

全国艺术院校
公共必修课适用

音乐作品分析 应用教程

第三版

高佳佳 赵冬梅
编著



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

全国艺术院校
公共必修课适用

音乐作品分析 应用教程

Yinyue Zuopin Fenxi Yingyong Jiaocheng

第三版

高佳佳 赵冬梅
编著

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. --
3版. -- 北京: 高等教育出版社, 2013.5
ISBN 978-7-04-037220-5

I. ①音… II. ①高… ②赵… III. ①音乐作品—分
析—高等学校—教材 IV. ①J605

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第079388号

策划编辑 雷 铮 责任编辑 雷 铮 封面设计 张志奇 版式设计 张志奇
责任校对 刁丽丽 责任印制 张福涛

出版发行	高等教育出版社	咨询电话	400-810-0598
社 址	北京市西城区德外大街4号	网 址	http://www.hep.edu.cn
邮政编码	100120		http://www.hep.com.cn
印 刷	天来印务有限公司	网上订购	http://www.landaco.com
开 本	880 mm×1230 mm 1/16		http://www.landaco.com.cn
印 张	33.25	版 次	2003年9月第1版 2013年5月第3版
字 数	870千字	印 次	2013年5月第1次印刷
购书热线	010-58581118	定 价	59.00元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换

版权所有 侵权必究

物料号 37220-00

前 言

音乐作品分析是艺术院校一门专门研究音乐创作规律与探讨音乐创作技艺的必修课程。因此，该课的教材建设一直是中国音乐学院重点支持的项目。感谢中国广播电视出版社于2003年首次出版了《音乐作品分析应用教程》，该教材近十年来在我院10个系部的应用，以及校外作为考研指定用书的大量使用，验证了其理论概念简明扼要、分析谱例充足适用等鲜明特点。本书的出版是在《音乐作品分析应用教程》基础上的第二次修订。

鉴于原出版合同到期，及中国音乐学院教材建设的新要求，本次教材第三版改由高等教育出版社出版。教材修订的重点在理论概述部分。传统意义上的音乐分析是以曲式结构为主要分析线索，因为在音乐构成中，曲式结构是将音乐作品不同功能的组成部分按照一定逻辑联合为整体的呈现，是将各种音乐要素、音乐材料按照特定音乐内容整合的呈现，因此曲式结构是音乐作品分析的重要内容之一。本教程仍以不同曲式结构为章节进行论述，所不同的是借鉴了杨儒怀教授的曲式理论体系，即用辩证法质量互变原理，将曲式结构类型以统一的、动态发展的角度进行总体概括：从一部到多部、从单式到复式、从单章到套曲等不断延伸，从而形成并列曲式、再现曲式、循环曲式、变奏曲式、奏鸣曲式以及套曲曲式的六类组合原则。这一分类有利于学生对曲式结构原则特征的辨析和理解，也有利于他们举一反三，灵活多样地以相同原则分析大量不同内容的音乐作品。

这次修订在谱例上也做了适当替换和调整。最后，我们衷心希望新版教材能更好地服务于教学和广大音乐学习者。

作 者

2013年1月

1	第一章 音乐的基本表现手段
1	第一节 概述
1	第二节 旋律及其他音乐表现手段
9	第二章 音乐发展的基本手法
9	第一节 概述
9	第二节 主题材料发展手法
11	第三节 音乐分析中的几个基本概念
13	第三章 音乐语言的陈述结构
13	第一节 概述
14	第二节 音乐陈述结构的类型及区分原则
17	第三节 音乐陈述的基础结构
21	第四节 音乐陈述的衍生结构
25	第四章 曲式结构及一部曲式
25	第一节 曲式与曲式功能
26	第二节 曲式结构的分类
26	第三节 一部曲式
29	第五章 并列曲式
29	第一节 概述
29	第二节 并列单二部曲式
31	第三节 并列单三部曲式
35	第六章 再现曲式
35	第一节 概述
35	第二节 再现单二部曲式
38	第三节 再现单三部曲式
42	第四节 复三部曲式
49	第七章 循环曲式
49	第一节 概述
50	第二节 回旋曲式
53	第八章 变奏曲式
53	第一节 概述

53	第二节 固定基础变奏曲
54	第三节 变体主题变奏曲
57	第九章 奏鸣曲式
57	第一节 概述
57	第二节 奏鸣曲式各部分的组成
61	第三节 奏鸣曲式在应用中的变体发展
63	第十章 回旋奏鸣曲式
63	第一节 概述
63	第二节 回旋奏鸣曲式各部分的组成
67	第十一章 套曲曲式
68	参考书目

69 分析谱例

70	1. C大调钢琴奏鸣曲(第二乐章主题 K.545)	莫扎特曲
71	2. 晨歌(选自四川民歌主题钢琴组曲《巴蜀之画》)	黄虎威曲
72	3. 维拉之歌	缪利克词 沃尔夫曲
74	4. 你好像一朵鲜花	海涅词 舒曼曲
76	5. 乘着歌声的翅膀	海涅词 门德尔松曲
79	6. 赋登楼	王灼词 黄自曲
81	7. 晨祷(选自《少年钢琴曲集》Op.39 No.1)	柴科夫斯基曲
82	8. a小调前奏曲(Op.28 No.2)	肖邦曲
83	9. E大调前奏曲(Op.28 No.9)	肖邦曲
84	10. 我爱你	格里格曲
86	11. 若你爱美人	吕克尔特词 马勒曲
88	12. 我亲爱的爸爸(歌剧《贾尼·斯基基》选曲)	普契尼曲
91	13. e小调前奏曲(Op.11 No.4)	斯科里亚宾曲
92	14. 摇篮曲	勃拉姆斯曲
93	15. 你好像一朵鲜花	海涅词 李斯特曲
95	16. 死神与少女	舒伯特曲
97	17. 泪河(选自声乐套曲《冬之旅》)	舒伯特曲
99	18. 索尔维格之歌(戏剧配乐《培尔·金特》选曲)	易卜生词 格里格曲
101	19. 黎明	R. 雷翁卡伐洛词曲
105	20. 思乡	韦瀚章词 黄自曲
107	21. 春梦(选自声乐套曲《冬之旅》)	舒伯特曲
109	22. 一道道水来一道道山(歌剧《刘胡兰》选曲)	海啸词 陈紫曲
113	23. 负心人	科蒂弗洛词 S. 卡尔蒂洛曲
116	24. 《无言歌》第六首(威尼斯船歌 Op.19 No.6)	门德尔松曲

118	25. 狩猎 (选自《少年钢琴曲集》Op.68 No.7)	舒曼曲
119	26. 绝望的情人	艾亨道尔夫词 沃尔夫曲
121	27. d小调第九交响曲 (第四乐章“欢乐颂”主题 Op.125)	贝多芬曲
122	28. 即兴曲 (主题 Op.142 No.3)	舒伯特曲
123	29. A大调钢琴奏鸣曲 (第一乐章主题 K.331)	莫扎特曲
124	30. 孩子的请求 (选自《童年情景》Op.15 No.4)	舒曼曲
125	31. 《无言歌》第十二首 (威尼斯船歌 Op.30 No.6)	门德尔松曲
127	32. 《无言歌》第四十八首 (Op.102 No.6)	门德尔松曲
129	33. 尼娜	G.B. 柏戈莱西曲
131	34. 农民之歌 (选自《抒情钢琴曲集》Op.65 No.2)	格里格曲
133	35. $\sharp g$ 小调前奏曲 (Op.11 No.12)	斯克里亚宾曲
134	36. 梦幻曲 (选自《童年情景》Op.15 No.7)	舒曼曲
135	37. 重要事件 (选自《童年情景》Op.15 No.6)	舒曼曲
136	38. 优美的行板	海顿曲
137	39. 我爱你	海洛珊词 贝多芬曲
140	40. 爱的赞颂	艾尔加曲
143	41. 情诗 (选自《抒情钢琴曲集》Op.43 No.5)	格里格曲
145	42. 致春天 (选自《抒情钢琴曲集》Op.43 No.6)	格里格曲
149	43. 核桃树	摩孙词 舒曼曲
153	44. 既痛苦又甜蜜	罗斯托普钦娜词 柴科夫斯基曲
158	45. 四月 (选自钢琴曲集《四季》Op.37)	柴科夫斯基曲
162	46. 十月 (选自钢琴曲集《四季》Op.37)	柴科夫斯基曲
165	47. 《无言歌》第二十七首 (葬礼进行曲 Op.62 No.3)	门德尔松曲
167	48. 《无言歌》第二十八首 (Op.62 No.4)	门德尔松曲
169	49. 《无言歌》第二首 (Op.19 No.2)	门德尔松曲
171	50. 《无言歌》第二十五首 (Op.62 No.1)	门德尔松曲
173	51. 无词浪漫曲 (Op.17 No.3)	福列曲
176	52. 在睡梦中	雨果诗 李斯特曲
182	53. 连斯基的咏叹调 (歌剧《奥涅金》选曲)	柴科夫斯基曲
189	54. 音乐瞬间 (Op.92 No.3)	舒伯特曲
191	55. 玛祖卡 (Op.7 No.3)	肖邦曲
195	56. 幽默曲 (Op.101 No.7)	德沃夏克曲
198	57. $\flat E$ 大调第十八钢琴奏鸣曲 (第三乐章 Op.31 No.3)	贝多芬曲
200	58. 喷泉	博姆曲
204	59. 谐谑曲	舒伯特曲
207	60. 柔板	海顿曲
210	61. 蓝眼睛像秋水盈盈	丁格尔施泰特诗 李斯特曲

215	62. 六月 (选自钢琴曲集《四季》Op.37)	柴科夫斯基曲
220	63. 一月 (选自钢琴曲集《四季》Op.37)	柴科夫斯基曲
225	64. 夜曲 (Op.48 No.1)	肖邦曲
231	65. $\flat E$ 大调第四钢琴奏鸣曲 (第二乐章 Op.7)	贝多芬曲
235	66. 如歌的行板	柴科夫斯基曲
241	67. C 大调钢琴奏鸣曲 (第二乐章 K.330)	莫扎特曲
244	68. 歌剧《卡门》序曲	比才曲
249	69. 庄严的行板	弗朗西斯·托姆曲
254	70. D 大调钢琴小品	贝多芬曲
256	71. D 大调第十五钢琴奏鸣曲 (第二乐章 Op.28)	贝多芬曲
261	72. 间奏曲 (Op.117 No.3)	勃拉姆斯曲
266	73. C 大调第一交响曲 (第三乐章 Op.21)	贝多芬曲
270	74. 夜曲 (Op.32 No.1)	肖邦曲
274	75. 夜曲 (Op.9 No.2)	肖邦曲
278	76. 《无言歌》第十四首 (失去的欢乐 Op.38 No.2)	门德尔松曲
281	77. 世上没有尤丽狄茜我怎能活 (歌剧《奥菲欧与尤丽狄茜》选曲)	格鲁克曲
286	78. $\flat A$ 大调前奏曲 (Op.28 No.17)	肖邦曲
290	79. G 大调第二十钢琴奏鸣曲 (第二乐章 Op.49 No.2)	贝多芬曲
294	80. G 大调第二十五钢琴奏鸣曲 (第三乐章 Op.79)	贝多芬曲
297	81. 回旋曲 (Op.51 No.1)	贝多芬曲
304	82. 婚礼进行曲	门德尔松曲
308	83. 少女朱丽叶 (选自组曲《罗密欧与朱丽叶》)	普罗科菲耶夫曲
315	84. 钟	P. 布尔哲词 德彪西曲
318	85. 磔刑 (选自《b 小调弥撒》 BWV232)	巴赫曲
323	86. $\sharp g$ 小调第十二首前奏曲 (选自《二十四首前奏曲与赋格》)	肖斯塔科维奇曲
326	87. 波斯人的合唱 (歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》选曲)	格林卡曲
333	88. 主题与六首变奏曲	贝多芬曲
341	89. 夜莺主题变奏曲	格林卡曲
354	90. F 大调变奏曲 (Op.34)	贝多芬曲
365	91. 小夜曲	海顿曲
368	92. C 大调钢琴奏鸣曲 (第一乐章 K.279)	莫扎特曲
374	93. d 小调第十七钢琴奏鸣曲 (第一乐章 Op.31 No.2)	贝多芬曲
383	94. $\flat B$ 大调第十一钢琴奏鸣曲 (第二乐章 Op.22)	贝多芬曲
387	95. $\sharp c$ 小调第十四钢琴奏鸣曲 (第三乐章 Op.27 No.2)	贝多芬曲
397	96. A 大调钢琴奏鸣曲 (第一乐章 Op.120)	舒伯特曲
405	97. 狂想曲 (Op.79 No.2)	勃拉姆斯曲
412	98. 歌剧《塞尔维亚理发师》序曲	罗西尼曲

421	99. f 小调第一钢琴奏鸣曲 (Op.2 No.1)	贝多芬曲
439	100. A 大调第二钢琴奏鸣曲 (Op.2 No.2)	贝多芬曲
464	101. c 小调第五钢琴奏鸣曲 (Op.10 No.1)	贝多芬曲
481	102. c 小调第八钢琴奏鸣曲 (Op.13)	贝多芬曲
502	103. G 大调第十钢琴奏鸣曲 (Op.14 No.2)	贝多芬曲

第一章 音乐的基本表现手段

第一节 概述

音乐是用有组织的乐音创造音乐形象，表达思想感情的艺术。由于音乐以音响和时间为载体，是靠听觉来感受的，因此，作曲家需要用一种不同于其他艺术的独特语言——通常称为“音乐语言”来表达内容、塑造形象，犹如文学家用文学语言、画家用线条和色彩塑造形象一样。音乐语言具有非常丰富的表现手段，就构成音乐的最基本的要素来说，有旋律、节奏、节拍、调式、调性、和声、速度、力度、音区、音色、织体等；就音乐的总体结构来说，有在音乐过程中形成的各种曲式。前者是音乐的基本表现手段，而后者是音乐的整体性表现手段。音乐语言的各种表现手段不是孤立存在的，而是在诸多要素的相互配合中形成千变万化的音乐形态和无比丰富的表现力，并在一定的合于逻辑的呈现、变化和发展的过程中形成有机的整体结构。

音乐作品分析的基本任务就是研究如何通过具体的手段和形式将音乐作品的内容揭示出来。鉴于音乐基本要素对音乐表现的重要性，因此，在进入曲式分析之前，弄清各种音乐基本要素在音乐中的作用是十分必要的，这将有助于我们从整体到局部，从不同角度和不同层面对音乐作品更深入地加以分析和理解，是学好作品分析这门课的首要前提和基础。

第二节 旋律及其他音乐表现手段

一、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。它既是音乐发展的基础，同时也是塑造和表现音乐形象的重要手段之一。

旋律线的进行是多种多样的，因此旋律在作品中的表现力十分丰富。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》之《跳绳》



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，如贝多芬的《C大调第一交响曲》第三乐章1—8小节主题（谱例73）。^①

反之，旋律向下进行，则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。

旋律高低声部同时向上、向下反向扩展，在表现情绪上往往具有极其强烈的效果。如贝多芬的《c小调第八钢琴奏鸣曲》第一乐章的第二副部主题（谱例102第89—113小节）。

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

二、节奏 节拍

节奏是乐音在序进中时值长短关系的组织形式。由于旋律中不同高低的音同时也常表现出各种不同长短的时值，因此，在旋律中音高与节奏的关系密不可分。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，都是音乐基本表现手段中最重要的要素。

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，如军队的步伐、铁匠的锤音、纤夫的号子以及火车的奔跑等，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》，引子的开始部分通过“咚咚锵”的锣鼓节奏，马上把人们带入了一个民间的群众歌舞场面。

例3 瞿维：《花鼓》



^① 见本书谱例部分。

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。例如舒伯特在艺术歌曲《死神与少女》(谱例 16) 中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，使音乐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，并易于记忆(例 4)。

例 4 肖邦：钢琴练习曲《革命》(Op.10 No.12)



节拍是在某种固定时值的节奏单位中，由强拍和弱拍交替形成的循环组合。节拍的划分通常用小节线来表示。在音乐中节拍和节奏是相互依存的，它们的结合形成了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、玛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。

三、调式 调性 和声

调式是将旋律与和声中所使用的音归纳出来的音列，并以某一个音为中心(也称为主音)，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方式。调式中各种稳定与不稳定的和弦通过有组织的连接，形成富有变化的和声进行，极大地丰富了音乐的表现力。例如德彪西的钢琴曲《月光》，作曲家采用和声的线形进行，利用音程的平行序进来描绘宁静的夜晚和皎洁的月光，而 bD 大调的调性，使得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

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，即在有调性的音乐作品中，通过和声终止式来划分段落。因此，和声的终止式也被称作是音乐结构的“标点符号”，成为曲式结构中划分各段落之间界线的主要依据之一。

四、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和表现热烈的群众场面、描写狂风暴雨以及万马奔腾的战场等的作品，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《森吉德玛》，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化，使音乐形象完全改变，表现了蒙古族人民载歌载舞的愉快生活。

例 7a 贺绿汀：《森吉德玛》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，音乐的力度增强，紧张度也随之增长，往往会形成音乐的高潮点或高潮区。而高潮减退，紧张度也随之松弛，如同旋律线的上行、下行所产生的效果一样。

五、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》，乐曲开始的引子部分由长笛在低音区奏出一段轻快跳动的旋律，展现出一幅风和日丽、鸟语花香的景象。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传达出不祥的预兆，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，如女高音又可分为花腔女高音、抒情女高音、戏剧女高音等。人声是从人的肌体内直接发出来的声音，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感染力。

器乐音色有弓弦乐器、吹奏乐器以及民族管弦乐队中的弹拨乐器等，它们的艺术感染力是通过演奏者的演奏来表现的。当然，由于演奏者使用的技能不同，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其对比和变化，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。例如德彪西的管弦乐前奏曲《牧神午后》，乐曲一开始用长笛独奏的形式奏出第一主题，作曲家使用长笛中低音区的音色，生动地描绘出在闷热的夏日午后，带有倦意的牧神沉迷在朦胧梦境中的场景。

例8 德彪西:《牧神午后》



六、织体

织体是指音乐作品中各声部层在节奏、音型、华彩乐段等方面的纵横组合,因此,也可以认为它是上面谈到的各种表现手段的综合体。

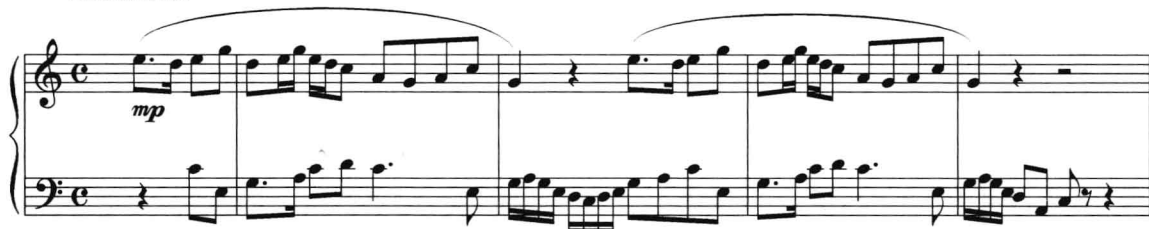
在多声音乐中,其纵向和横向的组合往往会产生各种复杂的织体形态。但最常见的两种类型是主调音乐织体和复调音乐织体。

主调织体是指在若干声部的结合中可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31第7—22小节)。

复调织体则指两个或两个以上的不同旋律在同一时间内的结合,并在相互配合中又形成了相互独立的旋律发展(例9)。

例9 贺绿汀:《牧童短笛》

Commodo



主调音乐织体又可分为乐音纵向柱式结合和音型化伴奏等形式。复调音乐织体也可分为对比、模仿等形式。在分析时要注意音乐的陈述类型及其表现特点,例如在贝多芬《c小调第五交响曲》末乐章(第四乐章)的开始,出现一个具有进行曲风格的号角般的主题,这里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,欢呼胜利的场面。

例10 贝多芬:《c小调第五交响曲》(Op.67)第四乐章开始

Allegro maestoso.



在小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的呈示部中,作曲家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》

Poco Più mosso

VI. Solo

Vc.

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，除了有助于对音乐内容的理解，还有助于观察音乐发展的线索与脉络。

以上介绍了几种主要的音乐表现手段。需要强调的是，这些表现手段在音乐作品中，不是机械的组合与盲目的脱离内容的使用，而是作曲家根据要表现的内容和塑造的形象，配合音乐的发展而进行的精心设计与合理结合。尽管音乐表现手段有时有主次之分，但作为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，每一种表现手段都是必要的组成要素。

