

独创性声明

学位论文题目: 《甄嬛传》第三十回插曲——东宫门的设置
符号学分析

本人提交的学位论文是在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中引用他人已经发表或出版过的研究成果,文中已加了特别标注。对本研究及学位论文撰写曾做出贡献的老师、朋友、同仁在文中作了明确说明并表示衷心感谢。

学位论文作者: 范林慧 签字日期: 2015 年 4 月 21 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解西南大学有关保留、使用学位论文的规定,有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘,允许论文被查阅和借阅。本人授权西南大学研究生院(筹)可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索,可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书,本论文: ☐ 不保密, ☐ 保密期限至 年 月止)。

学位论文作者签名: 范林慧 导师签名: 刘之

签字日期: 2015 年 4 月 21 日 签字日期: 2015 年 4 月 21 日



目 录

摘 要	I
Abstract.....	III
绪 论	1
一、选题意义	1
二、研究现状	1
第 1 章 鲍元恺与《京剧交响曲》	3
1.1 鲍元恺介绍	3
1.2 《京剧交响曲》简介	3
1.2.1 创作背景	3
1.2.2 作品简介	4
第 2 章 《京剧》中的织体构造形态与运动方式	7
2.1 织体的编织手法	9
2.1.1 线状织体	9
2.1.2 和声织体的运用	27
2.1.3 混合型织体	30
2.2 织体的运动方式	34
2.2.1 共同因素的过渡连接	34
2.2.2 大量的对置织体运动方式	37
2.2.3 织体的逐层叠加	39
第 3 章 对中国传统乐队织体思维的继承	43
3.1 织体中展现的传统音色观念	43
3.1.1 织体呈现的音色独特性	44
3.1.2 织体呈现的音色对比性	48
3.2 民族打击乐器的织体形式及用途	51
3.2.1 民族打击乐器的织体形式	52
3.2.2 民族打击乐在《京剧》中的用途	57
结 语	67
参考文献	69
致 谢	71

鲍元凯《第三交响曲——京剧》的织体写作手法分析

音乐与舞蹈学 硕士研究生 范林慧

指导老师 刘之 副教授

摘 要

《〈第三交响曲〉——京剧》是鲍元凯先生应北京交响乐团之约所创作的一部具中国民族特色的交响曲；该部交响曲以京剧不同角色、不同性格的音乐为基础，是一部以西方交响乐体裁为表现载体的多乐章套曲作品。作品以传统京剧音乐为素材与背景，生旦净丑各成一章，打击乐，弦乐，铜管乐，木管乐分别表现其特色意境。

笔者对鲍元凯《第三交响曲——京剧》的织体写作手法进行分析研究，力求探索出在该音乐中的织体写作特征。本文总共分为三个部分，第一部分是对作曲家及作品的简介；第二部分是对作品中常用的织体形态及织体运动方式进行分析；第三部分呈现的是对中国传统民乐合奏织体形式的继承，从织体中展现的中国传统音色观念及民族乐器的织体写法两方面入手。通过对鲍元凯《第三交响曲——京剧》织体写法的分析，从而解析其中的织体构成、织体运动形式以及中西方乐队织体的融合，从织体的分析入手是比较新颖的切入点，该作品具有独特的织体结构和形式，既有对西方乐队织体写作的继承，也有对中国传统民间音乐织体特点的充分体现，展现出融合中西方乐队的织体为一体的写作手法。

关键词：鲍元凯；《第三交响曲——京剧》；织体形态；织体运动方式；线状织体；

Bao Yuan-Kai "Third Symphony - the opera" The wording of texture analysis

Major:Musicology Researcher:Fan Linhui

Researcher Directed:Associate Professor Liu Zhi

Abstract

"<Third Symphony> - Peking Opera" Mr. Bao Yuan-Kai should Beijing Symphony Orchestra is the author of about a symphony with Chinese national characteristics; the symphonies to opera in different roles in different musical character-based, Western symphonic genre for the performance of a multi-movement divertimento carrier works. Works with traditional opera music and background material, once the net ugly born into each chapter, percussion, strings, brass, woodwind performance featuring mood respectively.

The author of Bao Yuan-Kai "Third Symphony - the opera" The writing style texture analysis and study, and strive to explore the texture feature writing in the music. This paper is divided into a total of three parts, the first part is an introduction to the composer and work; the second part of the work for the common shape and texture texture analyze movement; the third part is presented in the form of national organization inheritance, from the texture to show the concept of ethnic sounds and texture of traditional folk instruments of writing two aspects. By Bao Yuan-Kai "Third Symphony - the opera" written texture analysis to resolve one of the texture structure, texture fusion of Chinese and Western forms of exercise and texture of the band, starting from the analysis of texture is relatively new cut point, the work has a unique texture structure and form, both on the West band texture writing inheritance, but also on the Chinese traditional folk music texture features fully reflect the band's fusion of Western writing style texture.

Abstract Keywords: Bao Yuankai Third Symphony-Peking Opera Texture
form Texture motion mode Linear texture

绪论

一、选题意义

鲍元恺先生不仅是我国专业音乐教育的贡献者,而且也是我国当代专业音乐创作的主要作曲家之一,他一直在音乐创作和专业教学之间不断变换着角色。鲍元恺先生创作了众多闻名中外的专业音乐作品,这些作品都融入了其独特的创作技法及创作理念,采用具中国民族音乐元素的素材来创作属于中国人自己的专业音乐。鲍元恺先生的音乐作品创作技法成熟,既不一味的照搬西方音乐的创作模式,对中国民族音乐元素的运用也恰如其分。对鲍元恺先生的音乐作品进行分析研究,有助于我们更好的掌握最新创作领域的创作技法及创作观念。

《京剧交响曲》是作曲家应北京交响乐团之约,于2005年11月开始创作,2006年5月在北京试演。9月2日在北京交响乐团的2006-2007音乐季开幕式上正式首演。大多数学习者都对鲍元恺先生音乐作品的和声、曲式、复调及配器等方面进行研究,很少有人从织体写作方面对鲍元恺先生的音乐作品进行全面的剖析,对《京剧交响曲》的织体分析有助于我们了解鲍元恺先生音乐创作中的部分织体形式,并且重视织体在音乐创作中的重要性。

二、研究现状

有关鲍元恺先生音乐作品的研究资料甚少,大部分文献都是对鲍元恺音乐作品的创作技法研究及其分析,少量为音乐欣赏和传记类。大多数研究者多从和声、复调、旋律、调式等方面入手来探讨鲍元恺先生音乐作品的创作技法及独特性。迄今为止,对于鲍元恺先生《第三交响乐——京剧》的研究资料还为数不多,多从配器、和声、复调、调式调性等方面对其进行分析。在所有资料中,硕士论文有4篇,期刊论文3篇。配器方面有硕士论文1篇:为魏立鹏的《总谱编配在配器教学中的重要性——以鲍元恺〈第三交响曲——京剧〉单、双钢琴缩编为例》、音乐语言及曲式方面的硕士论文1篇:为黄飞的《植根民族沃土,跻身交响之林——鲍元恺交响曲研究》、戏曲元素的融合及和声形态方面有1篇:为师晶晶的《〈第三交响曲——京剧〉的中西音乐元素融合》、复调及曲体方面有硕士论文一篇:为徐婧的《衔接传统、演绎个性》;期刊论文两篇:第一篇为林剑的《鲍元恺先生的〈第三交响曲——京剧〉的中西音乐结构方式的融合浅析》,主要是从结构因素对其讨论、第二篇为郝宏歌的《浅析〈京剧交响曲〉的创作技法》;访谈类有王崇刚的《西乐为体 中乐为用——作曲家鲍元恺谈他的〈京剧交响曲〉》。

此页不缺内容

第1章 鲍元恺与《京剧交响曲》

1.1 鲍元恺介绍

鲍元恺（1944—），中国当代著名作曲家、音乐教育家，北京市人。曾在中央音乐学院附中学习长笛，后又在中央音乐学院学习作曲。1973年在天津音乐学院担任教师，且先后又在天津师范大学、南开大学及台湾南华大学担任客座教授。现在担任天津音乐学院教授、艺术管理系顾问；中国音乐家协会创作委员会副主任；中国华夏文化促进会副会长；厦门大学艺术研究所所长、厦门大学特聘教授；天津市政协常委；中国国民党革命委员会中央委员；而且还享受中国国务院政府津贴。

鲍元恺的音乐作品种类繁多，在他创作的众多音乐作品中，多部作品都曾获得国家创造奖项，并在全国乃至全球各地进行演出，在国内外曾演出四百余场。不管是在国内媒体或者是国外媒体都曾对鲍元恺先生进行过报道。

在1991—2001这十年间，鲍元恺先生创作了多部音乐作品，最具代表性的是他的《炎黄风情》及《台湾音画》等七个篇章，他以西方的音乐形式来展现中国传统音乐的独特魅力，并且将这些做搬上了世界的大舞台，如在欧洲、非洲、南美洲及大洋洲四十多个国家级地区都曾上演过，这些作品有的还作为维也纳金色大厅音乐会的演出曲目。从2004年以来，鲍元恺先生先后创作出了四部交响曲，它们分别是第一交响曲《纪念》、第二交响曲《烽火》、第三交响曲《京剧》、第四交响曲《厦门》都深受广大听众所喜爱，这些交响曲听众中引起了强烈的共鸣。展现鲍元恺先生在艺术上达到炉火纯青的境界的作品是2008年所创作的清唱剧《禹王治水》，这部音乐作品不仅充分的展现了鲍元恺先生精妙的创作手法，同时也展现了中西音乐文化结合的魅力。鲍元恺先生所创作的音乐作品都先后由Philips、雨果、DG、EMI等多家唱片公司出版唱片。

鲍元恺先生一直秉持“中为洋用”的创作理念，“植根民族音乐之土、跻身世界音乐之林”¹的创作宣言，始终坚持创作具中国民族音乐特色的音乐作品。鲍元恺先生以其孜孜不倦的创作热情，向我们完美的诠释了其的创作理念。

1.2 《京剧交响曲》简介

1.2.1 创作背景

由于鲍元恺先生大部分时间都在京津两个京剧高度普及的城市生活，从小便喜欢京剧，并且对画京剧人物也有一定的研究，再加上父母的熏陶，让鲍元恺先生不得不爱上这让国人骄傲的京剧。作曲家想采用京剧作为创作素材的想法由来

¹选自师晶晶的《论鲍元恺《第三交响曲——京剧》的中西音乐元素融合》，硕士论文，厦门大学，第一页。

已久,在1999年,北京交响乐团艺术总监谭利华便邀请鲍元恺先生为《戏曲经典》音乐会上的某些唱段配器,在对这些唱段配器中,也使得谭利华与鲍元恺先生便达成了共识,这也为之后《京剧交响曲》的创作奠定了坚实的基础。在2004年,两人便开始对《京剧》进行构思,2005年9月鲍元恺先生便接受正式签约于北京交响乐团,之后便进行《京剧》的正式构思及创作。在2006年初,鲍元恺先生采用京剧的四大行当及四种京剧音乐与交响乐四个乐章一一对应,并且悉心听取各界意见最终定下作品的标题《京剧交响曲》。在2006年8月,《京剧交响曲》由北京交响乐团举行世界首演,引起了世界及国内的强烈反应和高度关注,并且由英国EMI唱片公司负责录制、并面向全球发行。

1.2.2 作品简介

《第三交响曲—京剧》一共由四个乐章构成,作曲家以京剧中净、丑、生、旦四大行当以及戏曲中昆曲、曲牌、二黄、西皮四种音乐类型,来依依对应该交响乐的悲壮、诙谐、深情、辉煌四个乐章。作品并没有采用西方古典交响曲中的速度布局原则,而是采用慢——快——慢——快的速度布局。下面笔者将简要的阐述各乐章的大致结构:

第一乐章(净——昆曲——悲壮的行板),其基本速度为Andante,基本节拍为4/4拍,音乐素材来源于昆曲,整个乐章描写人物为《单刀会》里的关云长。该乐章为复三部曲式,结构由引子、呈示部、展开部、再现部及尾声组成,整个乐章的音调来源于《宝剑记》中[夜奔]的唱段。以下为各部分的简要阐述:引子部分为1-10小节,可分为两个部分,四分音符的三连音及不断向上摸进的材料让音乐情绪得以不断的高涨,采用主调织体形式,调式为 bA 宫调;呈示部(以[A]代表,10-77小节)为一个单三部曲式,由呈示段A(10-29小节)、展开段B(30-47小节)、再现段A'(48-71小节)及尾声(74-77小节)组成。主要以复调织体形式为主,二分音符的节奏使得音乐更为稳重;展开部(以[B]代表,77-124小节),此部分为一个插部性中部,采用[A]部分的材料进行展开性的陈述,同样也以对位的织体形式为主;再现部(以[A']代表,125-191小节)同样采用与[A]相同结构的单三部曲式,是对[A]的材料的再现,调式为 bA 宫调,调式调性的回归让音乐显得均衡、对称;尾声部分(250-262小节)采用引子中的主题材料,让该乐章得到对称性的首尾呼应。

第二乐章(丑——曲牌——诙谐的急板)塑造出京剧中丑角的形象,基本速度为Presto,基本节拍为3/4拍,主要采用复调性的织体形式。该乐章为复三部曲式,可以分为引子、呈示部、展开部、再现部及尾声五个部分,音调来源于曲牌《柳青娘》及京剧中二黄唱腔中的《绣楼》的素材。以下为各部分的简要阐述:

引子（1-12小节），速度为 Allegro，材料来源于京剧曲牌《柳青娘》，主题动机的不断模仿使得引子让人影响深刻；呈示段（以[A]代表，13-102小节）采用帕萨卡利亚的曲体结构，由主题和七个变奏组成，Allegro 的速度，采用四分音符为主的节奏形态，该部分的音调来源于京剧中《锁麟囊》一场中的二黄唱腔，音乐诙谐风趣，对于丑角的塑造奠定了良好的基础；展开部（以[B]代表，121-160小节）为一个赋格段，音高材料来源于引子部分，调式建立在B羽调上，总共分为两个部分，即多乐句和乐段的结合，该部分展开性中部；再现部（以[A']代表，161-249小节）为[A]的完全再现，帕萨卡利亚的曲体形式再次出现，调式建立在E羽之上；尾声部分（250-262小节）采用引子的材料使得首尾呼应。

第三乐章（旦——二黄——深情的慢板）塑造出京剧中旦（青衣白素贞）的音乐形象，基本速度为 largo，基本节拍为 4/4 拍，主要呈复调性的织体形式。该部分为并列性的四部结构形式，包括引子、第一部分、第二部分、第三部分及第四部分，音调来源于京剧《白蛇传》徽调三眼《亲儿的脸吻儿的腮》。以下为各部分的简要阐述：引子（1-16小节），速度为 largo，节奏主要以八分音符为主，主题材料来源月徽调三眼《亲儿的脸吻儿的腮》中的过门音调，弦乐奏出深情的旋律；第一部分（17-52小节）为三个并列的乐段，主题材料来源于引子，并引用了完整的京剧主题，第一部分延续了引子的抒情性；第二部分（53-115小节）京剧中摇板紧打慢唱的特点，以 Allegro vivace 的速度，可分为两个部分；第三部分（116-150小节）采用了京剧中原板的音乐特点；第四部分（151-216小节）运用京剧中垛板的音乐特点，该部分再现第一部分的材料。

第四乐章（生——西皮——辉煌的快板）塑造出京剧中生音乐形象，基本速度为 Allegro，混合型节拍，主要为主调音乐织体形式。该乐章为奏鸣曲式，包括引子、呈示部、展开部、再现部及尾声五个部分。以下为各部分的简要阐述：引子（1-18小节）的主题材料来源于京剧《群英会》中周瑜的唱段，速度为 Andante，主调织体形式，调式建立在F宫之上；呈示部（19-113小节）由主部、连接部及副部组成，速度为 Allegro，其主部主题来源于西皮中的《小开门》，其副部主题则来源于京剧《空城计》诸葛亮的唱段——《我正在城楼观山景》，主复调织体形式交替使用；展开部（114-166小节）一共分为三个阶段，速度为 Andante，采用主调音乐织体形式，展开部规模不大，材料来自于引子、主部主题及副部主题中；再现部（167-259小节）对呈示部进行压缩再现；尾声（260-293小节）对主部主题及引子的材料进行综合再现以达到圆满结束。

此页不缺内容

第2章 《京剧》中的织体构造形态与运动方式

织体(texture)一词来源于拉丁文,其意义为加工、花纹、精制、结构及组织等。“‘织’在中文中的直接涵义是‘制作纺织品的总称’;‘体’是指形体、形质、实体,音乐的织体是音乐的‘体’,就是音乐的‘存在的状态’,音乐的织体,就是由构成音乐的各音响要素及其相互关系所决定的音乐的呈现状态。”²由于从织体自身的研究甚少,大多数人都从其它结构因素为切入点,因此便缺少对织体准确的规定性概念,这样便存在对于织体的含义有着各种不同的解释和理解。一部分人认为织体是一种服务于音响的编织形式,是一种由相互关联及同时发声的音结合关系;也有人认为织体是音响的组合,具有技术性的特点,是乐曲的一种重要组织方式。中国著名的音乐研究学者樊祖荫在其《中国多声部民歌的织体形式研究》一文中指出:“音乐都是通过一定的组织形式陈述出来的,织体是指乐音在音乐作品中的具体组织形式。”³织体既是完整音乐形式的构成部分,又在一定程度上综合了旋律、节奏、和声与各种音乐表现手段,因此,从某种意义上来说,织体是音乐中各表现要素和表现手段相互关系的有机结合体。

织体是音乐作品中音响结构的重要呈现形式,也是音乐作品中不可或缺的重要组织形式。笔者认为,所谓织体,是指音乐进行声部中纵向各声部的存在方式及其横向上的相互关系,声部是其基本的组成部分。我们可以从多数论著中了解到,音乐织体依据声部为基础,可以分为单声音乐织体和多声音乐织体。单声音乐织体指的是单个或者多个声部采用同一音乐旋律在同一时间进入的一种乐音组织形式,其中同度、八度的齐唱或齐奏都属于单声音乐织体的范畴。多声音乐织体是由两个及以上的不同声部层次的共同配合所形成的。“多声部音乐的织体(亦即多声结构型),是泛指音乐纵横向关系的结构形态。所谓‘纵’,是指声部间纵向的结合关系;所谓‘横’,是指声部的组织形态和运动方式。”⁴多声音乐织体依照西方传统音乐的分类方式又可以分为主调音乐织体和复调音乐织体。声部的主从关系是主调音乐织体的重要特征,其声部的主次地位明显;与之相反,复调音乐织体没有主从关系的存在,是两条及多条旋律线条的纵向结合,各旋律线条在音乐的发展过程中都扮演着重要角色。对于织体类型的区别不能仅以声部数量作为唯一标准,还应以声部表现的内容等因素来作为判别的依据。

织体是随着音乐的产生而产生的。在西方,最早的音乐体裁是格里高利圣咏,他是最早的一种单声部基督教音乐,其为单声部音乐织体,其伴奏、节拍、和声

² 选自王庆的《论音乐织体的构成要素》,黄钟,武汉音乐学院,2010年第3期,第27页。

³ 选自樊祖荫的《中国多声部民歌的织体形式研究》,艺术探索,广西艺术学院,1991年01期,第1页。

⁴ 选自樊祖荫的《中国多声部民歌的织体形式研究》,艺术探索,广西艺术学院,1991年01期,第1页。

都不存在于其中；在公元 900 年左右产生了二声部复音音乐的奥尔加农，它是中世纪以来最重要的宝藏之一；之后由于声部不断增加，其形式也变得更为复杂，曲调也更为丰富，之后的经文歌、迪斯康特等都是奥尔加农声部复杂化后的产物。尚松、牧歌及狩猎歌等的出现，声部间的对比明显化，这些都为之后巴洛克时期复调音乐织体的完形奠定了坚实的基础。在巴洛克时期由于大小调式的成熟，对教会调式形成颇大的冲击，教会调式也逐渐被新生而来的大小调式体系所取代；大小调式的逐渐成熟也为和声的发展起到了促进的作用，旋律、节奏、装饰音等各种音乐要素的发展都促使织体形式及音响效果更加丰富，为古典主义时期的主调音乐织体的完备做好了稳固的铺垫。在古典主义时期，功能和声发展完备、音乐句法明晰和简洁、段落方正及节奏多变都展现出了主调音乐织体的特色。在浪漫主义时期，还是以主调音乐织体为主，在中晚期，复调音乐也得到了新的发展，和声性织体更重于色彩性的描绘，从而削弱了古典主义时期音乐的功能性；民族性的音乐元素也随之加入，也使得主调音乐织体形式也得以丰富。20 世纪音乐时期，传统的主调音乐织体走向崩溃的边缘，这时的音乐特点为突出创新，作曲家们都选择发展自我个性的音响素材，对复调音乐织体形式的采用也呈现出多元化的趋势。有的作曲家对传统创作手法进行借鉴和运用，也有大部分作曲家对复调织体在空间和时间关系等多方面进行了具有挑战性的尝试。总之，二十世纪的音乐形式多种多样，让人目不暇接。

单声音乐织体是我国传统音乐的主要织体形式之一，单声线性思维是我国传统音乐的主要特点，这我们的历史文化及我们审美观念有着密切的联系。中国传统音乐虽然是以线性思维为主，但多声因素也蕴藏于多种音乐体裁中，只是我们没有去发现它，甚至忽略了多声因素的存在。中国纵向的多声织体形态与西方传统音乐中的主调音乐织体及复调音乐织体存在着本质的差别。在中国传统音乐中，也存在着多种音乐织体形式，如：支声村腔式、主奏式以及和音式等多种音乐织体形式，同时这些织体形式体现了浓郁的民族气息。

织体属于音乐本体的一个形态范畴，织体渗透在作品中的各部分，如声部间、旋律之间、节奏之间、音高之间等，故其具有综合性强的特点。织体作为各音乐要素间的粘合剂，在不同的地域、不同年代的音乐作品中，音乐中的所有元素都是通过特定的音响织体结构所表现出来的。织体也像是一张不断编织的渔网，纵横交错的网线是渔网形成的基础，纵横编织的方式都起着至关重要的作用。对于织体来说，纵向上多声部层次及横向上的承接方式对音乐的音响和音色也起着决定性的作用，所以对音乐织体纵向和横向的分析是必要的，因为这是对音乐内容和内涵进一步理解的必经之路。以往对音乐的研究很少从织体自身的角度来讨论

问题，而更多地是从其它音乐元素及结构因素的角度出发，本文将着重从织体形态入手，探析作为现代民族交响乐——《京剧》所采用的织体形态及运动方式，力求探索出在该作品中的织体写作特征。

2.1 织体的编织手法

织体的编织手法是对织体纵向声部结合方式的描述，织体的纵向结构形态对音乐风格的体现起着至关重要的作用。不同民族以及不同地域都有着不尽相同的音乐形态，织体作为音乐各要素的粘合剂，自然也有着各不相同的形态表现。

西方音乐起源于单声织体，这种音乐织体形式为教会音乐所应用，之后随着声部的增加，便产生了复调音乐织体形式，两条或者以上的旋律线条有机结合，丰富了音乐织体的形式，为不同音乐体裁的产生也打下了牢固的根基。由于人们对审美的不断追求，对和谐的不断向往，主调音乐织体应运而生，主从关系的织体形态成为西方音乐中最受人们所亲睐的一种音乐织体形态之一。当然除了这些音乐织体形态，在西方传统音乐中还存在着混合型音乐织体形态，这种织体形态具有较强的综合性及较大的包容性。

中国的音乐织体形式主要以单声织体形态为主，线性的音乐思维主导着我国传统音乐的发展，不管是民间音乐，还是宫廷音乐及戏曲音乐等，单声织体形态在其中都占有非常重要的地位。虽然我国传统音乐主要以单声性织体音乐为主，但是在很多音乐体裁中也存在着其它音乐织体形态，如支声衬腔式、主奏式、和音式等，这些音乐织体形态丰富了中国传统音乐的表现形式，体现了中国音乐独具特色的韵味。

鲍元恺先生的《第三交响曲—京剧》是一部融入中国音乐元素的音乐作品，虽然是以西方传统交响曲结构为基础，但并非是照搬西方交响曲的创作模式。京剧行当的应用、戏曲音乐片段的融入、再加上具中国传统音乐织体形式的采用，都为《第三交响曲—京剧》的民族化增添了绚丽的光芒。在作品中，织体形态多种多样，既有中国传统音乐织体的运用，也借鉴了西方传统音乐织体形式，下面笔者将对其中常用的且具一定特色的织体形式做出相应的分析。

2.1.1 线状织体

线状织体是以单声线条为基础所构成的一种织体形态，它通过不同的结合方式形成不同的织体形态。众所周知，我国传统的民族音乐大多为单声旋律线条，单声旋律线条在我国传统民族音乐中扮演着非常重要的角色，单声的音乐旋律线条也体现着我国传统民族音乐的主要特色。线状织体其实并不单一，在对特定音乐场景、音乐形象及音乐内容的表达上，线状织体能发挥其关键的作用。线状织体可分为单音线状织体以及复音线状织体。在中国现今的音乐创作中，单音线状

织体和复音线状织体形式是值得我们关注和探讨的,因为线状织体形式是以线性思维为基础,采用这些能体现中国传统音乐思维特点的织体形式是对中国民族音乐的开拓和继承。

经过对《第三交响曲—京剧》的织体分析后,笔者将总结出在该作品中较具有代表性和对音乐表现具有重要意义的织体形式进行分析。在该作品中,很多地方都用齐奏式这种织体形式进行展开,齐奏式是线状织体中最为重要的织体形式之一;复调音乐织体形式在作品中的比重也是较大的,特别是在第三乐章(二黄)中,复调音乐织体被运用得淋漓尽致。下面笔者将对作品中的这些具代表意义的线状织体形式进行相应的分析。

2.1.1.1 具民族音乐单声旋律性思维特点的齐奏式

齐奏是我国传统器乐曲中的一种重要组织形式,多个声部对同一条单音旋律线条进行陈述,声部之间形成的同度或者八度重复都属于齐奏的范畴。“齐奏中各乐器声部的同一性,要求所有乐器声部用同一速度、力度和表情等,以齐取胜。”⁵齐奏式给人以单纯、干净、宽厚的感觉。这种织体形式虽然在音乐作品中只有那么一个乐句或者一个乐节,但是这种织体形式在乐曲中却起着重要的作用,它可以使前后不同的音乐织体形式取得对比,这样突出某种特定的音乐材料及塑造特定的音乐形象。

在《第三交响曲—京剧》中,多个部分都运用到这种织体形式,在各章节中,我们都能寻找到齐奏这种织体形式。第一乐章和第四乐章都运用到了的齐奏式,并且齐奏式常在引子、乐段的开始、连接、结尾等重要的部位出现。这种织体形式集中地、细致地、统一地表现了该音乐作品所塑造的音乐形象。

首先我们来看一下引子部分中运用的齐奏这种织体形式。

下例选自第一乐章引子的开始部分。其调式为建立在E音上的羽调式,以广板的速度进入。大管、圆号及弦乐声部对同一旋律进行诠释,所有乐器均以强的力度造就了恢弘的气势。动机由大二度和大三度音程的进行组合而成,在乐器的引子部分运用齐奏的织体形式展现出一个鲜明且同一的旋律片段,使得音乐具有一种较为特殊的感染力。

⁵选自李民雄《民间器乐合奏的织体写法》,南京艺术学院学报,南京艺术学院出版,1984年01期,97页。

谱例 2-1-1

Largo

The musical score is for a woodwind and string ensemble. It begins with a **Largo** tempo marking. The woodwind section includes Piccolo, Flauti I/II, Oboi I/II, Clarinetti (Bb) I/II, and Fagotti I/II. The brass section includes Corni (F) I/II/III/IV. The percussion section includes Timpani and Arpa. The string section includes Violini I/II, Viole, and Violoncelli. The score shows a melodic line played by the woodwinds and strings, with glissando markings. The timpani and arpa provide harmonic support. The tempo is marked **Largo**.

在第四乐章的引子部分也采用了齐奏式这种织体形式，如下例：

下例为第四乐章引子的开始部分。调式调性建立在 $\flat B$ 宫上，以行板的速度进入，力度为 ff 。木管组的所有乐器、铜管组的圆号和小号及弦乐组都是对同一旋律进行呈示，虽然只有短短的两小节，但是齐奏式这种织体形式为之后音乐的进行做好了铺垫。这里引子的齐奏形式仿佛是第一乐章中引子形象的再现，这就是作曲家音乐处理的精妙之处，细节的重现也为音乐的回归增添了一层绚丽的色彩，造就了深沉、气势恢宏的音乐氛围。音区跨越三个八度，小提琴和长笛都采用八度重复，所有乐器演奏同一旋律，也增加其旋律的庄重性。引子的主题动机材料引用了京剧音乐《群英会》中周瑜的唱段，使得整个乐章展现出气势庞大的音乐形象，加上齐奏的织体形式为整个乐章奠定了辉煌的基调。

谱例 2-1-2

Andante - - 88

Picc. Fl. III
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Trb.
Timp.
Plat.
G. c.
Cast.
V.I.
V.II
Vle.
Vc.

在该音乐作品中，齐奏式在段落开始的部分也频繁运用。

谱例 2-1-3

10 Andante

Fag.
Cor.
Trb.
Trbn.
Tub.

上例选自第一乐章中A段中的主题部分。调式调性为E羽，速度为Andante，力度由f至sfp再到fff。主题由级进的大二度和上行增四度组合而成，大管和铜管乐器组通过齐奏的方式对主题进行呈述，旋律音高、节奏时值都保持一致。延续了引子的恢弘气势，旋律干净利落，并以齐奏这种方式加强主题的表现性及形象性。

谱例 2-1-4

又如，上例为第一乐章的再现部的呈式段的开始部分（132-135小节）。其调式调性建立在bE之上，以强（forte）的力度进入。单声旋律线条由铜管组及弦乐组来演绎，音区跨越三个八度，第二小提琴采用八度重复，乐器组对旋律的齐奏，给人以庄严的音乐情绪，也是对音乐再现的肯定。再现部应用的齐奏式织体形式，加上呈式部开始的部位与之呼应，展现了作曲家对于细节处理的独到之处。

在该作品中，尾声或者乐段的结尾处也是齐奏式常出现的位置。

谱例 2-1-5

上例选自第一乐章《净》（180-186 小节）。调式调性建立在 E 羽上，ff 的力度进入单簧管和第三小提琴采用两组八度重复的演奏方法。此处为第一乐章再现部的结尾部分，齐奏的织体形式跨越七个小节，在结尾处采用齐奏这种织体形式，也体现了作曲家的创作风格和对民族元素的钟爱。同时对旋律片段每个音都加以强调，也加强了该旋律片段的气势。

谱例 2-1-6

上例选自第三乐章《旦》尾声部分(213-215小节)。此部分由弦乐奏出, *lento* 的速度, 弦乐组以齐奏结束第三乐章, 且齐奏这种织体形式与第四乐章的引子部分产生了一定的联系。这种惟妙惟肖的处理方式是我们每一个音乐学习者所需要学习的, 细节决定成败, 只有注重每一个细节的精妙处理才能有创作做一部好的作品, 也这也就是走向成功的必经之路。

谱例 2-1-7

The musical score for Example 2-1-7 is a full orchestral arrangement. It is divided into two systems. The top system includes woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba), percussion (Tam-tam, Snare, Gong, Cymbal, Triangle, Mxylophone), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The bottom system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Lento'. The score features various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *ppp*, and includes articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

上例选自第四乐章的尾声部分, 也是全曲的结尾部分。调性为 E 羽, 以 *lento* 的速度进入, 每个音都加以强调。木管组、铜管组、弦乐组都采用齐奏的方式,

这里以齐奏式来结尾也是给作品个完美的收束，这里与作品的引子形成呼应，齐奏式在首尾都起着重要的作用。

此外，齐奏式还运用于音乐段落的连接部位。

谱例 2-1-8

上例选自第三乐章《旦》（111-113 小节）。调式调性为 bE 宫，以渐慢的速度进入，旋律片段以八分音符为基础，都由弦乐奏出。弦乐组以齐奏的方式对旋律进行演绎，在音乐中主要起到一个连接的作用，采用渐慢的速度，由弦乐器组进行陈述，齐奏式在一个八度之间展现，突出了单纯的音乐风格。

齐奏式虽然在西方传统音乐中有所体现，但是在中国传统器乐合奏中较为常见的，是民族器乐曲中的一种重要织体形式。在《第三交响曲—京剧》中，作曲家采用民族器乐曲中典型的织体形式，为该音乐作品的民族音乐元素的体现提供了可靠的依据。这种织体形式并非像大多数人认为的那样单一，与之相反，它的纯净、单一正是它最大的魅力所在。

2.1.1.2 追求横向线条发展的对位式

“对位一词的原意为点对点，也即音对音。传统意义上的对位是一种根据一定的规则以音对音，将同时出现的若干声部加以组合的技术手法。”^⑥平行奥尔加农是采用音对音最早的音乐体裁，随着音对音的逐渐复杂化，出现的斜向奥尔加农、反向奥尔加农及华丽奥尔加农让旋律和节奏更具独立性；对位技术理论真正成型的时间要追溯到公元十四世纪，在音乐理论家的不断努力实践后，才基本确立了对位技术的原则及写作规范，这种理论形式一直持续到十七世纪之前，在这期间，对

^⑥选自陈诺的《复调与对位之比较》，《乐府新声》，沈阳音乐学院出版，2005 年 1 期，第 25 页

位技术理论一直作为当时唯一的理论形式；对位在20世纪时期，虽然它仍然是一种重要的作曲技术理论，但新的写作特征及写作原则应运而生，不再受到17世纪以前的约束。“首先，对位声部的结合突破了以协和音程及有倾向性的不协和音程为基础、以功能和声序进为原则的传统，不协和音程从必须要解决这一步骤中彻底解放了出来；其次，对位的各声部不再受统一调性的制约，在线性对位技术中，横向声部发展脱离了纵向和声进行的制约，声部之间的结合也不再受和弦结构与和声序进的束缚，各旋律线条声部的横向运动主要由级进与跳进、上行与下行、同向与反向、以及节奏变换与长短句法等因素所决定。”⁷在《第三交响曲—京剧》中，对位技术并不拘泥于西方传统复调技术的范畴，更加注重的是音色的表现、横向线条的发展以及整体音乐的风格。对位式的织体形式在作品中大量存在，特别是在第三乐章中，这种织体形式被呈现得淋漓尽致。下面笔者将从以下几种声部对位方式来对作品的织体结构进行相应的分析。

（1）模仿对位织体形式

在复调对位技术中，声部模仿主要是针对特定旋律声部的音高旋律及节奏的模仿，这种织体形式能够对多种不同的音乐内容进行贴切的表达，具有广泛的适应性。在该作品中，声部模仿的应用不仅可以使得音乐更加细腻，也可以加深音乐内容的印象，还可以让音响更为独特和新颖。所以，不管是在西方音乐创作中，还是在中国专业音乐创作中，模仿对位的织体形式都是作曲家常涉及到的一种手法。

在《第三交响曲—京剧》中，这种织体形式在作品中较为常见。在第二、三乐章中，作曲家用这种方式对音乐进行了完美的诠释。在该作品中，运用模仿复调织体形式来推动音乐的发展，在作品中展现出不可忽视的能量。模仿的复调织体可以表现出三种不同的功能：第一种是加深主题给人们的印象；第二种以这种模仿的织体形式来强化乐思的发展；最后一种以模仿的手法增加音乐的表现力。

a、旋律线条的模仿

下例选自第三乐章第一部分的主题部分（16-21小节）。主题的音调材料来源于此乐章的引子部分，这一乐章是对白蛇传中白素贞形象的刻画，主题深沉，由弦乐组对音乐陈述使得音乐尽显青衣的柔情和凄美。主题由中提琴以小字一组的F音开始，减弱音器且以p的力度奏出；第二小提琴以高八度在两小节对主题进行严格模仿；第二次模仿是在大提琴声部上呈现，在后一小节以低八度对主题音调的精简模仿，之后还有一次对主题动机音调的精简模仿。可见声部模仿的脚步

⁷选自陈诺的《复调与对位之比较》，《乐府新声》，沈阳音乐学院出版，2005年1期，第25页。

逐渐加紧，对主题动机不断强调，且都在上下八度上进行的严格模仿，加强了音乐给人的印象。

谱例 2-1-9

Example 2-1-9 is a musical score for five staves: VI.I, VII, VIe, Vc, and Cb. The tempo is marked *a tempo*. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also markings for *senza sord.* (without mutes) and *unisc.* (unison). The VI.I staff has a marking *[20] senza sord. unisc.* at the end. The VII staff has a marking *senza sord. unisc.* at the end. The VIe staff has a marking *senza sord.* at the beginning and *unisc.* at the end. The Vc staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end. The Cb staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end.

谱例 2-1-10

Example 2-1-10 is a musical score for seven staves: Cb, Imp, Vc, Vc, Ob, Cor I II, Trb, Turp, VII, VII, and VIe. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also markings for *senza sord.* (without mutes) and *unisc.* (unison). The Cb staff has a marking *senza sord.* at the end. The Imp staff has a marking *mp* at the end. The Vc staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end. The Vc staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end. The Ob staff has a marking *II muta C. ingl.* at the end and *in Ob.* at the end. The Cor I II staff has a marking *senza sord.* at the end. The Trb staff has a marking *senza sord.* at the end. The Turp staff has a marking *p* at the end. The VII staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end. The VII staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end. The VIe staff has a marking *f* at the beginning and *mp* at the end.

上例选自第一乐章A部分的主题呈示部分(13-29小节)。其音调来源于第一乐章的引子部分,主题动机在横向上是由间距增四度的大二度音程构成,主题音调材料简洁,各声部使动机材料不断重复轮现。大管和铜管乐器组首先对其进行陈述,采用齐奏的形式且以强的力度奏出,之后定音鼓以小三度的音程关系对主题动机进行精简模仿,为弦乐对动机呈示做好铺垫。弦乐以大二度和增四度对主题动机进行原型的严格模仿,铜管组和定音鼓的音调材料也来自主题动机。

谱例 2-1-11

The musical score for Example 2-1-11 is divided into three systems. The first system includes staves for V.I., V.II., V.Ie., V.c., and Cb., with measures 133 and 135 marked. The second system includes staves for V.I., V.II., V.Ie., V.c., and Cb., with measure 135 marked. The third system includes staves for Fl., Ob., V.I., V.II., V.Ie., V.c., and Cb., with measure 140 marked. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pizz*, *mp*, *f*, and *mf*.

上例选自第二乐章《丑》赋格段的主题部分（121-138 小节）。音调材料来自于第二乐章的引子部分，采用拨弦的方式，音乐显得诙谐滑稽。第二小提琴首先对主题旋律进行陈述，第一小提琴在后三小节以上八度对主题进行模仿，大提琴和低音提琴在三小节以下纯五度对主题进行模仿；第 130 小节开始模仿的间隙缩小，分别以高八度、上下小二度音程对主题进行模仿，间隙缩小的模仿节奏也增强了音乐的表现力；最后以下三度和上五度音程对主题进行模仿。在各弦乐声部对主题旋律进行了七次原型模仿，主题的不断加强是赋格段写作的一种重要方式。

b、短小动机的模仿

短小动机的模仿在乐曲中多处可见，这种方式能够起到强化动机的作用，加深对动机材料的印象。

谱例 2-1-12

上例选自第三乐章《旦》引子的第二乐句。主题材料采用了徽调三眼《亲儿的脸吻儿的腮》唱段中的过门音调，此处动机是对引子第一乐句主题动机的倒影。动机材料以纯八度的音程距离在大提琴和低音提琴上在第八小节开始出奏；中提琴于第九小节以上方纯八度对主题进行模仿；第二小提琴于第十小节以上方小七度音程对动机进行模仿，两次模仿在横向上都是以相同的距离进入，在这里对短小动机的模仿增强了主题动机音调的表现力。

下例选自第四乐章的展开部（113-118 小节）。动机材料由四个音组成，三连音和一个长音构成了上例不断模仿的基础。动机材料首先由竖琴奏出，之后便在铜管乐器组上进行八次模仿，虽然不是对动机的完全模仿再现，但是这样的手法使得音乐具有高度的统一性，由谱例可以观察到，各乐器对由四个音构成的短小动机进行模仿，在此并非是对动机材料的严格模仿，而是对动机材料的节奏模仿，材料的层层递进，再加上力度由 *p* 变到 *ff* 的力度，使得音乐情绪不断高涨。

谱例 2-1-13

The musical score for Example 2-1-13 is a multi-staff arrangement. It includes staves for Cor (Cornet), Trb (Trumpet), Trbn (Trumpet/Bass), e (Euphonium), Tub (Tuba), and Asp (Aspic). The score features complex melodic lines with various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *sf*. Annotations like "non sord" and "mon sord" are present, indicating specific musical techniques or effects. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and articulation marks.

(2) 声部对比的织体形式

声部的对比是指两条及两条以上的旋律形成相互对比的音乐形式，对比的声部具有独立性的特点。在《第三交响曲—京剧》中，对比复调不再受传统对比复调原则的约束，它有着自己的特点。在该作品中，有点线的对比、多线条的对比以及线条与固定低音的对比。

a、旋律线条之间的对比形式

线与线之间的对比在作品中多处可见，它是由两条或者以上的旋律线条构成，各旋律线条都具有独立性，线条之间形成一定的对比。这是一种传统的复调对比形式，但是这样的织体形式可以使得音乐更为形象和生动，同时这种线条之间的对比形式也让音乐的发展更有动力。

下例选自第四乐章的再现部（219-229 小节）。此例采用了多个线条相互对比的织体形式。在 219-224 小节中，圆号首先从 219 小节以进入，采用拱形的旋律线条来进行乐思的呈示；单簧管的第一声部 221 小节进入，单簧管的下方声部于 222 小节的第二拍进入；长笛与单簧管第一声部同时进入，长笛奏出的两条旋律线条大致呈反向的进行，上方旋律线条是以《空城计》中诸葛亮的唱段——“我正在城楼观山景”来做对位声部，五条旋律线形成相互对比。在 225-229 小节中，管乐上演绎的对比复调以整体降低小二度音程的高度被转移到了弦乐组上，中提琴担任了圆号的角色，第一小提琴和第二小提琴分别奏出长笛和单簧管上的旋律线条，五条旋律在弦乐上的再一次出现强化了乐思。线条在弦乐组上的再一次呈现，使得管乐与弦乐的音色形成对比呼应，音乐旋律线条舒缓，此处对的乐章描写的老生形象展现得非常到位。

谱例 2-1-14

下例选自于第三乐章《旦》（81-84 小节）。三条旋律同时于 81 小节进入，第一小提琴对 D 音进行保持，形成固定的平行线条；中提琴声部奏出上下环绕的旋律线条；大提琴的下方声部奏出一条下行级进的线条，且与第一小提琴呈斜向的结合，大提琴的上方声部由四分音符组成，这里与下方声部大致呈反向的进行。四个声部形成对比性的织体形式，各线条都具有一定的独立性，各线条既形成相互的对比又得到相互的补充。

谱例 2-1-15

b、线条与固定音型的对比形式

固定音型是对短小节奏型的不断重复，作为音乐的背景音型，这种固定音型也能和旋律线条形成一定的对比。

谱例 2-1-16

This musical score, Example 2-1-16, consists of two systems of staves. The first system includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as various rests and dynamic markings like 'p' and 'f'.

上例选自第二乐章中的第五次变奏中（96-107 小节）。这个音乐片段由一条旋律和三种固定音型构成。短笛和长笛演奏相隔纯四度音程的同一旋律，单簧管奏出分解和弦的音型，第一小提琴奏出的是三连音的固定音型，第二小提琴、中提琴和大提琴奏出第三种固定音型。固定音型的三个声部与上方的旋律声部形成了一定的对比，渲染了音乐的气氛，且使音乐形成动静结合的形式。

谱例 2-1-17

This musical score, Example 2-1-17, shows a melodic line in the upper staves (Flute and Piccolo) and a fixed rhythmic pattern in the lower staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

上例选自第四乐章《生》的呈示部（73-89 小节）。这是一个典型的固定音型与旋律线条相结合的例子。固定旋律线条声部由大提琴和大管担任，大提琴于 73 小

节第二拍进入，奏出的旋律连绵悠长，极富歌唱性；大管于 74 小节第二拍进入，它所奏出的旋律与大提琴声部形成对比，且又相互补充。两种不同的固定音型分别由颤音琴及竖琴担任，颤音琴是对竖琴 73 小节短小动机的模仿，三连音加上一个附点二分音符的节奏型一直持续到 89 小节；竖琴以均分的四分音符做分解音的演绎。颤音琴与竖琴演奏重复的固定音型，音色清澈明亮，固定音型作为音乐片段的背景对两条相互对比的旋律进行陪衬，同时也与旋律线条形成一定的对比。

2.1.1.3 模仿与对比相结合

模仿与对比手法相结合的应用是很多作品中常用的艺术表现手段之一。这种结合使音乐既能在模仿中使主题动机得到巩固，又能在对比中寻求两个不同个性主题动机之间的对置。

下例选自于第三乐章《旦》（16-22 小节）。中提琴奏出主题，第二小提琴在第十六小节对主题进行高八度的不完全模仿；第十七小节大提琴对主题的前面部分进行低八度的不完全模仿；低音提琴也是对主题的前部分进行不完全模仿。第一小提琴与各声部做对比性的对位。这里的的声部模仿突出了主题的意义，加深对主题的印象，第一小提琴作为对比声部为音乐增加了新鲜的血液。

谱例 2-1-18

下例选自于第三乐章《旦》第一部分的第二段开始（33-38 小节）。大提琴奏出主题动机，中音提琴在两拍之后以高八度的音程距离对主题动机进行不完全模仿；第二小提琴在中提琴一拍半后进入，该旋律线条与大提琴和中音提琴的旋律线条形成对比，形成动静结合的旋律形态，最后第一小提琴是对第二小提琴声部的加强。模仿和对比相结合，使得旋律线条既相互对比，同时也使得彼此得到补充。

谱例 2-1-19

谱例 2-1-20

上例为第四乐章中呈示部的结尾部分(47-54小节)。前四小节为三条旋律线条的对比,后五小节为六条旋律线条的对比。在前四小节中,第二小提琴以十六

分音符为主首先奏出，大管半拍后以八分音符为主的旋律线条进入，中提琴奏出第三条独立的旋律，最后大提琴以下纯四度对大管声部进行严格的原型模仿，前四小节通过三条不同的线条进行对比，为音乐的发展增添了一定的动力；在后五小节中，第二小提琴和中音提琴的旋律线条互为倒影，大管奏出节奏舒缓的一条旋律线条，大提琴和低音提琴同时奏出第三条旋律，第四条由单簧管所奏出，第五条由双簧管奏出，第六条旋律线条有长笛和短笛一起奏出，六条旋律线条进行对比，旋律线条层层递增，再加上高度对比化的旋律线条一起把音乐的情绪推向高潮。

谱例 2-1-21

The image displays a musical score for an orchestra, specifically focusing on the woodwind and string sections. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments shown include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor), Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features several melodic lines, some of which are highlighted with boxes and arrows to indicate specific musical relationships or imitations. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The overall structure of the score suggests a complex, multi-layered musical texture.

上例选自于第三乐章《生》的再现部分（192-200 小节）。从谱例来看，采用模仿和对比相互穿插，相互对比的四条旋律线条依次被模仿，使得音乐动静相衬。

第一条旋律线条由第二小提琴奏出，在194小节中音提琴以上方十二度的音程距离对其进行第一次模仿，大提琴和低音提琴于197小节以同度和低八度同时对其进行第二次模仿，第一条旋律线条的三次呈现都在弦乐组上，以十六分音符为主的旋律线条使得音乐紧凑激烈。第二条旋律线条由大管于193小节奏出，大提琴于195小节以下方四度音程的距离对其进行模仿。第三条旋律线条由双簧管于193小节第二拍处进入，旋律线条呈上行级进的形式，呈现出宽广的音乐情绪，单簧管和圆号分别以上方五度和下方四度对旋律进行精简模仿，长笛于198小节以上方大三度音程的距离对其进行第二次模仿。第二小调琴在195小节末处奏出第四条旋律线条，该音乐材料来源于第一条旋律线条，中提于197小节对其进行模仿。经过层层分析，可以得出，四条旋律线条都经过不同声部的模仿再现，在进行横向模仿的同时，纵向上又得到了相互的对比，节奏简繁结合，使得音乐动静相衬。在《京剧》中，存在着大量的模仿与对比结合的对位形式，这种织体形式不仅可以塑造音乐形象，还是一种增加音乐张力的有效手段。

2.1.2 和声织体的运用

2.1.2.1 面状式织体

面状的织体形式是建立在和弦之上的，在一定的单位时间内，织体中的所有声部对其演奏的音型进行保持。采用面状式能够加强声部的厚度，是一种强化音乐气势的有利手段，使得织体的线条加厚，模糊线条的清晰度，使得音乐片段变得朦胧，为音响造就一种神秘的色彩。这里的和声进行不再受到西方传统功能和声进行的限制，其调性基于中国民族调式的基础之上，采用具民族特色的和弦进行。这种手法在20世纪及现代音乐作品中运用广泛，鲍元恺先生也采用这种织体形式进行营造氛围，为音乐增添了丝丝光点。

下例选自于第四乐章《生》引子的后第二乐句（9-17小节）。从中可以观察到，整个音乐片段都建立在一个增四度和减四度叠置（既F-B-bE）的和弦之上，这个高度不协和的和弦本身具有一种神秘色彩。弦乐组依次奏出和弦音且一直保持到最后；铜管组也依次奏出和弦音；木管组以音型化的方式对和弦进行呈示，且具有一定的装饰作用。和弦中各音的保持成为音乐片的背景，其目的是为了突出木管声部，和弦音的不断叠加，以及木管组对音乐的推进，音乐气氛显得紧张而惶恐。此处，采用高度不协和的和弦结构及面状的织体形式为该音乐片段蒙上了一层神秘的面纱，且为之后的音乐情绪做好铺垫。

谱例 2-1-22

2.1.2.2 主调音乐织体形式

主调音乐织体是一种最为常见的织体形式之一，它是由旋律层与和声层共同构成，其中旋律层占主导地位，和声层占次要地位，和声层对旋律层起到衬托的作用。通常主调音乐织体的声部层越少，声部的清晰性及独立性越好；声部层次越多使得音响的共鸣更好，音色更为饱满有力。在该作品中，主调音乐这种织体形式较为常见，这种织体形式的运用使得某些音乐片段更为充实饱满，对于塑造音乐形象起到很大的作用。这里的和声进行不再受西方传统功能和声进行的限制，其调性基于中国民族调式的基础之上，采用具民族特色的和弦进行。在《京剧交响曲》中，这种织体形式常用来推动高潮的音乐情绪，在段落中间或者是引子及结尾部分可以观察到这种织体的身影。

谱例 2-1-23

上例选自第一乐章《净》的展开部的开始部分（79-83小节）。该片段贯穿了和弦的运动，呈现面状的和声运动方式。木管组和铜管组奏出和声层，弦乐组奏出旋律层。由于此部分为第一乐章的展开部分，这里作为展开部分的引子，和弦为柱状式，和声的运动增强了音乐发展的动力，使得音乐更具感染力。三音和弦及七音和弦在其中穿插使用，再加上 *f* 到 *fff* 的力度，增强了音乐紧张的气氛。

下例选自第一乐章展开部的开始部分（100-105小节）。这是一个典型的主调音乐织体形式的例子。旋律层由第一小提琴和第二小提琴奏出；中提琴、大提琴和低音提琴奏出和弦的低音，在最后四小节奏出和弦；铜管组乐器及木管的单簧管、双簧管及大管担任和声层的演奏，在后四小节长笛和短笛以高八度来加强旋律声部层。和弦都是柱式和弦的形式，和弦结构由三音和弦和七音和弦构成。从乐谱中可以看出，声部层逐渐递增，开始由铜管乐器担任和声层的演奏，之后木管乐器

组合弦乐组的加入增强了和声层的厚实度,再加上和弦的独特结构,使得音响更为饱满,为音乐的不断推进达到高潮起到了极为重要的作用。

谱例 2-1-24

2.1.3 混合型织体

所谓混合型织体,它是两种或以上的织体形式的结合,且它是一种综合性的声部组合织体形式。混合型织体形式具有较强的包容性,能够表现音乐作品的不同情绪、风格,也是乐曲中较为重要的一种织体形式。混合型织体形式在现今的中国民族音乐作品中也是其中较为常见的。在《第三交响曲—京剧》中,除了大量的线性织体的运用,混合性织体也是较为常见的,由于混合的形式非常多样,笔者在此仅对具有特色的混合性织体做相应的分析。

2.1.3.1 和声式与齐奏式的结合

和声式织体在中国传统音乐中较为常见,且也是一种非常重要的织体形式。旋律之间填充音程及和弦能加强旋律的音量、厚度及色彩。齐奏式与音程或者和

弦的结合较为常见。在《第三交响曲—京剧》中，和声式与齐奏式结合的这种织体形式存在较多。

谱例 2-1-25

The musical score for Example 2-1-25 is a full orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Horn, Piano, Mellophone), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is marked 'allargando' and includes a measure number '140'. The woodwinds and strings are playing a complex, layered texture, while the brass instruments provide a strong harmonic foundation. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

上例选自于第一乐章《净》的再现部的呈式段（138-140小节）。该片段为齐奏式与和声式相结合的混合型织体，木管组和弦乐组中的小提琴、中提琴以及大提琴声部都呈现同一旋律；大号和号大提琴声部同时奏出一个下行音阶；圆号作为音乐的粘合剂奏出纵向的和弦音。140小节开始弦乐组和木管组便是对F音的保持；铜管乐器组是对纵向和弦的演绎。这里齐奏式与和声式的共同运用使得音响更为饱满，推进音乐达到高潮。由于混合型织体形式具有较强的推动力，在音乐起伏的地方，其运用的织体形式往往是多种多样的。

下例选自第四乐章《生》（159-162小节）。159小节开始，大提琴和低音提琴齐奏同一音乐片段，木管组和铜管组呈现的是纵向的和弦；160小节，短笛、长笛、双簧管和单簧管齐奏同一旋律片段，与159小节弦乐的旋律片段形成呼应，展现出音色的对置；161-162小节，弦乐组同样奏出同一旋律片段，木管组和铜管奏出纵向的和弦。

谱例 2-1-26

The musical score for Example 2-1-26, measures 159-162, is presented in a standard orchestral format. The score is divided into two systems. The first system includes the Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor, Trumpet, Trombone, Tuba, Piano, Castanets, Timpani, Mxylophone, and Arpeggiator. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and harmonic textures. Measures 159 and 160 are highlighted with a bracket and the number 159. The score shows various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor, Trumpet, Trombone, Tuba, Piano, Castanets, Timpani, Mxylophone, Arpeggiator, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music features a mix of melodic lines and harmonic textures.

齐奏的织体形式与和声层的结合在作品中较为常见，这种混合型织体形式可以起到塑造特定音乐形象的作用。

2.1.3.2 多声线条与和声式的结合

在《第三交响曲—京剧》中也存在横向多声对位线条与纵向和弦的结合方式，这种织体形式具有较强的包容性，纵向的和弦进行作为织体的骨干，横向多声线条作为织体的灵魂，相互补充交融。

谱例 2-1-27

The image displays a musical score for a symphony, specifically Example 2-1-27. It consists of six staves, labeled VI.I, VI.II, VIa, VIc, and C. The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., f, mf). The score illustrates a complex texture where multiple melodic lines interact with harmonic layers, creating a rich, layered sound.

上例选自于第三乐章《旦》第三部分（136-143 小节）。这个音乐片段可以分为四个层次，其中两个旋律线条，一个固定音型线条，一个和声层。第一小提琴与第一中提琴声部对同一旋律线条的十五度齐奏；第二小提琴的第二声部和大提琴第一声部一相隔十二度对同一固定音型进行齐奏，固定的音型作为音乐的衬托背景；大提琴第二声部和低音提琴声部共同演绎同一旋律，也为齐奏式；第二小提琴上声部和中提琴第二声部为和弦声部；三条不同的旋律线条与纵向的和弦进行形成混合型织体形式，四个层次的同时结合使得音响显得饱满厚实。这种多线条与和声层的结合在该作品中较为常见。

下例选自于第四乐章《生》再现部的结尾部分（232-241 小节）。从谱例中可以观察到，谱例可以分为两个大的层次，第一个层次为多个旋律线条组成的复调性织体形式，第二个层次为和声层。第一个层次包含四条旋律线，第一条旋律由小提琴声部奏出，旋律悠长蜿蜒；第二条旋律由中提琴声部及大提琴声部奏出，旋律线条作为小提琴声部的补充，但是在此也形成一定的对比；第三个线条是由

竖琴奏出的固定音型，作为装饰性背景层；第四个线条由钟琴奏出，钟琴奏出以四分音符为单位的固定音型作为装饰层声部，独特的打击乐器丰富了该音乐片段的音色；在此低音提琴声部起到强调每小节强拍的作用，多条旋律线条不仅形成一定的对比，也形成相互的补充。第二个大的层次为和声层，和声层完全由圆号承担，圆号奏出的和声层充实了该音乐片段的音响，使得音响更为饱和、弥补弦乐的单薄。

谱例 2-1-28



这种多声线条与和声织体的结合在现代民族音乐作品中较为常见，作品家们常运用这种混合型织体形式来表现较为深刻的音乐内容，展现出较为深沉的情绪表达。

2.2 织体的运动方式

织体的运动方式体现在织体横向连接的过程中，它是各种纵向织体的结合在横向上的展现。各声部纵向的结合通过不同的方式相互连接，形成不同的音乐情绪、不同的音乐风格及音色对比。织体的运动存在于每部音乐作品中，对于音乐不断发展起着支撑性作用。

2.2.1 共同因素的过渡连接

通过两种织体形式存在的共同材料来进行相互连接，这种以共同因素过渡的方式来连接两种不同类型的织体形式是一种常见的手法，它具有自然流畅的特点，

前后的织体存在某种关联的音乐元素，其中的共同音乐元素可以是保持音、节奏因素、旋律因素、和声因素等等。这是一种异中求同的思维方式，不仅可以让不同形式的织体得以自然的过渡，同时也体现出较为丰富的层次变幻。

谱例 2-2-1

The musical score for Example 2-2-1 is divided into two systems. The top system, measures 16-18, shows a complex, layered texture with woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Piano, Organ, Double Bass) playing in a complex, layered texture. The bottom system, measures 19-20, shows a more unified, homophonic texture with all instruments playing in a similar rhythmic pattern. The tempo is marked 'Allegro - 128'.

上例选自于第四乐章《生》（16-20小节）。16-18小节属于面状和弦式织体形式与单声线条的结合，19-20小节为齐奏式的音乐织体形式，后面齐奏式的旋律线条和前面混合型织体的有着一定的联系，16-18小节的十六分音符节奏形式是连接后面齐奏式织体的一个节点，四十六的加八分音符的节奏型顺畅的引出后面齐奏式的节奏类型。此例是通过共同的节奏形式来连接两种不同的织体形式，前面的节奏类型为连接后面的织体形式做好了铺垫，使得音乐织体过度流畅自然。

下例选自于第一乐章展开部的开始部分（79-89小节）。前六小节为一混合型织体形式，小提琴、中音提琴及大提琴对用于旋律线条的齐奏，大提琴为下行级进的低音声部，铜管组和木管组奏出和声层；后六小节为模仿式的织体形式，两

种织体形式的结合是通过双簧管对 $\sharp D$ 音的保持使得模仿式的织体顺畅得以连接。虽然两种织体形式所展现的音乐情绪截然不同,但是 $\sharp D$ 音的保持为两种织体形式找到了共同连接因素。

谱例 2-2-2

The musical score for Example 2-2-2 is presented in two systems. The first system, measures 80-83, features a full orchestral texture. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are all active. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are also present. The second system, measures 84-87, shows a more sparse texture. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Tuba) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are still active, but the vocal soloists are no longer present. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

2.2.2 大量的对置织体运动方式

不同织体形式以对置的运动方式一般出现在段落开始,或者乐曲中比较重要的部位,前后对置的织体形式往往具有不同的音乐情绪,这样形成不同色彩的对比。这种织体的横向结合方式最为简单,但是也是较具效果的一种。这种织体运动方式不但造成音乐织体形式的改变,同时也造成音色的变化,体现出音响瞬间即逝的色调变幻。鲍元恺先生也热衷于运用这种运动方式,这种织体运动方式对于推动音乐的不断发展起着比较重要的作用。

谱例 2-2-3

The musical score for Example 2-2-3 is written for a large orchestra. It begins with a tempo marking of 'Andante'. The score is divided into two main sections. The first section, from measure 10 to 12, features a strong chordal texture with all instruments playing. The second section, starting at measure 13, features a mimetic texture with only two instruments playing. A rest bar is used to separate the two sections, indicating a clear contrast in musical texture and mood.

上例选自于第一乐章《净》的呈示部。前四小节是和弦式织体,以强的力度奏出,与后一种织体的 *mp* 力度形成鲜明的对比,在第四小节的第三拍便直接与模仿织体形式直接对置。前四小节为第一主题出现的引子,这里直接采用对置的织体运动方式,能够非常明确的判断主题的出现。这里两种织体形式之间只有休止符的存在,恰好休止符是形成对置这种织体运动方式最好的展现,休止符能够使得音乐重新获得动力,同时也能够是音乐获得性格不同的发展。前一小节为大管及铜管声部的齐奏,一共十二个声部,后七个小节为两个声部的模仿式织体,其声部的浓度和音响的幅度不言而喻。虽然前后织体形式及音色的浓度发生变化,但是大提琴和中音提琴的音调材料来自于前一织体形式,这使得两种织体形式又保持了一定的联系。

在《京剧》中,这种对置的织体运动方式在段落之间较常见,相邻段落的乐音不会有相互重叠。鲍元恺先生在段落连接处常采用对置的织体运动方式来展开新的段落,不仅为音乐带来了新的色彩,也为音乐注入了新的血液。如下例:

谱例 2-2-4

上例选自第一乐章《净》再现部 A 段的结尾处和 B 段的开始处(138-153 小节)。从谱例中可以观察到 A 段结尾的音乐片段建立在主调音乐织体上,以 *ff* 的力度结束于 145 小节的强拍之上; B 段开始部分为复调音乐织体形式,钹于 145 小节第三拍奏出为该段做好进入的准备。从中可以看到,一拍半的休止符间隔于两乐段之间,两种不同的音乐织体形式运用于相邻的两个乐段,使得音色及音响上形成鲜明的对比,之间没有任何的关联因素。在不同音乐材料的乐段之间,采用织体对置的运动方式能够较为理想的展现出两种材料间的对比,而且也能够烘托出不同的音乐情绪和塑造不同的音乐形象。

下例选自于第二乐章的[A]的结尾部分和[B]的开始部分(114-127小节)。前七小节采用主调音乐织体形式,是呈示部的结尾部分,多个线条与和声层的结合让变得音响厚实丰满;后八小节采用的是模仿复调织体形式,两种织体形式之间形成对置的运动方式。前七小节采用三种织体形式相互结合,以全奏的演奏模式对音乐进行呈示,后八小节则只采用了模仿复调这一种织体形式。在两个段落之间采用这种对置的织体运动方式在音乐作品中也是一种比较常见的方式。

谱例 2-2-5

2.2.3 逐层叠加的织体运动方式

逐步叠加的织体运动方式是在一种织体形式的基础上叠加另外一种织体形式,也是使音乐音响效果更为饱满的一种运动方式,相反逐步削减的织体运动方式则是在已有的多种织体层中削减一种或者多种织体形态。“自古典——浪漫派时期以来十分多见的手法。它不仅造成音区的渐趋复杂(或渐趋单一),也可形

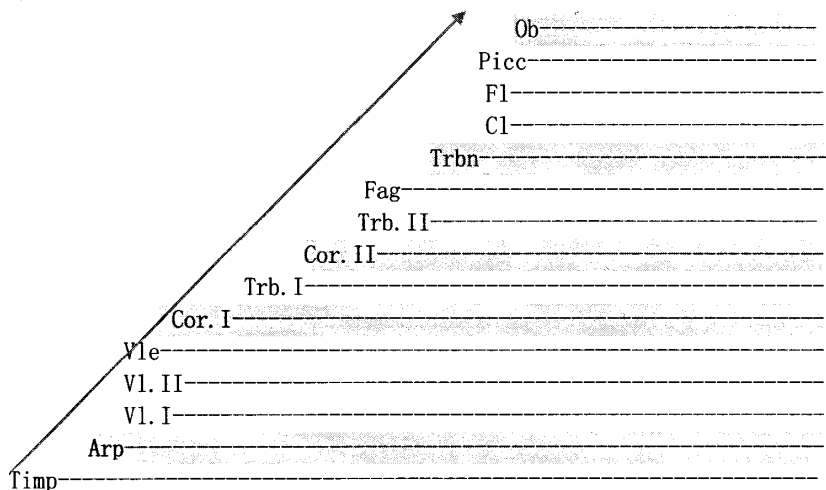
成力度上的渐强或者减弱,甚至还常常伴随着线条幅度的扩展或者所见”^⑥这种织体运动方式在《京剧》中,声部层的叠加使得织体形式的变化较为常见。

下例选自第四乐章《生》展开部的引子部分。可以从谱例和下图观察到,声部的逐步递增,织体的形态也随着声部的增加不断发生变化。定音鼓一直作为其背景的基调;竖琴声部为装饰性声部;弦乐组奏出和声背景层;由于管乐组各乐器的不断加入,使得织体形式转换为复调与和声式织体相结合的混合型织体形式;在 117 小节,木管组的音阶式的带状织体使得织体形式更为丰富。织体形态随着声部的不断增加而变换,伴随着音响幅度的扩展,音响浓度的递增,将音乐推入了另外一个情景中。

谱例 2-2-6

^⑥ 《管弦乐配器法教程》第二卷, 杨立青, 上海音乐学院, 1991-2004 年, 第 117 页

下方为上例的声部叠加次序图：



又如下例选自于第一乐章《净》展开部的开始部分（78-83小节）。此音乐片段为齐奏式与和声式的叠加，主题材料来自于引子部分。弦乐中的小提琴、中提琴和大提琴以齐奏的方式奏出；第二小节第三拍开始木管组和铜管则演奏和弦，低音提琴是下行的旋律线条，以叠加的方式进入，其中木管组的短笛、长笛、单簧管和双簧管用颤音的吹奏法，和声层加强了旋律层的气势。

谱例 2-2-7

180

Picc
Fl
Cl
Fag
Cor
Trb
Trbn
Tbn
Timp
Vl. I
Vl. II
Vle
Vc
Cb

谱例 2-2-8

The musical score for Example 2-2-8, measures 132-140, is presented in a standard orchestral format. The score includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trbn.), Trombone (Tub.), Tuba (Tub.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Piat.), Cymbal (C. c.), and String section (Vl. I, Vl. II, Vla., Vcl., Cb.). Measures 132-136 are marked 'allargando' and measures 137-140 are marked 'f'. The woodwinds and strings play a homophonic texture, while the brass instruments enter in measure 137 with a harmonic texture.

上例选自于第一乐章展开部的开始部分（132-140 小节）。前五小节为齐奏式，后五小节为混合型织体形式。在前五小节中，木管乐器组合弦乐组采用齐奏的方式对同一旋律进行呈示，再第六小节开始加入和声，使得织体形式变为混合型织体形式，其中的共同因素便是一直齐奏的旋律，和声的加入使得音响更为饱满，音乐气氛也得以加强。

在织体形式方面，该作品中采用多种形式的织体，这些织体形式不仅体现了对西方织体形式的借鉴，同时也体现了对中国传统音乐织体的传承。在作品中，我们还能追踪到一些许 20 世纪独特的织体形式的身影，如点状、网状的织体形式，这些织体形式虽然没有大量采用，但是这些织体形式的加入也使得织体形态、音色更为丰富多彩。在织体的运动方式上，上述三种不同的织体运动方式在鲍元恺《第三交响曲——京剧》中是最为常见的，这些织体运动方式不仅能够使得前后织体形态得到一定的对比，也使得前后的织体形态得到一定的联系。在此这些运动方式也使得前后的音色得以一定的对比，对于塑造不同的音乐形象起到较为重要的作用。

第3章 对中国传统乐队织体思维的继承

早在先秦时期,我国的乐队便形成了一定的规模,钟鸣乐器在当时甚为发达,成为当时的主要演奏乐器,音乐也与身份及权利相联系,弹、弦、吹管类乐器在当时只能起到陪衬的作用;到了汉唐时期,乐队的组成发生了巨大的变化,乐队由先秦时期的钟鸣乐器转向弹、吹、击弦及打击乐器所构成,再加上外来乐器的引入,使得乐队的音色变得更为丰富;自宋到清朝,民族乐队在编制及音响上都与此前有所不同,乐队由弹弦乐器为主转向了吹管乐器为主;而到了近代,民族管弦乐队的合奏形式已经发展完备,由于不同民族、地域、文化的不同导致民族乐队的编制有所不同,但是不管是任何形式的合奏,音色都遵循着相同的审美原则及相同的音响观念。由于我国传统音乐独特的审美原则,中国传统乐队的织体形式也形成了一定的范式,并充分的体现了我国传统的音色观念。

在现代创作的民族交响乐中,作曲家们都努力的在中西方音乐中寻找结合点,运用西方的交响乐形式及乐队编制来呈现中国民族音乐文化,展现我国民族特色的音乐魅力。在进行民族交响乐的创作中,作曲家们大多融入中国的音乐元素及传统民族音乐的创作技法于其中,在遵循交响乐创作方式的前提下,也使得创作出的交响乐音色丰富多彩。在《京剧》中,鲍元恺先生不仅直接采用中国传统戏曲音乐的曲牌、唱段作为音高素材,也采用京剧的行当来作为交响曲的创作主题,并且还遵循中国传统乐队织体思维使作品获得更为丰富的织体形式和色彩斑斓的音色。笔者将从织体展现的音色观念和传统民族打击乐器的织体形式两方面入手,着重对传统乐队织体形式的继承进行讨论和分析,由于笔者对知识的把握度还甚为欠缺,只能粗略的进行分析和展现。

3.1 织体中展现的传统音色观念

何为音色?“音色结合的性质可概括为融合和分离两大类型,而音色结合的融合或分离又直接受音色结合的成分、音程关系、音响平衡关系等因素的影响。”

⑨ 笔者认为音色结合的成分是指在乐器组间,有固定音高的乐音乐器组的相互结合总比与噪音乐器组结合更为融合;同组乐器的音色结合总比跨组乐器的音色结合更为融合、音程关系是指在乐理中,总是用协和与不协和来描述音程间的度数,不同的协和程度音程关系也对音色的性质造成一定的影响;音响平衡是指音量的强度,如音量强的乐器组会盖过音量较弱的乐器组,这样便显示出强度大的乐器更有优势,更能凸显出其自身的个性。

⑨ 匡君《二十世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究》,首都师范大学,博士论文, p12 页。

何为音色观念?“音色观念是人们从审美的角度对客观音色的不同看法和反映。”^⑩音色观念也是音乐审美观念一个重要的有机组成部分。在音乐中,音色扮演着塑造音乐形象的重要角色,不同的民族、地域、时代对音色的追求都有着各自的差异,从而形成各自不同的音色观念,这种音色观念同时和人们所尊崇的信仰、文化、审美观念及哲学思想有着紧密的联系。在中国传统音乐中的音色观念主要体现在追求音色多样性、天然性和个性化这几个方面,首先音色的多样性是指乐器种类及演奏方式的多样化;其次音色的天然性是指乐器制作的天然材质、人声、天籁等接近自然的音色元素;最后音色的个性化是指强调个性自由的声音,追求的是各声部的个性体现。在中国传统乐队中也遵循着中国传统音乐中的音色观念,在乐器的配置上、音乐形象的塑造上、创作技法上都无时无刻都体现出中国传统音乐中的音色观念,并且将这种音色观念都发挥到极致。在现代民族音乐作品中,虽然大多采用西方传统交响乐队的编制形式,但是我国的作曲家们也尽力的将西方传统乐器与中国传统乐队织体思维相结合来展现我国传统乐队呈现的音色观念。

在鲍元恺先生的交响作品中,虽然采用交响曲的创作形式及西方交响乐传统的乐器来展现音乐作品,但是其中却加入较为丰富的中国传统合奏乐的创作方式及创作技法。在《京剧》中也是如此,鲍元恺先生在作品中融入中国传统乐队的创作方式,并且通过具中国特色的乐队织体思维方式来展现追求个性及多样性的音色观念。笔者将从织体中音色的独特性呈现及对比性呈现两个方面来陈述对民族乐队织体的传承。

3.1.1 织体呈现的音色独特性

西方传统乐队主要追求的是和谐及融合等思维,以弓弦乐队为基础而形成的和谐、平稳的古典乐派配器风格,充分的展现音乐的和谐美;而中国传统乐队主要体现了其音色审美中对独特性与个性的大力追求,由于中国传统民族乐器有着个性鲜明、富有穿透力等特点,缺少西方乐队中各乐器之间存在的融合性,这也体现了中乐队织体思维的不同审美依据和标准。“主要为单音音乐的中国传统音乐,其体现着一种独特的线性思维,这一美学追求也要求尽可能突出每一样乐器自身固有的独特音色,而充分发挥每一样乐器的独特个性。”^⑪在《京剧》中,鲍元恺先生是怎样采用西方乐队编制来展现具中国传统音色的独特性的这方面值得我们关注和探讨的。

^⑩ 匡君《二十世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究》,首都师范大学,博士论文, p16。

^⑪ 何静、施旗《丝不如竹,竹不如肉——谈中国人音色审美观》,《艺术研究》,2007年1期, p63。

3.1.1.1 主奏式对音色个性化的彰显

在中国传统管弦乐中,采用一件或者几件乐器作为领奏、其他乐器作为助奏的织体形式称为主奏织体形式,这是一种追求音色个性化的一种重要织体形式,同时也是具有民间特色的一种织体形式。在《京剧》中,这种传统的织体形式也用来突出音色的个性化。

谱例 3-1-1

上例选自第三乐章《旦》第三部分(原板)的开始处(115-119小节)。从谱例中可以观察到,小提琴声部以八度齐奏的方式呈现出主奏旋律,旋律宽广、连贯抒情;中提琴和大提琴声部均奏出音型化的线条;低音提琴奏出连续下行的音阶线条。小提琴声部作为主奏声部,其它弦乐声部作为助奏声部,不仅使得小提琴声部展现出独具个性的音色,同时也充分的展现出了旋律声部的柔美,贴切的展现出白素贞温柔的一面。

谱例 3-1-2

上例选自第一乐章《净》呈示部（59-68 小节）。从谱例中可以观察到，双簧管以 *mf* 的力度于第 59 小节进入，并且奏出连绵悠长的旋律线条，此旋律线条为主奏旋律；弦乐声部则于第 60 小节一次进入，弦乐组为助奏声部组，且以 *p* 的力度进入，更是凸显出双簧管独特个性的音色。

3.1.1.2 伴奏式对主旋律的衬托

在中国传统管弦乐中，常采用多种形式的伴奏来衬托主要旋律音色，这种织体形式称为伴奏式。当伴奏与旋律相结合时，主旋律音色常处于突出的地位，不仅能够使得主旋律乐器声部展现其个性特征，同时也能够丰富乐曲的音色织体形式、渲染特定的气氛。在《京剧》中，作曲家采用这样的织体形式来展现音色的独特性，使得旋律音色更为清晰。

谱例 3-1-3

上例选自第四乐章《生》展开部的结尾处（156-163 小节）。从谱例上可以观察到，旋律线条由弦乐组合木管组共同承担，在两个乐器组上均以齐奏的方式奏

出主旋律线条,旋律线条在两个乐器组上相互转换,形成了一定的音色对比和呼应;木管组和铜管组奏出步伐一致的和声层,和声层的衬托使得旋律线条显得清晰、明了。在此谱例中,弦乐组和木管组都承担旋律线条的演奏,不仅在听觉上形成了音色的对比,同时也展现出了两个乐器组个性化的音色。可以观察到,除了纵向上的音色个性化呈现,在横向上同时也形成了一定的音色对比。

伴奏式还可以通过和弦的长音或者单个音的保持突出旋律音色,展现音色的独特性。

如下例,该音乐片段选自第一乐章《净》呈示部的结尾部分(71-77小节)。从谱例中可以清晰的看到,首先在71小节第三拍上,弦乐组以齐奏的方式奏出呈示部主题动机的再现部分,在第73小节以 *ff* 的力度奏出动机材料的末音并保持;木管组的长笛和单簧管同样于73小节第三拍进入,同样以齐奏的方式奏出动机材料。可以观察到,弦乐组以保持音的形式作为木管组的背景层,木管组与弦乐组不仅形成音色上的对比,同时长笛和单簧管展也呈现出极具个性的音色,这里也表现出了传统乐队的织体及音色思维——即对音色的个性化的追求。

谱例 3-1-4

3.1.1.3 单组乐器组以齐奏式来展现音色的个性化

在传统民族乐队织体中,齐奏式成为一种非常重要的织体形式,这种织体形式可以通过单乐器组来展现出其音色的个性。在《京剧》的某些结构中,齐奏式贯穿全曲,以齐奏的方式呈现出同一旋律线条不仅展现了我国传统的音乐思维,也彰显出了中国传统音乐追求个性化的音色观念。

如谱例 2-1-6,整个弦乐以八度齐奏的方式来进行结尾,展现了弦乐音的色魅力,同时也体现出了音色的独特性。

又如谱例 2-1-8 中,弦乐组对同一旋律线条进行呈式,虽然不是单个乐器音色的特性展现,但是同乐器组的音色有着较大的相似性,展现了弦乐器的个性化。

由于在第二乐章对齐奏式已有详细的阐述,在此便不再做重复的论述。

3.1.2 织体呈现的音色对比性

织体中音色的对比展现了我国传统音乐多样性的音色思维。在传统民族乐队中,音色的对比通常存在于对比式织体形式中,对比式是民族管弦乐队作品写作中最为常见的织体形式,也是较具效果的一种乐队结合方式;在主调音乐织体及混合型音乐织体中也存在着一定的音色对比。在《京剧》中,鲍元恺先生也采用这种织体形式来使得音色获得对比性,这种对比可以在不同的乐器组中形成音色的对比,也可以在同乐器组件形成音色的对比。

3.1.2.1 不同乐器组之间的音色对比

当对比的旋律线条被不同的乐器组所呈现时,音色本身的差异便会使各旋律线条的独立感增强,线条之间的对比度也相应增大。在传统民族乐队作品中,常可以观察到作曲家用这种织体形式来突出不同线条之间的对比。在该作品中,采用不同乐器组来呈现对比的旋律线条也是较为常见的,并且在不同的织体形式上呈现(对比式织体形式、主调织体形式、混合型织体形式),使得音乐片段获得丰富的音色及音响,同时也体现出了我国传统乐队所呈现的音色观念。如下例为对比式复调织体形式:

谱例 3-1-5

上例选自第四乐章《生》呈示部(75-88小节)。从谱例中观察到,大提琴声部于第75小节第二拍进入,奏出连绵起伏的旋律线条,节奏悠缓,呈现出柔美深

情的意境；大管于第76小节进入，奏出迂回的旋律线条，虽然其音区与大提琴声部有所重叠，但是仍然与弦乐组的大提琴音色形成鲜明的对比；颤音琴奏出固定音型，竖琴奏出固定音型的分解和弦，虽然这两个声部只是作为陪衬声部，但是在音色上与大提琴及大管也形成一定的对比。这种对比织体形式在不同乐器组上的呈现不仅增强了音色的对比性，同时也展现了丰富多彩的音响效果。

在混合型织体中，线条间的对比也被呈现在不同的乐器组上，以至于形成音色的对比。如下例：

下例选自第四乐章《生》呈示部（30-33小节）。从乐谱中可以观察到，这个音乐片段是由和声层与两条旋律线所组成，和声及低音层由大管和弦乐声部承担，旋律线条由圆号和双簧管承担。大管、弦乐组及独奏的圆号声部于第30小节中第一拍的后半拍进入，圆号声部奏出迂回的旋律线条，节奏紧凑，旋律线条主要活动于中音区；弦乐组及大管则以点状的柱式和弦对旋律线条进行衬托，呈现出轻快的音乐情绪；第二条旋律线条由双簧管于第30小节的第四拍进入，旋律线条悠长舒缓，旋律主要活动于中高音区，这也与圆号的中音区形成一定的对比，再加上两条旋律线的松紧各一，从而形成音色上的对比。

谱例 3-1-6

The musical score for Example 3-1-6 is a multi-staff arrangement. It includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Timp.), Trumpet (Tup.), Flute (Flut.), Clarinet (Clat.), Bassoon (My.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 4/4 time and features complex melodic lines and harmonic support. The Oboe and Clarinet parts are prominent, with the Oboe playing a melodic line and the Clarinet providing harmonic support. The Bassoon and Cor Anglais parts are also visible, with the Bassoon playing a melodic line and the Cor Anglais providing harmonic support. The Trombone, Trumpet, Flute, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass parts are also present, providing a rich harmonic background.

当对比的旋律线条放在同组乐器时，其音色的对比性往往不大，这时往往要通过强化其它方式来使音色来达到对比的效果，如音区的对比、演奏方式的不同形成对比及不同类型的节奏对比等。在《京剧》中，这种相同乐器组之间形成的音色对比也是比较常见的，鲍元恺先生常采用这样的方式来获取较为丰富的音响效果。

Ob. I

80 solo

Cl. I

p

在《京剧》中，通过同组乐器的演奏方法不同来形成音色的对比也是较为常见的。如下例：

Andante ♩ = 78

solo *ad lib.*

div. *3 div.*

ff *ff* *ff*

195

50

中可以观察到,第二小提琴与第一小提琴的音区非常接近,只是由于演奏法的不同导致音色的对比。这样的例子还有很多,又如下例:

下例选自第三乐章《旦》第三部分(131-133小节)。该音乐片段为主调音乐织体形式,呈现的是演奏法的不同所导致音色对比。首先小提琴的两个部以颤音的演奏方式于第131小节奏出和弦;中提琴则以拉奏的方式进入;大提琴及低音提琴则以拨奏的演奏方式于132小节第一拍的弱位进入。三种不同的演奏方式叠加在一起产生了不同的音响效果,也使得音色得以对比。

谱例 3-1-9

3.2 民族打击乐器的织体形式及用途

我国存在种类繁多的民族打击乐器,其各自因形制、地域、表现内容不同所呈现出的不同音色。打击乐器作为我国乐器家族中的重要成员,其不仅广泛运用于民族管弦乐队中,还经常出现在戏曲、戏剧及民间的节庆音乐中。打击乐器既可以运用在我国民间的吹管乐中(如吹打乐中的十番锣鼓、河北音乐会、山西鼓吹乐等等),也可运用于各戏曲音乐的伴奏中,还可以运用全部采用打击乐器的合奏乐中(如山西绛州锣鼓、山东青州锣鼓、土家族的打溜子等等)。打击乐器常与其它乐器组形成齐奏式、对位式、主奏式等织体形式,在仅有打击乐器组成的合奏乐中,打击乐器之间也常常形成齐奏式、对比式、模仿式、主奏式等织体形式。不同的织体形式不仅能展现出打击乐器不同的音色特征,在音乐中还能体现出不同的作用。打击乐器在我国传统民族合奏乐中与其它乐器组或者自身形成的织体形式常常有以下几种作用:①加强性作用②对比性作用③连接性作用④点缀性作用。在现代的民族管弦器乐作品中,作曲家们大量借鉴传统合奏的音乐织体形式来进行创作,使得传统合奏乐的创作方式得以继承。

在《第三交响曲—京剧》中，鲍元恺先生在音乐思维和整体布局上都进行了周密的思考，作品中不仅从京剧音乐片段的应用中可以发现民族音乐文化的踪影，在其它多个方面都可以窥视到具民族音乐特色的因素。在该作品中，音乐织体中运用了独具特色民族音乐元素来获得充实，使得音响更为丰满，音乐更具特色和魅力。特别在民族打击乐的运用方面，不仅丰富了作品的织体形式，也为作品增加了绚丽的色彩。具中国特色的打击乐器的运用是《京剧》的一大亮点，作品中采用了多种具民族特色的乐器，特别是打击乐器中的锣鼓，如：锣、堂鼓、钹、大鼓、响板，这些大部分打击乐器是京剧或者其京剧武场音乐伴奏中是必不可少的，京剧音乐元素的加入使得该作品显得更有京剧韵味。“打击乐器在乐队里的主要功能，通常是为使节奏鲜明与音响加强，乐队中音响的高涨、节奏的重音经常是借助于打击乐器来表现的。此外，打击乐器对塑造音响背景以及音响的辉煌性与活跃性等等，均具有积极的意义”。¹²在该作品中，鲍元恺先生结合传统合奏中打击乐的织体形式进行创作，展现了音乐作品的民族性。

3.2.1 民族打击乐器的织体形式

在《京剧》中，民族打击乐器与其它乐器组形成不同的织体形式，这些织体形式主要有：与其它乐器组形成齐奏式、节奏分层的织体形式、模仿对位的织体形式。

3.2.1.1 与其它乐器组形成齐奏式

在民族器乐作品中，民族打击乐器常与其它的民族乐器（弹拨乐、弦乐、管乐）相结合形成精巧的齐奏式织体，打击乐奏出与其它乐器组相同的节奏组织。这种形式在编配时要特别注意打击乐与旋律乐器的之间的音色、音量的协调和对比，采用这种齐奏的织体形式不仅可以增强旋律线条的节奏性，还可以使得音响更为丰厚。在《京剧》中，鲍元恺先生提取民族音乐的精髓，将民族打击乐与西方乐队中的乐器组相结合形成齐奏织体形式，展现了现代民族音乐作品创作的独特性。

下例选自第四乐章《生》呈示部（55-60小节）。可以观察到从55小节开始处，小提琴、中提琴、双簧管以及单簧管以齐奏的方式进入，长笛于56小节加入，短笛于57小节进入，管乐组合弦乐组都对同一旋律线条进行呈示；响板与55小节开始进入且直至60小节第一拍，它奏出与旋律线条完全相同的节奏线条，响板在此与管乐和弦乐组形成齐奏的织体形式，不仅加强了旋律的律动性，也使得音响得以丰富。

¹² 【美】塞缪尔·阿德勒著，金平等译.《配器法教程》.北京：中央音乐学院出版社2010.5, p494

谱例 3-2-1

Example 3-2-1 is a musical score for a large ensemble. It includes staves for Percussion (Perc), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Cello (Clt), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vla). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The percussion part is particularly active, providing a strong rhythmic foundation for the other instruments.

谱例 3-2-2

Example 3-2-2 is a musical score for a smaller ensemble. It includes staves for Cello (Clt), Trombone (Tb), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The percussion part is particularly active, providing a strong rhythmic foundation for the other instruments.

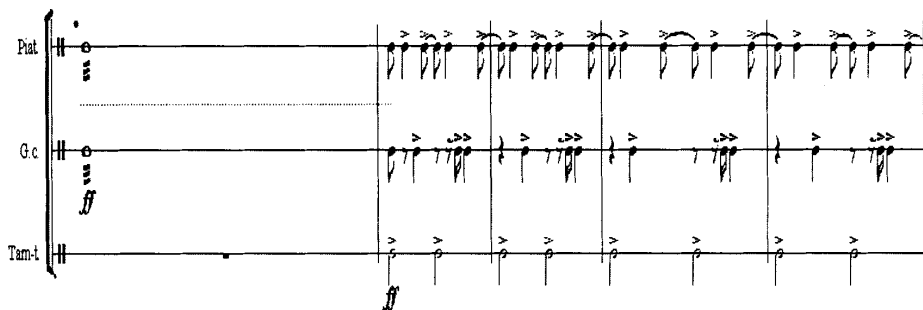
上例选自第四乐章《生》呈示部（161-166 小节）。上谱例可以分为两个部分进行陈述，第一部分为 161 到 162 小节，第二部分为 164-166 小节。在第一部分中，第二小提琴声部、中提琴及大提琴以齐奏的方式从 161 小节进入，第一小提琴于第 162 小节进入且与其它三个弦乐声部呈齐奏的织体形式；堂鼓在前两小节奏出弦乐声部的节奏性，与弦乐组呈齐奏的织体形式。第二部分弦乐组中的四个声部同时于 164 小节进入，且以齐奏的方式对同一旋律进行呈示；打击乐器在堂鼓的基础之上加入了响板，且响板和堂鼓与弦乐组以同步伐奏出弦乐的节奏线条。从上谱例可以看出，民族打击乐器在音乐的进行中起着重要的作用，这种民族性乐器的加入不仅使得音色更为多样化，也使得音乐展现出独具一格的民族色彩。

3.2.1.2 节奏分层组合的织体形式

节奏分层组合是将一个统一的节奏律动形态分由不同的打击乐声部，从而形成相似于节奏对位的织体形式。在民族乐队中，打击乐器常常作为引子、间奏、领奏及尾声等，在该作品的多个部位都能寻找这种色彩性乐器的踪影。

在仅有打击乐器演奏的片段中，各打击乐器可以形成相互对比的形式，这种不同打击乐器的相互对比不仅可以获得丰富的打击乐音响，同时也展现出了民族音乐文化的多姿多彩。在《京剧》中，鲍元恺先生也采用这种纯打击乐的对位织体形式，增加了作品京剧韵味的同时，也展现了作曲家独到的作曲技术。

谱例 3-2-3



上例选自第一乐章《净》的展开部（106-108 小节）。上谱例仅由三种民族性打击乐器演奏。钹和大鼓于 106 小节同时以滚奏的演奏方式进入；在 107 到 108 小节中，钹主要奏出切分的音型且对弱拍进行强调，大鼓的节奏点则与钹形成错位，锣以 *ff* 的力度进入，其奏出二分音符来强调强拍强位。从这三条节奏线条可以观察到，各打击乐器都有自己的节奏特点，不同的节奏线条形成对比。作曲家为了让作品显得更为民族化，以仅采用鼓来做节奏线条的对位的方式来增加京剧韵味，这种独到的手法也是我们值得借鉴和学习的。

在该作品中，不仅在打击乐间形成了一定的对位织体形式，在打击乐与其它乐器组间也形成一定的对位形式。打击乐与其它乐器形成的对比织体也广泛存在于各地吹打乐中，在戏曲音乐中也时常出现。打击乐内部形成两个声部以上的节奏组织，并且与其它乐器组奏出的旋律线条呈对比形式，使得与其它乐器组形成一定的音色对比。

下例选自第二乐章《丑》呈示部帕萨卡利亚的第二次变奏（48-59 小节）。帕萨卡利亚的主题在单簧管上呈现，每小节的强拍都在下方加上单倚音，使得主题显得俏皮可爱；大管奏出上下环绕的旋律与单簧管声部形成对位；木鱼和响板相结合形成背景打击层，在音响上与木管组形成对比。虽然打击乐在此作为背景声部层，但其特色的音响渲染出了幽默滑稽的音响效果。

谱例 3-2-4

3.2.1.3 打击乐器间的模仿式

在民族器乐中，仅为打击乐间的模仿织体形式也常运用于其中，采用模仿的织体形式能够加深特定音乐形象的印象。在《京剧》中，这种民族打击乐器的模仿织体形式也存在于其中，它们常被运用于乐曲的连接部位。

谱例 3-2-5

上例选自第四乐章《生》展开部（149-156小节）。木鱼于149小节第三小节进入，奏出顺分型的节奏型；大鼓于152小节进入，大鼓对木鱼的节奏型进行扩大模仿；堂鼓于155小节进入，它对大鼓的节奏型进行截断式的模仿。谱例中大鼓和堂鼓都对木鱼的节奏型进行模仿，这种打击乐间的模仿式织体形式为音乐片段的前后带来了对比的因素，增加了音乐片段的色彩性。

3.2.1.4 和声层的组成部分

在传统民族器乐演奏中，打击乐常以加强伴奏的形式来衬托主旋律。在《京剧》中，民族性打击乐器常常参与到和声层中，在这种和声织体形式中，打击乐常与和声层的节奏同步，起到加强和声层力度及丰富音响的作用。

下例选自第四乐章《生》的再现部(188-191小节)。小号、长号以及大号奏出八分音符的柱式和弦;定音鼓和钹这两种打击乐则和铜管组以相同的步伐对和声织体层进行加强,使得音乐步伐更为坚定有力。这里钹也是和声织体层的一部分,起到加强节奏律动及音乐气氛的作用。像这样用民族乐器来充当和声织体层的例子还很多。

谱例 3-2-6

Example 3-2-6 is a musical score for a brass and percussion ensemble. It consists of five staves: Trb. (Trumpet), Trbn. e (Trumpet/Euphonium), Tub. (Tuba), Timp. (Timpani), and Pat. (Percussion). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion instruments provide a steady, rhythmic accompaniment.

谱例 3-2-7

Example 3-2-7 is a musical score for a brass and percussion ensemble. It consists of five staves: Cor. (Coronet), Trb. (Trumpet), Trbn. e (Trumpet/Euphonium), Tub. (Tuba), and G.c. (Glockenspiel). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, while the glockenspiel provides a steady, rhythmic accompaniment.

上例选自第四乐章《生》的再现部(215-218小节)。铜管组奏出和声层,大鼓以相同的步伐加强了和声织体层。

3.2.2.1 推动音乐的发展

谱例 3-2-8

57

上例为第一乐章的引子部分(1-9小节)。从上例可以观察到,锣、大鼓及钹这三种民族打击乐器被运用于其中,这三种打击乐器都没有固定音高。锣于第三小节第三拍进入,在此它作为单独的发音点,渲染出一种不安的音乐气氛和不祥的预兆,在此显示出较为独特的艺术效果;大鼓和钹第一次出现在第五小节,这里是引子第一句的高潮部分,起到增加音乐气氛、丰富音色的作用,钹的第二次出现是第六小节的最后半拍,在此它也是此处唯一的发音点,这里让后面的音乐片段顺利进入的作用,第七小节大鼓和钹又同时进入,作为打击乐织体为音乐的层层递进起到了很大的推动作用。这三种民族性乐器在引子部分作为打击乐织体层对音乐发展起到了很好的推动作用,同时在此也丰富了音响效果和渲染了紧张的音乐气氛。

谱例 3-2-9

The musical score for Example 3-2-9 is presented in two systems. The first system (left) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The second system (right) includes parts for Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses). The score is marked 'Andante - 12' and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The percussion parts are particularly prominent, with specific instructions for 'Andante rondo' and 'Andante'.

下图为民族打击乐进入次序和时段：



上例选自第四乐章《生》引子部分（1-8小节）。这8个小节可以划分为四个部分来分析，第一小节为第一部分，这是引子的主题材料，前面提到这由五个音的动机材料是来自于京剧《群英会》中周瑜的唱段，第一部分的动机材料预示了整个乐章将以辉煌的音乐气势为基调；第二部分为第二至第四小节，这一部分首先由大提及低音提琴、大号、打击乐（定音鼓、钹、大鼓）一起奏出，采用 *fp* 的力度，这是对第一部分气势的延续及对第二部分进行铺垫，可以看到这里采用钹及大鼓两种民族乐器为第二部分做好动力性发展的准备，第三和第四小节钹及大鼓铜管乐器一起进入，并且同铜管乐器向上的音程半音级进一起推动音乐向前发展，这一部分终结于第四小节第三拍的前半拍上，在第四小节最后一拍上的木鱼装饰演奏像是一个中介因素，使得第二三部分得以顺畅的连接。第三部分相应的得到了情绪的缓和，但是音乐的动力仍然存在，这里的木鱼和堂鼓虽然有装饰点缀的效果，但是也不得不承认它们对音乐的起伏起到了一定的推动作用。第四部分由七八两小节构成，这一部分像是第二部分的再现，但是此时的音乐情绪却更胜一筹，打击乐中的定音鼓与木鱼同时开始于第七小节的强拍之上，与木管组和弦乐组一起进入，钹和大鼓和第二部分一样与铜管组一起进入，打击乐器配合铜管组的半音音程上行级进把音乐推向辉煌的顶端。在这个例子当中，民族特色的打击乐丰富了织体音响的厚度，为营造恢宏的气势起到了重要的作用，而且其独特的音色淋漓尽致的展现了民族音乐的特色。

3.2.2.2 连接前后不同的织体形式

采用打击乐器来连接前后不同音乐情绪的织体形式也是《京剧》一种创作手法，而且这种特色性的民族打击乐器还能获得较为理想的音响效果，不仅使音乐织体形式得以变化，其音乐气氛也会得以相应的变化，使得前后形成较为鲜明的对比。

下例选自第一乐章引子尾部及呈示的开始部分（8-13小节）。锣出现在第九小节的第三拍处，此处引子已经结束于第二拍，在此锣作为唯一奏出的乐器，其目的是为呈示部的出现做好准备，这里就像是在京剧中的开场一样，为之后的唱腔或者曲谱做好准备。我们知道在传统戏曲音乐中，锣大多出现在唱腔或曲牌的开始，起到加强语气、增强舞台效果的作用。在此，锣在呈示部前出现，起到连

接引子和呈示部的作用，与它在戏曲中为曲牌及唱腔做准备的作用是一致的。锣使得两种织体形式得以连接，引子末处为多声部的主调织体形式，呈示部则为单声部的齐奏式，使得前后的音响厚度、音乐气氛都形成以一定的对比。

谱例 3-2-10

下例选自第一乐章的《净》呈示部（52-68 小节）。52 到 57 小节为前段的末处，此处可以观察到音乐以齐奏的方式奏出，在 55 小节第三拍圆号的进入再一次强调了主题材料，这七小节为齐奏的织体形式，音乐情绪高涨、激动。打击乐器在 57 小节的第一拍顺势进入（即：大鼓、钹、锣），在此的打击乐器蕴含着两层意思：一是为前段激烈的结尾造就声势，二是为后面复调织体形式的自然流畅的连接做好准备。后段从 59 小节第二拍进入，双簧管担任后段主体旋律的引出，总谱面可以观察到，虽然大鼓和钹已经于 59 小节前半拍完成演奏，但是锣却还在进行着，为双簧管的进入埋下伏笔。从整体的分析可以得出，打击乐器在此起着连接前后不同织体形式的作用，作曲家对于细节的处理显恰到好处。在戏曲音乐的伴奏中，打击乐器常用于连接不同情绪的音乐片段，这里运用民族打击乐器作为

中介点和民族器乐合奏有着千丝万缕的联系。对于采用打击乐器连接前后不同的音乐织体形式在作品中多处都可以搜寻到，这样的手法看似简单，但是的确又是值得我们去关注和思考的方法。

谱例 3-2-11

3.2.2.3 作为背景织体层起到点缀的作用

在《京剧》中，民族打击乐作为背景式的织体层对其它织体层次起到装饰点缀的作用。在戏曲音乐中，常采用打击乐器作为唱腔的伴奏，其作用可以很好的渲染音乐气氛，在此打击乐器在第三乐章中作为帕萨卡利亚的背景织体层，为该乐章描绘的丑角形象做了完美的铺垫，响板和木鱼同时作为变奏的背景织体层为音乐增加了一丝诙谐色调。

下例选自第二乐章呈式部的开始部分（13-35 小节）。13 到 23 小节为呈式部的引子部分，木鱼和响板的结合使得引子部分诙谐幽默。24 到 35 小节为帕萨卡利亚的首段，大提琴奏出固定低音，可以观察到响板和木鱼两种节奏型乐器一直作

为其变奏的背景织体层，此部分的打击乐器的应用为塑造音乐形象起到了较大的作用。

谱例 3-2-12

This musical score, labeled '谱例 3-2-12', is a piano and percussion arrangement. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part with a treble and bass staff, and a percussion part with a single staff. The second system also includes a piano part and a percussion part. The score is written in a standard musical notation style, with various musical symbols and dynamics markings.

谱例 3-2-13

This musical score, labeled '谱例 3-2-13', is a large ensemble arrangement. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part with a treble and bass staff, and a percussion part with a single staff. The second system also includes a piano part and a percussion part. The score is written in a standard musical notation style, with various musical symbols and dynamics markings.

上例选自第四乐章《生》展开部的结尾处(152-166小节)。其中152到156小节为展开部结尾的引子,这里全部采用打击乐来接前后的音乐段落,大鼓及堂鼓先后奏出展现了一丝京剧韵味。从157小节开始到166小节,堂鼓一直是扮演着装饰衬托的角色,堂鼓的节奏来自于旋律线条的节奏,只是对其节奏部分简化重复;钹从157小节到165小节一直对点状的和声层加以强化,可以观察到,和弦奏出的地方都有打击乐的钹一起奏出;响板从163小节进入且直至166小节,它与堂鼓奏出相同的节奏,采用打击乐的特殊音色使得旋律线条层次分明;木鱼与从164小节到166小节,木鱼大多强拍强位上奏出四分节奏型。在此,民族打击乐的特性音色使得展开部的结尾处显得独具特色,虽然民族打击乐器在此只是起到装饰点缀的作用,但是其分量一点也不输于旋律层及和声层。

3.2.2.4 加强乐曲终止的稳定性

民族性打击乐常在乐章结尾处加强终止的稳定性,以节奏型短句或音型形式出现,采用强烈的单音或双音敲击。这种方式可以是只有打击乐作为织体层,也可以配合其它乐器组一起达到终止的效果。在《京剧》中,第一、第二、第四乐章都采用民族性打击乐器进入乐章的终止处,锣鼓的加入也增加了浓郁的京剧韵味,展现出我国丰富的音响资源和独特音色。

谱例 3-2-14

The musical score for Example 3-2-14 is a full orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Cor Anglais), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani, Piano, Guitar, Violin, Viola, Violoncello, Contrabass), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is written in staff notation with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the woodwinds and brass in the upper staves and the strings and percussion in the lower staves. The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure. The overall style is that of a traditional orchestral score, with a focus on the interplay between the different instrument groups.

上例选自第一乐章结尾处(209-212小节)。从谱例中可以观察到,锣和木鱼两种民族性打击乐器被用于结尾处,锣以 *fff* 的力度从第 209 小节的第三拍进入;第三小节第四拍便是弦乐组、单簧管、大管及圆号以齐奏的织体形式对前面的引子音乐材料的变化再现,在 211 处,管乐组终止在第一小节,小提琴一直对 F 音保持都按第 212 小节第一拍结束;木鱼与第 211 小节进入,在弦乐保持音上,木鱼奏出 *ad lib* (即兴或自由演奏) 的短句,在此木鱼的加入不仅丰富了音响,也加强了乐章终止的稳定性,同时还展现出了与众不同的民族性音色资源。

谱例 3-2-15

上例为第二乐章的结尾处(258-262小节)。三种乐器从 258 小节第一拍处进入,小提琴声部从 d^1 音到 d^3 音采用 *gliss* (刮奏) 的演奏方式;大提琴声部则采用拨奏的方式奏出低音线条;钹以 *ppp* 的力度奏出,这三种乐器都中止于第 261 小节,在短暂休止过后,木鱼和响板和弦乐组共同奏出两拍于第 262 小节终止。木鱼奏出四十六加四分音符的节奏型,响板则奏出两个四分音符,这两样打击乐器贯穿于第二乐章,它们作为帕萨卡利亚的背景织体层,对丑角这个形象的刻画起到了较大的作用,作曲家在乐章的最后也不忘呈现这两种乐器,这样形成收尾呼应,使得音乐形象再次得以肯定,加强结尾的稳定性,并且突显出了民族乐器的独特魅力。

上例选自第四乐章结尾处（289-293 小节）。弦乐组、铜管组、木管组除短笛以外，以齐奏的织体形式对结尾句进行演绎，在 291 小节木管组合弦乐组都对结束音以颤音的演奏方式进行保持；木鱼与第 291 小节第二拍进入，以渐快的节奏点来对音响进行装饰；第 292 小节，所有乐器以全奏的方式奏出结束音，大鼓和钹在第一拍出以滚奏的方式进入，堂鼓在第四拍进入。可以观察到，在整个交响曲的结尾处，所有的民族特色打击乐器都被运用于其中，在此这些民族打击乐器不仅丰富了结尾的音响色彩，展现出了第四乐章的辉煌气势，为乐曲的结束划上了完满的句号。

此页不缺内容

结 语

《第三交响曲——京剧》作为一部现代民族音乐作品，不仅展现了鲍元恺先生严谨的艺术修炼、丰厚艺术语言的积累，也展现出了中西方音乐融合的魅力。鲍元恺先生采用西方交响曲的创作形式，并结合我国民族音乐元素，创作出了一部气势恢宏、具史诗般的现代民族音乐宏作。笔者对鲍元恺《第三交响曲——京剧》的织体写作手法进行分析研究，力求探索出在鲍元恺音乐中的织体写作规律。在对作品进行分析后，发现作曲家在织体的运用方面有着自己的规律和特征。

首先在织体的形态方面，鲍元恺先生不仅借鉴西方传统乐队中的织体形式，也运用了较具特色的中国传统乐队织体形式，体现了中西方音乐织体形式的交融。对于西方织体形式的借鉴主要有主调织体形式、对位织体形式两种，这两种织体形式的运用使得《京剧》的音响更为厚实丰满，使得作品更具交响化、史诗化；在借鉴西方传统乐队织体的同时，鲍元恺先生也运用了我国较具特色的传统乐队的织体形式，如展现我国线性思维的齐奏式、主奏式、和音式等等，虽然这些织体形式在西方乐队音乐作品中都有所展现，但是这些织体形式的大量运用，却更多的体现出我国传统合奏音乐的特色。

其次在织体的运动方式上，《京剧》也呈现出了中西方乐队思维的融合。在这三种织体运动方式，我们很难断定哪种织体运动方式到底是谁独有的，其实这些运动方式在中西方乐队作品中都时常出现，只是在不同文化背景下的织体运动方式有着不同的表现意义。

再则，在《京剧》中，鲍元恺先生采用具中国民族特色的打击乐不仅丰富了作品的音色，也使得作品的织体形式更为多样化。对于民族特色乐器的加入也展现了中国传统戏曲音乐的特色风貌，打击乐的加入也使得作品更具民族性，这种方式也是值得我们学习的。

《京剧》这部作品不但展现了鲍元恺先生丰厚的艺术功力，也展现了鲍元恺先生对民族文化的热爱。鲍元恺先生采用民族音乐素材来进行交响乐的创作也不断的启发着我们，民族的才是世界的，只有将我们的民族音乐推向世界的舞台，才能让更多的人了解我们的音乐、了解我们的文化。

此页不缺内容

参考文献

一、书目类

- 【1】姚恒璐,《现代音乐分析方法教程》,湖南文艺出版社,2003年08月版
- 【2】彭志敏,《新音乐作品分析教程》(上册),湖南文艺出版社,2004年10月版
- 【3】彭志敏,《新音乐作品分析教程》(下册),湖南文艺出版社,2004年10月版
- 【4】唐朴林,《民族器乐多声部写作》,中央音乐学院出版社,2006年4月第1版
- 【6】桑桐,《和声通用教程》,上海音乐出版社,2000年11月第1版
- 【7】杨儒怀,《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社,2003年9月第1版
- 【8】童忠良,《近现代和声的功能网》,人民音乐出版社,1984年4月第1版
- 【9】王安国,《现代和声与中国作品研究》,西南师范大学出版社,2004年1月第1版
- 【10】樊祖荫,《中国五声性调式和声的理论与方法》,上海音乐出版社,2003年12月第1版
- 【11】[英]库斯特卡著,宋谨译,《20世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社,2002年5月第1版

二、期刊及硕博论文

- 【1】钱仁平,《〈风的回声〉的音色织体与结构途径》,音乐艺术,2003年03期
- 【2】匡昉,《中国钢琴作品织体的民族风格六议》,武汉音乐学院学报,2000年02期
- 【3】郭新,《音响与织体的运作作为音乐结构的组织手段——陈怡赴美后作曲风格形成阶段之三》,中央音乐学院学报,2010年02期
- 【4】王庆,《论音乐织体的构成要素》,武汉音乐学院学报,2010年03期
- 【5】刘永平,《论单声复调及其织体构成——现代音乐复调技法研究之二》,黄钟武汉音乐学院学报,2007年01期
- 【6】朱培宾,《〈炎黄风情〉和声技法研究》,天津音乐学院学报,2011年02期
- 【7】庄曜,《20世纪90年代以来国内作曲技术理论研究方法概述》,天津音乐学院学报,2005年03期
- 【8】苏青,《当代器乐作品中的传统因素》,中国音乐,2005年02期
- 【9】纪德纲,《卡特织体分层技法研究》,武汉音乐学院学报,2010年01期
- 【10】肖学俊,《论传统器乐合奏艺术中的乐队型态及合奏思维》,中央音乐学院学报,1995年04期
- 【11】左云瑞,《线性思维下的动力与色彩——鲍元恺〈炎黄风情〉和声的深层结构》,音乐研究,2013年01期
- 【12】金毅妮,《西方音乐史中的配器史》,中国音乐学,2005年03期
- 【13】朱广庆,《乐器色彩把握织体思维——〈唐朴林民族器乐多声部写作〉读后随笔》,中国音乐,2013年01期
- 【14】傅利民,《中国传统器乐合奏的常见织体及配器手法》,音乐探索,2013年03期

-
- 【15】贾达群,《管弦乐写作的历史发展》,音乐探索,1998年03期
- 【16】贾达群,《管弦乐写作的历史发展续一》,音乐探索,1998年04期
- 【17】师晶晶,《〈第三交响曲——京剧〉的中西音乐元素融合》,厦门大学,2008年
- 【18】魏立鹏,《总谱编配在配器教学中的重要性——以鲍元恺〈第三交响曲——京剧〉单、双钢琴缩编为例》,厦门大学,2011年
- 【19】黄飞,《植根民族沃土,跻身交响之林——鲍元恺交响曲研究》,厦门大学,2008年
- 【20】徐婧,《衔接传统、演绎个性》,中国音乐学院,2012年
- 【21】张 晴,《中国戏曲音乐元素在中国当代音乐创作中的应用研究》,上海音乐学院,2010年
- 【22】吴泽琴,《〈金陵祭〉的调式化和声与织体形态探析》,西南大学,2012年
- 【23】姜小鹏,《论乔治·克拉姆音乐中的音色与织体》,上海音乐学院,2004年
- 【24】王 明,《乔治·利盖蒂〈气氛〉的音色、织体结构研究》,上海音乐学院,2009年
- 【25】彭 秦,《二十世纪复调织体的宏观处理》,上海音乐学院,2008年
- 【26】吴晓晓,《从卢托斯拉夫斯基的织体音响看其音乐中的结构思维》,四川音乐学院,2011年
- 【27】廖美群,《鲍元恺〈台湾音画研究〉》,厦门大学,2008年
- 【28】周文婕,《复调思维的理论与实践——关于中国当代复调音乐理论研究和创作分析》,上海音乐学院,2012年
- 【29】赵冬梅,《中国传统音乐的音高元素在现代音乐创作中的继承与创新》,中国音乐学院,2012年

致 谢

看似漫长的研究生学习生涯即将结束，心里实在是舍不得西南大学美丽的校园，更舍不得朝夕相处的老师和同学们。三年前。我怀着无尽的遐想，来到西大，来到音乐学院，三年来，我无时无刻不在感受着老师们的关怀和同学们的无私帮助。

首先，我衷心感谢我的导师刘之副教授，导师严谨的治学态度和高度的敬业精神，始终是我学习的榜样读研期间，在刘老师的悉心指导下，我在学术修养、思维层次、做人做事等方面都有较大的提高，这也为我日后的工作奠定了基础，谢谢老师的辛勤付出。从毕业论文选题到开题，再到论文的修改，每一个过程都伴随着刘老师的悉心指导，刘老师无时无刻不在鞭策着我学习，给予了我勇气及动力去完成我的这篇论文，在此我表示深深的感谢，谢谢您，刘老师！

同时，还要感谢在这三年来的学习时光中，给予我诸多帮助和教诲的各位领导及老师们。在此，特别感谢李方元老师、蒲亨强老师、汪高原老师、郑建鸥老师、黄君老师及张磊老师在专业知识技能，及论文开题中给予我的指导与帮助。正是在您们的悉心教育下，我更为系统地学习到了与作曲技术理论相关的知识，谢谢各位老师。

此外，还要感谢三年里给予我帮助的同学们、室友们，感谢你们在我失意的时候给我鼓励，在我失落的时候给我支持，感谢你们和我一路同行，让我在研究生学习的工程中感到无比温暖和愉悦。

在即将挥别我的学习生涯知己，我对未来充满信心，感谢学院的各位领导及老师，有你们的教诲伴随，我会更好的成长，我会更努力，好好工作，好好学习。

最后，感谢百忙之中抽出宝贵时间来评阅我论文的老师，衷心的感谢你们！由于本人水平有限，论文还有诸多不足，希望各位老师、专家们不吝赐教。

范林慧

2015 年 4 月