

MUSIC

音乐论著丛书

曲式结构的理论基础论文集

杨儒怀音乐文集



上海音乐学院出版社

SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

音乐论著丛书

曲式结构的理论基础论文集

杨儒怀音乐文集



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

曲式结构的理论基础论文集:杨儒怀音乐文集/杨儒怀著. —上海:
上海音乐学院出版社, 2007. 4

(音乐论著丛书)

ISBN 978 - 7 - 80692 - 267 - 5

I. 曲… II. 杨… III. 曲式学—文集 IV. J614.3—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 040118 号

丛 书 名	音乐论著丛书
出 品 人	洛 秦
书 名	曲式结构的理论基础论文集——杨儒怀音乐文集
著 者	杨儒怀

责任编辑	洛 秦
特约编辑	胡杭干
封面设计	陈 岫
电脑制作	吴利芳
出版发行	上海音乐学院出版社
社 址	上海市汾阳路 20 号
邮 编	200031
电 话	021 - 64315769 64319166
传 真	021 - 64710490
经 销	全国新华书店
印 刷	中共上海市委党校印刷厂
版 次	2007 年 4 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数	1 - 2,100
开 本	850 × 1168 1/32
字 数	190 千
印 张	8
书 号	ISBN 978 - 7 - 80692 - 267 - 5/J. 260
定 价	26.00 元

目 录

1	前 言
3	小型民族器乐曲创作的继承与创新(1983 年)
45	论边缘曲式(1986 年)
83	论回归曲式(1989 年)
108	曲式结构发展与演化中的再现手段(1992 年)
140	马思聪小提琴作品的创作研究(1993 年)
197	变体曲式结构的发展(2002 年)
223	自由曲式结构的形成与发展(2003 年)
239	论曲式结构的理论基础(1991 年)
247	后 记

前 言

对任何一首作品的理解、技术的探究或评价都必需在对之进行全方位的分析后才能获得深入的、准确的结论。这种分析是在对它的情感内容、体裁风格各方面的明确基础上,通过进一步对它的曲式结构和创作手法的分析而完成的。这样,音乐创作的曲式结构基础就显得极其重要。

音乐的曲式结构与任何一种科学或学术类型都同样要具有理论基础,作为判断事物的标准的依据。然而作为一种艺术的音乐,在具有这种判断事物标准依据的同时,由于是在人们的思想情感的感受和释放的基础上进行的,因此判断标准就具有灵活性和游移性,这种判断的实质是受到我们通常对事物的“量变到质变”的规律的理解所左右的。因此,对音乐作品的曲式结构的分析也必需在这种理解的基础上进行;规范化的理论基础与质量互变的延伸发展;并且这两方面的游移、过渡都是发展的必然结果,具有同等的艺术性和美学的内涵。

本论文集就是在对曲式结构的理论基础的这种理解上,拣

选一些有关曲式结构理论的论文，集中起来阐述这一理论的重要内容和表现形式，以及它们之间的在融和中的引申发展。其中有一两篇涉及具体的作品分析，但从总的方面来看，还是立足于曲式结构的基础理论上对它们的理解。

希望这些论文能激发更多爱好理论研究的人们的关注，并对之进行更深入、更具有成果的研究。

小型民族器乐曲创作的继承与创新

近三十余年来,民族器乐曲创作沿着继承民族传统与借鉴外来经验相结合的道路,迅速普及、发展、提高,创造了许多杰作。对于这样大量的作品从理论上做全面的总结,似乎为时尚早;但是,对于它们在继承与革新民族传统方面的经验做一番探索,则不仅是可行的,而且是有益的。这对于民族音乐创作的进一步发展,对创作外来器乐乐曲的民族化问题,都将具有启发意义。

本文的目的在于提供一些材料,以唤起更多的研究者的注意。文中的论述可能是粗浅的,带有抛砖引玉的性质。

标题性传统

音乐的标题性是我国民族音乐的优良传统之一。这一传统在民族器乐曲创作中得到继承和发展。传统乐曲的标题虽然大多数直接与乐曲的内容发生联系，但也有许多是没有直接联系或只起着暗示作用的。我们看到，在创作的器乐曲中这种没有直接联系的标题作品大大地减少了。只在一些直接以民族戏剧音乐为基础的器乐曲改编中保留了由剧种的名称而得来的标题，如“郢鄂调”、“晋调”等。

小型民族器乐曲创作的标题性，还体现在一些乐曲的每一重要段落都有提示该段形象内容的小标题上。同时，使用更加确切、精细入微的速度与表情的术语，来提示各个作品或作品的每一细小段落的形象内容，要求准确细腻地演奏的做法，也相当普遍。

力图使乐曲具有某种标题性是有巨大意义的。虽然我们不得得出任何乐曲都必须有明确标题的结论，但是应该认识到，这种标题传统正是在相当大的程度上起着保证作曲家忠实于他所要体现的形象内容的作用。此外，标题将有助于作曲家寻找更加适合他所要表现的内容形象的新音调，新的结构原则，更能从音乐内在逻辑原则和曲式的功能运动本身来考虑整首乐曲的发展，从而创造出更加独特和新鲜的音乐形象。

音乐标题性的传统，说明我国民族器乐音乐有悠久深厚的现实主义传统。在我们民族音乐的现阶段的发展中，强调这种传统有着特别积极的意义。在我们现实所接触到的形形色色的外国音乐流派、体系的浪头冲击中，或者在广泛地吸取对我们有启发和借鉴意义的音乐文化时，忘记这种传统将是危险的。力图使音乐艺术与其它姊妹艺术，比如文学描述，联系起来，不能认为是音乐艺术的无能，只要音乐的创作并不违反其内在特有的

发展逻辑,并使标题成为音乐艺术整体中的有机部分的话。因为任何一门艺术的表现力都有它的局限性和在这种局限之中的“自由”天地。对音乐的标题性的要求,主要是为增强“自由”表达的有机性、自然性和诗情画意的需要。李斯特的话是有启发意义的。他说:“作曲家不可能只把我们的幻想引进人的一般思想境界,他如果不向我们指出他为自己选定的独特的道路,那就只会把听众引入迷途。当他运用标题时,事情就完全两样。有了标题,他就能指出自己思想发展的方向,以及他选题的观点了。”

2

主题旋律材料

小型民族器乐曲创作,在继承着乐曲自始至终(在任何曲式部分中)以旋律陈述乐思的传统手法的同时,也借鉴和发展了某些有丰富表现力的外来形式和民族戏剧音乐的发展手法。但是,那种从已经陈述过的主题旋律中,离析出各种动机进行解体性发展的方式,却是非常少见的。这当然与我国民族乐器性能的发展,调式、和声、复调手法的发展,未曾走上成熟的多声发展的道路,基本停留在单音音乐发展的传统上有关。像二胡《骑马挎枪走天下》(刘文金曲)三部曲式的中段,用乐曲第一部分中的音调素材进行重新编配,虽然可以看作倾向这种解体性展开手法,但是这个中段仍然使人感到是统一的、逐渐高涨起来的旋律线条的发展,特别是前半。这里单一的调式调性,单一声部的前联后继和缺少其它表情手段(节奏、音区、力度、速度等)的变换对比(虽然运用了模进和“动机”的变奏反复等),都使它给人以从单纯旋律角度来发展乐思的印象。

自然音体系民歌和歌曲的创作手法,对民族器乐曲主题旋律创作有着最直接的影响。这不仅表现在经常直接使用民歌和歌曲作为乐曲的主题,而且也表现在所创作的主题旋律大都是

歌曲体裁的,具有明显的歌唱性。如例1。

例1 机轮飞转歌声扬(二胡曲)

宋国生曲

热情 坚定地 稍快

从表面上来看,这是一条十分典型的器乐性旋律(A行谱):宽音程突上突下地跳动,连续快速的回音音型,以及开始的装饰音型,都是声乐演唱所难以胜任的。但透过这些复杂的音程跳动和音型装饰,我们可以感受到一条非常清晰流畅的歌唱性主题旋律(B行谱)。正如这首乐曲的标题所说明那样,这既是一条描绘“机轮飞转”的机械性主题,又是具有“歌声扬”的抒情性主题。这两种因素的结合,使得我们可以用“歌唱性器乐旋律”来称呼它。

这种歌唱性器乐旋律可以向其自身所包含的两个方向发展:全面加强音程音型的复杂装饰,就可获得统一的器乐性旋

律;反之,则可以获得统一的歌唱性旋律。但是,它的歌唱性素质在任何情况下都具有主导意义。这种主题旋律,对民族器乐曲的创作来说,是很有典型性的。这种原体主题旋律及其向两方向发展所产生的同一主题旋律变奏,或在不同曲式部分中对置新的主题旋律,将构成民族器乐曲创作中的对比统一的主导意向。许多曲式部分对比并置内容的更换大都取决于此。这就是民族器乐曲创作中主题旋律的主导性质。

歌唱性器乐主题旋律不仅决定着音乐的自然音体系性质,同时也在很大程度上决定着乐思陈述多为方整对称的结构形式。

在歌唱性旋律之外,广泛运用的还有另一种与之对比的音型走句式主题材料。这种材料特点是以五声音阶所特有的毗邻音程(大二、小三、大三度)为主,形成级进的、迂回环绕的、快速的等时值律动,和常以模进方式进行变换。不同结构的音型走句时常串连起来,构成向上、向下或迂回的运动。参看例2主题旋律的后一半。

例2 草原巡逻兵(笛曲)

曾永清 马光陆曲



这种快速等时值律动的音型走句，虽然没有明确的歌唱性旋律线，但它本身常常是由五声音阶的毗邻音级进行运动构成，因而带有非常平滑流畅的旋律性的运动感。特别值得注意的是，它与上述歌唱性器乐旋律是相通的。因为在歌唱性器乐旋律中，也经常使用这种五声音阶毗邻音的级进或迂回绕唱式运动，来装饰主题旋律。因而经常可以看到它们之间平滑的过渡、转换。上例中的歌唱性器乐主题旋律，在第八小节结束，但立即接以前面第四小节切分音型的发展。其后十六分音符等时值模进律动中的各种音型，几乎全部是来自主题旋律的前面几小节；另一方面，它与纯粹的歌唱性主题旋律形成对比，提供形象内容对比并置发展的又一可能性。同时，它与那种快速等时值律动的华彩式主题变奏，更是浑然一体水乳交融了。这种以各类型的主题旋律做前景，以各音型走句做背景的对置、转换过渡的手法，构成民族器乐曲创作中的另一特色。它们之间千变万化的“景象”，有时令人眼花缭乱，难以捉摸，为民族器乐曲创作提供极其丰富的表现可能性。音型走句式片段，在民族器乐曲中可以完成不同的作用；在陈述主要主题之后或曲式部分末尾，为了活跃情趣，起着对比性小结束的作用；为了发展情绪，用它制造运动的高潮；也可以用它作新的曲式部分或主题出现前的导引句等等。

3

戏剧音乐的影响

大多数民族乐器都在各种戏剧音乐中采用，因而在它们的许多独奏乐曲中，常可看到戏剧音乐的明显影响。

直接以戏剧唱腔曲牌改编为民族器乐独奏曲，所获得的艺术效果有时完全可与实际的演唱相媲美，因为戏剧音乐的绝大部分表现手段都可以利用。

当歌曲性主题旋律的陈述结构能够加以明确划分的时候,尤其是在结束音拖长的情况下,用戏剧音乐伴奏中的过门将主题旋律的句逗间隔填补起来,使之成为一条不间断流动的紧凑旋律,这种做法也是常见的。这好像是把主腔与过门统一在同一条旋律线的平面上来,使之合二为一。在对原主题旋律不知晓或分划不规整的情况下,可造成陈述结构划分的游移性、多释性。这样的例子可以参看箏曲《浏阳河》(史兆元编曲)和二胡曲《三门峡畅想曲》(刘文金曲)之[五]“热情乐观灵巧的小快板”。刘天华先生所作二胡曲《病中吟》第一段,在慢板旋律的前15小节内,没有一小节在强拍或次强拍上有一拍以上的停留。但这并不意味着没有陈述结构的划分,没有分段呼吸的地方。我们认为可以用如下主腔与过门的分划法,找出陈述结构的形式来,如例3。

例3 病中吟(二胡曲)

刘天华曲



如果我们同意至少第8小节存在用一小节的过门把拖长四拍的羽音空当填补起来的话,那么,整个15小节可以认为是对比材料的复乐段结构,虽然第二乐段内部的分划会有更大的争议,不如第一乐段那样明显。

各剧种普遍使用的紧拉慢唱的手法,也经常在民族器乐曲创作中采用,并且常在适合乐曲新的节拍和器乐独奏(及伴奏)的条件下,以新的面貌出现。在创作的乐曲中很少见到散板流水式的紧拉慢唱段落(参看笛子曲《家乡赞》[简广易、李秀琪曲]中间散板段)。通常是在符合4/4或2/4节拍的条件下,采用规范化了的表现形式。因此紧拉慢唱的开始和终结都很自然地与各种“上板”段落融会贯通起来。但是最为有特点的是:紧拉和慢唱经常在单一独奏声部中被采用,即使在有伴奏的情况下也可以如此。这样,我们可以看到这种紧拉慢唱的统一体,既有实际的拖长音或颤音,在高昂的情绪中紧张地“慢唱”,又有各种节奏音型细碎化的长时间反复地“紧拉”。这样的例子可以参看板胡曲《红军哥哥回来了》(张长城、原野曲)慢板前的24小节,和笛子曲《苦去甜来全靠党》(陆金山、冯国林曲)之[二]“共产党领导闹革命”一段快板。这两例都很典型,只是板胡一例较为简单,而笛子一例紧拉的成分十分丰富。

紧拉慢唱的另一种形式可从悠长的主题旋律在紧凑不停的音型伴奏形式中表现出来。在有的乐曲中,紧拉慢唱是由独奏与伴奏乐器分担的,但上述两种紧拉慢唱的形式前后互相毗连在一起,如例4。

例4 红旗渠畔喜丰收(扬琴曲)

翟洲国 桂习礼曲

欢快地 ♩ = 138

mp 渐强

渐强

悠扬地

在小型民族器乐曲创作中最有特点的是：广泛使用散板音乐。这表现出戏剧音乐的唱腔程式或民族民间音乐中套曲组成原则的明显影响。散板音乐在民族器乐曲中有着十分多样化使用手法，并且具有丰富的艺术表现力。许多小型民族器乐曲都以散板段落作引子。有些在乐曲结束时，再次引入散板，或用突然改变速度的方法，例如，标以“突慢”，“渐慢”，或“自由地”等字样，把乐曲以散板结束的意图标示出来。甚至对一些内容欢快，情绪明朗的乐曲也采用散引和散结的方法。通常散板结束或散板倾向的结束都比散板引子在规模上要小得多，这在戏剧音乐和民族器乐曲或套曲中也是如此。在许多欢快明朗的乐曲结尾

中，散板倾向是为了与乐曲在快速欢乐的高潮中结束形成反衬对比，从而获得某种意外的、肯定主导情绪的轻松诙谐的艺术效果。然而对那些有着叙述、抒情、描写或戏剧性内容的乐曲来说，散板段落所能提供的艺术表现力就大得多，深刻得多。散板段落就可能直接负担内容的表现，而不仅仅是导引、准备，或一般与上板音乐作对比。例如，二胡曲《江河水》的引子，直接描绘了女主人的凄凉的形象；芦笙曲《拉山号子》的引子，有着林海早晨远处的号子声音的描绘；在一些描绘水乡、渔乡、水渠和风雨的箏曲中，散板引子的写实作用就更加明显。像高胡独奏曲《春到渔乡》（王国潼曲）的大段散板引子，其内容异常丰富。因此这个散板引子就有引子乐章的意义，同时与后面的三个部分一起，形成类似戏剧音乐中的散板——中板——快板——紧拉慢唱——急板——突慢后结束的板腔体程式格局。

真正使用的独特，并且产生完美艺术效果的，是在乐曲中间的一些曲式部分最后出现散板段落。这里我们看到散板段落有下列几种情况：（一）作为完全独立、平等的新曲式部分；（二）作为前一曲式部分的“散结”；（三）作为后一曲式部分的“散引”；（四）散板间奏；（五）过渡。这种区分主要是依据曲式中间散板段落本身的规模大小，与前后曲式部分的衔接关系，以及它们本身形象内容的变化与统一的情况来决定的。并不是永远都能把它们清楚地区分开，但是它们具有不同的作用这一点，是清楚的。因此也可能存在具有双重作用的中间散板段落。让我们进一步分析不同作用的一些情况：

（一）作为完全独立、平等的新曲式部分的散板段落，不仅在规模和时间上能与先后曲式部分抗衡，同时这种散板段落还有相当明确的主题材料陈述。同时它常常在句法上、终止的起讫方面与两边曲式部分隔离开。二胡曲《山村变了样》（曾加庆曲）就是这样。板胡曲《马车在田野上奔驰》（刘明源等编曲）中间的散

板段落亦属此种类型(虽然它与前后两部分在句法上相连甚紧,但在材料使用上同它们的对比是很大的)。这两首作品,不应该简单地看作再现三部曲式。散板段落的独立性,使它与其它曲式部分取得同样重要的地位。因此,应视其为具有启、承、转、合功能关系的完整的四部再现曲式。大多数这类散板部分所用的主题材料,都与前后曲式部分的主题旋律有关。因此这种类型的散板部分又具有主题材料展开的性质,成为结合华彩段手法用即兴方式演奏出来的“展开部”,虽然其中并无调式调性的转换。可以说,在单一调式调性中将华彩段手法与主题材料结合起来,成为曲式的一个完整独立的部分,就是这种小型民族器乐曲中散板段落的特点。

(二)如果散板段落规模不大,也没有实质性主题材料的陈述,或只是技巧性华彩段落,那么,当它与两端部分在句法上彼此隔离开时,将会使它处于简短间奏的地位,造成乐曲发展的间断,具有缓和、对比和反衬的作用。这类例子可举出笛曲《家乡赞》(简广易、季秀琪曲)中部“紧拉慢唱”的散板段,以及笙曲《劈山引来幸福水》(曹建国、沈云良曲)中的“水到田边”散板段。在《家乡赞》中,虽然笛子独奏部分从句法上与两端部分割离开,但伴奏部分却用“紧拉”的十六分音符律动音型,使之与前后两部分连贯起来。因而散板段的转折衬托效果(见下文)就更加明显。

(三)作为前一曲式部分的散结的最明显的特点,就是当主题旋律发展到高潮的强音时,突然延长拖住,然后紧接着以散板结束。高潮的强音、长音或一般突然刹住的长音,经常是以快速的音型走句来准备的,这样便很自然地突出散板段到来的必然性。如例5。