

22.110
7047
196

音乐作品 分析

斯克列勃科夫著

顾连理 吴佩华 汪啟璋译

上海文艺出版社

1962

音乐作品分析

〔苏〕斯克列勃科夫著

顾连理 吴佩华 汪启璋译

上海文艺出版社

1 9 6 2

С. С. Скребков
Анализ Музыкальных Произведений

本书根据 Музгиз 1958 年版本译出

音乐作品分析

原著者 (苏) 斯克列勃科夫

翻译者 顾连理 吴佩华 汪启璋

*

上海文艺出版社

上海永嘉路25弄8号

上海市书刊出版业营业许可证出094号

上海新华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行

*

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 13 字数: 251,000 乐谱: 66 面

1962 年3月第1版

1962 年3月第1次印刷 印数: 1—1,000 册

统一书号: 8078·1932

定价: (十四) 2.15 元

內 容 提 要

本书包括緒論一篇和正文十二章,由簡而繁地闡述了作品分析中的基本規律和近三百年来在民間与专业音乐中形成的一些主要曲式,除詳細論述各种曲式的理論外,还举例分析了一些乐曲中的內容和表現手法之間的关系。

本书可供我国音乐院校教学参考之用。

原 序

本书供演奏(唱)系学生学习作品分析之用,学习期限为一年。

作品分析是演奏(唱)家所受的一般音乐理论教育中的最后一门课程。因此,在学习这门课程时,学生必须已经学过基本乐理与和声学这两门课程。要学好作品分析这门课,学生还必须事先熟悉一定数量的乐曲;学生不仅可以在音乐名作课上获得这一方面的知识,还应该通过主科学习而获得,同时还应该通过听音乐会、听歌剧、收听无线电和读谱(特别是在乐器上视奏)来独立地熟悉音乐。学生之所以必须事先对著名乐曲有所理解,乃是因为音乐分析在一定的程度上就是把所分析的作品与学生已经知道的民间与专业音乐作品中的典型的例子加以比较。

在分析乐曲时,学生必须具有受过训练的音乐听觉和音乐记忆力,对作品的美妙和独特之处他也必须是很敏感的;换言之,他必须具有人们称之为“乐感”的一切条件,而我们大家都知道,乐感是在与活的音乐的实际接触中——通过有意识地倾听乐曲和演奏乐曲——发展起来的。必须指出:作品分析课的主要任务之一就是帮助学生发展他的音乐鉴赏力和一般的“乐感”。

作品分析这一门课程应该扩展学生在音乐的基本规律方面的知识,应该训练学生,使他们具备分析乐曲的最基本的能力,亦即判别乐曲的艺术特性的能力。一个演奏家或演唱家如果要在练习和表演某一

作品時對它作出深刻、透徹而富於創造性的解釋，他就必須具備這種能力。

分析樂曲必須從對音樂的深切感受開始，換言之，應該先把樂曲聽一遍（聽的時候手里拿着樂譜），最好能親自在鋼琴上把它彈奏一遍；一定要把樂曲聽熟，聽到可以想像出整首作品從頭至尾的大致音響時為止。只有在做到這一步之後才可以着手分析。

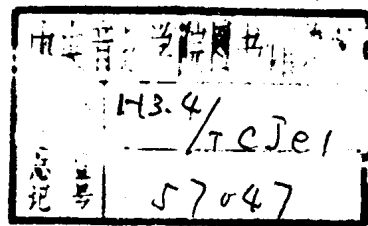
在分析的過程中，必須努力去理解並說出樂曲的形象內容（這一首樂曲表達些“什麼”？），還必須能回答這一問題：這內容是通過哪些手法來表達的（這內容是“怎樣”表達出來的？）。

顯然，為了要做到這樣的分析，就必須了解曲式的一些基本規律、音樂的一些典型的表現手法，還必須做音樂分析的練習。

因此，在本書中不僅闡述理論並提出做習題用的材料，而且在某几章里還舉例分析了一些樂曲，在分析時並說明樂曲內容與作曲者在該樂曲中採用的主要表現手法之間的關係。例如，格里格的浪漫曲《我愛你》（參看第 62 頁）、斯克里亞賓的《D 大調前奏曲》，作品 11 號（參看第 66 頁）等樂曲的分析就是這樣的。

分析的結論應該總是非常明確的，可以用書面或口述的方式把它闡述清楚，成為一篇關於該樂曲的簡短報告。

本書包含一篇緒論和十二章正文。緒論闡述分析作品時的一些基本規則。在十二章正文中，有十一章專門討論近三百年來在民間與專業音樂中形成的那些主要的、典型的曲式；每一章結束處都附有一張供分析用的樂曲表。各章排列的次序基本上是以作品分析課的教學傳統為根據的，即從比較簡單的曲式到比較複雜的曲式，因此在實際教學中也可以按照這樣的順序來進行工作。



目 次

原序 ····· III

緒論 ····· 1

第一部分 曲 式

第一章 乐段 ····· 57

第二章 单二部曲式 ····· 84

第三章 单三部曲式 ····· 115

第四章 复三部曲式 ····· 140

第五章 迴旋曲式 ····· 153

第六章 奏鳴曲式 ····· 173

第七章 复調曲式 ····· 234

第八章 变奏曲式 ····· 285

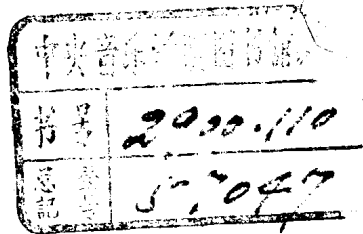
第九章 套曲形式 ····· 304

第二部分 声乐曲式

第十章 声乐曲的特点 ····· 325

第十一章 特殊的声乐曲式 ····· 342

第十二章 歌剧形式 ····· 366



緒 論

音乐作品分析的原理

§ 1. 音乐作品的一般特性

每一篇具有高度艺术水平的乐曲总是以深刻的內容見称。它表现出人們的鮮明的感情和思想意識上的美，还表现出丰富的栩栩如生的印象。

为了要在乐曲中体现这种內容，作曲家就要采用一种鮮明的、富有表現力的艺术形式，这形式應該具有独特的与众不同的特征。

音乐作品的艺术形式虽然是由大量各各不同的表現手法組合而成的，但它同时却具有內在的完整性和統一性——曲式中的每一个要素都在不同的程度上表达了乐曲的基本的艺术思想。因此，一个音乐表演家是无权任意处理一篇乐曲的，在演出的时候，他應該主要服从乐曲中所表現的那个客观存在的音乐內容。乐曲中的这些客观的材料非但不会束縛表演者在艺术性地处理該乐曲和建立自己的独特的表演构思时的創造的主动性，相反的，它們反而能促进这种主动性。

为了要有意識地判断一篇乐曲的內容和形式，换言之，为了要分析一篇乐曲，就必须通曉其音乐的基本特性和它的主要的表現手法。

音乐的最重要的典型特性之一是它的時間特性。音乐是時間的艺

术，它是一个动的发展着的过程，我們不能中止这一过程，也不能叫它倒过来进行，否則就会有損于它的内容。因此，乐思的发展、乐思的进行在音乐中具有非常重大的意义。

在乐曲中，我們特別重視音乐的旋律性，因为正是在特別深邃而美妙的似歌的旋律中才能体现出生动的发展着的艺术内容——用音乐来表达的人类的典型的内心活动。

音乐的表现手法是非常多样化的。我們可以在其中找出两大类原则上互不相同的手法：

一、基本的、部分的表现手法（节奏、节拍、調式等等），这种手法是学生在基本乐理課与和声課上熟悉了的。

二、整体的表现手法——包括音乐主题、主题发展和所謂曲式。

我們必須特別指出，这里的“曲式”的概念是狭义的，这里的“曲式”是指乐曲的典型結構，它是音乐的主要的整体的表现手法之一。

作品分析課的任务就是研究整体的表现手法，因此我們不再詳細討論各种基本的手法，而只是把这些基本的手法作一个概括的論述，着重指出它們相互之間的关系。

§ 2. 基本的表现手法

基本的表现手法有：

1. 旋律的音高綫(旋律綫)；
2. 音与和音的調式-和声关系(和声)；
3. 节奏；
4. 节拍；
5. 速度；
6. 音区；

7. 音强(力度);
8. 奏法;
9. 音色(配器);
10. 織体写法(結構)。

所有这些表现手法在乐曲中都有着相互的关系(綜合的关系),而音乐之所以能为听众理解,就是由于所有的表现手法在听众的音乐感觉上起了一种协同的作用之故。

各种表现手法的相互关系在旋律中得到特别充分和多样的表现。

所谓旋律,就是在一个声部中陈述的乐思,它是一个生动的、有内容的、富有艺术性的“有机体”,上面列举的各种表现手法都包含在这个有机体中,成为一个不可分割的统一体。

音高綫、音的調式-和声关系、节奏、节拍、速度等概念,都只不过是进行生动的旋律中的一些要素,而旋律作为一个整体是不可能没有这些要素的。在旋律中总是有一些音高相同或不同的音,这些音具有相同或不同的时值、相同或不同的調式-和声功能等等。

由几行旋律結合(或由一行旋律与几个伴奏声部結合)而成的多声部的乐曲也这样构成一个生动的富有艺术性的“有机体”,在这个有机体中,每一个声部都有它自己的作用,而这作用又决定于各該声部的旋律綫、节奏、音区与音强等。

1. 旋律的音高綫是由音程(采取級进或跳进的形式)和这些音程进行的方向(向上、向下、或在同一高度上进行)构成的;音高綫构成旋律的上升和下降、旋律的波浪式、直綫式和锯齿式的进行,描画出旋律的局部的高潮和主要高潮。旋律的主要高潮,不論是在一个主题之内,还是在整个作品的范畴内,都具有特别重要的意义。它能給整个旋律以統一性和組織性。

例如,肖邦的《E 大调练习曲》的开始的主题:



在这个似歌的抒情的旋律中,从最初几个音开始就可以清楚地感觉到向主要的高潮音 $\sharp c$ 集中的倾向,在这个音之后旋律就慢慢地下降。这里的旋律看上去仿佛是由一些短小的曲调组成的,但是,一个统一的高潮,以及高潮前后的逐步逼近和离开,把这些曲调連結成一个完整的、统一的、气息非常宽广的旋律线(旋律的“波浪”)。

2. 调式-和声手法在旋律的构成中也起着非常重要的作用。例如,在上面引自肖邦练习曲的例子中,主要高潮落在大调 VI 级的不稳定音上。如果这里不采用 $\sharp c$ 而采用另一个音,譬如说采用 c (小调 VI 级)或任何一个稳定音,那么旋律的明朗的抒情性质显然就会丧失掉。

一般讲来,旋律中几个突出的支持音的调式-和声意义不仅对旋律的性质、而且对它的结构也有极大的影响。举例来说,在上面所引的肖邦练习曲的主题中,旋律的结束在很大程度上决定于旋律末尾的在主

音上的完全終止。

3. 节奏(音的按照时值的組織)在构成旋律时所起的作用首先是使那些旋律性歌調(整行旋律就是由这些歌調組成的)具有主题的特征。

例如,在上面所引的肖邦练习曲的主题中,正是由于节奏的缘故,上面的一行旋律就比其他声部突出,成为一行主要的旋律。这行旋律中的一些歌調所特有的节奏时值上的多样性使它与其他一些节奏单调的声部显然不同。

4. 节拍(小节中的弱拍和强拍的組織)之所以是重要的表现手法之一,其原因主要是:小节的强拍能使旋律中的某些音突出而处于主导的、支持音的地位;而弱拍则使某些音具有从属的意义。只有通过特殊的手法(例如用偶然的重音或切分音)才能使弱拍上的音变成占优势的音。

节拍的影响不仅及于旋律中几个个别的音,而且还及于成組的音——在这种情况下我們就要讲到弱小节和强小节,換句話說,某一个小节中的强拍可能比另一小节中的强拍更强一些。作曲家为了要說明两个单小节中何者較强,何者較弱,往往用复小节的方式来記譜。在上面所引的肖邦练习曲中就有这种用复小节記譜的例子——这里的一个单小节实际上是2/8长(在慢速度时,小节中央的結束的主音清楚地說明了这一点)。

我們来看看在肖邦这首练习曲中由于采用了上述小节写法而产生的重要的結果。这里的每一个旋律歌調都結束在一个較长的音上。这个音可能是整个歌調中最强的一个音,特别是在最后一小节中,換句話說,它可能属于較强的半小节。可是,肖邦指明这个长音應該放在較弱的半小节中,而較强的半小节中則充滿了短小的旋律音和切分音。这

样就产生一个非常独特的表情效果：旋律中所有起支持作用的长音（包括高潮音在内）都落在较弱的半小节上——这些音仿佛没有自己的节拍支柱，而是“荡漾在半空中”的，——这样就使整行旋律具备了特别自由的歌唱性，而仿佛与伴奏无关。但是只要把强拍移到长音上，旋律中的“荡漾”的效果即刻消失。

旋律綫和节拍之間的关系有时表现在下述情况中：节拍不再建立在强拍和弱拍的均匀的交替上，而服从于旋律綫的图型，这样就形成拍子的变换。我們从肖斯塔科維奇的《第七交响曲》中举一个这样变换拍子的例子：



在这里值得注意的是长的小节和长的旋律歌調之間的充分配合：在这个旋律中有着自由模进，模进中的每一个新的环节的长度都不同，因此也就产生了新的拍子。

5. 速度（演奏或演唱乐曲时的快慢）对旋律的性质有着明显的影响，因为在音乐中快速度往往是与活泼的主题联系在一起的，而慢速度是与比较宁静的主题联系在一起的。例如，在思考一首搖籃曲时，总是想到用慢速度，而进行曲就用中庸速度，活泼的舞曲和对口唱等用快速度。諸謔曲意味着快速度，奏鳴交响套曲中的抒情乐章意味着慢速。用交响乐描画暴风雨、会战、跳跃时采用快速度，而在描繪宁謐的山、自然景色时则用中庸速度或慢速度。

6. 歌喉和乐器的音区都具有这样一种表情上的特性，即：音的音区越低，它的色彩就越黯淡；而相反的，音的音区越高，它的色彩就越明朗，因此，在旋律向上进行时，它的音响的色彩整个讲来是越来越明朗，而向下进行时，则色彩越来越黯淡。

7. 音强(所谓力度)具有下述特征：声音越响，它的紧张度就越大；声音越弱，它的紧张度就越小。

我們要指出在唱歌或吹奏某些管乐器(特别是铜管乐器)时往往可以看到的在力度和音区之間的重要关系(这种关系又通过音区而表现在音强和旋律綫之間)。在唱歌时以及吹奏上述乐器时，所发的音的音区越高，则发出該音所需的力也越大；因此，总的說来，旋律綫向上进行时，不仅音色越来越明朗，而且音响也自然而然地加强，并且因而使人觉得所发的音也更加紧张了。

器乐旋律的主要发展規律在很大程度上是取之于声乐的，因此器乐旋律在向上进行时往往会給人一种“音响的紧张度略为加强”的印象，即使这旋律是在像鋼琴这样的乐器上彈出的(而在鋼琴上彈出一个高音区的音，是并不需要演奏者增加力气的)，也会給人这样的印象。因此，作曲家通常使旋律中的高潮在音响方面具有一定的紧张度，上升至高潮时，紧张度加强，在从高潮下降时，紧张度减弱。

8. 奏法是指发出声音的各种手法，这些手法与演奏的风格有关。

总的讲来，奏法包含三种主要的手法：連奏、非連奏、断奏。此外还有一些手法是某些乐器所特有的(例如弓弦乐器上的跳弓，小号上的滚舌等等)。

这几种主要奏法各有各的特点，其中連奏用在歌唱性旋律的和流暢、連貫的进行中；断奏則相反地用在断續的、有时是尖銳的音响中；非連奏則介乎連奏与断奏之間。

9. 音色就是音的色彩，它主要决定于組成这些音的上方泛音。音色有两种主要的类别：(1)人声的音色(声乐音色)；(2)乐器的音色(器乐音色)。

和器乐音色比起来，声乐音色具有一定的艺术上的优点。声乐音色的主要的艺术上的优点在于：每一个歌唱者的音色都可以有最大程度的独特性。虽然人的声音也可以分成女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音等几类(其中每一类又可区分为几种类别，如花腔女高音、抒情女高音、戏剧女高音等)，可是，每一个卓越的歌唱家的音色都有着非常独特的、具有鲜明个性的特点。

乐器的音色，特别是几种主要的弓弦乐器和管乐器(小提琴、大提琴、双簧管、单簧管、法国号、小号等)的音色也是在很大程度上决定于演奏者的技艺的(举例来说，我们能很好地区别出各个著名小提琴家的小提琴的特有的音色)，可是，器乐演奏家的音色独特性是永远不会像歌唱家那样鲜明的。

我们还要指出：声乐的音色，特别是民间演唱者的音色，都带有民族的特征。例如，俄罗斯乡村里的人唱歌时的音色和乌克兰乡村或格鲁吉亚乡村里的就不同。声乐音色的这些民族性的差异在很大程度上决定于语言的差异，因为歌唱是与说话不可分割地联系在一起的。

演唱和演奏的特点对旋律是有影响的。我们能区别出为演唱用的和为某种乐器用的旋律。这些区别有时很难觉察到，可是如果区别充分显露时，还是可以很清楚地觉察出来的。这些区别不仅是纯粹表现在旋律的音色方面，它们也表现在所有的表现手法中：在旋律线中、在调式-和声结构中、在节拍节奏中、在速度中、在音区的运用中、在音的力度中。

从旋律线方面来说，我们是按照下述特征来辨别器乐旋律和声乐

旋律的：器乐旋律的音域可以超过歌喉可能唱出的音域（超过两个八度），可以有歌喉难以唱准的宽音程的跳进（例如大于十度的跳进）。

从调式-和声结构方面来说，器乐旋律不同于声乐旋律的地方是：它可以大量采用半音、变化音和快速的转调，而这些都是歌喉难以唱出的。

复杂的节奏和最快的速度，特别是在旋律线的发展比较复杂时（华彩乐句、音型、跳进等等），也能很独特地把器乐旋律和声乐旋律区别开来。

在乐音的两端的音区（大字一组和小字四组）中的旋律进行是人声所唱不出来的，这种进行具有器乐的特性。

某些乐器（特别是铜管乐器）可能发出人声所不能唱出的最强的音。

我们举一个具有上述各种器乐特征的旋律为例：肖邦的夜曲，作品15之2：

Larghetto

3 *pp f* *sempre dimin.*

6



可是，以上所述有关器乐旋律的一切，并不能抹杀声乐旋律所具有的重要的艺术上的优点：声乐旋律是流畅和优美的。具有高度艺术水平的声乐旋律，特别是民歌中的声乐旋律，通常都是和人声——最富有表情的一种乐器——的特性紧密地相适应的。

§ 3. 织体写法、多声部结构

织体写法作为一种表现手法是非常复杂而多样化的，因此我们用一节的篇幅来专门研究它的特点。

织体写法是乐曲中陈述音的组织的具体方式。

乐曲的音的组织是由声部（声乐的或器乐的声部，或二者俱有）构成的。因此织体写法首先有单声部和多声部的区别。

单声部的织体写法是民间音乐中的独唱歌曲，合唱曲中的独唱的领唱部分，歌剧、交响乐及室内乐中的独唱和独奏的插部等所特有的（例如：里姆斯基-科萨科夫的《沙皇的未婚妻》第一幕中留巴莎之歌和瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》第三幕的序奏中英国管独奏的旋律）。

单声部的织体写法也是在合唱队或乐队中用齐唱或齐奏的方式来演奏（唱）一个旋律时所特有的（例如：柴科夫斯基的交响曲《曼弗来德》的开始部分，其中有三支巴松管和一支低音单簧管的齐奏）。

在演奏（唱）一行旋律时的所谓八度重复也属于单声部织体写法的