

音乐自学丛书·作曲卷

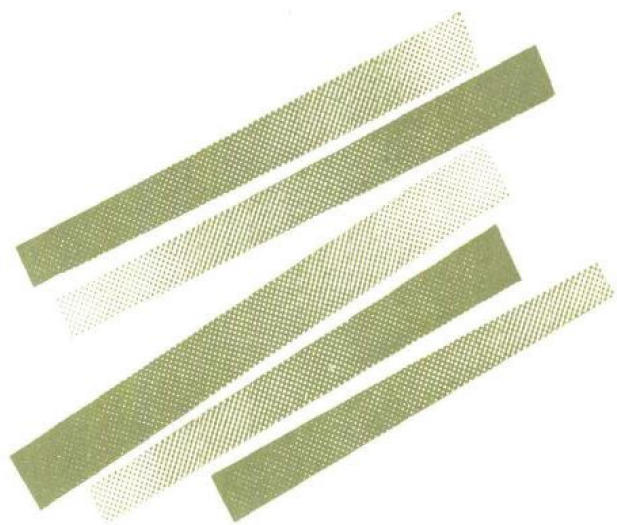
曲式学基础教程

谢功成 著



人民音乐出版社

音乐自学丛书·作曲卷



曲式学基础教程

谢功成 著

图书在版编目(CIP)数据

曲式学基础教程 / 谢功成著. -北京: 人民音乐出版社, 1998.1

(音乐自学丛书·作曲卷)

ISBN 7-103-01612-7

I. 曲… II. 谢… III. 曲式学-高等学校-教材
IV. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 22303 号

责任编辑: 吴 朋

责任校对: 姜 群

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail: copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市美通印刷厂印刷

850 × 1168 毫米 32 开 11.5 印张

1998 年 1 月北京第 1 版 2001 年 5 月北京第 4 次印刷

印数: 8,501—12,520 册 定价: 18.90 元

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系

出版说明

为了满足没有机会和条件就读音乐学院,但又有意学习有关音乐基础知识的读者的要求,我社编辑出版了《音乐自学丛书》(包括《作曲卷》和《音乐学卷》两个分卷)。这套丛书的作者,均系在音乐学院任教多年并且有着丰富的课堂教学经验的教授、讲师及有关专家。

《音乐自学丛书·作曲卷》共10册,系一套供读者自学作曲技术理论的基础教程,内容包括基本乐理、中国传统乐理基础教程、和声学、曲式学、复调音乐、管弦乐法、歌曲写作等音乐院校开设的主要课程,既有一定的理论深度,又通俗易懂。除作为音乐函授大学以及卫星电视大学音乐专业理论作曲学科的教材外,亦可作为音乐院校和音乐师范学院师生的辅导教材和必备参考书。

目 录

第一章 绪论

- § 1—1 关于“曲式”的概念.....(1)
- § 1—2 关于内容与形式.....(2)
- § 1—3 关于曲式与风格.....(3)
- § 1—4 西方传统曲式与现代音乐及我国传统音乐.....(4)
- § 1—5 关于曲式与体裁.....(5)
- § 1—6 关于曲式学与其他作曲技术理论的关系.....(7)
- § 1—7 关于学习方法.....(8)

第二章 乐段(一)

- § 2—1 “乐段”的概念.....(10)
- § 2—2 乐段的细部结构.....(12)
- § 2—3 重复、变奏、模进、再现.....(14)
- § 2—4 乐汇与动机.....(17)
- § 2—5 乐汇的构成.....(18)
- § 2—6 动机的运用.....(22)
- § 2—7 乐节与乐句.....(24)

第三章 乐段(二)

- § 3—1 两句方正型乐段——重复型.....(27)
- § 3—2 两句方正型乐段——延伸型与对比型.....(31)
- § 3—3 两句乐段的和声结构与终止式.....(36)
- § 3—4 音乐的句式结构——扩充、缩短、补充.....(39)
- § 3—5 音乐的句式结构——进行的周期性、综合与分解
.....(40)

§ 3—6	高潮	(41)
§ 3—7	两句不等长乐段	(42)
第四章 乐段(三)		
§ 4—1	三句乐段	(50)
§ 4—2	四句乐段	(56)
§ 4—3	不分句乐段	(61)
§ 4—4	复乐段	(67)
第五章 一段曲式		
§ 5—1	乐段结构与一段曲式	(71)
§ 5—2	实例分析一	(72)
§ 5—3	实例分析二	(75)
§ 5—4	实例分析三	(77)
§ 5—5	实例分析四	(79)
第六章 二段曲式		
§ 6—1	二段曲式的结构原理	(83)
§ 6—2	带再现的二段式	(84)
§ 6—3	声乐曲与器乐曲曲式结构的异同	(91)
§ 6—4	二段式的歌曲——由分节歌和叠歌组成的二段式歌曲	(92)
§ 6—5	二段式艺术歌曲	(94)
第七章 三段曲式		
§ 7—1	三段曲式的结构原理	(106)
§ 7—2	三段曲式的基本类型	(107)
§ 7—3	三段式的第一段和中段	(108)
§ 7—4	三段式的再现段	(109)
§ 7—5	三段式的附加结构	(111)

§ 7—6 实例分析一	(111)
§ 7—7 实例分析二	(116)
§ 7—8 实例分析三	(119)
§ 7—9 实例分析四	(122)
§ 7—10 实例分析五	(126)
第八章 多段结构	
§ 8—1 关于“多段结构”的概念	(132)
§ 8—2 实例分析一	(133)
§ 8—3 实例分析二	(137)
第九章 三部曲式	
§ 9—1 曲式结构的层次划分	(140)
§ 9—2 三部曲式的概念与基本结构	(141)
§ 9—3 三部曲式中部对比的性质	(142)
§ 9—4 三部曲式各部简述	(143)
§ 9—5 “三声中部”	(144)
§ 9—6 以插部为中部	(148)
§ 9—7 实例分析	(156)
§ 9—8 二部曲式	(162)
第十章 回旋曲式	
§ 10—1 回旋曲式的构成	(166)
§ 10—2 古回旋曲	(167)
§ 10—3 维也纳古典时期的回旋曲	(172)
§ 10—4 浪漫时期以后回旋曲式的发展	(177)
第十一章 变奏曲(一)	
§ 11—1 关于主题与变奏	(180)
§ 11—2 固定低音——帕萨卡利亚	(181)
§ 11—3 实例分析一	(182)

§ 11 — 4	实例分析二	(199)
§ 11 — 5	夏空 (chaconne)	(215)
第十二章 变奏曲 (二)		
§ 12 — 1	装饰变奏及其主题	(218)
§ 12 — 2	装饰变奏的常用手法	(219)
§ 12 — 3	实例分析	(220)
§ 12 — 4	自由变奏	(227)
§ 12 — 5	实例分析	(228)
第十三章 奏鸣曲式 (一)		
§ 13 — 1	奏鸣曲与奏鸣曲式	(234)
§ 13 — 2	奏鸣曲式的构成	(235)
§ 13 — 3	呈示部中的正主题	(246)
§ 13 — 4	连接	(249)
§ 13 — 5	副主题	(253)
§ 13 — 6	结束	(258)
第十四章 奏鸣曲式 (二)		
§ 14 — 1	展示部	(262)
§ 14 — 2	主题材料的展开	(262)
§ 14 — 3	展开部的调性布局	(263)
§ 14 — 4	展开部的结构	(265)
§ 14 — 5	展开部范例分析	(265)
§ 14 — 6	再现部	(270)
§ 14 — 7	再现中的正主题	(271)
§ 14 — 8	再现中的副主题	(272)
§ 14 — 9	奏鸣曲式的引子与尾声	(272)
§ 14 — 10	再现部范例分析	(274)

第十五章 奏鸣曲式(三)	
§ 15—1 奏鸣曲式的变体	(279)
§ 15—2 没有展开部的奏鸣曲式	(279)
§ 15—3 带插部的奏鸣曲式	(283)
§ 15—4 协奏曲第一乐章中的双呈示部	(284)
第十六章 奏鸣回旋曲式	
§ 16—1 奏鸣回旋曲式的构成	(286)
§ 16—2 奏鸣回旋曲式的呈示部	(287)
§ 16—3 中间插部与再现部	(288)
§ 16—4 实例分析	(289)
第十七章 套曲——组曲	
§ 17—1 套曲的定义及种类	(295)
§ 17—2 古组曲	(295)
§ 17—3 古二段(部)曲式	(296)
§ 17—4 古组曲实例简析	(298)
§ 17—5 新型组曲	(301)
§ 17—6 新型组曲实例分析	(303)
第十八章 奏鸣(交响)套曲	
§ 18—1 奏鸣(交响)套曲的运用范围	(312)
§ 18—2 奏鸣(交响)套曲的构成	(313)
§ 18—3 交响套曲实例分析	(315)
第十九章 声乐套曲与大合唱	
§ 19—1 声乐套曲	(324)
§ 19—2 舒柏特的《美丽的磨坊女》	(325)
§ 19—3 大合唱与清唱剧	(335)
§ 19—4 大合唱中的主导主题	(338)
§ 19—5 星海的《黄河大合唱》	(343)

第一章 绪 论

§ 1—1 关于“曲式”的概念

音乐作品的结构形式称为“曲式”。研究音乐作品结构规律的学科叫“曲式学”。

音乐作品的结构规律，是从前人无数作品中总结出来的，而不是理论家事先设定的。正如德彪西所说：“规律是艺术作品所创造的，而不是为艺术作品创造的。”当然，理论家总结成曲式理论后，如果这个理论反映了音乐结构的客观规律，反映了音乐结构的美学原则，自然又会对创作起指导作用。

音乐作品曲式的构成，和造型艺术不同，有自己独特的方式。当我们看一幅画或一件雕塑时，一眼便可看到其总体结构；而音乐作品是在时间中发展的，通过作品的各个部分依次呈现以后，才能提供作品的整体形象。即是要等曲子听完以后，才能体现整个结构。波兰理论家丽莎说：“音乐具有时间上的连续性和变动性，但却没有空间性。”（《论音乐的特殊性》）美国理论家怀特也说：“音乐真正的美是在听赏者在发展过程中的每一个事件的体验中发现的（我们记忆的是这些事件），这些事件接连成音乐的音流，赋予时间的意义，从而确定了一部作品的形式或曲式。”（《音乐分析》）所以苏联理论家将曲式看做“音乐发展的过程”，也就是说：过程结束，曲式体现。

既然曲式是在音乐发展中形成的，它就有两方面特征。一是

结构的多样性，严格地说，每一首作品的结构（细部结构）都是不相同的；另一方面，在众多的不同之中，又有共同性的东西。把这些共同的东西分类加以归纳，便是各种不同的曲式。因此，曲式结构的原则反映了一种客观规律，这便是传统曲式规律在数百年后的今天仍有生命力，在现代风格“多元化”创作中仍起一定作用的原因。

§ 1—2 关于内容与形式

音乐的表现方式与结构方式都是“形式”，因此，曲式也属于形式范畴。学这门课自然要牵涉到形式与内容的关系问题。斯波索宾《曲式学》一书中的第一句话便是“曲式由每首作品的内容所决定”。这句话如果看做是为了强调内容的重要性，强调内容与形式的统一，是可以理解的。但在具体的音乐作品中，内容与形式的关系却有许多复杂现象，并不总是决定与被决定的关系。有时同一内容的东西，常用不同形式来表现，例如同为《罗米欧与朱丽叶》，柴科夫斯基的交响诗和普罗科菲耶夫的舞剧音乐，在形式上有着极大的区别；而同为奏鸣曲式，所表现的内容也可以是千变万化的；如果问三部曲式适合表现什么内容，是难以回答的。我们还可以从其他姊妹艺术找到同一内容用不同形式表现的例子，例如我国的书法；也可以找到不同形式表现同一内容的例子，例如不同形式的教堂建筑，表现同样的宗教内容等等。所以丽莎说：“相同的内容可以表现在不同的形式中，或在相似的形式中包含着不同的内容。”（《论音乐的特殊性》）况且，艺术作品的内容是经过艺术家头脑加工的，与作品所反映的对象并不能画等号，在音乐作品中尤其如此。

谈到内容，又有个对音乐内容的理解问题。造型艺术、文学、戏剧等谈内容一般还好理解，而音乐的内容只能从音乐艺术的特

性来理解。音乐几乎不可能像文学那样描绘具体的故事情节，也难以像造型艺术那样“画”出一个事物的形象。即使是标题音乐，也不能像文学那样具体而细微地描绘情节。固然，有一种“造型性”的音乐，可以模仿自然界的一些音响，如风雨声、鸟鸣以至火车奔跑等，但这并非音乐表现内容的主流。音乐的主要功能是人的情绪感情的表达，可以说，在这些方面甚至胜过其他艺术形式。科普兰说：“音乐有涵义吗？我的回答是‘有的’；你能用言语把这种涵义说清楚吗？我的回答是‘不能’。”他认为音乐能“以无数细微的差别和变化表达一种任何语言中都找不到的适当的言词的涵义。”（《怎样欣赏音乐》）

由此可见，所谓“内容决定形式”，是一个美学、哲学的命题；对音乐来说，情况要复杂得多。而我们在学习这门学科时所要明确的是：音乐的曲式结构有其自身的规律，它反映了某些美学原理；曲式学有完整的体系，它是一门独立的学科。因此，在创作中，曲式运用并不总是处于被动的地位，也不是可以随心所欲的。

§ 1—3 关于曲式与风格

曲式学并不是风格学，但音乐风格对曲式的形成、变化、发展都产生积极的影响。我们在学习曲式学时，特别是在分析具体作品时，一定要将曲式构成的一般原理置于相应的风格背景之下，才能真正理解，才能灵活运用，才不至于把某种曲式当做一种凝固的公式。

这里所说的风格，主要不是指作曲家的个人风格，而是指某个时代、民族、地区或流派的风格。不管是时代的、民族的、地区的或流派的音乐风格的形成，都是受某种共同的历史、社会条件，地理环境，政治文化等因素的影响的。某些音乐手段的不断

重复所表现的某些共同特征，就形成一定的音乐风格，例如新疆维吾尔族民歌中的特性节奏与常用调式所形成的民族风格，我国30年代救亡歌曲的共同特征所形成的时代风格等等。

那么，风格与曲式有什么关系呢？可以说，某种曲式的形成与变化，都与某种音乐风格的形成与变化有关。例如古二部曲式，是复调音乐繁荣时期的产物；18世纪的主调音乐中，乐段以 $4 + 4 (8 + 8)$ 正方形结构为典型，以致有的理论家认为一切非正方形的结构都是 $4 + 4$ 的变形，这种论断未免绝对化，但也说明 $4 + 4$ 在那时具有典型意义；那么，到了浪漫时期，突破这种正方形又是正常的了。又如乐曲的调性布局，是形成曲式的重要因素，但其格局也是随风格的变化而变化。18世纪调性布局的程式，到了19世纪虽有继承，但又大大发展了，多样化了。甚至音乐的细部结构，都与风格有关。如 $K_4^{\circ} - V$ 的半终止进行，在古典主义时期是典型的、常见的，但到了浪漫时期，就很少看到了。而作为划分段落的终止，在古典音乐主要看和声进行，而在现代音乐中，几乎看不到这样明确的终止式，终止法则是由其他因素来形成的，等等。至于民族风格的区别就更明显了。所以，学习曲式，分析作品，不能离开风格这个因素，否则很多现象将是难以理解的。

§ 1—4 西方传统曲式与现代音乐及我国传统音乐

现在讲的曲式学，基本上是西方古典到浪漫时期音乐作品构成规律的总结。我们知道，20世纪以来，西方音乐流派纷呈，音乐结构已不受传统曲式的束缚，有的流派甚至从根本上否定传统曲式。近年来，这些新的流派对我国音乐创作也产生了很大影响。那么，学习传统曲式学和当前的创作又有什么关系呢？

首先，我们在前面已经说过，传统曲式是前人创作的总结，

反映了音乐结构的客观规律。20世纪现代音乐大师勋伯格也曾说，传统曲式“表明一首作品是一个‘有机组织’，如果没有组织，音乐将是乱七八糟的一团，就像一篇没有标点文章一样，使人难以理解”（《作曲基本原理》）。

其次，传统曲式的构成，符合某些基本的美学原理，这些原理和现代音乐是相通的。例如主题清楚陈述，音乐的对比、重复、变化，结构的平衡，以至段落之间的连接、过渡等等，这些是不论什么风格的音乐都要考虑的。

同时，掌握传统曲式，也是理解现代音乐的钥匙。勋伯格指出：“作曲学生必须充分掌握传统技术和组织方式，并且对音乐名作（按指19世纪以前的名作）具有广泛而熟练的知识，否则难以解决现代音乐中那些比较困难的问题。”（同上）

何况，20世纪不少作曲家，仍然运用传统曲式，写出了不少传世之作。

另一方面，我国传统音乐由于民族心理习俗不同，思维方式不同，文化背景不同，和结构观念的差异，在音乐结构方面和西方传统曲式有很大的不同，这是不能互相代替或用谁来“化”谁的。我们学习西方传统曲式，除了因为这种曲式规律已为我国当代作曲家广泛运用之外，也是学习一种研究、分析曲式的方法与掌握一种“比较依据”，绝不是用西方的原则来套用中国传统音乐的曲式，而恰好是有助于我们去区别中西音乐结构的差异，有助于我们按自己的特点来研究我国传统音乐的结构规律。

§ 1—5 关于曲式与体裁

“曲式”与“体裁”是两个不同的概念。前已说过，曲式是指音乐作品的结构，主要研究一个作品的组成，如分几个部分，部分之间的关系，及构成各部分的各种因素及相互作用等等。而

体裁却是一个不很确定的概念。有时是指演唱演奏形式，如独唱曲、合唱曲、独奏曲、重奏曲等；有时是指乐曲的结构规模与演出规模，例如组曲、大合唱、室内乐、交响乐等。而这些词有时又不限于表面的规模上的含义，而是具有某种音乐性格方面的含义，如“合唱组曲”和“大合唱”不仅仅是篇幅的差异，也有音乐性格或发展方式的差异；而“室内乐”又含有“室内性”，交响乐也有所谓“交响性”。本书中所要涉及到的体裁，主要是指“音乐的性格特征”，亦即指某种体裁具有某种特定的艺术特征：小到节奏、拍子、速度、音调的特征（如不同的舞曲、进行曲、即兴曲等等），大到演出形式，乐章间的关系（如上面提到的“大合唱”、“交响乐”等）。如果将这些不同的特征抽象化，又可形成各种表明音乐性格的概念，这些概念在分析作品时，特别在解释不属于这个体裁的作品中的某一段落的艺术特征时常被引用。例如“葬礼进行曲”这样一种体裁的特征常常是指四拍子、较慢的速度、沉重的进行节奏与沉痛的旋律进行等等，当分析某作品见到这样的段落时，便说它具有“葬礼进行曲性格”。当我们见到具有高难度的演奏技巧，快速的音阶式琶音式进行时，常说它具有“练习曲性格”，或是“练习曲的写法”。人们常用“即兴性”（即兴曲性格）这样一个词来形容那些带有随意性的、奔放的、看来似乎是没有约束的音乐。又常说某一并非交响乐的器乐作品（或片段）具有“交响性”；或某一交响乐作品（或片段）的音乐性格具有“室内性”等等。

曲式与体裁虽不是一个概念，但它们之间又有一定联系。有的体裁常常只运用某一两种曲式，例如“小步舞曲”常常用三部曲式；有的曲式则绝少用来写某种体裁，例如没见过用奏鸣曲式来写“圆舞曲”的。但更多的情况是一种体裁可以运用不同的曲式结构，某种曲式可以写作不同的音乐体裁。

个别情况，体裁与曲式为同一名称，例如“奏鸣曲”，又是体裁，又是曲式，但实际上还是有区别的。“奏鸣曲”作为一种曲式，是指一种特定的曲式结构——奏鸣曲式，而将“奏鸣曲”作为一种体裁，则是指那种以第一乐章用奏鸣曲式写作为标志的大型器乐套曲。

有些体裁的名称可以直接作为乐曲的命名，如《嘉禾舞曲》、《圆舞曲》、《交响曲》、《清唱剧》等。而用曲式的名称作为作品命名的则甚少，我们见到的只有《回旋曲》、《变奏曲》；可能是因为这两个名称也一定程度地表明了音乐性格或手法。而那些单纯说明“数量”的如“二部曲式”、“三部曲式”等曲式名称，是没有人将它们作为音乐作品的命名的。

§ 1—6 关于曲式学与其他作曲技术理论的关系

有人说：“曲式学是各种作曲技巧的总装配”，这话并不准确。因为如何运用曲式也是一种技巧。如果要讲“总装配”，即各种作曲技巧的综合运用，那只有在创作实践中才能体现。

但是曲式学这门学科，对其他各种作曲技术理论的确有更大的“依赖性”。曲式学实际上是音乐的结构学。那么，怎样形成音乐的结构？运用什么因素、什么材料，以什么方式，用什么手法来形成某种结构？这就涉及到现在流行的“结构力”这个词。那么，形成传统曲式的“结构力”是什么？

我们知道，在传统音乐中，调式、调性可以说是结构的基础，在这个基础上形成的和声进行的功能性与音乐运动的力度的关系，各种终止对段落的划分，特别是调性布局对曲式构成的直接影响，等等，这些看来是和声上的问题，其实也是构成曲式的一种重要的“结构力”。而就复调技巧来说，主题、对题、模仿、倒影、对比、衬托等等手法，从某种意义来说，也可形成“结构

力”；有的复调音乐体裁，本身就是一种特定的结构规范，例如“赋格曲”。同样，在配器中，主题的呈示、强化、对比、展开，音色的变化与强弱浓淡等技巧的运用，都与音乐的结构有着密切的关系。因此，曲式也可以说是各种作曲技巧的载体。从这个意义上来说，曲式的构成，又具有一定的“组装”作用。

由于这样，我们在学习曲式学时，也要从总体出发，研究各种因素与构成曲式的关系。仅仅是简单地划分段落，分清了某一作品是什么曲式，即使划分得十分精确，也不能算学好了曲式。总的说来，学好曲式，要在掌握曲式学基本理论的基础上，与创作实践中各种技巧的运用联系起来分析。正如勋伯格指出的，这门课应“强调作曲家对音乐结构的洞察力，不只是罗列曲式类型而已”（同上）。

§ 1—7 关于学习方法

学习曲式学这门课程，要理论与分析并重。所谓理论，是要掌握课文中的每种曲式构成的基本原理。这些原理是一些共同现象的归纳，它是原则性的，有时是抽象的。只有通过分析具体作品才能真正理解。用理论指导分析，用分析巩固理论，是我们学习曲式的主要方法。

分析作品，不只是分析每一章后面所指定的曲目，也可以自己找别的曲目；就是在课本中做了详细分析的曲目，最好自己再分析一遍，这不但可以加深理解，还可发现不少书中没有讲的东西（课本中的分析常有所侧重）；有时还可对书中的某些看法提出不同的见解。

分析同一曲式的不同作品，要善于比较，找出共同点与不同点。如果能进一步理解不同点形成的原因，则对理论的掌握会更灵活，对创作的指导就更直接。