

第一部分

音乐的基本表现手段与旋律

第一章 绪 论

第一节 音乐的形成

从音乐发展史上来看，在极其多样的音响世界中，不是任何音响都能用来构成音乐。只有经过人类的音响实践，依据音响的科学基础，历史地形成具有一定音高关系和特定音响体系中的各音，才能用来构成音乐。这就是构成绝大多数有调性音乐和无调性音乐基础的乐音。

乐音在一定的条件（时间、发声、音律体系等）以及这些条件的相互结合中，有机地组织起来，通过表演媒体，使人们通过听觉感受所表现的某种内容。这就是音乐艺术区别于其他艺术的特点。

在表现一定的内容时，乐音所必须的时间条件是节奏、节拍和速度；所必须的发声条件是音区、力度、表情法和音色；而具有某种音高关系和特定组织形式的音响体系，则使乐音具有了某种调的属性。这些条件使乐音在横向结合中产生出单音线条，在纵向结合中产生和声与织体，从而为音乐的表现提供了各种可能性。

因此，节奏、节拍、速度、音区、力度、表情法、音色、调式和调性就成为音乐的基本表现手段，其中任何一项都不能独立存在；任何一种手段的实施，都必须与其他若干手段结合起来。我们只能在抽象的逻辑思维中将它们一一分割开来加以观察和研

究。音乐的基本表现手段在乐音的纵横向结合中所形成的乐音线条、和声和织体则可称做音乐的整体表现手段，它们可以分开来加以单独观察和研究，也可以相互结合起来，因为它们本身就是各种基本表现手段的综合。

各种音乐的表现手段，在有组织和有机地极为多样的结合中，按照某种适应于表现思想内容所需要的形式发展时，就形成所谓乐思陈述的结构形式或音乐语言。我们可以把这种乐思的陈述结构比做文学语言中的各式各样的句子，它们按照所要表达的内容需要，有机地前后连贯起来形成一篇文章或文章的一部分。一首音乐作品或乐曲的一部分也是由各种各样的乐思陈述结构按照思想内容发展的需要，有机地前后连贯起来而形成的。

随着音乐的发展，一首作品通常可划分出若干段落；乐思各种陈述结构也会随着这种发展进行交换或改变它们之间的贯连关系——融合或分断开来。有计划有层次地将这些段落从发展上组织起来，就产生一首作品或作品的某一部分的曲式结构。因此乐思陈述结构和作品的曲式结构是两个相互依赖并存的方面，在任何情况下都不能把它们从概念上混淆起来，但在分析作品时，可把它们独立分开来加以研究。

各种音乐的基本表现手段和整体表现手段的下属分类型是极其多样的，它们之间的结合是无穷无尽的，这就使它们在表现上具有无限的可能性。因此在适应每一个具体内容时都形成其自身独特的结合形式；反过来每一种具体的结合形式又都是为表达某一特定内容服务的。这里我们看到在内容的主导作用下形式和内容的完满统一。当然形式的含义要比目前音乐表现手段的结合更为宽泛。因此总的说来“作品分析”的基本任务，就是研究作品的内容如何通过具体的形式揭示出来，如何进行发展，以及如何

由于内容的改变和发展而引起形式的改变与发展。

第二节 乐思陈述的层次

I. 音乐形成的最基本阶段是乐音按照各基本表现手段发挥作用的条件,在进行横向过程中所形成的声部进行。声部进行是一切音乐运动的基础,可以说没有声部进行就没有音乐。

声部进行在其原始的形态中,本身是最少具有表情意义的音乐语言。在与其他声部作比较时,它只满足在多声音乐中成为和声织体运动的一个组成部分。

II. 如果声部进行具有独立表情意义,它就可获得旋律(曲调)的意义。因此旋律是一种特殊的声部进行,它以单一声部的形式担负乐思的陈述。在许多情况下它是惟一的乐思陈述的承担者,其他声部进行不具有独立的表情意义。

乐思的陈述还可采用一个以上的旋律(同时间或不同时间)相结合起来的方式。这时主要的或前景的旋律可以是一个或两个与次要的或背景的旋律区别开来。旋律在其完满表达思想情感的形态中,是音乐整体表现手段的实体,它本身就是许多音乐基本表现手段的有机结合。因此旋律的表现形式是多种多样的。虽然我们可以找到许多建立在不间断旋律发展或连接基础上的乐曲,但我们已经不能再说旋律是无所不在的。旋律是音乐表现的重要基础之一。音乐的内容在绝大多数的情况下是通过旋律或旋律的对比来表达的。

III. 许多大型音乐作品,如交响乐、交响诗、奏鸣曲和赋格曲等,其中经常有一两个旋律具有特殊的音乐内容、具有表情特点和形象的集中性。它们之间在调性、素材以及性格上常有十分

密切的内在联系或结合关系。乐曲整体的发展从内容到形式都以这些旋律为基础。我们称它们为主题或副主题。而其他的旋律不仅在表情意义上，而且在结构上都显得不十分独立或仅仅为了铺垫、陪衬主题或副题而存在。

因此，主题不同于一般的旋律，它是在特定的音乐发展的条件中，从内容到形式都具有独立特点的旋律；在整首乐曲中负担着并决定着音乐发展的主要内容。主题的含义应该是这样的，而不应该脱离具体的产生条件，抽象地、一般地广泛应用。只有在这样的特定条件中，主题在乐曲中各方面所表现的特点才与一般旋律区别开来。

我们常会见到“引子主题”、“结束部主题”或“连接部主题”等说法。但这里“主题”的含义是旋律或曲调，相对于旋律或曲调之外的织体或和声而言。因为我们可以举出无数的例子来说明某一乐曲中的旋律，比如某一民歌，无论在其内容和音调特点上都可能不亚于另一首乐曲中的主题。

主题的这种特殊功能和地位，经常导致它在外形式上或陈述结构上更加完整统一，并采取相应的规模，也使它在相应的铺垫中出现在乐曲的显要部位。

Ⅳ. 在许多小型作品中，整首乐曲就建立在统一贯连、结构完整的旋律上，没有其他对比旋律，因而就没有主题与一般旋律或副题之间的分别。然而在这样的情况中，乐曲的成形往往基于旋律开头部位所特有的动机或基础核心（音调），或基于原始起句的展开或引申发展；正像陈述结构本身的成型与发展，也以同样的方式发生那样。

因此动机就成为主题赖以成长和决定其性格面貌的主导因素。在那些没有明显动机凝聚的主题中，这种任务将由基础音调

来承担。

如果说主题在整首乐曲中占有特殊的表情地位，赋予乐曲以独特的性格面貌，那么可以认为动机在整个主题中占有特殊的表情地位，赋予主题以独特的性格面貌。因此动机的概念应该是：赋予主题以独特的性格面貌，具有特殊表情含义的音调进行的凝聚形式。然而动机在结构形式上、规模上不但比主题小得多，而且无定量。它在主题中或乐曲中要比主题在乐曲中更有活力和善变。

既然动机是一种表情功能范畴的概念，那么就会在表情特性及其程度上表现某种相对性。因此有时候明确的主要动机与不十分鲜明的次要动机，以至一般的音调进行之间不可能绝对划分清楚；同时典型动机的数量也不可能完全确定。动机有时候像主题那样有相当明确的轮廓，与前后的陈述结构段分开来，有时又与其他动机或一般音型片断紧密毗连在一起。这时它或者变成一个统一贯连的大型动机，或者成为没有独立意义的几个小型动机——下属动机——的联合。因此动机规模有大有小，大型动机的音乐材料可以是统一发展，也可以是小型动机的毗连。

与此有关，动机可以是复杂的或简单的。即使是它内部并无明确的下属动机毗连，本身也可能表现出多种音调的融合。因此，对于复杂动机的结构规模常有不同的看法。可以认为它是包括少有特点的音和旋律进行在内的结构整体，也可以认为是最具特征性进行的动机核心。动机的规模和复杂性也需要在相对的概念中做判断。因为动机是在极为不同的音乐条件下成型和存在的。

动机所特有的表情素质，它们的特殊的功能作用决定着它们在第一次出现之后，经常要进行各种各样的发展，表现出极为旺

盛的生命力来。从完整的一首乐曲的范围来看，有时主题中的动机只在主题内部进行发展或只在主题的外部进行。然而显示动机发展的力度，统一、联系整首作品，以及揭示作品形象内容和戏剧发展的巨大主导组织作用，乃是首先在主题内部进行最初的呈示性发展，而在乐曲的后面各个曲式部分中再进行积极继承性发展和真正展开性发展的多层次多级别的动机贯穿发展。这在奏鸣交响音乐中体现得尤为明显。试分析下例中动机在不同范围内的发展情况：

例 1-1 贝多芬： $\flat E$ 大调《第四钢琴奏鸣曲》 Op.7，第三乐章

这是第三乐章开始的 $\flat E$ 大调第一大部分。中间部分是一个对比 f 小调部分。前面4小节无论是从旋律线的流动性质或从和声的统一终止式上来看，都可认为是统一的大型动机。但从其前后所使用的音型不同来看，又可分为两个较小的动机（a与b）；后面还出现了c与d。不难看出a与b在主题中（第一部分）是主导的动机，c与d是辅助的一般音调。b动机由于其鲜明的音调和节奏特点，又使它更加突出起来，因此使用最多，变体形式发展最多。同时最明显的是它的长度的量度各有其法：除了它原始四个四分音符长度外，在主题内还有三种在不同的节奏条件下不同规模的变体形式； b_1 是两拍截截形式； b_2 是三拍条件下载截的形式； b_3 为另一节拍条件下三拍的截截形式。可以看出，无论b采取什么形式出现，它都保留了刻画主题性格十分重要的八分音符核心节奏运动。a动机（3小节形式）无论在第二乐句反复和再现以及中间部分展开时都以原样出现。在乐曲 $\flat E$ 大调部分中，主题再现时，b动机还有两种截截形式，表明b动机还可能有另外两种长度上的变体：一种是  (b_4)，另一种是 b_3 的简化形式。a动机只在本中段中进行了一次卡农式的复调展开。

V 在许多缓慢的歌唱性、流动性、不断向前延伸发展的旋律——主题中，乐思陈述并不采取以某些凝聚定型化的动机作基础进行发展。缓慢如歌的叙述要求不断地向前流动。正如歌曲旋律那样，歌词的陈述不可能总适应固定的音型模式，需要连续不断地引申发展，这时音型模式的统一动机发展的格局被弥漫在整个旋律——主题中具有统一性的节奏型、音程进行、运动的方向、方式和方法等因素而代替。这些因素的综合形成一种规范整个旋律——主题发展，决定其情感内容表达的基础音调。旋律——主题在这种基础音调所奠定的轨道中进行，形成一个有内在联系的完整统一陈述结构。陈述结构的最后一个层次——动机——在这里将消融在链锁式的引申发展中。

例 1-2 柴科夫斯基：钢琴套曲《四季》第十首：《秋之歌》第 1-9 小节

可以看出，在上例缓慢如歌、描绘晚秋凄凉凋零情景的旋律中，有两个引人注目的音调：一个是下行二度的音调，以三个音为主；另一个带有一些活力与之相抗，并在二度倚音之后向上跳进的音调。二度下行是这首旋律的主导音调。它在克服了第 5、6 小节级进上行并以跳进结束的积极挣扎力量之后，用一系列连续下行，包括半音下行，在低音区暗淡的音响中结束了这一旋律。然而不论哪一个音调都没有独立出现，而总是前后与其他音调相连。同时它们都在不同的节拍条件和变型中出现，没有确定的形态。因此这两个主导音调是采取散化弥漫的方式，渗透在这首旋律的发展过程中，它们成为这首旋律的基础音调，而不是凝聚成型的动机。

所以我们看到：动机也是一种音调，但它可以分割开来，独立存在和发展，而基础音调则总是与其他非基础音调或另一基础音调毗连起来，糅在它们中间。此外动机的核心在反复出现中并

不改变其节奏特点，一般不在变体变奏形式中出现，而基础音调则没有这种约束，变化较自由。

VI. 凝聚的动机和弥漫的基础音调是表现主题内在的有机统一性、发展的层次性和独特的表情性格面貌的两种重要的成型手段。动机是音调的定型凝聚化的结果；而基础音调则又作为动机的特殊节奏、音程进行、运动方向等因素向着整体主题范围进行散化弥漫的结果。因此两者是具有相互转换关系的，在许多情况下表现出中介的状态，显示出两者同时并存的情况。试分析肖邦《 $\flat$ 小调钢琴奏鸣曲》第一乐章副部主题，在这条旋律的发展中可以看到有两个占主导地位的旋律型贯穿：即小音程中的迂回绕唱(a)和用附点节奏型煞尾的音阶式直线上行级进(b)。然而它们似乎并未在一开始就取得了定型凝聚式的动机形式，在后面的发展中也并没有明确的截断轮廓和一致的形态。虽然也能辨认出它们，但更多的是在划分不清的融合贯连中，基础音调在整体主题中有分散弥漫开来的感觉。a动机的变体反复削弱了作为原始动机的稳定性，并且后面的发展（第72—77小节）却又建立在动机变奏的片断音调（第46小节）上，同时音型的不准确性又造成流动延伸的感觉。动机b轮廓更为不稳定：开始从第49小节起六个音级进上行，第二次减少的五个音然后又与在下行级进形式以叠入方式毗连起来（第53—56小节），不像动机在定型凝聚化中彼此分割区别开来。在第二乐句的扩充中（第68—71小节），更加使这一动机有所变形。感到的是动机在开始走向成型中，但仍然有基础音调在整个主题中散布着。

贝多芬奏鸣曲例子中的那种动机的各种准确截断，在这里并不典型。似乎只利用两个有特点的音调进行，贯穿在这首歌颂、情绪昂然的旋律主题发展中，只给它提出一个发展范围，而不是

明确指明材料。同时部分地也说明时代风格的不同，后者在浪漫主义时代是很典型的。

在所有音乐陈述的结构层次如声部进行、旋律、主题、动机和基础音调中，显然，主题是十分重要的形成层次，因为它是由多种音乐表现手段结合起来的表情实体，包括所有可能的陈述结构层次。因此在作品分析中，对主题的分析和研究就十分重要，应该占有相应的地位。

虽然“主题”的概念要比“旋律”的概念更为特定，含义更为狭窄些，人们仍然习惯用“旋律”一词来概括“主题”，因为“主题”首先也必须是一条旋律，并且大多数作品可以没有主导的主题，但一般来说不可能没有旋律。因此“主题”与“旋律”在一般的情况下又可以相互代替，但严格来讲，在一定的条件下它们之间的功能是不同的，从而导致了它们在音乐陈述结构上处于不同层次的级差中。

正因为所有的音乐基本表现手段都综合体现在旋律（或主题）之中，我们将通过旋律分别对这些表现手段加以研究，虽然它们经常是结合在一起的。

第三节 旋律的音调基础和表现力

旋律作为应用艺术手段反映社会存在的一种意识形态，与人类社会生活、人们的思想感情以及大自然有着极为密切的联系。旋律以它鲜明的主题性格、独特的动机音型以及丰富的音调素质，唤起人们心理上的共鸣，从而使人理解它，喜爱它，获得艺术上的感染和享受。

旋律的音调基础大体来自人类社会实践的三个方面：

I. 自然与社会声响音调 其一是人类的语言音调，其二是自然界和人为制造的各种音响，它们都为旋律创造提供各种各样的音响素材。虽然说这些音响不具有情感内容，但可以使人引起某种音调的联想，例如，鸟鸣、流水、雷雨、风暴、粗重的劳动与乏味单调的机械运动声响等。

因此，声响音调是音响媒介在物理发声过程中从中渗透出来的某种情感色彩和音响素质作用于人的感觉上。它是在某种速度和律动中，通过音响的高低、强弱变化来完成的，成为音响表情中质与量的统一结合最基础的因素。

II. 运动音调 社会生活中的许多形式的运动音调，为旋律提供了节奏造型的基础。在时间中的运动也为音乐提供了节奏基础，使之进而形成音乐所特有的节奏——节拍体系。

在旋律中运用节奏手段反映人类社会生活中的种种运动形式都不是机械的摹拟，而是与音高变化结合在一起，间接地以某种联想的方法概括地体现出来，即以音响的某种节奏艺术形式来体现的。例如：行进或送葬的行列在旋律中常用比较简单的固定旋律型（音调）和节拍加以表现。旋转不停的有一定规律的运动——舞蹈或其他某种物体回旋往复的运动——可用等时值快速音型的反复表达出来；此外，如雨滴，以及漫步、奔逃等运动都可用不同的节奏型在旋律中体现出来。

运动音调是物体运动中的律动作用于人的感觉，通过律动出现的长短交替的变化来完成的，成为音响表情中长与短时值按比例结合的节奏体系基础。

III. 内感音调 现实生活中人们对各种事物的心理感受，对事物的认识所产生的情感反应，提供给旋律以内感音调的基础。它不同于声响音调和运动音调那样外在，而是需要综合运用多种

表现手段，更深刻地表达人类的心理状态，内心的感觉及意识活动等。这种内感音调往往不是静态的，不是特定时间内单一性质的，而是在特定时间之内就进行转变或发展出另一种，甚至是对立的音调来。因此动态发展对它具有典型意义。旋律在艺术形象的表达上最宝贵的能力，也是最为广泛发挥的能力，就是来自这种内感音调。

人类社会生活为旋律提供极为丰富而多样的这种音调原型。

例如：

从比较顺利的起点开始，遇到了困难，发生了意外，经过努力困难得到了克服；斗争的发展达到了尖锐化，气氛极为紧张和不稳定；事物在脑海中逐渐地淡漠而消失掉；事物从眼前走过逐渐远去；力量逐渐消耗，运动停顿，从困境中突然挣脱出来；努力坚持，毫不松懈；勇往直前豁然开朗起来；苦痛、犹豫不决得到克服；缓慢叙述，持续不断；力量的持续增长；事物逐渐壮大；情绪逐渐高涨达到了火热的程度；情绪逐渐低落达到了悲痛欲绝的程度等等。所有这些都是人们常有的心理体验。将这些体验用音响的艺术形式表现出来，就是音乐艺术，特别是旋律所特有的最为主要的艺术功能，在取得艺术形式时，必然会使旋律表现出极为丰富的情感内容。

因此，内感音调是从人类社会生活具体实践中概括出来的某种心理感受、内心感觉或思想情感。它常常不强调或不具有外在的声响或具体情节或形式表现，成为必须用多种表现手段的综合来体现的最高概括的音乐艺术内容。

音乐音调不是简单移植人类社会现实的各种声响及运动的或内感音调。它们之间除存在着许多相同因素外，还存在着巨大的区别，因此不可能机械地摹仿。音乐音调是通过特有的音乐表现

手段来实现的，最具有核心意义的表现手段是：没有任何文字词义的乐音调式——和声体系，严格比例的节奏——节拍体系，在不善于或不可能进行具体细致的人物情节描述的内容时，所特有的音乐语言陈述结构和曲式结构。

旋律的三种音调基础经常综合地体现着旋律的表情能力。它们很少单独在较长时间内使用，特别是前面两种音调基础。但它们有时可以在旋律以外的其他声部或音乐组成部分中做这种单纯的体现，如在伴奏性的织体与和声背景中单独体现。因此，三种音调也可以在旋律以外的音响组织中提供表情基础。

不能认为有了音调的综合旋律就完满了。除了这种源于现实生活的表情基础外，除了它在陈述时应有的结构组织规律外，还要有音响艺术本身美学原则和作为音响艺术背景的逻辑功能运动，也都是必不可少的。这需要单独加以研究。

生活音调在旋律中的反映是多种多样的，有时较直接具体，有时则较概括抽象。在所有生活音调中，以语言音调最为重要，应用也最为广泛。

旋律之所以能有如此丰富的表现能力，能够把各种音调糅合进来，成为一个完整的表情实体，是因为它综合了许多音乐表现手段在内。在所有这些手段中，以音高——旋律线、节奏——节拍和调式——调性三方面的作用最为重要，为此应该进一步研究它们各自的特性，在表情中所起的作用以及它们之间的相互关系。

第二章 旋律的节奏与节拍

第一节 节奏与节拍的作用

旋律是单声部音乐的表现实体，其中除多声音乐特有的表现手段——和声和织体——外，有机地结合了所有音乐表情手段。但并不是所有结合在一起的表情手段，对旋律形象内容的表达都起着同等重要作用。其中音色、音区、表情法、响度、速度对旋律的内容表达显然不如节奏——节拍、调式——调性和音高——旋律线更有决定性意义。虽然旋律的速度、音色、音区、表情方法等发生变化时对旋律的内容表达也会产生一定的影响，无论如何，旋律内在发展的逻辑、音调的组成情况、整体的结构组织以及外部的轮廓，并不能因之而根本破坏，但是，如果旋律的变化牵涉到旋律的节奏型，旋律音的调式功能关系以及旋律音的音高关系，那么，就会立刻使它改变成另一首旋律或使它严重地受到歪曲。正是节奏——节拍、调式——调性和旋律线这三方面最大限度地决定着旋律形象内容的表达，决定着旋律的结构、轮廓和整个旋律发展的内在逻辑。因此我们应该首先从这三方面及其相互关系进行研究。

就旋律这三方面而言，它们在旋律中是协同一致地，相互制约而存在的，旋律不可能缺少任何一方面而创造出来。某一音响序列，如果不在一定的调式调性中以某种节奏形式在时间上发展开来。就不可能成为真正的旋律。只有节奏运动，而没有音律的

音高变化（当然也不可能形成调式——调性），虽然是许多打击乐所特有的表现方法，并且也能以其丰富的节奏变化表现特定的内容，但这只表明节奏手段具有一定的独立表现性能，而不能称其为旋律。

节奏能使调式音列中某些音组合成有一定意义的音调。动机的形成在相当大的程度上是依赖于某一有特点的节奏型把调式音组合起来，产生某种刻画内容的必要的特性音调，在把这些组合或动机按照发展的要求有机地结合起来时，就使这一音响序列形成统一完整的乐思陈述。在乐思的陈述中，不但各音调单位需要按照音乐内在的发展逻辑，用节奏的运动把它们结合起来，联成一体，而且它们之间在结构上的区分也同样要依赖于节奏的停顿，节奏的重复以及节奏的其他特性表现而实现。旋律中独特的音调，或具有特殊调式功能的音，比如，歌曲中因歌词需要而突出的调式音，常须用节奏的手法强调出来。

节奏的广义理解，可以看作乐曲各个部分之间平衡、对称、再现、交替、大小比例的组合关系及乐曲发展中音乐材料变换或持续时间长短，速度快慢的各种组合关系。

在声乐作品中，旋律的节奏除适应歌词内容的表达，采取或流畅匀称的节奏运动，或激昂突进的节奏运动，或快速跳跃的节奏运动等等外，在许多情况下，还受着歌词节奏的影响，歌词中重要的词汇、长短词汇的划分、虚词以及词汇的含意和语调都对旋律的节奏型产生影响。

节奏是通过节奏体系中长短时值之间按照需要相互结合的多种多样的关系而体现之，且根据长短时值之间所存在的一定的比值关系构成节奏体系，比如，全音符等于四个四分音符；一个四分音符等于两个八分音符或四个十六分音符等等。按照某种固定

的比值关系，由相等数量的节奏单位循环，分割出轻重或次重、次轻拍子的组合即构成节拍体系。节拍的划分是由小节来实现的，比如，由相当于两个四分附点音符的六个八分音符所组成的重轻拍子（小节）循环，即构成 $\frac{6}{8}$ 节拍。严格的节奏和节拍是相互依存的。

第二节 节奏的重要类型

节奏赋予音调以活力。每个独立的或相对独立的音调单位都包含一种（有时有两种）节奏类型，从节奏上把音调单位中的各个音响结合起来。在各种节拍类型中，音调所采用的节奏类型是千变万化的。在采用严格节拍循环的音乐作品中，试以四分音符作一拍的节拍形式（ $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$ ），从中归纳最常见的节奏型，研究它们在不同的条件下的节奏特性及其彼此联合的各种表现的可能性。

一、均等型：



这是在两个支点（重拍到重拍或重拍到次重拍）间的等时值运动；从一支点上起，落到另一支点上停。这里实际上是包括一个等时值运动与达到支点上较长时值的停顿的联合。两个支点上所表现的重音完全与运动的起迄相吻合。

例 2-1 桑桐：《内蒙古民歌主题小曲七首》之四《草原情歌》

上例节奏类型有两种变体结合，一个是从重拍到次重拍的组合，另一个是从重拍到下一小节重拍的组合。从每一个组合的局

