

第一章 德沃夏克与《e 小调第九交响曲》

第一节 德沃夏克的生平及创作分期

安托宁·德沃夏克 (Antonin Dvorak 1841—1904)，是继斯美塔那之后最卓越的捷克作曲家，也是捷克民族乐派的重要代表人物。这位伟大的捷克作曲家曾以一句谦虚的话语来概括他自己的创作：“我所留下的作品永远只是普通的捷克音乐”。他的音乐作品创作中，带有深刻的捷克民间色彩，主题与结构方面，同捷克民间音乐的神韵和特点保有密切的联系。德沃夏克一生中创作了大量的作品，包括有九首交响曲、十一部歌剧、八首斯拉夫舞曲、三首斯拉夫狂想曲、五首标题交响诗、七首标题性序曲以及各种器乐曲、室内乐、歌曲、器乐小品等等。德沃夏克的创作以曲调优美隽永、节奏及和声多样、配器简洁生动而著称，音乐语言平易、朴实、富有沁人心脾的感染力。他的创作既深受斯美塔那、瓦格纳的影响，又独具民族民间特色和个性风格，表现了热爱祖国、热爱家乡、热爱生活的思想感情，反映了爱国热诚和为复兴祖国民族文化所作的巨大努力。他通过自己的音乐创作，为发展捷克民族音乐，提高捷克音乐文化水平作出了巨大贡献！

一、屠夫的儿子

德沃夏克于 1841 年 9 月 8 日生于布拉格郊区的涅拉霍泽维斯，从幼年起，德沃夏克就喜爱倾听故乡的民歌，并在农村教师的指导下学习唱歌和演奏小提琴。12 岁的时候被父亲送到附近的小镇洛尼茨当两年屠户的学徒。在那里他遇到了一位有经验的教育家和优秀的音乐家安东尼·列曼 (1808—1878)，这个人对促成德沃夏克走上音乐道路起了很大的作用。德沃夏克跟随他学习中提琴、钢琴、管风琴以及基本音乐理论和即兴作曲，并在教堂的弥撒仪式和列曼的乐队中参加演奏。列曼发现了德沃夏克具有不平凡的音乐才能。1857 年，他说服德沃夏克的父母不再让儿子继承屠户的事业，而把他送到布拉格风琴学校去求学，开始了德沃夏克真正的艺术生涯。

二、学习与创作成长期

1857 年，16 岁的德沃夏克进入布拉格管风琴学校学习，他如饥似渴地学习他所需要的一切音乐知识。他不断的到各剧院和音乐会中去观摩学习，在此期间，他幸运的看到包括柏辽兹、瓦格纳、李斯特等名家的演出，更加了解了贝多芬、舒伯特、莫扎特等影响他一生创作的人物。同时，他在圣塞西里乐团里任中提琴师，接触到了当时先进的音乐。

1859 年，德沃夏克以第二名的优异成绩毕业后便留在布拉格哥姆扎克领导的小乐队中演奏中提琴，后来与乐队一起转入布拉格临时剧院(布拉格国家剧院的前身)乐队，他在那里结识了许多进步的捷克音乐活动家。在此期间，德沃夏克受到了祖国民族复兴、发展民族文化思潮的影响和教育，尤其是斯美塔那的歌剧创作和音乐风格，对他启发甚大。德沃夏克在青年时期写了很多作品，但他经常不满意自己的作品以至把它毁掉，现在能找到的他最早的作品是 1861 年写的《a 小调弦乐五重奏》(作品第 1 号)，这个作品受贝多芬的音乐风格的影响很深。作曲技巧上，他的创作与欧洲古典主义、浪漫主义时期的代表作曲家——贝多芬、舒伯特、瓦格纳、李斯特有着明显的渊源关系，这也是他早期作品的一个主要特征。

三、创作转型期

1873 年，德沃夏克创作爱国合唱曲《白山的子孙》，歌颂了捷克人民的光荣历史，呼吁捷克人民团结起来，为争取祖国的幸福和自由而斗争。《白山的子孙》是德沃夏克音乐历程的一个转折点，这部作品让捷克人认识了他，开始在捷克的各种音乐会上演奏他的作品。《白山的子孙》上演后不久，布拉格音乐爱好者协会举办的音乐会上，又把他管弦乐队合奏的小夜曲《五月之夜》和《降 E 大调第三交响曲》由斯美塔那指挥首演，这些作品的演出终于使捷克剧院的负责当局开始对德沃夏克的音乐感兴趣。此后布拉格的主要评论家开始对他有了好评，音乐会上也越来越多的演出他的作品。

70 年代初，德沃夏克在创作上带有很大程度的瓦格纳风格，后来这种崇拜的热潮逐渐衰退。他在捷克另一位前辈作曲家斯美塔纳的影响下逐渐找到了自己的创作方向，即运用古典音乐的创作手法，吸取捷克民间音乐的特点，进行再次的创作。德沃夏克认为“新艺术的根源在和世界艺术保持密切联系的时候，也必须

深入艺术家的祖国人民的精神中”。¹

在德沃夏克艺术生涯中，一个极为重要的事件就是他与德国作曲家勃拉姆斯的深厚友谊和同出版商弗里兹·西姆罗克的交往，这是影响德沃夏克命运的转折点，更是他走向世界的转折点。1875 年，德沃夏克因申请奥地利政府的“清寒的天才艺术家”的资助金，而有幸与担任这项资助金评委的勃拉姆斯结识，于是，勃拉姆斯极力推荐他创作的《摩拉维亚二重唱》给柏林的一位著名的出版商——西姆罗克。勃拉姆斯认为这是一部“非常新奇而又动人的作品”，说德沃夏克“是一个卓越的天才，但也是一个穷困的人，我请求你特别予以考虑”。后来，西姆罗克不仅帮助德沃夏克出版了《摩拉维亚二重唱》，后来还帮他出版了《斯拉夫舞曲》，使得这部作品后来成为他最大众化的作品，并一直传诵至今。

四、创作成熟期

在 70 年代末，德沃夏克的创作已经进入了成熟期，在 80 年代还出现了一批作品。到了这个时期德沃夏克在国外获得了惊人的成功，在捷克国内也有越来越多的人热爱他的作品，如：歌剧《顽固的情人》（1881 年在布拉格首演）、《德米特党人》（1889 年在布拉格首演）、G 大调交响曲（1890 年在布拉格首演）等。他多次受到邀请出国演出，在英国、德国、俄罗斯等都受到很高的评价。对于德沃夏克来说，1890 年是重要的转型年，将他的艺术领域扩展到音乐教育中，古老的剑桥大学授予德沃夏克音乐博士学位，这是英国人对他表示的最高敬意。之后，克的却尔斯大学授予他荣誉博士学位。1892 年 9 月到 1895 年春，他受聘担任美国纽约国家音乐学院院长。在美国期间他完成了他最著名的作品之一《e 小调第九交响曲》。

五、晚年标题音乐的创作

由于思念祖国，德沃夏克于 1895 年回到了家乡，美国之行的三年与之后的生

1、摘自《德沃扎克传》，[捷]奥塔卡·希握莱克著，朱少坤译，人民音乐出版社，1980 年北京，第 8 页

活，德沃夏克都享受着大师的待遇。而这个阶段也是德沃夏克在前几个阶段所取得的成功印证。德沃夏克继续在布拉格音乐学院任教，他的教学非常严厉，他能用最恰当最能启发学生的话来纠正学生的错误。德沃夏克晚年的创作出现了新的构思，标题音乐取代了非标题音乐和交响乐。写出了交响诗《水妖》、《正午的女巫》、《金纺车》和《野鸽》；歌剧《魔鬼和凯特》、《水仙女》等著名作品。1904 年 5 月 1 日德沃夏克在布拉格住宅因中风与世长辞。伟大的芬兰作曲家耶安·西贝柳斯这样评价德沃夏克：“像这位伟大的捷克艺术家一样，在一个艺术家身上能把自己的外部表现和自己的艺术如此完美地统一起来的极为罕见。这位伟大的人物身上是纯粹的人性和艺术家的特质，在他的作品中构成了一个和谐一致的是我永志不忘的整体。”¹

1、摘自《罗沃尔特音乐家传记丛书‘德沃夏克’》，[德]库尔特·霍诺尔卡/著，关惠文译，人民音乐出版社，第 203—204 页

第二节 德沃夏克《e 小调第九交响曲》的创作背景

德沃夏克在国内外取得的巨大成就给他带来了很多的荣誉，1890 年，布拉格卡尔洛夫大学赠与他荣誉博士学位，他还被选为捷克艺术、科学学院会员，并且接受了奥地利三级金质勋章。1890 年底，布拉格音乐学院聘请德沃夏克担任作曲、配器和曲式教授。正是因为德沃夏克所具备的优秀作曲家气质和他精湛的音乐创作艺术，让美国人充分相信，这位捷克作曲家有能力领导“纽约国立音乐学院”，发挥这个音乐学府培养训练年轻音乐家的重要作用。1892 年，正当他在教学和创作做出突出成绩时，他接到美国纽约国家音乐学院创办人琴妮·瑟勃夫人要他担任该院院长的邀请。经过长时间的洽谈，德沃夏克接受了瑟勃夫人的邀请，在 1892 年至 1895 年间任“纽约国立音乐学院”院长，教授作曲和配器以及担任学校交响乐队的指挥。在德沃夏克担任院长的三年期间（1892-1895），他培养了许多优秀作曲家，而且还创作了不下十部中、大型音乐作品，其中最为著名的有 1893 年写的《美国国旗康塔塔》（American Flag Cantata, Opus102）、《自新世界第九交响曲》、F 大调弦乐四重奏《美国人》，1894 年创作的《b 小调大提琴协奏曲》、《圣经歌曲集，Opus.99》等。

德沃夏克有着明确的创作意识：要在音乐中来弘扬美国民族音乐精神，让世界更多的音乐家通过他写的音乐来了解美国这个伟大的民族。1892 年秋天，当德沃夏克来到纽约接任“纽约国立音乐学院”院长职务时，他曾对自己的一位挚友讲过：“美国人期待我做出伟大的事业，如同他们所说，最主要的事情就是要向美国人展示这个充满生机的祖国所具有的崭新独立的艺术，简而言之，去创作民族性的音乐。”¹

针对当时美国政府部门和音乐出版社，他们对美国作曲家创作的民族风格的作品持冷漠态度，以及丝毫不关心如何来扶持和发展具有美国音乐风格的作品。德沃夏克对此曾给予了尖锐的批评：“整个伟大的美国，它的国家政府和一些州政府都没有鼓励它的艺术和音乐……对于音乐学生的另一妨碍是出版者只顾出版轻

1、王珉.《美国音乐史》[M].上海：上海音乐出版社，2005：233.

音乐和没用的音乐。欧洲的出版者在这方面已经够糟糕了，美国的出版者更糟。”对当时的美国社会来说，德沃夏克的重要贡献就是用音乐创作来唤起美国作曲家重视自己本民族的音乐，通过挖掘美国少数民族的音乐素材来振兴发展具有美国音乐特征的音乐作品。正如 1893 年 5 月 21 日《纽约先驱报》刊登的德沃夏克接受该报记者专访时所说的那样：“这个国家将来的音乐必须是建立在黑人旋律基础上。在美国，这必须是任何严谨的和真正的音乐学院想要能够发展起来的真正根基。……我发现，所有这些美国的黑人的旋律对于一个重要的和有名望的音乐学校来说都是必须的。”

《e 小调第九交响曲》（题名《新世界》，作品第 95 号）写于 1893 年，是德沃夏克在美国创作的第一部作品，也是他交响乐创作的顶峰，也可以说是他全部创作中最重要的一部。这部作品抒发了他对美国这个新大陆的印象和感受，德沃夏克在当时写回祖国的信中说：“如果我没有看见美国，我是永远写不出像现在所写的交响曲来的。”同时，“新世界”也表现了一个朴实的捷克音乐家从新大陆发出的对祖国和家乡不可遏止的思念之情，这也是交响曲中贯穿始终的一个方面。“感受”和“怀念”都是交响曲中不容忽视的内容，它们有机地融合、贴切地交织在同一部作品中，给这部优美、瑰丽的交响曲带来光彩、蕴含深情，使它产生无比的魅力，吸引着亿万听众。本来，德沃夏克没有给它加标题，1893 年 12 月，这部交响曲由纽约“爱乐乐队”作首次公演时，琴妮·瑟勃夫人建议加上“新世界”的标题，德沃夏克采纳了她的建议，从此这首乐曲名扬世界。

这部交响曲首次演出在美国轰动一时，起初，美国报纸甚至把它称为“美国的交响曲”，具有能使人联想到美国黑人和印第安人旋律的主题，是一部“充满美国感情的交响曲”，是一部标志着“新的音乐时代”到来的作品。但是德沃夏克断然反对这种说法，强调指出他在国外创作的作品首先是捷克的音乐。他在这部交响曲初次首演时说：“我并没有原封不动地使用黑人和印第安人的旋律，我只是在作品中写了体现印第安音乐特色的自己的主题。我用现代节奏、和声、对位和乐队音色的一切手法来发展它们。”

德沃夏克的《e 小调第九交响曲》融合了捷克波西米亚人的音乐素材和他在美国听到的黑人、印第安人的音乐，这是一个无可争辩的事实。而且德沃夏克作为

一名捷克作曲家在创作《e 小调第九交响曲》的过程中，深受美国著名诗人朗费罗（Long Fellow,1807-1882）于 1885 年创作的著名长诗《海华沙之歌》（The Song of Hiawatha）的影响，这是美国文学史上第一部关于印第安人的民族史诗，德沃夏克把从这部长诗中激发起来的极大的民族热情倾注到他的这部交响曲的创作中，没有人能够否认德沃夏克的《e 小调第九交响曲》的音乐创作风格和作曲技法代表了 20 世纪初期交响音乐的经典之作。这是德沃夏克在他所处的那个时代以及在他所处的美国那个历史时期，所能够激发他着力表现美国民族风格交响乐体裁的一种创作手法，他把自己这种真挚的民族热情投入到音乐的创作之中来体现美国民族音乐风格的创作尝试精神是难能可贵的。美国音乐学家约翰·塔斯克·霍德华对于德沃夏克创作的这部伟大交响曲是这样评价的：“针对德沃夏克是否想采用黑人真实的音调，或者是他仅仅想表达黑人的一种精神已经展开了一场广泛的争论。但是德沃夏克所做出的贡献是，他激发起我们尊重出自我们自己国家的民歌。”

1、王珉.《美国音乐史》[M]. 上海：上海音乐出版社，2005：233-234.

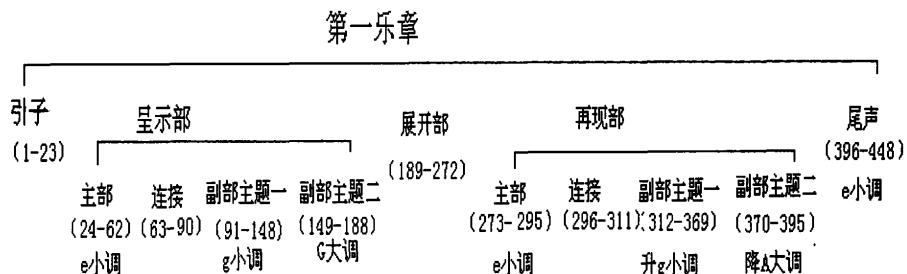
第三节 《e 小调第九交响曲》的曲式分析

在《e 小调第九交响曲》这部作品中，德沃夏克袭用“古典形式”进行创作，采用“主题循环”手法，将整个交响曲紧紧衔接在一起。第一乐章采用严格的奏鸣曲形式，在慢速的第二乐章之后，按古典传统接上一个谐谑曲，最后乐章则概括和综合前三个乐章的发展。管弦乐队的组织和德沃夏克一向所使用的一样，并不很庞大：木管两只、四个法国号、两个小号、三个长号（在谐谑曲中省去）、大号一个（只用于慢乐章）、钹（只在结尾乐章 *mf* 的地方演奏了一下）和弦乐部分。

一、第一乐章曲式结构分析

引子为柔板（*Adagio*），4/8 拍。乐章本身则是很快的快板（*Allegro molto*），2/4 拍，e 小调，奏鸣曲式。

曲式结构图示 1：



在奏鸣曲式快板乐章前有一个缓慢深沉的慢板引子，与主要部分快板形成对比。大提琴奏出的旋律连续两次下行三度模进，接着在双簧管的陪衬下以长笛奏出，然后又被弦乐组的三全音打断，与管乐组的减七和弦形成对答，加强了凄凉的情绪。随后出现了圆号和低音弦乐奏出的新材料——交响曲的中心主题动机的片段。最后整个乐队以极强的音响进入主调的属音，在小提琴声部用一个颤音“B”（属音）结束。

这一乐章的主部主题是圆号在的弦乐颤音的背景下奏出，由两个性格各异的

动机材料对置而成：第一个动机材料是引子中先现的音乐材料，是 e 小调的主和弦分解。由于使用了切分音节奏，常被一些音乐评论家认为具有黑人音乐特征；另一个动机材料建立在节奏的基础上，这种节奏具有斯拉夫舞曲的显著特征。

副部包含有两个主题，因为主音相同而保持着联系，而且在这两个主题中也出现了切分音节奏，不过这次是在抒情的气氛中出现。g 小调上出现的第一个主题在小提琴和圆号持续音背景下由长笛和双簧管奏出，在狭小的音域内，老是回到主和弦的旋律进行。这个主题通过重复和上行模进，自然转入 G 大调。由独奏长笛在柔和的中低音区奏出第二主题，随后小提琴八度复奏。

展开部以副部第二主题和主部主题的片段为材料，用调性发展和对比对照的手法进行展开。副部第二主题的前四小节在圆号和长笛中呈现后，主部主题的第二个动机材料在双簧管上与之相呼应，随后副部第二主题的前两小节被压缩再现，并与副部第二主题的前四小节和主部主题的片段交替出现或交织在一起。

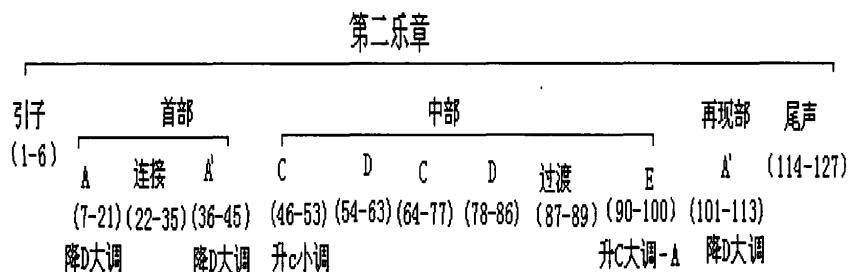
再现部大致是原样再现呈示部，不过在调性布局上则更为复杂。副部第一主题的调性为升 g 小调（比呈示部高半个调），副部第二主题记谱是降 A 大调，实际上是前者（升 G 大调）的同名大调。这里区别于呈示部的稳定，以大调性明朗的结束。

尾声中，在乐队用最强音演奏的长音背景下，先以圆号，继以小号奏出了副部第二主题的前半部分。与此同时，长号以它特有的浑厚而明亮的音色奏出主部主题的前半部分，两个主题巧妙地重迭在一起，乐曲愈演愈烈，最后第一乐章结束在乐段全奏的强音中，非常强烈而具有戏剧性。

二、第二乐章曲式结构分析

广板（*Largo*），4/4 拍，降 D 大调，复三部曲式。这一乐章是整部交响曲中最为著名的乐章，有评论家把这个乐章看作是一切交响乐慢乐章中最动人的一个。虽然德沃夏克坚决主张不局限于交响乐的标题解释，仍有评论家认为这一乐章是以《传说》为标题的乐段作品为基础。据说作者是受了美国著名诗人朗费罗的《海华沙之歌》的第二十二章启示而写的，这一说法出自于 1949 年依·拜尔兹的《安东尼·德沃夏克》一书。

曲式结构图示 2:



引子结构短小，由木管和铜管乐器在低音区弱奏出色彩黯淡、充满哀伤气氛的四小节七个色彩和弦。接着，在由加弱音器的弦乐组奏出轻柔黯淡的和声背景上，英国管（中音双簧管）奏出凄凉的本乐章的首部主题。这个主题是由十二小节加一个小的补充句构成，在重复进行时主题有一定的变化，旋律最后逐渐沉静下来，由两只法国号奏出首部主题的旋律片段，其背景是明净的弦乐音响。

中部由六个部分组成，中部主题是升 c 小调，速度略为加快，在第二小提琴和中提琴震音的背景下，长笛和双簧管以 pp（极弱）奏出这个由三连音开始的中音下行到主音的连环动机。这个主题采用了动机重复发展的手法，忽强忽弱。紧接着的另一个主题由单簧管奏出绵延的旋律，它与倍大提琴 Pizzicato（断奏）的匀称的运动相结合造成慢速行进的印象。当这个主题变换音色进入小提琴声部时，又被长笛、双簧管和单簧管的衬腔旋律环绕，随后中部主题压缩出现，进入中部最后一个部分（第 90 小节）。大提琴低沉的震音代替了低音提琴匀称的 Pizzicato（断奏），双簧管吹奏出明朗的旋律，接着出现了长笛和单簧管的颤音，形成整个木管组的合奏，调性转入到升 C 大调上。当音乐发展到高潮时，长号奏出了第一乐章的副部第一主题，它与法国号吹奏的第二乐章首部主题交织组合，发出了类似号角的音响。然后，音乐又逐渐平缓下来，并恢复了原调，来到了再现部。

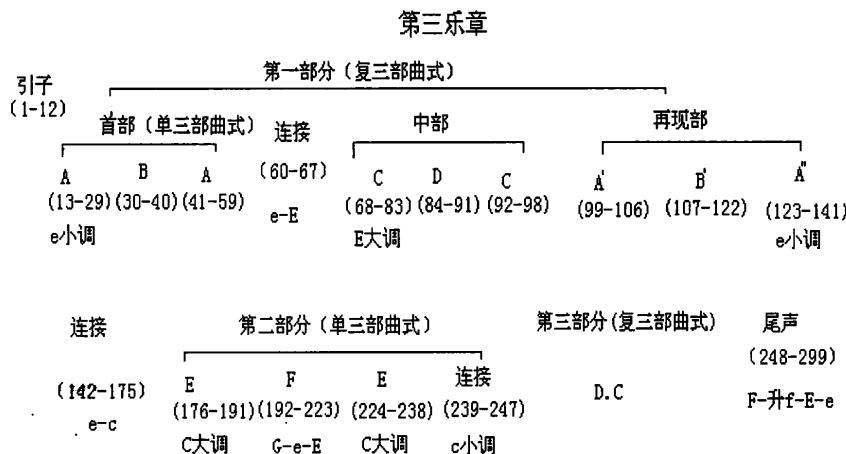
再现部是一个压缩再现，像开头的一样，英国管和弦乐奏出首部主题。第一小提琴和大提琴作两小节的二重奏后，全体弦乐接着两小节的合奏，进入尾声。

尾声十分短小，主要是对引子和弦及弦乐琶音因素的展开。最后低音提琴以四部和声在极弱的力度上结束全章。

三、第三乐章曲式结构分析

谐谑曲 (Scherzo)，非常活跃 (Molto Vivace)，3/4 拍，e 小调，倍复三部曲式。这个乐章据说是受到《海华沙之歌》的第十一章“海华沙的婚宴”中的印第安舞蹈场面的启发而写的。

曲式结构图示 3：



这个乐章第一部分是一个复三部曲式，它的首部主题陈述极具动力性，起初在弦乐的伴奏下由木管乐器奏出，然后又出现在小提琴声部并以圆号的持续音加以衬托，第三次重复时，木管乐器组与小提琴形成了节奏的交错，形成了节拍的对比。连接段是建立在首部主题上的，实际上是展开性的插段，由于不稳定获得了动机性的展开。

中部由三个乐段落组成，C 乐段是长笛和双簧管吹奏的 E 大调大三和弦分解上行，旋律围绕属音进行。整个旋律极具歌唱性，与首部中活跃的主题正好相异。D 乐段是采用 C 乐段的材料以两只长笛和两只双簧管的三度音程重奏，反复两次。

随后,C乐段在低音乐器声部再现。

再现部基本上与首部相同,只是在配器和助奏上有所变动。连接部分首部主题的片段在弦乐部分先后反复后,第一乐章的主部主题在大提琴和中音提琴上再现。

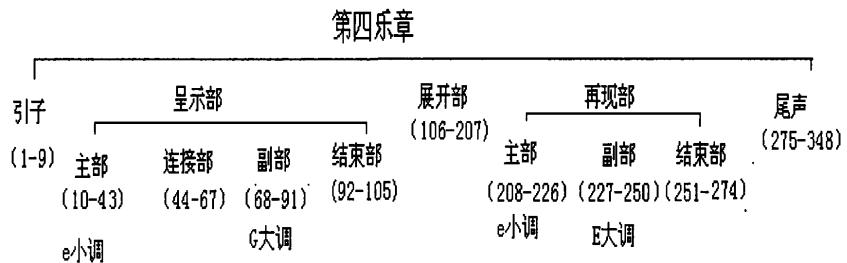
第二部分一开始就是一个舞曲风格的旋律,这个旋律与前面的旋律风格极大不同,能如此自然而流畅的安排在同一乐章显然是经过了德沃夏克的精巧设计。随后第一、二小提琴以二重奏的方式演奏另一个旋律主题,用不同音色反复后,又回到开始舞曲风格的旋律,但是在伴奏与配器有所改变,而曲式结构基本相同。

尾声像第一乐章一样,中心主题由圆号奏出,与随后出现的压缩的首部主题形成了呼应对比。它如此在尾声中重复几次,但开始是在整个乐队伴衬下,而最后逐渐安静下来,并最终消失。

四、第四乐章曲式结构分析

火热的快板(*Allegro con fuoco*),4/4拍,e小调,奏鸣曲式结构。末乐章气势宏大而雄伟,是整部交响曲中戏剧发展的高潮和乐思发展的总结。这个总结性的快板乐章既包含有新主题,又将前面三个乐章的主要主题一一再现,并且新旧主题交织在一起,汇合成一股情感的洪流。

曲式结构图示4:



第四乐章以一个不长的音型化引子开始,调性模糊,这是主部主题的前导句,引出了强劲有力、果敢豪迈的主部主题。随后这个主题在弦乐组和木管组重复。

连接部形象是欢闹的，第一、二小提琴在其他所有乐器的伴奏下以非常激昂的三连音作主部主题的变奏，即主部主题开头音调压缩派生引伸出来的过渡性的辅助音型。副部主题呈现出流动的抒情乐思，淡化了强音，模糊了节拍，单簧管沉思般奏出。在低音区加上了连接部的主题片段。结束部主题是纯捷克民间舞蹈形象，情绪饱满活跃。

展开部比较庞大，分为三个部分：引入（第 106-127 小节）、展开（128-189 小节）、过渡（190-207 小节）。引入部分以结束部主题的短小音型展开，并出现一个新的对位音调。单簧管和中音提琴以跳音从上而下连接低音管和大提琴，最后低音提琴一路向下进行进入展开部分。展开部分以对位的形式将各个乐章的主题再现，过渡部分用第一、二小提琴的下行音阶进入再现部。

再现部除省略了连接部外，其它曲式结构基本与呈示部一致，只是在配器以及伴奏音型上有所更动。最后单簧管、双簧管、长笛、单簧管依次连贯起来重复呈示部结束主题的前半句，而圆号以极为明显的地位再现第一乐章的主部主题后，两只圆号在渐快的二重奏之后交给了尾声。

尾声具有第二个发展部的意义，比发展部的动力性更强。尾声一开始就以原速再现了第一乐章的主部主题前半句，随后四个乐章的各个主题或完整或压缩再现交织构成了这个气势恢宏的尾声。

第二章 《e 小调第九交响曲》主题—动机的材料技法分析

第一节 主题—动机分析的概念表述

作为音乐理论概念的主题 (Theme)，一般认为，这个概念本身源于古希腊的雄辩术(propositio)，源于有关“创意”(即如何确立一个主旨)和“处置”(即如何围绕着所确立的主旨而展开辩论)的学说。这个概念在不同的时期和文献中有不同的称呼与含义。特别是 20 世纪以来，音乐实践和理论发展，为“主题”注入了大量的新观念、新内容，使它能超过和涵盖既往任何一个意义上的主题，和过去的相比还有两点明显不同：一是在称呼上出现了不同于往常的个性化名词(如序列、音列、集合、音集、细胞、核心模式、种子及胚胎等)，二是这种主题并不一定作为具体织体而出现在谱面上，它常作为音乐写作的原始依据或“预制件”(如常说的“十二音序列”音乐就是典型)，因此它的存在或呈现就比过去的更潜在、更隐蔽。但不论哪种主题，都有以下性质：

第一、主题是音乐作品的一部分，它本身也是“音乐”(虽然有时候它不作为具体的音乐织体，但它毕竟是音乐写作的具体材料)，因此，它和文学、戏剧中作为“题材”或“内容”的那种概念相区别。

第二、和音乐作品中的其他材料相比，主题总是意义更突出、性格更鲜明、概括性更强、可塑性更大的。完整主题(或其中片段)的特征，将广泛和多样化地出现在作品之中而成为各个层次的构成基础或各个阶段的发展依据。

第三、结合具体的作品来说，主题的数量多少，以及外部形态、具体特征、陈述方式及发展方法等方面的特点，与作品的具体内容或作曲家的表现目的相关。因此，一部作品的主题就具有“只适用于这部作品”的唯一性。但另一方面，用某种方法从中概括出来的特点，仍有可能在另外作品中见到，也能运用于其他的作品。¹

由此可见，主题是乐曲中具有特征的并处于显著地位的旋律。他表现一完整

1、彭志敏. 音乐分析基础教程[M]. 北京：人民音乐出版社，1997：2.

或相对完整的乐思，为乐曲的核心，是其结构与发展的基本要素。一首作品的主题可以是单一主题，也可以是多主题。在多主题中存在同一主题的变形展开和多主题的并置对比。无论采用何种类型，主要取决于作品的内容。有的需要对比形象，甚至对比形象的并置与斗争；有的只是刻画一种音乐形象的多侧面或者发展变化过程，这对主题数量的选择是不一样的。

在音乐历史上，动机 (Motive; Motif) 的概念经历不亚于主题概念的演变，作为西方音乐创作中一个重要的概念，动机的研究是伴随着西方音乐分析理论的发展而发展的。从 18 世纪的“音步”概念到 19 世纪的结构意义，再到 20 世纪，伴随着新音乐分析学的发展，动机的理论研究出现了结构意义与功能意义两种不同意义定位并存的现象：

第一、“动机”的结构意义是将其限定为用以度量音乐段落长短的“最小结构单位”。但在实际的音乐作品中，我们发现，起着“动机”功能的单位却并不一定是最小的，“它可能是小的乐逗、乐节，甚至是小型的乐句，或者可能只是指某些因素。”¹

第二、20 世纪新兴的音乐分析学赋予了“动机”功能上的意义：是指那种与音乐作品的主题及其功能具有同一性的“最小原核细胞”(Prime cell)。

就这第二种含义的动机来说，有人曾将其形象地比喻为“一颗可以生长成高大乔木的良种”，“一个可以孕育成有机生命的胚胎”，“一种可以决定和影响整部音乐作品根本特质的遗传基因”。²也就是说，动机一词“本身就表现一种成形的力量或者结构因素的含义”。并认为“除非一个主题片段在一首乐曲中的运用有重要意义，不然就应该算做动机”。³

阿诺德·勋伯格在他的《作曲基本原理》一书中，对动机做如下解释：动机一般以典型而给人深刻印象的方式出现在乐曲开始处，其主要特征是音程与节奏——它们结合在一起成为一个令人难忘的形状或轮廓，动机通常隐含着内在的和

1、 谷志成. 音乐句法结构分析[M]. 北京：华乐出版社。
 2、 彭志敏. 动机和它的结构生成力量[J]. 黄钟. 1992, 1.
 3、 [美]约翰·怀特. 音乐分析[M]. 张洪模, 译. 上海：上海文艺出版社，1958.

声。一首作品中，几乎每一个音型都与基本动机有着某种关系，所以人们往往把基本动机看做是乐思的“胚芽”。因为它包含了后面的每一个音型的某些要素，我们可以把它看作“最小公倍数”，又因为它被包含在后面的每一个音型中，所以它还可以被看作“最大公因数”。阿诺德·勋伯格这种着眼于主题细胞运动的解剖分析——动机分析（即主题——动机理论）来解释作品的统一逻辑，与 19 世纪的动机理论已有了本质的区别：即动机已经作为解释音乐逻辑的一种方法、途径而不是原先只是解释手段中的一个概念、一个单位。

美国音乐家鲁道夫·雷蒂可以视为勋伯格动机分析思想的继承人，他的主题——动机分析法的核心思想是把一个作品看成是基本乐思及其发展、变形过程所构成的一个线性结构。基本乐思就是种子，它最后成长为完整的作品。基本乐思不是一个结构概念，而是一个原始动机，它以原型及各种变体隐藏在旋律进行之中，以线性结构的形式对全曲产生统一的结构作用。雷蒂的主题——动机法主要是在研究贝多芬的钢琴奏鸣曲的过程中提出来的，它证实了主题模式在古典作曲家作品中的广泛存在于结构意义。但雷蒂在分析过程中只将分析的过程放在原始动机及其分布上，以及注重视觉、轻视听觉的分析思维不可避免地具有了一些局限性。

我们常常可以在一首音乐作品中发现，那些最具有意义的外形特征很早就显现出来，它（们）通常是同作品的主题相联系的。这些外形特征不仅揭示了那些瞬间变化的音的轮廓，而且也揭示了作品的其它突出特点，像出现在作品中的节奏、发声法及其他一些细微的差别，这就是我们通常所说的主题——动机。¹

主题——动机即是存在于主题中的动机，它是构成主题的核心，是音乐作品的“胚芽”。它本身蕴含着一种结构的生成力和音乐逻辑的控制力。

主题——动机分析是一种及时捕获、准确判断、全面理解、整体把握作品主题的方法，它将从寻找音乐作品原始细胞的主题及其特征出发，观察比较它们在发展中的各种变形，说明作为原始细胞的主题与作品纵横交错的网络结构进的相互关系。²通过对主题——动机的音高材料、节奏材料能量演变过程的研究分析，

1、 姚恒璐. 勋伯格关于主题动机的作曲技法理论[J]. 天津音乐学院学报, 1998, 2.
2、 彭志敏. 音乐分析基础教程[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997: 3.

最终解读出主题——动机在作品中的谋篇布局中所起的“控制力”作用。

需要说明的是，动机主题关系的问题。首先，动机与主题是一对关系非常密切的概念，但它们的关系也难分难辨。20世纪前，动机一直只是作为曲式结构等級单位的概念（即动机的结构意义），而主题一直被视为生成、构建音乐作品的功能概念，直至20世纪，理论家们才对动机内涵进一步挖掘，动机才获得了“胚胎”、“良种”的功能意义。在本文中，对于动机与主题的关系，首先在结构上动机是从属于主题的一个次级单位。其次，主题是动机生成的结果，可见动机不仅是主题的核心，更是整首作品的核心。

第二节 《e 小调第九交响曲》中心主题的材料分析

德沃夏克的《e 小调第九交响曲》在音乐材料的组织与安排上采用了传统作曲技法中最常用和最有效的主题—动机贯穿发展手法。纵观全曲，其各个乐章中的主题材料几乎源于一个“中心主题”（即第一乐章的主部主题），随后这些音乐素材在不同的音乐段落中，采用重复、转位、扩大、剪裁等手法不断发展、变形，最终构成一部完整的交响曲。

《e 小调第九交响曲》第一乐章的主部主题共有 8 小节，分为两个乐句：由圆号奏出的乐句 I（1—4 小节）和紧接着以木管乐器奏出的乐句 II（5—8 小节）这两个乐句分别代表了两个对置的音乐形象。其音乐材料可以划分成动机 a、动机 b。动机 a 是由特征型¹ x 和特征型 y 组成，在最初的陈述后又进行了一次变形，旋律进行以三度跳进为主要特点，主要建筑在主和弦和声基础上；动机 b 仍然以三度跳进为主要特点，和声是建立在主和弦到属和弦的和声进行上。

谱例 1：

The musical score consists of two staves of music. The top staff is labeled "乐句 I" (Measure 1-4) and the bottom staff is labeled "乐句 II" (Measure 5-8). Motif a (x+y) is shown in measures 1-4, and motif b is shown in measures 5-8. The music is in G major, 3/4 time.

一、动机 a 的材料特征

乐句 I（1—4 小节）中的动机 a 是贯穿整首作品的动机之一。（见下面谱例 1）

1、 动机的特征型是音程与节奏，它们结合在一起成为一个令人难忘的形状或轮廓，通常隐含着内在的和声。
勋伯格. 作曲基本原理[M]. 上海：上海文艺出版社，1984：9.

动机 a 以附点切分节奏在主调 e 小调的主和弦上展开，是特征型 x 和特征型 y 的结合。其后第三、四小节，特征型 x_1 运用了 x 的逆行，把这个十度音程用“辅助音”填满，构成了 e 小调主和弦的分解形式，特征型 x_1 同时也包含了对特征型 x 和 y 的变形重复。

谱例 2：

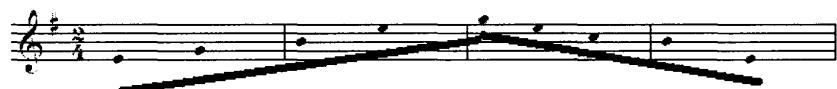
乐句 I

和声调性：e 小调 I VI I

功 能： t —— sm t

1、音高特征分析：动机 a (1-2 小节) 的旋律是在一个十度的空间内连续两次向上三度跳进后作四度上行大跳，随后再向上作三度跳进直冲云霄到达整个主题旋律的最高音 G²。旋律方向呈上行直线线条，是主调 e 小调的主和弦分解。随后旋律进行急转直下，在连续两个三度下行跳进，然后二度下行级进后，一个五度下行的大跳稳稳地落在了主音 e 上。第 3-4 小节的旋律线条呈下行直线线条。而观察整个旋律轮廓（见谱例 1 a），它呈现出的是“两头低中间高”、以第 3 小节的第 1 拍的 G² 音为对称轴的“金字塔”式外形的拱形旋律线条。

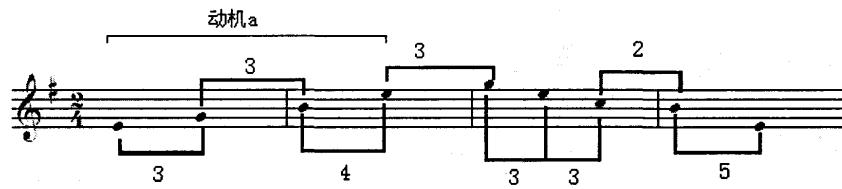
谱例 2 a：



由动机 a 所持续的 2 小节旋律，其音高组织材料是由三度、四度音程构成（见

谱例 2 b), 而其中以三度音程为主, 进而我们可以判断出动机 a 的音程特征为三度。

谱例 2 b :



2、节奏特征分析: 动机 a 是以附点和切分节奏组成, 这两种顺分和逆分的节奏型的运用, 使动机 a 内部充满了对比因素, 特别是切分节奏打破了节拍重音的循环规律, 造成了一种强大的推动力, 把旋律推向高潮。

将动机除去音高因素, 抽取出节奏模式:

谱例 2 c :



动机 a 在主题中采用了最为典型的动机运动模式 “确立—变化—巩固”。第 1-2 小节动机 a 初次陈述后, 动机 a 中的特征型 x 作节奏逆行形成特征型 y , 随后增加发音位构成新的节奏型, 在第 4 小节, 重复了特征型 y 的切分节奏形成了动机 a 的 “变化巩固”。 “确立—变化—巩固” 是动机运动最基本的表现方式, 正是这种一次又一次的 “确立—变化—巩固” 运动使得动机能够发展成完整的音乐结构。

二、动机 b 的材料特征

动机 b 在一个先现音后持续 3 小节 (第 5、6、7 小节) 后, 最后结束在主音

上。

谱例 3:

乐句 II

动机 b

和声调性: e 小调 I V I V I V I

功 能: t d t d t d t

1、音高特征分析: 动机 b 是在主一属的和声背景下进行的。旋律起落幅度较小、波峰周期较短、由一个三度音程在不宽的音域里迅速上下波动, 形成“环绕”状(见谱例 3 a), 最终上行级进到主音结束。整个音程特征表现为三度上行跳进加重复音, 可见动机 b 含有来自动机 a 的向上三度跳进的音程特征。除了动机 b 以横向三度进行为主要特征, 在纵向上, 我们仔细分析可以发现它仍然是以三度音程叠置, 德沃夏克在上方声部使用了 G 大调主和弦分解形式, 下方声部使用了 e 小调的主和弦分解形式, 这样似乎形成了一种主调与它的平行大调的双调性叠置(指两个不同调性的结合, 是对传统调性的一种特殊变体)倾向。而这两个大小调为近关系调, 叠置后产生了和谐的音响效果。

谱例 3 a :



2、节奏特征分析: 动机 b 的节奏是以一个八分音符的弱起节奏和小附点构成的抑扬格结构。小附点的节奏型严格地保留了动机 a 的向上跳进的三度音程特征,

只是节奏上发音单位拍时值缩短，所以可以看成是动机 a 的特征型 x ——   的顺分节奏被压缩成 。由此可见，动机 b 其实也是源于动机 a。不同的是，前休止格¹、小附点，这些新的节奏因素使动机 b 得整体节奏紧凑了，这与相对宽松的动机 a 也形成了一定的对比。所以说动机 a 与动机 b 有着鲜明的对比和内在联系，体现出了统一中的对比。由于在后面的音乐发展中，动机 b 被多次使用，所以将其单独提取出来。

谱例 3 b：



三、总体特征分析

宏观分析 8 小节的中心主题，德沃夏克巧妙地设计了两个动机：动机 a 和动机 b，所用材料简练却含对比因素，动机 a 激奋、昂扬与动机 b 活泼的舞曲性格形成了鲜明的对比。同时既表达了乐曲的音乐形象，又为后面音乐的展开提供了原材料和可能性。

这两个性格不同的动机界限明确、句逗清晰，对比并置。而我们仔细分析发现动机 a 贯穿了整个中心主题，并且以主导动机的作用贯穿于各个乐章，是交响曲达到了戏剧性的完整，实现了发展线索的统一。

在 8 小节的中心主题的节奏安排中，我们发现这两个乐句是以附点节奏为主，同时运用有特点的切分节奏。这种节奏形态的简单化，有利于音乐形象表现的集中化，但是，如果处理不当，也会使其表现单调而乏力。德沃夏克却能运用简单的节奏形态，中心主题中创造了一个朝气蓬勃积极向上的形象与活泼欢快的形象并重，并使这两种节奏形态在作品中也是不断贯穿，创作出形象各异、栩栩如生的主题。而它的和声进行是按照传统的和声基础上突出了新的色彩，共运用了两

1、完整小节中的强拍采用休止

种和声语汇：I—VI—I 和 I—V—I—V—I—V—I。第1-4小节的和声进行是I—VI—I，强调了和声的色彩性，由圆号独奏，在e小调的I级上结束时，在黑管和大管上I级继续紧接着出现延伸至第5小节，与V级形成第二个功能分解进行，突出了和声的横向进行；第5-8小节采用和声音程进行，突出和声性的和声语汇，并多次重复。另外，在和声音型的运用中，第1-4小节采用和弦纵向进行。纵横不同的声部结合方式使两个动机再一次展现出对比。

图例 1：

中心主题	
乐句Ⅰ(1-4小节)	乐句Ⅱ(5-8小节)
e小调:和声:I-VI-I	I-V-I-V-I-V-I
功能:t-sm-t	t-d-t-d-t-d-t
低音:大三度下行	根音四度下行

第三章 《e 小调第九交响曲》主题—动机贯穿发展的技法分析

第一节 中心主题的变形及对各个主题的贯穿发展

《e 小调第九交响曲》一共创作了十几个主题，其中大多数主题都是以中心主题的两个动机在音乐延伸手段中构建起来的。这两个动机或是分解、组合，或是变奏，或是演变得到其他的主题。以下按四个乐章的编排顺序对其中的几个主题进行分析：

一、第一乐章

(一) 副部主题

在传统曲式写作中，副部主题除了要在调性上与主部形成对比外，在音乐材料上也要与主部主题形成对比。所以才有了“动力性的主部，抒情性的副部”一说。那么，在本乐章里作曲家是如何设计副部主题的呢？

1、副部主题第一主题

副部包含了两个主题，第一主题（第 91-98 小节）恬静而富于歌唱性，同主部主题在形象、情绪上都形成了鲜明的对比。但它们之间却有着内在的联系：早在第一乐章第 74 小节中提琴和大提琴声部中，我们已经听到了由主部主题衍变而来的副部主题因素；而副部第一主题的个别音型，以及旋律多环绕 G 音（主音）进行，又同主部主题的两个动机保有联系。

谱例 4：



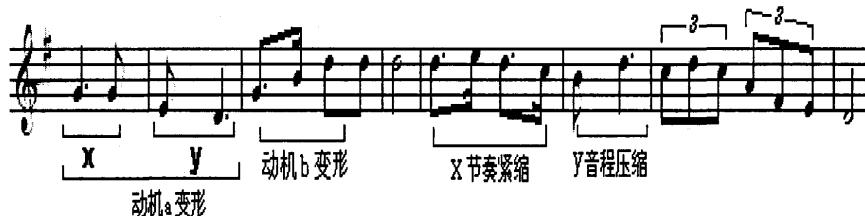
这个由长笛和双簧管在 g 小调吹奏的主题是对动机 b 的变形展开确立起来的。

它的小节保留了动机 b 的三度上行跳进加重复音的音程特征，采用均分式的八分节奏，并增加了一个发音位。第二小节仍然保留了动机 b 的三度上行跳进加重复音音程特征，采用均分式的十六分节奏，增加了两个发音位。第三小节是第一小节的倒影，第四小节保留第二小节的均分式的十六分节奏，改变了音程进行，是它的变化重复。

2、副部主题第二主题

在明朗的 G 大调进行的第二主题开始两个小节的节奏与中心主题保持了一致，仅改变了动机 a 的音程特征：把中心主题中的三度、四度的向上跳进变为了同度和三度、二度的级进进行，并且旋律下行，使音乐变得柔和、优美。而这四个音的节奏是德沃夏克对该交响乐的发展最独出心裁的应用和效果所在。同时第三小节保留了动机 b 的节奏特征，形成动机 b 的变体。随后的第五、六小节是动机 a 的特征型 x（节奏紧缩）和 y（音程缩小）的运用发展。

谱例 5：



由以上谱例可以看出，副部的两个主题仍是由主部主题（中心主题）形式构成。换而言之，该副部主题源于主部主题的“母体”，它是主部主题材料的延续。而该副部的主题与主部主题的对比主要靠调式、调性，以及旋律形态和器乐音色的改变来达到。比如：副部第一主题中的 g 自然小调是主调 e 小调关系大调的同主音小调，随后的副部第二主题则回到主调的关系大调 G 大调上（e—g—G），它们都与主音相差小三度，这样的调性安排不同于古典风格，是浪漫乐派作曲家们的常用手法，形成浪漫乐派布局的一个典型特点。

二、第二乐章

(一) 首部主题

首部主题（7-21 小节）的是一个再现三部性结构的乐段，用降 D 大调的调号记谱，但因为还原了 G 音，实际上旋律是在降 A 大调上进行。

谱例 6:

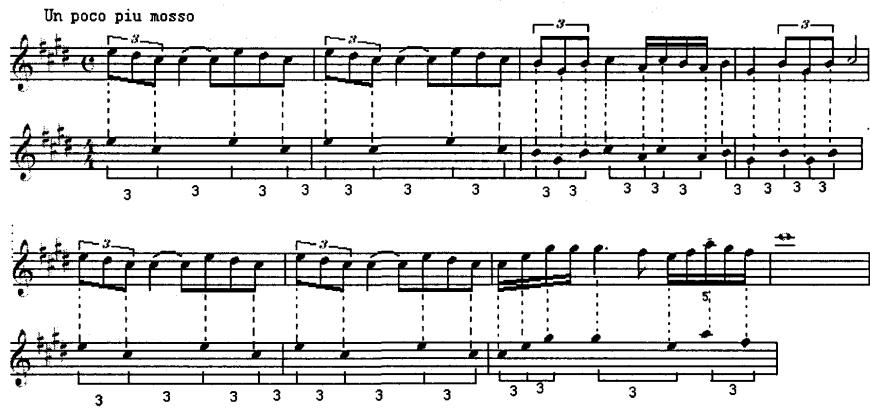


首部主题主要是以动机 b 的变形展开，在这个主题中，保留了动机 b 三度上行跳进加重复音的音程特征，并将动机 b 的小附点节奏特征贯穿始终。

(二) 中部主题

德沃夏克对中部的调性采用了第二乐章主调性降 D 大调的同音异名调性——升 C 小调 ($\text{^bD}=\text{^C}$)，同时这一调性也是整首交响曲主要调性（e 小调）的同名大调的关系调式。长笛和双簧管引出中部主题（46-53 小节），中提琴和小提琴持续震音作为陪衬。

谱例 7:



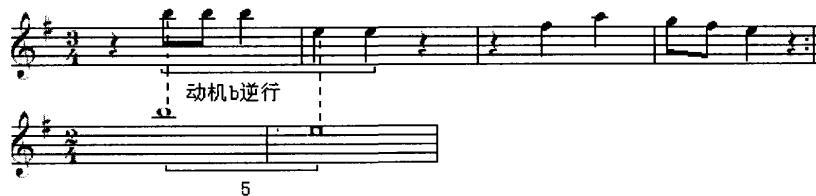
在中部主题中，中心主题的附点和切分节奏特征流失掉了，而出现了一个新的三连音节奏型。同时三度跳进的音程特征潜在地控制着这个主题与中心主题的联系，在这里音程特征成为了潜在的“控制力”。

三、第三乐章

(一) 第一部分首部主题

首部主题（13-20 小节）虽然短小，4+4 的方整性乐段结构，但陈述却极具动力性。

谱例 8:



在这部作品中，印证了“关系越来越远、动机越来越淡”的动机运动基本规律，动机的生长从第一乐章的原型出发到第三乐章时，动机的特征已逐渐流失。通过对谱例分析可知，节奏特征已全部流失，三度跳进的音程特征也产生了变化。

但动机中各项特征中最为稳固的节拍特征与动机 b 一致，都是“抑扬抑格”。而首部主题的中心主题开始的第四小节（特征型 y¹）的五度音程(B-E)与首部主题的中心音调——下行的五度音程进行不谋而合，同时动机 b 变形为重复音加五度跳进。虽然这些变化使该主题与中心主题的关系更远了，但保留的部分特征动机还是有效地维系了与中心主题的源流关系。

（二）第一部分中部主题

第三乐章的中部主题(68-83 小节)是在 E 大调上以长笛和双簧管声部开始的。这个主题的音调特征是以动机 b 的三度跳进加重复音构成，在节奏特征上仍然以切分节奏为主，在这短短的 9 小节主题中就五次运用了跨小节的切分节奏。

谱例 9:



（三）第二部分首部主题

这是一个主题舞曲性质的主题，在 C 大调上分解的主和弦进入。音乐材料采用了动机 b 的三度跳进加重复音的倒影逆行，在节奏上以动机 a 的特征型 x 的附点节奏型为主。

谱例 10:



四、第四乐章

(一) 主部主题

第四乐章的主部主题（10—44 小节），4+4 的方整性乐段结构。第 1-2 小节构成了由中心主题第一乐句的旋律线条中的十度空间压缩而成的一个三度空间拱形旋律线条：从 e 小调的主音 E 音开始后上升至最高音 G 后下行回到主音。第 3-4 小节则是这个拱形旋律线条的倒影进行。

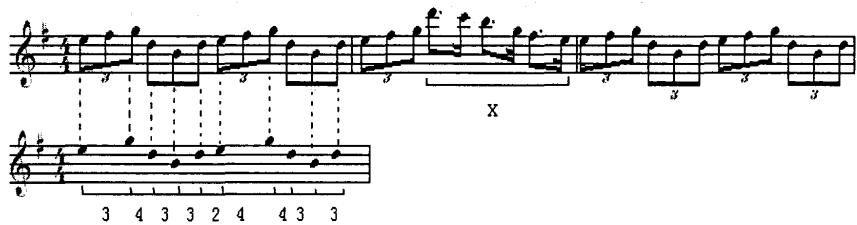
谱例 11：



(二) 连接部主题

连接部主题（44-67 小节）是主部主题开始音调压缩而成，并将主部主题的三连音型运用得淋漓尽致。可见，中心主题的节奏特征基本上被丢弃，只是在第二小节运用了动机 a 的特征型 x 的附点节奏型（将其压缩成小附点节奏），但是三度音程的特征还是始终贯穿于这个主题当中，使之与中心主题还保留了内在的血缘关系。

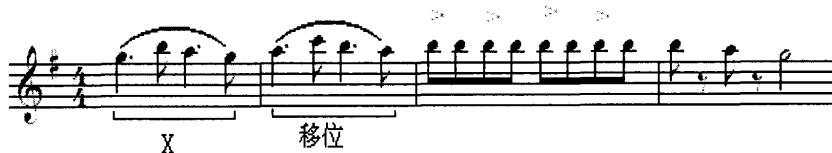
谱例 12：



(三) 结束部主题

在结束部(92-105小节),德沃夏克创作了一个紧凑而偏于节奏性的主题。运用了动机a的特征型x的附点节奏构建了一个三度空间内对称的拱形结构,随后上行二度移位再现。

谱例13:



小结:

在这一部分的分析中,我们发现德沃夏克利用第一乐章中心主题(即主部主题)中的动机作为核心材料,变形发展成交响曲四个乐章中的各个主题,增强主题之间的关联性。这样就使得具有结构意义上的主题材料与主题—动机材料保持较强的统一性,在一定程度上减弱了各个音乐段落之间的对比强度。而这部交响曲的各个主题既有鲜明的个性,相互间又存在着紧密的联系,并在交响曲的各个部分中变化呈现,既推动了乐曲的发展,又揭示了各个部分的内在联系。

第二节 主题—动机的原型及各种变体在全曲中的贯穿发展

一、主题先现贯穿

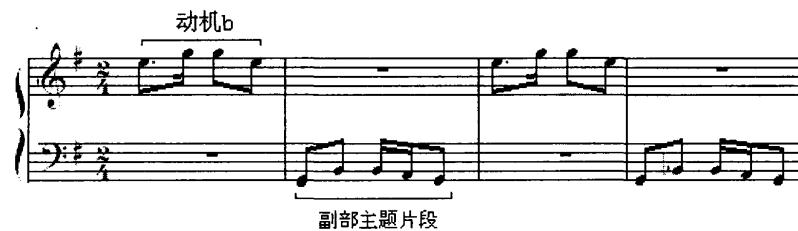
在第一乐章的引子部分长达二十三小节，但是为了给予贯穿全曲的精神奠定稳固的基础，德沃夏克作了巧妙的设计：在第 16 与 18 小节处圆号和低音弦乐用一个分解的变化七和弦构成了一个渐强的上行音列和渐弱的下行音列，先现了动机 a 的不完整音调，虽然没有形成完整的旋律，但节奏轮廓已显现出来。这是德沃夏克惯用的主题核心导入法，就是主题还未呈示前，把主题的主要动机预先暗示出来，并不断在调性上变化。

谱例 14：



这种主题先现的贯穿手法在第一乐章连接部也可以找到：第 73 小节的第一小提琴和第 74 小节的中音提琴、大提琴中，德沃夏克运用中心主题的动机 b 和与之相呼应的副部第一主题的旋律片段构成了新的乐句，这里副部第一主题的暗示性的出现，并在不知不觉的变化与发展中进入副部第一主题。

谱例 15：



更为巧妙的是，在其后副部的第 111-114 小节，德沃夏克将第 73-76 小节第一小提琴和中音提琴、大提琴的对答，在第一小提琴和单簧管、大管声部前后倒置再一次重现。

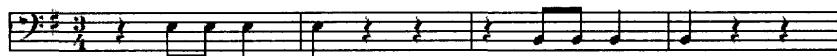
谱例 16：



在第三乐章的引子（第 1-12 小节）中，前四小节的小号以积极而富有活力的节奏暗示了稍后的第一主题。第 5 小节开始先后由低音提琴、中音提琴、第一小提琴和大提琴将动机的片段重复，然后以渐弱和短促的断音引出第一主题。

谱例 17：

引子：



第一主题：



二、主题—动机完整贯穿

中心主题的两个动机在这部交响曲的各个乐章中不仅在横向贯穿发展，而且在纵向各声部中也得以体现。通过主题—动机的编织和叠置，形成了丰富的主题—动机贯穿方式和织体运动形态。

1、动机 a 和动机 b 横向结合

第一乐章的第 59-65 小节，中心主题以极强（ff）的力度整句反复，动机 a 由

所有低音的管弦乐器担任，而动机 b 则由第一小提琴和第二小提琴担任演奏。

谱例 18：



第一乐章尾声中的第 428 小节开始，第一、二小提琴声部将中心主题的第一乐句的四小节变形再现，节奏压缩成了两小节，它去除了部分节奏特征（特征型 x 压缩成小附点节奏），保留了“3:4:3”的音程特征。随后第一乐句进一步被紧缩成一小节，重复一次后，剪裁出它的均分十六分音符。而同时在第 432 小节，木管组吹奏出动机 b 与之相呼应。

谱例 19：



2、动机 a 和动机 b 纵向结合

第一小提琴继 63 小节再现动机 b 后，在第 65 小节开始下行三度继续模仿动机 b，一直延续到第 72 小节。而同时，铜管乐器组和弦乐的低声部对动机 a 剪裁出特征型 y 与动机 b 形成了一种纵向的对位。不仅动机 a 与动机 b 之间形成了一种对比，而且，动机 a 在两个乐器组中也形成了一种音色上的对比。这些对位的创作，使音乐层次更加丰富。

谱例 20：



在第一乐章的再现部第 296-307 小节，弦乐器分成高低部分在升 g 小调上混合模仿动机 a 片段和动机 b：第一、二小提琴和中音提琴先在前四小节以三度下行移位再现了动机 b，而后四小节则改为动机 a 模仿；大提琴和低音提琴则正好与小提琴、中提琴相反，在前四小节再现了动机 a 片段后变为对动机 b 的模仿。如此高低两声部混合地交错进行以渐弱延续了四小节，接入再现副部第一主题。

谱例 21：



三、主题—动机分解贯穿

将主题—动机材料分解成若干短小的固定音程、固定节奏等形态散化到各个声部的进行中，甚至贯穿到整个乐曲中，从而使主题—动机材料的贯穿获得一种音乐的结构力。这种主题—动机贯穿手法在这部交响曲普遍被运用。

1、动机 a 贯穿

中心主题初次呈述后又完整重复一次，接着全体弦乐在强音的管乐部分（除长笛外）衬托之下于主调的五度音上移位再现了动机 a。随后一个十二小节的经过性乐句的后半段，即第 53 小节至第 56 小节，德沃夏克在大管、圆号、大提琴和低音提琴的部分，对动机 a 剪裁出它的节奏片段，即切分节奏进行模仿。

谱例 22：



在第一乐章第 209-216 小节，小号吹奏的副部第二主题与大管、长号和大提琴、

低音提琴齐奏的动机 a 相呼应。

谱例 23:



接着副部第二主题与动机 a 的这种呼应对答又在第 217-225 小节重复一次。经过四小节（225-228 小节）副部第二主题节奏紧缩后，弦乐在降 e 小调的和声小音阶上以交错的节奏——分别剪裁出前面四小节的节奏型 向下进行了四个小节（229-232 小节）的经过句。

谱例 24:





第 233-248 小节，在高音乐器加强的和声背景下，动机 a 用低音乐器在降 e 小调再现，并与随后相继的节奏紧缩的副部第二主题对答。紧接着动机 a 与副部第二主题分别在 e 小调和 C 大调再现一次。

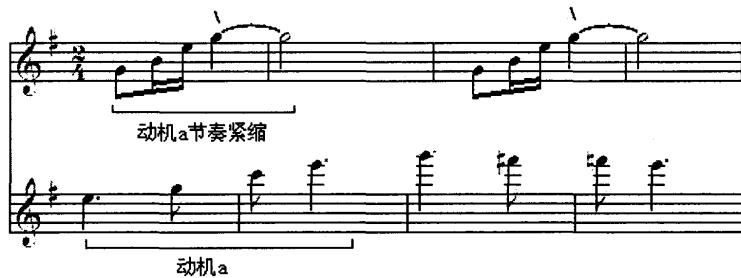
谱例 25：

在第一乐章的尾声第 404-407 小节，第一小提琴和第二小提琴以节奏紧缩连续三度上行模仿动机 a。

谱例 26：

在经过一个半音阶向下进行后，第一小提琴和第二小提琴八度齐奏动机 a，而小号则以动机 a 的节奏减值给予对位。

谱例 27：



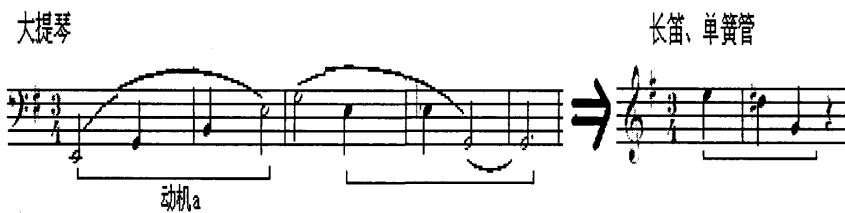
第一乐章的结尾第 436 小节，动机 a 回到主调在长号与大提琴、低音提琴声部再现。

谱例 28：



在第三乐章连接部分第 142 小节，第一小提琴、第二小提琴、中音提琴和大提琴先后再现了这一乐章的首部主题后，第 154 小节低音提琴将动机 a 在 e 小调上变化再现，长笛、单簧管及中音提琴先后反复动机 a 片段。

谱例 29：



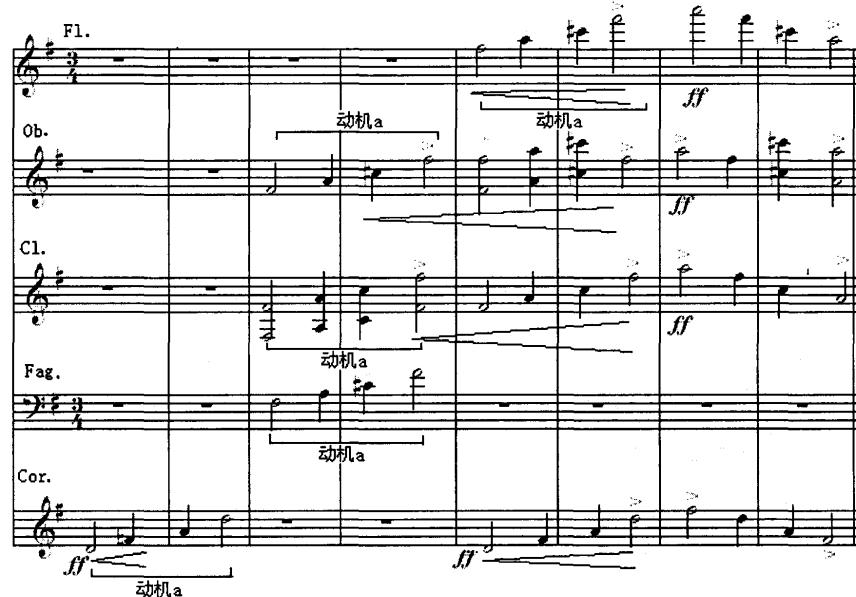
第三乐章尾声在第 252-259 小节处，动机 a 以扩大节奏时值形成变体，与第三乐章第一部分的首部主题呼应对比。同样的情形在第 261-268 小节以降 D 大调反复了一次。

谱例 30:

Musical score example 30 shows two staves. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Clarinet (Cor.). The flute has a long rest followed by a sixteenth-note pattern. The clarinet has a dynamic 'f' followed by a sixteenth-note pattern labeled '动机a变形' (Transformed Motive A). The dynamic 'ff' follows. A dynamic 'p' is marked above the text '第三乐章首部主题' (First Theme of the Third Movement).

第三乐章尾声中的第 268-275 小节处，动机 a 的节奏扩大变体先后依次在铜管和木管组的各个声部反复，与随后第三乐章的第一主题在木管组做答句，是前面第 252-259 小节的扩大反复句。

谱例 31:



第四乐章尾声第 289 小节长号移位再现了动机 a 后，第一、二小提琴在一串下行音阶后，出现了第四乐章的主部主题片段的节奏紧缩。

谱例 32：

尾声由动机 a (275-278 小节) 引入，节拍由原来的 2/4 拍变化为 4/4 拍，两小节的动机 a 被压缩在一个小节内。大管、大提琴和低音提琴以一个分解的减七和弦在八度空间内向上三度展开，级进到最高音后又向下三度回到减七和弦的第三音，形成一条不完全对称的拱形旋律线条。随后的两小节以动机 a 的三度音程特征为基础，以均分的四分音符下行三度跳进，形成动机链型结构。

谱例 33:



在整个交响曲结尾处（340-344 小节）低音提琴演奏出动机的 a 的变体：分解主和弦在两个八度里以三度音程上行和下行的跳进构成了一条对称的拱形旋律线，并以均分的四分节奏型代替了中心主题的节奏特征。

谱例 34:



2、动机 b 贯穿

第一乐章的副部（第 91-187 小节）中，主要是采用副部两个主题音乐材料贯穿发展，动机 a 和动机 b 只运用了剪裁和变奏的发展手法，出现得比较少并处于伴衬地位。在第 125 小节，动机 b 经过节拍移位，将扬抑格变化为抑扬格，只吸收了它的主要节奏特征，音程特征则由三度变为了同度，而在第一、二小提琴声部用动机 b 的变形作伴衬。

谱例 35:

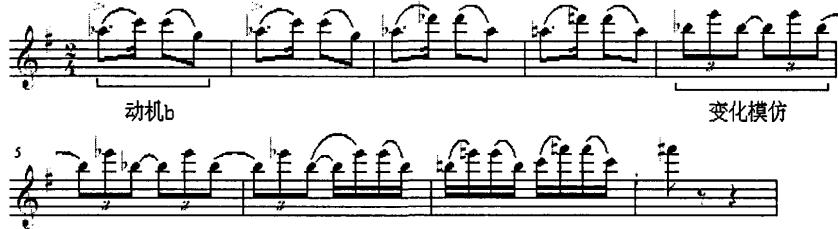


在圆号和长笛先再现副部第二主题的前半句后，第 197 小节双簧管以断奏（Staccato）吹奏出动机 b，而第一、二小提琴则以变化节奏的圆滑奏（Legato）演奏同样的旋律。

谱例 36：

在第一乐章发展部第 249 小节，动机 b 在长笛、第一、第二小提琴连续模仿，然后以其变体连续延续四小节。

谱例 37：



四、主题—动机纵向贯穿

使用主题—动机纵向贯穿手法，让两个以上的主题材料以纵向叠置的复调手法渗透到各个声部中，获得立体化的音响效果，并对作品起着贯穿和统一的作用。

第一乐章的第 115-120 小节，动机 b 的变体在第一、二小提琴进行上行模进，而动机 a 中的特征型 x（第 115-120 小节）则在低音提琴中以节奏性伴奏出现，只保留了它的节奏特征，三度音程特征则改变。

谱例 38：



在第一乐章第 257-272 小节，动机 a 在双簧管和长笛以不同的调性（升 c 小调—D 大调—降 E 大调—e 小调）再现，在第一、二小提琴声部则配以副部第二主题片段的节奏紧缩予以对位。

谱例 39：

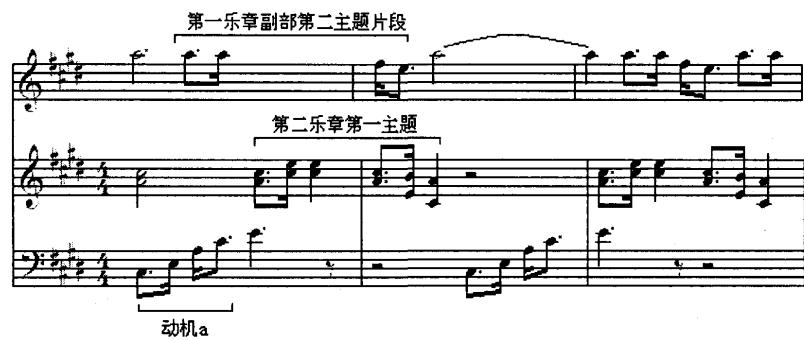


尾声第 396-403 小节，在管弦乐齐奏以极其强音的支持下，圆号和长号先再现了副部第二主题和动机 a，形成对位。

谱例 40：

第二乐章中部的第 96 小节开始三个主题动机纵向叠合在一起：动机 a 和第二乐章的第一主题片段（这个主题的前两小节被压缩在一个小节内）在长号和小号中相继出现，第一、二小提琴和圆号以第一乐章副部第二主题的片段紧接着插入。第 98 小节后，小号一直反复第二乐章的第一主题片段，而第一、二小提琴始终配以第一乐章副部第二主题的片段直至进入再现部。

谱例 41:



第三乐章再现部从第 107 小节开始，在第一、二小提琴声部以下行小二度模进首部主题的动机片段，直到第 119-122 小节出，在大管、圆号、大提琴和低音提琴声部以动机 a 给予助奏。

谱例 42:



在第四乐章展开部中的过渡部分（第 190-197 小节）交替奏出中心主题的动机 a 和第四乐章主部主题前两小节的音乐材料，这两个主题动机都被压缩在一小节里。重复一次后第四乐章主部主题二度上行不严格模进后，剪裁出其动机片段进行节奏减值；而动机 a 则是完全舍弃了节奏特征，在相同的八度空间里保留了三度音特征，然后在这个变体的基础上动机传导衍生出一个新的变体——分解八度进行。

谱例 43:



第四乐章的第 267-270 小节，单簧管、双簧管、长笛、单簧管依次连贯起来重复了结束部主题的前半句，而圆号则变化重复了动机 a。

谱例 44：

第四乐章尾声中的第 333-336 小节，在铜管组中，长号和圆号奏出的动机 a 和小号奏出的主部主题重叠在一起。

谱例 45：



五、不同主题的变形及贯穿发展

在上一节中，分析了中心主题对各个主题的贯穿发展，而这些性格各异的主题在各自呈示之后，被作者采用不同的技法作变形贯穿在整部作品中，这种写作方式有利于全曲主题的统一。

1、不同主题横向变形贯穿

第一乐章展开部一开始（第 177-184 小节）就用剪裁出副部第二主题的片段引入，这个短小的片段分别在弦乐组的低音部分和高音部分以主调上的增三和弦持续展开。

谱例 46：

第一乐章的第 201-208 小节，大提琴和长笛、单簧管合并再一次反复了副部第二主题前半句，只是在节奏上作了紧缩处理。如此反复四次后，副部

第二主题的前半句在小号上完整再现，而与之对位的则是第一小提琴以减值演奏前半句片段（第 209-212 小节）。

谱例 47：

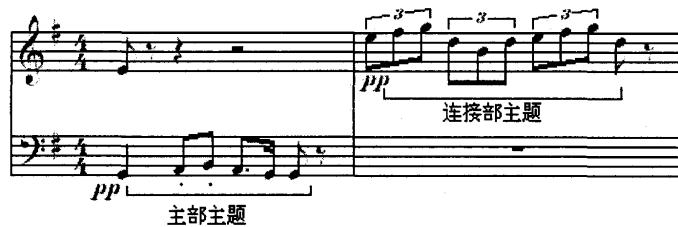
第三乐章的连接部（第 239-247 小节），第一小提琴先分别在 C 小调和降 a 小调上反复首部主题片段，然后在第 243 小节开始第一小提琴与大提琴、低音提琴以首部主题的片段通过轮奏的方式以半音阶往上升。

谱例 48：

在第四乐章的展开部第 144 小节，大提琴与低音提琴把主部主题紧缩处

理与第一小提琴的连接部主题相互呼应，如此反复四次。

谱例 49:



2、不同主题纵向结合

在第三乐章结尾的第 281 小节开始，小号做第一乐章副部第二主题的节奏扩张，而第一、二小提琴连续反复本乐章的首部主题片段给予助奏。

谱例 50:

在第四乐章展开部的第 154-175 小节，中提琴声部将本乐章的主部主题压缩贯穿，其间长笛再叙第二乐章主部主题，接着第一小提琴与大提琴、低音提琴连续模仿第三乐章的首部主题。

谱例 51:

The musical score consists of three staves. The top staff is for Flute (Fl.), the middle for Violin (Viol.), and the bottom for Cello/Bassoon (Vla./D.B.). The score is divided into three main sections: '第四乐章主部主题' (Fourth Movement Main Theme), '第二乐章主部主题' (Second Movement Main Theme), and '第三乐章首部主题' (Third Movement First Theme). The '剪裁' (Trimming) section is indicated in the third movement section.

小结:

从分析中看出，乐曲发展采用了极其经济的原材料，利用中心主题的两个动机并在其基础上衍生出多种变化形态，自始自终贯穿在乐曲各个部分，成为作品变化与发展的核心成分。正是这样，用各种音乐展开手法，从各个侧面充分挖掘了主题—动机深刻内涵。中心主题虽然多次出现，却没有给人以罗嗦、乏味的感觉，恰恰相反，音乐给人以生机盎然、动力十足，这归功于发展手法的千变万化。从模进、倒影到节奏扩大、紧缩，从调式的改变到声部的交换等等，音乐按照发展

的逻辑层层展开，似乎在意料之中又让人应接不暇。

综 述

艺术作品得以盛名及永世不衰，必定有它的道理。德沃夏克是一位多产的作曲家，但在他大量的作品中，唯有 e 小调第九交响曲流传最广，为世人耳熟能详。e 小调第九交响曲以其风格的完美和个人色彩的浓厚，别具风格的主题及优美而动听的旋律等等，这些都是这部交响曲得以永世不衰的原因。全曲优美而感人的主题旋律正是德沃夏克运用巧妙的技巧融合自己本民族音乐的特点和黑人灵歌的片段而成。这部曾经遭受许多争论的交响曲，主要论点是对美国黑人民谣的引用。由此我们可以看出这位未能完全入境随俗的作曲家，是如何以自己的祖国、民族为创作的根本，而被世人肯定他是一位伟大的民族音乐作曲家。

综合以上分析，我们发现德沃夏克是以传统作曲家所喜爱的创作技法——主题—动机的贯穿发展来组织起整个交响曲。整部作品是通过第一乐章开始的主部主题（即中心主题）材料逐步发展起来的。在具体的音乐材料的组织与发展中，德沃夏克采用了传统的作曲技法——主题—动机贯穿发展来处理音乐材料的发展轨迹。作曲家着力发掘主题的可能性，利用第一乐章开始处的八小节的中心主题材料作为全曲发展的种子，利用主题独特的音程关系、节奏材料等进行贯穿发展，采用复杂的对位手法和丰富的变奏手法处理主题素材，从而获得乐器情绪和内容的完满性，体现出作品高度的统一性和完整性。

最后，本文在对德沃夏克的《e 小调第九交响曲》的分析过程中，由于理论水平、收集资料、写作时间的限制，在分析的深度上还存在着一定的局限，研究的过程中发现还有很多的问题有待论证。这些问题都有待以后进行研究，笔者也十分愿意在这一领域再进行进一步的探索。