

音乐的分析 与创作

(修订版)

●上册

作曲技术理论丛书

杨儒怀著

人民音乐出版社

樂

作曲技术理论丛书

音乐的分析与创作

〔修订版〕

上册

杨儒怀 著

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐的分析与创作 / 杨儒怀著. 2版 (修订版). — 北京 : 人民音乐出版社, 2003. 9 (2013. 4重印)

(作曲技术理论丛书)

ISBN 978-7-103-02496-6

I. 音… II. 杨… III. 作曲理论—研究 IV. J614

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 094468 号

选题策划: 许在杨

责任编辑: 王 华

责任校对: 沙 莎 刘晓琳

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷有限公司印刷

850×1168 毫米 32 开 40.875 印张

2003 年 9 月北京第 2 版 2013 年 4 月北京第 5 次印刷

印数: 9,061—10,060 册 (上、下册) 定价: 98.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

序 言

对于任何想要了解复杂而多方面相互关联的音乐发展规律的人来说，毫无疑问应当努力学习掌握音乐分析的技能。只有对音乐深入而准确地进行多角度、多层次的分析，才可能真正理解与把握作品的艺术真谛及其所运用的全部技术手段与匠心所在。而这种分析与研究，最终将使我们从人类音乐文化宝库，特别是历代伟大作曲家们留传至今的音乐作品中获得教益和启示，进而使我们有所发明和创造。

本书的作者就是怀着这种信念和理解，根据多年的科研和教学经验——当然不能抛开其他人的经验和成就——撰写了这本书，与广大的音乐工作者包括从事教学研究的同行们共同探索这条我们应该而且必然要走的道路。作者只希望在铺设这条道路中贡献自己的一份力量。

本书在探索分析音乐的方法及相应的实例分析与指导创作、阐述各种技术理论两方面，是交替进行、相互补充的。为进一步分析和理论的多方面验证提供实例，书中还列出大量作品出处。

在全书二分之一篇幅中还贯穿分析与创作相互关系的思想。结合对一般旋律的研究，第一部分详细阐述了在创作中各种音乐的基本表现手段的地位、作用及各种表现手法。因此这不是一般的绪论，更不是基本乐理。作者也不认为是什么“旋律学”性质

的论述；只是对旋律的一般写作问题进行了必要的阐述，因为它与音乐的各种基本表现手段密切联系在一起，并且表现得最全面和明显。第二部分专门对发展音乐的各种基本手法进行研究，因此更直接与创作有关。在对音乐陈述结构进行叙述的第三部分里，则专门对音乐陈述的“句法”（形式）做较深入的探讨。它将直接涉及曲式部分内部不同陈述形式的创作与分析。第四部分则是一般理论著作中所普遍——几乎是惟一——关注的有关作品整体结构学说的阐述。

在研究音乐的曲式结构时，本书并不像以往其他教科书和理论著作分割孤立地讲述各种类型的曲式，而是把所有曲式结构类型以统一的、发展的角度纳入一种曲式结构的总括性体系：这就是曲式结构在辩证法质量互变的理论基础上，从一部到多部；从单式到复式；从简单的组合关系到复杂的组合关系；由单章到套曲的统一而不断延伸的体系。这个体系概括了以曲式结构五种组合原则为基础形成的统一不间断延伸：并列组合原则→再现组合原则→循环组合原则→奏鸣组合原则→套曲组合原则。变奏原则则是在与这五种组合原则的密切联系中体现出来的；所有重要的复调音乐曲式也体现这种联系（详见第四部分绪论）。

从这种曲式结构延伸体系观点出发，不仅清晰地地区分开各种曲式类型，同时也可看出由质量互变而引起彼此之间交接、转换过渡的关系。这看来似乎是两种相互对立的观点，一方面使我们更加全面地发现更多的曲式类型成型可能性的存在（比如：再现一部曲式、四部再现曲式及五部回旋奏鸣曲等各种并非少见的曲式结构原则体现形式），另一方面又可探索到存在于各种原则之间的许多中介曲式或边缘曲式，从而大大地扩展了曲式结构理论的概括能力以及它概括作品的幅度。由这两方面所探索出来的各种

曲式类型，其中以四部再现曲式和边缘曲式尤为重要。作者都设置了专题章节加以详细论述。

全书的理论阐述和内容安排也与这一总括体系相符合。在第一部分“音乐的基本表现手段与旋律”中，各种理论和分析所涉及的结构范畴是从音乐最小的形式出发的，既可认为是表现核心乐思或基础音调或动机的最小存在形式，也可认为是独立、抽象的因素。只有在这种存在形式通过“发展音乐的基本手法”（第二部分），才能成长发育起来。然而即使它不成为乐曲的主题或只是一般的旋律的话，它也必须按照一定的“音乐陈述结构形式”（第三部分）成型起来。这种成型可以是乐曲曲式结构的全部——单一部曲式，也可以是乐曲曲式结构的一部分。这样，在第四部分“音乐作品的曲式结构”里，理论阐述和音乐分析将按照由一部到多部、由单式到复式、由简单组合到复杂组合、由单章到套曲的发展而进行。

曲式功能运动极为重要，也是十分复杂的问题，其中有关曲式功能转换的课题尤为重要，都应该进行专题研究。但在本书的整体论述中仍从比较实用的角度，用简明的方法贯穿了作者关于曲式功能运动的见解。这可以帮助理解音乐发展的内在逻辑性和有机性，对许多复杂的音乐发展提供理论根据和解释。

作者除了在第四部分“作品的曲式结构”里提出诸如“四部再现曲式”和“边缘曲式”这些崭新的课题外，还在第二、第三部分里提出一系列细致而有系统的课题，并加以分类阐述。作者认为既然要指导进行分析和创作，这两部分的课题就不能只从原则出发做一般的介绍。特别有关音乐陈述结构的课题阐述的要丰富得多，因为这一课题在一般的理论著作或教科书中，可以说只涉及“乐段”这惟一的一种陈述结构形式，而对其他则不闻不

问，或迷惘不解。然而作者也不是想做到尽详全面，读者可以从这些基本的常见的形式中不断探求更为多样化和复杂的形式，来发挥个人的创造力。

音乐的“陈述结构”概念的提出是针对它通常总是与音乐的“曲式结构”概念混淆在一起而出发的。比如：在本书里“乐段”是作为音乐陈述结构形式的一种概念。因此在任何曲式的某单一部分里，作曲家可以使用“乐段”来陈述乐思，也可以不采用“乐段”而采取任何能表达自己意图的形式。这样，就为各种各类的陈述结构形式打开了通道，任作曲家自由选择，而又不超出限定的单一曲式部分的范畴。

作者放弃了传统的对“动机”的理解和阐述方式。认为“动机”首先是表情概念而不是结构概念。它对音乐之所以至关重要，不在于它的形式方面因素，而是它的内容素质。这个内容素质决定着“动机”的外形在量上是善变的、多变的，并且可以从其凝固的成型状态，转变过渡到另一极端的表现形式中，成为弥漫、溶化在音乐整体中的基础音调。

只在复调音乐课程上讲述复调音乐曲式，并不是惟一的好办法。因为那很难与主调音乐曲式联系起来对照分析研究；更难从边缘曲式的概念上重新认识它们的曲式结构实质。此外，对主调音乐中复调手法进行研究，也必须与单纯的复调音乐联系起来才好。因而本书中恢复了它们在曲式学中应有的地位。此外本书增加了巴洛克音乐中极为重要的回归曲式（Ritornello Form）的阐述。我们只须提一下，如想研究像巴赫、亨德尔、维瓦尔迪、托莱里、柯莱里等伟大的巴洛克时代作曲家们的作品的话，我们就无法避开了解回归曲式对他们的创作是何等重要的这一事实；而这种曲式结构甚至在20世纪音乐中，仍然具有其生命力。

本书还将我国民族民间音乐中一些有特点的创作手法也包容进来，力图扩大我们分析研究的范围；说明在表达思想内容时手法的共同性和民族性之间的联系。至于西欧音乐中各方面的传统技艺，在我国现代音乐创作中的表现就更加广泛了。

我们也从一些有代表性的作品中举例，来观察它们的一些特点和表现形式。当然，这是完全不够的，因此必须进行这方面的专门研究。

我们还要提一下，这是一本关于有调性音乐的论述，就是说，它不涉及无调性音乐。这是因为，尽管它们都属于音乐艺术，但在这两个领域中，音乐分析和创作技艺的各个方面都很不相同。我们主张另行研究与讲授无调性音乐的各方面，然而它们之间的血肉因缘，任何人都不能因分述而加以否定。

本书的编排，上册为文字部分，下册为谱例部分。限于篇幅，并没有提供所需全部谱例，而只把那些少见或难以找到的、需要加以标注的谱例列出。这当然是出于是否有可能的考虑，也因为需要节省篇幅，并不是因为它们不重要。相反地，作者认为必须找到可能找到的全部谱例，与文字阐述对照起来，才能全面深入领会本书的意图。如果能找到大部分所提及的谱例，读者是可以进行自学的，因为文字论述较为全面。但作为课堂教科书，可能过于细致，因为不但需要足够的学时，并且多少有些纯理论论述的性质掺和在一起，同时并没有准备习题。但无疑可以提供教学参考。

在这里作者不能不对许多同事和朋友们在本书长期酝酿中给予的帮助和鼓励致以深切的感谢。首先，除了共同课学生以外，作者已经运用这一体系在作曲系内整整教过三届学生，在漫长的教学过程中，他们的提问、课堂讨论时独特的见解及我在每次授

课前的重新思考和修改，无疑都十分有力地促成这本书在最后完成时各方面更加能“自圆其说”，更加确切和充实。其次，对作品分析教研室的同事们表示感激之情：从彼此之间经常的讨论和交换意见中，也获得许多宝贵的意见和看法。作者特别感谢作曲系作品分析教研室副教授李吉提同志，她在百忙中仔细地阅读了全部书稿，热情地提出了许多修改补充意见，使这本书从理论到文字得以改进。作者也应该对中央音乐学院的图书馆和教材科的同志们致谢。没有他们的协助——甚至有时给予特殊方便——写作这本书是难以成功的。例如，无论是在借书、借谱、复印教材和谱例都是有求必应。

在本书和这篇序言完成之际，正值我们中华人民共和国建国39周年庆典之日，谨以此书做为献礼，祝祖国繁荣昌盛！

杨 儒 怀

中央音乐学院作曲系

1988年国庆于北京

目 次

序 言

第一部分

音乐的基本表现手段与旋律

第一章 绪 论	(2)
第一节 音乐的形成	(2)
第二节 乐思陈述的层次	(4)
第三节 旋律的音调基础和表现力	(10)
第二章 旋律的节奏和节拍	(14)
第一节 节奏与节拍的作用	(14)
第二节 节奏的重要类型	(16)
第三章 旋律的调式与调性	(30)
第一节 大小调调式体系	(30)
第二节 西欧特种调式	(39)
第三节 我国民族的五声性调式	(42)
第四章 旋律的音高——旋律线	(53)
第一节 进行中的音程和方向	(53)
第二节 旋律型	(59)
第三节 高 潮	(63)

第五章	旋律运动的逻辑	(70)
第一节	逻辑的含义与四阶段运动	(70)
第二节	三阶段与二阶段的运动	(76)
第三节	运动阶段的级差	(79)
第六章	旋律中其他表现手段	(82)
第一节	其他基本表现手段	(82)
第二节	和声与织体	(88)

第二部分

发展音乐的基本手法

第七章	材料保持方面的手法	(96)
第一节	原始陈述、重复和再现	(96)
第二节	迭奏、变奏、模进	(99)
第三节	宽放与紧收	(102)
第八章	材料变动方面的手法	(106)
第一节	溯型、演化(引申)和出新	(106)
第二节	合头、合尾;换头、换尾和头尾合	(113)
第三节	扩充、减缩与裁截	(117)
第四节	叠人和补充	(125)
第九章	多声陈述及其写作手法	(131)
第一节	复调的对比与模仿	(131)
第二节	间补与多层次陈述	(139)
第三节	陈述写法类型	(147)
第十章	整体的构思方面	(154)
第一节	调性的变换	(154)

第二节	乐曲的起伏与高低潮	(160)
第三节	整体作用的综合发展	(168)

第三部分

音乐陈述的结构

第十一章	绪论	(178)
第一节	音乐陈述的结构含义和作用	(178)
第二节	乐逗及陈述结构形态	(180)
第三节	结构的类型及其区分原则	(183)
第十二章	基础结构	(190)
第一节	乐段	(190)
第二节	乐段的扩展	(201)
第三节	乐句、乐节和乐汇	(209)
第十三章	衍生结构	(217)
第一节	连句结构和散体结构	(217)
第二节	模进结构和诗句结构	(227)
第三节	自由结构、联合结构及结构的组合	(231)
第十四章	陈述结构的分析	(235)

第四部分

作品的曲式结构

第十五章	绪论	(244)
第一节	曲式与曲式功能	(244)
第二节	规范化曲式结构体系及曲式结构的组成部分	(253)

第三节 关于作品分析的方法	(262)
第十六章 并列曲式	(270)
第一节 一部曲式	(270)
第二节 二部并列曲式	(275)
第三节 三部及多部并列曲式	(285)
第十七章 再现曲式	(294)
第一节 再现部和再现二部曲式	(294)
第二节 再现三部曲式	(304)
第三节 再现四部与再现多部曲式	(324)
第十八章 复合曲式	(337)
第一节 复合再现三部曲式	(337)
第二节 其他复合曲式	(362)
第十九章 循环曲式	(373)
第一节 绪 论	(373)
第二节 回归曲式	(378)
第三节 回旋曲式	(397)
第二十章 变奏曲式	(416)
第一节 绪 论	(416)
第二节 固定基础变奏曲	(420)
第三节 变体主题变奏曲	(445)
第四节 变奏的民族特点及变奏套曲的组成	(460)
第五节 实例分析及变奏曲式的应用	(466)
第二十一章 奏鸣曲式	(486)
第一节 绪 论	(486)
第二节 呈示部	(489)
第三节 展开部	(517)

第四节	再现部	(536)
第五节	收尾部与前奏	(553)
第六节	奏鸣曲式的变体和应用与奏鸣曲式的 历史演变	(568)
第二十二章	回旋奏鸣曲式	(587)
第二十三章	复调音乐曲式	(600)
第一节	绪论	(600)
第二节	赋格曲的组成部分	(603)
第三节	赋格曲的整体结构	(622)
第四节	二重和三重赋格	(638)
第五节	其他复调音乐曲式	(645)
第二十四章	套曲曲式	(668)
第一节	绪论	(668)
第二节	组曲	(672)
第三节	奏鸣—交响套曲及其他套曲曲式	(682)
第四节	声乐套曲	(695)
第二十五章	边缘曲式	(725)
第一节	绪论	(725)
第二节	边缘曲式的形成	(730)
第三节	中介性边缘曲式	(743)
第四节	两原则结合的边缘曲式	(753)
第五节	原则的三重结合与附生性结合	(777)

第一部分

音乐的基本表现手段与旋律

第一章 绪 论

第一节 音乐的形成

从音乐发展史上来看，在极其多样的音响世界中，不是任何音响都能用来构成音乐。只有经过人类的音响实践，依据音响的科学基础，历史地形成具有一定音高关系和特定音响体系中的各音，才能用来构成音乐。这就是构成绝大多数有调性音乐和无调性音乐基础的乐音。

乐音在一定的条件(时间、发声、音律体系等)以及这些条件的相互结合中，有机地组织起来，通过表演媒体，使人们通过听觉感受所表现的某种内容。这就是音乐艺术区别于其他艺术的特点。

在表现一定的内容时，乐音所必须的时间条件是节奏、节拍和速度；所必须的发声条件是音区、力度、表情法和音色；而具有某种音高关系和特定组织形式的音响体系，则使乐音具有了某种调的属性。这些条件使乐音在横向结合中产生出单音线条，在纵向结合中产生和声与织体，从而为音乐的表现提供了各种可能性。

因此，节奏、节拍、速度、音区、力度、表情法、音色、调式和调性就成为音乐的基本表现手段，其中任何一项都不能独立存在；任何一种手段的实施，都必须与其他若干手段结合起来。我们只能在抽象的逻辑思维中将它们一一分割开来加以观察和研

究。音乐的基本表现手段在乐音的纵横向结合中所形成的乐音线条、和声和织体则可称做音乐的整体表现手段，它们可以分开来加以单独观察和研究，也可以相互结合起来，因为它们本身就是各种基本表现手段的综合。

各种音乐的表现手段，在有组织和有机地极为多样的结合中，按照某种适应于表现思想内容所需要的形式发展时，就形成所谓乐思陈述的结构形式或音乐语言。我们可以把这种乐思的陈述结构比做文学语言中的各式各样的句子，它们按照所要表达的内容需要，有机地前后连贯起来形成一篇文章或文章的一部分。一首音乐作品或乐曲的一部分也是由各种各样的乐思陈述结构按照思想内容发展的需要，有机地前后连贯起来而形成的。

随着音乐的发展，一首作品通常可划分出若干段落；乐思各种陈述结构也会随着这种发展进行交换或改变它们之间的贯连关系——融合或分断开来。有计划有层次地将这些段落从发展上组织起来，就产生一首作品或作品的某一部分的曲式结构。因此乐思陈述结构和作品的曲式结构是两个相互依赖并存的方面，在任何情况下都不能把它们从概念上混淆起来，但在分析作品时，可把它们独立分开来加以研究。

各种音乐的基本表现手段和整体表现手段的下属分类型是极其多样的，它们之间的结合是无穷无尽的，这就使它们在表现上具有无限的可能性。因此在适应每一个具体内容时都形成其自身独特的结合形式；反过来每一种具体的结合形式又都是为表达某一特定内容服务的。这里我们看到在内容的主导作用下形式和内容的完满统一。当然形式的含义要比目前音乐表现手段的结合更为宽泛。因此总的说来“作品分析”的基本任务，就是研究作品的内容如何通过具体的形式揭示出来，如何进行发展，以及如何