

乐理与文化



YUELI YU WENHUA

施 咏 著



国家一级出版社 | 西南师范大学出版社
全国百佳图书出版单位 | XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

南京艺术学院学术著作出版基金资助出版

乐理与文化



YUELI YU WENHUA

施 咏 著



国家一级出版社 | 西南师范大学出版社
全国百佳图书出版单位 | XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

乐理与文化/施咏著. —重庆:西南师范大学出版社, 2012.6

ISBN 978-7-5621-5754-0

I. ①乐… II. ①施… III. ①基本乐理 IV.

①J613

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 092760 号

乐理与文化

施咏 著

责任编辑:王英杰

书籍设计:王玉菊

照 排:夏 洁

出版发行:西南师范大学出版社

重庆·北碚 邮编:400715

网址:www.xscbs.com

印 刷:重庆东南印务有限责任公司

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:13.75

版 次:2012年6月 第1版

印 次:2012年6月 第1次

书 号:ISBN 978-7-5621-5754-0

定 价:29.00 元

导读(自序)

首先,我想说明的是,这本有关乐理知识的小册子并不是一本传统意义上的《基本乐理》的教材,一方面是因为当前的音乐图书市场上并不乏系统的乐理教材;另一方面,是因为笔者在多年的教学实践中感觉到不少学生(甚至经常在这门课程中取得高分的学生),在修毕该课后一遇到实际问题还是一筹莫展、云山雾罩。即使取得了考试的高分,也并不能够综合灵活地运用所学的理论知识去指导音乐实践,也就是说没能把看似“小儿科”的基本乐理真正地学透,而作为专业音乐学习的第一门理论课程都没能学通,又怎能顺利进入音乐艺术宫殿的大门呢?

这实际上是暴露了我们当前的音乐理论教学中存在着的一系列问题:如不重视母语、本民族音乐文化的传承,理论与实践的结合不够甚至脱节,教材内容陈旧、适用面窄,时代性、科学性亦有所欠缺,对学生艺术视野的开阔与创新意识的培养关注不够。另外,在理论课程的教学中也存在着严重的崇尚技术至上、知识“技能化”、文化观念淡薄的不良短视倾向。

现行的中国乐理是源于上世纪初“西乐东渐”中西方以优势生产力开路的强势文化的输入,在客观上势必导致对自身文化意义上的一定程度的放弃,而推崇技术至上主义。如果没有作为文化主体的音乐教育为其存在的依据,音乐教育必然成为无源之水、无木之本。其影响之深远还将波及到整个音乐教育过程中的所有环节。

国家教育部颁发《艺术课程标准》中对艺术课程所具有的文化价值的论证:“不以单纯掌握专业知识技能为目标,而是让学生在围绕人文主题的艺术学习中……在了解艺术的历史和文化内涵的前提下,形成艺术经验和艺术的能力。”促使对音乐基础理论的深层文化内涵的研究提上了日程。

本书所提出的当代多元文化视野下的乐理教学应具备的特征包括:传统性与现代性、民族性与世界性、技术性与文化性、科学性与逻辑性高度统一的四个方面。从历时方面关注传统乐理与现代乐理的融合问题,共识方面体现民族性与世界性,即本土文化与多元文化的融合,既要体现本民族音乐理论体系的精华,又要兼顾世界民族音乐理论的主要理念。摒弃技术至上,接活文化之源,形成学习多元化音乐的潮流。

鉴此理念,也是我不揣自力、贸然成此小书的初衷。期望在本书中体现出将音乐的基础理论作为一门人文学科的内涵,其教学目的是培养学生审美情趣,体现素质教育精神和文化上的追求。在实践中,从学习者主体的文化体验与感受出发,将音乐的基本原

理放到一定的社会文化背景中去考察,使乐理成为一门具有文化性质与文化特色的课程,而不至于沦为音乐的“技术操作手册”。

本书择节奏、节拍、音色、音高、强弱、音程等乐理中常见的一些基本要素,作为十四个专题的知识点,而后完全跳出一般技术理论教材的格式与定势,在研究方法上打破学科界限,本着多学科的综合与相互渗透,在部分章节分别涉及美学、律学、史学、文学、绘画、物理声学等学科知识,纵横经纬、谈古论今、横跨东西、以求共进。

着力关注相关知识点的深层文化背景、文化内涵,以加强对音乐文化的多视角、全方位的考察与认知。使乐理的学习者不仅可以“知其然”,还可以“知其所以然”,有助于从单纯的“音乐人”转化为“音乐文化人”,为进一步学习音乐文化打下坚实而全面的基础。

全书的内容主要围绕着音的四大基本属性“音高、音值、音强、音色”及调式、旋律共六个部分。其中,前五章主要谈的是节奏、节拍、速度方面,属于“音长”范畴;第六章谈的是“音色”;第七章谈的是音的“强弱”;第八、九、十章谈的是音程、音高,属于“音高”范畴;第十一、十二、十三章侧重于“调式”;第十四章探讨的是“旋律”。

本书的创新点,或换言之,涉及到其他一般乐理书籍中较少涉及的知识点主要有:

休止:从文学、绘画、美学的角度,并结合实例探讨休止符在音乐中“无声胜有声”的艺术表现作用。

速度:论证速度记号的表情意义。

节奏:节奏在自然界、人体运动乃至人类语言中无所不在的应用。对一拍子、紧拉慢唱、增盈节拍、隐伏节拍、等差节奏以及中外民族音乐、流行音乐中运用的固定节奏型展开论述。

散板:论述散板在中西音乐中的应用范围及其文化成因,形散而神凝的特点。

音色:音色的心理属性,中国音乐音色审美“近人声、尚自然、多样化、个性化;偏高频的清、亮、透、甜、脆、圆以及重鼻音”的趣味特点。多元文化下音色审美视域的拓展。

强弱:音乐表现中的强弱受到人的生理心理、音乐风格流派、听觉差异、乐器性能差异,以及力度表现中的层次关系乃至不同文化背景的影响,表现为具有多重意义上的相对性。

音程:探讨音程协和的本质,变迁历史。因不同的民族、地域、听觉习惯的差异而具有的协和相对性,并全面探讨各类旋律音程在音乐中的表现特性。

音高:音乐实践中的音高、音准由于受到心理听觉、律制、和声、调式、文化背景等因素的影响,使其成为一并无固定值而“因乐制宜”、“随乐而变”的变量,是所谓“声无定高”。

五声:介绍五声音阶的多种起源说,阐释其简约之美,分析中国音乐选择五声的内在文化背景,并结合具体曲例说明五声音阶并非是中国所独有,而是在全球范围内存在。

从宫:在中国传统音乐中,对宫音特殊重视的观念源远流长。在中国民族调式、传统乐学乃至古代音乐美学中,从宫观念具有着深远的意义与影响。

调式:强调“宫角大三度主宰音程”对民族调式判断只具有一定的效用性。介绍非主音结尾、调式隐伏、跨文化(中西互转)转调。论述应从民族地域性格、语言特点等多方面探究调式色彩成因。

旋法:旋法规律及其文化成因受民族性、地域性、语言性,乃至作曲家个性等方面的影响与制约。总结族性、域性旋律的规律,旋律与语言的关系,并进行多种风格的旋律变奏。

本书的理论价值与意义还在于:

于国内首次对基本乐理的学科划分、课程内涵、教学目的、教学方法等提出与以往音乐理论界、教育界所不同的创新观点与教学研究方法模式:

1. 反对将乐理一味划归技术理论系列的观点,提出乐理也是一门以人文学科为内涵的课程,从文化的意义上来说,乐理应是音乐艺术之普遍基本原理,是技术理论和音乐文化理论的总和。

2. 将课程的教学目的提升到开发音乐专业学生的逻辑思维能力、提高音乐实践能力、培养其审美情趣的高度,使得乐理知识的学习有机地渗透在音乐艺术的审美体验中,以开阔学生的文化视野。

3. 体现多学科综合的理念,在部分章节分别涉及到文学、美学、律学、乐学、史学、声学等学科相关知识的渗透,以加强对音乐文化的全面考察与深层认知。

4. 重视母语教育,加强对本民族音乐文化的传承,体现中国民族乐理特色。

5. 在写作中除了规范性、知识性、学术性的要求以外,还体现了一定的趣味性、可读性与实用性。

该书主要内容经过了十年的使用,其阅读对象定位主要是大学音乐专业的理论教师、高等艺术院校中的研究生,或至少已学过传统《基本乐理》这门课程的中高年级的本科生,以及有志于提高自身音乐修养与开阔艺术视野的音乐爱好者们;也可作为《基本乐理》课程的课外补充读物和乐理专题知识性讲座的参考讲义。如果拙著能够对那些遨游乐海并正力图跨入音乐艺术之门的莘莘学子们助上一臂之力,那也就遂了笔者的初衷心愿,即“冀望‘基本乐理’能够真正成为整个音乐大文化的理论基础,而不是音乐技艺化的‘操作手册’”。

当然,由于笔者学疏才浅,书中必有遗漏谬误。学途漫漫,恳请大家能够不吝批评指正。

并于此感谢为本书编辑工作付出大量辛勤劳动的西南师范大学出版社的王英杰女士、周松先生,以及为本书面世提供便利的西南师范大学出版社。

施咏

目 录

导读(自序)	1
第一章 “休止”休矣	1
一、此时无声胜有声	2
二、此时无“绳”胜有“绳”	3
三、无声之处情亦浓	4
第二章 音乐时速	8
一、速度的本质与表现作用	8
二、速度记号的表情含义	10
三、节拍器及其使用	12
四、速度的选择与确立方法	14
第三章 节奏漫谈	16
一、节奏是一切运动的秩序	16
二、节奏现象无所不在	17
三、小节性节拍的类别	24
四、小节解放——隐伏节拍	33
五、节奏对位——交错拍子	37
六、流动建筑——等差数列	49
七、固定节奏型	53
八、中国节拍体系中的板眼论	63

第四章 弹性节拍	65
一、弹性节拍的起源	65
二、Rubato 在西方音乐中的应用	66
三、中国传统音乐中的弹性节拍	67
第五章 音乐散文	69
一、自由节拍的应用范围	69
二、中国音乐中的散板体系	70
三、散节拍的文化内涵	71
四、散板的形散与神凝	72
第六章 美音求源	74
一、音色的心理属性	74
二、音色的物理构成	76
三、音色的艺术表现	78
四、中国音乐审美中的音色表现	81
五、音色的多元拓展	93
第七章 强弱“相对论”	95
一、物理心理与强弱相对	95
二、风格流派与强弱相对	98
三、听觉差异与强弱相对	99
四、力度表现与强弱相对	100
五、文化背景与强弱相对	101
小结	102
第八章 音程协和论	103
一、协和本质论	103
二、协和演化论	104
三、协和相对论	106

第九章 音程应用论	108
一、一度音程	108
二、二度音程	113
三、三度音程	115
四、四度音程	121
五、五度音程	124
六、六度音程	126
七、七度音程	127
八、八度音程	129
九、八度以上音程	132
十、中国民族音乐中的音程表现应用	133
第十章 声无定高	135
一、音准的尺度	136
二、音准的律制影响	137
三、文化背景的影响	141
四、声无定高的普遍意义	143
第十一章 五音大成	145
一、五声起源说	145
二、五声简约说	146
三、五声全球说	148
第十二章 从宫观念	152
一、从宫观念源远流长	152
二、从宫观念与“中和之美”	153
三、“从宫”与传统乐学理论	154
四、“从宫”与调式和声理论	155

第十三章 调式思维	157
一、调式的形成与发展	157
二、宫角主宰音程的效用性	159
三、非主音结尾	162
四、调式的色彩及其影响因素	163
五、调式隐伏	171
六、转调中的多元文化	173
第十四章 旋法魔术	180
一、旋律的民族性	182
二、旋律的地域性	189
三、旋律的语言性	192
四、旋律的变奏性	198
附录:多元文化视野下基本乐理学科体系构建	201
一、传统与现代	201
二、民族与世界	202
三、技术与文化	204
四、逻辑性与科学性	205
结语	206
参考文献	207
后记	209

第一章 “休止”休矣？

本章内容导引

通过对文学、绘画、音乐中无声、留白之美的纵横论谈，探讨“休止”这个在乐谱中频繁出现的符号的丰富内涵及其“无声胜有声”的美学价值；通过对音乐作品中休止符的艺术化运用的分析，提出只有认识到休止是“情感交流中不可分割的一部分”，并深入挖掘其丰富内涵，才能做到让“每一个休止符都充满着音乐”。

提起“休止”，可能不少人认为不就是节奏练习里的“空”嘛！不就是简谱的“0”嘛！要是乐理考试的高分生还会熟练背出其定义：“在音乐中，音响的暂时间断称为‘休止’；而用以记录这段时值的符号则叫做‘休止符’。”甚至可将五线谱中的休止符速记口诀流利道来：全休止倒挂一；二分休止横卧一；四分休止正像“7”。说实在的，可能大多数的乐理教材与乐理课堂只教授了这么些有关音乐休止的知识，其实这仅仅只是教会了学生谈兵于纸上，谈休止于谱上。

也有一些其他音乐书中涉及到休止符时，对其做了进一步的形象教学。如在美国的约翰·汤普森《简易钢琴教程》第一册中，就以“睡”代表全休止符，“卧”代表二分休止符，“站立”代表四分休止符，颇具趣味性地比较说明了全休止符、二分休止符和四分休止符之间的长短时值关系。

休 止 符



这与瑞士音乐教育家达尔克罗兹所倡导的体态律动教学法中，将正常走路的步伐表示四分音符，跑步表示八分音符；与西洋乐理在中国的早期传播者葡萄牙传教士徐日升所创立的以“睡、卧、坐、游、行、趋、飞、不见”代表八种音符的时值长短都可谓如出一辙，都是将人的行动、体态的律动与乐音的时值相联系来进行节拍节奏的感知。

其实,更为重要的是应该关注休止在音乐实践中的具体运用及其艺术表现作用。因为如果对于这个在乐谱中频繁出现的符号虽司空见惯但并未真正意会明了其丰富的内涵和美学价值,也就难以进一步去谈如何富于乐感、细致艺术地表现诸多不同情境、不同表现意义的休止了。

一、此时无声胜有声

作为一种相对特殊的语言,音乐长于抒情表意歌颂传达世间万物之美,而美之无限常显语言表达之有限——音乐语言也有其苍白无力、言之不足之时。从某种意义上,为了补偿这种语言表达之缺憾,就需要用抽象、含蓄的方式去创造另一种空灵静谧的意境,留给人们更多的想象空间,于思索品味之间达到一种只可意会不可言传的妙境,这“不可言传”之时即是音乐中的“休止”,从表面上来看是一种语言上的暂时间断与中止(rest),而实质上却是乐思的另一种形式的延续进行:形休而神不休,音休而乐不休。且此无声之时具有无限的抽象含蓄的表现力与更大的想象空间。

如在白居易的《琵琶行》中就有这样的诗句:“冰泉冷涩弦凝绝,凝绝不通声暂歇。别有忧愁暗恨生,此时无声胜有声。”这里的“无声”之所以能“胜有声”,就是因为在这“声暂歇”中蕴藏着用“有声”难以表达的深沉意蕴——“幽愁暗恨”,此时的休止胜过一切语言,所有需表达传情之一切尽在不言中,言有尽而意无穷。即是在琵琶女与大诗人的这种主客体情感动态交流之时,加入了这种更高层次的静态的交流,从而达到一种“此时无声胜有声”的至高境界。

而中国古代的另一位大诗人陶渊明以及美国的现代音乐家约翰·凯奇却让这种“无声之乐”走到了最外围的疆界。据南朝的梁昭明太子所著《陶靖节传》中载:“渊明不解音律,而蓄无弦琴一张,每酒适,辄抚弄以寄其意。”看来,甚为喜好音乐却不通音律的陶渊明常于酒兴之余怀抚其无弦之琴,自我陶醉、聊以自慰,还一时传为佳话。陶氏则自我解嘲曰:“但识琴中趣,何劳弦上音。”这里,琴的力量已不在于声音而在于意趣与精神。

时至今日,凯奇的“骇世之作”——钢琴曲《4分33秒》却已是一部完全彻底的“无声之作”(silence piece),在该作品的“演奏”过程中,钢琴家只需在钢琴前端坐4分33秒,无须弹奏,在三个乐章(分别为1分40秒,2分23秒,0分30秒)的开始都做出开关琴盖的动作以示段落的划分,是一首不用弹的钢琴曲。作为一首“观念音乐”的代表作,其意旨即为:清空结构,让它在一无所有的状态下,坦然地拥抱所有自然发生的声音,在此间所有的声音(包括无声)皆可成为音乐。

作家马南邨在《燕山夜话》中还提到另一位叫拉蒙特·扬格的美国作曲家也弄出一部引起轰动的“无声之乐”,称每每演奏这部新乐曲的人,只要往台上一站,放出一只蝴蝶,让它在场子里飞来飞去,等到蝴蝶从窗子飞出了场子以后,这部作品就宣告演奏完

毕。同样,在这部作品的演奏过程中,也根本听不见任何传统意义上音乐的声响。

而在此后几十年的中国,约翰·凯奇的中国承钵者与推崇者、留美归国青年作曲家谭盾于1994年1月9日在北京音乐厅创造了一个现代乐坛上更为轰动的“壮举”:在演奏《乐队剧场》系列音乐的一首时,谭盾在乐队和听众面前,在众目睽睽之下、全场静止的状态中,和另一位指挥王甫建“煞有介事”地指挥着大段的休止符,此举被乐队队员们戏称为“打太极拳”。音乐会之后,听众的反应自然是褒贬不一,有一则评论写道:“能从两个指挥的手势与体态中传达出休止符的力度起伏。”还有人甚至说:“谭盾的‘无声音乐’比凯奇的《4分33秒》更高一筹,智商很高。”但也有不少人认为这无异于在赞美“皇帝的新装”,“打太极拳”根本不是音乐。当然,这些被大段指挥的休止符究竟是否有足够的艺术表现力已经不是本文所探讨的领域了。

二、此时无“绳”胜有“绳”

其实,不仅在音乐中,就是在很多其他门类的艺术中,如中国的绘画、书法艺术等对此亦有同理同法,即是十分讲究“留白”。中国的丹青高手往往会很巧妙地利用画中的适度空白,创造出一种笔墨油粉皆不可达的意境。有这样一个古代轶事:某君去画店购画时相中一水墨作品,画中一牛童双手执背逍遥踱步,几步之遙一老牛尾随其后,除些许青草外画面简朴无它,但笔调极为生动,此君愿以高价购之;店主欣喜之余端详画面发现牛童虽作牵牛状却手中无绳,便自作主张挥笔在人与牛之间添加了一道绳,待那人取得银两归来正欲取画成交,却发现了画中无端端却“实实在在”多了一道绳后,失望之极,转身即返。从某种意义上来说,他买的的就是这根无形的绳,可谓无画之处皆成妙境,而这添加之绳实为败笔!“此时无‘绳’胜有‘绳’”,这绳之有无也是艺术家的大手笔与匠人之作的天壤之别、分水之岭、界限之绳。

一个高明的艺术家必然也是一个懂得如何去欣赏、创造“空白”的人,正是这种适度的“空白”才能够钓住欣赏者的胃口,使其不断产生新的期待与想象。并且,由于中国人所崇尚的东方含蓄美,所以,中国人对“空白”的要求更是境高一筹。正如苏轼诗中所言:“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。”此外,在严羽的《沧浪诗话》中也有着类似的语句:“语忌直,意忌浅,脉忌露,味忌短。”这些也都体现了艺术作品中对这种空白的有意追求。

可见在各门类艺术的创作与欣赏过程中,不论是对空间上的留白还是时间上休止的种种喜好与追求,都异曲同工地反映出人们的这种不求圆、满而追求留白、停顿和一定距离感的强烈的艺术审美的心理倾向和心理习惯,可见用此手法去表现抽象含蓄之美也是艺术表现中的一种重要表现手段,是艺术表现中的一条定律与法则,同时也是体现艺术家表现才华的重要标准之一。

三、无声之处情亦浓

音乐艺术由于其非具象性与非语义性的特点,既看不见也摸不着,并且在所有艺术中最具抽象性,因此,也就最容易创造出“曲中声尽意未穷”的“空白”。而具体在音乐作品中,休止符则是“营造”这种“空白之境”的最佳载体,成为乐曲中不可分割的一部分,是整个音乐表现的有机组成部分:有时是前面情绪的继续、延伸、发展变化,有时则是后面情感的酝酿、准备,有时是动态平衡的需要,有时又是情感发展的缓冲……

如在二胡曲《江河水》的第二段(若有所思地)结尾处是这样运用休止符的:



音乐发展至此已是由原先戏剧性的感情迸发转入了哭得死去活来后的一种恍恍惚惚、如痴如呆、絮絮自语的凄惶之境。在这几个八分音符之处仿佛依稀可听到女主人公哽咽、抽噎之声,形象地表现出人抽泣之时一哽一哽的形态,使得音乐形象更加生动感人,入木三分地表现了作品的内涵。若试将休止用“5”音再延长填上则韵味全无。再加上著名二胡演奏家闵惠芬激情细腻的演绎,特别是对曲中几处休止的精心处理,将此曲表现得淋漓尽致,其艺术魅力感人之深令著名指挥家小泽征尔感动得伏案恸哭,称赞“拉出了人间的悲切”,而闵惠芬的演奏也因此被乐评家们称为“连休止符也充满了音乐”,这无疑是给予了一个艺术家至高的评价与嘉奖。

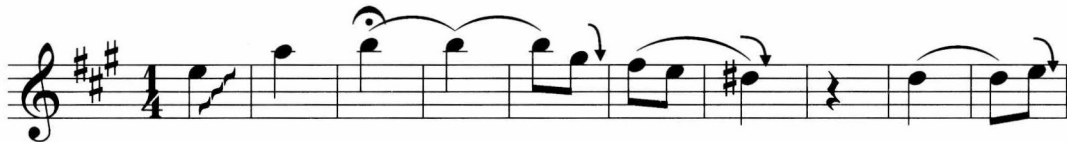
无独有偶,在中国的《葬礼进行曲——哀乐》中,全曲的基本节奏趋向整齐均匀,传达出近似于凝固的沉痛气氛,而下谱例中的两个弱位休止的运用则更使旋律在语气上若断若续、如泣如诉,产生了很强的感染力。并且,休止符处于弱拍或弱位时,通常被认为弱拍或弱位的休止长一点、短一点甚至不休止也无妨大碍,也更容易因忽视而被强拍或强位的音的延续淹没。其实,这种弱拍或弱位的休止对于塑造音乐形象也具有十分重要的作用。在该例中,如果将休止去掉,将两个升Fa各唱满一拍,音乐的语气上就会顿失这种细腻生动的情感表达,显得平铺直叙,呆板而不感人了。



在歌曲《妹妹找哥泪花流》中,作曲家王酩在旋律中将休止符与音符穿插交织进行,把一个到处寻找亲哥哥的妹妹向人倾吐衷肠,泣不成声、断断续续诉说的情态表现得淋漓尽致。曲中多处断续的休止符也正是为了表现女主人公抽泣时的动态效果。



又如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，在表现英台哭坟的一个小提琴独奏乐句中，用突然的休止配合由高音区级进下行的悲哀音调，表现了祝英台肝胆欲裂的悲痛情绪。



而在俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》中，又是这样运用休止符的：



这首船夫曲从体裁上来说该是异国的一曲“劳动号子”，表现的是一种被压迫、超负荷的场面。号子的旋律在第三拍及时收住，肯定有力、轻轻哼吟，我们仿佛可以从第四拍的休止符里听到纤夫们粗重的喘息、低哼，感受到那份被压抑的情感，令人眼前浮现俄国画家列宾《伏尔加船夫》画中的那群衣衫褴褛的纤夫，前倾着身躯，拖着沉重的货船，步履踉跄、蹒跚而行，前面的路仿佛永远没有尽头。从这休止符中，我们似又能感受到纤夫们内心对现实的愤懑与不平，他们要奋起抗争，“踏开世间的的天平路，对着太阳唱起歌”。这里的休止符又是纤夫们被压迫的情感火山爆发前的酝酿，是力量的积蓄与准备，沉稳有力的号子中的休止、间歇令沙俄统治者胆颤心惊，沉默中包含着苦与恨、力与火。

而在《义勇军进行曲》中，人民音乐家聂耳对休止符的运用亦是煞费苦心故而独具匠心。



“中华民族”以四分音符为单位，一字一顿，“到了”两字收紧之后，突然休止，造成一种特有的紧迫感，起到欲扬先抑的作用，使得停顿之后的“最”字得到充分地强调与突出，从而警示民众“最危险的时候”已到来，神州大地硝烟四起，民不聊生，民族存亡，何去何从！而后再呼唤、号召民众“发出最后的吼声”——“起来，起来，我们万众一心，冒着敌人的炮火，前进……”此处休止符的运用是非常精炼的神来之笔，使音乐极富动力与战斗性。

让我们再来看看德沃夏克的《幽默曲》No. 7 中休止符的运用又是怎样一种情况：



该段乐曲以每两个前短后长的音符为一个小单位,之间用三十二分休止符隔开,且休止贯穿全段,但并未影响旋律的流畅性,反而由于这种短休止构成的极富跳跃弹性的节奏型的运用,使得旋律时断时续,忽强忽弱,节奏轻盈美妙,风格别致,表现了一种恬美、轻松、幽默、愉快的情绪,充分反映了作者处于安谧、恬静的田园生活时的愉快心情。

而在舒伯特的《未完成交响曲》中,一处整小节的休止亦是颇具特色与戏剧性的,先是第三主题在第一乐章呈示部的副部用大提琴深沉奏出,旋律优美抒情,富有民间歌谣风,表现了主人公对美好未来的憧憬与向往,并在 PP 力度演奏,给人梦幻般的感觉。



当这个主题转向小提琴重复后,旋律停在了导音上,构成了导音对主音、属功能对主功能的强烈倾向,在这些倾向都尚未解决、悬而未结之时,音乐忽地嘎然而止,全乐队突然休止一小节,给人心理上一种极不稳定与动荡不安的复杂感觉,仿佛是主人公在屏声息气地等待着什么、思索着什么。三拍的静寂后,乐队以 ff 的力度全奏出接连不断的强烈和弦,仿佛表现出主人公的情绪激昂起来,坚定了奋起反抗的决心,要为实现自己的理想而奋斗。这里的休止通过音乐在力度等因素面前后的对比来表现一种戏剧性的矛盾冲突与心理活动,充分体现了作者在当时恶劣环境中坚强的生活勇气与愤世的情态。

在《让我们荡起双桨》(乔羽词、刘炽曲)中,每句都是从后半拍起唱,仿佛与划船桨的动作配合。并且,这个音的唱出都是在船桨入水,一个反作用力将船支撑,滑行前进后的那个点发出的,十分富有轻舟破浪般的动感。而如果反之,在强位置开唱则显得水阻较为重涩,双桨难荡,会严重影响音乐的流畅性。

