

曲无定式, 学有原则——再评[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》[1]

内容提要: 西方传统曲式学, 有各家不同教本; 同一首乐曲在结构与细部分析上, 也会出现“曲无定式”现象。但在西方已成定规的几种大型曲式, 却皆有其明确结构原则, 这些原则是必须尊重、遵循的; 匈牙利音乐理论家魏纳·莱奥的《器乐曲式学》, 尤其在奏鸣原则与回旋原则上, 出现思维混乱或自相矛盾的诸多问题, 有待辩论澄清。本文强调在对结构原则的灵活掌握与运用下, 仍必须坚持其基本原则, 并按原则办事——正确命名曲式。

关键词: 诗无达诂; 定式; 奏鸣原则; 回旋原则; 乐段原则; 魏纳·莱奥; 曲式学

中图分类号: J614.4 **文章标识码:** A

释题

“曲无定式”, 是笔者据我国古代名言“诗无达诂”4字衍生而来。我国历代对古诗词的“明确释义”(达诂)遇有各家异说又很难定于一尊时, 为免除无休争论, 就总结出这么一句有名的话: “诗无达诂”。其事例不胜枚举。①音乐与诗词是一对特亲的姊妹艺术; 音乐在“结构”上的“定式”, 正如古诗词在“释义”上的“达诂”一样, 因都蕴涵有其“模糊性”或“不确定性”(英语称之为“fuzzy expression”), 各人研究所得, 常见解说不一。同一作品给予欣赏者与理论家不同感受与理解, 音乐与诗词是都确有其相类似情况与境界。但在音乐中, “曲无定式”, 笔者以为, 主要还是体现在浪漫派晚期及其以后的大型作品中。但也不排除古典派的某些传统作品, 甚至是在小型曲作中。且举魏纳《器乐曲式学》书中一例: 对贝多芬《第二钢琴奏鸣曲》第一乐章的1~8小节, 魏纳将其视为“引子”, 从而得出该快板乐章呈示部“正主题”(又称“主部”)②其曲式结构是由“12+10”的两乐句构成的“(单)乐段”(见该书22页)。笔者的“感受”却不同, 认为前8小节不宜称为“引子”, 而是重要的呈示主题, 是正主题的主要音乐形象之一③; 这样, 这个正主题的曲式结构就不是“单乐段”了, 而是由前后两个乐段构成的“复乐段”了([8+12]+[2+10])! 这是两种不同结论, 且差异相当悬殊。但由于“引子”本身并不涉及曲式学上的任何“原则问题”, 所以对这种分析或理解上的差异, 就完全可归属于“曲无定式”之论中; 各自保留其说, 不作“无原则”纠缠; 即使因之引起一些对“引子”或该乐句音乐形象与处理手法等议论, 属一般学术性研讨, 平常而正常, 也无关“曲式学原则”宏旨。至于浪漫派以后的一些大型作品, 各家分析结果形成诸多“曲无定式”现象, 就更为普见了。

“学有原则”, 这4字中的“学”, 包括有3方面: “学科”的“学”, “学术”的“学”与“学习”的“学”。西洋“曲式学”作为一门“学科”, 经历了数百年的发展与理论总结, 确实形成了一套结构上的理论“原则”; 这些原则应予遵循、肯定; 否则, 将动摇这门学科的基础, 最终会导致这门学科本身将名存实亡了。“学术”的“学”, 则包含有两方面, 一是理论家的著书立说; 他集思广益, 博览众家, 从而独立思考, 自成一家。但他的这一家之说, 却必须有他自己“学术”上所持“原则”来作为支点与准绳, 而不能杂乱无章, 无规律可循; 或自相矛盾, 自乱阵脚——魏纳的学术著作《器乐曲式学》就正是在这一“学术原则”上有其失误; 再是教育家的传道与授业的学术活动, 窃以为也必须有一定“原则”作为其自我选择的标准指导。当然, 一门学科的讲授, 传道必须面广, 不同知识也理应授业通晓; 但“原则”问题仍应建立。至于学习者遇到困惑而须解惑时, 师生间的相互交流, 最终也必须建立在“同一原则”的认可下。学科、学术、学习, 三方面都确是应有其“原则”可循。但本文重点, 如标题所示“曲无定式, 但学有原则”9字, 重点却是在其中5字“曲式学原则”上。西方“曲式学”总结了数百年来他们在音乐结构上的演变与发展成果。这些成果, 自小到大, 大致可列为乐段(一段式)、段式(自二段式、三段式到多段式)、乐部与部式(自二部式、三部式到多部式)、变奏曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、套曲曲式, 等等。各种曲式应都有其规范性结构或原则可循。本文针对魏纳这本学术著作出现的特殊情况, 则只讨论其中3个原则, 且顺序自大而小, 即: 奏鸣原则、回旋原则、乐段原则; 因为魏纳在这本著作中, 其主要学术问题, 并因之给学习者带来困惑甚至迷茫, 就正是出自这3个“原则”问题上。

“奏鸣原则”，体现在奏鸣曲式的呈示部与再现部上。“奏鸣曲式的呈示部……由四个部分组成，即正主题、连接、副主题、结束。其中正主题与副主题是全曲发展的主要线索。……奏鸣曲式的主要标志是有两个在不同调性上的对比主题的呈示，与再现时副主题的调性回归……只要仍保留两个对比主题，并且在再现时副主题回到主调，那就是保留了奏鸣曲式构成的基本原则。”[2]“主题对比（包括其调性对比）和调性回归”是作为奏鸣曲式的基本特征，也就是基本原则；这个原则是必须遵守的，也必须坚持的。当然，“坚持原则”仍可“灵活运用”，这是对待任何事物都应具有的辩证观点。但在符合奏鸣原则结构下，就必须首先肯定、承认此乐曲是植根于“奏鸣曲式”上！且不问音乐本身是否符合“原奏鸣曲式”（即古典理论书称之为“快板第一乐章曲式”）的结构与性格特点。

“坚持原则”，这一点是决不能含糊或退让的。试举一例：魏纳将《月光奏鸣曲·第一乐章》定为“单三部曲式”（见魏书191页）是否可认同？也属一家之言？笔者认为；这不属于“曲无定式”之争，而是“原则问题”之争。因为贝多芬在这首乐曲中明显地运用了两个鲜明对比主题；尤其，贝多芬在副主题呈示时安排在B调性上，而到它再现时，却提高了一个大二度，使之回归到正主题的#C调性；作曲家的这种在调性上具有奏鸣原则的对比与回归上的匠心独运，无论从“学术”观点还是从“学习”观点，都应该被发现、被肯定；从而认同它是“奏鸣曲式”！至于本乐章其他许多“例外”于正常奏鸣曲式的常规情况：例如板式速度、织体特点、副主题规模及整章音乐性格及长度……等等，④它们摆在奏鸣曲第一乐章上本属非常不正常，而这却反而正说明贝多芬作为结构创新大师的“灵活运用”。这一“奏鸣曲式”它虽在一瞥之下不易察觉，但贝多芬之用心良苦却正在于它仍保留了作为“奏鸣曲”古典结构“第一乐章”所应使用“奏鸣曲式”这一“原则”特点。否定了这一乐章的奏鸣曲式，也就等于否定了贝多芬作为曲式大师在结构上的天才创新构思了。估计魏纳在这一具体作品中的失误，是由于没有细心“察觉”之故；至于魏纳将肯定察觉到的确实具有“奏鸣原则”的“节略奏鸣曲式”、“插部奏鸣曲式”⑤及混合了其它曲式原则的那一混合结构“回旋奏鸣曲式”（或“奏鸣回旋曲式”），都取消了它们“奏鸣”二字命名，而归之于单一的回旋曲式命名，称之为是“较高级的回旋曲式”，摆在“回旋曲式”章节中来述论（见魏书94~97页），笔者认为，这很难认可其是一家之创新、合理之言；“学术”研究与“学习”思考当然可以介绍涉及这一“理论”，但也必须按“坚持原则”标准办事，有个是非之辨。至于解释魏纳理论之由来，说他是基于乐曲在回旋结构中更增加有“调性布局”中的“奏鸣性”，因而比正常回旋曲式显得“较高级”些，因而就认为魏纳称之为“较高级的回旋曲式”是合理的，可认同的；那么，学习者如反问一句：为什么在奏鸣曲式结构中也增加有“正主题多次再现”的“回旋性”，又不见魏纳有“较高级的奏鸣曲式”之称呢？魏纳理论为何如此薄此厚彼？

应该承认：奏鸣原则与回旋原则的结合，正如动植物中两不同品种的杂交一样，得出的是一新的品种，而不属于原有任何某单一品种之列；即使冠以“较高级”之称，对这一综合结构也属枉然。笔者认为，在学术研究与著作中，如将这一杂交品种单独列出再加以讨论，应属正确之举，从学术观点，值得支持、肯定。

魏纳将《月光》第一章定为“单三部曲式”，应是出于对“奏鸣原则”的失察（这种“失察”情况相当普遍：《钢琴艺术博览》也是称这乐章为“三部曲式”，见该书185页）；而将明显具有“奏鸣原则”的4首慢板及两首快板的第二乐章（皆为“节略奏鸣曲式”）和另两首为“插部奏鸣曲式”乐章（见魏书99页的倒9~8行及倒2~1行）皆划定为“较高级的回旋曲式”，则是明知故犯地对“奏鸣原则”的背离；背离比失察要严重十分。魏纳这一独出心裁的后果，是使西方辛苦积累的学科成就，即古典曲式结构及其原则遭到“三败俱伤”：它败伤了奏鸣曲式，也败伤了回旋曲式，更败伤了奏鸣回旋曲式：首先，它无端伤害了“奏鸣原则”，是因为其曲式定名只见“回旋曲式”，哪怕是加了“较高级”4字，仍只见“回旋曲式”，而这8首乐曲却都具有鲜明的“奏鸣原则”；其二是，上列8首乐曲，其音乐分析结果，又根本不见有回旋曲式影子，魏纳却定它们为（且是“较高级的”）“回旋曲式”，这从“学”（无论是“学科”、“学术”还是“学习”）的观点，是对体裁“回旋曲”及其结构“回旋曲式”的极大歪曲、搅浑水而让学习者无所适从；其三是也败伤了作为一种依据发展原则而创立的新综合曲式“奏鸣回旋曲式”（或“回旋奏鸣曲式”）的结构原则，因为魏纳竟然还将那些连奏鸣曲式本身都不完整的、是个十足的残缺不全的奏鸣曲式——“节略奏鸣曲式”，也莫名其妙地列入了这个“较高级的回旋曲式=奏鸣回旋曲式”中，这无异于是将这一新曲式的结构原则给彻底毁坏了。应该着重说一句，魏纳其实也是在自己败坏

他自己定的理论：因为他在开头（97页）说过：“较高等级的回旋曲式（即通常所说的‘奏鸣回旋曲式’）”。——魏纳的这一界定，本就应是肯定了它为两种曲式的综合；但他到中间（99页第1行）却又说“第四种类型的曲式实际上没有回旋曲的特点。”（重点号是魏纳自己加的；其实第一种类型的曲式也同样“没有回旋曲的特点”的！）；而到最后（99页），他竟又将这个“没有回旋曲的特点”的曲式硬给塞入他“总结为高级回旋曲式”的第4种类型：“（四）用三声中部（或用“幻想曲”）代替展开部的奏鸣曲式”中。魏纳这一串前后相左的理论，说他“自相矛盾、自乱阵脚”是一点也不过分，不冤枉他的。

作为古典曲式创新大师的贝多芬，当他考虑需要坚持采用“奏鸣原则”，而音乐又不需具备奏鸣套曲的“快板第一乐章”那矛盾冲突的“戏剧性”性格时，在调性安排上，他是有意避免用典型的传统调性关系（五度关系或同宫关系），而用了更鲜明的色彩对比调性——二度与三度调性。《月光奏鸣曲》第一乐章就是这种佳例：正副主题调关系是用大二度（#C与B）；而更具独创特色的是他将那典型五度关系却给安排在“副主题”进到“结束”之间：在调性布局上，这真是大师手笔，保有传统调性布局又别出一格。贝多芬的这种在非“快板第一乐章”而又具“奏鸣原则”的作品，以特具对比色彩的调性处理，还可找到别的佳例。⑥“曲无定式”，也可更深一层理解为是作曲家的一种“创作思维”，也就是在坚持原则下在曲式上的“灵活运用”。关于此点，笔者愿以15年前分析《月光奏鸣曲》第一乐章有关曲式结构一文那最后一段总结来作为结束本章节论述的主旨表述：“贝多芬在这（属于奏鸣套曲的）第一乐章中，以柔板的慢速，从头至尾贯穿全曲的单一的三连音分解和弦的伴奏织体，在短短的不到70小节的音乐中，仍然灵活地运用了奏鸣曲式原则，既体现了保持传统，又体现了推陈出新，并和他的构思与表现意图紧密结合。这一切肯定会引起后世学者的赞叹，也在曲式的灵活运用上给我们以巨大启示。”[3]

回旋原则

回旋原则，魏纳在他著作中本已界定得非常清楚：“主要主题，它多次再现，并在各次再现之间都附有通常所说的‘插部’。”（见魏书89页）“再现”又外加“多次”，也就是正主题A应不少于3次出现；列为简单图式，就是不少于“ABACA”五部曲式结构。但回旋曲式之确定其结构，笔者以为却有另一个更为重要的准绳，或说更为最可信赖也最可依据的标准，那就是：凡古典作曲家（尤其维也纳古典乐派三位大师）其某首乐曲或套曲中某一乐章，若其曲名即为“Rondo”（回旋曲），那么，该乐曲（或乐章）或该“品种（Rondo）”的“结构原则”就必定是“回旋曲式”（Rondo form）所最应遵守的原则。这一原则，也必定是“ABACA”结构⑦。所以，只要是论及到这西洋古典（回旋）曲式，其原则就必须遵循、维护之。违反这一原则，所谓“回旋曲式”也就根本不复存在了。根据这一在“体裁”中即已凝固成的“回旋原则”，再来检查、评价魏纳“把较低等级的回旋曲式分为：1.一个插部的：主要主题——第一插部——主要主题/尾声。”（见魏书96页）这一分法之极其不合理，正是因他使“回旋曲式”在这一类型中已无原则可循了。这同样是个两败俱伤的命题：既伤了“三部（或三段）曲式”特质，也伤了“回旋曲式”本身。且分析一首魏纳所举这种类型的谱例来作实证：贝多芬《第四钢琴奏鸣曲》的第二乐章。（见魏书96页13行举例）这本是首结构非常分明的“三部曲式”：第一乐部是“三段曲式”，共24小节；但它不同于“原创三段式”⑧的歌曲/舞曲的结构处理，首先就在于24小节并非等分为3×8小节。虽然呈示段仍为8小节，却并非4+4的重复结构句法，而是一气而下的；但中段却只有6小节，且是以2小节乐汇为内容作3次带变奏反复构成，并作开放性处理，导入再现段；而再现段则受中段压缩影响，增添了动力，扩充为10小节结构。纵观这一“呈示乐部”的构成特点，它也就完全影响了全曲的结构特点。全曲这特点是什么？用句曲式学“发展史观”的术语，也就是“坚持原则，灵活运用”这八字方针。这个“呈示乐部”的音乐构成，正是体现了“三段原则”的发展史——即“对比与回归原则”的“坚持”与“变通”的写作史。坚持与变通，二者必须并存，缺一不可。若只有“坚持”，曲式将永无发展；无推陈出新，则每首曲子将一个面貌，千篇一律，最终将导致该曲式的僵化而归于消亡。但如只有“变通”而无原则规范，则这一独立曲式也将面目全非，同样会归于消亡的。且看继该呈示乐部之后，中间乐部也不用三声中部而是插部，是以4小节乐节为核心（比前面的那一“中段”以2小节为核心增强了一倍）作调性及分裂展开，然后出现呈示乐部的先现，开放性进入再现乐部。再现乐部（51~74小节）是“三部歌谣曲式全部再现”（魏纳语，“全部”二字的重点也是他加的。见魏书140页），也是24小节。然后是尾声（共17小节）用小节叠置进入，使之密接无缝；尾声则首用插部材料，最后才用呈示部材料。据以上分析看来，这首乐曲在曲式结构上的突出特点，就是在段与段之间、部与部之间，都紧密相联，无停顿断裂感，用的是开放型或连接过渡因素使之贯串密联。但这些却又都是音乐表现的个性与作曲家写作的特性，丝毫未损整曲是植根

于“三部曲”上。固然，“交替”和“过渡”这些处理手法，比之单纯的“并列”和“联合”手法是要复杂些，高超性；但手法终究是作曲技法，从发展观点看，它是任何一种曲式都可以拿来采用的，而与曲式原则本身无损。“三部曲”不想停留在“原创形式”的“并列”与“联合”的“初级阶段”（固名之），为什么就不可以、不允许也采用“交替”与“过渡”手法来写作？“交替”与“过渡”凭什么只能和“回旋性”相联而与“三部性”无缘？贝多芬在这第二乐章中正是以“坚持原则”又“灵活运用”了“三部性”，发展了“三部性”；这也正是曲式史与作曲史的发展辩证规律。魏纳明明看出了这首乐曲的“三部结构”，却硬要派它归属于“回旋曲式的第一类型”，他这一来，伤了回旋曲的典型结构原则还不打紧，更为严重的是阻塞了“三部曲”本身内部的发展要求：这样“两败俱伤”的理论有哪一点值得人们肯定呢？！纵使这种“理论”的始作俑者并非魏纳本人，而是源于马克斯等学者（包括美国的该丘斯及俄国的阿仑斯基），但一种理论之是否先进、正确，是不能以应用、支持者的多寡来衡量，或用古人的“吾从众”定取舍。将贝多芬这《第4奏鸣曲·第2乐章》划归于它本身原是“三部曲”来讨论，不仅使“回旋原则”能因之保持其“纯种”不被异化，尤其是它会大大启示了“三部性”的写作手法；并使学习者能见识到，在“坚持原则”下，“灵活运用”能产出多么巨大功能与成果。这对学习者的打开眼界、活跃思维是大有裨益的。

乐段原则

“乐段原则”，这个词的提出带有一定杜撰性。因为“乐段”在曲式教本中并没有给与结构规范，不象“奏鸣原则”和“回旋原则”那样有其特质可循，且可用文字或图示表达出来。而所谓乐段其“原则”，却是没见任何教本中曾论及到的。但评论魏纳的书，却又不得不提出这个“原则”问题；可以说，这个词（“乐段原则”）是魏纳的书给逼出来的。

“乐段”这个词，在魏纳书中，根本就没有单列出并进行讨论。它首次出现，竟是在“重复乐句”这一概念下：“重复乐句的决定性特点是重复时在乐句的末尾，终止完全相同。因为，假如终止发生了变化，就可以认为是在本质上发生了变化，就已经是另外的结构了，这种结构的名称是乐段。”（见魏书14页；加重点为原有。）这等于说，“乐段”必然是由两句结构，且又必然是重复型的；在他这一“原则”下，哪怕全段只有4小节，只要形成了以两小节作重复，且终止发生了变化，就可以构成“乐段”（见魏书186页文字第2行：“第一部分（1~4）是重复的小乐段。其终止是：半终止，完全终止。”）反之，音乐即使长达21小节，且用的是本调的完全终止，而由于不构成重复结构（是用的乐汇反复与动机展开手法一气呵成），其结果使即便是21小节长度与完全终止结束都白搭，仍然不成其为乐段，而只能称之为是“二十一小节的长乐句，用完全终止结束。”（见魏书6页及谱例。）更有长达40小节的大乐句，也不够乐段资格。（见魏书15页倒5行。）魏纳对于“乐段”概念的如此不通常理常情，尤其表现在他不承认有“对比两乐句”结构的乐段（因他只承认乐段是由“重复型两乐句”构成，见其书19页“单一乐段”的理论）。对于“材料性格不同”而形成对比的“两个乐句组成的”结构，他就根本不承认是“乐段”，而认为是“综合乐句”（见魏书39页：“七、综合乐句”）。⑩所以在魏纳《器乐曲式学》该书中，“乐句”与“乐段”之区别，会令学习者一团糊涂观念，完全纠缠不清；魏纳重视乐句，比重视乐段多得多。但不幸的是，“乐段”却又是一切大型曲式的基础，它是必须特加重视的！根据魏纳对“乐段”的狭隘甚至是错误的理念，故必须提出“乐段原则”的设想，使“乐段”有其规范可依。“乐段原则”是什么？本文受篇幅所限，不拟置论；且留待读者去议论、讨论。谢功成著《曲式学基础教程》第10页有关于“乐段”那近似定义的论述：“什么叫乐段？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。”除第一句话涉及音乐思维外，第二、第三句都与曲式结构特点有关，是否可作为一种“原则”，谨提供参考。由于魏纳的理论，的确不得不令人想到“乐段”应该有个“原则”的重新确立。

结语

回顾一下魏纳在这本教程中所有的大小“理论”，有两件事是最令笔者百思不解；且认为本是不应该也不可能发生的，却竟然发生了：一是魏纳将《月光奏鸣曲》第一乐章的“尾声”认定为是从第52小节开始（见魏书192页第8行：“尾声（52~69）”）；一是将“无展开部”的“节略奏鸣曲”竟归于是

“回旋曲式”、且是“较高级的”（见魏书99页“总结”）！头一件，魏纳竟拿自己的理论水平降低到不如一个14岁的初中生水平了⑩；第二件则是在逻辑性上可谓荒唐到极顶，决不像一个有理性思维的理论家所应做出的判定。（11）这两件事之所以令人困惑，甚至感到简直神秘难解，是因为与作为一个有极大成就的作曲家与教育家这种身份的魏纳相比，反差太大，太不相称了。它是不能用正常思维来解答的。可也正因为反差之大，太不相称，所以笔者就更思解开他这个谜。思索力求的结果，最后笔者只能落在这么个设想上：因为魏纳是一位有才华有成就的作曲家，他在作理论工作时，也是以作曲家的特质“秉性”：“跟着感觉走”而失去“理性”——即跟着他第一次设定的当时并不见不妥或出错的那一“论点”走；不管走到的是什么情况，也走到底，决不回头。只有用这种设想：“跟着第一次的感觉走”才能解开上述那两个像谜一样的疑团：头一件，魏纳在呈示部就定“正主题”为两句结构的10小节；到再现部时则完全失去理性地如法炮制，也为两句10小节，剩下的（音乐结构到此只剩下“尾声”了）也就全归“尾声”了，合不合理不管，因为是“跟着前面的感觉着”！这就是一个“作曲家”的任性与拗性，完全失去了一个理论家的理性。第二件事也是这样：他先设定了一个“理论”：“较高等级的回旋曲式是奏鸣曲式的某种变形”（见魏书97页倒第4行）这个理论（他感觉）初粗一看并无不对或有错，他就跟着这一感觉走，直走到：只要是奏鸣曲式的变形，不管怎么变（原封不动地割掉它一块也算），也都是“较高等级的回旋曲式”了。“奏鸣曲式的某种变形”这个“感觉”他就是要走到底，决不回头：这就是为什么魏纳竟也将“节略奏鸣曲式”也归之于是“较高等级的回旋曲式”能作解谜的最可能的谜底。不这么解释（一个作曲家搞理论的任情与任性），你能谅解魏纳的失神与失智吗？所以，我非常赞同《格罗夫》词典在介绍他时只提他是作曲家与教授，而不提他是理论家；尽管他有4部理论著作问世（12）。了解这一点，则对魏纳书中的不少理论之怪异成果，学习者应该是重新用自己的理性去认真审视一番的。

注释：

① 在古代诗词中，“诗无达诂”最为多见；例如张籍的《烈妇吟》、王建的《新嫁娘词》，据说字面与字背都有诠释。但即使是在现代人的古体诗作中，也可举出例证：毛泽东的《沁园春·雪》中最后两句“数风流人物，还看今朝”，对之如何理解，就很难定于一尊；有过两种截然不同说法。老诗人臧克家在他编选的诗集注解中，认为“风流人物”是指的“群体”，即人民群众中的“英雄与劳模”。理由有二：一是诗中用了“数”字，表明是多数而非个人，多数才“过数”；二是诗人在一二十年后所作七律诗有“喜看稻菽千重浪，遍地英雄下夕烟”句，“遍地英雄”即为当年“还看今朝”所指的“风流人物”，足可资参证（其实，“遍地英雄下夕烟”中的“英雄”，多为“弯腰英雄”，与《沁园春·雪》中的“引无数英雄尽折腰”的“折腰英雄”，是不能类比、不可同日而语的；尽管“折腰”与“弯腰”、“折”与“弯”，从字面讲，意相近，但从实质言，则性相远矣。）。但也有另一派人认为，古典诗词的传统就是“诗言志”，是表达个人感怀的；《沁园春·雪》的整体意境及气势可证；至于“数风流人物”中的“数”字，是承上而来，即自秦皇、汉武起，作者已经在逐个“数”过来了；所以“风流人物”是指“个人”。由于诗无达诂之说兴起，故对古体诗是容许有各种诠释的。即便是现代白话诗，也偶有出现“诗无达诂”情况。如刘半农的《教我如何不想他》的“他”是指“谁”？赵如兰在《赵元任音乐作品全集》中是这么作“编者注”的：“于是注家对于这首歌曲中的‘他’就有了好几种说法：一是指男的‘他’；又一是指女的‘她’，而且就是某人；又一是指祖国；等等。父亲在翻译这首歌的时候，却将‘他’译成了‘You’。”（其英文歌名即为《How Can I Help But Think of You》——引注。）笔者在偶读台湾版《西窗旧话》（羊汝德著）一书中，竟发现上举“编者注”中的“而且就是某人”的“某人”，赵如兰所指就应是比较刘半农小5岁、和其弟刘天华在北京“女高师”同教音乐的赵丽莲博士。史料偶得，颇值引录：“当年的赵丽莲，年轻出众（赵丽莲23岁与刘天华共事，当年刘半农很可能从其弟口中已知“她”了；24岁与唐姓结婚。——引注）虽然结了婚，还是很惹人注意。在许多有趣的传闻中，据说刘半农的《教我如何不想他》，就是为她而写的。”（刘半农此诗为1926年35岁时作。——引注）

② 关于奏鸣曲式各部分的结构名词，本文采用谢功成著《曲式学基础教程》（人民音乐出版社，1998年）一书中所创用的；因其更为规范些。见该书244页脚注。

③ 这个论断，更是基于作曲家对这个所谓“引子”主题的着重处理的情况而得来。魏纳自己的分析也可证实这一点：“……引子（1~8），它那富有特性的动机在后面的展开部中也将出现……展开部（126~228）先用引子的各动机发展（126~164）……再现部（229~340）不仅是主要主题，而且它的‘引子’也再现（229~236）。”（见魏书123~124页）够了！谁见过这么“强大”的引子功能？单是展开部用这个“引子的各动机进行展开”，音乐的长度竟持续达39小节之久！要真的这8小节音乐是引子功能，贝多芬这么处理岂不喧宾夺主了；将置正主题功能于何地？相对之下，正主题岂不难以自容？

④ 这个奏鸣曲式的副主题仅两小节共4个音，是极为罕见的。

⑤ 此二曲式命名，见《黄钟》2001年4期第46页拙文《初评》注①说明。

⑥ 贝多芬《威灵顿的胜利》第二乐章《胜利交响曲》（堪称通俗交响曲的经典之作），其正副主题即为大三度调性的鲜明色彩对比。贝多芬为内容表现需要，将这首奏鸣曲式的展开部移作大型尾声，并在这尾声中通过“配器变奏”手法，使副主题“形象回归”到正主题（调性回归早在再现部完成），从而使全曲结构极具有“原创回旋回”的场景展示效果。这是贝多芬在灵活运用奏鸣曲式下以大师的天才作“曲式创新”，可称之为是“以变奏手法结合具有原创回旋曲性格的节略奏鸣曲式”。该曲不仅是曲式创新研究的极好谱例，也应是普及交响音乐的极佳曲目；值得向我国音乐爱好者、特别是交响乐爱好者广为介绍推广并演出。

⑦ 若有学者能在标题为“Rondo”的乐曲或乐章中发现其曲式结构竟属魏纳所言的是其第一类型“一个插部的”，则笔者本文所述将全是废话；且这一发现应是一篇好的曲式科论文题；笔者除认错外，更愿以本文稿酬相赠以示谢过（因笔者并未核实践，全凭推理猜测）。

⑧ “原创三段式”是试拟的新创词，仿市上流行的“原创歌曲”立名，但很能说明问题。其“原创”特点是以段落分明的几首歌曲或舞曲用并联的对比手法结合成aba或ABA三段（部）曲式。

⑨ 原译书的小标题本是“综合乐段”，并有译者的注①。正是从这个译者“注”中，笔者经慎重考虑、仔细分析后，认为原文却是“综合乐句”，译者之改译为“综合乐段”，是译者“自以为对”的错改、错译。因为魏纳的理论就正是“材料性格不同的两乐句”不能够成“乐段”；它们若联在一起而形成似是乐段组织，也只能成为由两乐句构成的“综合乐句”而非“乐段”名；译者这一自作主张的错改，对读者理解魏纳的理论全都给搅混了。（第40页及以后的所有出现错译的“综合乐段”一词，都应还原为“综合乐句”，才符合原书作者魏纳的有关乐段的特殊理论。）

⑩ 见《音乐周报》2001年6月29日笔者署名“巫拉耶”评《贝多芬钢琴奏鸣曲研究》一文；有笔者14岁孙女孟巫拉在电话中准确回答“尾巴开始于60小节”的记述。

(11) 这个荒唐的理论是魏纳所有理论中最无法理解也最不能宽待容忍的理论。节略奏鸣曲式是连奏鸣曲式本身都不完整的，它竟可以具有（较高等级的）回旋曲式；那完整的奏鸣曲式岂不更具有？那么，奏鸣曲式与回旋曲式还有何区别？如果说节约奏鸣曲式加上其尾声可以形成回旋曲式，那也是胡扯：乐曲的尾声并非见曲必有，没有怎么办？尾声如果不用正主题材料又怎么办？用了又只是一两小节短小动机又怎么办？何况通常尾声是根本不列入曲式结构本体中的，是曲式本体结构以外的附加物。

(12) 魏纳的才华是多方面，除大量曲作与4部理论书外，近见坊间还有他编订的贝多芬钢琴谱。

Comment On Hungarian Composer Weiner Leo's The Forms Of Instrumental Music

MENG Wen-tao

Abstract: There were various teaching book used for traditional music form in the West. For a certain work there were different opinions to analyzing its structure as well as details. Anyhow, there still have explicit structural rules for several large musical forms used hundreds years in the West, and people have to respect them and follow them. The article emphasized that it should be followed the basic rules and named music forms properly while used them flexibly.

Key Words: shi wu da gu (There was no standard explanatory notes in poem), fixed form, the principle of sonata form, the principle of rondo form, principle of period, Weiner Leo, forms of music

责任编辑：田可文

参考文献：[1][匈]魏纳·莱奥，张瑞译.器乐曲式学[M]北京：人民音乐出版社，1984；2002；[参见孟文涛.一本必须批判的外国曲式学教程——初评[匈]魏纳·莱奥《器乐曲式学》[M]黄钟，2001（4）]

（注：匈牙利姓名与中国同，姓在前；该译书版权页错写成“莱奥著”。）。[2]摘自自 谢功成.曲式学基础教程[M].北京：人民音乐出版社,1998.p244:1~3, p245:末段~p246. [3]孟文涛.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[M].中国音乐学,1987(4);(并收入孟文涛.成败集[M].长沙:湖南文艺出版社,2001.)

作者简介: 孟文涛(1921~),男,武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系教授,现已离休(武汉430060)。

点击次数: 976