

音乐美感培养新理论

王拥军 编著



目 录

第一章 概述	1
第一节 音乐的分类及审美特征	1
第二节 音乐欣赏的心理特征	5
第三节 音乐欣赏所具备的素质	11
第四节 音乐常识	17
第二章 论民族音乐与西洋音乐	62
第一节 声乐之美	62
第二节 器乐之美	73
第三节 我国声乐与器乐作品的鉴赏	80
第四节 中外通俗音乐欣赏	91
第五节 简单乐器习练	99
第三章 中外名曲鉴赏	118
第一节 中外著名声乐作品介绍	118
第二节 通俗音乐作品介绍	161
第三节 器乐名作赏析	172

第一章 概述

第一节 音乐的分类及审美特征

一、音乐的特征及分类

音乐属于表情类艺术。它不仅作为一种独立的艺术形式而存在，而且也是其他许多表演艺术不可缺少的组成部分。它主要不在于直接去描写具体的人物形象和叙述故事情节，而着重于表现悲欢等概括的情感境界。它用强弱、高低、快慢、稳定与不稳定、协和与不协和等音乐运动，表现人们内心细致复杂的各种情感和间接表现出许多不属于声音范围的自然事物，如月光、大海等，以及一些社会现象，如苦难、光明等。因此，它有着异常强烈的感染力和渗透力。

由于演出的方式不同，音乐分为声乐作品和器乐作品两类。

声乐作品，是指以人声歌唱的乐曲，俗称歌曲。歌曲有的无乐器伴奏，有的有乐器伴奏。根据不同的表演形式，又有独唱、对唱、重唱、合唱；男声、女声、混声之分。另外中国歌曲、外国歌曲、少数民族歌曲；古代歌曲、民歌、近现代歌曲等等又各有不同的类别和风格。

器乐作品，是指以乐器演奏的乐曲、其中有各种乐器的独奏曲和各种乐器组合在一起的重奏曲、合奏曲。大型合奏曲中包括管弦乐曲、交响乐曲、协奏曲等。器

乐曲又有众多的体裁，如：进行曲、舞曲、谐谑曲、叙事曲、幻想曲、浪漫曲、夜曲、序曲等等。

二、音乐的审美特征

音乐的审美特征很多，其中最主要的有以下几种。

1 强烈的抒情性

音乐是一种擅长表现和激发情感的艺术，被称为“灵魂的直接语言”，最能以情动人，甚至可以表现出难以用语言表达的感情。正如作曲家李斯特说：“感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不凭借情节和思想的媒介。以情动人使音乐成为一种国际语言。”贝多芬的《热情奏鸣曲》是世界上公认的最伟大的音乐作品之一。作品中以“火山爆发”般的热情，常激起人们内心深处感情的波澜，久久不能平静。列宁曾万分激动地说：“我不知道还有比《热情奏鸣曲》更好的东西，我愿意每天都听一听，这是绝妙的人间所没有的音乐。”音乐所特有的扣人心弦、震撼灵魂的感染力，正来自于强烈的抒情性。例如当我们听到这样一个节奏缓慢、如泣如诉的音乐主题

时，一种不可名状的悲苦、凄凉的感情会情不自禁地涌上心头。而当我们耳边响起“新疆之春”那欢快跳跃的旋律时，又会获得一种欢乐和喜悦的情感体验：

音乐的情绪感染力就有这么神奇，托尔斯泰听到柴可夫斯基的“如歌的行板”时，竟落泪赞叹：“我已接触到忍受苦难的人民的灵魂深处了。”因此，强烈的抒情性是音乐的基本审美特征之一。

2 时间的流动性

音乐在时间上是流动的、连续不断的。如果时间一结束，音乐也就停止了。由于音乐与建筑一样，有完整、

严密、合理的结构，因此，被称为“流动的建筑”，而建筑则被称为凝固的音乐。人的感情也同音乐一样，是在时间中变化发展的，因此，音乐模拟和表现人的感情就具有了得天独厚的条件，给欣赏者展现了一个流动、变化、发展的过程，留下一个丰富的想象空间。正是由于音乐具有时间流动性这一审美特征，才使音乐成为艺术中最适合表现情感的形式，成为表现情感的艺术高峰。

3 内容的不确定性

由于音乐非造型艺术，内容上的不确定性不具体性是其审美特征之一。它不同于雕塑、绘画，能抓住某一瞬间给欣赏者展现一个具体可感的形象，在音乐欣赏中必须通过演奏者和欣赏者发挥丰富的想象和联想进行再创造才能完成。不同的欣赏者由于文化素质、音乐修养不一样，对同一部音乐作品的理解和联想也不一样。尤其是那些以抒情为主的无标题音乐，给予欣赏者非常广泛的联想空间。因此，在欣赏中会出现很大的美感差异。英国音乐家柯克在《音乐语言》一书中曾举对贝多芬“第七交响乐”第二乐章的欣赏为例：“一部分人在其中似乎感到深深的忧郁；另一部分人则感到是一首骂人的诙谐曲；第三部分人感到是一首具有压抑情绪的田园曲。”出现这些差异的原因是多方面的，从根本上说来是由于音乐欣赏是一种能动反映，必然带有欣赏者主观的感情色彩，同作曲家创作这首乐曲时的感受不可能完全一致，对音乐作品的内容的理解也不尽一致所造成的。当然，音乐内容的不确定性是相对的，不能因此而说音乐的内容不存在，表现欢快、喜庆的乐曲如“金蛇狂舞”同深沉、忧伤的哀乐之间的区别是明显的。在这一点上，不同的欣赏者大体感受是一致的，只是在内容上不确指某

一具体事物，具有宽泛、朦胧的美感。音乐在内容上不确定的特征，能使欣赏者在欣赏中，想象纵横驰骋，感知妙趣横生。

4 三度创造、联想自由

由于音乐欣赏要通过作曲家、表演艺术家和欣赏者的三次创造才能完成，称为三度创造。这一特征为我们提供了丰富的想象、联想空间，可以在欣赏中上穷碧落之远，下极海地之奇观，陶醉在情感的激流之中。欣赏者在欣赏音乐的过程中，有时会在脑海中浮现出一些视觉画面，称为音画。一般产生音画的是以描绘为主的音乐，大多有标题，例如“伏尔塔瓦河”那时而激荡、时而轻盈的乐曲，使我们联想到那大海的滚滚波涛和潺潺的小溪流水；“梁祝”中化蝶那一段充满诗情画意和幻想色彩的音乐，仿佛使我们看到一对古代恋人双双化蝶、翩翩起舞的情景。有时作品由于与神话传说、历史典故有一定的联系，常给人以诗一般的意境。柏辽兹的“幻想交响曲”以出色的音乐画笔，勾勒出一幅生动的田园风光；交响诗“罗密欧与朱丽叶”的意境和氛围，给人以诗一般的美感。穆索尔斯基的“荒山之夜”以诗画交融的意境被称为“交响诗画”。总之，要获得丰富的美感，就必须积极创造、大胆联想，去捕捉那如诗如画的优美意境。

5 再现客观事物的间接性

音乐再现客观事物是通过音响去描绘的，它不象绘画、雕塑那样直接，是一种间接描绘，需要想象、联想才能领悟。音乐再现客观事物可通过直接摹拟、近似摹拟、暗示、象征等手法来表现。李斯特在他的钢琴曲“雷雨”中，运用强有力的和弦连奏和震音，以及音阶的快

速进行等手法，造成对雷雨声的艺术摹拟，使人产生一种身临其境的感觉。李姆斯基—柯萨科夫的“野蜂飞舞”，通过对野蜂嗡嗡声的模拟，使欣赏者仿佛看到野蜂在空中忽高忽低的飞舞。“百鸟朝凤”、“云雀”等就是对鸟鸣的直接模拟。对于没有固定音高的事物描写，常常通过近似模拟来表现。如“草原英雄小姐妹”的乐曲，在表现辽阔大草原的风暴、小姐妹心情时，就是用这种手法。

在暗示、象征中，高昂的音调常常是感情兴奋、激动的表现，跳动急促的旋律，使人兴奋、紧张；缓慢、低沉的音响，使人压抑、沉重。

第二节 音乐欣赏的心理特征

音乐欣赏是人们感知、体验和理解音乐艺术的一项实践活动。在欣赏音乐作品的过程中，欣赏者表现出一系列的心理活动，通过调动各种心理活动的心理因素来共同完成对音乐作品的欣赏。

一、音乐欣赏的心理因素

音乐欣赏涉及到欣赏者的心理因素是多方面的，而主要表现在音响感知、情感体验、想象联想和理解认识诸方面。

1 音乐欣赏中的音响感知

音响感知是指通过听觉获得的对音乐音响及其结构形式的完整映象和总体知觉。欣赏者在聆听过程中，并不是把听到的音响当作一些孤立的、互不相关的、没有什么意义的单纯音响，而是把它作为具有表现意义的艺术综合体加以感知。人们欣赏音乐，首先要有辨别音高、节奏、力度、音色等音乐基本要素的能力。除此之外，

还要按照音乐的规律把这些要素合成为主题、旋律、乐段、乐章等整体性的音乐结构，乃至把它们合成为一首完整的乐曲，这才是完整的音响感知。具备了这种音响感知才能达到对音乐形式美的欣赏，即对动听的音乐音响和巧妙的音乐形式的感知，同时也成为整个音乐欣赏的前提和基础。因为人们从音乐中所直接接触到的不是任何别的东西，而是音乐音响及其结构形式，这是音乐欣赏的直接对象和必经的前提，而音乐的一切内容和艺术表现都要通过音乐音响来表现。因此，音乐欣赏中的一切情感体验、形象联想与理解认识都要以音响感知为基础。一旦离开了对音乐音响及结构形式的感知，也就不可能对音乐作更高层次的欣赏。

2 音乐欣赏中的情感体验

音乐是善于表现和激发情感的艺术，情感体验在音乐欣赏中也就表现得非常突出。音乐欣赏过程实际上就是情感体验过程，它既是欣赏者对音乐的感情内涵进行体验的过程，同时又是欣赏者自己的感情与音乐中表现的感情相互交融，产生共鸣的过程。而欣赏者对音乐的感情内涵进行体验，首先表现为感性的直接体验，一首乐曲所表现的快乐或悲哀等情感，欣赏者凭借自己的感性经验而产生直接体验，这是对音乐作品感情内涵的一种初步体验，只局限在喜、怒、哀、乐等感情类型的体验上。有了直接体验还要有理解认识的参与，从各个方面去研究和理解乐曲情感的内在含义。在声乐作品和标题音乐的欣赏中，音乐作品的感情内涵可以从歌词和标题中找到理解认识的线索和依据。而对无标题音乐作品的欣赏，欣赏者一方面要认真倾听，凭借感性直觉去体验乐曲的情感内涵，另一方面则要从更广阔的方面，从

乐曲产生的社会环境、作曲家的创作意图、艺术风格的表现特征等各方面去进行研究，从而加深对音乐的感情内涵的体验，更准确地领会音乐作品的感情内涵。

上面谈到的准确、深刻和细致地体验音乐中的情感内涵，是情感体验的基本要求。这种情感体验虽然离不开欣赏者主观的感情活动，但是它主要还是体验乐曲所表现的感情内涵。欣赏者本人却不一定具有这种感情要求和生活体验。然而，在许多情况下音乐欣赏中的情感体验并不仅仅是欣赏者对音乐作品的体验，而是把对音乐作品的体验与欣赏者自己的生活体验、感情生活融为一体，成为欣赏者切身的感情活动。如“舟中妇人弹琵琶”，白居易听得“泪湿青衫”。白居易并不是因为乐曲本身的感情使他激发出同情之泪，而是自己当时所受的遭遇与舟中琵琶女在乐曲中所倾诉的不幸身世相似。共同的遭遇，使得白居易对琵琶女所奏的乐曲产生了强烈的感情共鸣。这说明欣赏者不仅仅是对音乐作品本身的体验，而是把个人的生活体验、感情活动与作品融为一体。这是音乐欣赏中感情体验的一个重要特征。它具有一种更加个人的、直接的性质。因此，对于那些在平时生活中具有丰富和深刻的感情体验的欣赏者，就有可能更好地对音乐进行感情体验，音乐能够更强烈地作用于欣赏者的情感。

3 音乐欣赏中的想象联想

音乐中的情感表现，并不是抽象的情感类型或纯粹的自我表现，而是处于一定的思想支配下，并具有一定生活基础的情感，只是由于音乐本身表现手段的局限性，使得它不能把所表现的情感和现实生活中的具体形象和作者的思想观念直接表现出来。因此，欣赏者就必须调

动自己的想象联想心理活动，来补充和丰富音乐所不能直接表达的方面。虽然，音乐比较善于表现人们对客观世界的主观感受和情感体验，作曲家们始终在努力运用音乐自身的手段对客观世界进行描绘，然而，音乐对客观世界的描绘无论多么生动形象，毕竟还只是一种声音形象。只有通过欣赏者的想象和联想，才能在欣赏者的脑海里把这种声音形象地转化为客观世界的形象和意境。

总之，作曲家所创作的音乐作品，无论是描绘性的音乐、情节性的音乐或抒情性的音乐，音乐欣赏都需要有想象和联想去积极发挥作用。

4 音乐欣赏中的理解认识

理解认识是运用理性思维对音乐作品的形式、内容以及思想意义进行审美认识和评价的心理活动。对音乐作品形式的认识，主要是指对音乐音响的艺术组合及其形式结构的理解认识。这需要掌握一些基本乐理以及作曲方法等音乐技法知识。这种对音乐形式的理解认识，对于音乐欣赏者由欣赏的低级阶段到高级阶段、由快感阶段到审美阶段的发展具有非常重要的作用。

此外，对一部音乐作品的内容及其思想意义的认识，会由于作品体裁、种类的不同而不同，即不同体裁的作品有不同的认识途径或方式。例如，声乐作品是音乐与歌词相结合的音乐种类，歌词能够明确、具体地表现出作品的内容。因此，欣赏者欣赏声乐作品时的理解认识就表现得比较直接和具体，而器乐作品欣赏中的理解认识则表现得比较复杂。虽然有的器乐作品有标题启示，但对理解认识的真正运用，欣赏者无论是对标题音乐还是对非标题音乐的欣赏，更重要的还是表现在对乐曲本

身的情感内涵和社会意义的理解认识上。当然，音乐欣赏中的理解认识并非表现在欣赏者对乐曲的某种抽象的理性判断，而是表现在把这种理解认识真正融注在对乐曲的感性体验中。这样才能使音乐欣赏达到更深刻、更高级的阶段。否则，将会使音乐欣赏永远停留在初级的感性阶段上。

在音乐欣赏这一复杂的综合心理活动中，理解认识往往还伴随着对音乐作品的审美评价。对音乐作品发出一些感叹和议论，这些实际上就是欣赏者对音乐作品的审美评价。这种审美评论与欣赏者的世界观、艺术观有着密切的联系。它集中地体现了欣赏者对音乐的审美观。正确的、健康的审美观，能够使欣赏者获得鉴别音乐美丑的能力，从音乐欣赏中获得健康的感官享受，以及高尚情操和美好思想的熏陶和教育。

在音乐欣赏的审美活动中，欣赏者应该充分调动和发挥多种心理要素作用，把音响感知、感情体验、想象联想、理解认识等心理要素结合起来，达到对音乐美的充分欣赏。

二、音乐欣赏的心理过程

音乐欣赏的心理因素在音乐欣赏中并不是无关联地各自进行活动的，而是一个综合运动过程。对于完美的音乐欣赏来说，多种心理要素的综合运动是最基本的，也是不可缺少的。它表现为由低级向高级发展，由浅入深的心理过程，并始终是以感性活动为基础，以理性活动为引导的多种心理要素相互渗透、相互作用的辩证思维运动过程。我们把音乐欣赏的心理过程大致分为初级阶段与高级阶段。

1 音乐欣赏的初级阶段

音乐欣赏的初级阶段，是由音响感知以及与之自然相伴随的情感体验与想象联想构成的，是对音乐的一种初步欣赏阶段，对音乐的感情表现进行初步、感性的体验。如听到欢乐的乐曲，会情不自禁地欢快起来，至于这是一种怎样的欢快，为什么欢快，却没有深入的思索和探寻。与此同时，从音乐形式因素的欣赏中得到美感和乐趣，如从乐曲优美的音色、动人的旋律以及富于变化的节奏中得到审美的愉快和兴味，这些带有情趣性的欣赏都是处于低级阶段的欣赏活动。它带有感性认识的特点，属于感觉印象的阶段。当然，音乐本身就具有感性特点，这种初级阶段的欣赏在一定程度上能达到对音乐美的欣赏，特别是对一些通俗、浅显的小型乐曲是比较适合的。但对那些结构庞大、手法复杂、内容深刻的乐曲来说，这种低级的、感性的欣赏显然是不够的。要达到更高层次的欣赏，欣赏者必须经过多次反复由低级阶段向高级阶段的发展。

2 音乐欣赏的高级阶段

音乐欣赏的高级阶段是在感性的基础上参与理解认识，使音响感知、情感体验和想象联想向更深刻、更明晰的高级阶段发展。这个阶段欣赏者是在理性认识的引导下对音乐音响及其组合形式的完整的感受和欣赏。同时，通过对乐曲产生的时代背景、艺术风格、作曲家的创作情况的深入了解，欣赏者对乐曲所表现的内容和社会意义也会有进一步的认识与理解。

总之，从音乐欣赏的初级阶段进入高级阶段，是一个逐步提高的过程，中间并没有明确的界限，而是有着相互的关联。低、初级阶段的欣赏在一进入欣赏过程，欣赏者就要发挥全部的智能和经验，并包含一定的理性

认识。而进入高级阶段的欣赏，又始终不能脱离感性体验，否则也就不成其为音乐欣赏了。而欣赏者只要努力，就会不断地从初级阶段向高级阶段发展。

第三节 音乐欣赏所具备的素质

音乐欣赏是现代文明社会必不可少的精神活动之一。目前，世界上的不少国家不仅把音乐作为审美对象，而且还进一步应用于生物学、海洋学、心理学等更广泛的领域。音乐以其特有的魅力，日益发挥出巨大的作用。音乐是青年朋友最喜爱的艺术形式之一。马克思说过：“对于不懂音乐的耳朵，最美的音乐也没有意义。”要想具备欣赏音乐的才能，必须加强音乐知识的学习，提高音乐艺术修养。那么，怎样才能提高音乐欣赏水平呢以下从两个方面给大家介绍。

一、具备与音乐欣赏有关的知识

1 掌握必要的音乐基础知识

作曲家创作乐曲，也同文学家写诗歌小说一样，有一整套表情达意的体系，即音乐要素、体裁、曲式等。一首音乐作品的思想内容和音乐美要通过各种素要才能表现出来，因此，掌握音乐要素中旋律、节奏、节拍、力度等，是进行音乐欣赏的基础。同时结合音乐的审美特征对具体音乐作品进行分析、把握作品的思想内容及风格特征。

2 把握作者和作品的时代背景

一首音乐作品，总是表现了作曲家对现实生活的感受，具有一定的时代特征，因此，要深刻了解作品的思想内容，就必须了解作品产生的时代背景特点。如果我

们不了解“爱格蒙特”序曲是贝多芬为歌德的悲剧《爱格蒙特》所写的十段配乐中的序曲，不了解这段戏曲的主人公爱格蒙特是16世纪荷兰人民所崇敬的英雄，对他所领导的荷兰人民反抗西班牙统治和争取独立的斗争一无所知，那么就很难体验到作品中痛苦的呻吟、激烈的反抗、悲壮的颂歌、胜利的狂欢等情感变化，也很难对作品的思想内容有深刻的理解。贝多芬的第三、第五交响曲是在法国资产阶级革命的影响中产生的，反映了人民群众反抗封建专制的如火如荼的斗争，表现了英雄的思想、奋斗的愿望和胜利的信心；是为人类的美好将来而无畏斗争的英雄赞歌。而柴可夫斯基的第六交响曲表现了悲哀、痛苦、幻想的思想斗争，悲剧性的气氛贯穿始终，深刻反映了在沙皇亚历山大二世残酷统治下俄国知识分子惶、苦闷的状况和渴望幸福的愿望，具有鲜明的时代特征。又如，我国著名的作曲家冼星海创作“黄河大合唱”时的情景也富有传奇性：1939年34岁的冼星海，在除夕的联欢会上，听诗人光未然(张光年)朗诵《黄河》诗作时，激动万分，他站起来，把歌词抓在手中，连声说：“我一定把曲子谱好”。他抱病苦战了6天，一曲气势磅礴的中华民族史诗般的大型声乐作品终于谱写出来了。特别是“怒吼吧、黄河”中，运用主调与复调的相互交融，交相辉映，以号角性、战斗性的音调，象征东方巨人为最后胜利的呐喊，具有强烈感人的力量。作为炎黄子孙，当你了解这段往事，聆听这感人肺腑的歌曲，你能不为之激动，不为之产生共鸣吗

3 抓住作品的民族特征

一切音乐都植根于民族民间音乐，因此，都具有各自的民族特征。例如瞿维的交响诗“人民英雄纪念碑”

的音乐要素，同我国北方民族的音调有密切的联系，表现人民英雄斗争精神的第一主题，吸收了陕北民歌“信天游”的某些音调；表现英雄博大胸怀的第二主题，吸收了山西民歌的某些音调，具有浓郁的民族特征。我国是一个多民族的国家，各民族的民歌都以自己独特的风格特征，丰富着祖国音乐文化的宝库。我国的小提琴协奏曲“梁祝”就是一部以中华民族音乐的鲜明风格和特点得到国际公认的优秀作品，这首绚丽多彩、抒情动人并有浓郁生活气息的协奏曲，在民族化方面作了大胆创新，它以浙江的越剧唱腔为素材，综合采用了交响曲和中国戏曲的音乐表现手法，巧妙地吸收了中国民族器乐的演奏技巧，丰富了交响曲的表现力，在“哭灵”、“投坟”一段加进板鼓，用小提琴模仿古筝、竖琴等民族乐器演奏法，将祝英台悲恸欲绝的感情表现得非常深刻。它以高度的艺术性和民族性获得国内外人民高度赞扬和喜爱。

4 了解作者创作风格

作曲家由于生活的环境、时代、文化素养、经历、艺术趣味等不同，在作品中表现出不同的创作风格。贝多芬的“第九交响曲”与舒伯特的“未完成交响曲”是同一时代作品，但创作个性各异，作品的风格大不一样。“第九交响曲”似一部悲壮宏伟的戏剧；而“未完成交响曲”却似一首委婉动人的浪漫主义抒情诗。另一方面，同一个作曲家，其创作个性和风格也是发展、变化的。舒伯特的作品从悲怆凄恻的“未完成交响曲”到气宇轩昂、气势豪迈的“第九交响曲”标志着其创作思想和创作风格的转变。

此外，在音乐欣赏中还应了解音乐作品的主题，曲

式等表现手法，对一些情节性的大型音乐作品的欣赏，还应很好了解相应的典故、传说等内容，以便更好地认识乐曲中表现出的戏剧性的强烈对比和矛盾冲突的特点，把握作品深刻的思想内容。

二、几种音乐的欣赏方法

1 怎样欣赏中国古典音乐

中国古典音乐，有着独特的美，它与中国画和中国古典诗词息息相通，具有诗一般的韵味和意境。“春江花月夜”是一首典雅优美的回旋曲，乐曲宛如一幅山水画卷，勾画出“滟滟随波千万里，何处春江无明月。江流婉转饶芳甸，月照花枝皆似霰”的月色美景。其旋律古朴典雅，优美婉转，节奏舒展流畅，令人神往，使人陶醉：

这优美悦耳的主旋律把听众带进了那描绘得维妙维肖的春江花月夜的美景之中。通过箫和箏演奏出轻微的波音，令人心摇神荡；琵琶时而顿挫有力，时而悠悠轻柔，勾画出江天一色，花影月夜的寥廓意境，令人回味无穷。

在中国古典音乐的欣赏中，还应了解中国民族乐队的组合、音色，了解民族乐器演奏的特色和音响效果，并将文学的音乐性与音乐的色彩性结合起来，使之相映生辉、相得益彰。

2 怎样欣赏民歌

民歌产生于民间。在流传中经无数年代许多人修改提炼成为具有浓郁民族色彩的艺术作品。它保持了人民长期以来的音乐习惯、音乐情趣、音乐传统以及特定的表演方式和发声方法。我国是一个幅员广大、历史悠久的文明古国，拥有丰富的民歌宝藏。舒曼说：“留神细听

所有的民歌，因为它是最优美的旋律宝库，它们会打开你的眼界，使你注意到各种不同的民族性格。”我国北方民歌以豪迈、粗犷见长；南方民歌以委婉秀美著称。各民族的民歌象绚丽的鲜花，各自焕发出独特的风采。如果说交响乐象富丽的殿堂，流行歌曲似迷人的时装，那么，民歌就是烂漫的山花，清新、质朴，它率直地表现了人民的生活和愿望。

世界各国的民歌浩如烟海，琳琅满目。其中，俄罗斯民歌在世界民间音乐中占有重要地位，它的题材广泛、风格多样，表现力极为丰富。“伏尔加船夫曲”是一首铿锵有力、富有反抗精神的船夫之歌。那悲壮、粗犷的旋律扣人心弦，一听到它，就会使人想起列宾的著名油画“伏尔加纤夫”，一群衣衫褴褛，胸前套着纤绳的纤夫，在伏尔加河空旷辽阔的河滩上，留下一串串辛酸脚印，前面的路，仿佛永远没有尽头……那沉重的脚步声与愤懑不平的呐喊声仿佛都历历在闻。乐曲通过节奏强弱的对比手法，形象表现出纤夫由远而近又由近而远的情景。声象交融的意境使人感受到苦难的人民中蕴藏着巨大的力量，并获得悲壮的美感。

在民歌欣赏中，应注意掌握不同民族音乐作品的风格和民族性格，增进对各民族的了解，不断丰富知识，提高音乐鉴赏能力，以获得更高的审美享受。

3 怎样欣赏轻音乐

在音乐百花园中，轻音乐是广大青年朋友喜爱的一簇鲜花。轻音乐并无严格的定义，它包括的范围很广、种类繁多，从声乐来看，有中外民歌、影视插曲等；从器乐来看，有各种舞曲、进行曲、轻歌剧、序曲等。轻音乐的内容大多都是描写自然风光，表达友谊、爱情及

生活中比较轻松的题材。通俗性、娱乐性、群众性是其
主要特征。圆舞曲之王约翰·斯特劳斯的代表作“蓝色
多瑙河”就是出色的轻音乐作品。乐曲中渗透着维也纳
人民对故乡的深情厚意。序曲一开始，圆号在小提琴碎
弓的衬托下，吹出主题，音色

明亮、优美，犹如黎明的曙光拨开了河面的薄雾，
唤醒了沉睡的山乡。旋律优雅绚丽、妩媚动人，节奏灵
活多变，并且有浓郁的奥地利民间音乐色彩。乐曲在狂
风暴雨般的狂欢中结束。“蓝色的多瑙河”曾在巴黎博
览会上演奏，获得了惊人的成功，乐曲告终，人们仍然
陶醉在多瑙河的诗情画意之中。

我国作曲家黎锦光根据新疆维吾尔族民歌改编的
“送我一朵玫瑰花”也是一首十分受人喜欢的轻音乐
歌曲。前面一段音乐采用了探戈的节奏，后面一段音乐
改用了伦巴节奏，两种不同风格的节奏交替出现，使这
首乐曲旋律分明，充满激情。

由电子音乐演奏的轻音乐具有独特的韵味；“爱琴海
的珍珠”是由乐队、电子琴、人声结合表现的轻音乐。
两个在音调上密切联系的抒情主题交替出现，旋律清新
流畅，音色优美生动。

轻音乐的演奏特色和内容，决定了它具有轻、美、
活、悦、“俗”的特点。青年朋友在欣赏轻音乐作品中，
应注意选择健康向上，充满深情乐观活泼的乐曲，达到
既给人以美的享受，又能调节身心健康，陶冶性情的目
的。

4 怎样欣赏交响乐

交响乐是音乐王国中表现最庞大、最复杂、最完整
和最有光彩的艺术奇葩。凡是优秀的交响乐作品，都能

扣人心弦震撼人心。因为交响乐有独特个性的生动音乐语言；有鲜明感人的艺术情调；有宏伟的气势和灿烂辉煌的管弦乐色彩，有丰富而富有哲理的思想内容和强烈的艺术魅力。它不仅能使人获得美的享受，还能给人智慧和力量。

从艺术特征来看，交响乐是音乐中最富有戏剧性和表现力的大型管弦乐套曲，一般由四个乐章组成。第一乐章是由具有戏剧性结构的奏鸣曲式写成，是对整部交响曲的概括。第二乐章通常是整部交响乐抒情的中心，以具有抒情性和歌唱性为特征。善于表现人们的生活体验、心理感受和哲理思考。第三乐章为优雅的小步舞曲或诙谐曲。它以节奏清晰明快具有舞蹈性为特征。第四乐章以音响丰满而辉煌为特征，常表现斗争的胜利和节日的狂欢等情景。贝多芬是古典乐派的集大成者，也是浪漫主义流派的前驱，在他的作品中，充满了法国大革命时期的先进思想和战斗热情，将严酷的现实同理想的憧憬交织在一起，形成幻想的意境。他还将短笛编入乐队，甚至在“第九交响曲”中加入声乐，使交响乐气势更加雄浑，呈现出多层次多声部的立体效果。感人肺腑，震撼人心。海顿在音乐史上确立了交响曲的规范程式；莫扎特的交响曲清丽流畅，他创作的最后三部交响乐标志着古典交响乐的成熟。

青年朋友们，贝多芬说：“音乐应当使人类的精神爆发出火花。”愿你在音乐欣赏中迸发出灿烂的心灵火花。

第四节 音乐常识

一、唱法

所谓唱法，从字义上讲，即演唱的方法。它形成于声乐作品的演唱实践之中，是声乐表演艺术的常用名词，其含义包括用嗓方式，声音调节，发声技巧，语言特征，音乐风貌和审美要求等方面的内容。根据这些内涵我们得以区分“美声唱法”、“民族唱法”和“通俗唱法”的形态特征。然而，唱法又有着广义性，从世界范围来看，各个国家和地区都存在着用不同的语言和音乐风格演唱具有民族和地域特色的声乐作品的演唱方法。例如，为我们所熟知的印度歌曲、埃及歌曲的唱法，日本、朝鲜歌曲的唱法，俄罗斯及独联体各国歌曲的唱法，美国及拉丁美洲等各国歌曲的唱法等。即使在同一个国家，也有不同民族和地区性歌曲唱法的区别，例如，在我国，就有各种戏剧、说唱音乐以及各民族和地区民歌的唱法。这些唱法都是在不同地域的民族语言和音乐风格的土壤中孕育而自然产生的。可见，唱法这一名称被人们广泛地用于以人声作为抒发情感的各种演唱形式。

任何唱法都不可能墨守成规，一成不变，它会随时代的变迁而演变，随作品的创新而发展。不同时代的社会生活决定着声乐作品的内容和题材，而审美观念和审美情趣的变化影响着声乐作品的创作风格和演唱方法的形成。

1 美声唱法(Bel Canto)

我们称之为“美声唱法”的名称是从意大利文 Bel Canto 翻译过来的。Bel Canto 的字义应是“美妙地歌唱”或“美丽的歌曲”。它起源于 17 世纪初意大利的佛罗伦萨。最初是为演出欧洲最早的歌剧而研究如何改进歌唱方法，其用意是造就美妙的声音进行歌唱。这种美妙的歌唱方法随着意大利歌剧的发展而日渐成熟，出现了在

表演风格上各具特色的四大歌剧乐派：以佩里(J·peri, 1561年~1633年)、卡契尼(G·Caccini, 1548年~1618年)为代表的佛罗伦萨歌剧乐派；以兰第(S·landi, 1590年~1655年)为代表的罗马歌剧乐派；以蒙特威尔第(C·Monte Verdi, 1567年~1643年)、卡伐里(F·Cavalli, 1602年~1676年)、切斯第(M·A·Cesti, 1623年~1669年)为代表的威尼斯歌剧乐派；以A·斯卡拉蒂(A·Scarlatti, 1660年~1725年)为代表的那坡里歌剧乐派。意大利的歌剧唱法流传至欧洲各国后，与各国的语言和音乐风格相融汇，在歌唱艺术实践过程中，不断改进、演化而成为法国的、德国的、俄国的美声唱法学派。因此，Bel Canto 就不仅仅是一种美妙的唱法了，而含有美声(唱法)学派的意义。

Bel Canto 发展初期的演唱风格力求声音的甜美柔和(Dolce)。当时声乐作品音域不宽，高音一般到 2。着眼于连贯、柔美的中声区去表现宁静、典雅、充满情爱的作品。

到了 18 世纪，由于阉人歌手的兴起，使这种美妙的歌唱技巧发展到令人惊叹的高度。阉人歌手是特定历史条件下的产物，由于幼童时期即进行了阉割手术，至成年后，由于生理上的变化，使他们既有类似女声的高音，又有男子的体魄和呼吸量。经过长期的训练，他们掌握了熟练的呼吸技巧，具有宽广的音域和美妙的音色，能非常灵活自如地控制声音的强弱变化，演唱高音、装饰音、快速乐句等高难度技巧性乐曲。他们常常脱离剧情发展去炫耀歌唱技巧以取悦权贵，阉人歌手们享有较高的社会地位和声誉，并以特殊的生理机能开发出美妙绝伦的歌唱技巧，为 Bel Canto 的发展作出了巨大的贡献，

开创了“美声唱法”第一个“黄金时期”。

维格鲁克(C·W·Gluck, 1714年~1787年)歌剧改革和莫扎特(W·A·Mozart, 1756年~1791年)古典主义歌剧成就之后,阉人歌手的演出逐渐被淘汰。19世纪歌剧的进一步繁荣开创了Bel Canto的新时期,人们称之为大歌剧时代。歌剧舞台上形成了男唱男角、女唱女角的自然生理的演唱形式,女子扮演女主角使女高音声部的演唱技术首先取得了辉煌的成就。此后,男高音、男中音、女中音、男低音也相继被歌剧作家用来塑造剧中的主角形象,使男、女各声部的歌唱技术逐步成熟和完善。同时,以德奥浪漫主义作曲家们为代表创作出的大量的艺术歌曲的演唱和传播,推出了以音乐会演唱为职业的歌唱家,形成了具有室内乐特点的艺术歌曲的演唱风格,成为与歌剧演唱风格平分秋色的声乐体裁和演唱形式。

1854年,出生于西班牙的声乐家加尔西亚(子)(Manuel Garcia, 1805年~1906年)发明了喉镜,观察和研究了发声器官的动态,第一次从生理学角度解释了歌唱发声原理。之后,一些生理学家和医生进一步对歌唱生理机制进行研究的成果,为歌唱提供了生理科学的依据。

20世纪以来享誉世界的歌唱家层出不穷,如卡鲁素、吉利、帕瓦洛底、多明戈、卡拉斯、萨瑟兰、华约林、台巴尔迪等,这些不同国籍的歌唱家继承和发展了Bel Canto的技艺,演唱曲目更加多样而宽广。除用原文或者翻译成不同语言演唱古典主义、浪漫主义、民族乐派及近现代的歌剧,艺术歌曲外,一些民族风格较强的民歌和歌曲,亦运用它的技法演唱,如脍炙人口的俄

罗斯民歌《三套车》、《伏尔加船夫曲》、美国黑人民歌《没有人知道我的痛苦》、爱尔兰民歌《夏天最后一朵玫瑰》等。特别是用汉语演唱欧洲歌剧和中国歌曲的成就，显示了 Bel Canto 对不同语言体系和音乐风格的适应性。随着 Bel Canto 在不同国家的歌唱艺术实践的运用，表明了不同语言和音乐风格已不会成为运用这种歌唱方法的障碍。“现代的 Bel Canto 的含义又得到扩大而泛指一种优越的、美好的、科学的歌唱方法。”（周小燕：《当代世界声乐发展趋势给我们的启示》）

Bel Canto 自诞生到现代，历经了约四个世纪的发展和演变，通过无数歌唱家、声乐教育家、音乐家、生理学家、医生和科学家的不懈努力，已从生理学、物理学、音响学、嗓音学、语言学、心理学以及歌唱的各种实践活动等方面作出了科学与艺术全方位的研究，总结出了从不同的角度如何控制和支配发声器官和身体协调动作的原理和方法，形成了一种行之有效的、符合人声表现规律的科学体系和人们共同赏识的美学原则，现代世界各国有成就的歌唱家都运用 Bel Canto 的技法去探索如何演唱不同国家、地区、不同语言和风格的声乐作品，成为歌唱家所追求、探索的理想的歌唱方法。

综上所述，美声唱法的特点体现在以下几个方面。

(1) 注重人声生理机制的自然规律，总结出了一整套符合生理条件的科学的系统的训练方法。

(2) 根据人的生理特征和发声歌唱时的声音状态区分出不同的声音类型，把歌唱声音的运用分为女高音、女中音、女低音和男高音、男中音、男低音六个声部。

(3) 按声部的音域范围扩展音域，应用音域宽广，可达两个八度以上。用声区理论和实践方法来统一高、中、

低三个声区的音色。

(4)充分发挥发声器官的潜在功能和共鸣腔体的共鸣作用,声音运用的强弱幅度大,强声音量宏大具有穿透力,弱声亦有致远力。

(5)既有严格而统一的技术规范,又有较强的语言适应性。无论用何种语言演唱都必须咬字、吐字清楚。

2 我国传统声乐艺术与现代唱法

中华民族的声乐文化历史悠久,源远流长。在漫长的历史发展进程中,歌唱始终是表达人们思想情怀的一种方式,成为伴随着民族历史、生产劳动、社会生活、审美意识而发展、演变的声乐艺术。到了近代,戏曲、说唱音乐、民歌和歌舞歌曲等几种表演形式成为我国人民喜爱的传统声乐艺术。

我国声乐文化是随着民族历史、生活方式、审美情趣的传统观念而演变的。戏曲、说唱音乐、民歌和歌舞歌曲在不同的朝代都有过各自繁荣兴旺的历史,这些表演形式和发声方法的审美要求都继承着传统的特征发展至近代。众多的戏曲品种又是传统声乐艺术的主体。而活跃于民间的各种戏曲专业社团的演出活动,促进了各种戏曲品种艺术形式和演唱方法的日趋完善,18世纪末,四大徽班进京为乾隆皇帝演出,徽班艺人们利用切磋技艺的机会,相互吸取各剧种唱腔和表演技巧的长处,不断加工改进和创新,创造了逐渐流行全国的京剧,经过一百多年的演出实践和完善,涌现出一批享誉世界的表演艺术家,如梅兰芳,程砚秋,尚小云、荀慧生、周信芳等。形成了较为完整的表演和训练体系,是中华民族传统声乐成就最高的一种表演艺术。

戏曲、说唱音乐,民歌和歌舞歌曲在不同的历史时

期都有各自的代表性剧目和曲目，体现着它们的演唱方法、风格特征。由于我国地域辽阔，民族众多，各民族和地区的历史面貌、地理条件、生活环境、审美习惯、民族语言和地方语言等方面的很大差异，因而造成各个民族和地区的戏曲、说唱和歌曲的唱法风格异彩缤纷。从发声用嗓方式来说，有真声系统，即所谓“真嗓”，“大本嗓”、戏曲中称“大本腔”。有假声系统，戏曲上称“小嗓”。还有真假声结合的系统。甚至在同一戏种和演唱形式中几种用嗓方式兼而有之。如京戏，它根据剧中的生、旦、净、丑的不同角色而采用多种用嗓方法，用以刻画人物的不同年龄和性格。女角中的老旦用“大嗓”（真声），青衣花旦用“小嗓”（即假声——指建国前多由男子扮演的旦角），男角中的黑头用大嗓，老生、小生则大、小嗓结合运用。说唱音乐是一种有说有唱，说唱相间、浑然一体、叙事与代言的表演艺术，具有“一人多角”的演唱特色。根据情节和人物的面貌需要而采用“真嗓”、“假嗓”或真、假嗓结合、自如转换的方法表现不同人物的性别、年龄和个性。唱时以声传情，说时讲究语气、语势、声调的运用，以语言的魅力感人。民歌亦是多种用嗓方法展现多样化的风采。一般来说，北方的高亢、亮、豪放，南方的悠扬、婉转、细腻。在有影响的大剧种中，又以表演艺术家的成就而形成表演和唱法风格各有特色的不同流派。可以说，我国传统声乐艺术是一座历史悠久、风格各异、色彩斑斓，流派众多的巨大的文化宝库。

清朝晚期，随着西洋音乐的传入而引进了 Bel Canto，当时，被国人称为“西洋唱法”或“欧洲传统唱法”。1927年，作曲家萧友梅（1884年～1940年）在上海创办了“国立音乐学院”，聘请了俄籍声乐家苏石林和国

外留学归来的声乐家周淑安(1894年~1974年)、应尚能(1902年~1973年)等担任教授,开始了 Bel Canto 技法的教学。一些在国内外学有成就的歌唱家喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序、斯义桂、张曙、盛家伦等经常举行独唱音乐会,灌制唱片,并把“五四”以来我国作曲家创作的艺术歌曲和改编的民歌纳入演唱会的曲目之中。他们的演唱和教学活动为西洋唱法在我国的传播和发展奠定了基础。

欧洲传统唱法的理论与实践在我国真正地兴起和发展还是建国以后。党和政府非常重视新中国社会主义音乐文化建设,从中央到地方建立起各级专业演出团体,重新组建了中央和地区性的艺术、音乐院校,为音乐的专业化提供了人材和物质基础。只有音乐专业化后才有条件对歌唱方法进行广泛深入的实践和研究。与此同时,党和政府还提出了“百花齐放、百家争鸣”、“古为今用、洋为中用”、“推陈出新”、“继承与借鉴”等一整套发展文艺的方针、政策和措施。最易于为群众接受的大量的新的声乐作品的创作演出,为提高演出水平而促成了对歌唱方法刻不容缓的改进和研究。我国根植于民众之中的各种民间歌曲的唱法由于用嗓方式多样、风格各异,歌唱方法自然而原始,没有较为统一的技法规范而无法适应多种风格的现代歌曲的演唱。40年代中期在延安创作演出的歌剧《白毛女》式的唱法,对传统声乐的“推陈出新”方面虽有一定成功的经验,但还处于实践阶段,要使其适应演唱风格多样的创作歌曲还有待进一步探索。老一辈的受过欧洲传统唱法系统训练的声乐家担负起培养歌唱人材的艰巨任务:一方面要提高那些在战争年代为党的文艺工作做出贡献而又没有机会系统学习的

歌唱演员的技艺水平；另一方面又要负责培养新一代歌唱演员。如何改进歌唱方法，提高歌唱艺术水平，成为了新、老声乐工作者共同关心的问题。不言而喻，欧洲传统唱法在发声生理机制上有它的科学性和演唱教学方面的系统性，但是也应该看到，这种建立在欧洲语言体系和音乐风格基础之上的声乐艺术同我国语言和音乐风格的差异，要把欧洲传统唱法的技法用于演唱范围广泛、风格多样的中国歌曲，还没有较为成熟的经验，必须经历较长的实践和探索过程，而最初几年的实践不可能每个歌唱者都有理想的效果，较为突出的问题是“咬字不清”和缺乏民族风味。一些演唱民歌有突出成绩的青年歌手欲学欧洲传统唱法的技法以提高演唱水平也遇到不少的困难。50年代中期，我国声乐界展开了一场颇为激烈的“土唱法”（民歌唱法）和“洋唱法”（欧洲传统唱法）的大辩论，甚至波及整个音乐界，涉及声乐创作的民族风格和审美观的研讨。这场争论是欧洲声乐文化和我国传统声乐文化相融汇，为发展新的社会主义声乐艺术而产生的矛盾冲突。矛盾推动着事物的发展，促进着持“土”、“洋”唱法观点的两方的共同认识：洋唱法要民族化才能在我国土地上开花结果，“民族唱法”要在传统的基础上“借鉴”、“出新”才能适应新的声乐作品。通过争论，明辨是非，认清了我国声乐艺术发展的道路，提倡两种唱法并存，互相借鉴、取长补短，共同提高，为发展社会主义声乐艺术而“百花齐放”、为建立我国民族声乐体系而共同努力。

“五四”以来，特别是建国四十多年来，经过老一辈的声乐家和新的一代声乐工作者艰苦卓绝的探索进取，一方面使 Bel Canto 的技法逐渐完善地结合了我国

的语言和音乐风格，培养出一批批令世人注目，在国际声乐大赛中频频获奖的美声唱法歌唱家。他们既能用汉语演唱好中国歌曲，又能用原文演唱不同时代的外国声乐作品。另一方面在继承传统声乐的基础上，借鉴一些为我所用的外来歌唱技法，创造性地发展了更符合中国人审美习惯的民族歌唱方法模式，培养出一批批更受人民大众喜爱的民族唱法歌唱家。与此同时，戏曲、说唱等传统声乐演唱形式亦在吸取其他唱法艺术的长处而创新发展。形成了中国现代声乐艺术唱法风格的多元化格局。

近十几年来，在各种声乐比赛活动中，人们称之为“美声唱法”的概念，是指运用欧洲传统唱法的基本技法，经声乐家们的实践创造和民族音乐、语言的潜移默化作用而形成的中国化的“美声唱法”。称之为“民族唱法”的概念，则是在汲取戏曲和民间唱法营养的基础上，经过实践而创造的一种适应现代声乐作品的新的歌唱方法。这就是我国目前存在的，有别于传统声乐表演艺术的、为人民大众所赏识的，亦为专业声乐家们认可的、能运用于演唱多种风格的中国声乐作品的两种类型的歌唱方法。它是创建民族声乐体系的基础，是构成中国现代唱法的主要内容。周小燕教授指出：“民族唱法和美声唱法，已成为中国现代声乐发展的两大标志，它是中国传统文化传统与文化精神的体现，它有着深厚的传统基础和广泛的历史影响”。

3 通俗唱法

通俗唱法这一名称是由于流行歌曲的演唱而产生的。流行歌曲是流行音乐的声乐表演形式。

流行音乐起源于 19 世纪的欧洲，由于资本主义工业

迅猛发展，人口逐渐集中于工商业繁荣的大城市。为适应城市平民阶层文化生活的需要，音乐开始从上层社会流向平民社会，由大歌剧院进入小剧场、游乐场所、舞厅、酒吧。演出形式以小型多样、轻快活泼为宗旨。把古典音乐中的精彩片断或小型作品、乡村民间音乐、宫廷舞蹈和民间舞蹈融汇演化成一种通俗易懂的、为人们喜爱的音乐或社交性的舞蹈音乐，如华尔兹、波尔卡、狐步舞、探戈、伦巴等。并逐渐形成各种风格和流派，造就出专门的作曲家、歌星和乐队。

19 世纪末，流行音乐开始在美国崛起。从最初的布鲁斯、拉格泰姆，到 20 世纪风靡全美的爵士乐，50 年代出现的摇滚乐，60 年代风行的摇摆乐，70 年代后流行的迪斯科，名目不断更新，花样层出不穷。各种风格并存，流派繁多。这种平民阶层创造的自娱性强的音乐，良莠不齐，反映出美国资本主义复杂的社会生活现象。与爵士乐同时崛起的流行歌曲由于语言的作用更能明确地表现生活的各个方面，也更易为广泛的群众所喜爱和传唱。流行歌曲根据其内容和情绪而出现多种多样的唱法风格：有排遣忧愁、烦恼、抒发情怀柔美抒情性的；也有宣泄苦闷、寻求刺激、激动狂野型的。歌手表情动作夸张，时而欢乐、时而号泣、时而用粗野刺耳的沙哑声音大喊大叫。演唱风格和方法以歌唱者的才能而形成各种流派。流行音乐的普及和发展使美国成为 20 世纪流行音乐的中心。爵士音乐的传播，给其他国家和地区的流行音乐带来了影响。

爵士乐于 30 年代初随帝国主义的侵略首先涌进我国的工业城市上海。起始于舞厅爵士乐队伴舞，刺激了中国“流行音乐”的滋生。30 年代中国的流行音乐并不

像美国流行音乐那样起始于平民阶层，而是在山河破碎的形势下，为迎合买办阶级的口味演化出的一些“社会歌曲”、“黄色歌曲”，并通过歌厅、舞厅、色情电影在国民党统治区和沦陷区的大、中城市泛滥，是一种腐败、堕落的象征，成为麻醉人民精神的慢性毒药。而抗日救亡歌曲，反映抗日战争、解放战争的、在人民大众中广为流传的群众革命歌曲才是鼓舞人民抗日热情、争取解放的思想武器，是我国声乐文化主体部分。

70年代末，随着改革开放的浪潮，流行歌曲和通俗唱法首先由港台歌星在大陆的演唱而流入中国，刺激了中国大陆流行歌曲的创作和演唱，很快蔓延至大、中城市。这种反映改革开放后我国社会生活的歌曲演唱，在一段时期内，几乎掩盖了建国以来强调的“文艺为工农兵服务，为无产阶级政治服务”的革命群众歌曲的歌声，着眼于现实生活和未来的中国青年一代更容易理解和接受这种“通俗”的歌唱。

我国流行歌曲的创作题材多来自现实生活。有揭示人们内心世界、探索人生哲理的；有赞美祖国、家乡和反映四个现代化的社会生活的；有抒发友谊和情爱的。这些对文化生活有积极作用、能达到消闲自娱目的的歌曲是流行歌的主流。但流行歌曲中也有一些宣扬纸醉金迷的腐朽生活、颓废的人生观、恋爱观的作品。这种使人意志消沉、想入非非的歌曲和演唱，是流行歌中的糟粕，是应该摒弃的。

流行歌曲的含义是指有别于艺术歌曲和民间歌曲（富有特色的民歌）的、商业性和娱乐性较强的歌曲，并带有“通俗唱法”的演唱风格。

通俗唱法是建立在说话自然的基础上去抒发情感、

发挥声音技巧的一种不自觉的歌唱方法。不受统一的技术规范所约束，也不刻意追求发声共鸣技巧。但讲究情感的真实，语言亲切、吐字清楚。凭籍歌唱本能感觉表达来自于生活的喜、怒、哀、乐，并形成人们共识的演唱韵味和风格，借助于电声话筒的帮助，方便而易于模仿性地学唱，随意而作自娱性的表演，使其成为一种大家都能唱的、普及面宽的歌唱。

通俗唱法的演唱，从模仿港台歌星的唱法风格而涌现出一批通俗歌手，随着电台、电视台、录音带和其他媒介的传播，特别是在影视音乐和各级各类的声乐比赛中，都有一定的席位，经过短短的十几年，已发展到拥有一批通俗歌星、乐队和作曲家。一些受过专业训练的歌星的演唱，提高了通俗唱法的艺术品位。有的作曲家采用民歌音调和地方风格创作的流行歌，经歌星们的加工演唱，在流行歌领域迅速地刮起了“西北风”、“东北风”。这种创造中国流行歌曲和唱法风格的动向，无疑是受到群众的普遍欢迎和肯定的。就目前来看，通俗唱法还没有形成体系和有成就的派别，但已从说话自然的歌唱阶段推进到讲究发声技术的超自然的歌唱阶段。

唱法是表达歌曲内容和情感的工具。对这种特别受到青年人青睐的通俗唱法，应该加以引导和提高，使其朝着健康的道路发展。一些具有专业知识和技能的声乐工作者热心于通俗唱法的技法、风格的研究，必将培养出演唱水平更高的歌星。

我们以美声的唱法形态作参照，把通俗唱法的特点简单归纳如下：

(1)气息运用原理几乎和美声一样，但不需要像美声那样强的阻抗，更接近于生活中的自然呼吸。

(2)声音自然,无需多大修饰,歌唱音域一般在自然声区内流动。超自然声区的演唱是发展趋势。有人把通俗唱法的技术要求简单明确地总结为三句话:“低声区像叹气,中声区像说话,高声区像向远处喊人”。

(3)表情达意直接、真实,语言亲切、吐字清晰。

(4)不需要有意识地训练扩展共鸣器官的空间,只需要共鸣器官通畅无阻塞。因此,美声不借助电声话筒,而通俗歌手必须使用话筒。

(5)舞台表演随意大方,歌唱者手持话筒可在舞台上任意走动,不受约束地演唱。

二、乐器及乐队

一个国家民族乐器的产生、演变和发展,在一定程度上反映了一个国家的民族风俗、传统习惯及人民的思想情感,体现着整个国民音乐文化素质的高低。当前,我们处在一个器乐作品层出不穷的年代,对于乐器应该有一定程度的了解。本章按照中外乐器的发展及乐队的编制,系统地介绍一些乐器常识以及乐器表演的特殊形式。这对于提高大学生对中外传统乐曲的鉴赏水平,具有十分重要的意义。

1 中国民族乐器及乐队

我国的民族乐器有着悠久的历史传统,以丰富的种类和独具的特色而闻名世界。这些民族乐器反映了人民的思想感情及民族风俗、传统习惯,受到广大人民群众的喜悦。

早在原始社会时期,我们的祖先就已经开始制造和使用乐器。他们利用手中的生产工具石块、土块和木块,以及竹管、兽皮、兽骨等,作为最初的敲击节奏的乐器。据考古和甲骨文记载,当时使用已经有鼓、铃、钟、磬、

管、埙等乐器，以打击乐器为主。随着生产工具的不断出现，乐器得到极大的发展。总的趋向是由不定型到定型，由不定音高到固定音高，由单音乐器到旋律乐器，由打击乐器到吹管乐器再到丝弦乐器，由单一到多样。

奴隶制社会时期，乐器的制作更加精美豪华，规模越来越大。打击乐器的构造已经比较复杂了，有三个一组的编钟和编磬，出现了笙、竽等较复杂的吹管乐器。到了周朝，弹拨乐器已经出现。先秦时期，人们能够按照乐器制造材料的不同，以金、石、土、革、丝、木、匏、竹八种进行分类，这就是我国最早的“八音”分类法。

秦汉隋唐时期，中央集权制度的形成及不断巩固，促进了乐器的发展。汉以后，我国与中亚、西亚各国建立联系，吸收了不少外来的乐器。唐代末年出现了拉弦乐器奚琴(二胡的前身)宋代拉弦乐器得到较大发展。由此，民族乐器更加丰富和完整。

明清时期，各种器乐演奏形式遍布全国，种类很多，随着说唱音乐和戏曲音乐的发展，产生了又一批新的弦乐器如板胡、京胡等，弦乐器得到更大的发展。

“五四”新文化运动时期，民族弦乐器经过以刘天华为代表的革新者的发展，逐步走上了专业化道路。建国后，更多的乐器经过改革，扩大了音域，增加了音量，把民族乐器的质量，提高到了一个新的水平，许多的民间乐器走向了舞台。

我国目前使用的民族乐器已有 200 余种，按照它们的形制、演奏方式和性能、色彩，分为打击乐器、吹管乐器、弹拨乐器和拉弦乐器四大类。

(1)打击乐器

打击乐器由敲击而发出声音。按照性能可分为旋律性(如编钟、云锣等)、色彩性(如排鼓、小锣等)和节奏性(如大鼓等)乐器。按照形制可分为鼓类(如堂鼓、板鼓、花盆鼓等)、锣类(大锣、小锣、大钹、乳锣)、饶钹类(如大钹、小钹、大饶等)和板梆类(如木鱼、竹板、梆子等)。按照制作材料可分为金属类(如大锣、小锣、大钹小钹等)、皮革类(如大鼓、小鼓、排鼓等)和竹木类(如拍板、木鱼、梆子等)。还可按照音高分为定音(如云锣、排鼓、定音鼓等)和不定音两类。

打击乐器历史最长，演奏技巧丰富。常见的打击乐器有：

大鼓

大鼓又称堂鼓，用木制成桶形，上下两面蒙牛皮。用木槌敲击，一般有中心击、中圈击、外圈击、鼓边击、由外到内击等。越到中心，发音越低沉、厚实，越到鼓边，发音越高、越单薄。鼓槌的用法一般有单击、双击、滚击、闷击、摇击、顿音等。

大鼓是乐队中节奏的核心。它的表现力较强，既可表现威武的场面，也可表现紧张的情绪。

小鼓

小鼓又称小堂鼓、战鼓，其形体与大鼓相同，只不过体积小得多。它的演奏方法与大鼓相似，但其发音比大鼓高，可表现欢快活泼的情绪。

排鼓

排鼓由一套可以定音的小鼓组成。其数量不定，一般有 5 个。排鼓定音后总音域为 f—d₂。可以演奏旋律音程、双音、分解和弦。其演奏方法与大、小鼓基本相同。

定音鼓

定音鼓形似缸形，因此又称定音缸鼓。由木或玻璃钢制成，上大下小。一般由大、中、小三种配套使用。乐队中一般用两个定音鼓，大多定主音、属音。它的音色浑厚，延音较长，尤其是力度变化较大。

大锣

大锣用铜制成，锣面较大。常用于戏曲伴奏和民间吹打。大锣有三种：小光(高音)刚劲，中光(中音)稳健，大光(低音)坚实。其演奏方法有边音、放音、闷音、震音、煞锣等。

小锣

小锣也称手锣，用铜制成，锣面较小。常与大锣配合使用。同样有高、中、低音三种。

云锣

云锣又名“云王敖”或“九音锣”，用铜制成，由若干面有固定音高的小锣组合而成。云锣的演奏方法有单击、双击、滚击、轻击、重击等。可以演奏琶音、和弦和旋律。

大钹

大钹也称大镢，用铜制成圆形状，中间有凸起部分，两面为一付。用于戏曲、秧歌和乐队之中。力度变化很大。演奏方法有撞击、磨击、扑击、滚击、闪击、单击等。

小钹

小钹也称小镢，与大钹相似，形体较小些。常与小锣、小鼓配合，表现较热烈的情景。演奏方法与大钹相同。

(2)吹管乐器

我国的吹管乐器发音体大部分为竹制或木制，色彩鲜明，声音响亮，能够演奏流畅的旋律。

常见的吹管乐器有：

笛

古称横吹，竹制。有一个吹孔、一个膜孔和六个指孔。其高音区明亮，中音区圆润，低音区浑厚。有较丰富的表现力。

笛子有两种。一种是短膜笛，形体短小，流行于北方，常作梆子戏的伴奏乐器，所以又叫梆笛，其音域为 d_1 —— a_3 ；另一种是长膜笛，形体较长，流行于南方，常作昆曲的伴奏乐器，其音域为 a —— b_2 。代表曲目有《扬鞭催马运粮忙》、《中花六板》等。

箫

箫是竹制的竖式乐器，或称洞箫。有一个吹孔，六个指孔。它的低音区深沉，中音区优美。其音域为 d_1 —— e_3 。

唢呐

又称喇叭。它的管身为木制的锥形管子，上开八孔（前七后一）。在木管上端装一铜管，铜管上端套一苇制哨子，木管下端接一铜质的喇叭口。

唢呐有三种。高音唢呐音域为 $\#f_1$ —— d_3 ，中音唢呐的音域为 a —— a_2 ，低音唢呐的音域为 A —— d_2 。

唢呐的音色高亢、明亮、热烈粗犷。既能表现雄壮的局面，也能表现幽静的情景。

著名的唢呐曲有：《百鸟朝凤》、《将军令》等。

管子

在南北朝时期称筚篥，现在民间称为“管子”或“头管”，是双簧竖吹的木制乐器。在乐队中往往领奏。

目前在乐队中使用的管子有三种：中音管音域为 $\#f_1$ —— d_3 ，低音管音域为 A —— d_2 ，加键管音域为 A —— a_1 。它的低音区宽广，中音区高亢、明亮，高音区声音紧张。既能演奏抒情性的旋律，也能演奏欢快的旋律。

著名的乐曲有：《江河水》、《柳叶青》等。

笙

是古老的簧管乐器，甲骨文中的“𠂔”或“和”即指笙。自从有了象形文字以来，就有关于笙的记载。

笙的结构比较复杂，由铜制的斗子、竹制的簧管和铜制的吹管三部分组成。笙有很多种类，常见的有十三、十四、十七簧笙和经过改革的二十一、二十四、二十五、二十六、三十二、三十六簧笙等。

笙的音域宽广，音量宏大。其高音区清脆，中音区柔和，低音区浑厚。它能吹奏单音旋律，但更多是吹奏双音、三音或四音配合而成的和音。目前在乐队中常用的都是经过改革的十七簧笙，它分高音笙和中音笙两种。高音笙音域为 a_1 —— d_3 ，中音笙音域为 a —— d_2 。

著名的乐曲有：《凤凰展翅》、《草原巡逻兵》等。

(3) 弹拨乐器

弹拨乐器是指用手指弹奏、用拨子拨奏和用琴杆击弦演奏的弦乐器。弹拨乐器种类繁多，风格多样，演奏方法及符号有左手和右手两类。

我国弹拨乐器可以分为三类：竖弹式，如琵琶、柳琴、阮、三弦、秦琴等；横弹式，如箏、古琴、朝鲜族的伽倻琴；打弦类，如扬琴。

常见的弹拨乐器有：

琵琶

现代琵琶是隋唐时代，在我国原有的弹拨乐器的基

础上吸收外来的曲项琵琶的特点逐渐发展形成的。

琵琶用木质制成梨形音箱，以桐木板蒙面，颈部朝后稍弯。有四根弦，分别称为子弦、中弦、老弦、缠弦，音域为 A——g³，有六相二十三品。

琵琶的演奏左手按弦，右手五指装假指甲触弦弹奏。其演奏技巧复杂，可称世界弹拨乐器之王。

琵琶表现力很丰富。低音区声音浑厚，中音区声音柔美，高音区和极高音区清脆明亮。既可以演奏威武雄壮的武曲，又可以演奏抒情幽雅的文曲。其音域为 A——a²。

著名的琵琶曲有：《十面埋伏》、《大浪淘沙》等。

三弦

又名弦子。音箱为扁鼓形，两面都蒙有蟒皮，琴杆较长。三根弦依次为子弦、中弦、老弦。一般按四、五度关系定弦。

三弦有两种。大三弦流行于北方，是多种曲艺的主要伴奏乐器。小三弦流行于江南一带，主要作为弹词的伴奏乐器或在江南丝竹乐队中应用。

箏

也称古筝、秦箏。它有一个长方形的木质共鸣箱，面板呈弧形，上面张弦，弦数十二至二十五不等。一般按五声音阶定弦。二十五弦箏的音域为 A¹——g³。

箏的音色优美，多用于独奏或为歌唱伴奏。其低音区浑厚响亮，余音较长；中音区圆润柔美，高音区清脆纤细。它可演奏旋律、双音、和弦以及复调。

著名的乐曲有：《渔舟唱晚》、《闹元宵》等。

扬琴也称“洋琴”、“打琴”。它有一梯形的木质音箱，上有三条或四条琴马，两侧安有弦轴、弦钉，上张钢丝

弦。

扬琴音色清脆、悠扬，表现力丰富。其低音区浑厚，中音区明亮圆滑，高音区清脆。音域为 G——g³。既能独奏，也能伴奏，应用于多种曲艺形式之中。

代表乐曲有：《旱天雷》、《苏武牧羊》、《五哥放羊》等。

(4)拉弦乐器

拉弦乐器都是在胡琴的基础上发展而来。其音色优美柔和，最长于演奏歌唱性的旋律。表现力强，是民族乐队中的主要部分。

常见的拉弦乐器有：

二胡

也称胡琴、南胡。它由琴筒、琴杆、琴轴、琴马、千斤、琴弦及琴弓组成。琴弦有内、外两根。外弦用钢丝制成，内弦用钢丝或尼龙芯缠弦。一般采用五度关系定弦，有时也可采用四度或八度关系定弦。其音域为 d¹——e⁴，达三个多八度。

二胡具有复杂的演奏技术和丰富的表现力，广泛应用于独奏，合奏和伴奏。其低音区厚实、饱满，中音区圆润、柔和，高音区较紧张。外弦明亮，内弦丰满。

我国著名音乐家刘天华对二胡艺术的发展作出了卓越的贡献。他创作了 47 首二胡练习曲和《病中吟》、《良宵》、《空山鸟语》、《光明行》、《独弦操》等 10 首独奏曲。民间音乐家华彦钧(阿炳)也为我们留下了《二泉映月》、《听松》和《寒春风曲》3 首独奏曲。

建国后，作曲家创编了大量的二胡作品。如刘文金的《豫北叙事曲》、《长城随想曲》和张小峰创作的《新婚别》等等。

高胡

又称高音二胡。它的琴筒比二胡略小，定音比二胡高四、五度。其音域为 g_1 —— d_4 。音色清澈、华美飘逸，声音穿透力强。既能演奏抒情、华丽的旋律，也能演奏欢快、活泼的旋律，是民族乐队中不可缺少的高音拉弦乐器。它在广东音乐中起着很重要的作用，常作独奏或领奏乐器。

著名的独奏曲目有：《雨打芭蕉》、《汉宫秋月》等。

中胡

琴筒比二胡大，音色浑厚。其音域为 f —— g_2 。它是建国后，在二胡的基础上创制的，为乐队中音声部的拉弦乐器。主要用于合奏，较少用于独奏。

中胡的代表曲目有同刘明沅创作的《在草原上》。

京胡

是京剧、汉剧的主要伴奏乐器。它在胡琴在基础上发展而成。琴筒、琴杆用竹制成，琴筒蒙以蛇皮。

京胡音色刚劲尖亮，穿透力很强。其音域为 f_1 —— e_3 ，按纯五度关系定音，根据唱腔调式、内容及演员嗓音条件决定定弦。一般有 $6 \cdot$ —— 3 西皮定弦法、 $5 \cdot$ —— 2 二黄定弦法、 1 —— 5 反二黄定弦法三种。伴奏时常将旋律提高八度或降低八度来高拉低唱或低拉高唱。

京胡代表性京剧曲牌有：《夜深沉》、《柳摇金》等。

板胡

又称梆胡、秦胡、胡呼等。是梆子戏系统的主要伴奏乐器。明末清初在胡琴的基础上发展形成的。板胡琴筒用椰壳或硬木制成，呈碗形或扁鼓形，面板用薄桐木板制作。

板胡有高音、中音、次中音三种。按四度或五度关

系定弦，定弦音高不固定。高音板胡一般用于乐队中。中音板胡因其音色柔和，主要用于独奏，音域 a_1 —— d_4 。其代表性曲目有《红军哥哥回来了》等。

(5) 民族乐队的编制

民族乐队可分为丝竹乐队、弹拨乐队、吹打乐队及综合性的民族乐队等类型。此外还有一些地方色彩较浓厚的乐队组合形式，如：江南丝竹、广东音乐、河北吹歌、潮州大锣鼓、福建南音、西安鼓乐、苏南吹打等。

2 西洋乐器及乐队

西洋现代管弦乐队萌芽于 17 世纪。1608 年，蒙特威尔弟在他创作的歌剧《奥菲欧》中，使用了古提琴、小提琴、笛子、双簧管、小号、长号、竖琴等约 40 人的乐队。这样，乐队便产生了。但现代管弦乐队的形成则要从 1609 年法国皇家乐队算起，它有 22 件提琴类弦乐器和 12 件吹管乐器。

到巴洛克后期，管弦乐队以弦乐器为主要力量，又充实了长笛、大管、小号等吹管乐器和定音鼓等。古典乐派时期，得到极大的发展，弦乐器、木管乐器、铜管乐器和打击乐器已经完善并定型。浪漫派时期，管弦乐队的规模更加扩大，它的戏剧性表现功能大增。至本世纪初，它的表现力更加得到充分体现。

西洋管弦乐队根据构造、性能和演奏方式分为弓弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器、弹拨乐器和键盘乐器。

(1) 弓弦乐器

弓弦乐器包括小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。它的音域宽广，音色优美，富于歌唱性，表现力极强，是管弦乐队中最重要的组成部分。其演奏技法十分丰富。

小提琴

是一种在构造上与声音上十分完美的弓弦乐器。它由琴头、琴颈、琴身、弦钮、琴马、琴弦及琴弓组成。有四根弦，分别为 G、D、A1、E2。

小提琴音色清纯、明亮、华丽、甜美，有极其丰富的表现力。在乐队中常常演奏旋律。它既能演奏抒情、宽广、缓慢的旋律，又能演奏技巧性很高的华彩乐段，是一种重要的独奏和合奏乐器。

形状构造与小提琴相同，琴身稍大于小提琴。它的定弦为 C、G、D1、A1，比小提琴低五度。

中提琴的音色柔和而含蓄，长于演奏抒情性旋律，较少演奏华彩乐段。

大提琴

是乐队中不可缺少的次中音或低音弦乐器。它经常演奏旋律性很强的乐句，还可作为独奏乐器。

大提琴有四根弦，比中提琴低八度。第一弦 A 弦，发音华丽有力，富于歌唱性；第二弦 D 弦，音色朦胧；第三弦 G 弦、第四弦 C 弦，低沉响亮。常用于独奏和重奏，擅长演奏宽广、深沉、抒情的旋律，也可演奏技巧性较高的华彩乐段。

低音提琴

低音提琴又称倍大提琴，是最低音的弦乐器。形状、构造与其他提琴相似，琴身比大提琴更大。采用四度定弦，分别为：E1、A1、D、G。在乐队中担任低音声部，较少独奏。

低音提琴音色粗壮、低沉、浑厚，拨奏时最有效果。很少演奏华彩性乐段。

(2)木管乐器

木管乐器因其制作材料为木质而得名(现长笛改为金属制作)。按其发音方式可分为三类:无簧类,如长笛、短笛;双簧类,如双簧管、英国管、大管;单簧类,如单簧管、萨克管等。

木管乐器音色丰富,具有较好的融合性。

长笛

一般用金属制作,由笛头、中部音键、尾部音键组成。其音域为 c_1 —— c_4 。

长笛吹奏连音时圆润连贯,吹奏断音时活泼灵巧。其高音区响亮,穿透力强;中音区清脆、柔和;低音区宽厚。

长笛既长于演奏缓慢、悠久富于田园韵味的旋律,又能演奏技巧性很高的华彩乐段,也常用于独奏。

短笛

与长笛形制相似,比长笛短一半,发音比长笛高八度。音域为 d_2 —— c_5 。

短笛的低音区柔弱,中音区明亮、尖锐,高音区响亮、清脆,强奏时尖锐刺耳,声音穿透力强。

双簧管

是一种主要的高音双簧木管乐器。管弦乐队的木管声部是围绕双簧管建立起来的。

双簧管是 C 调乐器,音域达二个半八度, bb —— f_3 。

双簧管的音色富于泛音,低音发音丰满,中音区音色甜美,高音区明朗而强烈。它适合演奏歌唱性的旋律。

双簧管既可独奏,还可参加重奏。

单簧管

又名黑管。它由五个部分组成:尖形的嘴子;小桶(与嘴子相连);音孔;音键;喇叭口。

单簧管有 C 调、bB 调、A 调三种。现在一般使用后两种。bB 调单簧管的音域为 d——g³，A 调单簧管的音域为 c#——#f³。

单簧管的声音富于泛音，音色华丽光辉。其低音区发音低沉，略带戏剧性；中音区声音在乐队中的声音融合性极好。

单簧管除用在乐队中外，还常用来独奏和重奏。

大管

又名巴松管。是双簧片的低音木管乐器。由哨子、底节、短节、长节和喇叭口五部分组成。大管是 C 调乐器，音域为 bB——g²。

大管发音不均匀。低音区雄壮有力，中音区温和甜美，高音区富于戏剧性。它在演奏断音时很有特色。

(3) 铜管乐器

铜管乐器是用金属材料制成的管状吹奏乐器。按照发音体构造可分为两类：无键的，如长号；有键的，如圆号、小号、大号。

演奏铜管乐器时以唇代簧，将气流吹入号嘴使管柱振动发出辉煌嘹亮的声音。除大号外的铜管乐器都有三种音色：常规音色、加弱音器的音色和强奏时的金属音色。

圆号

又名法国号，是一种有漏斗形号嘴的铜管乐器。圆号有自然圆号和活塞圆号两种，现今通常用后者。圆号是移调性乐器，经常使用 F 调圆号。

圆号音色丰满、柔和，吹奏高音容易。它的低音区声音较粗不够丰满圆润；中音区明亮、柔美，富有表现力；高音区稍嫌紧张。

小号

是高音铜管乐器。属移调乐器，常用降 B 调小号。其音域为 g——f3。

小号的高音区音色嘹亮辉煌，最高音区的音色高亢锐利，略感紧张；中音区音色优美，弱奏时音色圆润；低音区丰厚坚实。它强奏时，声音猛烈、辉煌，富有号召性，擅于表现激烈战斗、胜利凯歌的场面。弱奏时，声音柔和、富有歌唱性，可表现宽广、抒情的情景。

长号

也称拉管。号身由两个 U 形铜管相套连结而成，可以伸缩，以得到不同的音高。长号有四种：降 B 调次中音长号，其音域为 E—bb1；F 调低音长号；降 B——F 调次中音——低音长号，或称双调长号，其音域为 bB1——bb；bB 调倍低音长号，较少使用。

长号强奏辉煌，弱奏柔和，宜于演奏庄严豪放、气势雄浑的旋律。

大号

也称倍低音号。大号的声​​音丰满充实。其高音区声音较干，很少用；中音区厚实而宏亮，主要使用中音区；低音区发音低沉。大号属降 B 调，但不是移调性乐器。

(4) 打击乐器

打击乐器又叫“节奏乐器”，它由敲击物体发音。打击乐器有固定音高(如定音鼓)和没有固定音高(如大军鼓、小军鼓等)两种。

定音鼓

鼓身用铜制成，底部中央有一孔，作为鼓内空气的出口。鼓面蒙以皮革，用螺丝来调整鼓皮的紧张度，以调整音高。鼓槌用木制成，顶端包以毛毡等材料。

乐队一般用三只定音鼓，定音范围因其鼓面大小而不同。定音鼓有两种：高音鼓和低音鼓。

木琴

由一套长方形小木块组成，按照一定的次序排列。用两个木制小槌敲击。其音质强烈刺耳，穿透力强，声音清脆。音域有三个八度。

竖琴大鼓

有时也称土耳其鼓。鼓身有木制或金属制两种，两面蒙以鼓皮，其紧张度由螺丝调节。

大鼓的声音丰满柔和。乐队中一般放在支架上或悬挂在支架上演奏。用定音鼓的鼓槌滚奏时，声音较好。

(5)弹拨乐器

西洋的弹拨乐器有吉他、竖琴、曼陀林、班卓琴。这里主要介绍竖琴和吉他。

竖琴

一种大型的弹拨乐器。它有一垂直的前柱，斜立的长条形音箱和上方弯曲的琴颈，形成一个三角形琴架。琴弦绷于琴颈和音箱上。

竖琴的音域十分宽广，有六个八度另五度。

吉他

又称六弦琴，是一种弹拨乐器。形状近似提琴。它有琴身、指板、琴颈、弦枕、弦轴等。指板上有铜格制成的品位。六根弦由粗至细的定弦为 E—A—d—g—b—e¹。

吉他有西班牙吉他、夏威夷吉他及低音吉它等。它具有优美的声音，丰富的音响和演奏技巧。

(6)键盘乐器

键盘乐器有钢琴、手风琴、风琴等。

钢琴

由木制琴廓、钢板、钢丝、击弦机件、键盘和踏板组成。钢琴有立式钢琴和三角架钢琴两种。

钢琴的音域宽广，音色力度变化丰富，演奏技巧复杂多样，有“乐器之王”的美称。其音域为 A2——C5。

手风琴

由高音键盘、低音键钮和风箱组成。手风琴的大小习惯上按低音键钮(又叫贝司)的多少来区分，有 8、12、24、32、48、60、80、96 和 120 贝司等几种。低音键钮分别排成二排、三排、四排、五排、六排。

演奏时用皮带挂在肩上，右手弹奏高音键盘，左手弹奏低音键钮和操纵风箱。高音键盘一般演奏旋律，也可以演奏出各种和声；低音键钮一般为伴奏，也可以演奏旋律。

(7)交响乐队的编制

交响乐队通常有双管制、三管制和四管制三种编制。双管编制是指乐队中的每种木管乐器为双数，三管编制是每种木管乐器有三支，四管编制则按比例增加。各组乐器位置在交响乐队的编排中，弦乐器是乐队中的主体和基础，放在最前排，木管在中间位置，打击乐器和铜管乐器力度最强，放在最后排。

3 电声乐器及乐队

电声乐队，主要指以电声乐器为主，加进架子鼓、萨克斯管、小号、长号、小提琴等色彩乐器而组成的轻音乐队。

电声乐器包括电吉他、电贝司、电子琴、电钢琴、电子合成器等。

电子琴

有立式和便携式两种。立式电子琴外形像风琴，有两排键或三排键。便携式电子琴只有一排键。

电子琴一般有四个或五个八度。其音色有较大的优势。它能模仿几十甚至上百种不同的音色，包括一些自然界音响。它还有自动节奏功能，可以选用各种节奏。

电子琴在乐队中常作为内部的和声层。

电吉他

的声音由其音源经过电子放大器的修饰和扩大，再由音箱送出。声音宏亮、圆润、余音较长。其音量的大小可由本身的音量旋钮调整。

电吉他的定弦与木制吉他完全一样。其高音区明亮、清脆，中音区结实、浑厚。在乐队中担当内声部，弹奏和弦或分解和弦，也可以在高音区弹奏旋律。

电贝司

形状与电吉他相似，不过只有四根弦，定弦比电吉他低八度，由低至高分别为 E₁、A、D、G。常用音域为 G₁——g。

电贝司高音区音色干硬，缺少共鸣，低音区音色浑厚、震荡大。一般用拇指、食指和中指弹奏。它的声音自然余音长，很有穿透力。

电贝司在乐队中一般弹奏和弦的根音。

架子鼓

一般由一个大鼓、一个小军鼓、一个踩镲，一面二至四面吊钹和若干个通通鼓组成。又叫爵士鼓。

大鼓发音低沉、结实，是架子鼓的基础低音，是整个乐队的节奏支柱。常与电贝司节奏相同。

小军鼓发音响亮、清脆、穿透力强。它常与大鼓和踩镲相互配合成比较固定的节奏型。

踩镲的声音纤细但很清晰。它的节奏一般比较固定，没有较大的变化。

吊钹一般用于乐曲的高潮或力度增强时。它的声音容易掩盖其它乐器的声音，所以使用时比较节制。

通通鼓有较明显的音高感觉，余音较长。常用于音乐进入高潮时。

三、中国音乐史简述

1 原始社会的音乐(远古——公元前 2100 年)

中国是人类发源地之一，同时也是世界上音乐文化发展最早的国家之一。中华民族同世界上的许多民族一样，大致经历了几十万年“原始公社”的生活，经历了原始“母系氏族公社”和“父系氏族公社”的生活，经历了旧石器、新石器和陶土文化等时代。经过千万个春夏秋冬的运转，千万个春花秋实的循环往复，中华民族的祖先在共同生息与繁衍、共同劳动的同时创造了世界，创造了文化，也创造了音乐。

综观原始社会音乐的发展历史，我们不仅能够看到我们的祖先通过生产劳动和社会实践创造了音乐的历史，同时也能从中看到人类从无阶级的野蛮时代逐渐步入有阶级时代文明的历史。

我国音乐文化可考的历史，从目前的考古发现最早可上溯到八千年前，甚至更为久远。早在原始社会，音乐就已萌发，可以说音乐是随着人类的出现而出现，并伴随着人类的生产劳动和生活的不断发展而发展。随着生产力水平的不断提高，人类的音乐思维水平也在不断地提高。当我们的祖先逐渐摆脱了“野蛮状态”进入文明社会后，音乐更作为一种“社会意识形态”进入人类的历史，在两个阶级对立中逐渐发展。新石器时代的后

期，一些生产工具和生活用具便逐渐变成人们进行娱乐的乐器。1986——1987年在河南舞阳贾湖村所出土的骨笛，从一个侧面向我们揭示了中国音乐在近八千年前时的发达情况；浙江“河姆渡文化遗址”和西安“半坡文化遗址”陶埙的发现，更向我们展示了迄今六千多年前中国音乐发展的高度；而那“如火如荼”的远古“乐舞”，则向我们说明了我们的祖先在生产力水平低下的年代里所产生的宗教信仰和他们对美好生活的愿望和祈求。

2 先秦音乐(公元前 2100 年——公元前 255 年)

随着生产工具的不断改进和社会分工的出现，社会生产力水平大大提高了，并且出现了剩余产品和交换。在这个过程中，原始生产逐渐被个体生产所取代，私有制出现了。随着私有制的出现与发展，阶级与阶级矛盾也随之出现，原始的氏族制度终于被奴隶制度所取代。

我国原始公社的解体是从夏的建立开始的，但这一时期只是向奴隶制国家的过渡的阶段。为了适应农业生产发展的需要，“夏历”也随之出现。这是我国劳动人民经过长期的生产和生活实践对天文、历法知识逐渐积累的结果。关于夏代的音乐目前所知的主要是“二里头文化”，从这里出土的夏代乐器有石磬、陶埙、陶铃等。这些乐器制作工艺比较粗糙，种类也不多。

传说中的“夏铸九鼎”说明了夏代已经有了青铜冶炼技术。大约到公元前 1600 年左右，商族逐渐强大，并灭掉夏桀建立了商朝。约到公元前 1300 年，盘庚即位，迁都到殷，商代进入到比较稳定的时期，中国奴隶社会正式形成并向其鼎盛时代发展。从生产方式来看，商时已进入青铜器时代。由于铜范技术达到了一定的水平，各种青铜乐器也相继出现。更值得一提的是公元 1898—

—1899 年在河南安阳小屯(即盘庚时代国都)出土了大量的兽骨和龟甲,上面刻着许多古老的文字,据考证这些文字大多是“占卜”的文辞,也就是我们后世所称的“甲骨文”。由于甲骨文的出现以及甲骨文的研究,为我们提供了商代历史以及音乐的可靠实证。

周代是我国奴隶社会由鼎盛不断走向衰亡的时代,音乐到这时已成为奴隶主阶级进行统治的工具,其特点是等级森严。由黄帝时代至周初所出现的为各代所制的乐舞到周时被通称为“六代乐舞”(或“六乐”)。乐舞也由原来的崇拜“图腾”、歌颂祖先而改变为作为宴会和祭祀活动的形式,加上在用乐上采用了森严的等级制度,出现了僵化、静止的局面。但是商、周时代的中国可以说是当时世界奴隶制国家中最强盛的文明大国。不仅生产上处于世界的领先地位,其音乐水平也达到了相当的高度。“六代乐舞”的使用、各种新的乐器的出现、乐律学等方面的成就、以及两代音乐机构的设置和音乐教育事业的兴办等等都是足以说明的。

当中国进入春秋战国时代,奴隶社会急速地向封建社会转变。先进的思想、先进的生产技术为音乐文化的发展开辟了道路。《诗》中的民歌抒发着人民真挚的感情,并焕发出青春的活力,《楚声》又以那浪漫主义的旋律,向我们展现了南中国音乐发展的水平,这些音乐文化在人民的劳动、生活和斗争中发挥了战斗性的作用。古琴的出现,也为这一时期中国音乐文化的发展增添了更加绚丽的色彩。思想上、学术上的百家争鸣,为奴隶制的没落和封建生产关系的出现大造舆论,并为中国儒家及各家音乐美学思想体系的建立提供了阵地和条件。

3 秦、汉、魏、晋、南北朝的音乐(公元前 255 年—

公元 589 年)

秦始皇统一中国,封建政治制度的中央集权国家开始形成。但由于秦的统治者横征暴敛,文化专制,严刑酷罚,导致这一统一的中央集权的国家只存在 15 年便被农民起义推翻了。我国统一的中央集权的国家到汉朝才逐渐巩固并得到发展。

“百代皆沿秦制度”。汉代是中国封建社会处于上升的阶段。社会经济繁荣、文化发展,国家军事强盛,可以说是世界上早期封建制国家的佼佼者。在幅员广阔,众多民族统一的封建大国中,汉族文化已成为文化的中心,诸多少数民族的文化也竞相发展,特别是“丝绸之路”的开辟和中外音乐文化的交流,使华夏的音乐文化发出了更加耀眼的光辉。

“汉承秦制”,国家设立了重要的音乐机构——“乐府”。这一时期出现了相和歌、相和大曲,并发展、演变为清商乐;鼓吹乐、古琴艺术在这一时期也得到了很大的发展。

东汉以来,庄园经济的发展及“士族门阀”的崛起,使汉儒的一统天下被打破,随之而来的是追求个性解放、追求新的人生观思潮的出现,它为中国封建社会进入“盛唐”作了思想上的准备。

至三国、魏晋南北朝时期,中国社会又进入到一个大动荡的年代。动荡的年代从客观上促进了各民族的融合,使我国南方和北方、汉族和各少数民族在音乐、文化等方面出现了一个前所未有的百川如海的大融合时代。

在音乐创作和音乐理论方面,出现了蔡邕、嵇康、何承天等著名的音乐家。何承天“新律”的推出,发展

了我国律学的理论；嵇康的《声无哀乐论》丰富和发展了我国先秦以来的音乐美学思想，为我国后来的音乐美学思想研究奠下了良好的基础。

4 隋唐五代的音乐(公元 589——公元 960 年)

隋代虽然是一个短命的王朝，但它结束近四百年的分裂动乱，统一了中国。东汉以来兴起的士族门阀势力也逐渐被削弱。隋炀帝继位后，穷奢极欲，多次发动侵略战争，最后被隋末的农民起义摧毁了，旧的豪强地主阶级受到了一次沉重地打击，中国社会进入到了唐代。

唐代的历史揭开了中国古代最灿烂夺目的篇章，它结束了自东汉以来数百年的分裂和内战状态。唐代统治者接受了“亡隋”的历史教训，施行了“均田制”和“对外开放”的政策基础，李唐王朝在政治、经济、军事、文化等方面处于世界领先的地位。首都长安成为世界经济、文化的中心。

经济、文化的发展，民族的融合和中外文化的交流，使得从隋代出现的“胡夷里巷”的“曲子”对唐代大曲的形成、发展产生了极为重要的影响，这种新的音乐与汉魏、齐、梁(南朝)和“新声”相互取长补短、推陈出新，形成了一股别开生面的音乐潮流，推动着中国古代音乐向着更新、更广阔、更完美的方向发展。尤为值得一提的是“丝绸之路”和“开放政策”所引进的并不仅是“胡商”的涌入，它还带来了异国的礼俗、服装、音乐、美术以至宗教。在盛极一时的长安风尚中。“胡酒”、“胡乐”、“胡舞”曾大量流行并占据了十分重要的地位。可以说唐代是中国历史上的一次前无古人的中外以及国内各民族的大交流、大融合时期。大胆地引进和吸取，无所束缚、无所留恋地创造和革新，这就是产生音乐艺

术上的“盛唐之音”的思想基础。中国封建社会前期的西汉音乐特点是以宫廷皇室的艺术为主，以铺张陈述人的外在活动和对环境的征服为特征，到魏晋六朝时则是以门阀贵族、具有田园色彩的艺术为主，以人的内心性格和思辨为特征，而唐代既不是外在事物、人物活动的夸张和描绘，也不只是内在心灵、思辨、哲理的追求，而是对有血有肉的人间社会的肯定和感受、憧憬和执着。不仅如此，箜篌、琵琶的传入，不仅丰富了中国乐器的种类，并成为我国民族乐器重要的组成部分。唐代的“简字谱”、“工尺谱”的发明和“敦煌曲子谱”、“敦煌琵琶谱”，也向我们证明了唐代音乐的发展的情况。所以，唐代音乐是中国古代社会已经成熟了的、丰满的、具有青春活力、热情和想象的艺术，她和谐、融洽，犹如春风化雨似地渗透在如花似锦的“盛唐文化”之中，乃至影响了以后一千多年的中国音乐的发展。

5 宋、元的音乐(公元 960 年——公元 1368 年)

北宋结束了自五代以来的战乱，使在晚唐以后分裂的中国又重新得到了统一。

宋初，“赵氏王朝”对人民实行了“休养生息”的政策，生产力很快得到恢复和发展。生产力水平的提高使城市经济日趋繁荣，市民阶民也随之壮大起来，都市成为音乐汇集和发展的中心。

我国宋代是以“郁郁乎文哉”而著称于世的，可以说是中国古代历史上科学、文化最为发展、发达的一个时代。上自皇帝本人，官僚巨室，下自各级官吏和地主士绅，构成了一个远比唐代更为强大的、更有文化教养的阶级和阶层。著名的“四大发明”就产生在宋代。但历史却又是这样写下的：在外交和对外战争中，宋王朝

是中国古代历史上最为腐朽、无能的王朝之一，它几乎没有打过胜仗。朝廷昏庸，致使多少爱国志士抱恨而死。从北宋到南宋，统治阶级一直过着苟且偷安的生活。

在音乐上，纷繁复杂的国家政治和人民水深火热的生活，使宋代成我国古代音乐史上一个非常重要的发展阶段。丰富多彩的“词调歌曲”、富有“交响意味”的古琴音乐，初绽绿叶的戏曲和说唱音乐，专业和民间音乐队伍的壮大和发展以及音乐理论新的探索和建树，构成了中国古代音乐史上又一崭新的阶段。

特别值得注意的是，姜白石的艺术歌曲和郭楚望的琴曲所反映出来的已不是汉魏六朝的那种闲居田园、饮酒吞丹、主张老庄又满怀哲理的人生意识，更不是盛唐时代那种对现实生活的审美趣味加浓，从对内对外战争的控诉到对山水气势的“描绘”，反映了人的觉醒和新的音乐审美。它要比过去任何时代的音乐更为开阔，意境更为高远。

宋代科学技术的发展，对于音乐文化的发达也起了巨大的推动作用，印刷术的发明使音乐书谱提到刊行，乐器制造技术在这一时期有了新的发展和提高，也是和科学技术的发展分不开的。

在某种阶段，历史往往也向其自身发展的规律的反面而倒退一段，元代社会就是这样。

元代，由于蒙古族贵族入主中原，中国的农业生产遭到了重大的破坏，但元代的都市却得到了畸型的发展，元统治者虽然对文化艺术实行了高压政策，但却和欧洲的文艺复兴是在中世纪黑暗之后的出现又有所不同，元杂剧正是在蒙古贵族对人民施行残暴统治和对文艺采取高压手段的情况下，得到了丰富的素材和迅猛的发展，

出现了像关汉卿等一大批元杂剧作家和一大批反映元代现实生活的优秀作品；《琴论》、《唱论》等专门论述古琴演奏和戏曲演唱的专门音乐美学著作也开始出现，形成了中国古代音乐的又一个历史高峰。

6 明、清音乐(公元 1368—1840 年)

到明、清阶段时，中国的封建社会也进入到末期。李自成所领导的农民大起义，摧毁了明朝的统治，但还没来得及巩固其政权就被清军打败了。清兵入关，大清帝国建立。

清朝，虽然有雍正、乾隆两代“盛世”，但由于统治阶级实行武力统治，大兴“文字狱”，推行文化恐怖等政策，与复杂、尖锐的阶级矛盾民族矛盾交织在一起，使这个中国历史上最后一个封建王朝进入到日薄西山的阶段。到 1840 年以前，它一直处于摇摇欲坠的状态。由于中国当时特定的历史条件，封建经济虽然开始瓦解，但资本主义的经济成分仍然受到封建势力的严重阻碍，因此显得很软弱，在政治上还没有强大到足以推翻封建统治的地步。所以这一时期的音乐成份也比较复杂，但是民歌、说唱和戏曲等还是得到了一定的发展。

从明初开始，城市经济繁荣，市民阶层扩大，市民意识也开始抬头。为适应这种情况，农村中的“民歌”、“小调”大量进入城市而衍变为“小曲”；“琴歌”和以“套曲”形式出现的器乐合奏音乐，以琵琶曲为主的器乐独奏音乐也进入了前所未有的发展阶段。宋、元时代的“南戏”和“杂剧”，在这一时期衍展为“传奇”；专业性比较强的音乐论著也大量出现；朱载堉经过十数年的潜心研究终于计算出“十二平均律”的结果，成为世界上摘取这一律学皇冠的第一人。

7 中国近代音乐(公元 1840——1919 年)

1840 年的鸦片战争,打开了中国封闭的门户,中国开始进入到近代社会。社会形态也由封建社会逐步地变成了半殖民地半封建的社会。

近代中国,中国人民在帝国主义和封建势力的双重压迫下,苦难深重。为了摆脱这种处境,人民展开了英勇的反帝反封建的斗争。举世闻名的“太平天国”运动,给予了帝国主义和腐朽的清朝统治以沉重的打击,从而加速了清王朝的没落和崩溃,持续了二千多年的封建社会开始解体,中国人民的斗争进入了旧民主主义革命阶段。

随着中国封建社会的解体,新的资本主义的生产关系开始出现和发展,新的阶级——“资产阶级”和“无产阶级”也随之产生。虽然中国的民族资产阶级发动了“辛亥革命”运动,由于他们在政治、经济等方面和帝国主义、封建势力有着千丝万缕的联系,所以在政治和经济上都显得十分软弱。虽然清王朝被推翻了,但他们却担负不起领导中国人民推翻帝国主义和封建统治的革命任务。历史的实践证明,只有中国无产阶级及其政党才能完成这一任务,并领导中国人民走向民主和光明。

本世纪前后,欧美和日本的资产阶级民主主义文化转入中国,西洋的近代音乐也在这一时期传入我国。我国的许多知识分子为寻求救国真理,纷纷出国留学,一部分学成归国的留学生把欧美、日的一些流行歌曲的曲调填上新词在新式学堂中教唱,“学堂乐歌”在我国各地兴起。“学堂乐歌”是我国音乐史中的新事物,它促使了中西音乐文化的交流,同时也为反映近代社会现实和宣传资产阶级民主思想提供了西洋音乐的技术、体裁和形

式，对于我国“新音乐”的发展具有启蒙的意义。

中国近代社会是空前黑暗的，我国近代的音乐艺术就是在这种黑暗的社会背景下，并在新、旧文化的斗争中发展的。在这一时期，传统的民间音乐在内容和形式上都注入了新的因素；民歌中也出现了反对帝国主义侵略的歌曲和反映人民群众参加斗争的歌曲；明、清以来影响很大的戏曲曲种——“昆曲”，到清代末年由于脱离人民、脱离生活而逐渐衰落下去。北京政治形势的暂时安定和经济的繁荣，给京剧的发展创造了良好的条件，它博采不少地方剧种之所长，发展成为居于全国首位的大剧种。

民间器乐在近代也有了很大的变化和发展。流传于河北、山东、山西的吹奏乐在曲调上更为细致和丰富。东南沿海出现了新的乐种，如广东一带的“广东音乐”产生和以上海为中心，广泛流行于江浙一带的“丝竹乐”的盛行等。与此同时，全国各大中城市里有一批文人对古琴、琵琶、箏等传统的乐曲作了整理和创新工作，出现了一些新的演奏曲目，并使不少传统的曲目得以保存下来。

1919年爆发的“五四”运动，揭开了中国无产阶级领导的新民主主义革命的序幕，我国音乐文化的发展也开始进入了一个崭新的历史阶段。

8 中国现代音乐(公元1919——1949年)

1919年的“五·四”运动和1921年中国共产党的建立，中国人民的民主革命斗争进入到新的阶段，中国现代音乐文化的历史也揭开了新的篇章。

我国现代音乐的发展有一个很大特点，也就是基本上同我国这30年的政治、经济、文化的发展，特别是和

我国人民所进行的新民主主义革命同步发展的。在这 30 年中，我国人民经历了“五·四新文化运动”、“第一次国内革命战争”、“第二次国内革命战争”、“抗日战争”以及全国范围内的“解放战争”等不同的历史时期。尽管在这 30 年中，我国的音乐文化受到战争的影响，但仍然发生了深刻的历史变革，西洋的音乐教育、音乐理论、音乐创作、音乐表演以及相应的音乐活动形式也在这 30 年同我国人民的革命斗争和音乐艺术实践相结合，并得到了一定的发展；传统的民族民间音乐不仅朝着同时代要求和人民生活相结合的方向发展。

“五·四”运动提倡科学、民主的精神，因此西洋音乐文化的传播也比学堂乐歌时代更为广泛和系统。这一时期所出现的各种“新式音乐社团”，促进了我国现代音乐教育的建立和发展。到本世纪 20 年代左右，一部分出国留学的知识分子以音乐为职志，有的很快学成归国，使我国专业音乐创作队伍在很短的时间内得以形成，为我国现代专业的音乐教育的发展和：“新音乐”运动的发展奠定了基础。

1931 年的，“九·一八”事变和 1937 年 7 月 7 日的“芦沟桥事变”，使我国处于山河破碎，灭种亡国的境地。中国共产党所领导的革命音乐运动很快发展成全民族的“抗日救亡歌咏运动”，出现了一大批优秀的音乐家和优秀音乐作品，把新音乐运动推向了一个前所未有的高潮。这不仅在中国，就是在世界音乐史上也是罕见的，所产生的影响也是极为深远的。

虽然我国在这一历史阶段处于长期的战争状态，有些音乐作品也没有更多的时间和精力去考虑所谓的“艺术”。但是，在这样严酷的条件下，我国的作曲家和音乐

家前仆后继，创作了大量的具有民族气魄和很强艺术感染力的音乐作品，并用音乐团结了整个中华民族，为中华民族的解放作出了历史性的贡献。

我国现代音乐文化的建立和发展开始主要集中于学校教育(主要指中、小学的普通音乐教育)和群众性“歌咏运动”这两个方面，所以使小型声乐体裁(包括一般的学校歌曲、群众歌曲、小合唱、表演唱以及适合于广大群众传唱的抒情独唱曲在内)在这30年中得到了突出的发展。几乎绝大多数音乐家都把自己的热情倾注于这种体裁的创作之中，写出了不少具有相当数量具有较高思想性和艺术质量的作品。随着声乐演唱水平的逐步提高，有些音乐家对音乐会独唱曲和大型声乐体裁也进行了探索，特别是黄自和冼星海在这方面所作出的努力和探索为我国后来的大型声乐体裁创作树立了榜样，其创作经验是值得我们学习和总结的。

由于普通音乐教育的需要，在相当一段时间内，“儿童歌舞剧”和儿童歌舞音乐曾受到了广泛的欢迎。随着各解放区新秧歌运动的开展，产生了以民间歌舞为基础的“秧歌剧”，并在此基础上发展成具有我国民族特点的“新歌剧”。

在毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》的指引下，解放区的音乐运动获得了健康迅速的发展。大多数音乐工作者在长期的民主革命斗争中，以文艺为武器，使文艺起到了“团结人民、教育人民、打击敌人”的作用，并为后来全面进行社会主义音乐文化的建设积累了丰富的经验，同时也为我国培养造就了一大批专业的音乐人才。

这一时期的音乐作品多以中、小型为主，音乐评论

和音乐出版等方面还显得比较薄弱，这和我当时所处的历史环境以及音乐教育普及的程度与水平有着直接的关系。

9 五、六十年代的音乐(公元 1949—1965 年)

1949 年 10 月 1 日，中华人民共和国建立，标志着中国人民新民主主义革命取得了基本胜利。从这一天起，中华民族就以崭新的面貌出现在世界的东方，显示出勃勃生机。伴随着人民共和国的诞生，中国音乐的历史也进入到一个前所未有的崭新阶段，并揭开了新的、更加灿烂的篇章。

从 50 年代——60 年代中期，全国人民经历了全国大陆的解放和地方人民政权的建立以及“抗美援朝”、“三反”、“五反”运动、“国民经济的恢复”和国民经济的初步改组，对农业、手工业和资本主义工商业的改造，社会主义基本制度确立以及“反右斗争”、“大跃进”、“人民公社”、“三年困难时期”和“社会主义教育运动”等不同的阶段。我国广大的音乐工作者，在文艺“为工农兵服务”的方针指引下，通过辛勤地耕耘，社会主义音乐事业取得了巨大的成就，在音乐事业建设和人民音乐文化生活、音乐创作、音乐表演和中外音乐文化交流等方面，都比建国前有了长足的进步和发展。但是，中国当代音乐的发展必然要受中国当代的政治、经济、文化等诸因素发展的制约和影响，因此，它的发展是和中国当代的政治、经济、文化的发展几乎是同步的。

五、六十年代前后的音乐，无论是音乐教育、音乐创作、音乐表演还是音乐理论研究，包括音乐出版事业，都随着人民共和国的诞生而呈现出一片欣欣向荣的景象。特别是音乐创作方面，我国的广大音乐工作者努力

沿着聂耳、冼星海开辟的音乐创作道路，在继承发扬我国的民族民间音乐传统，包括大胆借鉴外国音乐创作的宝贵经验等方面走出了一条健康的发展道路。无论是声乐、器乐、大型音乐体裁，还是歌剧、舞剧、电影音乐，在作品的形式、内容、风格和创作技巧等方面，都有了很大的进步和发展。声乐创作中的大多数作品，以紧密配合和伴随着党在各时期的中心任务乃至一些具体工作为主，出现了许多优秀的作品，也出现了一些即时性的作品，但这不是主流。这些优秀的作品从正面反映和抒发了人民群众在各个不同时期的思想感情和精神风貌，特别在抒发人民在社会主义革命和建设中所迸发出来的政治热情等方面，所起的作用是巨大的。这一时期器乐创作，从技巧到风格，从题材、体裁到形式，比之建国前，其进步的幅度更为巨大，特别是在探索交响音乐民族化、在民族器乐演奏技巧等方面的改革和提高，大大推动了音乐的创作并取得了一定的经验和成就。

在歌剧、舞剧和电影音乐方面，这一时期也出现了一大批优秀的作品。这些优秀作品在以我国的民族民间音乐为立足点的同时，汲取了中国传统戏曲的音乐和西洋歌剧舞剧音乐的发展手法，并以其脍炙人口的主题或歌曲在人民中间产生了较为长久的艺术生命力，成为我国人民音乐生活中不可缺少的组成部分。

10 七十年代前后的音乐(公元 1966—1976 年)

1966 年 5 月，毛泽东发动了史无前例的“无产阶级文化大革命”。这是一场由领导者错误发动，被林彪、“四人帮”反革命集团利用的政治运动，给国家和人民带来了严重的内乱和灾难，也使中国的音乐事业遭受了前所未有的损失和破坏。声乐创作除了“毛主席语录歌”和

“大颂扬”歌曲，戏曲和歌舞剧音乐除“革命样板戏”外，其它的音乐创作和表演也都基本停滞，传统音乐的整理几乎全部停顿。尽管如此，我们还是可以看出，这一时期的一部分作品从一些侧面反映了人民对党、领袖和伟大的社会主义祖国的热爱。在器乐创作方面，由于器乐作品具有很大的抽象性，不可能像声乐作品那样直接反映政治口号，但在一部分作品中也不同程度地也受到政治影响。在这样的时代背景下，有一部分作品在创作技法、技巧等方面有一定的创新和突破。在“文革”前出现的一部分革命现代京剧和芭蕾舞剧，被“四人帮”利用，在这一时期被奉为艺术上最高典范的“革命样板戏”，作为反党夺权的政治工具。使这些本来具有较高艺术价值的京剧、舞剧失去了真正的艺术品格。这一时期的创作是在一个极为特殊的时代和背景下所进行的，其社会效应决非是广大作曲家的真实创作心态和艺术作品本身造成的。但是通过这一时期的音乐，也可以使人们从不同的侧面了解这一阶段中国的历史和音乐的状况。

11 八十年代后的音乐

1976年粉碎“四人帮”后，特别是中国共产党的十一届三中全会以来，随着“改革、开放”政策贯彻落实和深入人心，我国进入到一个新的历史发展时期，人民的政治生活、经济生活和社会文化生活等都发生了前所未有的历史性变化，束缚人民思想的桎梏被打开，人们的思想得到了极大的解放，并一反“极左”的面目和闭关自锁的传统模式，迎来了一个政治、经济、文化空前繁荣的新时期。我国的音乐艺术也进入到了一个从辛勤耕耘到丰收的季节。在声乐创作方面，抒情歌曲、特别是“通俗歌曲”的大量出现，为我国的歌坛带来了新

的演唱形式；这一时期器乐创作的繁荣，特别是“新潮音乐”的出现以及由此而引起的理论争鸣，把中国的交响乐的创作水平向前推进了一步。这一时期我国的歌剧、舞剧、电影、电视音乐创作也得到了前所未有的繁荣和丰收。不仅如此，音乐教育事业、中外音乐文化的交流和音乐学术的发展，使我国的音乐舞台和我国人民的音乐文化生活出现了空前繁荣的景象。

但是，改革、开放后外来的音乐文化对我国传统音乐也形成了巨大的冲击，使得人们的观念也发生了一定的变化，这是特定历史条件下一种奇特的文化现象，值得我们进行思考。

从 80 年代开始，整个世界进入到了一个前所未有的发展阶段。音乐艺术的发展潮流也朝着多元、多轨、多向发展。中国的改革、开放也为中外音乐文化的交流提供了土壤和契机。所以，中华民族的音乐走向世界也应是多元、多轨和多向的。我国的选手频繁在世界的各种比赛中获奖，我国的民族音乐、钢琴音乐和交响音乐等也开始登上世界的音乐舞台，一大批年轻的音乐家也跻身世界音乐界并被全世界所瞩目。

第二章 论民族音乐与西洋音乐

第一节 声乐之美

中国的民族、民间音乐已有几千年的历史。它是光辉灿烂的中华文化的重要组成部分。它在悠久的历史中，

不断成长、发展、丰富，也为人类音乐文化作出了巨大的贡献。无论是古代或现代的，专家创作的或民间流传的优秀作品，无不以我国不同历史阶段的社会与文化为背景，与各时、各地、各民族的心理结构紧密相关。它们以鲜明的色彩和特有的风格反映了我国各族人民的感情和追求，并在它的发展过程中，形成了中华民族的音乐文化审美情趣。

一、我国声乐作品

我国古代歌曲，各民族民歌，当代艺术歌曲以及具有特色的曲艺、戏曲中的歌唱艺术，均为中华民族音乐宝库中的珍宝。

1 民歌

一般指人民自发的口头创作的歌曲，属于民间音乐的一种。它产生和发展于人民群众的社会实践，并在人民中相传。这些歌曲的音乐形象生动准确，手法洗练，结构严紧，无论曲调与歌词都易于上口。很多民歌在流传中经过千锤百炼，变得更加完善，因而具有顽强的生命力，并且也成为我国各个时期的社会文化发展的见证。我国的民歌还与戏曲、曲艺中的歌唱部分有十分紧密的联系。例如，广受全国人民喜爱的越剧、评剧、黄梅戏、沪剧、东北二人转等等都是在民歌演唱的基础上演变、发展而来。

我国的民歌(以汉族民歌为例)，按体裁形式分类，大致分为：号子、山歌、小调三大类。还有舞歌、风俗仪式歌曲等。

(1)号子。这是劳动人民在从事各种体力劳动时，集体演唱的歌曲，虽然在不同的地区、不同的工种中产生了不同节奏、不同音调、不同曲式结构以及不同歌唱形

式的号子，但它们都有一个共同特点，那就是音乐的律动感强、节奏固定，以便统一众人在劳动时四肢与身躯的动作，以提高工效；歌词在形成时常常具有“即兴性”，通常由领唱人根据当时劳动需要及特定情绪，即兴编词，以便直接起到鼓动情绪、协调动作，调剂精神的作用。在旧社会的号子中，还常常具有劳动人民对不合理的社会制度的批判和控诉的内容。号子常常采用领唱的歌唱形式，也常见轮唱形式。

经常可以听到的号子有《打夯号子》《装卸号子》《船夫号子》《车水号子》《捕鱼号子》《栽秧号子》《舂米歌》等等，在我国林区，随时都可听到《原木放沟号子》《水运放排号子》《归楞号子》等等，极具特色，而它们的曲调在东北、西北、西南、湘闽等不同地区，又各具地方风采。

(2)山歌。这是泛指除劳动号子以外，劳动人民在山野、田间、牧场即兴自由抒发情感的一种歌唱。歌词内容常常表现对自然风光的赞美，对爱情和美好生活的追求与向往等。在旧社会中，当然也有鸣不平、求反抗的内容，很能反映各历史时期劳动人民的心声。在我国二次国内革命战争期间、抗日战争期间都出现过很多极具革命英雄主义色彩的山歌。

山歌音乐的节奏，一般都比较舒畅自由，但歌唱者可以根据表达感情的需要改变其速度与节奏，它的音调高亢，在曲首常常出现拉长的呼喊声，曲尾也会有拖腔，乐句经常加有衬词，在大家熟悉的四川山歌《太阳出来喜洋洋》和云南山歌《小河淌水》中即可发现这些特征。

我国的山歌丰富多彩，各地的山歌还都有各自的名称，如陕北的《信天游》、山西的《山曲》、青海的《花

儿》、内蒙古、山西北部的《爬山调》以及苗族的《飞歌》、内蒙草原上的《牧歌》，都是大家比较熟悉的。

(3)小调。一般指流行于城镇集市的民间小曲，以前也有称“小曲”、“市俗小令”、“时调”的。这类歌曲的歌词内容反映了十分广泛的社会内容，从爱情相思，风土人情，至自然常识，历史故事，新闻杂谈，无所不包，例如《孟姜女》反映了历史传说，《无锡景》赞美了江南风光，都是典型的例子。在流传中，经过人民的不断润色加工，很多作品的曲调更加细腻、委婉、动听、结构严谨，节奏规整、鲜明但又不过分强调节奏感。在演唱时，常有乐器伴奏，因而乐曲除了歌唱部分，还有前奏、过门、尾声等。它的曲调常见的形式是对应式和“起、承、转、合”式两种。象江苏的《茉莉花》、《月儿弯弯照九州》的曲调就是典型的“起、承、转、合”式。由于小调好听易记，因此传播起来很快，流传到不同地区，也会随着时间的推移，产生很多变体，使之各具浓郁的地方风格，例如《绣荷包》一曲，就有许多变体。

民歌中以反映爱情的居多，其中确也有许多低级庸俗，甚至糜烂腐朽的内容，我们必须继承与传播好的作品，批判和抵制低劣的作品。

除上述三类民歌外，我国其它民族都有风格各异的优秀民歌，它们也都是祖国优秀文化宝库中的珍品，如蒙古族民歌《森吉德玛》、《嘎达梅林》、彝族阿细人的《跳月歌》，台湾高山族的《杵歌》等等都在全国流行，深受全国人民的喜爱。

2 艺术歌曲

“艺术歌曲”将诗词(语言文学)与音乐构成一个完美的艺术整体，比民歌和通俗歌曲的艺术水平更高，艺

术技巧的难度更大。当然艺术歌曲的形成与发展,必然从民族、民间音乐中汲取养分。我国的艺术歌曲在 20 世纪 20 年代才开始发展起来的,它是借鉴与吸收了欧洲艺术歌曲的形式与技巧,又紧密结合我国民族民间音乐的精华创作而成。至今已有十分丰富的曲目库,例如从 1927 年流传至今的《教我如何不想他》就是一首代表作。这是我国著名教育家、音乐家赵元任先生最优秀的作品,又由刘半农先生作词,真是相得益彰。作曲者有意将京剧音调吸收融汇其中,韵味无穷,尽管这首歌曲运用了欧洲作曲技巧,但由于赵元任对我国的语言声韵及民族音乐有极深厚的功底,因而为我国留下了这一绝唱。在 30 年代又出现了饱蘸爱国主义热情,用血泪谱写的《松花江上》、《嘉陵江上》、《延安颂》等歌曲,曾感动了无数中华儿女,投入革命洪流。

中华人民共和国成立后,艺术歌曲更是汹涌而出,谁也忘怀不了歌唱伟大的时代、幸福的生活、赞颂人民和英雄的《草原升起不落的太阳》《草原之夜》《北京颂歌》《长江之歌》等等,真是举不胜举。“文革”以后,艺术歌曲更添新翼,曾记否,多少人含着热泪咏唱过《祝酒歌》《周总理,您在哪里》等,全国上下,人们传诵歌唱的曲目中,艺术歌曲独占鳌头。近年来,一首《我爱你,中国》更是难得的艺术歌曲,真可谓“思想性与艺术性高度统一”的优秀作品。

我国当代大型声乐作品中,最有代表性的可算冼星海作曲、光未然作词的《黄河大合唱》,是我国现代声乐作品的光辉典范。它赞扬了五千年的黄河文化和民族精神,也诉说了侵略者带给黄河儿女的深重灾难;《保卫黄河》表现了中国人民奋起斗争的英雄形象;《怒吼吧,黄

河》更以号角般的战斗音调，发出了争取最后胜利的呐喊。凡聆听这部大合唱的人，无不为之动容，而后的钢琴协奏曲《黄河》即取材于此。音乐舞蹈史诗《东方红》，更是集艺术歌曲之大成。

3 戏曲、曲艺中的歌唱艺术与民族歌剧

戏曲与曲艺歌唱是中华民族音乐文化中的重要组成部分。曲艺歌唱以北方的“大鼓”与江南的“弹词”最具代表性，一刚一柔，各领风骚。“大鼓”最大的特点是由歌唱者在演唱时自己击鼓和打板以掌握节奏，并由三弦、琵琶、胡琴等乐器伴奏，古典文学中的《三国演义》《水浒传》《东周列国志》《红楼梦》《西厢记》等无不入得鼓词。“弹词”则以苏州弹词影响最大。演员（不论是单档、双档或多档）均需弹奏乐器，以自弹琵琶自唱者最多。一百多年来，弹词歌唱风格不断演变发展，形成诸多流派；或高亢、或明亮、或委婉、或苍凉，真可谓五彩缤纷，绚丽多彩。

我国的戏曲艺术，在 12 世纪的宋、金时代已初步形成，至元代有了很大的发展，经过千百年的发展锤炼，今天的戏曲已经十分成熟，呈现一派百花争艳，繁荣兴旺的景象。唱腔是不同剧种风格的主要标志，角色行档的歌唱也各有千秋，老生的苍劲宽厚，小生的刚劲挺拔，花脸的粗犷浑厚，花旦的秀丽俊俏，青衣的端庄委婉，无不以歌唱来刻画角色的性格与感情，发展情节，揭示主题，以达到淋漓尽致之境。我国最大剧种——京剧在近百年的发展形成了艺术风格各异的唱腔，争艳斗丽。“四大名旦”（梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云）与“四大须生”（马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯）已载入中国的戏曲艺术史册，他们的歌唱已成为音乐鉴赏家与广

大人民的瑰宝。

南方戏曲,以越剧为代表,与北方戏曲音乐相对应,形成独具江南水乡特色的板腔体音乐(俗称“的笃板”),因唱腔旋律优美婉媚,最宜演唱“儿女情长”一类戏目,如《梁山伯与祝英台》《红楼梦》两剧已是南北皆知、中外驰名。

歌剧是音乐与文学、舞蹈、戏剧表演等相结合综合艺术,但以歌唱为主。我国自五四运动以来,特别是1942年延安文艺座谈会以后,在民族民间音乐的基础上,借鉴了西洋歌剧,逐渐创造和形成了具有中国风格与气势的民族歌剧,建国后有了很大的发展。1945年问世的《白毛女》成为民族歌剧的典型代表,而后的《王贵与李香香》《刘胡兰》《小二黑结婚》《洪湖赤卫队》《江姐》《党的女儿》,以及与少数民族的音乐血肉相连的《刘三姐》《阿依古丽》都是脍炙人口的优秀作品。它们各具不同的艺术风格,不但受到我国各族人民的欢迎,也赢得了五大洲朋友的赞誉。

二、外国声乐作品

世界各国、各地区和各民族,都产生过许许多多的以人声为表演物质材料的声乐作品,真是百花争艳,美不胜收,是音乐艺术宝库中一个极为重要的组成部分。因为声乐作品中的歌唱,绝大部分与语言艺术相结合,最容易被人们接受,无论是民歌、艺术歌曲或是歌剧艺术中的优秀代表作都有极强的生命力,既能经得起时间考验,又能经受得住空间的考验。一首优秀的作品,会漂洋过海,在其他国家、地区和民族中受到青睐;也能不惧时光流逝,代代相传。而其所以能达到这种境地,最主要的一条是任何作品都必须具有鲜明的民族风格,

越有民族性及地方性的作品,越能使世界人民普遍接受。正如艺术家们所言:音乐的民族性是历史的社会的产物,它是鉴定音乐实践成败得失的重要标准之一。

1 民歌

在欧、美各国,除了在人民群众中口耳相传的歌曲外,还常常把个人创作的具有浓烈的民间格调和地区色彩并广为流传的歌曲也称之为“民歌”。这类歌曲的艺术性也很强,因此,在不同种类的歌曲之间,很难找出一条明显的分界线。例如美国作曲家福斯特的歌曲,意大利的一些那不勒斯歌曲,常被称为民歌。民歌的曲调比歌词更具有生命力,有些民歌的曲调代代相传,而歌词却常常被改动或重新填写,大家熟悉的《红河谷》就是一例。

以几首脍炙人口的外国民歌为例,谈谈如何鉴赏外国民歌。

意大利的那不勒斯小调及威尼斯船歌都称著于世。

《我的太阳》就是诞生在意大利西南部第勒尼安海岸港口那不勒斯地区的一首歌曲,由于极富那坡里民歌风味,因而长期以来传唱的人不计其数,却并非每一个人都知道它的曲作者是卡普阿。尽管这是一首爱情歌曲,但它的歌词却含而不露,充满了一种向上,开朗的情绪,加上那十分明快、热情的旋律,令人百听不厌。每当人们聆听这首歌曲时,都会情不自禁地跟着哼唱:“啊,多么辉煌灿烂的阳光。还有个太阳,比这更美,啊,我的太阳,那就是你”。歌曲的前半部有铺叙的特点,而后半部分则如宣叙调,形成歌曲的高潮,使人感到情人那可爱的笑容如同阳光一样灿烂。这首歌曲几乎是世界各国的男高音歌唱家都爱选唱的曲目。

另一首意大利歌曲《桑塔·露琪亚》，则是一首优美的船歌，那八三拍子的优美旋律，时起时伏，使人联想起那坡里海边美丽的月色及荡漾在海波中的小舟，舟上的人在低声吟唱，充满了诗情画意。尽管它的作者各说不一，但歌唱的人及欣赏的人在演唱或聆听时并不在意这些，只要一接触这首歌曲，就会沉浸在那种充满浪漫色彩的情感波澜中，甚至想象自己就泛舟在洒满银色月光的水面上。

著名的俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》，每当听到这首歌曲，立刻会使人联想起俄罗斯著名画家列宾的名作《伏尔加河上的纤夫》，伏尔加河畔，一群衣衫褴褛、胸套纤索的纤夫，用整个身心纤负着河道中的货船，纤夫群中有老有少，有的低垂着头，只是机械地搬动着沉重的步伐，有的脸上却充满了愤懑的表情，更有那年轻的纤夫，昂起了头，流露出多少反抗激情……伟大的画家用非凡的才华创造了视觉直观形象，尽管油画中人物处于静态，只反映了事物在发展过程中的某一瞬间的状态，但其中却蕴含着深刻的含义及作者丰富的情感，而歌曲《伏尔加船夫曲》却以它深沉、坚定的曲调塑造了完美的听觉形象。每当我们听到纤夫们“哎嗨哟，哎嗨哟”的歌声时，似乎听到纤夫们沉重的步伐声以及出自内心的愤慨与不平交织在一起，冲击人们的情感，引起共鸣。在悲剧色彩中激励人们为消除造成不合理的社会根源而斗争。

亚洲民歌却另有其独特的风格，在欣赏印度尼西亚民歌《星星索》时，就能从中品味出东南亚地区的优美的情趣。全曲以“星星索”为衬托背景，如摇桨击水时的起落节奏，并从中托出委婉的曲调，配以诗一般的歌

词，倾吐出船夫泛舟时对心爱姑娘的思恋，在宁静中充满了深情。

日本的许多民歌与中国民歌的旋律有着悠久的历史与血缘关系。因此中国听众很容易接受。正如中国人看到日本奈良市仿唐的庙宇建筑觉得十分亲切一样。具有浓厚日本民族风格的歌曲《樱花》，音乐形象十分鲜明。日本的国花在日本绘画、工艺美术品、舞蹈、诗歌中都是被描绘得最多的对象，优秀作品举不胜举，而歌曲《樱花》可以说是出类拔萃、最具风情的。它使人在悠扬舒缓的行板中联想起一群天真的日本少女，足登木履，身穿飘逸的和服，漫步于樱花丛中。这首歌曲几乎被视为日本的象征。正是各民族各具特色的艺术，才丰富了世界文艺的宝库。

2 艺术歌曲

艺术歌曲如从体裁上说，有抒情歌曲、叙事歌曲、颂歌、进行歌曲、讽刺歌曲等等。如果由好几首歌曲联成一组的，又被称为“声乐套曲”。从音乐史的角度来看，维也纳古典乐派的三位大师海顿、莫扎特、贝多芬在“艺术歌曲”这一领域里写出了具有十分重大意义的作品；年代稍后的舒伯特，以其声乐作品的繁多，水平的高超，被誉为“歌曲大王”。以后几乎所有著名的各国音乐大师，如门德尔松、勃拉姆斯、柴可夫斯基、格里格、格什文等等，都在创作“艺术歌曲”方面做出了巨大贡献。

以舒伯特的《小夜曲》为例，它就是受到广泛称誉的艺术歌曲。小夜曲是晨歌的对称，起源于中世纪欧洲的吟唱诗人于傍晚时分，在恋人的窗下所唱的情歌，通常用吉他和曼陀林伴奏，成了一种乐曲的形式。许多音乐家写过小夜曲，有声乐作品，也有器乐作品。舒伯特

在他短促的一生的最后时期完成了这一首独唱艺术歌曲，歌曲采用了德国诗人莱尔斯塔的诗篇作歌词。这首小夜曲常常在一小节的第二拍上跳入一长音，展示了歌唱者内心深情的倾吐，而这首歌曲的钢琴伴奏也写得十分精致，琴声与歌声十分和谐地合为一体，韵味浓醇，成了众多小夜曲作品中的上品，并出现了许多根据这首歌曲的旋律改编成的各种器乐曲。舒伯特还为著名诗人歌德的诗篇谱写了不少艺术歌曲，如《魔王》《野玫瑰》《流浪者》等等。

德国的浪漫派作曲家门德尔松，在 1834 年完成了六首歌，作品编号第 36 号，其中第二首独唱歌曲是《乘着歌声的翅膀》，歌词是大诗人海涅的一首抒情诗，整个歌曲如同自由的小鸟，在无垠无际的天地之间飞翔，使演唱的人与欣赏的人都如同乘着歌之翼在幻想的天空盘旋翱翔。

很多外国艺术歌曲已成为声乐教材或音乐会上保留的经典节目。

3 歌剧艺术及其他大型声乐作品

歌剧是将音乐(声乐与器乐)、戏剧(剧本与表演)、文学(诗歌)、舞蹈(民间舞与芭蕾)、舞台美术等融为一体的综合性艺术，但音乐(特别是声乐)却仍然处于主要地位，作曲家必须根据剧本所提供的人物形象，以歌唱揭示剧情的发展与戏剧冲突。歌剧中的声乐部分包括独唱、重唱和合唱，常见的体裁样式有：正歌剧、喜歌剧、轻歌剧、音乐喜剧、室内歌剧以及介于歌剧与话剧之间的配乐剧等。

例如青少年熟悉的《卡门》(四幕歌剧)就是法国作曲家比才的代表作，创作于 1872 年，剧本是根据法国作

家梅里美同名小说改编的。这部歌剧将一个追求个性解放的烟草女工推上了舞台，并使她成为全剧的主人公，而且在剧中以丰富多彩的音乐描绘了法国社会底层人们的喜怒哀乐及他们的生活画卷，凡出场的人物无不被刻画得栩栩如生。比才强调了音乐根据剧情发展的对比和力度的变化，生动、灵活而富于光彩。具有西班牙民歌的曲调巧妙地溶合在歌剧中，充分表现了浓郁的民族风格。这部歌剧还强调了合唱，各种体裁和风格的合唱曲共有十多首，例如《斗牛士之歌》已获得全世界听众的喜爱，成为极有个性的合唱曲。而鲜明地表现卡门性格的哈巴涅拉《爱情象一只不驯的鸟》（女高音独唱，咏叹调）也具有诱人的魅力。在歌剧的最后一场，群众的欢乐和个人的悲剧形成的强烈的对比，达到了震撼人心的效果。《卡门》已成为世界各国舞台上久演不衰的剧目之一。

在外国的声乐艺术中还有一些大型的作品。他们的结构庞大，规模宏伟，单乐章或多乐章的形式均有。其他如交响音乐里也有融入声乐的。最著名的就是贝多芬的《第九交响曲》中的第四乐章——《欢乐颂》，它受到全世界人民的喜爱和赞扬，被视为声乐艺术的顶峰。

第二节 器乐之美

一、我国器乐作品

我国的器乐作品已有悠久的历史。在远古时，歌、舞、乐三者是紧密结合的，是混生性社会文化中的一个重要艺术门类。随着历史的发展，乐器的种类增多，结构日趋复杂，表现功能也越来越丰富，纯器乐演奏的音乐就产生并发展了。在我国文化艺术空前繁荣的唐朝时

期，结构庞大的乐舞中的“散曲”部分就是纯器乐曲。至元、明时期，在戏曲、歌舞中的锣鼓乐与文场曲牌也日益成熟，成为单独演奏的器乐曲；从古曲上看，至清代中、后期民族器乐曲已出现了不少优秀的作品，有些流传至今。至20世纪，特别是建国后，我国的民族器乐音乐无论是民族乐器演奏的作品，还是用西洋乐器演奏的作品，都具有浓郁民族风格，得到了前所未有的蓬勃发展，近半个多世纪来产生了众多的国内外具有很大影响的优秀作品。

1 以民族民间器乐曲演奏为主的

据史书记载，在战国时期，已出现了“其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴”的繁荣局面。可见民族器乐曲不但有悠久的历史，而且有长远的人民基础。而今被视为我国民族音乐中十大古曲之首的《高山流水》，则使人忆起伯牙鼓琴遇子期、知音观觅的历史典故，其音乐形象十分鲜明，演奏技巧高超，乐曲赋予大自然的山与水无限生命，特别是《流水》一曲，极富歌唱性旋律，人们在聆听时会引起无限想象，如闻冰融水点，滴入淙溪，流往江河，奔向大海，真是千回万荡，使人激起对祖国河山的赞颂之情。当代科学家已将它录入金质唱片，载于“航行者”宇宙飞行器，驶入太空，期待访问外星球，向宇宙间高智能物体介绍地球上人类的美好声音。

《春江花月夜》与《渔舟唱晚》是著称于世的两首名曲，极为形象地描绘了月色、江波、花影与泛舟渔子的欢畅心情，异曲同工，各有千秋。它们引人联想翩翩，恰似绮丽奇巧的诗词歌赋，又如工笔精细长轴画卷，融诗情画意于旋律之中，却比诗画更含蓄深邃，更耐人回味。

由民间艺人创作，且又经音乐家记录整理后成为经典作品的，则以无锡阿炳(华彦钧)的二胡曲《二泉映月》为代表。在旧社会历尽苦难的盲艺人将他的悲与恨、情与爱倾注于琴弦之上，流淌于音律之间。在乐曲结束时，旋律突然停留在不完全的终止上，给人以意犹未尽之感，撼动了千万人的心。在民间流传的许多作品中，如唢呐《百鸟朝凤》、江南丝竹八大曲，河北吹歌《锯大缸》以及十番锣鼓等，都是极富地方特色的珍品。现代作曲家也创作或改编了许多民族器乐曲，其中有许多作品深受全国人民特别是青少年喜爱，如《良宵》《金蛇狂舞》《瑶族舞曲》等等，风格多样，千姿百态，都是我国民族音乐文化中的优秀作品。

2 以西洋乐器演奏为主的器乐曲

这类作品在本世纪 20 年代开始起步，在 30 年代已出现了一些优秀作品，例如贺绿汀的钢琴独奏曲《牧童短笛》(1934 年)获“齐尔品(俄罗斯作曲家)征求中国风味钢琴曲”比赛的一等奖，贺绿汀在 40 年代初创作，至今仍受人喜爱的管弦乐曲《森吉德马》，也是一例。许多音乐家在这条路上探索前进，做出了贡献。

但这类乐曲真正的繁荣却在建国后，众多的优秀作曲家及丰富多彩的作品不断涌现，不但在国内受到了广大人民群众的喜爱，也在国际上为祖国争得了荣誉。最典型的例证当推何占豪、陈钢作曲的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，在“百花齐放，推陈出新”的文艺方针指引下，作曲家为了探索交响音乐民族化的途径，选择了我国家喻户晓的民间故事为题材，汲取了越剧音乐为素材，借鉴了西洋器乐曲的技巧与手法，创作了这部单乐章，有标题的协奏曲。1959 年诞生以来，以其突出的

民族特色及艺术魅力，征服了华夏大地以及五洲四海无数的音乐爱好者。当代世界著名的交响音乐指挥家小泽征尔听后，也不禁泪下，可见其感人至深。以西洋乐器演奏为主的现代音乐作品其体裁与形式也多种多样，无论独奏、重奏或是管弦乐合奏，均有众多佳作，如小提琴独奏《新疆之春》（马耀中、李中汉作曲）、《苗岭的早晨》（陈钢作曲）、管弦乐《春节序曲》（李焕之作曲）、《人民英雄纪念碑》（瞿维作曲），舞剧音乐《白毛女》（严金萱等根据同名歌剧音乐素材作曲）、《鱼美人》（吴祖强、杜鸣心作曲）等等都是青少年熟悉并喜爱的作品，其中有些旋律的主题或片段流传甚广。

诞生于 70 年代的钢琴协奏曲《黄河》（殷承宗等作曲），更是对青少年进行革命传统教育的好作品。全曲由四个部分组成：1 前奏及黄河船夫曲；2 黄河颂；3 黄河愤；4 保卫黄河及尾声。这部作品气势磅礴，以抗日战争为历史背景，以黄河象征中华民族，表现亿万中华儿女为保卫祖国，保卫家乡，英勇抗日的英雄主义气概，特别是“保卫黄河”及尾声部分，抗日浪潮，一浪高似一浪，钢琴与乐队用主题轮奏的形式，描绘滚滚向前的气势，具有强烈的冲击力，在音乐会上常常激起聆听者的爱国主义热情。

二、国外器乐作品

外国器乐作品浩如大海，各国器乐作品是世界音乐宝库中光辉灿烂的一部分。特别在欧洲文艺复兴以后，划进代的伟大作曲家与辉煌的作品层出不穷，从维也纳古典音乐的历史时期往后延伸到 19 世纪末、20 世纪初，很多音乐作品至今仍处于音乐艺术的顶峰，众多的作品被奉为经典。在音乐词汇中的 Classical Music 除古典

音乐的含义之外就含有“经典音乐”的意义。鉴于作品种类繁多，只根据演奏人的多寡组合及产生的历史文化背景与社会功能不同为例，从四方面予以介绍。

1 独奏曲

几乎所有的乐器都是以独奏形式的作品，其中最突出的是钢琴独奏曲与提琴独奏曲。自15世纪起，欧洲各国广泛使用的是古钢琴，它的音色柔媚温馨。到19世纪中叶，经过许多乐器制作大师和音乐家反复改造和发展，产生了近代钢琴的定型。由于钢琴的音域宽广，表现力十分丰富，在演奏时又必须有高难度的技艺，因而历史上著名的作曲家都创作过钢琴作品。例如贝多芬的第十四钢琴奏鸣曲（“月光”，作品27之二），第二十三钢琴奏鸣曲（“热情”，作品57），真可算登峰造极之作，连革命导师马克思、恩格斯、列宁都为这二首奏鸣曲折服。而波兰作曲家肖邦的钢琴作品中则充满浪漫主义情感色彩，灌注了深厚的爱国主义情感，历来是最受钢琴演奏家青睐的。

各类提琴，都是以运弓擦弦演奏的弓弦乐器，直到17世纪，古提琴逐渐为现代提琴所代替。在现代提琴中又以小提琴的音乐占有最重要的位置，小提琴还是现代交响乐中的支柱。它的音乐丰满、动听，被称为“歌唱性的旋律乐器”，为它写独奏曲的作曲家举不胜举。19世纪，曾出现了被誉为新浪漫主义先驱的小提琴家帕格尼（意大利人），他的《二十四首随想曲》至今仍是小提琴演奏技巧的范本，被称为“小提琴技巧的百科全书”。其他如大提琴、小号、长笛、萨克斯管、吉他等等乐器，也都有许多独奏曲，成为音乐园地中的奇葩。

2 室内乐

室内乐原是指在室内厅堂演奏的“家庭式”音乐，用以区别教堂音乐和剧场音乐，但现在已引伸为在比较小的场所演奏的音乐，演奏规模比管弦乐合奏要小得多。一般以器乐重奏形式为主，既有单纯弦乐器演奏的重奏，也有弦乐器与钢琴、管氏器等混合演奏的重奏。与大型的管弦乐相比，室内乐更加注意发挥每件乐器的技巧和表现能力，而使用不同乐器的演奏者之间更需配合默契，共同诠释作品，以达最佳境界。德国的海顿是创作室内乐最早的杰出大师，他一生写了83首弦乐四重奏和其他形式的重奏曲，他的《第十七首弦乐四重奏》的第二乐章，最受世人喜爱。鉴赏者在聆听室内乐时应该聚精会神，深入音乐，仔细品味，必能心领神会。

3 管弦乐及交响乐

是指由弦乐、木管、铜管、打击乐等不同乐器组合演奏的较大型的技巧与艺术性很强的音乐作品。

贝多芬的九部交响曲几乎都是交响音乐的登峰造极之作，尤以第三交响曲（“英雄”）、第五交响曲（“命运”）、第六交响曲（“田园”）、第九交响曲（揉大合唱“欢乐颂”于内的交响曲）最为著名。每部交响曲不但都有十分完美的艺术形式，而且都有深刻的内涵，无不充满了奋斗向上的精神。尽管他在音乐中表现了命运的残酷，英雄的死亡，人类的苦难，以及暴风雨的来临，但在结束时总是十分热情、明朗、辉煌、巨大的精神力量与人类至上的爱战胜了一切。贝多芬以他充满了悲剧性却又奋斗不息的经历和他坚定的信念、顽强的性格、完美的音乐，在人类文化史上留下了光辉的一页。

在管弦乐中，也有许多以抒情著称的作品，虽然不蕴藏哲理性的深邃内涵，或不以重大题材为描述对象，

但却以它们独特的艺术风格,表现人类对大自然的向往,对真诚爱情的渴望,对美好的理想的追求。例如被誉为“圆舞曲之王”的约翰·施特劳斯的许多大型圆舞曲(经常由几首小圆舞曲组成)就代表了这一种风格,或柔媚,或华贵,或清新,或明朗,无不尽兴。他的以《蓝色多瑙河》为代表的圆舞曲已誉满全球,脍炙人口。

许多作曲家还为各种类型的舞剧谱写音乐,主要的舞剧音乐是芭蕾音乐。最有代表性的是俄罗斯著名作曲家柴科夫斯基的作品,他的三大舞剧音乐——《睡美人》《胡桃夹子》《天鹅湖》可谓颠峰作品。柴科夫斯基将交响音乐特征与手法引入芭蕾音乐,使音乐成了舞剧的灵魂,而不再是伴奏曲,并且能编为组曲,在纯音乐会上单独演奏,为舞剧音乐的交响乐化做出了卓越的贡献。

4 其他现代音乐作品

关于“现代音乐”有两种不相同的内涵,根据音乐辞书诠释,一为“古代音乐”的对称名词(以年代时间而分),一为“古典音乐”的对称名词(以乐曲的性质来区别)。现在有不少音乐史家认为“现代音乐”的出现时期可从19世纪后期始,但其中流派繁多。有些是极力否定古典主义以来的优良传统,单纯追求形式的新奇,甚至出现了从内容与形式上都极为荒诞的作品,如凯奇的作品《4分33秒》,在演出时只见钢琴家打开琴盖,在琴前呆坐了4分33秒,不闻一丝声响,让人啼笑皆非。但也有一些却在继承和发展古典乐派以来的优良传统上,在音乐的内容与形式上有了许多创新的改变,取得积极的效果。如“印象派”大师、法国作曲家德彪西的作品追求变化的色彩效果及诗情画意,受到全球音乐爱好者的赞赏,美国作曲家格什文,格罗菲两人将黑人“蓝调”

音乐与 20 世纪初兴起的爵士音乐揉入交响音乐,许多作品具有鲜明的美国民族风格,成为现代音乐舞台上的优秀曲目。又如前苏联作曲家肖斯塔科维奇的一些优秀作品具有深刻的内涵与严谨的艺术形式,如今已载入音乐文化史册。

第三节 我国声乐与器乐作品的鉴赏

一、声乐作品鉴赏

歌曲虽是小型音乐艺术形式,反映中外古今各民族人民的生活面却极其广泛。“歌词”是一首歌曲的基础。我们欣赏声乐作品,首先要弄懂它的歌词,进而去感知和理解歌词在转化为曲调和演唱时丰富的内涵和感情,以及美妙的声音形象。下面我们就一些我国不同时期、不同风格的声乐作品,作一点鉴赏。

我国古代歌曲中的《胡笳十八拍》,据传是汉代著名文学家蔡邕的女儿蔡文姬所作。十八拍即十八段之意,文姬感于胡笳的哀声,所以就叫做《胡笳十八拍》。《胡笳十八拍》基本上用一字对一音的手法,带有早期歌曲的特点。歌唱家经常演唱的是第一拍和第十二拍。当我们听到:“我生之初尚无为,我生之后汉祚衰。天不仁兮降乱离,地不仁兮使我逢此时。干戈日寻兮道路危,民卒流亡兮共哀悲。”我们仿佛看到了一位古代女子在烟尘中逃亡的形象,当她呼吁着:“对殊俗兮非我宜,遭恶辱兮当告谁笳一会兮琴一拍,心愤怨兮无人知!”那悲凉激动的歌音使听者泪下。在十二拍中:“东风应律兮暖气多,知是汉家天子兮布阳和,羌胡蹈舞兮共讴歌,两国交欢兮罢兵戈”,那快乐的调子却又传达出文姬即将归汉的愉

悦情绪。但是“喜得生还兮逢圣君，嗟别稚子兮会无因。十有二拍兮哀乐均，去住两情兮难具陈”，文姬陷入矛盾的心情之中了。全曲平缓的旋律和节拍，偶尔出现大起大落，使人随着女主人公的心情激动起伏难以平静。

一首短小的民歌，往往能掀动一页历史，或展开一幅优美的画卷，有时它能再现惊心动魄的劳动场景，有时它能把你带到故乡，重温亲情与友谊的温馨。

汉族民歌《走西口》产生于晋西北的河曲和陕北的府谷一带，流传于山西、陕西和内蒙古。旧社会，在那“十年九不收”的艰难岁月里，人们被迫离乡背井抛妻别子出外谋生。因为要过长城关口，所以称为“走西口”或“走口外”。男人们春去秋回，在外揽长工或下煤窑。《走西口》真实地反映了当地人民的痛苦生活和真挚的爱情：“哥哥你走西口，小妹妹实难留，止不住泪蛋蛋往下流。正月里娶过奴，二月里走西口，这就是天遭荒旱，受苦人儿痛在心头。哥哥你走大路，万不要走小路，大路上行人多，有说有笑解忧愁。坐船哥哥坐当中，万不要坐船头，大河涨水风摆浪，恐怕哥哥掉在河里头……”。真是难分难舍，细语叮咛，一声歌一行泪，十分感人。音乐的曲调类型很多，大多为四句一段、起承转合式的结构。

中国近现代创作歌曲，包括自一八九八年维新变法时期的学堂乐歌、五四时期的创作歌曲、一九二七年以后的工农红军歌曲、抗日救亡时期和解放战争时期的创作歌曲以及新中国成立后的创作歌曲。这一部分数量很大，反映了各个革命历史时期人民的斗争生活，激发鼓舞了人民的战斗、建设热情。

“天上飘着些微云，地上吹着些微风，啊，微风吹

动了我的头发，教我如何不想他”，这便是一九二六年刘半农作词、赵元任作曲的《教我如何不想他》。歌曲反映了五四时代的青年在挣脱封建礼教束缚、追求个性解放的潮流中，对执着而纯正的爱情的热情歌唱。

同是抒情歌曲，一九三四年影片插曲《渔光曲》（安娥词，任光曲）则有着完全不同的风貌与特点。歌词完美生动地描绘出苦难渔民的生活图景，遣词造句十分讲究，又极富音乐性。徐缓的速度和特定的节奏，描绘了渔船在茫茫大海上颠簸起伏的形象。两段中最后的叠句“爷爷留下的破渔网，小心再靠它过一冬”，使我们仿佛望着那在死亡线上挣扎的渔家姐弟，撑着小船远去，海空中依然飘荡着他们压抑哀愁的歌声。

一九三八年夏日的一个傍晚，延安城北门外的山坡上。鲁艺的同志正在那里眺望着刚从群众大会上散出来的人群。看，那英姿勃勃、步伐整齐的是抗大的队伍；听！那此起彼伏、响彻全城的是抗战的歌声。革命圣地欣欣向荣的动人景象激发了作曲家郑律成（当时他是鲁艺音乐系的学生）的创作灵感。他鼓动站在一起的文学系同学莫耶说：“给我写个歌词吧！”女诗人莫耶心潮澎湃，当即写下了现场即景的词稿。过了几天，《延安颂》诞生了。歌曲开始时，优美的曲调蕴含着豪迈的激情；中段转入铿锵有力的进行曲，同前后抒发性的段落形成对比，但两者又同具雄健奔放的气势，使全曲浑然一体。这首歌把抒情性与战斗性水乳交融地结合在一起，倾注了对革命圣地的无比热爱和由衷的赞美。

解放后，歌曲创作中涌现了许多优秀的作品。在歌颂祖国的题材中单乐章合唱《祖国颂》（乔羽词，刘炽曲），独唱歌曲《马儿啊，你慢些走》（李鉴尧词、生茂曲）和

《我爱你，中国》(瞿琮词，郑秋枫曲)是三首各具特色的佳作。《祖国颂》写于一九五七年，全曲分为A、B、C三个部分。A段开头是领、合形式的乐段，旋律缓慢、开阔。中段的朗诵伴有动听的复调合唱。间奏之后，B段又以领、合形式唱着舒展、深情的分节歌，展现了祖国大地一派丰收的景象。再现的A段气势更为宽广，意境更为壮阔，充满了民族的自豪感。

《马儿啊，你慢些走》作于一九六四年，这首歌在新作品音乐会上演唱后，很快便传播开了。歌曲的前奏是一匹骏马昂首奔驰的形象，全曲音调洒脱，充满自豪、欢快的情绪。这首歌把我国南方和北方少数民族的与汉族的音调糅合起来，创造了一种综合性的新的音调。歌词把祖国各地山河改观的迷人景色，用一连串的排句概括在“没见过”之下，随着歌声，将听者引入一幅幅美丽图画之中。结束处“我想看个够，总也看不够”一句，表达了中华儿女热爱伟大社会主义祖国的真挚感情。

《我爱你，中国》是故事片《海外赤子》的插曲，作于一九八〇年。歌词运用叠句、排比等手法，对祖国大地的春苗秋果、森林山川、田园庄稼作了形象的描绘和细腻的刻画，赞美祖国的“青松意志”和“红梅品格”，词句清新秀丽，具有较强的艺术感染力。音乐分三个层次，开始是一个带引子性质的乐段，节奏自由，气势宽广，旋律起伏跌宕，把人们引入百灵鸟凌空俯瞰中国大地而引颈高歌的艺术境界；中间部分节奏平稳，旋律逐步上行，委婉、深沉，铺展了一幅祖国大好河山的壮丽画卷，使主题思想不断深化；第三个层次旋律富于动力，经过“啊”的抒发，引向歌曲的高潮。末句“我的母亲，我的祖国”，倾泻出中华儿女炽烈的爱国情感。

如果说歌曲的形象(文学与音乐的)比较单纯,音乐材料也较为集中易解,那么在欣赏大型声乐作品时,就要注意分析它的内容情节、感情涵量,形象等多方面的刻画;同时了解它在音乐上的结构,包括各种体裁、形式、风格等创作手法,以期对作品有较全面的理解。

《黄河大合唱》(光未然词,冼星海曲)有八个乐章,每章开头都有配乐朗诵。

《黄河船夫曲》(混声合唱,原稿为男声合唱)吸收民间劳动歌曲尤其是船夫号子的音调素材,运用动机式的主题核心贯穿手法和领、合呼应的演唱形式。引子和第一部分描绘了船夫们与风浪搏斗的动人场面;第二部分以原有主题核心拉宽节奏,放慢速度,表现人们登上河岸时的愉悦情绪;尾声又以快速有力的动机进行,由强转弱,由近到远,表示中国人民的斗争仍在继续。

《黄河颂》(男高音或男中音独唱)音乐壮阔、热情、深切,歌唱了黄河的雄姿,赞美五千年的祖国文化,歌颂了民族精神的发扬。

《黄河之水天上来》(配乐诗朗诵,三弦伴奏)音乐会上往往略去此段。

《黄水谣》(女声二部合唱,原稿为齐唱)第一段抒情而深切,叙述了黄河的风貌和两岸的开发垦殖;中段是悲痛的呻吟,控诉侵略者给中华民族带来的深重灾难;第三段情绪更为凄凉,发出了“妻离子散天各一方”的感叹。

《河边对口曲》(男声二重唱及混声合唱,原稿是男声对唱)采用乐段反复的结构形式,吸取山西民歌音调,并借用锣鼓伴奏的某些手法,形象地叙述了流亡群众的悲惨遭遇,显示了“打回老家去”的决心。

《黄河怨》(女高音独唱)运用大小调和变化节拍,以悲惨缠绵的音调,唱出了沦陷区妇女被压迫、被污辱的痛苦哀怨。

《保卫黄河》(轮唱)成功地运用“卡农”手法(即同一旋律以相同或不同的高度在各声部先后出现,后面声部按一定间隔依次模仿前一声部进行),表现了中国人民奋起斗争的英雄群象。

《怒吼吧,黄河》(混声合唱)运用主调与复调的混合写法,以号角般的战斗性音调,象征东方巨人为最后胜利发出呐喊,具有强烈的感人力量。

一九六五年,晨耕、生茂、唐诃、遇秋为萧华的组诗谱曲的《长征组歌》(又题《红军不怕远征难》),是一部把通俗的音乐语言与丰富的音乐构思巧妙结合、形式新颖、风格独特的大型声乐套曲。

《告别》(混声合唱)先是舒缓深情的慷慨悲歌,中段的女声二部合唱,以江西采茶戏风格的根据地民歌音调,倾吐军民惜别之情。第三部分的混声合唱,表现了“革命一定要胜利”的坚定信心。

《突破封锁线》(二部合唱与轮唱)是一首反复二段体结构的行进歌曲,数板式是节奏处理颇有动力性,以勇往直前的豪迈气势,表现了红军战士疾速进击的形象。

《遵义会议放光辉》(女声二重唱、女声伴唱与混声合唱)吸取了苗族、侗族民歌素材,清新优美的山歌风旋律,描绘了“旭日升,百鸟啼”的新春图景,继以混声合唱纵情欢呼遵义会议的伟大胜利。

《四渡赤水出奇兵》(领唱与合唱)第一部分由女领与领合及二部合唱形式,表现艰难行军途中群众送水的深厚情谊;第二部分歌颂“毛主席用兵真如神”,由男中

音领唱，合唱呼应，情绪乐观而自豪。

《飞越大渡河》(混声合唱)在快速伴奏音型烘托下，合唱刻画红军飞越大渡河时的战斗神采。

《过雪山草地》(男高音领唱与合唱)表现了“官兵一致同甘苦、革命理想高于天”的崇高思想境界。

《到吴起镇》(齐唱与二部合唱)采用陕北民族音调和锣鼓节奏，表现了热烈欢腾的气氛。

《祝捷》(领唱与合唱)歌颂红军到达陕北，取得直罗镇的胜利，采用了湖南花鼓戏音调，音乐显得十分风趣爽朗。

《报喜》(领唱与合唱)，以带有藏族民族风味的优美曲调，热烈庆贺二、四方面军在甘孜的胜利会师。

《大会师》(混声合唱)颂歌式的音乐，具有宏伟壮阔的气势，第二部分再现了组歌首曲的旋律，是一曲壮丽的凯歌。

二、器乐作品鉴赏

如果说欣赏声乐作品时，还有歌词，作为理解它的内容的基础的话，那么欣赏器乐作品，相对来说难度就要大些。因为器乐作品的内容就存在于它那形式本身。对于一首或一部器乐作品来说，主要通过它的曲调、节奏、旋律以及一些具体的技法，来感知、体会、联想、理解其内涵，接受它那感情的影响。所以器乐作品欣赏，需要更多的音乐素养，需要更多的具体指导。

下面我们通过对一些比较熟悉的器乐作品的具体分析，提供一点欣赏的实例。

琵琶独奏已越来越广泛地成为人们所喜爱的节目，著名的琵琶传统曲目《十面埋伏》和《霸王卸甲》，均以我国历史上的楚汉相争为题材，描绘刘邦和项羽在垓下

决战的情景。《十面埋伏》共有十三段：列营、吹打、点将、排阵、走队、埋伏、鸡鸣山小战、九里山大战、项王败阵、乌江自刎、众军奏凯、诸将争功、得胜回营。乐曲主要歌颂胜利者刘邦，尽力刻画得胜之师的威武雄姿。《霸王卸甲》共有十四段：营鼓、升帐、点将、整队、排阵、出阵、接战、垓下酣战、楚歌、别姬、鼓角甲声、突围、追兵、众军归里，乐曲渲染了西楚霸王的英雄悲剧。由于作者的立意不同，两曲的重点段落不一样，它们的音乐表现也有很大区别。如《十面埋伏》的“列营”，一开始即在琵琶的高音区奏出强烈而雄壮的鼓声，然后又模拟军号、炮声、马蹄声，造成强烈的戏剧性效果生动地展现了古战场上的壮阔画面，表现出汉军的威武军容。而《霸王卸甲》的“营鼓”，一开始的“鼓声”就显得低沉悲壮，渲染了全曲的悲剧气氛。《十面埋伏》以第六、七、八段为重点，运用琵琶特有的煞弦、绞弦、拼双弦等技法，通过丰富多变的节奏，层次分明而又生动逼真地描绘了气势磅礴的大战场面，使作者仿佛身临其境。而《霸王卸甲》则着重通过第九、十两段表现项羽与楚军的心绪。“楚歌”一段，琵琶用长轮奏出绵绵不绝、凄凉悲切的曲调，节奏自由的旋律通过渐强渐弱的力度变化，如诉如泣，令人愁肠欲断。“别姬”的旋律则以短小的句幅相对答呼应，急促的音调和用推音奏出的滑音，更深刻地表现了项羽于四面楚歌之中慷慨悲歌，和诀别虞姬时的凄戚心情，两曲通过不同的艺术手段塑造了不同的艺术形象，显示出我国古代音乐艺术的高度成就。

在民族管弦乐曲中，《春江花月夜》是一首为国内外听众珍爱的名曲。它原是一首琵琶曲，名《夕阳箫鼓》，约在一九二五年被改编为民族管弦乐曲。解放后，又经

多次改编整理，更臻完美。乐曲通过委婉质朴的旋律，流畅多变的节奏，巧妙细腻的配器，丝丝入扣的演奏，形象地描绘了月夜春江的迷人景色。第一段“江楼钟鼓”，由琵琶模拟鼓音，箫和箏奏出轻微的波音，描绘出夕阳映江面、熏风拂涟漪的景色。然后乐队奏出优美如歌的主题，乐句间同音相连，委婉平静；大鼓轻声滚奏，意境深远。第二、三段，表现“月上东山”和“风回曲水”的意境。接着是第四段“花影层叠”，如见江风习习，花草摇曳，水中倒影、层迭恍惚。进入第五段“水云深际”时，琵琶、二胡和中胡在低音区齐奏，醇厚深沉；忽而琵琶悠然飘出轻柔透明的泛音，江天一色、月华皎皎的景色如在眼前。然后，箫在琵琶和木鱼的伴奏下，吹出一段如歌的旋律；转而乐队齐奏，连度渐快，犹如白帆点点由远而近，这便是第六段“渔舟晚唱”。第七段“洄澜拍岸”，琵琶用扫轮弹奏出一连串由慢而快、顿挫有力的横进音型，恰似渔舟破水，波澜拍岸。第八段“桡鸣远濑”。全曲的高潮是第九段“乃归舟”，在古筝琶音衬托下的乐队合奏，复线式递降递升的旋律由慢渐快，由弱渐强，表现归舟破水，浪花飞溅，橹声乃，由远而近的意境。第十段“尾声”，归舟远去万籁皆寂，春江显得更加宁静，全曲在悠扬徐缓的旋律中结束。

由于华彦钧(阿炳)和刘天华的探索创新，使得二胡曲创作和二胡演奏艺术有了很大的发展。华彦钧的二胡独奏曲《二泉映月》，以他的故乡——江苏无锡惠山泉(世称“天下第二泉”)为乐曲命名，不仅将听者引入夜阑人静、泉清水冷的意境，而且在听罢全曲后，如见一位刚直顽强的盲艺人在向人们倾诉他命运坎坷的一生。在短小的引子之后，旋律由商音上行，经过微波形的旋律线，

以宫音作结，恰似作者在泉边沉思往事。第二乐句只有两小节，在全曲中共出现六次。它以第一乐句尾音的高八度音上开始，围绕宫音上下回旋，打破了前面的沉静，开始昂扬起来，流露出作者无限感慨之情。进入第三句时，旋律在高音区上流动，并出现了切分等新的节奏因素，旋律柔中带刚，情绪更为激动。全曲将主题变奏五次，主要是通过句幅的扩充和减缩，并结合旋律活动音区的上升和下降，以表现音乐的发展和迂回前进。这不是表现相对的不同音乐情绪，而是为了深化主题。全曲速度变化不大，但其力度变化幅度很大，从极弱到极强，音乐时起时伏，扣人心弦。

在中国的钢琴作品中，贺绿汀的代表作《牧童短笛》为中外听众所喜爱。全曲共分三段，第一段描写一个牧童骑在牛背上悠闲地吹着笛子，在田野里漫游，天真无邪的神情令人喜爱。中段是用欢快的节奏和旋律写成。最后再现第一段的主题。由于作品采用民间风味的主题，曲调优美动听，节奏明朗欢快，使它成为一首具有浓郁民族风味的、雅俗共赏的钢琴曲。

在中国的协奏曲作品中，有一部为广大听众喜爱的《梁祝》小提琴协奏曲(何占豪、陈钢)。为了探索交响音乐的民族化，作者选择了梁山伯与祝英台的爱情故事为题材，吸取越剧中的曲调为素材，创作了这部单乐章带标题的小提琴协奏曲。作品从故事中择取“草桥结拜”、“英台抗婚”和“坟前化蝶”三个主要情节，分别作为乐曲的呈示部、展开部、再现部的内容，以表现男女主人公对爱情的忠贞和对封建宗法礼教的反抗和控诉。“化蝶”富于浪漫主义色彩，反映了人民的愿望和理想。作品在结构上根据各段标题内容的需要运用了奏鸣曲式，

生动地表现了戏剧性的矛盾冲突。在艺术处理上具有民族特色，如在呈示部尾吸取了戏曲中歌唱性的“对话”形式；展开部中的“哭灵投坟”则用了京剧中的倒板和越剧中的嚣板。在小提琴演奏上，借用了我国民族乐器的某些演奏技法，听来亲切而别有风味。这部协奏曲旋律优美，色彩绚丽，通俗易懂，具有耐听的艺术魅力。

交响曲是一种由管弦乐队演奏的大型器乐套曲，结构宏大，意蕴深广，擅于概括社会生活和人类思想的丰富内容，有着巨大的戏剧性的感人魅力。一般由四个乐章组成。我国交响乐曲创作的历史虽然不长，但经过作曲家们的探索与尝试，产生了一批运用外来体裁形式和民族音乐语言，表现人民的生活和斗争的交响乐作品。

冼星海于一九四一年和一九四三年写过两部交响乐：《第一交响乐》（《民族解放交响乐》）和《第二交响乐》（《神圣之战》）。《第一交响乐》分四个乐章：第一乐章“锦绣山河”，抒写了祖国地大物博，历史悠久，象一朵盛开的鲜花，充满了爱国主义思想。第二乐章“历史困难”，叙述中华民族受压迫的痛苦和灾难，但人民正在反抗。第三乐章“保卫祖国”，由三首舞曲组成，以“龙船舞”象征海军，以“纸鹞舞”象征空军，以“狮子舞”象征陆军，表达了作者对革命军队的感情。第四乐章“建立新民主主义的中国”，用“锄头舞曲”暗示中国工农的力量和世界无产者的联合。全曲以鲜明的民族风格音调写成，第三、四乐章运用了民族打击乐器。《第二交响乐》是单乐章，构思宏伟，通过两个对立的音乐形象的不断交织、冲突，表现了苏联人民同德国法西斯英勇搏斗的场面。乐曲中段有一个深沉真挚的第二主题，是对烈士的哀悼和对人民英雄的崇敬。全曲结束在《国际歌》的

主导动机变成胜利欢呼之声中，由铜管奏出，充满春天的喜悦和前进的力量。

第四节 中外通俗音乐欣赏

一、通俗音乐的艺术特征及社会属性

通俗音乐也称流行音乐，是由英文 popular music 而来。它泛指一种通俗易懂、轻松活泼、易于流传、拥有广大听众的音乐。它又是一种与严肃音乐、古典音乐和传统的民间音乐相对、专以愉悦为主的音乐。它的种类繁多，传播也广，在不同的历史时期和不同地区与国家，有不同的发展和变化。所以人们对通俗音乐的概念以及对它的概括方法也不太相同。在 20 世纪上半叶，曾有人将一些轻快流畅、易于理解的某些古典小品或音乐喜剧和圆舞曲等称为轻音乐（以约翰·施特劳斯的圆舞曲与波尔卡舞曲为典型），而把时尚流行的歌舞音乐和流行的轻歌曲及娱乐性歌曲、乐曲称为通俗音乐，但由于两者互相移植、借鉴、融合，已经很难把轻音乐与通俗（流行）音乐严格区划。因而有的文献、专著及典籍将这两者都归于广义的通俗音乐一项（如《新格罗夫音乐与音乐家辞典》），我国也多用此说。现在说的通俗音乐通常包括爵士音乐、拉丁美洲的伦巴、桑巴及探戈等歌舞音乐，及已于全世界流行的地方性音乐（如美国乡村音乐、法国小曲、黑人灵歌、夏威夷音乐、日本民俗谣浪曲、中国流行歌等），还有近 30 年发展风行起来的摇滚乐、迪斯科、情调音乐等等，品目极为繁多。最近二三十年风行将古典乐曲中的优秀旋律改编成各种通俗音乐形式演奏或演唱的作品，也应归于此类。总之，它的影响之大，

全球听众覆盖面之广，更是不计其数。

通俗音乐力求易记易唱，音域较窄，并强调音乐进行时的即兴性及强烈、清晰、单纯又富有变化的节奏。演唱时还强调情绪渲染，吐字清晰，运用本人的自然嗓音，但也有追求艺术性效果，用美声和民间唱法的，如世界著名歌唱家多明戈、帕瓦洛蒂及我国的彭丽媛等都演唱过通俗歌曲。优秀的作品在演奏与演唱时也意味着一种高超的技艺和音乐感觉的敏锐性。通俗音乐的表现手法和艺术风格十分自由，富于变化，因而受到各国人民(特别是年轻人)的喜爱和迷恋，达到如痴如醉程度的大有人在。很多著名的现代音乐家也在这方面进行了探索和尝试，并创作出许多优秀作品。在大型演出中，又广泛使用奇特的舞台美术设计、变幻无穷的灯光烟火、多姿多彩的服饰、现代化的音响媒介，因而很容易在听众中形成情绪冲击，甚至台上台下，同歌共舞，打成一片。之所以能产生这样的效果，还与特定的社会经济、文化因素，与青年人的群体与个性心理有密切关系。

通俗音乐又是商业文化中很有代表性的一部分，流行音乐从创作到选择演艺人员，从组织演出到生产音像制品，无不打上“商品”的烙印，一切以“盈利”为目的，因而鱼龙混杂，精华与糟粕俱存。固然有严肃、高雅的作品，但为数总不如能够迎合艺术鉴别力很低的大量观众所需的低俗作品多。通俗音乐的新作品，流行得快，消失得快，循环周期越来越短。所谓“流行榜”，就具体道明了这一特点。商业资本家刻意培养听众种种“喜新厌旧”、“见异思迁”的心理，以追求最大的“利润”，形成了独特的波普(PoP)文化现象。因而音乐评论家与教育家当前更应该向广大音乐爱好者(特别是年轻人)普及

有关通俗音乐的美学知识，陶冶他们的审美情操，提高他们的鉴赏能力，让他们能自觉地抵制与屏弃那些低劣庸俗的作品，追求高尚、健康、雅致的审美享受，并经常向他们推荐已通过时空考验，被人民真正认可的优秀作品，指导他们欣赏。

通俗音乐的声乐作品以爱情歌曲居多，也有感叹人生、思念故里、讽刺丑恶现象的作品。在不同时期甚至出现了反对侵略战争、呼吁世界和平、歌颂人民英雄、反对种族歧视的通俗歌曲。“以情动人”是通俗歌曲演唱的灵魂，诸多的演唱技巧均由感情需要而产生，无论是低吟或高唱，气声与轻声，或是装饰音、颤音、滑音的运用都是为了表达肺腑之情，为歌曲的再现增添光彩。

二、中国通俗音乐

我国通俗音乐中的流行歌曲在 20 年代末期已有萌芽。30 年代后期在上海已蓬勃发展，许多著名的作曲家，如聂耳、任光、贺绿汀、黎氏兄弟、陈歌辛、姚敏等都曾以很大的热情投入过这类歌曲的创作。很多歌曲将国外的爵士音乐的手法与中国的民歌小调，曲艺音乐揉合在一起，形成自己的风格，如三四十年的《天涯歌女》《春天里》《秋水伊人》《玫瑰、玫瑰我爱你》《采槟榔》等，至今仍是流行歌曲节目单中的保留曲目。半个多世纪以来，配器手法及演唱技巧不断翻新，一些较优秀的曲目一再被各个不同时期的“歌星”演唱。从 30 年代至 50 年代，长期受到听众爱戴的歌手。如周璇、白虹、姚莉等人的演唱至今仍使人怀念。因而现在又用先进的科学技术，进行了声源音质处理，再版了几十年前的原唱作品。许多当代著名的歌唱家还选唱过其中的一些优秀曲目。

建国后，旧时的流行歌曲逐渐在消失。代之而起的是“群众歌曲”，其实其中有一大部分作品也具有通俗歌曲易唱易记、节奏清晰、强烈，受各阶层、各种不同年龄人的欢迎的特征。至今还被人们所喜爱的，如《芦笙恋歌》《草原晨曲》《送别》《敖包相会》等，在当年几乎是家喻户晓的歌曲。直至70年代末，香港、台湾的流行歌曲又随着录音机及磁带由港台地区涌向大陆，从沿海大城市直到内地村镇，到处都听到这种歌声，势不可挡。因此，相当多不健康的歌曲，伴以低劣的演唱与演奏，迷惑着千百万年轻人。这也使大陆的很多音乐工作者奋起，努力创作和演奏了不少健康向上、愉悦身心的通俗歌曲，占领了舞台、荧屏，出现了谷建芬、施光南、王立平等一批优秀的作曲家及朱逢博与李谷一等一些歌唱家，他们率先以自己的勇敢与才能，成为创作与演唱通俗歌曲的探索者。十余年来，艺术家们为全国人民创作了许多优秀的通俗音乐作品，有的已是家喻户晓，人人喜爱。中央有关部委、各级艺术团体以及广播新闻单位经常组织各种评比与奖励活动，大大地推动了通俗歌曲的健康发展。富于社会责任感的音乐家成了“人类文化发展长河中的淘金者，把那些残渣、泥沙付之流水，把金粒献给人民”，同时也“相信人的智慧和良知一定能够战胜各种恶性的挑战”。《军港之夜》以“海浪轻荡，战舰轻摇”的音乐形象，歌唱了人民海军的可敬可亲，并把听众带入优美的诗境，予人以宁静的享受。《太阳岛上》以舒展自如的节奏，柔美动听的曲调置听众于碧天秀水之中，人们听着音乐，似乎感到阳光的温暖，江水的柔顺，以及跳跃于整个身心的青春活力。而一曲欢快明朗的《年轻的朋友来相会》，唱出了新一代的理想与抱

负。“天也新，地也新，春光更明媚”的未来似乎在向青年人召唤。这正是“文化艺术离不开人民的生活、习惯、思想、感情以至语言”的例证。《思念》《爱的奉献》《十五的月亮》《烛光里的妈妈》，这一类抒情歌曲，无不满足着情与爱，以优美的歌声，陶冶人们的高尚的情操。周总理生前倡导的“寓教于乐”在这里得到了很好的体现。《亚洲雄风》《让世界充满爱》更是浩气回荡，将中国人民推向了世界舞台，唱出了炎黄子孙立志为全球人民作贡献的决心。

现在，又有许多音乐家及演员将艺术歌曲进行“通俗化”处理，这也是一种探索，例如，用气声与轻声演唱的《茉莉花》，用摇滚“喊唱”形式演唱的《南泥湾》、《高楼万丈平地起》等，如果不违背原创作的意图，有时也能达到较好的效果。通俗歌曲中也出现了少数为古诗词谱曲，以通俗歌曲形式演唱的，如《别亦难》（李商隐诗）、《一江春水向东流》（李煜词）等，均具有一定的艺术魅力。

通俗歌曲的广泛流行已成为不容忽视的文化现象与社会现实。各地区、各阶层、各行业的男女老少中都有众多的爱好者，甚至形成了特定的心理特征，所谓“发烧友”、“追星族”就是这种“接受群体”中的典型表现。由港台歌星录制的磁带、唱片、MTV、激光唱盘等，拥有数以百万计的爱好者，也为音乐商赢得了天文数字的利润。因而港台通俗歌曲的内容呈现出明显的多元化，某一时期特别能吸引听众的某一形式与题材就呈蜂涌状，相互摹仿，常常在某一时间内出现众多的雷同样式，形成暂短的固定程式，待高潮一过，立即有新的形式取而代之。又由于流行周期很短，只有极少数上品能经得起

时间的考验，得以保留下来。例如《小城故事》《我的中国心》《绿岛小夜曲》《橄榄树》等等。但是商业文化造就出不同时期的“偶像”只以外型包装取胜，很难为歌唱艺术做出贡献。它们中绝大多数的作品艺术生命不长，还有许许多多“污染”青少年心灵的低劣作品，如在歌词中宣扬种种低下、颓废，甚至色情意识，毒害性很大。教育工作者必须以清醒的头脑引导青年听众以科学的态度鉴赏通俗音乐，明辨雅俗、是非、优劣，以获得健康的艺术享受。

我国也有众多的优秀通俗音乐的器乐作品。早在 30 年代，就出现了任光的《彩云追月》，聂耳的《金蛇狂舞》等以民族乐器演奏的优秀作品，经过半个多世纪的考验，经久不衰，至今仍活跃在舞台上。前者柔美抒情，后者欢快明朗，各有千秋。黎锦光编曲的《送我一枝玫瑰花》，将探戈与伦巴节奏型融于一曲，极具民族风格，是建国后我国通俗音乐器乐作品中的代表作。黄贻钧的《花好月圆》，刘明源的《喜洋洋》，十分形象地表现了我国人民的美好生活与对幸福未来的向往。繁忙工作之余，欣赏这些欢快的乐曲，不但解人身心疲乏，更因它的情绪健康向上，可以催人奋进。我国很多音乐家也尝试将民歌、古典、艺术歌曲、严肃音乐中的主题改编成通俗音乐器乐作品，有的成功了，如天天在电视台《新闻联播》节目后《气象预报》节目中可听到的背景音乐——《渔舟唱晚》，虽以电子合成器演奏，并强调了节奏，仍不失原曲韵味。但却有更多改编作品破坏了原曲的风格，歪曲了作曲家的创作意图，例如由《梁祝》中爱情主题改编的探戈舞曲，单调的架子鼓声淹没了原有的优美旋律，除了使初学舞步者能有一个起落舞步的节拍外，再也引

不起人们的美感，更不用说联想起梁、祝的忠贞爱情而引起共鸣。中国的通俗器乐作品要达到一个成熟的高度，还要花大气力，愿更多的音乐家创作更多更美的乐曲及歌曲，奉献给人民，奉献给时代。

三、外国通俗音乐

凡叙及通俗音乐时，不能不先联系到美国，作为现代欧美通俗音乐中最具影响的就是诞生在 20 世纪初，成熟在三四十年代的爵士音乐。至今它仍占有重要席位，并产生了一些具有世界影响的作曲家、演奏(唱)家。现在流行的摇滚音乐及其他各色流行音乐，均脱胎于彼，或受其影响很深。

外国通俗音乐中歌曲是其大宗，美国是产生流行歌曲的大本营，一个世纪中创作了无数作品，经过无情的竞争与淘汰，也留下了少许优秀作品。例如《月亮河》《爱情的故事》《昔日重来》《白色圣诞节》《无尽的爱》等抒情歌曲，委婉柔美，迷人魂魄，早已在全世界范围内赢得了亿万听众。而摇滚歌曲《我出生在美国》则有力地抨击了美国充当国际“宪兵”、出兵他国的侵略行为，是以重大题材写通俗歌曲的例证。一曲《我们是世界》表达了四海之内皆兄弟，人人都应伸出友谊的手，拯救在饥饿中的非洲人民的崇高思想，而《手拉手》则强烈地歌颂了世界各国人民之间的真诚友谊，表达了为建立一个崭新的、持久和平的新世界而奋斗的决心。正由于它们的深刻内涵与完美的形式融为一体，又加之以精心的配器与演员激动的歌唱，因而震撼了千万人的心灵。这类作品的确不能与无病呻吟的靡靡之音相提并论。但低庸的作品仍然是大多数，甚至有许多极其颓废或糜烂的歌曲，我们必须坚决抵制。

外国通俗音乐中的器乐作品也同样品类繁多。在节奏上，它们强调强烈、清晰、并富有变化。以爵士音乐为例，它的特点是连续的切分音，常常以四拍子为背景，与三拍子形成交错节拍。初期的爵士乐还强调“即兴变奏”，变化无穷的节奏展示演奏家的技巧与创造。很多乐曲常由整个段落采用长期的固定节拍（如圆舞曲）或固定节奏（如迪斯科），它们会引起聆听者欢愉的情绪反应。由于作曲家的创作水平高低不一，演出场所、接受对象及商业用途各异，因而作品的品位档次有很大差异。为了征服更多的听众，必须各施其能，确实也有不少具有才华的音乐家运用了维也纳古典乐派的技法，奠定了深厚的作曲法与配器法基础，并汲取民间音乐，特别是黑人音乐中的精华，创作出许多艺术品位较高的作品。也有的乐队指挥家直接将古典名曲中的主题旋律，改编成流行音乐形式演出，注入新的生命，使这些作品取得雅俗共赏的效果。例如英国的曼托凡尼，德国的詹姆士·拉斯特与法国的保尔·莫利哀在这方面都做出了很大的贡献，他们改编和指挥演奏的作品风格各异，五彩缤纷，美不胜收。曼托凡尼以强调弦乐，形成波浪层涌、喷泉淋漓的艺术气氛；拉特斯则以变幻莫测的节奏、多声部人声哼唱与乐队默契配合而取胜；而莫利哀则以配乐奇巧华丽、层次丰满，给聆听者以极美的听觉感受而著称，因而他们在世界各地拥有无数的乐迷。

法国的钢琴家理查·克莱德曼另辟蹊径，将钢琴的古典演奏手法与现代通俗音乐节奏融于一体，创作、改编并演奏了许多优秀曲目，可算是怡人身心的情调音乐中的典范。音乐爱好者一听到《海边的阿狄丽雅》《秋日的私语》无不为之动容，旋律如行云流水，引入步入温

馨静谧之境，使人真正领会到“音乐，是人生最大的快乐；音乐，是生活中的一股清泉；音乐，是陶冶性情的熔炉”。

美国爵士乐中也有不少经典名曲，如《兴致勃勃》与《月光小夜曲》曾风靡全球。前者以明快的切分节奏，起伏跳跃的旋律，如浓咖啡一杯，使人兴奋不已，不禁随之手舞足蹈，典型地体现了它的娱乐功能；而《月光小夜曲》则是一首著名的勃鲁斯乐曲（又称“蓝调”音乐），在舒缓委婉的旋律中，透出几分忧郁，那如诉如泣的慢板，使人们既沉浸在柔情蜜意中又似乎有所失落，耐人寻味。这些乐曲已诞生数十年，至今仍令人喜爱，因而登上了正统的音乐舞台。

德国著名作曲家门德尔松在鉴赏音乐时说：“人们时常埋怨音乐是这样模糊，听音乐时，简直不知如何去想才好。但每个人对文学总是能理解的。不过，对我来说……一首我喜爱的乐曲所传达给我的思想和意义是不能用语言表达的。这不是因为音乐不够具体，而是因为它太具体了。因此，我发现：每当我试图用文字或语言来说明一段音乐时，好像是说过了，但又好像说得不令人满意”。这实际上在教人们如何去鉴赏音乐，又如何获得真正的审美享受。

一代哲人柏拉图曾精辟地指出了审美教育功能。他说：“音乐教育，除注意道德和社会目的外，必须把美的东西，作为自己的目的来探究，把人教育成美和善的”。

第五节 简单乐器习练

一、二胡演奏

二胡又叫“二弦”、“嗡子”、“南胡”、“奥胡”、“胡胡”等，名称虽多，但大同小异，其构造、演奏技术和方法基本上是一致的。

二胡由琴筒、琴皮、琴杆、琴弓、琴码、琴弦、琴轴和千斤等组成。

1 演奏姿势

正确的姿势对演奏的好坏有很大关系。

坐的姿势上身自然端正，左腿迭在右膝上，右脚落地，左脚悬跷，或两腿平放，左脚稍向前伸。演奏时头和身子不可摇晃。琴的位置琴筒放在左腿上部的地方，但避免与腹部接触，否则会有碍于发音。琴筒的横面与人体正面平行，琴杆略向左前方斜立。上下串把时琴身不左右摇摆为最好。

持琴方法左手虎口放在千斤之下，拇指曲扶弦杆，食指根节靠近于弦，四指自然地成弧形，用指尖按弦。演奏时琴身不可歪斜摇晃。

持弓方法拿弓的正确方法是以右手大拇指和食指捏住弓根，中指与无名指置弓杆与马尾之间以无名指顶起马尾，中指的中节顶住弓杆。拉外弦时大、食指用力，中指辅助；拉内弦时无名指用力，中指辅助。演奏时拉弓要平直，弓子和琴筒最好成平行，马尾靠近琴杆(2~3厘米为佳)，弓子不可忽上忽下，忽里忽外地摆动。

2 定弦

二胡一般是用五度关系来定弦的(也有四度定弦的，如评剧、豫剧、河南坠子等的伴奏，常用的定弦有1-5、5—2、6—3三种。15弦等于D调，也就是民乐中的小I调，如京剧中所讲的反二簧弦；5·2弦等于G调，也就是正宫调，如京剧中的二簧弦；6·3弦等于F调，也就

是六字调，如京剧中的西皮弦。

定弦的高低，能决定二胡的音色或不同的音响效果。定的过低，音空洞无力，同时又由于琴弦松软而不易掌握音高的准确；定的过高，则发音尖锐刺耳，尤其用到高音把位时，发音更不易纯净。一般说，内弦定为“D”，外弦定为“A”比较恰当。

怎样决定一首乐曲的定弦首先找出乐曲中最低的音是哪个，如最低音是“1”，就用“15”弦演奏；如最低音是“5·”，就用“5·2”弦；是“6·”就用“6·3”弦或“5·2”弦演奏。

3 把位和指法

二胡的音域比较宽，一可以拉三个八度音，如 1-1。

二胡一般是以四个音为一把位。为了解决乐曲中过宽的音域而要使用换把。换把方法有两种：滑指换把：就是手指从这一把上的某音，依弦滑行到另一把上的某音。两个音中间用滑音方法奏出。移指换把：从某把上的某音，向另把上的某音移把时，手指离弦悬行，不出音。

4 弓法技巧

运弓技巧是相当重要而又复杂的。演奏一首乐曲，音色的好坏，感情的变化，声音的强与弱、快与慢、顿与挫等等，都完全决定在弓子的运用上。必须重视运弓的练习。

拉弓与推弓、拉弓就是弓子向右拉出；推弓就是弓子向左推进。不管拉弓与推弓，都应该是运用手和小臂的力量，手腕及肘尽量松弛，上臂应随小臂而运动，防止以全臂拉弓。一般拉弓要比推弓的力量强些，所以强

拍多用拉弓。连弓()乐曲中,为了使感情连接得紧凑和圆滑而使用的连线,在演奏时当做连弓记号,即连线内所包括的音要用一弓奏完。无连弓记号者,均为一音一弓,来回交替。

顿弓用弓的中部轻轻拉奏,音与音之间稍有停顿,发音短促有力,并富有弹性。拉奏顿音时,主要靠灵活的腕力及中指和无名指对弓的控制。如:

断弓只奏原音符时值四分之三的时间,音间稍有停顿,用弓力量平均。音量不宜太强,音质饱满含蓄。如:

颤弓(又名“抖弓”、“碎弓”,记号“ ”或“ ”)用弓尖部分急速地来回抖动,每拍抖弓慢者四次,快者八次。主要靠灵活的手腕运动。效果适宜表达兴奋激昂的情感。如:(6·-3弦)

5 指法技巧

“指法”就是左手如何用指来按弦,以及按弦时各种技巧的运用。

按弦四指均要以指尖触弦,按弦时力量不可过重或过轻,要有一定弹力,手指按弦或离弦时动作要迅速、干脆,手指离弦时不可抬得过高(1~2公分为宜)。

揉弦(也叫颤音法):就是在按弦的同时各指关节和手腕做连续均匀的上下运动,发出圆滑而又轻微颤动的声音。但要防止按弦必揉或乱揉的习惯。

揉弦方法有两种:

一种以手指的力量为主,腕力为辅互相配合。揉时手指里外扇动,波纹细致。发音比较开阔明朗,音色比较优美动听;

另一种以“提琴揉弦法”,即以腕力为主,指力为辅,互相配合而上下牵动,力量大而波动慢,发音比较温柔

饱满。

通常是把上下颤动和里外扇动结合起来，即手指里外颤动的同时，指力向下压，而产生一种浑厚结实有力的效果。

另外，有两种空弦颤音法：一种是用食指指尖颤动千斤处，但颤力不可过重，以免千斤坠落。另一种是四个手指伸直，用食指的根节部靠近千斤处扇动，但不可因颤动而妨碍音高的准确。

在初学揉弦时必须注意以下几点：

左手掌心不可紧贴琴杆或离弦杆太近，否则会使揉弦动作受到限制。

避免用臂的潜力或手背的急力而使得波动快慢不匀。

揉弦时不可使琴身摇晃。

揉弦的力度应与弦的紧度相适应，定弦较紧时，可适当加强颤力，定弦较松时，必适当减轻颤力。

擞音：其奏法是用一指按本音，再用下一指很快地按下一音并马上抬起。如“ ”，传奏效果为“ ”。

打音(tr)：其奏法是用一指按住原音，再用下一指急速地在弦上一一起一落地打弦。如“ ”的实际演奏效果就是“ ”。

打弦的手指并非腕力支配，而应依靠打音的中指或无名指本身灵活迅速地动作。

滑音由一音滑到另一音叫滑音，一般抒情的或速度较慢的乐曲，尤其是民间乐曲和民歌使用滑音较多。滑音种类较多：有上滑音(记号“ ”或“ 丿 ”)、下滑音(记号“ ”或“ ㇏ ”)、装饰滑音、滑音与打音相结合使用等。

泛音(0)：其奏法是用左手指轻轻地触在全弦的二分

之一(八度泛音)或四分之三(十五度泛音)处,这样就能发出极为清越的声音。

勾音(勾):用手指尖勾弦,发出清脆有力的声音。勾的轻重要根据乐曲的情感的需要而定。有的乐曲还有用勾拉同时进行的,记号为“才勾”,一般是拉内弦,勾外弦。

倚音(装饰音):一个音符的左上方加上小音符就叫倚音。有单倚音(如“ ”实际效果是“ ”,奏时“6”比“5”轻)、复倚音(如“ ”,实际效果是“ ”奏时“ ”比6轻)。奏倚音要快按快起,并且要一弓奏完,不可换弓分奏。

同音换指法几个同度音,用不同的手指替换滑奏,如

三 二 一
1 · 1 · 1 · 三 二 一
3 · 3 · 3 ·

这六个音经过换指滑奏的变化,实际音响效果则成为:

同指换音法两个以上不同的音,用单一指滑奏。如:

二、口琴的演奏

1 口琴的构造

口琴的构造可分木部、黄铜板、发音簧、保护盖四部分。木部就是口琴中间的那一条有许多空格的长方木条。黄铜板有两片,分别安置在木部的上下两面,上面开有许多长方形的小孔。发音簧就是钉在黄铜板所开的孔上,这是口琴中最重要的部分。保护盖就是两块镀镍的金属盖,它复盖在发音簧的外面,是为保护它而设的。

2 口琴的种类

口琴的种类可大致分为下列三种:

单音口琴每一孔中有不同音的簧两片，吹气或吸气时能发出两种不同的音。常用的有十孔和十二孔的。

复音口琴每一孔中有同音的簧两片，吹奏时两簧同时发音，发音宏亮。孔数多少不定，最常用的是二十一孔和二十三孔。

重音口琴同一音用高低相差八度的两个簧片，如“1 1.”“2 2.”便是。每孔有二音，簧四片。吹奏时能发出两种不同的八度和音。发音柔和优美。

3 选择口琴

选择口琴，首先要注意它的音色、音量和调子，其次才是它的构造和形状装饰。

鉴别音色、音量的好坏，只须将口琴拿到唇边轻轻地吹吸便知。凡发音宏亮、正确，那就是好的；反之，发音迟钝细弱、不准，那就是坏的。

构造的好坏，要看木部、黄铜板和保护盖各部分接合的地方。凡发现缝隙，琴身成弯曲形状的便是不好的，反之，琴身平整，接合处致密没有缝隙，便是好的。

口琴的形式，吹口处要选择薄的，薄的嘴唇含起来省力。保护盖要选择平坦而无凹凸的。

4 口琴的调子和音阶排列

口琴的调子口琴共有 A、B、C 等十二种调子。它不同于二胡、笛等乐器，同一乐器可以奏出许多调子，而每一只口琴只能奏出一种调子。初学者可选用 A、B、C 这三种调子的口琴。口琴的调子都标明在盒的背面及口琴的盖或黄铜板上。

音阶的排列口琴上音阶的排列法，因口琴的种类而不同。这里介绍最常用的二十一孔和二十四孔的口琴音阶的位置。

初学者只要买一只二十一孔的复音口琴便足够用了。

口琴的音阶是一吹一吸排列的，无论吹音或吸音，吹吸方法相同的不能并列，必须间隔开来。凡是单数除“7”音以外都是吹音，如1、3、5、1·；双数则都是吸音，如2、4、6，再加上一个7音也是吸音。因为6和7都是吸音，所以它们不能相连排在一起，而必须被一个吹音隔开。口琴的低音部与高音部音阶的排列许多都是把次序颠倒过来，也就是为了这个原因。

无论低音、中音、高音，1，3，5，1·总是“吹”，2，4，6，7总是“吸”，都是互相间隔的。图上的小圈表示“吹音”，×表示“吸音”。

5 口琴演奏法

吹奏口琴通常都把口琴的低音部放在左方，拿时用两手的大拇指腹部把口琴两端托住；右手的另四指屈下按在保护盖上；左手的另四指挺直放在口琴的外面。口琴可以坐奏，也可以立奏。无论坐奏或立奏，上身都要稍稍前倾，腰部挺直，两手手臂左右分开，成八字形，高低位置要适应。立奏的时候，不要成立正姿势，一足可略微向前伸出，使身体的重心落在前后两足距离的中间。时间长了，两足可交互伸出，这样不会感到疲劳。乐谱的位置离开眼睛大约两尺。

单孔含法和音阶练习练习音阶之前，先要学会单孔含法。单孔含法因嘴唇只含一孔，地位小，所以必须把嘴唇收缩得很小，含住口琴的一格(包括上下格)，把空气从嘴唇中心送出去。要仔细辨别发音是否准确，发现有杂音就要立即纠正。

学会单孔含法，能准确地吹出单音以后，就可以开

始练习音阶了。初学者要从口琴中部的“1”音开始顺次向右吹出1、2、3、4、5、6、7、1·这些音阶。6音以后要跳过一格才能吹出7音，吹1·音时又要回过头来。这是因为6、7同是吸音不能并列在一起的缘故，练习时要特别留意，多多练习。

正规单音吹奏法前面用单孔含法练习音阶时，嘴唇缩得很小，只含住口琴一格；现在就须要进一步了，虽然同是吹奏单音，可是却要把嘴唇放大，一口少的要含三格，多的可含八格。它吹奏的时候用舌头把左边的吹孔都盖起来，只露出嘴唇右边的一孔，从这里吹吸发出各种不同的单音。这就叫“正规单音”。它是为进一步掌握“伴奏”技巧打下良好的基础。

开始练习吹奏正规单音的时候，先把舌头平平地靠着左唇边伸出来，舌头要碰着左边的嘴唇，再轻轻地盖在吹孔上，嘴唇右边只留一孔的地方，预备吹气。口琴含在嘴里愈深愈好。正规单音含法学会了，就可以练习吹奏从1到1·这八个音阶了。

伴奏奏法前面学会了正规单音奏法，再进一步就要学伴奏。伴奏就是当一个音奏出的同时，又带出几个别的音(叫做和音)作为装饰，使乐曲更加优美动听。

方法是当右唇边吹出一个单音的同时，立即把原来盖住左边吹孔的舌头迅速开放一次，随即扔盖住原处。如此反复动作所发出来的和声，就是伴奏。

伴奏的时候必须注意右唇边吹奏的单音，不论左边舌头或开或闭，它都不能停止。

A是伴奏记号，O是单音记号。音符下面如两种记号都没有，也是吹奏单音。

三度和音奏法把“1、3”“2、4”“3、5”等许多相

隔三度的音同时吹奏出来，这叫做“三度和音”。

吹奏三度和音，嘴唇要同时含住三孔，但舌头不必盖住。因为口琴上的音阶是吹音和吸音相同的，三音中如两边是吹音，中间必定是吸音；所以不管是吹是吸。中间的孔是不会同时发音的，所以不必用舌头盖住。除了三度和音以外，还有五度和音和八度和音。这些初学者不必马上去学它，只要学会一种三度和音就够用了，等到以后技术慢慢熟练了，再去学习也不迟。

手震音奏法遇到吹奏抒情的、慢拍子和曲调幽雅的曲子，运用一种“手法震音”，音调就更加优美动人。“手法震音”就是吹奏时用右手急速地扇动（就是放开，又立即关闭）。右手放开时要放得开，关闭时要关得紧，但两只手腕不可分离，要始终紧靠着。用手法震音仍要用“正规奏法”，把口琴深含口内，因为一面手震，一面仍要伴震。

乐曲吹到高音部时，要用左手大指和食指把口琴的高音部；吹到低音部时，用左手手指把口琴往右边送，捏着口琴的低音部，使低、中、高三部都能发出震音。

“手震音”要注意头部端正，不可向左边过分倾斜。

琶音奏法琶音奏法的记号是在音符的左边加一条直的曲线，如：1·0。它的奏法是从低音部吹起到1·音为止，把吹法相同的音都吹出来。1·0就是吹成2·吹出来便是吹奏琶音，只把口琴向左边推过去，头部不能向右方摇动。遇有伴奏记号的琶音，在向左推送时，左边舌头要放开，让它同时奏出和音来；没有伴奏记号的琶音，则左方舌头仍要将木部盖牢。

和弦奏法“和弦奏法”又叫“空气伴奏”，它的记号是“~~”。它是把与本音奏法相同（即吹音或吸音）

的低音同时奏出来，使它奏出一个丰富而协调的和音。

举例如下：

奏的时候，嘴唇左边的舌头要放开，否则和音发不出来。

6 口琴保护法

口琴要注意保护，这样才能使用较久。每次吹奏以后，要将吹孔向下，轻轻拂出孔内唾液，并用手巾揩干。遇到饭后吹奏，事先应该漱口，防止把嘴中食物碎屑等吹入孔内。吹吸的时间不可过分用力，否则会使口琴内部的簧损坏。为了卫生，各人都要用自己的口琴，不可互相借用。

三、笛子的吹奏

1 笛子的用途、种类和构造

笛子除了可以为戏曲伴奏外，还可以独奏和合奏，在各民族的民歌和舞蹈伴奏中也是一件不可缺少的乐器。

现在民间各地流行的笛子种类很多，有伴奏南方昆曲及地方戏曲用的曲笛；有伴奏北方梆子等戏曲用的梆笛；各兄弟民族也有着他们自己使用的各种笛子。曲笛笛身粗长，以 D 调为多，音色柔和圆润、浑厚，重气功。梆笛笛身细长，以 G 调为多，音色清脆、高亢、响亮，重舌功。

笛子是用竹管做成，管身开有一个吹孔（通过吹孔把气灌进笛管内），一个膜孔（贴个笛膜，起变化音色的作用），六个发音孔（分别开闭这些发音孔、做发出高低不同的音），两个调音孔（可以调音，还可穿绳、悬挂），

怎样选择笛子：笛子竹管以老为好，绿黄色的是嫩竹子，容易干裂。管子粗细要均匀，过细的管子声音发

尖，太粗的管子声音发闷，管子两头粗细要匀。鉴别笛子的音准，首先要看第一孔到第六孔的距离和第六孔到吹孔的距离大致相同，其次，筒音(六孔全按吹出的音)和筒音的高八度音、高两个八度音(即 5 · 55 · 三个音)都一样准，这支笛子的音基本上是准的。

怎样保管笛子：不要让笛子过于受冻，特别是刚吹过后，笛管受热发涨，一遭冷风骤然收缩，易于破裂。

怎样选择与沾贴笛膜：笛膜不要太老、太嫩，很宽、很厚。颜色发黄的是老笛膜，发音闷而不亮，窄而发乳白的是嫩笛膜，发音松且有沙沙杂音；摸起来相当薄，而且有透明的感觉的笛膜为最好。选好笛膜，将它剪成长方形小块，把它顺着纹路捻成一个小条，展平以后，将皱纹轻轻吹均匀。然后，用白芨沾点水擦在膜孔周围，将膜贴在膜孔上即可(膜纹与笛子成横竖交叉的方向)。笛膜贴的太松了，声音发嘶，可用指肚按住两边轻轻拉一拉，太紧了声音不响亮，可用指肚轻轻按笛膜中央，但不要让笛膜脏了，更不能沾水。为了保护笛膜，可用化学片或皮子做个笛膜套。

2 笛子的音域、变调和指法

笛子的音域都是两个八度零一个音，如筒音做 5 ·，可以数出 5 · -6 · 的音来。

目前常见的大小笛子，一般都在第四孔与第二孔侧间刻有 G 或 D 等字样，表示该笛吹何种调。无论什么笛子，都是全按六孔做为本调的 5。在同一支笛子上可变四调。

笛子的拿法和吹奏姿势笛子的拿法分两把：第六、五、四，三个孔为上把，第三、二、一，三个孔为下把。一般是左手拿上把，大拇指托在笛子后身，食指按第六

孔，中指按第五孔，无名指按第四孔，小指在笛身上起着稳定笛身的作用；右手拿下把，大拇指放在笛身下面，食指按第三孔、中指按第二孔，无名指按第一孔，小指与左手同。一般常见的是笛尾在右下方，但也有在左下方的，这是个吹奏习惯问题，无关大体。按孔要用手指第一节的指肚，才能按严实。

演奏时有两种姿势：一般独奏用立式，合奏时用坐式。立式：两脚相距一尺左右，八字形自然分开。全身的重量由两腿来分担。也可一脚在前，一脚在后，但腿不要弯曲。全身上下松弛、胸部自然挺起，左臂勿压在左胸上，最少离开五公分，这样吸气时胸部会很通畅。坐式：上身与立姿相同。双手握笛，要松弛、自然，手指不宜抬得过高。手腕不宜过分弯曲。两腿要自然分开，脚尖的方向和腿的方向在一直线上，小腿与大腿成直角，不要把一腿架在另一腿上，因为这样小腹受到压力，影响呼吸。

笛子的发音将笛子平举，然后把吹孔放在下嘴唇凹进去的地方，使笛子吹孔与下嘴唇平行，用上嘴唇把吹孔盖住四分之一然后轻轻地吹。从口内吹出的气息通过吹孔进入笛内，这气息撞在吹孔的边缘分开，引起笛管内空气的振动而发声。

笛子一般人都能吹响。但初学时往往感到气不够用，或吹的时间长一点就嘴发酸、头发晕。经过一定时间的锻炼，这种现象就可自然消失。

呼吸的运用呼吸一般采用腹式用气法，用腹部扩张的办法将气吸入肺叶底部和横隔膜以上的地方，下胸肋骨与腰部周围的肌肉逐渐向外膨胀，这样可以储存更多的气息，但也不要吸得太饱，不留余地，这样会过于紧

张而失去控制能力，因此只需吸到八、九成就可以了。呼吸时，随着乐曲的要求或急或缓，胸肋骨和腰部肌肉逐渐自然向里收缩，横隔膜逐渐向上提起，通过腹部和横隔膜的壓力使气流出，均匀而有节制地供给气息和控制音量。吐气时一定要留有底气，一般底气用小腹来控制，绝不要一下子把吸进的气都吐出来，就没法吹较长的乐句了。吹奏时，不要用胸呼吸，否则不但吸气量不大，容易头晕，而且长久下去，会影响健康，须要注意。

口形的控制要把笛子的音色吹得更好，与风门、口风、口劲等的控制有着直接关系：

“风门”（从两唇间吹出气来的空隙地方）不能任意大小，过大则会发出呼呼的响声，过小了声音会僵硬不明朗。最好的方法是和平常一样把两唇慢慢闭上，然后再用轻轻的气息把两唇中间吹开一个小洞（和笛子吹孔一般大小）。风门的放大与收小主要是随着气息的急、缓而自然变化的，吹高音时，因气吹得急，可以把风门稍稍地收得细小一些。吹低音时，可以把风门稍稍放大一些（嘴角稍许拉开即可）。切忌因气流的冲击而变化口形。风门的位置必须放得恰当，如果太靠前（风门与吹孔之间距离太近），吹出音来就低；如果太靠后（距离过远），吹出音来就高。

从风门吹出气来，就叫“口风”。口风要能急能缓，吹高音要急，吹低音要缓。如D调的5·与5，指法完全一样，它们的高低全靠口风的缓急来调整。

利用两唇与两颊的肌肉来控制风门的大小与口风的急缓，就叫“口劲”。要把笛子吹好，必须重视口劲的练习。要吹出七个本音以上的高音（即笛管的泛音），就要用超吹的方法，超吹时风门缩小，口风加急，同时也要

运用口劲，这三者的配合，才能使超吹出来的高音得到清晰的效果。

缓吹：吹各孔的低音时，气息徐缓地由口中吹出。也就是在一支笛子上的本音 5 · 6 · 7 · 1 2 3 4 七个音用缓吹的方法。

吹奏技巧在掌握了以上发音、用气、口形控制等基本动作后，可进一步练习一些关于指法和口舌的技巧。

逗音(迭音“ ’ ”)：在旋律进行中，接连遇到两个同样高度的音符时，为了要清晰地分别吹出这两个音来，常用的方法是将临近这个音的上指尽快的打一下(迅速开孔又迅速按上)而气息不要中断，这样吹出来的音叫逗音。

比如《东方红》开始两句这里边的“ 5 5 ”与“ 1 1 ”全是两个同高度的音符，所以它们可以用逗音方法吹奏。

倚音：是用来装饰曲子用的，它能使曲子增加婉转华丽的效果。单倚音是在某一个音符上附加一个小音符。

如：记法：

奏法：

复倚音是在某一个音符上加两个或三个小音符。

如：记法：

奏法：

吹奏倚音时，手指的动作必须灵敏，另外要注意的是气息与手指不要脱节。如

折音：曲调中碰到了两个同样音高的音符时，不用逗音的吹法，而用舌头在同度音中间吐一下，并且同时尽快地抬一下“ 上一指 ”或“ 下一指 ”，这便是折音。折音应根据乐曲的需要来用，例如：吹成，在两个“ 1 ”与“ 6 . ”中间吐一下舌头。

颤音(tr.....):是由主音和它的上方音迅速均匀地交替出现而成的。颤音速度可快可慢,看演奏的技巧来决定。如:

吹奏颤音时,要把主音上方的手指很快地一开一按连续动作(打点),手指不要抬得太高,太高了会影响手指颤动的速度。

泛音(0):在笛子上的第一、二、三、四等四个发音孔上可以吹出高五度的泛音来,泛音的音色与原来同高度的音有所不同。它的吹法是:气要比吹正常的音缩小些,风门稍稍变小而口劲要加大一点。指法要按在所发泛音的低五度音孔上,例如用“1.”的指法,再加上用气的功夫就可以吹出泛音“5.”来。如用D调练习

泛音 0

2—0

3—0

4—0

5—0

4—0

3—0

2—

指法 5 . — 5 . — 7 . — 1 — 7 . — 6 . —
5 . —

历音:从某一个音自上而下或自下而上的快速连续级进叫历音。分上历音()、下历音()两种。它能产生华丽、流畅和活跃的效果。历音所占的时间极短,吹奏时应依次迅速而均衡地开放或按闭音孔。

如用D调练习

滑音:从一个音迅速滑至另一音的一种手法。这种

手法会使曲子变得更加抒情和优美。滑音有两种：由低音滑至高音叫上滑音()，由高音滑至低音叫下滑音()。吹奏法都是用按指逐渐按闭或逐渐开放而发出滑音的，除用手指的动作外，同时还要和气息的缓急相配合。

顿音：记有顿音符号()的地方，要吹得短促，时值大概相当于原音符的一半或更短些。

如记法：

奏法：1 0 1 02 0 2 0 | 3 0 3 01 0 |

吹奏顿音时，不能让嘴唇颤动，要多用气来顶。

迭音(又叫纠音)：和倚音相似，但音之间另有含音，如果把速度放慢，就可以听出来。

如

应吹成

此种吹奏有强烈地区性和民族风格，不可乱用。

单吐(单舌“ ”)：吹奏时将舌尖向前伸出，出口腔上腭中部，腹部增加压力，由于舌的堵塞，止住气外流，这时速将舌头抽回做出“吐”字声音的动作，将气冲在口外进入吹孔，如此反复动作，所打出的音叫“单吐”，也叫“单打断音”。吹奏时要短、断、清楚、干净。如：

新疆舞曲(G调 2/4)

3 · 2 · 7 1 · | 3 · 2 · 1 · 7 | 66 4 · | 3 · 3 · |
3 27 1 · |

3 · 2 · 1 · 7 | 66 6 | 60 |

双吐(双舌“TK”)：和单吐一样打出第一个音“吐”后舌头收回不动，这时用咽侯和舌根的肌肉收缩扩张，打出第二个音“苦”。这样连续做出“吐”“苦”字音的动作所打出的音叫“双吐”，也叫“双打断音”。如

练习曲(D调 4/2)

花吐：此种技巧多用在欢快、跳跃的乐曲中，演奏方法：让舌头在口腔内连续滚动而发出一种特殊效果。一般人只要能在口腔内用舌打出“得儿”来，就容易学会和掌握花舌技巧。打“嘟噜”时，舌的动作要快，均匀，力求能持久。但是唇部一定要保持吹奏状态，风门不宜过大。否则容易吹出噪音。

四、打锣鼓

锣鼓是我国历史悠久流行最广的民间打击乐器，每逢欢庆节日、庆功报喜、欢迎欢送、宣传鼓动、联欢演出等活动，总要敲打一通锣鼓，来表示热闹而欢快的气氛。

1 锣鼓队的组成

“锣鼓”这一名词是打击乐器的简称，其含义则包括了锣鼓队的整个乐器。一般锣鼓队是由鼓、大锣、钹、小锣等四件打击乐器组成。锣鼓谱的记法和读法不尽一样，这里所用的是大家较习惯常用的一种。打击乐的记谱一律采用“×”号，其读法：鼓读“冬”，敲鼓边读“勺”，大锣读“光”，钹读“采”，闷击读“卜”，小锣读“歹”，休止符读“—”。在实际演奏中“光”声除了大锣之外还有钹、小锣同时敲击。如以“七字锣”的鼓点写成总谱，即这样：

2 锣鼓演奏的一般规律

打击乐演奏比较自由，在实际演奏中通常是在基本节奏、速度内自由变化，特别是鼓的敲击就更灵活些。这里举几种不同速度、节奏的打法：

慢速节奏的(如急急风的开头、收点)除大锣按记谱演奏外，而鼓、钹、小锣则均在正规拍子内，每拍(四

分音符)打一下。如：

鼓小锣大锣钹读法：X XX XX XX X :: X XX XX XX X ::
X 0X 0X XX X :: X XX XX XX X :: 光采光彩光光采光：

快速节奏的(如急急风的中间)除大锣每拍打一下外，鼓、钹、小锣每拍可打二下。如：

一般速度节奏的(如长锣)鼓的点子可演奏的密集些，每拍敲三下或四下，如或 | X X X XX X X X | 或亦可以三种混合使用如：像这样节奏 | X XX X | 偶尔用一、二小节可以，用多了显得单调。锣每拍一般打一下，钹、小锣一般每拍打两下。如：

小锣钹大锣 X XX XX XX XXX 除此以外，钹在熟练的基础上还可以按大锣的点子灵活见花。如：

锣钹 XXXXX XX X0 X0 X.....

另外还要注意，为了更富于变化，在演奏中钹、锣、小锣有时会休止，但鼓则常常是贯穿全曲，如遇小锣单独演奏时，鼓可击鼓边，以减少对小锣的干扰。

3 锣鼓演奏的指挥

掌鼓者是整个锣鼓演奏的指挥，由他来负责统一演奏的起、止和中间的变化。因此锣、钹、小锣等都必须注意掌鼓者的鼓棒和手势，随其鼓点或动作的示意而起、止变化。

起奏锣鼓的起奏通常由掌鼓者先单独敲鼓边领奏1-2小节，以示意小锣鼓队打什么点子，用什么速度和情绪。常用的领奏有如下四种：

变换及结束在演奏中为了求得有些变化使气氛更热闹些，常常变换锣鼓点子或者演奏到一定时候欲结束时，通常由掌鼓者以手势变化来指挥锣鼓队。

手势常用的有三种：

点：左手鼓棒成近似垂直状态，点在鼓面上右手敲击，以示短促低闷的声音(闷)。

擎：左手鼓棒擎起，表示即将变节奏(鼓点)其他演奏者视鼓的变化而随之改变，一齐演奏。

收：两条鼓棒点在鼓中心暗示，大家注意准备结束。

4 常用锣鼓点

在各种活动场合中所需要的一些非常热烈的锣鼓点子，如：“长锣”、“走马”、“秧歌”或“七字锣”、“急急风”等。现介绍如下：

基本点子：

长锣：秧歌点：

长短任意

.....

.....

锣鼓收点：

一般迎送锣鼓点“长锣”开始，可接“秧歌点”，也可接“走马”、“七字锣”等，然后收点。

第三章 中外名曲鉴赏

第一节 中外著名声乐作品介绍

1 《中华人民共和国国歌》

我国国歌，原名《义勇军进行曲》，是30年代进步影片《风云儿女》的主题歌。由田汉作词、聂耳作曲。影片由我国著名的电影艺术家夏衍根据田汉提供的故事

提纲编写成剧本,描写了 30 年代上海的知识分子如何在民族生死存亡的抗战年代,得到种种洗炼与改造,最终抛弃了都市生活及个人小圈子,冲出象牙之塔,投入了抗日战争的巨大洪流之中。这首歌曲出现在影片的开头与结尾,歌词正是电影中主人公诗人辛白华写的抗日长诗《万里长城》中的一节。这部影片问世时,正值全国人民面对日本军国主义的侵略行径,同仇敌忾之际,这首主题歌唱出了中国人民的爱国心声因而受到了全国人民的欢迎。当时的蒋介石政府,对日本帝国主义存在种种不切实际的幻想,采取了妥协策略,因而在国内迫害抗日爱国力量。词作者田汉刚写完电影故事即遭逮捕。他在被捕前,怀着满腔愤慨,将歌词写在包香烟的锡纸衬底上,秘传给剧作者夏衍,聂耳得知后,以巨大的热情主动要求为之谱曲。但不久,聂耳也因反动政权迫害而出国了,到日本后,聂耳完成了谱曲,寄回国内,这部作品得以随着影片与全国人民见了面。影片一上映,慷慨激昂的歌声立即传遍全国。在第二次世界大战期间,美国著名的黑人男低音歌唱家保尔·罗伯逊在世界各地演唱这首歌曲,以表示对中国人民抗日战争的支持。如今回顾这首歌曲诞生的经历,使人更加理解到“伟大的时代产生伟大的艺术作品”的道理。

这首歌曲的歌词如同散文,句子长短不等,最长的一句有 14 个字。聂耳巧妙地安排了 6 个长短不等的乐句为词谱曲,形成很有特色的自由体。全曲以号角式的音调为前奏,在第 6 小节的后半拍急切地响起了呐喊似的歌声:“起来!不愿做奴隶的人们!”当唱到“中华民族到了最危险的时候”一句时,连续两次出现了休止符,造成一种如闻警语的紧迫感。而后发出层层加强的三次吼

声：“起来！起来！起来！”。接着又再出现了歌曲前奏中的号角音调，并将歌词中的“冒着敌人的炮火，前进！”重复一次，然后在步步加强的“前进！”声中结束全歌，犹如百折不挠的亿万人民，迎着炮火，前仆后继，奋勇向前冲去。

这首歌在整个抗日战争时期及国内解放战争时期，对中华民族英雄儿女起了难以言表的巨大鼓舞作用。无数有为的青年唱着这首歌曲，投入了抗日与革命洪流。因而在1949年中华人民共和国成立前夕，中国人民政治协商会议第一届全体会议决议在国歌未正式制定前，以《义勇军进行曲》为国歌。虽然1978年3月5日第五届全国人民代表大会第一次会议修改了歌词，但在1982年12月4日第五届全国人民代表大会第五次会议又撤销了第一次会议的有关决定，并恢复了《义勇军进行曲》原歌词。至今，这首歌曲成为中华人民共和国尊严的象征，每个中国人民都应学会唱国歌，并热爱尊重国歌，以表达我们热爱祖国的心情。

2 《国际歌》

这首歌曲由法国的欧仁·鲍狄埃作词，比尔·狄盖特作曲，是一首流传全球，属于工人阶级的歌曲。

1871年3月18日，法国巴黎的工人举行了起义，推翻了卖国投敌的资产阶级政府，建立了人类历史上第一个由工人阶级掌握的政权——巴黎公社。但由于国内外的反动势力十分仇恨新生的无产阶级政权，因此组织了联合阵势，向巴黎公社进攻。由于公社诞生不久，力量仍显弱小，在与敌人展开了英勇搏斗以后，终于失败了。最后的二百余名公社社员全部壮烈牺牲于拉雪兹公墓，为全世界劳动人民谱写下了难以忘怀的、悲壮的史

诗。

革命诗人欧仁·鲍狄埃怀着满腔愤慨及对共产主义美好未来的坚定信念，写下了壮丽的诗篇——《国际歌》。鲍狄埃去世后，一位工人作曲家比尔·狄盖特用无比的热情为这首诗谱了曲，并交由“工人之声”合唱团在一次工人集会上演唱，激动人心的词曲使工人们深切感到它那巨大的冲击力与号召力，因而广泛流传开来，以致唱遍了全世界，鼓舞着亿万劳动人民为实现共产主义的崇高理想而不懈斗争着。

1931年，伟大的革命导师列宁为纪念欧仁·鲍狄埃逝世25周年时说：一个有觉悟的工人，不管他来到哪个国家，不管命运把他抛到哪里，不管他怎样感到自己是异邦人，言语不通，举目无亲，远离祖国，——他都可以凭《国际歌》的熟悉曲调，给自己找到同志和朋友。

今天，当我们唱起这首歌曲的主歌段时，就会深信“英特纳雄耐尔就一定要实现”。那进行曲的节奏，庄严的曲调，充满了坚定不移的英雄情感。

3 《阳光三叠》

这是一首为唐代诗人王维的七言绝句《送元二使安西》谱写的琴歌。因为原诗中有“渭城”和“阳光”二词，所以也有称“渭城曲”或“阳关曲”的。古代以古诗词入歌时，常用反复吟唱的叠唱方式，《阳光三叠》就是“阳光曲”叠唱了三次的意思。这与西洋音乐中回旋式的主题至少要反复出现三次，中间还有与插曲的形式相似。在唐代文籍中虽有关于此曲的文字记载，但却无从考证确切的曲谱。直至清末张鹤所编的《琴学入门》中才见到此曲。在每次原诗叠唱后，不但加入了新的词句，旋律也叠叠递进，富于变化，使其表达依依惜别之

情更为深化。我们现在演唱的《阳关三叠》就是在清代所传谱本的基础上润色加工而成，歌词较原词也有了较大的扩展。

诗人王维借送好友元二去边疆服役，离别劝酒歌咏之时，含蓄地表达了对唐王朝统治者好大喜功，扩大疆域，使中原人民满受“征戍”之苦的哀怨、愤慨之情。那时，许多征役去边疆的人，老死边疆，终身不能回归，诗人与友人沉重的心情在歌中表现得淋漓尽致。以第三叠的下半部分而言，诗人含泪劝酒咏唱：“美酒还未饮，心儿却已醉。载人的马车远去了，远去了……哪一天才能听到你回归的车轮声。这酒啊，还能斟上多少回就是再斟一次，也有尽时。可我的寸短芳心难以忘怀，无尽止的伤感啊。”使人听了不觉泪下。在结束时，诗人再三叮嘱挚友要将书信托鸿雁捎回，以解两地相思梦中情。

这首歌是降A大调，4/4拍，行板。王维的原诗三次出现时，旋律基本相当，却略有变化，使离情在变化的旋律中步步加浓，将原诗三次重叠咏唱时的后二个小节作比较就会有此感受。全曲尾声中出现了一声“唏嘘”，并一音一字缓缓唱出，更是委婉感人。这首歌曲已成为我国音乐舞台上，常被演唱的一首高雅的艺术歌曲。

4 《茉莉花》

《茉莉花》是一首流传于江苏的民歌——“江南小调”，这类小调民歌常常会在同一个曲调骨架的基础上形成多种变体，不同的变体又具有不同的地区的艺术风格，并运用不同的方言演唱，因而歌词也常常不同，各有特色。

最初，它叫《鲜花调》，用一个四乐句的单乐段，配有情节的唱词，反复十几遍曲调，咏唱《西厢记》中

张生与崔莺莺的爱情故事。但它不像原戏剧那样具有浓厚的文学性,而是巧妙地运用民间喜闻乐见并充满风趣、幽默感的隐喻来交代情节。在我们现在常唱的歌词中即可看到:以“鲜花”比喻崔莺莺,以“我”(赏花人)比喻张生,则把封建礼教的化身崔夫人比作“看花人”,穷书生张生如要想与贵族小姐崔莺莺自由恋爱并成亲,定为封建礼教所不容。江苏的这首《茉莉花》,流传最广,在我国各地的民间中,如江浙一带的“花灯调”,四川的“四川清音”中也常用它作为曲牌。它还被近代意大利著名歌剧大师普契尼移植到西洋歌剧《图兰朵》中去,作为剧中女主人公中国公主的一段咏叹调,可见其艺术魅力之大。

这首歌曲的曲调委婉细腻,节奏也较平稳、均衡,四个乐句正符“起、承、转、合”式结构。第一乐句又分二个小短句,曲调以进级方式赞美了茉莉花,第三句与第四句连成一气,衔接紧密,很难从中切断,音乐恰如其分地描述了“既想采花又怕挨骂”的心情,尾句与第二句的句尾一样,运用了切分节奏,给人以诙谐的感觉。

5 《小河淌水》

《小河淌水》是一首云南弥渡山歌(当地称为“调子”)。这类山歌中有很多是青年男女遥相歌咏,传递情意的。这首山歌的歌词运用咏景生情的手法,表现一位少女用歌声抒发对“阿哥”的思念之情,形象地将“阿哥”比作天上行走的月亮和地下悠悠流淌的小河,期望清风将歌声传送给阿哥,充满了亲切感却又含而不露。

全曲节奏舒缓、自由,曲调优美。首句先出现了一声带有延长符号的“哎”,是山歌中常用的启唤声,意在

引人注目。在第三句与第四句之间，又重复了三次“哥啊”，拉宽了唱腔，延长了腔幅，并随之将旋律上扬，使少女热情洋溢于声腔之中。全曲共 21 小节，篇幅不长，但重复出现延长符号，这种手法是云南弥渡山歌中常运用的，因而具有鲜明的地区风格。

这首山歌经润色加工后，于 50 年代，由歌唱家黄虹在全国各地演唱，并录制成唱片，受到全国人民，特别是青少年的喜爱。作曲家朱践耳取其旋律谱成钢琴曲，时乐蒙还将它改编为混声合唱曲。

6 《兰花花》

这是一首采用陕北民歌曲调“信天游”而谱写成的叙事民歌。叙述并赞美了一个勇敢反抗封建礼教的“叛逆”女性——兰花花。兰花花既美丽又聪明，并且敢爱、敢恨，但在旧社会封建主义的压力下，兰花花竟被强行嫁给一个如从坟堆里跑出来的“猴老子”，可是兰花花并没有屈服，咬牙切齿咒骂着封建旧礼教，勇敢地追求自己应得的幸福。“信天游”的曲调具有我国西北地区黄土高原艺术中开阔粗犷、坚定有力的特点，用以表现兰花花这一个勇敢女子的性格，十分贴切。

这是一首分段歌，一共四个乐句。常用的歌词是八段，叙述了较为完整的故事。每唱完一段歌词，有一个与最后两个乐句曲调相同的过门。歌曲第一个乐句的第一个音符就是全曲的最高音，而最低音却出现在全曲的最后一个音符，这正是一些叙事性小调、民歌的特色，还似乎预示故事并未结束，请听众还要聚精会神听下去。这首歌也如此，结尾是“悲剧”是“喜剧”并未交待，让人们去回味。

我国的著名的民歌歌唱家郭兰英、王昆以及许多青

年歌手都常常表演这首歌曲。

7 《牧歌》

这是一首流传于内蒙古自治区东部昭乌达盟的长调民歌。这首歌曲的歌词长短不一，运用了比兴手法，歌唱草原明朗开阔的景色，赞美了草原牧民的运动。歌曲一开始，如电影中摇动的长镜头。从蓝天白天下缓缓移动，看到碧绿草原上的羊群。歌中又把羊群比拟成斑斑白银。当唱到羊群“爱煞人”时，人们似乎看到在马背上歌唱着的牧民们那喜悦欢欣的笑容，真是充满了诗情画意。

这是一首十分典型的牧歌。二句一番一共只有四个乐句，节奏舒缓，节拍自由，音调高亢、悠长，每句结尾都有拖腔，使歌声能自由地在草原上流淌。这首歌曲的第二个乐句最低音是“3”，最高音是“6”，并围绕着“5”在高音区回旋，具有浓郁的抒情色情，而后二句又以“1”为中心围绕行进，正好是前二句下五度的自由模进，曲调展现了牧民热爱辽阔大草原的心情。

这首歌曲的旋律十分优美，虽然只有短短几句，但闻者无不为之动容，因而曾被著名作曲家瞿希贤改编为无伴奏合唱，沙汉昆也以其改编成小提琴独奏曲。

8 《在那遥远的地方》

这是著名老音乐家王洛宾根据西北地区的民歌曲调改编，并重新填词的一首歌曲。根据音乐家自己的介绍，这首歌曲诞生在1941年。该年春天，年方28岁的王洛宾随著名的电影艺术家郑君里去青海，参加一部影片的拍摄，在外景地，他遇见了一位担任群众演员的藏族姑娘卓玛。卓玛姑娘美丽大方，性格粗犷豪爽，使正当青年的音乐家不由产生了爱慕之心。他和姑娘一起在草原

上驰过马，一起清点进圈的羊群；在嬉戏中，卓玛轻轻用皮鞭抽打过他。不久卓玛离去了，但她的容貌与笑声却留在音乐家的记忆里。音乐家为了追寻美好的瞬间，欣然动笔，将美好的心情全都留在了歌词与曲调里。

这首歌曲节奏平缓，曲调围绕着“5”，自由地上下展开。在第二小节的“5”后，出现了一个“5 4”波音处理，很抒情地将第一句与第二句联系在一起，而在曲尾时，落在“7 · 6— | 6 ——”处，歌声虽停，情思未断，使人觉得回味无穷。

这首歌曲不但在中国大陆流传很广，即使在全世界、凡有华人居住的地区，都是流唱了几代人的歌曲。因而四五十年代时，美国著名歌唱家罗伯逊就曾经选择此歌，作为他独唱音乐会上的保留曲目，唱遍了五洲四海。历史悠久的法国巴黎音乐学院还将这首歌编入《东方音乐课程》的教材中，可见它的艺术价值。这是一首难得的，具有中国民族风格的艺术歌曲。

9 《半个月亮爬上来》

这一首由王洛宾根据新疆维吾尔族民歌曲调改编并作词的抒情歌曲。柔和优美的曲调，充满诗意的歌词，组合在一起，相得益彰。如与国外著名的小夜曲作品相比，大有异曲同工之妙，难怪青年人都很喜爱这首歌曲。

这首歌曲的音域不宽，而且全曲几乎就由同一个主题乐句稍加变化而成。全曲的主旋律总在一个八度音域内上下回旋进行，形成一条十分柔和、流畅的起伏线，正好以此来描述月色下的谧静、和平，抒发歌唱者对姑娘的一片柔情。只在合唱曲中第八小节后，才出现了向上进行的变化，呼唤姑娘把那纱窗“快打开”，加以衬词“依啦啦”，二次反复，意切情深，十分感人。

10 《教我如何不想他》

这首歌曲由刘半农(曾为北京大学教授)作词,赵元任(曾为清华大学教授)作曲。创作于1926年,至今已逾60年,仍受到广大听众的喜爱,这是因为歌曲作曲技巧高超,歌词诗意浓郁之故。

刘半农和赵元任都是我国著名的语言学家及教育家。歌词原载于刘半农的诗集《扬鞭集》。赵元任除了这首歌外,还写过其他一些著名的歌曲,如《卖布谣》《劳动歌》《听雨》《老天爷》和合唱曲《海韵》(徐志摩词)等,都很感人。

《教我如何不想他》这首歌反映了“五四”时代青年为挣脱封建礼教的桎梏,追求民主与个性解放的热情,歌曲通过对四季自然景色的变化,咏唱出向往、思恋之情。

赵元任在80年代曾回国探亲,受到中央领导同志及诸多国内各界知名人士的热烈欢迎,在相谈时人们不约而同的叙及《教我如何不想他》这首歌曲,他本人对如何欣赏这首歌曲发表了意见,这为我们深入欣赏与理解这首歌曲以及其他类似的歌曲起了很好的启发和提示作用,他说:“可以理解为一首爱情歌曲。但也可以理解得更宽一点。对一首歌曲人们是会有不同的理解。这首歌有思念祖国,怀旧的强烈情绪”。因为刘半农教授的这首诗是在旅居伦敦时写的。

这首歌的主调建立在具有中国音乐特色的五音阶基础上,反复出现的主题乐句“教我如何不想他”的旋律是由京剧中西皮原板的过门变化而来,致使全曲具有鲜明的民族风格。全曲由四大段组成,采用了分节变奏体,虽每段都在转调,后一句却都谱以 $2 \cdot 5 \mid 32612 \mid 1$

—”，使音乐层次清晰、丰富，主题都很突出，这种调式处理正是为加强歌曲的感染力而设计的。词与曲在情绪与情感上结合得天衣无缝，故成经典之作，至今仍是我国及全球华人社会的音乐会中常演出的曲目，有人誉之“抒情男高音的试金石”。

11 《渔光曲》

这首歌曲是1934年上映的优秀影片《渔光曲》（联华影业公司出品）的主题歌，由安娥作词，任光作曲。这部影片曾参加莫斯科国际电影节，并获得了荣誉奖，是我国电影艺术史第一部在国际上获奖的作品。在影片上映后，这首主题歌风靡全国，扬名海外，成为最有代表性的电影歌曲之一。人民音乐家聂耳当时曾在《一年来之中国音乐》（1934年）一文写道：“《渔光曲》一出，……其轰动的影响甚至成了后来的影片要配上音乐才能够卖座的一个潮流”，聂耳分析其原因时说，它的成功不是“偶然的侥幸”，是基于“内容的现实，节调的哀愁，曲调的组织化”和“配合着影片的现实题材”的缘故。

影片以现实主义的手法，描写了旧中国的贫苦渔民，身受层层剥削与压迫，饱含着血泪，顽强生活的悲惨故事，在影片中也侧面描述了民族资产阶级如何在帝国主义与官僚主义的压迫下，彻底破产，其中一些成员也沦为贫苦民众的经过。这部影片表现了鲜明的进步倾向，控诉与批判了压在中国人民头上的三座大山，而这首歌曲也以其朴实无华的歌词及柔婉深沉的曲调表现了穷苦渔民的苦难和对世道不公的控诉，与影片的情节相得益彰。

任光是一位既有才华，又具有革命热情的作曲家，为了写好这首歌曲，他曾亲身下渔村，体验渔民的艰苦

劳动与贫穷生活，从中寻找切身感受，以形象的音乐语言来表达自己的无限同情。他短短的一生中创作了许多优秀的作品，并从事革命工作，1941年，不幸牺牲于震惊中外的“皖南事变”中。安娥也是一位进步的女作家，她同样以富于诗韵，却又质朴的语言创作歌词以表达影片深刻的主题思想。这首歌曲诞生至今已60年了，但人们还经常在音乐舞台上听到许多歌唱家的演唱，是我国艺术歌曲中不可多得的珍品。

这首歌曲采用三部曲式，曲首与每段之间均有引子或过门，使各段之间自然过渡，紧密联系。各段的旋律虽然稍有不同，但变化不大，常用四度、五度、八度起伏，但速度平缓犹如渔舟在水面上摇曳浮动，加上凄楚、哀怨的基调，引人共鸣。这首歌虽然是G大调，但采用了五声音阶的宫调式，因而并未出现十分明亮的色彩。三个乐段都是方整形的“起、承、转、合”的四句体结构，而四句落音又为“2”“5”“6”“1”，具有鲜明的民族风格。难怪当年聂耳认为它是从《孟姜女》调的基础上发展而来。这首歌曲具有适中的音区和音域，曲调似口语叙述，歌词也好记，具有在群众中广为传唱的优点，正是它的成功之处。

12 《铁蹄下的歌女》

这首歌曲诞生于1935年，与《义勇军进行曲》一样，都是影片《风云儿女》的插曲，由许幸之作词，聂耳作曲。旧中国的歌女都是压在社会底层的“被侮辱与被损害者”，词作者对她们的痛苦生活与心态十分熟悉，并寄予深厚的同情。特别是聂耳曾在明月歌舞团工作过，并随团跑过码头（即“巡回演出”），所见所闻使他对献艺人的辛酸与凄苦有切身的体会，而这首歌曲又诞生在日

本帝国主义侵略中国之际，因而作品倾吐了“国事”与“吾身”双重的不平与愤慨。整个曲调与歌词在情绪上贴合得十分紧密，具有动人心弦、催人泪下的悲剧色彩。

歌曲共有三段。第一段开始就十分形象地描叙了歌女被迫卖唱的心情，前二句气息缓慢悠长，如无可奈何的悲叹；后二句立即出现了节奏紧凑的咏诵，个人的不幸遭遇与“国之将亡”交织一起，点出主题。然后出现了一个音阶下行的过门，引出了第二段，曲调却又由急向缓行进，道出了歌女“永远飘流”的苦楚。之后出现了逐步加强的上行的过门，引出的第三段则是呐喊似的歌唱，在逐步延长的节奏中，表达了歌女的愤懑与控诉。至此歌曲结束，但又似乎并没有完，引人去深思。歌曲中出现的装饰音与多次突然出现的休止符，都是为了更好地表达每一段歌词的具体内容，增强了歌曲的感染力。

这首歌是我国女歌唱家经常表演的曲目，也是引导青少年去理解旧社会被压迫人民苦难生活的形象化教材。

13 《长城谣》

这原是一部以抗日战争为主题的进步影片《关山万里》的插曲，由潘子农作词、刘雪庵作曲，作于1937年。在影片拍摄过程中，爆发了“八·一三”抗战，影片未能最后完成，但这一首歌曲却因其具有强烈的爱国主义色彩，并由女高音歌唱家周小燕录制成唱片，因而得以保留下来，并风行于大后方与抗日前线，流传到海外，成了一首很具影响的抗战歌曲。当时在国外，爱国华侨为了表达与祖国人民一道将抗战进行到底而集会时，常常含泪齐唱这首歌曲，以表达“国家兴亡，匹夫有责”的赤子心情。半个多世纪已经过去了，今天这首

歌曲仍然活跃在我国人民和海外华人中间，可见其生命力之强大。

这首歌曲的风格与民歌十分相近，虽然曲调起伏不大，节奏比较平缓，用五声音阶谱成，但却无任何缠绵之意。在演唱时给人深切与悲壮之感。歌曲采用单二部曲式，第一、二、四句的曲调基本一致，而第三句却采取曲调缓步推进的手法，在唱到“苦难当”时，曲调出现了高潮，表达了长城内外，被迫流亡的中国人民的愤慨与控诉。全曲结束在“四万万同胞心一条，新的长城万里长”时，演唱者常将最后几个音由“ ”改为“ ”，以表达“团结、奋战”的决心。

14 《松花江上》

这是由张寒晖作词作曲的极负盛誉的歌曲，创作于1936年秋。这首歌曲诞生在抗日战争初期，当时，日本军国主义已侵占了东北三省，蒋介石又采取了不抵抗政策，许许多多东北军将士携老扶幼以及流亡学生流落在关内各省，常常陷入饥寒交迫境地。张寒晖当时是西安第二中学的国文和音乐教师，身为共产党员的艺术教育工作者，面对众多流亡者在关内彷徨的惨象，不时听到他们痛苦的呼声及悲愤的控诉，心中十分不平，因而他决心以笔为武器，投身到抗日救国洪流中去。《松花江上》就是他创作的街头活报剧《流亡三部曲》中的一首插曲，由于它兼有抒情与叙事的特征，唱出不愿当亡国奴的人民的心声，因而歌曲诞生不久，立即传遍全国，歌唱的人与听歌的人常常一齐悲愤交加，痛哭流涕，可见歌曲真切感人至深。

歌曲采用了三部曲式结构，第一段共20小节，而后10小节是前10小节的反复。第一段曲调平稳、优美、

抒情，歌唱了富饶的家乡和可亲的双亲，为后面悲愤控诉作了铺垫。当唱到“衰老的爹娘”时，旋律线从“1·”滑到“1”，歌唱者的忧伤从这里表现出来。接着，第二乐段一下子出现了呼号的声音“九·一八”，“九·一八”，谁也忘不了这个悲惨的日子。这里的音乐处理，正如作者自己说的：“我把北方娘们在坟上哭丈夫，哭儿子的那种哭声写成《松花江上》的曲调了”。紧接着出现三呼“流浪”，流亡者的悲痛思乡之情表现得十分形象。在尾声中，作者又用哭腔呼号着“爹娘”，然后由全曲最高音处回环下降，又突然用大跳，自由延长，在既悲痛，又愤慨的曲调中，结束了全曲。而“什么时候，才能欢聚一堂”的问句给人以深思，给人以力量，给人以勇气，从而激起“万众一心，奋起抗日”的决心。

它是一首“不朽的、战斗性的悲歌，”是一首记载着伟大历史的艺术珍品。生活在和平时期的青年，可以从歌曲中回顾父兄前辈走过的艰难而光辉的历程。

15《游击队歌》

这是我国著名的作曲家、音乐教育家贺绿汀作词作曲的一首歌曲，作于1937年底。“八·一三”战争爆发后，贺绿汀参加了上海文化界救亡演剧一队，北上从事抗日救国的宣传活动。当年年底，作者住在山西临汾城郊的八路军办事处，出于对八路军抗日将士与太行山区游击队英雄的无限敬意，创作了这首歌曲，在一次总司令部高级将领会议的晚会上演出，受到热烈欢迎，而后就在敌后根据地流传起来。1938年，贺绿汀随救亡演剧一队去汉口，当时汉口正要为刚逝世的著名音乐家黄自先生举行悼念活动，贺绿汀又将这首歌曲改编成四部合唱，在纪念音乐会上演唱，获得成功，从此流传全国，

并经过历史的考验，直到今日还是一首深受全国人民喜爱的歌曲。

这是一首进行曲风格的歌曲，却很通俗，易记易唱。曲调流畅轻快，歌词生动活泼，充满了革命英雄主义和乐观主义情绪，很适宜在行军途中齐唱。在描写抗日战争的电影戏剧、歌舞中，常常会采用这首歌曲，烘托主题。周恩来总理生前就很喜爱这首歌曲，多次指挥众人齐唱，并建议在延安的革命烈士纪念馆里，陈列这首歌曲的曲谱。由此可见，这首歌曲的历史价值。

这首歌曲采用了再现的二部曲式，在第一大段中，它的节奏音型与行进中的军鼓鼓点相吻合：并配以豪迈的歌词，歌唱时使人觉得自己就行进在一群机灵勇敢、生龙活虎的游击健儿的队伍中。第三乐句，唱至“没有吃，没有穿，自有那敌人送上前”时，节奏又渐趋平缓、舒展，与前面的乐句形成了对比。游击队员的豪放、开朗跃于曲调与歌词之中，是一首适宜在青少年中推广的好歌。

16 《南泥湾》

这首歌曲诞生于 1943 年。由著名诗人贺敬之作词、马可作曲。1941 年，正是中国人民英勇抗击日本帝国主义侵略最艰巨的时期，陕甘宁边区的军民也经受着严峻的考验。为了稳定后方根据地，支援前方战士抗日，在毛泽东主席倡导下，党中央提出了开展“大生产运动”的号召。为了全面落实，由王震将军领导的八路军三五九旅，开进了原是荒草遍野、穷山秃岭的南泥湾，开荒种田，发展生产。经过三年奋战，南泥湾彻底改变了面貌，成为庄稼遍地、牛羊成群的陕北江南。延安鲁迅文艺学院的师生，深入生活，创作了一部秧歌剧《挑花篮》，

赞颂南泥湾战士的丰硕成果，并首先在三五九旅的劳动模范和英雄战士中进行了慰问演出。《南泥湾》就是这部秧歌剧中的主题歌，以其欢快、热情的优美旋律，表达了边区军民响应党中央的号召，不惧辛劳，团结奋战，建设新生活，支援前线抗战的豪迈心情。

这首歌曲由两个大乐段组成，前后两个乐段形成鲜明的对比。前半段以委婉、优美的曲调歌唱了南泥湾的新景色，“处处是江南”。而后半段从“好地方来好风光”开始，出现了欢快、喜悦的曲调，表达了对劳动模范和英雄战士的敬意。曲尾的一小节，采用了上行五度的甩腔，具有浓郁的歌舞曲色彩，使全首歌曲的形式与内容和谐的统一起来了。

这首歌曲虽已诞生了半个世纪，但至今仍然在人民中传唱。而著名歌唱家郭兰英演唱的这首歌曲更受到大家的欢迎，成为表现她演唱风格的代表曲目之一。

17 《保卫黄河》

这首歌曲选自《黄河大合唱》，这部大合唱由著名诗人光未然作词，由冼星海作曲，是中国人民的伟大音乐家冼星海最重要的和影响最大的一部代表作，正如《中国大百科全书》所说：《黄河大合唱》凝聚着冼星海的卓越才华和杰出创造性，被认为是一部反映中华民族解放运动的音乐史诗。

1938年冬天，光未然带领抗战演剧队，由陕西东渡黄河，去吕梁山抗日根据地，宣传抗日。次年春季，又西渡黄河回到延安，诗人亲眼看到黄河上的船夫与惊涛骇浪搏斗的情景，亲耳听到船夫们高亢、沉着的号子声，心情十分激动，因而写下了歌颂黄河的诗篇《黄河》。音乐家冼星海在除夕联欢晚会上听到诗人的朗诵，深受感

动，他感动诗中“有伟大的气魄，有技巧，有热情和真实，尤其有光明的前途。……它还充满美，充满写实、愤恨、悲壮的情绪，使一般没有渡过黄河的人和到过黄河的人，都有一种同感。歌词本身已尽情描写出数千年来的伟大黄河的历史了。”(冼星海语)于是，冼星海即以巨大的热情，仅用了六天时间，抱病完成了这部大合唱，这时正是1939年3月。后来，冼星海因病去苏联治疗，于1941年，又在异国他乡重新整理加工了这部巨作。

这部作品以黄河为象征，歌颂了中华民族的光辉历史和坚韧不拔的斗争精神，控诉了帝国主义侵略行径，赞颂了英雄的中华儿女保卫黄河、保卫家乡、保卫祖国的英雄气概，向全中国、全世界宣告了誓将民族解放斗争进行到底的决心。

全曲由《序曲》(纯器乐演奏)、《黄河船夫曲》(合唱)、《黄河颂》(男声独唱)、《黄河之水天上来》(配乐朗诵)、《黄水谣》(女声合唱)、《河边对口曲》(男声对唱、合唱)、《黄河怨》(女声独唱)、《保卫黄河》(齐唱、轮唱)和《怒吼吧!黄河吧》(合唱)等九个乐章组成。各个乐章又都具有相对的独立性。因而除大合唱经常完整地演出外，某些乐章也可独立演唱。这首《保卫黄河》不但可在舞台上演唱，也是最适宜在群众中推广传唱的一首革命传统歌曲。

这首歌曲成功地运用了“卡农”手法。这是一种纯以模仿手法构成的复调音乐形式，相隔一小节或数小节后，进入的各个声部自始至终在相同或不同的音高上唱同一旋律。我国群众歌曲中常常用这种手法来轮唱。在这首歌曲中，作曲家还采用了衬词“龙格、龙格、龙格龙”，独具群众喜闻乐见的民族风格。

18 《没有共产党就没有新中国》

这首歌曲由曹火星作词并作曲。1943年9月，当时蒋介石发表《中国之命运》一书，大言不惭地提出“没有中国国民党，那就没有了中国”的论调，引起了广大人民的不满。延安的《解放日报》发表社论《没有共产党就没有中国》，针锋相对，对蒋介石的种种反动行径，通过摆事实，说道理，进行了批驳。作者就创作了这首歌曲，配合正义斗争，唱出革命群众拥护中国共产党的心声。歌名原为《没有共产党就没有中国》，经毛泽东、周恩来两位领导人讨论，建议在“中国”两字前，加了一个“新”字，因而使其主题更为鲜明、准确。这首歌一唱就唱了半个世纪，至今仍是我国各族人民在举行盛大活动或集会时，常常咏唱的一首好歌。

这首歌曲的语言朴实，曲调流畅，易记易唱。全曲一共十个乐句，是一首单段歌曲。前两句节奏相同，开门见山唱出了主题。从第三句开始，列举中国共产党对人民、对革命的“好处”，节奏逐步加快，并渐渐进入短垛式的乐曲，唱词换句的呼吸号又设计在小节的最后半拍上，表现了激动的情绪，将歌曲推向高潮。最后两句又重复了二次“没有共产党就没有新中国”这一主题词，节奏趋缓，曲调为第一、二句的变化再现，结束坚定、有力。

19 《歌唱祖国》

这首歌曲由著名的老音乐家王莘作词、作曲，音乐家为了庆祝中华人民共和国诞生一周年，以无比的热情创作了这首歌曲。在1950年国庆节前，《人民日报》及全国各大报纸刊登了这首歌曲，向全国人民推荐，作为祝贺年轻的共和国生日的献礼。这是新中国成立后第一

首全面赞颂祖国的歌曲，表现了刚刚获得解放的中国人民的豪迈气势，记录了人民共和国朝气蓬勃、蒸蒸日上的崭新面貌。

这首歌曲分主歌与副歌两部分。全曲有四小节的前奏，然后以副歌开始，旋律表现了充满信心、开朗豪迈的情绪，伴随着队伍进行的节奏；如听到亿万中国人民整齐、坚定的前进步伐声。主歌共有三段歌词，淋漓尽致地歌唱了祖国的大好河山、勤劳勇敢的人民大众、伟大的领袖、茁壮成长的共和国。主歌的长度与副歌相似，无论节奏与曲调都表达了自豪感。这是一首艺术性与思想性兼佳的颂歌。由于中央人民广播电台选用它作全国新闻与报纸摘要节目联播的开始曲，因而我们每天都可以听到这雄伟的歌声。

20 《乌苏里船歌》

这是一首根据生活在黑龙江省，以狩猎，捕鱼为生的赫哲族的渔歌素材创作的歌曲。原由胡小石作词，汪云才作曲，创作于 60 年代。我国歌唱家郭颂第一个将这首歌带上音乐舞台，在演出中，郭颂又进行了细致的润色与加工。这首歌的歌词与旋律具有浓郁的民族与地方风格，并通过歌唱家别致、出色的演唱，果然一炮打火，从此流传全国，成了一首受全国人民喜爱的，具有民歌风的艺术歌曲。

歌曲的起始有一段短短的前奏，从“5”的颤音开始，向上行进，又向下缓缓跌回到“5”音，似乎是远处传来的水波声和渔舟摇桨击水声。而后引出了渔民欢快的有呼有应的歌声，好像他们正在互递信息，或是面对大自然，发出内心的情语。这一段虽有唱声，却无实词，有时强时弱、时呼时答中，产生了悠扬迷人的起伏感。而

后歌曲进入了第二段，唱出了乌苏里江与大顶子山的壮丽景色，抒发了赫哲人民热爱劳动、盼望丰收的情感。歌曲最后又再现了第一段有呼唱、有回声的旋律，并且渐渐减弱，停止在稳定的音型上，像泛舟的渔民，渐渐远去了。

这首歌曲不但在国内深受欢迎，而且被联合国教科文组织选入《亚太歌曲集》，赠送给在亚太地区的联合国会员国，这首优秀的歌曲便在各国外传播。

21 《唱支山歌给党听》

1963年，《人民日报》发表了毛泽东同志“向雷锋同志学习”的题词后，全国掀起了学习雷锋的热潮。在这个热潮中，出现了许多有关这一主题的文艺作品。作曲家朱践耳从发表的《雷锋日记》中见到了雷锋同志生前摘抄的一首短诗，十分形象地表达了一个年轻的人民战士，把党比作母亲，不时向她倾吐心声的朴实而深厚的感情。作曲家即以山歌的形式，为这首短诗谱了曲，并且成为一首歌颂中国共产党的优秀艺术歌曲。

这首歌曲的歌词只有八句。作曲家采用带再现的三部曲式——即：“ABA”形式谱曲。A段具有很浓厚的抒情色彩，表达了战士对党的热爱。在A段结束后，出现了四小节的间奏，过渡到“忆苦思甜”的情绪中去。B段的曲调与A段形成鲜明的对比，时而泣诉，时而愤慨，将一个青年战士在旧社会历尽苦难，解放后决心跟着共产党，将革命进行到底的信心表达得十分坚定、有力，而在20余小节的B段中，调式、节奏与速度都随着歌词的内容不断改变，产生了十分强烈的戏剧性效果，使歌唱者与聆听者都会产生激动的情绪。然后又出现了一个七小节的间奏，为A段的再现起了很好的过渡作用。然

后歌曲重新转入抒情的气氛，旋律逐步扩充，把音乐重新推向高潮，强调了中心思想。最后一段歌词由“5”缓缓向上行进八度，在十分明朗热情的效果中结束全曲。

22 《我的祖国》

这是50年代的优秀影片《上甘岭》中的插曲。由我国著名的词作家乔羽作词，著名的作曲家刘炽作曲。《上甘岭》是一部描写中国人民志愿军在抗美援朝的伟大战斗中英勇不屈的故事片，曾激励过全国军民，至今仍是一部宣扬爱国主义精神的好影片。这部影片经常出现在银幕和电视荧屏上，教育着生活在和平年代的青少年。歌曲通过优美、抒情的歌词与旋律，表达了中国人民志愿军战士“抗美援朝，保家卫国”的赤胆忠心，在影片中起了“画龙点睛”的作用。影片演出后，这首歌曲唱遍了福州大地，并鼓舞了海外的中华儿女。正如影片导演当年要求的那样，《我的祖国》成了一首“不被人遗忘的歌”。

这首歌曲由主歌与副歌两部分组成，前奏和过门用的就是副歌的后两句的曲调。作曲家在谱曲时既注意了我国民间音乐的传统，又注入了时代的特征。歌声开始的第一小节，就出现了八度跳进，第三、四小节趋向平缓，而后几小节又出现了多度跳进音型，在这些起伏较大的波浪旋律中，抒发了强烈的感情。前面的九小节是由女高音领唱的，曾被称为我国现代歌曲中最动听的音乐主题之一。

而后，出现了合唱部分，以四度音调“5”——“1.”为主，节奏又十分开阔、豪放，表达了对祖国的挚情厚爱。而作曲家在上一部分，还运用了七级下落的音型“5—6.”及“2—3”，与前面独唱部分的跳进相呼应。在统

一中，又表现了对立，不断冲击人们的感情，令人久闻不厌。这首歌最初就是我国著名歌唱家郭兰英为电影配音的，至今仍是她的受广大人民欢迎的保留曲目之一，凡逢重大节日，全国人民都会在广播、电视节目中听到这首歌曲。

23 《我爱你，中国》

这是一部 70 年代的影片《海外赤子》的插曲。虽然这部影片现在已经很少在银幕上出现，但是这一首抒情的女调音独唱曲却在全国人民心中深深地扎下了根，我们经常可以在音乐舞台上、广播与电视节目中听到它。它的旋律具有鲜明的民族风格，又将外国艺术歌曲的特色融于其内，具有很强的艺术魅力，歌词强烈地表达了海外华人热爱祖国的赤子心情，因而成为一首艺术性与思想性均强的好歌。

这首歌曲由三部分组成。“百灵鸟从蓝天飞过，我爱你，中国”这一句的旋律舒缓，节奏也比较自由，从“5”到“2·”的音域显得很宽广，如一个引子，将人们引到辽阔的想象空间。

中间一段是主题段，歌词与曲调尽量体现了歌颂与赞美的色彩，突出了“中国”的“可爱”。

第三部分是尾声，用拖腔较长，起伏较大的“啊”来表达对祖国的思念与眷恋，接着出现了有力的结尾，以三连音配以“我要把”三个字表现出坚定的情绪，并逐渐将全曲推向高潮，在加以延长号的“1·”中结束。

24 民族歌剧《白毛女》选曲《北风吹》《十里风雪一片白》《扎红头绳》

《白毛女》创作于 1945 年。由马可、张鲁、翟维、焕之、向隅、陈紫、刘炽作曲。延安鲁迅文艺学院集体

作词，贺敬之、丁颜执笔。该年四月，为庆祝中国共产党第七次代表大会作首次演出，获得成功。后在延安连续演出三十余场，观众十分热烈，由于歌剧在艺术形式与主题内容方面的完美统一，因而在国内解放战争期间，成了对人民解放军战士及广大群众进行革命教育的艺术“教材”。中华人民共和国成立后，对该剧又作了一次较大的修改与加工，不断在国内上演。1951年荣获斯大林文学奖二等奖。

歌剧的故事取材于晋察冀边区的民间传说。写恶霸地主黄世仁逼死了佃户杨白劳，霸占了他的女儿喜儿，后来又企图将她卖掉，喜儿在女仆张二婶的帮助下，逃出虎口，避入深山野林，苦熬数年，全身毛发变白，被附近村民误认为“白毛仙姑”，喜儿心藏深切的仇恨，坚强地活了下来。后来，八路军解放了该地区，喜儿原来的男友大春已当上了部队战士，在山洞中，大春救出了喜儿，并发动群众，清算了黄世仁的罪恶。喜儿和乡亲们报了仇，翻了身，过上了幸福生活。

《白毛女》是在新秧歌运动和秧歌剧创作已取得丰富经验的基础上产生的。它深深地扎根于我国民间音乐的基础上，又吸取与借鉴了西洋歌剧的一些精华，使之“洋为中用”。因而这部歌剧的诞生对我国的民族歌剧以后的发展，提供了极好的经验。

这部歌剧对不同人物的性格以及在剧情的发展中的变化，选取各种民歌曲调作为各个主导主题的基础，使之形象鲜明，具有极强的戏剧性效果。例如刻画喜儿性格的音乐主题主要来自河北民歌《小白菜》和《青阳传》，根据剧情的需要，有所变化与发展，我们从《北风吹》一段中就可感觉到。而杨白劳躲债回家路上唱的一段《十

里风雪一片白》，又取材于山西民歌《拣麦根》，以表现杨白劳沉重、悲愤的心情。

这部歌剧曾于 50 年代拍摄成故事影片在全国放映，影片中将歌剧中的主要音乐与唱段都保留了下来。60 年代又改编成芭蕾舞剧，舞剧音乐同样也取材于原歌剧。70 年代，作曲家朱践耳、施咏康又根据歌剧与舞剧中的音乐主题，改编成《白毛女》弦乐四重奏。由此可见《白毛女》原歌剧音乐的影响之大。

25 歌剧《江姐》选曲《红梅赞》

歌剧《江姐》是根据长篇小说《红岩》改编的民族歌剧，由羊鸣、姜春阳、金砂作曲，阎肃编剧，中国人民解放军空政文工团歌剧团于 1964 年首演于北京。

这部歌剧以真人真事为依据，写全国解放前夕，中共地下党员江雪琴肩负中共四川省委交付的重要使命，离别重庆，奔赴川北。途中突闻丈夫——华莹山游击队政委彭松涛同志牺牲，十分悲痛，但为了革命事业，仍然投入对敌斗争。后来由于叛徒甫志高的出卖，不幸被捕。江姐关押于渣滓洞集中营内，面对敌人的利诱与酷刑，大义凛然，最后在重庆即将解放的前夕，英勇就义。

歌剧的音乐具有浓醇的民族风格，以四川民歌与四川的戏曲、曲艺音乐为基础，并揉合了越剧、婺剧、京剧等音乐语言，以刻画不同人物的性格特征。

《红梅赞》是贯穿全剧的主题歌，并以它作为江姐的英雄形象的象征。但在剧情发展的不同阶段，音乐又恰到好处地加以发展与变化。这首主题歌明显具有川剧与越剧的音乐特色。以川剧的高亢与越剧柔美来表现江姐坚定勇敢和追求美好未来的性格。这首歌曲采用了再现的单两段体结构。第一段开始就出现了八度的大跳进，

将英雄如雪中红梅屹立的形象树了起来。在第二段中，为表现歌词“红梅花儿开，朵朵放光彩”，曲调一直在高音区回旋，十分光辉嘹亮。歌曲的最后是第一段略有变化的再现，完美地结束了全曲。三十年来，这首歌曲以其特殊的艺术魅力流传在音乐舞台上与人民群众之中。

26 京剧《智取威虎山》选段《甘洒热血写春秋》

京剧是我国戏曲艺术中最大的剧种(以流传的地域广度与喜爱的观众数计)。它大约已有二百年历史。据记载清乾隆 55 年，即 1790 年起，四大徽班——“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”陆续进入北京演出，并与来自湖北的汉剧逐渐合流，在演变中又受昆腔、秦腔的影响，经过融合，形成了多腔体的戏曲艺术——京剧。它以西皮腔与二黄腔为主，俗称“皮黄”。它们各自具有不同的感情色彩。西皮比较明朗、流畅，带有欢快兴奋的特色，常用以表现高昂、激动、热烈、欣喜等情绪，而二黄则比较深沉、凝重，用以表现思考、回忆、感叹、悲愤等情绪。此外，京剧中也常插入一些昆腔，还有如南梆子、四平调、高拨子等腔调。

京剧中歌唱时有乐队伴奏。俗称的“文场”，主要的伴奏乐器是京胡、京二胡、月琴和三弦，有些也会引入唢呐和笛子。打击乐器主要是鼓板、大锣、小锣和铙钹等，主要用于“武场”。

京剧的剧目极为丰富，据统计在千种以上，大部分是表现历史故事的传统剧目。自 60 年代以来，又产生了反映现代生活的剧目，如《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》等。

《甘洒热血写春秋》选自现代京剧《智取威虎山》第六场，是戏中的主人公，人民解放军中的侦察英雄杨

子荣的一段唱，唱腔采用“西皮·快二六”，在速度较快的板式中，四句唱词，一气呵成，淋漓尽致的表现了英雄杨子荣的豪迈气概，并在威武爽朗的笑声中结束了唱段。

27 越剧《梁山伯与祝英台》选段《十八相送》

越剧是我国戏曲艺术中，以流行地域的广度与喜爱的观众计数是仅次于京剧的第二大剧种。它是从浙江东北部的山歌基础上发展而来的，已有 80 余年历史，浙江嵊县被认为是“越剧的故乡”。最初，只是在农闲时演出以反映生产活动和生活琐事的二人对唱，如《箍桶记》《童养媳回娘家》等等。因为只用绰板或扁形小鼓压拍打花点伴奏，因而称之“的笃班”。后来转入上海，剧目与曲调逐步丰富，并采用了乐器伴奏。至三四十年代，已发展成为成熟的剧种，并从上海辐射至各地。建国后，在党中央和中央人民政府的关怀中，发展迅速，据统计，至 60 年代中期，全国的专业越剧团已达二百八十余个。自从彩色影片《梁山伯与祝英台》拍摄后，不但在国内拥有大量爱好者，在国外又为我国的民族民间艺术博得了荣誉。

越剧音乐属于板腔变化体。主要唱腔是：四二腔（二胡定弦改为“6”、“3”）、尺调腔（二胡定弦改为“5”、“2”）及其反调。曲调优美、柔婉，以演出民间神话传说与爱情故事著称。

《梁山伯与祝英台》是越剧中最具代表性的剧目之一，《十八相送》一段具有浓厚的喜剧色彩。是表现梁、祝二人学业已完，梁山伯送祝英台回家时，女扮男装的祝英台以暗喻向梁山伯表达爱慕之情的一段歌唱。曲调欢快、活泼，唱词生动、俏皮，将少女祝英台追求爱情

的纯真与大胆，梁山伯的憨厚、直爽表现得恰如其分。现将部分唱词介绍如下，从中可见它具有我国优秀民间文学的绚丽色彩。

(唱词)

合唱：三载同窗情如海，山伯难舍祝英台，相依相伴送下山，又向钱塘道上来。

英台：书房门前一枝梅，树上鸟儿对打对，喜鹊满树喳喳叫，向你梁兄报喜来。

山伯：弟兄两人出门来，门前喜鹊成双对，从来喜鹊报喜信，恭喜贤弟一路平安把家归。

英台：出了城，过了关，但只见山上樵夫将柴砍。

山伯：起早落夜多辛苦，打柴度日也艰难。

英台：他为何人把柴砍，他为那个送下山

山伯：他为妻儿把柴砍，我为你贤弟送下山。

英台：过了一山又一山，

山伯：前面到了凤凰山。

英台：凤凰山上百花开，

山伯：缺少芍药共牡丹。

英台：梁兄若是爱牡丹，与我一同把家还，我家有枝好牡丹，梁兄要摘也不难。

山伯：你家牡丹虽然好，可惜是路远迢迢怎么攀！

英台：青青荷叶清水塘，鸳鸯成对又成双。梁兄啊，英台若是女红妆，梁兄愿不愿配鸳鸯

山伯：配鸳鸯，可惜你英台不是女红妆！

银心：前面到了一条河，

四九：飘过一对大白鹅。

英台：雄的就在前面走，雌的后面叫哥哥。

山伯：不见有鹅来开口，哪有雌鹅叫雄鹅！

英台：你不见雌鹅对你微微笑，他笑你梁兄真像呆头鹅！

山伯：既然我是呆头鹅，从今后你莫叫我梁哥哥。

银山：眼前一条独木桥，

英台：我心又慌来胆又小。

山伯：愚兄扶你过桥去，

英台：你我好一比牛郎织女渡鹊桥。

合唱：过了河滩又一庄，庄内黄犬叫汪汪。

英台：不咬前面男子汉，偏咬后面女红妆。

山伯：贤弟说话太荒唐，此地那有女红妆，放大胆子莫惊慌，愚兄打犬你过庄。

英台：眼前原有一口井，不知道井水有多深

山伯：井水深浅不关紧，你我赶路最要紧。

英台：你看井底两个影，一男一女笑盈盈。

山伯：愚兄明明是男子汉，你为何将我比女人！离了井来又一堂，前面到了观音堂。观音堂，观音堂，送子观音坐上方。

英台：观音大士媒来做，我与你梁兄来拜堂。

山伯：贤弟越说越荒唐，两个男子怎拜堂

合唱：离了古庙往前走，

银心：但见过来一头牛。

四九：牧童骑在牛背上，

银心：唱起山歌解忧愁。

英台：只可惜对牛弹琴牛不懂，可叹梁兄笨如牛。

山伯：非是愚兄动了怒，谁教你比来比去比着我！

英台：请梁兄莫动火，小弟赔罪来认错。多承梁兄情义深，登山涉水送我行，常言道送君千里终须别，请梁兄就此留步转回程。

山伯：与贤弟草桥结拜情义深，让愚兄再送你到长亭。

合唱：十八里相送到长亭。

(根据范瑞娟、傅全香演出本记词)

28 弹词开篇《蝶恋花—答李淑一》

这是由著名的苏州弹词艺人赵开生为毛泽东所写的同曲牌的词谱曲而成。弹词用苏州方言说唱，是在江苏、浙江、上海一带很具影响的主要曲种。它在形成与发展的过程中，博采各种艺术之长，奠定了深厚的艺术基础，形成了“说、噱、弹、唱”融于一体的艺术手段。弹唱时的三弦、琵琶、秦琴为主要乐器。演唱时自弹自唱，如有二人(俗称“双档”)或二人以上合作演出。当一人独唱时，他人还要为之伴奏，烘托情绪，极具韵味。

由于弹词成长于风光绮丽的江南水乡，又以嗲呢吴侬细语演唱，因此独具细腻委婉的风格，听起来娓娓动人，在表现才子佳人与悲欢离合的爱情故事时，最能动人心弦，但同样也有《林冲夜奔》一类苍劲有力的优秀曲目。

所谓“开篇”，是指正段开始以前所唱的一个短段，原为艺人定场、试嗓之用，但逐渐发展成文学与音乐艺术性都强的小段。开篇的内容、文字与曲调都在不断提高，成为一种独立演唱的节目。赵开生谱曲的这首毛泽东诗词就是一次创新。在1958年《上海之春》音乐会上演出后，获得很大成功，以后流传全国，甚至出现了以交响乐队伴奏，合唱队伴唱，使弹词与西洋音乐结合。

29 京韵大鼓《重整河山待后生》

这是根据老舍的小说《四世同堂》改编的同名电视连续剧的主题曲，由林汝为作词，雷振邦、温中甲、雷

蓄根据京韵大鼓的曲调编谱。京韵大鼓是我国北方地区具有代表性的曲艺品种之一，因为纯以京音为主，所以又叫“京音大鼓”，流行于京、津及华北、东北各省。它是在木板大鼓的基础上与清音子弟相结合，并不断吸收京剧、梆子及其他说唱艺术发展而成的。它以演唱短篇故事与写景抒情的小段为主。

京韵大鼓在演唱时是一人站唱，并自击鼓、板以司节奏。伴奏乐器以三弦、四胡为主，唱腔为上下句结构的板式变化体。板式可分为慢板与紧板两种。它采用的常见腔调有：平腔、挑腔、落腔、甩腔、长腔等。

本曲的第一句就用了挑腔(又称高腔)，它是在平腔的基础上扩展句幅和音域形成的，用在作为开篇的句首，是传统形式，一下子就将听众引入演唱中。而在整首曲调的最后，又用了甩腔，由上下两句组成，上句形成拉腔，下句一甩，形成耐人寻味的结尾。

30 《欢乐颂》

这是一首合唱曲，选自贝多芬的《d 小调第九交响曲》，因为在这首交响曲的第四乐章中，出现了大合唱《欢乐颂》，所以也称《合唱交响曲》。贝多芬生于 1770 年，死于 1827 年，是德国最伟大的作曲家，被世人尊为“乐圣”。他既继承了维也纳古典主义的精华，又开创了浪漫主义的先河。他不但为人类创作了众多不朽的音乐艺术巨篇，又为后人树立了一个刚毅、坚定、不惧强权、追求真理，以艺术体现“真、善、美”的伟大人格形象。他的一生很不幸，终身未婚，过着贫困的生活。30 余岁就耳聋了，但他从不悲观、颓废，而是始终顽强地坚持了自己艺术创作。许多辉煌的作品写于全聋时期。在他的作品中，总是给人以信心与勇气，充满了奋斗向上的

精神，正如评论家所言：“通过斗争，达到胜利”这八个字可说是贝多芬的创作思想的概括。

《合唱交响曲》始作于 1817 年，1823 年完成，1824 年 5 月在维也纳首演，曲终后，音乐厅内爆发出雷鸣般的鼓掌声与喝彩声，甚至超过了皇室成员出场时的热烈程度。合唱《欢乐颂》是根据大诗人席勒的诗谱成的。在交响曲中加入人声，也是交响曲史上的一个创举，以后曾有许多音乐家采用了这种手法，但都没有超过贝多芬的高度。在交响曲的第四乐章中，作者运用合唱、重唱、独唱、乐队等多种形式，表现了作者“亿万人民拥抱起来”，“四海之内皆兄弟”的美好理想。在十分辉煌的巨响中结束了乐曲。后来，另一著名的音乐家柏辽兹评说《欢乐颂》时道：“贝多芬完成了这部巨著可以死而无憾，可以对自己说‘现在让死神来临吧，因为我的任务已经完成了。’”真是极高的评价。

我们在这里欣赏与学唱的《欢乐颂》即是第四乐章中最辉煌的音乐主题。

31 《乘着歌声的翅膀》

这是德国著名的浪漫乐派作曲家门德尔松(1809—1847 年)的作品。1834 年作曲家完成了他作品第三十四号的六首歌曲。《乘着歌声的翅膀》是六首歌曲中的第二首。

这首歌采用了著名诗人海涅的一首抒情诗作歌词。原诗为六段，歌曲将每两段并为一段，连续反复了三次，分为节歌的形式。歌曲的前半部不时出现六度上行跳进和六度、七度的下行跌落，如同自由的小鸟，在空中上下翻腾飞翔，充满了幻想的情绪。经过二次移调，在柔和、平稳的旋律中结束歌曲，使人觉得整个歌曲轻盈、

流畅。

作曲家门德尔松除了为我们留下了许多优秀的作品，如《仲夏夜之梦序曲》、钢琴曲集《无词歌》、《e 小调小提琴协奏曲》等器乐作品及五十余合唱曲、八十余首歌曲，他还为发展人类的音乐艺术作出了贡献。其一，正是由于他的发掘，推荐与倡导；巴赫，这位曾被历史遗忘的伟大作曲家在他过世以后的八十年，才被门德尔松重新推上了音乐舞台，许多音乐精品才得以与世人见面。其二，门德尔松十分重视音乐教育，他曾与舒曼等著名音乐家一起，创办了德国莱比锡音乐学院，至今仍是誉满全球的音乐学府。培养出许许多多作曲家，演奏(唱)家及音乐评论家、门德尔松也垂青于人类音乐史。

32 《小夜曲》

“小夜曲”是起源于欧洲中世纪的一种爱情歌曲，因常常于黄昏或夜晚在户外演唱，与“晨歌”相对，故称“小夜曲”。最初风行于西班牙与意大利，歌曲常用吉他或曼陀林伴奏。19 世纪后期欧洲浪漫主义作家，以抒情格调写作短小的抒情器乐作品，也称“小夜曲”，因为它成为一种音乐体裁。

这一首是奥地利著名音乐家舒伯特(1797—1828 年)创作的艺术歌曲，流传甚广。舒伯特一生贫寒，生命短促，只活了 31 岁，但却留下了十四部歌剧，九部交响曲，一百多首合唱曲，以及大量的艺术歌曲、钢琴曲、重奏曲。由于他在艺术歌曲的发展中，从体裁上与技巧上都有许多创新与贡献，并使钢琴与歌声融为一体，因而被世人称为“歌曲大王”。

舒伯特这首《小夜曲》完成于临终之年，被收录在歌曲集《天鹅之歌》中。在欧洲的传说中有这样的记载：

天鹅很少啼鸣，但在临终前，总会作一次动人的长鸣。所以人们把音乐家临终前完成的歌曲集，称之为真正的《天鹅之歌》。在《天鹅之歌》集中，共有十四首歌曲，却以这首《小夜曲》最为动人，无论词与曲都充满了柔情挚爱，绝无怅惘，悲叹的情绪，可见音乐家终身在追求着美好未来。

曲首由钢琴模拟六弦琴效果，引出飘逸的歌声，三连音接长音的节奏型配合着向上跳进的音型，表达了爱的倾诉。第一段与第二段歌词采用同一旋律，至第三段则由 d 小调转入 D 大调，符点音符和上行的旋律，使情绪逐渐激动，并形成高潮，然后又渐渐隐去，令人寻味。全曲非常注重钢琴与歌声的呼应，钢琴有时似乎是歌声的回声，有时又模仿歌唱，两者交织一起，增强了色彩，融合得十分精巧。这是在我国独唱音乐会上常听到的优秀曲目之一。

33 《母亲教我的歌》

这是捷克作曲家德沃夏克(1841 年—1904 年)创作的一首声乐曲，收集在作者的《吉普赛之歌》歌曲集中。这本歌曲集一共有七首歌曲，《母亲教我的歌》列第四名，是整个歌曲集中流传最广的一首精品。

德沃夏克是一位将捷克民族民间音乐与西欧古典音乐紧密揉合在一起的著名作曲家与音乐教育家。他不但在捷克当过音乐学院的教授与院长，也曾受聘于美国纽约国民音乐学院，担任院长。他一生中创作的优秀的音乐作品甚多，各种主要体裁都采用过，凡交响曲，交响音乐，协奏曲，歌剧，室内乐，声乐曲，无所不能，不乏传世名作。最负盛名的如《e 小调第九(自新大陆)交响曲》《b 小调大提琴协奏曲》《斯拉夫舞曲》十六首及

歌剧《水仙女》等。《e 小调第九(自新大陆)交响曲》中第二乐章的一段主题旋律，曾被人谱上歌词，以《念故乡》为歌名，它不但在欧美广泛传唱，在我国也是脍炙人口的。

《母亲教我的歌》采用了波希米亚抒情诗人阿多尔夫·梅杜克的短诗作歌词，充满了思念母亲的深厚情感。歌曲篇幅不长，曲调在行板的速度上缓缓流淌，似乎孩子正躺在母亲摆动的臂弯之中。歌曲第一段的开始几小节，上行跳进的音程和切分节奏，增强了起伏感。第二段虽然再现了第一段的旋律，但却加进了装饰性变化。最后的乐句与第一段相比变化较大，连绵不断，高潮后转入哀婉的旋律，在略带辛酸的伤感中结束了全曲。

这首歌曲的旋律十分精巧、优美，因而它被改编成各种形式的器乐曲。

34 《马赛曲》

这首歌诞生在 18 世纪 80 年代，法国资产阶级民主革命的高潮中。当时，法国的独裁君主路易十六勾结普鲁士和奥地利的反动政权武装镇压巴黎的革命人民。在十分紧要的时刻，马赛港的一批革命志士赶到巴黎，支援了巴黎的革命力量，并且将这首马赛革命人民的战歌带到巴黎，唱遍了全国。

这首歌是一位自愿投入革命行列，出身贵族的工程师鲁热·德·里勒怀着强烈的爱国热情创作的。它表达了法国人民争取民主，反对封建暴政的坚强意志，在革命的关键时刻鼓舞了人民大众的革命热情，因此成为革命群众歌曲中的一首经典作品，后来被定为法国国歌。

在巴黎公社时期，无产阶级战士也曾用过这首歌曲的曲调，稍加改词，使之成为《公社的马赛曲》，起过积

极的作用。直至《国际歌》诞生并广泛流传后,《马赛曲》才被《国际歌》取代,从此《国际歌》成为无产阶级为争取共产主义早日实现的战歌,但是历史决不会忘记《马赛曲》的价值。

35 《跳蚤之歌》

《跳蚤之歌》是德国大诗人歌德为诗剧《浮士德》中的人物——魔鬼梅菲斯托所写的饮酒时的诗词,歌德借魔鬼之口,讲了一个皇帝饲养跳蚤的荒诞故事来讽刺当时的德国王公豢养宠臣,欺压人民。由于原词具有很强的现实意义与批判性,因而贝多芬在1809年曾为它谱了曲,后来德国作曲家里拉和法国作曲家柏辽兹也都为它谱过曲,但这些歌曲都是“分节歌”,直至1879年,俄国作曲家穆索尔斯基为它谱写了一首完整的通谱艺术歌曲,成为最受音乐爱好者欢迎的《跳蚤之歌》。

穆索尔斯基(1839—1881年)曾为俄罗斯民族音乐的发展做出了很大贡献。他写作的歌剧《鲍里斯·戈东诺夫》,管弦乐《荒山之夜》、钢琴组曲《展览会上的图画》等等,都享有盛名。它在这首歌曲中用了俄罗斯民歌中常见的小调式,曲调十分生动而形象,在钢琴伴奏中常常出现模拟跳蚤弹跳的音型。歌曲的曲调共分三部分,每一部分结束时,就会出现短促诙谐似的音符,重复“跳蚤”这个词,并加以歌唱性的笑声。最后唱到“我们一定捏死它”时,在充满了对“跳蚤”的蔑视,取得胜利的爽朗大笑声中结束歌曲。

演唱这首歌曲的演员需要对这首歌曲所包含的内涵有深刻的理解,并且要有高超的技巧才能完美的表现它,这是一首至今仍在全世界声乐音乐会上出现的经典作品。

36 《我的太阳》

这首歌曲意大利作曲家卡普阿(1864—1917)作于1898年。在当年举行的意大利那波里音乐节上首次演出。由于他清晰、欢悦的风格,一出现就受到热烈欢迎,并很快流传出去。经过近百年的考验,现在已成为全世界声乐舞台上演出频率非常高的一首艺术歌曲。例如被称为“高音C之王”的男高音歌唱家帕瓦洛蒂在独唱音乐会上几乎回回都要应听众要求演唱这首歌曲,并且歌声一起,就会引起听众的掌声和欢呼。

这首歌曲采用二段体式,虽然速度舒缓,但曲调与节奏都表现出热情奔放的情绪。歌曲一开始出现的主题在中音区,并且从“5”向下慢慢运行,强调了抒情的气氛。在第一段的后半部分,气息更加宽阔,表达了以太阳喻恋人的深情。这一部分一直在八度音域上下运行,第二段一开始,突然来了一个八度跳进,立即激起人们兴奋之感,并且增加了装饰音,使曲调显得华丽。第二段反复咏唱一遍后,在歌曲的最后结尾处出现了最高音,在十分高昂的情绪中结束。

这首歌曲因为它的旋律十分流畅、动听,因而被改编成各种器乐独奏和合奏曲。

37 《桑塔·露琪亚》

这是一首流传全球的意大利的“那波里”歌曲。它的作者是谁已无确切资料可查,但诞生百余年,却一直得到全世界人民的喜爱。这是一首“船歌”,这种歌曲体裁的诞生与发展,与意大利的游览圣地——意大利水乡威尼斯是分不开的。威尼斯河道纵横交错,人们划着一种船身狭长的,叫做“贡多拉”的船,在河道上来往穿行,特具情趣。因而在这种背景上发展起来的音乐,自

然而充满了轻盈的起伏摇动感。这首歌曲采用了 $3/8$ 的节拍，就为了表现这一特色。

这首歌曲有主歌与副歌两部分。副歌在前，主歌在后。歌曲一开始，四小节中，在第一、三小节出现了符点音型，强调了抒情和活力，显得规整中有变化。主歌出现后，转入了高音区，情绪随之热烈、高昂，直到最高音区“3”、“2”呼唤“桑塔·露琪亚”时，感情也到达顶点，主歌在重复一次后，在延长的高音区结束。虽然歌曲的歌词中表现的是“幽静的夜中泛舟”，但曲调却显得十分光辉、明亮，并无半点彷徨与伤感，给人以健康、向上的感觉，在青少年中宜于推广。

这首歌曲与由它的旋律改编的器乐曲，一直活跃在音乐舞台上及广播电视文化传播媒介中，录制成的有声资料也特别多，各流派都在自己理解的基础上演唱或演奏它，或注重豪放，或强调柔美，各有千秋，形成不同的艺术风格。

38 《伏尔加船夫曲》

这是一首极负盛名的俄罗斯民歌。俄罗斯著名男低音歌唱家夏里亚宾十分喜爱这首民歌，通过他的处理与加工，艺术形象更加完整丰满，他将这首歌曲带往世界各地的舞台，风靡了全球。歌唱家于本世纪30年代曾来我国演出这首歌曲，陶醉了许多中国的音乐爱好者。我国的男低音歌唱家也都以这首歌列入他们的节目单。

每当我们听到这首歌声时，立即就会联想到列宾的著名油画《伏尔加河上的纤夫》，画面上描绘着一群或老或少的纤夫，他们套着纤索，光着脚，踏着冰冷的河卵石，艰难地在伏尔加河滩边前进，而在歌曲的一开始就能捕捉到这样的艺术形象，那沉重的“哎哟荷，哎哟荷”

的声音由远而近，而后又不断地重复这劳动的呼声，使人感到纤夫的重荷与步履的艰难。歌曲的音域较阔，每当出现高音“3”时，似乎让我们听到纤夫对黑暗不公的世道发出的愤慨喊叫声。虽然旧俄罗斯的纤夫生活在苦难中，但这首歌却并未过分强调伤感与压抑，而是充满了反抗与希望的情绪，与油画有异曲同工之妙。

39 《老黑奴》

这是美国著名的作曲家福斯特(1826—1864)的代表作品之一。福斯特在儿童时代就显露了音乐天才，但因为种种原因，他未能接受正规的专业学习，而是在工作之余从事歌曲创作，终于成名。他歌曲中的大部分歌词也由他本人写作，许多代表作品不但在美国家喻户晓，而且在全世界各国也广为流传。我国本世纪初，在知识分子中已听到他的歌曲声，以后在各级学校的音乐教材中经常可以找到他的作品，这是因为他的歌曲音域不宽，感情真挚，曲调朴素，易唱易记。在他的作品中，以黑人民歌为素材创作的歌曲，最受人喜爱，音乐家对普通的美国人民，特别是对黑人，充满了同情与关怀，难怪人们说他的歌曲表现了“美国人民的心灵与精神力量”。

这是一首单乐段的歌曲，篇幅不长，全曲只有12小节。第一句与第三句的后半部分，一音一字，然后引起对“老黑奴”的“低声呼唤”。在自白“我来了”时，用了休止符，如低泣声中的停顿，而最后二小节的结尾，又重复了第七、八两小节的曲调，只是在最后一节用了延长号，造成了沉重感。

这首歌曲的结构虽然比较简单，但曲调流畅、动人，表达了19世纪黑奴的不幸遭遇及他们心中的悲愤感情十分真挚。歌唱家选用这首歌曲作为他们的表演节目，

普通人们也喜欢哼唱这首歌曲。

40 《友谊天长地久》

这是一首古老的苏格兰民歌，据说由苏格兰诗人彭斯(1759—1796)从一位老人处记录下来，并填词而成。但有的文献上记载，这是英国的戏剧作曲家威廉·希尔德在他为歌剧《罗西娜》写的序曲中出现过的旋律。这首歌曲具有浓郁的苏格兰民歌的风格，因而人们还是称它为民歌了。它又名《过去的好时光》，在本世纪30年代，美国著名影片《魂断兰桥》中将此曲由2/4节拍改成3/4节拍，作为影片主题音乐，由于影片获得了很大的成功，这首歌也随之风行全球，在我国也成为了一首脍炙人口的歌曲。

这首歌曲采用了苏格兰古老民歌的五音阶二部曲式，第一部分的乐曲十分优美，从“5”开始，平稳上行至“6”，然后又徐徐下行，形成一条柔和的旋律曲线，在第二部分中，每一小节都强调了符点音型，将“珍贵友谊”的激动心情表现了出来。

这首歌曲常常作为欢送朋友离去时的仪式歌曲，在欧、美各国的节日晚会上，也作为送旧迎新的乐曲。

41 《夏天最后一朵玫瑰》

这一首抒情委婉并稍带伤感的歌曲，由爱尔兰著名的诗人与作曲家托玛斯·穆尔作词，并根据爱尔兰著名的古老的民歌《年轻人的梦》编曲而成。这首古老民歌的旋律十分优美感人，因而很多著名作曲家如贝多芬和门德尔松都采用过这首曲谱，引入自己的声乐或器乐作品。后来，德国作曲家弗洛托将它用进歌剧《玛尔塔》第二幕中，剧中的女主人公唱了这首歌，使这首歌更加广泛流传开来。现在已成抒情女高音歌唱家经常选唱的

一首艺术歌曲。我国青少年很熟悉的一部德国影片《英俊少年》，也将这首歌作为主题曲。

这首歌采用了单乐段的歌谣体，第一句开始的主题乐句中就出现了小六度跳进，而后又反复出现，这就形成全曲音调的特征，而每一乐句的下半句又缓缓下行，造成了一种略带伤感的情绪。整个歌曲中每一乐句几乎都是相同的，只有中间出现了“#5”及连音的戏剧性变化，为整个歌曲增添了浓烈的色彩。

42 《鸽子》

这是西班牙作曲家伊拉蒂尔(1809—1865)在 1851 年创作的一首歌曲。以前也有人称之“古巴歌曲”或“墨西哥歌曲”，这是因为出身于西班牙的伊拉蒂尔曾长期在古巴从事音乐创作，这首歌在古巴完成初稿后，却在墨西哥的演出时，获得成功，并流传了出去。因而三个国家都乐意称这首优秀歌曲为自己的歌曲。

这首歌曲采用了三段体，全曲贯穿着“哈巴涅拉”节奏型歌曲一开始就出现了充满热情的抒情主题，反复出现了中长音，三连音与符点音，既表现了“船歌”的起伏动感，又表达了思念恋人的飘逸情绪。这一主题反复了一次，第二段从高音起始，接连不断出现的三连音，如向远处恋人的呼唤，而第二段句首出现了短促的休止符停顿，似乎在爱慕中出现了伤感，而后出现的“#4”，更加重了这种情绪。在歌曲前及反复演唱时，出现的前奏与过门也极富韵味，整个乐句在“1.”、“5”、“7”三个音中回旋，具有浓烈的“哈巴涅拉”风格。

这是一首极具拉丁情调的歌曲，在我国的电视广播节目中经常可以听到它，而且还被改编成各种器乐曲，受到大众的欢迎。

43 《铃儿响叮当》

这是一首新年假日期间唱的滑雪歌，不但在欧、美各国十分流行，而且在我国也是受大家欢迎的歌曲，特别是少年儿童，更喜欢唱这首歌，我国在小学的音乐教材中，就收集了这首歌。

这首歌的歌词与曲谱都出自美国作曲家彼尔彭特(1822—1893年)之手。他写过很多歌曲。例如《夫人，醒来》《不战胜，毋宁死》等等，但流传最广的却是这一首《铃儿响叮当》。

这首歌曲的歌词写得十分幽默，因而曲调也与之相应，显得十分轻松、欢快，节奏也短促有力，来表达少年儿童乘着雪橇，在白雪铺盖的大地上欢乐嬉戏的情趣。

这首歌曲分主歌与副歌两部分。歌曲前半部一直在“5·”——“5”的八度之间回旋。小节中，常常在第一拍上就出了六度上行跳进，情绪显得很热烈。转入副歌部分后，立即出现模仿套在马颈上的铃铛摇晃作响的节奏，使歌曲中洋溢着欢乐的生活气息。

44 《樱花》

这是一首根据日本民歌整理、加工、润色的歌曲。在日本家喻户晓，男女老少无人不会唱。樱花是日本的国花，每当春光明媚之日，日本人民扶老携幼，出门赏樱花已是独具民族风格的生活情趣。在日本已形成特定的“樱文化”，凡小说、诗歌、绘画、工艺美术、摄影、音乐、舞蹈等等，常常以樱花为主题，或使其在作品中出现，以象征大和民族的历史文化背景。这首歌曲可说是典型的代表作。

这首歌曲曲调流畅平稳，一开始就把我们带入了樱花丛中。整个歌曲采用了日本民间歌曲主题曲调之一的

“都节调式”——即“3”——“4”——“6”——“7”——“1.”——“3”。然后在其中回旋、流淌。各小节的落音总在“4”、“7”、“3”上，有时又出现上四度跳进，整个歌曲听起来很像日本少女足登木履，一步一趋，左顾右盼，徘徊行走于花丛之中，这是一首韵味下足的歌曲，因而被改编成重唱曲，合唱曲及各种形式的器乐曲。

45 《星星索》

这是一首印度尼西亚巴达克人的船歌，巴达克人民住在印度尼西亚苏门答腊中部托巴湖周围地区，他们常在托巴湖上驾船航行，并且以“星星索”的哼声作为船桨起落的节奏，这首歌就是由此产生的。

全曲的节奏在平缓中又有起落，曲调优美舒展，采用了二段体，第一部分开始，就运用了一位六拍子的长音，似乎在向远方的亲人呼唤，然后随之而来的是符点与三连音构成的节奏与旋律，具有十分浓郁的船歌风格，如小舟在湖面上随风轻轻荡漾。歌曲进入第二部分，出现了切分节奏，与上一部分宽长的节奏相比，像是在向远处的亲人不停地叮咛着，盼望重逢的心情流露于旋律之中。整个歌曲不时出现“3 5”和“5 3”的音型，显得十分优美深情。在歌曲进行中，反复以固定音型伴唱“星星索”，不但将整个曲调垫衬得委婉动听，又增强了描绘渔民在湖上泛舟捕鱼的生活气息。这是一首很动人的歌曲，它的无伴奏合唱曲成为世界各国合唱团的保留节目，我国青少年也很喜爱这首歌曲。

46 《喀秋莎》

这是一首闻名全球的前苏联歌曲，由著名诗人伊萨科夫斯基作词，勃兰切尔作曲。这首歌曲诞生在1938年，卫国战争期间，在红军战士中广泛流传，影响巨大，

以至连当时较为先进的武器——连发火箭炮也以“喀秋莎”命名。意大利国内反法西斯战士，也将此曲改编成《风在呼啸》，作为游击战士之歌。著名的意大利作曲家查弗莱德甚至将这首歌的旋律引入他为纪念抵抗运动而创作的《第四交响曲》。几十年来，这首歌曲在世界各国流传，是一首经得起时空考验的优秀作品。

这首歌曲的曲调具有浓郁的俄罗斯民歌风格，旋律热情、豪放，但节奏并不过分强烈，充满了抒情气氛。整个歌曲结构比较简单，一共有 16 小节，但有时在演唱时，16 小节后又加了一小段合唱，这段合唱的曲调只是 9 小节至 16 小节的重复。歌曲起始的前奏与每换一段歌词间的过门，却有 11 小节，除了让演唱者有一个小憩外，出现了很多个升记号与降记号的音符，为曲调增添了色彩变化，更像俄罗斯民间女子轮舞伴奏音乐中的韵味。

第二节 通俗音乐作品介绍

47 《彩云追月》

这原是一首民族管弦乐曲，由我国著名作曲家任光作曲。1932 年起，任光在上海百代唱片公司任节目部主任，组织了百代国乐队，并与聂耳一起，创作了一批民族管弦乐曲，并录制成唱片，《彩云追月》即诞生于 1935 年。建国后，由著名指挥家彭修文根据中央广播民族管乐团的乐队编制又重新配乐，使老曲换新颜，很快在全国以及海外流传起来，这是一首十分优美动听的民族器乐曲，特别是以轻音乐形式演奏时，受到广大青少年的欢迎。

这首乐曲为三部曲式结构。第一部分运用具有中国

民族风格的五声音阶谱成，并由五度上行跳进，延绵不断，使人听来很觉亲切。乐曲曲调不时出现了切分音，而节奏又与外国的探戈舞曲节奏型很相似，因而显得更加热情，充满了优美温馨的动感。第二部分采用了不出现“4”的六声音阶，除了保持切分节奏外，又出现了符点音型，因而较之上一部分，色彩变化更大了。第二部分后，又再现了第一部分，然后在深情中结束全曲。

80年代，词作家付林曾为此曲添上了歌词，使它成为一首较好的通俗歌曲。

48 《春天里》

这是我国著名的作曲家、音乐教育家贺绿汀为1937年出品的著名影片《十字街头》谱写的一首插曲，由关露作词。《十字街头》是一部优秀的影片，相当生动地描述了当年在所谓“冒险家的乐园”的上海滩上，苦苦挣扎的贫穷知识分子、纱厂女工及从事各种职业的小人物的众生相，他们身受多层压迫和欺凌，但是仍然互相支持，互相鼓励，顽强地活着。全片的基调并不十分低沉，常常出现充满乐观主义的喜剧色彩的片段，当然那只是“含着泪的笑”，意在引人深思。这首歌曲就相当巧妙地表现了这部影片的主题及影片的整体风格。这部影片由著名电影演员赵丹和白杨主演，这首歌曲也是由赵丹亲自演唱的。影片一上映，受到广大观众的欢迎。这首歌曲也一下子流传开来，特别是青年人更加爱唱。

这首歌曲的曲调十分欢快、活泼，与歌词相应还常带有一种俏皮的幽默感。节奏型与口语式说板接近，并于其中夹唱许多“朗里格朗”的衬词，更具一种洒脱的情绪。全曲曲调总在“5”、“1.”、“3.”、“5.”、“6.”之间上下行进，色调十分明亮，刻画了一位城市青年正直、

乐观的性格。

49 《军港之夜》

这是一首描写海军战士生活的歌曲。由马金星作词、刘诗召作曲。他们并未正面去描写战士们在激战中或在演习中的英勇表现，而只选择了一个水兵深夜里安稳在战舰上睡眠的生活侧面入歌，以此来表达人民对海军战士的热爱，因而这首歌带有“船歌”和“摇篮曲”的双重艺术风格。

歌曲的曲调汲取了南海渔歌的素材，节奏则强调了摇荡与起伏感。歌曲的前奏一开始就采用了切分音，短短四个小节就将听众带入了特定的意境，而后又用了歌曲尾声中的四小节与之组成抒情的前奏。整个歌曲篇幅不长，一共只有八句。不断出现的切分音与装饰音巧妙地加强了海浪轻荡，战舰上熟睡的水兵如躺在摇篮中的音乐形象，抒情性很强。在歌曲的最后，又加了一句哼唱，极像“摇篮曲”中的手法，象征着大海如母亲，歌声好似在为水兵催眠。这首歌曲结构严谨，却又安排得十分巧妙，歌词与曲调结合得十分密切，而且音域不宽，一直控制在九度之间，易学易唱。在 70 年代末至 80 年代初，经著名的歌唱演员苏小明多次在盛大晚会上演唱后，立即在全国人民中流传开来，并于 1980 年被评为优秀群众歌曲，至今也为年轻朋友喜爱。

50 《太阳岛上》

这是我国 1979 年拍摄的著名艺术性电视片《哈尔滨的夏天》中的一首插曲。由秀平、邢籁、王立平作词、王立平作曲。这部电视片在中央电视台播映后，立即受到观众的喜欢，并且重播了好多次。这首歌曲也在全国流行了起来，成为一首深受欢迎的优秀通俗歌曲。

这首歌曲采用二部曲式，整个曲调抒情、明朗，节奏又很平缓、舒展。歌曲的前奏比较长，在优美的吉他声中，将听众引入特定的情绪——如泛舟游往松花江中心的太阳岛。第一部分的前半部，曲调发展得较为平稳，如沉浸在悠然的情调中，当唱到“我们来到了太阳岛”时，旋律突然出现了六度上行大跳，并且重复了一遍同样乐句，使情绪变得热烈起来，形成了一次高潮。在第二部分中，多次在小节的第三拍上出现前半拍的休止符，因而形成更为轻快、欢愉的风格，表现了年轻的朋友们在这蓝天碧水的秀色中，尽情享受青春年华的幸福感情。

51 《在希望的田野上》

这首歌作于 1982 年，由晓光作词、施光南作曲，是施光南的代表作品之一。施光南是一位优秀的作曲家，自 70 年代以来，他创作了大量深为全国人民群众喜爱的群众歌曲，如《打起手鼓唱起歌》《周总理，您在那里》《祝酒歌》《洁白的羽毛寄深情》《吐鲁番的葡萄熟了》等等，这些歌曲多次在全国评比中获奖。《祝酒歌》曾被联合国教科文组织和亚洲文化中心选为向亚洲青少年推荐的歌曲。他还创作了多种体裁的钢琴协奏曲，弦乐四重奏，管弦乐曲，以及电影音乐、戏曲音乐和歌剧，被誉为“人民的歌手”。可惜作曲家壮年早逝，年方 50 就突然病逝于钢琴上，可是人民群众都记得他，喜爱他的歌。

《在希望的田野上》这首歌是 80 年代以来，影响最广，传播最大，以农村为题材的优秀歌曲。歌词描述了新时期的农村大地上一派生机勃勃的兴旺景象，而曲调却具有十分鲜明的民族风格、热情奔放，充满了豪迈的气概，节奏也时而活跃、明朗，时而舒展、宽广，对美

好未来的希望溢于整个歌曲中。

这首歌曲分两部分，采用了由一个较简洁的乐段为主，并带副歌的结构形式。歌曲始唱前有一段十分活泼，欢乐的引子，随之引出歌曲的主题音调。歌曲的开始就用了较高的音区，以大三和弦“1”、“3”、“5”三个音阶为曲调的骨干音，而后又一再出现了大6度、5度，以至8度上行跳进，以求豪迈、宽广的气势。最后的副歌只有两个短小的乐句，分别以两组不同的大三和弦骨干音构成主要旋律，增添了对比色彩。歌曲结尾的高音“5·”，延长了七拍，以表达了亿万农民为建设幸福新农村的宏伟决心。

这是一首对青少年进行爱国主义教育的好歌曲。

52 《年轻的朋友来相会》

这首受到广大青年喜爱的歌曲创作于1980年夏季。在北京的“新星音乐会”上演唱后，立即引来了强烈的反映，并很快在全国流传，并且多次获得了优秀群众歌曲奖。至今仍能在舞台上和广播电视节目中听到它。

这首歌曲由张枚同作词、谷建芬作曲。歌词与曲调结合得十分紧密，生动地表现了当代青年为建设社会主义祖国，实现四个现代化，意气风发，追求美好未来的激情。全曲由主歌与副歌组成。音乐语言近似口语朗诵，易记易唱。歌曲的第一部分的前几小节以“3”为主干音，第二段的前几小节又改为“6”的同音反复。前后的节奏相似，但主干音“3”上升到“6”，显得情绪高涨，并且更加明快活泼。这首歌曲还交替使用了2/4，3/4，4/4三种拍子，打破了一般通俗歌曲采用固定节拍的框框，富于变化，并且充满了活力，最后的歌词唱到“光荣属于八十年代的新一辈”时，曲调也结束在标明加强号的

“2”和“1”的长音上，使听众受到了鼓舞。

53 《大海啊，故乡》

这首歌是作曲家王立平为电影《大海在呼唤》创作的主题歌。影片并未取得成功，但这首歌曲却由于它的流畅、抒情的旋律与歌词中充满了水手对祖国海洋的爱恋深情，受到了广大人民群众欢迎。它诞生于1983年，十几年来，一直被大家传唱。

歌曲在很平稳的旋律中，以“小时候妈妈对我讲”的歌词开始，亲切、质朴，好像在叙家常一样。全曲音域未超过9度，起伏不大。歌曲虽然采用了3/4的节拍，但并未拘泥于常见的圆舞曲节奏型，时而运用了切分、加符点等手法，使之富于变化。全曲只有四句，前二句叙事，后二句抒情，因而易记易唱，但情调却很高雅。

54 《橄榄树》

这是台湾影片《欢颜》的插曲，由台湾著名作曲家李泰祥作曲，并由已故作家三毛作词。这首歌曲在影片中原本是表达男女主人公互相思恋的真挚情感的，但在传唱中，使人产生了各种联想，这些联想已脱离了电影中特定的情节。人们从质朴纯真并略带伤感的词曲中，领悟出一种浪迹异乡的漂泊游子思念故乡的心境，因而博得了许多有类似经历的人们的喜爱。这首歌曲传到大陆后，也备受广大听众的青睐，是一首优秀的通俗歌曲。

这是一首三段体式的歌曲。歌曲前有一段由吉他主奏的引子，延续的分解和弦平稳深情，歌声开始时，由弱拍起唱，并用了很多下行音程，在小节之首，用了半拍休止符，似乎在断断续续地低语，吐诉流浪之苦。第二部分一开始，唱出两个“还有”时，突然出现了一个

9度大跳，从“6”直升“7”，激动的情绪表露得十分明显。但当歌曲唱到“为了梦中的橄榄树”时，又出现了下行音程，游子的苦恼与伤感又出现了。最后一部分再现了主题，在长达8小节的衬词“啊”的哼唱中，将歌曲结束于较低音区，耐人寻味。

55 《让世界充满爱》

1986年由联合国定为“国际和平年”，旨在呼吁世界各国政府和人民都必须致力于消除仇恨与战争，努力创造一个和平的、互相支持、互相信赖的新世界。在这一年，全世界各国有关团体都组织了许多有意义的活动，以纪念“国际和平年”。我国青年作曲家郭峰对此有所感触，主动提出创作一首歌曲，由众多歌手联合演唱，作为中国人民对维护世界和平的贡献。这一设想与计划得到文化部和国际和平年世界组委会的中国组织委员会的同意与支持，因而由郭峰亲自作曲，并与陈哲、小林、王健、孙铭等合作作词、创作了《让世界充满爱》这一部大型组歌。当年5月10日，一百名著名歌星云集北京工人体育馆，手拉手，肩并肩，演唱了这首歌曲，获得了很大的成功，而后这首歌在全国的电台、电视台相继播出，录音盒带发行到一百五十万余盒，并被评为新时期十大金曲之一。

这部大型的、以通俗音乐形式创作与演出的《让世界充满爱》，表现了全世界爱好和平人民之间的友爱，歌颂了人与人之间的理解与信赖。

这一部组歌由序曲和三首歌组成。序曲音乐由弱渐强，由远及近，由低趋高，以电声乐器为主导引出人声，由“啊”声咏唱，在平稳、庄重的节奏中进行，序曲长达27小节，给人以虔诚，崇高的感觉。第一首歌曲采取

齐唱的形式，乐曲中较多地运用一音一字的手法，各小节中一组 16 分符音型又常常是同音反复，以便将歌词的内容较清晰地表达出来，以感动听众。它的主要内容是回顾过去，瞻望未来，期待和平福音早日传来。第二首歌曲采用了三段体式，为了增强效果，中间采用了独唱的形式，分别由一些著名的演员，各唱一句，引起听众的兴趣与注意。这首歌曲仍保持了较为清新与安静的气氛，表达了人们互相祝愿的心情。第三首歌曲可视为组歌中的主题，虽然仍采用了 4/4 节拍的较为宽阔，舒展的节奏，它的旋律与第一首歌曲也十分相近，但出现了较多的切分音型，与第一首歌曲相比，节奏型的改变引起了表达情绪的变化，更能显示出人们对世界和平的渴望与追求的急切心情。

这是一组通俗歌曲，以手法洗练，结构清晰的曲调，内涵庄严的歌词表现了较为重大的主题，使听惯了甜腻缠绵，充满无名伤感的通俗歌曲的听众为之一怔。这套组歌也是我国发展健康的通俗音乐，开拓新题材的成功作品之一。

56 《杜鹃圆舞曲》

这首著名的圆舞曲由瑞典作曲家约纳逊(1886—1956)作曲。20 年代，约纳逊曾在瑞典首都斯特歌尔摩的金杜鹃电影院为无声电影作即兴钢琴伴奏，这就是他在这个时期创作的一首圆舞曲，以“杜鹃”为题，招揽观众。因为它的曲调活泼优美，因而从电影院流传出去，成了一首风靡全球的圆舞曲。这首乐曲在我国很流行，人们常常在广播与电视节目中或音乐会上听到它，是一首旋律动听，格调较高的轻音乐作品。

这首圆舞曲采用三部曲式结构，原谱不标为“中板”。

因而节奏并不像维也纳圆舞曲那么快。曲子一开始的引子中，就出现了清脆、明朗的杜鹃叫声，婉转抒情的曲调与轻松的三拍子节奏，形成了一种温馨的气氛，这就是全曲中的第一部分，可以称之为“杜鹃主题”。

1=C 3/4 3 | 103 | 103 | 5 5313 | 204 | 702 | 502 | 4
4272 |

10.....

第二部分的主题旋律舒展、流畅，例如抒情的歌唱，似乎展现了一个春满人间的景象。

第二主题重复演奏后，又再现了第一个“杜鹃主题”，全曲在十分欢乐、愉悦的气氛中结束。

这首圆舞曲最初形成时是钢琴独奏曲，而后被改编为管弦乐曲，也有专门为花腔女高音填词的独唱歌曲。

57 《莫斯科郊外的晚上》

1956年，(前)苏联举行全苏斯巴达克斯运动大会，并随会摄制文献记录片。著名作曲家索洛维约夫——谢多伊和诗人马图索夫斯基为影片创作了四首插曲《莫斯科郊外的晚上》是其中的一首。

这是一首充满了诗情画意的分节歌，曲调既有浓郁的俄罗斯民歌风格，又具有现代通俗歌曲的特色。歌词的前二段通过月色，微风、水波，描述了莫斯科郊外的夜景，描绘出一幅恬静的图画。第三段开始，引出了夜色中相爱的青年男女，他们互相倾心，又不敢启齿，多少深情均在不言中。整首歌曲的曲调充满了抒情的气氛，节奏也十分平稳，舒展，营造出一种温馨、静谧的意境。

这是一首优秀的通俗歌曲，几十年来，流行于全世界，许多国家著名的轻音乐演出团体都改编成不同形式的器乐曲演出，并录制于音像制品中。我国的音乐舞台

上，也常常可以听到这首歌。

58 《村路带我回家》

这是当今著名的美国乡村歌曲歌手约翰·丹佛创作并演唱的歌曲，是最具有代表性的乡村歌曲之一。美国人民对乡村歌曲有一种特殊的感情，正如我国人民喜爱自己的民谣一样。乡村歌曲从曲调至歌词都很通俗、纯朴，生活气息浓厚。歌曲常常赞美祖国的大地，表达对家乡和亲人思念，也有歌唱生活的艰辛，爱情的苦恼的，因而它的优秀作品不但在美国国内受到广大人民的喜爱，也吸引了世界各国的音乐爱好者。

《村路带我回家》创作于 70 年代初期，曾经轰动一时，至今仍有广大听众。这首歌表达了一个远离家乡多时，踏上归途的游子心情。整个歌曲采用了类似倒装的回旋曲式结构，歌曲以“12 | 3—— | 3 32 1 | 2— | 2”作主题旋律的动机，反复出现，而且这段旋律下对应的歌词正好是“故乡的路，带我回家”，显得十分深情。当唱到“到我生长的地方西弗吉尼亚”时，音调上扬，激动地表达了对家乡的思念与热爱，最后，整个歌曲结束在主题旋律上，前后呼应，恰到好处。

59 《手拉手》

这首歌曲是第二十四届汉城奥林匹克运动会会歌，由当代著名的美籍意大利作曲家莫罗德德尔作曲，莫罗德德尔曾受过良好的音乐教育，自从 70 年代移居美国，悉心研究现代通俗音乐，并且创作了许多流传很广的优秀作品，第二十三届洛杉矶奥林匹克运动会与第十四届世界杯足球赛征集会歌时，在千百首应征作品中，居然都由他的作品“中标”，在全世界音乐界成为“美谈”。当我国政府申请在北京举行二十六届奥运会时，莫罗德德尔以

他的全球的声誉与影响，创作了《北京，祝你好运》，以表示对中国人民的友好与支持。当他谈起自己的创作经验时，他曾坦诚地说过：“我要创作一首歌，它要超越一切政治制度和国界，表达人类和谐这一基本的信念。我要力求曲谱朴实，使非英语国家的人民也容易唱”。这正是他成功的秘诀，对其他歌曲作曲家都有很大启发价值。这首歌曲诞生后，在全世界到处流行，也受到我国人民的欢迎。

这首歌曲的曲调与歌曲结合得十分紧密。以饱满、宏伟的气势表达了全世界爱好和平的人为了争取真诚的友爱、平等、自由，手拉手，肩并肩，齐心奋斗的崇高追求。歌曲采用了二部曲式，开始有一段气息悠长，共八小节的引子，具有庄严气氛。歌曲的第一部分轮流由男声与女声独唱出同一主题旋律，它的旋律只顺着“1·”、“2”、“3”、“4”、“5”五个音上下运行，但情绪非常饱满。随后进入第二部分的合唱，节奏稍然加快，如呼唤般的曲调更加强调了崇高、庄严的主题，如向亿万人民发出的号召。最后一句中，还加上了衬词“阿里郎”的咏唱声，“阿里郎”本是朝鲜人民家喻户晓的民歌，这里已化为虚词，表现了朝鲜民族的艺术风格。在全曲第一遍唱完后，有一段很长的过门，在乐队的演奏中，加入了隆隆的朝鲜鼓声，强调了朝鲜民族音乐色彩，而且营造了一种宏伟，辉煌的气势，使听众精神振奋。这首歌曲虽采用了通俗音乐的形式，决非“风花雪月”、“儿女情长”之类的小曲可与之相比的，从内容到形式，都相当完美，因而它既受到了音乐界权威的好评，也得到全世界各国人民的喜爱。

第三节 器乐名作赏析

室内乐“如歌的行板”

“如歌的行板”是俄国作曲家柴科夫斯基(1840~1893)1871年创作的“D大调第一弦乐四重奏”第二乐章。主题来自俄罗斯民歌“孤寂的凡尼亚”。由于乐曲旋律优美，弦乐的配置富有极强的感染力，常作为独立的乐曲单独演奏，成为脍炙人口的世界名作，所以有人称它为“柴科夫斯基的代名词”。俄国大文豪托尔斯泰，在听到这一乐章时，感动得落了泪，并说通过这一作品使他接触到忍受苦难的人民的灵魂深处”。这些高度的评价，不仅是由于作曲家采用了俄罗斯民歌素材并进行了天才的创造，更主要的是他对俄罗斯人民心灵的深刻理解。

“如歌的行板”为复三部曲式，第一乐段bB大调，混合拍子2/4,3/4，由加弱音器的小提琴奏出了催人泪下的俄罗斯民歌主题：

悠长缓慢的民歌音调，抒发了内心世界的真挚情感，而多次的下行四度进行，形成了俄罗斯民歌中通常表现沉郁、痛苦的典型音调。音乐犹如从心底流出，凄婉动人。

第二乐段在大提琴奏出的音乐背景上，由小提琴在bD大调上奏出一个如泣如诉的主题：

当这个主题发展到高潮时，像是痛苦的哀告，又似虔诚的祈求。

再现段是第一乐段的压缩再现，情况比开始时显得激动难控，表现了帝俄时代的俄罗斯农民内心已失去平衡，眼泪流泻不完，痛苦倾诉不尽。尾声在犹如啜泣般

的断续音调中，逐渐减弱，最后消失，给人留下无尽的抑郁与哀愁

圆舞曲“蓝色多瑙河”

“蓝色多瑙河”是奥地利作曲家约翰·施特劳斯(1825~1899)最负盛名的代表作。1866年，奥地利在普法战争中惨败，维也纳陷入深深的消沉之中，为了激励民心，维也纳男生合唱协会委托斯特劳斯写一首合唱曲。于是施特劳斯从诗人卡尔·贝克的诗“美丽的蓝色多瑙河”中得到启发，于1867年写下了这首不朽的合唱圆舞曲。起初此曲并未引起维也纳市民的注意。后来，施特劳施把它改编成管弦乐圆舞曲，在巴黎的世界博览会上演奏，顷刻间轰动花都，赶印总谱供不应求。乐曲迅速风靡全欧，在维也纳更是家喻户晓。至今犹如奥地利的第二国歌。

“蓝色多瑙河”是典型的维也纳圆舞曲结构，由序奏、五首小圆舞曲及尾声组成。

序奏：分两个部分，乐曲开始，小提琴轻轻演奏的A大调主和弦颤音，使人联想到黎明时的多瑙河微波荡漾，晨雾迷，一片安谧宁静。在此背景上，圆号以6/8拍独奏出整首圆舞曲的主导动机：

这充满希望、向上的音调，如晨曦拨开河面上的薄雾，唤醒了沉睡的大地。

第二部分是序奏的小高潮，D大调，3/4拍子，音乐速度变快，情绪活跃，出现了圆舞曲节奏：

听着这活泼、跳跃、充满生机的旋律，你会联想到潺潺流淌的多瑙河水不时地吻击着绿草如茵的河岸，白桦林间的声声鸟语是多么清脆婉转，岸上的人家已升起袅袅炊烟……一切都苏醒了，宽阔的水面映现着大自然

那多姿的容颜。紧接着小提琴与双簧管以柔媚的音调、跳动的音型，为第一圆舞曲的出现做好准备。

第一圆舞曲：第二部曲式，D 大调，3/4 拍子，第一乐段主题是整个圆舞曲的主题，它十分自然地流泻出来：

轻快的节奏，明朗的旋律，如多瑙河畅流不息。这是对春天的多瑙河由衷的歌唱，深情的赞美。勃拉姆斯（德国作曲家）有感于其美妙，曾在施特劳斯夫人的扇子上记下这一旋律并写道：“可惜此曲并非勃拉姆斯所作。”对比乐段轻松愉快，由木管与小提琴在高音区奏出清脆悦耳的旋律，它生动地描绘出春花烂漫的多瑙河畔人们纵情歌舞的情景。

第二圆舞曲：单三部曲式。第一乐段 D 大调 3/4 拍子，跳跃起伏的主题，给人以健美、爽朗的感觉：

中段转入 bB 大调，音乐变得优美、委婉，充满柔情：好像青年们在欢快热烈的舞蹈间隙，喁喁细语，互吐心中的秘密。

第三圆舞曲：单二部曲式，G 大调。第一乐段，连续进行的三度和声音程，使曲调另有新意，显得格外典雅、高贵：

反复以后，在同一调上演奏出生动活泼、富于流动性、旋转性的对比乐段：

使舞蹈场面表现得更加鲜明生动。经过简短平稳的和弦过渡，乐曲转入 F 大调，引入第四圆舞曲。

第四圆舞曲：单二部曲式，F 大调。第一主题优美动人，由外在的歌唱转为内心的感受：

接着是欢快热烈的第二主题，使人感到舞步飞旋。

第五圆舞曲：单二部曲式，A 大调。在一段序奏后，由木管与小提琴弱奏出舒展柔情、悠扬动听的旋律：

接下来的乐曲发展越来越欢快、炽烈，推上豪壮华丽而快速的高潮：

尾声：规模较大，它再现了圆舞曲中的重要主题。最后在D大调上，再现了勃拉姆斯为之赞叹不已的本曲的主导主题之后，乐曲在华丽的音响色彩和热烈欢腾的气氛中结束。

第五交响曲

“第五交响曲”又名“命运交响曲”，是德国作曲家贝多芬(1770～1827)9部交响曲中最著名的一部，于1805年开始创作。此间正是贝多芬创作的黄金时期，也是他生活上屡遭不幸的时期。恋爱的失败、耳聋病的加剧，以及经济上的贫困，使他陷入无限痛苦的深渊。然而这一切都没有使英雄的贝多芬屈服。他在种种苦难的现实中挣扎和搏斗着，用他那无坚不摧的意志和毅力，战胜了一个个困难，取得了艺术上的成功。这正如贝多芬所说的那样：“我要扼住命运的咽喉。”而“第五交响曲”正是这种英雄的大无畏精神的体现。它既反映了贝多芬和命运搏斗的一生，也反映了法国资产阶级革命时期斗争的紧张、激烈和严峻。它是一部融哲理性、史诗性和英雄性于一体，结构严谨、情绪激昂、气魄宏大，富有强烈的艺术感染力的作品。全曲分四乐章。

第一乐章：明亮的快板、奏鸣曲式，表现意志和命运的搏斗，有强烈的戏剧性。

乐曲由“命运在敲门”的动机开始，发展成为惊慌不安的主部主题，在全体弦乐器上猛烈地迸发出来：
1=bE24

威严、顽强的“命运”主题给人以极大压力，但乐队以紧凑的节奏展开强大的合奏，与其抗衡，一次又一次

次冲击着不安情绪。之后，圆号奏出了副部主题的引子宽广而舒展；随后小提琴奏出副部主题，这是个抒情性的英雄主题，深情而饱满，抒发着贝多芬对幸福美好生活的渴望与追求：

1=bE24

然而命运的阴影再度出现，预示着斗争将是十分尖锐的，但美好的向往似乎在增长，音乐变得越来越主动有力，形成了尖锐的戏剧性冲突。此后，乐曲在这两个互相对立的音乐形象中彼此矛盾、斗争和发展中进行着。先是“命运”主题的不停挑战，随后“英雄”主题也毫不示弱地与之抗衡；“命运”主题以最强的力度多次反复，生动地表现出正义与邪恶、光明与黑暗殊死搏斗的情景，形成发展部戏剧性冲突的高潮。再现部和呈示部基本相同，“英雄”与“命运”的斗争一直激烈进行着。乐章结尾是音乐发展的顶点，两主题更加复杂地汇合在一起，斗争犹如巨大的狂澜，汹涌澎湃。“命运”虽然凶顽，但“英雄”却在这场激烈的内心斗争中锻炼了意志和决心。

第二乐章：稍快的行板，双主题变奏曲式。此乐章抒发了人们在激烈的斗争间隙，沉静的思索与热切的希望。

第一主题是沉思的，曲调优美、抒情、安祥，仿佛是在激烈战斗之后，冷静而理智地思索：

1=bA38

第二主题开始时和第一主题近似，并与法国大革命时期的歌曲有着音调上的联系：

这是个英雄性的主题，当它转到明亮刚毅的C大调上，并由全乐队强奏重现时，变成了一支隆重而宏伟的赞歌。此后，两个对比主题在交替变奏中发展前进，沉

思的第一主题在第二主题的影响下逐渐增强了英雄性。音乐表现出英雄在沉思过程中，从当时轰轰烈烈的大革命中，吸取了斗争的力量，增强了必胜的信心。乐章末尾由大管奏出两主题汇成的号召性音调，令人振奋，预示出斗争胜利的希望。

第三乐章：快板、诙谐曲，复三部曲式。表现了两种力量再次进行搏斗的激烈而紧张的局面。

第一部分的主题笼罩着决战前的紧张气氛，一场与命运的决战仿佛就要在这里展开，这是通往胜利道路上的又一次尖锐激烈的斗争。低音弦乐器紧张地奏出充满动力的第一主题，但它的后部音调有些迟疑：

1=bE34

但前进的动力是基本的，英雄的意志是坚定的。第一主题重复一遍后，突然闯入严峻有力的第二主题，这是“命运”动机节奏的变形：

1=bE34

333 | 3 - - | 333 | 3 - - | 543 | 2 - - |

两个主题三次轮番出现，进行得很迅速，形成了紧张的戏剧性效果。乐章中部是德国民间舞曲性质的主题，用复调加以发展，充满着乐观主义精神和向前奋进的动力，这是音乐的一个重大转机：

1=C34

再现部开始时，乐队的音响极弱，定音鼓不时地敲击着命运动机节奏，仿佛斗争在紧张地进行着。最后乐队的音域不断扩大，音响逐渐增强，以一种不可遏制的力量，把音乐直接导入那光辉灿烂的终曲。

第四乐章：快板，奏鸣曲式，英雄的意志终于战胜凶顽的命运，奏出了一曲热烈而辉煌的胜利凯歌。

乐队在明朗有力的 C 大调上奏出了第一主题：

1=C44

1 · - 3 · - | 5 · - - 4 · 0 | 3 · 0 2 · 0 1 · 0
2 · 0 | 1 · -

它表现出了斗争胜利的喜悦与打破命运桎梏的自豪心情。在这凯歌进行曲般的音调之后，欢快的带有舞蹈性质的第二主题由弦乐器奏出：

1=G44

展开部是以第二主题为基础发展而成的。它自始至终充满着胜利的欢乐。当欢乐的洪流高涨到顶点时，又有些异样的音调出现，似乎是不吉之兆，“命运”音型又若隐若现，但这只不过是摧毁的命运的回光返照。再现部重又回到欢快热烈的气氛中。乐章末的尾声宏伟而有气魄，C 大调音响在肯定性的延长音中进行，这是一支光辉灿烂的凯旋进行曲，它以排山倒海的气势，一往无前的精神，表现出彻底征服了一切与人为敌的恶势力，斗争克服了重重困难，胜利给人带来的最大欢乐。

小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”

小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”是我国作曲家何占豪、陈钢于 1959 年创作的。作品是从我国家喻户晓的古老民间传说《梁山伯与祝英台》中择取了草桥结拜、英台抗婚、坟前化蝶三个主要情节为乐曲的内容，并以越剧里部分曲调为素材，用奏鸣曲式写成的一首单乐章标题协奏曲。这部旋律优美、色彩绚丽、通俗易懂、艺术性极强的协奏曲，在我国被誉为“民族的交响乐”，国外音乐评论家称它是“蝴蝶的爱情协奏曲”，是一部“迷人、新奇、具有独创性的作品”。如今，“梁山伯与祝英台”已成为飞进世界音乐之林、活跃在国际乐坛上的“彩

蝶”了。乐曲的内容通过呈示部—展开部—再现部三大部分加以表现。

1 呈示部

在轻柔的弦乐颤音背景上，明快的长笛吹出了优美动人的旋律，接着双簧管奏出了柔和抒情的引子主题，仿佛把人们带到了山青水秀、鸟语花香、春光明媚的江南三月：

1=G44

主部，独奏小提琴在清淡的竖琴伴奏下，奏出了富有诗意的爱情主题：

1=G44

在音色浑厚的G弦上重复一次后，出现了大提琴与独奏小提琴的对答。好似梁山伯与祝英台草桥亭畔，双双结拜的情景。然后乐队以充沛的感情，再次重复爱情主题。

在独奏小提琴的自由、华彩连接乐段后，乐曲进入副部主题：

1=E24

这一欢快活泼的旋律与柔美抒情的爱情主题形成鲜明对比，第一插部由乐队与独奏小提琴互相模仿对答，十分抒情，犹如两人心心相映，长谈不疲。第二插部更轻松活泼，表现梁山伯与祝英台三载同窗，共读共玩的愉快生活：

1=A24

它与爱情主题一起从不同角度反映了梁山伯与祝英台友情与学习生活的两个侧面。

结束部，由爱情主题发展而来，抒情而徐缓：

1=E24

委婉起伏的旋律，到断断续续的音调，细腻地描绘出祝英台面对前来送行的梁山伯感慨万分、欲言又止、一步三回的情景。在弦乐背景上，小提琴与大提琴对答：

十分缠绵而又感人的表现了梁山伯与祝英台长亭惜别、依依难舍的一片柔情。

2 展开部

音乐突转，变得阴暗低沉。阴森可怕的大锣与定音鼓的不时敲击，惊惶不安的小提琴与大提琴的演奏，笼罩着一种不祥的气氛，预示着梁山伯与祝英台的爱情悲剧。

抗婚：铜管以严峻的节奏、阴沉的音调，奏出了扼杀梁山伯与祝英台纯真爱情的反面主题：

1=bB44

独奏小提琴以戏曲散板的节奏，表现祝英台的惊惶、悲痛，紧接着是祝英台的抗婚主题：

1=G24

它成功地表达了祝英台誓死不屈的决心。其后，两个主题在不同调上交替出现，形成斗争的高潮——强激的抗婚场面。接下来一段乐队全奏的曲调，表现祝英台对幸福生活的向往与憧憬：

1=G24

然而由铜管粗暴地吹出的反面主题，表现出封建势力的重压难以挣脱。

楼台会：缠绵悱恻的音调，如泣如诉；大小提琴的对答时分时合，淋漓尽致地表现了梁山伯与祝英台互诉衷肠、心心相映、情意深长的动人情景：

哭灵控诉：音乐运用了越剧中器板紧拉慢唱的表现手法，小提琴独奏散板和乐队急速的快板相结合，先后

交替出现，后结合为一体，并加入板鼓，表现祝英台得知梁山伯病死的噩耗后，悲愤欲绝的场面。她扑倒在梁山伯的新坟前，呼天抢地，肝胆欲裂……接着鼓锣齐鸣，祝英台纵身投坟，以年轻的生命向封建势力作出了强烈的控诉，音乐达到了全曲的高潮。

3 再现部

化蝶：长笛以美妙动人的旋律，结合竖琴充满幻想色彩的级进滑奏，造成神秘气氛，使人如入仙境。在此背景上，加弱音器的小提琴重新奏出了那难忘的爱情主题。然后，钢琴在高音区轻柔地演奏五声音阶起伏的音型，并多次转调，仿佛梁山伯与祝英台在天上翩翩起舞，相随相依，永不分离。

民族管弦乐曲“春江花月夜”

“春江花月夜”是支优美典雅的民族管弦乐合奏曲。原系琵琶曲，名叫“夕阳箫鼓”。1925年由上海大同乐会将它改编为民族管弦乐曲，起名为“春江花月夜”。建国后又几经修改加工，使乐曲更臻完美。整首乐曲旋律优美动人，意境淡雅深远，宛如一幅山水画卷，把月夜春江那迷人的景色展现在我们眼前，给人以极高的艺术享受。因此，长期以来深受人们的喜爱。它是我国古典乐曲中一颗璀璨的明珠，在世界乐坛上也享有极高的声誉。1956年，上海民乐团访问联邦德国时，演奏了“春江花月夜”，全场掌声雷动，演员们连谢四次幕，观众们仍不罢休。1979年，中央音乐学院民乐团在英国布伦演奏此曲时，只有10个人的乐队同样征服了西方观众，被誉为“可以和世界上一流的室内乐团媲美。”

“春江花月夜”由10段组成，除尾声外，每段都冠以充满诗意的小标题。下面，让我们随着这动人的旋律，

到月夜下的春江去畅游吧。

第一段“江楼钟鼓”，一开始，琵琶模拟鼓声，由慢渐快；接着加入幽雅的箫声，箫鼓齐鸣，荡漾于夕照下的江面；古筝奏出琶音，流畅婉转，犹如汨汨流淌的江水……这段引子形象而细腻地描绘出日落前江面恬静、醉人的意境，令人神往。箫鼓之后，优美的主题出现：

1=G24

其旋律流畅委婉，起伏有致，幽雅动人，是我国传统器乐曲中最优美的主题之一。它使人联想到江南水乡的秀美，又令人感受到在春江花月之夜泛舟的愉悦心情。

第二段“月上东山”和第三段“风回曲水”，把第一段的主题作了变化发展，典雅的丝竹声中不时透出琵琶华丽流畅、摇曳起伏的曲调，给人们描绘了这样一幅美丽的图景：月儿渐渐升高。银光倾洒江面，轻风徐来，曲水回荡，江面涟漪不断……

第四段“花影层叠”，领奏琵琶以突然变快的16分音符进行，与2分音符的长音，构成先紧后松、逐级下行模进的乐曲，打破了音乐的平稳感：

表现出清风习习，花影摇曳，倒映水中，层叠恍惚的情景。

5 · 6 · 7 · 5 · 6 · 5 · 6 · 7 · | 3 · — |
 3 · 5 · 6 · 3 · 5 · 3 · 56 · | 2 · — |
 2 · 3 · 5 · 2 · 3 · 2 · 3 · 5 · | 1 · — |
 1 · 2 · 3 · 1 · 2 · 1 · 2 · 3 · | 6 — |

第五段“水云深际”，先是二胡、中胡等低音乐器的演奏和领奏琵琶在低音区的演奏，醇厚深沉，使人联想到春江深处，水天一色，云水苍茫的意境。后段洞箫演奏的后半拍上打音的旋律，好像是水鸟翻飞戏浪的情景，

富于生气：

.....全曲情绪由优美转向壮阔。

第六段“渔舟唱晚”，这是一段富有特色和情趣的音乐：

每一乐句的第三小节都是休止半拍起板，琵琶与箫领奏出婉转的旋律，句尾由全乐队应和，并在前半拍休止时加上木鱼轻轻一击，犹如一领众和的渔歌声，同时也使人联想到渔民们摇橹时那有力的节奏和怡然自得的神态。

第七八段“洄澜拍岸”和“桡鸣远濑”，琵琶用扫轮弹奏出一连串由慢而快、顿挫有力的模进音型，好像是渔舟破水。