

全国普通高等院校音乐专业系列教材



QUANGUO PUTONG GAODENG YUANXIAO YINYUE ZHUANYE XILIE JIAOCAI

曲式与作品分析 新编



陈鸿铎 / 主编



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS



曲式与作品分析 新编

全国普通高等院校音乐专业系列教材

顾问委员会（以姓氏笔画为序）：

于润洋 王次炤 王安国 王耀华 沈正陆 伍国栋 陈小兵 陈应时
陈自明 陈鹏年

编委会主任：闻玉银

编委（以姓氏笔画为序）：

马东风 马晓歌 文铁林 王世安 王政红 有德乡 苏春明 邹建平
陈小兵 陈明礼 张律 张美林 张柏铭 郑世连 闻玉银 留钊铜
夏里原 徐蕾 馮琦 管建华

本册主编：陈鸿铎

参编人员（以姓氏笔画为序）

王自东 李锦生 张炜 张准 陈鸿铎 陈新风 钦丽丽 姜蕾



南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

曲式与作品分析新编/陈鸿铎主编. —南京:南京
师范大学出版社,2009.6

(全国普通高等院校音乐专业系列教材)

ISBN 978-7-81101-809-7/J·79

I. 曲… II. 陈… 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. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 155842 号

书 名 曲式与作品分析新编
主 编 陈鸿铎
责任编辑 顾 琦
出版发行 南京师范大学出版社
地 址 江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话 (025)83598077(传真) 83598412(营销部) 83598297(邮购部)
网 址 <http://press.njnu.edu.cn>
E-mail nspzbb@njnu.edu.cn
印 刷 兴化印刷有限责任公司
开 本 850×1168 1/16
印 张 22.75
字 数 642 千
版 次 2009 年 6 月第 1 版 2009 年 6 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-81101-809-7/J·79
定 价 39.80 元

出 版 人 闻玉银

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究

前 言

“曲式与作品分析”与“和声学”、“复调”和“配器法”四门音乐理论课程,统称为作曲技术理论的“四大件”,它们共同构成了音乐专业大学本科层次学生通常所必备的一个完整知识体系。所谓“完整”,就是这些课程相辅相成,一个都不能少。虽说“四大件”这个名称带有浓厚的“过去时”色彩,现在似乎已不再流行,但这些课程的重要性并未因当代音乐教育水平的不断发展、知识体系的不断更新而降低;相反,作为具有综合性课程性质的曲式与作品分析在普通高校音乐学院(系)的音乐理论教学中被日益得到重视,究其原因恐怕与这门课程对学生综合音乐能力培养所起的重要作用不无关系,而综合能力正是当下人才培养的要务。当然,面对新的时代要求,课程的目标、内容、方法等方面需要有“与时俱进”的更新。况且,不论是教师还是学生,也都普遍对曲式与作品分析这门课程的教学抱有比以往更高的期待,而这些似乎都在呼唤能尽快编写出更高质量的新教材。

近十几年来国内在这方面已经出现了一些有影响的优秀教材。如果按一般西方国家的教学模式,不专门为某一类学生“量身定做”教材,而是选用当前在这一专业领域已被证明的一些好教材或专著来作为讲课的范本来进行国内教学的话,那也没有必要费力费时地再来增加一本;然而,在我国目前的教育国情中,为不同的教学对象编写针对性的教材已成为中国特色。与西方的教学模式相比,其优点也非常明显,那就是在目前师资水平和生源质量都不尽如人意的现实情形之下,这样的教材可以发挥出“量身定做”的正面效果——既可规范教师的教学又能保证学生的基本内容学习需求。

面对国内外不同的教育模式,本教材的编写从一开始就处于一种矛盾的状态。在接受了编写任务后,为了使该教材既不成为多余的一本,又能达到“量身定做”的最佳效果,编者在充分关注本课程教学现状和需要的情况下着实进行了一番新的思考和架构。具体体现在如下几方面:一、以六个单元的方式对全课程内容进行了类分,除了第一单元为课程概述外,其余五个单元分别是简单曲式、复合曲式、曲式原则的兼并融合、成套性曲式、复调音乐曲式。这种类分方式体现了一种宏观的视角,其概括的方式有利于认清各种曲式类型的结构性质和它们在整个曲式发展中所处的地位。二、每个单元都以导论的方式引入,对每个单元中的内容进行一个思维上的梳理,以引导学生对一些曲式问题的历史、现状以及未来的发展进行思考,从而避免简单的知识传授性教学。三、增加了复调音乐曲式,目的在于弥补一直以来在普通大学中对复调音乐曲式教学内容的忽视。四、在具体的行文和举例中,尽量与本专业当前的发展相联系。据此,本教材取名为《曲式与作品分析新编》。

我们以为,编写一本好教材是一项非常艰难的工作,因为知识的规范与创新、实用性和学术性常常很难平衡,在注重传授性教学的同时又不可偏废启发性教学,这些都是教材比学术专著更难做的地方。本教材虽然在编写中尽了最大努力,但效果如何尚待检验。此外,由于专业水平有限,错误之处在所难免,希望专家和读者多多提出宝贵意见。

陈鸿铎

2009年4月

目 录

第一单元 课程概述

导 论	(1)
第一章 音乐作品的结构基础	(5)
第一节 音乐的基本表现要素	(5)
第二节 小于乐段的结构单位	(16)

第二单元 简单曲式的形成

导 论	(23)
第二章 乐段及一部曲式	(24)
第一节 概述	(24)
第二节 乐段的结构类型	(24)
第三节 乐段的和声与调性布局	(38)
第四节 乐段的附属部分	(40)
第三章 单二部曲式	(44)
第一节 概述	(44)
第二节 单二部曲式的类型	(44)
第三节 单二部曲式各部的反复及附属部分	(54)
第四章 单三部曲式	(57)
第一节 概述	(57)
第二节 单三部曲式的第一部分	(60)
第三节 单三部曲式的中间部分	(62)
第四节 单三部曲式的再现部	(78)
第五节 单三部曲式的附属部分	(88)

第三单元 曲式由简单到复合的演进

导 论	(92)
第五章 复三部曲式	(93)
第一节 概述	(93)
第二节 复三部曲式的首部	(94)
第三节 复三部曲式的中部	(97)
第四节 复三部曲式的再现部	(110)
第五节 复三部曲式的其他问题	(116)

第六章 复二部曲式	(121)
第一节 概述	(121)
第二节 复二部曲式的两个部分	(122)
第三节 复二部曲式的常见应用范围	(127)
第七章 回旋曲式	(129)
第一节 概述	(129)
第二节 单主题回旋曲式	(131)
第三节 对比主题回旋曲式	(135)
第四节 从插部开始的回旋曲式	(138)
第五节 19世纪以后的回旋曲式简述	(143)
第八章 变奏曲式	(145)
第一节 概述	(145)
第二节 固定变奏	(148)
第三节 主题与变奏	(160)
第四节 双主题变奏	(171)
第九章 奏鸣曲式	(173)
第一节 概述	(173)
第二节 奏鸣曲式的呈示部	(175)
第三节 奏鸣曲式的展开部	(191)
第四节 奏鸣曲式的再现部	(205)
第五节 奏鸣曲式的引子与结尾	(219)
第六节 无展开部的奏鸣曲式	(227)
第七节 协奏曲中的奏鸣曲式	(232)

第四单元 不同曲式结构原则的兼并融合

导 论	(234)
第十章 奏鸣回旋曲式	(235)
第一节 概述	(235)
第二节 奏鸣回旋曲式各分部结构特征	(236)
第三节 奏鸣回旋曲式在作品中的应用	(247)
第四节 奏鸣回旋曲式的变体	(254)
第十一章 由兼并融合产生的其他结构形式	(263)
第一节 概述	(263)
第二节 曲式类型的混合	(265)
第三节 曲式类型的消解	(278)

第五单元 成套作品的结构形式

导 论	(280)
第十二章 组 曲	(281)
第一节 概述	(281)
第二节 古组曲	(281)
第三节 新组曲	(283)

第十三章	套 曲	(287)
第一节	概述	(287)
第二节	器乐套曲	(287)
第三节	声乐套曲	(303)

第六单元 复调音乐作品的结构

导 论	(306)	
第十四章	创意曲	(307)
第一节	概述	(307)
第二节	三部性结构的创意曲	(308)
第三节	以其他结构布局写作的创意曲	(316)
第十五章	卡农曲	(326)
第一节	概述	(326)
第二节	三部性结构的卡农曲	(327)
第三节	以其他结构布局写作的卡农曲	(334)
第十六章	赋格曲	(339)
第一节	概述	(339)
第二节	三部性结构的赋格曲	(340)
第三节	以其他结构布局写作的赋格曲	(348)
主要参考书目	(355)	
后 记	(356)	

第一单元

课程概述

导 论

音乐是一门声音的艺术,它以音响的方式呈现出来,并通过听者的聆听使其艺术价值得以实现。当然,美国作曲家约翰·凯奇的《4分33秒》^①是一个不寻常的例外,它突破了音乐作品必须是“有声的”这一基础。音乐也是一门时间的艺术,因为声音必须在时间中才能形成连续,在时间的起点到时间的终点之间,声音连绵不断,或抑扬顿挫,或高低起伏,从而结合成形形色色的音乐作品。即使是最短的音乐作品,也必须在时间的延续中来展现。人们不能像欣赏一幅画作或一件雕塑作品那样,一下子就可以看到其全部面貌;而必须按时间的进程,一点一点地体验音乐的展开过程,并不时地通过回忆来把握音乐的前后关系。总之,对于音乐艺术来说,声音与时间缺一不可,这就是为什么人们常常用“声音与时间的艺术”来概括音乐艺术的缘故。

人们或许接着要问,自然界、日常生活以及各种工作环境中存在着各种各样的音响,它们也总是带有时间延续的特点,这些音响能算是音乐吗?对于这个问题,即使是对音乐艺术的概念未做过深入思考的人,也会给出一个否定的回答。那么为什么这些音响不能算作音乐呢?这就牵出了接下来我们要讨论的关于“曲式”的问题了。确实,仅仅具有“音响”和“时间”这两个重要特征还不能构成音乐作品,这里还必须加上另一个重要条件,那就是,音乐中的音响必须是“经过组织的”,即它们应该在时间的延续中,“有逻辑地”展现出来。控制音乐作品中音响的方式有多种,而就音乐作品的整体性而言,最重要的控制方式就是所谓的“曲式”了。

一、音乐需要曲式

“音乐需要曲式”^②这句看似很平常的语言表述,却道出了一个非常重要的道理,即音乐(尤其在无结合歌词的情况下)作为一种语言,为使其易于被接受和理解,比文学和绘画等更需要形式上的规范,而这种规范就是所谓的“曲式”。没有曲式,音乐就会很难以逻辑地表达它的内涵,以致无法形成一个完整的作品。

那么究竟什么是曲式呢?广义地讲,曲式是指音乐作品所呈现的外部形式。当我们说一部作品具有一种曲式时,它必须具备了某种“经过组织的”特点,即具有逻辑性和连贯性。因作品的不同,所形成的曲式也就不同,德国音乐理论家马克思(A. B. Marx, 1795—1866)就曾说:“曲式的数量是无限的。”^③根据这句话可以得出一个结论,即,是凡一首乐曲,就有一种曲式,这是对曲式的最广义的一种理解。狭义地讲,曲式是指音乐作品所呈现出的某种已经被确立的常见形式类型。虽然世上没有相同的音乐作品,也没有一模一样的曲式,但如果从类型学的角度进行划分,还是可以归纳出几种常见的相似类型

① 凯奇(John Cage, 1912—1992)1952年创作的音乐作品。“4分33秒”既是作品的标题,又是作品的长度,为任何一件乐器的独奏或数件乐器组合的合奏而作。当该作品演出时,全曲始终不发出任何声音,是一部著名的(恐怕到目前为止也是唯一的)所谓“无声的”音乐作品。不过由于演出过程中“环境音响”的存在,如听众呼吸、咳嗽、窃窃私语等,所以,我们似乎又不能说这是一部绝对的无声作品。

② 麦克菲逊著:《曲式及其演进》,陈洪、陈小兵、陈鸿铎译,人民音乐出版社1994年出版,第3页。

③ 转引自 Ian Bent, “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, P. 539, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001.

的。正如著名的奥地利钢琴教育家、作曲家车尔尼(C. Czerny, 1791—1857)对音乐作品的形式所表述的那样:“音乐作品一定是属于某种已经存在的曲式类型的。”^①这里的“已经存在的曲式类型”,即指上面所说的那些常见曲式类型。不论是马克斯所说的无限数量的曲式形式,还是车尔尼所说的有限的曲式类型,总之,音乐作品都离不开曲式。“音乐需要曲式”这句话毫无疑问是正确的。

二、“曲式”词解

从构词法上讲,“曲式”其实是一个缩写词汇,“曲”为乐曲之曲,“式”为形式之式,因此它的全称应该是“乐曲的形式”,人们在用“曲式”这个词时,不过是用“乐曲的形式”这个表述的简称而已。不过虽然如此,这两个词在实际的运用中,却使人们对它们的实际含义产生了不同的理解。当人们用“乐曲的形式”这一说法时,通常指音乐作品广义的结构形式,即一种泛指,并不带有具体是何种曲式的判断。而在用“曲式”一词时,则常常把它与某种狭义的曲式类型联系起来,即一种特指。换句话说,虽然两个词是简称与全称的关系,但在绝大多数情况下我们已不能用“乐曲的形式”来替代“曲式”这一表述,曲式似乎已成为了一个“原生性的”概念词。这在构词法上不一定说得通,但这种既成事实的现象却说明了一个问题,即这两个原意义相同的词汇实际上已经在内涵上产生了差异,“乐曲的形式”只是一般的语言表述,而“曲式”则成为一种具有明确内容的概念性表述,即各种曲式类型的名称,如一部曲式、二部曲式、三部曲式、回旋曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式、套曲曲式等,而曲式学正是按着“曲式”这一表述所指向的内容来开展研究的。

在表述广义的曲式和狭义的曲式类型之不同时,西方的音乐理论家们在用词上也碰到类似的问题,不过他们是通过词的不同形式来加以体现的。如在英文中,用单数“form”代表广义的“乐曲的形式”,用复数“forms”代表狭义的“曲式”。“form”一词,就其原义来讲并不一定指曲式,而是泛指各种事物的形式,但用在音乐理论著述的上下文中常可作曲式来理解。而为了明确起见,英文中也常常用“form in music”和“forms of music”分别表示广义的和狭义的曲式概念。在德文中,表述的方式基本相同,只是词法和语法不相同而已。如用单数“form”表示广义的形式,用复数“formen”表示狭义的曲式类型。或为明确起见用“form in der musik”表示前者,用“musikalische formen”表示后者。西方的音乐理论家认为,对于广义的曲式只能对其进行一些概念、内涵等抽象层面的探讨,而无法作出系统的具体研究,因为“form这个词在艺术的语言中也许是一个最含糊不清的词”。^②因此,他们是把曲式学的主要研究内容集中在狭义上的曲式类型上来展开的。

三、“曲式学”概述

音乐是一种通过声音在时间中的延展来表达人的思想和情感的艺术,要使这种表达具有可理解性,自然就需要一种符合逻辑的形式。而研究曲式形成的学问就被称作“曲式学”,并且其重点就是狭义的曲式类型研究。完整地讲,曲式学的任务就是分析音乐作品形式的构成方法、归纳其中的规律、总结常用的曲式类型,并解释音乐作品的形式与内容表达之间的关系。曲式学的意义在于通过从浩如烟海、千姿百态的音乐作品中归纳出常用的曲式类型,从而达到一方面使人们获得认识曲式的捷径,另一方面促使人们在掌握已有的曲式成果后进行新的创造。

在欧洲,曲式学作为一项专门的研究,大约在17世纪初就出现了^③。而作为音乐必修课程,则是经过历代的理论家们通过对无数作品的研究,总结出了关于曲式的系统理论,并把它们以课程的形式

^① 转引自 Ian Bent, “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, P. 539, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001.

^② 参见 A. Whittall, “Form”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VI, P. 709, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1980.

^③ 根据德国大型音乐词典《音乐的历史与现在》中的“曲式”词条记载,最早对曲式进行专门论述的是英国音乐理论家托马斯·莫莱(Thomas Morley, 1557—1602)。参见该词典第4卷,第555页。Bärenreiter-Verlag, 1955.

进行编排后,才得以奠定并逐步得到完善的。在中国,自有专业音乐教育以来,这门课就被从欧洲引进,并逐渐加入了中国音乐曲式方面的内容。而今,曲式学不论在欧洲还是中国,乃至全世界,仍然是音乐专业学生的所谓“四大件”课程之一。

四、曲式分析与作品分析

如前所述,曲式学所研究的内容主要是音乐作品的曲式类型的形成与运用。以往教材的基本内容差不多都是从“一部曲式”到“奏鸣回旋曲式”。当然一些教科书也曾往组曲、套曲、复调音乐以及歌剧音乐方面进行了延伸,但其主要内容仍然是曲式分析。不过近期开始出现对这门课程的内容进行扩展的倾向。这个扩展主要体现在不仅关注曲式的问题,还关注音乐作品其他方面的分析,甚至与创作实践相结合。换句话说,已把曲式分析引向了更加全面的对作品的分析。由此,就引出了人们对曲式分析与作品分析相互间究竟是一种什么关系的思考。

仅从字面上即可看出,作品分析所涵盖的内容肯定比曲式分析要广泛得多。因为一部作品所牵涉的技术方面的内容不仅有曲式,还有和声语言、复调技法、织体形态、旋律写作、主题发展、节奏运动、音色处理等。与作品分析相比,曲式分析只是其中的一个方面。当然,曲式分析与作品分析所包含的其他方面分析是不能截然分开的,因为孤立地分析曲式并不能真正认识曲式对音乐作品的意义。因此,把曲式学的内容与作品分析的内容相结合,不仅扩大了曲式研究的视野,还可以使曲式分析的质量得到提高。在中国,曲式分析确实一直扮演着作品分析的主角,它比和声学、复调和配器法等课程更多地承担了对音乐作品进行综合性分析的任务。从这一点来说,中国的一些曲式学教科书在扩展曲式教学内容方面所做的努力是值得肯定的。

五、曲式与体裁

“曲式”与“体裁”是两个概念不同的词,但在理解和使用上却很容易被混淆。其主要原因就是,这两个词在解释一些名词概念时确实有部分重叠现象。如组曲和奏鸣曲,这两个概念既可以是一种音乐体裁,又可以是一种音乐作品的曲式,即套曲曲式。同样,交响曲虽通常被认为是一种体裁,但也可被当作管弦乐队演奏的奏鸣曲,即也可以表示一种曲式的概念。这种面对同一个对象却可以给出不同解释的现象,造成了曲式与体裁之间一定程度的界限模糊,从而带来了时而把它们混为一谈的结果。

其实,要弄清楚曲式与体裁的差别,只要对确立体裁的条件进行一下梳理就可以了。虽然上面讲到了在解释同一对象时曲式与体裁两者之间的部分重叠,但这两个概念所包含的内容是有本质区别的。曲式所涉及的主要是音乐作品的组织结构,比如乐曲是如何按某种布局原则形成了一个最终的形式结果,这一点在上文的“曲式词解”中已作解释,这里不再赘述。而体裁所涉及的则是音乐作品的样式类型,它由以下的因素所决定:作品特定的使用目的、独特的写作方法、所采用的歌词文本以及规定的演出方式等。比如西方的“清唱剧”与“歌剧”,歌词文本有宗教与世俗之分以及演出方式的不同,“交响曲”与“弦乐四重奏”有乐队编制的区分,“前奏曲”与“小夜曲”有功能作用的不同,“即兴曲”与“狂想曲”有表现意境的不同,“教堂奏鸣曲”与“室内奏鸣曲”有演出场地的不同,“托卡塔”与“赋格曲”有写作方法上的不同,等等。虽然在以上这些音乐体裁中,曲式的运用也有一定关系,但却不具有决定体裁的作用。换句话说,这些体裁可以采用不同的曲式类型,但并不影响体裁的确立。即使对于前面提到的既可当作体裁也可当作曲式的组曲、奏鸣曲和交响曲,曲式所关注的也仅是它们的多乐章的外部形式,具体各乐章的曲式类型并不作硬性规定;而它们作为体裁的决定因素,在于它们的音乐类型特征、表演形式、技法处理和乐队编制等。

六、形式与内容

一般来讲,一切种类的艺术作品都有一个形式与内容的关系问题,对于音乐来说也不例外。关于这个问题一直存在着不同的表述,概括起来主要有两种,它们代表着不同的美学观点。

一种观点认为,内容与形式是两个相对的概念,它们是一个艺术作品中必不可少的两个方面,但各自具有不同的内涵。就音乐来讲,内容指音乐作品中所表现的历史的、现实的或想象的生活所要表达的思想及情感,具体包括主题、题材、人物、事件等;形式则指音乐作品的组织方式、表现手段、结构形态等,具体包括体裁、曲式类型、作曲技法等。两者之间的关系是,内容决定形式,并通过形式表现出来,但形式也会反作用于内容,深化内容的表达。以这种观点来看,在音乐作品的创作中,作曲家决定写什么、为什么写是首要的,其次才考虑怎么写的问题。应该说,中外标题音乐的创作基本上都是遵循这样的形式与内容关系的创作思路。

另一种观点认为,内容与形式之间并不形成上面所说的那种决定与被决定的关系。由于音乐语言并不像文字语言那样有明确的意义指向,因此,音乐作品中的内容(即思想观点和情感表达)是无法通过形式以外的东西来确定的。换句话说,音乐内容的表现恰恰取决于对形式的依赖,并完全通过单纯的形式组合关系来体现。20世纪以来,这种观点得到了进一步的发展,一些作曲家把形式与内容相互等同,甚至认为形式就是作品所要表现的唯一内容。根据这一观点,作曲家在创作时应该首先考虑的是采取什么形式、何种写作技法,而不需首先考虑作品要表达的超脱于形式以外的其他内容。从中外无标题音乐以及20世纪以来中外现代音乐的创作实践看,证明了这种观点是具有一定影响的。

就当今的曲式教学来讲,了解关于内容与形式关系的不同观点是非常必要的,因为这对于正确理解曲式在音乐创作中的作用将会很有帮助。不论是从哪一种观点来看待形式与内容的关系,重要的是要能够以多元的视角来看待曲式的作用,从而更好地把握曲式发展的基本规律,推动曲式理论与实践的创新。

以上所论述的六个方面的问题虽不涉及曲式学的具体内容,但对于从宏观的角度来理解这门课程具有重要的指导意义。

本教材以讲授常见的曲式类型为主,采取循序渐进的、由简单到复杂的方式,通过对具体音乐作品的分析(包括对乐思的各种发展原则和手法的分析),使学生最终获得正确认识中外音乐作品的结构和理解音乐作品的文化内涵的能力。



1. 对导论中论述的六个问题进行讨论。
2. 对音乐、绘画、雕塑、建筑等不同艺术门类作品在表现形式上的异同进行比较、思考、归纳。
3. 通过阅读相关文献,进一步理解曲式、体裁、风格等概念的内涵。

第一章 音乐作品的结构基础

【学习目标及内容要点】 通过本章学习,掌握音乐的基本表现要素和小于乐段的结构单位。具体内容包括:旋律线、调式调性、节奏运动、和声与织体等表现手段,以及动机、乐句和乐节这三种小于乐段的结构单位。

第一节 音乐的基本表现要素

音乐的基本材料是音响,音响是由于物体受到撞击产生振动后,通过空气的传播而发出的。任何一部音乐作品都是由一连串不同形态的音响纵横结合而成,不过音乐中的这些不同形态的音响并不等同于自然界的音响,它们是经过人为加工后形成的,具有特殊的逻辑性和艺术表现力。要了解一部音乐作品是如何发出抑扬顿挫的美妙声音的,并通过这种了解进而理解不同音响的表情作用,就必须首先对这些不同形态音响的构成原理和表现特征进行归纳与研究。以下将从旋律线、调式调性、节奏运动(节奏、节拍、速度)、和声与织体这几个主要方面逐一加以讲述。

一、旋律线

旋律线是指旋律除去节奏后仅剩下的音高分布状态,因它总是呈现出各种起伏的线条状,所以一般称之为旋律线,它是诸多最基本、最重要的音乐表现要素中的一个。自原始时期的远古音乐出现以来,它就一直在音乐中承担着重要的作用,即使在今天的音乐中,它的重要性仍很明显。人们常用“抑扬顿挫”来形容音乐的表情变化,这其中的“抑”和“扬”主要就是靠旋律线的起伏来表现的。

1. 上行的旋律线

上行的旋律线当然与“扬”紧密联系在一起。“扬”就是扬起、升起的意思,通常带有积极、升华的表情意义。它既可以是一种抽象的表现,如情绪的逐渐高涨和情感境界的逐步升华,也可以是一种具体的表现,如朝阳东升和海水涨潮等。因此,当音乐需要表现这些内容时,作曲家往往就会采用上行的旋律线。

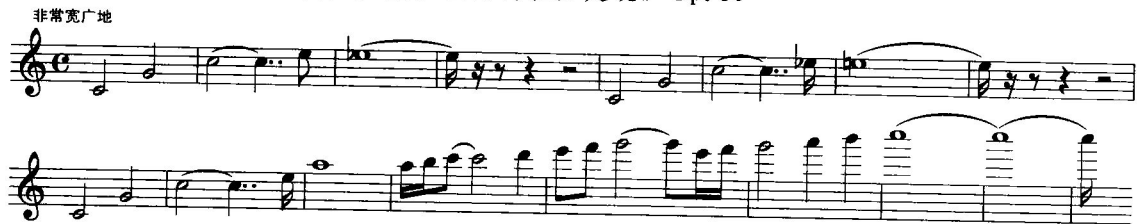
【例 1-1】 劫夫《我们走在大路上》

进行曲速度



上例是这首脍炙人口、流传广泛的群众歌曲的开头4小节。为了表现全国人民意气风发建设新中国的高涨热情,作曲家恰当地运用了短距离内跨越大十度的上行旋律线,在进行曲速度以及抑扬格节奏的强弱律动配合下,充分地发挥了这种上行旋律线的表现特点。

【例 1-2】 理查德·施特劳斯《查拉图斯特拉如是说》Op. 30



理查德·施特劳斯是浪漫主义后期德国最重要的作曲家之一,创作有许多部优秀的交响诗,《查拉图斯特拉如是说》是其中的一部。该作品以德国哲学家尼采的同名哲学名著为基础而创作。上例是该曲的引子,上行的旋律线(跨越三个八度)很好地表现了地球混沌之初,在一片黑暗的大地上,太阳渐渐升起的自然景观,同时也表现了人类对未来世界光明前景的美好憧憬。

除了可以表现以上例中的“高涨热情”和“上升情景”外,上升的旋律线还可以表现力量的逐渐增长和紧张度的步步提升。

【例 1-3】 贝多芬《第七钢琴奏鸣曲》Op. 10, No. 3 第一乐章



上例中除了刚开始有一个四音下行进行外,其余部分是一个两个八度音域宽度的直线上行进行。虽然没有渐强和加速的要求,但随着音区的提升(包括跳进),音乐所带来的那种力量的逐渐增长和紧张度的步步提升是非常明显的,表现出一种积极进取的态度。

此外,需要说明的是,上升的旋律线并不意味着线条中不能出现局部的迂回进行,那种极端的直线进行毕竟是少数。大多数上行的线条中间都带有一些反向迂回进行,但总的方向应该是保持上升的。当然,反向迂回的幅度不能过大,否则就会破坏上升的整体效果。

【例 1-4】 贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》Op. 14, No. 1 第一乐章



上例是该曲第一乐章的开始 4 小节,在整个上升的过程中,有两次向下小三度的迂回,这不仅没有破坏上升的推动效果,反而使上升的进行不断获得反弹力,显得更有韧性。

2. 下行的旋律线

下行的旋律线当然和“抑”紧密地联系在一起。“抑”就是抑制、控制的意思,通常具有消极、松弛的意义。与上升的旋律线相反,它既可以表现情绪的逐渐消沉和希望的逐步丧失,也可以表现夕阳西下和海水平潮等。因此,当音乐需要表现这些抽象的或具体的内容时,作曲家往往就会采用下行的旋律线。

【例 1-5】 乔尔达尼《我亲爱的》



上例是该歌曲的开头一句,总体下行的线条进行,充分表现出即将失去爱人而感到的恐惧和忧郁的心情。

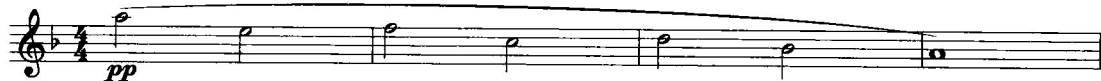
【例 1-6】 光未然、冼星海《黄河怨》



上例是该歌曲的第一句,跨越六度的直线下行,生动地表现了抗日战争时期中国人民在日本侵略者的蹂躏下所遭受的压迫与奴役。

下行的旋律线并不仅仅表现痛苦情感,有时,这种线条也表现松弛、无力,甚至与这种旋律线表情完全相反的轻松诙谐的情绪。

【例 1-7】 马勒《第一交响曲》第一乐章



上例为该乐章引子(第 18~21 小节)中的一个主要旋律,整体上是一个带迂回的下行旋律线(与例 1-4 正好相反)。作曲家用这样的线条进行,表现了冬春交接之际,人们眼看着冬天渐渐离去春天即将来临的那种平静期待的情绪。

【例 1-8】 比才《卡门》歌剧之“哈巴涅拉舞曲”



该例中,作曲家通过下行线条进行,表现了一种放松的情绪,而充满诱惑、诡谲的性格主要通过半音化的旋律和富于变化的节奏的配合造成,与主人公吉卜赛女工的身份及其放荡不羁的性格非常吻合。

【例 1-9】 贝多芬《第十六钢琴奏鸣曲》Op. 31, No. 1 第一乐章



上例虽然是下行的线条,但节奏的作用使它不但没有压抑和松弛的情绪特点,反而像一股强劲的旋风,表现了横扫一切的力量。

3. 波浪起伏的旋律线

“波浪起伏”是一种比喻,它形象地说明了这种旋律线如同波浪的形状一样,是最常用的旋律线条类型。这种类型的旋律线在整体上没有上述两种那样有明显的上升或下降倾向,而是有上有下、时上时下地进行着。与上行和下行两种旋律线非“扬”则“抑”的表现特征不同,波浪起伏的旋律线并不表现某种特定的情绪,而是有着非常宽广的情绪表现空间,具体要根据作品中的运用情况而定,比如要看起伏的幅度大小、最后的走向以及其他表现要素的结合等。

【例 1-10】 勃拉姆斯《第二交响曲》第二乐章



上例从 a^2 开始,先向下进行至 a^1 ,再向上进行至 d^3 ,最后回归至 a^2 ,整个线条形成一个以 a^2 为轴

心的环绕形状。作曲家用这种大幅度地向下再向上的波浪起伏线条,表达了一种非常有深度并有控制的热烈情感。

【例 1-11】 舒伯特《A 大调钢琴奏鸣曲》Op. 120 第一乐章



上例是该乐章的主部主题,由两个乐句构成。第一句呈以 $\sharp c^2$ 为轴心的上下环绕状,第二句与第一句类似,只是最后落在了 a^1 上。整个线条一直在上下起伏,并没有明显的向上或向下走向。这种波浪起伏且基本控制在人声音域范围内的旋律线条是舒伯特最擅长写的,因为它最富于歌唱性。

4. 平直的旋律线

这是一种比较少见的线条形态,在运用上有较大的局限性,但却有着其他线条类型所没有的表情效果。所谓“平直”,具体来讲就是用同音反复来构成一条旋律线,或者基本上为同音反复,在同音的上下近距离地依附着一些环绕的辅助音。

【例 1-12】 光未然、冼星海《怒吼吧,黄河》



上例出自冼星海《黄河大合唱》最后一个乐章《怒吼吧,黄河》的结束段,这两句歌词实际共唱四遍(这里只摘其第一遍),旋律全部都以 f^2 构成,形成了很长时间的同音反复旋律线条。这种在同一个音高上坚持不懈的反复,配以和声、力度等方面的变化,形成了一种类似于呐喊的歌唱,表现了全中国人民从祖国大地四面八方汇聚一起,组成了不可阻挡的战胜日本法西斯的力量。

【例 1-13】 舒伯特《死神与少女》



上例的旋律线虽然不是全部建立在同音反复之上,但其表现效果已完全得到了体现。舒伯特在这首著名的歌曲中,通过用不同的旋律形态,很好地表现了“少女”和“死神”的不同形象和心理特征。其中,主要用同音反复的旋律线刻画了死神阴沉、恐怖和冷酷的本性。

以上通过分析一些著名的作品,就四种不同的旋律线进行了讲述。旋律线的类型还有很多,但大致都由以上四种演化而来。应该说明的是,任何旋律线的分类只是为了更细致地了解旋律线条的各种独立表现可能性,其目的并非要割断这些类型之间的密切关系。其实,任何一种类型的旋律线都只是局部地被运用,虽然有的类型可能会比较突出,但它们总是综合地出现在音乐作品中。

二、调式调性

对于有调性音乐而言,调式调性的重要性是不言而喻的。关于什么是调式和调性,在乐理课中就已讲述过,这里不再解释。上面所讲的旋律线问题,其实是与调式调性密切相关的。因为脱离了调式调性,这些旋律线就失去了存在的基础,其表现意义也就自然无从谈起了。那么调式调性对于音乐表现的作用究竟何在呢?下面拟从三个方面进行归纳:

1. 音高关系的组织作用

在讲述旋律线的时候,我们仅关注了音高连续所形成的线条形态,而并没有涉及每一个音高的选择问题。其实,在一个连续运动着的线条中,每一个音高的选择都是非常重要的,而这个选择的依据就来自于对调式调性的确定。调式调性虽是两个概念,但由于它们关系紧密无法分开,所以常常放在一起提出。如我们常说C大调,就表示“C”是调高,即主音的高度,“大调”则表示调式类别,是大调式,而很少把这两个概念分开说。在音高关系的组织方面,调性主要起着确定主音高度的作用,而调式则起着确定主音与调式内其他音之间结构关系的作用,因此,调式在具体音高选择上的组织作用更大。

就西方音乐来说,在有调性的音乐中,主要用到的调式是大小调式。就中国音乐来说,除了大小调式外,还有各种五声性调式。当作曲家创作一部作品时,总要选定一个调高和调式类别,并根据所选定的一种调式类别进行旋律线的设计。具体来讲,当作曲家选定了一个调式,就需要在音高选择上注意保证这个调式的明确性,使其能够“入调”,否则调式的特征就建立不起来。不管作曲家在具体的组织方式上如何不同,但音高关系的不同设计对于所选择调式的服从这一原则始终是不变的。前一节所举的12个例子都可以当作范例来对此作很好的说明。

比如例1-4,作曲家选定了E大调,并在一开始就以短短4小节使这个E大调被确定了下来。在这个旋律线中,作曲家选择了从属音开始,虽然中间有几次迂回进行,但并没有干扰整个旋律线条向着主音的稳步进行。再比如例1-8,作曲家选定了d小调,虽然线条中出现了许多调式变音,但d小调主和弦中的三个音d—a—f却占据了重要的位置(即开始音、第2和第3小节的首音),因此仍然保持了d小调的明确性。

当然,以上所说的只是一些孤立的局部线条,一部音乐作品是由许多个线条连接起来的。虽然并非每个线条都一定要围绕着调式主音或主和弦来组织(如有时需要用调式中的不稳定音级或和弦来构成线条以衬托主音的稳定),但每个线条在总体上都应该与所确定的调式调性“身份”相符,并最终倾向于主音,这一点却是肯定的。

2. 风格特征的定位作用

调式调性对风格特征的定位作用主要是指不同调式调性所反映出的对不同时代、民族、地域等不同审美趣味的指向。比如尽管都是大小调式,但是中西方就有不同的用法。例1-1与1-6的大调式就具有中国民族风格特点,因为五声骨干音得到了突出。而例1-5和1-11的大调式就是典型的西方大调式音乐风格,因为音阶中七个音不分主次,且例1-11的旋律中还有副属和弦音的加入。

对于风格特征的定位起特殊作用的还有那些对一些专用调式的特意使用,如用中古调式表现古代风格,用少数民族音乐或民间音乐调式表现特定的民族和地域风情等,作曲家常常利用它们达到象征某种风格的目的。前者如果出现在文艺复兴以前的作曲家作品中当属正常,但如果出现在巴洛克以后的作曲家作品中,就会含有复古的意义。如前苏联作曲家肖斯塔科维奇的《24首钢琴前奏曲与赋格》Op. 87中的第一首赋格,就把赋格主题限制在七个中古调式上贯穿在整首赋格中,很明显,这表达了作曲家对古老音乐风格的回顾和敬意。而后者如出现在原生态的民间音乐中,也很正常。但如果出现在创作音乐中,就具有某种特定的风格指向了。如法国作曲家比才的歌剧《卡门》中的序曲,其中有一段旋律运用了吉卜赛音阶中的音高关系,从而点明了故事女主人公卡门吉卜赛人的性格特征。

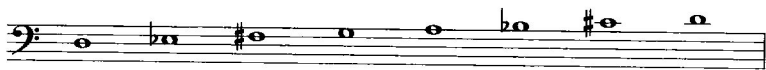
【例 1-14】 比才《卡门》第一组曲序奏

Andante Moderato

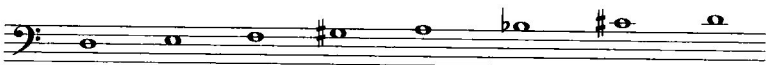


上例中,乐谱下方括号所标出的三个四音列片段可以构成两个不同的吉卜赛音阶,即:

吉卜赛大音阶



吉卜赛小音阶



20 世纪以后,随着作曲家追求个性风格的欲望逐渐增强,还出现了许多完全由作曲家个人独创的调式,如德彪西的全音阶调式、斯特拉文斯基与巴托克等人的人造调式、梅西安的有限移位调式等,这些调式的个人风格特征是不言而喻的。今天,如果有作曲家运用全音阶调式,就会使人联想到德彪西的音乐风格,从而获得了风格定位的作用。

3. 音乐性格的转变作用

一般来讲,每一部音乐作品都会建立在一个基本的调式调性上。如果在整首作品的进行中调式调性始终不变(尤其是调式不变),那么至少从调式调性的角度上讲,音乐的性格就不会产生太大变化。但是,如果作曲家充分利用不同调式调性之间风格特征的不同,并有意识地对它们进行各种衔接组合,那么,就可以使调式调性发挥转变音乐性格的作用。

在一部音乐作品中,不同调式调性的衔接组合可以发生在不同的部位,作曲家会根据音乐内容表达的需要,来确定究竟让它们发生在何处。

【例 1-15】 格里格《索尔维格之歌》

冬天早过去,春天不再回来,春天不再回来,夏天也要消逝,一年年地等待,一年年地等待;

上例中,调式调性的变化发生在乐句之间。两个乐句虽然基本相同,但句尾的不同调式处理,使得它们在音乐的性格(这里还包括表现内容的改变)上产生了非常明显的对比。第一句结束时的 E 大三和弦下行分解进行明确了 a 小调的调式色彩,第二句结束时的 e 小三和弦下行分解进行则明确了 C 大调的调式色彩,两句巧妙的调式变换(仅通过 #g 到 g 的一音替换),形象地表现了一年四季冬去春来的时光轮回。

这种在音乐的一开始通过两个乐句的大小调式变换来产生音乐性格对比的写作手法,在西方音乐作品中是很常见的,如格里格的另一部作品《春之舞》、圣-桑斯的《天鹅》等,这里不再作具体分析。