

# 《红豆词》结构争议与主题平衡探究

李亚锟（云南艺术学院硕士研究生）

**摘要：**本文聚焦《红豆词》，深入剖析其结构争议点，从曲作者本意以及结构特征入手，理清文本结构与听觉结构的结构对位现象，以及对桑桐编配伴奏的五声综合性和声和大小调七和弦的综合运用特点展开分析。同时，运用“平衡论”计量方式探究主题呈现中的平衡原则。

**关键词：**结构；结构对位；和声；平衡论

## 一、歌曲背景概述

《红豆词》由刘雪庵于1943年创作，歌词改编自清代作家曹雪芹所著的《红楼梦》第二十八回，贾宝玉所唱小曲。在《红楼梦》中，贾宝玉和林黛玉之间有着深刻而纯真的爱情，却又充满了无奈和悲剧色彩。这段歌词以红豆起兴，“红豆”在古代文学作品中常用来象征相思，又称相思子。与《红楼梦》第二十八回原文【参照光明日报出版社于2012年5月出版的（清）曹雪芹、高鹗著的《红楼梦》】进行比对可以发现，【咽不下玉粒金莼噎满喉】在歌词中作「咽不下玉粒金波噎满喉」；【照不见菱花镜里形容瘦】歌词作「瞧不见镜里花容瘦」；【展不开的眉头】【捱不明的更漏】歌词中均无「的」字；【恰便似遮不住的青山隐隐】歌词中无「便」字。作曲之初脂本尚未普及，造成歌词与《红楼梦》原文所记载曲词并不一致。

刘雪庵作为黄自“四大弟子”之一，受黄自的影响创作了一定数量的、以古代诗词或现代诗词谱写的艺术歌曲<sup>[1]</sup>。《红豆词》作为代表之一，从创作之初至今一直深受广大音乐爱好者的喜爱，甚至被广泛编入各类声乐教材中。该曲最早由女高音歌唱家周小燕教授演唱，在她早年间的书信回忆中曾提到：“1945年，齐尔品在巴黎转给我刘雪庵的《红豆词》，这首歌让我欣喜若狂，

后来在演出中受到法国听众的热烈反响。”<sup>[2]</sup>由此可见，该作品自问世以来就深受世人的青睐，有学者曾就该曲在当代大学生中的流行状况进行了调查研究，指出《红豆词》是刘雪庵作品中最受大学生喜爱的歌曲之一，应该是刘雪庵艺术歌曲的代表作<sup>[3]</sup>。

## 二、结构争议

歌曲《红豆词》具有浓郁的中国古典音乐风格。词曲紧密结合，语言抑扬顿挫，曲式结构如图1所示，为介于单二与单三部的中间型曲式结构。采用行板速度（Adante，速度60）。

### （一）结构

目前关于《红豆词》段落结构的划分存在较多版本，而该曲到底是什么段落结构呢？关于这一点，我们可以从刘雪庵的论文《作曲与配词》中找到答案。刘雪庵曾提到：“关于分段的说明，一首短的诗同短的乐曲，是由几个句子组合成的，而一首长的诗同长的乐曲当然是段与段的联络了。从乐曲形式方面讲，它的分段是非常明确显然的，如两段体、三段体、回旋曲体……但在歌词方面，它就不像这样固定，一般制谱总是先根据歌词来作，那我们分段的话绝对不能像乐曲那样依一定的形式去分，而必定要取决于歌词的内容与情绪的变化。”<sup>[4]</sup>他认为，诗词的分段并不是公式化的，有时候开头和结尾是大气磅礴而中间

反而柔媚温和。

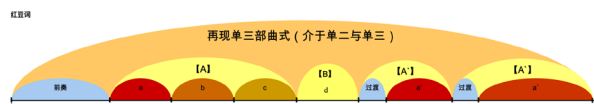


图1 《红豆词》曲式结构图，横轴为时间轴

由此可见，刘雪庵对诗词与音乐结合的分段依据：诗词的地位优先于音乐结构。而根据《红楼梦》中出现的《红豆词》诗词原文，明显分为了三个大句，也就是三个段落结构。同时在乐谱中，中段【B】如图2<sup>[5]</sup>，作为全曲的高潮，是由两个乐节构成的4小节单一乐句，音乐材料采用模进的手法，将音乐推向全曲的最高潮<sup>b</sup>a<sup>2</sup>音上。针对该首单三的段落结构划分，似乎更符合刘雪庵先生提到的大气磅礴与柔媚温和的情绪对比，而《红豆词》恰好与他论文中提到的相反，中间大气磅礴，首尾柔媚温和，这也能说明《红豆词》为何是介于单二与单三的之间的曲式结构。由于中段的原有诗词本身结构较短，而乐曲结构中段也只有一个乐句，这种不完整的单三部曲式结构类型恰好与诗词段落形式更加匹配，也更好地促进了诗词与音乐的结合，使诗词结构不受破坏。似乎这种段落的划分方法更符合刘雪庵的创作意图。



图2 转自郭中湘主编，《刘雪庵音乐作品鉴赏》

钱亦平先生曾在《音乐作品分析简明教程》（上册）中谈到：“单二部曲式与单三部曲式没有本质上的区别，主要是各部分的规模不一样。单三部曲式虽然是乐段的再现，但是当乐句的再现有扩充时，就向单三单部曲式靠拢，而这种形式就是一种二重曲式，即介于二部和三部之间的曲式。”<sup>[6]</sup>而《红豆词》的再现部虽然仅由一个乐句

构成，但是作曲者用反复的手法，实现了与三部曲式的段落平衡。

从时间维度来看（图1），若以中部作为支点，从动态过程（听觉）来考虑前后两端是大致相当的。此时，便产生出一个问题，即在静态文本分析中，为何大多数学者会把《红豆词》分析为二部曲式结构？是否在对音乐结构划分时，音乐结构的静态形式（文本）与音乐表演过程一动态（听觉）过程之间产生歧义？从音乐文本的形式角度来说，如果以“展不开眉头，捱不明更漏”（如上述图2）作为单二部结构的第四句，那么此时呈示段从主题分析的角度来说刚好形成了大部分学者所分析的“起、承、转、合”的音乐结构，呈示段从主音<sup>b</sup>e<sup>2</sup>开始，并结束于主音<sup>b</sup>e<sup>2</sup>，这种分析思路与常规分析不谋而合。

从比例关系上看，这首作品整体便形成了非对称性的二分性结构（前后之间为不等量关系）。由此，大部分学者把《红豆词》划分为二部性结构。但上述提及，刘雪庵对段落的划分依据是诗词结构优先于音乐结构，其目的在于尽可能地保护诗词结构不受破坏。所以对三部性的曲式结构划分是毋庸置疑的，这种划分方式符合刘雪庵的创作意图。中段作为对比性主题，其主要通过力度、音高和节奏形态与前后两端形成对比，且在音乐性格方面更具显著差异。在声乐作品中，由于歌唱性主题通常不适宜于大幅展开，采用对比主题的单三部曲式是比较典型的<sup>[7]</sup>，所以，这首作品的布局呈现出三分性结构。这种听觉上的三分性结构与文本分析的非对称性二分性结构之间形成差异，从而构成听觉结构与文本结构之间的“结构对位”<sup>[8]</sup>，也就是静态文本中的二分性结构和动态过程（听觉）发生了变异。

杨儒怀先生在他的著作中也指出：“曲式是（陈述）结构功能划分的结果。”<sup>[9]</sup>《红豆词》中所存在的二分性结构与三分性结构的交混现象，形成了结构对位。这种多变的交混现象模糊了整

体结构在表层上的界限,使作品隐含丰富多元的解读可能,从而展示出刘雪庵在音乐结构思维上的多维度技巧。贾达群先生也在他的著作中指出“传统的曲式范型只是,也只能是一个结构的概念,它不能,也不可能“规范”作曲家的音乐创作”<sup>[10]</sup>。总的来说,曲式结构作为一个概念,在分析音乐作品时,我们应该有一种探求的态度,寻找作品的独特个性是音乐分析中非常重要的思路 and 态度,只有这样才能真正领悟作曲家独特的思维方式和逻辑构建过程。

## (二) 前奏特点探讨

前奏的结构功能在于概括性地、提纲挈领地陈述全曲的主题乐思,并暗示、引发出乐曲的主要部分<sup>[11]</sup>。如图3<sup>[12]</sup>,本文以桑桐编配的钢琴伴奏版本为例,这与后文中录音版本分析的谱例一致。前奏中采用主题旋律的先现,第6小节对主题旋律骨干音进行了两次音阶与琶音的模式。



图3 转自廖昌永作《中国艺术歌曲研究大系  
中国艺术歌曲百年》(第1卷)

从整体上来看,前奏织体形态包含较多的信息,当中出现的所有自然与变化音级如图4,以羽调式为中心,在五声音阶的两个小三度间引入偏音,引入的偏音可称为“羽宫间音”“角徵间音”。“间音”是在五声基础上引进来的,它丰富了表现力,如果说五声的格调较平和,出现“间音”后所

表达的情感就比较复杂了<sup>[13]</sup>。为了适应情绪表现多样的需要,这里应用了清角、变宫、润“间音”的羽调式。同时,当间音不再是一种依附关系甚至在和声进行中成为主要进行时,“间音”便具有另一种“宫”的五声音阶的意义。尽管图4中变徵音在前奏中并没有出现,但为便于后续讨论现一并列举说明。同时,音阶中出现了一个全曲中唯一变音还原 $d^2$ ,且在全曲中进行方式与上述图2第四小节的和声进行方式一致,通过升高和弦的某一音级形成半音进行。



图4 自然以及变化音级

桑桐编配的伴奏主要以五声综合性和声进行编配,但同时也使用大小调的七和弦。五声综合性和弦结构上可分为三度叠置与非三度叠置的和弦结构,在五声调式中做各种音程的纵合。同时,在五声性旋律和声中,旋律与和声可做多种结合<sup>[14]</sup>,这也为伴奏的编配提供了较多的可能性。前奏中的和弦形式如图5、6所示,从前往后的出现顺序以和弦原位排列。



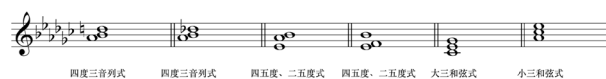
图5 三度与非三度



图6 复合和弦

和弦结构类别具有以下几种:

### ① 三音和弦基本形式



四度三音列式 四度三音列式 四度、二度式 四度、二度式 大三和弦式 小三和弦式

## ② 大小调中的七和弦形式



上述前奏中的几种和弦形式几乎涵盖了乐曲中的大部分和弦形式，在这些和弦形式中，“间音”具有新的意义。在“综合调式”性质的七声音阶中，“间音”有着另一宫调系统五声音阶的意义。但另一“宫”的五声音阶又不是“转调”，而只是带有调发展的因素<sup>[15]</sup>。且桑桐同时运用了大小调性质的七和弦，这也为五声调式色彩的扩展提供了新的思路。

如上述第一种和弦形式的第三组和弦 $b^1e^1$ 、 $b^1a^1$ 、 $b^1b^1$ ，该组三音和弦是建立在含有“变宫”音调式系统中，“变宫”有着上五度宫调系统“角”音的意义。如下图7所示。



图7 变宫为角

变宫为角转入上属系统调性，是出现变宫音而隐去宫音。没有了宫音而出现变宫音，相当于宫音“降低”了半音。“降低”了，故民间叫“屈调”，又叫“反调”、“败韵”，属于悲调，其效果是柔和、暗淡，甚而压抑的<sup>[16]</sup>。建立在“变宫”调式（屈调）系统上的和弦形式还有同一和弦形式的第四组和弦 $b^1e^1$ 、 $f^1$ 、 $b^1b^1$ 。这两个和弦分别出现在前奏的第一小节和第四小节，特别是在第一小节， $b^1e^1$ 、 $b^1a^1$ 、 $b^1b^1$ 四小节的长音保持在这里为全曲的开头铺垫好了悲调、压抑的情绪，为表达相思的愁苦情绪奠定了基础。

上述第一种三音和弦形式中，第四组 $b^1e^1$ 、 $b^1e^1$ 、 $b^1g^1$ 和第五组 $b^1a^1$ 、 $b^1c^2$ 、 $b^1e^2$ 和弦，均出现在以清角为宫的下属调中，其和弦建立如下图8所示。



图8 清角为宫

清角为宫转入下属系统调性，是出现清角音而隐去角音。没有角音而出现清角音，相当于角音“升高”了半音。“升高”了，故民间叫“扬调”，其效果是开阔、明亮、清新的，相当于西方转入上属调的表现性能<sup>[16]</sup>。这两个和弦分别出现在前奏的第二小节和第六小节， $b^1c^1$ 、 $b^1e^1$ 、 $b^1g^1$ 与前一小节“屈调”（上属调）第一小节的长音形成色彩性对比， $b^1c^1$ 、 $b^1e^1$ 、 $b^1g^1$ 通过6拍的柱式和弦形，打破了“屈调”悲调、暗淡，甚至压抑的情绪；而第6小节的 $b^1a^1$ 、 $b^1c^2$ 、 $b^1e^2$ 和弦与“屈调”的 $b^1e^1$ 、 $b^1a^1$ 、 $b^1b^1$ 纵向上构成了复合和弦形式，如图2所示，这种“扬调”与“屈调”的纵向结合进一步加深了主人公内心纠结且复杂的心里活动描写状态。

在第二种大小调和弦形式中，七和弦的使用也为同样表现出不安的情绪氛围。所有七和弦都具有尖锐和紧张的特点<sup>[17]</sup>，但它的使用很短暂，如图2所示，均用在非重要节拍位置，且是旋律声部为长音保持时，这种巧妙的处理方式既减弱了不协和的尖锐与紧张的突兀感，又使这种不安的情绪得以延续。至此可以看到桑桐对五声性和声与西方大小调体系和声具体的灵活运用。

### 三、主题平衡计量

主题的研究是对作曲家音乐作品创作的准确把握。好的音乐主题是能够准确描述出音乐形象的，因为它包含了最典型、最集中的概括。当音乐能够真切的表现某种特定的情绪、过程，并能使听者在相应方面产生相关联想时，这种被表现的对象和所产生的联想就叫做音乐的“形象”<sup>[18]</sup>。同时，正是分析者对音乐主题形象产生共鸣时所





第二句：

音阶： <small>半音数</small>	5	2	6	2	7	1	1	2	2	2	3
次数：	1	2	2				2	3	2		
音距：	4.5	2.5	0.5				0.5	2.5	4.5		
音量：	4	9	1				1	7.5	9		
						支点					
重量：						14 轻					17.5 重

## ⑥ 测平衡

经过上述的测量发现，终止音（秤砣）出现在轻的那一端，这会使其更加平衡，而上述第一句的终止在商音；第二句在羽音，靠近支点，所以具有平衡性。由于平衡与否是曲调优劣的关键之一，这就使得我们能够通过计算轻易发现优曲的基本原因和劣曲的病原所在<sup>[21]</sup>。

综上所述，该曲曲式结构的划分存在一定的模糊性，这种模糊的界限给予了表演者充分的表演空间，只有真正把握作曲者创作理念才能从根源上理解作品结构。在和声与伴奏织体的精巧构思方面，桑桐先生展现出极高造诣，他凸显了民族调式独有的特质，将其贯穿于作品的每一处细微角落。从和声运用来看，作品对民族调式的精准把握，既严格遵循五声音阶的内在规律，又巧妙化解偏音带来的风格冲突。

## 参考文献

- [1] 汪毓和. 刘雪庵先生及其音乐成就——为纪念刘雪庵先生诞辰 100 周年而作 [J]. 人民音乐, 2006 (1): 42-45, 93-94.
- [2] 高佳佳, 徐天祥. 历史不会忘记他——“刘雪庵诞辰一百周年纪念活动”综述 [J]. 中国音乐, 2006 (2): 45-54.
- [3] 段文. 谈刘雪庵先生的歌曲代表作——纪念刘雪庵先生诞辰 100 周年 [J]. 中国音乐, 2004 (4): 247-249.
- [4] 刘雪庵. 刘雪庵作品选 [M]. 北京: 中国文联出版社, 2002: 150.

[5] 郭中湘. 刘雪庵音乐作品鉴赏 [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2020: 23.

[6] 钱亦平. 音乐作品分析简明教程上附谱例 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2006: 112.

[7] 钱亦平. 音乐作品分析简明教程上附谱例 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2006: 109.

[8] 贾达群. 结构诗学关于音乐结构若干问题的讨论 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009: 159.

[9] 杨儒怀. 音乐的分析与创作 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1995: 244.

[10] 贾达群. 结构诗学关于音乐结构若干问题的讨论 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2009: 132.

[11] 高为杰, 陈丹布. 曲式分析基础教程 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2006: 70.

[12] 廖昌永. 中国艺术歌曲研究大系中国艺术歌曲百年第 1 卷 [M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2020: 140.

[13] 黎英海. 汉族调式及其和声 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 31.

[14] 桑桐. 桑桐和声论文集 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2002: 1.

[15] 黎英海. 汉族调式及其和声 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 36.

[16] 刘正维. 中国民族音乐形态学 [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007: 83.

[17] 童忠良. 基本乐理教程 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001: 122.

[18] 彭志敏. 音乐分析基础教程 [M]. 上海: 人民音乐出版社, 1997: 35.

[19] 张琪惠. 音乐主题研究的领域及重要性 [D]. 上海: 上海音乐学院, 2011: 91.

[20] 刘正维. 中国民族音乐形态学 [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007: 47.

[21] 刘正维. 中国民族音乐形态学 [M]. 重庆: 西南师范大学出版社, 2007: 48.