

武汉音乐学院

硕士学位论文

传统与现代的贯通——巴伯钢琴独奏作品中的和声技法研究

姓名：冯微

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：朱爱国

20070601

学位论文独创性声明

学位论文题目——巴蜀钢琴

本人郑重声明：所提交的学位论文《独奏作品中钢琴技巧研究》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：冯微 日期：2007 年 5 月 8 日

导师签名：朱超 日期：2007 年 5 月 8 日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：冯微 日期：2007 年 5 月 8 日

导师签名：朱超 日期：2007 年 5 月 8 日

【内容提要】 塞缪尔·巴伯是 20 世纪美国重要的作曲家之一。他的五首钢琴独奏作品都属于巴伯中后时期创作的作品，能够基本体现出巴伯创作成熟期的风格和技法特征。

本文试图通过对他具有代表性的五首钢琴独奏作品中的和声技法的具体研究，旨在透析处在 20 世纪纷繁多变的各种音乐风格与流派中的巴伯，是如何将现代的作曲技法融入到“传统的”调性和声和曲式结构当中，如何将专业音乐与流行音乐、爵士和美国民族音乐结合在一起，从而实现他的优雅抒情、高贵华丽的创作风格和创作信条的。从更广义上理解，就是通过对巴伯的钢琴独奏作品的分析，全面认识作为“传统”与“现代”之间的一个沟通者，巴伯是如何对作品进行融汇、贯通的，以此来透视 20 世纪美国“正统”（按传统方式写作的作曲家）音乐的和声应用从传统向现代行进的轨迹，从而为我们当今的音乐创作从一个侧面给予一定的启迪。

【关键词】 塞缪尔·巴伯 钢琴独奏曲 和弦形态 和弦序进 民间因素
十二音写作 调性结构

【Abstract】 Samuel Barber is one of the most important composers in American in 20th century. His five piano solo works all belonged to the late period of his creation. Therefore, it can basically reflect Barber's mature period style of creation and the technique characteristic.

This article attempts through to his harmony's concrete research for the representative five piano solo works, is for the purpose of the dialysis of Barber's creation occupying in the complex changeable each kind of music style and the school in 20th century. we want investigate how he combined the modern composing music technique with the "tradition" tonality harmony and structure and how he hanged the specialized music, the pop music, the jazz and the American nationality music unifies in together. From all above, we could study how he forms the noble magnificent creation style which gracefully expresses feelings. From on more generalized

understood that, is through to Barber's solo piano works' analysis, comprehensively learnt his achievement as a bridge between "the tradition" and "the modern age", how did Barber carries on to the works blends together, links up, to this comes perspective the locus of the harmony application of "professional" music (according to the composer writing in traditional way) from the tradition to the modern age in 20th century American. Thus gives the certain inspiration for our today music creation from aside.

【key words】 Samuel Barber; Five piano solo works; Chord form;

Chord-sequence; Folk elements; composing- in- twelve-note;

Tonality structure

引 言

塞缪尔·巴伯是美国 20 世纪具有重要影响的作曲家之一，有“音乐诗人”的美称。他的作品几乎涉足了音乐的所有领域：音乐剧、交响乐、室内乐、器乐、声乐。而钢琴作品又是巴伯整个音乐创作中的一个重要组成部分，其中的 Op.20、Op.26、Op.28、Op.33、Op.46 这五部独奏作品是巴伯创作风格的一个缩影。

巴伯的音乐在当今世界上已经越来越受到重视，他的作品在各种音乐会、音乐节上演出并受到欢迎。但当今对巴伯创作的理论研究仍比较薄弱，一些文献资料大都是对作曲家生平的讲解、概述，虽然也有一些作曲技术上的研究或介绍，而其中，大多是对他的旋律形态、曲式结构等方面进行的研究，针对巴伯具体作品中声和声技法方面的研究资料则很少。

巴伯是美国 20 世纪既保留传统，又具有开拓创新的作曲家之一。他虽生在多种“流派”、“主义”并存的时代，但他并没有跟随 20 世纪上半叶试验先锋派盛行的主流音乐的发展进行创作。他在“不协和”的现代作曲技法氛围下坚持唯美的、高贵的音乐审美情趣，在理智的逻辑结构框架中填满了抒情的浪漫主义情怀，正是因为对 20 世纪现代音乐“批判的接受”的创新精神，使巴伯的作品具有集“感性和理性”于一体、“传统和现代”相糅合的特点，从而形成了他独特的个人写作风格。20 世纪 70 年代以后，当“新浪漫主义”崛起时，巴伯被作为“先知”受到音乐评论界的高度重视，他的作品也重新成为研究 20 世纪中后期音乐风格的典型范例之一。本论文选取巴伯具有代表性的五首钢琴独奏作品为研究对象，重点阐述巴伯这五首作品在和声应用上的特点。

第一章 塞缪尔·巴伯及其钢琴音乐创作

第一节 作曲家生平与主要代表作品

巴伯(Samuel Barber)1910年出生于美国宾夕法尼亚州的西切斯特,1981年去世于纽约。他6岁学习钢琴,7岁开始作曲,9岁离开母亲决心当一名作曲家,14岁进入费城柯蒂斯专科学校学习作曲、钢琴和声乐。1933年巴伯开始有作品公演,1935年获普利策奖学金,1936年获美国学院罗马大奖,同年他的第一交响曲也在罗马首演。1938年托斯卡尼尼指挥了他的《弦乐柔板》而让他真正一举成名。之后,他的作品在纽约、波士顿和费城由瓦尔特¹、库谢维茨基²、莱因斯道夫³和尤金·奥曼迪⁴等人指挥首演成功。巴伯虽然置身于美洲新大陆,但音乐却深具欧洲传统风格,有人甚至认为比较保守。他的作品优雅华丽且富于旋律性,其浪漫主义特色充分地表现在《多佛海滩》、大提琴奏鸣曲和第一交响曲等作品中。

虽然巴伯的创作主要是管弦乐,器乐和声乐创作不多,尤其钢琴独奏曲更是少数,但这些钢琴作品,无论在钢琴演奏技术的开拓上,还是作曲技法上或时代风格上,都具有相当高的美学理念与艺术价值,本文正是以巴伯钢琴独奏作品作为主要研究对象,重点从这些作品的和声技术的处理进行了较为深入的分析、研究。

根据巴伯创作作品的时间,大致可分为三个阶段:

第一阶段(1929—1939):

这一时期可看作巴伯创作生涯的早期,作品主要以抒情性风格为主,旋律一般悠长、通俗流畅,曲式结构严谨,和声手法简洁,以传统调性和声为主。这个时期的重要作品包括:管弦乐作品《造谣学校序曲》(1931年);管弦乐作品《弦乐柔板》(1936年);《第一交响曲》,(1936年)(1942年修改);《小提琴协奏曲》(1939年)等。

第二阶段(1940—1947):

这一时期是巴伯创作的过渡时期,在保持作品抒情、优美旋律主题的基础上,音乐增加了更多的不协和性与戏剧性,节奏、织体复杂化,并开始出现一些现代

作曲技法元素。这个时期也产生了一些优秀的作品：合唱作品《秒表与兵工厂地图》（1940年）；独唱作品《两首歌曲》——《夏季钱币上的女王头像》和《修道士与葡萄干》（1942—1943年）；钢琴独奏作品《漫游集》（1944年）；《第二交响曲——献给空军》（1944年）（1947年修改）；芭蕾舞剧《蛇蝎之心》（1946年）等。

第三阶段（1947年以后）：

这是巴伯创作的成熟时期，歌剧《瓦内萨》和《钢琴协奏曲》为巴伯赢得了两次普利策奖，而钢琴独奏作品《钢琴奏鸣曲》已经成为当今美国音乐中最伟大的标志性作品之一。

这段时期的作品音乐风格更加富于个性，在保留了传统的抒情风格和悦耳的旋律外，音乐充斥着更多的不协和，技术手法更加复杂。和声进行不再遵循传统，半音体系的微妙运用成为他熟练驾驭现代和声技术的一个侧面，并将一些现代无调性因素融入到高度综合的传统调性音乐中，如一些作品局部使用十二音作曲技法，将十二音音乐作为辅助声部，在主要声部融入调性音乐，这是无调性作曲技法与有调性音乐相结合的一种大胆的尝试。结构在保留大的框架的同时更加趋于自由化，多变的节奏、复杂的织体形式和复调对位手法的精确使用形成了巴伯独到的写作风格——抒情性不协和。

其主要作品包括：《钢琴奏鸣曲》，1949年歌剧《瓦内莎》（1958年），《钢琴协奏曲》（1962年），歌剧《安东尼与克娄巴特拉》（1966年）等。

第二节 钢琴作品的创作地位及影响

塞缪尔·巴伯现在已出版的七首钢琴独奏作品包括有《三首素描》（1923—1924）（分别是“爱之歌”、“去往我的斯坦威”和“小步舞曲”），《插曲 No.1》（1931年），《漫游集》Op.20（1944年9月），《钢琴奏鸣曲》Op.26（1949年6月），《纪念小品》Op.28（1952年），《夜曲——献给约翰·菲尔德》Op.33（1957年），《叙事曲》Op.46（1977年）。本篇论文主要是以巴伯钢琴独奏作品中的后面五首作为主要研究对象，因为《三首素描》属于儿时之作，《插曲 No.1》是作曲家在柯蒂斯音乐学院就读时的模仿习作，这两部作品本身没有编入正式作品的目录当中。

五首钢琴独奏作品的创作时期分别为:

第二创作阶段:《漫游集》(Excursions) Op.20 (1944 年 9 月)

第三创作阶段:《钢琴奏鸣曲》(Sonata for Piano) Op.26 (1949 年 6 月)

《纪念小品》(Souvenirs) Op.28 (1952 年)

《夜曲——献给约翰·菲尔德》(Nocturne) Op.33 (1957 年)

《叙事曲》(Ballade) Op.46 (1977 年)

从时间段上来看,钢琴作品都是巴伯中后期创作阶段的作品,完全能够反映出巴伯创作成熟期的技术手法特征,代表了巴伯创作的主流意识。

《漫游集》Op.20 是巴伯在柯蒂斯音乐学院就读时的同级同学,美国钢琴演奏家甄妮·白哈瑞德(Jeanne Behrend)的要求下完成的一部作品。1944 年 6 月,巴伯提供给维地摩尔·霍罗维兹⁵《漫游集》四首中的 I、II、IV,他在 1945 年 1 月 4 日在费城音乐专科学校的音乐会上演奏了它们,甄妮·白哈瑞德作为第一个完整演奏整套作品的钢琴家于 1948 年 12 月 22 日在纽约时报大厅内公演了它们。

《钢琴奏鸣曲》Op.26 共分四个乐章,它于 1947 年秋受艾吾宁·波林(Irving Berlin)⁶和瑞瑟德·让德哥斯(Richard Rodgers)⁷委托,为庆祝作曲家协会成立 25 周年纪念而作。这是巴伯最著名的一首钢琴独奏曲,它于 1950 年 1 月 23 日在纽约公演,由维地摩尔·霍罗维兹演奏。他毫无疑问被《钢琴奏鸣曲》尖锐的技术要求所吸引,很快成为巴伯音乐作品最热烈的倡导者和支持者,声称奏鸣曲是“the first truly great native work in the form”⁸(第一部形式上真正伟大的民族作品)。这部在技术上要求艰深的作品曾使许多专业钢琴演奏家望而却步,霍罗维兹的支持和为数众多的演出次数加深了该作品的影响,并使它成为音乐厅演奏的保留曲目。

《纪念小品》Op.28 由六首组曲组成,分别为华尔兹、朔蒂施、两个步调、双步伐、徘徊(或摇摆)探戈和加洛普舞曲。这部作品原本是在 1951 年为四手联弹而作。巴伯随后把它改编成钢琴独奏曲,1952 年为它配器,成为一个舞蹈剧目的插曲,是部旋律悦耳动听、极具浪漫时代气质的组曲。在 1952 年,阿瑟·哥尔德(Arthur Gold)和罗伯特·菲兹戴尔(Robert Fizdale)⁹把此曲改编为双钢琴作品。

《夜曲——献给约翰·菲尔德》Op.33 创作于 1957 年。正是这位爱尔兰钢琴

家约翰·菲尔德创造了夜曲的形式，而肖邦又最大限度地把这种体裁发展成为最敏感、最富有诗意的表达形式。巴伯正是怀着崇敬之情，希望能够为延续并发展夜曲体裁作出贡献。这部作品由以演奏美国传统浪漫派作品而著称的钢琴演奏家约翰·布朗（John Browning）于1959年在加利福尼亚的圣地亚哥首演。

《叙事曲》Op.46是为庆祝冯·科里布恩（Van Cliburn）基金会每四年举办一次的冯·科里布恩国际钢琴比赛的开幕式而作。巴伯委任于1974年8月开始这项创作工作，并于1977年完成。《叙事曲》是在他长期没有从事钢琴创作的时候开始的，乐曲反映了他当时的不安与失落的精神状态。

第二章 巴伯钢琴作品中的和弦形态与和弦序进

第一节 巴伯钢琴作品中的和弦形态

从巴伯的整套钢琴独奏作品来看，宏观上仍沿用了传统古典和声的基本框架原理，但从这几首钢琴作品的局部和细节去分析，就会看出在他的音乐中处处渗透着20世纪崭新的和声语汇与和声手法。在文章的第一节中，主要就是从和声音高材料的角度去分析这位天才作曲家如何将现代和声语汇自然的融入到他的作品中。

一、 三度叠置和弦

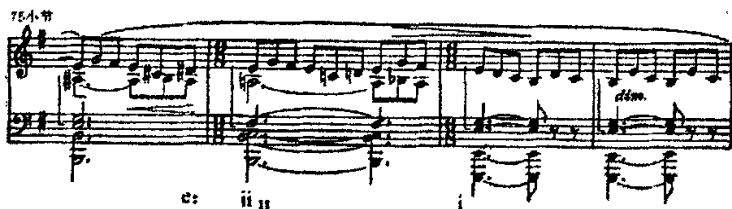
三度叠置和弦是一种传统的方式，传统的三度叠置和弦多以三弦和七和弦结构为主。随着音乐向新的方向发展，和弦的层面越盖越高，形成了一系列的高叠和弦或以三度叠置和弦为主的变异和弦，这些和弦的不协和程度越来越高，于是给音乐带来了新的紧张度，同时也产生了巨大的和声力度。

1、高叠和弦

近现代的作曲家，从打破传统的和弦结构开始，首先用到音乐中来的是各种形态的高叠和弦，如七和弦、九和弦、十三和弦或直至二十七和弦，其目的是为了寻找更粗糙、更刺耳的音响，以表达某种情感、事件或场景，在巴伯的钢琴独奏作品中，也使用了大量的高叠和弦，它作为巴伯整套和声颜料中的一小部分，为音乐增添了光彩。

例1 Schottische¹⁰ 1小节

这是一个在 $\flat B$ 大调上形成的 V_{13} 和弦。从这个和弦的内部结构来看,与传统的属十三和弦结构有些变化,传统的属十三和弦一般根音和九音决不能二度叠置且必须隔开一个八度,其次九音和导音也尽量不形成二度叠置关系,根音和上方的九音、导音与根音被有意识的二度关系叠置在一起,使乐曲一开始就具有高度的刺激性,现代音乐的元素被很自然的融入到巴伯的音乐中。除了属功能的高叠和弦,作品中还使用了下属高叠和弦到主的变格终止进行,如下例:

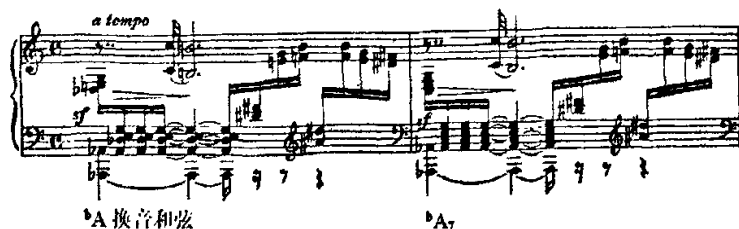
例2 Pas de deux¹¹ 75—77小节

例中所示,是在 e 小调上形成的一个下属的高叠和弦 ii_{11} ,这是一个变了形的复功能和弦,最重要的功能意义在于它替代了乐曲终止式中的属七和弦:首先,巴伯在这里将 ii 和弦的十一音,即 e 小调的属音放在低音声部,延续了属七和弦的属音;并且,将和弦的五音和十一音二度叠置在一起造成一定的紧张度,直接终止进行到主和弦,完成了属七到主是协和音响到不协和音响这一最终运动本质。所以,这里的下属高叠和弦实际上是属功能和下属功能结合的和弦,它这里替代了属七和弦,直接变格终止进行到主和弦。

2、主干和弦的变异使用

在巴伯作品的一些段落中,围绕着一个十分重要的、主干的三度叠置和弦,会形成一系列的“同源”变异和弦,避免了音乐的单一性,形成音响上色彩的微小差异。如下例的《钢琴奏鸣曲》第一乐章中的围绕着主干和弦 $\flat A_7$ 形成的变异和弦:

例3 Sonata for Piano 41—42 小节



例中 41—50 小节整体上都停留在 $\flat A$ 和弦上, 更加仔细的研究, 这里实际上是一个 $\flat A$ 换音七和弦和 $\flat A$ 三度叠置和弦的交替持续出现。其本质的和声进行是低音声部的换音 $\flat D$ 音—C 的半音进行, 使乐曲的呈示部在最后回归到根本的三度叠置、替代主功能的 C 调 $\flat VI$ 七和弦。这里和弦结构的交替不仅加强了音乐的动力, 也完成了形成主功能色彩块的任务。

例4 Nocturne 4 小节



这一小节中的 *F_m 是主干和弦, 自然三音和降三音的 $\flat G_7$ 和弦实际上是 *F_m 的有变化的等和弦, 如果将 $\flat G_7$ 和弦做等和弦变化形成 $^*F^*A^*C$ 后, 我们就可以看出, *F_m 和 $\flat G_7$ 和弦的三音 A 音与 $\flat B$ 音 (即 *A) 形成了一个大小三结构的音响对峙。巴伯在这里不仅将同构的等音和弦并置在一起, 从隐性上更将不同结构的大小三音程并置, 形成主干和弦的不同结构的音响对比, 显得匠心独具。

例5 Two-Step¹² 5—6 小节

此段音乐和声停留在 $\flat E$ 大调的附加音主和弦上, 在右手旋律声部形成了 $\flat E$ 大调 IV 级的自然音与变化的碰撞。这首很有特点的作品, 以名字《双步伐》为代表, 是希望用音乐的形式描述男女舞伴相互模仿、相互跟随的情景, 在创作中更是渗透了这一层含义。这个自然的和变化的 IV 级音被并置在 5、6 小节, 好像

男女舞伴互相跟随、互相模仿的脚步，相同结构的两个和弦的不同音响对比，与音乐的标题相映成趣。

二、非三度结构和弦

1、常见非三度结构和弦

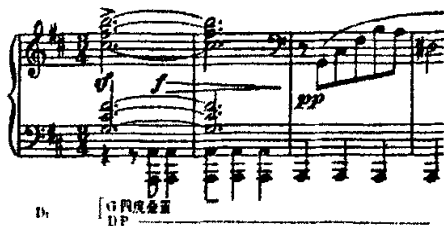
和弦的结构不是按照传统的以大、小三度为基础，而是以二、四度叠置、五度叠置或其它结构形态为基础，形成乐曲中的和声构架。而非三度叠置和弦已经成为巴伯作品中常用的和声语汇，就像古典时期和浪漫派时期的作曲家使用三度叠置的和声那样平常，如下面的两例，都是非三度叠置和弦作为伴奏声部，对上方旋律进行支持：

例 6 Galop¹³ 39—41 小节



上例是 E 大调的 ii—V₇—I 的传统和弦序进进行。但 these 和弦结构内部已经由四度叠置替换了原来古典和声中的三度叠置和弦，从一定程度上削弱了乐曲调性功能，使这个用传统织体和演奏方式写成的乐曲感染了一份恰到好处的现代气息。

例 7 Waltz¹⁴ 1-3 小节



上例是《纪念小品》第一首中的开始 3 小节，开始两小节是在 D 大调属长音上形成的是 G 四度叠置和弦，在第三小节右手声部则又形成了一个带有附加音的四度叠置和弦，这个附加音 A 正是 D 调的属音。这是巴伯极为典型的做法，在保留古典和声中的调性结构功能的大环境下（D 调与下方的属长音），引入一个现代的四度叠置和弦，使这首古朴的华尔兹在乐曲的引子部分，就展现出一种全新的、充满时代气息的浪漫风格。

由于半音化和声在作品中的大量应用，于是就形成了带有变音的附加音和弦，如下例：

例 8 Schottische 23—26 小节



这是在 $\flat E$ 大调上形成的 IV 附加音和弦。这个变化的六度附加音 $\sharp F$ 以长音形式出现在中声部，体现了两层含义：首先，它作为一个辅助的半音出现在音乐中，增强了到 $\flat E$ 大调中音 G 的倾向性，即形成 $G-\sharp F-G$ 的半音进行；其次，这个附加六度音 $\sharp F$ 做等音变化后相当于 $\flat G$ ，从而在 IV 基础上形成大小七结构和弦 $\flat A, C, \flat E, \flat G$ ，变格进行到主和弦，与 23、24 小节的正格进行形成对置。

四度叠置和弦有时被放置在音乐的过渡句中，形成连续的模进进行，使音乐的现代程度大大增强，如这首运用大量现代技法写成的著名的《钢琴奏鸣曲》中：

例 9 Sonata for Piano 9—10 小节



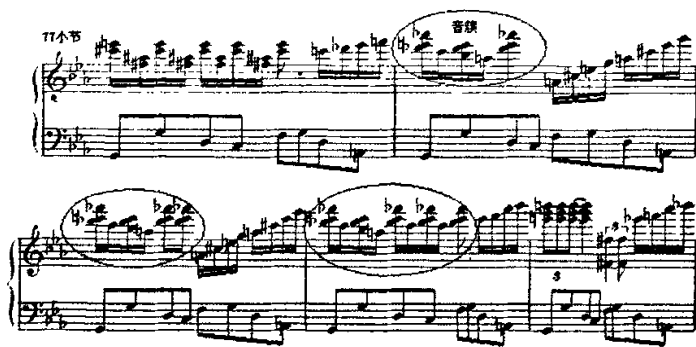
这是《钢琴奏鸣曲》第一乐章连接部的开始处，形成的是一个 C 四度叠置和弦与上方 E 四度叠置的连续模进形成的复合。另外，也可以将这两小节看成是由 C 高度叠置的四度叠置和弦 $CF\flat B\flat E\flat AD$ 展开模进形成的连接句。右手上方音型化模进使乐曲在这里的游动性明显加强。

除了四、五度叠置和弦与换音和弦的大量使用外，巴伯在局部地方还特别运用了二度排列的特殊音簇，并将它与属七和弦交替使用，将这种极具现代性的作曲技法巧妙的渗透在乐曲中，使音乐具有很强的音乐表现力：

例 10

Excursions I

77—81 小节



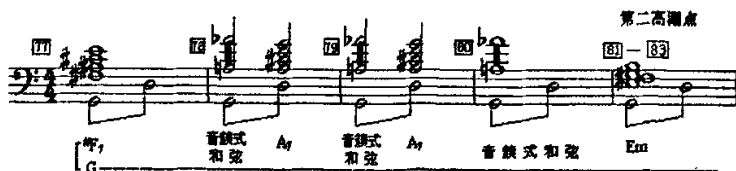
乐曲的 77-80 小节中,在属七结构和弦 F_7 和 A_7 中,连续插入了一个减八度框架内音簇所构成的分解性横向呈示:

例 11



随着这个音簇式和弦连续出现,力度持续增强,音簇呈示时间加长,类似打击乐的“敲击式”音响效果明显突出,在 80 小节,这个和弦时值延长至一小节,迎接 81 小节全曲高潮点的到来。这个由音程跨度为减八度内的音簇式和弦已经不具备传统上的和弦意义,这个特殊结构的音簇在乐曲的关键部位第二高潮处反复出现,并由它引入了全曲的高潮点。它实际是 20 世纪和声的一个显著特征——将音乐中某个特性结构(音、和音、和弦或音簇等)作为传统意义上的“动机、主题、乐节”,从而体现乐曲中的结构力。巴伯将这个 20 世纪特殊的作曲技法进行了艺术处理后,完美的融入到这首乐曲中,并通过这种特殊音响十分恰当描绘了城市的喧嚣、繁华景象,真可谓匠心独具。

例 12



2、三度、非三度叠置和弦的特殊处理

下面是三度、非三度叠置和弦的几种特殊形式:

例 13

Sonata for Piano I

45 小节



将 45 小节的和声进行简化后,可得到上图,这些和弦从纵向的音程关系上看似好像是三度叠置音程,但从横向的、深层次的、综合的去分析,这实际上是 C 四度叠置的分解和弦进行,只不过在这个分解琶音和弦的基础上叠置了一个三度音程,即形成了加厚了的四度叠置和弦。下面则是一个相反的例子:

例 14

Sonata for Piano I

84 小节



这是一个用四度叠置音程加厚的 C 三度叠置和弦,巴伯在这里是想强调和明确 C 调的主和弦的中心地位,但二、四度叠置的加厚音程统一了全曲的现代气息。

三、复合和弦

传统的复合和弦一般是指两个不同的三和弦形成的复合;非限定性复合和弦,指任意两个不同和弦的复合,同时包括传统的三度叠置和弦与非三度叠置和弦。这里指的复合和弦包括传统的复合和弦、非限定性的复合和弦、不同音程的纵向复合音响结构。如在巴伯的《纪念小品》中的〈Galop〉中的开始,就是由复合和弦开始的:

例 15

Galop

1-4 小节



在左手声部 E 大调 ii 四度和弦的上方,右手声部形成的是一个属附加二度和四度音的和弦。巴伯在这里用 *ff* 的力度、柱式和弦织体和现代和声不协和等元素,准确地营造出一种打击乐的效果。

在《漫游集》中,复合和弦的使用更为复杂化:

例 16

Excursions

19—23 小节

在乐曲第 19 小节, 进入过渡句, 音乐开始显得不确定。首先是拍号进行的一系列转换 (4/4—7/8—4/4), 在节奏上显得不稳定; 其次, 左手稳定的固定低音音型消失; 最关键的是在和声上, 第 19—21 小节, 上方用四度叠置和弦替代三和弦, 与低音 Cm 和弦形成的复合和弦关系, 第 22 小节又形成两个根音为二度关系的空五度叠置的复合和弦, 在这个过渡句的最后第 23 小节处, 换音和弦 G 和 $\flat A$ 形成一个小二度关系的复合和弦。(如上图所示)

在这段音乐中, 除了将四、五度叠置的复合和弦交替使用, 造成和弦结构发生变化外, 在纵向上的复合和弦的音程关系上巴伯也作了巧妙的安排。其音程关系由大至小, 依次形成四度—三度—大二度—小二度的复合关系。(见例 3) 随着音程关系的缩小, 复合和弦关系趋于不协和, 从而在音响上达到逐渐紧张、形成两种力量直接碰撞的效果。但由于在 23 小节, 巴伯使用了 *p* 的力度, 在一定程度上降低了这里音乐的紧张度, 表现了作者唯美抒情的创作原则, 避免了这里音乐形成的强烈的冲撞。

例 17

Nocturne

14—15 小节

这是一个通过重同名调关系的复合和弦转调的例子, 由 14 小节 C 调上的主和弦 C 与 $\flat A$ 的形成的复合和弦开始, 随后进行到 C 和 $\flat G_7$ 的复合和弦, 并以这个复合和弦为中介过渡到 $\flat E$ 大调。其中, $\flat G_7$ 和弦是 $\flat C$ 调的属七和弦, 它与下方持续的 C 调主和弦形成了一个重同名调关系的 (C 调与 $\flat C$ 调) 复合和弦。由于调性扩张和半音化在作品中的大量使用, 这里的转调关键环节处也被作者处理得十分隐晦和模糊。

在巴伯后期作品中,传统的,以主调主和弦作为开始或终止的方式,已经很少使用,如前面的 Galop (见例 6) 和这首 Hesitation-Tango 的都是由复合和弦开始:

例 18 Hesitation-Tango 1-2 小节



在此例中,调中心被进一步淡化,只有低音声部出现的 $\sharp G$ 和 $\sharp D$ 两音的不断重复才能确立乐曲的调性是 $\sharp g$ 小调,乐曲的开头则是由主属音与上方 $\sharp g$ 小调 VI 形成的复合和弦开始。这是传统和声功能序进 T-D 进行的变形,乐曲开始用主和弦六度音为基础构成的和弦替代传统和声中的五度音,也可以说是主附加六度音和弦的进一步发展结果,其目的就是削弱传统调性功能的统治地位,使乐曲从开始就迎面而来一股清新的现代气息。

复合和弦有时被用在乐曲的关键处,音响效果十分突出,如《漫游集》第一首中,在第一高潮出现的十分有特点的复合和弦:

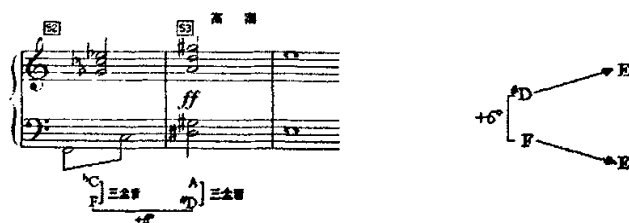
例 19 Excursions I 51-54 小节



乐曲的 51、52 小节,和声上采用音响极不协和的三全音复合关系的和弦进行,节奏密度增加、织体复杂化,并且力度由 p 开始逐渐渐强,在 53 小节迎来了乐曲的第一个高潮点。在这个高潮处,全曲第一次在力度上到达 ff ,和弦结构为两个三全音关系的四度叠置的复合和弦进行,并以琶音织体呈现出来,形成突出的音响效果。

将和声进行简化后,这段音乐的主要和声进行为 F 上构成的三全音关系和弦,通过增六度音程的跳进,进行到 $\sharp D$ 上三全音关系的复合和弦:

例 20



虽然, F 调的固定低音在高潮点处消失了, 但我们仍有理由相信这个高潮点停留在 F 调上, 如例 20 所示, F 调与 $\sharp D$ 构成的增六度按照传统方式, 在第 54 小节向外八度解决到 $\sharp E$, 完成了整个第一高潮。通过这里的和弦结构以及和弦序进方式, 又一次体现和验证了巴伯将现代与古典完美融合的高超作曲技艺。

四、变和弦

随着历史的发展与风格的演变, 和弦的结构形式也在不断发展的演变, 这里的变和弦指的是, 巴伯相对传统的和声中形成的一系列的变音和弦, 从而形成的一些相对独特的、新的和弦结构:

例 21 Waltz 120—122 小节



此例是在 B 调主长音上形成的变和弦——降低七音的属九到主和弦的进行, 这个变音 bE 除了在音响上给听众以出乎意料和刺激的感觉, 并且没有按照传统理论上的半音下行解决到主和弦的中音 D (或 $\sharp D$) 上, 从而使这里的终止功能大大降低。

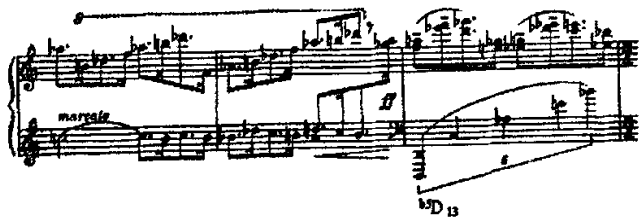
除此之外, 巴伯也常常通过变化音来变化和弦的内部结构, 以期得到新鲜的音响效果。如下例:

例 22 Schottische 11—13 小节



12 小节是 $\flat B$ 大调上变化的 VII 九和弦, 是属于属变和弦中的一种。它由它的副属九和弦引入, 在三小节里形成连续大小七结构的九和弦的平行进行 ($V_9/VII-VII_9-V_9$), 从而使听众在听觉感知上, 明显感到乐曲一步步地回归调性的过程。

例 23 Sonata for Piano I 14—16 小节



16 小节形成的是一个降低五音的三度叠置高叠和弦 D_{13} 。构成这个和弦的五连音的织体形式与前后的爵士附点节奏格格不入, 使这个变和弦显得十分突出, 在 14—16 小节 C 中心音的基础上进行变化, 增强了音乐的动力和张力。

第二节 和弦之间的序进关系

传统音乐中, 和弦进行多以四、五度关系为主。虽然, 这种“传统”的序进关系在巴伯的音乐中仍得到了大量广泛的体现, 但是相对于“传统”音乐, 被称为“新浪漫主义”¹⁵的先驱的巴伯这里所使用的“传统”的序进关系已经变得非常有弹性, 加上美国民间音乐的材料引入, 形成巴伯独特的和弦序进风格。

一、扩展的色彩性和弦

将一调外和弦插入到两个并置的主要和弦之间, 不仅扩展、强调了主要和弦, 调外音的加入更增添了音乐的色彩变化。如下例《叙事曲》的开始部分:

例 24 Ballade 1—2 小节



乐曲一开始就很明确的停留在 c 小调的主和弦上, 但这个确立调式、调性的主功能和弦只在弱起拍上停留了短短的一拍后, 就被 c 小调的重属和弦 DD 和重

重属和弦 DDD 带来的音响刺激性冲击的七零八落,也许意识到这两个和弦带来的巨大的调性冲击和色彩冲击,在经历三拍后又回到了主和弦,从而形成一个 $i-i$ 的封闭性和弦形态。

在巴伯的独奏钢琴作品中,这种扩展的色彩性和弦随处可见,在下例中,由于调性综合的高度使用和旋律中自由十二音列材料的加入,使这里和弦的变化更具色彩性和复杂性:

例 25 Nocturne 6-8 小节



在右手旋律下方,左手声部一系列的半音和外音化进行下已经把调性冲得很淡,只有持续出现的低音 C 确立乐曲这里停留在 C 调上。

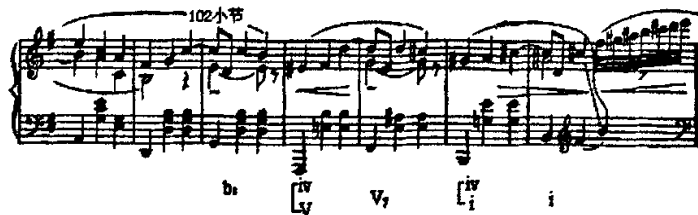
乐曲在第 6 小节由 C 大调的主和弦开始,经过了包含有重属导(6 小节)、远关系调的复合和弦(7 小节)的进行后,又稳定在 C 大调主和弦上。在调性和声得到充分扩展后,第七小节也只是形成调内不同两个和弦的复合,在这里,除了 C 调大三主和弦外,还包含了拿波里和弦 bII 的两个重要的特征音,从而形成了一个远关系调的复合和弦。

这种扩展的色彩性和弦的不断出现,使巴伯的音乐在保持传统调性的基础上,增添了新的音乐语言和素材,为传统音乐和声的发展注入了一股新的活力。

二、独到终止进行

由于现代音乐元素和美国民间音乐的渗透和介入,在巴伯作品中的终止式也存在很多变体。如下例,是 Waltz 中部段落结束时,巴伯在这里用 b 小调 iv 和 i 和弦的复合替代主功能和弦,形成这里的终止式。

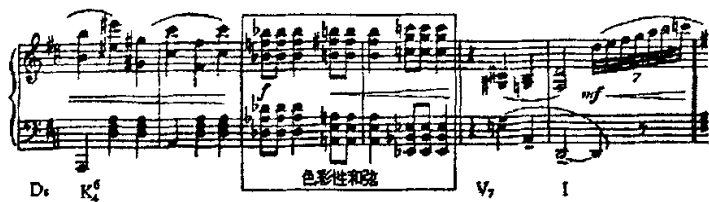
例 26 Waltz 102-106 小节



例 27

Waltz

71—76 小节



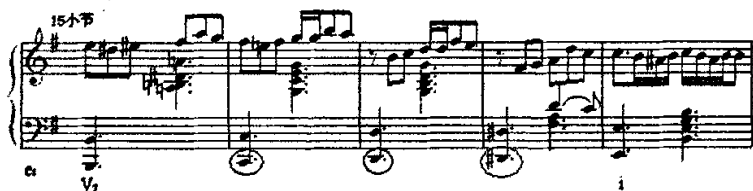
在 Waltz 的第一部分,即 A 部的结束部分(71—76 小节),这里的终止式进行也十分有特点。乐曲在 D 大调的 K_4^6 与 V_7 之间插入了两小节长度的色彩性和弦,使这个终止式进行在音响上有些意外的效果。

下面在《两个步调》中的终止式进行,在某些程度上与这个例子有着异曲同工之妙,只不过在 V_7 与主和弦(e 小调)之间插入的是一系列经过线性和弦。

例 28

Pas de deux

15—19 小节

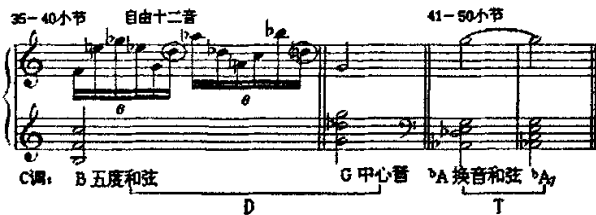


相对于前几例,《钢琴奏鸣曲》中的终止式进行,则更加的隐晦:

例 29

Sonata for Piano

35—49 小节



35—49 小节构成了《钢琴奏鸣曲》第一乐章呈示部的结束部。35—40 小节,主要是 B 五度和弦到 G 中心音的进行, B 五度和弦的反复使用,确立为这段音乐的主导和弦,暗示了乐曲这里停留在 C 调属功能上;41—48 小节,前一节我们已经提到,这段音乐则主要是 bA 换音和弦和七和弦形成的主导和弦,即传统意义上 C 调的 bVI_7 和弦。将这两段音乐看成不同色彩的功能块,35—49 小节这段终止式进行中主要形成了 $B \rightarrow bA_7$ 的进行,即传统意义上 C 调的 $D \rightarrow bVI$ 的阻碍终止进行。这个“传统”的意外终止进行被巴伯用和弦的变异、上方旋律的十二音(35、38 等)和复杂的织体等因素隐藏,淋漓尽致的体现巴伯的

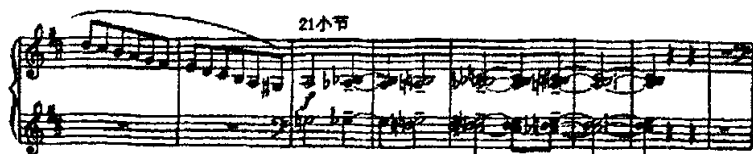
创作风格——在纷繁、华丽的外表下是一颗传统、浪漫的心。

三、线性和声进行

在巴伯所处的时期，线性和弦的进行和高度半音化写法已经十分普遍。在浪漫主义时期，线性和声在音乐中主要起着作为和弦横向的延伸、填充和调性过渡的作用，相对于此，巴伯作品中的线性和声手法已经作为他的作曲技法之一，并作为模糊和“摆脱”音乐调性手段之一，从音乐的纵、横声部上都发展到一个新的高度。

如下例中用线性手法完成的<Waltz>中的引子的最后部分(21小节)，是纵向各声部上形成的线性进行，造成声部的逐渐增厚和和弦形态的变化，不协和音程的增加给音乐带来了动力和期待感，为主题的出现做好了准备。

例 30 Waltz 21—25 小节



例 31 Waltz 107—111 小节



此例则是 b 小调主长音的上方，形成和弦高声部的线性环绕进行，从而造成和弦结构的改变，衍生出一系列的三度叠置和非三度叠置和弦，并将这些不同结构的和弦混合使用，使音乐色彩在下方主和弦基础上形成的微妙变化。

例 32 Sonata for Piano I 17—18 小节



《钢琴奏鸣曲》中，在由爵士动机衍生而来的旋律中插入了一个新的短暂的三连音织体，它改变了原有的律动模式（爵士动机），使音乐在这里显得复杂和

动荡,而半音线性的和声手法也满足了这个三连音在音响上形成的迅速、果断消失的效果,和声与织体十分完美的结合了起来。

在《钢琴奏鸣曲》中,半音化手法运用的十分频繁,如下例的多声部的线性写法:

例 33 Sonata for Piano I 34 小节



右手高声部的旋律形成一个半音环绕式音型,而在左手 B 长音上的是由两手分别完成的中声部的半音线性向上的进行。

四、平行和声进行

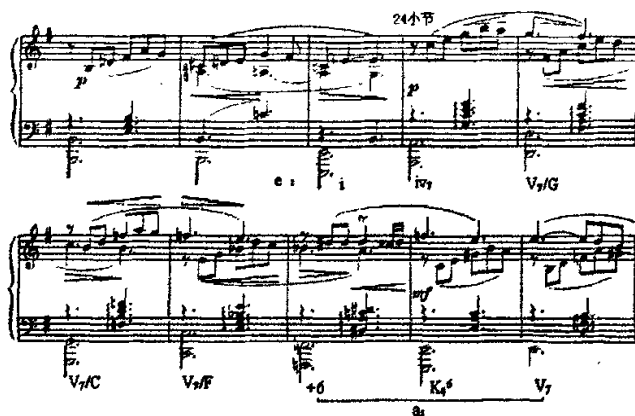
在我们所知的传统的调性音乐中,平行的五、八度关系进行一般是需要绝对避免的,然而这个规则在现代音乐的写作中已经获得了新的、不同的意义。在现代音乐中,平行关系的写作(包括平行五度)是一种十分重要的写作手法,这种做法在 20 世纪音乐中常被称为“平刷”¹⁶ (planing)。在巴伯的 Waltz 中的 180—189 小节,这个十分有特点的终止式进行中,就插入了一段平行和声的进行:

例 34 Waltz 180—189 小节



乐曲在 D 大调的 K_4^6 与 V_7 之间插入了 6 小节长度的色彩性和弦,使这个终止式进行在音响上有些意外的效果。182—187 小节是连续的平行线性进行,它以两小节为单位形成模进,将乐曲这里的终止式截成两段,也是将传统调性音乐的正常运动轨迹生生打断,其音响效果是十分突出的,做法是十分创新的。

例 35 Pas de deux 23—29 小节



这段音乐在 25—30 小节形成了连续的向上四度关系的属七和弦的平行进行,直到 28—30 小节才在 a 小调停留下来,它起着充当 e 小调(23 小节)到 a 小调调性过渡的作用。

除了使用三度叠置平行关系的进行外,巴伯还使用了非三度叠置和弦的平行进行:

例 36 Schottische 81-84 小节



这是一个使用四、五度叠置和弦平行进行的例子,他由 $\flat B$ 大调属四度叠置和弦开始,伴随着右手声部音型化的七和弦的连续进行,左手声部经过一系列四度叠置和弦平行进行,最后在 84 小节结束在主附加音四六和弦上。

第三章 民间因素、爵士因素的运用

巴伯在他中后期的创作中,开始尝试运用美国的民族民间音乐素材。在巴伯的作品中很少涉及纯粹的流行、爵士或民族音乐,但他的作品中又确实融入它们的一些因素,这些民间的音乐材料,不仅丰富了他的创作源泉,它也是形成巴伯独特创作风格的原因之一。那些渗透着黑人、印第安音乐主题、爵士乐语言的优美而抒情的旋律,成为巴伯音乐语言的又一特征。在著名评论家 James Agee 的一篇文章中写道:“在南方小镇生活的充满幻想的童年时代使他的作品充满了诗般

的田园风格，而隐性的布鲁斯性格、丰富的管乐色彩和多变的节拍则是他创作中风格的精髓所在。”

第一节 民间音乐、爵士音调的渗透

钢琴组曲《漫游集》中的四首，都是在传统作品里加入美国民间音乐素材。巴伯这样写道：“‘漫游集’是在小规模的传统曲式中溶入了地方性的美国习语。它们的特点，如同来源于对民间素材和民间乐谱的采摘，及对当地民族乐器音响模仿的回忆一般，很容易被识别。”如第一首的“布吉—乌吉”；第二首是“布鲁斯”音乐；第三首生动的旋律带来的是与众不同的民间拉丁情调；第四首是乡村群体舞蹈。这套作品比较集中的体现了巴伯对民间音乐和爵士因素的运用。

例 37 漫游集 I 布吉—乌吉¹⁷



例 38 Excursions II 5—6 小节



《漫游集》第二首速度缓慢，是一首具有浓厚的布鲁斯蓝调风格的乐曲，它是美国爵士音乐与学院派专业创作技术的完美结合。如例中的高音旋律，使用了三连音切分的典型的爵士音乐中的“摇摆节奏”¹⁸，G 大调的降三级音 $\flat B$ 的出现是布鲁斯音乐中最独具特点音调，使旋律保持着一种悠闲、舒缓的情绪。

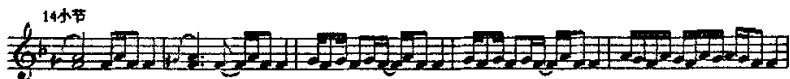
例 39 Excursions III 1-2 小节



《漫游集》第三首是具有明显的拉丁美洲流行音乐特点，拉美土著音乐大多

数旋律走向平和,经常围绕两、三个骨干音为展开音乐乐句;节奏上,经常打破常规的重音规律,节奏型变化灵活。曲调中同一调性贯穿始终,无转调,无和声。正如例中的主题旋律,以不带半音的自然音阶为材料,迂回前进的旋律线条为主要特征,全曲都在 $\flat G$ 大调上,采用了固定低音音型,继承了第一首的特点。非常规的连音节奏与规整的左手伴奏结合而形成的非规律性重音,使旋律具有抒情、歌唱、流动,具有绵长和非程式化的流动质感。

例 40 Excursions IV 14—18 小节



《漫游集》第一首,美国特有的“布吉—乌吉”¹⁶风格的固定低音音型在低音部持续使用,使它具有永久流动的特征。

《漫游集》第四首是一首具有浓郁乡土气息的音乐作品。例中是在欢快的速度上演奏的极富民间特点旋律,连续切分的“平直节奏”¹⁹加上环绕式的音型反复,模仿的是土著小提琴的精湛表演,并表现出一种狂野、质朴、清新的地域风格,使人联想到西部牛仔的游牧生活和人们在篝火晚会上的狂欢情景。

第二节 爵士风格的和弦结构

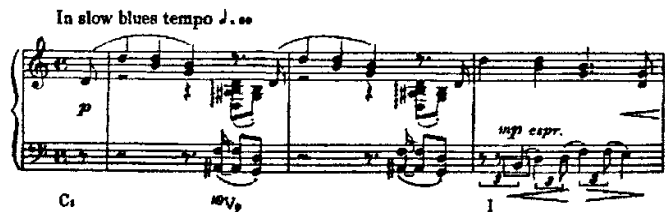
爵士音乐中,一般使用七和弦替代传统和声中的三和弦作为基本和弦,并运用大量的高叠九和弦、十三和弦等,作为和声中的基本和弦材料。如《漫游集》中,就大量使用了具有爵士特点的七和弦和高度叠置和弦。

例 41 Excursions IV 18 小节



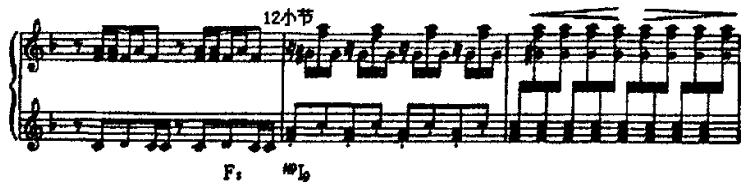
例中是在 F 大调上形成的主高叠十三和弦,并按照爵士音乐中和弦的排列法,将主和弦的十三音与五音二度叠置在一起,运用连续切分的平直爵士节奏,与左手欢快的模仿土著小提琴演奏的旋律配合,将美国西部的乡村音乐很好的用钢琴乐器表现了出来。

例 42 Excursions II 1-3 小节



在乐曲一开始就使用了 C 大调的属九和弦, 并且这个升高九音 (即 $\sharp A$ 音) 的属九和弦在 3 小节上行二度进行了解决, 它的出现仿佛如同投向平静湖面的一颗石头, 激起一滩漪涟, 立刻表现出乐曲的基本基调——悠闲、慵懒而略带忧伤。用模仿吉他的琶音织体演奏这个和弦, 使音乐更加生动形象。

例 43 Excursions IV 12-13 小节



例中是 F 大调升高九音 ($\sharp G$ 音) 的主高叠和弦, 使用双手快速交替、近似与打击乐的织体演奏, 与上例不同的是, 这个变化的九音没有得到解决就直接过渡到下一段音乐, 体现出在第四首中, 不协和和弦程度更高一些。

例 44 Excursions IV 57 小节



在左手声部的主到下属和弦进行的上方形成了几个装饰性和弦, 进行主题再现。这几个装饰音和弦与下方和弦构成半音关系, 并用四度叠置显示出来, 在传统序进关系的和弦进行上增添了及其辛辣的佐料, 使这个主题再现十分具有新意。

第三节 爵士风格的和弦序进

爵士音乐一般都使用四、五度关系的最基本的和弦序进, 这在《漫游集》中

也得到了体现。如第四首，主题呈现（见例 44）已经预示了整首乐曲的和弦进行关系，整首作品都是主到下属的变格进行，而第一首的固定低音和第二首（见例 42）持续的都是主属关系的进行：

例 45 Excursions 1-2 小节



C调: I v

例 46 Excursions III 7-8 小节



《漫游集》第三首中左手的固定低音进行中，在四、五度关系的和弦进行中还插入了一个三度的序进关系（见例 39），使用了拉丁美洲的五声音阶因素，但仍以五度进行关系为主，并且出现了五度循环的连续进行，如例 46 的和声进行。

除了《漫游集》外，在巴伯的其他的钢琴独奏作品中也渗透了民间音乐的特点，如第一章中提到的《钢琴奏鸣曲》第一乐章主题中由爵士音乐变化而来的附点动机等等。但是，以《漫游集》为例，在这些看似缤纷华丽的流行或民间和声语汇装饰的音乐作品的外表下，仍然是传统的结构框架在音乐的构建中起着重要的作用。总的来说，在引用民间音乐素材和流行音乐语汇时，巴伯的创新方式缺乏力度性，他更擅长的是将这些民间音乐语汇点缀性的融入到他专业的、“正统”的音乐创作中。

第四章 十二音序列的应用

身处 20 世纪各种实验派、先锋流派层出不穷时期的巴伯，在他的钢琴曲中，也使用十二音序列写作技法。十二音序列主义是二十世纪上半叶音乐创作的主流，几乎这个时期中的每个作曲家都或多或少受到了十二音创作技术的影响。但这并不是说十二音技术对于音乐创作来说具有一定普适性，相反，由于十二音音

乐音高组织方式上严密的逻辑性特点以及随之对音乐作品内部构成诸方面造成的根本性变化,使得它与其它的一些创作的方法逐渐产生了不可调和的矛盾。由于这种矛盾,很多作曲家开始有意识的回避严格的“十二音序列技法”,而采用更温和的一种方式,如有调性十二音、自由十二音等来取代。

巴伯的创作理念始终是:乐曲的可听性和听众的可接受性是最重要位置的。因此,在他作品中我们没有看见“勋伯格式的”严格十二音序列的写作痕迹,而大都使用的是自由十二音作曲方法。他所采用的自由十二音作曲技法与传统意义上的序列主义最本质的区别在于,仅仅是作为巴伯创作的一种音高材料,其目的是为巴伯的创作理念而服务的。如《夜曲》中的右手旋律声部,使用的就是自由十二音写作技法:

例 47 Nocturne 1—2 小节 (原形)



如谱例所示,在 $\flat A$ 大调《夜曲》开始的右手旋律声部的音高材料,是一个由十二音组成的原形十二音列。全曲采用传统的三部曲式结构,在乐曲首尾两部分,都是以这个十二音列为基本材料进行展开的。这个原形中的前五音形成的z关系的第三十六号五音集合(pc5-z36)则构成了整首作品旋律的核心动机。

例 48 Nocturne 4—5 小节 (有变化逆行)



例 49 Nocturne 6—7 小节 (原形换序)



例 50 Nocturne 10—12 小节 (原形五度移位)



这个十二音列在第 4、5 小节派生成逆行形式,接下来又在第 6—7、8—9 小节变成换序形式,且在第 10—12 小节的旋律声部的展开中,作了五度移位。其中在 6—7 小节的原形换序中,省略了 D 音,巴伯有意识重复两次使用 $\flat D$ 音来替代其省略音,是向左手的调性伴奏屈服,两个 $\flat D$ 音在 8 小节都半音解决到长

音C上,起到增强向“中心音”进行的倾向性和使高低声部调性统一(C调)的作用。而10—12小节的向上五度移位的原形音列中,也采用了同样的方法重复^bA音(省略A音),目的也是半音进行到“C调”的“属音”G音上。

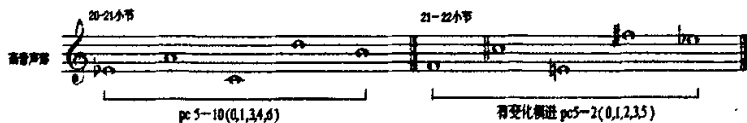
原形换序形成的呈示部的第二乐句和第一乐句形成了一个展开式的二句式乐段。因为换序的前五音形成的第十号五音集合(pc5-10)和第一乐句的核心动机z关系的第三十六号五音集合(pc5-z36)是交集关系,我们完全可以理解在这里pc5-10是pc5-36的变化重复,从而形成的一个展开式的二句式乐段。这是巴伯用现代技法表现“传统”音乐的最好体现。

核心动机材料贯穿乐曲始终,如在展开部中,乐曲也是以核心动机的变形为基本音高材料,运用复调织体进行展开:

例 51 Nocturne 19—20 小节



例 52 Nocturne 20—21 小节



如例中所示,左、右手声部都是以pc5-10为材料,进行连续的右变化的模进构成了整个展开部。

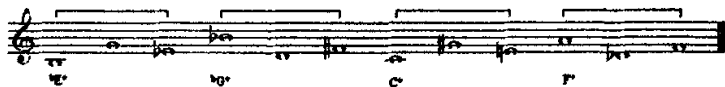
在《钢琴奏鸣曲》中,也使用了大量的十二音技法。巴伯的这首《钢琴奏鸣曲》将钢琴这件乐器的所有功能拓展到了极限:演奏难度极大的技巧开发;深刻的创作构思表现出音乐深奥的内;仿佛在体现斯克里亚宾的“神”,也好似在表现印象主义的朦胧的画意。尤其是在作曲技法上,既保持了古典主义严谨的结构,也融进了勋伯格的十二音技法,因此,使作品明显打上了现代主义的烙印,使它成为巴伯最成熟的钢琴独奏曲之一。

下例是《钢琴奏鸣曲》第三乐章的开始部分,相对于前面的我们分析的《夜曲》,自由十二音材料则是被作为伴奏声部的材料而得到大量的使用。

例 53 Sonata for piano III 3—4 小节



例 54 Sonata for piano III 3—4 小节



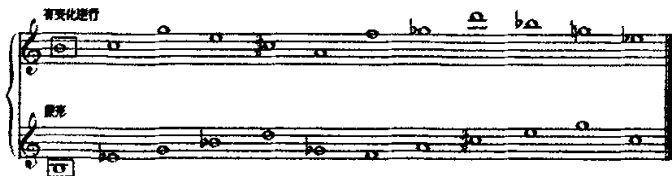
在半音化的旋律下方，是由十二音构成的琶音式的伴奏。这个十二音材料是由第一乐章副部主题里的十二音材料继承发展而来，它们都是使用了由四个增三和弦 $\flat E^+$ 、 $\flat G^+$ 、 F^+ 、 C^+ （第一乐章为 C 大三和弦）形成的十二音材料，体现了整个奏鸣曲的传承与发展。

例 55 Sonata for piano I 23 小节

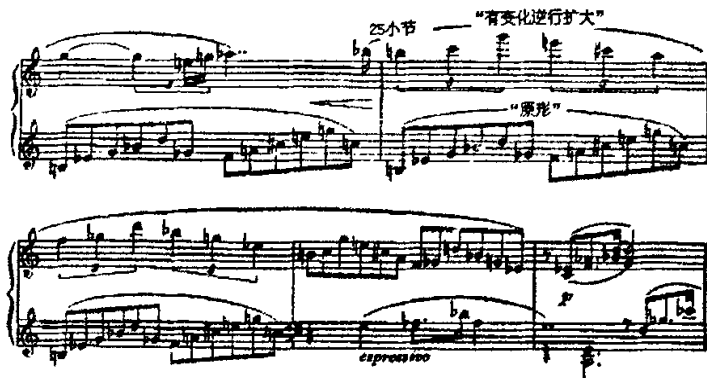


在《钢琴奏鸣曲》第一乐章副部主题中，左手声部是一个缺少 $\flat G$ 音的十二音列，由 $\flat E^+$ 、 $\flat G^+$ 、 F^+ 、 C 四个三和弦构成，它做为与主部形成矛盾的新材料被放置到副部。我们可以认为巴伯这里是有意识的将左手声部 G 音重复使用两次，而将 $\flat G$ 音放置在右手声部与低音声部形成半音对峙，使“为了获得音乐的无调性”而形成的十二音列写作技法在这里还是为调性音乐服务， G 音的重复已经暗示了副部这里的“ C 中心音调”。

例 56 Sonata for piano I 25—26 小节



例 57 Sonata for piano I 25—28 小节

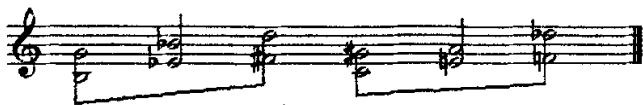


十二音列材料在低音呈示两小节后, 25 至 26 小节原形音列和它的逆行扩大被结合在一起使用。不过在这里, 巴伯将高音声部的十二音体系中的“逆行”原则稍作变化, 原形十二音列中的第一音 B 没有按照“逆行”的原则被放置到最后, 而仍被放置到最前与左手声部的原形 B 音重合, 使两声部同时从 B 音开始, 这样就强调了“中心音”B, 即“C 调”的“导音”。巴伯用这个“中心音”B 替代了“导和弦”, 继而替代了“C 调”的“属功能”, 在 28 小节半音进行到“C 调”“主和弦”, 从而验证了整个副部主题的调性有明显的“C 调”的痕迹。在这个副段落中, 巴伯将半音化的中心音的线性进行 (C 中心音—B 中心音—C 中心音) 用十二音材料表现的十分精彩。

《钢琴奏鸣曲》第三乐章与第一乐章副部主题十二音材料相比, 它更向严肃的序列主义十二音列靠近: 第三乐章出现了第一乐章的省略音⁶G 音, 由 C⁺增三和弦替代了第一乐章能明确副调调性的 C 大三和弦。但是, 由于这两个乐章都是由传统意义上的四个增三和弦 (或三和弦) 构成的十二音材料, 从本质上来说, 巴伯还是没有摆脱调性音乐对他的作品的控制。如第三乐章十二音材料后面的六音列是第一乐章副题的换序, 这个换序也是以增三和弦为基础单位进行调换的。

带有⁶G 音的完整的十二音列, 在第三乐章开始用缓慢的速度、沉重的步伐似的织体写出, 使乐曲短暂、局部地摆脱了调性的束缚。

例 58 Sonata for piano III 1—2 小节



例 59 Sonata for piano III 5—6 小节



整个乐章分为四个部分,属再现的四部曲式。第三乐章的第5小节左手声部形成了一个换序的、新的十二音列。在第一部分呈示了主要的两个十二音列材料后,第二部分分别用来自于A部分的两种主要织体形式(交替的“脚步式”织体²⁰和伴奏的琶音织体²¹)进行展开。乐曲在11—13小节首先经过了固定低音式的原形音列呈示(见例58),随后形成了左手声部上的纵向结合的原形小二度移位(见例60)和纯四度移位(见例61),迎来了C部分,即乐曲的高潮部分。15至19小节十二音的纵向结合,在织体上造成了声部加厚,从而在音响上形成力度上的变化。

例 60 Sonata for piano III 15—16 小节



例 61 Sonata for piano III 18—19 小节



在C部分,纯四度移位的固定低音通过左右手交替(20—21小节)和双手齐奏(22—23小节)在24小节的B音,即整个乐章的中心音上到达高潮点。值得注意的是为了形成音响上的高潮的积累,巴伯采用了和B部分相同的声部加厚的办法,但他在C部分采用的并不是按照序列音乐写作原则,即运用十二音列材料进行纵向上叠置,而是在纯四度移位的原形音列(18小节纵向结合的音列)基础上叠置一个三度音程,形成三度叠置的调性和弦结构。巴伯的这种自由十二音写作方法表现出与“勋伯格式的严格序列主义”创作的根本区别。

例 62 Sonata for piano III 20—21 小节



勋伯格的十二音体系是为了获得一种平等的、无调性音乐而形成,这种创作方法是“每个音仅仅与另一个音相关的十二音的创作方法”,而巴伯在C部分的

三度叠置音程的做法,不仅打破了序列音乐中为寻求各音之间的平等性而创造的写作原则——音列中的各音按照一定的顺序进行,并且这种三度叠置的和弦正是调性音乐构成的最基础因素。巴伯用这种方式在调性音乐中引入了十二音材料,并将它们结合在一起,这也体现了巴伯非凡的创造力,在多种流派、多种风格并存的 20 世纪,他不是象其他很多作曲家那样去试验、开辟一番新天地,而是另辟蹊径将传统音乐与现代技法创造性的结合起来,显示了他独到的个人音乐风格。

第五章 作品中调性结构及其处理

第一节 调性呈现的复杂化和模糊化

在传统的和声中,调式的确立主要是依靠“向主音下行运动的纯五度根音进行,结合一个半音的,也是向主音的导音进行²²”。在巴伯的作品中,体现了 20 世纪音乐崭新的调式特点,调中心的确立往往只是通过“使用重复、再现、持续音、固定音型、重音、曲式结构布置、音区等技巧”,来确立一个重要的、特殊的音级,目的是为了回避传统调性的清晰而明确的进行。如下例:

例 63 Waltz 9—12 小节



这段音乐被复杂的织体和繁多的外音包围着,只有低音声部 A 持续音和乐曲的调号,才能确立乐曲这里的调中心为 D 调。

例 64 Sonata for piano I 1-2 小节



这是《钢琴奏鸣曲》第一乐章的开始 2 小节,由复调织体写成,高声部动机

似的半音线性进行伴随着低音声部一串有力的四音组 $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 A 、 $\flat C$ 形成一种浓郁的爵士风韵。这首作品初听好像是无调性写法，但从低音声部的 $\flat E$ 、 $\flat G$ 形成的小三度框架，和高音声部对 $\flat B$ 重音的强调还是可以确立出这首奏鸣曲主部主题调性 $\flat e$ 小调。

例 65 Hesitation 8—11 小节



大量的变音和复杂多变的和弦结构使这个音乐片段断性显示十分模糊，低音声部的 $\sharp D$ 音—— $\sharp G$ 音的进行、高音声部遥相呼应的 $\sharp F$ 音和长音 $\sharp G$ 使我们排除干扰，终于可以确立乐曲这里的调性 $\sharp g$ 小调。

第二节 调性综合

同 19 世纪浪漫时期音乐作品中的综合大小调和声相比，这一和声技法在巴伯的作品中又重新焕发出新的色彩和生命力：

例 66 Excursions 1—13 小节



例如在《漫游集 I》的主部 A 部分，乐曲开始给出的核心低音伴奏音型中，C 的调性是明确的，但回避了重要的调式特征音—— E 与 $\flat E$ ；而直到右手上方旋律在第 3 小节处，以 f 的力度重复强调 c 小调的中音 $\flat E$ ，才确立乐曲这里为 c 小调。第 10 小节，乐曲的节拍由 4/4 拍转换为 3/2 拍，固定低音休止一小节，高声部由强至弱引出 E ，确立这里是 C 大调，即在乐曲后面的发展中，多次既出现了 E ，也出现了 $\flat E$ ，因此，整首乐曲的调明显是同名调的综合。在 A 部分，除

了音响上让人体会到大、小调色彩差异化的同时,在音乐形象上,这里就象是在旅途过程中的一个小小的颠簸,十分生动。在第 11 小节,固定低音又一次出现,并且 13 小节处回到了 c 小调,再次回到平稳的旅途中。



巴伯在全曲中贯穿使用了这种调性综合的和声手法,值得注意的是,他运用现代的和声语汇(如非三度叠置和弦)去实现它,从而在调性结构方面也将传统与现代技法完美的结合在一起。

《夜曲》是将现代技法与传统音乐很好融合的一个典型例子。在作品十二音材料组成的旋律下方,是很浓郁的“传统”的综合调式和声进行推动音乐的发展:

例 67 Nocturne 37—38 小节

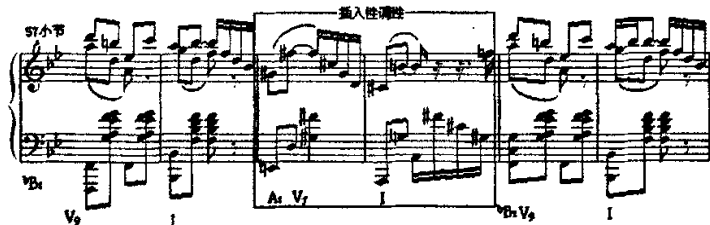


这两小节停留在 $\flat D$ 综合调式上,在十二音列旋律的下方,形成了 $\flat Dm - \flat B - \flat D - \flat Dm$ 的进行,用调式音级可能表现的会清楚,即是 $\flat D$ 综合调式上的 $i - \flat VI - I - i$,这是很典型的浪漫时期综合大小调式的和弦进行方式(大小主和弦对峙和三度和弦序进关系)。

第三节 插入性的调性点缀

如前面我们提到的,在巴伯的作品中转调频繁,调性关系复杂,他偏爱的转调手法是,首先过渡到其他几个经过调之后,才来到真正的目的调。

例 68 Schottische 57—61 小节



这段音乐片断中,在很明确的 $\flat B$ 大调的属高叠和弦的进行中插入了两小节的调外和弦(59—60), $V_7—I$ 的进行可以确立这里停留在A大调上,这个二度关系的A大调不仅为这段音乐带来新的音响上的变化,也是在传统调性手法上的创新使用,使乐曲这里的调性显得有一丝不确定性。

在下面这个以e小调为主要调性的片断中,则插入了更多的调外因素,如25—28小节的平行和声进行、28—31小节短暂的a小调的确立,下面是这段和声的主要进行:

例 69 Pas de deux 23—35



第四节 调性复合

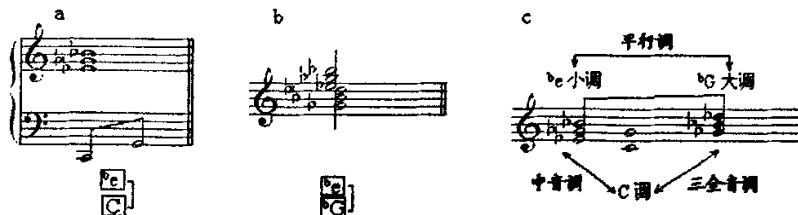
由于和声中调性呈现的模糊性,使音乐中出现调式的综合、融会和色彩性调性点缀,在前面两节我们已经分析到,这些都是横向上形成的调性呈现的模糊化。这种调性呈现的模糊性在纵向上进一步演化,就形成了复合调性。

如《漫游集》第一首,乐曲采用传统的变奏曲式写成,在第一变奏的开始部分29—37小节,是一个带有过渡性质的音乐段落,承袭了主题的材料,并将其变化。在第29小节,在C调固定低音的上方,右手的旋律来到 $\flat e$ 调上重复主部

主题材料,从而使高、低声部形成了一个复合调性 $\begin{matrix} \flat e \\ C \end{matrix}$ (例 70a),且上方 $\flat e$ 小调是低音声部C综合调式的中音调。35、37小节,左手声部跳到上方小字一组的 $\flat G$ 大调主三和弦,固定低音消失,又形成一个平行关系复合调性 $\begin{matrix} \flat e \\ \flat G \end{matrix}$ (例 70b)。虽然从谱面上看,35、37小节处只是一个单纯的平行调关系复合,但是,左手声部在 $\flat G$ 大调上奏出的是右手的旋律材料,且左手旋律与前后出现的固定低音在音区上相隔较远,所以我们完全有理由把这里看作是在暂时消失的固定低音上方,形成的一个复合调性的高声部旋律。而这两小节固定低音的消失,和中国绘画中的“留白”手法十分相似,在音响上形成低音逐渐减弱的效果,为38小节进行到F调固定低音做准备。

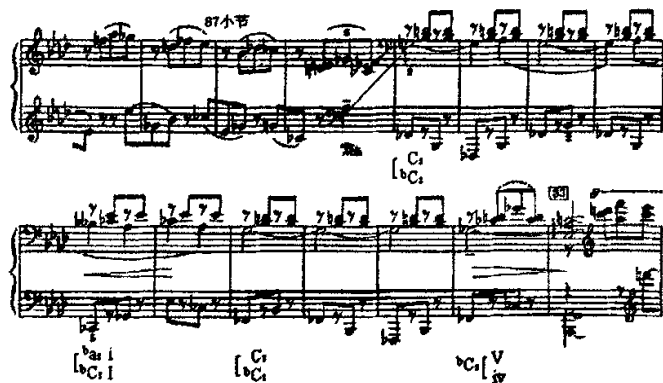
将这个段落调关系总结如下：（见例 70c）

例 70



20 世纪音乐的调性扩张手法如重同名调、等音调的运用，也融入到巴伯的音乐创作中，前面例子中提到的《夜曲》中的例 17 就包含有重同名调关系音乐，这里另外列出一些例子：

例 71 Two-Step 87—99 小节



在这段音乐中，调性十分隐晦、含糊，依次包含了 $[^{bC}_1 I (87 \text{ 小节})] - [^{bA}_1 I (93 \text{ 小节})] - [^{C}_1 (95 \text{ 小节})] - ^{bC}_1 [^{V}_{IV} (99 \text{ 小节})]$ 的进行。在这短短的 11 小节里，调性不断徘徊在以 C 调为中心的重同名调关系以及平行关系小调关系上，直到 99 小节才稳定到 bA 大调。频繁的转换调性、复杂的复合调关系都使这段过渡性质的音乐显得摇摆不定，旋律声部的 G 长音到 bA 音的重复进行，暗示着它最终的转调目的。

第五节 和弦序进的调关系暗示

除了吸取现代作曲技法外，巴伯在作品中仍沿用了传统音乐中精髓。如在下例《夜曲》中，巴伯将细节的和弦序进关系与宏观上的调关系统一起来，使这首由十二音列进行旋律写作的乐曲，从局部到整体都得到高度的统一。除此之外，

无论是和弦序进还是整体的调性变化,都被大量的色彩性和弦或色彩性调性所掩饰,使这首《夜曲》在浪漫主义的框架上包裹了一层华丽的外衣。

例 72 Nocturne 1—5 小节



第一例中, 3—5 小节的和声进行为 bA 大调上的 $Fm_6 - {}^bFm - {}^bG_7 - F$, 其中第 4 小节的 bFm 、 bG_7 为同根音和弦, Fm_6 、 bFm 则是重同名调和弦, 将 1—5 进行简化后, $bA - Fm_6 - F$ 三度关系进行实际上是这里最主要的和声进行。但这里代表典型浪漫主义的中音三度关系的和弦序进被一系列的调外变音、等根音和弦 (bFm 、 bG_7) 隐藏, 配合右手十二音技法写成的旋律, 使这首《夜曲》从一开始就焕发出新鲜、神秘而多彩的光芒, 这是将传统浪漫时期的典型和弦序进与现代和弦变音技法的一次完美融合。

例 73 Nocturne 10—15 小节



这种本质的中音三度关系和弦序进关系在乐曲的调性关系中也得到体现。如图所示, 第二例音乐经过 C 综合调式 (12 小节), 并在 12—13 小节形成连续的大三度关系的和弦序进, 从而在 13 小节隐性暗示了 C 综合调式的重同名关系调的平行调 bA 小调, 14 小节则形成 C 大调与重同名调关系 bC 大调的复合和弦, 最后在 15 小节来到 bE 大调上并稳定住。10—14 小节是在 C 调上形成的色彩性变化, 10 至 15 小节从整体上主要形成了 $C: - bE:$ 的小三度调关系。

作曲家有意识的将浪漫主义时期典型的中音三度进行关系从横向进一步深化、扩大, 并赋予这种关系以全新的生命力, 如将例 72 中三度关系 (即中音关系) 的隐晦的和弦进行扩展到例 73 的同样是分裂、扩张的三度调关系, 再进一步扩大为调性布局的特定模式, 从而使乐曲从局部到整体都被这种内在的控力紧密的联系在一起, 得到了有机的统一。

值得注意的是, 虽然乐曲中包含着十二音的现代技法, 充斥着大量的调外

变和弦,但从作品整体上使用的传统曲式结构框架(三部曲式)和形成音乐进行动力的浪漫主义的三度的本质的和弦序进关系中,我们还是可以看到传统音乐的作曲技法对巴伯的这种根深蒂固的影响力。

结 语

走过浪漫主义一统天下的十九世纪,二十世纪的乐坛则是百花争艳的时代,各式各样的“主义、风格”、林林种种的“流派、学派”、五花八门的“技术、方法”推陈出新此起彼伏。在这样一个声繁音杂的时代里音乐家们似乎都同时有意避开传统浪漫音乐追求和谐的审美观,而转向其反面。在音乐作品中,半音阶和不协和和弦的大量运用、节奏被切割得支离破碎,结果使乐曲中维系稳定的调性变得模糊乃至消失,结构松散。音乐的悦耳性和愉悦功能被甩到了一边,传统意义上的音乐审美荡然无存,巴伯就出在这样一个特定的时代。

处于20世纪这样一个承前启后的年代,巴伯将现代的技法与“传统的”调性和声巧妙的结合在一起。一方面,他始终不忘兼顾大众的音乐审美情趣,坚持以“传统的”的调性和声作为构建自己音乐的基础,他保留了古典主义音乐严谨的结构、完美统一的风格和浪漫主义“诗人”般的抒情气质,使他的作品中蕴涵了洞察和捕捉人类内心情感与旋律的精髓;另一方面,他又将自己所处时代的“现代”音乐元素很好地融合到“传统”的音乐中,在作曲技术方面力求“推陈出新”,并融入了美国地方的民族音调,使他的作品独特而动听并具有时代性,给面临无调性挑战的调性音乐注入了一股新的活力。

这位常被看作中性创作风格的作曲家,不仅糅合了古典主义和浪漫主义的精髓,集古典之大成,而且适应时代需求的用现代的和声语汇去表现它。更重要的是,所处20世纪美国乐坛:各种民族主义思潮与层出不穷的现代主义交相辉映时代的巴伯,仍“没有凭借暴力去驱逐浪漫主义的鬼魂”,而是继续在不断创新,尝试如何将两者完美、有机地结合到一起,也正是由于这种“批判的接受”的创新精神,使他的作品成为永恒的经典,并成为贯通传统与现代的桥梁。

让我们重温巴伯自述的创作信条：“当我用自己的语言创作音乐时，我让音乐在语言中流动、穿梭。当我写作一首抽象的钢琴奏鸣曲或协奏曲时，我跟着感觉走。我不是一个忸怩的作曲家……正如人们所说的，我根本不追求什么写作风格，这点（对我来说）也不甚重要。我只是不断写作，像他们所讲的，这是我的事情。我相信这的确需要某种勇气²³。”

借这篇论文完稿之际，向我尊敬的导师朱爱国副教授致以最衷心的感谢～！感谢身边的同学、好友们对我这个课题研究的支持和帮助。在这里我由衷地表示感谢!!!

注释:

¹ 瓦尔特·布鲁诺 (Walter Bruno): 德国指挥家, 作曲家, 钢琴家, 著述家。1946 年入美国籍。以演绎莫扎特、马勒和布鲁克纳的作品和指挥歌剧见长, 两次大战之间在创建萨尔茨堡音乐节方面贡献巨大。

² 库谢维茨基·谢尔盖 (Koussevitsky Serge) (1874-1951): 俄国著名指挥家, 毕业于莫斯科爱乐音乐学校, 以低音提琴演奏家开始其音乐生涯, 1924 年应聘为波士顿交响乐队指挥, 并移居美国。他担任这个职位到 1949 年, 使乐队的演奏水平达到高峰, 并主持了斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、拉威尔等人的重要作品的初次演出。

³ 莱因斯道夫·埃里希 (Leinsdorf Erich) (1912-): 维也纳出生的美国作曲家。定居美国后供职于纽约大都会歌剧院 (1962-1969) 与波士顿交响乐团。

⁴ 奥曼迪·尤金 (Ormandy Eugene) (1899-1985): 生于匈牙利的指挥家。幼年在布达佩斯皇家音乐学院学习小提琴, 作为神童经常演出, 十七岁已成为小提琴教授。1921 年访美后定居美国并加入美国国籍。1931 年起任明尼阿波利斯交响乐团指挥, 五年后离去; 后继任托科夫斯基任费城交响乐团指挥, 直至去世。

⁵ 维地摩尔·霍罗维兹 (Viadimir Horowitz) (1903-1989) 生于乌克兰。著名钢琴演奏家, 在世界各地巡回演出。1945 年成为美国公民后, 对于巴伯作品的演奏与推广起到积极的促进作用。

⁶ 艾吾宁·波林 (Irving Berlin) (1888-1989) 享年 101 岁, 美国流行歌曲创作的神奇人物。23 岁以《亚历山大的拉格泰姆》歌曲的创作走红, 但他一生从未学过钢琴, 靠读谱创作。

⁷ 瑞瑟德·让德哥斯 (Richard Rodgers) (1902-1979) 美国作曲家, 以写作音乐戏剧、音乐舞台剧著称, 包括《窈窕淑女》、《音乐之声》等。

⁸ 转引自 Samuel Barber (1910-1981) *Complete Publish Solo Piano Music* Daniel Pollack, Piano Recorded at Fischer Hall, Santa Rosa, California, from 10th to 12th April, 1995. Producers: Marina and Victor Ledin Publisher: G.Schirmer & Co. P.7

⁹ 阿瑟·哥尔德 (Arthur Gold) (1917-1990) 和罗伯特·菲兹戴尔 (Robert Fizzdale) (1920-1995) 杰出的双钢琴演奏搭档。

¹⁰ 朔蒂施 (schottische): 十九世纪中叶产生的 2/4 拍轮舞曲。与 19 世纪的波尔卡 (polka) 舞曲相似, 速度较慢, 称为苏格兰舞曲。

¹¹ 两个步调 (Pas de deux): 法文, 翻译成英文为 A dance for two people (双人舞)。

¹² 双步伐 (Two-Step): 可以分为 Cajun 和 Zydeco 两种类型的舞步。双步伐是一种传统 2/4 拍双人舞蹈, 速度极快。两个人按逆时针旋转, 男士在前, 女士在后。在传统的 Cajun 舞步里, 没有转圈或类似装饰性的花样舞步。Zydeco 则来源与 Cajun 音乐与路易斯安娜南部克里奥人文化的结合, 另外音乐中带有布鲁斯的音乐风情。

¹³ 加洛普舞曲 (Galop): 一种 2/4 拍子的快步舞曲, 轻松、活泼。流行于十九世纪, 尤以德国 (发源地)、法国 (奥芬巴赫曾以游戏笔法加以委用) 为盛。节奏型为



¹⁴ 华尔兹 (waltz): 源于十七世纪奥地利, 正名为维也纳华尔兹, 是德国务农者闲时蹦蹦跳跳所产生的休闲舞蹈。3/4 拍, 摆动而流畅, 柔韧而多旋转, 深情而罗曼蒂克。

¹⁵ 新浪漫主义 (neo romanticism): 是 70、80 年代出现的一个新流派。一般来说, 它要求音乐有调性, 以传统的功能和声为基础, 比较注重感情表现, 而且, 经常引用 19 世纪浪漫主义作曲家的音乐材料; 但同时, 它又不同于 19 世纪音乐家的作品, 使用比 19 世纪更多的、20 世纪才出现的音乐语言和手法, 以更广阔、更多样的音乐风格为背景来进行创作。因此, 也可以说, 新浪漫主义就是浪漫主义和现代主义的结合。

¹⁶ 参见《20 世纪音乐的素材与技法》 [美] 库斯特卡著, 第 69 页, 人民音乐出版社, 2002 年。

¹⁷ “布吉—乌吉”: 是一种快速的布鲁斯风格, 流行于二十世纪 30 年代末 40 年代初, 一般指固定音型在低音部的持续使用。

¹⁸ 同 17, 第 150 页。

¹⁹ 参见《流行音乐于爵士和声学》 任达敏著, 第 151 页, 人民音乐出版社, 1997 年 11 月。

²⁰ 见例 58

²¹ 见例 59

²² 参见《20 世纪音乐的素材与技法》 [美] 库斯特卡著, 第 84 页, 人民音乐出版社, 2002 年。

²³ Stanley Sadie *New Grove and Musicians Dictionary: Samuel Barber Index* Macmillan Publisher Ltd. 1980 P. 135

主要参考文献、谱例与音响目录

著作:

谱例与音响资料:

1、*The American Composers Series Samuel Barber: Complete Piano Music*

G.Schirmer New York, London

2、*Samuel Barber (1910—1981) Complete Published Solo Piano Music* Daniel Pollack, Piano Recorded

at Fischer Hall, Santa Rosa, California, from 10th to 12th April, 1995: Marina and Victor Ledin
Publisher: G. Schirmer & Co.

英文资料:

- 1、Stanley Sadie *New Music and Musicians Dictionary: Samuel Barber Index* Macmillan Publisher Ltd. 1998
- 2、Harold Gleason and Warren Becker *20—Century American Composers Second Edition Revised*, 1998
- 3、Russell E. Friedewald *A Formal and Stylistic Analysis of the Published Music of Samule Barber*. State University of Iowa, 1957
- 4、Lawrence S. Wathen *Dissonance Treatment in the Instrumental Music of Samule Barber*. Northwestern University, 1960
- 5、Joan Peyser *Twentieth-Century Music——The Sense Behind the Sound*. United States of America, 1970

中文资料:

- 1、《音乐分析基础教程》 彭志敏著 人民音乐出版社 1997 年
- 2、《现代音乐分析方法教程》 姚恒璐著 湖南文艺出版社 2003 年
- 3、《二十世纪作曲技法分析》 姚恒璐著 上海音乐出版社 2000 年
- 4、《序列音乐写作基础》 郑英烈著 上海音乐出版社 1989 年
- 5、《和声艺术史》 吴式锴著 上海音乐出版社 2004 年
- 6、《外国音乐史》 朱敬修、唐瑰卿著 河南大学出版社 2000 年
- 7、《美国专业音乐发展简史》 蔡良玉著 人民音乐出版社, 1987 年
- 8、《20 世纪音乐的素材与技法》 [美]库斯特卡著 宋瑾译 人民音乐出版社 2002 年
- 9、《20 世纪和声》 [美]文森特·佩尔西凯蒂著 刘烈武译 人民音乐出版社 1989 年
- 10、《和声的结构功能》 [奥]勋伯格著 茅于润译 上海文艺出版社 1981 年
- 11、《现代和声与中国作品研究》 王安国著 中国文联出版公司, 2004 年
- 12、《音乐理论》 [美]兴德米特著 罗忠镕译 人民音乐出版社

相关论文

- 1、马国华:《和声逻辑概论》,《和声的民族风格与现代技法》(论文集),人民音乐出版社, 1996 年

- 2、蔡良玉：《美国专业音乐文化发展的历史轨迹》，《音乐学习与研究》1987年第4期
- 3、张涓：《巴伯音乐作品中的抒情性》，《中央音乐学院学报》2001年第3期
- 4、刘康华：《20世纪和声的基本结构成分及其衍生的音高关系体系》，《中央音乐学院学报》2006年第2期
- 5、朱雅芬：《19世纪晚期至20世纪的美国作曲家》，《钢琴文献讲座》2001年第1期
- 6、廖劲斌：《塞缪尔·巴伯与他的钢琴曲<漫游集>》，《钢琴艺术》2003年第9期
- 7、左丽红：《新浪漫主义音乐的实践者——巴伯》，《人民音乐》1999年第11期