

天津音乐学院

硕士学位论文

论鲍元恺《第三交响曲——京剧》的中西音乐元素融合

姓名：师晶晶

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：陈乐晶

20081216

摘要

鲍元恺《第三交响曲—京剧》，是受北京交响乐团委托，以国粹-京剧为素材创作的。2006年8月底由北京交响乐团举行世界首演，引起了国内外音乐界的强烈反响和高度瞩目。作曲家毕生追求的音乐理想是“让西方乐器说中国话”。整部交响曲采用典型的西方管弦乐队编制，不加京剧传统伴奏乐器来表达京剧韵味。试图抛弃西洋乐队为京剧唱腔伴奏的流行京剧音乐“现代化”样式，另外探索一条以京剧旋律元素与西方音乐主题材料发展以及西方乐队音响相结合的独特道路。

本文从《第三交响曲—京剧》的创作背景入手，解析作品的结构，总结作品结构要素的融合特点；以作品主题材料中京剧元素的来源为依托，着重分析主题材料与京剧元素的融合形式，这也是本文的重点和创新点；从复调、和声和配器三方面分析作品中多声因素的融合技巧；参照联系作者的全部管弦乐作品，归纳作品的整体特征及其创作产生的影响。笔者试图通过对作曲家交响乐作品的分析，挖掘出作曲家将东方民族风格和西方交响结构及其相关的复调、和声、配器等方面融合统一的技巧和特点，及为当代中国音乐创作技术理论发展带来的影响。

关键词： 鲍元恺 《第三交响曲—京剧》 西方交响音乐 京剧元素
主题材料发展 音乐结构 融合

Abstract

The *Third Symphony –Peking Opera* of Bao Yuankai was trusted by Peking symphony orchestra and created with Peking Opera as material which is the quintessence of our country. Peking symphony orchestra held its first performance at the end of August, 2006, which aroused intense echo in music circles throughout the world, giving them highly attention. The musical ideality in a composer's whole life is to "let occidental musical instruments speak Chinese". The entire symphony orchestra using typical Western establishment, without the accompaniment of traditional Beijing opera to musical expression of Opera charm. Western attempts to abandon the band for singing opera accompaniment of popular music, opera, "modern" style, and explore a way to opera melodies with elements of Western music theme materials and the development of the western band sound unique combination of the road.

In this paper, *Third Symphony - Peking Opera* of Bao Yuankai start the creative background, analytical work on the structure, elements of the structure of the work sum up the characteristics of integration; works with the theme of the material elements of Peking opera based on sources, the analysis focused on the theme of the material elements of Peking Opera and the integration Form, which is the focus of this article and innovation; from the polyphonic, harmony and orchestration three works more than analysis of the factors of sound integration skills; contact the author in the light of the full orchestral works, works into the overall characteristics of the creative impact .The penman tries to find out the skills and features in the connection between oriental national style and occidental symphonic structure with its harmony, duplicate melody and orchestration throughout the analysis forward the symphony works.

Keywords: Bao Yuankai Third Symphony - Peking Opera Symphony
element of peking opera Music structure Integration
the material of theme

天津音乐学院 学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津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）

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

导师签名：

签字日期： 年 月 日

引 言

鲍元恺(1944—),作曲家,音乐教育家。1973年起在天津音乐学院任教,并先后在台湾南华大学、天津师范大学和南开大学任兼职教授。现任天津音乐学院教授、中国音乐家协会创作委员会副主任、厦门大学任特聘教授、厦门大学艺术研究所所长。

鲍元恺的音乐作品包括交响乐、室内乐、清唱剧、舞剧、歌曲、影视音乐和儿童音乐等多种体裁。1991 - 2001 十年间,他创作了以西方音乐形式展现中国传统音乐的作品《中国风》(Rhapsody of Chi na,包括《炎黄风情》、《台湾音画》、《华夏弦韵》等七个篇章),已在亚洲、欧洲、南北美洲、非洲和大洋洲40个国家与地区上演,多次成为北京人民大会堂新年音乐会和维也纳金色大厅音乐会的演出曲目。2004年以来,他以每年一部的频率连续创作了《第一交响曲——纪念》(原名《人民的儿子》)、《第二交响曲——烽火》和《第三交响曲——京剧》,这些作品在音乐界不断引起强烈震动。

鲍元恺一直遵循“中为洋用”(即将中国音乐文化为世界所接受)的艺术理念、“植根民族音乐之土、跻身世界音乐之林”的艺术宣言,始终坚持创作具有民族特色的交响乐作品。以其孜孜不倦的创作热情和沁人心脾的音乐作品,向我们诠释了他对自己艺术理念和宣言的成功实践。他的作品不仅给中国民族音乐注入新的生命力及丰富的色彩与内涵,而且也使世界通过音乐进一步了解了中国。

一、创作背景

鲍元恺“中国风”的艺术理念是以中国的传统音乐作为素材创作交响乐。在继一系列以民歌、歌舞、曲艺为素材创作的交响曲之后,鲍元恺将目光投向戏曲——国粹京剧。1999年9月,鲍元恺应北京交响乐团艺术总监谭利华之约为北京交响乐团的《戏曲经典》音乐会的一些戏曲名演员的唱段配器,正是这个并非“原创性”的工作达成了谭利华和鲍元恺二人利用交响音乐发展和充实戏曲音乐的共识。2004年,二人初步形成了由鲍元恺创作、谭利华指挥共同完成一部京剧交响曲的设想。2005年9月鲍元恺和北京交响乐团正式签约,《第三

交响曲——京剧》的创作由最初的设想敲定为现实。2006年初谭利华在新闻发布会上公布了鲍元恺的构思框架——京剧的四大行当、二黄、西皮、曲牌、昆曲四种音乐和交响乐喜怒哀乐四个乐章、管弦乐队四组乐器的一一对应。鲍元恺先生坦言：“谭利华对这部作品给予了很大的支持，作品从构思、完成到修改、录音，谭利华都作了大量的工作。”

鲍元恺先生进行了大量案头分析工作，并与多方人士进行交流，包括通过网络与网友的交流、虚心听取论坛上各种有意义的建议（其中有很多出自京剧内行的建议），作品的标题也是鲍元恺先生在“爱乐人走四方”网站（www.bh2000.net）上与音乐爱好者交流后的心得，并最终确定这部交响曲的标题为《京剧交响曲》。

2006年8月底由北京交响乐团举行世界首演，引起了国内外音乐界的强烈反响和高度瞩目。《第三交响曲——京剧》首演节目单上鲍元恺先生这样说道：“探索东西方艺术潜在的共同规律，将表面上完全不同的艺术语言结合在一起，用西方的艺术形式展示中国传统音乐的艺术魅力和独特神韵，是创作这部作品的初衷。”作曲家毕生追求的音乐理想是“让西方乐器说中国话”。整部交响曲采用典型的西方管弦乐队编制，不加京剧传统伴奏乐器来表达京剧韵味，试图抛弃西洋乐队为京剧唱腔伴奏的当下流行的京剧音乐“现代化”样式，另外探索一条将京剧旋律元素以及西方音乐主题材料发展方法和西方交响乐队宏大音响相结合的独特道路。

二、 作品简介

作曲家在创作《第三交响曲——京剧》之前，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。

鲍元恺，《京剧交响曲创作札记》，2006年9月

表格如下：

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	昆曲	净	《单刀会》 关云长	大江东去	狂风巨浪 感怀人生	铜管
2	Presto	诙谐	3/4	曲牌	丑	蒋干 崇公道	帕萨卡 利亚	蹲步行走 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	《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

《第三交响曲——京剧》以京剧中净、丑、生、旦四大行当，以及昆曲、曲牌、京剧的二黄、西皮这四个主要的京剧音乐元素，结合交响乐悲壮、诙谐、深情、辉煌的四个乐章布局。各乐章标题除了标出的京剧行当、京剧音乐类型和在交响曲中的速度表情类型以外，还有乐队乐器组的使用和音色的安排。完整的各乐章标题是这样的：

第一乐章：净——昆腔——悲壮的行板——铜管为主；

第二乐章：丑——曲牌——诙谐的急板——木管为主；

第三乐章：旦——二黄——深沉的慢板——只有弦乐；

第四乐章：生——西皮——辉煌的快板——打击乐和所有各组乐器轮流显示。

三、 研究概况

鲍元恺先生创作的以交响音乐为形，以中国文化为神的交响系列作品《中国风》(Rhapsody of China，包括《炎黄风情》、《台湾音画》、《华夏弦韵》等

七个篇章),在国内外产生强烈的反响。尤其是由 24 首管弦乐曲构成的大型组曲《炎黄风情》影响最为广大。这部作品以中国 6 个流传久远、脍炙人口的民歌为主题,组成了一套具有鲜明民族特色、色彩斑斓绚丽的音乐画卷,先后在全世界四十多个国家和地区演出,得到国内外音乐专家、学者、各类媒体与广大听众的热情赞扬,好评如潮。2008 年,由朱培斌把《炎黄风情》管弦乐版改编成钢琴版《炎黄风情——中国民歌主题 24 首钢琴曲》,再一次在音乐界引起轰动。2008 年 4 月,郭向明在《钢琴艺术》上发表了《字字珠玑,句句入胜——浅析〈鲍元恺炎黄风情——中国民歌主题 24 首钢琴曲〉》的文章。1996 年 10 月,阿镗在台湾《省交乐讯》先后写了《创意小辩》,《“炎黄风情”好在哪里》,《听“炎黄风情”小感》三篇短文,评论兼介绍鲍元恺教授的《中国民歌主题二十四首管弦乐曲》(即《炎黄风情》)。2007 年 3 月,王世光在《人民音乐》发表了《高雅艺术要搞好“群众关系”》的文章,对“炎黄风情”这部作品的群众性给予了充分的肯定。1992 年 2 月,刘彤在天津音乐学报上发表了《鲍元恺弦乐四重奏〈中国民歌八首〉作曲技法研究》文章,对鲍元恺弦乐四重奏作品进行作曲技法分析。

2006 年 5 月 23 日,由谭利华指挥北京交响乐团在首都中山音乐堂首演。国际知名的 EMI 唱片公司随后录制了这部作品,并在 2007 年 4 月举行了隆重的唱片首发式。首演后,音乐周报发表了一篇评论《第三交响曲——京剧》的署名文章,文章说:“作曲家决心深度开发西方传统交响乐队表现中国传统音乐神韵魅力的可能性。”2006 年 9 月,智明在《音乐周报》发表《个性化与程式化的碰撞》及《鲍元恺与巴托克的“对话”》音乐评论,对这部作品的继承民族文化与西方作曲技法相融合方面做了评论。2006 年 6 月,王崇刚在《乐海博览》发表了《西乐为体,中乐为用.作曲家鲍元恺谈他的〈京剧〉交响曲》,中央电视台《音乐人生》对作者鲍元恺先生做了专访,讲述了这部作品的诞生过程。

目前国内对当代作曲家的交响乐研究已有不少,其中大多数集中在音乐评论和美学意义等方面。鲍元恺先生的《第三交响曲——京剧》是近来创作的作品,在音乐界已有很大的反响。本文将从作品中的中国戏曲音乐元素与西方交响乐主题材料在音乐发展方式上的融合方面做进一步分析研究,增加对当代作品的深入了解。

第一章 京剧音乐结构方式与西方音乐结构方式的融合

鲍元恺先生的《第三交响曲——京剧》以西方古典音乐交响曲结构为原则。作曲家在他的创作札记中提到,“《第三交响曲——京剧》的创作以‘四个四结合’——分别是:净、丑、旦、生四大行当;昆曲、曲牌、京剧的西皮、二黄四种音乐类型;交响乐四个乐章;管弦乐的四类乐器。”四个乐章、四大行当、四种京剧类型、四类乐器。从标题来看,这“四个四结合”就已经包含了中西音乐结构方式的融合。

一、曲式结构分析

从西方音乐传统结构来看,《第三交响曲——京剧》遵循了古典交响曲四个乐章的基本结构。第一乐章,复三部曲式;第二乐章,复三部曲式;第三乐章,板腔体;第四乐章,奏鸣曲式。速度上以悲壮的行板、诙谐的急板、深沉的慢板、辉煌的快板,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。笔者在这一部分中将以图表的形式对各个乐章的结构进行分析。

第一乐章 悲壮的行板 昆曲 4/4 拍 复三部曲式 图示如下:

一级结构	引	A	B	A1	尾
次级结构		A+B+C+小结束	+ +	A1+B1+A2+D	+
主题材料	引材	A材 B材	B材 A材	A材+B材	曲牌 《大开门》
小节长度	9	19+17+24+6	6+40+9	20+17+16+14	8+12
陈述结构	乐句	乐段+乐段+乐段	乐句+乐段+乐句	乐段+乐段+乐段	乐句+乐段
小节位置	1—9	10—77	78—124	125—191	192—212

鲍元恺,《京剧交响曲创作札记》,2006年9月

第一乐章，引子（1-9 小节）：由 9 个小节构成的乐句，圆号、大管和弦乐组齐奏引子主题。A 部分是由三个并列的乐段和一个具有再现意义的小结束段落构成并列单三部曲式。B 部分是由 A 部分的主题材料进行展开性陈述构成的插部性中部，分为三个阶段，主要进行调性展开。A1 再现部，与 A 相比，再现 A 和 B 两部分材料，构成(ABA)再现单三部曲式。尾声：(192-212)小节，分为两个阶段。

第二乐章 诙谐的急板(Presto) 3/4 拍 曲牌 复三部曲式 图示如下：

一级结构	引	A	B	A1	尾
次级结构		引 +A+A1+A2+A3+ A4+A5+A6+A7	+	A+A1+A2+A3+A4 +A5+A6+A7	
主题材料	《柳青娘》 曲牌	帕萨卡里亚主题 与变奏	引材	帕萨卡里亚主题与 变奏	《柳青娘》 曲牌
小节长度	12	11+17+12+12+12 +12+12+12+13	18+21	同上	13
陈述结构	乐段	乐段变奏	赋格段	乐段变奏	乐段
小节位置	1—12	13—120	121—160	161—249	250-262

第二乐章，复三部曲式，引子：(1-12) 小节，由 12 个小节构成的乐段。A 部分：(13-102) 小节，由帕萨卡里亚主题和它的七个变奏组成。B 部分引用了曲牌-《柳青娘》中的片段，运用了复调手法进行展开的展开性中部，分为两个阶段。A1 部分：(160-249)，为再现部。规模上没有变化，仍然是帕萨卡里亚主题和七个主题变奏。但音色上发生了变化，属于变化再现。尾声：(250-262) 小节，材料上引用了引子中的材料，首尾呼应。

第三乐章，深情的慢板（Largo），4/4拍，徽调三眼（二黄慢板），图示如下：

一级结构	引	第一部分	第二部分	第三部分	第四部分
主题材料		慢板	摇板	原板	垛板
小节长度	7+9	9+8+13	29+7+25+2	18+10+7	66
陈述结构	乐句	乐段+乐段+乐段	乐段	乐段+乐段+乐段	乐段群
小节位置	1—16	17—52	53—115	116—150	151—216

第三乐章，引子：（1-16）小节，主题材料是采用了徽调三眼（二黄慢板）“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中过门的音调，第一部分：（17-52）小节，二黄慢板，由三个并列的乐段组成。第二部分：（53-113）小节，进入徽调三眼的摇板部分，摇板的特点为紧打慢唱。“紧打慢唱”在京剧中表现内心着急，却无法用言语来表达的内心焦虑的情绪。整个摇板部分，分为两个阶段和一个连接性的乐句，特点为速度快，变化多。第三部分：（89-150）小节，二黄原板部分。第四部分（151-215）小节，垛板部分。

第四乐章 辉煌的快板（Andante）4/4拍 西皮 奏鸣曲式 图示如下：

一级结构	引	呈示部	展开部	再现部	尾
次级结构		主部+连接部+副部	+ +	主部+连接部+副部	
主题材料	西皮	主材 副材	引材主材 副材	主材 副材	《曲牌》
小节长度	9+9	38+18+53	25+29	38+17+44	37
陈述结构	乐句	乐段 赋格段 乐段	乐句群 乐段	乐段 赋格段 乐段	乐段群
小节位置	1—18	19—113	114—166	167—259	260—293

第四乐章，引子：(1-18)小节，由两个9小节的乐句构成的乐段。呈示部：(19-117)小节，由主部、连接部、副部构成。主部：(19-54)小节，由两个部分构成。连接部：(55-72)小节，分为三个阶段。副部：(73-113)小节，方整性的乐段结构。展开部：(114-166)小节，分为三个阶段。再现部：(167—259)小节，与呈示部相比，规模上没有较大的变化。

二、中国京剧音乐结构因素的融合

中国京剧音乐结构因素在这部交响曲中的融合集中体现在第三乐章中，直接套用了赵燕侠演唱的《白蛇传·合钵》一场徽调三眼“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中板式结构，不是西方典型的曲式结构而是中国式的板式结构。

第三乐章为全曲最具有特色的一个乐章。首先，这个乐章在乐队编制上采用弦乐队编制。其次，没有采用西方传统的曲式结构，而是运用京剧二黄的成套唱腔，完全按照赵燕侠演出的京剧《白蛇传·合钵》一场中，徽调三眼“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中的结构布局。“亲儿的脸吻儿的腮”唱段结构为：二黄慢板——摇板——原板——垛板。

“板腔体，它是以一种曲调声腔为基础，经过节拍、节奏、旋律、速度的变化而产生出来各种不同板式唱腔的戏曲音乐体制。它的结构方式则大体基于变奏的原则。主要充分发挥了节奏变化的功能，并以此推动旋律的发展，形成对表现各种不同内容、情绪、气氛、节奏相适应的众多板式唱腔。如京剧中的板式就极为丰富，有原板、慢板、快三眼、流水、快板、摇板、散板、导板、垛板、回龙等。它的曲体结构是以上、下句为基本单位连接反复，每句划出句逗，在句逗、句尾处插以大小不等的过门。上句唱词多仄声，下句唱词押韵，用平声。它的唱词结构一般分七字句、十字句两种，上、下句成整齐的对偶形态。还有一种属长短句结构形态。在板式变化体中，仅用单一声腔演唱的有梆子唱，皮黄腔则属多种声腔演唱了。”

第三乐章整体结构分为四个部分，从西方的曲式结构看是并列四部曲式。西方音乐中遵循呈示——展开——再现的主题材料发展方式，以对比并列的结构方式布局音乐结构并不常见。而中国传统京剧音乐中，是以“衍展”式的方

孙以森、吴春礼、张建民、常静之编，《京剧著名唱腔选》，1985年8月，第137页

式陈述音乐。这四个并列部分就是用这种“衍展”式的方式陈述音乐主题材料的。第三乐章在结构方面完全套用了“亲儿的脸吻儿的腮”唱段结构：二黄慢板——摇板——原板——垛板。笔者将以图表的形式体现第三乐章结构方面的融合。

图示如下：

西方曲式结构	引子	A	B	C	D
小节位置	1—16	17—52	53—115	116—150	151—216
中国板式结构	引入	二黄慢板	摇板	原板	垛板
小节位置	1—16	17—52	53—115	116—150	151—216

《第三交响曲——京剧》中第一、第二、第四乐章的曲式结构遵循了古典交响曲的结构原则，但其内部结构与古典交响曲的内部结构略有不同，第一乐章中的再现部中省略了呈示部中的第三个乐段，由并列单三部曲变成了再现单三部曲式。第二乐章中整体结构上是复三部曲式，其中呈示和再现的部分是由帕萨卡里亚主题与七个变奏组成，巧妙的把变奏曲式融合在复三部曲式当中。

三、 陈述结构的融合

除了京剧音乐元素结构方面的融合，在陈述结构方面，每个乐章在陈述结构方面都有着千丝万缕的融合。

中国传统音乐中的乐段与西方音乐中的乐段结构有相同点也有不同点，相同之处是：有一个完整或相对完整乐思的呈示；建立在乐句、乐节或乐汇这些陈述结构的基础上；都有相对完整终止式。“中国民间音乐各类体裁中的乐段，一方面与中国文学的陈述逻辑习惯相通，另一方面，其音乐的进程并不主要通过调性的变更加以体现，而比较习惯于在同一调性范围内，在同一音乐陈述阶段内通过引伸、展开等原则进行发展，因而除了二、四句等结构形式外，还有一句式结构、散句式结构、乐段的横向派生等等各种形式。”不同点是：西方音乐发展方式是通过主题动机发展来陈述音乐的，而中国传统音乐是以“衍展”式的方式陈述主题材料。

陈旭，《论民间音乐中乐段的结构特征》硕士学位论文

谱例：

The musical score example consists of four staves of music. The top two staves are labeled "主题“衍展”" (Theme "Development") and the bottom two are labeled "主题变形" (Theme Variation). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The first staff begins with a 'V' marking above the first measure. The second staff has a '1 4' marking above the final two measures. The bottom two staves show variations of the melodic material, with some notes marked with a '7' and a '4'.

第一乐章的结构为复三部曲式，但在复三部曲式当中的第一部分 \boxed{A} ，其中是以三个并列的乐段构成的。这三个并列的乐段结构是按照中国传统的“衍展”式的主题材料发展方式进行陈述的，在再现 $\boxed{A1}$ 部分中，并列的单三部曲式变成再现单三部曲式，从并列单三演变成再现单三，是中国传统音乐并列乐段结构与西方音乐中“呈示——对比——再现”三部分巧妙的融合在一起。这种融合既是结构的融合，同样也是陈述结构的融合。这种情况不仅体现在第一乐章，在第二乐章中同样也存在这种情况，第二乐章曲式结构为复三部曲式，主要的呈示部分是有帕萨卡里亚主题与七个主题变奏构成的。变奏曲式融合在复三部曲式当中，七个变奏是以相同的主题材料在不同的调上进行陈述，由不同的乐器演奏，由音色变化增强主题音乐形象。陈述结构的融合与结构方式的融合，相互渗透，相互依存，密不可分。

第二章 多声因素的分析

一、复调

笔者认为，复调技法是这部交响乐创作作曲技法中最有特点的一方面，在各个乐章中都有大篇幅的使用，特别是第二乐章，就是采用主题与主题变奏的形式，按照三部曲式的材料布局。其中，对比复调和模仿复调使用最为广泛。

1、对比复调

《第三交响曲——京剧》在必要段落直接引用的一些相对完整的曲牌和唱腔，作曲家还根据自己深厚的民间音乐涵养，对主要旋律和节奏进行重新创作。不论是对京剧音乐因素的直接引用，还是作曲家自己创作的音乐都力求使得作品最大程度地接近京剧风格。

在第四乐章中的副部主题陈述中，大管独奏与大提琴独奏声部构成二声部对比复调。（谱例 2.1）大提琴声部是作家自己创作的旋律，音乐线条舒缓，以均分的音型来描写京剧中“老生”的形象，大管声部以《空城计》中诸葛亮的“我正在城楼观山景”唱段做对位声部。

谱例 2.1：

The image shows a musical score for two instruments: Bassoon and Violin/Cello. The Bassoon part is written in a single staff with a 'solo' marking and is enclosed in a box with the label '《空城计》中诸葛亮的唱段做对位声部'. The Violin/Cello part is written in a single staff and is enclosed in a box with the label '作曲家自己创作的旋律'. Below these two staves, there are two more staves showing the continuation of the musical lines, likely for the other instruments in the ensemble.

第三乐章中，第二乐段：(26-33)小节，由8个小节构成的乐段。第一提琴和第二提琴和中提琴呈示，采用了三声部对比复调的写法，弦乐三重奏的形式。第一提琴和第二提琴与中提琴构成二声部对比复调。(谱例2.2)

谱例 2.2：

对比复调

第三乐段：(34-47)小节，出现新的主题材料，这个材料是自《白蛇传·合钵》中“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中过门音调二黄，仍然采用对比复调的写法。大提琴在第33小节的第三拍进入，顺分的八分附点音符级进上行后六度跳进，然后以均分的八分音符环绕音型进行。中提琴、第二提琴、第一提琴依次进入，与第二乐段的对比复调相比，对比声部的进入位置和时间不同。(谱例2.3)

谱例 2.3 :

Musical score for Example 2.3, featuring four staves. The staves are labeled from top to bottom as: Vcl I, Vcl II, Vcl, and Cello. Brackets and labels identify four distinct voice parts: 第一声部 (First Voice) in the Cello part, 第二声部 (Second Voice) in the Vcl part, 第三声部 (Third Voice) in the Vcl II part, and 第四声部 (Fourth Voice) in the Vcl I part. The score shows a complex polyphonic texture with overlapping melodic lines.

2、模仿复调

在第二乐章中的帕萨卡利亚主题与主题变奏中，中间部分中《柳青娘》变奏就是采用模仿复调。（谱例 2.4）

谱例 2.4 :

Musical score for Example 2.4, featuring five staves for brass instruments. The staves are labeled from top to bottom as: Cor I, II; Tr. I, II (B); Tr. III (B); Tr. b I, II; and III, cTuba. The score illustrates imitative counterpoint, where the same melodic motif is introduced successively by different instruments in the same or different registers.

二、和声

和声对于音乐的发展，对于加深和丰富音乐作品的表现力，具有非常重要的意义。古典音乐在和声上讲究严密的逻辑性和典型的程式性。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。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。这些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。

在《第三交响曲——京剧》中，和声有以下几方面的特点：

一、和声内部的调性转换方式。在《第三交响曲——京剧》中，乐曲结构内部完全遵循传统的和声功能进行，和声音响色彩没什么特殊不协和变化，但突出了调性色彩变化。较多的采用了远关系的调性转换。由于这部作品中的每个乐章都直接或者间接的引用了京剧的曲牌和曲调进行创作，在直接引用京剧曲牌时使用民族调式，在发展主题材料过程中，使用大小调体系。在第三乐章中，采用直接换调的方式，即没有中介和弦直接转调的方式，进行调性转换。其中，等音转调较有特色。在第三乐章中，第 89-113 小节，这个段落采用了等音转调的方式。（谱例 2.5）

谱例 2.5：

第一小提琴 solo

mp

mp

大提琴及低音提琴

solo

mf

G sul.....

tutti

f

在上例中，调性上经历了 G 宫—B 宫—D 宫。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#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个小节的乐队齐奏，乐队齐奏将第一小提琴的#F 当作后调的角音转到 D 宫系统调。

二、不协和和弦的连续使用。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。在《第三交响曲——京剧》中，不协和和弦的没有遵循着这一原则，连续的使用不协和七和弦，使这一原则受到了极大的挑战。

在第一乐章中，在 A 部分的呈示中，连续的不协和七和弦使用，在弦乐声部以横向的旋律进行和纵向的和声进行相交使用。（谱例 2.5）

谱例 2.5：



在第三乐章中，徽调三眼的引入部分中连续使用不协和七和弦。（谱例 2.6）

谱例 2.6：

上例中，减七和弦平行进行，第二小提琴声部与中提琴声部以增四度和大三度的音程结构(非三度叠置的和弦)平行进行。平行不协和和弦以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 调的大三和弦上

鲍元恺先生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。

三、等音程的使用。两个音程孤立起来听时，具有同样的效果，但在乐曲中的意义和写法不同，这样的音程叫等音程。在第一乐章中，主题旋律中“增四度——减五度”等音程的使用颇具特色（谱例 2.7）。主题第一次呈示时，使用增四度音程，不协和音程的使用使主题音乐形象低落、忧郁；经过对这个主题的不断发展，在第 125 小节，再现时使用减五度音程，再次加深了这个苦闷主题的形象。民族音乐旋律中以典型的二、四度为基础的和声体系，作曲家在各自的创作实践中摸索适合音乐表达方式的和声语言。

谱例 2.7：



四、半音化的和声运用。在第一乐章中，弦乐组在 104 小节以十六分音符六连音形式（谱例 2.8），半音级进上行，弦乐组和铜管组齐奏。具有强大的推动力。这个乐章中，采用这种半音级进上行的推动的方式来推动音乐的发展，是这部作品创作手法之一。

谱例 2.8：

A musical score for three parts: V. lc. (Violin I), V. c. (Violin II), and C. b. (Cello/Double Bass). The score is in 3/4 time and features a sixteenth-note sextuplet. The notes ascend by half-steps. Above the sextuplet, the text '半音级进上行' (Half-tone ascending) is written. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for the beginning and *mf* (mezzo-forte) for the sextuplet.

三、管弦乐法

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。”作曲家根据京剧素材而写的《第三交响曲——京剧》，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。这四个乐章的安排是从人物形象对音色的要求确定下来的。配器手法异常简洁，并富有管弦乐的效果。在乐队编制上不求大求全，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。

乐队编制：3 FL. (III fl 兼 Pi cc.) ; 2 ob. ; 2 cl. ; 2 Fag. ; 4 Cor. (F) ; 3 Tr. (bB) 3Tr-b; Tuba ; Timp ;Pi at ;cassa ; Tam-tam ; Castanets ; Silofono ; Glock ; Vi brafon ; Wood Block ; Compane ; Danggu(Chinese Dram) Archi.

“齐奏”这种方式在这部作品中被多次使用，“齐奏”是中国传统音乐中最常用的一种手法，在京剧的伴奏形式中，往往采用的就是这种齐奏的方式。在每一乐章中都被频繁的使用，在第一乐章中齐奏的方式带给我们的是“音墙”式的效果，对音乐发展起到推动作用。（谱例 2.9）

谱例 2.9：

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Piccolo (Picc.), Flute (2 Fl.), Oboe (2 Ob.), Clarinet (2 Cl.), and Bassoon (2 Fag.). The score is written in a single system with five staves. The tempo marking 'allegando' is placed above the Piccolo staff. The music consists of dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a 'wall of sound' effect. The bassoon part has a dynamic marking 'f' at the end. The score is in a key with one flat and a common time signature.

第三乐章的乐队编制是弦乐队编制。作曲家采用了弦乐四重奏的写法来表现京剧《白蛇传·合钵》一场中的徽调三眼“亲儿的脸吻儿的腮”中“白素贞”女性的柔美，对现实的无奈。作曲家采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。第三乐章中第 150 小节，第一提琴和第二提琴相隔八度齐奏主题，中提琴、大提琴和低音提琴以分解和弦的形式做伴奏声部。（谱例 3.6）

谱例 3.6：

The musical score for Example 3.6 consists of five staves for string instruments. The top two staves, V-ni.I and V-ni.II, play a melodic line starting at measure 115. The bottom three staves, V-le, V-celli, and C-bassi, provide a harmonic accompaniment using a broken chord pattern. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*, and performance instructions like *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The notation includes slurs, accents, and fingering numbers (0, 1, 4).

第三乐段：(34-47) 小节，出现新的主题材料，这个材料是自京剧中亲儿的脸吻儿的腮”唱段中过门音调反二黄，仍然采用对比复调的写法。大提琴在第 33 小节的第三拍进入，顺分的八分附点音符级进上行后六度跳进，然后以均分的八分音符环绕音型进行。中提琴、第二提琴、第一提琴依次进入，与第二乐段的对比复调相比，对比声部的进入位置和时间不同。（谱例 3.7）

谱例 3.7 :

变化多样的终止。在《第三交响曲——京剧》的四个乐章中，每一乐章中的终止都以不同的方式处理。第一乐章，以乐队齐奏的方式，形成“音墙”，以渐强的音响效果结束。第二乐章，与第一乐章终止式的处理方式相反，以铜管组和木管组齐奏的方式进入，但乐器的使用数量逐渐减少，力度上逐渐减弱结束。第三乐章，弦乐组“垛板”的以齐奏形式逐步渐强结束。第四乐章，乐队大齐奏，由弱渐强的力度处理，以辉煌的效果结束全曲。

第三章 京剧音乐元素与西方音乐主题材料发展方式上的融合

一、 主题材料中京剧元素的来源

作曲家在题目中就包含了这部作品的主题元素，每个乐章都有京剧中曲牌、唱腔，有直接引用唱腔旋律的，直接引用的唱腔旋律并不作为主题而是作为对题出现；还有间接引用唱腔旋律的，但不论是直接引用京剧旋律还是间接引用京剧元素，都采用动机发展的手法。

“京剧，又称‘皮黄’，由‘西皮’和‘二黄’两种基本腔调组成它的音乐素材，也兼唱一些地方小曲调（如柳子腔、吹腔等）和昆曲曲牌。它形成于北京，时间是在 1840 年前后，盛行于 20 世纪三、四十年代，时有‘国剧’之称。现在它仍是具有全国影响的大剧种。它的行当全面、表演成熟、气势宏美，是近代中国戏曲的代表。”

笔者在这一节当中，按照乐章的顺序，将《第三交响曲——京剧》中的出现的京剧元素一一列举。

第一乐章以昆曲剧目《宝剑记·夜奔》为音乐原型。“昆曲，是我国古老的戏曲声腔、剧种，原名‘昆山腔’。昆曲的伴奏乐器，以曲笛为主，辅以笙、箫、唢呐、三弦、琵琶等（打击乐俱备）。”“《夜奔》即《宝剑记》之第三十七出。写林冲夜奔梁山：表现了他‘专心投水浒，回首望天朝’的复杂心情。”

整个第一乐章的昆曲元素来源于《宝剑记·夜奔》中的【双调新水令】、【折桂令】唱段。（谱例 3.1）

霍建瀛，《中国京剧艺术》，1997 年 5 月，第 86 页
吴新雷，《二十世纪前期昆曲研究》，2005 年 2 月，第 3 页
侯玉山，《侯玉山昆曲谱》，1994 年 4 月第一版，第 123 页

谱例 3.1 :

【双调新水令】 计 3 2 . 3 1 2 3 3 0 : : 1 2 3 : : 1 7 6 0 : :

(唱) 按 龙 泉, 血 泪

3 . 2 5 6 . 3 2 . 3 1 2 3 0 : : 6 5 6 1 7 7 6 . 1 5 6 4 3 0

酒 征 袍, 恨 天 涯,

【折桂令】 芒 3 2 . 3 . 1 2 3 0 : : 4/4 1 . 2 3 1 6 5 |

(唱) 实 指 翠, 封 侯 学 那

8 5 1 . 2 3 1 6 | 5 3 6 5 3 0 0 | 0 1 . 2 1 7 6 5 |

万 里 班 超, (到 如 今,) 生 通 作

第一乐章的尾声以昆曲曲牌—大开门:《合头》(又名: [水龙吟])提炼而成。

“曲牌就是曲调的名称,如《粉蝶儿》、《风入松》、《江儿水》、《尾声》等等。曲牌除了各有固定功名称以外,并且各有固定的句数(包括长短不等的字数,以及字音的平压声等)。它的格律是相当严格的。不过有些曲牌没有唱词(或不用它原来的唱词),只用它的曲调作为器乐演奏的吹打曲牌,也叫做“工尺牌子”,演奏【水龙吟】、【柳遥金】之类,可以自由反复,也可以中途停止和只念不唱的“干牌子”都属于例外。” [水龙吟]通称[大开门]或[发点],多用于军中主帅升帐,或职位较高的文官演奏。[水龙吟]合头时,速度要加一倍,吹到入座为止。单演奏[水龙吟]合头时,速度要加一倍。例如《群英会》周瑜、《玉堂春》王金龙等。一支曲牌可以分段使用,最后一段叫“合头”。

吴春礼,张宇慈,《京剧曲牌简编》(增订本),1983年4月,第1页

曲牌一大开门：《合头》

0 1 | 6 5 | 3 | 2 3 | 5 3 | 5 6 | 1 | 2 1 | 6 | 1 6 | 5 6 | 5 |
 0 1 | 6 5 | 6 | 6 1 | 2 | 1 7 | 6 | 5 6 | 1 | 6 5 | 3 2 | 5 6 |
 5 2 | 4 3 | 2 3 | 5 | 3 5 | 3 2 | 3 5 | 6 1 | 5 6 | 5 3 | 5 3 | 2 |
 0 5 | 3 2 | 1

第二乐章以京剧中的丑角的音乐形象为原型。

“丑行又叫小花脸、三花脸。包括文丑：伶俐风趣或阴险狡黠的角色，如《女起解》中的崇公道、《审头刺汤》中的汤勤。武丑：精明干练而风趣幽默的豪杰义士。如《三盗九龙杯》中的杨香武。不限男性角色，也有彩旦。”本乐章，一开始就引用了曲牌《柳青娘》的音乐素材（谱例 3.2）。《柳青娘》是京剧唢呐曲牌中的清曲牌。时常用于武打的场面，如《珠廉寨》李克用与周德成对刀、《两将军》张飞与马超对拳等等。也有时配合备马时刷马、装鞍、紧蹬等一系列的动作。演奏时加打锣鼓点子。曲牌《柳青娘》使用六声清角商调式，以小间距环绕音型为主，紧凑而诙谐。生动的刻画出丑角的艺术形象。帕萨卡利亚主题引用的是京剧《锁麟囊·绣楼》一场中的二黄唱腔中的行弦（谱例 3.3）。在京剧中二黄唱腔中的行弦多表现悲悲切切的情绪，较少用于丑角。例如《李陵碑》中的老生唱段，《五台会兄》中的净唱段。这个乐章中用二黄唱腔中的行弦来表现丑角形象，别有一番韵味。

谱例 3.2：



霍建瀛，《中国京剧艺术》，1997年5月，第44页

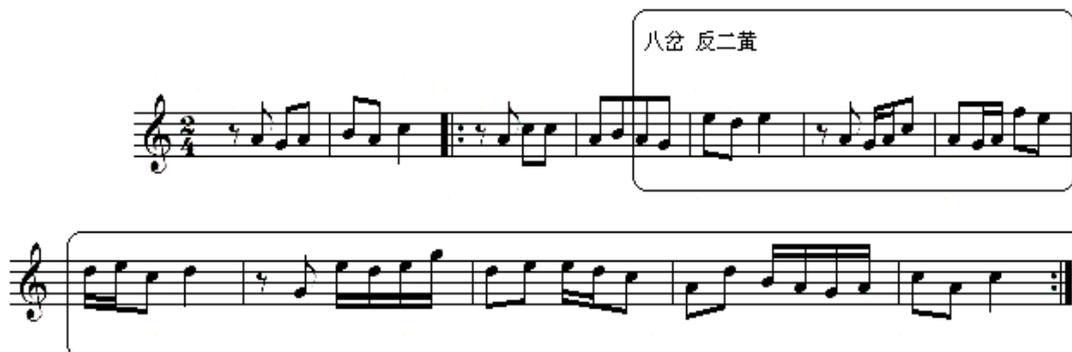
霍建瀛，《中国京剧艺术》，1997年5月，第69页

谱例 3.3 :



在帕萨卡里亚的第四个变奏中，出现了京剧曲牌中八岔。“八岔（谱例 3.4）只有二黄和反二黄两种调子，用途没有小开门那样广泛，大半都是和四平调结合在一起应用。调子很轻松，用来衬托人物的精神失常和一些带有喜剧性的动作表情颇为合适。”

谱例 3.4 :



第三乐章以京剧中的旦角的音乐形象为原型。没有采用西方传统的曲式结构，而是运用京剧二黄的成套唱腔，完全按照赵燕侠演出的京剧《白蛇传·合钵》一场中的徽调三眼“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中的结构布局。结构为：二黄慢板——摇板——原板——垛板。“《白蛇传·合钵》这场戏。前半是白素贞和许仙对镜梳妆的欢乐场景。突然，凶煞的天神从天而降，使白素贞立即陷入了离夫别子的绝境。她接过婴儿，哭喊着‘娇儿啊！儿啊！为娘与你就要分别了！’然后接唱这段[徽调三眼]。”（谱例 3.5）

赵喇嘛口述，范石人整理记录，《赵喇嘛京胡曲谱》，1958年11月，第67页
孙以森、吴春礼、张建民、常静之编，《京剧著名唱腔选》，1985年8月，第137页

谱例 3.5 :

1-B 赵燕侠演唱

【徽调三眼】中速偏慢

4/4 (4. 4. 4 3 2 3 5. 6 7 6 2 6 5 7 6 5. 6 | 7. 2 5 6 3 2 7 6 7 2. 7 2 3 7 6 7 2^{#4}) |

3 3 2 7. 2 7 2 3. (5 3 5 2 3 7 6 2 3 5) | 6 6 0 7 6. 7 6 7 2 (3 5 3 2 1 7 6. 7 2 3) |

亲 儿 的 脸, 吻 儿 的 腮,

5 5 5. 6 5 6 2 2 2 7. (6 | 7 6 2 7 6 5. 6 7 6 2 3) 5. 6 5. 6 7 5 |

点 点 珠 泪 洒

3 2 7 6 2 2 7 5 7. (2 3 2 3 5 3 7 2 3) | 7 6 3 6 5. (7 6 5) 3. 6 5 5 (7 6 7) |

下 来。 都 只 为 你 父

“旦行是扮演各种不同年龄，不同性格、不同身份的角色。旦行分为青衣：端庄娴雅的女子。花旦：天真活泼的少女或性格泼辣的少妇。武旦：扮演精通武艺的角色。老旦：老年妇女。彩旦：滑稽诙谐的喜剧性人物。花衫：熔青衣、花旦、武旦、刀马旦于一炉的全才演员称为花衫等。其中以文武开打、唱做并重的京剧《白蛇传》最有特色。”

第四乐章是以京剧角色生行中的小生和老生为音乐原型。“生行是扮演男性角色的一种行当，老生、小生、武生、红生、娃娃生等几大类。除去红生和勾脸（即在脸上画有脸谱）的武生以外，一般的生行都是素脸的，即扮相都是比较洁净俊美的。如《空城计》中的诸葛亮，《四进士》中的宋世杰。”本乐章中以《群英会》中的周瑜和《空城计》中的诸葛亮的人物形象为音乐原型。曲式结构为奏鸣曲式，引子来自于京剧《群英会》周瑜的唱段(谱例 3.6)，主部主题

霍建瀛，《中国京剧艺术》，1997年5月，第44页

霍建瀛，《中国京剧艺术》，1997年5月，第44页

这个具有鲜明特点的节奏型是来源于京剧中打击乐的【慢长锤】。在京剧中，这种节奏型无限反复，念法为： 呛 七 台 七 在打击乐中使用。

第 126 小节，打击乐组木鱼声部模仿京剧伴奏乐器板鼓奏出由慢渐快的节奏型【撕边】(谱例 3.9)。这种节奏型在第一乐章再现部一共出现了四次。这种由慢渐快的节奏型在京剧中常常起推动剧情发展，烘托情绪的作用。在这部作品中是中西音乐元素相结合的亮点之一。

谱例 3.9：



二、 以西方音乐主题材料发展方式展开的京剧音乐元素

《第三交响曲——京剧》以动机展开方式处理京剧音乐素材。作曲家谈到其创作原则时说到：“求表现，不求再现；求神似，不求形似。”一番话道出了这部作品的音乐特点。有机的融合了西方音乐的外衣和中国音乐的内核。笔者将按照乐章的顺序进行分析。

第一乐章，引子（1-9 小节）：由 9 个小节构成的乐句，圆号、大管和弦乐组齐奏引子主题。（谱例 3.10）

谱例 3.10：



引子中的材料是由《宝剑记·夜奔》中的【折桂令】唱段变化而来。将曲

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

牌原型中的音型变化成均分的四分音符三连音形式。(谱例 3.11)

谱例 3.11 :



引子主题中包含有两个主题材料。引材一，均分的四分音符、三连音节奏性；小间距环绕音型。平稳的节奏暗示出悲壮的音乐情绪。这个音型贯穿第一乐章，一共出现了二十二次，其中原型出现十二次，变化出现十次。引材二，十六分音符弱起进入，上行四度跳进至复附点二分音符，节奏前紧后松，音乐情绪变得紧张。

整个引子是将昆曲曲牌中的唱腔旋律为主干音(谱例 3.12),围绕这几个音进行展开的。在配器方面,依据作曲家在创作这部作品之前的构思的乐曲各个乐章结构时所要突出的乐器,第一乐章中突出铜管。铜管组和弦乐组齐奏引子主题,木管组以均分的连音形式向上推进到主音 C,为引子主题做了强大的背景烘托,气势宏大。和声色彩方面,协和的三六度音程使用,并没有带来协和的音响色彩,反倒是造成了一种紧张,忧郁的音乐情绪,这种忧郁的情绪贯穿全曲。在第 7 小节,弦乐组以均分的八分音符三连音形式上行,使三连音这种音型在引子结构中,得到了充分的发挥。

谱例 3.12:

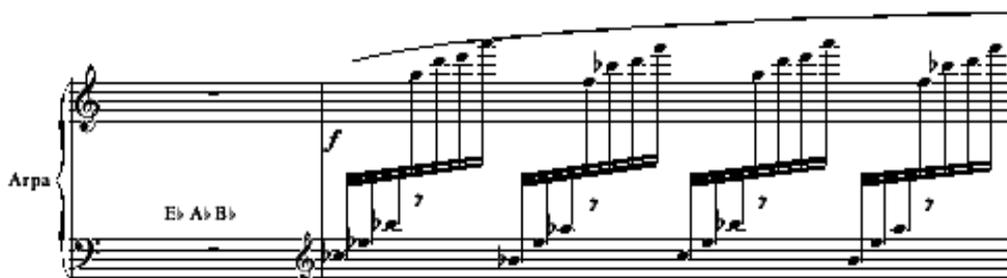


A 部分是由三个并列的乐段和一个具有再现意义的小结束段落构成并列单三部曲式。

A 材:(谱例 3.13) 均分的二分音符,以 *f* 的力度弱起次强拍进入,将引子材料中的三连音音型变化而来,增四度不协和音程的使用,奠定了主题忧郁暗淡的音乐色彩。铜管组和木管组齐奏陈述,力度由 *sfp* 到 *fff*。定音鼓用引子中

的部分，在这部交响乐作品当中是使用较多的手段。

谱例 3.15：



主题材料仍然是 A 段材料中的均分的二分音符为主，木管组和弦乐组以 *ff* 的力度齐奏，对二分音符加以装饰变化，力度上逐渐增强。定音鼓引用引子中三连音材料变化形式（谱例 3.16），形成了强弱呼应。第 59 小节，由双簧管声部奏出 A 部分主题中的后半部分，在这里使用双簧管演奏较 A 部分中的弦乐组演奏，增强了音乐色彩变化。

谱例 3.16：



第 71 小节，由弦乐组弱起进入，引子的材料中增四度音程在这里以减五度形式出现，巧妙的运用了等音程的转换（谱例 3.17）。对整个 A 部分具有再现的意味。两个音程孤立起来听时，具有同样的效果，但在乐曲中的意义和写法不同，这样的音程叫等音程。在第一乐章中，主题旋律中“增四度——减五度”等音程的使用颇具特色。主题第一次呈示时，使用增四度音程，不协和音程的使用使主题音乐形象低落、忧郁；经过对这个主题的不断发展，在第 125 小节，再现时使用减五度音程，再次加深了这个苦闷主题的形象。民族音乐旋律中以典型的二、四度为基础的和声体系，作曲家在各自的创作实践中摸索适合音乐表达方式的和声语言。

谱例 3.17 :



B部分是由A部分的主题材料进行展开性陈述构成的插部性中部。分为三个阶段。主要进行调性展开。

弦乐组以 *ff* 的力度直接进入主题，木管组和铜管组在弦乐组的上方做装饰的同音反复（谱例 3.18），较完整的陈述引子主题。

谱例 3.18:

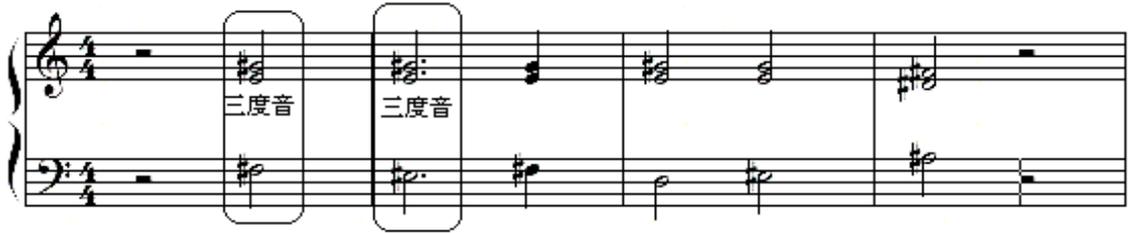


采用引子主题中的上行二度作为原型，进行变化展开性陈述。（谱例 3.19）乐情绪任然沉浸在忧郁苦闷中，采用复调对位手法，木管组和弦乐组以三度音程的形式模仿进行（谱例 3.20）。朴素的音乐语言，带给听众震撼的视听效果。使我随着音乐中所描写的人物情绪一起沉浸在忧郁苦闷当中。

谱例 3.19 :

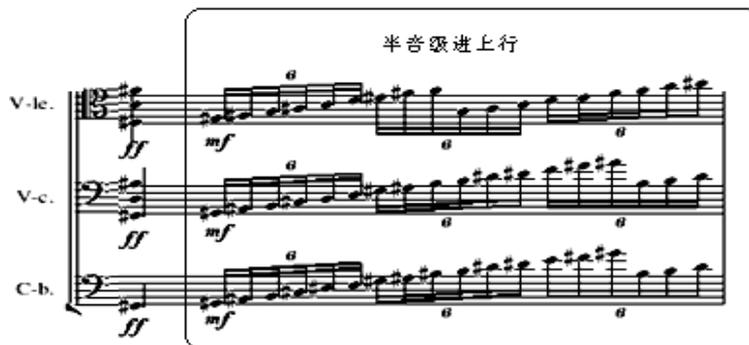


谱例 3.20 :



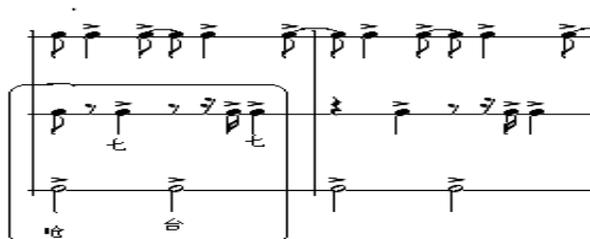
弦乐组在 104 小节以十六分音符六连音形式 (谱例 3.21), 半音级进上行, 弦乐组和铜管组齐奏。具有强大的推动力。这个乐章中, 采用这种半音级进上行的推动的方式来推动音乐的发展, 是这部作品创作手法之一。

谱例 3.21 :



打击乐组在 106-115 小节奏出八小节具有鲜明特点的节奏型。(谱例 3.22)

谱例 3.22 :



这个具有鲜明特点的节奏型是来源于京剧中打击乐的【慢长锤】。在京剧中，这种节奏型无限反复，念法为： 呛 七 台 七 在打击乐中使用。这部作品使用钹、小鼓、锣奏出这种具有京剧中的节奏音型，在 114 小节，定音鼓在此节奏型结束时，是以 fff 的力度三连音的形式与此节奏一同结束，铜管组以双音齐奏的方式在打击乐组具有鲜明特点节奏型的烘托下达到乐曲的一个小高潮，给笔者留下了深刻的印象。

铜管组继续以双音的方式进入，力度由 pp 到 ff，竖琴以均分的十六分音符、七连音的分解和弦做和声背景。

A1 再现部，与 A 相比，再现 A 和 B 两部分材料，构成(ABA)再现单三部曲式。

A1 部分，(125-144)小节，由单簧管、双簧管的齐奏 A 段主题(谱例 3.23)。B1 部分，(145-161)小节，与 A 中 B 段相比，由英国管单独陈述主题，这次再现以齐奏的方式，ff 的力度，增四度不协和音程，加深了忧郁苦闷的主题音乐形象。长笛与英国管做二声部的对位演奏。大提琴与低音提琴的拨弦、定音鼓的弱奏做为背景音乐。整个 B1 部分音乐色彩对比性很强。A2 部分，(162-177)小节，弦乐组以弦乐四重奏的形式陈述主题。D 部分，(178-191)小节，A2 部分主题完整再现后，整个乐队以齐奏的方式展开主题材料。作为连接的部分，为尾声做了准备。

谱例 3.23：

The image shows a musical score for three woodwind parts: 2 Oboes (2 Ob.), 2 Clarinets (2 Cl.), and 2 Bassoons (2 Fag.). The score is in 2/4 time. A specific interval, a tritone (减五度), is highlighted with a box and labeled. The music is marked with a strong dynamic of ff (fortissimo). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

在第 126 小节，打击乐组木鱼声部模仿京剧伴奏乐器板鼓奏出由慢渐快的

节奏型【撕边】(谱例 3.24)。这种节奏型在第一乐章再现部一共出现了四次。这种由慢渐快的节奏型在京剧中常常起推动剧情发展，烘托情绪的作用。在这部作品中是中西音乐元素相结合的亮点之一。

谱例 3.24 :



在第 132 小节，铜管组和弦乐组以齐奏的方式，先现了 A 中 B 部分中的主题材料，继续增强郁闷至极期待释放的情绪。

尾声：(192-212)小节，分为两个阶段。

第一阶段：(192-199)小节，尾声以弦乐连续下弓、圆号、小号陈述主题。具有强烈的音响效果。这段【水龙吟】描述的是大将升帐时的音乐，音乐积极向上，是对整个乐章音乐情绪“忧郁苦闷”的释放。(谱例 3.25)在 B 角调式上陈述，音乐彩明亮。

谱例 3.25 :



第二阶段：(200-212)小节，引用引子中的增四度三连音材料进行展开性陈述，前半部分在弦乐震音的背景下由木管组陈述引子动机，气势恢宏，最终以 B 中的打击乐声部由慢渐快的主题材料结束第一乐章。尾声出现的昆曲元素为整个第一乐章起到柳暗花明又一村的效果。

第二乐章，帕萨卡里亚主题与变奏是本乐章的重点部分，笔者会按照变奏的顺序进行分析。变奏一词，源出于拉丁语 *variatio*，原义是变化，意思为主题的演变。从古老的固定低音变奏曲到近代的装饰变奏曲和自由变奏曲，所用的变奏手法各不相同。作曲家可创新主题，也可借用现成的曲调。然后保持主题的基本骨架而加以自由的发挥。变奏曲以其主题变化与否分为固定基础变奏曲和变体主题变奏曲两大类。第二乐章中的变奏部分属于固定基础变奏曲。

引子：(1-12) 小节，由 12 个小节构成的乐段。主题材料引用了京剧曲牌《柳青娘》引子部分的主题。由小号、三支长号、大号、大管弱起进入，相继奏出相差两拍的五度卡农。(谱例 3.26) 长笛、双簧管、单簧管连续的颤音，弦乐组八度的震音为主题旋律做背景烘托。从第七小节开始是对前六小节上行二度的模进。

谱例 3.26：

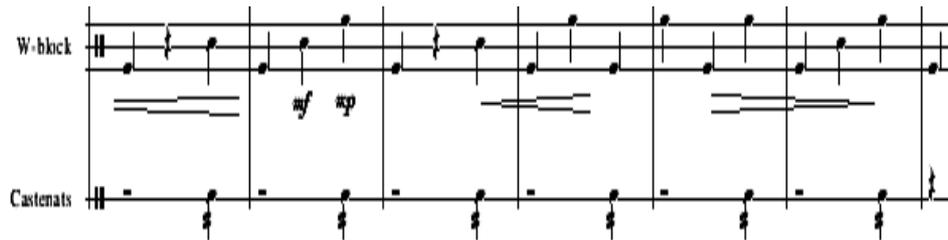
The image shows a musical score for five instruments: Cor I, II; Tr. I, II (B); Tr. III (B); Tr. b I, II; and III, Tuba. The score is in 3/4 time. It features a canon-like structure with staggered entries and a modal progression starting at measure 7.

□ 部分：(13-102) 小节，由帕萨卡里亚主题和它的七个变奏组成。“帕萨卡里亚(西班牙语 *Passacalle*；意大利语 *Passacaglia*；法语 *Passacaille*)，一种在巴洛克时期起源于西班牙的舞曲，一般为三拍子，小调式；4 或 8 小节的固定低音主题依据复调变奏技术被不断重复衍展，其多声织体通过节奏力度、音色、音区等各项参数的变化和对位、和声乃至配器等手段的处理安排，获得丰富的动力与发展。巴洛克后期，巴赫、亨德尔等人将这种滥觞于 17 世纪初的音乐形式发展至高峰。”

徐孟东，20 世纪帕萨卡里亚研究，2003 年 4 月，第 4 页

A 部分中的引入部分,(13-23)小节,由打击乐奏出,没有固定音高。但这个主题节奏型贯穿全曲。(谱例 3.27)

谱例 3.27 :



帕萨卡里亚主题:(24-35)小节,由低音提琴拨弦奏出。(谱例 3.28)

谱例 3.28 :



变奏一:(36-47)小节,大管奏出帕萨卡里亚主题,(谱例 3.29)显厚重的音色,表现出丑角角色滑稽可笑的音乐形象。打击乐和竖琴声部做补充声部。

谱例 3.29 :



变奏二：(48-59)小节，单簧管奏出帕萨卡里亚主题，(谱例 3.30)音色显得俏皮可爱，大管在下方奏出对位旋律。这两种乐器的组合使用，把京剧中丑角的形象刻画的出神入化，木管组“俏皮”和铜管组的“笨重”结合的惟妙惟肖。

谱例 3.30：

谱例 3.30 展示了帕萨卡里亚主题在单簧管和大管上的对位演奏。上方声部为单簧管，演奏帕萨卡里亚主题；下方声部为大管，演奏对位旋律。乐谱包含两个系统，每个系统由两个五线谱组成。

变奏三：(60-71)小节，帕萨卡里亚主题在第一长笛声部以三连音、同音反复、8度大跳的形式进行节奏变奏。(谱例 3.31)第二长笛声部在中声部同样以三连音同音反复的形式做填充声部。大管声部在主题下方演奏对位旋律。三个声部都采用跳音方式，音乐形象欢快，喜悦。与第一乐章的忧郁苦闷形成鲜明的对比。

谱例 3.31：

谱例 3.31 展示了帕萨卡里亚主题在长笛和大管声部的变奏。第一长笛声部演奏主题，采用三连音、同音反复和八度大跳的形式；第二长笛声部在中声部以三连音同音反复的形式做填充声部；大管声部在主题下方演奏对位旋律。乐谱包含三个声部，每个声部由两个五线谱组成。

变奏四：(72-83)小节，单簧管声部出现新的主题材料。(谱例 3.32) 这个新材料来源于京剧曲牌中八岔。“八岔只有二黄和反二黄两种调子，用途没有小开门那样广泛，大半都是和四平调结合在一起应用。调子很轻松，用来衬托人物的精神失常和一些带有喜剧性的动作表情颇为合适。”(谱例 3.33)

谱例 3.32：

单簧管奏出新的主题材料 来源于二黄
八岔

谱例 3.33：

竖琴声部奏出帕萨卡里亚主题的变奏形式，(谱例 3.34)

赵喇嘛口述，范石人整理记录，《赵喇嘛京胡曲谱》，1958年11月，第67页

谱例 3.34 :

竖琴声部以八度分解形式出现帕萨卡里亚主题



变奏五 (84-95) 小节, 两支双簧管以四度音程的方式奏出主题。(谱例 3.35) 京剧京胡中的二黄八岔旋律, 由两支双簧管以齐奏的方式演奏, 音乐形象轻快、简单。低音提琴和大提琴奏出帕萨卡里亚主题。(谱例 3.36) 异常简洁的配器手法, 给我们听众所呈示音乐主题形象非常鲜明, 这一点给我们今后的创作提供了宝贵的经验。

谱例 3.35 :



谱例 3.36 :



变奏六：(96-107)小节，变奏四中的新主题材料（八岔二黄）成为了这个变奏的中心，帕萨卡里亚主题暂时消失了。短笛和两支长笛以下方平行四度的方式齐奏。（谱例 3.37）与变奏五相比，陈述主题的声部增加了，音乐逐渐的丰富起来，第一提琴以均分八分音符三连音做同音反复，圆号和大管以极弱的双音长音做背景烘托。

谱例 3.37：

变奏七：(108-119)小节，最后一个变奏是 A 部分的最高潮的部分，各个声部齐奏，铜管组和大管齐奏出帕萨卡里亚主题。（谱例 3.38）弦乐组各个声部奏出均分的八分音符三连音的级进上行音阶。

谱例 3.38：

整个 A 部分采用了七个变奏，这些变奏以固定低音变奏为主，突出了音色变化，突出了木管声部，配器手法简洁，甚至到“吝啬”的地步。但音色上变化非常多，表达主题清晰明确。

B 部分引用了曲牌《柳青娘》中的片段，运用了复调手法进行展开的展开性中部。分为两个阶段。

第一阶段：(121-138) 小节，采用了卡农的手法进行陈述。(谱例 3.39) 第二小提琴第一次陈述，两小节后，第一提琴在上方六度陈述主题。紧接其后是中提琴下行六度的模仿，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。

谱例 3.39：



第二阶段：(139-159) 小节，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。

B 部分中的，音色的变化逐步增强。首先是弦乐组 (121-138) 小节，弦乐组的拨弦的使用，使赋格段主题具有新鲜的“敲击”的色彩。其次，木管组 (139-156) 小节，在低音区演奏旋律的双簧管颇似唢呐音色的演奏，把原曲牌《柳青娘》的唢呐曲牌模仿的淋漓尽致。最后，(157-159) 小节，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。

整个 B 部分是第二乐章音色变化处理最为丰富的段落。各种乐器使用浮雕的手法交替演奏，尤其是使用木管组的乐器模仿中国传统乐器唢呐，把曲牌中的曲调发挥到极致。从中，更是体现出者所推崇的“让西方乐器说中国话”的理念。

A1 部分：(160-249)，为再现部。规模上没有变化，仍然是帕萨卡里亚主

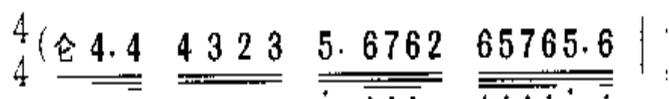
题和七个主题变奏。但音色上发生了变化，属于变化再现。帕萨卡里亚主题由木管呈示，逐步加入铜管组音色。一亮一暗，对比鲜明。

尾声：(250-262)小节，材料上引用了引子中的材料，首尾呼应。

第三乐章，这个乐章只有弦乐组，采用弦乐队编制。作曲家采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。

引子：(1-16)小节，主题材料是采用了徽调三眼（二黄慢板）《亲儿的脸吻儿的腮》唱段中过门的音调（谱例 3.40）。

谱例 3.40：



引子是由两个乐句构成的乐段，第一乐句：(1-7)小节，主题（谱例 2.41）由加弱音器的大提琴和低音提琴奏出，弱起进入，顺分的八分附点音符同音反复后，均分的八分音符小间距下行环绕，下行六度的跳进。音乐柔美。主题呈示两小节，第一提琴和第二提琴声部以三度叠置的双音形式，形成减七度和弦，平行进行，弱起进入。（谱例 3.42）减七度不协和和弦的使用，音乐情绪陡然变化。女性的柔美与凄惨的现状相交织。

谱例 3.41：



谱例 3.42 :



第二乐句:(8-16)小节,前四小节为第一乐句的倒影形式。后四小节以主调风格陈述。

第一部分:(17-52)小节,二黄慢板,由三个并列的乐段组成。

第一乐段:(17-25)小节,由中提琴声部首先呈示主题,然后是第二提琴呈示,之后是大提琴和低音提琴呈示(谱例 3.43),在第 22 小节,第一提琴和第二提琴以八度的形式在 bA 宫上呈示。(谱例 3.44)

谱例 3.43 :

谱例 3.44 :

第二乐段 : (26-33) 小节, 由 8 个小节构成的乐段。第一提琴和第二提琴和中提琴呈示, 采用了三声部对比复调的写法, 弦乐三重奏的形式。第一提琴和第二提琴平行旋律和中提琴构成二部对比复调。(谱例 3.45)

谱例 3.45 :

第三乐段 : (34-47) 小节, 出现新的主题材料, 这个材料是自京剧中《亲

儿的脸吻儿的腮》唱段中过门音调二黄，仍然采用对比复调的写法。大提琴在第 33 小节的第三拍进入，顺分的八分附点音符级进上行后六度跳进，然后以均分的八分音符环绕音型进行。中提琴、第二提琴、第一提琴依次进入，与第二乐段的对比复调相比，对比声部的进入位置和时间不同。（谱例 3.46）

谱例 3.46：

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. II), and Cello (Ccl.). The score is written in 4/4 time and features four distinct voice parts, each labeled with a number in Chinese: '第一声部' (First Voice Part) for the Cello, '第二声部' (Second Voice Part) for the Viola, '第三声部' (Third Voice Part) for the Violin II, and '第四声部' (Fourth Voice Part) for the Violin I. The parts are staggered in their entry, creating a polyphonic texture. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, with some parts featuring slurs and ties.

小结束：(47-52) 小节，6 个小节的补充部分，第一提琴在 bA 宫音的上做持续的震音。大提琴声部用第二乐段中二黄中的材料做连接。（谱例 3.47）

谱例 3.47：

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (F major or D minor). The notation consists of a series of notes and rests, including a prominent tremolo effect on a note, which corresponds to the description in the text. The staff is labeled as '第一提琴' (Violin I) in the original image.

第二部分：(53-113) 小节，进入徽调三眼的摇板部分，摇板的特点为紧打慢唱。“紧打慢唱”在京剧中表现内心着急，却无法用言语来表达的内心焦虑的情绪。整个摇板部分，分为两个阶段和一个连接的乐句，写作特点为速度快，变化多。

第一阶段：(53-80) 小节，急快的速度，中提琴和大提琴以均分的十六分音符，连续跳跃的小间距环绕音型呈示主题。（谱例 3.48）强调 bA 宫音的稳定性。八小节之后是第二提琴声部做上行三度的模进，再七小节之后，第一提琴做上行八度的模进。调性方面由 bA 宫到 D 宫到 G 宫。

谱例 3.48 :

在 (81-88) 小节, 一段抒情性很强的旋律在中提琴声部进入, 弦乐组以齐奏的方式作为连接句, 引出下一主题。(谱例 3.49)

谱例 3.49 :

第二部分 : (89-150) 小节, 二黄原板部分。

第一提琴以 solo 的形式呈示主题, 材料来自徽调三眼 (二黄慢板) 《亲儿的脸吻儿的腮》唱段中的材料 (谱例 3.50)

谱例 3.50 :

$\overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{3} 2 \overset{\curvearrowright}{7} \cdot \overset{\curvearrowright}{2} 7 2 \overset{\curvearrowright}{3} \cdot (5 3 5 2 3 \quad 7 6 2 3 5) \mid 6 \quad 6 \quad 0 \overset{\curvearrowright}{7} \quad 6 \cdot 7 \quad 6 \quad 7 \quad 2 (3 5 3 2 1 7 \quad 6 \cdot 7 2 3) \mid$
 亲 儿 的 脸, 吻 儿 的 腮,

$5 \quad 5 \quad 5 \cdot 6 \quad 5 \quad 6 \quad 2 \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{2} \quad 7 \cdot (6 \mid 7 6 2 7 6 \quad 5 \cdot 6 7 6 2 3) \quad 5 \overset{\curvearrowright}{6} \quad 5 \cdot 6 \quad 7 \quad 5 \mid$
 点 点 珠 泪 洒

第 89-113 小节，这个段落采用了等音转调的方式。（谱例 3.51）

谱例 3.51：

第一小提琴solo
mp
大提琴及低音提琴
mp
solo
mf
G sul tutti
f

在上例中，调性上经历了 G 宫—B 宫—D 宫。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#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个小节的乐队齐奏，乐队齐奏将第一小提琴的 #F 当作后调的角音转到 D 宫系统调。

在（108-114）小节，直接引用徽调三眼（二黄慢板）“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中的原板的“拖腔”的旋律（谱例 3.52）。弦乐组在 109 小节，以齐奏的方式呈现。（谱例 3.53）在低音区以 Adagio 的速度奏出第二个乐句的核心音调，将“白素贞”无助、哀怨的人物形象刻画的淋漓尽致。

谱例 3.52：

6 0 1 3 5 3 5 6 5 1 | 5 5 5 6 | 5 6 2 5 3 2 7 6 | 5 . 6 4 3 2 3 5 | 0 5 6 3 2 7 6 7 |

谱例 3.53：

V-ni.I
V-ni.II

在第 150 小节，一段非常抒情的段落，主题材料仍然由“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中的材料（谱例 3.54）骨干音演变而来的，第一提琴和第二提琴相隔八度齐奏主题，中提琴、大提琴和低音提琴以分解和弦的形式做伴奏声部。（谱例 3.55）主题旋律，优美抒情，体现出“白素贞”在面对绝境时对美好生活的向往与渴望。

谱例 3.54：

谱例 3.54 展示了主题旋律的骨干音演变。第一行乐谱包含以下音符和装饰音： $\overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{\cdot} (5 \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{5}) | \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{0} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{\cdot} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{2} (3 \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{1} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{\cdot} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3}) |$

第二行乐谱包含以下音符和装饰音： $\overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{\cdot} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{\cdot} (6 | \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{\cdot} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3}) \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{\cdot} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{\cdot} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{5} |$

谱例 3.55：

谱例 3.55 展示了主题旋律在管弦乐中的配器。乐谱包含五声部：V-ni.I、V-ni.II、V-le、V-celli 和 C-bassi。乐谱从第 115 小节开始，标注了力度记号 *mp* 和 *p*。乐谱展示了主题旋律在各声部中的演奏，包括第一提琴和第二提琴相隔八度齐奏主题，中提琴、大提琴和低音提琴以分解和弦的形式做伴奏声部。

在 134 小节，宽广的旋律、大幅度跳进的和声音型将这一乐章推向最高潮。（谱例 3.56）C 宫调性展现出“白素贞”女性温柔的一面，细腻抒情。

谱例 3.56 :

Musical score for Example 3.56, featuring Violin I (V-ni.I), Violin II (V-ni.II), Viola (V-la), Violoncello (V-cllo), and Contrabasso (V-co) staves. The score is in 2/4 time and consists of two measures. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Contrabasso part plays a bass line with slurs and accents.

在 144 小节,由七个小节构成的乐句,起到了连接作用,过渡到第四部分。
(谱例 3.57)

谱例 3.57 :

Musical score for Example 3.57, starting at measure 144. It features Violin I (V-ni.I), Violin II (V-ni.II), Viola (V-la), Violoncello (V-cllo), and Contrabasso (C-bassi) staves. The score is in 2/4 time and consists of seven measures. The Violin I and II parts play a melodic line with slurs and accents, marked with '4 soli' and 'tutti'. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Contrabasso part plays a bass line with slurs and accents, marked with 'p' and 'mf'.

第四部分（151-215）小节，垛板部分。

垛板，在京剧中多表现斩钉截铁的情绪。1/4 拍（谱例 3.58）。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。在 191 小节，第一提琴声部以京剧中的“叫散”陈述展开音乐材料。在 207 小节，这个乐章结束之时，完全引用了“亲儿的脸吻儿的腮”唱段中，旦角“甩腔”的旋律（谱例 3.59）。在 196 小节，京剧中的散板“垛句”，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！这是作者对白素贞人物悲剧性的生动刻画。

谱例 3.58：



谱例 3.59：

6 2 | 7 2 | 6 | 6 5 | 3 | 5 | 6 . 7 | 5 6 | 7 7

楼 塔 下 水 沉 理

7 0 6 5 6 6 0 7 2 - 7 2 7 0 6 5 6 6 5 5 - ||

第四乐章是以京剧角色生行中为音乐原型。奏鸣曲式。

引子:(1-18)小节,由两个9小节的乐句构成的乐段。主题材料引用了京剧《群英会》中周瑜的唱段。(谱例3.60)

谱例 3.60 :



引子中的主题材料采用了上例唱段中的前5个音作为开始的动机。(谱例2.60)^bB宫音开始,停顿在F徵音上。5个音开始,乐队齐奏(谱例3.61)。笔者认为,这个主题不仅仅是从这一个京剧原型中来的,还有一个是常用在行军中的曲牌《风入松》,西皮摇板的《风入松》中第一句和整个乐句的最后两个音。使整个乐章具有火烧赤壁的气势庞大的音乐形象。为整个乐曲奠定了辉煌的基调。(谱例3.62)

谱例 3.61 :



谱例 3.62 :



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。圆号旋律主题材料借鉴了京剧音乐中“导板”拖腔,

“导板属于自由节奏性的‘散板类’唱腔，有‘散拉散唱’的特点，唱腔伸展、复杂、高昂。”（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，由主部、连接部、副部构成。规模比较庞大，主题材料采用了半呈示半展开的陈述类型。

主部：（19-54）小节，由两个部分构成。主部主题材料引用了西皮曲牌【小开门】的曲调。“西皮【小开门】（谱例 3.63），这种‘带帽子’【小开门】专用于配合帝王、后妃升殿时的仪仗先导，以及他们本身念引、入座和大臣们参拜等动作，如《宇宙锋》秦王二世胡亥的升殿等处。除此以外，更能配合好多舞台动作，且不限于人物身份，如《空城计》的老军扫街，[群英会]鲁肃放假信。”

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 38 小节的主部。（谱例 3.64）

谱例 3.63：



谱例 3.64：



霍建瀛，《中国京剧艺术》，1997年5月，第85页

吴春礼，张宇慈，《京剧曲牌简编》（增订本），1983年4月，第121页

上例是主部主题，也是西皮【小开门】的开头，节奏鲜明、具有奔涌活力，三连音的固定对题（谱例 3.65）在这里第一次出现，成为后面连接部的主要音调。

谱例 3.65：



主部主题分为两个层次。

第 1 层次：(19-37) 小节，利用核心动机（谱例 3.66），上行级进的小间距环绕音型，采用延伸展开的作曲技法，使其具有新的特质与面貌。

谱例 3.66：



第 2 层次：(38-54) 小节，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：(谱例 3.67) 木管组的三声部赋格段，长笛为固定对题。

第 2 段落：(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。(谱例 3.68) 木管组和弦乐组的答题关系，完全遵循了古典主义时期的赋格曲写法。

谱例 3.67 :

Musical score for Example 3.67, featuring three staves: Flute II (Fl.II), Oboe III (Ob.III), and Trombone I/II (T.II(B)). The Flute II part includes a 'solo' marking and a circled section labeled '对题' (Answer). The Oboe III part has a 'mf' marking. The Trombone I/II part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

谱例 3.68 :

Musical score for Example 3.68, featuring five staves: Bassoon III (Fag.III), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vla), and Violoncello (V.c.). The Bassoon III part has a circled section labeled '主题' (Theme). The Violoncello part also has a circled section labeled '主题' (Theme). The Violin II and Viola parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes.

连接部 : (55-72) 小节 , 分为三个阶段。

第一阶段 : (55—60) 小节 , 引入阶段 , 展开引子中的材料 , (谱例 3.69) 木管组和弦乐组以弱起的、均分的、十六分音符上行音阶式的走句 , 铜管组与打击乐组与木管和弦乐组做交叉式的演奏。

谱例 3.69 :

Musical score for Example 3.69, featuring Piccolo (Fl. III), Flute II, Oboe I II, Clarinet II (B), and Bassoon I II. The score shows a melodic line in the woodwinds with a trill-like figure and a dynamic marking of *a2*.

第二阶段 : (61-68) 小节 , 圆号声部以主部当中的三连音材料加以展开 , 在进入位置、声部上都加以变化。(谱例 3.70)

谱例 3.70 :

Musical score for Example 3.70, featuring Cor I II, Cor III IV, Tr I II (B), Tr III (B), Tr-ai I II, and Tr-ai III/Tuba. The score shows a trill-like figure in the horns with a dynamic marking of *mp* and a "固定对题" (Fixed Answer) label.

第三阶段：(69-72)小节，仍然以引子中的音阶式的走句为材料进行展开，起到过度的作用。

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”(谱例 3.71)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。

《第三交响曲——京剧》在必要段落直接引用的一些相对完整的曲牌和唱腔，作曲家还根据自己深厚的民间音乐涵养，对主要旋律和节奏进行重新创作。不论是对京剧音乐因素的直接引用，还是作曲家自己创作的音乐都力求使得作品最大程度地接近京剧风格。

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。(谱例 3.72)

谱例 3.71

[夺头] (6 2 | $\frac{2}{4}$ 1) 3 | 2 3 5 | 1 2 1 2 | (0 3 1 2) | 3. 5 5 | 3. 2 1 2 3 5 |

我 正 在 城 楼 观 山 (呐)

3 5 3 1 | 2 (1 6 1 | 2 1) 6 3 | 1 6 5 | 3 6 5 (6 3 6 | 5 6) 5 | 5 6 1 |

景, 耳 听 得 城 外 乱 纷

谱例 3.72 :

《空城计》中诸葛亮的唱段做对位声部

作曲家自己创作的旋律

与主部主题的陈述方式不同的是，主部是以半呈示半展开的方式陈述主题的，副部采用歌唱式的方式陈述主题，方整的乐段结构，为全曲中少有的抒情部分。

展开部：(114-166) 小节，分为三个阶段。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。

第一阶段：(114-127) 小节，是对引子中的材料和主部中三连音的材料进行的综合展开。(谱例 3.73) 三连音音型在铜管声部，下行的、分解和弦式的三连音形式。木管组继续采用音阶式的走句材料。

谱例 3.73：

第二阶段：(127—157) 小节，是对三连音音型和引子中的导板拖腔的展开。
(谱例 3.74)

谱例 3.74 :

The musical score for Example 3.74 begins at measure 142. It features the following instruments and parts:

- Fl. II:** Starts with a melodic line in the right hand, marked *mp* and *mf*.
- Ob. I:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mp*.
- Cl. II (B):** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mp*.
- Cor. I:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mf*.
- Pist.:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *p*.
- V-ni I:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mp* and *unis.*
- V-ni II:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mf* and *unis.*
- Vla.:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mp* and *unis.*
- Vc.:** Features a melodic line with phrasing slurs, marked *mp*.

第三阶段：(158-166) 小节，是再现部之前的准备阶段，在主调 F 调的属方向上做准备。以副部的材料进行展开性陈述。

再现部：(167—259) 小节，与呈示部相比，规模上没有大的变化，在配器方面与主部相比具有明显的变化。

主部：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。(谱例 3.75) 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。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。（谱例 3.76）

谱例 3.75：

Musical score for Example 3.75, featuring two staves: Tr. II (B) and Tr. II (B). The score shows a sequence of notes with dynamic markings like 'ff' and 'mf'. A section of the score is enclosed in a box and labeled '假再现' (False Recapitulation).

谱例 3.76：

Musical score for Example 3.76, featuring five staves: V-ni I, V-ni II, Vln., V-c., and C-b. The score shows a complex arrangement of notes with dynamic markings like 'ff' and 'mf'. A section of the score is enclosed in a box and labeled '假再现' (False Recapitulation).

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。

通过对以西方音乐主题材料发展方式展开的京剧元素的分析, 笔者得出, 《第三交响曲——京剧》中每个乐章中使用了大量的中国戏曲元素, 涉及到了昆曲、曲牌等京剧元素。通过这些京剧元素的应用可以看出, 作曲家对中国传统音乐的有着深厚的积累, 并且通过西方主题动机的发展手法, 没有大篇幅的完整的使用京剧唱腔旋律, 通过唱段中主干音来发展, 作曲家在谈到他的创作初衷时提到, 这部交响乐并不是为京剧旋律配器。对京剧元素的使用不光涉及到唱段的使用, 还涉及到京剧伴奏乐器中打击乐的特色节奏型【慢长锤】【撕边】的使用, 有机的将中国京剧中最有特点的元素与西方的交响乐形式巧妙的融合在一起。整部作品当中, 处处体现了以西方音乐主题材料发展方式展开中国戏曲音乐元素。

结 语

一、 整体特征

《第三交响曲——京剧》史诗一般的英雄气势、传统的四乐章结构、西方复调音乐中帕萨卡里亚结构形式及音乐主题材料发展手法的运用，显示出鲍元恺先生严谨作曲艺术的修炼、丰厚艺术语言的积累与驾驭大型乐曲的艺术功力。同时《第三交响曲——京剧》又是一部中国交响作品，作品对中国戏曲音乐中昆曲、京剧、及京剧中的“行弦”、“垛板”等元素的引用，展示出鲍元恺先生所独具的两种思维、两种文化的碰撞的总体风格。鲍元恺先生以新的视角使《第三交响曲——京剧》赋予中国京剧音乐以新的表情特质和表现形式从而形成自己诠释京剧精神独特的音乐语言。

《第三交响曲——京剧》的音乐语言植根于民族音乐土壤之中，在创作思维上继承了贝多芬、勃拉姆斯、肖斯塔科维奇的交响曲创作的观念，展现了大气磅礴、气势恢宏的主要风格特征，体现了戏剧性、交响性的主要发展动力。以色彩斑斓的管弦乐法、严谨的复调为作品的内核。交响曲采用典型的古典交响曲形式——四个乐章：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、肖斯塔科维期等作曲家的一脉相承。作品中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。体现出对西方古老音乐形式的继承和发展。

《第三交响曲——京剧》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。作曲家在创作时，没有先写缩谱再进行配器，音色的构思成为主题、结构的一个重要因素。

《第三交响曲——京剧》的整体结构布局也体现出鲜明的特征，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。鲍元恺先生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”。

《第三交响曲——京剧》在音乐陈述方式上将“变奏”，特别是“音色变奏”作为一个重要音乐表现手段。在第二乐章中，采用帕萨卡里亚主题变奏的方式展开主题材料。帕萨卡里亚主题与七个变奏，再不同乐器上演奏，音区，音色的处理带来了趣味性的变化。将丑角的人物形象表现的淋漓尽致。鲍元恺交响曲创作以音色发展乐思为手段，以音色结构布局为整个交响曲的结构布局。

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。鲍元恺先生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。鲍元恺先生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，以西方交响曲音乐素材的方式进行尝试。《第三交响曲——京剧》各乐章的布局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《宝剑记·夜奔》中林冲的唱段；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《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·合钵》中女主角“白素贞”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京剧《群英会》中小生“周瑜”的西皮摇板唱段，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》所标示的是内深外广的音乐内涵，它能够引起人们对文化、艺术的反思。例如第二乐章中木鱼等打击乐器的运用，对京剧丑角形象的刻画以及第四乐章通过突出打击乐器对京剧音乐中的战争场面的描绘，对于表现“京韵”起到很大的作用。第四乐章主部主题和副部主题分别来自《群英会》和《空城计》的经典唱段，为表现音乐作品的内在精神起到暗示作用。第三乐章使用《白蛇传·合钵》一场中徽调三眼“亲儿的脸吻儿的腮”唱段，

全部使用弦乐的乐器法，增强了对悲剧情绪的渲染，使整个乐章哀婉凄清令人振颤。这些为西方听众准确领悟京剧内涵起到了功不可没的作用，同时也让听众感受到鲍元恺音乐的深刻和真诚。

在旋律风格上，除去作品在必要段落直接引用的一些相对完整的曲牌和唱腔外，鲍元恺还根据自己深厚的民间音乐涵养，对主要旋律和节奏进行重新创作。不论是对京剧音乐因素的直接引用，还是作曲家自己创作的音乐都力求使得作品最大程度地接近京剧风格。在作品的和声语汇方面，鲍元恺以欧洲古典音乐传统为基础，以中国民族音乐旋律为核心一切为表达丰富的思想情感、表现作品的音乐内容服务。在复调技法上，第二乐章首段及再现段的帕萨卡里亚手法的运用体现出鲍元恺在写作交响曲的过程中驾驭复调音乐的高超的作曲技术手段。这一切充分体现出作曲家对不同风格的民族传统音乐的长期积累、对不同题材的音乐创作的长期积累、对西方各种音乐流派作曲技法多年潜心研究所奠定的坚实基础。

“不再是贝多芬，不再是莫扎特，用西方乐器和演奏形式，中国的交响乐演奏出了自己的语言。我们要通过交响乐的形式、一种让外国人听得懂的形式去交流，建立起中国真正的交响乐本土文化。”鲍元恺先生以其一以贯之的创作热情和作品风格向我们展现了将民族音乐文化与西方音乐文化结合的巨大成功。作家“中为洋用”的艺术理念和“植根民族音乐之土、跻身世界音乐之林”的艺术宣言，加上孜孜不倦的追求和奋斗，更使我们坚定了中华民族传统音乐文化走向世界的信心，增加我们了开拓创新发扬民族音乐文化的力量源泉。

二、 创作影响

《第三交响曲——京剧》2006年5月23日由谭利华指挥北京交响乐团在首都中山音乐堂首演。国际知名的EMI唱片公司随后录制了这部作品，并在2007年4月举行了隆重的唱片首发式，在世界乐坛引起轰动，随后便成为北京交响乐团的经典演奏曲目之一，成为了向世界推介中国传统文化的一部重要作品。这是鲍元恺先生推陈出新，将中国民族音乐文化与世界结合的又一个新的高度，也是鲍元恺先生十几年来一如既往的努力结晶。

在中国政治、经济、文化大繁荣的背景下，中国音乐创作事业发展进入了

周晓苑，《寻找中国交响乐自己的语言》，人民日报海外版，2008年5月16日，第013版

辉煌时期。唱片业、乐谱出版业及网络传媒等的高速发达，更是为音乐创作事业提供了无比优越的条件。面对中华民族文化悠久、神韵独特和内涵丰富的传统音乐，鲍元恺先生遵循“中为洋用”的艺术理念、“植根民族音乐之土、跻身世界音乐之林”的艺术宣言，始终坚持创作具有民族特色的交响乐作品。从花费十几年时间的《中国风》系列音乐作品到以中国传统音乐民歌、戏曲、曲艺等形式为基础分门别类创作的《中国汉族民歌二十四首—炎黄风情》《台湾音画》《华夏弦韵》《戏曲经典》等，再到让全世界听众都能领略京剧神韵的《第三交响曲—京剧》交响曲，鲍元恺先生以其孜孜不倦的创作热情和沁人心脾的音乐作品，向我们诠释了他对自己理念的成功实践。鲍元恺先生的作品不仅给中国民族音乐注入新的生命力及丰富的色彩与内涵，而且也使世界通过音乐了解中国。

《中国风》1991年10月由王钧时指挥天津乐团在津首演得到了听众的普遍赞扬和音乐界的高度关注。而后，这部作品在全国各地包括台湾久演不衰，台湾高雄实验乐团、上海交响乐团和深圳交响乐团还分别将其列入1992年、1994年新年音乐会演出曲目。郑小瑛指挥的“爱乐女”室内乐团除在国内作为保留曲目演出外，在1993年又带到德国、法国和荷兰演出。1993年鲍元恺先生在美国访问讲学期间，美国音乐界对这部作品表现了极大兴趣。许多乐团索要总谱，并排进自己的演出曲目，纽约芭蕾舞团甚至将其中部分选曲编成芭蕾舞在美国演出。

《炎黄风情》最初是由24首管弦乐曲构成的大型组曲，1991年首演，大获成功。这部组曲以中国6个省流传久远，脍炙人口的民歌为主题，组成了一套具有鲜明民族特色、色彩斑斓绚丽的音乐画卷，先后在全世界四十多个国家和地区演出，得到国内外音乐专家、学者、各类媒体与广大听众的热情赞扬，好评如潮。鲍元恺先生以他的作品向世界诠释着中国，同时也引领着我们去深入思考如何更准确的向世界呈现，如何以更有利的方式向世界输出我们传统音乐文化的问题。

中国的电影、美术、前卫艺术等，同中国的经济发展一样，在全球不但已经取得了认同，而且具有相当高的地位，甚至对全球的整体艺坛已产生了一定的影响。但是中国的现当代音乐却因为文化背景间的差异、因为双方不当的诠释和某种程度上的扭曲，而在国际乐坛近乎空白。当世界逐步变成一个地球村，文化开始互补、开始互视时，我们的传统音乐就更加应该追随时代的脚步向现

代化发展。但是中国的历史所造就的现实使得我们的自家文化严重断层，这也是那些曾经经典的音乐频频宣布灭绝的主要原因，面对这样的现实，最首要做的不是去怎样钩沉那个将要失落的文化遗产，而应该去考虑怎样使其继续发展下去。鲍元恺先生的《中国风》系列交响作品为我们开拓了一条如何使之获得再生机能的道路，其“中为洋用”艺术观念的畅通流行与世界直接接轨，为中国的传统音乐走向世界做出了最大程度的创新。“我们要做的事情就是用交响乐这一当代世界共同的音乐语言，并用西方的现代技术手段、创作方式，来弘扬中华民族古老的、优秀的传统，这就是创新。”当今国际间对各国传统音乐的接受大多是通过“融和音乐”的形式，而鲍元恺现象刚好去引导我们认真的反思中国音乐的输出、融合、呈现等问题。中国对西洋的和声、对位、配器所折服而“洋为中用”了一百多年，随着中国政治经济的日益强大，文化上也应该跳出崇拜、模仿的模式创造自己的艺术语言。鲍元恺先生“中为洋用”艺术理念的提出以及在这一理念下产生的一系列成功的作品，包括《第三交响曲——京剧》引起的巨大反响，都在持续地证明作曲家想要弘扬民族音乐精神并使之成为国际乐坛所凝视的主体的真诚。

鲍元恺先生的作品以经典的旋律、精致的和声、严谨的复调、色彩斑斓的管弦乐法在音乐创作倾向于“先锋派”的大环境下，在专业音乐界引起了很大的反响。鲍元恺先生在借鉴欧洲古典音乐传统的基础上，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音乐语言，赋予民族音乐以新的表达方式。当前中国音乐领域首要解决的问题是现代作曲家对传统音乐精华之现代化的束手无策。鲍元恺先生以及他的“中国风”为这一问题的解决首开先河，从构思框架、创作原则到具体的创作手法颠覆了盲目崇拜和过分自我的弊端。

社会大语境是我们的艺术得以生存和发展的土壤，未来的国际音乐圈也必将会发展成全球共同体，需要各国的音乐在同一个语境中保持特色同步前进。中国需要世界文化，要“洋为中用”，世界也需要中国文化，需要“中为洋用”。当前中国音乐所面临的问题就是如何加入到这个共同体的行列当中。鲍元恺先生的《第三交响曲——京剧》以交响化的思维发展和处理京剧音乐的方式，为我们提供了一个可供参考的模式，带给我们怎样赋予中国民族特色的音乐之再生机能的深刻反思。综合国力日益强大的中国，在文化上需要的是宣传主义和

谭利华.告诉世界：我们不仅有奥运 还有交响乐[J].中国艺术报，2008

行动主义，面对丰富多彩的世界音乐，我们需要全面开放，做到全面引进、全力创新和全力输出。

鲍元恺先生在《中国风的理想与实践》中指出：“我们中国的传统音乐有着西方专业音乐难以望其项背的独特神韵和丰富积淀。这些未被现代文明异化的，古老而具有永恒生命力的灿烂音乐遗产向我们展示了无比广阔的艺术创造天地。”北京交响乐团艺术总监谭利华一直强调：“中国音乐家走向世界已成为不争的事实，但中国音乐作品推向世界还举步维艰，还需要音乐家的不懈努力，否则将是我们这一代指挥家的失职。”中华民族五千年文明和深厚的文化积淀是我们引以为豪的宝贵财富，更是我们音乐文化创作的不懈源泉。面对这样一座丰富的宝贵资源，我们当代音乐人更应该立足现实，在继承的前提下发展；着眼未来，在交流的形式下合作；不断努力，不断奋斗，像鲍元恺先生那样，孜孜不倦，笔耕不辍，为我们民族文化的发扬光大做出最大的努力，打造具有深厚韵味的民族音乐文化。

“音乐的最终标准是接受面的广度和打动人心的深度”，面对自己的成就，鲍元恺先生用一句话表达了自己对音乐的执著和真诚。这是他的态度，更是他的希冀，我们应该以更加务实的态度，更加广阔的视野，去开创更多打动人心和被最大程度接受的展现中国民族音乐精神的优秀作品。

参考文献

著作类

- [1]杨儒怀. 音乐的分析与创作(修订版). 北京:人民音乐出版社, 2003
- [2]吴祖强. 曲式与作品分析(修订版). 北京:人民音乐出版社, 2003
- [3]姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析. 上海:上海音乐出版社, 2000
- [4]姚恒璐. 现代音乐分析方法教程. 湖南:湖南文艺出版社, 2003
- [5]于苏贤. 二十世纪复调音乐. 北京:人民音乐出版社, 2001
- [6]徐孟东. 二十世纪帕萨卡里亚研究. 北京:人民音乐出版社, 2003
- [7]人民音乐出版社编辑部. 论曲式与音乐作品分析. 北京:人民音乐出版社, 1993
- [8]C·瓦西连科著. 交响配器法. 北京:人民音乐出版社, 2003
- [9]赵晓生. 传统作曲技法. 上海:上海音乐出版社, 2003
- [10]中国民间歌曲集成. 北京:人民音乐出版社, 1981
- [11]董维贤. 京剧流派. 北京:中国戏剧, 1997
- [12]吴新雷. 二十世纪前期昆曲研究. 上海:上海音乐出版社, 2005
- [13]许祥麟. 京剧剧目概览. 天津:天津古籍出版社, 2003
- [14]霍建瀛. 中国京剧艺术. 北京:今日中国出版社, 1996
- [15]阿诺尔德·勋伯格. 作曲基本原理. 吴佩华译, 顾连理校. 上海:上海文艺出版社, 1984
- [16]文学艺术研究院. 中国各民族民歌选集. 北京:人民音乐出版社, 1982
- [17]傅利民. 音乐论文写作基础. 上海:上海音乐出版社, 2004. 9
- [18]赵喇嘛口述, 范石人整理记录. 赵喇嘛京胡曲谱. 上海:上海文艺出版社, 1958
- [19]顾永湘记谱. 京剧曲谱锁麟囊. 上海:上海文艺出版社, 1984
- [20]许锦文选编记谱. 杨宝森唱腔选. 上海:上海文艺出版社, 1982
- [21]孙以森, 吴春礼, 张建民, 常静之编. 京剧著名唱腔选. 北京:人民音乐出版社, 1985
- [22]王瑞. 罗忠镕十二音作品技法研究.[博士学位论文]. 上海. 上海音乐学

院. 2004

- [23]相西源. 20 世纪中国交响作品中的主题构造形态研究. [博士学位论文]. 上海. 上海音乐学院. 2005
- [24]娄鲲. 用动机分析方法分析中国民歌. [硕士学位论文]. 上海. 上海音乐学院. 2003.
- [25]李小诺. 论拱形结构. [博士学位论文]. 上海. 上海音乐学院. 2004.

论文类

- [1]鲍元恺. 发表《巴托克<第三钢琴协奏曲>结构分析》感言. 天津. 天津音乐学院学报. 2005. 第四期
- [2]鲍元恺《第三交响曲——京剧》总谱
- [3]智明. 鲍元恺与巴托克的“对话”. 北京. 音乐周报. 2006. 9. 29 第 005 版
- [4]智明. 个性化与程式化的碰撞. 北京. 音乐周报. 2006. 8. 26
- [5]黄飞. 鲍元恺交响曲研究. [硕士学位论文]. 厦门: 厦门大学. 2008
- [6]王崇刚. 西乐为体, 中乐为用. 作曲家鲍元恺谈他的《京剧》交响曲. 乐海博览. 2006.
- [7]杨和平. 论展开性变奏手法及其发展. 北京: 音乐研究. 2007. 12. 第四期

致 谢

感谢我的导师天津音乐学院教授陈乐昌先生，陈老师在我攻读硕士学位的两年半中对我孜孜不倦的教诲，将使我获益终身。从陈老师的身上我不仅学到了丰富的专业知识，更重要的是他那严谨的治学态度，以及谦和的为人。在陈老师悉心的指导下，才有本篇论文的最终完成，可以说，从选题到论文的完成，每一个环节都渗透着陈老师的心血。

感谢《第三交响曲—京剧》的作者鲍元恺先生，在本论文的写作过程中，为笔者提供《京剧交响曲》的总谱，还将其创作札记、电视采访的录音资料等相关资料倾囊相奉；在写作此论文期间保持与笔者的 e-mail 联系，为笔者细心解答写作论文中所遇到的各种问题。在此向鲍元恺先生表示衷心的感谢。

感谢天津京剧院的戏曲作曲家李凤阁先生，在本论文的写作过程中，有关京剧元素来源等内容，李老师给予了莫大的帮助，悉心分析并为笔者细心解答每一个京剧元素的来源。在此向李凤阁先生表示衷心的感谢。

感谢所有帮助与支持我完成这篇论文的老师、同行及同学，他们在我完成论文的过程中给予了各种无私的帮助，在此不一一列出。

由于笔者的学识所限，以及对写作专门的研究论文缺乏足够的经验，本文在内容、结构以及文字处理等方面的错误、疏漏在所难免，希望能得到专家、老师以及同行们的指教，以便今后能进一步修改完善好这篇论文。