

全国普通高等院校音乐专业教材

胡郁青 总主编

曲式与作品分析

Qushi Yu Zuopin Fenxi

主 编 李德隆

副主编 柳子伯 赵彬宏

编 委 李文川 李翠萍

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

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

全国普通高等院校音乐专业教材
胡郁青 总主编

曲式与作品分析

Qushi Yu Zuopin Fenxi

主 编 李德隆
副主编 柳子伯 赵彬宏
编 委 李文川 李翠萍

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

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

图书在版编目(CIP)数据

曲式与作品分析/李德隆主编. —重庆:西南师范大学出版社, 2012. 7

ISBN 978-7-5621-5897-4

I. ①曲… II. ①李… III. ①曲式—分析②音乐—作品—分析 IV. ①J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 176289 号

全国普通高等院校音乐专业教材
曲式与作品分析

主 编:李德隆
副 主 编:柳子伯 赵彬宏
编 委:李文川 李翠萍

总 策 划:周安平 李远毅
选题策划:周 松 贾 晖
责任编辑:王英杰

封面设计: 周 娟 钟 琛

版式设计:王玉菊

照 排:李 燕

出版发行:西南师范大学出版社

经 销:全国新华书店

印 刷:重庆川外印务有限公司

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:16

版 次:2012 年 8 月第 1 版

印 次:2012 年 8 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 978-7-5621-5897-4

定 价:32.00 元

选用正版书 保护著作权

正版图书封面选用特种纸
正文选用淡黄色胶版纸
封底贴有激光防伪标志

本书部分选用作品,因未能联系上作者
其稿酬已转至重庆市版权保护中心

地址:重庆市江北区洋河一村78号国际
商会大厦10楼

电话:023-67708230 67708231

全国普通高等院校

音乐专业教材

编委会

BianWeiHui

顾 问 金铁霖

总主编 胡郁青

副主编 安冰冰 郭亚飞 谭 勇

编 委(按拼音排序)

安冰冰	陈 林	陈 万	丁晓红	冯 坚	关继文
古全林	郭亚飞	侯宝平	胡郁青	黄小惠	何 帆
李德隆	李蜀果	李 勇	刘 韧	刘云松	雷小琴
李璐伶	毛 波	毛亚雄	彭绍文	卿 泽	冉 涛
谭 勇	唐 榕	汪黎明	汪媛媛	王岱超	王 宏
王 晓	肖 萍	肖 珣	杨 文	姚春城	曾晓安
张 铭	张小勇	赵大刚	赵 琳	赵 英	赵 勇
郑毅峰	周先明	朱名燕	朱新天		

胡郁青

中国是驰名世界的文明古国,有文字可考的历史就有 4000 余年,而对于有着 8000 余年可以有实物考证的音乐历史而言,其发展的轨迹则更为久远。从音乐的角度回望,历史会折射给我们无穷的遐想和深刻的启示。中国素以“礼乐之邦”而著称,所谓“礼乐之邦”,就是一个民族重视包括音乐在内的一切文化教育,视文化教育为安邦立业的重要手段与措施。从某种意义上讲,从音乐产生的那一刻起,就已经拉开了音乐教育的帷幕,并在实践中传承、发展和丰富着中国音乐的音声形式与文化审美内涵。

众所周知,教育随着人类社会的产生而产生,并随着社会的发展而发展。自春秋以来,从孔子的“乐教”开始,2000 多年实践经验的沉淀,更是丰富了我国音乐教育思想的内涵,它对于我国乃至世界教育的发展都起到了重要的作用。

教育者、教育对象、教学内容和教材是教育的四个不可或缺的因素,音乐教育也不例外。纵观中国古代音乐教育的历史,音乐的教学内容因各个朝代的政治方针、文化政策、民族传统、审美习俗等不同,而表现出历史的延续性和因变化发展而带来的多样性。自西周以来,礼乐制度的建立,使音乐教育在国家行政法制的保障下以制度的形式而确立。其主要的授课内容有乐德、乐语、乐舞等方面,而音乐教习中所使用的教材即是《诗经》。长久以来,《诗经》便以其在音乐和文学上的独特魅力影响着中国的音乐教育和音乐文化。它作为中国历史上第一部诗歌总集,由于当时没有出现记谱法,音乐无法以书面形式得以保存,而仅以诗歌这一文学体裁流传下来,因此人们往往将其看成是一部诗歌集。但是无论是在西周,还是在春秋,《诗经》中的诗歌都是可以入乐歌唱的,它们都是与乐曲共同存在的。从这种意义上说,《诗经》不仅是我国第一部诗歌总集,而且还是我国第一部官学体系下的音乐教材。如果说在西周之前的音乐教习内容大多是以乐官、音乐教习者的言传身教来体现的话,那么《诗经》的出现则开辟了音乐教育内容以书本教材作为范本的先河。在此之后,无论是在官学体系下还是在私学中,作为文本形式的音乐教材都发挥着巨大的作用,使得自春秋以后的 2000 多年中国传统音乐在最大程度上得到传承和发展。

自本世纪以来,中国音乐文化在深刻的社会变革中,发生了新的文化转型,尤其是在与西方音乐文化的交流和碰撞中形成了新型的音乐教育体制,伴随着新的教育体制,音乐教育包括教材也发生着巨大的变化。1904 年初正式公布了由张百熙、张之洞、荣庆共同制定的《奏定学堂章程》,从而确立了新的音乐教育在新式学校教育中的地位。沈心工、李叔同、曾志忞等人对我国新式学校音乐教育也做出了贡献,他们选取欧美的音调进行填词,改编歌曲、创作歌曲,为学校普通音乐教育编写音乐教材,如沈心工的《学校唱歌集》、李叔同的《国学唱歌集》,曾志忞的《教育唱歌集》等,这些唱歌集作为音乐教材深受当时中小学教师和学生的喜爱,同

时也促进了我国普通音乐教育的发展,使学校音乐教育更加深入人心。辛亥革命以后学校音乐教育的普及以及在“五四”新文化运动影响下建立起来的许多新型音乐社团,为中国新型专业音乐教育机构的建立开辟了道路。大量培养音乐教师和其他各种音乐人才已经成为社会需求,吴梦非、刘质平、蔡元培、萧友梅等教育家对我国早期高等专业音乐教育的建设和发展作出了贡献。萧友梅作为中国近代专业音乐教育之父,为我国专业音乐教育事业的发展和提高殚精竭虑,成为我国近现代专业音乐教育的拓荒者。30年代以后,一批杰出的音乐家如黄自、应尚能、周淑安、黄友葵、喻宜萱、周小燕、郎毓秀等先后登上了我国乐坛,并全心投入到专业音乐教育的领域,为20世纪中国音乐教育的发展作出了贡献。特别是1927年成立的“上海国立音乐院”(后更名为“上海国立音乐专科学校”),培养了大批的专业音乐人才,他们代表了我国当时音乐教育的最高水平,是他们揭开了中国近现代音乐教育的篇章,对我国20世纪后半叶音乐教育的发展产生了巨大的影响。

建国以后,特别是改革开放以来,中国专业音乐教育得到极大的发展。以中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院等为代表的专业音乐院校,代表了我国专业音乐教育的最高水平,培养出了国际级的音乐人才。除了专业音乐院校,各师范院校及综合类大学都相继设置了音乐系科。而音乐教材建设也成为学校音乐教育的一个重要部分,在此方面,人民音乐出版社、上海音乐出版社以及全国各大学出版社等都在音乐教材的编写出版方面作出了贡献。西南师范大学出版社从20世纪80年代中期以后,异军突起,陆续组织编写出版了一批高质量、影响较广的音乐教材,为我国高等院校的音乐教育发展以及教材建设作出了贡献。

当前,随着我国高校的扩招,学生水平的参差不齐,也给教师的教学和教材建设带来了一定的困难。为此,西南师范大学出版社经过缜密的调研,组织国内音乐教育方面的专家编写出版了《全国普通高等院校音乐专业教材》,这套教材根据不同院校教师、学生的实际情况而编写,突出了针对性、实用性、完整性、全面性,包括声乐、钢琴、器乐、理论、舞蹈、综合等几大板块,基本覆盖了音乐学科的所有课程。这套教材既适用于普通音乐系科的学生使用,也适用于开办音乐专业时间不长的学校使用。

回顾中国音乐教育的历史以及在音乐教材编写方面所走过的历程,是为了让我们更清楚地认识到中国音乐教育发展的脉络。中国音乐教育之路该如何延伸,以及如何编写优质的专业音乐教材,发挥音乐教材在中国专业音乐教育事业发展中所起到的作用,是当今一个值得研究的重要课题。“大鹏一日同风起,扶摇直上九万里”。相信中国音乐教育事业的前程会更加辉煌,让我们共同携起手来,为中国音乐教育事业的发展作出更大的贡献。

(胡郁青:教授、硕士研究生导师,四川省教育学会音乐专业委员会理事长,成都大学艺术学院院长)



前言

对音乐进行研究和分析必须从音乐作品的结构出发,进而体验各种技术理论(和声学、对位法、曲式学、配器)的表现力。在音乐的形式与内容生动结合中,把握某一时代、某一作曲家的音乐风格及美学倾向,是作品分析的源头活水。曲式与作品分析教学必须探求一种完整的、有机的联系,即各种曲式的内在联系及创作实践的需要。构成音乐作品的各个基本要素和整体表现要素是作曲家精心设计和毕生追求的创作依据。

任何艺术作品的内容都是通过一定的艺术形式来具体表达的,作为时间性、听觉性、运动性很强的音乐艺术,在有组织、有逻辑的运动状态下,具有非语义性和非客观性。这一切营造了音乐内容的丰富性和形式的多样性。在音乐发展史上,出现了诸多的音乐流派,涌现了数不胜数的音乐作品,每部作品在时间结构及空间结构上既具有一定的章法,又具有灵活多变的个性。这就使音乐的结构形成了一门学科——曲式学。当然,曲式学是在研究诸多音乐作品的基础上形成的各类曲式的共性和区别的研究和探讨。

本书的主要内容就是依据一定数量的音乐作品来阐述各类曲式的共性规律,也为音乐专业的学习者提供较为系统的理论依据。全书共有十一章,涉及了常见的所有曲式。在编写过程中,由李德隆统稿、审稿并撰写了第一、二、七章的内容,柳子伯撰写了第三、四章,李文川撰写了第五、六章,赵彬宏撰写了第六章第二部分及第八、九、十章,李翠萍撰写了第十一章。该书可作为音乐学各个专业《曲式与作品分析》的教材使用。

本书是在前人相关成果的基础上,集中了本学科领域共识的理论知识,同时根据各个时期的音乐风格、特征及常见的结构形式,与时俱进地进行了分析和总结。其书目参考文献中已列举,在此向各位作者表示诚挚的感谢和崇高的敬意!也特此感谢总主编胡郁青教授给我们写作的机会,同时感谢西南师范大学出版社的周松社长及各位编辑。

由于我们水平所致,书中难免有许多错误,恳请各位专家、同仁批评指正,以便将来完善。

李德隆

2012.8

第一章 绪 论	001
第二章 音乐发展的要素及功能	008
第一节 旋律线	008
第二节 节奏 节拍	010
第三节 调式 调性	012
第四节 速度 力度	014
第五节 音区 音色	015
第六节 和声 织体	015
第三章 一部曲式	018
第一节 概述	018
第二节 乐段的内部结构	018
第三节 乐段的类型划分	023
第四节 复乐段	035
第五节 一部曲式的从属部分及反复	036
第四章 单二部曲式	037
第一节 概述	037
第二节 有再现单二部曲式各部分的特点	038
第三节 无再现单二部曲式各部分的特点	045
第四节 单二部曲式的从属部分	047

第五章 单三部曲式	049
第一节 概述	049
第二节 有再现的单三部曲式	050
第三节 其他类型的单三部曲式	056
第四节 作品分析	059
第六章 复三部曲式	064
第一节 概述	064
第二节 典型的复三部曲式	065
第三节 复三部曲式的复杂化	078
第四节 复二部曲式	081
第五节 作品分析	093
第七章 变奏曲式	100
第一节 概述	100
第二节 变奏曲式的结构	103
第三节 变奏曲式主要变奏技法	104
第四节 变奏曲式的分类论述	115
第五节 变奏曲式的实例分析	122
第八章 回旋曲式	135
第一节 概述	135
第二节 巴洛克时期的古回旋曲式	137
第三节 古典主义时期的回旋曲式	140
第四节 浪漫主义时期及 20 世纪的回旋曲式	149
第五节 非典型的回旋曲式	162
第九章 奏鸣曲式	164
第一节 概述	164
第二节 呈示部	165
第三节 展开部	170
第四节 再现部	173
第五节 奏鸣曲式的从属结构	177
第六节 非典型的奏鸣曲式	178

第七节 实例分析	181
第十章 回旋奏鸣曲式	208
第一节 概述	208
第二节 呈示部	209
第三节 中央插部或展开部	211
第四节 再现部	212
第五节 回旋奏鸣曲式的从属结构	212
第六节 非典型的回旋奏鸣曲式	212
第七节 实例分析	215
第十一章 套曲曲式	226
第一节 概述	226
第二节 组曲套曲	227
第三节 奏鸣交响套曲	232
第四节 声乐套曲	237



第一章 绪 论

任何艺术作品需要一定的形式才能表现。形式是用来表现具体内容的必要条件,只是因为各种艺术形式的不同而各具不同的表现手段,或该艺术所特有的综合性表现手段。音乐艺术特有的表现手段包括音乐表现要素和表现音乐的要素两大类,音乐的内容是在运用这两大要素的基础上,再运用整体性的表现手法,最大限度地达到内容和形式的统一。

音乐的基本要素通常分为旋律、节奏、节拍、调式、调性、速度、力度、音区、音色、织体等方面。

表现音乐的要素包括主题材料、物质材料、演唱(奏)法、音乐的发展手法等方面。

整体性表现手法主要有:和声、复调、配器、曲式、结构原则和组织原则等。

为了准确表达乐思,达到音乐作品在形式上的完整、统一,作曲者将运用已有的生活积累和知识结构,努力地选择准确的音乐主题,并且有明确目的地、合理地安排主题的出现、变化、发展、再现,便形成一定的结构原则,即曲式。

音乐的曲式是一种合理的组织,其目的是为了揭示音乐的内容。听众在感受音乐时,这种“合理的组织”被音乐理论家归纳为有规律的结构——曲式,便帮助人们通过形式而感受作品所表达的内容。当然,由于听众的社会环境、生活条件、民族习惯、语言习惯、文化水平的不同,对作品的内容会产生不同的理解,这就是听众作为“三度创作”参与了音乐作品创作环节的重要意义。特别是现代派的作品,听众的参与程度更加强烈而广泛。

一、曲式的概念

曲式是音乐作品最重要、最具体的形式,是曲调在发展过程中形成的各种段落,并按照人们的审美活动、习惯方式有机地结合起来,便于接受、理解音乐作品,合乎一定逻辑的结构形式。一般由旋律、节奏、和声、织体、动机、乐汇、乐句、乐段、乐章等要素构成。乐曲的曲式结构就是研究这些要素形成的规律性,研究它们的类型、特点及句段之间的相互关系。曲式分为四种:

(一)复调曲式:包括赋格曲(段)、各种卡农、创意曲、恰空舞曲、固定低音、复调变奏曲。

(二)主调曲式:包括一部曲式、单二部曲式、单三部曲式、复三部曲式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式以及自由曲式。

(三)套曲曲式:包括古典组曲、新组曲、奏鸣曲、声乐套曲。

(四)民族曲式:包括一段体、多段体、变奏体、循环体、联曲体、综合体、集曲与连环曲体。

曲式绝非音乐作品的简单结构图式,而有其更深刻的意义。研究曲式不能离开作品的内容,单靠结构公式作曲或分析作品只是一种机械的练习。结构图式是学习作曲技术的手段,最重要的是作品的内容。因为离开内容的一切做法必将是僵化的、没有生气的,这样的作品是不动人的,没有艺术生命力。

二、曲式与内容的关系

音乐作品的结构形式是在不断发展过程中形成了一定的规律性,但这种规律性是一种理论概述,并非各种曲式的作品都要遵守其规律。所以说,曲式的形成受制于人们的审美心理,其反映对象就是音乐作品的内容。简而言之,曲式结构是由内容决定的,曲式的多样性源于多彩的生活内容,曲式结构的发展变化是人类生活日新月异的音乐表现方式。

(一) 内容决定形式

所谓形式,即构成事物的各种元素的组织或安排,既有事物的外形,也有其内部的规律。人们往往把音乐的形式与曲式结构等同起来,曲式结构仅是音乐形式的一种组织手段,是它的一个下属成分。音乐形式具有特殊的组织规律,它是构成音乐各种元素的组织和安排。音乐形式的基本要素和组织手段通过形式美的法则,使音乐形式在时间过程中展示(不同于现实时间),在空间中扩散(不同于视觉空间),以运动形式存在(不同于物理性运动)。

所谓内容,是事物内在诸要素的总和。文艺作品的内容是通过塑造形象能动地再现在作品中的现实生活,以及这一现实生活所体现的思想感情。音乐的内容是审美主体赋予音乐并从音乐中体验到的精神内涵。

音乐作品的内容是通过表现思想感情并取得听众思想感情的共鸣来发挥作用的,包括现实社会和历史事件的概括,典型人物的性格和外界环境的刻画,集体或个人的某种思想、感受和内心活动的表达。无论是声乐作品还是器乐作品都必须符合音乐的表现特点。内容可以是一种发展着的“情节”,一个比较概括的乐思,也可以只是某一种或几种情绪和意境。音乐的思维和表现方法与诗歌、戏剧、小说有明显不同,如歌剧往往是取材于文学作品,而音乐创作绝不能是原来文学作品的内容和情节的简单的“音乐说明”,而是根据音乐表现的特点和音乐形式对这一文学作品的内容转化为与音乐作品发展规律相适应的音乐内容。在理解具体音乐作品的内容时,还必须与作品产生的历史时代、作品的体裁相联系,与作曲家的音乐风格、流派、创作技法、创作特征密切联系,还要具有多方面的知识和修养,如音乐史学、音乐美学、作曲理论知识和技能等。

音乐的形式是内容的存在方式,是音乐作品的结构和组织;音乐内容必须通过一定的方式才能表现出来。音乐作品必然包含不同思想、情绪的内容,并且具有明确的情节,情节的发展就决定了作品的曲式结构。如:俄国著名作曲家穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》,是圣彼得堡的美术学校于1873年举行了哈尔德曼的绘画遗作展览会,这一展览会成为穆索尔斯基写作这一首组曲的动机。乐曲是由与“图画”有关的十首小品,以及有间奏功用的“漫步”主题组合而成。虽各自独立,但却紧密相关。“漫步”主题的反复出现将十首小品组织和穿插,好像作曲家信步闲庭于每一幅画之间,而且每次出现时调性各异,好似作曲家看画时的不同心情。所有这些都是以内容为出发点使全曲形成一个严密的整体。

(二) 多彩的生活赋予曲式的多样性

音乐是通过音的组合、旋律的流动,借助听赏者的想象间接反映客观现实的。音乐内容是音乐家集中现实世界中丰富多彩的生活,再结合美学理想的筛选、审美情感的渗透,精心创造的音乐形象,不仅凝结着作曲家的世界观、美学思想、鲜明的爱憎、创作技巧和艰辛,而且是



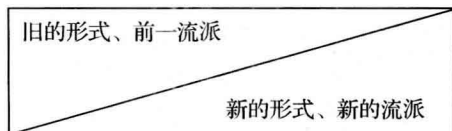
音乐的三度创作者主客观相统一的听觉艺术形式。

人类生活丰富多彩,有生产劳动、战争与和平、紧张激烈与闲庭信步……可以抒情、叙事、回忆、渴望,也可描写、模仿、倾诉、感叹……为此,便有了音乐作品的典型性曲式(一部曲式、二部曲式、单三部曲式、复三部曲式、变奏曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式)及非典型曲式。即使是相同的内容,也可采用不同的曲式结构去表现,各种相同的结构之中又有具体的区别。如《土耳其进行曲》在莫扎特和贝多芬笔下有不同的音乐风格和迥异的曲式结构。

在音乐创作中存在多种多样的曲式结构并非偶然,这些曲式也不是凭空出现的。正因为生活内容极其丰富多样,都要求有表达它们的适当的完整形式,因此便产生了历史上形成的比较典型的、单一形象的、多种形象并列的或矛盾冲突的大型、中型或小型的,各民族类似的或各具特点的曲式结构。乐曲结构的多样性是没有止境的,曲式学上所归纳的典型曲式并非乐曲所遵循的结构,即使在同一种典型曲式中也包括丰富的多样性,主要是生活内容的多样性使得相同曲式结构之中又有具体区别。

(三)人类生活的日新月异赋予曲式结构发展变化的极大可能性

在音乐创作中,形式的变化往往落后于内容的变化,新的内容在开始时往往不得不借用旧的形式来表现。如图所示,前一流派或旧的形式不断削弱,后一流派或新的形式从萌芽不断壮大到完全取代。



各种曲式的发展经历了从简单到复杂,从原始到高级的发展过程,技术的日臻完善和表达的内容日益丰富,刺激、推动了曲式结构的发展和变化。如回旋曲源于领唱带副歌的轮舞歌曲,它与单二部和单三部曲式都有联系,18世纪演变成为舞蹈性的器乐曲,整个规模变大。古典乐派成熟时期,音乐由于更多表现内心情感而更带主观性,为了使情绪内容贯穿发展,产生了连接部消除各段的隔离性,形成了更统一的整体。由于内容丰富,单一乐段构成的主部便改为单二部或单三部曲式,主题每次再现时也有了变化。19世纪在欧洲开始出现的标题音乐,将大量的文学作品作为音乐创作的内容,他们从借用典型的奏鸣曲式开始,发展到以单乐章混合、自由曲式为其结构的特点,力求取得与内容相适应的形式。音乐作品中更强调矛盾冲突,甚至有时改变了传统的舞曲性质。内容的丰富引起主题、插部之间对比性的加剧,有时出现某一插部的再现因而具有了副部主题(第二主题)的特点,但又非奏鸣曲式。回旋曲到回旋奏鸣曲的形成过程以及前面提到的单乐章混合、自由曲式的出现是历史的必然现象,形式必须符合时代生活对作品内容提出的新的要求。

内容与形式之间的基本关系是内容必须通过形式来表达,内容如果离开形式就不能存在。形式越完美,内容的表现将越深刻,作品的艺术感染力就越强。从艺术创作的历史上看来,在内容和形式的关系中,内容是主导,形式具有相对的稳定性。

三、曲式结构的基本原则

音乐作品的曲式是由各种音乐要素所构成的一些或同或异的音乐事件,在一个有起讫的

时间过程中,按一定的逻辑加以分布、组合所形成的整体结构关系。这种结构关系是运用一定的手法来组织并发展音乐素材,从而在音乐结构的整体方面形成的某种规律,即曲式发展的结构原则。

(一) 呼应原则

呼应原则是最基本的结构原则,犹如提问和回答。它在结构上的特点就是明显地分为上、下两部分,有共同的和不同的因素,两者相辅相成或相反相成,互相依附,对立而统一,从而生成音乐的运动,这就是呼应原则的本质。(首尾呼应也是呼应的一种,但体现的是再现原则。)

呼应原则在音乐中是无所不在的,体现形式多样,如呼应的部分可能是重复关系,也可以是倒影关系或对比关系等。无论用哪种手法,只要达到呼应,就具有成双性,在结构上体现为二分性的布局。呼应两部分的长度可以等长,可以长呼短应或短呼长应,但二分的性质是不变的。

例 1-1 《二月里来》

塞克词 冼星海曲

二 月 里 来 (呀) 好 春 光, 家 家 户 户

种 田 忙, 指 望 着 今 年 的 收 成 好,

多 打 些 五 谷 交 公 粮。

(二) 三部性原则(再现原则)

三部性原则是在呼应原则的基础上发展而来的,是在遥相呼应的两部分之间插入一个中间部分。一般第三部为“应”(再现部分),形成 A—B—A 的结构图式,即主题(呈示)——展示(对比或引申)——返题(主题再现),其核心是再现。体现三部性原则的典型曲式是三段体及三部曲式,同时也广泛体现在其他类型的曲式之中,三部性几乎是构成任何大型曲式,如有再现的二部曲式,有再现的多部并列曲式、回旋曲式、奏鸣曲式等。

三部性原则也称再现原则,是在结构的最后再现最初的结构部分,它是通过音乐材料回归获取心理平衡的有效手段。再现原则广泛应用于各类曲式中,其中 A+B+A' 三部性结构



形式是并置对比原则和再现原则相结合产生的最重要形式。三部性原则的三个部分应当由相对完整的结构单位构成。其谱例举不胜举。

(三) 并置对比原则

并置对比原则就是指作品中不仅有主题的呈现,而且有新的主题不断出现,各部分之间形成并置型对比。有以下几种结构模式:

两乐段并置: $A+B$

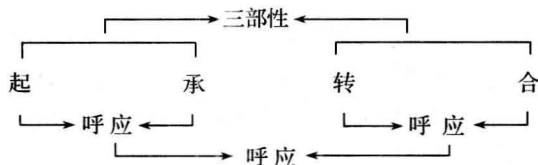
三乐段并置: $A+B+C$

多乐段并置: $A+B+C+D+\dots\dots$

并置对比表现的是求异的心理需求,并列部分越多,曲式的离心力越大,作品的张力越大,失衡感也就不断增强,为了协调这种过分失衡之感,并置对比原则常和再现原则结合,以维护结构内聚力。

(四) 起承转合原则

起承转合原则也是由呼应原则衍生出来的,有时还与三部性原则相结合。如图所示:



起承转合多体现在乐段中,四个乐句的结构功能是不同的:

起句——乐思的最初呈现(一段体中的第一句)是起承转合结构的决定性乐句。

承部——起句的重复或引申,巩固起句陈述的内容(一段体中的第二句)。

转句——引入材料或展开起承部分所陈述的内容,与起承部分形成对比(一段体中的第三句),是起承转合结构的决定性乐句。

合句——通过转句的对比之后向起承部分的内容回归,大多为明显的再现因素,具有总结、结束的功能(一段体中的第四句)。

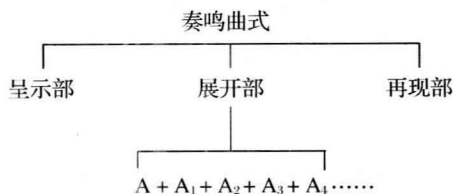
起承转合原则具有单一性,这是一种特殊情况,它主要是基本素材的呈现,可以成为最小的曲式一部曲式,而一部曲式(乐段)是所有曲式的基础。主题的素材可以是单一的,也可以是对比并置材料为基础,所以一部曲式在突出、集中地表现形象主要特征的同时,内部亦可能包含素材的对比、发展和再现因素。如肖邦的 C 大调前奏曲 Op. 28 No. 1、# c 小调前奏曲 Op. 28 No. 10 等。

(五) 变奏原则

变奏原则是以原始主题为基础,用变奏手法引出若干个变体的结构原则,这种结构原则的乐曲就是变奏曲式。其中,主题是变奏的依据。大型曲式可以是一个主题,也可以是两个主题(如双主题变奏),其结构图式如下:

$A+A_1+A_2+A_3+A_4+\dots\dots$

变奏曲式不仅可作为独立乐曲的整体结构,也可以作为复曲式的次级结构,如图所示:



变奏原则对主题而言,既是延伸,又形成对比(运用旋律变奏、节奏变奏、调式变奏、调性变奏、织体变奏、和声变奏等手法),所以,主题与变奏之间呈现松散的并置对比关系。当一系列的变奏作横向积累时,会造成结构内聚力的削弱,因此,变奏原则往往是和其他原则结合运用的。代表性的作品如巴赫的《c小调帕萨卡里亚》、贝多芬的《第十二钢琴奏鸣曲》第一乐章(Op. 26)等。

(六)回旋原则

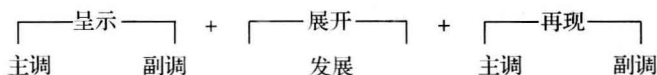
回旋原则也称循环原则,是指曲式结构中的基本素材多次间隔出现(具有间隔性重复的性质),中间插入各不相同的与其构成对比的新素材。回旋曲式的基本结构图式如下:

$$A+B+A+C+A+D+\cdots+A$$

在上述结构中,间隔性反复的 A 段称为叠部,多次主题回归(再现)又及时释放了心理运动能量,能够维持结构的统一性和平衡性;插入的各部分称为插部,多个对比段满足了审美主体求异性需要,构成作品内部的张力。代表性的作品如冼星海《到敌人后方去》、黄自《旗正飘飘》、贝多芬《苏格兰舞曲》等。

(七)奏鸣原则

奏鸣原则是在对比、发展、统一的原则基础上表现矛盾冲突或相互配合的作品结构原则。在结构中,两个在调性和素材上对比的主题经过呈示、对比的发展和再现,并在再现中实现调性(主调)上的统一。其结构图式如下:



整体是平衡结构,但呈示部中对比主题已引发审美心理上的不平衡感,展开部进一步将心理体验推向动荡不安之中,心理张力在结构展现过程中持续蓄积,它的强度超过了其他原则构成的曲式。

奏鸣原则和奏鸣曲式是两个概念,前者是形成作品的规则,后者是一首作品的曲式结构是奏鸣曲式,可能是多种原则的构架,如结合并置对比与再现两种原则又构成了 A+B+A' 的三部曲性原则。其作品数不胜数。

四、曲式结构中的段落功能

一首乐曲由大小小乐段组成,由于各自所处的地位及所起作用不同而具有不同的结构功能。因此,有基本部分和从属部分之分,担任主题呈示、发展及再现的段落是曲式的主要段落,属于曲式的基本部分,它们有呈示、巩固、发展、展开或对比、结束等主要功能。在基本部分前后或若干基本部分之间的段落称为曲式的从属部分,如引子、连接(华彩)、补充、尾声等。

在一些短小乐曲中,不一定有从属部分。

从属部分与基本部分所起的作用是相对而言的,从属部分也担负着表现音乐的任务,它只不过在结构上通常依附于基本部分而存在。在一些大型乐曲中,从属部分可能拥有自己独立的主题的发展,它自身可能就是由较大规模的曲式构成的。

曲式的基本部分的段落结构功能分别如下:

呈示段落:是曲式中主题的陈述。具有主题曲调完整,调性与和声较为单纯(和声序进和终止明确,内部的离调、转调多为近关系调),结构较为规整、匀称等特征。

巩固段落:主题原样或变化重复。再现也是巩固功能的体现。主题呈示后接着重复是为了加深印象。在结构发展或对比后主题再现不仅进一步强调了主题,而且确立了其主要乐思地位。

发展段落:是对主题的发展。在揭示乐思上有重大意义,可以是对主题的发展,也可出现对比性新主题。虽有对比功能,也是主题的陈述。具有主题曲调片断化、零碎化,和声与调性呈不稳定倾向,结构不规整和分裂性等特征。

结束段落:是结束基本部分的段落,体现结束功能,它标志曲式基本部分的终结。具体曲调虽具片断性,常常是已陈述主题的一部分的变化,但不作发展,多进行重复,调性稳定,和声是终止式的反复,或延续、重复主和弦,或出现主持续音,结构作片断的重复或逐渐分解等。

曲式的从属部分的段落结构功能是:依附于主要段落的引子、连接、补充(结尾)等从属段落,它们具有引导、过渡、对结束部分加固等次要功能。