

普通高等教育“十五”国家级规划教材

曲式

QUSHI YU ZUOPIN FENXI

作品分析

茅原 庄曜 · 编著

(上册)

人民音乐出版社

普通高等教育“十五”国家级规划教材

曲式

QUSHI YU ZUOPIN FENXI

与作品分析

(上册)

茅原 庄曜 · 编著

人民音乐出版社



图书在版编目(CIP)数据

曲式与作品分析(上册) / 茅原, 庄曜编著. — 北京:
人民音乐出版社, 2007. 4

普通高等教育“十五”国家级规划教材

ISBN 978-7-103-03108-7

I. 曲… II. ①茅… ②庄… III. ①曲式-分
析-高等学校-教材 ②音乐-作品-分析-高等学校-教材
IV. J614.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第125626号

责任编辑: 张辉

责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 36.5印张

2007年4月北京第1版 2007年4月北京第1次印刷

印数: 1—4,055册 (附教学CD-ROM 1张)(上册) 定价: 58.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010) 68278400

目 录

(上 册)

绪 论

1. 学科性质	(1)
1·1 技术与美学分析	(1)
1·2 研究音乐作品分析所需的知识结构	(2)
1·3 音乐的自然属性与功能属性	(2)
1·4 音乐的精神内涵	(2)
1·5 音乐的形式与体裁	(3)
1·5·1 体裁分类	(3)
1·5·2 形式与体裁的区别	(4)
1·5·3 形式的相对独立性	(4)
2. 音乐的表现手段	(4)
2·1 音乐的基本表现手段——音乐语言	(4)
2·1·1 音乐语言与音乐形式的区别	(4)
2·1·2 巴甫洛夫学说	(4)
2·1·3 抽象的具象	(5)
2·1·4 音乐与其反映的生活之间的中介	(6)
2·1·5 格式塔心理学派的启示	(6)
2·1·6 音乐语言实例分析	(7)
2·1·6·1 旋律线	(7)
2·1·6·2 节奏、速度、节拍	(15)
2·1·6·3 调式、调性、和声	(20)
2·1·6·3·1 功能性与色彩性	(21)

2·1·6·3·2 调式色彩	(21)
2·1·6·3·3 调性思维	(23)
2·1·6·3·4 旋宫转调	(24)
2·1·6·3·5 和声思维	(25)
2·1·6·4 音区、音强、音色	(29)
2·1·6·5 演奏法	(29)
2·1·6·6 织 体	(30)
2·1·6·6·1 织体方式	(30)
2·1·6·6·2 织体因素	(30)
2·1·6·6·2·1 旋 律	(30)
2·1·6·6·2·2 长 音	(31)
2·1·6·6·2·3 和 声	(32)
2·1·6·6·2·4 对位(或复调)声部	(32)
2·1·6·6·2·5 自由声部	(33)
2·1·6·6·3 简单织体与复杂织体	(33)
2·1·6·6·4 主调织体的类别	(33)
2·1·6·6·4·1 合唱式织体	(33)
2·1·6·6·4·2 伴奏音型式和声织体	(35)
2·1·6·6·4·2·1 旋律加柱式和声	(35)
2·1·6·6·4·2·2 旋律加和声音型化	(35)
2·1·6·6·4·2·3 旋律加和声旋律化	(36)
2·1·6·6·4·2·4 复杂织体	(37)
2·1·6·6·5 复调织体的类别	(37)
2·1·6·6·5·1 支声复调	(37)
2·1·6·6·5·2 对比性复调	(38)
2·1·6·6·5·3 模仿性复调	(38)
2·1·6·6·5·3·1 卡农式模仿	(38)
2·1·6·6·5·3·2 一般模仿	(40)
2·2 整体的表现手段——曲式	(40)
2·2·1 音乐思维的概括性与具体性	(40)
2·2·2 曲式与曲式原则	(41)

2.2.2.1 五种曲式原则	(41)
2.2.2.2 黑格尔的形式律	(42)
2.2.3 曲式功能	(43)
2.2.3.1 主要曲式功能与次要曲式功能	(43)
2.2.4 乐思的陈述型	(43)
2.2.4.1 呈示型	(43)
2.2.4.2 中间型	(43)
2.2.4.3 引子型	(44)
2.2.4.4 结束型	(45)
2.2.5 主要旋律与次要旋律	(46)
2.2.6 划分结构规模的要点——同分异合	(49)
2.2.6.1 结构的计算	(50)
2.3.6.2 结构规模的循环、分解与综合	(50)
2.2.7 内容的单位——主题与动机	(51)
2.2.7.1 主题与动机的定义与实例	(51)
2.2.7.2 写作主题需要掌握的要点	(71)
2.2.7.2.1 主题应该富有特点	(71)
2.2.7.2.2 主题的层次性	(71)
2.2.7.2.3 保留手段	(73)
2.2.8 形成高潮与退出高潮	(73)
2.2.9 主题加工与曲式发展的方法	(73)
2.2.9.1 变奏与展开的界限	(73)
2.2.9.2 派生性对比与并置性对比的界限	(74)
2.2.9.3 化 开	(74)
习 题	(75)

第一章 一部曲式

1. 一部曲式的基本概念	(77)
1.1 乐 句	(77)
1.1.1 乐节的停顿与乐句的停顿	(78)

1 · 1 · 2 终止	(79)
1 · 1 · 2 · 1 终止表现于和声方面	(79)
1 · 1 · 2 · 2 终止表现于旋律方面	(79)
1 · 1 · 2 · 3 联合音调	(80)
1 · 1 · 1 · 4 终止表现在节奏方面	(80)
1 · 1 · 3 区别内容的单位与形式的单位	(80)
2. 独立乐句	(82)
3. 乐段	(85)
3 · 1 呼应	(85)
3 · 1 · 1 重复不是呼应	(85)
3 · 1 · 2 第一个乐句总是呼	(86)
3 · 1 · 3 功能性呼应	(86)
3 · 1 · 4 旋律性呼应	(86)
3 · 2 乐段的不同属性	(86)
3 · 2 · 1 陈述次数多少的差别	(86)
3 · 2 · 2 收拢性与开放性的差别	(87)
3 · 2 · 3 乐句结构等长与不等长的差别	(87)
3 · 2 · 4 乐思陈述型的差别	(87)
3 · 2 · 5 音乐材料异同的差别	(87)
3 · 3 乐段的类别	(88)
3 · 3 · 1 单乐段	(88)
3 · 3 · 1 · 1 平行乐段	(88)
3 · 3 · 1 · 1 · 1 分类阐述	(88)
3 · 3 · 1 · 1 · 2 平行乐段小结	(92)
3 · 3 · 1 · 2 对比乐段	(93)
3 · 3 · 1 · 2 · 1 分类阐述	(93)
3 · 3 · 1 · 2 · 2 对比乐段小结	(97)
3 · 3 · 1 · 3 多乐句乐段	(97)
3 · 3 · 1 · 4 发展性乐段	(99)
3 · 3 · 1 · 5 单乐段分类表	(103)
3 · 3 · 2 复乐段	(103)

3·3·2·1 复乐段分类阐述	(104)
3·3·2·2 复乐段小结	(110)
3·3·3 多重复乐段	(110)
3·3·4 乐句链子	(110)
3·3·5 乐段小结	(111)
4. 小结构分析	(111)
4·1 小结构分析的意义	(111)
4·2 标号方法	(112)
4·3 勃拉姆斯《第一交响曲》主题与贝多芬《欢乐颂》主题的比较	(113)
4·4 小结构例题分析	(115)
5. 一部曲式复杂化	(121)
5·1 附加引子和尾声	(121)
5·2 补充与扩充	(128)
5·3 加“连接”后再反复或变化反复或部分反复	(129)
5·4 附加变奏	(129)
5·5 闯入终止、重叠、隐匿终止	(130)
5·6 乐段聚集	(133)
5·7 其 他	(135)
5·7·1 插入因素	(135)
5·7·2 句句双、加垛、吐珠、喷水等等	(136)
分析提示	(138)
习 题	(138)

第二章 单二部曲式

1. 单二部曲式的基本概念	(140)
1·1 单二部曲式各部位的名称	(140)
1·2 单二部曲式中的标记	(141)
1·3 单二部曲式与复乐段的区别	(141)
2. 单二部曲式的各个组成部分	(142)
2·1 呈示部	(142)

2.2 第二部分	(142)
2.2.1 中 部	(142)
2.2.2 结束部分	(142)
3. 单二部曲式的属性差别	(143)
4. 单二部曲式的类别	(143)
4.1 派生中部带静止再现的单二部曲式	(143)
4.2 派生中部带动力性再现的单二部曲式	(146)
4.3 派生中部不带再现的单二部曲式	(147)
4.4 对比中部带静止再现的单二部曲式	(148)
4.5 对比中部带动力再现的单二部曲式	(150)
4.6 对比中部不带再现的单二部曲式	(152)
4.7 第二部分不再一分为二的单二部曲式	(153)
4.8 双单二部曲式	(156)
4.9 古二部曲式	(158)
5. 补充例题	(161)
6. 赋格中的二部曲式	(173)
6.1 复调主题的基本形式与变化形式	(173)
6.2 轴 音	(173)
6.3 赋格程序	(174)
6.3.1 赋格主题	(174)
6.3.2 呈示部	(175)
6.3.3 密接段	(175)
6.3.4 发展部 (展开部)	(175)
6.3.5 再现部	(176)
6.3.6 赋格段	(176)
6.3.7 赋格的曲式	(176)
6.3.8 赋格图式	(176)
习 题	(184)

第三章 单三部曲式

1. 单三部曲式的基本概念	(185)
1·1 单三部曲式与单二部曲式的主要区别	(185)
2. 单三部曲式的各个部分	(189)
2·1 单三部曲式的呈示部	(189)
2·2 单三部曲式的中部	(189)
2·2·1 派生性中部	(189)
2·2·2 对比性中部	(189)
2·2·3 插部性中部	(190)
2·3 单三部曲式的结束部分	(190)
3. 单三部曲式的类别	(191)
3·1 三重复乐段式的单三部曲式	(191)
3·2 派生中部带静止再现的单三部曲式	(193)
3·3 派生中部带动力性再现的单三部曲式	(195)
3·4 派生中部不带再现的单三部曲式	(197)
3·5 对比中部带静止再现的单三部曲式	(198)
3·6 对比中部带动力性再现的单三部曲式	(200)
3·7 以插部为中部的单三部曲式	(201)
3·8 带假再现的单三部曲式	(204)
3·9 带两个中部的单三部曲式	(209)
3·10 单二重曲式	(211)
4. 补充例题	(215)
习 题	(240)

第四章 复三部曲式

1. 复三部曲式的基本概念	(242)
1·1 复三部曲式各层次的标记	(242)
1·2 复三部曲式的复杂性	(242)

2. 复三部曲式的各个部分	(243)
2·1 复三部曲式的呈示部	(243)
2·2 复三部曲式的中部	(243)
2·2·1 三声中部	(243)
2·2·2“插部”性中部	(243)
2·3 复三部曲式的连接部	(243)
2·4 复三部曲式的再现部	(243)
2·4·1 静止性再现部	(243)
2·4·2 动力性再现部	(244)
2·4·3 省略性再现部	(244)
2·5 贯穿发展	(244)
3. 例题分析	(244)
分析提示	(332)
习 题	(332)

第五章 回旋曲式

1. 回旋曲式的基本概念	(333)
1·1 回旋曲式各部位的名称	(333)
1·2 回旋曲式的来源	(333)
2. 回旋原则与对比并置原则的区别	(333)
3. 回旋曲式的类别	(335)
3·1 小回旋曲式或古回旋曲式	(336)
3·2 利都奈罗	(347)
3·3 古典回旋曲式	(353)
3·4 回旋奏鸣曲式	(371)
4. 回旋原则与其他曲式原则的结合	(378)
4·1 回旋原则与对比并置原则的结合	(378)
4·2 回旋原则与变奏原则的结合	(379)
4·3 回旋原则与奏鸣原则的结合	(379)
4·4 回旋原则与组曲原则的结合	(379)

习 题	(422)
-----------	-------

第六章 变奏曲式

1. 变奏曲式的基本概念	(424)
2. 变奏方法	(424)
2.1 严格变奏	(424)
2.1.1 织体变奏	(424)
2.1.2 曲调装饰或反装饰	(424)
2.1.3 节奏变奏	(424)
2.1.4 和声变奏	(425)
2.1.5 调性调式变奏	(425)
2.1.6 速度变奏	(425)
2.1.7 力度变奏	(425)
2.1.8 音色变奏	(425)
2.2 自由变奏	(425)
2.2.1 性格变奏	(425)
2.2.2 结构变奏	(425)
2.2.3 派生性变奏 (或称展开性变奏)	(425)
2.2.4 主导动机型变奏	(425)
2.3 附加因素	(426)
2.4 插 部	(426)
3. 严格变奏曲与自由变奏曲	(426)
4. 变奏曲主题的写作要领	(426)
5. 变奏曲式的整体布局	(427)
6. 例题分析	(427)
分析提示	(563)
习 题	(563)

绪 论

1 学科性质

音乐作品分析是在曲式学的基础上发展而成的一门技术理论学科。20世纪20年代,我国的音乐院校已开设曲式学课程。曲式学是研究音乐作品曲式结构的课程,它只需要做技术分析。50年代才有了曲式与音乐作品分析课,简称“作品分析”。作品分析是把乐曲的形式与内容联系起来进行研究的一门课程,必须处理好技术与美学分析的关系。

1·1 技术与美学分析

所谓技术分析,指的是对曲式、和声、复调、配器等等方面的分析,作品分析不解决和声、复调、配器的基本训练问题,只研究这些技术如何运用于创作。作品分析要解决曲式分析的基本训练问题。从这方面看,作品分析是一门技术课。

所谓美学分析,指的是把内容与形式、现象与本质统一起来进行的分析。这涉及音乐与生活、社会、人生的关系和音乐中所体现出来的美学思想观念,从这方面看,作品分析又是一门社会科学性质的理论课。

对于作曲专业的学生来说,音乐作品分析是音乐写作的一门基础课程,许多作曲家都曾从前人的音乐作品中学习到作曲技术。对于学习音乐的任何一个学生来说,音乐作品分析是一门关系到他能否真正懂得音乐的基础课。学音乐就必须懂得前人的艺术创造,懂得前人的艺术创造之后,才谈得到自己的艺术创造。

在音乐分析过程中,技术分析可能占有主要篇幅,但是一定的美学思想的指导是不可缺少的。二者的关系是,美学分析指导技术分析,技术分析支持美学分析。美学分析如脱离了具体音乐现象,就很难说是根据的分析,美学分析需要技术分析提供的数据。正是这样的技术处理而不是别的技术处理,才与其一定的内容存在着有机联系。在这一点上,正是技术分析证实了美学分析。单纯的技术分析如果不上升到美学高度,虽然也能增强技术修养,却还要学生将来自己去钻研音乐的内容,就是说,免不了还要补这一课。

1·2 研究音乐作品分析所需的知识结构

有些东西要掌握得非常熟练,比如和声、复调、配器、曲式;有些东西则属于必需的修养,比如哲学、历史、逻辑学、美学、文学修养和其他艺术方面的修养。合理的知识结构是使学习和研究事半功倍的重要条件。

1·3 音乐的自然属性与功能属性

音乐所使用的材料主要是乐音,当然也有噪音,不管是乐音还是噪音,作为材料,它只是一种声音现象,它的自然属性或物理属性只不过是物体的振动,此外它就什么都不是,什么都不表现,除了它自身而外,也不具有什么具体的意义。而人们常常把音乐看做是能够表达一定意义的一种形式与内容的统一体,有人认为人们的这些想法是正当的,有人认为人们的这些想法是错误的,这是一个不可回避的问题。

原来,事物在一定的社会条件下往往存在着双重属性,除了自然属性之外,还存在着功能属性。所谓“自然属性”是靠物理或化学分析能够发现的属性,是事物自身固有的属性。所谓“功能属性”是事物在与一定社会发生关系的情况下才产生的属性。比如,商品的自然属性就是其物理或化学属性,这是它本身固有的属性。商品的价值属性就是在一定社会关系之中才产生出来的属性,谁也不可能用任何物理或化学方法从商品中分析出什么价值属性来。但是价值属性的存在却是事实,是谁也否认不了的。比如,黑人也是人,并非商品,只是在奴隶制度统治下,黑人才成了商品,被当做奴隶买卖。当奴隶制度废除之后,黑人也就不再是商品。正如马克思所说:“黑人就是黑人。只有在一定的关系下,他才成为奴隶。”(《资本论》第一卷第834页)音乐艺术的声音材料的自然属性即物质属性,音乐的既对立又统一的形式和内容则体现着人们在一定社会关系之中所创造出来的功能属性。

1·4 音乐的精神内涵

它来自于创造和反映。即人在立美创造过程中留在创造物中的创造者的独特的印记,也就是人们通常称之为音乐的内容的东西。在具体作品中,这种印记可能是很不相同的。有时表现为指向某种客观事物(对象),有时表现为感情运动的状态——所谓“感情”可以理解为具体的人与一定的环境的关系的反映。甚至有些音乐作品的精神内涵只是表现为一定的精神气质和形式美的创造。比如《平湖秋月》这样的作品,如果你只是说它表现了悲哀或欢乐之类的感情,总令人感到似乎是对的却有些不太准确。它的精神气质却是具体的——它比较文雅、沉静、柔和、端庄,这可以说就是它的内容,即精神内涵。在形式美的创造方面也表现出相当高明的艺术技巧、经验和严肃的劳动态度,这就是它的形式美创造方面所表现出来的精神内涵,这也就是说,形式美也有其自身的内容。

例1 《平湖秋月》

Andante

1·5 音乐的形式与体裁

“形式”概念有广义与狭义之分。狭义的形式就指曲式结构。从一部曲式、二部曲式、三部曲式、复二或复三部曲式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式到回旋奏鸣曲式等等,都属这一范围。广义的形式概念包括体裁在内。有的音乐作品分析教材就以《音乐的形式与体裁》来命名。

1·5·1 体裁分类

体裁分类可以有许多角度,大体说来有三种:一是从表演条件的差别方面来分类。比如,人们把声乐、器乐、戏剧音乐称做不同的体裁。下面再细分,把独唱(奏)、重唱(奏)、齐唱(奏)称为不同体裁。人们也把表演唱、歌舞、交响乐、歌剧、舞剧、器乐小品套曲等等称为不同

体裁,这都是根据表演条件的差别来分类的。二是根据某种写作模式特征对体裁进行分类。比如把卡农、赋格、交响曲、协奏曲等等称做不同的体裁。三是按照音乐与生活风俗的联系进行体裁分类。诸如革命歌曲、舞曲、牧歌、山歌、号子、催眠曲、颂歌、祷告、圣咏、灵歌、丧曲、船歌、情歌、儿歌、谐谑曲、幻想曲、狂想曲等等都被称为体裁。这最后一类分类方法对于音乐作品分析来说,就成了从形式到内容的转换的关键性环节,具有中介的意义,可以称之为专业音乐与民间生活风俗性音乐的联系的纽带。

1·5·2 形式与体裁的区别

同一体裁(如都是舞曲)可以写成不同的曲式,如二部曲式、三部曲式等等。同一曲式(如都是二部曲式)可以写成不同的体裁,如一是进行曲,一是舞曲等等。就是说,曲式与体裁都以各自的标准进行分类,相对而言,体裁居于较为概括的层次上,曲式居于较为具体的层次上。

1·5·3 形式的相对独立性

人们常说,内容决定形式,形式也具有相对独立性。实际上,内容决定形式应该是指内容制约着形式发展运动的方向,而不是制约着形式的一切方面。内容的欢乐与悲哀总是制约着写法上的特点。但是,形式美却不是由内容来决定的,而是由作曲家的才能、经验和劳动态度所决定的。这里就表现为形式的相对独立性。

2 音乐的表现手段

音乐的表现手段分为两大类,一类是基本的或局部的或某一方面的表现手段,另一类是整体的表现手段。前者属于音乐语言的范畴,后者属于音乐形式的范畴。

2·1 音乐的基本表现手段——音乐语言

“音乐语言”是一个借用来名词,它只是与普通语言具有功能上的相似性。它也是集体创造的约定俗成的东西。下面我们就来讨论与音乐语言有关的一些基本问题。

2·1·1 音乐语言与音乐形式的区别

区别在于,音乐语言只具有材料的意义,它只是构成音乐形式的局部或细节的材料。音乐形式则指整体结构而言。结构不等于材料,就如一座桥的结构是双曲拱桥或单曲拱桥,而材料则是钢骨、水泥、砖瓦、木材一样。

2·1·2 巴甫洛夫学说

根据巴甫洛夫的信号学说,第一信号系统的信号,是通过人的感觉(视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉等)来接受的信号,是与信号源给人留下的具体印象联系在一起的信号。可以称之为具象性信号,比如,母亲的音容笑貌浮现在脑海中时的表象即是。第二信号系统的信号则是概

念性语言的信号,比如,“人”这一概念,它是抽象化了的,并不具体指张三李四,而是泛指一般的人。但是,无论是具象性信号还是概念性信号,都有一个抽象的思维过程存在。所谓“抽象”,就是指经过分析比较,抓住对象的主要属性、扬弃其次要属性的思维过程。巴甫洛夫认为,人的第一信号系统与第二信号系统是相互作用的,因而,人的第一信号系统也区别于动物的第一信号系统。而第二信号系统则是唯独人类才具有的。

2·1·3 抽象的具象

原来意义上的语言,是一种抽象的概念,我们抓住了对象的主要属性,扬弃掉其次要属性,我们就能把这一对象与其他对象区别开来。比如我们把一架机器叫做“录放机”,这就抓住了它的主要属性,它是一架能录音能放音的机器。其他属性都可以看成次要的,都可以不去管它——它是什么颜色的?它有多大?它有多少声道?是中国造还是外国造?是台式还是手提式?等等,都可以看做次要属性而予以扬弃。“录放机”就是这样一个抽象的概念。

音乐语言却不是抽象的概念,而是抽象的具象。苏珊·朗格在《感情与形式》一书中(中译本第94页)提到了康定斯基对一个抽象线条和鱼的比较。这是一个饶有兴味的例子。对一条鱼,我们可以对它观察得非常具体,但在画这条鱼时,却总要有所扬弃和抽象,不会把鱼的任何细节都画出来。现在面对着一一条鱼,我们开始抽象,先扬弃掉鱼鳞,再省略掉鱼的眼睛、鳍、须、尾等等,这时只剩下两条交叉的线条了,还像一条鱼。如果我们继续进行抽象,把两根线条中的一条也抽象掉,这时,这一条曲线已经不太像鱼了,但它仍是抽象的具象,它经过了多次抽象,却仍很具体,它绝不是任何一条曲线,而仅仅是这样一条曲线,它的活生生的生命始终与生活中的那条鱼存在着具象性的联系。音乐语言就是这样一种抽象的具象,它与生活中的“原型”有一定距离,但却还保持着联系。正如弗雷泽所说:“相互发生过联系的事物之间,在脱离接触以后,仍然可以在远处相互作用”(《金枝》)。

音乐语言既是一种抽象的具象,也是一种艺术创造和想象力的发挥,是把内心的活动过程经过放大,过细地揭示出来的一种加工状态。我们在越剧《梁山伯与祝英台》的“楼台会”中听到过一段优美抒情的唱腔。

例2 《楼台会》



贤 妹 妹 呀, 我 想 你

哪 夜 不 想 你 到 天 明 啊!