

河南大学

---

硕士学位论文

---

关峡交响幻想曲《霸王别姬》创作研究

---

姓名：禹晓

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：朱敬修

---

2011-04

## 摘要

交响幻想曲《霸王别姬》是作曲家关峡为箏、箫、女高音与管弦乐队而创作的一部交响作品。作曲家引用梅兰芳演唱的京剧《霸王别姬》里唱段《看大王在帐中和衣睡稳》中的部分旋律为素材，将西方曲式与东方叙事结构有机结合，成功地把中国传统器乐、京剧唱腔融入西方交响思维之中，既保留了京剧原有的韵味，又使得音响更加丰富，情感的表达更为强烈。

本文从创作的角度对这首幻想曲进行分析和研究，试图了解作曲家的创作手法和创作理念，探究作品的“主流音乐文化”特征。全文共分三章：第一章着重介绍了作品的创作背景和整体艺术构思，主要概述了这首作品的创作动机和过程，又从整体上概括了作品全新的创作理念及艺术特征；第二章是创作手法和艺术特征，是文章的主体部分，主要从音乐素材、和声材料、复调技法、配器手法，以及音乐结构等五个方面进行具体的分析和研究。剖析了作曲家在对待传统与现代，内容与表现，以及在处理中西不同音乐技法上的共性与个性；第三章在音乐本体分析的基础上，归纳了作品的音乐语言特色与艺术上的创新，并进一步阐述了作品的“主流音乐文化”特征等。

关键词：关峡，交响幻想曲《霸王别姬》，创作手法，“主流音乐文化”特征

## Abstract

*Farewell My Concubine* is one of the masterpieces by Guan Xia, the renowned Chinese composer. This Symphonic Fantasia was specially composed for the orchestration of stringed Chinese zither, the vertical bamboo flute, the orchestra and soprano. Its materials are taken from melodies of *Watching the Overlord in Sound Sleep in His Clothes and in his tent*, an aria in *Farewell My Concubine*, a Beijing opera originally sung by Mei Lanfang. The composer combined the western musical form with the eastern narrative structure, and thus successfully integrated the traditional Chinese instrumental music, as well as the aria melodies in Beijing opera, with the western symphonic thinking. By this means, the retention of Beijing opera's charm, enrichment of the acoustics and intensification of emotions are achieved.

From the perspective of composition, the writer implements analysis and research tools to find out the composition techniques and ideas, present in the Fantasia in question, and explore its features in mainstream musical culture. There are three chapters in this thesis. Apart from the introduction of the composition background and overall artistic conception, the first chapter is devoted to the overview of the composition motives and process, as well as the brand-new composition ideas and artistic characteristics in it. As the main body of the thesis, the second chapter is about the composition techniques and artistic characteristics of this symphony. By analyzing its five aspects, i.e. the musical material, harmonic stuff, polyphonic techniques, orchestration and musical structure, the writer ventures to decode the generality and the individuality displayed in the treatment of tradition and modernity, content and expression, eastern and western musical techniques. Based on the analysis of the musical work itself, a generalization of its music language features and artistic innovation, together with a further exposition of its mainstream musical culture features, and etc. is made in the third chapter.

**KEY WORDS:** Guan Xia, , Symphonic Fantasia ‘ *Farewell My Concubine* ’ , composition technique , mainstream musical culture

## 关于学位论文独创声明和学术诚信承诺

本人向河南大学提出硕士学位申请。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完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

在此本人郑重承诺：所呈交的学位论文不存在舞弊作伪行为，文责自负。

学位申请人（学位论文作者）签名：\_\_\_\_\_

201 年 月 日

## 关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名：\_\_\_\_\_

201 年 月 日

学位论文指导教师签名：\_\_\_\_\_

201 年 月 日

## 序 言

### 一、作曲家生平及音乐创作

关峡是我国当代中国著名作曲家，河南开封人，满族。1985年毕业于中央音乐学院。曾任中国歌剧舞剧院歌剧团团长、中国东方歌舞团副团长，现任中国国家交响乐团团长、第十一届全国政协委员，中国音乐家协会理事及创作委员会副主任和青年音乐家分会副会长、国家大剧院艺术委员会委员、中国电影音乐协会特邀理事。中国文联授予关峡为“中国当代百名优秀文艺家”之一，美国纽约林肯艺术中心授予关峡“最杰出艺术家奖”，维也纳国家歌剧院授予关峡“杰出艺术家”荣誉证书。

关峡大学毕业后在中国歌舞剧院工作，一心想作曲搞创作的他，想放开手脚大干一番。但当时是刚刚改革开放，文艺界到处走穴，剧院的人们没有事情干，加上流行音乐的冲击，大学里学的知识根本没处用。关峡说：“那时很痛苦，整整7年的时间。我一直都在读书，但不再读音乐的书，唱片也不再听了，听那玩意失眠，因为它和当时的社会风气格格不入。我开始大量读社会学、历史、宗教、人物传记、科学等方面的书，做好准备，寻找人生的突破点。恰恰是多年的潜心学习累，加深了关峡自身的修养，夯实了他脚下的中华文化的根基。当机会来临时，他才能厚积薄发，任凭创作的激情一股脑儿地从胸中涌出。他应邀为电视剧《围城》作曲，这是他的第一部影视作品。随着《围城》的热播，《围城》的音乐获1991年电视剧最佳音乐奖，被评论界誉为“中国电视剧音乐里程碑式的作品”。关峡称：“从那以后，我就和影视结下了不解之缘。狂写了两年。”他为《我爱我家》、《激情燃烧的岁月》等电视剧作曲，还为30多部电影作曲，其中，《战争子午线》获第十一届“金鸡奖”最佳作曲奖，他“在影视界已名声大振”。他自嘲：“东方不亮西方亮，最喜欢的创作还没有出来。”<sup>1</sup>为了胸中那高远的目标，他积蓄精力潜心研究舞台歌剧、舞剧、交响音乐。1999年，“希望工程”10周年，他写了第二交响曲《希望》。2001年他写的大型民族歌剧《悲壮的黎明》，“将独具魅力的东方旋律纳入西洋歌剧的各种音乐形式的规范之中”，讲述了新中国诞生前夕，一群青年学子以自己的理想和生命去追寻、迎接新中国胜利的动人故事。该剧一经

<sup>1</sup> 沙柳：《音乐给人最美的精神享受》——访中央乐团团长关峡，人民教育，2008年10月。

公演，立即引起了轰动，恰恰印证了关峡自己的话语：“有了深刻思想音乐作品才有了灵魂，有了民族魂魄的体现才有音乐作品的深刻魅力。”2004年，他的又一大型作品《木兰诗篇》问世，他以平均4年创作一部大型作品的速度，将自己的人生推向了创作的快车道。<sup>①</sup>这也为关峡的下一部力作——交响幻想曲《霸王别姬》打下了坚实的基础。

到目前为止，关峡的主要音乐作品有：《第一弦乐四重奏》（1983）、《第一交响曲“呼唤”》（1985）、《第二交响曲“希望”》（1999）、民族歌剧《悲怆的黎明》（2001）、《第一交响序曲》（《激情燃烧的岁月》主题音乐创作）（2004）、民族歌剧《木兰诗篇》（2004）、交响幻想曲《霸王别姬》（2006）、双箏与乐队《花木兰》（2008）等。另外，关峡在歌曲创作方面也硕果累累，其中歌曲《公仆赞》被评为中宣部“五个一”工程“优秀作品奖”和“全国声乐作品比赛”优秀创作奖金奖。《为祖国干杯》和《走进春天》双获文化部1998年“全国新人新作比赛”美声和民族声乐作品一等奖等。

## 二、选题的研究意义

在众多音乐艺术形式中，交响乐无疑是一株瑰丽的奇葩。它音响丰富，结构严谨，气势宏伟，表现力强，它也是衡量一个国家和民族音乐文化水平的一个重要标志。中国的交响乐创作自20世纪20年代以来逐渐积累了相当丰富的具有中国气派和时代精神的传世之作，在世界交响乐坛上占有一席之地。特别是20世纪80年代以来，中国交响乐创作取得了很大的发展，涌现出一大批成绩卓著的作曲家和异彩纷呈的优秀作品，对中国音乐事业的发展产生了深远的影响。人民音乐出版社出版的《中国当代作曲家库》之交响乐（包过管弦乐、民族管弦乐）正是力求展示中国大型音乐作品创作的最具代表性的佳作与成功探索的作品系列。因此研究这些成功的作品无论是对中国交响事业的发展还是对自身的专业学习都是非常必要的。而关峡的交响幻想曲《霸王别姬》便是其中饶有个性的一首。也是作曲家众多作品中最具代表性的一首。

20世纪是个多元化的世纪，中国作曲家在接受各种西方创作技法和美学思想的同时也在不断探索中国音乐的发展道路。如何面对音乐的“内外”、“中西”、“新旧”、“雅俗”等问题，如何整合资源寻找自己的创作角度，不同的作曲家有不同的审美趋向和立足点，但他们无论从形式、内容、文化、审美无一例外的都会折射出民族的烙印。关峡的交响

---

<sup>①</sup> 以上资料主要引自《人民教育》的沙柳的名人访谈《音乐给人最美的精神享受——访中央交响乐团团长关峡》，2008年10月。

幻想曲《霸王别姬》是一个将中国传统乐器，京剧唱腔融入西方交响思维的成功之作，他试图将中西不同音乐文化在同一作品中达到“共存”。然而目前除了一些简要的评论和报道外，还没有较深入的学术性分析和研究，所以较为及时地分析和研究这些新创作的作品，深入的剖析作曲家在中国传统音乐的继承、发展和创新方面的思路，了解其创作手法，都能很好的为后来的音乐创作提供或多或少的借鉴和帮助，对中国交响音乐的创作发展也具有一定的理论意义和现实意义。

### 三、研究方法

本文坚持从感性和理性两个方面去展开研究，力争贯穿从技术到情感，从形式至内容相结合的原则。在研究时不但注重音乐本体的分析，而且重视对作品的聆听，体会音响所带来的感性体验。在研究作品的创作技法时，注重在纵向和横向上对比研究，从共性到个性更深层次的理解和把握作品音乐语言的风格特征。注重作品的文化背景及作曲家的创作意图的研究，在整合大量音像和文字资料的情况下，希望能更富逻辑的诠释作品的形式和内容。

### 四、创新之处

首先本选题以当代中国交响乐作品交响幻想曲《霸王别姬》为研究基础，这部作品本身就是作曲家在创作上的一次蜕变、一次创新（如作品中创作理念的创新，结构、音响等方面的突破等），及时的分析研究这些作品无论从方法上还是内容上都需要一定的创新。其次，在整合以往同类相关研究成果，在感性和理性，形式和内容，以及作品研究的深度上和广度上也需要进行创新。

# 第一章 交响幻想曲《霸王别姬》作品概观

## 一、创作背景

交响幻想曲《霸王别姬》由作曲家关峡创作于 2005 年，2006 年在美国首演并获得巨大成功。据作者讲这部作品是为了纪念著名的京剧表演艺术家、京剧大师梅兰芳先生而创作，京剧《霸王别姬》正是梅先生的代表作之一，作曲家用一种新的音乐形式来表达对梅兰芳先生和中国传统艺术的敬意。

梅兰芳先生是让中国戏曲艺术走向世界的先驱，他曾于 1919 年、1924 年和 1956 年三次访问日本，1930 年访问美国，1935 年和 1952 年两次访问苏联进行演出，获得盛誉，并结识了众多国际著名的艺术家，同他们建立了诚挚的友谊。他的这些活动不仅增进了各国人民对中国文化的了解，也使我国京剧艺术跻身于世界戏剧之林。梅兰芳与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特并称为世界三大表演体系。多半个世纪后的今天，作曲家关峡以一种全新的视角为京剧的魂魄插上交响的翅膀，踏着大师的足迹走向世界。

这首交响幻想曲的创作应该说是作曲家在自己创作道路上长期探索的一次全新尝试，它是作曲家创作理念和创作方法不断成熟的又一力作，关峡在谈到自己的创作时提到：“几年来，我一直在解决创作上的问题，并努力探索一条新的创作道路。比如，在电视剧音乐创作中，《围城》主要解决人物的音乐形象问题；《激情燃烧的岁月》尝试将歌剧主题音乐的叙事性用于电视剧音乐；《士兵突击》则试图在宏大的时代背景下展现平凡人物的个性。在交响幻想曲《霸王别姬》中，我尝试将西方曲式结构与东方叙事结构结合起来，再加入京剧元素；歌剧《木兰诗篇》既保留了意大利歌剧人物性格刻画鲜明、音乐有张力的特点，同时又具有中国戏曲音乐的审美特征和旋律的可听性。”

不难看出，和其他中国作曲家一样，关峡也在不断探索和尝试一条属于自己创作道路。纵观中国交响乐创作的近百年历史，中国作曲家在借鉴西方音乐形式和创作技巧来表达中国文化内涵方面有过多次的尝试，然而每位作曲家的创作方法和创作理念是有所不同的。但在创作上都有一个大的趋同，就是中西文化的彼此借鉴、融合与渗透。当然，其方式与效果则与作曲家的创作意图以及审美趋向是密切相关的。关峡最有代表性的一部歌剧《木兰诗篇》在国内外引起强烈的反响，并受到热烈地欢迎。这部作品的成功不

仅使关峡认识到蕴含在音乐中的民族魂魄和独特的艺术个性，也使关峡看到东方音乐的独特魅力越来越受到西方人的关注，他们希望了解我们的主流音乐文化。正是这些想法激励了关峡去创作一部新的作品——交响幻想曲《霸王别姬》。这首作品是作曲家在继歌剧《木兰诗篇》之后在交响乐领域的又一次尝试，可以说是创作理念上的姊妹篇。《霸王别姬》在结构上使中国叙事性结构与西方曲式结构相结合，中西音响侧重于横向的并置，更为大胆的是将京剧唱段作咏叹调式的嵌入等等，较之歌剧《木兰诗篇》来说又向前迈出了一步。

交响幻想曲《霸王别姬》的创作走的是“大众路线”，关峡一贯坚持交响乐要发挥其主流音乐文化功能，要让交响乐能被更多的听众所接受的众多因素中，音乐创作无疑是一个重要的因素，如何能写出雅俗共赏的音乐作品对每位作曲家来说都是一个不小的挑战。在这方面，关峡有着自己的创作心得：“无论是影视音乐的创作，还是交响乐、歌剧作品的创作，我在落笔时，都会考虑让音乐如何走进观众的心灵，让观众感动和受到震撼。总结几年来我的创作体会，我认为，作曲家要想创作出好的音乐作品，首先要研究中国和外国音乐的发展脉络以及各个阶段，同时在创作中时时刻刻不要忘记观众。现在，有的作曲家创作更多考虑自我感受，而不太考虑观众的感受”。<sup>①</sup>交响幻想曲《霸王别姬》首次在美国巡演便赢得了很高的赞誉，后在国内和日本的演出更是好评如潮，2007年作为中国交响乐的代表曲目之一参加俄罗斯中国年，这些都是对作曲家的创作理念和创作道路的肯定。这里没有晦涩难懂的音响和繁琐复杂的技巧，但却有浪漫幽婉的旋律和悲愤激荡的内心波澜，最终赢得了观众。

## 二、整体艺术构思

在中国交响乐近百年的发展史中，作曲家们在不断的尝试西方形式与民族内容相融合的探索，也产生了一些有影响的作品。关峡的交响幻想曲《霸王别姬》也是借助西方音乐形式来表达和诠释中国民族文化的一首作品，所不同的是作曲家在对待中西音乐文化内涵上独到的理解以及全新的视角与形式。

作品在2006年美国首演时西方评论家称“关峡的优雅创作和乐队极为出色的演奏指向的是两种艺术的不同，而不是它们的融合”，“东西方音乐的和平共存”。的确，在笔者第一次听到这首作品时便有一种“不同音乐风格对接”的感觉，最明显的当属作品第

<sup>①</sup>郑荣建：《关峡：创作人民需要的高雅音乐》，中国艺术报，2008年12月23日。

三部分的整段京剧唱腔《看大王在帐中和衣睡稳》(以下简称《看大王》)的加入,这个戏曲唱段(作者称京剧咏叹调)的出现和前面的音乐出现了明显的风格对接,尽管在前面的音乐也以提取的民族音调作为动机发展,但无论在音响和形式上都形成了鲜明的风格对比,这也是整个作品的一个亮点;另外在作品第一部分和第二部分之间连接部以及结束时短暂的不协和音响,和前后明显的调性音乐和协和音响的对接,以及其他方面如配器等也体现了这个特点。作曲家在交响乐队中使用了三件民族乐器:箫、箏和京胡。在处理这些民族乐器和交响乐队的关系时,作曲家考虑到中西乐器音色差异与个性的冲突,在不同的段落突出不同的音色,使这些差异在横向上有机连接,避免纵向上的音响冲突,处理手法很有特点。例如作品在“四面楚歌”的配器上突出了弦乐,在对“古战场”的刻画上突出了铜管,打击乐和全奏,在“剑舞”的刻画上突出了箏的音色等等。这种表现手法并非在“标新立异”,而是在最大限度尊重了中西音乐文化的特点,是音乐在合适的表现部分出现了适合的表现手法。

从音乐题材上看,交响幻想曲《霸王别姬》取材于中国 2300 年前的一个古老真实的故事。这个故事代代相传、家喻户晓:盖世英雄、西楚霸王项羽率楚军推翻了秦二世的暴政后,与刘邦为首的另一支起义军为了争夺中原又开始了一场血腥的战争。项羽不幸中计陷入刘邦的十面埋伏,为了瓦解楚军军心,刘邦让人在深夜唱起楚军家乡的民谣,使楚军官兵因思乡而厌战。称雄一世的项羽和深爱他的虞姬听到“四面楚歌”,知道已身临绝境,项羽在大帐中和心爱的虞姬饮酒,虞姬为霸王起舞而歌:“汉兵已略地,四方楚歌声。大王意气尽,贱妾何聊生。”见霸王已睡,虞姬唱道:“看大王在帐中和衣睡稳,我这里出帐外且散愁情,轻移步向前荒郊站定,猛抬头见碧落月色清明。”为了不成为霸王的累赘,虞姬趁霸王熟睡含泪自刎。天亮后,霸王发现虞姬先他而去,痛不欲生。面对敌军的进攻,霸王抱着虞姬的遗体退到了江边,在进退维谷之下,霸王毅然自刎。项羽虽然失败了,但后人对这个失败的英雄和他与虞姬忠贞不渝的爱情充满了同情与崇敬。为箏、箫、女高音与乐队而作的交响幻想曲《霸王别姬》讲述的就是这个凄美动人的故事,抒发了“江山不在、美人去矣”的悲壮情怀。然而作曲家并不是对传统文化的简单诠释和机械复制,而更多是作者对霸王和虞姬爱情的冥想,他打破了这一古老故事题材的结构层次,用交响化的表现形式在情感的领域驰骋,悲壮、激昂、缠绵、愁闷...别致的尾声使音乐的内涵得到升华,随着那低沉而悠远的锣声,使这一凄美爱情的灵魂得到延续...正是这一情感主线使得作品不同风格的“对接”自然而富有逻辑。

辑。

从整体结构上看，交响幻想曲《霸王别姬》以东方叙事结构与西方曲式结构相结合的多乐段并列结构，全曲按音乐的表现内容大致可分为十个部分，分别是 1、引子，显示了霸王主题，表现楚霸王“力拔山兮气盖世”的英雄形象；2、是引用霸王主题材料写成的连接部分；3、描写“四面楚歌”和“十面埋伏”的五声部赋格段；4、“鏖战”部分，赋格主题的进一步发展，描写“古战场画面”的变奏与再现的三段体；5、连接；6、京剧《霸王别姬》“寻营”中虞姬的唱段《看大王》；7、连接；8、“剑舞与诀别”，全曲的情绪高潮段，各种主要材料综合发展；9、楚霸王“乌江自刎”，缩减再现了第四部分“鏖战”的音乐材料；10、尾声再现了《看大王》部分唱腔素材。整个作品带有明显的标题性和描绘性。从整个乐曲的安排上看，作品选取了传统京剧《霸王别姬》中最主要的故事情节：“楚歌”、“鏖战”、“剑舞”、“别姬”和“乌江自刎”，又加入南梆子唱腔《看大王》，并加以合理的安排来构成整部作品的“表现内容”。

从主体段音乐的材料上看，整个作品的结构又具有再现三部曲式特点：

#### 例 1—2—1



作品中使用的音乐材料主要有两种类型：一种是从京剧唱腔中提取的音调，作为主题——动机模式发展，如霸王主题，这个主题取自京剧《霸王别姬》中的经典唱段“看大王在帐中和衣睡稳”，而其它的主题材料都是从霸王主题中衍生出来，构成各部分的重要乐思和各种织体材料，就像是霸王的形象和魂魄渗透到整个作品当中，增强了整个作品的结构力和逻辑性；另一种音乐材料是将原始的京剧唱腔稍加改动后，直接移植到幻想曲中，成为一个独特的女高音段落，像是一种“京剧咏叹调”。此处的音乐表现形式与其前后的音乐形式是有很大区别的，彰显出作曲家独特的个性。

另外，整个作品在调性安排上也很有特点，基本在两个调域上交替出现：

#### 例 1—2—2

段落	引子	连接1	四面楚歌	鏖战	连接2	《看大王》	连接3	剑舞与诀别	乌江自刎	尾声
调式	e 羽	#c 羽	#c 羽	E 持续低音	#c 羽	B 徵	b 羽	e 羽 D 徵	E 持续低音	B 徵
调域	G 宫	E 宫	G 宫	E 宫	D 宫	G 宫	E 宫			

除了连接部 3 是一个简短的过渡调外，整个音乐在 G 和 E 两个相差小三度的宫系上循环进行。取得了一种柔和而均衡的调式布局。

## 第二章 交响幻想曲《霸王别姬》的创作手法与艺术表现

交响幻想曲《霸王别姬》的创作手法从总体上说是传统的。但作曲家这部作品所表达的是以一个现代人的视角，对“霸王别姬”这一古老东方题材的全新理解。所以，这部作品的创作理念和手法又是新颖和独特的。本章试图以音乐的本体研究为基础，从音乐创作的角度，来了解作曲家的创作技巧，剖析其创作意图，已达到对作品更深层次的理解和把握。本章将从音乐材料、和声材料、复调手法、配器手法与音色特征、以及音乐结构等五个方面进行具体分析。

### 一、音乐素材

交响幻想曲《霸王别姬》的音乐材料取自京剧大师梅兰芳先生的同名京戏，作者对原京剧音乐素材做了两方面的处理，一是引用京剧著名的南梆子唱腔《看大王》，把它作为整个幻想曲感情迸发的支点；二是从唱腔中提取素材构成主题，贯穿整个作品。

#### （一）引用京剧素材

《看大王》是原京戏《霸王别姬》“寻营”一段虞姬的唱腔，作曲家在基本保持原唱腔特点的基础上进行了紧缩和提纯，使其更适合交响音乐的发展，具体对比情况如下：

例 2—1—1 (m.156—166)

The image shows a musical score comparison between a symphonic fantasy and a traditional Peking Opera melody. It consists of three staves:

- Top Staff (箫 - Flute):** Labeled '交响幻想曲 156小节' (Symphonic Fantasy, measure 156). It shows a melodic line in G major, 4/4 time, starting with a rest and then playing a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Middle Staff (幻想曲女高音 - Fantasy Opera Soprano):** Shows a vocal line in G major, 4/4 time. The lyrics are '看大王' (Look at the King). The melody is a simplified version of the original opera melody.
- Bottom Staff (原京剧南梆子 - Original Peking Opera Nangangzi):** Shows the original opera melody in G major, 4/4 time. The lyrics are '看大王' (Look at the King). The melody is more ornate and includes a trill on the '王' character.

The image shows a musical score in three systems. Each system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The middle staff contains lyrics in Chinese characters. The bottom staff is a bass clef. Arrows point from the lyrics in the middle staff to the corresponding notes in the top and bottom staves. The lyrics are: '在 帐 中 和 衣 睡' (In the tent and sleep) and '稳' (Steady).

上例是这段唱腔中第一段的上句，第三行是原京剧南梆子唱腔（笔者根据梅兰芳先生同名京剧唱片记谱整理<sup>①</sup>）；第二行是交响幻想曲中的京剧唱段；第一行是幻想曲中由箫演奏的具有复调特点的陪衬性旋律。首先通过二三行及歌词的对比，二者之间并没有大的区别，旋律的骨干音及走向基本相同，仍然保持了原唱腔三个其本腔节，并且上句的落音保持不变，只是在时值及韵腔上略有变化。其次值得注意的是交响幻想曲中，由箫所演奏的旋律基本上来自原唱腔中京胡的伴奏旋律（对比一、三行乐谱）。与上句相比，在引用原唱腔时，下句有较大的变动：

例 2—1—2 (m.167—175)

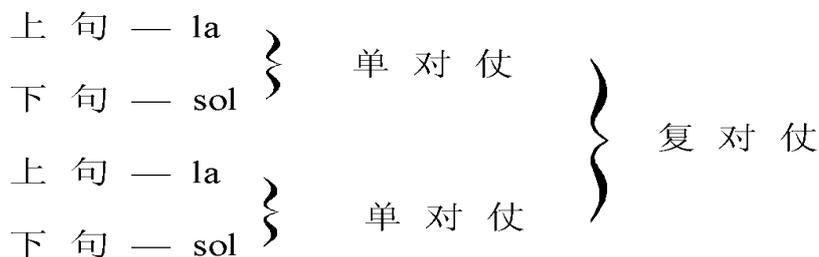
The image shows a musical score in three systems. Each system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The middle staff contains lyrics in Chinese characters. The bottom staff is a bass clef. Arrows point from the lyrics in the middle staff to the corresponding notes in the top and bottom staves. The lyrics are: '我 这 里 出 帐 外' (I go out of the tent) and '我 这 里 出 帐 外' (I go out of the tent).

<sup>①</sup>笔者根据北京电影制片厂 1955 年拍摄的电影：梅兰芳的舞台艺术《霸王别姬》记谱整理。



例 2—1—2 是第一段的下句，和原唱腔相比，在乐句开始（第一腔节）作曲家便提高了原唱腔的音域，出现乐句的最高音 B，旋律也有较大的变动，第二腔节唱词“出帐外”在与旋律结合及繁简变化上有所不同，改动过后旋律变得更加委婉；下句的结束可以说是整个唱段的情绪迸发点，那就是“且散愁情”的“愁”字。原唱腔无论从唱词还是旋律上来说这个“愁”字都体现了梅派唱腔的精华，也恰当的反映出虞姬当时的心理和情绪。从旋律上看，唱腔刚开始音域较低，经过第二腔节的简洁准备，在第三腔节上进入高音区，把人物压在心底的愁思表达的淋漓尽致。而作曲家关峡则表达了另一种情绪，旋律基本在低音区，舒展而流畅。如果说梅兰芳先生要表达的是深刻的“愁”，而关峡要表达的则是淡淡的“愁”。

作曲家在交响幻想曲中共引入了四句唱腔，上面提到的是前两句，是一个对仗型的唱腔结构（即由一个上句和一个下句组成的最基本的唱腔结构<sup>①</sup>）上句落音 la，下句落音 sol。后两句是前两句的变化重复（见例 2—1—3），形成了复对仗型结构（大致相当于复乐段）。



例 2—1—3 (m.176—193)

<sup>①</sup> 连波：《戏曲作曲教程》，上海音乐学院出版社，2008 年 10 月。

轻 移 步  
轻 移 步

走 向 前 荒 郊  
走 向 前 荒 郊

站 定 猛 抬 头 见 碧  
站 定 猛 抬 头 见 碧

落 月 色 清 明。  
落 月 色 清 明。

例 2—1—3 是唱腔的三四句，对照二三行乐谱发现它们基本上完全一致，然而有一个值得注意的地方就是作曲家将原唱腔中的偏音 fa 都改作 #fa，这一点在后面提到的许多地方都有所体现。这不仅在音响上有一定的变化，而且韵腔风格和京剧音乐的音阶材料都发生了变化。从听觉上，改动过的音乐似是吸收了昆曲的一些元素，使音乐更加古朴和

雅致；从创作的角度上看，是作曲家加强前后材料统一的有意安排（见后面霸王主题的相关分析）。当然，就音乐创作的本身，这是无可厚非的。但或许会这样亦会失去一些京剧自身的特点和魅力。另外，为了方便研究，根据发展音乐材料的顺序将京剧唱腔（女高音部分）的第一个唱段命名为主题材料。

## （二）从京剧唱腔提取的音调作为音乐贯穿发展的素材

### 1、引子部分出现的代表“楚霸王”的主题材料：

#### 例 2—1—4

霸王主题 I

这个主题本身包含两个音乐材料，由于他们在作品中常常独立运用，故分开命名，即主题材料 1 和主题材料 2。主题材料 1 是一个四音组，纵向排列刚好是一个半减七和弦（例 2—1—5），最大的特点是其中的增四度（减五）音程。但它的应用相当灵活，有时候以各种形式纵合，形成和声或特定的音响，而有时候则渗透到主题旋律当中，成为构成主题的重要因素。其中的#C 是一个特色音，它既能和民族调式中的变徵音相联系，同时又增加了音响色彩和紧张度：

#### 例 2—1—5

主题材料 2 从表面上看与前面列举的京剧唱腔并无直接关系，但这个主题的旋法带有典型的京剧音乐的一般特点，即综合了上五度音调特点，从上例上看是 e 羽调式，第三拍后有上五度调的音调特点。当然也可以整体看作是 e 商调式，但由于开始三个音

的大三度特点明显，先入为主，所以笔者认为用 e 羽调式综合上五度音调比较能说明整个旋律的特点，同时也体现了中国传统旋律音调上的某些“模糊性”的特点。

例 2—1—6



进一步通过对该主题的音高材料进行分析可以看到这个主题包含两个核心材料：材料 a 和材料 b。材料 a 是一个纯四度音程，而材料 b 是一个纯四度音程框架下的自然音阶，其实也可以看作是 a 的引伸，由于 a 以四度跳进为特点，而 b 以二度音列级进，故区分开来，便于以后分析说明。也可以说整个乐曲是以四度音程作为音高材料支点的。材料 b 可变化形式颇多：

例 2—1—7



当然这只是简单的几种形式，还有他们的倒影，逆行及省略形式等等，在此不一一列举，我想说明的是它包含了多种音高的可能，而其中纯四度（包括其转位纯五度）大二度、大小三度是民族五声调式所包含的主要音程，可以说这个主题是一个“泛民族特征”的音调，它与京剧唱腔中的音调是一种共性与个性的关系，当然它也可以发展成不同于京剧的其它民族风格。所以这个主题就有了很大的可塑性，为作者想要引入的京剧唱腔做好了材料和发展上的准备。

其实对比一下梅兰芳原京剧唱腔《看大王》的第一句，我们仍可以找到它们之间的联系：

例 2—1—8

原京剧唱腔

核心材料 b

核心材料 a

主题材料 I 2

Detailed description: This musical score shows a vocal line in G major. The first part is labeled '原京剧唱腔' (Original Peking Opera Singing). Two specific melodic fragments are circled and labeled '核心材料 b' and '核心材料 a'. Below the vocal line, a piano accompaniment line is shown, with '主题材料 I 2' (Theme Material I 2) circled in the lower register. Arrows point from the circled fragments in the vocal line to the piano accompaniment.

而主题材料 1 则只能从改编后的女高音旋律中找到其出处：

### 例 2—1—9

幻想曲女高音

m.176—180

m.190—193

Detailed description: This score shows a soprano line in G major. The first system is labeled 'm.176—180' and the second system is labeled 'm.190—193'. Dashed lines connect specific notes in the soprano line across the systems, illustrating the relationship between the two passages.

从以上分析可以看出霸王主题来自梅兰芳原京剧唱腔和作曲家改编后的女高音。另外从主题的材料低音连接上我们似乎还能感受到主(E)—重属(#C)—属(B)—主(E)的功能性进行。这个象征楚霸王的主题材料在以后的音乐发展中,以原型、分裂、重组等各种形式渗透于作品各个重要的主题及音乐材料。

## 2、赋格段的主题材料：

### 例 2—1—10 (m.14—17.)

b'

b'倒影逆行

a

a'

b

a

b

Detailed description: This score shows a bass line in G major. The first part is labeled 'b' and 'b'倒影逆行' (b inverted retrograde). The second part is labeled 'a' and 'a'' (a prime). A large arrow labeled 'b' spans across the first two parts, indicating a relationship between them.

这是一个环绕型音调,从上面的分析可以看出该主题与霸王主题中材料 1 的联系,其实应该是主题材料 1 和 2 的彼此渗透。这个主题不仅是“四面楚歌”中赋格段的主题,也是战争描写的段落重要乐思,更是连接部的主要音乐材料。

### 3、“鏖战”中的重要主题材料

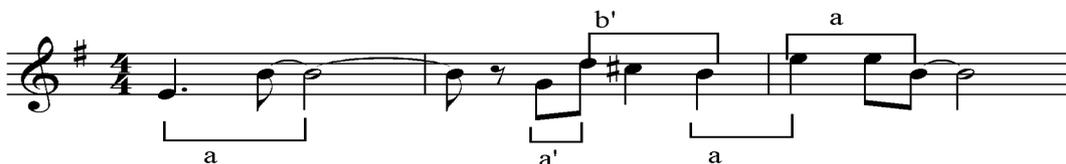
乐曲主体的第二部分战争场面的段落里出现的主题材料 与霸王主题材料的关系更为明显：

例 2—1—11 ( m.66—68. )



如果把 D 音作为为邻音的话，其余各音是正好是主题材料 1 的四音组合，可能下面的分析会更合理些，因为这里更多突出了四五度音程的跳进：

例 2—1—12 ( m.66—68 )



这个主题突出了核心材料 a，以四五度跳进为主，音乐刚猛有力，描写战争中霸王拼力撕杀的形象，具有较强的力度感。。

### 4、“剑舞”主题材料。

例 2—1—12 ( m.201—204. )



上例仅为“剑舞”主题的第一句，后面的材料基本与其相同。这个材料综合了霸王主题和京剧唱腔的某些旋律因素。第一小节装饰音取自霸王主题材料 2 的前三个音，后面有形成纯四度的音程框架。第二、四小节是主题材料 1 的四音重组。第三小节来自《看大王》中的某些旋律因素。可以看出象征楚霸王的主题以各种变化渗透于不同的材料之中，是整个音乐联系更加紧密，逻辑性更强。

**小结：**匈牙利著名作曲家巴托克曾经指出：“我可以大胆的断言，处理民间曲调和创作一首大规模作品一样困难，只要想明一点就可以想明白，民间曲调不是作曲家自

己的作品，这便是最大的困难之一。另一困难在于，民间旋律的特别性格，我们开始必须认识这种性格，还要深入了解它，最后在改编到时候要把它突出出来而不是把它掩盖住”。<sup>①</sup>作曲家在最大限度保留京剧唱腔特点的同时，通过简繁以及调高与节奏的处理，使其更加适合交响的发展。而从中提取的主题音调贯穿发展，保证了这个音乐的逻辑性和统一性。

## 二、和声材料分析

和声是多声部音乐中重要的表现手段之一，它具有极为丰富的表现力。传统和声建立在欧洲大小调基础之上，其体系已相当完备，而进入二十世纪后许多西方作曲家试图打破传统的和声规范，积极探索新的和声语言和创作手法，采用不同于大小调的各种调式，和弦结构也打破传统三度叠置的原则，多采用四度、二度叠置等方法，更加注意和声的色彩性，使和声的音响更加尖锐化和复杂化。而中国作曲家受西方作曲技法的影响，结合本民族五声调式音乐特点来构建符合本民族审美习惯的和声结构，关峡在这首交响幻想曲中所运用的和声以传统三和弦为主要和声材料，以突出旋律的特点和稳定调式，出现在音乐的主要部分。而以减三和弦、七和弦和音簇等不协和音响来渲染气氛，多出现在前奏和连接部。

### （一）三和弦

大小三和弦是乐曲所采用主要和声材料，特别是在女高音部分：

例 2—2—1 (m.156—166)

看 大 王

B 徵 : IV II I IV

<sup>①</sup> 巴托克:《巴托克论文书信选》——农民音乐对现代音乐的影响,人民音乐出版社 1985, p51.

在 帐 中 和 衣 睡

稳

#C羽 : IV 7. VII III V I V I

三度叠置的和弦是建立在七声音阶基础之上，有时候会与我国五声为主的调式发生冲突，产生风格上的不协调，所以在研究和弦结构时要和旋律、调式及风格等要素结合起来才有实际意义，但从一个孤立的和弦结构是不能说明什么问题的。从上例的旋律分析来看，前四小节是 E 宫系统，B 徵调式。后半部分中间则转向上五度 B 宫系统，总体上是 #C 羽调式。首先作曲家在对其进行和声的选择与处理时首先在材料上选择了色彩协和的大小三和弦为基础，以柔和的弱背景突出女高音旋律与民族乐器箏和箫的音色，而在和声的功能性上则配合调式特征突出了调式主音，主和弦的地位是通过 I 级和弦的支持及 V 级和弦与 III 级和弦的环绕得以强调。在前半部分还采取了异调配置手法强调了 E 宫大三和弦。这样既突出了旋律特点又使功能与色彩得到了一定的统一。

作品中除了大量使用大小三和弦外，还在某些局部使用了减三和弦，如下例：

例 2—2—2 ( m.148—155 )

The first system of the musical score is for the first system of the symphonic fantasy. It features the following parts and staves:

- Arp.** (Arpeggiator): Treble and bass clefs, 4/4 time, key of D major. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- X** (Xun): Treble clef, 4/4 time, key of D major. It plays a melodic line with a tempo marking of  $\text{♩} = 54$ .
- VI. I** (Violin I): Treble clef, 4/4 time, key of D major. It plays a simple harmonic accompaniment.
- VI. II** (Violin II): Treble clef, 4/4 time, key of D major. It plays a simple harmonic accompaniment.
- Vle.** (Viola): Bass clef, 4/4 time, key of D major. It plays a simple harmonic accompaniment.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, 4/4 time, key of D major. It plays a simple harmonic accompaniment.
- Cb.** (Contrabass): Bass clef, 4/4 time, key of D major. It plays a simple harmonic accompaniment.
- Piano** (Pno.): Treble and bass clefs, 4/4 time, key of D major. It plays a complex accompaniment with chords and arpeggios.

The score is written in D major and 4/4 time. The tempo is marked as  $\text{♩} = 54$ . The key signature has two sharps (F# and C#).

上例是作品 148 小节连接部材料，竖琴和弦乐形成的和声背景下由箫来演奏赋格段主题（主题 ）。前两小节是一个相差五度的两个减三和弦，与旋律的五度上移相适应，后面两个和弦分别是减小七和弦与小三和弦（见乐谱下面的和声记谱）。在传统和声中，减三和弦被认为是不协和的和弦，有些和声理论将其看做是属和声的省略形式，很少单独使用。在我们民族调式和声更是谨慎应用，在樊祖荫的《中国五声性调式和声的理论与方法》中将其归入变音和弦。还有其他的相关理论中提到这种和弦的形成无外乎调式之间的渗透及声部进行等等。在这里我们不去寻根求源，简单分析一下就可以了解作者的意图。首先作曲家是把减三和弦作为独立的音响使用的；再次是情感表达的需要，该连接部前面是描写战争场面的音乐，后面将出现的是虞姬寻营中的唱段，这个连接部旨在描写一种愁闷而略显压抑的情绪，色彩暗淡但又不太紧张刺激的减三和弦当为首选。再配合箫——黯然的音色，取得了良好的艺术效果。

## （二）七和弦

相对三和弦来说，七和弦出现的不是太多，但很有特点，这部作品的七和弦主要有以下两种用法：

### 1、功能性用法（m.201—208）

例 2—2—3

e羽： I V<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V I IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

I V<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V I I

上例中主要应用  $\text{VI}$ 、 $\text{II}$ 、 $\text{V}^7$  级和弦,其中  $\text{V}^7$  为属七和弦结构、 $\text{V}^7$  为小七和弦结构,总体上强调了建立在 e 羽音上的主和弦。但在这里  $\text{V}^7$  到  $\text{I}$  的进行比较自由,在音色上有不同宫系变换的感觉。如开始两小节有 G 宫—D 宫—A 宫—D 宫交替。

例 2—2—4 ( m.190—193 )

月 色 清 明。

B 徵 : VI II V 7 I

上例是作品 190 小节女高音音乐的结尾,我们可以看出传统五度连续和声进行,以及结束时属七和弦对主和弦的支持,在这里调性在和声的支持下得到了明确和巩固。

## 2、作为特定音响出现的七和弦

下例是作品开始部分管弦乐缩略谱 ( m.1—6 ):

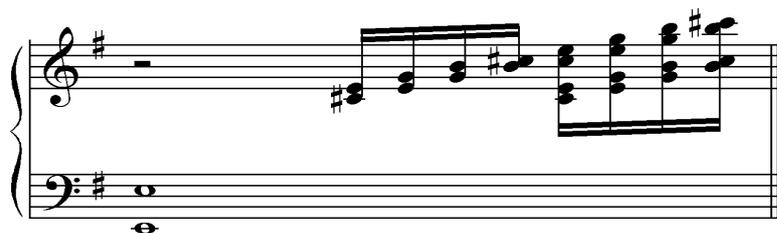
例 2—2—5

上例中在 #C 音上形成了一个半减七和弦 #C—E—G—B (主题材料 1 四音组),这几个音在横向和纵向上得密集排列,形成一个较刺激的音响,这个半减七和弦在乐曲的后面发展中多次出现如:

例 2—2—6

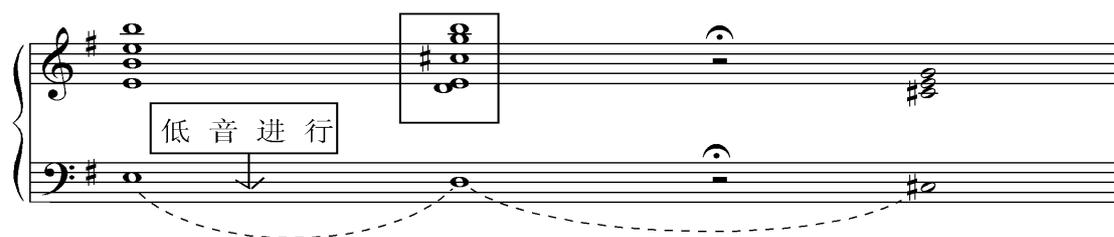


例 2—2—7



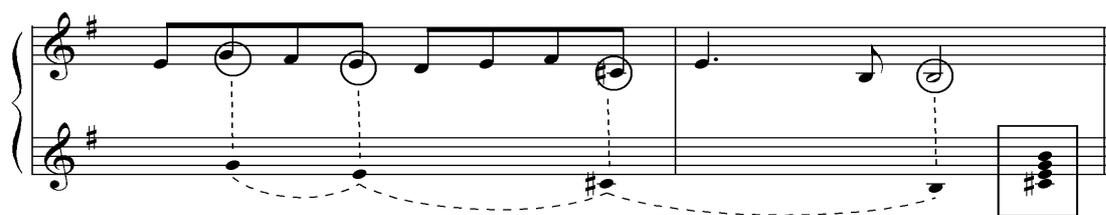
例 2—2—6 是作品 279—280 小节，中间是由铜管乐器演奏的横向半减七和弦，上下两行则是由木管与弦乐组形成的 B 持续音。例 2—3—7 是作品 129 小节木管组与弦乐组在 E 持续音上形成同一个半减七和弦，另外它的变化形式还作为局部的旋律和低音材料出现，有时还渗透到主材料中去等等。虽然规模不大，但给人印象较深，这也是引子中与霸王主题相关材料贯穿作品的体现。另外这个和弦还加入其它音形成了更为复杂的音响，如作品 145 小节：

例 2—2—8



上面方框中的和弦其实就是 $\#C-E-G-B$ 和低音 $D$ 的结合（当然它们之间还可构成一个九和弦，但从总的方面来看其不具备九和弦的基本特征），从一个纯五度和弦引入，后又经过一个休止进入一个减三和弦（省略了 $B$ 音），最终引向四个升号调。这个和弦和前一个和弦在音响上的对比是强烈的，就在战争段落结束时（第一个和弦处），又较突然地引出这个半减七和弦，是对战败后霸王复杂内心的独白。从下例还可看出它与赋格主题之间的联系，所以这个四音组合在作品发展中具有一定的特殊意义。

例 2—2—9



### (三) 五声式和弦结构

作品中的五声结构和弦不像三和弦与七和弦使用那么频繁，只在个别局部出现，最有特点的引用如作品 58 小节描写战争场面的段落开始：

例 2—2—10 (m.58—61)

$\text{♩} = 160$

上例开始是一个三音和弦，纯四度加大二度 E—A—B，当然也可看作是附加音和弦的省略形式，在这里用弦乐组低音区强奏，表现战争中千军万马行进的宏大气势。在例 2—3—4 中的第一个和弦与此相似，是大二度加纯四度 E—#F—B，只不过是乐队全奏。其它的应用还有作品 11 小节的 #G—#C—#D—#G 所谓的琶音和弦以及省略三音的五度和声（如例 2—3—8 中的第一个和弦）等等，在此不一一列举。大都是局部的个别和弦，多作为独立的音响结构单独使用。

### (四) 二度叠置和弦——音簇

看到这个概念似乎与以上提到的和弦结构不在同一种风格之内，在文森特·佩尔西凯蒂的《二十世纪和声学——原创样式与应用》中提到“在以二度叠置和弦为主的片段

中，众多声部都呈二度间隔排列的一种原位和弦称为音簇”。<sup>①</sup>下例是作品 54—57 小节管弦乐总谱（无关的乐器省略）。

例 2—2—11（m.54—57）

The musical score for Example 2-2-11 (measures 54-57) is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in A and Bb, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Violin I and II, Viola, and Cello. The score is characterized by a dense texture of notes, often forming clusters. Dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *sff* (sforzando) are used throughout. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score shows a progression of chords and melodic lines across the instruments, with some instruments playing sustained notes while others have more active parts.

上例中是四面楚歌、十面埋伏情绪积压到了将要爆发的顶点，战争就在眼前的紧迫

<sup>①</sup>【美】文森特·佩尔西凯蒂：《二十世纪和声学——原创样式与应用》，黄大同 杜亚雄 译，上海音乐出版社 2009，p107。

氛围描写。音乐由短笛和第一小提琴在高音区演奏的#D音引入，先后应用了#G—A—#A—B—C—#C—D—#D纵向二度叠置，在中高音区形成了高度密集的二度叠置的音簇，形成了高度不协和的紧张音响（下面是上例的缩略谱），

例 2—2—12

The musical score for Example 2-2-12 consists of three staves. The top staff is for the Flute (短笛), showing a single note G# with a fermata. The middle staff is for Woodwinds + Brass (木管+铜管), showing a cluster of notes: Bb, C#, D#, E#, F#, G#, A#, Bb. The bottom staff is for Strings (弦乐), showing a cluster of notes: C#, D#, E#, F#, G#, A#, Bb. A bracket groups the notes in the middle and bottom staves, indicating they are part of the same dense cluster.

小结：从上面的分析可以看出作曲家对和声材料的使用上不拘一格。从大小三和弦到减三和弦，从具有五声音响的小七和弦到不协和的减小七和弦，从省略三音的空五度和弦到八个音二度叠置构成的现代音响。音响上从协和到不协和，手法上从传统到现代，在一部作品中来去自由而又没有连接上的生硬及风格上的冲突，足见作曲家对创作手法的纯熟及对作品表现内容把握的准确。正如美国当代著名作曲家约翰·科瑞里亚诺说的那样：“用何种技法并不重要，重要的是作品的内容需要什么技法”。<sup>①</sup>的确，作曲家只是为了表现作品的内容，在合适的地方选择了合适的技法而已。

### 三、复调技法

陈铭志先生在他的论文《对复调思维的思维》中曾经说过一句极为精辟的话：“复调思维的创造是无限的”。<sup>②</sup>西方的复调音乐自从它诞生到现在，经历了不同音乐风格和文化审美的洗礼，到二十世纪后音乐的形式和风格的变化是前所未有的。特别是在大小调体系的解体与和声探索的高峰结束后，人们更加关注所谓“线性思维”，产生了诸如“多调性对位”、“序列对位”、“微复调”等风格迥异的音乐作品。然而，中国当代的一批作曲家在挖掘本民族传统音乐和传统文化的基础上，更注重兼收并蓄、大胆创新，使之成为既有现代感又有民族性的音乐。关峡的这部作品中的复调思维和技法更是无处不在，他站在对中西传统音乐的重新审视上，恢复音乐的自然属性，在情绪和形象的刻画上都取得了良好的艺术效果。在这部作品中的复调应用情况主要有以下几点：

<sup>①</sup> 郭鸣：《约翰·科瑞里亚诺管弦乐写作技术研究》，上海音乐出版社，2009.p48.

<sup>②</sup> 陈铭志：《复调论文集》，上海音乐出版社，2002.p21.

## (一) 复调主题——动机材料的贯穿

在前面音乐的材料章节对作品的主题材料做了较详细的分析，在这里针对作品第一部分——五声部赋格段赋格主题 的发展与变化。作曲家为了营造一个“十面埋伏”、“四面楚歌”的音乐意境，在这里选用了西方传统的赋格写作手法，见下列中的弦乐声部：

例 2—3—1 (m.14—33)

♩ = 56

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

主题

答题

*p* *mp*

固定对题 1.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

主题

*mp*

固定对题 1.

固定对题 2.

答题

*mp* *mf*

固定对题 1.

固定对题 2.

固定对题 3.

主题

*mf*

*mf* 固定对题 1.

*mf* 固定对题 2.

*mf* 固定对题 3.

*mf* 固定对题 4.

上面是赋格段的呈示部分，其主题是由大提琴奏出的四小节旋律（主题材料），是一个均衡的环绕性音调，其实后两小节是前两小节的变化。主题、答题以及对题的进入和对位手法都是较传统的赋格写作手法，具体情况可从下表更为直接的了解：

声部位置	呈 示 部				
					主题 #c 羽
				答题 #g 羽	固对 1
			主题 #c 羽	固对 1	固对 2
		答题 #g 羽	固对 1	固对 2	固对 3
	主题 #c 羽	固对 1	固对 2	固对 3	固对 4

上面主题是带变徵音（#A）的#c 羽调式，答题是上五度带变徵音（#E）的#g 羽调式。声部由下而上层层进入，是一种很典型的布局形式。并且每个音乐材料都为四小节

封闭性发展，这为各种材料的自由组合提供了更大的空间，这也是这个赋格段的一个显著特点。五声部赋格——四个固定对题，音乐材料是比较多的，这么多形态各异的对比性材料交织在一起，作曲家是如何做到材料的完整统一的，让我们进一步分析一下各部分的材料，来寻找一下它们彼此之间的联系：

主题材料在前面章节已经详细分析过，我们已经了解了它与主体材料（霸王主题）的联系（见例 2—1—4 和例 2—1—7），并且得出包含其中的两个核心音高材料：a、纯四度，b、纯四度框架下的四音列。见下例：

例 2—3—2

下面我们分别分析一下各个对题的音高材料：

### 1、固定对题 1.

例 2—3—3

对题 1 中，第一小节由四五度音程构成，是材料 a 和它的转位，第二小节则是霸王主题的原型，由 a 和 b 构成，具体见第二行谱表。

### 2、固定对题 2.

例 2—3—4

材料 b 四音列      材料 a 纯四度      材料 b 的省略形式

三音组

对题 2 第一小节实际上是一个上行四音列，为材料 b 的倒影。如果把第二小节所出现的音重新排列一下，可以发现它是 b 的省略形式（具体可见例 2—1—5）。其实，这个对题材料还是霸王主题的倒影：

#### 例 2—3—5

赋格对题

霸王主题

### 3、固定对题 3

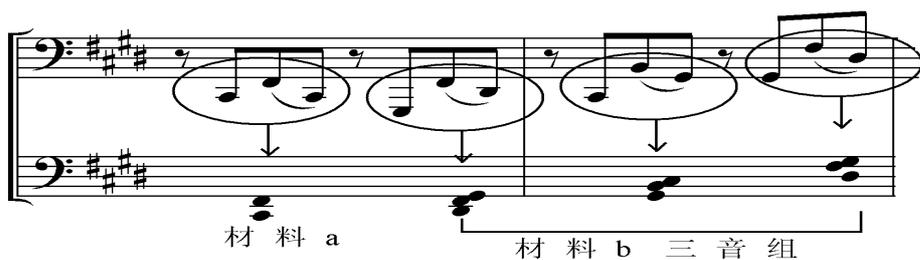
#### 例 2—3—6

材料 b

对题 3 的骨干音为是一个上行的四音列，其中#D 到 E 为小二度，E 可认为是民族调式音阶的“偏音”（就上面旋律特点来说它具有倚音和经过音的性质）。

### 4、固定对题 4

#### 例 2—3—7



对题 4 从织体形态上看,更像是一种和弦分解型,而将每一组的三个音重新排列,可以看出是一个具有五声特点的三音列,第一组为一个纯四度音程。

通过以上分析可以看出在赋格段中所使用的众多音高材料其实都来源于赋格主题的变化,都来源于两个核心材料的演变。这使我想起了一种称为“全息”技术的音乐发展手法(即“细胞生长”式的音乐发展手法),从整个赋格段的材料的分析来看,整个音乐建立在一个纯四度框架上(材料 a),引出四音列及其各种变化形式(b 及其变体),进而运用各种手段演变出各种音乐材料,使整个音乐保持高度的逻辑性。

## (二) 复调的织体

### 1、模仿二声部

下例是赋格主题以四分音符为单位,从分裂到聚合的一个增长过程(作品 70 小节)。相同的旋律片段先由弦乐组三个八度奏出,紧接着由木管组四个八度模仿,随着旋律的增长情绪越来越紧张,描写两军激战冲杀的激烈场面。手法简单,但非常有效果。

例 2—3—8 (m.70—73)



下例是作品第四部分“剑舞与诀别”中的片段(作品 209 小节)由箫和箏形成了自由模仿二声部,音乐由箫演奏的霸王主题开始,箏在主题结束时紧接自由模仿,第一次模仿节奏相同,旋律走向相似。第二次和第三次在结尾收束时的旋法和收束音相同,最后一次旋律作拉宽处理,中间稍有变化。

## 例 2—3—9 ( m.209—216 )

上例中箏和箫也形成了接应型和互补型复调织体，旋律舒展委婉，在弦乐和竖琴的弱背景下，更衬托出音乐的优雅和缠绵，似是霸王和虞姬心灵深处的对白。这段音乐带有明显的江南丝竹音乐的特点。

## 2、支声复调

支声音乐严格的说是和主调与复调并列的一种音乐形式。但由于它与复调音乐在形态和对位上有很多相似的地方，并且这里支声和复调结合运用，所以本文将其放在这里分析和研究。

下面这个例子是作品 295 小节尾声部分，当女高音（主题材料）再次出现时，京胡的旋律就是一种支声的写法，其实也是主旋律的一种变奏。旋律时而同步、时而加花、时而补充和接应。这种音乐形式在我国民间音乐中很是常见，显然，关峡在这里是借鉴了京剧音乐唱腔和伴奏的写作方法，京味儿十足。

## 例 2—3—10

Zh.

Jinghu

X

S.

稳 , 我 这

另外，上面的音乐中还有箫和箏两件民族乐器，箫属于局部的支声，时而强调旋律，时而起到连接的作用。而箏在这里是点缀式的和补充式的写法。

### 3、接应型与补充型

接应型与补充型写法也是我国民间音乐的一种常见形式。它主要出现在旋律之间的停顿和间隙处，起到连接和补充旋律的作用。下例中女高音和箫的旋律就是这样的写法。在第七小节后，箫的旋律还是一种支声写法。

例 2—3—11 ( m.156—167 )

X

S

看 大 王

在 帐 中 和 衣 睡

X

S

稳 , 我 这

## 4、多层次复调写法

下例是作品 234 小节管弦乐缩谱,第一行是由短笛+长笛+第一小提琴+第二小提琴+中音提琴在高音区演奏三个八度持续音层(B);第五行是由大管+低音大管+大号+大提琴+低音大提琴形成的低音层;在这两个音层之间,在中音区由双簧管+英国管+单簧管+长号演奏的女高音旋律(虞姬?),和由小号演奏的赋格主题(霸王?)交织发展,再加上打击乐层,形成了五个旋律层的对比复调。每个旋律虽只用八度拓宽,但在音响上形成了音色各异的旋律层,虽不是“现代风格”的作品,却有现代的创作意识。在这里形成了全曲的情绪高潮,音乐磅礴而黯然,持续音又似无法挣脱的命运枷锁,表现了霸王别姬的悲情瞬间。

例 2—3—12 (m.234—236)

## (三) 复调织体与和声织体的结合

作品中除了上述复调织体及用法外,还有很多是与和声织体结合运用的情况,他经常将和声织体作为音乐的大背景,而将由不同旋律形成的复调音乐作为一个单旋律处理,体现了作曲家对待复调音乐的个性处理手法。如例 2—3—10 就是这样的情况,由弦乐和竖琴形成的和声背景衬托出女高音、箏、箫以及京胡形成的复调音乐,相似的例子还有:

例 2—3—13 (m.87—94)

Fag.   
 2. Fag.   
 Trbn.   
 Tuba   
 Timp.   
 VI. I   
 VI. II   
 Vle.   
 Vc.   
 Cb.

Fag.   
 C. Fag.   
 Trbn.   
 Tuba   
 Timp.   
 VI. I   
 VI. II   
 Vle.   
 Vc.   
 Cb.

上例中由赋格主题形成的震音作三声部赋格发展，形成一个急速的音流。而纵向的固定和声以八分音符的重音出现在不同部分，形成了点与线的结合，营造了一种惊险而紧张的氛围。

**小结：**从上面的分析可以看出，总体上关峡这部作品中所用的复调手法是传统，其中有西方传统的赋格手法，也有我国民间的支声以及模仿二声部和接应型复调手法，也有与和声织体结合的复调处理手法，各种手法在不同的部分，以不同的音响表现不同的音乐形象，可以看出作曲家站在对中西音乐重新审视的角度上来处理音乐，中西复调手法各尽其长，达到了一种新颖的艺术效果。

#### 四、配器手法与音色特征

交响幻想曲《霸王别姬》的配器虽属于传统手法，但在处理民族乐器及音色的发挥与西方交响乐队的关系上有着自己独特的审美和处理方法，在音乐意境及场面刻画上也很有特点，下面从音色布局、各组乐器具体应用情况、不同的织体与表现三个方面来了解一下这首乐曲的配器特色：

##### （一）音色布局

交响幻想曲《霸王别姬》的编制是扩大了的双管编制，并加入了民族乐器及女高音（京剧唱腔）。通过下表我们可以粗略地了解一下整首乐曲的音色分布情况：

例 2—4—1

交响幻想曲《霸王别姬》音色布局一览表

乐器组 段落	民族乐器(包 含女高音)	弦乐组	木管组	铜管组	打击乐	色彩性 乐器
1、引子						
2、连接						
3、四面楚 歌 A	1					
	2					
4、鏖战 B	1					
	2					
	3					

5、连接						
6、女高音《看大王》C						
7、连接						
8、剑舞与诀别 D	1					
	2					
	3					
9、乌江自刎 B'						
10、尾声 C'						

(符号说明： 表示是主体音色， 表示背景音色， 表示点缀音色，两种符号表示在该部分中先后具有两种特点。但上表还不能详细说明每个乐器组参与乐器的数目只反映总体的音色布局情况。)

从总体上可以看出作曲家用民族乐器(人声)音色和西方管弦乐队音色的处理方法。现具体说明一下：首先在开始部分就出现了两种对比较强的音色，一是引子部分管弦乐队在 *fff* 的力度全奏的“霸王主题”，紧接着是民族乐器箏和箫的二声部，中提琴和第二小提琴在 *pp* 的力度上作颤音背景的一个连接，两种音色对比，无论是力度还是音色都极为强烈。

“四面楚歌”部分采用五声部赋格段写法，可分为两部分，在呈示部分是弦乐音色，从低音大提琴开始，由弱渐强，第二部分在弦乐基础上声部逐渐加厚，先是木管组后是铜管组，音色由单一的弦乐音色逐步过渡到三组乐器的混合音色。

“鏖战”部分可分为有再现的三部分，第一部分和第三部分弦乐、木管、铜管、打击乐各有展现，交相呼应；而第二部分则以弦乐音色为主，木管、铜管和打击乐作背景点缀。(详细情况可参看例 2—3—13)

“连接部”在清淡的弦乐和竖琴的背景上由箫奏出第二主题，音乐悠远而凄然，将音乐引向女高音。(详细总谱参见例 2—3—2)

“女高音部分”部分可分为三个层次，主体音色是女高音、箏和箫，其次是由弦乐和竖琴构成的背景音色，最后是圆号，长笛、双簧管和大管的局部点缀，突出了人声、箏和箫的音色特征。

紧接的连接大致同上面的连接部。

“剑舞与诀别”先从箏和弦乐和钢片琴等背景开始，逐步加入箫、竖琴等不同乐器，

音色和织体不断变浓、加厚，最后民族乐器撤出，变为管弦乐队全奏，音色特征由淡到浓，由民族色彩突出到西方管弦乐全奏的混合音色，都是情绪发展与增长的需要。

“乌江自刎”是“鏖战”部分的变化重复，音色大致相同。

尾声的音色更具东方色彩，京剧唱腔加入京胡，从一声箫起到悠远地锣声落幕，意境深邃。

从上面我们似乎可以得到这样一些信息，就是作曲家在乐曲不同的段落突出中西不同的音色特征（中国音响的虚淡和空灵，西方的音响的强度和绵密），比如在管弦乐队表现时民族乐器大都没有参与。如表现战争场面及“楚歌”部分等；而在突出民族特色的配器中，强调民族乐器及唱腔的单独表现，有时只运用融合性较强的弦乐作稀疏的背景，其它则在局部点缀。使得中西不同音色在作品中交相呼应，取得了较别致的艺术效果。

## （二）各组乐器的具体应用情况

### 1、管弦乐队乐器组

首先在首作品中重用了弦乐组乐器，由于它具有较强的融合性和丰富的表现力，无论是乐队全奏、单独表现（如赋格段，参见例 2—3—1），还是作为背景和民乐结合（如例 2—3—2 等）都相得益彰。有时它还作为特定的形象刻画：

例 2—4—2（m.201—204）

上例中，弦乐声部以十六分音符跳奏由低到高形成一个跳动轻盈的背景，配合箏的旋律（主题材料），形象地表现了虞姬拔剑起舞的意境。

其次，相对弦乐，木管组乐器的地位大大降低。在传统的管弦乐配器中，木管组乐器由于自身个性极强，而常承担旋律呈示及色彩性配器，一般作曲家都会注重发挥每件乐器的个性，即使作为和声层也是很有特点的。而在这部作品中没有单独的木管表现，只有在加厚声部及全奏时使用了木管组乐器，这在其它交响性作品中是极为少见的。可能是作曲家考虑到木管乐器与民族乐器在音色及表现上的冲突与差异。

第三是铜管组的使用，和木管组相似，只不过在力度性旋律表现上时有出现：

例 2—4—3

材料 III 的变化

材料 II 的模仿二声部节奏拉宽

材料 II + I

上例是作品总谱 78 小节，在弦乐持续震音的背景上铜管组奏出主题材料 的变化形式（节奏拉宽）。

第四是打击乐，它集中在作品对战争场面的刻画部分（如上例），以及乐队全奏部分，象例 2—3—12 中的打击乐声部就是这样。

第五是色彩性乐器，经常出现的是竖琴，多作为民乐表现时的和声背景（参看例 2—3—2 和例 2—3—4），还有钢片琴和钟琴等传统的点缀型用法。

## 2、民族特色乐器和京剧唱腔

民族乐器中最突出的当属箫的用法，它不但在唱腔部分和其形成模仿声部和支声，

还在剑舞部分还和箏形成对话式的模仿二声部。更为突出的是它一直贯穿整个作品，从引子中的一声箫起，到不同段落之间那凄美黯然的连接部，还有作品最后结束时的箫落，可以看出作曲家对其音色的偏爱，或许是它的音色与作曲家意欲表现得意境有更多的契合吧。

京剧唱腔更是整个作品的闪光之处，稍加改变的京剧唱腔移植到交响作品当中，虽然只有两部分（结尾缩减再现），但她独特的音色及韵味早已超出唱词的表现范围。

箏的音色也得到了了一定的发挥，一是单独主题呈示（例 2—4—2），二是和其它民乐与唱腔形成各种复调织体，更有特点的是代替竖琴在乐队中的某些表现作用，如在连接和气氛烘托时的刮奏等，很有特点。

例 2—4—4（作品第 7 小节）

The musical score for Example 2-4-4 (measures 7-12) is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a Zhen (箏) part in the upper register with a melodic line and a Xiao (箫) part in the lower register with a melodic line. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provides harmonic support with sustained notes and trills. Dynamics include mp and pp. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

有时也和竖琴同时刮奏，由于其音色及音阶差异，形成了一个有对比的混合音色：

例 2—4—5（总谱 223 小节）

最后是京胡，这个最能体现京剧京味的乐器姗姗迟来，直到作品的尾声处才响亮的响起（参看例 2—3—10，总谱 295 小节），配合着女高音京剧唱腔，直道出京剧之魂魄。

### （三）不同的织体与表现

这首交响幻想曲带有东方叙事体裁特点，有明显的标题性，自然乐曲的表现上，无论是直接的还是抽象的，都免不了对特定场面和意境的描写与刻画。在选用适合的音乐织体和配器手法来表现相应的标题内容和情绪上，这首作品是比较成功的。

#### 1、用五声部赋格段表现“四面楚歌，十面埋伏”的氛围。

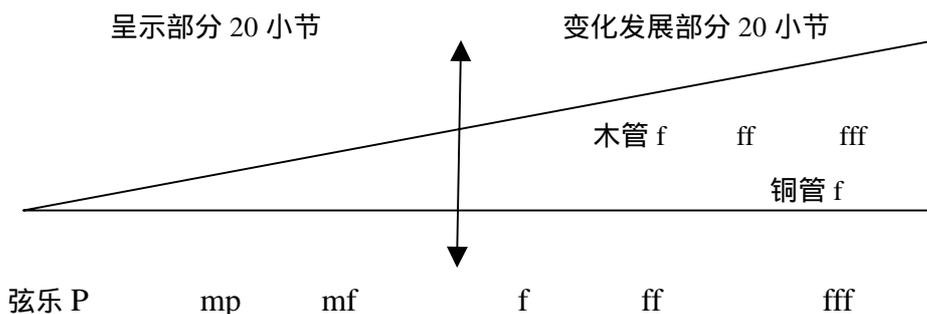
赋格段作为一种传统的模仿复调手法，在中外许多作曲家的作品中都能看到，有些标题性的作品常用它表现一定的音乐形象，如法国作曲家柏辽兹的《幻想交响曲》第五乐章第二部分的赋格段，就表现了“妖魔的轮舞”<sup>①</sup>这一戏剧性内容；中国当代作曲家朱践耳的《节日序曲》的展开部的第二部分，也用到了赋格段这一手法来表现“在欢闹的气氛中浩浩荡荡的游行队伍”<sup>②</sup>等等。在《霸王别姬》中，关峡用五声部赋格段来表现“四面楚歌”和“十面埋伏”的氛围也颇有特点（谱例可参见例 2—3—1），主题从低

<sup>①</sup> 于苏贤：《复调音乐教程》，上海音乐出版社 2001，p425。

<sup>②</sup> 于苏贤：《复调音乐教程》，上海音乐出版社 2001，p425。

音提琴低音区开始，是一个四小节的环绕型音调（主题材料，参见例 2—1—7），声音低沉而略显压抑，当答题和主题在主属调上，由低到高逐渐攀升的过程中，这种情绪得到不断增长，木管和铜管组乐器先后加入，一直到一个极不协和的多音二度和弦（参见例 2—2—11），将这种不安的情绪推到了顶点：

例 2—4—6



值得注意的是在整个力度的增长过程中，我们还可以从总谱上看到一些配器上的细节处理。在总谱 26 小节第二小提琴进入时，采用了高一级的力度记号 *mf*，而当第一小提琴进入时（第 30 小节）则是相同的力度等级（见例 2—3—1）。这是由于乐器自身的音域和音色造成的，第二小提琴进入时在较低的音域，相对声音软弱而黯淡，容易被其它三个声部掩盖而使模仿主题的进入不够突出，选择高一级的力度处理后，既保证了进入声部的清晰，又为后面小提琴在厚实明亮的中高音区进入留下余地。相似的例子还有赋格段中木管和铜管的加入，使整体声部在力度增长的过程中达到平衡。这些总谱细节的变化从另一个方面看出作品的成熟与严谨。

## 2、对“古代战场”情景的模仿

相对“楚歌”部分场面描写，对“古代战场”的描写更具象一点（例 2—4—6），首先在弦乐组的低音区由下弓的演奏手法，加上定音鼓的配合，获得了一种低沉而有力的音响效果，用来描写古战场上千军万马、战鼓齐鸣的宏大场面；在这个背景上，由铜管组乐器，进行平行四度的滑奏，模拟了前进的号角，一下子把人带入那种金戈铁马，烽烟四起的“古战场”画面。

例 2—4—7（总谱 58 小节）

这里弦乐器的织体形式和音响效果，不禁使我想起了斯特拉文斯基的《春之祭》中“少女们的舞蹈”中的配器和织体，只是节奏和和声更加复杂而多变，充满野性，像是古老祭祀中的击鼓之声：

例 2—4—8

在交响幻想曲 103 小节，赋格主题变化的三声部赋格，由弦乐用震音的形式奏出，飞驰交织的音流加上多变的节奏，后来由加上铜管的滑奏，形成了配器织体上的点、线、面的结合，形象地表现了奔马驰骋，呐喊冲杀的激烈场面。

例 2—4—9

The musical score for Example 2-4-9 consists of ten staves. From top to bottom, they are: Fag. (Bassoon), C. Fag. (Contrabassoon), Cor. (Coronet), Trbn. (Trumpet), Tuba, Timp. (Timpani), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is in 2/4 time and D major. The strings (VI. I, VI. II, Vle., Vc., Cb.) play a tremolo accompaniment. The woodwinds (Fag., C. Fag., Trbn., Tuba) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cor. part features a melodic line with slurs and accents, marked *fff*.

### 3、“轻盈灵动”的“剑舞”

“剑舞”是梅兰芳先生的京剧《霸王别姬》中的精华所在，如何用交响乐来表现，又不失传统艺术的神韵，这不是一项容易的工作。而作曲家在这里却只用了非常简洁的手法（参看例 2—4—2），在弦乐声部用一个连续跳动的线性背景勾勒出“虞姬轻盈的步

法”，由箏奏出优雅灵动的主题，再加上钢片琴和钟琴的星星点点，整个音乐形象鲜明，极具东方韵味。

另外在乐曲情绪冲突的最高点——“别姬”的表现上，作曲家选用了更多层次的音乐织体来表现复杂的情感，如作品 234 小节五个层面的织体形式等等（参看例 2—3—12 管弦乐缩谱）。

**小结：**通过对幻想曲《霸王别姬》的配器分析，可以看出作曲家在学习和借鉴中西方传统音乐文化和创作手法上，以自己独特的视角，让中西音乐手法，中西乐器色彩在一个统一作品的框架下各尽其长，自由转接，取得了一种新颖别致的艺术效果。

## 五、音乐结构与音乐分析

一首成熟的音乐作品必定有其合理的结构形式，而一首成熟的作品也一定有其独特的结构形式。作曲家在交响幻想曲《霸王别姬》中，尝试将西方曲式结构与东方叙事结构相结合，并加入京剧唱段，形成了一种别致的音乐结构形式。

### （一）多段体并列与再现三部曲式相结合的双重音乐结构

从下表可已看出《霸王别姬》整体上是以叙事为主的多乐段的并列结构，虽然作品中没有标记出每个部分的标题，但每个段落都有自己明确的表现内容和形象。

例 2—5—1

分析项 音乐结构	小节数	主要材料	表现内容	速度 (拍/分钟)	力度	调式
1、引子	1—6		楚霸王“力拔山兮”	64	fff	e 羽
2、连接 1	7—13			56	mp—pp	#c 羽
3、A 赋格段	14—57	+ ( )	“四面楚歌”“十面埋伏”	56	p—fff	#c 羽
4、B 再现三段体	58—147	+ + ( )	“古战场”的刻画	160	f—ff—fff	E 持续低音



## （二）交响幻想曲《霸王别姬》的音乐分析

根据上面的结构分析，下面针对作品的每个部分的音乐结构及音乐的表现内容做一具体分析。

### 1、引子

引子部分（m.1—6.）是表现楚霸王的主题，关于它的材料，在本章的第一节已有较详细的分析，为了研究方便将这个主题一分为二命名：主题材料 和主题材料 。从前面的分析我们还可以看出，他不但是霸王音乐形象的描写，更包含了以后音乐发展的主要材料，这种写作手法我们经常可以从像贝多芬和肖斯塔科维奇等许多大师的作品中得到。主题呈示完毕，剩下的就是如何利用主题中所包含的各种因素去组织和发展音乐，这首作品借鉴显然是借鉴了这样的创作方法。从表现内容上看，它表现了楚霸王“力拔山兮气盖世”的英雄形象，但从整体的音响上，不但能感觉到力度的冲击力，更能感受到一种悲壮的情怀。引子的调式大致在 e 羽上。

### 2、连接 1（m.7—13.），

连接 1 由单薄、黯淡的箫声吹响了霸王主题，极弱的弦乐和声背景着落在一个减三和弦，音响凄然而无奈。连接部分则将其引向赋格的调式#c 羽。

### 3、“四面楚歌”（m.14—57.）

是一个五声部赋格段，和传统的赋格段的结构相似，可分为两部分：呈示部分（m.14—33.）和自由发展部分（m.34—57.）。主题是一个四小节的环绕型音调，像一团愁闷、不安的心绪萦绕在心头，为了配合这种环绕的效果，赋格段的模仿答题和四个固定对题都为四小节长度迂回发展，音响从低沉的低音提琴开始，力度由 p 逐渐上升，声部织体越来越厚，当到达 fff 的乐队全奏时，这种不安压抑的情绪到达了顶点，一个极不协和的块状音响预示着这一切终将被打破，战争就在眼前。作曲家采用五声部赋格段的发展手法，来表现“四面楚歌”和“十面埋伏”的氛围是非常成功的。该段整体调式是#c 羽。

### 4、“鏖战”（m.58—147.）

该段是作曲对古代战争场面的形象描绘，“金戈铁马”、“烽烟四起”、“冲杀驰骋”、“鼓号齐鸣”——这一切都在这幅古老的画卷中展开。这段音乐是赋格主题的进一步发展，从织体和表现上大致可分为三部分：

例 2—5—3

音乐结构	引入	一	二	三	结尾
小节数	58—65	66—87	88—110	111—137	138—147
材料	音程 a	— 1— — 2	3	1 — — 2	2— 1
持续低音	E				(#F—B—E)

从整体上说这段音乐是一个有再现的三段体，第三部分是第一部分的变化重复，第二部分是材料 的进一步展开，但在规模、织体和形象上都可形成独立的部分。从音乐材料的使用上看，材料 和 的各种变化形式交替使用，又带有一定的回旋性质，只是第二部分的结构膨胀，使其总体上更具有再现三段体的特点，这两种结构特点形成了这段音乐的双重结构特点。另外，霸王主题材料 1 和 2 以纵向、横向以及核心细胞重组的形式构成连接和某些织体材料，比如在开始引入部分铜管的纯四度滑奏（核心音程材料 a），以及在结尾时材料 的上方先“叠入”霸王主题材料的变化形式，后引出材料 2，而结束的和声则是材料 1 在 D 音上的纵向结合（见例 2—2—8）等等。该段的低音设计也很有特点，在结尾时主持持续音 E 有这样的一个收束：持续音 E—#F—音阶下行—B—E。这和引子部分的低音进行相似。进而可以看出这是作曲家有意识的使霸王主题材料在各部分有机地渗透的结果。

#### 5、连接 2（m.148—155.）

黯然的箫声再次响起，赋格主题片段经过一个五度移位后出现了霸王主题材料 1 的变化形式。调式大致在#c 羽，结束在#G 小三和弦，下段开始调的属和弦。

#### 6、女高音京剧唱腔《看大王》（m.156—193.）

在本章第一节对这段音乐及结构已有详细分析，它是作曲家将梅兰芳先生的京剧名段改变而成，它可以分为变化重复的两部分，在传统戏曲音乐中称复对仗结构（大致相当于复乐段）：

#### 例 2—5—4

音乐结构	一	二
小节数	156—174	175—193
材料	1	
调式	上句#c 羽 下句 B 徵	上句#c 羽 下句 B 徵

这段京剧唱腔的插入，无论在形式上还是在音响上都成为整个作品最大的亮点。虽然这段音乐素材是整个幻想曲素材的“母体”，但它的旋律特征和独特的韵味又使它

与前后主题——动机的发展发展脉络存在较大的差别，所以它更像是一个插入的段落。它基本保持了原唱腔的主要特点，放在这里很像在交响音乐中插入了东方韵味的咏叹调。唱词和唱腔具有典型的东方审美中的含蓄，重在意境的刻画，是虞姬“忧虑”、“愁闷”的心情写照。

### 7、连接3 ( m.194—200. )

连接3大致同上面的连接2，只是调式在b羽上，结束和弦为下段主调的属和弦B小三和弦。

### 8、“剑舞”与“诀别”( m.201—249. )

该段的总体结构大致可以分为三个发展阶段：

例 2—5—5

音乐结构	一	二			三
小节数	201—208	209—234			235—249
音乐材料		2和自由模仿	2和其自由模仿 配器织体加厚	2和的“叠入” 互补型二声部	和的二声部对位
速度(拍/分钟)	73				80
力度	f	mf	ff	fff	
调式	e羽			D徵	

第一个阶段是由箏演奏的主题材料，是一个上下句的乐段结构。从整个轻盈灵动的音响，可以感受到虞姬“拔剑起舞”的音乐形象，优美地旋律似乎不太合乎悲凉的气氛，但这正是虞姬“强露笑颜”以慰丈夫的恰当表现。这段音乐并不长，很快进入了如歌如泣的抒情性旋律；第二个阶段是霸王主题材料2的三次陈述，第二次是第一次的织体加厚，第三次叠入女高音材料。这段的主要织体是对话式的二声部复调。似是霸王和虞姬复杂内心对白和无限深情的情感交流。随着力度的逐渐增强和织体的不断增加，剑舞音乐进入了高潮段落——第三阶段，这段音乐以女高音主题和赋格段主题的二声部对位为主体，整个乐队分为五个层次(见例2—3—12)，民族乐器退出，速度稍快，

力度为 *fff*。展现了英雄与美人“生死离别”的悲壮画面，也形成了全曲的矛盾冲突与情绪迸发的顶点。可以看出这段音乐也是一个情绪积压和迸发的过程，成功的表现了霸王“懊悔”与“沮丧”、虞姬的“隐痛”与“忧虑”和二人的“缠绵”与“痴情”，尽在这优美而悲壮的旋律中得到升华。

#### 9、楚霸王“乌江自刎”( m.250—288.)

这段音乐再现了作品主体的第二部分“鏖战”的部分内容：“引入”和“第三部分”，简要交代了霸王拔剑自刎，饮恨乌江的故事情节。但就音乐的表现来说，仍然是战争场面的刻画，只是非常的简短（相比“鏖战”部分），似乎从另一个方面交代了霸王“乌江自刎”的音乐形象，即“虞姬死后，霸王——这一末路英雄——以无心在战，因为他的魂魄已随虞姬而去”。

#### 10、尾声 ( m.289—315.)

尾声是这首幻想曲的又一个亮点，首先它再现了女高音材料的第一段，并且加入了京胡，这使作品在结束时又绘出的亮丽一笔。在这里所表现的早已超出唱腔所表现得具体内容，似是飘荡在那在天国的千年回响。所有的音响和情感都在这里得到升华。另外，该段意境刻画也相当出彩，从一刻沉寂（长休止）似乎是故事的结束，而一声箫起，到一句京剧清唱，再到那吱呀的京胡再到一声悠远低沉的锣声落幕，可谓意境深远。最后音乐结束于 B 徵调式上。

**小结：**我国著名作曲家、钢琴家赵晓生先生曾经在他的著述《音乐的结构》中指出“音乐是所有艺术形式中最具有结构力的。音乐即是有结构的音响。而没有任何结构意义的音响也就不成其为音乐”。并且把音乐的结构从表层的“外结构”到深层的“内结构”分为六个不同的层面：“情节结构、组织结构、音响结构、过程结构、思维结构和心理结构”。<sup>①</sup>从不同的层面观察，其结果亦不相同。《霸王别姬》自然是以情节作为整个音乐结构的主导，即使不了解《霸王别姬》这一东方历史题材的国外听众，亦能从那明显的音乐形象和情绪上去把握这种叙事性质的多段体结构。而作曲家有意在作品中安排了两段音乐材料的再现，使音乐又具有呈示、发展、再现的结构过程，而这种再现又并非音乐表现内容和情感的重复。所以，只是在材料的组织和发展上又具备了再现三部曲式的结构特点。

<sup>①</sup> 赵晓生：《音乐的结构》，音乐爱好者，1997年5月。

## 第三章 交响幻想曲《霸王别姬》的艺术特征

### 一、音乐语言特色

#### (一) 民族化旋律复调语言特色

作曲家从京剧唱腔中提取的民族化音调，在不同层次，采用不同的手法纵向结合，形成了作品的复调语言特色。作品的大部分主题都比较短小，大都在四小节左右，音乐的不断发展基本上是靠复调手法完成的。例如“四面楚歌”的主题与其衍生的音乐材料做五声部赋格段发展；在“鏖战”部分赋格段主题的分裂与二声部模仿，以及中段急速的三声部模仿；“剑舞”与“诀别”当中箏与箫的自由模仿和延伸，还有音乐高潮时的多层次对比复调等等。即使引用的京剧唱腔，也充分发挥了支声，模仿、接应等极具民族特色的复调手法。整个作品为我们呈现了多彩的民族化旋律复调语言特色。

#### (二) 特定音响的贯穿

作曲家从女高音旋律中提取的四音组 E—#C—B—G，作为一个特定的音乐材料贯穿于作品的各个部分。在横向上，它们变换组合形式，形成不同形态的旋律和织体：

例 3—1—1 (m.269—271.)

上例是总谱中的弦乐声部，方框内的旋律片段为四音的组合形式，另外，四音组还融入民族调式音阶中构成重要的主题材料：



Picc.  
 Fl.+VI. I  
 Ob+Cl.ingl.+Cl. VII. +Vle.  
 Cl.b+Fag+Cor.+Trbn.+Vc.+Timp'  
 C.fag.+Cb.  
 Piat.s.+Piat+Tamb+G.c.  
 X.  
 S.  
 看 大 王

上例是作品 286—291 小节总谱的缩略谱，箫的引入手法比较有特点，在它前面是管弦乐队全奏的强结束，紧接着是一个自由休止，然后引出箫的音调。在两次京剧唱腔的引入都是以相似的手法完成的。交响乐队的短而强的结束是一种常见的“阻断技术”，一般在此之后都会有一些情绪和音色的变换。作曲家还特意安排了一个较长的休止，为接下来民族乐器及女高音的出现在情绪和时间上做好了铺垫。作品中中西不同音响的自由转接成为作品独特的音色语言（更详细的分析参见第二章第四节的相关内容）。

#### （四）将京剧唱段作为作品情感表达的支点

为了在音乐作品中突出京剧这一传统文化艺术，作曲家在作品中先后两次引用了京剧《霸王别姬》中的经典唱段“看大王在帐中和衣睡稳”，并把它有机地融入自己的作品中。然而两次相同唱腔的引入所表达的情绪却是不同的：第一次引入是霸王战败后，虞姬在“寻营”中的唱腔，表达了虞姬内心“愁闷”和“忧虑”的复杂心情，这里与原京剧唱腔所表达的情绪基本是相吻合的。然而，第二次的引入则是在作品的最后，并加入京胡，使作品的情感和京剧的魂魄得到升华。作曲家把京剧唱腔稍加调整，引入到交

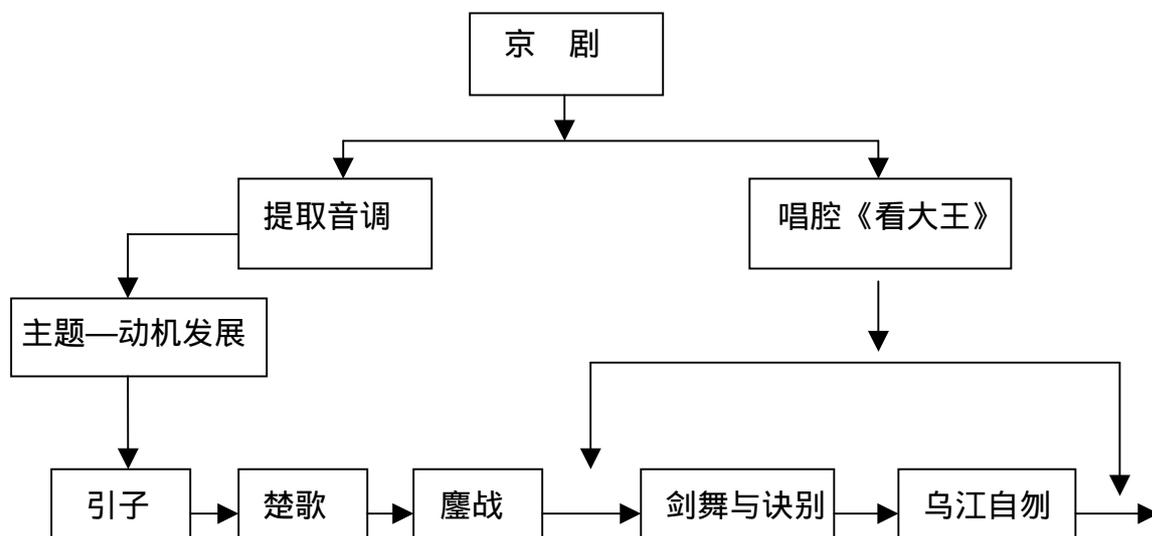
响乐，是京剧——这一传统东方艺术的一次“新尝试”。不仅如此，女高音陈俊华的高亢咏唱，以及她那华美的传统服装和精致的头饰都使京剧成为整个交响幻想曲的艺术魂魄。

## 二、艺术创新

### （一）将京剧唱腔引入交响乐

对于交响乐的创作来说，如何处理好中西音乐文化的差异，如何有机地吸收西方音乐的优秀成果来丰富和发展本民族音乐文化，构建“自我的”、“个性的”音乐创作模式，是每个作曲家不断思考的问题之一。从我国的交响乐的发展史来看，对这个问题的探讨也从未停止过。虽然每位作曲家的处理手法不同，但有一个共识的理念就是：运用西方交响乐形式来表达和阐释中国民族文化的精神与内涵（至少在创作中离不开民族元素符号）。关峡的交响幻想曲就是这样的一首作品。这首作品以“霸王别姬”这一传统历史故事为题材，以一个现代人的视角把“虞姬”和“霸王”的爱情作为情感主线，又加入了京剧元素，形成了新颖的交响叙事性作品：

例 3—2—1



从上例可以看出整个作品的创作模式和结构，其中最大的亮点就是京剧唱腔的两次插入，作曲家把京剧唱腔《看大王》近似原样的嵌入作品的结构当中，并把它作为情感表达的支点。从音乐的形式上看，又融合了歌剧创作的某些特点，形成了这首作品的独特个性。

## （二）东西音乐文化的“融合”与“共存”

关于东西音乐文化的“融合”与“共存”概念的提出源自《人民音乐》环球风采中一篇关于国交赴美巡演的文章：

国交此次赴美巡演重点带去了新创作的中国交响乐作品——关峡的交响幻想曲《霸王别姬》和……美国乐界对这两部中国作品均表现出异乎寻常的兴趣。他们称之为“东方的 Classic（经典）”。……陈俊华哀婉凄美的演唱以及民族乐器箏、箫的独特韵味都充分展示了中国的、东方的文化气质。美国传媒的两大名报——《华盛顿邮报》和《纽约时报》的资深乐评人分别以《最受欢迎的中国序曲》和《来自两个半球的声音暂时和平共存》为题的专评，高度赞扬了中国交响乐团的艺术表现。从文章的字里行间使人悟到当今世界东西方文化（音乐）正在从提倡“融合”而转为“共存”。这一理念在关峡的新作《霸王别姬》中有充分的体现。如果说过去“在西方的传统记忆中，倾向于突出中国音乐文化中最糟糕的部分”；如果说东方文化与西方文化甚至不能平起平坐的话，那么，随着中国文化的不断发展，那种名曰“融合”其实大有被西方同化的趋势正受到质疑，以西方音乐的审美标准来衡量东方音乐作品优劣的思维惯势正在受到挑战。《纽约时报》明显传达了这种新理念的觉醒……<sup>①</sup>

笔者认为，“融合”与“共存”对于音乐创作本身来说应属于不同范畴和层面上的两个概念。对于一个完整的作品来说，所有矛盾的因素必将在一个统一的框架内，有机、有序的“融合”，才能形成一个完整的艺术形象，这是个大前提。然而这些存在于整体内部的不同因素之间的关系和结合方式又是多样的：或并置、或互补、或对抗、或渗透。也就是说在一个统一体内部的诸多元素之间的关系既有可能是“融合”，亦有可能是突出彼此个性的“共存”。这是矛盾与统一，整体与部分的关系。一首用小提琴演奏的河北民歌《小白菜》，如果我们把所听到的音响称之为中西“融合”的话，那么，融合的是西方的乐器和民歌《小白菜》的音调这两个不同属性和层面的两个方面，当然谈不上什么“共存”，并且“融合”的内涵也远非如此“浅薄”。而当我们听到谭盾《鬼戏》中《小白菜》音调和巴赫主题的对话时，却明显感受到两种不同音乐文化跨时空、跨地域、跨民族的有机“共存”。关峡的交响幻想曲《霸王别姬》使中西两种不同的音响在横向上有机“共存”，不同的段落展示不同的音乐文化魅力，这里有西方管弦乐队的宏大气势和丰满的音响，亦有民族传统器乐和唱腔的清淡优雅、余韵悠长，使中西音乐各尽其

<sup>①</sup> 王廷瑛：《中国交响乐团美国巡演载誉而归》，《人民音乐》2006年7月。

长，“和平共存”。

### 三、“主流音乐文化”特征

作曲家关峡对国家“主流音乐文化”的范畴曾有这样一个表述：“国家主流音乐文化应该包括‘主旋律’音乐和作曲界精英们进行探索所创作的有个性的‘新音乐’。‘主旋律’音乐是国家的主流意识形态和国家意志的音乐体现，是中国先进音乐文化的主要构成部分‘民族性、科学性、大众性’是其鲜明标志”。<sup>①</sup>他还认为：“对交响乐来说，只有把听众吸引到音乐厅去，才能使交响乐真正地发挥主流文化的功能、参与到构建社会主义核心价值观体系中去”。<sup>②</sup>所以，关峡的音乐创作不但有很强的民族意识和开放性，他的作品还往往融合和借鉴多种艺术元素，只要是能为作品所表达的艺术效果服务的，都不拘一格的吸收过来。更重要的是他的作品始终把听众作为创作的落脚点。著名音乐理论家汪毓和认为：“从八十年代以来，我们有一部分作曲家，更多借鉴了西方新的技术以及新的理念。这类的作品确实有很多创新之处，但是确实也有一个如何接近群众的问题。要努力创造真正雅俗共赏的作品。雅俗共赏是美学上一个更高的要求。一部音乐作品的优劣归根结底要有接受者来听，行家肯定要有，但最终还要由大多数听众来决定，尤其是像交响乐、歌剧这种社会性较强的品种，单靠少数行家的承认还是不够的。……一个真正富有历史使命的作曲家，应该努力使自己的艺术创作贴近时代和群众的要求，而不是越来越脱离实际。历史上有许多真正优秀的艺术遗产多数都是雅俗共赏的，比如……这些作品为什么能够做到雅俗共赏，就是因为作品里能够反映出不同时代我们所追求的东西，也反映出群众共同的审美情趣，同时也具有高超的艺术表现技巧。艺术应该是时代的结晶，它的最终接受者应该是人民群众，作为艺术创造者的作曲家就应该主动地贴近时代、贴近生活、贴近群众，否则必将被他们所抛弃”。<sup>③</sup>在关峡的这部作品中没有晦涩难懂的音响，没有支离破碎的织体和艰深复杂的技巧。只有亲切的五声性旋律和古朴典雅的京剧唱腔，柔和的民族气质和形象的艺术表现，让情感在交响的领域驰骋。优美的旋律和京剧艺术的魅力，最终使这部作品在国内外赢得了很高的赞誉。

<sup>①</sup> 关峡：《推动以中国交响音乐为代表的主流音乐文化建设》，《人民音乐》2006年2月。

<sup>②</sup> 郑荣建：《关峡：创作人民需要的高雅音乐》，中国艺术报，2008年12月。

<sup>③</sup> 于庆新：《紧扣时代脉搏繁荣交响乐创作——交响乐创作座谈会综述》《人民音乐》2006年1月。

## 四、多元化与国际化

作曲家关峡在这首作品的创作中，以中国传统文化题材和京剧艺术为创作基础，借鉴了西方交响乐的艺术表现形式，它融汇了交响乐、歌剧、京剧、甚至还包括舞美等多种表演形式为一体，在交响乐中加入民族乐器、唱腔、服装等多种艺术元素，从多角度挖掘了作品的艺术表现力。在这里，西方听众从熟悉的艺术形式里，听到了来自东方的声音，独特的京剧唱腔和民族乐器，以及华美的民族服饰都使艺术本身超越了审美上的差异。从作品在美国首演时，《华盛顿邮报》音乐专栏著名乐评家梯姆·佩吉（曾因出色的乐评而获普利策奖）的评论可窥一斑：“……其中管弦乐部分的写作具有普契尼式的亲和与华丽的风格。而陈悦的令人冥想的纤长竹笛的旋律和张晓红具有说服力的中国古筝弹拨，使人愉悦惬意。最出色的是陈俊华，她那经过扩音的女高音音色明亮，显得高雅而从容，动人而不群。她并未像西方传统那样刻意追求甜美的声音，而是用一种辉煌奇特的方式高亢地咏唱。最后，更令人印象深刻的是她那美丽的传统服装和精致的头饰……”<sup>①</sup>

交响幻想曲《霸王别姬》吸收多种艺术元素，使中西不同文化内核有机的结合在一起，这源自于作曲家根植传统，面向世界的创作理念。作曲家在继承中国优秀的传统音乐文化的基础上，深入研究西方的音乐文化和音乐技法，恰当的找到了东西音乐文化和审美趋向上的契合点。作曲家心目中的观众是世界的，创作理念是国际化的。从作曲家把作品的首演放在美国巡演音乐会上，不难体会到作曲家这首交响乐创作的国际化思路。它成功的为传统京剧插上了交响的翅膀，让世界了解和感受到了东方艺术的魅力。

## 五、作品的不足之处

有关《霸王别姬》的评价，在前面的论述中从不同的视角给予了充分肯定。为避免重复，在此仅对作品的某些局部，从感性上发表一下自己的管见：

首先是作品在表现“霸王别姬”这一“悲剧性”题材时，对这一感情基调的表达不够深刻。作品的开始部分很有震撼力，急速下行的不协和音响有一种“宏大的悲壮感”，然而这种情绪并未得到延续，特别是在音乐的主体段落里，整个音乐处理的有些“唯美”，似乎缺少一些更深层次的感染力和震撼力。

其次在材料的处理与发展上缺乏一定的张力，整个作品所使用的材料比较规整，声

<sup>①</sup>王廷瑛：《中国交响乐团美国巡演载誉而归》，《人民音乐》2006年7月。

乐化旋律特征明显，彼此之间缺少对比，变化较少（这也可能是作曲家的审美趋向和对传统音乐中某些特质的有意安排和保留）。另外在某些宏大场面表现上只使用了齐奏的方式，而没能借助于更多的音乐表现手段等等。笔者认为作品既然借助了交响——这一具有丰富表现力和巨大表现空间的音乐载体，应在更深层次上去挖掘和实践。当然，这是一个艰巨而深远的艺术实践课题。

以上看法和感受仅一家之言，作曲家在这首作品里所体现的创作理念还是很值得我们认真思考和借鉴的。

## 结 语

### ——雅俗共赏 心系听众

从中国交响乐文化的形成、发展到现在，已走过了近一个世纪的历程。从模仿、借鉴、到富有个性的创造，中国作曲家的创作和理念正逐步走向成熟。到了新世纪的今天，我国交响乐创作呈现出多元化复合的整体态势。特别是在八十年代后，我国大部分作曲家热衷于对二十世纪新的创作理念和技法的学习和借鉴，他们结合本民族的音乐和文化，进行各种尝试和探索，于是作品的音响和形式异彩纷呈。然而这种音乐的受众群体却非常小，这固然是多层面因素的合力，然而不得不质疑的是——可能这些小众音乐的作曲家在创作时，心目中的受众群体并非是“大众的”，或许至少在创作技术与听众审美的矛盾之间选择了前者。（值得说明的是任何勇于对新事物探索和尝试的人都是值得尊敬的，这种探索也是必要和肯定的）。关峡的交响幻想曲《霸王别姬》整合了多种艺术元素，不仅使中西音乐文化在作品中有机“共存”，而且用简洁的音乐语言，亲切优雅旋律、形象的描绘和真挚的情感，感动了中外亿万观众。他将中国传统京剧移植于交响乐，使京剧艺术继梅兰芳先生之后再次以崭新的面貌走出国门，走向世界。它的成功源于作曲家对音乐创作的深刻反思，对听众审美需求的准确把握，这或许使我们在以后的音乐创作上能够得到一些启示。

## 参考文献

### 一、专著

- [1]李吉提著,中国音乐结构[M].中央音乐学院出版社,2004.10.
- [2]赵晓生著,传统作曲技法[M].上海教育出版社,2003.7.
- [3]涨韵璇著,复调音乐分析教程[M].上海音乐出版社,2004.9.
- [4]黎英海著,汉族调式及其和声[M].上海音乐出版社,2001.4.
- [5]樊祖荫著,中国五声调式和声的理论与方法[M].上海音乐出版社,2003.12.
- [6][美]塞缪尔·阿德勒著,配器法教程[M].中央音乐学院出版社,2010.5.
- [7]胡登跳著,民族管弦乐法[M].上海文艺出版社,1982.5.
- [8]李吉提著,中国音乐结构分析概论[M].中央音乐学院出版社,2004.10.
- [9]朱敬修著,音乐作品分析[M].河南大学出版社,2006.7.
- [10]贾达群著,结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论[M].上海音乐学院出版社,2009.7.
- [11]刘承华著,中国音乐的人文阐释[M].上海音乐出版社,2002.10.
- [12]林华著,音乐审美心理学教程[M].上海音乐出版社,2005.10.
- [13]施咏著,中国人音乐审美心理概论[M].上海音乐出版社,2008.4.
- [14]钱仁平著,中国新音乐[M].上海音乐学院出版社,2007.6.
- [15]明言著,20世纪中国音乐批评导论[M].人民音乐出版社,2002.10.
- [16]唐朴林著,民·音乐之本[M].上海音乐学院出版社,2006.12.
- [17]姚恒璐著,现代音乐分析方法教程[M].湖南文艺出版社,2003.8.
- [18]王震亚著,中国作曲技法的衍变[M].中央音乐学院出版社,2004.12.
- [19]连波著,戏曲作曲教程[M].上海音乐出版社,2008.10.
- [20]巴托克著,巴托克论文书信选[M].人民音乐出版社,1985..
- [21]陈铭志著,复调论文集[M].上海音乐出版社,2002.
- [22]郭鸣著,约翰·科瑞里亚诺管弦乐写作技术研究[M].上海音乐出版社,2009.

### 二、论文

- [1]王耀华.中国传统音乐结构的思维方式、创作方法及特点[J].中国音乐学院学报,2010年第1期.
- [2]姚恒璐.结构分析——音乐分析学中的价值核心[J].音乐研究,2010年第1期.
- [3]黄飞.东西文化的交响——鲍元凯<京剧交响曲>研究[J].音乐研究,2010年第1期.
- [4]沙柳.音乐给人最美的精神享受——中央交响乐团团长关峡[J].人民教育,2008年第10期.

- [5]关峡. 推动中国交响音乐为代表的主流音乐文化建设[J]. 人民音乐, 2006 年第 2 期.
- [6]关峡. 中国交响不要“假洋鬼子”[J]. 北方音乐, 2005 年第 1 期.
- [7]曹明. 霸王别姬为何成为传世之作[J]. 中国京剧, 2004 年第 11 期.
- [8]祁向农、周松龄. 剑舞——<霸王别姬>的精魂 兼谈<霸王别姬>的艺术魅力[J]. 中国戏剧, 1989 年第 10 期.
- [9]汪立三. 在全国交响乐创作座谈会上的发言[J]. 人民音乐, 1983 年第 4 期.
- [10]相西源. 感悟中国现代音乐的真谛——谈首届“中国现代音乐论坛”交响音乐新作品[J]. 人民音乐, 2002 年第 7 期.
- [11]孙维权. 再谈中国人希望欣赏什么样的高雅音乐[J]. 中国音乐学, 2002 年第 1 期.
- [12]傅庚辰. 交响乐创作的新形势[J]. 人民音乐, 2007 年第 9 期.
- [13]卞祖善. 对当前交响乐创作的一些看法——关于现代作曲技法的运用和旋律美[J]. 中央音乐学院学报, 1987 年第 3 期.
- [14]储望华. 目标: 多元化——关于交响乐创作问题的另一种思考[J]. 人民音乐, 1989 年第 1 期.

### 三、报刊、评论

- [1]郭海芳. 关峡: 用音乐传递力量[N]. 河南日报, 2009. 12. 24.
- [2]郑荣建. 关峡: 创作人民需要的高雅音乐[N]. 中国艺术报, 2008. 12. 23.
- [3]王廷瑛. 中国交响乐团美国巡演载誉而归[N]. 人民音乐. 2006. 7.

### 四、相关网络资料(略)

### 五、总谱与音像资料

- [1]关峡交响幻想曲《霸王别姬》为箏、箫、女高音和管弦乐队而作,《中国当代作曲家曲库》,2008 年 11 月(总谱与 CD).
- [2]梅兰芳的舞台艺术京剧《霸王别姬》CD,北京电影制片厂 1955 年拍摄电影.
- [3]2008 中国当代作曲家曲库音乐会 CD(包含作品解说).

## 后 记

2008年,我有幸考入河南大学艺术学院,在朱敬修教授的门下攻读理论作曲方向硕士学位。三年时光匆匆而逝,回想起在这里求学的日日夜夜,心中感慨无限。曾经有过工作经历的我,非常珍惜这次求学的机会,在导师的悉心指导和自己的努力下,我较系统地学习了有关作曲的各种理论知识,对传统和现代作曲技法都有了一定的了解和尝试,在理解问题的层次和深度上都有了质的飞跃。尽管有时候学习是迷茫和艰辛的,但有梦想的人始终是幸福而充实的,他在向自己内心的目标靠近的行程中品味着快乐。

一个人的成长离不开良师益友的帮助和支持,在这里我首先要感谢的是我的导师朱敬修教授,在他的引导下我从一个对音乐和创作一知半解的爱好者,逐渐成长为一个对音乐有一定认识 and 理解的“专业人士”,他不但在基础的理论知识上给予我耐心的辅导,更在创作的理念上拓宽了我的思路。特别是在我的论文写作上,从选题到构思,从资料搜集到写作角度都给予我悉心的指导,在论文初稿完成时又从整体和局部上详细校对,并提出合理化建议,使我的硕士论文得以顺利完成,在这里我要郑重的对我的恩师说一声“谢谢”。另外,我还要特别感谢朱敬修教授的夫人唐桂卿教授,一直在生活和学习上给予我关心和鼓励。

感谢艺术学院的杨善武教授,您使我对民族音乐有了一个更深层次的认知,您严谨的治学态度给我留下了深刻的印象。在我开题报告的修改和调整上,给予了很多合理化建议,在我论文写作中的某些理论问题给予了耐心的帮助。

要感谢的人实在是太多太多,我的老师和同学,我的家人和朋友,你们是我人生历程中最最珍贵的财富,正是有了你们无私的帮助和支持,才使我在“求索”之路上走的更加坦然和坚定。

禹 晓

2011.3.29

## 攻读学位期间发表的学术论文目录

- [1] 德彪西前奏曲《原野上的风》之结构分析 [J]. 大众文艺. 2010年2月刊 p.7.
- [2] 贝多芬《黎明奏鸣曲》主题分析 [J]. 大众文艺. 2011年1月刊 p.24.