

陕西省（高校）人文社科重点学科研究成果

曲式与作品分析 基础教程

冯毅◎编著

Qushi Yu Zuopinfenxi

Jichu Jiaocheng

APCTIME
时代出版

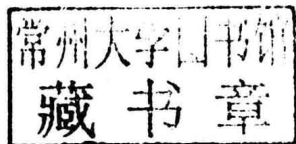
时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

陕西省（高校）人文社科重点学科研究

曲式与作品分析 基础教程

Qushi Yu Zuopinfenxi
Jichu Jiaocheng

冯毅◎编著



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

曲式与作品分析基础教程/冯毅编著. —合肥:安徽文艺出版社,2016.2(2016.9重印)

ISBN 978-7-5396-5496-6

I. ①曲… II. ①冯… III. ①曲式学-高等学校-教材
②音乐作品-分析-高等学校-教材 IV. ①J614.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第189226号

出版人:朱寒冬

责任编辑:陶彦希

装帧设计:徐睿

出版发行:时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地址:合肥市翡翠路1118号 邮政编码:230071

营销部:(0551)63533889

印制:合肥创新印务有限公司 (0551)64456946

开本:889×1194 1/16 印张:21.25 字数:400千字

版次:2016年2月第1版 2016年9月第2次印刷

定价:48.00元

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社联系调换)

版权所有,侵权必究

目 录

绪 论	001
一、概 述	001
二、音乐语言基本表现手段	003
三、音乐材料发展手段	008
四、音乐分析方法步骤	014
第一章 一部曲式(乐段)	017
一、一部曲式基本概念	017
二、一部曲式分类依据	017
三、各种类型乐段特征	023
四、一部曲式复杂化	039
五、习 题	041
第二章 单二部曲式(二段曲式)	042
一、单二部曲式基本概念	042
二、单二部曲式各部分特征	042
三、单二部曲式分类及特征	043
四、单二部曲式的附属部分	055
五、单二部曲式与相似曲式的区别	058
六、习 题	059
第三章 单三部曲式(三段曲式)	060
一、单三部曲式基本概念	060
二、单三部曲式各部分特征	060

三、单三部曲式分类及特征	060
四、单三部曲式的再现部	076
五、三段曲式结构的附属部分	078
六、三段曲式结构的复杂化形式	079
七、并列三段曲式(不再现的三段曲式结构)	087
八、习 题	089
第四章 复三部曲式(三部曲式)	090
一、复三部曲式基本概念	090
二、复三部曲式的首部	090
三、复三部曲式中部分类及特征	098
四、复三部曲式的再现部	121
五、复三部曲式结构的附属部分	132
六、复三部曲式结构的复杂形式	136
七、复二部曲式	140
八、习 题	141
第五章 回旋曲式	142
一、回旋曲式基本概念	142
二、回旋曲式各部分的特点	142
三、回旋曲式分类及特征	144
四、易与回旋曲式混淆的曲式结构	170
五、习 题	187
第六章 变奏曲式	188
一、变奏曲式基本概念	188
二、变奏曲式分类及特征	188
三、习 题	222

第七章 奏鸣曲式	223
一、概 述.....	223
二、呈示部.....	224
三、展开部.....	228
四、再现部.....	232
五、引 子.....	235
六、尾 声.....	236
七、变体奏鸣曲式.....	283
八、回旋奏鸣曲式.....	305
九、习 题.....	316
第八章 奏鸣—交响套曲	317
一、概 述.....	317
二、奏鸣—交响套曲结构的发展及特点.....	317
三、不同数目乐章的奏鸣套曲概述.....	318
四、奏鸣套曲各乐章主题之间的联系.....	318
五、奏鸣套曲的实例分析.....	321
六、习 题.....	332
后 记	333

绪 论

一、概 述

(一) 音乐分析的基本内涵及意义

结构是自然界一切事物中永恒存在的组织体系,是一个具有普遍意义的哲学概念,是一个不断运动不断发展不断变化的客观载体。人类自从产生以来,对客观世界、对人类本体、对社会、对文化,从宏观乃至微观的一切认知活动归其核心是一种对事物结构规律的认识过程,人类自然科学、人文科学的发展进步是一种建立在对研究对象结构组织体系规律认知逐渐深化的一种发展和进步,人类音乐文化也是如此。

人类音乐艺术从产生直至今天,产生了浩如烟海的音乐作品著作权理论,从宏观的意义来讲,对音乐作品结构规律的研究,体现在传统的和声、曲式、复调、配器、音乐学、比较音乐学、演奏学科、音乐分析学以及旋律学等所有相关理论学科的全部内容;而从微观的意义来讲,曲式是传统音乐理论学科中研究作品结构规律的针对性学科,它伴随“调性共同写作”时期的发展、成熟,已形成较为完整的“经典”分析理论,成为当代音乐分析的主体方法和坚强基础。

“曲式”是由各种音乐要素构成,按一定的逻辑分布、组合所形成的整体结构关系,即表明一首作品是一个“有机组织”,如果没有组织,音乐将是乱七八糟的一团,听上去是支离破碎的。一首完整乐曲的曲式结构,就是该乐曲的整体结构。

传统曲式理论的核心特点是以典型音乐作品及其曲式为分析对象,以分解、综合为分析手段,以曲式学理论所归纳的各种结构“样式”为分析“样品”对号入座,研究调性音乐作品在主题、主题发展、结构长度比例、段落结构分配、调性平衡布局等方面的共性、个性以及段落结构之间的向心力、离心力和有机联系等等。通过对音乐作品文本的全面分析,结合音乐的文化背景分析,使分析者更加全面地理解作品以达到更好的演奏音乐为目的,同时对作曲家作曲技法的分析归纳也为音乐创作手段的进一步发展提供了帮助。

(二) 音乐作品的结构布局

音乐作品和文章一样,基本部分传达了音乐要表达的重要含义,根据音乐作品结构的不同,有不同的组合方式,一般都由几个部分组成。组成音乐作品的段落数量及其布局方式决定了音乐作品的曲式类型。音乐结构的构成要素包括旋律、和声、调式调性、节奏、节拍、速度、音区、音色、力度、演唱演奏法、织体写法等要素。

1. 曲式结构基本部分名称及特征

各种不同的曲式结构,无论作品规模大小,其各个部分在总的结构中都担任着重要的角色,这些隶属于总体结构的各个部分分别都有自己的名称(由于不同体系及翻译等原因同一类型常有不同称谓)。在这里先将常用的称谓提前做一个说明,之后在各个章节再做细致的解释。

音乐结构中,最小的结构单元是短句,它的结尾颇像标点符号中的逗号。数个短句构成乐句。乐句在通行的图示表述中,常使用小写的字母 a 来表示乐句。

单乐段结构的“一部曲式”即乐段,一般由数个乐句构成。在文字分析中归纳为乐段结构的一部曲式就可以,在通行的图示表述中,常使用大写的英文字母 A 来表示乐段结构。

而复乐段结构的一部曲式结构则是由两个乐段构成。这两个乐段的关系较为紧密,其具体的结构意义会在第二章“一部曲式”中详细讲述。文字分析时,归纳为复乐段关系即可,在图示中使用大写字母 A、A¹ 表示。

单二部曲式由两个乐段组成。第一个乐段称为“曲式的第一部分”或是“呈示段”;第二个乐段称为“曲式的第二部分”或是“对比段”(终段),也可以用大写的字母 A、B 分别来表示两个不同功能的乐段结构。

单三部曲式由三个乐段组成。根据其特征三个部分依次称为——“首段”(呈示段)、“中段”(发展中段或对比中段)、“再现段”。图示中,也可依次使用大写字母 A、B、A¹ 来表示。

复三部曲式由三个“乐部”组成。每个乐部结构多为比乐段庞大的单二部曲式和单三部曲式,但至少有一个部分是大于乐段的结构。各部分可称为——“首部”或“第一部分”、“中部”或“插部”、“再现部”,字母表示为带方框的: $\boxed{A} \boxed{B} \boxed{A^1}$

复二部曲式比复三部曲式省略了一个“再现部”。

变奏曲式的第一次陈述就称为“主题”(主部),之后的每一次变奏依次为变奏一、变奏二、变奏三等等。图示常表示为: A (主题)+A¹+A²+A³+A⁴+……

回旋曲式是由主部(叠部)(出现3次或3次以上)和多个不同的插部(插部1、插部2、插部3等等)组成。图示为: A+B+A+C+A+……

奏鸣曲式各个部分的结构分别为呈示部——展开部——再现部。奏鸣曲式的规模通常较为庞大,涉及的段落、句法细致繁多,如果全部使用字母的图示表述法往往使分析过于复杂化,甚至会引起理解上的偏差,所以常常使用字母结合文字表述的方式作图说明,即:使用文字的图示法并借助字母进行辅助的分析说明方法。

2. 曲式结构附属部分名称及特征

为了使音乐所表现的形象更加鲜明完整,在作品中除了基本部分还会采用附属部分加以补充,其中包括引子、尾声和连接等。曲式的附属部分在一般的曲式结构当中,并不参与曲式结构的形成,所以一般不会影响曲式的性质类型。

引子——也就是前奏。出现在乐曲基本部分之前,或是位于需要做前期准备的部分之前。引子的材料多与乐曲中主题的旋律、织体、节奏等因素有关。有时引子比较长大,独立性也非常强;也有仅仅使用一个和弦的短小引子,其规模与其引领部分的规模相适应。若是全曲的引子,规模通常较大,若是主部主题的引子,其规模则常与主部主题规模相当。

连接部——位于曲式结构中两个不同性格和形象的部分之间,起承上启下的过渡作用。连接材料主要使用的方法是,发展音乐材料、转化过渡调性、转换速度力度等一切可能的音乐手段。连接部没有规定的长度,长短都依曲式发展的需要而定,长则能有几十甚至上百小节的规模,直至深化主题、形成乐曲高潮和达到乐器炫技的目的。短的情况,也许仅仅使用几个过渡性质的和弦就可以形成。

尾声——位于乐曲基本部分结束之后,对全曲起到回顾总结的作用。一般建立在主和弦、主持续音、反复终止式上,以强调主功能的稳定性。尾声常常会使用到前面乐曲主题的素材,强调主调性,甚至再做出小

规模的发展。它既是展开部展开功能的深化,又是结束部稳定功能的延续。在大型曲式中也常有在尾声部分形成全曲高潮的范例。

不是所有的曲式结构都会运用引子和尾声。附属部分的应用是作曲家根据具体音乐作品的需要而取舍。常见到的情况是:曲式结构越庞大越复杂,使用的附属部分越多。

二、音乐语言基本表现手段

通常把涉及音乐表现内容的所有因素称为基本表现手段,大致可分为:

(一) 旋律线

曲调的旋律线——是由高低、长短、强弱不同的音组成音的线条。旋律线不同的走向,通常可以用来表达不同的情绪特征。

1. 平滑式旋律

旋律线以级进为主,一般适于表现平稳、柔和的情绪,若旋律线呈水平线或单音调的旋律线,则通常表现庄严肃穆的情绪。

例绪-1 拉赫玛尼诺夫《练声曲》



2. 跳跃式旋律

旋律以跳进音程为主,适于表现热烈、活跃、高昂、急剧的情绪。

例绪-2 贝多芬《奏鸣曲》(Op.2 No.1) 第一乐章



3. 直线式旋律

(1) 直线向上旋律:一般表现情绪的高涨,大多数情况下,也伴随着力度的增强。

例绪-3 贝多芬《第十奏鸣曲》第三乐章



(2) 直线向下旋律:常用来表现从紧张化为松弛的情绪,多数情况下伴随着力度的减弱。

例绪-4 贝多芬《钢琴奏鸣曲》(Op.10 No.1) 第一乐章



(3) 同时向音域的上下两方向同时扩展(一般指外声部),这在体现激动情绪的增长方面,往往有极强效果的旋律线的起伏,不仅表现情绪的涨落,也体现了艺术的美学原则。

例绪-5 贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第三乐章



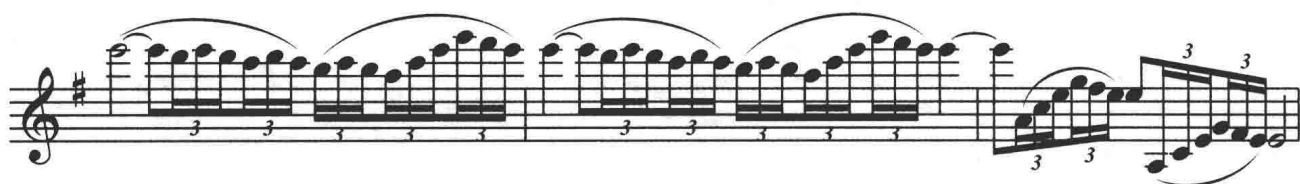
4. 曲折式旋律进行: 旋律向上或向下成为曲折线条,也有称为波浪式或锯齿式的。

例绪-6 刘炽《我的祖国》



5. 回转式旋律进行: 旋律环绕着一两个中心音进行上下回转。

例绪-7 里姆斯基-科萨科夫《天方夜谭》中的舍赫拉查达主题



在实际的音乐作品中,往往综合类型的混合型写法居多,在某一片断中突出某一旋律型。只有各种类型旋律的综合,才能起着变化、对比的作用,使总体的旋律发展呈波浪型运动状态,形成旋律的局部高潮和主要高潮,并发挥着旋律的美学表现功能。

(二) 调式、调性、和声

1. 调式——音乐中所使用的乐音,总是按照一定的关系组织在以—个音(主音)为中心的体系中,这个体系就叫作调式。比如,西方的大小调式、中古调式,汉族及东欧等常用的五声调式、六声调式,还有一些人工调式及其混用等等。其中,近代西方音乐从7个中古调式中归纳出2个,也就是西方调式结构基础的大小调。在曲式分析体系中,一般把调式的音高位置称为调性。对作品调式、调性的分析和确定可以说是音乐分析中最为重要的基础部分之一。传统的调性布局为T—S—D—T。

调式种类繁多,不同民族、不同时期形成了各种不同的调式。在传统音乐的不同风格类型中,无论是在

曲调或是在和声上,调式都起着极其重要的作用。这也使得不同种类的调式在听觉和谱面上,都体现了极富特色的个性风格。

调式的形成,是人类音乐艺术发展的自然路径。繁复多样音乐作品中的调式,就是通过不同活跃程度的音级发展而形成。调式的主音是最稳定的音,属音(上五度音)从属功能方向支持主音,从属于属功能组的还有导音(七音)和上中音(上三度音);下属音(下五度音)从下属功能方向支持主音,从属于下属功能组的还有上主音(上二度音)和下中音(下三度音)。音乐作品发展材料所使用的重要手段是不稳定的出现打破了稳定,再逐步回归到稳定,就这样不停地运动推动着音乐的进程。

在调性音乐中,音乐的发展即便再自由,由于对主音的倾向性,最终都要回归主音的。各个音由于所处的音级位置和功能作用的不同,它们向主音的倾向性也就不同。在调式中,用于支持主音的属音、下属音与主音,即 I、IV、V 级为稳定音级。这是由于作为主音的上下纯五度音程关系的 IV、V 级具有很强的支持力。但是,这所谓的稳定都是相对的,分析者应该具体实例具体看待。比如特殊情感的表现,常需要使用不协和音程与和弦的音乐手段,或是使用不规律的节奏、节拍等等。

2. 调性——一般指调式类别及调式主音的音高位置。

主调与其他调的对置、转调、离调等表现手法,在复杂的乐曲中较为常见。乐曲的发展需要出现不同的调性,它可能是主调调性的近关系调,当然也可能是对比性很强的远关系调性。前者的目的主要是在音乐的进程中,使调性之间进行对照,后者对抗的目的更明确,它除了能深刻表达内涵外,还加强了音乐的矛盾出现,再借助其他的音乐材料手法表现,将矛盾激化,达到高潮,从而最终化解矛盾,即调性的回归或是再现。在“平息矛盾”之后,完满终止。这也是对音乐作品最完整的交代。

3. 和声——建立在调式基础上的几个音组合成和弦,并使不同的和弦连续运动,形成的多声部进行称为和声。音乐创作过程中和声的灵活运用,能够在很大程度上丰富音乐的表现力。和声通过不同的连接手法变化,并配合其他因素,描述出乐曲的内涵。它在运用过程中不同的稳定性、不同的协和度、不同的排列法、不同的结构位置、不同的色彩度等,常常描述并体现出不同的乐曲框架结构。

和声源于调性。在构成终止式并使曲式段落分明、逻辑清晰上也意义重大。和声的分析情况,直接关系到作品分析的结果。做好和声及分析,就基本将乐曲的段落层次划分清楚了。因此和声分析具有相当重要的意义。

(三) 节奏、节拍、速度

1. 节奏——在音乐进行中,音与音之间长短关系与强弱关系所组成的有序组织叫作节奏。

节奏实际上涵盖了除音高与音色之外的一切因素。比如时值长短、音的强弱、重音、小节、节奏音型等等。这诸多因素都包含在节奏这一概念之中。没有了节奏,乐曲也就不成曲了。节奏还具有一种独立的表现作用,即能够仅仅通过节拍的变换,或打破节奏原有的强弱规律,就能使一些打击乐器进行富于特色的演奏。

2. 节拍——在音乐律动中,单位拍子有序组织的有规律的强弱变化叫作节拍。

在传统音乐中,周期性的节奏律动将乐曲划分成了 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 等有序组织。每种节拍都有强弱对比,预示着发展,酝酿着情感。节奏节拍也具有因体裁不同而具有的特征。例如同样是三拍子,圆舞曲的强拍在小节的第一拍,而玛祖卡的强拍就在第二拍。但是,一些富有特点的散拍子、混合拍子及上下声部使用的不同拍子,就没有规律可寻了。不同的国家和民族在节奏节拍上的使用也各具特色。

不得不提的是,由于现代音乐的发展,随之产生了各种变节拍。它导致小节线模糊了,节奏的强弱也不

再遵循规律。这可能完全是在数列的控制之下完成的,也可能完全是偶然和无规律的。例如,斯特拉文斯基的《春之祭》。

3. 速度——就是音乐作品在演奏时候的快慢。

速度的作用能够决定乐曲的性格和需要表达的音乐形象。情绪激动的音乐需要使用较快的速度,而抒情情绪的音乐则使用较慢的速度,进行曲、国歌和校歌大都采用中等的速度。这是仅凭经验就能了解到的关于速度的常识性问题。在分析的过程中,可以多加注意音乐为了衬托形象,在速度方面做出的调整。

(四) 音色、音区、音强

1. 音色——音色是由发音体物质不同、共鸣体不同等多种因素决定的。不同的发音方法、发音乐器和传播介质都会影响到音色。我们可以把音色分为“人声音色”和“乐器音色”。不同的人、不同的乐器,都是有不同特点的。标志性的音色能让人很容易联想到相关的事物——比如管风琴的音色能让人想起宏伟的西方大教堂,而古琴的音色能与我国古老文化紧紧相连。

2. 音区——音区是音域的一部分,一般分为高音区、中音区、低音区。不同音区的声音有不同特点。即使是同一件乐器,在不同音区也能发现音色的区别。总体的情况是:音区越高,音色就会明亮尖锐;音区越低,音色就会暗淡低沉;而中音区就是音色最柔和与优美的音区。像单簧管就是具有这种特征的乐器。在具体运用中会联系到音量和力度的使用,从而表达出需要的音乐效果。

3. 音强——音的强弱取决于发音体振动幅度的大小。振动幅度大,音就强;振动幅度小,音就弱。它的意义也就在此:音越强,音乐的紧张度越大就越有贴近听众的感觉;音越弱,紧张度就减退。在曲调方面,旋律向上发展时,一般使用加强的力度衬托紧张感,乐曲的高潮也就是在向上推进的过程中出现的。高潮过后,是乐曲接近尾声的部分。这部分一般使用较弱的力度发展。

(五) 织体

1. 织体——简单说来,就是作为音乐作品构成的基本材料的“音”,是乐曲中声部组合的方式。音乐织体作为一种表现手段是随着音乐历史的发展而形成和演变的,它与时代、民族风格、体裁、乐器场合、演奏的技巧有着密切的关系。它的出现形式可以作为完整主题的构成部分,有时候也可以是主题和音乐形式的全部内容。

音乐的织体宏观上大致可分为:

(1) 单声部织体:民歌和一切单声部曲调的乐曲,尤其是一些没有伴奏的民间乐器独奏,还包括齐唱、齐奏和八度演唱演奏。

(2) 多声部织体:分为复调织体、和声织体、复调体与和声体的组合。

具体关系如下图:

分 类		功 能
单声部织体	旋律织体	单一旋律,只能通过横向的旋律音程关系表达
	单音织体	持续长音,在一个声部保持不变 在节奏上变化多样,但表现力不足

分 类			功 能	
多声部织体	复调织体	非模仿复调	对比复调	织体复杂表现力强
			支声部复调	声部独立性不强
		模仿复调		营造激动和紧张的气氛
	和声织体	持续音的简单和声织体		和声层稳定
		和弦式织体		和声变换,表情多样
		伴奏音型的和声织体		表现力极为丰富
复调体与和声体的组合			深刻表达作品内容,样式多变	

(六)演奏(唱)法

演奏(唱)法即演奏(唱)音乐的不同的发音方法、表情和演奏(唱)风格的特征。简单说来,音乐演奏(唱)有三种主要的方法,即连奏、半连奏、断奏。

1. 连奏

例绪-8 德彪西《贝加摩组曲》之《前奏曲》

The musical score consists of two systems of piano notation. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic, followed by a fortissimo (sf) section, and then a piano (p) section. The second system continues the melodic and harmonic development. The notation includes various articulations such as slurs and accents, indicating the legato (connected) playing style discussed in the text.

2. 半连奏

例绪-9 德彪西《贝加摩组曲》之《月光》

Tempo rubato

3. 断奏

例绪-10 肖邦《钢琴练习曲》(Op.25 No.4)

Agitato ♩ = 160

三、音乐材料发展手段

(一) 重复

简单的重复是最常用的发展手法,可以是乐节、乐句或者整个主题的重复型的再现。重复会根据需要出现在乐曲的各个部分。原样的重复不宜频繁使用,它会使音乐的发展缺少动力。

我们应该了解的是,即使是准确的重复音乐,它的作用也会不同于第一次的陈述。不论是分析者还是演奏家,在处理重复的部分时,都能了解它比第一次更能衬托感情,巩固音乐。重复的手法有严格重复、变化重复和节奏的重复,其中变化重复可以使用的技术手法有很多。

1. 严格重复——完整不变的从结构、音调、终止式上重复前面的音乐材料。

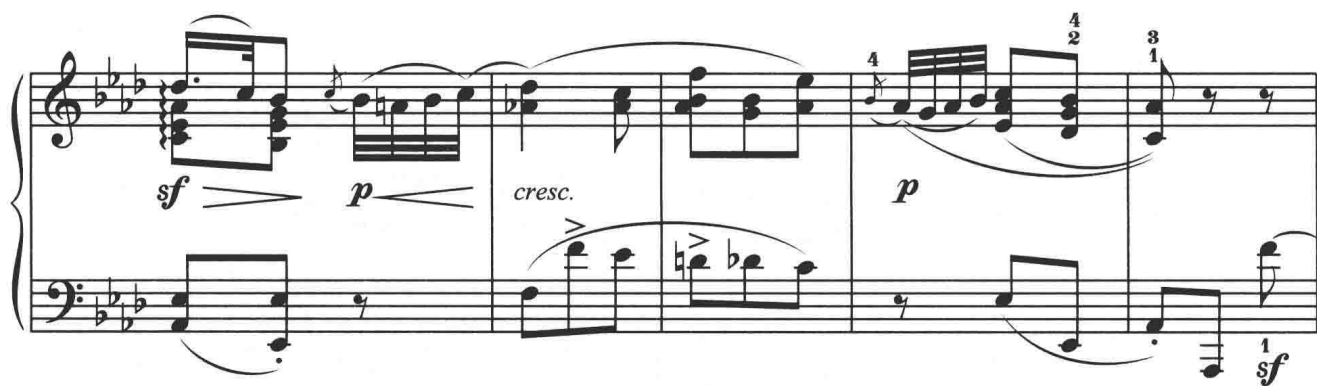
例绪-11 巴托克《献给孩子们》第七首

Andante grazioso

此例中后8小节是前8小节的旋律完全重复,但织体有变化。

2. 变化重复——使用音乐技术手段,从旋律、和声、织体、节奏、速度、力度等方面重复原有的音乐材料。

例绪-12 贝多芬《第十二钢琴奏鸣曲》第一乐章主题



这是一个8+8的乐段,第二句的句首做了节奏处理,将三个八分音符变为六个十六分音符,为变化重复。

3. 节奏重复——后面的音乐片段,仅仅是重复了之前音乐片段的节奏型,但是写作的时候,却是采用新的音调写成。这样的写作方法能够引进新的音乐元素,同时,原有的熟悉的节奏型,令乐句的发展紧密地联系在一起。

(二) 变奏

这里所说的变奏是指在保留原来音乐材料的基础上进行的装饰变化。

变奏是旋律发展所使用的重要手法之一。变化可能出现在音高、节奏、音强、音色、音区、速度、织体等各个方面。较为常见的变化多出现在织体、音高和节奏等方面。由于变奏也是从原素材发展而来的,所以,这个意义上的变奏也是“重复”的一种方式。在“变奏曲式”的章节里面,我们能看到这里所讲到的变奏手法,以相同的道理适用于曲式结构更为大型的“变奏曲式”。

(三) 分裂

同一音乐材料在以后的重复中,提取其中的一个片段进行发展,在分裂的过程中能感觉到原有的材料逐渐减少,形成缩减。这是因为,分裂是要逐渐舍弃掉一些原材料,适当地与新的素材结合。这个过程往往会与模进、重复、变奏相结合。

例绪-13 穆索尔斯基《图画展览会》之《鸡脚上的小屋》





4+4+2+2+2+2的乐段。

在连续的两个4小节进行后,将原材料分裂成2小节,然后继续模进发展。

(四) 模进

音乐的片断(动机、乐节、乐句)在第一次陈述以后,采用不改变调性或直接移调的方法,在一个新的高度再现。模进时,音程度数的变化被称为“模进度数”。模进有严格模进和不严格模进之分。严格模进是要完全按照音程之间的度数进行模进的,而不严格的模进只需要做大概的移位就可以了,不要求精确的音程度数。

例绪-14 肖邦《波洛涅兹》



2+2的结构。前两小节在A大调的主和弦上进行,后两小节上移大三度,但调性并没有改变,音程之间的度数也和之前不同,此例为不严格模进。

(五) 扩展缩减

扩展或压缩原有音乐材料的创作手法也常被使用。扩展多使用在乐曲中需要扩大化诠释的部分,扩展时会不断地引入新的素材。缩减是将音乐篇幅根据需要减少,仅仅留下骨干,或是部分必要的素材。这种