

# 勃拉姆斯钢琴作品的延长表现分析

## ——申克音乐分析理论个案研究

专业：音乐学 硕士研究生：吴桐  
指导教师：张友刚 教授

### 内 容 摘 要

20 世纪上半叶自成一派申克音乐分析理论，区别于传统音乐分析的思维模式，将音乐作品简化还原到最初的基本结构形式以后，所剔除的延长部分成为了每首作品的个性化表现。因此，研究作品的延长表现其实是在共性中探讨个性的过程。

本论文第一部分对申克音乐分析理论的核心——结构和延长两个功能进行叙述，并对申克音乐分析的整体特点进行评述。第二部分运用申克音乐分析理论从一个和弦内部、两个结构和弦之间及申克理论中的形式与传统曲式结构比较所形成的延长等三个方面，对勃拉姆斯的钢琴作品的延长表现进行了分析，探求更多的延长表现；第三部分首先总结了申克音乐分析理论的优越性、开放性和局限性特点，其次将勃拉姆斯钢琴作品的延长表现做出总结。试图从另一个角度观察音乐的构成要素与整体之间的关系，探讨申克音乐分析理论所产生的影响和深远意义。

关键词：申克音乐分析理论 勃拉姆斯 钢琴作品 延长

# The prolongation analysis of Brahms piano works

——the studies of Schenker theory

Major: Musicology      Master student: Wu Tong  
Supervisor: Prof. Zhang Yougang

## Abstract

In the 20th century, a separate faction Schenker music theory, which is different from the traditional mode of thinking, deoxidize the music to simplify the initial form of the basic structure of the future, the omissions become an extension of the personality of each of the first performance of works. Therefore, the works on the prolongation of representation is common in the search for individuality in the process.

The essay deals with the kernel of Schenker music theory which has two functions—the structure and prolongation in the first part, it also surveys of Schenker music overall Characteristics . In the second part, it analyses the pause of Brahms piano works in three parts which is from Schenker music theory — a chord played forte, A combination of two and the pause which composes of Schenker's form and traditional elements of melody, to pursue more pauses. In the third part, it summarizes the superiority, openness and limitations of Schenker's works, then it summarizes the pause of Brahms piano works. it tries to watch the relationship between elements and the whole music, making explorations into influences and far-reaching significance which made by Schenker's works.

**Key words:** Schenck music theory    Brahms piano works    prolongation

# 独创性声明

学位论文题目：勃拉姆斯钢琴作品的延长表现分析

——申克音乐分析理论个案研究

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果，文中已加了标注。

学位论文作者：吴桐

签字日期：2008 年 4 月 24 日

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权西南大学研究生部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适用本授权书，本论文：不保密，保密期限至 年 月止）。

学位论文作者签名：吴桐

导师签名：

张友刚

签字日期：2008 年 4 月 24 日

签字日期：2008 年 4 月 25 日

## 引 言

音乐分析理论的发展历程，是人们逐步理解音乐的过程。从早期的以调式为研究对象的萌芽状态，到 19 世纪初期以曲式学为主要研究对象的分析方法，再到音乐分析迅猛发展的 20 世纪，如：“对音高材料能量演变过程”<sup>①</sup>进行研究的主题—动机分析法、有机贯穿的申克音乐分析理论、以音的关系为研究基础的兴德米特分析理论、以分析十二音音列对作品结构作用为主要的十二音序列音乐分析法、无调性音级集合分析理论等分析方法的出现，音乐分析理论紧紧跟着音乐作品在各时期变化而蓬勃发展起来。音乐分析方法是音乐作品进行说明以帮助人们能够理解作品的途径，同时也对作曲技法产生了促进的作用。从 20 世纪音乐分析的各个流派的不断涌现中，我们可以深刻体会到音乐作品创作的新思维，以及人们对于新思维作品而产生的新思考。

奥地利音乐家海因里希·申克(Heinrich Schenker)创立的申克音乐分析理论，作为 20 世纪上半叶一个较有影响的音乐分析方法，用区别于传统分析方法的思维来重新考虑音乐要素之间的联系。申克音乐分析理论先由申克本人着重对 18、19 世纪音乐作品的研究，后发展到他的继承者如萨尔则等人的后申克音乐分析，对一些现代音乐作品进行解释，都说明了这个理论有其研究的价值及意义。近年来，国内关于这一理论的著作作为研究者提供了理论支持；运用此理论对音乐作品进行分析及与其他分析理论相比较的研究，也显示出对于申克音乐分析理论的关注日趋升温。

申克音乐分析理论的特征是把音乐作品作为一个有机整体进行分析，构成音乐各要素在有机整体中是互相联系和相互依存的。以这一特征为依据，申克提出了结构和延长两个概念，所谓结构(structure)，是音乐作品的主干，是稳定因素；通过结构，我们可以看到作品的基本脉络。所谓延长(prolongation)，是音乐作品的分支，是动态因素。也可以说通过“延长”使得音乐作品更加丰富而生动，也更富有逻辑性。由于申克理论体系是建立在有机连贯性理论基础之上的，所以运用这个理论对音乐作品进行分析时，是将音乐作品进行简化和还原，以便从深层结构中观察音乐的运动，从另一个角度挖掘音乐的表现方式。

运用申克音乐分析理论对勃拉姆斯钢琴作品的延长表现进行分析，是本论文的

---

<sup>①</sup> 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001:1.

一个出发点。我们知道，勃拉姆斯作为 19 世纪的音乐史上重要代表人物之一，他的作品既有浪漫主义时期的创新风格，又继承了古典主义时期传统作曲技法。勃拉姆斯生前很推崇申克音乐分析理论，而申克也很欣赏勃拉姆斯的作品，在他的《自由作曲》（《Free Composition》）一书中，分析了很多勃拉姆斯的作品。所以我以为用申克音乐分析理论分析勃拉姆斯的作品能够更好地展现此理论的特点。

本论文仅从“延长”功能入手，归纳总结“延长”在勃拉姆斯众多钢琴作品中多样的表现。运用申克理论体系，从另一个角度观察勃拉姆斯的音乐作品丰富的表现形式，分析“延长”这个动态因素丰富的内涵。论文也试图从多个角度，对一个和弦之内的延长、两个和弦之间的延长及形式与曲式结构对比形成的延长等三个方面，来对勃拉姆斯的钢琴作品延长进行归纳总结，力求从中挖掘延长多种表现形式，以拓宽思维，也进一步展现申克音乐分析理论的存在优越性。

## 第1章 申克音乐分析理论评述

申克音乐分析理论是由奥地利钢琴家、音乐理论家海因里希·申克始创的，他的主要论著有《五首图表分析》、《和声学》、《新音乐理论与想象》、《自由作曲》，并通过这些论著来深入阐释申克音乐分析理论。申克本人用这一理论对大小调体系时期德、奥、意三国音乐家的作品进行了分析研究，如巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、肖邦、勃拉姆斯等，使这一理论给人一种受时代所局限的印象，再加之体现在他的论著《自由作曲》中的偏激的想法和傲慢的态度，使很多人都不愿去接受这种区别于传统音乐分析方法的新的思维方式。后来申克音乐分析理论的继承者，如萨尔则（Felix Salzer）、阿伦·福特（Allen Forte）、凯茨（A·T·Katz）等人对这个理论的发扬与扩展，又对二十世纪的音乐作品进行分析，进一步修订了这个理论，如萨尔则的著作《结构听觉》、阿伦·福特的《申克音乐结构概念》等都对申克音乐分析理论进行了实用范围的拓展，逐步使它成为众多音乐分析理论中最具影响力的理论之一，被越来越多的人所接受。

### 1.1 结构与延长

结构和延长两个功能是申克音乐分析的重要概念。在作用上，结构对作品起到支撑的作用，延长是对作品进行润饰。在功能上，结构与延长不仅有着各自独立的功能，同时它们的功能还可以互相转化，表现为功能重叠的复功能和弦（DF），即结构低音与旋律延长音的交叉和结构线条音与低音延长音的交叉而形成的和弦。这更加显示出结构与延长相互依赖，相互联系的特点。在表现形式上，结构与延长都能够通过旋律、和声、对位是三种形式表现出来，同时又呈现着各自的特性。

#### 1.1.1 结构

##### 1.1.1.1 结构的表现形式

结构通过旋律、和声、对位三个方面来表现其主导功能。它使整个音乐的运动轨迹更加的明晰，即使由于转调等一些因素的影响，最终仍然还会回到指定的点上。

首先，结构线条音是整个作品上方的主力音，申克认为结构线条是由垂直泛音列进行横向伸展而形成的，即： $\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ 、 $\hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ 和 $\hat{8}\hat{7}\hat{6}\hat{5}\hat{4}\hat{3}\hat{2}\hat{1}$ ，大多作品都是由这三个基本旋律线条构成。其次，结构和声是由支持着基本结构线条的和弦构成，

即结构低音，结构低音是将垂直泛音纵向伸展而形成： $I-V-I$ 、 $I-IV-V-I$ 、 $I-II-V-I$ 、 $I-III-V-I$ ，它们被认为是最基本的形式。最后，在基本结构与结构和弦相结合时上下声部形成了一个空间，所以我们可以认为这里有着对位因素的存在。图 1 是结构线条与结构低音对位形成了最原始的基本结构形式。

图 1



#### 1.1.1.2 结构的共性化特点

结构是隐藏在前景中的深层形式，申克音乐分析始终在找寻关于众多音乐作品是否具有共同点的问题上，经过对音乐作品的分析，找到了它们最终归结于三种基本结构形式，这是音乐作品发展的出发点。即使再复杂的前景，也由这三个基本结构形式衍生出来，结构统领着整个作品，它指引着音乐的发展方向。

从结构的共性化特点可以看到，音乐是一个具有抽象性和逻辑性的整体，它们有着共同的结构。因此分析音乐作品时，只停留于表层现象等于将整体割裂分离，深度挖掘它的根源，找到各个音乐要素的联系，才能更加完整地理解音乐。

### 1.1.2 延长

#### 1.2.1 延长的表现形式

作为申克音乐分析理论中的重要功能之一的延长功能，具有多种表现形式，它可分为旋律的延长、和声的延长和对位的延长。

旋律延长的雏形也就是申克在《自由作曲》中提到的“减值”概念，最早来源于意大利歌剧和德国音乐中，主要指将一组音进行“加工修饰的过程”<sup>①</sup>。不管是基本结构线条音的旋律延长还是对位要素的旋律延长都可以表现为几种形式，第一是音型化，由和弦的分解来表现延长；第二是进出内声部运动，这里所说的内声部是指一个和弦内部的每一个音，旋律的延长表现在同一个和弦内部的几个音

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京：人民音乐出版社，2004:103.

的穿梭中，这种延长表现始终没有离开此和弦，同时在延长中容易形成隐形声部，这样使延长更加丰富；第三是音域转移，一般表现在旋律声部上，转移的方法是将结构线条音向上方音域转移及向下方音域转移，或者上下方结合起来，转移的音程距离以八度多见。很多作品运用音域转移的技巧写成，避免了同一音的同度重复，使人们在听觉上产生空间感。

和声的延长在整个音乐作品中起到支撑的作用，不论是结构和弦还是对位和弦，它们的和声延长表现都可以分为以下几点：第一是完整的和声延长。申克音乐分析理论认为：最原始、最完整的和声进行有几种形式，即： $I-V-I$ 、 $I-IV-V-I$ 、 $I-II-V-I$ 、 $I-III-V-I$ 也可以是 $I-VI-V-I$ ；第二是不完整的和声延长。与完整的和声延长相比较，不完整的和声延长就是缺少了后面的主和弦。这样，使音乐的稳定性减弱，依赖性增强，推动音乐向前发展；第三是前置型和声延长，它一般表现为两种形式，一是在主和弦I级前方含有一个V级，二是在I级前方由一个不完整的和声进行构成，前置型和声延长是归属感很强的和声延长形式，它只是作为临时的停顿，最终还是要进入到主和弦上。

对位在申克音乐分析理论中的范围较传统音乐理论扩展了，在传统音乐分析理论中，对位属于复调音乐写作的技巧之一。在申克音乐分析理论中，对位这一概念占有很重要的位置，结构起源于对位、延长也与对位相互依赖，甚至节奏也出自对位。对位与延长在一定程度上是可以互换的，对位是延长的体现，延长可以通过对位来获得。一般对位延长的表现可以分为以下几点：第一是具有对位性质的延长和弦来表现延长，如邻音和弦(N)、经过和弦(P)和装饰音和弦(Em)等，这些和弦都具有对位性质，它们受到了和声进行的控制。第二是延长形式在严格对位基础上建立，所谓严格对位是指未经过延长修饰的纯对位，所以这种延长形式不受和声进行的制约，而是以对位中的声部进行与音程结合为基本构成原则。

延长这一概念结合了旋律的延长、和声的延长和对位的延长等三种形式，使它有了更加广泛的意义，不仅从整体结构方面全面表现出前景和中景的细节所在，还能从分部的结构中体现出不同作品的个性特点。它修饰和充实着结构骨架，穿梭于一个和弦内部或两个和弦之间，作为动态因素的延长是音乐作品鲜活生命力的表现。

### 1.2.2 延长的个性化特点

如果结构是将音乐作品最简洁的表现出共性，那么延长是在复杂中表现着个性。由于申克音乐分析理论的目的是尽量简化作品，所以使大多作品似从一个模具中制造出来，我们区分每个作品的风格以及作曲家的创作技法的途径就是分析

作品的延长部分，而且不能不说申克音乐分析的特色之处，也在于对延长的分析。

对于延长的层层归纳汇总，可以看到不同作品的共性与个性。共性表现在最基本的延长表现方面，如完整的和声延长、一些对位和弦的连接作用等；而个性表现在以基本延长为基础的更深一层特点上。

## 1.2 申克音乐分析理论的评介

纵观申克音乐分析理论，我们可以归纳出以下几种基本特性：

### 1.2.1 整体性

申克本人在其论著《自由作曲》的导言中写到：“我在这里提出一种新的概念，一种在伟大的大师们作品中所固有的内涵，其实，它正是这些作品赖以存在的真正秘密和原由：有机凝和的概念”。<sup>①</sup>这正是申克音乐分析理论的精髓所在，从音乐的结构方面来看，它把作品看作为一个有机贯穿的整体，整个音乐是由一个结构骨架贯穿着。

至于除骨架之外的一切，都是依附于骨架的装饰，从属于骨架结构；从和声方面来看，一个作品经过简化还原，结构低音一般被归结为几种完整的和声状态，即从最原始的 I—V—I 开始，进而衍生出 I—II—V—I、I—III—V—I、I—IV—V—I 等形式，I 级和弦的回归使和声更加体现整体性。从音乐的调性方面来看，不论此作品经过了多么调性的变化，始终没有离开这个作品的主调，所有转调都是围绕着主调来进行，并与主调有着亲密的关系。因此不论经过了几个调性的转换，这些转调都只起到一个临时的作用，其最终目的是要回到主调上，以体现出一个完整的整体。

### 1.2.2 有机性

结构与延长是申克音乐分析理论的精髓。结构是音乐的主干，支撑着整个音乐作品；延长是主干的分支，装饰着整个音乐作品，体现音乐运动的方向。结构与延长的关系是紧密相连的，一切延长的根源是结构，同一个结构通过不同的延长表现，可以创作出不同风格的作品。我们可以把申克音乐分析理论归纳为以共性化的主三和弦为“树干”，以延长的各种表现形式创造出个性化为“树枝”，最后形成了由背景、中景、前景组成的一个有机体，申克形象的把这种音乐关系比作是“音乐之树”。

同时，结构与延长除了发挥其自身的功能（和声的结构功能、对位的延长功能）以外，还可以互相转换，即和声的延长功能和对位的结构功能，进而便衍生出了

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京：人民音乐出版社，2004:1.

一些和弦，这样就扩展了它们的作用。如能够承担结构功能的对位和弦 CS，结构与延长相重叠的复功能和弦 DF 等。这些和弦不仅将结构和延长两个功能连接更加紧密，还能够体现出结构与延长所具有的伸展空间，也将整个申克音乐分析理论进行了扩展。

### 1.2.3 层次性

申克音乐分析理论包含了背景、中景、前景三个不同结构层次的概念，“背景”是音乐的起源，就是基本结构形式，它以对位的形式出现。“中景”是将背景进行扩张，形成的具有一定逻辑的音乐形式。在中景的基础上加以装饰和填充便形成了“前景”。整个音乐作品的每个层次都互相联系和互相制约，每个音、每个调性、每个和弦之间都彼此相关联。从作品写作的角度看，几乎是千篇一律的基本结构，能够通过作曲家精湛的技巧写作出完全不同的作品，这是人们思维逻辑多样性的表现；而在音乐分析的角度看，从繁杂的前景层次简化还原到简单的背景层次时，每个人的看法可能有很多不同，但是唯一的目的是将作品还原到最简形式。在还原分析的过程中，将一部大型的作品抽象为一个基本结构形式的组合更加体现了严密的逻辑性。

### 1.2.4 直观性

申克音乐分析理论的一个重要组成部分就是申克式图表分析法。《自由作曲》的译者陈世宾在这本书的译者自序中说到“申克发明的图示方法及其音乐结构势能理论，在音乐史上是绝无仅有的独一家”<sup>①</sup>。整个一部作品经过简化还原可以表现在图表上，一般将一个作品还原成三个图表，即前景图、中景图和背景图。作品的和声、调性、对位均表现在前景图上；中景图是从前景图中分离出来的较主要的延长表现；背景图为结构骨架图。申克式图表是与语言叙述是密不可分的，从图表上可以最直观的看出音乐各部分所体现的逻辑性，也为音乐的分析提供了最重要的说明。

### 1.2.5 时空性

时间和空间是一切物质存在的基本形式，现已被用于多个领域中，包括物理、历史、哲学、心理等学科。

音乐是时间的艺术，它随时间进行变化和延续。同时，音乐也是空间的艺术。黑格尔把时间的空间属性描述为一个个别的孤立的点。也就是说，不论这个点有

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京:人民音乐出版社, 2004:V.

多么的微小，音乐还是能够占有一定空间的。在申克音乐分析理论中时间和空间的概念同样尤其特殊的表现。

首先，从整体来看时空性在申克音乐分析中的体现。在申克音乐分析理论中，背景、中景、前景这三个不同层次的概念为简化后的音乐作品创造了一个立体空间。音乐不再是一个随时间而流动的整体，透过这三个层次我们可以看到其根源所在，音乐作品如我们眼睛所看到的空间一样，有远有近，有主有次。

其次，从主要功能方面来看，如果把结构看作是空间性的体现，那么延长则更多的反映着时间性，因为在结构创造的空间中，要推动音乐的向前发展要依靠延长的不断运动。而对位又使上下方声部形成了空间，经过简化还原后，更加清晰的从横向、纵向和整体上体现出时空性。

## 第2章 勃拉姆斯钢琴作品的延长表现分析

约翰尼斯·勃拉姆斯（Johannes Brahms, 1833—1897）作为19世纪德国伟大的作曲家之一，他的音乐作品不仅透着浪漫主义的清新气息，而且又不乏古典主义的严谨庄重，“他成功地延续了自巴赫开始，经海顿、莫扎特、门德尔松，直至舒曼一脉相承的德奥音乐传统，完整地集成和发展了古典音乐精髓，创制了最后的，真正伟大的古典音乐艺术”<sup>①</sup>，在他的作品中更多体现着发自内心的情感流露，区别与浪漫主义时期过分夸张、煽情的表现手法。因此，在19世纪西方音乐史上占有重要的地位。

他的作品被很多人所推崇，其中包括音乐家舒曼，他不仅崇拜舒曼的音乐作品，而且从中体会到了德奥音乐的独特魅力，为他的音乐创作奠定了良好的基础。他还受到音乐评论家，音乐美学家汉斯立克的青睐，汉斯立克认为勃拉姆斯的音乐是真正能够体现音乐的本体美的。申克在《自由作曲》一书中，不仅对勃拉姆斯的作品分析得比较多，而且经常对勃拉姆斯的音乐观点和态度加以评论。可见勃拉姆斯的作品对申克理论建构有着很大的影响，换句话说，申克利用勃拉姆斯的作品，诠释着自己的音乐分析理论，这有力地说明了勃拉姆斯作品与申克音乐分析理论有着密切关系。同时，在音乐分析界不接受申克音乐分析理论的情况下，勃拉姆斯却对申克音乐分析理论有着独到的看法，并且对这个理论赞赏有加，还将申克的作品主动推荐给他的出版者 Simrock。因此，用申克音乐分析理论来分析勃拉姆斯的作品不仅能够体现出这个理论的优越性，也使我们可以从另一个分析角度来观察这位伟大作曲家作品所体现的独特魅力。

### 2.1 一个和弦内部的延长表现分析

一个和弦内部所表现的延长通常有一种延迟性，因为虽然经过延长的运动，但最终仍会回到开始的音或者和弦上。它主要的作用是填充一个和弦内的空间，强调这个和弦在整个作品中的地位。不论这个和弦是结构和弦还是对位和弦，丰富的延长表现不影响其时值的变化，旨在拓宽其“音乐的实体”<sup>②</sup>。通过分析勃拉姆斯的部分钢琴作品，将一个和弦内部的延长总结如下：

<sup>①</sup> 朱军编著《勃拉姆斯》[M]. 北京：人民音乐出版社，2005:20

<sup>②</sup> 于苏贤. 申克音乐分析理论概要[M]. 北京：人民音乐出版社，2001:34.

### 2.1.1 线性延长

音乐被公认为时间的艺术，作为一个听觉艺术是无形的，它随着时间的流逝在不停流动着。时间作为物理名词，“被现代物理学假定为是线性的，并将时间历程严格地分割为过去、现在和未来”<sup>①</sup>虽然在音乐分析中我们不能将哪一部分规定为过去、现在或是未来，但是我们可以将音乐的进行也看作如时间一样的线性运动。在申克音乐分析理论中，延长作为动态因素始终在描绘着音乐向前进行的状态，因此，在这里借助时间的线性运动的原理进行延长的分析，可以归纳为以下几点：

#### 2.1.1.1 旋律的线性延长

旋律延长在结构线条音之间起到桥梁作用，在两个相同结构音之间它可以认为是一种相对静态的延长，因为它具有强烈的指向性和持续性，虽然整个音乐是向前发展的，但是由于结构线条音的持续，使它处于相对的延迟状态。

旋律的线性延长是指两音之间的延长形成的一种或是上行或是下行的音阶状态，使两音之间能够流畅进行，同时也填补了它们之间的空间。

①圆舞曲第一首的结构线条音  $\hat{1}$  的延长是由上方旋律线性延长与下方低音完整和声延长相结合构成的。

在勃拉姆斯的圆舞曲第一首 (Op. 39 No. 1) 中，结构骨架为  $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$  如图 2 所示，第三个结构线条音 B 与支持它的结构低音 I 的延长，表现在一个完整的和声进行中，即 I—IV—V—I，在这个完整的和声进行中，上方旋律首先由 I 级支持的  $^bG$  音的音域转移到它的高八度上，接着由一个下行音阶  $^bG-F-E-D-C-B-A-G-F-E$  组成了旋律的延长，最后结束到结构线条音 B 上，这个完整的和声进行与其上方的下行音阶构成了结构线条音 B 的内部延长。上方线条的线性运动有如时间的运动，而下方完整的和声延长又与上方线条形成了较有特点的空间对位。

#### 谱例 1

勃拉姆斯《圆舞曲》第一首 (Op. 39 No. 1)

<sup>①</sup> K·Ridderbos K·里德伯斯编. 时间[M]. 北京: 华夏出版社, 2006:3.

图 2

②圆舞曲第四首的结构线条音 $\hat{1}$ 内部延长是由两个线条构成。

圆舞曲第四首 (Op. 39 No. 4) 的末尾部分 (23—26 小节) 参看谱例 2 与图 3, 结构线条音 E 与其下方的结构低音 I 级和弦的延长是通过 23 小节的 V 级和弦而形成了内部延长, 与上一作品不同的是上方旋律自然的形成了两个线条, 图中旋律声部上方弧线部分是由 $^{\#}D$ 开始形成了一个 $^{\#}D-D-C-B-A-^{\#}F$ 的下行线条, 下方弧线部分从 $^{\#}F$ 开始形成了 $^{\#}F-F-E-^{\flat}E-D-C-B$ 的下行线条。

## 谱例 2

## 勃拉姆斯《圆舞曲》第四首 (Op. 39 No. 4)

Figure 3 shows a musical score for Example 2, which is the fourth waltz from Brahms' Op. 39. The score is in 3/4 time and features a treble clef and a bass clef. Measure 23 is marked with a 'V' and measure 26 with a 'I'. The score includes a treble clef and a bass clef, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

图 3

Figure 3 shows a musical score for Example 2, which is the fourth waltz from Brahms' Op. 39. The score is in 3/4 time and features a treble clef and a bass clef. Measure 23 is marked with a 'V' and measure 26 with a 'I'. The score includes a treble clef and a bass clef, with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

显然, 主和弦 I 级的延长经常作为最主要的延长出现在作品中, 这是由于申克音乐分析理论的结构骨架的特殊性所导致的。因为 I 级在结构形式中一般会出现两次, 不同的位置会显现出不同的特点, I 级和弦上方旋律音虽然是同一结构音的延长, 但经过不同的手段, 枯燥的同音延长在具有和声关系的延长、对位和弦的延长及音阶延长的装饰下, 显得富有生机和活力。

## 2.1.1.2 低音的线性延长

线性和弦是指各个声部或主要声部呈线性进行的和弦。这一系列的进行方式使和弦的纵向关系作用减弱, 而横向的互相联系显得尤为重要。这类和弦的作用能够增强音乐的紧张性, 渲染气氛。在勃拉姆斯的钢琴作品中同样有这类和弦的出现, 用申克音乐分析理论来解释可以认为是低音的线性延长。

① 《f 小调第三钢琴奏鸣曲》的第三首谐谑曲的结构低音 I 级内部呈现出音阶的上行运动。

《f 小调第三钢琴奏鸣曲》(Op. 5) 的谐谑曲中, 如图 4 所示, 从开始到第 18 小节为 I 级和弦的内部低音线性延长。形成了 E—F—G—<sup>b</sup>A—A—<sup>b</sup>B—C—<sup>b</sup>D—D—<sup>b</sup>E—F—<sup>b</sup>G—G—<sup>b</sup>A—B 的延长形式, 这个延长上方的旋律音是结构线条音 <sup>b</sup>A。

谱例 3

勃拉姆斯 《f小调第三钢琴奏鸣曲》(Op.5)

Allegro energico (♩ = 114)

f: I

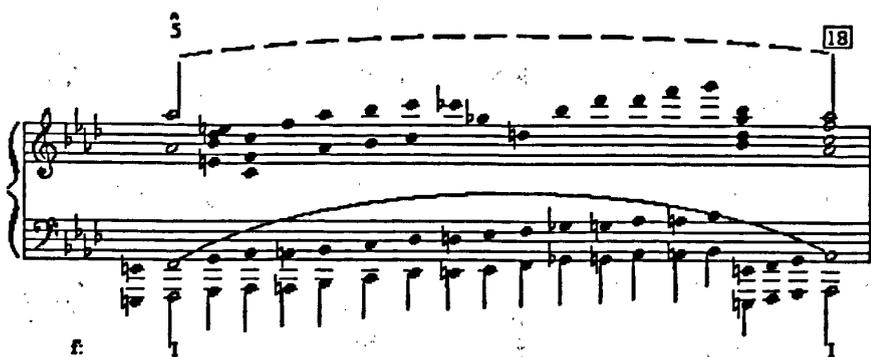
18

*f ben marcato*

*leggiero*

*p*

图 4



同样还是在这首奏鸣曲的终曲中，低音又形成了半音的线性延长。第 19 小节到第 25 小节，低音形成了一个半音进行，即： $\flat A-A-\flat B-B-C-\flat C-D-\flat D-E-\flat E-D-\flat D-C$ 。从半音的低音线性进行增加了其对主要和弦的依赖性和调性的模糊性。

②圆舞曲第九首的弗里几亚 II 和弦内部延长由低音下行运动构成。

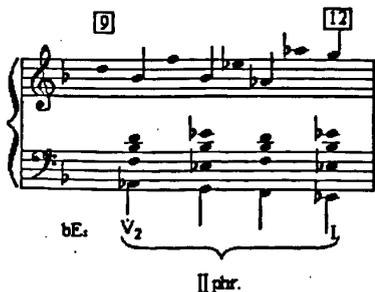
如下图 5，圆舞曲 Op. 39 No. 9 中在第 9 小节调性转为了  $\flat E$  调，并在  $\flat E$  调的 I 级前方展开了延长，低音形成了一个下行音阶，所支持的上方旋律音为 G，由于  $\flat E$  调的 I 级是主调 d 小调的弗里几亚 II 和弦，所以，可以把这部分看作是 II phr. 的延长。它的上方形成了下行的音阶  $B-\flat A-G$ ，而低音则表现为音阶下行的形式，即： $\flat A-G-F-\flat E$ 。

谱例 4

勃拉姆斯《圆舞曲》第九首 (Op. 39 No. 9)



图 5



低音的线性延长不同于旋律线条的线性延长，它主要是强调了和弦的向上或向下的线条进行，在这时可以忽略其和声价值，调性处于模糊状态，使和声的延绵性特征装饰着单个和弦的内部。

### 2.1.2 分层次延长

以和弦分解作为伴奏织体的作品，在很多时候会有隐伏的声部出现。如果在延长理论中解释这种隐伏声部，可以把它看作是分层次的延长。

①匈牙利舞曲第五首的主和弦 I 级内部由双层延长构成。

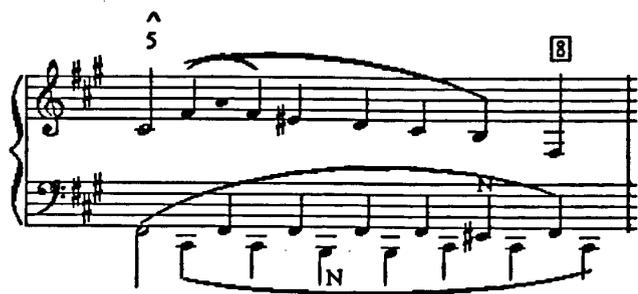
匈牙利舞曲第五首结构骨架为  $\overset{5}{i} \overset{4}{\dot{4}} \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}}$  其中结构和弦 I 级的延长占整个作品的大部分。从第 1 到第 36 小节为第一个结构线条音<sup>♯</sup>C 的内部延长，结构线条音 B 和 A 分别出现在第 37 和第 39 小节，<sup>♯</sup>G 音出现在第 41 小节，<sup>♯</sup>F 音出现在第 44 小节，从第 44 小节开始，便是<sup>♯</sup>F 音和支持它的 I 级和弦的延长。

<sup>♯</sup>C 与支持它的 I 级和弦的延长由两个下行旋律线条组成，第 1 到 8 小节，上方线条为<sup>♯</sup>C 到 F，它们形成了一个五度空间，由 F—<sup>♯</sup>E—<sup>♯</sup>D—<sup>♯</sup>C—B 组成的一个下行线条加以填充，使这个空间更加饱满，而下方的低音又可分为两个层次，如图所示，第一个声部始终是 F 音的持续，也是 I 级的持续，其中在第 7 小节出现了一个<sup>♯</sup>E 音，然后又返回到了 F 音持续上，这个<sup>♯</sup>E 音就成为一个邻音 N，而第二个声部始终为<sup>♯</sup>C 音的持续，其中有邻音 B 音的在其中穿梭。从这里我们可以看出，低音部分主要是由 I 级和 V 级构成的，这样就形成了低音的分层延长。

#### 谱例 5

勃拉姆斯《匈牙利舞曲第五首》

图 6



♯: 1

在《C大调奏鸣曲》中，第75小节到第85小节同样是一个分层次延长的范例，与此例不同的是两个层次中，其中的一个层次始终保持在A音的持续上，而另一个声部则是由两个旋律构成。

②匈牙利舞曲第七首的混合体Ⅲ和弦内部两个层次延长体现在一个线条内部，表面由一个线条构成，其中却隐藏着另一个线条。

图7为匈牙利舞曲第七首的片段，这是混合体Ⅲ和弦的延长，从图中可以看到结构线条音 $\hat{3}$ 在第33到第36小节之间形成了一个上行线条进行，但是结构线条音A又与第34小节的G音和第36小节F音形成了一个通过音域转移的下行线条A—G—F（图8），这样，混合体Ⅲ级和弦内部就行成了双线条的进行。这个作品的分层延长与上面两个有所不同，它的其中一个线条是隐藏在另一个线条内部的。

谱例 6

勃拉姆斯 《匈牙利舞曲第七首》



F:

Ⅲ  
M

图 7

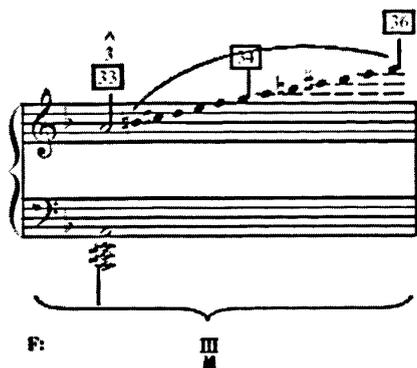
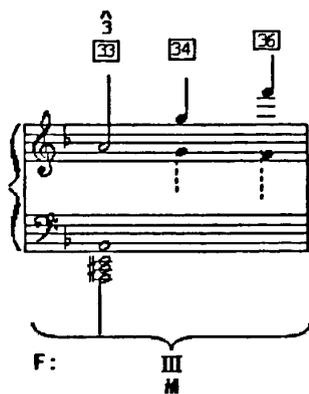


图 8



### 2.1.3 等音延长

等和弦转调是浪漫主义时期常用的写作手法，常常运用属七和弦、减三和弦以及增三和弦作为转调和弦进行转调。运用申克音乐分析理论分析作品时，对于等和弦及其上方旋律音的解释成为一个新的问题。

匈牙利舞曲第六首的结构线条是  $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ，从第 1 小节到第 58 小节为结构线条音  $\hat{5}$  的延长，它分为两个部分，如图 9 所示，第一部分是从第 1 小节到第 42 小节，这部分从第 1 到第 21 小节是由一个乐段来完成。I 级的延长在上方声部形成一个  $\flat A - \flat B - C - D$  的上行线条，从第 22 小节到第 42 小节是另一个乐段，这段也形成一个旋律的上行线条进行，即： $F - \flat G - \flat A - \flat B - C - D$ 。第二部分是第 43 小节到第 58 小节，作品转向了  $\flat c$  小调—E 大调— $\flat c$  小调，如图 10 所示，结构线条音始终在  $\sharp G$  上保持，也就是  $\sharp G$  音的延长。

这里运用的  $\flat A$  与  $\sharp G$  的等音关系对 I 级进行了延长。在第 51 小节到 54 小节时虽然调性转为了 E 大调，上方的旋律音仍为结构音  $\sharp G$  音，支持它的低音和弦是  $\flat c$  小调的 III 级和弦，这个和弦是一个复功能和弦 DF，因为 III 级和弦只作为一个延长和弦。

支持这结构线条音  $\sharp G$  运用等音进行延长的，第一个结构线条音  $\flat A$  延长到第 42 小节，调性转为了主调  $\flat D$  大调的等音调  $\flat c$  小调，第 51 小节又转为了  $\sharp c$  小调的关系大调 E 大调，在转为  $\sharp c$  小调和 E 大调时，旋律声部都为  $\sharp G$  音的延长，也就是  $\flat A$  音的延长，因此在这里结构线条音  $\flat A$  由等音  $\sharp G$  进行了延长。

谱例 7

勃拉姆斯《匈牙利舞曲第七首》

*Vivace* *A poco sostenuto*

bd: I

*pia rit.* 10 *vivo in tempo*

15 19

22

30 *pp legg.*

First system of musical notation, measures 37-40. The right hand features a complex, rapid melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 41-48. The tempo marking *Molto sostenuto* is present above measure 43. The right hand continues with intricate patterns, and the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 49-54. The tempo marking *sostenuto I* is present above measure 51. The right hand features a melodic line with some slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 55-62. The tempo marking *p legg. ma marcato* is present above measure 57. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 63-70. The tempo marking *p legg. ma marcato* continues. The right hand features a melodic line with some slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

图 9



图 10

虽然调性变化为等音调，但其主要支持的旋律音仍与主调相同，成为结构线条音的延长音。这里的等音延长不同于调性变换而支持的旋律音仍为延长音的延长形式，而是从等和弦转调的角度上进行延长。这样的延长形式能够拓宽延长的表现，并可在新调上尽情发展延长的多种变化。

#### 2.1.4 三部性延长

自巴洛克时期起，三部性原则（ABA）就是音乐作品表达音乐内容和形式完美性的重要标志，即音乐作品的呈示、对比和再现。同样，ABA 的三部形式经常体现在勃拉姆斯的一些钢琴小品中。我们运用申克音乐分析理论来进行这些作品研究时，发现延长也可以体现三部性原则。

①二首萨拉班德舞曲的第一首，作品创作于 1855 年，是勃拉姆斯第一个创作时期（1854—1861）的作品。由于古组曲的写作方法与大小调时期作品写作方法的不同，使得整个作品始终由一个结构线条音 E 及支持它的 I 级和弦来完成。在将作品简化还原后，如图 11 所示，由混合体 I 级和弦与 I 级和弦构成了 I 级的延续，又体现了三部性的原则。

混合体和弦（ $\overset{I}{M}$ ）是指不同调式相混合的和弦，在申克音乐分析理论中，混合体 I 和弦是指由小主和弦开始，由大主和弦结束的和弦。在勃拉姆斯的部分作

品中，如 Op. 116 幻想曲中的第二首间奏曲，由 a 小调开始，结束到了 A 大调上，即从小主和弦开始结束到了大主和弦；第五首间奏曲也是由 e 小调开始，结束到了它的大主和弦上。但在实际的运用中，尤其是大小调时期，大调混合了小调的和弦，或是小调混合了大调的和弦都是常见的现象，因此，混合体和弦在此扩展了，除了弗里几亚 II 以外，混合体 III、混合体 VI、混合体 I 的用途都已拓宽。

这个作品的开始和结束都是在在大主和弦上，中段的一部分才是小主和弦。从延长角度来看，I 级的延长是由三部分组成： $\overset{\text{I}}{\text{M}} - \text{I} - \overset{\text{I}}{\text{M}}$ ，形成了 ABA 的三部形式。第一部分是第 1 到第 4 小节，上方旋律音经过三次延长最终结束到了第 4 小节的 E 音上；虽然这部作品从  $\overset{\text{I}}{\text{M}}$  级开始，又结束到  $\overset{\text{I}}{\text{M}}$  级上，但是从第二部分（第 5 到第 13 小节）的篇幅来看，I 级和弦的主导地位可以清晰显现出来，它占据了大部分。第三部分是从 14 小节到最后，结构线条音 E 首先出现在第 14 小节，最后一小节虽然由  $\overset{\text{I}}{\text{M}}$  级支持，但是上方的旋律音已经改变为 C 音，所以这一部分的延长是由结构线条音 E 与它的内声部音 C 构成，内声部音 C 作为了结构线条音 E 后方的延长。

## 谱例 8

## 勃拉姆斯《二首萨拉班德舞曲》第一首

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled with a boxed '4', shows four measures of music. A bracket underneath the first three measures is labeled with a capital letter 'M'. The second staff, labeled with a boxed '5', shows four measures of music. A bracket underneath the first three measures is labeled with a capital letter 'I'. The notation includes treble and bass clefs, a 'poco forte' dynamic marking, and various musical symbols like notes, rests, and slurs.

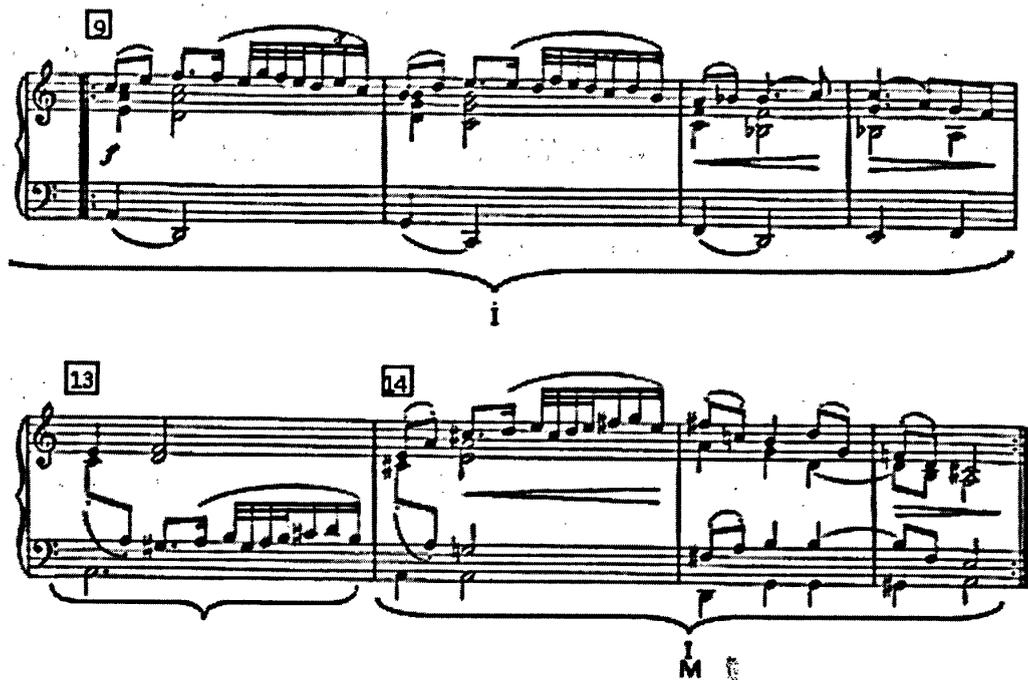
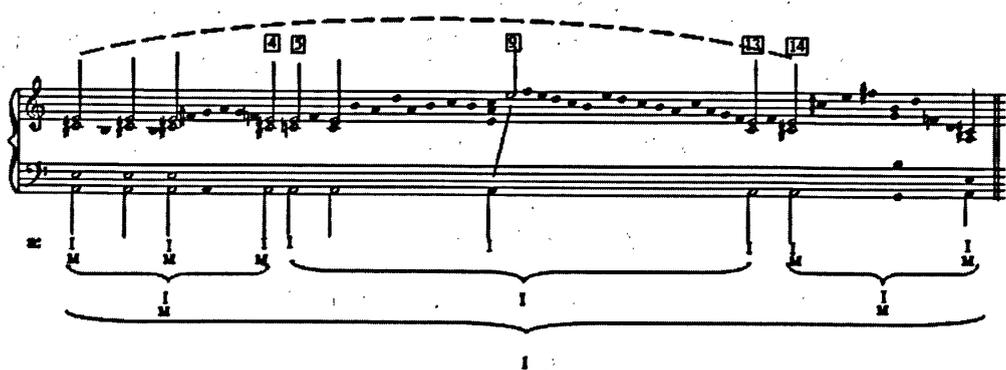


图 11



②Op.76 八首钢琴小品的第三首<sup>b</sup>A 大调间奏曲(图 12), 是不同于上一首的另一种三部性延长表现。

它是结构线条音 C 内部的和声延长, 经过了 I—V—I 及所支持的结构线条音 C (1—6 小节), 到 I—III—V—I (7—15 小节) 及支持的上方旋律音<sup>b</sup>E, 这个旋律音是结构线条音 C 的内声部音, 最后到 I—V—I (16—21 小节) 上方旋律音又回到了结构线条音 C。

## 谱例 9

## 勃拉姆斯《八首钢琴小品》第三首 间奏曲 (Op. 76)

*Grazioso*  
*Anmutig,*  
*ausdrucksvoll*  
*p espress.*

bA: I

6

6

9

III

*rit.*

*pp*

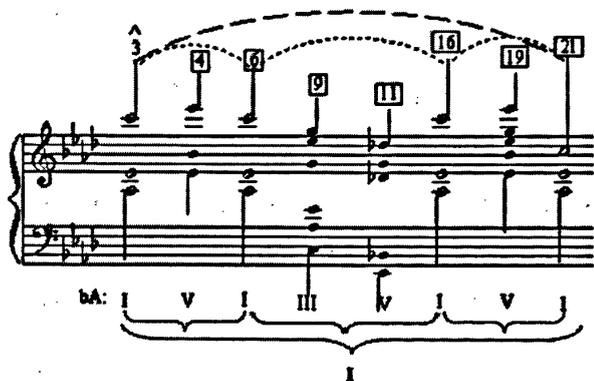
*dolce*

9ca

V7



图 12



③圆舞曲第9首 (Op. 39 No. 9) 图 13 所示, 由  $\overset{3}{\underset{1}{\text{I}}}$   $\overset{3}{\underset{v}{\text{V}}}$  组成了结构骨架, 其中的结构线条音  $\overset{3}{\text{I}}$  与支持它的 I 级和弦体现了三部性延长的特点。

首先从上方线条来看, 邻音 (N) A 音连接了前后两个结构线条音 F, 而在两个邻音 (N) A 音之间又有 G 音作为邻音经过音出现, 这里便形成了延长的延长。从下方低音来看, 这个 I 级和弦由三部分组成, 即:  $\text{I} - \overset{\text{I}}{\text{M}} - \text{I}$ 。

谱例 10

勃拉姆斯《圆舞曲》第九首 (Op. 39 No. 9)

The image shows four systems of musical notation for a piano piece. The first system includes the annotation 'p expressive' and a fermata over a triplet of eighth notes. The second system has 'cres.' and 'I phr.' markings. The third system features 'II phr.' and boxed measure numbers 16 and 23. The fourth system includes 'I' and 'V' markings at the end. The music is in 3/4 time and D major.

图 13

This figure shows a single system of musical notation with a dotted line indicating a phrase extension. It includes annotations 'N' (Neume), 'II phr.', and 'I', 'V' (Roman numerals). Boxed measure numbers 8, 16, and 23 are present. The notation includes fingerings (3, 5, 3, 5) and a fermata over the final notes.

三部性延长是从延长角度出发, 结合传统结构分析的方法来扩展延长的表现形式, 从以上实例也可以验证出, 三部性原则不仅能表现在传统分析方法中, 还能够在申克音乐分析理论中表现出来, 只是由于侧重点的不同: 传统分析通过主题

动机、乐句乐段的划分、和声、调性、节奏、织体等方面表现在曲式结构方面，而申克理论则由于将作品作为统一体的原则，三部性表现为一个整体内部的延长上，也更进一步显示了三部性原则的普遍性。

### 2.1.5 相同旋律音之间的延长

相同旋律音的延长是较为普遍的现象，是结构线条音在旋律声部通过相同的音进行延长。不论作品的长短，通过简化还原都可能得到这种类型的延长表现。它也是最直接、最简单的延长写作手法。通常表现在上方相同的旋律音之间由邻音、经过音或装饰音等连接，也可以由上行或下行音阶连接。

①四首钢琴小品 (Op. 119) 第三首 C 大调间奏曲的结构线条音  $\hat{3}$  内部的三次延长是通过邻音和弦来实现的。

图 14 为这个作品的中景图，可以清楚的看出第 1 到第 45 小节是 I 级的延长，并且上方旋律始终保持结构线条音 E 上，分别出现在第 1、13、41 小节上，而 E 音的延长是通过第 7 和 19 小节的邻音和弦 N 来实现的。从这一作品中可以看出邻音和弦作为对位性质的和弦由于不承担结构作用，而使其处于次要的位置，但是作为延长和弦的作用来讲，它却装饰着主要结构和弦。

谱例 11

**勃拉姆斯《四首钢琴小品》第三首 间奏曲 (Op. 119)**

The image shows a musical score for the third piece of Brahms' Op. 119. It consists of two systems of music. The first system is marked with a '3' and 'molto p e leggiero'. The second system is marked with a '7' and 'N' below the bass line. The score illustrates the prolongation of the pitch E through various harmonic and melodic devices.

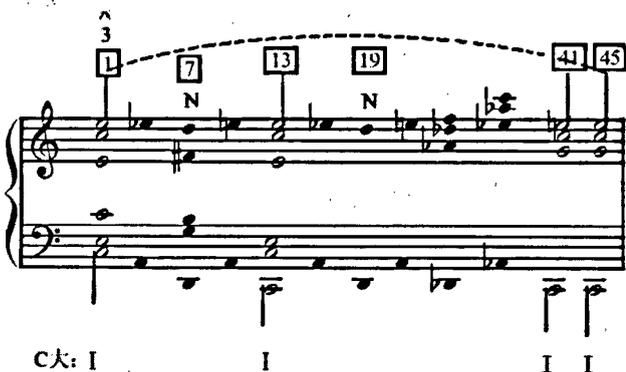
The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is written for both the right and left hands on a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Measure 13: Marked with a box containing the number "13".
- Measure 19: Marked with a box containing the number "19".
- Measure 20: Marked with the letter "N" below the staff.
- Measure 21: Marked with the word "cresc." (crescendo) above the staff.

The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dense chordal textures. The overall style is characteristic of Brahms's late piano works, emphasizing harmonic depth and structural complexity.



图 14



②八首钢琴小品中的<sup>b</sup>A大调间奏曲I级的内部延长是由上方结构音的三次延长伴随着三次和声延长而构成的。

在这首作品中,通过图示15可以看出这首作品的基本线条是 $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ,由结构和弦I-V-I支撑结构线条C-<sup>b</sup>B-<sup>b</sup>A。作品中第一个结构和弦及其支持的结构线条音C表现出了丰富的延长。从第1小节到21小节都是结构低音I级的延长,主要由三部分组成,即第1小节到第6小节、第6小节到第16小节、第16小节到第21小节。第6、16和21小节的旋律音结构线条音C的延长,也就是I级的延长始终是由同一个结构线条音C进行延长的。而这三个组成延长的部分都是通过完整和声延长来实现的,分别由I-V-I、I-III-V-I和I-V-I组成,其中第三个部分是第一部分的重复再现。

第一部分(1—6小节)两个结构线条音C之间通过第4小节V级支持的邻音

$\flat E$  进行了延长；第二部分是通过第 9 小节的 III 级和 V 级共同支持的 G 音作为邻音进行的延长；而第三部分则与第一部分很相似，只是在 21 小节后又出现了一个后置的延长音  $\flat E$ ，它 I 级的内声部音。

谱例 12

勃拉姆斯《八首钢琴小品》第三首 间奏曲 (Op. 76)

The musical score is presented in five systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 4-measure rest. The second system contains a 7-measure rest. The third system contains a 9-measure rest. The fourth system is marked "poco string." and "pp". The fifth system is marked "sost." and "p". The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings such as "pp" and "sost." indicating changes in volume and tempo.

First system of musical notation, measures 20-22. The music is in a minor key and features a complex texture with many beamed notes and slurs. A measure number '20' is enclosed in a box at the beginning of the system.

Second system of musical notation, measures 23-25. The music continues with similar complexity. A measure number '23' is enclosed in a box at the beginning of the system. The word *dolce* is written above the staff in the second measure.

Third system of musical notation, measures 26-28. The music continues with similar complexity.

Fourth system of musical notation, measures 29-31. The music continues with similar complexity.

Fifth system of musical notation, measures 32-33. The music continues with similar complexity. A measure number '33' is enclosed in a box at the beginning of the system.

图 15

Figure 15 shows two systems of piano music. The first system has a treble clef and a bass clef. Above the treble clef, there are three boxed numbers: 3, 4, and 9. Below the bass clef, there are markings: 'bA: V', 'III', and 'V'. The second system also has a treble clef and a bass clef. Above the treble clef, there are four boxed numbers: 16, 21, 24, and 27. Below the bass clef, there are markings: 'I', 'V', 'I', 'III', 'DF', 'V', and 'I'. Brackets connect these markings to specific parts of the music.

③在间奏曲 Op. 76 No. 4 中(图 16), 由于它的结构骨架为  $\hat{4} \hat{3}$  这个特殊的结构来写成, 所以, 作品主要的延长表现就在结构和弦 V 级的内部延长上。

作品从  $V_7$  和弦开始, 经过了四次延长。第一次延长是从  $bB$  调的  $V_7$  和弦到 C 小调的  $VI_6$  和弦 (1—7 小节), 它们共同支撑着结构线条音  $bE$ , 低音  $F-C$  这个五度之间是由一个上行的音阶  $G-A-bB$  加以润饰, 这三个和弦就成为从  $F-C$  的经过和弦  $P$ ; 第二次延长是在两个 C 小调的  $VI_6$  级和弦之间, 下方低音为同一和弦的持续, 而上方则形成一个  $bE-bA-bE$  的跳进; 第三次延长中, 作品的调性转为了  $g$  小调, 由  $I_6-V-I$  组成了一个和声延长, 它们共同支持两个结构线条音  $E$  之间的邻音  $D$  音; 第四个延长表现在  $bG$  音的六和弦上, 它是  $bVI$  级和弦与  $V_7$  和弦的邻音和弦  $p$ , 上方旋律首先是这个和弦的内声部运动  $bE-bG-bB$ , 接着向上进行到  $bC$  后, 形成了一个下行音阶  $bC-bB-bA-bG-bF$ , 最后到达了结构线条音  $bE$ 。

图 16

Figure 16 shows a single system of piano music. The treble clef has a melodic line with a dashed line above it connecting notes at measures 7, 9, 20, 24, and 33. The bass clef has a harmonic line. Below the bass clef, there are markings: 'bB: V', 'P', 'P', 'P', 'N', 'g: VI\_6', 'V', 'P', and 'V'. A bracket connects 'g: VI\_6' to the bass line in measure 20.

④圆舞曲第四首 (op. 39 No. 4) I 级内部延长通过一个不完整的和声延长完成。

见图 17, 第 1 到第 8 小节的 I 级延长是结构线条音 B 的延长, 但是, 与上一个作品不同的是支持结构线条音 B 的低音是由一个不完整的和声延长 I—VI—V 构成, 在这个不完整的和声进行中由于最后缺少主和弦, 使得这个临时的整体稳定性比较差, 这也为音乐进一步发展提供了便利的条件, 因此不完整和声进行在推动音乐向前运动方面起到了重要的作用。而且虽然是结构线条音 B 的延长, 支持它的和弦却是两个不同的和弦来完成的, 即 I 级和 V 级, 这也是写作同一旋律音延长的一个技巧之一, 即上方旋律音相同, 而下方低音和弦不同的形式。

谱例 13

Poco sostenuto 勃拉姆斯《圆舞曲》第四首 (Op. 39 No. 4)

图 17

e: I VI b: V I

关于相同旋律音之间的延长表现, 虽然音乐仍在不断的进行中, 但是通过还原, 同一个音的延续使音乐处于一个相对停顿状态。从相对停顿的状态中更能够

体会延长所起到的扩张作用，也就是说，相同旋律音之间的延长是体现延长功能的重要媒介。

## 2.2 两个结构和弦之间的延长表现分析

两个结构和弦之间的延长具有运动的特点，它不同于一个结构和弦内部的延长所具有的相对静态的特点，而是更具有方向性和运动性。

### 2.2.1 结构线条音作为延长音出现

音乐作品中结构形式是千变万化的，一个结构线条音可以由几个结构低音来支持，同样，多个结构线条音也可以由一个结构低音来支持，这样结构线条音成为延长因素。

圆舞曲第三首 (Op. 39 No. 3) 只有短短的 16 小节，而它的基本结构形式则是  $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ，延长主要表现在结构线条的延长上。下图 (图 18) 截取的是第 11 小节到最后一小节第 16 小节的部分，调性为<sup>\*</sup>G 小调。在这一图示中 I 级由两个完整的和声延长构成，即 I—V—I 和 I—IV—V—I，而上方的旋律声部是由  $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$  构成，显然结构线条音  $\hat{3} \hat{2}$  在这里作为为了延长音出现，它们统一由主和弦 I 级的和声延长来支撑，结构线条音 B 和<sup>\*</sup>A 归属于<sup>\*</sup>G 音，成为了<sup>\*</sup>G 音的前方延长音。

谱例 14

勃拉姆斯《圆舞曲》第三首 (Op. 39 No. 3)

图 18

在众多以结构线条为延长的作品中，两个和弦之间的上方线条都表现为运用结构线条音作为延长因素的现象。因此，结构线条音便与延长功能相结合，形成了结构与延长的统一，体现了结构与延长的骨肉关系。如作品 39 号第四首、作品 119 号第三首间奏曲、匈牙利舞曲第三首等。

### 2.2.2 和弦自身内部延长连接两和弦

对于两个和弦之间的延长，很多时候是由其中一个和弦内部的延长来连接的，这是申克音乐分析理论的连贯性特征的来源依据。

①舒曼主题变奏曲 (Op.9) 的主题部分结构低音 I—IV 的连接是由 I 级自身的延长来连接的。

这首作品的基本结构形式是  $\overset{\hat{3}}{\text{I}} \overset{\hat{4}}{\text{IV}} \overset{\hat{3}}{\text{V}} \overset{\hat{2}}{\text{I}}$ ，第二个结构线条音  $\hat{4}$  是在第 18 小节出现，如图 19 所示，两个结构低音 I—IV 之间 (8—16 小节) 是一个属和弦性质的连接，上方的旋律音仍然是  $^{\circ}\text{C}$  音的延长，但下方的低音已转为了主调  $^{\circ}\text{f}$  小调的关系大调 A 大调上，因此，第 8 到第 13 小节的延长实为 A 大调 I 级的内部延长，而到了 16 小节后，通过一个 V 级的副属和弦又转回了主调上，整体来看两个结构和弦通过了 V 和弦来进行延长，但是这个属和弦却不能作为结构和弦来看，它属于复功能和弦 DF，其上方支持着结构线条音而下方低音却不是结构低音。

谱例 15

勃拉姆斯《舒曼主题变奏曲》(Op.9)

The image shows a musical score for Example 15, titled '勃拉姆斯《舒曼主题变奏曲》(Op.9)'. It consists of two systems of piano music. The first system is marked with a box containing the number 5 and a treble clef. The second system is marked with a box containing the number 8 and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff: I'. The notation is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

图 19

②圆舞曲第 15 首 (Op.39 No.15) 中的两个结构和弦 I—V 的连接是由 I 级的内部相同结构线条音的延长来完成的, 由于  $\hat{3}$   $\hat{2}$  是两个下行级进音的连接, 所以支持它们的两个和弦之间的连接有两种可能, 一是它们之间由  $\hat{3}$  的延长音进行连接; 二是由  $\hat{2}$  内部延长作为连接。而这里是运用了第一种可能进行的延长连接。

如图 20, 圆舞曲第 15 首 (Op.39 No.15) 的结构骨架为  $\hat{1}$   $\hat{v}$   $\hat{1}$ , I 级和弦支撑着结构线条音 C, V 级和弦支撑着结构线条音  $\flat B$ , 最后的 I 级和弦支撑着结构线条音  $\flat A$ , 其中 I 级的延长占有很重要的位置。作品第 1 小节到 18 小节是 I 级内部的延长, 分别在第 4 和 18 小节有 I 级的出现。第 4 小节到第 18 小节, 有一个较长的延长, 它是通过第 8 小节的邻音  $\flat E$  和支撑它的 III 级和弦来连接的, 上声部形成了 C- $\flat E$ -C 的一个线条, 下声部形成了 I-III-I 的和声进行, 同时 III 级前方的副属和弦  $V_7/III$  作为它的延长, 从而形成了延长的延长, 更加丰富了和弦的表现力。

谱例 16

勃拉姆斯《四舞曲》第十五首 (Op. 39 No. 15)

图 20

### 2.3 申克形式与传统曲式的结构比较

在申克音乐分析理论中的形式与传统理论中的曲式是涉及不同方面的两个概念。传统理论的曲式关注于音乐中的动机、乐句、乐段及段落的划分和相互的关系问题。申克音乐分析理论中的形式关注于音乐的深层结构逻辑，是各种曲式的结构建构原则。如一部形式是由单一骨架构成（如图 21）；二部形式是由基本结构重复（如图 22）或是运用延长进行构建；三部形式由阻碍原则构成（如图 23）或是由延长来划分为三个部分。

图 21

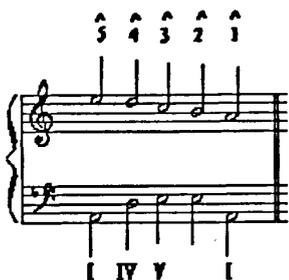


图 22



图 23



关于用申克音乐分析理论简化出来的结构骨架与作品本身的曲式结构之间的关系是一个值得探讨的问题。如果结构骨架与曲式结构能够同步吻合，那么作品的形式划分则清晰可见，如果结构骨架与曲式结构不能够同步，那么从形式的角度来看，便产生了形式的延长。

圆舞曲第 11 首 (Op.39 No.11) 的 A 部分 (1—16 小节) 为 I 级和弦的延长，支持着结构线条音 D，从 B 部分 (17—40 小节) 的开始便出现了第二个结构线条音<sup>3</sup>C，持续了 8 小节后，第三个结构线条音的前方延长出现，同时预示着结构线条音 B 的即将出现，只不过支持第三个结构线条音 B 的和弦是混合体 I 级和弦，也就是这首作品开始于 b 小调，结束于它的同主音大调 B 大调上。

谱例 17

勃拉姆斯《四舞曲》第十一首 (Op. 39 No. 9)

A

11

6

10

15

B 17

20

*piu legato*

25

30

B: I

35

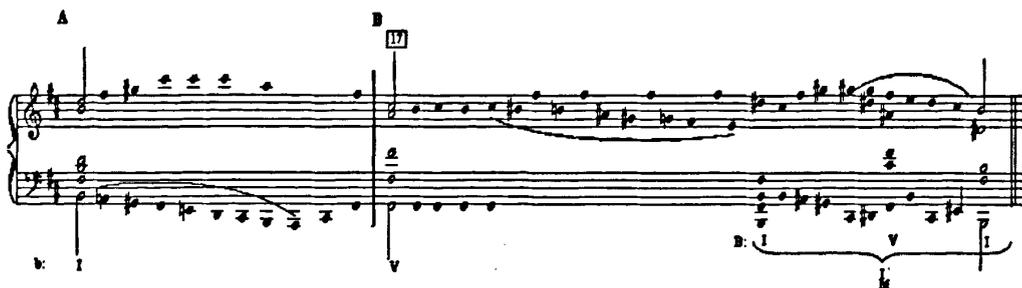
40

*dimin.*

*p dolce*

I

图 24



这首作品向我们展示了结构骨架与其本身的曲式结构能够同步的范例，A 和 B 两个部分并没有由于其中的某个和弦的延长而在形式上形成了延长，规整的段落组成了整个的一部形式。

### 2.3.1 I 级内部延长的形式延长

由于 I 级和弦在申克音乐分析理论中的特殊意义，使得延长的表现形式与其密不可分。

圆舞曲第四首 (Op. 39 No. 4) 见图 25，由 A (1—8 小节) B (9—26 小节) 两部分组成，形式的划分与曲式结构在不同的位置。整个结构骨架由  $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$  构成，其中 I 级支撑了 B、A 和 G 三个结构线条音，I 级的内部延长穿越了 AB 两段，因此第一形式段是构建在结构 I 级内部的延长上的。

图 25

The image shows a musical score for Figure 25, consisting of two staves (treble and bass clef). Section A is marked with a box 'A' and contains measures 1-8. Section B is marked with a box 'B' and contains measures 9-26. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the staves, there are structural markers: 'I' at the beginning, 'V' at the end of section A, and 'B: I' and 'V' at the end of section B. A bracket labeled 'I' spans across the end of section A and the beginning of section B. Roman numeral notation (VI, V, VII, I, V, I, V) is used to indicate chord structures. A circled '11' is present in section A, and circled '10', '17', '21', and '22' are present in section B. A circled '4' is also present in section B.

I 级内部延长在勃拉姆斯的很多作品中都能够表现出来，如圆舞曲的第 15 首 (Op. 39 No. 15)、圆舞曲第 5 首 (Op. 39 No. 5) 等，通过对这类作品的分析，我们可以看到作品本身的曲式结构通常是与形式不相符合的，这也是由于申克音乐分析中的形式问题与传统的曲式结构问题侧重点不同的缘故，深层结构的逻辑性再次从形式当中体现出来。

### 2.3.2 转调延长的形式延长

在勃拉姆斯的钢琴作品中，有很多作品都是以调性的变更来划分结构的，在此调性与结构便形成了统一。但是在申克理论中，调性的转换很可能是以一个延长因素的姿态出现，因此，调性的变换也成为了形式延长的重要表现之一。

①在申克音乐分析理论中，对于三部性结构的作品进行分析时，每一部分都不是孤立存在的个体，通常将B段作为了A段的延长。

六首钢琴小品 (Op. 118) 中的第三首叙事曲 (图 26)，结构 ABA 通过了调性的转换构成，1—40 小节为 A 段，g 小调；41—72 小节为 B 段，B 大调；73—117 小节回到 A 段，调性也回到主调 g 小调。B 段是由 B 大调 I 级支持的，也就是主调 g 小调的<sup>#</sup>III级来支持，上方结构线条音是 B 音的延长。不论从上方结构线条音，还是从<sup>#</sup>III级和弦来看，B 部分都不能够作为一个独立的部分而存在，它只可能是本作品的结构线条音 G 的延长。因此，虽然此作品结构的 B 段成为 A 段延长的组成部分。

图 26

②圆舞曲第 8 首 (图 27) 结构骨架为  $\hat{1} \quad \hat{2} \quad \hat{1}$ ，从第 1 到第 12 小节为 A 段，为主和弦 I 级的延长，它的延长由 V 构成，形成了仅有属和弦的主和弦延长。第 13 小节到最后是 B 段，由结构和弦的剩余部分组成。首先，13 小节到 19 小节的调性转为  $^bD$  大调，也就是混合体 III 级的延长，从 20 小节到 26 小节调性转回了  $^bB$  调，这一部分的低音线条为  $^bD - C - ^bB - A - G$ 。

谱例 18

勃拉姆斯《圆舞曲》第八首 (Op. 39 No. 8)

图 27

③匈牙利舞曲第二首为回旋曲式，主部 A 出现了四次，在 d 小调上，中间的两个插部分别以 a 小调、D 大调和 a 小调出现，调性的转换成为这首作品形式延长的主要表现，通过调性的转换，形成了主和弦内声部的运动，也就是插部中的主要和弦所支持的旋律音成为了结构线条音的延长音。这样曲式结构与形式形成了交错。

由于申克音乐分析理论的“有机连贯性”原则，使得调性的转换成为了延长因素，进而调性的转换不能够作为形式划分的标准。形式的划分仍然归结于基本结构骨架，也就是背景，背景是一切延长形式的起源。申克也在《自由作曲》的曲式一章中，直接引用了勃拉姆斯的一句话“大多出自整体”，并且说“曲式（我所指的形式）正是从背景、中景和前景中所孕育长成的结构凝合性的最终证明”。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京：人民音乐出版社，2004:143.

## 第3章 结 语

综上所述,通过对申克音乐分析理论的学习,以及运用该理论对音乐作品进行分析后,能够得出以下结论:

### 3.1 申克音乐分析理论的开放性、优越性与局限性

#### 3.1.1 申克音乐分析理论的开放性

申克音乐分析理论是一个开放性的理论,它包容借鉴其他学科,它像哲学寻找事物的统一规律一样,始终在寻找所有音乐作品的规律。并且借鉴其他学科理论来完善自己。虽然将所有的音乐作品都归结在一种规律中,但是对于还原后的简化形式所进行的解释却是开放的,不同的分析者对同一作品可以做出很多种解释,没有固定的答案,这个理论给分析者留下了广阔的思维空间。

第一、申克音乐分析理论是“寻根究底”的哲学反思过程。

申克音乐分析理论对音乐作品抽象化、深层化的处理,尤其是将音乐作品简化还原的特点,使其更深一层体现了哲学道理。

哲学的反思过程是各种理论的形成的基点,“反思的过程实际上是从更纯化的形态上,对主客体的关系的再思考,将自己获得的关于对象化的认识升华到抽象的理论形态,进而形成思维中的纯观念体系。”<sup>①</sup>申克音乐作品分析的思维方式,可以追溯到哲学这一能够包罗万事万物的学科,它是对音乐分析理论的另一种反思过程,这个理论的提出相当于音乐的和声、旋律、调性、曲式等要素与音乐整体的关系进行了不同于传统理论的再思考,又经过重新整理,最后升华到一个完整的理论。

“寻根究底”是哲学中追寻事物本质的特性,申克音乐分析始终在寻求音乐作品的根源——“结构”,试图归纳总结一切音乐作品的统一规律都是从最初的几个基本结构形式延伸出来的。虽然结构的形式只是简单的几种,但是通过对位而形成的延长的不同形式造就了多种不同的音乐作品。

“哲学是人类理性的最高形式,艺术是人类感性的最高形式。”<sup>②</sup>申克音乐分析理论与所有的音乐分析方法一样,都是试图将理性与感性相结合,并从中找到其

<sup>①</sup> 沈致隆 齐东海 主编.音乐文化与音乐人生[M].北京:北京大学出版社,2007:52.

<sup>②</sup> 沈致隆 齐东海 主编.音乐文化与音乐人生[M].北京:北京大学出版社,2007:59.

最紧密的连接点上。

第二、申克音乐分析与建筑“音乐是流动的建筑”是19世纪中期的音乐理论加姆尼兹·豪普德曼在他的著作《和声与节拍的本性》中提到的，而“建筑是流动的音乐”也被很多哲人和音乐家所推崇。传统的音乐分析认为，音乐以曲式结构为基本框架，用旋律、调性、节奏、和声作为材料的填充，进而形成了如一座建筑一般的作品。

申克音乐分析理论的观点是，基本结构形式成为建筑的钢筋骨架，由它建筑成了一个空间，再由延长作为装饰材料进行填充；建筑是将纸上的平面结构付诸到实践中，最后形成了一个立体结构，申克理论是将流动的音响又还原回到申克式图表中，犹如一个交换过程。建筑上讲究“点”、“线”、“面”、“体”要素的结合，点运动形成线，再由线的纵横交形成面，最后面和面的结合形成了体。在申克音乐分析理论中，由前景的中的音符形成了“点”，它们通过互相关系连接成了“线”，由延长与对位的结合归属成了多个“面”，最后形成了背景的结构，申克音乐分析将音乐作品的抽象过程，正如一座建筑的形成过程，这与传统的音乐分析中，在音乐是流动的建筑这种观点上，有着不同的诠释。

### 3.1.2 申克音乐分析理论的优越性

由于角度的不同，形成了申克音乐分析理论与传统音乐分析理论的差别，相对与传统音乐分析理论来讲，申克理论体系有其积极意义，其优越性表现在以下几个方面：

第一，源于它的“有机贯穿”原则。所有非结构和弦和非结构音都有聚合性，它们的归属于垂直泛音列伸展而成的结构低音形式，也就是永远向着背景集中。申克利用这个理论证明了“稳固建立起来的调性，能够把握十足地将大量半音现象归成基本三和弦”<sup>①</sup>，而传统理论分析作品时，将和声、调性、旋律等各要素的分析与整体分离，没有说明这些要素与整体的关系问题。

第二、申克图表分析法犹如建筑图纸一般，将简化还原后的作品内部联系性最直观的表现出来。而通过图表上的标示说明，不需要太多的语言便可以清晰的将整个作品了解清楚。申克图表并不是音乐作品的附属物，它是与作品的文字说明分不开的。通过一个简单的图表，使我们更能够贴近作曲家的创作意图，也可以从中慢慢寻找另一种作曲的途径。

第三、通过对申克音乐分析理论的学习，能够开拓我们的思维方式，体验用另一种思维来理解音乐，并从中体会到音乐所具有的内在逻辑性，用全新的观念对

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京：人民音乐出版社，2004:3.

音乐作品所能够表现的特点进行诠释。

### 3.1.3 申克音乐分析理论的局限性

理论在运用于实践的过程中不免会有一些阻碍,不一定能够完全去解释实际现象。音乐分析理论也同样如此,因为音乐作品中有感性因素的存在,过于理性的分析理论很可能不适应感性的音乐作品。在申克音乐分析理论也存在着局限性,表现在:

第一、将作品的结构骨架归结为垂直泛音列前五个音的大三和弦,就不免排除了七和弦、九和弦及非三度叠置和弦的作用,使得很容易将音乐看作是泛音列上一种时间上的展开。申克理论体系将整个作品的结构线条基本定为一个下行线条进行,使它不能够适应一些作品的分析,因此,如果能够将这一理论的背景结构进行扩展,可能会使申克音乐分析理论适应更多的不同时代的作品。

第二、从申克图表就可以看出节奏节拍是被忽略的,申克认为“这两个声部进行中的音数可能不一样,但需要在两个声部的音之间建立起一种平衡,这样,便导致了一种内在音乐节奏的首次出现,可见,音乐节奏的根子乃生于对位中”<sup>①</sup>,强调由对位而产生节奏的观点,是申克音乐分析理论的一个局限。我们知道,节奏是构成音乐的基本要素,对一首作品节奏的分析是各要素分析中的不可缺少的一部分,对节奏的分析能够体现作品的另一类特点。尤其是在20世纪的音乐作品中,由于作曲家新的审美追求,使节奏从附属地位提升到主要地位上,很多作品主要是通过节奏来表现其风格特点的。所以申克音乐分析方法对这类作品的分析明显感到无说服力。从另一个角度也说明了一种音乐理论对各个时期的不同作曲家、不同风格的作品,不一定能够诠释得很完美。一般而言,理论对实践是既有指导作用也有局限作用的,同时,也更说明了音乐作品的内容、风格、形式等是丰富多变的,音乐理论要不断发展和丰富才能更有力的去解释它。

## 3.2 对勃拉姆斯钢琴作品延长表现的总结

通过运用申克音乐分析理论对勃拉姆斯钢琴作品的延长进行的分析,对勃拉姆斯钢琴作品的延长表现进行以下总结:

第一、延长在一个和弦内部表现的范围已有扩展,它不仅以音型化、内声部运动和音域转移等作为表现形式,还能够在这些因素的基础上,从线条延长、分层次延长、等音延长、三部性延长等新的视角来观察延长的表现形式。

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京:人民音乐出版社,2004:27.

第二、在两个和弦内部，首先结构线条音可作为延长因素出现在上方声部，这是由于结构与延长的相互作用，促进了彼此间的相互联系；其次，单个和弦的内部延长可以连接两个和弦，这还是源于将整个作品各个要素化零为整的原则。

第三、由于申克理论中的形式与传统的曲式结构之间形成了不同步的情况而形成了在形式方面形成了延长表现，形式延长的根源仍然在于背景，而调性的转换并不能作为形式划分的依据。

“永远一样，惟方式不同”。<sup>①</sup> (semper idem sed non eodem modo) 这句格言反映了申克音乐分析理论的总的观点，“永远一样”是背景整体的有机的体现，从作曲角度看，背景始终拥有最简化的结构，而中景和前景作为延长因素进行着不同方式的变化。从而形成了多种多样的形式；“方式不同”是中景和前景多种多样延长形式的体现。

由延长的多种表现形式形成了或是华丽、或是简约的作品。从音乐分析的角度看，通过分析不同作品的变化形式，使我们能够从音乐的更深一层了解各要素之间的相互联系，并把握它们之间的不同意义，从与传统分析方式不同的另一个角度，来观察音乐的运动。从作曲方面来看，在写作之前事先构架出一个基本的结构，然后在框架中进行填充的写作形式是一个值得探讨的问题。

总之，申克音乐分析理论能够成为当今音乐理论体系中较为独立的一个分析方法，应该是具有其合理性和科学性的，我们可以相信，这一理论也将在后来者的继承拓展中不断完善，并在音乐分析理论领域继续发挥着它的作用。

<sup>①</sup> [奥]申克.自由作曲[M]. 北京：人民音乐出版社，2004：12.

## 附录

## 1、勃拉姆斯的钢琴作品一览：

时间	作品
早期	三首奏鸣曲《C大调奏鸣曲》(Op. 1)、《升f小调奏鸣曲》(Op. 2)、《f小调奏鸣曲》(Op. 5) 四首叙事曲 (Op. 10) 一首钢琴协奏曲 (Op. 15)
中期	五首变奏曲《舒曼主题变奏曲》(Op. 9)、《原创主题变奏曲》(Op. 21 Nr 1) 匈牙利歌曲变奏曲 (Op. 21 Nr 2) 《亨德尔主题变奏曲与赋格》(Op. 24) 《帕格尼尼主题变奏曲》(Op. 35)、圆舞曲 (Op. 39) 8首钢琴小品 (Op. 76) 两首狂想曲 (Op. 79) 21首匈牙利舞曲
晚期	幻想曲 (Op. 116) 三首间奏曲 (Op. 117) 六首钢琴小品 (Op. 118) 四首钢琴小品 (Op. 119)

## 2、申克式图表分析注解

- (1) 二分音符代表了基本结构骨架，为最简化的结构背景
- (2) 四分音符表示中景层次的结构，表现出单个和弦中的延长进行或连接着两个和弦，通过四分音符可以看出旋律或和声进行的状态
- (3) 无符干只有符头的音符是前景层次音，这样的音符将中景各音再加以细分，位于次要位置
- (4)  $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$  代表基本结构， $\hat{3}$   $\hat{2}$   $\hat{1}$  标记于旋律上方，I—V—I 标记于下方和声部分
- (5) N 表示邻音和弦
- (6) P 表示经过音和弦
- (7) DF 代表结构与延长相重叠后形成的复功能和弦
- (8) CS 是对位结构和弦，它本身是一个对位和弦，却承担着结构功能
- (9) 和弦下方加入字母 M 表示混合体和弦，II phr. 弗里几亚 II 和弦
- (10) 直箭头表示和弦的归属
- (11)  表示和声的延长
- (12) 实线的弧线表示两音之间旋律的运动
- (13) 虚线的弧线表示结构线条音的延

## 参 考 文 献

- [1][奥]申克. 自由作曲[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
- [2]于苏贤. 申克音乐分析理论概要[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2001.
- [3]萨尔则. 结构听觉[M].
- [4]姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
- [5]姚恒璐. 现代音乐分析方法教程[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.
- [6]尤瑟比乌斯·马斯迪切斯基编订. 勃拉姆斯钢琴作品全集[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2005.
- [7](德)约翰纳斯·弗尔纳尔. 勃拉姆斯[M]. 北京: 中国广播电视出版社 2000.
- [8]桑桐. 半音化的历史演进[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004.
- [9]杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [10]钱仁康 钱亦平. 音乐作品分析教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [11]桑桐. 和声学教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
- [12]周勤如. 音乐深层结构的简化还原分析[J]. 中央音乐学院学报
- [13]杨燕迪. 二十世纪西方音乐分析理论评述(二)[J]. 音乐艺术, 1995(2).
- [14]杨燕迪. 二十世纪西方音乐分析理论评述(三)[J]. 音乐艺术, 1995(3).
- [15]姚恒璐. 萨尔则的后申克式分析[J]. 黄钟, 1997(4).
- [16]庄曜. 音乐深层结构还原分析法的美学内涵[J]. 南京艺术学院学报(音乐及表演版), 1994(3).
- [17]胡彭. 申克理论的作图技巧[J]. 黄钟, 2006(4).
- [18]于润洋. 西方音乐通史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001. 5.
- [19]倪军. 把申克理论引进和声教学的创举——莱斯特《调性和声》评介[J]. 黄钟, 1997(2).
- [20]金平. 美国作曲理论的发展: 1955——1995[J]. 中央音乐学院学报, 1996(2).
- [21]M. 布朗, 倪军. 申克和声关系理论中的自然音与半音(上)[J]. 音乐探索, 1997(4).
- [22]M. 布朗, 倪军. 申克和声关系理论中的自然音与半音(下)[J]. 音乐探索, 1998(1).
- [23]杨贤忠. 论申克理论对古典音乐演奏的影响[J]. 怀化学院学报, 2003(3).
- [24]贾国平. 简约的空洞与抽象的困惑——对当前国内现代音乐分析方法的一点看法[J]. 中央音乐学院学报, 2003(1).

## 参 考 文 献

---

- [25] 巩小强. 申克的音乐之树与乔姆斯基的语言之树[J]. 人民音乐, 1988(11).
- [26] 伊恩·本特, 戴明瑜. 音乐分析学导论[J]. 中国音乐, 1995(4).
- [27] 施万春. 简评《音乐分析与创作导论》[J]. 中国音乐, 1994(3).
- [28] 冶鸿德. 略论音乐分析的发展及思维导向[J]. 中央音乐学院学报, 2004(3).
- [29] 李闯. 简论音乐分析在音乐实践中的作用[J]. 云梦学刊, 2004(2).
- [30] 喻林. 音乐分析方法与音乐能力发展的关系[J]. 皖西学院学报, 2005(1).
- [31] 赫洛波娃, 钱亦平, 汪启璋. 二十世纪下半叶音乐的曲式分类[J]. 音乐艺术, 1994(2).
- [32] 庄曜. 20世纪90年代以来国内作曲技术理论研究方法概述[J]. 天津音乐学院学报, 2005(3).
- [33] 吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 人民音乐出版社, 1962.
- [34] K·Ridderbos K·里德伯斯编. 时间[M]. 北京: 华夏出版社, 2006.
- [35] 沈致隆·齐东海 主编. 音乐文化与音乐人生[M]. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- [36] 伊沃·苏皮契齐. 社会中的音乐: 音乐社会学导论[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2005.

## 致 谢

毕业在即，回忆三年来的点点滴滴，我最想说的就是“感谢”。

感谢我的导师张友刚教授。张老师在学业上是我的引路人，他严谨的治学态度及在专业上的精心指导，使我受益非浅；在做人的态度上，也为我树立了榜样。在本论文的写作中，曾遇到不少困难，是张老师耐心指导，才使我拓宽了思路，使论文能够顺利写作。在指导论文的过程中，张老师认真的态度和精益求精的精神，深深的影响着我，又为我上了很好的一课。还要感谢尹红教授对我学习和生活上的关怀，让我感受到无比的温暖。

感谢张碚副教授、刘之副教授、郑建鸥副教授对我论文的指导。

感谢伴我一路走来的同学和朋友们，是你们让我的生活充满了快乐和欣喜。

感谢我的父母，是你们多年来对我的呵护与鼓励才让我有勇气去战胜困难。

西南大学美丽的校园和良好的学习氛围给我留下了深深的印象，我会留恋这短暂时光中的每一幕场景，同时，怀着对未来的憧憬，我将继续前行！

吴 桐

2008年4月18日