

全国高校音乐教育大系

音乐作品分析简明教程(上)

附谱例

钱亦平 编著

(上)



上海音乐学院出版社

全国高校音乐教育大系

音乐作品分析简明教程(上)

附谱例

钱亦平 编著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐作品分析简明教程/钱亦平编著. —上海:上海
音乐学院出版社,2006.5

(全国高校音乐教育大系)

ISBN 7-80692-194-x

I. 音… II. 钱… III. 现代音乐-作品-分析-高等
学校-教材 IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 146632 号

丛 书 名 全国高校音乐教育大系

出 品 人 洛 秦

书 名 音乐作品分析简明教程

编 著 钱亦平

策 划 洛 秦

责任编辑 王 赛

封面设计 徐 诚

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司

开 本 787 × 1092 1/16

印 张 46.5

字 数 谱文 732 面

版 次 2006 年 5 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-80692-194-x/J.187

定 价 58.00 元(上、下册)

目 录

绪 论	(1)
第一章 乐段	(8)
一、单乐段	
(一) 二乐句乐段	
选自《瞬间》(Op. 22 No. 11)	普罗柯菲耶夫 曲(14)
《第 94 交响曲》第二乐章主题	海顿 曲(14)
《第 8 钢琴奏鸣曲》第二乐章主题	贝多芬 曲(14)
绣荷包	山西民歌(14)
《田野里有一棵小白桦》旋律	俄罗斯民歌(15)
《三套车》旋律	俄罗斯民歌(15)
《第 21 钢琴奏鸣曲》第二乐章主题	海顿 曲(15)
《第 26 弦乐四重奏》第三乐章中部主题	莫扎特 曲(15)
《B 大调玛祖卡》开头主题(Op. 7 No. 1)	肖邦 曲(16)
《第 5 钢琴奏鸣曲》第二乐章主题	贝多芬 曲(16)
《第 7 交响曲》第二乐章主题	贝多芬 曲(16)
《第 1 钢琴协奏曲》引子主题	柴科夫斯基 曲(17)
《f 小调玛祖卡》主题(Op. 59 No. 3)	肖邦 曲(17)
《第 25 钢琴奏鸣曲》第二乐章主题	贝多芬 曲(18)
《第 95 交响曲》第二乐章主题	海顿 曲(18)
《第 96 交响曲》第二乐章主题	海顿 曲(18)
《E 大调弦乐四重奏》第四乐章主题	海顿 曲(18)
《第 10 弦乐四重奏》主题	莫扎特 曲(18)
《G 大调弦乐四重奏》第三乐章主题	海顿 曲(18)
《第 4 钢琴奏鸣曲》第三乐章中部主题	舒伯特 曲(19)

- 《第7小提琴奏鸣曲》第四乐章主题 贝多芬 曲(19)
- 《伊凡·苏萨宁》序曲副部主题 格林卡 曲(19)
- 《四季》“七月”主题 柴科夫斯基 曲(20)
- 《C大调交响曲》第二乐章主题 舒伯特 曲(20)
- 《f小调圆舞曲》中部主题(Op. 64 No. 2) 肖邦 曲(21)
- 《第8钢琴奏鸣曲》第三乐章主题 贝多芬 曲(21)
- 《第1首无词歌》开头主题(Op. 19 No. 1) 门德尔松 曲(22)
- 《第6五重奏》第三乐章主题 莫扎特 曲(23)
- (二) 三乐句乐段**
- 《第1钢琴奏鸣曲》第三乐章开头主题 贝多芬 曲(23)
- 《第102交响曲》第四乐章开头主题 海顿 曲(23)
- 《第3钢琴奏鸣曲》第一乐章开头主题 贝多芬 曲(23)
- 《挪威舞曲》主题(Op. 35 No. 2) 格里格 曲(24)
- 《第6钢琴奏鸣曲》第一乐章开头主题 贝多芬 曲(24)
- 《第1勃兰登堡协奏曲》“小步舞曲”乐章主题 巴赫 曲(24)
- 《a小调前奏曲》(Op. 28 No. 2) 肖邦 曲(25)
- 《伊戈尔王》第四幕王后雅洛斯拉夫娜唱段 鲍罗丁 曲(26)
- 《第33首无词歌》主题(Op. 67 No. 3) 门德尔松 曲(26)
- 《童话》开头主题(Op. 26 No. 3) 梅特涅 曲(27)
- 《枞树》旋律 德国民歌(27)
- (三) 四乐句乐段**
- 二月里来 冼星海 曲(27)
- 孟姜女 江苏民歌(27)
- 渔家乐 浙江岱山民歌(28)
- 飞花歌 聂耳 曲(28)
- 想起四十条劲头高 江苏常熟民歌(29)
- 《我怎能离开你》旋律 德国民歌(29)
- 《f小调第3谐谑曲》副部主题 肖邦 曲(30)
- 《菩提树》第一部分旋律 舒伯特 曲(31)
- 《草原上的家园》前半部分旋律 美国民歌(31)
- 《我心怀念高原》旋律 考尔特尼 曲(31)
- 《啊,朋友》旋律 意大利民歌(32)
- 《深深的海洋》旋律 南斯拉夫民歌(32)
- 《光明之路》插曲《雁群歌》旋律 苏联影片(32)
- 《威尼斯船歌》开头主题 李斯特 曲(33)
- 《小夜曲》旋律 舒伯特 曲(33)
- (四) 多乐句乐段**
- 耕田谣 朝鲜歌曲(34)
- 《百灵鸟》旋律 格林卡 曲(34)



《b 小调第 2 谐谑曲》第一部分第二主题(Op. 31)	肖邦 曲(35)
(五) 单乐句乐段	
《第 6 钢琴奏鸣曲》第二乐章主题	贝多芬 曲(38)
《第 1 交响曲》第三乐章开头	贝多芬 曲(38)
《c 小调 32 个变奏》主题	贝多芬 曲(38)
《青少年管弦乐队指南》变奏曲主题(Op. 34)	布里顿 曲(38)
二、平行复乐段	
《F 大调玛祖卡》开头主题(Op. 68 No. 3)	肖邦 曲(39)
《少年钢琴曲集》第 4 首《妈妈》(Op. 39 No. 4)	柴科夫斯基 曲(40)
《浮士德》第三幕西贝尔《花之歌》	古诺 曲(41)
《C 大调玛祖卡》开头主题(Op. 33 No. 3)	肖邦 曲(43)
《A 大调玛祖卡》开头主题(Op. 59 No. 2)	肖邦 曲(43)
《a 小调玛祖卡》开头主题(Op. 67 No. 4)	肖邦 曲(44)
《第 20 钢琴奏鸣曲》第二乐章主题	贝多芬 曲(45)
三、三重乐段	
d 小调前奏曲(Op. 28 No. 24)	肖邦 曲(46)
《b 小调第二钢琴奏鸣曲》第二乐章中部主题(Op. 35)	肖邦 曲(51)
《帕格尼尼主题狂想曲》第 18 变奏(Op. 43)	拉赫玛尼诺夫 曲(53)
《你往哪里飞》(Op. 65 No. 1)	柴科夫斯基 曲(57)
四、四重乐段	
小提琴曲《传奇曲》中部(Op. 17)	维尼亚夫斯基 曲(61)
五、乐段聚集	
《A 大调第 5 小提琴协奏曲》第三乐章中部(K. 219)	莫扎特 曲(67)
魔王	歌德 诗 舒伯特 曲(72)
第二章 单二部曲式	
歌剧《阿依达》第二幕第二景《凯旋进行曲》片断	威尔第 曲(84)
孤独的流浪者(Op. 43 No. 2)	格里格 曲(85)
你好像鲜花一样	海涅 诗 李斯特 曲(87)
索尔维格之歌(Op. 55 No. 4)	格里格 曲(89)
玛丽雅! 玛丽!	蒂·卡普阿 曲(93)
手风琴师之歌(Op. 39 No. 23)	柴科夫斯基 曲(96)
《C 大调钢琴奏鸣曲》第二乐章(K. V. 309)	莫扎特 曲(97)
第 20 首无词歌(Op. 53 No. 2)	门德尔松 曲(102)
第 16 首无词歌(Op. 38 No. 4)	门德尔松 曲(106)

第三章 单三部曲式 (108)

- 《D 大调玛祖卡》第一部分(Op. 33 No. 2) 肖邦 曲(113)
- 《六月——船歌》第一部分 柴科夫斯基 曲(115)
- 第 30 首无词歌《春之歌》(Op. 62 No. 6) 门德尔松 曲(117)
- 圆舞曲(Op. 39 No. 8) 柴科夫斯基 曲(121)
- 《D 大调前奏曲》第一部分(Op. 28 No. 15) 肖邦 曲(123)
- 阿尼特拉舞曲(Op. 46 No. 3) 格里格 曲(124)
- 摇篮曲(Op. 38 No. 1) 格里格 曲(128)
- 《第 2 钢琴奏鸣曲》第三乐章(Op. 2 No. 2) 贝多芬 曲(131)
- 在睡梦中 雨果 诗 李斯特 曲(133)
- 神圣的河流,啊莱茵(Op. 48 No. 6) 海涅 诗 舒曼 曲(139)
- 苏莱卡之歌(Op. 25 No. 9) 歌德 诗 舒曼 曲(142)
- 花鼓 瞿维 曲(146)
- 莲花(Op. 25 No. 7) 海涅 诗 舒曼 曲(150)

第四章 复三部曲式和复二部曲式 (152)

- *c 小调夜曲(Op. 27 No. 1) 肖邦 曲(158)
- B 大调夜曲(Op. 9 No. 3) 肖邦 曲(164)
- 《第 7 钢琴奏鸣曲》第三乐章(Op. 10 No. 3) 贝多芬 曲(173)
- c 小调夜曲(Op. 48 No. 1) 肖邦 曲(175)
- 《幻想曲集》“奇幻的梦境”(Op. 12 No. 7) 舒曼 曲(182)
- ¹E 大调华丽大圆舞曲(Op. 18) 肖邦 曲(188)
- C 大调玛祖卡(Op. 56 No. 2) 肖邦 曲(199)
- *f 小调波兰舞曲(Op. 44) 肖邦 曲(202)
- 疑问 舒伯特 曲(218)

第五章 回旋曲式 (221)

- 《E 大调小提琴奏鸣曲》加佛特乐章 约·塞·巴赫 曲(224)
- 蒙尼卡姐妹 库泊兰 曲(226)
- 杜鹃 达·坎 曲(230)
- 铃鼓舞 拉莫 曲(234)
- C 大调回旋曲(Op. 51 No. 1) 贝多芬 曲(236)
- 《第 25 钢琴奏鸣曲》第三乐章(Op. 79) 贝多芬 曲(243)
- 《第 20 钢琴奏鸣曲》第二乐章(Op. 49 No. 2) 贝多芬 曲(247)
- 遗失一文钱的愤怒(Op. 129) 贝多芬 曲(251)
- 《维也纳狂欢节》第一首(Op. 26 No. 1) 舒曼 曲(264)
- 苏格兰舞曲 贝多芬 曲(278)
- ¹A 大调圆舞曲(Op. 34 No. 1) 肖邦 曲(286)

第六章 变奏曲式	(296)
c 小调帕萨卡里亚	约·塞·巴赫 曲(302)
歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》第三幕波斯合唱	格林卡 曲(321)
《第 12 钢琴奏鸣曲》第一乐章(Op. 26)	贝多芬 曲(328)
F 大调六个变奏(Op. 34)	贝多芬 曲(338)
《第 103 交响曲——擂鼓》第二乐章	海顿 曲(349)
回忆莫斯科(Op. 6)	维尼亚夫斯基 曲(358)

绪 论

一、曲式学与作品分析

曲式学与作品分析是两个概念,曲式学着眼于曲式结构的分析,而作品分析则要对音乐语言及其表现手法作全面的分析,曲式是音乐材料的组织形式,也就是音乐作品的结构布局,曲式有乐段、二部曲式、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、混合曲式、自由曲式、套曲形式等等。

曲式不仅是音乐材料的一种组织形式,而且有一定的表现意义。曲式的发展,标志着人类对自然界和社会现象的认识的发展。早期的曲式如乐段、二部曲式、三部曲式、回旋曲式、变奏曲式,是与反映事物的交替、变化和对比相适应的。这种事物的交替、变化和对比是比较简单的、表面的,如昼夜、晴雨、四季、劳动和休息、耕种和收获的更迭变化。复三部曲式的出现,标志着对于对立事物认识的深化。奏鸣曲式则进一步表现对立事物有矛盾、冲突。它是在欧洲资产阶级革命的准备时期,即启蒙运动时期形成的,是在资产阶级革命时期获得发展的,它是与反映资产阶级革命前夕和革命时期的社会变革相适应的。

音乐作品的曲式,是在和姊妹艺术,特别是在和舞蹈、诗歌和戏剧的相互影响中产生和形成的。在艺术史上,舞蹈、音乐和诗歌从一开始就是结合在一起的。舞蹈不仅在节奏上,而且在形式体裁上对音乐有明显的影晌。轮舞对于回旋曲和分节歌的影响,组舞对于复三部曲式和组曲的影响,变奏舞对于变奏曲的影响,都是很明显的。诗歌也不仅在韵律上,而且在结构上对音乐有明显的影晌。至于音乐和戏剧的结合,从古希腊就已经开始,17世纪歌剧产生以后,音乐和戏剧的关系尤为密切,戏剧的结构原则,对奏鸣曲式和奏鸣曲套曲的影响,是很明显的。

曲式是音乐作品的一个骨架子。除此以外,音乐作品还有它的血和肉,也就是音乐语言中的其他各种要素,如:旋律、节奏、节拍、速度、力度、音区、音色、和声、复调、调式、调性等。对音乐语言中的各种要素进行分析,最终目的是要说明音乐作品表现什么样的思想感情,以及如何表现,这是一个非常复杂的问题。

音乐作品分析是一门新的学科,要说明一部音乐作品表现什么样的思想内容,以及如何表现,除了从作品本身进行分析以外,还必须对产生这一作品的历史时代、社会和民族进行研究,必须对作者的生活、思想以及创作这一作品的有关背景材料进行研究。从音乐作品本身进行分析。要依据:a.标题 b.体裁 c.曲式 d.旋律 e.节奏 f.音色 g.调式 h.和声、复调 i.织体 j.速度、力度。可见分析一部音乐作品,不是一件轻而易举的事。

分析作品,要掌握一些基本知识,课上讲的,就是这些基本知识。但具备了这些知识后,还必须在实践中积累经验,才能逐步培养分析的能力。总之,要通过自己的分析去掌握和领会,光依靠别人的分析,就不能使自己真正掌握这门学问。

在学习作品分析这门课程时,一方面要了解过去的音乐作品的形式是人类长期艺术实践积累的经验、成果,对于我们有重要的学习借鉴价值;一方面又要用发展的眼光看待它们,要敢于突破,敢于创新,不被已有的艺术形式所束缚。应该牢记,从内容的需要出发是最重要的。

二、音乐作品的发展原则

音乐作品完整曲式形成的过程,即是音乐内容的揭示与音乐形象完成的过程。了解音乐发展的原则,对分析作品和认识其结构关系非常重要。因为音乐形象开展、完成是通过具体音乐材料的处理来进行的。在任何音乐作品中,音乐材料必须有统一性,同时也必须有发展、变化。音乐作品的发展原则有下列四种:

1. 重复

简单的重复是音乐最基本的发展原则,准确的重复所起的作用与原结构不相同,它不再是乐思的初次陈述,而起着强调和巩固乐思的作用。

简单的重复如连续使用,会产生停滞、单调之感,不宜过多。

在进行音乐结构分析时,小因素(动机、乐节、乐句等)之重复,一般要作为曲式中的新的部分计算在曲式之内。曲式中较完整的部分或整个曲式部分连续重复时,则不计算为曲式之新部分,相同的部分看作一个部分,再现部分的重复永远看作个别的独立部分。

2. 变化的重复(变奏)

变化的重复也称为变奏。指在保留(或基本保留)原来音乐材料之结构基础上进行变化。变化可能发生在旋律、节奏、和声、音区、织体等各方面,变化可有不同复杂程度。

乐曲中短小因素的变化重复,分析曲式时作为单独部分计算。较大的段落的变化重复,如长度、终止无变化,分析时不作为独立部分计算,如多次连续变化重复,使变奏成为曲式的构成的主要原则,则每个相似的部分都应看作独立部分,因为这样已形成变奏曲式。

变化的重复在保持原有音乐材料的基础上,使形象、情绪有所变化、发展。在器乐音乐陈述中,大部分陈述的重复是变化的重复。变化重复时,如变化巨大,例如有其他终止型(转调)、复调处理(赋格段)、结构变化(改变了原型的曲式),则已产生了新的素质,在分析时应算作新的因素。

3. 展开

从主题中抽出一些片断加以发展、变化,或将主题的和声结构加以重大改变,或兼用两种手法,这种现象称为音乐的展开。展开时,主题原结构改变,只陈述主题的一部分,没有陈述性质的、比较完整的乐思。展开与变奏之区别,主要在于是否保留原来主题之音乐结构。

在展开中,主题的部分材料,可以在同高度上重复,也可以改变在不同的高度上,在不同的

声部中,用不同的和声、不同的调性重复。原来各自分开的因素可以结合起来顺序地出现,或同时出现(结合的手法)。展开的另一主要手法是“模进”。模进是音乐材料的原来形式在其他音级、不同高度上反复出现。模进可认为是重复原则应用于不同高度上,从而破坏了“重复”的稳定感觉,服从于展开之要求。展开手法最常用于奏鸣曲的展开部,主题材料在这里可以丰富多样地发展、变化,充分展开形象,提示作品的中心思想。

4. 对比

新的材料与原来材料并置,从而获得形象的对比和产生矛盾冲突的因素,丰富主题的内容,对比的类型有:

派生的对比:在原来的主题材料的基础上进行变化,形成新的主题。派生的对比,可以有比较广义的理解,将变化重复及展开皆包含在内,因为这两项发展原则都是使最初的音乐材料得到或多或少的变化、发展。

并置的对比:引用与原主题材料无直接联系的新主题来形成对比。并置的两个主题之间的矛盾,可用缺乏过渡性的连接因素来强调,如利用休止或大的跳跃,有的作品中用逐渐的过渡加以缓和,但较少见。

三、乐思陈述的类型

乐思的陈述有以下几种类型:

1. 呈示性的陈述——结构和调性都比较稳定(特别是在开始陈述时)主题材料比较统一,有比较完整的结构,结束多半是收拢性的,即结束在主调的完全终止上。呈示性的陈述常构成主题或主题的变奏。

2. 展开性的陈述——结构和调性都比较不稳定,而且常常愈来愈不稳定,即结构逐渐分裂,调性的移转逐渐频繁和迅速。这种陈述并没有完整的结构,结束多半是开放性的,即结束在不稳定的和弦上或不稳定的调上。主题展开时或主题内部的乐思展开时都可以采取这一种陈述方法。

3. 过渡性的陈述——连接两个互相对比的主题时所用的陈述方法,在乐思发展上和调性布局上具备承前启后的作用,通常先补充前面的主题,然后转调,最后在后面主题所属调性的属和弦上作准备。

4. 收束性的陈述——结构逐渐分裂,而调性非常稳定,常常用补充终止式使乐思的发展逐渐静止下来。

5. 导入性的陈述——这种陈述的规模大小不一,有时是用一个或几个音,或几个和弦(包括分散和弦)为即将出现的主题作准备,有时则有一定的独立性,预示了即将出现的主题内富于特征的乐思,后一种情况常采用呈示性或收束性的陈述,有时甚至采用展开性的陈述。

四、音乐曲式的六个结构功能

一首乐曲常分为若干段落,每一段落在整个乐曲中所起的作用称为结构功能。音乐曲式的功能有六类,即三个主要功能(陈述、对比、再现)和三个辅助功能(引子、连接、结束)。乐曲的各个段落都采用与其结构功能相适应的陈述乐思的方法,如引子用导入性的陈述方法,开始段落和再现段落用呈示性的陈述方法,中间段落如果是对比型的,往往用呈示性的陈述方法;如果中间段落是展开型的,则往往用展开性的陈述方法,连接段落用过渡性的陈述方法,尾声用收束

性的陈述方法。但一定的陈述方法并不总是和一定的结构功能相适应的。例如,开始段落有时也可以局部地采用展开性的陈述方法。如柴科夫斯基在创作结构上的一个明显特点是:在主题呈示时采用三部性的结构(呈示、展开、再现),照理,呈示部是开始段落,一般采用呈示性的陈述方法,从总的方面来讲,也应这样认为,但这里主题的中间部分就是局部地采用了展开性的陈述方法。

在曲式中,每个部分都有自己的作用和功能,它与各段落曲调、和声与结构的特性相联系。曲式结构中各组成部分可分为主要部分及从属部分两类。主要部分包括主题的陈述、中间部分、主题的再现部分,从属部分包括引子、连接部分(连接句、段)、结束部分(结尾)。

主题的陈述,即主题之初次出现,音乐是呈示性的,形象鲜明,性质稳定,手法简炼,有下列特点:①主题的统一。有一个或少数几个曲调主题,完整、独立,有明确、鲜明的音乐形象。②调性的统一。表现在整个段落采用单一调性,即使发生离调,也常是进入近关系调后,又回到主调。有时采用持续音,使调性更稳定。③结构的统一。表现在结构的方整性上,零碎的结构会使主题无法清楚地展现出来。

连接的部分总是介于乐曲曲式的各主要部分之间,从音乐材料、调性、情感等方面进行过渡与准备。因此,连接部分的调性多是不太稳定的。音乐材料也常来自乐曲前后主要部分,缺乏独立性、完整性。大多数连接部分都采用中间型即不稳定性陈述类型。连接部分的写法极为多样,规模大小不等。根据音乐的长度有的看作是连接部,有的看作是连接句。

中间部分的基本功能是使音乐产生对比、变化、发展,从不同方面来表现作品的内容,或使呈示段落的音乐形象和思想感情产生不同的发展、变化。

再现部分是在一段对比、变化的音乐段落之后,第一部分主题重复出现的部分,绝大部分乐曲的曲式以采用再现部为基础,再现性是促进整个曲式的统一和形成曲式的重要原则之一。

引子是在一首乐曲的音乐主题初次陈述段落之前的部分。起着导人的功能。引子主要分两种:一种引子没有一定的音乐主题内容,另一种引子包含一定的主题内容、在引子的末尾部分往往引入后面将出现的基本部分的调性的属和声进行准备,引子的末尾常用句逗(休止、渐慢或延长)来和以后的部分分开。

结束部分或乐曲局部的结束部分是指在整个曲式的基本部分之后出现的段落,或连接在曲式某一基本部分之后的段落,它起着结束的功能。补充音乐的基本陈述,使音乐获得完整的结束感。它常常把主调或从属调的主和弦加以肯定,结束部分规模大小不一,可以由一个音、数个和弦组成以至成为高度发展、规模巨大的独立结构。在后一种情况下,常是主要材料的再次发挥,或者综合全曲各个基本材料,成为全曲的结论。在套曲中末乐章的结尾,有时起整个套曲结尾的作用。

在维也纳古典乐派以前的作品中,连接段落和尾声常没有鲜明的形象性,也没有独立的主题材料(有时引子也是这样)。在19世纪以后的作品中,这些段落常常有一定的形象意义,并常常建筑在新的主题材料上。如贝多芬“爱格蒙特”序曲的尾声,注入了新形象内容:表现了英雄的牺牲,出现了悲剧的结局,但是贝多芬转而将尾声谱成一首宏伟、凯旋式的胜利颂歌,表现英雄虽然牺牲了,但是他的血不会白流,必将换取人民事业的胜利。在这个尾声中,从思想结构的意义上说,乐思不是逐渐收束,而是进一步发展。但从结构功能讲,还是具有很多收束性的特点,如调性冲突的解决、调性的稳定,大量运用主和弦等。

五、主题内部乐思发展的主要手法

主题内部乐思发展的主要手法有：

1. 反复

原来的乐思重复陈述一次,或仅仅改变力度、速度、音区或音色,不改变音乐语言中的其他要素。模进是变化反复的一种,除改变原来乐思的音位之外,还可改变音程。例如门德尔松《芬格尔山洞序曲》的开头主题:



2. 节奏、时值的缩小和扩大

原来乐思的材料不改变,用扩大或缩小节奏及时值的手法来发展乐思。例如蒙古伊克昭盟民歌《蒙古小夜曲》:



3. 对比

后来乐思与原来乐思有明显区别的因素,除主题旋律外,还往往体现在性格、速度、力度、音区等要素方面。例如里亚多夫《八首俄罗斯民歌》第8曲《轮舞》的主题:



4. 展衍

在主题发展的过程中,逐渐地、不知不觉地加进新的因素,前后一气呵成。例如何占豪、陈钢《梁祝》小提琴协奏曲的主题:





5. 旋律变奏

是又一种变化反复的类型,主要用装饰的手法来变奏旋律。例如布拉姆斯第一交响曲第四乐章的主题:



6. 和声变奏

乐思在反复时旋律不变,而变化和声。例如肖邦 b 小调玛祖卡(Op. 30 No. 2)的中部主题:



六、主题和乐思

主题是音乐作品的核心,也是音乐形象发展的基础,有三种范畴:①主调音乐中表达一个完整的乐思的最小的单位,在结构上常常相当于一个未经发展的乐段或独立乐句;②主调音乐中的呈示性段落,是第一种涵义的主题经过初步发展后形成的段落,常采用单二部或单三部曲式(有时也用乐段)的结构,变奏曲式、回旋曲式和奏鸣曲式等的主题均属此类;③模仿复调音乐(如卡农和赋格)的主题常常是一个短小精悍的旋律。

乐思即音乐的思想材料,构成音乐语言的素材,规模可大可小,小至音调和动机,其次是乐节、乐句、乐段等,大至完整的主题。乐思的发展是使音乐形象从萌芽状态逐渐羽毛丰满的重要手段。

七、动机、乐节、乐句及乐段之间的关系

动机是音乐结构的最小单位,是乐节的再划分部分,典型的动机包含一个节拍重音,即相当

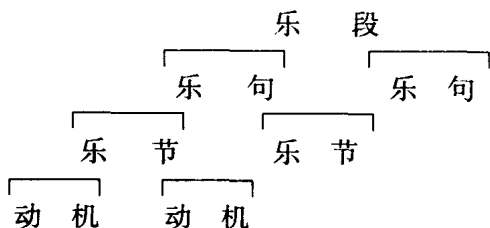
于一小节。某些动机(尤其是主题开头的动机)具有明确的性格和形象意义,决定了主题旋律总体上的特点。动机的发展借助于动机本身的重复、模进和变化(扩大、缩小、反向、逆进、装饰变奏等),以及引进对比动机。把主题分裂为动机,是主题发展的重要手法。

乐节是音乐结构的单位之一,是乐句的再划分部分,通常由两个动机构成,一般包含2~4小节。乐节亦可用终止式结束,但不如在乐句中明显。

乐句也是音乐结构的单位之一,是乐段的再划分部分,一般由两个乐节构成。以某种终止式结束,与乐节相比,乐句的终止式更具有结束感。乐句一般包含4~8小节,也可进行扩充或约缩。

乐段是主调音乐曲式的最小独立结构,表达相对完整的音乐构思。长度取决于作品的速度、节拍和体裁,一般为8或16小节。在有些作品中,乐段可以划分为乐句,依次类推,乐句可以划分为乐节,乐节可以划分为动机等。但也有不能再划分的乐段。

动机、乐节、乐句和乐段的划分关系大致为:



不是每一首作品的每一个乐段,每一个乐句都可以划分出动机、乐节来的,有时是没有划分的可能的;反之,动机、乐节的组合可能构成乐句或乐段,如两个动机构成一个乐节,两个乐节构成一个乐句,两个乐句构成一个乐段,但有时也不一定形成乐句或乐段。例如在作品中处于引子的部位、展开的部位、连接的部位或补充性质的段落中,由于不具备陈述的性质,一般就比较难以划分出规整的结构。总之,要视具体情况而定。

八、划分乐句、乐节和动机的标志

1. 主题材料的周期性反复或变化反复,包括旋律音型和节奏音型的反复或变化反复。
2. 在长音符或休止上的停顿。
3. 和弦外音和不协和和弦的解决。
4. 当旋律音型、节奏音型和节拍之间有矛盾时,矛盾的解决处。
5. 力度、速度、音区等的周期性变化。

上述五项,如相互之间发生矛盾,这时和弦外音、不协和和弦和节奏之间矛盾的解决应该视为首要的标志。

第一章 乐 段

乐段是构成独立段落的最小的结构。乐段的长度取决于作品的速度、节拍和体裁。乐段的特征是:

① 乐段是音乐作品中表现完整乐思或相对完整乐思的最小结构,是建立在单一主题上的、最小的完整曲式。

② 乐段的组成部分是乐句,乐句间互相用终止式划分开来,又通过终止式的功能关系联合成有机的曲式结构。单声部音乐中通过乐句末尾的落音体现稳定与不稳定功能的交替。

③ 乐段常由几个乐句组成,这些乐句之间具有问答呼应的关系。由两个或四个乐句组成乐段,是比较常见的现象,但也有由三个、五个或更多乐句组成的乐段,或由一个独立乐句组成的乐段。

④ 主调音乐风格的乐段,在陈述、发展和结束乐思时,和声的表现手法起很大作用。因此,和声和旋律的完满终止是乐段结束时的典型标志。乐段可结束于开始时的调性,亦可结束于关系调或其他调性的完全终止上,后者称为转调乐段。

⑤ 乐段的结构规模一般不太长大,但形式完整、统一,能体现鲜明的音乐形象。由于乐段是主题的原始陈述,大多数乐段的陈述是呈示型的。

⑥ 乐段可以作为独立乐曲的曲式,也可以是较大型作品的一部分。作为独立作品(特别是器乐曲)的乐段,一般比作为乐曲一部分的乐段具有较复杂的形式。这是由于在独立作品中,乐段不仅有主题的陈述、巩固和结束,还有一定程度的发展,甚至是规模很大的发展。

乐段起源于民间的歌曲和舞曲,而它的发展是和主调音乐的发展分不开的。典型的乐段常常可以分为几个互相呼应的乐句,在单声部音乐中,这种呼应关系首先表现在各个乐句的落音上,而在多声部音乐中则首先表现在各个乐句的终止式上,即不稳定和稳定的落音互相呼应,不稳定和稳定的终止互相呼应,这就使乐段成为一种段落分明的结构,是和主调音乐的特点相适应的。模仿复调音乐的各声部总是此起彼落、藕断丝连,在较大的段落中(甚至在整部乐曲中)音乐不间断地发展,不能明显地划分段落,所以在复调音乐中,典型的乐段形式,常常是连续不

断、一气呵成的。

在不同民族、不同时代、不同体裁和不同内容的作品中,乐段的结构和乐段内部的乐思发展方法是大不相同的。

在不同民族的音乐作品中,乐段的差别不仅表现在音调、调式和节奏方面,还表现在结构和手法不同。例如由“起承转合”四乐句组成的乐段和用“展衍”的发展手法对于我国的民歌(特别是民间小调)是典型的,不断反复一个乐节和“双重成对”(两个相同的动机、乐节或乐句加另外两个相同的动机、乐节或乐句)的结构对于东欧和俄罗斯民歌是典型的。

这种差别也表现在各个不同时代的作品中,例如在以巴赫为代表的西欧18世纪前半叶作曲家的复调作品中,乐段常以主题核心的发展为主要发展手法,在维也纳古典乐派和浪漫派的抒情性和风俗性的作品中,乐段常由平行的乐句(两乐句开始相同,结束不同)组成。而他们在戏剧性作品乐段中,则往往吸取了复调音乐的手法由主题核心发展而成。

在不同体裁的作品中,大体上歌曲和舞曲体裁的乐段,比较方整,常由同样长度的乐句组成,而戏剧性和交响性作品中的乐段往往有较大的发展。同样是声乐作品,民歌型作品的乐段和浪漫曲型作品的乐段又不大相同,后者比起前者来,节奏和结构要自由得多,往往没有统一的节奏型,没有明显的反复和再现,也没有方方正正的乐句结构。

乐句是乐段的较大的基本组成部分。在旋律上常有明显的停顿与呼吸;在和声上常用不稳定的终止式与稳定的终止式互相呼应。

乐段、乐句的结构功能不同于文章中的段落和句子。乐段相当于文章中的句子,而乐句则相当于文章中的分句或短句。构成乐句,一般要有四个强拍,即4小节。如果由二小节构成乐句,一般要有两个条件,一要慢速,二要复拍子(如4/4、6/8等)。

一个乐句有时还可以划分成两个(或两个以上)乐节,一个乐节还可划分成两个(或两个以上)动机。在四小节的乐句内,乐节的长度通常是两小节,而动机则是音乐中最小的有机组成部分,通常占有一个强拍,所以典型的长度是一小节。(有时动机还可分成几个副动机,但由于副动机不一定占强拍,不能认为是有机的组成部分。)

乐节是比乐句更小的组成单位。许多乐句由于曲调和节奏方面的原因,可分为更小的结构。这种小片断称为乐节。它在旋律上和节奏上有停顿和呼吸,但不须出现稳定的结束音及明确的终止式(乐句的最后一个乐节除外)。

动机是音乐结构中最小的有机单位,它是由少数音组成,环绕一个主要重音结合成的节奏音组。动机包含一个节拍上的重音,但至少包含两个乐音(或一个音的重复),也可以多至十几个音。这一音组虽然很短,但具有鲜明的性格。因此动机是作品中具有形象内容的最小单位,是短小精干、有发展潜力的核心,可以由此发展成完整的乐思,以至整个乐曲。动机的反复、模进、蜕变和引进新动机造成犬牙交错、动荡不定的态势,是音乐素材动力性发展的重要手法。但不是所有的音乐作品都可以运用动机发展的手法。有些歌唱性的、气息宽广的旋律,不能划分出动机来。在我国民间音乐(民族器乐曲)中,也很少运用动机发展的手法。

动机或乐节有时还可分为小于动机的细胞单位,即不一定包括节拍重音的音素,称为副动机。

如同在乐段中乐句的划分并非必然一样,有些浑然一体的乐句和乐节,也不一定可以清楚地划分为乐节和动机。

乐句最初是从声乐演唱中自然形成的,一般器乐的音乐语言比较枝蔓绵延,因此有些器乐