

# 新浪漫主义的解构与建构

——罗季翁·谢德林《复调笔记》25 首复调前奏曲的作曲技术分析

秦庆昆

**摘要：**俄罗斯作曲家谢德林的《复调笔记》由 25 首钢琴前奏曲组成，具有新浪漫主义特征，风格新颖、耐人寻味。通过抽样作品完形分析可以发现：音乐发展的呼应关系是曲式功能运动的基本逻辑；“聚合序列”与“聚合调式”是打破勋伯格“古典十二音序列”，建构泛调性、潜调性组织的有效途径；复调思维的本质在于水平与垂直的修饰；原型—倒影—逆行—逆行倒影是水平与垂直修饰的逻辑基础。

**关键词：**新浪漫主义；复调前奏曲；泛调性与潜调性；聚合序列；聚合调式；解构与建构

中图分类号：J614.2 文献标识码：A 文章编号：1001-9871(2008)01-0014-11

罗季翁·谢德林 (Rodion Shchedrin, 1932 ~)，生于莫斯科，对俄罗斯不同地区的民间音乐深有研究，后期的有些作品运用了在前苏联时期不被赞成的西方先锋派手法。他的音乐创作，既有大型作品又有小型结构，有歌剧、舞剧，也有交响乐、协奏曲，题材广泛，体裁多样。谢德林的《复调笔记》(The Polyphonic Book) 出版于 1972 年，属于作曲家风格纯熟时期的作品。其个性主要在于：首先，它具有新浪漫主义 (Neo-Romanticism) 的特征。这种新浪漫主义是指 20 世纪七八十年代出现的一个新流派，是浪漫主义和现代主义的结合，尽管在具体作品中它们的侧重点会有不同，风格上也会有很大差异。新浪漫主义的出现，是对五六十年代盛行的那种过分理智、抽象的音乐，特别是对严格序列音乐的否定和反叛。其次，它是复调的。前奏曲 (prelude) 这种体裁，既可作为某一音乐体裁的一个组成部分，如赋格曲的前奏，组曲的第一乐章；也可作为一首独立的乐曲，如肖邦、德彪西的钢琴前奏曲，李斯特的交响诗前奏曲。一般意义上的前奏曲是主调的，而谢德林的前奏曲则是复调的。作曲家把从复调音乐中脱离出来的主调音乐重新还原了回去，既保持了每一首乐曲的独立性，又抒发了当代新浪漫主义的情怀。此外，它的音乐内容与表现形式融为一体，历史与现实结合在一起，整体结构弓形对称，组曲中蕴涵着套曲思维。

## 一、《复调笔记》中 5 首作品的完形分析<sup>①</sup>

### 第 12 首——小托卡塔拼贴 [1]

托卡塔 (toccata)：是一种接近即兴创作的体裁，常与赋格形成特定的组合模式，如“托卡塔与赋格”。

拼贴 (collage)：在音乐中，最早使用拼贴的例子或许可追溯到中世纪法国的经文歌。拼贴作为 20 世纪的一种音乐风格在艾夫斯的作品中经常见到，但作为一种音乐潮流在 70 年代前后才变得突出起来。

收稿日期：2007-05-27

作者简介：秦庆昆 (1963 ~)，男，河北师范大学作曲技术理论副教授。

## 1. 整体认知

曲式结构：四句拼贴乐段；泛调性与大小调性：<sup>b</sup>B；基本材料：音组积累与巴赫作品截段；织体：二部对位模仿；关键力度：p-f；速度： $\downarrow = 132-138$ ；表情：轻盈优雅地。

## 2. 细节感知

## 谱例 1-1. 小托卡塔材料 (1-6 小节)

纯五度框架内的半音化下行线条及其内部十六分音符四音组合

泛调性<sup>b</sup>B为基础的下行线条及其支点音级上的四音组合

上例是小托卡塔第 1-6 小节的材料展示。二部对位由十六分音符音型化的<sup>b</sup>B-F 纯五度框架引入：高声部是框架音级 F 的八度下行延伸，抑扬格十六分音符四音组是其最小组合单位，四音组的微观运动受宏观线条音级制约；低声部是基本音级<sup>b</sup>B 的半音化下行运动，抑扬格八分音符四音组是其最小组合单位，四音组的内部运动同样受线条音级制约。高低声部的节奏呈增时卡农关系，巴赫创意曲截段就此引出。

## 谱例 1-2. 巴赫第 8 首二部创意曲截段 (7-9 小节)

高低声部音组的倒影、移位、变化关系

谱例 1-2 是巴赫第 8 首二部创意曲三小节截段的展示。从中发现，<sup>b</sup>B 大调风格突出，抑扬格大三和弦分解及其移位与十六分音符音组及其变化倒影密接合应、立体交叉。前 6 小节材料与巴赫作品截段在调性上形成从泛调性到大调性的渐变过程；在节奏上形成从十六分音符与八分音符音组到巴赫作品截段的积累过程，因果关系得以体现。第 7 小节处 p-f 的力度转换为两种风格的交接点，造成 1/4 高潮，结束于第 9 小节，一个不同时期、不同风格的拼贴乐句就此完成。

图表 1.

四句拼贴乐段			
句	句	句	句
6+3	(8+5)+3	(9+11)+3	10+3
Π φ	Π φ	Π φ	Π φφ
1—9	10—25	26—48	49—61

从结构图示结合原谱发现：这四句乐段是由二部对位模仿与巴赫第8首二部创意曲截段拼贴而成。各乐句开始处的弱力度部分是托卡塔材料，3小节的强力度后为巴赫作品之截段，二者前后拼贴成完整的乐句结构，最终以巴赫作品截段的结束而告终。在音乐的发展过程中，除了风格转变、节奏积累以及材料转换中的动静组合特征之外，第2句18—23小节的高低声部六度模仿、第3句35—43小节的八度密接、第4句55—57小节低声部的音级数目逐步增加等一系列手段，都是音乐创作中值得重视的现象。

### 3. 个性归纳

泛调性与大小调性的风格不同，音高组织各异，作曲家之所以能够将二者巧妙地融为一体，主要取决于表现内容的需要和表现手段的协调。

从泛调性到大小调性的转变、从个性四音音型到巴赫作品截段的积累是一个渐变过程，形成并非必然的因果关系。微观音组流动受宏观框架制约，有目的音高组织延伸运动将不同时期、不同风格的音乐联系在一起。

小托卡塔拼贴将巴罗克音乐拉到了当代，同时也把20世纪音乐拽回到巴罗克时期。

## 第14首——增时卡农

增时卡农 (canon by augmentation)：是模仿声部以大于被模仿声部时值的模仿进行。

### 1. 整体认知

曲式结构：复乐段；泛调性：F；基本材料：附点音型；织体：大七度增时模仿；关键力度：ff-p-sf；速度： $\downarrow = 69—66$ ；表情：鲜明有力地。

### 2. 细节感知

谱例2-1.1-4小节片断

潜在的F大三和弦分解

时值放大模仿

谱例2-1展示的是前4小节片断。高低声部为大七度关系，低声部的附点四分音符音型是高声部附点八分音符音型的时值扩大模仿。被模仿声部中的潜在F分解和弦为泛调性的确立奠定了基础，曲首相邻音级的窄音程为音高组织的发展提供了空间。

## 谱例 2-2.36-39 小节片断

时值放大模仿

潜在的C大三和弦分解

C

小二 大三 全三 大三 小二 大三 大三 小二 大三 大三 小二 大三 大三

谱例 2-2 显示的是内部片断。与谱例 2-1 相比：声部互换，高声部增时模仿低声部，音高关系由大七度变为小九度；被模仿声部从潜调性 C 出发，相邻音级关系不变，如此持续到第 52 小节，形成长达 17 小节的乐句规模。也就是说，复乐段的 1、3 乐句是变化重复关系，后者所需的只是声部调动而已。

图表 2.

复乐段	
二句乐段	二句乐段
17+18	17+ (8+7)
Φ Π	Φ Φ Φ
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F</span>	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">C</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">F</span>
1—35	36—67

从结构图示结合原谱发现：这一复乐段是在大七度增时卡农的基础上建构起来的。调性 F 首尾呼应，调性 C 内部移位。第一段的两乐句彼此分离，强弱对比明显，第二段的两乐句彼此融合，情绪逐步高涨。始于 53 小节的第二段第 2 句由小九度的增时模仿变为固定音型的密接，其特征在于：①高低声部音型相同，八分音符间隔错位；②高声部单音发展，低声部双音对应；③sf 力度持续加强，音乐高潮得以体现。最后的 7 小节是核心材料的归纳，有尾奏意义。

## 3. 个性归纳

一般意义上的卡农模仿已被我们所熟悉，但在模仿中改变音值有时并不易察觉，由此造成的对音高组织的模糊认识，阻碍创作思维，不可忽视。

时值扩大或紧缩的卡农模仿，在泛调性音乐中音高组织会变得复杂化；由此造成的复杂化音高关系可从逆向出发寻找出处，简化创作思维。

高低声部音高关系固定、时值成倍扩大是其基本发展手法，时值固定、音高关系改变并结合力度的增强是其高潮形成的重要表现手段。

## 第 20 首——为定旋律而作的卡农

定旋律 (cantus firmus)：意为固定的歌。指 14-17 世纪文艺复兴时期的作曲家在复调音乐创作中所采用的基础旋律，其最早取之于素歌，后来也用世俗歌曲。

## 1. 整体认知

曲式结构：起承转合乐段；潜调性和多调性： $^*F/B-E$ ；基本材料：集合 9-3；织体：四种序列形态与点描对位；关键力度：p - mf - ff - mp；速度： $\downarrow = 112-116$ ；表情：间断跳越与延绵连贯地。

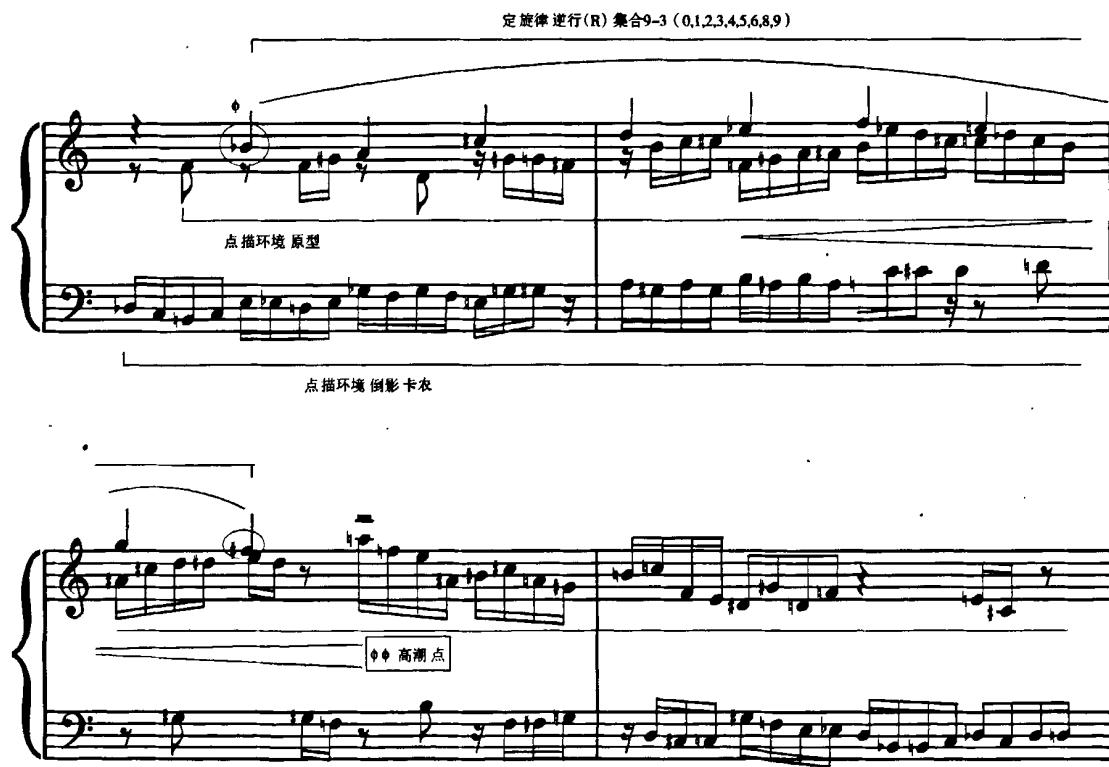
## 2. 细节感知

### 谱例 3-1. 点描引入与定旋律原型 (1-6 小节)



谱例 3-1 告诉我们：间隔两小节的二声部倒影无终卡农所采用的是点描织体。跳跃性的八分音符与十六分音符的短时值运动是其特征；节奏互补、彼此融合，造成一种滔滔不绝的泛十二音流动环境。定旋律原型是集合 9-3 的下行平稳运动，起始音  $F$  与收束音  $B$  具有潜调性意义。贯穿的定旋律在短促的点描对位中开启了这一个性结构的大门。

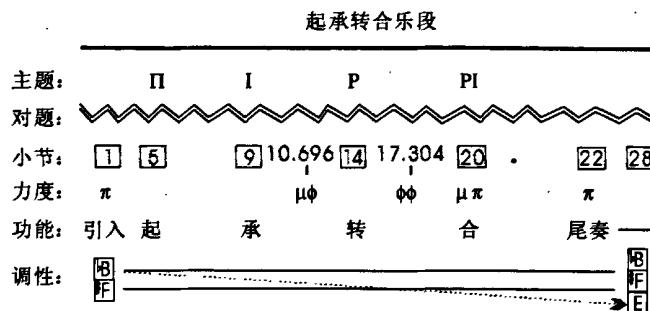
### 谱例 3-2. 定旋律逆行与点描环境 (14-17 小节)



谱例 3-2 告诉我们：定旋律中，逆行定旋律仅仅是其原型的倒行逆施；无终卡农中，倒影点描是原型点描的延伸发展手法。乐曲的高潮点位于第 17 小节处，力度  $ff$  为标志。

从结构图示结合原谱发现：这一起承转合段是在二声部无终卡农基础上的定旋律原型、倒影、逆行、逆行倒影的内部镶嵌。双调性  $F/\#B$  主要体现在定旋律的首尾与乐曲的始末，潜调性  $E$  在音乐的发展过程中被巧妙地隐藏了起来，直到最后方显其英雄本色。定旋律原型之后的倒影、逆行和逆行倒影没有移位，镶嵌于点描环境之中。前 4 小节的点描织体具有引入的意义，后 7 小节的对位手法有尾奏的功能。两次高潮以力度  $mf$  和  $ff$  为坐标分别出现在第 11 和 17 小节处，这与黄金分割的结构比例是一致的，并由此体现出非对称结构的美感和逻辑性。

图表 3.



### 3. 个性归纳

定旋律相对不变，无终卡农点描流动，相对不变的定旋律位于始终流动的点描环境中如同个体的人在茫茫社会大潮中生存一样，既要适应潮流又要保持独立的个性。

黄金结构分割点的顺分:  $0.618 \times \text{总小节数 (28)} = 17.304$

黄金结构分割点的逆分:  $0.382 \times \text{总小节数 (28)} = 10.696$

原型—倒影—逆行—逆行倒影永远是复调音乐水平与垂直修饰的逻辑基础。

## 第 23 首——二重赋格

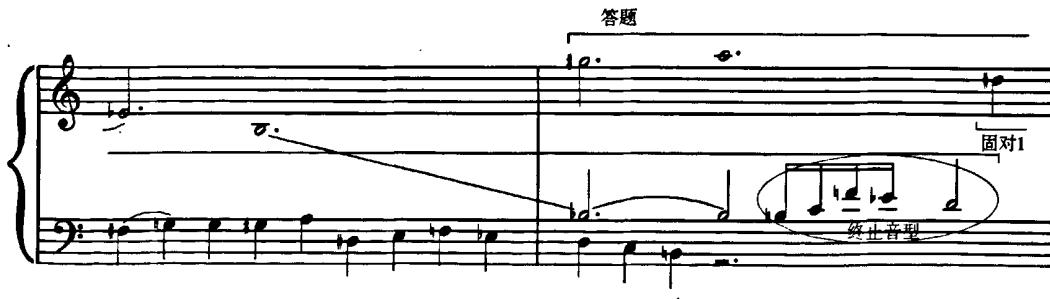
二重赋格 (double fugue): 即双主题赋格。二重赋格的形式多种多样，然而，区别于单主题赋格的主要特征在于：两个主题均有各自的呈示和再现部，不论是并列式组合、重叠式组合、还是综合性运用，都能体现出明确的呈示与再现功能。即使第二主题的呈示有个性化的灵活处理，也不会影响整体结构的功能运动逻辑。

### 1. 整体认知

曲式结构：复乐段与双后缀；潜调性：G；基本材料：水平线与垂直线；织体：主题与二部对位；关键力度：f-p；速度：♩ = 72—69；表情：精神饱满地。

### 2. 细节感知

#### 谱例 4-1. 主题材料初始陈述 (1-5 小节)



谱例 4-1 告诉我们：主题始于中声部，是潜调性 G 基础上的 10 组合（缺“G 和 A），双三音和弦 G- $\flat$ B-B-D 弥漫其中，第 4 小节处十六分音符的终止音型有小结尾意义。主题中缺少的两音在高声部答题的一开始就得以弥补，体现了泛十二音思维。低声部的固定对题源自于主题，但表现出比主题更多的流动性。答题在主题的陈述中而非结束处进入，以体现结构的融合性。

谱例 4-2. 主题材料内部陈述 (22-27 小节)

第 22-27 小节的陈述表明：这一截段位于第一乐段 a 材料到 b 材料的交接处，包括第一主题材料的收束、第一间插句和第二主题材料的首次陈述片断。其中，小结尾的作用在于结束第一主题陈述，间插句的功能在于引出第二主题的柱式和音；因此，不稳定的过渡性是其特征，从音组的节奏变迁、变化重复、裁截紧收、声部数量的改变等手段可发现这一交接处材料之间的内在关联。

谱例 4-3. 主题与固对进入一览表

上例的主题与固对进入一览表，有助于我们对重要主题材料的分布及其结构概貌的了解。

从图表结合原谱发现：这一复乐段的两段之后均附加了短小的后缀，即双后缀，双后缀就是第二主题；第二主题位于邻音调性  $f$ ，材料为垂直和音，由于规模的关系第二主题没有形成相对独立的结构，但再现时由呈示的 4 小节规模扩展为 7 小节结构以加强其分量。潜调性  $G$  主要体现在曲首的 10 音组合句以及曲尾的 3 小节尾奏中，结构内部音级  $G$  的循环延伸使其主导地位得以巩固。各乐句主题、答句和第一对题的进入力度都是  $f$ ，以体现重要主题材料的清晰性。第一对题是固定对题，第二对题是自由对题；自由的第二对题源自于固定的第一对题，是第一对题的必要补充。各乐句的结尾音型相同  $\text{P} \text{ P} \text{ P} \text{ P}$ ，使乐句的收束个性化。乐曲中，乐句的首尾叠置、相互渗透，形成你中有我、我中有你的共融局面。间插句共出现了两次，第一次在 24-25 小节之间，第二次在 38-39 小节之间，其实只不过是小结尾的扩大化而已，起引出下一乐思的作用。此外，在第一段的第 4 句中还可发现平行小六度的主题叠置、第二段开始处的固定对题密接以及第 40 小节处的主题倒影密接陈述，所有这些手段都是对原始主题材料的水平与垂直修饰，目的在于扩展。

### 3. 个性归纳

二重赋格的两个主题在性格上的对比更新是其特征。但第二主题在规模上不能与第一主题相抗衡，从而沦为第一主题材料的附加性后缀，由此导致这一复乐段结构的变异。

乐句结尾音型的固态化可增加句逗的终止感和逻辑性，个性终止的形成有赖于固定因素的重复。

乐句间的材料渗透、线条重叠是多声部音乐线性运动的重要表现形式，它一方面增加了结构之间的流动性，另一方面也增强了结构内部的融合性。

## 第 24 首——水平与垂直

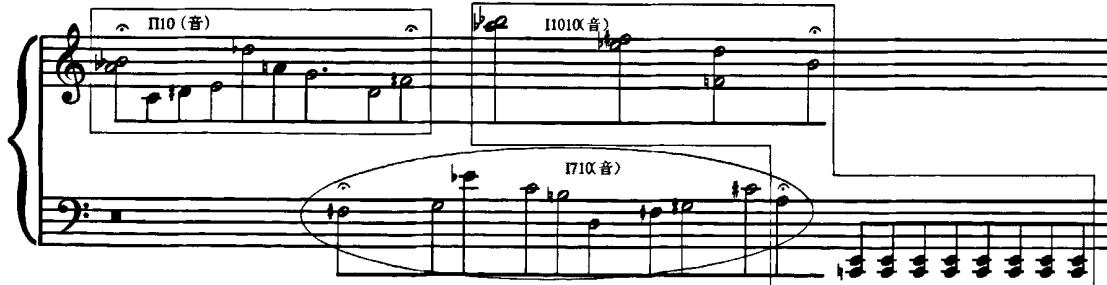
水平与垂直 (the horizontal and the vertical)：“西方中世纪复调思维的特征在于，它源自于对圣咏的修饰，或对圣咏的具有空间想象力的扩展：‘11 和 12 世纪期间，礼拜音乐的扩展不仅仅包括水平化的雕琢和修饰，如附加段、继叙咏等，同时也包括垂直的修饰，如复调音乐’。” [2] (第 25 页)

### 1. 整体认知

曲式结构：五句乐段；潜调性： $^bA$ ；基本材料：10 音聚合；织体：水平线与垂直线；关键力度： $pp - mf - f - p$ ；速度：柔板；表情：即兴自由地。

### 2. 细节感知

#### 谱例 5-1. 曲首材料



曲首材料告诉我们：这首前奏曲无节拍。无节拍意味着即兴、自由。早期的复调音乐就没有节拍，节拍的产生可追溯到中世纪时期 14 世纪法国的“新艺术”音乐。如此说来，这一乐曲可看作一首“20 世纪的华丽奥尔加农”，10 音聚合是其基本音高组织。

谱例 5-2 企图说明 10 音聚合原型与倒影、逆行、逆行倒影之关系； $P10$  及其变形来源于  $P$ ； $I7$  是  $I$  的上方纯五度移位。

乐曲中，我们看到 10 音聚合有其固有的音高组织，即聚合原型及其变形；各种形式均保持相对固定的音级次序，即音序。水平线与垂直线彼此独立又相互渗透，聚合组织各成体系又相互交融。如谱例 5-1 中的  $I10$  和  $I7$  就融合在一起。

谱例 5-2.10 音聚合序列 (原型、倒影、逆行、逆行倒影之关系)

特定聚合 + 固定音序 = 聚合序列。这种“聚合序列”脱胎于勋伯格表现主义的“古典十二音序列”，而又不同于十二音序列。如果说十二音序列的最大特征在于造成音高组织无调性的话，那么聚合序列的最大特点则在于建构音高组织的泛调性或潜调性。除了二音音程之外，任何三个以上的音级聚合都可根据需要加以个性编排，使其在音程含量和音级次序方面固定下来，形成如“十音、九音、八音……序列”。聚合序列的音级数目越多十二音化程度越高，调性成分越少；反之，音级数目越少十二音化程度越低，调性成分越多。

如以音级聚合的四种固有形式为基础，而不固定音级次序，那么聚合就会产生更多的调式意义，但这种“聚合调式”极大地扩展了音高组织的纵横修饰范围，为多声部音乐的发展带来了巨大的价值。

在音乐创作实践中，聚合的序列与非序列组织常常根据表现的需要时而独立使用、时而交替运用、时而又融为一体。比如：作品规模越小序列组织就越集中，规模越大序列组织就越扩展。相对固定的音高组织形式多用于结构的呈示和收束性陈述中，以保持曲式功能运动的稳定性；打破音级次序的组织形式则多用于结构的展开性陈述中，以造成曲式功能运动的不稳定性。稳定—不稳定—稳定的音乐发展过程，与事物发生—发展—消失的规律一样，是客观的也是必然的。即使曲式变异形成千姿百态的结构，已然。

聚合的序列与非序列组织，鉴于其在音高组织方面的逻辑性和灵活性，在现代主义以后的音乐创作中应用广泛。

图表 4.

五句乐段 ·

一句	二句	三句	四句	五句
$\Pi - I10$ 17	I10 (缺A) - $\Pi - I10$	$\Pi - PI10$ $\Pi - I10$	$\Pi - I10$ 110	$\Pi - PI10$
$\pi\pi$ A			$\mu\phi$	$\phi\pi$

由结构图示结合原谱发现：这一乐段由五乐句建构而成。10 音聚合既是全曲的基本音高材料也是乐句内部的基础语言结构。潜调性<sup>b</sup>A 反映在各句的开始处，也反映在乐曲的结束处。从聚合序列的使用情况来看，P 和 I10 的出现频率最高，各 6 次；其次是 RI10，出现 2 次；而 I7 只有 1 次。P-I10 的水平延伸可视为基本配套，二者的联系在于序列开始处的共同音<sup>b</sup>B 和<sup>b</sup>A，由此暗示调性；P/I7 的垂直组合具有互补性，由此回避调性；RI10 与 I7 形成首尾 C、E 的呼应；RI10 结束处的<sup>b</sup>B 和<sup>b</sup>A 具有调性的归纳意义。这些联系与对比反映出聚合序列的曲式运动功能。

3. 个性归纳

“聚合序列”以及由此衍生而来的“聚合调式”之所以在现代主义以后的音乐中广泛应用，主要在于：它一方面打破了勋伯格“古典十二音序列”的框架模式，另一方面找到了一条泛调性、多调性、潜调性组织有机发展的有效途径。聚合序列、聚合调式的配套使用产生高一级别聚合之间的相似性、互补性和对比性关系，彼此间的相互关系与调性类别的区分、曲式结构的划分直接相关。

## 《复调笔记》整体结构个性总结

### 1. 宏观结构：形式与内容相融合、历史与现实相结合

图表 5. 整体个性结构图示

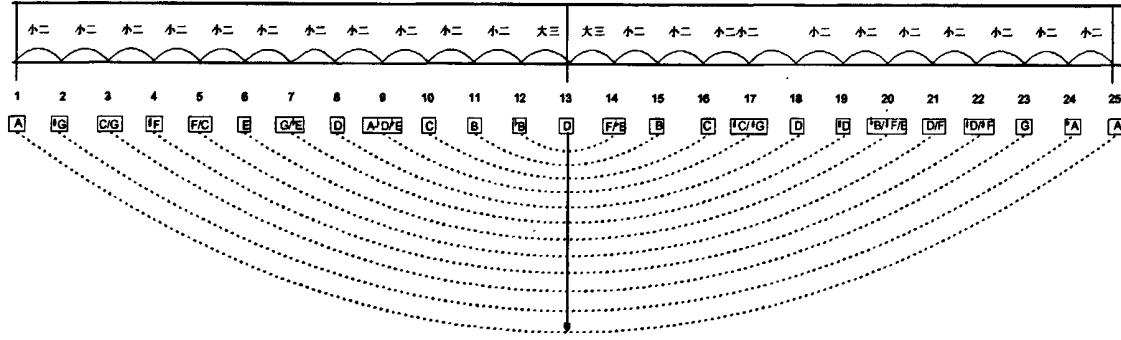
曲目顺序	1	2	3	4	5	6	7	8	9
体裁形式	二部创意	八度卡农	固定音型	小赋格	卡农模仿	平行声部	倒影卡农	矩形与倒影	倒影
调性组织	A	<sup>#</sup> G	C/G	<sup>#</sup> F	F/C	E	G/ <sup>b</sup> E	D	A- <sup>b</sup> D/ <sup>b</sup> E
曲目顺序	10	11	12	13	14	15	16	17	18
体裁形式	恰空舞曲	对位	小托卡塔拼贴	三部创意	增时卡农	经文歌	固定低音	无终卡农	赋格
调性组织	C	B	<sup>b</sup> B	D	F/ <sup>b</sup> B	B	C	<sup>b</sup> C/ <sup>#</sup> G	D
曲目顺序	19	20	21	22	23	24	25		
体裁形式	三声部对位	为定旋律而作的卡农	帕斯卡利亚	三声部卡农	二重赋格	水平与垂直	复调马赛克		
调性组织	<sup>#</sup> D	<sup>b</sup> B/ <sup>#</sup> F/E	D/F	<sup>#</sup> D/ <sup>#</sup> F	G	<sup>b</sup> A	A		

谢德林的 25 首前奏曲，从体裁名称上来看：有经文歌、恰空、帕萨卡利亚、创意曲、赋格、小托卡塔拼贴、水平与垂直、复调马赛克等，内容丰富。从表现形式上来看：涉及各种卡农、固定乐思、对位模仿、平行、倒影、逆行、逆行倒影等，形式多样。谢德林将音乐内容与表现形式融为一体，即内容就是形式，形式也就是内容。这些作品不仅继承了中世纪以来的西方复调传统，同时又打破了勋伯格的严格序列音乐，丰富和发展了泛调性、潜调性音乐的创作思维。既有固定节拍的逻辑表达，也有无节拍的自由描绘。谢德林将历史与现实、过去时与现在时有机地结合在一起，有深度也有广度。

### 2. 宏观调性组织：弓形对称、组曲中蕴涵着套曲思维

图表 6. 整体个性结构图表

潜调性 A 弓形对称组曲



谢德林的 25 首前奏曲，第 1 首（二部创意曲）与第 25 首（复调马赛克）调性呼应、材料相同、规模由三句段扩展为再现单三，如同套曲的引子和尾声一样，将其他 23 首形式不同、内容各异的乐曲严严实实地包裹了起来。第 13 首（三部创意曲）位于整体结构的轴心，“头—身—尾”链接形成“三点结构框架”，组曲中蕴涵着套曲思维。仔细研究还可发现：这一结构框架是以 A 为两极、D 为中轴，呈大三度到小二度关系向两端放射的整体弓形对称结构。宏观调性设计用心之良苦可见一斑。

### 3. 微观创作思维启示

首先，音乐的呼应（起开合或起承转合）关系是曲式功能运动的基本逻辑。

从规模来看，每一首前奏曲都是小型曲式。有乐句规模段、二句呼应段、长短句段、三句起开合段、四句起承转合段、五句对称段、八句呼应（ $4 \times 2$ ）变奏、九句起开合（ $3 \times 3$ ）变奏、复乐段、再现单二、再现单三。其中，有规范化曲式，也有变异性结构。曲式结构的变异与乐段内部乐句数量的多少有关，与曲式部分之间的结构比例有关，同时也与曲式原则的融合渗透有关；不论乐段内部乐句的数量有多少，不

论曲式部分之间的结构比例如何变化,也不论是哪些曲式原则在融合渗透、怎样渗透,曲式功能运动的逻辑——音乐呼应的关系不变。

其次,“聚合序列与聚合调式”是打破勋伯格十二音序列,建构泛调性、潜调性组织的有效途径。

“聚合序列”:是以遵循集合原型、倒影、逆行、逆行倒影的原始音序为前提条件的,如强调四种固有形式的互补性关系,可增加泛调性、潜调性音高组织的十二音化程度;如强调其同一性关系,可减少泛调性、潜调性音高组织的十二音化程度。聚合内部的音级数目越多十二音化程度越高,反之越低;聚合序列的垂直组合和水平发展与曲式功能运动的逻辑完全一致。

“聚合调式”:是以打破集合原型、倒影、逆行、逆行倒影的原始音序为前提条件的,聚合内部音级、音程、音组的重复是理所当然的,因为它是调式——特定的聚合调式,尽管三音聚合、四音聚合的调式成分较少。结构点的音级、音程、音组重复具有表情意义、调性意义、结构意义;内部音级、音程、音组的重复起装饰复合作用。相同或不同聚合调式的垂直组合与水平发展产生音高组织的相似性、互补性或对比性关系。

再次,复调思维的本质在于垂直与水平的修饰。原型—倒影—逆行—逆行倒影是水平与垂直修饰的逻辑基础。

①姚恒璐教授认为,对作品进行完形分析有助于对作品从宏观结构到细微组织的整体把握,笔者在向他学习的过程中受到此观点很大启发。

#### 参考文献:

- [1] Shchedrin, R. *Works for Piano* vol. 2. [Z]. Moscow: State Publishers Music, 1980.
- [2] 于润洋. 西方音乐通史 (修订版) [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2005.

(责任编辑: 高拂晓)

(上接 13 页)

③阿什克纳济的《图展》改编版本可见到 1982 年的录音。

④本文所采用的谱例均由作者根据 [3] [7] 缩编而成。

⑤高恰考夫, 莫斯科音乐学院教授, 其《图展》改编版本编于 1950 年。

#### 参考文献:

- [1] Moussorgsky, Modest. *Pictures at an Exhibition and Other Works for Piano* [Z]. New York: Dover Publication, 1990.
- [2] Moussorgsky, Modest. *Pictures at an Exhibition* [M/CD]. Arranged by Julian Yu. Music CD. Orchestra Ensemble Kanazawa. Directed by Hiroyuki Iwaki. Tokyo: Warner Classics, 2004.
- [3] Moussorgsky, Modest. *Pictures at an Exhibition – for Fifteen Players or Chamber Orchestra, a Moderately Modern Rendition by Immortal Julian Yu* [Z]. Orchestrated by Julian Yu. Tokyo: Zen-On Music, 2006.
- [4] Hiromi, Seito. “CD Journal Database.” [EB/OL] <http://www.cdjournal.com>. May 2004.
- [5] 佚名. 图画展览会/古典交响乐 CD 评论 (原为日文) (EB/OL). <https://soundjp/kanazawa/oeked/pictures.htm>. 2005-10-6.
- [6] 拉威尔. 图画展览会 [Z]. 北京: 人民音乐出版社, 1982.
- [7] 于京君 (编配). 宏伟的大门——自图画展览会 [Z]. 总谱单行本 (日文版). 东京: 株式会社全音乐谱出版社, 2008.
- [8] Stokowsky, Leopold. *Moussorgsky: Pictures at an Exhibition Symphonic Transcription by Leopold Stokowsky* [Z]. New York: Peters Edition, 1971.

(责任编辑: 王璐)