

音乐分析

论文集

杨儒怀 著



中国文联出版社

H319.

音乐分析论文集

J614.3-53

Y28

杨儒怀 著



中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐分析论文集/杨儒怀著. —北京:中国文联出版社, 2000

ISBN 7-5059-3434-1

I. 音… II. 杨… III. 音乐-作品-艺术评论-文集
IV. J605-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 05695 号

书 名	音乐分析论文集
作 者	杨儒怀
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	朱 蓓
责任印制	邢尔威
印 刷	永清第二印刷厂
开 本	850×1168 1/32
字 数	318 千字
印 张	13.375
插 页	2 页
版 次	2000 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	1-3500 册
书 号	ISBN 7-5059-3434-1/J·785
定 价	24.80 元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

序

正是在我国实施改革开放政策之后，作者才感受到鼓舞，得以在开阔的思路和广泛文献资料参阅的条件下更为主动和积极地进行了教学和科研的努力，陆续写下了一些论文。

撰编的这十二篇论文，大都是与作者撰写另外一本更多为教科书性质的著作《音乐的分析与创作》的过程中并行写作的。虽然有些论点在两者中都曾出现过，但这里的论文多是具有更为完整和较深的理论阐述，因此可以说是对教科书的理论和实践的补充。论文集的出版可以认为是在很大程度上满足多年来学者们和学生们与作者在探索作品分析的理论及实践中，对遇到的问题所进行的广泛而深入的解答。

这里可以把论文分成两大类：前面多数的论文都是有关曲式结构理论的探讨；后面的论文则为具体音乐作品整体分析的实践。它们是按写作年代的顺序排列出来的。

希望这些论文在采取单独集成方式出版后，能在更为广泛的学者和读者的范围中进一步获得意见，交流看法，促进这一在音乐科研中极为重要的领域得到更深入的发展和更大的成就。

感谢中国文联出版社的大力协助；对朱蓓同志和其他有关的同志们的至诚的帮助也一并致以深切的敬意！没有他们的热心关怀，这本文集的出版是难以实现的！

杨儒怀

1999年5月20日

曲式的基本功能 与再现四部曲式

引 言

从久远的年代起，就有理论家开始研究艺术作品内在的逻辑组织问题；寻求文艺作品内在的形成规律；弄清作品在承前启后中的发展线索；就各个部分来讲，了解怎样因具有不同的逻辑组织关系而彼此区分开来；就全部来讲，了解它们又因有这种内在的关系，为塑造某一特定的形象内容及其发展而彼此贯连在一起，成为有机的统一的整体。

古希腊伟大古典戏剧家亚理斯多德在他的《论诗的艺术》一书中，对艺术的完整性原则作过如下的阐述：“所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾。所谓‘头’，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然地上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’，指事之承前启后者。所以结构完善的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式。”这是一个带根本性并且是十分概括的艺术原则：它提出在起讫之间需要有承先后、发展演变的一个完整运动过程。

十八世纪前半叶德国作曲家和理论家约翰·玛提逊（1681—1764）在他的一本名为《完美的乐队长》的书中提出：

一篇雄辩的演说词应具备下列各组成部分，但不一定全都必要，即：1. 开始或前言，2. 命题提出、阐明，3. 主要论点，4. 对可能的异议的反驳，5. 巩固，6. 结论。

多少年来，在我国的文艺创作中就应用着种种关于作品形成的逻辑组成原则的一些提法，例如：部分之间可以体现为“对仗”、“排比”、“起开合”、“呼应”、“起承转合”以及“八股”等逻辑关系。

对音乐作品来说，就是所谓曲式形成中的功能运动的逻辑问题。

苏联著名音乐学家阿萨菲耶夫院士则直接在《曲式是过程》一书中对音乐作品提出如下的三种功能，即起点、运动和终结的“三段论”阶段序进原则。

苏联理论家斯科列勃科夫在他所写的《音乐作品的分析》一书中提出曲式结构功能的“四段论”的阶段原则，即：1. 起初陈述，2. 陈述的巩固，3. 发展，4. 终结。

因此我们可以得出：曲式是功能运动的有机过程这一著名的阿萨菲耶夫的论断。

曲式中的功能运动

曲式中的功能运动正如世间的一切物质运动一样都在一定的时间之内进行，都有其起始和终结。如上所述，在最简单的起始与终结的两端之间可以根据发展的不同的复杂程度，出现若干中间功能运动环节，而两端的功能也可以做较为细致的分阶段发展。因而整个功能运动的部分可以是奇数的，也可以是偶数的。

曲式部分功能运动还有一些其它重要的表现方面。有时在较为小规模的结构中，功能运动的层次可能非常融合连贯，不

可能完全划分出明显的阶段来，例如：

例 1

贝多芬：第十五首钢琴奏鸣曲第一乐章



显然在这例子中，我们可以看到“合”段是以主音上行进行来回答“起”段中的下行进行的，并且恢复了相似的节奏型，而中间“开”段则在新的音区和节奏型中开辟了新的“领域”，但是整个主题的结构是连贯在一起的。

相反地在较大的规模结构或曲式中，功能运动的层次或阶段可以相当完备，且被清晰地划分开来（见以下各例）。因此功能运动阶段的多少和数目的变化，应该看成是在整体运动中部分的“质”与“量”的转变关系作用。例如简单的两阶段运动可能是四阶段功能向两端减缩合并的结果；而在三阶段的运动中，中间阶段可能孕育出并列的其他阶段来；相反地，前两阶段或中间阶段的合并都可能体现“三阶段”的原则等等。因此我们可以看出在曲式形成中，功能运动的规模、完备性和复杂程度是与作品所包括的形象内容发展的规模大小和复杂程度有直接联系的。

这样，正如我们在实践中所见到的，曲式基本的功能运动可以归纳为两阶段与三阶段这两种基本形式，这两种形式在一定条件下都完全可以自然地发展成四阶段或更多的阶段。但都表现在“起”与“迄”之间完成承先启后，发展演变的一个完整运动过程。

奇数阶段可与偶数阶段在不同的结构或曲式范围（例如，在主题，部分或整个作品）中，分别使用（详见下面舒曼例）。

例 2

舒曼：OP.68 NO.6
可怜的孤儿

The musical score is for a piece titled '可怜的孤儿' (The Poor Little Girl) by Schumann, Op. 68 No. 6. It is in 3/4 time. The first system is marked 'Langsam' (slow) and 'p' (piano). It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and includes a 'Langsamer' (even slower) section. The third system is marked 'a tempo' (return to tempo). The fourth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

为了术语的统一，以及较为明确地表明各种形式之间的联系与变化，我们采用：“起—合”，“起—开—合”，和“起—承—转—合”，分别代表这些最为常见的几种阶段的形式。

此外，功能在曲式的不同范围中，具有递次转换的运动关系。这就是说在曲式的某一局部（比如在主题）中，某一种由“起”到“合”的完整功能运动，在该局部所在的更大的曲式范围（如主题所在的呈示部）中，则又表明为单一的功能意义，参与这一更大的局部（呈示部）的功能运动中来，在更大规模中组成完整的功能运动。例如上面所举的贝多芬第十五首钢琴奏鸣曲的主部主题。就主题所在的曲式范围来讲它本身已经表现出完整的“起—开—合”三阶段功能发展，然而就整个

呈示部来讲，这个主部主题则构成呈示部中完整的“起—开—合”运动的“起”段功能。（这里主部中始终持续着的主音以及屡次起着补充作用的“合”段的主题材料，都在呈示部的曲式范围内显示着“起”的功能作用，即整个奏鸣曲发展的主要主题一出发点）。副部与小结束部则完成着“开”与“合”的功能作用。但是，如果从整个奏鸣曲的三大组成部分来看，呈示部则又仅仅表明为奏鸣曲曲式范围中“起”的功能，而展开部与再现部和结尾部则表明为“开”与“合”的功能。

我们还应该提到，作品中功能运动的各个阶段并不完全等于曲式的各个组成部分。因为曲式的各个组成部分是曲式结构的含义，是以创作的技术手段来表明出来的（虽然任何结构都有功能意义），而功能运动则是指结构在整体发展进程中的内在作用和逻辑关系。因此我们看到同样的一种功能运动，可能与不同的曲式结构在整体上或部分上相吻合。例如“起—开—合”的三阶段功能运动可与三部曲式结构相吻合起来，但也可以是一首变奏套曲曲式所有组成曲目间总的发展逻辑的组合原则。实际上，每一种功能运动原则，应该而且可以相应地与同样数目的曲式结构吻合起来，成为音乐作品的两个不可分割的方面——结构与功能——相互适应的体现形式之一。

在由反复性乐句组成的上下句乐段结构的一部曲式中，前后两个乐句因开始完全相同，而两结尾产生和声功能倾向解决关系时，那么在整个乐段形式中，就产生出十分典型的“起—合”功能运动关系。

至于在更小的结构中，“起—合”的功能运动就更加多见了。

上面提到的“起—开—合”的公式与任何并列的或带再现的三部曲式在曲式范围中的吻合是非常容易见到的奇数功能运动、这种奇数功能运动的例子在更为小型的结构中也是可以见到的。例如舒曼的《儿童钢琴曲集》第六首《可怜的孤儿》

(例2)中：从整个乐曲的范围上来看是“起—开—合”的表现形式，但从曲式的每一个组成部分上来看，三部曲式的每一部分都是简单的偶数“起—合”关系。具有“开”意义的中间部分，因“迭奏”的发展手法也使前后两乐节产生微弱的“起—合”关系。但是第一部分内部较小的两平行乐句结构，每一个都仍然采取了“起—开—合”的运动关系。特别是第二乐句，因为结束在主和弦上，并且结束的旋律有着最初动机的变型再现关系，就特别具有最终“合”的意味。

偶数的“起—承—转—合”的功能运动，应该看成是简单的偶数或奇数运动更加细致分工的复杂化。在乐段结构规模中它可以由第一乐句完成“起”与“承”的功能作用，第二乐句完成“转”与“合”的功能作用，这是十分常见的情况。请看下面贝多芬作品举例。

例3 Adagio con molt' espressione.

贝多芬：钢琴奏鸣曲

No. 11. OP. 22 第二乐章



显然，这个例子的上下两乐句在许多方面都类似“对仗”性质的：半音音阶上行级进的音调对以自然音体系分散和弦和下行

级进的音调；主要两个和声功能交替（T—D—D—T）后，不稳定的半终止对以有完全功能序进的完满终止；狭窄八度之内的旋律运动对以在宽阔音域内流动的与跳跃的旋律进行等等。这些使前后两乐句在统一的节拍、表情、速度、调性以及伴奏音型中联合起来，形成上下句“对仗”补充关系。但是如果仔细地观察，也不难看出上句中的两乐节又可以形成“起—合”关系，然而是在半终止的结束中。从整个乐段范围来看更明显地具有“起”与“承”的关系。下句开始的两小节明显地有着“转”的意义，最后结束的两小节不但恢复了级进，而且结束的音调正好成为第一乐句末尾音调简化模进的“应”或“答”，完成着“合”的功能意义。

四阶段的“起—承—转—合”在再现二部曲式的第一部分为转调的或离调的开放乐段时，表现得尤为明确：第一部分中转调的第二反复性乐句所具有的“承”的意义特别明显，因为它既不在主调中结束，又有在下面“转”段部分出现作为发展的对比。这样的例子可以参看斯克里亚宾前奏曲作品十一之十七和柴可夫斯基钢琴曲集《四季》中之五“五月”的第一部分。

斯克里亚宾前奏曲作品十六之四是由具有某种模进关系的四个乐句组成的一部曲式所表现出来的四阶段发展的功能关系。

再现四部曲式

四阶段的功能运动可以更加完美地明确地体现在再现四部曲式中，即图式：

A + B + C + A + (Coda)

它的四个组成部分分别表现为“起—承—转—合”的功能逻辑进程。

一、曲式的形成与特点

再现四部曲式与并列四部曲式均为按四阶段发展的艺术原则重新组织起来的曲式结构，但比并列四部曲式要更为完美地、明确地体现这个艺术原则。实际的再现部能更有效地以其向心力平衡、抵销前面并列各部分之间因对比或发展而出现的离心力，从而更加有力地总结、收束整首乐曲。因而再现四部曲式要比并列四部曲式更为多见。

再现四部曲式在西欧音乐发展史上出现得比较晚，在古典学派之后才形成起来，逐渐为更多的作曲家所使用。它是在简单的再现三部曲式基础上复杂化而形成的。

虽然再现四部曲式出现较晚，而且不如其他曲式类型使用得普遍，但是仍然有许多重要的作曲家，特别是民族学派（如肖邦、格里格等）应用这种曲式类型创写了一些重要的音乐文献。在我国民族器乐音乐的创作中，再现四部曲式则使用得比较多，如：筝曲《战台风》、民乐队乐曲《壮锦献给毛主席》；二胡曲《喜送公粮》、《三门峡畅想曲》、琵琶曲《蜀道行》等。因此，从艺术与技巧方面对再现四部曲式进行一些研究，是非常必要而有益的。

迄今为止，在中外的曲式学教学体系中，还没有将再现四部曲式设置专门章节加以讲授，但已经引起一些理论家们的关注。如皮尔斯·该丘斯在他的《主音音乐曲式学》一书中是把它以“不正规歌式”（第十七章）来看待的，但已经看出这类曲式的独特之处来，因而把它作为“段聚集”的形式单独分出类别；尤·丘林主编的《曲式学》一书则认为：“在浪漫派的作品中遇到称之为‘集（合）成中段’的一种新（着重号由编者所加）中间部结构类型：

$$\begin{array}{c} A + \overbrace{B \ C} + A \\ A + B \ C \ D + A \end{array}$$

这里中间部是由两个（或更多些）具有独立意义并且一般是相对比的段落结合而成”（见本书第 146 页）。C.C. 斯克列勃科夫在他所著的《音乐作品分析》一书的第 IV 章（复合三部曲式）中谈到：“中间部也可以由于增加了组成部分的数量而趋于复杂化”（见本书第 121 页）。

尽管这些理论家都已看到曲式的进一步复杂化是由于在单纯的曲式结构内增加了“段”或“部分”的数量，但是他们都没有说明这种新“段”或“部分”的增加对旧有的曲式结构产生什么影响；这种“段”或“部分”的增加是在曲式结构的哪一级上，即：是增加平行关系的基本曲式功能部分，抑或增加从属关系的次级曲式部分。

任何音乐的发展（包括陈述的结构和曲式的形成）都说明为一个完整的多级递次发展体系。这在音乐陈述结构的发展中，已经看得非常清楚了：乐思最小单位（乐汇）怎样逐级联合递次发展形成较大的陈述结构。在乐曲的结构分析中，可以看到各式各样的结构形式怎样连接起来，按照它们所在的地位获得了不同功能作用，进而导致按功能作用之不同进行曲式部分之功能分化。在曲式的发展——从一部曲式到复杂的曲式——中，也同样可以看到这种多级递次发展的体系关系。不同的曲式功能部分的增加必然要从两个方面影响曲式类型的发展，这就是我们在前面提到的：

1. 从平行关系方面增加着基本曲式功能部分。

用图式表示即为：

$$A + B + C + D \cdots$$

2. 从隶属关系方面增加次级曲式部分。用图式表示即为：



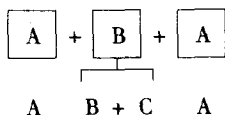
各种简单的并列和再现曲式就是按照第①方面而发展出来的；各种复合的并列和再现曲式，包括奏鸣曲式在内，都是按照第②方面而发展出来的。

因此，在研究再现四部曲式的时候，必须弄清它与各种复合曲式的原则区别，也就是：什么是它本身用以区别于其它曲式类型的独特的特点。

影响再现四部曲式形成的关键就是两个中段部分与两端部分的关系问题。在一般的情况下，我们可以从下列两方面加以分析：即再现四部曲式的两个中间部分，是否在音乐内容表达的分量上，发展的规模上能与相邻部分抗衡；是否有足够的对比性与相邻（包括两个中间部分本身对比在内）部分区分开来，并且相互具有功能分化中的对比关系。

如果分析的结果是肯定的，那么，再现四部曲式的结论就可以成立；如果分析的结果不完全是这样，则可能有下列的关系表现，例如：

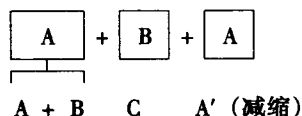
(1) 两个中间对比部分彼此间因较密切的关系，近似情况或平行发展的表现，联合起来形成一个统一的复合中段与两端部分抗衡，从而使整首乐曲具有复合曲式性质。即图示：



这样的作品可以参看莫索尔斯基的《图画展览会》No.5，和格里格的钢琴作品《音诗》，作品第三号之五。

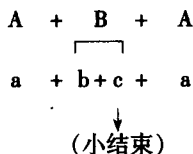
(2) 中间两部分的前一部分与曲式的第一部分彼此间因有较密切的关系、近似的情况或平行发展的表现，联合起来形成一个统一的复合曲式的第一大部分与其它后面部分抗衡，从而

也使整首乐曲具有复合曲式的性质。即图式：



这样的作品可以参看肖邦的《夜曲》Op.15, No.2 和《玛祖卡舞曲》Op. 63, No.1。

(3) 中间开始的对比部分与它后面一部分形成转调过渡或小结束(补充)性质, 或与后面一部分形成引子性质的关系, 从而使整个乐曲仍然为一个简单的再现三部曲式。即如图式:



这样的作品可以参看肖邦的《夜曲》Op. 9, No.1。

典型的再现四部曲式应该满足我们在上面提出来的两方面的条件, 这两方面的表现可以认为是再现四部曲式用以区别其它曲式类型的独特的特点。

二、曲式各部分的主题材料

由于曲式部分的增加, 整个乐曲可以有较大的余地, 较多的阶段, 做多样化的发展。从总的方面来看, 音乐表现手段的各个方面在四部再现曲式中获得逐步递增起来的对比变化, 在第三阶段的“转”段发展中达到了高点, 然后用再现的“合”段做归纳、统一、平衡, 并收束之。

曲式的前三个部分在主题材料上最简单的情况可以是彼此间对比(并列关系)的新材料, 表现部分之间的均等的对比关系。这时可以运用其它表现手段(如调性更换、陈述结构变化等手法)表示出乐曲整体连贯的发展。这可以参看肖邦第二十一首

《玛祖卡舞曲》以及舒伯特《瞬间音乐》作品九十四号第三首等。

比较有机的是在“承”段中进行前面主题继承性的引伸发展，然后再在“转”段中进行对比性出新。例如：布拉姆斯《D小调小提琴协奏曲》第二乐章；贝多芬作品130号《弦乐四重奏》第五乐章 Cavatina 等。更加有逻辑性和一脉相承的发展关系是在“承”段中进行前面主题继承性的引伸发展或对比性出新，再在“转”段中进行前面主题材料的综合或展开性发展，例如拉赫玛尼诺夫《悲歌》Op. 3, No.1。

例 4

拉赫玛尼诺夫：Op.3, No.1 《悲歌》

Moderato.

