

刘聪明 收稿日期:2003-01-01

现代京剧《杜鹃山》中的柯湘音乐主题

内容提要:《杜鹃山》是现代京剧当中人物音乐主题用得比较成熟的代表剧目。文章以该剧中心人物柯湘的音乐主题作为研究对象,从音乐主题的创作发展及其在过门、人物唱腔、专门的器乐曲中的运用等方面进行了较为深入的分析。

关键词:京剧;杜鹃山;柯湘;音乐主题;唱腔;过门;器乐曲

中图分类号:J614.93 **文章标识码:**A

现代京剧音乐借鉴欧洲音乐创作的经验,创造性地运用了象征时代特征和人物性格的音乐主题。如《红灯记》中的《大刀进行曲》、《沙家浜》中的《三大纪律八项注意》、《智取威虎山》中的《中国人民解放军军歌》等革命歌曲的借用,象征了时代特征和主题立意;而《杜鹃山》、《盘石湾》、《龙江颂》、《海港》等剧中则创作了具体人物的音乐主题,特别是《杜鹃山》中人物音乐主题的运用显得尤为突出。

《杜鹃山》(以下简称《杜》剧)这一剧目创作于“文革”之前,加工于“文革”期间;它的音乐是在“文革”期间由作曲家于会泳等重新创作。无论从创作方式、唱腔体制、程式的发展、乐队的改造、演员的重新定位等诸多方面,《杜》剧的音乐都代表着20世纪中国戏曲音乐的一种发展趋向。该剧唱腔在以皮黄腔为主的“多腔板式变化”体制的基础上创造性地发展“主题贯穿”(又称“主调贯穿”、“特性音调贯穿”)的手法,使得全剧音乐的整体性和融合性加强,并具有鲜明的个性。

在《杜》剧中,有三个主要人物,即柯湘(青衣)、雷刚(净)、杜妈妈(老旦)。本文主要论述中心人物柯湘的音乐主题的创作与运用。

一、柯湘主题

1. 主题

柯湘作为《杜》剧的中心人物,她的音乐主题从序曲、剧中柯湘的唱段和有关柯湘的场景到闭幕曲都得到运用与贯穿,体现了作为中心人物的主题的重要性。这里取第二场柯湘唱腔《无产者》的前奏中的主题作为柯湘主题的基本形态,它也是柯湘在剧中的首次亮相时出现的主题。它不是作者任意创作的一个主题,而是与京剧唱腔有着千丝万缕的联系,如下例将其与二黄慢板过门的对照:

例1:

The image shows two musical staves in G major. The top staff is labeled '二黄过门:' and contains a melodic line with a rest at the beginning. The bottom staff is labeled '柯湘主题:' and contains a similar melodic line. The bottom staff is divided into four measures labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' with brackets above them. Measure 'a' starts with a half note G4. Measure 'b' starts with a half note B4. Measure 'c' starts with a half note G4. Measure 'd' starts with a half note G4.

其基本变化是:第一乐汇a开始的半拍sol在传统过门中高低八度都用,这里就是延长并反复,增强气势;第二乐汇b强调大三度音程以壮气质;第三乐汇c是b的倒影模进,出现调性变化;第四乐汇d将si改成do增强力度与稳定感,再将do-la-do予以强调并结束在宫音。最后完成了将原徵调式色彩、商音支持、宫音与徵音构成了明显四度关系的较柔和的过门,变成了以大三度、小三度构架、并有调性变化的宫调式主题,气势磅礴,新颖流畅,无疑起了质的变化。这是令人拍案叫绝的手法。由于是京剧母体的产儿,故得以在器乐曲与唱腔中大量地、多种形式地变化运用,致使柯湘的唱腔,不论是西皮还是二黄或反二黄,都始终协调统一于具有独立品格的主题音乐。使人易于接受,乐于接受。

2. 主题音乐特征

主题可分为四个主要乐汇：

乐汇a为大三和弦的分解进行，加以号角式的附点节奏，体现了革命战士英勇、威武的气质。

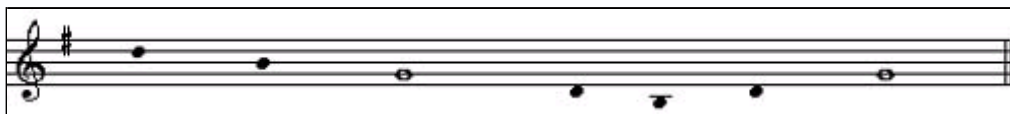
乐汇b为do - mi 的环绕进行，强调大三度，色彩明朗；其节奏富于律动感。

乐汇c为b的下方四度关系的逆行倒影，mi-sol的环绕进行，强调小三度，比较柔和。变徵音既增添了旋律特色，又加强了对徵音的倾向性。其节奏在b的基础上加入了附点，既增强了它的力度，又避免了重复。b和c一高一低，一刚一柔，相互呼应，并成为后面发展的一个特性音型。

乐汇d为主题的宫调式终止。羽音的出现不仅增添了它的调式色彩，而且体现了柯湘作为一名坚强的革命战士的女性气质。终止的节奏型富有坚决、果断的性格。

整个主题的骨架音构成sol-mi-do-sol-mi-sol-do的大三和弦分解进行(如例)，但中间加了五声性的级进及环绕进行，使其刚劲有力却又不失阴柔之美。

例2：



同时，各乐汇分别组成不同的节奏型，使其富于变化，有利于主题的发展。明确的宫调式使其既可作为唱腔前的主题呈示，又可作为唱段及器乐曲的终止。传统二黄过门虽是徵调式，但它总是在最后有si(so l)-la-do 的到宫音的进行，说明它与宫调式有着某种内在联系。

3.主题性格特点

(1)来源于京剧传统 与京剧传统过门有着密切联系。这使它既可以统一于本剧种音乐之中，又能够融于唱腔与器乐之中。

(2)具有时代特色 主题鲜明的时代特色，使它可以统领全剧音乐，体现现代戏的“现代”气息，更能塑造具有时代特色的人物形象。如以大三和弦的分解式进行为主，充分发挥混合乐队(尤其是铜管乐器)的演奏技法并能兼顾京剧传统乐器，这在传统的京剧中是不可能有的。

(3)注重个性 个性是人物音乐主题的灵魂。这既包括主题本身的音乐构造的个性，又包括通过音乐构造体现出的人物个性。

(4)可塑性强 主题的创造还要为它的运用与发展提供各种可能，包括对主题乐汇等音乐细胞的划分及它们的可塑性。

二、主题性格的多面性发展

由于剧中各人物在不同剧情中表现出性格特征的不同方面，人物的音乐主题也必须适应具体的剧情发展。而主题性格的具体表现也是万变不离其宗，具体运用中只是从各侧面对人物性格予以刻画描写。

柯湘作为一名革命女战士、自卫军的党代表，既有其坚强果断的阳刚之气，又有其女性固有的阴柔之美。在主题性格的具体表现过程中，主要是以她的这两个侧面的性格特征为根据。由此便衍生出柯湘主题的两种形式：表现她坚强果断的具有阳刚之气的主题形式、表现她阴柔之美的具有抒情特征的主题形式。

下面以《乱云飞》前奏中出现的主题的这两种形式为例来进行分析。

1.第一种形式

前奏中主题的第一次出现由乐队全奏，与主题的基本形态比较起来，只是在节奏上略有变化，基本保持原貌。如：

例3：



乐汇a中的sol音拉长，增强力度与气势；乐汇d中的do以重音的形式得到反复与强调，具有很强的稳定感，表达了柯湘临危不乱的坚定信心。

柯湘主题的这一形式主要用在人物出场亮相及激昂、悲愤的唱腔当中，它与主题的基本形式基本上保持一致，只是其属音(sol)与主音(do)往往更为强调，极具力度。

此外，在《无产者》、《家住安源》等唱段中也运用了主题的这种形式。

2. 第二种形式

第二次由三大件奏出，如下例：

例4：



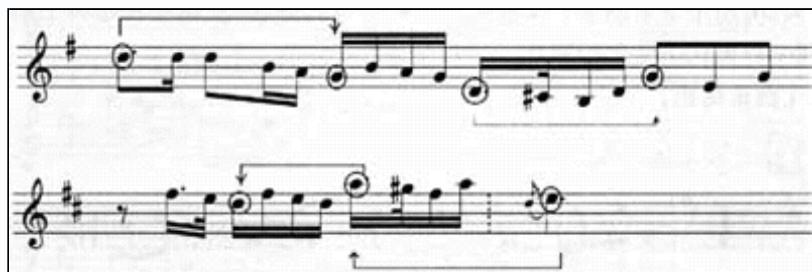
它省略了乐汇a前面的sol音(去头)，使之从弱拍起。因是由传统乐器奏出，这也符合传统过门从眼位(弱拍、弱位)起的习惯。由于乐汇c的音高提高了八度，使得b→c的进行由原来宫音到徵音的下四度进行变成上五度进行，音调进行相对来说显得更为明朗一些。c→d由原来属音(徵音)到主音(宫音)的宫调式的上四度正格终止变成下属音(徵音)到主音(商音)的商调式的下四度变格终止，终止力度变弱，调式色彩变得柔和，主题性格也柔化了。d由原来有羽音支持简缩为只有一个终止音(缩尾)。

主题的这种形式(去头缩尾、强调中部)主要用在表现人物倾诉、深思的唱腔当中，带有一种语重心长的意味。另如《黄连苦胆味难分》、《血的教训》等唱段中也用到了这种形式。

3. 两种形式的比较

从主干音及功能进行来看，第一种强调属音(sol)到主音(do)的正格进行，功能性及终止感强；第二种强调主属功能的反向进行(do←sol←re)，即变格进行，功能性较弱，如例5。第一种较强调头a与尾d，中间部分b、c更倾向于经过性质，旋律一气呵成，很有气势，具有戏剧性；第二种则去头缩尾，更强调中间部分b、c的旋律委婉曲折进行，具有抒情性。

例5：



前奏中主题的这两次运用从多侧面刻划了柯湘这一人物性格，既表现了其坚强的一面，又表现了在胜败存亡之际“心沉重”以及心乱如麻、焦急万分的心情。

三、主题的运用与发展

(一) 主题在过门中的运用与发展

1. 主题在唱段前奏及转板过门中的运用与发展

这类过门与前奏相对来说结构较为完整，独立性也较强，比唱腔中其他句、逗之间的过门要长大，情绪变化发展也较为复杂。因此，它们多以主题的整体运用为主，辅以主题片断的贯穿与发展。

1) 前奏

在柯湘每一唱段的前奏中，无一例外地都用到了她的音乐主题。这些主题的运用，大体上以主题的两形式为标准，再根据具体剧情与唱段的内容予以发挥。

(1) 第一种形式的运用

这种形式主题所具有的戏剧性，使得它在具体运用中富于变化，主要用在西皮唱腔中。西皮的曲调较为跳跃、活泼、刚劲有力，适宜表现活泼欢快或高亢激昂的感情。如以下唱段中的运用。

a) 重复、调性对比

例6：《无产者》【西皮娃娃调导板】



这是柯湘在刑场上的唱段，也是她在剧中的首次亮相。主题先后在主调(G宫)和属调(D宫)上出现，然后回到唱腔的主调(G宫)，形成“主—属—主”较强的功能进行，表现了柯湘临死不屈、大义凛然的“无产者”的英雄气概。

b) 节拍、节奏型的变化

例7：《无产者》回龙过门



主题的节奏拉长，乐汇a号角式的节奏型贯穿，形成进行曲的节拍和节奏。它配合人物昂首阔步上场、亮相的表演，具有极为坚定的性格。

c) 调式变化

例8：第三场《情深如海》柯湘挑粮上场音乐



这一场刻画了柯湘在处理革命内部矛盾时所表现的坚定、沉稳的思想情感。由于是上场音乐，其节奏富于行进性。整个按E宫系统来看，主题开始的徵音改为清角音(A音)，清角为宫，转向下属调A宫系统，由宫音开始；但第二小节E音与#G音构成大三度音程，变宫(#G音)为角，使之转向主调(E宫)。这样，通过调式的转换来增加主题的色彩。

d) 只取音调，节奏变形，使主题适应快速板式。

此外，根据具体唱腔的板式，沿用传统京剧中不同板式过门的结构特点，将主题予以结构上的不同处理。如下列快速度板式的过门更多的是体现一种板式结构上的特点。

例9：《惊雷振起英雄胆》【西皮摇板】



e) 减缩、截取主题部分

例10：《全凭着志坚心齐》【西皮二六】



(2) 第二种形式的运用

由于这种形式主题的抒情性，其自身不注重变形，而主要注重内在情感的表达。这种形式主要用在二黄与反二黄唱腔中。二黄的曲调较平缓、委婉，适宜于表现细腻深沉的感情。反二黄基本是把二黄的曲调降低四度来唱，相对来说更为起伏跌宕，适宜于表现悲壮、慷慨、苍凉、凄楚的情绪。如以下唱段。

例11：《黄连苦胆味难分》【反二黄原板】



这是第三场柯湘在教育战友们分清敌我时的唱段，唱出普天下受苦人忍受着同样的压迫，应团结紧密、同仇敌愾，砸开铁锁链，翻身做主人。特别是过门后一唱到起唱句“普天下受苦人”，似乎一下子道出了广大受苦民众的哀愁。因整个唱段主要是对战友的劝说，音乐主题显得委婉深情，更体现了对阶级兄弟的同情。

例12：《血的教训》【反二黄小导板】



《血的教训》是在雷刚莽撞下山、柯湘设计相救后总结经验教训时柯湘对雷刚唱的一段唱腔。主题这种形式的运用体现了柯湘对战友的耐心开导。

(3)两种形式的综合运用

例13：《家住安源》【反二黄中板】



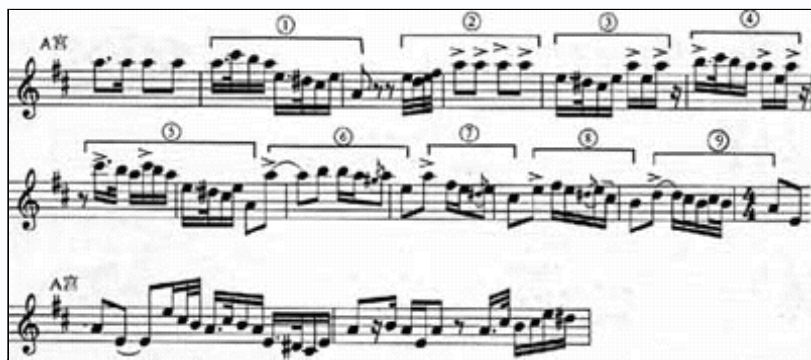
这是主题两种形式综合性的运用。前面的sol(B)音自由延长，使之与后面部分似断似连。这样，中间部分便有了第二种形式的委婉抒情的旋律特征。从整体上看它仍然是第一种形式，从主题性格看它是在第一种形式的基础上增添了第二种形式的抒情性，坚强中体现出悲愤；加之力度与速度的细微处理，预示了唱腔中痛陈家史的悲伤之情(反二黄)与参加革命的激昂之情(借用生腔二黄)。

2)转板过门

转板是指在同一唱段中不同板式间的转换。转板过门在不同板式之间起过渡作用，在音乐表现人物情感上起着承上启下的作用，其内部既有对比与发展，又有统一。在这类过门中，主题的可发展性更大。

在下例《乱云飞》由回龙转向慢板的过门中，几乎全部是柯湘主题的贯穿发展。

例14：



上例过门可分为承上、转折发展、启下三个层次：第一个层次1至3小节为承上，是对唱腔落音的支持，这一落音是前后调式的主音(唱腔的A徵和过门的A宫同主音转调)；第二层次4至13小节转折发展，主题自由发展，富于变化；第三层次13至14小节为启下，情绪缓和，主题较完整地出现。这三个层次对主题的运用也分别不同。

第一层次是对唱腔落音的有力支持，也是回龙句的补充终止，主题做简略的呈现，较为稳定。例中①为主题乐汇b-c-简化了的d。第二层次强调主题局部的变化运用，并且一环紧扣一环，使音乐呈动态发展。

例中②为c-d的减缩；③为c-d, do-la-do变成do-sol-do, 旋律进行的力度加强；④为③的变化发展, 节奏型保持, ③为以下方sol音为主到do的终止, ④为以上方re音为主到do音终止；⑤为整体主题的简化, 即去头缩尾；⑥为b-c的变体, 由原来的强调大三度到强调大二度；⑦、⑧、⑨为⑥的下方模进, 到⑨有离调感, 开始转板。第三层次后接二黄慢板, 转为慢速, 主题为两种形式的综合。整个过门围绕A(宫)音为轴心做上下环绕, 在进行中同样以宫音上的大三和弦为主干音, 使之明朗而富有力度, 着意渲染了“枪声急, 军情紧, 肩头压力重千斤, 团团烈火烧我心”的气氛和情绪。

该过门在运用柯湘主题进行各种变化发展的同时, 在节奏律动上予以动感处理。上例中①至④为强拍(板)起, 基本保持了主题的律动规律, 刻画了柯湘坚强的性格；⑤至⑨为闪板起, 形成一系列切分音(谱中标有强音记号的音)。同样也是强起, 但其强弱关系已错位, 表达了柯湘“烈火烧心”的急切心情；最后又回到强音落在板上的律动, 情绪逐渐稳定。这样, 既在节奏律动上形成对比与统一, 又对人物情感发展进行细微的刻画。这种切分的节奏律动不是来自他处, 而正是来自京剧传统过门(特别是二黄过门)。传统过门以京胡为主奏乐器。用京胡演奏过门时, 很多弱拍上的音都用拉弓奏出。而在力度相同的情况下, 由拉弓奏出的音一般比由推弓奏出的音要强一些, 从而形成演奏上的强音。其次, 传统过门的旋律进行本身就存在着强音出现在弱拍弱位的规律, 这些强音主要体现为从低音到高音的大跳及句逗的开始音。如下例中的过门:

例15: 二黄原板过门



上例过门中标有“v”记号的音均处于弱拍或弱位, 它们一般都用拉弓演奏, 有的音也是句逗的开始音, 这样使得它们比处于它们强位上的音更为突出一些, 并成为强音, 形成强弱错位。过门的每一句逗基本上是从弱拍或弱位起, 并形成京剧过门的一种律动规律。《杜》剧中的过门正是运用和发展了传统过门中这一极具特色的节奏律动, 虽然旋律音调已有了较大发展, 但其形变而神韵犹存。特别是每一句逗中下滑式的音高进行及一波一折的旋律线条更是保持了传统过门的音高进行特征。

例14中的过门处于唱腔转板处, 对于人物性格与情感发展的描写起着极为重要的作用。其中似乎已找不到传统过门的影子, 但其旋律进行规律、节奏律动以及用传统三大件演奏, 却是传统过门的精髓, 而其主题音调仍与传统过门有着极深的渊源关系(如前所述), 这也是作者对传统的继承与创新的高明之处。

2. 主题在唱腔句、逗之间的过门中的运用与发展

(1) 填充式过门

这种过门对唱腔的句、逗之间的间隙起着填充作用。如下例:

例16:



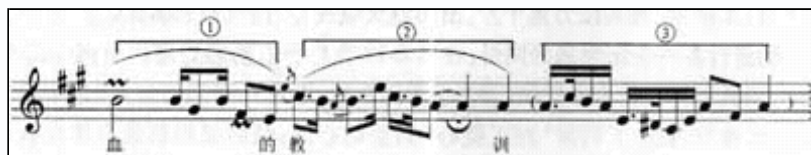
上例是在《乱云飞》唱腔中一个腔句的头逗至腰逗、腰逗至尾逗之间的过门, 在句逗之间起填充作用。当唱到杜妈妈时, 乐队奏出杜妈妈的主题①, 以唱腔的结音E为轴心音。(后面在唱到“雷队长入虎

口……”之前也采用同样手法用到了雷刚主题。)②为唱腔与乐队都有的柯湘主题乐汇c→d的进行,其中有
一次c的移位。③为“鱼咬尾”式的填充,是基本主题去头略尾的形式。

(2) 补充性过门

这种过门对句、逗的尾音予以强调补充。如下例:

例17:《血的教训》起句



上例唱腔的①、②都用到了主题乐汇a,两者运用了调性对比,①为E宫(反调),②为A宫(正调)。③是略去乐汇a的主题形式,是对唱腔尾音do的强调与补充。由于唱腔对a的运用时使用旋律的迂回及装饰音,使之性格柔化,更为婉转。

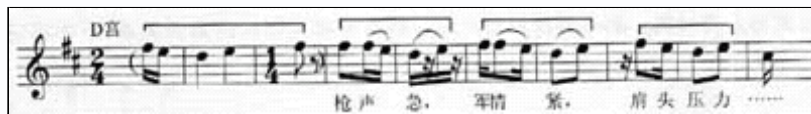
(二) 主题在唱腔中的运用与发展

1. 唱腔中大三度音程的创造性运用

传统青衣腔以sol、la、do的四度音列为主,高低音以re、mi辅之,只离调时才使用si、la、sol的大三度音程。而传统老生乃至净角腔,其西皮、二黄大都以do、re、mi的大三度音程为主,高低音以la、sol辅之,表现了男女相别的不同气质。在《杜》剧柯湘的唱腔中,运用了大量大三度音程,这一则借鉴了生腔的音调特点,二则它与柯湘的音乐主题有着极为密切的联系。如柯湘唱腔《家住安源》的【二黄摇板】、【原板】到【流水】。

这种大三度音程同时也来自于主题乐汇a和b的变化与发展。这种运用有时省略了a中的sol音,强调mi-re-do的大三度进行;再将b简化为do-re,形成mi-re-do-re或其逆行do-re-mi。如《乱云飞》中回龙片段:

例18:



这种音调唱起来很有力度与气势,一则与这一人物主题性格密切相关,二则柯湘这一忍辱负重、意志坚定的革命战士形象,突破了传统京剧的人物性格,其唱腔也必然要得到突破。

2. 主题在句尾拖腔中的运用

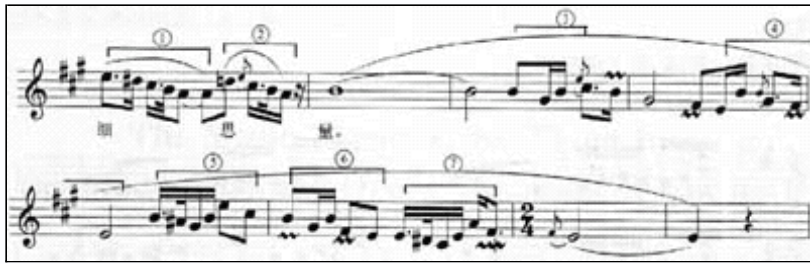
句尾拖腔往往具有美化旋律、抒发人物情感、转板等功能。这种拖腔一般比较长,主题在其中的运用也能够得到尽情发挥,有时甚至出现完整的主题。如下例《乱云飞》的回龙句中“烧我心”的句尾拖腔:

例19:



一般来说,主题的这种运用主要是一至两个主题乐汇所形成的某些习惯性的固定音调。这些固定音型根据具体的唱腔处理形成不同的性格特征。如以下拖腔中的主题运用:

例20:《血的教训》



《血的教训》是在革命遭受挫折与损失后柯湘对雷刚唱的一段总结经验教训的语重心长的唱段，这是其中一句“你要把前因后果细思量”的拖腔。唱腔的调式为A宫系统E微调，从③开始转入属调(E宫系统)，⑦又回到原调。上例的①、②、④、⑥均为主题乐汇a的发展，经过音与装饰音的运用以及旋律的婉转进行使得它们不再是坚强的性格，而是更加委婉、意味深长。③、⑤、⑦则是主题乐汇c→d的进行，它们都由主题原型中终止到do变成终止到la，旋律更为婉转抒情。虽然同一乐汇或乐汇进行在唱腔的同一片断运用多次，但其节奏音型的不同处理、调性的变化使音乐不至于单调，而显得更为统一。再如前面的例II-40中“九死一生”的尾逗及拖腔。主题乐汇c→d的进行运用三次，每次的调性都不同，依次处于A宫、G宫和D宫系统。

(三)主题在器乐曲中的运用与发展

这里指的器乐曲是独立于唱腔之外的纯器乐部分。在传统京剧中，这部分使用的是锣鼓(武场)与曲牌(文场)。《杜》剧中的器乐曲中，创造性地运用人物的音乐主题予以贯穿发展，使之成为该剧独具特色的部分之一。

柯湘主题在器乐曲中主要用在《序曲》和第四场《青竹吐翠》中。

(1)音域拓宽，音型器乐化

如第四场《幕间曲》的开始为了表现自卫军在当党的领导下欣欣向荣的景象，奏出了欢快跳跃的主题：

例21：



(2)主题器乐化的变形——适应器乐曲的性格及情感特征

第四场的器乐曲有两种主要材料。第一种材料与柯湘主题有着极为密切的渊源关系，下面将它与柯湘主题和二黄过门比较：

例22：



通过比较可以看出，这一材料实则来自柯湘主题：从宫音开始，略去了乐汇c。后面的do-la-do变为si-la-do，而这一si-la-do正是二黄过门中看似不起眼实则极有特点的习惯性音调。可见作者并不拘泥于柯

湘主题的发挥，而是到其源头寻求更充分的养料。材料第一小节的音型正是主题乐汇c、b的音型，这两个音型本身就具有较强的律动性，在这里突出地运用，使音乐性格显得活跃欢快，表现了杜鹃山“青竹吐翠蓬勃向上”、“旌旗卷战歌壮”“群情欢畅”的革命场面。这里的音乐已脱离了柯湘主题原有两种形式的性格，使之与主题间似是而非，既脱离了主题的原形，又与主题保持密切联系，更贴近传统。

这一材料运用的手法较为简练，如下例结构一：

例23：



②为①的完全重复；③为①的高八度终止；④转入下属调，为主题乐汇a的三次变奏，节奏错位，避免单调。这一材料还转入其同主音的羽调式上，使之在同主音宫——羽调式间反复，造成调式色彩的对比。而羽调式的运用正好符合湘中民间音乐mi-do-la-#sol-mi的特性音列，使之富有浓郁的地方风格。这样，宫调式的“京味”和羽调式的“湘味”结合，既体现了京剧的本身特点，又体现了剧情发生地湘赣边境的地方特色。整个结构的节奏富有民间音乐锣鼓点子的特点，既保持一基本节奏型(①、②)，又富于变化(③)和对比(④)，加上调式对比，使它能够在循环反复而不致单调。更有趣的是，四句形成一个连环套的“鱼咬尾”，每一句都可作为结构的终止，使它能够在配合人物表演、说白，在需要的时候任意收束。这也是传统戏曲中器乐曲的一个特点。

第二种材料与第一种材料的跳跃活泼形成对比，显得更为舒展而抒情。这一材料简化后实为五声性音阶下行级进，如下例结构二：

例24：



这种器乐手法在传统器乐曲如《渔舟唱晚》、《春江花月夜》等中运用较多。通常是取一简单的固定音调，依此做五声性下行模进，并在不同的结构部分做加花变奏或简化处理，以至贯穿全曲，形成传统音乐统一中求对比的性格特征。

由这两种对比性材料构成的两种结构并没有形成二部性、三部性的结构，而是形成循环往返式的结构，其长度也可任意增减。整个乐曲描写了军民同庆的欢快场面，用在人物表演、对白的背景下，忽强忽弱，忽远忽近，很好地渲染了人物情绪和舞台气氛。

(3)基本保持原型

《序曲》所运用的音乐材料主要来自于柯湘主题。它的首尾是柯湘主题的呈示，在铜管乐器强力度的吹奏下，配合京剧锣鼓，气势辉煌，显示了革命者的英雄气概和革命声势浩荡的气势。中部则是第四场中器乐曲的材料运用，其手法也基本一致。在对第一种材料两种调式的运用中，羽调式的部分主要由唢呐和锣鼓奏出(湘味的民间吹打)，宫调式的部分则由京胡主奏(本剧种特色)，材料统一、对比鲜明。全曲虽然有点“洋气”，却无一不是由中国传统音乐的砖瓦堆砌而成。

第七场《飞渡云笈》是全剧的武场戏，在音乐上配以大量的打击乐以及以《夜深沉》等传统曲牌为主改编的乐曲，柯湘主题只作为人物亮相的音乐动机出现几次，并不明显。

责任编辑 孙 凡

参考文献：

作者简介：刘聪明(1970~)，男，文学硕士，北京广播学院录音艺术学院讲师(北京 100024)。

点击次数：548