

# 集心集

沈阳音乐学院作曲与作曲技术理论论文集

主编 曹家韵

图书馆

李存

江苏工业学院图书馆  
藏书章

何明

## 序：坚实而具有重要意义的一步

作曲与作曲技术理论专业是音乐院校中最为重要的专业之一，是在教学、创作、科研与艺术实践这四项主要工作中起着“支撑”作用的专业，是一门对教学与创作、科研和艺术实践工作起着重要推动促进提高作用的专业，这已经是在多年的办学实践中得到了充分的证明，从而受到了高度的重视。

近年，我院陆续出版了沈阳音乐学院学报《乐府新声》——《百期学术论文集粹》；音乐教育专业的《新音乐教育论稿》；音乐学专业的《音乐研究文集》和沈阳音乐学院七十年校庆的《实践与思考》文集之后，我欣喜的看到我院作曲系的老师在繁重的教学、创作之余以严谨的学术思想，求实的学术态度，创新的学术内容笔耕不辍，在理论研究方面结出了丰硕的成果。呈现在大家面前的就是一部既有理论高度，又有实践内容的文集。对于我院教学、科研、创作与艺术实践都有着十分重要的意义。细读其中的文章，发现其中还有许多令人欣喜之处和特点：

其一、文集中收录的论文多是近一年来该专业在学术方面的研究成果，以往我院结集出版的文集中的文章多是时间跨度较大和发表过的文章，而这本文集收录的论文都是在一年左右时间内撰写和没有发表过的。

其二、文集中收录了我院作曲专业的学科、学术带头人、具有一定影响的学术骨干和相当发展潜力的青年教师，特别是其中包括了一定数量的硕士研究生，甚至是少数本科学生的论文。尽管学生的文章尚显青涩，还存在着一些瑕疵，但还是可以看出这些学生们已经具有了较高的起点，并已经打下了一定的基础和形成了初步的研究学术能力。

其三、本文集充分体现了作曲与作曲技术理论专业的特点，既注重对音乐作品本体的分析与研究，注重对音乐中的技术性、细节性的探索，如曹家韵的《论音乐结构中的连接过渡功能》，齐研的《皮埃尔·布列兹的“音级乘法”解读》，又有对某一作品的分析和概论性的文章如范哲明的《后序列主义音乐中调性与结构因素的回归——达拉皮科拉的钢琴组曲〈安娜莉贝拉的音乐笔记本〉之序列与复调技法分析》，王进的《“T—X—D—T”模式与重构之考》等。

其四、纵观文集，所有的文章都是撰文教师在教学与创作中的经验和体会的总结，对教学和创作实践都具有最为直接的针对性，而部分学生的文章则反应出他们阶段性的学习心得并做出理论的判断与升华，这样良好的互动、互补的态势，一直是我们所期盼的。

综上，可以看出，今年学院提出“高水平、有特色、国际化，教学研究型的国际音乐名校”奋斗目标之后，我院的作曲与作曲技术理论专业率先迈出了坚实而具有重大意义的一步，无论是老师们从不同角度和视野的研究成果，所展示出的具有一定高度的学术水平，还是学生们自主学习和创新能力的培养都是我们所期盼的。衷心祝贺作曲系在科研理论研究方面取得的成果，希望继续保持这一良好的势头，为早日实现学院提出的发展建设目标做出更大的贡献。

刘 辉

金秋十月于沈音

# 目 录

序	刘 辉
[1]后序列主义音乐中调性与结构因素的回归	
——达拉皮科拉的钢琴组曲《安娜莉贝拉的音乐笔记本》之序列与复调技法分析	范哲明
[9]论音乐结构中的连接过渡功能	曹家韻
[26]“T—X—D—T”模式与重构之考	王 进
[44]万变不离其宗的巴赫赋格	
——《平均律钢琴曲集》第一册 No. 1 之赋格曲	孙 博
[53]对管弦乐法课程教学中普遍出现的部分现象与问题的探讨与解析	刘 晖
[61]色彩的“五行”逻辑的“五行”	
——谈陈其刚管弦乐组曲《五行》的音色布局与结构关系	姜盛林
[72]肖斯塔科维奇第八交响曲第三乐章的乐队写作技术分析	吴晓云
[81]音级集合的移位反演与不变关系	齐 研
[100]皮埃尔·布列兹的“音级乘法”解读	齐 研
[112]约翰·科瑞里亚诺创作风格形成与发展	郭 鸣
[132]对歌剧《太阳雪》音乐创作的分析	胡净波
[147]菲利普·格拉斯简约音乐作品的和声特色	朴 英
[155]太阳之乐	
——澳大利亚著名作曲家彼得·斯科瑟普及其作品	朴 英
[168]利盖蒂《第一弦乐四重奏》分析	印 真
[176]对管弦乐《Mi-parti》中数控技术的分析	韩 焱
[182]勃拉姆斯的声乐套曲《四首严肃的歌》创作分析	张馨洁
[192]继承传统、扎根民族、中西融合	
——对陈怡创作混合室内乐五重奏《春夜喜雨》的分析	吴家军
[200]从民族器乐作品中管窥现代作曲技法的运用	
——对高为杰创作民族室内乐《韶 I》的研究	吴家军

- [211] 螺狮壳中做道场  
——达拉皮科拉《安娜莉贝拉的音乐札记》的结构组织分析……………陈丽月
- [223] 多维作曲技法的融合  
——姚恒璐《追忆》音高结构思维方式研究……………张宝华
- [244] 试论贝多芬四首钢琴奏鸣曲结构的边缘性  
——对《悲枪》、《月光》、《暴风雨》、《黎明》四首钢琴奏鸣曲的补充分析……周凌宇
- [255] 传统与现代交织成的音乐画卷  
——有关《边寨音画》的音高关系分析……………徐维雅
- [293] 中国当代早期钢琴变奏曲变奏手法与结构研究……………孙 洋
- [325] 二十世纪音乐调性的传统回响  
——执守·超越……………袁 鑫
- [354] 动之圣音 静之圣湖  
——浅析叶小纲钢琴独奏曲《纳木错》……………刘倩羽
- [361] 19世纪浪漫主义时期被忽视的作曲大师  
——安东·布鲁克纳……………焦美柔
- [377] 论音乐结构中的重叠现象……………隋佩君
- 后记……………曹家韻

# 后序列主义音乐中调性与结构因素的回归 ——达拉皮科拉的钢琴组曲《安娜莉贝拉的音乐笔记本》 之序列与复调技法分析

(作者: 范哲明)

**【内容提要】** 达拉皮科拉是二十世纪后序列主义的重要代表人物之一, 他的序列音乐作品别具一格, 是在综合了多种风格特征的前提下, 形成的极具个性化的经典之作。本文通过对他的序列音乐代表性作品之一, 钢琴组曲《安娜莉贝拉的音乐笔记本》的几个侧面的粗浅分析, 来揭示他的音乐创作风格与技法特征。

**【关键词】** 达拉皮科拉/序列音乐/调性因素/复调结构

路易基·达拉皮科拉 (Luigi Dallapiccola, 1904—1975) 是意大利现代音乐史上最先使用序列技法进行创作的作曲家。尽管达拉皮科拉在世时, 他的一些作品已经为他在西方现代音乐创作领域内赢得了一定的声誉, 但在其去世后的三十年里, 他在创作中所表现出的多样性和创新性始终未能引起人们的足够重视。直至 2004 年达拉皮科拉诞辰 100 周年之际, 对他重新认识与评价的热情才被再度激发出来。达拉皮科拉的音乐创作风格具有深思熟虑、富有哲理、构造精美、组织严密的鲜明个性化特征。特别是从二十世纪四十年代起, 在他开始运用序列技法进行创作以后, 这种个性化特征在作品中越发明显地透视出来。

达拉皮科拉的对序列的使用不同于同时期欧洲其他序列主义作曲家的“主流”模式。他的序列音乐创作既继承了威伯恩序列音乐创作中严谨的理性思维, 又保留着他早期创作中崇奉德彪西与布索尼音乐风格所体现出的那种富有感性且精巧别致的审美追求。达拉皮科拉使用十二音技法创作的作品中, 独奏、重奏等形式的室内乐作品居多。但就是这些数量可观、设计微妙的小品, 最能体现出达拉皮科拉音乐创作观念对二十世纪音乐创作思维定式与审美趋向所能带来的启迪和影响的诸多方面。

## 关于钢琴组曲《安娜莉贝拉的音乐笔记本》

钢琴组曲《安娜莉贝拉的音乐笔记本》(Quaderno Musicale Di Annalibera)创作于1952年,是作曲家特意为他的女儿安娜莉贝拉·达拉皮科拉八岁生日而作。安娜莉贝拉1944年出生于刚刚从纳粹德国占领下获得解放的佛罗伦萨,作曲家为女儿取名安娜莉贝拉就是为了纪念他长期生活和工作的城市——佛罗伦萨重获新生,女儿名字中的莉贝拉(libera)意为“解放”(liberazione)。这部钢琴组曲是达拉皮科拉创作的器乐作品中最具吸引力的精品之一,整部作品无拘无束的生动性格常常会使人专注于鲜活的音乐形象刻画而忽略了作曲家创作中严密的技术组织方法。达拉皮科拉在这部作品中许多技术上的精巧构思展示了他对序列主义音乐的独特理解,以及对以巴赫为代表的传统复调音乐风格的深刻理解。在创作这部作品的同时,作曲家还在构思着另外一部大型作品,这便是可以称之为大师之作的合唱与管弦乐队作品《解放之歌》(Canti di Liberazione)。事实上,《安娜莉贝拉的音乐笔记本》可以说是《解放之歌》的案头之作,因为达拉皮科拉在《安娜莉贝拉的音乐笔记本》的创作中检验了《解放之歌》所使用的十二音序列材料在结构与表现上的可能性,两部作品的音高要素出自同一个序列。达拉皮科拉似乎特别满意《安娜莉贝拉的音乐笔记本》,两年后,他又推出了这部作品的管弦乐改编版,题名为《变奏曲》(Variazioni)。

《安娜莉贝拉的音乐笔记本》由11段性格各异的短曲组成,达拉皮科拉曾在出版的乐谱附注的简要说明中做出了一个明晰的图解以提示这部作品严密的整体结构。

符号 (Simbolo)

重音 (Accenti) —— 对位法一 (Contrapunctus primus)

线条 (Linee) —— 对位法二 (Contrapunctus secundus)

装饰音 (Fregi) —— 对位法三 (Andantino amoroso e Contrapunctus tertius)

节奏 (Ritmi) —— 色彩 (Colore) —— 阴影 (Ombre)

四联诗句 (Quartina)

### 作品的序列设计与使用

达拉皮科拉的序列音乐在音响上完全不同于当时那些被称为“后威伯恩主义”的序列主义作曲家们所展示的“主流风格”,这一点在序列的设计与应用上明显地体现出来。确切地说,达拉皮科拉在序列音乐创作上受威伯恩的影响极大,这种影响可以清楚地从他有限的序列音乐作品中观察到。如果说在40年代达拉



皮科拉的序列写作还不够老到，但从 50 年代起，他的序列技法日渐纯熟精妙——节奏越来越灵活，线条越来越有棱角，织体组织越来越复杂，对位处理越来越严格；很明显，所有的这些都是他对威伯恩作品潜心揣摩的结果。如果将他 1953 年完成的《歌德之歌》(Goethe Lieder, 为次女高音和三位单簧管演奏者所作)与威伯恩 1924 年完成的《五首卡农》op.16 (Five Canons on Latin Texts, 为女高音、二位单簧管演奏者而作)相对照，这种影响便可一目了然。尽管如此，达拉皮科拉的音乐与威伯恩的音乐在音响上的差异却是十分明显的，而形成这种差异最重要的因素之一便是序列设计的原则不同——达拉皮科拉的序列包含着调性结构，而威伯恩在设计序列时则刻意避开任何形成调性因素的可能性。达拉皮科拉对于自然调式的迷恋大概源于皮泽蒂 (Ildedrando Pizzetti, 1880—1968, 意大利作曲家) 一战前建立的“新牧歌风格”的影响，以及他始终对布索尼中晚期创作中那种精美而俭朴的风格之偏爱。因此，有人称达拉皮科拉的音乐创作风格为“新威伯恩主义”。

《安娜莉贝拉的音乐笔记本》全部 11 段短曲基于同一个序列，达拉皮科拉使用这个序列同期创作了两部作品，足以见得这个序列在设计上凝集着作曲家对两部作品音高组织的精细思考（见谱例 1）。

例 1:

谱例一

Po: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

这个序列包含着二个不完整的自然调式音列，前五个音与后五个音的音级集合含量 (Pitch-class set) 同为 [ 0 1 3 5 8 ]，前者具有  $^b a$  自然小调的调性特征，后者则是前者高半音的同一类别调性（见谱例 2）。

例 2:

3 4 5 1 2 12 8 9 11 10

这个序列前六个音可排列成  $^b e$  和声小调音阶，而后七个音则可排列成 d 和声小调音阶（见谱例 3）。

例 3:

6 3 4 5 1 2 7 6 12 8 9 11 10

如果将第 6、第 7 两个音换位，前六个音与后六个音还可构成二个根音相差三全音的小十一和弦，可被看成是调式和声体系中  $^b a$  与  $d$  自然小调主十一和弦（见谱例 4）。

例 4:



达拉皮科拉在作品中使用了这个序列 48 个类型（原型及变体）中的 38 个， $P_5$ 、 $P_{10}$ 、 $R_4$ 、 $R_{10}$ 、 $R_{11}$ 、 $I_4$ 、 $I_{11}$ 、 $RI_3$ 、 $RI_7$ 、 $RI_{10}$  这 10 个类型未被采用；被采用的 38 个类型中，用得最多的是  $P_0$ （13 次）；全曲 11 个段落共使用不同序列类型 107 次/38 个，最多的段落 21 次/14 个（《节奏》），最少的段落只有 2 次/2 个（《线条》）。

达拉皮科拉的序列技法与威伯恩的序列技法如出一辙；所不同的是，达拉皮科拉在创作中始终突出序列中的调性因素。第一曲《符号》开始的 5 个小节， $P_0$  的头两个音在左手部分构成持续的律动音型，随后第 2、3 小节右手部分的音程与之结合成为  $^b e$  小调的主和弦与属七和弦；而右手部分四个小节陈述材料上声部的四个音（3、6、8、12）构成了 BACH 主题，调性应看作是  $d$  小调（见谱例 5）。

例 5：《符号》的开始部分



这个 BACH 主题在第一曲中共出现了四次，使用的序列类型为  $P_0$ （二次）， $P_9$ （ $b$  小调）与  $RI_0$ （1、5、7、10， $^{\#}d$  小调）。

第四曲《线条》最为短小，一共 10 个小节，只用了两个序列类型（ $P_{11}$  和  $I_{10}$ ）。达拉皮科拉截取了  $I_{10}$  前五个音和  $P_{11}$  的后四个音来结构旋律，左手声部上开始的第一个短句为  $^b A$  大调，随后转接到右手声部上的第二个短句为  $^b C$  大调（见谱例 6）。

例 6: 《线条》的旋律声部

Tranquillamente mosso

*p* (poco) *mp, intenso*

I<sub>10</sub>: 1 2 3 4 5 P<sub>11</sub>: 9

*piu p*

10 11 12

余下 P<sub>11</sub> 的前八个音和 I<sub>10</sub> 的后七个音用来构成均匀律动的音型伴奏, P<sub>11</sub> 的第八个音与 I<sub>10</sub> 的第六个音(后七个音的首音)都是 E, 这个共同音将两个序列类型作为伴奏织体的部分有机地“熔合”在一起。

因为这部作品的序列在设计上具有一定的组合性(Combinatoriality), 所以达拉皮科拉在使用序列中音级集合含量相等的截段(segment)时就可以更为灵活。这种等量的截段集合或被作曲家提取出来作为某种织体的音高材料, 脱离序列的完整组织单独使用, 或被作曲家直接用来作为某种纵向结合音响形式来表述乐思, 以加强“链接”在一起的各个序列类型间的组合关系。这种设计思维与勋伯格的序列构思习惯相似。

谱例 7 这个片段中的右手部分可看作是伴奏织体, 前三个小节的三音集合为 [026], 是序列原型中 4、5、6 与 7、8、9 这两个三音截段的音级集合含量, 后五个小节的三音集合为 [015], 是序列原型中 1、2、3 三音截段的音级集合含量; 第四个小节左手的<sup>#</sup>C 既是旋律音, 又与右手 D 和<sup>#</sup>F 两个音构成伴奏的三音集合。

例 7: 《节奏》12—19 小节

[026] [026] [026] [015]

*sempre f; ruvido*

I<sub>10</sub>: 1 2 3 4

[015] [015] [015] [015]

5 6 7 8

谱例 8 是第二曲《重音》的开始部分, 达拉皮科拉在这首小曲中从头至尾采用六音纵向集合的音响方式来表现标题。因为序列原型中 1—6 与 7—9 这两个六音截段的音级集合含量同为 [0 1 3 5 8 9], 在分析时便很难确定作曲家所选定的序列类型, 究竟是 P<sub>0</sub> 与 I<sub>8</sub>, 还是 RI<sub>7</sub> 与 R<sub>1</sub>。

例 8: 《重音》1—4 小节及与其相对应的序列类型

Allegro; con fuoco



第五曲《对位法二》也很短小，二个乐句共八个小节，第一句用了  $I_7$ 、 $P_9$ 、 $RI_{11}$ 、 $R_5$  四个序列类型，第二句用了  $P_0$ 、 $I_{10}$ 、 $R_8$ 、 $RI_2$  四个序列类型。达拉皮科拉在这段小曲的序列选择上，运用了数列逻辑，第一句的四个序列类型出自音高级数 (Pitch class number) 中的奇数循环数列，第二句的四个序列类型出自偶数循环数列。

1	3	<u>5</u>	7	9	<u>11</u>	1	3	5	...
0	2	4	6	<u>8</u>	<u>10</u>	0	2	4	...

## 作品的复调思维与结构

在这部钢琴组曲的 11 个段落中，有三个段落的标题是相同的，都题名为“对位法”，因为这三首小曲都是用卡农手法写成。除此之外，第六曲《装饰音》也使用卡农手法写成。

达拉皮科拉在这部作品中的对位写作不仅使人联想到巴赫的《平均律钢琴曲集》，而且还会使人感觉到到作曲家对威伯恩复调风格的青睐。

第三曲《对位法一》共 17 个小节。开始的 8 小节为第一部分，是一段二声部同度卡农，由两个短句构成，前句使用的序列类型为  $P_1$ ，后句使用的序列类型为  $R_3$ 。模仿声部的三音动机节奏是主题三音动机节奏的逆行形式（主题开始的三音动机节奏为短—短—长，模仿声部的三音动机节奏则为长—短—短，两个小节倒置轮转），而且每个音减值四分之一。主题声部三音动机中的第三个音（长音）被置于同一个音组内，形成半音关系的低音声部进行（见谱例 9）。

例 9: 《对位法一》1—8 小节

9—17 小节为第二部分，也由两个短句构成。第一个短句是个不严格的三声部卡农，使用了  $RI_8$ 、 $R_6$  两个序列类型。所谓不严格，是因为句首两个小节第一 ( $RI_8$ )、第二 ( $R_6$ ) 两个声部先是以倒影形式的和声关系结合在一起，而后才形成对位关系。第三声部 ( $RI_8$ ) 与第一声部还是减值同度卡农关系。第二个短句与第一个短句在材料使用上相同，只是再增加一个模仿声部，形成了四声部卡农。开始进入的两个声部 ( $I_0$ 、 $P_4$ ) 先以倒影形式的和声关系结合在一起，旋即形成对位关系。随后顺次进入的第三 ( $I_0$ )、第四声部 ( $P_4$ ) 与第一、第二声部形成同度卡农关系，与前面略有不同的是，第四声部每个音再减值四分之一。达拉皮科拉在这段短曲的声部设计上，采用了递增方式，四个短句的声部由少至多(2、2、3、4) 音乐发展由简至繁。

第五曲《对位法二》更为短小，总共才 8 个小节。这段小曲是一首二声部倒影卡农，由两个乐句组成，每个乐句的两个声部都由两对相位不同的序列类型构成。每个乐句的第一对序列都有一个“熔合点”，由两个不同序列类型中的两个“共同音”以同样的织体形式来体现(重复)。如第二小节左手声部上最后半拍的和声音程由  $D$ 、 $^bB$  两个音构成，这个音响结构随即在第三小节右手声部第一拍上原样重复。 $D$ 、 $^bB$  这两个音既是  $I_7$  中的 7、8，也是  $P_9$  中的 8、7，以和声音程形式的同一节奏织体重复出现，起到了将两个序列材料“熔合”在一起的功能作用。第六、七小节同样节拍位置上的  $^bD$ 、 $F$  ( $P_0$  的 7、8 与  $I_{10}$  的 8、7) 两个音的使用也是如此，只不过织体变成了装饰音样式。

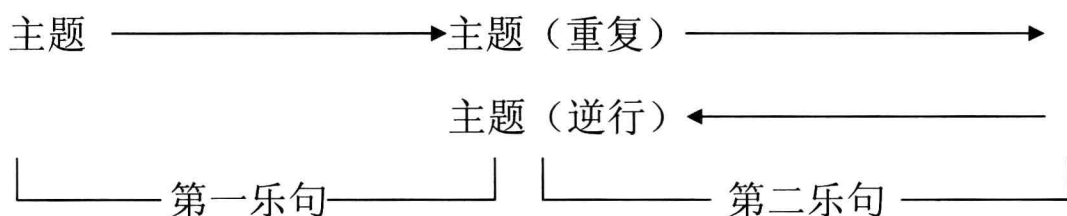
第七曲《对位法三》是一首镜像卡农(亦称“蟹形卡农”)，这种结构形式的复调小品在许多序列音乐作曲家的创作中都可以见到。这首 16 小节的卡农写法简洁而巧妙，达拉皮科拉实际上只写了一个乐句；在 Edizioni Suvini Zerboni

出版的乐谱中，将这个乐句用红色油墨印刷在这段卡农的前面，大概是作曲家有意提示演奏者在演奏时能够注意这首卡农的结构关系。这个乐句长八小节（见谱例 10），接下来的八小节是这个乐句的逆行与重复的对位结合。

例 10: 《对位法三》第一乐句主题



《对位法三》的结构如下：



## 小结

这部作品在创作技法上除以上两个方面可以观察到达拉皮科拉的缜密思考与精心设计外，在其它作曲技术手段，诸如音高与节奏组织的造型性、织体写作模式的多样性、序列材料组织的灵活性等方面，都有许多可圈可点之处，特别是在几段非复调化写作的短曲中，这些技术手段的运用都很精彩。如在第八曲《节奏》中，作曲家运用了丰富的节奏织体对比，辅以不断变换的节拍、不同序列类型的编织与镶嵌、多音集合截段的独立使用以及夸张的力度对比，使这首乐曲的音乐形象十分生动鲜活。

这部可以称为后序列主义风格的经典作品，其回归倾向不仅仅体现在调性的暗示与体裁的传承，在旋法、节奏、织体、曲式等都具有传统音乐的特征与形态。整个组曲从谱面上看，鲜见整体序列主义作品那种生涩而艰深的写作样式，完全是后浪漫主义音乐的视觉感受；当然，听觉上也是同一的。

达拉皮科拉的音乐在二十世纪末所以越来越受到重视，并越来越多地出现在音乐学院作曲教学的课堂分析之中，是因为许多音乐听众与作曲教师越来越不能接受整体序列主义音乐的非人性化表现，以及晚期浪漫主义音乐的非理性化煽情，大家都期待着那种能够客观表现身边生活的新风格音乐不断地被创造出来。达拉皮科拉的音乐应是这样一种音乐。

# 论音乐结构中的连接过渡功能

(作者：曹家韻)

**【内容提要】**连接过渡功能，是音乐作品曲式结构中的附属功能，正因为如此，作为音乐发展过程的贯连关系是不可缺少的，但在音乐的分析中，这一功能经常被忽略或轻描淡写的触及一些表面的现象，对于这一功能的产生、发展和创作实践中的运用情况都未能达到像分析主要功能部分那样的深入程度。为此，笔者不顾自己的水平与眼界所受之限，毅然地啃起了这块“鸡肋”，希望能够引起对这方面的深入探讨。

**【关键词】**音乐结构/曲式功能/连接过渡功能/转换过渡功能

## 绪论

从音乐产生的久远年代起，直至当今我们所处的二十一世纪所各种流派与风格并存的时期，无数的作曲家、理论家们都在不断的研究和探索音乐作品中内在的、多样化的、富有创意的逻辑组织方法，寻求着音乐作品各方面的形成规律和各种表现手段的相互依存、相互作用、并构成有机的、统一的整体性问题。然而，音乐独有的时间艺术与音响运动的特质所表现出来的特殊性、抽象性与多释性，以及越来越多、越来越复杂、越来越明显的背离传统规范的多样性和高度的个性化，要作出具有说服力的分析结论实为不易，有时甚至会出现大相径庭或仁者见仁、智者见智的情况。但无论分析的过程如何艰辛复杂，无论是出于何种目的，也无论是采用何种分析方法，都不应脱离音乐的本体，不应脱离具体作品文本中技术细节，这是音乐分析的基础和出发点，同时也是所得结论直接论据所在。

明确了这一前提性问题之后，笔者认为，第一个分析的步骤应当是从作品的宏观方面搞清楚其曲式的类型和结构特点。只要这一问题明确了，也就抓住了所

谓的“纲”，而其它不同层次、不同表现手段等更为细化或更为复杂的问题，也就相对容易地得到解决，最起码的也是为整首的全面分析提供了一个明确的、可参照、可遵循的结构框架。当然，对于这一前提性的问题不能、也不可能过于简单化、公式化，要得到正确的、最大限度地符合作品实际的曲式结论。特别是那些规模庞大、手段多样、多种曲式结构原则相互渗透、相互影响的，且更多或完全抛弃传统曲式规范的作品，更要花时间、下功夫，从宏观到微观。直到各种表现手段的不同作用于参数，都要综合考虑、反复对照才能得出正确的分析结果。

基于曲式分析基础上产生的曲式结构的功能理论（关于这一理论所涉及的更为复杂的问题，不在本文中论述）和分析方法，在我们对作品进行曲式分析的过程中起着重要的、不可代替的作用。解决了一系列过去不能解决的或不能完全解决的问题，并正在对一些新的问题进行着更为深入的探索。这一理论的基本原理，就是遵循音乐是时间的艺术这一特质，把不同规模、不同形式与风格的作品统一归纳为发生、发展、结束的全过程。这个过程虽然在艺术思想或表达上是统一的、贯连的，但并不排除这一过程中的阶段性。例如，套曲曲式多乐章、大型曲式中的不同曲式部分等等。这种音乐表达中的阶段性，也就体现了音乐发展过程中的功能性。更为具体的还可以再分成以下三种基本功能类型：1. 主要乐思的原始陈述；2. 中段陈述；3. 末段陈述或再现部分。以及三种附属功能：1. 连接部；2. 结束部；3. 引子或前奏<sup>1</sup>。这几种曲式的功能部分可以在不同规模的不同级别和层次中得到体现，在从最高级别的套曲各乐章之间的组合到最小的动机陈述的暂短过程。而其中最为常见、也最具实际意义的级别与层次是体现在单乐章、或某一曲式部分之间的关系。这一级别的关系一经确定，整首作品的曲式结构也就不难了。

值得着重说明的是，属于基本功能的部分是不可或缺的，而属于附属功能的部分要比属于基本功能的部分在作品中体现的更为灵活多变。首先，附属功能的部分是可有可无的，一首作品中可以具有前述的全部六种功能，也可以仅存基本功能的部分。当然也可以仅仅运用附属功能部分的一项或两项，至于具体运用哪一项或哪两项附属功能则需要视具体作品而定。

由此看来，属于附属功能部分的连接过渡功能（bridge passage 也称连接部或连接句）的明确和分析，要比其它两项附属功能部分的明确和分析更加困难，在科研与教学中出现错误的比例相对偏高。这些错误集中表现为：1. 对于连接过渡功能在作品中的具体部位，不能明确的认定。不可否认，确实有一些作品可能出现不同的看法。但笔者认为，这不能成为含混其词、犹豫不决的理由。应该在多种可能性都充分估计到的情况下，进行多方案的对比，并权衡各种因素。各种

---

<sup>1</sup> 摘自杨儒怀《音乐的分析与创作》第 258-260 页。



表现手段的作用关系，清清楚楚的提出本人的看法，并兼顾其它意见与方案的合理之处，这才是我们对于学术问题的正确态度。连接过渡功能的认定之所以困难，就在于它在运用时的灵活性和多变性。例如，它在作品中的位置远不及引子（前奏）。或结束部（尾声）那样固定；再如，它的手段运用的典型性不甚明确，虽然中间型陈述较多，但仍不乏有其它类型陈述的出现；再如，这一功能的运用常常与其相邻的功能部分混合或叠搭在一起。2. 在创作实践中，有的青年学生（包括一部分作曲家），创作主题和一些主要功能段落或部分时，是有一定把握的，甚至可能是精彩的。但是到了附属功能部分的创造，特别是连接过渡功能部分的创作时，就明显地表现出许多不足之处，从而影响了作品的质量。鉴于上述的情况，笔者认为有必要把这一功能的产生、发展、演变，加之具体技术手段的应用，以及此种功能在具体音乐作品中的总体地位和作用等问题作以精要的疏理和论述，希望能够起到抛砖引玉的作用。

## 一、连接过渡功能的产生与形成

音乐艺术的明显特征之一，就是在一个特定时间过程内，音响的呈现于运动的连贯性。也就是说，音乐所承载的和表现的内容，不可能是断续的、暂短的、瞬间的拼凑，这样很难形成其完整性，从而变成含含糊糊难以理解的只言片语。音乐必须以它独特的形式，以它的各种技术手段的整体运用来表现某些感情和内容。从这一基本点出发，哪怕是最为简单的单音音乐（更不要说一些复杂的、多声部的大型作品），都不应出现过多的、过分的停顿以达到其贯连性的目的。这就要求在音与音之间（或也可以认为在音响与音响之间）的关系上，在音与音的相互关系所组成的结构上，保持着不间断的状态。这时，音乐中的某些因素就起到了连接的作用。无论是在东方还是西方，音乐一经产生，这种连接的因素就起到了保证其贯连性的作用。仅就只使用单一呈示性陈述的单音音乐而言，其连接的作用可以表现在：1. 主干音之间，或具有明显旋律进行方向的填充与推动性<sup>2</sup>。

例 1:



<sup>2</sup> 见修海林、李吉提《西方音乐的历史与审美》第9页。（其歌词为：朋友，生活吧！没有什么可忧愁的，我们的生活美好而短促的。我们欢乐的日子是不长的！）