

The background of the cover is a light yellow with a subtle, aged texture. It features several musical staves with black and grey notes, some of which are larger and more prominent than others. A large, bold black treble clef is positioned on the left side, with a staff of music extending from it across the middle of the cover. Another staff of music is visible in the top right corner, curving upwards. The overall design is artistic and musical.

现代自由曲式结构的形成与发展

胡 静◎著

现代自由曲式结构的形成与发展

胡 静◎著

图书在版编目(CIP)数据

现代自由曲式结构的形成与发展 / 胡静著. — 长春:
吉林美术出版社, 2018.3
ISBN 978-7-5575-3604-6

I. ①现… II. ①胡… III. ①曲式—研究 IV.
①J614.3

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第057673号

现代自由曲式结构的形成与发展

XIANDAI ZIYOU QUSHI JIEGOU DE XINGCHENG YU FAZHAN

作 者 胡 静
责任编辑 于丽梅
装帧设计 海星传媒
开 本 880mm×1230mm 1/32
字 数 145千字
印 张 5.25
印 数 1—3000册
版 次 2019年1月第1版
印 次 2019年1月第1次印刷
出版发行 吉林美术出版社
地 址 长春市人民大街4646号
网 址 www.jlmspress.com
印 刷 廊坊市海涛印刷有限公司

ISBN 978-7-5575-3604-6 定价: 32.00元



在构成音乐作品的诸多要素中，曲式结构无疑有着至关重要的地位和作用。它不仅使音乐作品的各个组成部分通过一定的方式联合成一个统一的整体，而且还从不同的层面影响到其他的音乐表现要素，如音乐材料的选择与运用、音乐语言陈述的方式等。本书主要介绍了自由曲式结构的形成与发展，对杨儒怀先生曲式理论的解读与再认识进行了深入的分析和探讨，着重强调了中国钢琴组曲的曲式结构和诗情画意的音乐，给读者在学习现代自由曲式结构的形成与发展时提供借鉴。

曲式学发端于修辞学，从文艺复兴盛期到18世纪开始有成效地会合，到马特松、里佩尔和科赫时代开始形成了最早的曲式理论。里曼1905年的著述《作曲基本原理（曲式原则）》中，以功能理论为基础，以“乐段”为出发点建立了较为系统化的曲式理论。其经过两百多年的发展，目前已经形成了完整的、综合性的学科。曲式学从开始到现在，也逐渐与其他技术理论、音乐学学科相互结合、渗透，过渡到作品分析、音乐分析、音乐分析学等学科，与之相关的教材、论著、论文更使得对于曲式与作品分析的研究日趋深入和完善。但随着这门学科的综合性越来越强，对其最基本的曲式方面

的纯理论的研究在一定程度上被忽视了。

在人类文化发展的各个历史阶段中，作曲家以不同的风格、民族性以及采取或大或小、或简单或复杂的表现形式所创作的作品，不可能全部归纳、统一在某些定型化、规范化曲式结构体系的类型中。大量的传世名作或具有重大艺术价值的作品，并不是完全按照一般音乐理论教科书所提出来的定型化、规范化曲式结构进行创作的。然而，音乐各方面的理论发展却又不可能排除它们的影响，否认它们的艺术成就。这样的作品从浪漫主义时代起，经过晚期浪漫主义，直至近现代音乐时期，明显地普及起来，增多起来，在音乐创作中占有突出的地位。然而，在我们的理论研究中，至今对这种音乐创作的发展只给予很少的关注。特别是在教科书中，对这种发展只作为规范化曲式结构之外的一种附属的次要内容予以介绍；或者不恰当地将它们生搬硬套地用简单理论加以解释；在许多情况下，尽量避免触及这样的作品。同时，在曲式结构理论体系中，也没有能够把它们区分开来，将它们在特定的曲式结构范畴中加以确认。这些众多的曲式结构类型都似乎是各自在独立的形态中进行发展，没有从曲式结构的组合原则上把它们进行划分，因而既不能从组合原则上了解各种曲式结构类型的基本区别和内在联系，也不能展现这些类型所能产生多种多样化形式的扩展。



目录

CONTENTS

第一章 自由曲式结构的形成与发展	1
第一节 自由曲式结构的形成与发展	2
第二节 变体曲式结构的发展	5
第三节 非规范化曲式结构的分析	18
第四节 从“加法原则”到“对比原则”	31
第五节 论曲式结构与声音波形图的关联性	43
第二章 中国钢琴组曲的曲式结构研究	49
第一节 组曲的历史成因及分类	50
第二节 各乐章的曲式结构研究	61
第三节 各乐章之间联系的技术手段的分析研究	82
第四节 各乐章联合起来所体现的曲式结构原则的分析研究 ..	89

第三章 诗情画意的音乐——王西麟交响组曲《云南音诗》.. 95

第一节 和声研究 96

第二节 曲式结构研究 99

第三节 复调研究 108

第四节 配器研究 122

第四章 曲式结构的自由性..... 145

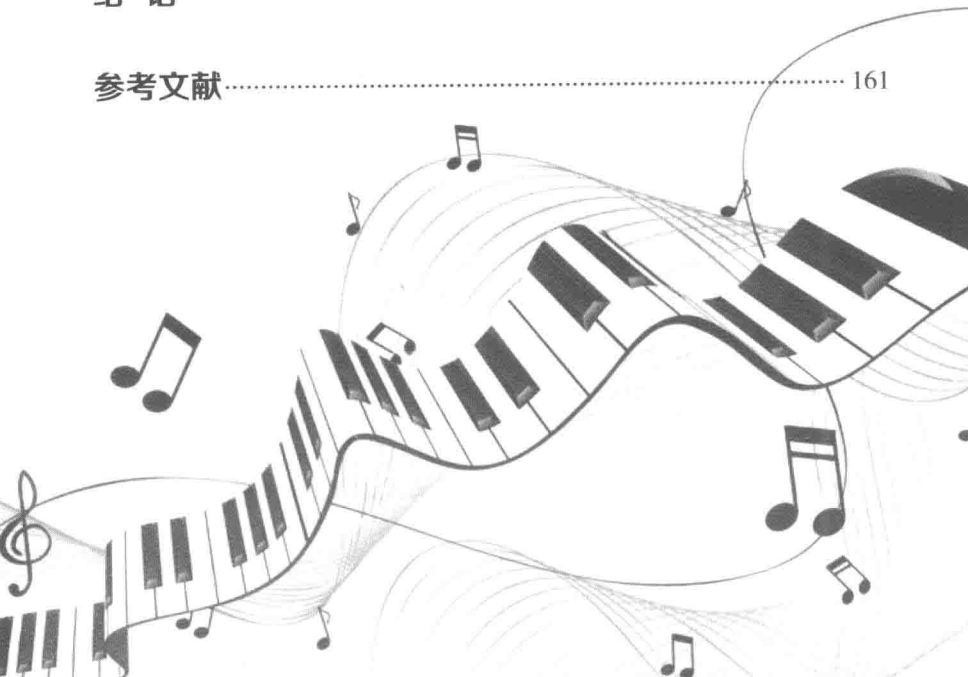
第一节 《第二钢琴奏鸣曲》及其曲式结构的自由性... 146

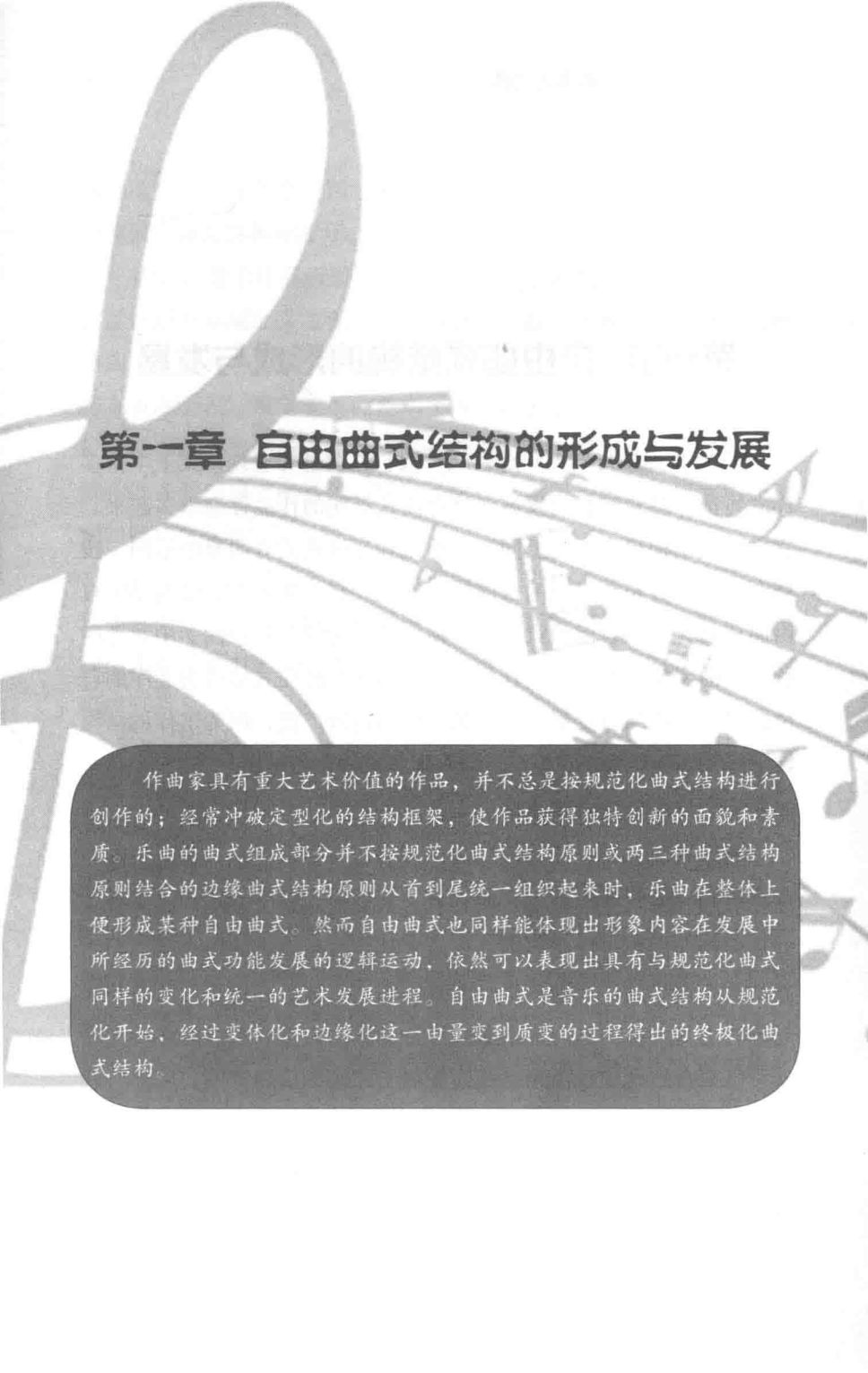
第二节 单三部曲式结构中与其他曲式原则所形成的边缘曲式.. 151

第三节 渗透与融合——弗兰克《交响变奏曲》的曲式原则.. 155

结 语..... 159

参考文献..... 161





第一章 自由曲式结构的形成与发展

作曲家具有重大艺术价值的作品，并不总是按规范化曲式结构进行创作的；经常冲破定型化的结构框架，使作品获得独特创新的面貌和素质。乐曲的曲式组成部分并不按规范化曲式结构原则或两三种曲式结构原则结合的边缘曲式结构原则从首到尾统一组织起来时，乐曲在整体上便形成某种自由曲式。然而自由曲式也同样能体现出形象内容在发展中所经历的曲式功能发展的逻辑运动，依然可以表现出具有与规范化曲式同样的变化和统一的艺术发展进程。自由曲式是音乐的曲式结构从规范化开始，经过变体化和边缘化这一由量变到质变的过程得出的终极化曲式结构。

第一节 自由曲式结构的形成与发展

自由曲式流行起来相对较晚，因它在数量和表现形式上丰富多样的特征，随着时代的发展，这种曲式结构的作品逐渐增多起来。它在曲式结构组成原则上同边缘曲式和变体曲式有明显的不同。按照音乐材料分布和不同的排序，可以把“自由曲式”分成有序的自由曲式和无序的自由曲式。在李斯特的《匈牙利狂想曲》中，无序的自由曲《第九首匈牙利狂想曲》这部作品的曲式结构为无序的自由曲式，广泛结合变奏原则。曲式运用得较广泛，因为这样的结构能更好地表现作者那幻想性、即兴性和民族性的乐思。

一、曲式结构的组成

就曲式结构的组成来看，我们将其分成并列原则、再现原则、循环原则、奏鸣原则和变奏原则五大基本范畴时，就会明确地意味着每一种原则都可以由不同数量曲式部分的组成而体现出来，同时并不改变该作品曲式结构组合的基本原则。这里在进行五大范畴的划分时，每一范畴的内部由曲式部分的不同数量所形成的各种类型就可以很自然地表现出来，从而扩展了原则的应用范围。同样，就每一曲式结构原则所体现的典型性或结构的发展上看，我们在将所应用的曲式结构判定为规范化曲式、变体曲式、边缘曲式或自由曲式四大类型时，就会涉及到曲式结构原则体现的明确性，曲式结构



原则的变体—变动性，两三种曲式结构原则的有机结合以及无任何结构原则体现的各种区分。

因此，音乐作品所采用的曲式结构组成原则与这些原则体现的典型性以及原则的多方面变化发展合在一起，构成了作品分析从整体曲式范围入手，逐步深入地研究更为细致的诸多方面——音乐的基本表现手段，发展音乐的基本手法以及音乐语言陈述结构等——最为需要和首先明确的着眼点。这应该是我们现实曲式理论研究和教学体系所应建立的基础，用以了解在20世纪音乐创作研究中所遇到的各种新发展、新问题。

在规范化曲式之外的三种其他曲式类型中（变体曲式，边缘曲式和自由曲式），自由曲式普遍流行起来相对较晚，但在数量和表现形式多样化上，却随着时代的进展逐渐增多起来。它在曲式结构组成原则上与边缘曲式和变体曲式确有明显的不同。

二、自由曲式的形成

乐曲的曲式组成部分并不按规范化曲式结构原则或两三种原则结合的边缘曲式结构原则从首到尾统一组织起来时，乐曲在整体上便形成某种自由曲式。完满的、艺术价值充分发挥出来的自由曲式结构作品与规范化或边缘化曲式结构作品一样，并不完全由其曲式结构原则有何种体现而决定，归根到底还取决于作品自身的音乐在发展中所表现出来形象内容的贯通性、清晰性和逻辑性。在大多数情况下，自由曲式结构的作品也同样体现出形象内容在发展中所经历的曲式功能发展的逻辑运动：呼应，起开合，起承转合以及这些发展的基础逻辑在结构的多层组合中所表现出来的复杂化变体。

带有明晰具体情节发展的诗词或戏剧场景，在与音乐结合中，按情节要求时，具有发展形成自由曲式结构的最大可能性。然而自

由曲式最能发挥其多样化艺术表现形式的场所也可以是长大的单章化的器乐音乐领域。这时，音乐表现的纯器乐手段可以使音乐内容的展现摆脱掉细微曲折的文字诗句要求的局限性，着眼于更广泛的描绘；同时，长大的篇幅又可以多方面涉及情节内容的发展。因此，自由曲式的创作更多是在以下两种类型中进行的：只有体裁一标题性而无内容情节描述要求的作品，如《叙事曲》《幻想曲》以及《随想曲》等；具有明确叙事情节背景，用具体标题标明的作品。然而，我们也会在许多纯器乐的大型独立乐章中遇到自由曲式，比如，协奏曲、交响曲、四重奏中的某一乐章，以及通过与单章一套曲的结合表达出来。

自由曲式形成的途径和方法，就曲式结构中各曲式组成部分之间从发展关系上讲，与边缘曲式的形成没有区分，它们在发展中都要受辩证法中的“质量互变”规律支配；曲式功能运动的序进与变动在自由曲式形成中也都会出现并起作用，有时也会得出不同的结论。因此，我们看到，从边缘曲式到自由曲式的形成仍然表现出是一个从量变到质变的发展过程，它们之间仍然会出现“混合”或“中介”的形式。但是在典型的情况下，它们之间是完全可以清楚地区别开来的。

绝大多数规范化曲式和边缘曲式的各种类型都具有把整体曲式分割为前后两大区域或从中间部分向两端延伸的对称格局，即使是曲式结构组织部分在变体的情况下也会如此。比如，倒装再现的奏鸣曲式，双奏鸣曲式结合以及单曲式的奏鸣性并列等。同时这些变体所引发的部分间的新关系——调性的或部分间的——并不否定规范化曲式赖以成形的根本结构原则。然而在自由曲式中这些统一的对应的格局经常被打破，从而形成十分多样化而独特的曲式结构。



但在乐曲的某一局部也会形成临时的有规范性的结构。因而在一些情况下，自由曲式可以表现出两三种曲式结构原则所形成的简单曲式在段分中的毗连。但这时由于是在统一的乐曲中进行发展的，所使用的主题材料常常是具有较密切的关联——再现、重复或演化——或在音乐的基本表现手段方面具有统一性。

我们可以遇到规范的七部或九部回旋曲式，有时可以省略主部主题第二次或第三次的再现，致使有两个插部得以以并列方式前后出现。但这种变异手段并没有从根本上破坏循环原则的实施，因为循环原则在此前已经确立。然而如果进一步形成时，这里不但明显地破坏了在循环原则中主部主题间隔出现的次序要求，同时又把所谓插部进行了再现或进行材料的展开。如此，不可避免地要脱离开任何统一的或边缘性两曲式原则的组合，使之进入了自由曲式的结构范畴。在上面所举的第二个自由曲式图表中，还可以看出一个四部再现曲式与另一个再现三部曲式的毗连。其中部分数量不同的两个再现原则的曲式是以一个共同的插部联系起来的。

第二节 变体曲式结构的发展

根据对其产生的理论基础和创作实践方面的观察，提出从规范化曲式结构范畴出发而形成的最为多见的两大变体类型：单一曲式结构一次陈述中成型的一类，以及同一曲式结构在反复中组合的另一类。从这两大类的举例分析中，看到变体曲式可以发生在任何曲式结构原则所形成的不同数量曲式部分组成的曲式结构类型中。最后，把曲式结构的发展作为总括的音乐发展手段之一，变体曲式结



构也会在其他不同范畴的曲式结构组合中采用。

一、理论基础

纵览西方专业创作领域，音乐作品的曲式结构在每一历史阶段中的发展，可以很清晰地看到这里有两条几乎是同时发展而又同时交织在一起的线索在运作。这就是在新的曲式结构原则形成和确立的同时，这些结构又同时进行着多方面、多种形态的发展。这种表现在19世纪—20世纪的音乐创作中尤为突出，而且还以更为强劲的势头向前发展着。虽然这种现象早已被一些音乐理论家所关注，然而关注的中心往往更多集中在所建立起来的规范化曲式方面，而对曲式结构发展在整体进程中所产生的新形式和类型以及演变的方法却没有更系统、更全面的探索。

从另外一角度来看，在多少世纪中所创写的无法统计总数的音乐作品，也完全不可能仅以我们所掌握的若干规范化曲式结构原则加以分类概括。

我们曾在“论边缘曲式”一文中提到：“远不是所有乐曲都采用规范化曲式结构，这是其理自明的。但使我们更感兴趣的是，发现并不是所有具有重大艺术价值的音乐文献，或伟大作曲家的代表作品，都采用规范化曲式结构进行创作。这时往往作品的特定内容结合着独特的表现方法，在才华横溢的作曲家手中，冲破了一般定型化的结构框架，使曲式获得新的素质和面貌，给予听众以强大而深刻的感觉。”

一般的音乐理论家都把这种曲式结构原则的突破归属为两种非规范化曲式结构范畴，即混合曲式和自由曲式。这是非常必要的。我们建议用“边缘曲式”一词代替“混合曲式”一词，并把这两者加以区别，从而形成规范化曲式、混合曲式（边缘曲式）和自由曲



式三个范畴。然而这里还应提出：在规范化曲式与后两者之间还有在不改变单一曲式结构原则的基础上，应用局部变动手段所获得的变体曲式的另一类。正如在变体曲式的一类与自由曲式的一类之间还有由两种或三种曲式结构原则相互结合的另外边缘曲式一类。因此后两类都要打破单一的、典型的曲式结构原则而进入另外的曲式结构范畴。这样我们根据“量变到质变”的原理提出四大曲式结构范畴，即规范化曲式结构、变体曲式结构、边缘曲式结构和自由曲式结构。

二、创作实践

变体曲式结构是指：在单一的曲式结构原则不变的情况下，该曲式结构所能产生的多种多样的变体形式。变体曲式结构可以产生在任何一种曲式结构原则条件之下的曲式，包括这一曲式结构在自身反复中的形式变动。因此我们可以把变体曲式结构的体现从两种形式中加以分类，即：在单一曲式结构一次发展中的一类，以及在同一曲式结构进行反复时的组合中发展的另一类。

（一）单一曲式结构一次陈述中的发展

由于这些发展都是十分常见的形式，多数理论家都把这种发展统一在规范化曲式结构范畴内。这也说明了这种变动没有改变原始曲式结构原则的同一基础。我们罗列一下这方面的重要表现：

集中对称形式：在再现原则的基础上，独立组成部分再现的顺序进行对称性变动。

倒装再现形式：在再现原则的基础上，复合曲式的次级曲式部分再现时，顺序的变动。

移调再现形式：曲式部分再现时或重复时调性关系出现新移位调动。

由曲式部分的省略或填加所形成的曲式，如：在七部或七部以上的回旋曲式中，后面主部的一次省略再现（贝多芬《钢琴奏鸣曲》第21首末乐章，舒曼Op. 26钢琴曲《维也纳狂欢节》）。省略展开部的奏鸣曲式（布拉姆斯Op. 98《第四交响曲》第二乐章）。在奏鸣曲式的展开部中增添对比的插部主题（舒曼Op. 38《第一交响曲》第一乐章）。在奏鸣曲式的结尾部（Coda）中进行再次的展开（贝多芬Op. 55《第三交响曲》第一乐章）。复三部曲式再现部中次级曲式部的省略（肖邦Op. 6第二首《玛祖卡舞曲》）。复乐段在再现中省略首先出现的和声开放的乐段（贝多芬Op. 26第12首钢琴奏鸣曲第一乐章变奏曲的主题）。

曲式部分在再现或反复中的扩充或减缩；为了音乐紧张度的增强或减退，曲式部分在扩充中形成高潮或紧张度逐渐削弱；以及在加速发展中的减缩、裁截所形成的结构变动（肖邦在1830年创作的《c小调夜曲》；Op. 28第三首《前奏曲》）。

（二）在同一曲式结构反复的组合中的发展

这是在19世纪—20世纪中，变体曲式发展十分重要的组成部分之一。它虽没有像单一曲式结构一次陈述中的发展那样普遍而多样化，但它也可以在曲式结构反复组合中把一次陈述中的各种变体发展手法同时结合进来。因而给音乐创作带来十分复杂而丰富多样的表现形式，从而适应极为广泛的思想内容的表达，同时又没有破坏规范化曲式所确立的统一结构原则。不难看出，浪漫主义时期音乐的风格和思想表达的美学要求，会更加适应并促进这类变体曲式结构的成型与发展。

在结构反复的组合中，采取两种方式把同一曲式结构反复结合起来，即：同一曲式结构在直接相继的反复中的组合和同一曲式结



构在交织重叠的反复中的组合。

同一曲式结构在反复中的组合发展，在规范化曲式范畴内已经就有所显示，甚至十分常见。变体曲式结构原则只是处于萌芽状态之下；其成因也完全不同。例如，在仅仅具有换尾关系的乐段的两乐句之间，复乐段的两乐段之间，以及双乐段中两乐段之间，经常都能表现这种类似的关系。在双三部曲式结构及三——五部曲式结构中，我们也可以看到表面上结构的组合是在前后重叠关系中实现的。所有这些，在规范化曲式结构体系中都表现得十分简单而直接。就其本源来说，它们是由于内部组合在一起的单独部分的反复而形成的。

典型的在反复中组合起来的变体曲式结构，一般总是采取由三个曲式部分或三个以上的曲式部分形成的曲式结构在反复中进行组合。例如，由四部和多部并列或再现曲式，五部或多部回旋曲式以及奏鸣曲式或奏鸣回旋曲式等在相继或重叠的反复中组合在一起，形成这种复杂而又多种多样的变体曲式结构类型。

在同一结构反复性组合的基础上所形成的变体曲式结构，至少在下列几方面不同于规范化曲式结构中的简单组合形式：其一，同一曲式结构表现为整体性反复中的呼应关系。其二，组成反复性组合的结构间，大多设有更为独立的段分关系；通常也很少以终止式结束后，再导向再现或反复。其三，在再现或反复中，经常体现相互间在调性及主题材料方面的复合关系或渊源关系。其四，经常前后形成多部复合曲式结构的组合关系。

在同一曲式结构进行直接相继的反复中而组合起来的发展，可以遇到有下列一些类型。

在一部曲式结构基础上形成的这种反复性组合，更多是在各种

类型的双乐段或双乐句基础上进行类似的，而不是严格、标准的发展。这是因为即使是双重性质，但两个乐句或乐段大多不总是以相同的主题材料做结束。拉赫玛尼诺夫Op. 8, No. 5漫浪曲《梦》以及格里格Op. 55《第二皮尔·金特组曲》中的第四首“索尔维格之歌”二部曲式的第一部分，就是在这种相同材料结束的双乐句反复性组合中形成的变体曲式结构。这种双重结构性质确实为在同一结构反复性组合的基础上所形成的成熟而典型的变体曲式结构提供了成型的可能性因素。

贝多芬《第三交响曲》第二乐章开始的、简捷的双乐段主题，在第一乐段完成主题呈示功能的同时，第二乐段又以曲式功能的转换起着转调连接功能。因此双乐段结构是第一乐段先结束在原主调中，第二乐段结束在平行大调中。然而，同一结构反复中的组合性也是很清楚的，因为只改动了两个乐段最后终止式的旋律和调性。

长大规模的反复性组合就很难避免前后结构中不同的展开性或扩充性因素。门德尔松Op. 38, No. 5的a小调《无言歌》（第17首），是在双联合结构的基础上进行的反复性组合；而肖邦Op. 72, No. 1的e小调《夜曲》是在复双乐段基础上形成的反复性组合。这两例子中的两结构之间都添加了由结尾补充转变为和声过渡的附属结构成分，它们之间也具有反复性组合关系。这就使它们更表现出典型的双重性结构性质。

变体曲式结构可以在二部曲式结构的反复中表现出组合性发展。这可以是在没有表现为无展开部的奏鸣曲式条件下，即反复后没有调性复合的条件下产生。这是一种较少遇到的情况。例如巴托克的《44首中音提琴二重奏曲集》中的第33首《收获之歌》就是这样。较多遇到的情况是二部曲式——比如奏鸣曲式的主部和副部的