



中国音乐学院
CHINA CONSERVATORY
50周年
1964-2014
50th ANNIVERSARY

中国音乐学院

高佳佳 / 主编

建校50周年纪念文集 作曲卷 下

中国青年出版社

中国音乐学院建校50周年纪念文集

作曲卷 (下)

主编：高佳佳

中国书店出版社

(京)新登字083号

图书在版编目 (CIP) 数据

中国音乐学院建校50周年纪念文集. 作曲卷. 下/高佳佳主编.

—北京: 中国青年出版社, 2014.8

ISBN 978-7-5153-2674-0

I. ①中... II. ①高... III. ①作曲法-文集 IV. ①J6-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第197491号

出版发行: 中国青年出版社

社 址: 北京东四十二条21号

邮政编码: 100708

网 址: www.cyp.com.cn

责任编辑: 张皓 曾熠

编辑电话: (010) 57350413

营 销: 中国青年出版社 音像出版社

电 话: (010) 84031463 64010114

印 刷: 北京和谐彩色印刷有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 27

字 数: 540千字

版 次: 2014年9月北京第1版 2014年9月北京第1次印刷

定 价: 82.00元

本图书如有印装质量问题,请与出版部联系调换

联系电话: (010)57350415

中国音乐学院50周年校庆丛书

编委会名单

编委会主任：赵塔里木 闫拓时

编委会副主任：李西安 樊祖荫 倪赛力

编委会委员：李西安 樊祖荫 金铁霖 赵塔里木

闫拓时 杨通八 倪赛力 宋 飞

修海林 谢嘉幸 刘 沛 赵为民

姚艺君 张维良 高佳佳 张天彤

序

中国音乐学院是根据周恩来总理的指示于1964年创建的,是以中国传统音乐教育和研究为主要特色,以培养从事民族理论研究、音乐创作、音乐表演、音乐教育专门人才为主要目标的高等音乐学府。50年来,中国音乐学院云集天下有志之士,建立了一支实力雄厚并涵盖了民族音乐学、音乐史学、作曲与作曲技术理论、民族器乐、民族声乐、管弦乐、歌剧、指挥、艺术管理、音乐教育、音乐科技等诸多领域的学术队伍。在此基础上,秉承民族音乐传统,遵循艺术教育规律,为国家培养了大批民族音乐领域的大师、专家,以及国内外知名演员和优秀的音乐教育工作者。他们活跃在国内外音乐舞台和音乐教育、科研等各个领域,他们讴歌社会主义主旋律,传承民族优良传统,传播中国音乐文化,为中国音乐学院和中华民族赢得了良好的声誉,成为中国民族音乐领域的中流砥柱,中国音乐学院也因此被誉为“中国民族音乐教育的殿堂”“民族音乐家的摇篮”。

近年来,中国音乐学院在秉承传统的同时,抓住机遇、不断探索、深入改革,坚持百家争鸣、百花齐放、古为今用、洋为中用的开放式办学思想。以学科建设为龙头,不断加强学科建设,巩固传统优势学科,发展新兴交叉学科,建立多元化的音乐学术交流平台,在专业设置、师资引进、学术交流等方面,坚持广纳群贤、取长补短、相互借鉴、共同提高。由此,使学校各方面的发展都能融合社会需求,呼应世界潮流,与时俱进,求真务实,开拓创新,使民族音乐历久弥新,薪火相传。

作为我国民族音乐研究的重要基地,中国音乐学院一直注重在民族音乐研究的各个领域精心耕耘,常年不懈。以“构建中国民族音乐教育体系”为己任,为了建设具有鲜明的民族音乐教育特色的世界一流音乐学院、占据国内相关学科的领先地位、具有较高的国际知名度、建设教学研究型高等音乐学院、突出办学特色,学院将学科体系建设作为学校建设的重中之重,打造中国音乐学术高地,占据学术前沿,更新理念、面向国际、开拓创新。在加强和提高在重点学科建设层次的基础上,围绕构建中国音乐教育体系的学科建设规划,建立目标明确、特色鲜明、结构合理、内容充实的学科建设规划,形成了一套独具特色的教学和科研体系。在不断探索中国民族音乐教育的道路上不断前行,中国音乐学院成了中国民族音乐高层次人才的培养基地、中国民族音乐科研和信息的中心、中国民族音乐对外交流和传播的窗口,在全国音乐艺术教育领域形成了自己的特色,

发挥了重要的作用。

为了更好地回顾历史,在总结办学经验和办学成果的基础上继往开来,开创更加美好的明天,中国音乐学院以建校 50 周年为契机,成立了“中国音乐学院 50 周年校庆学术委员会”,组织力量编写了这套丛书。丛书共分五卷,包含了学校建设卷、音乐学卷(上、中、下)、作曲卷(上、下)、音乐表演卷(上、下)、音乐教育卷共 9 册。在各卷的编写过程中,编者按照作者和学科领域及研究方向,收集了过去 50 年间中国音乐学院教职员工在相关领域所发表的具有代表性的重要文章,凡在中国音乐学院工作过的教师所撰写的论文,均作为选编对象。丛书所收论文大多数由作者本人提供。对于早期离开本院的教师在本院任职期间撰写的论文,我们通过网上搜索,下载并收入丛书。当然,由于时间仓促的关系,一些遗漏在所难免,也深感遗憾。丛书中收录的理论研究成果,既有学院的老领导和老专家对不同学科领域与学校建设发展的思考,也有中青年学者在相关领域的新见解和新关注。这些学术成果在丛书中的汇聚,较为全面地反映了中国音乐学院建校 50 年来在学院及各专业学科建设方面的一些理论思考和实践,也体现出中国音乐学院在探索中国特色的民族音乐教育道路上所走过的坚实历程,这些理论成果对于中国音乐学院过去与未来的学科建设和学院发展具有至关重要的影响力。

憧憬明天,中国音乐学院将承载着 50 年厚重的学术积累和沉淀,在新的历史阶段,以学科建设为抓手,更好地发展和完善中国传统音乐艺术和教育,使中国传统音乐及教育更好地融入时代发展,为现实服务;不断创新,开拓进取,励精图治,为把学院建设成为一所在民族音乐教育和研究等方面处于国内领先、国际一流的高等音乐学府而不懈地努力。构建中国民族音乐教育体系,既是学科发展的必由之路,也是本院师生身上沉甸甸的责任。我们将与一直以来关心和支持中国民族音乐发展的同仁们共赴锦瑟国乐的盛宴,聆听民族音乐的妙响!我们坚信,中国音乐学院的新乐章将更加灿烂辉煌!

中国音乐学院院长 赵塔里木

编纂说明

1. 本卷收录论文,本着尊重历史,纪念性、学术性兼顾的原则,向全系教师公开征集稿件。凡在中国音乐学院作曲系工作或曾经工作过的教师,均可登载一篇本人撰写的论文。应征稿件原则上应是作者在本系任职期间的教学、研究成果,不超过15,000字,是否曾经发表不限。

2. 应征论文由作者本人或其至亲好友提供,文责自负。对于一些较早调离本院无法联系或已经过世多年的教师,我们曾尽力通过互联网或其他途径搜寻、选载合适的文章。但即便如此,到截稿时也仍有个别教师缺位,实属遗憾。

3. 本卷分上、下两册。上册的作者均为离退休、调离或已故人员,下册的作者全是在职教师,这样划分也许便于了解我系专业队伍建设的历史和现状。

4. 上册收录的37篇文章,按创作与批评、和声·对位、音乐分析、配器·电子音乐、基本乐科、音乐文学分篇;下册收录的26篇文章,按理论研究、音乐分析、教学研究分篇。每篇内的文章按作者的年龄排序。这样的体例,自然谈不上严格的学术考量,而是更多地顾及中国音乐学院作曲系人员的历史情况。由于文集的容量有限,只能一人一篇,还限字数,归类又是据文章的内容而非作者的专业特点,实难达到让每个人都有充分展示学术水平的目标,敬请各位前辈及同仁体谅。

目 录

理论研究篇

再论“音乐陈述的结构”

- 对杨儒怀教授音乐作品分析理论体系的解读…………… 高佳佳（3）
- 音乐作品的系统性特征…………… 姜万通（16）
- 中国传统音乐的“单个音”在现代音乐创作中的继承与创新…………… 赵冬梅（26）
- 20世纪和声技法概述…………… 王萃（61）

音乐分析篇

- 德彪西管弦乐曲的配器技术分析…………… 王宁（77）
- 两部民乐作品中的表现技法探讨…………… 权吉浩（117）
- 衔接传统 探求未来
- 斯克里亚宾交响诗《普罗米修斯》音乐分析…………… 徐平力（128）
- 真情创作必有回馈
- 无伴奏小提琴独奏《远方的记忆》创作札记…………… 高松华（144）
- 简约主义不等于简单主义
- 约翰·亚当斯歌剧《尼克松在中国》的创作与技法分析…………… 禹永一（154）
- 内心的独白 真情的表露
- 李盖蒂钢琴曲《较自由悲伤哀怨地》（Rubato Lamentoso）
- 分析…………… 王非（163）
- 宗教的灵魂 音乐的奉献
- 古拜杜丽娜《奉献》的音乐结构与宗教寓意…………… 阮昆申（183）
- 高为杰钢琴曲《冬雪》分析…………… 张忠平（191）
- 霍尔斯特《行星组曲》的和声手法初探…………… 梁珂（206）
- 形神兼养 乐画合一
- 金湘《国画集——松、竹、梅》和声技法解析…………… 刘诚（223）
- 复调套曲结构的逻辑性
- 巴托克《第三弦乐四重奏》分析…………… 刘青（235）

珀·纽加德“无限序列”技术研究

——以其20世纪60年代末至70年代中期作品为例 朱琳(247)

数列律动之美与理

——高为杰音乐作品中数控节奏之研究 左佳(268)

为“声音”寻找“颜色”

——通过拉威尔《波莱罗》来探究“配器”与“作曲”的关系,

以及在“东西方”音乐中的不同的表现形式 王珏(299)

斯蒂夫·莱奇《小提琴相位》音乐分析 谢文辉(314)

《4分33秒》研究三章 温展力(325)

教学研究篇

“六字”与“三规”

——若干视唱练耳教学策略问题的探讨 范建明(345)

母语与视唱练耳 许清(354)

试论音乐记忆力的培养 高缨(376)

主科严格对位的教学思考 周强(382)

论单旋律视唱(奏)中的非标记性力度处理方式 孔奕(395)

总谱读法教学中心理模式的构建 罗麦朔(409)

理论研究篇



再论“音乐陈述的结构”

——对杨儒怀教授音乐作品分析理论体系的解读

高佳佳^①

内容摘要：“音乐陈述的结构”是杨儒怀教授音乐作品分析理论体系中的重要组成部分，也是该理论体系的精髓之一。而就其“音乐陈述结构”的称谓、理论概念以及具体分类原则等与很多教科书有相当的差异。本文通过对“音乐陈述结构”在音乐作品分析与创作中其意义和作用的再论述、对其理论核心原则的再提炼以及对特殊实例的再分析来进一步探讨和研究杨儒怀教授“音乐陈述结构”的理论意义和价值，力求为读者更全面、更准确地理解该理论打开方便之门。

关键词：杨儒怀 《音乐的分析与创作》 音乐陈述的结构 音乐的曲式结构

“音乐陈述的结构”是杨儒怀教授《音乐的分析与创作》^② [1]一书中重要的组成部分，也是杨儒怀教授音乐分析理论体系中值得关注的部分。当然，任何有价值理论的产生都不会是凭空臆想，杨儒怀教授几十年来在音乐分析理论研究上集思广益、博采众长，在研究国内外众多教科书的基础上，尤其采纳了苏联作品分析理论体系中很多宝贵经验，对“音乐陈述的结构”这一理论做了更加科学的总结和定论，并将其以教科书的形式进行系统化的论述。然而，在杨儒怀教授的《音乐的分析与创作》中就其“音乐陈述的结构”之理论，与国内众多教科书差别最大。或许由于以往教科书的分析理论影响普遍，已经形成应用习惯，使很多学习者很难马上接受杨儒怀教授的学术观点，因此，对“音乐陈述的结构”这部分的应用理论一直没有被大家正确地认识和接受。

我经常听人说杨儒怀教授的理论过于复杂烦琐，但问其究竟怎么复杂也并不清楚。也有些学生对杨儒怀教授的理论理解有误，做出的论文看上去不伦不类。更糟的现象是

① 高佳佳（1956—），博士，教授。中国音乐学院科研处处长，作曲系主任，博士生导师。主要从事作品分析教学与研究。

② 该书2007年曾荣获首届“中国音乐金钟奖理论评奖”一等奖。

有的学生对该理论只是部分地接受,随意综合其他理论来再度“创新”概念或名称,使其做出的论文很是费解。在指导研究生学习中,我经常会给学生指定几部曲式与作品分析的教科书,对相关章节进行比较研究。然而很少有学生能说出它们之间的关键区别。尤其对“音乐陈述的结构”的理解都不透彻。

作为理论家来说,就是要从实践推演中将复杂的现象、事物的性质进行分类,进行逻辑推断而最后得出科学的论证。而作为学习者或者批判者,我们首先应该搞懂该理论的真正论点和论据,才能有的放矢。

可以说《音乐的分析与创作》这部著作倾注了杨儒怀教授毕生的心血。他的研究是建立在对上千部中外作品的分析以及对大量中外教科书的比较研究基础上,同时也建立在多年创作与教学实践的基础上。这部教科书曾是中央音乐学院恢复高考后第一届作曲系学生作品分析课的教材,经过十年的修改和完善,于1988年完稿,1995年由人民音乐出版社正式出版。

笔者曾在音乐研究发表过另一篇文章“再谈《音乐的分析与创作》”^[2],该文就《音乐的分析与创作》与以往教科书的重大区别:如专著的命名、体例,以及各部分的理论内涵与整体理论体系的关系等做了专门论述,该文可对《音乐的分析与创作》一书的全面了解提供参考。杨儒怀教授的这部著作由四大部分组成——音乐的基本表现手段与旋律、发展音乐的基本手法、音乐陈述的结构、作品的曲式结构——,该书的前三部分实际上是提出了创作中的三个首要问题,也是作曲家结构作品必须面对和解决的问题。这种从创作与分析的紧密关系来研究作品的方法,完全突破了传统的曲式教学模式。杨儒怀教授指出:“既然曲式学或作品分析是使学习者了解创作音乐作品的生动灵活而又复杂的全过程——‘从始到末’——那么就不应该以‘拦腰横断’的方式只涉及‘末’而裁截掉‘始’;既然音乐作品的成长与一切有生命的事物一样,都是从极为重要的原始核心孕育而出,那么就不能不从最为胚胎性的问题研究起,从而把‘始’与‘末’联系统一起来”。^[3]对杨儒怀教授的这段话我们也可以理解为,音乐作为一种时间的艺术,它的所有形式就是一个过程。而音乐分析不仅是找出几个部分或画出曲式图示那么简单,更重要的是观察和反映作曲家创作实践的全过程,始终揣摩和跟踪作曲家的创作脉络和所有细节,才能真正解读一部作品。因此,我们也不难理解,深入分析和研究“音乐陈述的结构”正是解读作曲家创作过程的重要环节之一。本文将重点研究杨儒怀教授专著中的第三部分“音乐陈述的结构”,进一步阐述“音乐陈述的结构”在音乐分析与音乐创作中的意义和作用。

一、何为“音乐陈述的结构”

在杨儒怀教授的音乐分析体系中“音乐陈述的结构”是与音乐作品曲式结构并列的

一个概念。它单指音乐陈述的过程,也就是在音乐流动的过程中,形成的种种结构现象,相对曲式结构来说也可以理解为它是局部的小结构。杨儒怀教授曾经在为《音乐百科全书》“曲式”条目做过一个定义:“音乐作品中具有不同陈述功能的完整独立的段落,按照某种特定的原则,前后有机地组合起来所形成的结构框架,即为该音乐作品的曲式。在结构框架中被组合起来的段落称之为‘部’,因此‘部’是曲式组成的基本单位。”^①从这个定义中也可以理解为曲式结构是音乐陈述结构功能分化的结果。曲式结构与陈述结构在音乐创作中尽管有密切的联系,但各自有着独立的发展脉络和范畴,是不能等同的。针对“音乐陈述结构”的问题杨儒怀教授专门写了一篇文章,题目为:“音乐语言陈述结构的理论与实践”^②,在此做了更为详细的论述。文章开门见山:“人们总愿意把音乐的陈述与文学语言的叙述相提并论,这无疑是十分恰当的,这不仅是一种比拟性描绘,并且实际上两者也有许多相同点。因此‘音乐语言’一词完全可以用来作为音乐中的一个专业术语,并成为曲式与作品分析中的一个十分重要的专门研讨课题……”^[4]文中所说的“音乐的陈述”就是音乐的过程,“音乐的陈述结构”就是音乐在过程中形成的“句法形式”。我们能够理解文学家是通过“词”或“词汇”按照语言所特有的规律加以变化、组织,并结合成不同的语言结构,以表达明确的思想。同样照此去理解,作曲家为了表达一定的思想感情,精心设计和组织音乐的各种表现手段,这些手段就好比“词”或“词汇”,通过有机地结合以形成各种类型的结构——即音乐的语言结构。可以说,“音乐陈述的结构”是音乐情感和音乐作品内容以及体裁风格表达的基础,当然也是整体曲式结构形成的基础。

尽管音乐语言与文学语言有本质的不同,但就其多种多样的表达形式来说是相同的。在音乐作品中不同的思想感情一定会采用不同的音乐陈述的结构来表现,这一点是毋庸置疑的。杨儒怀教授经常用下面这两个例子来比较陈述结构的表情意义:肖邦c小调“革命”《练习曲》的主题(Op.10, No.12)和贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章引子的主题,两者的表现内容和陈述结构形式全然不同。肖邦练习曲的主题,陈述结构总体16小节:

$$\begin{array}{ccc} 8 & + & 8 \\ \hline \overbrace{2+2+4} & & \overbrace{2+2+4} \end{array}$$

① 这个定义产生于当年杨儒怀教授参与编写中央音乐学院《音乐百科全书》项目,杨儒怀教授就“曲式”等词条和笔者进行过讨论。

② 在杨儒怀教授《音乐的分析与创作》教科书中,为了表述的简洁去掉了“语言”两个字。

可看出这一主题结构内部形成了有规律的循环、对称和明确的严整性。同时结合特定的织体和节奏,很像在描绘革命浪潮汹涌澎湃、势不可挡的气势。而贝多芬《第八钢琴奏鸣曲》第一乐章引子的主题则完全失去了结构内部的规律性,更多地表现出结构部分之间由大到小、从宽到紧,层层递进的发展过程。也正是通过这样的陈述结构特点,将这首被称为“悲怆”奏鸣曲的音乐内涵从一开始便揭示出来。

谱例1

贝多芬:《c小调第八钢琴奏鸣曲》第一乐章引子的开始

Grave

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a 'Grave' tempo marking and a forte (fp) dynamic. The second system continues with a forte (fp) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The third system shows a piano (p) dynamic followed by a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

$$1 + 1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{2} + 1 \dots$$

或者我们也可以这样理解,在西洋音乐成熟的曲式结构类型中,被经常采用的无外乎那么几种,而采用相同曲式结构来表现不同音乐内容的作品却成千上万。设想,同样都是A+B+A的三部曲式,导致音乐内容和体裁发生明显变化的一定不是曲式结构,而是那些不同的陈述结构形式(当然也包括采用节拍、节奏、速度、力度等相应的音乐基本表现

手段)。从结构意义上说,陈述结构才是音乐情感表达的真正媒介。

这样我们就不难理解,音乐的情感必须通过各种表现手段和一定的结构形式表达出来。那么陈述结构的核心组成成分,即是大家都熟悉的乐汇(特定条件下也有“半乐汇”)、乐节、乐句,它们是音乐陈述结构中最小的单位,也是构成各种陈述结构的基础。

尽管音乐陈述的结构十分多样,但杨儒怀教授在分析实践中仍概括出陈述结构的基本形态,也就是在音乐创作中被广泛应用,且在各种体裁的音乐作品中对音乐形象的塑造起着重要作用的结构类型。基本分为三大类,本文做一简单归纳。

(1) 基础结构。指乐汇、乐节、乐句、乐段、复乐段等。基础结构的特点是各结构之间可形成上下分级的组合关系。即两个乐汇可以组成乐节,两个乐节可以组成乐句,两个乐句可以组成乐段等。而这些结构都有可能形成独立形态、组群形态以及扩展形态等。

(2) 衍生结构。指打破基础结构上下分级的组合关系,彼此形成平级的发展。可形成连句结构、散体结构、模进结构、自由结构等等。衍生结构虽然仍以乐汇、乐节、乐句等小结构作为结构形成的基础,但它们彼此已不具备组成高级结构条件。例如,在乐曲的发展部,两个并行的模进乐句有时是组成不了乐段的,从而形成平级的发展关系。

(3) 组合结构。指各种类型的结构根据需要可做任意组合。其组合可以体现在基础结构、衍生结构各自的内部,也可以体现在基础结构与衍生结构彼此之间。组合结构的重要特点是:结构之间一般没有结束终止使其断开,音乐材料更多强调一致性的发展。

可以认为杨儒怀教授总结出的这三种基本类型有着很强的代表性,同时杨儒怀教授还进一步强调,在音乐创作实践中各种陈述结构形态都会根据乐曲的需要而变化或出现中介类型。的确,无论怎样分类都不可能包罗全部,但可以肯定为音乐分析和音乐创作提供了可操作的理论依据。对这一理论的研究,杨儒怀教授用大量的实例充分论证了音乐陈述结构的类型及其作用和意义,从中挖掘作曲家在创作中是如何精心构思和严密组织音乐语言陈述结构的。并指出:“应该认为,哪里有音乐发展,哪里就会有音乐语言陈述结构,就会有对陈述结构的选择……对作品的音乐语言陈述结构的分析研究应该贯穿音乐发展的全过程。”

二 “音乐陈述结构”理论的核心原则

杨儒怀教授在对“音乐陈述结构”的论述中,一直在强调一个重要的概念:即“乐段”属音乐陈述结构的范畴,是音乐陈述结构的类型之一,而非曲式结构范畴。这一论点又与众多教科书产生重大分歧。

可以认为,人们对“乐段”的认识或定义总体是一致的,就其乐段结构内部的材料呼应、调性运动、结构比例关系以及终止式原则等早已形成鲜明的结构特征。由于乐段应用广泛,经常作为音乐作品主题或曲式部分的结构基础,使其成为重要的陈述结构形式,由此也容易导致与曲式结构概念混为一谈。将“乐段”与“一部曲式”画等号,或者直接代替一部曲式成了一些教科书的普遍理论。

在这个问题上总结其他教科书的观点,基本分为三类。

第一类认为“乐段”是最小的曲式单位,或者说“乐段”是最小的完整曲式。持有这种观点的教科书不在少数,这里将“乐段”完全放在曲式结构的范畴中,使其从形式和内容上都代替了“一部曲式”。

第二类是使用了“一部曲式”或“一段曲式”的称谓,表述为:“由乐段构成的曲式为一段曲式……”这种论述似乎将两个层面分开了,但实质与第一类论点是相同的:即乐段等同于一部曲式。导致任何结构、无论篇幅长短、乐句的数量多少,以及结构内部相互之间有何关联性,只要是“以开始时的调性的完全终止或是另一调性的完全终止来结束的比较完整的乐思就是乐段”。^[5]那么我们是否可以理解为:乐段就是一段音乐?

第三类是将“一部曲式”与“乐段”分开论述,认为乐段是一部曲式内部结构中的类型之一,承认在一部曲式内部包含多种结构形式。

勃·阿拉波夫的论点应属第三类,他在《音乐作品分析》^①中谈道:简单的一部结构有极其多样的类型,不要将所有一部结构的类型都称为“乐段”,因为“乐段”已经是一定的风格的典型构造,所以最好称这些构造为结构,同时可以用周期性和非周期性这些名词。^②^[6]为佐证这一观点作者举出一个例子,格拉祖诺夫 f 小调钢琴变奏曲主题,并分析说:“这句七小节的、完整的旋律是一首庞大的变奏曲的主题。它由三个歌腔,或者说三个乐节组成……这旋律不能分为两个乐句。”参看下例,我们可以继续理解为这段旋律既然不能分为两个乐句,当然也不能称其为“乐段”。

① 该书为1955—1956年作者在天津中央音乐学院讲课记录。

② 周期性是指同样小节数量长度内的一切因素的连续;非周期性:以结构对比性为基础,克制了方整性。