

湖南文艺出版社

现代作曲技法丛书

新音乐作品 分析教程

(下)

彭志敏 著

The image displays a handwritten musical score analysis on a yellowed page. The score is written in black ink on a grid of musical staves. The analysis includes several key annotations:

- Tempo and Performance Instructions:** "Sehr langsam (♩ = ca 68)", "zügern", "im tempo", "rit.", "su zart als möglich", "äußerst ruhig", "rit. verhalten".
- Dynamic Markings:** "ppp", "pp", "pizz.", "arco", "rit.", "rit. verhalten".
- Handwritten Annotations:** "am Steg", "äußerst ruhig", "rit.", "rit. verhalten".
- Measure and Interval Markings:** "4-8", "4-9", "48", "4-9", "6-5", "3-2", "7-19", "4-17", "4-19", "4-24", "8-24", "10", "11", "12", "13".
- Other Notations:** "mit Dämpfer", "pizz.", "arco", "rit.", "rit. verhalten".

The score is heavily annotated with circles and lines, highlighting specific musical phrases and intervals. The handwriting is in black ink, and the overall appearance is that of a detailed, personal study or teaching material.

彭志敏 著

■ 新音乐作品分析教程 (下)

湖 南 文 艺 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

新音乐作品分析教程. 下 / 彭志敏著. —长沙: 湖南文艺出版社, 2004.10

(现代作曲技法丛书)

ISBN 7-5404-3406-6

I. 新... II. 彭... III. 现代音乐-作品-分析-高等学校-教材 IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 114833 号

现代作曲技法丛书
新音乐作品分析教程 (下)

彭志敏 著

责任编辑: 孙 佳

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)

湖南省新华书店经销 湖南新华印刷集团有限责任公司(南)印刷

*

2004 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970×680 1/16 印张: 25.25

字数: 467,000 印数: 1—5,000 册

ISBN 7-5404-3406-6

J·951 定价: 45.00 元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

2002HE JIANDUO



彭志敏

彭志敏，教授，武汉音乐学院副院长，中国·东方交响乐团团长。

彭志敏教授是享受国务院特殊津贴专家；湖北省有突出贡献的中青年专家；湖北省新世纪高层次人才工程入选人员。中国音乐家协会会员；中国音协理论委员会委员；

中国青年音乐家协会副主席；《音乐创作》季刊编委，《音乐研究》季刊编委。湖北省文艺理论家协会副主席。湖北省音乐家协会理事。湖北省政协委员，武汉市政协常委。民进武汉市副主委。

彭志敏教授长年从事作曲与作曲技术理论教学和研究，特别致力于20世纪新音乐、新音乐创作及其方法论研究。已出版《音乐分析基础教程》等著作6部（含合著），发表专业学术论文90余篇，所创作的探索性新音乐作品《山民印象》、《风景系列》、《八山旋读》等，已进入国际同行的研究视野。

总序

音乐史上的二十世纪,是一个大破大立、探索创新的世纪,也是一个离经叛道、五彩缤纷的世纪。其中,代表着二十世纪各时期专业音乐发展前沿的先锋队,也就是被泛称作“现代派”(the Modernism)或“先锋派”(the Avant Garde)的作曲家们,以及他们所创作的现代音乐(the Modern music)或新音乐(New music)作品,还有他们所发明的和新音乐创作密切相关的新兴作曲技术,更是在史册上留下了浓墨重彩的遗痕,给人们提出了众多有待思考和解决的问题。回眸既往,正像人们所看到的那样,二十世纪的新音乐家们大都在“为创新而疯狂地奋斗”^①;其间,“新的流派和新的运动以惊人的速度(大约每五年一次的周期)涌现出来”^②;种种听所未听的音响、见所未见的谱式、用所未用的方法、有所未有的现象和行为、闻所未闻的理论或口号等,在百年上下竞相沓来,层出不穷;形形色色的主义、纷繁复杂的体系、个性迥然的技术、离奇古怪的事件和创举等,在音乐生活中争奇斗艳,各领风骚。上述种种,一方面在无形而深刻地影响着人们的思想,改变着人们的观念,拓展着音乐的内涵和外延空间;另一方面,它们的超前式发展或跨越式挺进,又使新音乐与其受众间的距离在不断加大,使人们感到问题愈来愈多,进而成为人们和它们相互贴近的客观障碍(乃至对立)。因此,对二十世纪的新音乐有所解释,且这种解释是技术的而不是描述的,是系统的而不是孤立的,是透视的而不是浅表的,是可供专业教学的而不是一般阅读的,就像我们在百年之前对待所引入的西方传统作曲技术那样,便成了继往开来的当务之急,也成了我们编写这套丛书的主要动因之一。

作为教程,我们在编写的过程中,力求执行以下几条原则:

首先是关于“时间”的原则。我们把二十世纪的时限,具体界定为1900—2000年。因此,除了必要的历史回顾、相关的情况类比或少数虽作于十九世纪但却能显现二十世纪新风格(如德国作曲家R.瓦格纳、法国作曲家E.萨蒂、美国作曲家C.艾夫斯等人)的作品之外,本丛书所涉及的主干内容,大都在上述时限之内。在具体的选题过程中,只要条件允许(如乐谱和音响是否齐备,以及在现行情况下实现分析的需要与可能等),我们也求能够挑选出二十世纪不同时期、不同流

派、不同风格和不同作曲家创作的,在作曲技术方面最具代表性的作品,以求能较均匀地反映出新音乐在作曲技术方面发生发展的百年概况。

第二是关于“风格”的原则。应该特别强调指出的是,作为特定概念的“现代音乐”或“新音乐”,虽然有其具体的时间界限,但更有其独特的风格内涵。这是因为,同在二十世纪这一时间段里,还有许多作曲家(如俄国的 S.拉赫玛尼诺夫、前苏联的 D.肖斯塔科维奇、美国的 S.巴伯、R.塞兴斯、R.哈里斯、H.汉森等)仍在继续使用传统或共性的方法写作,还有那些与专业性的“新音乐”平行存在的“大众音乐”或“民族音乐”等其他品种。相比之下,属于特定风格范畴的现代新音乐——这主要是指那些在专业音乐领域里直接针对着“既往”或“共性”写法标准而力求突破、大胆探索、刻意求新,并且广及音乐思想、观念、形式、语言、工具、方法、程序和效果等诸多方面,因此能够明显区别同在二十世纪里出现的其他音乐而大步在先的一种音乐。据此,本丛书的内容,将主要述及上述意义的新音乐,并力求指出它们的新意所在,与传统写法的区别所在,以及彼此之间的关联所在,从而使这种意义上的新音乐在风格标准上与二十世纪的其他音乐区别开来。对于某些在二十世纪新音乐创作历程中持续时间较长、运用范围较广、发展脉络比较清楚的作曲技术类型,本丛书也将尽可能从风格的角度努力梳理出它们的技术演变过程(诸如从调性到无调性、从音高序列到整体序列、从有量记谱到时间记谱、从乐音到噪音、从音高到音响、从控制到偶然、从声学媒体到数码媒体等)。

第三是关于“教程”的原则。应该说,关于二十世纪新音乐的编年史记叙、不同时期或技术类型的专题性研究、代表性作曲家的传记或作品的分析介绍等,已经有不少的著作或成果;相比之下,特别是结合我国专业音乐教育的情况来看,以二十世纪新音乐作曲技术为内容的系统教科书,特别是由国人自己撰写(而非翻译或编译)的系统教科书,则显得鲜见少有乃至如凤毛麟角。二十世纪已经过去,更加开放的二十一世纪已经到来,人们对于二十世纪新音乐的看法将随着时间的推移而愈来愈趋向冷静、客观和深入,加上中国专业作曲家的创作在新兴作曲技术的探索和运用方面也日渐广泛、多样和成熟,因此,在专业教学中有目的、有步骤、有把握地引入二十世纪新音乐的内容,满足日益发展的音乐创作和人才培养的需要,也日渐成为一项紧迫的任务。正因如此,我们才决定在新千年伊始,以二十世纪的新音乐为对象,以其作曲技术为重点,编写一套可

供我国高等音乐艺术院校作曲或相关专业教学参考或使用的教程,并在编写过程中,力求注意使丛书各教程与现行高等音乐教育相关课程在内容上的衔接和区别,同时也注意所选内容的典型性(是否有利于说明某种作曲技术的最基本特性)和定型性(用法上的基本确定和看法上的基本趋同),兼顾被纳入教学的可能性(诸如乐谱与音响配套、典型和定型性程度较高等),以及能方便教学使用的单元性(诸如单个知识点的相对独立、相关知识点的相对集中,使章节的规模与课时的长短对应,加强作为作曲教程的可操作性等)。在各教程及其每章节之后,还相应给出了习题和提示性的参考答案,以加强其教程特性,方便读者使用。

第四是关于“技术”的原则。应当指出,在二十世纪特定条件下产生的新音乐及其种种流派,是一系列特殊而复杂的历史或文化现象,它们所涉及到的方面之多,可能超过了历史上的任何一个时期或任何一个流派。本丛书则主要是从作曲技术的角度讲解二十世纪新音乐的。这不仅仅因为本丛书的使用对象主要是作曲专业人员,更重要的是因为二十世纪新音乐与新兴作曲技术的密切关系——这种重要的客观事实、存在方式或依赖关系——所决定的。从某种意义上说,音乐作品是一种技术化的产物;没有必要的技术保证,就不可能有专业作曲。相比之下,更加复杂而高度个性化的二十世纪新兴作曲技术,更是这种新音乐赖以存在的深层基础和必然条件;没有这些技术的支撑,就没有所谓的新音乐;不能了解和掌握这些作曲技术,也就难以真正贴近它们以至深入,自然就更谈不上在以后的创作实践中借鉴、发展或超越它们。这不仅决定了本丛书的编写重点,也决定了它的编写难度。事实上,攻克新音乐作曲技术这道难关,是新世纪专业音乐创作、研究和教学中无论如何也不能回避的重要课题,它既不是一两个人在短时间内写一两篇文章或一两本书就可以解决的问题,也就自然超越不了由表及里、由此及彼、逐个击破、集腋成裘这样一种必然的过程。因此,我们希望上述事实和看法能引起更广泛的共识,并在这种共识的基础上更积极地行动起来,把对新音乐及其作曲技术的研究广泛、深入、持久地继续下去,也希望本丛书的这种做法能在认识和推介新音乐方面起到一定的促进作用。

第五是关于“互补”的原则。由于作曲技术和音乐创作所涉及的各种参数在音乐作品中是相关存在的,而本丛书的各教程又各有其重点,因此,同一作曲家、同一作品、同一现象或同一技术等在不同教程中重叠出现,也就不能彻底避

免。但是,为了加大本丛书的信息量,使本丛书各教程分别具有独立的品质,我们力求在上述方面,特别是在作曲家和作品的选择上,最大限度地避免这种重叠或重复,使各教程的内容相互补足,以更全面地反映新音乐在二十世纪中的各种情况。对于某些不可避免或需要重复的内容,这主要是那些在二十世纪新音乐发展中出现时间较早、发展过程较长、涉及范围较广的技术类型(如无调性、序列音乐、音级集合理论等),则力求使它们在不同的教程中以不同的重点出现,这样既可避免简单的重复,又可凸显其客观地位,并使读者加深印象,进而使丛书的各个教程关联起来。

参加编写本丛书的作者,绝大多数是武汉音乐学院作曲系的专家和学者,其中有不少是中青年后起之秀,此外还有部分是中央和上海两家著名音乐学院的专家教授。这些作者的平均年龄虽然不高,但却是长期从事新音乐创作和研究的行家,书中的内容,也都是他们在新音乐领域里辛勤耕耘、认真思考而厚积薄发的研究成果,内容中的不少部分(诸如上海音乐学院杨立青教授关于现代管弦乐配器的研究成果、武汉音乐学院童忠良教授关于现代乐理的研究成果、赵德义教授关于现代复调的研究成果、彭志敏教授关于现代音乐分析及其方法的研究成果、中央音乐学院姚恒璐教授关于现代音乐分析方法的研究成果等),还以不同的方式多次付诸教学实践,并有良好的教学效果。这就保证了这套丛书在技术水准上的基本底线,保证了其中内容能被纳入专业教学实践的可能性。当然,由于二十世纪新音乐及其作曲技术的复杂多样,加上学力、视野、时间和资料等方面的限制,结合理想的标准而言,本丛书难免不当不到甚至挂一漏万,这都有待于读者批评和行家指正,有待于在使用的实践中不断发现、改进、提高和完善。

在此,要感谢湖南文艺出版社,特别是该社前社长曾果伟先生和责任编辑孙佳先生,他们能够下决心出版本丛书,并在出版过程中为作者提供种种便利,表现出了可贵的胆识和勇气。倘若中国新音乐在今后能够有所发展,能够在国际新音乐舞台上占有一席之地,人们是不会忘记他们的。

童忠良、赵德义、彭志敏
2002年初夏于两湖书院

① Felix Salzer(1904-):*Structural Hearing* (New York, 1952, 2 / 1962)。

② Hans Heinz Stuckenschmidt(1910-):《20世纪音乐》,人民音乐出版社,1992年版。

目 录

绪 论	(1)
第一章 勋伯格的《钢琴小品六首》Op.19	
——关于调性的“模糊、游移、隐退、淡化”和“自由无调性”	(1)
〔本章要点〕	(1)
第一节 与勋伯格及其创作有关的一般情况	(1)
第二节 关于勋伯格的钢琴独奏曲	(7)
第三节 关于《钢琴小品六首》Op.19的说明性分析	(13)
〔本章小结〕关于“自由无调性”和“全部十二音”	(22)
〔练习〕	(22)
附 1—1: 勋伯格《钢琴小品六首》Op.19	(24)
第二章 勋伯格的《钢琴组曲》Op.25	
——关于“十二音现象”和“十二音体系”	(31)
〔本章要点〕	(31)
第一节 从“自由无调性”到“古典十二音”的一般情况	(31)
第二节 概念与方法	(49)
第三节 作品分析	(54)
〔本章小结〕十二音及其序列之歌	(66)
〔练习〕	(66)
第三章 亨德米特的复调钢琴曲集《调性游戏》	
——关于“泛音音阶”与“音序调性”	(69)
〔本章要点〕	(69)
第一节 与亨德米特及其创作有关的一般情况	(69)
第二节 亨德米特的调性新观念——“音序一”	(75)
第三节 《调性游戏》的一般情况和简要分析	(79)
第四节 《调性游戏》的几个特点	(92)
〔本章小结〕亨德米特的泛音音阶和音序调性及其音乐验证	(96)
〔练习〕	(96)

第四章 梅西安《二十次朝觐耶稣》第六乐章 ——关于主题结构的“象征性”与音高发展的“角色化”

- (98)
- [本章要点] (98)
- 第一节 与梅西安及其创作有关的一般情况 (98)
- 第二节 梅西安新音乐创作中的宗教题材和数字象征 (103)
- 第三节 《二十次朝觐耶稣》的一般情况 (107)
- 第四节 《二十次朝觐耶稣》第六乐章分析 (111)
- [本章小结] 关于梅西安的宗教音乐会作品及其象征性主题设计与角色化发展
..... (121)
- [练习] (121)

第五章 考威尔探索发明时期的钢琴独奏作品

——关于“音丛和弦”与“拨弦钢琴” (123)

- [本章要点] (123)
- 第一节 与考威尔及其创作有关的一般情况 (123)
- 第二节 钢琴音响的初期革命 (128)
- 第三节 作品分析 (130)
- [本章小结] 考威尔探索发明时期的钢琴作曲技术 (143)
- [练习] (144)

第六章 约翰·凯奇的预配钢琴作品

——关于“音高结构”、“节奏结构”和“预配钢琴”

- (145)
- [本章要点] (145)
- 第一节 与约翰·凯奇及其创作有关的一般情况 (145)
- 第二节 预配钢琴及有关问题 (154)
- 第三节 预配钢琴作品分析 (158)
- [本章小结] 凯奇在50年代之前的作曲技术轨迹 (174)
- [练习] (174)

第七章 乔治·克拉姆的《大宇宙》第一卷

——关于“扩声钢琴”和“演奏作曲法” (175)

- [本章要点] (175)
- 第一节 与克拉姆及其创作有关的一般情况 (175)

第二节 克拉姆的钢琴音乐及其新音响	(183)
第三节 《大宇宙》第一卷音乐分析	(188)
[本章小结] 克拉姆的扩声钢琴及其演奏、作曲法	(202)
[练习]	(202)
附 7—1: 《大宇宙》第一卷第四首	(203)
附 7—2: 《大宇宙》第一卷第八首	(204)
附 7—3: 《大宇宙》第一卷第十二首	(205)
第八章 布列兹的《结构第一号》	
——关于“整体序列主义”及其预制与程序	(206)
[本章要点]	(206)
第一节 与布列兹及其创作有关的一般情况	(206)
第二节 与整体序列主义有关的一般情况	(216)
第三节 《结构第一号》的音乐分析	(226)
[本章小结] 布氏结构程序歌	(237)
[练习]	(237)
第九章 里盖蒂的《钢琴练习曲》第一卷第一首	
——关于“新里盖蒂主义”及其“复合律动”与“时间新观念”	(239)
[本章要点]	(239)
第一节 关于“里盖蒂主义”和“唯音主义”	(239)
第二节 关于“新里盖蒂主义”和“复合律动”	(246)
第三节 里盖蒂的《钢琴练习曲》概述	(251)
第四节 《钢琴练习曲》第一卷第一首分析	(260)
[本章小结] 关于新里盖蒂主义和音乐时间之歌	(265)
[练习]	(265)
第十章 哈特克的钢琴套曲系列《向后现代致敬》	
——关于音乐“风格、语言和方法”的“综合、融合与整合”	(268)
[本章要点]	(268)
第一节 后现代主义思潮及其在新音乐中的反映	(268)
第二节 哈特克《向后现代致敬》分析	(272)
[本章小结] 哈特克式的后现代主义观	(289)

[练习] (289)

第十一章 依萨伊《a小调无伴奏独奏小提琴奏鸣曲》Op.27 No.2

——关于“世纪末情结”和“末月经主题” (291)

[本章要点] (291)

第一节 与本章对象和论题有关的情况与《末月经》 (291)

第二节 关于20世纪的无伴奏独奏小提琴作品 (294)

第三节 《a小调奏鸣曲》Op.27 No.2分析 (298)

[本章小结] 化不开的“世纪末情结”和念不完的《末月经》 (302)

[练习] (302)

附11—1: 刘铮《向巴赫致敬》 (305)

第十二章 克然涅克《无伴奏独奏大提琴组曲》Op.84 第一乐章

——关于“单一序列形式变奏”和“动机音型法”

..... (310)

[本章要点] (310)

第一节 与克然涅克及其创作有关的一般情况 (310)

第二节 《组曲》Op.84及其有关的一些情况 (319)

第三节 《组曲》Op.84第一乐章的单一序列形式及其音型处理 (322)

[本章小结] 关于单一序列形式的变奏和动机音型法 (328)

[练习] (328)

附12—1: 乔治·克拉姆《无伴奏独奏大提琴组曲》第一乐章《幻想曲》
..... (331)

第十三章 瓦雷兹的无伴奏长笛独奏《密度21.5》

——关于音高核心及其“空间发散”与组织逻辑 (333)

[本章要点] (333)

第一节 与瓦雷兹及其创作有关的一般情况 (333)

第二节 《密度21.5》的音高发散与组织逻辑 (343)

[本章小结] 关于瓦雷兹的音响观念及空间发散 (353)

[练习] (353)

附13—1: 《时间与运动研究I》 (361)

第十四章 贝里奥的双簧管独奏 *Sequenza VII*

——关于“单一媒体写作”和“音域音列控制” (369)

[本章要点] (369)

- 第一节 贝里奥的生平和创作特色简述 (369)
- 第二节 关于贝里奥的 *Sequenzas* 系列 (371)
- 第三节 *Sequenza VII* 的“音域音列”及其对称运动 (383)
- [本章小结] 有感于无伴奏独唱独奏写作和贝里奥的音域音列控制 (391)
- [练习] (392)

第十五章 斯托克豪森的单簧管独奏《友谊》

——关于“音型的音区变奏”与“新标题音乐” (393)

- [本章要点] (393)
- 第一节 与斯托克豪森及其创作有关的一般情况 (393)
- 第二节 《友谊》的音型设计及其音区变奏 (402)
- [本章小结] 比照东坡《蝶恋花》词而看《友谊》之音区交叉和意象表达
..... (411)
- [练习] (411)
- 附 15—1: 斯托克豪森《友谊》全曲乐谱 (413)

第十六章 贝尔格的两首《闭上我的双眼》

——关于“德奥艺术歌曲”和“元始序列歌曲” (417)

- [本章要点] (417)
- 第一节 新维也纳乐派早期的独唱艺术歌曲 (417)
- 第二节 与《两首歌曲》有关的一些问题 (420)
- 第三节 《闭上我的双眼》的音高序列 (424)
- 第四节 《闭上我的双眼》的音乐分析 (429)
- [本章小结] 为德奥艺术歌曲和贝尔格序列音乐歌曲创作之元始 (436)
- [练习] (436)
- 附 16—1: 两首《闭上我的双眼》 (438)

第十七章 斯特拉文斯基《一个士兵的故事》

——关于“新戏剧音乐”、“新室内音乐”和“新音乐风格” (441)

- [本章要点] (441)
- 第一节 与斯特拉文斯基及其创作有关的一般情况 (441)
- 第二节 《一个士兵的故事》的基本情况和主要特点 (454)
- 第三节 《一个士兵的故事》中各段音乐的描述性分析 (462)
- [本章小结] 关于斯特拉文斯基《一个士兵的故事》及其音乐创新 (470)

[练习] (471)

第十八章 巴托克的《第三弦乐四重奏》

——关于“秘密的标题性内容”和“隐秘的标题性音乐”

..... (473)

[本章要点] (473)

第一节 六部弦乐四重奏及相关情况 (473)

第二节 《第三弦乐四重奏》的音乐分析 (485)

[本章小结] 心音名曲情歌 (498)

[练习] (498)

第十九章 萧斯塔科维奇的《第八弦乐四重奏》等

——关于“音名动机”、“象征主题”或“特性集合”

..... (500)

[本章要点] (500)

第一节 作为“音乐签名”的 BACH 动机 (501)

第二节 关于其他的“人名”或“地名”主题 (504)

第三节 作为“音高序列子集”的 BACH (509)

第四节 作为“主导动机”的 DSCH

——关于萧斯塔科维奇的《第八弦乐四重奏》Op.110 (511)

第五节 作为特性集合的 HYDAN

——关于乔治·本杰明《海顿之名的冥想》 (520)

[本章小结] 关于音名对应的方法和音名主题的意义 (523)

[练习] (524)

第二十章 克拉姆的《四个月亮之夜》第一乐章

——关于新室内乐中的人声和打击乐器以及音色的分离与单声室内乐

..... (525)

[本章要点] (525)

第一节 有人声参与的新室内乐 (525)

第二节 有打击乐器参与的新室内乐 (529)

第三节 关于《四个月亮之夜》及其第一乐章分析 (533)

[本章小结] 克拉姆的新室内乐及其主要特点 (543)

[练习] (544)

第二十一章 罗忠镕的《琴韵》	
——关于“材料拼贴”、“中国风格”和“十二音的五声化”	(545)
〔本章要点〕	(545)
第一节 与罗忠镕及其新音乐创作有关的一般情况	(545)
第二节 《琴韵》的材料拼贴与结构方法	(553)
第三节 《琴韵》的音高结构与使用方法	(560)
〔本章小结〕关于组合性十二音高及其五声化与中国风	(569)
〔练习〕	(569)
第二十二章 斯特拉文斯基 <i>Movements</i> 第四乐章	
——关于音高序列的“自然循环”与“移位循环”	(571)
〔本章要点〕	(571)
第一节 斯特拉文斯基序列音乐创作的主要特点	(571)
第二节 斯特拉文斯基音高序列的循环移位	(577)
第三节 关于 <i>Movements</i> 的乐队编制	(582)
第四节 关于 <i>Movements</i> 的第四乐章（即第 96—135 小节）	(585)
〔本章小结〕斯特拉文斯基的序列音乐及其循环移位	(601)
〔练习〕	(602)
第二十三章 潘达雷斯基《广岛殉难者的挽歌》	
——关于弦乐新音响	(603)
〔本章要点〕	(603)
第一节 与潘达雷斯基及其创作有关的一般情况	(603)
第二节 潘达雷斯基的弦乐新音响	(606)
第三节 《广岛殉难者的挽歌》分析	(613)
〔本章小结〕关于潘达雷斯基的弦乐新音响	(625)
〔练习〕	(626)
第二十四章 威伯恩的《帕萨卡里亚》Op.1	
——关于 20 世纪新音乐创作中一个值得注意的现象	(628)
〔本章要点〕	(628)
第一节 与威伯恩及其创作有关的一般情况	(628)
第二节 20 世纪新音乐中的帕萨卡里亚	(637)

- 第三节 对威伯恩《帕萨卡里亚》Op.1 的描述性分析 (641)
- [本章小结] 咏叹威伯恩为乐队而作的帕萨卡里亚 (656)
- [练习] (657)

第二十五章 勋伯格的《色彩》Op.16 No.3

——关于“音色旋律”和“微音高运动” (658)

- [本章要点] (658)
- 第一节 勋伯格的管弦乐作品概述 (658)
- 第二节 《五首管弦乐曲》Op.16 概述 (662)
- 第三节 《色彩》Op.16 No.3 及其“音色旋律” (665)
- 第四节 《色彩》Op.16 No.3 中的“微音高运动” (673)
- [本章小结] 关于多声性音色旋律及隐伏其中的微音高运动 (682)
- [练习] (682)

第二十六章 勋伯格的《乐队变奏曲》Op.31

——关于十二音序列音乐的配器、织体和音色处理原则

..... (684)

- [本章要点] (684)
- 第一节 20 世纪初期管弦乐写法的一些变革 (684)
- 第二节 关于十二音序列音乐配器、织体与音色处理中的基本原则 (687)
- 第三节 关于《乐队变奏曲》Op.31 的一般情况 (690)
- 第四节 关于《乐队变奏曲》Op.31 的描述分析 (695)
- [本章小结] 关于十二音序列音乐的配器原则 (707)
- [练习] (708)

第二十七章 威伯恩的《小交响曲》Op.21

——关于“浓缩的音高”、“独奏的合奏”与“流动的音色” (711)

- [本章要点] (711)
- 第一节 关于交响曲体裁的概念转义和形式变异 (711)
- 第二节 威伯恩《小交响曲》Op.21 的一般情况 (716)
- 第三节 第一乐章分析 (720)
- 第四节 第二乐章分析 (729)
- [本章小结] 关于 20 世纪的新交响曲和威伯恩的小交响曲 (737)
- [练习] (737)

第二十八章 贝尔格的歌剧《露露·间奏曲》 ——关于“序列派生”、“镜像对称”与“形式的内容依据”

- [本章要点] (739)
- 第一节 与贝尔格及其创作有关的一般情况 (739)
- 第二节 《露露·间奏曲》及其对称结构 (746)
- 第三节 《露露》全剧的音高结构 (750)
- 第四节 《露露·间奏曲》的音高进程 (758)
- [本章小结] 关于对称形式的内容依据与《露露·间奏曲》的对称处理
..... (761)
- [练习] (762)
- 附 28—1: (764)

第二十九章 贝尔格的《小提琴协奏曲》 ——关于“自由十二音”及其对风格和表现的适应性

- [本章要点] (771)
- 第一节 创作背景与中心思想 (771)
- 第二节 音高序列与主题素材 (775)
- 第三节 曲式结构与数字象征 (779)
- 第四节 过程描述与细部指要 (784)
- [本章小结] 贝尔格的《小提琴协奏曲》及其自由十二音·仿信天游 (792)
- [练习] (792)

第三十章 贝里奥《交响曲》第二乐章《啊! 金》 ——关于新人声、新唱法以及语言、语义和语音的关系

- [本章要点] (794)
- 第一节 与 20 世纪声乐变革有关的一般情况 (794)
- 第二节 贝里奥的新人声主义创作 (802)
- 第三节 《交响曲》第二乐章《啊! 金》及其分析 (812)
- [本章小结] 新人声主义素描·仿天净沙 (824)
- [练习] (824)

主要参考著作 (826)