

厦门大学

硕士学位论文

植根民族沃土，跻身交响之林——鲍元恺交响曲研究

姓名：黄飞

申请学位级别：硕士

专业：作曲

指导教师：鲍元恺

20080401

内 容 摘 要

从 2004 年起,作曲家鲍元恺开始步入交响曲领域的创作,他以每年一部的频率连续向听众贡献出三部大型交响曲:第一交响曲《纪念》、第二交响曲《烽火》和第三交响曲《京剧》,在国内外引起了音乐界强烈反响和高度瞩目。

鲍元恺的交响曲创作是在他在其他音乐领域,特别是交响曲以外的管弦乐音乐创作取得丰硕成果和丰厚经验之后开始的。不同风格的民族传统音乐的长期积累,不同体裁的音乐创作的长期积累,以及对西方各种音乐流派作曲技法的多年潜心研究,为作曲家进入交响曲领域的创作奠定了深厚的基础。

鲍元恺的交响曲创作,一方面继承了欧洲交响曲大师贝多芬、勃拉姆斯、马勒、肖斯塔科维奇等以宏大的一泻千里式的戏剧化展开表现社会重大社会题材的艺术传统,一方面继承了马思聪、陈培勋等前辈中国作曲家在交响音乐创作中表现中华民族文化形态和精神世界的探索。他的交响曲乐思洋洋洒洒而保持结构严谨,风格独特鲜明而不失旋律流畅,而在东方民族风格和西方交响结构及其相关的和声、复调、配器方面的融合统一方面,更为今后国人的创作提供了可供借鉴的宝贵经验。

本文以鲍元恺教授的全部管弦乐作品为参照,以三部交响曲为重点,对鲍元恺的交响曲的主题结构、展开手段,和声与复调技法以及管弦乐配器手段进行艺术形态的全面研究。文后另附鲍元恺三部交响曲的结构图表及谱例说明。

关键词: 鲍元恺; 交响曲; 民族音乐; 音乐结构; 管弦乐法; 和声语汇;
复调技巧

Abstract

Since 2004, Mr. Bao Yuankai, a famous Chinese composer, has stepped into the field of symphony writing. With a frequency of one every year, he has contributed three major works: *Symphony No.1, "commemoration"*, *Symphony No. 2 "Sketch of war"*, *Symphony No. 3 "Peking Opera"*, which have obtained hot response from music area both domestic and international.

Mr. Bao Yuankai began his symphony production after his remarkable achievements and rich experience in music fields other than symphony, especially in orchestral music. With his long term accumulation in different types as well as in different styles of traditional Chinese music, and with his long term research in different genres of music writing, the composer built a solid foundation in symphony creation.

Beside the art tradition from European maestros, such as Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms, Gustav Mahler and Dmitry Shostakovich, who depicted major subject matter with magnificent movement, Mr. Bao Yuankai also inherited the explore of Chinese culture and spirit manifested in the symphony of Chinese composers such as Ma Sicong and Chen Peixun. Free-minded but precise in structure, unique style without compromise in the fluency of melody, Mr. Bao Yuankai's symphony provided precious experience to subsequent Chinese composers in syncretizing the Oriental style and the structure of western symphony as well as the related harmony, polyphony and orchestration.

In this thesis, Mr. Bao Yuankai's symphonies were comprehensively analyzed in subject structures, methods of evolution, skills in harmony and polyphony, with reference of all his orchestral music and with focus on his three symphonies. The structure map and sample scores of Mr. Bao Yuankai's three symphonies are also attached.

Key words: Bao Yuankai; Symphony; Chinese Music; Music structure; Orchestration; Harmony; Polyphony.

厦门大学学位论文原创性声明

兹呈交的学位论文，是本人在导师指导下独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考的其他个人或集体的研究成果，均在文中以明确方式标明。本人依法享有和承担由此论文产生的权利和责任。

声明人（签名）：黄飞

2008 年 5 月 27 日

厦门大学学位论文著作权使用声明

本人完全了解厦门大学有关保留、使用学位论文的规定。厦门大学有权保留并向国家主管部门或其指定机构送交论文的纸质版和电子版,有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅,有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索,有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

本学位论文属于

i、保密 (), 在 年解密后适用本授权书。

ii、不保密 ()

(请在以上相应括号内打“√”)

作者签名: 黄飞 日期: 2008年5月27日

导师签名: 日期: 2008年5月27日

引言：鲍元恺音乐创作生活时期的划分

从2004年起，作曲家鲍元恺开始步入交响曲领域的创作，他以每年一部的频率连续向听众贡献出三部大型交响曲：第一交响曲《纪念》、第二交响曲《烽火》和第三交响曲《京剧》，在国内外引起了音乐界强烈反响和高度瞩目。

鲍元恺的交响曲创作是在他其他音乐领域的创作取得丰硕成果和丰厚经验之后开始的。不同风格的民族传统音乐的长期积累，不同体裁的音乐创作的长期积累，以及对西方各种音乐流派作曲技法的多年潜心研究，为作曲家进入交响曲领域的创作奠定了深厚的基础。

本文以鲍元恺教授的全部管弦乐作品为参照，以三部交响曲为重点，对鲍元恺的交响曲的主题结构、展开手段，和声与复调技法以及管弦乐配器手段进行艺术形态的全面研究。

鲍元恺教授的音乐创作生活目前为止总体上大致分为四个阶段：

第一阶段（1957-1966年）学习阶段。鲍元恺1957年进入中央音乐学院附属中学学习长笛，是中国少年交响乐团的早期成员。高中转入理论作曲学科。他回忆说：“在中学时期，附中为我打下三个基础：1，通过视唱练耳等课程，接受了严格的音乐基础训练；2，通过中国民歌等课程，培养了对民族传统音乐的兴趣；3，通过乐队的演奏实践和课内外活动，接触了大量中外音乐作品，也熟悉了管弦乐队。”^①1962年，鲍元恺入中央音乐学院作曲系师从苏夏、江定仙学习作曲、师从段平泰、杨儒怀、陈培勋等学习音乐理论。这个阶段，鲍元恺除了进一步深造作曲理论和进一步扩大研究经典音乐作品的范围之外，还在苏夏教授的指导下，做了大量为中国民歌配置和声的练习。在中央音乐学院的十年，严格的专业基础教育、深厚的音乐感性积累，以及广泛的艺术技巧研究，为作曲家日后的音乐创作打下了坚实的基础。

第二阶段：（1979-1989年）探索阶段。文革期间，鲍元恺经历了他人生中的最低谷。1973年以后到天津音乐学院任教。1979年起，他在天津音乐学院许勇三教授指导下，研究匈牙利作曲家巴托克的音乐思想和音乐作品。巴托克将本民

^① 2007年6月9日鲍元恺在中央音乐学院附中的讲话（录像资料）。

族传统音乐和西方现代作曲技巧相结合的独特音乐风格，为鲍元恺音乐创作的发展提供了一种可仿效的典范。鲍元恺发表的研究巴托克的论文有：《巴托克第三钢琴协奏曲结构分析》《成熟作品的起点——巴托克舞蹈组曲技法分析》。

第三阶段（1990-2003年）“中国风”阶段。这是鲍元恺音乐创作最重要的一个阶段，其标志是《炎黄风情——二十四首中国民歌管弦乐曲》（以下简称《炎黄风情》）的创作与首演。鲍元恺在回忆这个阶段的音乐创作时说：“从1990年起，我开始重新学习中国汉族民歌、少数民族民歌和歌舞曲、曲艺音乐、戏曲音乐以及各类传统器乐曲。我希望以此为基础，分门别类地择其精华，进行提炼和再创造，力图使中国原生状态的传统音乐通过同交响音乐以及其它外来音乐形式的结合，获得再生机能而存活于现实文化生活，并进而跨入世界乐坛，以新的姿容展示中国传统音乐的艺术魅力和独特神韵，表现中国文化的丰富形态和深刻智慧。我将这以交响音乐为形，以中国文化为神的交响音乐系列创作计划定名为“中国风”（Rhapsody of China）。"^①这个阶段的代表作有：以汉族民歌为基础的《炎黄风情》，以台湾传统音乐为基础的《台湾音画》，以中国传统器乐曲为基础的《华夏弦韵》《琴曲三章》等。

第四阶段（2004— ）交响曲创作阶段。这个阶段作曲家集中在交响曲的创作上，显示出作曲家驾驭大型乐曲的艺术功力。没有深入的社会生活体验、没有严谨的作曲技术修炼与丰厚的音乐语言积累，没有当今相对宽松的音乐创作环境，是难以想象的！这三部交响曲，代表了鲍元恺的最高艺术成就，表达了作曲家对社会、对人生的深刻思考，体现了他中国传统文化和西方艺术形式的深入了解，显示了他在交响曲领域的独到见解和创造精神。

^① 鲍元恺.《中国风》的理想与实践[J].中央音乐学院学报,2000,(1)

第一章 鲍元恺的音乐语言

作曲家鲍元恺的音乐创作是同中国深厚的民族音乐传统紧紧联系在一起的。作曲家回忆说：“在何振京老师的民歌欣赏课上，我们听到的是从粗犷豪放，真情奔泻的陕北‘信天游’到‘小桥、流水、人家’的江南小调；从委婉细腻，含情脉脉的云南花灯到高亢辽阔的青海‘花儿’；从朴拙火热的东北秧歌到率真凄美的爬山调……我们随着何老师的歌声把美好的遐想带到那山间河畔，带到那草原雪岭，我们好像看到了我们的先辈在诉说着他们的苦难与欢乐，诉说着他们的生活与历史。^①”

作曲家的青年时代，在苏夏教授的指导下，作了大量的民歌改编钢琴曲的练习。《炎黄风情》实际上就是这些习作的延续。

1979年以后的十年，鲍元恺潜心研究巴托克的艺术道路与作曲技巧。他发现，自己的艺术理想与巴托克的音乐之路何其相似：“用一种新鲜的，未受几世纪创作影响的农民音乐的因素，去使专业创作的音乐获得新的生命。^②”作曲家《炎黄风情》首演节目单上写下“植根民族音乐之土，跻身世界艺术之林”，这个信念贯穿在他其后整个音乐创作中。

鲍元恺音乐风格总的特征是：将具有中国传统音乐浓郁色彩的旋律和“有动力，有色彩，有内容”的和声、严谨多变的复调声部、色彩斑斓的管弦乐配器相结合。这个结合，不是消减各自的特色，而是充分保持和充分发挥各自的特性。诚如作曲家所说：“是黑与白的融合，但绝不是灰。是驴与马的融合，但绝不是骡子”^③

第一节 旋律风格

二十世纪专业音乐创作不再满足于共性音乐写作时期的表现手法。其表达方式与表现手段被冠以各种流派同时展现在专业音乐舞台上。形成音乐风格上的多元化。“先锋派”作曲家们已不再满足于旋律在音乐作品中的主导地位，不再满

^① 鲍元恺.《中国风》的理想与实践[J].中央音乐学院学报,2000,(1)

^② 鲍元恺.《中国风》的理想与实践[J].中央音乐学院学报,2000,(1)

^③ 《问道集》：“艺术的出路在于融合——与侯军的对话”[M]. 河北：河北教育出版社，1999.

足于旋律中所体现的民族风格。在音乐创作领域中出现了两股完全相反的思潮：以精确的计算、严格控制为代表的无调性序列音乐（而后发展到整体序列等）；以不确定性、随意性演奏为代表的偶然音乐。两种创作思潮的共同点就是逐渐放弃旋律，创造出离奇的、甚至不可能精确演奏的节奏。于是，新的记谱法应运而生。这种创作思潮随着中国的经济体制上的改革开放，在上世纪八十年代初期影响着当代中国作曲家的创作。

面对这种思潮，鲍元恺教授认为：中国传统音乐的精华是旋律，最能体现民族风格的是调式。他曾多次在讲座中引用巴托克的一句话：“无调性、无旋律的民族音乐是不想像的”。这也是鲍元恺教授在音乐创作中从未放弃调性的原因。以发扬中华民族音乐为己任的鲍元恺教授坚持自己的理想与信念，于1991年公开发表中国风首篇——《炎黄风情》。首演后，作品以纯朴的旋律、精致的和声与严谨的复调、色彩斑斓的管弦乐法在音乐创作完全倾向于“先锋派”大的环境下，在专业音乐圈内及社会音乐生活中引起了很大的反响。苏夏教授时隔16年后在其文章中提到：“《炎黄风情》的首演在中国近代音乐创作史上具有乐风转换的意义”^①。以追求“新技法、新观念”为时尚大的背景下，正面与反面的争论交锋也异常激烈。其中一个焦点就是关于《炎》的原创性问题。甚至有人抛出了：“鲍元恺不会写旋律，《炎黄风情》是一部‘讨巧之作’”的论点。其实，鲍元恺教授创作《炎黄风情》外，还写作了大量的“原创”音乐作品。涉及到：歌曲、影视音乐、舞剧、管弦乐等各个领域。作品旋律的形态及风格十分多样化，归纳起来大致有以下几个方面的特征：

1、对民族音乐素材（包含民歌、民族器乐、曲艺、戏曲等）的直接引用：直接引用民族音乐的素材使其获得新的特质与新的表现形式在柴可夫斯基的、格林卡、肖斯塔科维奇等作曲家的作品中就曾多次出现，这也是关于原创性问题争论的焦点。其实，重要的不在于作曲家是否直接引用民族民间音乐，而在于作曲家是否赋予所引用的民族音乐以新的表情特质，使民族音乐获得新的“再生机能”。现在恐怕不会有人因为柴可夫斯基在第一弦乐四重奏第二乐章《如歌的行板》中引用了民歌《孤寂的凡尼亚》，而把《如歌的行板》归类于柴可夫斯基的改编作品。下例为鲍元恺教授在第三交响曲中引用京剧音乐为素材用的例子。

^① 苏夏. 智者们艰难的求索——2006年未聆听部分器乐作品音乐会后的思考与评论[J]. 人民音乐, 2007,(12):17.

例 1

鲍元恺《第三交响曲》第四章副部主题

Andante ♩ = 84 solo

Bassoon

Violoncello

上例为《第三交响曲-京剧》第四章副部主题，大管独奏与大提琴独奏声部构成二声部对比复调。大管声部是《空城计》中诸葛亮的唱段，耳熟能详的传统唱段赋予音乐以人物象征的意义（事实上鲍元恺教授在创作这个主题时，就是以诸葛亮为音乐形象原型构思）。主题对比旋律是作曲家在保留京剧韵味的基础上的个人创作。大管独奏通过速度、音色等表达方式的改变赋予了传统京剧唱段的新的特质。对比复调，使传统京剧唱段更为丰富、细腻、具有多层次的音乐特征。

2、作曲家独立创作音乐主题，通过旋律的调式、旋法甚至对某一具有强烈地方性色彩乐器的模仿，表现出音乐作品的内在精神；体现出作曲家深厚的民族民间音乐的涵养。见下例：

例 2

简洁的主题呈现体现出鲍元恺教授对草原长调音乐风格的吸收。宽广的音域、连续七度的大跳，体现出长调音乐的个性与艺术魅力。独奏大提琴恰如其分的演奏音区与演奏风格，仿佛让人置身于辽阔的大草原上，远方传来阵阵悠扬的马头琴声！

另一个例子：

例 3



这是鲍元恺教授受四川广播交响乐团的委约，为纪念邓小平诞辰 100 周年而创作的《第一交响曲—纪念》第 4 乐章主部主题，旋律具有典型的四川风格。令人联想起《太阳出来喜洋洋》的粗犷与豪放。

3、在继承民族音乐的基础上进一步发扬中国传统音乐的特色：

在中国民族音乐中，最具有典型意义的是五声调式。五声调式中由于缺乏半音、缺乏三全音，在表现戏剧性、交响性体裁显得音乐张力不够。如何在保持中国音乐风格的基础上表现更为戏剧性、更为交响化的音乐内容。鲍元恺教授在音乐创作中自觉的从旋律、和声两方面均作了有益的尝试与探索。见下例：

例 4

上例为第一交响曲第三乐章主题的例子，延绵不断的旋律，频繁的换调（注意不是古典传统意义上的转调）弥补五声调式的缺乏半音、缺乏三全音而造成戏剧性、交响性不足的缺陷。通过换调获得新的调式色彩。这种频繁换调的调思维借鉴了前苏联作曲家哈恰图良的创作手法。在鲍元恺教授的音乐创作实践中，频繁的换调处理音乐主题不但体现在主题的内部也体现在动机的发展上。见下例：

例 5



上例为第一交响曲第二乐章谐谑曲的例子，相同的动机在不同的调性频繁的转换，获得新的音乐色彩。然而，每一个片段依然保持五声性，保持中国传统音乐的特征。

第二节 和声语汇

和声，这一纯粹外来形式，自上世纪初期传入中国后，如何解决和声的民族风格问题，作曲家、音乐理论家就从未停止对它的探索。建国后，大批专业作曲家及音乐理论家对和声的民族风格问题进行过系统研究、归纳。其中，比较有影响的著作有黎英海先生的《汉族调式及其和声》及实例篇《中国民歌小曲 50 首》；张肖虎先生的《五声性调式及其和声手法》等。而作曲家以自己的作品有意识对和声的民族风格进行实践则可以追溯到黄自、陈田鹤、马思聪、贺绿汀、江定仙、江文也的音乐作品中。这些的探索为建国后大批作曲家追求和声的民族风格奠定了基础。

鲍元恺教授的和声语汇大致可以分为以下几个方面：

1、传统功能和声手段的应用

在艺术风格方面，人们摒弃了进步、落后的观念。在艺术表达方式上只有“适合”的、没有“落后”的。鲍元恺教授在学习、研究、掌握现代作曲技法的同时既不排除建立在传统功能体系和声基础之上的一切创作手法与技巧。也不一味地盲从、迷信现代作曲技巧。音乐创作中不以猎奇为目的。立足于音乐作品中各种不同的思想情感的表达，为表现音乐作品的内容，作曲家在创作中不局限于任何

时期的和声手段与方法。见下例：

例 6

《小白菜》



在这首民歌的改编中，作曲家采用典型的功能和声进行。副属和弦、不协和音的解决及不稳定音级的进行，完全按照功能体系和声的处理方式。中国风格的民歌加上典型的功能和声进行，在这首作品中显得十分协调。

2、高叠和弦的应用

和声结构越单纯，功能性越强（如三和弦）。作曲家在功能和声体系中以高叠和弦突出、强调音乐作品的色彩。见下例：

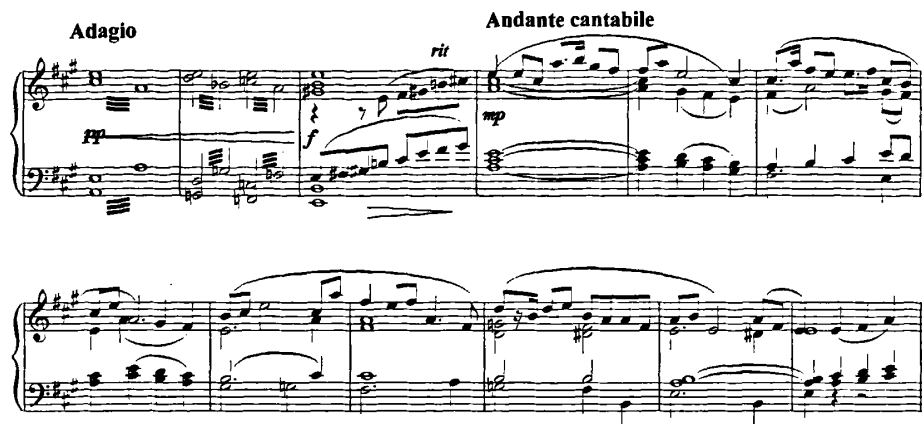
例 7

《小河淌水》引子

上例，分为两个不同的纵向层次，圆号持续音与弦乐的平行九和弦进行，产生一种朦胧、梦幻般的音乐效果。

作曲家曾多次表示：“和声中完全失去功能犹如在大海中航行的帆船失去了方向，而完全按照功能和声的方式处理素材，音乐又缺乏色彩。在终止处采用传统的功能体系的和声，在乐段、乐句的内部采用色彩性和声，成为鲍元恺和声语汇的重要特征。见下例：

例 8



上例为《炎黄风情-走西口》的开头部分，其中，既有色彩性的和声手法（1、2 小节的和弦平行进行；8 小节利用同根音的大小三和弦纵向结构的对比），也有“一带而过”经过性和声的处理方式。乐句结束处，以最具有功能和声特点的上四度和声进行所构成的终止式。

3、非三度叠置的和弦结构

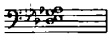
自上世纪二十年代起，中国作曲家、理论家们就开始自觉地寻求一种建立在三度和弦叠置之外，以民族音乐旋律中二、四度典型旋律进行为基础的和声体系。作曲家们在各自的创作实践中摸索适合音乐表达方式的和声语汇。鲍元恺教授将非三度和弦叠置恰如其分的运用在作品中的某些段落。使浓郁民族风格的旋律与和声结合十分贴切。见下例：

例 9

大管 solo

弦乐组

p *mf*

上例为《第一交响曲—纪念》第一乐章的中部，和弦以四度、二度叠置。和弦结构为两层，弦乐组中以不同的八度方式进行排列：高音层为： 低音层为：。这两个层次将二度结构与四度结构融合在一起，每一层次均包含两个大二度音程与两个纯四度音程。

这种和声结构方式与中国民族音乐的风格是一致的。大多数具有民族特征旋律的旋法就是按照二度、四度构成。以二度、四度叠置的和声非鲍元恺教授创建的体系，20 世纪早期，匈牙利作曲家巴托克在搜集了与中国民歌有着血缘关系的匈牙利、罗马尼亚及周边地区的民间音乐后就意识到这一点。并将各种和弦结构的方式应用在《舞蹈组曲》、《乐队协奏曲》等作品中。鲍元恺教授受此启发将具有中国音乐特征的旋律与二、四度和弦结构结合起来，形成独特的“鲍元恺和声语汇”之一。

4、不协和和弦的处理方式

在欧洲古典音乐作品中，不协和和弦不能作为独立和弦而应用。它依据解决规则进行到上四度或上二度的协和和弦中去。十九世纪末二十世纪初期，这一原则受到了极大的挑战。首先在瓦格纳歌剧作品《特里斯坦与伊索尔德》中，不协和的七和弦没有按照古典音乐原则解决，这是一部划时代的作品，为二十世纪的音乐创作打开了一片新天地。法国作曲家德彪西、拉威尔在作品中大量应用高叠

和弦的平行进行；奥地利作曲家、序列音乐的鼻祖——勋伯格彻底“解放”了不协和和弦对协和和弦的依附性。鲍元恺教授的和声语汇中汲取了对不协和和弦的处理方式，以自己的审美趣味处理不协和和弦。

下面两例是鲍元恺教授对大七和弦两种不同的处理方式：

例 10

Example 10 is a musical score in 4/4 time. The top staff is labeled "双簧管solo" (Double Reed Solo) and the bottom staff is labeled "弦乐" (String). The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system shows the string accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic, playing sustained chords. The double reed solo enters in the third measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line. The second system continues the string accompaniment and the double reed solo, which includes triplet markings (3) in the fifth measure.

上例，每一个和弦都是一个大七和弦，作曲家未摒弃功能和声，以两个和弦为单位，严格按照古典和声中不协和和弦作上四度解决。所不同的是它解决不是到一个三和弦而是解决到它的上四度又一个大七和弦，形成大七和弦的连续进行。

再以同一和弦结构的不同用法为例：

例 11

Example 11 is a musical score in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of a single system with a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, primarily using sustained chords. The dynamic marking is mezzo-forte (*mf*).

与上例不同，鲍元恺教授在这个片段中并未按照功能和声的解决方式作上四

度或上二度进行，而是作大七和弦的平行移位。在欧洲古典音乐作品中，为了强调声部的平衡与声部的独立，声部之间的关系更多采用的是反向进行与斜向进行。平行进行仅仅限于平行六和弦的连续进行。二十世纪作曲家德彪西所创建的印象乐派为了强调“瞬间”的印象，为了强调“块状”的和声色彩，应用了大量的平行和弦的进行。其中大量的不协和和弦的平行进行模糊了人们对协和与不协和之间的绝对化，赋予不协和和弦在音响上具有与协和和弦相同的特征。这个例子中，鲍元恺教授将民歌的旋律以平行大七和弦的进行处理，赋予了中国民族风格旋律的一种新的气质，一种新的和声色彩。

在鲍元恺教授和声语汇中以欧洲古典音乐传统为基础，以中国民族音乐旋律的特质为核心，以一种崭新的视角形成自己独特的和声语言。赋予民族音乐以新的表达方式。在他的和声语汇中，没有猎奇、怪诞的和声音响；没有数学般精确的计算。以表达音乐内容为目的，不摒弃任何的古典技巧，积极借鉴德彪西、巴托克、哈恰图良等现代作曲家的和声技巧。

第三节 复调技巧

在长达近千年西方专业音乐创作中，曾经两次出现过复调音乐盛行的顶峰时期：以帕勒斯特里那为代表声乐旋律风格的严格对位法，及以巴赫为代表器乐旋律风格的自由对位法。曾经，复调音乐代表着多声部音乐陈述的全部方式。古典主义时期，音乐创作手法的主流逐渐由织体繁杂的复调音乐而转向织体层次清晰的主调音乐。但，以复调手法作为处理作品中的片段的传统，特别是对于戏剧性冲突体裁的作品一直延续至今。

我国民族音乐传统，以曲调优美、旋律动听为主要特征。这是作为中国作曲家在继承传统音乐文化上的一笔丰厚的财富。许勇三先生在《关于作品分析课的几点建议》一文中指出：“我认为，齐尔品鼓励中国音乐工作者应当沿着线式对位的途径进行音乐创作，是一个十分深刻而又有远见的忠告。民族音乐的旋律极其丰富多彩。为了更好的发扬和继承这个旋律为重点的传统，运用线式对位进行创作是一条最有发展前途的道路。”^①

鲍元恺教授公开发表的作品中虽然没有涉足于纯粹的复调体裁的作品（如赋

^① 许勇三. 攀登音乐艺术高峰的途径——关于作品分析课的几点建议[M]. 北京：人民音乐出版社 1995.p201.

格曲、卡农曲等)但复调技法作为重要的表现形式贯穿于他的大部分音乐作品的创作。复调音乐的各种写作方法,及形态在其作品几乎都有涉及。大致分为以下几类:

1、对比复调:这种写法的例子在其作品中比比皆是,鲍元恺教授用两个不同的主题互为补充,音乐形象互为对比,相映成趣。前面所提到的例1就是这种写法的典型范例。

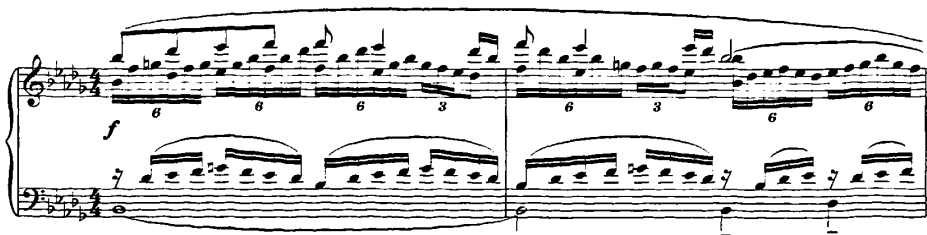
2、模仿复调:这是作曲家构思最为细致、精巧,处理方式也最为多样化的一种写作方式。以下从不同的方面分析:

例 12



上例,运用了相差两拍的四度卡农,风格协调。以原样民歌写作卡农片段是最困难的,因为:民歌是既有的旋律,其音高是固定的,不能改变。要做到音程关系符合古典规范,音乐风格协调,不仅需要作曲家深厚的复调功底,更需要作曲家敏锐的艺术直觉。巴托克在《农民音乐对现代专业音乐的影响》一文中指出:“改编民间旋律所需要的才能,也就是人们所说的所谓”灵感“,是不下于任何其它音乐创作的。”^①

例 13



^① 巴托克论文书信选(增订版)[M]. 北京:人民音乐出版社,1985.p51.



上例，低音提琴以时值扩大的形式，勾勒出民歌中骨干音的进行，并以模仿复调的形式对第Ⅰ小提琴、第Ⅱ小提琴、中提琴、大提琴的民歌旋律进行模仿。

鲍元恺在交响曲的创作中，复调技巧不但体现在细节的写作上，还体现出对古老、完整的复调音乐形式的继承，（例如赋格段、帕萨卡利亚）而作为其作品中的一个片段。如《第一交响曲—纪念》第二乐章中部帕萨卡利亚结构，及第四乐章的赋格段及无终卡农的写法，《第三交响曲—京剧》第二乐章首段及再现段的帕萨卡利亚结构等。体现鲍元恺教授在写作交响曲过程中驾驭复调音乐的高超的作曲技术手段。详细分析可参看后面章节。

第四节 管弦乐法

在鲍元恺教授的作品中，除了个性鲜明的旋律风格、“有动力，有色彩，有内容”的和声手段、严谨的复调之外，恐怕最重要的的一个因素就是色彩斑斓的管弦乐法。鲍元恺的管弦乐作品中配器手法往往异常简洁，并富有管弦乐效果。在乐队编制上并不“贪大求全”。而是根据所表达音乐内容，有选择的使用最富有效果的乐队编制。在一些片段中对乐器的使用是“惜墨如金”发挥着每件乐器的最大效果。而在另外一些片段中又不惜“浓墨重彩”在音乐的篇章中“洋洋洒洒”“尽情发挥”。

鲍元恺教授的管弦乐法中最重要的一个特征是：高度重视乐器法。作曲家从

小入中央音乐学院附中并为中国少年交响乐团的早期成员，这些经历对以后的音乐创作之路起到了及其重要的影响。大量的乐队实践使作曲家对每件乐器哪怕很小的一个演奏细节都成竹在胸。鲍元恺教授多次表示：“配器法最后阶段及最难掌握的实际上是对乐器法的了解。见下例：

例 14

The musical score for Example 14 is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in 4/4 time, marked Andante. The score is written for a solo performance with sordina (sord.) and mezzo-piano (mp) dynamics. The Violin I and Violin II parts are in treble clef, while the Viola and Violoncello parts are in bass clef. The Viola and Violoncello parts end with a tuttion (tutti) marking.

上例，作曲家在乐器的使用上，用加弱音器演奏的弦乐 solo 形式。这里有一个不能忽视的细节：由于音区的安排在所有的弦乐器的内弦上，音色柔和统一。表达了一个失去母亲的孩子遭受继母虐待的悲惨境遇，和他对生母的依依怀念之情。

鲍元恺教授在谈到《杨柳青》创作经过的时候提到：之所以没有更大程度展开是因为弦乐器的拨弦不宜超过 2 分钟。……

从上面两个例子我们可以看到作曲家在在写作管弦乐曲的时候，从演奏的角度看待每一个细节，发挥出每件乐器所长，使其具有更大的表现能力。

鲍元恺教授的管弦乐曲不但体现在对细致乐器法的考虑，同样也体现在乐曲的整体构思与音色布局。下面列举两例说明之：

鲍元恺教授最重要的作品之一《炎黄风情》分为六组，每组四首，分上下两阙。上阙以悲剧性的《小白菜》开篇，以具有同样悲剧性的《兰花花》结束。下阙以喜剧的《槐花几时开》为开始，以《看秧歌》结束。从民歌所表达的内容考虑，在音色布局上包含：弦乐队、双管小乐队与带民族乐器的大乐队。每首和每首之间的音色富有变化，从大的方面来看合乎逻辑的音色布局。体现作曲家写作

时的精巧构思。

另一个例子是鲍元恺先生根据京剧素材而写的《第三交响曲——京剧》，作曲家根据京剧中的四个行当：生、旦、净、丑而写的四个乐章。在音色的布局中：第一乐章突出铜管；第二乐章突出木管；第三乐章完全是由弦乐队演奏；第四乐章突出的乐队全奏和打击乐。从音色的布局体现出鲍元恺教授对管弦乐法逻辑性的全盘考虑与构思。

在鲍元恺教授的作品中，管弦乐法不但体现在整体的构思上还体现出在同一乐曲（乐章）对同一主题的音色变奏，成为推动乐思发展的力量，并使主题在新的陈述中获得新的色彩。我们以其作品《万方乐奏——草原》加以说明：

该曲的主题见例 2：这是一个包含连续大跳的方整性乐句构成的主题，由大提琴 solo 以单声部织体形式奏出。其后，在管弦乐队的配器上进行了六次变奏。织体从稀到密、从主调到复调织体，从分组乐器演奏到乐队全奏。显示出乐器安排上的逻辑性。下面是这六次变奏的乐器安排特征。（限于篇幅谱例省略）

变奏 1：I、II 小提琴以八度的形式重复主题，中提琴+ $\frac{1}{2}$ 大提琴演奏内声部和声， $\frac{1}{2}$ 大提琴+低音提琴演奏低音。这个变奏中我们可以看到在乐器的安排突出了主题——在整个织体层次中占据了 2 个声部，而低音与内声部的音量相对平衡（各占 1.5 个声部）在音响中突出旋律与低音是其创作中的一个重要手段。

变奏 2：长笛演奏主题旋律，I、II 小提琴撤出，内声部与低音声部与上一个变奏相同。这个变奏长笛的主题旋律十分突出，这是由于①音色对比：木管旋律与弦乐伴奏的音色对比。②音区位置：长笛的演奏音区在其“黄金”音区几乎都在小字二组以上，弦乐伴奏及低音形式均在小字组及以下。旋律和伴奏之间有着各自陈述的音区，“互不干扰”。

变奏 3：大提琴演奏主题旋律，I、II 小提琴及中提琴演奏和声。低音提琴以拨弦的形式演奏低音。这时主题旋律位于最低音（低音提琴以拨弦的形式）在整个音响中也是最容易突出的声部。织体密度逐渐加大。

变奏 4：音乐陈述方式的改变：由主调音乐织体过渡到对比复调构成的织体层次。主题由大提琴和低音提琴以相隔八度的方式陈述，对比复调由 II 提琴和中提琴以同度方式演奏。

变奏 5：主题旋律的陈述方式与变奏 4 相同。并在对比复调加入 I 提琴，与

变奏 4 不同的是 I、II 小提琴及中提琴以平行和弦的形式演奏对位旋律。

变奏 6: 全奏, 也是全曲的高潮段落。长号以 *ff* 的力度与整个乐队层次的抗衡。由长号演奏主题旋律并没有淹没在乐队全奏中, 这是由于乐队全奏形成的和弦的层次穿插在长号的长音中。

上述分析, 我们看到鲍元恺教授通过管弦乐队丰富而具有表现力的音响来发展乐思, 成为其音乐创作的一个重要特征。

本章小结

可以看出, 鲍元恺教授的音乐作品, 以浓郁而富有个性的民族风格的旋律; 有动力, 有色彩, 有内容的和声手法; 严谨的复调技巧; 色彩斑斓的管弦乐法。显示出作曲家深厚的驾驭作曲技巧的能力。作曲家以音乐表现为目的, 一切为表达音乐作品内容与音乐形象, 不局限、不摒弃任何一种作曲技法。显示出作曲家深厚的文化底蕴和对传统音乐的继承和发扬, 对传统的继承包含了两个方面: ①对中国传统音乐(包括民歌、戏曲、曲艺)的继承和发扬。作曲家不但能以十分纯正的地方特色演唱各省民歌、曲艺、戏曲并在上世纪九十年代用“十年磨剑”的精神, 分门别类以民歌、曲艺、戏曲发表了《中国风》。并在 2006 年以京剧音乐为素材发表了《第三交响曲——京剧》。②对西方作曲技法的全面研究, 为作曲家以西方音乐形式为载体, 注入其中国音乐之精神提供了可能。鲍元恺教授在中国电视台《东方时空》的采访中说道: “让西方乐器说中国话。”这是鲍元恺先生的创作的立足点。他是这样说的, 也是这样做的。

第二章 鲍元恺交响曲创作

第一节 中国当代管弦乐曲的创作及对鲍元恺交响曲创作的影响

从上世纪二十年代，意大利指挥家、钢琴家梅百器在上海成立的工部局管弦乐队算起，交响音乐从西方传入中国不过百年历史。对于中国音乐来说，这是个不同寻常的百年；是对西方音乐充分吸收并融入中国音乐之精神的百年。从中国第一代专业作曲家黄自、青主、冼星海开始，在作品中就从未停止探索过在西方音乐技法的基础上，结合中国民族风格的旋律、调式赋予作品以中国精神。由于历史的原因，解放前对于管弦乐曲的创作体裁只有少数的几位作曲家零星的几部作品，如黄自的《怀旧》冼星海的《民族解放》《神圣之战》贺绿汀的《森吉德玛》《晚会》（根据作者的同名钢琴曲改编）等。不可否认这个时期的管弦乐曲无论从表现形式还是从创作的技法都不够成熟，乐曲缺乏一定的思想深度。对于今天来说其历史意义大于其艺术价值。

建国初期，中国经历了交响曲创作的第一个高峰。1958年前苏联国家交响乐团到中国演出，在阿诺索夫的指挥下演出了肖斯塔科维奇《第十一交响曲》（1905）陈毅听完后，在召集作曲家的座谈会上提出建议：“我们人民英雄纪念碑的八块浮雕所表现的革命历史体裁也可以写多乐章的交响曲”。在这个背景下产生了一系列比较重要的交响乐作品：1959年产生了王云阶《第二交响曲—抗日战争》、罗忠镕《第一交响曲》、马思聪《第二交响曲》；1962年产生了丁善德《长征交响曲》、罗忠镕《第二交响曲—在烈火中永生》等。及较为重要的管弦乐作品如：何占豪、陈钢《小提琴协奏曲—梁祝》；施咏康的《圆号协奏曲—纪念》；瞿维《人民英雄纪念碑》；徐振民《交响诗—渡江》。这些作品题材基本上以单一的革命化，音乐语言主要是以古典和浪漫主义的作曲技法与中国民族调式的旋律的结合。这与当时提出的政治口号“音乐民族化、大众化”是一致的。这个时期的交响曲创作对中国的管弦乐、交响曲的创作起到一个极大的推动作用。奠定了一个很好的基础。形成了中国第一次管弦乐、交响曲创作的第一个高潮。

此时，正值作曲家少年的学习时代，这些作品在作曲家的头脑里打下了深深

的烙印。作曲家在谈到这些作品的时候说：“这些作品我一首一首的读，一首一首的背。学习他们以西方音乐的形式中处理中国音乐素材的方法”。以至于事隔多年作曲家还能背诵其中作品的每一个主题与每一组和声进行。这个时期以宏大、史诗般的音乐写法影响到鲍元恺教授的交响曲创作。

文革后，随着政治气氛的解冻与文化艺术的复苏，音乐创作得到了逐步的恢复。1977年到1981年短短的四年产生了大量中国优秀的管弦乐作品。这个时期具有代表性的作品有：陈培勋《第二交响曲——清明祭》、朱践耳《交响幻想曲》、谭盾交响曲《离骚》、黄安伦《序曲——春祭》、刘墩南钢琴协奏曲《山林》，张千一交响音画《北方森林》等。这是中国交响乐音乐创作的恢复期，音乐语言仍然以传统的调性音乐为主。

随着中国经济的改革开放，国门的打开。音乐创作观念的各种思潮纷纷涌入。80年代初期英国剑桥大学葛尔教授在中国中央音乐学院的作曲短训班在中国音乐界产生了重大的影响。在音乐创作领域中出现了从未有过的多元化格局——传统与现代并存时期。这个时期以传统音乐语言写作影响较大的作品有朱践耳的《黔岭素描》（1982年）《纳西一奇》（1984年）《第一交响曲》（1986年）、杜鸣心《小提琴协奏曲》、王西麟交响组曲《太行山印象》、黄安伦《交响音乐会》（包含三部作品：交响序曲；钢琴协奏曲及第一交响曲。（1984年）而同时一大批青年作曲接受了较为激进先锋派音乐思潮后也写出了一大批“先锋”音乐。这些音乐大都具有“试验”性质，表达一种新的音乐创作观念。从开拓新的作曲技巧对音乐创作具有一定的积极意义。“新风格”的代表作品有：谭盾《乐队及三种固定音色的间奏》（后更名为《道极》）、何训田《梦四则》、郭文景《蜀道难》等。二十世纪八十年代是中国音乐创作最为活跃的时期，作曲家的创作个性得到了充分的释放。随着时间的推移这一现象正无声无息的发生改变，更多的作曲家加入到这一领域。“调性、传统”成了观念保守、思维僵化的代名词。大有“东风压倒西风”之势。

此时，鲍元恺教授正密切的注视着音乐创作领域的这一重大变化。通过对现代音乐的学习与吸收作曲家更坚定了从巴托克音乐创作中找到的自己的创作理想：以一种崭新的农民音乐方式表达现代音乐观念。鲍元恺教授在坚持调性音乐的基础上积极吸收一切作曲技法。作曲家对“先锋”音乐的观念既不盲目崇拜，

也不全盘否定。在吸收传统音乐的基础上积极汲取“先锋”音乐中一切积极因素，作为自己音乐创作的基石。

第二节 鲍元恺交响曲创作背景：

鲍元恺的这三部交响曲在表达方式上各不相同。有史诗般、气势规模宏大的《第一交响曲》；有音画般性格的《第二交响曲》；有借鉴京剧素材，场景表现的《第三交响曲》。

《第一交响曲——纪念》首演于2004年8月。指挥徐志廉，8月底雨果唱片公司发行CD激光唱片；《第二交响曲——烽火》首演于2005年8月，指挥：张艺；《第三交响曲——京剧》以国粹-京剧为素材进行创作。2006年9月首演于北京中山音乐厅，指挥谭利华，同年年底英国EMI唱片公司出版CD激光唱片全球发行，这是EMI唱片公司首张中国严肃音乐作品专辑。

《第一交响曲——纪念》从2004年1月开始创作，5月完稿历时近5个月，写作时间并不太长。但蕴含着作者近50年的音乐创作经验的积累。从贝多芬以后，所有的作曲家对待交响曲这种体裁都十分谨慎。勃拉姆斯的第一交响曲历时二十余年（1855—1876年），几易其稿，完成的时候作者已四十三岁，中国另一著名作曲家朱践耳六十四岁才开始其交响曲的创作。鲍元恺创作第一交响曲已年过花甲，作曲家鲍元恺选择以交响曲这种体裁形式来表达，实现了作曲家的自我的挑战，也是实现作曲家写作交响曲理想的必然结果。

《第二交响曲——烽火》从题材上是一部反映英勇的燕赵儿女与日本侵略者斗争的历史。写作前鲍元恺教授亲赴河北日行千里进行采风，实地了解河北的抗日历史。作曲家被一幕幕的情景震撼了：鬼子在河北的暴行是如此的残酷，英勇的燕赵儿女在国难当头的民族存亡的危机时刻表现出来是如此英勇、顽强。这是河北的抗战史，也是中华民族精神在燕赵大地上的一个缩影。这部作品中以四个场面：“潘家裕惨案”（山村怒火）、冀中的“地道战”（地下长城）、白洋淀的水上抗日（水上雁翎）、及太行山上涌现出的无数可歌可泣的抗日英雄（太行旭日）为素材。讴歌在抗日时期所涌现出来的民族英雄。讴歌无数中华儿女在抗日时期所表现出来的民族气节。

这两部交响曲体现、突出了正义必将战胜邪恶的人生理念。

与前两部交响曲所不同的是,《第三交响曲—京剧》受北京交响乐团委约,以国粹-京剧为素材创作的,这与作曲家的音乐创作思想是异乎寻常的一致。前文中提到鲍元恺教授毕生所追求的理想就是“让西方乐器说中国话”。与《中国风》所不同的是,为了便于乐曲能在海内外传播,更好的让国粹京剧音乐在世界性的交响乐舞台演出。整部交响曲没有使用任何一件民族乐器,连京剧中“小三门”也没有。其乐队编制就是典型的西方管弦乐队形式。完全舍弃富有京剧特色的乐器来表达京剧的韵味对作曲家是一个挑战!

鲍元恺教授出生于北京、成长于北京、长期工作于天津。从小受其父的影响奔走于北京的各大剧场。耳熏目染受京剧的影响极深。他不但能以十分地道的风格演唱京剧唱段中的各行当,而且还能迅速的区分京剧中不同的流派的唱腔。幼年播下的戏曲种子终于在鲍元恺教授步入“花甲之年”后开花、结果。

关于第三交响曲的标题,作曲家曾在 www.bh2000.net (爱乐人走四方) 网站上。集思广益征求标题,作曲家的一批爱乐朋友纷纷献计有起《梨园交响曲》的……等等。不过作曲家最后还是采取最为简洁、最为朴素的形式《第三交响曲—京剧》

《第三交响曲—京剧》的各乐章的布局也显示出作曲家的精巧构思,作曲家以京剧中的四个行当作为四个乐章的基础。第一乐章:净——昆腔,其主题取材于昆曲《大江东去》中关羽唱段;第二乐章:丑——曲牌,谐谑曲的引子和中部主要旋律来自京剧中的曲牌(器乐曲)《柳青娘》,首尾两部分帕萨卡里亚的三拍子固定低音。主题来自京剧中人物走场的“行弦”。第三乐章——旦——二黄,主题来自京剧《白蛇传》中女主角与孩子别离时凄婉悲伤的唱段;第四乐章:生——西皮主部主题的音调来自“西皮小开门”,表现了三国人物周瑜少年英雄的人物形象。副部旋律来自京剧《空城计》中诸葛亮的脍炙人口的西皮二六唱段。这样的构思巧妙的将京剧音乐与西方的典型交响曲的形式融合起来。

《第三交响曲—京剧》在写作中经历过反复修改的过程,第一次公演后尽管媒体、报刊好评不断,但作曲家在作品公演时已经感觉到了作品的一些不足,像第三乐章过于庞大等。作曲家回到厦门后对第三乐章作了一些必要的删减、修改。而第四乐章几乎是另起炉灶重新创作。于2006年8月底由北京交响乐团举行世界首演。由此,我们也可以看出鲍元恺教授在对待自己的艺术创作一丝不苟、精

益求精的精神。英国 EMI 公司负责人在参加首演音乐会后当即表示由 EMI 唱片公司负责录制、并面向全球发行《第三交响曲—京剧》的唱片。

第三节 鲍元恺交响曲总体特征

一、对古典交响曲结构原则的继承

鲍元恺交响曲创作的音乐语言植根民族音乐土壤之中，在创作思维上继承了贝多芬、勃拉姆斯、马勒、肖斯塔科维奇的交响曲创作的观念。以大气磅礴、气势恢宏为音乐其风格的主要特征。以戏剧性、交响性为音乐发展的主要动力；以色彩斑斓的管弦乐法、严谨的复调为作品的内核。三部交响曲均采用四个乐章这一典型的古典交响曲形式：富有哲理性的第一乐章；诙谐风趣的第二乐章；如歌、深沉的第三乐章与具有史诗般、辉煌的第四乐章。在结构上体现出与贝多芬、勃拉姆斯、马勒、柴可夫斯基、肖斯塔科维奇等作曲家的一脉相承。

1、鲍元恺教授对主题材料的处理方式上体现出对古典交响曲的传承，特别是对于动机的处理方式完全继承了由海顿创建被贝多芬、勃拉姆斯发展到高峰的动机贯穿的处理方式。

《第一交响曲》的核心动机为：

例 15



这个动机由两个三音列加上一个下行五度的跳进构成，第二个三音列实际上是第一个三音列的移位。这个动机在全曲中起着主导作用，以移位、变形、变节奏、倒影等方式在全曲四个乐章中出现上百次。

第三交响曲以京剧音乐为素材第一乐章则完全表现为对两个动机与一个昆曲主题的变奏，而第二动机则直接来源于主题前半部分。两个动机与一个主题分别为：

例 16

动机1.



主题为:

例 17



及以主题前部提炼的动机 2 为:

例 18

动机2.



2、鲍元恺的交响曲体现出对西方古老音乐形式的继承和发展。《第一交响曲》第二乐章的中段就是一个典型的帕萨卡利亚。其主题为：

例 19



这个帕萨卡利亚主题采用典型的三拍子,与传统的帕萨卡利亚主题不同的是作曲家没有采用具有典型意义8小节方整性的结构。而是从^bB音开始依次递增,形成9小节的主题结构,主题首先在定音鼓上呈示。

3、在鲍元恺的交响曲创作中，配器是其整体构思中一个重要组成部分。作品继承了肖斯塔科维奇的管弦乐配器原则，通过管弦乐法推动音乐的发展。在乐器的使用上体现出清晰的室内乐风格与气势宏大的乐队全奏的音响对比。在强调分组乐器之间对比时，经常利用同乐器组之间的齐奏或八度齐奏以强调旋律层次的清晰与饱满的音响。作曲家在创作交响曲时，没有先写缩谱再进行配器，这是因为音色的构思成为主题、结构的一个重要因素。

4、在鲍元恺交响曲创作中，节奏是一个十分重要的因素。不规则的节拍与灵活多变的节奏组成了生动的交响世界。《第二交响曲—烽火》第二乐章通过托卡他式的节奏及通过不规则的 $\frac{5}{8}$ 拍子将英勇的河北人民与鬼子周旋，机智、灵活的音乐形象刻画的惟妙惟肖。

5、鲍元恺的交响曲创作中，整体结构布局也体现出鲜明的特征：三部交响曲遵循着：慢—快—慢—快的速度布局有别与古典交响曲中：快—慢—快—快或快—快—慢—快的速度布局，也有别于肖斯塔科维奇第一乐章慢启动逐渐加快的速度布局。鲍元恺教授在处理第一乐章的慢板与第三乐章的慢板有着本质不同：第一乐章的慢板体现的是庄重、富有戏剧性与哲理性的构思。而第三乐章的慢板则具有沉思、如歌、深沉的音乐特征。与古典交响曲所不同的是三部交响曲的第一乐章均采用三部曲式，将具有结构上的连贯性—奏鸣曲式放在末乐章，作为整部交响曲的“压轴”。

6、在音乐陈述方式上“变奏”，特别是“音色变奏”作为一个重要音乐表现手段。鲍元恺教授擅长通过不同音色层次的发展来展开乐思。如《第一交响曲》第一乐章主部主题：主题首先在大提与低音提琴以八度的形式以单声部音乐形式奏出；第二次由双簧管陈述主题，单簧管以平行三度为主、弦乐以定音鼓动机为材料伴奏；第三次由大提琴陈述主题，第Ⅰ小提琴在G弦上奏出对位旋律，内声部由第Ⅱ小提琴及中提琴以长音形式进行伴奏；第四次由大提琴和低音提琴以拨弦形式陈述主题，第Ⅰ小提琴在高八度陈述对位旋律，第Ⅱ小提琴及中提琴重复第二次陈述时单簧管的平行三度层次；第五次为全奏，由整个弦乐队与木管组以三个八度陈述主题，圆号及Ⅰ、Ⅱ长号陈述平行声部层次，小号陈述具有动机作用的以定音鼓为材料的层次，低音层次由大管、第Ⅲ长号大号及低音提琴陈述的对位层次。通过全奏将乐曲推向第一次高潮。通过上述配器分析我们不难看出

在鲍元恺的音乐创作中以音色发展乐思的手段,及以音色结构交响曲的整体结构布局。

二、对民族音乐语言的结合

中国民族民间音乐是个旋律的大宝库,对于中国作曲家是一个取之不尽、用之不竭的源泉。鲍元恺的音乐创作从来就没有离开过中国的民歌、戏曲、曲艺等。与其他管弦乐形式所不同的是,交响曲的表现有着更富有戏剧性、哲理性因而与产生不同文化背景的中国民族音乐有着表现方式上的矛盾。鲍元恺教授以民族音乐风格的旋律,或直接引用民族音乐的主题作为交响曲的主题,以西方交响曲处理音乐素材的方式进行尝试。前例所分析第三交响曲的末乐章副部取材于京剧《空城计》中诸葛亮唱段,第二乐章取材于京剧音乐中的过场音乐;《第二交响曲》第一乐章主部主题则是一个具有典型河北梆子的音乐特色。

例 20



上例,鲍元恺教授根据河北梆子音乐风格而独立创作的音乐主题,方整性的音乐结构具有声乐化的特征。鲍元恺在乐曲中以交响化的音乐处理方式使其成为戏剧性、哲理性的乐章。

第三章 鲍元恺交响曲音乐分析

第一节 苦难、彷徨地真理求索——《第一交响曲—纪念》音乐分析

1、乐队编制

3 FL. (III fl 兼 Picc.) ; 2 ob.; 2 cl.; 2 Fag.; 4 Cor.(F); 3 Tr.(^bB)

3 Tr-b; Tuba; Timp; Piat; cassa; Arpa;

Archi

第一乐章，e 小调，Largo→Maestoso，三部曲式

引子（1-31 小节）：包含两个部分：第一部分 A 为 1-12 小节，第二部分 B 为 13-31 小节。两部分以相同的音乐材料采取了迥然相异的音乐陈述方式。

引子 A：在全曲主音“E”持续音下，全体铜管以 *ff* 的力度、“呐喊”式的增三和弦的平行进行，揭开了这部音乐史诗的序幕：

例 20



作为引子 A 的长音补充，定音鼓演奏节奏动机，并贯穿在第一乐章的主部和其后的各个变奏中。

例 21



之后，全体圆号声部演奏出整部交响曲的核心动机。

例 22



这个由大二、小三的音程连续下行组合的动机贯穿交响曲其后四个乐章，作曲家以重复、变奏、倒影、逆行等方式处理使其在作品中出现了达 100 多次。而这里的第一次出现是由原型和下方大三度的移位组合而成。

引子 B (13-31 小节)：以充满沉思与惆怅的自由模仿对位的形式，延续引子 A 的动机。主题从大提琴和低音提琴陈述开始，每四小节叠入一个新的声部：单簧管在其小六度上方模仿，之后，长笛以纯五度答题。中提琴最后的答题则出现在长笛的下方大三度。引子 B 谱例为：

例 23

A部分：e 小调（32 小节—118 小节）用固定基础变奏曲（Ostinato）写成，分为主题与四个变奏。

主题：（32 小节—48 小节）是一个分为两个部分的乐段，前半部分由大提琴与低音提琴以八度形式奏出，后半部分加入了单簧管的模仿复调声部：

例 24



变奏 1 (49-62 小节): 前半部分分为三个层次, ①双簧管声部的旋律; ②小提琴、中提琴用定音鼓的材料以作为旋律声部的装饰; ③两个单簧管以平行三度和声音程的形式作为旋律声部的答题。

例 25



变奏 1 后半部分, 由大管奏出核心动机, 与双簧管声部形成新的模仿答题。

连接: (63—70 小节) 在圆号声部的长音背景下, 全部弦乐以引子 B 材料构成两个变奏的衔接。

变奏 2 (71-87 小节): 分为三个层次, ①变奏曲主题由大提琴奏出; ②新的对比旋律在小提琴声部在音色浑厚的 G 弦上奏出; ③第二小提琴与中提琴以持续音的形式演奏和声背景。主题后半部分的模仿层次由大提琴、低音提琴与第 I 小提琴以模仿复调陈述。

例 26



变奏 3 (88-104 小节): 大提琴与低音提琴以拨弦的形式陈述主题。第 I 小提琴将变奏 2 的对题旋律移高八度, 音色更为明亮。第 II 小提琴和中提琴延续了变奏 1 中单簧管双音平行音程的声部。

变奏 4 (105-118 小节) 全奏: 木管乐器和大提琴以上的全部弦乐陈述主题层次; 4 支圆号与第 I、II 长号延续平行音程的中声部; 低音声部 (大管、第 III 长号及大号, 低音提琴) 陈述对题; 3 支小号和定音鼓再现引子中的定音鼓节奏动机。将第一乐章推向高潮。

连接部: (119—132 小节) 由引子 A 的完全再现构成。

B 部分 (133-175 小节) 包含两个旋律、织体、和声大体相同的部分, 只是调性不同: 第一部分 b^b 小调, 第二部分 d 小调。两个部分均由两个乐句组成。

与 **A** 部分高度复调化的交响性写法不同, 中部是在四度结构的静态和弦背景下, 第一次由大管演奏, 第二次则转由短笛和单簧管演奏具有浓郁四川山歌音调的散板旋律。(见例 9) 形成第一乐章静谧的中部。

A 部分 (再现部) (176—218 小节) 延续 A 的变奏, 由 A 主题的三个变奏组成。

变奏 5 是以全曲的核心动机旋律的对题形态出现。

变奏 6 由短笛演奏旋律, 两只长笛演奏平行音程, 竖琴以分解和弦的形式演奏和声背景, 这里由独奏的大提琴插入了一个从中部旋律引申出来乐句。

变奏 7 在圆号长音和竖琴分解和弦背景下, 由低音提琴和大管演奏主题, 弦乐演奏固定对题。这里, 加入了两只长笛如鸟鸣般的装饰音型。

乐章尾声: (219—228 小节) 来自引子。乐章以引子 A 的再现辉煌结束在

e 小调上。

第二乐章：e 小调；谐谑曲；Allegro Vivo；复三部曲式。

乐章为复三部曲式，其中 **B** 部分为典型的帕萨卡利亚形式。

A 部分：（1-228 小节）为单三部曲式，A（1-78 小节）；B（79-187 小节）；A¹（188—228 小节）。

A 部分（1-78）主题建立在如下的动机上：

例 27



这个动机以中提琴、大提琴、低音提琴以三个八度齐奏、它来自第一乐章的核心动机 E—D—B，快速的三拍子的节奏变化适应了谐谑曲的音乐性格。体现出作曲家设计音乐主题的精巧构思！

这个部分为三个乐句的乐段结构，在平行的两个乐句之后，第三乐句有较大幅度的扩展。乐段的扩展建立在核心动机和它的时值扩展以及倒影的基础上。旋律的展开是分裂式的。作曲家通过转调模进的方式展开乐思，使短小动机片段连缀成一气呵成的乐句（调性结构的详细分析见例 5）。

B 部分的主题材料为：

例 28



B 段是一个由两个乐句组成的乐段，在这个片段的写法中作曲家主要通过配器的变化以重复动机的手法展开乐思。

第一乐句主要是以管乐的单纯音色为主，其乐器陈述的先后顺序为：长笛→单簧管→长笛（移位）→单簧管（移位）→圆号（原型）（前半部）弦乐+木管（后半部），同时在长号声部奏出核心动机→圆号（移位）（前半部）弦乐+木管（后

半部) (转调) 同时在大提琴、低音提琴、大管声部奏出核心动机——同音重复的小尾声。这里的节奏变化, 给这段平均节奏的“无穷动”音乐增添了特殊的动力。

第二乐句主要以乐器组为单位以复合音色重复前面的乐段, 其乐器安排为: 弦乐→木管→弦乐与木管、铜管的“对话”来展开乐思。

A' 段是 **A** 部分的完全再现。

B 部分 (229 小节—379 小节) 帕萨卡利亚

帕萨卡利亚原为西班牙一种民间舞曲形式, 小调、慢速的三拍子; 在巴洛克时期被演变为一种固定低音的变奏曲。其特征为: 低音声部是一个不断反复的乐句, 其它声部在低音的每一次反复中衍生出新的旋律对题。

第二乐章中部, 帕萨卡利亚主题为无终止的乐句结构, 而上方对题声部为乐段结构。这样形成了每两个主题对应一个对题声部。

中段可分为以下层次:

第 1 层次 (229-264 小节) 包含主题, 第 1 变奏、第 2 变奏、第 3 变奏: 定音鼓首先呈示 b^b 小调帕萨卡利亚主题:

例 29



拍号标记为 $\frac{3}{4}$, 但是实际节拍是跨小节依次递增的 $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4} \frac{6}{4} \frac{7}{4}$ 。

主题之后, 弦乐声部出现全曲从核心动机演化出来的第一个答题声部并在第一个答题声部构成变奏 1、变奏 2、

例 26

变奏3以固定低音与核心动机的倒影并结合单簧管的自由对比声部构成。

单簧管实际音高



第2层次(265-336小节)包含第4变奏——第11变奏,在主题的基础上出现了一个新的对题。第2层次结合帕萨卡里亚主题围绕新的主题进行音色变奏。第6-9变奏低音暂时离开帕萨卡里亚固定低音,其变奏的划分原则依据新主题在4、5变奏的原则。新主题为:

例 30



主题音色出现的次序依次为:短笛+大管→圆号→弦乐齐奏→木管齐奏(后半部分叠入弦乐齐奏)

第3层次:(337-379小节)包含12—15变奏与中段尾声构成。中段尾声起到与再现部连接的作用。变奏12由固定低音及固定低音的缩小时值构成。见例:

例 31



变奏 13、14 在纵向结合上包含三个因素：固定低音与固定低音的节奏压缩及核心动机，以三重对位形式结合形成全曲的高潮。详细结合见例

例 32

变奏 15：定音鼓以 *fff* 的力度结合钹和大鼓，将帕萨卡里亚主题缩小一倍时值演奏。

中段尾声：铜管齐奏及小号相互模仿核心动机材料构成。具有连接中段与再现部分的作用。

再现段落（（380—468 小节）为第一部分的完整再现。

第三乐章：Adagio，复三部曲式

鲍元恺教授谈到在这个乐章的写作时说道：“写作这个乐章事先完全没有主题设计、结构安排，完全是一个对音乐直觉下意识行为的结果。”事实上，音乐创作是一种感性与理性相结合的形式。缺乏感性的冲动音乐无法吸引、无法打动听众；缺乏理性的逻辑在大型乐曲的结构方面又显的过于松散。鲍先生在谈其音乐创作经验时提到：“在我交响曲创作中的。整体的构思往往会花费比实际写作多得多的时间。整体的结构与主题的设计。这是理性的思考。在慢板乐章的写作中，经常不作任何事先设计。在写作过程中任由乐思自由的发挥，这是感性或者说是灵感的产物”。这个乐章正是在这种状态下产生的！

乐章为三部曲式，由八个部分组成：引子、A、连接部、B、连接部、A¹、连接部及作为连接第四乐章的尾声，起到第四乐章先现的作用。

第一部分（引子）：（1—38 小节）

引子主题前半部分是第一乐章引子的旋律完整乐句的严格倒影。以大提琴 solo 的形式演奏，音乐深沉、舒展。随后，旋律做三次移位，音色从大提琴 solo 转换到中提琴，再转换到全部弦乐的八度齐奏，力度逐渐增长，音响逐渐饱满。主题为：

例 33a：第 3 乐章开始主题



例 33b：第 1 乐章引子主题



通过上例对比分析可以发现，第三乐章主题是第一乐章引子主题的完全倒影。

第二部分（39-72 小节）第 1 主题（A）为：

例 34



第一主题（A）延续了引子主题形象的抒情性，音色同样以大提琴 solo 形式开始。旋律转向小提琴时，大提琴声部从独奏变为齐奏，并增加中提琴的同度强化，演化为主题的对题。

第三部分（71-100 小节）连接部：连接部以引子主题与乐章的核心动机作横向与纵向结合构成，以动机展开方式推进音乐的发展。

第四部分（101-134 小节）第 2 主题（B）为：

例 35



第四部分为两个乐句，第二乐句为第一乐句下方大三度的移调，中提琴、大提琴与第 I、第 II 小提琴的卡农模仿加强了音乐的厚度。弦乐、木管与圆号以连续切分的形式将音乐推向乐章的第一次高潮。

128-134 小节为 B 主题的扩充部分，以核心动机材料构成。

第五部分（135-155 小节）连接部：分为两个个层次：①单簧管的华彩段落（134-141 小节）；②在定音鼓沉重的一拍一音的 C 音反复中，以 B 主题第 1 小节为材料逐步增长力度（142-155 小节），最后在定音鼓的滚奏中引入 B 的再现。

第六部分（156-171 小节）再现部（A¹）：在全奏的第二次高潮中完整再现了 A。在长音的背景下出现了 A 的旋律。音乐纵向结构上分为三个层次：①长笛、I、II 小提琴、中提琴、大提琴以三个八度演奏主题 B；②4 个圆号以齐奏形式演奏对位旋律；单簧管、大管演奏持续音；③低音声部是半音下行。在全奏中，将音乐推向最高潮。

第七部分（172-179 小节），连接部：以引子材料构成在再现部与尾声的连接。

第八部分，（180—193 小节）尾声：本乐章的尾声为下一乐章的主题先现。这里，将第四乐章引子主题的旋律完整地呈示，作为向下一个乐章的过渡。

第四乐章（终曲乐章）：Adagio→Allegro→Adagio→Largo，是包含一个庞大的引子和一个对前三个乐章总结意义的尾声的奏鸣曲式。

按照严格的奏鸣曲式，这个乐章由五个部分：引子、呈示部、展开部、再现部、尾声构成。

第一部分：引子（1-30 小节）

引子主题建立在大七和弦上。在弦乐和木管乐器细分的分解和弦伴奏音型下，大提琴和低音提琴奏出了宽广深厚的主题：

例 36



这个主题的第二次呈示，向上移高大二度，而将引子收束在全曲的主音 E 上：

第二部分：呈示部（31-140 小节）快板

包含 5 个层次：第 1 层次（31-43 小节）呈示部引子：由全曲核心动机 E—D—B 构成，节拍、节奏型的变化、弦乐的连续下弓的强烈的演奏效果为主部的进入作好铺垫。音乐富有生气。

例 37



第 2 层次（44-58 小节）第一主部：双簧管演奏的主题具有浓郁的四川音乐特点，旋律节拍以 $\frac{5}{4}$ 为主，竖琴的伴奏声部的节拍为紧缩一倍的 $\frac{5}{8}$ 。第二次陈述，旋律转到短笛和长笛，弦乐的弓杆击弦为音乐添加一种类似于打击乐的特殊色彩。第三次陈述，主题转向低声部，铜管的节奏反复，使音乐具有强烈的冲击力。

第一主部主题为：

例 38



第 3 层次（59-74 小节）第二主部是一个方整性的商调式歌唱旋律。活泼、诙谐的第一主部以对题形式出现在铜管组。第二次由独奏圆号演奏由移宫形成的同主音羽调式的第二主部主题，第 I、第 II 小提琴演奏的对位旋律为第一主部主题的变奏。

第二主部主题为：

例 39a



圆号移宫为：

例 39b

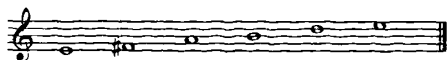
圆号：实际音高



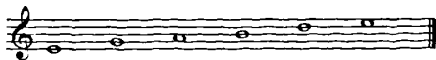
两者调式的主音都是 e，注意调式的差别。下面为两个调式音阶的对比：

例 39c

e 商五声调式



e 羽五声调式

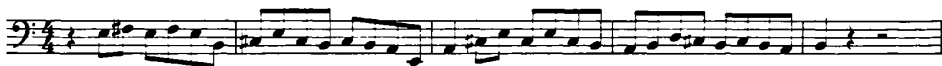


第 4 层次（75-80 小节）连接部：纵向结构分三个层次：①弦乐组以 16 分音符将全曲核心动机隐含在旋律织体中，并移位；②铜管组不断反复核心动机的省

略形式：③主部第一主题伴奏声部的 $\frac{5}{8}$ 音型，这里由木管组不间断反复，形成与 $\frac{4}{4}$ 拍子的位置错位。

第5层次（81—127小节）副部：首先以大提琴与低音提琴以八度形式拨弦奏出，其后在中提琴、小提琴、长笛、铜管组中以八度卡农模仿的手法依次进入。副部主题为：

例 40



在这个层次中，作曲家对这个主题进行了缩小时值、扩大时值的处理，并以四度模仿和六度模仿的多层卡农形式出现。

第6层次（128—147）结束部：以主部材料构成。

第三部分：插部（148-192小节），以插部代替展开部是本乐章在结构方面的特征。插部结合了副部及核心动机的因素，（核心动机以倒影形式在铜管声部出现）。

插部分为两个层次：

第一个层次：（148-167小节）以核心动机三个音的逆行移位作为赋格段的主题核心。161小节开始将全曲核心动机的倒影结合赋格主题以复调织体形式陈述。

第二个层次：（168-185小节）在弦乐以三个八度齐奏急促音型的背景下，铜管声部将出现全曲核心动机的倒影和副部主题纵向结合，音乐达到高潮。其后，通过紧缩副部的节奏和改变节奏的组合将音乐引向再现部。

第四部分：再现部（186-277小节）

再现部中，主部再现主调e小调，副部的调性从呈示部的b小调，在再现部转调性回归到主调e小调。

再现部中主部与呈示部中主部以单纯音色为主不同，在配器方面以木管的复合音色为主。2、第二主部出现于副部之后；通过调性对置将第二主部作进一步

的展开。

第五部分：乐曲尾声：（278-383 小节）分为三个层次，其中第 2 层次与第三层次之间有一个 8 小节的连接。

第一层次，（278-332 小节）：以全曲的核心动机模进。音乐写法与第一乐章引子的第二层次类似。这时，第一乐章引子的完整旋律与在第三乐章中这个旋律的严格完整倒影，构成一段充满沉思意味的卡农。音响在 317-330 小节全奏处达到最高潮。

第二层次，（333-351 小节）：以再现第四乐章引子材料构成。

352-359 小节：乐队快速的经过句作为第二层次与第三层次的连接。

第三层次，（360-383 小节）：以副部为基本材料加以延展，达到全曲的最高潮，乐曲在气势辉煌的乐队全奏中、在以象征着“警钟长鸣”的钟声中结束。

第二节 民族精神、民族气节的历史丰碑——《第二交响曲—烽火》音乐分析

1、乐队编制

3 FL. (III fl 兼 Picc.) ; 2 ob.; 2 cl.; 2 Fag.; 4 Cor.(F); 3 Tr.(^bB)

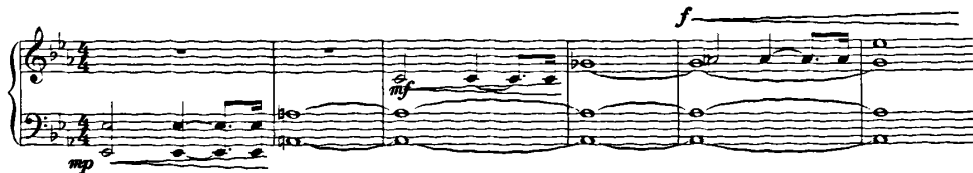
3 Tr-b; Tuba; Timp; Piat; cassa;

Archi

第一乐章：Adagio → Allegro → Andante → Moderato → Largo → Moderato → Largo，三部曲式（原乐章标题：山村怒火）

第一部分：引子（1-23 小节）：具有“号角”性的引子主题由增四度音程构成。弦乐声部以相距大六度的音程关系连续模进后，伴随力度的渐强，乐器依次叠入，最终，全奏以减七和弦将音乐的紧张度推向极致。将“山村怒火”的音乐形象以开门见山的形式表达的淋漓尽致。主题为：

例 41



第二部分（24-64 小节），主题 A：分为两个层次。主题采用方整性的二部曲式，分为两个层次，第 2 层次为第 1 层次的音色变奏。

第 1 层次（24-39 小节）：主题借鉴了河北梆子的音乐风格。委婉、细腻的表达，具有哀怨的音乐形象。在多声部陈述中将和声与复调多声部的陈述方式糅合一体。见下例

例 42



第二层次：（40-64 小节）为带扩展的二部曲式结构。以配器推动乐思的发展。第 I、第 II 小提琴在 G 弦上与中提琴、大提琴以同度齐奏的形式奏出主题。打击乐及由圆号、长号所组成不协和和弦渐强的形式、及后半部分主题以冷冰冰的短笛与单簧管以相隔两个八度的演奏，是对残酷的战争最生动的描绘。

扩展部分以十六分音符快速的奏出，引用了河北梆子音乐中的间奏。

第二部分（B）（65-90 小节），乐章中部，展开性中部。整体规模不大，却体现出极强的戏剧性、交响性。中段的戏剧性、交响性主要体现在：1、以复调技巧中“密结合应”的方式处理引子主题；2、以不协和的七和弦作为主要材料进行展开；3、铜管组以号角性的动机贯穿整个中部。

乐队以半音阶下行后 III 长号、大号、大提琴、低音提琴在打击乐的背景奏出了奏出引子的主题。在半音阶的音流下，在弦乐队的依次叠加中，在铜管组的号角性动机中出现了 A 部分的再现。

第三部分（91-129 小节）（A¹），乐章再现部：以气势宏大的全奏进入乐章的再现，主题再现结构为带扩展的乐段结构。主题前半部分的全奏与后半部分的圆号独奏的音色形成极大的对比，定音鼓敲击加强了乐曲的悲剧性。扩展部分后弦乐与木管的坚定的齐奏象征着燕赵儿女团结一致、万众一心抗击日本帝国主义侵略的坚强决心。

第四部分：（130—144 小节）尾声：以全曲的引子材料为核心。通过音程结构的扩展：增四度—纯五度—纯八度，再现了“山村怒火”的音乐形象。

第二乐章：急板、多段式（原乐章标题：地下长城）

鲍元恺教授三部交响曲的第二乐章均采用急板、谐谑曲形式。在表达方式上本乐章有着更大的灵活性、多样性。主要体现在：1、采用了拍子律动不规则的 $\frac{5}{8}$ 拍；2、调式、调性的频繁转换。（在整个乐章中包括移调乐器在内，作曲家均采用临时记号标记）。3、在曲式结构上采用单式结构的多段曲式。以强弱关系的不规则打破了人们的心理律动，再者由于内部旋律组织的结构律动变化、不规则的重音给人以“出其不意”的效果。调式的频繁转换加强了音乐的色彩。整个乐章的演奏时间为 4 分钟左右，建立在由四个主题构成的 10 个部分。这四个主题实际由同一主题派生出来。见例：

主题 A：

例 43



主题 B：

例 44



主题 C: (包含两个重要的因素: 一为弦乐的拨弦, 二为圆号、小号声部的号角的声部模仿)

主题结构如下:

例 45



主题 D:

例 46



本乐章中, 主题结构按照下列段落发展:

引子(1-6 小节)主题 A(7-13 小节)→连接句(14-18 小节)→主题 B(19-33 小节)→连接音型(34-35 小节)→主题 C(36-51 小节)→连接音型(52-53 小节)主题 B(54-70 小节)→主题 A(71-77 小节)→主题 C(78-95 小节)→连接段落(96-110 小节)→主题 D(111-130 小节)→连接段落(131-142 小节)→主题 C(143-158 小节)→连接音型(159-160 小节)→主题 B(161-177 小节)→主题 A(178-187 小节)

连接段落在结构上显得十分重要。连接部分在乐章中有两个作用, ①各主题之间通过连接部分有机的衔接起来。②延续主题的音乐形象在音乐主题的基础上作进一步发展。

注意两个问题: ①在结构中, 连接的部分分成了不同的级别, 在上述表述中分别用了连接段落, 连接句, 连接音型以表示不同规模连接部分的不同级别。②

具有歌唱性的主题 D 只出现了一次, 具有动力性、号角性的主题 A、B、C 则分别出现了三次。由此可见, 在处理主题时主题越具有方整性、声乐化的旋律特征, 越不利于乐思展开。而越不完整、片段化、动机化的主题, 在器乐曲中越有利于乐思展开。

本乐章, 不同位置的主题结构在处理方式上是相同的。下面以主题为单位论述引子其四个主题的写作特征:

引子: (1-6) 以主题的材料移调陈述三次, 移调以共同音换调的方式。第 1 次陈述结束利用 $\sharp F$ 大调的Ⅲ级音 $\sharp A$ 等于 $\flat E$ 大调 V 级音作远关系换调; 第 2 次陈述结束利用 $\flat E$ 大调级Ⅲ音等于 C 大调 V 级音作远关系换调。引出 C 大调主题。

主题 A (见例 43): 材料于引子部分相同, 调性是区别引子与主题的主要因素。长度为 6 小节 (第 13 小节只占了 1 个 8 分音符并与其后的进入叠置), 主题为不可分割乐句, 乐句末尾以扩充构成。扩充以相同动机的反复并压缩的形式构成。主题 A 的初次陈述。

主题 B (见例 44): 音乐性格类似于主题 A, 在整体音乐写法较主题 A 有较大不同。主题 B 在音乐写法上采用的是自由模仿的写法。体现出英勇的燕赵儿女在与日寇的斗争中战术上采用“化零为整、化整为零”机动、灵活的音乐形象。赋格段以弦乐与木管分为两大组, 各组内部, 主题的进入采用传统的下四度音程关系进入。两大组的音程关系为: 弦乐为木管组的下方大三度。

主题 C (见例 45): 音乐写作特征体现在下列三个方面:

1、两组音色的对比: 弦乐组象征行进的拨弦音色与圆号、小号象征战斗的号角的音色对比。

2、弦乐第一次陈述与第二次陈述的调关系为最远关系调——增四度关系。远关系调的对置体现出音乐的色彩性。

3、弦乐的拨弦主题, 其原型实际上为 $\frac{3}{8}$ 拍子的主题。试比较主题在乐曲中出现的形式, 及主题的原型。

例 47

乐曲中出现的形态

主题实际律动

通过对比我们可以看出鲍元恺教授在处理音乐素材时节奏、节拍的精心构思。

主题 D（见例 46）：具有方整性、歌唱性、便于记忆的特点。大提琴和小提琴的音色对比在调性为三全音调关系的对置：E 大调与 $\flat B$ 大调的对置。宽广时值与织体中的其它八分音符及十六分音符声部的时值借鉴了戏曲音乐中“紧拉慢唱”的写作手段。

第三乐章：Adagio→Andante→Allegro Vivace→Largo→Adagio，三部曲式（原乐章标题：水上雁翎）

慢板乐章，连续四度旋律进行贯穿整个乐章。首先，弦乐、木管组以连续纯四度的旋律进行依次叠入，形成引子乐句。主题由木管组呈示后，弦乐以连续四度的旋律进行为背景。其后，弦乐组呈示主题，木管组以连续四度旋律进行作为背景。连续四度的旋律进行是第三乐章在音乐写作技巧上最重要的特征。

引子中弦乐、木管以四度叠置的和弦在竖琴富有穿透力与清亮音色的伴奏下令人联想到：在波光粼粼的湖面映照下，一派生机勃勃的景象与幸福、安详的生活画面。主题为方整性的 8 小节结构，具有歌唱性特征。中段在弦乐拨弦的伴奏下，木管组奏出具有器乐化、对比性主题并进行展开。再现段落在全奏中升华了乐章主题。

乐章由三部曲式构成，分为五个部分

第一部分：乐章引子（1-16 小节），以四度叠置的和弦为背景，圆号及弦乐以长时值的和声节奏表达一种安详的音乐画面。竖琴在长音背景的衬托下利用宫音的迅速转换，这是一种富有色彩性并卓有成效的写作手法。见例：

例 48

圆号及弦乐长音

上例，第 2 小节与第 3 小节竖琴演奏分解和弦的宫音，由 A 或 D（因和弦中出现的非完整的五声音阶而是省略 1 音的四音列，故有两种不同的解释）迅速的转移到 C 或 F（同理），并以两拍为单位并形成调式交替。加强了乐曲之间的色彩，两拍的转换与其它声部三拍子的律动形成复合节拍。

第二部分，A 主题（17-49 小节）：主题为：

例 49



A 部分的主题陈述各不相同。第 1 次陈述（25-28 小节），刚出现第 1 个句子就被在 A 大调再次陈述所切断，第 2 次陈述时在中段的第一个乐句后增加了一个插句。

第三部分，连接部分（50-63 小节）：引子的材料构成。

和引子材料相比，作为 A 与 B 部分的连接部分压缩了引子的材料，配器也作了相应的改变：①、加入定音鼓从弱到强的滚奏；②、由圆号担任和声背景的层次交给了木管组，圆号以强奏奏出四度进行的旋律；3、竖琴的分解和弦改为刮奏。

第四部分：B 部分（64-110 小节）

和 A 部分完整地、方整性地声乐化旋律最大的不同在于 B 主题建立在 1 小节动机的展开。主题具有明显的器乐化特征。其动机为：

例 50



动机首先以木管组经过重复、变化，以长笛、双簧管、大管及单簧管演奏。其后，以圆号四度进行的引子材料背景下，弦乐组以同度陈述动机。（I 提、II 提、中提、大提）。再其后，弦乐以四度进行的引子材料与木管组的 B 主题动机以多层次的复调织体形式结合，最后，各声部以动机材料的音阶化及材料的压缩、圆号与木管组的对紧随其后，具有强烈的紧张度。乐队齐奏及渐强的处理将音乐推向乐章高潮的同时并出现了辉煌的再现部。

第五部分：A¹ 主题—再现部（111-129 小节）

和主题相比较再现部的规模大为缩短，为减缩再现。音乐在气势恢宏的效果下出现了完整的主题的结构。主题以三个八度的形态由弦乐组及长笛重复最高八度层次的形式陈述。不同八度之间的音响大致平衡，其音响声部之比为：2：1.5：1.5。以第一乐节为例，其音色安排为：

例 51

第一小提琴+长笛



第二小提琴+中提琴分部

大提琴+中提琴分部

第六部分：尾声（130-142 小节）

以引子四度进行的材料的构成的尾声，在经过主题的呈示及 B 段的展开后，音乐的写法上较引子更为简洁。

本乐章由引子贯穿的写法使第三乐章具有回旋的特征：倘若将引子材料作为 A，将主题材料作为 B，将中部材料作为 C 来考虑整个乐章正好形成 ABACA 的典型回旋曲式的结构特征。由于引子材料建立在以四度音程为基础的跳进音调上，缺乏明确的旋律及分段结构，因而以三部曲式来分析似乎更为妥当。其中借鉴了回旋曲式的结构原则是显而易见的。

第四乐章：柔板→快板→急板→广板，奏鸣曲式（原标题：太行旭日）

第四乐章为终曲乐章，具有颂歌性质。讴歌了在抗战时期英勇的燕赵儿女所表现出来的民族气节与不屈不挠的斗争精神。表现出正义必将战胜邪恶的人生理念。具有总结、再现意义的全曲尾声告诉我们：历史虽然过去，我们不能忘却这段特殊历史时期所涌现民族精神与民族气节、不能忘却革命先烈们在屈辱下奋斗的革命精神。

第四乐章包含了两个基本的主题：主部主题为动机化、具有器乐特征，主题本身带有很大的展开；副部主题具有旋律结构方整，歌唱性的声乐化特征。由于其调性转换频繁，在这个乐章同样作曲家同样以放弃调号表示调性，一律以临时记号表示。

全曲为奏鸣曲式，由引子、呈示部、展开部、再现部、乐章尾声、全曲尾声六个部分组成。

本乐章中，作为奏鸣曲式中三个基本部分之一的展开部，在结构上过于短小无法与呈示部、再现部结构比例平衡。使得展开部具有连接的特征与意义。

第一部分：引子（1-14 小节），由交响曲开篇引子材料构成。小号与圆号先后演奏的引子材料具有号角性质。引子中跳进的音程由减五度→纯五度→纯八度，依次扩大。主题材料为：

例 52



第二部分：呈示部，包含三个层次

第 1 层次（15-23），主部：包含两个因素：①具有坚定、有力的音乐特征。

②“无穷动”式的连续快速进行。见例

例 53



第2层次(24-55小节),连接部:由弦乐组以三个八度的形式延续主部“无穷动”的快速16分音符的进行。短笛、长笛以八度的形式进行重复;铜管以铿锵有力的不规则节奏进行强调与补充,其后“音墙”般和声铺垫具有排山倒海的气势。其后,通过音色变奏将这一主题发展到乐章的第一个高潮,并引出具有颂歌性质的副部。其主题为:

例 54



第3层次:副部(56-97小节),如前所述采用宽广、具有颂歌特征、方整的歌唱性旋律。主题为:

例 55

双簧管

大提琴

第三部分,展开部(98-116小节),由于主部本身采用了展开性陈述方式,因而在展开部的段落篇幅较少,使得展开部具有连接的意义。其陈述方式以主部材料为基础在不同乐器组进行重复、动机分裂、模进。

第四部分,再现部(117-195):如同呈示部包含三个层次。主部、连接部、副部,其中由大提琴演奏旋律的副部第一次再现在调性上统一为与主部相同的调性:D大调,体现出奏鸣曲式的结构原则。副部主题的第二次陈述,调性移至 $\flat D$ 大调。

第五部分：(196-205)乐章尾声，速度由快板转向更快的急板，以主部主题及连接部材料构成。

第六部分：全曲尾声，以号角性的引子材料构成。

贯穿于全曲的引子材料在配器层次上的安排为：第1次在第一乐章全曲开篇出现时，以弱的力度在大提琴与低音提琴上陈述，第二次在第四乐章开始时，以小号与圆号轮流演奏两次，第三次为全曲尾声，以铜管齐奏的方式具有极大的威力。交响曲在胜利的凯歌中结束。

第三节 东方与西方文化的交响——《第三交响曲—京剧》音乐分析

1、乐队编制

3 FL. (III fl 兼 Picc.) ; 2 ob.; 2 cl.; 2 Fag.;

4 Cor.(F); 3 Tr.(^bB) 3Tr-b; Tuba; Timp; Piat; cassa; Tam-tam; Castanets;
Silofono; Glock; Vibrafon; Wood Block; Compagnie; Danggu (chinese Dram);
Archi

在这部交响曲中，既有西方音乐动机式的展开，又有中国音乐中“衍展”式的音乐陈述。既有西方复调音乐中最为复杂的帕萨卡里亚，自由模仿，又有以线性思维为基础的单声部陈述。这是一部两种音乐思维、两种文化的碰撞，也是一部结合东西方文化的生动交响篇章！

庞大的打击乐组是第三交响曲乐队编制最重要的特征，打击乐组对于在第三交响曲中对于体现“京韵”起到很大的作用：第二乐章中木鱼等打击乐对京剧丑角人物的刻画、及第四乐章通过打击乐对于京剧音乐中战争场面的描绘等表达的淋漓尽致。

鲍元恺教授的《第三交响曲-京剧》以西方古典交响曲结构原则，以动机展开、模进等方式处理京剧音乐素材。鲍元恺教授谈到其创作原则时说到：“求表现，不求再现；求神似，不求形似；”^①作曲家的一番话道出了这部作品的音乐特色。

^① 智明. 鲍元恺和巴托克的“对话”——听北交新乐季开幕音乐会[J]. 音乐周报, 2006.

鲍元恺教授分别以京剧四个行当：生、旦、净、丑；四种音乐类型：昆曲、曲牌、二黄、西皮结构交响曲的四个乐章。

鲍元恺教授在写作京剧交响曲前，关于乐曲的构思曾列出一张表格。表格从基本速度、节拍、音乐素材、戏剧行当等进行了整体构思。给我们深入了解其创作、构思过程一个很好的启发。该表格照录如下：

乐章	基本速度	性格	节拍	音乐素材	戏剧行当	剧目与人物	隐含标题	形象	配器
1	Andante	悲壮	4/4	昆腔	净	单刀会关云长	大江东去	狂风巨浪感怀人生	突出铜管
2	Presto	诙谐	4/4	曲牌	丑	蒋干盗书	崇帕萨卡利亚	跨步行走帽翅摇摆	突出木管
3	Largo	深情	4/4	二黄	旦—青衣	白蛇传白素贞	惜别	断桥残雪思念亲人	弦乐
4	Allegro	辉煌	混合	西皮	生—小生、老生	群英会周瑜；空城计—孔明	群英会	冲天大火英雄气概	全奏打击乐

第一乐章：悲壮的行板——昆曲 Largo→Andante 三部曲式

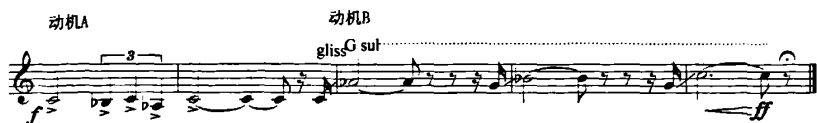
虽然第一乐章整体结构显示出三部曲式的结构特征，但音乐的陈述方式与西方典型的三部曲式有着极大的差别。第一乐章以动机为基础进行展开及音色变奏推动音乐的发展。主题的陈述以齐奏为主或以自由模仿处理京剧音乐素材。

第一乐章由三部曲式构成，分为五个部分：

如表格所述：该乐章以昆曲剧目《单刀会》中关云长的人物性格为音乐原型。突出了大江东去浪淘尽的英雄气概。

第一部分：引子（1-9小节）：弦乐与圆号、大管齐奏引子主题，表现出“悲壮”的音乐形象。引子主题包含两个基本动机，动机A为中部的音乐材料的原型。见例

例 56



第二部分：主题 A（10—77 小节）：和典型的三部曲式不同，乐曲没有采用典型三部曲式的陈述方式：先呈示主题，后展开、再现。鲍元恺教授以主题 A 提炼动机，并结合引子的主题以复调的手法处理主题，形成两个不同动机的纵向结合。动机为两个增四度关系的大二度下行动机。动机为：

例 57a



主题为：

例 57b



从主题材料中提炼动机的写作方式，在鲍元恺教授的《炎黄风情—兰花花》中就有相同的方式处理主题材料。这种处理主题材料的方式是鲍元恺教授将声乐旋律器乐化的重要写作手段。第二部分的音乐材料分为四个层次：

第 1 层次：（10-29 小节）没有完整出现主题，以从主题中所提炼的动机首先在铜管的齐奏中陈述，其后在弦乐组以模仿复调及结合引子动机（在小号及定音鼓声部）处理主题。

第 2 层次（30-47 小节）主题完整的在弦乐声部陈述。

第 3 层次（48-71 小节）主题前半部分以 *ff* 的力度全奏陈述，后半部分在双簧管声部陈述。

第 4 层次（72-77 小节）具有再现意味，结合引子动机（定音鼓声部）处理 A 部分动机。

第五层次（78-83）是引子主题的完整再现，结束 A 段。

第三部分：主题 B(84-124)是一个非独立性质的短小的角调式的乐节，音乐

材料来自引子的B动机：

例 58



中段动机与引子动机的区别在于：①节奏与节拍位置的变化；引子中强调的是第一音，并以强起的扬抑格为其音乐的基本特征，而在中部以弱起的抑扬格节奏型为其基本特征；②主题最后一个音在引子中是上行大二度，而中部主题则是往下三度跳进到角音。

中部动机主题经过双簧管、圆号、小号、铜管组全奏后达到乐章高潮。铜管组“音墙”式的主题在各打击乐的烘托下进入。进一步突出了乐章高潮的作用。

116-124 小节为再现前的准备，在竖琴分解和弦与弦乐和弦长音背景的铺垫下进入再现部。

第四部分：再现部（125-191 小节），分为四个层次

第一层次（125-144 小节）：小号在双簧管、单簧管的重复下，以“*ff*”的力度陈述主题。主题后半部由全部木管及弦乐在不同的音区以八度齐奏陈述主题，给人以极其深刻的印象。

第二层次（145-161 小节）：英国管略带东方的色彩的主题陈述与长笛演奏的对位旋律，在大提琴与低音提琴的拨弦、定音鼓极弱奏的伴奏下，具有迷人的东方音乐色彩。

第三层次（162-177 小节）：弦乐组以模仿复调处理主题。主题的完整再现。

第四层次（178-191 小节）：再次以齐奏的方式处理主题。在高潮中音乐进入尾声。

第五部分：尾声（192-212 小节），分为两个层次

第一层次：（192-199 小节）尾声以京剧曲牌——大开门：《合头》（又名：“水龙吟”）提炼而成。并分别以弦乐连续下弓、圆号、小号陈述主题。具有强烈的音响效果。原曲曲牌与《京剧交响曲》尾声的对比见下例：

曲牌——大开门：《合头》

例 59



例 60 《京剧交响曲》第一乐章尾声



第二层次：（200-212 小节）以引子材料构成的尾声，第二层次前半部分在弦乐震音的背景下由木管组陈述引子动机。结束在中部的主题上。

第二乐章：诙谐的急板——曲牌 Presto 三部曲式

这个乐章的音乐形象以京剧丑角为原型，体现出京剧人物中丑角所特有的美感。

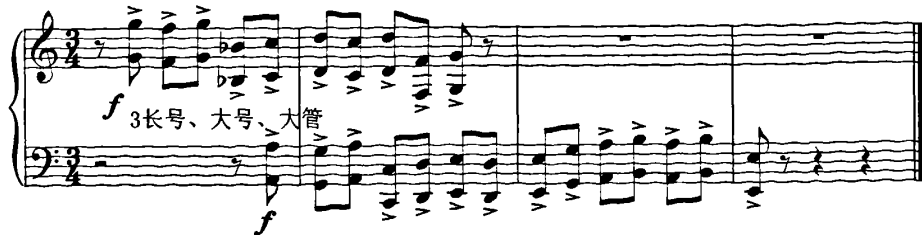
乐章由三部曲式组成，分为四个部分

第一部分：引子（1-12 小节）

在长笛、双簧管、单簧管的颤音，弦乐的震音的背景下，小号、I、II 长号及III长号、大号、大管奏出时值相差两拍，音程相差七度的紧缩卡农。七度音程关系的卡农具有诙谐的特征。

例 61

小号、1、2 长号



其后，在上方大二度的音程关系上进行模进。

上述引子主题引用了曲牌一柳青娘，并作为第二乐章中段的基础。下例为京剧曲牌的原型：

例 62



第二部分（13-120 小节）A，帕萨卡利亚

A 部分在主题呈示前，由打击乐奏出的片段是对京剧行当一丑角的生动刻画（13-23 小节）。虽没有固定音高，但不同音高位置的敲击赋予打击乐片段以主题的意义，并贯穿在 A 部分及再现部中，在结构上具有段落引子的作用。

第二部分由主题与七个变奏组成

帕萨卡利亚的主题（24-35 小节）由低音提琴演奏：

例 63



上列主题来自京剧音乐中“行弦”的主题，节拍的改变适应了帕萨卡利亚的拍子特征：下例为京剧曲牌原型：

例 64



第 1 变奏（36-47 小节）：大管奏出帕萨卡利亚主题。竖琴与低音提琴同度奏

出补充旋律。补充旋律由于缺乏连贯性与形象的鲜明性,在第一变奏中主要延续了由大管奏出的帕萨卡利亚主题的独特性格。

例 65

Example 65 shows measures 48-59. The instruments involved are Bassoon, Harp, Contrabass, Bsn., Hp., and Cb. The Bassoon part begins with a melodic line marked *mf*. The Harp and Contrabass provide harmonic support. The Bsn., Hp., and Cb. parts enter in measure 49, with the Cb. part marked *f*.

第2变奏(48-59小节):单簧管演奏帕萨卡利亚主题,大管声部出现一个八分音符组成的对题:

例 66

Example 66 shows measures 60-71. The instruments involved are Clarinet in A, Bassoon, Cl., and Bsn. The Clarinet in A part begins with a melodic line. The Bassoon, Cl., and Bsn. parts enter in measure 61, with the Bsn. part marked *f*.

第3变奏(60-71小节):上有两个特点,①帕萨卡利亚主题在长笛上以三连音的形式进行装饰变奏,注意结尾的改变增加了乐曲的新鲜感。双簧管演奏第三层次中的大管对题,第二长笛及短笛对第一长笛进行装饰(装饰声部在下面谱例略)。②大管声部旋律形态以2拍子律动,与长笛奏出的帕萨卡里主题形成三拍子与两拍子的复合——复合节拍。

例 67

Example 67 shows a musical score for three instruments: Flute, Bassoon, and Bassoon. The Flute part is in the treble clef, and the Bassoon parts are in the bass clef. The music is in 3/4 time. The Flute part features a melodic line with triplets and slurs, marked with *mf*. The Bassoon parts provide a harmonic accompaniment, also marked with *mf*. The score is divided into two systems, with the second system ending with a *mp* marking.

第4变奏(72-83小节):双簧管出现新的主题,旋律引自京剧曲牌《万年欢》,作者将其改变为 $\frac{3}{4}$ 拍,帕萨卡利亚主题在移到下方小三度的调性上在竖琴上陈述。

例 68

Example 68 shows a musical score for two instruments: Double Flute and Harp. The Double Flute part is in the treble clef, and the Harp part is in the bass clef. The music is in 3/4 time. The Double Flute part features a melodic line with slurs and ties, marked with *mp*. The Harp part provides a harmonic accompaniment, also marked with *mp*. The score is divided into two systems, with the second system ending with a *mp* marking.

第5变奏(84-95小节),为第4变奏上方五度移调,第一、第二双簧管以平行四度形态奏出第5层次中具有独立意义的主题。(谱例略)

第6变奏(96-107小节):帕萨卡利亚主题暂时消失,短笛及第Ⅰ第Ⅱ长笛以三声部四度叠置和弦的平行进行奏出第4变奏中具有独立意义的旋律层。弦乐组以A音为持续音,其它弦乐声部以拨弦奏出由五度叠置和弦作为背景。(谱例略)

第7变奏(108-120小节):将音乐推向第一个高潮,以全奏形态陈述。音乐按照乐器组分为三个因素:①在第5层次的双簧管旋律由木管以八度形态齐奏(大管与铜管组的第三长号、大号演奏帕萨卡利亚主题)②铜管组以和声的“音

墙”形态陈述帕萨卡利亚主题。③弦乐以音阶走句构成的音型陈述。

鲍元恺教授以西方复调音乐最复杂的音乐形式之一的帕萨卡利亚的结构处理具有京剧音乐特征的主题，溶合的是如此贴切。两种音乐思维方式在这段音乐中各自发挥各自的优势及特征。这是中西方文化结合的生动篇章，也是东西方文化的辉煌交响！

第二部分：B 主题(中部)（121-166 小节）

中段材料来自于引子主题（京剧曲牌——柳青娘）以复调手法、配器的音色变化丰富主题，使京剧曲牌显现出新的艺术魅力。

例 69



鲍元恺教授在处理中段曲牌时，主要体现两个方面的构思：1、复调技巧；2、配器逻辑。

1、复调技巧：中段分为两个部分，为两个调关系不同的赋格段。

121-138 小节为第一个赋格段，121-130 小节为四度关系答题；131-133 小节为下方大七度卡农；134-138 小节为增四度关系的答题。

139-159 为第二个赋格段，主题首先在双簧管上陈述，长笛上四度答题，主题在长笛及弦乐组再次进入时候加入下方小七度卡农。160 小节后出现大六度音程关系的卡农。最后在铜管组小七度卡农中结束赋格段，出现主题再现前的准备。

2、配器技巧：中段配器体现出音色的逐步积累过程。音响分为三组，第一组为 121-138 小节，弦乐组的拨弦使赋格段主题具有新鲜的“敲击”的色彩。第二组为 139-156 小节，突出木管组的音色，在低音区演奏旋律的双簧管颇似演奏这首气派的唢呐。后半部弦乐的加入使得音乐具有复合音色的特征。第三组为 157-159 小节，在木管组的颤音，弦乐组震音的背景下，突出铜管“硬”质的音响特征。

第三部分：A¹ 主题（再现部）（160-273 小节）

同主题呈示相同，A¹ 主题为帕萨卡利亚的形式。分为主题与 7 个变奏处理帕萨卡利亚主题。主题再现时音色安排上的一些变化，在主题呈示时帕萨卡利亚主题主要以木管呈示，而再现后加入了铜管乐器的音色、第 7 变奏加入了中部的因素具有尾声的意义。

第四部分，尾声（274-286）：在木管颤音、弦乐震音的背景下铜管以引子材料为基础形成尾声，并结束在有铜管音色构成的同音主题与打击乐的新材料上。最后的弦乐大七度跳进为第三乐章的结构音程，为第三乐章做好铺垫。

第三乐章：旦——二黄——深情的慢板

鲍元恺教授三部交响曲的所有乐章中，这个乐章在结构方面是最独特的。乐章不属于任何一种典型的西方曲式结构类型，借鉴了中国古典民族器乐曲的音乐结构，乐章通过频繁的速度变化赋予乐曲新的表现内容。作品在音乐语言的陈述方式上也有别于西方音乐语言的展开、对比式的陈述方式。作品在发展乐思方面主要以“展衍式”的方式陈述为主，即：从一个主题引伸出一个又一个的新的乐句。第三乐章其音乐形象的原型是按照白素贞的人物形象去构思、音乐突出了白素贞这个神话人物的最终悲剧性结局，并对人物寄予深深的同情。

第三乐章为弦乐队编制，弦乐在所有的乐器组中是最接近人声歌唱的乐器，对于表达细腻情感方面具有其他乐器组所无法比拟的效果。这个乐章中作曲家应用了弦乐队的各种配器形式，乐章中包含具有宏大气势的弦乐组全奏；包含具有室内乐性格的弦乐三重奏、弦乐四重奏；包含各种弦乐器的独奏等。在演奏技巧上借鉴了二胡的滑音演奏技巧，委婉的音调、如泣的旋律将音乐的悲剧性推向极致。

第三乐章分为：引子、三个基本部分与尾声构成。

引子（1-16）：音乐材料来自主题的开始动机，由加弱音器的大提琴与低音提琴奏出。其主题动机为：

例 70



引子分为两个乐句，

第一乐句为 1-7 小节，和声上以平行不协和和弦的进行为主：大提琴与低音提琴动机呈示后，第 I 小提琴与第 II 小提琴以减七和弦平行进行；第二乐节，第 II 小提琴与中提琴以增四度+大三度的音程结构（非传统意义的和弦结构）平行进行。

各声部均保留了主题大七度（减八度）音程的结构框架，大七度音程是本乐章重要的音程结构，其后鲍元恺教授在以模仿复调处理主题时也是以大七度（减八度）音程结构作为声部模仿的音程关系。见例：

例 71

平行不协和和弦及音程的纵向结构通过 E—G—^bB—D 的半减七和弦形式解决到 A 的大三和弦上，具有乐句终止的意义。

第二乐句（8-16 小节）8-12 小节以主题动机的倒影为主题，以连续大七度调性关系的卡农，和主题的时值扩展的旋律纵向结合，成为一段音响复杂的段落。9-16 小节以主调的写作方式陈述。材料以第一乐句平行和弦的材料。在纵向结构上为单一层次的八度重复。

例 72



第一部分：(17-52 小节) 分为四个层次：

如前所述，乐章没有采用西方典型的主题发展写作手法，以具有中国民族器乐的“展衍”方式推动音乐的进行。

第 1 层次：(17-25 小节) 采用主题动机的完整陈述。其主题为：

例 73

$J = 42$

如上例：在第1层次中主题的完整结构在音乐的横向进行中出现了两次，并在不同声部陈述。第二次为 $\flat A$ 宫系统中第一小提琴与第二小提琴以八度的形式陈述主题。在纵向织体上以模仿复调的处理方式为主，并将主题的第1小节作为动机贯穿在各声部。

第2层次（26-33小节）：以第I小提琴、第II小提琴、中提琴 solo 而形成的弦乐三重奏形式陈述。以对比性复调的写法为主。分为两个乐句，第一乐句（17-21小节）为典型的三声部对比复调。第二乐句中第I小提琴与第II小提琴具有平行旋律的意义与中提琴构成二部对比复调。

例 74

Violin I

Violin II

Viola

Vln. I

Vln. II

Vla.

第3层次（34-46小节）：第3层次在第2层次的基础上不断衍生新的旋律，音乐同样以对比性复调的写作手法为主。36小节的大提琴声部出现的旋律片段在乐曲的第三部分得到充分的衍展与发挥。旋律片段为：

例 75

mf

第4层次(47-52小节):以平行声部引子材料;第一部分第2层次的旋律材料、及第3层次上例的旋律片段构成,音乐既具有总结的意义,又具有连接第二部分的作用。

第二部分(53-133小节);是全曲中速度变化最多的部分。分为两个层次与一个连接乐句:

第1层次(53-88小节);急速的快板。以第一部分第Ⅲ层次谱例的音乐材料衍生出一个具有动力性的快板主题。

例 76

Allegro Vivace ♩=144



上例前部不断重复的主题及音高延续例 69 的因素,第二个段落由第一个段落衍展开的主题。在例 70 中,前 6 小节为快板段落的主题呈示,后两小节为调性过渡的衔接。主题呈示后,音乐通过调性过渡迅速的转移到 D 宫系统、G 宫系统并在 G 宫系统呈示的段落中衍生出新的旋律。

81-88 小节以新的音乐材料作为第 1 层次与第 2 层次的衔接。

第 2 层次(89-113 小节):为带有扩充性质的乐段,

在写作技巧上注意“鱼咬尾”式的等音转调。为了便于比较将不同乐器陈述的主题放在同一个声部。注意移宫的方式:

例 77

上例由 G 宫转到 B 宫最后到 D 宫，在调性转换上，均采用“鱼咬尾”式的等音转调。第一个调性转换的位置在上例的第 2 小节，由大提琴及低音提琴将旋律从第一小提琴的最后两个音 D、B 接过来：通过 $\sharp C$ 逐渐过渡到 B 宫系统调。第二个调性转换的位置在上例最后两小节的乐队全奏：乐队全奏将第 I 小提琴的 $\sharp F$ 当作后调的角音转到 D 宫系统调。

114-115 小节为第二部分与第三部分的连接乐句，在高音区以 Adagio 的速度奏出第二个乐句的核心音调，具有乐句引子的作用。将“白素贞”无助、哀怨的人物形象刻画的入骨三分。

第三部分（116-150）：音乐的两个材料来源于乐章第一部分具有再现意味，分两个层次：

第一层次（116-133 小节）：所包含的三个乐节的材料均是从这两小节的材料中衍展开去。比较四个部分：

例 78

上例，主题中的第 1、2、3 乐节的前半部分为同一音乐材料，由于旋律的展衍方式不同，音乐最后的走向有较大的差别，以衍生出新的乐句。

第二层次（134-143 小节）：以第一部分的第三层次的动机为起始起点，通过宽广的旋律、大跳进幅度的和声音型将乐章推向最高潮。在整体弦乐队的音响平衡方面，也体现鲍元恺教授细致、缜密的布局。见下例：

例 79

Largo

第三层次（144-150）与第2层次为同一音乐材料，重奏式音乐写法（第Ⅰ小提琴、第Ⅱ小提琴、中提琴、大提琴各四把）与第一乐句波澜起伏的高潮段落形成音响上的对比。为尾声的出现做好准备。

尾声（151-216小节）：节奏节拍方面借鉴了戏曲音乐中从慢至快典型的“剁板”形式。节拍为 $\frac{1}{4}$ 拍。利用速度及音符时值的减缩将音乐推向了最高潮。这也是戏曲音乐在处理高潮的基本手段之一。中间部分音乐转为行板，带有滑音的乐句在弦乐震音的背景下将音乐的悲剧性发挥到了极致！这是鲍元恺教授对白素贞人物悲剧性的生动刻画。也是对失去至亲后，作曲家内心情感的生动写照。

第四乐章：生——西皮——辉煌的快板——奏鸣曲式

《京剧交响曲》的第四乐章在经过初稿公演后，几乎被作者全盘推翻重新创作。和2007年5月初稿相比新的版本在音乐主题处理方面更为精炼、音乐形象更为集中。

乐章为奏鸣曲式，由引子、呈示部、展开部、再现部、尾声五部分组成。

引子（1-18小节）：由一个气势宏大的场面组成，乐队全奏奏出一个坚定的主题后，这个主题引用了京剧《借东风》中周瑜唱段：见例：

例 80



例 81



通过比较能看出引子主题以周瑜唱段前几个音作为第4乐章开篇,使第4乐章具有火烧赤壁音乐形象的象征意义。

其后,在弦乐震音及木管的颤音的背景下,铜管以渐强的力度演奏由半音阶组成的平行和弦的上行。圆号的 *rubato* 式的旋律动机借鉴了京剧音乐中“导板”拖腔。9-18 小节没有传统意义上的旋律形式,通过丰富的管弦乐队音响对火烧赤壁中的冲天大火的音乐形象表现的惟妙惟肖。

呈示部(19-117 小节):长达近 100 小节的结构只包含了奏鸣曲式中的主部、连接部与副部,这是由于在呈示部结构内部中既包含了主部、副部的呈示也包含了主部、副部的展开。这在客观上也形成了奏鸣曲式中的展开部的规模不可能太大的根本原因。分三个层次:主部、连接部与副部

1、主部(19-72 小节):主部主题是一个意气风发、机智灵活的乐段,材料取自西皮曲牌《小开门》。主部主题从《小开门》开始,综合了西皮唱腔的多个过门音调加以展开。使短短的三小节核心动机发展成长达 52 小节的主部:

例 82



上例是主部主题,也是《西皮小开门》的开头,节奏鲜明、具有一泻千里的

奔涌活力，三连音的固定对题在这里第一次出现，成为后面连接部的主要音调。主部主题分为两个层次。

第1层次（19-37小节）：利用核心动机 D-F-G 的材料，以各种作曲手段处理使其具有新的特质与面貌。

第2层次（38-54）：对比段落，以主部材料开头的倒影而形成的赋格段，包含两个段落：

第1段落：38-45小节木管组的赋格段：

例 83

Example 83 is a musical score for woodwinds. The top system features Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in Bb (Cl.). The bottom system features Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Fag I II (Bassoon). The score includes various musical notations such as triplets, solo markings, and dynamic markings like *mf* and *mp*.

上例为木管组的三声部赋格段，长笛为固定对题。

2、47-54小节为弦乐组的赋格段，大管声部以西皮原板的过门音调构成一个对比声部。

例 84

Example 84 is a musical score for strings. The top system is Fag. I. II (Bassoon). The bottom system includes Violin II (Vln II) and Viola. The score includes various musical notations such as dynamics like *mf*, *mp*, and *ff*.

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system includes parts for Fag. I. II, Violin II, Viola, and Violoncello. The second system includes parts for Fag. I. II, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation is in staff notation with various musical symbols like notes, rests, and dynamics.

具有中部意义的木管组及弦乐的赋格段在声部之间的音程关系、答题进入的音程关系完全遵循古典赋格曲传统。

2、连接部（55-72）：以主部材料及其展开形成的连接部

3、副部（73-113 小节）：副部在音乐形象上以深沉的、内省的音乐性格，通过对京剧《空城计》中“我正在城楼观山景”一段体现出音乐以三国时期另一重要人物——诸葛亮为主题的基本形象。将足智多谋，老谋深算，鞠躬尽瘁的诸葛亮的人物性格完整的刻画出来。副部初次呈示在竖琴分解和弦、及钢片琴的伴奏下，以大提琴 solo 及大管 solo 的二声部对比复调呈示：见例 1：

具有诸葛亮符号意义的主题通过速度的变化，对比复调的增加赋予原唱段以新的表情特质。

从副部主题结构本身来说，与主部主题的有较大的差别。主部主题采用动机式的构成方式，副部主题采用歌唱性、方整性的声乐化的音乐结构形态。主部与副部主题相比较，动机化的主题更适合交响性展开。

展开部：（114-166 小节）：由于呈示部本身带有较大的展开因素，因而展开部的规模并不大。如前所述主要是通过乐队音响对战争场面的描写，及对副部主题的发展。

展开部包含三个材料的展开：①、引子材料：对赤壁之战火光冲天的战争场面的展开；②、主部主题的对题：分解和弦的三连音进行具有战斗的号角的意义；③副部主题。

大鼓、堂鼓及锣以“ff”的力度奏出再现部出现前的准备。

再现部（167-258 小节）：在音乐的陈述方式及主题的构成。结构与呈示部大致相同。但配器上有较大的改变，在音乐结构上两点需注意：

1、以三支小号出现主部主题作为再现的标志，其并未出现在主调上，具有“假再现”的作用。这是因为主部主题在呈示部陈述是其调性结构就极其不稳定，调性变换频繁。

2、压缩了赋格段：在呈示部中分别以木管和弦乐而写的两组赋格段在再现中只保留了弦乐赋格段，减小了主部主题结构的中段规模。

尾声（260-293 小节）：以主部主题的材料为素材在铜管声部并综合了引子的材料。在大气磅礴的乐队全奏中、以“四平调”的过门最后一个乐节回到乐曲主调 F 大调。结束全曲。

结 语

贝多芬有句名言：好的音乐源于心、达于心。中国古语“乐由心生”。好的音乐必须是抛除任何非艺术因素之外，由作曲家内心深处灵魂的歌唱，直指听众心灵的深处。任何强加给艺术作品本身的人为因素其作品必将被历史的滚滚洪流所抛弃！鲍元恺教授的音乐创作立足于中国民族音乐广阔而又肥沃的土壤，面对商业音乐的冲击；面对滚滚而来、及被冠以各种音乐流派而良莠不齐的“现代”音乐，鲍元恺教授始终坚持以现实主义的表现手段与表达方式，以作为一个艺术家对中华民族的责任感而写作。

鲍元恺教授的三部交响曲涉及到三个不同的历史时期：有表现在中华民族面临民族灭亡、民族大义的非常时期，英勇的中华儿女表现出的大无畏的民族气节的《第二交响曲—烽火》；有表现经过“文革”灾难后，对于中国的前途、命运思索的《第一交响曲—怀念》；有以中国古代传统戏曲为素材，以交响化思维处理、发展乐思方式的《第三交响曲—京剧》。历史学家用文字记录历史、还原历史。作曲家鲍元恺教授则用音乐作品、用心灵记录着中华民族的优秀文化传统；记录着中华民族的伟大精神与民族气节。

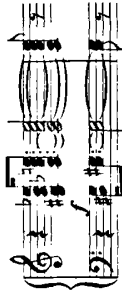
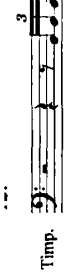
与前辈作曲家相比，当前音乐创作事业面临着政治上相对宽松的时期。各种创作手法、创作思潮已经形成了“百花齐放”的大环境。这对于音乐创作是有利的、甚至是必须的。改革开放二十年来，中国老中青三代作曲家笔耕不辍创作出大量优秀的作品。随着全国各地交响乐团的纷纷建立，唱片业、乐谱出版业及网络传媒的高速发展，音乐创作事业面临着更多广泛传播等无比优越的条件。作曲家的优秀作品正通过各种传媒逐步的走向世界。从历史的角度来看；音乐事业的繁荣，音乐作品是基础，是核心。从二十世纪中国第一代专业作曲家黄自先生算起，我们经历了近一个世纪的专业音乐创作，并产生了大量的、优秀的音乐作品。我们有着西方作曲家所无法比拟的五千年中华文明，有着深厚的民间音乐的传统，以此为根基我们的作品一就定能跻身于经典音乐作品的行列。

十九世纪的时代是欧洲一统天下乐坛的时代，二十世纪是中华民族在音乐事业上艰难探索的时期。二十一世纪必将迎来中华民族放声高唱的时代。

附录：鲍元恺交响曲结构图表

第一交响曲：纪念

第一章：Largo→Maestoso→Largo 三部曲式

主题特征					谱例说明
一级结构	二级结构	三级结构	小节数	小节数	
引子	分	A	1-12	1-12	1a: 
	段	B	13-31	13-31	1b: 
主题	主题		32-48	32-48	1c: 
	变奏		49-62	49-62	1c: 
主题					

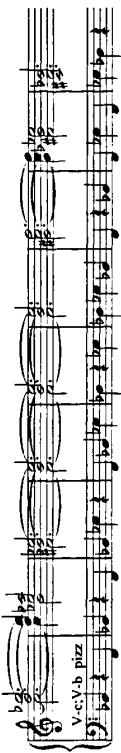
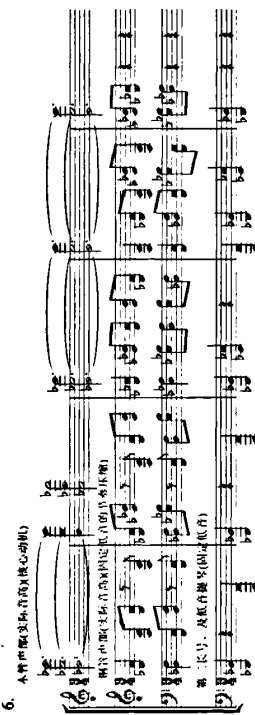
附录：鲍元恺交响曲结构图表

					
连接			63-70		(1b) 由引子材料的写法构成, 作为两个段落的衔接。
变奏 2			71-87		(2) 分为三个层次, ①变奏曲主题山大提琴奏出; ②新的对比旋律在小提琴声部在音色浑厚的 G 弦上奏出; ③第二小提琴与中提琴以持续音的形式演奏和声背景。主题后半部分的模仿层次山大提琴、低音提琴与第 I 小提琴以模仿复调陈述。
变奏 3			88-104		(2) 第 I 小提琴将变奏 2 的对题移高八度, 音色较 G 弦上演奏更为明亮。大提琴与低音提琴以拨弦的形式陈述主题。第 II 小提琴、中提琴采用了变奏 1 单簧管的双音平行音程的材料。
变奏 4			105-118		(2) 第一个高潮段落, 全奏, 将第一乐章推向高潮。
连接部			119-132		(1a、1b、1c) 以全曲的引子材料构成
中部			133-175		(3) 中部是在四度结构的静态和弦背景下, 第一次由大管演奏, 第二次则转由短笛和单簧管演奏具有浓郁四川山歌音调的散板旋律。
再			176-187		(1) (2) 主题再现时与全曲的核心动机、以对比复调形态出现

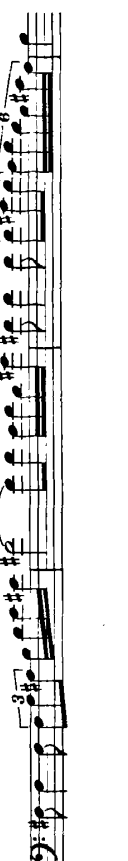
现 部	变 奏 6	188-202	(2)短笛演奏旋律，两只长笛演奏平行音程，竖琴以分解和弦的形式演奏和声背景	
	变 奏 7	203-218	(2)圆号长音和竖琴分解和弦背景下，由低音提琴和人声演奏主题，弦乐演奏固定对题。这里，加入了两只长笛如鸟鸣般的装饰音型。 (1)以引子材料构成，并辉煌结束	
乐 章 尾 声		219-228		

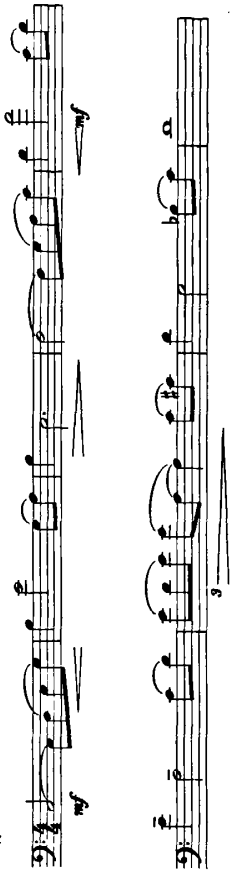
第二乐章：Allegro Vivo 谐谑曲 三部曲式

主题特征					谱例说明
一级结构	二级结构	三级结构	小节数		
A	I 乐句	I 乐句	1-36	(1) 动机以中提琴、大提琴、低音提琴以三个八度齐奏、它来自第一乐章的核心动机 E—D—B，快速的三拍子的节奏变化适应了谐谑曲的音乐性格。(1) 为核心动机与主题的对比较。	1. 山圆号奏出的核心动机 山弦乐奏出的第二乐章主题 首程结构:大二度+小三度
				(1) 山木管演奏第二乐章主题 (1)，并结合弦乐、铜管的核心动机 (扩大) 的形式陈述。	2.
				(1) 以铜管与弦乐陈述主题并带有较大扩展。	3. Timp.
	B	II 乐句	II 乐句	37-67	(2) 以单纯音色陈述主题、核心动机与移位，其乐器陈述的顺序为：长笛、单簧管、长笛 (移位)、单簧管 (移位)；圆号 (原型) (前半部) 弦乐+木管 (后半部) 长号 (核心动机)；圆号 (移位) (前半部) 弦乐+木管 (后半部) (转调) 大提琴、低音提琴、大管 (核心动机)；最后由铜管、打击乐以同音重复形成的连接段落。
(2) 以复合音色乐器组织陈述主题 (2)，其乐器安排为：弦乐；木管；弦乐与木管、铜管的“对话”来展开乐思。					
			127-186		

		第一个段落的再现			
B	(帕萨卡里亚结构)	A	I 乐句	187-228	5.
		第一层次	主题、	229-237	
			变奏1、变奏2、变奏3	238-264	
			变奏4—变奏11	265-336	
		第二层次		337-379	
		第三层次			
A		A	I 乐句	380-415	包含变奏 12—15 与中段尾声构成。中段尾声起到与再现部连接的作用。变奏 12 由固定低音及固定低音的缩小时值构成。变奏 13、14 在纵向结合上包含三个因素：固定低音与固定低音的节奏压缩及核心动机，以三重对位形式结合形成全曲的高潮。 同前主题呈示
			II 乐句	416-446	
			III 乐句	447-468	

第三乐章：Adagio 三部曲式

一级结构	二级结构	小节数	主题特征	谱例说明
引子		1-38	(1)引子主题前半部分是第一章引子的旋律完整乐句的严格倒影。以大提琴 solo 的形式演奏，音色从乐深沉、舒展。随后，旋律做三次移位，音色从大提琴 solo 转换到中提琴，再转换到全部弦乐的八度齐奏，力度逐渐增长，音响逐渐饱满。	1. solo  Violoncello
A		39-72	(2)延续了 A 主题形象的抒情性、音色以大提琴 solo 形式开始。第二次陈述时候增加了山中提琴、大提琴的对比旋律。	2. 
连接部		73-100	连接部以引子主题与乐章的核心动机作以纵向与纵向同时结合而构成。	
B		101-134	(3)为两个乐句，第二乐句为第一乐句下方大三度的移调，中提琴、大提琴与小提琴的卡农加强了音乐的厚度。弦乐、木管与圆号以连续切分的形式共同将音乐推向乐章的第一次高潮！	3. 
	I 层次 II 层次	134-141 142-155	单簧管的华彩段落成的具有悲剧性意义的在定音鼓沉重的一拍一音的 C 音反复中，以 B 主题第 1 小节为材料逐步增长力度，最后在定音鼓的滚奏中引入 B 的再现。	

A	156-171	(2) 在长音的背景下出现了主题 (1)。音乐纵向结构上分为三个层次：①长笛、I、II小提琴、中提琴、大提琴以三个八度演奏主题 B；②4 个圆号以齐奏形式演奏对位旋律；单簧管、大管演奏持续音；③低音声部是半音下行。在全奏中，将音乐推向最高潮。	4. 
连接部	172-179	以引子材料构成在再现部与尾声的连接。	
尾声	180-193	(4) 尾声为下一乐章的主题先现。作为向下一乐章的过渡	

第四乐章：Adagio→Allegro→Adagio→Largo→Allegro 奏鸣曲式

一级结构	二级结构	小节数	主题特征	谱例说明
引子		1-30	以第三章尾声作为第四章引子(主题见乐章4)，主题具有庄重的音乐性格	
呈示部	引子	31-43	(1) 全曲核心动机 E-D-B 构成的节奏型，为主部的进入作好铺垫。节拍上、节奏型富有变化音乐有生气，弦乐的连续下弓具有效果。	1. 1 编：川剧·中胡·大胡(同度齐奏) 4 弦组(同度齐奏)(长笛奏)
	第一主部	44-58	(2) 主题具有浓郁的四川音乐特色，第2次陈述时，弦乐的弓杆击弦为音乐添加一种特殊的色彩。第3次陈述时，低音部的主题与以铜管音色为主的节奏性的动机使音乐具有强烈的冲击力	2.
	第二主部	59-74	(3) 第二主部是一个方整性的商调式歌唱旋律。活泼、诙谐的第一主部以对题形式出现在铜管组。第二次由独奏圆号演奏山移宫形成的同主音羽调式的第二主部主题。	3.
	连接部	75-80	纵向结构分三个层次：①弦乐组以16分音符将全曲核心动机隐含在旋律织体中，并移位；②铜管组不断反复核心动机的省略形式；③主部第一主题伴奏声部的 $\frac{5}{8}$ 音型，这里由木管组不间断反复，形成与 $\frac{4}{4}$ 拍子的位置错位。	4. pizz. p

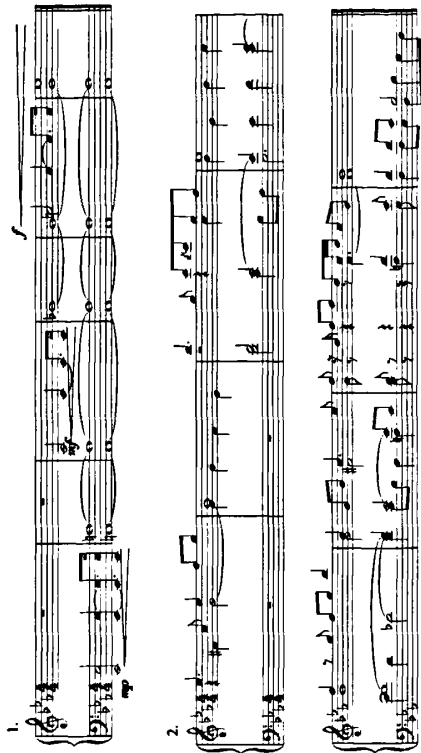
	副部	81-127	(4) 以人提琴与低音提琴以八度形式拨弦奏出。其后,在中提琴、小提琴以拨弦奏出。再后在长笛、铜管组中以赋格段的手法依次进入
	结束部	128-147	(1) (2) 结束部综合了第 1 主部和第 2 主部的材料。
插部	第一层次	148-167	赋格段:以核心动机三个音的逆行移位作为赋格段的主题核心。161 小节开始将全曲核心动机的倒影结合赋格主题以复调织体形式陈述。
	第二层次	168-192	在弦乐以三个八度齐奏急促音型的背景下,铜管声部将出现全曲核心动机的倒影和副部主题纵向结合,音乐达到高潮。其后,通过紧缩副部的节奏和改变节奏的组合将音乐引向再现部。
再现部	第一主部	193-207	(2) 配器的改变,呈示部中主部旋律以木管的单纯音色为主。而在再现部中则主要以木管复合音色为主。成组的弦乐以拨弦形式伴奏。
	副部	208-236	(4) 第一主部后直接接副部是因为将第二主部在再现部中作更大的展开并接乐曲尾声。
	第二主部	237-277	(3) 出现了四次第 2 主部,通过调性的发展(由 c 商转到 b 商调式)、音符时值的填充(用 16 分音符将歌唱性的旋律填充起来)将乐曲发展到高潮。
乐章结尾	第一层	278-332	以全曲的核心动机并通过换调发展乐思。

附录：鲍元恺交响曲结构图表

声	次			
	第二层次	333-351	以第四章的引子构成	
	第三层次	360-383	(3) 以副部为基本材料加以延展，达到全曲的最高潮，在气势辉煌的全奏中结束	

第二交响曲：烽火

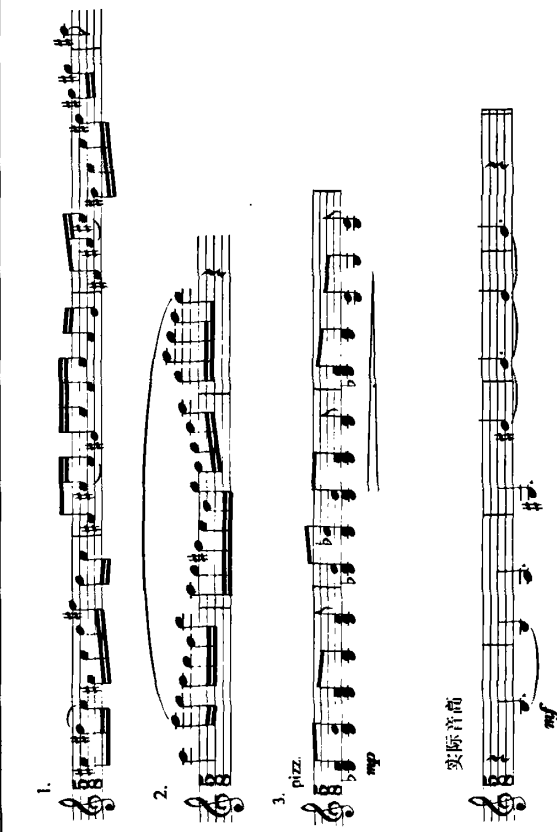
第一乐章：Adagio→Andante→Moderto→Largo→Moderto→Largo 三部曲式

主题特征			谱例说明
小节数	1-23		
二级结构			
一级结构	引子		
二级结构		第 I 层次	(1) 引子由增四度音程结构的主题形成。在弦乐声部以相距大六度的音程关系连续模进后，乐队全奏以减七和弦将音乐的紧张度推向极致！ (2) 主题采用采用河北梆子的音乐风格。委婉、细腻的表达，使音乐具有哀怨的形象。
二级结构		第 II 层次	
一级结构	主题		
二级结构			
一级结构	展开性		

附录：鲍元恺交响曲结构图表

中 部		叠加中,在铜管组的弓角性动机中出现了以 A 部分的再现。	
再 现 部	91-129	(2) 主题再现结构: 为带扩展的乐段结构。 主题前半部分的全奏与后半部分圆号独奏的音色形成极大的对比,定音鼓敲击加强了乐曲的悲剧性。	
乐 章 尾 声	130-144	(1) 全曲的引子材料为核心。通过音程结构的扩展:增四度→纯五度→纯八度,再现了“山村怒火”的音乐形象。	

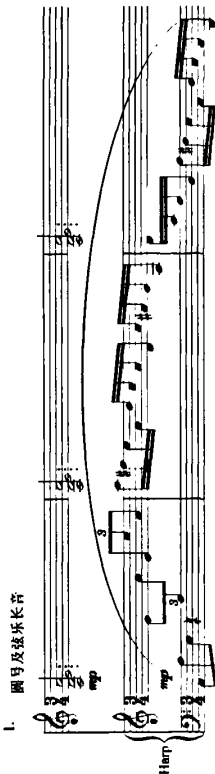
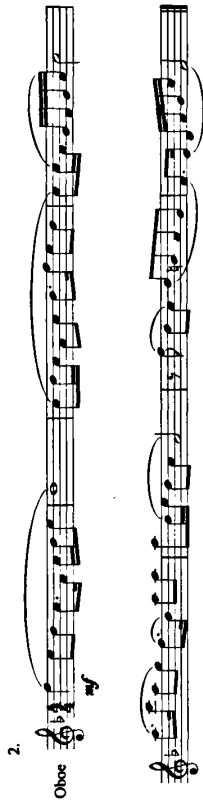
第二章：Presto 多段式

结构	小节数	主题特征说明：	谱例说明
A(1)	1-13	主题 A (1)：主题移调陈述三次，移调以共同音换调的方式。	
连接句	14-18	主题 B (2)：音乐性格类似于主题 A，在整体音乐写法较主题 A 有较大不同。主题 B 在音乐写法上采用的是赋格段的写法。	
B(2)	19-33	主题 C：音乐写作特征体现在下列三个方面： 1、两组音色的对比：弦乐拨弦与圆号、小号音色对比。2、弦乐第一次陈述与第二次陈述的调关系为最远关系调——增四度关系。3、弦乐的拨弦主题拍号为 $\frac{3}{8}$ 。通过与其它声部形成复合节拍使得	
连接音型	34-35	音乐灵活、多样。	
C(3)	36-51	连接的段落中在结构中显得十分重要。连接部分在乐章中有两个作用，1、各主题之间通过连接部分有机的衔接起来。2、延续主题的音乐形象在音乐主题的基础上作进一步发展。	
连接音型	52-53	连接的部分分成了不同的级别，在图表中分别用了连接段落，连接句，连接音型以表示连接部分	
B(2)	54-70		
A(1)	71-77		
C(3)	78-95		

附录：鲍元恺交响曲结构图表

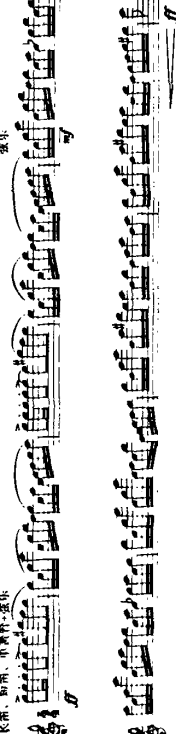
连接段落	96-110	的不同级别。	
主题 D(4)	111-130		
连接段落	131-142		
C(3)	143-158		
连接音型	159-160		
B(2)	161-177		
A(1)	178-187		

第三乐章：Adagio→Andante→Allegro vivace→Largo→Adagio 复三部曲式

结构	小节数	主题特征	谱例说明
引子	1-16	(1) 以四度叠置的和声背景，竖琴在长音背景的衬托下利用宫音的迅速转换是一种富有色彩性并卓有成效的写作手法。 连续四度的旋律进行贯穿全曲。	
A	17-28	(2) 主题 A 在 F 大调陈述，主题未完整陈述就被主题的再次陈述（A 大调）打断。	
	29-49	(3) 主题在 A 大调陈述，结尾与主题第一层陈述有很大不同。主题结尾引用了河北梆子的音调	
连接部	50-63	作为 A 与 B 部分的连接部分压缩了引子的材料，配器也作了一些改变：1、加入了定音鼓从弱到强的滚奏；2、山圆号担任和声背景的层次交给了木管组，圆号以强奏奏出四度进行的旋律；3、竖琴的分解和弦改为刮奏。	
B	64-110	(4) 建立一个 1 小节的动机的展开上。主题具有明显的器乐化特征。 动机首先在木管组经过重复、变化，分别以长笛、双簧管、大管及单簧管陈述后，在圆号以四度进行的引子材料的背景下弦乐组以同度陈述。其后，弦乐以四度进行的引子材料与木管组的动机以多	

		层次的复调织体形式结合，各声部动机材料的音阶化及材料的压缩、圆号的动机紧随其后具有强烈的紧张度。乐队的齐奏及渐强的处理将音乐推向乐章高潮的同时出现了辉煌的再现部。	3. 主题旋律第一次陈述后半部分 
A	111-129	(2) 压缩再现音乐在气势恢宏的效果下出现了完整的主题的结构。主题以三个八度的形态由弦乐组及长笛重复最高八度层次的形式陈述。	
尾声	130-142	以引子四度进行的材料的构成的尾声，经过主题的呈示及 B 段的展开后在音乐的写法上较引子更为简洁。	4. 

第四乐章：Adagio→Allegro Vivo→Andante→Presto→Lento 奏鸣曲式

一级结构	二级结构	三级结构	小节数	主题特征	谱例说明
引子			1-14	(1) 小号与圆号先后演奏的引子材料具有号角性质。引子中跳进的音程由减五度→纯五度→纯八度，依次扩大。	1.  Trumpet in C
呈示部	主部		15-55	(2) 包含两个因素：①具有坚定、有力的音乐特征。②“无穷动”式的连续快速进行。	2.  长笛、短笛、单簧管、提琴
示部	副部		56-97	(3) 具有颂歌特征、方整的歌唱性旋律。	 弦乐
展开部			98-116	由于主部本身采用了展开性陈述方式，因而在展开部的段落篇幅较少，使得展开部具有连接的意义。其陈述方式以主部材料为基础在不同乐器组进行重复、动机分裂、模进。	3.  弦乐
再现部	主部		117-156	(2) 原样再现	

附录：鲍元恺交响曲结构图表

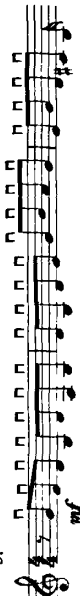
现部	副部	157-195	(3) 副部再现在调性上统一为与主部相同的调性：D 大调，体现出奏鸣曲式的结构原则。	
乐章尾声			(2) 速度由快板转向更快的急板，以主部主题材料构成。	
乐曲尾声			(1) 在铜管齐奏的方式陈述引子主题。主题具有极大的威力。交响曲在胜利的凯歌中结束。	

第三交响曲：京剧

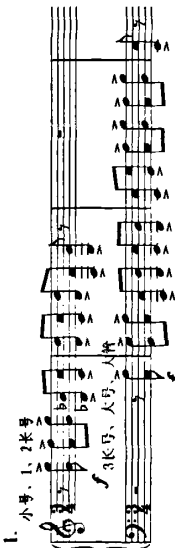
第一乐章：昆曲——悲壮的行板：Largo→Maestoso→Largo 复三部曲式

主题特征		谱例说明	
一级结构	二级结构	小节数	
引子		1-9	(1) 弦乐与圆号、大管的齐奏引子主题，引子主题包含两个基本动机，动机 A 为中部的音乐材料的原型。（见例）
	第1层次	10-29	没有完整出现主题，以从主题中所提炼的动机先在铜管的齐奏中陈述，后在弦乐组以模仿复调及结合引了动机。
A	第2层次	30-47	(3) 主题完整的在弦乐声部陈述。
	第3层次	48-71	(3) 主题前半部分在乐队的乐队全奏以 <i>ff</i> 力度陈述，后半部分在双簧管声部陈述。
	第4层次	72-77	(2) 具有再现特征，结合引子动机（定音鼓声部）处理动机 A。
		78-124	(4) 中部材料以引子主题加以变化构成，区别在于：1、节奏与节拍位置的变化；2、最后一个音在引子中是往上进行，而在中部主题中则是往下三度跳进到角音。 中部动机主题经过双簧管、圆号、小号、铜管组全奏后达到乐章高潮。铜管组“音墙”式的
B			

附录：鲍元恺交响曲结构图表

			主题在各打击乐的烘托下,进入进一步突出了乐章高潮的作用。		5. 
再 现 部	第 I 层次	125-144	116-124 小节为再现前的准备,长号与大号首先呈示 A 部分动机,在竖琴分解和弦与弦乐和弦长音背景的铺垫下进入再现部。 (3) 小号在双簧管、单簧管的重复下以“ <i>ff</i> ”的力度陈述主题、主题后半部由全部木管及除低音提琴外的所有弦乐在不同的音区以八度方式齐奏陈述主题。		
	第 II 层次	145-161	(3) 英国管略带东方的色彩的主题陈述与长笛的对位旋律,在大提琴与低音提琴的拨弦、定音鼓极弱奏的伴奏下陈述。		
	第 III 层次	162-177	(3) 弦乐组以模仿复调处理主题		
	第 IV 层次	178-191	(3) 再次以乐队全奏齐奏的方式处理主题。在高潮中音乐进入尾声。		
	第 I 层次	192-199	(5) 新的主题材料分别以弦乐连续下弓、圆号、小号陈述主题。具有强烈的音响效果。		
乐 章 尾 声	第 II 层次	200-212	(1) 引子材料构成的尾声,前半部分在弦乐震音的背景下由木管组陈述引子动机。		

第二章：诙谐的急板——曲牌—Presto 复三部曲式

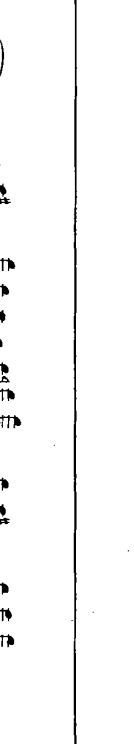
一级结构	二级结构	小节数	主题特征	谱例说明
引子		1-12	(1)在长笛、双簧管、单簧管的颤音，弦乐的震音的背景下小号、I、II长号与III长号、大号、大管奏出相差两拍的七度卡农。七度音程关系的卡农具有诙谐的特征。	 1. 小号、I、II长号 3长号、大号、大管
A (帕萨卡里亚结构)	引子	13-23	由打击乐奏出的片段尽管没有固定音高，但在不同音高位置的敲击赋予打击乐片段以主题的意义，并贯穿在A部分及再现部中。	
	主题	24-35	(2) 由低音提琴奏出帕萨卡里亚的主题	
	第一变奏	36-47	大管奏出帕萨卡里亚主题。竖琴与低音提琴同度奏出奏出补充旋律。突出大管奏出的帕萨卡里亚主题的独特性格。	 3. 变体音高 Clarinet Bassoon
	第二变奏	48-59	(3) 单簧管演奏帕萨卡里亚主题，大管演奏对位旋律。	
	第三变奏	60-71	(4) 帕萨卡里亚主题在长笛上以三连音的形式进行节奏变奏2、大管声部的旋律形态是以2拍子为单位形成三拍子与两拍子的符合（复合节拍）	 C1 Bass
	第四	72-83	(5) 双簧管出现具有旋律意义新的主题，帕	

附录：鲍元恺交响曲结构图表

变奏		萨卡利亚主题在移到下方小三度的调性上在竖琴上陈述。	4.	
第五变奏	84-95	为变奏 4 上方五度移调，第一、第二双簧管以平行四度形态奏出变奏 4 层次中具有独立意义的主题。		
第六变奏	96-107	帕萨卡利亚主题暂时消失，短笛及第 I 长笛以两个平行四度的和声奏出变奏 4 中具有独立意义的旋律层。		
第七变奏	108-119	音乐出现高潮，全奏。木管与铜管组的第三长号、大号演奏帕萨卡利亚主题。		
B 第 I 层次	121-138	(6) 中段引用了曲牌。以复调手段、配器的音色变化来丰富主题。121-138 小节为第一个卡农段，121-130 小节为古典的四、五度关系答题；131-133 为下方大七度卡农；134-138 小节为增四度关系的答题。		
	139-159	(6) 木管卡农段，主题首先在双簧管上陈述，长笛上四度答题，主题在长笛及弦乐组再次进入时候加入下方小七度卡农。160 小节后出现大六度音程关系的卡农。最后在铜管组小七度卡农中结束卡农段，出现主题再现前的准备。		
再 现 部)	160-273	与呈示部基本相同为帕萨卡利亚的形式。分为主题与 7 个变奏处理帕萨卡利亚主题。主题再现时音色安排上的一些变化，在主题呈示时帕萨卡利亚主题主要以木管呈示，而再现后加入了铜管乐器的音色、第 7 变奏加入了中部的因素具有尾声的意义。		

乐 章 尾 声	274-286	(1) 在弦乐震音、木管颤音的背景下铜管以引了材料为基础构成尾声。	
---------	---------	-----------------------------------	--

第三乐章：旦——二黄——深情的慢板——复三部曲式

一级结构	二级结构	小节数	主题特征	谱例说明
引子	第一乐句	1-7	(1)在和声上以平行不协和和弦的进行为主：其后第Ⅰ小提琴与第Ⅱ小提琴以减七和弦平行进行。其后，第Ⅱ小提琴与中提琴以增四度+大三度的音程结构（非传统意义的和弦结构）平行进行。	1. 
	第二乐句	8-16	(2)以第一乐句的倒影为材料，以大七度的卡农形式处理主题。9-16小节以主调的写作方式陈述。材料以第一乐句平行和弦的材料。	
	第Ⅰ层次	17-25	(3)主题的完整陈述	2. 
	第Ⅱ层次	26-33	以第Ⅰ小提琴、第Ⅱ小提琴、中提琴 solo 而形成的弦乐三重奏形式陈述。	
	第Ⅲ层次	34-46	在第2层次的基础上不断衍生新的旋律，音乐写法同样以对比复调的写作手段为主。	
第一部分	第Ⅳ层次	47-52	以（1）以三重对比复调构成。音乐既具有总结的意义，又具有连接第二部分的作用。	
	第Ⅰ层次	53-81	(4)急速的快板。以第一部分第Ⅲ层次谱例的音乐材料衍生出一个具有动力性的快板主题	

分	连接句	82-88	以新的音乐材料作为第1层次与第2层次的衔接。	
	第II层次	89-113	分为两个乐句：第一乐句在写作技巧上采用“鱼咬尾”的等音转调方式。第二乐句从相同的材料衍展出四个不同的材料	
	连接句	114-115	在高音区以 Adagio 的速度奏出第二个乐句的核心音调，具有乐句引子的作用	
第三部分	第I层次	116-133	(S) 包含的三个乐节的材料均是从这两小节的材料中衍展开去。(S) 为材料的对比	
	第II层次	34-143	以第一部分的第III层次的动力为起始起点，通过宽广的旋律、大跳进幅度的和声音型将乐章推向最高潮。	
	第III层次	144-150	与上一层次采用以同一音乐材料，改变为室内乐式音乐写法（第I小提琴、第II小提琴、中提琴、大提琴各四把）与第一乐句波澜起伏的高潮段落形成音响上的对比。为尾声的出现做好准备。	
乐章尾声		151-216	借鉴了戏曲音乐中从慢至快典型的“剁板”形式，利用速度及音符时值的减缩将音乐推向了最高潮。	

第四乐章：辉煌的快板——奏鸣曲式

谱例说明				
一级结构	二级结构	三级结构	小节数	主题特征
引子			1-18	由一个气势宏大的场面组成，乐队全奏奏出一个坚定的主题后，这个主题引用了京剧《借东风》中周瑜唱段具有音乐形象的符号意义。
呈示部	主部	第一次层次	19-37	(1) 利用核心动机的材料，以各种手段处理主题动机使其具有新的特质与面貌。
	主部	第二次层次	38-54	(2) 分别由木管与弦乐组两个赋格段组成。
	连接部		55-72	以主部材料及其展开形成的连接部
展开部	副部		73-113	(3) 副部在音乐形象上以深沉的、内省的音乐性格，引用京剧《空城计》中“我正在城楼观山景”一段体现出现音乐以三国时期另一重要人物——诸葛亮为主题的基本形象。副部初次呈示在竖琴分解和弦、及钢片琴的伴奏下，以大提琴 solo 及大管 solo 的二声部对比复调呈示：
			114-166	展开部包含对三个材料的展开：①引子材料，(114—137)；②主部主题固定对题 (114—137)；③副部主题 (138-166)。

再 现 部	主 部		167-201	同呈示部	
	连 接 部		202-218		
	副 部		219-259		
			260-293	主部主题的材料为素材在铜管声部并综合了引了的材料，最后以京刷音乐中《四平调》的过门的最后一个乐节，在全奏中结束。	

[参考文献]

- [1] 鲍元恺.炎黄风情一二十四首汉族民歌管弦乐曲[M].北京:人民音乐出版社,2006.
- [2] 鲍元恺.台湾音画[Z].(未出版)
- [3] 鲍元恺.第一交响曲——纪念[Z].(未出版)
- [4] 鲍元恺.第二交响曲——烽火[Z].(未出版)
- [5] 鲍元恺.第三交响曲——京剧[Z].(未出版)
- [6] 鲍元恺.华夏弦韵[Z].(未出版)
- [7] 鲍元恺.万方乐奏[Z].(未出版)
- [8] 鲍元恺.《中国风》的理想与实践[J].中央音乐学院学报,2000,(1)
- [9] 鲍元恺.艺术的出路在于融合——与侯军的对话[C].问道集.河北教育出版社,1999.
- [10] 苏夏:智者们艰难的求索——2006 年末聆听部分器乐作品音乐会后的思考与评论[J].人民音乐,2007,(12).
- [11] 许勇三.攀登音乐艺术的高峰[M].北京:人民音乐出版社,1995.
- [12] 许勇三.西方交响音乐发展纲要[M].北京:人民音乐出版社,2001.
- [13] 巴托克.巴托克论文书信选[M].北京:人民音乐出版社,1985.
- [14] 梁茂春.中国当代音乐 1949-1989[M].上海:上海音乐学院出版社,2007.
- [15] 苏夏.论中国现代音乐名家名作[M].北京:中央音乐学院出版社,2005.
- [16] 李吉提.曲式与作品分析[M].北京:中央民族大学出版社,2003.
- [17] 李吉提.中国音乐的结构[M].北京:中央音乐学院出版社,2004.
- [18] 黎英海.汉族调式及其和声[M].上海:上海音乐出版社,2001.
- [19] 杨儒怀.音乐的分析与创作[M].北京:人民音乐出版社.2003.
- [20] 赵晓生.传统作曲技法[M].上海:上海教育出版社.2003.
- [21] 樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法[M].上海:上海音乐出版社.2003.
- [22] 张肖虎.五声性调式及和声手法[M].北京:人民音乐出版社,1997.

致 谢

我真是幸运，考上厦大在鲍元恺教授门下学习作曲！

以导师鲍元恺教授的全部交响曲作为研究对象，在研究过程中有“近水楼台、得天独厚”的方便，也有想象不到的困难！

想象不到的困难来自于鲍元恺教授的音乐作品是以敏锐艺术直觉为基础进行创作，属于“只可意会，不可言传”的范畴。以文字分析音乐、分析创作技法，文字又显得那么无力。作者只能从关于作品的总谱、作品唱片中去感受，尽可能将作品论述的更为准确、充分。

得天独厚的一方面在于作者三年硕士研究生期间，熟悉鲍元恺教授的全部音乐作品；了解鲍元恺教授的音乐思维特征；见证了鲍元恺教授《第二交响曲》《第三交响曲》构思、创作、演出、修改的全部过程。在在论文写作期间，鲍元恺教授又不辞辛苦向作者分析了其每一部交响曲的写作细节，为论文的写作提供了可能。在此谨向尊敬的鲍元恺教授表示最衷心的感谢！感谢鲍元恺教授的栽培和教诲对我必将受益终生。

感谢作曲家杜兆植教授，在这三年学习期间在专业上给予我无私的帮助。

在我成长的过程中，给我鼓励、帮助，使我迈入音乐之门的师长、同窗好友，谨向他们表达我最诚挚的谢意。

黄飞

2008年4月于厦门