

H3.4/TCJe26  
Bk 157163



人民音乐出版社

# 论曲式与 音乐作品分析

# 论曲式与音乐作品分析

人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社

责任编辑 吴 朋

**论曲式与音乐作品分析**

人民音乐出版社编辑部编

\*

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经销

北京新魏印刷厂印刷

850毫米×1168毫米 32开 220千文字 9.75印张  
1993年12月北京第1版 1993年12月北京第1次印刷  
印数: 0,001—2,225册

ISBN 7-103-01127-3/J·1128 定价: 8.30元

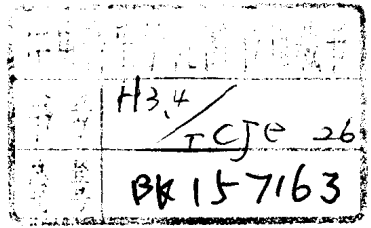
## 出版说明

为了配合音乐院校“曲式与作品分析”课的教学改革，以及进一步探讨有关曲式的各方面问题，我们选编了这本论文集。其中，已经发表过的文章均注明了首次见刊的出处，并做了适当的修改。

编者

## 目 录

探求更有机和完整的作品分析教学体系·····	杨儒怀 ( 1 )
曲式教学之我见·····	李吉提 ( 30 )
——结构力问题专论	
关于奏鸣曲式形成问题的初步探讨·····	许勇三 ( 45 )
对几个音乐句法概念内涵的再思考·····	谷成志 ( 81 )
论边缘曲式·····	杨儒怀 ( 96 )
20世纪音乐结构的一般特征·····	李吉提 ( 136 )
音乐深层结构的简化还原分析·····	周勤如 ( 177 )
——申克分析法评介	
点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响·····	刘 健 ( 197 )
论《义勇军进行曲》的数列结构·····	童忠良 ( 211 )
贝多芬钢琴奏鸣曲作品57(“热情”)分析·····	姚锦新 ( 226 )
论印象结构·····	陈国权 ( 246 )
——德彪西的曲式思维及其结构形态	
论《广岛殉难者的悼歌》的音乐思维和结构特色·····	朱 建 ( 270 )
附录 论文索引·····	( 287 )
译文索引·····	( 304 )



## 探求更有机和完整的作品 分析教学体系

杨儒怀

对音乐进行研究的人无论抱有何种目的，都需要对音乐作品是怎样结构起来的这个问题，有一定的知识和分析锻炼。至于对一个从事专业创作的人来说，作品分析尤为重要，应该成为他的创作专业基本技能的基础。对优秀作品进行有系统的深入分析，不仅可以给他提供某一时代某一作家的音乐风格或美学倾向的知识，并使他得以深入感受，从而为发展他自己特有的音乐风格、美学趣味明确方向。增加信心或受到鼓舞；不仅可以从音乐形式与内容生动的结合中，体验各种技术理论——和声学、对位法、曲式学和配器等——活生生的实践与扩展，而且可以观察学习到极为多种多样的创作技能以及音乐材料的处理手段，从而为发展他自己所特有的表现方法提供参考和借鉴。在音乐创作中，任何一种新科学派、新方向的发展和生长，如需要使它经得起历史的考验，能够发挥出深远的影响的话，它就不可能是“无源之水”，“无土之木”。这是从音乐发展的历史上得到无数次证明了的论断。

建国以后，旨在完成上述任务的作品分析的教学与曲式学结合起来，在我们的音乐学院里已经进行三四十年了。然而在理

论体系和内容上没有什么进展和变化，国外的一些科研成果也没有及时地纳入教学中来；同时由老一辈理论家所奠定下来的有关曲式学说的一些局限性仍然保留，继续存在；至于国内新的科研和理论探讨，当然也就更加缺乏了。这样就使更好地完成作品分析的任务受到了很大限制。

我们所能看到的曲式学教科书或理论书籍，大部分都是以讲授曲式结构为中心，直接开始于曲式类型的讲述，并不考虑创作的实际程序与步骤；对各曲式类型进行了各式各样的分类法。比如，歌曲曲式与器乐曲式之分，小型曲式与大型曲式之分，简单曲式与复杂曲式之分以及声乐曲式与舞曲曲式之分等等。几乎所有的曲式理论都把各种不同的曲式结构看作是毫无关系的个别独立现象，彼此之间没有什么内在联系，当然也就“自成一体”，“独立自在”了。至于从近现代的创作实际中，从各民族音乐的发展中总结出一些新的曲式结构类型来就更加少见，似乎认为曲式结构类型的发展已经穷极，不可能再出现或总结出新的发展。此外一些曲式结构中的概念已经陈腐，不合时宜，不能解释更广泛的音乐现象，有的根本就是错误的。这里也有一些重要的创作现象需要新的概括，纳入到新的系统化分类中来。

客观的现实——包括创作实践的需要与技术理论科研的发展——迫使我们必须探求一种更为有机、完整，并且能与创作实践关联起来的有关作品分析教学的体系。

那么什么是创作实际？能不能从这种极为复杂的精神活动中概括出创作实际的一般的、大致的程序、做法和特点？让我们考虑这种创作实际，提出值得注意，并要求我们进行探讨的一些论点。

作曲家往往开始于某一乐想、核心音调或动机，逐渐形成较大的完整主题或主题片段。一个完整的主题往往也就是乐曲的全

部。在很多情况下由一些主题和其他非主题部分形成乐曲的局部，进而由许多局部形成整体曲式。在这样的形成过程中包括从简单的初次呈示到更为复杂的过程发展，以及由个别因素的展示到复杂的各种因素的综合发展。局部或整体形成后，反过来再修改原始的乐想或动机的做法几乎是不可能的。因此，在作曲家头脑中所形成的原始核心音调、动机或主题片段成型的各个方面——节奏、节拍、调式调性以及音高旋律线等——就具有极为重要的决定后来如何发展的作用。

在乐曲成型之前，作曲家往往构想了整体曲式的结构。在许多情况下作曲家也实现了这种构想，但中途修改以至改变原始构想也是时常发生的。在前者的情况下，整个曲式结构的设计在作曲家的创作过程中，与创作灵感和内容的表达是结合得较密切的，对它的意识是清楚的。但使我们特别感到兴趣的，也是特别值得注意的是：有时原始创作结构的构想，不管是肯定的或意向所求的，在创作过程中，出自于对内容的表达，受到作家洋溢的情感、奔放铺开来的乐思发展的排挤，降到了次要的地位，形成了潜在的意识。音乐的发展在作曲家的创造思维活动中，只接受一般音乐整体的逻辑感受的支配，使音乐只能在一般的曲式功能逻辑的河床中宣泻着。在这种情况下原始的意图与客观的结果就十分不同。正是由于此，所得到的曲式结构结果非常吸引人，异常可贵。因而音乐创作领域中各个方面向前发展，藉此产生的可能性就极大。许多音乐理论家对此给以极大注意，并由此得出新的结论，总结出新的规律。音乐发展的各个历史阶段，以及每个作曲家的创作发展都无数次地证实了这种实践的必然性。世间还没有哪个人能事先钻到作曲家的脑海中观察这种过程，但无数音乐作品的实际都说明了作曲家对待已往音乐技术领域各种



理论的现实态度正是这样。

作曲家在结构起他的作品曲式之前，必须要解决三个比起曲式结构更为重要的问题：(1)运用什么样的音乐基本表情手段，或哪些音乐基本表情手段的相互结合能充分表达他原始乐想的内容；(2)运用什么样的发展音乐的基本方法，使他的乐思得以在时间上成长起来成为主题或成为主题的一部分(在这方面非主题的部分也同样需要纳入这样的思考中来)；(3)目前音乐的发展要达到怎样的一种陈述结构形式，换句话说，作曲家的乐思发展作为一种音乐语言，要在什么样的语言陈述的结构形式中落实下来。

这三个步骤常常结合起来一齐进行，但作为创作的重要三方面，确实存在，也确可以区分开来。我们只要提一下这种情况就可以：即，作曲家时常在为他的主题确定好了一种音乐语言陈述结构——比如，由前后两乐句所形成的乐段结构——后，可以屡次修改两乐句中的旋律进行调式色彩等，以便更好地适应他的乐思的表达，使之更有吸引力。

一般的曲式学或作品分析理论书籍，都不把音乐的基本的表现手段当做主要内容在专门章节中加以讲授；有的根本不讲；有的只放在绪论中提一下它们的一般的作用。一般认为音乐基本表现手段是属于基本乐理范畴中的知识问题。然而我们都知道一个感人的乐思、动机或主题的艺术性、技术性和形象性正是通过音乐的基本表现手段的综合，协调一致的作用来决定的，而不是其他，更不是曲式结构。音乐的基本表现手段不应该只作为一般概念或知识来看待，应该成为曲式学或作品分析专业知识和技术的重要内容加以更深入地研究讲授。对作品进行分析不能只要求学生进行曲式结构、调式调性的分析判断，应该从分析的最初阶段起，

逐渐培养全面深入地灵活运用各种音乐的基本表现手段的综合协调关系，来分析完整的乐思、动机和旋律的能力。

一般人都认为发展音乐的手段千变万化，不可能进行统一的系统化和条理化。但确实也存在一般共同的发展音乐的基本手法，通用于各个时代、风格 and 个人的创作中。在这方面存在着一种过分简单的论断，妨碍对它们的深入探讨：认为除了对原始第一次音乐材料的陈述进行再反复的手法外，其余的都可以叫原始材料的变化陈述或变奏陈述，不需要其他分门别类的分析，因而不必设置专门章节集中讲授，只要在分析作品的曲式结构时顺便提及便是了。这种不加区别、比较和分门别类的做法，妨碍对各种不同的发展手法的艺术效果本质的了解；妨碍对它们在不同部位，不同时间之内不同应用情况的了解；在作品分析中也不可能理解使用它们时的层次性和选择性。

传统的曲式学和作品分析教科书最大的缺点或不足处之一，就是对音乐语言陈述结构的理论所表现出来的贫乏化和僵硬化。正像文学家通过多种多样形式的文学——文字语言来表达他的思想感情那样，作曲家是通过音乐音响所构成的音乐语言来表达他的思想感情的。二者的语言本质虽不相同，但就其多种多样的表达形式来说应该是相同的。导致对音乐语言陈述结构理论的贫乏和僵化是由赋予“乐段”以错误的概念而引起的，这是问题的核心。问题发生在概念上的矛盾。通常在讲解乐段的定义时，是从乐段的内部组织结构出发的，同时又赋予它以曲式意义——一部曲式或曲式的某一完整或相对完整的部分。显然并不是所有一部曲式或曲式的某一完整部分都具有与乐段同样的内部组织结构，于是又产生了各种各样的具有内部不同结构组织的乐段：“三个乐句的乐段”、“四个或多个乐句的乐段”、“不分乐句的乐段”、

“一个乐句的乐段”以及“自由乐段”等等。然而包括两个乐段在内的复乐段又不可能称之为二部曲式。结果乐段只好成为“一段音乐”的含义了！

摆脱困境的唯一方法就是从概念上把“乐段”与“一部曲式”区分开来。曲式的概念是音乐在发展中，由曲式功能运动进行具体的结构成型化的结果，而不是音乐语言陈述结构本身。这样就开辟了把任何一音乐语言陈述结构形式与从历史上早已定型而至今仍为最常见到的乐段形式加以比较的广泛可能性，从而区别开内部结构组织不同于乐段的其他众多的各式各样的音乐陈述结构形式。它们也同样使用在各种体裁中，并运用于各种音乐内容情感的表达；而乐段只不过是多种多样的音乐语言陈述结构中之一种，那怕是最为常见的、主要的一种。我们可以简单地罗列一些，可以把繁多的音乐语言陈述结构分成两大范畴：即，(1)基础结构，其中包括各种类形的乐段（不是上面提到的分类法），乐段的扩展以及组成乐段的几个级别的下属结构——乐句、乐节和乐汇。这些基础结构都可以独立存在，单独表现某种乐思，也可以按上下隶属关系组合起来——由乐段组成复乐段，由乐句组成乐段，由乐节组成乐句以及由乐汇组成乐节；也可以以一种群体方式——乐段群、乐句群、乐节群和乐汇群——陈述乐思。(2)衍生结构，由基础结构多种多样的联合可以形成许多衍生结构。例如，它们可以表现锁链式形式，其中各组成结构进行节节减缩截截；也可以像诗句那样，像模进环节那样并列排开；也可以表现为大小结构的任意组合等等。此外，各种衍生结构也可以自由联合形成大型结构的组合等等。

音乐语言的陈述结构与音乐作品的曲式结构是一首乐曲相互关联的两个重要结构方面，不能把它们等同起来，这是从两个

不同的结构方面来分析作品的结果。例如，两个乐段结构在不同结合形态中可以是一部曲式或曲式的一个单独部分，也可以形成二部曲式。反过来，一部曲式或曲式的一个组成部分，并不永远是乐段结构。例如，有名的舒曼作品十五号之七的《梦幻曲》，从音乐语言陈述结构的角度来看，这是由六个乐句（不计算乐句的下属组成结构）所组成。前两乐句和后两乐句都组成乐段，而中间的两个乐句，没有组成乐段的关系，为带来某些模进关系的两个独立乐句。从音乐作品的曲式结构来分析，它是由曲式功能运动而形成的（带再现的）三部曲式。

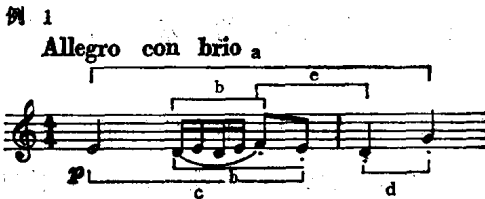
与此有关的是对“动机”的概念与理论也需要进行澄清。不论是由字面上来理解或从其在乐曲中的表现来看，“动机”都不应该是音乐语言结构的最小结构单位的概念，而是由描绘具有某种特殊重要性格或表情意义的一种音乐语言陈述结构而产生的概念。虽然它通常总是采取较小的音乐语言陈述结构的外形，但并不是在音乐中或主题中所有的较小型的音乐语言陈述结构都具有“动机”的功能。

此外，音型模式化的动机并不在任何乐曲或主题中都存在。在许多缓慢的歌唱性、流动性，不断向前延伸发展的旋律——主题中，乐思陈述并不采取以凝聚定型化的动机为基础进行发展。这时音型模式化动机的统一发展的作用被弥漫在整个旋律——主题中具有统一的节奏型、音程进行、运动方向、方式和方法等因素所代替。这些因素的综合形成了一种规范整个旋律——主题发展，决定其情感内容的基础音调。旋律——主题就在这种基础音调所奠定的轨道中进行，形成一个有内在联系的、完整统一的陈述结构，动机在这里将消融在连锁式的引申发展中。动机也是一种音调，但它很容易离析裁截出来，“独立”存在和进行发

展，而基础音调则总是与其他音调或非基础音调串联起来，揉在它们中间。

凝聚定型的动机与弥漫的基础音调是表现主题——旋律的内在有机统一发展和独特的表情性格面貌的两种重要的成型手段。动机是音调定型凝聚化的结果，而基础音调则是作为动机的特殊节奏、音程进行、运动方向等因素向着主题——旋律整体范围进行散化弥漫的结果。因此，两者是具有相互转换关系的。在许多情况下表现出中介的形态来，显示出两者并存的情况。

此外，动机可以分为复杂的和简单的两种。复杂的动机本身的体积可有不同的看待法。可以认为复杂的动机是包含较少有特点的音和音调进行在内的联合结构整体，其中也可以区分出具有最为特征进行的动机的各种裁截形式出现。我们可以举贝多芬作品二号之三钢琴奏鸣曲第一乐章最初在主题中出现的复杂动机为例：



这里 a 形式是这个复杂动机的整体，在乐曲发展中常以此形式出现以表现它的主导地位和全貌。在其他裁截的形式中，b 形式是这个动机核心，是决定这个动机的严肃、机警、灵巧性格必不可缺少的因素，因而重要的发展都离不开它。d 因素常常被去掉以使 c 因素的连锁进行更加紧凑；但它是动机中最有力度弹跳的因素，因而在单独发展中出现了它向上跳动的各种音程——从三度到两个八度，第一乐章就是以它为结束的。其他两种裁截形式使用得较少，且较隐晦。

在一些曲式学或作品分析的理论著作中，对有关音乐发展的功能逻辑问题都有所阐述，这是非常必要的。我们不能设想学生只知道各种曲式类型的公式或只能分辨出、辨认出某一乐曲是基于什么曲式结构类型而创作的，而了解不到或感受不到整首乐曲在运动中的功能逻辑及其复杂的表现形式。功能运动的逻辑还直接与我们在后面将要谈到的曲式结构一体化体系有关。音乐作品的功能基础是一项十分复杂而专门的课题，需要进行专门的科学研究。但我们在进行介绍时，不能过于简单或公式化，而应该在此后对乐曲进行分析研究时，尽可能与之联系起来，至少在下列三点上应提醒注意。（1）统一功能逻辑运动的阶段是灵活的，它是随着乐曲规模的大小、复杂程度如何而有所不同，并不永远表现出三阶段：“起—开—合”形式，在复杂的情况下可以是四阶段的“起—承—转—合”形式；也可以在最简单的情况下表现为两阶段的“呼—应”形式；在更加复杂的情况下所表现出来的更多阶段，只不过是以上所述的三种形式中某一阶段或某些阶段的进一步细致的分化而已，但决不能只是一种三阶段形式。（2）功能在运动中可能发生转换、省略或形成复合功能。这种对异常的音乐发展，能从功能上觅找依据和分析。（3）功能运动贯穿在音乐发展的各个运动级别中，因而从核心（动机）、主题、曲式部分、整体曲式直到套曲曲式，形成一种多级等差的上下隶属关系。

对曲式结构各种类型的研究以及围绕这种研究进行有关创作各方面的分析，在一般曲式学和作品分析的教学中占有绝对中心优势地位，有的几乎是唯一教学研讨的内容。然而几乎所有在这方面的研究与教学中，都多少存在形而上学或绝对化的观点和方。这种有害的观点和方法集中体现在下列几点上。

（一）把曲式结构的各种类型看成是独立的、互不关联的各自

存在的现象，即使是对回旋——奏鸣曲式也认为是唯一的孤立的表现。但恰恰是回旋原则与奏鸣原则相互渗透的多种可能性，以及由此而表现出来的曲式结构的灵活多样的相互关系，是十分有力的证明之一，用以驳斥形而上学和绝对化的观点。

(二)对非典型性曲式类型在理论分析上软弱无力，随之而来或对之采取摒弃的态度。不言而喻，我们当然应该研究、教授典型的曲式结构，因为典型的曲式结构是从漫长的音乐发展中沉淀结晶下来的，它代表着最为通用的程序和做法。然而它也是从当初被认为是典型性做法与非典型性做法的“斗争”中成长出来的。音乐发展的历史证明：就在典型性曲式结构类型沉淀结晶下来的同时，另外的曲式结构非典型性做法又在发生，即使是还不十分明显。曲式结构的新发展正是从这样所谓“非典型”的创新中逐渐成熟起来，成为稳定的因素参与曲式结构的大家庭中来。没有必要担心整个教学体系会因此而被打乱，因为现时的典型曲式结构已自成体系，而所谓非典型性曲式结构的创新——如果认为有可能成熟起来的话——只会补充和丰富原有的内容，同时典型性是要依赖非典型性的存在而显示出来的，反之亦然。我们认为就现世纪转变中国内外音乐发展的情况来看，对曲式结构发展进行的新的阶段性的探索与总结是有紧迫性的，而且也是适当的，特别对漫长历史发展中的有调性音乐更是如此。

(三)由于以上两点即可能导致没用全面历史发展观点来看待曲式结构的成型，因而也不可能在发展成型的两种力量的相互制约中来理解曲式结构的本质：即(一)音乐一般美学感受和(二)历史的创新演化。古典时代中所奠定下来的一些曲式结构是有其前面文艺复兴和巴洛克时代的原型先期基础的。另一方面，文艺复兴或巴洛克时代本身的大量文献也是有它们自己独特的曲式结构基

础的。大部分教科书关于这一时代除了巴赫和他的赋格曲外，其他几乎从不加以研究。然而谁也不能认为，比如，像亨德尔、维瓦尔迪、斯卡拉蒂以及科雷利和托瑞里等人的伟大艺术成就不必再去理睬。形而上学和绝对化的观点更不利对20世纪曲式结构创新发展的研究。在19世纪中所形成的曲式结构的原型先期基础，反过来，将孕育出20世纪音乐中的新发展。对20世纪音乐中的新发展，理论家研究的就更少了。

(四)如今对曲式结构分类的老方法和老根据已毫无意义了。例如，有歌曲曲式与器乐曲式之分，小型曲式与大型曲式之分，简单曲式与复杂曲式之分，还有集中依据若干类型的回旋曲的分类法等。我们只要举例柴科夫斯基e小调第六交响乐在Adagio Lamentoso的4/4节拍中，长大的171小节的以简单再现三部曲式为基础的末乐章，以及安那托里·德洛兹托夫(A. Drosdoff, 1883 - 1950)在ALLEGRO NON troppo的2/4节拍中，只有32小节长的以奏鸣曲式为基础所写的钢琴小曲《乌克兰民歌》，就足以说明问题了。显然我们无法用上面所提到的分类法把它们进行归属。

### 乌克兰民歌

例 2

Allegro non troppo A. 德洛兹托夫

The musical score is for a piano piece titled 'Ukrainian Folk Song' (乌克兰民歌) by A. Drosdoff. It is marked 'Allegro non troppo' and is in 2/4 time. The key signature has two sharps (D major). The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (piano) dynamic and a forte (f) dynamic. The second system concludes with a mezzo-forte (meno f) dynamic. The notation includes various rhythmic values, rests, and fingerings (e.g., 5, 2, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 2, 1 in the first system; 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 2, 3, 1, 3, 2 in the second system).



System 1: Treble clef (G major) and bass clef. Treble staff: 1 4 3, 2 2 1 2, 3. Bass staff: 2 3, 1 5, 3, 3 1, 3 1. Marking: *cresc.*

System 2: Treble clef (G major) and bass clef. Treble staff: 5 5, 2 1, 5 2, 3 2. Bass staff: 4 2 3, 1, 5 3 2 4. Markings: *f*, *rit.*, *a tempo*

System 3: Treble clef (G major) and bass clef. Treble staff: 2 1 2 3, 2, 3 1 3 2 3. Bass staff: 4, 2 3, 1, 1 3.

System 4: Treble clef (G major) and bass clef. Treble staff: 1 4 2, 1 4 3 1, 2 2 1 3, 4. Bass staff: 1 4, 3 4, 1 5, 4 2 3.

System 5: Treble clef (G major) and bass clef. Treble staff: 3 4, 3. Bass staff: 1, 1. Marking: *cresc.*

所有以上所指出来的问题都与曲式学说的体系有关。有没有这样一种能够解决以上问题的统一体系？应该不应该有？我们提出一种有机而完整的体系来回答这些问题。问题的解决必需从音