

高等院校音乐专业系列教材

第二版

谢嘉幸 张烁 编著



音乐分析基础

高等教育出版社

音乐分析基础

Yinyue Fenxi Jichu

(第二版)

谢嘉幸 张 烁 编著

高等教育出版社·北京

内容提要

本书为高等学校音乐专业曲式与作品分析课程的教材,在《音乐分析》第一版的基础上修订而成,更加突出基础性。全书分为十章,主要介绍了音乐分析的基础知识、音乐思维的特点、各种曲式类型等,突破了以往曲式分析教材只重谱面而忽略实际音响的弊端,将“听觉分析”提到与“乐谱分析”同等重要的位置,使学习者从感性(聆听)与理性(乐谱)的双重角度审视音乐作品。书中通过二维码关联了教材和课后习题中音乐作品的音响以及课后习题作品的乐谱,读者扫描二维码,即可配套教材进行学习。

本书可供高等学校本专科音乐专业教学使用,也可供成人教育及广大音乐爱好者使用。

图书在版编目(CIP)数据

音乐分析基础 / 谢嘉幸, 张烁编著. --2 版. -- 北京: 高等教育出版社, 2016.4
ISBN 978-7-04-044217-5

I. ①音… II. ①谢… ②张… III. ①曲式学 - 高等学校 - 教材 IV. ①J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 277516 号

策划编辑 雷 铮	责任编辑 李远铮	封面设计 于文燕	版式设计 于 婕
责任校对 张小镝	责任印制 赵义民		

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
印 刷 北京市白帆印务有限公司
开 本 787mm × 1092mm 1/16
印 张 22.75
字 数 460 千字
购书热线 010-58581118
咨询电话 400-810-0598

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
版 次	2000 年 7 月第 1 版
	2016 年 4 月第 2 版
印 次	2016 年 4 月第 1 次印刷
定 价	48.50 元

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 44217-00

前言

《音乐分析基础》(第二版)和大家见面了,这是在2000年高教版《音乐分析》的基础上修订的。老版教材是为“专升本”的学生设计的,因此在教材体系、知识难度和学科框架等方面受到了诸多限制。第二版主要面向全国高等院校音乐专业的本科生,包括音乐学(含音乐教育)、作曲技术理论以及音乐表演专业的学生,本书也可作为非作曲专业研究生的参考教材。

第二版教材主要有以下特色:

第一,和老版教材相比,第二版更加重视展现音乐结构“成长”的过程,给学生一个更加清晰、完整的知识体系。

第二,强调“听觉分析”对于理解音乐作品结构的重要性,使学生从感性(聆听)与理性(乐谱)的双重角度审视音乐作品。

第三,在音乐本体的“构成”基础上,加强“音乐分析”学科的人文关怀,使得“技法”与“人文”相互支撑。

第四,对知识的讲解力求准确、清晰和简明,方便教师备课与学生自修,为今后实现“慕课化”教学奠定基础。

第五,针对不同程度的学习者,本教材配有量身定制的习题,无论共同课的学生还是专业课的学生都可以根据自身情况进行练习,这些习题都通过二维码关联了相应的乐谱和音响,省去学习者寻找资料的烦恼。

表1展现了本教材修订前后的对比:

表1 教材修订前后的对比

	老版教材	第二版教材
章节安排	共6章	共10章
听觉分析	仅有部分内容	有完整的讲解和练习
谱例数量	约150个	约200个
听觉分析(作业)	仅有课后的作业	除课后的“听觉分析”作业,还增加了课前的“听觉分析”指导
乐谱分析(作业)	有,但无细分	有,分为“共同课适用”及“专业课适用”
多媒体教学资源	无	软件+二维码关联相关音频、曲谱

作为一本音乐分析基础教程,本书突破了以往曲式分析教材只重谱面而忽略实际音响的弊端。本教材将“听觉分析”提到与“乐谱分析”同等重要的位置,从而不以仅仅认识曲式原则以及曲式类型作为最终目的或唯一宗旨,而是将曲式的原则及类型作为认识音乐作品的一种重

要（但不是唯一）的工具，使得学习者在借助曲式知识把握音乐作品的基本结构后，立即深入到音乐构成的各个层面中去，并且集中在音乐如何由最基本的材料发展而成，以及音乐作品最重要的风格特征两个方面进行分析。正是由于这一原因，本书的任务，将从单一的认识曲式结构扩展到全面分析音乐作品。当然，教材的基本框架仍然借用传统曲式学教本的分类方式，即按曲式类型的归类方法来安排本书的进程，但学习者务必注意音乐作品分析的三个基本的、不可偏废的目的要求：认识音乐作品的基本结构（曲式的类型）、了解音乐作品的基本构成（材料来源、组织及其发展）和掌握音乐作品的基本特点（风格、情绪及体裁等方面）。

为了实现这一教学目的，本书在音乐作品的选择上，涉及广泛的、并具有一定代表性的风格类型，除了欧洲的古典、浪漫主义等时期的作品，还增加一定数量的中国及其他国家的作品，把音乐分析的视野扩大到全球范围，从而打破“西方”专业音乐“一统天下”的局面。本教材所选择的每一部音乐作品都贯穿了经典性、典型性和生活性原则，这些作品在读者的日常生活中都能被接触到，使得音乐分析不再是空中楼阁，而是对身边音乐现象的解释。

需要说明的是，鉴于目前曲式教材体系的差异，同一种结构经常有着不同的叫法，这里将各个曲式结构的不同名称总结如下（表2），便于大家学习：

表2 曲式结构名称对照表

第二版教材的曲式结构名称	老版教材的曲式结构名称	
一部曲式	一段曲式	小型曲式
单二部曲式	二段曲式	
单三部曲式	三段曲式	
复三部曲式	三部曲式	大型曲式
并置曲式	多段曲式	
回旋曲式	回旋曲式	
变奏曲式	变奏曲式	
奏鸣曲式	奏鸣曲式	

教材质量是学科建设的重要环节，音乐分析的教材也不例外，音乐分析作为音乐专业的必修课程，其重要性已无需多言，愿本教材能够更好地为广大师生服务。

谢嘉幸

2015年12月

目 录

第一章 音乐分析基础	1
第一节 音乐分析的目的	1
一、学会聆听	1
二、学会体验	2
三、学会理解	4
四、学会应用	6
第二节 音乐分析的方法	8
一、音乐的听觉分析	8
二、音乐的乐谱分析	10
三、音乐的比较分析	11
四、音乐的风格分析	12
五、音乐的情感分析	14
六、音乐的社会背景分析	14
第二章 音乐思维的基本特点及音乐的构成	16
第一节 音乐的“语汇”(一)——两种音乐形态及其基本材料的来源	16
一、传统的民族音乐形态	17
二、专业创作作品的音乐形态	25
第二节 音乐的“语汇”(二)——音乐的基本表现手法	34
一、旋律	35
二、和声	42
三、节奏	48
四、音色	52
第三节 音乐的“语法”——音乐的整体表现手法：主题及其材料的发展	56
一、音乐的整体表现手法、语境与思维规律	56
二、主题	57
三、音乐材料的发展手法	59
四、音乐发展单位及其变化	73

第四节 音乐的“语言结构”——音乐的结构层次及其原则	77
一、音乐结构的形成	77
二、音乐的陈述结构	78
三、音乐的曲式结构及其结构原则	81
四、收拢性结构与开放性结构	83
五、呈示型结构与展开型结构	84
六、基本结构和从属结构	88
第三章 一部曲式	89
第一节 单乐段	89
一、定义与基本特征	89
二、单乐段的陈述方式	90
三、单乐段的分类	93
四、实例分析	95
第二节 复乐段	107
一、定义与基本特征	107
二、复乐段的分类	107
三、双乐段与多重乐段	108
四、实例分析	108
作业	113
第四章 二部曲式	114
第一节 单二部曲式	114
一、定义与基本特征	114
二、单二部曲式的分类	115
三、实例分析	116
第二节 复二部曲式	125
一、定义与基本特征	125
二、复二部曲式的分类	125
三、实例分析	126
作业	135
第五章 三部曲式	136
第一节 单三部曲式	136

一、定义与基本特征	136
二、单三部曲式的各组成部分	137
三、单三部曲式的基本原则	138
四、单三部曲式的变体	139
五、实例分析	139
第二节 复三部曲式	159
一、定义与基本特征	159
二、复三部曲式的各组成部分	159
三、复三部曲式的分类	160
四、实例分析	161
作业	190
 第六章 回旋曲式	192
第一节 典型回旋曲式	192
一、定义与基本特征	192
二、典型回旋曲式的基本类型	193
三、实例分析	193
第二节 变体回旋曲式	208
一、定义与基本特征	209
二、变体回旋曲式的分类	209
三、实例分析	209
作业	225
 第七章 变奏曲式	226
第一节 变奏曲式概述与固定基础变奏	226
一、定义与基本特征	226
二、固定基础变奏的种类	227
三、实例分析	228
第二节 变体主题变奏	233
一、定义与基本特征	233
二、变体主题变奏的种类	233
三、实例分析	234
作业	257

第八章 奏鸣曲式	259
第一节 典型奏鸣曲式	259
一、定义与基本特征	260
二、奏鸣曲式的各组成部分	261
三、实例分析	265
第二节 回旋奏鸣曲式	277
一、定义与基本特征	277
二、回旋奏鸣曲式的中间部分与从属部分	278
三、回旋奏鸣曲式与其他曲式的区别	278
四、实例分析	279
第三节 奏鸣曲式的变体	290
一、用插部代替展开部的奏鸣曲式	290
二、省略展开部的奏鸣曲式	293
三、双呈示部的奏鸣曲式	295
作业	296
第九章 混合曲式与奏鸣交响套曲	298
第一节 混合曲式	298
一、定义与基本特征	298
二、混合曲式的结构组合种类	298
三、实例分析	299
第二节 奏鸣交响套曲	303
一、定义与基本特征	303
二、奏鸣交响套曲的各乐章特点	303
三、实例分析	304
作业	316
第十章 中国民族曲式结构	317
第一节 板腔结构	317
一、定义与基本特征	317
二、板式与声腔	318
三、板腔结构的基本样式	318
四、实例分析	320

第二节 曲牌结构	328
一、定义与基本特征	328
二、曲牌结构的基本类型	328
三、实例分析	329
第三节 合尾与串联结构	333
一、定义与基本特征	333
二、实例分析	334
第四节 中西合璧	336
一、定义与基本特征	336
二、实例分析	337
作业	349
参考书目	350
后记	351

第一章 音乐分析基础

面对一个音乐作品，我们会产生很多问题：音乐作品是怎样产生的？音乐作品是怎样进行的？音乐作品表现什么内容？音乐作品如何去表现这些内容？音乐作品有什么样的背景？音乐分析这一门课程，正是为解决这些问题而开设的。

第一节 音乐分析的目的

音乐分析是一个很宽泛的概念，根据不同的目的，音乐分析可以有很多不同的方面。但对于一个学习音乐的学生，音乐分析最重要的目的，是从了解音乐表现的种种要素入手，在实际的音乐感性活动中获得丰富的音乐审美体验，更深入地认识和理解音乐，并获得创造音乐生活的能力。简言之，就是通过音乐分析这门课程，学会聆听音乐、体验音乐、理解音乐和应用音乐。

一、学会聆听

音乐是一种听觉的艺术，因此学会聆听音乐，是一切音乐学习的首要任务。一个音乐作品首先是一个听觉的对象，音乐分析的第一步，就是学会如何用耳朵来听音乐。无论面对乐谱还是直接聆听音乐，我们都需要有明确的意识——音乐分析是对听觉现象的分析，这种分析不仅要有科学的方法，还要有听觉审美经验的逐渐积累，因此真正从听觉上关注音乐，不仅是音乐分析的开始，也是音乐分析的目的。

音乐的经验，是从听觉的经验中逐渐转化过来的。在没有获得音乐经验之前，我们已经有着十分丰富的听觉经验：汽车的喇叭声，人声，鸟叫声，闹钟的嘀嗒声，电风扇的旋转声，电脑的低鸣……再仔细听，天空一群鸽子呼啸飞过，远处一群孩子在草地上嬉戏，老奶奶们的秧歌和着鼓乐……什么样的场景，我们就能听到什么样的声音：学校里书声朗朗，球场上呼声震天，工厂里机器轰鸣，市场上嘈杂喧闹，夏日雷雨，冬日狂风……对着远山呼唤，你获得空旷的回应，情人低声耳语，你感到亲密无间……强弱、远近、刚柔，生活中的听觉世界与音乐的世界一样丰富多彩。

在听觉经验中，我们早已获得了通过声音来识别情感的能力。一个“你好”，文字上只有一个意思，可一经口头的表述，则情感信息大相径庭：这个“你好”亲热，那个“你好”冷淡，这个“你好”真诚，那个“你好”虚伪……声音包含存在，包含场景，包含情感，包含各种各样的意味。了解自己的听觉经验，对聆听音乐来讲，是非常重要的。

对于听到的声音，我们永远有三个问题可以发问：这是什么声音？这声音有什么特点？这声音给你什么感觉？这三个问题也是我们在音乐分析过程中最基本的问题。音乐分析，当然要借助很多从音乐现象中归纳出来的概念进行理论的总结，但这些理论的总结并不是音乐分析的根本目的。音乐分析的首要目的是使我们依靠一个坚实的理论支架来获得更高的音乐听觉修养。在音乐分析当中，理性永远是更高感性的中介。

音乐的音响是音乐最基本的存在。和音乐的音响比较起来，乐谱尽管也是重要的音乐存在方式之一，但它只是音乐音响的一个固定文本，具体音乐的音响才是音乐形态的本身。一本舒伯特歌曲集印多少版都没有区别，但在声乐大师费舍尔·迪斯考、卡鲁索乃至翁德里希的诠释下，即使是同一首乐曲也能被演唱出不同的风格，因此这才有所谓的“演奏版本”的区别。如果我们不听音乐，根本不可能从乐谱上学到真正的音乐。因此，音乐分析的过程，就是一个学习聆听音乐的过程，一个不断地、积极地从听觉上探索真正丰富多彩的音乐世界的过程。

二、学会体验

当然，音乐还不仅仅是一种听觉的实践，音乐是一种需要人全身心参与的艺术活动。因此，进行音乐分析，除了听觉上的努力，还需要直接参与音乐实践——参与音乐的创作、表演和欣赏，用自己的身体律动和情感去体验音乐作品。例如节奏节拍的训练，音乐主题的演唱或演奏等。音乐分析的过程，实际上也是一个深入体验音乐的过程。

其实，世界上很多事情是必须通过体验才能获得的。例如，我们不可能学一个月的游泳理论却不下水，一个月后自然会游泳；也不可能通过读一本书而自然会打乒乓球、会跳舞，因为这一切都必须通过体验才能获得。音乐更是如此，如果没有亲历音乐的体验，我们不可能通过读一本音乐分析的书，在感受音乐方面有任何长进。任何音乐，都是人类情感运动的外化形式，其基础则是人类的肌体运动。因此，尽管音乐包含了人的思想和观念，但仅靠抽象的理念却不能完成对音乐的理解。斯特拉文斯基看到了这一点，所以他说，离开动作的音乐是无法想象的。

由于音乐本质上是人类情感的产物，是人类情感的伴随物，所以音乐的基础是情感状态和律动，听觉过程主要是一个体验的过程。体验音乐可分为两个层面：一个是参与音乐的直接经验，另一个是参与音乐的情感体验。

（一）参与音乐的直接经验

要获得参与音乐的直接经验，首先要了解音乐活动的基本类型，确定参与音乐的基本方式。就音乐本身而言，音乐活动的类型是按照音乐创作、表演以及欣赏的不同组合来划分的。最基本的有三种类型：即兴型、编排型和固定型。

1. 即兴型

将创作、表演与欣赏不可分割地融为一体的音乐活动方式是即兴型音乐活动方式。在这种音乐活动方式中，表演者根据一定的音乐模式，如调式、和声或节奏模式进行即兴创作和表演。例如我国少数民族的对歌与民间歌舞、美国爵士乐、印度音乐等。即兴型音乐活动是我国民族音乐的重要传统，这种音乐方式没有一成不变的作品概念，和生活融为一体，人们运用民族音调来交流情感，像运用语言一样自然。例如，现今我国黄果树地区的布依族儿童，还经常为游客唱一些民歌，但如果你问他们这些歌曲是谁写的，他们就会感到非常奇怪，因为这些旋律和歌词都是他们即兴创作的。

2. 编排型

根据作曲家的乐谱来进行演唱或演奏的活动称为编排型音乐活动。在编排型音乐活动中，由于表演者和作曲者的分离，表演者在一定范围内可根据自己对作品的理解和体验处理作品，进行二度创作。编排型音乐活动在 20 世纪初随学堂乐歌的兴起，开始在中国流行，现在几乎成为学校教育中主要的音乐活动方式。编排型音乐活动的出现当然是一种历史的进步，因为音乐创作与表演的分离，促使了音乐创作的专门化，而音乐创作的专门化又促进了音乐形态的发展。但编排型音乐活动的出现并不表明即兴型音乐活动就落后，在音乐生活中，两者都是不可或缺的。编排型音乐活动的出现不应该以消灭即兴型音乐活动为代价，而是要与即兴型音乐活动并存，促进即兴型音乐活动的发展，只有这样才能真正使参与音乐的活动方式多样化起来。而只有当即兴型音乐活动普遍开展，每一个人都具有一定的音乐思维能力时，我们才可能真正理解作曲家创作的音乐珍品。

3. 固定型

固定型音乐活动是指将音乐作品制成音像制品在播放器或媒体上播放以及聆听音乐的活动。由于录音技术的运用，音乐的音响形式被固定下来，并能够被转移到任何时空。作为现代化工业的产物，固定型音乐活动使音乐的传播得到了空前发展，极大地改变了我们整个社会的音乐生活。一方面，音乐强迫性地广泛进入人们的生活之中，只要打开电视、进入商场，人们的听觉就会被各式各样的音乐侵占，人们被动接受的这些大量的音乐影响着人们的音乐审美修养，甚至决定着人们的审美情趣；另一方面，人们也可以主动选择自己所需要的音乐，而这在录音技术出现之前是根本无法想象的。

比较以上三种不同的音乐活动方式，我们可以发现：在即兴型的音乐活动方式中，参与者集创作与表演于一身，全面介入音乐的创作、表演和欣赏活动；在编排型的音乐活动中，参与者在演奏与演唱中置身于对音乐作品的体验过程，但音乐的创作思维却被排除在外；而固定型的音乐活动方式，更是连演唱、演奏的体验也被排除，参与者成了纯粹的欣赏者。对这一点体会最深的莫过于学校的音乐教师了。一堂音乐课，如果教学内容是演唱或演奏，那么教学目的是比较容易实现的，可如果教学内容是让学生听音乐，问题就来了，教师无法把

握学生是否真正在听。从学生的角度来说,让他演唱、演奏音乐并不困难,只要他的技能水平达得到,但让他听音乐就很困难,因为他缺乏创作者与表演者对音乐的直接体验。因此,聆听音乐的最好办法就是参与到音乐中去,让欣赏、表演与创作重新融为一体,让聆听者亲身体验音乐发生的全部过程。

(二) 参与音乐的情感体验

音乐的体验是从参与音乐的直接经验开始的,但音乐的深层体验却是情感体验。音乐的情感体验也很复杂,一方面,音乐作品本身有着特定的情感内涵,需要我们投入情感认真揣摩、体验并准确把握;另一方面,任何一次音乐活动本质上都是一个再创造的过程,都必须有具体人的参与,音乐活动的参与者(无论是创作者、表演者还是聆听者)必须将音乐音响和自己的真实情感体验结合起来,才能创造真正的音乐活动。这样,每一次音乐活动都不是一成不变的,而是多姿多彩的。正如一百个观众心目中有一百个哈姆雷特一样,学会体验,就是要进入音乐情感本身,学会在音乐中投入自己的情感,学会让音乐融入自己的生活。

音乐的情感体验在一般的音乐分析教程中似乎很难涉及,但真正的音乐分析却从不排斥情感体验的描述。我国著名的音乐分析家钱仁康为纪念德沃夏克诞辰 150 周年写了一篇以德沃夏克著名歌曲《母亲教我的歌》命名的短文。这篇文章用了相当的篇幅讲述了德沃夏克童年时他母亲教他唱歌的情景,以浓浓的思念母亲之情,独特地阐释了这首令他终生难忘的歌曲:

当我年幼的时候,母亲教我歌唱,
在她慈祥的眼里,隐约闪着泪光。
如今我教我的孩子们唱这首难忘的歌曲,
我的辛酸眼泪,滴滴流在我这憔悴的脸上。

音乐分析要达到的境界之一,就是学会深切地体验音乐,其中最重要的认识是:音乐永远是一种人类的活动过程,一种需要参与者情感投入并不断再创造的过程。

三、学会理解

音乐作为人类特殊的艺术活动,都是有目的的,所以也都具有象征意义。因此我们不仅要学会聆听音乐、体验音乐,还要学会理解音乐。理解音乐意味着我们除了要深切地体验音乐本身所包含的情感内涵,还要了解那些产生音乐情感的背景,了解在音乐音响之外永远存在着的象征意义。这种象征性使任何音乐都带有语义特征,不同文化中的音乐语义千差万别,不仅如此,即使是相同的音乐作品,随着语境的变化,其语义也在发生变化。因此理解音乐的基本步骤是:了解语境,把握意境和认识音乐的符号化过程。

(一) 了解语境

当我们了解并感受产生音乐的环境时,我们才开始理解音乐。例如《敖包相会》或《牧歌》这样的草原歌曲,或许我们早就很熟悉,但只有当我们置身大草原,真正来到蒙古族人的敖

包跟前，真正体验牧人的生活，倾听鄂尔多斯婚礼上和着烈酒的祝酒歌，倾听月夜草原芳香气息中伴着的感人长调，甚至是经历草原的暴风雪，才能更深刻地理解这样的音乐。音乐的音响和体现出来的情绪也仅仅是产生音乐生活的一种文本，因此一曲乡音能勾起游子万千乡愁；相似的境遇也使白居易闻琵琶声感慨万千——“座中泣下谁最多，江州司马青衫湿”，写下《琵琶行》这一千古名篇。音乐即生活，理解生活才能理解音乐。生活即是产生音乐的本文环境，而音乐能使今天的生活遇到昨天的生活，能使这个时代的人认识那个时代，能使不同文化中的人们学会相互了解和尊重。

（二）把握意境

理解音乐离不开情感的投入与充满想象力的追寻，一些音乐仅属于内在的情感，不用更多解释，你就能感到深沉、平静，抑或热烈、起伏不平，它直接侵入人们的内心。一些音乐包含了意境，能把人们带到特定的场景，它既有自己的内在情绪又有感受的对象，就像高亢的语言音调，当它强烈时，人们更多地感受到情感的力度，而当它微弱时，人们体会到的是它对远方的呼唤。《蝴蝶夫人》中的“晴朗的一天”，歌中微弱但音调很高的旋律代表了主人公所期盼的心上人在远方的海面上。音乐首先是歌者的想象而后是听者的想象，把他们的心联系起来的是作品的意境。

有些音乐的语义是清楚的，正如人类能赋予语言以音乐，也能赋予音乐以语言，就像歌词、歌剧的剧情、标题音乐。而有些音乐的语义却不清楚，如无标题的音乐。无标题音乐侧重于表达内心情感世界，不受外在观念的影响，因而更具有主体性。音乐从本质上说，是属于人的情感世界的，因此音乐的意境应该更多地从主体的内心去把握。

（三）认识音乐的符号化过程

音乐对音乐活动的共同参与者具有一种巨大的亲和力，这是因为音乐的律动本质上属于每一个人，在音乐中人们发现人与人之间是那么亲近。正因为看到这一点，古人才说：“乐者为同，同则相亲”。因此无论圣贤还是魔鬼，谁都不愿意放弃利用音乐的力量来达到其或者高尚或者卑鄙的目的。教育家孔子说：兴于诗、立于礼、成于乐。他认为伟大完美的人格只有在音乐的熏陶下才能养成。而希特勒则利用贝多芬的音乐进行战争……无数的例子说明，各种观念对音乐的利用使音乐的意义变得复杂起来。

我们把这种外在的观念意义融入音乐的过程称为音乐的符号化过程。所谓符号化，即是让原本属于内心的音乐与外部的食物或观念产生关联，就像前面提到的歌词，音乐标题等。音乐的符号化过程，不仅强化了人和外部世界的联系，还强化了给定的思想观念的力度，使这些思想观念对音乐活动的参与者产生潜移默化的影响。

音乐的符号化过程可以是多种多样的，歌词、音乐的标题是最常见的符号化形式。许多情况下歌词和音乐标题是音乐创作的直接动因，在这样的作品中，外在观念和音乐完全结合

在一起，以至于我们常将对歌词的理解看成是对音乐的理解，这当然也有正确的一面。但无标题音乐的符号化过程就要复杂得多，一个有主题思想的音乐会能使在这个音乐会上被演奏的无标题音乐产生与这个主题思想相关的意义；一个欣赏者特定的思想感情也会使他听到的音乐产生特殊的意义，他的完全属于个人的联想使音乐的符号化过程个性化起来。换句话说，人们能够在音乐活动中使自己的体验与多方面的生活感受发生关联。更有趣的是，有时，明明音乐有了明确的语言含义，例如歌词或标题，音乐的意义却随着音乐活动特定的主题内容而发生大相径庭的变化。音乐作品当然是有其原始意义的，这种原始的意义存在于产生作品的特定的整体环境中，由特定环境的各种因素所决定，欣赏音乐的重要内容之一就包含对这一整体意义的追寻，这种追寻构成了不同历史情感生活的对话。

音乐指向我们的内心是明确的，但音乐与外部事物及观念仅有关联性，却没有明确的指向性，越是纯音乐，音乐的意义也就越在主体性方面。例如贝多芬的《“英雄”交响曲》，并不因贝多芬对拿破仑判断的失误而影响其伟大（贝多芬的这部交响乐最初就是献给拿破仑的），同样也不会因其被希特勒利用而蒙上阴影，因为贝多芬的《“英雄”交响曲》体现的是崇高伟大的情感，而这种情感是超越民族与国家的，它是普适性的。

音乐确实每时每刻都在被符号化，一切音乐家，甚至一切参与音乐的人们，不管他们是在音乐的创作、表演还是在音乐的欣赏当中，也不管他们在音乐艺术的感觉领域中走得有多远，只要他们的音乐是一种表达——带着交流的愿望并希望达到交流的目的，音乐的符号化过程就是不可避免的。认识这一过程，认识音乐在这一过程中产生的意义，我们就可能更深入地把握音乐的真谛。

四、学会应用

将音乐分析贯穿于聆听、体验与理解音乐的过程当中，也是将音乐分析贯穿于音乐实践当中，这是一个非常重要的观念。通过音乐分析这样一种特殊的音乐实践活动（包含理性认知，却不是纯粹的理性认知活动）获得真正的音乐能力，一种能最终落实到一切音乐实践当中的能力，这就是学会应用音乐的含义。

（一）音乐表演

音乐的表现能力包含两个方面，一个是音乐演唱、演奏的技能技巧，一个是音乐的体验与理解能力。贯穿于音乐的聆听、体验和理解等实践活动的音乐分析，对于提高音乐的体验与理解能力，起着不可替代的重要作用，对于音乐作品的处理，起着决定性的指导作用。从曲式分析的角度认识音乐，小到一个乐句，大到作品的整体结构层次，对于处理作品都是至关重要的。在演唱、演奏中，从音乐发展的角度，作品主题的每一次重复、模进甚至倒影的出现，都涉及内在情感的把握，对比主题的情绪变化，主题材料发展的力度控制，这些都需

要音乐分析的支持。而对音乐风格的理解,对特定场合的情感情绪的把控以及对意境的要求,都离不开对音乐作品的深入分析和研究。

在音乐分析的课程中,我们接触到的音乐作品一般分为两种类型,一类是学习者将来要演唱、演奏的,一类是学习者不一定在将来的实践中直接接触的。对第一类作品的分析,其作用当然不言而喻,对第二类作品的分析对提高学习者的音乐表现能力,也会起到巨大的作用。因为音乐分析的过程,是一个系统地、大量地聆听音乐作品的过程,学习者除了在听觉中感性认识音乐作品的理性框架,还直接从音乐作品中吸收大量的音乐素养。如果我们将音乐表演技能(无论是演唱还是演奏)的训练当成获得音乐表现能力的一种途径,把音乐分析当成由聆听、体验与理解音乐所组成的获得音乐表现能力的另一种途径,音乐分析的重要性就充分显现出来了。

(二) 音乐创作

音乐分析的一个重要目的,就是培养学习者的音乐思维能力。系统的音乐听觉分析,能够将学习者的音乐思维能力充分调动起来,而这种思维能力正是音乐创作的基础。音乐创作需要有三个方面的积累:一是听觉感性经验的积累,这种积累依靠聆听大量音乐而获得;二是音乐情感体验的积累,任何一个作曲家进行音乐创作,莫不采用以往音乐情感体验中的音乐材料,并在此基础上进行创作;三是音乐材料组织手法的积累,作曲家在创作时,要调动自己的知识和经验,思考音乐要采用什么样的材料,这些材料如何组织和发展,如何把握音乐的风格。音乐分析正是在这三个方面为创作者提供源源不断的具有理性分析指导意义的依据。

(三) 音乐欣赏

对于将来要当音乐教师的学习者,音乐分析的一个最重要的目的,就是获得从事音乐欣赏教学的能力。在参与音乐、听辨音乐和鉴赏音乐等音乐欣赏的教学策略中,贯穿着一系列必须通过音乐分析才能获得的知识和能力。任何一堂音乐欣赏教学课,音乐教师必须通过对音乐作品的深入分析,才能制定出有效的教学方案。

更重要的是,今天音乐欣赏的概念已经远不仅仅局限于听听音乐,了解一点音乐历史知识的狭小范畴。音乐欣赏要解决的是音乐在今天存在的意义问题。音乐欣赏教学的根本目的,是引导学生创造他们今天和明天的音乐生活,改变迄今为止人们还只能够偶然地、杂乱地、无序地接触音乐,只能在茫然的状态中去为生活和情感的需求艰辛地寻找零散的音响资料的这种与人类已经创造出来的、极其丰富多彩的音乐世界极不相称的状况。音乐作品产生于过去,却发生在今天,应该如何去听音乐,应该在什么样的情况下听什么样的音乐,音乐欣赏教学已经不能仅满足于对音乐作品过去意义的解释,而要探讨其在今天存在的理由和可能性,这种探讨也正是音乐分析的崭新领域。