

21世纪高师音乐系列教材
21 SHIJI GAOSHI YINYUE XILIE JIAOCAI

音乐作品分析 基础教程

THEORY
|||||||

方智诺 方 弋 编著

YINYUE ZUOPIN FENXI
JICHU JIAOCHENG

教育部体育卫生与艺术教育司
审查通过
全国高等学校音乐
专业课程教材



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE



21世纪高师音乐系列教材

21 SHIJI GAOSHI YINYUE XILIE JIAOCAI

J614. 3/3

2006

音乐作品分析基础教程

THEORY |||||

YINGYUE ZUOPIN FENXING JICHU JIAOCHENG

教育部体育卫生与艺术教育司审查通过
全国高等学校音乐专业课程教材

方智诺 方 戈 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

音乐作品分析基础教程 / 方智诺、方弋编著. — 重庆: 西南师范大学出版社, 2005.12

(21 世纪高师音乐系列教材)

ISBN 978-7-5621-3315-5

I. 曲… II. 方… III. ①曲工—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 161123 号

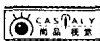
教育部体育卫生与艺术教育司审查通过
全国高等学校音乐专业课程教材

21 世纪高师音乐系列教材

音乐作品分析基础教程

方智诺 方弋 编著

责任编辑: 贾 晖

封面设计:  周 娟 钟 琛

出版发行: 西南师范大学出版社

地址: 重庆市北碚区天生路 2 号

网址: www.xscbs.com

邮编: 400715

经 销: 新华书店

印 刷: 重庆升光电力印务有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 22.25

版 次: 2006 年 8 月 第 1 版

印 次: 2007 年 8 月 第 2 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5621-3315-5

定 价: 30.00 元

(无激光防伪标志系盗版书)

21世纪高师音乐系列教材

编委会

BIANWEIHUI

主 审：周广仁（中央音乐学院）

温可铮（上海音乐学院）

主 任：周荫昌（教育部艺术教育委员会副主任）

副主任：黄瑁莹（首都师范大学音乐学院）

俞子正（上海师范大学音乐学院）

冯鄂生（西南师范大学音乐学院）

戴 雄（西南师范大学音乐学院）

编 委：

高奉仁（北京师范大学音乐学院）

杜晓十（首都师范大学音乐学院）

康建东（西北师范大学音乐学院）

颜家成（西南师范大学音乐学院）

张 慧（东北师范大学音乐学院）

田晓宝（华中师范大学音乐学院）

方智诺（哈尔滨师范大学艺术学院音教系）

俞 鹰（上海师范大学音乐学院）

周跃峰（湖南师范大学音乐学院）

郑锦扬（福建师范大学音乐学院）

白陆平（西安音乐学院音教系）

董 灵（广西师范大学音乐学院）

卢康娥（陕西师范大学艺术学院）

胡郁青（西华师范大学音乐学院）

张晓钟（华南师范大学音乐学院）

李 丽（海南大学艺术学院）

王昌逵（深圳大学艺术学院）

冯德钢（南京师范大学音乐学院）

周安平（西南师范大学出版社）

彭 超（广西师范大学音乐学院）

李晓琴（陕西师范大学艺术学院）

陈秉义（沈阳音乐学院音教系）

胡进华（天津音乐学院音教系）

孙光军（天津师范大学艺术学院）

王少华（上海音乐学院音教系）

安冰冰（四川音乐学院音教系）

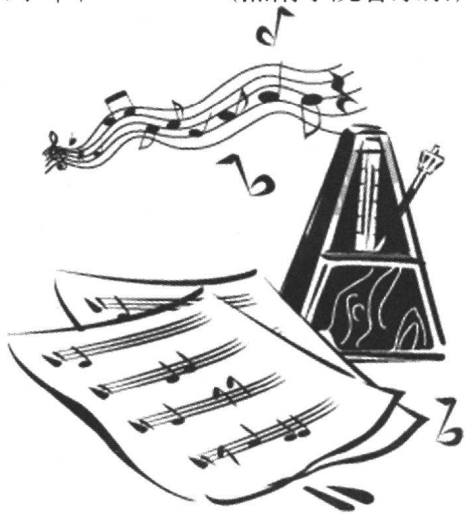
李万进（武汉音乐学院音教系）

钱晓蕾（云南艺术学院音教系）

陈启云（四川师范大学艺术学院）

周新华（湘南学院音乐系）

丛书策划：宋乃庆 谯述琼 贾 晖



前言

聆听着一部部大小不一、体裁各异的音乐作品——这些以音为唯一材料构造起来的“流动建筑”，这些随着时间的流逝而呈现的“情”“形”兼表的姿态万千的艺术形象，这些由演奏（唱）家们根据作曲家在乐谱中写下的那些借以记录自己乐思的符号，进行恰如其分的“二度创造”所唱奏的、由不同因素构成的音响，通过人们的听觉感知，使人们获得音乐的感受。

作为有志以音乐为业——无论是学习或从事音乐教育、音乐创作、音乐表演专业的人们，还是积极主动地接受审美教育的音乐爱好者，都不会只满足于获得艺术上的美感享受，而一定会渴望促进自己在音乐上的发展——发展对音乐作品内容和形式的积极自觉的感受：那些名篇佳作之所以会有强烈的感染力，无不是由于他们在完美的形式中表达了生动而深刻的思想内容的结果；而这种艺术上的完美，又与艺术家的职业本领息息相关。这种职业本领对作曲家而言，系指他们在进行创作思维的过程中，伴和着对音乐形象的思维——富于良知的敏感心灵与火热的外界现实碰撞出的精神火花的形象显现——的同时，还要对音乐形式（结构与语言要素）进行深入的思考——在支持、顺应音乐形象的孕育和发展的同时，合理地构筑曲式框架，逻辑地设计结构内在的发展，熟练地驾驭音乐语言，准确地运用音乐表现手段以积极应和其构思和发展过程，在情感、理智、技能的通畅协奏中，使音乐形象之美与音乐形式之美有机地结合于一体。

促进学习者“音乐上的发展”，使学习者通晓音乐构成的因素，掌握分析音乐作品的知识和技能，以利于他们在更高的水准上从事侧重点不同的音乐各专业；提高音乐爱好者的音乐鉴赏水平，进一步开阔他们的艺术视野，便是著者撰写此书的基本目的。

编著者

CONTENT 目 录

(上)音乐构成要素篇

第一章 音乐构成的基本因素	1
第一节 音乐构成的单纯因素	1
第二节 音乐构成的复合因素	38

(中)主题及其发展篇

第二章 主题及其发展手法、高潮	57
第一节 主题	57
第二节 主题发展的基本手法	59
第三节 高潮	93

(下)音乐曲式结构篇

第三章 主调思维框架内的曲式	95
第一节 乐段及一段曲式	95
第二节 二段曲式	121
第三节 三段曲式	130
第四节 多段曲式	146
第五节 三部曲式	153

第六节 二部曲式	169
第七节 回旋曲式	177
第八节 变奏曲式	189
第九节 奏鸣曲式	210
第十节 回旋奏鸣曲式	256
第十一节 套曲曲式	259
第十二节 单乐章的混合曲式	292
第四章 复调思维框架内的曲式	298
第一节 复调音乐技法简论	298
第二节 复调音乐作品简析	313
习题总集	338
主要参考文献	345
后 记	347
几点说明	348

(上) 音乐构成要素篇

第一章

音乐构成的基本因素

音乐,这个依靠听觉来感受的音响艺术和时间艺术,这个主要通过表现思想情感并取得听众共鸣的感情艺术,无论是单一声部的陈述,还是多声部的呈示,都是以组织起来的被赋予某种特定内涵的非语义性的音流为基础来塑造音乐形象,并通过音乐形象来表达广泛多样的作品内容:或是叙述具有重大社会意义的现实和历史事件;或是反映多彩的风俗生活;或是绮丽风光的描绘;或是人们的生活感受和各種情感体验的表现,等等。而作曲家用以塑造形象的具体手法,就是音乐艺术所特有的各种表现手段,也就是音乐构成的基本因素。这些手段——音乐构成的基本因素,以其性质和作用的不同,可类分为音乐构成的单纯因素和复合因素两种。

音乐构成的单纯因素——音乐的个别表现手段,包括:①旋律线;②调式调性;③节奏节拍;④速度;⑤音区;⑥音色;⑦响度;⑧表情法。

音乐构成的复合因素——音乐的整体表现手段,包括:①旋律;②和声;③复调;④织体。

虽然以上各种因素——表现手段各有其表现作用,但在绝大多数情况下,都不是独立存在的。它们在乐曲中总是有机联系、协同作用、共同塑造着音乐形象。

第一节 音乐构成的单纯因素

一、旋律线

旋律线,是乐音横向连接中的形态标志,是种隐伏的、表现多样的线条,它是音高的配置和相互关系,又称音高线。它的内在的动力可从如下两个方面来表达:

1. 乐音横向进行的音程大小

从乐音横向进行的音程大小来看,旋律线可分为级进和跳进两种。

(1)级进

级进,调式自然音列间的序进。是旋律线的基础,是旋律不间断性和流畅性的体现者,是形成线条的因素。德国作曲家、音乐理论家欣德米特说:“真正的旋律构成单位是二度。”级进易于体现圆润平滑、自然松弛的感受,表现相对安谧平稳的情绪。如:

例 1-1

歌剧《费加罗的婚礼》序曲 莫扎特曲



半音阶间的级进,虽然更有逐渐进行的感觉,但过量使用,会破坏自然调式的感觉,成为没有个性的自由滑动。故多在局部或为形象表现的需要而适量使用,以加强更有色调的平滑进行。如:

例 1-2

《哈巴涅拉舞曲》 歌剧《卡门》选曲 比才曲



例 1-3

《牧神午后前奏曲》 德彪西曲



在里姆斯基·柯萨科夫作曲的《野蜂飞舞》中,模仿野蜂飞舞的嗡嗡声的快速的三十二分音符组成的半音级上下级进的音流,应是半音阶级进的范例。

例 1-4

《野蜂飞舞》 里姆斯基·柯萨科夫曲



(2)跳进

跳进,三度及三度以上的进行。常给人一种宽广和破坏不间断性的印象。不仅是加剧紧张性和增强力量的重要方法,也是使旋律的表现力个性化的重要手段,是形成棱角的因素。跳进常易体现开阔、有力的感受,表现高昂突进情绪。

在一般情况下,音程进行愈大,就愈能表现出力度感来。这与某些特定的音响信息,可使人产生特定的联想或情绪状态有关。如同我们进行较大步伐的迈进、较高目标的登攀时所具的心理感受一样。

下面概述几种跳进的情况:

小三度(小跳),中性有条件的音程。与二度(特别是小二度)相比时,跳进感很清楚。但与更大的音程跳进相对置或夹杂在许多二度进行之间,如在五声音阶的序进之中或作三度和弦分解进行时,却可获得平滑级进的感觉。这就是在五声音阶中,小三度音程常被划归于级进范畴的原因所在。如:



大三度,已是一种较为强力的、有时也富于一定色彩性的进行。如:

例 1-5

《野蜂飞舞》中段 里姆斯基·科萨科夫曲



例 1-6

《序曲》 舞剧《小伙子比利》 科普特曲



小三度、大三度的混合使用,速度徐缓的民歌风味的主题,为荒漠的大平原的描绘。

四度或四度以上的进行(大跳),大多具有明显的力度感,尤其是结合适当的节拍条件和不同调式音级的向上跳进。如:

例 1-7

《冬日篝火》I 普罗科菲耶夫曲



例 1-8

《猎人合唱》 歌剧《自由射手》选曲 韦伯曲



弱拍起进行到强拍的纯四度的向上跳进,明朗、粗犷,富有生气,是颂歌、进行曲中常见的音调;而连续的四度跳进,宽广、辽阔、缠绵。如:

例 1-9

歌剧《齐格弗里德》选曲 瓦格纳曲



五度的向上跳进,结合徐缓的速度,悠扬、恬静。如:

例 1-10

《爱的悲歌》 克雷斯勒曲



凄楚、柔美的旋律,缠绵悱恻的诉说。

五度的向下跳进,结合较快的速度,欢快,热烈。如:

例 1-11

《云雀》 罗马尼亚民间乐曲



六度以上的跳进,多用来表现起伏较大的情感(五度以内的音程是表达人们的一般情绪时大致使用的声调范畴。而超出此范畴,则会引起人们生理和心理上的更大感受)。

明确有力的小六度的上行跳进,如:

例 1-12

《童年情景》I 舒曼曲



宽广明亮的大六度的上行跳进,如:

例 1-13

《饮酒歌》威尔第曲



强力响亮的小六度的下行跳进,如:

例 1-14

《彼得与狼》普罗科菲耶夫曲



鲜明突进,坚定有力的小七度的跳进,如:

例 1-15

《第五交响曲》IV 贝多芬曲



(结束部)



强劲粗放,朝气蓬勃的八度跳进,如:

例 1-16

《第一钢琴协奏曲》IV. 主部主题 柴科夫斯基曲



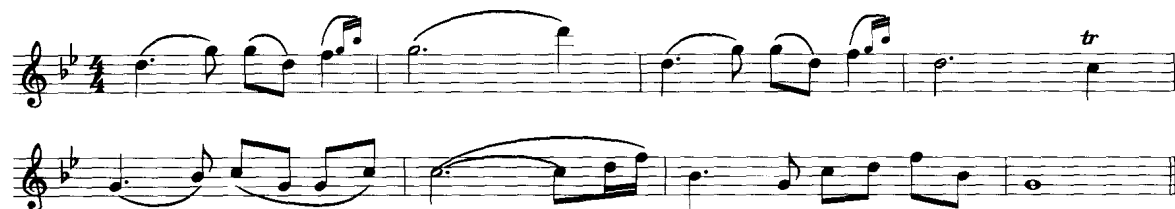
八度以上的跳进可表现更为热烈奔放的情绪。情形多样,不再繁叙。

从上述多数的谱例中,可以看到这样的现象:大跳后的反向进行。可以是级进的填充;也可是迂回绕唱;还可以是跳进音的重复或暂缓填充,等等。在一般情况下,这种跳进和跳进后反向的进行和填充,可形成力量的积聚与和缓的环节,成为旋律展开的动力之一。

当然,也可见到跳进后仍依跳进的方向续进的例子,多是为表现某种独特的风格或有目的的使用。如:

例 1-17

交响诗《嘎达梅林》主部主题 辛沪光曲



例 1-18

《动物狂欢节》Ⅷ (长耳朵的角色)



级进、跳进的进行,虽然可在旋律线条的某些部分分别单独出现,但从整体看,多是二者的混合使用。它们从表现某种情感出发,结合着其他的表现手段,为塑造鲜明的艺术形象服务着。如:

例 1-19

《马刀舞》中间部主题 哈哈图良曲



2. 乐音接续进行的方向

从乐音接续进行的方向来看,旋律线可分为水平式、上升式、下降式、环绕式、波浪式等。

(1) 水平式的旋律线

水平式的旋律线,由同音的反复构成。

①连续的同音反复,提供了突出其他表现手段——节奏、力度、和声等的可能性,如:

例 1-20

《马刀舞曲》首部主题 哈哈图良曲

急板



同音反复伴随着小二度的半音进行,凸显强烈的节奏,为库尔特族人机敏剽悍性格的写照。

例 1-21

《第五交响曲》Ⅲ. 首部第二主题 贝多芬曲



谐谑曲体裁的使用,“命运”主题的派生,使音响刚毅而富于朝气。

②作为运动的起点,由远而近,结合力度的变化,预示音乐的情绪。如:

例 1-22

《辉煌的大圆舞曲》Op. 18 肖邦曲

Vivo



4 小节快速的引子,调式属音上的同音反复,人工重音的使用带来的变节拍的变化(3/4→2/4),使音乐动力感十足。

例 1-23

《快速波尔卡》 爱德华·施特劳斯曲



8 小节的引子,调式属音上的同音反复,由慢而快,由弱到强。为热烈氛围中的机车启动、慢行、加速环节的细微描绘。

③虽然此种旋律线不够“旋律化”,易产生单调感,故多在旋律的局部使用。但利用此种不够旋律化的特性,作曲家却可塑造其所需要的形象。如:

例 1-24

《死神与少女》 舒伯特曲



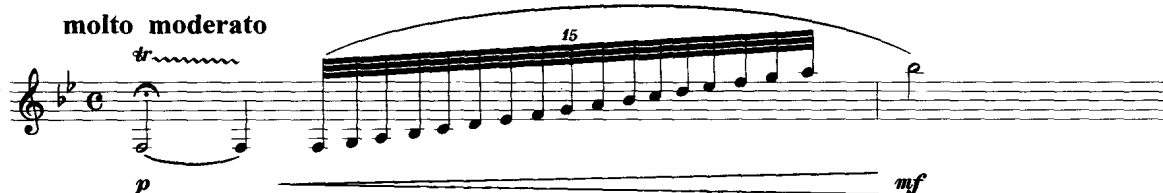
同音反复和呆板的节奏,表现了死神冷漠无情的形象。

(2)上升式的旋律线

上升式的旋律线,由乐音连续的向上行进构成。在一般情况下,常带来紧张度的增长。适宜表现情感的逐渐明朗、高涨、强烈、激昂和振奋(但在较明显的高音区,伴随着力度的渐弱、速度的渐慢、乐音连续的向上行进,可带来轻飘和消失的感觉。常用在歌曲、乐曲的结尾)。如:

例 1-25

《蓝色狂想曲》 格什温曲



单簧管在奏出长时值的颤音之后,突然沿着上升式旋律线的轨迹,快速跨越两个八度加纯四度的音域,导引出一个魅力十足的布鲁斯主题,使人心旷神怡。

例 1-26

《春潮》 拉赫玛尼诺夫曲



随着旋律线的上升,心潮澎湃。

例 1-27

《罗马的喷泉》 莱斯庇基曲



随着旋律线的上升,象征着海神队伍的庄严的主题,伴和着渐强的力度,音乐更加辉煌。

(3) 下降式的旋律线

下降式的旋律线,由乐音连续的向下行进构成。在一般情况下,常带来紧张度的松弛。适宜表现情感的和缓、平伏、安宁和低落(但在较明显的低音区,伴随力度的渐强,速度的渐慢,乐音连续的下行,可带来坚实、厚重、深沉的感觉)。如:

例 1-28

《第五奏鸣曲》I 主部主题内部素材 贝多芬曲



二度的级进下行,淡淡的忧愁,优雅的叹息。

例 1-29

《第六交响曲》I 再现部中连接部分 柴科夫斯基曲



随着长大的下降式旋律线条的展衍,结合 D 大调到 b 小调的转换,音乐情绪渐趋和缓、平伏。

值得注意的是,在内涵丰富的旋律中,纯粹的直向上升、下降的旋律线皆为少见(练习曲除外),这除了人声、乐器的音域有限之故外,还因为这种进行所带来的单调、呆板的感觉所致。所以在大多数旋律中,从总的方向上看,是同一方向的进行,但总会出现一些逆向、暂缓和绕唱而带来的某种阻力和障碍。克服这种阻力和障碍,可以帮助强调上升、下降进行的必要趋势,并消除这种单调、呆板的感觉。如:

例 1-30

《g 小调第一叙事曲》肖邦曲



例 1-31

《悲歌》福莱曲



例 1-32

《间奏曲》歌剧《卡门》选曲 比才曲



(4) 环绕式的旋律线

环绕式的旋律线,由乐音在不大的音程之内作上下迂回式的环绕进行构成。

①有时,旋律以某一调式音作支柱,在一段时间内不动,其他相邻的音从其上、下方作不大的

音程环绕,从而使被环绕的调式音得到加强。如:

例 1-33

《第三钢琴协奏曲》I 拉赫玛尼诺夫曲

Allegro manontanto



例 1-34

《吉卜赛女郎》 克莱斯勒曲



上述两例的旋律线条皆是以 D 为中心音的环绕编织。

在莫扎特作曲的《第四十交响曲》第一乐章中,它的主部主题中第一个乐节主要使用了上述的旋律线,并且辐射到整个呈示部乃至展开部,对于强化这个乐章的情感表现:悲怆——对人生痛苦的思索、激奋——对命运的积极抗争,构成曲式,形成高潮,都起到了一定作用。

例 1-35

《第四十交响曲》I 莫扎特曲



②有时,旋律无固定的调式音,乐音在不大的音程内作涟漪式的发展,形成细小的起伏,但无大的波澜。如:

例 1-36

交响组曲《舍赫拉查达》II 里姆斯基·科萨科夫曲



例 1-37

《第九交响曲(自新大陆)》I 副部主题 德沃扎克曲



(5)波浪式的旋律线

乐音依次不甚规则的上下起伏进行的结合,它们形成一个完整的紧张度增长与和缓的环节,推动着旋律线的发展。多表现出绮丽婉转、激荡多姿的特点。

例 1-38

《索尔维格之歌》 格里格曲



例 1-39

《第一钢琴协奏曲》I 副部主题 柴科夫斯基曲

Poco meno mosso



对大多数旋律而言,它们的旋律线都是波浪式的进行,它可形成旋律的局部或全貌。

波浪式旋律线严格来说,是多样旋律线条的交织。由于它具有个性,旋律化意义明确,即使在多声部音乐中使用,也不会被淹没,以至降到陪衬辅助的位置。所以此类旋律线为最多使用的旋律线。

(6)跳动曲折式的旋律线

以跳进(以连续的大跳为多见)为主,辅以级进编织而成。或为明朗刚毅,或为扭曲怪异,或为强力奋进的情绪或形象的表现。

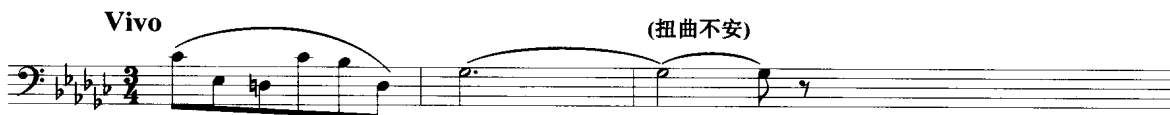
例 1-40

《 $\flat$ E 大调钢琴协奏曲》(K449) I 莫扎特曲



例 1-41

《展览会上的图画》I《侏儒》 穆索尔斯基曲



还有些其他类型的旋律线,但多是上述各种基本类型旋律线的协调、综合使用的结果,因篇幅所限不再赘述。

在优秀的音乐作品中,旋律的进行总是各种旋律线条起伏得当、层次分明的巧妙编织。它们根据表现形象的需要,将不同的进行方式有机地综合在一首旋律中。一般从总体来看,旋律的进行总是迂回上下的。以上行为主的旋律线必有相应的下行为辅,以下行为主的旋律线也并非一味低落。进行中,无低便无高,无伏便无起;以屈备纵,以抑辅扬,反之亦然。旋律线中的绝对音高,不能决定感情表达的浓淡,而旋律线起伏的大小却与动情幅度的大小相适应。

二、调式、调性

上述的旋律线,多是指音高关系的数量方面。在有调音乐中,音高关系只有同定型的、系统的体系结合起来,才能形成并获得真正的旋律意义。这个定型的、系统的体系,即为调式体系。以大、小调式体系为例,表现为:在一个中心音(乐曲中多出现在开头、中结、结束的重要位置上,并被适当的节奏、节拍强调的稳定音)周围,环绕、辅佐着中心音所建立的上、下方五度的两个支柱音,几个倾向于中心音和支柱音的不稳定的调式色彩音和一个决定调类的色彩音——调式的三级音。它们之间不停地运动,从不稳定到稳定,又破坏稳定继续发展,产生着旋律进行的动力。而调式中各音与主音间的不同的音程关系的变化,又带来不同的色彩,从而形成了调式表现能力的基础。

调式,是人类在长期音乐实践中很早就创立,并随着历史的发展而形成的一种能借以将所有乐音统一联合起来,表达情感内容的重要表现手段。它是音高关系的组织基础,是音乐思维的重要部分。在很大程度上,音乐的时代性、民族性、地区性都与调式有关。音乐的体裁、性格、气质也常与调式相关连,虽然并不总是具有决定意义。

由于乐曲所含乐音数目的不一(表现为作品的调式音阶材料的不同),各乐音同主音及各乐音之间音程关系的不同,因而所形成的调式也是多样的。

调性,分广义和狭义两种。广义的调性是指音乐中所体现出的调式特性。常包含下面几种因素:①作品用了哪些音,体现出什么样的调式音阶特征。②这些音中以哪个音为主音。③主音的音高位置所在。狭义的调性,专指调式的高度,即主音的音高位置所在。

音乐中所使用的调式多种多样,下面浏览一下常见的几种调式的概况。

1. 大、小调式体系

当今在全球范围内,在所有多样的调式类型中,使用最多、传播最广的调式体系是大、小调式体

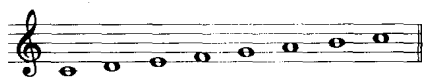
系。它是经过漫长的西欧专业音乐创作实践,在中古调式的基础上逐步完善起来的一种调式体系。

(1)大、小调式体系的组成

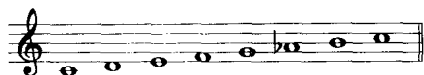
在大、小调式体系中,内含着六种乐音之间不同关系的调式。它们是:

自然大调,以 C 为主音的音阶结构:

大调式



和声大调,以 C 为主音的音阶结构:



旋律大调,以 C 为主音的音阶结构:



小调式

自然小调,以 a 为主音的音阶结构:



和声小调,以 a 为主音的音阶结构:



旋律小调,以 a 为主音的音阶结构:



(2)相关调式的自然属性

在西欧漫长的音乐创作实践中,包括上导音在内的自然大调与和声小调,是被最广泛使用着的调式。现在,以这两种调式为代表,谈谈它们的自然属性。

在自然大调与和声小调中,由于主音与上方三度音间的结构不同(分别为大三度与小三度),从而带来不同的调类色彩,在相当程度上决定着它们各自的表情范围。从纯调式的色彩性来看,含有大三度的调类色彩音的自然大调(主音与其上方三、六、七度音均为大音程),适宜表现明朗抒情、响亮有力的情感内容。含有小三度调类色彩音的和声小调(主音与其上方三、六度音为较暗淡的小音程),适宜表现悲壮沉着、暗淡忧郁、伤感含蓄等情感内容。加之自然大调与基音发声时的自然泛音列有着密切的联系,而和声小调却没有,因此感到自然大调是较为稳定的调式,和声小调则感到不那么稳定。相比之下,和声小调更适于表现内心的不安、惶恐、激动、渴望等情感。

但调式的上述自然属性,并不是恒定不变的。在其他表现手段的制约下,会有不同程度的变化。如在相当的旋法、节奏、速度与和声等条件下,和声小调可以表现积极有力,甚至昂扬明朗的情绪和内容。如门德尔松作曲的《e 小调小提琴协奏曲》第一乐章的,充满了青春活力的热情激昂的主部主题,构筑在 e 和声小调上;而许多伤感忧郁的旋律,也可使用自然大调。如柴科夫斯基作