

山西大学
2012 届硕士学位论文

中西音乐结合的丰硕成果

——鲍元恺《京剧交响曲》音乐研究

作者姓名 王俊芳
指导教师 刘红兵 教授
学科专业 音乐学
研究方向 作曲与作曲技术理论研究
培养单位 音乐学院
学习年限 2009 年 9 月——2012 年 6 月

二〇一二年六月

Thesis for Master' s degree, Shanxi University, 2012

**The perfect combination of Chinese traditional music and
Western music**

Bao Yuankai 《Beijing Opera Symphony No.3》 music research

Student Name	Junfang Wang
Supervisor	Prof. Hongbing Liu
Major	Musicology
Specialty	Composing and theory research
Department	Academy of music
Research Duration	2009.09-2012.06

June, 2012

目 录



摘 要.....	I
ABSTRACT.....	I
引 言.....	1
第一章 音乐主题的中西结合.....	3
1.1 直接引用京剧唱腔旋律原型作为音乐主题材料.....	3
1.2 模仿中国京剧音乐风格自创的音乐主题材料.....	7
1.3 截取原唱腔旋律作为动机再运用西洋主题发展手法进行展开的音乐主题.....	9
1.4 借用西洋变奏手法将中国京剧风格的主题旋律进行变奏的音乐主题.....	13
第二章 和声的中西结合.....	14
2.1 中国式和声材料的运用.....	14
2.1.1 四二度和弦.....	14
2.1.2 五声纵合化和弦.....	15
2.1.3 空五度和弦.....	15
2.2 西方式和声材料的运用.....	16
2.2.1 三度叠置和弦.....	16
2.2.2 附加音和弦.....	17
2.2.3 高叠和弦.....	18
2.3 调性布局与运动方式.....	19
第三章 曲式结构的中西结合.....	20
3.1 欧洲传统曲式结构型.....	20
3.2 中国戏曲板腔体结构型.....	25
3.3 中西结合的曲式结构型.....	29
第四章 复调研究.....	36
4.1 对比复调.....	36
4.1.1 二声部对比复调.....	36
4.1.2 三声部对比复调.....	38
4.1.3 四声部对比复调.....	39
4.2 模仿复调.....	40
4.3 赋格.....	42

第五章 配器及音响研究.....	45
5.1 第一乐章配器分析研究.....	45
5.2 第二乐章配器分析研究.....	48
5.3 第三乐章配器分析研究.....	70
5.4 第四乐章配器分析研究.....	75
5.5 音响研究.....	88
结 语.....	91
参考文献.....	92
攻读学位期间取得的研究成果.....	93
致 谢.....	94
个人简况及联系方式.....	95
承 诺 书.....	96
学位论文使用授权声明.....	97

Contents

Chinese abstract	I
Abstract	II
Introduction	1
The first chapter The combination of the music theme of Chinese traditional and Western music	3
1.1 Direct quote Beijing opera prototype singing melody as the theme of music .	3
1.2 Imitation of Beijing opera style created the theme of music	7
1.3 The interception of the original melodic singing as motivation to use western theme development skills to start a music's theme.....	9
1.4 Use of the western the variation technique will Chinese Beijing opera style theme for variations of the theme of music.....	13
The second chapter The harmonic combination of Chinese and Western	14
2.1 Chinese type and the use of materials	14
2.1.1 Four two chords.....	14
2.1.2 The sound of five longitudinal chord	15
2.1.3 Empty five chords	15
2.2 Western style and material application.....	16
2.2.1 Three degrees of stacked chords	16
2.2.2 Additional chord.....	17
2.2.3 High stack chord.....	18
2.3 Tonal arrangement and movement mode	29
The third chapter The combination of Musical structure of Chinese traditional and Western music	20
3.1 The European tradition of musical structure type	20
3.2 Chinese opera plate cavity structure.....	25
3.3 The combination of Chinese and Western musical structure type	29
The fourth chapter The research of polyphony	36
4.1 Comparison of polyphony.....	36
4.1.1 Comparison of two voice polyphony	36

4.1.2	Comparison of three voice polyphony	38
4.1.3	Comparison of four voice polyphony	39
4.2	Imitation of polyphony.....	40
4.3	Fuga.....	42
The fifth chapter	The research of orchestration and sound	45
5.1	Analysis of the first movement of orchestration	45
5.2	Analysis of the second movement of orchestration	48
5.3	Analysis of the third movement of orchestration.....	70
5.4	Analysis of the fourth movement of orchestration.....	75
5.5	Audio Research.....	88
Conclusion		91
Reference		92
Research achievement		93
Acknowledgement		94
Personal profiles		95
Letter of commitment		96
Authorizatin statement		97

摘 要

鲍元恺（1944—），世界著名的中国作曲家、音乐教育家。鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》曾被称为“东西方文化的交响曲”，乐曲融合了中国传统音乐中京剧音乐风格和西方音乐创作中的各种形式与手法，也借用了西方文化表达形式展现了东方文化情感价值观。本文将从作曲与作曲技术理论的角度出发，全方位系统地对鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》中所运用的各种中西方音乐作曲技法进行分析研究。通过采用音响聆听与文献分析相结合的方法，以最新的网络技术、多媒体技术为研究手段，采用谱面分析和音响分析综合研究方法，分析鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》。试图发现在这部作品中：音乐主题素材选自何京剧唱段、作曲家如何提取音乐主题发展动机以及如何运用西洋音乐创作手法发展中国传统音乐京剧唱段中的音乐旋律；乐曲中作曲家运用了哪些中西方的和声手法；乐曲的各乐章选用了哪些曲式结构类型，是中国式曲式结构型还是西方式曲式结构型；在本作品的创作中作曲家运用了哪些复调技术手法；作曲家在作品中如何运用西洋管弦乐队中各乐器的不同音色特征来塑造戏曲中的不同音乐形象。本文旨在通过研究发现中国传统音乐与西方作曲技术完美结合的闪光点。实现学习作曲家作曲技术的目的，并且有效运用到自己的创作实践当中，为我们今后用西方音乐表现形式展现中国传统音乐奠定作曲技术的夯实基础。

关键词：中国传统音乐； 京剧； 西方音乐表现形式； 西洋交响乐； 中西结合

ABSTRACT

Yuankai Bao (1944 -), a world famous Chinese composer, music educator. 《Beijing Opera Symphony》, created by the composer Yuankai Bao, with once called "The symphony of Western and Eastern Culture". The music combines elements of traditional Beijing opera and Western music in a variety of forms and ways. The music is also reflects the Eastern emotional value by using the expressive forms of western world. In terms of the composing theory, this will be a comprehensive analysis of 《Beijing Opera Symphony》 by using of audio listening and the analysis of the method of combining, the new network technology, multimedia techniques, using spectrum analysis and acoustic analysis of comprehensive research methods, Lots of detailed analysis of 《Beijing Opera Symphony》 by Yuankai Bao will be given, including musical subject material selected from what Peking Opera, how to extract the music theme development motivation and how to use western music composing technique development of traditional music in Chinese opera music; what harmonies does music composer use; the selection of musical structure of each movement either in the Chinese style or Western style; how many different polyphonic techniques does the composer use in this pieces; how to use the different instruments in the orchestral to present different timbre and to create drama in different musical image. This thesis aims to study Chinese traditional music and Western music and also the technique of the perfect combination of their merits. We study the composing techniques and make them into practical use in order to lay solid foundation of composing traditional Chinese music with the Western music forms in the future.

Key words: Chinese traditional music; Beijing opera; Western music forms; Western symphony; combination of Chinese traditional and Western music

引 言

鲍元恺（1944—），世界著名的中国作曲家、音乐教育家，河北青县人。他所创作的音乐作品包括：交响乐、室内乐、声乐套曲、清唱剧、舞剧、歌曲、影视音乐和儿童音乐，曾多次获得国家级创作奖。他的作品多以中国传统音乐同西方音乐的表现形式相结合，如管弦乐组曲《炎黄风情》、《京都风华》、《戏曲经典》、《华夏童谣》、《台湾音画》及交响系列《中国风》等，在各地华人中间引起了强烈的共鸣，同时也在欧洲、北美和大洋州赢得了异国听众的高度评价。

鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》由谭利华先生指挥北京交响乐团在2006年5月23日于北京中山音乐堂进行首演，一经首演便受到学术界的密切关注与高度评价。在2006年8月底同样由北京交响乐团进行世界首演，引起了国际音乐界的认可与赞扬。该作品是受北京交响乐团委托创作的，作曲家的创作初衷是“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”^①。

本文将从作曲技术理论的角度，分析研究鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》是怎样将中国传统音乐与西方音乐表现形式进行巧妙地结合。通过研究分析，让更多的人从《京剧交响曲》中领略鲍元恺先生巧妙、深厚、娴熟的作曲技术手法及作曲家如何运用各种西方音乐表现形式展示中国传统音乐的精髓。让我们也从中学习和借鉴鲍元恺先生用西方音乐形式展现中国传统音乐的创作技巧，并有效运用到自己的创作实践中。

我国著名作曲家鲍元恺先生所创作的《京剧交响曲》一经首演便受到学术界的高度评价与关注。目前已知的国内外研究这首交响乐的文章有两篇。一篇是厦门大学艺术学院的黄飞从侧重音乐学的角度分析研究了这部作品，标题为《东西方文化的交响——鲍元恺〈京剧交响曲〉研究》，发表在《音乐研究》2010年第1期的期刊上。其中他从以下三方面进行了具体研究：①《京剧交响曲》创作的整体构思；②《京剧交响曲》的音乐素材；③《京剧交响曲》音乐分析。该论文让我们从音乐学这个角度更进一步的了解这首作品如何融合中西方两种文化、如何进行两种思维的碰撞。另一篇是天津音乐学院硕士生师晶晶的学位论文《西方的形式，中国的灵魂——论鲍元恺〈第三交响曲—京剧〉的中西音乐元素融合》，这篇论文分析了主题材料与京剧元素的融合形式，以及作曲家所采用的和声、曲式、复调和配器手法，

^①鲍元恺. 《京剧交响曲》首演节目单

论文更多篇幅是研究主题材料与京剧元素的融合形式。

本文选题目的是为了研究、发现作曲家如何运用西方音乐表现形式展现中国传统音乐，并挖掘作品中全方位的中国传统音乐及西方交响乐的作曲技术手法。意义在于通过研究达到有效探索中西方音乐艺术潜在的共同规律，将表面上差异较大、各具特色的音乐艺术结合在一起，能为日后更多的中国作曲者提供更好的作曲技巧，便于我们更好地运用西方音乐表现形式展示中国传统音乐的艺术魅力和独特神韵。本文研究方法将采用音响聆听法与文献分析法相结合，以最新的网络技术、多媒体技术为研究手段，采用谱面分析和音响分析综合研究。

通过研究这部音乐作品，发现、挖掘作品中全方位的中国传统音乐及西方交响乐的作曲技术手法，论文的研究范围涵盖：①主题中西结合的研究：分析作曲家运用哪种手法来提取或发展各乐章的不同主题，如直接引用京剧唱腔旋律原型作为音乐主题材料、模仿中国京剧音乐风格自创的音乐主题材料、截取原唱腔旋律作为动机再运用西洋主题发展手法进行展开的音乐主题、借用西洋变奏手法将中国京剧音乐风格的旋律进行变奏的音乐主题。②和声中西结合的研究：研究运用哪些典型的中国传统音乐和声手法及传统西方和声手法。③曲式中西结合的研究：分析作曲家如何为不同乐章安排不同的中国式曲式结构型、西方式曲式结构型或中西结合的曲式结构型表现不同的音乐主题。④复调：研究作曲家在创作音乐作品中所运用的复调技法。⑤配器：研究作曲家怎样运用或突出管弦乐队不同乐器的音色特征来塑造戏曲中各角色的音乐形象。通过研究发现中国传统音乐与西方表现形式完美结合的闪光点，为我们今后创作用西方音乐表现形式展现中国传统音乐类作品奠定夯实的作曲技术基础。

第一章 音乐主题的中西结合

音乐主题是作品中各部分音乐发展的核心，是决定音乐作品质量及风格的关键因素。音乐主题往往是作品中最早呈现给听众的主要音乐因素，同时确定着整部音乐风格的基调。

音乐主题的形成有的源自于人类丰富的语言音调中的提炼；有的源自于自然界有特征的音响、外形或运动形态中的提炼；有的源自于社会生活富有特征的音响和运动中的提炼；有的源自于人的心理状态和内心感受。

鲍元恺先生创作《京剧交响曲》中的音乐主题素材自然离不开具有数百年历史、具有中国传统音乐独特风格的中国国粹——京剧。在一定程度上可以说《京剧交响曲》的主题是源自社会生活富有特征的音响和运动中的提炼。其中，每个乐章又分别重点描述了中国戏曲中净、丑、旦、生四个角色的性格特征及内心感受等。所以在《京剧交响曲》这个作品中，每个乐章又都吸收了源自于人的心理状态和内心感受类型的音乐主题。本章，笔者重在分析研究鲍元恺先生在《京剧交响曲》这部作品中如何在音乐主题选取及发展方面实现了中西结合。

京剧，又称“皮黄”，是中国的国粹。由“西皮”和“二黄”两种基本腔调组成京剧的音乐素材，也兼收一些地方小曲调和昆曲曲牌。

《京剧交响曲》就是要把这种独具中华民族传统特色的戏曲音乐的精髓运用中西结合的表现手法来加以呈现。其实，作曲家在每个乐章的标题中就说明了这部作品的各个乐章的音乐主题与所要表现的音乐内容，每个乐章都吸取了京剧唱段中的不同曲牌唱腔：有的是直接引用唱腔旋律原型作为主题旋律出现或截断式的引用唱腔的旋律原型作为主题乐句；有的虽不是取自京剧原唱段中的旋律原型，但是作曲家依照京剧音乐风格特征自己创作的新主题旋律；也有只限于提取部分原唱腔旋律作为发展动机，然后再运用西洋古典音乐的主题发展手法进行展开；还有的借用西洋变奏手法将中国京剧音乐风格的旋律进行变奏。

下面，我们就将《京剧交响曲》的诸多主题进行分类归纳并作实例分析。

1.1 直接引用京剧唱腔旋律原型作为音乐主题材料

例1第四乐章的主部主题材料与副部主题：

第四乐章音乐主题所体现的是以《空城计》——孔明为基本人物形象的京剧行当中“生”角形象。“生”是中国戏曲表演行当之一。一般指在“丑”和“净”以外的男性角色。

第四乐章的曲式结构为奏鸣曲式，主部主题选自京剧的曲牌曲调《西皮小开门》，塑造了紧凑而有弹性的音乐性格；副部主题出自京剧《空城计》中脍炙人口的诸葛亮的唱段西皮二六唱段，缓而不慢地音乐表现了将足智多谋，老谋深算，鞠躬尽瘁的诸葛亮人物性格。作曲家对第四乐章的设计关系就是奏鸣曲式的紧凑的主部主题与舒缓的副部主题形成了鲜明对比，取材是《西皮小开门》和京剧《空城计》中脍炙人口的诸葛亮的唱段西皮二六唱段，结合了西洋作曲手法中的奏鸣曲式结构和中国西皮、京剧音乐风格，再次完美地实现了中西音乐结合。

西皮是戏曲腔调之一。在京剧、汉剧、徽剧等剧种中，习惯把西皮与二黄腔调并用，合称“皮黄”。在旋律发展过程中，由于西皮中整体音区偏高、跳进音程较多、多以宫调式为主，因此，其旋律色调华丽、明亮。西皮的入唱位置在弱拍，且强弱关系时而模糊又时而清晰，增强了节奏的不稳定感和旋律的流动感。因此，西皮唱腔总是给人以婉转流畅如行云流水之感。

第四乐章的主部主题截取引用了京剧曲牌音乐《西皮小开门》的音调（如例图1）作为主题材料。

例图 1:



如例图1所示，此旋律是E宫调。作曲家基本按照原有的旋律进行了简单的加花、移调、各乐器组之间对答等处理。使旋律更加的紧密，更加符合“辉煌的快板”的音乐表现效果。

例2第四乐章的副部主题：

以《空城计》中诸葛亮唱腔“我在城楼观山景”（如例图2-1）为素材（如例图2-2），并配以一条对比复调旋律来迎合。

例图 2-1:



例图 2-2:



如例图 2-2 所示，此旋律属 G 宫调系统的 a 商调式。作曲家在借用《空城计》

中诸葛亮唱腔“我在城楼观山景”时除加入一个音外，对唱段中的旋律原型无音高上的修改。在第二小节和第三小节中进行了加入附点节奏型的修改。本主题将三国时期中老谋深算、足智多谋的诸葛亮的人物性格作为主题的基本音乐形象。

例3 第二乐章首部和再现部主题材料：

第二乐章音乐主题中所体现的中西结合是用西方音乐中的谐谑曲风格来表现京剧行当中以蒋干、崇公道、徐九经等“丑”角人物“蹲步行走、帽翅摇摆”的形象以及复三部曲式中的首部与再现部都运用以京剧中人物走场的“行弦”旋律来作为三拍子固定低音主题与巴洛克时期定型的一种变奏曲——帕萨卡利亚的结合。

丑，俗称小花脸、三花脸。丑角多演帝王将相、公卿大夫中的喜剧人物；儒生、谋士中的喜剧形象；纨绔子弟、花花公子；下层人物，如酒保、樵夫等；心地善良、性格诙谐的老人；奸诈小人；还有俗称开口跳，讲究念白清脆流利，动作轻巧敏捷，着重翻跳扑跌武功的武丑。

谐谑曲又称诙谐曲，一种三拍子器乐曲，其主要特点是速度轻快，节奏活跃而明确，常出现突发的强弱对比，带有舞曲性与戏剧性的特征。

作曲家借用谐谑曲速度轻快、节奏活跃的特征用京剧中走场时的“行弦”旋律作为主题，淋漓尽致地表达出丑角轻巧敏捷、性格幽默的喜剧形象。

如在第二乐章首部和再现部主题材料引用了中国京剧音乐中走场时的“行弦”旋律原型。

例图 3-1：



如例图 3-1 所示，除了主题的取材，第二乐章的首部和再现部在表现手法运用上也比较特殊，是运用了西方音乐中帕萨卡利亚的手法写作而成。把中国京剧中的最常用到的“行弦”旋律原型作为音乐主题素材，通过从节拍、节奏及调性等方面的变化最后形成了帕萨卡利亚的固定主题，并做了七次变奏。

鲍元恺先生将产生于不同文化背景下的不同艺术形式与作曲手法很巧妙地结合在一起，用西洋作曲手法中的固定低音变奏手法——帕萨卡利亚与中国京剧中最常见的走场时的“行弦”旋律原型相结合，表现了中国京剧丑角滑稽的动作和诙

谐幽默的性格。例如第二乐章中的帕萨卡利亚的第三变奏，同样的京剧走场时的“行弦”旋律经过变奏后，跳跃、紧凑的主旋律再加上其他旋律的陪衬，更加地凸显丑角诙谐、幽默的形象（如例图 3-2）。

例图 3-2:

The musical score for Example Figure 3-2 is a woodwind and string arrangement. It consists of nine staves. The top staff is for Piccolo (Picc.), followed by Flute I (Fl. I.) and Flute II (Fl. II.), which are grouped together in a box. Below them are Oboe I (Ob. I.) and Oboe II (Ob. II.), then Clarinet in A I (Cl. (A) I.) and Clarinet in A II (Cl. (A) II.), and finally Bassoon I (Fag. I.) and Bassoon II (Fag. II.). The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The woodwinds play a rhythmic, syncopated melody, while the bassoons play a more active, rhythmic accompaniment. The strings are not clearly visible in this excerpt.

另外，除了帕萨卡利亚的固定主题之外，在变奏的过程中，还有一个对题旋律也使用了原唱腔旋律。如例 4 第二乐章帕萨卡利亚的第四变奏的对题声部：

例图 4：

如例图 4 所示，以京剧曲牌中的《二黄—正八岔》为音乐主题。完全是借用了唱段中的旋律原型作为主题材料，无论是音高还是节奏都没有进行变化。

例 5 第一乐章尾声主题素材：

例图 5：

第一乐章的尾声主题是以京剧曲牌《大开门—合头》（又名水龙吟）前 8 小节为素材（如例图 5），只做了个别音的变化。

1.2 模仿中国京剧音乐风格自创的音乐主题材料

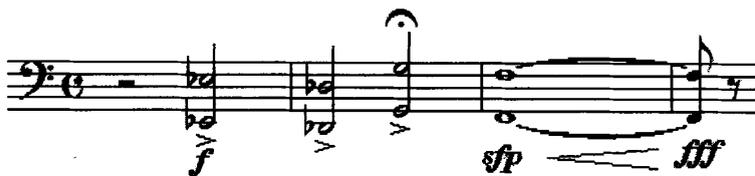
鲍元恺老师曾在自己撰写的《京剧交响曲创作札记》中写到：“我在厦门的家里面装了一个音箱。把京剧唱片一张一张地来回放，不是具体欣赏哪一段，也不是研究它，而把它变成一种环境。我管它叫做储存听觉记忆。在创作过程中，它会从记忆库里往出蹦，这个东西不是从书本研究出来的，它必须化成自己的。这个化的方式就是听，甚至吃饭的时候也听。在一个时间里面，被一种音乐充满，得到陶醉，你的音乐，就会下意识地，鬼使神差地溜出来了。”所以在《京剧交响曲》中不乏有作曲家受到中国戏曲中京剧音乐潜移默化的熏陶后，凭借自己对京剧音乐风格的切身感受，遵照京剧音乐风格但又不是京剧音乐中某唱段的旋律原型的自创京剧风格的音乐主题。

例6第一乐章首部结构中的第一个主题：

第一乐章标题为“净—昆曲—悲壮的行板”，是以京剧中净角为基本音乐形象，更多的是塑造中国传统道德价值观中的英雄形象。主题是以中国京剧中昆曲的音乐风格为主。

昆曲，又名昆山腔、昆剧，是“百戏之祖”。属于“阳春白雪”的高雅艺术。其音乐特征“流丽悠远、婉转缠绵、一唱三叹”。

例图 6：



《京剧交响曲》的第一乐章中首部结构中的第一个主题材料就运用了典型的北曲特征：5-4-7-6（如例图6），并周旋于多种调之间。

例7第一乐章首部结构中的第三个主题材料：

此例子具有浓郁的中国传统音乐的韵味，并把第一乐章所要表达的“英雄的悲壮”主题表现的淋漓尽致。此旋律不是取自于任何京剧唱段中，而是作曲家经过多年热爱及欣赏京剧音乐，再加以自己多年创作具有中国传统音乐风格作品的积累，根据自己对中国传统音乐、京剧音乐风格的了解和熟知所创作出的音乐主题。

例图 7：





此主题材料是降 E 宫调转降 A 宫系统的降 B 商调式。音乐主题是纯京剧风格旋律，同时又结合了西洋作曲技法中的向下属方向转调，作曲家又一次实现了中西音乐的完美结合。

例8第三乐章第二部分的两个主题材料：

例图 8-1:



如例图 8-1 所示，此主题旋律属降 A 宫系统的 f 羽调式。十六分音符的跳音，好似旦角的小碎步，积极而俏皮。

例图 8-2:



例图 8-2 中的旋律属 G 宫系统的 b 角调式，展现了旦角的柔美的一面。

例 9 第三乐章第三部分的主题材料：

例图 9:



该旋律属 G 宫系统的 b 角调式，仿佛表现了旦角优雅的身姿。

1.3 截取原唱腔旋律作为动机再运用西洋主题发展手法进行展开的音乐

主题

在《京剧交响曲》中的四个乐章中，每个乐章都有截取京剧唱段中的部分主题旋律作为发展动机，再运用西洋作曲技术中的主题发展手法发展而成。

例 10 第一乐章的引子主题素材：

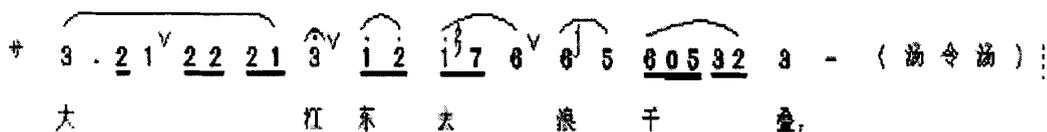
本乐章音乐主题所体现的中西合璧是用西洋音乐表现形式来塑造京剧行当中“净”的音乐形象，更多的是塑造中国传统道德价值观中的英雄形象。音乐主题素材选自于京剧的经典曲目之一——《单刀会》中关羽的昆曲唱段《大江东去》，并借以行板（每分钟 66 拍）的速度，缓而不急地叙述着有凌云之壮志、气吞山河之势、腹纳九州之量、包藏四海之胸襟的无私忘我、不辞艰险、为人民利益而英勇奋斗、令人敬佩的英雄形象。

第四乐章以京剧行当中“净”为基本音乐形象。净，俗称花脸。声音洪亮、脸上勾勒脸谱，在京剧中多表现粗犷、豪迈的人物性格。

作曲家除引用京剧的经典曲目之一——《单刀会》中关羽的昆曲唱段《大江东去》之外，还通过突出铜管乐器的运用来对角色英雄气概的塑造。

第一乐章引子部分的音乐主题选自于京剧的经典曲目之一——《单刀会》中关羽的昆曲唱段《大江东去》，从原京剧唱段中提炼出主题音乐动机，再运用西洋作曲技术手法中动机贯穿、动机展开、模仿复调等方式处理音乐素材，把关云长等的京剧中所塑造英雄的超群勇气和智慧以及无所畏惧的英雄情怀和豪迈气概表现的淋漓尽致。

例图 10-1:



例图 10-2:



例图 10-3:



引子音乐素材是选自“新水令”：“大江东去浪千叠”这句（如例图 10-1）。

“新水令”是一种曲牌名，南北曲都属双调，北曲较常用，一般用作双调套曲的第一曲。曲调高亢雄壮，气势豪迈，很适合表现关云长这样的英雄气概。

作曲家没有直接选用该句的旋律，而是提取了主题动机（如例图 10-2），再运用动机发展手法构成音乐主题（如例图 10-3），《京剧交响曲》第一乐章以昆曲《单刀会》中关云长的“大江东去浪千叠”唱段为主题材料提炼出全曲的第一主题动机贯穿于整个乐章。

例 11 第二乐章的引子和中部主题材料：

例图 11：



该旋律选自了京剧中的器乐曲牌《柳青娘》为素材。作曲家在引子音乐主题陈述中只采用了前五个小节部分，后加入延迟两拍的五度卡农、木管组连续的颤音、弦乐组八度和弦的震音以及上行大二度的模进来发展。

例 12 第二乐章的中部主题素材：

例图 12：

该主题旋律是作曲家根据京剧音乐风格所创作的新旋律主题，并运用西洋古典音乐作曲技术中的模仿复调写成的三声部模仿复调，也是《京剧交响曲》中典型的音乐主题材料的中西结合范例。

例 13 第三乐章中引子的音乐主题：

第三乐章音乐主题中所体现的中西合璧是用西方音乐表现方式来表现京剧行当中“旦”角人物的细腻心理形象，以传说中的悲剧性人物代表中白素贞的人物形象作为第三乐章的基本音乐形象。引子部分的音乐主题选自京剧唱段《白蛇传》中白素贞与孩子别离的唱段，正如音乐中所表现的“断桥残雪、思念亲人”的生死离别之苦，音乐感人至深，催人泪下！

旦，中国戏曲表演行当之一，指女性角色。作曲家不仅通过柔美的旋律来表达女性细腻的情感，更多地运用西洋管弦乐队中的弦乐器来突出这样的特征。

作曲家在安排第三乐章的曲式结构时，作并没有采用传统的西方音乐曲式结构，而是运用具有中国特色的京剧二黄的成套唱腔。第三乐章的四个音乐主题中分别运用了二黄中的慢板、摇板、原板、垛板。这是《京剧交响曲》这部作品中非常别出心裁的一面。

二黄，中国戏曲腔调之一。京剧二黄包括包括导板（倒板）、慢板（慢三眼）、原板、垛板、散板、摇板、回龙等板式。

第三乐章中的引子材料是选自《白蛇传》中白娘子唱段《亲儿的脸、吻儿的腮》的过门音乐为音乐素材（如例13），其引子部分以前两拍形成动机，加以平行和弦以及模仿处理音乐素材发展。

例图 13:



第三乐章中第一部分的音乐与引子部分一样，使用《白蛇传》中白素贞《亲儿的面、吻儿的腮》的唱段过门音乐为主题材料，不同的是加以大量的模仿复调手法写成，以使音乐声部更加丰富，表现情绪更加复杂。

在第三乐章中，作曲家虽然表面上在配器方面较为单一地只运用了弦乐器组，但是在主题的发展过程中运用到的速度变化和复调手法变化可谓是非常丰富。在本乐章中，作曲家运用到了近十余种不同速度要求以及大量的模仿复调与对比复调的写作手法，使主题发展得到更加丰富的发展与对比（将在第四章中详细分析）。

1.4 借用西洋变奏手法将中国京剧风格的旋律进行变奏的音乐主题

例 14 第二乐章中帕萨卡利亚第二变奏中的对题材料：

例图 14:



该旋律属 G 大调，旋律的音乐风格属中国戏曲音乐，是用西洋变奏手法对中国戏曲音乐风格的旋律进行了变奏。旋律风格诙谐、幽默，与第二乐章中帕萨卡利亚的利都奈罗结合，共同描述了丑角滑稽的外貌与幽默的性格。

综上所述，《京剧交响曲》的音乐主题材料可分为四种：直接引用京剧唱腔旋律原型作为音乐主题、模仿中国京剧音乐风格自创的音乐主题、截取原唱腔旋律作为动机再运用西洋主题发展手法进行展开的音乐主题和借用西洋变奏手法将中国京剧音乐风格的旋律进行变奏的音乐主题。

《京剧交响曲》的四个乐章中，音乐主题不论是直接引用京剧唱腔旋律、间接引用京剧元素还是模仿京剧风格创作的新旋律主题或是截取唱段中的部分旋律做为动机来运用西洋古典音乐的主题发展的手法、用西洋变奏手法对中国戏曲音乐旋律进行变奏，都让听众感受到了京剧音乐的魅力与交响乐音响的震撼。

第二章 和声的中西结合

和声是音乐表现手段之一。从 17 世纪起，由于主调音乐的逐步发展，和声的作用日趋重要。同样在多声部音乐中，和声也占有重要地位，和声不但能协调音乐的各声部结合，并且通过和声的进行、收束、调性布局等能使音乐具有结构型以及产生和声色彩塑造不同的音乐形象、表现不同的音乐主题。

在《京剧交响曲》这部作品中，作曲家不仅采用了中国式的和声结合手法，如四二度和弦、五声纵合化和弦和空五度和弦；还有西方式的和声结合手法，如三度叠置和弦、附加音和弦和高叠和弦；作曲家在调性布局与运动方式上也进行了特殊的安排。下面我们将对《京剧交响曲》运用和声手法的进行实例分析。

2.1 中国式和声材料的运用

中国，地大物博、历史悠久、民族众多，根据 56 个民族各有的音乐所呈现出来的调式特征来看，可以分为三个不同的音乐体系：中国音乐体系、欧洲音乐体系和阿拉伯音乐体系。在中国，使用最广的是中国音乐体系，除了俄罗斯族以外的 55 个民族都在使用；而采用欧洲音乐体系的主要有哈萨克、俄罗斯、塔塔尔和柯尔克孜四个民族；采用阿拉伯音乐体系的，也只有维吾尔、乌兹别克和塔吉克三个民族。由此可见，五声性调式在中国具有普遍性的意义。

随着调式多使用五声性音调的影响，在中国传统音乐的多声部音乐创作中，作曲家们所使用的和声组合方式也有别于本民族之外的音乐体系。在中国音乐体系中常用到的和声类型有五声纵合化和弦、四二和弦、空五度和弦等。在《京剧交响曲》这部作品中，作曲家就使用到了四二度和弦、五声纵合化和弦和空五度和弦。

2.1.1 四二度和弦

例 15 第三乐章第 43 小节第二拍的弱位和弦：

例图 15：

如例图 15, 和弦从低到高依次是降 A 调的 5—1—2, 度数依次为 4 度、2 度。协和而空洞的四度音程再加刺耳不协和的大二度音程, 和弦表现了《白蛇传》中白素贞的悲伤而又有矛盾的情绪。

2.1.2 五声纵合化和弦

纵合性结构的和声方法是指把横向的调式音列、旋律音调变为纵向的结合, 使之构成和弦。五声纵合性的和声方法就是指以五声调式中各种音程为基础, 使之纵合成为和弦。其中, 五声综合性和弦又分为: 三音和弦、四音和弦和五音和弦。

例 16 第二乐章第 63 小节强拍强位上的和弦:

例图 16:

The image shows a page of a musical score for Example 16. At the top left, a box contains the number '60'. The score consists of ten staves, labeled from top to bottom as Picc., Fl. I., Fl. II., Ob. I., Ob. II., Cl. I. (A) I., Cl. II. (A) II., Fag. I., and Fag. II. A vertical rectangular box is drawn around the 63rd measure of the score, highlighting the chordal structure in that measure across all staves.

如例图 16, 和弦从低到高依次为 G 大调的 3—6—3—5, 属五声纵合化和弦中在徵音上的四度三音列式和弦。同时奏响的纯四度加纯五度再加小三度表现了丑角滑稽的举止动作。

2.1.3 空五度和弦

例 17 第四乐章第 184 小节强拍强位上的和弦:

例图 17:

如例图 17 所示,和弦音从低到高依次为:降 B—F—C,属空五度和弦。和弦由两个协和的纯五度音程构成,表现了生角雄壮、刚强的音乐形象。

2.2 西方式和声材料的运用

西洋音乐本身很注重运用及变化音的纵向结合的表现效果,所以在西方的多声部音乐中,和声的运用非常丰富,种类也较繁多。在《京剧交响曲》这部作品中,作曲家除运用到基础和声类型之外,也使用了其他西洋和声中有特色的和声结合方法。

2.2.1 三度叠置和弦

例 18 第三乐章第 2、3 小节:

例图 18:

Largo $\text{♩} = 42$

V-ni.I. *con sord. div.*

V-ni.II. *con sord. div.*

V-la

V-cell. *con sord. V*

C-bassi *con sord. V*

如例图 18 所示, 第三乐章引子部分一开始, 第 1 小节使用的是从京剧《白蛇传》中白素贞唱段《亲儿的脸、吻儿的腮》的过门音乐截取出的音乐动机, 第 2、3 小节使用三度叠置的减七和弦平行进行发展, 表现了“亲儿的脸吻儿的腮, 点点珠泪洒下来”的悲伤情绪。

2.2.2 附加音和弦

例 19 第一乐章第 7 小节:

例图 19:

V-ni.I. *mf*

V-ni.II. *mf*

V-la *mf*

V-c. *mf*

C-b. *mf*

如例图 19 所示,第一乐章的第 7 小节是七和弦 F—降 A—C—降 E 省去了五音 C,再附加了根音的增四度 B 音的不同转位。增四度是包含了三全音,音响效果不协和,倾向度极强,此和弦有助于音乐表现第一乐章的情绪基调:悲壮。

2.2.3 高叠和弦

例 20 第四乐章的第 274 小节的强拍:

例图 20:

The image shows a complex musical score for Example 20, featuring a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Picc. (FLM), Fl. I, II, Obo. I, II, Clar. I, II (B), Fag. I, II, Cor. I, II, Tr. I, II (B), Tr. III (B), Tr. III, and Tuba. The score is written in a multi-measure rest format, with a vertical line indicating the end of the measure. The music is marked with dynamics such as *ff* and *f*, and includes articulation marks like *acc.* and *sfz*. The score is complex, with many notes and rests across the staves.

如例图 20 所示,这个复杂的和弦包含了六个音(降 B、E、A、G、C、F),按照三度叠置可从低到高依次排列为:F—A—C—E—G—降 B,为以 F 为根音的十一和弦的转位和弦。和弦增加了不协和的色彩,也产生了密集音块的音响效果,有助于第

四乐章的尾声部分将音乐推向高潮。

2.3 调性布局与运动方式

在鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》中，不同调之间的转换可谓是作品中浓墨重彩的一笔。在这部作品中，不但能看到各个近关系调之间的徘徊，也能看到作曲家以不一般的手法在远关系调上的游离。

例 21 第三乐章中使用到的远关系转调：

例图 21：



如例图 21 所示，在第三乐章整个作品中，第三乐章是最多运用到远关系换调。在第三乐章第 59—61 小节，作曲家不以任何中介和弦和媒介音从降 A 宫调转向相差六个升降号的 D 宫调。方框 1 中是以降 A 为宫音，方框 2 中是以 D 为宫音。

通过上述分析发现：《京剧交响曲》这部作品中的和声应用可谓是丰富多彩，其中既使用了西方音乐中传统和声手法，也融入了中国五声性调式和声手法。使用到的中国五声性调式和声的类型有：四二度和弦、五声纵合化和弦和空五度和弦。使用到的西洋式和弦结构的类型有：三度叠置和弦、附加音和弦和高叠和弦。在整个《京剧交响曲》作品中，作曲家在调性布局与运动方式上也不仅仅用到常用的近关系转调，在第三乐章中也巧妙的使用了远关系转调，使音乐色彩更加丰富，为我们今后的创作提供了很好的借鉴素材。

第三章 曲式结构的中西结合

曲式结构是音乐创作要素之一。音乐的曲式结构如同文学作品中的结构：每个自然段之间既有区别又有联系，每个乐段之间或是继承、或是对比。不同自然段表达着不同的中心思想；不同的乐段也表现了不同的音乐内容。音乐在发展中随着乐句起止以及各乐句之间的关系（既包含逻辑关系，也包含时间关系），所塑造的音乐形象不同、所表达的音乐主题也各异。

曲式结构是作曲家为音乐选择的表现形式。音乐的旋律、节奏及和声等不可能随意进行，音乐作品需要一定的结构原则去组织它们，形成无论是时间上还是逻辑上的不同层次，让音乐作品具有时间上或是逻辑上的表达重点。不同时期，音乐作品的结构形式也不同。这些不同的音乐结构形式反映出时代的特色、作曲家的技巧和所要达到的目的以及听众的审美品位。

本章，笔者重在从音乐作品的结构划分、调性布局的角度分析《京剧交响曲》这部作品中融入了哪些中西方音乐中不同的曲式结构特征。下面本文将从欧洲传统曲式结构型、中国戏曲板腔体结构型和中西方结合结构型三种曲式结构类型对作品中各乐章的曲式结构类型进行分类研究。

3.1 欧洲传统曲式结构型

欧洲传统的曲式结构有：单一部曲式、单二部曲式（包括带再现的单二部曲式和并列单二部曲式）、单三部曲式（包括带再现的三部曲式和无再现的三部曲式）、复二部曲式、复三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式、奏鸣回旋曲式等。

在《京剧交响曲》的四个乐章中第四乐章和第一乐章是运用了欧洲传统曲式结构。第四乐章的曲式结构为奏鸣曲式，第一乐章的曲式结构为复三部曲式结构。

例 22 第四乐章曲式结构：奏鸣曲式。

第四乐章曲式结构图示如例图 22-1：

例图 22-1:

一级结构	引子	呈示部	展开部	再现部	尾声
二级结构		主部+连接部+副部	乐段	主部+连接部+副部	
主题材料	I	II、III、IV、V、VI	VII	II、III、IV、V、VI	
小节长度	17	37+18+45	48	35+18+40	22
小节位置	1—18	18—118	118—166	167—258	259—293

如例图 22-1 所示, 第四乐章的曲式结构为典型的西方古典音乐中奏鸣曲式结构, 由引子、呈示部、展开部、再现部、尾声构成。较独特的是奏鸣曲式中再现部的主部主题和副部主题的调性不是典型的回归主调, 而是在主调的近关系调之间徘徊。

引子 (第 1—17 小节): 引子起始于降 B 宫调的宫音, 结束于降 B 宫调的徵音。

呈示部 (第 18—117 小节) 结构包含: 主部主题 (第 18—54 小节)、连接部 (第 55—72 小节) 和副部主题 (第 73—117 小节)。

主部主题又分为: 乐段 A (第 18—37 小节) + 乐段 B (第 37—54 小节)。乐段 A 音乐材料可分为三个层次: 材料 II (如例图 22-2)、材料 III (如例图 22-3)、材料 IV (如例图 22-4)。材料 II 选自京剧的曲牌曲调《西皮小开门》。乐段 A 由两个乐句构成: 第一乐句 (第 18 小节—30 小节) 和第二乐句 (第 30—37 小节)。乐段起始于降 B 宫调上陈述, 经过降 E 宫系统的 F 商调、F 宫调、降 D 宫系统的降 B 羽调、结束于 A 宫调的主和弦上, 属开放式乐段。乐段 B 由新材料 V 构成 (第 37—54 小节), 结构为两个赋格段。第一个赋格段在 F 宫调与 C 宫调上陈述 (如例图 22-5), 全终止结束。第二个赋格段在 A 宫调与 E 宫调上陈述。

例图 22-2:



例图 22-3:



例图 22-4:



例图 22-5:



连接部的材料取自主部主题IV，始于降B宫调上陈述，经转降E宫调、降D宫调，最后结束在降E宫调上。

副部主题材料选自京剧唱段《空城计》中男主角的西皮二六唱段。第73—75小节，小引子部分。第76—89小节，副部主题旋律出现（如例图22-6），在G大调上陈述，完满终止，保守乐句。第89—107小节，副部主题旋律在降E宫调上扩充再现一次。第107—118小节，截取副部主题旋律主干在降E宫调反复两次后，转向降B宫调后采用小引子材料陈述，向展开部过渡，结束呈示部。

例图 22-6:



展开部（第118—166小节）分为三个部分：第一部分（第118—127小节）、第二部分（第127—156小节）和第三部分（第156—166小节）。第一部分是采用引子中的三连音材料进行的展开（如例图22-7）。第二部分是是对三连音音型和引子中的导板拖腔的展开（如例图22-8）。第三部分是为再现部做准备，最后结束在G-B-D-F和弦上，是再现部主部主题回归的G调的主和弦。

例图 22-7:



例图 22-8:

再现部（第 166—259 小节）：变化再现。还是由主部（第 166—200 小节）、连接部（第 201—218 小节）和副部（第 219—259 小节）构成。本乐章的再现部非常特殊，再现部的主部主题和副部主题都没有按照奏鸣原则回归呈示部的主调—降 B 调，而是在其近关系调之间游离，形成了“假再现”。

主部又分为：乐段 A2（第 166—192 小节）、乐段 B1（第 192—200 小节）。主部主题旋律并没有在主调降 B 宫调上再现，而是在近关系调 G 宫调上再现，后又转向降 E 宫调、D 宫调、G 宫调、F 宫调、降 D 宫调、C 宫调、E 宫调。乐段 B1 在 A 宫调上陈述。连接部始于 E 宫调陈述，结束在降 E 宫调上。副部主题在 D 大调上陈述，转到 F 大调、又降 G 大调。

尾声（第 259—293 小节）：融合了引子素材和主部主题材料，在大气磅礴的乐队全奏中结束于 F 调的主和弦。

例 23 第一乐章的曲式结构：复三部曲式。

第一乐章曲式结构图示如例图 22-1：

例图 23-1：

一级结构	引子	首部	中部	再现部	尾声
二级结构		A+A1	B	A2+A3	
主题材料	I	II、III、IV	V	II、III、IV	VI、I、V
小节长度	9	37+31	40	27+47	22
陈述结构	乐句	乐段+乐段	乐段	乐段+乐段	乐段
小节位置	1-9	10-47-77	78-118	118-144-191	191-212

如例图 23-1 所示，鲍元恺老师曾在自己撰写的《京剧交响曲创作札记》中这样写道：“第一乐章非常顺利，几乎就是音乐带着我走，加上这种动机展开式的写法正是自己的轻车熟路，所以实际上四天就写完了。当然，这种写法的问题就是，自己连结构属于何种曲式都搞不清楚。”学者经过分析研究后，发现《京剧交响曲》的第一乐章并没有使用典型的交响曲第一乐章的奏鸣曲式，而是复三部曲式。曲子结构分为：引子—首部—中部—再现部—尾声。

引子（第 1—9 小节）：引子音乐素材 I 选自京剧《单刀会》中关羽《大江东去》“新水令”唱段：“大江东去浪千叠”这句提取音乐动机（例图 23-2），再以动机戏剧化的发展构成主题。由一个乐句组成，在降 A 大调上陈述。

例图 23-2:



首部（第 10-77 小节）：采用了三个主题音乐材料：音乐素材 II（如图 23-3）、音乐素材 III（如图 23-4）、音乐素材 IV（如图 23-5）。首部的结构，笔者暂且分为两个乐段。在本乐章中，作曲家没有使用传统的乐句陈述来构成乐段，而是使西洋管弦乐队的各组或各种乐器在不同调上重复奏出三个音乐主题。笔者依据音乐材料的叙述方式来分为两段。A 段（第 9-47 小节）音乐主题 II 重复奏出 9 次后，与主题 I 和 III 交替，随后主题 IV 进入。竖琴演奏三个小节的琶音后，进入下一乐段。乐段 A1（第 47-77 小节），继续 A 乐段的陈述方式，主题 II 与 III 交融，引出主题 IV 进入，结束在主题 II 的陈述中。

例图 23-3:



例图 23-4:



例图 23-5:



中部（第 78-118 小节）：采用了一个主题音乐素材 V（如例图 23-6），单乐段构成。中部音乐的陈述方式同其首部相同，是反复陈述主题音乐材料。先由 6 个小节的引子音乐材料导入随后主题音乐材料 V 进入，乐队各组乐器交错演奏本主题旋律。

例图 23-6:



再现部（第 118-190 小节）：起始于定音鼓的主音（降 B 大调），后跟入了竖琴的琶音和弦乐组的和弦。结构与首部相同，有两个乐段构成。各乐段均有变化，属变化再现。乐段 A2（第 118-144 小节）：音乐主题 II 和 III 交融陈述，随后主题 IV 进入。乐段 A3（第 145-190 小节）：音乐主题 II、III、IV 汇织成对比复调陈述。

尾声（第 191-212 小节）：采用了三个主题材料：新材料（如例图 23-7）、引子材料和中部材料。新材料是以京剧曲牌《大开门—合头》（又名水龙吟）前 8 小节为素材，直接采用了本素材，只做了个别音的变化（如例图 23-8）。西洋管弦乐队各组乐器轮流奏出新材料，演奏 5 次后，介入引子材料，结尾处引用了本乐章的中部音乐主题材料。

例图 23-7:



例图 23-8:



3.2 中国戏曲板腔体结构型

板腔体，又称“板式变化体”，是中国戏曲音乐、曲艺音乐中的一种音乐结构形式。以对称的上下句作为唱腔的基本单位，以此作为基础再按照一定的变体原则发展为各种不同板式。运用各种不同板式的转换所构成整场戏的音乐结构形式就是板腔体。

京剧属于板腔体结构，“腔”指的是声腔，京剧的声腔指的就是西皮与二黄；“板”即板式，指的是唱腔中节奏方面。

京剧中的板式非常丰富，有：①原板：2/4 拍，一板一眼（即一强一弱）；②二六：2/4 拍，一板一眼（即一强一弱）；③慢板，4/4 拍，一板三眼（即一强一弱一次强一弱）；④快三眼，4/4 拍，一板三眼（即一强一弱一次强一弱），但比慢板稍快些；⑤流水，1/4 拍，一板（即一强，没有弱拍）⑥导板、散板、摇板等板式都是无板无眼的，即没有强弱拍之分（但并不是不存在节奏节拍），表面看来没有强

弱区分，实际上是板眼非常自由。

例 24 第三乐章的曲式结构：板腔体。

《京剧交响曲》中第三乐章的曲式结构是非常独特地，作曲家没有安排任何一种西方曲式结构型，而是使用了中国戏剧中的板腔体。作曲家也没有采用西方乐句中明确的终止式和明确的乐句之间关系的陈述方法。笔者把第三乐章的结构分为：引子、第一部分（慢板）、第二部分（摇板）、第三部分（原板）、第四部分（垛板）。

第三乐章曲式结构图示如例图 24-1：

例图 24-1：

一级结构	引子	A 部（慢板）	B 部（摇板）	C 部（原板）	D 部（垛板）
主题材料	I	I、II	III、IV	V、	VI
小节长度	7+9	10+27	29+8+14+13	18+17	65
小节位置	1-16	16—52	53—115	116—150	151-212

引子（第 1—16 小节）：主题材料是采用了京剧唱段《白蛇传》中白素贞《亲儿的脸吻儿的腮》唱段中的过门音调（如例图 24-2）。由两个乐句构成：第一乐句（第 1—8 小节）和第二乐句（第 9—16 小节）。第一句在主题动机呈示两小节，加入第一小提琴和第二小提琴演奏的三度叠置的双音和弦，形成减七和弦，弱起进入，平行进行（如例图 24-3）。减七度不协和和弦色彩体现了凄惨的情绪背景。第二句运用主题动机加入了模仿复调手法，更好的推进了音乐情绪。

例图 24-2：



例图 24-3：



第一部分（第 16—52 小节）：结构是：乐段（第 16—25 小节）+乐段（第 26—52 小节）。第一乐段：由两个乐句组成（7+4），由引子材料发展而来，采用了模仿复调手法写成的四声部模仿复调（如例图 24-4），在 G 大调上陈述。第一乐句是

四个声部的模仿复调。第一声部由中提琴奏出，第二声部由第二小提琴奏出，第三声部由大提琴奏出，第四声部由第一小提琴奏出。从第 22 小节开始是第二乐句，是个三声部的模仿复调，在降 A 宫调上陈述。第一小提琴和第二小提琴演奏第一声部，中提琴演奏第二声部，大提琴和低音提琴演奏第三声部。从第 26—45 小节是第二乐段，由两个乐句组成，是新材料发展而成的。第一乐句在降 A 宫调上陈述。第二乐句是第 34—45 小节，是四个声部的对比复调，在降 A 宫调上陈述。大提琴演奏的是第一声部，中提琴演奏的第二声部，第二小提琴演奏的是第三声部，第一小提琴演奏的是第四声部。第二声部的开头模仿第一声部。

例图 24-4:

第二部分（第 53—115 小节）：由乐段（第 53—80 小节）+乐句（第 81—88 小节）+乐段（第 89—102 小节）+乐句（第 103—115 小节）组成。第一个乐段：第一乐句（第 53—60 小节）先是由跳跃的十六分音型组成，在降 A 宫调上陈述（如例图 23-5）。中提琴和大提琴演奏部分为主旋律，经过第 59 和 60 小节过渡到 D 宫调陈述。第二乐句（第 61—66 小节）第二小提琴演奏主旋律，第一小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴伴奏，在 D 宫调上陈述。第 67 小节为 G 宫调陈述做准备。第三乐句（第 67—80 小节）在 G 宫调上陈述，主旋律在第一小提琴和第二小提琴声部上，中提琴、大提琴和低音提琴伴奏。第 81—88 小节，由中提琴声部独奏一句抒情性较强的乐句引出下一主题，其他声部伴奏。第二个乐段：含两个乐句。第一个乐句（第 89—95 小节）始于 G 宫调上陈述（如例图 24-6），后经过 B 宫调运用鱼咬尾的等音转换到 D 宫调。第二个乐句（第 96—102 小节）在 D 宫调上陈述。最后一个乐句：第 103—115 小节，为向第三部分过渡而准备。

例图 24-5:

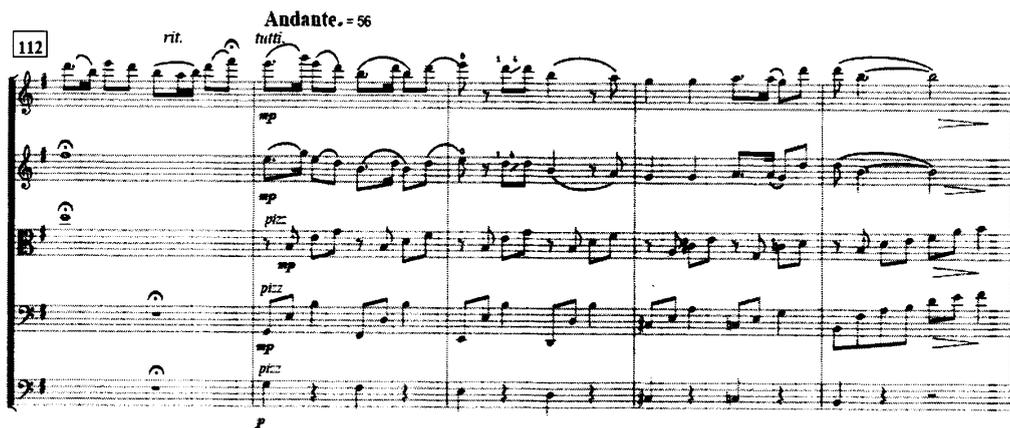


例图 24-6:



第三部分（第 116—151 小节）：由两个部分组成。第一乐句：第 116—133 小节，在 G 宫调上陈述。第一小提琴和第二小提琴演奏的是主题旋律，中提琴、大提琴和低音提琴伴奏（如例图 24-7）。第二乐段：第 134—150 小节，包含两个乐句。第一乐句是从第 134—143 小节，在 C 宫调上陈述。第二乐句是从 144—150 小节，在降 A 宫调上陈述，为过渡到乐章的第四部分做准备（如例图 24-8）。本乐段是第一小提琴陈述主题旋律，第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴伴奏。

例图 24-7:



例图 24-8:



第四部分（第 151—215 小节）：一个整体的音乐表述再加最后三个小节的采用引子材料的小结尾（如例图 24-9）。

例图 24-9:



3.3 中西结合的曲式结构型

这里所谓的中西结合的曲式结构型是指在鲍元恺创作的《京剧交响曲》的《京剧交响曲》的第二乐章虽然从大的曲式结构（一级结构）上是属于复三部曲式，可是在首部和再现部分（二级结构）都是使用了歌谣小调式的结构型。

中国民歌中歌谣小调是最能直接反映人民生活 and 思想情感的民歌体裁。它经过广大人民群众口头创作、广泛流传和集体加工的漫长过程，深刻、现实的反映了当时的社会状况。小调，中国民歌的一种体裁，流行于城镇集市之间的民间歌舞小曲。经过长时间的流传及加工以后，形成节奏规整、结构均衡、曲调细腻的特征。多数属于分节歌形式，一曲多段词，旋律曲调性强、流畅、细腻、婉转多变，深受男女老少喜爱。

《京剧交响曲》的第二乐章总的曲式结构（一级结构）是属于复三部曲式，可是在首部和再现部分（二级结构）都是使用了歌谣小调式的结构型。这两个部分都是以中国京剧音乐中最为常见的过场音乐《行弦》为歌谣小调式结构型的基础曲调，后融入了西洋的帕萨卡利亚手法反复了七次。

例 25 第二乐章的曲式结构：复三部曲式（二级结构为歌谣小调结构型）。

第二乐章曲式结构图示如例图 25-1：

例图 25-1：

一级结构	引子	首部	中部	再现部	尾声
二级结构		歌谣小调式	乐段	歌谣小调式	
主题材料	I	II、III、IV	I	II	I
小节长度	12	11+12+12+12+12+12+ 12+12+12	18+28	12+12+12+12+12 +12+12	13
小节位置	1-12	13-120	121-166	167-249	250-262

如例图 25-1 所示,第二乐章的一级曲式结构为复三部曲式,其中的首部和再现部的二级结构为歌谣小调式结构型。曲式结构分为:引子—首部—中部—再现部—尾声。

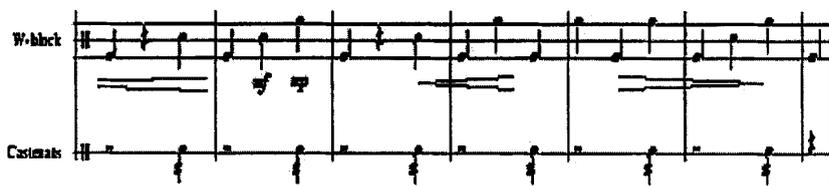
引子(第 1—12 小节):引子材料选自京剧曲牌《柳青娘》,由一个开放型的乐句组成,始于 C 大调陈述,结束于 D 大调。

首部(第 13—120 小节):由歌谣小调结构型构成。以中国京剧音乐中最常用的过场音乐《行弦》为歌谣小调结构型的基础曲调,后融入了西洋的帕萨卡利亚手法反复变奏了七次。通过对《行弦》的节拍、节奏及调性等方面的变化形成帕萨卡利亚的主题旋律。作曲巧妙地将不同中西方文化中产生的不同音乐元素与形式完美结合。帕萨卡利亚的主题经过 7 次变奏。

帕萨卡利亚是一种 3 拍子慢板舞曲,大多用小调写成,以 4~8 小节的固定低音为基础,进行连续变奏。现代意义上的帕萨卡利亚是在巴洛克时期定型的一种用一个低音旋律线做为整部作品基础的变奏曲。

第 13—23 小节为木鱼和响板的演奏部分。三只大小不同的木鱼,通过震动体积不同而赋予木鱼不同的音高概念。作曲家利用这三只“音高”不同的木鱼演奏出一条模仿利都奈罗的节奏旋律,在后面的第一变奏、第二变奏、第三变奏和第七变奏中伴随利都奈罗出现,这个节奏型也同帕萨卡利亚的主题旋律贯穿全曲(如例图 25-2)。

例图 25-2:



第 24—35 小节是帕萨卡利亚的主题旋律第一次出现(如例图 25-3),在 G 大调上陈述。木鱼与响板的演奏相随,竖琴演奏单音伴奏。

例图 25-3:



第 36—47 小节是帕萨卡利亚的第一变奏，在 E 大调上陈述。第一大管演奏加了倚音的利都奈罗，木鱼与响板的伴奏相随。伴奏是用竖琴和低音提琴奏出的简单的单音旋律伴奏，音值仅运用四分音符和附点二分音符。

第 48—59 小节是帕萨卡利亚的第二变奏，在 G 大调上陈述。第一单簧管演奏利都奈罗，木鱼与响板的伴奏继续。第一大管演奏第一对题旋律（如例图 25-4），音值多为跳跃的八分音符。大提琴和低音提琴偶尔出现和弦伴奏。

例图 25-4:



第 60—71 小节是帕萨卡利亚的第三变奏，在 G 大调上陈述。第一长笛演奏利都奈罗的变型旋律，把利都奈罗原型中的四分音符变为三连音的八分音符、休止符变为了第二八分音符休止的三连音音型（如例图 25-5）。第一双簧管演奏第一对题旋律，第二长笛、大管两个声部、偶尔单音伴奏，弦乐组的第二小提琴和中提琴偶尔和弦伴奏，木鱼与响板的伴奏继续。

例图 25-5:



第 72—83 小节是帕萨卡利亚的第四变奏，在 E 大调上陈述。竖琴演奏利都奈罗，此时的利都奈罗音值从四分音符和休止符改变为两个相差一个八度的八分音符音型，旋律略有小改动(如例图 25-6)。第一长笛和第一大管演奏第二对题，是以京

剧曲牌《二黄—正八岔》为素材。圆号、小号和长号偶尔出现和弦伴奏。

例图 25-6:



第 84—95 小节是帕萨卡利亚的第五变奏，在 D 大调上陈述。中提琴和大提琴演奏利都奈罗，此时的利都奈罗变为大提琴演奏的是四分音符音型的旋律，中提琴演奏的是后半拍的八分音符音型的旋律（如例图 25-7）。第一双簧管演奏了第二对题，第二双簧管低四度陈述，长笛两个声部进行伴奏。

例图 25-7:



第 96—107 小节是帕萨卡利亚中的第六变奏，在 D 大调上陈述。帕萨卡利亚主题暂时消失，短笛和第一长笛演奏第二对题，第二长笛演奏低四度叠置的旋律。单簧管、第二小提琴、中提琴及大提琴单音伴奏，圆号柱式和弦伴奏，第一小提琴持续三连音演奏属音 A。

第 108—120 小节是帕萨卡利亚变奏的第七变奏，在 G 大调上陈述。长号和大号齐奏利都奈罗八度和弦的变型旋律。其余铜管组乐器演奏柱式和弦伴奏，木鱼和响板伴奏相随，木鱼偶尔加花演奏。木管组演奏第一对题，弦乐组演奏三连音加花伴奏。

从第二乐章的首部看来，音乐主题旋律由单一演奏一步步循序渐进到最后第七变奏的丰富、庞大，犹如一只雏鹰成长为一只翱翔的雄鹰，给人最后以辉煌的感觉。从《京剧交响曲》第二乐章的首部就可以看出以中国京剧音乐素材为主要构造材料，以西洋音乐表现手法帕萨卡利亚变奏曲为建造方法，我们看到了中西方音乐文化交融后的一幢辉煌、独特的建筑。

中部（第 121—166 小节）：作曲家采用复调手法将引子主题材料《柳青娘》中的部分旋律进行展开。分为两段：第一乐段（第 121—138 小节）和第二乐段（第 138—159 小节）。第一乐段采用了卡农手法（如例图 25-8），在 D 大调上进行陈述。第二小提琴演奏第一声部。两小节后，第一提琴在上方六度演奏第二声部，也是在

主调的近关系调：下属调 G 大调上陈述，四个小节后转入主调 D 大调上陈述。第三声部由中提琴和大提琴奏出，继续在主调 D 大调上模仿发展。第二乐段，主题旋律由双簧管奏出，在降 D 大调上陈述。三个小节后，第二声部在主调的近关系下属调升 F 大调（等同于降 G 大调）上陈述，由长笛奏出。大三声部是单簧管和大管演奏出，在主调降 D 大调上陈述。短笛、钹和弦乐组加入。第 156—166 小节取用引子部分，为再现做准备。

例图 25-8:

The image shows a musical score for a string ensemble. The top system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The bottom system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score consists of four measures. In the first measure, Violin I has a whole rest, Violin II has a quarter note G4, Viola has a whole rest, and Cello has a whole rest. In the second measure, Violin I has a whole rest, Violin II has a quarter note A4, Viola has a whole rest, and Cello has a whole rest. In the third measure, Violin I has a whole rest, Violin II has a quarter note B4, Viola has a whole rest, and Cello has a whole rest. In the fourth measure, Violin I has a quarter note C5, Violin II has a quarter note D5, Viola has a whole rest, and Cello has a whole rest. Dynamics markings include *mf* and *mp*.

再现部（第 167—249 小节）：由歌谣小调式构成。利都奈罗由大号奏出，小号演奏第一对题旋律，在 G 大调上陈述。

主题旋律再现：第 167—178 小节，在 G 大调上陈述。大号和低音提琴演奏主题旋律即帕萨卡利亚中的利都奈罗，小号演奏第一对题，木鱼和响板的经典伴奏音型相随，竖琴单音伴奏。

第一变奏：第 179—190 小节，在 G 大调上陈述。大管演奏利都奈罗，双簧管演奏第一对题旋律，长笛做三连音型伴奏织体，木鱼和响板的伴奏相随，竖琴和低音提琴单音伴奏。

第二变奏：第 191—202 小节，在 G 大调上陈述。双簧管和第二长笛声部演奏利都奈罗，短笛和第一长笛声部演奏第一对题旋律，木鱼和响板的伴奏相随，竖琴三连音型伴奏，大提琴柱式和弦伴奏，低音提琴单音伴奏。

第三变奏：第 203—214 小节，在 G 大调上陈述。利都奈罗进行了变型，第一小提琴演奏利都奈罗的变型旋律，把利都奈罗原型中的四分音符变为三连音的八分音符、休止符变为了第二八分音符休止的三连音音型。长笛演奏三连音型伴奏，双簧管演奏第一对题旋律，木鱼和响板的伴奏相随。

第四变奏：第 215—226 小节，在 G 大调上陈述。大提琴和低音提琴演奏利都奈罗，第一小号演奏第二对题旋律，长笛、大管、第一小提琴、第二小提琴和中提琴加花伴奏。

第五变奏：第 227—238 小节，在 G 大调上陈述。铜管组齐奏和弦式的利都奈罗、大管演奏单音的利都奈罗。短笛、长笛、单簧管和双簧管齐奏第一对题旋律，木鱼和响板的伴奏相随，弦乐组做三连音型的伴奏。

第六变奏：第 238—249 小节，木管组演奏第一对题旋律，弦乐组演奏引子材料发展而成的旋律。

尾声（第 250—262 小节）：引用引子材料扩充而成。

通过上述分析发现：在《京剧交响曲》这部作品中，作曲家既继承了西方传统曲式结构模式，又使用到了中国戏曲中典型的板腔体结构，同时又运用到把西方曲式结构和中国戏曲的板腔体及歌谣小调式结构形式相结合的结构形式。

鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》的第一乐章同西洋传统交响乐的第一乐章相同都是快板，但没有采用传统模式中的奏鸣曲式，而是采用了复三部曲式；《京剧交响曲》的第二乐章打破了传统交响乐中第二乐章的速度徐缓，而是使用了急板，但是曲式结构继承了西洋交响乐传统模式采用复三部曲式；《京剧交响曲》的第三乐章继承西洋交响乐传统模式之处是使用了慢板，但不同之处是没有采用小步舞曲或诙谐曲，而是采用了中国戏曲中板腔体的结构形式：慢板、摇板、原板、垛板；第四乐章又称“终乐章”，西洋交响乐的传统模式中式速度急速，采用回旋曲式或奏鸣曲式等，《京剧交响曲》的第四乐章完全继承了这一点：速度是急板，也采用了奏鸣曲式结构。

鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》采用了三种不同音乐体系中的曲式结构类型：欧洲传统曲式结构型，如：第四乐章的曲式结构为奏鸣曲式和第一乐章的曲式结构为复三部曲式结构；中国戏曲板腔体结构型，如第三乐章（引子、慢板、摇板、原

板、垛板)；中西结合的曲式结构型，如：第二乐章大的曲式结构（一级结构）上为复三部曲式，而在首部和再现部分（二级结构）都是使用了中国歌谣小调式的结构型。从曲式结构方面来讲，鲍元恺先生就在作品中体现了中西不同音乐体系的不同曲式结构的交替与融合，为我们广大学者提供了宝贵的学习材料。

第四章 复调研究

在多声部音乐的写作中，有两种主要的织体形式：主调音乐与复调音乐。主调音乐通过单一的旋律塑造音乐形象，对音乐形象的性格描述更加突出、清晰。而复调音乐对音乐形象的塑造可谓是更加丰富、立体。复调音乐，是音乐创作中的一种重要表现手段。其中的每一个声部均具有各自的表现意义，各个声部旋律无论是否相同，均都是为同一音乐表现内容服务。

在《京剧交响曲》这部作品中，作曲家运用了西洋的传统复调写作手法中对比复调、模仿复调及赋格。笔者将从以下几方面叙述分析。

4.1 对比复调

对比复调是不同的两条或两条以上的旋律线结合在一起，通过在节奏、进行方向等的变化对比，运用多条横向独立对比、纵向和声协调的旋律，塑造不同的音乐形象和性格，就构成了对比式复调。在鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》中，多次运用到了对比复调。其中有运用二声部对比复调、三声部对比复调和四声部对比复调。下面举例说明：

4.1.1 二声部对比复调

例 26 第一乐章的第 145 小节至第 161 小节：

例图 26:

如例图 26 所示，第一声部由英国管演奏，是第一乐章中的主题材料 II、III、IV 的汇织，旋律风格悲凉而雄壮；第二声部由两支长笛演奏，是作曲家根据第一声部旋律创作的对比复调旋律，旋律风格豪迈、坚定，表现了关云长的英雄气概。

例 27 第二乐章的第 48 小节至第 59 小节。

例图 27:

如例图 27 所示, 第一声部由单簧管的第一声部演奏, 是京剧中常用的走场的“行弦”旋律, 即帕萨卡利亚的固定主题旋律, 表现了丑角滑稽、诙谐、幽默的形象及性格。第二声部由大管演奏, 是帕萨卡利亚变奏中的第一对题旋律, 旋律速度轻快, 节奏活跃而明确, 表现了丑角轻巧、敏捷的戏剧性形象。

例 28 第四乐章的第 75 小节至第 89 小节:

例图 28:

如例图 28 所示, 第一声部由大管演奏, 旋律选自京剧《空城计》中诸葛亮的

唱段，旋律雄壮，表现了诸葛亮的足智多谋人物性格。第二声部由大提琴演奏，是作曲家为第一声部写的对比声部，旋律刚强，将诸葛亮的稳重、老谋深算的性格表现了出来。

4.1.2 三声部对比复调

例 29 第三乐章的第 26 小节至第 33 小节：

例图 29:

26 *a tempo*

31

如例图 29 所示，第一声部由小提琴 I 演奏的是主题材料 II 的旋律，旋律缓慢、轻柔，表现了旦角的细腻内心。旋律第二声部由小提琴 II 演奏，旋律节奏更像是女

性轻轻啜泣时的呼吸停顿，将中国古代女性温婉、含蓄，连哭泣时都是水袖掩面，轻轻啜泣描绘的淋漓尽致。第三声部由中提琴演奏，大致节奏型与第二声部相似，同是表现了女性轻轻的啜泣。

4.1.3 四声部对比复调

例 30 第一乐章的第 59 小节至 71 小节。

如例图 30 所示，第一声部：双簧管演奏是第一乐章的主题材料Ⅳ，旋律风格悲凉，铺垫了第一乐章悲壮的音乐风格基调。第二声部：小提琴Ⅱ演奏，旋律坚定而沉重，让听众在悲凉之中感受到英雄不屈服的骨气。第三声部由中提琴演奏，音乐风格凄凉。第四声部由大提琴和低音提琴演奏，节奏型与第三声部相同，音乐风格同样也是凄凉的。

例图 30:

The image displays a musical score for four staves, organized into two systems. A vertical line separates the two systems. The first system (measures 59-63) shows the beginning of the piece with various notes and rests. The second system (measures 64-68) continues the composition, featuring dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a score for woodwinds, strings, and piano.



4.2 模仿复调

模仿复调，是指主要旋律在一个声部出现后，紧接着又在其他声部依次延迟一定的时间后出现的多声部音乐。模仿复调使音乐描述层次分明、跌宕起伏。

在鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》全曲中，作曲家多处采用了模仿复调，下面举例说明：

例 31 第一乐章的尾声部分从第 197 小节至第 201 小节。

例图 31：

如例图 31 所示，第一声部由小号演奏；第二声部由大提琴和低音提琴演奏；第三声部由木管组演奏。音乐旋律激情、雄壮、积极，三个声部的旋律模仿追逐，营造了热烈而紧张的气氛，将音乐逐步推向高潮，预示了英雄的结局。

4.3 赋格

《京剧交响曲》这部作品中第四乐章的第 38—54 小节，是两个相同主题材料的赋格段落。第 38—45 小节的主题是在 F 大调上陈述，答题在 C 大调上陈述。第 45—54 小节的主题是在 A 大调上陈述，答题在 E 大调上陈述。

例 32 第四乐章的第 38—45 小节：

如例图 32 所示，赋格的主题旋律在降 B 宫系统的 c 商调上陈述，由单簧管演奏；对题旋律在降 B 宫系统的 c 商调上陈述，由长笛演奏；答题旋律在 F 宫系统的 g 商调上陈述，由双簧管演奏。主题旋律与答题旋律是紧凑、激动地，表现了周瑜的年轻气盛的音乐形象；对题旋律简练而舒缓，与主题旋律风格形成对比。

例图 32:

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system contains three vocal staves and one piano staff. The first vocal staff is labeled "对题" (Answer) and contains a melodic line starting with a treble clef and a key signature of one flat. The second vocal staff is labeled "答题 solo" (Question solo) and contains a more complex melodic line. The third vocal staff is labeled "主题" (Theme) and contains a melodic line. The piano staff provides accompaniment for the vocal lines. The bottom system of the first system contains four piano staves, with the top two staves showing a melodic line and the bottom two staves showing a bass line.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The top system contains three piano staves. The first staff is a treble clef staff with a melodic line. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a bass clef staff with a bass line. The bottom system of the second system contains four piano staves. The top two staves are treble clef staves with melodic lines. The bottom two staves are bass clef staves with a bass line.

通过上述分析发现：《京剧交响曲》这部作品中，作曲家在复调写作方面运用了非常丰富的写作手法：对比复调、模仿复调、赋格。通过精致的多声部复调安排，使听众所欣赏到的音乐层次更加立体、使音乐作品所塑造的音乐形象更加地丰富，也是为我们在今后的创作中提供了丰富的创作经验。

第五章 配器及音响研究

配器，是作曲法的组成部分之一。良好的配器应通过各种乐器的适当组合，使音乐形象鲜明，并在音色、音量、力度、织体等方面取得平衡与对比。

在鲍元恺创作的《京剧交响曲》中，在配器方面作曲家进行了独特的安排，按照每乐章所要表现的音乐主题安排或侧重突出了不同乐器组的音色特征，使作品的音响效果更好地表现了音乐主题。

第一乐章以《单刀会》中关云长做为音乐的基本形象，突出运用铜管组乐器来表现“大江东去浪淘尽”的英雄气概；第二乐章是谐谑曲，运用灵巧的木管乐器表现京剧中诙谐、幽默的丑角音乐形象；第三乐章以《白蛇传》中白素贞为基本音乐形象，只用了弦乐组乐器的音色特征的对比及演奏法的多变表现悲伤之情。第四乐章表现生角的人物形象，以乐队全奏及凸显打击乐效果体现出气势恢宏的气氛。

5.1 第一乐章配器分析研究

在第一乐章“悲壮的行板”中，以单刀会——关云长为音乐基本形象，作曲家运用突出铜管乐器的配器方法使音乐传达出庄严、内劲十足的音乐信息，能够传神地表现中华民族传统思想道德观念中坚韧气魄和不屈不挠的英雄精神。本乐章强调铜管组，以铜管乐器音色中金属质感、雄壮、辉煌、热烈的特质，加以宏大、宽广的音量及音域，来表达“大江东去浪淘尽”——刚正不阿、豪迈的英雄气概。

例 33 首部的第 10 小节—13 小节：

首部的第 10—13 小节，用铜管组奏出柱式和弦，音响效果洪亮、厚重，很好地塑造了刚正不阿的音乐形象，同时渲染了庄严的气氛。定音鼓在铜管组及大管齐奏的长音中奏出缩短音值后的主题材料的变型，随后引入的大提琴与中提琴声部的弱奏将音乐引入沧桑的氛围之中作曲家在开始处便运用了铜管组与弦乐组音色的鲜明对比，而在这种对比中又融入了定音鼓的演奏，增强了戏曲效果。

例图 33:

The musical score for Example Figure 33 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- 2 Fag. (Bassoon):** Part 1 (top) and Part 2 (bottom). Dynamics include *f*, *sfz*, *sf*, *p*, and *mp*.
- Cor. I, II, III, IV (Coronet):** Four parts, each with dynamics *f*, *sfz*, *sf*, *p*, and *mp*.
- Tr. II, III (Trumpet):** Two parts, each with dynamics *f*, *sfz*, *sf*, *p*, and *mp*.
- T-ni I, II (Trombone):** Two parts, each with dynamics *f*, *sfz*, *sf*, *p*, and *mp*.
- III. eTuba (Euphonium):** Part with dynamics *f*, *sfz*, *sf*, *p*, and *mp*.
- Timp. (Timpani):** Part with dynamics *ff* and *mp*.
- Plat. (Snare Drum):** Part with dynamics *mp* and *mp*.
- Cassa Wood block (Cymbal/Wood block):** Part with dynamics *mp* and *mp*.
- V.le. (Violin):** Part with dynamics *mp* and *f*.
- V.c. (Viola):** Part with dynamics *mp* and *f*.

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The overall structure is a single system of music for a large ensemble.

例 34 首部的第 19—26 小节:

如例图 34 所示,第 19 小节—21 小节,在弦乐的长音背景下加弱音器的小号继续演奏着引子的主题材料,定音鼓则以固定的节奏性予以回应。小号的音色穿透力很强,再加上弱音器演奏引子的主题材料,更是突出了旋律悲壮的气氛。在弦乐的长音背景下,加弱音器的小号显得苍凉而轮廓清晰,作曲家用定音鼓三连音的弱奏加以陪衬,能增加音乐内在的紧张度与张力,使音乐内劲十足,充满力量。

例图 34:

例 35 第一乐章中部第 95—118 小节:

作曲家创作第一乐章以强调、突出运用铜管组乐器的配器方法来描绘《单刀会》中关云长的音乐基本形象,更多地是要借用铜管组乐器具有金属质地、厚重、大气的音色特征来突出表现关云长“大江东去浪淘尽”的英雄气概以及更多京剧中如同关云长一样的正面净角角色(即英雄角色)脸上勾勒脸谱、音色洪亮、性格豪迈或粗犷的人物形象,如包拯、张飞等。但在豪迈、大气的同时又透露出悲壮气氛,所以其中又运用到小号加弱音器来突出凄凉的情绪等。在本乐章作曲家把铜管乐器的音色发挥的淋漓尽致,为我们今后在创作中如何更好地、全面地使用铜管乐器而提供了优秀的学习材料。

例图 35:

The image shows a musical score for Example 35, consisting of two systems of staves. The first system includes Cor. I, II, III, IV, Tr. I, II, III, IV, Tuba, and Timp. The second system includes Vn. I, II, Vla., Vcl., and Cb. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *pp*. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

5.2 第二乐章配器分析研究

第二乐章是以诙谐、幽默的丑角人物为基本形象，作曲家侧重运用灵巧、多变的木管乐器表现京剧行当中丑角滑稽的动作、幽默的唱段及诙谐的性格。第二乐章运用了帕萨卡利亚的变奏手法，作曲家在帕萨卡利亚中的各个变奏都做了精心的配器手法安排，下面我们逐一举例说明。

例 36 帕萨卡利亚变奏 1:

例图 36:

The musical score for Example Figure 36 is divided into two systems. The instruments are Fag. I, W-block(3), Castenets, Arpa, V-c, and C-b. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, mf, f, p), slurs, and articulation marks.

System 1:

- Fag. I:** Bass clef, starting with a dynamic of *mp*. The line features eighth and sixteenth notes with slurs.
- W-block(3):** Treble clef, starting with a dynamic of *mp*. The line features quarter notes with slurs.
- Castenets:** Treble clef, starting with a dynamic of *mf*. The line features quarter notes with slurs.
- Arpa:** Grand staff (treble and bass clefs). The bass line features quarter notes with slurs.
- V-c:** Bass clef, mostly rests.
- C-b:** Bass clef, featuring quarter notes with slurs.

System 2:

- Fag. I:** Bass clef, ending with a dynamic of *p*. The line features eighth and sixteenth notes with slurs.
- W-block(3):** Treble clef, ending with a dynamic of *p*. The line features quarter notes with slurs.
- Castenets:** Treble clef, featuring quarter notes with slurs.
- Arpa:** Grand staff. The bass line features quarter notes with slurs and a dynamic of *f*. A dashed line indicates a continuation of the bass line.
- V-c:** Bass clef, ending with a dynamic of *mf*. The line features quarter notes with slurs.
- C-b:** Bass clef, ending with a dynamic of *mf*. The line features quarter notes with slurs.

如例图 36 所示,主题的第一次变奏是由木管乐器组的巴松演奏,与低音提琴衔接的非常完美。作曲家使用巴松中音区饱满的音色,同时断奏的处理使音乐形象具有幽默顽皮的效果,表现了诙谐的丑角形象。同时伴随着的作曲家特意使用响板、铙和三支音高不同的木鱼所演奏的清晰的固定节奏型,生动地刻画出一个喜剧当中的丑角人物刚上场时走路的神态,充满了诙谐的效果。

例 37 帕萨卡利亚变奏 2:

如例图 37 所示,主题的第二次变奏是由木管乐器组的单簧管演奏固定旋律、巴松演奏对题旋律、打击乐组继续着固定主题节奏型,并加入了大提琴与低音提琴的拨奏。用单簧管与巴松均属于木管组乐器,在音色上能够较好地融合在一起。《京剧交响曲》在这里所使用到的属单簧管的低音区,这里借用单簧管的低音区低沉、浓郁、且有戏剧特色的音色特征演奏主题旋律,再加上巴松演奏的快速八分音符的对题旋律,使音乐形象上的小丑形象清晰化,更好地表现了丑角的形态笨拙、喜感的音乐形象。

例图 37:

The musical score for Example 37 consists of several staves. The top three staves are for woodwinds: Clarinet in A (I), Clarinet in A (II), and Bassoon (Fag.). The Clarinet parts play a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes. Below these are three percussion staves: W-block (3), Castenets, and V-c (Vibraphone). The W-block and Castenets parts play a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The V-c part plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The bottom two staves are for strings: Violoncello (V-c) and Contrabasso (C-b). The V-c part plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The C-b part plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*.

例 38 帕萨卡利亚变奏 3:

如例图 38 所示,帕萨卡利亚变奏 3 是由木管乐器组的长笛来演奏主题旋律、双簧管演奏对题、巴松演奏主题旋律的加花变奏、打击乐组依旧演奏着主题的节奏型、小提琴与中提琴声部在句尾拨奏和弦。可以看出在主题旋律第四次出现时作曲家有意将音区整体提高,长笛在演奏主题时以三连音的节奏型进行变奏。作曲家就是要借用长笛清澈、明朗的音色使主题形象较之前几次显得更加活泼。而使用短笛音色尖锐,光辉明亮,穿透力极强的音色特征在每句的句尾处做上行的加花演奏,增加了主题形象诙谐之感。作曲家使用双簧管抒情、甜美的音色来演奏对题旋律,在演奏法上有断奏法和连奏法两种形式,增加对题旋律形象与主题旋律形象的对比。主题的第四次出现,使丑角的形象明朗化,加之作曲家对木管组乐器的丰富配器,使音乐形象鲜明,充满了轻松、幽默感。

例图 38:

60

Picc.

Fl. I.

Fl. II.

Ob. I.

Ob. II.

Cl. I. (A) I.

Cl. II. (A) II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. I. II.

3 Tr. (B) I. II.

Tr. III.

Tr. b. I. II.

III. e. Tuba

platf.

W-block(3)

Castanets

V-ni I.

V-ni II.

V-la

mp

mp

pizz div.

pizz div.

mf

66

Picc.
 Fl. I.
 Fl. II.
 Ob. I.
 Ob. II.
 Cl. I. (A) I.
 Cl. II. (A) II.
 Fag. I.
 Fag. II.
 Cor. I. II.
 3 Tr. (B) I. II. III.
 Tr. III.
 Tr. b. I. II.
 III. e. Tuba.
 piaff.
 W-block(3).
 Castanets.
 V-ni I.
 V-ni II.
 V-la.

例 39 帕萨卡利亚变奏 4:

如例图 39 所示,帕萨卡利亚变奏 4,主题的第五次出现由竖琴在低音区演奏、木管组的单簧管与巴松演奏第二对题旋律。在这个乐段中,由于作曲家将主题的配器写在了竖琴的低音区,实际目的是要突出了第二对题旋律,给听众造成对新主题出现的映像,加之新对题的节奏型十分丰富,演奏法也十分丰富,所选择的单簧管也为其中低音区。因此,无论从音色上还是音乐形象上都与以前的乐段形成了对比,这样能够表现出丑角幽默性的多重特点。为了增加音色效果,在此段落中还少量加入了铜管组的演奏,在每次竖琴演奏的主题句尾,铜管组以演奏柱式和弦进入,在演奏法上圆号加弱音器,其他乐器弱奏。

例图 39:

例 40 帕萨卡利亚变奏 5:

如例图 40 所示,帕萨卡利亚变奏 5,主题的第六次出现由低音提琴演奏主题旋律,双簧管演奏第二对题旋律。长笛在对题每句的结尾处做加花变奏。此段落作曲家仍然是在音响上突出了对题,并且将对题的音区从上一个段落的中低音区提高到中音区,并使对题的形象更加生动活泼。

例图 40:

84

Score for Example Figure 40, page 84. The score includes staves for Piccolo, Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II (A), Bassoon, Cor Anglais, 3 Trumpets (B-flat), Trombone, Tuba, and Violin/Viola. The score shows a complex orchestration with various dynamics and articulations.

Instrument parts shown:

- Picc.
- Fl. I.
- Fl. II.
- Ob. I.
- Ob. II.
- Cl. I. (A) I.
- Cl. II. (A) II.
- Fag. I.
- Cor. I. II.
- 3 Tr. (B) II. *senza sord.*
- Tr. III.
- Tr. b. I. II. *senza sord.*
- Timp.
- V. I. *unis. pizz.*
- V. C. *mf*

例 41 帕萨卡利亚变奏 6:

如例图 41 所示,帕萨卡利亚变奏 6 是第二对题形象的发展乐段,也是丑角形象从该运动特征上最有趣的一个段落,作曲家巧妙地运用了乐器的不同演奏法,刻画了一个正在小跑当中的丑角四处张望的形象。我们可以通过总谱了解到,此段落的木管组是在使用连奏的演奏法来进行演奏,巴松与圆号演奏柱式和弦,弦乐组的第一提琴重复演奏快速的三连音,其他提琴与单簧管声部一起演奏分解和弦。第一小提琴在 E 弦上重复演奏小字二组的 A,好像一下小丑在舞台上买着碎步四处小跑,而长笛与短笛的旋律好像小丑的头部与双臂在轻快小跑的同时做着各种滑稽可笑的动作,其它乐器则在中低音区给这和声和节奏上的支持。因此该段落的配器是很精彩的,将小丑在舞台上好动、滑稽的形象淋漓尽致地表现出来。

例 42 帕萨卡利亚变奏 7:

例图 42:

108 53

Picc.
 Fl. I.
 Fl. II.
 Ob. I.
 Ob. II.
 Cl. I. (A) I.
 Cl. I. (A) II.
 Fag. I.
 Fag. II.
 Cor. I.
 3 Tr. (B) II.
 Tr. III.
 Tr. I. II.
 III. e Tuba
 W-block(3)
 Castanets
 V-ni I.
 V-ni II. *arco*
 V-la *arco*
 V-c *arco*
 C-b *util arco*

114

Picc.

Fl. I.

Fl. II.

Ob. I.

Ob. II.

Cl. I. (A) I.

Cl. I. (A) II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor. II.

3 Tr. (B) I.

Tr. II.

Tr. b. I.

III. e. Tuba

Timp.

W-block(3)

Castanets

V. r. I.

V. r. II.

V. le.

V. c.

C. b.

如例图 42 所示，主题的第七次出现是由铜管乐器组齐奏主题旋律、木管乐器组的齐奏第一对题旋律、弦乐乐器组以加花的形式演奏上行音节、打击乐组演奏固定的主题节奏型。可以看出，这个段落是第二乐章第一部分的高潮，以铜管乐器组坚定地齐奏来演奏主题；木管乐器组也以声势浩大的齐奏来演奏第一对题旋律，使主题与对题的形象均得到突出；弦乐乐器组的上行音节为主题与对题的演奏锦上添花。整个段落能够让人联想到在舞台上无数的小丑在竞相表演，并且各自做着不同的滑稽动作，好不热闹！

例 43 第二乐章中部第二乐段：

如例图 43 所示，进入中部的第二个段落，作曲家使用木管乐器组演奏模仿复调，用三声部主题旋律的追逐，场面十分热闹。同时本乐段是由木管乐器组与弦乐乐器组共同完成的，音响丰满，又好似一群小丑在七嘴八舌地议论和讲话，场面十分喧闹。用在进入该段的尾声时加入了铜管组，将音乐推向高潮，打击乐组的钹一直在演奏着颤音，使音响上保持着戏剧音乐的音色特点。

例图 45：

The image shows a musical score for five instruments: Fl. I, Fl. II, Ob. I, Vc., and C-b. The Fl. I and Fl. II parts are mostly rests, with some notes appearing in the later measures. The Ob. I part has a melodic line with slurs. The Vc. and C-b. parts provide harmonic support with chords and single notes. Dynamic markings are present: *ff* and *mp* for the Vc. and C-b. parts in the first two measures, and *p* for the Vc. part in the third measure.

144

Picc.
 Fl. I.
 Fl. II.
 Ob. I.
 Ob. II.
 Cl. I. (A) I.
 Cl. I. (A) II.
 Fag. I.
 Fag. II.
 pianti
 V-ni I.
 V-ni II.
 V-la.
 V-c.
 C-b.

The score is written for a full orchestra. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets in A I and II, Bassoons I and II, and Contrabassoon. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is marked *pianti*. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout. The *arco* marking is used for the string parts, indicating they are to be played with the bow. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs and first/second endings indicated.

例 44 再现部帕萨卡利亚变奏 1:

例图 44:

The musical score for Example 44, titled '再现部帕萨卡利亚变奏 1' (Reprise of the Pachelbel Variation 1), is arranged for a large ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes Oboe I (Obl.), Oboe II (Ob. II.), Clarinet I (Cl. I.), Clarinet II (Cl. II.), and Bassoon (Fag. I.). The second system includes Woodblock (W-block(3)), Castanets, Arpa, and C-b. The Oboe I part features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Clarinet I and II parts play a complex, rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The Bassoon part provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The Woodblock part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mp*. The Castanets part provides a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The Arpa part provides a harmonic accompaniment. The C-b part provides a harmonic accompaniment.

185

Musical score for page 185, featuring the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. I. (Flute I)
- Fl. II. (Flute II)
- Ob. I. (Oboe I)
- Ob. II. (Oboe II)
- Cl. (A) I. (Clarinet in A I)
- Cl. (A) II. (Clarinet in A II)
- Fag. I. (Bassoon I)
- Fag. II. (Bassoon II)
- W-block(3) (Woodblock)
- Castanets
- Arpa (Arpa)
- V-c (Percussion)
- C-b (Percussion)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A *div. 3* marking is present in the V-c part.

如例图 44 所示,再现部中主题第二次再现是由巴松演奏主题旋律、双簧管演奏第一对题旋律、单簧管演奏着琶音式的加花变奏、打击乐组仍然演奏着固定主题节奏型、竖琴与低音提琴演奏着主题的变奏旋律。该段落的主题与对题的音乐形象与主题第一次再现相同,对题的音乐形象显得十分精神抖擞,与巴松演奏的主题憨直形象形成了鲜明对比。为丰富音乐的内部形象,作曲家用单簧管的连奏来增加音乐的滑稽之感。

例 45 再现部帕萨卡利亚变奏 2:

例图 45:

191

The musical score for Example 45, measures 191-194, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl. I.**: Flute I, playing a melodic line with slurs and accents.
- Fl. II.**: Flute II, playing a melodic line with slurs and accents.
- Ob. I.**: Oboe I, playing a melodic line with slurs and accents.
- W-block(3)**: Woodblock, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Castanets**: Castanets, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Arpa**: Harp, playing a melodic line with slurs and accents.
- V-c**: Violoncello, playing a melodic line with slurs and accents.
- C-b**: Contrabass, playing a melodic line with slurs and accents.

197

The musical score for measures 197-200 is arranged in a system of nine staves. The instruments are: Piccolo (Picc.), Flute I (Fl.), Flute II (Fl. II.), Oboe (Ob.), Woodblock (3) (W-block(3)), Castanets, Arpa (Arpa), Violoncello (V-c), and Contrabasso (Cb.). The score shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the lower strings and percussion.

A2: 主题的第三次再现, 由长笛和单簧管演奏主题, 短笛演奏对题, 打击乐保持着主题节奏型的演奏, 竖琴在演奏着与前一个段落单簧管相同的琶音连奏。此段落的音乐形象更加活泼、轻灵, 表现了丑角形象的灵巧的一面。

例 46 再现部帕萨卡利亚变奏 3:

例图 46:

203

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, with a single note in the first measure.
- Fl. I.**: First Flute, playing a melodic line with triplets and slurs.
- Fl. II.**: Second Flute, playing a similar melodic line to the first flute.
- Ob. I.**: Oboe, playing a rhythmic pattern with slurs.
- W-block(3)**: Woodblock, playing a rhythmic pattern with dynamic markings *mp* and *mf*.
- Castanets**: Castanets, playing a rhythmic pattern.
- Arpa**: Arpa (Harp), playing a harmonic accompaniment.
- V-ni I.**: Violin I, playing a melodic line with triplets.
- V-ni II.**: Violin II, playing a melodic line with triplets.
- V-c**: Viola, playing a rhythmic pattern.
- C-b**: Cello/Double Bass, playing a rhythmic pattern.

209

Picc.

Fl. I.

Fl. II.

Ob. I.

Ob. II.

Cl. I. (A) I.

Cl. I. (A) II.

Fag. I.

Fag. II.

Cor I. II.

3 Tr. (B) I. II.

Tr. III.

Tr. b I. II.

III. e Tuba

Timp.

piatti

W-block(3)

Castanets

Arpa

V-ni I.

V-ni II.

V-la

V-c

C-b

unis. arco

f

unis. arco

f

如例图 46 所示,主题的第四次再现是由小提琴声部演奏主题旋律的变奏,双簧管演奏第一主题旋律、长笛以琶音的形式来进行演奏。该段落与第二乐章第一部分的相同位置的段落,在配器上作曲家以小提琴取代长笛的演奏,而长笛则以琶音连奏的方式出现,使音色效果有了很大的不同,仍然描绘了丑角动作轻巧的音乐形象。

第二乐章,作曲家充分发挥了不同乐器的音色特点,尤其强调木管乐器组的音色特征并结合其特有的演奏法再结合帕萨卡利亚的变奏手法,音乐形象地塑造出了不同年龄、性别、性格的丑角的形象,并描绘出了丑角在舞台上所表现出的不同的特点,整个音乐情绪积极、兴奋,作曲家在本乐章将木管乐器组乐器音色特征发挥的淋漓尽致,使音乐在增加戏曲音乐特点的同时而又具有十分幽默、诙谐的特点。

5.3 第三乐章配器分析研究

第三乐章描写了旦角柔美、娴静、端庄的性格及音乐形象,整个乐章均是由弦乐组来完成的,作曲家考虑到弦乐组在演奏法上的特点,特别是在连奏上的优势,用来表现惆怅、凄婉等性格特点最为合适,因此弦乐组音色及其奏法的运用能够更好地表现女性形象及性格特点(当然弦乐组由于其更为丰富的演奏法,在演奏刚毅、果断的性格形象也是十分出色的)。作为交响乐队的基础,弦乐组代表着该乐队的基本实力。因此,能够演奏好该乐章也是对该乐团的考验。在论述该乐章的配器方面,主要从弦乐音色、音区及演奏法等几个方面入手来剖析作曲家如何巧妙地运用弦乐组来完成对旦角的塑造。

例 47 第三乐章引子部分(第 1—15 小节):

例图 47:

5

11

如例图 47 所示, 第三乐章的引子部分, 先由加弱音器的大提琴和低音提琴奏出一个深沉而又坚定的节奏型。之后, 由小提琴演奏三度叠置的柱式和弦, 并且从高音区过渡到二提琴和中提琴的中低音区, 使音乐充满了哀婉的叹息之。随后紧接着便是从大提琴声与低音提琴齐奏的引子主题动机, 依次又由中提琴、二提琴各先后演奏第二、第三声部的主题动机, 强化了具有坚定信念的主题动机。引子的第 13—15 小节是引子第 2—5 小节的再次出现, 在小提琴颤音长音的和声背景下由中提琴、大提琴和低音提琴再次奏出充满哀婉叹息的旋律, 在音色上相对比的。引子部分体现了人物的两种性格特征, 作曲家通过音区、音色的对比来强化了两个主题。

例 48 第三乐章第二部分的第 53—66 小节：

例图 48：

51 **Allegro vivace** ♩ = 144

ff

ff

ff

ff

ff

58

sempre cresc

div. pizz

pizz

pizz

div.

p

mf

mf

mf

mf

65

如例图 48 所示, 第二部分进入快板乐段, 一开始是中提琴和大提琴跳奏演奏十六分音符, 音乐形象立马和第一部分形成鲜明对比, 从悲哀的情绪中跳出, 如同在表现花旦的活泼、开朗的性格。旋律上行直至过渡到小提琴的演奏, 使音乐形象进入到一种积极向上的情绪当中。

例 49 第三部分的第一乐段 (第 116 小节至第 133 小节):

例图 49:

The image displays three systems of a musical score, likely for a string quartet or similar ensemble. Each system consists of five staves: two for the violin (top two), one for the viola (middle), and two for the cello and double bass (bottom two). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p*, *mp*, *f*, *pp*, *arco*, *rit.*, *picc*, and *dim*. The first system shows a complex texture with overlapping lines and dynamic contrasts. The second system features a more homophonic texture with *pp* markings in the upper parts. The third system includes a *rit.* marking and a change in dynamics to *f* and *picc* in the lower parts.

第三部分：第一个小乐段（第 116 小节至第 133 小节）由小提琴声部以八度音程的方式奏出主题旋律，在发展的过程中分别由中提琴与大提琴给予第一小提琴旋律支持。乐段的开始处，作曲家在小提琴的左手演奏执法给予特殊标注，使小提琴在此的演奏只有胡琴的演奏韵味。

例 50 第三部分的第二乐段（第 134 小节至第 150 小节）：

例图 50:

131 **Larg**

如例图 50 所示,第三部分的第二个小乐段是全曲最具跌宕起伏的乐段,配器十分丰富。虽只是弦乐队,却具有了交响乐段的音响效果,原因在于作曲家将五个声部细分为八个声部,增加了音区的对比张力,丰富了织体的运用。第一小提琴与中提琴外的声部以两个八度的间隔重叠演奏,即加强了旋律的厚重感,又突出了高音区的光泽度;第二小提琴的外声部、中提琴的内声部、大提琴内声部和低音提琴声部演奏着柱式和弦,给予和声上的支持。最为精彩的是二提琴内声部与大提琴的高声部以每拍六连音的节奏型持续演奏着分解和弦的织体,使音乐内在的动力得到增强,十分接近戏曲中紧打慢唱的表现手法。因此,段落由于声部细化、和声与织体丰富使得戏剧性与音乐的张力得到加强。

5.4 第四乐章配器分析研究

西皮腔是京剧当中音域较高的声腔,第四乐章中作曲家在声腔方面的选择意在抒发一种豪迈、辉煌、激情的一种情绪。作曲家运用乐队全奏及庞大的打击乐组体现出生角雄壮、刚强的音乐形象。整首作品在第四乐章中得到升华,借西皮腔辉煌的快板来体现中华民族的精、气、神。

例51第四乐章引子部分(第1—18小节):

例图 51:

Andante ♩ = 66

Andante ♩ = 66

Woodwind section:
 Picc. (Fl. II)
 Fl. II.
 Ob. II.
 Cl. II. (B)
 Fag. II.
 Cor. II. I.
 Cor. II. II.
 Tr. II. I. (B)
 Tr. II. II. (B)

Brass section:
 Tr. ni. I.
 Tr. ni. II.
 Tuba

Percussion section:
 Timp.
 Plat.
 Cassa
 Castanets
 Sitar
 Vibral.
 Compans.
 Glock.
 Tanggo (S)
 Tam-tam
 W-block

String section:
 V. ni. I.
 V. ni. II.
 Vie.
 V. c.
 C. b.

首先来看作曲家给出的速度是一分钟八十八拍，是比较积极的进行曲的速度。乐曲的开始便是乐队大齐奏的号角的节奏型（当然这个节奏型是只在戏曲当中常见的），除了打击乐器组除外，所有的乐器均演奏 *ff* 的力度，且每个音符上均有重音记号，作曲家在一开始意图将听众的思绪从第三乐章中迅速带出来，为后面的音乐情绪做好铺垫。号角声之后，打击乐组与大号和大提琴进入，木管组与弦乐组在打击乐组渐强的基础上演奏颤音，作为强有气势的铺垫来衬托做为戏曲音乐的特点，在此基础上圆号独奏出一个三连音的节奏型，来衔接下一个乐句。新的乐句在小号、长号和堂鼓令人警醒的节奏型的引导下进入，与前一乐句相同在木管组、弦乐组颤音的背景下，铜管组再次演奏三连音的节奏型。引子的第二个段落先由锣、大提琴定音鼓进入，定音鼓在第二段落一直保持着坚定的进行曲似的单一节奏型，弦乐保持着长音的颤音演奏，而铜管在每小节大三连音的节奏型下来演奏柱式和弦，木管组则在末拍从大管至短笛变换着乐器（音区也是从低到高迅速变换）来演奏四连音和六连音，可以使听众感受到阵阵旋风当中，定音鼓以坚定的音乐形象向前行进着，充满了戏剧矛盾性，这样的配器能够很好地抓住听众紧绷的神经，使音乐形象及音响丰富多彩。

例 52 第四乐章呈示部主部主题部分的第一乐段（第 26—30 小节）：

如例图 52 所示，第 26 小节由木管组演奏十六分音符的连奏，弦乐组从低音提琴至第一提琴由低音至高音进行分解和弦的拨奏，铜管乐器组演奏着分解的柱式和弦。从音色上来看，木管组的连奏与第一句弦乐组的齐奏相比，紧张度略弱一些，因此音乐内在的张力也较第一句缓和一些。在第 28 小节至第 30 小节时使木管组与弦乐组交汇在一起，铜管组的柱式和弦也集中在一起使音乐达到一个小的高潮。在只有 12 个小节的第一个段落中，作曲家为听众在短时间内营造了一种兴奋果敢的音乐形象，音色对比也十分明显。

例图 52:

26

Picc. (Fl. II)
 Fl. I. II.
 Ob. I. II.
 Cl. I. II. (B)
 Fag. I. II.
 Cor. I. II.
 Cor. III. IV.
 Tr. I. II. (B)
 Tr. III. (B)
 Tr. III. I. II.
 Tr. III. III.
 Tuba
 Timp.
 Plat.
 Cassa
 Castanets
 Sitar
 Vibraf.
 Compans
 Glock.
 Tangu (3)
 Tam-tam
 W-block
 Arpa
 V. I. II.
 Vi.
 V. c.
 C. b.

例 53 呈示部的连接部分 (第 55—72 小节):

例图 53:

[54]

The musical score for Example 53, measures 55-72, features a complex orchestration. The woodwind section includes Piccolo (Flute), Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II (B-flat), Bassoons I & II, Cor Anglais, Trumpets I & II (B-flat), Trombones I & II, Horns I & II, and Trombones III & IV. The brass section consists of Trumpets I & II, Trombones I & II, Horns I & II, and Trombones III & IV. The percussion section includes Piat, Cassa, and Castanets. The string section includes Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is marked with dynamics such as *f*, *ff*, and *mf*, and includes various articulations and phrasing marks.

连接部是一个非常热情、激动的段落。先由铜管组的齐奏与弦乐组和木管组的齐奏进行问答式的对奏开始，将音乐情绪向上推动着。在经过从第 57 小节至第 60 小节的木管组与弦乐组的再次热烈的齐奏之后，音乐又再一次进入到木管组与弦乐组的对走之中。在连接部开始的这个段落中，为了烘托热烈的音乐气氛，打击乐组的响板、定音鼓与钹也是运用的十分精彩。从第 60 小节开始的段落，弦乐组在演奏法上运用了跳弓的演奏，使十六分音符的颗粒性增强，而木管组则运用连奏的演奏法，使十六分音符的连贯性增强，使弦乐组与木管组在音质、音色和性格上得到了对比。在该段落中，铜管演奏中主部的主题材料，分别由圆号和小号进行演奏，与此同时巴松与大号演奏着一个上行的音阶，并由圆号衔接继续演奏该上行音阶，铜管组的齐奏隐藏在弦乐组和木管组的对走中，这种配器手法与戏曲中的紧打慢唱有些相似，铜管组演奏的长时值的音符与坚定的上行音阶能够传递出一种具有坚定的信念和豪迈的英雄气概，与木管组和弦乐组快速的十六分音符相比，更显得沉着、稳重、充满自信。在该段落的结尾处与开始出在配器方法上相同，起到了首尾呼应的作用。

例 54 第四乐章展开部的准备再现部分（第 156—165 小节）：

如例图 54 所示，展开部音乐发展到行板时，由弦乐组和木管组演奏出悲凉的旋律，仿佛是对英雄的一种惋惜，但在结尾处又由圆号奏出了主部主题的三连音与上行五度长音的英雄动机，仿佛一个巨人并没有被打倒，而是依然屹立在沙场上一一般。在经过木鱼、大鼓、堂鼓等打击乐器由慢至快的击奏后，乐曲进入第二个快板乐段，好似一个巨人蓄势待发，而后又投入到战场上英勇作战一般。这个快板乐章主要由弦乐演奏快速的十六分音符，铜管组与木管组演奏坚定的八分音符和打击乐组击奏快速的十六分音符来完成，也打倒了展开部的高潮，好似巨人在全力应战一般。

例图 54:

153

accelera **Allegro** .. 126

Picc. (Fl. II)

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. (B)

Fag. I. II.

Cor. I. II.

Cor. III. IV.

Tr. I. II. (B)

Tr. III. (B)

Tr. ni. I.

Tr. ni. II. Tuba

Piat.

Cassa
Castanets

Snat
Vibraf
Compsone
Glock

Tanguu(3)
Tam-tam

Danggu

Allegro .. 126

V. ni. I.

V. ni. II.

Vie.

V. c.

159

Picc. (Fl.)
 Fl. I. II.
 Ob. I. II.
 Cl. I. II. (B)
 Fag. I. II.
 Cor. I. II.
 Cor. III. IV.
 Tr. I. II. (B)
 Tr. III. (B)
 Tr. ni. I. II.
 Tr. ni. III.
 Tuba
 Plat.
 Cassa
 Castanets
 Snor.
 Vibraf.
 Compagn.
 Glock.
 Tanggu (3)
 Tam-tam
 W-block
 Arpa
 V. ni. I.
 V. ni. II.
 Vie.
 V. c.

例 55 第四乐章再现部 (第 166-259 小节):

例图 55:

再现部

The musical score for Example 55, titled '再现部' (Recapitulation), spans measures 166 to 259. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc. (Fl.)
- Fl. I, II
- Ob. I, II
- Cl. I, II (B)
- Fag. I, II
- Cor. I, II
- Tr. I, II, III (B)
- Tr. III (B)
- Tr. ni I, II
- Tuba
- Timp.
- Piat.
- Cassa Castanets
- Sitar, Vibral, Conga, Glock
- Tangu(3), Tam-tam
- W-block
- Arpa
- V-ni I, II
- Ve.
- V-c.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *a2*, *pizz*), articulation marks, and performance instructions. The woodwind and string sections have complex rhythmic patterns, while the percussion section provides a steady accompaniment.

Picc. (F, M)
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II (B)
Fag. I, II
Cor. II
Cor. III, IV
Tr. I, II (B)
Tr. III (B)
Cassa
Castanets
Snor
Vibraf
Compans
Glock
Tangu(3)
Tam-tam
W-block
Arpa
V. ni I
V. ni II
Vie.

如例图 55 所示，进入再现部首先由小号与弦乐来演奏与呈示部相同的模仿打击乐节奏型的旋律，之后由木管组乐器与颤音琴以对走的形式演奏着快速的十六分音符。这里与呈示部不同的是，作曲家没有用到那三连音与上行五度长音的主题，因此音乐形象比较轻松活泼，与展开部的音乐形象形成鲜明对比。

例 56 第四乐章尾声（第 259-293 小节）：

如例图 56 所示，尾声是一段激昂奋进的音乐形象，主要由木管组、弦乐组与堂鼓齐奏的后十六分音符与全十六分音符的节奏型来完成，能够塑造一种向前飞奔的音乐形象。铜管组则演奏着坚定的四分音符的柱式和弦来保持着一种行进中的稳定感。作曲家还运用了引子的音乐段落来增加戏剧矛盾性。最后，在乐队全体的齐奏下，音乐进入坚定的氛围当中并在全体颤音的演奏下辉煌地结束了全曲。

（例图请见下页）

例图 56:

尾声 Allegro

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following instruments from top to bottom:

- Picc. (Fl.)
- Fl. I, II
- Ob. I, II
- Cl. I, II (B)
- Fag. I, II
- Cor. I, II
- Cor. III, IV
- Tr. III (B)
- Tr. II (B)
- Tr. ni I, II
- Tr. ni III, Tuba
- Timpani
- Past.
- Cassa Castanets
- Silof.
- Vibraf.
- Compane
- Glock.
- Tanpou(3)
- Tam-tam
- W-block
- Arpa

The second system includes the string quartet:

- V. ni I.
- V. ni II.
- Vi.
- V. c.
- C. b.

The tempo is marked **Allegro** at the beginning of the second system. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *castanets*.

[262]

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony orchestra, featuring various instruments and their parts. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments represented by a staff. The instruments listed on the left side of the page are:

- Picc. (Fl.)
- Fl. II
- Ob. II
- Cl. I, II (B)
- Fag. I, II
- Cor. I, II
- Cor. III, IV
- Tr. I, II (B)
- Tr. III (B)
- Tr. ni I, II
- Tr. ni III
- Tuba
- Cassa
- Castanets
- V-ni I
- V-ni II
- Viola
- V-c.
- C-b.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *a2* (second octave), and various musical notations including slurs, accents, and phrasing marks. The page number 87 is visible at the bottom center.

5.5 音响研究

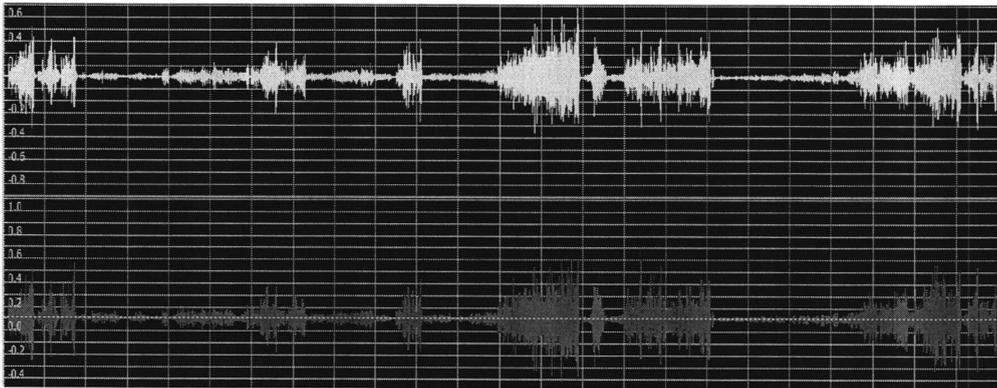
不同的配器手法制造了不同的音乐张力，不同的音乐张力又制造出不同的音响效果。音响效果运用声音的不同变化为所表现的音乐主题或内容所服务的、音响效果可以用来烘托场景气氛、刻画人物心理活动或增强艺术感染力。

鲍元恺创作的《京剧交响曲》四个乐章运用和突出了不同西洋管线乐队乐器组，每个乐章所表现的音乐主题也截然不同，下面我们逐一分析《京剧交响曲》各乐章的音响效果。

例 57 第一乐章音响效果：

第一乐章题目：“净—昆曲—悲壮的行板”。“昆曲”的变奏，作曲家重点安排给了音乐主题及风格来表现；“行板”是安排在了音乐的节奏上。“净”和“悲壮”不但在音乐主题上重点表达了出来，并且从第一乐章所制造出的音乐效果就可看到作曲家把两者结合的非常巧妙。音响效果中安静的部分是作曲家重点表现“悲”，把中华民族传统思想道德观念中的英雄所遇的悲残时刻或结局表现了出来；其它的大块儿密集音是突出运用铜管乐器的金属质感的音色特征来表现英雄豪迈、大气地气势。在整个乐章的音响效果安排上，作曲家是采用了动静相宜、相等的手法。

例图 57：

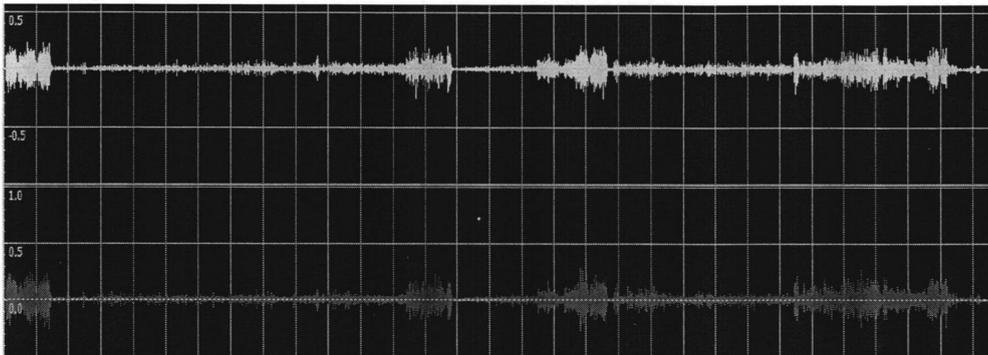


例 58 第二乐章音响效果：

第二乐章的标题是：“丑—曲牌—诙谐的急板”。“曲牌”同样是安排给了音乐主题及风格来表现；“急板”也是安排在了音乐的节奏上。从例图 60 所示，第二乐章中音乐张力较小，很大原因是因为作曲家在本乐章的配器重点安排在了木管乐器组。虽然音响线的跳动不是很大，但是运用了不同木管乐器的音色特征和不同演奏方法将“丑”的“诙谐”性格形象的表现了出来。在音乐中也有几处音响效果较为丰厚的地方：第一处是在引子部分，是作曲家特意安排是听众迅速从第一乐章的“悲

壮”情绪中跳出；第二处是作曲家运用的帕萨卡利亚中的第 5、第 6、第 7 变奏时所运用到乐器增多的原因，所以表现张力愈来愈大；第三处是中部的支声复调部分，乐队全奏，是中部最为热闹的地方；第四处是再现部中帕萨卡利亚的第 5、第 6 和尾声部分，将第二乐章推向高潮。第二乐章虽较为安静，但是将“丑”的诙谐性格与滑稽动作表现的淋漓尽致。

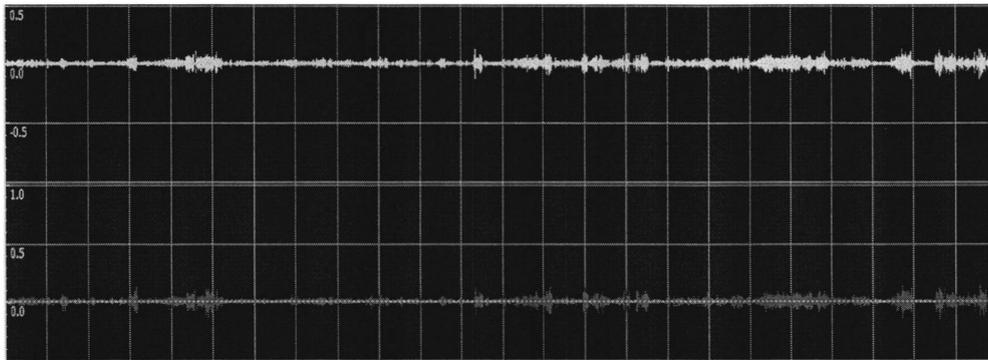
例图 58:



例 59 第三乐章音响效果:

第三乐章的标题：“旦—二黄—深情的慢板”。“二黄”同样安排给了音乐主题及风格来表现；“慢板”是安排在了音乐的节奏上。第三乐章重点表现京剧中的“旦”，再加上在创作过程中作曲家母亲的不幸离世，作曲家将思念与悲伤都融入了音乐中，故第三乐章是非常安静的。如例图 61 所示，第三乐章的音响效果图上绝大多数是平静地，个别有些稍大波动的地方是作曲家运用了复调手法所致。

例图 59:

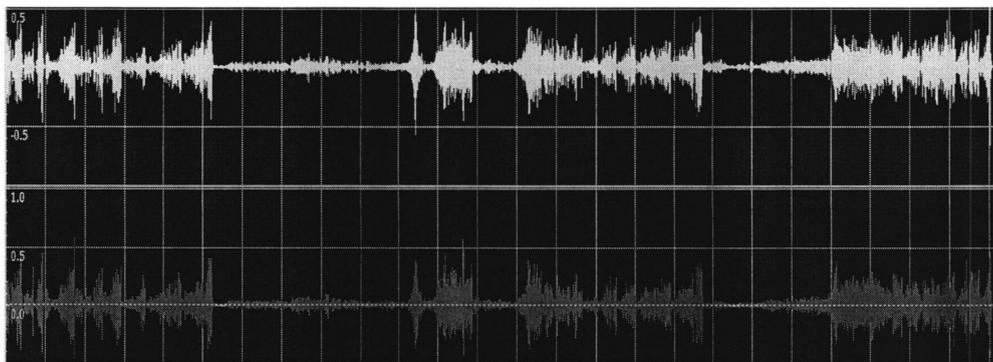


例 60 第四乐章音响效果:

第四乐章的标题：“生—西皮—辉煌的快板”。“西皮”还是安排给了音乐主题及风格来表现；“快板”是安排在了音乐的节奏上。如例图 60 所示，第四乐章的音响效果图较为丰富，在全曲中静处较少、动处较多，多是因为在第四乐章中作曲家

重点运用全乐队全奏及凸显打击乐的配齐手法。作曲家之所以这样安排是要用此营造“辉煌”的气势来表现雄壮、刚强的“生”形象。

例图 60:



综上所述，在鲍元恺创作的《京剧交响曲》中，通过不同乐章侧重西洋管弦乐队中不同乐器组的声音表现力，我们领略了各组乐器组的音色特征、表现特色以及所表达出的不同音响效果，同时也赞叹作曲家深厚的配器技法功底。

在鲍元恺创作的《京剧交响曲》中，题目中出现了“京剧”两个字，但是在配器手法方面却避开了京剧乐器：京胡、京二胡、月琴、小三弦等中国戏曲音乐的伴奏乐器，大胆抛开了之前传统的在上世纪 70 年代至本世纪初作曲家们只是运用西洋乐队为戏剧做伴奏的配器法。鲍元恺先生创新地使用了纯粹、真正的西洋管弦乐队来表现京剧音乐，这是在中国交响乐民族化的历史上大胆的首创，也是真正地为国家国际音响组合创作的一部中国传统音乐体裁的交响乐，更具有重要意义。

结 语

《京剧交响曲》就是一部成功的以西方音乐表现形式来表现中国传统音乐的音乐作品。作曲家以京剧的唱腔或曲牌为音乐风格，以京剧的净、丑、旦、生四个行当为音乐表现主题，整个作品中引用了京剧中的原唱腔旋律或模仿京剧音乐风格写成的音乐主题，也有截取中国京剧唱腔中的部分旋律作为发展动机后运用西方音乐发展手法写成的主题。各乐章采用不同的中式（板腔体）、西式（奏鸣曲式、复三部曲式）或中西结合（复三部曲式与歌谣小调式）的曲式结构来表达音乐内容，并结合运用或侧重突出不同西洋管弦乐队中各乐器组的音色特征和表现力来为音乐主题服务。在作品中，和声手法和复调手法的运用也可谓是丰富多彩。

通过对鲍元恺先生创作的《京剧交响曲》的分析研究，我们能够更加体会到各具特色的中国传统音乐与西方交响音乐结合后所产生的强大魅力。是我们在今后的音乐创作过程中可以打破之前传统的通过西方交响音乐表现中国文化典故或是西方交响音乐为中国传统音乐伴奏的创作思维局限，而是可以将中国的传统音乐与西方交响音乐无论是音乐主题、和声手法、曲式结构、复调手法和配器手法各音乐表现要素结合，是真正的中西音乐文化的结合。为我们今后创作中西音乐文化结合的音乐作品提供了丰富而宝贵的创作经验。

总之，我们应学习鲍元恺先生既扎根传统又勇于创新的音乐创作精神，学习他把中国传统音乐与西方音乐表现形式相结合的手法，从而创作出更好、更多的既有中国传统音乐神韵又富有国际音响效果的优秀作品。

参考文献

- [1] 鲍元恺 著.《京剧交响曲》.2008年11月北京第1版.人民音乐出版社
- [2] 《京剧著名唱腔选》.1985年8月第1版.人民音乐出版社
- [3] 高景池 传谱.《昆曲传统曲牌选》.1981年10月第1版.人民音乐出版社
- [4] 鲍元恺.《中国风—我的交响音乐系列》.音乐研究 .1994.第2期
- [5] (苏)伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫、伊·斯波索宾、符·索科洛夫合著.《和声学教程》.2000年1月北京第1版.人民音乐出版社
- [6] 樊祖荫 著.《中国五声性调式和声的理论与方法》.2003年12月第1版.上海音乐出版社
- [7] 桑桐 著.《桑桐和声论文集》.2002年4月第1版.上海音乐出版社
- [8] 杨儒怀 著.《曲式结构的理论基础论文集——杨儒怀音乐文集》.2007年4月第1版.上海音乐学院出版社
- [9] 李吉提 著.《中国音乐结构分析概论》.2004年10月第1版.中央音乐学院出版社
- [10] 陈铭志 著.《复调音乐写作基础教程》.1986年9月北京第1版.人民音乐出版社
- [11] 陈铭志 著.《赋格曲写作》.1997年11月第1版.上海音乐出版社
- [12] 段平泰 著.《复调音乐》.1987年10月北京第1版.人民音乐出版社
- [13] 牟洪 著.《管弦乐队配器法》.1999年5月北京第1版.人民音乐出版社
- [14] 张前 王次炤 著.《音乐美学基础》.1992年5月北京第1版.人民音乐出版社

攻读学位期间取得的研究成果

《简析〈炎黄风情〉中〈看秧歌〉配器手法》发表于《山西大学学报》哲学社会科学版.2011年11月第34卷增刊.第274页

致 谢

光阴似箭，三年的硕士研究生学习生活即将画上句号，论文撰写工作也接近尾声。回顾在母校度过的三年，老师的悉心教导与同学的互帮互助给予我无论是学习方面还是生活方面，都是满满的收获。

首先，我要衷心地感谢我的恩师刘红兵教授在这三年中对我循循善诱的培养与教导！刘老师严谨的治学精神、精益求精的工作作风、踏踏实实的研究态度，深深地感染和激励着我。不仅授我以文，而且教我做人，虽历时三载，却给予我终生受益无穷之道。本课题从论文选题到搜集资料再到研究过程中，都得到刘红兵老师的悉心指导。刘老师多次询问研究进程，并帮助我开拓研究思路。写稿经历了多次反复修改，刘老师总是以富有激情的态度及更高更精的要求对我的毕业论文进行耐心指导与大力帮助。在此谨向刘红兵老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意！

还要感谢我的父母，是你们含辛茹苦教我长大成人，为我提供坚强的生活后盾，不使我分心，能够专心地完成自己的学业。还要感谢你们在我快乐时候与我分享，在我困难时候同我成长，在我困惑时候为我指明方向！更感谢你们这么多年来对我无微不至的关怀与无私的奉献！

最后也感谢山西大学音乐学院的老师和同学们对我三年硕士研究生学习时期的帮助和鼓励。有了大家的关怀和帮助，我的学业才能够更加顺利地完成。

由于自己的知识、阅历有限，论文中仍然存在着些许不足，敬请各位老师批评指正。

个人简况及联系方式

姓名：王俊芳

性别：女

籍贯：山西太原

出生日期：1985年6月22日

联系电话：18835109963

电子信箱：wangjunfang526@163.com

个人简历：

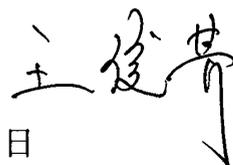
2009年9月——2012年7月 山西大学音乐学院

2005年9月——2007年7月 太原师范学院

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

作者签名：



2020年6月6日

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：



导师签名：



2012年6月6日