

全国普通高等学校音乐学本科专业教材

中国教育学会音乐教育专业委员会 组编

曲式与作品分析基础

高为杰 吴春福 编著

Qushi Yu Zuo-pin Fen-xi Ji-chu

全国普通高等学校音乐学本科专业教材
中国教育学会音乐教育专业委员会 组编

曲式与作品分析基础

人民音乐出版社

 PUPH

上海音乐出版社

 SMPH

全国普通高等学校音乐学本科专业教材

编委会主任：杨瑞敏

副主任：王耀华 王安国 吴斌 肖黎声 杜晓十 费维耀

(按姓氏笔画排序)

编委：王安国 王耀华 尹爱青 田可文 冯志平 吴斌 杜晓十

李未明 肖黎声 陈家海 陈雅先 杨瑞敏 费维耀 唐重庆

徐武冠 高奉仁 (按姓氏笔画排序)

图书在版编目 (CIP) 数据

曲式与作品分析基础 / 高为杰, 吴春福编著. — 北京 :
人民音乐出版社; 上海: 上海音乐出版社, 2011. 4

全国普通高等学校音乐学本科专业教材

ISBN 978-7-103-03903-8

I. ①曲… II. ①高… ②吴… III. ①曲式-分析-高等
学校-教材 ②音乐-作品-分析-高等学校-教材 IV. ①J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 236642 号

责任编辑：刘沐粟

责任校对：刘慧芳

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 24.5 印张

2011 年 4 月北京第 1 版 2011 年 4 月北京第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册 (附 CD 1 张) 定价: 58.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

前 言

编写高质量的教材,一直是教育管理部门、学校和教师十分重视和关注的问题。20世纪80年代初,教育部曾委托人民音乐出版社和上海音乐出版社,分别组织编写和出版了一套高等师范院校音乐专业教材,其中有《钢琴基础教程》、《声乐曲选集》等。这些教材在教学中起到了很好的作用。在此之后,虽然有一些普通高校音乐专业的教材先后面世,但在整体规划、系统性和权威性方面尚有欠缺。

近年来,随着教学改革的深入发展,普通高校音乐专业的教材建设更引起了教育部有关部门的重视。不久前,教育部印发的《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》和《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业必修课程教学指导纲要》,不仅为编写和出版普通高校音乐学专业教材指明了方向,确定了基本原则,也提出了可资遵循的依据,有力地加强和推动了教材的编写和出版工作。

编写和出版教材,需要各方面力量的共同支持和参与。中国教育学会音乐教育专业委员会是一个涵盖高等音乐教育、中等音乐教育和基础音乐教育的全国性音乐学术团体,人才荟萃。组织专家、学者编写教材,不仅是自身开展学术研究活动的需要,也是音乐教育事业的迫切要求。

编写和出版教材也需要出版部门的密切合作和大力支持。人民音乐出版社和上海音乐出版社是具有悠久历史,在国内外享有较高声誉的专业音乐出版社。此次,中国教育学会音乐教育专业委员会与这两家出版社通力合作,以教育部的《方案》和《纲要》的原则和精神为指导,集两家专业出版社优势的出版资源,有组织、有计划、高质量、高效率地编写、出版一套具有新世纪时代特色以及与当今教学改革发展趋势相适应的教材,这既是学会义不容辞的责任,也是强强联合的充分体现。

本套教材品种齐全,涵括目前普通高校音乐专业所开设的主要课程。教材程度起点适中,循序渐进,适用面广,能满足国内各类高校音乐专业的教学要求。希望本套精心编写出版的音乐教材能够得到广大师生的意见和指正,以使今后得以不断修订和完善。

中国教育学会音乐教育专业委员会

2006年4月

序 言

众所周知,音乐是一种有意义的形式,是人类为了实现对其内在生命的表达与交流而创造的一种独特的艺术形式。汉字的“意”,就是由上面一个“音”字与下面一个“心”字叠加而成。附会一下说文解字,是否可以说:音乐通乎心灵,就有了意义。因此,对音乐作品进行分析的过程,就是与音乐通心,对音乐进行释义,探究其潜在的意义,并进而获得理解的过程。

好的音乐,总是“道术合一,神形兼备”的。“术”者,技术、手段,“形”者,形式、形态;而“道”与“神”则是音乐的精神内涵。所谓释义与理解,就是通过“术”与“形”的形式分析,深入到音乐的“道”与“神”的精神层面。形式分析是以技术分析为基础的。在全面的技术分析中,曲式分析又具有统摄与整合的作用,因而显得特别重要。通过曲式分析,我们得以理解音乐形式的自律意义,对其结构中由匀称的比例、恰当的对比与统一以及进程的连贯性等要素构成的形式得以把握(本教程就是提供音乐形式分析中曲式分析部分的最基础的技术理论知识)。对于音乐形式的分析与理解,应当注意区别形式完整与形式完美之间的差别。具有形式美的音乐形式所传递的意义中,包含着灵性与智慧,其意义的价值与一般所谓的形式完整是不可同日而语的。因此对音乐形式的分析与理解是十分重要的。

但对音乐作品进行分析仅止于技术性的形式分析又是不够的。音乐作为一种有意义的形式,是一种心灵创造的产物,是积聚于作曲家心中的情和事的一种诗性的表达。从根本上讲,音乐所表现的是人的内在生命的世界以及人的内部世界与外部世界的关系。从这个层面来看,音乐是他律的。音乐通过其形式要体现的他律内容,就是创造它的精神。也即是说,特定的音乐形式,就是某一特定精神的对象化。音乐作品分析的根本目标就是要理解创作这一乐曲的作曲家的内在精神,即他要借以表达的乐外之意。对音乐作品总体分析的方法与过程,就是从技术分析入手,逐步从把握形式的过程中深入到作曲家的精神层面中去。分析的过程实际上是一个创造的逆向还原过程:分析者从相反的方向来追溯作曲家创作乐曲时的思维活动与步骤,即要沿着作曲家写出的每一个音符,从中去追寻作曲家创作思路的轨迹。作曲家在创作过程中,一步步地调动他的技巧来产生出乐曲的有意义的形式,而分析者则是从这个已经形成的有意义的形式开始,从相反方向一步步追溯到创造这个形式的精神。形式是精神的依托,形式分析为精神理解提供线索与证据。两者是不可分割的,而且要通过不断回还往复的过程来逐步深化。

然而,深入理解作曲家的创造意图与作品的精神意义是对音乐作品进行分析的目标,却还

不是最根本的宗旨。解读作品的根本宗旨是解读自我。因此分析理解优秀音乐作品的最终目的,是要使分析者从中获得熏陶、同化、改造,从而实现自我理解并提升自己的艺术修养与精神境界,完善自我的人格。当然,并非所有作品都会获得分析者的认同,但分析者对作品的不认同也只有通过分析才能作出有说服力的评判。如果通过分析解读,对作品持排斥或不满态度,那么对于分析者来说,在你予以臧否的同时,也就确立了一种自我的立场、观念与批判精神,因为你必须说出排斥或批评的理由,这也就使自己的意识从自在状态提升到了自觉状态。这当然也是一种反身自我的自我理解与自我实现。

需要说明的一点是,音乐分析与一般的音乐欣赏还是有所不同的。音乐欣赏注重欣赏者主体的主观感性体验,而分析则更强调客观理性的判断。所谓客观理性的判断,需要建立在可靠的历史背景与音乐理论专业知识把握的基础之上。这就要追溯作曲家创作思维的过程,解剖其技术运作的奥秘与意图,应首先尽可能忠实还原作曲家的原意,不能随意附会;而且还要揭示作品在特定历史环境中符合客观实际的普遍意义。当然,分析要做到绝对客观又是不完全可能的。因为作曲者与分析者毕竟是两个不同的主体,不可能绝对地合而为一。也即是说,作曲家意图表达的意义与接受者所理解的意义之间并非完全重合一致。我们对分析释义结果的要求是尽可能合理,不是绝对客观,而是应当主客观的统一(即使在注重技术的形式分析中,也同样不存在绝对客观的所谓科学标准。比如最基础性的音乐分句,除了技术性判断外,主观的感性认定有时也会起重要作用)。分析过程中分析者主观意识的介入不但是不可避免的,而且也是完全必要的。从接受美学的角度来看,艺术接受本身也是一种创造,是一种带有主观能动性和批判精神的再创造活动。所谓见仁见智,甚至“作者未必然,读者未必不然”的情形,在艺术接受过程中是时有发生。比如,大家熟悉的柴科夫斯基的交响幻想曲《罗米欧与朱丽叶》中,最初在引子中呈现的劳伦斯神甫的主题,尔后在充满战斗冲突情势的展开部中由威猛的铜管再次奏出时,一些分析理论家认为演变成了“反面形象”。但笔者则不甚同意此种看法,认为毋宁理解为此刻的劳伦斯神甫在两个家族流血格斗的危急关头,奋不顾身,挺身而出,为和平而大声疾呼。如是理解,劳伦斯神甫的人文主义的思想光辉似乎更见彰显;而且从形式角度来看,素材一致性的贯通布局也显得合理。再比如,马勒《第五交响曲》中那首著名的小柔板乐章,据说是作曲家为了向他新婚爱妻艾尔玛表达爱情而作。马勒自己指挥这段音乐的速度比较快,只有七分钟左右,优美而轻盈,是一首抒情的爱之歌。但后来,许多指挥家的速度处理都慢得多,往往超过十分钟,演化为一首哀婉深沉的悲歌。这种理解上的差异,正可以说就是所谓“作者未必然,读者未必不然”。这种看来奇怪的差异现象,其实也不完全是“风马牛不相及”。无论是爱情的渴望,还是对逝者的追念,其间刻骨铭心的感情寄托本也是相通的。

因而,对音乐作品进行分析与理解,应当允许见仁见智,鼓励个性的发扬。古人论诗有“诗无达诂”之说,用于音乐也同样有其合理之处。一方面,音乐本身具有“多义性”的特点,再

加上接受者的个性化互动,从而使审美实现带来差异。事实上,对音乐作品进行分析理解的研究是不存在终极界限的,不同时代、不同个人的分析理解永远会存在差异。而正是这种差异,不断丰富并提升了人类的音乐思维与智慧。当然,解读音乐的意义允许见仁见智,但也应避免牵强附会的过度诠释,应力求在音乐本体中去理解音乐。

笔者写下这篇序言的目的,并不是想把这门曲式分析课变成美学分析或音乐学课程,只是希望习者不要在技术分析与精神解读两者之间划出一道“井水不犯河水”的鸿沟来,而应适当地予以沟通。在学习时间非常有限的曲式分析课程中,仍然要以掌握曲式分析的基本技术理论为主要的课程内容。

本教材的内容注重理论阐述与实例分析相结合。实例分析的文字有繁有简。有些实例的分析只是点到为止,这是为了给读者留下独立思考与理解的空间。

需要再三强调的是,曲式的学习必须与分析大量的具体作品相结合,而不能只是死记一些公式教条。曲式分析的目的也正是为了更深入地掌握音乐作品的形式与内容。因此,尽可能多地分析各种类型的音乐作品是十分必要的。聪明的习者将会不局限于本书所提供的有限材料,而将所掌握的基本方法用于更广泛的作品分析实践中去。这将是提高分析技能的唯一有效的途径。

目 录

第一章 绪 论	(1)
一、什么是曲式——定义及概述	(1)
二、有关曲式结构的基本术语概念	(1)
三、曲式的结构思维与基本原则	(9)
四、音乐的陈述类型	(19)
第二章 一段曲式	(21)
一、一段曲式的定义与概述	(21)
二、乐段的内部结构	(23)
三、一段曲式的分类	(26)
四、一段曲式的调性及和声终止	(66)
五、一段曲式的从属部分及乐段的反复	(73)
第三章 二段曲式	(77)
一、二段曲式的定义与概述	(77)
二、二段式的第一部分	(77)
三、二段式的第二部分	(78)
四、二段式的分类	(79)
五、二段式的调性布局	(92)
六、二段式的比例、重复与从属或插入部分	(93)
第四章 三段曲式	(100)
一、三段曲式的定义与概述	(100)
二、三段式的首段	(102)
三、三段式的中段及三段式的分类	(107)
四、三段式的再现段	(137)

五、三段式的调性布局	(156)
六、三段式中的重复与从属部分	(156)
第五章 三部曲式	(169)
一、三部曲式的定义与概述	(169)
二、三部曲式的中部及三部曲式的基本类型	(170)
三、三部曲式的两端部分	(189)
四、三部曲式的调性布局	(190)
五、三部曲式的从属部分	(196)
六、三部曲式的复杂化	(197)
第六章 二部曲式与古二部曲式	(204)
一、二部曲式的定义与概述	(204)
二、古二部曲式概述	(221)
第七章 变奏曲式	(226)
一、变奏曲式的定义与概述	(226)
二、固定低音、固定和声与固定旋律变奏	(226)
三、装饰(严格)变奏	(240)
四、性格(自由)变奏	(252)
五、其他类型的变奏曲	(254)
六、变奏曲中的从属或插入部分	(254)
第八章 回旋曲式	(255)
一、回旋曲式的定义与概述	(255)
二、小型回旋曲式	(256)
三、典型的回旋曲式	(272)
四、回旋曲式的变体	(280)
第九章 奏鸣曲式与回旋奏鸣曲式	(288)
一、奏鸣曲式	(288)
二、回旋奏鸣曲式	(308)

第十章 其他曲式	(341)
一、混合曲式	(341)
二、集中对称曲式	(367)
三、并列(多段或多部)曲式	(374)
主要参考书目	(377)

第一章 绪 论

一、什么是曲式——定义及概述

就像写文章要讲章法,绘画要有构图一样,作曲也要注重结构。音乐作品的结构涉及多方面的内容,如旋律、节奏、和声及音色等都是构成音乐的结构要素。这些要素,在一个作品中也有自身的结构,如旋律的结构、和声的结构、织体的结构等,但这些都是局部性结构。而音乐作品的曲式结构则不同,它是整体性的。因为音乐是时间的艺术,音乐的形式是在时间的过程中形成的。因此,曲式也就是音乐过程的结构。音乐素有“流动的建筑”之称。音乐也正如建筑一样,是由其“建筑砖块”堆砌而成。所谓音乐的“建筑砖块”,小则一个音符、一个休止符,大则一个相对完整的结构段落,甚至一个独立的乐章。这些“建筑砖块”在时间顺序上的排列,就构成音乐过程的结构。换言之,由各种音乐要素所构成的一些或同或异的音乐事件,在一个有起有讫的时间过程中按一定的逻辑加以有序分布、组合所形成的整体结构关系,便是音乐作品的曲式。

就严格的意义而言,每一首具体的音乐作品的曲式结构都是不尽相同的。但是,曲式作为人类的音乐思维方式,在长期的历史实践过程中,又积淀形成某些具有相当稳定的为人们普遍接受的曲式程式类型。我们要学习曲式的基本知识,也就是要掌握那些具有普遍意义的曲式结构原则以及历史地形成的具有规范意义的各种曲式类型。当然,程式化的曲式类型也是一把双刃剑。它们既有利于音乐的创作与理解,但也会在某种程度上束缚音乐创造的自由精神。人类的音乐实践是无止境的,音乐作品中的曲式现象也处于流变、更新的过程之中,曲式学的内容也是不断发展更新的。因此,我们学习曲式,既要掌握、通晓传统的曲式规范,又要在分析具体作品时对其中在曲式上的突破、改造与创新(哪怕是细微的)给予充分的关注。

二、有关曲式结构的基本术语概念

1. 主 题

在一首乐曲或一个音乐段落中,能体现该乐曲或段落的基本性格面貌的乐思,称之为主题。主题也即是主导乐思。主题的长度并无严格规定,它通常是一个乐句或一个乐段,有时也可能是一个二段式(如变奏曲或其他大型曲式的主题)。

主题乐思的面貌主要通过音调要素来体现。主题的陈述虽然通常总是伴随着一定的节

奏、速度以及音色、和声、织体等其他要素,但在音乐发展的过程中,主题或其片断(特别是主题开始部分的所谓“主题头”)重现时,其他伴随因素可能有重大改变,而富有特性的主题音调的面貌则总是可以辨认的。

主题的构成可以是单一材料的。如贝多芬《第九交响曲》终曲“欢乐颂”的主题:

Exp. 1/1 “欢乐颂”主题

也可能是包含对比材料的。如:

Exp. 1/2 贝多芬《热情奏鸣曲》(Op. 57) 第一乐章主题

Allegro assai



在这个主题中包含了三个重要的对比材料:第一个是开头两小节先下落随之直线上行的旋律,可称之为“挣扎动机”;紧接的第二个动机可称为“希望动机”,像黑暗中透出的一线光明;这两个动机所构成的乐句重复以后,在低音区出现了第三个动机,即贝多芬的具有符号意义的“命运动机”。这三个对比而且矛盾的动机,构成这一著名的具有丰富内容而且充满内在尖锐冲突的深刻主题。

由对比材料复合而成的主题,除了像上例做“历时”先后排列外,也可能以复调形式做“共时”的复合。如:

Exp. 1/3 沃尔顿《小提琴协奏曲》第一乐章主题

Andante tranquillo (♩ = 95 - 100)

Violin Solo

Piano/Orchestra

Cl. Vle. VI. II

3 Cor. *ppp con sord.* Timp. Fag. *p con sord.*

AI *p sognando*

VI. II

Vle. VI. II

(tr)

The image displays two systems of a musical score. The first system consists of five staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and four staves below it with a bass clef. The instruments are labeled as Fl. (Flute), VI. II (Violin II), Vle. (Violin I), Cl. (Clarinet), and Cl. + Vle. con sord. (Clarinet and Violin I with mutes). The second system also has five staves, with VI. II (Violin II) at the top, Fag. + Vle. (Bassoon and Violin I) in the middle, and Vle. (Violin I) at the bottom. The score includes dynamics like *mf* and *f*, and features such as triplets (marked with '3') and various phrasing slurs.

该例中,独奏小提琴先奏出的以八度上行引导的宽广旋律是主部主题之一(标为 A_I),紧接着在中声部由乐队中大管奏出的以全音阶上行导入的旋律,则是主部主题之二(标为 A_{II}),两个有一定对比而又互相补充的主题材料是同时并存的。

复合主题中的对比因素可以是互补的,也可能是形成性格冲突的。这类主题一般都出现在篇幅较大的较为复杂的乐曲中。因为主题内部的材料对比所造成的音乐形态的不平衡及不稳定性,往往形成音乐需要进一步发展的动力。这种对比愈强烈,形成音乐进一步发展的动力也愈大。

一首乐曲中主题的数量可多可少。在小型作品中可以只有一个主题,而在较大规模的作品中,则可能包含若干不同的主题。在多主题的情况下,不同主题的地位在有些乐曲中可能是平等的,但更多见的则是可以分出主次来。其中最重要的主题可称为主要主题。主要主题常常出现在曲式的重要位置(如出现在乐曲的起始部分,给人以先入为主的印象;或在曲终前再现后,给人以总结性的印象),或出现的频率较高,从而成为乐曲重心之所在。

主题开始部分的动机或音调称为“主题头”,它往往体现为主题最核心、最醒目的乐旨材料。在乐曲发展过程中,“主题头”的音调形态往往具有特别突出的特点,从而成为辨认主题

素材的最重要的标志。

主题中包含的某些特具鲜明性格特征的动机,常被称为主导动机或主导乐旨(通常为“主题头”,但也可能是主题中的其他动机,甚至可能是主题织体中某个节奏音型、某组和声进行、某个音色—音响体,等等)。在标题音乐或歌剧、舞剧音乐中,它们甚至可以成为特定人物(或事物)的“角色化”符号而伴随音乐“情节”的演绎。

2. 结构单位、次级结构与整体结构

一首完整乐曲的曲式结构就是该乐曲的整体结构。能够作为整体结构的最小曲式是乐段。由乐段作为整体结构的曲式,便是一段曲式。音乐中最小的具有一定完整性的结构单位是乐段。乐段内部的乐句、乐节及乐汇由于不能表现独立完整的乐意而不能构成独立的结构单位,它们只能是结构单位内部的组成成分。因此,以乐段为整体结构的曲式,不能再划分出次级结构来。

由乐段联合而成的多段曲式(如二段曲式、三段曲式、简单回旋曲式等)的次级结构就是乐段。而更高级别的曲式(三部曲式以上的曲式)中,次级结构有若干层次,第一级次级结构(简称第一次级)下面,还有第二级次级结构(简称第二次级),等等。如三部曲式的第一次级结构,可能是二段式、三段式,甚至更大的曲式,而第二次级曲式则是第一次级曲式下属的次级结构。

3. 收拢性结构与开放性结构

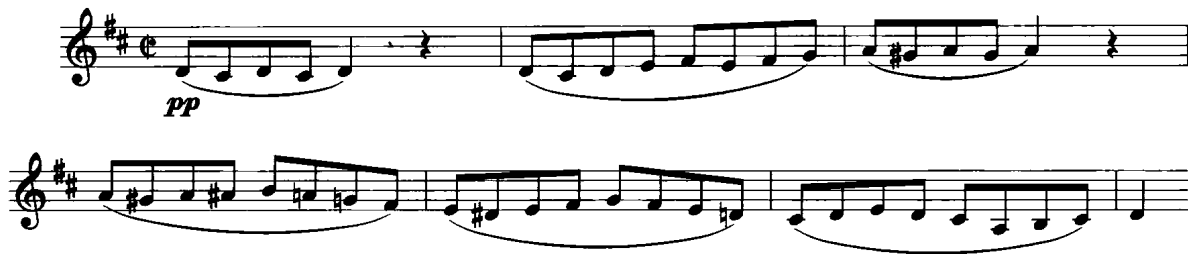
一首乐曲中的某个结构单位,如果用它自身的主要调性来完全终止,该结构单位就是收拢性结构。反之,如果在不稳定功能或用转调来终止,则是开放性结构。一首乐曲最后部分的终止,通常是用基本主调的收拢终止以求得稳定的结束(整体结构呈开放性的情况,应被看做例外,但有时可能遇到,特别是在浪漫派以后的作品中)。而乐曲的非最后终结部分,根据构思和风格的需要及音乐材料的特点,可以用开放结构以求得继续发展的动力或促成与下一个结构单位更紧密的衔接与融合。

应该注意的是,开放性和收拢性的概念,在曲式的整体与局部往往具有相对的功能意义。如一个建立在从属调性上的次级结构,当它以自身调性的完全终止收束时,从局部来看,它是收拢性的,但从整体结构来看,它并不停顿在主调的完全终止上,因此仍具有相对的开放性。把握这种相对性,对于分析曲式的整体结构中局部与整体的调性布局关系有着重要意义。

4. 曲式的基本部分与从属部分

一首音乐作品中曲式的各组成部分,由于所处地位及所起作用的不同而具有不同的曲式功能。担负揭示及展开主要乐思(主题或若干主题)的段落,称为曲式的基本部分。在基本部分前后(也可能在内部)或若干基本部分之间,有时还有一些如引子、连接、补充、插入、结尾等音乐成分。这些或长或短的段落成分称为曲式的从属部分。在一些短小的乐曲中,不一定有

Exp. 1/6 莫扎特《费加罗的婚礼》序曲的引子主题



就是 1 + 2 + 4 的递增结构。民歌中也有这种用法,如:

Exp. 1/7 陕西民歌《揽工调》

这是 2 + 3 + 4 的递增。这些都是组织乐思免于刻板单调的最常用的有效手法。分与合的辨识主要根据有无自然停顿(如休止符或较长音的停留等)的分隔与“同则分,异则合”的原则。所谓“同则分,异则合”,就是材料(旋律与节奏组合)相同或基本相同的单元的重复,自然地形成“分”,不同材料的连续则形成“合”。分合关系可在曲式的不同层次体现,或构成套叠的关系。

周期性是指材料(旋律或节奏组合,特别是节奏组合形态)相同或基本相同的单元的重复,就形成周而复始的周期性。这是构成结构稳定性和统一性的有效手法。但有意打破周期性,如用得巧妙则又可能使音乐带来出人意料的生动效果。

匀称、平衡的分合组合及周期性重复,多用于呈示型的音乐陈述,而不规则不均衡的分合组合及打破周期性,常用于不稳定的具有展开意味的中间型音乐陈述。特别是连续递减结构(通常伴随模进与转调)的分,是一种重要的对音乐材料进行展开的技法,称之为分裂展开手法。

6. 曲式的调性布局

一首简单的小曲,可能是单一调性贯彻始末的。但较为发展的乐曲通常会采用转调的手法,通过不同调性的矛盾形成推动音乐发展的动力并在色彩上形成对比。

包含转调的乐曲的调性安排情况,称为乐曲的调性布局。

中国传统音乐理论有“起调毕曲”之说,就是乐曲以什么调开始,也应以此调结束。西方音乐的理论与实践也同样遵循这一原则。这就是说,一首乐曲通常只有一个主要调性。主要调性在乐曲中居稳定地位,因此乐曲常是由主要调性开始,并以这个主要调性来结束,从而