会，所以只以曲式名称或音乐体裁的名称作为曲名，而不设标题。

2. 标题音乐

它用文字或标题阐明作品思想内容的器乐作品。19世纪上半叶标题音乐因欧洲浪漫乐派音乐家的提倡而盛行。由于它的表现力的尖锐性和生动的音乐形象更易于被广大听众所了解，因此在器乐作品中占有很重要的地位。

3. 室内乐

原指在西欧宫廷贵族中演奏、演唱的世俗音乐，以区别于教堂音乐及歌剧音乐，17世纪初发源于意大利，如“室内奏鸣曲”、“室内康塔塔”等。18世纪末以后，室内乐是指由少数人演奏、演唱并为少数人所欣赏的音乐。现在，室内乐多指各种重奏曲（有时也包括独奏曲），使用少数乐器伴奏的独唱、重唱曲等。

4. 交响音乐

它是指用管弦乐队演奏的管弦乐曲。它可以采用任何曲式谱曲（通常是中、大型结构的），而最典型的曲式结构是“交响曲”。交响曲是由三、四个乐章组成的管弦乐队演奏的管弦乐曲，我们不可把“交响曲”与“交响音乐”两者混为一谈。

5. 复调音乐

复调音乐是以若干个旋律同时进行而组成的相互关联的有机整体。在横的关系上，各种声部又彼此形成良好、协调的和声关系。复调音乐分三种：“用对位的方式为基础所写的复调音乐，简称“对位”。”以模仿方式为基础所写的复调音乐，通称“卡农”，即“轮唱”或“轮奏”。”用衬托的方式所写的复调音乐称“支声复调”。复调音乐以对位法为其主要创作技法。

6. 主调音乐

它是复调音乐的对称。其中有一个声部（通常是高音部）旋律性最强，处于主要地位，其它声部则以和声等手法对主旋律进行烘托和陪衬。

四、器乐曲的基本曲式

曲式是指乐曲的结构形式。任何乐曲最基本的结构是“乐段”，它相当于文章的一个段落。一首乐曲至少由一个乐段构成，绝大多数乐曲则是多段落结构的。根据这些段落形成的规律，找出具有共性的格式，就是我们所说的乐曲的曲式。

1. 动机、乐句、乐段

动机：一般指包括一个有主要重音的音组。它往往具有鲜明的特点，长度一般在一小节左右。

乐句：是有某种和声终止式，有相对的稳定音调，形成较明显的间歇的片断。

乐段：能表达完整的乐思，具有独立性的音乐段落，通常由两个或四个乐句构成。由两个各有四小节（或八小节）的乐句组成的乐段在器乐曲中最为常见，其特点是平衡、均称。一首乐曲仅由一个乐段构成的曲式称一部曲式。

2. 单二部曲式（二段体）

由两个明显的乐段组成，前后两段互相对称或对比。其通常图式为A+B。它是乐曲的基本曲式之一。

3. 复二部曲式

乐曲由两部分组成，其中有一部分是二、三段体；另一部分可以是乐段，也可以是二、三段体。

4. 单三部曲式（三段体）

乐曲由三部分组成，每部分为一个乐段，通常有两种：“有再现的单三部曲式：A+B+A；”没有再现的单三部曲式：A+B+C。

5. 复三部曲式

乐曲包括三部分。其第一部分是单二部或单三部曲式，第三部分是重复或变化重复第一部分。它是器乐曲的各种体裁最常采用的曲式。它的图式通常是A+B+A'（变化重复第一段）。

6. 回旋曲式

它起源于欧洲民间的轮舞曲。它以一再反复的基本主题与若干个不相同的“插段”交替出现为原则。其图式是A（基本主题）+B（第一插段）+A+C（第二插段）+A

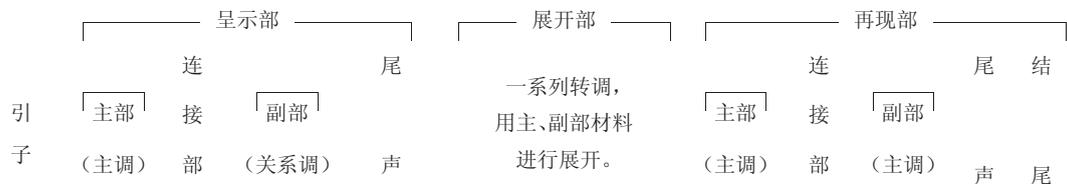
……。这种曲式适于表现活跃欢腾的情景。

7. 变奏曲式

先奏出一个自成段落的主题，然后以一系列的主题变形（变奏），使主题通过多次不同的变奏而得到多方面的发挥。其图式为主题+变奏1+变奏2+变奏3+……，少则三、五次，多则数十次。

8. 奏鸣曲式

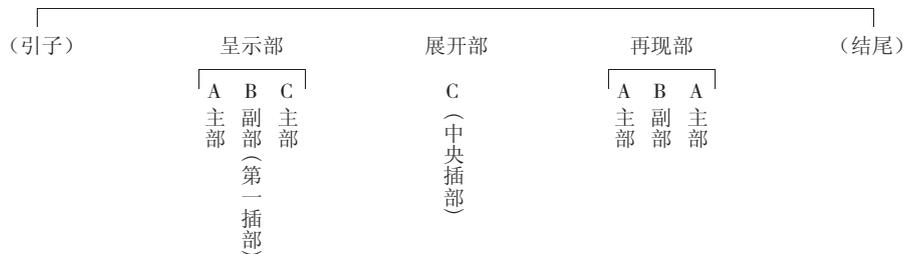
它是器乐作品中结构最复杂，艺术表现力最丰富的大型曲式，总的结构也是三部曲性的（即A+B+A'式）。但比复三部曲式更复杂。它的图式如下：



奏鸣曲式总是用“快板”写的，所以在“奏鸣曲”（套曲）中的奏鸣曲式乐章，常被称为“快板乐章”。关于奏鸣曲式的三大部分（呈示部、展开部、再现部），我们可以这样来比喻：它的呈示部好像是提出矛盾的、可争论的问题；展开部是进行讨论，甚至矛盾间相互斗争；再现部是统一认识，作初步的结论；结尾是做一个总结。奏鸣曲式的这种“对比——发展——统一”的结构布局，很适用于来表现复杂的，甚至戏剧性的内容，所以奏鸣曲式不但是用来写交响曲和协奏曲中不可缺少的一个乐章，而且管弦乐序曲和交响诗也常采用这种曲式。

9. 回旋奏鸣曲式

它属于奏鸣曲式的一种变体，主要用于大型器乐套曲的最后乐章，有时也用于独立的器乐作品。其结构如下：



10. 主题

主题是乐曲中具有特征的，并处于显著地位的旋律。它用来表现完整的或相对完

整的乐思，为乐曲的核心。其形象鲜明，结构短小，是音乐发展的种子，它表达着一定的思想、性格、风格特征，是乐曲结构与发展的基本要素。它还具备一定的概括性，多富于歌唱性，容易为人们所理解和记忆。有的作品只有一个主题，更多的作品中有两个或两个以上的主题，代表不同性格并形成对比。主题常在乐曲开头出现，但有时它的全貌要在整个作品不断展开中才能得以显现。

11. 华彩乐段

原指意大利正歌剧中咏叹调末尾处由独唱者即兴发挥的段落。后来在协奏曲的乐章末尾处也常插用此种段落，通常是乐队暂停演奏，由独奏者充分发挥表演技巧。这部分演奏较自由，难度也较高，因而引人注目。华彩乐段最初由独奏者即兴创作，后来作曲者也开始写作，成为作品中的有机部分和独具特点的段落。

五、器乐曲的基本体裁

乐曲的体裁就是音乐作品的式样和类型，是指乐曲在音乐风格和性质方面的特征。

不同体裁的器乐曲的形成，都是与它们各自的应用和表演的目的、演出的场合、乐曲内容的性质、音调和节奏的特色、音乐风格的特征等有关。

1. 序曲 (Overture)

原指歌剧、舞剧等作品的开场音乐，17、18世纪的歌剧序曲分为“法国序曲”和“意大利序曲”两类。前者为复调风格，由慢板、快板、慢板三个段落组成；后者为主调风格，由快板、慢板、快板三个段落组成。19世纪以来，从贝多芬开始，作曲家常采用这种体裁写成独立的器乐曲，其结构多为奏鸣曲式并有标题。

2. 前奏曲 (Prelude)

原文是“序”、“引子”之意。它是一种单主题的中、小型器乐曲。它源自15、16世纪某种乐曲前的引子，最初常为即兴演奏，有试奏乐器音准、活动手指及准备后边乐曲进入的作用。不少作曲家均有独立的钢琴前奏曲。19世纪后，西洋歌剧的开场或幕前音乐亦也称作“前奏曲”，其含义与上述独立体裁的前奏曲有所不同。

3. 谐谑曲 (Menuet)

谐谑曲亦称作诙谐曲，是一种三拍子的器乐曲。其主要特点是节奏活跃、速度较快，常出现突发的强弱对比。

4. 练习曲 (Etude)

用于提高器乐演奏技巧的乐曲。它通常包含一种或数种特定的技术课题，肖邦为其创始人。这种乐曲除用以练习技巧外，同时具有高度的艺术性和舞台效果。

5. 套曲 (Divertimento)

它是包括若干乐曲或乐章的成套器乐曲或声乐曲，其中有主题的内在联系和连贯发展的关系。

6. 浪漫曲 (Romance)

泛指一种无固定形式的抒情短歌或短小的器乐曲。其特点为：曲调表情细致，与歌词紧密结合，伴奏亦较丰富。

7. 随想曲 (Caprice)

随想曲又称奇想曲，其结构自由，大小不定，指一种富于幻想的即兴性质的器乐体裁。

8. 幻想曲 (Fantasia)

幻想曲是一种含有浪漫色彩而无固定曲式的器乐叙事曲。原指管风琴或古钢琴的即兴独奏曲。18世纪末，幻想曲遂成为独立的器乐曲。

9. 狂想曲 (Rhapsodie)

狂想曲是一种技巧高超且具有史诗性的器乐曲。原为古希腊时期由流浪艺人歌唱的民间叙事诗片断，19世纪初形成器乐曲体裁，其特征是富于民族特色或直接采用民间曲调。

10. 赋格 (Fuga)

西洋复调音乐中的主要曲式和体裁之一，又称“遁走曲”，意为追逐，遁走。它是复调音乐中最为复杂而严谨的曲体形式，其基本特点是运用模仿对位法，使一个简单而富有特性的主题在乐曲的各声部轮流出现一次（呈示部）；然后进入以主题中的部分动机发展而成的插部，此后主题及插部又在各个不同的新调上一再出现（展开部）；最后主题再度回到原调（再现部），并常以尾声结束。

11. 卡农 (Canon)

卡农是复调音乐的一种，其原意为“规律”。它是指同一旋律以同度或五度等不同的音高在各声部先后出现，造成此起彼伏、连续不断的模仿，即严格的模仿对位。

12. 创意曲 (Invention)

它是以模仿为主的复调音乐体裁名称，是一种复调结构的钢琴小曲，根据某一音乐动机即兴发展而成，类似小赋格曲。

13. 小夜曲 (Serenade)

原指傍晚或夜间在情人的窗下歌唱的爱情歌曲体裁，所以曲调亲切而抒情。在18世纪末开始出现的多乐章的重奏或合奏曲的小夜曲，则是为当时的达官贵族酒宴时助兴而用，曲调较轻快活泼，而与爱情无关，属于室内乐体裁。

14. 摇篮曲 (Caprice)

摇篮曲又称催眠曲，它原指母亲抚慰小孩入睡的歌曲，通常都很简短。其旋律轻柔甜美，伴奏的节奏型常带有摇篮的动荡感。

15. 圆舞曲 (Waltz)

圆舞曲又称“华尔兹”，起源于奥地利北部的一种民间三拍子舞蹈，分快、慢步两种。19世纪风行于欧洲各地。圆舞曲的特点为节奏明快、旋律流畅；伴奏中每一小节常用一个和弦，第一拍重音较突出，节奏型为“xxxlxxx”。

16. 小步舞曲 (Minaet)

一种起源于西欧民间的三拍子舞曲，流行于法国宫廷中，因其舞蹈的步子较小而得名。它速度中庸，能描绘许多礼仪上的动态，风格典雅。18世纪初，常被用入奏鸣曲、交响曲中，作为其中一个乐章。

17. 进行曲 (March)

一种用步伐节奏写成的乐曲，可在集体行进时演奏（唱）。用偶数拍子、节奏明确、结构整齐。常为三段式，中段较为抒情，以取得对比效果。

18. 组曲 (Suite)

组曲是由若干器乐曲组成的套曲，其中各曲有相对的独立性。古典组曲又称“舞蹈组曲”，它采用同一音调的各种舞曲连接而成，但在速度和节拍等方面互相形成对比。近代组曲又称“情节组曲”，它是从歌剧、舞剧、戏剧音乐或电影音乐中选若干乐曲编成，有的是根据特定标题内容或民族音乐素材写成。

19. 奏鸣曲 (Sonata)

16、17世纪时奏鸣曲泛指各种器乐曲，17世纪后则是指类似组曲的器乐合奏套曲。

自海顿、莫扎特以后，奏鸣曲是指由三、四个乐章组成的器乐独奏套曲或由一件独奏乐器与钢琴合奏的器乐曲，其中各乐章的基本特点与形式通常如下：第一乐章为快板，用奏鸣曲式；第二乐章为慢板，用奏鸣曲式、三段式或变奏曲式；第三乐章（有时省去）为小步舞曲或诙谐曲，用复三段曲式；第四乐章为快板或急板，用奏鸣曲式、回旋曲式或回旋奏鸣曲式。

20. 交响诗 (Symphonic poem)

交响诗是一种单乐章的具有叙事、抒情和戏剧性的管弦乐曲，属标题音乐范畴。匈牙利作曲家李斯特首创这一体裁。交响诗的题材多取自文学、诗歌、戏剧、绘画及历史传说，内容富有诗意，形式不拘一格，常根据奏鸣曲式的原则自由发挥，也有用变奏曲式、三部曲式或自由曲式写成的。

另有音诗、音画、交响童话、交响传奇等体裁，均与交响诗的性质相类似。

21. 交响曲 (Symphony)

为大型管弦乐套曲，从意大利歌剧序曲演变而成，至18世纪后半期才独立成为音乐会乐曲的体裁名称。通常包含四个乐章（由“交响曲之父”——海顿确立，但也有少于或多于四个乐章的）。各乐章的体裁与奏鸣曲相似，但规模较大，音色的对比和变化更加丰富多彩，多声部的织体也更复杂，比奏鸣曲更适宜于戏剧性内容的发展。早期交响曲大多没有标题，19世纪以来，兴起了有标题的交响曲，贝多芬还把声乐引入了交响曲。