

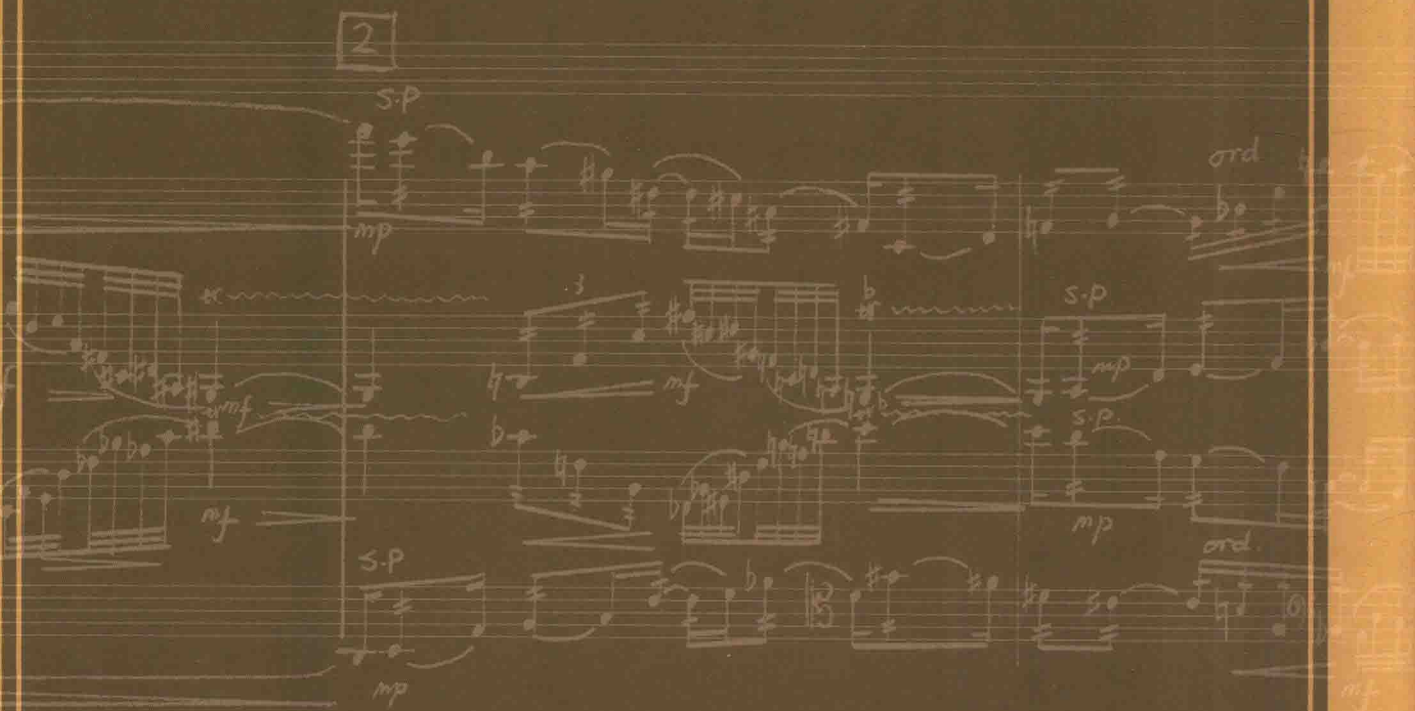
作曲与分析

Composition and Analysis

音乐结构：形态、构态、对位以及二元性

Musical Structure: Morphology, Configuration, Counterpoint and Duality

贾达群 著



 SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

作曲与分析

Composition and Analysis

音乐结构：形态、构态、对位以及二元性

Musical Structure: Morphology, Configuration, Counterpoint and Duality

贾达群 著

图书在版编目 (CIP) 数据

作曲与分析 / 贾达群著 - 上海: 上海音乐出版社, 2017.8 重印

ISBN 978-7-5523-1278-2

I. 作… II. 贾… III. 音乐 - 结构分析 - 高等学校 - 教材 IV. J602

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 030843 号

上海音乐学院高峰高原作曲理论课程团队项目资助出版

书 名: 作曲与分析

著 者: 贾达群

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 杨海虹 李 煞 (助理编辑)

封面设计: 翟晓峰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 25.25 插页: 4 谱、文: 404 面

2016 年 12 月第 1 版 2017 年 8 月第 2 次印刷

印数: 2,001 - 3,000 册

ISBN 978-7-5523-1278-2/J · 1179

定价: 118.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

自序

在进行本项目研究之前以及在项目研究的过程中，我一直在思考如下几个问题，并认为非常重要。这些问题是：如何处理音乐研究中元理论与应用理论两者的关系？如何处理理论研究与理论教学的关系？以及如何处理理论研究与音乐创作的关系？我很乐意将这些思考及所获心得记录于下并与大家分享。

关于音乐理论与音乐分析的关系

从2009年起，因为组织、策划、指导数届全国音乐分析学学术研讨会的召开，我与美国耶鲁大学音乐系及其他来自美国、德国、奥地利、俄罗斯、中国香港等大学的音乐理论专家们建立了较好的学术交流关系。不论在与世界音乐理论泰斗阿伦·福特教授，还是在与耶鲁大学的哈里森·丹尼尔教授、帕特里克·麦克克瑞勒斯教授、哈佛大学的克里斯多夫·哈斯蒂教授、纽约城市大学的约瑟夫·斯特劳斯教授、莱比锡音乐学院的施罗德教授、香港中文大学的麦淑贤教授、张慧玲教授等的交流中，大家都不约而同地认为：在音乐理论的研究中，要关注音乐元理论（Theoretical theory）与应用理论（Practical theory）之间的关系。元理论是研究音乐理论问题的基础，它包括音高理论（和声、复调）、结构理论（曲式、体裁）、节奏理论（节拍、韵律）、管弦乐法理论（声学、乐器法）等。元理论一般来说应该是对某学科领域有着体系化知识建构并具备认知和研究方法论指导意义的理论。元理论应该建立科学的抽象模型以便对研究对象进行测量和计算，比如和声学、集合理论、节奏理论、结构理论、声学及管弦乐法理论等。从某种意义上说，分析只是对元理论的抽象逻辑和具体功效进行验证的手段和工具。这些认知也引发了我更为深入的思考。按此说法，音乐分析只能算一个应用理论，音乐分析学也只能是一个研究音乐分析这个应用理论的学科。这样的思考结果促使我考虑是否有能力在音乐分析领域就结构学元理论的构建做一些尝试。于是我相继提出结构分析（研究音乐结构自身封闭或开放的形式条件以确立其结构）和结构对位（研究音乐作品中多重结构的确立及其相互间的关系）这两个理论（详见拙作《结构诗学》以及本研究中的相关内容）并不断完善，试图在音乐分析领域逐渐形成有关结构理论的元理论。这些研究重要的标志就是借鉴结构学理论而提出的结构形成之抽象模型和多重结构相互间关系的层级指标及分类。当然，这个工作还需要不断地完善和精炼。我也希望从事音乐分析理论研究的同行们能够思考并重视这

个问题，厘清思路，开阔视野，在各自的研究工作中为中国音乐分析理论以及音乐理论的提升提供更多的经验和成果。

关于理论与教学研究的关系

尽管我深知理论研究本身就是独立存在而不需附属任何需求的工作，但作为大学教师，我一直都有一个想法，希望自己的理论研究一定要和教学实践相结合，且要以最简便的方式和最快捷的速度将研究成果转化为教学内容（也想借此改变目前高校中科研与教学严重脱节的现象）。因此，根据本研究试图梳理作曲与分析的关系，试图从天然结构态的深层基础来归类音乐结构的表层形态，以及试图从音乐的多重结构存在来探究这些结构间的相互关系等目的。我采用了一种特殊的方式，即将研究的范围，写作的体例等都与作曲、分析（包括传统曲式学内容）及理论研究的教學密切关联，甚至把在作曲与理论教学过程中所出现并解决的问题也适时地纳入到本课题的研究及撰写中。与此同时，我也借此项目的工作在探索一种两全的方法，即元理论与应用理论并存、科研与教学并存。事实上，我自觉基本上实现了最初的目标：一方面，从音乐结构的多元透视来界定结构存在的基本条件，到追溯音乐结构的深层原则以提出并完善了天然结构态体系；从结构对位阐释音乐作品存在的高级方式，到结构二元性探究以打通创作、演绎、接受这音乐活动之一体环链，其研究理路清楚地呈现出一条带有元理论特征的逻辑线索。而另一方面，本研究的行文顺序与体例以及大量的分析谱例（其中超过 80% 的谱例为大多数曲式与作品分析教材所未涉及的，以及近 50% 的谱例为 20 世纪以后的音乐创作）不仅为元理论的理论构建提供了实证范例，同时也为教学提供了循序渐进和充足的内容。本研究第一、二、三篇的大部分内容可供专业音乐学院作曲本科的音乐分析课程使用，少部分内容及第四、五篇内容可供研究生层次的必修或选修课程使用。作为附加成果，本研究也配备了完整的谱例集、高品质的音频资料及教学课件。由于研究目的和策略的需要，本研究对传统曲式学的相关理论也进行了一定的梳理和概述。为避免重复劳动，对传统曲式学这部分概念的阐述我主要参阅并引用了高为杰、陈丹布编著的《曲式分析基础教程》（一方面我曾受教于高老师的“曲式与作品分析”课程；另一方面，我认为高先生有关传统经典曲式的定义和阐述既言简意赅，又准确到位），而将主要精力放在拓宽研究对象以及具体分析上。与此同时，我还参阅了该丘斯《大型曲式学》、斯波索宾《曲式学》、吴祖强《曲式与作品分析》、杨儒怀《音乐的创作与分析》、彭志敏《音乐

分析基础教程》等有关理论专著,除了在相关章节注明以外,在此一并说明并致谢。本研究的大部分内容近年来也在上海音乐学院、浙江音乐学院(原杭州师范大学音乐学院)、武汉音乐学院、南京艺术学院音乐学院、东北师范大学音乐学院等院校的相关课程和学术讲座中使用,并受到一致好评。

关于理论与研究与音乐创作的关系

这是一个理论与实践的老话题。如前所述,理论研究作为独立的创造性工作,完全没有必要给自己附带任何其他的诉求和义务,也没有必要过于理会来自有关研究对象的种种束缚。理论研究是自为自在的劳作,理论研究可以发现、梳理、归纳、总结、引申,甚至创造人类的思维规律和智性逻辑。理论研究可以发现或者梳理出与被研究对象本意不完全一样,或被研究对象根本就还没有想到的某些东西。这就说明,当某事物成为理论研究的对象后,该事物已经不属于它自身,它是开放的,其所有的属性品质都成为研究者探究的方面。研究对象被挖掘的学术艺术亮点越多,其价值可能就越大。或许每个研究者对理论研究成果的作用及其“消费”持有不同的见解和态度,但有价值的理论研究成果一定能够对未来的实践产生影响。从这一点来看,元理论的作用就凸显出来并明显高于应用理论。元理论是广阔宽泛、厚重扎实的基础,有可持续发展和无止境延伸的可能,能从不同的领域和方面之于实践在观念和形式化程序方面给予启发和引领。而应用理论则只能相当于某种工具或技巧以解决当下的某一问题,尽管有时候非常有效。理论研究不应该就事论事,而应该将研究要点深化并提炼成为具有普适性意义的规律。作为立足音乐创作的我来说,对理论问题的探究来源于创作实践的需求,我当然希望自己的理论研究成果能够有益于我的音乐创作实践,希望它既能解决实践中所遇到的疑惑,亦能指导未来的音乐创作,可谓一石二鸟。事实上,本研究的不少成果已经服务于自己,以及自己众多学生的理论研究和创作实践。甚慰!

以上三心得既作为本研究的初衷,亦作为本研究的后续,是为序。

目录

自序	I
----	---

绪论	1
----	---

第一篇 结构形态（音乐结构面面观）	9
-------------------	---

概述	10
----	----

第一章 单位及其形态	11
------------	----

第一节 乐旨	11
--------	----

第二节 乐节	38
--------	----

第三节 乐句	39
--------	----

第四节 乐段（上）	43
-----------	----

第五节 乐段（下）	61
-----------	----

第六节 乐片、乐部、乐章	68
--------------	----

第二章 结构构建方法	72
------------	----

第一节 重复	72
--------	----

第二节 对比	73
--------	----

第三节 变奏	74
--------	----

第四节 展开	75
--------	----

第五节 五大原则	75
----------	----

第六节 四种组合方式	79
------------	----

第三章 织体形态	80
----------	----

第一节 线状织体	80
----------	----

第二节 点状织体	89
----------	----

第三节 块状织体	102
----------	-----

第四节 复合织体	117
----------	-----

第二篇 结构构态 (天然结构态)	129
概述	130
第四章 二分性结构	131
第一节 概述	131
第二节 二段曲式	136
第三节 二部曲式	146
第四节 古二部曲式	154
第五节 古奏鸣曲式	156
第六节 变体奏鸣曲式中的二分性结构特征	160
第七节 对称结构 (镜像结构)	162
第八节 复杂及交混结构 (上)	177
第五章 三分性结构	184
第一节 概述	184
第二节 三段曲式	189
第三节 三部曲式	208
第四节 并列的三部曲式	222
第五节 复杂及交混结构 (下)	223
第六节 回旋曲式	225
第七节 奏鸣曲式	229
第八节 回旋奏鸣曲式	249
第九节 拱形结构	256
第三篇 曲式与体裁 (结构的整体性)	263
概述	264
第六章 变奏曲	265
第一节 概述	265
第二节 固定旋律变奏曲	266
第三节 固定和声变奏曲	277
第四节 织体装饰变奏曲	280
第五节 性格自由变奏曲	282
第六节 多重变奏曲	286
第七节 变奏曲在现代音乐创作中的体现	287
第七章 协奏曲	290
第一节 概述	290
第二节 独奏 (唱) 与协奏	292
第三节 多重协奏曲	309

第四节	乐队协奏曲	315
第八章	组曲与套曲	318
第四篇	结构对位（多重结构及其关系）	319
概述		320
第九章	层结构与体结构	321
第一节	层结构	321
第二节	体结构	325
第十章	结构对位类型	328
第一节	层对位	328
第二节	体对位	330
第三节	局部对位	341
第四节	整体对位	342
小结	多重结构与音乐整体性之关系	342
第五篇	结构二元性（静态文本与动态音响关系）	345
概述		346
第十一章	文本结构与动态音响（演绎）	348
第一节	声音的模糊性	348
第二节	声音的平衡	352
第三节	声部或结构强调	353
第四节	结构的模糊性	354
第十二章	文本结构与听觉结构（审美）	357
第一节	重复的结构意义	357
第二节	速度的结构意义	359
第三节	声响的结构意义	361
第四节	多重结构带来的听觉结构认知	363
第十三章	音乐创作、表演与聆听的同一性	365
第一节	开放的结构认同	365
第二节	音乐活动链条中的创造性	367
后 记		371
参考文献		373
谱例索引		375

绪 论

对音乐结构和形式的研究在西方已有数百年的历史。早在 17 世纪,布迈斯特(Joachim Burmeister, 1564—1629)在《音乐诗学》(1606)中提出音乐分析的五个步骤:分析调式、调性、对位、作品质量以及段落。巴洛克时期,利彼尤斯(Johannes Lippius, 1585—1612)的《新音乐概论》(1612)中把语言学的修辞原理运用于音乐结构分析中。古典时期,音乐作品的宏观结构(即曲式学)成为音乐分析的核心。科赫(Heinrich Christoph Koch, 1749—1816)创立的“乐段模式学说”阐明了乐句、乐段的形成模式;里赫(Antoine Reicha, 1770—1836)通过分析莫扎特音乐作品,提出了“非均衡乐段理论”,进一步发展了乐段结构理论。19 世纪,里曼(Hugo Riemann, 1849—1919)提出动机是一切音乐结构的基础,而后这一“动机学说”在英国音乐理论家伊·普劳特(Ebenezer Prout, 1835—1909)的《曲体学》与《应用曲体学》中得到详尽阐述。至此,基于宏观结构的曲式学完全成熟,不仅作为作曲的技法而存在,也成为音乐分析的重要手段之一。

20 世纪以来,西方音乐作品在思维方式、技法创新以及风格流派等方面与以往的音乐表现形式和组织方式有了很大的区别,开始由着眼于“曲式结构”的分析转向对音乐作品诸如音高、节奏、节拍、音色、力度、速度等微观要素的整体分析。“结构”一词的内涵也得到了极大的延伸。如 19 世纪末至 20 世纪初,雨果·莱西腾特利特(Hugo Leichtentritt, 1874—1951)在其《曲式学》(1911)著作中,将美学观念作为音乐风格和形成的基础,并强调了音乐中的一致性与逻辑,使得曲式学逐渐扩充为音乐作品分析的系统理论。阿德勒(Guido Adler, 1855—1941)则从音乐学的角度来审视音乐分析技术,他认为风格分析有两个方面:1. 作品的音乐语言分析,含旋律、节奏、调性、织体与配器等;2. 作品的功能,含作品的目的性、表现形式和外在特质等。这种分析全面地考虑了音乐作品形态的各个方面,是使音乐分析学得以独立存在的基本特征。申克(Heinrich Schenker, 1868—1935)的“简化还原分析理论”将音乐分为三个结构层次:前景-中景-背景,即从音乐作品完整的结构形态到简化的各种结构要素,再到基本核心音级以及基本低音构

成的核心和声骨架。库特（Ernst Kurth，1886—1946）从旋律的分析出发，将理论力学中的张力理论用于音乐分析理论之中。雷蒂（Rudolf Reti，1885—1957）创立了以音乐主题作为音乐作品发展核心的调性分析理论。欣德米特（Paul Hindemith，1895—1963）从音乐声学原理出发研究音乐作品的组织逻辑。20 世纪下半叶以后，西方音乐分析出现了新倾向：将自然科学中的信息论、控制论、集合论等思维方法运用于音乐分析中，如阿伦·福特（Allen Forte，1926—2014）的集合分析理论等等。这些分析思路都为音乐分析理论提供了更为广阔的空间。^①

我国的音乐结构研究理论是在翻译国外曲式学专著的基础上逐步发展起来的。1955 至 1956 年间，阿拉波夫（Boris Alexandrovich Arapov，1905—1992）在中央音乐学院讲授的“音乐作品分析”课程中提倡定性化的音乐分析方法。中央音乐学院吴祖强教授的《曲式与作品分析》（1962 年，第一版）作为音乐院校的教材通行了一段较长时间。

20 世纪 80 年代以来，国内有关音乐结构理论的学术视野得到了极大的开阔，取得了不少引人注目的成果。国内在此期间出版的译著有怀特的《音乐分析》（1982）、该丘斯的《大型曲式学》（1982）、欣德米特的《作曲技法》（1983）、勋伯格的《作曲基本原理》（1984）、莱奥的《器乐曲式学》（1984）、该丘斯的《曲式学》（1985）、麦克菲逊的《曲式及其演进》（1994）、阿萨菲耶夫的《音调论》（1995）、申克的《自由作曲》（1997）、库斯特卡的《二十世纪音乐的素材与技法》（2002）等等。除了这些以“曲式与作品分析”为主旨的译著类教材性质的专著广泛地使用于国内专业音乐院校外，也产生了一批由国内学者、音乐理论家，以及作曲家撰写的专著，如：高为杰、陈丹布《曲式分析基础教程》（1991）、李西安、军驰的《中国民族曲式》（1991）、李贞华的《音乐分析与创作导论》（1992）、人民音乐出版社汇编的《论曲式与作品分析》（1993）、杨儒怀的《音乐的分析与创作》（1995）、谷志成的《音乐句法结构分析》（1998）、谢功成的《曲式学基础教程》（1998）、彭志敏的《音乐分析基础教程》（1998）、姚恒璐的《20 世纪作曲技法分析与《现代音乐分析教程》（2000）、钱仁康、钱亦平的《音乐作品分析教程》（2001）、彭志敏的《新音乐作品分析教程》（2004）、李吉提的《中国音乐结构分析概论》（2004）

^① Ian D. Bent, “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., Vol.1, London: Macmillan, 2000.

等,以及许多有关音乐结构及其分析的论文。

尽管国内外有关“曲式学”理论以及以个案分析为基础的音乐分析研究成果颇为丰富,其相关译著、论著和论文在总结作曲实践经验的基础上所形成的有关音乐结构和形式的理论影响着音乐创作在观念和技法上的演化,并不断地推动着音乐分析这门学科的向前发展。但真正深层次地分析和研究音乐作品的结构与形式,特别是音乐作品结构生成的过程、结构元素间相互的关系以及作品的深层结构样态,企及作品的思想认知、精神契合及形式立意的音乐结构元理论研究成果尚属零星,而且从音乐创作角度逆向思考音乐的结构过程的研究仍显薄弱。音乐理论研究,特别是作曲技术理论研究在许多领域还有待学界同仁齐心协力、不断深入、开拓创新、勇攀高峰。

已经过去的20世纪给我们留下了太多的记忆——音乐的创造者们运用各自天才的想象和丰富的情感,以新奇的观念、精湛的技法打造出了一个色彩斑斓、流派纷呈的万千音乐世界;音乐的理论家们则启动自身敏锐的洞察力和深邃的智慧,以大胆的推理、精细的论证建构出了诸多结构严谨、逻辑缜密的繁复理论体系。这一切都表明,在音乐的王国里,人的智力和情感似乎达到了极致……。

21世纪的到来,开启了音乐艺术发展的又一个百年历程,这是一个新的起点。新世纪的音乐创作和音乐研究朝着什么方向发展,两者之间将呈现何种的关系引发着我们的思考。

毋庸置疑,通过几代作曲家群体共同的努力,中国当代的音乐创作以其新颖的观念、娴熟的技法、独特的语言在世界乐坛上产生了相当的影响并受到广泛的欢迎。音乐创作的丰硕成果也推动了作曲技术理论研究的快速发展和理论创新进程。一方面当代的音乐创作需要与之相适应的分析理论和方法给予解读以窥视出其中玄妙万千的心智世界;另一方面,从这些原创作品总结出来的技术理论又可以反过来为新的创作提供更为宽阔的认知空间。和世界总体格局一样,无论是音乐创作还是作曲技术理论研究,人们已经开始逐渐将关注点从和声、复调及管弦乐法等领域移向通过对各音乐结构元素的灵活运用进行音乐结构的个性化塑造,以及对音乐结构样式的多元化全方位认知。结构,这一万物赖以生存的方式和载体,不仅引导人们去重新认识它的构成规律和固有形态,而且通过这样深入的认知还促使人们去进一步探索它的具有无穷变数、意趣盎然的生成可能。对结构的认知以及对结构构建的探求,无论在音乐创作还是在音乐理论研究领域确实拥有

一片广阔的天地。作为一个具有作曲背景的研究者，我对此产生了浓厚的兴趣并开始了我的研习和探索。我在2004年和2006年分别发表了有关结构分析和结构对位的文章^①，并在2009年出版了专著《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》^②。我希望我的这些研究能够对音乐创作实践提供一些理论参考，同时也能对音乐分析理论研究以及作曲技术理论的教学产生一定的积极作用。

二

艺术不是直接对应它所面临的世界，而是“诗意”地面对。这种“诗意”的载体其实就是艺术的符号和形式。创造这种符号和形式的活动可以被称之为“诗性活动”。这种诗性的智慧是人类共有的本质属性和精神语言。

音乐就是通过音乐创作寻找并构建将本身没有意义的音响材料组成具有意义的音乐所需要的那种组织形式和逻辑结构的“诗性活动”。因此，对音乐的认知，不在于确立音乐是什么，而在于知晓音乐结构之间，特别是形成音乐结构之结构元素之间的各种关系。这些关系似乎才是音乐的真正本质。而这些关系恰恰是在人的音乐观念和思维方式的支配下，由人从其对音乐意象的想象中，在各种音乐结构，或者结构元素之间构造而后又在它们之间感觉到，并最终创造出来的某种东西。这种东西就是音乐的形态，或者说就是音乐结构。

因而，音乐的结构诗学，可以界定为在音乐形态基础上，对音乐结构的逻辑规律及其诗性功能的研究。

音乐的结构与形式并非“八股”，传统的经典曲式范型仅只提供了一个供音乐创作、表演、鉴赏和研究的大致路径，或者说，只是众多路径中的一条。音乐的结构及其形式与作曲家的音乐观念、作曲所采用的技法有极大的关系。而观念与技法则是个性化极强的产物。独到的观念和新颖的表达方式是艺术创作追求的终极目标，也是艺术审美的重要因素。

① 贾达群：“结构分析学导引”，《音乐艺术》，2004年第4期；贾达群：“结构对位”，《音乐研究》，2006年第4期。

② 贾达群：《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》，上海音乐学院出版社，2009年7月第一版。

约定俗成的曲式范型就像是规则，但规则与实际行为（具体的作曲行为）则有很大的不一致。此外，功能性与规则是同一的，规则确立了功能，但规则的例外便导致了非功能性的产生。因此，研究规则或音乐结构形成的大致框架一定要与单个实际的作品联系起来，要在所谓框架的视域内去审视那个单一的个体作品，发现其与规则不一致的地方，这样才能彰显出那个作品自身的特色。

对音乐结构的诗性理解，不仅对音乐创作、音乐表演，而且对音乐鉴赏和音乐研究都是非常重要的。也可以这么说，音乐结构的诗性理解和阐释是音乐作品解读认知的方法论。

音乐结构的逻辑程序使声音产生了意义，音乐结构的诗性阐释又形成了一整套既开放又复杂的“语法系统”，通过这套系统，音乐的结构才得以被构筑、被演绎、被认知，其意义才有可能被理解、被升华甚至超越。

音乐本质上是听觉、“时间”的艺术，但它被记录下来时，就又具有视觉性的特点了。因此，研究音乐作品是一件很复杂的事情。一方面，音乐是听觉艺术，听觉符号总体上趋于象征，要直接通过聆听来把握音乐的形式逻辑是极其困难的，因而研究音乐，首先必须基于音乐的文本——谱式；但另一方面，文本却是视觉性的，谱式成为表达乐旨（乐思），甚至某种观念（概念）的符号（图示）系统。由于音乐的谱式具有视觉的审美性，因而音乐的谱式本身就具备了作为视觉审美的意义（一些对视觉艺术有着天生敏感的作曲家，则在兼顾音乐音响的基础上，刻意于音乐谱式的创造，大量近现代作品的奇特而美妙的谱式证明这已是非常明显的事实）。这种二维的存在其实给音乐分析带来一定的困惑：一方面要求分析者根据自身的经验去判断谱式与实际音响之间的对应关系；另一方面还必须在此过程中，尽量回避谱式的视觉感受给音乐分析带来某种错觉，尽管一定的谱式肯定代表着特定的音响效果，有些甚至已经成为某种定式。由于我们已经认识到音乐分析的这种双重特征，因此，在视觉（谱式）与听觉（音响）的对应观察中，分析者完全有理由根据自身的经验对谱式的逻辑及其合理性得出自己的评判。

艺术家希望艺术品的鉴赏者进入他们的形式世界，领略他们驾驭形式、创造形式的活动以及欣赏他们在该领域所取得的成就，至于这个之外的东西则不是他们期望鉴赏者一定要关注或是他们一定要在乎的。形式——艺术的逻辑结构和审美感在他们眼里其实才是第一需要得到认可的。

音乐作品最重要的特征或许不是这首作品的、被人们“解读”并猜测的所谓“意

义”，而是产生那种“意义”的方式，即自身的逻辑构成方式——结构方式。因为意义的表述可以完全不需要艺术的符号，直接运用语言的逻辑推理就可以使之得以完成。

即便言及“意义”，作品也不是把单一的意义施加于不同的人，而在于作品向单个的人表明各种不同的意义。这其实就是说，每一个人在聆听分析同一音乐作品时，都会有自身的，不同于他人的见解和结论，这是很正常的。因此，无论是作曲家、演奏者还是鉴赏者都不应将自己对作品的认知和评判视为唯一。音乐分析进入作曲家的世界，指的是他（她）创造音乐形式的状态和程序。至于该状态和程序后面的精神世界，则是仁者见仁，智者见智！

或许值得再一次强调：音乐诗学或结构诗学的概念，不是关注音乐的内容，或仅只音乐结构的内容，而是关注这些内容所赖以构成的过程及其相互间的关系。

三

脱离结构和形式而抽象地探讨艺术品的内涵或意义是空洞且毫无说服力的，因为承载艺术家思想和情感、学养和技巧的媒介正是那细腻精致、缜密连贯、妥帖逻辑、新颖畅达的作品结构和形式。艺术品的结构和形式实为艺术家情思事理的物化寄托及符号表征。要企及对艺术品之思想认知、精神契合及形式玩味的意愿，必须通过对艺术品的结构和形式进行深入地研究才能真正获得。

对艺术形式的探讨，实际上是通过深入观察、精细分析艺术品之形式化程序及过程的逻辑以及厘清该逻辑与艺术创作观念之有机关联，从而探求艺术品本身所存在的学术性含量及其审美价值。和其他的优秀艺术品一样，经典音乐作品不仅表达了人类的丰富情感，而且也展示出人类的最高智力。本着这样一种认知，本研究将以科学的态度、多元的视角、严谨的学理、缜密的逻辑来研究、论证并阐释音乐结构及形式诸方面的问题，考察、剖析并揭示渗透且积淀在音乐结构和形式内的学术水准和艺术意趣，体味、领悟并挖掘音乐作品丰富的文化内涵和人文精神。

据此，本研究依循结构分析的理路，以音乐结构之深层原则——天然结构态为总纲，通过音乐形态、构态、对位等方面的层层展开，重新构建音乐结构的认

知体系,最后抵达结构二元性的思考。本研究包含如下五篇十三章,分别是:

第一篇 结构形态(音乐结构面面观):第一章——单位及其形态;第二章——结构构建方法;第三章——织体形态;

第二篇 结构构态(天然结构态):第四章——二分性结构;第五章——三分性结构;

第三篇 曲式与体裁(结构的整体性):第六章——变奏曲;第七章——协奏曲;第八章——组曲与套曲;

第四篇 结构对位(多重结构及其关系):第九章——层结构与体结构;第十章——结构对位类型;

第五篇 结构二元性(静态文本与动态音响关系):第十一章——文本结构与动态音响(演绎);第十二章——文本结构与听觉结构(审美);第十三章——音乐创作、表演与聆听的同一性。

本研究的主要内容如下:

1. 音乐结构的多元透视

通过对音乐结构中的基本元素(节奏、音高、音色和力度等)、基本单位(细胞、主题、乐段、乐片、乐部和乐章等)、基本构建方法(重复、对比、变奏和展开等)以及基本织体样式(点状、线状、块状和复合等)进行探讨,把握音乐结构构建的形式化程序及其过程,并以此探究音乐创作的一般规律。

2. 音乐结构的深层原则——“天然结构态”

通过探讨音乐结构的深层原则,提出音乐中的“天然结构态”体系——整体性、二分性和三分性结构形态及其级层网络,以囊括音乐作品最宏观的形态认知、段落划分以及结构逻辑,并通过大量的作品实例来阐释这种存在于绝大多数音乐(包括传统民间音乐和专业创作音乐)中的天然、自为的逻辑化结构形态一方面反映了人对音响结构把握及构建的天然状态,另一方面又满足并适应了人对音乐作品的需求或接受模式。

3. 音乐结构的对位关系

通过对音乐结构元素在结构生成过程中的相互逻辑关联,以及音乐作品中不

同的结构、结构层乃至结构体之间的对位关系的探讨，深度阐释音乐创造活动中最为重要的结构现象和技法——“结构对位”理论，并对此进行归纳分类。

4. 音乐结构的静态文本与动态音响二元性

音乐结构的静态形式是作曲家提供的音乐文本（乐谱），而动态形式则是音乐表演、接受的过程体验，两者之间在很多情况下都会出现差异。本课题将对这一问题进行深入探讨，以探求音乐创作和音乐表演、音乐接受的同一性路径。

综上，本研究以结构学理论为总体分析思维，以各种分析方法为具体分析手段，立足于作曲实践，将对音乐的认知范围扩大到数学、物理学、生物学、化学、历史学、哲学以及美学等多个领域和多重层面；以多元的方式和视角层层透视音乐结构的诸种问题，以形成并构建对音乐结构和形式之逻辑构态的认知基础；在此基础上，以逆向的思维方式开始对音乐作品的分析，力图还原作曲家创作时的状态及其过程，并通过该状态和过程在作品中显露出来的形式化内容的解读和认知，找到深入作品内核更为便捷与合理的路径，由表及里地论证音乐作品的深层结构——天然结构态，多视角、立体化地揭示音乐结构的对位关系，进一步探求音乐结构的静态文本与动态音响之间的二元性特点及关系，试图寻找两者同一的合理路径，并最终对作品的内涵做出有说服力的学术及人文阐释，从而为音乐创作、表演、研究和审美提供有价值的经验。