

分类号: J62

密级: 无

学校代码: 10414

学号: 402012010817



江西师范大学

硕士研究生学位论文

“管弦京语、戏语乐传”——关峡交响幻想
曲《霸王别姬》中京剧音乐元素运用研究

“Pekin Opera within orchestra, words translated
by music”——an insight into the music elements in one
work from Guan Xia fantasia symphony, “*Farewell, My Concubine*”

俞卫娜

院 所: 音乐学院

导师姓名: 邓伟民

学科专业: 音乐与舞蹈学

研究方向: 作曲与作曲

理论研究

二〇一五年三月

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

签字日期：

年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解江西师范大学研究生院有关保留、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。本人授权江西师范大学研究生院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

中文摘要

关峡交响幻想曲《霸王别姬》是作曲家为箏、箫、女高音与管弦乐队而作的交响作品。作曲家主要引用梅派代表人物梅兰芳演唱的《霸王别姬》中的南梆子唱段《看大王在帐中和衣睡稳》的旋律素材进行创作，形成一种具有西方曲式与东方叙事风格“并存”的结构。使作品既有京剧的韵味，又具有丰富的听觉享受。这在不同程度上反映了新世纪前后管弦乐创作的风貌。

作曲家关峡创作上利用西方创作手法表现东方内容，把中国历史题材和京剧元素作为素材的音乐创作，形成了他的管弦乐作品的独特风格。作曲家关峡的管弦乐作品与民族语言地体现和“中国与西方”结合的作品内涵及形式，正是我们应予关注的地方。

全文共分三个部分，第一章对作曲家关峡的创作背景的介绍，以便对作曲家的管弦乐风格形成必然的认识；第二章从当代音乐地创作出发，了解京剧音乐元素地展衍过程，生发出从点到面的认知视野；第三章从前两章的学习体会中。笔者希望对关峡交响幻想曲《霸王别姬》中京剧音乐元素地运用研究，能勾勒出民族音乐元素与管弦乐交融的特征，为中西音乐元素在管弦乐中的创作提供借鉴认知作用。

关键字：关峡； 交响幻想曲《霸王别姬》； 分析与启示

Abstract

The symphonic fantasia *Farewell, My Concubine* is a symphonic work composed by Guan Xia typically made for soprano, orchestra and instruments such like Zheng (a Chinese Zither with 21 or 25 strings) and Xiao (a vertical bamboo flute). The composer mainly referring to the melody material of an aria from *Farewell, My Concubine* by Mei Lanfang for creation, forming a structure with the combination of oriental narrative style and western musical form. The work of which not only having the strains of Beijing Opera, but also is the feast for the ears. And it reflects the outlook of the nation orchestral music before and after the new century.

Using the Chinese historical themes and elements of Beijing Opera as a material of music creation, composer Guan Xia formed his unique style of orchestral works in which the eastern elements were embodied in western technique. The embodiment of the national language in the orchestral works of composer Guan Xia and the connotation and forms of his works which is the combination of “China and Western” countries are what we should pay attention to.

The whole essay consists of 3 parts. The first chapter is the introduction of the background of composer Guan Xia’s musical creation, so that we can get solid knowledge on the formation of Guan Xia’s orchestral style. The second chapter, on the basis of contemporary musical composition, we can have a deep understanding of the development of Beijing Opera music elements. Chapter three is based on the study and understanding of two former chapters. I hope that my research on the application of Beijing Opera elements of Guan Xia’s symphonic fantasia *Farewell, My Concubine*, we can draw an outline of the characteristics of the blending of national musical elements and orchestra. Moreover, I also hope that my study can provide reference on the using of national and western musical elements on orchestral music.

Key word: Guan Xia, Symphonic Fantasia *Farewell, My Concubine*, Analysis and revelation

目 录

中文摘要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
引 言.....	1
1 关峡交响幻想曲《霸王别姬》背景简介	4
1.1 关峡简介	4
1.2 创作背景	5
2 交响幻想曲《霸王别姬》京剧音乐元素运用的具体实践.....	7
2.1 结构	7
2.1.1 《霸王别姬》全曲结构.....	7
2.1.2 多样性的曲式认知.....	12
2.1.3 小结.....	13
2.2 主题	14
2.2.1 主题的性格及内涵.....	14
2.2.2 主题性格的发展.....	19
2.2.3 小结.....	21
2.3 调式、和声	22
2.3.1 调式及音高中心性.....	22
2.3.2 和声的纵合性结构	24
2.3.3 小结.....	28
2.4 配器、音色	29
2.4.1 《霸王别姬》配器布局.....	29
2.4.2 横向音色布局与纵向配器结构	31
2.4.3 小结.....	40
3 交响幻想曲《霸王别姬》音乐创作的启示	42
3.1 传统音乐的吸收及运用	42
3.1.1 传统音乐元素的运用.....	42
3.1.2 京剧元素的运用.....	43
3.2 表现形式的多维性	44

结 语.....	46
参考文献.....	47
附录.....	50
致 谢.....	52
在读期间公开发表论文（著）及科研情况	53

引言

关峡交响幻想曲《霸王别姬》创作于 2005 年，在国内外的每次演出都令观众感动不已，并受到权威音乐评论家的好评。毫无疑问这种中西方音乐结合的探求，不仅符合中国人审美需求，也体现了作曲家们创作上的追求及探索性的尝试。

《霸王别姬》是家喻户晓的故事之一，尤以京剧《霸王别姬》记忆最深，作为一种符号性的语言，如何与交响体裁相结合，无疑是一种尝试与创新，也使得对其的研究增加了必要性。

1. 国内外研究现状分析

关峡交响幻想曲《霸王别姬》这首采用西方大众表现形式来展示中华特有的国粹文化——京剧元素的作品，2006 年在美国首演就获得巨大成功，这种融合中西音乐探求的成功，不仅符合中国人审美需求，也是一种追求及探索性的成功尝试，采用中国传统音乐元素与西方大众音乐形态的探求，有利于后人更多、更好的创作，也是当代作曲家们一直所追求的。笔者认为这个课题是永远的课题。

通过大量文献资料的搜集与整理，现作品研究角度主要体现在以下方面：

音乐分析角度：禹晓：《关峡交响幻想曲（霸王别姬）创作研究》^①，是一篇对作品进行全面研究分析，并试图解开作曲家的创作手法和创作理念，探究作品的“主流音乐文化”特征的文章。全文共分三章：第一章着重介绍了作品的创作背景和整体艺术构思，主要概述了这首作品的创作动机和过程，又从整体上概括了作品全新的创作理念及艺术特征；第二章是创作手法和艺术特征，主要从音乐素材、和声材料、复调技法、配器手法及音乐结构等五个方面进行具体的分析和研究；第三章在音乐本体分析的基础上，归纳了作品的音乐语言特色与艺术上的创新，并进一步阐述了作品的“主流音乐文化”特征等。

综上所述，笔者对该作品研究的研究主要是立足于作品的形态分析，重点探讨民族音乐元素在当代音乐创作中的运用及价值。

^① 禹晓.《交响幻想曲（霸王别姬）创作研究》[D].河南.河南大学, 2011.05.

2. 选题的研究意义（含科学与实践意义）

当代中国管弦乐的创作，应体现了时代特征及民族的继承性，《交响幻想曲（霸王别姬）》就是成功的作品之一。作为中华儿女，笔者认为我们有必要继承和传播中华传统音乐文化，特别是京剧文化，使大众在感受、理解和体悟京剧文化的过程中提高文化素养，形成探究意识，陶冶审美情趣。

近百年来中国音乐教育深受欧洲音乐中心论思想的影响，几乎社会都误认为欧洲的音乐理论体系是“阳春白雪”并且是“放之四海”皆准的真理”。这就造成人们对本民族音乐理论体系的研究重视不够，^①对民族民间音乐的鉴赏力不足。因此，对于传统文化的传承我们应该让自己成为传递民族文化、发展民族精神、弘扬中华文化和建设中华民族共有的精神家园中的一员。关峡作为我国当代最具代表性的音乐界领军人物之一，深入研究分析他的交响幻想曲《霸王别姬》，将对传统音乐的发展有着重要影响，具有以下几点意义：

理论意义：通过研究西方传统乐队的表现形式，来演示《霸王别姬》这种民族文化的创作，使人们从作品中得到启发及反思。这不仅对研究中国传统文化方面提供了依据，并对中国传统文化在当代的保护和传承作出贡献。

实践意义：通过研究使可探讨的中国音乐形式多样化。相信通过对乐曲详细系统的分析，使民族音乐的发展、创作拓宽思路。

3. 研究方法

文献研究法：在研究过程中，笔者搜集和分析研究各类相关文献资料，从中选取信息，以达到调查研究的目的。包括文献搜集、信息摘录、文献分析三个环节。笔者正是在搜集和整理大量的文献资料的基础上得到选题的，并采用音乐与文学结合的方式进行论述。正是这些文献资料的阅读、学习才给予笔者灵感和信心，同时这些文献资料也是本文论述的一个重要的佐证。

跨学科研究方法：结合文化史、社会学、美学等多元学科及综合方法从更加全面、深入、多元的角度分析、研究国粹与西方传统体裁结合时，在空间与时间上的内在关联。

个案研究法：通过确凿、典型的事实来证明观点，加强文章的说服力。对交响幻想曲《霸王别姬》的音乐元素做深入分析与研究，揭示其体现出的文化、文化关联及文化内涵。

归纳法：本文将对作品进行分析、论点佐证、明确观点、归纳出清晰得出论点。并归纳出它们所拥有的特性，从而得出结论。

^① 谢琳.《北京市京剧音乐地方课程社会运行机制研究》[D].北京.中国艺术研究院博士论文, 2013. 04. 01.

4. 创新之处

本文研究视角的创新主要体现在对作品构建形态方面的分析认知上：如民族乐器，拓宽了西方交响编制；幻想曲体裁来表现中国的散板结构，丰富、拓宽了人们的听觉世界；京剧音乐元素的当代发展，促进了中国传统音乐文化的传播、传承，这种研究成果将有利于促进戏剧校园，国粹、国宝的传承尽微薄之力，也为民族音乐的发展、创作拓宽思路。

1 关峡交响幻想曲《霸王别姬》背景简介

1.1 关峡简介

关峡：（1957- ）河南开封人，满族，国家一级作曲家。少年时曾学习小提琴、二胡。1985 年毕业于中央音乐学院。曾任中国歌剧团团长，中国东方歌舞团副团长，现任中国国家交响乐团团长，第十一届全国政协委员，中国音乐家协会理事、创作委员副主任、青年音乐家分会副会长，国家大剧院艺术委员会委员，中国电影音乐协会特邀理事。中国文联授予关峡 “中国当代百名优秀文艺家” 之一，美国纽约林肯艺术中心授予 “最杰出艺术家奖”，维也纳国家歌剧院授予 “杰出艺术家” 荣誉证书^①。

关峡在校期间以《大提琴狂想曲》获美国齐尔品作曲二等奖，《第一弦乐四重奏》获全国第四届音乐作品比赛二等奖。大学毕业后在中国歌舞剧院工作，^②在改革开放那时，剧院的人们几乎没什么事情可做，大学课堂的理论知识的学习，相对的缺乏实践性，据关峡自己说：“那时很痛苦，整整 7 年时间，我一直在读书，但不再只读音乐方面的书，唱片也不再听了，听那玩意失眠，因为它和当时的社会风风格格格不入。我开始大量读社会学、历史、宗教、人物传记、科学等方面的书，寻找人生的突破点”。恰恰是多年的潜心学习，加深了关峡的自身修养，夯实了他的中华文化根基。当机会来临时，他才能厚积薄发，任凭创作的激情汹涌而出。随后他应邀为影视作品《围城》作曲，随着《围城》的热播，其音乐获 1991 年电视剧最佳音乐奖，也被评论界誉为“中国电视剧音乐里程碑式的作品”。关峡称：“从那以后，我就和影视结下了不解之缘”。随后为 30 多部电视剧作曲如：《我爱我家》、《激情燃烧的岁月》等电视剧；其中，《战争子午线》获第十一届“金鸡奖”最佳作曲奖。1999 年，“希望工程” 10 周年，他创作了第二交响曲《希望》。2001 年他创作的将东方语言与西方歌剧相融合的作品大型民族歌剧《悲怆的黎明》，该剧公演后，引起了轰动，也印证了关峡自己说的：“有了深刻思想的音乐作品。” 2008 年 10 月人民教育沙柳：《音乐给人最美的精神享受》——访中央乐团团长关峡，关峡说：“有了民族魂魄的体现才有音乐作品的深刻魅力。” 2004 年，大型作品《木兰诗篇》问世，他以平均 4 年创作一部大型作品

^① 关 峡.《霸王别姬》[M]. 北京：人民音乐出版社，2008. 11. 第 1 次印刷.

^② 《士兵突击》- 激昂振奋人心的曲子 - tianyu 的专栏 - 博客频道 - CSDN.NET - 《网络 (http://blog.csdn.net/wishfly/article/details/2334908)》

的速度,将自己的人生推向了创作的快车道。这也为关峡的下一部力作——交响幻想曲《霸王别姬》打下了坚实的基础^①,该曲也被列入人民音乐出版社《中国当代作曲家作品曲库》中最具代表的作品之一。

关峡的主要音乐作品有:《大提琴狂想曲》(1881);《第一弦乐四重奏》(1983);《第一交响曲“呼唤”》(1985);《第二交响曲“希望”》(1999);交响叙事曲《悲怆的黎明》(2001);交响舞曲《江山美人》(2003);交响乐《节日序曲》(2003);《激情燃烧的岁月》(2004);民族歌剧《木兰诗篇》(2004);交响幻想曲《霸王别姬》(2006);双箏与乐队《花木兰》(2008)等。在歌曲创作方面,也硕果累累如:《公仆赞》被评为中宣部“五个一”工程“优秀作品奖”和“全国声乐作品比赛”优秀创作奖金奖;《为祖国干杯》、《走进春天》1998年获文化部“全国新人新作比赛”美声和民族声乐作品一等奖等。^②

1.2 创作背景

对于作曲家而言创新是永恒的,立足于民族音乐创作的关峡,自然也不例外。纵观中国交响乐创作的历史,用西方的音乐形式,来表达中国文化内涵方面的突破不胜枚举,而基于作曲家生活背景的区别,创作理念上则有很大区别的。基于民族素材与西方体裁相结合的交响幻想曲《霸王别姬》创作于2005年,据作者介绍,是为了纪念京剧大师梅兰芳先生而作,京剧(国粹)作为一门集大成的艺术,虽然至今才两百来年,但此素材受到了作曲家们的青睐。2006年在美国首演,2007年在俄罗斯演出(女高音唱段由彭丽媛演唱)。^③音乐中体现了中国传统音乐文化在今天的“吸收-融化-创新”的三部曲。

《霸王别姬》及相关的情节,最早出现在司马迁的《史记·项羽本纪》中。文本中始终坚持着“英雄美人”、“才子佳人”这两种较为典型的理想模式,项羽虽然是一位失败的英雄,颇具悲剧性色彩,但是与虞姬的爱情及虞姬为项羽而死的举动,在某种程度上提升了英雄的形象。而交响幻想曲《霸王别姬》则是取材于这样一个家喻户晓的故事,作品中不仅有金戈铁马、呐喊冲杀的战场,情投意合、忠贞不二的爱情,更有缠绵悱恻、哀怨动人的诀别。在作品中,作曲家直接引用京剧《霸王别姬》中的《看大王在帐中和衣睡稳》唱段,将中西方音乐语言有机结合,这种弘扬传统音乐文化的创作手法,也是作曲家在创作道路上的新的尝试。《霸王别姬》这首作品在创作理念体现出:中国的叙事性结构与西方曲式结构相结合的结构组合尝试,大胆的将京剧唱段作为咏叹调形式的嵌入,形成

^① 引自《人民教育》的沙柳的名人访谈《音乐给人最美的精神享受——访中央交响乐团团长关峡》,2008年10月。

^② 关峡团长献爱心 为公益电影谱曲_第一频道 -《网络》
(http://blog.sina.com.cn/s/blog_a4ed8a8d01011ns8.html)》

^③ 林晓.《霸王别姬》的多重结构[J].安徽文学,2009.第2期,90-93.

音响上的横向并置；人物性格的鲜明刻画，充分体现中国戏曲音乐的审美特征；旋律的可听性，相较于西方的交响乐作品是有过之而无不及。

作曲家关峡在交响幻想曲《霸王别姬》中的创作坚持走“大众式的路线”，力图让交响乐被更多听众所接受，力求使作品具有雅俗共赏的音响审美，有效的弘扬了传统音乐文化的韵致。而对于艺术的追求，自古以来就不是以狭义的“美”为唯一的目的的，艺术虽然与美有不解之缘，但它更高的意指却在揭示和洞察，即：揭示生活背后的真谛，洞察世界的内在本质。

2 交响幻想曲《霸王别姬》京剧音乐元素运用的具体实践

2.1 结构

结构是音乐流动过程中的重要审美轨迹与形式，是艺术家表达内容时的一种外化的艺术呈现方式。所谓的音乐结构可从理性与感性两方面来看，在理性方面，是音乐中各音乐元素在作品中的有机组合；在感性方面，是作曲家在创作时应充分考虑受众群体，从而找到心理体验与精神层面的契合点。这种组织的感性结构，在某种程度上成了作曲家们创作的思考重心之一。

交响幻想曲《霸王别姬》这首作品，充分体现了文学、戏剧中的描述性及造型性。运用交响体裁将固定的文学内容，非固定的曲式结构相结合，充分体现了中国作品中的常见板式结构特征。

2.1.1 《霸王别姬》全曲结构

图表 2-1

分析项 音乐结构	起止小节	调式
1、引子	(1-6 小节)	e 羽
2、连接	(7-13 小节)	E 宫
3、赋格段 A	(14-57 小节)	#c 羽
4、再现三段体 B	(58-147 小节)	E 持续低音
5、连接	(148-155 小节)	#c 羽
6、复乐段 C	(156-193 小节)	B 徵
7、连接	(194-200 小节)	B 羽
8、三段体 D	(201-249 小节)	e 羽 D 徵
9、一段体 B1	(250-288 小节)	E 持续低音
10、一段体 C1、(尾声)	(289-315 小节)	B 徵

图表 2-1 是交响幻想曲《霸王别姬》^①的曲式结构图，从图可看出，关峡交

^① 关峡交响幻想曲《霸王别姬》[M]. 北京：人民音乐出版社，2008. 11 第 1 版.

响幻想曲《霸王别姬》共由十个部分构成，其中有五个部分是作品的附属部分（引子、尾声及第二、五、七部分的连接句），共同组成了这首作品。其中主题素材为：霸王主题（材料 I）；赋格段主题（材料 II）；再现三段体的铜管组乐曲（材料 III）；女高音唱段（材料 IV）；三段体 D（材料 V）。具体素材的使用见下文。

1. 引子（1-6 小节）是交响幻想曲《霸王别姬》中的引子部分，每分钟 64 拍，该乐句以全奏的形式表述霸王主题（材料 I）。

2. 连接 I（7-13 小节）每分钟 56 拍，该乐句为“四面楚歌”主题做铺垫。

3 赋格段 A（14-57 小节）该部分的音乐速度徐缓，结构冗长。具体结构见下图：

图表 2-2^①

一级结构	呈示部（弦乐组） （14-57 小节）						
二级结构					T	CTI	CTII
				T	CTI	CTII	T
			T	CTI	CTII	T	CTIII
		AT	CTI	CTII	CTIII	CTIV	CTI
	T	CTI	CTII	CTIII	CTIV	CTIII	CTIII
小节数	14-17	17-21	22-25	25-29	30-33	34-37	38-41
调性	#c 羽	#g 羽	#c 羽	#g 羽	#c 羽	#g 羽	#c 羽
力度	p	mp	mp	mp-mf	mf	cresc	f

上图是赋格段（材料 II）中弦乐组的图示，呈阶梯式上行递加，到第 42 小节加入长达 8 小节的木管组重奏，第 50 小节加入了长达 8 小节的铜管重奏。总体而言，该部分的结构为乐段式写法，从规模来看，可认为是以四小节为单位句（单乐句的重复再现），共十一句，或者是弦乐组的 28 小节加木管组、铜管组全奏的 16 小节。

4. 再现三段体 B（58-147 小节）经过冗长的赋格段的铺垫，部分该部分进入了激烈的战争场面，以每分钟 160 拍的速度叙述，具体结构见下图：

图表 2-3

一级结构	再现三段体 B（58-147 小节）				
二级结构	引子 （58-65）	I（66-87）	II（88-110）	III （111-137）	尾声 （138-147）
使用材料	II	II、I	III	II、I	连接 I 材料

^① 注：T：主题声部；AT：答题，即主题在另一个声部按一定的时间及音程距离的再一次；CT：对题是答题的对位声部。

现，从原本的十字四句，缩成了十字二句的腔格。

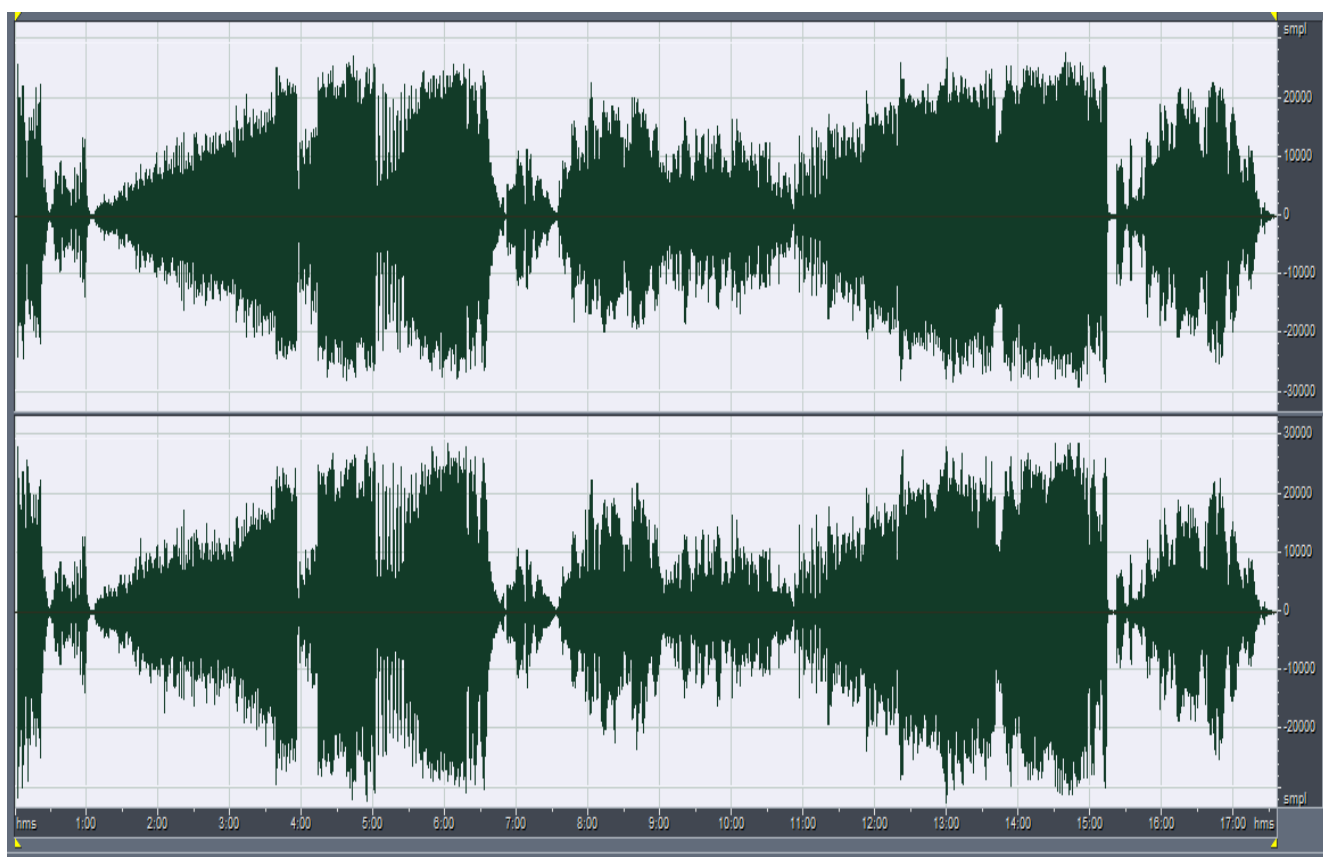
在俄罗斯哲学、美学、文化学领域的专家卡冈（1921-2006）出版的《艺术形态学（1972 年）》一书中提到，艺术分类的外在形式仿佛是一种“两面人”，它不仅是物质结构的，也是形象的文本。由此测定艺术分类应该在两种测定中展开——分类的本体论方面要求符号学来方面补充，从最初的原始艺术和民间创作的“应用”综合体和原始艺术和民间创作的“缪斯”综合体（艺术的起源）——空间艺术和时间艺术（发展）——空间艺术、时间艺术和空间时间艺术（更为准确的表达），这种衍变的过程，促使艺术的三种本体论类别保障着艺术世界构造模式的准确性。^①

音乐艺术与语言艺术共同组成时间艺术，它们以三种方式物化自己的内容：第一、借助语言——发音的或图示的语言；第二、借助非语言的音响关系——由形形色色的器具——包括人噪（重音法）表现存在于现实音响形式和程式化图示（乐谱）；第三、借助融为一体的语言手段和音响音调手段（清唱或伴唱）。^②图 2-4 给我们最直观的感知就是图表的语言，是以时间艺术分类中的第一种方式物化自己内容的，尽管无声语言无法直接再现有声现象，但是却可通过无声现象间接地再现。显然图表 2-5 给我们产生的是乐曲整体结构的视觉感知，我们可以通过时间感知全曲的衍变过程，对结构有更加全面的感知，对文章上述结构分析起到巩固作用。

图表 2-5

^① [俄]卡冈著，凌继尧 金亚娜译.《艺术形态学》[M].上海：学林出版社，2011.9 第 2 次印刷，259.

^② [俄]卡冈著，凌继尧 金亚娜译.《艺术形态学》[M].上海：学林出版社，2011.9 第 2 次印刷，272.



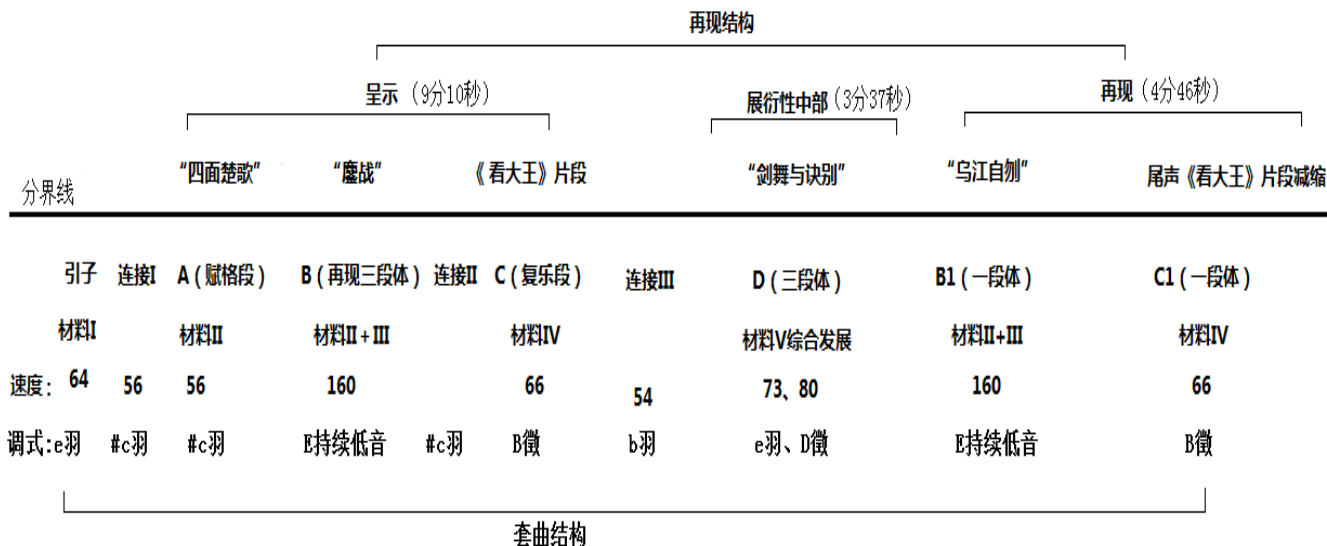
上图是京剧交响曲幻想曲《霸王别姬》音响振幅及时值相对照的具体图示，同时也是对上述十个部分的结构笼统叙述，其中时间的划分是笔者经过反复聆听而划出。全曲共 17 分 36 秒。1、引子（1-6 小节）用时范围是 1-22 秒；2、连接部分（7-13 小节）用时范围是第 22-1 分 6 秒；3、四面楚歌 A（14-57）用时范围是 1 分 6 秒-4 分 14 秒；4、鏖战（58-147）用时范围是 4 分 14 秒- 6 分 51 秒；5、连接（148-155）用时范围是 6 分 51 秒-7 分 35 秒；6、女高音《看大王》C（156-193）用时范围是 7 分 35 秒-10 分 16 秒；7、连接（194-200）用时范围是 10 分 16 秒-10 分 53 秒；8、剑舞与诀别 D（201-249）用时范围是 10 分 53 秒-14 分 9 秒；9、乌江自刎 B1（250-288）用时范围是 14 分 9 秒-15 分 23 秒；10、尾声 C1（289-315）用时范围是 15 分 23 秒-17 分 36 秒。

本曲为交响幻想曲体裁，曲式结构自然是具有幻想曲式的不固定性，也就是说在结构方面则不可按西方古典时期的曲式结构来划分，但是从时值安排上，或许我们能寻找到部分契合点。从上述十个段落分析可知，多段体结构能够充分体现中华民族的历史文化及审美思想。相对于西方经典音乐中鲜明的主题形象、性格、体裁等特征，中国作品的主题已变得不那么重要，只是作为作品的发展依据及体现出贯穿发展的组织性。所以对该作品部分再现片段中的曲式结构，笔者并未遵循西方经典曲式结构的叫法，而是采用展衍式的曲式结构命名原则加以表述。

2.1.2 多样性的曲式认知

该作品不仅具有中国套曲曲式结构的特点,也具有西方再现三部曲式或称为非典型的再现三部性的“边缘曲式结构”。

图表 2-6



上图分界线两边是两种不同曲式结构的对置,首先我们看看分界线上边的再现结构(类似京剧霸王中的各主体名称),全曲被分成了三个部分,当我们在分析西方经典曲式结构的时候会从三方面入手,分别是主题材料、调性和声终止式以及规模,介于该作品中的C主题在中间及尾部的两次出现,笔者斗胆将其分别归于呈示及再现两个部分,从上图也可看出调式上的再现性,但是从各部分所用的时间上则可知(具体时间安排见图表2-5的时值表述),各部分的规模是不对称的,而且悬殊较大,虽然该作品具有呈示、展开、再现三部曲式的特点,但笔者认为切不可用固化的思维看待该作品,所以说不管是再现三部曲式,还是被认为“边缘曲式”的非对称的再现三部曲式,都是我们学习过程中对曲式结构的一种更深层次的认识。

分界线下边的各曲式结构按A、B、C、D、B、C的顺序排列着,它并非是德彪西常用的拱形结构,也非奏鸣曲式的双主题对比,而是一些即对立又统一的材料组合。从中我们可以感知该作品各材料的变奏性、联曲性、循环性及混合性的多段结构,毫无疑问该曲的曲式结构是呈套曲^①式结构的。

由于中国作品注重韵味,故不适合运用西方的曲式结构生搬硬套。而一般套曲结构是选择“散-慢-中-快-散”(古琴的韵味)式的节奏、速度布局和音乐的陈述方式。这种通过逐渐加速达到高潮,又通过散出获得终止的音乐陈述方式,即

^① 套曲在中国作品中是个十分广泛的概念,无论是吹打、独奏、合奏、歌舞等,只要是由多段音乐组成的,均可被称为套曲。

符合物理运动逻辑,也符合人的心理发展过程^①,固成为了中国作品的主要形式之一。

既然我们知道中国的“散-慢-中-快-散”的陈述方式,那我们也不防看看交响幻想曲《霸王别姬》是以何种方式呈现的。比如我们可将引子的每分钟 64 拍认为是音乐的“散”;连接 I 的每分钟 56 拍认为是“慢”;赋格段的每分钟 54 拍认为是“中”(该部分的冗长及赋格曲本身给人节奏加快的音响效果^②);再现三段体的每分钟 160 拍,毫无疑问是“快板”乐章的体现;连接 II 的每分钟 54 拍自然是快板后的收束。依照上述五个部分的分析,那么第六段到第十段自然也呈“散-慢-中-快-散”的陈述方式,如果我们想寻找到速度与音响间的部分契合点,可将图表 2-5 的振幅图及相关的时值分析相结合着学习。

音乐是所有艺术中结构力最强的形式,因为没有任何结构的音响就不称为音乐(即使是二十世纪音乐,也是有章可循的)。其被分为“内结构”、“外结构”两种,在分析上我们可从“情节、组织、音响、过程、思维及心理等结构”,去剖析作品的结构特征,毫无疑问《霸王别姬》是一个中国人们家喻户晓的民间故事,那么故事情节自然就成为作曲家、分析者不可忽视的视角,如果作曲家用典型的西方交响乐体裁的形式创作该作品,则显得“张冠李戴”,所以关峡采用幻想曲体裁的不固定性来阐述文学作品的叙事性,并充分满足了受众的心理需求及审美要求,加上再现成份的安排,将对比统一发挥到了极致。所以笔者认为用幻想曲体裁表示有故事情节的《霸王别姬》是该作品创作的一大亮点。

2.1.3 小结

曲式结构是某种普遍存在的结构审美特征。乐曲的音响结构样式,是在时间的发展过程中所体现出来的乐曲的各个部分(三段体结构、套曲结构)。在审美特征上主要是遵循连贯、对比、统一、平衡这四大原则,来符合人们听觉的自然属性,而不是回避个人审美偏好及超越某个历史阶段。

交响幻想曲这种体裁是浪漫晚期的一种体裁形式,并体现其交响性的特征,在题裁上多以传奇故事、英雄故事、神话故事为主。而在关峡交响幻想曲《霸王别姬》这样一个历史题材的故事中,作曲家采用幻想体裁进行创作,那是在合适不过的。作为运用了戏曲元素的作品,怎样才能体现出当代的审美呢?显然是作曲家在创作中不可忽视的重要视角。关峡作为我国当代作曲家,选用交响编制的特性,运用幻想曲体裁表现戏曲音乐的“散-慢-中-快-散”的板式组织,以表现不同戏曲角色和情绪表现的需要,无疑是为当代民族音乐的创作及作品结构的认

^① 李吉提.《中国音乐结构分析概论》[M].北京:中国音乐学院出版社,2011.8第3次印刷,235.

^② 巴洛克时期的赋格曲主题是一种相互竞奏的对比统一,主题的对话、密接和应段落的使用,增强了听觉的急促性。

知实践上提供了良好的范本。

2.2 主题

主题是创作者对生活的感受以及对题材的加工、提炼而产生的，是生活给他的一种思想，是通过各种材料所表达的中心意思。它渗透、贯穿于文章的全部内容，体现着作者写作的主要意图，包含着作者对文章中所反应的客观事物的基本认识、理解和评价。换一个角度来说，主题是读者对文章中心内涵的一种独特理解。在调性音乐的写作时期，主题和调性布局是认识作品的结构轮廓形成的主要途径，将动机、主题比喻为从一颗种子成长为参天大树这一过程是非常贴切的^①。

音乐主题是音乐作品或段落中最主要的乐思，即音乐作品的核心部分。主要的构成元素有节奏、音调等特征构成；主题性格可分为抒情性、诙谐性、戏剧性等，由于主题性格的差异，给听赏者以不同的音响审美。

2.2.1 主题的性格及内涵

关峡交响幻想曲《霸王别姬》共由十个部分构成，其中有五个部分是作品的附属部分（引子、尾声及第二、五、七部分的连接句），主题素材也分为五个部分：“霸王主题”（材料 a、材料 b）；赋格段主题（材料 II）；“鏖战”再现三段体的铜管组乐曲（材料 III）；女高音唱段《看大王》（材料 IV）；“剑舞与诀别”（材料 V）。从主题材料的划分上看，各材料是相异的，但对于主题的性质而言，各主题又形成“似像非像”、“和而不同”的内在联系及特征风貌。

霸王主题（材料 I）：该主题的篇幅虽只有六小节，但包含了两个音乐素材（材料 a、材料 b）。

例 2-1（m. 1-6）^②

“霸王主题”

材料a 材料b 辅助音

材料a的组成音：#C、E、G、B 材料b的组成音：E、#F、G、A、B

上例是“霸王主题”的谱例，分别是由两个各三小节的材料组成。材料 a 是由 #C、E、G、B 四各音组成，不仅具有五声调式的五度音调的特点（即构成了 e

^① 姚恒璐.《现代音乐分析方法教程》[M]. 湖南：湖南文艺出版社，2003. 8，58.

^② 注：m：为作品中小节数的标记。

羽和 e 商的调式色彩特征), 其中 5-7 的大三度音程特征, 促使 e 羽调式上的五度音调较为明确, 从而明确调性。从音程的纵向结构来看, 这四个音组成了减小七和弦(减五度加小七度), 最典型的是, 减五度音程是大小调式中特有的, 而在五声调式中是没有减五度音程的, 在具体实践上, 减五度的运用是相当灵活的, 比如不同结构的纵向组合、偏音(变徵)的运用, 形成特色的音响色彩。

材料 b 是由 E、#F、G、A、B 五个音组成, 主要进行方式是下行二度级进或认为是纯四度框架上的自然音阶, 但也具有材料 a 的五度框架, 足以证明这两个材料不仅在调式一样, 主要的组成方式也是一样的, 并充分表达了作品中“对比统一”的观念。

赋格段主题(材料 II): 该部分主题是四小节为一句(共十一句)的阶梯式上行形成的冗长的赋格段。

例 2-2(m. 14-19)

赋格段主题

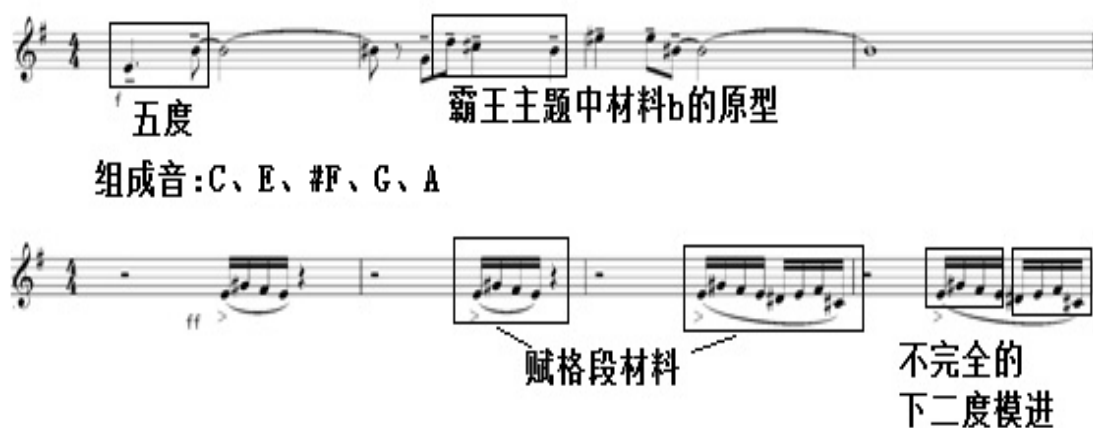
组成音: E、#F、G、A、B、C

上例是赋格段的主题, 由音阶 E、#F、G、A、B、C 六个音构成, 这种由六声调式组成的多宫调式, 产生了调性的暧昧感(在民族调式中, 六声调式有两个大三度, 具有两种调式混合的模糊性)。但是例子中圈出来的 A、G、#F、E 的下行音阶, A-E 的上行五度(“霸王主题”中材料 a 的五度框架), 及四个调号的排列上可知, 该部分主题是建立在 E 宫系统中的#c 羽调式, 而材料 b 的下行音阶在“霸王主题”的材料中也是可以找到原型的, 如“霸王主题”材料 a 中的五度框架, 材料 b 下行二度级进的原型、逆行倒影的创作手法, 都体现了主题间的密切联系, 也起到统一的作用。

从腔音列的角度来说, 我们也能发现赋格主题的原型, 不管我们是把该主题看作是由 C、E、A 构成的三声腔(小腔音列)、还是由 C、E、G、A 构成的四音列为主, 他都与该作品中的女高音唱段(戏曲音乐的南梆子唱段)的音乐元素密切相连。这种看似简单的几个音构成的音乐, 表现了音乐的原始美与古拙美, 由于在音列的基础上加入助音与偏音的元素, 使朴实的旋律透着华丽。

“鏖战主题”(材料 III): 该部分是再现三段体的结构。

例 2-3 (m. 66-73)



上例是“鏖战主题”中铜管组乐器的旋律片段，该主题是由三个材料融合构成的，主要由 C、E、#F、G、A 五个音组成，与前两个主题的组成大体雷同。但是从上例可知，名义上是材料 III 的创作，实质上是由材料 I、材料 II 共同组成的，突出了材料 a 的五度跳进，材料 b 的级进下行，并运用不完全的模进手法发展主题，像这种五度大跳、旋律下行进行的手法，将贯穿该主题始终。

到了第 70 小节，由木管组及弦乐组同度构成的十六分写作，实质上是赋格段开始八个音符的时值紧缩再现，到第 87 小节的弦乐组中的各乐器，相继将“赋格段主题（材料 II）”在十六分音符的基础上，做叠奏处理，这种时值紧缩的写法，与该部分的节拍是密不可分的，虽采用前面的材料，但也不是赋格主题的完全照搬，具有“和而不同”的特性。在赋格段笔者有提及，该部分的主题原型与女高音唱段（材料 IV）是如初一折的，那么也就是说“鏖战主题（材料 III）”与“女高音唱段（材料 IV）”的主题有着密不可分的关系的。

女高音唱段（材料 IV）：是京剧《看大王在帐中和衣睡稳》唱段的假接，是“板腔变化体（“板腔体”）^①”如：皮黄腔、梆子腔及越剧、评剧中的基本腔等；“曲牌连缀体^②”如：高腔、昆腔等；“板腔、曲牌综合体”如：沪剧、锡剧中的滩簧腔与苏南民歌的综合等，^③三类中的其中一类。该唱段是虞姬（花衫^④）巡营中的唱段，是典型的南梆子十字腔格，共四句。南梆子的结构特征是以七字、十字为主要标志的，相对西皮的抑扬格，南梆子呈抑抑扬格（起承转合）的特征，所以二者结构特征是较相似的，但是相较于西皮，南梆子的旋律更妩媚柔婉、明

^① 京剧“板腔体”体式，是一种即统一又变化的唱腔结构，一般是构建在上下句结构的基础上，根据内容、语势、字数、板式、行当、宫调等作灵活变化，演变为各种不同的板式。

^② 曲牌连缀体：首先是根据剧情需要选择恰当的曲牌进行组合，第二应在同宫系统、调性调式衔接上的无困难，第三有时是借助“散-慢-中-快-散”等板式组织陈述的。

^③ 连波.《戏曲作曲教程》[M].上海：上海音乐学院出版社，2008.10，11.

^④ “花衫”是戏曲中的行当名称，为综合青衣、花旦艺术特点而来的新旦类型，是集青衣的端庄严肃，花旦的活泼开朗，武旦的武打工架。

快秀丽、抒情性强；曲调灵活，文字优雅。交响幻想曲《霸王别姬》中的南梆子唱段“看大王”是四句式的十字句唱腔片段。而对于该主题特性的分析，笔者认为从民族音列的方式入手是在合适不过的了。

例 2-4 女高音唱段《看大王》

第一句

第二句

第三句

第四句

E、G、A的“三声腔”为主，在“头”字处加以停顿，构成的D、E、G、A本身则具有调式的模糊性

上例是基于五声“正声”的基础上，偶尔用“三声腔”、“五声音阶”构成的南梆子片段。为了明确调式，第一乐句的前半句是由 C、D、E、G、A 构成的是 1=E 的五声音阶，其中加入了经过音、辅助音的写法，使旋律遵从级进为主，跳进为辅的创作原则，后半句是由 E、G、A 构成的“三声腔”加入跳进的辅助音共同组成的乐节。第二乐句是由加入经过式的辅助音构成的五声音阶，到“且散愁情”处的唱腔由于五声调式中的商音多处于经过或辅助的特性，则具有“四声腔”的特性。第三乐句是由 C、E、G、A 的“四声腔”及 E、G、A 的“三声腔”组成，由于“三声腔”处的“变宫”音处于节拍的重要位置，使得第三乐句整体上构成统一的“四声腔”特性。第四乐句是由 E、G、A 构成的“三声腔”，虽然在“头”字后面停在商音上（强拍），但是从音与音之间的进行来看，可认为是辅助式的创作手法。

在音列方面，“三声腔”与“四声腔”的使用，使音乐具有民族音乐的韵味。在传统五声音乐中“三声腔”有三种形式^①，在七声音乐中，“三声腔”共有九种形式^②。“看大王”唱腔中的“三声腔”是由 E、G、A 构成的窄腔音列，是五声性音程构成的基础，“明确宫音”和“三音列”并置为基础的色彩也成为中国传统音乐宫调音乐的主要特点之一。“四声腔”可分成两种形式^③，在“看大王”中两种形式均有出现，第三乐句的 C、E、G、A 是一种由大三度、小三度及大二度构成的明确调式特色的“四音列”；第四乐句的 D、E、G、A 是由大二度加小三度的不明宫调式的“四音列”。这足可知该片段不仅包含其他主题的音高，还采用了材料 a 的五度框架，材料 b 的下行二度级进及变形等手法，虽然对于材料 a、材料 b 五度框架的写法，笔者只在第一句中加以表述，但在其他三句中我们均可找到材料 a、材料 b 的原型。使迂回的旋律，增添了唱段中抑郁、愁烦、缅怀及沉思的韵味。

“剑舞与诀别主题”（材料 V）：该片段的主题材料（V），是由各主题材料有机组合而成的。可见任何东西都是历史的产物，并不是凭空捏造出来的。

例 2-5（m. 201-204）

^① 一：大二度加大二度；二：大二度加小三度；小三度加大二度。

^② 一：大二度加纯四度或反之的宽腔音列；二：大二度加小三度或反之的窄腔音列；三：大二度加大二度的近腔音列；四：大三度加小三度的及转位的大腔音列；五：小三度加大三度及其转为的小腔音列；六：小三度加小三度的减腔音列；七：大三度加大三度的增腔音列；八：包括五度及五度以上的音程的超宽腔音列；九：含中二度（音分处在 100-150 间的小二度）的中近腔音列。

^③ 一：小三度、大二度和大三度（羽官商角、官商角徵）；二：大二度加小三度。



上例是“剑舞与诀别主题”的相关谱例，该片段主题是由民族乐器箏演奏的。虽然新材料只有短短的四小节，但确是前面主题的大融合（充分体现了展开的成份，也为后面主题的回归做良好的铺垫），第一小节不仅具有材料b的下行进行，还具有材料a中的主要构成音（E、G、A）；第二小节，是材料a的主要构成音（#F、A、C、E），构成了减小七和弦的色彩；第三小节是《看到王》片段的四声腔音列；第四小节与第二小节是一样的，只是在音高排列上做了些许调整。多主题的融合，将音乐推向了最高点，也充分体现了各主题的融合及对比。然而从上诉笔者对主题研究的篇幅来看，其中以女高音唱段的篇幅见长，主要是由于该该主题的原型材料，在其他各段中均可体现，并占有举足轻重的地位。

2.2.2 主题性格的发展

在上述的多段体主题材料这一部分中，主要是对各主题的主要素材进行初步讲述，并未探讨其发展历程。而对于主题性格发战这比分内容的写作，笔者是本着对主题发展的深层次挖掘为目的，如：各主题间是如何融合的？戏曲音调是如何运用的？以至于达到的对比统一的效果。

图表 2-7

主题的主要组成音

各主题音的组成形式

材料a

“霸王主题”

材料b

4-27 (0258)

4-11 (0135)

赋格段主题

6-Z25 (013568)

“鏖战主题”

3-8 (026) / 4-10 (0235)

《看大王》片段

3-6 (024) / 4-22 (0247)

“剑舞与诀别主题”

原型

逆行倒影

三音列的四种排列方式

(注：主题音的组成形式处的左边线条为三音列的原型延伸发展，右边线条为三音列的变形延伸发展)。

上例是各主题元素的主要音列及各主题音列组成形式的图表，从主题的主要组成音上可知，主要是基于民族调式的四声、六声音列为主，为了或得直观的对比形态，笔者也将采用音级集合的手法加以表述，此分析方法对本曲的分析，或许会存在些许弊端，但只要能初步表述清作品的具体构建形态，笔者认为还是可使用的。

“霸王主题”（材料 I）中的材料 a 是一个四音集合即 4-27 (0258)，音程涵数是 (012111^①)，从音程涵数中可知，非五声调式的小二度音程并未使用，但是运用了纯统大小调式独有的增四度音程，构成了减小七和弦，可见该主题很好的将中西方调式融合在了一起（中国五声调式无伴音，强调各音的平等性，西方大小调与三全音为构建的主要特色）；材料 b 是 4-11 (0135)，音程涵数是 (121110)，增四度音程并未使用，但是由于偏音 #4 的使用，增加了小二度音响，加上该材料形成的四种“三音列”组合，也为后面各主题音列的创作提供了模式。总而言之，这两个材料在自身的特点下，又呈互补关系。

赋格段主题（材料 II）：是一个六音集合（一般情况下，集合的对比都采用较为接近的集合，但是笔者认为该部分的集合可作为“母集”看待，固将其做统一表述）6-Z25 (013568)，音程涵数 (233241)，包含了小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、增四度这六类音程。而图 2.1.6 上的音列组合不仅有材料 b 原型 (P/O)，也有材料 b 的逆行倒影 (RI) 的变形，使音列的组成形式更加多样化。介于该主题的重要性，笔者认为有必要对其进行深入的了解。也就是说，

^① 音程涵数从左到右分别的排列，分别代表小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、增四度这六组音程的使用次数。

为什么在结构开始会采用冗长的赋格段、而且是由弦乐器演奏的以八分音符为单位的律动呢？在音调上，其音高并不是自己独有的，而是与其他各主题相融合的，偏音均以经过式的写作为主；节奏上以八分音符为主；音区是从贝司开始，这种用贝司在低音区平缓演奏的音调，加上赋格曲你追我赶的创作手法，形成了中国戏曲“紧打慢唱”的韵味。而构成该主题主要特色的原因之一，自然是与主题本身的特性（“你中有我、我中有你”）是密不可分的。

“鏖战主题”（材料 III）：原本是由六个音组合的，由于该片段的主题材料实质上是材料 a 与材料 b 的结合，固笔者将其分成两个集合阐述。三音集合 3-8（026）的音程函数是（010101），增四度音程的使用以及小二度音程的缺乏，与材料 a 中的主要音程函数是相类似的。4-10（0235）的音程函数是（122010），该函数缺乏增四度音程，与材料 b 中的音程函数相类似，也就是说看似不同的材料组成的主题，实质是其它主题材料音高的变形而已，如：原型、逆行、倒影或逆行倒影等手法使用，而在某些时候对于素材的变形，我们肉眼是很难看出来的，但是只要能被我们多认知，使用什么样的分析方法那都是次要的。

女高音唱段《看大王》（材料 IV）：原本是由六个音组成的，基于相邻集合的对比原则，固将其分成两个片段。3-6（024）其音程函数（020100），该集合以大二度、大三度为主，形成了宫角关系（明确调性）。4-22（0247）其音程函数（021120），无增四度、小二度的组合（材料 a 的主题特性）。从上述两个结合来看，该唱段具有五声调式的基本音阶结构，不管是五度跳进、三音列原型（P/O）下行或逆行倒影（RI）的音列组成形式，该唱段的主题是所有主题中与赋格段主题最为相似的主题，而我们上面特提到，“鏖战主题”（材料 III）的素材是赋格主题（材料 II）的紧缩再现。这就更充分证明了主题间的联系，以及戏曲音调在全曲中的巧妙运用。

“剑舞与诀别主题”（材料 V）：该主题不仅具有“霸王主题”材料 a 的主要构成音#C、E、G、B 所组成的集合 4-27（0258），材料 IV 各音组成的集合 4-22（0247），还有材料 b 下行音列的变形，这足以证明该片段的音乐是前面所有主题元素的大融合。

从各主题的分析上看，不管是材料 a 与材料 b 的构建形态，还是女高音唱段《看大王》的主题素材，其组成形式贯穿着整曲始终，不管是各主题段的构建、还是各连接段的主题材料，均是在材料 a、材料 b 的基础上以分裂、重组，以及《看大王》唱段素材变形等形式渗透于作品中的各个部分。

2.2.3 小结

不同的主题拥有不一样的语言，从创作到演奏都离不开社会背景对其的影响。不同时期所表现的主题，他代表了这首作品的形象，就如同人的脸。作曲家们从基于音乐形式分析的思路，从音乐知识处理模式的角度出发，对音乐语言

的层次结构特点、旋律层面构建作曲过程的变异,并结合目前创造性思维科学的发展趋势,对音符进行相关的组合,使音响给人们产生不同的影响。上面所说的这些特点在主题中都能表露出来,给人们直观的反映。

在一首优秀的作品中,并非是用多高深的技巧,而是建立在理性思维、感性体验的基础之上,如:里姆斯基-科萨科夫的《野蜂飞舞》、安格尔的《泉》这两部不同学科的作品,单凭技巧他们两是最好的了吗?我相信不是的,但是为什么被人们所欣赏呢,关键在于他们表现了时代精神及时代思想,如:生命的生生不息,温暖……对于音乐技法层出不穷的这样一个时代,大多数作曲家多以本民族的音乐为素材,关峡就是其中的一位,从其音乐中主题可看出具有该时期另类式的写作手法,其选择了“返璞归真”的路线。

主题是一首作品的核心,能真切的表达某种特定环境中的人之情和事之境,它又能在听众心中引起相应的联系。交响幻想曲《霸王别姬》中的各主题虽然以女高音唱段《看大王》的主题音调及霸王主题的形态构建为基础,但也真切的表現特定的幻境中的人之情和是之境,并始终体现出主题间“水乳交融”的特点,获得了高度的统一。

2.3 调式、和声

除了“变化”自身是永恒的,历史上没有一样东西是永无变化的。只是不同时代,变化周期的运转速度各不相同而已。在某些时期传统的力量大到足以阻止尚在母腹中骚动的新的思维方式的诞生,此时变化似乎趋于停滞。而在另一些时期,当社会处于不断运动的状态时。在一代人身上发生的变化,可能要由几代人才能完成。^①这种快速的变化,使得新生事物以令人惊异的速度产生出来。本节主要是讲述交响幻想曲《霸王别姬》中调式及和声的特点。

2.3.1 调式及音高中心性

中国各民族音乐所采用的调式音高组织是丰富多彩的,小到单个的音(“音腔”),大到九声音阶。其中无半音的五声调式以及以五声为骨干音的七声调式的运用最为普遍^②。无半音的五声音阶分布在世界各地(东欧、保加利亚、罗马尼亚、英格兰、苏格兰及意大利等国),而中国的五声调式不仅产生的早,也有相关的史料记载,在春秋时期的《管子·地员篇》中就记载了求五音的律学理论及五音的命名——“三分损益法”。

图表 2-8

^① 约瑟夫·马克利斯 杜晓十.《20世纪西方音乐的继承与发展(上)》[J].云南艺术学院学报 1999.05.15.

^② 樊祖荫.《中国五声性调式和声写作教程》[M].北京:人民音乐出版社,2013.4,1.



上图是关峡交响幻想曲《霸王别姬》的调式布局结构图。其中全音符代表着各部分的主要调式，二分音符代表次要地位的调式，四分音符代表经过调式。

引子部分的 e 羽调式是在 G 宫调域内的陈述。

连接 I 的 E 宫调式是引子的同主音调式，二者在音列上形成色彩对比。

四面楚歌主题（赋格段）的#c 羽调式是 E 宫调域内的，与引子的 e 羽调式的音列相同，但是主音不同；其上方对题声部的#g 羽调式的使用遵循了赋格段主属答题间的写作规则，而#g 羽调式是在 B 宫调域内的，在本曲中并未作为段落的主要调式出现，但是在调式关系是作为#c 羽的近关系调出现的，充分体现了中国调式“一母多子”的现象。

“鏖战”中的 e 羽主持持续音贯穿着该部分音乐始终，其中 e 音上方持续的五度音，笔者认为主属持续音的使用，而 e 羽上方的四度持续音写作，笔者认为与 e 羽并置的 a 商调式，到 145 小节-147 小节的最低声部以下行二度的 D 为中心的调式，作为经过调式步入连接 II 的#c 羽调式，形成级进下行的写作趋势。

女高音唱段《看大王》中的 B 徵调式是在 E 宫调域内的，调式色彩明朗，但是与面前部分的调式是属“同宫场”系列的，这种调式结构的使用，也将成为结构划分时的主要依据之一。从乐句的停顿来看，四句的落音分别是“A、G、A、G”，上句的落音都是 A (1a)，下句的落音都是 G (sol)，很显然音乐采用了“合尾”的手法，构成了“徵调”与“羽调”间“明亮与柔美”的色彩对比，这种只改变乐曲中心音位置的同宫系统的犯调手法，使该片段音乐的整体上获得统一与平衡。

连接 III 的 b 羽调式是 D 宫调域内的，显然与 E 宫呈远关系的调域对比，但是该调式为“剑舞与诀别”中 G 宫调域的近关系，显然是作曲家精心安排的。该部分最后的 G 宫调式作为经过式的调式为“乌江自刎”部分的 e 羽调式起铺垫作用，到第 277 小节开始的 b 角调式为尾声的同主音 B 徵调式的交替音列做色彩上的对比。

从调域上看,除了连接 III 中的 D 宫调式作为 G 宫调式的过渡外,整个作品的调式是在 G、E 两个相距小三度的宫系调上循环进行的,整体的调式呈柔和而均衡的调式色彩布局。虽然 D 宫调式是作为 E 宫到 G 宫的过渡作用而存在,但是从上诉分析上看,也并非完全如此简单,D 宫调式而是作为该作品的黄金分割点^①存在的,基于传统概念中黄金分割这一“完美的”比例的使用,使得该作品的布局即不失中国作品的韵味(散-慢-中-快-散),又具有西方建筑的“程式美”。由于中国作品多为“散板结构”,其速度是“自由随意”的,所以其阐述出来的“美”不像西方曲式一样可在结构上完美展示,而该作品对于结构美是体现在调式上的。

2.3.2 和声的纵合性结构

五声调式和声的色彩功能要比传统大小调的和声色彩更为的丰富,如:多样性调式的构成、多样的和弦结构以及多样的和声进行。虽然中国调式种类繁多,但笔者是基于交响幻想曲《霸王别姬》的五声性调式上,对三度、二度、四五度及综合叠置的纵合性结构和声进行简略表述。

三度结构的纵合:是建立在七声调式基础上的,由于偏音(“清角、变徵、清羽、变宫”)的因素,有时会与五声音调的风格产生矛盾,所以要注意各和弦的构成音与旋律音调的关系。

例 2-6 (m. 155-158)

看大王

B 徵: IV II I IV IV

上例是女高音唱段中的前四小节,旋律中标了黑圈的音也是和声声部的骨干音,其主要采用的是旋律原型的直接纵合(将旋律或旋律骨干音,按乐汇、乐节、乐句、的划分纵向结合的和声)。我们知道徵调式的 IV、II 以及 I 级的主音是不带有“小三度间音”的,所以说上例的三和弦创作是以五声骨干音为基础的,这也与竖琴本身的以七声音阶排列的乐器特性有一定关联。

例 2-7 (m. 201-204)

^① 对于该作品的调式结构,我们可以关注作品中的结构与比例的划分,一般我们认为的黄金法分割(GS)这个数值为 0.618034(比全长的三分之一略少一点,通常我们将这个比值简化为 0.618)。



上例是建立在七声雅乐调式上构成的连续七和弦的平行进行（在七和弦中，只有羽音上构成的七和弦是由五声骨干音构成的），作为当代的中国作品，这也不难解释，因为中国五声调式是无半音的（其中小三度也被认为是级进进行），每个音本身是独立存在的，不具有西方调性中各音的倾向性，这也造就了中国作品中的七和弦是可以独立使用而不用解决。在传统意义上，上例 V-IV 反传统功能的和声进行，也成为中国和声进行的一大亮点（“自由随性，主要以意境为主”），如：G 宫-D 宫的转换，不仅具有宫系变化的色彩感，但是由于新调中宫-角关系的不确定性，故不能成为交替功能的和声，只是形成不同宫的色彩感而已。

当然上述例子并不能代表该作品中所有三度叠置的和弦，但也能成为该作品中三度叠置的代表之一。

二度结构的纵合：二度结合的和声是以大小二度音程为基础的，在实际运用中可以单独使用，叠合使用，也可作为独立的和声层、依附主旋律的平行声部以及和旋律构成二度音程。在五声调式中，大二度作为基本音程，运用也较频繁；小二度作为大七度的转位，音响尖锐、刺激、不协和，故在中国作品中是出于对某种音响的模仿或意境的表现而使用的，也成为中国音乐创作的重要标志之一，而构成这一特点，与中国的无半音五声音阶的特性是密不可分的。

例 2-8 (m. 54-57)

The image shows a musical score for Example 2-9, measures 1-3. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl), Oboe (Ob.), English Horn (Engl.), Clarinet in A (Cl in A), Clarinet in Bb (Cl in Bb), Bassoon (Fag), Cor Anglais (Cor.), and Trombone (Trb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score features a dense texture of overlapping notes, particularly in the woodwind and brass sections. A box labeled "音块、音簇、音丛、音串" (Sound blocks, sound clusters, sound groups, sound strings) points to specific clusters of notes in the woodwind and brass sections. The notes are often beamed together, creating a thick, textured sound. The dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *fff* (fortississimo).

上例是连续二度叠置的纵合结构，如果是连续大二度的模进结构超过四次，则有可能构成全音阶的和弦。但显然该例中的二度结构主要是以小二度叠置为主的，我们将小二度叠置的和弦称为“音块、音簇、音丛、音串”。其表现了厚重、混浊的音响效果。也为作品进入“鏖战”时的激烈色彩做了良好的铺垫。

例 2-9 (m. 1-3)

上例是分散排列的二度结构纵合，其采用二度音程的转位（七度），弱化了二度密集和音产生的混浊音响。这种七度和音的出现与五声性旋律的单纯、甜美形成了极大的反差，由于在上面笔者有提及，七度在中国作品使用中的随意性，固形成了具有中国特色的音响效果。

四五度结构的纵合：四五度结构可存在于各种结构的和弦中，但由于它们本身是四五度结构和弦的音程，因此在作品中以整体性的方式运用。在实际创作中，四五度音程往往以独立的和声层出现于旋律的上下方（上方多用四度音程，下方多样五度音程^①），或依附于旋律，加厚旋律声部^②。

例 2-10（m. 58-61）

^① 此概念与亨德米特的确定根音的方法相类似。具体概念可参考[德]保罗·亨德米特著，罗忠镕译《作曲技法》[M]. 北京：人民音乐出版社，1983，69-75.

^② 樊祖荫.《中国五声性调式和声写作教程》[M]. 北京：人民音乐出版社，2013.4，94.

58 每分钟160拍

四度结构纵合

二度结构纵合

四度结构纵合

四五度、二度结构纵合

五度结构纵合

上例前六行的谱例为四度纵合的和音，低音提琴为五度纵合的和音。四五度结构的和音，可以是单一音程的叠置（作为和声层），也可以是混合音程的叠置（调式的并置）。该部分的四度叠置并未做四度的连续进行，在铜管组中吹奏长音，起烘托气氛的作用，所以是作为和声层存在的。低音提琴的五度叠置的和音是建立在 e 羽调式基础上的，这种空五度的写法，可认为是为了巩固 e 羽调式的主属持续音，并具有空旷、飘逸的音响特点。

综合结构的纵合：最典型的的就是弦乐组的和音叠置，在小提琴两个声部中是分散的二度和音，小提 II 与中提琴间是四度纵合的和音，大提琴是四五度及二度纵合的结构，低音提琴是纯五度的纵合。这种由二度、四度及五度相结合的和声方法，在当代作品中较为常见，并作为整部作品或某一个结构中的和声基础来运用。这种融合了二度的紧张、刺激、不和协，四五度的空旷、飘逸所组成的音响，预示着作品中战争（“鏖战”）的激烈和矛盾的不可调和性。

2.3.3 小结

调式：是音乐的结构特征，各音程体现出的结构特征，构成音乐基本音列各音之间的音程关系。其中，不同调式具有不同的表情倾向及不同的音乐风格，由于结构特征的不同，调式产生出独特的音乐韵味和文化特征，也正因为调式的存

在体现了音乐审美追求中音响结构的统一性（中心音）和完整性（听觉体验的有序性）原则，才促使不同调式的音产生不同的审美。

交响幻想曲《霸王别姬》的调式布局就是采用各调式间的融合和对比构成音乐发展的动力，满足音乐的展开运动（黄金分割处 D 调式的使用），使得人们听的自然属性在音乐结构中获得音响的解放和丰富，并以此来满足音乐音响的听觉审美需求。倘若该作品只在 G、E 两个相距小三度的宫系调上循环进行的，而不采用 D 宫调式作为对比及连接的话，将会使调式结构显得呆板而没有动力。

2.4 配器、音色

在近现代作曲法和专业音乐教育体系中，音乐创作的基础技法——曲式、和声、复调、配器，并列为四大件。音乐创作中任何一项组成部分的发生与变化，都直接或间接地表现在配器法上，各个时代的作曲家崇尚不同类型的主题及发展手法，他们通过适合的呈现和发展方式，在乐队中显示出构成特点。而配器法则直接显示出某一时期的音乐美学观，作曲家的色彩偏好以及听众的爱好。

中国音乐元素是中国新音乐的源泉，它们启示着中华民族创作的灵魂。交响幻想曲《霸王别姬》是关峡运用中国戏曲音乐素材为创作基调，将中国音乐语言与西方创作技法相结合所创作成的具有独特风格的作品。交响幻想曲《霸王别姬》中的配器是通过采用改变音色配置的方式，形成音色对比，并通过主旋律音色与呼应音色的不断交替，形成具有对比统一原则的旋律音色配置。^①

2.4.1 《霸王别姬》配器布局

对于一般从事音乐表演、理论研究的学习者来说，首先并不是动手去写作音乐，而是看懂乐队的总谱（带有批判性的眼光），透过种种纷繁的乐队织体，分析总谱中的旋律和声、复调等技法，认知音乐作品的结构与乐队配置之间的组织关系^②。交响幻想曲《霸王别姬》的编制是扩大了的双管编制，并加入民族乐器及女高音（京剧唱腔），整体配器布局见下图：

图表 2-9

分 析			主要线条
-----	--	--	------

^① 欧阳力行. 《马思聪乐队作品中的管弦乐法分析》[D]. 北京. 中央音乐学院硕士论文, 2013. 05. 01.

^② 姚恒璐. 《音乐技法综合分析教程》[M]. 北京: 高等教育出版社, 2010. 04. 第 2 版, 418.

项 音乐结构	起止 小节	调式	使用 乐器	音域幅度		动态范围		基本奏 法	组合形态
						速度	力度		
1、引子	1-6	e 羽	W+B+打 击+S	E- e3	三十 度	64	Sfz- f	同音 反复	W+B+打+S 齐奏
2、连接	7-13	E 宫	箏+箫	#C- e3	三十 二度	56	ff-p p	颤音	箏、箫合 成式
3、赋格段 A	14-5 7	#c 羽	S+W+B	F- #g3	三十 一度	56	p-f- ff-f fff	连、断、 分部	S 的回声 法, W、B 加入
4、再现三 段体 B	58-1 47	E 持续 低音	S+打击 +B+W	E- #f3	三十 一度	160	ff-f ff-f f	连、断、 小分工、 震音	S 持续低 音、到四 组乐器全 奏
5、连接	148- 155	#c 羽	S+ 箫 + 竖琴	#G- b2	二十 四度	54	p	拨奏、 连、断	箫为主
6、复乐段 C	156- 193	B 徵	S+人声 +竖琴+ 箫	#C- #g3	三十 四度	66	pp-f -mf- p	连、断、 震音	人 声 唱 段、色彩 乐器装点
7、连接	194- 200	B 羽	箫 + 竖 琴	F- #f3	三十 度	54	Mp-p p	连、断	箫为主、S 及竖琴做 衬托
8、三段体 D	201- 249	e 羽 D 徵	S+B+W+ 打击	E- b3	三十 四度	73、 80	Mf-f f-ff f	跳、连、 断、震音	箏箫二声 部卡农、 单线条齐 奏
9、一段体 B1	250- 288	E 持续 低音	S+打击 +B+W	D-b3	三十 五度	160	ff-f ff	小分工、 连断及 同音反 复	B 主题的 变化再现 (同上)
10、一段 体 C1	289- 315	B 徵	人 声 + 京胡	B1-# g3	三十 五度	66	mp-p -pp	连、断 音、震音	京胡在人 声基础上 加花对位

(注: S. W. B. 分别是弦乐器、木管乐器、铜管乐器英文名称的缩写形式。)

配器顾名思义可在音色上得到体现, 其在纵横对比与发展中呈现出较明显的

规律性。管弦乐配器（或音色布局）的原则与曲式发展的脉络相辅相成，在对比统一中求得平衡。交响幻想曲《霸王别姬》的具体音色布局见下图：

图表 2-10

乐器组		木管组	铜管组	打击乐	色彩性 乐器	民族乐器 及女高音	弦乐组
段落及小节数							
1、引子（1-6）		●	●	●			●
2、连接（7-13）						●	⊙
3、四面楚歌 A（14-57）	1						●
	2	●	●				●
4、鏖战 （58-147）	1	●	●	●			●
	2	⊙	⊙	⊙			●
	3	●	●	●			●
5、连接（148-155）					⊙	●	⊙
6、女高音《看大王》C（156-193）		○	○		⊙	●	⊙
7、连接（194-200）					⊙	●	⊙
8、剑舞与诀 别 D （201-249）	1					●	⊙
	2	●	●		⊙ ○	●	●
	3	●	●	●	○		●
9、乌江自刎 B1 （250-288）		●	●	●			●
10、尾声 C1 （289-315）		○	○		⊙		⊙

（注：该表格是按乐队总谱编制的顺序所之制，其中 ● 表示主体音色，⊙ 表示背景音色，○ 表示点缀音色，两种符号在一起则表示先后具有两种音色的特点。但是该表格并不能详细说明每个乐器组参与的乐器数目及出现的先后顺序，只能反映音色的总体布局。）

2.4.2 横向音色布局与纵向配器结构

2.4.2.1 横向音色布局

中国文化强调含蓄、意境及情感的表现，是以线性写作为基础的，在形式上不用太拘泥、不受原型束缚及混合运用，并尽可能使音乐多样化。而横向音色布局也成为创作的主要手法之一。

横向音色叠加的音色组合：是一种“渐强渐弱”、“梯式递进”的创作方式，是一种采用横向音色叠加的发展音乐的方法，其音乐的发展均是以同质音色乐器构成的纯音色作为开端的。

例 2-11(m. 14-33)

♩ = 56

15

VI. I

VI. II

Vle.

Vc.

Cb.

T

p

mp

#g羽

AT

CT1

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

mp

#c羽

CT1

CT2

上例的五声部赋格段是典型的“首位呼应的音色布局”式的创作，其创作条件是晚四小节高五度的卡农式模仿（由底向高递进，后厚实到缥缈的转向，如同山谷的回声），主要是从Cb的常用音域（E-a1）以“砌墙式^①”的方式往上依次

^① 在配器中，某个音型为了取得浓重的效果，就以音为砖，砌一道“音墙”。可分成两种手

递加乐器（弦乐组的其他乐器也都使用的常用音域），其中弦乐组各乐器间是依据五度相生法往上叠加的乐器，为了重要的体现，在每个声部的进入做力度上的标示。第 42 小节木管乐器加入（全奏），两组乐器的混用使得混合音色的音响效果，并在力度上与弦乐组的卡农式写法形成对比。到第 50 小节铜管组乐器的全奏加入形成的混合音色，形成一种自由的、无拘无束的效果，在织体上与单一主题因素形成对比。这种声部从薄到厚的创作，就如同固定音色动机使乐器间形成首尾呼应和再现。

从 14-41 小节的弦乐器组赋格式写作；到第 42 小节处的木管组及第 50 小节铜管组中乐器依次叠加进入，及到最后一乐队全奏烘托剧情的创作手法，无疑是该作品中表现“梯式递进的音色布局”写法的最典型之处。该部分关系到不同音域音色的问题及音乐作品的审美价值，并充分体现了人们对审美的追求。

模仿复调中的音色处理：在音色处理上，主要分为同一音色、不同音色以及混合乐器构成的音色模仿。这种“呼应”式的音色布局，虽然会产生色调上的不同，但仍是音乐创作中较常用的一种手法，使整体上构成同一的特性。

例 2-12 (m. 156-169)

（注：S. 为女高音的简写方式，X. 为民族乐器箫的简写方式）

上面谱例为女高音唱段的第一句。人声为主旋律，箫为呼应声部（箏、V1. I、V1. II 与箫做同度或底八度重奏，故不加入谱面）的音色对置，如同固定音色动机般贯穿着女高音唱段，贴切的表达了该唱段的统一结构。这种先行声部与模仿声部在时间上构成的“交接法”，制造出两种完全不同的音乐性格。其中色彩乐器的使用增加了文学的造型性及画面感，使音响与文学自身的某些特征相联系，

法，如每个音依次由底向高砌成的“音墙”称之为顺砌，反之则为反砌，这两种手法也可相互交替使用。堆砌法实际上是一种活的音块写法。这种创作手法就是满足了人类连贯性及层次感的审美心理要求。

为欣赏者提供想象的基础和联觉的空间。值得注意的是,上例两个声部相互间的衔接,多以“顶真格”的方式产生连绵不断的音响效果。

从该部分的两个例子来看,我们会发现我国戏曲音乐的重要表现手法之一“润腔”在此出的使用,当然“润腔”并不是只在此处才得以使用,而是因为此处包含着“乐器”及“人声”部分的创作。

“润腔”是我国戏曲唱腔中的重要表现手法之一,来自“吟唱”体系,是在“吟唱”的基础上,对基本曲调进行装饰性的华彩演唱(是中国汉族民歌、戏曲演唱中的特有形式)。董维松在《论润腔》一文中认为:在民族声乐和传统声乐的演唱中,是很讲究韵味的;于会泳最先把“韵味”概括为“润腔”;王耀华在于会泳提出的“旋律性”、“节奏性”、“力度性”及“音色性”等润腔的基础上,增添了许多新的见解,^①如“阻音式”润腔等,并从润腔的功能、类型及技法(音高是润腔、阻音·节奏性润腔、力度性润腔、音色型润腔)等方面详加阐述^②。虽然润腔可在“音高、节奏、力度、音色”四方面加以阐述,但是音高性润腔与力度性润腔显然是相关联的,每一个被装饰的音都具有被强调的作用。而音色性润腔与节奏也有着密切的联系,如果是一字一音的创作,则就不会出现音色性润腔中的实阻音、虚阻音的发音特征。虽然“润腔”是戏曲唱腔中的表现手法,但是我们在其他乐器上均能找出“润腔”的创作特性,只不过在唱腔中表现的尤为突出罢了。就好比音高性润腔:主要包括倚音、波音、滑音等对音高起装饰的创作手法。在例 2-11 中的每个主题声部的第六小节处,均有波音的使用,而在对题(CT1)的开始,也有倚音的使用。在例 2-12 中的第三小节均有倚音及波音的运用,虽不能做出详细的论述,相信对作品中的“音高性润腔”的使用能起引导性作用。

润腔的功能:通过《看大王》片段中“润腔”的表现手法的学习,可以看出“润腔”在戏曲唱腔中的重要性。在“字腔”方面,单前倚音的使用,不仅避免了戏曲唱腔中“倒字”的现象,还增加了“字韵”(感情色彩)的特征;在情感方面,准确地表达出人物的内心情感、情绪的变化,并对音乐剧情起推动作用。戏曲唱腔本身是属于“二度创作”的范畴,虽然在“二度创作”中具有独立性,也由于音乐本身的特殊性,为表演者带来了较大的创作空间和自由度,但是在“二度创作”的同时必须平衡个性(作曲家与表演者)以达到统一,其中戏曲音乐中“润腔”体现出的“韵味”是“二度创作”中不可忽视的问题,以达到中国人所说的“味儿”,也成为鉴定演奏者对中国作品诠释的重要标杆之一。综合上述“字”、“情”、“韵”共同构成了“润腔”的内涵,也使之成为戏曲音乐中的重要组成部分。

^① 王耀华.《中国传统音乐结构学研究四题》[J].江苏.艺术百家,2010.05.01.

^② 王耀华.《中国传统音乐结构学》[M].福建:福建教育出版社,2010.5.第1版,13.

2.4.2.2 纵向配器结构

纵向音色布局的样式繁多，大致可分为两类，首先，横向旋律在不同乐器上的体现，其次是以最小范围内的音构成的具有典型意义的对比类声部。总归而言就是背景（对位材料及副旋律）、中景（和声层）、前景（主旋律）这三类结构的呈现。此类布局是将管弦乐织体中由特定音色构成的某些声部，用不同乐器作局部叠置，这种手法强化了织体中的特征部分。^①

织体的强化：主要是指在音色布局上，将特定声部中的特定织体有其他声部做局部的叠置。

例 2-13 (m. 54-57)

The musical score for measures 54-57 is presented in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Picc, Fl, Ob, 2. ingl., 3 in A, 1 in B, Fag, Cor., and Trb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. In measure 54, a '音簇' (tone cluster) is indicated by a circled group of notes in the Picc part. In measure 57, a '54小节的呼应' (echo of measure 54) is indicated by a bracketed group of notes in the Cor. and Trb. parts. The score includes various musical notations such as dynamics (fp), articulation (accents), and phrasing slurs.

不管是何种创作手法，在作品中会随着具体音乐素材的不同，相应地有着多种变化。就好比第 54 小节处 picc 的 d3 本身可以给与长笛演奏，也是其常用音域，但是为什么会用 picc 来演奏呢？可从两点入手，首先 picc 演奏的 d3 极具穿透力，与伴奏声部形成厚薄的对比；其次是由木管组、小号（中音区）（在双管编制的交响乐队中仅需要 2-3 支小号则可与整个乐队抗衡）及 Cor. 在弱拍上

^① 欧阳力行.《马思聪乐队作品中的管弦乐法分析》[D].北京.中央音乐学院硕士论文, 2013.05.01.

的呼应，削弱了小号的尖锐，获得丰富的音响效果，形成柔和、温暖的音色。音色上的精心安排，优美的旋律，细腻的织体安排，仿佛把我们带到十分赏心悦目的幻境中，使这样一首本属抽象类型的作品，能相当具象地唤起听者的丰富想像。使音乐描绘出具有战场的紧张及场面宏大的“十面埋伏”的场景。这就是关峡对“四面埋伏主题”描述所使用的创作方法，缥缈的 *picc* 同时将人们引入“鏖战”的场景当中。这种由不同乐器组成的音色，构成了“回声”的音响效果。

从上例我们知道不同乐器的音色组合在一起，就会产生新的音色变化；有的音色可以融合，而有的音色因个性太强，彼此难以融合。想要获得音响、音色的平衡（注意：高、中、底音区的音色在力度上的控制，彼此之间的关联牵挂），这都是作曲家们在不断追求的目标。

例 2-14 (m. 58-61)

上例的弦乐器组中的第一小提琴中的 *b* 音是在小提琴的 *G* 弦（颇具特色及常用的音域）上演奏的，*Cb*（低音提琴）五度双音的支撑，在以四分音符为一拍，每分钟 160 拍的基本节奏性及分奏（*div*）极具力度的半弓奏法，不仅对每个音的音头进行强调，使得旋律形成紧张、抗奋的气氛。其音色与木管组乐器的长音形成分层的对比，到第 66 小节 *Cor* 与木管组乐器形成音色的并置。*Cor*.（圆号）与 *Tub*.（大号）声部的长音吹奏与弦乐组的同音反复式写法一起，共同组成了飒音法的音响效果。不仅能够很好的烘托气氛，并为主旋律表现自身特色起到一定的作用。

本部分音乐讲究低音区的特性音色，使得音乐具有更丰富的表现力（充分体现出作曲家倾注在音乐当中的情感）；满足了某种特殊的情感表现的追求，使得审美价值更多的呈现出独特性和新颖性。像这种以某种音色为基调构成的声部，

用相异的音色勾勒出结构形态中的重要意义，使乐器组合的轮廓更加鲜明。^①

结构层次中的背景、中景、前景：在纵向层次织体结构中，前景：主旋律，中景：对比声部，背景：和声层。除特殊情况外，一般构成一段音乐原型素材的基本因素只有两、三个，因为这是一般听众的听觉能力能够清晰地辨赏的层次范围，两个相似的声音人们会把其听成一个整体部分（格式塔心理学）。尽管随着时代的发展，现代的听众对音乐辨别的能力在不断的加强，但那毕竟是极少数的。固对于大多数听众而言，如果超过三个层次，我们的听觉就会感到层次的略微模糊了。在很多优秀的现代管弦乐曲中，总谱看上去非常复杂，但仔细一看，基本因素并不多，大多数只有两个，很多声部只是基本因素的附加、装饰和派生。而这种背景、中景、前景的分析手法，主要是对纯音色进行区分的一种手段，这种通过鲜明的“色差”对各织体线条的区分，使结构中的各声部更加的个性化。

图表 2-11

句式 纵向结构	第一句	第二句	第三句	第四句
和声并置 (中景)	Fag. Cor. Arp. Vle. Vc. Cb.	F1. Ob. C1. (降 B) Fag. Arp. V1. I V1. II Vle. Cb.	Arp. V1. I V1. II Vle. Cb.	Arp. V1. I V1. II Vle. Cb.
旋律 (前景)	女高音			
旋律并置 (背景)	F1. } ⁸ Ob. } 箏 } 箫 } ⁸ V1. I } ⁸ V1. II }	Cor. Vc.	箏 } 箫 } 同度	箏 } 箫 } 同度

(注：上图括号中的 8 写在上方是高八度的表述，写在下方是低八度的表述)

上图的纵向织体主要是分为动态的和声并置(Fag. 的八度叠置、Cor. 的长音、

^① 欧阳力行.《马思聪乐队作品中的管弦乐法分析》[D]. 北京. 中央音乐学院硕士论文, 2013. 05. 01.

Arp. 和弦式的琶音、Vle.、Vc. 及 Cb. 作及局部叠置)；旋律并置(不同乐器组旋律间的八度重叠)；旋律(女高音)。民族乐器演奏旋律的再现，与其自身的朦胧性色彩特点是密不可分的，铜管组中只使用了圆号(在木管、铜管组中起衔接的乐器)，这种创作的安排不仅符合段落的情绪，也呈现了不同组混合音色的配置，更加鲜明的突出了音色上的变化。

例 2-15 (m. 156-159)

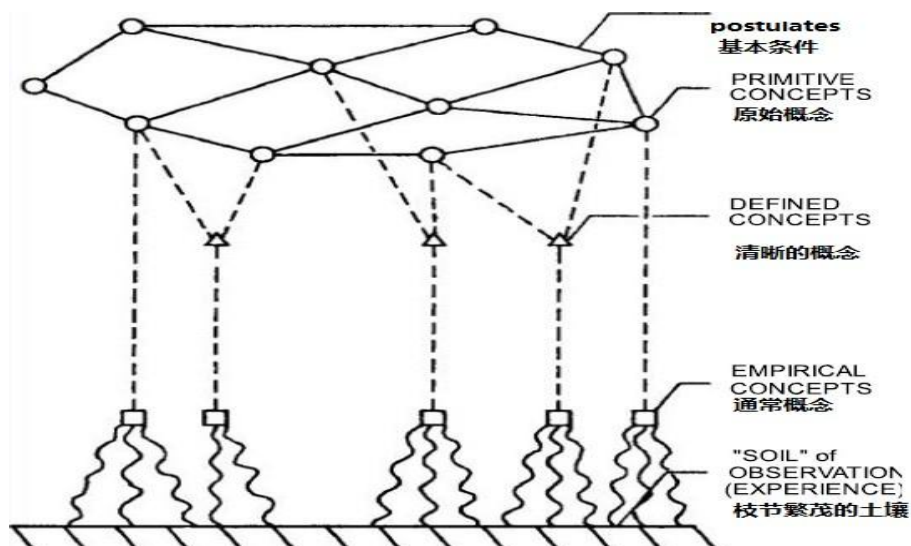
上例是女高音唱段第一句中的一部分，由于四句的音色结构布局大体相似，故只对小部分音乐的前景、中景、背景作出陈述。该唱段将织体中具有不同功能的前景、中景、背景声部，分别交由不同的乐器或乐器组演奏，通过功能或材质的分组使乐器在音乐中的功能更加明确。其中前景不言而喻是由纯音色的女高音担任，由于音色较单纯，音响效果较清晰。中景声部的呼应旋律是由民族乐器箫、箏以及 Vl. I、Vl. II 构成八度混合音色，音域较为集中，声部音响与前景音响在音区上出现聚集的现象，但是不同的演奏法(颤音)、音色(不同的乐器)、节奏(连音线最开始的休止及不同节奏的组合)相区别。背景声部主要是由 Cor.、Arp.、Vle.、Vc.、Cb. 音域宽厚，Vle.、Vc.、Cb. 同节奏的叠加，强调了低声部的音响张力。这种前景、中景、背景声部由不同乐器或乐器组演奏，使织体的各个层次明显突显。

由于前景到背景的分析是一个从极端细节化的微观到高度概括的宏观的归纳过程，不借助于图表而仅仅依靠抽象的思维和语言的表述是根本无法完成的。

①固下方附有背景、中景、前景的相关图示。

图表 2-12

① 周勤如. 《音乐深层结构的简化还原分析》[J]. 北京. 音乐研究, 1987. 05. 01.



上例的图表由下向上是简化的过程，由上向下则是原始结构延伸的过程。通常概念是中景结构，每个音级都附带着较详细的延伸枝节，清晰概念是中景的第一层，除重要的延伸部分外，枝节大大减化，原始结构处的枝节全部删除。这种图标中简明的线条从视觉上大大强化了内心听觉的感受，对复杂织体深层结构逻辑的分析由纯粹的思辨和文字的表述转化为有量的图表过程^①。对于前景、中景、背景这类分析笔者的阐述或许还不够清晰，但是能使人们在聆听管弦乐作品时，有良好的观念去欣赏每一首作品。

2.4.3 小结

配器是乐器组合的艺术构思。对于音色的艺术运用，是在配器中得到特殊体现的审美追求。与厨艺组配的调味料、绘画的颜料相似，配器对音色的艺术运用就是将各具独特音色的乐器（包括人声）加以配置、组合、产生新的音色或音色变化。其中就包括乐器组合的艺术构思，乐器组合的音色运用，通过配器得到一种特殊的审美追求的体现。因为在任何音乐中“美”是人们一直所追求的。

虽然配器的概念是伴随着欧洲交响乐的发展而来的，但其审美追求的核心——音色组合的艺术却并非欧洲音乐所专有的，只要听听中国的打击乐作品《老虎磨牙》中丰富的音色变化，就可以明白音色运用的审美追求是普遍存在的。有人认为，中国传统音乐中没有大型乐队编制的的一个重要原因是中国乐器的音色个性太强，难以融合。这固然是以方面的原因，但从当代很多作曲家为建立民族管弦乐队所作的努力来看，用民族乐器构成大型乐队并没有音色融合方面不可逾越的障碍，因此问题的关键并不在乐器的音色，而在审美观念的追求^②。

音乐则是如何在空白的空间构建一座“音响大厦”。对于上述一些技法已经涉及对所要配器的原型材料进行改动、加工的情况，这就涉及配器与作曲之间的

^① Mark DeBellis. <Schenkerian Theory's Empiricist Image> *Music Theory Spectrum*, 32\ 2 (2010), pp. 111-120.

^② 张 前. 《音乐美学教程》[M]. 上海音乐出版社, 2012.01. 第 15 次印刷, 81-83.

关系了，我们在配器中使用这些手法时，究竟有多大自由发挥的空间，应该怎样掌握尺度而不喧宾夺主，^①这都是我们要注意的。当然运用民族调式创作的交响体裁比比皆是如：文革时期创作的八大样板戏（《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《智取威虎山》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》、《平原作战》）；当代作曲家鲍元恺创作的《京剧交响曲》；权吉浩创作的《京剧印象》等作品，当然关峡创作的交响幻想曲《霸王别姬》自然也属于这一范畴之内，同时对于该作品中民族元素的运用本文也作了大篇幅的叙述，比如：女高音唱段与交响体裁的结合，乐器及人声的润腔色彩等。

^① [澳]于京君.《配器新说 下》[J]. 中央音乐学院学报, 2009. 第2期, 83-103.

3 交响幻想曲《霸王别姬》音乐创作的启示

3.1 传统音乐的吸收及运用

中国有着五千年历史的传统，长期受农业社会自给自足的经济基础的影响。低水平的经济生活是不同地域和民族之间缺少信息、文化交流的重要原因之一。这种封闭的生存状态在客观上保留了中国音乐鲜明的民族特色和地域特色，为我国音乐的研究和继续发展提供了丰富的宝藏，更成为世界音乐文化中的一个独具特色的组成部分。

3.1.1 传统音乐元素的运用

中国传统音乐经过长期的积累、发展，在研究对象、意义、范围及不同历史阶段中的主要人物、代表性成果、历史意义等方面，积累了相当丰富的内容。作为一门独特的艺术，受到国内外民族音乐学界和音乐教育界的广泛重视。中国传统音乐指的是中国人运用本民族固有方法、采取本民族固有形式创作的、具有本民族固有形态特征的音乐，其中不仅包括在历史上产生、世代相传至今的古代作品，也包括当代中国人用本民族固有形式创作的、具有民族固有形态特征的音乐作品^①。

随着社会的进步，人类物质生活的日益丰富，促使人民在生活的闲暇之余，不断地追求精神上的审美享受。传统音乐文化的发展有着悠久的历史，至今仍是人们喜爱的剧种之一，并受到作曲家们的青睐，如作曲家刘湊《土楼回响》、作曲家赵季平《丝绸之路幻想组曲》；作曲家邓伟民《那一片红》、《又是八月桂花开》等作品，均是运用中国传统音乐元素，即采用本民族音乐形态特征创作的音乐。当我们聆听作品《土楼回响》时，可感知福建客家人民的精神风貌；当聆听《丝绸之路幻想组曲》时，可感知陕西秦腔的高亢及特色乐器管子的独特韵味；当聆听《那一片红》、《又是八月桂花开》时，可感受红土地人们的热情爽朗。这种运用中国传统音乐元素创作而成的作品，不仅符合中国人审美需求的必然体现，也成为作曲家们追求及探索丰富多彩的音乐音响的创作重心之一。

^① 王耀华.《中国传统音乐概论》[M]. 福州：福建教育出版社，2012.07.第9次，绪论3.

3.1.2 京剧元素的运用

京剧艺术自 1790 年乾隆皇帝诏令四大徽班进京后，各艺术形式相互融合发展而形成；辛亥革命至二十世纪二十年代为京剧发展的黄金时代，当时主要的名角有四大名旦：梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧芳；四大须生：余叔岩、言菊明、马连良、高庆奎等，促使京剧艺术的繁荣；19 世纪六、七十年代的八大样板戏《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《智取威虎山》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》、《平原作战》及 21 世纪的《京剧交响曲》等作品，均为京剧元素的传承发展起到重要的作用。

3.1.2.1 京剧化旋律的贯穿

关峡从女高音唱段中提取出京剧化语言元素，将其变形并贯穿作品始终，并使整个作品为我们呈现出多彩的民族语言特色。例如，从图 2-6 中可得知，主题间的变形贯穿，成为了作品统一的线条之一。从女高音旋律中提取的 G-B-#C-E 的四音列，作为特定的音乐材料，经过系列的变形贯穿着作品的发展。

当然作曲家对于女高音唱段的运用也是符合时代的发展的。京剧被国民誉为是“国粹”，它是在戊戌政变后，当“中学为体，西学为用”的呼声嚷到声嘶力竭的时候所呼出来的一个口号。在《辞源》里“国粹”的解释：“一国物质上、精神上”，所有之特质。陆衣言先生在《中华国语大辞典》里解释说“本国特有的优越的民族精神与文化”，就是国粹。既然有不同的说法，我们则应先问条件。一个民族所特有的事物是否为国粹？一个民族在久远时代所留下的遗风流俗是否为国粹？一个民族所认为美丽的事物是否为国粹？从以上三问，我们会得出“国粹”必得在特别、久远与美丽之上加上其他要素。或许只能假定说：一个民族在物质上、精神上与思想上对于人类，最少是本民族，有过重要的贡献，而这种贡献是继续有功用，继续在发展的才可以称为国粹。^①我们不得不说关峡运用的古时候的战争故事无疑是久远的，女高音唱段的发展，无疑是特别的、美丽的，使人们精神上是获得满足的。

3.1.2.2 京剧化元素的情感表现

由于中国古代特殊的社会条件，使得中国古代艺术不是从“摹仿”而是从“情感”的表现出发来观察艺术的本质的。因为每个民族所处的特定的历史条件，与对每个民族的艺术本质的认识是息息相关的。

在中国美学史上，最早明确提出、强调和阐明艺术与情感的关系是儒家。由荀子《乐论》发展而来的《乐记》第一次完全明确的提出了情感的表现：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也”。其中“乐”包括诗、歌、舞在内，是中国古代艺术的总称，因此说“乐”是起于人心感于物而产生的情感的表现，实

^① 许地山.《国粹与国学》[M].上海：上海古籍出版社，2013.4.第1次印刷，104-106.

际也就是认为艺术是情感的表现。

作曲家为了使作品更具感染力,在作品中曾两次使用《看大王》这一经典唱段,在情感的表达上,两次相同的唱段表达了不同的情绪:唱段的第一次引入,是“虞姬”在“寻营”时的唱腔,典型的南梆子唱段,表达了虞姬内心的“抑郁、愁烦、缅怀”的繁杂心理;唱段的第二次引入,作曲家在纵向上加入京胡,使作品的情绪得到进一步的升华。两次唱段的细微变化,充分体现了音乐作品中的“似变非变”的音响特质。

3.2 表现形式的多维性

在《经验与自然》(Experience and Nature)一书中,杜威开宗明义提出了一个看似异想天开的观点:“在所有的事物中,传播最为奇妙的;”在另一处,杜威还对传播做个高深莫测的评价:“社会不仅因传递与传播而存在,更确切地说,它就存在于传递与传播中。”^①虽然前后说法有些差异,且其认为社会发布信息是通过传播这样有效渠道得以发展的。在大数据时代的今天,人们在物质生活得到充分保障的前提下,以不同的方式获取自身的需求,致使文化间的“共存”成为必然,但是不管在任何时代,总是一种文化成为主流,其他文化协同发展,这种发展方式是与每个民族的特性息息相关的。在音乐中自然也呈如此态势。对于音乐作品而言,一个完整的结构则是在多矛盾的对立统一中有序“共存”的大前提下的,如声乐作品中的主歌、副歌的对立统一;奏鸣曲的主部主题、副部主题及呈示部、展开部等创作手法,无疑揭示了人类文化的发展道路。

关峡交响幻想曲《霸王别姬》正是这种对立统一的作品之一。由于中西审美差异,作曲家在创作上,探索在纵向、横向上以可然率或必然率的发展方式“共存”,展示不同地域、不同文化的魅力。使欣赏者在置身于宏伟大气的丰满音响的同时,又置身于清淡幽雅、余韵悠长的隐秀情感中。对于该作品,不管是主题材料的融合、结构样式的多样性、还是中西乐队音色构建的并存,都是其组成的重要特色之一。通过对作品中多维并存的创作手法的分析认知,使笔者最有感触的便是交响编制上的构想。如何将中西音乐元素结合创作,也成为笔者今后创作上借鉴的重要范本之一。

从音乐史的角度来划分配器史,虽然是一直有公认的。但是,配器史形成较晚,与音乐史发展的几个重要的风格转折点不完全相符,与乐器、乐器法的发展相关,也与作曲家在配器法作用的认识有关。从发展看,可观察到三种观念上的转折:

第一个转折:器乐摆脱声乐,最终成为独立的音乐形式,各类器乐体裁因此蓬勃发展,直至奏鸣曲式结构(快板曲式)的形成。正如巴洛克时期最具代表性

^① [美]詹姆斯·W. 凯瑞.《作为文化的传播》[M]. 北京:华夏出版社,2005.8.第1版,3.

的赋格曲一样，奏鸣曲快板曲式是古典交响乐的核心。^①由于刚摆脱声乐制约，作曲家们尚不能完全独立地进行器乐创作，在手法上，声乐模式运动的特定乐器象征特定场景的方式，依然占主导地位。

第二个转折：柏辽兹出版了第一部系统的配器法专著，提出音色应该是乐思特征的一部分，即配器不再是作曲家完成作品的修饰工程，是随乐思及其发展同时创作的过程。这一理论才彻底改变了配器法在作曲法中的地位，成为一门独立的学科。随着浪漫主义时期配器法的不断发展，与乐器制造及演奏技法间的相互作用，使之成为印象派作曲家的首要追求的创作目的。

第三个转折：勋伯格在《和声学（1911）》中将乐音的特性分成三类：音高、音色、力度，将音高定义为音色的部分属性：“音高事实上仅是从一个方面测量的音色”。他提出“音色旋律”^②的基础概念，使其获得了独立意义。随着时代的发展，人们转变了固有的思维方式，开始新的追求，去发掘各类新音色——新乐器、噪音的介入、音响微分、空间音响等。^③

从史学角度观之，我们会发觉人声与交响乐的结合并不是什么新鲜的构成方式，比如：贝多芬的《合唱交响曲》；马勒的《千人交响曲》等作品。但是如何处理好中西音乐文化的差异，在本民族的音乐文化上，构筑出即是民族的有是世界的作品，则是作曲家们不断探索的真理。纵观中国的交响乐创作历程，基于民族音乐元素的探索的道路从未停过，虽然作品各异，但都是基于共同的文化视域下的续写。关峡交响幻想曲的创作手法虽不能说是最新的，但也是在共性社会下具有自身独特魅力的交响叙事性的作品之一。

在作品的交响编制及大结构上，民族乐器箏、箫在第七小节的使用，使人不免思考作曲家的意图。具有民族性的特征是不容置疑的，民族乐器在连接部分独立的使用，显然与中国民族乐器具有很强个性，缺乏共性相融的特点是密切相关的。从整个作品的创作模式及结构来看，作曲家对京剧元素的使用则更需是经过深思熟虑的，特别是两次女高音唱段京剧《看大王》片段在结构中的使用，也成为作品抒情的最好立足点。

^① 许勇三.《西方交响音乐发展纲要》[M].北京：人民音乐出版社，2006.10.第3版，前言I.

^② 音高可以组成旋律，那么不同音色的系列也应该产生类似旋律的形式，即音色可以像音高一样具有自身逻辑，即“音色旋律”的基础概念。

^③ 金毅妮.《西方音乐史中的配器史》[J].中国音乐学（季刊），2005.第3期，135-138.

结 语

中国传统音乐的研究经历一百多年，筚路蓝缕。在每一个历史阶段，虽然都留下了累累硕果，但每一个阶段、每一体裁所提出的任务及目的又似乎还在远方向后来者招手。^①而每一时期的研究作为客观的历史有着不同的立场、目的、任务、及倾向，但它们并不是互相取代的，而是在历史的延伸中交错影响、并行互动的。

流水不腐！自然界的河流有干枯的时候，也有污染的时候，但是人类文化中音乐传统的大河永远未曾停止过流动；即使有时候遭到污染，也随即会有万壑奔泉融汇为荡涤后乍的力量。我们更要千倍万倍地赞美华夏民族音乐传统的长江大河。她在我们世代代修养生息的辽阔领土上激起过无数绚丽灿烂的浪花。中国的民族音乐传统是伴随着民族的命运长河流过来的^②。

在经济全球化、文化日新趋同的当代社会，如何保护中国传统音乐的确是一个非常沉重且涉及面较广的话题，需要探讨的问题实在太多。由于各种音乐元素、创作技法等陆续地出现在本民族的音乐创作中，其中难免存在接受、不接受的成份，但我们切不可一己之见否定某一手法本身，并不是说现代的作品就一定要比传统的洋气，而任何能在音乐文化宝库中占有一席之地的，就总有其存在的价值与继续被使用的可能性。总之，我们需要做的是：在探索学习的同时结合本民族的表现技法、欣赏习惯、审美标准、作品技法以及作曲家本人的艺术趣味，使本民族创作的作品更为群众所接受、富有民族时代性，并充分发挥其应有的审美价值及社会价值。最终形成“吸收-融合-创新”的三部曲。

^① 箫 梅.《中国传统音乐研究述要》[J]. 黄钟, 2009. 第2期, 71.

^② 黄翔鹏.《传统是一条河流》[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1990. 10. 第1版, 3.

参考文献

专著类:

- 【1】[俄]卡冈著,凌继尧 金亚娜译.《艺术形态学》[M].上海:学林出版社,2011.9 第2次印刷,259.
- 【2】[俄]卡冈著,凌继尧 金亚娜译.《艺术形态学》[M].上海:学林出版社,2011.9 第2次印刷,272.
- 【3】李吉提.《中国音乐结构分析概论》[M].北京:中国音乐学院出版社,2011.8 第3次印刷,235.
- 【4】姚恒璐.《现代音乐分析方法教程》[M].湖南:湖南文艺出版社,2003.8,58.
- 【5】连波.《戏曲作曲教程》[M].上海:上海音乐学院出版社,2008.10,11.
- 【6】樊祖荫.《中国五声性调式和声写作教程》[M].北京:人民音乐出版社,2013.4,1.
- 【7】樊祖荫.《中国五声性调式和声写作教程》[M].北京:人民音乐出版社,2013.4,94.
- 【8】姚恒璐.《音乐技法综合分析教程》[M].北京:高等教育出版社,2010.04.第2版,418.
- 【9】王耀华.《中国传统音乐结构学》[M].福建:福建教育出版社,2010.5.第1版,13.
- 【10】张前.《音乐美学教程》[M].上海:上海音乐出版社,2012.01.第15次印刷,81-83.
- 【11】王耀华.《中国传统音乐概论》[M].福州:福建教育出版社,2012.07.第9次,绪论3.
- 【12】许地山.《国粹与国学》[M].上海:上海古籍出版社,2013.4.第1次印刷,104-106.
- 【13】[美]詹姆斯·W.凯瑞.《作为文化的传播》[M].北京:华夏出版社,2005.8.第1版,3.
- 【14】许勇三.《西方交响音乐发展纲要》[M].北京:人民音乐出版社,2006.10.第3版,前言I.
- 【15】黄翔鹏.《传统是一条河流》[M].北京:人民音乐出版社,1990.10.第

1 版, 3.

学位论文:

- 【1】 禹 晓. (关峡交响幻想曲《霸王别姬》创作研究) [D]. 河南: 河南大学, 2011. 05.
- 【2】 谢琳. 《北京市京剧音乐地方课程社会运行机制研究》 [D]. 北京. 中国艺术研究院博士论文, 2013. 04. 01.
- 【3】 欧阳力行. 《马思聪乐队作品中的管弦乐法分析》 [D]. 北京. 中央音乐学院硕士论文, 2013. 05. 01.

期刊类:

- 【1】 林 晓. (《霸王别姬》的多重结构) [J]. 安徽文学, 2009. 第 2 期.
- 【2】 约瑟夫·马克利斯 杜晓十. 《20 世纪西方音乐的继承与发展(上)》[J]. 云南艺术学院学报 1999. 05. 15.
- 【3】 王耀华. 《中国传统音乐结构学研究四题》[J]. 江苏. 艺术百家, 2010. 05. 01.
- 【4】 周勤如. 《音乐深层结构的简化还原分析》[J]. 北京. 音乐研究, 1987. 05. 01.
- 【5】 Mark DeBellis. <Schenkerian Theory's Empiricist Image>. *Music Theory Spectrum*, 32\ 2 (2010), pp. 111-120.
- 【6】 [澳]于京君. 《配器新说 下》[J]. 中央音乐学院学报, 2009. 第 2 期, 83-103.
- 【7】 箫 梅. 《中国传统音乐研究述要》[J]. 黄钟, 2009. 第 2 期, 71.

谱子与音响资料:

- 【1】 关峡交响幻想曲《霸王别姬》[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2008. 11. 第 1 次印刷. (总谱与 CD) .
- 【2】 杨畹农、张志仁. 《霸王别姬》[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1959.
- 【3】 魏连芳. 《霸王别姬》[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1987. 09. 第 1 版.
- 【4】 梅兰芳舞台艺术京剧《霸王别姬》DVD 珍藏版, 河北百灵音响出版社出版发行.
- 【5】 《士兵突击》- 激昂振奋人心的曲子 - tianyu 的专栏 - 博客频道 - CSDN.NET - 《 网 络 (http://blog.csdn.net/wishfly/article/details/2334908)》
- 【6】 关峡团长献爱心 为公益电影谱曲_第一频道 - 《网络

(http://blog.sina.com.cn/s/blog_a4ed8a8d01011ns8.html)》

附录

乐队编制

Orchestra

Piccolo	(Picc.)	短笛
2 Flauti	(Fl.)	长笛 (2 支)
2 Oboi	(Ob.)	双簧管 (2 支)
Corno inglese (F)	(C. ingl.)	F 调英国管
Clarinetto (A)	(Cl.)	A 调单簧管
2 Clarinetto (降 B)	(Cl.)	降 B 调单簧管 (2 支)
Clarinetto basso (降 B)	(Cl. b.)	降 B 调低音单簧管
2 Fagotti	(Fag.)	大管 (2 支)
Contrafagotto	(C. fag.)	低音大管
4 Corni (F)	(Cor.)	F 调圆号 (4 支)
3 Trombe (降 B)	(Trb.)	降 B 调小号 (3 支)
3 Tromboni	(Trbn.)	长号 (3 支)
Tuba	(Tub.)	大号
Timpani	(Timp.)	定音鼓
Piatto sospeso	(Piat. s.)	吊钹
Piatti	(Piat.)	钹
Tam-tam	(Tam-t.)	锣
Tamburo	(Tamb.)	小鼓
Gran cassa	(G. c.)	大鼓
Bell tree	(B. t.)	音树
Campane	(Camp.)	管钟
Campanelli	(Cmli.)	钟琴
Bianzhong	(Bzh)	编钟

Celesta	(Cel.)	钢片琴
Arpa	(Ara.)	竖琴
Zheng	(Zh)	筝
Xiao	(X)	箫
Jinghu	(Jh)	京胡
Soprano	(S.)	女高音
Violini I	(Vl. I)	第一小提琴
Violini II	(Vl. II)	第二小提琴
Viole	(Vle.)	中提琴
Violoncelli	(Vc.)	大提琴
Contrabassi	(Cb.)	低音提琴

致 谢

“未曾蘸墨意先痴，语多难寄反无词”。衷心地感谢我的导师邓伟民教授五年来对我的细心教导，他渊博的学识、严谨细致的治学态度及充满关爱的心，始终激励着我不断前行。

“桃熟流丹，李熟枝残，种花容易树人难”。家人对我寄予厚望，并倾注所有，这种深重的“舐犊之情”企是“感谢”二字所能承载的。

论文的完成，历经了无数个焦躁不安的日夜，同时我也得到了许多人的帮助（邹建林教授、涂维民教授、徐翀教授、徐红教授、熊小玉老师、纪德刚老师、戚翼飞老师、周烁、曾诚、王妍以及我优秀的室友们）及给予莫大的支持。“落其实者思其树，饮其流者怀其源”。这话时刻提醒着我，即使插上了师大的羽翼飞翔时，不忘感恩。

最后，感谢每一位耐心阅读完本文，并以宽容之心接受我某些稚嫩的观点。因为，你们中肯的建议对我而言是那么的可贵。

俞卫娜

2015年3月8日

在读期间公开发表论文（著）及科研情况

1. 俞卫娜. 声乐作品《笑逐颜开》[J]. 心声歌刊, 2013. 7.
2. 2013 年 8 月, 声乐作品《一生只为一个等》在“放歌中华”第二届全国大型音乐展评活动中, 荣获创作 银 奖, 并在《放歌中华》[M]. 北京: 中国文联出版社, 2013. 12, 241. 中刊登发表。
3. 俞卫娜. 声乐作品《花开四季》[J]. 心声歌刊, 2014. 4.
4. 2014 年 8 月, 声乐作品《秋思》荣获 2014 全国群众创作歌曲展评中荣获 银奖, 并在《神州歌刊》[M]. 北京: 中国广播影视出版社, 2014. 10, 100. 中刊登发表。
5. 俞卫娜. 《德彪西钢琴作品（萨拉班德）音乐分析》[J]. 黄河之声, 2014 年第 1 期, 56-57.