



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

普通高等学校音乐学（音乐教育）专业系列教材

音乐

（附辅学光盘）

技法综合分析教程

主编 姚恒璐

——作曲技术理论综合课程



高等教育出版社

音乐



普通高等教育“十一五”国家级规划教材

技法综合分析教程

作曲技术理论综合课程

（附辅学光盘）

主编 姚恒璐

普通高等学校音乐学（音乐教育）专业系列教材



高等教育出版社

内容提要

《音乐技法综合分析教程》为普通高等教育“十一五”国家级规划教材,属于普通高等院校音乐专业中作曲技术理论的基础必修课。它针对音乐教育、音乐表演、音乐史美论等专业的特性,采用综合分析课取代原来作曲技术理论四大件的教学,将作曲技术理论的各类课程内容融入到对具体音乐作品的分析当中。本课程以音乐作品的技法现象为依据、以作品的风格发展为线索,选取各种风格技法方面的典型作品,力求做到所接触的作品技法、风格涵盖面宽,达到拓宽其艺术视野的目的。

“音乐技法”是指构成音乐作品的各种要素及其相应的作曲技术理论,“综合分析”是指学习音乐作品时所应采用的分析观念。教材采用局部写作、以分析为主的教学方式,更加贴近于一般普修音乐的学习者认识音乐作品的接受心理和认识途径。此教材的独特之处在于“综合”二字,将以往作曲技术课程的“四大件”在音乐技法方面综合;分析方法的综合,不仅分析作品的旋律、和声、曲式,更要分析音乐作品展开的逻辑与整体结构的关系。综合分析能力的培养是建立在分学科的基础上,没有各个学科的扎实基础,就谈不到融会贯通。本书依据学习的终极目的,将教学的内容、排序重新设计,打破各个学科门类互不交融的教学模式,明确加强、舍弃的意图,明确新的教学方法的意义、施教方式以及综合分析所能够带给学生的认识能力。

图书在版编目(CIP)数据

音乐技法综合分析教程——作曲技术理论综合课程/姚恒璐主编. —北京:高等教育出版社, 2009.3

ISBN 978-7-04-025356-6

I. 音… II. 姚… III. 作曲法—高等学校—教材
IV. J614.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第193775号

策划编辑 张丽娜 责任编辑 徐静冬 封面设计 于文燕 版式设计 范晓红
责任校对 姜国萍 责任印制 毛斯路

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街4号
邮政编码 100120
总 机 010-58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 北京市联华印刷厂

开 本 850×1168 1/16
印 张 36
字 数 1 220 000

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
畅想教育 <http://www.widedu.com>

版 次 2009年3月第1版
印 次 2009年3月第1次印刷
定 价 49.00元(含光盘)

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 25356-00

前言

综合分析教程属于普通高等艺术院校音乐专业中作曲技术理论的基础必修课。它针对音乐教育、表演专业、史美论等专业的特性,以音乐技术理论课程的学习目的和实际用途为出发点,用综合分析课取代原来作曲技术理论“四大件”的教学,将作曲技术理论的各类课程内容融入到对具体音乐作品的分析当中。除了因认识某种作曲技法的规律性而少量作些必要的写作习题外,主要通过分析完整的实际作品来理解技法现象,在分析(及鉴赏)当中,认识和掌握技术理论的要素,促进学生们对中外音乐作品的技法形成的理解,兼顾音乐作品的风格发展线索和表演专业声乐、器乐的体裁类别,力求广泛接触音乐作品技法和音乐风格,为广大学习音乐的普通学生打开认识音乐本体技术的大门,同时达到拓宽其艺术视野的目的。

学生先修课程及应有的基础:课程开始之前已经学习了基本乐理、视唱练耳等基础课程,还应再适当增加一些五线谱记谱能力的训练,以便能够较为准确地记录音乐的时值、节奏节拍等。在课程进行中;要培养学生良好的读谱能力、逐步加强音乐的内心听觉能力和音响的想象能力;课程结束时;学生要达到或超过原有教法的普通音乐院校学生的学术水平,特别是在分析、领悟的实践和实际动手能力方面显现出较高的专业素质。

师范院校及表演专业的学生在深入学习、提高本专业的“表演技能”的同时,必须强化其基本的音乐技术理论知识和各类音乐作品风格的鉴赏能力,这是理解音乐作品、表现音乐作品的必要保证,也是从事专业音乐工作所应具备的素质和必备的条件。

在以往的音乐教学中,作曲技术理论的各个学习科目常常彼此割裂,互不相通,造成学生接受过程中的盲目性;或者在教学实践当中没有考虑学生将来的发展方向,一味地以一种相同的教学模式进行:做四部和声题,却听不出很简单的和声连接的音响;学习曲式结构,却只认识ABA的外形轮廓,而不知其中音高、调性、规模之间互为依存、互为补充的逻辑关系。诸如此类的问题很多。这会导致学习音乐的学生从根本上说不出音乐作品“其所以然”,极大影响着各自专业的发展潜力。作为教材的形式,本书力求在学习内容、科学的综合性方面下工夫,以新的角度安排学习者的实践,通过完整、典型的音乐作品,学习最为经典的知识技能。音乐的风格涉及从古典、浪漫到近现代各个时期,以开阔学习视野,适应行业的交流、普及性、纵深发展等各个层面的需要。

一、教材写作的观念、宗旨与对象

音乐是以声音为物质材料构成的艺术,而声音必须用听觉去感知,所感知的音乐反映在人们头脑中的应当是一种成型化的理解,这就需要按照音乐作品的形成规律去探询和理解。将音乐作品中的技法现象看作是学习“音乐语言”如何形成作品的要素,如同认识文字语言中的“词汇”、“成语”、“句法”和“语法”,可以在认识作曲技法的同时,提高和补充表演、音乐学专业所必备的艺术修养。本书的授课对象是普通音乐院校中的非作曲专业的广大师范类、表演专业、音乐学专业的学生,目的是在他们对本专业的技能、知识深入学习、提高的过程中,强化其基本的音乐理论知识和对各类音乐作品风格的鉴赏能力,这正是从事专业音乐工作所应有的素质和必备的条件。师范类、表演专业的音乐技术理论的课程,应当注意克

服以往同作曲、指挥、理论专业的同类课程采用一视同仁的教材、教法的做法,故本书从研究师范类、表演专业的音乐技术理论课程的学习目的和实际用途出发,以中外音乐作品的技法分析为核心,为“学习音乐”的普通学生打开认识音乐本体技术的大门,力争做到教与学都要“有的放矢”。

二、本书的写作特点——通过具体音乐作品进行技法分析

本书依照音乐历史中音乐风格发展的脉络进行技法归类,联系到风格与技法之间的密切关系。力求使学习者能够从音乐的谱面到听觉,去识别和记忆音乐作品中具有代表性的不同音乐风格和写作技法。本教材的写作特点是遵循技术理论相互之间互为依存的关系而设置的:单一节奏和旋律、双重线条(复调)、三声部以上的声部运动(和声)、音乐的结构规律、配器知识、近现代音乐风格等方面层层剥离,逐渐明朗。这些内容都是作曲技术的要点,可为学习者理解各个时期音乐作品的风格技法打下基础。在教授方式、顺序方面,本书有着自己独特的方式,例如,先讲复调、再说和声,是为了顺应音乐历史发展的实际情况和学习者接受心理的需要;和声从规范的四部和声写作讲起,可以让学生将 I—IV—V 的四部和声习题实际作一下,目的是使他们知道习题的样式,后面的和声内容不作和声习题,只是进行和声分析,因为他们的学习目的不是作曲而是认识与分析。本书同传统技术理论教材相区别的是,改变了许多讲授方式、顺序,这是为了突出重点、加强学习的目的性,力争做到既节约了授课时间又加深了难点重点的学习。所以,教师应当首先领会课程内容安排的现实意义和授课方式目的所在。

在鉴赏、分析音乐作品时,首先要求学生学会区分作品的风格,并且要同时知晓作品的审美取向,认识音乐作品的各类体裁形式。在教学当中注意做到谱面分析与听觉分析的结合,培养学生的读谱能力——,因为任何音乐活动都离不开听觉的参与,因此在音乐教学中,要以培养学生的音乐听觉能力为重要线索,它直接关系到人们接受音乐教育的深度和广度,以及面对音乐作品所能够展现的实际能力的培养。

本课程将作曲技术理论的各类课程内容融入到对音乐作品的分析当中,以音乐作品的技法现象为依据、以作品的风格发展为线索、兼顾表演专业的声乐器乐的类别,选取各种风格技法方面的典型作品,力求做到所接触的作品技法、风格涵盖面宽,达到拓宽其艺术视野的目的。在选择分析完整的音乐作品中,教学的技法类别包括:

1. 单线条旋律线的形成规律——运动形态、音程、调式调性;
2. 认识多声部的写作规律(对和声、复调的分析);
3. 音乐语言的陈述语法——音乐句法、结构的形成规律;
4. 管弦乐队中的乐器、配器的基本知识;
5. 近现代音乐作品的技法现象。

教学的难点在于在有限的时间内,既要突出单科的学习重点,又要善于将各个学科门类的内在规律把握好,注意彼此间相通、相斥的内容,考虑如何将其放在一个平面上解决。音乐作品的创作是一种有机关联的整体,音乐所表现的音响内容是由于种种技法相互间的融合而产生的,决不是单一表现因素就可以实现的,因此我们看待音乐作品就应当持有如同创作时一样的综合心态,去认识和分析音乐作品,才能真正达到认识和正确评价音乐作品的目的。培养教学前和教学中的这种新的观念,同样是必要的,也是克服畏难情绪的必要前提。

三、如何使用本教材

综合分析的能力培养是建立在分科学习的基础上,没有各个学科的扎实基础,就谈不到融会贯通。因

此,本书的教学重点在于打破各个学科门类以往的教学模式,哪些该加强、哪些该舍弃,适应新的教学方法,施教办法和终极目的应当十分清晰。本着“通才教育”的理念和实际需要,本教材特意设计了纸质版(书)和电子版(CD)的两种呈现方式。在教材条件相对较弱的情况下,可以仅仅完成书中的内容,在教学材料和资源不足的情况下,也可以参考CD当中的完整版,从中择取作业和更多的谱例。

全部课程的学制需时3学年(6个学期),按照每学期32课时,加上辅导的课时量,总计:192课时。前五章计划用三个学期讲完,后五章也基本需要用三个学期讲授,基本上要保证每周进行2课时的内容。应当特别提醒的是:将辅导安排在正式的课时中,是为了保证学生接受的质量,这也是由于作曲技术理论本身的技术含量和其实意义所决定的。例如:修改作业、评判学生的分析结果、回答学生的提问,可以巩固阶段性教学成果。根据各校不同的生源和师资状况,在章节之间插入辅导的时间,可以最终将课程延长为3年或甚至3年半。每一节所讲授的内容,同时也是作业的示范。最后所考核的内容也应当是综合分析的内容,可以根据各地教学的具体情况,选择不同程度的音乐作品进行综合分析的考评。最终殊途同归,达到本学科课程标准的目的。每个学期进行形式多样的考评,如开卷问答、闭卷随堂考试,以巩固所学知识。在上完一章内容之后,可以选择技法上较为简洁的作品,请学生自己动手进行累积式的综合分析。

建议课时:

第一章 <u>音乐作品的材料与结构</u>	(22课时)	(第一学期)
第一节 旋律、节奏的概念及意义	(2课时)	
第二节 三种思维——音高组织的形成规律	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 音乐作品的材料及其变形思维	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第四节 音乐结构分析的基础知识	(6课时)	
课后辅导	(2课时)	
第二章 <u>音乐作品中的横向线形分析</u>	(24课时)	(第二学期)
第一节 二声部对比复调的规范与要点	(8课时)	
课后辅导(2次,4课时辅导一次)	(4课时)	
第二节 二声部模仿复调的规范与要点	(6课时)	
课后辅导(2次,3课时辅导一次)	(4课时)	
第三节 三声部的复调形式	(2课时)	
第三章 <u>音乐作品中的纵向和声分析</u>	(20课时)	(第三学期)
第一节 和弦及四部和声的基本规则	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第二节 原位正三和弦的和声配置与和弦外音	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 音乐织体	(2课时)	
第四节 和声语汇	(4课时)	

续表

课后辅导	(2课时)	(第三学期)
第四章 <u>音乐作品中的三部性结构原则</u>	(14课时)	(第四学期)
第一节 再现——三部性的结构模式及相关曲式	(6课时)	
课后辅导(2次, 3课时辅导一次)	(4课时)	
第二节 回旋曲式	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第五章 <u>乐器的基本知识 with 性能</u>	(16课时)	
第一节 弦乐器	(2课时)	
第二节 木管乐器	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 铜管乐器	(2课时)	
第四节 打击乐器	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第五节 拨弦乐器及键盘乐器	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第六章 <u>线性写作的应用</u>	(16课时)	(第五学期)
第一节 认识复调的体裁	(6课时)	
课后辅导(2次, 3课时辅导一次)	(4课时)	
第二节 线性写作在音乐创作中的作用、意义	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第七章 <u>音乐作品中的调性关系</u>	(16课时)	
第一节 离调	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第二节 转调	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 完整作品的调性布局	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第八章 <u>音乐作品中的中、大型曲式结构</u>	(18课时)	
第一节 变奏曲式	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第二节 奏鸣曲式及其变体	(6课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 套曲结构	(2课时)	

课后辅导	(2课时)	(第五学期)
第九章 <u>总谱的构成与分析方法</u>	(18课时)	(第六学期)
第一节 管弦乐队中乐器的分类与编制	(2课时)	
第二节 钢琴谱与总谱的关系以及移调乐器	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 总谱中的多声部织体	(6课时)	
课后辅导	(2课时)	
第四节 各种乐器组合的配器分析	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第十章 <u>近现代音乐作品的认知</u>	(14课时)	
第一节 音高体系的变革——三种音高思维的观念	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第二节 调性形态的多样性	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 非调性的音乐作品	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第十一章 <u>综合分析的方法与实践</u> (总复习)	(14课时)	
第一节 小型作品的分析	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	
第二节 中、大型钢琴作品的分析	(4课时)	
课后辅导	(2课时)	
第三节 室内乐与乐队作品总谱的分析	(2课时)	
课后辅导	(2课时)	

这套教材采用固定课时的教学方式,按照每周2课时、课后留作业的进程教授。教材的编写工作是由几位具有实际教学经验、又具备硕士以上学位或副教授以上专业技术职称的中青年教师所担任,他们是张培、梁发勇、冶鸿德、徐学吉、秦庆昆、娄文利,他们为本书付出了很多辛劳和精力。还要感谢方健、宋娟、王玮莲、雷兴明、阎晓宇,经过大家的协同合作,才使得这套作曲技术理论的教材得以面世。它还要在教学的实践当中接受考验,不断得到修订和完善,使之真正获得一线教师的认可,成为自觉的教学行动,进而造福于广大的音乐学子。

姚恒璐

目

录

第一章 音乐作品的材料与结构	(1)
第一节 旋律、节奏的概念及意义	(2)
一、旋律的概念及基本特征	(2)
二、节奏的作用	(4)
第二节 三种思维——音高组织的形成规律	(7)
一、音阶思维	(8)
二、音程思维	(9)
三、音列思维	(12)
第三节 音乐作品的材料及其变形思维	(15)
一、主题的意义	(15)
二、主题材料的基本展开手法	(18)
第四节 音乐结构分析的基础知识	(27)
一、曲式结构分析的构成原则	(27)
二、音乐作品最小的陈述单位——部曲式	(31)
第二章 音乐作品中的横向线形分析	(43)
第一节 二声部对比复调的规范与要点	(44)
一、纵向和声音程的运用	(44)
二、对比的技术要素	(50)
三、二声部复对位对比复调之一	(52)
四、二声部复对位对比复调之二	(54)
第二节 二声部模仿复调的规范与要点	(62)
一、局部模仿、卡农式模仿、严格模仿	(62)
二、变化模仿	(65)
三、二声部复对位模仿复调形式	(71)
第三节 三声部的复调形式	(76)
一、三声部对比复调	(76)
二、三声部模仿复调	(79)

第三章 音乐作品中的纵向和声分析	(85)
第一节 和弦及四部和声的基本规则	(86)
一、三和弦	(86)
二、七和弦以及其他高叠和弦	(87)
三、大、小调式中的和弦及其和弦功能	(87)
四、关于四部和声	(89)
五、和弦的连接法	(92)
六、和弦连接中应避免的“不良进行”	(93)
第二节 原位正三和弦的和声配置与和弦外音	(94)
一、分析旋律	(95)
二、选配和弦	(95)
三、完成低音	(96)
四、填写内声部	(97)
五、和弦外音	(99)
第三节 音乐织体	(103)
一、音乐织体的构成及形态特征	(104)
二、和声层常见的织体形态	(108)
三、关于低音声部	(111)
第四节 和声语汇	(113)
一、和声基本语汇	(114)
二、终止语汇	(116)
三、属七和弦的应用	(120)
四、经过四六和弦与辅助四六和弦	(122)
五、副三和弦对基本语汇的扩充	(125)
六、和声语汇与音乐结构的关系	(127)
第四章 音乐作品中的三部性结构原则	(131)
第一节 再现——三部性的结构模式及相关曲式	(132)

一、再现——三部性结构的重要意义	(132)
二、单三部曲式	(132)
三、复三部曲式	(140)
四、单二部曲式	(147)
第二节 回旋曲式	(150)
一、基本概念	(150)
二、实例分析	(151)
三、回旋曲式的分析要点	(159)
四、回旋曲式、复三部曲式的辨异	(159)

第五章 乐器的基本知识与性能 (163)

第一节 弦乐器	(164)
一、弦乐器的记谱、定弦与音域	(164)
二、各弦音色及力度特性	(165)
三、弦乐器的演奏技术	(167)
第二节 木管乐器	(186)
一、木管乐器的记谱、音域、各音区音色及力度特性	(187)
二、木管乐器的演奏技术	(194)
第三节 铜管乐器	(208)
一、铜管乐器的记谱、音域、各音区音色及力度特性	(208)
二、铜管乐器的演奏技术	(211)
第四节 打击乐器	(232)
一、有固定音高的打击乐器	(233)
二、无固定音高的打击乐器	(236)
第五节 拨弦乐器及键盘乐器	(260)
一、竖琴	(260)
二、钢琴	(261)
三、钢片琴	(263)

第六章 线性写作的应用 (281)

第一节 认识复调的体裁	(282)
一、卡农曲与创意曲	(282)
二、赋格之一——赋格的主题及呈示部	(288)
三、赋格之二——赋格的中部、再现部及整体结构分析	(294)
第二节 线性写作在音乐创作中的作用、意义	(302)
一、复调音乐刻画音乐形象的作用	(302)

二、复调音乐对音乐展开的意义	(306)
----------------	-------

第七章 音乐作品中的调性关系 (317)

第一节 离调	(318)
一、概述	(318)
二、副属和弦	(319)
三、副下属和弦	(323)
第二节 转调	(324)
一、离调、转调、移调、换调	(324)
二、调性关系	(327)
三、共同和弦转调方法及分析	(329)
第三节 完整作品的调性布局	(333)
一、单三部曲式的调性布局	(333)
二、单二部曲式的调性布局	(334)
三、单三部曲式的调性布局	(337)
四、其他单曲式的调性布局	(341)
五、回旋曲式的调性布局	(343)
六、变奏曲式的调性布局	(343)
七、复三部曲式的调性布局	(343)
八、奏鸣曲式的调性布局	(343)
九、附属结构的调性问题	(344)

第八章 音乐作品中的中、大型曲式结构 (347)

第一节 变奏曲式	(348)
一、基本概念	(348)
二、变奏曲式的种类	(348)
三、变奏曲式的分析要点	(356)
第二节 奏鸣曲式及其变体	(367)
一、基本概念	(367)
二、奏鸣曲式的各个部分	(368)
三、奏鸣曲式的变体	(380)
四、回旋奏鸣曲式	(394)
五、复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式的辨异	(402)
第三节 套曲结构	(413)
一、基本概念	(413)
二、器乐套曲	(413)
三、声乐套曲	(415)

第九章 总谱的构成与分析方法 (417)

第一节 管弦乐队的组织形式与总谱排列方式	(418)
----------------------	-------



一、管弦乐队中乐器的分类	(418)	思维的观念	(490)
二、管弦乐队的编制	(418)	一、音阶思维	(490)
三、管弦乐队的舞台排列位置及总谱排列格式	(419)	二、音列思维	(496)
第二节 钢琴谱与总谱的关系以及移调乐器	(420)	三、音程思维	(499)
一、钢琴谱与室内乐、管弦乐总谱的关系	(420)	第二节 调性形态的多样性	(503)
二、管弦乐总谱中移调乐器与多种谱号的阅读	(423)	一、双调性与多调性	(503)
第三节 总谱中的多声部织体	(425)	二、泛调性	(505)
一、主调音乐织体	(426)	第三节 非调性的音乐作品	(508)
二、主调音乐织体中的音型化因素	(432)	一、十二音序列	(508)
三、复调音乐织体	(453)	二、音级集合	(510)
第四节 各种乐器组合的配器分析	(478)	三、自由无调性	(511)
一、弦乐器的配器分析	(478)	第十一章 综合分析的方法与实践	(517)
二、木管乐器与弦乐器结合的配器分析	(481)	第一节 小型作品的分析	(518)
三、多乐器组结合的配器分析	(485)	第二节 中、大型钢琴作品的分析	(528)
第十章 近现代音乐作品的认知	(489)	第三节 室内乐与乐队作品总谱的分析	(538)
第一节 音高体系的变革——三种音高		一、室内乐编制的作品分析	(538)
		二、管弦乐队的作品分析	(550)
		后记	(559)

义海双念以日美研子刊城 了一第

第一章

音乐作品的材料与结构

1

某一种音乐风格的形成和完善都是极其复杂的过程,它是由各个方面的因素决定的,它通过特定的音乐技法现象来展示自身的特性。而无论哪一种技法现象,又是通过对具体的音乐材料个性化的组织体现出来的。音乐材料的构成从微观上来说包括种种音乐表现参数:音高、节奏、节拍、力度、音色、调式、调性、速度、表演方式等。通过对音乐作品音高材料的分析,揭示出其对音乐的发展起到的影响和作用,继而扩展到宏观的音乐结构方面,从整体上把握对音乐风格的理解。我们所学习的乐理、和声、曲式、复调、配器等课程其实都是围绕着音乐材料的现象对音乐进行不同形式、不同角度、不同层次、不同深度的解释和剖析。虽然以往在学习的过程中是彼此独立、各自分开、循序渐进的,但是在分析和创作实践中必然将其联系在一起。它们相互依托、彼此介入、紧密融合,共同作用于音乐作品。本章从音高材料入手,了解和掌握音乐作品的构成材料,以及音乐音高材料与基本音乐结构之间的密切联系,这些对于建立分析的能力是非常重要的环节,是学习和理解音乐作品的基础。

第一节 旋律、节奏的概念及意义

【本节要点】

1. 了解对音乐作品中的旋律、节奏等基本表现手段的定义及一般特征;
2. 在分析实践中识别旋律、节奏等基本表现手段,认识到作为发展音乐的基本材料,它们在全曲中的地位和意义。

乐音体系中的音乐,无论是哪一种风格,其音乐语言的构成都包含了多个“基本表现手段”。具体包括:旋律、节奏、节拍、调式、调性、速度、和声、音区、音质音色、音强(力度)、织体、演唱演奏法等方面。

其中最基本的四个要素是:音的高低(旋律)、音的长短(节奏)、音的力度(强弱)、音质音色(色彩)。

在音乐的表达中,各个基本要素都可以成为创作的基本材料,它们不是孤立存在的,而是相互结合,共同作用,能够变换、组织出不同的风格体系,使得音乐世界丰富多彩。所以,我们分析作品时,要先从这些基本要素入手,挖掘最突出的特点,然后才能顺着这些线索的指示,进入到对作品的深层剖析和理解中。

如果分析时仅仅停留在对音乐语言的基本表现手段方面是不够的,还需要将它们上升到更广阔的层面上,形成所谓的“整体性表现手段”。这就需要由表及里,从逻辑上进行深入分析。具体包括:主题的发展状况、多声部线条的组织、作品的曲式结构、配器的设计手法等。目的是使音乐作品分析达到从内容到形式的完整和统一。

本节重点探讨的是音的高低(旋律)、音的长短(节奏)在音乐表达中的意义,属于基本表现手段范畴。关于整体表现手段的内容将由和声、复调、配器、作品分析课程来综合学习予以完善。

一、旋律的概念及基本特征

在有调性的音乐中,我们最初通常是通过“旋律”来认识一首音乐作品的面貌的。可以说旋律是音乐的基础和灵魂。旋律是由某种调式关系和节奏节拍组合起来的、具有独立性、完整性的多个音的单声部进行。旋律是单声部音乐的表现实体。

在所有音乐语言表现要素中,调式调性、节奏节拍和旋律线三方面对旋律影响最大。它们决定着旋律的风格、结构轮廓和整个旋律发展的内在逻辑。

旋律最突出的特点是能够表达作品的基本内容,容易被辨认和记忆。旋律是以单一声部来表现乐思的,它可以成为单声部音乐的整体,也可以是多声部音乐中的某一个声部。

一般来说,完整的旋律具备以下的几个基本特征:

1. 可以勾勒出不同方向运动的线条和外部轮廓——也就是旋律线清晰可辨。
2. 具有独立的个性和鲜明的特点,易被认知与记忆。
3. 具有相对独立的结构形式。
4. 具备自身发展的内在逻辑。

【例 1-1】

自由地

陕北民歌 《脚夫调》

三月里的(个)太阳 红 又 红, 为什么我 赶脚人儿(哟) 这样苦 命?

以上 8 小节的旋律,由两个各自独立的句子组成,每一句旋律的线条均是很明显地由低到高四度攀升,再回落下来。最突出的特点是只有 D-E-G-A 四个音构成(包括八度重复),以四度、二度音程为主,很容易被记住。为 D 徵调式。音区由低到高跨越了十一度。

不同历史时期所表现出的旋律外貌具有很大的差异。古典主义时期旋律的句法分明,结构均衡,清新明快,线条的起伏不剧烈。旋律进行主要以音阶、分解和弦为主。

【例 1-2】

Allegro (♩ = 132)

莫扎特 《钢琴奏鸣曲》(K545)

mp *P.T. dolce* *T.P.* *p* *And.* *

例 1-2 右手的旋律开始于 C 大调的主三和弦分解形式(音阶中的第一级为主音,建立在主音上的三和弦被称为“主三和弦”),左手的伴奏织体也是将主三和弦进行了分解陈述。第 4 小节以后运用音阶使得乐曲跑动起来,采用了模进手法(即相似的音程关系在不同音高上的移位),使得各小句之间的衔接自然流畅。

浪漫主义时期,旋律在表现作曲家内心情感和营造戏剧性方面起到了重要的作用,大起大落、对比强烈的旋律在宣泄情感方面达到了空前的高峰。

如柴科夫斯基的《十月——秋之歌》开始部分,旋律迂回环绕、婉转悠扬,为 d 旋律小调。1—4 小节的第一乐句从高音区往下进行,停在属和弦上(音阶中的第五级音叫做属音,建立在属音上的三和弦称为“属和弦”)。从第 5 小节起,第二乐句与第一乐句呈反向进行,运用了三连音节奏和半音阶的连续下行运动,流露出了绵延不绝的淡淡哀愁。两个乐句既有对比,又是相互不可分割的,这样,旋律就在不知不觉中向前弥漫开来,从而推进了乐曲的发展。

【例 1-3】

Andante doloroso e molto cantabile

柴科夫斯基 《十月——秋之歌》

p



在近现代音乐作品中,有关旋律的传统概念受到了极大的挑战,甚至逐渐被瓦解。旋律线条不一定要流畅,缺少规律可循、很少曲线起伏,用很多大跳的进行取而代之。结构不对称,可不再前后呼应,经常是片断性陈述,较少感情色彩。或者说要表达的已经不是浪漫主义那种唯美的感情了。

【例 1-4】



从旋律线的进行就看出有很多大跳,包括连续的四度、增四度、七度跳进。没有调号,用临时升降号记谱。不过两个句子在节奏上基本相同,保持了某种连续性和统一性。

二、节奏的作用

我们把有规律地组织起来的音的长短关系叫做节奏。节奏是平衡有次序的进行,是音乐的重要表现手段。需要强调的是,在音乐进行中,节奏与节拍不是孤立存在,而是交织在一起同时作用的。节奏指的是音的长短规律及组织关系;节拍是指音的强弱交替规律。例如 $\frac{2}{4}$ 拍,通常就是以第一拍强,第二拍弱的关系交替进行,而具体到内部节奏型的组合形式却可以多种多样。

一条完整的旋律常常由一个或多个节奏型贯穿起来。作为音乐表现手段之一,节奏的重要性在于能予以旋律(曲调)鲜明的个性。二者的结合确保了音乐形象的构建。

通常在舞曲中,节奏的鲜明个性最先能够展示出来,有时重要性甚至胜于旋律主题。例如哈巴涅拉舞曲(一种西班牙的民间舞曲形式)、波洛奈兹舞曲(一种 $\frac{3}{4}$ 拍的舞曲,速度适中,主要节奏型为 $\text{♩} \text{♪} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 或 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$)、圆舞曲等。

【例 1-5】





这是一首 $\frac{2}{4}$ 拍的乐曲,以切分性舞蹈节奏为特点。切分节奏突出了中间的强拍,打破了节拍规律化的交替,因而活泼俏皮、动力十足。配以左手八分音符半音化进行的双音跳进,使乐曲具有黑人布鲁斯(blues)音乐风格。

【例 1-6】

Allegretto con fuoco affettuoso

石夫 《塔吉克鼓舞》



上例中,在旋律主题还没有陈述之前,代表鼓点的切分节奏特点就已经显露出来,带来浓郁的新疆地方风格。在音乐中,旋律和节奏经常会融合在一起,无法截然分开。

下面再看一下【例 1-1】《脚夫调》中的节奏。其最有特点的是第 2、第 3 小节。第 2 小节的歌词“太阳”配上了带附点的切分音,演唱起来声调向上挑起,突出了“阳”字的拖腔;第 3 小节也是切分节奏,在“红”字上做了向上进行又回来的音高处理,突出了“红”的地位。这些细节既凸显了陕北方言的音调特征,又保持了民歌的自然淳朴的韵味。

根据音乐表达的需要,节奏有时也具有相对独立的表现作用。不是与旋律线结合,而是与各种音响和音色结合起来完成音乐的表述。比如交响乐中的打击乐段落,还有中国戏曲音乐中的锣鼓经。它们自身结构独立,发展逻辑清晰,在音乐进程中起到了承上启下的作用。

【例 1-7】

Allegro marcatissimo

哈哈图良 《托卡塔》



在这个钢琴独奏曲的例子中,节奏的律动被提到重要的位置上。通常 $\frac{4}{4}$ 拍的重拍在第一、第三拍,而这里强调右手每一拍的重音,左手以八分音符为主,两手节奏不同,错开了半拍交替演奏。以重音的重复代替了旋律线条的流动进行,音色粗犷有力,极富个性。节奏重音在音乐表达中具有重要作用。此曲的标题为 toccata,托卡塔一词来自意大利文,始于 16 世纪,原意是“触碰”。因此,托卡塔曲也叫做“触技曲”,表示快速演奏的乐曲。

古典主义时期,音乐的节奏多采取单一的节拍形式,即从头至尾只有一种拍子类型,诸如 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 等,强调稳定均衡。浪漫主义时期,作曲家们会从诗歌的韵律、大自然的音响、乡村舞蹈、舞曲中获取节奏的灵感。近现代音乐作品中,节奏的独立作用大大提高了,多为奇数拍子,有时频繁变换节拍,节奏重音更加捉摸不定。还有些作品甚至取消了小节线。节奏不再被节拍“束缚”而变得更加自由,当然,这种自由不等同于“混乱”,它必须是建立

在某种“可控制力”的基础上。现代音乐作品的节奏灵感可能来源于对现实生活的模仿,比如工厂转动的机器声、街道上繁忙的汽车鸣叫或脚步声,等等。

【例 1-8】

科普兰 《墨西哥沙龙》



乐曲节拍变换很频繁,但以八分音符为基本单位就可以将它们统一起来了。节奏重音的位置不断改变,精神十足,刻画了沙龙喧腾、热闹的聚会场面。

中国传统音乐,是用“板”、“眼”来表示节拍的。“板”表示强拍,“眼”代表弱拍,一板一眼相当于 $\frac{2}{4}$ 拍。板、眼又有实板、实眼和虚板(相当于强拍的休止和延留)、虚眼(相当于弱拍的休止与延留)之分。常见的板式有一板一眼(四二拍)、一板三眼(四四拍)、有板无眼(相当于一拍子,是戏曲音乐中常用的一种特殊板式)。

【例 1-9】

湖北大鼓 《红算盘》



从广义上来理解,“节奏”亦可以被看作是乐曲发展中各部分之间平衡、对称、再现、交替、大小比例的组合关系。

作业 1

作业 1-1 分析下面旋律片断,指出调式的特点。

行板

河北民歌



作业 1-2 分析肖斯塔科维奇的作品,分别指出旋律和节奏的特征,特别是节奏在全曲发展中的作用。

肖斯塔科维奇 《手摇风琴》

