

外国音乐理论与技术

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H3.6/ TLKb 6
总登号	130160

音乐分析

YINYUE FENXI



上海文艺出版社

音 乐 分 析

〔美〕 约翰·怀特 著
张 洪 模 译

上海文艺出版社

责任编辑：戴宾仪

封面设计：于文盛

音乐分析

张洪模 译

上海文艺出版社

(上海绍兴路 74 号)

总发行所上海发行所发行 上海南翔印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 6.5 字数 157,000

1981 年 9 月第 1 版 1981 年 9 月第 1 次印刷

印数：1—9,000 册

书号：8078·3248 定价：0.64 元

内 容 提 要

本书用现代的科学方法论述音乐的基本理论知识。内容有:《旋律》、《和声》、《曲式》、《对位》、《音响》等章节,每章后并附有作业参考题。可供音乐院校作为音乐分析课的教科书,也可供一般音乐工作者学习用。

序

《音乐理论杂志》最近一期有一篇精彩的论音乐结构的文章，它的第一段是用这样的一句话结束的：“至今还没有一本适合于教学的分析技术的教科书。”如果我们想到有关曲式和风格的著作是那么丰富，而供演出、作曲、音乐学这些学科的学生用的分析方法的教科书却没有几本，的确使人感到奇怪。虽然有许多论曲式的好书，论风格的也有那么几本，但是真正写音乐分析的“基础知识”的书还是极缺的。《音乐分析》这本书就是试图满足这样的需要而写的。

这本书是为已学过两年音乐理论课而需要进修上音乐分析共同课用的。它同样也适用于初级的理论课。

本书的目的是概括地论述分析的基本体系或方法，利用从中世纪到二十世纪的音乐的谱例，引导学生掌握分析过程的许多要点。学习曲式的传统方法，是包括衡量这些曲式的实际例子中的特殊手法的尺度——曲式公式的运用在内的。现代的理论家愈来愈认识到：事实上这些所谓特殊手法是风格上的个人特征的根本因素，而“曲式”本身被放到不重要的地位，而把更多的注意力放在音乐风格上。但是曲式的分析是风格分析的一部分，而传统的分类法——二部曲式、回旋曲、奏鸣曲式等等——仍然是分析的描述阶段的目的。第四章的题目（规范结构）暗示我是怎样看待这些曲式的，因为我深信它们是以过去的规范化的手法为基础的骨架轮廓，实际的乐曲常常同它表面上相似。

第五章到第八章是讲音乐的各因素。在这几章中用一些专门

的谱例来说明这些因素与整个曲式和音乐风格的关系。第八章深入地讲织体和力度的因素对曲式和风格的关系，这是在学习音乐分析时常常忽视的问题。音的色彩或音色很久以来是配器法课的独占领域，这一章也有所涉及。第九章包含对发展过程的进一步探讨，以及评价音乐作品和其它关于音乐的有意义的结论的示范。

学生学习分析在一定程度上靠规则，但大部分靠谱例。本书处处附有分析的各个方面的简明谱例。这些谱例计有短小的摘引、大的片断、以及完整的乐章。一旦分析方法开始具体化的时候，学生将从音乐史上的不同时代的专门指定的完整作品中学习。

我冒着特殊化的危险，采用了几个分析用的自造的名词。它们大多数是简明的，如 O=有机的统一，在发展过程的分析中选用了 R、D、V 或 N（重复、展开、变奏或新材料）。CT 因素（松弛/紧张度）可能有点费解难懂，但是在本书不断运用的过程中是一定会愈来愈明白的。

有许多人为这本书出过力。普伦蒂斯霍尔出版公司的音乐编辑小诺威尔·特伦、出版编辑杰姆·富勒的耐心而有益的建议对我很有帮助。我还要感激那些多年共事的好同行和学生们不断给我的影响，感谢帮助我做索引的大卫和米歇尔。但对本书的缺点由我个人负责。如果本书在理解音乐风格方面有所帮助的话，那我就满意了，因为这不仅是本书的宗旨，而且是学习音乐理论的目的。

约翰·怀特



中央音乐学院图书馆藏书	
书号	2900.173
登记号	130160

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	H3-6/7CK66
登记号	130160

目 次

序

第一章 分析的目的和性质	1
风格的规范	3
分析的性质	5
现代音乐的分析	8
分析的基本步骤	12
第二章 分析方法	14
音乐的因素	15
发展	15
微观分析	17
中观分析	18
宏观分析	20
分析示范	21
第三章 音乐的基础单位	29
动机	29
乐句和终止	36
乐句的结构	43
乐段和乐句组结构	47
第四章 规范的结构	54
二部曲式	55
三部曲式	57
回旋曲式	60

奏鸣曲式	62
奏鸣曲式的变体	66
协奏曲的模式	67
变奏曲式	70
对位作品	73
第五章 旋律和节奏	78
音域、应用音域和轮廓	79
音阶和音程	82
密度	84
旋律的律动	89
宏观节奏	93
第六章 和声与节奏	96
和声的微观分析和中观分析	98
和声的宏观分析	102
二十世纪音乐的和声分析	119
和声节奏	131
第七章 对位法	135
早期的复调音乐手法	135
文艺复兴时期复调音乐的分析	142
调性对位	146
守调答句	153
二十世纪的对位法	159
第八章 音响的因素	167
音色	168
力度	178
织体	180
音响结合的因素	184
第九章 综合与结论	192

第一章 分析的目的和性质

音乐理论的学习，长时期被看做是培养音乐家的重要的方面之一。它的根本目的，是在视唱、总谱读法、以及其它重要的表演技能以外，理解音乐的风格。当然，当一个学习音乐的人第一次有足够的技术能够圆满地表演一首乐曲时，他已经开始学习风格。因为在准备任何表演时，他必须以他自己对于风格的判断做指针。某一种弓法可能适合奏巴尔托克的小提琴乐曲的经过句；渐快或渐慢的程度要受和声的节奏、织体，作品的篇幅或历史上的演奏手法等这样一些因素支配；一个巧妙的节奏上的处理可能揭示出一首舒伯特的三重奏曲在转调时的真正的美；一个古钢琴奏者可能发现改变科列里的一首三重奏鸣曲的数字低音^①的奏法的理由；一个木管乐器奏者为某一种音乐选择或制造某一种簧片；一个歌唱者可能在唱某一位作曲家的乐曲时滑音用得谨慎，而在唱另外一位作曲家的乐曲时就不这样；一个指挥者要求把一部巴洛克风格的作品中的附点节奏按一种模仿风格的奏法奏出等等——这样的例子不胜枚举。这些都是些辨别的能力，它们几乎是卓越的表演家的第二天性。而这些都是属于音乐风格的领域。

音乐分析的主要目的(如果不是根本的目的的话)是使从事音乐工作的人有一套解决音乐风格问题的系统的方法。理解两个作曲家之间、或音乐史上的两个时期、两个思潮之间的风格上的不同，对一个从事作曲或研究音乐学的人来说，是象对从事音乐表演

^① 十七、十八世纪通用的一种和声标记法，只有低音用音符记出，和弦用低声部与其它声部之间相隔的音程数字标记。——译者注

的人一样重要。一个优秀的小提琴家对于风格的理解和有关这方面的知识,不论是辛苦地通过多年的研究获得的,还是通过听赏和演出而自然得来的,他都是有意识地做出风格的判断和区别,这对他的演出是否精彩、美不美是至关重要的。他的有关风格的知识要求他演奏莫札特的《G大调协奏曲》所用的技术不同于演奏西贝柳斯的协奏曲。他的对于莫札特的风格的理解使他采用一种运指法来演奏一个经过句,而他演奏西贝柳斯的乐曲中的某一些经过句所用的弓法,可能自觉地或不自觉地受他所知道的这首乐曲和这个作曲家的风格所支配。这就是为什么伟大的音乐表演家都是有才智的艺术家的缘故。他们处理每一首乐曲都是深思熟虑地用他们自己的风格手法,把他们的见识都用到演奏解释问题上。这就是为什么一旦获得演奏乐器的能力,一个演奏者所遇到的难题基本上是音乐上的而不是技术上的问题的原因。弹奏《平均律钢琴曲集》中的一首赋格曲的低水平的运指法可能看起来象是个技术问题,但是高一些水平就要求在音乐上和风格上的处理了,因为一个钢琴家必须决定适当的触键法,从而运指法也就来源于他对巴赫的风格的知识。

另外,必须根据自己的关于音乐风格的知识做出区别和判断的人是作曲家。每个作曲家的创作都是把一切他所知道的音乐取其精华,用他自己的创造力加以更新的成果,这是一个既简单而又奥妙的真理。他对过去的音乐风格了解得愈充分,他探索从独特表现的角度表现这些风格,以揭示他自己的崭新的音乐意境(革新,如果你愿意这样说的话)的能力就愈大。当然,从事作曲的人可以从研究音乐风格得到双重的利益,因为在探讨过去的风格的过程中也就掌握了运用乐音的技巧。在研究巴赫的创意曲或赋格曲的过程中,他学习了对位法技术,并且开始(如果确实去做的话)练习作曲技术。

从事音乐历史研究、评论、或音乐学的人也是着重依靠他的音

乐风格的知识,因为请他在报刊和书籍上发表评论时,他必须根据他对于整个音乐史的音乐风格的充分的知识。当然,对于一个音乐学家(音乐的科学家和哲学家)来说,分析音乐风格是主要的工作。不论是应用在一部作品、一位作曲家的全部作品,或是某一种体裁的音乐中,风格分析都是比较、区分、判断和最后对音乐的创作、存在和演出做出明确的结论的基本工具。

风格的规范

不论是以实际演出或是以其它极端抽象音乐的理论探讨为目的,都总会有这样的危险:一种理论体系可能支配了运用它的人,损害了他对音乐的真正的理解或创造。一个研究巴赫的众赞歌的人可能发现,经常出现一种标准的和声进行(如例1所示),并且同乐句、旋律、节奏也差不多总是这样的关系。这就意味着是一种规范,但是如果他把这个规范简单地看做是作曲结构的规则,或者看做是作和声练习时仿效的样板,他就是人为地受一条根据音乐的事实本身而建立的规则的支配。可是,如果他把这个规范看做是作曲或分析音乐的出发点,或者看做是用于解释音乐的知识,那末他就是把他新得的知识用于提高他对音乐的理解。



例 1

德彪西说:“规则是艺术作品所创造的,而不是为艺术作品创造的。”这句话可以这样解释:虽然在一个作曲家的作品中可能产生某种富有特点的音乐现象足以提示“规则”或规范,但是如果另外一个作曲家严格地运用这种规范的现象,那大概不会作出美

好的艺术作品，而只会是没有生气的风格模仿。当然，一个作曲家可以用别的作曲家的惯用的手法做出发点，但是他的背离一个时期或一个作曲学派的规范会合乎理想地创造出崭新的音乐效果来。运用现成的音乐技术和手法就是一个作曲家同他的时代、他的前辈、历史时期、乐派或运动发生关系，但是作曲家创造性地背离这些规范，就是确立自己的独特的音乐风格。由于作曲家们通常都是从先前已经存在的技术和手法的基础着手，有这样的事实才能使分析音乐的人把规范化的音乐现象的这种基础当做一个比较的依据，指出在某一个作曲家的音乐中什么是显然新鲜的东西。

所谓十八世纪和早期十九世纪的常规手法，是一套在分析十八、十九甚至二十世纪音乐中很有用的规范。我是这样设想的：开始学风格分析的学生将会很好地熟悉自然音体系盛行的常规手法时期的音乐写法。一些更早时期、特别是文艺复兴和早期巴洛可时期的音乐知识也是有用的。在十八世纪和一直到浪漫主义时期，四声部写法和通奏低音^①都被看做是初学作曲的首要因素。通奏低音这种巴洛可音乐的乐谱速记技术和对数字低音的解释（不论是在纸上的或是在演奏上的），用做描述或标记主调音乐中的和声进行的方法是很有用的。

音乐理论的最初的课程，差不多常常完全同十八世纪和十九世纪早期的规范和声与对位手法有关。合乎理想的做法是：学习的目的不是去学习如何写一种风格的毫无生气的仿制品，而是建立一种参照的关系，学习这些规范的音乐现象用来作为开始尝试风格分析的出发点。当然，在为了学习常规时期的风格而做练习时，的确并没有真正讲出这个时期作的任何音乐风格，因为每一个作曲家都是背离这个规范而树立自己的独特的风格。正象统计出来的“一般人”并不真正存在一样，常规手法时期的规范音乐现象，如果加以综合就产生一种不存在的风格。但是这种不存在的风格在

^① 带有数字低音和声标记的低声部。——译者注

描述和分析音乐时是很有用的。并且,正象前面所讲的,学习音乐理论(除去视唱和其它读谱和表演技术以外)的主要目的是分析音乐风格和把从这种分析中获得的知识用在一种音乐学科——表演、作曲或音乐学中。学生做到这一点,就需要有在开始学习音乐理论中自然学到的知识。但他正象需要音乐表演所必须的知识 and 理解能力一样,还需要从学习音乐史和文献中得到概念和音乐用语。所有这些都在意味深长的风格分析中起一定的作用。

分析的性质

在开头,我们说“什么不是分析”要比说“什么是分析”容易得多。我们可以拿例2中的普通的例子来研究一下,说明什么不是分析。和弦型表现为形成根音为C的大小七和弦、一个F大调三和弦、一个根音为G的大小七和弦、一个A小调三和弦,一个根音为D的大小七和弦、一个G大调三和弦的进行。关于这个和声进行,我们说了很多,但这是分析吗?不是。这只不过是观察。因为我们没有指出音响之间的任何关系,我们没有指出音乐在时间上怎样从一个瞬间进入到另一个瞬间,我们没有谈大一些的时间单位(它怎样有助于下面的进行),我们也没有讲这位作曲家的一般风格在这里的表现,也没有谈这曲子创作的历史年代。当然,象这样的简单的和声描述会使这个进行的真正的和声意义模糊不清。分析者可以从这样的观察开始,但它只是一个出发点。



例2 贝多芬《第一交响曲》引子

分析者如果注意到这个进行可以用C大调范围内和声加以描述,即: $V^7/IV-IV-V^7-VI-V^7/V-V$, 分析的方向是对头的。但只靠它本身也还是会走错路的。把这进行联系到主和弦,并把C大调的范围内的和弦的名称与标号写出来,我们已经开始一个有意味深长的观察的分析过程。但是这种描述只是分析的手段,而不是分析的最终目的。观察或描述常常冒充分析,这表现在把一首小曲或作品的一部分中的某些音响现象出现的次数列成表的研究上,表现在比找出音列所有的形式和移位更多一点的十二音的研究上,表现在唱片套或音乐会节目的解说上。在音程的方向与数量上的分析获得的材料,如果这分析的材料是精选过的话,是可以用来描述和观察(可以用电子计算机来进行)的。分析者必须永远记住:除非你用你的知识得出关于音乐风格的有意义的结论,否则你就没有抓住分析的要领。

分析者把例2中的进行用一个调内的罗马数字加以描述,这是再一次回到观察和描述的阶段。运用他的听觉的能力和他对于主-属关系的理解,他现在应该注意到:一直到这个进行的末尾,调中心始终是有意不清楚的。他必须论述贝多芬这样做的方法,并且推测出它的艺术上的理由。这就要求研究整个总谱,打开观察的大门,不仅观察和声因素,而且还有其它现象:节奏结构、配器、织体、动机的关系等等。它的最终目的,是得出关于贝多芬的风格和第一交响曲的风格的结论,这将有助于演出、听赏这部作品或向别人解释它的意义和优美之处。要这样做,他就需要许多关于当时作曲时代的音乐风格和贝多芬对有关这些风格的背景材料的知识。

例3是另一个著名的乐句。基本和声可以假设性地摘要描述为:第一小节的a小调三和弦,第二小节低音为F的增六和弦,结束在第三小节的根音为E的大小七和弦上。可以在明显的a小调的范围内,用罗马数字标出。但是正象前面的例子那样可能使人



例3 瓦格纳《特里斯坦与伊索尔达》前奏曲

误入歧途,这里这样的分析可能根本就是错的。但是,分析者可以从这种假设入手,如果他断定这个乐句是以 a 小调的半终止结束的话,他是不会误入迷途的。除了和声的分析以外,他可能注意到:所有的倚音都是半解决,在低音部有一个明显的下行半音的动机,在第二小节用扩展来加强,由大管奏出 F 音进入,这个乐句包含有十二个半音音阶中的八个音,其中抽掉的四个音(降 D-C, G-升 F)也形成半音的动机,双簧管奏出转位的半音动机。

你还可以做得更好:指出半音的倚音的屡次出现,特别是低音部的最长的一个(第二小节),是这部作品在旋律、和声、节奏结构中的一个很有意思的萌芽因素。当把整个乐曲研究了以后,显然可以看出,在第二小节的最后的第八音上暂时出现的“法兰西六度”^①,没有这个小节头五拍的声音那样重要。整个这一小节的大部分的音响,当然是原位的、“拼错”^②的半减七和弦(E[#]、G[#]、B、D[#]),这个和弦由于它在形成整个前奏曲中的重要作用,往往称为“特里斯坦和弦”^③。它出现在这首前奏曲的高潮的地方(第 83 小节),并且在结束的部分又重新出现。因此,这个半减七和弦在这个小节中所起的重要结构作用显然要比增六度大。(现在已经看得很清楚了,即:起初的和声描述,说成是低音为 F 的增六和弦,根本是错误的。)把这些东西同音乐展开的形式联系起来,同整个

① 增三四和弦的别名。——译者注

② 乐谱上的低音是还原 F 而不是升 E。——译者注

③ 该和弦为瓦格纳用来刻画歌剧主人公特里斯坦的,故名。——译者注

歌剧的某些方面联系起来,同瓦格纳的其它作品联系起来,同时代的音乐风格联系起来,就会使分析者走上对歌剧《特里斯坦与伊索尔达》的前奏曲的音乐风格进行有益的观察的道路。

有时,分析者虽然希望做好,但是可能发现自己以错误的前提作为分析的根据。这可能是由于错误地应用某种一定的体系,象用十二音来分析一部不是以这个体系为基础的作品。一个人落入这样的圈套,可能是由于好心地想试试归纳推理或归纳法。例如,分析者可能推理,由于一部二十世纪的作品称做“奏鸣曲”,它一定在某种程度上是以十八、十九世纪常用的单乐章形式为基础的。这可能对,也可能错。如果是对的,那分析者是得到了正确的线索。但是如果他主张按这条线推理的作品同呈示部、展开部、再现部的曲式没有关系,那他的分析是毫无意义的。归纳法是分析的基本手段之一,但是分析者必须有把握选择正确的原则或概念,而不是为了使他的分析适应一定的体系而歪曲一个作品的意义或结构。

归纳法在分析十二音的音乐中是不可缺的,至少在纯描述水平是如此。但是分析者必须慎重,因为非常容易找了一些序列关系,而这些关系作曲者本人甚至连下意识都没有想到。这是由于分析者纯粹用音高而不是用线条来思考。试图使巴赫的赋格曲适应教科书的曲式也可能是一种无价值的练习,因为他的许多赋格曲都不是这种样式的,而应当是象演奏或听赏的那样的。正象我们在本书第三、四两章所探讨的那样,在一部作品的一段时间的节奏流动之内,真正的音乐形式是不断波动、变化、发展的,象二部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式这样的预先想好的曲式型,虽然可以用做标签,但它们是一些框框,常常不完全符合实际的乐曲。

现代音乐的分析

分析过去相当古的音乐要比分析很近的现代音乐容易得多。

虽然如此,但是某些传统的概念和方法是能够应用于现代音乐的。许多现代作曲家是采用传统的手法和古典的曲式的。判断这些概念是什么和这些概念是怎样用来确立一个作曲家的独特风格和革新面貌是很有用的。

例如,巴尔托克的《第六弦乐四重奏曲》的第一乐章有确实根据分析为奏鸣曲式。通过归纳法,我们可以发现在这部作品里确实有古典曲式的所有基本特征,当然,这些特征是通过巴尔托克的独特风格创造成具有二十世纪的特色。例4中所示的两个主题,包含有这个奏鸣曲式的第一、第二音组的基本动机,并且它们的调性是:前者为D,后者为F,二者形成对比。



例 4

但是,如果分析者满足于他判断这个乐章的所有特征,说明它是奏鸣曲式,那他就会错过了分析的要领。能够辨别它是奏鸣曲式是肤浅地有助于(譬如说)他准备演出这部作品时对于象再现部和尾声这样一些重点的解释处理。但是,这个乐章的动机结构是怎样的?它的对位、和声、节奏风格、调性关系、织体、独特的弦乐色彩、常用的音程、旋律的风格、这个乐章和它的引子对整部作品的关系,它同匈牙利民间音乐的联系,它在巴尔托克的全部创作中的地位,它同其它二十世纪中叶的风格的关系——所有这些情况是怎样的呢?最后,最重要的是:所有这些因素是怎样使它成为一首独具一格的美妙的乐曲的呢?这些都是关系到风格分析的首要问