

武汉音乐学院

硕士学位论文

乐段结构研究——以贝多芬钢琴奏鸣曲为例

姓名：马学文

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：钱仁平

20090601

内容摘要：论文以贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲为例，对“乐段结构”进行了较为深入的研究。针对“乐段”这一概念在各理论教程和著作中的释义存在较大差异的现象，文章一方面对已有的著作进行全面综述与横向比较，力求准确解读各著作理论体系的特点，厘清乐段、乐句、复乐段等相关概念在不同著作之间的差别和联系。在此基础上，论文以贝多芬钢琴奏鸣曲为例进行分析探讨，重点研究了乐段结构在不同性格的乐章之间所存在的差异，归纳出一套针对乐段结构的分析方法。

关键词：乐段结构 贝多芬 钢琴奏鸣曲 结构分析 动机型乐段 乐句

Abstract: Taking thirty-two Beethoven piano sonatas as examples, this paper presents a thorough investigation on period structure. Since the notion of period has been defined and interpreted quite differently in different theoretical textbooks and writings, in this paper, a comprehensive overview of existing literature is offered to properly interpret the characteristics of the theoretical framework of each writings, on the basis of which the difference and connection of the interpretation of relevant concepts like period, phrase, and double phrase in those writings are clarified. Then, Beethoven piano sonatas are taken as cases to probe into the distinctions among the period structure of different movements.

Keywords: period structure, Beethoven, piano sonatas, structure analysis, motivational period, phrase

内容摘要：论文以贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲为例，对“乐段结构”进行了较为深入的研究。针对“乐段”这一概念在各理论教程和著作中的释义存在较大差异的现象，文章一方面对已有的著作进行全面综述与横向比较，力求准确解读各著作理论体系的特点，厘清乐段、乐句、复乐段等相关概念在不同著作之间的差别和联系。在此基础上，论文以贝多芬钢琴奏鸣曲为例进行分析探讨，重点研究了乐段结构在不同性格的乐章之间所存在的差异，归纳出一套针对乐段结构的分析方法。

关键词：乐段结构 贝多芬 钢琴奏鸣曲 结构分析 动机型乐段 乐句

Abstract: Taking thirty-two Beethoven piano sonatas as examples, this paper presents a thorough investigation on period structure. Since the notion of period has been defined and interpreted quite differently in different theoretical textbooks and writings, in this paper, a comprehensive overview of existing literature is offered to properly interpret the characteristics of the theoretical framework of each writings, on the basis of which the difference and connection of the interpretation of relevant concepts like period, phrase, and double phrase in those writings are clarified. Then, Beethoven piano sonatas are taken as cases to probe into the distinctions among the period structure of different movements.

Keywords: period structure, Beethoven, piano sonatas, structure analysis, motivational period, phrase

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《乐段结构研究——以贝多芬钢琴奏鸣曲为例》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：马学子 日期：2009 年 4 月 29 日
导师签名：戴世芳 日期：2009 年 4 月 29 日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：马学子 日期：2009 年 4 月 29 日
导师签名：戴世芳 日期：2009 年 4 月 29 日

前言

1、曲式分析的概念与音乐作品的实际

究竟什么是“乐段”，目前的情况真是众说纷纭。尽管曲式学教程中都离不开“乐段”这一概念，但对于乐段的所指却不尽相同。杨儒怀先生指出：“在音乐技术理论的发展过程中，逐步加到乐段原始概念之中的许多多余的或不属于它的东西，掩盖了它的本质，使它承担了许多不应该由它承担的‘任务’，以至最后可能导致它本身存在的否定或变成难以捉摸的代名词。”¹谷成志先生指出：“由于人们几乎把所有的一部结构形态都纳入乐段门下，从而导致其内涵膨胀。”²其他还有一些理论家也都认为乐段作为曲式学专有名词应该具有其相对应的特指。

虽然在不同的教科书中往往会使用一些不同的名词来表述相同的所指，或者相同的名词却又有着不同的所指。看起来这些“混乱”的名词以及其不确定地所指在一定程度上干扰着音乐理论的教与学，但是重点并不是在这里。针对这个问题我们可以从另外一个角度来审视。

一定的名词有一定的所指，这个名词所承担的意义实际上是约定俗成的。就好比如说我们将用来写字的工具叫做钢笔一样，如果大家约定俗成称这种东西为其他的名词，它的名称也就改变了。当然约定俗成的过程是比较复杂的历史现象，具有一定的成因，但最终人们采用文字来限定这种物品，目的就在于方便理解和运用。具体的物体尚且如此，更不用说抽象的音乐和更加抽象的音乐理论了。

理论家所界定的各种基本概念是为了说明音乐作品究竟是什么样的结构。尽管在具体的表述过程中，各种著作之间可能会有一些差异。但是，如果这个理论在自己的体系中能够清晰准确的表达音乐作品的结构特征，那么也就达到了理论分析的目的了。事实证明，老一辈理论家们留下了大量的经典曲式学教程，虽然教程之间存在着一定的差异，但这些教程都在教学中发挥了重要的作用。它们之间存在着一定的分歧，也存在着不统一的名词界定情况，但这些都不影响它们成为经典，其原因在于无论走得是哪条路，最终都到了“罗马”。我们没有必要，也不可能要求大家都必须走同一条道路。

一种结构究竟是“乐段”还是“乐句”，主要取决于实际作品。从教学角度

而言,作品都存在一定的结构,作为学生在学习阶段,教师需要通过一定的概念,一定的方法加以解释,让学生明白音乐的结构;从音乐理论研究的角度而言,采用什么名词来界定这首作品的结构,也只是为了表述作品的结构特征,音乐本身并没有变化。

所以如何去分析实际作品才是关键。音乐理论应该是从音乐中来,最终回到音乐中去。但是在这里,我并不是说用什么样的名称都无所谓,而是强调音乐作品的实际是第一位的,在强调对音乐作品分析的基础之上,正确解读各个理论家对于音乐作品的实际分析才是重点。

因此我们要正确面对目前的情况,既不夸大理论研究所存在的问题,也不忽视这种给我们学习带来不便的问题的存在,对于相关理论分析我们要厘清,更重在解读各个学派、学者们眼中的乐段和相关概念究竟指的是什么?他们之间有何异同?理论依据分别是什么?造成这种区别的原因是什么?等等一系列问题。因此这篇文章的目标就是将与乐段规模结构相当的各个结构之间的关系进行系统梳理,对各家的观点进行理性解读。这是这篇文章的第一个写作目的。

2、理论分析的史学维度

曲式与作品分析教程在分析说明一个曲式结构单位时,常会列举相应的作品来说明这个概念。国内的大多数曲式教材,所列举的谱例往往包括从巴赫到巴托克等作曲家的众多作品。这些作曲家出生于不同的时期,身处不同的国度与不同的政治、经济、文化,每个作曲家的个性也不相同,所创作的作品自然千差万别。但是一些音乐理论家期望以一种理论方法系统来容纳包罗万象的音乐作品,至少想要包含调性音乐范畴内的音乐形态。这样的分析论述虽然会给学习者提供丰富的视角,理解一种曲式的多种可能性,而且对于一定范围内的作品还能研究其共性特征,发展的传承关系,创作技术方面的共同特征。但是,这种以一种理论方法系统来企图包罗万象显然是不切实际的。作为研究,在基础理论部分举步维艰;作为教学,初学者往往一头雾水。这种情况,恰恰就是国内各种曲式与作品分析教材概念混乱特别是基本概念混乱、混淆的最重要的原因之一。因此对于音乐作品的分析,既需要宏观上的分析,同时也需要微观分析,特别是站在历史发生发展的角度的微观分析。德国当代音乐大师达尔豪斯在其著作《音乐史学原理》中

提出,音乐学学科必须要同史学相结合,作为形态学的曲式学也同样需要历史维度。按照这种思维方式,将会导致分析对象的范围变得更加集中。

在此指导思想下,这篇文章将分析对象集中到一个作曲家——贝多芬身上,并且进一步集中到他的钢琴奏鸣曲进行研究。贝多芬在音乐历史中的地位是重要的。不可否认,从1600年起,欧洲经历了三百年辉煌的音乐历史,以至于这个时期的音乐成了凌驾于世界各民族各地区音乐之上的“正统音乐”,它渗透了各个国家和地区,得到了最为广泛的传播。的确,这个时期的音乐有强有力的优势,比如说完善的理论体系,数量众多的作品,大量的演奏演出活动,大量的听众和学习者、演奏者,通畅的传播途径等等。在这样一个黄金时期中,德国作曲家贝多芬被誉为“集古典之大成,开浪漫之先河”,其钢琴奏鸣曲更有着新约圣经的美誉。

选择贝多芬的钢琴作品,而不是其他的作品进行研究是因为对一位作曲家的钢琴作品进行研究能够透视出这位作曲家的其他类型的作品,特别是大型管弦乐作品。钢琴作品在作曲家眼里除了可以作为专门的钢琴作品以外,他还是其他类型作品创作的先行者、风向标、试验田,所以在研究对象的选择上,对钢琴作品的研究就可以窥探出作曲家其他类型作品的大致特点。因此我选择了贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲进行研究。

3、研究角度和标记说明

这篇文章以贝多芬钢琴奏鸣曲的不同乐章为切入点,着重研究了不同乐章的乐段结构上的差异。在对实际作品进行研究的过程中,发现除了多数教材重点讨论的乐句型乐段以外,还大量的存在着用乐句、乐节的分析方法较难进行分析的乐段结构,并将这一类型的乐段结构实事求是地进行了统计分析,探索一种更为合适的分析方法去解决目前困难。

事实上,目前的曲式教程所讨论的乐段约定俗成地被认为是呈示性段落,或者说是主题性段落。对于中间型乐段,特别是展开性质的乐段,一些理论家不予讨论,还有理论家根本就不认为这种中间型段落结构是乐段。本文在前人研究成果基础之上,对中间型段落进行初步探讨,以期证实中间型段落能不能分析,该如何分析的问题。

文章选用的谱例都来自于贝多芬的钢琴奏鸣曲，为了标记方便，全部采用简写形式。例如 2.3 (1-8)，第一个数字 2 指的是第二钢琴奏鸣曲；第二个数字 3 指的是第三乐章；后面括号里的数字指的是相对应的小节数。不同的版本在相应的小节上会有所差异，本文选用了湖南文艺出版社弗雷德里克·拉蒙德编订的贝多芬钢琴奏鸣曲版本。

第一章 已有文献中关于乐段的阐述

第一节 不同著作中与乐段相关章节的阐述体系

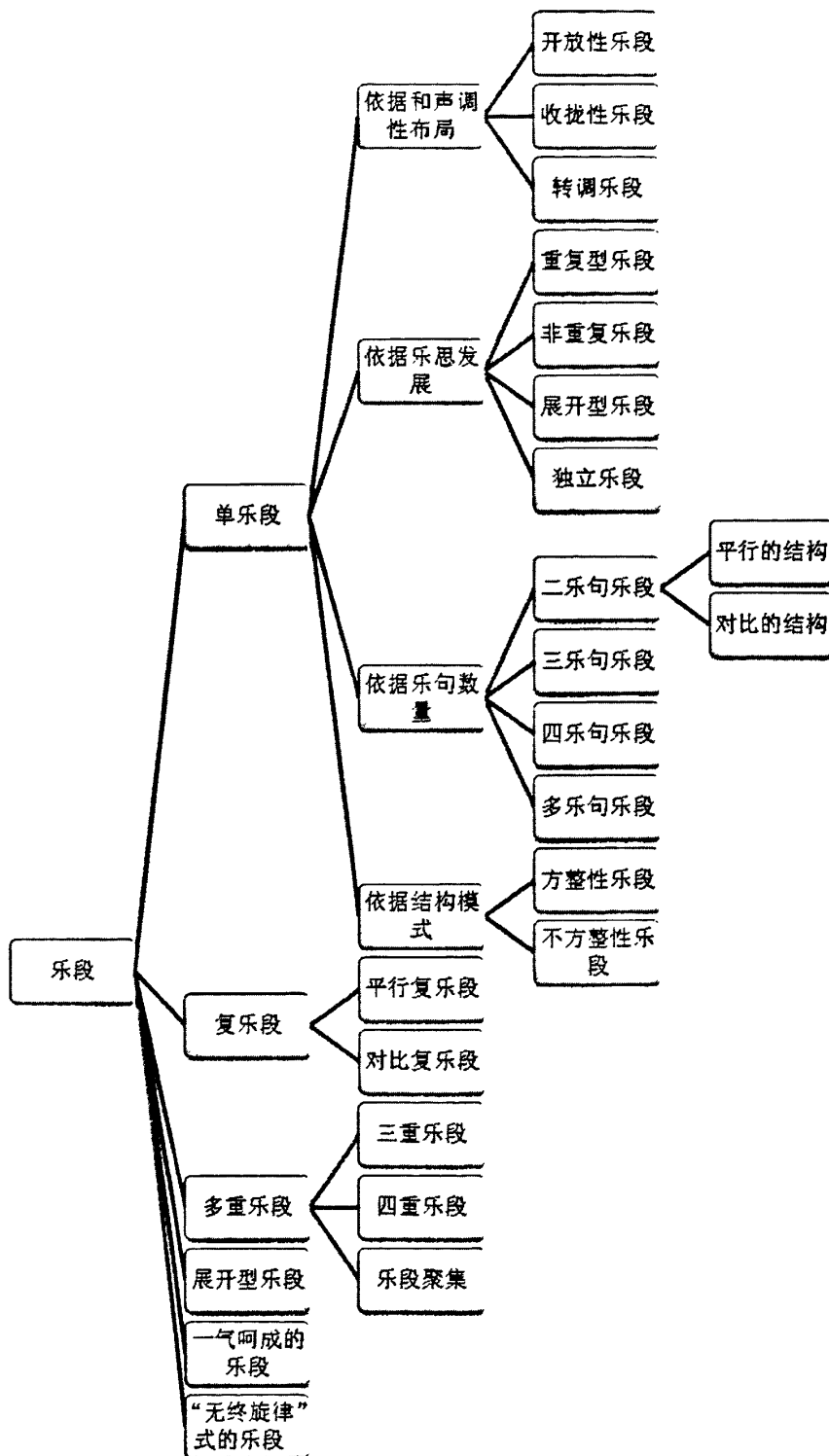
为什么需要对各个教程乐段相关问题的章节作一定程度的综述？因为有一些分歧产生的原因是大家的观点不一致，但有一些问题却是因为问题阐述的体系不一致而造成的。所以表面上不一致的问题也许并不存在分歧，而相同的概念却也许有着不同的所指。另外，从整体上作综述比较能够清晰的看到各个教程在论述体系上的特点。因为分类标准不一样，切入点就会不一样，也就相应地带来分析的侧重点不一样，从而得出不同的结论。

由于国内外的曲式教程比较多，文章不可能将其一一列举，只能选择一部分教程进行分析，对于相同体系的教程就不再重复论述。对于所选择的五本教程，按照出版时间的顺序，由近及远分别论述。

一、钱仁康《音乐作品分析教程》

钱仁康先生在《音乐作品分析教程》（后文简称钱著）中首先讲的是音乐语言的表现作用和乐思的发展和音乐的结构功能，然后在主调音乐分析中首先讲解了乐段。其中，乐段又分为单乐段、复乐段、多重乐段、展开型乐段、一气呵成的乐段和无终旋律的乐段。

图表一：钱仁康《音乐作品分析教程》乐段分类树形图



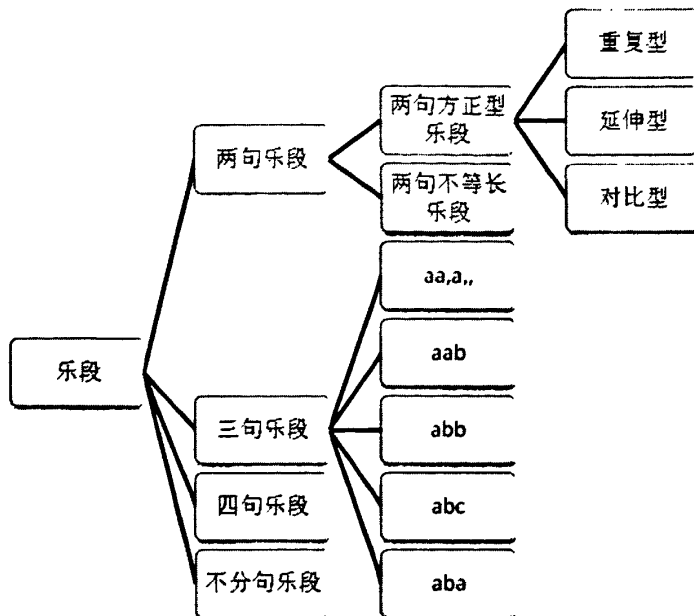
在对乐段进行概述时,钱著提出:在不同的民族、不同的时代、不同体裁和不同内容的作品中,乐段的结构和乐段内部的乐思发展方法是大不相同的³。并且分别就上述的几个不同作了相关的论述,我十分赞同这个观点,确实是因为上述几个方面的不一致,使得我们在教学、科研的过程中遇到了许多麻烦,例如对于同一个名词的解释出现较大的分歧等诸如此类的问题。重视上述这个问题,就要求同史学、形态学相结合,重视风格的论述,将分析对象进一步集中。这种观点的提出非常可贵。⁴

在整体上,单乐段与复乐段和多重乐段和一气呵成的乐段是依据乐段的种类来划分的并列关系的几种结构形态,但是展开型乐段和无终旋律式的乐段是另外一个层面上的。展开型乐段在这里讲得是乐段的一种发展的方式,并不是对于中间型段落的分析。从类型上划分,教程中所列举的例子都能归类到单乐段或者是复乐段与多重乐段,也就是说从分类上而言是存在着交叉现象的。无终旋律式的乐段是特定风格中的乐段形态,可以看作是传统乐段研究的拓展。在这里钱著提出了一个观点即:分析这种作品时必须用新的原则来对待“乐段”的概念,乐段不一定结束在完全终止或半终止上,而旋律的起伏收束、节奏的呼吸停顿、速度、力度、从不稳定趋向稳定则是划分乐段的重要标志。这种提法遵循了具体问题具体分析的原则,同前面所提到的史学与形态学相结合是同一个意思。

钱著所提出来的展开型乐段在乐段研究领域里是具有非常重要的突破性意义的。钱著认为:展开型乐段是以一个比较简短的主题核心为基础发展而成的乐段,构成展开性乐段有三个步骤,第一步是主题核心的呈示;第二步是主题和新的重沓;第三步是主题核心的展开和收束⁵。这种提法是强调了对作品的分析除了典型的乐句构成的乐段以外,还必须实事求是地对其他种类的乐段进行分析,例如说,如果乐段是由小的主题动机发展而来的乐段,则这种乐段在分析得过程中,则要相应的重视乐段的发展方式,以此来分析这个乐段。

二、谢功成《曲式学基础教程》

图表二：谢功成《曲式学基础教程》乐段分类树形图



在谢功成先生《曲式学基础教程》（后文简称谢著）中，谢著用了三个章节专门讲解乐段。第一个章节主要对乐段下了定义，对乐段的细部结构——乐句、乐节和乐汇作了介绍，然后讲解了构成曲式的常用手法——重复、变奏、模进、再现。第二个章节着重讨论了二句式乐段，除了讲解二句式乐段的各种类型以外，还从和声结构与终止式、音乐的句式结构——扩充、缩短、补充以及进行的周期性、综合与分解等方面讨论了二句式乐段的，在最后，着重分析了两句不等长乐段。第三章则主要分析了三句式乐段、四句式乐段、不分句乐段和复乐段。

从上面的图表可以看到，谢著对于乐段的划分方法主要是依据其乐句的数量，然后以材料关系为依据进行分类。在这里需要特别提出的是关于音乐的句式结构。音乐的句式结构出现在第二章节里，谢著并没有将何种句式结构定义为某种类型的乐段，所以在乐段类型表中看不到句式结构。对于这个问题，谢著以二句式乐段为例，分析了扩充、缩短、补充以及进行的周期性、综合与分解等方面。其中，周期性的定义是：几个同等长度的片段连续进行，称为“周期性”进行，并且这里所提及的片断是按有“断开感”的地方来划分的。断开感是从感性上来理解的一种句逗感觉，但究竟是什么因素产生了句逗？人为什么会有天然的句逗感？这里我认为其主要依据是材料关系，特别是重复关系的材料。根据材料的异

同,然后加上人本身对于音乐的句法结构的感觉,各种因素综合起来形成了句逗感。在讲解了周期性后,又提到了两种常见的周期性结构——分裂与综合。这是两种常见的体现周期性的句法结构,应用十分广泛。

三、杨儒怀《音乐的分析与创作》

独立的乐句:独立的乐句不与前后的结构联合成较高级的结构,他有完满的终止式,乐思的陈述给人以完满结束的感觉,或者是这一乐句与前后结构在各方面都明显分隔开来。

大型乐句:具有乐段长度(8小节),内部结构不同于乐段,以半终止或转调结束时,则明显给人以大型乐句的感觉。

双乐句:每乐句均有完满终止式,但主体材料近似,属于双乐句结构。

乐句群:由三个和三个以上的乐句组织而成。

乐段:乐段是陈述结构中最重要、应用最为广泛的形式,它表明乐思陈述某种特定的结构原则,即:一个有一定量度的乐思发展到某一重要的或突出的半终止上,暂时间段停顿下来后,再相应有机地发展下去,直至最终的收束终止。

大型乐段:超过普通乐段规模,但乐段特征仍然主要表现在有两个次级的,即乐句的划分和结构的对称与呼应特点。

小型乐段:结构大都非常简短,但次级结构结合关系,终止式之间的呼应,完满的终止等,就成为确定乐段结构的重要标志。

复乐段:由两个具有终止式呼应的上下乐段之间的联合,同时两乐段在内同情绪上都表现某种连贯性,在主体材料上他们可以表明是平行性质的,也可以是相异的。

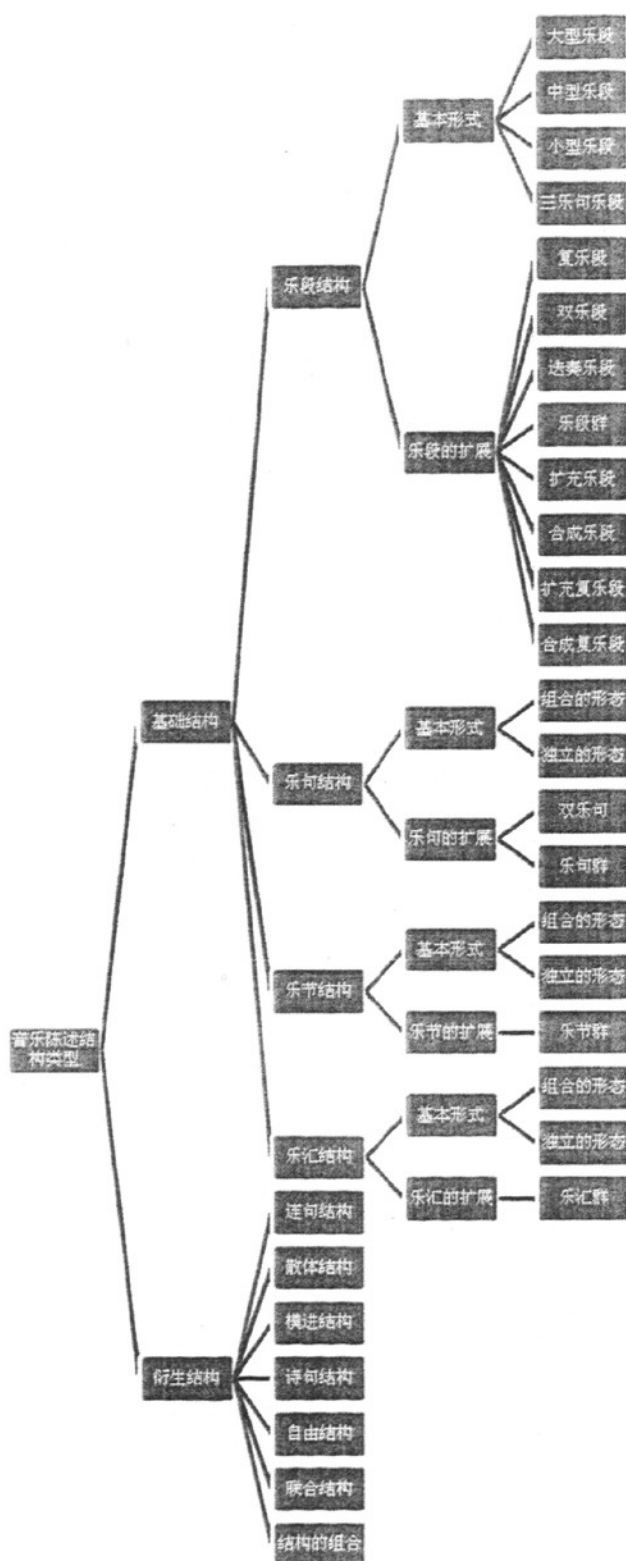
双乐段结构:以完全相同的终止式结束的两个乐段。

迭奏(反复)乐段:乐段在保持首位不变的情况下反复时进行局部性的迭奏变化,但两乐段在音乐发展的阶段上并不产生对置性对比的关系。

乐段群:单乐段、复乐段、合头乐段、双乐段和迭奏乐段混合或单一结合就构成乐段群形式。

合成乐段:乐段的扩展可以从乐段中间终止(多为属功能半终止)后边的乐句内部进行,而不是增加乐句或并列的乐段结构数量,从而形成合成乐段。

图表三：杨儒怀《音乐的分析与创作》乐段章节树形图



杨儒怀先生的《音乐的分析与创作》（后文简称杨著）分为上下册，上册主要是理论讲解，下册是相关谱例。上册分为四个部分：音乐的基本表现手法与旋律、发展音乐的基本手法、音乐陈述的结构、作品的曲式结构。这四个部分的关系杨先生在著作的前言中讲到：

在第一部分“音乐的基本表现手段与旋律”中，各种理论和分析所涉及的结构范畴是从音乐最小的形式出发的，既可以认为是表现核心乐思或基础音调或动机的最小存在形式，也可认为是独立、抽象的因素。只有在这种存在形式通过“发展音乐的基本手法”（第二部分），才能成长发育起来。然而即使它不成为乐曲的主体或只是一般的旋律的话，它也必须按照一定的“音乐陈述结构形式”（第三部分）成型起来。这种成型可以使乐曲曲式结构的全部——单一部曲式，也可以是乐曲曲式结构的一部分。这样，在第四部分“音乐作品的曲式结构”里，理论阐述和音乐分析将按照有一部到多部、由单式到复式、由简单组合到复杂组合、由单章到套曲的发展而进行。

从大的分类就可以看出杨著将曲式结构与音乐分析区分的十分清楚，并且从各个层面对音乐的构成进行了深入的剖析，提出了音乐陈述结构要区分与音乐作品的曲式结构，这个问题得到了一些理论家的支持。

从分类的角度看，杨著对于基础结构与衍生结构的判断侧重点是不一样的。基础结构是在对乐句、乐节、乐汇做精确的定位的基础上，以它的构成方式为依据进行结构的划分。但是衍生结构却是以作品的发展方式作为依据的。例如，对于独立的乐句的定义是：独立的乐句不与前后的结构联合成为较高一级的结构，它有完满的终止式，乐思的陈述给人以完满结束的感觉，或者是这一乐句与前后结构在各方面都明显分割开来，在这种情况下，即使乐句采取半终止，也会获得独立的效果。从这段话中可以看出，首先，这一个部分之所以成为乐句，是因为它符合乐句的特征，这就是我之前提到的先对乐句等概念作精确的定位之后的结果。我们再来看一看衍生结构中的连句式结构的定义：随着模进转移或连续反复，结构本身还进行截截和紧收而形成的连（环）句（式）结构。这个时候，最初的材料呈示部分是不是乐节或者只一个乐汇已经不会影响到它称之为连句式结构，但是这个部分发展的方式是不是符合连句式结构的特征成了重要的依据。

莱奥著与杨著对于乐段的定义有其共性的一面，那就是都强调两个相互呼应

的乐句才能组合称为高一级的结构——乐段，但在乐句的定义上，两者之间又有着一定的分歧：莱奥认为，凡是没有形成呼应关系的，并且通过某种终止限制着的乐思都叫做乐句，所以，莱奥所定义的乐句中，包含了例如贝多芬 op2.1 第一乐章的副部主题（21 小节），以及同一乐章中结束部的主题（两小节）；但杨著所定义的乐句则不一样，他认为乐句有组合称为乐段的乐句、独立形成乐曲的一部分的 4 小节的乐句、大型乐句，凡是超过了 8 小节的就难以确认为乐句了⁶。

四、莱奥《器乐曲式学》

乐句：音乐的句子，简称乐句，是通过某一种终止限制着的乐思，这种乐思不能明显的分开，也就是说它不能被句逗写成两部分（或三部分等）。

重复乐句：假如重复某一乐句，因为重复并不发生本质上的变化，所以还都是重复乐句。

乐段：假如作曲家将重复乐句的终止加以改变，或者说是其余第一个终止相对立，这是这个乐句已经发生了本质的变化，这种结构叫做乐段。

重复乐段：乐段也可以全部重复，这样的重复乐段自然是由四个乐句组成，重复时不变奏的比较多。

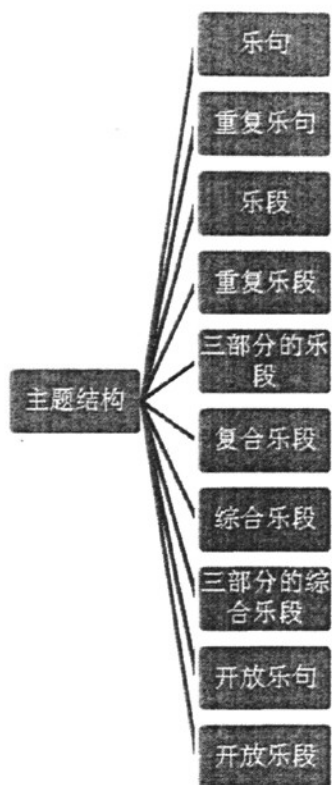
三部分的乐段：有三个同样材料的、但终止却由各不相同的乐句所组成的一个主题，代替了由两个乐句组成的主题，这就是三部分的乐段。

复合乐段：一个乐段进行重复，“后乐段”结束的终止回应“前乐段”的终止，这就构成了复合乐段。

综合乐段：综合乐段有两个主体材料性格不同的乐句组成，不同的终止也是重要的条件。

三部分的综合乐段：三个若干小节的段落，他们每一个都用不同的材料（或者最少也是其中一个段落材料与另两个段落的不同），并用不同的终止，相互连接在一起组成一个主题，这就是三部分得综合乐段。

图表四：莱奥《器乐曲式学》乐段章节树形图



从莱奥的分类就可以看出，莱奥的《器乐曲式学》（后文简称莱奥著）是一本纯粹的曲式学专著。他非常少的涉及到音乐分析学的内容，单纯的讨论了主题的结构以及乐曲的曲式。因此，我们在学习这本教程的时候就应该按照这本书的体系去理解各种基础概念，这是一个重要的前提，如果忽视这个前提，拿这本教程简单横向与其它教程进行比较，就容易得出这是一本体系不严谨的教材，事实上并不是这样。

莱奥的《器乐曲式学》是一本对贝多芬的所有作品进行分析的专著。他从实例上去印证了这一套理论，并且运用这一套理论对贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲进行了全面的分析，这就是这本教程的可贵之处。一般的教程都是选择能够说明自己想要说明问题的范例进行例证，这也就出现了各种各样的问题，莱奥的这种做法对于我个人而言，是很有启发意义的。

莱奥在《器乐曲式学》地开篇的第一章名为“主题”，并指出：“首先是我们感兴趣的，是在研究各种不同的主题结构时，会遇到些什么样的变化，现在我们将主题各种变化形式列举如下，随后并将对它们的结构逐个进行详细的分析⁷。”

他的分析对象是主题,从他所列举的谱例可以看出,凡是出现了新的材料的段落,他都会对其进行结构上的剖解。

对于具体的有可能出现的结构,莱奥做了上述十种列举,除此之外,莱奥还讨论了动机和片断、乐句中和声功能的循环以及特殊结构的主题。在《器乐曲式学》中,动机相当于大多数教程所认为的乐汇,片段相当于大多数教程中⁸所认为的乐节,不过指代上还是有差异。

莱奥的这本教程中关于乐句的界定十分宽泛,他将凡是不能被句逗写成两部分或三部分的乐思统称为乐句,所以小到两小节的部分,如例 1.1(42-43)



还有例 1.1(21-41)

A longer musical phrase in G major, 4/4 time, consisting of four measures. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The phrase includes dynamic markings: 'p' (piano) in the second measure, 'sf' (sforzando) in the third measure, and 'f' (forte) in the fourth measure. The phrase concludes with a 'p' (piano) marking.



在这本教程中,上述两个谱例都被称为乐句。对此,在学习的过程中可能会对莱奥所界定的乐句感到难以理解,但是如果再看一看它所界定的乐段,则会对理解乐句有所帮助。“假如作曲家将重复乐句的终止加以改变,或者说是其余第一个终止相对立,这是这个乐句已经发生了本质的变化,这种结构叫做乐段。”⁹国内有专家对这句话的理解提出质疑,这样说来,乐句不就等于乐段了吗?认为莱奥在这里概念混淆不清。如果我们认真地看一看莱奥对于乐段和乐句的定义时,发现乐段和乐句的区别就在于乐段内部必须是重复关系,而且两个部分的终止式必须加以改变。所以由于莱奥对于乐句和乐段的分类方法就根本不同于其它教程,所以就不能简单地等同。

很明显,这样的分类所带来的问题是乐句界定太宽泛,乐段界定相对集中。但是莱奥的分析对象已经大大拓展,由呈示型段落拓展到任何段落。那么面对复杂的音乐结构,因此这种界定就必然宽泛。所以,莱奥在文中谈到所界定的乐句内部结构时,有这样一段话:对于这种变化,我们可以用生活中的一个比喻来说明:树叶有多种叶子,这个是这样的绿,哪个是那样的绿;这个是这样的大,哪个是那样的大;这个是这样的形状,那个是那样的形状;这个是这样长着,那个是那样长着,等等,但仍然都是树叶!对于音乐的句子来说,同样可以说是无止境地变化的自然现象,它产生在音乐诗人的幻想中,与其要有意识去安排他,倒不如顺其自然。¹⁰因此,对于这本教程,要看到它的成功之处,也要能看到它的不足。

五、斯波索宾《曲式学》

斯波索宾的《曲式学》，对于乐段部分侧重于技术的讲解，而并没有进行乐段种类的分类。他将乐段与相同规模的段落可能出现的各种技术上的问题分别以小标题的方式加以论述，并没有将乐段结构作相应的分类。所能够下定义的乐段种类就只有乐段和复乐段。

乐段：一开始时的调性的完全终止或是另一个调性的完全终止来结束的比较完整的乐思，称为乐段。

复合乐段：还有这样的乐段，他的每一个乐句都可以作为一个独立的乐段存在，因此被称为复合乐段。另外，还有一种大的乐段也属于复合乐段，他的每个乐句分为两个题材相似的段落，因此就形成了一连四个开始时相同的部分。

小结：对于音乐理论的基础概念，我们不能简单的将其横向比较，而要在掌握其知识结构体系的基础之上再作相应的比较，这样才能够全面把握这个概念真正的含义，否则就有可能曲解作者的本意。

第二节 基本概念의 横向比较

一、乐段辨析

各个教程中都以不尽相同的方式描绘出了自己所认为的一种乐段，下面就这个概念来进行相关阐述，厘清各种不同的解释之间的关系与异同。

1、杨儒怀——《音乐的分析与创作》

杨著中强调乐段应该有一种不可代替的、为它所特有的概念。在文中杨先生指出“乐段是陈述结构中最重要、应用最为广泛的形式，它表明乐思陈述某种特定的结构原则，即：一个有一定量度的乐思发展到某一重要的或突出的半终止上，暂时间段停顿下来后，再相应有机地发展下去，直至最终的收束终止。”¹¹他把这种常规典型的结构原则看作是一切乐段结构的扩展的基础。杨著对于乐段的理解着重强调两个方面：1、乐段是一种乐思陈述的形式，关于乐段结构的种属问题，在前一章节已经做过相关的论述；2、乐段必须有两个低一级结构构成，两个结构的终止形成呼应关系，并且在发展中结合起来形成高一级的整体。这种

结构形态的乐段是一切乐段结构扩展的基础,在此基础上,可能形成小(型)乐段、复乐段结构、双乐段结构、迭奏乐段结构、乐段群结构、大乐段结构、合成乐段结构、三乐句乐段等陈述结构。

2、[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》

“假如作曲家在重复某一乐句时,将重复乐句的终止加以改变,或者说使其与第一个终止相对立,这时这个乐句已经发生了本质的变化,对于这样的结构我们需要给它一个新的名称:乐段。”¹²莱奥的分类主要侧重于结构本身。他将乐段、乐句、以及可能出现的结构首先做一定的统计,在此基础上实事求是的对一定规模的段落作命名。

以乐句为例,莱奥将乐句定义为是通过某一种终止限制着的乐思,这种乐思不能明显的分开,也就是说他不能被句逗写成两部分或三部分等。他将凡是不能够形成呼应关系的两部分结构之外的大多数情况都归到了乐句的范围内,例如说第一钢琴奏鸣曲的副部主题,

3、谷成志《音乐句法结构分析》

“以乐句终止式的呼应为基础建立起来的对应型乐句组合称为乐段。”¹³

4、斯波索宾——《曲式学》

“以开始时的调性的完全终止或是另一个调性的完全终止来结束的比较完整的乐思,称为乐段。”“在乐思的完整性方面来说,这个定义与主题的定义是相同的,这两个定义之所以能够相同,是因为主题经常以乐段的形式陈述,在这种情况下,他们的界线是一致的。”¹⁴

5、谢功成《曲式学基础教程》

“乐段是最小的曲式结构,不少小型音乐作品就是由乐段构成……在一些更大的作品中,虽然内部结构较为复杂、多样,但乐段仍起‘基本结构单位’的作用。什么是乐段?可以用三句话来概括:有一个性格明确的乐思;有一个不大但相对完整的结构;最后,有一个明确的终止——这就是乐段。”¹⁵

6、吴祖强《曲式与作品分析》

“‘乐段’是完整的曲式中最小规模的结构,它表达一个完整或相对完整的乐思。由于音乐本身的不同内容、性格、和体裁的特点,乐思的陈述具有不同的结构形式。我们以‘乐段’来概括凡是能表达完整或相对完整的乐思的各种基本

结构。”¹⁶

这一章节的标题是《一部曲式——乐段及其组成部分》，这一章分4个方面来阐述乐段的问题。分别是：1、概述；2、动机、副动机和乐节的划分；3、乐句的划分——乐段实例分析，a一个乐句结构的乐段 b两个乐句结构的乐段 c三个乐句和三个乐句以上结构的乐段 d副乐段和开放乐段；4、有关乐句、乐段结构的基本问题——乐段的分类及其特征 a乐段的各种类型 b乐段的典型结构 c结构的方整性与非方整性 d结构的周期、结构的综合与分解 e乐段前后的引子和补充 f乐段的反复 g作为独立曲式的乐段和作为曲式一部分的乐段的不同特征。

其中，关于乐段的类型这个问题上，吴指出，从不同数目的乐句以及乐句相互之间的不同关系，形成了乐段多种不同的结构类型。乐段包括的数目进行分类，可分为一句到多句不等；从主题材料结构方面来看可分为重复主题材料的乐段与不重复主题材料的乐段；从和声、调性方面来看可分为统一调性的乐段和转调乐段两类；从具体结构的完整与稳定方面来看，则有可分为收拢性的乐段和开放性的乐段两类。¹⁷

7、钱仁康《音乐作品分析教程》

乐段是音乐作品中表现完整乐思或相对完整乐思的最小结构，是建立在单一主题上的、最小的完整的曲式。乐段的组成部分是乐句；和声和旋律的完满终止是乐段结束时的典型标志；乐段的结构规模一般不太大，但形式完整、统一；由于乐段常是主题的原始陈述，大多数乐段的陈述是呈示型的；乐段可以作为独立乐曲的曲式，也可以是较大型作品的一部分。这个定义和谢功成先生所认为的乐段基本是一致的，都认为乐段既可以是一种曲式结构单位，同时又可以是独立乐曲的曲式。钱著提到乐段的组成部分是乐句，这一点和杨著所提到的观点有所不同。杨著认为还有一种陈述结构即：它的源生结构不一定是乐句，而是乐节，于是有由乐节群所构成的陈述结构，有乐节与乐句结合形成的陈述结构等等，并且所列举的例子也都同样是呈示型的乐段结构。那么为什么会有这种分歧？我的理解是钱著在后面提到了一种展开型乐段，对于展开可以有两种解释，一种是乐段陈述的方式是展开型的，另外一种解释是乐段的功能是展开段。关于“一定的陈述方法并不总是和一定的结构功能相适应”¹⁸的观点，文章会在第四章详细进行论述，因此，对于展开而言就可以表达这样两种意思。钱著在这里应该是取其

中的第一层意思。在这里钱著讨论了展开型的乐段,这种乐段和杨著所讨论的乐节群的陈述结构存在某种关系。

上述七种关于乐段的观点可以分为两类,前三种归为,后四种归为一类。第一类所认为的乐段之间的共同之处在于乐段必须是两个或两个以上的乐句之间的组合,而且对于两个乐句的终止式都有一定的要求。第二个观点则强调乐段表达一个完整的乐思,至于乐段内部是什么样的结构形态则没有作相应的要求。

两种观点对于乐段判断的侧重点是不一样的。第一种观点主要以陈述的结构形态作为依据,符合乐段的陈述结构形态的就可以成为乐段。第二种观点主要强调乐段所形成的一个相对独立的状态。第二种观点所认为的这样一种结构在第一种观点中也是存在的,不过第一种观点会以其他称谓进行命名来表达第二种观点所认为的乐段。

两种观点所界定的乐段是一种包含与被包含的关系。前一种观点所认为的乐段在后一种观点看来仍然符合乐段的标准,但后一种观点所认定的乐段则不一定会被前一种观点所认可。

还有一个问题:两个乐句的重复在一起能不能形成乐段?这个问题要放在具体的观点体系中去看待。作为第一种观点,则不会认为这是一个乐段,它就是一个重复乐句。但是第二种观点则会认可这是一个乐段。

二、乐句辨析

乐句所包含的意思可能有这么几种:

1、乐句作为乐段的组成部分。相关论述例如谢著中所认为:乐句顾名思义应该是一句“完整的话”,但它还是不能表达一个完整的乐思。要表达完整的乐思需要乐段,即还需要加一句或更多句。¹⁹

钱著提到中:乐句是乐段的较大的基本组成部分²⁰。在旋律上常有明显的停顿与呼吸;在和声上常用不稳定的终止式与稳定的终止式互相呼应。

2、乐句可以成为完整的一个独立的段落结构。相关论述如莱奥《器乐曲式学》²¹中:音乐的句子简称为乐句,是通过某一种终止限制着的乐思,这种乐思不能明显的分开,也就是说它不能被句逗写成两部分(或三部分等)。

认为乐句同时兼具两种情况的有杨著:乐句除作为乐段中次一级结构存在

外，还有独立的乐句。独立的乐句不与前后的结构联合成较高一级的结构。²²

那么如果作为独立的相当于乐段规模的结构存在时，它与乐段应该如何区分呢？

对于这个问题，我的观点仍然是需要一个前提定位。莱奥认为乐段必须由两个次一级的结构组成，那么凡是不能够不能够被句逗分为两个或更多的部分时，而这种结构又处于相对独立的状态，这时就可以称作乐句了。这样来乐句的容量就显得十分巨大。关于莱奥的这个问题在前一节中就有相关的谱例对其进行说明，这里就不再重复。

杨著也同样认为乐段必须由两个次一级的结构组成，不过对于独立的乐句，他主要指的还是原有的乐句的规模——4小节，并不是8小节，虽然他也认为独立的乐句可以包含三个乐节。但是这种结构不与前后联合成为较高一级的结构，因此获得了独立的效果，而被称为独立的乐句。

三、复乐段辨析

“复乐段”是一个在国内讨论比较多的概念，直接对复乐段进行论述的论文有：谷成志先生的《论复乐段及其同级结构单位》（发表在《乐府新声》1996年第1期），石小涛的《论复乐段的基本结构及其它类型》（发表在《音乐探索》2007年第1期），王自东的《“复乐段”概念辨析》（发表在《乐府新声》2000年第3期），羽音山思《复乐段归类之我见》（发表在《怀化学院学报》1985年），宁尔《复乐段定义及分类探讨》（发表在《交响》1987年）。还有各个曲式学、作品分析教程中对于复乐段的相关论述。

对于复乐段有可能产生的分歧主要有：1、复乐段的界定问题。2、复乐段终止的界定问题。3、复乐段与大乐句、平行乐段、四乐句乐段的关系。4、复合乐段与复奏乐段的区别。5、有没有对比的复乐段。

谢著中对于复乐段的定义是：两个相似的乐段结合在一起的结构，成为“复乐段”（亦称“复合乐段”）。这两个乐段又大都由上下两乐句构成。

钱著对于复乐段的定义是：复乐段是复合乐段，由两个互相呼应的单乐段构成。复乐段产生于单乐段的变奏式重复。

在有没有对比复乐段的问题上，谢著的观点是认为没有对比关系的复乐段。

谢著提出：复乐段前后两个乐段的终止式必然不同，是互为呼应的，前者（指后乐段的上句重复）是区别与二段式的主要标志。而谷成志先生则认为存在对比关系的复乐段。我在对贝多芬钢琴奏鸣曲进行研究的过程中，不采用对比结构的复乐段这个概念也能够对所有的结构进行定性，所以我不采用对比的复乐段这个概念。

复乐段的界定问题。我认为复乐段是一种乐段扩大后的形态，乐段扩大的形态包含乐段重复（复奏乐段）、构成乐段的乐句规模的扩大（大乐句乐段）、由乐段重复但终止不同形成的呼应关系的复乐段（复合乐段）。这三者之间的区分是我们了解复乐段的关键。

首先，乐段的重复指得是一个独立的乐段在陈述之后，重复演奏一次。这时重复演奏可以使原样重复，也可以有装饰性变化，但大体上不会有太大的变化，而且两个乐段之间的调性相同。

例：8.2（1-16）



典型的二句式乐段由两个乐句构成，这两个乐句不能够独立于另一半而存在，这是乐段的特性。如果这个乐句能够独立于另一部分而存在，形成两个乐段，这种情况我们称之为独立乐句所构成的乐段结构。但是如果一个段落同样能够被分为两个部分，并且其中的任意一个部分也不能独立的成为一个乐段，而每一部分却不是典型的乐句，就像是下例：

例：12.1 (1-16)



16 小节的乐段结构第一级句逗在第 8 小节处，所分离出来的两个部分是并行关系。但是每一个 8 小节并不是典型乐段中的乐句规模，其中又明显的可以分离出 2 级句逗，形成 4+4 的结构。这时，每一个 4 小节不符合乐节的特征，而符合乐句的特征，并且第 8 小节是一个典型的半终止，所以 1-8 小节我就将其看作一个大乐句，整体上就是两个大乐句所构成的乐段。

大乐句乐段指的是两个大乐句构成的乐段，大乐句一般由两个分句构成。这个结构为什么不将其看作是复乐段，还是因为他在整体上比较符合乐段的特征，两个部分的呼应关系，但是和典型的乐段相比较而言，构成乐段的乐句又可以分解成为两个乐句，在这种情况下，4 小节的部分就将其看作为分句了，8 小节的部分看作大乐句。这种结构可以看作是典型的二句式乐段的升级，并且每一个部

分都不能独立的存在,因此这种情况我仍然将其看作是一个乐段,并不将其看作复乐段。而典型的复乐段是两个乐段之间的复合关系。简单的说,构成复乐段的两个乐段结构是可以独立于另一个部分而存在的。

两个分句所形成的结构是大乐句还是乐段?问题的关键要看所形成的这一个结构是不是一个独立的整体。简单的说,大乐句不独立存在,它必须有一个与它形成呼应的另一个结构的存在,一起形成一个整体。

例: 11.4 (1-18)

Rondo
Allegretto

1

4

7

10

14

首先整体上第一次划分在第8小节，但是比较大乐句构成的乐段而言，前8小节是一个独立的乐段结构，因为这里的终止式是重属和弦到属和弦。我认为这里的重属到属与上一个例子的主和弦到属和弦的半终止是有区别的。重属和弦解决到属和弦可以看作是开放的乐段，它的后面可以从一个新的段落开始，也可以重复形成复奏乐段或复合乐段。

当然对于复乐段的分类问题也不能够绝对化。在整个论文中，我始终强调一个观点，那就是在一定的理论体系中去看待问题。尽管不同的理论体系对于复乐段的定义是有差异的，但是如果能够在一定的理论体系中对复乐段以及相关概念作限定，那么也能够对相关结构进行分析。所以，复乐段不能单独的只谈复乐段，这个问题也同样涉及到理论体系的问题，要将这种分类放在一定的环境中去看待。

第二章 关于乐段结构概念的思考

“乐段”是曲式学教学中一个基础的重要的章节，在国内的曲式教材中都会花一定的篇幅来讨论乐段的结构以及相关的概念。例如：谢著在第一章绪论之后的第二章到第四章都是讨论乐段；杨著中的第十二、十三章也集中讨论了乐段等结构的问题；吴祖强先生的著作《曲式与作品分析》中，第三章的正标题是“一部曲式”，副标题是“乐段及其组成部分”；钱著第二编主调音乐的第一章就讨论了乐段；匈牙利理论家魏纳·莱奥在《器乐曲式学》中的第一章也是对乐段等内容的分析；对中国理论界产生深远影响的俄国理论家斯波索宾在《曲式学》中的前两章也是对于乐段的分析。这足以说明“乐段”在曲式学中的重要地位。然而在学习的过程中，发现各家对于乐段的解释却又是有所差别，那么乐段究竟是什么？

第一节 关于乐段的种属问题

对于乐段等相关问题的探讨实质上是对音乐作品的基础组成部分的陈述方式以及结构形态、功能意义、材料关系、句法关系等问题的综合论述。这就说明了乐段以及相关内容问题是一个涵盖范围比较广的课题，于是各家对于乐段这个问题所论述的重点也会不一样。谢著中就提到乐段结构是最小的曲式结构单位，比它更小的部分则可以进一步分解。然而对于这一部分，杨著把它归纳到陈述结构中去。虽然二者表述不同，但是他们共同强调的一个意思就是对完整作品进行结构上的从大到小的分解，然后讨论分解之后的结构与结构之间的逻辑关系，从而达到曲式分析的目的。

目前各个教程对乐段的看法主要有下面几种观点：陈述结构、乐思、曲式结构、曲式结构单位。这个问题的关键地方在于乐段的指代对象上并不统一。乐段可以是一种结构术语，它是指代具有某种特征的结构；或者乐段这一概念强调的是某种功能的结构术语；或者乐段是乐思陈述的形式，它表明乐思陈述的某种特定的结构原则。在不同的时候，这个词语指代的侧重点是不一样的，因此造成了定义上的差异，分类上的区别。在这个问题上，我赞同谢著的观点，认为乐段是

基本曲式结构单位。理由如下：

乐段的意思首先是音乐中具有一定独立意义的段落。“段落”一词在《汉典》中的解释为：根据文章或事情的内容、阶段划分的相对独立的部分。具体解释为：1、（文章、事情）根据内容划分成的部分。刘师培《文说》：“自苏评《檀弓》，归评《史记》，五色标记，各为段落。”2、（文章、事情）停顿或结束处。老舍《骆驼祥子》：“觉得把话说到到了一个段落，虎妞开始往北走。”魏巍《挤垮它》：“这时，我们的谈话，告了一段落。”其中，段落的解释为：事物、时间的一节为“段”，停留的地方为“落”。

从对段落的解释可以看出，段落是指根据文章或事情的内容、阶段划分的相对独立的部分，在音乐中也是如此。音乐艺术是一门抽象的艺术，它不像文章或事情那样，可以依据所表达的具体的意思来划分出相对独立的部分，音乐只能依据音乐的材料关系以及材料的陈述发展的过程来划分出相对独立的部分。因此，音乐段落中的材料关系以及所形成的逻辑关系就显得很重要，以至于有理论家将段落中所形成的逻辑关系、陈述形态本身看作成了乐段。而忽略了乐段本身指代的是一个具象的内容，是整体的一个部分，那些逻辑关系、陈述形态是依附于这个具象的音乐内容，并显现出来的状态。因此，虽然我赞同杨著中提出来的将音乐陈述结构与音乐的曲式结构相区分这一观点，但是并不赞同将乐段仅仅局限在一种陈述结构这样单一的含义中来。

我们再来看谢著对于乐段的定义：“乐段”是最小的曲式结构单位，不少小型作品就是由乐段构成，称为“一段曲式”，而一些较大的作品，则是由若干个乐段构成，如“二段曲式”、“三段曲式”等等；这时，乐段成为构成这些曲式的基本单位，称为“乐段结构”。在一些更大的作品中，虽然内部结构较为复杂、多样，但乐段仍起“基本结构单位”的作用。在这个定义中，我们就能看到乐段指代的是基本结构单位，指代的是具象音乐作品的整体或者是一个部分，比较符合段落是根据内容阶段划分的相对独立的部分这个含义。那么对于这个乐段所具备的特征，则可以用加限定的定语来进行明确，例如并行不等长的二句式乐段、起承转合的四句式乐段等方式加以明确。

小结：音乐存在一定的陈述结构，也存在典型的两个部分的呼应结构的段落结构，也存在表达整体之部分的段落结构，这一些都是有的。分歧在于如何定义，

或者说以怎样的理论体系去表述。从中文的表达方式与习惯上而言,“乐段”更加适合表达整体之部分这一含义。但是为了更好地区别这种分歧,在这篇文章中我采用“乐段结构”一词来表述“基本结构单位”的含义。

第二节 构成乐段结构的基本条件

“乐段结构”这一概念在谢著中和杨著中都有所提及。但这一概念在这两本著作中的涵义有所区别。在谢著中有两个地方提到了乐段结构:一些较大的作品,则是由若干个乐段构成,如“二段曲式”、“三段曲式”等等,这时,乐段成为构成这些曲式的基本单位,称为“乐段结构”²³。当乐段作为较大作品中的一个组成部分时,称为“乐段结构”²⁴。从这个定义中可以看出,乐段结构这一概念主要强调它所具有的“曲式基本结构单位”的内涵;杨著所提到的乐段结构是音乐陈述结构中的乐段结构,与谢著所提到的乐段结构是有区别的,这一区别在前一节中已经做了相关的论述。

本文认为,乐段结构是指音乐作品中具有一定的规模,能够包含音乐材料的陈述、发展和收束,并形成一定的逻辑过程,在作品的整个发展过程中处于相对独立的状态,材料相对统一,在整首作品中形成一定功能的段落结构。

笔者想要通过谢著所提及的“曲式基本结构单位”的内涵来表达一种既可以包含原有乐段的概念,又增加了其他功能意义的音乐段落结构。作为基本结构功能单位,这里对于乐段结构的范围限定就存在一个问题。乐段的功能有基础性功能和附加性功能之分,基础性功能包括呈示性功能、中间性功能和再现性功能。附加性功能包括引导性、连结性和结束性三种功能,在谢著的定义中,基本结构单位是否包含着附加性功能的音乐段落?对于这个问题,我的观点是附加型功能段落不包含在其中。以二段曲式的定义为例来说,谢著关于二段曲式的定义是这样说的:由两个功能不同的乐段构成的曲式,称为“二段曲式”。很明显,这里的两个功能不同的乐段指得是呈示和中间性功能,而决不是六种功能段落的任意两种。一段曲式也可以有引子、尾奏,但是这个结构并不会因为附加型功能而改变整个结构的性质。因此,我认为谢著的乐段结构这一概念主要指的是具有基础性功能段落意义的乐段。那么在这篇论文中所讨论的乐段结构也主要指的是具有基础性结构功能意义的乐段。

这样区分的意义在于将规模可大可小的附加性功能段落不包含在乐段结构的定义范围之外,从而保障了乐段结构必须就有一定的规模。作为引导型功能的前奏可以只有1小节,例如拉赫玛尼诺夫的浪漫曲——《丁香花》中的引子,从功能属性上来讲,这一小节具有独立功能意义,因为它具备引导性功能,但是它不是构成曲式的基础结构单位,因此并不在这篇文章所研究的乐段结构的范围之内。

至于乐段结构究竟应该具有一个什么样的规模,能不能像呈示型乐段一样,可以制定出一个相对标准的规模——在中等速度情况下的8小节,这个问题值得考虑。乐段结构的概念与以前的乐段相比较而言是上有所扩展的,扩展的主要内容是将展开性乐段也加入了进来。展开性乐段受“展开”的本质属性影响,在不同规模、矛盾冲突程度不同的作品中,展开所必需的规模也会有所差异,而且受到材料、展开的过程的影响,所形成的相对集中的段落,这种相对独立结构又不能将其内部划分开来,例如贝多芬第一钢琴奏鸣曲第一乐章的展开部中的展开中心,从规模上讲,这一部分有26小节,展开的材料来源于副部主题,而且整个展开的过程形成一个材料上的缩减的过程,材料上的缩减其实导致了音乐紧张度的加强,从而在整体上形成一个起伏,这样看来,这个部分是不能够划分开来,因而说明的问题是,乐段结构的规模上限是受具体作品的具体情况而决定的,如果展开部内部的某一个部分在材料上是统一的,而且展开的过程形成了一个起伏,再末尾有一个相对清晰的收束,那么它就是一个乐段结构。

对于呈示型段落,乐段结构确立的标准较为明确,虽然不同的理论家的具体表述方式不一样,而且具体的所指也有一定的差异,但是基本上都认为符合呈示型段落的乐段结构是:在具有一定的规模前提下,乐思相对集中,然后还需要一个明确的终止式。

由于中间型段落本身所具备的特点,就决定了我们不能以呈示型段落的标准去确立中间型段落。我们的判断必须是一个综合考虑的结果,而不是哪一个方面就能够决定的。中间型段落常常具备的特点是不稳定的、流动性的、片断性的、非收拢形的等等。这些方面的特点决定了中间型乐段的确立就必须不同于呈示型段落。我们分析是需要从以下几个方面进行判断:陈述的方式(乐句在不同调性上的陈述、动机式的展开发展)、发展的态势(增长、缩减、持平)、陈述的方式

所带来的阶段类型（也许用句法来表达更好，综合、呼应等等）、规模（规模应该来说是乐段结构判断的一个重要标准，但是这只是一个相对的标准，因为就如同呈示型段落确立的标准一样，它仅仅是一个参考的标准之一，否则，就只需要着一个标准就够了，但是作为中间型段落而言就显得更加的灵活多样，这是由于中间型段落本身的特点所决定的。）

具体说来，乐段结构首先必须是一个段落。因此，乐段结构的内涵并不以某一项标准来确立，必须同时符合几个条件。1、乐段结构要有一定的规模。乐段结构要包含音乐材料的陈述、发展和收束的过程，形成一定的逻辑过程。2、在作品的整个发展过程中处于相对独立的状态。尽管受作品风格、体裁、所处的段落位置、功能等方面的影响，乐段结构在个体形态上存在种种差异，但在整体上还是会形成相对独立的状态。3、材料相对统一。当然异质主题材料会包含两种或以上的材料，但是乐段结构会围绕着这几种材料集中进行发展，所以材料相对而言还是集中的。4、在整首作品中形成一定的功能。

乐段结构其实一直存在，只不过没有被广泛地使用。例如说，在杨著所提出来的各种结构，如果要用一个总的名称来概括杨著中所提出的各种结构，那么“乐段结构”这个概念是比较合适的。各种类型的乐段结构表达的正好符合我所定义的概念，换句话说，我所定义的概念想要表达的正是一些教程所提出来的各中乐段形态的总称。

第三节 乐段结构的内部因素

曲式分析最基础的问题是结构性质、段落关系的确认，这也是曲式分析区别于音乐分析、作品分析的地方。音乐分析、作品分析是一个综合性很强的问题，它涵括了音乐要素的各个方面，当然也包括了结构分析，它所包含的面要更广。曲式分析虽然强调结构分析，但是结构问题不可能单纯地只是从结构上分析，它离不开音乐的其他各个因素，所以大多数曲式学教程中都或多或少的提到了音乐要素的分析，有的教程在标题上就体现了曲式和作品分析双重意义，这也说明了分析的各个方面之间的关系是紧密相连的，它们共同构成了作品本身。

斯波索宾在其《曲式学》的绪论中探讨了三个方面的问题：句逗的划分、曲式各部分的功能、曲式中的发展原则。功能、陈述方式、句逗间的发展方式三方

面必须分开讨论,因不区分会带来分析中的困难。这是斯波索宾所提出来的三个方面,事实上应该有更多的项目需要分析。我认为对一个乐段的分析应该包含以下几个方面:首先,这个乐段包含一些什么样的材料,这些材料之间的关系是什么样的;其次这个乐段采用什么样的方式进行使音乐进行下去,再次,这个乐段由什么样的源生结构组成,如果存在乐句,则乐句的数量以及乐句之间的关系,如果是乐节,则乐节之间的关系,以及不同的源生结构交叉形成的关系;最后这个乐段在整体上所呈现出来的陈述形态,结构形态,功能结构。

材料关系:材料又指原料,指可供制成成品的东西。音乐的材料主要指的是构成作品的素材,是音乐结构内部的源生结构的构成形态,常常与旋律、节奏、音程等相关联。

动机与材料不是完全相同,动机一般是音乐作品的材料,但并不是所有的音乐材料都是动机,作品中重要的材料,并且在作品的发展中反复出现,才会称之为动机。本文的材料关系指的是乐段范围内所使用的所有源生结构在特征方面的相互关系。划分句间关系的依据就是材料的异同,有时与句法关系相同,但有时又与句法关系相异。

发展手法:发展手法主要指材料与材料之间的具体采用什么样的方式往后发展。发展手法主要包括:重复、对比、递减、递增、转移,其中重复包括原样重复、变化重复、模进。

句法关系:句法一词在汉典中的解释为:1、语法的一部分,它根据被研究语言的固定用法论述表语、修饰语和其他词的关系;2、句子的结构方式,表示其在句子中相互关系的词形式的排列。音乐中的句法关系在传统曲式学中研究最为广泛,主要指依据材料、句逗的关系所判定的逻辑组合关系。

陈述形态:陈述形态主要呈示型或者是展开型,这一点区别于乐段的功能形态,之所以将这一点单另提出来是因为大多数时候,乐段的陈述形态与乐段的功能是相符合的,但也存在着不同步的现象。钱著中乐段这一章节里提到了展开型乐段,这种展开指得就是本文所指的陈述形态。展开型乐段从字面上可以理解为两种不同的解释,一个是对展开型功能的乐段的分析,例如三段曲式中的展开性中段;另一种理解是陈述形态为以一个比较简短的主题核心为基础发展而成的乐段,与功能无关,钱著所列举的谱例都是呈示型功能的乐段。因此钱著所提到的

展开型乐段是第二种意思。

杨著认为在创作实践中可以归纳出四种主要音乐陈述写法类型,它们是呈示性陈述、导引性陈述、开展性陈述和收束性陈述²⁵。

功能属性:功能属性指的是这一乐段结构在整体曲式结构中的功能意义。乐段结构的功能属性和乐段结构本身所包含的属性有关,但是也并不是绝对的关系。关于陈述形态和功能属性并不总是一致的论述在各个教材中基本达到了共识。

在这里提出功能属性是对乐段结构进行研究的一个重要方面。

乐句数量:指的是乐段结构中可能包含的乐句的数量。在本文的论述体系认为有一些乐段不以乐句数量作为乐段结构性判断的重要依据,在这种情况下,乐句数量则不需要分析。

规模:规模指的是乐段结构容量大小,一般以小节数作为衡量标准,但与此同时也要考虑到节拍、速度的关系。

调性关系:调性关系只要指乐段结构内部调关系的变化,进而探讨与结构、功能等方面的关系。

小结:乐段结构可以从以下几个方面进行综合分析,它们分别是:材料关系、发展手法、句法关系、陈述形态、功能属性、乐句数量、规模、调性关系。这些因素在每一个乐段结构中都是存在着的,只不过有一些因素的特征在某些乐段结构中非常凸显,而有一些特征并不凸显,但是所有的方面综合形成了乐段结构的完整面貌。在分析过程中,由于分析的重点不一样,常常会导致不同的分析结论,所以要清楚相应的分析在哪些方面有所侧重。

第三章、关于乐段结构分类依据的思考和设想

第一节 乐句型乐段结构和动机型乐段结构

曲式学作为一门研究性质学科,从某种意义上说就区别于教学性质上的曲式学。作为一门学科的确立,就侧重于标准的建立。例如说曲式学中对于奏鸣曲式结构作分析研究时,就会提到最为典型的奏鸣曲式是由呈示部、展开部和再现部三个部分组成,显然奏鸣曲式不仅仅只有这样一种情况,还有省略展开部的奏鸣曲式、拱形对称结构的奏鸣曲式等等其他的情况。甚至两个都包含三个基本部分的奏鸣曲式,它们内部的结构也许是不尽相同的,但是在这种典型结构并不能代表其它结构的情况下,为什么在对于奏鸣曲式进行研究时,还要提到最典型的奏鸣曲式是什么样的?其原因在于这是一种研究方法和研究过程,提出最典型的奏鸣曲式的类型,就能够对于奏鸣曲式进行更加方便和深入地研究。

在对于乐段结构进行研究时,也要首先提出一种基准乐段结构,尽管乐段形态是多样的,也会受各种因素的影响,在结构、句法、陈述方式等方面也是各不相同,但提出基准乐段是研究过程的需要。

对于乐段结构而言,最为常见和最为典型的结构有两种,一种是以二句式结构为基础的乐段结构;另一种是以一个动机为原始材料进而展开的乐段类型。

第一种以二句式结构为基础的乐段结构在呈示型功能段落中最为常见,并且在此基础之上的三句式、多句式等乐段与这种结构有着重要的联系。这种结构也正是杨儒怀先生、谷成志先生和莱奥所认为的乐段。它最重要的特征在于两个乐句之间形成的呼应关系,对于这一重要概念的强调体现在三位理论家对于乐段的定义上:“一个有一定量度的乐思发展到某一重要的或突出的半终止上,暂时间段停顿下来后,再相应有机地发展下去,直至最终的收束终止”。“以乐句终止式的呼应为基础建立起来的对应型乐句组合称为乐段”。“假如作曲家在重复某一乐句时,将重复乐句的终止加以改变,或者说使其与第一个终止相对立,这时这个乐句已经发生了本质的变化,对于这样的结构我们需要给它一个新的名称:乐段。”

例：1.2 (1-8)



第二种结构以一个动机为原始材料进而展开的乐段类型。

例：1.1 (1-8)

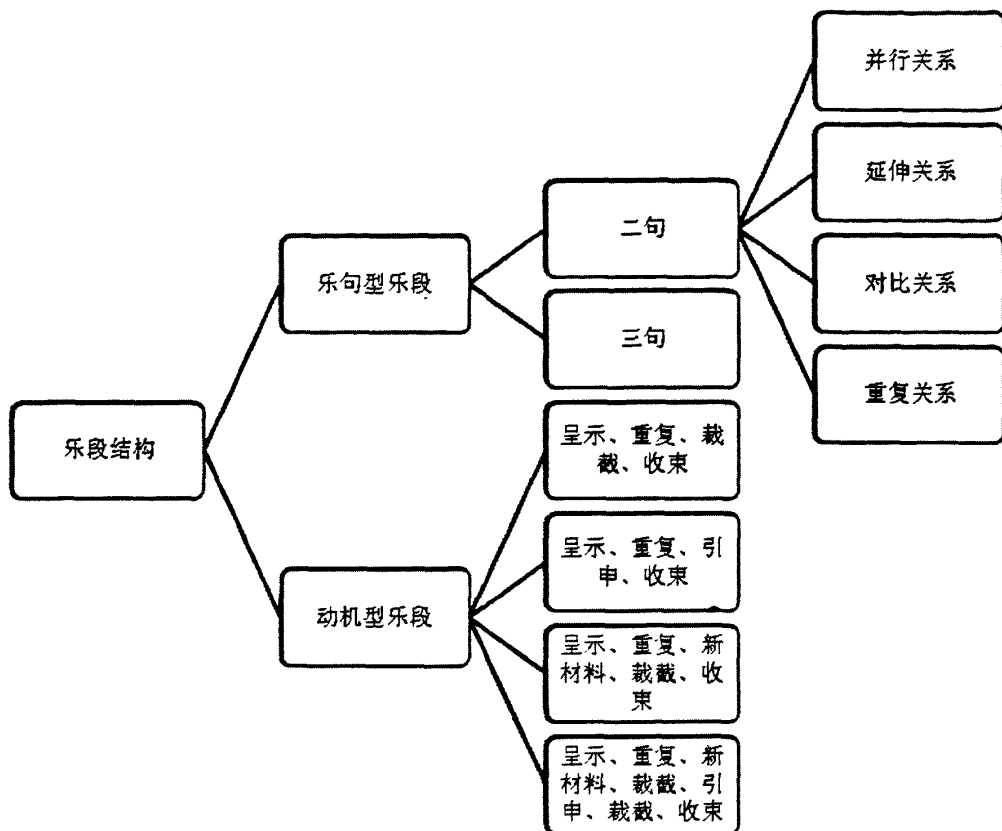


第二节 乐段结构主要类型

上一节提出了两种基准乐段,它们分别是以乐句为基础的乐段结构和以动机展开为基础的乐段结构。其他的各种乐段都是这样两种乐段的变化形式。

以乐句为基础的乐段结构我们才去讨论乐节、乐句等结构要素,以动机展开为基础的乐段结构的分析则需要分析其材料重复、变形、引申、转化等等的方式和关系。

图表五：乐段结构主要类型树形图



从这个图标可以看到，第一级分类将乐段结构分成乐句型乐段和动机型乐段。它们之间的判断依据主要在于乐段结构是否有明晰可辨的乐句。若有，则按照乐句型乐段的分析方法对乐句数量、乐句之间的关系进行分析。若没有明晰可辨的乐句存在，则按照动机型乐段结构的分析方法，对乐段结构展开方式所形成的逻辑结构进行分析。

动机型乐段的四种乐段结构分别是：呈现、重复、截截、收束；呈现、重复、引申、收束；呈现、重复、新材料、截截、收束；呈现、重复、新材料、截截、引申、截截、收束。其中，前三种乐段结构的区别在于截截、引申和新材料。它们之间的共性在于首先都是动机的呈现然后再重复。但是紧接着有三种情况：或

者就先前的动机进行裁截发展,或在先前的动机的基础上进行引申,或直接出现新材料。我们可以将其理解为乐段的发展方法中的——展开、引申、和对比。特别是引申比较不好界定,我认为如果不是明显的出现了新材料进行对比,也不是用原有材料进行展开,介于二者之间的情况,我归为引申。

几个典型的范例:

例: 1.1 (1-8)



上述这个例子很明显 5-6 小节是主题材料的裁截。1-2 小节是主题材料的呈示, 3-4 小节是模进, 5-6 小节紧缩, 7-8 小节是一个收束。这个乐段结构从发展的过程上看, 属于上图中的第一种类型, 整体上形成了 8 小节的方正结构。

例: 16.2 (1-8)



1-2 小节主题材料呈示, 3-4 小节主题材料模进, 5-8 小节材料引申, 并导向

收束。对于这个谱例，还可以将其看作为综合句法的乐段结构，但是这种分析与前面的分析并不冲突，只是分析角度不同导致了不同的分析结果。

例：2.1 (1-32)

Allegro Vivace

这个谱例中 1-2 主题材料呈示，3-4 主题材料模进，5-8 形成一个小收束，但紧接着，从第 9 小节开始出现了新的材料，这一个部分才是真正的主部主题，前 8 小节具有引导功能。

从这样三个例子中就可以看出动机在重复之后的三种不同的情况。

对于“重复”，重复包含原样重复、变化重复、模进等各种情况，为了表述的方便，我统一采用重复来表达。

第四种呈示、重复、新材料、裁截、引申、裁截、收束的乐段结构指的是材料在经过重复、新材料发展之后，又一次引申出新的材料，使得材料的发展更为复杂。由于它可以多次引申出更新的材料，不断向后发展，是激化矛盾获得戏剧性效果的理想手段，因此这种结构在奏鸣曲式中被广泛采用。

乐句型乐段结构中并行二句式乐段结构：

例：1.2 (1-8)



乐句型乐段结构中的延伸关系的二句式乐段结构：

乐句型乐段结构中的对比关系的二句式乐段结构：

三句式乐段：

例：1.4 (2-13)





1.4 (2-13) 是一个由三个乐句构成的乐段结构, 三个乐句的长度都是 4 小节, 后两句材料相同, 与第一个乐句形成对比关系。

例: 1.3 (1-14)



1.3 (1-14) 是三个乐句并带有补充的乐段结构, 简要结构图示为 4+4+4+2, 最后两小节形成补充终止。

重复关系:

例: 15.1 (1-20)



这是两个重复乐句构成的乐段结构。1-10 小节虽然停在主和弦上，但是主和弦是三音旋律位置，并且在快速的三拍子内部没有重复结构的情况下，1-10 小节并不能获得独立的位置，而必须依赖 11-20 的存在。第 11 小节并行进入，好像是典型的并行关系的二句式乐段，但在发展的过程中，并没有形成呼应关系，而是重复关系。如果说呼应关系带来了稳定的效果，那么重复关系积蓄了力量，为下面的出现造成期待。

第四章 贝多芬奏鸣套曲中乐段结构在不同乐章中的体现

不同体裁、不同民族、不同国度等等都会影响到作品的结构，我在开题报告中提到一个设想：同一体裁、同一作曲家、同一时期的作品的不同乐章之间的乐段结构形态会不会有差异呢？按照这种思路，分别对贝多芬钢琴奏鸣曲中的使用奏鸣曲式写作而成的第一乐章的主部主题、副部主题进行了分析，发现：1、奏鸣曲式中的主、副部主题的结构往往不同于大多数教程中提到的各种乐段类型，难以用乐句、乐节的方式进行分析。如果非要以这种方式分析，带来的结果是分析比较困难，使得这一章节成为曲式教学中的难点，而且分析之后容易得出不同的结论，存在较大的分歧；2、主部主题之间存在着一些共性之处，将这些共性之处总结出来，发现对于绝大多数的主部主题而言都是有效的。于是我就思考是不是在分析角度上面出了问题，如果按照我所总结的这种结构去分析主部主题，发现对于大多数而言都能够做出合理的解释，并在此基础上，总结出了作为矛盾冲突的重要方面——主部主题需要不同于一般的呈示型功能的段落的写法，至少要区别于我们常常分析的作为乐曲的三段曲式中的呈示段的写法。

反之也证明了另一个问题，那就是各性格不同的乐章或体裁对乐段结构形态也有不同的需求。表达一定的内容或陈述一定性格的乐章，需要相应的陈述结构，特别是戏剧冲突很强的快板奏鸣曲式，它采取主题材料呈示，模进，然后进一步发展的陈述方法。这是风格的需要，也是特定体裁的需要，也是音乐的需要。

第一节 快板乐章乐段结构研究

贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲中，第一乐章大多数都是快板奏鸣曲式，第一乐章不是奏鸣曲式的只有：第12、13、14²⁶、22首，其他28首的第一乐章都为奏鸣曲式。另外，标题是快板奏鸣曲式的乐段结构研究，三十二首第一乐章中，速度不是快板的有：第12、13、14、19、22首的速度不是快板。其中，第8、17、24、26都有一个慢板的引子，但主部主题都是快板。从这个数据也能够看出，如果采用奏鸣曲式来写作第一乐章，那么速度一般就是快板。

一、主部主题乐段结构

对于奏鸣曲式的主部主题，我们在进行分析的时候总有这样的困惑，如果将其生硬地看作是由几个乐句组成的段落，确实感觉有一些牵强，如果将其看作有几个乐节组成的段落，又觉得这样的结构它的组织逻辑究竟在什么地方，为什么贝多芬会这么写，这个问题不太容易回答。可以说，各个教程在对于乐段这一章节进行论述时，基本上都回避了奏鸣曲式的主部主题进行论述，为什么？因为它不符合我们之前在乐段研究时所提到的种种典型的情况，这就是问题。

有这样一种结构形态，开始是一个乐节或乐汇规模的材料，紧接着是这一个材料的重复、变化重复或者是模进，然后运用前面出现过的某一个部分的材料，或者是新的材料进行紧缩或展开，最后形成收束。用图示表达就是下面的两个图：

图表六：主部主题乐段结构常见类型



这种结构同杨著中的连句结构²⁷十分类似。贝多芬钢琴奏鸣曲的快板奏鸣曲式中的主部主题中，大量存在这样的结构。这种结构与杨著中提出的连句结构也有一些区别：1、这种结构在第一次模进之后，又可能会采用一个新的材料进行发展，而连句式结构一定采用原有的材料进行模进；2、模进之后不一定是紧缩与裁截，可以是展开，或者是新主题的陈述，而连句式结构只采用重复、裁截、

模进和缩减的手法；3、这种结构来源于对呈示型功能段落的研究，它可以是方正的8小节结构，也可以是其它的类型，但连句式结构一般都是非方正性结构。

从主题发展的角度出发进行分析，分为两种情况，各自又有可能形成方正的结构，和非方正的结构两种情况。作为主部主题的乐段结构除了主部的主体部分以外，还可以包含引子部分和补充部分。

例：3.1 (1-12)



1-2 小节是主题材料的呈示，3-4 小节是模进，5-8 小节是材料的紧缩展开和收束，9-12 是补充。前 8 小节是方正结构。

例：5.1 (1-30)





1-4 小节是主题材料的呈示, 5-8 小节是模进, 9-22 小节材料的紧缩展开和收束, 23-30 小节是一个补充。

例: 2.1 (1-32)



在有引子部分的主部主题中, 可以采用引自部分的材料进行发展, 也可以重

新出现新的材料。这个例子就是前 8 小节是一个引子，这个引子也是上面所提到的典型的结构形态。1-2 小节是主题材料的呈示，3-4 小节是模进，5-8 小节停留在属音上，是一个开放的收束，前 8 小节充当一个引导性功能部分，第 9 小节是真正的主部主题，直到 20 小节停留在属和弦上，接着是整个结构的重复，最后终止在主和弦上，这个结构是一个复乐段。如果认为其结构是一个复乐段则会引出两个问题：既然前 8 小节是引子，那这个乐段结构是不是应该将其排除在外？对于这个问题我的解释是不必排除在外。乐段结构和乐段的功能并不总是一致的，例如说有再现的二段曲式中的中段，很明显，中段必须包含两种功能——中间型功能和再现型功能，但是并不能因为它含有两种功能而将其看作两个段落，这也就说明了功能和段落并不总是一致的。同样的道理，在这个谱例中，前 8 小节的引子很显然与主部主题的关系是十分紧密地，甚至成为了主部主题中的一个重要组成部分，因此，这个引子的功能并不能影响到它的结构成分。第二个问题是：到第 20 小节为止是一个相对独立的部分，这里究竟是应该将其看作是乐段，还是较为大型的乐段的一个组成部分？我的观点是将其看作一个乐段，整体是一个复乐段。复乐段和大型乐段的区别在于所画分开的两个部分能不能独立的存在。如果所划分的两个部分中的任意一个部分能够独立于另外一个部分而存在，则我认为这个结构整体是复乐段；但是如果所划分的两个部分不能够独立于另外一个部分而存在，则我认为这个结构是大型乐段，因为它的性质和乐段是一样的，只不过规模扩大了。

相同结构的例子还有第四钢琴奏鸣曲第一乐章的主部主题：

例：4.1 (1-17)





1-2 小节是主题材料的呈示, 3-4 小节是模进, 紧接着 5-13 小节是主部主题, 14-17 小节是补充。同样 1-4 小节充当引导性功能。

如果按照这个思路这样分析下去, 会发现在贝多芬钢琴奏鸣曲中, 用奏鸣曲式写成的第一乐章大量的使用了这种结构。我认为, 这种结构应该指得我们注意, 既然贝多芬有这么多的作品都是采用了这种结构, 那么, 对于作品, 我们就应该采用这种方式、角度进行分析。或者说, 既然从这个角度看到了同样的曲式结构部位存在着同样的结构, 那么这种共同点就是这种结构的特点。如果按照乐句、乐节的思维去看这些谱例, 是不会有这种发现的。这也印证了音乐分析学中的一个重要概念, 分析方法与分析对象之间的辩证关系。对于同一个分析对象可以使用不同的分析方法, 因此也可以得出不同的结论。但是在对同一对象的众多分析方法中, 一定会有一种或者是几种方法的分析是最为接近作品本质的, 因此, 我们需要采用最恰当的分析方法来说明问题。我认为, 对于贝多芬钢琴奏鸣曲使用奏鸣曲式写成的第一乐章的主部主题可以尝试着使用不同的分析角度。

当然, 这种结构并不是所有的主部主题都采用了这种结构, 也存在着其他的情况, 例如 7.1 (1-16) 中, 在对主题材料进行重复的阶段, 同步引进了新的声部, 使得重复与发展混合到了一起。

例 8.1 中, 引子部分采用了这种结构, 主部主题 (20-27) 采用了并行的两句式乐段的结构。

例 9.1 将第一小节的材料重复了两次之后就有一个小的收束, 然后经过一个小连接, 进入新的材料部分。这是一个特殊的乐段结构, 基本上属于第二种结构, 不过还有一个小连接。

例 16.1 主题材料呈示中自身有反复,造成这一部分规模的变大,但发展的模式仍然遵循这种结构模式。

例 18.1 主部主题移高了 8 度重复一次,其中每一个部分遵循这种结构模式。

例: 30.1 主部主题虽然也是一个小节的材料不断模进而成,但是在整体上,主部主题已经形成了二句式乐段的结构形态。

例: 31.1 中的前四小节主部主题的呈示部分和模进部分的关系,在这首作品中拓展成了呼应关系,然后这四小节具有引导性功能,5-12 小节是真正的主部主题。

在对主部主题的结构进行分析之后总结出以下特点:

1、主题材料呈示后进行变化重复,然后引出真正的主题,或者就前面出现的材料进行发展、收束,这种结构在贝多芬钢琴奏鸣曲中的奏鸣曲式的第一乐章的主部主题中占有绝对重要的地位,数量大,且总结出来的结构统一程度高。

2、主部主题中以乐句为基础构成的乐段结构数量不多,如果出现了,这时的乐句内部材料一定有重复关系。那么这种乐句是不同于在前一章节中提到的标准乐段中的典型的乐句,乐句内部一般不会有模进结构的存在,而奏鸣曲式主部主题所形成的乐句的内部一定会形成模进关系。在奏鸣曲式的主部主题中,乐句内部没有重复关系的二句式乐段不存在。

二、副部主题乐段结构

对副部主题进行研究存在一个前提,那就是副部主题的判定。不同的专家对某些作品的曲式结构的判断也许会有差异,所以副部主题的判定也不会有一个统一的结论,但是这个问题不是乐段结构讨论的重点,重点在于乐段结构内部的形态。

例: 1.1 (21-41)





副部主题总长度 21 小节，包含三个环节：第一个环节（21-25）是 2 小节副部主题材料 1 的呈示，紧接着是两次重复，第二次重复时发生变化，很自然的引申出材料 2，材料 2 的出现为第二个环节（26-32），它通过不断模进，音区逐渐提高，力量不断积蓄，使得高潮在第三个环节（33-41）爆发，第三个环节是由两个重复的乐句构成。

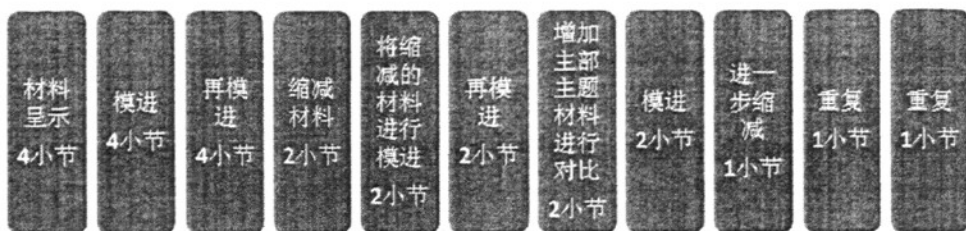
从这个谱例的分析可以看出，整个乐段结构是一种不断发展的过程，首先是材料的呈示，然后模进重复，在几次重复之后很自然的引申出新的材料，然后对新材料进行模进，再一次引申出第三种材料。其实这个过程和之前讨论过的主部主题常见的乐段结构有着相似之处，它们都是呈示、模进、截截/引申、收束的过程，不过副部主题的乐段结构发展的过程更加复杂，发展更加充分。

例：2.1 (58-82)

The musical score for Example 2.1 (58-82) consists of six systems of piano music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 58-61) is marked 'espressivo' and 'sf'. The second system (measures 62-65) continues the 'sf' dynamic. The third system (measures 66-69) also features 'sf'. The fourth system (measures 70-73) has 'sf' in both hands. The fifth system (measures 74-77) shows a dynamic shift from 'ff' to 'p'. The sixth system (measures 78-82) starts with 'ff' and 'pp' and ends with a final chord.

首先是材料1(58-61)的呈示,紧接着是两次向上小3度的模进,第二次模进后,材料缩减,然后使用缩减的材料进行模进,两次模进之后材料进一步裁截,并引入主部主题材料进行对比,然后再进一步缩减,并停留在属功能和弦上,重叠进入结束部。副部主题图示如下:

图表七: 2.1 (58-82) 乐段结构图示说明



例: 3.1 (47-60)



副部主题的结构为并行的二句式乐段。其中前一个乐句是 2+2+4 综合句法, 后一乐句 2+2+2 的结构, 重叠进入结束部。

例：4.1 (41-81)

Example 4.1 (41-81) is a musical score for piano, spanning measures 41 to 81. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics include *sf* (sforzando), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The score is divided into measures 41, 46, 51, 56, 62, 68, 73, and 78. The final measure is 81.

包含了两个副部主题。第一副部主题（41-59）是重复的两个乐句，中间有一小节的连接。

第二副部主题（60-81）包含了8+14的两个乐句，第一个乐句是综合句法，第二个乐句并行进入，后一部分运用模进的手法有较大的发展。

例：5.1（56-94）

The musical score for Example 5.1 (56-94) is presented in six systems, each with a measure number at the beginning. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation is for piano, with a grand staff (treble and bass clefs).
- System 1 (56-60): Measures 56-60. Measure 56 starts with a treble clef and a whole note G4. Measures 57-60 show a continuous eighth-note pattern in the bass line. A slur covers measures 56-57.
- System 2 (61-65): Measures 61-65. Measure 61 has a treble clef and a half note G4. Measures 62-65 continue the eighth-note pattern in the bass line. A slur covers measures 61-62.
- System 3 (66-70): Measures 66-70. Measure 66 has a treble clef and a half note G4. Measures 67-70 continue the eighth-note pattern in the bass line. A slur covers measures 66-67.
- System 4 (71-75): Measures 71-75. Measure 71 has a treble clef and a half note G4. Measures 72-75 continue the eighth-note pattern in the bass line. A slur covers measures 71-72.
- System 5 (76-80): Measures 76-80. Measure 76 has a treble clef and a half note G4. Measures 77-80 continue the eighth-note pattern in the bass line. A slur covers measures 76-77.
- System 6 (81-85): Measures 81-85. Measure 81 has a treble clef and a half note G4. Measures 82-85 continue the eighth-note pattern in the bass line. A slur covers measures 81-82.



副部主题首先是四小节主题材料的呈现,然后是四小节的模进,接着变化重复着两个部分之后用尾部的材料进行发展,于76小节终止,接下去看起来如同补充终止,但实际上不是,只是重复了终止式的前半部分,然后运用低声部的材料进行模进,激化矛盾,在矛盾冲突最为高点的地方,引入主部主题的材料,最后再次终止。

例: 6.1 (19-36)



四小节（19-22）副部主题材料呈示，四小节（23-26）的模进，然后是4小节的模进，但在尾部进行截截，并使用截截的材料进行模进，最后终止在副调C大调的属和弦上。

1、副部主题相对于主部主题的结构而言要多样一些，副部主题除了有主部主题常见的结构形态以外，还有二句式的乐段结构。

2、副部主题相对于主部主题的结构而言要复杂一些，主部主题中常见的结构形态在副部主题中也有所体现，不过大多数形态要更为复杂。在主部主题中，主题材料呈示和重复后，无论是新的材料还是原有的材料进行发展的过程中，是会出现再次转化出现更新的材料的现象的，但是在副部主题中，再次转化，甚至引入主部主题的材料进行短时间的碰撞，这种现象在副部主题中是常见的。

第二节 慢板乐章乐段结构研究

在贝多芬的钢琴奏鸣曲中，四个乐章有12首，三个乐章有14首，两个乐章有6首。因为文章想从乐章的角度去研究乐段结构，那么，对于不是四个乐章的作品，它有可能省略的是哪一个部分？省略的乐章的功能会不会在其他乐章中体现？这些问题不是本文研究的重点。本文所指的第二个乐章实质上是奏鸣曲式中的慢板乐章。

在慢板乐章中也有可能使用奏鸣曲式，但这时候的奏鸣曲式中的乐段结构已经大大的区别于快板奏鸣曲式中的乐段结构。

例：1.2 (1-8)



这是一首奏鸣曲式，主部主题是有再现的二段曲式。呈示段（1-8）是一个典型的并行关系的二句式乐段，第一个乐句停留在属和弦上，第二个乐句终止在主和弦上。而且两个乐句分别在自己的内部材料没有重复关系。

例 4.2 (1-8)

综合句法的 8 小节的乐段结构。1-2 小节主题呈示，3-4 小节模进，5-8 小节引申发展，然后收束。规模是典型乐段的规模，为 8 小节。属于呈示、模进、引申、收束的乐段结构。

例 5.2 (1-16)

这是由两个大乐句形成的乐段。这里之所以将这种结构称之为乐段是因为，第一个大乐句半终止在属和弦上，第二个乐句终止在主和弦上，两个终止形成呼应。乐句内部呈现出动机型乐段的特征。

7.2 (1-9)

并行关系的动机型二句式乐段。

例：8.2 (1-16)





延伸关系的二句式乐段。然后乐段整体复奏一次。

10.2 (1-8) 并行关系的二句式乐段。

11.2 (2-5) 并行二句式小型乐段。

12.3 (1-8) 并行关系的二句式乐段。

15.2 (1-8) 并行关系的二句式乐段

例：16.2 (1-8)





呈示、模进、引申、收束的乐段结构。有复合。这种动机型的乐段结构在慢板乐章中并不常见，但是即使出现了，它和大多数动机型乐段也有区别，它显得十分的方整，且句法很清晰。

23.2 (1-8) 并行关系的二句式乐段。

25.2 (1-4) 并行关系的小型乐段

26.2 (1-8) 并行关系的二句式乐段。每一个乐句属于动机性乐句

28.3 (1-8) 并行关系的二句式乐段。

小结：

1、慢板乐章呈示段的乐段结构形态绝大多数为乐句型乐段，也就是说构成乐段结构的乐句明晰可变，通常通过一定的终止式或通过材料的重复等方式明示乐句关系。

2、即使出现了与快板奏鸣曲式乐段结构相同的结构，例如同样都是并行的二句式乐段，但构成乐段的乐句内部却又不同的情况，一种是乐句内部不重复材料的，另一种是动机型的二句式乐段。虽然在分类上，我将这两种情况同看作乐句型乐段，但两者之间的区别我们应该看到。

3、慢板乐章的乐段结构也有动机型乐段结构，但是同奏鸣曲式的动机型乐段结构相比较而言，呈示、重复后引申会更多一些，而快板奏鸣曲式中截断和对比会更多一些。关于动机型乐段结构的几种类别，我在下一章节会详细区分。

第三节 小步舞曲、谐谑曲等乐章乐段结构研究

这里的舞曲指的是奏鸣套曲中的小步舞曲、谐谑曲等乐章。在贝多芬钢琴奏鸣曲中，这一个乐章的曲式结构一般为三部曲式。构成三部曲式的乐段结构一般

而言十分方整，都是乐句型段落。

例：1.3 (1-14)



由并行对比关系的三乐句构成的乐段。

例 2.3 (1-8) 呼应关系的二句式乐段，第一个乐句的和声为主到属，第二个乐句的和声为属到主。每一个乐句都为结构明晰的综合句法，两句的材料也是高度的统一。

3.3 (1-16) 并行二句式乐段。

4.3 (1-24) 并行不等长的二句式乐段。

7.3 (1-16) 并行关系的大型乐段。

9.2 (1-16) 并行关系的动机型二句式乐段。

例：11.3 (1-8)



延伸关系的二句式乐段。八小节的乐段，四小节为一乐句。前四小节半终止在属和弦上，第二个乐句终止在主和弦上。后一乐句延续前一乐句末尾的材料进行发展，属于延伸关系的二句式乐段。

12.2 (1-16) 并行关系的乐段，整体复奏一次。

15.3 (1-16) 并行关系的二句式乐段。主题为异质材料。

29.2 (1-14) 并行关系的二句式乐段。

在对小步舞曲、谐谑曲乐章的乐段结构进行分析的过程中发现这一乐章的乐段结构特征最为单纯和典范，基本上都是由乐句之间的呼应关系所构成的乐段。

第四节 末乐章乐段结构研究

末乐章由于承载着结束整个套曲的功能，因而在乐段结构方面相应的会受到前面几个乐章的影响，乐段结构的形态比较多样，乐句型乐段和动机型乐段都有可能出现。

例：1.4 (2-13)



首先这个乐段结构为什么划分在 13 小节？因为这一乐段结构在结束的时候终止在了重属和弦上，第 14 小节在这个和弦上基础上重复主题材料 1，和弦一直没有变化，非常自然的引出了副部主题的调性——属方向调性。由于 14 小节开始的段落的这种性质决定了它与前面乐段结构的分离。至于第一小节，那是一

个非常简短的引子。虽然从规模上看,旋律声部休止地仅仅只有一拍,并不足以小节,但主题开始时处于弱起的状态,因此在数小节是需要将第一小节看作引子。

这个例子的特点在于它仍然是一个动机展开性质的乐段,但是它同典型的动机展开型乐段相比较而言,它在整体上又呈现出明显的材料之间的对比关系。

2.4 (1-8) 并行二句式乐段

3.4 (1-18) 呈示、模进、新材料、收束型乐段结构。

4.4 (1-8) 并行二句式结构。

5.3 (1-8) 并行二句式结构, 乐句是动机型。

例: 6.3 (1-32)

Presto



呈示、模进、截截、收束型乐段结构。1-4 小节主题材料呈示, 5-8 小节将主题移高 8 度重复, 接着将材料移高 5 度, 然后进行截截发展, 23 小节处形成收束, 后面是补充。

7.4 (1-9) 并行关系的动机型二句式乐段。

8.3 (1-17) 延伸关系的二句式乐段, 有两次补充。

9.3 (1-8) 对比关系的二句式乐段。

10.3 (1-8) 并行的二句式乐段。

11.4 (1-18) 复乐段结构。

12.4 (1-28) 呈示、模进、截截、收束型乐段结构, 有补充。

14.3 (1-14) 呈示、模进、截截、收束型乐段结构, 有补充。

15.4 (1-16) 呈示、模进、截截、收束型乐段结构

22.2 (1-19) 呈示、模进、截截、收束型乐段结构

25.3 (1-8) 并行关系的二句式乐段。

27.2 (1-8) 并行关系的二句式乐段。

末乐章乐段结构分析小结:

末乐章的乐段结构特征最为丰富, 既有典型的各种关系的二句式乐段, 也有类似于主部主题和副部主题乐段结构特征的乐段结构。

小结: 通过对贝多芬三十二首钢琴奏鸣曲各个乐章的呈示型功能段落的乐段结构进行分析, 发现不同的乐章在乐段结构形态上也存在着各自的特点, 例如说快板乐章主部主题常常都是动机型乐段, 而慢板乐章和舞曲乐章的乐段结构形态常常是乐句型乐段结构。如果做进一步的思考, 就不难发现, 作为矛盾冲突展现

的快板乐章，如果采用舞蹈性、抒情性强的乐句型乐段进行呈示，那么就不可能获得戏剧性的效果，也就无法产生与副部主题之间的矛盾冲突，更不用谈矛盾的激化与解决了。而作为末乐章的呈示型段落的乐段结构形态为什么显得多样化，这也是与它所处的位置是相关联的。末乐章的曲式结构常常是奏鸣回旋曲式，或者是回旋奏鸣曲式。回旋就意味着叠部主题的循环出现，回旋这种曲式结构不适合展现戏剧矛盾冲突，矛盾冲突是需要向前发展的，而叠部主题相对静止的循环出现与矛盾冲突的向前发展是相悖的；另一方面，奏鸣套曲的末乐章也不可能四平八稳，作为套曲的末乐章，巨大的戏剧性需要在这里收束，因此也不可能出现新的更大的矛盾冲突。因此，奏鸣回旋曲式与回旋奏鸣曲式是末乐章最好的选择，也因为的发展与收束双重特性，使得末乐章的乐段结构形态会更加多样化一些。

第五章 作为中间型功能的乐段结构分析

中间型功能的乐段包括展开性乐段结构和对比型乐段结构。大多数对比型乐段结构属于呈示性陈述形态,对比型乐段结构的分析方法与呈示型功能乐段结构并无太多差异。展开性功能的乐段主要指得是在曲式结构的功能展开性功能的乐段结构。例如三段曲式的中段、奏鸣曲式中的展开部等具有展开性功能的乐段结构。一般的理论分析都将展开性质的中段并不归纳到乐段的范畴,例如莱奥在《器乐曲式学》地开篇的第一章名为“主题”,并指出:“首先是我们感兴趣的,是在研究各种不同的主题结构时,会遇到些什么样的变化,现在我们将主题各种变化形式列举如下,随后并将对它们的结构逐个进行详细的分析²⁸。”他的分析对象是主题,从他所列举的谱例可以看出,凡是出现了新的材料的段落,他都会对其进行结构上的剖解,因而,展开性质的段落结构并不在他的分析范围之内。又如谢著对乐段这一章节的分类方法是以乐句的数量为依据,当然展开性质的乐段也可以在整体上呈现出有各个乐句形成,但更多地却不能明确的将其划分成为几个乐句的形态。再如钱著中提到过展开型乐段,但是钱著所提到的展开型乐段指得是以展开为陈述方式的具有呈示型功能的乐段,并不是本文将要阐述的具有展开性功能的乐段。

展开型乐段结构之所以目前的研究极少,其原因有二:一方面,展开型乐段结构太过于复杂,难以用规范的理论体系进行总结归纳;另一方面,也许展开型乐段结构只需要说清楚展开的材料、展开的方法就可以了,至于展开后形成的结构可以不做强调。但本文在对展开型乐段结构进行初步探讨后发现,展开型乐段结构也是可以进行结构方面的探讨的,它也存在一定的结构特点,只不过我们不能采用乐句、乐节的思维进行分析,而应该采用一种能够同时说清楚展开的材料、展开的方法以及展开后所形成的结构的方法进行分析。

从陈述形态上说,出于不同的曲式结构功能的段落在陈述形态上也会有着相应的差异²⁹,中间型功能的乐段结构可以是呈示型陈述结构形态,也可以是展开型陈述结构形态。所以,对于展开功能的段落分析,本文将从呈示型陈述的结构和展开性陈述的结构两个方面展开论述。作为呈示型陈述结构形态的乐段结

构，与前一章节所谈到的乐段结构差异并不大。

例：1.3 (41-50)



这是一个并行不等长的二句式乐段。这个谱例节选自第一钢琴奏鸣曲第三乐章，这一乐章是一个三部曲式，中部性质是三声中部。三声中部是对比中部中的一种，由于材料是新材料，当然有一些对比中部的材料和呈示部的材料也可以由某种深层次的联系，但更多的从材料方面来说都是新材料。所以这一部分乐段结构的类型同前一章所分析的各种乐段结构在形态上差异并不大，都属于呈示型段落的写法。对这一部分就不过多的举例说明。

展开型乐段结构多数都是由一个材料展开形成的乐段结构，具体说来，下面几种情况比较常见：

A、由一个动机展开的乐段结构

例：1.3 (15-28)





这是贝多芬第一钢琴奏鸣曲第三乐章的展开中段,前两小节的材料来源于呈示段。呈示段中的相同的材料和这里的材料之间的区别在于:呈示段在乐句内部不重复材料,是完整的材料呈示,它可以在第二个乐句的地方重复主题材料,但是在展开中段中,情况就不一样了。上述例子中也能看到,它仅仅将呈示部中的一个动机进行呈示,然后模进重复,写在低音谱表声部的音符是高声部的倒影,材料来源相同。5-8小节的材料来源于呈示段尾部的材料,然后将这一材料进行模进,重复导致力量的积蓄,从而很自然的引出了一个具有过渡意义的连接句。

B、材料在重复过程中不断缩减的展开功能的乐段结构。

例: 1.1 (56-81)



这个谱例节选自第一钢琴奏鸣曲第一乐章展开部,属于展开部中的展开中心阶段。这一部分从材料上可以分为这么几个部分,首先是2-9小节,主题重复三次,在第三次重复的时候引申出新的材料,这是副部主题相对完整的呈现;然后调性由 $\flat$ 小调转到c小调,与前一部分相比较而言,将后一部分引申的材料省略,并且第三次模进的时候将主题材料转移到低音声部;然后进一步转调,到达 $\flat$ 小调,将模进的部分省略;再转调,继续省略材料,此时到达一个小的高潮,持续7小节,主调f小调下属和弦到重属和弦,然后解决到属和弦,结束这一乐段结构,进入到新的阶段。从以上的分析可以看出,整个展开中心的发展过程实际上就是一个材料不断缩减的过程,力量不断继续然后紧张度到达一个小的的高潮,然后回落的过程。

C、转化类型的乐段结构。由旧材料的模进关系中引伸出新的材料,然后有机的发展下去。

例：28.2 (12-30)

12 *fp* *cresc.*

15 *f*

18 *sf* *p*

21 *cresc.*

24

27

29 *dim.*

30

这一部分是属于转化类型的乐段结构。主题材料来源于呈示段，虽然整个部分看起来都是这个材料的展开，但是从具体来看，乐曲的发展有着自己的方法。首先是主题材料在高声部的呈示，紧接着在低声部呼应，然后高声部移低 15 度重复，低音声部移低 8 度呼应。第 14 小节在保持主题材料节奏的特点，音程压缩，主题出现的密度增大，第 15 小节材料裁截，裁截后形成两小节的呼应新的材料，17-18 小节对新的材料进行模进，19-20 小节再引申出相同节奏的环绕型新材料，与主题形成呼应，然后进行复对位，23 小节在前面的基础上将其中的一个材料进行更短距离的模进，整体上形成新的材料关系。这个乐段结构发展的特点就是相同的一个材料每次发展引申出新的材料，然后由新的材料再引申发展出更新的材料，就这样循环往复进行发展，但是在整体上还是有同一个材料发展而来的。

实践证明，对中间型乐段结构和呈示型乐段结构的分析在某些方面具有很强的相似性，它们都可以对主题材料呈示以及发展的过程进行描述分析，进而总结出规律特征。一方面证实了中间型乐段结构存在着分析的可行性，虽然本文在这方面的探索还非常肤浅，但摸索出了分析的一种思路。另一方面，也证实了乐段结构这一概念的存在意义，它可以涵括呈示型段落和中间型段落。

结 语

一、“乐段结构”这一概念来源于谢著，用于表达音乐作品中基本结构单位之含义。本文借用这一概念表达音乐作品中有一定的规模，能够包含音乐材料的陈述、发展和收束，并形成一定的逻辑过程，在作品的整个发展过程中处于相对独立的状态，材料相对统一，在整首作品中形成一定的功能的段落结构。

对于乐段，目前的分歧主要有两种：第一种认为乐段必须是两个或两个以上的乐句之间的组合，而且对于两个乐句的终止式都有一定的要求；第二种观点则强调乐段表达一个完整的乐思，至于乐段内部是什么样的结构形态则没有作相应的要求。两种观点对于乐段判断的侧重点是不一样的。第一种观点主要以陈述的结构形态作为依据，符合乐段的陈述结构形态的就可以成为乐段。第二种观点则主要强调乐段所形成的一个相对独立的状态。两种观点所界定的乐段是一种包含与被包含的关系。前一种观点所认为的乐段在后一种观点看来仍然符合乐段的标准，但后一种观点所认定的乐段则不一定会被前一种观点所认可。

乐句所包含的意思主要有这么两种：1、乐句作为乐段的组成部分；2、乐句可以成为完整的一个独立的段落结构。在相应的体系下，乐句可以同时承载这两种含义。

对于复乐段则要将重复乐段、大乐句乐段和复乐段三种概念进行区分。乐段的重复指得是一个独立的乐段在陈述之后，重复演奏一次。这时重复演奏可以使原样重复，也可以有装饰性变化，但大体上不会有太大的变化，而且两个乐段之间的调性相同。大乐句乐段指的是两个大乐句构成的乐段，大乐句一般由两个分句构成。大乐句乐段可以看作是典型的二句式乐段的升级，并且每一个部分都不能独立的存在，因此这种情况我仍然将其看作是一个乐段，并不将其看作为复乐段。而典型的复乐段是两个乐段之间的复合关系。简单的说，构成复乐段的两个乐段结构是可以独立于另一个部分而存在的。

对于目前各个教材对于乐段结构方方面面的研究，需要系统把握，不能片面简单地进行横向比较，而要在对这个体系全面把握的基础上，弄明白这样一些概念在这个体系中的具体所指，弄明白这个体系在哪个方面有所侧重等等问题，才能全面正确地评价这本教材，也才能够真正理解这本教材的精髓。因此，同样对

于教材所表达的各种观点,一方面不能绝对化,不带有主观倾向;另一方面,立足与各著作相通之处,理解意义不同的成因,正确解读各个著作的基本概念和知识体系。

乐段结构可以从以下几个方面进行综合分析,它们分别是:材料关系、发展手法、句法关系、陈述形态、功能属性、乐句数量、规模、调性关系。这些因素在每一个乐段结构中都是存在着的,只不过有一些因素的特征在某些乐段结构中非常凸显,而有一些特征并不凸显,但是所有的方面综合形成了乐段结构的完整面貌。在分析过程中,由于分析的重点不一样,常常会导致不同的分析结论,所以要清楚相应的分析在哪些方面有所侧重。

二、笔者在文章中提出了一种乐段结构分类的方法,将乐段结构在大的类别上分为乐句型乐段结构和动机型乐段结构。之所以将这两种乐段结构形态作为第一级别的分类是因为在实际的分析过程中,大量的例如奏鸣曲式主部主题难以用乐句的思维进行分析,并且这种分析方法在实际的运用过程中,还比较能够说清楚乐段结构的类别以及特征。在动机型乐段结构的几个类别中,它们之间的差别主要在呈示、重复之后的发展过程,其实这个问题比较类似于乐句型乐段中两个乐句之间的关系。动机型乐段结构和乐句型乐段结构在分类实质上是可以对等的,只不过呈示的方式过程不一样。另外,对于这几种动机型乐段结构还没有一个比较好的概念进行界定,只是用呈示、重复、截截、收束等字样进行描述,使用起来比较麻烦。

三、通过对贝多芬钢琴奏鸣套曲的不同乐章的乐段结构的分析,发现不同乐章在乐段结构方面有着自己的特点。快板乐章的主副部主题以动机型乐段居多,即使出现了乐句型乐段,这种乐句型乐段与慢板乐章中典型的乐句型乐段也会有一定的区别;慢板乐章和小步舞曲、谐谑曲乐章的乐段结构以乐句型乐段为主;末乐章由于承载着结束套曲的作用,因而会受前面几个乐章的影响,乐段结构形态多样,乐句型乐段和动机型乐段都有可能出现。由于各乐章乐段结构存在着的不同形态,进而说明乐段结构所具备的这种特点与作品的体裁和所需要表达的思想内涵是密不可分的。表达一定的内容需要借助一定的结构,各性格不同的乐章或体裁对乐段结构形态的需求也是不同的。那么,可以推测,在不同体裁的作品之间,乐段结构也会有着自己相应的结构类型。

四、目前曲式教程所讨论的乐段约定俗成地被认为是呈示性段落，或者说是主题性段落。对于中间型乐段，特别是展开性质的乐段，一些理论家不予讨论，还有理论家根本就不认为这种中间型段落结构是乐段。本文在前人研究成果基础之上，按照实事求是的原则，对中间型段落进行初步探讨。中间型功能的乐段结构有呈示型和展开型两种陈述形态，呈示型乐段结构与呈示型功能段落的乐段结构差别并不太大，展开型乐段结构主要有三种类型：由一个动机展开的乐段结构、材料在重复过程中不断缩减的展开功能的乐段结构、转化类型的乐段结构。上述三种类型是对于展开型乐段结构所提出来的初步见解，不能涵括复杂的展开型乐段结构的所有情况，只不过这样三种类型最为常见。

研究表明，中间性功能在段落的形成、句法的逻辑关系等方面与传统意义中的乐段有一定的关联。但在这里，并不是要将这样的结构完全等同于传统的乐段的概念，而是通过是借乐段的分析方法和思维去观察中间型乐段结构。至于有没有更好的分析方法去研究展开性乐段值得继续深究。

五、“乐段结构”这一课题还有很大的研究空间，本文只是以贝多芬钢琴奏鸣曲为例进行乐段结构方面的探讨，其他作曲家的作品也许在乐段结构方面又有着自己的特点。这就是我在前言中提到的贯彻在音乐各个学科中的史学思维。对于音乐作品的分析，既需要宏观上的分析，同时也需要微观分析，特别是站在历史发生发展的角度的微观分析。在这种研究思维方面的指导下，选取特定范围内的作品进行研究分析，才能够比较容易把握属于这个时期、这个作曲家的风格，甚至是这种体裁，这种性格的乐曲的特征。这样就能够全面地了解到各类乐段结构在实际作品中的应用情况，什么类型的乐段结构运用比较多，在特定的曲式结构部位，乐段结构常常会以什么样的形式出现等等诸如此类的问题。

注释

¹ 引自杨儒怀《乐段的概念及其结构原则的体现》《中央音乐学院学报》1982年第3期第51页。

² 引自谷成志《音乐句法结构分析》华乐出版社1998年出版，第92页。

³ 引自钱仁康《音乐作品分析教程》上海音乐出版社，2001年5月第1版，第29页。

⁴ 另外，这也证实如果用一种方式去理解所有的乐段是不全面的。因而，本文也就只选取了贝多芬的钢琴奏鸣曲为谱例。这是一个较大的课题，作者由于时间和精力上的不足，在本文中不能着重探讨这个问题。因而只能对现有的相关理论做简单的梳理，然后再自己分析的过程中，只采用一个作曲家的一种体裁的作品，以企望能做出相关的探索。

⁵ 引自钱仁康《音乐作品分析教程》上海音乐出版社，2001年5月第1版，第62页。

⁶ 引自杨儒怀《音乐的分析与创作》人民音乐出版社2003年9月第2版，第211页。

⁷ 引自[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》人民音乐出版社2002年8月第1版，第5页。

⁸ 在这里之所以用大多数的教程这种说法是因为一方面各个教程中关于乐汇、乐节的分歧是比较小的，另一方面，极个别教程中在表述过程中还是有一些具体的差异，但是相同占主要地位。

⁹ 引自[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》人民音乐出版社2002年8月第1版，第19页。

¹⁰ 引自[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》人民音乐出版社2002年8月第1版，第49页。

¹¹ 引自杨儒怀《音乐的分析与创作》人民音乐出版社2003年9月第2版，第190页。

¹² 引自[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》人民音乐出版社2002年8月第1版，第19页。

¹³ 引自谷成志《音乐句法结构分析》华乐出版社1998年出版，第91页。

¹⁴ 引自[苏]斯波索宾著，张洪模译《曲式学》上海音乐出版社1957年出版，上册第49页。

¹⁵ 引自谢功成《曲式学基础教程》人民音乐出版社1998年出版，第10页。

¹⁶ 引自吴祖强《曲式与作品分析》人民音乐出版社2003年6月第2版，第45页。

¹⁷ 引自吴祖强《曲式与作品分析》人民音乐出版社2003年6月第2版，第74页。

¹⁸ 引自钱仁康《音乐作品分析教程》上海音乐出版社，2001年5月第1版，第26页。

¹⁹ 引自谢功成《曲式学基础教程》人民音乐出版社1998年出版，第24页。

²⁰ 引自钱仁康《音乐作品分析教程》上海音乐出版社，2001年5月第1版，第30页。

²¹ 引自[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》人民音乐出版社2002年8月第1版，第6页。

²² 引自杨儒怀《音乐的分析与创作》人民音乐出版社2003年9月第2版，第210页。

²³ 引自谢功成《曲式学基础教程》人民音乐出版社1998年出版，第10页。

²⁴ 引自谢功成《曲式学基础教程》人民音乐出版社1998年出版，第71页。

²⁵ 引自杨儒怀《音乐的分析与创作》人民音乐出版社2003年9月第2版，第147页。

²⁶ 第14首是著名的《月光奏鸣曲》，它的第一乐章的曲式结构曾受到了争议，孟文涛先生专门撰文《一首五脏俱全的奏鸣曲式——剖解贝多芬〈月光奏鸣曲〉第一乐章，兼评魏纳的分析》，论述其为典型的奏鸣曲式。但是我们回过头来想，为什么国外那么多顶尖级理论家都不认为这是一首奏鸣曲式呢？我想最重要的原因是速度，因为它是慢板而非快板。但在对贝多芬钢琴奏鸣曲全面把握的基础上，从乐段结构分析的角度上，我赞同孟先生的意见，因为这一乐章的主部主题的乐段结构也符合典型奏鸣曲式的主部主题的乐段结构特征。

²⁷ 杨儒怀《音乐的分析与创作》第217页：随着模进转移或连续反复，结构本身还进行截断和禁售而形成的连（环）句（式）结构。换言之，这种结构的特点是：在某种结构显示之后，这个结构的模进或重复与

尽收或截截相互交替出现若干次，即再模进或再截截的再交替，结构的间隔也随之紧凑起来直到一高点停止，或连接新的段落。

²⁸ 引自[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》人民音乐出版社2002年8月第1版，第5页。

²⁹ 钱仁康《音乐作品分析教程》上海音乐出版社，2001年5月第1版，第26页：每种段落都采用与其结构功能相适应得陈述乐思的方法，如因自用导入性的陈述方法，开始段落和再现段落用呈示性的陈述方法，中间段落用展开性的陈述方法，连接段落用过渡性的陈述方法，尾声用收束性的陈述方法，但一定的陈述方法并不总是和一定的结构功能相适应的，开始段落有时也可以局部采用展开性的陈述方法，而中间段落也可局部或全部采用呈示性的陈述方法。

主要参考著作及文献

- [1] 陈雷.七种曲式学教程中基础理论的比较研究[D]. 武汉: 武汉音乐学院 2008.
- [2] 陈国权.“板式——变速结构”与我国当代音乐创作[J].中央音乐学院学报, 1994(3).
- [3] 陈旭.论中国民间音乐中乐段的结构特征[D]. 天津: 天津音乐学院 2007.
- [4] 高为杰.曲式的意义[J].人民音乐, 1987(9).
- [5] 谷成志.音乐句法结构分析[M].北京: 华乐出版社, 1998.
- [6] 谷成志.论复乐段及其同级结构单位 [J].乐府新声 1996(1).
- [7] 胡延仲.论奏鸣曲式的展开部[J].音乐艺术, 1986(4).
- [8] 匡学飞.关于主题呈示乐段(旋律)展开的几点认识 [J].黄钟, 1998(4).
- [9] 李茵.乐曲结构析要[J].音乐探索, 1988(3).
- [10] 李贞华.音乐分析与创作导论[M].香港: 香港天马图书有限公司出版, 1992.
- [11] 林贵雄.论曲式结构的分离与聚合[J].黄钟, 1987(3).
- [12] 刘健.点调性、群调性观念及其对曲式结构的影响[J].黄钟, 1987(3).
- [13] 刘健.论组合逻辑与排列逻辑[J].黄钟, 1989(2).
- [14] 罗开传.体裁分析在作品分析中的作用[J].音乐研究, 1959(3).
- [15] 罗开传.曲式与体裁的区别[J].中小学音乐教育, 1985(2).
- [16] 茅源.乐段分类[J].乐苑, 1983(3).
- [17] 茅源.音乐小结构分析引言[J].艺苑, 1987(3).
- [18] 茅源.音乐的内容与形式的关系[J].中国音乐学, 1988(4).
- [19] 茅源.论音乐结构的基本逻辑形式[J].艺苑, 1989(4).
- [20] 刘雪莎.奏鸣曲式在贝多芬钢琴套曲中的应用研究[D]. 曲阜: 曲阜师范大学 2005.
- [21] 孟文涛.一首五脏俱全的奏鸣曲式[J].中国音乐学, 1987(4).
- [22] 孟文涛.曲无定式,学有原则——再评[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》[J].黄钟, 2003(3).
- [23] 吕绍恩.是民歌乐段体, 还是单三部曲式? ——从《乌苏里船歌》曲式判断的分歧说开来[J].中央音乐学院学报, 2003(4).
- [24] 彭志敏.音乐分析基础教程[M].北京: 人民音乐出版社 1997.
- [25] 彭志敏.作为结构力量之一的对比及其风格演变[J].黄钟, 1987(1).
- [26] 彭志敏.作为结构力量之一的对比及其风格演变[J].黄钟-武汉音乐学院学报, 1987(1).

- [27] 彭志敏.一花一世界 一叶一如来——贝多芬钢琴奏鸣曲读谱琐记[J].黄钟, 1991(2).
- [28] 彭志敏.动机和它的结构生成力量——音乐分析笔记[J].黄钟, 1992(1).
- [29] 彭志敏.扎扎实实地从谱本研究做起[J].黄钟, 2001(1).
- [30] 彭志敏.无形的变化,有限的更新——关于《曲式学》或《曲式与作品分析》课程内容的扩展与选择[J].黄钟, 2006(4).
- [31] 钱仁康、钱亦平.音乐作品分析教程[M].上海:上海音乐出版社, 2001.
- [32] 钱仁康.音乐语言中的对称性结构[J].音乐艺术, 1987(4)—1988(4).
- [33] 钱仁平.一个被误会了的回旋奏鸣曲式乐章——贝多芬《第三钢琴奏鸣曲》第二乐章曲式新析兼评相关陈说[J].音乐研究, 2009(1).
- [34] 钱仁平.何为和声学?为何学和声?和声学为何?何为学和声?关于传统和声及其教与学的断想之一[J].音乐爱好者, 2008(4).
- [35] 钱仁平.为“老斯”及其《传统和声学》辩护——关于传统和声及其教与学的断想之二[J].音乐爱好者, 2008(5).
- [36] 钱仁平.大风格与小技术——关于传统和声及其教与学的断想之三[J].音乐爱好者, 2008(11).
- [37] 钱仁平.正格进行至高无上 下属功能先抑后扬 关于传统和声及其教与学的断想之四[J].音乐爱好者, 2008(12).
- [38] 乔惟进.低音题的动机发展性乐段写作及其实践意义[J].南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2007(2).
- [39] 如和.关于乐曲结构划分[J].中小学音乐教育, 1988(1).
- [40] 石小涛.论复乐段的基本结构及其它类型[J].音乐探索, 2007(1).
- [41] 唐雯.论贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲式的高潮处理手法[D].曲阜:曲阜师范大学 2006.
- [42] 童忠良.读《曲式与作曲技法》有感[J].音乐研究, 1991(2).
- [43] 童忠良.作品分析的二元结构——读杨儒怀《音乐的分析与创作》札记[J].音乐研究, 1996(3).
- [44] 王次炤.音乐的结构和功能[J].中央音乐学院学报, 1988(2).
- [45] 王次炤.音乐形式的构成及其存在方式[J].音乐研究, 1990(1).
- [46] 汪静渊.动机及其在传统奏鸣曲式主题、过渡、展开中的运动模式[D].中国艺术研究院, 2008.
- [47] 王自东.“复乐段”概念辨析[J].乐府新声, 2000(3).
- [48] 吴祖强.曲式与作品分析[M].北京:人民音乐出版社 2006.
- [49] 夏中汤.论回旋曲式的基本概念与分类方法[J].中国音乐学, 1989(2).
- [50] 谢功成.曲式学基础教程[M].北京:人民音乐出版社 1998.

- [51] 谢功成, 马国华, 童忠良, 赵德义. 和声应用教程[M]. 北京: 人民音乐出版社 1998.
- [52] 杨灵子. 音乐作品中的复三部曲式(一)[J]. 音乐天地, 1995(6).
- [53] 杨路. 弗兰克 d 小调第九交响曲的曲式特点——兼论变奏与展开的不同曲式功能[J]. 音乐探索, 1984(4).
- [54] 杨秋仪. 浅论音乐结构的“三部性”思维[J]. 艺术探索, 2006(1).
- [55] 杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社 2003.
- [56] 杨儒怀. 曲式的基本功能与再现四部曲式[J]. 中央音乐学院学报, 1981(4).
- [57] 杨儒怀. 乐段的概念及其结构原则的体现[J]. 中央音乐学院学报, 1982(3).
- [58] 杨儒怀. 论回归曲式[J]. 中央音乐学院学报, 1989(3).
- [59] 杨儒怀. 曲式结构发展与演化的再现手段[J]. 中央音乐学院学报, 1992(1-2).
- [60] 姚以让. 对称性结构原则在曲式中的应用[J]. 音乐探索, 1984(2).
- [61] 张璟. 勃拉姆斯交响曲中的“主题贯串”及第一交响曲两个前奏的“资源库”意义[J]. 黄钟-武汉音乐学院学报, 2002(1).
- [62] 张璟. Motto: 一种独特的动机技术——以勃拉姆斯《第一交响曲》第一乐章为例[J]. 黄钟-武汉音乐学院学报, 2005(3).
- [63] 赵德义. 赋格结构原则的创新——肖斯塔科维奇 d 小调赋格分析[J]. 黄钟, 2007(1).
- [64] 赵德义. 隐伏声部剖析[J]. 中央音乐学院学报, 1985(4).
- [65] 赵晓生. “合力论”产生的原因及其内核[J]. 音乐研究, 1987(2).
- [66] 赵晓生. 音乐与语法[J]. 音乐爱好者, 1997(1).
- [67] 赵仲明. 关于《曲式学》不等于《结构学》题外话[J]. 中国音乐, 1987(1).
- [68] 郑英烈. 调性的解体(《调性和声》第 33 章)[J]. 黄钟, 1987(4).
- [69] 周振锡. 《斗姥宝诰》析试——兼论道乐“九旋腔”的曲式构成原则[J]. 黄钟, 1990(1).
- [70] [苏]阿·鲍·戈登威捷尔著, 刁蓓华, 陈复君译. 贝多芬 32 首奏鸣曲注释[M]. 西安: 世界图书出版社 2000.
- [71] [苏]斯波索宾著, 张洪模译. 曲式学[M]. 上海: 上海音乐出版社 1957.
- [72] [苏]尤·邱林著, 张洪模译. 论音乐的写法[M]. 北京: 人民音乐出版社 1984.
- [73] [匈]魏纳·莱奥. 器乐曲式学[M]. 北京: 人民音乐出版社 2002.