

古日乐作口咽儿刀析

勃·阿拉波夫著



音乐作品分析

[苏]勃·阿拉波夫著

中央音乐学院编译室译

人民音乐出版社

封面设计：邹宗绪

音乐作品分析

〔苏〕勃·阿拉波夫著

中央音乐学院编译室译

*

人民音乐出版社出版

（北京翠微路2号）

新华书店北京发行所发行

北京隆昌印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 204千文字 8.5印张

1959年6月北京第1版 1988年4月北京第5次印刷

印数：30,186—33,700册

ISBN 7-103-00265-7/J·266 定价：2.70元

关于譜例的几点說明

(1) 凡括弧中的阿拉伯数字前沒有任何文字者，都是代表乐譜的小节数。例如：(78)即指該乐曲第 78 小节。

(2) 凡阿拉伯字前有“标号”二字者，是指某些乐譜中以方框为号的阿拉伯数字大段記号。例如：“标号14”即指該乐譜中标有 14 的地方。

(3) 注有“标号”的地方是作为計算小节的分界綫。例如“标号 8 第三小节”，是指有标号的那小节綫以后的一小节算作第一小节。例如“标号 8 前三小节”就是指有标号的小节綫以前的一小节算作第一小节。

(4) 一般說，乐曲段落开始的小节数总是以它的主要音調的开始来計算。

(5) 計算小节时，弱起的音調若未达到弱起小节时值的一半，便不予以計算。如“(18)”也可能是从第 18 小节首拍开始，也可能是从第 17 小节后半部分里的弱拍开始。

(6) 当弱起的音調已达到該小节全部时值的一半或一半以上时，我們就把这小节也算进去，并注以“弱起”二字。例如：“25弱起”即指从第 25 小节前半部分里的弱拍，或是該小节的次强拍(正好一半的地方)开始。

目 次

上篇 曲式部分

第 一 讲	引言	1
第 二 讲	简单一部结构, 民歌结构, 乐段	9
第 三 讲	单二部曲式	26
第 四 讲	单三部曲式	31
第 五 讲	复三部曲式	40
第 六 讲	变奏曲式	50
第 七 讲	声乐变奏曲	69
第 八 讲	回旋曲式	82
第 九 讲	声乐回旋曲, 奏鸣回旋曲式	97
第 十 讲	奏鸣曲式——引言, 呈示部	107
第 十一 讲	奏鸣曲式——展开部	123
第 十二 讲	奏鸣曲式——再现部, 整个奏鸣曲式	135
第 十三 讲	奏鸣曲式——奏鸣曲式的各种变形	147

下篇 体裁部分

第 十四 讲	古组曲	155
第 十五 讲	新型组曲	162
第 十六 讲	标题组曲	169
第 十七 讲	奏鸣交响套曲	176
第 十八 讲	浪漫时期的奏鸣曲	192

第十九讲	标题音乐·····	206
第二十讲	柴科夫斯基的交响乐·····	227
第二十一讲	大合唱与清唱剧·····	236
参考谱例	·····	258

上篇 曲 式 部 分

第一講 引 言

音乐作品分析这门課对于作曲家、音乐理論家和演奏家說来是不可缺少的,因为在这門課里不仅讲解音乐名作的一般知識,而且还讲解作曲的一些手法,对于作曲家來說是非常重要的。

这门課在我們那儿是在苏維埃时代的音乐学院里才开始有的,它与过去音乐学院里所教的所謂“曲式分析”有着原則上的区别。我們是以馬克思列宁主义的美学原則为根据。我們把艺术看作是社会意識形态的一种,因此我們不能把艺术和人民的生活脱离开来看。我們根据列宁反映論的基本原理,这些原理首先說明,艺术家对于现实的理解首先是通过感性認識,然后将感性知識抽象化,并将它們与艺术实践联系起来。艺术家理解了现实,将现实体現在艺术形象里。科学家理解了现实,将现实体現在概念里或是原理里。科学与艺术之不同就在于此。

每一个作品都具有一定的内容,体現在一定的形式里。所以内容与形式有着不可分割的联系。闡明形式与内容的相互关系,是我們的主要任务之一。社会的任何发展都是階級性的,因此研究一部艺术作品,必須从历史上来研究,也就是說必須与艺术家所处的时代及其世界觀联系起来研究。在任何一个时代里,艺术家

都是生活在一定的环境里，他一定是属于这个或是那个阶级。他必然有一定的世界观。因此，为了要深刻地理解他的作品，必须很好地了解他的世界观。所以音乐作品的风格是艺术家反映现实的方法，是与一定的历史时代相联系的音乐形象与表现手法的体系。

曲式的旧的教学体系，实际上是脱离了内容、脱离了作者的世界观和时代，而只是孤立地讲作品的结构。因此贝多芬的奏鸣曲与莫扎特、舒伯特、舒曼、萧邦、柴科夫斯基、斯克里亚宾等人的奏鸣曲就好像毫无区别，好象他们的奏鸣曲式都是一样的。因此就不能区别各种风格的特点，不能辨别一首奏鸣曲的内容特点，因此也就不能区别各种形式的特点。这样一来，作品分析就变成了只是分析作品的结构和图式而已。必须提到，所有旧的教科书都是基于一种风格——维也纳派古典大师海顿、莫扎特、贝多芬等人的风格，并稍涉及早期的浪漫主义，而全部后来一个时期的音乐，各种体裁的音乐，声乐的、歌剧的以及民歌等，在旧的教科书里完全没有讲到。旧的教学体系的这种局限性就没有提供深入地研究不同时代艺术作品的内容的可能。

我们这门课的基本任务，就是研究作品的内容是如何揭示与发展的，以及如何由于内容的改变而引起形式的改变与发展。这样，我们就可以从斯卡拉蒂、K. P. E. 巴赫的作品起一直到现代最近的奏鸣曲为止，看出奏鸣曲原则的整个发展。我们可以看到任何一种形式的发展，可以看到二部曲式，三部曲式、变奏、回旋、奏鸣等曲式在不同的时代、不同的风格以及不同的作曲家的作品里是如何发展的。但是我们不能采取客观主义的态度。不能客观主义地来对某些现象进行评价。我们应当用一定的阶级观点来评价这些现象。所以我们对待全部丰富的遗产是采取批判的态度。

我們珍視藝術中一切好的、進步的、現實主義的東西，而反對一切落後的、反現實主義的東西。在資產階級社會的藝術里，也進行着現實主義傾向與反現實主義傾向的鬥爭。所以假如有人認為新的藝術應該產生在一塊光禿禿的空地上，這是錯誤的。我們應該從過去的藝術里尋找出現實主義的傾向，並加以研究；而對於過去藝術中反現實主義的傾向則應加以斥責與反對。因此我們是以一定的方向來教育學生的，我們是依據民間音樂的豐富成就和象貝多芬、莫扎特、海頓、格林卡、俄羅斯強力集團、柴科夫斯基、舒伯特、舒曼、蕭邦等作曲家們，依據蘇聯及各人民民主國家音樂藝術的卓越的成就，依據那些有鮮明的現實主義創作傾向的作曲家們，而不是依據帝國主義的作曲家們，不依據表現主義、構成主義以及其它反現實主義的流派。我們認為在他們的作品風格里有着許多反現實主義的因素。

如果確確實實照這樣來提出分析的問題的話，那末音樂作品分析這門課，無論是對於培養學生的藝術趣味或是培養學生的藝術觀點來說，就都具有非常重大的教育意義。我們認為，現實主義是一切進步藝術家的主導的創作方法。社會主義現實主義是蘇維埃藝術中的主導的創作方法。為了理解現實主義與反現實主義之間的基本的不同之點，我們說，現實主義首先是依靠廣泛地研究豐富的民間音樂。民歌——這是基礎。所以研究民歌是我們許多課目——作品分析、和聲、作曲、復調音樂的基礎。我們認為，必須深入地發展民族藝術，而且只有深入地發展了它以後，民族藝術才會變為全人類和國際性的。在我們各加盟共和國里所提出的任務，首先就是發展具有社會主義內容、民族形式的藝術。因此研究民間音樂，研究古典大師們對民歌的運用，是一個非常重要和基本的

任务。

事实的确如此，如果我们看一看那些现实主义的艺术家里，伟大的艺术家们，他们首先就是富于深刻的民族性的艺术家。他们各有自己的创作个性，但是他们的创作个性是深深地与民间创作、民间音调的泉源相联系的。我们无论是举出柴科夫斯基、或是萧邦、或是格里格、或是比捷、穆索尔斯基、舒伯特，我们都可以看到，他们的创作与自己的人民都有着深厚的联系。他们的音乐语言充满了表现民间形象的民间音调与调式、旋律进行、形式、体裁，等等。因此，在艺术家的面前就提出了一个基本的问题：他的创作、他的音调，应该是永远与人民的语言相联系，与时代的内容相联系。

在19世纪末，在资本主义已经成熟的时代，在列宁称为帝国主义的时代里，我们看到了些什么呢？我们看到艺术家脱离了人民的音调基础，艺术家开始发明音列，发明在自然界并不存在的音调。艺术家进行创作只是为了自己。艺术家脱离了听众。象玄堡（A. Schönberg）就是这样的艺术家。他的所谓十二音体系或是别人的四分之一音体系以及许多其它别的体系，都否定了音乐的调式基础、音乐的民族性格及音乐的内容。他们企图把这些体系机械地变为万能的、世界性的体系。实质上，他们是非常反人民的，也就是非常反现实主义的。这就是为什么我们说研究民间创作是学生的基本任务的原由。

现在我们来谈一谈这门课的程序。这门课如何进行呢？假如我们按照历史的程序来进行，那末我们必须按着年代来讲某某作曲家作品的一切形式，从巴赫开始，按着莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼等等这样顺序讲下来，但这样就会造成很大的麻烦。首先，就会重复很多音乐史上的东西，因此，较好的办法就是由最简单的形

式开始，逐漸講到复杂的形式。所以我們這門課是以研究音乐作品的曲式为基础，从最简单的乐段、单二部曲式和单三部曲式讲起，一直到大合唱、歌剧为止。这样，這門課的第一部分就是用各种各样丰富的材料——民歌、小型器乐曲、声乐曲等来讲解最简单的乐段、二部曲式、三部曲式，并讲解这些形式在不同的风格里又是怎样应用的。

我們所要研究的是如何通过形式与内容的相互关系来说明形式的发展过程。

這門課的程序是这样的：

开始时讲最简单的形式、音乐語言結構的各种因素以及民歌的結構。

材料：各种各样的民歌，俄罗斯的、捷克的、德国的、或是苏联各加盟共和国等等的民歌。乐段、乐句等結構的：小型器乐作品、舒柏特的舞曲、变奏曲的主题、舞曲形式、声乐曲等等。单二部曲式的：分节歌曲、群众歌曲、有領唱和副歌的歌曲、任何二部曲式的器乐曲。单三部曲式的：群众歌曲、进行曲、小型器乐曲与声乐曲。

等到所有的简单形式学过以后，就学比較复杂的形式，并說明它們如何变得复杂起来，又为什么会复杂起来。这时候就学发展了的二部曲式和复三部曲式。在讲这些形式的原則时，有許許多多的材料可以作为例子，自古老的舞曲起一直到现代的音乐为止。

学过这些以后，就讲变奏曲。因为，变奏原則是音乐发展进一步的类型。变奏曲以后就学回旋曲，然后很大的一部分就是奏鳴曲快板形式。这是以对比性戏剧結構为基础的进一步的音乐发展原則。

在苏联音乐学院，这门课的第一学年就在此结束。

在这一年里，学生学会掌握音乐形象发展的某些原则：常为最简单曲式所特有的、——即音乐形象的发展原则；为复三部曲式所特有的、有时也为二部曲式所特有的音乐形象对比并置的原则；音乐形象多种多样化变奏的原则；以及音乐形象对比冲突和音乐作品的戏剧性结构的发展的原则，也就是我们所谓的交响性原则。

等到音乐形象发展的这些基本原则学过以后，就可以学大规模的作品——套曲形式的作品了。这时我们就研究组曲、交响乐、三重奏、四重奏、五重奏等体裁，然后讲大型的标题交响作品、标题交响乐、大合唱、清唱剧。最后讲歌剧。在苏联是在第二年里讲这些大型作品的。

这就是音乐分析这门课的总的计划。

阿萨菲耶夫院士对于曲式分析有很大的贡献。他写了一部书《音乐的形式是一种过程》(Музыкальная форма как процесс)，这部书的第二集是《音乐音调》(интонация)。从前把分析作品看作是分析图式。仅仅指出，哪里是主部，哪里是副部、再现部等等，仅仅分析作品的结构，而没有把形式看作是作品发展的过程。音乐是一种时间艺术，它是随着时间而流动的。听完一首音乐作品就需要一定的时间。阿萨菲耶夫曾说过，为了要理解一首音乐作品，就必须使它发出声音，或者是歌唱，或者是演奏，或者依靠内在的听觉。假如与绘画相比较，那末对于一幅图画来说，只要看一眼，就可以知道它大体上是怎么回事，但是假如将音乐总谱铺在地上，从天花板上往下看它一眼，仍然不可能知道这首曲子大体上是

怎么回事。为了理解一首曲子，必須从头到尾把它听完；必須知道它的整个发展过程。因此，理解“形式是过程”这一点是作品分析的重要原則之一。例如：奏鳴曲式具有一般的特点：呈示部、展开部、再現部，但是每一个作曲家的呈示部又具有其自己的特点。甚至于貝多芬的奏鳴曲，从第一首起一直到最后一首，形式都各不相同，这是因为每一首奏鳴曲在內容上都不相同之故。旧的曲式分析教学体系在分析奏鳴曲方面的錯誤就在于，对所有的奏鳴曲都进行同样的分析，仅仅滿足于分析作品的图式。这种旧的体系实际上除了一般的結構上的特点外，不能說明什么問題，对于最主要的东西——艺术形象並沒有闡明。艺术形象是与作品內容、与作者的世界觀、与时代相联系的。

有着这样一些專門名詞：“图式”、“形式”、“原則”。例如，我們說，这首奏鳴曲具有奏鳴曲的图式，但是它具有回旋性的发展原則或是說具有变奏的原則。从前把出現在古典主义时期以后的結合了一切原則的复杂形式，統称为自由形式。在 R. 斯特劳斯的《梯尔的惡作劇》(Till Eulenspiegels lustige Streiche) 这首曲子里，同时結合了三种原則：回旋原則、变奏原則和奏鳴原則。在李斯特的某些作品里奏鳴原則和变奏原則結合在一起。在蕭邦的敘事曲里常常結合了回旋和变奏原則，或是回旋和奏鳴原則。把这些曲式称为自由形式是不正确的。什么叫做自由形式呢？任何好的形式，都是自由的。形式的改变是由于內容的改变而引起。內容永远是第一性的。形式永远依存于內容。現代西欧大型作品的危机首先也就是內容的危机。

柴科夫斯基写了三首交響詩：《暴风雨》、《罗密欧与朱丽叶》、《弗兰切斯卡》，但它們的形式各不相同。每一首交響詩的形式是

根据其本身的内容而产生的，是根据作曲家对于该情节的处理而产生的。例如：作者把《罗密欧与朱丽叶》的情节处理为为了爱情而斗争，是爱情与世仇之间的冲突，主人公的命运虽然以悲剧结束，但是爱情仍然是胜利了。对于这样的情节，当然是采取奏鸣原则最为相宜。但是奏鸣原则对于《弗兰切斯卡》的情节就不合适了。在《弗兰切斯卡》这首交响诗里，开始时是根据但丁的作品，描写地狱里可怕的情景，然后弗兰切斯卡出现，诉说自己的命运，然后，又重新是地狱里可怕的情景。在这里只有对比而没有冲突，假如采用了奏鸣的原则，当然是不合适的。所以柴科夫斯基在这首曲子采用了发展的三部性原则。

这一点是非常重要的，因为常常有的学生在准备写一首交响诗时，首先就只想到奏鸣曲式，而作品的内容却还没有确定。

由于不同的标题、不同的内容而产生了不同的形式。这类例子是不胜枚举的。我们的任务，就是通过音乐作品的分析，说明形式的改变是取决于内容，而内容的改变是取决于时代和作曲家的世界观。

第二讲 简单一部结构. 民歌结构. 乐段

现在我们开始这门课的第一部分。从最简单的形式开始。

音乐形式中最简单的是简单一部结构。简单一部结构是一段不长的、完整的、表现一个音乐形象的音乐。在器乐作品中较少遇见，但在民歌中却常常遇到。我们常常会遇见一首小歌，没有第二主题，也没有副歌，这实际上就是简单一部结构的形式。

我们在讲这一部分时与过去的音乐学院里所教的曲式分析有所不同。

旧的教科书里所举的例子仅限于一种风格、限于古典主义作品的乐段。这种乐段常常在海顿、莫扎特、贝多芬以及某些浪漫派作曲家的作品里出现，但很少出现在民歌里。当然这样的乐段是需要研究的，我们也研究它们，但是我们还必须研究民歌结构的规律。在民歌里很少遇见这种方整的、四小节一组的乐段，很少遇见对称的结构。而往往遇见不能根据小节划分的结构。每个民族都有其自己的民歌结构的规律。这些规律往往是取决于歌曲的体裁。例如，舞蹈歌曲的结构就比较富于方整性^①，而悠长缓慢歌曲的规律就不同。它们往往是非周期性^②的结构(Построение Периодическое)。在别的民族的民歌里也有这样一些规律，例如谈谐的、

① 方整性(Квадратность)——每个单位以四小节组成。

4+4, 4+4

② 非周期性(не периодичность)——以结构对比性为基础，克制了方整性。

舞蹈性的歌曲，其結構就比較方整（如中國民歌《一根扁担》），但悠長緩慢的歌曲就已克制了方整性。在蘇聯各加盟共和國的民歌里也同樣具有自己的規律。

所以，簡單一部結構有極其多樣的類型，不要將所有一部結構的類型都稱為“樂段”（Период），因為“樂段”已經是一定的風格的典型的構造，所以最好稱這些構造為“結構”（Построение），同時可以運用周期性和非周期性這些名詞。^①

格拉祖諾夫升 f 小調鋼琴變奏曲主題。

這句七小节的、完整的旋律是一首龐大的變奏曲的主題。它由三個歌腔（Пение）或是說三個樂节組成。格拉祖諾夫在前兩個歌腔的基礎上創作了整個一首龐大的變奏曲。這旋律不能分為兩個樂句。

例如《湖邊的楊柳》（里姆斯基-科薩科夫：《俄羅斯民歌一百首》第 52 首）。

這是一個完整的結構，它也是不可分割的，它只能分為樂节和歌腔，它的旋律發展是按照克制周期性的原則。這是俄羅斯緩慢悠長歌曲的特徵。

① 周期性：（Периодичность）—— 同樣小节數量長度內的一切因素的連續，稱為結構上的周期性。

例如： $8 = 4 + 4$

$8 = 2 + 2 + 2 + 2$

$8 = 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1$

加入了結構上的對比就克制了周期性。

$8 = 2 + 2 + 4$ （綜合）

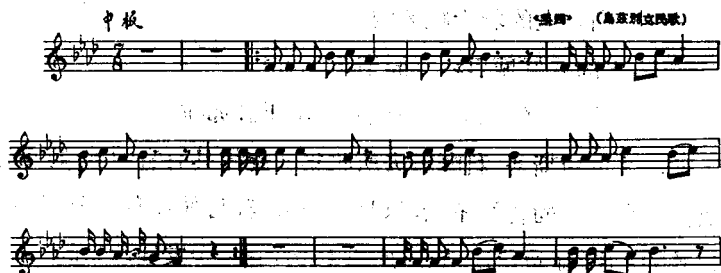
$8 = 4 + 2 + 2$ （分裂）

《在黄昏的时候》(同书〔指《俄罗斯民歌一百首》，下同〕第74首)也是不可分割的，它的构造是对比性的原则。

这种简单一部结构往往只表现一个音乐形象、一种性格、一种情绪(忧郁、悲哀、爱情等等)，没有内在的对比。它往往是不能分割的，一气呵成的。

希望中国同志們也能在中国民歌中找到各种各样这类结构的例子。

研究民歌主题的发展是非常有趣的。每个民族的民歌主题的发展都不一样。下面是一个周期性非常清楚的民歌例子：



假如歌曲里所含有的两个因素中每个因素都一连两次出现，就形成更加复杂的结构——主题反复性(双周期性)

$$a+a \quad a_1+a_1$$

例如：民歌《田野里一棵小白桦》(同书第39首)。

民歌《在花园里，在菜园里》(见斯波索宾《曲式学》例94)。

有许多歌曲的结构是分为领唱(由一个人或是两三个人唱)与合唱副歌。群众歌曲常常是用这种形式写成的。(例如：土里科夫的《保卫和平》。诺维科夫的《世界民主青年进行曲》及其它一些歌