



【音乐学(music)】

音乐是凭借声波振动而存在、在时间中展现、通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验的艺术门类。从社会学的角度讲,音乐是人类所创造的诸多文化现象之一;人类早期的音乐活动是混生性社会文化现象中的一个要素,到人类进入阶级社会以后,音乐又同时是社会意识形态之一。

在中国,春秋战国以前,“音”和“乐”两个词一直是分别使用的。在古汉语中,把声、音、乐分为三个层次。按中国古代音乐理论专著《乐记》的说法:“感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”可见,“声”泛指一切声音,古代又称

之为天籁、地籁、人籁等,其中包括各种噪声;“音”特指有秩序、有条理、有组织的声音,相当于由乐音缀合而成的音调、曲调、音响组合等;至于“乐”,在上古时代指的是诗歌、音乐、舞蹈三种因素混为一体、尚未分化的艺术活动,孔子时代作为教育必修科目“六艺”(礼、乐、射、御、书、数)之一的“乐”,就是这种混生性的艺术活动。中国古籍上第一次出现“音乐”一词,是在《吕氏春秋·大乐》中:“音乐之所由来者远矣:生于度量,本于太一。”此后,“音乐”一词逐渐取代原先“音”一词的地位,用以指称音乐这一艺术门类;而“音”一词的含义则逐渐变窄,仅指有确定音高的乐音(例如“五音”)。到后来,“乐”一词才作为“音乐”一词的简称而



用来指称音乐。在欧洲,拉丁文中的音乐一词“Musica”,起源于希腊神话中掌管文艺、科学的女神缪斯的名字,它的含义不象汉语中“音乐”一词那么明确。但是希腊神话中缪斯的职责是侍奉太阳神阿波罗,从这点看,借用缪斯的名字来转述音乐这一语义演化中,隐含着一一种象征性的寓意:赞誉音乐令人心旷神怡的社会功能,并赋与她以高贵纯洁的形象。

当人们将音乐与其他艺术门类相比较时就会发现:①音乐的内容与文学、戏剧、绘画等那些大量地描绘生活中的具体事物情景(再现性、描摹性)的艺术门类不同,音乐所直接呼唤、激发的是情感与意志(表现性、表情性);由情感体验出发,不同的个人凭自

己的生活经历而联想到的具体对象也很不相同。因此可以说,音乐的内容具有情感的确定性与对象的不确定性相统一的特点。②如果人们对这一特点加以深究,可以发现一个更深刻的本质特征:音乐所用的材料与结构是非语义性的,这也正是音乐与语言艺术的根本分界线。从表面现象看,活的语言艺术(书面记录除外)也是凭借声波振动,通过听觉器官,在时间中展现的,但语言所用的声音有语义,是词义的外壳;音乐则不然,各种乐汇所唤起的联想是从情感激发中自由展开的,不遵守语义学的规则。③从音乐与建筑艺术的对照比较中可以看出,在形式要素的抽象性和结构规范的严谨性方面,音乐与建筑十分相似;但与建



筑在空间中展现(属于空间艺术)不同,音乐是在时间中展现的艺术(属于时间艺术)。

简言之,音乐是人类社会生活的反映,同时,音乐的内容又充满情感与意志。音乐所反映的社会生活活动,既表现了社会成员对客观规律的理解和运用,又显示了社会成员主观上的追求和愿望、意志和憧憬,它承担着传递社会信息与交流情感体验的职能,起着组织与协调社会成员的意志行为的作用。

人类童年时期的音乐,作为混生性的原始文化现象中的一个要素,在从猿到人过渡的后期就开始萌发了。原始的生产劳动(狩猎、耕作等)和部落争战所需要的群体间信息传递促使音乐萌发,它和原始语言(社会群体间信息交流

的主要手段)、集体劳动和战斗(群体共同进行的生存斗争活动)发生于同一历史时代。

在人类的有严格语义的语言逐步形成之前,必然有一个运用情感性呼号的阶段,近人在对黑猩猩的观察中已记录到类似的现象。这种情感性的呼号,既是语言的前身,也是音乐的萌芽。在音乐的萌芽中,有伴以手舞足蹈的节奏敲击,有或高或低或长或短的呼号,在带有各种滑音的音调中出现的确定的音律为数不多;这些音乐萌芽的形态虽然简单,却是原始人类群体之间交流愿望与情感,表达要求与意志,协同进行劳动或战斗所不可缺少的重要手段。

从实用性交流手段的出现,到文化艺术现象的形成,必须经历一个过程,完成这一



转变过渡的活动形式是：社会群体把规范化的劳动或战斗活动加以复现、演习、操练，也就是人们通常所说的“审美发生过程”。原始人类通过模仿禽兽被猎，演示草木繁茂，用象征性的表演制服想象中的敌人等，既表达了对以往成功的欢庆祝贺，又表达了对未来禳灾祈福的愿望。这些活动在客观上起着情感激发的作用，而这种作用是借助于表演形式的类比作用和表演者对功利效果的想象而发挥的。因此，与感觉器官相联系的形式感与想象力就得到培育。例如，运动觉的节奏感、匀称感，视觉的色彩感、形状感，听觉的音色感、和谐感，语义表象的排比感、对仗感，以及伴随着形式类比作用而联想起社会生活事件背景的心理机

能，就在这过程中逐渐积累提高。从社会文化史的角度看，这也就是社会文化现象的原始积累形成过程。科学、艺术、教育等各种成分的萌芽混合在一起的原始文化现象的积累，形成巫文化，而巫文化所运用的手段中，那些培育了审美能力和审美意识的部分，就逐渐发展成为混生性的艺术萌芽（其中包括舞蹈、音乐、诗歌、戏剧、美术等因素的萌芽）。

强调人类劳动是音乐得以产生发展的重要物质基础是对的，但不应简单归纳为“音乐起源于劳动”，而忽视了审美发生过程的地位和作用。肯定原始宗教（巫）对原始音乐的发展所起的作用也是对的，但不应简单地归纳为“音乐起源于宗教”。因为我们不



仅要看到在原始文化现象的形式方面音乐与巫术的相关性,还应当看到在原始文化现象的内容方面,音乐与劳动战斗等物质性生存斗争的相通点。此外,在生存斗争社会化的基础上,男女求偶活动发展为超生物的群体间智能、体魄、情感等方面互相展示的信息交流活动,在语义性符号形式的传达不能满足时,自然要求运用更强烈更直观的情感激发手段,音乐舞蹈与造型艺术都受到来自这方面的推动与促进。

从语言起源和音乐萌芽,到社会成员分化为阶级之前,大约经历了一百万年以上的岁月。音乐艺术手段的各种素材,是通过无数氏族在漫长岁月中的群众性创造,一点一滴积累而成的。在目前尚处

于社会发展早期阶段的部落或氏族那里,人们仍可以发现许多原始氏族社会流传下来的音乐遗迹。例如,图腾祭祀中的集体歌舞,讲述创世传说与本民族历史的长篇叙事歌,欢聚饮宴时唱的宴歌、酒歌和娱乐性歌舞,友好邻村互相访问时唱的迎宾问答歌,青年男女互相表达爱慕之意的情歌,婚嫁、丧葬仪礼所用的歌曲和舞歌,各种各样农事和手工劳动过程中所唱的渔歌、牧歌、劳动号子等。总之,由于远古时代的音乐渗透在许许多多角落里,并同各种具体的社会生活活动直接结合在一起,可以说原始的音乐常具有“实用性”的特点。

社会发展到奴隶制阶段,氏族社会中有权威的成员集团转化为奴隶主阶级,氏族社



会所创造的全民性音乐文化中较为重要的一部分由奴隶主阶级垄断了,发展了。例如祭祀用的“乐”(诗、乐、舞三者一体的活动)完全由奴隶主阶级包办;主持祭祀的巫师作为执掌神权的精神领袖,也身居奴隶主阶级的上层;祭祀所用的贵重乐器也属于奴隶主阶级专有专用,成为权力、财富的象征,并且随着物质生产技术的提高而逐渐精密化、系列化、体系化;氏族社会原有的宴饮音乐,在奴隶主的奢侈宴席上大为发展;乐曲比先前复杂了,乐器增多了,形成庞大的乐队;大量的专业音乐奴隶从事宴饮音乐的演唱、演奏,使音乐的娱乐性增强了。奴隶主阶级的最高统治集团为树立自己的权威,往往编演大型乐舞,例如中国夏代的《大

夏》、《箫韶》,商代的《大濩》,周代的《大武》。在某些民族的奴隶主的子弟教育活动中,音乐成为相当重要的教育手段,这样的教育制度使这些民族有幸成为古代世界著名的文明之邦,例如古中国、古希腊、古印度。另一方面,奴隶们也在创造自己阶级的音乐文化,他们在为奴隶主享乐而演奏演唱时,不断渗入自己的聪明才智,进行艺术创造,奴隶阶级各成员之间也通过音乐来互相交流思想、感情与意志。奴隶们常用自己的歌喉唱出怨诉和抗议,例如中国《诗经》中就记述有唱出“吾与尔偕亡”这类愤怒语句的民歌;同时,他们还在粗陋的木器、石器和瓦器上敲击出激动人心的节奏,以表达他们的情感,等等。当然,除了奴隶主



和奴隶之外,还有自由民,对音乐也有需求和创造,这个阶级对奴隶社会音乐文化的发展作出了自己独特的贡献。

社会转入封建制以后,社会分工和阶级层次繁复,音乐文化的阶级性形成斑驳缤纷的局面。封建领主通过战争兼并,不断扩大自己的疆域和权势,在帝王的宫廷中,音乐生活更加豪华。除了从奴隶主阶级那里继承过来的祭祀占候音乐之外,还制订了各种礼仪制度中所用的仪典音乐和歌颂本朝帝王武功的音乐,并从全国各地征集乐工和乐曲供皇帝贵族消遣娱乐。例如中国汉代的乐府、唐代的教坊,就是承担后一类职能的宫廷机构。朝廷官员中不仅有人监制各种乐器,而且有人进行音乐理论的研究,这种研究

常常同哲学、数学乃至天文、历法以及制订度量衡等结合在一起,互相启发,互相促进。由于精神生产的进一步分化,在封建社会中开始形成职业的僧侣集团,主持寺院教堂的宗教活动,使宗教信仰以更严密精巧的形式渗透到社会广大成员的精神生活中去。虽然不少的宗教教义都在理论上公开贬斥音乐,但在宗教活动的实践中却普遍借助音乐手段,因而在实际上,对音乐文化的发展既有束缚,也有推动。有些宗教团体还创造了较发达的音乐艺术品。地主阶级作为封建经济结构的基层支柱,人数远远多于宫廷和寺院的人员,他们所创造的音乐文化,反映他们组织社会生活的实践活动和审美理想,这个阶级不仅自身参与艺术水



平较高的歌曲与器乐曲的创造,而且以其精神生活的要求,协同市民阶级(市民除了一部分身兼地主以外,职业日趋繁多)一起促进市镇商业性音乐活动的发展。相对于宫廷音乐的民间音乐,相对于宗教音乐的世俗音乐,都有了较快的发展。以自由民身份从事活动的职业音乐家,是这一社会阶段新出现的社会现象,对音乐艺术的提高起着重要作用,其中除了一部分依附于宫廷、官府、教会和富户外,大多数流动在城市集镇,进行各种音乐表演活动。他们在经济上得到地主、市民阶级的支持,他们所提供的审美享受,也主要是为满足这两个阶级的需要。“文人音乐家”(士大夫阶层)也在音乐文化上作出过重大的贡献。但是,整个封

建社会音乐文化的最丰厚宽广的土壤却是农民和手工业工人所创造的音乐文化,他们占社会人口的大多数,他们在自己的劳动生活和社交生活中随时随地创造音乐,由于没有严格的思想束缚,他们所唱出的曲调和敲出的节奏更富有创造性。封建社会阶级斗争尖锐化所导致的农民起义和农民战争,使农民和手工业工人所创造的音乐文化带上慷慨激越的色彩和雄劲挺拔的气势。

当市民阶级雇佣劳动力组织生产,把手工业改造为机器工业,实行产业革命的时候,摧毁封建制度的新生产力就在封建社会中孕育起来了。这个代表工业化生产力的新的市民阶级,把音乐艺术提高到新的水平。其情感内容的



特征是表达了创造者挣脱神权淫威,争取个性解放的自觉意识;其结构形式的特征是作品的技术构成空前复杂。正由于这个高举反封建大旗的新阶级是工业化生产力的自觉代表者,表达其思想觉醒的意识形态也具有工业化生产力的风貌,代表工业化社会发展新阶段的音乐文化,无论在多声部的和声手段、织体手段和节奏的多层次方面,还是在乐器音色的丰富多彩和乐器制作的工艺水平方面,无论是在记谱法的精确化立体化、乐理术语的周详化体系化和演唱演奏作曲规范的严格周密方面,还是在音乐事业内部各行各业分工的多侧、多层和细密方面,都显出了工业化生产力所特有的新面貌。人们常把这种新音乐文化称之为资

产阶级音乐文化,这是出于对历史现象的表面观察。这一时期的音乐,可以分为三个不同的部分:①反映社会中占统治地位的生产关系和政治制度并为其服务的音乐;②反映旧有生产关系残余及其思想的音乐;③反映新生产关系萌芽及其思想的音乐不能笼统地不加区别。同时,工业化生产方式是人类历史发展的一个新阶段,不同的社会阶级都参与了这个历史运动。在工业化初期,资产阶级通过雇佣劳动来促进工业技术结构的建立,但建立这种技术结构的人有许多都不是资产者,正如不少古典音乐大师毕生穷困一样。不成熟的工业化,由于雇佣关系、技术异化和社会生产的无计划性而导致大规模的阶级对抗和民族对抗,无产



阶级和被压迫民族的反抗成为重要的社会运动,从中产生了工人歌曲、工农革命歌曲和民族救亡歌曲这样的音乐文化,这些无疑是无产阶级争取解放的意志的反映,是推动历史发展的进步文化。但是无产阶级和被压迫民族的反抗斗争,仍是把工业化推向成熟的总的历史运动的一个组成部分,无产阶级的历史使命是在取得政权之后消除雇佣关系、技术异化和生产无计划性,最终实现工业文明的成熟,实现人与生态环境的和谐,人与人的和谐,达到世界大同。实现这个历史使命的意志必定也要反映在音乐文化中。与此相对照,某些醉心于一两件“新技术”的所谓“革新派”,以其一鳞半爪的音响实验使音乐艺术陷于危机乃

至崩溃边缘的现象,在一些工业国社会中也出现了,那无非是一种艺术技术异化的表现而已。当代音乐的健康发展应该是沿着古典音乐开辟的轨道,体现“把工业文明推向成熟”这一新的审美理想。

各种样态的声波振动,是音乐赖以存在的物质材料。它们是人类运用各种物质手段而发出的,其中,既包括人类天生的器官(发声器官、四肢等),也包括人类所创造的各种器具。人类之所以会造成某种样态的声波,一方面取决于物质条件(生理或生产条件)所提供的可能性,另一方面也受听觉审美需求的引导。古人最初追求乐音的纯净性和音程关系的协和性,很可能是由于受到某些狩猎工具(如猎哨、猎角、弓弦)所发乐音和



某些鸟类啼鸣的启发,在自然界的天籁中,具有纯净、协和这类性质的音响和这种声音的泛音列,使人感到悦耳动听,人们才会去追寻、探求,创造各种器具将其模仿、再现出来。人类对声波样态(作为物质材料)的审美追求,推动了歌唱技术、乐器制作技术(作为物质手段)的发展;反过来,新的发音器具(新乐器、电子合成器等)的创制,又提供了获得新的音响材料的可能性;材料与手段的交互作用,模仿与创造的辩证结合,使音乐所运用的物质材料不断丰富提高。

乐器是人类所创造的发音器具,当代的乐器学已经根据声学原理把乐器分为五大类(体鸣、膜鸣、弦鸣、气鸣、电鸣),形成科学的系统。但从

人类学的角度看,从人类运用发音手段以支配音响材料的方式这一更广的角度看,可把发音手段区分为如下三类:

第一类发音手段,由人类天生的器官、肢体构成。其中主要的是人声歌唱所用的整套器官,由于它的复杂的生理结构和丰富的性能,使运用人声的歌唱艺术(声乐)成为音乐表演艺术的一大重要门类。此外,口哨、拍手等发音手段,在初期的舞蹈中,曾有过重大的作用,其后由于各自的局限性虽都不占主要地位,但在音乐基础教育的节奏训练中,拍手仍有其重要价值。

第二类发音手段,由人类运用天生器官、肢体直接激发与控制乐器构成。其中由呼吸器官用气息激发声源的是吹奏乐器(管乐器、气鸣类乐



器);由手的动作激发声源的则有:以摩擦发音的弓弦乐器,以弹拨发音的拨弦乐器,以敲击发音的击弦乐器和体鸣类、膜鸣类乐器。上述发音体中,凡是音域宽广,音位齐全,音色富于变化,声学性能丰富,乃至能同时奏出几个不同乐音的,它的艺术表现力就强,演奏技巧就发展得高超。中国传统乐器琴、筝、琵琶、二胡、笛、箫等,现代乐器提琴、竖琴、圆号、小号、双簧管、单簧管等,都各自形成一整套演奏艺术。

第三类发音手段,是在人类天生肢体与发音体之间介入一系列部件而构成的复合系统。其中首先应当提到的是带有键盘装置的乐器,如管风琴、钢琴、手风琴、电子琴等。键盘作为人类手指的延

长,使演奏者的手可以发挥好几倍的效能,能够同时奏出许多乐音,并可自由地选择它们的组合方案,它向人类提供了发展多声部音乐思维的条件。在工业文明条件下,人类可以进一步利用机械和电声手段自动化地演奏音乐,八音盒、音乐自鸣钟、唱片唱机、磁带录音放音机等,仅仅是这个等级里的历史前奏,当电子乐器开创了用电子技术模仿乐器音色和探寻新鲜音色的先例之后,真正成熟的自动化电鸣演奏是通过电脑(计算机)控制电子合成器进行音乐表演,甚至进行音乐创作的实验。

当人们把任何一首优美动听的乐曲象分解化合物那样拆成各种元素时,会发现构成音乐的基本要素是十分简单的,不外乎音的高低、音的



长短、音的强弱、音色的差异而已。由这些基本要素互相结合,形成一些常用的形式要素,例如节奏、句法、音程进行、和弦、调式等;由这些形式要素进一步构成一些形态侧面,例如曲调、织体、和声、曲式等。音乐艺术品就是由这样一些侧面综合而成的。

节奏是音乐最重要的形式要素,从最早期、最幼稚、甚至没有明确音高的原始音乐起,直到最复杂、最丰富、含有和声、复调的多声音乐,都离不开节奏。在节奏中,实际上包含了音的强弱和长短两种不同的简单基本要素在内。节奏的最小单位是节奏型,不同的节奏型有不同的性格和表情,它们好比是音乐生命体上有活力的细胞。一连串的节奏型前后相继时,通常由节

拍把它们组织起来(散板除外)。节拍是要求重拍周期性地出现的强弱配置规律的格式,它作为一个潜伏在低音区或隐藏在欣赏者内心中的规律性框架,起组织节奏型的作用。节奏型的多样性和重拍周期的统一性结合在一起,大大加强了音乐的艺术魅力。

与节奏节拍密切联系的是速度和力度。从音乐可以表达什么样的情感内容这个角度来看,速度和力度具有特殊的作用。假如把一首葬礼进行曲用快两倍的速度来演奏,它就不再具有沉痛哀悼的情感内容了;又如把一首乐曲中经过渐强发展、引出凯旋主题的段落,改为渐弱来演奏,它也就会不再具有欢庆凯旋的意味了。这是因为速度的快慢、力度的强弱都有助于表



达音乐作品中某种性格和表情。速度的准确和力度的恰如其份,是音乐表演艺术中头等重要的问题。

由节奏组织起来的一系列乐音,在高低方面呈现出有秩序的起伏呼应,就形成了曲调(旋律)。曲调是音乐的各种形态侧面中最重要的,被誉为音乐的灵魂。任何一首脍炙人口的世界名曲,首先是在曲调上有动人心弦的艺术魅力,才能使人喜爱,经久不忘。曲调有不同的类型,一类是吟诵性的,一类是歌唱性的,还有一类是器乐化的。曲调在音高方面的横向组织,可以区别为浅层和深层两个层次:浅层就是音程的进行,即使是缺少音乐修养的人,也能凭听觉直接感受到一串旋律音程的不同样式:上行、下行、级进、

大跳、小跳等连缀起来形成的音调;从深层来看,不同音高的音在音乐艺术品中,有支柱音与非支柱音的区别,有静与动的区别,在动的性格中还有支持性与对比性的区别,又有阳刚与阴柔的区别……。这些细微、奥妙的形式要素与表情手段,都由调式理论加以阐述。

由音高与节奏两方面的横向(继时性)组织综合在一起构成曲调以后,音乐的形态就呈现出一定的乐节、乐句和曲式逻辑。不同的乐句,除了在幅度的长短方面有其规定性外,还在结束音方面有其特征。各个乐句用相同的还是不同的结束音,不同的结束音相互间要求有什么样的音程关系,这些都影响到曲调的表情性格。曲调中相继出现的



各个部分的形态样式彼此间的相同与相异,形成逻辑因素,例如最简单的“问答式”句法,进而有“正反合”结构、“起承转合”逻辑模式等等,都是凭听觉直接可辨的。相同或大同小异的音调材料的重复,显示肯定;相异或大异小同的音调材料的并置,显示否定;处于这类逻辑关系中的各个音调材料可以按某种格式加以布置,这样的布局格式就是曲式。

和声是音乐的又一重要形态侧面,它的素材是音高之间的纵向(同时性)组织,在纵向组织基础上形成更高等级的横向组织(和声进行)。在一些古老的民族中,可以发现各具特色的民间合唱,如中国的侗族、壮族、瑶族、都有多声部民歌在流传,几条旋律线按

某种音程关系作纵向的结合,形成和声效果。但是朴素的民间合唱仅仅凭习惯选择了和声手段中的一小部分;至于把和声手段作为一个独立的形态侧面来开发它的表情力量,在掌握规律的基础上运用自如,则是到近代才发展起来的。

当音乐形态从单声部发展到多声部以后,在形成和声手段的同时,也形成了织体手段。如果同时演唱演奏的是几条各有自己独立个性的曲调,就形成复调性织体;如果几个声部中只有一个具有独立个性,其余的都是为烘托它而结合成各种和弦的,就形成主调性织体。主调织体是一个大类,在它下面,还可以由于陪伴声部的厚薄、节奏、音型的不同,以及它们与主旋律



声部在音区与节奏上的不同关系而形成许多织体小类。各种织体都有自己的表情性能。

音色,是音乐形态中直接作用于人类听觉器官的、最为感性的要素。人类只是到了近代才学会从物理学的角度,用声谱分析的方法来描述每一种音色的构成。仅凭听觉的直感分辨各种音色以及它们的表情性能,是古代音乐家们早已具备的本领。音乐的表演艺术,无论是声乐还是器乐,都在追求美好音色上花费了大量功夫。表现在人声歌唱中的音色,是最为丰富和多彩的。除了男高音、女高音、男低音、女低音等不同的声型分类外,每一个歌唱家的发声都具有各自不同的音色特质,在中国的戏曲和欧美的歌剧

中,不同类型的角色使用不同的音色和表演风格,更促使声乐艺术呈现极为绚丽多姿的面貌。在器乐领域,每一种新乐器的发明,都给人类带来一种新的音色;乐器改良工作的重要一环,也是为了追求更加美好和纯净的音色。各种民族乐器所特有的音色常常唤起本民族人民特殊的情感共鸣,带来特别亲切的精神交流,这是音色手段具有特殊审美价值的例证。自从人类学会运用电子振荡器发出声波以来,人们除了用它模拟各种喜爱的音色外,还致力于开发闻所未闻的崭新音色,以扩大音乐的表现力。音色的创造和运用,也是作曲技法中的一个方面。在配器法中特别讨论到各种音色的选择、配合,通过乐器组合获得新的音色,



以及运用织体、和声手段创造新的音色等。

音乐的基本要素是简单的,由基本要素所构成的各个侧面的样式形态却是无限丰富的。它们是在人类文化发展的历史过程中逐渐形成和积累起来的,其中不仅有专业音乐家的创造,更有广大人民的创造和积累;正是由于各民族各地区人民群众在漫长的历史年代,以自己的生活和艺术实践使音乐呈现出种种鲜明的民族性和地区性特点,世界音乐宝库才能达到今日的壮观规模。

由于音乐以声波振动的非语义性组织结构与人类的情感、意志活动直接同构对应,所以音乐中的意志表现形式起着组织与协调社会成员意志行为的作用,音乐中的情

感表现形式承担着传达与交流社会成员情感体验的职能,使音乐常能在某种具体的实践活动中、或具体的社会交往场合发挥某种带有实用效益的功能。音乐之所以能作用于人类的生理、心理状态,其最底层的物质基础是声波对听觉器官的刺激会引起人体内的生理反应(如呼吸、脉搏、血液成分、内分泌、脑电波的变化)以及动作、情绪反应;在此基础上,按一定的结构组织起来的乐音则以其形态样式的整体对应于社会生活的情景、民族心理的特质、阶级意识的显现等等,因而能把这类反应导入意志行为和社会情感的轨道,并最终导入人格、情操的范畴。因此,音乐所唤起的人类理性并不停留在语言符号的、抽象的、精神性层



次(如知识领域里的概念体系,道德领域里的律令训条)上,而已经落实到调动一整套生理活动的、实践的、物质性的层次上,是一种充满热血激情的实践理性。原始氏族用于图腾祭祀、庆功禳灾的乐舞,就具有这类组织交流功能;在社会发展早期阶段渗透在社会生活各个角落的各种歌曲都有这类实用功能。在漫长的手工业时代,各种劳动号子都以自己特有的节奏、音调、句法协调集体的劳动动作,并起着消除疲劳、鼓舞意志的作用。进行曲和军歌统一步伐、鼓舞士气的功能是人所共知的;中国古代有“梁红玉击鼓助战”的故事。各类抒情性的歌曲则以音乐表达与交流情感,使社会成员的思想感情互相引起共鸣,达到一

致。各种严肃的颂歌、赞歌和仪典音乐表达了社会成员共同的庆祝、歌颂、祝愿、憧憬;葬礼上的哀乐和悼歌则表达共同的悲痛哀思。

音乐的审美教育功能对社会的影响最为深远。由于音乐能把千锤百炼、高度发展的社会理性凝聚呈现为明显直观、灵活多姿的感性形式,因此它在提高审美感受能力的同时就给人以教育,不仅对智力开发给予有力的促进(提高联想、幻想和创造性想象能力,提高抽象思维、敏慧推理的智能,提高对于外来信息的记忆、反馈能力),而且对各种非智力因素(如自制力、毅力、细心、专注、适度)的培养,以及性格、情操方面各种良好素质的塑造,都具有深远持久的作用。在原始公社时期形成



而以后保存在奴隶主子弟教育项目中的“乐”，是音乐发挥其审美教育功能的古老而朴素的形态；它是古代乐教思想产生的土壤，在古希腊柏拉图和古中国儒家的政治理想中都包含这一成分。在欧洲，自从启蒙思想家卢梭提出审美教育主张以来，教育中的审美教育因素更广泛发展。中国近代教育家蔡元培和音乐学家王光祈也都提出过美育和乐教的主张。在当代生活中，高尚音乐的演出和传播，是以社会教育形式出现的审美教育活动，它可以对社会成员发生道德伦理的陶冶和教化作用；如果这些演出和传播不按照健康的审美理想加以规范，音乐对社会成员行为的塑造将发生反面的效果。萎靡、粗野、丑陋的音乐，只可能导至

社会精神生活的贫乏、低级以至于混乱。

音乐还可以提供有教养的娱乐，有文化的休息，通过松弛的审美享受来积蓄精神的素养和活力。从原始氏族的集体歌舞，后来的儿童唱游，到各民族现存的集体歌舞，群众聚会上表演的歌舞节目，都发挥这样的功能。通俗轻松的娱乐音乐，在古代社会中常作为宴饮音乐出现，在后工业文明的条件下，则常作为餐厅、茶座、商场、候车室等及其他休息场所的背景音乐来播放，以增强日常生活中的某种情趣。从这种社会功能的反面表现来讲，娱乐音乐中格调低下、趣味庸俗的部分可能对人类精神生活产生消极影响和腐蚀作用，这是有必要抵制和克服的。



音乐的另一种实用功能
是用作保健和治疗的手段。
无论在古中国或古希腊,还是
在中世纪的阿拉伯,都曾有著
名的学者医师用音乐治病,提
倡音乐治疗。有些民族长期
以来保持着用舞蹈、歌唱和演
奏打击乐治疗精神抑郁症的
风俗。在工业生产条件下,在
一些噪声很大或过于寂静的
劳动环境中,劳动者特别需要
佩戴附有耳机的耳罩,边劳动
边欣赏音乐,这种文明保健设
施对劳动者的身心健康颇有
裨益。随着工业文明走向成
熟,音乐治疗在近几十年来已
呈现出广阔的发展前景,音乐
治疗的诊所、书刊、协会、专
科学校纷纷成立。

在社会生活中,音乐常常
同其他艺术门类结合在一起,
以绚丽多姿的形态呈现在人

们面前。这不仅是由于社会
意识形态的各种特殊样态在
内容上是相通的,彼此不能绝
缘和孤立存在,而且也由于音
乐的内容具有情感的概括性,
而其他艺术门类的形象表现
大都具有知觉的个别性,需要
互相补充。概括性的情感意
蕴借助于个别性的知觉表象
加以注解,就更易于捕捉领
悟;个别性的知觉表象借助于
概括性的情感意蕴加以统摄,
才能达到审美的满足。

用人声歌唱的音乐(即声
乐)与语言艺术有着天然的共
生性联系,两者都以人类的嗓
音为物质手段。虽然语言艺
术使用嗓音的方式方法根本
不同于音乐,但语言艺术中讲
究格律和声韵的韵文对语音
本身的选择和排列是有审美
要求的,这种审美要求所遵循



的美学规律与音乐所遵循的是一致的,因此韵文就带有音乐性。这是从语言艺术那一面来讲。从音乐艺术这一面来讲,为了使音乐更妥贴地同语言艺术的审美内容相结合,必须把语义所传达的情感意蕴通过旋律的音调与节奏、歌喉的强弱与音色变化、伴奏的和声、织体等等予以表现。因此,随着韵文的文学体裁特征不同,所形成的音乐体裁也就不同,与抒情性的韵文(抒情诗)相结合形成歌曲,与叙事性的韵文相结合形成长歌、叙事歌或说唱音乐,与戏剧性的韵文(歌剧或戏曲脚本)相结合形成戏剧性的唱段。到了近代,器乐获得高度发展以后出现了一种新的音乐与语言艺术的结合方式:戏剧开场之前演奏的序曲,标题音乐中的

“音诗”、“音画”等,这类体裁的音乐演奏并不伴有文字内容的歌唱或朗诵,而是用丰富的管弦乐队技术手段来表现某一部文学作品所描述的内容。欣赏者对音乐所表现的内容预先已经了解,在欣赏过程中可以随着音乐的音响结构样态自由地联想起有关的人物、意境或情节,并同作曲家对这些内容的情感体验发生共鸣。

音乐与舞蹈艺术也有着天然的共生性联系。在古代,舞蹈常常是集体劳动的复现或预演,又是群体间交流情感、协调意志的手段,这些舞蹈总是伴有舞歌和节奏性拍打的。舞蹈离不开节奏,节奏是构成音乐的不可缺少的基本要素之一。民间舞曲通常有周期性的重音与舞蹈动作



的周期性重踏合拍;舞曲的曲调则按特定的速度,以其富有变化的音调与节奏,对舞蹈的情绪、气质予以概括的表现。从集体舞蹈发展到独舞、双人舞,从单纯的性格舞发展到舞剧,舞蹈艺术的逐步提高,使其同音乐的结合更加紧密。抒情性和戏剧性的舞蹈不能停留在以固定间距的周期性重音与舞蹈动作合拍这样的水平上,而要求音乐要象舞姿那样刚柔起伏,传情达意,并运用各种音乐技法表现人物性格的对比、戏剧情节的发展。随着人类社会的发展,舞蹈艺术将在吸取观赏性(他娱性)舞蹈艺术成果的基础上,复兴体验性(自娱性)舞蹈,其艺术容量将越来越宽,它不仅是现实生活中人体运动的各种姿态、动作的再现,而且也

将把人类对世界万象审美观照时的内模仿活动外化为体态的律动,综合多种成分形成“优律动”艺术;音乐作品则不仅是这种艺术表演的陪伴者,而且是这种艺术创造的启导者。

音乐与戏剧都是在时间中展开的表演艺术,这是两者容易结合的天然条件。戏剧是语言艺术与表演艺术相结合的产物,因此音乐同戏剧的结合也同时包含着同语言艺术相结合的成分,此外还包含有音乐同角色的表演动作节奏相配合的要素。中国戏曲和西方歌剧的许多不同点中,最值得注意的一点是:在歌剧中,音乐与歌剧的结合主要通过音乐与语言艺术相结合的那个侧面;而在戏曲中,音乐不仅通过唱词,而且还同角色



的舞蹈动作相配合,并直接支配整个舞台节奏。音乐与戏剧相结合的另一种较为自由的方式是戏剧配乐。戏剧配乐既不是歌唱的伴奏,也不同舞台动作和对话作节奏性的配合,而是烘托舞台的情绪、气氛,增强戏剧高潮的感染力。这种结合方式在现代的电影、电视剧和广播剧中得到广泛的运用。

音乐与造型艺术的结合,在原始图腾祭祀中,人们化装成鸟兽参加乐舞,就带有这种因素。但在漫长的历史年代中,这两者综合的艺术发展得很缓慢,这是由于音乐艺术与造型艺术的生产条件和生产过程互相分离的缘故。听觉与视觉艺术的同步欣赏开端于观看戏剧表演,当其中的听觉欣赏对象从语言艺术扩展

到包括音乐艺术,其中的视觉欣赏对象从演员转变到造型艺术品(雕塑、绘画等)时,音乐与造型艺术的同步欣赏就形成了。假面戏、傀儡戏、木偶戏、皮影戏等,就是诞生于中古时代的这类艺术。近代工业文明的发展给这样的同步欣赏提供了更为便利的物质条件,从伴随音乐欣赏的幻灯、投影,发展到动画影视艺术(美术片)。

在音乐这个艺术门类里,由于艺术实践的条件不同,形成了众多纷繁的体裁和样式。对音乐体裁的分类,向来众说纷纭,莫衷一是,这是由于人们往往从不同的角度来考察音乐。因此,要理清音乐的各种体裁样式,也必须从不同的角度分别加以整理。归纳起来,大体上可从下述五个



角度:

①按照社会生活中使用音乐的不同场合,或者是从音乐的社会功能来分类。如和劳动相联系的夯歌、渔歌、牧歌、田歌;和青年男女交往相联系的情歌、恋歌;和风俗习惯相联系的酒歌、婚嫁歌、丧歌;用于国家仪典的国歌;用于行军队列的军乐;用于体操、滑冰的运动音乐;用于娱乐休息的舞曲;用于宗教的经文歌、弥撒曲、众赞歌等等。音乐与社会生活密切联系在一起,生活中到处充满了音乐。

②按照音乐与其他艺术门类相结合的运用方式来分类。如和语言相结合的歌曲类;和戏剧表演相结合的歌剧、戏曲类;和舞蹈表演结合在一起的舞剧;和电影结合在

一起的电影音乐等等。在上述体裁里,有的音乐处于主要地位,有的处于次要或陪衬地位。总之,这些体裁正由于有了音乐的配合而更加完美动人,同时,音乐也因处于不同条件的制约中而获得了不同的形态和性格。

③按照音乐表演时所采用的不同物质手段来分类。首先可以分为声乐和器乐两大类。在声乐体裁中,有独唱、重唱、齐唱、合唱。大型的声乐体裁,如大合唱、康塔塔、清唱剧等,都由上述四种声乐样式按不同方式组合而成。器乐体裁的类别纷繁庞杂,归纳起来,不外独奏、齐奏、重奏与合奏。按照演奏乐曲所使用的乐器及乐器的组合形式不同,又有小提琴独奏、弦乐四重奏、木管五重奏、钢琴协



奏曲、交响乐、铜管乐、丝竹乐、吹打乐、锣鼓乐等不同的体裁样式。

④按照乐曲的结构规模、织体类型、节拍速度、表情性格来分类。如组曲、变奏曲、回旋曲等,都和一定的曲式结构相联系;赋格曲、创意曲、轮唱曲都属于复调织体类型;小夜曲、嬉游曲、谐谑曲、幻想曲、狂想曲等和乐曲的情绪、情调相联系。欧洲许多器乐体裁起源于民间舞蹈音乐,如波尔卡、波洛奈兹、萨拉班德、加沃特等,已作为独立的器乐体裁来创作和演奏;这些名称所表述的概念,已成为某种特定的节拍、速度和表情性格的标志。

⑤按照乐曲的民族特点、地区特点来分类。世界各国、各民族、各地区都有自己特有

的乐种,它们的名称带有自己的民族和地方特色。例如,同是高亢、辽阔的山歌,一说到信天游就想起陕北黄土高原的风格,一说到长调就想起内蒙古草原的风格,一说到花儿就想起黄河上游湟水流域的风格。在欧洲,指称民谣风格的歌曲有一些语义相仿的名称,有的指法国北部的,有的指法国南部的。在中国的器乐体裁中,如江南丝竹、河北吹歌、潮州锣鼓等,都明示了地方特色。

音乐的体裁样式是纷繁的,随着音乐艺术的发展和人民文化生活的提高,音乐的新的体裁样式,将不断地被创造,使音乐艺术日益呈现出缤纷斑斓的形态。

音乐艺术的生产过程,在古代并无一度创造(作曲)与



二度创造(演唱、演奏)之分,在记谱法未曾发明之前,音乐作品的生产过程是离不开表演过程的,修养较高的演唱家、演奏家能够在表演时对传统曲目予以加工发挥,乃至进行即兴创作,这在中国古代传统乐器演奏家中是屡见不鲜的。这种习惯和能力,在近代的一些民间歌手、戏曲表演家和乐师那里仍然保持着。

在古代,从事音乐表演艺术的人分成了两支队伍,一支是从事声乐表演的歌唱家,另一支是从事器乐表演的演奏家。随着乐器的多样化发展,不同类型的乐器所要求的技能训练往往差别很大,演奏家的队伍中自然形成了细密的分工。专业分工促进了器乐演奏艺术的提高,各种乐器的高超演奏技艺百花争妍,有力

地推动了音乐艺术的发展。

古代的乐器演奏家常常身兼乐器制造者,中国古代的琴人都要学习选料造琴的手艺。随着工业文明的发展,乐器制造所要求的生产技术越来越复杂,制造就从演奏者那里分离出来,成为独立的物质生产行业;由于不同类型的乐器,制法颇不相同,乐器制造业从一开始就在内部形成了细密的分工。某些种类的乐器,其制造家享有盛名,在音乐史上占有一席之地。

在音乐艺术的历史发展过程中,人类逐渐借助愈来愈多的符号来进行音乐艺术的生产。在人类发明记谱法之前很久,弦乐器上的音位和管乐器上的孔数已经起着符号的作用。当人们进一步要求用一套统一的名称来称呼不



同乐器的各个音高时,就出现了音名、律名体系。古希腊和中世纪的罗马都用本民族文字的字母来称呼音乐里的各个音,这个传统为近现代的整个欧洲所继承,并流传到世界各国。中国古代,早在周代就有了一套律名(黄钟、大吕等十二个律名,相当于现代的音名),这些名称多半源于打击乐器及其颜色、大小、方位、特性等,同时,在论述音阶各音级和调式时还有一套阶名(宫、商等五个阶名)。

为了理解和掌握各个音律之间的音程关系,古人通过计量管或弦的长短已懂得可以借助数学手段。古希腊的毕达哥拉、古中国的管子以及他们的门徒,通过对于弦乐器的弦长或管乐器的管长的量度,懂得了可以通过数学计算

来思考音程关系,这样,数字这种符号手段就不仅仅在编号的意义上,而且在严格的数学计算和逻辑推导的意义上,成为人类借以掌握音高、音程的符号。律学就是用这种符号手段来从事研究而形成的一门音乐科学,假如没有这门科学所积累的成果,人类就不可能发明十二平均律,不可能探索到目前已通行于世界各国的近代乐律体制。16世纪和声学在意大利的诞生,数学也担当了接生婆的角色。

乐谱是音乐艺术生产过程中最显眼的符号手段,它对于音乐发展所起的重要作用可与文字对文学发展的重要性相比,如果没有记谱法的发明和改进,人类的音乐文化不可能达到今天这样的高度。中国最古的乐谱可以上溯到



汉魏的“声曲折”，唐宋时代已经有系统化的记谱法。古往今来的各种记谱法，大多数在表示音高方面较为明确（原始的曲线图象谱是例外），但在表示时值和节拍节奏方面往往不够明确，13 世纪在德国兴起的“有量记谱法”在这方面显示出独到的优越性，并得到后世的继承。各种文字谱仅有音律音位的明确性，缺乏旋律线条起伏的图象直观性，今天已通行于世界各国的五线谱则把这两种性质结合起来，是记谱法的重大进步；假如没有这两者的结合，多声部音乐的创作和演奏会是异常艰难的。

键盘形式这一符号手段，在近现代音乐基础知识中占有重要地位。在键盘上，虽然每一个个别键子都是演奏发

音的物质工具，但是所有键子组成的整个键盘形式却提供了一个视觉的观念模型，使人们对于音律、音高、音程的认识、理解、思考和运用，能够更为简便轻松地进行。

唱名是一种很特别的符号，它有如任何语言的语音外壳对语义起提示作用一样，由唱名连缀而成的音节序列（唱名词汇）对一串乐音的音程和音高起提示作用。对于唱名的这种语义性提示作用的认识和运用，是在几百年的音乐教学实践中逐渐积累起来的。把唱名用一些简便的字形来标记而形成记谱法，也收到了明显的易教易学效果。20 世纪以来在中国广为流传的简谱就是如此。

随着记谱法的发明，作曲者通过写谱来完成音乐创作，



作曲就从演唱演奏者那里分离出来成为独立的创作活动。在作曲专业形成的同一历史时刻,一批人从事乐谱的抄写、绘制、制版、印刷的行业出现了。乐谱印刷业的形成与更新及其内部各道工序的技术工人的培训与提高,是音乐事业获得发展的必要环节。

当人们根据乐谱来进行排练与演出成为制度,当作曲家所写的不仅是一些独奏、重奏的乐谱,而且有乐队参加演奏的总谱,那末对排练和演出的组织方式就提出了崭新的要求,指挥这一专业就在这样的历史条件下形成了。

乐谱除了作为作曲劳动的产品出现,还用来记录人民群众集体创作的、流传于民间的歌曲、乐曲。在现代技术条件下,虽然可以用录音的方法

采集民间音乐,但也必须进一步予以记谱,才能成为研究对象和教学材料。因此,采集记录民间音乐,已形成音乐事业中的一个独立的专业,当代中国因拥有一支这一专业的宏大队伍而自豪。

在音乐家中还有教育家和教师。音乐事业中的教育活动之所以具有特殊的重要性,不仅是由于从事音乐工作需要掌握相当细致复杂的专业技巧,而且还由于,音乐听觉、音乐感、对音乐的情感共鸣,是音乐欣赏的必要前提,而这种心理素质与艺术素养的获得却非一日之功,必须通过长期的、系统的、全面的音乐教育。音乐教师所从事的工作有两种:一种是用音乐手段从事教育,一种是教育人从事音乐活动,两种工作不可偏



废。良好的国民普及音乐教育不仅可以促进社会生产率的提高与社会道德风尚的改善,而且为专业音乐教育的发展提供坚实雄厚的基础。

随着社会音乐生活和音乐教育的发展,需要有一部分音乐家对大量的音乐作品及音乐现象、音乐史料进行研究,这种研究工作培育了音乐学家。在音乐学家的队伍中,也随着研究对象与研究方法的差异而自然形成细密的分工,例如,以音乐现象的发展变迁为对象的音乐史家;以当代音乐生活为对象的音乐评论家;以音乐的审美价值为对象的音乐美学家;以乐律与和谐原理为对象的律学、和声学理论家;以各民族的民间音乐为对象的音乐民族学家,等等。

音乐艺术与工业技术相交叠而形成的专业,除了在乐器制造方面不断延续以外,还在别的领域里继续发展。音乐厅与歌剧场的建筑事业是一个领域,为了使音乐演出获得良好的艺术效果,必须具备合乎科学规格的室内音响条件与对外隔音条件,因此,既有音乐素养又有声学技术的建筑师队伍是音乐事业所不可缺少的。唱片与录音磁带制作是又一领域,这方面的技术更新很快,从 20 世纪初的蜡筒、手摇唱机的快转唱片,经过 20 世纪中叶的电声技术的唱片与磁带,发展到当代激光电声技术的信息存储盘……。总之,要求技术手段保持乃至改善音乐演出的艺术效果,则是一个不变的总要求,这也是这些领域的工程师



须要共同领会的总目标。用电子琴和电子合成器开拓音色的新品种,扩充乐队的组成,以丰富音乐演奏的艺术表现力,是音乐与技术交叠的又一领域。用电子计算机辅助人类的音乐想象力和创造性音乐思维,以探索创作音乐作品的新技法,则是又一新领域。通过这些领域的开拓,将形成一种新型的音乐艺术生产方式,一度创造与二度创造的分工在此又归于消失,但这已不是在演唱演奏中包括作曲,而是相反,在作曲的符号化劳动方式中蕴含了表演艺术的实际效果。当然,由人亲自演唱演奏音乐的生产方式还将继续存在,不同的生产方式将互相启迪,互相吸取,在更高水平上互相综合,并通过新的技术手段与姊妹艺术形

成新的结合,使音乐艺术生产达到空前广泛、全面的繁荣,以满足人类日益增长和提高了的审美需求。

【音乐学(musicology)】

研究音乐的所有理论学科的总称。音乐学的总任务就是透过与音乐有关的各种现象来阐明它们的本质及其规律。如研究音乐与意识形态的关系,有音乐美学、音乐史学、音乐民族学、音乐心理学、音乐教育学等;研究音乐的物质材料的特点的,有音乐声学、律学、乐器学等;研究音乐形态及其构成的,有旋律学、和声学、对位法、曲式学等作曲技术理论;还有从表演方面来考虑的,如表演理论、指挥法等。

从各个方面对音乐进行



学术探讨,古已有之,古希腊的阿里斯提得斯·昆提利安(约2~3世纪)即曾在《论音乐》的著作中试将音乐分为理论、技术及演出三大部分。真正考虑将音乐分门别类进行专门研究,并加以体系化,从而形成音乐学这门学科,则从19世纪后半叶开始,一般以F.克吕桑德于1863年所编《音乐学年鉴》作为西方近代音乐学的发端。克吕桑德在该刊第1卷的序文中,强调了音乐研究应具有与自然科学、人文科学同样水平的准确性与严密性。1885年,奥地利音乐学家G.阿德勒发表了论文《音乐学的领域、方法及目标》,将隶属音乐学的各种门类划分为两大部门,第一部门为历史的音乐学,包括音乐通史与各种专业史;第二部门为

体系的音乐学,包括可应用于音乐不同领域的法则,如研究和声、节奏、曲调的法则,音乐美学与音乐心理,音乐教育学与教学法,对音乐民族学及民俗学的比较研究等。另外又列出这两个部门的辅助学科,如历史部门的文献学、传记学、史学、文学史、哑剧及舞蹈史等;体系部门的音响学、生理学、逻辑学等等。他的分类法成为以后德奥系统音乐学分类的基本依据。迄今为止,音乐学已出现多种体系,其中比较重要的有H.里曼在《音乐学概论》中将音乐学分为5个部门,即音响物理学、音响心理学、音乐美学、音乐理论及音乐史研究(比较音乐学)。里曼体系的特点是强调了音乐史与音乐理论,认为音乐美学是理论中一种思辨的学科,



而音乐理论实际上接近于应用音乐美学。H. J. 莫泽尔(1889~1967)则将音乐学按4个方面的关系来分类,即:①哲学的音乐学,即音乐美学。②自然科学的音乐学,其中包括音响学、音响生理学、音响心理学、音乐工艺学。③民俗学的音乐学,包括比较音乐学与乐器学。④精神科学的音乐学,即西洋音乐史。至于狭义的音乐理论则列为实践方面的理论,与上列各项并列。莫泽尔体系的特点是将音乐学与一般艺术学联系起来,而以音乐史为其重点。第二次世界大战以来,在西方最为流行的则是 H. - H. 德雷格尔(1909~1968)的体系。他于1955年提出的分类是:①音乐史,包括记谱学、乐器学等;②体系的音乐学,包括音乐声

学、音乐生理学、音乐心理学、音乐美学、音乐哲学等;③音乐民族学与民俗学;④音乐社会学;⑤应用音乐学,包括音乐教育学、音乐治疗学、音乐评论、音乐工艺学等。此外,美国音乐家协会也曾于1955年将音乐学的对象规定为从物理、心理、审美及文化现象来研究的一门知识,并按此原则来考虑分类的方法。由于着眼点不同,对音乐学的分类方法也各有不同。

近年来,随着科学的发展,对音乐的研究出现了两种趋势:一是分工越来越细,专业化程度越来越高;二是与自然科学、人文科学的结合越来越密切,出现了许多跨边缘的学科研究。如音乐分析学、音乐术语学、音乐语义学、音乐工学、音乐社会心理学、音乐



教育心理学、音乐治疗学、音乐欣赏等,都有逐渐独立存在的趋势。因此,音乐学所包含的内容将随着社会的发展和科学技术的进步会更加丰富。

【音乐美学 (aesthetics of music)】

从音乐艺术总体的高度研究音乐的本质和内在规律性的基础理论学科。

对象和不同的研究角度

音乐美学同一般美学、音乐技术理论、音乐史学、音乐评论等都有密切的内在联系,而且音乐美学这门学科的发展和深化,往往离不开从上述这些领域的成果中吸取营养。但是音乐美学在研究对象上却同上述的这些领域不同。一般美学把艺术作为人类审美意识的集中表现,从总体上

研究艺术的本质和普遍规律,而音乐美学则把音乐作为艺术的一个特殊种类,研究它的特殊本质和特殊规律;音乐技术理论(如和声学、对位法、曲式学、配器法等)研究音乐创作的技法、音乐构成上的具体准则,而音乐美学则把音乐作为一个总体,从更概括的角度考察它的本质和规律;音乐评论从实践上把具体的音乐现象作为它的分析和评论的对象,而音乐美学则对音乐的总体进行基础理论性的学术研究,为音乐评论提供理论前提。

音乐美学的研究可以从以下不同的角度进行:哲学的角度、心理学的角度、广义社会学的角度以及音乐作品自身的美学特性的角度。对音乐艺术进行哲学角度的研究,



主要涉及下列一些问题:音乐的本质是什么?音乐的内容是什么?音乐同现实的关系是怎样的?等等。这些问题同哲学认识论有极为密切的关系,具有根本性质,是音乐美学中首先要探讨的问题。从心理学角度研究音乐艺术所要回答的问题,诸如音乐创作、表演、欣赏的心理过程是怎样的?人们究竟是如何感受音乐的?音乐是以何种方式作用于欣赏者的?20世纪以来,心理科学的发展为从心理学方面研究音乐提供了自然科学的基础和前提,为音乐美学研究的这一新领域开辟了道路。从广义的社会学的角度研究音乐艺术,涉及诸如音乐的社会功能、音乐的价值标准、音乐的阶级性因素、音乐的持续存在和继承性等等

一系列问题,至于从音乐作品自身的美学特性的角度研究,则涉及诸如从音乐作品的结构、诸构成因素的内在特性等方面来考察音乐美学等一系列问题。

人们可以分别从上述不同角度的某一个角度从事音乐美学的研究,但是音乐美学作为一门科学,它应该是一个具有自己完整体系的整体。对音乐艺术进行哲学的、心理学的、社会学的以及音乐作品自身的美学特性的研究,这四者之间包含着深刻的内在联系。任何以孤立强调其中的一个方面来贬低、甚至否定其他方面研究的价值都是不正确的。只有将以上4个方面研究的有价值的成果综合起来,才能构成音乐美学完整的整体。



音乐美学的历史发展

音乐美学这个概念在 18 世纪末叶德国音乐学者的著作中已经出现。作为一门独立的学科,则是 19 世纪后半叶在欧洲逐步建立起来,经过一个多世纪的探索,它已经成为一般美学和音乐学中的一个重要分支。但是,各国音乐家们对音乐的本质、音乐审美感受、音乐的社会功能和价值标准等基本问题的思索和探讨却早已进行了,无论是在东方,还是在西方,它的历史可以一直追溯到遥远的古代。

中国古代音乐美学思想

中国古代音乐美学思想的发源,可以追溯到史前时期。在古文献中的材料说明,先民们不仅早已具有关于音乐的审美意识,而且也发生了关于音乐的起源及其功能的种种

想象性思维,认为音乐起源于对自然、风、气的模仿,音乐的功能是可以帮助人类征服自然、战胜敌人等等。当时这些看法都是在宗教与神话的形式中出现,成为以后文明社会中音乐思想的胚胎和萌芽。

大约在西周时代(公元前 11 世纪),统治阶级已经把制礼作乐当作国家大事来看待,并认识到音乐具有为政治服务的功能。到了奴隶社会末期,亦即在先秦诸子之前(约公元前 6 世纪前后),普遍流行的一种音乐美学思想,便是掺有宗教观念的音乐多功能说,认为音乐不仅具有教化作用,而且还具有“以礼乐合天地之化,百物之产,以事鬼神,以谐万民,以致百物”(《周礼·春官》)等多种功能。其次还发展了关于音乐特征的“和



谐说”。西周末年(公元前 8 世纪)有一位名伯的史官曾提到:“和实生物,同则不继,以它乎它谓之和”,“和五味以调口”,“和六律以聪耳”,以及“声一无听,物一无文,味一无果”等等主张。这里“和”的涵义正是多样的统一。此外,“和”还有适中、不过分的涵义。这一切在当时的思想家、政治家如季札、子产、晏婴,音乐家如州鸠等人的言论中,普遍有所反映。它们已经开了儒家音乐思想的先声。

此后,便进入了中国古代思想史上的灿烂时期——先秦诸子百家争鸣的时期。在诸子中为首的是儒家学说的创立者孔子(公元前 551~前 479)。孔子在音乐美学思想方面的主要贡献:①主张给音乐贯注以“仁”的道德内涵,要

求音乐必须具有“仁爱”(仁者爱人)的精神。②提出了“尽善尽美”说,第一次把音乐的审美标准提到了美、善统一的高度。③强调音乐作为教育手段的作用,在他的教育思想体系中,将音乐置于突出的地位(“兴于诗,立于礼,成于乐”)。④第 1 次对音乐艺术的逻辑给予形象的描述:“乐其可知也,始作,翕如也(热烈状);从之,纯如也(和谐状),皦如也(清晰状),绎如也(不绝状),以成。”⑤打破了以往音乐观所通常具有的宗教束缚,在他的美学思想中,已不再予宗教以任何地盘(“子不语怪力乱神”)。

继孔子之后,为儒家音乐思想真正建立起一个模式的人是战国末期的荀子(公元前 313~前 238),他所写的《乐



论》是中国历史上第一篇关于音乐美学的专论。其主要成就在于：①以音乐的社会、政治、教育功能说与“中和”的审美标准说为中心，将礼乐思想进行了归纳、整理，使之理论化，并坚持了无神论的立场。②提出了以“理”(礼)节“情”说。他认为音乐的本质是人的心理活动、思想感情的表现，但人的情感如不以“礼”约束，必然导致混乱。他提出一些关于音乐的“享乐”说。其大意是：音乐本身具有娱乐作用。人的本性是“多欲”，追求对于“綦声”、“綦色”的享乐。他在一定程度上肯定了人的情欲(包括追求音乐享受)的合理性，在当时历史条件下具有一定的进步意义。

在中国古代，比较充分地体现儒家音乐美学思想的著

作，尚有《吕氏春秋》(战国末年吕不韦门客所撰)与《礼记·乐记》(一说为先秦公孙尼子所撰，一说成书于汉代。这里取后一说)。从儒家音乐思想的历史演变看，荀子《乐论》如果是其奠基性作品，《乐记》是集前人之大成的著作，《吕氏春秋》便是这二者之间的一环。

《乐记》中的最著名论点：“感于物而动，故形于声”等(在《吕氏春秋》中已具雏形)，对后来中国的整个艺术和美学(包括文、诗论)都有巨大影响。《乐记》阐述了音乐的内容与形式，以及美与善的关系问题。对孔子“尽善尽美”论予以进一步发展。《乐记》的《师乙》篇，记录了一位名叫乙的著名乐师关于他自身艺术实践经验的谈话。其中第一



次提到了音乐与言语的关系,认为音乐是言语的继续、加工和延伸;歌唱起源于人们充分表达思想感情的需要。

中国古代儒家的音乐美学思想——礼乐思想,演进到《礼记·乐记》,已经达到了极限。自汉代以后,虽然一直绵延不绝,但大多陈陈相因,基本停滞,罕有发展了。

在先秦时期,与儒家礼乐思想持对立观点的思想家,主要有墨子(约公元前 480~前 420)、老子(生卒年代略早于孔子)和庄子(约公元前 355~前 275)。墨子著有《非乐》篇,他从小生产者的狭隘立场出发,认为搞音乐浪费人力、财力,妨碍生产,极力加以反对。老子、庄子的理想是回到人类的最初状态,即“至德”之世。他们认为:在那至德之世,民

性素朴,既无礼乐,也没有君子、小人之分。等到有了礼乐,世界便产生了对立,人们也就有了争斗心,人世间原有的纯朴之美便遭到破坏。庄子的思想是反对人为,因而否定礼乐。另一方面,老子、庄子又是懂得音乐艺术规律的人。老子讲“大音希声”,又说:“有无相生,难易相成,长短相形,高下相倾,音声相和,前后相随。”庄子讲“至乐无乐”,并且把整个宇宙自然、天体运行看成是一首最完美、最和谐的无声乐曲。庄子认为:音乐的规律与宇宙自然的规律之间是相通的、一致的。自然界本身含有音乐中所具有的许多因子,如节奏、韵律、合规律、和谐等等。所以在庄子看来:音乐也是以大自然为蓝本而被创造出来的,而蓝本必



定胜于模本,自然美必定胜过人为美,因此无声之乐必定高于有声之乐。大约这就是“至乐无乐”的涵义所在。

欧洲古代至中世纪的音乐美学思想 欧洲古代音乐美学思想早在公元前 5 世纪前后古希腊时代就已经有了相当的发展。从这里我们可以看到西方近代音乐美学思想发展的最早的胚胎和萌芽。

毕达哥拉 在探索音乐同数的关系上、琴弦长短同其声音高低之间的比例关系上,有不可磨灭的贡献。但是他把数解释为音乐的本质,强调存在一种由天体运动形成的听不见的宇宙音乐等,却明显地具有客观唯心主义甚至神秘的色彩。在古希腊奴隶制兴盛时期,对音乐本质的理解占主导地位的是模拟论。思

想家们通常把音乐同其他艺术一样看作是一种模拟,所不同的是各种艺术的模拟对象各不相同。唯物主义者赫拉克利特(公元前 540~前 480)、德谟克利特(约公元前 460~约前 370)等人通常把音乐模拟的对象理解为自然界的实在客体(如鸟鸣);而客观唯心主义者柏拉图(约公元前 428~约前 347)虽然也承认音乐模拟的对象是现实世界,但这现实世界只不过是理念世界的派生物或影子,而音乐不过是“影子的影子”。柏拉图的贡献在于他强调音乐的社会作用,认为音乐能对人的精神道德产生潜移默化的影响。他反对把音乐看作是一种娱乐,主张把音乐作为培养其“理想国”公民的重要手段。柏拉图的学生亚里士多德(公



元前 384~前 322)把音乐同人的感情生活联系起来,他不仅指出音乐可以模拟人的各种感情状态,而且指出音乐具有这种能力的原因在于它同人的情感一样都是一种运动过程。他不仅承认音乐的道德教育作用,而且承认音乐的娱乐作用,认为它可以使人们在闲暇中享受精神方面的乐趣,使心灵得到净化,产生快感。上述强调音乐的道德伦理作用的理论,后来被称为“艾托斯学说”。亚里士多德的学生亚里士多塞诺斯(公元前 4 世纪)突破了他的前辈,将古希腊的音乐美学向前推进了一步。他反对把数理解为音乐的本质这种思辨的态度,强调音乐的感性的、听觉的性质的的重要性;他甚至把感觉和记忆看作是音乐理解的两个组成

部分。这样,亚里士多塞诺斯便为当时音乐美学研究提出了一个新的方向,成为后来从心理角度研究音乐的先驱。艾托斯学说在奴隶社会走向衰落的时期受到了一些人的否定。这种倾向在恩皮里库斯(公元前 2 世纪)和菲洛得穆斯(公元前 1 世纪)的著作中都有明显的体现。他们认为音乐既不能表现人们的情感和精神品质,也根本不具有道德伦理作用,断言艾托斯学说是一种明显的错误。在恩皮里库斯看来,音乐至多不过对人的感情生活起某种临时的缓冲作用。

以基督教思想为精神支柱的欧洲中世纪音乐美学思想从古希腊吸取了一些观念加以歪曲和改造以适应其宗教世界观的要求,这样便使古



希腊音乐思想中许多有价值的成果被抛弃或阉割。在早期基督教神父希波的圣奥古斯丁(354~430)的著作中可以明显地看到这种倾向。他一方面承袭古希腊的理论,把数看作是音乐的基础,承认音乐的感情作用和娱乐性,但同时又认为音乐应该使人们摆脱世俗的邪念,净化人的灵魂,加深人的宗教感情。这种倾向在对音乐有更为深入研究的罗马思想家 A.M.S.波爱修的著作中也能看到。中世纪的经院神学家们认为,音乐的内容既同现实的客观世界无关,也同思维的理念世界无关,而是同彼岸世界的上帝相联系的。在他们看来,音乐的根源是上帝;音乐的美不过是上帝在这个对象身上打下的烙印,是上帝自身性质的体

现;而音乐中所表露的情感只能是对上帝的虔诚信仰、对彼岸世界的憧憬和对尘世苦难的忍耐。这种看法成为中世纪占统治地位的音乐观的中心内容。

中国魏晋以后音乐美学的发展 从魏晋开始,中国的音乐美学思想明显地出现了一个转折。人们已不满足于就音乐的起源、本质、特征、功能等问题进行一般性考察,而是转入了对音乐自身的规律和各个具体部门(古琴、声乐、戏曲等)的特殊规律进行深入的研究。这个转变的最初代表,便是嵇康和他的两篇名作——《声无哀乐论》及《琴赋》。

《声无哀乐论》的主要观点是:否认音乐具有人的情感内容,认为音乐的本质仅在于声音的单、复、高、卑、舒、疾等



所构成的形式方面,音乐的美即由乐音组成的形式美。“声无哀乐”论总的倾向是强调音乐艺术的独立性,否定音乐与社会政治的关系。这种倾向虽属唯心主义,但它却符合魏晋时期出现的有关艺术自觉的时代潮流;同时对于秦汉以来居于统治地位的儒家礼乐思想是一种叛逆。有其历史的合理性。《琴赋》的观点与“声无哀乐”论基本一致。在此文中,嵇康对琴的音乐的和谐美、形式美作了淋漓尽致的描绘,可视为对其“声无哀乐”理论所作具体形象的发挥与运用。

魏晋以后,中国音乐美学发展的重心,逐渐转向琴(七弦琴)的领域。琴的美学在中国同样发轫很早。两汉时代已经出现了不少有关“琴”的

篇章。例如:刘向的《琴说》、扬雄的《琴清英》、蔡邕的《琴赋》、桓谭的《琴道篇》等等。但它们大都不够系统,这时的琴学还处在酝酿阶段。

琴的美学真正的奠基时期是在唐宋时代。琴学史上第1部较有份量的著作可算是唐代琴家薛易简(活动于742~756年间)的《琴诀》。据朱长文(1041~1100)的《琴史》所记,这部著作共有7篇,全文今已不传,只剩下一些片断。在这些片断中曾经提及:“故古之君子,皆因事而制,或怡情以自适,或讽刺以写心,或幽愤以传志,故能专精注神,……”由此可见琴的以写心传志为主的美学精神。

在宋代著作中,规模最为宏大的是朱长文的《琴史》,其中的观点,却少有对于传统的



突破。而真正有所突破、真正审美地对待琴艺研究的,当首推北宋琴家成玉建(活动于1111~1117年间)的《琴论》。其中所涉及的问题,有以下几个方面:①认为“操琴之法大体以得意为主”,可说是意境论的先声。②提出“雅淡”、“清和”、“简静”、“自然”以及“气韵生动”等作为琴的艺术的美学准则。③在取声方面,既反对“失于轻浮”,也反对“过于刚劲”,认为只有“质而不野、文而不史”,方属上乘。④在论弹琴修养时,合儒、道、佛兼而用之。例如说:“攻琴如参禅”,等等。继成玉建之后,直至明清,琴学著作大量涌现,不可胜数。其中较有代表性的有宋刘籍(生卒年不详)的《琴议篇》、元陈敏子(活动于1314~1320年间)的《琴

律发微》、明李贽(1527~1602)的《琴赋》、清苏璟(活动于1744年左右)的《鼓琴八则》,以及祝凤喈的“传神说”等,虽各有特色,但大都超不出成玉建《琴论》的畛域。

明清时代,最能体现中国七弦琴音乐美学特色及其成就的著作,应属明末琴家徐上瀛的《溪山琴况》。它的主要贡献是发展了唐宋以来的“意境论”。《溪山琴况》写了24种琴艺术的风格、境界。其主要论点有以下几个方面:①重视“意”的统率作用。它认为意境中不仅有情、有景,而且亦涵理、涵神,因而“意境”可说是“意”统率下的情、理、形、神的统一。②意境的特征是“无限”(琴中有无限滋味)、“深微”(意存幽邃之中)和在“弦外”(得之弦外则有余),意



境是音乐形象的深层结构。

③意境的获取需要运用想象(即‘神游’),离开想象便不会有意境。《溪山琴况》是继《琴论》之后的一部集琴的美学之大成的著作,它几乎囊括了中国传统的琴的审美理论的一切成就。

除琴的美学之外,中国传统音乐美学还包括表演、演唱方面的美学思想。其最早的一部作品是元代芝庵(生卒年不详)的《唱论》。随后有明代魏良辅(活动于 16 世纪中叶)的《曲律》、王骥德(活动于 1573~1627 年间)的《方诸馆曲律》、清代徐大椿(活动于 1744 年前后)的《乐府传声》等,皆为其代表性著作。中国传统唱论,具有应用美学的特色。其中大多数是讲吐字、音韵、声律、行腔等技术、技巧方

面的问题,系统涉及美学问题则比较少见,但其中仍不乏可贵见解。中国表演美学不仅十分讲究声音的韵味美、形式美,同时也强调演唱要从内容出发,要按情行腔,须心中有意等等,由此略可窥见中国传统美学的精神所在。

欧洲文艺复兴以后音乐美学的发展 在欧洲统治了近千年的基督教经院音乐思想随着 15、16 世纪人文主义思潮的发展,开始被动摇了。具有新型的人文主义世界观的学者和音乐家们打着复兴古希腊文化的旗帜,把古希腊的模拟论作为他们的音乐观的基础,赋予了这种学说以新的理论内容和时代内容。这表现在他们冲破了宗教神学音乐观的束缚,把新兴市民阶级世俗的现实生活,特别是他



们的感情生活,看作是音乐所要模拟的广阔对象。音乐家 V.加利莱伊大胆地劝音乐家们到集市上去观察各种各样人们的生活,倾听他们言语中丰富多采的音调和充满表情的声音。人文主义的音乐学者们虽然还不能彻底摆脱神学世界观的影响,但是他们已经开始在音乐中把人的尊严和情感提到重要的地位,宣称音乐是“人们热情的心灵的表现”。这种音乐思想对当时文艺复兴时期的音乐创作产生了深刻的影响。这时期的音乐学者们潜心于对音乐技术手段的研究,在这方面 G.扎利诺作出了贡献。

在 17~18 世纪中叶的德国,音乐美学中的“激情说”得到了发展。这是文艺复兴时期人文主义音乐观在新的历

史条件下的继续发展,它对欧洲巴洛克时期音乐创作有直接的影响,它的代表人物是 J.马特松以及 F.W.马普尔格(1718~1795)、J.G.祖尔策(1720~1779)等人。他们把音乐看作是描写各种心灵波动、各种心底意向,表达人类各种激情的艺术。他们强调音乐的目的在于表现普遍的人类情绪,承认它对人类心灵的作用。这种学说在 17 世纪的法国也得到发展,M.梅尔塞讷(1588~1648)就是一个代表。他不仅认为音乐是人类思想情感的体现,而且承认音乐对人类的精神境界、道德情操产生积极的影响。

18 世纪后半叶,随着资产阶级启蒙运动的发展,法国百科全书派的思想在音乐思想领域中也有所体现。J.-J.卢



梭(1712~1776)、J. LeR. 达朗贝尔(1717~1789)、D. 狄德罗(1713~1784)以及作曲家 C. W. 格鲁克等人进一步发挥了古代希腊和文艺复兴时期的模拟论,强调音乐是对“自然”的一种模拟,而这“自然”实际上是被理解为人类本性和广泛的社会生活。他们同德国的激情说一样,强调音乐是人类情感、激情的表现。他们对音乐的社会功能的理解,更具有启蒙运动时期的理性主义色彩。稍晚一些的由法国启蒙运动思想培育起来的 L. van 贝多芬要求把每一种艺术,包括音乐在内,都看作是鉴别真诚感情的过程,他认为音乐是能把人类引向更高境界的一种精神启示。

18 世纪末叶,德国出现了对后来西方音乐美学发展产

生重要影响的 I. 康德(1724~1804)的音乐思想(《判断力批判》,1790)。康德并不一般地否认音乐中包含着情感因素,但他从自己的哲学美学体系出发,排除了纯器乐的内容因素,将它只看作是本身并无意义、并不表现什么的一种符合目的性的形式,这就必然导致贬低音乐艺术的思想价值和社会功能的结论。康德的音乐思想为后来的形式音乐美学的发展开辟了道路。

19 世纪上半叶,在音乐思想领域占主导地位的是浪漫主义音乐美学思潮。浪漫派音乐家强调音乐是一种表情艺术,他们崇尚情感和幻想,把它们看作音乐艺术的中心内容,甚至将它们置于理性之上。他们高度肯定自身(包括自己的情感)的价值,强烈要



求冲破旧的精神束缚,进一步发展个性,解放个性,他们把音乐看作是这种精神倾向能得到广阔发展的最理想的领域。这种后来被称为“情感美学”的美学观念在 R.舒曼(《论音乐与音乐家》)、特别是 F.李斯特(《柏辽兹和他的哈罗尔德交响曲》,1850)的音乐评论中得到鲜明体现。对李斯特的音乐美学思想发生了深刻影响的是 G.W.F.黑格尔(1770~1831)的美学。黑格尔在自己的客观唯心主义哲学体系中引申出来的音乐观中,强调只有情感这种抽象的完全无对象性的内心生活才是音乐所特有的领域(《美学讲演录》)。

强调情感内容的浪漫主义音乐美学,在 19 世纪中叶李斯特的论著中获得了高度

体现之后,便受到了以 E.汉斯利克为代表的强调形式的音乐美学思想体系的强烈冲击,于是在音乐美学领域中形成了内容美学和形式美学的明显对立。也正是在这个时期,音乐美学从哲学和一般美学中分离出来,开始成为一门独立的学科。汉斯利克的前驱 J.F.赫尔巴特(1776~1841)早在 19 世纪 30 年代就已经提出从形式方面说明音乐的本质,否认音乐能表达情感的论点。汉斯利克在他的《论音乐的美》(1856)中进一步发挥了这种思想。他提出:情感表现完全不是音乐的职能,音乐的美是一种不依附、不需要外来内容的美,音乐同音乐之外的思想范围无关。他的最终结论是:音乐的内容只是乐音运动的形式。汉斯利克对浪漫



主义的情感美学的批评正是建立在这个理论前提之上。这种把形式作为本质的美学理论不久就被 R.von 齐默尔曼(1824~1898)彻底地运用到包括音乐在内的各种艺术种类中去(《作为形式科学的普通美学》,1865)。

汉斯利克的形式美学在 19 世纪后半叶遭到内容美学激烈的反对。当时属于内容美学这一派的代表人物有 A.W.安布罗斯、A.B.马克斯、F.von 豪泽格尔等人。安布罗斯的《音乐与诗的界限》发表于 1856 年,马克斯的《贝多芬传》发表于 1859 年,豪泽格尔的《作为表情的音乐》发表于 1885 年。稍晚的 H.克雷奇马尔(1848~1924)同上述几人的观点有些不同,他强调对形式因素分析的重要性,但仍以

承认音乐是有情感内容为前提而力求对之进行解释的。他是音乐释义学的创始人,他的著作《音乐释义学研究的倡议》发表于 1902 年。后来,德国音乐学家 F.M.加茨将欧洲 18 世纪末叶康德以来的上述音乐美学的不同观点之间的分歧,归纳为互相对立的两个流派,即自律论音乐美学和自他律论音乐美学(《音乐美学的主要流派》,1929)。

19、20 世纪之交影响较大的 H.里曼是这个过渡时期的代表性人物。他的观点有折衷的倾向,这表现在他承认有些音乐种类中是存在着非音乐的内容的,而有些则并不存在,为此他把音乐划分为标题音乐和绝对音乐,而后者是更高级的音乐。里曼的注意力更多地是集中在从心理学的



角度研究音乐美学。他研究的对象常常是欣赏者在感受音乐作品时所产生的听觉感受问题(《音乐美学原理》,1900)。然而里曼的这种折衷倾向并没有能消除形式美学(自律论)同内容美学(他律论)之间的对立。在里曼之后,在比较有影响的音乐美学家中具有形式美学倾向的有 A.O.哈尔姆(《音乐中的两种文化》,1913)、E.G.沃尔夫(《自律音乐美学基础》,1934)以及作曲家 I.F.斯特拉文斯基(《音乐诗学》,1942)等人;具有内容美学倾向的则有 A.舍林格(《音乐构成及音乐听觉的培养》,1911)、E.索兰廷(《音乐表现问题》,1932)以及后来的 D.库克(《音乐的语言》,1959)等人。

中国近现代音乐美学思

想 中国历史进入近代以后,尤其是“五四”运动以后,音乐艺术领域开始受到近代革命思潮的影响。当时的音乐理论家王光祈等人的音乐美学思想均不同程度地表现了民主主义倾向。王光祈主张:①音乐是民族生活的表现,必然具有民族特性。所以中国的国乐一定要建筑在中国古代音乐与现今民间谣曲上面(《欧洲音乐进化论》)。②音乐应该抒发民众的感情,而不是一部分知识阶级的感情。③强调音乐的社会作用,认为用音乐可以唤起中华民族的根本思想和完成其文化复兴运动。④建设新国乐还需要借鉴西洋音乐的科学方法。另一方面,“五四”运动以后,西方浪漫主义和表现主义音乐美学亦开始影响中国。音



乐理论家青主的思想即具有此种特征。他著有《乐话》、《音乐通论》，对音乐的本质、内容、形式、创作、表演、功能等一系列音乐美学问题作了系统的阐述，其主张是：音乐是“灵魂的语言”或“灵魂的一种世界语言”（即“上界的语言”）；音乐是心灵的表现，是主观的创造，并具有改善人类心灵的功能。在重视音乐内容的情感性的同时，强调音乐的思想性、精神性，强调生活阅历对创作的重要意义。其不足是对音乐的民族特性有所忽视。

20 世纪 30 年代以后，在无产阶级革命音乐先驱者之中，冼星海是最初试图运用马克思主义观察音乐问题的音乐家之一。他在 30 年代末期，著有《论中国音乐的民族

形式》、《现阶段中国新音乐运动的几个问题》等一系列论文，着重探讨了如何发展中国民族的、大众的音乐，以及如何看待音乐的民族形式等问题。其主张大体是：①发展中国工农音乐是创造中国民族形式最基本的出发点。新音乐的方向是大众化、民族化、艺术化。②内容决定形式。新的社会现实，新的民族的思想、感情和生活，即新的内容，必定要求有新的音乐形式与其相适应。③新形式与旧形式之间有继承性。新形式只能产生于对旧形式的改造、加工、变化、发展的基础上。因此必须注重对固有的民族民间音乐的发掘、整理、批判、研究。④要参考西洋的形式与方法，但不是照搬西洋音乐。⑤强调民族形式是民族生活



传统、生活方式的反映;民族形式必须具有民族特有的风格与气派。

欧洲现代音乐美学思想

欧洲 20 世纪 30 年代前后出现了以 E.库特和 H.默斯曼(1891~1971)为代表的新的音乐美学派别,有人称为“能量派”的音乐美学。这个学派同主张摆脱作曲家和听众的感情世界而独立地研究音乐作品自身的哈尔姆自律论有密切关系,但不同的是它显示出企图克服自律论本身在解释音乐本质时的弱点的倾向。库特认为音乐的本质并不是音响形式,而是音乐中的某种意志倾向性。这种意志倾向性同音乐材料、音乐构成的各种因素不可分割地紧密联系在一起,通过存在于音响现象内部的能量形式体现出来。

构成旋律的音倾向的称之为动力性能量,构成和弦的音倾向的称之为潜在性能量。默斯曼在他的《应用音乐美学》(1926)中则以能量说为基础,对音响的物质材料的规律性做详细的所谓纯客观的考察。这种企图摆脱哲学世界观的制约,就音乐论音乐的倾向体现了 30 年代在德国兴起的“新客观派”文艺思潮的某些影响。

在这之后出现了一个新的学派,即建立在 E.胡塞尔(1859~1938)现象论哲学基础上的现象论音乐美学的学派,重要的代表人物是 R.因加尔登。因加尔登认为音乐属于同现实世界并立的意向世界,将音乐看作是一种“纯粹的意向客体”。作为这种纯粹意向客体的音乐,它同现实世



界之间并不存在本质的联系。因加尔登以音乐作品同作曲家、欣赏者的意识感受之间不存在同一性,音乐作品同该作品的乐谱之间不存在同一性为前提,提出了音乐作品的特殊的存在方式问题(《音乐作品及其同一性问题》)。第二次世界大战后,现象论美学在一定程度上影响了 N.哈特曼、S.朗格等人的音乐美学思想。在因加尔登学说的启发下,哈特曼提出了音乐作品的层次论。他将音乐作品分解为作为声音实体的实在层(即前层)和作为内容含义的虚幻层(即后层)。前层是独立于欣赏者的意识而自律地存在着,后层则同具有艺术感受力的欣赏者的意识发生关系。这种理论从某种意义上说是在音乐的内容形式问题上调

和他律自律之间矛盾对立的一种尝试(《美学》,1953)。朗格的音乐美学思想虽然在一定程度上也受到现象论美学的影响,但他主要是从符号这个概念为出发点来解释音乐的本质。在朗格看来,音乐同其他艺术一样,是由比语言符号要复杂得多的特有的艺术符号构成的一种表现情感的纯粹的形式。这形式实际上只是一种虚像。在说明音乐形式同感情之间的关系问题上,朗格借助了格式塔心理学的同构对应理论(《情感与形式》,1953)。但无论是哈特曼还是朗格,当他们把音乐看作是一种意向的客体或是某种虚幻的实体时,总是在一定程度上将它同现实世界隔离开来考察的。在 50、60 年代从心理学研究的角度试图



解决音乐中自律他律、形式内容之间对立的尝试,一直在进行着。在格式塔心理学基础上提出综合性的形式 - 表现美学的 A .韦勒克(1904~) 的理论就是一个例子。

第二次世界大战后,特别是从 50 年代起,以马克思主义认识论 - 反映论和历史唯物主义哲学为出发点的音乐美学研究,开始在苏联和东欧国家发展起来。在这方面出现的主要著作有 B .B .万斯洛夫的《论现实在音乐中的反映》(1950)、Ю .A .克列姆廖夫的《音乐美学问题概论》(1953)、З .利萨的《音乐美学问题》和《论音乐的特殊性》(1953)等。他们把音乐看作是社会意识形态的一种构成因素,指出它归根结底是社会现实生活在人们精神世界中

的反映的产物,将它同社会经济基础联系起来进行考察,并在这个基础上对音乐不同于其他艺术种类的特殊本质进行了探索。60~70 年代,这个学派有了进一步的变化和发展。他们在不同程度上吸取了西方音乐美学研究中的某些成果。在他们的一些著作中有时可以看到现代语义学、符号学的某些影响(如利萨的《音乐美学新论》,1975),有的甚至具有现象学等理论的某些印记。

70 年代以来,信息论、控制论、系统论的发展对音乐美学的研究开始产生影响,出现了一些这方面的论著。虽然它还处于探索性的初级阶段,但这个方向将无疑具有广阔的发展前景,对未来音乐美学的发展可能具有深远意义。



【音乐社会学(sociology of music)】

以受到社会制约的诸种音乐现象、形态为研究对象,着重研究社会与音乐之间的相互关系的科学,统称音乐社会学。它是在社会学向专科方向发展的过程中形成,既是社会学的也是音乐学的一个门类。这门科学,目前仍在不断发展演变之中,其研究方向及重点也各有不同的理解。论及音乐与社会的文献自古有之。如柏拉图、亚里士多德、普罗提诺(205~270)、希波的奥古斯丁(354~430)都有关于音乐与社会的关系的论著。在中国古代的《乐论》、《乐记》等书中,也有关于音乐与社会的论述。但是专门从音乐学的角度研究两者关系

是在19世纪后半叶以后。C.达尔文(1809~1882)、H.斯宾塞(1820~1903)、J.孔巴略、K.比歇尔(1847~1903)等人对音乐起源、音乐的社会性的论述,为这门学科的建立作了准备。德国社会学家M.韦贝尔(1864~1920)的遗稿《音乐的理性的、社会学的基础》(1921)为音乐社会学的发展提供了必要的学术基础。

韦贝尔认为音乐是构成社会的一个要素,在一定意义上还可以看作是社会的雏型。他从音乐构造的基本要素音体系(乐制)着手分析,运用比较音乐学已取得的成果,从东方和西方的音体系相异的事实出发,结合记谱法和乐器制作的演变过程,探讨音乐与社会各种条件的联系。他认为,整个历史发展中,音乐材料有



要求越来越合理的趋势,例如十二平均律的形成及其被广泛运用,就是一种理性化的结果。这种把焦点放在探讨音体系理性化与社会关系的研究方向,被称为“音体系的社会学”。承接这种研究方向的有奥地利音乐学家 K.布劳科普夫(1914~)的《音乐社会学》(1952)。

德国音乐学家 A.西尔伯曼(1909~)则以政治、经济、文化等意识形态和音乐的相互关系作为主要研究对象,著有《音乐社会学入门》(1955)和《音乐依靠什么生存——音乐社会学的原理》(1957)。他认为音乐是一种社会活动,音乐社会学的课题在于阐明什么是音乐活动的本质性的各种形态,围绕这些研究课题便能探明音乐的各

种机能,同时能了解音乐发展过程即音乐的进化的性质。

西尔伯曼提出的具体课题有:

- ①研究影响人类社会生活的音乐效果。
- ②探讨音乐如何对某个社会集体的形成起影响,以及音乐在不同集体相互接触,或相互产生矛盾时所造成的影响。
- ③研究通过音乐所形成的不同社会制度、社会模式的发展及其多种形态。
- ④研究在音乐生活中各种社会制度的形成、发展及消亡。
- ⑤找出影响音乐的一切社会组织的特点及其各种形态,等等。他的焦点主要放在分析音乐的社会集体(生产者性质的社会集体和消费者性质的社会集体)的结构和机能方面。

20 世纪 50 年代以后对西方哲学、社会学有一定影响的



德国学者 T.W.阿多诺(1903~1969)著有《音乐社会学引论》(1962)一书。他直接以音乐作品与音乐体裁作为研究对象,并借用生产力与生产关系等经济学的名词,赋予这些词以音乐方面的含义,据此来阐述音乐社会学的各种问题。他所指的生产力,包括作曲家的生产(作品),演奏家的再生产(演出),也包括乐谱、唱片等等。而生产关系则包括由于听众对音乐的反应、听众对音乐的兴趣及要求所带来的有关经济方面的意识形态。他提出的研究课题包括对意识形态的研究和音乐经济基础的研究,如音乐生活在何种程度上受到经济规律及其结构上变化的制约;又如,当音乐的生产力与生产关系不适应于音乐作为意识形态的作

用时所产生的变化等等。此外,他还研究了室内乐、歌剧、轻音乐等体裁的特点及其形成、演变与社会各种因素之间的相互关系。

在音乐社会学的发展过程中还出现了多种研究动向。其中包括从音乐生活的社会结构中探求其社会关系的;从社会心理学的角度将人类的音乐行为作为主要研究对象的;从音乐的象征性特性中探求其社会价值的各种流派等。以马克思主义的反映论为指导、以历史唯物主义为基础的科学音乐社会学,其主要阵地苏联及东欧诸国,苏联的 B.B.阿萨菲耶夫与德意志民主共和国的 H.艾斯勒,都曾对音乐社会学作出贡献。中国近年也作了不少属于音乐社会学方面的调查研究工作。



如 50 年代中叶以来所进行的民歌调查,1958 年由国家民族事务委员会主持下所进行的少数民族社会历史调查,这些工作都有许多与音乐社会学有关的内容。近年来,对轻音乐的社会功能、社会形成等等也开始有所调查研究。这些都预示着中国的音乐社会学已进入有条件建立并发展这门学科的阶段。

【音乐心理学 (psychology of music)】

用心理学的方法及理论研究音乐与人的各种心理现象的相互关系,并找出其规律的科学。它与心理学及音乐学有关,并涉及声学、生理学、美学、社会学等学科,是一门新兴的边缘学科,有许多空白领域尚待进一步探索。

概述 现代音乐心理学的开始则应归功于 19 世纪中叶的实验心理学流派的努力,他们最初致力于研究音响与感觉之间的关系,例如德国心理学家 H.黑尔姆霍尔茨(1821~1894)通过调查及系统观察法研究了乐音与感觉的问题。G.T.费希纳(1801~1887)建立了心理物理学方法,进行了大量音响强度与感觉反应的试验,在此基础上建立了 16 条心理 - 物理的有关法则。W.冯特(1832~1920)通过自我观察及内省的方法对视觉、听觉的生理及心理方面进行了研究。E.马赫(1838~1916)分析了感觉与表象之间的关系,尤其是时间及音乐节奏要素的感知。C.施通普夫研究了人们感觉的差异性,并探讨了协和与不协和的问



题。这个阶段中所研究的内容以音响心理学为主,音乐心理学只占其中一小部分。20世纪初,音乐心理学才逐步分离出来,着重研究音乐与心理的关系。如 C.西肖尔提出了如何测验音乐才能的问题,E.库特研究了音乐创造的心理过程与曲式之间的关系等。随着现代心理学派的出现,也产生了构造派、机能派、格式塔派、精神分析派的各种观点。50年代以后,信息论、控制论和人工智能学的出现,又为音乐心理学增添新的内容,使它从研究声音的属性、音乐才能、音乐天资等问题进入到音乐的感知、认识过程及其本质的探讨,并更多地利用科学仪器对心理活动作出进一步的分析。

截至目前为止,音乐心理

学研究的重要方面大致如下:音乐对心理的刺激及其效果、音乐感、音乐记忆、音乐与感情的关系、音乐才能的定义及分类、音乐才能的测定、音乐创造及表演的心理过程、音乐天资的遗传、音乐对社会心理的影响、音乐对疾病的作用等等,并已出现了更专门的分工,如音乐社会心理学、音乐教育心理学、音乐治疗学等。

V 音响心理学 研究音响与心理的关系。它是音乐心理学的前身,目前它们之间也颇难划清界限。就两者的对象而言,大抵是,音响泛指一切声音,包括噪声以及孤立存在的乐音在内,而有组织的乐音则属于音乐的范围。通常音响心理学研究的内容如下:音的物理属性(音高、音强、音质、时值)与感觉的关



系;音程(八度、协和与不协和)对听觉所产生的结合作用、融合作用及遮蔽作用;听觉与其他感觉(特别是视觉)之间的关系;听觉空间感的形成问题;有关聋人、重听或听觉疾病的问题;对噪声的感受问题等。此外还有一些属于与音响生理学或音乐心理学交叉难以划分清楚的课题,例如可闻阈、听觉疲劳、曲调感、和声感、节奏感等。

音乐感或称音乐质,泛指对音乐能欣赏、理解、表现或进行创造的特性。但此术语概念很广,含义模糊,音乐心理学家尚未能提出一个被公认的定义。一般认为,音乐感包括两类要素:①是与生理条件有密切关系的,如音高感、节奏感、音色感、和声感等。②是综合的要素,如音乐记忆

力、音乐想象力、音乐形式感、音乐审美感等。音乐感通过训练及培养可以有所改善,但对于早年即极富乐感的音乐神童及所谓音乐天才究竟应如何理解,迄今未有定论。与此相联的是所谓音盲,即毫无或极度缺乏音乐感的人。有些音盲可以归结为由于听觉生理方面受到障碍或出现病理现象,但也有生理上健全而缺乏音乐感受能力,通过学习、训练难以改善的情况。此外,在欣赏、表演及创作能力方面,音乐感所起的作用如何,音乐感的组成要素,音乐感的形成,音乐感的测定,音乐感的类型,均属于有待深入研讨的课题。

同样受到重视的是音乐与情感的关系问题,西方音乐心理学家所着重研究的是将



音乐作为一种物理刺激,通过实验来测定人们的各种生理以及心理反应,求出一般的规律,以及因个人的不同而产生的差异。由于涉及美学的领域,各派心理学家所得出的结论颇不一致。

音乐记忆 指能记忆所听过的音乐的能力,包括对绝对音高、相对音高的记忆,对节奏、旋律、和声、复调、音色甚至整部乐曲的记忆能力。分析音乐记忆的特殊性,音乐记忆的过程,找出培养、加强音乐记忆的方法与原则,对学习音乐和掌握音乐有很大帮助。因此,音乐心理学与音乐教育学都将它作为一项很重要的研究课题。

音乐才能 音乐才能的存在是不能否认的。但音乐才能包括哪些要素,又如何培

养,尚无定论。例如西肖尔认为应有 6 个方面,即音高感、音强感、时值感、节奏感、和声感与音调记忆能力。而 M.舍恩认为音乐才能应包括:听觉感受力、音乐感情与理解力、音乐实现力、音乐智能、音乐记忆以及思考力、自信力与音乐气质等。有人还指出音调想象力、音乐经验对音乐才能也有重要关系。

为了确定音乐才能的高下优劣,在西方出现了所谓“音乐才能测验”,由心理学家编制一系列问题要求被测验者回答,再根据答案鉴定音乐才能的优劣。最早出现的测验表由西肖尔编制,共 100 题,1919 年录制成唱片 6 张,公开发行。1930 年,J.夸尔瓦泽(1894~1977)的音乐测试法,只用 3 个音,但不断改变



音高、时值、响度及节奏,通过 40 及 50 次变化,即可得出判断。韦恩的“标准音乐智力测验”(1948)需用钢琴弹奏近一小时的测验内容,包括和弦分析、音高变换、音乐记忆、节奏重音、和声、力度及分句等等。但是,这些测验究竟能否真正鉴定音乐才能的高下,可能还是个疑问,但作为参考,有一定价值。

西方心理学家对音乐才能是否遗传、音乐神童的特点、盲人的音乐才能、音乐才能与其他方面才能的关系等方面,也进行了不少研究,但是,迄今尚未取得较一致的认识。

音乐创造 历来是被认为神秘莫测的。作曲家的创作冲动从何而来,乐思怎样形成,又如何表现为具体的形

式,一直引起音乐理论家的兴趣。西方心理学家所着重探索的是:音乐创作过程中心理活动的特点,包括情感与理智的关系,作曲家个性、气质、精神状态、生活方式对创作的影响等等。更常见的是对灵感的研究,包括什么是灵感,灵感的来源,在创作过程中的作用,以及如何培养或找寻灵感等等。同样,表演家的再创造心理过程也是被研究的对象。心理学家试图找出音乐想象、音乐思维与一般想象、一般思维的异同之处。常见的方法是将音乐家与其他艺术家或科学家的情况,分门别类进行调查,作出比较分析,再找出音乐家的特点。这方面的研究目前尚处于初级阶段。



【音乐民族学(ethnomusicology)】

调查研究不同社会制度、不同发展水平的各国、各地区的民族音乐,从中找出与音乐有关的诸种规律的科学。亦译作“民族音乐学”。属于音乐学的一个门类,与民族学、民俗学的关系密切。原称比较音乐学,又称音乐人类学,但其内涵及着重点则略有不同,如比较音乐学侧重于比较方面,而音乐人类学则强调了早期社会中音乐发展演变与人类发展进步的关系等。

研究对象和范围 这门学科的研究课题涉及面颇广,包括调查研究不同民族、不同国家、不同地区的音乐特征;探讨这些音乐与地理、历史以及其他文化的联系;编写民族音乐志或地区音乐志,从中得

出若干与音乐有关的结论等。此外,象比较乐器学、比较音乐史等均属于本学科的研究课题。

研究方法 大体分为收集、整理资料和分析研究资料两个阶段。前一阶段的工作内容除现场的记谱、录音、摄像外,还包括调查、收集、记录与音乐有关的各种文化现象,其中也包括调查研究音乐与社会文化背景,与其他艺术的联系,探明演唱、演奏者的音乐意识以及他们使用的音乐用语的含义等。后一阶段为实验室和案头工作。它包括:将收集到的音响资料进行准确的记谱;为保证资料的科学性和可靠性,使用音高测定器或记谱器等仪器进行测定和记谱;从音乐表现形态的各个方面,如从音体系、曲式结构、



唱奏法等方面进行分析研究,进而归纳整理成民族音乐志。

概况 亚洲和欧洲都很早就开始研究民族音乐。但是作为一门科学——音乐民族学的开端,一般都以 19 世纪末英国的 A .J .埃利斯发表的论文《论各民族的音阶》(1885)为标志。他建议在对各民族的音体系(主要是音阶)的比较研究中采用音分标记法,从而为音的科学的测定方法奠定了基础。1902 年德国音乐学家 C .施通普夫在他的研究室(柏林大学)设立了唱片资料档案,利用发明不久的录音手段收集民族音乐的音响资料,并力求准确地加以测定和记谱。不久以后,同属于柏林学派的 E .M .von 霍恩博斯特尔、O .亚伯拉罕、R .拉赫曼等人从声乐、民族心理

学、人类学的角度对非欧洲各民族的音乐,尤其是对其中的音律、音阶的形成过程进行了研究,并发表了迄今依然有影响的研究成果。在 20 世纪 30 年代以前,柏林学派的另一突出成就是由 C .萨克斯等人奠定了比较乐器学的基础。他所提出的乐器分类法,是将乐器划分为:体鸣乐器、膜鸣乐器、弦鸣乐器、气鸣乐器(后加电鸣乐器一类),是现在得到最广泛应用的音乐民族学研究的突出成果。1950 年,研究爪哇音乐的音乐学家 J .金斯特发表《音乐民族学》一书,并建议将“比较音乐学”改称“音乐民族学”。之后,出现了强调要把音乐放在整个社会背景、文化背景上进行研究的趋势,美国、日本等国对音乐民族学的研究也有了显著的



发展。

中国自古就重视律学理论等方面的研究。进入 20 世纪后,王光祈最早将柏林学派的音乐民族学引进东方,力图从音乐民族学的角度研究中国传统的音乐理论,并将中国音乐列入世界三大乐系之中,在音乐的广阔背景中加以考查,著有《东西乐制之研究》(1926)、《中国音乐史》(1934)等。埃利斯音分标记法的理论也由缪天瑞(《律学》)、杨荫浏、沈知白等人介绍到中国。抗日战争时期,延安的中国民间音乐研究会曾对陕甘宁边区作了较大规模的调研工作。从 1979 年开始,为抢救民族民间音乐遗产,编辑出版有关中国民间歌曲、戏曲音乐、曲艺音乐、民族民间器乐曲、歌舞音乐的民族音乐集成工作

正在全国各地大力开展。杨荫浏还著有《音乐业务参考资料十二种》,这是有关中国传统音乐研究的方法论方面的专著。1980 年 6 月,在南京举行了第 1 次全国规模的中国传统音乐学术讨论会。此后,每隔一年举行一次学术交流活动。

【音乐教育学(pedagogy of music)】

研究有关音乐教育的实践及其理论的科学。它是介于教育学与音乐学之间的边缘学科,涉及范围广,20 世纪才初具规模。

概述 音乐教育及其有关理论的研究由来已久,在西方,古希腊人曾将教育分为“穆西克”(mousike 原意为缪斯女神的事务)与体育两大



类。前者包括各种文艺,指对心灵的教育;后者是对肉体的教育。如柏拉图(约公元前 428~约前 347)主张音乐教育除了注重道德和社会目的之外,还要把人教育成美和善的,这种理论强调了音乐的道德伦理作用,后人称之为音乐伦理学说。中世纪的天主教所举办的各种学校教授“七艺”(文法、辩证法、修辞学、几何、数学、音乐、天文学)以便更好地为天主教服务。13 世纪以后的欧洲大学则将音乐与数学、几何、天文学并列为 4 门科学。文艺复兴以后的西欧大学仍然保持了这个传统。在专业音乐教育方面比较活跃的是培养合唱人才的歌唱学校,其前身可追溯到罗马的圣歌学院。对音乐教育起重大推动作用的是 18 世纪启蒙

运动的思想家 J. - J. 卢梭(1712~1778),他在小说《爱弥儿》里提出了美育是为了全面发展人的才能的新概念,摆脱了宗教的束缚,并主张要从小加强音乐教育。19 世纪初瑞士的 J. H. 裴斯泰洛齐(1746~1827)则强调在普通学校中应充分教唱民族歌曲,认为音乐具有伦理价值,对儿童的性格形成有良好影响。他的学说在德国、奥地利颇受重视。美国在 1830 年后也引入了他的观点。

在中国,音乐教育也同样很早就受到重视。在周代已有大司乐、乐师、乐正、大司徒等官职,都与音乐教育有关,并且“礼”与“乐”并重,作为一种制度起着巩固统治政权的作用。其教学内容也颇多,有乐德、乐语、乐舞和小舞等等。



先秦时期在儒家强调音乐的社会作用的理论倡导下,音乐被列为“六艺”(礼、乐、射、御、书、数)之一。在汉代,继承了秦代制度,建立了“乐府”,主管专业人才培养工作。在唐代则设有“梨园”和“教坊”,直属宫廷管辖。还另设有“大乐署”专事训练由各地征调来的“乐工”。在唐玄宗时,梨园设有“小部音声”,训练 15 岁以下的儿童,这当是中国最早的儿童专业音乐教育机构。宋代除宫廷仍设有教坊之外,南宋的民间艺人还按不同专长各有“社”、“会”的专业组织,进行传艺。元、明仍继设教坊机构,到清代则改为“乐部”,至于民间音乐的传授、教育方式,则基本上以艺人组班传授或私人教授为主。19 世纪以后,受西方影响,中国的音乐

教育出现了变化。20 世纪初,蔡元培(1868~1940)大力提倡美育,著名的音乐教育家如萧友梅、黄自等,对培养专业人才方面作出很大贡献。抗日战争时期,延安的鲁迅艺术学院也培养了一大批革命的音乐工作者,中华人民共和国成立后,音乐教育又取得了新的进展。

音乐教育包括一般普及音乐教育及专业音乐教育,前者属于普通学校中的艺术教育范畴,后者则培养专门人才。两者的内容大都包括审美教育理论及技能教育实践,只是要求不一样。因此,音乐教育学的研究大抵也从这两方面入手,即:①音乐教育的实践方面。包括各种学校的教育课程设置、音乐教学法以及专门课题,如儿童音乐教



育、残疾儿童音乐教育等。②音乐教育的理论方面。包括音乐教育哲学、音乐教育史、比较音乐教育、音乐教育心理学、音乐教育社会学等等。

音乐教育课程 研究不同学校、不同年级的课程安排,包括课程设置、教学要求、目标、授课顺序、进度、讲授方法等等。一般来说,通过各国音乐教育课程的比较,往往能起到取长补短的作用。

音乐教学法 因不同学校、不同年级、不同专业的教学内容而有差异。但总括来看,可以分为如何管理学生及如何进行教学(包括指导及训练)两个方面。课堂教学与其他学科的教学法并无太大差异,但具体执行时则要结合专业(器乐、声乐、理论)、班级情况(集体、小组、个别)等而有

所不同。

儿童音乐教育 音乐教育中重要的一环。目前认为卓有成效的儿童音乐教学法已有 4 种:①科达伊教学法。强调儿童对节奏的感觉,从而引入对音乐的全面感受;②奥尔夫教学法。在强调整奏的同时,要求儿童通过自己的有意识形体活动,如演唱、演奏等来感受音乐;③雅克 - 达尔克罗兹的“优律动”训练体系(又译体态律动),要求学生在聆听感受音乐的同时,将身体作为乐器,按音乐作出具有不同幅度及力度的律动;④铃木教学法。对幼儿不教识谱,先通过听觉学习演奏,最后才教以识谱的方法。此外,60 年代中叶,美国出现了称为“综合音乐感”的教学法,通过对音高、节奏、音色、旋律、和声、力



度、曲式等方面的训练来培养儿童的音乐才能。目前美国各音乐学院大抵设有此课程培训学生。

音乐教育哲学 从哲学特别是从艺术教育观方面来研究音乐教育的根本方针、原理及指导原则。艺术教育观的确立取决于对音乐的认识,包括对音乐的价值、音乐的社会功能、培养何种音乐人才等的看法,这方面一般涉及哲学、美学、社会学的问题,在历史上散见于各种著作之中,观点也因人而异。

音乐教育史 研究音乐教育实践及理论的历史,是音乐教育学的重要组成部分。20世纪以来出现了一些分国史及通史著作,如G.舒奈曼《德国学校音乐史》、E.比尔格《美国公立中学音乐史》、W.

库恩(1883~1963)《音乐教育史》、供田武嘉律《世界音乐教育史》、O.里默尔《音乐教育史》等。

比较音乐教育 最初只是音乐民族学中的一个部分,以研究各民族的音乐教育为主,后来逐步发展为对世界各国音乐教育的调查、比较、评价的专门学问。1961年,国际音乐教育协会曾召开专门会议,研究了比较音乐教育的基本概念,进行比较的内容、技术及方法等问题,以后又陆续出版了有关的论文集。

音乐教育心理学 从心理学角度来研究音乐教育中人们的心理活动,包括学生在学习音乐技能时的心理活动,在音乐欣赏过程中的心理活动等,从而找出一定的心理规律,用以指导教育活动。格式



塔心理学派对音乐教育活动比较感兴趣,曾有不少专题论文。

音乐教育社会学 研究社会与音乐教育的相互关系,如音乐教育的社会功能,社会制度与音乐教育的关系,音乐教师的社会地位等问题。它属于音乐社会学的范畴,1950年以后,有独立成为一门边缘学科的倾向。

【音乐治疗学(music therapy)】

研究音乐对人体机能的作用,以及如何运用音乐治疗疾病的学科。属于应用音乐心理学的范畴。早在古代,人们已经知道音乐能影响人的精神状态,有助于治疗某些疾病。如《旧约》上就曾记载扫罗王召大卫鼓琴驱魔(其实是精神不宁)的故事。毕达哥拉

已谈到音乐的“净化”作用,有助于人体健康,恢复内心能力的和谐。中国古代典籍也常谈到音乐对精神的作用,《春秋》就曾记载有用音乐为人治病的情况,《乐记》也谈到“乐行而伦清,耳聪目明,血气平和……”。中世纪天主教堂院就曾用圣歌来治疗疾病。而阿拉伯的济里亚卜(?~约850)还认为乌德的4条弦与人们的四种心理气质有关,又增加了一条弦,作为“灵魂之弦”。西方最先较有系统介绍音乐治疗作用的书籍是英国R.布朗所著的《音乐医学》。奥地利医生P.利希滕塔尔(1780~1853)则在1807年写成了4卷集的《音乐医生》,更详尽地介绍当时的探索成果。以后这方面的研究逐渐增多。19世纪中,音乐疗法曾在欧洲



一度风行,但大规模应用音乐疗法则开始于第二次世界大战期间,最初用于治疗伤病员中的精神疾病。由于有一定成效,被迅速推广。1950年,在美国成立了音乐治疗学的国家协会,专事探讨、推广音乐疗法,并出版了论文集及定期刊物。西方各国也纷纷出现这类组织,并有国际性的专业交流活动。目前欧美与日本除已有相当数量的这方面的专门著作以外,并有不少音乐院校与医学界合作,设立了以4年学习为期限的音乐治疗专业。学生毕业后担任专业的音乐治疗师,与常规医生合作,将音乐疗法与药物治疗配合使用,以求对患者有较好的疗效。奥地利萨尔茨堡音乐学院还成立了实验音乐生理学研究所,对音乐疗法进行

基础性的研究。近年来在中国,音乐疗法也逐步恢复,如气功疗法配以古琴音乐伴奏,即属此类。有些精神病院的医生,也在开始将音乐作为一种辅助的治疗手段。

目前音乐治疗的大致用法可简述如下:①用轻快活泼的音乐鼓舞振奋精神力量,可治疗精神呆滞症、老年性退化麻痹症、消极自我封闭症等。

②用柔和、优美的音乐,安抚烦躁不安或受压抑的精神现象,可用以治疗失眠症、抑郁症、挫折感等。

③用不同性质的音乐先后演奏,释放患者的精神压抑,转变人的心理状态。例如对于躁狂性精神病患者先播放强烈的音乐使其产生共鸣,然后逐渐转换为平静的音乐使其安定下来。

④通过患者演奏乐器(或参加合



唱)使其恢复自信和平衡感,再通过合奏训练使其逐步恢复集体意识,乐于参加集体活动等。⑤将音乐作为一种背景,在公共场所,如医院、工厂、旅店、酒楼播放,以提高工作效率,改善环境气氛。这种应用也逐步进入音乐治疗学的研究范围。此外还扩大到广泛研究如何将音乐用于培养动物、植物,以求获得更好的预期效果,这方面的尝试在一定范围内已经取得初步成效。

【音乐史学(historiography of music)】

研究与音乐史著述有关的问题以及研究音乐论著中所显现音乐在过去的变化形态,诸如音乐内容与形式的演变、发展及其规律的科学。属

于整个人类文化史学研究领域的一个分支,是与文学、美术、舞蹈等史学研究并列的一门学科。

研究对象与范围 音乐史学的研究中心是专业音乐、民间音乐、世俗音乐和宗教音乐的发展,通常包括以下具体内容:世界各国原始民族的音乐生活及其演变;历史上及现存各民族、国家的音乐状况;作曲方法、作曲理论的发展;各种体裁形式的起源、相互影响及其演变过程;乐器及其演奏乐谱、演奏方法的历史发展和演变;声乐、器乐艺术的历史发展;作曲家、演奏家的艺术生涯、作品风格特征以及对社会的影响;社会、政治、经济、教育、文艺思潮等上层建筑、意识形态对音乐的影响以及对各时代音乐文献的研究



等等。由于音乐史学涉及范围极广,它往往与音乐学的其他学科密不可分,但音乐史学的任务主要是通过具体历史事件、按照年代顺序分析研究具体人物、具体作品所起的作用,阐述其成果,作出一定的评价,并试图找出其中的规律。

由于研究的对象不同,音乐史学可以按地区分为世界音乐通史和地区音乐史(如中国音乐史、拉丁美洲音乐史、欧洲音乐史等);按年代分为通史与断代史(如浪漫主义时期的音乐、西方现代音乐等);也可分门别类作专业史研究(如钢琴音乐发展史、歌剧发展史等)。还可以扩大到包括研究音乐史料的音乐文献史,研究音乐史学一般原理及其研究方法的音乐史学概论,将

各国、各民族的音乐史进行比较研究的比较音乐史等等。总之,对整个音乐的历史都可作综合、分地区、分期或分类的研究。

历史 在西方,对于音乐史的研究可追溯到古希腊时期。亚里士多塞诺斯的《和声原理》中即有关于音乐起源及更早的音乐史料的介绍。普卢塔克(约 46~120 或 127)的《论音乐》对古希腊音乐已有较多的介绍。但两书主要是关于音乐理论的叙述以及引用前人的言论,并无今日所指的历史的意义。在中世纪,从 6 世纪的 A.M.S.波爱修的《音乐原理》起直至 14 世纪为止的各种音乐著作中基本上继承了这个传统,即主要谈音乐理论,偶尔涉及一些历史事件或大事记,虽可作为史料,



但并非音乐史。文艺复兴初期 J.廷克托里斯、G.扎利诺、V.加利莱伊等人的理论著作中开始对以往的音乐理论和作品等有所引用,并加上自己的评价,显示了对历史的关心。1600 年,德国的 S.卡尔维西乌斯(1556~1615)在其著作《音乐练习第二》中写了一章《音乐的起源与进步》,其中除按神学观点说明音乐的起源外,并按年代顺序歌颂了古代的音乐家。M.普雷托里乌斯的《音乐文集》及 A.基歇尔(1602~1680)的《音乐通论》等著作已记载了许多历史事件,并包括故事、传说在内,但并未按年代顺序。

真正可称为音乐史的著作,开始于 W.K.普林茨(1641~1717)的《高贵的歌唱艺术与音响艺术的历史叙述》。书

中分历史时期的介绍了音乐的起源和发展,并按年代顺序给从犹太传说中的音乐家犹八起直到 17 世纪为止的主要的音乐家写了小传。这以后,通史性质的著作就开始大量出现了。18 世纪上半叶起出现了对音乐各个方面的汇总与集中的尝试,如 J.马特松的《登龙门的基础》是音乐家列传,J.-J.卢梭的《音乐辞典》及 J.-B.de 拉博德的《古今音乐论述》等则属于百科全书式的著作。18 世纪下半叶值得注意的是 C.伯尼与 J.霍金斯的音乐通史的著作。前者对当代音乐生活极为注意,并着眼于欧洲音乐总的发展脉络;而后者着重考证对比,17 世纪的历史特别详尽。J.N.福克尔的通史则强调了音乐与文化,尤其是与其他文艺的



有机联系,属于德国学派的传统。

19 世纪,音乐史学的重心转向了史料集成以及对作曲家个人的传记撰写及风格研究工作,因此有巴赫学会、亨德尔学会的成立。以福克尔的巴赫传记为前导,出现了许多名作曲家的优秀传记,也导致了如 G .F .亨德尔、J .S .巴赫、L .van 贝多芬、W .A .莫扎特、F .舒伯特等人的作品全集的编辑出版,并且在研究思想上出现了以作曲家为历史中心的倾向,这在 A .W .安布罗斯、F .- J .费蒂斯的通史著作中尤为突出。由于音乐学的逐步成熟,专业大型辞典也出现了,如 G .格罗夫的《音乐与音乐家辞典》、H .里曼的《音乐百科全书》和 A .拉维尼亚克的《音乐百科全书及音乐学

院辞典》都属此类。

20 世纪初,音乐史的研究重心逐步转向风格史的研究,趋向于从音乐的自律方向进行探讨,这以里曼的《音乐史手册》为其开端,继而有《牛津音乐史》,J .孔巴略的《音乐史》,H .克雷奇马尔的《风格音乐史手册》等出现。此外,断代史、专业史、传记的著作也风起云涌。第一次世界大战后,G .阿德勒提出要以风格评论作为音乐史研究的主要任务,形成一个新的倾向,他的著作如《音乐史手册》等,对西方有一定影响。此后各方面的著作日益增多,立场、观点、倾向也颇不一致。

第二次世界大战后,音乐史学的发展是综合化与专业化的两种趋势的组合。前者表现为百科全书及音乐史的



集体写作倾向加强,许多知名的辞书不断出现和修订。在专业化方面的著作更多了。由于音乐民族学的发展,音乐史的研究在西方已经由“欧洲中心论”逐步转移到全人类的音乐史的研究,萨克斯的《乐器史》已经初现了这种倾向。而 W.维奥拉的《音乐的四个时代》则充分表现了这种思想。但目前关于亚洲、非洲、拉丁美洲的音乐史学除日本学者对其本国及东洋的研究较多以外,其他国家的情况尚属正在逐步深入研究阶段。

中国的音乐史学研究起源已久。早在先秦时期诸子百家就已注意音乐理论与历史史料的记叙、论述工作。以《史记》为开端的各代正史中,都有《乐志》(或《音乐志》、《礼乐志》、《律历志》)记载音乐的

沿革、制度、乐理、歌词等。此外,在记载文物制度的《通典》(唐)、《通志》(宋)、《文献通考》(元)以及《唐会要》、《宋会要辑稿》、《经世大典》(元)等,都有关于音乐的记载。在类书中如唐代的《初学记》、《艺文类聚》,宋代的《太平御览》,明代的《荆川稗编》,清代的《古今图书集成》等,也有许多史料。专门性的著作更多,如唐段安节的《乐府杂录》,宋郭茂倩的《乐府诗集》,明韩邦奇的《乐苑志》,清《律吕正义》,凌廷堪的《燕乐考源》,陈澧的《声律统考》等,但大都将律学、理论与史料混在一起记述。在近代的音乐史学的意义下,最早的通史著作之一当属王光祈的《中国音乐史》(1934),杨荫浏写有《中国音乐史纲》,1977年增订为《中国



古代音乐史稿》。此外,对专题史及西洋音乐史的研究也有很大进展。

【音乐考古学 (archaeology of music)】

依据音乐文化遗存的实物史料(发掘而得的或传世的遗物、遗址、遗迹,如乐器、乐谱、描绘有音乐生活图景的古代造型艺术作品等),借助考古方法来探讨音乐史、乐器史直至历史上的音律形态、音阶形态等音乐学课题的一门科学。

音乐考古学是音乐学的一个新兴的分支。它的研究范围与考古学既有联系,又有区别。对音乐文物的考古研究、最早是作为考古学的一个分支而与美术考古、丝绸考古、陶瓷考古、青铜器考古等

学科并立的,国际上称为音乐考古学。中国当代的音乐考古学基于研究角度的不同,其来源虽亦出自对于音乐文物的考古研究,但实际内容已越出考古学的范围。例如:古陶埙的研究可以借助陶瓷考古的手段及其已有成果来鉴定它的形制、年代、文化属性等;《曾侯乙钟铭》的研究必须借助于古文字考古与青铜器考古的成果;《敦煌古谱》的研究也必须依据于古谱原件的文物考古研究。但由此又引出古埙音阶问题,钟铭的先秦乐律学史问题,敦煌谱的译解问题等。因而,其研究范围常常涉及古代乐律学、音乐形态学、音乐民族学的许多具体问题;也能从音乐学的角度起反馈作用,以助益于考古学的研究。例如:对于商、周青铜编



钟的音阶发展史的研究,可以反过来对发掘资料不全的古编钟提供断代根据。著名的信阳“留鑄”钟,首钟是否与其他十二件编钟同套的问题,即依据于编钟音阶结构及其声学方面的测音研究而得结论。因此,中国当代音乐考古学的内涵带有更多的综合学科、边缘学科的性质。它的存在价值在于为音乐学特别是音乐史研究开辟了弥补文字史料不足的新领域与研究方法上的新途径,而不在于单纯作为考古学的一个门类的补充。

外国的音乐考古研究自欧洲文艺复兴开始,数百年来已在实物(包括乐器以及有关的建筑、雕塑、图画等)和文字、乐谱史料的发掘、收集保存方面有许多成就,写出了许多有关古代各时期的各种民

族的音乐史料考证及研究成果。大体来说,在 16 世纪以前,欧洲的考古活动始于欧洲中部地区,17、18 世纪开始对古希腊、罗马发生兴趣,18 世纪末,拿破仑入侵埃及,研究的对象也扩展到埃及;美国独立前后美洲的考古也初见眉目。19 世纪中叶,在美索不达米亚两河流域进行了大规模考古活动。随着音乐民族学的逐渐发展,19 世纪也是对各民族音乐史料开始进行发掘、考古的时期,尤其是对东南亚地区。进入 20 世纪后,考古的方面就更广了,并对墨西哥、大洋洲地区进行了深入的研究,日本对于东方的考古工作也是相当有成绩的。

西方已发掘出的古代音乐的珍贵文物,较重要的有:公元前约 3000 年苏美尔人的



黏土浮雕上弹奏弦乐的人像(现藏美国费城宾夕法尼亚博物馆);公元前 2825 年埃及墓壁画上所绘的女竖琴演奏者、吹笛者以及领乐人的绘像;公元前 2700 年萨加拉的墓壁浮雕所刻歌手、音乐家和舞女像(均藏埃及开罗博物馆);公元前 2400 年祭司王谷迪亚时代苏美尔人的冻石壶部分所刻的打鼓像,还有同时代特洛的苏美尔王宫殿石灰石浮雕上所刻祭祀时演奏 11 弦竖琴的场面(藏法国巴黎罗浮宫博物馆)等。至于古希腊、罗马时代的文物就更多了。

被发现的古老乐谱,有古希腊艺人品达罗斯(公元前 522? ~ 前 443)颂歌的片断[A 基歇尔(1601~1680)在墨西哥拿附近圣萨尔瓦多僧院图书馆发现];V.加利莱伊于

1581 年发现 2 世纪初迈索迈泽斯的 3 首赞美歌(献给艺神缪斯、太阳神赫利俄斯以及复仇女神涅墨西斯);此外,如 1883 年音乐考古学家在小亚细亚的特拉洛斯发现一圆柱刻有 B 调古记谱法的唯一古谱,塞依基路斯的墓志铭《悲歌》;在希腊德尔斐庙壁石雕中发现公元前 2 世纪的两首阿波罗赞歌;在埃及发现希腊悲剧作家欧里庇得斯的《奥瑞斯忒斯》开头的《立歌》片断等,都是极为珍贵的音乐文物。

由于音乐考古的范围涉及面极广,要全面叙述其成就是困难的。到目前为止,音乐史学、音乐民族学以及传统的音乐研究所取得的各种成就,无不与考古研究有关。许多音乐史家及音乐民族学家本



身也对考古有一定的研究,这足以证明音乐考古研究对音乐学发展所作出的贡献。至于专门对音乐考古学的理论与实践作较全面论述的著作,迄今尚未多见。

中国的音乐考古研究可以溯源到先秦诸子。《孟子·尽心》记载了孟轲和他的学生子高的对话,其内容为探讨一件先商乐器的性状,并与周初乐器相比较的考古研究。东汉以后,历代乐志、律志中都会根据当时的出土文物对前代的定律器作了文献的或度量衡方面的考证。宋代“金石学”的创造对乐器考古研究起了重大作用。由于唐末五代以来贵族政治的破产,学术思想上突破了前代的章句注疏之学,乐器考古也开始注重图形、款式、各项数据的著录与

研究。代表性的著作有吕大临《考古图》10卷及其释文等。后世在乐器考古方面,仍然沿着宋代金石学的途径研究。清代的乾嘉考据学派也有一定贡献。20世纪在新文化思潮的影响下,出现了文学家刘复所开创的古乐器测音工作,并有考古学家唐兰《古乐器小记》等著作。50年代以后,中国音乐史专著以及由音乐学家倡导的音乐考古调查研究活动中,充分重视了文献考证与实物考古相结合的研究工作。1978年曾侯乙墓乐器出土后,音乐考古学又出现了与音乐民族学相结合的新倾向,有了新的发展。

近年来,中国的音乐考古学比较重视的工作之一是对古谱的发掘和翻译,目前对敦煌古乐、西安古乐、北京智化



寺古谱、福建南音以及河南、山西、西藏、新疆的寺院音乐资料都在积极研究,并取得了一定的成果,提出了建立古谱学的新要求。

【音乐形态学 (morphology of music)】

根据音乐的形态即具体音乐作品的样式、结构、逻辑等来研究音乐的形式与内容诸关系的学科。这门学科研究的对象在过去曾属于曲式学,19世纪中期逐步发展成为音乐分析,研究的范围除曲式外,扩大到涉及音乐语言的各个方面。20世纪以来,音乐分析逐步趋向于对风格的分析与对内容的探讨,综合的工作也加强了,并加入了有关美学方面的研究。单用音乐分析这个名称已不能包括这门学

科的全面含意,并且分析必须与综合相结合,才能真正达到全面了解作品的要求。因此,有人主张改称音乐形态学,也有人主张称音乐结构学。从近年国外发展趋势来看,这门学科涉及的范围及研究方法有越来越扩大的倾向。

音乐形态学与作曲技术理论,尤其是与曲式学有密切联系,它们之间的主要差异在于要求、目的的不同。作曲技术理论是将各种作曲技术分门别类加以总结,求出其内在的规律。曲式学主要从纯曲式着手,将许多音乐作品归纳为一定的类型,找出其中的异同,求出一定的基本模式,便于作曲家及演奏家参考。音乐形态学则要求在各种作曲技术理论包括曲式学的基础上更进一步考虑曲调、和声、



对位、织体、配器、力度、密度等各方面要素如何统一综合起来,寻找音乐形式如何为表现一定的内容服务,探求音乐的表现手段及其一般规律,尤其是音乐风格在形态上的具体表现,以取得整体的认识。在这种意义上,音乐形态学是以往的音乐分析的进一步发展,又为音乐美学的进一步研究奠定了基础。

中国古代早就注意音乐的形态问题,汉代乐府的“相和歌”除了注明调性(有平、清、瑟3调)外,其中“大曲”的曲式有艳、趋、曲、解和乱等组成部分。在唐代,《大曲》的曲式一般是散序(散板的引起部)、中序(即歌,有歌头、擷、正擷之分)、破(有入破、虚催、实催、歇拍、煞袞等之分)等等。而宋词则有令、慢、近、

匠、犯等曲式。民间曲艺音乐也有鼓子词、货郎儿、唱赚、诸宫调,散曲等体裁,各有自己特定的曲式。中国古代对曲式的记载主要限于较大的段落以及概括性的说明,缺乏更具体的技术分析。另外,对其加以审美方面的说明,则是一个特点。元代陈敏子(活动于1314~1320年间)的《琴律发微》的“制曲凡例”中介绍作曲方法的“制调引曲”和“起调毕曲”的说明中就结合了曲式与审美要求。元代芝庵《唱论》中对十七宫调的风格含义做了概括,明王骥德(1573?~1627?)的《方诸馆曲律》中“论板眼”一段谈了板眼节奏对音乐及唱腔的影响,清祝凤喈的《与古斋琴谱》则从创作及演奏的角度探讨了琴曲在曲式及曲调进行方面的特点。



在西方,古希腊人曾研究了调式,并考虑了节奏的组合问题。11世纪,德国的希尔绍的威廉(?~1091)曾分析应答歌的调式类型供演奏家参考。16世纪时,G.德雷斯勒(1533~约1580),根据古希腊的演说术将音乐形式分成“起部-中部-终部”。17世纪初,J.布尔迈斯特(1564~1629)在《音乐诗学》(1606)中最初为音乐分析下了定义,提出需要有5个步骤:决定调式,决定调性,决定对位类型,考虑质量,分成段落。他还具体分析了O.di拉索的一首五声部的经文歌作为示范。J.利皮尤斯(1585~1612)在《新音乐概论》(1612)中提出音乐作品的结构应以修辞学为基础,这个原则为分析乐曲与创作打下了基础,是文艺复兴与巴

洛克时期许多作曲家遵循的准则之一。以后,J.马特松将这种修辞学原则发展到新的高度,将音乐与演说几乎全部一一对应起来。

18世纪中叶,曲式学逐步发展成长,理论家如H.C.科赫(1749~1816)、A.雷哈(1770~1836)、A.B.马克斯等人从乐句结构开始,由小至大地找出了作品的曲式结构模式。至19世纪后半叶,H.里曼、E.普劳特、H.莱希滕特里特(1874~1951)等人用“动机”学说来阐明乐曲发展的有机统一原则,并考虑了和声、调性布局等在结构中所起的作用,曲式学达到了成熟阶段。莱希滕特里特在《曲式学》(1911)中还认为美学思想与音乐风格、形式有关,以及音乐逻辑在作品中的作用等



问题,使曲式学深入一步,开始接近于音乐分析。20 世纪初由 H.克雷奇马尔(1848~1924)创立的“音乐释义学”,继承了修辞原则的传统,他认为音乐相当于语言,具有一定审美训练的人就可以理解。D.库克在《音乐的语言》(1959)中进一步发展了这种观点。

20 世纪以来,以里曼为主的“动机 - 乐句分析法”仍相当流行,但出现了许多新的探索,其中最受人注意的是申克尔体系。H.申克尔将音乐分为 3 个结构层,“前景”,指整个完整的乐曲形态;“中景”,是经过简化的音乐结构要素,以旋律与低音进行为主,再加上简化的和声进行;“后景”,是旋律核心音及基本低音所构成的和声骨架。申克尔的

方法只适用于调性音乐,他的弟子 F.扎尔策(1904~)又有所发展,用它来分析中古音乐,巴罗克音乐和非调性音乐。

R.雷蒂(1885~1957)另行创立了以主题发展作为音乐作品的核心的学说。他认为音乐作品是主题的各种变形及有机发展,并可归结为更小的“原细胞”,50 年代,H.克勒尔(1919~)发展了雷蒂的学说,将通过具体节奏形态所呈现的“基本乐思”作为音乐的基础,并认为作品是由前景(表现了许多矛盾的进行)与后景(基本乐思的不断潜在表现)所构成的统一有机体。

主张对作品进行风格比较研究的是 G.阿德勒。他认为风格比较分析有两个标准:
①作品的音乐语言,包括各种



音乐要素,如旋律、节奏特点,调性关系,多声部结构,配器处理等等;②作品的功能及媒介,如圣乐与俗乐、声乐与器乐、抒情性或戏剧性等,较全面地考虑了音乐形态的各方面因素。进一步将这个方法具体化的是 K.耶佩森(1892~1974),他从旋律音程的变化及对不协和音的处理方式入手,分析比较了从中世纪起到 18 世纪末的西欧音乐。

从旋律分析出发,着眼于线性对位及音乐紧张度变化的是阿德勒的学生 E.库特。他从格式塔心理学角度出发,认为音乐创造有 3 层内涵:①以动力为基础的意志活动;②由下意识中产生的紧张度的变化;③最终的音响表现。苏联的 B.B.阿萨菲耶夫则改进了库特的理论,认为音乐作品

的整个形成过程是音调运动 and 发展的过程,音乐的本质与作为社会意识的音调有关。他的音调理论影响了苏联的作品分析和理论研究。

从音响学出发研究音乐作品的是作曲家 P.欣德米特,他根据自然泛音规律及合成音现象等将音程距离划分为不同等级,从中引出了对曲调及和声紧张度等的分析方法,并将其作为《作曲技法》的理论部分。而另一位作曲家 A.勋伯格则仍认为音乐是个有机体,应从动机开始进行分析,但他认为动机还可归结为更小的“要素”。

第二次世界大战以后,西方出现了运用自然科学及数学成就来研究音乐形态的新趋向。一种是音乐符号学,这种理论认为音乐的结构与语



言一样,由相互关联的符号所代表,并受句法结构法则的控制,因此可以纯客观地按语言学的规则来研究音乐的形态结构;另一种趋向是将音乐与控制论、信息论结合起来,认为音乐从创作到聆听是一个线性过程,因此可以从听众的角度来考虑信息的接收,传播中的信息损失等。此外,使用电子计算机进行分析,结合数学性的集合论来研究等等也在发展,这些尤其对研究现代音乐起了一定作用。

【律学 (Study of temperament)】

研究律制构成与应用的科学。

律学的对象与任务 律学须对音乐所用的音律进行研究。音乐所用的音绝大多

数是有确定高度的,律制则是以某特定音程为基础,用数学方法规定的一系列乐音高度的体系。体系中的每个单位称为“律”;音阶是按照音程关系的一定规格从律制中选择若干律而构成的音列,其中的每个单位称为“音”。“音”与“律”合称“音律”时,除指律制外,兼指在高度上作精确规定的所有乐音。

律学属于音响学音乐声学、数学与音乐学的交缘学科。音乐中所有音高方面的研究都涉及律学。例如:旋律音程的结构与音准;调式与和声理论中的和谐原理;多声部纵向结合时的各种音程关系;转调理论;乐器制造及调律中的音准与音位的确定;重唱重奏、合唱合奏中的音准调节;……等等。由于音律是与音



乐本身的存在紧密联系的,所以尽管律学的研究必须通过物理学与数学的方法,但同时也还必然涉及世界各民族音乐中实际运用的音阶、调式,律学在实际中的应用与发展等方面,它最终是为音乐表演的完善、音乐创作的发展、音乐文化的全面提高服务的。

长度比、频率比、周期比与音程值 不同的律制由不同的生律法决定的,而生律法则与所选择的音程及其计算方法相关。古代人通过发音体(管、弦)的长度比例关系来理解并计算音程。这比例可用整数比的形式来表示,例如,相距纯五度的两音发音体的长度,较低者的长度:较高者的长度 = $3:2$;也可用假分数写出其比值,例如把 $3:2$ 写成 $3/2$ 。相距纯四度的,其

长度比是 $4:3 = 4/3$ 。相距纯正协和的大三度的,其长度比是 $5:4 = 5/4$ 。这些数,在古代(中国、印度、希腊等古国)都作为长度比用以计算音程。到近代,人们开始从单位时间内的振动数(频率)的角度出发,以更精密的方法来研究音高,因而,音程关系也通过频率比来理解与计算。例如,相距纯五度的两个音,较高者的频率:较低者的频率 $3:2 = 3/2$ 。由于频率与长度成反比,建立比例式时只要高低音在前后项的位置颠倒过来,所得的比例数就完全相同,所以古代所用的比例数在近代仍然是有效的,只是对于数字所代表的两音的高低作了相反的解释罢了。经过重新解释以后,同样这些数字就成为频率比了。进入现代,又转向微观



的思考,从频率转到周期。例如振动频率为每秒钟 440 次,则振动周期为每次 $1/440$ 秒,这也就是时间中的波长。从周期的长度来看比例关系,就重新回到低者较长而高者较短的对应关系,与古代所用的长度比完全吻合了。这样,上述那些比数就又可以作为周期比来用了。

无论用长度比、频率比还是周期比,都有其不便之处:在比较两个近似音程的大小时,必须通过乘法或除法,不经过一番计算就不能了解何者较大,大多少,而两音程相加减,则又必须作乘除运算。一个音程扩大到多少倍、划分成多少等分,则要作乘方、开方运算。随着数学的发展,19 世纪开始将对数概念引进音程的计量,建立了“音程值”概

念。计算音程值的方法,是把某音程的频率比值换算成对数,并依一定意图制定某种单位名称。有了音程值以后,音程的大小就可一目了然,音程加减可用音程值加减来算,音程扩大到多少倍或划分成多少等分也可用简单的乘除法来算。各国现多以“音分”为音程值的单位,此为英国数学家兼比较音乐学家、语言学家 A. J. 埃利斯(1814~1890)所创用。八度的音程值为 1200 音分,每个平均律半音为 100 音分。任何律制中的任何音程的音分数都可根据频率比通过常用对数算得:先求出比例常数,再把各音程频率比的常用对数乘以比例常数,即得。比例常数是:八度的音分数 $\div$ 八度频率比值 2 的常用对数 $= 1200 \div 0.30103 =$



3986.313。如欲求纯五度的音分数,就把纯五度频率比值($3 : 2 = 1.5$)的对数(0.17609)乘以比例常数: $0.17609 \times 3986.313 = 701.950$,常将小数四舍五入,作702音分。除音分外,音程值的其他单位制尚有“萨瓦尔”,为法国人F.萨瓦尔(1791~1841)所创用。只要把某音程频率比值的常用对数乘以1000,即得萨瓦尔数,因此1萨瓦尔 $\approx$ 4音分。“密优”(μ)即“千分八度”,德国音乐学家H.里曼、音乐教育家兼语言学家C.艾爱兹(1848~1924)都使用这种音程值。把八度计量为1000个“密优”,因此1密优=1.2音分。“全音”即“六数八度”,为日本音乐学家田边尚雄所创用。把八度计量为6个全音,1全音=200音分。

生律法的自然依据 古代任何民族的生律法所用的长度比例,都是一些简单整数比,这是有它的自然依据的。在每一个乐音内部都存在着一个基音与一系列泛音的音程结构,这一原理虽然迟至17世纪才由法国音乐理论家M.梅尔塞讷(1588~1648)所发现,但这一事实的存在自古已然,对于原始人类的和谐感已经发生作用。只有当两音的音程关系符合泛音列中占优势的音程关系时,才使人感到和谐,古代选作生律法依据的就是这样一些协和音程。泛音列又称谐音列、分音列、倍音列,其音程结构与频率比例、周期比例(振动体长度比例亦然)。

讲述泛音列构造时,为使音的号数与各自的比例当数



恰能吻合,就不说泛音号数,而说谐音号数。以基音为 1 号谐音,第一泛音为 2 号谐音,第二泛音为 3 号谐音,所有自然产生的生律法所依据的音程都可以在谐音列中找到:1 与 2 号谐音之间的八度距离,是任何生律法中都要用到的,纯五度是 2、3 号谐音的距离,纯四度是 3、4 号谐音的距离,纯正协和的大三度是 4、5 号谐音的距离,阿拉伯音乐惯用的中三度则符合 9、11 号谐音的距离,等等。只是到了律制发展得较复杂以后,人们为了寻找循环旋宫与自由转调的可能性,才仅用八度这一种自然音程,而其他所有音程都偏离自然规范,运用开方的方法得到,以建立平均律。故人们称平均律制为“人工律”,而以往各种依据自然音程的

律制则统称“自然律”。

五度相生律 在八度关系倍半相生的前提下,以纯五度、纯四度两种音程为生律法的依据而建立的律制,称为五度相生律。中国古代的三分损益律,古希腊按照毕达哥拉定律法所建立的律制,中世纪阿拉伯人继承古希腊文明而在“量音学”中采用四度相生法以建立的律制,都是如此。假如从 C 出发,向上五下四度方向生律 5 次,向上四下五度方向(这不符合三分损益法,是七弦琴上所用的“反生法”,被隋代郑译贬斥为“乖相生之道”)生律 1 次,就得到如下七声音阶(下徵调新音阶)。假如按中国古代传统,从黄钟出发,用“三分损益法”向上五下四度方向辗转生律 11 次,就得到如下“三分损益律半音音



阶”。

在五度相生十二律音阶上,半音有两种:一种是小半音,长度比是 $256:243$, 音程值为 90 音分,现代记谱作小二度,古希腊称为“林玛”;另一种是大半音,长度比是 $2187:2048$, 音程值为 114 音分,现代记谱作增一度,古希腊称为“阿波托美”。相应地,全音也有两种:一种是大全音(在五声音阶里就有的,普通的),长度比是 $9:8$, 音程值为 204 音分;另一种是小全音(两个小半音相加所得,无射正律与黄钟半律的距离),长度比是 $65536:59049$, 音程值为 180 音分。

三分损益辗转相生第 12 次所得的第 13 律,长度略短(音略高)于首律黄钟,两者的长度比是 $531441:524288$, 音

程值为 24 音分。这就是中国古代乐律学中有名的“仲吕上生不及黄钟”的问题。古希腊的律学研究者也发现了这个音差,称之为“毕氏音差”。由于这个音差被发现的时代很古,今人称之为“古代音差”,又称“最大音差”。京房与钱乐之从这偏差走向 60 律和 360 律,何承天与朱载堉则为弥合这缝隙而走向平均律。

纯律与中庸全音调律法

除了用纯八、五、四度生律,再增添纯正协和的大三度这一新的音程作为生律法的依据,而形成的律制,称为纯律。纯律不同于五度相生律的主要特点是,由于纯律(纯正协和的)大三度略小于五度相生律的大三度,故在其最普通的自然七声音阶中即已存在小全音与大半音。这小全音是



纯律大三度与大全音之差, $5/4 \div 9/8 = 10/9$, 其长度比是 10 : 9, 音程值为 182 音分。这大半音是纯四度与纯律大三度之差, $4/3 \div 5/4 = 16/15$, 其长度比是 16 : 15, 音程值为 112 音分。以纯律律制构成的自然大调音阶见表 4。

追溯到古希腊,阿希塔斯(活动于公元前 400~前 365)已发现长度比为 5:4 的纯律大三度。埃拉托斯赛奈斯(约公元前 284~前 202)已发现长度比为 6 : 5 的纯律小三度。迪季姆(公元前 63~公元 10)已发现小全音及其与大全音之差,故此音差亦称“迪氏音差”。这是在纯律音阶上经常遇到的音差,也是纯律与五度相生律两种律制的相似音程之间的差,长度比是 81 : 80, 音程值为 22 音分,今人称之为

普通音差或协同音音差。虽然在古希腊已有上述音乐家发现纯律音程,但作为律制当时仍以五度相生律为主。

中国古老的传统乐器七弦琴的演奏及其有关记述中包含有纯律的实践与理论。七弦琴的某几个徽位上的按音与泛音造成纯律音程,在琴的徽位确定及调弦法理论中有所反映,但由于琴律的记述年代甚晚,对中国传统乐律学理论影响较小,未能形成系统的纯律数学理论。

印度古代的“22 什鲁蒂”理论是纯律音阶的最古老又独具特色的系统性理论,由文艺理论家婆罗多于约公元前 2 世纪间在《乐舞论》中进行了阐述。这一理论并非要求将八度划分成 22 个相等的区间以采用 22 律,而是要求用“什



鲁蒂”(意为“听到”,即听觉能分辨的差异)的数目来区别相近似的音程,其中最受注意的就是大全音与小全音的区别。按此理论,用“4个什鲁蒂”以称呼大全音,“3个什鲁蒂”以称呼小全音,因而普通音差体现为“1个什鲁蒂”。印度传统音阶的构成见表5。

今人若无纯律的知识,就不能懂得印度音阶与大小调之间细微而又涉及风格表情本质的区别,即便在主音未定的情况下,这些音阶本身的音程结构都是不尽相同的。

欧洲音乐自从进入多声时期以来,五度相生律三、六度不协和的问题日益明显,要求采用纯律三、六度成为自然趋势,于是有人将古希腊的纯律理论重新提起。英国修士 W.奥丁顿于 1275~1300

年间提出了含有纯律三度的音列。同一世纪的德国音乐理论家科隆的弗兰科把纯律大小三度作为协和音程。14世纪,法国作曲家兼理论家 P. de 维特里与音乐理论家让·德米尔(1325~?)分别提出,把纯律小六度(8:5)与纯律大六度(5:3)作为协和音程。到16世纪,意大利理论家 G. 扎利诺根据纯律理论在建立大小三和弦概念的基础上提出了纯律音阶。

五度相生律与纯律各有一个令人瞩目的音差,前者为“古代音差”,后者为“普通音差”,大小相近。1726年,法国音乐理论家 J.-P.拉莫发现了两者之间的极小的差距,称之为“小微音差”。此音差的长度比为 32805:32768,音程值为 2 音分。凡相距八个纯



五度又一个纯律大三度的两音之间便存在这样一个音差,利用它可以进行律的替换。回顾三分损益律的夷则正律到黄钟半律之间的音程(384音分),与纯律大三度(386音分)相比,其差异就是如此,故在古代音乐家的听觉中,这两律是协和的,这种转化也给中国古代钟律带来纯律因素。

由于纯律音阶一经转调就到处出现大全音与小全音的差异,使律制变得十分复杂,在键盘乐器上形成错综的式样。为消除这一矛盾,15、16世纪欧洲有人提出“中庸全音调律法”,把大、小全音加以折衷平均。西班牙作曲家兼理论家B.拉莫斯·德·帕雷哈(1440~1521)在其1482年的著作《音乐实践》中已记述了中庸全音律在当时的使用

情况,到16世纪初,德国管风琴演奏家A.施利克(约1460~1521)所著《管风琴制造者及管风琴家之镜》(成于1511年)一书从理论上明确提出。这一调律法的优点在于和弦发音和谐,因而在欧洲中世纪至近代的键盘乐器上盛行达数百年之久。其缺点是能用的调域有限,只能适应7个大调和4个小调,当乐曲转调超出这范围时,音阶中就出现显著不准的音程,俗称“狼音”。这种局面只有十二平均律才能解救。

包括中立音程的律制

中立音程的出现可追溯到古希腊。希腊人在歌唱的伴奏中有时将自然四音列加以变化,构成“变音四音列”;以后阿希塔斯提出将四音列中的半音缩小为近似 $1/3$ 音,后来



再行缩小,在相距半音的两音中插入另一音,它与左右两音都距离约 $1/4$ 音,处于中立位置,形成“四分音四音列”。

阿拉伯人在中世纪继承古希腊文明,在琵琶式的拨弦乐器乌德上以纯四度关系定弦并使用四音列。乌德上的中指音位比空弦高小三度,但其音高游移。习惯上把其中较低的称为“古代中指”,较高的称为“波斯中指”,出于古老的贝都因民族的传统听觉要求,常常还游移到更高的音位。8世纪时,乌德名手扎尔扎尔(?~791)将此要求确定为一个新的中指籀位,位置介于小三度与大三度之间,称为“扎尔扎尔中指”。后来,9~10世纪时的A.N.法拉比与11世纪时的伊本·西纳对此音位从律学理论上分别作了

规定,前者所提出的理论解释影响较大。

扎尔扎尔中指籀位的存在使阿拉伯音阶在音律上以包含中立音程为其特征,介于大、小三度之间的音程称为“中三度”,介于大、小六度之间的音程称为“中六度”。但这种实用律制与根据传统四度相生法所建立的理论律制,无论在音准上还是数理上,都不一致;即使在13世纪波斯音乐理论家萨菲·丁根据四度相生法把律数增加到17以后,两者的分歧和抵触仍无法消除,将独具特色的阿拉伯调式纳入17律制体系的结果是削足适履,阻抑了阿拉伯音乐特有风格的发挥。直到1888年,阿拉伯音乐家兼数学家M.穆沙加提出用24平均律音程来模拟中立音程,才使中立



音程得以挣脱五度相生律与纯律强加于它的桎梏而施展其风格与表情特色。

平均律 十二平均律与二十四平均律的建立,用现代数学术语表述就很简单:为了把八度音程均匀地分成 12 个相等的间距,就应将八度的频率比值(2)开 12 次方,方根就是平均律半音的频率比值,再开平方就得到平均律 $1/4$ 音的频率比值;但在历史上,这是以建立等比数列概念与掌握开方技术为前提的,曾经经历了漫长的探索。不同的乐系,从各自的自然律传统出发,分别经过艰辛的探索历程,殊途同趋于相仿的平均律制。在中国,是从三分损益律的传统出发,为弥合古代音差的缝隙,由朱载堉在 16 世纪后半叶(1584 年以前)提出了

十二平均律的精密数据(新法密率)。在欧洲,是在纯律大量实践的基础上,为了排解普通音差所造成的繁杂和中庸全音律所遇到的困难,由荷兰数学家兼工程师 S.斯台文(1548~1620)与法国音乐理论家梅尔塞讷先后在 16 世纪末、17 世纪初提出了十二平均律的数据。在阿拉伯乐系,则从长期运用中立音程的传统出发,为了解决中立音程的实际演奏与固有理论律制的抵触,由穆沙加在 1888 年提出二十四平均律律制,将十二平均律包含在内作了进一步的发展。

人们接受平均律,并非着意于用它取代、排斥、扫除自然律,而是由于它近似自然律,它的各种音程可以当作自然音程来感受。在实践中,平



均律是作为各种不同性质的自然律的简便易行的仿制品、代用品而通用于世,并在实际演唱演奏中随时予以必要的调节;在理论上,平均律音程提供了一种方便的尺度(或以平均律半音为 100,或以平均律全音为 1),以简捷明了地量度与比较各种各样的自然律音程,并成为音律测定与计算中的数学框架。

律学研究的现实意义

律学对于当前的音乐实践与音乐学研究仍在发挥作用。民族音乐研究中,在测音分析的基础上,对某些地区、民族的音乐中存在的特殊音程给予律制的解释,找出数理的依据,从而指导民族多声音乐体制的建立与发展,探索既便于定音乐器演奏又体现民族民间音乐特有风格的新律制。

在各民族音乐文化充分交流相互吸收的过程中,突破传统和声学在调式、音律方面的局限性,建立能够容纳不同乐系的音阶、音程、音律、调域、调式的综合体系。在合唱合奏中,协调多种律制之间的关系,使音乐织体层次分明,音响丰满和谐,音调富于性格,调域变化灵活。

【音乐声学(acoustics of music)】

亦称“音乐音响学”。侧重研究与音乐所运用的声音有关的各种物理现象,是音乐学的分支学科之一。由于音乐是有赖于声音振动这一物理现象而存在的,因此对声音的本性、其各个侧面的特性以及声音振动的前因后果的认识和理解,就影响到人类创造



音乐时运用物质材料、物质手段的技术、技巧、艺术水平,也影响到人类认识自己的听觉器官对声音、音乐的生理、心理感受与反应的正确与深刻程度。由于这些原因,音乐声学作为音乐学与物理学的交缘学科,就成为音乐学的一个不可缺少的组成部分。音乐声学包括如下几个知识领域:

一般声学 作为物理学的一个分支的一般声学,是音乐声学的基础,它向人们提供有关的基础知识:声音作为物理现象的本质和本性是什么,乐音与噪声的区别何在,音高、音强和音色就其客观存在而言是一些什么样的物理量。古代人对音质音色的认识带有神秘感,只能借助各种类比词加以描述。用近代物理学方法进行分析的结果说明,每

一种音色都是由许多不同频率(音高)的振动叠加而成的复合振动状态,可采用频谱分析的方法对它们进行解剖式的科学描述。声音通常是通过在空气中的传播而到达人耳的,因此空气中的声波就是一般声学必须研究的对象,它在空气中的传播速度(声速)、波长,遇到障碍物之后的反射、绕射,所形成的行波、驻波,不同频率的声能在空气中自然消蚀的不同程度等等,在声学中都已得到研究。共振现象是声学中的重要研究课题,就能量传导而言,可有固体、气体、液体(内耳淋巴液)等不同的传导途径;就其强度与稳定程度,则涉及共振体的固有频率问题,激发与应随共振的两物体频率之间的整数比例关系问题,即与谐音列有



关的谐振问题;这也是和谐感、音程协和性、律制生律法问题的一般物理学、数学基础。近半个世纪以来,电声学已成为一般声学中份量日益加重的组成部分,电鸣乐器的出现已使电磁振荡成为声源的一种,在日常生活中,音乐的保存、重放、传播也都借助于声波与电波的相互转化来实现,已使声与电紧密地联系在一起。因此在成熟的工业社会里,电声学也是音乐声学的基础。

听觉器官的声学 研究人耳的构造属于生理学、解剖学的范围,但人耳何以能具有感受声波的功能,却还必须借助声学才能得到说明。况且由于听觉神经网络的构造过于精细,难以用神经系统解剖学的方法来研究,只能主要通

过声学实验来了解其功能。解剖学能提供的知识至今还是十分有限的。鼓膜是外耳与中耳的分界面,它将听道中的空气分子振动转换为锤骨、砧骨、镫骨这三块听小骨的固体振动;镫骨底板所“踩”的卵形窗是中耳与内耳的分界面,它将固体振动又转换为耳蜗内淋巴液的液体振动,后者引起几千个微小器官里纤毛的共振,共振激起神经细胞的电脉冲。内耳的功能,它对声音的音高、响度、音色的感受特性等有关知识,则是由生理声学实验所积累的。关于对音高的感受:人耳可闻音的频率范围,为分辨音高所需的最短时值,音高辨认的相对性、绝对性和近似性,对同时性、继时性两音相互间协和与不协和的分辨;关于对响度的感



受:人耳可闻音的强度范围,客观强度与主观响度之间的真数与对数关系(韦伯-费希纳定律),对不同音区的音客观上不同强度可能在主观上感受为同样响度(等响度曲线),同音持续与否对于响度感的影响,这些方面都积累了比较确凿的数据。但是关于对音色的分辨能力,积累的资料还不多。据推测,外周听觉神经具有分析功能,中枢神经的听觉区则具有综合功能;关于“主观泛音”现象(强的纯音会被感受为包含泛音在内),在解释中则假定内耳微小器官的纤毛可能发生谐振(谐音共振)。至于内心听觉与对节奏、音调、和弦的想象等能力的研究,由于更多与心理学交缘,尚未在音乐声学中得到充分概括。

乐器声学 是音乐声学中历史最悠久、内容最丰富、实用性最强的一部分。它从理论上阐明乐器的发音原理、结构与功能的关系,并对乐器进行科学分类;面向实践则对乐器制作工艺学与乐器演奏技术提出指导性意见。乐器的不同结构成分从功能上可划分为能源接纳、声源形成、共振、扩散等要素,而乐器分类则着眼于声源的类型。声源由固体振动构成的是一大类,其下又可细分为体鸣、膜鸣、弦鸣,后两种依赖张力形成弹性振动的声源;声源由气体振动构成的是又一大类,其下又可细分为单纯气鸣与有固体(簧片、嘴唇)振动配合参与的气鸣两种;声源由电磁振荡构成的是第三大类。但乐器制作注意的重点却在共振,



音质在很大程度上取决于共振的均匀性与谐振性,音量则取决于共振的充分性(又及时扩散)。为了达到更理想的声源状态与共振状态,乐器制作在材料和形制上都须精心探寻。音准问题是某些定音乐器必须关心的,但它还受制约于律制。乐器声学对乐器演奏技术的指导作用,主要集中在能源介入与声源形成这两个环节的处理方法上,是音乐声学中常被忽视的方面。这固然是由于各种乐器的演奏家未能从声学的科学高度总结其演奏经验,同时也由于音乐学家多缺乏声学知识,在演奏评论中不善于从这一角度指出优劣。

嗓音声学 人声可以算作广义的乐器之列,但它不同于一般乐器的主要特点有二:

人类发声器官的各个部件都是柔软的肌肉韧带,不同于一般乐器的刚性部件;控制这些肌肉韧带的神经活动,不象支配手与唇舌肌腱的神经活动那样随意自由,而带有很大的本能性与不随意性;对这些肌腱状态的自我感觉,也不那么客观清晰,而带有很大的朦胧性与虚幻性。就其涉及人体器官的生理状态而言,嗓音声学也可归属广义的生理声学,但它与听觉器官的生理声学本质上不同,所研究的并非声音感受过程中的,而是发声过程中的生理声学问题。仿照乐器声学的分析方法,人类发声器官亦可从能源、声源、共振、扩散四个结构要素来讨论。嗓音接纳的能源来自内脏对肺内空气的压力,但造成压力的运动部位并不在



肺而当在下腹(丹田)。声源是由声带(喉)的状态形成的,但紧靠着它的共振腔是从声带到口腔、鼻腔末端之间的管道(咽),管道的一定口径与长度使空气分子得以充分参与共振,咽与喉的状态配合是发声器官良好工作状态的核心。随后,口腔内的空气分子当然也参与共振,但这已服从于歌词的元音、辅音的吐字,其功能已非旨在增大音量的共振,而是给咽喉传来的音波附加特定元音、辅音所应具备的“频谱共振峰”,随即扩散,把声波送到远处。运用发声器官的技巧必须包括而应加以训练的方面很多,诸如:音域的伸展,真假声的选择互补,换声区的平顺过渡,气息长短缓急的控制,音量强弱幅度的扩大与调节的灵活,音色的变

化,吐字的清晰准确,音准节奏的掌握等等。古往今来各民族地区的不同唱法与不同声乐学派,各有独特的运声方法,积累了丰富的实践经验,但由于人声器官构造的复杂性,作为一门音乐学学科的嗓音声学至今尚在草创时期。

音律和谐的声学侧重数理的声学分支,为音阶、调式、和谐理论提供物理学、数学依据。由于这一学科历史悠久,有关律制的研究成果已形成律学这一专门学问;但律学还不能包括这一学科的全部内容,近代以来,在结合听觉器官的声学特性研究和谐问题的过程中,发现了不少有待解释的现象,开辟了新的研究方向。不同音高的两音波叠加,因互相干涉而形成时强时弱的周期性交替,当周期性的强



音稀疏可数时,称为“拍”,当其稠密不可分辨时,就在听觉器官中融成第3个音,称为“差音”,其频率是前两音频率之差。差音现象最早为意大利中音提琴家兼作曲家G.塔尔蒂尼在1714年所发现。差音之可被听到,与听觉的和谐感有关。关于听觉对协和与不协和的分辨问题,19世纪后半叶德国生理学家兼物理学家H.黑尔姆霍尔茨(1821~1894)与音乐心理学家兼比较音乐学家C.施通普夫分别进行了实验研究。前者认为,听不到还是听得到“拍”,是感觉协和与否的分界线。后者认为,感到还是感觉不到两音融合为一,是协和与否的标志。但是这两种理论对于非同时性而是继时发出的两音之间协和与否的解释都是无效的。

并且由于听觉对音高分辨的近似性(带域特性),微微偏离协和关系仍可感觉为协和,例如平均律小六度和声音程有明显的“拍”,仍可感到协和;反之,由于使用条件的改变,协和的亦可变为不协和,例如大三度音程在调式中用作减四度音调时就令人感到不协和。这就涉及人工律音程在听觉器官中向自然律音程转化及其规律性问题。此外,关于泛音列与沉音列在和弦与调式形成中是否有作用这一争论了几百年、对和声学及调式理论具有根本指导意义的问题,也并非听觉器官之外的物理学问题,必须结合听觉生理声学乃至与内心听觉等有关的心里声学这些特殊物理学领域的探讨,才有希望找到答案。



室内声学 对音乐在室内表演的声学条件进行研究,是建筑声学 with 音乐学交缘的学科领域。建筑声学中有些问题(例如隔声、抗震)是与音乐并无直接关系的,但有些问题则与音乐表演的音响效果关系密切,统称室内声学问题。室内声学注意到如下问题:房室厅堂的几何形状,为了防止出现房间自身固有频率对音乐音响的干扰歪曲,必须消除相对墙面之间、天花板地板之间平行的方向关系,消除可能造成声灶的空穴、凹面;为了使声波在室内多次往返反射又防止出现回声,房间长宽比例不得过于悬殊,各个部分的吸音性能应当均匀,并在墙面上多设置扩散体;各个表面装修吸音材料的目标是达到适度的混响时间,混响时

间在各个频率区应大体均匀(过高区可趋短),而其秒数(0.8~2.2)则取决于房间容积的大小以及所唱奏的音乐的风格类型。在结合使用电声的条件下,以及为录音工作创造良好室内音响条件的要求下,室内声学设备已有不少新发展。

【和声学(theory of harmony)】

研究和声的产生与构成原则、和弦的连接与相互关系、它们的应用与写作方法的理论。和声学是从事作曲、理论、指挥、演奏、演唱等各项活动的音乐家,都需要了解的一种音乐理论知识与基本技能。由于多声部音乐的发展,推动了和声理论的研究,不少音乐家、理论家与科学家从各方面探讨和声的原理与本源。同



时,为了指导音乐创作,除对位法外,又发表了许多关于数字低音的处理与和声学的教本,提出各种应用方法与写作规则。直至现代,和声理论的研究与应用的指导,仍在继续进行。和声学的发展与数学、物理学、哲学、心理学等发生密切关系。在和声理论的探讨中,下面几个问题具有重要意义。

和声的本源 16世纪中,意大利音乐家G.扎利诺将音乐理论与数学结合起来,采用一根弦的和谐划分与等差划分的方法,来说明和声产生的原理。大和声由一根弦的和谐划分产生,用数字 1 、 $1/2$ 、 $1/3$ 、 $1/4$ 、 $1/5$ 、 $1/6$ 代表。小和声由一根弦的等差划分产生,用数字 1 、 2 、 3 、 4 、 5 、 6 的比例代表。他将 1 、 2 、 3 、 4 、 5 、 6 这6

个数字与它们的比例称为“六数列”,从中可直接或间接地得到所有协和音程(不包括小六度)。如 $1:2$ 为八度, $2:3$ 为五度, $3:4$ 为四度, $4:5$ 为大三度, $5:6$ 为小三度, $3:5$ 为大六度,比数愈简单则其协和程度愈完满。因此他认为六数列是和声所由产生的自然原理,六数列中的各音同时发声,具有最悦耳的特性。他将包含有三度音、五度音(或十度音、十二度音)的和声称为“完满和声”。18世纪中,法国著名作曲家、理论家J.-P.拉莫最初亦应用数学的方法来说明和声的本源,但在掌握了音响学与泛音列的研究成果后,他认为和声(各类协和音程与大三和弦)本身即包含在发音体的共振中,具有明确的物理基础,而且发音体本身各部分的



振动,也包含了和声比例。因此他认为和声学是物理学 - 数学的科学。以后,拉莫又提出了加三度音构成和弦的原则,并提出三度音程是和声的最基本的组成要素。意大利小提琴家、作曲家 G. 塔尔蒂尼发现了合成音,认为合成音是和声的基础低音,也是对泛音列现象的确定,因为在许多情况下,如果以合成音为基音,则上方音程相当于它的泛音。其后,不少理论家、科学家、作曲家,如 H. von 黑尔姆霍尔茨、A. J. von 厄廷根、H. 里曼、P. 欣德米特等继续从音响学、泛音列等方面来确立音阶与和声构成的原理, F. W. 马普尔格依据拉莫提出的加三度构成和弦的方法予以发展,形成和弦构成的三度叠置理论,这一和弦构成原则被广泛采

用。另外,有些音乐理论家则完全反对从数学、音响学等方面去探究和声理论。比利时音乐史家 F. - J. 费蒂斯认为应从调性中寻找音乐的基本法则,而调性的法则从大小调音阶中形成。德国音乐家 M. 豪普特曼声称以音响现象或数学级数与比例等作为和声理论的基础是不适当的,提出以 G. W. F. 黑格尔的辩证法三段式作为构成和弦,和弦连接、音阶与调体系的基础。他认为只有 3 个直接可理解的音程:八度、五度与大三度,是和声唯一明确的组成要素。因此,他认为只有一个本源的、基础的和弦,就是大三和弦,从这一和弦结构衍生出一切其他和弦。

小调与小三和弦的本源
关于大三和弦的本源,不同



体系的观点都能殊途同归,得到明确圆满的解释,但小三和弦的本源,由于从音响学方面难以找到根据,因此,理论家们用各种设想和推理来研究和解释它的成因。扎利诺将当时所用的 12 种正格和副格的调式,依据结音上方的三度为大三度者,归大调式类,小三度者归小调式类。他认为在大调类中,五度音程被和谐划分为下方大三度与上方小三度,其比例为 $1/4:1/5:1/6$,协和音程合乎自然的位置,因而明亮悦耳。在小调类中,五度按相反的方向等差划分为下方小三度与上方大三度,其比例为 $6:5:4$,协和音程的位置与自然的数学程序相反,因而具有阴郁的效果,不如大三和弦的和谐完满。拉莫对小三和弦的自然本源毕生予以

探索。最初他曾设想一种五度区分的理论,指出无论在大三和弦或小三和弦中,在重要的五度音程内部,或者大三度在下方,或者小三度在下方,五度都没有变动,因此小三和弦被解释为大三和弦的变体。以后,拉莫在研究了音响学后,认为泛音列产生大三和弦,而弦的下方共振现象则是构成小三和弦的自然基础。但经过实验,发现弦的下方十二度音与十七度音并无共振,因而丢弃了这一设想,另从不同角度进行探讨。他认为小三和弦的生成,应与大三和弦相同,由基音产生,但在基音的上方泛音列中只有大三度而无小三度,因此小三和弦的根音不能成为整个和弦的基音,而其三度音则因为是五度音下方的大三度而成为“发生



音”，亦即基音。但小三和弦的根音又由于与五度音的关系而成为五度音的发生音。这种解释就使小三和弦中包含了两个发生音，成为小三和弦双重基音的理论，在以后其他理论家的探讨中，亦有类似的解释。塔尔蒂尼曾指出大和声由弦的和谐划分为不相等的部分（上行音列）而形成，小和声由弦的等差划分为相等部分（下行音列）而形成。两者原则相同而方向相反（如例 1），因而成为和声二元论的先驱。“二元论”这一术语是指大调与小调具有同等的意义与价值，两者由完全相反的来源产生。

另外，塔尔蒂尼认为小和声的最低音是基音，因此在小三和弦 $c - e - g$ 中， c 是主要低音，是上方各音的发生音。

但这一和弦有一个副低音： e ，因为它是大三度音 g 的低音。这与拉莫的双重基音论相似，其差别在于拉莫的主要基音为和弦的三度音，塔尔蒂尼的主要基音为小和弦的最低音（根音）。因此，小三和弦象大三和弦一样，是和声的统一体，但为大三和弦的倒影，因它的根音为对立，而五度音为统一，起点在上方，下行构成，与大三和弦相反。因此，里曼称豪普特曼是 19 世纪后期理论家中形成和声二元论者。

黑尔姆霍尔茨从音响学出发，也认为小三和弦具有双重起源，他解释在 $c - e - g$ 中， g 音同时是复合音 c 与复合音 e 的组成成分。所以 $c - e - g$ 可认为是复合音 c 加上 e 音，或者是复合音 e 加上 g 音，因此小三和弦有双重性。这种



解释也属于双重基音论范围。厄廷根的和声二元论思想具有独创性,对里曼的和声理论体系有很大影响。他认为大调与小调彼此是严格地相反,大三和弦的各音在它们共同的基音方面找到了统一点,这与拉莫的和声理论是相同的。而小三和弦各音,则正好相反,是在它们上方共同的泛音中找到统一的因素。厄廷根还按照与大调音阶及和弦方向相反的倒影方式构成小调音阶及和弦。与C大调上行音阶相对的是c弗里吉亚小调下行音阶。与C大三和弦相对的是小三和弦c - a - f,以f为基音下行构成。与C大调上四度下属和弦F - a - c相对的是下方四度的g - e - c小三和弦。按完全相反的原则解释大调和声与小调和声的

关系。和声二元论是里曼和声理论体系的核心内容之一。

里曼接受了泛音列是大调和声来源的理论。在关于小调和声的来源方面,他同意厄廷根的在下行方向中确立小调以及上方共同泛音的思想,设想小调的基音在上方,小调和声从它的沉音列中产生。因此,小三和弦的根音不是它的最低音而是五度音,音程关系由上往下计算。里曼曾以发音体的下方共振作为沉音列的物理基础。但这一设想当时被证明为无法成立。后来,里曼本人亦丢弃了为沉音列获得物理基础的想法,但仍坚持其二元论的观点。在里曼以后的和声二元论者有S.卡格 - 埃勒特(1877 ~ 1933),在两极相对的设想方面比里曼走得更远。C大调上



行音阶与它的三和弦的相对极为 e 弗里吉亚小调下行音阶与位置倒向、根音在上方五度音的三和弦(其主和弦为 e - c - a)。即使功能标记也采用正写与倒写的方式以示区别。除以上各种关于小三和弦的本源的观点外,黑尔姆霍尔茨以及近代的欣德米特、H. 申克尔都曾提出小三和弦为大三和弦的变体,仅有三度音的大小变化的论点。综上所述,有关小调和声来源的理论,大致可分为 3 类:①与大调和声相反的原则构成的和声二元论。②小三和弦双重基音论。③与大三和弦相同来源的变体论。

级数与功能 最初在复调音乐中,纵的音响由各声部之间的音程构成,和弦概念与调性观念均尚未形成,因此不

存在和声级数问题。在数字低音时期,和弦由低音上方的音程组合构成,以低音为基础,形成各种和弦结构,但尚无和弦根音与转位的观念,因此也不涉及和声级数问题。18 世纪中,随着大、小调音阶的确立,拉莫在和声理论方面提出了关于音程转位的论点,明确了一个原位和弦与它的转位和弦具有同一基音,为简化数字低音时期各种和弦结构创造了条件。他还提出了在和弦连接中,各和弦的根音(即基音)与实际低音意义不同。指出根音进行是和声的真正推动力量,破除了以往认为和弦最重要的音是低音的观念。他第一个应用了属音这一术语,以表明“下方的属音”的意义,他指出属和弦与下属和弦各为主和弦的上方



五度与下方五度的关系,是一个调的三个主要和弦。这些理论为正确理解和声的级数与功能奠定了基础。但在和声标记方面他只在数字低音的基础上稍作变化。拉莫对音阶各级所用的术语是:主音,二级,中音,四级(以后称下属音),属音,六级,导音。他的和声标记方法是:谱表下方曲首括弧内的大写字母代表调性;和弦下方用字母代表和弦的根音;“2”字代表二级和弦;“4”字代表属音上方四度留音进入属和弦;“×”代表属和弦等。但这种标记方法并未付诸实用。19世纪初,在和声标记方面有了进一步的发展,产生了更为系统化、更适合于教学需要的标记方法。德国理论家G.韦贝尔(1779~1839)先是用大小字母与其他

记号以标记几种基本的和弦结构,大写字母表示大三和弦,小写字母表示小三和弦,小写字母左上方加0表示减三和弦,大写字母右旁加7是大三和弦加小七度,小写字母右旁加7是小三和弦加小七度,小写字母左上方加0、右旁加7为减七和弦,大写字母右旁加7表示大七和弦。这种标记适用于转位和弦,并且表示了不同和弦结构的区别。这是建立在和弦三度结构原则上的标记方法,但它们没有表示出每一和弦在调内的音级位置,因此,韦贝尔后来又创用了以罗马数字来标记和弦级数的方法,大的数字表示大三和弦,小的数字表示小三和弦,仍用7和0等表示不同的和弦结构。德文字母用以表示调性。在转调时,韦贝尔



还采用了表示和弦双重意义的标记方法。这种和弦级数标记方法,在今日许多和声教本中仍在应用。

和弦的级数表示各个和弦在 1 个调的音阶中所处的音阶位置。和声的功能表示 1 个调内各级和弦的意义与彼此间的逻辑关系。拉莫曾指出过和声的 3 个支柱:主、属、下属和弦的重要性,主和弦的引力中心与静止点的作用,在 1 个调的体系中,这 3 个和弦代表了一个调的基础和弦。以后德国小提琴家 H.C.科赫第一个将调内的三和弦区分为主要和弦与非主要和弦,在大调,3 个大三和弦,在小调,2 个小三和弦与大属和弦,均为主要和弦,其他各级为非主要和弦。和声功能理论体系的建立者是里曼,他为了探索在

音乐实践中的和声逻辑,准确地分析与解释和声结构的意义,在吸取前人关于 1 个调内 3 个主要和弦的基础上,建立了和声功能理论体系。实际上也是一种音乐分析的体系。概括地说,就是在 1 个调内只有 3 个基础和弦,其他所有和弦或者分属于这 3 个主要和弦,或者是这 3 个主要和弦中某些音的混合,因此,和声的功能与调性基本上包含在由主和弦进入属功能或下属功能范畴和声然后回至主和弦的和声进行中。里曼在吸取韦贝尔的和声标记的基础上,创造了系统的功能标记方法。里曼的功能理论在德国音乐理论界有较深的影响,有不少人继续从事功能理论的研究,在标记方法上也稍有一些变化。



有关和声学的研究除理论的探讨外,还有关于和声应用的指导与和声写作的教本,偏重于实用,以教学与实习为目的。根据作者的设想与要求而有各种不同的编排方式与写作要求。

近现代的和声理论研究

由于 20 世纪以来,音乐创作中和声手法的飞速发展,传统的调性体系被打破,因此,和声理论著作主要是分析介绍各类新的和声手法,其内容重点在于分门别类地予以归纳说明,作为写作的参考,而较少理论上的探讨。欣德米特在其《作曲技法》一书中,以泛音列与合成音为基础,对和声作了系统的探讨,形成了完整的理论体系。这一体系既可应用于写作,亦可应用于分析。既适合于传统的调性和

声,亦适合于近现代创作手法,成为近现代作曲技术理论中一种重要的理论体系。

中国对和声学的研究主要是关于实用写作方面的探讨,并且围绕着如何解决和声的民族风格问题进行。赵元任在 1928 年发表的《“中国派”和声的几个小试验》一文,是最早探讨五声调式旋律的和声方法的文章。40 年代中,开始从理论上探讨五声调式的新的和声结构问题,王震亚所著《五声音阶及其和声》一书,提出四、五度和声结构方法,即为这种尝试之一。50 年代,作曲家丁善德、江定仙等都有关于五声旋律的和声与和声的民族风格问题的文章发表。黎英海的《汉族调式及其和声》一书,阐述了五声调式和声在三度结构基础上的



某些特殊处理方法。其他尚有不少研究调式和声的文章在报刊杂志上发表。1979 年在武汉举行的全国和声学学术报告会上,中国 and 声理论界从各个方面论述了五声调式和声的问题;以及有关中外作家和声手法的分析与音响结构原理及和弦的产生等理论的探讨。在全国音乐院校和艺术系的和声教学中,还编有各种调式和声的教材。目前引起中国音乐理论界兴趣的和声研究课题,是近现代和声手法的民族风格问题。

【和声(harmony)】

两个以上不同的音按一定的法则同时发声而构成的音响组合。它包含:①和弦,是和声的基本素材,由 3 个或 3 个以上不同的音,根据三度

叠置或其他方法同时结合构成,这是和声的纵向结构。②和声进行,指各和弦的先后连接,这是和声的横向运动。

从 17 世纪起,由于主调音乐的逐步发展,和声的作用愈趋重要。它在音乐中所起的作用大致有 3 个方面:①声部的组合作用。在统一的和声基础上,各声部相互组合成为协调的整体。②乐曲的结构作用。通过和声进行、收束式、调性布局等在构成曲式方面起重要作用。③内容的表现作用。通过和声的色彩、织体以及配合其他因素,塑造音乐形象、表现音乐内容。和声的处理是音乐创作的重要写作技巧,也是对位、配器、曲式等其他作曲技法的基础。有时,曲调也由和声衍生。

在调性音乐中,和声同时



具有功能性与色彩性的意义。和声的功能,是指各和弦在调性内所具有的稳定或不稳定的作用、它们的运动与倾向特性、彼此之间的逻辑联系等。和声的功能与调性密切相关,离开了调性或取消了调性,和声也就失去了它的功能意义。和声的色彩,是指各种和弦结构、和声位置、织体写法与和声进行等所具有的音响效果。和声的色彩是和声表现作用的主要因素,无论在调性音乐或非调性音乐中,它都具有重要意义。

和声的历史发展西洋音乐中和声的形成与发展,至今已有千余年历史,现分6个阶段概述如下:

10~16世纪,欧洲复调音乐从早期的奥加农发展至复调写作的完善阶段 当复调

音乐的各声部相互间以协和音程为主作对位结合时,即形成和声音程、和弦与和声进行。当时以各类七声中古调式(见调式)为基础,故后人称15、16世纪复调音乐中的和声为中古调式和声或教会调式和声。其特点为:①建立在6种不同结音(即主音)的调式基础上(第7种洛克里亚调式极少应用)。各调式音阶的音程关系不同,每一种调式都有其特征音程,相互区别。②以协和音程为基础,和弦结构只有大、小三和弦原位、第一转位与减三和弦第一转位。其他不协和音程均须按规定的方法解决。③各级三和弦都可相互连接。在和弦的连接中,根音之间的各种音程关系(除增四度外)均常用。在音乐进行过程中,并不要求以主



和弦为中心,但在乐曲结束处应以主和弦收束。约从 14 世纪开始应用变音,亦称“伪音”,规定六度反向级进到八度时须为大六度,三度反向级进到同度时须为小三度,因此需应用变音,形成类似导音进入主音的声部进行。另外,为了避免减五度与增四度,亦需用变音。这为各类调式逐渐演变集中为大、小调体系创造了条件。

由于在各个乐句结束处不同的停顿音上构成类似 IV—I、V—I 或 IV—V—I 的和声进行,形成了以后转调的萌芽。意大利作曲家 G.P.da 帕莱斯特里纳所作《马尔切卢斯教皇弥撒曲》的开始处,显示出 16 世纪复调音乐中调式和声的一些特点,其中含有变音的应用。

17 世纪,早期巴洛克时代随着单旋律乐曲的形成和歌剧的产生,采取为单声部歌唱加和弦式伴奏的方法。开始应用数字低音以指示伴奏部分的和声,由键盘乐器演奏者即兴弹奏,以纵的音程结合为基础,使和声的作用加强,并形成以平均节奏持续流动的低音线条。器乐中和弦式织体的发展,对逐步形成主调音乐有重要意义。由于戏剧性内容表现的需要,开始重视发挥和声——特别是不协和弦的表现作用(如 C.蒙泰韦尔迪、J.佩里等在歌剧中用七和弦来表现哀叹和不幸等内容)。属七和弦的应用,成为确立大小调调性的重要条件。至 17 世纪后期,虽然还存在着中古调式的影响,但大、小调体系已得到确立。大、小调



成为旋律与和声的调式思维的基础;它们之间的调式色彩对比成为音乐中的重要表现因素。

18 世纪上半叶,后期巴洛克时代 在这一时期中,器乐写作得到更大的发展,建立在大、小调和声体系基础上的自由复调音乐是主要的织体形式。继续应用数字低音作为键盘乐器和声部分的写谱方法。和声作为构成曲式的要素,对于这一时期的乐曲结构,包括赋格曲、古二部曲式、早期奏鸣曲式等,均有重要作用,形成了调性布局的规律:大调乐曲先转至属大调,以后再转向其他近关系调;小调乐曲先转至属小调或平行大调,以后再转向其他近关系调。在转调布局中注意到调性的功能与色彩的对比。小调乐

曲结束的主和弦常用大三和弦,称辟卡迪三度,这种方法自 16 世纪后半叶得到普遍应用起,一直延续到 18 世纪中叶。同主音大小调的变化是这一时期使用的一种音乐对比方法。平均律键盘乐器的应用,使乐曲所用的调和转调的范围得到扩大,J.S.巴赫的《平均律钢琴曲集》是这类乐曲的典范作品,对后世音乐艺术的发展有极其重要的作用。这一时期的和声材料除各级自然和弦外,变音和弦如副属和弦、减七和弦与那不勒斯六和弦等应用较多。器乐中各种和声织体,如和弦式、分解音型式等的应用,使主调音乐风格获得进一步发展,逐步向 18 世纪后半叶的主调音乐体制过渡。在这一时期内,不少作家重视以不同的和声材料



来表现不同的音乐内容,发挥和声的表现作用。如在巴赫作品中,以单纯的和声表现欢快、赞颂、希望、和平等内容。以半音化和声与不协和弦表现幻想性、戏剧性与苦难、忧伤、哀悼等内容。

这一时期的和声虽以大、小调体系为基础,但中古调式在一部分以众赞歌为基础的声乐、器乐曲中仍有应用。

18 世纪后半叶,古典乐派时期主调音乐成为主要的体制。当时所追求的思想内容与结构形式上的单纯明晰的特点,也表现在和声手法的简朴方面。大、小调体系成为和声的基础,中古调式消失其影响。和声的调性意义更为明确集中,强调主、下属与属七 3 个主要和弦。数字低音在创作中已不再应用,低音也

摆脱了流动性线条的束缚。由于结构的方整性,并且没有复调音乐中那种错综复杂的声部与节奏,使和声的节奏规律化与节拍化,以对称、平衡的和声进行为主体。离调、移调模进、减七和弦、增六和弦、同主音大、小调对置等均普遍应用。开始应用和声大调式,应用降 VI 级大三和弦的阻碍收束,随着半音化和弦外音的应用,装饰性的半音进行也得到发展,成为一种富于色彩的手法。

在主调音乐的曲式中,特别在大型曲式,如奏鸣曲式中,和声的结构作用得到充分发挥,成为主调音乐结构的要素之一。

19 世纪,浪漫主义时期
19 世纪初,和声手法基本上与上世纪后期相同。此后,由于



题材和内容范围的扩大,音乐作品中情感的表达、心理的刻画、风景的描绘和情节的表现等需要,促使作曲家不断发展新的和声语汇,丰富和声的表现力。这主要表现在两方面:一方面是发展变音体系和声以及其他复杂的和声手法,如大量应用半音化的声部进行、远关系离调与转调、游移与模糊的调性、连续的属功能组和弦、各类远关系的变音和弦、高度叠置和弦(九和弦、十一和弦、十三和弦等)、主和弦的隐蔽、收束的避免、同主音大、小调的混合以及强拍上的半音和弦外音等,从而将大、小调体系和声推向极限,趋于解体的边缘。和声的功能性逐渐削弱和模糊,色彩性得到突出和强调。R.瓦格纳后期乐剧中的和声可为这方面的代

表。另一方面由于民族乐派的兴起与古代宗教题材的采用,恢复并扩充了自然音体系和声。例如由于民间音乐的影响,扩大了作品中调式的范围,除自然大、小调式外,还有其他中古调式和特殊调式,如F.肖邦作品中的弗里吉亚调式与吕底亚调式,F.李斯特作品中的吉卜赛调式,俄罗斯作曲家作品中的各类自然调式等。在和声的处理方面,下属组和弦得到强调,有时某个段落仅由下属组和弦与主和弦构成。大调副三和弦也得到重视,它们增加柔和的色彩,并使和声具有中古调式的风格特点。变格进行、阻碍进行以及三度根音关系的和声进行等也较普遍,这在李斯特、瓦格纳、俄罗斯作曲家与E.格里格等人的作品中常可



遇到。在和弦构成方面有加六度音的主和弦与属和弦、自然音范围的高度叠置和弦等。在和声的收束式方面,也出现了新的处理方式,如在结束处使用转位的主和弦;以Ⅲ级代替Ⅴ级的正格收束;Ⅵ级或Ⅱ级代替Ⅳ级的变格收束等。有时最后结束不在主和弦上。这一时期中,还有一些富于创造性而成为近代和声先驱的特殊手法,如:五声音阶和声(如在 A.Π.鲍罗丁的作品中);五度叠置和弦(如在李斯特的作品中);复合和声(如在瓦格纳的作品中);全音阶和声(如在 H.A.里姆斯基-科萨科夫的作品中)等。

20 世纪 在 19 世纪后期大、小调体系和声发展至极限的基础上,不少作曲家探索新的创作手法,或回复至古老的

音乐风格,其结果都打破了过去 200 年来传统和声的规范。20 世纪的和声手法,总的可概括为:和声思维的复杂化,和弦结构的多样化,和声进行的自由化与调性观念的扩大化。首先是将传统和声材料在使用方法上加以突破,创造新的和声效果,例如应用三度叠置和弦的平行进行;四六和弦与不协和弦的独立应用;无功能联系的远关系和弦的紧接;连续大二度、小三度或大三度的和声进行与复合和弦等。

在打破大、小调式的长期影响方面,广泛采用了各类中古调式、五声调式、某些民族的特殊调式、泛音音阶(同时包含增四度、小七度的大调式)、全音音阶、十二音音阶以及各类其他特殊的调式与音阶。这些新的调式音阶为和



声的处理提供了不同于大、小调式的基础。

在和弦结构方面力求打破传统的三度叠置原则,并追求以往被认为是不协和的、粗糙的和声效果。例如建立在半音阶基础上的高层三度叠置和弦、采用四度叠置的方法、二度密集的音群、各种附加音与任何可能的结合,使和声纵的音响尖锐化、紧张化与复杂化。

另外,还有完全以自然音体系的各音作各种自由组合的和声处理方法,称“泛自然音体系”。

19 世纪后期的音乐作品中,大小调式的区别已趋于消失,更由于半音化和声的发展,调性范围的扩大与不断地转换,带来了调性与和声功能意义的削弱与模糊。20

世纪,在这基础上更进一步突破传统的观念,产生下列新的调性处理方式:①泛调性,这种处理仍然保持调性的作用,但打破了传统调性的界限,不以三和弦、自然音阶为基础,也无功能性的和声进行,而通过一些新的方法来表现或暗示调性中心(主音或主和弦)的意义。有时,由于调中心不断变换,缺乏较固定、明确的调性感觉。②多调性,两个以上不同的调性同时结合,即构成双调性或多调性,这是 20 世纪初开始流行的一种新的调性处理方法。每一个调性层次大都为自然音体系的传统调性,但当不同的调性叠置结合时,即产生了不协和的、矛盾的、有时甚至是很尖锐的和声效果。③无调性,在半音阶的基础上,强调每个音都有



同等的意义,避免和否定中心音的控制。这种处理排除了调性,调号也失去其意义而不再应用。取消了和弦结合的原则、根音的作用与和弦之间的内在联系。乐曲的结构不再依靠和声收束式来加以区分。

中国音乐作品中的和声表现手法 在中国专业音乐创作中,和声的应用约从 20 世纪初开始,最初采用欧洲大、小调和声方法。由于旋律多为五声调式,因此,和声如何适应旋律的风格,就成为中国作曲家在实践中不断探索的课题。初时的和声大都是在 大、小调和声的基础上加强副三和弦的作用以及应用附加六度音的大三和弦等方法,并注意声部(特别是两外声部)的五声化进行。20 年代赵

元任在其创作歌曲的伴奏中,就注意试验中国化的和声。

30 年代中,由于民族传统音乐与民间音乐的影响,音乐的民族风格问题得到进一步的重视,对和声也有了更多的探索和试验,如借鉴欧洲民族乐派以至印象派(如德彪西)的某些和声方法,自然调式和声的应用增多,在三和弦的基础上采用附加音或代替音的方法。在有些作品中,打破了大、小调的和声规范,采用五声化和声结构(如老志诚的《牧童之乐》的引子部分等)或复调化处理(如贺绿汀的《牧童短笛》等)。

40 年代中,音乐创作较前一时期有进一步的发展,以民歌或以民歌风的旋律为素材的作品逐渐增多。和声上重视应用调式和声方法,并尝试



一些适合于五声音调的和弦结构,如四、五度和弦、替代音和弦等。开始吸取和应用某些近现代的和声方法,印象派作家的和声引起较多作曲者的注意和借鉴。P.欣德米特的作曲理论也开始介绍到中国,谭小麟在他的创作中将这种理论、技巧与民族风格相结合,创造了新的和声处理方法。

当时也有应用无调性创作手法与中国民歌相结合的尝试,但并不普遍。中华人民共和国成立后,音乐创作获得很大发展,和声的民族风格问题引起更大的重视。但由于强调功能性和声理论,因此在和声处理方面,主要属于三度结构与功能性的调式和声方法,与此同时,在保持调性、调式的基础上,也有许多探索与

尝试,如五声化和声结构、复杂的和声结合,复合和声、四度和声、调式交替变音和声与平行进行等等。近年来,不少作曲者又继续探索近现代和声手法与民族风格相结合的处理方法,有不少可喜的成果。总之,从中国音乐创作的实践观察,三度结构的和声、五声纵合化和声与近现代复杂的和声都可以与五声性的民族音调相结合,在发展音乐创作的民族风格方面发挥其作用。

【单声音乐(monophony)】

指单一曲调所构成的音乐,包括没有伴奏的独唱、独奏,以及曲调作同度或八度重叠的齐唱、齐奏。单声音乐相对于复调音乐和主调音乐等多声部音乐而言,单一曲调在



音乐表现手段中具有突出的地位。各国的民间音乐中,除部分国家或地区存在的多声部民歌及器乐曲外,大多为单声音乐,中国的单声音乐在调式和旋法等方面具有特殊的风格与多样的变化。西洋音乐在早期亦多为单声音乐,如古希腊音乐、格列高利圣咏及吟唱诗人、恋诗歌手和歌唱师傅的歌曲等。10 世纪以后,在专业音乐创作中,多声部音乐虽渐占主要地位,但仍有不少单声音乐的作品,如 F. F. 肖邦的《降 e 小调前奏曲》(作品 28 - 14)。在现代音乐诸流派的某些作品中,亦有单声音乐的实例。

【支声音乐(heterophony)】

多声部音乐的一种,亦称衬腔音乐。其特点是当几个

声部一起演唱、演奏同一曲调时,其中某些声部与主要曲调时而分离出现一些变体音调,时而汇合成为齐唱、齐奏的形式。除主要曲调外,其他声部称为分支声部,它们是主要曲调的派生音调,并起丰富、润饰、补充和烘托主要曲调的作用,两者属于同质异体的性质。支声音乐的写法多样,如:①分支声部可以与主要曲调的节奏和骨干音相同,仅仅只作音调的某种变化;②分支声部也可以是主要曲调的加花装饰,围绕着主要曲调作华彩进行;③分支声部也可以是主要曲调的简化形式,只奏出主要曲调的大致轮廓,而省去其细节。

支声音乐是民间多声音乐的主要形式。中国民间的器乐重奏、合奏以及戏曲、曲



艺的器乐伴奏中大多采用支声的形式。专业的多声音乐创作中,也常采用支声写法发展乐思,增添活跃的情绪。当分支声部趋向独立时,支声音乐也可转化为其他复调音乐的形式。

【复调音乐(polyphony)】

原指由几个声部构成的多声部音乐,以与单声音乐相对,以后专指几个旋律性声部在运动中按照对位的法则结合在一起的多声部音乐,并与主调音乐相对。构成复调音乐的各声部并无主次之分,彼此形成对比或相互补充。

复调音乐约在 9 世纪左右产生于西欧,其发展情况大致如下:

9~13 世纪的复调音乐
这个时期的复调音乐历经了 3

个阶段:①奥加农产生于 9 世纪,它是以格列高利圣咏为固定歌调,于其下方加上新的声部,两者形成平行四度或五度的进行;也可从同度开始,逐渐分离至四度,最后复归同度。这是最古老的复调音乐形式。②迪斯坎图斯产生于 12 世纪,仍以格列高利圣咏为固定歌调,于其上方添加新的声部,两者的距离为八度或五度,声部间出现反向进行。③福布尔东产生于 13 世纪,意为假低音,因低声部演唱时实际为高八度。它仍然以格列高利圣咏为固定歌调,新加的声部通常为两个。开始与结尾处采用五度、八度,中间用三度、六度,音响效果较前两种丰富,为复调写作中极有价值的进步。以上 3 种形式,并无专用乐谱,演唱者只需将格



列高利圣咏记熟,按规定的要求加上新的声部即可。

14~15 世纪的复调音乐

14 世纪,人们对早期的复调音乐形式已不满足,新的发展是在格列高利圣咏上添加曲调时采取自由处理,或固定歌调与新调均为自由创作,从而打破过去的刻板作法。为使歌者能准确演唱新的曲调,就需专用乐谱。该时期出现对位一词,用以称呼复调音乐的写作技法。对位原意为音对音,亦即几个曲调的结合。在这些结合中,协和音为主,对不协和音开始时予以否定,直至 15 世纪才逐步认识到不协和音的价值,并认为对位就是艺术化的音乐组合,在写作上应力求富有变化;如节奏的变化、切分音的处理以及模仿的运用等,从而将复调艺术发展

到一个新的阶段。

15~16 世纪的复调音乐

15 世纪后半期~16 世纪是复调音乐的黄金时代,特别以 G .P .da 帕莱斯特里纳为代表的无伴奏合唱,达到这一时期复调音乐的高峰。在这时期中,人们对歌词的重视,在很大程度上奠定了音乐的节奏基础;同时运用许多丰富变化的音调组合,在声部进行中力求避免五度、八度的空洞效果;确定了不协和音的使用原则。总的来说,声部进行上的平衡与相互关系间的协和,是当时复调音乐风格的特点。

17~18 世纪前半叶的复调音乐 16 世纪以后,复调音乐无论在结构方面或技术手法方面都已日趋完善,为器乐复调的兴起与发展创造了条件。到 18 世纪,在 J .S .巴赫



作品中,采取以和声为基础的创作方法,即不仅要求横的线条独立,同时还注意到纵的和声关系。巴赫非常重视和弦外音的处理,从此造成曲调节奏与和声节奏的不一致,增强了对位的效果。在发展赋格曲的形式方面,巴赫的贡献更为卓越,后世的作曲家们都把他的作品视为复调音乐技术的楷模。

18 世纪后半叶~19 世纪的复调音乐 18 世纪后半叶起,主调音乐占优势,对位受到和声的制约,写法上从自由节奏的线条织体转变为动机式的旋律短句与和声结合。复调技术与主调音乐的形式特别在奏鸣曲式的乐曲中紧密地融合在一起,赋格与赋格段在古典派与浪漫派作曲家的创作中成为发展主题展开

乐思的有效手段。尤其在 F. 门德尔松复活了巴赫的《马太受难曲》后,不少杰出的浪漫派作曲家也努力仿效巴赫的复调创作手法。J. 勃拉姆斯在创作中有意识地采用巴赫式的对位写作,而且企望能返回到 16、17 世纪的音乐中去,这表现在他的后期作品中,对卡农的喜爱甚至超过了赋格。到浪漫派后期,由于分解和弦的大量使用,旋律线条变为和声性,致使对位愈来愈和声化,甚至成为分解和声的一种装饰。R. 瓦格纳在对位的运用中一方面更强调不协和和弦的各种手法与半音的变化,另方面也像 W. A. 莫扎特那样运用几个主题的同时结合,如《纽伦堡的歌唱师傅》序曲的再现部。总之,在浪漫派后期,复调音乐虽居于次要地



位,但仍是创作中不可缺少的一种表现手段。

20 世纪的复调音乐 20 世纪作曲家的作品风格,比之上一世纪来有巨大改变,调性、调式与和弦结构的复杂化取代了已往的基本自然音体系的技法。自 1910 年后,许多作曲家都热衷于完全自由地使用半音音阶的全部 12 个音,有的具有调性中心,如 P. 欣德米特;有的否定调性中心,如 A. 勋伯格;有的采取双调性、多调性的结合,如 D. 米约。双调性或多调性,由于几个曲调调性不同,有着相当程度的独立性,从而加强了对位的效果。无调性音乐的效果主要取决于动机的组织,它将旋律线条置于显著地位,而使和声退居其次。近代的线条对位一词,原是形容早期复调

音乐形式的,现在则常用来形容一个与和声无关,纯由旋律线的交织而形成的结构。比起 19 世纪来,20 世纪中复调音乐又居优势,但不是帕莱斯特里纳或巴赫时代的意义,写作技法上,旋律多采取自由的与有伸缩性的发展;主题常作倒影或逆行的处理;在组成对位时,更多地使用复杂的节奏组合,这是现代复调音乐的主要特征。

复调音乐作为一门课程包括对位、卡农、赋格等。它的写作方法可分为对比复调(见对位法)与模仿复调(见模仿)两类。用复调音乐形式创作的乐曲有创意曲、轮唱曲、卡农曲及赋格曲等。

【主调音乐(homophony)】

多声部音乐的一种。其



特点是以数个声部为伴奏形式,加强、陪衬主旋律。主调音乐的名称系相对于复调音乐而言,其主要旋律可位于任何声部,而以处于高声部为多。

西洋音乐在历经了单声音乐、复调音乐时期后,约从17世纪开始,逐步进入了主调音乐时期。促使主调音乐发展的因素主要为:民间音乐中琉特所用的分解和弦织体的影响,能独立奏出和声的键盘乐器的广泛使用,歌剧的兴起以及J.-P.拉莫在和声理论研究方面所作的贡献等。在马罗克时期,数字低音的运用,对促使主调音乐的发展也起了很重要的作用。18世纪中叶以后,主调音乐成为西洋音乐的主流,复调音乐则与主调音乐并存或互相结合,历经

古典乐派、浪漫乐派等的发展过程而进入20世纪。20世纪20年代以来中国的专业音乐创作中,多数亦采用主调音乐形式,以主调音乐写作的作品体裁众多,曲式多样。对主调音乐的写作,和声是最重要的作曲技术之一。

【音乐创作(musical creation)】

作曲家创造具有音乐美的乐曲的复杂精神生产劳动。它是一种艺术实践,通常可分为相互交织又可适当分离的三个环节,即感受、创意与塑形。

感受 音乐创作的准备及孕育阶段。作曲家在现实生活中接触了大量存在的客观事物,这些事物往往是处于未加工状态的美与丑,通过了解、熟悉、认识等感性及理性



活动,得到深刻的审美感受和体验,触发了创作欲望。能引起这种创作欲望的,不仅是大自然与社会生活中所存在的现实美与现实丑,也可能是其他艺术作品如诗歌、文学、绘画、雕刻、戏剧中的艺术美。作曲家的丰富的生活实践,个人的兴趣爱好、个性、素质,以及各方面的修养对创作欲望的形成有决定性影响。作曲家对所要反映的生活产生强烈的感情是极为关键的。感情在整个创作过程中都起着重要作用,贯串在创作过程的始终。

与其他艺术相比,作曲家对生活体验所采取的角度略有不同。他往往不太注意具体的生活细节,而着重从生活中取得感受与启示,强调对生活的整体印象、气氛及其运动

的过程。或许更深入一步的是生活中的某种意境、神韵以及对生活的本质的感受和理解等方面,这是由于音乐难以直接表现具体形象而带来的创作特点(现实生活及思想、概念往往只通过比拟、隐喻、象征、概括、抽象等手法而被间接反映在音乐之中)。作曲家也有可能通过间接的生活体验取得创作的冲动,只要这些艺术所反映的生活形象、气韵及其本质等以及由它们所引起的感情与体会是作曲家比较熟悉的。同样,作曲家也能从以往的乐曲,尤其是民间音乐中获得灵感而进行创作,因为这些是在历史上已经被典型化的生活在音乐中的具体反映。但是间接体验生活的前提,仍然是直接体验生活的长期积累。



创意 作曲家将创作冲动及感情转化为音响的过程,即基本乐思的形成。音乐艺术的特点是以音响为其物质材料,现实生活、具体对象、思想、情感、意境等等都要转化为由乐音为主所构成的音响。通常,作曲家总是在以往的音乐成果中汲取经验,对前人的音乐表现手段与各种手法进行分析、判断、提炼,通过自己的重新设计、安排、想象进行新的创造,产生新的音响。因此,对历史音乐文献的熟悉,对民间音乐的领会,对音乐语言特点的掌握是创作的重要条件。当代音乐作品所带来的各种影响和启示也很重要。这里存在一个继承与创新、借鉴与消化的关系。

基本乐思的形成对创意起枢纽作用。基本乐思是作

曲家对所要反映的现实生活的最典型、最概括并最富有情感特征的主观感受的结晶。它转换成音乐时,最初可能是一种节奏型、一种特定的和弦进行、一种两部对位的基本骨架,但最常见的一种是动机或一个音乐主题,它就为整部乐曲奠定了基础。在出现基本乐思的同时,会考虑到体裁、样式、曲式模式等等具体的表现方式。可以说,在创意的起始,就已经同时设想了形象的塑造问题。音乐的内容与形式的创作是难以截然分割的。

在创意的过程中,突出的要求是:具体内容与实际音响的对应。为此,作曲家常会反复吟唱(演奏),对所创作的音乐进行适当的修改、调整,求得两者的最佳统一。在这种意义上,创意就具有通过即兴



创作与表演两者相互结合而使乐曲逐步定形的特点。

对于创作的奥秘,历史上曾因对音乐艺术理解的不同而有多种说法,也存在着争论。在各种观点中比较共同的一点是强调灵感的作用。实际上,灵感是一种通过长期艰苦构思活动后产生的一种飞跃现象,往往突如其来,使作曲家得到一种“顿悟”,其出现也往往不止一次。灵感出现时,具体内容与实际音响的对应关系常处于最佳状态,因而能大大推动创造活动的进展。

对于不同类型的音乐创作,或可略作分析如下:①器乐曲。通过不同的体裁,将对现实的反映归纳为表现与造型,按照形式美的规律将主观对现实的情感体验纳入一定

形式之中,以求表现出处于深处的思想内涵。对于标题音乐,可强调通过标题的启示,使现实与感情思想更易结合起来。②歌曲。将歌词的形式规律加以定型,使其所表现的感情相对固定,并将其各种思想内涵转化为自己的体验及解释。③戏剧性音乐。包括与其他艺术的结合如舞剧、歌剧等,主要是对剧中人物性格、活动、反应作出创作者的主观评价,转化为感情表现及体验,并将其运动过程固定为具体的形式。这时,音乐是另一艺术的感情体现,而该艺术就成为音乐的具体形象表现,至于其主次关系则因情况而有不同,其思想性内涵往往由该艺术直接反映出来。

塑形 在使内容物化(音乐化)的过程中,主要的问题



是使基本乐思逐步展开以产生具体形式,并符合形式美的要求。这就需要按照音乐艺术本身的规律,根据一定的音乐逻辑,用适当的音乐语言来创作生动、鲜明、感人并富有独创性的作品。熟练的写作技巧、丰富多样的表现手法是至为重要的,在形象的塑造时,既须根据内容的需要来确定形式,也会由于形式美的要求对内容作适当的调整,两者存在互相制约、互为因果的关系。在创作中,最初的构思常常有被多次修改、变易、丰富、润饰等反复推敲过程。

音乐形象的塑造,从形式美的要求来说,就是具有合于逻辑的、不断发展的运动感,使音乐通过重复、变化、平衡、对比、层递等表现手段以取得多样的统一。这个基本原则

随着时代、民族、社会发展的不同,在历史上呈现为不同的音乐结构,多种的风格样式和各种变体。如何创造出具有时代风格、民族风格而又带有个性的乐曲,在形式与内容两方面都具有新意,这常是作曲家为之奋斗终身的目标。

乐曲的形式定型以后,通常就可算是创作的完成。但在实际上,这个成品还需经演出的检验。演奏家、听众会对它提出各种不同的意见和反应,作曲家也会进行一些修改、变动。

即兴创作 创作与表演相结合的一种特殊形式,作曲家也就是演奏(唱)家,亦称为即兴表演。最早出现于古代音乐初创时期,但迄今仍在世界各国音乐中以不同的形式出现。即兴创作因时代、民族



而有不同的传统。它是作曲家(或演奏家)根据瞬间的感受,使音乐内容具体成形的创作活动,并随着创作者的演奏水平与现场发挥而呈现不同的形态。即兴创作的特点是富于激情,现场发挥,灵活多变,但时间短促,缺乏推敲的余地,不易尽善尽美。因此,在音乐发展过程中逐渐被分成创作与演出两个不同的阶段。在当代演出实践中,仍保存即兴创作成分的,如东方某些民族的音乐以及西方的爵士音乐等。西方某些现代作曲家有时也强调即兴创作的因素,如偶然音乐与一些先锋派的作品,着意在强调音乐的不确定性与偶然性上,其基本含义已有所不同。

【作曲法(composition)】

有关作曲的技术理论与写作方法。包括一切有关作曲的技术理论,如曲调作法、和声学、对位法、曲式学、管弦乐法,以及声乐曲、器乐曲的编写、创作方法等。作曲法具有指导创作实践的意义,它也包括研究总结前人作曲的经验,或具有独创性的写作方法和理论在内。

在欧洲音乐史中,不同时期的作曲法有不同的含义。例如在 11 世纪初,音乐以单旋律为主,圭多(阿雷佐的)在《小逻辑》中就有一章名为《论如何创作曲调》,指出写作曲调要注意类似、对比及平衡的原则。在以复调音乐为主的中世纪,作曲方法主要限于对位法。因此总结对位法则的著作如 J. 科普拉里奥的《作曲



法则》与 J. J. 富克斯的《对位津梁》就成为主要的作曲教材。在主调音乐逐步建立的时期,有关如何演奏数字低音的著作如 M. 洛克的《演奏通奏低音的一般规则》、J. 马特松的《通奏低音教程》等也受到重视。而主调音乐时期,和声学又成为作曲的必修科目,曲式学最早的专著应归于 A. 雷哈的《旋律学》与《高级作曲法》。有关赋格的研究在 19 世纪前也属于作曲法之列,如 J. C. 洛贝的《作曲法》,4 大卷中包括了和声、对位、赋格,甚至还有歌剧的写作,这已经属于综合性的作曲法著作了。

在 19 世纪以来的综合性作曲法著作中,大抵从曲调谈起,涉及和声的运用、织体的安排、动机的发展方法、曲式的结构以及管弦乐的构思等

等。如 C. 车尔尼的《实用作曲法教程》3 卷集,从初级技法开始一直介绍到管弦乐法,但重点放在作品分析方面,强调了各种曲式与体裁的介绍。A. B. 马克斯的《作曲法教程》4 卷集也包括了作曲的各个方面,他认为学习作曲不能单依靠灵感与乐思,必须将前人的作品作为模式,然后才能进入真正的自由创作,他强调研究前人曲式的重要性。H. 里曼的《作曲法大全》3 卷集则是从和声学出发,并将对位作为“和声的音型化”来引入,但对位最后又形成了复调音乐作品中的核心。此外,他也强调曲式的重要性,在第 3 卷中还介绍了管弦乐法及戏剧化的声乐样式。V. 丹第的《作曲法》4 卷集则从历史角度着手,从介绍格列高利圣咏开始,直到后期浪漫乐派的形式及风



格为止,全书在他死后始由后人整理出齐。

有关 20 世纪以来现代作曲技法的书籍数量比较少。例如 P.欣德米特的《作曲技法》以第 1 卷叙述了他的理论体系,后两卷介绍了他的二声部、三声部写作技法。关于十二音技法的教材则以 E.克雷内克的《对位法研究》为人所知,O.梅西昂著有《我的音乐语言的技巧》一书,H.考埃尔也著有《新的音乐源泉》,介绍他自己的一些技法。

综观上述,所谓作曲法,基本上是总结归纳前人的创作经验,找出一些规则或基本模式,供学习作曲时参考。迄今为止对于浪漫乐派以前的各种技法,前人大抵已有系统的归纳,而现代技法则尚处于发展变化阶段。总之,有关作曲的理论著作,只是某些写作

方法的归纳介绍,提供研究参考。真正的创作不能单纯依靠作曲法来解决。

【创意曲(invention)】

一种小型的复调乐曲,有的属于自由模仿性质,有的与赋格曲或小赋格曲相类似。创意曲与赋格曲(或小赋格曲)的主要区别在于:①主题的第 1 次进入不完全是单声部的,有时由一个对位声部伴随着出现。②创意曲的呈示部中,主题多半在主调上依次进入(答题与主题相距八度)。但也有些创意曲则与赋格曲一样,呈示的调性保持主—属调的关系。大多数创意曲都是根据一个主题写成的,也有的创意曲具有卡农或小型二重赋格曲的特点。J.S.巴赫为教学而写的 30 首创意曲中的《E 大调二部创意曲》,一开



始两个主题同时进入,并在以后的多次进入中始终保持不变,类似二重赋格曲,所不同的是答题与主题相距八度。创意曲的结构大多为二段式和三段式。

【赋格曲(fugue)】

复调乐曲的一种形式。

“赋格”为拉丁文“fuga”的译音,原词为“遁走”之意,赋格曲建立在模仿的对位基础上,从16~17世纪的经文歌和器乐里切尔卡中演变而成,赋格曲作为一种独立的曲式,直到18世纪在J.S.巴赫的音乐创作中才得到了充分的发展。巴赫丰富了赋格曲的内容,力求加强主题的个性,扩大了和声手法的应用,并创造了展开部与再现部的调性布局,使赋格曲达到相当完美的境地。

赋格曲包括两个主要的

部分:第1部分为呈示部,指主题依次在各声部作最初的陈述。开始时,主题在主调上从某一声部单独进入,接着第2声部在属调上(偶尔也用下属调)模仿主题,称为答题,而原主题声部继续出现的与答题形成对比的旋律称为对题。答题如严格模仿主题,称为纯正答题;如与主题形成守调模仿,称为守调答题(见模仿)。对题在赋格曲的进行中再次出现时保持不变者称为固定对题,伴随主题或答题的旋律经常改变者称为自由对题。主题与答题然后再在其他声部上轮流进入。呈示部中主题(包括答题)进入的次数与赋格曲声部的数目相等(有的理论体系认为,呈示部中主题的进入应以4次为准)。有时在呈示部之后,主题又在主调或属调上进入一次或两次,称



为呈示部的补充进入;当补充进入的次数与呈示部相等时,称为副呈示部。第2部分为发展部。根据赋格曲总的布局,第2部分可能是最后一部分,也可能又分为中间部与再现部,因此,除二段式的赋格曲外,还有三段式的赋格曲,后者尤为常见。发展部中,主题的进入比较自由,可采取各种不同的形式,如扩大、缩小、倒影等,主题进入的次数也无定规。发展部开始时主题常在主调的平行调上进入,与呈示部中的主题形成调式色彩的对比,其后可转入其他副调。赋格曲的结束部分或再现部分(指三段式的赋格曲)中,主题又在主调上进入,并与答题构成主调 - 属调或主调 - 下属调的布局;也可采取各种密接和应的形式进入。在结尾处,常有持续音的运

用。不论在呈示部或发展部,主题每次进入之间出现的音乐段落称为小尾声或间插段(篇幅较大者),其素材大都从主题或对题中演化而来,具有中间过渡和发展的意义,并促进了音乐整体的流畅性和不间断性,而这正是赋格曲写作中的显著特征。

赋格曲分为以下几种类型:

单赋格曲 根据一个主题写成的赋格曲。

二重赋格曲 根据两个主题写成的赋格曲,这两个主题要适合作二重对位(两者可互换位置)的移动。二重赋格曲的结构组织有两种:1.两个主题同时呈示,即两个主题在二部对位的结合中同时进入,而且在以后的多次进入中保持不变,并与间插段交替出现。如 W.A.莫扎特的《追思



曲》第1段中的“主啊怜悯我们”。2.两个主题各自单独呈示。其写法包括3个部分:①第1主题的呈示部与发展部。②第2主题的呈示部与发展部。③两个主题结合在一起同时进入。如巴赫的《平均律钢琴曲集》下集《升g小调赋格曲》。

三重赋格曲 根据3个主题写成的赋格曲,这3个主题要适合作三重对位(三者可互换位置)的移动。其结构组织与二重赋格曲相同,也分为两种:①3个主题同时呈示。如J.海顿的《A大调弦乐四重奏》(作品20之6)的终乐章。②3个主题分别呈示,即每个主题都有自己的呈示部与发展部,最后3个主题结合在一起同时进入。如巴赫的《平均律钢琴曲集》下集《升f小调赋格曲》。在三重赋格曲中,有时

只有第1主题单独呈示,第2、第3主题同时呈示,然后3个主题一起进入。

一首赋格曲在曲式上发展较少时,通常称为小赋格曲。一般地说,小赋格曲的呈示部与赋格曲相同;发展部则比较自由,主题进入的次数较少,发展不大,整个篇幅也比较短小。但有些作品虽然也称为小赋格曲,但在篇幅和曲式上丝毫不亚于赋格曲。赋格曲与小赋格曲可作为独立的作品,也可作为套曲中的一个乐章。

当一首乐曲中某部分的写法与赋格曲的呈示部类似,以模仿手法将主题加以发展,但无系统的展开的中间部与再现部时,称为赋格段。赋格段的结构,包括主题在各声部依次进入的呈示部(有时也带有主题的补充进入)和自由发



展部的开端,或仅有一个呈示部。赋格段不是完整独立的曲式,它的开始比较容易辨认,但结束却没有明显的界限,常用于主调音乐的乐曲中,结束时与后面出现的主调音乐写法融为一体。如 П.И. 柴科夫斯基的《第六交响曲》第 1 乐章的展开部分以及丁善德的《长征交响曲》第 5 乐章的引子部分等。

【主题(theme)】

作为乐曲的基本乐思,并用作全曲或乐曲一部分的发展基础的音乐素材,称为主题。16 世纪中叶,意大利音乐理论家 G. 扎利诺首先将这个词引用于他的和声著述中。其后,其他理论家也应用这个词或另外的近义词,但其含义和今天所说的主题并不完全相同。扎利诺的主题是指重

复出现的带有变奏的曲调。18 世纪末一些理论著作中所说的主题,是指奏鸣曲乐章中主要的段落或乐句。19 世纪中叶,主题一词已具有今日的含义,不限于指作品的开头部分,并出现了第 1 主题、第 2 主题等名称。

主题这一术语主要用于赋格曲、奏鸣曲式及变奏曲中。上述 3 类曲式所容纳的主题量不等。赋格曲一般只有 1 个主题,2 个主题的主题曲较少,3 或 4 个主题的极少见。奏鸣曲式至少要有 2 个主题,前一主题称主部,后一主题称副部。主部与副部(特别是副部)也可以由几个主题组成,形成主题群。变奏曲一般也只有 1 个主题,双主题的较少,与赋格曲相似。不同的是赋格曲主题通常比较短小(有时仅 2、3 个小节),变奏曲



主题大多为二段式,至少是乐段或完整的乐句。

在音乐作品中,主题的质量具有重要意义。主题的质量并不表现在它的复杂程度,而在于它的音乐内涵与结构上的逻辑性。早期赋格曲中的主题往往缺乏个性与周密的设计,未能达到完美的境地。J.S.巴赫在前人的基础上大大提高了赋格曲主题的素质,使它们具有极高的艺术价值。L.van 贝多芬对奏鸣曲式的重大贡献之一是赋予这一类型的主题以强烈的戏剧性,从而把奏鸣曲式的表现力提到新的高度。H.柏辽兹发展了前人的表现手法,把贯穿在他的《幻想交响曲》中的主题称为固定乐思,以此代表他所倾心的女子史密森,使主题除一般地作为曲式结构的要素外,更与特写的人物或情景

联系在一起,从而增强主题在形象表现上的意义。对同时代及以后的作曲家如 F.李斯特、R.瓦格纳、П.И.柴科夫斯基、H.A.里姆斯基-科萨科夫、R.施特劳斯等影响很大。

除了赋格曲、奏鸣曲式与变奏曲外,主题一词有时也用来称呼其他曲式中具有主题特性的音乐素材。

[变奏曲式(variation form)]

音乐作品的曲式之一。主题的原始陈述和它的一系列变奏陈述,按照一定的构思完整地组合起来,即构成变奏曲式。主题可以是作曲家自创的,或是其他作曲家作品的主题,或是民歌的改编。不论主题的来源如何,大多采用一段式或各种二段式,很少采用再现三段式或更大规模的曲式。变奏数目不定,在主题规



模比较短小时,变奏数目可以多达数十个。有时还可遇到双主题变奏曲。它以两个主题先后陈述,然后依次变奏,材料安排比较自由,变奏数目也不固定。

为了变奏曲式发展的完整和统一,变奏间的组合常表现出一定的艺术构思或结构原则,形成某种发展线索。例如:运动速度由慢至快,织体由简单稀疏到复杂稠密,主题轮廓逐渐模糊直到再现,以及利用各种因素的对比相间手法等。在变奏众多的情况下,常按照某种原则进行分组,或把某种曲式结构原则纳入变奏曲的组合中。例如:采用“快 - 慢 - 快”三部分组合形式,或者在有两个主题时形成奏鸣曲式结构的组合关系等。变奏可以沿袭主题的结构形式彼此独立分开,标以变奏贯

穿在一起。规模较大的变奏曲常常有独立的结束部。

所有的变奏陈述都是以主题的旋律、织体、和声和结构四方面的变化为出发点,在变奏中这些方面的单独运用或相互结合,产生多种多样的变奏方式,从而形成各种变奏曲类型,例如:①低音旋律基本保持不变,上声部进行和声的、织体的(主调性或复调性的)更换,从而产生固定低音变奏曲,或帕萨卡利亚变奏曲;②主题的和声基础及结构基本保持不变,低音声部和高音声部旋律移放在其他声部中隐蔽起来,变化织体。有时对低音或高音声部进行新的和声配置,从而产生和声变奏曲或恰空变奏曲;③主题旋律基本保持不变,而变化和声织体(主调或复调性的),从而产生固定旋律变奏曲;④主题的



旋律或其中某一声部用和弦外音或分解和弦进行装饰,使其形成等时值的律动;或用非均等时值作华彩性加工,成为花腔式精细纹理的流畅旋律;或以旋律为骨架,形成某种固定音型,从而产生装饰变奏曲。以上4种因主题的结构规模、体裁和基本性格都保持不变,归属于严格变奏曲一类。⑤根据某一体裁(如小步舞曲、谐谑曲、进行曲等),对主题进行加工,使之获得某一体裁特征,从而产生性格变奏曲;⑥将主题旋律“镶嵌”在某一特定的和声音型模式中,在断续中感到主题的大致面貌,从而产生音型模式变奏曲;⑦主题在变奏中进行结构的减缩或扩充,或改变主题原有的曲式结构,从而产生自由结构变奏曲;⑧用主题中某一动机进行自由发展,从而产生展开

性变奏曲;⑨以主题的某一特性音调为基础,形成赋格式主题,发展成赋格或赋格段,从而产生复调化变奏曲。上述5种可归属于自由变奏曲一类,因为主题的结构规模、体裁和基本性格都将有所改变。这一类型中有些(特别是⑦⑧⑨)并不单纯形成统一手法的变奏套曲,而是与其他类型,特别是与各严格变奏手法类型结合起来组成混合变奏套曲。但严格变奏各类却常独立形成统一手法的变奏曲。

变奏曲式是最古老的曲式之一,它的起源与民间音乐有密切联系。当分节歌及其器乐伴奏部分每次反复,并将旋律作某种程度的变奏发展时,在某种意义上已经成为变奏曲。这种手法至今在民间音乐中依然盛行。15世纪佛兰德乐派作曲家开始使用固



定歌调创作复调作品,这就是在 17、18 世纪出现的固定低音与固定和声变奏的萌芽。至于装饰变奏则以帕蒂塔中的装饰变奏曲为最好的例子。

维也纳古典乐派作曲家奠定了严格手法的装饰变奏。W.A.莫扎特的变奏主要集中在旋律上,而 J.海顿和 L.van 贝多芬的变奏曲,织体与旋律同样具有主导意义,贝多芬还摆脱了严格变奏的束缚,导向自由变奏的发展(例如他的第三交响曲的终乐章)。但大量的自由变奏还是从浪漫主义时期的 R.舒曼开始,其后在 F.李斯特、C.-A.弗兰克、П.И.柴科夫斯基、以及 C.B.拉赫玛尼诺夫等人的创作中得到充分发展。19~20 世纪采取的严格变奏与自由变奏手法相结合的做法,常见于 F.门德尔松、J.勃拉姆斯、E.埃尔

加和 M.雷格的作品。勃拉姆斯的织体的变奏手法表现得特别丰富而多样化。这时期,严格手法虽然也出现在个别的变奏中,但整个套曲依然属于自由变奏类型,在近现代,古老的严格变奏套曲类型有所恢复,音乐语言和风格则比较新颖。

变奏曲可以是一首独立的作品,也可作为套曲曲式中某一乐章的曲式,此外,还可成为大型作品的某一部分的曲式基础。

变奏曲在中国民族民间音乐中表现出一系列特点,大多与即兴发展有关,归纳如下:①变奏手法主要是纯旋律的,某些弹拨乐器有时可在合奏中遇到表现某种和声或织体的变奏因素,如《弦索十三套》中的《清音串》;②变奏常常不在主题的全部结构中平



均展开,仅局部地在旋法上进行装饰或更换,其他部分则保持不变,在每次变奏中,叠奏出现的部位可以不一样;③主题旋律在变奏中可以进行扩充或紧缩,并且可以增加或减少小节节拍的数目,从而出现增板或减板的情况;④与乐曲多从简到繁的传统习惯相反,经常加花变奏出现在前,主题原型呈现在后,形成倒装变奏曲,例如苏南吹打乐中的《满庭芳》一曲;⑤借字变奏手法在民间器乐中表现十分独特,它可以引起不同宫调系统的调式的变化,而作为统一因素的旋律型则保持不变。

【回旋曲式(rondo form)】

音乐作品的曲式之一,由同一主部和不同的插部多次循环交替而构成的曲式。它可用于单独的乐曲,也可用于

奏鸣曲、协奏曲、交响曲等套曲的某一乐章(一般是末乐章)。

回旋曲式按历史发展大体上可分3种:

古回旋曲式 流行于17世纪下半叶~18世纪上半叶。乐曲重复部分为主部,古称回旋部或叠句,一般为乐段;更换部分为插部,数目不限,古称对句,大多是叠句的变化发展,有时也可以用全新的主题材料。其图式为:“ABACAD……A”。例如J.-P.拉莫的《沉睡》(ABACA)、F.库普兰的《修女莫尼克》(ABACADA)、J.S.巴赫的《无伴奏小提琴组曲》第3首的第3乐章《加沃特舞曲》(ABACADAEA)等。

古典时期回旋曲式 产生于18世纪下半叶。重复的主题称主部,更换部分称插部。其特点为主题限于出现3



次,图式为“ABACA”。主题除用乐段外,也用二段式或三段式,在主调上;两个插部则常用二段式或三段式,也可能是不稳定的中间性的结构,在属调和下属调上。第2个插部往往较为发展。此外还有连接段及尾声。例如L.van贝多芬的《C大调回旋曲》。

奏鸣回旋曲式 产生于18世纪下半叶。它和奏鸣曲式同样分为3个部分,但在呈示部及再现部中,主部须在副部之后再出现一次;副部的调性,亦按奏鸣曲式调性布局的原则处理。展开部则用插部代替。

如贝多芬的《c小调钢琴奏鸣曲》作品13的末乐章。这一形式也可能有某些变化,例如主部的最后一次再现,可以用结尾段代替;呈示部之后也可能不用插部而用展开部,

如贝多芬《G大调钢琴奏鸣曲》(作品31—1)的末乐章。

回旋曲式一般是主题(或叠句)先出现,但也可能插部先出现,形成“BACADA”的形式。例如W.A.莫扎特的《A大调钢琴奏鸣曲》第3乐章的《土耳其风格回旋曲》,即与此结构相似,由“BACABA”加结尾构成。

【奏鸣曲式(sonata form)】

奏鸣曲主要乐章常用的一种结构形式。它包含几个不同主题的呈示、发展和再现以及特定的调性布局。由于它通常用于奏鸣曲的第1乐章,并常用快板速度,所以也称为奏鸣曲第1乐章形式或奏鸣曲快板形式。这种曲式不仅用于奏鸣曲中,也用于室内乐、协奏曲、交响曲等大型音乐作品的相应乐章。此外



在序曲、交响诗等作品中也常见到。

通常所说的奏鸣曲式,是指维也纳古典乐派时期由 3 个部分组成的奏鸣曲式。第 1 部分是呈示部,包括主部、连接段、副部及小结尾。主部与副部的调性关系仍保持古典奏鸣曲式的传统,乐思的性质或者是对比并置的,或者是对比冲突的。在较早的奏鸣曲中呈示部一般要反复一遍。第 2 部分是展开部,也称自由幻想部。主要乐思在不同的调性上加以发挥,也可是不同乐思的交替出现,有时也用新材料或复调的处理方法。结构上则以材料的片断性和终止的隐蔽为特征,使乐思以新的方式不断展开,甚至造成尖锐的矛盾冲突,最后是引向第 3 部分的过渡。第 3 部分称为再现部。这时主部仍在原调

上再现,并通过连接段,使副部在主调上出现,以取得再现部的调性统一。最后为尾声。有的尾声很长,如 L.van 贝多芬某些作品的尾声有第二展开部的性质。此外呈示部之前可冠有引子,一般在速度、调性等方面与呈示部构成对比。

奏鸣曲式中呈现部的调性布局除继承古奏鸣曲的格局外,在贝多芬的后期作品中出现了三度关系的调性;到浪漫派成熟期,还有二度关系的调性。近现代的作曲家虽然保留奏鸣曲式的某些基本特征,但并不一定遵守调性统一的原则。

奏鸣曲式可能作下列各种变化:①采用复式呈示部(如协奏曲)。②再现部将主部、副部的顺序颠倒或省略其中之一。③省略展开部或仅



有一个简单的过渡。④用插部(新的主题材料)代替展开部或展开部与插部并用。⑤与回旋曲式混合形成奏鸣回旋曲式(见回旋曲式)。⑥与套曲结构结合以及应用某些特点与其他曲式相结合

奏鸣曲式这一名称,最早是 A .B .马克斯在他的《作曲法教程》中最早提出来的。奏鸣曲式的前身古奏鸣曲式,是在 17 世纪末和 18 世纪上半叶形成的。这种曲式是一种二段式。第 1 部分在主部之后有一个连接部,起转调作用,副部则在属调出现(如主部是小调,则副部往往用关系大调)。第 2 部分则将主部改在属调出现,或用主部的一部分在几个不同的调上展开,然后将连接段改变,使副部在主调上再现。这种曲式不论第 1 部分还是第 2 部分都各自反

复一遍,例如 G .塔尔蒂尼的《小提琴及通奏低音奏鸣曲》的末乐章和 D .斯卡拉蒂的《a 小调钢琴奏鸣曲》等。

古奏久曲式经过 G .B .普拉蒂、斯卡拉蒂、C .P .E .巴赫、J .C .巴赫等的实践,到 J .海顿时期发展为由 3 部分组成的奏鸣曲式。

【套曲曲式(cyclical form)】

联合两个以上具有统一艺术构思的对比乐章,即构成套曲曲式。这里,“统一艺术构思”表明各组成乐章间的联系;“对比”表明它们之间体裁性格的不同;“乐章”形式则表明它们各有完整的结构,因而具有一定的独立性。

应用在器乐中的套曲曲式主要类型有组曲、奏鸣曲和交响曲。应用于声乐中的套曲曲式主要类型有清唱剧、康



塔塔和组歌等。

就乐章间的组合原则来说,组曲(器乐的或声乐的)是建立在各乐章间对比并置的原则基础上的,乐章数目一般比较多。奏鸣曲和交响曲至少包括用奏鸣曲式写的某一乐章——通常多为第1乐章——在内的,并且具有内在发展逻辑的套曲曲式,通常包含3~4乐章。大型声乐套曲清唱剧和康塔塔大多包括以合唱为主及重唱、独唱等。

套曲曲式也可与一些独立的曲式相结合,形成混合套曲曲式。F.李斯特的《b小调钢琴奏鸣曲》就是与奏鸣曲式相结合的单乐章混合套曲曲式。B.斯美塔纳的《伏尔塔瓦河》(交响诗套曲《我的祖国》中的第2首)是自由处理的回旋曲式与奏鸣曲式的混合,它的各个插部也具有套曲曲式

中各乐章对比并置的性质。

在中国民族民间音乐中,将一些有标题的单个曲牌或小曲连接在一起演奏或演唱的联曲,亦属套曲形式。但从乐曲大多短小而不能分开独立演出的情况来看,又更加接近对比集成曲式。这种联曲常采用一定速度或板式的对比组合原则,例如“散—慢—中—快—散”或“慢—中—快”等等。

【混合曲式(mixed form)】

结合两种或两种以上曲式的结构原则而形成的复杂曲式。灵活地结合运用三段式、复三段式、变奏曲式、回旋曲式、奏鸣曲式和套曲曲式的多种结构原则,都可以构成混合曲式。

J.海顿常在交响曲的慢乐章中结合运用变奏曲式和复



三段式的结构原则,有时变奏手法的运用仅仅局限于乐章的某一部分,基本曲式仍是复三段式而非混合曲式,如《第九十七交响曲》的第2乐章:有时则因变奏手法的运用深入到中间部分,而使复三段式的中部和两端部分不再存在主题的对比。但仍有调性的对比。如《第九十九交响曲》的第2乐章:这时整个乐章既不是正规的复三段式,也不是严格的变奏曲式,而是兼具两者的某些特点而成为混合曲式。

回旋曲式和奏鸣曲式两种结构原则的结合,也有几种不同的情况:

①奏鸣曲式的某一部分采用回旋曲式的结构,而全曲的基本结构仍为奏鸣曲式,不能算作混合曲式,如F.F.肖邦的《第一钢琴协奏曲》第3

乐章,作者称之为“克拉科维亚克式的回旋曲”,实则回旋曲式的结构局限于主部,整个乐章既非回旋曲式,也非奏鸣回旋曲式,而是正规的奏鸣曲式。何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》中,采用回旋曲式的是副部而非主部。

②结合运用两种结构原则的结果,形成了奏鸣回旋曲式(见回旋曲式)。由于它已经成为一种规范化的曲式,也就不属于混合曲式的范围。

③基本结构兼具奏鸣曲式和回旋曲式的某些特点,但既不是正规的奏鸣曲式,也不是正规的回旋曲式或奏鸣回旋曲式;如L.van 贝多芬的《第一钢琴奏鸣曲》的第4乐章,主部和副部在呈示部中的调性对比,和在再现部中的调性复归都符合奏鸣曲式的原



则,但中间部分不是展开部,而是插部,则又具有回旋曲式的特点;又因主部只有一次再现而并不构成规范化的奏鸣回旋曲式。

以上 3 种情况,只有第 3 种才是混合曲式。

混合曲式是自由地结合运用多种结构原则的结果,不象各种正规曲式那样有一定的规范和模式。19 世纪西方标题音乐作曲家广泛运用结合不同结构原则的混合曲式,以适应表现标题内容的需要。F.李斯特的交响诗常把奏鸣曲式的原则和主题变形的手法结合运用;主题的多次变形再现,既有变奏曲式的因素,又有回旋曲式的特点。R.施特劳斯说他的交响诗《梯尔·欧伦施皮格尔有趣的恶作剧》是用回旋曲式写的,实质上也是主题变形手法和回旋曲式

原则的自由结合。

混合曲式是一种单乐章曲式,单乐章的各部分往往具有套曲各乐章的特点;所以混合曲式结合多种曲式的结构原则时,也包括套曲曲式在内。

【中国民族曲式(Chinese traditional musicform)】

中国民族曲式是中国民族音乐在长期历史发展中形成的、具有典型意义的各种结构类型,体现中华民族的音乐审美观念和音乐思维逻辑。

中国民族曲式的结构类型,主要有以下 7 种:

一段体(也称乐段或段式) 通常由乐句、乐节组成,是音乐陈述的最小、最基本的完整段落。它可以独立运用,也可作为大型曲式的一部分。由于内部结构的不同,一段体



可分为以下 4 种: ①单句式: 由一个乐句组成。如山西河曲民歌《掀船调》, 京剧唢呐曲牌《急三枪》。②对应式: 由两个或两个以上相对应的乐句组成。其中由两句组成者, 通常称上下句, 运用最广, 除单独运用(如陕西民歌《信天游》)外, 还是构成多种曲式的基础结构; 由 4 句组成者, 运用也相当广, 如河北民歌《小白菜》; 由 3 句或 4 句以上组成者较少, 前者如青海民歌《水红花令》, 后者如琴歌《关山月》(6 句)。③“起、平、落”式: 由起部(引发)、平部(用垛句或核心展开)和落部(结束)组成。如云南民歌《猜调》。④散句式: 句逗划分长短自由而又不形成明显的乐句式对应关系者; 或由短小核心发展而成的展开性结构。前者如古琴曲《潇湘水云》; 后者如琵琶

曲《十面埋伏》。

二段体 ①并列式: 由两个不同的一段体组成。如唢呐曲《淘金会》。②合尾式: 由两个结束部分(或一句, 或结束进行)相同, 而前面部分不同的两个一段体组成; 常呈明显的“起、承、转、合”关系。如民间乐曲《老六板》。合尾式结构原则除可用于二段体外, 还可以广泛地应用于多段体、变奏体等多种曲式。

多段体 由 3 个或 3 个以上的音乐段落组成。可分以下两种: ①单多段式: 多段体的每个段落均为一 段体者。如二胡曲《听松》(无再现三段)。②复多段式: 多段体中有一个段落或几个段落的结构规模超过一段体者。如古琴《流水》, 全曲共 9 段, 其中第 8 段是单三段。

变奏体 变奏体由主题



及其若干变奏组成,是中国民族曲式中的重要类型之一。根据变奏手法的不同,变奏曲可分为以下 5 种:①单一板式变奏式:主题旋律轮廓、板式和调式、调性基本不变,以加花、减字或其他手法进行变奏。如笛子曲《喜相逢》。②多种板式变奏式:按板式系列特点变奏主题。板式常按递减原则排列,速度由慢而快,主题可出现在开始、中间或最后。如江南丝竹《五代同堂》,板式排列顺序为:慢花六、中花六、快花六、老花六、老六板,主题。③调式、调性变奏式;按特定的调式、调性系列变奏主题。如潮州筝曲《粉红莲》,调式、调性排列顺序为:活五(C 宫)、轻三重六(F 宫)、轻六(F 宫)、重六(F 宫)。④叠奏式:与自始至终的主题变奏不同,只局部地(一般在中间部分)变化或引申发展主题。如琴歌《阳关三叠》。⑤自由变奏式:形式多样。如琵琶曲《夕阳箫鼓》该曲在变奏时,结合了移位、展开等手法,结构有较大改变,并引进新材料;但每个变奏的结束句变化幅度较小。

回旋体 回旋体是同段落与不同段落交替出现两次以上所构成的回旋性结构。回旋体可在一般的器乐(如江南丝竹《三六》)或锣鼓段(如苏南十番锣鼓中的《金橄榄》)中单独运用;也可以不同的器乐曲牌为主体,用相同的锣鼓段镶嵌和串连起来,如浙东锣鼓《划船锣鼓》。

联曲体 联曲体是按内容需要或按一定的传统格式,将两首或两首以上的民歌或曲牌联缀而成,是民族曲式的重要类型之一。①并列式:由

— 153 —



板式相同的小曲并列组成。如琵琶曲《塞上曲》。②头、腹、尾式:由引子、主体(若干曲牌)和尾声3部分组成。如昆曲《夜奔》由〔点绛唇〕(引子)、〔新水令〕等8首曲牌(主体)及煞尾(尾声)组成。③板式递减式:速度由慢而快,板式常按递减原则排列。如苏南十番锣鼓《下西风》,引子和起、承、转、合4部分分别为中板、慢板、快板、急板。

板腔体 板腔体是根据曲调的模式特点(原板上下句)在相同或不同的板式、调式、调性上发展、演变成的完整结构,广泛运用于戏曲音乐,有些曲艺音乐也具有板腔体的因素。板腔体结构具体运用时,可只用同一板式的重复或变化重复,也可用各种板式的不同组合构成联套。前者如京剧《宇宙锋》中的反二

黄慢板,后者如京剧《玉堂春》“三堂会审”中的西皮散板—导板—回龙—慢板—原板—二六—流水(穿插摇板)—散板等。

综合体 在同一乐曲中包含两种或两种以上结构原则的综合性结构。如琵琶曲《十面埋伏》,以多段结构为主局部综合了变奏原则,如古琴曲《梅花三弄》,在双循环结构的基础上,综合了合尾原则。

【序列音乐(serial music)】

西方现代主义音乐流派之一。亦称序列主义。将音乐的各项要素(称为参数)事先按数学的排列组合编成序列,再按此规定所创作的音乐。序列音乐的技术摒弃了传统音乐的各种结构因素(如主题、乐句、乐段、音乐逻辑等),是20世纪50年代以后西



方重要的作曲技法之一。

最早最简单的序列音乐,应属 A.勋伯格所创立的十二音音乐。十二音音乐的音列,就是将音高次序列成一定的序列。进一步走向序列音乐的是勋伯格的弟子 A.von 韦贝恩,他在 1936 年所写的《钢琴变奏曲》第 2 乐章中使用了音高在各音区分布的序列,以及发声与休止交替的序列。

第二次世界大战后, P.布列兹、O.梅西昂、K.施托克豪森、L.诺诺等一批作曲家逐步将韦贝恩的方法加以扩展,使节奏、时值、力度、密度、音色、起奏法、速度等都形成一定的序列,产生了所谓整体序列主义,或全序列主义。在这方面进行理论探讨的人还有 M.巴比特(1916~)、H.普瑟尔(1929~)。

序列主义的创作方法在

西方相当受重视,如 I.F.斯特拉文斯基晚年也应用了一些序列主义的手法,但比较自由。序列主义在电子音乐中也得到进一步的运用,各种参数常被编成序列通过电子计算机输入到电子合成器中。

【微分音音乐 (microtone music)】

西方现代主义音乐的作曲技法之一。用微分音(小于半音的音程)写成的音乐。

自古以来,由于律制的不同,在音乐中出现微分音并不罕见,但自确立十二平均律后,作曲家一般只以半音为最小音程单位进行构思。1895 年墨西哥作曲家 J.卡里略,首次使用四分音写成了一首弦乐四重奏。以后,其他作曲家也陆续做了这方面的尝试。如美国作曲家 C.E.艾夫斯用



四分音写了弦乐曲、两架钢琴的乐曲以及《第四交响曲》。在欧洲,微分音音乐的先锋派作曲家有意大利的 F.布索尼,他应用了三分音,而捷克的 A.哈巴则使用了四分音及六分音,甚至用四分音写了歌剧《母亲》,用六分音写了歌剧《天国来临》。

在应用微分音的同时,有的作曲家也探索使用非十二平均律,如卡里略试用了十六分音及九十六平均律,美国作曲家 H.帕奇试用了四十三分不等律,J.亚瑟主张用十九分律等等。

为了记录微分音,也出现了各种新的记谱法。如哈巴四分音及六分音记谱法(见下例),波兰作曲家 K.彭代雷茨基的四分音记谱法也甚知名。

为了演奏微分音音乐,1892 年出现了四分音钢琴。

哈巴曾先后设计了 3 种四分音钢琴,1 架四分音管风琴,1 架六分音管风琴以及四分音单簧管、小号、吉他。卡里略和帕奇也设计了各种可演奏微分音的乐器。

由于演奏及人类听觉的限制,微分音音乐尚处于探索阶段。1950 年以后,西方使用微分音已较多见。特别是在电子音乐中,由于可以任意控制音高,使用者更多。

【电子音乐(electronic music)】

由电子音响机件发声而构成的音乐。它可以先录存在磁带上,再经过电声播放而被人所闻。如由电子音响机件在现场直接发声而不经过程磁带,则称为“实况电子音乐”,它也可和一般乐器合奏。

电子音乐的发展与录音技巧、磁带应用等密切相关。



20 世纪上半叶已经有过各种尝试,具体音乐推动了电子音乐的出现;而序列音乐的原则,更被电子音乐所采用。

最早的电子音乐实验始于 1950 年。1951 年德国作曲家 H .艾默特在科隆广播电台成立了电子音乐工作室。他与波恩大学声学通讯研究所教授 W .迈耶 - 埃普勒合作进行了试验,其成果于 1951 年正式发表。以后,在巴黎、米兰、纽约、华沙、多伦多、东京等地都成立了电子音乐工作室,不少作曲家如 K .施托克豪森、P .布莱兹、贝里奥、L .诺诺、G .利盖蒂、V .乌萨切夫斯基、M .巴比特、K .彭代雷茨基均致力于这项工作,并制作了不少作品。

50 年代的电子音乐是将音乐的某些要素,如频率(音高)、时值、音量(力度)、发声

法等先记于一定的座标纸上,再用磁带多次整理混录而成。后来逐步出现了各种电子音响合成器,作曲家可直接控制声音的发生及变化。较知名的有 R .A .穆格于 1956 年发明的电子音响合成器、1959 年发明的 RCA 电子音响合成器,1964 年 P .凯托夫发明的电子音响合成器等。

电子音响合成器的机件比较复杂,大致可分为信号发生器、放大器、调制器及滤波器、录音器等几个工作部分。另外设有电压控制器、键盘、程序器等。近年来,电子合成器又与电子计算机结合,性能更为扩大。简单说来,电子合成器可以模拟任何音色(包括乐音与非乐音)或产生新的音色,在力度、时值等音乐要素方面,均可按要求完成,因而可复制任何音乐风格或奏出



新的音乐,扩大了音乐的表现能力。尽管如此,由于电子音乐比较机械,长时间聆听会产生单调及不满足感。电子音乐的出现,是音乐史上一项重大事件(见现代主义音乐)。

【偶然音乐(aleatory music)】

西方现代主义音乐流派之一。指作曲家在创作中将偶然性因素引入创造过程中或演奏过程中的音乐。亦称“不确定性音乐”或“机遇音乐”。它始于 20 世纪中叶,在西方有一定影响。

偶然音乐最早的萌芽或可追溯到 18 世纪的某些音乐游戏。这些游戏用掷骰子的办法,从事先安排好的各种小盒子中取出不同的音乐片断,然后拼凑成曲。20 世纪现代派作曲家据此加以发展,将偶然性夸大到决定性的地位,产

生各种偶然音乐。

偶然音乐有多种样式,如偶然音乐的创始人 J.凯奇,他最早的偶然音乐作品钢琴曲《变化的音乐》,其乐谱上的音高、时值等是按中国的《易经》以及由 3 个金钱占卦来决定的,凯奇自称要在音乐中排除个人的口味、记忆以及艺术传统,他也在音乐中引进了大量噪音,例如《想象的风景第四号》,他用 24 人操纵 12 架收音机,各按乐谱上的规定不断改变电台,并变化音量,得出一片事先无从得知的音响。他的最极端的作品如《4 分 33 秒》,虽然声称可用任何“乐器”演奏,但实际上演奏员只在台上沉默 4 分 33 秒即告“结束”,在此期间偶然出现的任何声音都算“音乐”,又如《钢琴与乐队的音乐会》并无总谱,只有许多分谱,演奏员可



任意选择分谱,按任意次序进行演奏甚至不演奏等。K.施托克豪森的《第十一钢琴曲》,全曲共19段。演奏时可任意颠倒次序,并可根据指定的各种不同的速度、力度、触键法中任选其一。法国作曲家I.克赛纳基斯在创作时使用数学中的或然律及博奕论,自称为“随机音乐”以与偶然音乐相区别。

【具体音乐(concrete music)】

将自然界和现实生活中的各种音响(包括乐音与噪音)录音,再通过音响机件予以加工合成的“音乐”。属现代派音乐的一种。具体音乐的特点是将音乐的概念扩大到包括一切自然音响。最早的创始人是法国工程师P.谢菲尔。1948年,他在法国国家广播电台实验室进行了实验,

所用的素材包括噪音、火车声、人声、打击乐声及其他。谢菲尔将这些音响的录音带分别处理,通过快速或慢速播放、倒放,加进回声混响效果,又进行剪接,除去不需要的部分,最后混录成新的磁带作为成品播放。其早期作品有《铁路练习曲》、《墨西哥之笛》等,以后谢菲尔又与P.亨利合作有《单人交响曲》等(见现代主义音乐)。

具体音乐出现以后,在法国、美国、德国、日本均有人相继仿效,较知名的有O.梅西昂、P.布莱兹、黛敏郎等人。电子音乐兴起后,具体音乐的特点(即在音乐中使用噪音及自然音响)即被电子音乐所吸收,两者的差异只在于具体音乐使用自然音响,而电子音乐直接用电子器件将所需音响制作出来,在听觉上难以



区分。

【管弦乐法(orchestration)】

研究管弦乐队各种乐器的运用和组合,用以写作管弦乐曲的方法。它是作曲家、指挥家及演奏家必须了解的技术理论。

管弦乐法可分为两大部分,即乐器法与配器法。前者研究各种乐器的性能;后者研究各种乐器的组合方式及其应用。在西方,乐器法和配器法时常混用。在中国,管弦乐法与配器法也常常用作同义词,可以互换使用。

乐器法 按乐器的分类,即弦乐器、木管乐器、铜管乐器、打击乐器、色彩性乐器等,对每种乐器的沿革、构造及发音原理、音域、记谱法、演奏技巧、不同声区的音色变化、乐器的特长及其局限性、与其他

乐器组合后的效果、在乐队中常见的运用方法等加以阐述,并研讨不同历史时期和不同音乐风格中某些乐器的独特使用方式,某些作曲家对乐器使用方法的创新等。

乐器法所研究的乐器,以古典派以来管弦乐队中的常用乐器为主,旁及某些特殊乐器如各国的民族民间乐器,已甚少使用的古乐器,20 世纪以来出现的新乐器,以及应用于军乐队或爵士乐队中的特殊乐器,以便更全面地掌握多种乐器的性能及特点。

配器法 研究各种乐器的不同组合是配器法的主要课题。良好的配器应通过各种乐器的适当组合,使音乐形象鲜明,并在音色、音量、力度、织体等方面取得平衡与对比。配器法的学习一般有两种方式:①按乐器分组,首先



掌握弦乐队的写作,然后加入木管,作小型乐队的写作,最后加入铜管及打击乐器等。

②按音乐要素及织体层次,即按旋律、副旋律、和声、对位、伴奏等不同要素来探讨乐器的各种组合方案。

学习管弦乐法应该熟悉管弦乐名曲的总谱与音响效果,了解各个时期以及不同风格的乐队写作手法及其特点。

【音乐表演 (music performance)】

音乐的再创作活动。通过乐器的演奏,人声的歌唱,以及包括指挥在内的多种艺术手段,将乐曲用具体可感的音响表现出来,传达给听众,以发挥其社会功能。它是音乐创作与音乐欣赏的中介,是音乐活动中不可缺少的环节。指挥家、演奏家、歌唱家等通

过自己的艺术实践,对乐曲做出不同的解释和表现,从而给听众以不同的影响和感受。因此音乐表演也是音乐的一种再创作活动。

概述 从历史的角度来看,音乐表演与音乐艺术的发展关系密切。各种体裁样式的出现与逐步多样化,虽有其复杂的社会原因,但与音乐表演手段以及所采用的表演方式具有紧密联系。今日常见的,对音乐体裁的基本分类法,如声乐、器乐、戏剧音乐等就是以表演手段的不同为其依据的。某些体裁的命名也与表演形式有关,如室内乐、大合唱、曲艺音乐等。

音乐表演与创作的关系更为密切。最早,表演与作曲是合而为一的。即兴创作与即兴表演就是民间音乐的特点,也是专业音乐家的创作手



段。这些传统,在东方某些民族中仍然保持下来。在西方,记谱法出现以后,很长一段时期也仍保持这种状态。文艺复兴以后,专业作曲家与专业表演家才逐步出现分工。到19世纪为止,许多作曲家仍是优秀的表演家(包括独奏家及指挥家)。20世纪以来,这种情况虽已减少,但在创作及表演两个领域都有显著成绩的音乐家们仍不鲜见。音乐表演与创作是相互促进的。在创作过程中,作曲家通过演奏来调整、肯定自己的乐思。作曲家在音乐表现能力的追求推动了表演艺术的进步;演奏技巧的发展也丰富了创作的表现手段。通过表演,从听众的反应中更可以检验作品的社会效果。

对于听众来说,表演不但是欣赏、理解音乐内容与形式

的必要手段,也可以从不同表演的比较中欣赏、鉴别、认识由于表演者对乐曲的不同解释而被强调的音乐的某些侧面;同时不同的演奏风格、表演流派,以及表现技巧的提高,促进了听众对音乐的欣赏和理解。

再创作 音乐表演是一种具有创造性质的艺术活动。这是由音乐艺术本身特点所决定的。为了保留作为音响的音乐,在以往无非采用两种方法:一种是通过表演家的口传身授将音乐流传下去;一种是通过记谱将音乐变为某种乐谱保存下来,供后人演奏。然而,记忆是不可能始终不变的。迄今为止的任何记谱法也不可能将音乐的各种复杂要素都毫无遗漏地全部记录下来。这就使得乐曲的每一次演奏都会带有某种变异。



因此,表演艺术家对乐曲的解释就成为关键性的一环。演奏家的这种带有主观能动性的解释,就是一种再创作活动。在以往,再创作活动是通过多次反复演奏而逐步深化的(也有演奏家因多次同样演出而陷入僵化的情况)。20世纪以来,随着录音、广播、电影、电视等公共宣传手段的发展,在录音录像演奏中,只需要一次表演就可满足大量听众的要求。因此,对表演要求尽善尽美,尽可能的完整。在另一方面,却又减少了反复演奏带来的优点,即演奏家现场随机即兴再创作的特色。

对于乐曲的解释及再创作,根据时代、民族的不同,大致有自由与严格两种情况。一般来说,西方巴洛克时代以前的音乐以及许多非西方的音乐、允许再创作(或即兴创

作)的尺度较宽,其原因或是由于传统的习惯,或是由于记谱法的不够周密。这样,在表演时往往根据记忆或乐谱所提供的音乐基本骨架,进行某种自由而即兴性的补充和发挥。古典时期以后的乐曲,则严格地照谱演奏,即兴创作只限于作曲家所指定的部分,如协奏曲的华彩乐段等。表演的再创作主要体现在对乐曲的处理方式上,如速度(包括自由速度)与缓急法、分句、强弱对比、发声,以及对音乐某些要素(如和声、音色、织体等)的强调或削弱。如果演奏家熟悉某个历史时期音乐的特点,例如对速度术语强弱标记的习惯含义,惯用的装饰演奏法等等,并较忠实地再现乐谱所规定的内容,往往就能体现当时的时代风格,这被称为较严谨的演奏。相反,若做较



自由的处理,则会带上本人的习惯及趣味,体现出个人的特点。一般来说,时代风格与个人风格两者的关系如何,因表演艺术家的音乐修养、表现技巧以及个性的不同而有不同层次的差异。

表演艺术家与流派 对表演艺术家的要求,因使用的表演手段不同而有所差异。例如对指挥家的要求应包括能组织并激发乐队队员的情绪的能力,而钢琴伴奏家则要善于烘托独唱或发挥独奏家的特点等等。但从大的角度来看,不外乎两个方面:一是具有丰富的艺术修养,能掌握各个历史时期音乐的不同特征及特定的表现手法;二是掌握较高的演奏技巧,可以做到技随心出,挥洒自如。对具体作品则应做到不是机械地再现乐谱上的音符,而要能体现

乐曲的丰富内涵,既有时代风格,又有个人的特点。

如果一群表演艺术家对音乐作品的理解相近,表现手法及表演风格比较相通,由于历史或社会的原因,形成了较稳定的表演传统,具备了自己的特色,就可以说是形成了某种表演流派。各民族在各个时期都先后形成了诸多的音乐表演流派,各种流派的特点往往经过音乐教育流传到后世,使音乐文化呈现出绚丽多姿的风貌。在西方,器乐中的钢琴、小提琴及声乐的演唱流派比较突出。在中国,民族器乐中的琴、琵琶以及有关戏曲演唱的流派,都具有特色。近年来,声乐的演唱流派也在逐步形成。

表演理论 对于音乐表演的理论古今中外都曾进行过多方面的探索,包括对每个



时期的表演风格、具体乐器及声乐技术的专题研究,散见于众多的文献中。在中国,论述表演的古老记载不少。尤可注意的是元代以后对戏曲以及古琴表演的论著,如元代芝庵所著的《唱论》、明代徐上瀛所著的《谿山琴况》、清代徐大椿的《乐府传声》与蒋文勋的《琴学粹言》等。20世纪以来西方较值得注意的表演艺术通论及音乐演奏通史方面的理论书籍有:R.M.哈斯(1886~1960)的《音乐表演史》,F.多里安(1902~)的《音乐表演的历史》,T.达特(1921~1971)的《音乐的解释》,J.A.韦斯特拉普(1904~1975)的《音乐解释》等。

【音乐欣赏 (music appreciation)】

以具体音乐作品为对象,

通过聆听的方式及其他辅助手段,如阅读分析乐谱和介绍有关背景材料等来领悟音乐的真谛,从而得到精神愉悦的一种审美活动。

音乐欣赏与其他文艺欣赏基本上是相通的,但由于音乐艺术本身所具有的特殊性而带有自己的特点,通常可从两方面来探讨。①如何正确理解、认识作为欣赏的客观对象的音乐本体;②如何正确理解、认识作为欣赏主体的听众在欣赏活动中所产生的各种反应及其个性差异。由于问题涉及音乐学的许多方面,如音乐美学、音乐技术理论、音乐史、音乐心理学、音乐社会学等,对音乐欣赏的理解存在着不同的认识,近年来,它已有成为一门专门学科的趋势。

对音乐本体的认识,实际上是通过熟悉、掌握音乐艺术



的过程而取得的,通常包括对音乐语言、音乐形式、音乐结构、音乐逻辑等,即音乐表现手段、手法的理解,再进而对音乐体裁、样式与风格的了解等等。由于对音乐的理解不同,在西方,尤其是否认音乐有内容的一些音乐家们,对音乐的欣赏只限于研究形式以及技巧方面的问题,否认音乐的社会内容,甚至否认音乐能表现情感。马克思主义的艺术观认为:音乐的内容是作曲家对现实的具体反映,带有其主观的情感色彩及特定内涵,它通过形式表现出来,因而是可以理解并掌握的;只是由于音乐难以直接用具体形象来反映,因而带有一定程度的确定性与不确定性的辩证统一。为此,在欣赏音乐时,除欣赏其形式美以外,还有必要结合各种非音乐的因素(例如时代

背景、作曲家本人的情况等方面)来深入分析探讨其内容,以求正确掌握音乐的本质。近年来,西方有些音乐学家也在提倡音乐的多层次论(见音乐美学、音乐形态学、音乐创作),可作参考。

就听众欣赏的过程来分析,大抵可理解为一个极为错综复杂的综合体,由相互交织、难以分离的4种因素组成,即审美认知、审美创造、审美判断、审美享受,它们相互影响,彼此制约,形成一种主观能动的感知及认识活动。

审美认知基本上可以分为3个层次:①感知音响及音乐的具体外形,这主要是感受阶段,属于掌握音乐的前景;②理解、体验音乐的情感内涵,即通过音乐的形式产生联想、想象等心理活动,根据自己的生活经历以及音乐经



验等,使自己对作曲家所反映的现实及其情感态度等产生一定程度的理解和感情体验,并有所共鸣,这可称为体验音乐的中景;③通过对音乐的背景材料的了解,回溯到作曲家创作时的思想感情及其主观意图等等,这可称为探求音乐的内景。在这3个层次的活动,既有感性活动,又有理性活动;既有认识过程,又有情感体验,颇难加以区分。大体来说,最初以直觉的方式形成认知时,就含有各种复杂的心理活动,它实际上表现为听众以往的一切知识和修养的总和在瞬间的复杂心理反应。如果通过反复聆听,就能逐步深化。

审美创造由于音乐的欣赏带有主观能动的特点,听众在聆听音乐时,必须结合自己的主观经验,通过回忆、想象

及联想等加以丰富补充,因此,可以算是一种个人的再创作;它会因人而异,但又不会脱离音乐所表现及规定的大范围。这个再创作的特点是:只有听众本人才能体验,难以用语言或文字等具体概念来明确表达。即所谓“意在言外”或“弦外之音”。这个特点虽在欣赏其他文艺作品时也会产生,但对音乐来说,最具有特殊意义。

审美判断 在欣赏音乐时,主要是对形式以及它所反映的内容是否合乎真、善、美的问题作出判断。在中国古代,道德判断列为审美判断的首要。形式美的审美判断,也是重要关键,这里包括对作曲家的艺术能力及其创作的形式美的高下,演奏家的再创作的评价等等。简言之,即对作品中所表现的审美趣味、审美



要求及审美理想,以及表现的能力及成果进行评价。这种评价通常也是直觉而不够具体的,如果化为语言文字,则属于音乐评论的范畴。

审美享受 显然,如果上面 3 种审美要求都能得到满足,就成为一种审美享受,使听众得到精神上的满足及愉悦感。

由此可知,在进行音乐欣赏时,对本体(即音乐)的感受、认识会因欣赏主体的变化而有所不同。影响主观变化的原因一般来说可分为两个方面,即共性的差异与个性的差异。共性的差异,系指客观对听众所产生的带有普遍性的影响,其中包括历史条件、地理环境、民族习惯、社会影响等因素,即听众所接触的音乐传统所造成的音乐听觉习惯、音乐审美标准等影响,这

在特定时代、特定历史条件下、特定民族之中大体相近,或可称为时代性与民族性的影响(在一定条件下还包括阶级性的影响)。在个性的差异方面,包括本人的音乐修养、知识结构、生活经历、个性性格以及趣味等,甚至欣赏时心境的不同等等。因此,对同一音乐作品会引起不同的理解和感受,其原因是极为复杂的,必须具体分析。

20 世纪以来,在西方除专门论述音乐美学与音乐评论的著作外,介绍如何欣赏音乐的书籍也不少,近年来较受人注意的如:L. 斯托科夫斯基的《我们大家的音乐》,D. D. 博伊登的《音乐引言》,A. 科普兰的《在音乐中听些什么》,W. S. 纽曼的《理解音乐》等,此外还有大量普及读物。在中国,较早注意研究音乐欣赏的有黄



自,他将音乐欣赏分为知觉的欣赏、情感的欣赏与理智的欣赏三阶段,为许多人所采纳、沿用,并在此基础上有所发展。中华人民共和国成立后,中国的专业音乐工作者极为重视音乐欣赏的宣传普及工作,对提高人民的音乐欣赏水平起了有益的作用。

【音乐评论(music criticism)】

音乐生活中的一种专门活动,是一定的阶级、阶层或社会集团通过评论家以书面文字或口头语言来表达对音乐的褒贬、要求、评价、展望、回顾等的一种特殊方式。良好的音乐评论具有科学性与权威性,对创作、演出、欣赏以及社会音乐生活起相当重要的影响。广义来说,音乐评论也可包括一般普通听众所发表的意见在内。这种意见若

形成舆论或呼声,其力量及影响比评论更大。

音乐评论的对象,通常以音乐作品及演出为主,也可扩展到对音乐家、音乐风格、流派、音乐书刊的评价,并常涉及与音乐有关的各种社会现象。音乐评论的表达方式除书籍、报刊、杂志之外,还可通过集会或其他的公共宣传手段,如广播、电视等来扩大评论的影响。评论的内容和形式因不同对象而有差异。如供专门家参考的偏重理论性和技术性的分析;对广大听众则采用较为通俗普及的解说介绍。

音乐评论的目的,在于对所评论的对象作出一定的审美评价。为此,首先必需有一个评价的标准。这个标准因评论家的审美理想、审美观念而有所不同。评论家不可避



免地受到特定历史时期的具体社会、民族和阶级的影响,总是有意或无意地宣传、提倡或倾向于一定的文艺思想,反对或排斥某种文艺思想。在评论中也必然反映出评论家自己的艺术观、艺术修养、兴趣爱好等特点。尽管如此,在一定历史条件下,仍会形成一个基本的标准。它取决于当时社会上占主流地位的音乐思潮。这种标准不外从两个方面来考虑,即社会功利价值标准,包括作品在政治、道德伦理、社会风气等方面所产生的影响;艺术价值标准,即从内容与形式结合方面是否合乎审美要求和审美理想。大体说来,能为大多数人所接受的标准,常常是符合于社会进步力量的观点、要求和利益,符合于音乐艺术发展的基本规律,因而是比较客观而具有

科学性的。否则,公众就会拒绝承认这种标准而使评论失去其作用。正因如此,音乐评论往往与当代社会的思想斗争、政治斗争有密切的联系,反映出意识形态斗争的复杂性。

音乐评论的标准虽然具有上述的社会客观性,但在历史的长河中,由于社会的发展,对音乐艺术自身规律的逐步掌握,对音乐审美教育功能的认识的深化变异,使音乐评论家不断对以往的标准加以扬弃取舍,又形成新的标准以符合新的社会要求。这样,音乐评论标准具有社会客观性与历史可变性这两种特性。通常,成功的并对社会起重大影响的音乐评论,必然会有意无意地反映了当代社会发展的需要,表现出社会的审美理想和审美趣味,因而能带有进



步性、科学性和权威性。

音乐评论所起的作用可以分两方面来观察:①对于听众来说,音乐评论起着启发、引导和教育作用。评论对听众介绍、分析音乐作品及演出的成败得失,提高听众对音乐的鉴别能力,培养并提高公众的审美趣味;②对于音乐家来说,音乐评论有助于他们冷静而客观地检验艺术实践,进行艺术总结,便于巩固成果,提高艺术水平;同时评论也代表群众的要求和希望,有助于音乐家掌握时代的脉搏,为以后的艺术活动指出方向。反过来看,音乐评论之所以能发挥作用,也在于评论家能充分吸收广大听众的意见,知道他们的需求,能以平等的地位与音乐家共同切磋琢磨,理解他们的甘苦。

对音乐评论家的要求是

多方面的。首先,他应具有高度的音乐修养和鉴赏能力,能理解音乐内容和形式的奥秘,从中取得丰富的感受和体验。为达到这个要求就必须有广博的知识积累和文化艺术修养,特别是对民族传统文化的理解。其次,他应具有一定的思想理论水平,能对所评论的对象加以鉴别,发现其优劣得失,并加以分析、概括,作出理论上的说明,特别是从哲学、社会学、美学角度上作出符合客观实际的审美评价。第三,他应具有科学的头脑,思维严密,善于分析与综合,判断准确,有勇气,有创见,敢于独树一帜,对庸俗吹捧、无理的攻击或带有偏见的评述敢于抵制,坚持原则,维护真理。第四,还要有高度的写作水平,能有条理地、准确有力地阐述自己的观点和意见。理想的



音乐评论家应集音乐家、美学家、科学家与文学家于一身。

在西方专门论述音乐评论的理论著作不多,近代较有影响的是 M . - D . 卡尔沃科雷西所著《音乐评论的原则与方法》、O . 汤普森的《实用音乐评论》、法国 A . 马沙贝的《音乐评论文集》、英国 A . 沃克的《音乐评论剖析》等书。

专业性质的评论,在西方是随着报刊、杂布的诞生而逐渐出现的。当时的评论涉及各方面,例如对 J . S . 巴赫的评价问题,曾引起 J . A . 沙伊贝(1708~1776)与 A . 比恩鲍姆(?~1748)的争论。在法国, D . 狄德罗、J . - J . 卢梭、J . LeR . 达朗贝尔(1717~1783)对意大利歌剧与法国歌剧的争论,以及后来许多人对 C . W . 格鲁克与 N . 皮钦尼之间的“丑角论战”,都发表在杂志报

刊以及小册子上,在英国, J . 艾迪生(1672~1718)与 C . 伯尼可算是英国音乐评论的创始人。更有重大影响的是 E . 汉斯利克,他写了一系列评论文章,阐明他反对音乐他律论,主张自律论的美学观点,曾在 19 世纪下半叶引起巨大的论争,涉及整个欧洲。兼写评论的作曲家也不少,如 C . M . von 韦伯、R . 舒曼、F . 李斯特、R . 瓦格纳、H . 沃尔夫都是比较知名的。法国作曲家 C . 德彪西的一系列文章,文笔生动,对音乐有许多创见。法国文学家罗曼·罗兰(1866~1944)、德国的 A . 爱因斯坦、英国的 G . 萧伯纳(1856~1950)、E . 纽曼、美国的汤普森在西方的音乐评论界占有重要地位。在苏联, B . B . 阿萨菲耶夫的评论颇受重视。

20 世纪以来,在中国,音



乐评论也同样见诸报刊杂志。起重要作用的当首推聂耳,他在1931年化名“黑天使”所写的评论,对不健康音乐的泛滥起了鞭挞作用。中华人民共和国成立以来,音乐评论更受重视,陆续建立起一支评论队伍,著名的评论家有李凌、赵沅等人。

【曲式学(Formenlehre)】

研究音乐作品构成统一整体的和各部分的结构规律,以及对音乐作品的结构形式、主题和非主题成分的组合及其调性布局的系统阐述,称曲式学。最初,曲式是作为一种作曲技法来论述的。18世纪德国作曲家H.C.科赫的《作曲指南》阐明了乐句、乐段如何构成,扩充和压缩的乐句、乐段如何不失去平衡,并依据美学原理,提出了适用于创作

实践的各种图样和模式。他的乐句构成的理论和音乐动力的学说,对H.里曼有直接的影响。

关于曲式对作曲的指导作用,当时的作曲家和理论家有不同的理解。《实用作曲法教程》的作者C.车尔尼认为曲式是作曲的规范,作曲者按照已经存在的体裁和形式作曲,不需要有什么独创性。《作曲法教程》的作者A.B.马克斯则认为曲式体现了作品的完整性,每个作品都要有头有尾,构成一个统一的整体,所以必须要有曲式。但每个作品都是由不同类型、不同数目的段落,用不同的方式组合成的。因此,所用的曲式也就各不相同。有多少种作品,就有多少种曲式。他承认不同的作品在形式上会有相似之处,曲式就是从过去的创作实践



中归纳出来的模式,但不应千篇一律、削足适履地套用。

19 世纪德国音乐理论家里曼发展了科赫的乐句构成的理论,认为一切音乐结构的基础是“抑扬格”(自弱至强)的动机,包含 1 个弱拍和 1 个强拍,弱拍是从发动到高涨,强拍是从高涨到消退。每个动机,是一次小小的起伏。两个动机构成 1 个乐节,它的力度关系正像动机一样,即第 1 个动机是从发动到高涨,第 2 个动机是从高涨到消退。因此,1 个乐节,是一次高一级的起伏。两个乐节构成 1 个乐句,是更高一级的起伏。随着结构的扩大。照此层层递进,构成整个乐曲。英国音乐理论家 E. 普劳特十分赞赏里曼的学说,认为里曼是充分认识动机的真正性质,认识非重音不是同前面的重音发生关系,

而是同后面的重音发生关系的第一人。普劳特写了《曲体学》和《应用曲体学》,在《曲体学》第 3 章中,详细阐述了里曼的动机学说。

18~19 世纪的音乐理论家把各种体裁的作品常用的形式结构,归纳成各种模式。基本的模式有两种,即二段式和三段式,常被称为“歌曲形式”。在这两种基本模式所构成的小型曲式基础上,运用重复(再现)、变奏、展开、对比等发展主题的方法,可以构成各种中型和大型曲式。例如复三段式是两个相互对比的二段式或三段式和第 1 个二段式或三段式的再现构成的;变奏曲式是以二段式(偶尔也用三段式)为主题,进行一系列变奏构成的;回旋曲式是三段式加上新的对比部分和开头部分的再一次再现构成的;奏



鸣曲式是三段式的内部扩充,第1段从一个乐段发展为包含两个出现在不同调性上的对比主题或主题群的呈示部,第2段发展为一个展开主题的部分,最后以调性取得统一的再现部结束;奏鸣回旋曲则是奏鸣曲式和回旋曲式的结合。

区别各种曲式的标志,是各部分的内部结构、主题处理法、发展主题的方法、调性布局以及各部分的长度比例和相互关系。由于各理论家区分曲式的着眼点不同,对结构原则的理解也不一样,往往同一种曲式名称,在各种理论著作中是不同的或不尽相同的概念;而同一个乐曲往往会被分析成不同的曲式。各种曲式理论,对二段式、三段式、复三段式和回旋曲式的理解,尤有很大分歧。普劳特认为单

主题性的 AB 和 ABA 型结构(B 是 A 的变化发展)都是二段式,只有中段主题和前后有鲜明对比时才是三段式;而在 P. 该丘斯、R. 施特尔等的著作中,单主题性的 ABA 型结构被称为三段式,而对比主题,则是复三段式的特征。普劳特把回旋曲式分为新、旧两种,基本主题都必须出现 3 次或 3 次以上;而该丘斯、施特尔等则按基本主题出现次数的多寡,把回旋曲式分成 4、5 种,其中第 1 种的基本主题只出现 2 次;和二段式或复三段式的区别在于中段(插部)的末尾有连接部通向再现段。因此同一作品往往普劳特分析为三段式,而该丘斯和施特尔分析为回旋曲式第 1 种。

在里曼和普劳特的著作中,曲式学已不是单纯地作为一种作曲技法,而成为分析音



乐作品的手段。里曼强调形式的概念服从于“多态统一”的美学原则,德国音乐学家 H 莱希滕特里特对此进一步作了系统的阐述,他的《曲式学》包含“作为音乐体裁和形式基础的美学观点”、“音乐中的逻辑和连贯性”等章节。

曲式学是现代音乐理论的重要组成部分,其内容已从单纯的结构分析扩大到从音乐语言的各方面(旋律、节奏、和声、复调、调性布局、配器、体裁、结构等)来进行综合分析,并试图对音乐的风格、内容和形象作出解释。20 世纪的曲式学,有逐渐发展为“音乐分析”或“音乐作品分析”的趋势。

【中国古代乐律学 (theory of tone - system in ancient China)】

中国古代音乐史上研讨音乐基本原理与基础技术理论的一个跨越若干个有关学术分支的综合学科。今按乐律学的概念、基本内容与历史发展分 3 个方面分述如下:

乐律学的概念乐律学的现代概念,大体上含着“乐学”与“律学”两方面,而在古代,两者却密切关联,不可分割。

乐学主要是从音乐艺术实践中所用乐音的有关组合形式或艺术规律出发,取形态研究的角度,运用一般逻辑推断的方法(非精密计算)来研究乐音之间的关系。律学主要是以自成乐学体系的成组乐音为对象,从音响的自然规律出发,取音响学(中国古代称“声学”)角度,运用数理逻辑



辑的精密计算方法来研究乐音之间的关系。中国古代乐律学中的“乐学”部分,大体相当于现代的音乐基础理论和作曲技术理论,而范围略宽;“律学”部分大体相当于现代音乐声学中侧近于生律法与律制方面的研究。

中国古代,乐学与律学的关系融为一体,并未分别称“学”。明末朱载堉分创《乐学新说》与《律学新说》以前,历代史籍就乐律学方面来说,只是相对集中地把乐学史料汇集于“乐志”,把律学史料汇集于“律书”、“律历志”等,其间并无严格界限,即使在朱载堉的著作中,也无从割裂乐、律关系把它们分立为两个完全独立的学科。

中国的传统律学理论,数千年来,延绵不绝,自成独立体系;内部涵有的自然科学属

性,也在相当程度上独立于“乐学”,不受或较少接受社会文化历史带来的音乐形态演变过程的影响。但传统律学作为中国古代乐律学有机组成部分,它的发展过程始终作为乐学理论的理论基础而存在的。无论先秦钟律、汉代京房六十律、晋代荀勖笛律、南朝宋何承天新律、直至朱载堉的新法密率,无不发端于各个历史时代的音乐实践的需要,密切结合于各当代音阶形态与旋宫性能的要求,为之而创新律制,为之而提供理论基础。一部中国古代乐律学史,始终围绕着下列课题而发展着:乐器的调律问题,宫调体系与一定律制、一定乐器的关系问题,一定乐种在音乐实践中的乐、律关系问题,以至有关记谱法的规范等。简而言之,中国古代乐律学从主要方



面说是中国古代音乐中的律、调、谱、器四者之间的综合关系之学。

应补充说明的有下列两点：①传统概念中的乐律音律、律吕等词汇，常常互相混用，这也是古代乐律学中乐、律关系不可分割的结果。“声律”一词，除用于专指的音韵学涵义外，亦常等同于乐律概念。音律、律吕又常用来表述偏于“律学”涵义的狭义概念；但详审音律之学、律吕之学等词的用法，其中仍常含有过量的乐学内容。有时，“律吕”只是用来表达一个极为确定的狭义概念，即单指六律六吕、十二律名的律学概念。②文人著作中所说的“精通乐律”（或将乐律一词改用音律、律吕），多数情况下并不意味着精通乐律学，常常只是泛指“精通音乐”或“知音”的意思。

中国古代乐律学的基本内容传统乐律学的整理（包括发掘）工作，在现代是作为“历史理论”遗存物的研究而存在的。它曾在中国古代音乐史的各个发展阶段中作为当时的“应用理论”而存在；并在某种程度上反映着现今存活着的传统音乐中的形态规律；但它究竟不能等同于可在现代民族音乐实践中完全套用的“应用理论”。

中国乐律学的历史发展中国的传统乐律学不计文字史料中的追叙，仅按考古实物提出的、已经存在理论体系的证据来计算，亦有 3000 年左右可考的历史。

中国乐律学史涉及到多学科的不同学术部门间历史发展过程的复杂关系。自先秦以来即与音乐文化史、自然科学史中的许多问题互有关



联;分别与计量科学、古代声学、古算法、天文与历学、乐器制造工艺、古乐种的宫调体系、旋宫方法、记谱法等各个方面互有关联地发展着。

古代乐、律理论出自“共生”过程,理论的表述也互为条件;乐学、律学的发展也互有因果关系,律制上新的方法起源于旋宫的要求,新律制的应用也是重新确立宫调系统的原因。漫长的古代社会中又曾有各种非平均律的律制起着主要作用,主宰着乐器的调律和民族音调的特点。因此,正如乐与律的关系在实践中的不可分割一样,一部乐律学史也同样不可就律学史与乐学史两个分立的范畴来作割裂的考察。

乐律学史的发展阶段分期问题,历来并无成说。由于它和音乐艺术的各个历史时

期在文化形态上密切相关,由于中国乐律学史是随着音乐实践的需要而发展着的,根据音乐史上发生过的重大变化,分别按照:酝酿期(远古及夏商)、奠基期(西周)、经学期(秦、汉)、演化期(魏晋隋唐)、整理期(宋元明清),共5个阶段分述如下:

酝酿期 上古至商周之际,为歌舞乐三者紧密相关的“乐舞”时期。人们对乐、律的认识处在感性阶段。实践中,夏、商古磬的实测音高反映出人们已有绝对音高观念。自新石器时期以来,已根据自然听觉的需要,在乐器制作中作倾向于纯律关系的调律。《虞书》“律和声”的记载反映出先民对乐、律的关系已有初步理解。进入西周的社会历史阶段前,商代五音孔陶埙已具备吹奏出11个半音(包含某些



半音关系)的可能性,已为周代十二律理论的产生准备了前提条件。

奠基期 西周中晚期至战国间,为王侯宫廷钟磬乐得到高度发展的时期。人们对乐、律的认识进入了对概念进行规范,对度量关系进行计算,形成理论的阶段。这一时期的律制,被后世称为“钟律”。钟律具有两个历史来源:①上古以来的纯律音系的传统。②西周始见的十二律名及其所代表的三分损益法。

钟律在先秦宫廷音乐中的应用,已由当时的乐师总结为系统理论:①音阶理论。五声与七声的关系,七音阶名和变化音名的确立等。②乐学理论的均、宫、调体系,术语与概念。③乐、律关系的理论及计量标准问题。④正律器、生律法及其运算方式(名为“均

钟”的弦准及律管的应用,记载于《管子·地员》的三分损益法,《曾侯乙钟铭》的□、曾三度音系)。⑤由黄钟、大吕等十二正律及其同位各变律组成的非平均律十二律位旋宫体系。

这一时期的乐律学代表人物是伶州鸠。乐律学的重要文献除《国语》中的“郑语”、“周语”及《曾侯乙钟铭》外,还有散见于经、史及子书中的一些片段材料。

经学期 秦汉间,钟磬乐衰微,为丝竹、相和与鼓吹乐兴起的时期。先秦乐律学在官府失传,附庸于“经学”,成为经生副业。经师墨守伶伦制律与《吕氏春秋》的片面记载,使律学理论沿着单一律制的三分损益管律而发展;阴阳五行家与图讖家使乐、律的解释走上神秘难解的途径;而民



间传承的乐调又在“形而上者谓之道,形而下者谓之器”的思想控制之下失载;其中,透过经师的“传”、“注”、纂集整理工作,透过文学、诗、赋与诸家杂著遗留给后世的乐律学材料,是两汉学者在音乐史料严重散佚的情况下仅能作出的重大贡献。

两汉限用三分损益法与拘守管律的直接后果,是在旋宫问题上出现了乐与律之间的不可克服的矛盾。宫廷中的旋宫实践,屡作屡辍,被后世看作“唯奏黄钟一宫”(《隋书·音乐志》)。俗乐中的乐调理论已经无从根据经籍所载的宫调体系作为命名规范。相和歌的清、平、瑟三调,楚声中的楚、侧二调,基本上是从属于乐器的调弦经验的系统。

这一时期的乐律学家独能摆脱偏见并有创造的代表

人物是京房,重要文献有《史记》、《汉书》、《后汉书》中的乐律材料及《淮南子》等诸家杂著。

演化期 魏晋至隋唐间,为清商乐和燕乐歌舞在贵族社会中盛行的时期。乐律学在很大的程度上摆脱了经学的统治,宫廷音乐的俗乐化和各民族直至疆域内外的音乐文化交流,发展了乐、律的实践,推进了乐律学的新的进展;贵族士大夫直至个别帝王亲身参与乐律学研究也为这一时期的重大创造提供了客观条件。

这一时期的创造主要是围绕着俗乐调的旋宫性能与乐器调律问题而进行的:①蔡邕的学说打破了单一律制的束缚,开始了度量衡方面计量问题的进一步的精密考据与研究。②京房六十律结合乐



器调律与俗乐调的应用,发展为荀勖的十二笛律;又在另一条线路上衍化为钱乐之、沈重的三百六十律。③何承天开创了由正、变各律复归于十二律的、力图接近平均等程关系的新律的探索;承先后后,恢复与推行了京房、陈仲儒、梁武帝等重视弦律的传统。④范阳祖氏之学,经祖莹、祖珽、万宝常、祖孝孙等精研,化繁为简,复归于十二律旋相为宫的原则,从实践上解决了宫廷雅、俗乐的旋宫与乐器调律问题。⑤俗乐调的理论体系在唐代得到系统整理,出现了《乐书要录》等专著及有关“二十八调”的系统论述。⑥荀勖解决了“笛律”的管口校正问题,属于本阶段音乐声学方面的重大成就。

这一时期的重要文献除有关史籍中的乐志、律历志

外,今存《古今乐录》佚文、《乐书要录》残卷、徐景安《乐书》佚文及段安节《乐府杂录》等。

整理期 五代战乱以后,至宋、元、明、清间,为音乐生活繁荣于市井,歌舞伎乐的地位渐被戏曲音乐代替的时期。唐代的乐律学知识已在战乱中多所散失,加上祖孝孙之学不传律数,俗乐调的理论体系虽曾略见于晚唐史料,但已不得确解。因此,北宋间虽已进入传统学术的大整理,乐律学的整理工作初被重视,已称“绝学”。但宋人毕竟在乐律学的传承方面做了大量工作,拓展了研究规模,也使之渐成系统。自此以后,明人不绝如缕,至朱载堉而集传统乐律学之大成。

中国传统乐律学以十二律位统八十四调的学说,始终贯串着旋宫实践问题的主线,



为解决乐、律矛盾而发展着。自先秦钟律起,至朱载堉创新法密率终,囊括了古代乐律学史的全部发展过程而达到顶峰。音乐文化史上的律学实践,在律制问题上当然并不以朱载堉的平均律为其终结,但乐律学的发展在清代虽有江永等人僻求精奥,实已无补于乐律实践。此外,歌曲音乐中的词调,琴曲中的琴调,至明清以来已无重大发展,清代戏曲宫调理论徒托“二十八调”空名,已无实际意义;乐律学史在清代的发展已不再是根

据音乐实践中提出的新课题而追求进一步的探索,转而走上乾嘉学派的途径,通过文献学的研讨,博求训诂、注疏、考证;新起诸家的意义所在,主要是就乐律学史中留下的疑难问题展开了新的论辩。

中国乐律学史在现阶段的研究任务是:采用现代方法来阐明古代文化现象,掌握音乐艺术中有关应用技术理论的历史发展规律及其中浸润着的民族特点,从而服务于社会主义的音乐文化建设工作。