

全国艺术院校公共必修课适用

音乐

作品分析

应用教程

高佳佳 赵冬梅 编著

中国广播电视出版社

全国艺术院校公共必修课适用

音乐作品分析应用教程

高佳佳 赵冬梅 编著

杨儒怀 审订

中国广播电视出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

音乐作品分析应用教程 / 高佳佳, 赵冬梅编著, —北京: 中国广播电视出版社, 2003. 8
全国艺术院校必修公共课适用
ISBN 7-5043-4118-5

I. 音... II. ①高... ②赵... III. 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 (2003) 第 056910 号

音乐作品分析应用教程

编 著:	高佳佳 赵冬梅
责任编辑:	柯 扬
封面设计:	张 鹏
责任校对:	张莲芳
监 印:	戴存善
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	86093580 86093583
社 址:	北京复外大街 2 号 (邮政编码 100866)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	廊坊人民印刷厂
装 订:	涿州市西何各庄新华装订厂
开 本:	889×1194 1/16
字 数:	71 (千) 字 五线谱: 527 (面)
印 张:	37. 625
版 次:	2003 年 9 月第 1 版 2003 年 9 月第 1 次印刷
印 数:	5000 册
书 号:	ISBN 7-5043-4118-5/J · 347
定 价:	65. 00 元

(版权所有 翻印必究 · 印装有误 负责调换)

序

研究音乐发展的规律与音乐作品的艺术价值,是每一位学习音乐的人必须面对的。然而只有学习和掌握了音乐分析技能,才能更深入地理解音乐作品的内容和把握其艺术真谛。作品分析课的目的就是要使学生掌握分析方法,提高分析能力。

教材建设是高校深化教学改革的重要一环。21世纪对高校培养和造就一代新人提出更高的要求,形势迫使我们必须不断提高教学质量,充实和完善教学内容。作品分析是音乐艺术院校所有专业的必修基础课,授课量相对比较重,需要教师的敬业和勤奋。高佳佳和赵冬梅两位同志多年从事作品分析课的教学,在实践中积累了很多的经验,这套为作曲理论专业以外的共同课编写的教程即是她们在教学一线多年耕耘的成果,可喜可贺。

本教程不落窠臼,针对共同课学生的学习特点,在理论阐述上深入浅出,但又不失理论阐述的准确性与体系的严谨性。本教程文字表述简练易懂,便于学生预习和自修,并且提供了充足的分析谱例,以方便学生理论联系实际地操作。相信这套教程一定会受到广大读者的欢迎。

杨儒怀

2003年5月于北京中央音乐学院

前 言

作品分析课是音乐艺术院校各专业及师范院校艺术系课程设置中必修共同课。作为分析课需要大量的作品实例，因此在教学中谱例不足或没有相适宜的共同课谱例一直在困扰此课的教学。我们在多年从事作曲理论专业和共同课专业两类作品分析课的教学中发现，这中间并没有“难易”之分，相反，共同课的学生专业面广，人数多，基础又不一样，不可能采用同作曲系学生一样的授课方式。能开好共同课，使各专业的同学们得到收获并有助于他们的专业发展，是我们一直所追求的。为此，我们在几年前为本院学生编辑了作品分析共同课谱例集（共四册，供本院各表演专业和成人教育系的教学使用，同时也作为研究生和学位班各专业入学考试前的辅导教材，每年都有全国各地学生以及其他学院前来购买。这套教材由本院教材科先后印刷过近千套，仍供不应求。根据这一情况，我们决定重新修订出版。在总结教学经验的基础上，我们对教学每一个环节的谱例和难易程度都进行了认真地评估和筛选，并充实了大量新的内容。同时附加了理论概念和分析指导的相关文字，以便于教师备课和学生自修，使其具有更强的实用性。

本教程的特色是以谱例分析为主，其谱例用量完全可以满足共同课一学年（两个学期）的教学内容。谱例程度难易相当，有充足的余地可供不同院校和不同专业学生们的选择。

本教程要求通过对作品的分析，使学生能科学地掌握音乐分析原则，提高分析技能；并通过研究作品的创作背景、风格、手法以及曲式结构等，使学生能更深入地了解作品的思想内容，从而达到更深刻地感受艺术和表现艺术的目的。

此外，本书还选入一些著名的经典作品作为欣赏之用，使同学们在掌握分析技能的同时，又可开阔视野，丰富修养。因此，本书也可用作普通高校音乐素质课和音乐欣赏课的授课教材。

本书承蒙中央音乐学院杨儒怀教授的关怀和指导，杨先生在百忙中亲自审阅稿件并提出具体的修改意见，在此，我们谨向杨儒怀教授表示最诚挚的谢意。

高佳佳

2003年4月于北京中国音乐学院

第一章 音乐的基本表现要素

第一节 概述

音乐是用有组织的乐音来创造音乐形象，来表达人们思想感情的艺术。由于音乐是靠听觉来感受的，又是音响和时间的艺术，因此在音乐艺术中，作曲家需要用一种不同于其他艺术的独特语言来表达音乐内容，塑造音乐形象，这就是音乐语言。有如文学家用文学语言、画家用线条和色彩来创造艺术形象一样。那么构成这些生动的音乐语言必须通过一定的音乐表现手段来达到，这些表现手段就是旋律、节奏、节拍、调式、调性、和声、速度、力度、音区、音色、以及织体等等，还有音乐作品发展的总体结构。前者是音乐的基本表现手段，也是构成音乐最基本的要素，而后者指在音乐过程中所形成的曲式结构形式，是音乐整体性的表现手段。音乐就是在诸多要素的相互配合中形成了千变万化的具有丰富表现力的音乐语言，并在一定的合于逻辑的安排、变化和发展的布局中形成它的整体结构。

我们知道一首音乐作品是由若干音乐要素有机地、相互配合而形成的。因此，弄清音乐基本要素在音乐形成中的作用是十分必要的，它将有助于我们对音乐作品从整体结构到局部结构各不相同的层面更深入地加以分析和理解。这是作品分析首先要掌握的常识。

第二节 旋律

旋律是按照乐音一定的高低、长短和强弱关系而组成的线条，亦称旋律线。它是塑造音乐形象重要的表现手段之一，是音乐发展的基础。

旋律线的进行是多种多样的，因此旋律在作品中的表现力也十分丰富。例如，当旋律作平滑进行，波浪起伏较小时，往往能够表现一种平静安详的气氛：

例1 格里格：《培尔·金特第一组曲》第一首“晨景”



如果旋律不断作跳动进行，将会产生一种跳跃的舞蹈气氛。例如丁善德的儿童组曲第三段《跳绳》，旋律一开始就以“D”音为轴不断向上扩张，产生一种欢乐雀跃之感，表现了儿童戏谑的情趣：

例 2 丁善德：儿童组曲《跳绳》



当旋律向上进行，音域逐渐扩展，常用来表达情绪的高涨。在这种情况下，往往伴随着力度的渐强，参见谱例 79^①，贝多芬《C 大调第一交响曲》第三乐章前 8 小节主题。

反过来旋律向下进行，常用来表现紧张后的松弛。在这种情况下，往往伴随力度的持续性渐弱。

旋律高低声部向上、向下同时扩展，在体现情绪的激动上往往具有极其强烈的效果。如贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章的第二副部主题（谱例 113 第 89—113 小节）。

旋律线条的各种波浪起伏的进行，除了能表现音乐的高潮和低落，还能表现出急促、平稳、悲伤和活泼等不同的音乐形象，尤其同特定的节奏组织相结合时，其表现力更为丰富和多样化。

第三节 节奏 节拍

节奏是乐音在序进中时值长短关系的组织形式。由于使用不同高低的音同时也是由各种不同长短的时值所组成，因此旋律中必然包含节奏这一要素，换句话说，旋律脱离了节奏即没有了存在的意义。节奏和旋律一样是音乐基本表现手段中最重要的要素之一。

音乐中的节奏往往来自于生活，因为在现实生活中充满了各种事物的律动，

^① 见“分析谱例”部分。

如军队的步伐、铁匠的锤音、纤夫的号子以及火车的奔跑等等，无不带有鲜明的节奏感。生活直接为音乐提供了节奏基础，反过来节奏以它极强的表现力也为表现生活、塑造音乐形象提供了丰富的想象空间。如下例瞿维的钢琴独奏曲《花鼓》，引子一开始就是“咚咚锵”的锣鼓节奏，马上把人们带入了一个民间群众的歌舞场面：

例 3 瞿维：《花鼓》



节奏还能给旋律以鲜明的性格，这大大有助于音乐形象的确立。例如舒伯特的艺术歌曲《死神与少女》（见谱例 30），这里用急促的节奏描写惊恐不安的少女，而用缓慢的节奏描写冷酷无情的死神，这两种节奏伴随着旋律线波动和平直的对比，使形象更为鲜明和生动。

有时一首音乐作品的旋律往往由于具有鲜明的节奏特征，使它处于其他伴随因素之上而成为主要旋律，并使易于记忆：

例 4 肖邦：《革命》练习曲 Op. 10 No. 12



节拍是由某种固定时值的节奏单位，用重拍和轻拍形成交替的循环组合。节拍的划分通常是由小节线来表示的。在音乐中节拍和节奏是相互依存的，它们在结合中形成各种不同的强弱关系以及有组织的组合方式。特定的组合方式还能对表现音乐的体裁和风格起到一定的作用。例如进行曲常用 $\frac{2}{4}$ 拍或 $\frac{4}{4}$ 拍，以突出行进步伐中的强弱交替。圆舞曲、马祖卡等舞曲常用三拍子，以表现旋转的舞步，而这两种舞曲又由特殊的节奏重音使之区别开来。船歌多用平缓的 $\frac{6}{8}$ 拍，同时伴随相应的伴奏织体以模拟小船荡漾的律动等等。

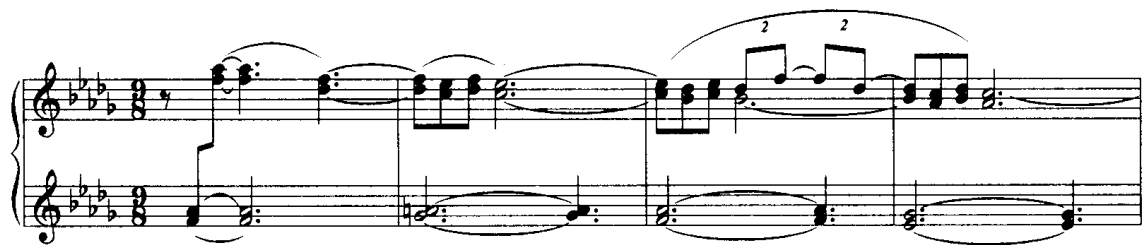
第四节 调式 调性 和声

调式是将旋律与和声中所使用不同的音加以归纳出来的音列组织，这些音在按高低排列的互相联系中，保持着一定的功能倾向性。

调性则是调式的中心音（主音）的音高。在音乐作品中，调式与调性的转换和对比，是体现音乐气氛、色彩、情绪和形象变化的重要手段。

和声是在调式与调性的基础上形成的乐音纵向组织，调式中各种稳定与不稳定的和弦有组织地连接，即形成和声结构。和声的运用极大地丰富了音乐的表现力，例如德彪西的钢琴曲《月光》，作者就是采用和声的线形进行，在音程的平行序进中来描绘宁静的夜晚和皎洁的月光，同时选择了五个降号“ bD ”大调为乐曲的调性，使音色更为暗淡和柔和。

例5 德彪西：《月光》



下例是用和声模仿寺院的钟声：

例6 汪立三：钢琴组曲《东山魁夷》第四首尾声

Musical score for Wang Lisan's 'End of the Fourth Piece of the Piano Suite 'Dongshan Kueiyi''. The score is written for piano and includes treble and bass clefs. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked with 'ff' (fortissimo) and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The score shows a series of chords and melodic lines, with a 'sub' marking at the bottom.

和声除了塑造音乐形象的特殊功能外，它还有另外一种功能，即在有调性音乐的作品中，通过和声终止式来划分段落。成为曲式结构中各段落之间划分开来

的主要依据之一。

第五节 速度 力度

速度即音乐作品演奏的快慢。速度在乐曲中的变化直接影响着音乐的性格、情绪和音乐形象。一般来说，快的速度总是表现活泼激动的情绪。例如一些欢快的舞曲，热烈的群众场面，或是描写狂风暴雨以及万马奔腾的战场等等，总是用快板或急板。而夜曲、摇篮曲、船歌、悲歌等多用慢板和行板。音乐作品中不同的内容需要不同的演奏速度，速度的变化将导致音乐风格的改变。例如贺绿汀的管弦乐曲《森吉德马》，其第一段速度缓慢，长音和弦衬托出主题旋律，描写了辽阔的内蒙古草原的美丽景色。第二段仍是这一旋律，但改变了速度，织体与配器等手法也同时变换，使音乐形象完全改变，表现出蒙族人民载歌载舞的愉快生活。

例 7a 贺绿汀：《森吉德马》第一段开始

Adagio tranquillo



例 7b 第二段开始

Allegro con vivo



力度是指发音的强弱程度。音的强弱变化对音乐形象的塑造也起着很重要的作用。一般认为：力度越大则越增加音乐的紧张度；反之，力度越小则越减少音乐的紧张度。力度的增大往往伴随音响加强，力度减小往往伴随音响减弱。这一结论来自于人声和演奏乐器在力度变化与音区之间变化的一个特点，即在一般情况下演唱或演奏时（在一定限度的音区内），音越高要求使用的力量就越多，同时必然使音响及音乐的紧张度增强。由此得出，在音乐发展中，音乐的力度增长，紧张度也随之增长，往往会形成音乐的高潮点或高潮区。而高潮下降，紧张度也

随之松弛，如同旋律线的上行、下行所产生的效果那样。

第六节 音区 音色

音区是指在音乐有效的音域范围内，根据不同的音响性质划分出不同的界限。音区作为音乐的一种表现手段，往往由作曲家根据音乐内容的需要来进行选择。一般说来，音区越高，音色越明亮；音区越低，音色越暗淡。这一区别无疑要影响到音乐的表达。例如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，乐曲开始的引子由长笛在高音区奏出一段轻快跳动的旋律，展现出一幅风和日丽，鸟语花香的景色。然而在乐曲展开部的开始，由沉重的大锣、大提琴和大管在低音区奏出的旋律则预示出不祥的预兆，随之便出现了对比形象的主题。一般特定的音乐内容所要求的音区不能变，如果设想把上面提到的两个主题音区相调换，将会“曲不达意”而破坏音乐内容的表达。

音色是指乐音的色彩特质。音色大致可以分为人声音色和器乐音色两类。人声音色本身就很丰富，它除了有男女声之分外还有声种之分，而在各声种中还可以再分，如女高音又可分花腔、抒情、戏剧等等。人声是从人的肌体内直接发出来的，更易于控制情感的表达，因此，人声音色比起器乐音色更具有艺术的感染力。

器乐有弓弦乐器、吹奏乐器以及民族管弦乐队中的弹拨乐器等等，它们的艺术感染力是通过演奏者的演奏来表现的。当然，演奏者的技能不同，所产生的音色也会有差别。音色作为音乐的一种表现手段是通过它的对比和变化，特别是在乐队作品的配器设计中来丰富和加强音乐的表现力。例如德彪西管弦乐前奏曲《牧神午后》，乐曲一开始用一支长笛以独奏形式奏出第一主题，此时作者选用了长笛音色的中低音区，生动地描绘出在闷热的夏日午后，带有倦意的牧神在蒙蒙眈眈的梦幻中的形象。

例 8 德彪西：《牧神午后》



第七节 织体

织体是指音乐作品中各声部层在节奏、音型、华彩等方面的纵横组合。因此它必然要包括上面谈到的各种表现手段，可以认为它是音乐基本表现手段的

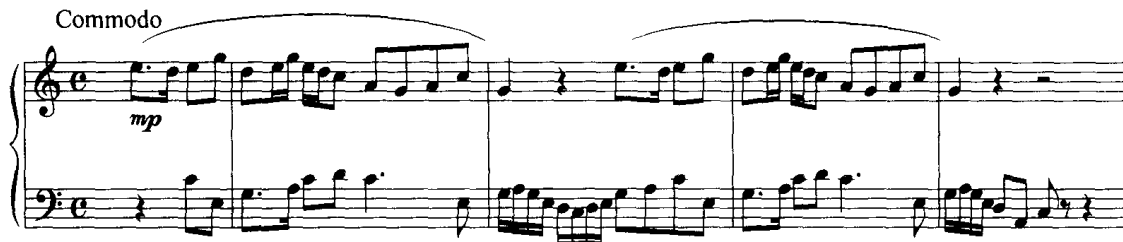
综合体。

在多声音乐中，其纵向和横向的组合往往会产生各种复杂的织体形态。但最常见的两种类型是主调音乐织体和复调音乐织体。

“主调织体”是指在若干声部的结合中明显地分出主要声部与伴奏声部两个部分。可参见门德尔松《无言歌》第十二首的主题（谱例 22 第 7—22 小节）。

“复调织体”则指两个以上的不同旋律同时间的结合，并在相互配合中又形成相互独立的发展：

例 9 贺绿汀：《牧童短笛》



在主调音乐中又可分为乐音的纵向柱式结合或音型化伴奏等形式的和声织体。在复调音乐中也可分为对比、模仿以及卡农等形式的复调织体。在分析时要注意分析音乐的陈述类型及其表现特点。例如在贝多芬《第五交响曲》末乐章的开始，出现一个具有进行曲风格的号角般主题，这里运用的和弦采用柱式和声织体与强壮饱满的音响，表现出人类最终战胜命运，欢呼胜利的局面。

例 10 贝多芬：《第五交响曲》Op. 67 第四乐章开始



在小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的呈示部中，作者采用大提琴与小提琴形成对答式的复调织体，借此比拟梁山伯与祝英台在草桥亭畔双双结拜的情景。

例 11 何占豪 陈钢：小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》



在音乐作品中，特别是在较大型的音乐作品中，织体的运用更为复杂，关注它们的类型及变换，除了有助于音乐内容的理解外，也有助于观察音乐发展的线索与脉络。

以上介绍了主要的几种音乐表现手段。但要强调的是，这些表现手段在音乐作品中，不是机械地组合，或是盲目地脱离内容的使用。而是作曲家根据内容的需要，根据音乐的发展与塑造音乐形象的需要，来精心设计与合理地结合。尽管音乐表现手段有时有主要次要之分，但作为一个表现特定内容的音乐又是一个不可分割的整体，在这个整体里，每一个表现手段都是必要的组成要素。

第二章 音乐语言的陈述结构

第一节 概述

音乐语言的陈述结构（或称陈述结构）这一术语是指：在表达一定的音乐内容时，有组织地和相互配合地运用音乐各种表现手段所形成的乐思陈述形式。这种陈述形式可谓结构的“语言”，因为它将直接影响着音乐内容的表述和音乐形象的塑造。提到“语言”一词，不难想到它是人们交际与思维的工具，需要有一定的语词结构形式。同样，作曲家在运用音乐来表达思想内容时，也需要自始至终精心构思用乐音严密组织起来的音乐语言结构。

音乐陈述结构与曲式结构是截然不同的两个概念，曲式结构是指一部完整作品在音乐发展的过程中，其各个组成部分所形成的有逻辑的阶段划分。虽然陈述结构和曲式结构有着密切的联系，但各自却有着不同的作用。

那么音乐陈述结构的作用是什么呢？正如文学作品中不同的思想感情要求适应不同的语言词汇一样，在音乐作品中不同的思想感情也要求适应不同的音乐陈述形式。例如作曲家在表现欢快热情时所使用的陈述结构，自然与表现激情悲愤等内容的陈述结构有所不同。我们可参看比才歌剧《卡门》序曲的开始和贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章引子的开始（谱例 77、113），这两个例子很明显，由于乐曲所表达的内容不同，采用的陈述结构形式也完全不一样。我们先从小节的运作比例来观察它们的陈述结构形式。卡门序曲的陈述形态是：

$$\overbrace{4 + 4}^8 + \overbrace{4 + 4}^8$$

这里无论从 16 小节的整体来看，还是从局部来看，都表现出有规律的对称循环，适应着方整性舞蹈体裁的特点。

贝多芬一例则不同，它明显是另一种陈述特点：

$$\overbrace{1 + 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{2} + 1 \dots\dots}^{\quad}$$

在后例的陈述结构中看不到前例那种循环、对称的规律，而是形成从大到小，从宽到紧的一个发展过程。让人们感受到一种悲愤、挣扎的宣泄情绪。通过这两例的分析我们可以感到，音乐陈述结构的运用与音乐内容的表达有着十分密切的关系。

第二节 音乐陈述结构的类型及区分原则

由于音乐作品内容的丰富变化，音乐陈述结构也应是多种多样的。这里我们着重介绍在音乐创作中被广泛使用，在各类音乐体裁中，在表达音乐思想内容上起到重要作用的一些基本类型。

基础结构

- (1) 乐段结构
- (2) 三个乐句的乐段结构
- (3) 扩展乐段结构
- (4) 复乐段结构
- (5) 乐段、乐句、乐节、乐汇的独立形态与组群形态

衍生结构

- (1) 连句结构
- (2) 模进结构
- (3) 自由结构

我们注意到在基础结构中最小的陈述结构，也可以说乐曲最初的萌芽结构就是乐汇、乐节和乐句（在特定情况下也可能有“半乐汇”）。这三种结构形式无所不在，它们是组成其他各种结构的核心基础。在基础结构中另一个重要特点是：各结构之间可形成上下分级的组合关系。即两个乐汇可以组成乐节，两个乐节可以组成乐句，两个乐句可以组成乐段以及两个乐段可以组成复乐段等等。

在衍生结构中，虽然仍以乐句、乐节、乐汇等小结构作为结构发展的基础，

但它们不再形成前面提到的上下分级的组合关系。例如衍生结构中的模进结构，其两个并行的模进乐句有时就组成不了乐段，从而形成平级的发展关系。

任何音乐陈述结构都有它的典型特征，如何来判断它属于哪种陈述结构类型，这往往应从以下三个方面加以观察。需说明一点：这里我们用乐段结构作为中心尺度来衡量其他陈述结构的典型现象。因为在音乐陈述中，乐段结构被运用的最为广泛，它常作为呈示主题或组成其他曲式结构的基础，并且乐段的结构特征也最为明确。下面以乐段为例说明陈述结构类型的三个区分原则：

一、结构的长度原则

人们是靠听觉来感受音乐陈述过程的，那么结构越长，它所包含的内容就越丰富，越完整。反之结构越短小，它所包含的内容也就越简单，越不完整。结构的长度一般是用小节来衡量的。在中等速度以及中等复杂的旋律线条中，典型的乐段长度约为 8 至 16 小节，乐段内的次一级组织形式“乐句”其典型长度约为 4 至 8 小节。如果以此类推，乐句和乐节内部有时也可以产生次级结构：乐节和乐汇，它们的典型长度分别为 2 至 4 小节或 1 至 2 小节。

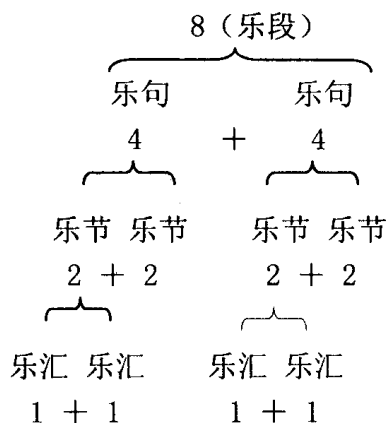
非典型现象是指在特定的节拍和速度中（如缓慢的复拍子），并有较复杂的旋律线时，也可形成 4 小节的小型乐段结构。同样，在特定的节拍和速度中（如快速的单拍子），并且旋律线也较为简单，这时乐段的长度可多至几十小节。因此要具体情况具体分析，同时还要结合下面将要谈到的其他两个结构原则进行综合分析。

二、结构的组合原则

结构的组成是指在某一结构内部，是否有它的次一级结构存在。例如在一个相对完整和独立的结构中，可以明确划分出两个乐句，那么这一结构就应该是乐段。同样，在一个结构中可有明确的乐节划分，这一结构就应该是乐句。因此说，典型的乐段组成至少要包括两个乐句，而每一个乐句内又包括若干个乐节或若干个乐汇。

这里需要指出，除乐段结构外，乐句、乐节等小结构内部不一定必须表现出次一级组织的段分，小型结构直接融合的情况也是很常见的。这里可参看贝多芬《第二十钢琴奏鸣曲》第二乐章前 8 小节主题（谱例 88）。从此例中我们可以清楚地看到，在 8 小节的乐段内部含有它的次级组织——两个乐句（4 + 4）；在每个乐句中又含有它的次级组织——两个乐节（2 + 2）；在第一与第三乐节中还可划分出它的次级组织——两个乐汇（1 + 1），而第二和第四乐节则是不可段分的。

图式如下：



三、结构的和声终止原则

在乐思陈述过程中，根据音乐内容和音乐发展的需要，会出现间隙和停顿，即所谓的“乐逗”。这种段落感的出现将把不同的结构划分开来。那么在段落的停顿处要注意和声的处理：

(1) 一个乐段结构（无论是结束在原调还是转入新调）其结束处的和声应为完满的完全终止，使这一结构获得相对的独立性和完整性。

(2) 如果用各种不稳定的和声（即所谓用“半终止”）结束一个结构，这往往是乐段内的乐句结构或是一个独立的乐句结构。

(3) 乐段偶尔也可能由“半终止”结束，这时就要根据其他结构划分原则和音乐参数来确定是否为乐段的结束。

(4) 半终止的和声运用是多种多样的，除属功能外，用其他任何和弦，包括非完满终止的主和弦、离调和弦等等，都可形成半终止。

(5) 完满终止或半终止的节拍位置选择要相对的重要和稳定。

(6) 乐节和乐汇结构也会形成各种和声进行的停顿，但这种“半终止”有时并不明显，而更多体现出小结构彼此之间的融合性。

