



国家“十三五”重点图书出版规划项目



教育部人文社会科学重点研究基地
中央音乐学院音乐学研究所 学术文库

当代中国 器乐创作研究

DANGDAI ZHONGGUO

QIYUE CHUANGZUO YANJIU

上卷：作品评介汇编

高为杰/主编



苏州大学出版社
Soochow University Press

图书在版编目 (CIP) 数据

当代中国器乐创作研究. 上卷, 作品评介汇编 / 高为杰主编.
— 苏州: 苏州大学出版社, 2019.2
ISBN 978-7-5672-2724-8

I. ①当… II. ①高… III. ①民族器乐—研究—中国
②民族器乐—器乐曲—音乐评论—中国 IV. ①J632

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 010277 号

书 名: 当代中国器乐创作研究·上卷: 作品评介汇编

主 编: 高为杰

责任编辑: 孙腊梅

装帧设计: 吴 钰

出 版 人: 盛惠良

出版发行: 苏州大学出版社 (Soochow University Press)

社 址: 苏州市十梓街1号 邮编: 215006

网 址: www.sudapress.com

E - mail: sdcbs@suda.edu.cn

印 装: 苏州工业园区美柯乐制版印务有限公司

邮购热线: 0512-67480030 销售热线: 0512-67481020

网店地址: <https://szdxcbs.tmall.com/> (天猫旗舰店)

开 本: 787 mm × 1 092 mm 1/16 印张: 68 (共2册) 字数: 1 510 千

版 次: 2019年2月第1版

印 次: 2019年2月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5672-2724-8

定 价: 580.00元 (上下卷)

凡购本社图书发现印装错误, 请与本社联系调换。

服务热线: 0512-67481020



序言

本书是教育部人文社会科学重点研究基地 2002 年申报的重大规划项目“20 世纪 80 年代以来中国器乐创作研究”（项目批准号 02JAZJD760002）的最终成果。项目批准之后，课题组进行了分工：上卷“作品评介汇编”由项目负责人、课题组组长高为杰组织编写。该卷可划分为四部分，高为杰负责管弦乐作品分析，贾国平负责室内乐作品分析，唐建平负责民族管弦乐作品分析，张小夫负责电子音乐作品分析。申报时参与人员还有叶小纲、杨立青、林华等。许多学者和学子也参与了具体的分析和写作。下卷“历史与思想研究”由课题组副组长宋瑾组织编写。该卷可划分为三部分，韩锺恩和李诗原负责历史梳理，李淑琴负责争鸣探析，宋瑾负责作曲家思想的研究。

上卷的编写首先进行的是代表性作曲家作品的收集，编者在多次探讨并确定的数目中选择出代表作。这项工作表面容易，但由于入选作品数量有限，挑选工作须特别慎重，所以很有难度。其次，在评介方面，由于对有些作品、学者评价不一，且总谱和音响都难以迅速收集，这更考验编者的耐性和决心。课题组成员本着负责的态度，认真收集、选择和分析。这个过程延续了很长时间。另有些作曲家长期外出活动，也造成了收集工作的局部滞缓。最后，在作品具体分析方面，课题组以“导读”为基调，确定了大致的框架，使分工进行的具体分析既有共同的基础，又有一定的灵活性。这项工作的完成，首次为学界和教育界提供了比较全面的相关音乐作品的基本面貌，为进一步研究或教学活动的开展奠定了较好的基础。由于现代音乐作品的传播比较滞后，新作品的演出比较少，且演出大多集中在北京、上海等大城市，乐谱和音响出版也很少，这些给这方面的学术研究和专业教学造成了许多



研究空白或资料匮乏的局面，因此本课题上卷的问世，具有重要的现实意义和历史意义。

下卷无论是历史梳理、争鸣探析还是作曲家思想的采集和分析，都需要做大量的资料收集工作。为此，课题组成员付出了艰辛的劳动。除了文献资料收集之外，还需要做大量的采访工作。历史梳理方面，编者需要掌握比较全面而充分的文献、作品创作和表演情况、作曲家相关活动情况等，并须在此基础上按时间顺序进行细致梳理。尽管只有20余年，但这是音乐创作的重要转折和异常繁荣的时期，期间发生了很多重大事件，而且许多事件是一波三折，作为第一次全面的梳理，难度是可以想象的。争鸣专题中，编者几乎掌握了20多年来围绕器乐创作、产生广泛影响的所有争论文献，并进行了比较全面而细致的分析。这项工作分两步完成，先是20世纪80年代争鸣问题的研究，之后是90年代以来的情况分析。由于内容多，言论纷杂繁复，两步工作也花费了较长时间。作曲家思想采集工作具有长期积累的基础——课题组成员在本项目立项前10多年就曾参与中国艺术研究院的课题“20世纪中国音乐美学志述”的子课题“作曲家创作思想采集”的相关工作，且初期成果已经出版。但是该成果还有不少缺漏，一些重要的作曲家思想未被收录。本项目启动后，课题组进行了查漏补缺。在此基础上，课题组成员还对当代音乐创作思想进行了分类概括和分析，并提出了自己的看法。由于作曲家通常用音乐作品来表现思想情感或表达自己对音乐艺术的看法，而不用文字来表现或表达，因此对他们的思想采集和分析具有明显的实际意义。下卷工作的完成，将为我国新时期器乐创作的理论研究提供重要参考，并促进音乐实践的发展。

本项目的研究工作耗时六年，超出了预定三年的时间。主要原因在于内容杂多，收集资料困难，分析任务繁重。目前各子课题都已完成，有的阶段性成果已发表，但还存在一些不足之处，如上卷作品分析细致程度不一，受篇幅所限，有不少作品未能收录介绍；下卷各部分内容由于距今过近，课题组未能明确得出结论，其中作曲家言论部分繁简不一——以往课题已经出版的内容采取语录方式按话题简要罗列，而新采访的内容则陈述详尽。尽管有这些瑕疵，但在课题组成员的努力下，目前已经取得了预计的结果。无论是资料收集、具体分析，还是分类梳理、理论

阐释，都已基本完成计划中的任务。这些成果奠定了本项目的写作基础，也将为学界、教育界和作曲界提供比较丰富的资料。

以下对两卷内容再做一些具体说明。

上卷：作品评介汇编

本卷按体裁划分为三部分，即室内乐作品、乐队作品和电子音乐作品。分别选择了20世纪80年代以来中国作曲家器乐创作的典型作品，并逐一进行研究和分析。

课题组选择了乐队作品112首、室内乐87首、电子音乐44首作为代表进行分析。内容包括这些作品的创作、表演情况，题材、结构，作曲技法，获奖情况，等等。

这些作品，风格各异，技法多样，较充分地显示了我国改革开放20年来严肃音乐创作的成就与进步。其中不少作品在国际上产生了一定的影响，标志着中国新音乐开始走向世界。

在选择作曲家和作品方面，编写者还考虑到老中青的适当比例，对改革开放后成长起来的青年作曲家进行了特别关注，也着力于彰显20年来我国音乐教育所取得的成绩。而对中老年作曲家锐意创新的关注，则体现了改革开放的思想解放对艺术创造所带来的积极影响。

下卷：历史与思想研究

本卷划分为三个部分，即历史梳理、争鸣探析和作曲家思想焦点探析。

第一部分：历史梳理。将20多年的历史划分为四个阶段。第一阶段1980—1984年，其特点概括为“突破与崛起”。分别探讨了中老年作曲家的创作和青年作曲家的崛起情况。第二阶段1985—1989年，其特点概括为“展开与深化”。探讨了民族器乐创作及大型民乐活动，室内乐创作与评奖，交响乐创作与音乐会，青年作曲家创作交流活动以及我国内地（大陆）、香港和台湾的相关交流活动、国外的中国音乐活动，等等。第三阶段1990—1993年，其特点概括为“思考与探索”。分别对民乐、室内乐和交响乐创作的情况进行了梳理和分析。第四阶段1994—1999年，其特点概括为“重现与延伸”。分别探讨了海外中国作曲家的创作情况、海外作曲家



回国举办音乐会的情况、国内作曲家的器乐创作活动（南方和北方），特别是对年轻作曲家的崛起情况做了梳理。在四个阶段的梳理中，编者还对典型作品和作曲家的重要言论进行了介绍。

第二部分：争鸣探析。分为两个部分四个乐章，包含音乐各界人士发表的意见。第一部分前两个乐章首先分析了对西方现代音乐的各种看法，按四个阶段分别进行梳理和分析。总体情况是：首先，从最初的讨论，到作曲教学的争议，以及专门的研讨会，最终在观念上达成相对一致的意见，为现代音乐的发展奠定了基础。其中的问题涉及如何对待西方现代音乐、现代作曲技法、保持传统与创新的关系、反映生活与表现自我的关系等。其次，梳理和分析了关于新潮音乐的争论，从争论的缘起到报刊和学术会议发表的各种意见，包括新潮音乐的名称、作曲学生的作品、新潮音乐代表人物的作品等，涉及现代作品保持民族风格的问题、现代作品的创作与听众的关系问题等。再次，梳理和分析了新潮音乐重要作曲家的言论，并反思对新潮音乐的各种评论和态度。最后，分析了有关我国现代音乐创作道路问题的各种看法，包括对新潮音乐的肯定意见，指出现代音乐创作中的不足、新潮音乐的历史定位、争论的焦点、相关理论的成熟等。第二部分后两个乐章主要梳理了20世纪90年代以来器乐创作的相关问题。首先，梳理了新潮音乐争论的延续，特别涉及“反自由化”对争论的影响，以及关于谭盾音乐的不同看法；分析了争鸣中出现的新的理论探讨，包括中西不同创作土壤、西体中用问题等，以及对新潮音乐的否定意见。其次，梳理了关于民族管弦乐队的讨论，重点在于交响性、民族性、创作题材等，涉及中西关系、音乐与政治的关系等。

第三部分：作曲家思想焦点探析。作曲家自己发表的创作思想研究这一部分的工作历经20余年，前期研究内容作为其他课题的成果已经发表（参见《20世纪中国音乐美学志述·理论卷》和《现代乐风》）。本部分涉及内容有二。其一，作曲家思想采集，包括改革开放以来中国所有重要作曲家的言论，通过采访获得第一手资料，通过搜索获得补充资料，并对每位作曲家的言论按话题进行划分整理。其二，在参与众多作曲研讨会和分析作曲家思想的基础上，划分出以下核心问题进行研究：音乐与社会的关系，音乐作品的题材，等等；现代作曲技法，借鉴和音乐“母

语”及风格个性，等等；现代音乐与听众的关系，为谁创作、听众数量与作品价值的关系，等等；民族性，中西关系，继承与发展，等等；文化身份认同，作曲家的主体性，个人对文化身份的选择和确认，文化身份对创作的影响，等等。

本项目的学术创新和突破主要体现在以下几点：首次全面收集 20 世纪 80 年代以来中国作曲家创作的器乐代表作进行分析；首次对改革开放以来中国器乐创作的历史进行比较全面和细致的梳理研究；首次对近 20 多年间围绕器乐创作问题的争鸣进行全面而细致的分析研究；比以往更全面采集了作曲家思想，并进行了比较深入的分析研究。

课题研究主要采用音乐分析、史学、社会学、人类学和哲学美学的方法。在作品导读方面，注重音乐事例和作品的分析方法；在历史梳理方面，尊重史实，注重资料的充分性；在争鸣研究方面，注重资料和事实，并用美学批评的方法观照；创作思想采集以田野作业为主要方式，并从哲学美学的角度进行评析。在各种方法上，吸取了国际现代和后现代理论，例如现代人类学、后殖民批评中的“文化身份”视角、多元文化观念和后现代主义“小型叙事”方法等。

本项目成果具有如下价值：学术资料的价值，为学术研究、音乐教学提供丰富的参考资料；研究内容的价值，如作品分析展示了分析者的劳动结果，使读者能通过导读而了解具体作品的情况；历史研究的价值，将中国器乐创作较晚近的细节展现给读者的同时，也让读者感受到研究者的学术视角；争鸣研究的价值，内容丰富，为读者提供了一幅 20 余年围绕中国器乐创作争鸣的长卷画轴；创作思想研究的价值，概括了其中的几个核心问题，并提出了课题组的看法，为学界提供了有益的参考，也为作曲家提供了同行的想法，以及思考时可以参照的一面镜子。

从结项到出版，又过去了 10 年。其间中国器乐创作和相关思想言论出现了很多新作品、新现象和新问题，这些都有待继续深入探究。如前所述，从今天回望项目工作的过程和结果，还存在许多不足，但是项目组成员认为此书作为阶段性研究成果，它携带着研究者的正负印记，反映了一段探究的足迹，不加改变按原貌出版更具有真实性。这样，课题成果连同研究人员都将被后来者纳入研究反思的对象之列，真正起铺路石的作用。

•MUSIC



在出版之际，我们要感谢所有关心支持此项目研究的音乐家，感谢相关单位的领导、同事和同伴。特别要感谢苏州大学出版社的洪少华先生，他锲而不舍、力争更好的出版态度，以及带领同事进行的专业而细致的编辑工作，才使本书能以良好面目问世。本书的书名也是在洪先生的建议下改换的。未尽之言，留待读者反馈后另文书写。

“20 世纪 80 年代以来中国器乐创作研究”课题组

2019 年春



第一部分 室内乐作品	1
[C]	1
常平:《弦风》	1
陈岗:《随笔九章 I》	2
陈铭志:《钢琴三重奏》	2
陈铭志:《序曲与赋格曲集》	4
陈铭志:《风自暗影中 II》	7
陈其钢:《梦之旅》	7
陈其钢:《三笑》	9
陈强斌:《龟兹吟》	9
陈强斌:《飞歌》	10
陈晓勇:《EVAPORA》	12
陈怡:《多耶》	13
崔文玉:《第一钢琴奏鸣曲》	14
[D]	17
董立强:《合》	17
杜鸣心:《飘红玉》	18
杜薇:《染》	20



[F]	21
范乃信:《辩、影、偶》	21
范乃信:《怀古》	21
符方泽:《琵琶上路》	22
[G]	23
高平:《山》	23
高平:《说书人》	25
高为杰:《秋野》	27
高为杰:《韶Ⅱ》	33
高为杰:《路》	34
郭元:《在G音上》	36
龚晓婷:《叶子和鱼》	38
郭文景:《社火》	39
[H]	40
何训田:《声音的图案之三》	40
黄虎威:《峨眉山月歌》	43
黄虎威:《嘉陵江幻想曲》	44
[J]	45
贾国平:《翔舞于无际之野》	45
贾国平:《碎影》	46
贾瑶:《戏》	47
金湘:《第一弦乐四重奏》	48
金湘:《中国书法》	52

[L]	54
梁红旗:《祈》	54
梁红旗:《竹韵》	56
梁 雷:《笔法》	57
梁 雷:《湖之一》	58
刘长远:《泣》	58
刘德海:《天鹅——献给正直者》	59
刘 健:《风的回声》	61
刘 青:《煞尾》	63
刘 媛:《为琵琶与大提琴而作的室内乐》	64
罗忠镕:《第二弦乐四重奏》	78
罗忠镕:《钢琴曲三首》	80
[M]	82
莫五平:《凡 I》	82
[P]	83
潘皇龙:《东南西北 I》	83
彭志敏:《八山璇读》	84
[Q]	87
秦文琛:《怀沙》	87
秦文琛:《合一》	88
瞿小松:《Mong Dong》	89
权吉浩:《长短的组合》	91
权吉浩:《宗》《村祭》	92



[R]	94
阮昆申:《八归》	94
[S]	95
宋名筑:《川江魂》	95
[T]	96
谭 盾:《鬼戏》	96
谭 盾:《双阙》	97
[W]	100
王 非:《韵》	100
王建民:《第一二胡狂想曲》	101
王建民:《幻想曲》	102
王建民:《音诗——四季掠影》	103
王 宁:《异化:人类和它们自己 世纪末的祷歌——献给 1999》	105
[X]	107
向 民:《丑末寅初》	107
项祖华:《国魂篇》	107
项祖华:《竹林涌翠》	109
徐孟东:《惊梦》	110
徐孟东:《远籁》	111
徐晓林:《黔中赋》	112
徐振民:《唐人诗意两首》	114
许舒亚:《散》	115

[Y]	116
杨青:《秋之韵》	116
杨青:《咽》	117
叶小钢:《马九匹》	118
余京君:《Philopentatonia》	119
[Z]	120
张大龙:《堡子梦》	120
张大龙:《悲歌》	121
张小夫:《山鬼》	123
周龙:《玄》	124
周龙:《空谷流水》	125
朱践耳:《玉》	127
朱世瑞:《国殇》	129
朱琳:《度》	130
邹向平:《川腔》	131
邹向平:《即兴曲——侗乡鼓楼》	132
赵曦:《葳蕤》	133
赵曦:《热带鱼》	134
第二部分 乐队作品	136
[A]	136
敖昌群:《羌山风情》	136
敖昌群:《纪念》	137
[B]	141
鲍元恺:《炎黄风情》	141



[C]	144
陈丹布:《情殇》	144
陈 钢:《双簧管协奏曲——“囊玛”》	147
陈其钢:《蝶恋花》	148
陈其钢:《逝去的时光》	150
陈强斌:《第一小提琴协奏曲》	153
陈永华:《谢恩赞美颂》	154
程大兆:《第二交响曲》	156
[D]	158
丁善德:《 \flat B 大调钢琴协奏曲》	158
丁善德:《交响序曲》	160
杜鸣心:《青年交响曲》	161
杜鸣心:《长城交响曲》	163
杜鸣心:《小提琴协奏曲》	165
杜鸣心:《春之采》	167
[F]	169
方可杰:《热巴舞曲》	169
[G]	170
高 平:《琵琶、小提琴与乐队的双重协奏曲》	170
高为杰:《别梦》	172
高为杰:《缘梦》	174
郭文景:《川崖悬葬》	175
郭文景:《蜀道难》	176
郭文景:《滇西土风两首》	178
郭 元:《黑纳米——对泸沽湖的印象》	181

郭祖荣:《 $\flat D$ 调钢琴与乐队》	182
郭祖荣:《乐诗三章——袖珍乐曲三首及尾声》	184
郭祖荣:《第十六交响曲》	185
[H]	186
郝维亚:《传奇 II》	186
何训田:《梦四则》	187
[J]	190
贾达群:《两乐章交响曲》	190
贾达群:《巴蜀随想》	191
贾达群:《融 II》	192
贾国平:《清调》	194
金复载:《喜马拉雅随想曲》	196
金复载:《长笛协奏曲》	197
金 湘:《巫》	199
金 湘:《幻》	201
觉 嘎:《阿吉拉姆》	202
[L]	204
李焕之:《大地之诗》	204
李焕之:《泪罗江幻想曲》	208
李忠勇:《云岭写生》	212
刘廷禹:《苏三》	212
刘 媛:《交响狂想诗——为阿佤山的记忆》	214
刘 媛:《土楼回响》	218
罗永晖:《逸笔草草》	224
罗忠镕:《暗香》	225



罗忠镕:《罗铮画意——无题之四十八》	228
[M]	230
马水龙:《梆笛协奏曲》	230
[Q]	231
秦文琛:《际之响》	231
秦文琛:《五月的圣途》	234
秦文琛:《唤风》	235
瞿小松:《第一交响乐——献给 1986 年我的朋友们》	238
权吉浩:《乐之舞——为民族管弦乐队而作》	240
[R]	241
饶余燕:《献给青少年》	241
饶余燕:《音诗——骊山吟》	242
[S]	244
盛礼洪:《第二交响曲》	244
盛中亮:《南京啊,南京》	248
施万春:《随想曲》	249
宋名筑:《川江魂》	250
[T]	251
谭 盾:《道极》	251
谭 盾:《离骚》	252
谭 盾:《西北组曲》	254
唐建平:《京韵》	257
唐建平:《八阙》	258

唐建平:《后土》	260
[W]	262
王 非:《古迹随想》	262
王建民:《第一二胡狂想曲》	263
王 宁:《为长笛、大管与弦乐队而作的慢板》	270
王 宁:《第三交响曲“呼唤未来”》	271
王世光:《松花江上》	272
王世光:《长江交响曲》	274
王西麟:《第三交响曲》	275
王西麟:《第四交响曲》	277
王西麟:《小提琴协奏曲》	279
王义平:《三峡素描》	282
王震亚:《繁星颂》	284
[X]	285
项祖华、茅匡平:《海峡音诗》	285
徐昌俊:《我们的祖国》	286
许舒亚:《夕阳·水晶》	287
[Y]	288
杨立青:《乌江恨》	288
杨立青:《荒漠暮色》	290
杨 青:《苍》	293
杨新民:《裂谷风》	294
姚盛昌:《东方慧光》	295
姚盛昌:《中国神话四首》	296
姚盛昌:《洛神》	298



叶国辉:《森林的祈祷》	299
叶国辉:《新世纪序曲》	301
叶国辉:《中国序曲》	303
叶小钢:《地平线》	304
尹明五:《交响音画——韵》	306
余京君:《舞雩》	310
俞 抒、朱 舟、高为杰:《蜀宫夜宴》	311
[Z]	313
张大龙:《我的母亲》	313
张丽达:《喜马拉雅交响曲》	317
张丽达:《第二小提琴协奏曲》	319
张 难:《红河音诗》	320
张千一:《北方森林》	321
张小夫:《苏武》	322
张小夫:《雅鲁藏布 II》	324
张 朝:《哀牢狂想》	328
钟信明:《第二交响曲》	332
朱践耳:《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》	334
朱践耳:《纳西一奇》	335
朱践耳:《黔岭素描》	337
朱践耳:《第一交响曲》	339
朱践耳:《第二交响曲》	342
朱践耳:《第四交响曲》	346
朱践耳:《第七交响曲“天籁、地籁、人籁”》	350
朱践耳:《第十交响曲》	353
朱践耳:《天乐》	356
朱践耳:《百年沧桑》	357

第三部分 电子音乐作品	359
[A]	359
安承弼:《神韵》	359
安承弼:《色彩的空间》	359
安 栋:《透天设计》	360
[C]	361
陈强斌、纪冬泳:《斑》	361
陈远林:《女娲补天》	362
陈远林:《牛郎织女》	363
陈远林:《京韵》	363
陈远林:《飞鹤行》	364
程伊兵:《规则游戏》	366
程伊兵:《乐中书》	369
[D]	371
董 夔:《飞翔的苹果》	371
董 夔:《交会》	371
[F]	372
冯 坚:《灵魂像风》	372
[G]	373
关 鹏:《将军令》	373
关 鹏:《极》	374
[J]	375
贾国平:《梅》	375



金 平:《色彩进行》	376
[L]	378
兰薇薇:《Pixel Delay》	378
冷岑松:《五行》	381
李 嘉:《Yu-i-Ya》	382
刘 健:《半坡的月圆之夜》	383
刘思军:《呼伦湖的背影》	387
[T]	388
唐建平:《我回来了》	388
田震子:《苻染》	389
[W]	390
王 宁:《无极》	390
王 铉:《幻听——Imagination》	391
王 铉:《花鼓·安徽·CN》	393
[X]	394
许舒亚:《太一》	394
薛花明:《钟之灵》	396
[Y]	397
叶国辉:《声音的六个瞬间》	397
于祥国:《废都》	398
[Z]	399
张兢兢:《藏谣》	399

张小夫:《吟》	400
张小夫:《不同空间的对话》	403
张小夫:《世纪之光》	408
张小夫:《诺日朗》	410
张小夫:《山鬼》	412
张小夫:《北海咏叹》	416
张小夫:《脸谱》	419
周佼佼:《七夕》	421
周佼佼:《日漠西沙》	422
朱诗家:《云 I, II》	423
庄 曜:《洒》	424
庄 曜:《仓央嘉措》	425

第一部分 室内乐作品

[C]

常平：《弦风》

2003年，常平创作了《弦风》。这是为三弦与七位演奏家而作的，作品在台湾文建会2003年民族音乐创作奖比赛中获得第二名，同年该作品的乐谱及CD在台湾出版发行。作品首演于2003年12月中央音乐学院第三届音乐节。2004年5月被选入北京现代音乐节，同年受香港中乐团邀请，赴港参加“心乐集Ⅱ原创作品、中央音乐学院民族室内乐专场音乐会”的演出，均受到极大的好评！

“泱泱大地，悠悠几千年的历史文化……傲骨清风的气节，生生不息的信念，坦荡豁达的胸怀……出自对人类精神境界的深层思考。”这是作曲家在作品前的自序，这种提示让我们打开眼界，沿着文明古国几千年的历史文化去和心灵做一次最直接的交流！此作品用民族室内乐的形式写成，除三弦外，另外的七位演奏家分别演奏一支梆笛、两组打击乐、两把二胡、一把中胡和低音革胡（可用低音提琴代替）。三弦也许大家并不会感到陌生，作为一件表现力很强的弹拨乐器，无论是力度还是音区的范围，都令人感到满意。在这部作品中，三弦的演奏技巧得到了淋漓尽致的发挥，这对演奏者提出了很高的要求。在奏法方面，除传统的各种技巧如弹、挑、滚、扫、拂、轮等之外，还加入了用指甲弹琴板、用琴弦击打指板、绞弦、模仿古琴的揉弦等一些非传统的演奏方法。传统大三弦三根弦的定弦分别为“g、d、G”，这部作品中采用的三弦是加弦三弦，其定弦分别为“g、d、c、G”。使用这种三弦不仅弥补了传统三弦演奏技巧上的不足，更重要的是，作品的音高材料也都是由定弦的这几个音发出来的。在音乐素材的使用上此作品力求凝练。

全曲共16分钟，听众可以感受到音乐中仿佛带着的尘土气息与勃勃生机，带着不屈不息的精神与时光冲刷不掉的东西……此曲在探求三弦和其他民族乐器的音色处理以及三弦本身的演奏技法上，可谓是民族室内乐中的佳作！

（李睿）



陈岗：《随笔九章 I》

《随笔九章 I》(*Jotting for Notes I*)为木管五重奏，完成于 2001 年 2 月，同年 6 月 7 日在韩国“东方纪元——第三届中韩作曲家友好作品音乐会”上首演。作品以具有山歌风格的五个音的主题作为整部作品的音高结构素材，并利用这一音高材料的不断变化、连贯发展，展现出单一材料在音乐形象、情绪甚至风格等方面极为多样的刻画潜力。

作品名称中的“九”取其“多”的含义。此曲实际上是由十二段风格各异的小曲组成的，它们在这部作品中体现出作曲家期望用单一的音高结构塑造多样音乐形象的手法特征，同时也体现出音乐由简至繁、循序渐变的发展逻辑。由此，单一材料以及由其在音乐展开过程中所引申出的新材料，似乎成为取之不尽的音乐发展“源泉”（作曲家本人在创作过程中的感受是“环环相扣”）。新材料出现的先后次序有其必然性，并且有着不可逆的特点；就此点看来，此作品在材料运用上是极为严格的，体现出作品运用单一材料的“严谨”性质。此外，作品在题材、形式、内容和所运用素材方面展现出中国文化特征，但并不排斥运用西方传统或现代的创作技术，并尽可能兼顾东西方的审美趣味。作品的创作严格遵循单一材料运用的规则，同时在音乐表现的其他方面相当随意，更多地体现出作品的“随笔”性质，使得这部作品在创作的整体风格方面表现出“严谨而自由”的特征。从创作的基本手法上来看，此曲可被看作是一部连贯变化的“性格变奏曲”。

（杜莹）

陈铭志：《钢琴三重奏》

这首作品是 1989 年作者应美国大提琴家尤金·卡尔之委约，为其新建立的室内乐团而创作的，发表于《音乐创作》2003 年第 1 期。

这首为钢琴、小提琴、大提琴而作的重奏曲虽然以 d 音为调中心，但作曲家运用非三度叠置的和声语言取代传统意义上的结构和弦，以此控制作品的张力。在乐思发展上，采用了被他称为“动机成长法”的技巧，亦即旋律核的延伸技巧，使整个作品听来效果新颖，富有奇趣。

作品是两乐章构成的套曲。

第一乐章柔板。乐曲以小提琴和大提琴的轻声呼唤，以及钢琴的清淡背景，构成引子。而构成全曲的两个重要的旋律核——四度和二度音程，也反复地出现在两个提琴的旋律之中。

在这个背景上，小提琴奏出牧歌般的主题（第9小节），它围绕着呼唤的旋律核，慢慢地把情绪推向高潮，而钢琴的高声部也渐渐由呼唤的旋律核引申出一连串轻盈下行的流动音符，为全曲带来了生机。

大提琴深情地唱和（第19小节），并引出小提琴的低吟，而钢琴声部的流动在这里叠置为和声，又每每被四度结构的一抹清淡的上行分解和弦所打断。这上上下下的交织终于形成一片洪流（第25小节），之后又归于平静，完成了乐曲最初的呈示。

第29小节起，大提琴和小提琴以模仿的形式进入乐曲的发展，旋律核延展为两条相似的旋律，相互缠绕、交织，连绵不绝。此时，钢琴则以更加沉重的和弦，缓步推动着音乐的展开，直至两个旋律声部渐渐安静下来。

尾声从第46小节开始，钢琴以清澈流动的上行音流与持续的低音，让听众回到引子，大提琴上呼唤的旋律核被扩大了节奏，而且在小提琴上以更为扩大的形态进行呼应。情绪再一次高涨，但这似乎只是一种对激情的回忆。

第二乐章快板，以弦乐铿锵有力的和弦开始。钢琴的托卡塔式节奏，为小提琴和大提琴的对唱烘托出欢快的情绪。这是两个由不同十二音列构成的旋律（第26小节），接着，旋律互换，构成纵横可动对位。

一段富有生气的拨弦（第27小节）把音乐引向新的段落。在弦乐器的陪衬之下，钢琴声部奏出一个富于装饰的诡秘旋律（第35小节）。

乐曲在第57小节又回到第一部分，两个弦乐器对换第一次所用的音列，且手法自由，往往仅开始保持与原型的联系，之后就会根据自己的需要自由展衍。而钢琴则采用紧拉慢唱的方式为之伴奏。旋律完毕之后，三个声部相互模仿一个极为短小的动机（第66小节），但很快又转换为两条新的弦乐旋律与钢琴的伴奏相结合（第70小节）。

第79小节再现了那个生机勃勃的过渡，并且通过它所用的二度音程引申出两条相互模仿的旋律（第84小节）。随后，乐曲的情绪渐渐转入神秘飘逸，弦乐器的泛音音色与钢琴轻声的大幅度飞跃，给这个一往无前的乐章带来了片刻的沉寂。



接着，弦乐器又恢复了动力音型，并形成八度卡农（第 110 小节）。这一过渡段落又立即被主题接上（第 118 小节）。

结束段以赋格段开始（第 131 小节）。主题四次衔接进入后，形成了更为热烈的复卡农（第 143 小节）。最后，首尾呼应，前奏的铿锵和弦重新响起，宣告了乐曲的结束。

（叶思敏）

陈铭志：《序曲与赋格曲集》

这套曲集共有序曲与赋格曲 13 首，是作曲家从 20 世纪 60 年代至 21 世纪初陆续创作的，于 2004 年由上海音乐出版社出版。其排序是根据第十三首的音列 B—A—D—C—F—G— \flat A—F— \flat B—E— \flat E— \flat D 进行的。

第一首：b 小调。

序曲以柱式音型写成，带有沉思的性质。赋格的第一主题（第 33 小节）线条跌宕起伏，节奏抑扬顿挫；第二主题抒情如歌，在乐曲中间部（第 43 小节）之后进入（第 56 小节）。两个主题在第 79 小节结合，先是两次复对位（第 79、81 小节），接着，第二主题的反向卡农与第一主题相结合（第 85 小节），再是第二主题的同向卡农与第一主题相结合（第 87 小节），最后是第一、第二主题原型与第一主题的扩大结合（第 90 小节）。

第二首：a 小调。

序曲可分为三个部分，由粗犷经旖旎而转为悠扬，展现了少数民族山村歌舞的景象。节奏强劲的赋格为套曲带来了新的活力。其素材严谨简朴，但织体灵活多变。柱式和弦在织体中发挥了强劲的力度。

第三首：d 羽调。

音型演化的序曲犹如高山流水一般清澈流畅。源自序曲的赋格主题，抒情而俏丽（第 33 小节）。第 4 小节中的变音，成了第一个插段的重要素材 A—E— \flat E—D（第 49 小节）。这个素材非常儒雅，作曲家似乎也非常喜欢，在第三个插段中，再次用到了它的倒影形式（第 76 小节），又在主题再现之后反复回顾它（第 91—97 小节、101—102 小节）。

第四首：C 综合调式。

序曲为带再现的三段体，中段的第 9—12 小节是第 13—16 小节的复对位。赋格的主题既有 C 羽、C 宫的色彩，又加入了许多变音作为骨干。赋格的结构前后对称，第 57 小节是其对称中心，两边是严格的逆行。

第五首：F 大调。

序曲通篇以流畅的等节奏音流写成，其间可以听到一些隐伏的旋律骨架。第一部分与其再现（第 21 小节）形成纵横可动对位。赋格是以卡农技术写成的，可分为三个部分。第一部分（第 31 小节）左手是主句，右手在四小节后跟进；第二部分（第 51 小节）是主题的倒影形式，应句仍相差四小节；第三部分（第 71 小节）左手先是恢复为主句原型，四小节后右手应句进入之时，立即转为第二应句（第 75 小节），与新加入的中间声部一起，形成相隔仅一拍的三部密集和应。最后，它们融合为单旋律（第 80 小节），以和声形式结束（第 84 小节）。

第六首：G 大调。

序曲运用了双附点八分音符、三连音等复杂节奏，铿锵有力。其再现（第 30 小节）是原型的倒影及复对位形式。赋格主题类似吉格，节奏明快，段落清晰。主题未曾转入主、属、下属以外的其他调性，唯独以倒影（第 77 小节）表明其中间部，以密集和应（第 89 小节）表明其再现部。

第七首： $\flat A$ 宫调。

序曲分为三段：首尾采用分解和弦形式，中段（第 14 小节）采用类似戏曲花腔的十六分音符音流，并与另一声部的八分音符音流形成节拍和调性的对峙。赋格的主题是按照五度循环的方式进行布局的。先是从 $\flat A$ 开始（第 42 小节），途经 $\flat E$ （第 46 小节）、 $\flat B$ （第 50 小节）、F（第 54 小节）、c（第 61 小节）、g（第 68 小节），然后转向下属反向进行：c（第 75 小节）、F（逆行，第 81 小节）、 $\flat B$ （逆行，第 85 小节）、 $\flat E$ （逆行，第 89 小节）、 $\flat A$ （逆行，第 93 小节）。之后以三次精巧的三部密集和应（第 97、106、112 小节）进行主题再现。

第八首：f 小调。

序曲为宣叙调风格，自由的十二音技法使作品充满了力度。赋格主题来自序曲，其节奏铿锵有力，并带有一个活泼的对题。在第 73 小节，主题居然和对题合



成为同一声部。

第九首： $\flat B$ 徵调。

序曲选用了大量戏曲锣鼓的节奏。这一段锣鼓声两次被打断，一次是第 25—38 小节的抒情两声部对位，一次是第 51—60 小节的分解和弦。赋格以苗族飞歌为主题。到了再现部，主题原型与其倒影、扩大形式形成多次卡农，并出现了多次不完整的主题，形成了歌声此起彼伏的效果。

第十首： e 角调。

原名《新春》。恬淡的五声性音响效果非常显著，声部间的自由呼应也显得洋洋洒洒。赋格主题来源于浙江民歌《马灯调》，又增加了一个同音反复的音型以增强动力。赋格保持了序曲明净的特点，织体较为清淡，只是再现部出现时有密集的和应（第 65 小节），并有八度织体。

第十一首： $\flat E$ 宫调。

充满活力的序曲为三段体结构。首尾初以单音呈示，诙谐活泼；继而形成和弦，作打击乐效果。中段（第 15 小节）采用复节拍，优雅多姿。赋格主题来自序曲，全曲以简练的素材，衍化出间插段和各种变化。

第十二首： $\flat D$ 大调。

序曲为三段体，两端段落运用固定音型手法，两小节为一乐句的音型，使气息宽广，进行从容。中段取其骨干，佐以部分动机变形，又形成新的固定音型，为乐曲带来变化。赋格的主题与固定音型的原型有些相似。它的调性布局根据五度循环规律展开： $\flat D$ （第 37 小节）— $\flat A$ （第 41 小节）— $\flat E$ （第 50 小节）— $\flat B$ （第 55 小节）— f （倒影，第 65 小节）— g （第 78 小节）— d （第 82 小节）— a （第 86 小节）— e （第 86 小节）。

第十三首。

这是一首自由十二音作品，音列的民族调式感非常强烈。序曲的织体、力度、节奏、音色都经过精心的布局，显得层次多样，效果丰富。赋格呈示部中，采用三度答题形式（第 30、33、38 小节），中间部的主题以倒影形式出现（第 46、52 小节），再现部以密集和应为开始的标志（第 64 小节）。

（叶思敏）

陈铭志：《风自暗影中 II》

本曲创作于 1994 年，是为小提琴、长笛、低音单簧管、低音提琴及两位打击乐手而创作的。打击乐器使用了马林巴（由第一打击乐手专职演奏）一台、组合梆子两套（虽属没有确定音高的乐器，但作曲家指定选用比邦戈鼓的相对发音要高的梆子）、邦戈鼓两个、康加鼓两个、通通鼓三只、吊镲一对、大锣一个、颤音琴一台、鞭子一把。

在此曲中，作曲家使用了很多延续性的、不断颤动和变化的音型，铺垫出层次丰富的背景，在此背景上造型各异的线条性因素不断涌现，再加上各种点状音响的润饰，形成极具动感的音乐形态。作为一首室内乐作品，作曲家关注不同乐器的各种音色组合，寻求多样的音色变化、细腻的强弱变化以及缓急交错中线条层次的舒张与浓淡变幻，以此来体现和抒发“中国艺术中刚柔虚实、抑扬顿挫的韵味”，以及“儒家文化中生生不息的无穷生命力”。

为了获得丰富的音色变化，作曲家在长笛和低音单簧管上运用了很多非常规的演奏技术。如“气息声”就被细化为三种不同的运用方式：①音高明确，但带有明显的气息声；②气流的声音强过音高；③几乎仅剩气息声，音高细微可辨。此外，有的地方采用了拍键声，还有弹舌发突吐音，造成所谓木管的“pizz.”（拨弦）效果。与之相配合，小提琴和低音提琴亦采用了详细指定的靠码、靠指板、巴托克拨弦、滑奏（还分各种速度和方向）、强弓压摩擦音、极限高音等演奏法；在键盘打击乐器上，则采用摩擦键盘表面、换用不同的击器（比方说用金属刷敲击马林巴）等演奏方式，共同构成精彩绝伦的音响效果。

全曲演奏时长约为 10 分钟。

（周 倩）

陈其钢：《梦之旅》

《梦之旅》（*Voyage d'un rêve*）是为长笛、竖琴、打击乐、小提琴、中提琴与大提琴而作的六重奏，创作于 1987 年，1987 年 11 月 17 日首演于巴黎的法国国家广播公司。从作品标题可知这是作曲者力图挣脱白日烦庸的现实世界和学院写作规范的牢笼，追求自我表达风格与唯美、抒情的梦幻世界的作品。借法国当代哲学家德



勒兹在《论英美文学的优越性》里的“逃亡”与“领域重建”等概念，这是作曲者“逃离”学院桎梏，追寻属于自己的书写风格和宽舒、自在的艺术“领域”的创作实践。尤其在经历了写作《易》时的疏离自我与“异化”体验后，《梦之旅》可以说是作曲者确立个人书写风格的抒情言志之作。例如，音乐一开始，陈其钢借由相邻一个半音的几组五声音阶材料，在不同的音区依次让竖琴、小提琴和长笛徐徐进场，来酝酿氛围，雾化音响色彩，导入主题旋律。这种音高和音色素材的处理手法，让我们看到了作曲者将罗忠镕“五声性十二音”的技巧与音程观念和德彪西、梅西安以来着重配器音色与和声色彩之细腻结合的近代法国书写风格的巧妙融合。

《梦之旅》全曲虽常见音响性的和弦堆集成的持续音块，或点描敲击，或群聚交织的繁复织体等“现代音乐的包装”，记谱法也颇神似法国当代“频谱乐派”的写作风格，然而，真正贴近作曲者内在审美感受的五声性音调，从一开始暗示地、片段地出现（长笛主奏），到穿越重重音响叠嶂，于数字 25—26 之间，在一片广大柔和的五声领域中（色彩仍游移于几个以相邻半音为宫音的五声调式之间）完整地呈现出乐曲的旋律主题（小提琴和中提琴），至此，作曲者终于找回了属于自己的浪漫、抒情的表述风格。即使在作品里的快速音群，作曲者的音程感知与音响偏好仍是清晰、自觉而深刻的。陈其钢说：“这些开展自乐谱 23 页上方的震音琴（vibraphone）音群，它们就是音串。实际上全部都是音串的关系，所以整个合起来是‘糊糊的’。……这里完全是密密麻麻的，没有任何旋律在里面，没有加任何潜伏的东西。……虽然从零散的这种写法来说是像李给替的，但是音响上和李给替一点关系也没有。因为李给替的音响材料是‘无调性的’音串，是音串一起往前进行。这里不是。这全是由五声性的材料构成的，所以它有一个空间在里头，音和音之间有很大的空间。这个空间使得音响变得相对的透明，或者特别透明。……这个音响，后来作为一种经验，就经常出现在其他的作品里，包括长笛协奏曲，或后来的大提琴协奏曲，在乐队里面都可以找到，我就是刻意把它移植过去，因为这个音响对我来说太漂亮了！”

（连宪升）

陈其钢：《三笑》

《三笑》(San Xiao)，为笛子、尺八、三弦、琵琶和箏而作，作于1995年，于1996年2月11日由华夏室内乐团首演于法国国家广播公司的“Présence 1996”音乐节。这是陈其钢首次尝试与中国传统民乐演奏者合作的乐曲。音乐一开始由尺八营造出一种鲜明的音色与东方意境，带着些许颇具现代感的攻击性（和箫相比）。三弦神色自若的弹拨笑意中略带嘲讽意味。五声性旋律主题于乐谱数字3时即已显示部分片段，它先由持续的滚动音型带出三弦、琵琶和箏的各种音色与音响性的展演、轮奏，似絮絮低语，又似多年挚友的论辩争吵。温婉的抒情性旋律主题（以G宫五声音阶为音高素材）一直到数字13才由笛子完整地吹奏出来。乐曲在众人轻快、和悦的行走、漫步之后，随即消逝于“一阵清风拂面”（作曲者于乐谱上的音乐形象提示）和自在、洒脱的笑声里。整部作品以变奏曲的结构展衍出来，作曲者赋予四位民乐乐器演奏者的快速轮奏、中速徐缓合奏或音乐高潮的推展都十分出色、成功，曲末的旋律性歌唱颇有《论语》舞雩归咏、与物皆春的从容情调。

（连宪升）

陈强斌：《龟兹吟》

《龟兹吟》是为中提琴与钢琴而作的，作于1995年，1995年10月6日由中央音乐学院“Ensemble Eclipse”乐团在北京音乐厅“北京·上海·香港作品联展音乐会”上首演；10月18日，上演于香港大会堂剧院。该作品于1996年由德国Schott Music唱片公司向全球出版发行（唱片号：WER 6299-2；演奏者：Ensemble Eclipse）。

这部作品是作者1995年夏天赴新疆采风之后的“有感而发”。那次采风，作者遍访蒙古族、哈萨克族、维吾尔族等少数民族居住的地区，并深入沙漠腹地采录民间音乐。一望无垠的沙漠，“饱经风霜”的戈壁，特别是朴实、勤劳、宁静的民族同胞，给作者以极大的心灵震撼：“伴随着从容流淌在时间河流之中的音乐与歌谣，时空是这样‘静谧’地交融，凝固在同一方大地上、天空下……”

这部作品的主题元素来源于古龟兹（现库车一带）的器乐音乐，该地区演奏弹拨尔的维吾尔族乐手，在正式演出之前，常常即兴地演奏一些零星曲调，这些曲调



往往是对一些简单的音高进行装饰变化而成。这种装饰变化的方法使作者获得一些启示，于是产生了该作品的主要写作方法和音乐语言。

该作品以横向的乐句连缀方式构成全曲，曲调的装饰变化使音乐逐步衍生、发展，通过游移不定的调性和节奏变化，在乐句之间和乐句内部进行疏密与强弱、音区和音色的对比，并结合中提琴和钢琴演奏法的变化、不同分句的安排、不同织体的结合，使音乐在丰富的色彩变幻中，持续保持一种飘忽不定的状态。由于主题本身就具有装饰性，故在全曲中，“主题”难觅真迹。从听觉上，作品给人一种音乐延伸的过程，一种“细胞”衍生的过程，一种时间流淌的过程。这种横向的“装饰”技术也以一种类似“支声”的手法体现在纵向的音响处理上。例如，在纵向声部的处理上，大量使用了所谓的余音方式，即时而是钢琴声部延续中提琴声部的余音，时而又可是中提琴声部延续钢琴声部的余音，等等。

在中提琴音乐语言的应用上，作者时而运用大跨度的音区变化，时而在狭窄的音区内运用快速而密集的音流进行，微分音、同音不同发音点的连续进行，慢滑奏结合快滑奏，大幅度的揉弦，等等，皆为该作品中提琴声部的主要语言特征。在钢琴声部，作者大量运用了“没有共同音”的连串的音流与和弦结构，并通过音区、演奏法、力度和音符疏密的安排，紧密地结合中提琴声部的语气和色彩的变化，常常造成一种余音缭绕的感觉。

节奏的变化是该作品另一主要特征。作者通过大量应用附点、切分、同音连线 and 不同时间值的连音变化，并常常在乐句的起音和落音上避开节拍点，结合长短句的变化，使音乐在连绵不断的进行中发展、延伸。

全曲以融化在一种蔓延的音流中的模糊化、散板化的乐句连缀，达到了一种从容而自然的音乐表达。

(谢苗苗 林 燕)

陈强斌：《飞歌》

《飞歌》是为两把小提琴、两把中提琴和两把大提琴而作的弦乐六重奏，作于2002年1—3月。于2002年4月6日由上海广播交响乐团室内乐团在上海大剧院首届“中国现代音乐论坛”上首演；后由上海音乐学院“New Ensemble”乐团分别于

2003年在“上海国际艺术节”、10月21日在“成都国际现代音乐节”和2004年5月在“北京现代音乐节”上演出。

2002年，该曲作者正处于创作转型时期，常常在思索一些关于声音、音响、音乐色彩、音乐语言和音乐结构问题；也常常仔细地去聆听传统和当代各时期不同作曲家的经典作品，同时，作者将更多的注意力转向了中国传统音乐和民间音乐；作者也试图从音乐构思这一出发点去对上述各类音乐文献进行比较、归纳。在此之前对他来说一些还较为模糊的概念，逐渐变得清晰。他开始寻找真正想写的音乐，也开始逐步在创作中践行他的音乐理想——它应该是一种独立的音乐作品，是“好听的，具有亲和力与感染力的，当然它也应该具有独立的个性与风格。写作应该重视听觉体验，重视细部与整体的必然性与统一性，重视声音的色彩处理，特别应该重视给乐器演奏者提供较大的演奏发挥空间，也努力给听众“预留”听觉上的想象“空间”。

2001年夏，他带学生赴贵州黔东南地区采风，深入苗族山寨，当地悠扬的苗族飞歌给他留下了深刻的印象。不仅如此，苗族人的生活、苗绣和纯朴的民风以及当地的山山水水等，所有的一切都融合成一个完整的记忆，铭刻在作者的脑海中。此行结束后，作者就开始构思这首《飞歌》。

在这首作品中，作者并未引用任何苗族飞歌的曲调，而是将一些苗族飞歌中的音乐元素，如五度音程、音程大跳、滑音、泛音等，作为音乐语言的主要组成要素，并将那个“完整的记忆”转化为音乐语言和音乐色彩，通过这首作品叙述出来。与作者的另外一首室内乐作品《龟兹吟》从简单到复杂、从相对清楚到逐渐朦胧的音乐过程相反，此部作品的全曲结构基本建立在一种由繁到简的过程。在音调上从复杂的音高构成逐渐走向单纯的、调性清晰的曲调，并在清晰曲调的循环过程中消失从而结束全曲。在音响结构上，强调复杂的和声构成与弦乐单纯的五度空弦的对比；并通过大量运用弦乐器的人工泛音与自然泛音，形成飘逸的音响层，与神秘的气氛相呼应。在音响的色彩层次处理上，通过各声部不等长的乐句、各声部不同的力度处理，以及各声部不同演奏法的处理，从而达到色彩的丰富与声部之间的交融，并使全曲沉浸在一种柔和与神秘的气氛之中。

此曲大致分为三个阶段：



第一阶段：缓慢地，以音响和色彩的变化为主，间或出现一些零散的曲调。

第二阶段：中速，以相对固定的节奏律动为基础，辅以类似“高腔”的旋律线条。

第三阶段：缓慢地，以逐渐走向清晰，又逐渐走向模糊的“歌调”为结构，辅以音响与色彩的变化。

全曲结束在逐渐走向消失的音响过程中。

（谢苗苗）

陈晓勇：《EVAPORA》

《EVAPORA》是旅德作曲家陈晓勇应 DKPH 的委约在 1996 年创作的室内乐重奏作品。乐队编制分别为长笛、双簧管、钢琴、小提琴和大提琴。

曲名“EVAPORA”，中文可译为“逸”。正像作品名所描述的一样，它传达了类似这样的意境：“声音的‘云’在回声中逐渐地扩散离析，慢慢退去，最终归于平静。”作者试图通过声音和音响的演进变化来表达“液体的蒸发”这种更多时候是视觉所感知的微观现象。

此作品由无标题的三个乐章组成。

第一乐章：这个乐章仅仅由六个音构成，其中占核心地位的材料是一个由 $\flat B$ 与 F 构成的纯五度协和音程。它由钢琴演奏者用手指压住琴弦奏出，并且通过中踏板（三角钢琴）以及延音踏板使这两个音获得延伸，产生出一种安静、平和的音响效果，这种演奏方式所营造的音响氛围一直由钢琴贯穿至此乐章结束。在这种氛围下，其他的乐器依次进入。在音乐的行进中，循着核心的这两个音分别引出其上下小二度音程，萦绕在这个纯五度音程的周围，构成音响上时而融合时而变化的效果。乐章结尾处并没有停留在核心音上，而是停留在一个相对不稳定的还原 B 音上，自然衔接进入下一乐章。

第二乐章：由连续重复的十六分音符颤音动机开始，通过音程的变化，相互支持且相互影响。而这种连续的颤音进行，通过一些位置不确定的重音的出现，将原有的律动及运行轨迹打断。就在音乐沉浸在这种或明或暗的氛围中时，不知不觉中，中低音区引入了上行的半音阶，先是若隐若现，随后越发地密集和紧凑，音域

也不断扩展，直至覆盖到全部音域。在这个时候，钢琴也取消了手指压弦，一改全曲自开始以来由手指压弦所营造出来的阴郁气氛，整个音响变得豁然明亮了起来，先前的颤音元素被完全地湮没在此起彼伏的音阶进行当中。这实在是个非常新颖且独具个性色彩的音响效果。作曲家似乎也对这个音响情有独钟，在他后来的作品 *Invisible Landscapes* 中，也能清晰地听到与其相类似的音响再次出现。

第三乐章：在此乐章中，音型材料都被精心地置于乐队整体之中。其基本材料仍然是半音的循环，在不同八度内不断转换，进行有节制的发展，这些由相同或不同乐器奏出的音高进行，又被相同或不同的乐器所延长持续，就像许多线条向四周延伸。乐曲结束处这种持续的音型逐渐全部过渡到钢琴演奏，其他乐器则逐渐淡去。

这部作品所运用的音乐材料非常朴素精练，每个材料音型的展开都得到了作曲家谨慎的控制，力求避免过度的发展对作品整体基调的破坏。整部作品传达出来的内敛且略带矜持的音乐性格显得格外贴切于作品的主旨。

（王 鹏）

陈怡：《多耶》

钢琴独奏曲《多耶》创作于1984年。1985年荣获第四届全国音乐作品评奖赛一等奖并首演，作品发表于《音乐创作》1986年第2期。

这首作品是作曲家到广西采风时，对侗族同胞“多耶”舞蹈的热烈场面的描绘。“多耶”是广西侗族古老的传统歌舞形式：领唱者（一般是巫师）念着现编的歌词（曲调与节奏都是即兴的），其余的众人围圈慢步舞蹈并和之，用于节庆与迎客场面。

此曲的核心音列是作品开始不久完整出现的 E、 $\sharp C$ 、 $\sharp F$ 三个音。三度和二度的结合，形成了全曲的核心音调（另外，第5小节出现的七度跳进暗示着全曲的另一个核心音程），并利用移位、倒影、逆行、逆行倒影来对这个核心音调进行发展变化。全曲基于这个核心音列，陈述了两个重要主题，分别在第3小节和第62小节出现。作曲家通过对第一主题的节奏变化，复调模仿，增加平行声部和对第二主题的复调模仿，移位，八度加强，以及对两个音列做音型化、旋律化的变奏，增加平行声部等一系列手法，将十二音与民间音调自然流畅地结合，使得这样一个描写民间歌舞场面的作品充满了新奇而具有吸引力的现代音响。



这首作品中，作曲家选择民间音乐的音调为音乐发展的素材，同时结合现代创作技法，吸收了序列创作中的动机发展思维，即将以民间音乐特征音列为核心，并利用移位、倒影、逆行、逆行倒影来对这个核心音调进行发展变化，用富于多变的节奏节拍和多调平行的写作手法来进行丰富，使得整个音乐充满原始而现代的音响。不协和音程所带来的特殊音响效果，以及不规则且变化丰富的节奏形态，都给当时的人们耳目一新的听觉感受。

这首作品充分显示了作曲家受到西方现代音乐创作手法的影响，将动机发展的思维贯穿始终。而在当时中国的音乐创作领域，这样的思维无疑是前所未有的。这样的思维影响了当时一批年轻的中国作曲家，中国的现代音乐正是从此时开始真正发展起来的。

(林 燕)

崔文玉：《第一钢琴奏鸣曲》

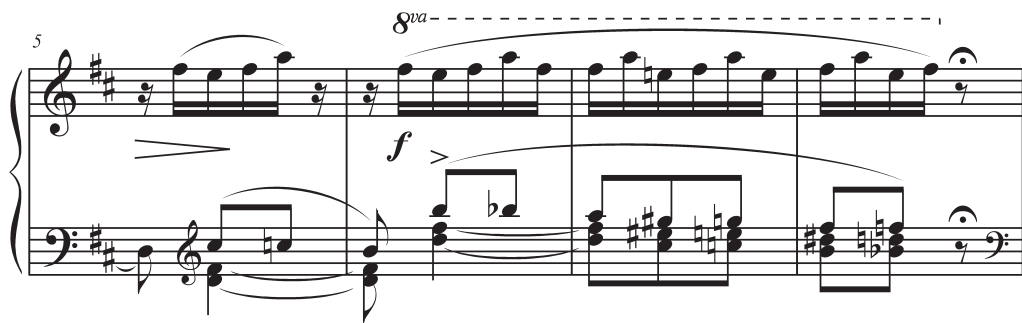
催人奋进的《第一钢琴奏鸣曲》是贵州作曲家崔文玉在1981年创作的。乐曲共有三个乐章，表现了作曲家对所处时代和社会生活的深切感受。全曲充满了阳光与活力，感情真挚，朝气蓬勃，也体现了当代青年那种乐观向上、奋进不息的拼搏精神。

第一乐章为快板音乐，用奏鸣曲式写成。它欢乐热情、兴致勃勃地倾泻了青年人内心的激情和希望。当演奏刚刚开始，就出现了本乐章的主部主题。（见例1）

例 1

Allegro Giocoso

mf amabile



这个流畅的五声性主题的尾部，先后在两个属调上做自由模仿，形成一个三声部多调性的音流。在高八度变化重奏后，展衍出一连串轻快活跃的节奏音型，这是主部主题发展的一个派生因素。当主部音乐反复重奏以后，它已将此段音乐引入五彩斑斓的音响之中，象征着中国青年的朝气与活力。接着，乐章轻轻咏唱着抒情性的副部主题。（见例2）

例 2



这时，和声为同名小调，音乐显得清雅柔淡。副部再现时，转为属大调，色彩明朗丰润，并带有一定激情性。高潮以后，主部旋律又在高低音声部间作对话式的多次再现，柔美轻捷地结束了呈示部的音乐。

展开段落很紧凑，前段由主部材料写成。强烈的即兴性，富于自由的幻想，恰似激越戏剧性的倾诉，表现了人们内心复杂的感情。后半段采用副部的特性音调，但它变得理直气壮、倔强有力，塑造了一个奋勇拼搏的勇士形象。当音乐进入全乐章的高潮顶点以后，一阵半音下行的平行和弦和八度大跳的音流，又将人们引入了无限深情的遐想中。




当人们凝神聆听主部音乐的再起时，那就是乐章的再现部了。在这里，主部音乐被压缩，副部先出现在 g 小调上，情绪安谧温柔。重奏时，回到原调以保持调性统一，音调提高，音乐较呈示部更加开朗明快，充满了阳光和激越之情，使乐意又获得进一步的发展。接着，将呈示部中的尾声音乐也移回原调，并加以扩充，在不同音高片段上再现主部主题音乐。最后，以强力度演奏该节奏音型，跌宕起伏，给人以深刻的印象。

第二乐章是一首山歌风格的“对唱”，音乐带着浓厚的乡土气息，表现出一种质朴敦厚、热情亲和的情调，主题先出现在钢琴下声部，好似男声咏唱。（见例 3）

例 3

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows the piano part in 3/4 time, marked 'Rubato' and 'p'. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second system continues the piano part with more complex rhythmic patterns and triplets, and introduces a violin part in the upper register, marked '8va'. The violin part features a melodic line with triplets and a fermata.

第二段主旋律亦由这个主题衍变而成，旋律移至上声部，歌唱性加强，好似女声应和，伴奏织体似潮涌般不断流淌，音型节奏逐渐细分，歌唱热情，步步高涨。此时，钢琴高八度“合唱”，音调激昂、歌声嘹亮，将乐曲推向高潮。乐章的末段，原主题在相距两个八度上轻声咏唱，并以长音空五度主和弦等为背景，结束在本乐章开始的亲切而明净的同音音型反复上。

奏鸣曲的末乐章，是一首粗犷、炽热的民间舞曲，由多主题的回旋曲式组成（A、B¹、A¹、C、A²），表露了人们积极进取、乐观奋勇的精神。这首急板音乐的A段，开始两小节在高音区呈现的上行级进主题音调带有潜在的冲击力，接着出现了一个由平行和弦构成的节奏音型 （来自第一乐章）。这两个种子材料，通过调性转移，交替出现，贯穿全段。

本乐章的A段音乐先后出现三次（A、A¹、A²），中间插入具有谐谑意味的B段和带有紧拉慢唱、高亢炽热的C段作为对比，互相衬托，很有艺术效果。乐章快结束时，上述主部两个核心种子又不断多次被强调，轮流出现，组成强劲的音流，发出巨大的冲力，使人振奋。当音乐突然转慢再强奏主题的节奏音型时，更加深了乐曲奋进拼搏的力量。

这首乐曲形象鲜明、语言新颖，民族气质浓烈，又充分发挥了钢琴音乐巨大的表情作用，富有艺术魅力。曾获1987年上海国际音乐比赛中国风格钢琴作品中型创作三等奖，受到人们很高的评价。

（姚以让）

[D]

董立强：《合》

董立强的《合》是于2001年为长笛、单簧管、中提琴而作的，2005年5月首演于北京现代音乐节。曲长11分16秒。

全曲共分为11个小的段落，可组合为4个大的部分，基本可以认为是复合的、综合再现四部曲式。全曲的总体结构突出体现了中国传统音乐所特有的线性发展思维——具有一定起承转合的结构特征，但不强调再现，乐思的兴之所至带来了曲式结构的模糊等。同时乐曲融合了各种西方现代作曲技法，即在密接和应的复调技术组织之下，以主导动机统一全曲，以核心音程细胞的变化组合作为展开与对比的手法，使刚开始高紧张度的和声、十二音调式特征的旋律、完全独立的三个旋律声部，最终以非常协和的八度和声、五声风格旋律、齐奏的单声部形式结束全曲——是为“合”。

在调性布局上，开始是稳定的D中心音，结尾时中心音被有意回避，最后是



仅以完全齐奏的方式出现的非常清晰的五声化四音列（E、 \sharp F、A、B），形成了导向 D（宫）的期待感，留给欣赏者自己“解决”。另有两条线索伴随作品发展的始终：一是开始时和声的高度紧张与结束时的高度协和；二是开始时旋律的十二音化与结束时的五声化。旋律的十二音化到五声化的渐变，意味着一位兼收并蓄的中国现代音乐作曲家对中国民族文化的根的追求。而和声从开始时的高度紧张到结束时的高度协和，则寄托了作者对主题经过哲理思考之后，最终寻求到了中国古老文化中的天人合一、人乐合一的精神家园。

（王桂升）

杜鸣心：《飘红玉》

《飘红玉》是杜鸣心为四件民乐器——二胡、扬琴、琵琶和古筝写的一首室内乐。作曲家有感于一首元曲《双调·楚天遥过清江引》（薛昂夫），曲中有词曰：“桃花也解愁，点点飘红玉。”这也是曲名的由来。乐曲宏观上有中国板式的框架，慢板—稍快—快板，总体是一个由慢到快的布局，乐曲的快板也是乐曲的高潮所在（第 91—105 小节）。乐曲可以看作是一个有引子和尾声的复二部曲式。

引子（第 1—8 小节）中每个乐器相距四度或五度依次出现，在二胡、琵琶、古筝长音的背景之中是扬琴的独奏。

第一部分（第 9—69 小节）是一个单三的曲式结构。第一段（第 9—35 小节）首先是由扬琴和琵琶引入的十六分音符的背景，扬琴和琵琶成半音关系（见例 1b），这种远距离的对峙造成了一种模糊的、不稳定的效果。在这种背景之中二胡奏出了第一主题。（见例 1a）

例 1a



例 1b

Musical notation for Example 1b. The top staff is labeled '扬琴' (Yangqin) and the bottom staff is labeled '琵琶' (Pipa). Both staves are in treble clef with a common time signature (C). The Yangqin part consists of a series of eighth notes, while the Pipa part consists of a series of sixteenth notes. Both parts are marked with the dynamic *mp*.

这个主题在二胡与扬琴相距八度的第二次陈述之后，进入了单三部的中段（第36—55小节）。这个主题是对第一主题的引申。（见例2）

例 2

Musical notation for Example 2. The top staff is labeled '二胡' (Erhu) and is in treble clef with a common time signature (C). The music is marked with the dynamic *mf*. The notation shows a melodic line with various intervals and a fermata. The bottom staff is a continuation of the melody, starting with a measure number '4'.

第56—69小节是第一主题的再现。

第二部分（第70—105小节）是快板。第70—80小节是复调性的织体，每一件乐器都得到了充分的展现。从第81小节开始到第90小节是古筝的独奏，其后是二胡对古筝的模仿，音乐进入高潮（第91—105小节）到达顶峰没有减弱或者回落，而是戛然而止，在一个延长记号之后，继续以饱满的情绪进入尾声（第106—118小节）。尾声的音型以快速的十六分音符为主，各个声部依次进入，呼应了开头的做法，音乐在热烈的气氛中结束。

全曲一气呵成，以中国板式的框架为基础，运用变奏、对位的手法，虽借元曲所描绘之景，却没有禁锢于曲中反映出来的那种伤春、惜春的情感，而是抒发了作曲家一种激越、明朗的情怀。本曲于1997年10月作于北京，当年在北京音乐厅进行了首演。首演的演奏家是于红梅、刘月宁、杨静和薛玮卿，并收入由中国唱片总公司出版的名为《卿梅静月》的CD（CCD-99/1156）中。

（李 婵）



杜薇：《染》

《染》是2001年为笛（箫）、二胡、琵琶、人声而作，应法国国家广播电台委约，于2002年2月5日在法国巴黎梅西安音乐厅首演。

2001年7月的一次安徽之行创作这部作品打开了蓄积已久的感情——安徽宏村，一个如世外桃源般静谧的村庄。荷叶摇曳的湖面，此起彼伏的马头墙，孤独的“美人榻”……吹、拉、弹、唱等中国传统的音乐形式在这部作品中散发出独特的魅力。人声作为一种音色的处理，正如《爱乐》中连宪升先生评论的那样：“由作曲家自己轻声吐出的某种地方方言或少数民族语言的唱念歌词，或许是情话的絮絮低语，或是母亲的叮咛吩咐，或是姐姐对弟弟的吆喝呼唤。那既非西洋美声法，也不是传统戏曲唱腔的人声的松放柔软，在现代音乐的创作中，倒显得相当有特色。”另外，对于其他三件乐器来说，作曲家并没有像有些现代音乐作品那样，挖掘其更新的音色，而是尽可能地保持它们自然纯粹的声音去传达一种暧昧的情绪与趣味。作者利用这样的“精编”将汉族地区及非汉族地区的多种音乐语汇像许多种不同的颜色那样“浸染”在一起，从而诞生出一种新的别具风味的色彩。

带有曲牌连缀性质的“拱形结构”是形成此曲风格的另一重要因素，尽管这并不是一个标准的拱形结构，但无论是段落之间音高材料的关联还是高潮段的显现都有效地形成结构点，从而在音响上达到行云流水般的效果。引子中箫、二胡、琵琶及人声依次引入，由琵琶、曲笛端庄地演奏出的颇具古典风味的主题不久即被不稳定的七度音程打破，从而展开一段琵琶与人声模仿民间打击乐的节奏游戏。一些非常熟悉的民间说唱音乐的曲调在这里隐约可见，彼此交织形成一个非常有趣的高潮段落。“紧打慢唱”作为高潮之后的段落，再一次将先前的二度材料（前七度音程的转位）重现。最后，音乐在人声的呢喃与琵琶泛音的点缀下悄然消散。

“其实，每一种颜色都远比它呈现给我们的色彩要复杂。它们历经浸染，而后重生。”

《染》上演日记：

2002年2月5日 法国巴黎梅西安音乐厅（首演）

2002年12月25日 首届“风华雅韵”中国民族器乐创作新作品年度音乐会

2003年12月27日 “TMSK 刘天华奖 2003 中国民乐室内乐作品比赛”颁奖晚会
2005年5月24日 北京现代音乐节 2005 新锐作品音乐会

(李睿)

[F]

范乃信：《辩、影、偶》

铜管五重奏《辩、影、偶》创作于1993年10月，1994年获台湾第三届征曲比赛佳作奖，并首演于台北举办的获奖音乐会。2004年在北京现代音乐节上再次上演。

作品以“辩、影、偶”为题，由三章组成。第一章《辩》中五件乐器各自扮演一个角色，每一个角色主题不同（各取二三音成主题，合为十二音），性情各异。开篇由第一小号挑起争辩，圆号和长号共同形成反方。第二小号则扮和事佬，然而它先天口吃，结结巴巴辩不清楚。大号稳健老成，话语不多却不甘寂寞，总会不失时机地发表意见。于是它们各执己见，争论不休，时而吵吵嚷嚷，时而高谈阔论，然终无结果，哈哈而止。第二章《影》拟写物与影的关系，结构类似固定旋律变奏。特征是每一声部都以主题为原形，在音程和节奏方面按一定的比例伸展，构成主题拖长的影子。开章主题起成一物（七小节固定主题句），拖而成影（扩张音程节奏的变奏），渐拉渐长（至大号时已增值数倍于原始主题），忽不见原物（主题已淡化在各声部间）。第三章《偶》乃无情活物，本性无知无觉、无欲无为，原可图清静快活，存天真童趣，却时运不济，命中多灾，受人摆布方能动，不被牵线不能活，无奈，一世奔波劳碌，却不知为何。幸哉？哀哉？

范乃信：《怀古》

《怀古》是2002年8月为长笛、单簧管、钢琴、琵琶、打击乐和弦乐四重奏组小型室内乐队而作的组曲。同年9月在中国-瑞士国际现代音乐周上由瑞士凤凰室内乐团（Phoenix Ensemble）演出。

作品由四个短乐章构成，分别题为《古森林》《古战场》《古庙宇》《怀古情》。第一章《古森林》：神秘、幽深，人迹罕至。千虫百鸟孕育在这参天古木之中，静静地享受着它不算太老的千年生命。第二章《古战场》：号角嘶鸣，刀枪映日，人



类自古厮杀到今。在如今流沙卷起的旷野中，掩埋着无数悲伤、许多血腥。第三章《古庙宇》：在山间小路漫步，牧笛声飘拂在耳际。突然，一座破败的小庙映入眼帘，虽然它早已断了香火，却处处留着故事。第四章《怀古情》：怀着古人之心，观着眼前之景，古今都呈现在同一个时空，只是顺序摆放不同。此刻乘兴寻幽访古，不知何时，后人以我为古。

符方泽：《琵琶上路》

《琵琶上路》是为无伴奏大提琴而作的，完成于2005年7月，获2005年“中国金钟奖”铜奖。作品由两个乐章组成，长约8分30秒。

《琵琶上路》是传统湘剧《琵琶记》中的经典选段，而作者的外祖母——老一代湘剧表演艺术家彭俐依主演的主人公赵五娘，也是湘剧史上留下的经典艺术形象。作品选用这样的标题和题材来寄托对先人的缅怀。

作品第一乐章使用“二元性”主题和回旋结构。其中，第一主题的音高B、 $\sharp C$ 、D、 $\sharp D$ 、E、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 以“音名对应”的方式来自“彭俐依”的名字；第二主题的音高C、 $\flat B$ 、A、G、 $\sharp F$ 、F则由该剧唱段的核心音调移位而成。两个主题结合构成完整的十二音，即 $\sharp G$ 、B、 $\sharp C$ 、D、 $\sharp D$ 、E、($\sharp F$)、F、G、A、 $\flat B$ 、C，重叠音 $\sharp F$ 形成统一因素。两个主题使用不同的方法发展。第一主题（以下称作“音名主题”）的各音级在循环中以递增的方式按序出现，抽象地表现戏中赵五娘“描容”的场景——也是作者一笔一画勾勒外祖母遗像的过程。第二主题则相对固定地相隔出现，这个明显带有叹息和哭泣的音调，意在表现描绘遗容时的悲伤心情。两个主题分别表现人物动作，刻画心理活动，两者交替出现、同步发展，最终交织在一起，十二个音级全部出现，将悲伤的情绪推至高潮。

第二乐章的音高材料来自“音名主题”。这个七音集合派生为两个子集，即三音集合B、D、E和四音集合 $\flat D$ 、 $\flat E$ 、 $\flat G$ 、 $\flat A$ 。后者经常被整体使用，并构成相对固定的旋律，表达哀思的情绪。而三音集合则以D、E、E、B、B、E、D、B、E、D的子集形式，在发展过程中表现不同的音乐内容。如D、B中上行大六度的音调特征表现了五娘对丈夫的思念和对夫妻团聚的期望，其余的二音子集均发展为上行的“疑问式”音调特征，表现主人公对前途的疑惑。

（刘涓涓）

[G]

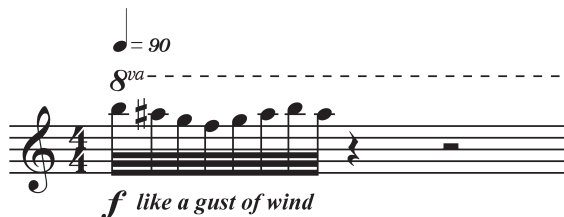
高平：《山》

该作品是受美国作曲家、钢琴家 Frederic Rzewski 和钢琴家 Ursula Oppens 的邀请为双钢琴而作，2004 年 5 月作者在美国辛辛那提开始酝酿、构思并着手写作，同年 11 月完成于新西兰基督城。作曲家自幼生长在四川成都，家乡巴蜀之地巍峨险峻的山貌从小便深深印入他的记忆之中。在构思这部作品的过程中，作曲家再次阅读了高行健的长篇小说《灵山》，这不仅勾起了他对家乡的种种回忆，而且《灵山》里充满民俗风情及民间仪式的叙述更是触发了他的想象，为这部作品的创作提供了不少乐思。该作品的情绪是怀旧的，但其中也包含了强烈的戏剧性，旋律风格与作曲家的四川方言口音有着十分密切的联系。

该作品的结构与奏鸣曲式有着密切的联系，不仅整体上表现为带再现因素的三大部分，而且全曲也由两个重要的动机贯穿发展而成。

第一部分是两个动机的先后呈示。动机 I 是一个由四个音构成的音型。（见例 1）

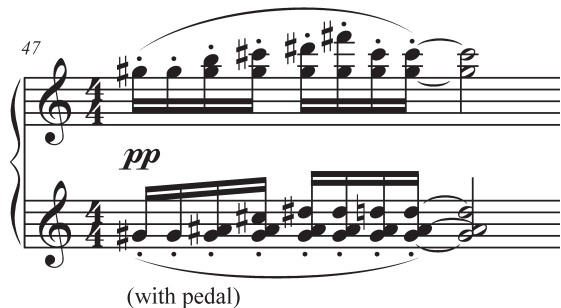
例 1



如果其中的“A”音不升高，这四个音便是全音阶的效果，相邻两音之间的音程都为大二度，音响难免流于简单。而将“A”音升高后，相邻两音之间的音程关系变得丰富起来，除大二度之外还增加了小二度与增二度（小三度）（也可看作是一个走音的五声音阶，五音被降低半音）。在由小二度音块构成的浓重低音背景上，该音型在极高的音区出现，像一股在连绵起伏的山峦上刮过的阵风，以一种别样的方式使听众感受到山的存在。动机 II 出现在一个短暂的高潮之后（第 47 小节）。（见例 2）



例 2



该动机的写法具有明显的支声特点。虽然从最高音声部的旋律来看具有五声性，但支声式发展产生的大量不协和音程使其音响变得复杂而又特别。与动机 I 相比，该动机的速度稍慢，像支呼唤天地的山歌，充满了感慨又带有几分神秘。带踏板断奏的效果使人联想到山民在山路上负重前进的形象。

第二部分的主体是一个很有特点的“帕萨卡里亚”，具有展开的意义（主题在低音部如沉稳的步伐，使人联想到山民在山路上负重前进的形象）。固定低音主题由动机 II 演变而成，长度为七拍半，这样就使得固定低音开始的节拍位置强弱相间，避免了每次都由相同节拍点开始的单调感。固定低音在第一钢琴的低音声部以单音线条持续了 22 次之后转到了第二钢琴的低音声部，改用八度齐奏的方式持续了 11 次。在固定低音的基础上，其他声部充分运用了各种复调技巧，尤其是长大的赋格段与固定低音主题的巧妙结合浑然一体，充分展现了作曲家的创作技巧和才能。在最后一次结束之前，固定低音主题以柱式和弦形式出现在第一钢琴声部，在较强的力度层次上转入一个自由发展的阶段，并于全曲的黄金分割点上形成明显的高潮。

第三部分规模虽然不大，但再现的功能却十分明确，第一部分中的两个动机又相继出现，只不过动机 I 与第一部分中的音高和形态完全相同，而动机 II 却在原来的基础上移低了八度加增二度（小三度）。虽然像典型奏鸣曲式中那样副部向主部的调性回归在这里似乎不复存在，但动机 II 的调性变化仍然保留了一点奏鸣思维的痕迹。而且动机 II 由原来支声式的发展手法改成了与动机 I 相同的单音线条形式，这应该也可以看作是一种特殊形式的“回归”吧！

尾声的速度稍微加快，力度虽然有小的起伏，但总体上仍处于较弱的层次。各声部基本上以单音的形式发音，大量固定音型或节奏型的反复出现，从形象上可以

联想起下山时的（轻松）情景与感受。在结束前的三小节，第二钢琴右手声部突然闯入一个由三音列 $\sharp A$ 、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 构成的徘徊音型，然后又在不知不觉中戛然而止，营造了一种“无终止”的终止效果。

最后还要提到的是，作曲家本人也是一位出色的钢琴家，但在这部作品中他并没有去刻意炫耀钢琴的技巧，对钢琴织体的运用完全服从于创作上的整体构思以及音乐表现的需要。不过如果在琴键上试奏作品中的某些段落时，手指仍然会感受到作曲家精通钢琴的种种妙处。

（吴春福）

高平：《说书人》

为长笛、双簧管、小提琴、中提琴、大提琴与竖琴而作的六重奏《说书人》完成于2001年年底，系作曲家受苏黎世金字塔室内乐团委约而作，同时也是他在美国辛辛那提音乐学院获得作曲博士学位的毕业作品。

说书源于我国古代的说唱艺术，历史十分悠久。在电影、电视等现代多媒体手段出现与普及之前，去茶馆听说书是劳动人民非常喜爱的一种娱乐和消遣方式。作曲家自幼生长在四川成都，那里茶馆林立，说书十分盛行。虽然旅居海外十余载，但他对当年在家乡茶馆听说书的情景仍记忆犹新。六重奏《说书人》就是对这一情景的生动表现。与电影、电视相比，说书的最大特点在于它虽然有具体的故事情节，但仍然给听众留出一定的想象空间。在这一点上作曲与说书有某些共通之处，因为作曲也可以看作是用音符来“讲故事”，只不过更加抽象，故而留给听众想象的空间也更为广阔，这也正是音乐的魅力所在。

该作品共有六个乐章。乐章的安排大致与说书的情景相对应：

第一乐章 第二乐章 第三乐章 第四乐章 第五乐章 第六乐章
(Overture) (Monologue I) (Tale I) (Monologue II) (Tale II) (Epilogue)

第一和第六乐章分别为“开场（Overture）”与“收场（Epilogue）”，第三与第五乐章分别为作品的主体部分“故事I”和“故事II”，第二和第四乐章则是两个由一件乐器独奏的“独白”。“独白”在书场的情境中可以理解为说书人的沉思或自言自



语，在音乐作品中作为连接过渡的部分是十分自然的，但除此之外作曲家还别出心裁地赋予这两个部分以更深层的含义。首先是在音乐材料上使两个“独白”部分成为后面“故事”部分的发源地，即“故事”部分的材料都是从其前面“独白”部分的材料生发出来的。如“独白 I”和“故事 I”开始处大提琴声部的关系便一目了然。（见例 1）

例 1

独白 I: Violoncello

故事 I: Violoncello

其次，两个“独白”乐章都只剩一件乐器独奏，其他几个声部的演奏家暂时成为旁观者，在音乐厅的舞台上形成另一种“剧场”效果，这种双重“剧场”的效果不仅观念和形式十分新颖，而且与说书的场景也有着直接的联系。

从织体的角度来看，这部作品主要采用了线条化的写法。横向上各个声部大多有独立的线条进行，纵向上的结合关系则以对比复调为主，而且由于材料上的内在联系，在某些局部也体现出自由模仿的特点。另外，作曲家还较多地运用了在民间音乐中十分常见的“支声”手法，这不仅使该作品的织体语言更加丰富，而且也在某种程度上加强了作品与民间和传统的联系。当然，在作品中也出现过和声式的声部结合方式，如第三与第六乐章中的一些段落，但与传统意义上的和声不同，这些“和弦”都不再以三度叠置为基础，而是扩大为各种音程关系在纵向上的自由结合。

该作品的音色处理较为单薄透明，这与中国民间音乐清淡雅致的气质是完全相符的。这一方面主要是由于该作品采用了以线条化为主的织体形态，另外作曲家在一些具体的音色安排上也做了相应的处理，如弦乐拨奏较多地使用了共鸣不太浓的巴托克拨弦，余音较强的竖琴以模拟打击乐的效果为主，等等。

说书要求绘声绘色、声情并茂，为加强表现力，有时还会要求演奏者辅以一些

肢体动作，因此在一定程度上也带有表演的成分。为了表现这样的特征，作曲家在作品中安排了大量的技巧性段落，各种乐器的特性和表现力都得到了充分的发挥。当作品写到第五乐章高潮部分时，作曲家的儿子出生，由于预先已为其取好小名 piccolo（短笛），因此按捺不住喜悦之情的作曲家将此处的长笛换成短笛，写下了一段欢快热烈的“piccolo 之舞”。虽然此举有几分即兴的意味，但短笛明亮高亢的音色以及整体上欢快热烈的音乐感觉都与这里高潮的气氛十分吻合。

（吴春福）

高为杰：《秋野》

《秋野》这首钢琴曲创作于 1987 年，是作曲家高为杰先生为儿子高平参加中国钢琴作品演奏比赛而作。该曲于该比赛中获新作第一名，并于 1988 年入选 ISCM 国际现代音乐节（香港）演出。该作品以作曲家自创的“十二音场集合技法”创作而成。

所谓“十二音场集合技法”，即音级集合理论与十二音序列作曲技术的结合。该技法将音级集合放到十二音场之中，用十二音场分割音级集合。该技法与十二音序列的不同之处在于，十二音序列的十二个音有横向线性顺序规定，而在十二音场集合中各集合内部诸音无顺序限定；各集合组之间的排列也无顺序限定。换句话说，“十二音场集合技法”是将一个十二音场内的十二个音分割成若干音级集合，与十二音序列相同之处在于十二个音出完之前不能有重复音，不同之处则在于诸集合组之间的排列与各集合内部各音级的排列均是无固定线性顺序的。当然，在一个十二音场中诸音级集合必须出齐方能进入下一个十二音场，即由一个十二音场移到另一个（原型或移位）十二音场。

虽然在《日之思》（1986）等作品中，作曲家就已经运用了音级集合控制十二音序列的技术进行创作，但《秋野》是高为杰先生第一部完全用“十二音场集合技法”写作的作品。

一、对作品《秋野》的分析

1. 音高材料

音高材料是音乐作品构成的重要基础之一，通过基本的技术手段对不同的音高



材料进行组织，不仅可获得音乐作品不同的音响色彩和风格特征，更为重要的是，通过音高材料逻辑性的发展，可以使音乐作品获得基本的组织性和结构力。

《秋野》的音高材料由两个 0、2、5、7 与一个 0、1、2、7 的集合构成，它们可分为 a、a¹ 与 b 三组。（见例 1）

例 1

a
a¹
b

4-23 (0, 2, 5, 7)
4-23 (0, 2, 5, 7)
4-6 (0, 1, 2, 7)

作曲家之所以选择以上两个集合作为《秋野》的音高材料——0、2、5、7 不含半音，而 0、1、2、7 含半音和三全音，“显然是为了使线性形态的风格以及和声的张力与色彩具有更丰富的表现”。而且，这两个集合的局部配套所形成的 a、a¹、b 的关系，在横向上可以搭配成类似主、副动机的对比关系；在纵向上形成类似传统和声 I、IV、V₇ 的关系——集合 a、a¹ 犹如 I、IV 两个三和弦，集合 b 则类似含三全音的 V₇，从而增强了和声的张力对比与动态关系。当然，这只是借鉴了传统调性音乐的概念，将其用到无调性的环境或集合分布的设计中。

尽管 b 集合所含音程比 a、a¹ 两个集合的紧张度高、张力强，但“由于 a、a¹、b 三个集合都含有子集 0、2、7，因而集合 a 与集合 b 之间又形成了既有对比，又潜藏着统一的元素”。

2. 《秋野》的曲式结构以及音级集合在十二音场中的展开

这里所说的曲式，当然已超出了调性音乐围绕主题和调性功能安排结构布局的范围，它应该是乐曲的外部结构形态和内部结构力的总合。直观地看，《秋野》由引子及尾声构成镶边框架，中间分三个并列的结构层次。

(1) 引子（第 1—5 小节）

它类似诗歌创作中的“起兴”，是对萧瑟秋景的全景式描绘。这里音乐材料的陈述，在结构上相当于一个平行乐段，第 1、2 小节为第一句（见例 2a），第 3—5 小节为同头变尾的第二句。（见例 2a¹）

例 2

a

A piacere

4-23(p5)

mf 4-23(p6)

3

4-6(p2)

a¹

8va

mf

3

此处形成了由集合 4-23 的 P6、P5ⁱⁱⁱ（即音集 a 与 a¹）与 4-6 的 P2（即音集 b）组成的第一个完整的十二音场。

（2）第一部分（第 6—44 小节）：“地”

在中国传统文化里，“地”既指自然世界的大地万物，又指人类生活的尘世。在这部作品的第一部分里，躁动的织体与暴烈的音响既是对风啸雷鸣、地动山摇的自然景象的描绘，又包含对喧嚣混乱的“尘世”的暗喻。

作曲家将这一部分标明为“阴沉的快板”（Allegro Tenebroso），其结构类似一个展开性“乐段”。例 3 是“乐段”的上句。



例 3

Allegro Tenebroso

第 17 小节进入“乐段”的下句——一个小高潮区域。这里进行了集合移位，在由线形织体构成的两端外声部的“包裹”下，与内声部的块状织体共同构成两个十二音场的交错展开。

第一部分的音乐紧张度和动力性都比较强，比较准确地描绘出尘世间浑浊、不安、浮躁的音乐形象。

(3) 第二部分 (第 45—82 小节): “人”

“人”，既指总称之人类，也指个人。作曲家在这部作品中所要描写的却是“山野里的人”，所象征的是人们厌倦了尘世的喧嚣，对回归自然的向往。

第二部分类似带再现的单三段结构，开始有 6 小节的引入，仍建立在集合 4-23 的 P4、P5 与集合 4-6 的 P1，以及集合 4-23 的 P5、P6 与集合 4-6 的 P2 两个十二音场之上，在 *Arioso rubato* 处才是结构主体，即 a 段的开始 (共 8 小节)。有趣的是，在右手的四个乐节的旋律线性设计上，恰好是原型、倒影、倒影逆行与逆行四种形态的连续。单纯的二声部织体的陈述，仿佛从山林深处传来的清新悠远的山歌，将人带入了质朴、纯净的意境之中。

(4) 第三部分(第 83—106 小节):“天”

在中国传统文化中,“天”,或者是神,或者是自然界。事实上,“天”一直是广泛而不具体的,既可以是物质世界的宇宙天体,又可以是内心信仰的终极所在。其实,“天”更多地与人的情感信念相联系。

在音乐作品中如何去描写抽象的“天”呢?作曲家选择了雨声。因为雨从天而降,是天与地、天与人联系和传递信息的一种媒介。

第三部分在音乐材料上主要运用集合 b 与 a 、 a^1 的各种移位组合形成不同的十二音场,以及节奏上的特殊处理,其紧张度和内在张力高于前两个部分,音场的组织也更为复杂。

整个第三部分类似一个单二段结构,带有明显的起、承、转、合结构特点。在整个第三部分,虽然有着集合的多次移位,但右手的集合 4-6 的 P5,始终以不变应万变的姿态出现,它除了有着数字设计上的某种趣味外,更重要的是作为“共同音”来运用——当一个音为不同集合共用时,也就构成了多音场的“咬合”关系,这与调性音乐中的“多调性”相类似。因此,对作品中不同音场叠合时“共同音”的巧妙处理,也是分析中需要特别关注的。

更为有趣的是,在这部分的可动对位之处(第 97 小节“转”的位置),刚好是第三部分的黄金分割位,这说明“美的比例”本身所具有的结构意义。

由于第三部分是对雨的描写,在节奏的处理上就有一个由疏到密的安排,尽管从节奏密度的比例形态上可按小节数划分为“2+4+4+4(2+2)+2+2+2+3”,但音乐上给人一挥而就之感,音乐的气息没有停顿,犹如秋天细雨连绵不断,描绘出风吹落叶、淅沥作响的情景。

(5) 尾声(第 107—118 小节)

这是对引子的呼应,结构上仍是平行乐段。但第二句后的变化(综合了“雨声”的材料)使音乐趋于平息而归于结束。其十二音场的构成也与引子相同,仿佛是“调性”的回归。

需要强调的是,通过对作品《秋野》的音级集合在不同曲式部位的十二音场中纵横呈现及展开的初步“解密”,我们看到,每一次集合的移位和集合的重叠,都符合作曲家给“十二音场集合技法”所设定的“游戏规则”:诸集合组之间的排列



与各集合内部各音级的排列均无固定顺序的自由运用；一个十二音场中诸音级集合必须出齐方能进入下一个十二音场，即由一个十二音场移到另一个（原型或移位）十二音场等原则。

另外，在《秋野》的结构布局上，我们还可以明显发现传统奏鸣曲式的痕迹。如果将第一部分“地”看成是奏鸣曲式的主部的话，那么，第二部分“人”就是副部，而第三部分则是插部性的展开部，只是由于音乐表现的意图而省略了再现部。但由于尾声与引子的呼应，也足以完成回归再现的曲式功能，而实现形式的完美。作曲家对曲式的灵活运用，是对布林德尔“曲式常常是乐思在形成与发展中创造出来的，而不是为了迫使乐思去适应它而虚构出来的抽象公式”这一论断最好的诠释。

当然，除了尾声与引子的呼应之外，乐曲的统一性和结构力还依靠音级集合本身——由于音级集合具有“从一片树叶，可见一棵大树”的“全息性”特点，所以，它对音乐作品统一性和结构力的作用较为突出。换句话说，音级集合就像被强化了“核心音调”一样，在整体结构中起着统一、贯穿的作用，给艺术表现开辟了新的空间。

总之，作品《秋野》抒发了作曲家在秋野景象的种种感受，表达了对宇宙和谐的向往，呼唤天人合一的宁静。这种对“天人合一”的呼唤，既有人与自然和谐相处的自然观表述，还有更深刻的人文寓意和哲学思考，因为“天人合一”本来就是中国哲学乃至中国文化中最古老、最广泛的概念。

作品《秋野》缜密的逻辑思维、极具个性的音乐语言，以及灵活地将中国传统文化的精髓与现代音乐语言和写作技术加以融合的手法，都显示出作曲家过硬的技术功底和深厚的文化底蕴。

特别值得一提的是，“十二音场集合技法”在作品《秋野》中的成功实践，正是高为杰先生在音乐创作中所追求的“艺术的最高境界应该是要达到限制和自由的高度统一”这一音乐理念和辩证思想的集中体现。而且，以数理逻辑为思维出发点的“十二音场集合技法”，不管是在理论上还是创作实践上，其简洁有效的手法和较强的可操作性，为他在音乐研究和写作上提供了广阔的空间，也为民族音乐语言与现代作曲技术的整合走出了一条新路。

（田刚）

高为杰：《韶Ⅱ》

民族室内乐《韶Ⅱ》，是一部为箫（埙、笛）、琵琶、三弦、打击乐、二胡、箏所作的民乐六重奏。创作于1995年，系法国 Presences, 96' Festival de creation musicale 委约作品。1996年年初由华夏室内乐团首演于法国。作品一经演出即获得广泛的好评，因而也成为最常被演奏的曲目之一。“韶”的本义是美丽、美好。作曲家并不企图复制古乐，而是希望通过自己独特的音乐语言表达对美的感受和追求，并寄托对古韶乐的崇拜与敬意。

在这首作品中，作曲家在音高体系上运用了自创的具有革新意味的非八度周期人工音阶，跳出了以往人工音阶无一例外都是以八度为周期或可以在八度上形成周期（也就是说都是以12个半音或者12的约数音程为一个模式进行循环，即以12为模）这一自然音阶的法则。这个不以通常的八度为周期重复关系的颇有价值的探索，彻底突破了音阶的八度循环原则。在《韶Ⅱ》中，作曲家运用了一个以11为模的五声音阶构筑全曲的音高体系。

《韶Ⅱ》的音阶设定来源于作曲家最初的仅仅四个音的乐思——D、G、B、E。这是一个对称的小七和弦集合，按照阿伦·福特的集合理论，它的音级集合原型为[0,3,5,8]，这也是整首作品音高控制的重要因素之一。四音集合加上对称轴A音，便形成了一个以G为宫的D徵调式五声音阶跨八度排列的音列。（见例1）

例 1



由于这一五声音列的分布超过了12个半音的音域，因此在以11为模（即以11个半音为一循环周期）将该音列上下移位重叠延伸时势必互相交扣，而形成非八度周期的音阶。（见例2）

例 2





在这一音阶中，从任何一个音开始作为假定的主音，其毗邻的五个音都会形成自己独特的调式。

在这样一个非传统的人工音阶中，传统的调性思维理念——调性的转换对比被作曲家运用到了其中。《韶Ⅱ》引用了传统的调式转调手法，即平行调式交替和所谓的“同主音”交替的转调。在乐曲的中段，作曲家将人工音阶中的 B、 $\sharp a$ 、 a^1 、 $\sharp g^2$ 降低半音变为 $\flat B$ 、 a 、 $\flat a^1$ 、 g^2 ，作曲家在这里按照传统调性音乐中“同主音大小调”的概念，使以 G、 $\sharp f$ 、 f^1 、 e^2 ……为主音的调式的三级音由大三度变为小三度，音响上形成调式变化的感觉，这是传统调性思维在新的音高体系中的“借用”。

在整体结构上，作品依据材料写法和音乐情绪的转换分为“起—承—转—合”四个大的段落。

I. 从散板进入到散板结束前，即标号 A。这是全曲的引子段落，划为“起”的部分。这是音乐情绪的最初铺垫，各乐器竞相展示各自的音色。在音高材料上，以四度为主要的音程结构。

II. 从正拍 $\frac{4}{4}$ 进入，即第 4 小节到第 39 小节固定音型进入之前是第二个大的结构，划分为“承”的部分，即标号 B，是全曲主要乐思的呈示部分。音乐的陈述方式主要运用了中国传统音乐支声式织体的写法来营造一种古朴的意境。

III. 从第 40 小节标号 C 开始，到 F 之前的散板段落结束，作曲家通过一段精彩的帕萨卡利亚完成了“转”的部分。这一大段落包括标号 C、D、E。其中的帕萨卡利亚通过两个层面来实现，一为固定节奏，一为古筝声部的固定低音。

IV. 从第 98 小节开始，即标号 F，是乐曲的小再现，它呼应了全曲开始的旋律并延续了第 III 部分的固定低音。在它之后一个用帕萨卡利亚主题写成的赋格段被作曲家巧妙地安插进来，即标号 G。标号 H 再次回顾了作品的主要主题，乐曲最后在坝的旋律的应和中结束。

此曲是作曲家运用此方法的第一部作品。对于非八度周期人工音阶，作曲家也在其后的一些作品，如《路——为小提琴与钢琴而作》中再次运用。

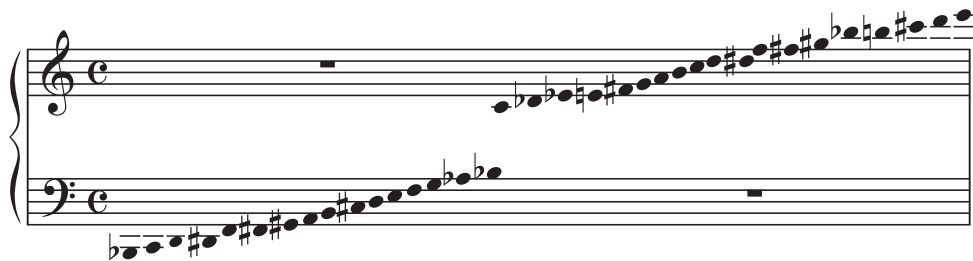
高为杰：《路》

《路》(The Way) 原是为琵琶与钢琴而作，完成于 1996 年年初，同年 5 月首演

于日本东京。后改为小提琴与钢琴的版本在韩国岭南国际现代音乐节上首演。乐曲的构思来自屈原《离骚》中的诗句“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”。乐曲表达了作者对屈原伟大人格力量的敬仰，并以此自励。

在这部作品中，作曲家在音高体系设计上做了颇为大胆的尝试，采用了其独创的非八度循环周期人工音阶。所谓“非八度循环”，即完全跳出以12个半音为一个模式进行循环的自然音阶的法则，不以通常的八度为周期重复关系。在《路》中，作者将人们熟悉的包含12个半音，即以12为模的音阶换以11个半音为一循环周期（即以11为模）。这一音阶的邻音程原序为：2 1 2 2 1 2 1。由于不以八度为循环周期，其内部邻音程值数列排列次序和其各音名排列次序，在循环时不相对应。《路》中的这个音阶在一个八度范围内的音结构与自然小调没有差别。但在高一组循环时则整个低了半音，成为非八度周期音阶。（见例1）

例 1



其后，作曲家运用传统转调手法的理念，在作品中间发展部分用了音阶高小三度的移位。而在第二主题再现时则使用移低三全音的音阶，暗示传统音乐结构中“调性服从”的概念。由此作品也体现出了一个传统奏鸣曲式的框架结构：

呈示部——主部（第1—10小节）、副部（第11—29小节）

展开部——插部与华彩段（第30—70小节）

再现部——主部（第71—78小节）、副部（第79—90小节）、尾声（第91—101小节）

音乐一开始的呈示部主部主题，钢琴在高音区奏出的主要动机音调，像是展示给听者的一个问号。这个主部主题是作者音乐构思的最初描绘。结构上采用分而合的方式；在和声上，作曲家根据作品特有的以11为模的人工音阶的特点，以大七度为框架，或采用空大七度的双音，或将其填充以三度、四五度结构，音响迷幻、



幽远，充满空间感。这之后一串快速下行的音调，由于非八度循环周期人工音阶在周期性循环重复时，每一周期的主音各不相同，因而听起来像是音阶之间的移位模进。本来完全重复的两组音响，听起来却是大七度“转调”模进的效果。

关于这一点，作曲家指出：“这只是一种错觉，真正的多调性是不同调性各自的音阶的多元并存。而在非八度周期音阶中，由于音阶仍是周期性循环的，因此它的音阶是一元的，调性也是一元的，只是不同音区的相应音极不是八度关系罢了。当然，用非八度周期音阶建立的一元化的‘统一’的调性，无法像传统音阶那样可以用一个统一的音名来命名。”

整个呈示部在材料的组织安排上，主要是将主部动机化的纵向和声与副部横向的旋律线条作对比，并呼应结合。展开部包括一个插部和一个华彩段，大致分为三个部分：第一部分，通过主部材料的一个短小过渡引出全新的插部。这一段音乐富有节奏性，刚劲有力，在 $\frac{4}{4}$ 拍的规范节拍之中，小提琴与钢琴的节奏循环音组的拍数不相一致。第二部分，小提琴快速的和弦琶音式经过句，钢琴则完全是一种点描式的姿态。第三部分是向华彩段的过渡，音乐以快速的走句出现，两件乐器交相呼应，引出华彩。华彩段更多地运用了主部主题的材料，大七度的跳进占据了主导地位。作曲家充分发挥小提琴这件乐器的炫技特点和多样的演奏手法，同样的七度跳跃，运用拨弦、拉奏、泛音等，创造了一个丰富的音色世界。

再现部的主部主题是以闯入的效果出现的。小提琴一直延续着华彩段尾声若有若无的同音反复的姿态，将华彩段和再现部连接为一个整体。伴随钢琴声部主部主题的再现，小提琴作点描式的同音反复。而副部主题是以变奏的方式再现的，用类似卡农的手法，使再现富有变化而不枯燥。再现副部与尾声的过渡运用了主部动机。尾声中，弱奏的钢琴和小提琴相隔六拍形成同度卡农，由于非八度周期循环的特点，不同八度的同时结合形成了多调性的效果，把音乐引向悠远的境界，路还在延伸，永没有尽头……

(雷 蕾)

郭元：《在 G 音上》

身在闹市，总会听到一种声音，它好像是汽笛声、人声，又好像是建筑工地的水

泥浇筑声……作者身不由己地被这些声音困扰，但这些声音又时常唤起他对童年的记忆。小时候作者家附近有一家工厂，经常持续发出一种金属加工的声音，时强时弱、时高时低，不知什么时候开始，也不知什么时候结束，没有目的，只是一种声音的存在，它在作者童年的记忆中非常美妙。作者试图努力在城市的嘈杂声中去捕捉童年那个声音，以求得内心的平静。作者以此作品追忆童年并将此作品献给父亲。

弦乐四重奏《在G音上》创作于2004年，共有四个乐章，全曲建立在G音上，并以G音为中心。第一乐章包括无节拍和有节拍交替出现的两个因素。无节拍因素是小字一组G音的持续音；有节拍因素是在这个持续G音上有一个短小的五声性“动机”和G音上微分音的线条，实际上第一乐章就是一个持续的G音。为了使这个持续的G音不至于单调，作者运用了一系列手法，使之富于色彩性。如小提琴、中提琴G弦上同音高的泛音与正常音的对比，微分音微妙的音高上的差异，弓震音、撞弓、巴托克拨弦，靠指板、正常、靠琴码的拉奏，力度变化，等等。第二乐章开始是用撞弓演奏的一个段落，它的音乐材料由一个以G音为中心的五声性转换音列构成，起着桥梁作用，将第一乐章同度的G音过渡到三个八度关系的G音上来，与第一乐章在G音上形成对比。三个八度关系的G音逐渐向上做八度移动，直到四度人工泛音上更高音区的三个八度关系，然后以极弱的滑奏消失在乐器的最高音上。第三乐章可分为两个部分。第一部分在双弦上靠琴码的位置以极强的力度奏出与第一乐章相同音高的两个持续G音，好像第一乐章的“再现”。以这两个G音为中心各自上下滑动，音高上产生不定的变化，音响也趋向复杂，逐渐形成以G音为中心的增四度框架内的半音音块。第二部分将这个半音音块分解成一个快速持续音型，在这个背景音型下，各声部出现一个呼应性的因素并做一定的发展。

经过一个短暂的静寂后进入第四乐章，加弱音器的第二小提琴、中提琴、大提琴在空弦上演奏一个以G音为中心的分解五度和弦（C、G、D、A、E），不加弱音器的第一小提琴奏出和弦的最高音（B），这部分气息悠长，直到第一小提琴独奏部分的出现，然后第一小提琴加弱音器与其他乐器共同演奏自然泛音上的一个五度和弦。

从整个作品来看，第一、二、三乐章可作为一个大的部分，具有幻想性的第四乐章作为前面三个乐章的对比部分。这部作品在波兰华沙举行的“2004年鲁托斯拉夫斯基国际作曲比赛奖”（Lutoslawski Award 2004 International Composers' Competition）中获荣誉奖。



龚晓婷：《叶子和鱼》

《叶子和鱼》(Leaves and Fish) 是一首为长笛与马林巴而作的室内乐作品，长约 10 分钟。该曲创作于 2000 年，当年入选“东方纪元——中韩现代音乐节”，在韩国首尔首演，并在 2005 年中央音乐学院 55 周年院庆系列音乐会中展演。

作品的气氛恬静而写意。作曲家曾亲自为作品题诗：

翩翩的你们 / 还好吗 / 依然美丽 / 如初 / 轻轻的 轻轻的 / 飘着朝露 / 像晚风中的夕阳 / 流过我 / 柔弱的心 / 水影 风影 雪影 / 云也悄悄地迷离远去 / 也许是也许吗 / 飘零的新绿 / 真的还在 / 还在远方……

乐曲为灵活的多段体结构，共四个部分。

音乐的开端是一个幻想式的引子，作曲家运用自由节拍记谱，只用虚线提示出关键的进入点。此段由长笛的独白引入，马林巴主要运用双槌技巧，奏出以纯五度为基础的块状和声层，对旋律气息悠长的长笛声部进行衬托。在这一部分即将结束时，长笛用较强的力度奏出三个高音区的跳音，这是对后面特征性材料的先现。

第二部分 (M.=112) 从有准确节拍的第 1 小节起 (该曲中两件乐器采用的是交替节拍，所以各自的小节数在同一时间也不相同，这里以长笛声部的小节数为准，下同)，至第 26 小节结束。这一段速度加快，长笛的旋律气息变短，并加入了许多细碎、跳动的音型，好似片片树叶变成的精灵，在晚风中起舞。马林巴部分为分解和弦式的音型，运用了 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{6\bar{8}}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{5\bar{8}}{8}$ 等节拍，演奏时两个声部的进入点上下错开，使音乐律动非常复杂多变。大量地变换拍子和将节奏重音交错是该作品的显著特点。

第三部分 (第 27—57 小节) 的长笛声部充分发展了新出现的连音素材，形成大片波浪般起伏的织体；马林巴继续沿用重音交错的二声部写法，同时与长笛声部规律性重复的连音素材的重音再次错开，二者融合之后给人以光影迷幻之感。长笛还时而将连音素材打破，变为突强的跳音形式，仿佛活泼的小鱼儿在洒满晚霞的水面上欢快地跳跃。

第四部分 (第 58—64 小节) 是一个简短的连接，将原来所用的五连音、七连音等拉长为十连音、十二连音等律动更快的片段，将情绪引入高潮，并以长笛和马林巴极强力度的齐奏作为停顿。

而最后一部分（第 65—98 小节）以很弱的力度开始，把情绪瞬间拉了回来。这是一个三部性的段落，作曲家先以马林巴上叠置的纯五度作和声层，衬托长笛高音区舒展的长音。中段（第 75—84 小节）当长笛对整篇的材料进行回顾时，马林巴变成了对七度音程不同形式的发展，并运用槌杆击键的特殊奏法创造出新颖的音响效果。第 85—91 小节两件乐器又重新将纯五度作为各自的主要素材进行展开，然而长笛与马林巴之间又相差七度，这一设计巧妙地综合了出现过的素材，使音乐结构于灵活中透出严谨。第 92 小节开始是一个再现的尾声，马林巴再次运用上下错位的音型，长笛则以弱力度吹奏冥想式的旋律，而后，音乐在长笛悠远的气颤音中走向平静，以下滑的微分音结尾，让人回味无穷。

（张 渊）

郭文景：《社火》

室内乐作品《社火》（Op.17）是受荷兰阿姆斯特丹新乐团委约而作，完成于 1991 年 1 月 7 日。同年 4 月 2 日在荷兰阿姆斯特丹潘拉蒂斯音乐厅首演，由阿姆斯特丹新音乐团演奏，Ed. Spanjaard 指挥。这场音乐会被称为“来自荷兰的中国新音乐”，首次将中国作曲家的作品在欧洲上演，引起了听众对中国现代音乐创作的极大兴趣。作品是为长笛（兼笛头）、低音单簧管、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、两个不同定弦的曼陀铃、三个打击乐共 11 位演奏家而作。作品不同寻常的编制，弦乐器的特殊定弦，以及欧洲没有的中国戏曲音乐中的打击乐器的大量使用（其中有川剧钹，京剧小锣、铙钹、小钹，大小不一，音色各异），使得作品的音响非常独特。

作品分五个无标题小乐章，并且不间断演奏。

不论是从选题还是从作曲技术上，显而易见的是作曲家在构思这首作品时受民间音乐的因素影响很深。首先，五个乐章的安排并没有什么逻辑顺序，仅仅是一种场景式的排列（这和“社火”这一民间活动不无关联）。同时每个乐章的内部结构，看不到西方古典音乐结构中的功能性结构方式，如动机式的发展、调性的安排、体裁的限制等，而是从中国的传统音乐形式中抓取特征，并以此来构思作品。比如第三乐章的速度的结构原则是散慢中快散，第一、第五乐章中以乐句的并列陈述来构



思，第二乐章中用打击乐的音色贯穿作为音乐发展的主线，以及第四乐章中钢琴模仿民间音乐中打击乐的“角色转换”所起的发展手法。另外在写作技术上，作品对音乐形态的描绘所借鉴的写作手法，如“紧打慢唱”“加花变奏”等也都是中国传统音乐的发展手法。

但我们也可以从作品中看到大量的西方现代作曲技术原则的运用。如再现原则的运用：在全曲的材料安排上，有意识地在后面乐章安排再现前面材料，或者在前面乐章提前预示后面材料的出现。在音色上作曲家也做了大量探寻，通过对乐器的特殊定弦以及大量各种现代音乐的特殊演奏技法、人声与乐器的特殊结合使用，以获得不同于正常乐器所发出的新音响。

这部作品充分体现了作曲家既立足于中国传统音乐之本，又受到当时最新潮的作曲技法的影响，是将现代作曲技术的新鲜血液注入中国民间传统音乐的结构方式中的一次尝试。作曲家采用这些技术的外衣，并没有掩盖其个人的音乐风格，反而将自己的风格深深扎根于中国传统民间音乐，使得传统民间音乐的艺术魅力透过现代技术的修饰，以及作曲家本人的独特艺术视角，散发出更加理性和新奇的色彩，为中国传统民间音乐的发展提供了一个独特的艺术模本。

(林 燕)

[H]

何训田：《声音的图案之三》

何训田的《声音的图案之三》创作于1997年，并于1998年11月在由武汉音乐学院举办的第二届全国中青年作曲家新作品暨作曲教学经验交流会上放送，引起与会专家学者的高度评价。该作品总谱由上海音乐学院出版社2003年出版。2003年10月，该作品在2003年中国成都国际现代音乐节暨全国中青年作曲家新作品交流会期间，由上海音乐学院新音乐团现场演出了短笛、长笛与小提琴版。

在纷繁的现代音乐创作中，何训田的《声音的图案之三》能够给人以耳目一新之感，主要是因为它的宏复调织体形态及其所体现出来的独特的结构功能。通常情况下，微复调织体结构主要“通过其组成之各声部横向进入时间差与纵向音程距离的‘细微化’处理来形成的。微复调织体结构淡化传统复调织体各声部在统一、协

调的基础上的各自相对独立性与清晰度，追求一种多声部甚至超多声部整合在一起的既弥漫又静止的‘音响群落’”。而宏复调织体结构，则基本技术与之“相反”，主要是通过其组成之各声部横向进入的时间差以及纵向音程距离度的“宏观化”处理来形成的；基本音响状态或听觉感知方面与之“相成”，由于多声部或者超多声部横向进入间距的宽广，声部与声部之间的模仿或者变化模仿关系因而弱化甚至消解了。其实，就形成微复调织体的“迷你化”处理手法而言，各声部横向进入时间差的“细微”是最根本的；与之相反，横向进入时间差的“宽广”则是宏复调织体的“宏观化”的最重要前提之一。以此为基本出发点，宏复调织体形态的最终形成，还必须仰仗于“主题的结构形态”与“声部的结合方式”等其他因素，相对于微复调织体的主题节奏形态的少休止、间断，以短时值音符的连续进行或长音符的持续与组合最为常见，宏复调织体的主题节奏形态则多稀疏、留白，以非周期性、非均分型的节奏进行为主要特征；相对于微复调织体各声部有“对比、模仿或变化模仿”等多种结合方式，宏复调织体则更多甚至只能是模仿或变化模仿，因为只有这样，才能既通过宽广的横向进入时间差弱化甚至消解声部与声部之间的模仿或者变化模仿的“听觉音响”关系，又在深沉结构逻辑方面形成“远距离的呼应”。而正是这种更隐性、更宏观并具有深沉逻辑关系的“远距离呼应”——这正是宏复调在结构功能方面最重要的着意所在——才使宏复调织体形成一部完型作品或者一部作品的主体部分成为可能。

除了对横向各声部进入时间差进行宏观化处理这一易行、可行但也是最基础的技术指数之外，《声音的图案之三》的宏复调织体形态的形成主要依赖于以下两个方面：其一是主题横向节奏形态的“散文化”与纵向各声部之间严格的节奏卡农；其二是富有特色的以严密的等差数列为基础的音高组织关系及其所形成的表征自由多变、内在严密有序的“变化音高卡农”。整部作品从头至尾，没有前奏与尾声，也没有速度变化。各声部按先后顺序进入，完型之后，则依次先后退出。仅就节奏因素而言，严格的节奏卡农是声部之间远距离呼应的最重要的保证；而单个主题（三个声部完全相同）的节奏形态的“散文化”处理，则从表征也就是听觉直接感知方面赋予作品更多的宏复调织体的特色。

作品节奏形态的“散文化”处理主要通过“非均分性节奏细胞”及其组合与



“非等分性、非周期性休止”所形成的“留白”的“非周期性”交替而成。整部作品中的这些以“短促”为基本特征的节奏细胞被“留白”所隔开，“散落”在时间的发展进程中。但也正是由于留白的精心处理，各种不同的节奏细胞得以连续出现，使连续发音数增加，并导致节奏的运动具有了方向感。相形于等比数列关系，以非等比数列关系为基础构成的“时间关系”更能形成具有“现时代性、非西方性审美意味”的时间关系，这既体现在“发声”中，也体现在“留白”中，更体现在它们的交替关系中。我们知道，通常情况下，西方“共性”音乐创作时期的“时间关系”，主要建立在与人的“生理脉冲”相一致的等比关系的基础上，因此，它具有一定的周期性、循环性和可预测性。就《声音的图案之三》而言，其所成功运用的以非等比关系为基础的“散文化”休止，相对于等比数列关系的休止，更容易形成具有东方审美意味的“留白”。

《声音的图案之三》的“变化音高卡农”组织结构的基础——也就是先行电小提琴声部的音高结构基础——为一个五音列，而用黑符头表示的两个音在全曲仅分别出现了三次和一次，在发音量方面处于绝对次要的地位。这种以等差数列关系为基础的音高关系及其所构成的相互关联的三个声部的音高组织，配合以严格的节奏卡农组织，形成既区别于严格音高卡农（包括等比数列音高）又区别于自由模仿，既富有变化又严密有致的结构组织。相对于等比数列关系，以等差数列或者非等比数列关系所形成的音高组织，则在整体音响上更容易形成在“变”与“不变”之间“游移”的、巧妙的“移步不换形”的东方审美意味。

一方面，宏复调织体由于其组成之各声部之间的“有逻辑的变化模仿关系”，使其在整体上形成一个不可分割——从另一个角度讲则“有可能”任意截取并自成“结构”——的“蚯蚓式”结构：从每个声部的横向发展而言，它们可以“任意”发展，无须通过诸如“动机式”的重复或模进、主要音的贯穿或远距离的控制以及主题性材料的呈现一对比一回归等技术进行结构的构造，因为纵向上其他声部必定会在一定的“时间差”之后，对前面可能不断出现的新材料进行多次（次数等于或大于声部的数量）“变化追逐式”的“论证”。与此同时，作为“老材料”的这些“变化追逐式”论证，又在纵向上与先行声部的“新材料”叠合在一起形成另一层面的“新材料”，如此循环往复，不断前行。另一个方面，也正是宏复调织体横向各声部进入时

间差的“宏观化”特征，使宏复调织体的结构必然形成呈现—发展—回落的三部性结构：在声部数量方面是由少增多到持续到减少，在节奏形态方面是由稀疏到繁密到稀疏，在音高组织方面是由单纯到复杂到单纯。需要提及的是，这三个阶段之间的分界必定是模糊的，只有一个大约的分界区域而已。我们可以从表1《声音的图案之三》这一具体、典型的作品结构表中认识“宏复调织体”的结构功能的形成状况。

表1《声音的图案之三》作品结构表

宏观结构	阶段一	阶段二	阶段三
始终小节	1—大约 15 (5×3)	大约 15—大约 136	136 (151—5×3)—151
声部数量	1—2—3	3	3—2—1
节奏形态	稀疏到渐密	渐密到繁密到渐疏	渐疏到稀疏
音高组织	相对单纯	相对复杂	相对单纯
结构功能	不依靠主题材料的“再现”而更仰仗织体密度的呼应所形成的三部性结构		
	呈现	发展	回落

(钱仁平)

黄虎威：《峨眉山月歌》

1981年春，黄虎威应“四川省1981年小提琴比赛”艺术委员会的稿约而创作此曲。同年5月，胡铮等在该项比赛的获奖者音乐会上首演。1984年，盛中国在其录制的中国小提琴作品专辑《金色的秋天》中首次出版此曲的音像。1985年3月，人民音乐出版社首次出版此曲的单行本。

此曲根据唐代大诗人李白的七绝诗《峨眉山月歌》的诗意写成。原诗是：“峨眉山月半轮秋，影入平羌江水流。夜发清溪向三峡，思君不见下渝州。”作曲家以符合音乐思维规律的独特构思进行艺术的再创造，把诗的意境用音乐语言完美地再现出来，从而使乐曲获得了独立的艺术价值，显示了音乐自身的魅力，成为一阕动人心弦的音乐诗篇。

乐曲以三部曲式写成。开始，是稍慢的行板速度（Andante Sostenuto），小提琴奏出一支柔美的旋律（第2小节起）。这是全曲的主要主题，宁静之中使人感到寂寞，



清丽之中使人感到冷峻。音乐在这里是富于画面性的，让人在联想中浮现出一幅“冷色调”的秋夜风景画：弥漫着寒气的月光，倾泻在山水之间，无垠的苍穹显得朦胧、幽深；江中一叶轻舟顺水而下，孤独的诗人端立船头，正在低吟诉说着离情别绪的诗歌……在这“画面”之中，我们不禁感受到凝聚着一种深沉的忧思和感伤。

随着乐思的发展，音乐进入对比的中间部分。乐曲的中部本身也是一个三段结构，分成三个层次，包含着两个新的主题。这样，全曲的结构也就呈现出对称的五部性：a、b、c、b¹、c¹。

中部第一主题以小行板速度（Andantino）奏出，稍稍带有一种激动而亲切的热情（第18小节起）。继而出现的中部第二主题速度略加快（Moderato），由小提琴G弦上演奏的旋律如诉如泣，哀婉、悲凉（第33小节起）。

当中部发展到第三个层次的时候，小提琴以和弦和双音的奏法，强烈而充满激情地变化再现中部第一主题，将音乐推向激动人心的高潮。俄顷，当音乐渐渐平息下来以后，乐曲回复到最初的意境；在缩减的再现部，主要主题在逐渐放慢的速度中，以小提琴高音区微弱的长音悠然结束。当钢琴上最后一个轻柔、空旷的和弦的余韵慢慢消散的时候，未尽的乐意仿佛使听众依然沉湎于一片惆怅迷离的怅惘之中。

（高为杰）

黄虎威：《嘉陵江幻想曲》

1979年11月，黄虎威应1980年“上海之春”艺术委员会的稿约而作此曲。1996年10月，朱小铭在四川省第六届“蓉城之秋音乐会”上首演。任音童等将其编入《中国钢琴作品选（三）》，由人民音乐出版社于2000年4月首次出版。

嘉陵江是川江中人们最熟悉的河流，作者用它代表巴山蜀水，因而给乐曲起名《嘉陵江幻想曲》。在旋律方面，作者创作了四川民歌风格的旋律，并且引用了四川民间音乐中的旋律；在和声方面，主要采用非三度叠置的和弦，并且自由转调。

此曲的结构是复二部曲式。第一部分是具有对比型中段和再现的单三部曲式；第二部分是具有展开型中段和再现的单三部曲式。两个部分都没有调性的再现。

前奏中淡雅而乡土风味浓郁的山歌音调和近似箏的刮奏音响把人们带进巴山蜀水的秀丽景色中。

第一部分的首段是一首飘浮在粼粼水波之上的“船歌”（第18—29小节），旋律优美、抒情而富于歌唱性，创作时吸取了川江船工“号子”和其他四川民歌中的某些特性音调。接下去，“船歌”移高到大六度的调性上，并且变得响亮而激情。

中段有四小节前奏，其后是一个12小节的乐段。左手部分是以两小节为单位的固定旋律与固定低音的结合。固定旋律引自四川民间过端午节时川江上“划龙船”的歌调。右手部分具有四川民歌风格的轻快旋律是作者创作的，表现了喜悦的情绪。乐段后面是它的两个变奏。第一变奏采用复合拍子，即左手部分实际上是四三拍子，而右手部分仍是四二拍子。第二变奏之后是引向再现的连接部分（第80—105小节）。在高潮中再现的“船歌”（第106小节起）变得壮丽、激越而辉煌，继而转为纵情歌唱，然后逐渐平息，结束处可听到流水的潺潺声。

第二部分表现了人们在节日里的欢乐情绪。开头的四小节前奏模拟锣鼓声。首段主题（第125—136小节）是一个乐段，其旋律引自四川民间歌舞“车灯”。接下去是主题的两个变奏，其中的第二变奏移到上方小三度的调性上。托卡塔式的中段（第161—183小节）的结束和弦在第183小节与再现的开头和弦重叠。在再现中，主题出现了两次。乐曲在高潮中结束。

“船歌”、第一部分中段的旋律和引自“车灯”的主题是曲中的三个主要主题。它们虽然性格迥异，但旋律线开头的两三个音却相同或极为相近。这种情形有利于曲中各部分之间的密切联系。

为了增强乐曲的民族风格，曲中多处采用箏、琵琶、扬琴等民族乐器的织体写法。

（知川）

[J]

贾国平：《翔舞于无际之野》

《翔舞于无际之野》创作于2001—2002年，是应瑞士长笛演奏家 Heinrich Keller 及其夫人——钢琴演奏家 Brigitta Keller-Steinbrecher 之邀而作，并于2002年1月在瑞士首演。此曲于2003年被收入 Keller 夫妇的作品专集并正式出版发行。

该作品为长笛和钢琴而作，长度约为10分30秒。全曲由不间断演奏的八个段落构成，“充满着宁静与和谐”（瑞士《苏黎世报》报评），让人在空旷的音响中得



以自在地漫步。作曲家从音区的安排、横向音型的结合以及纵向音高的结合方面着手，将两件乐器自然地融合在一起，用以构建出“无际之野”缥缈悠远的音响。尤其是作品末段，钢琴在极高音区与极低音区的对话造成的空间感，与长笛在中低音区的自由发挥，为作品所表达的意境做了最形象的音响解释。作品在第三、四段中两件乐器在音乐形态上互相咬合，互相追戏，并逐渐将音乐推到一个高点。这里是音乐的划分点。音乐在“翔舞”般持续的流动音型所带来的激烈情绪之后，有突如其来的大约 10 秒的空白，只能隐隐听到钢琴低音区的延音。此时，音乐已恢复到苍穹般的旷野中，标志着下一段落的开始。另外，作曲家利用长笛的带气声的演奏技法以及踩下钢琴中踏板等所带来的特殊的音响效果，贴切地传达了作者在作品中蕴含的意蕴。作品充分反映了作曲家源于中国古代哲学的审美情趣与精致的音响构图的结合。

贾国平：《碎影》

该曲作于 2003 年年底，是为琵琶与 4 位打击乐手而作的，于 2003 年 12 月 12 日在德国 Freiburg 首演，并与 Freiburg 打击乐团合作。后来又在瑞士 Basel、奥地利 Feldkirch 和北京现代音乐节上表演。

作曲家从琵琶传统乐曲中捕捉到意韵美感，结合自身审美体验和主观情感，从而在心中形成一种印象。“碎”意味着丰富而不完整，“影”则将虚与实混淆糅杂，每一片碎影的表述既是作曲家托音乐之口表达自己的美感体验，也是音乐本身在说话。

作曲家尝试从几个传统的琵琶音乐作品中抽离出许多个音乐片段，作为创作这首乐曲的音乐材料。从听觉上容易辨认出的片段有：《寒鸦戏水》的首句、《高山流水》中带节奏的推拉音片段、《浔阳月夜》（刘德海演奏谱本）中左手带打音的旋律、《陈杏元和番》中大幅度拉弦并拉复的片段等。这些片段是原曲的缩影，代表了琵琶不同的演奏特点，有的体现在音色方面，有的体现在演奏法方面，有的体现在节奏方面，有的体现在地方性的韵味方面。它们都是原曲中具有标志性的一句，都有各自明显的个性，处理不好即会适得其反。作者对每个片段的取舍均是服从于音乐整体的统筹布局。在进行片段与片段的拼贴时，则借用琵琶最具特色的吟揉颤音将材

料间的“接缝”虚化，如此，材料间的转换便巧妙替代了主题的纵深发展，避免了主次不分。

这些片段都是一个个具有某种典型意义的音响，都与确定的演奏法与发声法（articulation）相关联。这些音乐片段在原作品中所具有的音乐意义与音响特征构成了听者心理上一些刹那间的碎片式的回忆（aura）与联想，但是在这部作品中这些碎片化了的音乐材料是以被重新定义与重新组合，并且加以强化发展的方式呈现出来的，所以在此回避了这些被引用的音乐材料所具有的原本的音乐含义与固有的听觉联想，从而赋予它们新的音乐表现与音乐内涵，形成新的音响特征。

乐曲的结构主体由散起段（A）、片段化的旋律段（B）、重复音型段（C）、快速跑句段（D）与最后的综合再现段（E）等五个段落构成，其间呈现出“散慢中快散”的结构关系，音乐材料的呈示—变化—再现的发展脉络也非常清晰。在这五个段落之间又插入一个具有相同音乐性格的、被拆分为四个短小连接句的段落（F），各段句法相同，却由于琵琶演奏法和不同种类打击乐器的音色调配，相互间富于起承转合的意味。四个“准主部”在全曲的结构为：A、F¹、B、F²、C、F³、D、F⁴、E，看似回旋曲，四个F段似“主部”般以紧密统一的内在联系贯穿起五个变化生动的“插部”，稳稳当当地支撑起全曲构架，严整大方，张力饱满。这样的结构方式企图打破常见的以几个大块布局的音乐结构习惯，以期获得更加灵活的结构感觉与新的听觉经验。

乐曲中用到的打击乐器有：古钹、锣、tom-tom、木鱼、排鼓、马林巴、钢片琴、玻璃杯等。全曲的节拍布局是以序列原则结构的。

贾瑶：《戏》

贾瑶于2003年为大提琴与钢琴而创作的《戏》，曾于2005年获得中国音乐金钟奖作品奖的铜奖。该作品曾多次在国内外演出，获得专家、学者以及听众的一致好评。

《戏》采用了西方传统器乐奏鸣曲的三乐章结构，作者把京剧的音乐元素作为创作上的背景，试图将其打散融化在作品的每一个细节当中，在音乐的细小结构中，充分展现中国京剧艺术的神韵。

第一乐章《脸谱》（*Masks*）作为颇具男性化的乐章，用大提琴和钢琴的形式来



刻画京剧净角脸谱中的不同性格。大提琴声部中经常出现的上小九度、七度音程跳进，似乎是在突出一种夸张的、强悍的性格，其中也不乏一些捶胸顿足式的气息。钢琴部分主要是在模仿诸如小锣、钹等京剧伴奏打击乐中常见的锣鼓经，而一些带有主题性的线条，则经常使用间隔两个八度齐奏的形式出现在作品之中。整个乐章采用中国传统的起承转合的结构形式写成。

第二乐章《旦》(Dan)是对京剧艺术中旦角的描写。此乐章与第一乐章形成鲜明的对比，作者刻意强调了其女性化的特征，采用了大提琴独奏的形式。在细腻委婉的声音处理中试图表现一种旦角本身特有的凄美感。此乐章运用变奏曲的体裁写成，一个源于京剧韵白的主题，外加三个变奏，好似描写女性特有的无奈、矛盾、不知所措的心境，赋予了旦角浓重的悲剧性格。

在大提琴的一个长音后，引出作品的第三乐章《武场》(Acrobatic Fighting)。该乐章顾名思义，是表现京剧舞台上一个打斗的场面。钢琴与大提琴交相呼应之间，展现了京剧艺术特有的程式化场面。在乐章的结尾处，第一乐章的主题再次出现，构成了整个作品在音乐材料上的再现。

纵观全曲，作品分别从三个侧面对京剧进行了写意式的勾勒。从脸谱，到角色，再到场景，颇似一个长镜头的不断拉伸，从小到大，从局部到整体，逐层扩展，让听众跟随着音乐材料的变化与发展，沉浸在京剧艺术的绚丽多姿之中。《戏》或许是一出戏的三个片段，或许是京剧艺术的三个瞬间。

(温展力)

金湘：《第一弦乐四重奏》

《第一弦乐四重奏》是作曲家金湘1990年9月创作的一部作品，1991年5月在美国西雅图首演，之后又在美国、日本、韩国及国内多次演出，均获一致好评。

这部作品只有两个乐章，是一部极具个性的作品。作曲家不仅娴熟地运用了多种现代作曲技法，而且还独创性地继承和发展了中国传统文化。乐曲虽没有采用我们熟悉的民族音乐的曲调，但在由一系列音响流动所形成的起伏跌宕的“音势”中透出了浓浓的中国传统文化的味道。再加上作曲家所采用的诸多现代技法，使得作品既有强烈的时代气息，又具有深厚的传统底蕴。

一、突兀不凡的结构

从谱面看，第一乐章是一个由 12 个小段落组成的并列结构的多段体，但如果仔细分析，就会发现在音乐的流动中还暗含着许多曲式功能运动，渗透着许多曲式结构原则。（见图 1）

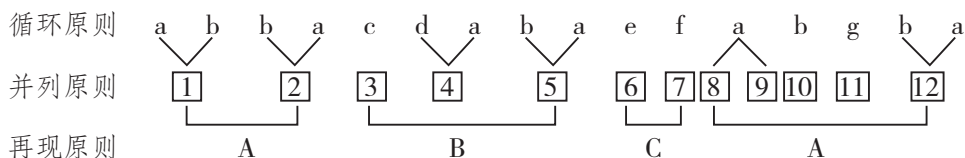


图 1 第一乐章曲式结构原则

通过图 1 可以看出这部作品结构的复杂性及不规则性。除此之外，这部作品在速度的安排上也是颇巨匠心的，我们可以看出在张弛有序的音流中所透出的三部、拱形及对称等结构特点。其实，无论上述哪种解释都不能体现这部作品的真正结构内涵。这部深深扎根于中国传统文化的作品的结构应为一个独特的“凤点头”结构。（见图 2）

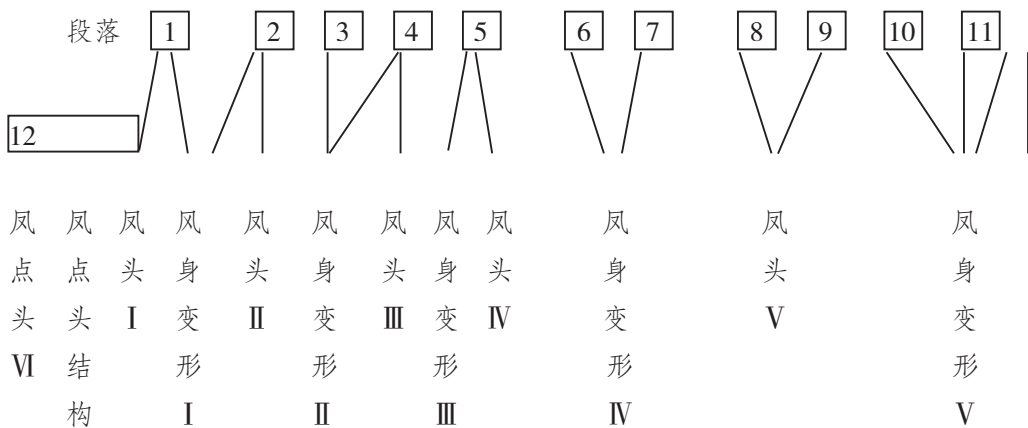


图 2 第一乐章的“凤点头”曲式结构

二、富有活力的节奏

这部作品的另一个显著特点是节奏的安排。复杂多变、纵横交错的节奏形态使本作品富有动感，充满活力。

1. 横向节奏的特殊划分

音乐以传统的节奏开始逐渐变化为附点音符、八分音符、前十六音符、切分音



符等，甚至 8:9、8:10、8:11 等不规则的分割，造成逐渐紧张的气氛，每一拍上的音符都不尽相同，使节奏非常灵活，充满动力。

2. 纵向节奏的复杂结合

相同节拍的节奏组合、节拍的纵向对位结合（ $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{2}{2}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{3}{4}$ 等四种不同的组合的节拍被纵向叠在一起，节奏重音的不同，造成音乐上极大的动荡感）、无拍号的时间片段及其纵向交错等在这部作品中都得到了精彩的应用。

三、“音程”发展手法的运用

这部作品采用了非常独特的“音程”发展手法。乐曲由四个纵向叠置的大七度音程开始，这个大七度就是全曲发展的“种子音程”。在乐曲的第 [3] 段（Andant）处，我们可以看到这个乐思的柔和的、稍带哀叹的形象，第二乐章的大提琴旋律也是由此而来的。尤其需要指出的是，风头的几次出现是各具情态的，以“种子音程”为基础进行了各种变化。（见例 1）

例 1

The musical score for Example 1 consists of four staves. The top three staves are for piano (ff) and show vertical stacks of chords. The bottom staff is for cello (ff) and shows a melodic line with triplets and a fermata. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

此例中，大提琴在风头的背景下奏出了第二乐章的旋律片段，为第二乐章的出现埋下了伏笔。

四、丰富的对位手法

这部作品对位手法的运用颇具匠心，除了传统意义上的音高对位外，音色对位及节奏、节拍的对比大量地存在。（见例2）

例 2

The musical score for Example 2 consists of four staves. The top two staves are for Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II), both in treble clef. They play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a pizzicato (pizz.) instruction. The dynamics are marked as mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The third staff is for Viola (Vle.) in bass clef, playing a sustained note with a pressure-bow technique (indicated by diagonal lines above the staff). The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, playing a melodic line with an arco (bowed) instruction. The score illustrates the contrast in timbre and rhythm between the string sections.

此处，VI. I 和 VI. II 采用巴托克式拨弦奏出打击声，Vle. 用压弦的方法产生半乐音半噪音的音响，Vc. 则用常规演奏法演奏。三者的音色相差甚远，极具表现力。

模仿式对位在本曲中大量存在，在节拍上是对比式的交错，而在旋律上则是模仿式的进行，只不过通过节奏的变化而使之变得面目全非，而其中的大七度和音、小二度的旋律进行又起主导作用。

五、斑斓的色彩布局

分析金湘的作品如不涉及“色彩”是不完全的。他就像一位娴熟的绘画大师，用音响为我们调和出了一幅幅美丽动人的画卷：时而浓墨重彩，时而轻描淡写。线条粗犷与细腻并存，色调清淡与凝重相间，使作品透出中国传统文化特有的空间美与结构美。

这部作品以浓重的一笔开始，犹如一支饱蘸浓墨的毛笔在生宣上用力一摅，然后向四周渗透，随之色彩突然起了变化：Vle. 用压弓奏法奏出了升 $\frac{3}{4}$ 全音的微分音，与其他声部形成了一种律制上的对位，再加上用弓压出的噪音，更使其有一种现代的不协和之美，色彩是相当突出的，犹如在中国画中加入胶、盐等特殊材



料，从而产生了一种扭曲之美的独特效果。

不同演奏法的重叠及滑音的应用亦是本曲丰富色彩构成的重要成分；泛音段的应用犹如水墨画中各种淡墨及淡色的综合运用。由同音开始（不同时进入），分别向各个方向发展，形成一个个音块，且幅度一次比一次大，犹如一支支饱蘸不同色彩的毛笔相继落在宣纸上后四处散开的色彩组合，而其中的微分音及滑音奏法极具东方美学特色，如一位画家兴之所至，纵情挥毫，潇洒酣畅，极具力感。

通过以上分析可以得出，金湘成功地运用“弦乐四重奏”这种古老的西方演奏方式，调动了众多的现代作曲技法，为我们创造了一个缤纷的音响世界。高度的抽象性及随意性，体现了中国传统文化“空虚散含离”的美学思想，使这部作品具有独特的个性及魅力。

（徐文正）

金湘：《中国书法》

“不断挖掘中国传统文化深层中最优秀的东西”——这是中国当代著名作曲家金湘教授的内心独白，也是他在几十年的创作生涯中，经过不断的“困惑—求索—再困惑—再求索”所孜孜以求的目标。纵观他的音乐作品无不体现着这种追求，打击乐三重奏《中国书法》就是其中具有代表性的一首。该作品于2000年由纽约打击乐三重奏组在纽约曼哈顿现代音乐节进行世界首演，2001年由西班牙打击乐三重奏组在北京作中国首演，均获成功。

《中国书法》在创作中吸取了书法的表现方式，整部作品由一个“势”连接而成，时而狂放，时而文雅；时而浓重，时而清淡；时而纵情泼墨，时而惜墨如金……当你聆听这部作品时，会感到浓浓的中国文化韵味，得到东方特有的美感。这部作品的美感可概括为以下两点。

1. 空间美

作品的开始部分，在大鼓的一记重击后，钹发出了响亮的回应，随之木鱼不慌不忙地敲出了三连音。出手不凡！它一下子抓住了听众的心，将其引入一个特定的氛围！从技术上分析，大鼓、钹、木鱼构成了一个新颖的音色和声，三种乐器分别为皮质、金属、木质，音色相去甚远，具有强烈的分离性，不能融合在一起，这样

就造成了很强的空间感，特别是三种乐器又是先后出现（这与我国民间打击乐的大齐奏不同，更多地融入了现代气息，更为丰富多彩），将这种空间分离感拉得更加强烈。

如果说乐曲的开始令人精神振奋，如同一个浓重的起笔的话，那么乐曲的中间部分就如一个淡淡的运笔：先用金属片（或用硬币代之）轻刮大锣边缘，之后用力敲一下小锣并迅速将其放入水中，发出嗡嗡的声响；接着小钹的几声轻敲加上刮子的一声长叫，造成了巨大的空间感，仿佛墨在宣纸上轻轻滴洒、慢慢渗透……

之后小钹、小锣、三角铁的依次进入构成了一个背景，几声大鼓低沉的滚奏与之叠在一起，二者在音区、音色等方面的强烈差异造成了极强的层次感、空间感，具有很大的张力，给人一种虚无缥缈的感觉，仿佛书者已进入一个神秘的境界。紧接着音乐发生了细微的变化，当铝板琴用弓演奏，发出袅袅余音之时，三角铁的一声轻敲加上随之而来的小锣敲击后入水，形成了一个点（三角铁）、面（铝板琴及小锣）的巧妙结合，它和中国书法中的“绵里藏针”有异曲同工之妙。

2. 变幻美

变幻美是中国书法的一个重要表现特征，在一幅书法作品中，字的大小、形状、结构以及墨色的浓淡、笔道的枯润、力量的大小等都是在不断的变化中，给人以抑扬顿挫、倏忽变化的美感。

变幻美在这部作品中的突出表现是在作品的结构上。这部作品的结构非常独特，从表面上看像是并列结构的四大板块，但经过仔细分析发现用此简单的划分远远不能揭示这部作品的真正内涵。这部深深扎根于中国传统文化中的优秀作品在结构上吸取了中国古琴音乐的精华，并融入了当代音乐的某些技法，构成了一种独特的、极具中国特点的“凤点头”曲式结构。（见图1）

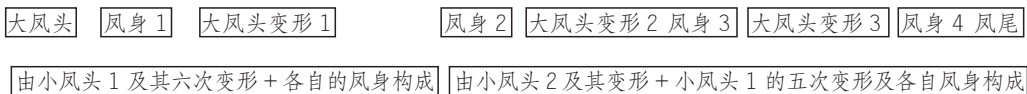


图1 乐曲“凤点头”曲式结构

从此图中我们可以看出，整部作品由一个大的凤头和几个小凤头及各自的风身构成。各个凤头每次出现时的形态都是不同的，至于每个凤身则更是千姿百态，美不胜收。



这部作品的变幻美还表现在音色、节奏、色彩的浓淡、空间的疏密、力道的刚柔等的布局上，它们都是富于变化的，而且句子的长短也是参差不齐：有的句子给人的感觉是不稳定（甚至是倾斜）的，但经过几个这样的句子后就又会给人以稳定的感觉；句子之间彼此既错落有致，又相互支持，这些与中国古诗词中的“长短句”有异曲同工之妙！

综上所述，在这部手法新颖的作品中，作曲家通过对“中国书法”这个具象的描写，向听众展示了中国文化的迷人魅力。作品中所表现出的空间美、变幻美所具有的那种划破时空的生命韵律不正是中国文化所赖以生存并得以代代相传的有机生命哲学的具体体现吗？因此，可以说打击乐三重奏《中国书法》是一部既具有深厚的传统文化底蕴，又富有时代气息的不可多得的打击乐力作。

（徐文正）

[L]

梁红旗：《祈》

《祈》是一首室内乐作品，作于2000年。该曲曾参加2001年在天津音乐学院举行的“全国中青年作曲家新作品交流会”。

该曲的创作动机来源于对中国北方农村一种古老的求雨仪式的印象，通过对这种古老的求雨仪式的描述，表达作者对大自然的感受和人们对生活的祈望。

作品为唢呐、单簧管、小提琴与三位西洋打击乐者而作。用唢呐同西洋乐器的结合而创作室内乐，是作曲家在音色、音量和形式上的大胆探索。乐曲在音色的整体布局上有自己的独特安排，前后形成呼应，中间段落各有自己的特点。

该曲的创作除使用某些民间音乐素材外，主要使用音程控制及发展变化的手法。以小二度、纯四度音程为核心，根据需要进行扩展变化的处理。另外，在某些段落还使用了数控和偶然的方法进行创作。由于上述创作技法的使用，全曲呈现出一种泛调和无调的状态，但整体上仍保持着民族音乐的风韵。

该曲中各个乐器除使用大量的传统演奏技法外，还使用了一些不常见的现代演奏技法，如唢呐的极限音，单簧管的击键声，小提琴泛音的跳奏、滑奏，等等。

全曲的音乐发展有一定的叙述性，根据情节的需要可分为七个段落：①大地

(第 1—31 小节); ②干渴 (第 32—46 小节); ③寻求 (第 47—81 小节); ④汇集 (第 82—110 小节); ⑤祈雨 (第 111—123 小节); ⑥欢腾 (第 124—140 小节); ⑦回归 (第 141—163 小节)。

乐曲第一段共分为三句。开始由击大锣边的声音同马林巴低音区纯四度的震音,营造出一幅北方农村空旷、广袤的大地画卷。接下来由唢呐以小二度、纯四度音程为骨干音,奏出一个略带陕北风格音调的第一句。第二句由单簧管奏出,作为对唢呐的回应,并由颤音琴做一些自由的对位。第三句同样由单簧管演奏,并同小提琴、打击乐一起推出了这一段的小高潮。小提琴在这个段落中始终用拨奏、泛音、泛音的滑奏与跳奏这些非常规的演奏法获得声音,形成了空灵的音色色彩。第二段,以增四度、大小二度音程为主要素材,通过小提琴的压奏、唢呐的增四度音程的表述以及其他乐器的自由对位,描写了大地干裂的凄惨景象。第三段,同样以增四度、大小二度音程为主要素材,通过节奏变化,达到一种寻觅的效果。为了使这段音乐具有一定的结构力,单簧管每次演奏的长度从第 53 小节开始采用了数控的写法,它是一个数列递增递减的过程,第一次 3 拍,第二次 3 拍,第三次 6 拍,第四次 9 拍,第五次 6 拍,第六次 9 拍,最后一次有意打破这个规律演奏了 8 拍。第四段是前一段音乐的继续,小提琴演奏前面单簧管的音型,但长度自由。不同的打击乐器牛铃、邦戈、马林巴做自由的节奏对位,单簧管演奏着长音形成对比。在第 108 小节处形成了统一的节奏,将音乐推入全曲的中心段——祈雨。在唢呐发自内心呼喊的旋律领奏下,小提琴、单簧管依次进行自由模仿。定音鼓的滚奏、马林巴的震音作为背景,营造出了一个众人祈雨的悲壮场面。这里是全曲旋律性最强的地方,极其感人。在一段偶然音乐的推动下,音乐进入了高潮段——欢腾。此段在打击乐民间鼓点固定节奏的衬托下,唢呐、单簧管、小提琴各自演奏着自己的音乐织体。唢呐演奏的长颤音和长线条的旋律尽情地欢唱;单簧管演奏的各种连音不停地穿梭其中;小提琴演奏和弦的节奏型同打击乐形成节奏对位。一幅热烈的群众舞蹈场面映入眼帘,当舞蹈情绪达到极限时音乐戛然而止,进入最后一段——回归。此时音乐回到了平静之中,唢呐回顾着开始断断续续的旋律,小提琴依然演奏着泛音的滑奏与跳奏,单簧管演奏着对位线条,打击乐用极弱的震音营造着空旷的气氛,偶尔能听到陕北民歌的旋律,点明了隐含的寓意。音乐在一片寂静中结束,回归到了自然之中。



梁红旗：《竹韵》

《竹韵》是一首丝竹室内乐作品，作于2004年。该曲在2004台湾“民族音乐创作奖”比赛中获丝竹室内乐组第三名。2004年11月，台湾一家传统艺术中心出版了《竹韵》的总谱。

本曲试图通过对竹韵之描述，以表达中国文人之气质。乐曲的创作灵感来源于对竹子的思考，以及对中国文化和中国文人气质的理解。

作品是为箫（笛）、笙、琵琶和古筝而作的。乐曲以C、E、G、A、 \flat B为核心音列，并加以移位和延展。此音列不仅符合泛音列的某些特征，同时具有五声音阶的某些性质。鉴于此音列的运用，特为古筝安排了不同于传统的定弦C、E、G、A、 \flat B。

该曲的整体结构以中国诗歌起承转合的原则为依据，并加以整合，力图在形式和内容上体现中国文化的意蕴。全曲共分为A、B、C、D四个段落。

乐曲在和声方面，主要使用带有民族风格的四、五度叠置，另加入小二度以增加动力和色彩。在写作上，使用了五声性音调和调式交替的手法，但总体调性较自由，并呈现出多调的状态。全曲力度安排为：第一段，力度以弱奏为主，强调音乐的静态意境；第二、三段，逐渐增强，与前后形成力度的对比，强调音乐的动态感；第四段，重归于安静的弱奏。速度方面，全曲采用了慢、渐快、快、慢的整体布局，以符合乐思发展的需要。

在演奏技法上，除使用各种传统技法外，笛子还使用了气声、极限音和不常用的滑奏；笙则使用了音块，同时使用了两种不同调性织体的结合；琵琶探索了泛音的滑奏（虚滑）；古筝在写作上则追求了古琴的韵味，使用了大量的泛音和滑音。为了获得音乐的空间流动感，乐曲演奏时，演奏员有特定的位置：古筝中前，笙中后，箫（笛）左侧靠后，琵琶右侧靠后。

乐曲在不同的段落中使用了各具特点的配器手法和音色安排。第一段和最后一段是以古筝、琵琶的泛音音色为主，加上笙的长音背景和箫的旋律线条，突出音乐的透明度。中间两段则以实音音色与笛子相结合，在音色上与前后形成对比。

开始的段落A（第1—19小节）以空、静为背景，采用了点描、固定音型与五声性旋律相结合的手法。两句五声性旋律由箫在第7小节开始奏出，第二句时琵琶做了一个自由对位进行呼应。第二段B（第20—65小节）笙、琵琶和古筝使用多层

次、多声部的固定音型形成音流，在不同的节拍点上出现，以造成广阔的空间和流动之感。这时的箫已换成笛子，演奏着一个时隐时现飘逸的五声性旋律，并使用了一些即兴与偶然的手法，将音乐引入高潮段。第三段 C（第 66—98 小节）以短促的节奏为特征，类似赋格段的写法。节奏音型隐含着旋律先由笛子奏出，接下来琵琶、笙进行变化的模仿处理，并使用了偶然音乐的创作手法和大量的不协和因素，如笛子的滑奏、笙的音块、琵琶的扫弦等，使音乐富有张力，造成全曲的转折并推向高潮。最后一段 D（第 99—124 小节）又回到清、高、淡、远的意境。在笙的长音、古筝和琵琶点描的衬托下，箫奏出了带有 A 段韵味的旋律，略有回顾总结之意。最后，音乐在极弱中飘然离去……

梁雷：《笔法》

《笔法》由作曲家于 2004 年为室内乐队而作，是美国“喧嚣”现代乐团（Callithumpian Consort）与指挥家斯蒂芬·德鲁里（Stephen Drury）的委约作品，2005 年 1 月 26 日首演于美国波士顿乔顿音乐厅（Jordon Hall）。

作品受中国现代国画大师潘天寿和黄宾虹的作品启发。作曲家认为，潘天寿的画，三笔两笔中蕴含着万千变化，可谓“简而不简”；而黄宾虹的画则于千笔万笔的浓重之中，凸现清晰的轮廓和细节，可谓“繁而不繁”。有感于两位大师的深刻画意，作曲家力图在这首以“笔法”命名的乐曲中，寻找音乐艺术中“简”与“繁”的关系。

乐曲前半部分，气氛宁静而清远。各件乐器多以简洁的单音旋律呈现，但不同音色和旋律的交替、穿插、组合，使得这里的每个音都成为一个动态的复合体，几乎每个瞬间都在发生细微的变化。后半部分，音乐逐渐变得急促而嘈杂，但细听起来，由不同呼吸、色彩、空间、速度、力度等要素所标示的结构段落却清晰可闻、错落有致，体现出“繁中寓简”的巧妙用意。乐曲在西方音乐结构和逻辑的框架内，成功地注入了中国文人音乐独特的敏感、精致、淡雅的气质。作曲家不满足于将东西方的创作手法和语汇简单地置于矛盾或对比之中，也没有使之进行简单的对话，而是在各种材料的展开和变化中进行内省和体察，由宁静到爆发，由稀疏到密集，由至静到至动，展现出作曲家微妙的技巧及其音乐的罕见抒情之美。

（班丽霞）



梁雷：《湖之一》

《湖之一》是作曲家于1999年为双长笛而作，2000年由长笛演奏家奥兰多·彻拉（Orlando Cela）和米山（Masumi Yoneyama）首演于美国波士顿新英格兰音乐学院。

据作曲家本人回忆，创作这首作品之前，他曾在一座寺庙小住。一日深夜，他独自散步湖边，发现在平静的湖面上有一个“V”字形的波纹在动。这个情景一直在他心中萦绕，因为他始终弄不清那是水在动，物在动，还是他的心在动？这一奇特感受最终促成了《湖之一》的产生。作曲家有意将这部作品当作给演奏家的一个平静的湖面。当他们演奏时，就如同用声音在心之湖上缓缓地、深深地刻下自己的痕迹。

乐曲采用的既非西方的对位，也非中国的支声复调。与作曲家此前创作的《园》系列相比，这里突出的不再是点与点的关系，而是线与线的关系。两支长笛分别勾勒出的长线条，在狭窄的音程范围内相互追随、交织、呼应，在音频最接近的时刻摩擦产生的微分音波动，令人产生强烈而细腻听觉感受。线条的长度和走向非常接近人类自然的呼吸，气随乐动，乐随心动，听者因此会被引入一个自由的冥想空间。乐曲有意回避“外向型的戏剧性陈述”，而追求一种“内向型的宗教体验”：没有故意烘托的戏剧性高潮，作曲家希望这里的“一个音就是极致，就是高潮，就包含了另一种生命的状态”；没有起止明确的结构布局，音乐游走于“有声”与“无声”的边缘，旋律线在静谧虚无的空间无限延伸，似乎永远走不到尽头。

（班丽霞）

刘长远：《泣》

《泣》是1995年4月作者留学俄罗斯归国前夕，有感于四年的俄罗斯留学生涯，为小提琴、单簧管、颤音琴及马林巴而创作的，此曲并被作为礼物献给作者的一位朋友——欧里亚·里马利姆斯卡娅女士。全曲长约19分钟，分为四个段落，标题分别是：《寂》（*Empty*）、《情》《激》（*Agitation*）、《泣》。

第一部分《寂》——作曲家在这里注明“Empty”（空），意指曲作者在俄罗斯留学期间，生活在非常寂静的环境里，同时也有在异国他乡的寂寞和孤独的含义。在

作曲技法上，作曲家采用一串数列来进行音高及节奏的组织。如：开头部分的数列由 2、3、5、7、8 组成，分别预示着乐曲开头的横向（clarinet）与纵向（vibraphone）上每次出现的音的数量。在其后的发展中，数列也发生有规律的增加，音的数量也随之增多。另外，此段音型多以单独的长音和点缀性的音组、音簇为主。

第二部分《情》即思念之情，指作曲家在异国多年对家乡的怀念。音乐也与前一段有所不同，变得更加长线条和连续。方法上仍然由上一段的数列控制，音的排列则以小音程（二度、三度）为主。

第三部分《激》运用多种作曲技法来表现作曲家心中的激动。如：纵向音高以四五度和七度音程的排列为主；节奏上突出了和弦的重音，给音乐注入了无穷的活力；卡农进入式的快速音符跑动，以及后半部分的音块叠置等都在诉说着作曲家心中的百感交集，在第 118 小节处，音乐进入了高潮。在这里，作曲家特别强调了一个半音化的主题，并称之为“哭泣的主题”，全部四件乐器均用震奏来奏出这个主题，意即大声地痛哭，仿佛要表现作曲家在异国的一切感受。直到此段的最后一部分，音乐突然变得安静下来。这时作曲家运用很多非常规的演奏方法，小提琴在演奏过程中要换上一根没有抹松香的琴弓，用来拉奏没有确定音高的音；单簧管用指打键，同时吹气但并不发出正常的乐音；有时也要在马林巴的上面蒙上一层绒布，使其发出朦胧并不确定音高的音响。

在第四部分《泣》中，马林巴小心地演奏由“哭泣的主题”演变而来的半音下行式的“背景”，小提琴奏出一个新的、旋律性较强的主题，作曲家称这一段为“无声的、内心的哭泣”。尾声中，单簧管再次出现了哭泣的主题，音乐的声音开始逐渐减弱——是作者对留学生活的回忆和思念，是对朋友的告别，是这段经历的渐渐远去。

（谢 鑫）

刘德海：《天鹅——献给正直者》

乐曲创作于 1984 年，旋律优美典雅，音乐气质高洁纯净，是作者《人生篇》中最有代表性的一首，也是最受琵琶演奏家青睐的一首。刘德海运用丰富的演奏技巧，对作品精雕细刻，既描绘了天鹅纯洁多姿的美丽形象，又传达了天鹅伤感多情



的心绪；同时，正如这首乐曲的副标题“献给正直者”所寓意的，也表达了作者对真善美的敬意，以及对在艺术道路上不懈追求的坚忍心志的颂扬与推崇。

乐曲可大致分为“主题”“慢板”“紧打慢唱”“尾声”等几个部分，而每个部分又由若干小段落组成。主题音调在全曲贯穿发展，形成带变奏性质的自由多段体结构。起伏有致的多段体结构易于展现自由挥洒的乐思，并能充分发挥乐器的演奏技巧，故这种结构形式在传统民族器乐曲中非常多见。

“主题”音乐受到蒙古族民歌《牧歌》启发，由四个乐句组成，开门见山，简洁明朗。选用琵琶音色较松弛宽广的中音区演奏，勾勒出一幅安详静谧的画面，蕴涵着委婉柔美的情感。指法运用右手的“分”“琶音”和左手的“打”“带”“擞”以及泛音等，表现天鹅安静挺拔的姿态。

“慢板”部分由若干开放性的小段落组成，分别体现了音乐发展的各个层次。先后运用了右手的“长轮”旋律，左手的“打”“带”“擞”“滑”等指法组合，以及模仿古筝演奏效果的“回旋装饰性轮指曲调”等，再结合多变的节奏节拍，刻画了天鹅嬉戏、游水、捕食、追逐等姿态，音乐华丽，表情生动。

“紧打慢唱”部分是全曲变化最多、展衍最大的一段，通过力度、速度、音区、音色、音量等各种变化，运用“拍弦”“凤点头”“撇分”“挑轮”“三指轮”“勾搭”“拂轮”“摇指”“双勾搭”“泛音”等多种技巧，生动地描绘出天鹅高翔低飞的各种姿态，音乐也获得了多性格和多层次的呈示。这段音乐所要表达的主题是激昂、奋进，歌颂了正直者勇敢无畏的奋进精神。在创作技法上，则借鉴了西洋音乐的创作技术，融入了和声、调性的色彩配置，运用了大量的分解和弦、变化音、半音等，为乐曲增添了新意。

“尾声”以反弹技法演奏分解和弦，音乐浪漫宁静，表达了作者通过音乐“创造高雅清新之境，追求自由美好之未来”的心愿。^①

乐曲的主题和前三段变奏，在技法运用上突出了左手的“推”“拉”“吟”“揉”“打”“带”等技巧，速度舒缓、节奏自由，具有细腻抒情、内在雅致的传统琵琶文

^① 刘德海. 黄河篇 [J]. 中央音乐学院学报, 1989 (01).

曲特点。变奏四和尾声则突出了右手的“撇分”“挑轮”“撇剔”“摇指”“扫拂”“双勾搭”“凤点头”等组合技法，着力描绘天鹅高翔万里、勇敢执着的精神，融入了琵琶传统武曲的硬朗大气。故该曲音响丰满、起伏有致，既有优美抒情的韵味，亦不失跌宕起伏的戏剧性变化，从而达到动与静、景与情的结合，层次清晰，高潮突出，具有很强的感染力。

刘健：《风的回声》

2001年，武汉音乐学院作曲系教授刘健为16只大竹笛而作的《风的回声》，在同年英国“科罗伊登音乐节”作曲比赛中获得第一名，并荣获“威廉·Y. 赫尔斯通纪念奖”和“杰出奖”。比赛评委、英国作曲家查理·毕尔给予这部作品以“极具个性和想象力，令西方同行耳目一新”的高度评价。同样，这部作品也给了中国听众很强的新鲜感受。2001年10月22日至25日，在天津音乐学院举行的“天津国际现代音乐节暨2001全国中青年作曲家新作品交流会”上，《风的回声》再次得到了国内同行的广泛关注与高度评价。

这首作品时长8分43秒，在舞台上现场演奏时由16位演奏者一字排开，使用16支一模一样的大竹笛，并为达到整体音色的统一与融合，一律采用透明胶带来取代笛膜。此外，作者避开了现代音乐作品中一贯复杂的音高、节奏组织及五花八门的音色等，只用到七个“白键音”及简单甚至略带即兴的节奏组合，以“音色织体”在空间中的运动营造出一种“听——听不到的声音，看——看不到的画面”的意境。

这16支大竹笛采用了“常规”“颤音”“气声”“花舌”四种主要演奏法，在作品的相应段落强化后，分别形成同一音色基础上不同的音色“旋律线”，并通过模仿式微复调的方式，将音色“旋律线”纵向编织成声音“织体”，在空间上形成“声音和画面”的运动感。这正是刘健《风的回声》给中西方听众留下深刻印象与独特感受的重要原因，也是作品的主要特点。

第1—7小节，是一个由16个声部先后较为自由地同度模仿所形成的微复调结构，为传递式织体方式。它淡化了传统复调织体各声部的相对独立性和清晰度，而追求一种多声部甚至超多声部整合在一起的既弥漫又静止的“音响群落”。



再比如第 36—41 小节中，由花舌演奏法所形成的内声部的音色织体，在由气声演奏法所形成的外声部织体的中间向两端的运动过程，体现了典型的扩散式织体运动方式。

《风的回声》共 120 小节，主要以四种竹笛演奏法所构成不同音色织体的不同形态和运动方式为结构因素，将全曲大致分为五个段落。

第 1—7 小节相当于引子部分，强调了四种演奏法中最常用的常规演奏法与气声演奏法，并暗示了颤音演奏法，从谱面上展示了微复调式的织体构造等基本要素。

第 8—46 小节分别运用了常规演奏法、气声演奏法、花舌演奏法，通过较为自由的模仿式微复调手法形成大块大块的音色织体，展示了织体的传递及扩散等运动方式，体现了常规演奏法与气声演奏法为主导音色织体间的并置与对比，相当于整部作品的呈示部。

与第二个段落以大块织体为特点不同的是，第 47—73 小节的织体在横向持续时间与纵向密度这两个方面较前都缩短和变薄了。这种细碎化的织体处理构成了整部作品的展开性中段。

第四段落为第 74—96 小节，相当于整部作品的动力再现部。呈示部中的大块织体再次回归，其动力性主要体现在常规演奏法与气声演奏法为主导音色织体的相互渗透、镶嵌或纵向叠置上。

第 97—120 小节为第五个段落——尾声，从音色、织体形态等方面综合了全曲的材料构成。其中第 3、4、7、10、13、14 声部以气声演奏法，第 5、6、8、9、11、12 声部以常规演奏法演奏长音符为主导节奏的旋律；而第 1 和第 16 声部以常规演奏法，第 2 和第 15 声部以颤音演奏法演奏短小的声音片段在两端点缀。作品在渐弱中结束。

《风的回声》不仅可以分为具有明显结构意义的五个段落，并且与黄金分割率等数比关系的高度暗合进一步加强了整部作品在结构方面的严密性。全曲总长为 120 小节，顺黄金分割点是在第 74 小节为再现部开始，逆黄金分割点在第 46 小节为呈示部的结束也就是展开部的开始。作品正是以展开部为对称中心，前后长度分别为第 46 小节与第 47 小节。这正体现了“由织体而非调性及主题建立的曲式结构在 20 世纪的作品中发挥了史无前例的重要作用”。

作曲家选用 16 支相同的大竹笛作为乐队编制，并不是要致力于细腻音色与色彩展现的开发，而是在这一特殊编制所提供的单一基调基础上，以“常规”“颤音”“气声”“花舌”等四种演奏法作为主要音色材料，并通过微复调手法形成不同的音色织体，以其传递、扩散的方式在听觉上给人以“声音和画面”的运动感。

理性地控制作品结构，感性地描绘“风的回声”，刘健通过这一作品成功展示了他与众不同的想象力和成熟的写作技法，也满足了海内外听众的耳福，更为中国民族乐器开辟了新的创作途径。

（张 宁）

刘青：《煞尾》

《煞尾》系刘青创作于 2003 年的民族室内乐，在“2003 年成都国际现代音乐节暨全国中青年作曲家新作品交流会”首演时，赢得与会专家啧啧称赞，后相继于“2003 年北京国际现代音乐季”“2005 年北京国际现代音乐节”“2005 年中朝两国三校交流音乐会”等上演，皆获得好评。2004 年被录制成 CD，收入中国音乐学院四十周年校庆纪念集。

《煞尾》以京剧锣鼓经中干净利落的收头“煞尾”为题材，构思取意皆出自创作主体对京剧韵致上的直觉把握，音乐有着鲜明的时代性与民族性，充满情趣，属于运用新技法创作的民族现代室内乐中雅俗共赏的艺术作品。《煞尾》是精练简洁的开放性的三部结构。所谓精练，是指引子（五小节）及其后的三个乐段（A 段，第 6—32 小节；B 段，第 33—112 小节；C 段，第 113—140 小节），既有强烈的对比又有密切的联系，整体上从点到线的音流清晰明快。所谓开放性是指结尾时作品并没有真正“煞尾”，而是饶有趣味地以第三段结束之乐意作为全曲的终止，使人期待而回味。

在材料上，作品主要运用了京剧锣鼓经中的节奏素材和曲牌“朝天子”的旋律素材，前者属铿锵有力的点状音型，后者是柔婉如水的线状旋律，两者各具个性。为了使这两种富有对比的材料能相互照应而统一于作品中，一方面，作曲家有意挖掘笛子、二胡等非打击乐器潜在的打击乐音色，来模仿京剧打击乐，从而使节奏材



料与音色材料统一；另一方面，作曲家巧妙地把 C 段主要的旋律素材分解变形隐藏于 B 段中，从而使两者有机地统一于以节奏为主体的 B 段，并使该段成为一个多重“身份”的重要乐段，即完成全曲的高潮，实现从 A 到 C 的相对“动”与“静”的转变等。因此，该作品虽然主要材料只有两个，但音乐简中有繁、简有寓繁、简而不凡。

在配器上，作曲家用功颇多。该作品由笛子、唢呐、琵琶、古筝、二胡、小锣、大锣、铙钹、板鼓共九件乐器演奏。在引子、A 段与 B 段中，作曲家安排笛子、琵琶、古筝、二胡用特殊的演奏方法演奏，成功地获得了理想的打击乐效果；在 C 段，作曲家则把打击乐与非打击乐分开，打击乐作为节奏框架贯穿其中，非打击乐灵活地交替演奏京剧曲牌的旋律。最有趣味的是作曲家借用唢呐的特殊演奏法来勾画京剧中的人物形象（如第 38—40 小节处以“卡戏”模仿京剧中的“花脸”，第 126—130 小节处以“口弦”来模仿京剧中的“青衣”），声情并茂，惟妙惟肖。

在音乐发展手法上，作曲家本于音乐的发展需要，灵活运用了多种手法。有传统戏曲的发展手法，如“回头”“抽头”“紧打慢唱”“吟诵念白”等；有西方复调思维统摄下的音乐发展手法。无论运用何种手法，作曲家在其中都能用其所用，恰如其分，并使之成为作品不可或缺的组成部分。

一言以蔽之，《煞尾》以精练的结构，以两种对抗性的元素，以精细的配器方式，以丰富多样的音乐发展手法，构造了一个独具特色的音响结构，表现了一种独具魅力的审美情趣，为中国现代民族室内乐增添了一部很好的作品。

（程兴旺）

刘湊：《为琵琶与大提琴而作的室内乐》

该作品于 1987—1988 年受中央民族乐团琵琶演奏家杨静委约而作，在模仿对联的曲式结构中，具有中西融合与对峙的特点。

一、仿对联式结构中的融合性

1. 时间相等

音乐是时间的艺术，对联是文字的艺术，仿对联式音乐结构以音乐中的时间相

等对应对联中的字数相等。这首作品的总时长是 10 分 10 秒，分上下两段音乐，这两段音乐时间相同，均为 5 分 5 秒，上联第 1—176 小节，下联第 177 小节至结束（下联为散板），即上下对联的文字相等与两段音乐的时间长度相等，形式相通。

2. 单细胞生成原则——音高组织统一使“内容”相连

音高组织的内在统一，犹如文字对联的上下联形式独立但意义相连，意味着音调和谐统一，使两段不同性格、不同风格的音乐融为一体，成为一个有机的整体，与语言艺术的内容统一相对应。刘湲在这部作品中集中运用“单细胞生成原则”，音高组织统一贯穿，使上下联的音高组织融合统一。

具体讲，以 A、 $\sharp G$ 、 $\flat B$ 三个音构成的单细胞音级集合，最小的音程关系 3-1 [0、1、2]，以三个相距小二度（A、 $\sharp G$ 、 $\flat B$ ）的大小二度音程为核心，力求以小而少的音高材料，运用最精练节俭的音寻找和探索多元技法的可能性。用音级集合的方式表示，这个单细胞是十二音级集合里最小的音级集合：3-1 Pcs: [0、1、2]（Vector: 210000）。（见图 1）

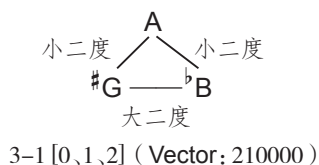


图 1 三个音构成的单细胞音级集合

这个三音组的主要运动方式为 A— $\sharp G$ — $\flat B$ ，但无论如何运动，都难以形成调性，摆脱了传统和声功能动力的方式。

3. 单细胞内部的运动模式统一

在作品开始的运动中设计了单细胞运动线条方式，以 A 出发的三音组（A、 $\sharp G$ 、 $\flat B$ 、A、 $\flat B$ 、 $\sharp G$ ）的波浪形小二+大二的运动方式（而非半音的运动方式），在单细胞的或单细胞群的运动过程中保持着固有的形态，类似于生物体的 DNA，形成作品材料的构成和结构途径的主要核心元素，贯穿整部作品。（见例 1）



例 1

♩ = 170 **Energico**

琵琶

Cello 1

Cello 2

Cello 3

Cello 4

Cello 5

Cello 6

Cello 7

4. 点线融合

点状是上联的主要形态，线状是下联的主要形态，但作品的上下联以点中有线、线中有点为特点，即在上联以点状或颗粒状为主的音乐形态中，也有线形音乐的穿插；（见例 2）在下联以线状（大提琴滑奏）为主的音乐形态中，琵琶的弹拨点状同样与上联的点或颗粒状态相呼应。正如太极图，阴中有阳，阳中有阴，阴盛阳衰，阳盛阴衰，此消彼长。（见例 3）

二、仿对联式结构中的对峙性

1. 结构形态的对峙——砖石范式与流水范式

以图示的方式解读作品的形态，可直观地观察作品构建形态对峙的画面，我们可以从图 2 中看到两幅不同风格的图画。上联更像是建筑图，而下联更类似于一幅写意画。（见图 2）

例 2

Rubato

琵琶

Vc. 1 (在码上) (在码上) (在码上) *mf*

Vc. 2 (在码上) *mf*

Vc. 3 (在码上) *mf*

Vc. 4 (拂到码上) *sff*

Vc. 5 (在码上) *mf*

Vc. 6 (在码上) (在码上) *mf*

Vc. 7 (在码上) (在码上) *mf*

例 3

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

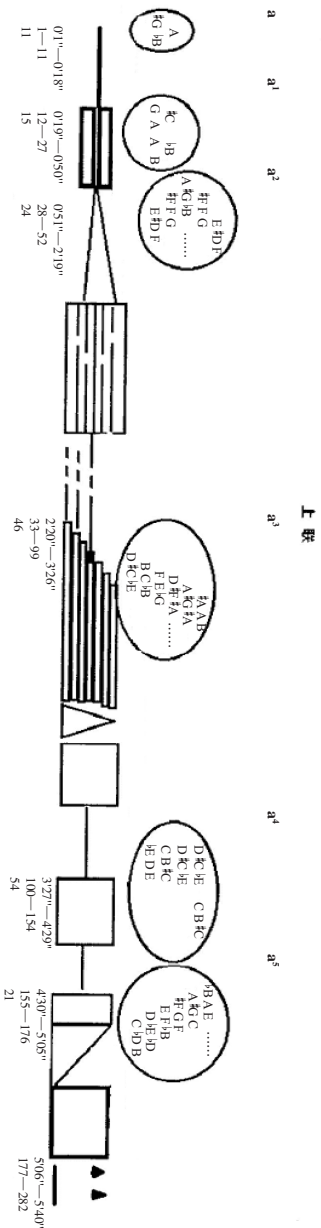
Vc. 4

Vc. 5

Vc. 6

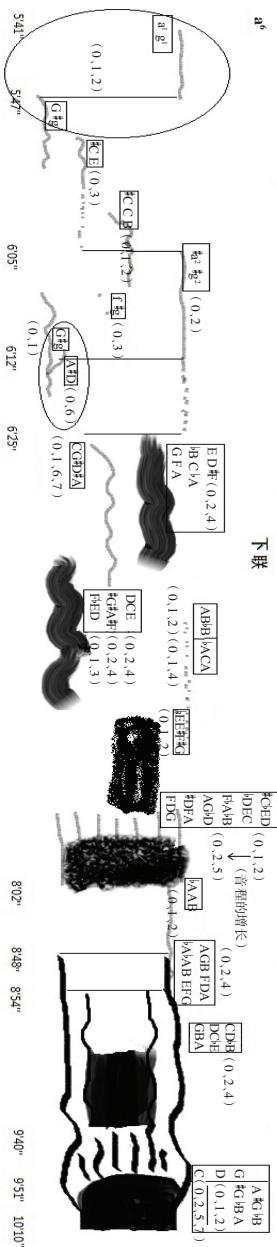
Vc. 7

oco *cresc.* *sfff*



节拍节奏 $\frac{3}{4}$ = 170 $\frac{4}{4}$ = 80 $\frac{2}{4}$ = 100 $\frac{3}{4}$ = 130 $\frac{3}{4}$ = 170

(上联图标说明: 图中音级由三音组为单位的单细胞组成, 立体结构为多个单细胞叠加织体形态, 叠加方式如图表所示。如分层、轴心对称、梯形、塔形等。)



节拍节奏 自由节拍, 内在律动 = 54

(下联图标说明: 空间中的粗细线条代表织体与单细胞的运动, 虚线为滑音造成的音流, 黑块伏为多声部音流形成的音团。)

图2 上联、下联形态结构图

上联——砖石范式。上联类似于一幅砖石搭建的建筑结构图。西方将音乐比作“流动的建筑”，上联正是运用了西方音乐中注重类似建筑结构设计的严密特点、严谨的逻辑结构等手法，注重“形”态的构造，塑造出典型的西方形态。作曲家采用这种块状叠加方式形成的立体的“砖石范式”结构，意图也是为了更多地运用西方音乐结构方式体现西方的音乐文化内涵。（见图2中的上联形态结构和例4）

例 4

上联也有较为明确的音乐句法，根据句法陈述、发展、收缩的写作手法，上联还体现了西方三部性结构原则。（见图3）上联的清晰句法结构也是西方音乐写作的常用手法之一。

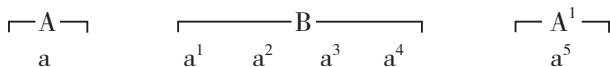


图3 上联音乐结构原则

下联——流水范式。下联的“流水范式”体现在它是无法分割的统一体，以自由的节拍节奏、内在控制时间的律动、线条的形态、留白的方式，对时空进行把握，音乐律动似乎是自由的，浑然一体，更似天然形态，无法用形的概念控制。其空间运动的方式是由单一的纤细线条到浓密的线条不断加厚的织体，以滑奏对位的织体方式呈态势增长，着重“意”或“韵”，与中国绘画和书法线条有相似之处，犹如一幅蜿蜒不息、缓缓游动的溪流写意画。与上联的砖石范式中体现的西方音乐“流动的建筑”不同，下联“流水范式”的无形形态更似一幅“流动的写意画”，其结构形态也“一波三折”，布局、发展手法以线条的空间安排，从稀疏到浓密，稀疏与浓密结合的逻辑发展，有一定的自由与随意性。（见图2中的下联形态结构和例5）

例5

上联的“砖石范式”与下联的“流水范式”的形态对比是显而易见的，下联的“非再现性”或无形的“散体性”，与上联有形的三部性结构也形成明显对比。这两种形态体现了中西音乐文化中的不同构造特点：重“形”与重“意”。中国与西方不同的是，音乐语言陈述过程中感性上的风格韵味、整体的统一性，往往要比乐曲的结构框架的逻辑性重要得多。

2. 单细胞运动方式的对峙——横向叠加增长与纵向空间增长对比

上联单细胞运动的方式主要以单细胞群的方式进行，三个音以不变的音程含量[0、1、2]，在不同的移动方式、组合方式中构成。上联由单一细胞到多个单细胞以不同的集聚方式形成细胞群落，在单细胞的生长与减少的运动方式中，以及单细胞音程的逐渐扩张中，构成音乐不同织体形态和音响动态。单细胞叠加形态见图1，运动方式见表1。 a^1 、 a^3 、 a^5 为细胞个数增长态， a 、 a^2 、 a^4 为细胞个数减缩态。其叠加方式

表1 单细胞运动方式

	a	a^1 (增长)	a^2 (减缩)	a^3 (再增长)	a^4 (再减缩)	a^5 再增长
单细胞 (群)运 动方式 T(trans- position)	Prime cell: A、#G、bB 1. 由PC 开始 2. 叠加: T ₁₀ T ₉ T ₈ T ₇ T ₆ T ₅ T ₄	1. 由 ₁ 开始 2. 增长至3个 T ₁₁ PC T ₁ T ₂ T ₃ T ₄ T ₅ T ₆ T ₇ T ₈	1. PC开始 2. 以PC为轴 心对称增长 PC T ₇ T ₃ T ₉ T ₂ PC PC T ₉ T ₁₁ T ₇ T ₁₀ T ₈ 3. 收至5个单 细胞	由T ₅ 单细胞 开始至8个 单细胞的群 T ₁ 0 T ₅ T ₁ P _C T ₉ T ₇ T ₄ T ₂ T ₈	由单细胞T ₅ 开始,增长叠 加至3个单 细胞群 T ₁₁ T ₁₀ T ₆	由T ₁ 开始增 长至11个最 大数增长 T ₄ T ₅ T ₆ T ₇ T ₈ T ₉ T ₁₀ T ₁₁ T ₁ T ₂ T ₃
运动 方式 说明	由1增长 至6个单 细胞群。 小二度叠 加音块	先由1个向两 边剥离至3个, 再增长至7个 单细胞群	先由一个单细 胞增长至2、3 个,两边剥离, 再至5个	单细胞群(9 个)增长梯 形、塔形叠加。 相互剥离	单细胞群减 缩形态。 剥离	增长至最大 数。之后接 PC单细胞
小节 (斐波拉契 数列参考)	1—11(11) (8+3=11)	12—27(14+2) (3+11=14)	28—52(25) (11+14=25)	53—99(39+7) (14+25=39)	100—154(56) (25+39=64)	155—176(23) (64-39=25)



特点： a 、 a^1 为垂直叠加， a^2 则是以中间声部为轴心，上下两边声部以对称型逐步叠加， a^3 则类似于梯形与塔形的方式， a^4 、 a^5 垂直叠加。

上联乐句句法的长短设计，除最后一次是减缩的长度外，前面的乐句都是增长。其增长叠加的过程构造方式如下所示。

原始态：原始数列 a ：8+3=11 小节（8 为单细胞运动长度，3 为单细胞延长音）。

成长态：第 1 次 a^1 ：16 小节（数列的递增）。

成长态：第 2 次 a^2 ：25 小节（数列的递增）。

成长态：第 3 次 a^3 ：46 小节（数列的递增）。

成长态：第 4 次 a^4 ：56 小节（数列的递增）。

衰减态：第 5 次 a^5 ：23 小节（数列的递减）。

上联中单细胞另一种形态的预示，如开始 a 由一个三音组的单细胞构成立体的形态，以小二度、大二度的音程运动模式，至本句的结尾出现的小二度纵向叠加的单细胞形成的半音化纵向叠置的音块音响，以及在下一句之前出现一次音程扩张的预示，这为下联的单细胞增长的另一种方式埋下了伏笔。（见例 6）

例 6

琵琶

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Vc. 6

Vc. 7

mf

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

半音化纵向叠置

音程扩张预示

上联是以细胞的移位，以各种建筑结构的方式，以单细胞群相互结合增长或收缩、细胞内部不分裂为手法特点；而下联则不同，其特点体现在以下三个方面。

首先，单细胞群以空间态的三音组大幅度、上下纵横大跨度的音区呈现纵向立体空间组合为主要特点，如例7中所标出的三音组F、 $\sharp G$ 、 $\sharp g^2$ ，其三音组的音区跨度在三个八度：纵向与横向的跨度与幅度都是错位的、非一致的形态，琵琶演奏的 $\sharp g^2$ ，与大提琴演奏的F、 $\sharp G$ 并不在同一个八度内的音组里，而是跨度很大的三个八度的单细胞音组，音的运动具有很强的线条型写意画的画面感，这与上联中严谨的逻辑结构形成了对比。（见例7）

例 7

The musical score for Example 7 consists of eight staves. The top staff is for the Pipa (琵琶), and the remaining seven staves are for Violin/Cello parts (Vc. 1-7). The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. A specific three-note group (F, $\sharp G$, $\sharp g^2$) is highlighted with a box and a diagonal line, illustrating a large intervallic span across three octaves. Dynamics include *ff*, *f*, *p*, and *pizz.* (pizzicato). The score shows a complex arrangement of notes and dynamics across multiple staves.

其次，下联单细胞的生长方式还体现在单细胞内部的张力上，这个张力主要通过滑奏的手法，以不同弧度线条的滑奏在多个声部以不同的密度组合成的多声部为特点，体现一种光滑空间感，以及单细胞内部的紧密联系，从一个音到另一个音没



有分割，与绘画中的弧度线条一样，在不同的滑奏线条对位织体中，以两边声部对称的大线条方式，与内声部的短线条的滑奏形态结合，形成声部的外慢内紧的流水形态，形成类似于音云的音响。（见例8）

例 8

The musical score for Example 8 consists of eight staves. The top staff is for the Koto (琵琶), with a treble clef and a key signature of one flat. Below it are seven violin parts, labeled Vc. 1 through Vc. 7. Vc. 1 and Vc. 2 are in bass clef, while Vc. 3 through Vc. 7 are in treble clef. The score features a variety of note values, including slurs and glissandi lines. Dynamic markings 'a', 'p', 'o', 'c', and 'o' are placed at the bottom of the staves. The overall texture is dense and layered, with overlapping melodic lines.

再次，下联单细胞增长的方式还体现在音程扩大与收缩的特点上：从 [0、1、2]，到 [0、1、2、3]，再到 [0、1、2、3、4]……一直增长到 [0、1、2、3、4、5、6、7]，既在以原始单细胞群的音程结构为主要音高组织的前提下，还在音程方面扩大、增长，从大小二度到大小三度，再到三全音及纯四、五度，包含了所有音程含量，并在大二及纯四、五的音程与单细胞的大小二度叠加的点状琵琶泛音（模仿古琴的声音）中结束。尤其作品最后增长到二度、四度、五度（C、D、G）的纵向叠加，体现出典型的中国音乐特点，并与琵琶模仿古琴的泛音（A、 \sharp G、 \flat B）。这种原始单细胞相叠加，犹如在开放增长与再现收拢的两种形态的融合中体现中西两种哲学观，即中国二元结构中非再现的特点与西方的三部性结构的再现特点的叠合。（见例9）

例 9

The musical score for Example 9 is divided into two systems. The upper system features a Koto (琵琶) with three measures of music. Each measure contains a circled note with a slur above it, and the dynamic marking *p* is placed below the first measure. The lower system consists of seven Violin parts, labeled Vc. 1 through Vc. 7. Each part has two measures of music. The first measure of each part has a circled note with a slur above it and a dynamic marking of *p*. The second measure has a circled note with a slur above it and a dynamic marking of *ppp*. A *port.* marking is placed above the first measure of each violin part, indicating a portamento effect between the two notes.

如上所析，这两种单细胞运动方式结构组合方式上的不同，形成了音乐形态的不同，在以单细胞生成原则音高组织统一的前提下，也突出增长方式的不同，体现出“对”的特点。

3. 上下联对峙性和声织体

上联由单细胞横向而产生的纵向和声，摆脱了传统功能的结构方式。由小二度、大二度的音程产生的横生纵和声也是此和声的组织逻辑，在大小二度纵向叠置的点状和声中产生的音簇效果，大小二度构成的单细胞的设计形成的无调性，以及大小二度的纵向叠加所形成的音块、现代音响的感觉，犹如巴赫穿越时空，形成古与今的对话。作品不仅摆脱了传统功能和声的走向方式，也抛弃了传统理念，在纵向叠置中，单细胞群相互挤压，相互分离，回不到再现点。（见例 10）



例 10

琵琶

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Vc. 6

Vc. 7

fff

fff

fff

fff

fff

fff

fff

fff

下联的线条型的织体，似乎没有通常意义上和声的手法，但纵向滑奏组合是另一种和声形态，与传统的和声意义不同。在以滑奏为主要的线性延长的线条中形成的音流、音云，具有非同传统音乐的音响特征，这种由滑奏线条组成的和声织体是非功能的、非现代的，却是中国式的。这种形态组合具有中国音乐的偶然性特点。（见例 7）

4. 节奏的有限量与无限量时间态之对比

对于有限量与无限量的理解可从句法形态、节奏形态所体现的时间态等方面来解读。

上联句法与节奏形态的有限量。上联的句法结构是可以计量的，构造形式极富逻辑性，有明显的句法停顿，每一个句法的构造形态有所不同。从陈述主题 a 句出发，经四个句法（ a^1 、 a^2 、 a^3 、 a^4 ）构造的变化进行，至最后一个乐句 a^5 的总结性句法至高潮点，是一个主题成长的过程，节拍节奏形态再现呼应。开始 a 句的八分音符的律动与最后一句 a^5 的八分音符的律动形成呼应，中间部分以四分音符的律动为主，如表 1 所示节拍。第一句 a 与最后一句 a^5 的时间长度也大致一致。上联通过织体的变化、音高组织的运动方式与不同叠加方式，具有陈述—展开性—结束的写法，可在不同方式的变化中感觉到时间的流动。节奏作为时间的分割，在上联体现得尤为明显，上联运用西方节奏的形态，以巴赫式的十六分音符的点状律动为主要特点，多层点状形成颗粒立体形态，以及小二度叠加形成音块，从中可感受到时间的流动（参见图 2 和上联有关的谱例）。

下联句法与节奏形态的无限量。下联是一个无法分割的整体，以自由节拍散板的律动构成，无法以有限量的句法分割开来，运用了中国传统音乐中的“琴乐无拍”、中国戏曲或琴曲中的非均分律动、无板无眼的节奏形态、强调自然之节等形态呈现出写意样式。音响上与上联有增长与衰减的音响不同，下联节奏的随意，没有句法的增长与衰减，像是时间的静止、无限的永恒（参见图 2 和下联有关的谱例）。

上下联形成有限量与无限量的时间态之对比，突出上联是西方式的简洁明了、有始有终、时间的概念，构成有形的建筑结构；下联是中国式的，散落的、自由的、没有时间的终结，构成无形的结构。

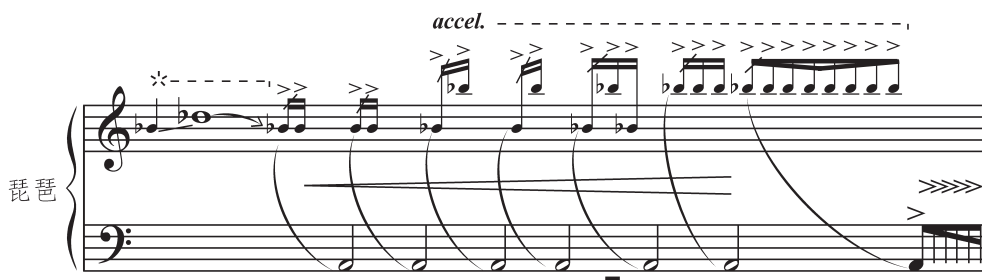
5. 中西文化中不同技法运用的对峙

上联主要运用复调、纵横一致的和声、卡农等写作手法，以及西方节奏的形态、巴赫式的点状律动、西方数理即菲波拉契数列为原则构成音乐，其多层点状形成的颗粒立体形态以及小二度叠加形成音块，即音乐是流动的建筑之西方理念。

下联尤其是多声部的滑奏对位写法（见例 8），以及不同声部滑奏的浓度、密度、长度的对位，犹如中国写意画的层次与意境。下联还运用了我国传统民族民间音乐中的某些技法特点与演奏特点，如剁板、乱捶、苦音、欢音、自由板腔体等，以及弹奏、滑奏、扫弦等演奏法所产生的滑音、声腔等。（见例 11）



例 11



仿“对联”式结构用于音乐创作，虽不同于传统音乐结构形式，但对联的形式具有深厚的中国文化基础。对文化的探究和追根溯源以及在创作上的形神运用，是刘涓创作上一直以来的追求。上联以很多音阐述一个中心思想，是西方的哲学理念；下联以较少的音表达无限的意境，是中国文化追求模糊而不确定的特点，且具有无限的包容性。作曲家试图从西方的焦点透视和中国的散点透视出发，寻找技法上的对应关系与文化符号上的隐喻特点。

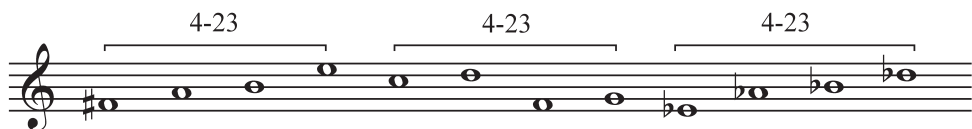
(张艺婕)

罗忠镕：《第二弦乐四重奏》

1985年，作曲家罗忠镕应德意志联邦共和国“德国学术交流中心”（DAAD）的邀请到柏林进行半年时间的创作与访问活动，《第二弦乐四重奏》便是在这期间构思完成的，并于同年11月4日在西柏林举办的作曲家的个人作品音乐会上首演，获得了各界的一致好评。这首作品用纯序列手法写成，在其中的Ⅱ、Ⅳ、Ⅶ三个主要乐章中，作曲家将我国苏南民间音乐十番锣鼓中的“节奏序列”与“音色序列”创造性地与十二音音高序列结合起来，取得了独特的艺术效果。

该作品的音高序列是一个五声性的半组合序列。（见例1）

例 1



该序列的五声性特征是通过如下两个方面来体现的：首先是每相邻两音之间构

成的都是五声性音程；再来就是从集合的角度来观察，这条序列的三个四音片段都是一个相同的四音集合：4-23，该集合的音程函量为0、2、1、0、3、0，首尾的数字都是0，意味着在该集合中不包含小二度、大七度和三全音，用相关的理论来看，这是一个“五声性集合”。另外该序列还是一个半组合序列，任何 $it=7$ 的原形和倒影之间都可以进行组合。“组合性”特征在该作品没有使用节奏序列的Ⅲ、Ⅴ、Ⅵ乐章中得到了充分的运用。由于该序列的结构特殊，在序列的矩阵中还形成如下两对相等的关系： $P_x=RI_{x+7}$ 、 $R_x=I_{x+7}$ ，如 $P_6=RI_1$ 、 $R_{10}=I_5$ 等。这样一来序列的48种形式就减少了一半。序列材料虽然减少了，但给序列的组合提供了更为广阔的空间，同时可以使组合的关系更加简单，如 P_6 与 I_1 的组合也就是 P_6 与 R_6 的组合。

这首作品由八个独立的乐章组成，分别是：Ⅰ引子、Ⅱ十八六四二、Ⅲ慢板、Ⅳ鱼合八、Ⅴ慢板、Ⅵ间奏曲、Ⅶ蛇脱壳、Ⅷ尾声。这些乐章大多结构短小，而且其中一些部分还有着明显的联系，如引子乐章与尾声乐章就是严格的倒影再现关系等，因此具有典型的套曲单章化的特征。如果用奏鸣曲式的结构框架来衡量，这单章化的八个乐章实际上构成了一个倒装再现的奏鸣曲式。（见图1）



图1 八个乐章的奏鸣曲式结构图

第Ⅰ乐章“引子”只有8小节，原形、倒影、逆行、倒影逆行四种序列形式依次陈述一遍，在织体形态上构成了四声部对比复调，在序列相继陈述的过程中，序列音虽然分配给不同的声部，但由于没有同时的发音点（仅在第6小节第一拍出现了相隔14度的G与F音的重叠），所以序列的次序依然非常清楚。

第Ⅱ乐章“十八六四二”采用了“十番锣鼓”中的同名锣鼓牌子，它实际上是一个公差为“2”的递减数列，以节奏作为主体，旋律退居其次，整体结构也基本保持了民间音乐的原貌，如仍有相当于“细走马”的连接部分以及“开场”与“收场”的部分。

第Ⅲ乐章“慢板”变成了复调性的旋律织体，气息悠长、富有歌唱性，与前一乐章强调节奏的写法形成对比，犹如奏鸣曲式中主部与副部的关系。



第Ⅳ乐章“鱼合八”采用的是“十番锣鼓”中的另一同名锣鼓牌子，其节奏由四个单元组成，每个节奏单元都包含 A、B 两部分，A 部分递增则 B 部分递减，A 部分递减则 B 部分递增。但不论如何变化，每个单元内的 A、B 两部分加起来总是八个音。每个节奏单元出现时都配合了规律性的音色变换，带来了“音色序列”的效果。

第Ⅴ乐章“慢板”的音乐性质与第Ⅲ乐章相同，并多处变化再现了第Ⅲ乐章中的主题或节奏动机，因此可以把它看作第Ⅲ乐章的再现。

第Ⅵ乐章“间奏曲”是一个起过渡作用的插部性段落，速度逐渐加快，很好地准备了快速的第Ⅶ乐章的出现。

第Ⅶ乐章“蛇脱壳”也采用了“十番锣鼓”中的同名锣鼓牌子，由依次缩小的五个单元构成，也属于公差为“2”的递减数列，与“十八六四二”相同，因此从广义上可以理解为第Ⅱ乐章“主部”的再现。该乐章中“音色序列”的使用更加突出。该乐章的每个单元包含四个相同的节奏组合，每个节奏组合又都以不同的音色加以区别，因此就很自然地形成了“音色序列”。这里的“音色序列”依次由以下四种音色组成：第一小提琴的 *collegno*（以弓杆击弦）、中提琴的 *arco*（拉奏）、第二小提琴的 *Bartok pizz.*（巴托克式拨奏）、大提琴的 *pizz.*（拨奏）。它们构成“音色序列”的“主线”。每种音色出现时都伴有一个相邻声部以拉奏的音型作为装饰，它们则构成“音色序列”的“副线”。

第Ⅷ乐章“尾声”是第Ⅰ乐章“引子”的严格倒影再现，构成“引子”乐章的四种序列形式依次为 $P_6-R_6-I_6-RI_6$ ，而在“尾声”乐章中却变成 $I_6-RI_6-P_6-R_6$ 。另外“尾声”乐章中各乐器声部进入的次序与“引子”乐章中呈“逆行”关系：“引子”乐章中的次序是第一小提琴—中提琴—第二小提琴—大提琴，而“尾声”乐章中却变成了大提琴—第二小提琴—中提琴—第一小提琴。

（吴春福）

罗忠镕：《钢琴曲三首》

《钢琴曲三首》（Op.50）作于1986年，同年11月29日于中央音乐学院演奏厅首演。这是一首序列作品，但其序列的使用不是勋伯格的方法，而更近于豪尔（Hauer）的“腔式（trope）”理论。在这首作品中作曲家共运用了12个六音“腔式”组合成六个十二音序列。（见例1）

例 1

第一乐章《托卡塔》(Toccatà)完整地运用了这六个“腔式”。由于“腔式”中音的次序并不如古典十二音序列那样严格,因此作曲家有较大的自由创作空间,从而设计出一种别致的对称性结构,使音高组织与整体结构及节奏模式在这种对称性结构中完美地结合起来。这种对称性体现在如下两个方面:(1)高低声部的每一个和弦及相互间的连接都呈轴对称状,因此整个乐章外声部沿着中轴形成了匀称美妙的二声部骨架;(2)全曲的节奏结构是在“鱼合八”原则的基础上构成的,只不过这里变成了“鱼合二十二(以八分音符为单位)”,这种结构以全曲正中间的一个和弦作为中轴,两边对称展开。(见图1)

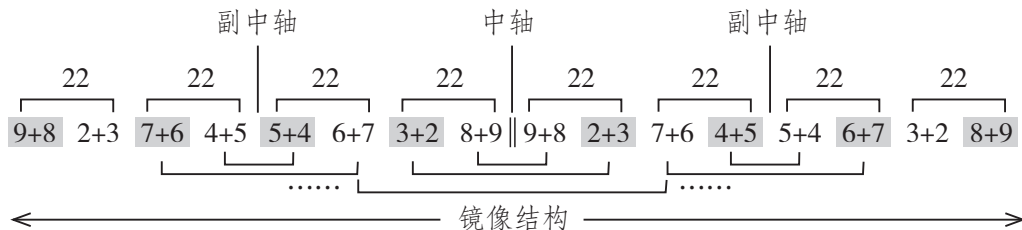


图1 第一乐章镜像结构图式



原始的十番锣鼓中“鱼合八”是与音色密切相连的，但本曲只有钢琴音色，无法做出明显的音色变化与交替。作曲家在此处用不同的织体（分别是和弦和音型）来代替音色变化，别出心裁（图1中阴影部分为和弦织体，其他部分为音型织体）。

第二乐章《梦幻》(Reverie)的音高序列由“腔式IV”移高大三度排列而成，在序列的使用上作曲家独创了“无组合序列”的方法，通过“交换”或“共用”的方式使本来不具有组合性特征的两个序列进行了组合。该乐章采取了“散文式节奏”，其中没有任何周期性的重复。各个线条在节奏上完全独立，并且基本上没有同时出现的旋律重音。如果按四分音符作单位拍来看，有些小节有八分或十六分音符的添加时值，这就更加打破了节奏的周期性。而且小节在这里仅仅是为了读谱方便而设，并无任何结构上的意义。

第三乐章《花团锦簇》(Arabesque)分为三段，第一、三段的音高序列由“腔式V”重新排列而成，第二段的音高序列由“腔式VI”移低半音排列而成。本乐章的节奏用两组“黄金分割级数”控制，不论快慢均以八分音符为单位。第一段的数列为：3、5、8；第二段的数列为：1、2、3；第三段的数列为：14、22、36（为第一段中三组数列相加的和）。

4、6、10	2、3、5
7、11、18	3、5、8

作曲家在这首序列音乐作品中进行了大量数理化的节奏探索，但这些探索都不只是一时兴起的简单实验，而是与音乐形象紧密结合的。如第二乐章“梦幻”中的音符在散漫的附加节奏时值中游荡，第三乐章的三种速度和三种音型交相辉映，贴切地表现了花团锦簇、争奇斗艳的瑰丽景象。

（吴春福）

[M]

莫五平：《凡I》

这部饱含作曲家人生体验与激情的作品，是应荷兰新室内乐团(Nieuw Ensemble)的委约创作的。创作始于1990年，定稿于1991年2月。同年4月，首演于荷兰，作曲家本人亲自担任其人声部分的演唱。1992年，《凡I》获得在日本举

办的“亚洲音乐节”作曲大奖。

创作此作品的那年，莫五平初到巴黎自费留学，工作环境的恶劣，生活上的巨大压力，精神上的孤寂，这一切都无时无刻地折磨和烦扰着他。因此在作品中，也自然无处不流露出一一个客居异国的灵魂的苦斗与挣扎、呐喊与无奈。

《凡 I》是单乐章的室内乐重奏作品。编制为 10 人，分别是长笛、双簧管、 \flat B 调单簧管、曼陀林、古典吉他、竖琴、人声、小提琴、大提琴和打击乐。

作品为单乐章，长 6 分钟。

在音乐材料上，《凡 I》应用了陕北民间四声音阶作为最主要的音高材料，通过调性的叠置和节奏的对位将其组织，并引用了陕北民歌《三十里铺》的音调。但是对这个民歌的处理，作者并没有按照一般常规的手法将引用曲调在配器、音乐材料等方面变化展开，而是将其置于乐曲的结束处，仍由人声原样演唱出来。这应该不是作者偷懒或者随意的处理。也许从文化心理上讲，这是更为谨慎敬畏的一种态度。从作品的整体来看，《三十里铺》的引用，并不能称为乐曲的组织核心，而是更接近于乐曲的思想和文化核心。

从听觉感受上，最有特点也是最容易引起听者注意的，当然是在音乐中多处出现的作曲家本人的吆喝呼喊声。乐曲开始就是一声渐强上行而后再戛然而止的长啸。但这并不是简单地将几声叫喊塞进作品充当噱头。每一次的呼喊，都有不同的意义及表现形式。例如，第二次呼喊就变得极为短促而有力；而紧接的第三次呼喊则演化为几声叹息；在此后再次出现时，则已发展成连续的似喊似唱的旋律。这些呼喊可以说是作曲家在这部作品中投入的最强烈的“情感注脚”。而情感的最终宣泄，则在曲终时陕北道情《三十里铺》的民歌旋律中完整地出现。

莫五平是一个极其重视情感关怀的作曲家，无疑，作为他的后期作品，《凡 I》是其内心活动真实贴切的写照。

(王 鹏)

[P]

潘皇龙：《东南西北 I》

《东南西北》系列作品的创作理念具有如下特色：乐器编制包含了中国传统乐



器与西洋乐器；揭示了新音列、新调性与新结构创作手法；从意念的凝聚、乐思的扩充至精神的表征上，体现了东西文化水乳交融、兼容并蓄的美感。

基于这种理念，创作于1998年的第一首《东南西北 I》使用了吹管乐器笛（箫）和古筝作为中国传统乐器的代表，而以双簧管、中提琴、竖琴作为西洋乐器的代表，并在尊重各乐器特殊性能与历史传统基础上将它们结合成五重奏，以达到中西乐器的对比与交融之目的。

在音高组织方面，作品建立在三个互为因果关系的音列基础上。“音列 A”为21弦筝的定弦，根据古筝特性尽量保持了其自然的定弦，即基本保留了中间三个D音，以避免21弦各自沦为移调乐器、因为转调而频繁调弦移动琴码的困扰。之后，再以中间的D音为“轴”，分向两侧对称安排了大、小二度或小三度音程，并于低音声区扩张至减五度，伸展古筝的音域，展现其纯净、委婉、古朴雅致的传统色泽。“音列 B”以大七度、小七度循序渐进至小二度的音程重叠为主，以上方小二度为起音反向排列的音列为副，聚合呈现了十二音列中各音出现两次的安排，造成音数的平衡。“音列 C”是以中央C为“轴”，由小音程至大音程分向两侧排列组合而成，以达到对称的互补作用。以上三个音列为作品音高上的基础，其中的某些音既可重复也可省略，而且不受八度限制，展现出了一种多变性和不可限量性。

作曲家运用了古今中外特性各异的乐器，并通过自我设定的新音列及由此产生的新调性和新结构，作为一种基于传统之上的灵活创新，使中外音乐文化的丰富形态及蕴含其中的深刻智慧充分地展露在人们面前，如实地反映了一个身处世纪末的作曲家对艺术执着追求的真切心声。

（陈 诺）

彭志敏：《八山璇读》

《八山璇读》是武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系彭志敏教授，从明朝诗人邬景合的《八山叠翠诗》中得到启发，于1998年暑假完成的一部钢琴独奏作品。该作品以《八山叠翠诗》独特的“排法”与“读法”为依据，通过“形式影射”的方法，获取作品音高材料、组合方式以及整体结构基础，体现了作曲家试图从“非音乐”的对象中寻找形式的思考和探索。这部作品在“98中青年作曲家新作品暨作曲

教学经验交流会”上现场演出（钢琴独奏：赵曦），以其巧妙的构思、“中性”的语言、严谨的结构、良好的可听性，引起了与会者的很大兴趣与广泛好评。2000年下半年，致力于推广新音乐的著名美国钢琴家、波士顿大学钢琴教授何珊获（Sandra Hebert）博士，在她的世界巡回演出中隆重推出了这部作品（她曾首演了包括罗伯特·罗威的国际获奖作品《洪水之门——为钢琴、小提琴与电脑而作》、瑞典著名作曲家爱尔兰·凡·科赫的《第三钢琴协奏曲》在内的许多现代钢琴作品），引起了世界乐坛的广泛关注。

明朝诗人邬景合奇特的《八山叠翠诗》，七言八句凡五十六字，排列呈如下形式：

山 山
远 隔
山 光 半 山
映 百 心 塘
山 峰 千 乐 归 山
里 四 三 忘 已 世
山 近 苏 城 楼 阁 拥 山
堂 庙 旧 题 村 苑 阆 疑
竹 禅 塔 留 山 作 画 实
丝 新 醉 侑 歌 渔 浪 沧

10行诗中，有8个“山”字分别“锁”在第1、3、5、7行的两头，加上各行的字数自上而下、由少到多（分有四层，每层字数分别为2、4、6、8），如此垒叠，其状如山，故名曰“八山叠翠”。但若直接从头至尾读下来，确实使人不知所云，其解读“机巧”如下：第1、2行连读，从第3行起，先从每行后半往右，旋至下行往左，凡足七字为一句，直达底行“浪”字；接着从“渔”字往左，旋至上行往右，亦每七字成一句，依此到第3行左半“光”字时，可将各字用尽，正得一首七律：“山山远隔半山塘，心乐归山世已忘；楼阁拥山疑阆苑，村山作画实沧浪；渔歌侑醉新丝竹，禅塔留题旧庙堂；山近苏城三四里，山峰千百映山光。”其实，这首诗的内容与意境一般，仅仅是关于风光景物的一般性描绘。作曲家也清醒地认识到这首诗本身的“意境”确实没有多少“文章”可做，因此着意于此诗关于“山山相叠”的排列



形式，以及先“自上而下一由内向外—从右到左”，再“自下而上一由内向外—从左到右”的“旋转—对称”解读“玄机”，然后把它作为音乐创作中一种“有意味”的“程序”，并导致相应的“过程”，从而引出一定的“结果”。

彭志敏的“具体”并且“形而下”的形式映射程序如下：首先，在音高材料方面，以“半山寺”与《八山叠翠诗》二者起首读音中都有的两个“音高字母”“B”和“S”进行“音名对应”，得出作品的核心音级 $\flat B$ 和 $\flat E$ 二音。在此基础上，作曲家以作为核心音级之一的 $\flat B$ 是著名的巴赫“姓氏动机”——“BACH”中的第一音，而另一音级 $\flat E$ 则是俄罗斯现代作曲家肖斯塔科维奇“签名动机”——“DSCH”中的第二音“为由”，在音乐创作过程中广泛涉及巴赫的复调技术以及肖斯塔科维奇常用的“重同名”调性手法。最后，这些“核心材料”通过采用“八山”诗的“旋转—对称”解读法，进行多次“重组”“音程结构的扩张”以及“音程的同名变体”等处理手法，获得了既变化万千又“万变不离其宗”的音高材料，从而实现了作品“在高度统一基础上的多样化的表现”。

在乐曲的整体结构方面，彭志敏说：“《八山璇读》一曲并不追求哪种具体的表现内容，虽然它在听觉效果上也有某种程度上的画面性、舞蹈性、造型性或标题性，但那仅仅只是形式组合或运动的结果，与邬氏诗作的语义或内容无关。”作品所注重的，“主要在于音高材料及其用法与邬氏诗作形式上的对应关联或映射，这就像梅西安《时间与力度的列式》重在其音点与质数的映射关系，像克拉姆前两套《大宇宙》的第4、8、12段，分别使用十字、日字、螺旋、双圆等象征性图形谱式等，其所谓的‘内容’，就在这些特定的‘形式’之中”。彭志敏还认为，诗人邬景合当年所“自我欣赏”的，也多在“八山叠翠”之排列形式而少在其内容。因此，根据《八山叠翠诗》在“排法”和“读法”上的对称性，《八山璇读》的整体结构也被相应映射、设计成一种对称形式。

既然音乐是“形式”的艺术，而音乐的“形式”又可以来自生活或自然，那么，我们为什么不能从“非音乐”的对象中探寻某种形式关系，使音乐的形式与之对应，并进而使音乐形式多少避免通常的共性而获得某种有意味的个性呢？也正是基于此，彭志敏才从这首“形式”独特的诗歌中获取了《八山璇读》的创作灵感。作为著作甚丰的理论家与严谨缜密的学者型作曲家，彭志敏的音乐创作总能将“理性”

与“激情”、“具体”与“抽象”、“自由”与“必然”等“相对”的因素有机地结合在一起。早在1985年的武汉“青年作曲家新作交流会”上，他就以数理逻辑为基础而创作的《风景系列》引起国内外作曲界的广泛关注。

(钱仁平)

[Q]

秦文琛：《怀沙》

为11位演奏家而作的室内乐《怀沙》是作曲家1999年受德国电台委约写成的作品。2000年由荷兰新乐团首演于德国科隆电台音乐厅，指挥Micha Hamel。全曲约15分钟。《怀沙》曾多次在意大利、荷兰、法国等地上演。作品总谱由德国Sikorski音乐出版社出版。

作品标题取自伟大的诗人屈原《楚辞》中同名诗的同名标题。作曲家创作的灵感深受屈原其人及其诗作中充满幻想、极富浪漫主义情怀的感染，《怀沙》的音乐所表现出来的情境，将历史的想象、人文的想象与创作的想象构成强劲的羽翼，作者不拘泥于现有的创作原则，抛开固有程序化循规蹈矩的准绳，游弋于自由幻想的超现实主义之中。

乐曲开始，木管在大二度音程与低音提琴持续的长音中衬托着具有五声性的音调，进行古朴、遥远的追忆。此后，这个主要的音程得到了全面的运用和发展，乐曲结构在这种音色音响的对比变化中展开。中段，长笛延续着大二度音程的执着，弦乐拨奏的点状建立在不同的速度变化中，而音响的空间更是不停地游移，即兴般的声音在控制与非控制之间飘逸着精神的求索。长笛边吹边唱的声音，曼陀林、颤音琴、钢琴、竖琴、弦乐的出入与消失宛如中国书画中虚虚实实的线条运动，在大写意的色块强烈对比中拼贴，这种拼贴同时带来同质音色与异质音色的转换，音色的增长与缩减引发节拍节奏的变换，这更像是“思想试验”的“精神王国”，“无序”的创作手段在幻想性的声音世界里自由生长。然而随着曼陀林在独立的背景上奏出带有民间曲调的音响，所有音进行的微分化处理，仿佛是鸟儿在天空中啼鸣，多种打击乐器所采用的多重音色变幻，引入了一丝内在的伤感、无奈般的情绪，乐曲最后意味深长地结束在钟琴长长的余音之中，是无法抗拒的力量在滋生还是叹一代英



雄之悲剧，没有确定。

作曲家在谈及《怀沙》时，曾流露出这是一首“最具叛逆性的作品”，甚至在创作时有一些偏执。心头无枷，眼中无羁，才会有所创造，在现代音乐创作中这更应该是值得人们研究与关注的。

（郭树荃）

秦文琛：《合一》

《合一》是一部古筝与室内乐队的作品，1998年至1999年完成于德国，全曲约13分钟。该作品由德国 Recherche 现代乐团首演于德国汉挪威电台音乐厅，指挥 Bohdan Shved。1999年，《合一》在来自世界28个国家和地区的90位作曲家的参赛作品荣获德国“汉挪威双年届国际作曲比赛”第二名（第一名空缺）。2003年由阳光文化/北京京文唱片公司出版CD，作品总谱由德国 Sikorski 音乐出版社出版。

在作品中，作者试图将乐曲标题所蕴含的多种意图与不同的创作手法相结合，在东西方文化之间，在木管、弦乐与中国弹拨乐器筝的不同音色、音响之间，在特殊的奏唱之间，寻找共性与个性的有机融合，丰富巧妙地传递出作曲家独特的艺术趣味。

作品中主宰乐曲结构三大部分的支柱是贯穿全曲的唱腔（所有的唱段均由演奏家完成）。从木管、筝、弦乐相互交织的念白，到所有演奏家如同昆曲般吟唱直至类似呐喊般的声腔，每一位演奏家奏、唱合一构成了立体的空间音响效果，乐曲所表述的情绪带有强烈的色彩感，从整体结构到细致的内在动力，听众都可以感受到音乐发展富有层次的展开。这种手法几乎成为全曲的中心轴承，显而易见，在这里作曲家大量借用了中国传统音乐锣鼓中数列节奏的层递发展手法，并有意识地将其因素扩展到了音乐表现的各个层面。我们很容易发现，在乐曲中部分速度变化为42—48—56—64—68—60—54—48—42，这个被中国民间称为“金橄榄”的数列形态，在递增、递减的过程中制造着可持续性的速度空间，并增添和扩充了节奏的脉动。有意味的是，这种变化也同样体现在音高方面，古筝弹奏的音高在递增而休止音符在递减，音高数量的递增恰好是古筝乐器的弦数3—5—8—13—21，这种复合功能的双重并置，在古筝这件弹拨乐器的传统与非传统演奏技法中有着闪光的处理方

式。非常规技法的使用将传统的常规演奏技法拓展得更加变化多端，其中多次使用的泛音滑奏、从单个音到多个音的摇指技法、颤音在多根弦上的运用所营造的“群体”音色效果、人声的融合，强化了声音与语音的对比变化，并使得音乐语言与语言色彩发生互换，改变了通常意义上的演奏习惯与听觉惯性思维。

作为一件传统的中国乐器，保留传统的演奏技巧是作曲家、演奏家早已普遍认同的观念，与此同时又能够赋予它更多的新的色彩性奏法，将程序化的演奏技法更换为更多可能性的开创，这应该是《合一》留给人们精彩的印象之一。

（郭树荟）

瞿小松：《Mong Dong》

《Mong Dong》是作曲家瞿小松为两支短笛、双簧管、埙、琵琶、三弦、独弦琴、打击乐、钢琴、男低音、六把小提琴、四把中提琴、四把大提琴而作的单乐章混合室内乐。作品创作于1984年，1986年4月19日在北京音乐厅“瞿小松交响作品音乐会”上由中央乐团、中央音乐学院混合室内乐队首演，邵恩指挥。作品原为动画片《犍牛与牧童》而作，后独立为一部完整的纯音乐作品，是瞿小松最具代表性的作品之一，并于1993年入选“二十世纪华人音乐经典”。

整个乐队的编制虽较为多样和庞杂，但各乐器的分组和他们各自担任的角色是非常明确的。这其中，人声、埙、独弦琴由于极富个性的音响而成为不同段落的主奏乐器；两支短笛、双簧管同小提琴、中提琴、大提琴对应而分别成为三声部木管和三声部弦乐组；琵琶、三弦相伴而行；而钢琴成为一件音色乐器同锣、鼓、钹、三角铁、铃等打击乐器组成一组，共同担任节奏和变化音色的作用。

这部“试图追求一种原始的境界”“体现原始人类同自然浑然无间的宁静”的作品，向听者展现了“纯朴”与“粗野”两个既对比又无法截然分割的境界。依据这样的情绪变化，以及音乐材料的呈示、发展，音色的对比，可将作品分为五个大的段落，其结构图式见图1。



A (引子)	B		C (间插)	D	E (尾声)
总谱 1—5	6—10	11—15	16	17—21	22—24
标号					
写作 慢速 特点	快板。木管与弦乐组的对位。大量的音色效果		慢速 宁静	快板。木管与弦乐组对位。大量音色加入推向高潮	慢速。引子非常严格逆行再现

图 1 作品曲式结构图

乐曲以人声的假声清唱开始，唱词如同作品标题《Mong Dong》一样，有语音而无语言的确切含义，代表着一种原始、混沌的状态。但是整个唱词的语调，尤其是在作品后部分出现的诸如“小腊狗”“么妹”“小二毛”等词，却非常鲜明地体现着作曲家生活过的中国西南部地区民间音乐和民众生活的气息。人声节拍自由，运用滑音、装饰音和微分音，将民间自然、生活化的唱腔描摹得惟妙惟肖。其中的五声音调带有全曲的主题意味。作品 B 段标号 6—10 是采用传统的“恰空”变奏手法写成的。段落一开始弦乐各声部环绕空弦的上下半音做快速音型，与打击乐交相呼应，粗犷有力。这一环绕中心音上下小二度的手法被作曲家运用在了接下来的管乐组和弦乐组三声部的对位中（见第 63 小节木管组，第 234、235 小节的木管组与弦乐组的对位），并发展到围绕中心音上下 1/4 微分音环绕（见 39、186 小节）。这也同时体现出了一种多调性的思维，这种多调性在中国畲族、苗族等少数民族民间音乐中大量存在。在排练号 9、12、15 处，作曲家三次运用了苏南“十番锣鼓”中的“鱼合八”节奏序列，饶有趣味。

独弦琴深远、悠长的声音将音乐从喧闹带回空旷、静寂。这是一个短小的间插段，很快，音乐再次回到“粗糙”的快板中。同 B 段标号 8 一样，D 段标号 20 也运用戏曲锣鼓“乱锤”的奏法，并在标号 20 末尾和标号 21 处，借用土家族“打溜子”的节奏特点，将音乐一步步推向高潮。

最后一个段落，作曲家用一个巧妙的逆行再现将听者重又带回最初的那个天然、不经雕琢的混沌世界，隐隐地诉说着作者“在人类与大自然之间重建和谐关系”的美好愿望。

（雷 蕾）

权吉浩：《长短的组合》

写于1984年10月，曾获“全国第四届音乐作品评奖”一等奖、《音乐创作》全国器乐独奏曲征稿评奖一等奖，1993年入选“二十世纪华人音乐经典”，为第一届中国国际钢琴比赛指定曲目。“长短”是我国朝鲜族长鼓节奏型的总称，其形态多变而繁复，这里，作者选取了其中的三种“长短”节奏——“瞪得孔”“晋阳照”“恩矛哩”——作为全曲的节奏素材，并择其名而提示各段的节奏构架（后取消文字标题，以速度标记代替，仅暗示其性格特征）。

第一段“瞪得孔”（Allegretto）。热烈欢快而冲劲十足，它由“瞪得孔”（见例1）和“漫长短”（见例2）变化组合而成，并通过节奏的各种变化来加以展开。以此为基础，左手奏出大七度及小九度的音程，右手奏出音块B、C、 $\sharp C$ 、E、F（该曲的核心和弦），其热烈而喧嚣的音响效果使人联想起大鼓（大锣）及小锣的击打声。另外，以大二度、纯四度音程为核心的“旋律”也不时出现在该段中。

第二段“晋阳照”（Lento）。宁静悠长而优美舒展的旋律，是以朝鲜族民歌——“月之歌”及“水磨歌”的特征音程为基础进行创作的，而以小二度为核心的伴奏音型（核心和弦变体的横向排列）则使人回想起朝鲜族传统乐器——伽倻琴浓重的“弄弦”（vibrato）。该段并无对“晋阳照”节奏的具体运用，但其散、慢的性格特点与“晋阳照”相吻合。

第三段“恩矛哩”（Allegro）。欢快喜庆而热烈奔放，是全曲的综合及概括，它以“恩矛哩”（见例3）为基础加以变化，并采用极快的速度，结合 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{3}{8}$ 拍及重音的不断转移来组织复杂的节奏层次。这里，以四度、小三度为核心的短小“旋律”，在相距小九度音程的“击鼓”声中，以不同的音高、力度反复出现，最终抵达高潮。

需要说明的是，该曲以极不协和的和弦——B、C、 $\sharp C$ 、E、F为构建全曲音高材料的基础：各段无论是横向还是纵向的组合均与该和弦紧密相关，而且大段落之间的音程对比、单音组合与音块对比、快慢及节奏多层次对比等都折射出其内部所蕴含的技法内涵。

在我国现代钢琴音乐的创作历程中，该曲可以说是第一部将“民间”的节奏作为音响构建的主体要素，并采用“现代”的音高材料加以阐释的作品。而作者在该曲中的此种创造性探索，也从某种意义上为其后的钢琴音乐创作开拓了更为广阔的空间。



例 1



例 2



例 3



(晓 蓉)

权吉浩：《宗》《村祭》

作为一位具有强烈“母语”意识的作曲家，权吉浩将其深厚的朝鲜族情节倾注在其作品当中，并与种种现代作曲技法相融合，使他的作品散发出独特的音乐魅力。《宗》便是其中具有代表性的一首。此曲创作于1988年年初，为三支朝鲜族横笛、奚琴和伽倻琴而作，1992年1月在北京音乐厅“权吉浩作品音乐会”首演便一举成功，并获得第六届全国音乐作品评奖三等奖。全曲时长12分钟。

这首作品是作曲家的第一部较完整的十二音序列作品。那么，如何将原本理性、冷静的十二音序列技法与感性、激情的民族音调相结合，换言之，怎样写出一部富有人情味、动听的十二音序列作品，作曲家在这方面颇下了一番功夫。

其一，作曲家采用了极其“人性化”的题材，即“完完整整地描写朝鲜族古老丧事的全过程”，为了这一需要，高潮部分直接引用民间古老原始的送葬音调及节奏。

其二，乐曲中大量的织体及线条来自“剧情”，来自“语言”。例如，在引子部分由横笛吹奏的依次进入的固定音型是作曲家脑海里来自遥远记忆中孝子、孝女、亲人在老人葬礼上深情、悲痛、半言半吟的“哭腔”，在近结尾处，这一“哭腔”吟语再次响起，并伴随着人声独唱的“唤魂声”，使每一位听众产生震慑心灵的身临其境之感。

其三，作曲家设计了贯穿全曲的“核心三音列”。用音级集合的观点来看，此“核心三音列”的结构为0、1、4，包含一个小三度和一个小二度。这看似简单的三个音，实为作曲家精心炮制的一个相当风格化的“动机”。小三度是朝鲜族音乐中的一种基本音程，小二度则是朝鲜族音乐中特有的“弄弦”（揉音）旋法的一种象征音程。这一特性音调元素虽脱离传统调性结构而隐匿于无调性的十二音环境中，但由于它高度频繁的穿梭出现，高度浓缩的风格色彩，成为全曲民族色彩的重要构成基因。

同样是一部描写民间祭祀的作品，作曲家于1989年为两把奚琴、牙箏和三位打击乐手所创作的六重奏《村祭》则采用了全新的创作理念，呈现出全新的音乐语言。在这部作品中，作曲家深感仅仅依靠音符已不能表达其内心感受，于是大量运用了“概念艺术”^①和“文字标意”的手法。在总谱中，有诸如极度痛苦的表述、叹气声、发抖声、新生儿的哭声、憋气声、鸟叫声等20多个文字记谱。作曲家在此以文字提示的方式创造性地开发出各种乐器发声的潜能。在人声方面，作曲家同样也有奇思妙想，他要求演奏家根据文字提示以各种方式发出有特点的语音，其中还巧妙地隐含了时而倒影时而逆行的汉文转译成朝鲜文的“千字文”，但这些语音大多不具语义性。作曲家如此极富创新的音色开发手段，是形成全曲独特音乐语言的重要基础，同时也为此曲浓郁的风格特征打上了标签。

另一值得关注的是此曲的构思与结构，作曲家在此赋予了作品以更深层的内涵。作品中祭悼老人的死亡与庆贺婴儿的新生这两个形象细节的对比是极富象征意义的，通过这种生死交替的瞬间场景，展示并象征了时间长河的双重力量：预示结束的死与开始的生的临界点，体现出人类生息繁衍的无限延续性与顽强生存力。

一言以蔽之，作曲家在保留传统文化遗产与借鉴现代作曲技法方面找到了恰当的交叉点、契合点，使作品呈现出独特的“现代民乐风格”。

（刘 青）

^① 概念艺术源于后现代主义美术，即画家不用画笔作画，而用文字提出概念，它的艺术实现则需由实施者按照概念指示“行动”加以完成。



[R]

阮昆申：《八归》

应“幽兰三重奏”之邀，中国音乐学院青年作曲家阮昆申创作了民乐三重奏《八归》。该曲在美国第七届“长风奖”国际中国民族器乐作曲比赛中获得三等奖（一、二等奖空缺）。

中国民族器乐在大型的合奏方面由于律制、音准及演奏法等方面的原因，未及在独奏、重奏方面的表现优秀。听《八归》，再次印证了这样的认识。“幽兰三重奏”组合有良好的演奏素质，长期的合作。虽是音色各异，心情有别，但在乐曲从容展开的引领下，时而浅吟低回，如深谷幽兰；时而引吭高奏，似奔马平川。独奏时随心所欲，重奏时又相互呼应。琴瑟和鸣且怡然自得，让听者不再有三种音色，三种心情之感。随着音乐的延续，将我们带入了淳朴、自然而又清新的意境中。这是一个作曲家创造的心境世界。曲名《八归》听来悦耳，读来上口。但如是以此为解读该曲的钥匙很可能不得要领，正如“G大调”“d小调”（乐曲）一般。通常人们已习惯于从背景、创作动机、意义、表现手法等方面去“理解”音乐，有意无意地将其划入什么“流派”“风格”“类型”。这样容易忽略听者自身最本质的感受，紧缩了想象的空间，亦未能真正聆听到作曲家心灵的声音。印象派音乐家德彪西曾说：“语言文字不能表达时，正好是音乐大显身手的开始。”再听听！里面不再有传统意义的再现，也无惯常的曲式结构；但我们能感到“黄金分割率”高潮点的存在。没有刻意打破调式调性，亦非对偶式旋律的铺呈，又保持、顺应了民族器乐最习惯的演奏和音响方式；听来虽非“绸缎般的顺滑”，但仍有流水般的顺畅。既不炫耀写作技巧，亦不让演奏者有技术上的负担。有道自在，心音从容。无论何种艺术，都应该是从人出发，从人文出发，走向人本，又回到人。

不似“传统”的传统，不似“现代”的现代。这是笔者听民乐三重奏《八归》的最大感受。

笔者一直以为，艺术是大众的，创作也是为了大众。艺术家创作不能把一件大众的事做成了小众的，再把小众的事做成了个人的，变成了孤芳自赏或是自娱自乐。创作虽是个人行为，但作品起码应是由个人走向小众，如能走进大众并为大众所爱，实乃艺术家之大幸也！

心音从容自有“归”，“归”音通“皈”。曲意外，陋言谄然，多听自悟是为道也。

(方 兵)

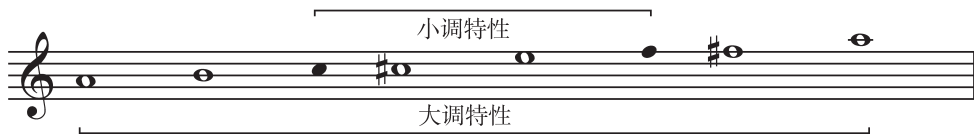
[S]

宋名筑：《川江魂》

这首小提琴与乐队的作品完成于1995年。曾获“四川音乐学院大型作品一等奖”“四川巴蜀文艺三等奖”“全国第八届音乐作品创作奖”“海内外华人中国风格小提琴协奏曲新作品优秀奖”；并由四川音乐学院管弦乐团（指挥：邱正桂）、上海广播交响乐团（指挥：谭利华）在各地多次上演，香港《大公报》、上海《新民晚报》、北京《音乐周报》等几十家报刊都予以报道。该作品现存“中国交响乐作品交流中心”。

作者通过《川江魂》表现了川江神韵与巴蜀风情，并以此表达出对这片热土的眷恋之情，以及对勤劳、勇敢、为理想而拼搏的巴蜀儿女的崇敬与讴歌之情。作品采用“大小调五声性人工七声调式”为基本素材。（见例1）

例 1



在此基础上，作曲家用“调式音自由集合”“多调音自由集合”“多层次音集集合”等手法，使和声既色彩丰富而又风格统一。

A段是一首深沉、委婉而略带伤感的四川民歌风格主题。（见例2）

例 2

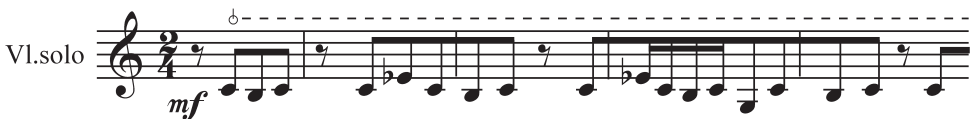


B段主题采用“螺蛳结顶”式的动机扩充成劳动号子的写法，其中隐含音群倍增数列和节奏递增数列。（见例3）



例 3

音群数列：1+2, 1+4, 1+8,



节奏数列：♩+♩, ♩+♩, ♩+♩,

1+16



双华彩段对乐曲的拱形架构起到了统一、加固效果，并使独奏乐器的“内心独白”有机会做充分的表述。

[T]

谭盾：《鬼戏》

1995年，受美国国家艺术委员会和布鲁克林音乐学院委约，谭盾为琵琶演奏家吴蛮和 Kronos 现代四重奏团创作了一部复风格的音乐剧《鬼戏》。《鬼戏》很快在很多国家上演，包括1997年在北京音乐厅的现场演出，受到广大观众的热烈欢迎，同时也引起很多争议。这部作品中出现了很多不同文化因素，并跨越历史的界限，表现了作者的“不同文化的碰撞（cross-cultural）”及“不同时空的对位”的音乐观念。如剧中将巴赫的音乐（弦乐上）与中国民歌（演奏家人声）进行有机的结合，将莎士比亚《暴风雨》中关于人生和梦的著名台词与中国的道僧人进行对话，充分显现出作者丰富的想象力与大胆的创新尝试。此外，深受中国戏曲文化影响的谭盾在这部作品中将戏曲中的唱、念、做、打也融入进来，演奏家在作品演奏中同时承担着演员和歌唱者的角色，如琵琶演奏家要唱民歌《小白菜》，又隐于纸幕后形成鬼影的形象等。作者还注意对新音色的运用，作品贯穿着用提琴弓拉走浸入水中的铜锣，抖动纸的声音，及演奏家发出的各种跺地板和呼喊声，等等。此外，舞台的布

景、灯光在作品中亦非常重要，很多道具（石头、纸、水、金属）同时起到乐器的作用。《鬼戏》在纽约首演后，《纽约时报》曾评论道：“谭盾新作《鬼戏》问世，对世界当代音乐在‘古典与民间’‘现代与传统’‘世界与民族’的探索和欣赏方面产生了深远的影响，令人振奋。”

谭盾：《双阙》

《双阙》首演于1985年4月在北京举行的“谭盾中国器乐作品专场音乐会”。这是一首为二胡与扬琴所写的短小精致的小品。作曲家在保持浓郁的民族风韵的同时融入了一些现代作曲技术，并对新时期传统民族器乐的创作观念进行了有益探索。该作品上演后曾一度引起了关于民族器乐创作观念的辩论。

“阙”是中国文学诗歌结构中特有的术语，它的基本意思是“段”“片”“部分”。谭盾从诗歌结构中汲取灵感，把这首小品命名为《双阙》，既表明了作品与中国传统音乐文化之间的密切关系，也必然有其结构上的所指。在这首作品中，中国传统艺术的审美观念中的对称概念占有极为重要的地位。“双阙”除了基本的数词的意义外，更多的是包含着对称的意义。可以说“双”的结构观念是乐曲组织中最为重要的逻辑，对称的结构观念渗透、体现在作品的各个方面。乐曲的结构如表1所示。

表1 《双阙》结构表格

次级结构	引子	A	连接	B	结尾
陈述结构	乐句群	乐段	乐句	乐段+补充	扩充的乐段
材 料	a b a b ¹ a b ² a	c	a	d	a a ¹ ...b ¹ ...a
调 性	e 羽	e 羽	e 羽		e 羽 -d 徵 -e 羽
速 度	散板	急板		柔板	柔板

从表1可以看出，乐曲的两个主干部分是A、B，体现了乐曲名称中“双”的数量；首尾对应的是以相同材料写成的规模较大的引子和结尾，因此整体结构又体现着对称。如果再分析一下各部分的音乐材料，就会发现“双”的观念更体现在微观结构上。（见图1）

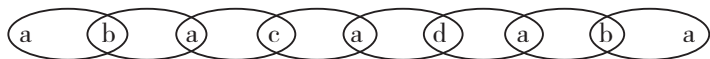


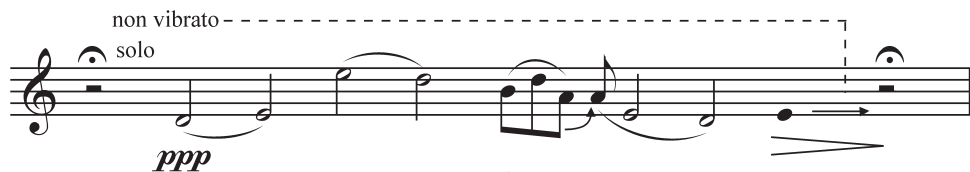
图1 乐曲各部分所用材料图式

图1是乐曲各部分所用材料的图式，除c、d两个材料外，所有的材料都呈镜像对称关系，非对称的两个材料c、d从质上规定了乐曲是两个大部分。更有趣的是每一个材料都分别与前后相邻的两个材料构成一个成对的单元，体现了“双”组织逻辑。

乐曲由二胡独奏的一个富于民歌风的旋律开始。（见例1a）

例1

a



b



这是一个建立在自然音体系上的气息悠长、略带古风的旋律。旋律的结构显示出作者对乐曲整体结构的精巧设计（见例1b）。首尾的三音组形成对称，中间的两个音与首尾的音组形成对比，但这两个音与相邻的三音组的关系又是对称（都是纯五度）的关系。这一方面显示出旋律自身的严密，也暗示了全曲的结构，俨然是整体结构的“比例图”。

然后，这个引子的材料a与对比材料b以变奏循环的逻辑组织，形成 $abab^1ab^2a$ 结构的长大引子。整个引子都是在较自由的速度中完成，在飘逸空灵中又流露出古朴深邃。

第一个主体部分A是一个热烈的快板，二胡节奏变幻的高吟与扬琴连续急促的伴奏勾勒出充满活力、热情奔放的舞蹈场面，音乐极富民族风格。（见例2）

例 2



A 部分结束后，在扬琴快速的伴奏下，二胡再现了舒缓的引子。仿佛是在热烈的舞蹈之后的小憩。随后就是第二个主体部分 B。这一部分虽然速度变慢，但气氛更为热烈，在扬琴震音的伴奏下，二胡奏出了动荡、诙谐又略显放荡不羁的旋律，（见例 3）一个个醉意朦胧步履摇晃的形象跃然纸上，生动地表现了人们在狂欢之后悠然自得、酣畅洒脱的情形。

例 3



这一部分反复一次后，进入结尾部分。结尾是由引子材料的再现及其变奏、展开构成的。逐渐密集的节奏、大距离的跳进、渐强的力度……把乐曲推向了高潮。乐曲最后在宽广响亮的引子再现中结束。在结构上与引子形成对称与响应。

这首作品虽是新时代民乐创作中的探索之作，但已经显示出作曲家对我国传统音乐的熟悉与其娴熟的专业作曲功底。也对西方的作曲技法与中国音乐元素的结合做了有益的探索。从旋律上看，民歌风的自然音旋律与半音化的旋律相结合；从调性上看，清晰的民族调式与模糊游移的调性结构相结合；从和声上看，体现了中国传统风格的空五度及附加音和弦与近现代风格的和声进行技法相结合；从发展手法上看，我国民族民间音乐的发展程式与西方音乐中的展开手法相结合……尤其是作



曲家对中国传统结构观念灵活而熟练的应用，为音乐创作提供了有益的启示，而浓郁的民族风韵又使乐曲具有较强的听赏性。

(冶鸿德)

[W]

王非：《韵》

《韵》(Yun)为竖琴独奏，创作于1995年，并于同年8月24日首演于日本福井，获日本福井第二届国际竖琴节暨国际竖琴音乐作品比赛一等奖。并于1995年由日本东京全音音乐出版社出版。

作曲家试图通过对西洋拨弦乐器在音色与旋律上的探索，对传统西洋乐器表现中国音乐的“韵味”进行有益的尝试。

在音色方面，中国传统弹拨乐器以特殊的风格区别于其他的音乐。此曲以中国传统弹拨乐器古琴和筝的音乐特征为基础，结合竖琴的特点做进一步的发挥。基于这一点，作曲家凭借丰富的想象力大胆开发了竖琴的一些特殊演奏技巧，如：泛音踏板滑音法，靠近共鸣箱处的连续演奏（模仿古筝的音色），等等。

除此之外，乐曲的发展手法及结构特点是按照中国传统音乐中展衍的手法展开的。两个主导材料贯穿全曲：一为低音区的小二度音程结构；一为始终漂浮在高音区，若隐若现、虚无缥缈的五声音阶四音列。作曲家对小二度材料在演奏法上的处理主要是：①将横向的小二度音程用一种类似古琴常用的“吟”的音色处理法展现，由于出现在低音区，更加赋予了古琴音乐的韵味；②将纵向的小二度音程用一种类似古琴和古筝常用的“抹”的音色处理法在乐曲的中高音区展现，所不同的是这一切是借助竖琴的踏板来完成的。五声音阶四音列则用了古筝最常用的演奏法“刮奏”，与小二度材料在音程结构、音区、演奏法、力度等一系列音乐要素上形成鲜明的对照。而实际上，全曲音乐材料的背景主要是以云南民歌《小乖乖》为基础，如：民歌中主要的纯四度音程和颇有特点的三音列 $\dot{7}-1-2$ （在竖琴曲中发展为四音列）始终贯穿全曲。这也可以从作品一开始的纯四度音程和简化的《小乖乖》主题音调中得到印证。同时随着乐曲的发展，作品中不断涌现出新的材料与之形成对比。民间传统与现代音乐技法在这部作品中得到了极大的融合、对比与发展。

全曲因此自始至终洋溢着中国传统音乐所特有的韵味。作曲家写作此曲的目的就是要把中国传统音乐中的风格特点糅入现代竖琴的音乐之中。

(雷 蕾)

王建民：《第一二胡狂想曲》

《第一二胡狂想曲》作于1988年，并于当年在全国第六届音乐作品评奖（民乐独奏、重奏）中获二等奖，其后又根据需要进行不同版本的编配与改写，于1991年定稿。最早的交响乐队协奏版本是由日本BM唱片公司于1994年灌录出版的（旅日二胡演奏家许可演奏，莫斯科爱乐乐团协奏，阎惠昌指挥）。

该曲借鉴并采用了西方“狂想曲”这一体裁形式，发挥其表现力丰富、结构自由多变的特色，用近现代作曲技法与我国西南地区的优秀民间音乐相结合，在二胡的音乐语言及演奏技法等方面做了大胆的探索与创新，并且以雅俗共赏之特色受到广大演奏者与听众的欢迎。作品一经推出便不胫而走，迅速流传开来。

作品一开始的引子把人们带入一个晨曦迷离的世界，展示了山林神秘而又静谧的风光和黎明之际的勃勃生机。

行板—稍活跃—柔板，固定的持续音让人仿佛感到大地在萌动、万物在苏醒。随之而来的是稍活跃的舞蹈性主题变奏和歌唱性的爱情主题。这几段一起构成了乐曲的第一部分。

中间部分由中板转小快板至快板，层层推进的各种舞蹈性段落与场面气氛热烈，形成了乐曲的第一个高潮。当呈示部的主题由乐队全奏变化再现奏出时，推出了波澜壮阔的第二次高潮，并通过二胡的插部导入二胡的华彩段。

尾声由狂想曲惯用的急板段落构成，既是“狂欢”，又是“狂想”，音乐在最高潮戛然而止。

该曲的素材取之于云贵地区的民族旋法特色，在此基础上作曲家分别设计了两种模式：一是人工调式九声音阶，用3:1:1的音组构成D、E、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 、A、 $\flat B$ 、C、 $\sharp C$ ；二是三度音程模式。两种模式在作品中互补、对比运用。其中人工音阶的设计为全曲的风格奠定了主要的基础。作曲家可以游刃有余地在同一调内展示出不同的“调变化”，使旋律与和声具有极大的可塑性与拓展性。模式二则是在云贵民歌中常



见的三度音程基础上产生的，其高叠的音响和起伏既保持了原民歌的旋法特征，又融进了现代的和声意识（见乐曲中柔板段落）。

《第一二胡狂想曲》的出现，为中国二胡史上添上了浓重的一笔。该曲被音乐院校的教材、音乐会、业余音乐考级广泛采用，问世十几年以来，历久不衰，演出场次无数，并多次被各项二胡比赛指定为参赛必奏曲目。2003年年底，该曲再次被评为“二十世纪华人音乐经典”。

（谢苗苗）

王建民：《幻想曲》

古筝独奏《幻想曲》作于1989年，当年在全国首届古筝学术研讨会（江苏扬州）上首次亮相后引起极大反响，并于1995年在由文化部举办的全国“东方杯”青少年古筝大赛中荣获优秀作品奖。该曲问世以来，作为音乐会教学曲目以及考试曲目，上演次数极为频繁，并多次被指定为各类古筝比赛的规定曲目。

作曲家在谱写《幻想曲》之前，曾研读了大量的传统与创作曲目，他认为传统的古筝五声性定弦在表现上的局限至少有以下几点：①双手同时演奏多声部或快速进行的乐段时，只能演奏五声性的旋律，其他的“偏音”（如清角、变宫等）只能靠左手按弦获得。②和弦及伴奏声不能体现首调的五声性综合音响，色彩较为单一。③不能方便、快捷地进行转调（只能靠左手按弦取得临时的调变化），且只有上、下四五度两调的可能。④乐曲结构的展开受到一定程度的限制。同时作曲家还研读了一些当时出现的技法较为新颖的实验性古筝作品，但这部分作品大多是靠不同音区排列定弦来获得调及色彩的变化，多是为非八度周期的定弦，而且在表现风格上与传统古筝曲相距较远，仍无法为古筝界大多数人所接受。

鉴于上述情况，作曲家通过反复研究和揣摩，精心设计了一个仍为八度内周期反复的五声性人工调式定弦：D、 $\sharp E$ （F）、 $\sharp F$ 、A、 $\flat B$ 。

此调式虽然只有五个音，但包含了较大的运动与变化空间，首先是D宫（非传统五声性），其次是D羽（D、F、A、 $\flat B$ ），还有 $\flat B$ 宫（ $\flat B$ 、D、F、 $\flat G$ 、A）等，其中主调D宫包含了同主宫羽的交替色彩变化，由此，《幻想曲》获得了在旋律、和声以及结构上丰富变化的可能，并赋予乐曲以鲜明的风格与崭新的音响。

《幻想曲》素材取自西南地区民歌的旋律特征，人工调式的设计刚好“浓缩”了这些旋律的特征。全曲基本上由一个单一主题发展、演奏、派生而成。

《幻想曲》的结构为复三部曲式，庞大的中部包含了回旋、对比、展开及调式调性变化等结构手法，这也是由于调式基础提供的发展空间而决定的。对于传统古筝定弦手法也是完全不能想象或达到的。

《幻想曲》在拓宽古筝演奏技术方面，也做了有益的尝试，如拍击琴弦、敲击琴盒等手法，恰到好处地用于音乐的表现之中，给人以耳目一新之感。

《幻想曲》是当代古筝中的精品与典范，问世以来，之所以能广受欢迎、常演不衰，这是因为《幻想曲》在作曲家和演奏家之间、传统与现代之间搭起了一座互通的桥梁，并符合了民乐界普遍的审美心理与需求。

（谢苗苗）

王建民：《音诗——四季掠影》

《音诗——四季掠影》（单簧管与钢琴）是作曲家在 20 世纪 80 年代末创作的一部组曲形式结构的单簧管独奏作品，在全国“首届高等艺术院校单簧管专业教学研讨和中国作品评选会”上获得优秀奖，并发表于 1992 年《音乐创作》第 2 期。

作品分为 I.《春晓》、II.《夏棹》、III.《秋暝》、IV.《冬猎》四个乐章。

I.《春晓》

“春眠不觉晓，处处闻啼鸟。夜来风雨声，花落知多少？”这首著名的唐诗，可以说是妇孺皆知、家喻户晓。

开始部分的引子，散板结构，通过单簧管与钢琴的对话，在沙沙背景声营造的春天如梦似烟的凄迷意境中，出现了起落、远近应合的婉转鸟鸣。钢琴左手部分的 G 音与^bD 音构成的很弱的快速的类似于固定低音的音型，像是花木间的窃窃私语。

进入 Andante Cantabile 板式，钢琴的织体流动起来，似一股沁人的春风迎面吹来。单簧管上出现了带有西南民族风格的音调，是对喜爱春天的人们的意境式的描写。

在单簧管 d² 音的一个长音上，钢琴的快速音组引出了单簧管快速的下行音串，音乐再次回到了散板部分。单簧管与钢琴的对话不仅是为了再现的需要，在更深的层次上，也表达了作曲家在音诗中隐秀曲折的春意的感受。



II. 《夏棹》

这一乐章的意境来自南唐著名词人兼音乐家姜白石的一首七绝《湖上寓居杂咏》。

“苑墙曲曲柳冥冥，人静山空见一灯。荷叶似云香不断，小船摇曳入西陵。”

作曲家在让单簧管吹出几个平缓上行的泛调性特征音以后，将我们带入了西湖苑墙边夏夜昏暗的柳色中。湖水则以钢琴 $\flat A_1$ 音的持续音向我们暗示着它的存在，而湖面上的风雨用一个大二度和纯四度的音束在钢琴上与单簧管呼应着，似乎一切都是那么的平静。

在第15小节处，钢琴与单簧管奏起了带有自由模仿复调意味的多层次泛调性的旋律，好似波浪随着摇曳的灯光从远处逐次而来。随着单簧管音程的扩张、音型的繁复以及钢琴声部的加厚与层递，荷叶在波浪的纵涌下，将荷花的香气一阵阵地送了过来，一叶小舟摇曳着紧随其后。一连串三连音在钢琴上出现以后，小舟又开始渐渐地驶向远方。

作曲家在作品中使用的仅有的大二度与纯四度两个音程素材的“有限材料控制”手段，将“夏棹”的意境表现得淋漓尽致。

III. 《秋暝》

作曲家在这首乐曲技法上创造性地采用了无调性的五音序列写作技法，并且极大地挑战了单簧管的演奏技巧。

乐曲开始在单簧管上出现的五音序列原形，缓缓地吹出了“鹭影兼秋静”那弥漫的气息。随着五音序列的倒影、移位、逆行所变化的材料的序进，结合节奏的逐渐流动，音乐转入了 Allegretto 的中段。单簧管十六分音符的吐音引出了“蝉声带秋晚”的景象。鸟儿也加入了进来，虫儿也不甘示弱，传来了一阵阵的欢歌笑语……单簧管高技巧的二声部演奏与钢琴声部的重唱，构成了这秋天奇特的音响。

IV. 《冬猎》

《音诗——四季掠影》组曲的最后一首给我们营造了一个壮丽的行猎场面。明代“后七子”李攀龙在《观猎》中写道：“胡鹰掣旋北风回，草尽平原使马开。臂上角弓如却月，当场意气射生来。”

乐曲由单簧管演奏的大二度与小二度构成的细胞音程开始，仿佛打猎的队伍

从远处驰来。然后，二度的细胞音程夹带着转位后的七度音程的音型使得队伍越来越近，在胡鹰的啸叫声中，马儿也更加带劲地狂奔而来。在钢琴十六分音符的牵引下，单簧管以一个下行的三连音音型结束了第一部分。

中部以四个层次展开的核心细胞围绕着单簧管的连奏开始。胡鹰、马队在机警地搜寻着猎物。从这里不难发现作曲家在细胞作曲法上的驾驭能力与造诣。当中段经过了长的音型—长短呼应—动机式音型的割裂过程后，在钢琴的由三个半音构成的强烈音速节奏中，引来了乐曲的第三部分。

第三部分的写作，并非是第一部分的简单再现，在细胞作曲技法的运用中更为精彩。单簧管从 c^1 音开始分别发展的两条核心细胞的旋律线相互交织着，在三连音的节奏下，一场猎者与猎物间的紧张追逐生动地呈现在我们的面前。

在钢琴低音声部八分音符有力的背景下，单簧管奏出的以小附点为主的音型与钢琴的右手部分奏出的推动力十足的音型的结合所构成的紧张激烈的音响中，猎者用那有如半月的劲弓，“当场意气射生来”！

钢琴以一连串的由大二度构成的两声部下行的十六分音符的音块，衬托着猎者在单簧管上豪气冲天的长啸后，一个由单簧管与钢琴同时奏出的前十六后八的强烈的节奏结束了全曲。

作曲家用 20 世纪的现代作曲技法，描绘了大自然的美丽，表达了人类对大自然美好的感觉。在乐曲中，通过对中国古代四个不同朝代的诗人佳作意境的描写，运用音乐与诗歌互动的诸多联系，“诗与乐合一”，成功地给我们留下了春、夏、秋、冬四个不同季节的似幻还真的掠影。如何运用现代作曲技法表现中国的风格，体现中国人的音乐情感，该曲起到了一个很好的楷模与示范作用。

（谢苗苗）

王宁：《异化：人类和它们自己 世纪末的祷告——献给 1999》

（*Dissimilation—Human and Themselves Pray Song for the End of the Century—Dedicated to the Year of 1999 for Ensemble*）

《异化：人类和它们自己 世纪末的祷告——献给 1999》是作曲家王宁于 1999 年创作的，并于 1999 年由瑞士苏黎世新音乐团于“1999 中瑞国际现代音乐节”首



演。后在2003年“韩国第十届岭南国际音乐节”与2004年11月在加拿大“中加作曲家交流音乐会”上再度上演。该作品运用了“行为艺术”和较极端的表演手法，其形式与内容结合得恰到好处，使音乐表现极具特色，别具一格。

王宁在首演的节目单上是这样写的：在我们这个地球上，人类从一个微不足道的、与其他生物平等的细胞体诞生，又以自己极度的扩张走到今天，凌驾于所有生物之上。它们（人类）从一个普通的、与其他动物平等的动物发展到一种高等级的，可以随意摆布其他生物的动物，它们给它们带来了什么？将来又会带来什么？……

人类在地球生命的瞬间从原始动物发展到具有高度文明的动物，它们利用自己的文明按照自己的意愿堆砌自己的世界，同时又在破坏着它们自己赖以生存的空间；它们利用自己的智慧与创造把自己打烂，再用更高明的办法来修复；人类为了建造自己的理想世界而破坏自己的生存世界，它们捅破天空，挖空基础，释放毒气，甚至克隆自己……世界被颠倒了，它们自己都不认识自己了，它们给自己带来了什么？将来又会带来什么？……人类——它们是谁？谁是它们？

乐曲基于以上想法而作。其中部分材料运用了从印尼的加美兰音乐、中国的古曲《梅花三弄》、巴哈的《前奏曲》到潘德列斯基等现有作品中的某些素材，以代表人类文明的发展及其变异。如将中国的古曲《梅花三弄》与巴哈的《前奏曲》中的部分素材相结合，象征中西方古典文明的形成。其中运用贝多芬的第九交响乐《欢乐颂》主题象征和平与美好的东西。而乐曲的总高潮处描写的是人类用它们最伟大的发明对它们自身的最残酷的伤害——日本的原子弹爆炸……作者写作此曲是出于对人类自身的人文关怀。

音乐从演奏员的出场开始，象征地球生物无序繁衍的开始……结尾则预示人类可能无可奈何地不得不离开自己赖以生存的空间。《欢乐颂》主题在远远地“呼唤”着，但是真正的欢乐到底在哪里？《欢乐颂》的主题在整部作品中贯穿，它本身也发生着变化，由协和到不协和。

作品的后部分，演奏员一个一个陆续退场……最后在后台又远远地飘出了《欢乐颂》的主题，但没有最后一个落尾音，这样处理是作曲家在向人类提问：“和平”到底在哪里？……是否在另一个星球？还是它根本就是可望而不可即的？……

（宋瑾）

[X]**向民：《丑末寅初》**

《丑末寅初》作于2003年，首演于同年5月中央音乐学院“北京现代音乐节”。此曲是为弦乐三重奏、打击乐组与京韵大鼓的人声演唱而作的。其素材取自京韵大鼓名家刘宝全的同一曲名的著名唱段，原唱段以九个段落来描述古人清晨四时前后的生活。其明快诙谐的唱腔勾勒出了一派情趣盎然的场景。在这首作品中作曲家选用了原唱段中第一段（环境的描述）、第二段（值更的人已梦入黄粱）与第四段（渔翁解缆启航）的其中几句作主要材料，全曲由器乐引入、人声引入、器乐三个部分构成。当这种独特的叙事性的民间曲艺被置于无调性的现代音乐中用以构成一部独立的现代音乐作品时，无论是作曲家还是表演者都面临着巨大的挑战。作品完全剥离了京韵大鼓原有的节奏因素，而代之以戏剧性的律动因素，从而构成了鲜明的节奏对比。将传统的京韵大鼓唱腔置于无调性的器乐环境中，这种音乐风格的对比是重要的音乐推动力之一。作品还在弦乐器与人声的对比与配合、音色的结合、音乐结构、偶然因素与严格控制的关系等方面进行了许多新的尝试，将来自不同文化背景的素材有机地统一在一起。杰出的京韵大鼓艺术家种玉杰先生的演唱充分展示了京韵大鼓的无穷魅力。

项祖华：《国魂篇》

泱泱中国上下五千年，巍巍中华英雄万万千。他们崇尚的爱国情操和民族气节，历来受到人们的传颂与敬仰。为弘扬华夏优秀文化，激励爱国主义精神，作者选择四位历史人物，构思创作乐曲四首，组成《国魂篇》扬琴套曲。每首乐曲又可单独演奏。

1. 《屈原祭江》（1990年作）

屈原是我国历史上伟大的爱国诗人和政治改革家，可是他报效祖国的远大抱负却屡遭反对挫伤。乐曲表现了他“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”追求真理的坚韧意志和崇高的爱国主义精神。公元前278年，在楚国即将沦亡的关头，他面对滔滔的汨罗江水，含恨投江殉国，结束了悲剧的一生。乐曲取材明代《神奇秘谱》中古琴曲《离骚》的音调发展而成，全曲由引子（散）—A（慢）—B（中慢）—



A¹（快）—C（散）—尾声 A²（慢）构成循环曲体。为了突出古朴、凝重、悲怆而又气宇轩昂的民族神韵，作者在作曲和演奏技法上做了一些新的探索，以丰富扬琴的表现力与感染力。

2. 《苏武牧羊》（1978 年作）

公元前 100 年汉武帝时，苏武出使匈奴，却被扣押放逐到北海荒原去放牧。他身处异域，每当皓月当空之夜，就是思念祖国和亲人最难忍受之时。但他不辱使命，百折不挠，被流放 19 年后，终于手持汉节回归祖国。乐曲取材于广为流传的同名歌曲，吸取东北扬琴的特点，运用滑抹吟揉、轮颤点泛等多种技巧，突出了乐曲悲凉、深沉、坚定的气质，歌颂了苏武正气凛然的爱国情操和坚贞不屈的民族气节。

3. 《昭君和番》（1989 年作）

古往今来，写王昭君的诗词、小说、戏剧、音乐不胜枚举。镌刻在昭君青冢墓前的碑文：“昭君自有千秋在，胡汉和亲见识高，词客各抒胸臆，舞文弄墨总徒劳。”（董必武赋诗）充分肯定了西汉昭君出塞、胡汉和亲的历史意义，歌颂了昭君为促进和发展汉胡民族之间的团结、友好和昌盛所做出的不可磨灭的贡献。乐曲采用扬琴独奏加弹唱的表演形式，包含着诗词的内涵与意境。

4. 《林冲夜奔》（1984 年作）

中国古典名著《水浒传》中的梁山好汉，都是历经人间沧桑和风云险阻的传奇式英雄。作品的题材与构思，从中华文化传统中的美学深处，探求具民族神韵的音乐思维方式，采用起承转合的曲式结构。全曲分五段：[引子]散板—[愤慨]慢板—[夜奔]小快板—[风雪]快板—[上山]广板。作者运用昆曲音乐的腔韵同时融合西方作曲技法，刻画了林冲英雄落难、满腔愤恨、顶风踏雪、战胜险阻、逼上梁山的豪情壮举。乐曲富有悲壮阳刚的气质和浓烈抗争的胆魂，具有戏剧性、哲理性以及震撼之美。扬琴运用双音琴竹、滑抹摇拨、山口滑拨、半音变奏、多声织体等创新技巧，首创用十多件打击乐器伴奏或西洋管弦乐队协奏，增强了音乐色彩与艺术魅力。本曲曾获北京庆祝国庆 40 周年文艺作品比赛大奖，海内外音乐界评论此曲是“当代中国扬琴曲库中之绝唱”。以上套曲四首均录制光碟专辑流传海内外。

（何昌林）

项祖华：《竹林涌翠》

这是一幅田园性、色彩性的云南民族风情音画，是作曲者于1987年深入云南田野采风而创作的扬琴独奏曲。它生动地描绘了我国西南边陲云南各少数民族绚丽多彩的风土人情；表达了人们对云岑风光旖旎、碧绿青翠、自然景色的钟情，寓意对美好生活的热爱与赞颂。乐曲采用回旋曲体结构。全曲共分七段：引子（散板）—A（主部·柔板）—B（第一插部·快板）—A¹（主部1·行板）—华彩（自由速度）—C（第二插部·快板）—A²（主部2·广板）。旋律清新幽美，节奏生动明快，织体纵横多变，充满诗情画意和奇风异彩。

引子的序奏由轻柔的颤音、拨弦在这四季常青的云岭，揭开了朦胧缥缈的晨曦万物苏醒的天地。乐曲的音乐主部，秀美抒情的如歌的柔板，呈示傣族原生态音乐素材发展的旋律，刻画了傣族靓女柔婉俏丽的风采，运用滑音指套的上、下、回滑抹的“音腔”创新技巧，造化了圆曲为美、柔情似水的时尚魅力。

第一插部活泼轻松的快板，犹似彝族舞曲的灵动，三段体的曲式，别具刚柔相济、生动明快的节奏层次与跌宕变化。接着进入主部A¹段的第二次呈示，是 $\frac{3}{8}$ 节拍的低音区旋律声部，上声部高音区运用双指抓弦和音与指滑拨的技法作为衬托，A¹重复时双声部织体则以主次声部的变换，并以正反竹音色的对比变化，在不断变奏更新的主部呈现中，顺势演进为华彩乐章，彰显了扬琴的炫技发挥，在音律上改用大二度构成的“全音阶”旋法，并以五度音程上行递进，四度音程下行递退的连续局面，形成快速行进的乐句，跌宕多变，错落有致，引人遐想，似有幻觉和神奇色彩。

第二插部的快板转入小调的变奏曲体，在这竹林涌翠的深处又有哈尼族音乐元素的律动，从低音区开始上行递进，逐层转入复调性双声部“紧打慢唱”。下声部仍是哈尼族舞蹈的轻快音型的“紧打”，上声部派生以反竹“慢唱”悠长绵延的情歌。双声部构成高低音区大小调性、正反音色、快慢节奏。载歌载舞，刚柔并济的多元对比。新版本首创改为站立演奏，左右脚裹上脚铃，交替踩踏地板，同时右竹敲击盖板，独奏者和乐队伴奏边奏边喊“哟哟”，欢歌乐舞，将全曲推向炽热的高潮；最后回旋再现主部辉煌豪情的广板。寓意云南各民族和自然山水的和谐共融，和对美好生活的热爱与赞颂。这首作品自1987年首演就受到海内外音乐界的好评。作曲



家把散落在西南边陲云岭少数民族的原生态音乐重新串联成珠，整合兼容，构筑出一幅洋溢着浓郁地域特色和绚丽时尚光彩的风情音画。

徐孟东：《惊梦》

《牡丹亭》是明代大戏剧家汤显祖的传世名著，讲述了青年男女杜丽娘与柳梦梅之间的一段唯美曲折的传奇爱情故事，是一部反对封建礼教、崇尚个性解放的浪漫主义文学巨著。《惊梦》是其中最广为流传、脍炙人口的一出折子戏。

这部以“惊梦”为标题的室内乐作品，取材于昆曲《牡丹亭》之《惊梦》片段，是为16位演奏家和3种人声吟诵而创作的。它是以《惊梦》中的传统戏曲念白为创作核心，并运用20世纪现代作曲技法创作而成的，是将中国传统戏剧的唱腔和曲调风格与西方音乐新兴的技法形式相结合的优秀范例。作品的音乐语言既渗透着古老东方文化的神韵，又体现出了强烈的现代审美意识，充分表露了一个身处世纪之交的中国作曲家基于传统文化背景之上、追求音乐的时代性与国际性的创作理念与艺术价值观。

第一部分：《梦由》，第1—38小节。大锣轻轻一击后，伴随着钢琴微弱的和声，加弱音器的小提琴各声部以长音持续弱奏的形式揭开了一幅宁静而又倦人的画面，将人们的思绪带回到了几百年前的传奇故事中。一小段序奏后，开始了“旦角”（杜丽娘）优美而如怨如诉的独白：“蓦地游春转，小试宜春面，春啊春，得和你两流连。春去如何遣？咳！恁般天气，好困人也！……”这一段音乐着意于营造一种思春愁闷的气氛，以主调织体进入，随后又以木管乐器组的传统复调织体形式进行段落间的过渡，人声的念白及乐器音色的交接变换共同表达出了主人公伤春感怀的心理，含蓄隽永地阐释了梦的由来。

第二部分：《梦境》，第39—126小节。在弦乐器强弱渐变的震音式和声背景中，在长笛、钢片琴的穿插点缀下，音乐进入了梦幻般迷离的境界。入梦后的两处对白，分别是“生角”（柳梦梅）、“旦角”“末角”（花神）先后进入的三重念白对位和“生角”“旦角”的二重念白对位。这里，作曲家显然是受到了苏联著名哲学家、文艺理论家巴赫金（Bakhtin, 1985—1975）“复调小说”和“对话”理论的启发，将各具主体性和独立性的多个主人公的戏曲念白并行或对立地组织在一起，通过时空的

重组和整体布局，使原本独立的念白（声音）更平等、客观地结合在了统一的艺术整体中。

除了将人物念白作为基本对位材料、构成传统复调织体形态外，在器乐伴奏部分，则出现了大量的微复调织体。从第49小节开始，音乐分成四个层次：第一层为木管声部担任的时空距离紧密的微复调织体；第二层为高低起伏、抑扬顿挫却无标准音高的三声部念白对位；第三层为小提琴与中提琴的震音式和声织体；第四层则为大提琴气息宽广的悠长旋律。音乐也由淡淡的恬美朦胧逐渐变得激动而不安。伴随着人物念白的结束，微复调织体层转向弦乐器声部，在加入了钢片琴的一段精彩滑奏后，乐队以繁密的微复调织体全奏并伴以高强的力度，将音乐推向了《梦境》发展的高潮。

排山倒海式、令人异常兴奋的大片音流过后，音乐戛然而止，只剩下大管的微弱单音给人无限回味。此时，音乐重新又回到了平静而舒缓的氛围中。弦乐器简单的柱式和弦及管乐器稀疏的对位之后，在轻柔的音色中，展开了一段人物的二重念白对位。而在器乐部分，则隐隐约约地预示着一种令人更加激动而欢娱的情绪的到来，并在力度的层层递增中将气氛渲染至另一个高点，在音乐饱满有力的强收中寓意着“梦境”的突然结束——“惊梦”！

第三部分：《梦醒》，第127—152小节。在弦乐组各乐器声部分奏的和声背景中，长笛、单簧管、双簧管、大管分别以不同的长音音色先后交接，此刻的音乐舒缓宁静而又不失感伤。“旦角”终于梦醒，呼喊道：“秀才，秀才，唉，天哪！惊醒将来，我一身冷汗，原来是南柯一梦，嚯……”尾声的速度逐渐放慢，钢琴则以三十二分音符短时值的密集音流与长笛婉转轻吟的长音形成鲜明的对比。在打击乐的零星敲击下，在弦乐器的轻柔滑奏里，音乐在悠远而回忆般意犹未尽的韵味中且行且远……

（陈 诺）

徐孟东：《远籁》

《远籁》创作于1994年，为大提琴与钢琴而作。这首作品受到大提琴演奏家的广泛欢迎，曾多次被录制成唱片，并在东亚国际音乐节，韩国、日本的艺术节上被



多次公演，后被收入《中国大提琴曲集》。《远籁》采用中国古琴曲的音调素材和中国古曲中的自由变奏技巧，并在结构上体现了中国古曲传统的自由变奏式多段体结构。作曲家令大提琴这种典型的西方乐器发挥出东方的古典神韵，使东西方的融合自然、和谐并焕发出时代新意。

在引子中，大提琴拨奏出淡淡的悠远曲调，作品的主要素材隐含其中。作曲家运用古琴曲中的八度下行大跳、四五度跳进等，这些主要音调再次出现在钢琴声部时已经过变奏，显得沉重、缓慢。

从第15小节开始，大提琴奏出倾诉性的安静曲调，音调由主要素材，如四度重复跳进、八度下行大跳与滑奏等经过装饰性变奏而来。散板，节奏型多变，比较自由。在前部分的散板曲调之后，紧接的一段是节奏紧凑的曲调。作曲家在节奏型反复中发展出充满强弱对比的生动旋律。而在钢琴清亮的琶音过后，大提琴开始舒缓流畅地演奏一段音型化变奏。之后，在大提琴渐趋抒情的曲调中，钢琴伴奏越来越复杂、多变。在乐曲后半部分奏出“梅花三弄”的主题影子。乐曲接近尾声的一段大提琴的二声部对位曲调引人入胜，作曲家运用丰富的节奏与取消节奏律动的对位声部，令大提琴曲调跳跃、灵动、充满新意。在该曲中，作曲家运用对比的多段式结构，运用中国传统音乐的曲调旋法与变奏技巧，并初步探索大提琴演奏多声部曲调的能力。

(田艺苗)

徐晓林：《黔中赋》

古筝独奏曲《黔中赋》，由徐晓林创作于1987年。当年，由林玲在中国音乐学院首演。1992年由邱大成演奏，中国音乐学院民族器乐室内乐团协奏，胡炳旭指挥，李大康录音，台湾任诗杰实业有限公司以CD形式出版，并向全世界发行。1990年乐谱发表于《音乐创作》。1990年该作品在庆祝中华人民共和国成立四十周年文艺作品征集评奖中，荣获二等奖；1995年在文化部“东方杯”古筝比赛中荣获优秀创作奖。并多次被选为古筝比赛的规定曲目。

“赋”是中国文学的一种文体。此种文体通过对事、物的描写，达到张扬作者的观念、志向、理想的目的。例如，司马相如的《上林赋》、班固的《两都赋》等。

写作方法上辞藻华丽、夸张，既有散文形式的铺叙，又具有一定的诗意。曲作者借鉴该文学体裁的某些特点，构思了《黔中赋》的结构与内容。

乐曲《黔中赋》整体结构分为三个部分：《琵琶咏》《木叶舞》《黔水唱》。

从音乐所表现出的内容与情绪看，每部分表达的都是独立形象，有音乐组曲的结构特点。从音乐素材的发展与音乐各部分结构之间的关系看，相似于中国传统音乐的多段体与自由变奏体的结合。全曲的发展、统一又是与速度的三次变化不可分割的。“琵琶咏”，缓慢的散板—“木叶舞”，快板—“黔水唱”，急板。音乐发展的逻辑是：呈示—发展变化—发展到高潮，并在高潮中结束。可见，在结构运用上作者既力求继承民族传统，又借鉴外来形式。

《琵琶咏》——“咏”这个字有两种意思，除了唱的意思外，还有接近语言表述方式的“吟”的意思。这段音乐正是要表现浓郁的说唱韵味。曲作者在左手滑按音技法上既保持传统滑按音的方法（大二、小三度滑按），又运用了小二度与装饰性滑按音，细腻地表达出语言音调的风味。

《木叶舞》——此段音乐要表现的是粗犷的山民之舞。首先，曲作者运用了音色、音响的强烈对比。例如，为了模仿木鼓的音色，采用非乐音的音响。在节奏方面，为了突出山民舞蹈的猛烈和粗野，采用不同节拍的结合。同时，传统技法的花指音在此段中，为塑造一种特殊的音响，也发挥得淋漓尽致。

《黔水唱》——“黔”即指贵州。该地区山高，河流纵横，最有特点的是深谷急流。此段音乐正是表现这一地理环境和风土人情。音乐采用紧打慢唱的形式，左右手各自塑造了不同的形象。左手长时间快速弹奏三连音，借以描绘奔腾的流水；右手用摇指演奏气韵悠长、风格浓郁的抒情奔放的旋律。这种形式的组合性演奏技法在当时的中国筝曲中是首次运用，大受古筝界欢迎。

该乐曲的创新有以下两点。首先，定弦音阶是在传统古筝音阶（五声D宫调）基础上结合苗族特性音阶（用降半音的角音代替商音的五声徵调）而形成的人工组合音阶。其次，在古筝音色与技法上有所拓宽。例如，首次运用抚、扫结合的技法模仿木鼓的音响，以及 $\frac{3}{4}$ 拍与 $\frac{5}{8}$ 拍的交替使用，等等。该乐曲从20世纪80年代至今受到国内外音乐家和听众的喜爱。因此，有人称其为当代的高山流水。

（灵 玉）



徐振民：《唐人诗意两首》

徐振民的钢琴曲《唐人诗意两首》受美国伊斯曼音乐学院著名钢琴家拜瑞·斯耐德（Baary Snyder）教授之约创作于1998年，于1999年3月2日由斯耐德本人在伊斯曼音乐学院音乐厅首演，演出反响强烈，受到美国观众的喜爱与欢迎。

这两首钢琴小品总长度约为9分钟，由曲作家根据唐代诗人陈子昂的《登幽州台歌》和常建的《题破山寺后禅院》两首诗的诗意谱成。在《登幽州台歌》中，作曲家用音乐演绎了诗人登临古幽州台时，面对苍茫天宇，吐露心中的痛楚以及人生抱负不得实现的愤懑和悲哀；而《题破山寺后禅院》则为一首恬静而又极其优美的山水画：黎明时分、江南古刹、山光潭影、鸟语花香、万籁俱寂中隐约钟磬的余音在回荡……

乐曲意境幽远，具有浓厚的民族风格和中华古老文化之神韵，同时又融入了新颖独特的创作技法。作品旋律是以五声性的音响为基础的，通过适度的变形和频繁的调性转换，使它变得清新秀丽且风格独特；在和声方面作曲家运用了多种多样的和弦构成方法，和声的序进自由且富有想象力，多变的转调使作品的和声音响丰富多彩而富有独特的个性与魅力；在乐曲的结构上，《登幽州台歌》大体可分为三个逐渐扩大的段落，并有几种不同的速度和多种变换的节拍，构成了乐曲内部自由变换的句法结构与织体形态；而《题破山寺后禅院》则更加自由与散体化，全曲的速度、节拍、织体更为多变与灵活，音乐自然地向前流动，形成了一种独特的散体化的曲式结构。

这两首作品自问世以来，已经在各种场合多次被上演，并被选入多所音乐院校的教材，并受到许多国际级大师和青年钢琴家的好评；作品第一次发表在《音乐创作》2000年第1期；2002年获中国音乐金钟奖银奖。随即由《钢琴艺术》2002年第9期再度刊出；并被2004年在北京举行的第三届中国国际钢琴比赛选为指定曲目，在本届比赛中获得大奖并同时获得指定曲目演奏奖的徐晨馨出版了CD唱片，将《登幽州台歌》收入其中；人民音乐出版社亦将此曲以单行本乐谱出版。

（傅涛涛）

许舒亚：《散》

《散》是于1995年巴黎秋季艺术节上受瑞士 Contrechamps 室内乐团委约而创作的。作品是为长笛（兼低音长笛）、双簧管（兼英国管）、 \flat B单簧管（兼低音单簧管）、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、吉他、竖琴（兼 bamboo chime）及钢琴和打击乐等11位演奏家而作。

整个作品长度约为14分钟，音乐的呼吸不疾不徐，显示与发展都在缓缓的行进中完成。作品可以分为四个段落。

第一段，开始至D。这一段中，由各个乐器奏出的长音线条组成的混合音色，被竖琴、钢琴、吉他以及部分打击乐器奏出的单个的“点”状音响多次打断。点状材料在每次出现时都有一定长度的发展，直到最后一次（从C段开始），“点”状材料发展得最充分。

第二段，E—J。在开始处，大鼓奏出的低沉的音响与这一段结尾处大锣与 tam-tam 以及单簧管最低音区结合的音响，以及E段之前的钢琴低音区的音响遥相呼应，形成音色上的统一。另外，还有高音区与低音区的对置与混合。在这里，“点”状材料大多集中在高音区，而低音区多是长音线条的材料。因此，在发展“点”和“线”两种材料的同时，音色与音区同时都有相应的展开和变化。

第三段，K—L。开始处渐强的力度，暗示了这个段落的整个发展方向是一个高潮的推进阶段。以小提琴上两条琴弦奏出的同音拉出的节奏为基础，同时叠入木鱼的持续的敲击，木管声部的由低到高的颤音线条，以及钢琴上极高音区的“点”状材料等，最终在极弱的力度上完成这个高潮。

第四段，M至末尾。这段音乐有变化再现的意味，其中前面的许多材料都在这段得到再次的变化呈现。旋律碎片仍然可以被片段地听见，并在弦乐持续的颤音与滑音中逐渐消失远去。

始终贯穿作品的音响材料是“长音线条”。在多层次的线条叠合中形成的混合音色，并在其中隐隐散落着片段的旋律以及“点”状的敲击音响。在第一段和第二段以及第四段中均能清晰地听见弦乐中的旋律碎片。而敲击的点状音响，则作为主要音响材料之一，始终出现在作品当中。长音线条作为作品构成的另一个重要材料，作曲家赋予了它非常多的变化，比如普通的长音、颤音、带滑音的颤音等。另



外，弦乐声部更是使用多种非常规演奏法以及微分音。混合音色的大量使用，再加上单个声部细微的音色变化，使得整部作品在音响上的变化丰富而细微，让人充满期待，直到全曲结束。

(林 燕)

[Y]

杨青：《秋之韵》

《秋之韵》是作曲家杨青为二胡与竖琴创作的一部室内乐作品，1996年12月在北京首演。作品曾三次获奖，1999年获中国音协建国五十周年优秀作品奖，2003年获中国音协金钟奖作品比赛铜奖，2004年在北京市庆祝中华人民共和国成立55周年文艺作品征集评奖中获荣誉奖。

《秋之韵》之巧妙有三：其一，作品选用了中国的二胡与西方竖琴的重奏，这种结合巧妙耐人寻味。二胡与竖琴同是弦乐器，都有优美秀丽的音质，总体音色比较协调。属于拉弦乐器的二胡，擅长担任线形的旋律演奏，其音色既能跳出，又不至于与竖琴相冲突；竖琴是弹弦乐器，擅长演奏块状的和弦、分解的琶音和快速的经过句，它既能与二胡的音色相互呼应补充，又能给二胡旋律线条以完备的和声音响支持。其二，作品的旋律具有良好的可听性。旋律的可听性与现代的音响效果是一对较难调和的矛盾，当代许多作曲家怕落俗套，常忌用旋律。《秋之韵》则巧妙地运用了旋宫转调的办法，让“旋律”连贯发展、新意迭出，音乐中的宫音常是几小节一变，甚至每小节一变，宫调的频繁游动为传统的五声性音调酿造了斑斓的色彩变化和现代音响的气质。其三，作品巧妙地将变奏、回旋、再现等结构原则融合在一起，表现出张弛有序的呼吸控制。从作品首尾的呼应关系，可以肯定作品三部曲性布局的主要意图，但是，从乐曲的节奏律动“出板—进板—出板—进板—出板”的交织，又能感受到作品回旋组合的因素。弹性自由的散板与规整律动的交织，以及材料的变奏、宫调的游移，让音乐更加灵动、更具神韵。

首部是一个“散板—有板—散板”的三段式结构。散板的首段是一个五声性的旋律，具有引子的意义。旋律是以二胡的定弦C—G纯五度音程为核心材料发展而成的，竖琴用旋律音的纵向集合，在每小节的最后一拍点击补充，对二胡的旋律进

行回应。音乐的情绪凝重而略带忧愁，好像在描绘一幅盛夏过后、落寞萧萧的秋韵画面。中段的情绪变得稍许激动，竖琴演奏的分解和弦如行云流水在铺垫着情绪，微微透露出丰收在望的喜悦。随后，音乐又回到自由的散板，音高回到 C—G 纯五度音程的核心材料，结束首部。中部的音乐也是首部材料的变化发展，但这时的音乐性格变得宽广舒展、情绪高涨，展现了一幅秋高气爽、清丽高远的境界。其间经过一段散板的过渡，音乐情绪回落，像秋收劳动中的间歇，随后，音乐到达全曲的高潮。再现部的音乐是首部的缩减，音乐连续五度迂回下行，最终又回到二胡的空弦 C、G 两音上，C、G 两音由低至高在二胡的不同八度出现，竖琴则以分解和弦的形式向下流动，情绪回到落寞萧萧的秋色意境，两个线条悄然离去。

(匡 君)

杨青：《咽》

《咽》是作曲家杨青于 1986 年为箫与三位打击乐手创作的一首民族室内乐作品。此作品于 1987 年在北京首演，在 1988 年全国第六届音乐作品评奖中获三等奖，在 1990 年北京市庆祝中华人民共和国成立 40 周年文艺作品征集评奖中获荣誉奖。

《咽》是一首将现代音乐语言与中国传统音乐语言紧密结合的乐曲，使用了新颖的民族室内乐形式，将箫与打击乐结合在一起。箫和打击乐使用了大量的非传统演奏法，如：箫的虚吹、气呼音，打击乐将锣置于大鼓鼓面敲击、将锣提起敲击发音后迅速按在鼓面，等等，这些都体现了 80 年代中国作曲家对现代音乐创作的探索和求新精神。特别是箫大量使用了变化音、大幅度的音程跳动、极限音高等，对箫的传统演奏技法提出了挑战，拓展了箫的音乐表现力。

《咽》虽具有典型的现代音乐特征，但其音乐语言的陈述方式与中国传统音乐语言有着紧密的联系。例如，箫的乐句主要以展衍的方式展开，体现了民族音乐典型的线性思维特征；曲调具有典型的传统音乐韵味，民族调式感明显；乐曲再现之前由散板到入板，再到快板，其由慢到快的整体布局是中国传统音乐的常用结构形式；等等。这些都使作品体现出深厚的传统音乐底蕴。

在乐曲的配器布局中箫是主导，主要由线性展开的旋律和炫技性演奏两个层面构成。打击乐虽然使用了有音高的钢片琴，但不出现旋律性音调，仅以音响色彩构



成音乐的背景。作曲家在作品的一些段落使用相对固定的打击乐音色和织体，音乐层次转换时音色和织体随之转换，形成了移步换景的艺术效果。

乐曲由四个主要部分构成：第一部分，音乐为散板，可以分为有对称性的 a、b、c、c、b、a 六句。第二部分，音乐入板，箫由具有明显雅乐调式色彩的曲调开始，以夹杂着依稀可辨的模进、变奏的展衍方式来发展主题，形成多句的结构。第三部分，音乐进入快板，在打击乐平稳而紧凑的音型背景下，箫以滑音、花舌、音程跳跃等方式奏出活跃的音乐形象，似乎表达了一种对往昔的美好回忆。这一部分形成两个音乐段落，第二个段落是第一个段落的变化重复，在两个段落的后部均形成了高潮。第四部分回归散板，音乐材料形成不完全的倒装再现。整首乐曲形成起、承、转、合的结构布局，以“咽”（散板）、“叙”（入板）、“忆”（快板）、“咽”（再现散板）的叙事性结构，完整而形象地阐释了那美好而略带怅惘的乐思。

（卢璐）

叶小钢：《马九匹》

《马九匹》（*Nine Horses*）是叶小钢为长笛、双簧管、单簧管、钢琴、弦乐组和打击乐组 10 位演奏者而作的室内乐作品。作品于 1993 年应美国匹兹堡新音乐团（Pittsburgh New Music Ensemble）委约而作，首演于 1996 年 3 月 10 日，由戴维·斯托克（David Stock）指挥，此后在欧洲各国及日本、加拿大、中国等地多次演出，是作者在世界范围演出最多的作品之一。1997 年由中央音乐学院新音乐团（Ensemble Eclipse）录制成唱片，由德国 Wergo 唱片公司向世界发行。乐谱已由朔特（Schott）出版公司出版，2003 年 12 月由中央音乐学院出版社收入在《中国作曲家作品系列——室内乐篇》中出版。全曲演奏时间约为 8 分 45 秒。

音乐中有中国西南土家族“打溜子”的节奏、变形的京剧西皮音调，还有来自越南和印尼民间音乐的一些因素，音乐结构精巧、风格诙谐，表达了作曲家内心的一种幽默感。由于各主题性格鲜明、特征突出，独立性和对比性很强，因此《马九匹》整体呈现出多主题并列的线性结构特点，但由于有固定的“终止式音型”（下行八度大跳、抑扬格的音型）和“打溜子”的节奏律动贯穿全曲，从而使该曲在整体上又呈现出综合再现的复三部曲式结构的特点。另外变奏手法的使用，以及材料布

局的回旋因素，也是该作品组织乐曲不可忽视的结构力。

第一部分共包括 A、B、C、A 四个主题：A 主题弦乐组和管乐组用“打溜子”的节奏型组合起来，音块式的音高组合不规则地变换位置，仿佛马儿争先恐后地奔跑着，而不规律的休止活灵活现地描写出马儿任性顽皮、跑跑停停的形象；B 主题由京剧西皮音调变形而成，管乐组和特性打击乐器的齐奏赋予它诙谐的气质；C 主题是在钢琴低音区长音有力的衬托下，管乐组长气息的齐奏，音调带有无调性特点；木管组一串轻巧的下行跳音又引出了 A 主题的再现。

第二部分从对比的 D 主题开始，弦乐组从低向高以强力度争相进入，仿佛是一场胜负难分的激烈争论，带有戏剧冲突的意味。接下来是一个谐谑风格的体裁性对比段 E，在弦乐组轻巧跳弓的伴奏下，单簧管和双簧管相隔减七度吹奏出一个非常轻快的舞蹈性旋律，而打击乐和弦乐则“认真”地击节相和，拙朴之中分明透着一丝顽皮，调侃味十足。D 主题变奏（从“争论”变为“对话”）之后，中国小钹第一次把“打溜子”音型呈现，暗示 A 主题的再现。

再现部综合再现了 B、E、D、A 四个主题。B 主题“西皮音调”变奏并形成高潮后，E 主题从谐谑风格变奏为一个画面感极强的片段：长笛和单簧管用柔和委婉的音色，吹出缠绵萦绕、散淡悠然的旋律，使人仿佛置身于蓝天白云下水草丰美、广袤无垠的大草原。而 D 主题这次变奏成了零散的“只言片语”逐渐飘远直到消失。就在这时，A 主题又一次闯进来，但这次只在弦乐的低音声部，似乎只有一匹马儿落在队伍后面，恋恋不舍地一步一回头。很快，酷似马蹄声的“打溜子”代替了它，渐渐跑出了人们的视线。正当你注视着绝尘而去的小黑点意犹未尽的时候，中国小锣不紧不慢地一击，“叮”——故事讲完了，戏收场了。轻松调侃、风趣幽默的独特韵味达到了极致。

（娄文利）

余京君：《Philopentatonia》

《Philopentatonia》是为室内乐队而作。作曲家在这首作品中运用点描的织体写法，并运用织体的发展巧妙地过渡到爵士乐风格。作品可以分为两个部分。第一部分（第 1—78 小节）：开始时仅用 E、F 两音，以短笛的高音音点与小提琴的滑音作



呼应，以中低音弦乐的长音作背景，以竖琴的泛音作点缀，其中，铜管乐器演奏无音高的气息声，强力度开始，渐弱消失。织体以零散、点状音色为主。在发展中三组音色各自加密。从第 35 小节开始，弦乐加入两组反向的全音阶附点节奏型滑音。这两组滑音之后不停地交替声部出现，令弦乐的持续音背景有了新颖的色彩。同时加入打击乐和钢琴的点描式织体。第二部分篇幅较长，从第 79 小节开始，其中经历了速度的数次变化，从慢板到小快板，逐级加速。从第 79 小节开始，爵士乐的三十二分音符组成的较自由的音型开始出现。这种音型不断地在钢琴、木管与打击乐组轮流出现，延续了前部分的较分散的点描织体。这个段落中出现一条主要以大跳进行的旋律长句，先后在单簧管、颤音琴声部贯穿。从第 119 小节开始，速度加快，爵士主题主要在两把小提琴上演奏，其余声部作为声部的重叠或者强调拍点。作曲家主要以不同的声部叠加主要音型的手法来发展。比如从第 120 小节开始，爵士主题主要在两个小提琴声部演奏，同时，每一拍的音符都在木管、铜管或打击乐声部分开重叠，第 121 小节小提琴的第一拍由双簧管与单簧管错开重叠，而第二拍两把小提琴的曲调分别在小号与颤音琴上重叠。作曲家主要以这种手法获得织体的厚度与音色的瞬间对比。从第 147 小节开始，速度变缓，管乐停止，爵士曲调主要在颤音琴与钢琴上演奏，弦乐开始部分地再现乐曲最初的织体。之后，织体越来越齐整、热烈。

(田艺苗)

[Z]

张大龙：《堡子梦》

琵琶三重奏《堡子梦》是作曲家张大龙创作于 20 世纪 80 年代的一首优秀琵琶作品。此作品 1988 年获得全国第六届音乐作品比赛三等奖。

作为一位长期生活在陕北黄土地上的作曲家，张大龙音乐创作中的题材与形式，都与那片神奇的土地及其独特的音乐文化密切相关。这首作品也充分体现了这一点，“堡子”一词在陕北方言中是“村庄”的意思，作品寄托了作曲家对家乡的无限深情。

在《堡子梦》这首民族室内乐作品中，张大龙运用了琵琶三重奏这一在琵琶曲

中极为罕见的形式，在传统的琵琶定弦方面进行了新的尝试，除第一琵琶外，第二、第三琵琶的定弦音高做了不同的改变，力图使三把乐器在音色方面的对比显得丰富而谐和。作者将三把音色个性强烈、音线断断续续的琵琶相结合，同时运用调性对位、音色对位和节奏对位等方法，将三个声部的琵琶在上述三个方面进行分离。同时这也是划分作品呈示、发展、结束三部分的关键因素。虽然这三类对位技法无论是在传统的复调音乐还是现代复调音乐创作中一直运用，但这首作品的特殊性在于作曲家将琵琶特殊的演奏技法进行了充分的挖掘和运用，使得以上三种对位方式在这首作品中颇具新意。

整首作品调性上的布局具有鲜明的个性，首部与结尾部的段落调性清晰，作品的发展及高潮部分则体现了无调性写作的特点，其间的调性与非调性的过渡自然流畅。全曲呈现出并列性三部结构的原则，主导音乐素材贯穿全曲，显得整首作品的结构富有张力并具严谨性。尤其是展开段落使用的第二、第三琵琶的固定低音及其不同组合的变形，与第一琵琶的二分音符的长时值的小二度上行非协和音块的模进，使全曲达到戏剧性的高潮。耐人寻味的结束段没有采用通常使用的再现手法，调性归于统一，音色归于相似，节奏归于相近，使整首作品获得完美的收束感。

通过对《堡子梦》这首作品中的创作技术进行分析，我们可以看到，调性对位、音色对位和节奏对位是这首作品的最大特点。这三种特殊的对位技术在乐曲的呈示、发展、再现的三部分中起到了重要的作用。同时，这些对位技法的产生在很大程度上是由琵琶这件乐器特殊的演奏技法所决定的。

将已有的作曲技法进行新的发展，是很多作曲家创作作品时经常使用的方式，同时也是《堡子梦》这首作品成功的原因。

（喻 波）

张大龙：《悲歌》

《悲歌》作于2003年10月，同年参加了“2003中国成都国际现代音乐节暨全国中青年作曲家新作品交流会、全国音乐（艺术）学院院长论坛”，获得很高评价。这是一首为小提琴三重奏而作的室内乐作品，是作曲家继琵琶三重奏《堡子梦》之后写作重奏的又一次尝试。



该作品的创作灵感来源于一次对山西左权民间艺术宣传队演出的观摩，其中一首悲苦的歌曲《光棍苦》深深打动了作曲家。在被这活生生的、粗拙质朴的民间音乐深深感动的同时，作曲家发现左权民间艺人那些伴奏乐器由于音调不准而产生的错落音高、伴奏织体演奏不整齐而产生的节奏错位、原生音乐特有的粗糙音色与旋律横线条运动感等，竟与现代音乐具有异曲同工之处——都在不协和中构建出了具有极大张力与感染力的音乐。于是，作曲家把感悟到的情绪与音响印象幻化成自己的音乐语言，创作了这首《悲歌》。

该作品手稿上除主标题“悲歌”外，还有一个副标题“——为一把小提琴而作”。作曲家的意图是运用分轨录音技术，分别录下由一把小提琴演奏的三个声部，最后合成在一起。在2003年成都举办的全国中青年作曲家新作品交流会上的首演即是采用的这一录音版本。当然，现场演出也可由三位小提琴演奏者重奏。

该曲主要使用了单一主题贯穿发展和变奏原则，以及复调的支声、自由对位、卡农等创作手法。整个音乐分为呈示、高潮和尾声，结构简洁明了、层次分明。乐句多为8小节，且多是同头变尾的方式，并形成了在我国民歌中常见的上下句呼应特点。在高潮部分乐句有所扩充。整首作品的句法安排具有极强的民族特色。

主题由三个基本素材构成：第一小提琴上含有宽音程大跳的旋律，第二小提琴上与第一小提琴错开半拍的半音下行对位声部，以及乐句结束的两个和弦。前两个素材在整首乐曲中占有极大的篇幅，半音化的旋律、不协和的多声音响效果以及规整而具有凝滞感的节奏使音乐充满悲苦阴郁的气质。这两个素材在乐曲中不断被各种手法变化发展，如变化重复、移位、倒影、删节与扩充、节奏的重叠与交错、在不同声部不同音区的呈示等，加上第三声部基于第二素材发展变化的烘托与渲染，使乐曲从容不迫地展开、发展。在乐曲开始不引人注意的第三素材似是一种无奈的哀叹，在开始的音乐发展中起到乐句收尾的作用。而在乐曲的高潮中这一素材通过力度的改变、震音演奏等发展成为一种具有呼喊效果的音乐形象，似是一种情绪的爆发与宣泄，成为全曲的高潮所在。音乐到结尾时重归平静，体现了再现的功能。在高潮中激昂躁动的和弦也归于平静，回到了叹息的形象，似乎体现了一种对命运的无奈。

(卢璐)

张小夫：《山鬼》

《山鬼》是作曲家张小夫为女高音和两架钢琴而作的现代室内乐作品。作品的灵感直接来自中国历史上浪漫主义诗人屈原的《九歌》中的同名诗作，创作于1992年，为我们刻画和抒发了一个山中精灵神秘、孤独，渴望世俗情感，向往人间美好生活的心理。

作品在技术上明显采用了自由十二音的技法。自由十二音的技法从表现主义代表人物勋伯格的十二音的技法演变而来，而作者所表现的内容和立意也受表现主义音乐风格的影响，注重内心世界的倾诉和表达。在音乐表现上，直逼人的内心世界，借山中的精灵，将人类心灵深处的独白和呐喊充分地表现出来。

音乐的发展基本以声乐为主导，女高音借鉴、融合了中国传统戏曲音乐中“唱”和“念”的风格韵味，并将这种中国的传统戏曲因素巧妙地与自由十二音技法完美地结合。这也许是这部作品最突出的特点。唱词直接采用屈原那充满浪漫和神秘色彩的诗句：“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝；既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕……”尽管通过女高音“唱”和“念”的形式，将原词与整个音乐完美地融为一体，但这些词句留给人们的印象是一些难辨、模糊的语音，这反倒使音乐意境趋向深远，加之与十二音技术风格的结合，借山鬼，把人的内心深处难以控制、难以名状的情绪充分地表现了出来。这大大地加深了作品自身的内涵。

其实，“唱念”音调也是表现主义音乐深入揭示内心情感比较常用的一种音乐形态。在声乐音乐材料中，尽管是自由十二音与东方戏曲风格的结合，但仍有依稀的旋律线，东方语言中特有的婉转声腔、频繁的增八度音程的运用，以及大量的增减音程和半音化形成了女高音的主题特征。而钢琴的音乐材料则有意打破旋律性、功能性。跳跃性很强的点描技术风格成为钢琴音乐材料中的主要特征。

总之，在现代与传统、东方文化与西方文化的碰撞与融合中，作者在《山鬼》音乐中做了很好的尝试，而且，无论是在大的音乐创作理念上，还是在细微的技术处理上，作曲家都有精心的设计和安排。

（黄忱宇）



周龙：《玄》

这个作品于1994年6月4日，由 Claire Heldrich 指挥的新音乐团首演于纽约的 Kitchen；1993 年受 Koussevitzky 基金会委约，由中国的新音乐团赞助。它是为国会图书馆中的 Koussevitzky 音乐基金会，以及表达对 Serge 和 Natalie Koussevitzky 的纪念而作的。作品编制为长笛（兼短笛和 G 调中音长笛）、打击乐 [颤音琴、马林巴、钟琴、木琴、marktree、pengling（2 个 2 寸小铃）、高音吊镲、京锣（放在软垫子上的 11 寸中国手锣）、16 寸中锣、22 寸大锣、tam-tam、5 个中国木鱼、2 个 bangos、tomtom 鼓和大鼓]、琵琶、箏、小提琴和大提琴。

“玄”，是非常中国化的一个词，它意味着微妙或者说是神秘的一种体验。它表达了古代中国思想中的抽象、出世的唯心主义倾向。“这些神秘体验的玄关，通往所有奇妙处的大门”，这就是写这个六重奏时我的灵感来源。我把乐器分成三组，每组有两个乐器（长笛和打击乐、琵琶和箏、小提琴和大提琴），以此来建构组与组之间，以及每件乐器之间的对话。“玄”是包含了三个部分的单乐章乐曲。第一部分，开始于柔板。伴随着弦乐上的泛音和持续低音，不同的打击乐器和弹拨乐器做单音重复的音型。紧接着是短笛和木琴在低音区的二重奏，引出在弹拨乐器上的泛音颤音音色。整个第一部分贯穿这个重复音型，同时，在低声部被强调的密集的节奏形成了第一个高潮。接着是中音长笛和马林巴的二重奏。琵琶、箏的滑奏，在打击乐和弦乐的富有色彩的背景下，营造出一种神秘的氛围。不断重复的音型，让人有一种连贯和持续不断的感觉。

弦乐在低音区以极弱的力度奏出与圣咏相类似的八分音符音型。在将要渐强到一个新的段落的时候，弦乐逐渐变得越来越活跃。在弹拨乐器和打击乐齐奏短促的节奏性的和弦时，中音长笛、小提琴和大提琴形成一个三声部的紧密连接。紧张度逐渐形成，直到箏开始用渐弱的滑奏来削弱紧张度，由短笛和钟琴来重复八分音符。在快速中部开始之前，有片刻的休止。

中部开始，是弹拨乐器之间的交替对话，这个对话，后来得到弦乐器的支持。用打击乐 *sf* 的和弦来作标点。在弹拨乐器和弓弦乐器在相类似的节奏模式上交替时，短笛和打击乐开始了最后一个部分。当作品在向高潮推进时，速度加快，律动变得不规则。最后一部分回到开始小节处的神秘氛围。

整个作品大约 15 分钟。

(林 燕)

周龙：《空谷流水》

笛、管、箏和打击乐四重奏《空谷流水》作于 1983 年，首演于 1985 年的西柏林地平线音乐节，由中央音乐学院民乐团演奏。后曾多次在国外公演，乐谱于 1984 年发表在《音乐创作》第 1 期。

《空谷流水》继承了中国的文人音乐，诸如琴箫合奏，或其他三五知音用几件乐器抒怀咏志的习惯。但从内容到形式，在很大程度上又都突破了传统。例如：它不用基于齐奏的繁减相让和即兴加花润饰等手段来体现传统乐器组合在旋律线条上的细腻纹理变化；而是借鉴西方室内乐重奏的形式，由笛、管、箏和打击乐等特色乐器组合的形式，用多声音乐的组织技术，使音乐进行多方位、多色彩的旋律线条交织，体现出某些现代审美意识。

《空谷流水》开始的主体旋律音调及风格，与河南民间音乐中的【老八板】腔调直接相关。这也为后面音乐的重复、变奏、派生与再现等提供了基础。乐曲的另一个重要因素，是用中国的五声音阶与快速均分律动的上下浮动所构成的“流水”音型模式。它形象欢跃、流畅，无处不在。

为了突出中国音乐旋律的线性表现特点，该曲的多声部音乐语言以支声和复调技术为主。笛子和管子经常以二声部复对位的方式演奏轻快、明朗、流畅的旋律音调。鉴于民族吹奏乐器在转调方面的困难，作曲家先后采用了 C 调和 D 调笛子，与 G 调管子合作。使它们在各自的调上穿插着演奏【老八板】的旋律音调，这在一定宽泛的调关系范围内实现了比较自然的呼应与协作，展示了不同中国乐器的演奏特点和丰富的调性调式色彩变换。这种主题旋律的自由穿插织体浓淡相间、疏密有致，使人联想起中国的水墨画。打击乐除使用木鱼、风锣、大鼓等中国乐器外，还涉及外来乐器小钟琴和管钟琴等。作曲家用西乐来润饰中乐，如用小钟琴等乐器的轻灵闪烁的金属音色与主体民族乐器的音乐形成在调性调式上“若即若离”的呼应与点缀，并通过和声调式色彩的“偏离”或“对置”，为乐曲增添少许朦胧与神秘的色彩等，流露出鲜明的现代审美意识。



排鼓在该乐曲中占据了特别重要的地位。它作为一件很有特色的打击乐器，音响充满了激情和青春的活力，而且自始至终贯穿于全曲，时而演奏密集的震音，时而演奏固定的音型模式，尤其在乐曲中部更为突出，给人以振奋人心的感觉，展示了年轻人的青春与活力。

顾名思义，该曲的内容先是写景。现代社会生活繁忙，偶尔的闲暇、宁静、与自然和谐等会变得特别珍贵。因此，《空谷流水》的意境很令现代人神往。乐曲散起，由箏和小钟琴相互呼应，逐步加入其他乐器。古筝清澈悦耳的声音、各色打击乐的色彩斑斓，再加上笛子和管子那种颇具抒情性的音调，初现空谷流水的景象，使人如身临其境。随着乐曲的逐渐加快，古筝的演奏更为精彩，以弹、挑、揉、滑等多种演奏方法来演奏乐曲的另一段主题旋律。此后又重复一次，使整个乐曲达到高潮。古筝在中高音区的连续八分音符的快速演奏声音非常清澈透明，宛如叮咚的山涧泉水，再加上中间穿插着泛音的演奏，把大自然中潺潺的流水声刻画得更加细腻，使此处音乐显得活灵活现。

作曲家也“寓情于景”，有意无意地流露出 20 世纪 80 年代初期我国刚刚恢复高考后，作为第一批大学生的喜悦心情，表现了作者当时作为青年人那种朝气蓬勃、积极进取的乐观主义精神和对未来充满信心的人生态度；同时也展示了作者愉悦的心情和充满生机的精神面貌，充分展现了年轻人对祖国大好河山的热爱。

乐曲大致经历了“散起—入调—加快—入慢—复起—散出”等陈述过程，这也反映出它与中国文人音乐陈述习惯保持某种继承性关系。旋律采用了即兴变奏重复或派生展衍手法，使乐曲听起来如“行云流水”般酣畅。

作者恰到好处地把握了这部作品的风格，并且以很轻松的笔锋完成了作品。在内容上也更强调愉悦、快乐、兴奋之情。

这部作品在乐器的组合、乐器的使用以及演奏法的设计和音乐的陈述结构上都颇有新意，把传统的丝竹合奏形式用重奏思维组合起来。无论是形式还是音调，作者都是从今人的审美视角出发来考虑的。这从当时来看可以说是一部很有创意的作品。而且所有那些“重复变奏”“各吹各的调”和“即兴发挥”等音乐陈述形式和风格，也都与中国传统息息相通。

(闫晓宇)

朱践耳：《玉》

室内乐琵琶与弦乐四重奏《玉》(Op.40 b)，创作于1999年1月。1999年5月3日由琵琶演奏家杨惟和 Ceruti 弦乐四重奏组，首演于美国纽约 Merkin Hall。

这是继五重奏《和》之后，作曲家创作的又一部室内乐力作。作者在同名作《玉》琵琶独奏曲(Op.40 a，创作于1995年4月)的基础上，又添加了弦乐四重奏声部，其丰满的和声效果、音响动态，使得原本的琵琶独奏的性格更为鲜明，主、客体形象更为分明、突出。

在此之前，作曲家曾对个别中国民族乐器做了发掘，如《第四交响曲》是对竹笛音色、技巧的开发；协奏曲《天乐》则是对唢呐吹奏技术的开掘。《玉》无疑对琵琶乐器的音色和演奏技巧等的发展产生了一定的影响。

作品名为“玉”，我们首先必须清楚作品标题“玉”的内涵。玉是一种稀少、贵重、含有多种重要元素的矿物质，其独特的品质是坚硬和雅致。自古以来，玉的饰品就备受人们珍视和珍重。古今中外，用玉崇玉，形成了一种玉文化。许慎在说文解字中称：“玉石之美，有五德。润泽以温，仁之方也。觚理自外可以知中，义之方也。其声舒扬，尊以远闻，智之方也。不挠而折，勇之方也。锐廉而不技，洁之方也。”玉可洗涤人心，净化人性，她不仅是文化也是艺术、哲学，还是一种道德修养。由此来看，作曲家为琵琶这一乐器(音色)写此作的立意不言自明了。

音乐材料的组织，完全是现代序列思维，作曲家设计了三种十二音序列：由三个四音列(音列Ⅰ、音列Ⅱ、音列Ⅲ，音列Ⅱ、Ⅲ都是由音列Ⅰ所派生出来的)构成的十二音序列；由两个六音列构成的十二音序列增调式Ⅰ(上行： $\flat D-\flat E-F-G-A-B$)和增调式Ⅱ(上行： $\flat B-C-D-E-\sharp F-\sharp G$)；包含着六律、六吕的一个十二音序列，全曲的“基本材料”就是F—G—A—B四音(其中有增四度音程)。序列的呈示、发展和变化，都与自由“变速结构”相结合，即自由的“散—慢—中—快—慢—散”布局。全曲的结构基本上可分为六段：散板、入拍、慢板、中板、快板、慢板，整体布局也体现了明显的呈示、展开、再现的三部性原则，曲式结构仍体现出复合型。

呈示部分：

第一段，散板(随意的广板)，弦乐在最高音、渐强式的碎音之后，琵琶强奏出四音列Ⅰ(B—G—F—A)，这是全曲“基本材料”下行大三度、大二度与上行大三



度，排列构成的音列 I 音调，它是独特的音乐性格“玉”的代表，意义尤为重要，耐心品味这个序列音调，有坚硬、冰冷（耐高温）之感，刻画、强调了“玉”的这一独特性格。音调多次变化后，模进构成音列 II（ $\#G-E-D-\#F$ ），由慢渐快，音乐似若思若想，苦苦寻觅着什么……

第二段，音乐也是散板，但是，逐渐入拍，主要是音列 III（ $\flat B-\flat D-\flat E-C$ ）的呈示。显现出心绪的急迫、烦躁，沉重、复杂。

展开部分：

第三段，从序号 [6A] 开始，在苍劲有力的慢板中有自由催撤，也有随意的散板。其中弦乐奏出连续下行、赋格式的句式，音列 III（ $\flat B-\flat D-\flat E-C$ ）在此变化、展开，情绪激愤。稍后，琵琶奏出大量的上弦音（琵琶的品位上方，品与山口之间的位置）和复合泛音（本音与高十五度的泛音同时发声）的效果，制造出清雅绝尘、超尘脱俗的意境。

第四段，序号 [9]，中板或中速，在弦乐的泛音效果中，琵琶奏出不断转换音区的复调性旋律，拍子极为复杂，出现 $\frac{11}{8}$ 拍、 $\frac{4}{4}$ 拍、 $\frac{3}{8}$ 拍等，基本音列 F—G—A—B 四音使用“魔方”式的旋法，按序出现，节奏富于变化，使得音乐惬意、轻松，生动、有趣。

第五段，小快板—快板—散板，音乐逐渐达到高潮，但也是音乐终结的开始。情感无比激动、强烈。

尾部，音乐的速度再次回转到慢板，音列 I：B—G—F—A 由弦乐全奏再现，琵琶再次用高泛音奏出。全曲轻弱地结束在由琵琶奏出、以 A、 $\#D$ 、E、 $\flat B$ 音构成的和弦（一个增四和一个减五度，实际是两个增四度，A、E 两音是琵琶的空弦，这个和弦在全曲中有重要的地位）上。

总之，全曲充分发掘了琵琶的表现力，从而揭示了作品标题“玉”独特的丰富内涵，特别是她的刚和硬、“冷”和丽的品质。

全曲虽然是为中国民族乐器琵琶（主奏）而作，但是音乐材料没有使用什么民族素材，作曲思维完全是现代化的，并且尝试与弦乐四重奏相结合，从这一角度而言，《玉》是作曲家在创作上不断地实验、探索的又一范例。

（卢广瑞）

朱世瑞：《国殇》

该作品 2004 年首演于瑞士苏黎世。

作品以战国时期楚国伟大爱国诗人屈原（公元前 343—前 285 年）忧国忧民、以身殉国、以死明志的精神和故事为题材，表达了作曲家对历史先贤的敬仰和感佩之情。

作品中独奏大提琴的四条弦采取了 a—A—G—G₁ 的非常规定弦方式，即第二、第四弦比常规弦低一个纯四度，而且不用弓只用双手演奏，其中左右手采取拨弦、扫弦、弹指、滑奏以及颤指等取音方式，借鉴了中国古琴的多种奏法，音响丰满而醇厚，获得了散、泛、按等丰富的音色变化。其中，散声是以空弦发音，其声刚劲浑厚，常用于曲调中的骨干音；G₁ 音作为整个音乐的基音同时也是全曲的调性中心。泛音是以左手轻触音位，发出轻盈虚飘的音，形成快速华彩性乐句。按声是左手按弦发音，移动按指可以改变音高奏出滑音、颤音或者其他装饰音，其音圆润细腻，富于表情，有如歌声。此外，双弦同度、五度和八度等奏法取得了独特的音响效果，极大地丰富和拓展了大提琴的演奏技法及音乐表现力。作品文本采取音高谱和指位谱两种方式平行记谱，音高谱是将每一条弦上发的音分别用一行五线谱按照实际音高单独记谱；指位谱是将所有四条弦上的按弦指位记在两行谱上。

作品由 14 个结构长短不同的乐段组成，在音乐的组织结构布局上构成了类似“起、转、合”三个部分。“起”部分由三个乐段组成，第 1 乐段首先是右手对大提琴第四弦的空弦 G₁ 的弹指拨奏；接着是左手在第二弦高十五度的 F 音位上做颤音揉弦；随后，右手分别采取伴有颤音滑奏和揉弦的击弦按指方式做节奏递增的变奏，营造了一种深沉、凝重的音乐氛围。第 2 乐段开始是大六度音程的左手二重击弦按指加颤音滑奏，紧接其后的是八度音程的二重泛音按指，二者虚实相间，在音色上形成强烈的对比。第 3 乐段采取了二重泛音按指加级进滑奏，其中每七个、五个或三个拨奏在节奏上构成一组，每组的最后一个泛音均被清晰明亮地奏出并且做自由延长。“转”部分包含四个乐段，即第 4—7 乐段，这里主要将前一部分的音高材料作为乐思展开的基础，以 G 音为中心，采取弹指拨弦与右手泛音按指加拨奏的方式以及纯五度音程的叠置产生一种琴音激荡、余音袅袅的效果，乐思在这个部分得到了充分发展，新的材料被引入，节奏变换频繁，音响对比强烈。“合”部分



是从第 8 乐段开始，各种新旧材料得到综合运用，至第 12 乐段处，音乐节奏从每分钟 78 拍开始以 10 为单位，渐次增长至每分钟 200 拍，最终将音乐推向高潮。随后，节奏立刻回到每分钟 60 拍的速度，第 13—14 乐段，调性中心音 G_1 再次得到强调，乐思得以回归。

在这首作品中，虽然音乐的发展并非是按照传统的逻辑规律进行的，但作品的调性中心明确，由两个纯五度音程纵向叠置而成的和声音响成为整个作品多声的基本特征并确定了音乐的基本风格。

(王 瑞)

朱琳：《度》

《度》为民族室内乐而作，完成于 1997 年 4 月，同年 7 月在法国阿维纽作曲夏令营大师班的音乐会上，由中国音乐学院华夏室内乐团首演。此曲后由叶聪先生指挥华夏室内乐团在美国录制成唱片。《度》并非量词，曲名借用佛教用语，意为超度、超脱的意思。作品取材于佛教故事《九色鹿》。作品中的几个主要动机的设计来源于故事中的人物形象。其中最为主要的素材是纯五度，它以各种出现方式贯穿全曲，或是以横向的或纵向的形态出现，或是隐伏于某个声部之中。这个五度一方面隐喻九色鹿以各种方式苦苦劝诫那个不知悔改的贪婪者；另一方面，象征了超越“六道轮回”的另一时空在永恒中默视着“六道轮回”中生灵的因与果。

《度》是为笛子、琵琶、箏、扬琴、三弦、打击乐等乐器而作的。作品探索民族乐器的节奏化织体，并在织体的组织与安排中继承了中国音乐的流动性与变奏性。音乐既充满神话的浪漫主义特点，也有柔美、细致的女性特征；既笼罩了一层色彩与幻想的光环，却又有不同于印象主义的作曲家个人特点。从一开始的强弱对比分明、强调节奏的对位开始，逐渐衍化，在第 18 小节箫奏出主题的抒情曲调。其余乐器仍旧以音型化的织体为主。从第 36 小节，颤音琴奏出梦幻般音调，三弦演奏来回往复的滑音。之后出现强调拍点的音型化织体，在片段性对位组合中织体逐渐丰厚，并发展至全奏，织体连贯发展。从第 122 小节开始，出现了别出心裁的演奏者人声吟唱，演唱主题旋律。之后逐渐过渡到作品首部织体的再现。作品《度》

在传统写作模式基础上探寻个人化的表达途径，传统中有突破，新颖中见功底，个性分明而技巧娴熟。

(田艺苗)

邹向平：《川腔》

大提琴曲《川腔》(*SiChuan Pitch*) (2000—2001) 受美国大提琴现代乐曲演奏家休·列文斯同 (Hugh Livingston) 的委约而作。乐曲的灵感，来自川剧唱腔、音调、打击乐的音响。美国大提琴现代乐曲演奏家休·列文斯同受作曲家的邀请到了四川，他对川剧十分感兴趣。对川剧中人物的韵白、打击乐的声响，两人一起做了模仿性的实验，从而发明了一些由独特演奏技术形成的大提琴音响色彩“词汇”。例如，在大提琴的高把位上，以装饰音和迅速的下滑音模仿川剧马锣的敲击声；(见例1) 由泛音和滑奏复合音模仿川剧小锣的敲击声；(见例2) 用拨奏滑音、微分装饰音和较自由节奏的方式模仿女主角的悲伤韵白；(见例3) 用多音强奏和弦模仿打击乐组的气氛。在乐曲的构思中，作曲家还将川剧折子戏《打神》中青衣主角焦桂英的悲剧命运的剧场气氛和情调的描写作为全曲的底色，并融入戏剧中的过门曲调、帮腔音调等因素。

例 1

Example 1 is a musical score for a single staff. It features a tempo marking of quarter note = 89 and a dynamic marking of quarter note = 70. The score includes several measures with performance instructions: *gl.* (glissando), *sfz* (sforzando), *stop string*, and *fast bow*. The dynamics range from *f* (forte) to *sfz*. The notation includes slurs and accents.

例 2

Example 2 is a musical score for multiple staves. It includes performance instructions such as *sustained.*, *poco part.*, *vecl. scrape*, *sim.*, *gl.*, *mf*, *f*, *fast bow*, *stop string*, *left hand percussion*, and *slow vibrato*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.



例 3

The musical score for Example 3 is written on a grand staff. The tempo is marked as quarter note = 54. The score includes various dynamics: *>pp*, *mp*, *mp*, *p*, *f* (mp), and *mf*. Performance instructions include *rit.*, *gl.*, *gl. M.V.*, *vibrato slowly*, *right finger pizz. with them position*, and *± left finger pizz.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a section with a tremolo effect.

乐曲受戏曲音乐曲牌连缀的形式影响，未采用一般再现式的曲体，大约分为七段。

第一段：出场。哀泣与强烈的“打击乐”（第 1—12 小节）。

第二段：场景 I。高腔、怨情（第 13—37 小节）。

第三段：场景 II。韵白与打击乐，颠与爱（第 38—53 小节）。

第四段：场景 III。谭戏过门与唱腔（第 54—81 小节）。

第五段：场景 IV。帮腔、过门 + 打击乐的混合，爱与恨（第 82—109 小节）。

第六段：场景 V。告庙述怨（第 110—136 小节）。

第七段：场景 VI。打神与殉情（第 137—161 小节）。

由于乐曲以拓展大提琴的表现力和技术手法为目的，其中每一段都伴随着模仿打击乐音响效果的影子。

该曲由美国大提琴现代乐曲演奏家休·列文斯同在 2001 年 3 月，首演于西雅图艺术馆。并于 2005 年荣获第五届中国音乐金钟奖铜奖。

（李晓明）

邹向平：《即兴曲——侗乡鼓楼》

《即兴曲——侗乡鼓楼》写作于 1987 年。1995 年，在“喜马拉雅杯”首届中国风格钢琴作品国际比赛中脱颖而出。作品以其新颖、古朴和充满诗情画意的音乐意境和语言，与极富侗族文化特征的侗族歌调、乡风乡情、古老的鼓楼建筑交相辉映。作曲家从内心感触和音乐元素出发，以音乐事件的跳跃分置法解构传统的即兴曲，使用灵活多样的复调织体，音区、音色和力度的对比赋予钢琴以丰富的色彩表现力。其展示的听觉魅力和艺术效果得到评委的一致认同。近年来，该作品又获得

“20世纪华人音乐经典”的荣誉，成为近现代中国风格钢琴作品的代表作之一。

侗乡鼓楼，具有古朴、典雅、雄伟、美观、造型奇特等特点，是侗乡人民举行传统重大活动的场所。作曲家在贵州东南苗、侗自治州黎平县的三龙乡等侗家村寨采风时为其深深震撼。

侗族大歌所具有的以下几个特点对作曲家的音乐构思起到了重要的作用。(1)无伴奏的多声、支声混合的室内合唱形式；(2)山歌、叙事歌、祭祀歌、男女声大歌及对歌、老人歌、童歌的多种形式；(3)广场性的载歌载舞，或庄重或欢庆的宏大气氛；(4)具有独特乐器伴奏的形式，如牛腿琴、琵琶歌等。作曲家以多视角的手法，描述自己的深切感受。该曲不同于一般即兴曲的地方在于：作曲家避免用旋律似的铺陈转接手法，把原汁原味的侗族音乐元素浓缩为三声腔、四声腔，并形成核心音调和音程的组织。并使其体现在音乐的多层次、多音区以及织体的强烈对比，弹性速度的变化，多重调性功能与复调化的调性对置，较自由的倒影音层、音调扩大、对比和模仿等形式中。灵活的复调横向组织并非一定是多个旋律线的结合体，有些可能是介于线条和混合多声织体之间的某种模糊或中性的形式，如不同主题材料的对比结合、“音块”的模进与模仿、垂直镜像同步错位结合等技法的使用等。

在创作中，作曲家始终避免民歌旋律的单纯复制，不断从侗族音乐中挖掘民族精神的内涵、特征表现，使之与现代音乐观点、技巧及本人“主观设定”的色彩—音响框架有机地结合在一起，在严谨的形式和独具特色的表现手法中求得音乐逻辑的高度统一。

(李 虹)

赵曦：《葳蕤》

该曲于2003年为两架古筝、六片铜磬与铃铛而作，并于同年在上海举行的“TMSK 刘天华 2003 中国民族室内乐作品比赛”中获得三等奖。标题《葳蕤》取自唐代诗人张九龄的诗作《感遇》中“兰叶春葳蕤”句，意在描述春天万物苏醒、日渐繁盛、欣欣向荣的过程，作品还引用中国古曲《阳关三叠》的首句作为“固定动机”，借以表达对远方友人的思念之情。

全曲分三个部分：第一部分（引子）首先在古筝奏出的渐趋密集、响亮的噪音



背景上，铜磬隐约奏出以“ $\sharp D - \sharp F - \sharp G - \sharp A$ ”音列为基础的五声化音调，随后引出由古筝演奏的“固定动机”。第二部分（主体之 I 与高潮）由古筝与铜磬和铃铛以对比的音色带来活跃的音响，导向了“固定动机”为基础的全曲高潮，表现了“春天来临，万物苏醒”的景象。在平息高潮的连接段落之后，第三部分（主体之 II 与尾声）以十六分音符的持续律动为背景，古筝以充满灵性的按揉开始了深情的歌唱，隐约的铜磬声像似随意地点缀其间，音乐宁静而安逸，为我们展现出一幅“草木茂盛，春意盎然”的画面。最后的音乐摇曳着逐渐淡出，结束在“固定动机”上。

作品中以《阳关三叠》首句构成的“固定动机”贯穿全曲并出现在各部分的结束处，成为全曲的统一因素和结构标志。此外，作为核心素材，还使用了来自布依族多声部民歌调式中的两个音列，即来自“大歌”中“增四度五音列宫调式”的“ $C - D - E - \sharp F - A$ ”（音列 I）和来自“小歌”中“纯四度五音列宫调式”的“ $C - D - E - F - A$ ”（音列 II），它们对音高、节奏等要素进行着多方位的控制。

作品还在编制的选择、演奏技法的拓展和音色的处理上有着特殊和独到之处，即一方面以两架古筝的非常规演奏带来了与铜磬和铃铛相似的金属般的音色，另一方面又以古筝的常规演奏带来了与铜磬和铃铛在音色上的强烈反差，这种处理使作品在音响上形成了“噪音—乐音”的发展过程，交替着“分离”与“融合”的对比效果。

全曲演奏约 7 分 42 秒。

赵曦：《热带鱼》

这首儿童钢琴组曲作于 2000 年，同年在“21 世纪中国儿童钢琴曲征集评选”活动中获得一等奖，又于 2001 年在第二届中国音乐“金钟奖”中获得作品铜奖。作品的乐谱被收入王歆宇主编的《21 世纪中国儿童钢琴优秀作品选集》（上海音乐出版社，2001 年 1 月），音响则被收入与该乐谱配套的《21 世纪中国儿童钢琴优秀作品选集》CD 专辑（上海文艺音像出版社）。

全曲分为四个相对独立而又相互关联的乐章，分别使用了四种体裁，设计了四个音乐形象，生动地讲述了一个发生在鱼缸里的童话故事。

第一乐章《水纹》，选择“序曲”体裁，通过黑白键交替所带来的明暗色彩的转换，拉开了故事的序幕，为故事的发生提供了一个背景——在灯光映照下那波光粼

粼的小小鱼缸。

第二乐章《红箭》和第三乐章《孔雀》，分别使用了“诙谐曲”和“间奏曲”两种体裁，一快一慢、一动一静，用赞美的笔调刻画出各具性格的两种热带鱼形象——前者活泼可爱，后者温柔善良。

终曲《虎皮》则采用“回旋曲”，以凶狠好斗的热带鱼“虎皮”的形象作为叠部，并综合了全曲的所有形象。最终以“安魂曲”的结束宣告了“虎皮”的结局，表达了扬善除恶的寓意。

这部作品的突出特点在于将“民族化”“时代感”“趣味性”和钢琴演奏的“技巧性”等融为一体：选择贴近当今儿童生活环境的都市题材；采用音级集合技术但选择具有中国民族音乐特色的五声化音级集合（3-7）作为全曲的核心细胞（集合3-7变化出原形和倒影两种形式，即“C—D—F与A—C—D”或“ \flat D— \flat E— \flat G与 \flat E— \flat G— \flat A”，进而派生出两个四音音列，即“C—D—F—A”和“ \flat D— \flat E— \flat G— \flat A”，再纵向组合成两个七和弦，即“以D为根音的大七和弦”和“以F为根音的小七和弦”。两个三音音列、两个四音音列和两个七和弦以“柱式和弦”和“分解和弦”形态出现在第一乐章开端，构成了音乐的主导形象和核心素材）；还在配合形象塑造、内容表达和音响需要的同时，设计了“突出节奏训练”“强调双手配合”“单手弹多声部”和“持续颤音”等多种钢琴演奏训练技巧。全曲演奏约5分钟。

（张璟）



第二部分 乐队作品

[A]

敖昌群：《羌山风情》

《羌山风情》由前后两大部分即两大板块组成。作品的第一部分，旋律舒缓，音色色块富于变幻，那是美不胜收的羌乡山水在作者心中的回忆、再现，以及由此所唤起的种种情感体验。第二部分情绪欢快热烈，节拍、节奏多变，乐句力度的对比反差强烈，作品把羌族民间祭祀活动和民间节日歌舞的热闹场景活灵活现地表现了出来。乐曲里两个音乐主题的核心动机直接取材于羌族民歌《南坎索》和羌族民间歌舞《逗、逗、逗》。

作者在和声语言的使用和安排上，尽量避开了传统的三度结构，而多采用以四、五度为基本结构的和弦，或附加音的四、五度结构的高叠和弦。作品的配器也颇具特色，乐曲的第一部分以单个乐器独奏或以同类乐器齐奏为主，其间，注重了色彩的变化与衔接，以及音色明暗色块的交替。乐曲的第二部分则多采用色彩浓烈的全奏，用以唤起热烈的情绪，并同时以木管组的轻盈、活泼的音色与全奏进行对比，由此带来音乐视角的变换，刚柔、虚实的画面交替。木管独奏乐器奏出的轻盈音调，伴以叮当的铃鼓、三角铁音响，使人联想起羌族姑娘的妩媚舞影和活泼性格。铜管乐器铿锵而雄浑的音色则把羌族小伙子英俊威武的形象表现得栩栩如生。作者在作品的第二板块里，为表现飘然旋转的律动和急切的舞步，频繁地变换着节拍（例如 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{4}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{8}$ 、 $\frac{6}{16}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍等），而由这种节拍变化所营造的强烈舞蹈动感和热烈奔放的音乐激情，迸发出了撞击听众心扉的艺术感染力。

纵观敖昌群的音乐作品，无不透出一种特殊的情结，那就是他与藏、羌等少数民族地区的山水、风情的难解之缘。四川的甘孜、阿坝等地区是他曾经生活、工作过或深入采风的地方。作曲家曾深入羌族地区相当长一段时间，以熟悉羌族音乐和羌族风情。音乐素材虽然取自羌族民歌《南坎索》和羌族民间歌舞曲《逗、逗、逗》，但作者只将其作为短小的“核心动机”，并以专业的作曲技术娴熟地加以发展，使作品既保持风格的统一，同时又丰富多彩。作者采用了四种手法来丰富作

品：(1) 羌族风韵的旋法与织体；(2) 节拍和节奏的变化，以四分音符、八分音符、十六分音符作一拍的拍子并采撷了 12 种不同的节奏组合方式，变化多端且组合得十分和谐自然；(3) 四、五度音程的重叠或再添上附加音的和声语言的使用与变化；(4) 乐队配器中，作者注重明暗、浓淡、厚薄、清浊的对比，单一音色与多种复合音色的变化丰富多彩。五彩斑斓的羌族民间祭祀活动和节日民间舞蹈场面跃然眼前，栩栩如生。

他的作品里明显地流露出对藏、羌等少数民族地区蓝天白云的流连，对那曾经相拥过的山水的眷恋，仿佛故地重游的梦幻，以及希望那山那水永远秀美和那人繁荣昌盛的期盼……总之，音乐间无不充溢着他对那块神奇土地的深情和赞叹。

作品获全国第十届音乐作品（交响音乐）评奖优秀作品奖，第七届蓉城之秋音乐会作品评奖一等奖。

（肖前勇）

敖昌群：《纪念》

交响序曲《纪念》以参观重庆红岩纪念馆为创作契机，但其内涵表现却超越了题材本身。乐思伸延到对整个民族解放史的回顾、追念，涵盖着对人类历史和现实发展的深切思考。在音流乐韵间揭示出民族解放历史的曲折和艰辛，更有力地张扬了浸含在其中的伟岸人格、崇高气节以及为理想和真理奋斗不息的献身精神——这是中华民族给人类最宝贵的精神馈赠。

《纪念》的结构含着呈示—展开—再现的合理框架，却无法纳进任何既有的传统曲式，也很难给予新的命名。我们只能说它大致是由核心音调生发的四个不同情绪部分组成的独特有机体。

第一部分：核心音调的呈示及自然延伸变化。一开始，核心音调就由低音弦乐器奏出，浑厚、庄重、肃穆、深沉——徐徐拉开历史的帷幕。（见例 1）

例 1

The musical score for Example 1 is written for a bass instrument in 6/8 time, marked *Lento*. It consists of two staves. The first staff begins with a *p* (piano) dynamic and includes markings for *V-C* and *C-b*. The melody features a series of eighth and quarter notes, with a *rall.* (ritardando) marking over a dotted half note. The second staff starts with a *f* (forte) dynamic and continues the melodic line with various rhythmic values and dynamics, including another *f* marking and a *cresc.* (crescendo) marking.



弦乐各声部以复调交织推进，很快形成一个小小浪头。独奏大提琴奏出激动的独白，犹如一位老者，急切地想倾诉满腹沧桑。终于，铜管乐的齐声呐喊，撕裂黑云，震撼山岳，完成了核心素材的呈示。

双簧管和单簧管轮流奏出的冷凝短句，逐步将音乐引向平静。须臾，弦乐奏出以下行音程为主的波形新主题。（见例2）

例2

Largo

这是核心音调的自然延伸变化，情绪、性格与呈示段一脉相承。大提琴激动的独白二度咏出，和呈示段交相呼应，将前后串成相近情绪色调的段落。这里，弦乐始终扮演主角，音乐浑厚多思，奠定了整部作品凝重、深沉的基调。

小号 and 长笛急促的三连音，开始了展开的第二部分。

这一部分有三个段落。第一段落是弦乐与铜管乐的冲突和搏斗。起初，弦乐以密集音程惴惴不安地与小号、长笛急促的三连音及圆号逼人的音型对峙、交锋。经过一连串紧张音响的存积，弦乐转到低音区，反复奏出强有力的切分音型和不屈的长音，与铜管乐狂暴的吼叫形成尖锐的对抗。（见例3）

例 3

Andante

ff string

ff Brass

ff

其间，纵横都含着核心材料的影子，使我们窥见核心素材如何似血脉般注入作品的肌体。定音鼓穿插在搏斗中恐怖地敲击，添染了不祥的悲剧意味。

在长笛固定音型伴奏下，弦乐奏起减缩的核心素材，此起彼伏，引出赋格段。（见例 4）

例 4

Allegro

mp

mf

Cb.

Vle.

6

10

14



该主题充满活力，核心材料构成答题，赋格声部不断加进，逐步汇成密集的强大音流，犹如千军万马向着旧世界猛烈冲击。

紧接的雄浑、激情的广板，将音乐推至全曲的高潮——这一部分的第三段落。这部分以复调思维为主，这里出现的和弦叠置式旋律，使听众获得意外的新鲜感和表现力。（见例5）

例 5

Largo

Viol. I. div.

pp *dim.*

Viol. II. div.

4

Vle. div.

ppp VC. div.

音乐充盈着巍巍浩然正气，浸透着铮铮铁骨之魂，视死如归的崇高气节和大无畏的献身精神闪射出耀眼的光芒，惊天动地。

作品的第二与第三部分之间，是一段长长的过渡。当安魂曲般的缥缈音响传来，人们都虔诚地为升天的忠魂默哀、祝福，音乐一片寂静。当弦乐重新奏起下行音程为主的波形主题时，人们的思绪回到行进的历史之中。乐曲进入第三部分——第一部分的局部再现。独奏大提琴与乐队交替起伏，人们继续追寻历史并不断地思索、激动、探寻。

最后，是第四部分——尾声。一阵急速沸腾的号角鸣奏的音潮，透出明朗、向上的新气质。此刻，作曲家似乎走出历史，站在了现实的方位上。突然的静伏和大提琴短短的独白，使核心音调贯穿呈现，历史又在心头瞬息闪过。很快，铜管乐闪光地蹦跳着，挟起乐队，急速地将音乐推向顶点，利落地结束全曲。

作品获全国第八届音乐作品（交响音乐）评奖创作奖。

（文 治）

[B]

鲍元恺：《炎黄风情》

鲍元恺的《炎黄风情》作于1991年，由天津交响乐团在天津首演。全曲共六章，分别以河北、云南、陕西、四川、江苏和山西六省流传久远、脍炙人口的民歌旋律为基础，以管弦乐的丰富色彩构成一幅幅汉族人民生活的音乐画卷。

第一章《燕赵故事》包括《小白菜》《小放牛》《茉莉花》《对花》四首乐曲。

《小白菜》以民歌原来凄婉哀伤的旋律为基础，用弦乐刻画主人公对往日温暖亲情的眷恋，以及为母亲送葬情景的回忆；中间部分的旋律根据河北民歌《哭五更》的音调重新创作，其中有哀伤的呜咽、无奈的叹息，也有短暂的憧憬。

《小放牛》原是一首农村歌舞曲，曾被编成京剧和昆曲短剧而流传全国。乐曲用音色对置的手法表现一问一答的诙谐情趣，最后以乐队的全奏将欢乐气氛推向高潮。

《茉莉花》原是一首优雅细腻、精致委婉的歌曲，旋律由小提琴、中提琴先后演奏，时而恬淡宁静，时而含情脉脉，时而以不协和和弦表现少女偶上心头的一缕愁绪。当另一旋律与《茉莉花》重唱时，则像是一首爱的颂歌。随后音乐转入沉思，在结尾时平添了一丝惆怅。

《对花》的主题采用的是河北沧州地区的同名民歌。全曲以多变的节奏、对置的音色和丰富的力度变化描绘出对歌场上欢腾热烈的场面：一连串喋喋不休的反复音调，像是场外熙熙攘攘的人群呼喊助威。中部插入的慢板则是手执竹板击节入场的表演“落子”（莲花落）的舞蹈场面。

第二章《云岭素描》包括《小河淌水》《放马山歌》《雨不洒花花不红》《猜调》四首乐曲。

《小河淌水》原是一首寄景生情、情景交融的云南情歌，乐曲以原曲歌词提供的时间（月夜）和空间（山下小河旁）为背景，用弦乐高音区的模糊音响模拟朦胧月夜，用钢琴、竖琴、钢片琴的叮咚音响模拟小河流淌。恬美的英国管和明亮的长笛先后唱出柔美动人的旋律。



《放马山歌》原是一首表现放马人豪爽性格的歌曲。乐曲中使用打击乐器和小提琴的滑奏模拟马铃、马蹄、马鞭声和放马人的吆喝声，中部以《赶马调》的悠闲舒缓节奏和甜美平稳旋律刻画放马人途中休憩的情景。

《雨不洒花花不红》原是一首云南情歌，歌词语意双关、言简情深，旋律调式独特、婉转动人。乐曲以象征雨滴的三连音音型贯穿全曲，先后用大管、单簧管加短笛以及弦乐木管交替演奏这优美迷人的旋律。

《猜调》原是一首幽默诙谐的云南童谣，以“绕口令”式的节奏表现了姐妹问答对歌的活泼情趣。乐曲以木管乐器的明亮音色和弦乐拨奏的轻快节奏突出显现了旋律的戏谑气氛，中部则引用了另一首云南民歌《安宁州》的优美旋律。

第三章《黄土悲欢》包括《女娃担水》《夫妻逗趣》《走绛州》《兰花花》四首乐曲。

《女娃担水》原是一首反映旧时代农村女子苦难生活的陕北民歌。全曲采用传统的变奏曲体裁，从多侧面揭示苦难中的女子的内心世界。

《夫妻逗趣》这首对唱民歌描绘了一对夫妻相互取笑的嬉戏场面。三弦和板胡象征一对嬉戏中的夫妻。钢琴的不协和音和小堂锣的滑稽音色强化了乐曲的喜剧色彩，半音调性对置和节拍错位更使乐曲充满幽默感。

《走绛州》这首歌流行于陕西和山西，表现了挑夫肩挑扁担口唱歌谣步履轻快地向绛州进发的愉快心情。板胡的旋律轻松愉快，小提琴的固定音型好像扁担上下忽闪的颤动，全曲展现出一幅优美的乡间画面。

《兰花花》是一首产生于陕北并流传全国的叙事歌曲。乐曲的第一部分以柔美的双簧管和热情的大提琴表现兰花花和她的情人充满幻想的甜蜜爱情。中段以铜管的强暴威严和弦乐的悲恸哭诉象征兰花花的抗争和愤怒，定音鼓和大锣的哀鸣预示了悲剧的结局。乐曲结尾，定音鼓沉闷地奏出主题，留下了最后的微弱呼唤。

第四章《巴蜀山歌》包括《槐花几时开》《黄杨扁担》《绣荷包》《太阳出来喜洋洋》四首乐曲。

《槐花几时开》原是一首典型的四川山歌，乐曲由双簧管、圆号、弦乐、长笛和英国管先后演奏这首山歌的优美旋律，和声则以另一调性做背景衬托，描绘了一个远景近景既分离又相合的山村画面。

《黄杨扁担》原是一首四川秀山花灯调，表现了小伙子挑担到酉州送米，却兴致勃勃地观察酉州姑娘梳头打扮的情景。乐曲以强劲的全奏刻画小伙子彪悍的形象，中段以一首山歌的二重唱表现年轻挑夫休憩时悠然自得的神态。

《绣荷包》是中国民歌中常见的曲牌，表现了少女为情人绣荷包时兴奋与羞涩的心态。乐曲从弦乐四重奏开始，然后转为木管，间以竖琴的装饰性滑奏和长笛的华彩乐句，宛若姑娘手中的飞针走线。

《太阳出来喜洋洋》原是一首爽朗明快的四川山歌。乐队全奏贯穿全曲，铜管乐器粗野的呐喊，弦乐从压抑到爆发的转接，以及定音鼓的狂躁敲击，表现了雄性勃发的阳刚之气。

第五章《江南雨丝》包括《无锡景》《杨柳青》《拔根芦柴花》《紫竹调》四首乐曲。

《无锡景》原是一首江南小调，乐曲以清秀的木管音色和朦胧的弦乐音色描绘了无锡秀美迷人的湖光山色。

《杨柳青》原是一首欢快活泼的扬州小调。乐曲采用弦乐拨奏，从两个声部开始，逐步转入全部弦乐的拨奏，并以拨奏模拟民间打击乐的锣鼓节奏，突出了乐曲的欢快气氛和俏皮性格。

《拔根芦柴花》原是一首江都市的秧田歌，乐曲以钢琴和长笛先后演奏这首秧田歌的轻快旋律，并以弦乐拨奏和清脆的板鼓伴奏，勾画了一幅秀美的江南图景。

《紫竹调》原是一首流行于苏州的市井爱情小调，后成为上海沪剧曲牌。乐曲以弦乐和二胡、琵琶、曲笛演奏旋律，竖琴的晶莹琶音与之相和，颇具江南丝竹的风格。

第六章《太行春秋》包括《走西口》《闹元宵》《爬山调》《看秧歌》四首乐曲。

《走西口》采用的是同名山西小调的旋律，乐曲以如泣如诉的弦乐音色和细腻落错的复调声部淋漓尽致地表现了一对情人依依不舍的离愁别绪。

《闹元宵》原是一首欢腾热烈的山西民歌，表现了元宵节之夜人们兴高采烈的心情。乐曲以铜管的引子和唢呐的曲调把人们带到了一年一度的元宵晚会气氛之中。

《爬山调》流行于山西河曲和内蒙古武川一带，亦称山曲。乐曲由两首《爬山调》联合而成，从中可以看到山村男女青年以山曲表达心声的情景。



《看秧歌》原是一首祈太秧歌曲，描述了一对姐妹结伴到邻村看秧歌，一路上趣事层出的情景。乐曲突出了秧歌的打击乐音响，以北方特有的火爆气氛把音乐推向高潮。

该作品在首演时原名为《中国民歌主题二十四首管弦乐曲》，后被列入作曲家《中国风》交响音乐系列的首篇，并因此改名为《炎黄风情》。在随后的十年里，作曲家又先后创作了交响组曲《京都风华》《台湾音画》《戏曲经典》《华夏童谣》《琴曲三章》等七个篇章，在中国大陆和台湾听众中间引起了强烈的共鸣，并受到了欧洲、北美和大洋洲音乐界的瞩目。

作为《中国风》首篇的《炎黄风情》已由国内外许多交响乐团在世界各地演出全曲或选曲 400 余场，并录制了多套唱片。2001 年，该作品获得中国首届音乐创作金钟奖。

[C]

陈丹布：《情殇》

受北京舞蹈学院委约，陈丹布于 1997 年创作了中国古典舞剧音乐《情殇》；后修改、整理成六个乐章的同名交响组曲。2006 年 6 月 16 日，在深圳大剧院由深圳交响乐团首演。这部作品备受听众与业内专家的青睐，其音乐语言、写作技巧、乐队效果、整体结构以及音乐情感的处理都显示出作曲家成熟的音乐思想、理念和扎实的技术功底。

2007 年 10 月，这部交响组曲参加了由文化部举办的第十三届全国音乐作品（交响乐）评奖，一举夺得大型作品组三等奖第一名（一等奖空缺）。

古典舞剧《情殇》以中国戏剧大师曹禺的经典剧目《雷雨》作为创作文本：以周朴园端起药碗再次逼迫繁漪喝药为触点，透过繁漪的主观视角，围绕她与周朴园、周萍、四凤等人物的矛盾关系和情感纠葛，回忆那一幕幕悲剧，从而揭示出旧中国半殖民半封建社会中买办资产阶级的虚伪和精神堕落的本质，并表现了在封建压迫下的妇女为追求爱情自由而不怕自我毁灭的牺牲精神。

故事发生在 20 世纪 20 年代的中国，以两个家庭内错综复杂的血缘、亲情和爱情的情感纠葛作为发展主线。值得一提的是，舞剧在创作和编排上并没有照搬原故

事的内容，而是将重点放在几位主角的形象塑造、内心情感表达和集中的矛盾冲突上，从而使人物刻画得更为立体化。全剧以繁漪作为主线，透过她的内心变化而引发出剧中人物的悲剧性结局。陈丹布的音乐创作同样着力于剧中人物的刻画和内心情感的描写。音乐表述与舞者的肢体语言完美结合，使舞剧的感染力大大提升。

交响乐组曲的六个乐章分别是：一、序曲——繁漪的独白；二、劝药——繁漪与周朴园；三、爱情双人舞Ⅰ——繁漪与周萍；四、爱情双人舞Ⅱ——周萍与四凤；五、夺情——繁漪、周萍和四凤；六、认母的悲剧。

作曲家为剧中人物设计了特定的音乐主题和主导音色，如：由木管乐器（长笛、单簧管、英国管等）演奏繁漪主题，由低音铜管乐器（圆号、长号）演奏周朴园（封建势力的代表）主题，用木管合奏表现四凤纯真、活泼形象的主题，等等。

序曲以表现繁漪形象的主题为主，从长笛在低音区的独奏开始，逐渐向高音区发展，旋律音区超越两个八度，音色由灰暗渐变尖锐；主题的节奏由缓而急，旋律在增减音程的框架中构成了自己的线条，时而出现半音的级进，时而在大音程跳进中宣泄情感——这段音乐充分表现出“女一号”内心压抑、哀怨、无奈、愤怒和抗争的情绪。

在第二乐章中，首先运用圆号和长号来描写周朴园，由两种乐器中声区混合音色演奏的主题生动地表现出封建势力的严酷性和顽固性。而在圆号和长号的长线条中，穿插着由长笛演奏的繁漪主题，铜管厚重有力，木管则显得哀怨、惆怅且尖锐紧张，生动地描绘了繁漪和周朴园两人的心理角力战；随着音乐的发展，弦乐组用密集音型与木管乐器的大段低吟、叹惜、诉说以及尖锐的“呼啸”短句进行穿插、交织，形成对比；由于大量不协和和声的运用，整个乐章的音响背景十分紧张、厚重，充满了戏剧性的效果。

舞剧的第二个重要元素非爱情莫属。作曲家在第三乐章开始用弦乐组的弱震音伴奏，钟琴轻声敲出连续的三连音音型并配置竖琴弹奏的和弦，造成一幅夜色朦胧的景象，由此慢慢地引入繁漪与周萍之间既优美又晦涩的爱情主题，这不禁使人联想到男女主角在如此背景下，内心散发出对爱情自由的渴望和暗藏着的紧张与不安。在乐章的中段，作曲家安排弦乐与圆号的对比自由卡农来描写周萍和繁漪的情感交流，其旋律气质时而温柔、浪漫，时而奔放、热烈，正好表现出二人在感情与



理智旋涡中的挣扎。

第四乐章创作了一段具有民族五声性色彩的旋律来代表四风，这个主题由木管组吹奏，其连续不断的八分音符表现出旋律的轻快和柔美，使四风甜美活泼、纯真善良的性格形象得以生动呈现。整个乐章节奏明快，情感亲切自然并夹杂着羞涩；在嬉戏和挑逗的情绪中周萍和四风之间充满生气的爱情栩栩如生。此乐章的节拍节奏变换频繁：由 $\frac{4}{4}$ 拍到 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 拍等，节拍的变换、穿插使音乐的节奏动感十足，随着配器与和声的不断改变，整个乐章既色彩丰富、变化多端，又层次分明。

在前面四个乐章的铺垫下，情节发展开始进入高潮。第五乐章描写了繁漪、周萍、四风三人之间的感情纠葛和矛盾，在戏剧矛盾不断激化、不断凝聚的同时，戏剧冲突逐渐加剧，戏剧结构则逐步呈现出细碎化，甚至分解的状况。对此，我们的作曲家在音乐结构上采用了一种“反配”和“以静制动”的手法，即全乐章采用西洋音乐中“帕萨卡里亚变奏曲”的形式——以相对稳定的渐变式长线条结构反配戏剧上的多变细碎结构。由一条固定低音主题依据复调变奏技术不断重复变衍，再通过织体、节奏、力度、音区音色等各参数的变化，以及和声、配器等手段，使音乐获得丰富的动力和变化发展。乐章的开始，由乐队齐奏一个五小节长的“自由十二音”主题，待节奏拉宽、速度放缓之后，依次实施变奏。整个第五乐章的固定低音主题一共出现12次，在中低音区演奏；与此同时，作曲家运用了某些现代卡农手法来处理复调变奏声部，音乐戏剧效果十分突出。

第六乐章紧接第五乐章，马上奏响，中间没有间断。作曲家为了承接上一个乐章，使音乐得以连续发展，在终曲（第六乐章）同样采用变奏曲的形式：固定高音旋律变奏。固定高音旋律的主题由前乐章的十二音“帕萨卡里亚变奏曲”主题自由衍生，共七个小节；固定高音旋律的主题由竖琴和部分打击乐用轻柔的力度娓娓道来，其背景中散落的不协和音块暗示着不祥——悲剧已成定局。主题陈述后，作曲家安排女高音独唱的加入，人声部分没有歌词，用“啊”代替。旋律徘徊在小二度与小三度之间，与竖琴的主题形成复调关系；乐声低沉悲怜，歌调哀怨清冷，正好唱出了剧中人物“无语问苍天”的痛苦，使听者无不为之动容！

最后，全曲用长笛、单簧管和大管在高、中、低音区依次陈述固定主题，音乐逐渐下降；其间，大提琴两次蓦然插入对封建主题片段和爱情主题片段的零碎回

顾，音乐在大管（巴松）孤零零的低声叹息中冷冷结束，以代表繁漪的抗争失败，只留下对逝去爱情的种种回忆。

综观整部交响组曲，其音乐语言清新雅致、独具风韵；音乐结构既巧妙多样，又严谨有序，而音乐的起伏则潮起潮落、大开大合、丰富多变。作曲家陈丹布对音乐情感的处理具有自己独特的审美表达方式：浓烈热情中又透着灵秀，厚重深沉里也不乏清幽，使听众一同感受到“情随事迁，与怀共殇”的艺术境界。

（紫 慧）

陈钢：《双簧管协奏曲——“囊玛”》

该作品是作曲家陈钢于1985年应美国双簧管演奏家高柏特（Peter Cooper）委约为其所在的香港管弦乐团而作，同年在香港红磡体育馆进行世界首演，并于1986年11月在第一届“中国唱片奖”交响乐、民乐作品评选中，荣获交响乐作品纪念奖。陈钢自称这是一部“联合国部队”的作品，因为首演当晚舞台上组成了一个很有意思的“混合型乐队”——由日本指挥家福村方一担任指挥、美国双簧管演奏家Peter Cooper担任独奏、香港管弦乐团担任协奏，共同演绎中国作曲家陈钢的作品。

中国作曲家为双簧管而创作大型协奏曲，这可能还是第一首。作曲家陈钢在作品中将现代音乐的技法融入传统的协奏曲结构，借着浓郁的西藏民间音乐风格，企图创造出一种既古老又现代的情趣与意境。

第一乐章以传统奏鸣曲式写成。乐曲开始是一个17小节的引子，短笛尖锐的颤音与铜管组厚实的双音形成两个极端，仿似粗野的号角声，使人想到古老的西藏寺庙。进入呈示部后，先由第一小提琴奏出生机勃勃、活泼多变的主题旋律，其他弦乐声部以后半拍进入的节奏伴奏，更体现出善于舞蹈的藏民们的风姿。在第32小节，双簧管独奏进入，在 $\frac{2}{4}$ 拍这样一个舞蹈性节拍上将主题做了一系列的发展变化。随后副题先由圆号引入，音调来自西藏民间古典歌舞音乐《卓玛》，虽然仍是 $\frac{2}{4}$ 拍，但悠长的旋律线条和圆润的圆号声柔化了这一阳刚性节拍，双簧管独奏进入后更换成 $\frac{4}{4}$ 拍，连绵不断、委婉动人。在副部尾部时，主题的动机性因素开始渗透，两者交融形成过渡。到展开部后，双簧管有一段相当精彩的华彩乐段。对于以吹奏单音为主的双簧管，要演奏双音、和弦是很不容易的，而陈钢则极为创造性地使单



簧管以双音及和弦奏出响亮而奇特的音响。尽管手法很现代，但其意境是古老的，仿若喇嘛寺中号角齐鸣。再现部中，乐曲的副题与主题倒叙，更具有统一性。

第二乐章是一个加有引子和尾声的、带再现的二部曲式结构。引子在长笛和单簧管奏出的简单音调背景中加入了木鱼敲击，让人仿佛身临神圣且庄严的藏庙。A段是 $\frac{4}{4}$ 拍慢板，旋律有种忧郁却不伤感的气质，犹如遥远的叙述和虔诚的祷告；B段是个活泼的谐谑曲，以四、六、七拍子交替出现，音调简练，很富发展性。最后，尾声将引子中的音调移低四度作以缩略再现，木鱼声再次出现，乐曲的情感得以升华。

第三乐章，陈钢大胆地将爵士鼓加入其中，并引出热烈而欢乐的主题。整个乐章即由此主题和三个色彩迥异的插段交替转换出现，描画出一幅藏族载歌载舞的风俗图画。第一个插段由反复吟唱的歌腔与富有跳跃性的踢踏舞节奏组成；第二个插段突然转为三拍子，双簧管柔亮而不刺耳的声音有如芦笛，奏出具有圆舞曲性质的主题，由低而高，由慢而快；第三个插段则是音域宽广、充满深厚内心感情的歌唱性旋律。这三个插段与主题于再现时再次相继呈现，将乐曲推向高潮。最后的尾声，在木管及弦乐声部出现了一个音调： $\dot{6} \ 2 \ 1 \ 3$ ，取自四川靠近西藏的阿巴族民歌音调。与此同时，铜管声部重现了第一乐章的号角声，是一个意味深长的回应。

综而观之，陈钢在这首作品中很好地将西方音乐形式与中国民族民间音乐融合在一起。传统的独奏协奏曲，爵士鼓及双簧管的双音、和弦吹奏都源自西方；而全曲中所用旋律皆直接或间接地来自藏族的民间音乐。

（欧阳佳沁）

陈其钢：《蝶恋花》

2001年陈其钢受库谢维茨基音乐基金会（Koussevitzky Music Foundation）和法国广播电台（Radio France）的委托，为大型交响乐团和民族室内乐团创作了双乐队协奏曲，原名《女人》，后更名为《蝶恋花》。该作品的乐队组成有3个女高音、3种中国民族乐器（琵琶、二胡和箏）、打击乐、钢琴（钢片琴）、竖琴和弦乐等。2002年在法国首演。

《蝶恋花》乐曲共分九段，依次为《纯洁》《羞涩》《放荡》《敏感》《温柔》《嫉

妒》《多愁善感》《歇斯底里》《情欲》。九段的表现可以是女性的九个侧面，或者是九位女性的不同表现，抑或理解为一位女性的人生，即从不谙世事，到怦然心动，然后为情所系，风情万种，再到心怀妒忌，后于情爱得失之中“多愁善感”，以至于走向“歇斯底里”，直至对“情欲”的灵魂自省。可以说，《蝶恋花》是陈其钢对女性心灵独特的理解和个性化音乐阐释，表现了作曲家对女性纯洁的赞美，对温柔的赞赏，对女性放荡、嫉妒、歇斯底里等本真存在的人本思考。

作为标题性的组曲音乐，陈其钢在九段音乐中分别从各自标题出发恰当地建构了相应的审美音响结构。第一段《纯洁》以箏、琵琶、二胡、人声和弦乐组结合，以弱的力度，以琵琶等乐器的“点”状轻描和长音的铺陈，以写意的笔法，营造了舒缓、玄澹、深远的音乐意境，充分表现了作曲家所感受到的女性的“纯洁”。第二段《羞涩》，以切分节奏律动，以悠长的弦乐衬托，以琵琶有力的挑拨点缀，或以箏轻柔的轮奏等建构音响背景，在再现的三部性结构中，京剧青衣以特性韵白唱出：“哎呀呀，好一个美貌的书生……我赞了他一声：美少年，哎呀呀，使不得，使不得……”表现出东方女性所独具魅力的“羞涩”感。第三段《放荡》，以模进和模仿为基本发展手法，以铜管的切分节奏和弦乐的进行曲性节奏为基本律动，形成了一个富有强劲推动力的器乐音响层，与两个女高音活跃的唱腔（虚词）和京剧女高音的富有张力的韵白形成呼应，建构了一个有强劲律动感并彼此对立统一的审美音响结构。第四段《敏感》，以箏的推、拉和轮形成的连音为特色，以声乐和弦乐的长音型与琵琶等乐器演奏的“繁细”的音型为对比，间或以乐队全奏（有烘托性的效果）形成两次强劲推进，整体上建构了一个再现性音响结构，充分表现了女性感受人生的“平静—惊悚—慌乱—平静”心理变化过程。第五段《温柔》，以弦乐在拱形力度变化中的长音型为基本音型，以悠缓的律动，在再现三部性结构中，建构审美音响结构，充分表现了女性心灵世界中的似水柔情。第六段《嫉妒》，以极不和谐的刺耳长音型（弦乐泛音形成）和铜管演奏的强力音型先后相接，形成了一个极具张力的音响结构，充分反映了嫉妒中的女性在情爱世界中的“自私性”。第七段《多愁善感》，以鲜明的民族民间风格音调为基本素材，在舒缓的弦乐和木管乐器的温婉的长音流中，在京剧青衣唱出“这叫我怎甚是好啊？”后，其与花腔女高音声部间或交替出现，一唱三叹式的音乐充分反映出女性感慨万千的“多愁善感”之情。第八



段《歇斯底里》，以人声、管弦乐队、民乐队狂暴性的演奏，以交错的律动，以乐队全曲最强的力度与歇斯底里的人声呼喊（我又不是你老婆，你发什么愣啊？）相应，最后在青衣以韵白的方式强力喊出“我又不是你娘子”声中结束，音乐充满戏剧性，形象地描绘了“歇斯底里”的女性心理。第九段《情欲》，作为最长的一段，似乎有概括的意味，其以“mi、sol、re（高八度）、do（高八度）、mi（高八度）、sol”为基本音调，做了贯穿变化发展；同时，注重管弦乐与人声的融合，并在再现性结构原则中，以整体舒缓的节奏推进；最后在京剧青衣唱出“相公……”的悠远声调后，续接乐队极弱的上行滑奏，结束全曲。该段之于“作品”表现出此情绵绵无绝期的意境，之于“创作主体”表现出作曲对女性人生的深度思考和命运的关怀。

一般地看，在《蝶恋花》中，《嫉妒》和《歇斯底里》相对更具有描绘性和造型性，《温柔》《情欲》等则更具有抒情性和写意性。但无论是描绘性还是写意性，陈其钢都在大胆的探索中，创新且合目的地运用了作曲技术，使技巧与表现内容一致。声乐方面，三种唱法，应内容表现需要，贯穿作品始终。民族乐器方面，不讲求民族乐器技巧的特性发挥，而只取其音色本身的个性象征意义，譬如第一段《纯洁》，陈其钢就用琵琶本色，点到为止，以其象征纯洁；在第四段《敏感》里则用箏的音色来意喻“敏感”；在《多愁善感》和最后的《情欲》段则用二胡音色来给以隐喻。管弦乐方面，多用弦乐组合以长音型作背景性衬托，铜管乐器少而精的点缀，注重器乐与声乐有效的呼应，如在《放荡》段。在调式调性上，有调与无调有机融合，进出灵活自如，犹如行云流水。

总之，《蝶恋花》是陈其钢以丰富的乐队与人声的组合、以多样音色的灵活搭配、以东西方文化的交融、以大写意的手法，建构的一部独特的大型综合性交响乐，其充分表现了作曲对女性心理的独特理解、对女性人生和命运的关爱。

（程兴旺）

陈其钢：《逝去的时光》

《逝去的时光》，是1995年至1996年受法国广播电台委约，为马友友创作的大提琴协奏曲，1998年4月由马友友与法国国家交响乐团合作首演于巴黎香榭丽舍剧院。2002年应加拿大蒙特利尔交响乐团著名指挥家迪图瓦委托改编为二胡版协奏

曲《逝去的时光》。同年，《逝去的时光》(二胡版)在第五届北京国际音乐节上首演，由马向华演奏。无论是大提琴版，还是二胡版，其自首演以来，都受到世界观众的高度赞赏和热情欢迎。

《逝去的时光》作为一部标题性交响音乐，根据标题，其内涵所指应该是对“逝去的时光”中一切的“追忆”。正如陈其钢所言：“所谓逝去的时光，可以是个人的童年、爱情、事业、人生”，“是每一个人都有过的亲身体验，也可以是正在离我们远去的人与大自然的和谐一致。”不过，值得深度阐释的是，时光“逝去”是永恒的，它无声无息、无影无踪，然而它以人为出发点和归宿，人在感受时光“逝去”的同时，也体验着它的“留下”，并且正因为感受到“逝去”，才对“逝去”之后只在心灵中敞开的“留下”更加珍惜。因此，“逝去”和“留下”在人这里始终辩证地存在着。而“留下”的虽然有“物在”性的存在，但最根本的还是在人心灵里的“情在”性存在，因为这种存在使“逝去”的能在人的心灵里不断地复现和回“现实”，从而鲜活，所以“情在”之存在是“逝去的时光”的真正动态的人的存在。由此来看，《逝去的时光》是由陈其钢的“逝去的时光”所留下的情的结晶，在这里，情感本身的力量成为作品的构成力量。因此，该作品是陈其钢“所有作品中最有感而发的一首”。(陈其钢语)

《逝去的时光》主题，遴选中国听众非常熟悉的琴曲《梅花三弄》的“泛音旋律”作为音乐发展的种子，贯穿全曲。(见例1，每分钟40拍)

例1

从例1看，该主题为 $\flat G$ 宫调式，由高度装饰原曲的“泛音旋律”素材而来，其以传统音乐中较典型的上下句结构形成一部曲式，在每分钟40拍的律动中，以



简明的音响结构给出悠远、低回、含蓄的审美意象，指记忆中无限深广的心灵世界。从全曲看，在主题旋律第一次呈现后，经历了四次发展变化再现。第一次，基本原样再现（除速度作了每分钟 46 拍、表情上要求“*espressivo*”和背景衬托的弦乐组有变化外）；第二次，在 B 宫调式（第 234 小节）和 E 宫调式（第 241 小节）上变化再现；第三次，从第 292 小节起，弦乐组在 C 宫调域内两次强力推出主题，接着小号连续两次再次强奏主题，形成全曲高潮，随后乐队在一个长音持续的音流中渐强，最后快速滑升至特强（*fff*），结束高潮；第四次，在一片静寂中，大提琴依次在 A 宫调（第 317 小节）— \flat E 宫调式（第 337 小节）— \flat A 宫调式（第 345 小节）上变化再现主题。最后全曲结束在 e^2 音上。

从创作技法角度看，作曲家在《逝去的时光》中充分发挥了变奏发展思维，这不仅反映在全曲主题的五次变奏性呈现上，还反映在整个音乐的发展过程中。陈其钢在非主题部分的音乐中，紧扣主题素材的核心音程——五度和大二度，以及主题的五声特性，同时，融合西方现代作曲技术，建构了一些与主题对比统一的音乐元素，作为变化发展音乐的基础。在节奏上，全曲主要用了两类特性节奏：一是主题本身的类似散板性的绵延节奏；二是与主题节奏对比的八个三十二分音符组成的快速流动节奏型。后者在音乐发展中，常被“肢解”变化为以四个三十二分音符为一组，分别由不同乐器演奏，形成一种竞奏的效果，使音乐有着强劲的律动感，从而使音乐富有张力，如第 208—215 小节等，全曲高潮也是在这种节奏律动中自然给出的，即第 285—291 小节部分。在和声上，纵向和声常以 \sharp F 和 G 等两种相距小二度的调式的五声性和弦来高叠，如第 34 小节等；在横向上快速流动的音型中，常以两种相距小二度的民族调式的音级交替，形成一种独特的五声性色彩的音型，如第 36—38 小节、第 120—122 小节等。在结构上，该作品总体虽然表现出回旋的结构思维，但从其发展过程来看，主题变奏性手法还是明确的，特别是在调式方面所做的精细的变化。在配器上，音色的精致运用为最大特色，其成为音乐发展的动力和作品的结构力之一，譬如高潮部分在弦乐全奏主题后，以小号那明亮高亢并且富有穿透力的金属音色再次演奏主题，使主题得到更进一步的强调，高潮部分本身也有着强劲的推动力，从而使其内在情感的渲染达到淋漓尽致的地步。

综上所述，陈其钢创作的《逝去的时光》，不仅在融合中国传统音乐和西方现代

音乐两种思维的基础上，以娴熟的技术建构了细腻的悠扬、含蓄的婉转、深沉的忧郁、激情的感伤等美感特征合规律的音响结构，而且更在音乐的所指层面完成了一次对人的生命本质力量的合目的的表现。陈其钢曾说：“逝去的总是美好的”，“我们是人生的创造者。”因此可以说，该作品是一部立足于“情在”，以抒写“逝去”中的“留下”，来表现当下的人生状态，从而意指未来人生价值取向的一部成功的佳作。

（程兴旺）

陈强斌：《第一小提琴协奏曲》

《第一小提琴协奏曲》作于1986年。该曲在1986年首届“中国唱片奖”交响乐比赛中获鼓励奖（参赛音响由上海交响乐团试奏，指挥：曹鹏），1991年获第十四届“上海之春”优秀作品奖、第六届全国音乐作品比赛作品奖。该作品于1991年5月12日在上海音乐厅第十四届“上海之春”交响音乐会上正式首演，小提琴独奏：何弦，协奏：上海音乐学院青年交响乐团，指挥：张眉。

写作该作品时，作者还是上海音乐学院作曲指挥系作曲专业本科三年级的一名学生，专业老师是著名作曲家王强女士。此曲第一稿是为小提琴与钢琴而作，后经作者与导师进行反复推敲、琢磨，决定将此曲扩写为小提琴与管弦乐队的协奏曲，于1986年6月完稿，1991年2—4月进行了一次修订。

1986年是纪念唐山大地震十周年，作者特将此曲献给那些在这场灾难中的蒙难者。

全曲为三部性结构。主题由小提琴独奏以较为散板的形式奏出，在这段主题中，作者将全曲的音高结构和基本音程动机完全呈现出来：B和 \flat B两个调性中心音，分别作为两个音高结构支撑点；其中第一部分的中心音为B、第二部分的中心音为 \flat B、第三部分则以B和 \flat B交替作为中心音，全曲从B音开始，结束在 \flat B音上。小三度作为主要音程动机，基本和弦结构为小三度、小二度、小三度（与包括大小三度的三和弦结构相同），横向的旋法也是基于该和弦结构的音高进行。

在管弦乐队的配器语言上，作者借用了“音色音乐”的手法；常常在相关音色的不同乐器之间进行“偷换处理”，将横向语言纵向处理；将独奏部分的音乐情绪和语气变化连接或转移至管弦乐队的配器语言上，或反之。



在写作此曲之前，作者对小提琴乃至全部的弦乐器进行了近一年的潜心研究，力求使小提琴在音乐表达上能更充分、更自如，并充分展现乐器本身的潜能和魅力。在小提琴的演奏技术方面，作者将小提琴演奏法上的快滑奏与慢滑奏相结合；运用四分之一音的连续滑奏进行；采用同音不同发音点的快速交替进行等作为此曲的重要音乐语汇特征。作者充分利用了小提琴宽阔的音域，常常运用大幅度的音区变化，使音乐在情绪上保持了一种激动和不安的状态，使音乐的起伏充满了动态。在独奏乐器进行多声部的表达方面作者也进行了有益的尝试。

全曲结构如下：

第一部分是慢板（Lento）：小提琴独奏（主题）—展开—小高潮—连接部。

第二部分是快板（Allegro）—急板（Vivace）：小提琴独奏—独奏与乐队交替展开—急板（展开至高潮）—小提琴华彩—连接部（快板 Allegro）。

第三部分是慢板（Larghetto）：再现—尾声（快板 Allegro）。主题再现出现在 $\flat B$ 音上，这一部分小提琴独奏和乐队被分成四个大的声部层次：小提琴独奏对主题继续发展变化；整个弦乐队则从一个极宽的音区排列持续进行直到停留在一个较窄的增四度音程上（进入尾声）；木管组和铜管组分别以群组方式对独奏小提琴进行呼应和装饰。

最后，通过独奏小提琴的一段小华彩连接至木管组，又交接至定音鼓、弦乐组，全曲结束在一个乐队全奏的重音上。

（谢苗苗）

陈永华：《谢恩赞美颂》

这首为女高音、男高音、合唱队、管风琴及管弦乐队而作的合唱交响曲，由香港圣乐团委约，为纪念香港大会堂三十周年而作，并获得香港演艺发展局和香港作曲家及词作家协会赞助。此曲由三个乐章构成。曲词《谢恩赞美颂》是公元6世纪初天主教的赞美诗，其拉丁语祷文不能增删，因此作曲家是以祷词原文的章节段落为基准来安排音乐结构的。选《谢恩赞美颂》为曲词，并以教皇格里高利一世（Pope Gregory I）的祷文为全曲作结，这表达了作曲家为香港过去的成就和发展感恩暨为将来的繁荣与安定祝福的意愿。

第一乐章，“我们赞美主—忠贞的宗徒们—伟大的光荣”。本乐章汲取了奏鸣曲式的结构特征，由三部分组成。第一部分（第1—86小节），前10小节以乐队全奏的方式奏出以F、 \flat B、C为骨干音的主题。第11—20小节转而是由铜管加强的合唱部分再次呈现这个以 \flat B为调中心的主题，其他乐队声部则以柱式和弦来伴奏。第21小节开始乐队织体减薄，弦乐的长音及摇荡式和声背景下，男高音独唱+第一长笛奏出以上行八度跳进和二度级进为特征的副题，调中心到了F上，旋律及和声带有一定的五声特征。随之女高音独唱又将音乐带向了新的调：G。合唱队与弦乐组对答、重合，在管乐和管风琴的映衬下将一个大三和弦不断向上模进，于第49小节到达一个赋格段。在这里，形成模仿复调关系的声部运用的仍是副题的动机，弱起节奏细化为三个八分音符的同音重复，上行八度跳进及二度级进上行也予以保留，只是旋律更带有大三和弦的味道。经过一个以赋格主题动机为材料的间插段之后，第76小节进入了时值扩大一倍的赋格主题，并以相差两拍密接和应结束了这个赋格段。第二部分（第87—132小节）以g小三和弦开始，声乐部分以齐唱为主。其三个八分音符同音重复的弱起节奏来自上一段的赋格主题，旋律以重复音加半音进行为特征。作曲家在纵向和声及声部上的处理让人联想起中世纪的平行调 Organum。第三部分（第133小节至结束）的调中心又回到了 \flat B，旋律继承了主题中的F、 \flat B骨干音的四度进行，但也结合了副题中上行八度跳进的特征，再加入D音构成鲜明的 \flat B大三和弦。这种“再现”方式与奏鸣曲式颇为不同，但也是“对立—统一”原则的体现。从第162小节开始由大管、大提琴和低音提琴声部齐奏的固定音型，也是来自这个综合主题、副题因素的旋律，并伴随着合唱声部的主要线条，将乐曲推向高潮。在乐章结束处，主题在圆号三连音节奏的衬托下，由小号和长号辉煌地奏响。

第二乐章，“荣耀的君主—你坐在圣父之右—我们恳求你”。本乐章是一个三段式。第一段（第1—61小节），神秘宁静的弦乐前奏，引出温暖的赞颂。慢板乐章主题由男高音独唱+第一双簧管奏出，再由第一长笛+女高音来应和。旋律的骨架仍然是一个大三和弦，以上四度跳进为动机，可看作是第一乐章第三部分旋律的变奏。第二段（第62—132小节），又是一个赋格段。合唱队的男高、女中、女高、男低四个声部依次呈现赋格的主体，也都同时用了弦乐或木管音色加以重叠。第三段（第133小节至结束），音乐一改前面的复调织体，乐队加合唱的和声性齐奏长时间仅运用一个C和 \flat E的小三度，并不时在其中夹入D音构成大二和小二度关系的碰



撞。自第 176 小节和声才趋复杂，至第 186 小节，第二乐章收束在完满的全奏上。

第三乐章，“每日称颂你一求你拯救我们—我全信你，结束祷文：拯救我们”。本乐章一开始就是一个长达 20 小节的管风琴华彩。乐队和合唱队在开始都寂静无声，仅在华彩的后半部分加入弦乐拨弦来勾勒管风琴分解和弦的轮廓。琴声乍落，歌声顿起。在此，作曲家又一次使用了大、小二度的碰撞，这与第 51 小节男高音独唱那带有 $\flat B$ 大三和弦性质的旋律构成强烈的对比。而第 81 小节开始的声乐部分则带有一定的东方五声化。《谢恩赞美颂》的祷文原本在第 124 小节结束，这里特别加了一段教皇格里高利一世的祈祷词：“上主，求您从一切灾祸中拯救我们，恩赐我们今世平安。”男高音唱段于此模仿教皇，而合唱则模仿信众。全曲在庄严的“阿门”声中结束。

第四交响曲《谢恩赞美颂》于 1992 年在香港大会堂音乐厅首演，后亦于上海及温哥华演出。

全曲演奏时间约为 35 分钟。

(周倩)

程大兆：《第二交响曲》

程大兆《第二交响曲》创作于 1989 年，是作曲家攻读硕士学位的毕业作品。1990 年由西安音乐学院学生乐队演出，1994 年由上海交响乐团录音，同年在全国交响乐作品比赛中获得三等奖。1995 年获得广东省文化精品奖，第五届鲁迅文艺奖。1997 年由广州乐团在广州演出。

作曲家在这部交响曲的题记中写道：“这是一部哲学的、内省的、百感交集的作品，作者旨在抒发一种个人的内心感受，以及对人类命运的终极关照……”

《第二交响曲》分为三个乐章。整部交响曲运用了两个主要的动机型主题，第一、第二乐章的主题分别由 $c-b-a-d-be$ 和 $e-a-e-f$ 构成。第三乐章则是第一、第二乐章主题的重现和新结合。第二乐章的五度音程是对第一乐章四度音程的扩大，然而两个主题都在结尾保持了小二度音程，小二度音程似乎是对能够建立调性的四、五度音程的一个模糊和破坏，同时也加强了音程的紧张度和动力。在整部作品中，作者运用自由无调性以及音程集合的手法将第一、第二主题在不同的乐章做了不同的变奏和发展。

第一乐章（Moderato）引子主题在一个极强的、惊叹的全奏中开始，打击乐组随即与乐队在四对六的节奏里不断地对置。由弦乐队结束了节奏似的引子后，木管奏出了第一乐章的主题，音乐进入了第一部分。主题音型在乐队的不同声部里依次以多线条的自由对位得到变奏与展开，并推向第一个高点。打击乐律动整齐的带有进行的固定节奏将乐曲带入第二部分（中部）。在这里，第一部分分散的六连音节奏重新结合作为第二部分的主导，使得音乐的进行更加富有动力。之后，由小提琴声部齐奏的主题音型将乐曲带入第三部分，作者把原先声部自身的对位扩大为声部与声部间的对位，同时线条更加繁多，音乐节奏更加紧凑密集，随着声部的不断集中，音乐的情绪达到第一乐章的至高点，最终于乐队全奏的高潮中结束了第一乐章。

第二乐章（Lento）由双簧管奏出缓慢的略带思考的引子主题，小提琴的小二度上滑音好似低回的哭泣声与之回应。之后弦乐队奏出了第二乐章忧郁而哀伤的主题音调，音乐在调性和无调性之间游离着。缓缓传来的木鱼的敲击声似乎在传达着人们虔诚的期待，线型的弦乐主题不时被加了弱音器的铜管节奏式的音块所打断。弦乐队低音的齐奏把音乐引入第二部分，同时，低音的线型主题与铜管的节奏式的和弦相结合，使得动静相得益彰，并将音乐推向高点。接下来的小提琴华彩似的独奏和远处的短笛的自由对位，使得音乐更加飘逸和悠远。木鱼声又把音乐带入开始的意境，小提琴组在高音区回顾第二乐章开始的主题，简短的带有再现因素的第三部分在长笛独奏声中静静地远去。在这一乐章中，为了追求虚空缥缈的音乐意境，弦乐和铜管全部使用了弱音器。

第三乐章（Allegro—Moderato—Largo）在打击乐与铜管组的敲击节奏中开始，即刻打破了第二乐章的寂静。接下来由小提琴引入的弦乐队六连音的五部赋格段一直以同节奏的方式向前推进，直到引出木管组，随后又与乐队形成了新的模仿。闯入的第一乐章的主题材料在结构上形成了中部，随后音乐又回到六连音音型，并一气呵成直至推向第一个高点。定音鼓打断了正在进行的音乐，紧接着是对第一、第二乐章的主题的回顾，并不断地推向高潮。结尾是对第二乐章主题的回顾，音乐悄然而虚静，全曲在一个独奏小提琴的上小二度滑音中结束，好似悲凉的哀鸣。

全曲演奏时间 30 分 46 秒。

（崔 兵）



[D]

丁善德：《 \flat B 大调钢琴协奏曲》

《 \flat B 大调钢琴协奏曲》(以下简称《钢协》),由丁善德创作于 1984 年,作品编号为第 23 号。丁善德于 1984 年 6 月着手写《钢协》钢琴部分,次年 2 月起,为《钢协》配器,3 月完成,5 月 18 日,在第十二届“上海之春”音乐会上首演,李名强担任钢琴独奏,上海交响乐团协奏,陈燮阳指挥。

《钢协》主题素材简洁明了、个性鲜明。作为大型交响乐作品,《钢协》三个乐章全部建构在彝族舞曲《阿细跳月》的基础上。第一乐章直接运用该主题素材骨干音和特色装饰音,“移步不换形”,从音区、音色、调性、配器等多方面进行适度变化发展。第三乐章则紧扣主题素材的特性音程,即徵音到宫音的纯四度、宫音到角音的大三度,将其作为骨干音镶嵌在快速流动的音型中,以托卡塔技法强劲地推动音乐发展,直至全曲结束。因此,《钢协》在素材上第一、第三乐章首尾呼应统一。第二乐章主题是作曲家深悟第一乐章主题素材后,创造性地融合而成。从该主题结构特性看,作曲家主要把握了特性音程、装饰音和整体的“紧—松”节奏模式。从调式色彩看,与第一乐章副部第一主题有相近之处。从审美感受角度看,可以直觉到其在素材上与前后乐章的内在统一性。同时,还能感受到该主题性格有“八板”音乐的内韵。正因此,尽管该乐章与前后乐章对比较大,但是前后乐章主题既内在关联,又外在个性化,既对比又统一。

《钢协》音乐结构既传统又有创新。该作品三个乐章快、慢、快的布局属传统结构类型;第一乐章结束前以主调属和弦引导出自由华彩乐段(cadenza),这是传统结构思维。然而,《钢协》在宏观传统结构上,有许多微观上的创新。第一乐章(Allegro),作为三个乐章中规模最大的一个乐章,根据呈示部与再现部主、副部调性的对比和统一原则,其属于无展开部奏鸣曲式结构。然而,从音乐发展来看,它不突出音乐内在矛盾的冲突对比,而在于同一音乐内涵不同侧面的展开和渲染。呈示部(第 1—160 小节)主部主题于第 23—26 小节由钢琴在 \flat B 调性上完整陈述。其后至第 38 小节止,作曲家在钢琴主奏声部通过调式调性变化等不同手法使主部主题获得呈示性发展。接着乐队在 A 调性上主奏主部主题,但在 \flat E 调性上结束(第 54 小节)。经过连接段(第 55—71 小节)后,副部第一主题于第 72 小节开始,这

是一个在 $\flat E$ 调性(c小调式)上以行板速度、 $\frac{3}{8}$ 拍子、*mp*(中弱)力度上陈述的主题,先由钢琴主奏,后乐队主奏,富有表情。副部第二主题,始于第100小节,以 $\flat E$ 调性于第152小节结束。这是一个以 $\frac{3}{4}$ 拍子呈现的富有动力的主题,与第一主题相比,其显得更为外在活泼。第152—160小节部分是承担连接功能的结束部,在其引导下,音乐直接进入再现部。在主部完全再现后,副部回主调 $\flat B$ 调再现,于第321小节结束。结束部在主调上再现后半部分,终止在主调的属和弦上,并以自由延长表情记号,开放地期待自由华彩乐章的到来。

第二乐章(Larghetto)彰显再现性结构原则,在一定程度上体现出结构的循环性。因此,如果要给出其结构名称,可以初步定为“A—B—A¹—C”结构。其中A部分是由 aba^1b^1 构成。C与B相近,但变化较大。最后在 $\flat B$ 调性上完整再现本乐章的主要主题。

第三乐章(Presto)是回旋奏鸣曲式结构。呈示部(第25—207小节),主部(第25—64小节) $\frac{3}{4}$ 拍子、 $\flat B$ 调开始,结束在F调上,主题是在乐队第24小节的序引后由钢琴独奏推出,是一个纯五声性、全部由八分音符构成的7小节乐句。副部(第94—161小节), $\frac{3}{4}$ 拍子、A调上呈现,主题为三乐句单乐段结构。相对于主部主题的活泼性格,副部主题显得更为稳重。主部再现(第162—212小节),始于D大调,终于A大调。展开部(第248—277小节)有鲜明的插部性质,速度为慢板(Andantino),其中带有赋格性乐段(第248—259小节)。再现部(第278—497小节),属于动力性再现,除主部再现开始以 $\flat E$ 调性外,其余调性全部回归,并结束在 $\flat B$ 调上。尾声(第498—557小节)用主部主题写成,在钢琴与乐队强力竞奏中,其性格得到进一步渲染和升华。

《钢协》配器简明而富有效果。作为有丰富创作经验的著名作曲家,丁善德之于《钢协》的个性化配器,彰显出独特艺术魅力。第一,灵活使用对比音色,使音乐在音型化发展中获得丰满的音乐色彩。第二,《钢协》局部之间配器色彩对比强烈,但总体上合乎音乐发展逻辑。第三,发挥各乐器音区音色,注重力度的合理布局,并在两者的有机结合中,获得音乐的发展动力。总之,《钢协》配器简明而富有效果,其不仅有自身的自足性品质,对作品整体艺术特性亦合规律,对钢琴化艺术特色进行了充分展现。作为一部大型钢琴协奏曲,丁善德在展示钢琴艺术特性方



面用功精细。从追求内在柔美音色的慢速轻柔触键（如第二乐章主要主题），到呈现灵巧活泼音色的急速敏捷触键（如第三乐章主部主题）；从多声部慢速的细腻陈述（如第三乐章展开部），到四音和弦以及高叠和弦的快速跑动（如第一乐章的开始部分）；从快速色彩性五声和弦分解音型的飞动（如第一乐章的华彩段），到快速恢宏的八度和弦进行；等等。多种钢琴表演技术皆有涉及。因此，《钢协》可谓是钢琴技术展示库。不仅如此，更重要的是这些钢琴技术并不在于其自身，而在于其成为对作品内容具有指向性作用的审美结构要素，在于其合规律合目的地统一于《钢协》艺术整体。

（程兴旺）

丁善德：《交响序曲》

作品作于1983年，管弦乐，作品编号为第20号。自1963年起，丁善德先生由于校内外事务繁忙，20多年以来，除了偶尔写些少量的校园歌曲外，很少创作。当1984年卸下繁重的行政职务之后，他的艺术创作在晚年焕发出新的光芒。《交响序曲》正是他进入旺盛而崭新艺术时期的重要序奏。

作品为三部性五部式结构，乐曲采用缜密的西方复调技术，却又不失浓郁的民族风格，全曲富有朝气。

乐曲开头由引子导入，配器精致。开始速度舒缓，调性游移，弦乐为不稳定的六连音密集微弱的隐隐流动，衬托一种萌动的情绪。上方木管组由低音单簧管和大管奏出悠扬的长音，与弦乐相互融合，音色丰润。低音大提琴在拍点上拨奏，强调和弦的变化，圆号远远地奏出微弱的旋律。音乐运行中，时不时跃出竖琴刮奏的悦耳声音，加强动态，“好像浪花飞溅”，暗示着未来。之后，铜管与木管两个有力的和弦戏剧性地导出了主题。

A部分为充满激情的快板，主题在 [1] 处暗示性地进入，G调。在第34小节 [2] 处，主题在D调上正式呈现，以一段严谨而又富于变化的赋格段正式呈现主题。作曲家在此充分展示其娴熟的复调技术。主题明朗果敢，由弦乐奏出，主题旋律轮廓为大三和弦（g—b—d），但是五声特征十分鲜明，节奏具有动力，主题采用严格的对位技术，主题先由大提琴奏出，七小节后由中提琴在A调上第2次进入，同时大

提琴在 A 调上奏出对比性的对位声部，接着第二小提琴再移高五度在 E 大调上第 3 次主题进入，而大提琴与中提琴都在 E 大调上奏出对位声部，最后，第一小提琴再移高五度在 B 大调上第 4 次主题进入，此时，其他各声部都在 B 大调上各自形成不同的对位，线条丰富多样，犹如一段精彩的弦乐四重奏。这里，作曲家巧妙地采用 D—A—E—B 的调性变化，突出色彩变化，同时，又“表现了奋勇向前的强大动力”。

B 部分，具有展开性。乐队的活力突然间被唤醒，出现规则有弹性的节奏，集中在主题前松后紧的核心音型基础上展开，织体运用主复调相结合的方式，突出主要线条。另一对比性温和的和弦因素交替出现，采用平缓的二度级进。通过频繁的转调，D—B—C—D—^bE—A，聚集起一个激越的高潮。然后，乐曲回归，再现 A 部分。这里没有采用过多的变化再现，基本重复。第 163 小节主题赋格段再次出现，声部进入方式有些改变，自上而下，具有下降收拢之势，原有的对位声部没有出现，替换上新的对应内容。另外，在原来单纯的弦乐音色基础上加入了双簧管、大管及小军鼓。

之后按部就班地进入 B 部分。原来展开性部分被进一步扩张，调性明确导向中心 D，气氛更为热烈，乐队全奏。最后，似乎进入一个新的部分，出现新的素材，它与贯穿着的主题融为一体，令全曲进一步升华。在第 322 小节高音区连串的十六分音符中，一个全新的颂赞般旋律出现，由洪亮的圆号和小号奏出，A 宫调，预示着凯旋的辉煌。主题音型也再次出现，音乐慢慢减弱，乐曲在静谧中结束。

（梁 晴）

杜鸣心：《青年交响曲》

《青年交响曲》是杜鸣心 1979 年专为中央音乐学院附中的“红领巾乐队”创作的。粉碎“四人帮”之后，这支乐队从“文革”的重创中重新恢复活动，杜鸣心非常喜爱这支朝气蓬勃的由青少年乐手组成的管弦乐队，他决定专为“红领巾乐队”写一首交响曲，让他们演奏歌颂成长的新一代的音乐，因此，交响曲的标题就取名为“青年”。

《青年交响曲》由四个乐章组成，每一乐章都带有小标题。



第一乐章——“前奏曲”。这一乐章表现了青年们昂扬的情绪和活泼的性格。采用奏鸣曲式结构。它的主部主题欢快跳跃，由一支黑管和两支长笛在A大调上对答奏出。副部主题富于歌唱性，由小提琴奏出，黑管以轻快的对句给以回答。展开部将主部、副部的音乐材料交织地进行戏剧性的发展，形成了一个持续增长的高潮，表现了新一代青年对于理想、事业的勇敢探索和执着追求。

第二乐章——“夜曲”。这是一个恬静、优美的乐章，表达了青年们对前途的美好畅想，对友谊、爱情的真挚歌颂。乐曲的第一段在竖琴及弦乐拨奏的宁静背景上，双簧管以委婉动人的音色奏出了优美舒展的曲调。乐章的中段转入了小调性的音乐，在中音提琴流动音型的衬托下，双簧管奏出了朴素、动听的带有民歌风格的主题，意境更加幽渺深远。第三段（三部曲式的再现段）是第二乐章的高潮段落，采用了“倒影再现”的手法。先再现的是第一段后半部分的展开性旋律，短笛在高音区弱奏的跳音，配合三角铁清脆的音响，宛如夜空中闪烁的群星。小提琴奏出热情、宽广的歌颂性音调，表达了青年们对于理想的热烈向往。

第三乐章——“圆舞曲”。这是一首轻捷欢快的乐曲，表现了青年们丰富多彩生活的一个侧面，结构为复三部曲式。第一段音乐的主题由小提琴奏出，七声音阶的曲调，低起高收的乐句旋法，带有我国青年歌曲的特点。中段的音乐在节奏型上出现了明显的对比，但音乐的性格仍是活泼、开朗的。木管乐器跳跃进行的曲调，表达了年轻人乐观自信的气质。

第四乐章——“终曲”。这是一首昂扬奋进、坚定豪迈的进行曲，它表现了广大青年勤奋、艰辛的劳动。这个乐章采用回旋奏鸣曲式结构。它的主部主题节奏铿锵有力，号角般向上突进的旋律，刻画了青年人奔放的性格，塑造了朝气蓬勃、精神抖擞的青年奋勇进军的形象。这个主题在整个乐章中反复出现，统贯全曲，使这一乐章的音乐基调统一在奋发前进、无坚不摧的气势上面。第一插部（即副部）是小提琴演奏的连续十六分音符的快速乐段，跌宕起伏的波浪式曲调线，刻画了广大青年在劳动中争分夺秒、你追我赶的热烈场面。当第四乐章的基本主题第三次出现（即再现部开始）时，在乐队全奏的进行曲节奏背景上，小提琴和小号奏着卡农式的主题，此起彼伏，宛如进军队伍汇成了一支浩浩荡荡的大军，龙腾虎跃，威武豪迈地向前挺进。

杜鸣心的《青年交响曲》在表现当代题材和塑造青年形象方面取得了新的经验。作曲家特别注重创作富于民族特征的声乐化的曲调，并与器乐化的展开结合起来；他特别注重刻画鲜明生动的音乐形象来感染听众。在吸收、借鉴外来艺术表现手法时，很注意通俗化和民族化的问题，表现了作曲家较成熟的管弦乐创作技巧。整部作品结构严谨，精练简洁，显示出作曲家驾驭交响乐队的的能力。1979年尚处在“文革”刚刚结束的时候，还在“改革开放”的前夕，思想还没有完全解放。《青年交响曲》的出现，说明我国的交响乐创作已经在恢复和发展之中。而《青年交响曲》的艺术特点，也与这一时代密切相关。

（梁茂春）

杜鸣心：《长城交响曲》

此曲作于1988年秋。同年10月28日在香港“杜鸣心作品音乐会”上首演，由香港管弦乐团演奏，施明汉指挥。

这部以“长城”为标题的交响曲，分别以“形”“情”“神”“魂”为四个乐章的音乐内涵，从描绘长城“环宇称雄”的英姿着笔，追溯它“万古沧桑”的历史，刻画它“一锁群山”的神貌，热情讴歌它“再振英风”的精神。透过对中华民族的象征——长城的歌颂，表达了作曲家对祖国的挚爱之情。

第一乐章，奏鸣曲式。音乐一开始，徐缓的前奏便把人们带入深沉、凝重的意境中。豁然开阔的主部主题不仅是第一乐章展开的核心，也是整部交响乐最重要的音乐材料：这是一个器乐化的主题，以连续的四、五度和八度大跳音程为主，音调具有展开性，音线的走向呈连续的W字形，棱角分明。这与杜鸣心往昔那种抛物线形的歌唱性主题显然有许多不同。它的内部没有明显的句读划分，而是一气呵成，绵延不断，仿佛是沿着长城蜿蜒的踪迹行进。果断而短促的副部主题与主部主题形成鲜明的对照，它在活跃中蕴含着坚实的力量。两个形象不同的主题在展开部交织、变形，以对比展开造成音乐的高潮。气势开阔的主部主题在音乐高潮中再现，它依然那么悠长，那么宽广，使长城的雄姿更显巍峨、壮阔。音乐结束在静穆的气氛中，令人遐想联翩。

第二乐章，以情动人的歌唱性慢板，复三部曲式。具有戏剧性的简短引子将



人们带到烽火连天的岁月。独奏小提琴柔美地奏出《长城谣》(刘雪庵曲)的曲调。(见例1)

例 1



这首产生于1937年的歌曲,曾伴随中国人民抗日战争的进程传遍大江南北、长城内外,早已家喻户晓。这悠长哀婉的旋律从一个侧面体现了万里长城所具有的强大感召力与凝聚力。《长城谣》共16小节,是典型的带再现的单二部结构,其内部即含有对比因素。(见例2)

例 2



作为复三部曲式第一部分的小对比段,又将这一对比因素做了同主音($\flat E$)不同调式($\flat E$ 宫— $\flat E$ 羽)的转换,由大提琴奏出,更拓宽了主题音乐的内涵。

第二部分在 $\sharp C$ 羽调式上出现了一个新的主题。(见例3)

例 3



这是《长城谣》悲怆情调的引申,它发展了主题原本蕴含的那缕哀伤的愁思,加重了主题的悲剧色彩。第三部分完整再现第一主题,弦乐群替代了独奏小提琴,清亮的长笛奏出对比乐句,深化了主题的意境。结尾用逐渐淡化的配器掩去人们对那些已经逝去的岁月的追思。

第三乐章,活泼的快板, $\frac{6}{8}$ 节拍的贯穿,体现了谐谑曲的体裁风格。本乐章用回旋曲式写成。锯齿形大跳的第一主题与第一乐章主部主题的基本形态一脉相承,充满乐观的情趣。(见例4)

例 4



第二主题洋溢着青春的光彩，具有很强的歌唱性。它插在第一主题之间，起到调剂、对比的作用。

《长城谣》作为第二插部出乎意料地响起，由于速度、节拍（ $\frac{6}{8}$ ）、调性（G 宫）、织体、音色等的变化，一改前一乐章压抑的情绪，变得优美、欢畅。乐队的全奏，使音乐闪现出光辉，令人感到分外亲切。回旋曲主题第三次进入，音乐结束在活泼欢快的气氛中。末乐章浑厚深沉的引子和第一主题的核心音乐材料与第一乐章主部主题的音调相一致，首尾呼应。绵延起伏的线条描绘了万里长城在茫茫的空间延伸，虽历经沧桑，却雄姿英发。第二主题同音反复的歌舞音调给音乐带来新的活力，跳动的音符迸发出奋进的力量。乐曲在高潮处加入劳动号子的音调，它们彼此呼应、相互召唤，汇成滚滚热流。中国锣鼓的“单打”亮相，突出了民族文化的乡土色彩，并引来第一主题的再现，在乐队全奏的辉煌音响中，表现出长城的伟大形象和永存于世的不朽精神。

杜鸣心：《小提琴协奏曲》

该作品系作曲家应日本著名小提琴演奏家西崎崇子之约而作，完成于 1982 年秋，同年 11 月首演于香港“杜鸣心作品音乐会”，由西崎崇子担任独奏，香港管弦乐团协奏，甄建豪指挥。

该作品沿用了传统协奏曲的结构形式，由三个乐章组成。

第一乐章为奏鸣曲式，沉思的引子是小提琴五声音腔的独白，乐队只在小提琴的句尾做点缀式的填充。音阶式起伏的线条飘逸、潇洒，由疏渐密，转为小提琴的双弦和八度，引出呈示部主部主题。

该主题首部与流传在江西兴国一带的山歌音调相似。它保留了民歌曲调典型的上下句方整性结构，旋律线在婉转、顿挫中显得开阔、甜美、舒展、酣畅。连接部以主题核心音调的分裂和片段重复构成。副部主题仍然富于歌唱性，与明丽的主部主题相比较，则显得含蓄、柔美。旋律活动于 bE 宫调域，更多地显现出 C 羽调式的色彩。主题交由乐队引申展开后，其骨架在小提琴的高八度上做华彩性的变化重复，使副部呈现三部性结构。主部主题在 bA 调域展现，一连串平行九和弦的推进，把音乐引向展开部。展开部主要由主部材料的衍展构成。小提琴快速的音阶式走向



与密集双弦相交替，音乐显得激情澎湃。乐队持续音的运用、频繁的转调以及不断模进的平行复合和弦，带来色彩的巨大变化。在独奏声部的华彩段之后，当乐队在D羽调上重新响起十六分音符的奔腾背景时，音乐进入再现部。主部再现后，连接部的调性比呈示部移高了大二度，为副部调性的顺畅回归做好了准备。主部调性统一为D羽调后，音乐在结束部中趋于平静。之后还有一个出人意料的短小尾声，音乐情绪再度高涨，干净利落地结束了第一乐章。

第二乐章，广板，是一首甜美的恋歌，复三部曲式。第一部分是歌谣体典型的方整性结构，旋律在小提琴中音区演奏，委婉动情的五声音调在 $\flat E$ 宫调域内舒展自如。乐队以静谧的固定音型织体在主题下方的音乐空间加以衬托。在对比段中，独奏声部音区扩展，在歌唱中加入器乐化的乐汇，乐队织体稍加流动，音乐情绪增长。主题乐句低八度复述时，音乐恢复平静。该乐章的第二部分使用了新的音乐材料，小提琴带复附点的双音铸成具有动力感的节奏型，音乐在激动中显得倔强和坚毅。主题交由乐队演奏时，独奏小提琴以连弓的自由华彩丰富了乐队的整体音响。第三部分是第一部分的省略再现，歌唱性主题在小提琴高音区演奏，明亮而光彩。乐队衬托声部更为流动，织体绵密，主题动人的美得以充分展现后，用渐次移低八度的方式重复主题的首句，情绪渐趋平静，音乐收束。

第三乐章，活泼的快板，用没有展开部的奏鸣曲式写成。主部主题为器乐化的异质主题。（见例1）

例 1



其首部以连续四度上行跳进为核心，在独奏小提琴的中低音区奏出，厚实而粗犷；后部承袭了第一乐章音阶式的快速奔泻特点。整个主题充满动力，具有奋进不屈的力量。当独奏声部用双弦发挥小提琴的演奏技巧并使主题得到充分陈述后，乐队用主题核心音调的模进重复作为连接过渡，引入轻快的副部。副部与主部调性相同，但调式色彩有别，主部为明快的徵调式，副部为山歌风的商调式。其首部连续的四度下行跳进宛如主部主题的倒影。这一主题在小提琴清亮、纯净的中音区奏

出，更为流畅、自如。乐队十分安静，主、属音叠置的空五度在低音声部长时间持续，加上平稳波动的音型化背景，更烘托出意境的优美。副部主题分别在独奏小提琴和乐队呈示，并以非严格的卡农形式在两者间模仿、对答，情趣生动。在由主部首部音调移调模仿构成的短小连接之后，迅即转入再现部。

再现部中副部调性比原先（呈示部中）移低了一个大二度，这一技术细节与第一乐章再现部副部调性比呈示部副部调性移高一个大二度的处理遥相呼应。副部结束后，采用第一乐章主部主题材料作为连接过渡，引出全曲的尾声。这一简洁的尾声起到三个方面的作用：（1）改变织体和速度，使全曲以热烈欢快的格调终结；（2）综合再现全曲重要主题的核心音调；（3）采用D宫调式与第一乐章D羽调式相呼应，确立全曲中心音D的主导地位。

这部协奏曲以其严谨的结构、迷人的旋律、抒情的意境、淳朴的风格和小提琴演奏技巧的发挥赢得了音乐家和听众的喜爱。1982年在香港首演后，又于1986年在美国华盛顿肯尼迪艺术中心公演。1987年被指定为在深圳举行的首届全国小提琴中国作品比赛的决赛曲目。美国舞蹈编导玛戈·薛娉婷以此为蓝本，编创了交响芭蕾《紫气东来》，由中央芭蕾舞团于1988年9月20日在北京排演，获得成功。

杜鸣心：《春之采》

该曲作于1986年冬至1987年夏，1988年10月28日在香港举行的“杜鸣心作品音乐会”上首演，由匈牙利钢琴家耶诺·恩道担任独奏，香港管弦乐团协奏，施明汉指挥。

此曲在创作时本无标题，也无“第一”的序数词，就称“钢琴协奏曲”，在音乐会筹办过程中，主办人为便于听众欣赏这部作品，建议作曲家加一标题，作者根据音乐情绪而取名《春之采》。该作品采用传统协奏曲惯用的三乐章奏鸣套曲结构。

第一乐章为充满生气的快板，奏鸣曲式。16小节的乐队引子之后，主部主题（c小调）以独奏钢琴八度齐奏的形式呈示出来，四、五、六、八度的连续大跳使旋律线呈尖锐的锯齿状，跳进中加入一些倚音式的装饰半音，更显生动。乐队采用富于动力的连续切分，加强了主部主题顽强不屈的奋进力量。距首次呈示14小节，主题又在钢琴独奏上第二次出现，扩展了音区，加浓了织体，更带冲击力。以后这



一主题又在乐队中两次重复，切分动机的模进与和弦的分解把音乐引入副部。副部为缓板，基本调性为 $\flat D$ 。优美如歌的副部主题在温馨、静谧的背景衬托下由弦乐奏出，其音调核心是引子中出现过的五声性四音列（sol、do、la、re），以宽舒的节奏在中音区深情地倾诉。独奏钢琴的织体渐渐衍化为流动的华彩，并以副部主题音调展开与乐队呼应对答。结束部在副部的调性上由乐队奏出主部主题，从舒缓的速度渐加速，引进展开部。展开部用快板速度，集中运用主部主题的音乐材料，进行各种变化发展。在展开部的尾段，钢琴独奏双手的八度齐奏在乐队敲击型强力和弦的支持下，更加铿锵有力。在音响的高潮处，展开部的结束和弦与再现部重合，音乐气势贯通。再现部是典型的“倒装型”，抒情的副部先由乐队在D调上奏出，气息分外宽广，独奏钢琴在乐队低音的衬托下，音响丰满而柔和。副部再现之后紧接钢琴的华彩段，这个技巧性段落以主部材料为展开的线索，由单音发展为平行三度、平行三和弦、六和弦和双手的八度技巧在两声部连续半音级进的反向扩张中达到音响张力的高点。随后主部主题完整再现，它具有三个特点：（1）主题音调时值扩大一倍，衬托得声部更加热情华丽；（2）主题音调得到铜管乐器的重复、加强，更为鲜明和突出；（3）本乐章的主调（c小调）在这里才正式回复。在之后的尾声中，全曲核心音调（sol、do、la、re）糅入独奏钢琴托卡塔式的急速运动中，用辉煌的音响与本乐章引子中同一音调的抒情呼唤相呼应。

第二乐章，广板，是抒情的慢板乐章。主题是民歌式的方整性结构，用白描的笔法由独奏钢琴在中音区平静地“唱”出，调式带有民间音乐常见的游移性。钢琴独奏之后，主题交由木管组重复一遍，钢琴在低音区以清亮的华彩点缀、补充。在一个以平行五度连续跌落为主题的过渡之后，大提琴对主题做了引申式的变奏，意境深沉。随即，主题在钢琴上重现，拉宽了两手的音区距离，而把中间流出的空间由乐队音响填充。中段的速度改变不大，没有过分的对比，新因素主要体现在调性（E宫调）和织体上。再现段时，主题完整地在钢琴上复现，竖琴、钢片琴加上弦乐的拨奏以轻亮的音点衬托着，音乐余味深长。

第三乐章，快板，托卡塔风格，是欢快、热烈的终曲。全曲的核心音调（sol、do、la、re）在钢琴密接的同音反复中依次跳出，构成富于钢琴演奏技巧的主题。这一乐章的结构是非典型的奏鸣回旋曲式，也可以说它介乎于无展开部的奏鸣曲式、回旋曲式或复二部曲式之间。

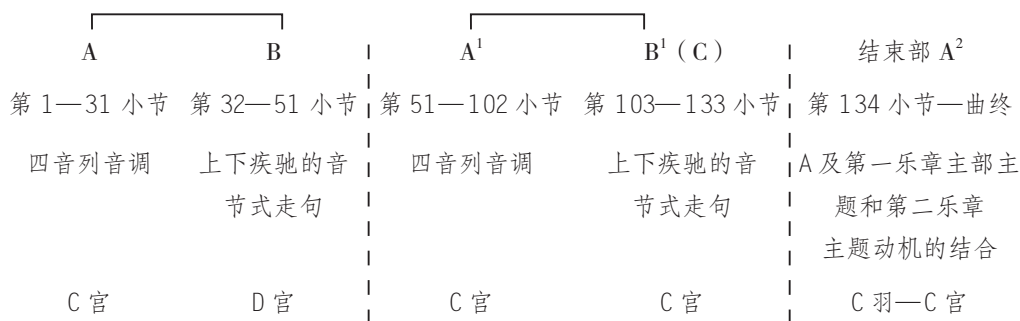


图 1 第三乐章曲式结构图

图 1 清晰显现出本乐章的整体布局。颗粒性跳跃的第一主题与线状起伏的第二主题形成对比并置的关系，调性的回归、统一及全曲三个乐章主题音乐材料在结束部的综合又造成末乐章稳定的收束感。Allegro 速度一以贯之，技巧辉煌。这部作品体现了杜鸣心音乐创作的主要特征：构思精巧、结构严谨，着力于不同性格、不同曲式功能的音乐主题的塑造。注重旋律的歌唱性和整体的抒情气质。和声音响在调性领域的边缘拓展，复合和弦及音列纵合化和弦扩张了和声的力度。音乐洋溢着青春的气息，音调具有鲜明的民族风格。再加上作曲家本人擅长钢琴演奏，能充分发挥钢琴独奏的表现技巧，使这部钢琴协奏曲在艺术表现形式上更加完美。

该作品于 1994 年获全国第八届音乐作品评奖活动一等奖。

[F]

方可杰：《热巴舞曲》

河南作曲家方可杰的交响序曲《热巴舞曲》作于 2003 年，并在当年第十届中国音乐作品（交响音乐）评奖中获小型作品三等奖。随即，该曲在北京人民大会堂举办的“2004 北京新年音乐会”上由伦敦交响乐团与北京交响乐团联合演奏后，受到广泛欢迎与好评。尔后，中国交响乐团在当年的国庆音乐会上又再次演出此曲。随着台湾交响乐团、新加坡交响乐团、哥伦比亚交响乐团等国内外乐团相继在各地演奏，一时间，《热巴舞曲》成为一首热门名曲。

“热巴”原是西藏一种用于宗教仪式的歌舞，后来演变为普遍流行的民间歌舞，其形式自由活泼，抒情与热烈兼具，是藏族人民最喜爱、也最有代表性的歌舞形



式。方可杰在创作这首《热巴舞曲》时，吸取了传统热巴舞曲中最有影响的“圆圈舞”和“踢踏舞”的音乐素材，但并不拘泥于原有的格式，而是采用写实与写意并举的创作手法，着重渲染歌舞表演中的情绪与气氛。乐曲以简洁的三部曲式写成，质朴无华而又抒情优美的首部与热烈奔放的中部形成强烈对比，使音乐具有刚柔并济的丰富层次与内容。简单而有效的交响性手法，使乐曲既不失藏族民间音乐的传统风格，又凸显出崭新的时代特征，抒发了藏族人民走向新生活的真情实感。

《热巴舞曲》的成功在于其雅俗共赏的创作取向。乐曲不以炫耀复杂或奇特的技术手段为目的，而以鲜明的音乐形象，流畅优美的旋律，简练单纯的和声复调，色彩丰富的配器，以及匀称和谐的形式取胜，扎根于传统而又不拘泥于传统，以音乐之美展现生活之美，从而达到动人心弦、雅俗共赏的艺术效果。作曲家在创作这首《热巴舞曲》时，并未去过西藏，但作品中流淌着作者真诚的热情，表达了作曲家对西藏那块神奇土地和那里的人民的热爱与向往。因此，《热巴舞曲》虽然不能说是严格意义上的西藏音乐，却是作曲家心中想象的美好西藏画卷。在这里，重要的不是实景的复制，而是真情的寄托。

交响音乐创作虽然应当以严肃深刻的宏大叙述为主要取向，但也同时应兼顾雅俗共赏的中小型乐曲的创作，以满足广大听众的需要。事实上，这类能为广大群众喜闻乐见的管弦乐小品的创作并不容易，而方可杰的交响序曲《热巴舞曲》的成功创作，为我们在这方面树立了又一个典范。

(火 树)

[G]

高平：《琵琶、小提琴与乐队的双重协奏曲》

该作品系作曲家2003年应约为美国“华人音乐家协会”的新年音乐会而作，2004年年初由马克·吉布森（Mark Gibson）指挥辛辛那提音乐学院爱乐乐团（Cincinnati Conservatory of Music Philharmonia）首演于美国辛辛那提，特邀琵琶演奏家柯明担任琵琶独奏。

这次音乐会的主题是“诗歌与音乐”，因为这二者向来有着十分密切的关系，譬如在我国的古典文学作品中便有很多涉及音乐的内容，而其中最有代表性的当数唐代著名诗人白居易的长篇叙事诗《琵琶行》。作曲家紧扣音乐会的主题，从白居易这

首千古流传的佳作中找到了灵感。《琵琶行》作为一部文学作品其中包含了音乐的元素，而如今作曲家又试图用音乐去表现这一包含了音乐的文学作品。这的确是一件很有创意但也有一定难度的事情。作曲家选用了琵琶、小提琴与乐队的双重协奏曲的特殊形式。其中琵琶无疑是诗中“琵琶女”的对应，而小提琴则代表“诗人”。不过这里并非确切地指代白居易，而仅仅是一种泛指，代表诗人这样一个角色。至于乐队部分则是作曲家本人的感怀与“旁白”。作品的体裁虽然是双重协奏曲，但保留了传统协奏曲的一些特征，同时又受到特定题材的影响，在一定程度上也具有交响诗的特性。整首作品的发展过程一直贯穿着两个重要的主题。（见例1）

例 1

主题 I: Violin solo

ppp *legato from a distance, desolately*

例 2

主题 II: Fl.

pp *legato*

主题 I 在作品一开始就由小提琴独奏声部显示出来，虽然较长，但总共由五个音构成，其中五声性的三音列“D、C、A”显然起着十分重要的作用，其余的两个变化音 $\sharp C$ 和 $\sharp G$ 都可看作是该三音列中C音与A音在十二平均律条件下最小距离的错位。这样的处理不仅丰富了该主题的调式色彩，而且也赋予了该主题更加细致真实的民族民间风格，尤其是第5小节中从C到 $\sharp C$ 的大七度下行跳进，与许多民歌句尾的音调语气十分相似。



主题Ⅱ的材料较为凝练，除去其中局部的反复外，总体上就是由两个相隔小三度和二度的音程先上行后下行构成一个正波形的动机音型，下行时都为严格的小二度，而上行时也经常换成大二度。将这两个主题仔细比较，会发现主题Ⅱ其实是从主题Ⅰ中生发出来的，因为构成主题Ⅱ的小二度（包括有时出现的大二度）与小三度也正是主题Ⅰ中最主要的音程。这种关系在它们发展的层次上也有一定程度的体现：主题Ⅱ并不像主题Ⅰ那样直截了当地呈示，而是在发展的过程中逐步成形并明朗起来。作为一首器乐协奏曲，该作品仍然保留了华彩段的写法。华彩段之后则是一个带有再现功能的部分，前面部分中出现过的两个主要主题以及一些次要的材料都先后再次呈示，但在音高上都并非十分严格，而且也具有一定的展开性。这种双主题呈示、展开然后再现的发展脉络显然与奏鸣曲式有着一定程度的联系，不过这一发展脉络又结合了协奏曲与交响诗的某些特征，使其在结构上体现出高度的复杂性与灵活性。

该作品从《琵琶行》中得到灵感和启发，因此虽然没有很明确地叙述诗中的故事与情节，但总的发展进程与诗的意境大体上还是能够吻合的，如琵琶最开始进入时比较随意的五度反复，似乎就是为了表现“转轴拨弦三两声，未成曲调先有情”的意味；而中间一段短小音型急促的错落交织则又能与“嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘”的感觉联系起来。但更为重要的是，《琵琶行》这首作品并非只是为了描写琵琶女演奏的情景，其精神实质是为了表现诗人从琵琶女的不幸遭遇联想到自己，从而引发“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”的感慨。作曲家作为作品中的一个特殊“角色”，用大段乐队部分的独白表达了自己对人生和命运的思考，从而使得该作品在气质上具有了较强的浪漫色彩。

高为杰：《别梦》

为笛子与管弦乐队而作的《别梦》系作曲家1991年应约为著名笛子演奏家张维良的个人独奏音乐会而作。作品描写的是一个历经坎坷的人的梦魇。音乐意象所包含的骚乱、惊恐、静谧、挣扎以及天籁的和谐，不只是怪异的梦境再现，而且着力于探寻梦的“隐意”——透过梦的表层迷雾去参悟人生的依归和超越的心境。为了更深刻地表现这一非同寻常的哲理性命题，作曲家大胆运用现代技巧，并力图与中

国音乐传统及其审美观念相结合。音高关系采用十二音场集合控制，旋律采用绝对旋律的支声处理，和声主要用十二音和弦以及它们的转位加以展开。在总体上是非调性的，但大量使用了五声性集合又常常透露出调性因素，配器突出运用了点描的音色化处理手法。

根据梦境的非连续性与片段化特征，作品采用了自由的回旋曲式，用四次出现的叠部将几个不同的梦境片段分割开来。与典型回旋曲式要求叠部与插部在结构规模上大体相当不同的是，此处的叠部都只有短小的9小节（最后一小节还有叠入的现象），与由不同梦境片段形成的“插部”相去甚远。但由于特殊的结构部位以及整体构思的着意安排，它们仍然在作品中起着十分重要的支柱作用。叠部的主题是十二音性质的，但并非严格的序列，而是以[0、2、5、7]四音集合在十二音场的配套构成。经过一段缓慢的引子之后，叠部Ⅰ从第15小节开始，主要由铜管声部的小号和长号演奏。音乐的句法先分后合，十分清晰地呈现为“2+2+5”的结构，两个两小节乐节结束处延长音的使用，更使这段旋律具有了梦呓般的感觉。这之后的第一个梦境片段速度虽然没有加快，但音符的时值划分更为细密，持续不断的三十二分音符及十六分音符的三连音带来一种躁动不安的感觉，贴切地表现了噩梦开始时的惊恐与骚乱。叠部Ⅱ从第125小节开始，音色换成了木管（单簧管和大管奏主要旋律，长笛和双簧管在延长音上进行填充），并用马林巴对其主要线条进行勾勒，使旋律显得更为清晰。叠部Ⅱ之后进入一个缓慢的梦境片段，音乐悲伤哀怨。该部分以一个在十二音定位和弦背景上的赋格段结束，四个声部依次为竹笛、双簧管、单簧管和大管，主题每一次出现的音区逐次降低，给人一种陷入噩梦深渊而不能自拔的强烈感受。叠部Ⅲ从第193小节开始，旋律由竹笛演奏，小提琴的颤音与色彩乐器在延长音上填充。这之后的第三个梦境片段速度突然加快，以较强力度的乐队全奏形成一个明显的高潮，但是又马上平缓下来，似乎是在强烈的愤怒和剧烈的挣扎之后，最终仍然以失望和无奈而告终。这一梦境片段十分短小，只有17小节，因此在它之后的叠部Ⅳ也不完整，只剩下竹笛演奏的叠部旋律片段，各声部在较弱力度层次上先后出现持续长音，为尾声的进入做了十分自然的准备和铺垫。尾声是引子材料严格的逆行，不仅加强了结构的统一感，也暗示了梦的无始无终，周而复始。此外，四次叠部分别以D、A、G、D音开始，前后两次叠部起音的相同也从另一



个角度对这一暗示进行了呼应。

由于作曲家有过在“文革”中噩梦般的人生经历和体验，同时又具备深厚的作曲功力与艺术素养，因此在这部作品中可以游刃有余地运用各种创作技巧，进而把坎坷人生的梦魇和参悟之后的依归与超越表现得淋漓尽致，感人至深。

(吴春福)

高为杰：《缘梦》

《缘梦》(*Dreams of Meeting*) 是为中国竹笛与西洋长笛而作的混合室内乐二重奏。乐曲创作于 1993 年，系法国 SACEM/Festival 38th Rugissants 委约作品。由中国笛子演奏家张维良与法国长笛演奏家布鲁 (F.Bru) 在该艺术节上首演。

作品以法国作曲家德彪西的《牧神午后》与中国古曲《春江花月夜》的音调片段为素材进行创作，通过“复风格”的方式将二者交织在一起，并借助中国竹笛与西洋长笛的不同韵味与音色对比，体现东西方文化的对话。全曲无节拍和小节线划分，以复调织体为基础写成。在结构上可大致分为三个段落。第一部分，两个主题均以 *pp* 的力度引出，《牧神午后》的主题在原作同音高呈现，较为完整。而《春江花月夜》的主题却是细碎的，经过了作曲家的再创作，音调被加入的变化、装饰音所掩盖，似隐似现，似有似无。第一个段落在经过一个小再现后进入较为快速、激烈的中段。在乐器的演奏技巧上，主要运用了花舌和快速的走句，将第一段呈现的主题进行充分的展开。再现段是一个不完整的开放式段落。《牧神午后》主题中的两个音乐片段倒装再现，乐曲在主要片段的多次反复中褪去……整部作品音乐清新淡雅，如梦似幻，充分体现了作者力求刻画出东西方文化相遇碰撞的缘梦情景的创作意图，也寄托了作者希望世界各国人民和谐相处、友好交往的美好愿望。

该作品另有管弦乐队版《缘梦 II》，1998 年由香港小交响乐团在指挥家叶聪的建议下向作曲家委约，并在当年的香港艺术节上首演。2004 年 5 月，《缘梦 II》在“上海之春”国际音乐节的“当代音乐优秀作品展暨论坛”上演出，并获得由环球、EMI、滚石、中唱和声像五家唱片公司的代表评选的“唱片公司推荐奖”。

(雷 蕾)

郭文景：《川崖悬葬》

这部为两架钢琴与交响乐队而作的作品写于1983年。1984年3月3日首演于美国加州大学伯克利分校；演奏：加州大学交响乐队；指挥：米歇尔·单亚迈（Michael Senturia）。

郭文景身为四川籍作曲家，巴山蜀水的风土人情，其所孕育的独具特色的文化积淀，包括那些充满神奇色彩的古老习俗，是他艺术创作的素材来源。《川崖悬葬》就是作曲家有感于四川古老习俗而创作的一部单乐章形式的交响诗作品。作品运用管弦乐的色调，通过艺术化的想象描绘了这个神话般的自然景观。

乐曲开始，定音鼓以滚奏音调渲染一种庄严、肃穆的氛围，弦乐奏块状和弦，在此背景下圆号与弱奏的短笛联合吹出四川民歌《尖尖山》的片段旋律——这是贯穿全曲的核心音调。圆号的温厚与短笛的尖利错落呼应，在音区、音色上形成清晰的反差，为其他乐器的音响造型和填充预留了一个巨大的空间。在这个空间架构中，细分的弦乐声部作复调式结合，四川堂鼓、川锣、马锣、川钹等打击乐群营造了浓郁的地域色彩，弦上打指造成的短促装饰音，以及突发的拨奏、颤音、滑指等手法的运用，合力形成一片缜密而躁动的音响。

单簧管、大管、中提琴为先导，引出两架钢琴演奏主题音调，木琴以错落的节奏与之呼应。这是以小二度、大七度的平行运动形成的加厚旋律层，音响高亢。之后，弦乐音响不断发展、壮大，不同组合的音块与不同声部的短小五声音调相互交织，加之各种乐器的非常规演奏，如弦乐群的码后拉奏、远程滑指、钢琴的震音、刮奏及华彩音型，从而共同描绘出一幅缤纷的音响图像，在第104小节达到高潮之后，乐队以一拍一音顿奏短促的八分时值和弦，其间隐含着复合调性层的五声性主题音调，造成宏大的音响。其后，音响回落，出现木鱼的单纯音色，两架钢琴以柔和的触键奏歌唱性的主题音调，声音安宁，不由使人联想到一场惊天动地的丧葬仪式已经完成，此时是超度亡灵的虔诚祈祷。

这部为两架钢琴与交响乐队而作的单乐章作品用多彩的管弦乐色调阐释了丰富的人文内涵。作品从题材、音乐素材，到音色、音响的挖掘都具有鲜明的中国内容和时代特点。创作技法借鉴了西方20世纪初、中期现代音乐的一些表现方法，如多调性、半音音块、自由曲式等，从而丰富了音乐的表现力，发掘了音响塑造的潜



力，使得作品在不超过 10 分钟的演奏时间中有着非常丰富的容量，获得了中外听众的广泛共鸣，被公认为作曲家郭文景具有代表性的一部交响乐作品。

(蔡 梦)

郭文景：《蜀道难》

合唱交响曲《蜀道难》(创作于 1987 年，同年在北京首演)是郭文景运用现代作曲技法，并结合中国传统音乐的创作观念和地方特色技法而创作的。它是郭文景最成功的作品之一，不但受到国际乐坛的称赞，而且被评为 20 世纪华人经典作品。

《蜀道难》是唐代大诗人李白的著名诗作，在诗中李白以大胆的比喻、神奇的想象和惊人的夸张等手段，淋漓尽致地刻画了蜀道之蛮荒难行(上阕)和蜀道风光变换及蜀道险恶的环境(下阕)，并通过蜀道来借喻官场人生之险恶。诗作中浪漫的情怀、奇绝神秘的幻想，为作曲家运用富有抽象性和象征意味的音乐语言提供了广阔的空间，也大大地拓宽了欣赏者的想象空间，深化了诗的艺术感染力。该诗上下阕的开头句以及全诗结尾句，都用了画龙点睛的“蜀道之难，难于上青天”为慨叹，这也成为作曲家构建整体曲式结构的重要依据，使全曲形成复杂的二部性曲式结构。与此同时，对全曲的宏观结构产生影响的结构力因素还有调性布局的结构力，中国传统音乐中宏观速度结构布局、主题材料布局所形成的再现二部性和四部性结构力等。

在上阕中，作曲家按照中国传统音乐中常见的起承转合的逻辑思维进行主题材料的布局，从而使上阕的曲式结构具有再现四部曲式的特点：引子(散板，第 1—40 小节，F)—[起]A(慢板，第 41—80 小节， bD)—[承]B(中板—快板—中板，第 81—114 小节，D—C)—[转]C(散板，第 115—142 小节，C)—[合]A¹(慢板，第 143—196 小节， $^bD—A$)—结束部(散板，第 197—216 小节， $^{\#}F$)。在下阕中，由于诗作本身的规模小于上阕，意境有所变化，因而音乐主题材料比之上阕中亦有所减缩和变化，呈现出再现三部曲式的框架，但实际上中国音乐“起开合”的逻辑思维和板式速度变化在更深层次上起着主导作用：引子(散—快—散，第 217—243 小节，E—D)—[起]A²(慢—快—慢—快—慢，第 244—267 小节， bD)—[开]B¹(慢板，第 268—276 小节，C)—[合]A³(快板—垛板，第 277—445 小节，F)—

尾声（散板，第 446—472 小节，F）。

一方面，郭文景依照诗歌的意境和音乐情绪的需要，对西方现代作曲技法进行创造性的运用，使得作品的现代音响风格强烈。例如《蜀道难》引子开始处于低沉缓慢且极弱的力度（*pppp*）中，这里使用的音簇营造出某种幽暗混沌的神秘气氛，而随后大提琴与低音提琴的各个分部在音簇的基础上加以音型化处理，从二连音至六连音的音型组合分布在不同声部，形成了对位化的微复调形态，造成一种涌动的音势。而在 A^3 的快板——垛板中，由于在音乐情绪的快速推进中使用音簇，就产生了粗野的敲击效果，听觉冲击力很强。双调性和多调性技法方面：上阕 B 段中的第 100—114 小节所形成的下五度双调性卡农模仿形成了高潮；下阕 A^3 段中，合唱声部形成单主题派生的双重无终卡农，并伴随着大提琴、贝斯声部的一个以 F 为中心音的具有主题性格的固定低音音型。在三次循环中，每一次的音乐情绪都在加剧，最终导入垛板式的音乐段落，将全曲推向高潮。此外，乐曲中还使用了音色旋律（见第 128 小节“黄鹤之飞”句）和配器方面所精心设计的各种音色对比（包括声乐内部、乐队内部、声乐与器乐之间）等措施，这些都是《蜀道难》现代音乐风格的体现。

另一方面，作为中国作曲家，郭文景在作品中注入了中国传统戏曲音乐板式弹性变速的宏观结构力来控制音乐的跌宕起伏；而在微观上以川剧川腔构成旋律、运用高腔旋法营造音乐气氛、使用具有四川民间音乐特点的乐器制造新鲜的音色、规定声乐演唱方式不用美声唱法而用民族风格等，这些举措都是作曲家在力图借鉴和吸收外来文化之长为我所用的同时，为了保持本民族优秀音乐文化传统，并使之获得创造性转化所付出的努力。

在宏观结构力方面，作曲家让戏曲音乐板式弹性变速深层控制音乐的发展，其绵延的、一波三折的迂回发展态势，体现了中国传统音乐中宏观速度结构布局的特色，这不仅暗合诗作的结构、意境，而且使音乐情绪突起，更富戏剧性。

作曲家以四川民歌中特有的核心音调（大二度 + 小三度，在作品中即 F—G— $\flat B$ ），通过运用四川方言语音的适度夸张，将原来的纯四度（F— $\flat B$ ）用增四度（在作品中即 F—G—B）来替代，这样就产生出具有非协和张力的主题音调（即“蜀道之难，难于上青天”一句），恰与诗人的强烈慨叹相应。（见例 1）



例 1



与此类似的还有，对引子中第 16—17 小节“危乎高哉”一句通过运用川剧高腔中“声高调锐”的特性旋法，为戏剧男高音制造出两个八度音程的大跳，迫使歌唱者陡然间变换音区，来刻画李白对蜀道奇险的惊叹心理，这种手法能使音乐对诗的意境起到渲染和升华作用。与此类似的还有，使用戏曲中的吟唱和念白来强调音乐语气，强化音乐的咏叹性和朗诵性，例如第 14 小节的类似戏曲“叫板”的“噫吁嚱”、第 81—83 小节的“西当太白有鸟道”、第 93 小节的“壮士死”等句。

此外作曲家不仅在配器中加入了四川大锣、中国大鼓等中国特色打击乐器，而且对男高音与合唱提出“川味”咬字和发声法的特殊要求，这就大大增加了独特的川音川韵。综上，交响曲《蜀道难》所呈现出的中西合璧的新音响、新风貌，不仅是作曲家与诗人跨越千年时空气贯长虹的对话，也是郭文景立足本土、兼收并蓄的创作理念的直接反映。

(石一冰)

郭文景：《滇西土风两首》

《滇西土风两首》是郭文景的第一部民乐乐队作品，受香港中乐团的委约，作于 1993 年。作曲家在写这两首作品的时候总体上追求一种凝重和质朴的风格，而很少有以往民乐的华丽和热闹。

I. 《阿佤山》

佤族是一个跨界的民族，在中国、缅甸、老挝、泰国都有。在中国主要生活在云南的澜沧江和萨尔温江之间的怒山山脉之间，这一带山岭纵横交错，平均海拔在 2 000 千米，俗称“阿佤山区”。各地佤族都认为这里是他们的发源地。佤族是一个古老的民族，音乐具有原始而朴素的特点。而这首作品表现的正是这样一种古朴苍健的风格。

引子，广板（第1—10小节），吹管乐三次在不同高度上行大二度，以弹拨乐、打击乐在低音区的敲击似的节奏呼应，引出乐曲的第一主题，这是一个建立在D羽调式、线条舒展、沉重而苍凉的主题，由二胡和三弦奏出。（见例1）

例 1



这个主题做了两次陈述，在第二次陈述的末尾，引子的材料插入形成通往下一段的连接。

乐曲进入中段（第32—95小节），第二主题是一段很有节奏律动的主题，表现出侏族人民那种强悍有力、粗犷豪爽的精神。（见例2）

例 2



这个主题一共出现了七次：前两次分别由中胡和三弦来陈述，到第三遍时第一主题被再次引进，由一支大笛和一支小笛以五度卡农的形式出现，而第二主题则作为伴奏继续发展下去，它们的结合没有形成强烈的对比和对抗，而是很协和的一种结合。接下去，引子的材料再次作为推向下一遍主题陈述的过渡，并将乐曲引向高潮，也就是第二主题的第四次陈述，这一次是乐队的全奏。第五次是将主题旋律变化，到第六次时，第一主题被再一次引入形成一个假再现。由于音乐已被推向高潮，第二主题这一次的陈述进一步被变奏成包含有小二度进行的旋律，这是第一、二主题的第二次碰撞，第七次的陈述将音乐连接到第一主题的再现。



再现(第96—106小节)是以减缩的形式出现,第一主题陈述了一遍,乐曲就进入尾声阶段(第107—130小节)。材料来自开头的引子素材,在这里做了较开头更加充分的展开,全曲在大的渐强之后结束。全曲时长约9分12秒。

II.《基诺舞》

这是一首舞曲,但作者在开头就声明了这首舞曲的性格特点:“不要演奏成轻快的舞曲和欢快的舞曲,要质朴,要沉稳。”作品可以分成三个部分,两头是节奏化的舞曲主题,中间部分是节奏自由一些的山歌。

这首曲子最大的特点是三音列的运用,例如曲子开头处马林巴演奏的主题(第5小节)。(见例3)

例3



第14小节鼓的主题。(见例4)

例4



第18小节高音笙演奏的主题。(见例5)

例5



对这个主题的展开(第45—80小节)作曲家用了三音列的各种移位和不同的乐器组合来发展变化。中部(第81—124小节)是一段温暖的山歌,主要由两支洞箫以

复调的方式交织在一起，像一对情人的绵绵细语。而与此同时，三音列虽不是主要因素，却起到分句的作用，在每一分句的句末用打击乐，有时也根据需要减为两音。

在音乐平息下来以后，乐曲又再现了先前的舞曲节奏。最有意思的是，再现的配器用了椰壳、竹板和康佳鼓、梆戈、马来西亚鼓，而没有使用有确定音高的乐器。这三种乐器在音区上分别形成低、高、中的关系，作者只是想要这种组合与主题三音列的高中低关系大体一致，这样就突出了主题三音列的节奏特点，因为主题的简洁性需要节奏上的丰富和多样化。作曲家的这种变化再现使曲子更加有情趣，恰当地表现出基诺族能歌善舞的特点。最后乐曲在安静、清晰的鼓点节奏中以马林巴的下行滑奏俏皮地结束了全曲。全曲时长约7分39秒。

这两首作品的主题都很简洁，作曲家在处理如此简单的材料时，主要运用变奏和复调的手法。

作品在完成当年就由香港中乐团在香港进行了首演，指挥是日本的福村芳一。

（李 婵）

郭元：《黑纳米——对泸沽湖的印象》

这部作品完成于1993年，1999年作曲家对作品进行了修改，同年首演于四川音乐学院60周年校庆新作品音乐会上，并在当年的成都“第6届蓉城之秋”作品评比中获二等奖。

泸沽湖位于四川与云南的交界处，那里居住的摩梭族人至今仍然保留着母系社会习俗。正如作者第一次踏上这块土地所感受的那样，泸沽湖是一块古老、神秘、远离尘嚣的净土，她与现代社会有着巨大的反差并被这种反差带来的冲击所包围。基于此，作者试图在传统的框架内运用现代作曲的理念来创造这部作品，这也正是此作品的立足点。“黑纳米”为摩梭语，即母亲湖之意。

这是一部带有一个插部的奏鸣曲式结构的单乐章作品。在定音鼓持续震音与大提琴持续四度和弦音型的神秘背景下，长笛奏出了主部（泸沽湖）主题，它运用了当地民歌里一个很有特色的小七度作为核心音程，有两个重要的隐伏线条短句，在配器上用颤音琴给予强调。连接部将这个隐伏线条短句作为材料，经过小的展开到达一个小高点，随后由英国管奏出一个具有摇篮曲性质的副部（母亲）主题，有着



明显的旋律线。在副部与结束部之间是一个“飞翔”性的多调性段落，以A调为中心做上下二度调的扩展，当到达相距增四度的两个调时，作为结束部的开始，“母亲”主题在这两个增四度调上与前面的“母亲”主题形成对比，预示着展开部的到来。

展开部的开始部分，呈示部中各主题、动机或短句在音色、音区、调性上以不同的形式变化展开，使得这部分音乐具有点描性和泛调性的特点。展开部的第二部分，木管与弦乐的“飞翔”主题与铜管的“母亲”主题逐渐形成三个相距小二度调的纵向结合，随着音乐的发展，在大锣的一记有力的敲击下，到达了作品的第一高潮。音乐平静以后，长号号角般的旋律引出了短笛奏出的“舞蹈”主题，这是一个全新的主题，犹如从天而降，这个主题不但作为插部的材料而且还是后面“赋格段”的主题材料。这不是一个严格意义上的赋格段落，“主题”与“答题”建立在小三度关系上，“答题”“对题”来自“泸沽湖”“飞翔”“母亲”主题的短句，这些短句自身又不断地重复。在此基础上，音乐发展逐渐形成一个大的音簇，随着大锣又一记强有力的敲击，到达了第二高潮，这也是整个作品的最高潮。伴随高潮的两次很有力度的大锣敲击，是作品的两个支撑点，起着画龙点睛的作用，也使得高潮点更加清晰。

音色化旋律、同一旋律节奏异化、模糊旋律轮廓等手法，在再现部中得到了充分的发挥，给完全再现的再现部的各主题赋予了新的色彩。从整体来看，和声上更多的是线性化和声；泛调性、多调性使调性呈多样化；音块音簇式的写法使得音响上更复杂；在配器上注重音色的处理，如音色转换、音色化合，弦乐器的细分，触弦点的变化；等等。这部作品在将传统与现代作曲技术相结合方面做了有益的尝试，英国作曲家戈尔教授听了作品之后说：“这是一部很有气势，色彩性很强的管弦乐作品。”

(郭 艺)

郭祖荣：《 \flat D调钢琴与乐队》

郭祖荣是一位热爱祖国、家乡大好河山和人民群众的作曲家，是一位具有历史使命感、责任感、紧迫感、危机感的作曲家！在他的九大部钢琴协奏曲中，尽

管各有特色，各具芳菲，但问世后最能感动人心的，应属《 \flat D调钢琴与乐队》。由于乐思内涵深邃、凝重苍凉，浩气回肠以及催人感悟和鼓舞人们奋发向上的力量，常为听众鼓掌称好！郭翁只取 \flat D调而不谓之大、小调，主要在于正副两主题采用全音阶与泛调式，而且其和声属于在以调式性和色彩性中呈现出力度感的多声结构，强调以 \flat D为其主调性而立意。该曲内容，在首演时，节目单上付印有“烟雨蒙蒙，杜鹃声声，春天唤绿了大地，一切引人深思”的含意。此曲动笔于1988年暮春，当作曲家下笔前忽闻杜鹃声，又是春雨蒙蒙时节，他回忆起四十年前（1948年）在高中学习时，战云密布，学生民主运动蓬勃，社会上的假繁荣景象，这使他心神不安，一种为国为民的思想侵袭心中，因此他有感而发，便在这部作品中，反映出对人生与国家命运的忧患意识的主题思想。

在呈示部里，一开始弦乐奏出增四度叠置背景，营造出广漠、寂静的原野于烟雨蒙蒙中的图景。接着长笛孤鸣，似杜鹃啼血“沦亡哀恸”的旋律，在戏剧性的展开中，她却“变形”为一种警句的呼唤，或成了小号“英雄有用武之地”的号角声声。这一近代作曲技艺，使人联想到亨德米特和米罗等大师的“变形法”，但这些的确让郭祖荣自立其成为中国气派的内容与个人乐思的风格化。于是全曲让听乐者感悟出：初春，杜鹃花在开放，杜鹃鸟在歌唱；国盛方能万世兴，人人肩负着历史使命，敞开心扉，火热的情怀，弘扬中华精神，胸怀博爱，继往开来，去描绘缤纷的大千世界！

不经风雨怎能见到彩虹呢？当乐曲转到展开部四六拍力度为 fff 时，“杜鹃主题”又经再现，大有倾情高歌、心系祖国的情怀，正是海纳百川、有容乃大的包含量，直至在终结部绽放出 \flat D大三主和弦，做出了结语——达到最大高峰时的重要坐标。

诚然，奥斯特洛夫斯基早有言传：“作家的职业就是要把已经枯萎的小草变成绿茵茵的草地，把已经死亡的灵魂重新提升为‘太阳的灵光’。我们要告诉自己，也要鼓励别人，向上是最美丽的追求。”此曲也体现出这一名言。

在这部钢琴与乐队的交响中，我们不仅可听到作曲家对人世、对民族忧患意识的思想感情的吐露，而且作品又让人充满着希望与力量！这是他一生创作思想中很重要的内容之一。

（冯斗南）



郭祖荣：《乐诗三章——袖珍乐曲三首及尾声》

玲珑剔透、精短华美的小提琴与乐队作品《乐诗三章》，自1989年面世之后，就一直受到听众与专家的垂青。此曲在首都首演时，被专家们评价为“20世纪末的一首精品，也可作为教材”，“十二音写作得如此动听，连老百姓也能接受”等。因作曲家不想局限在传统套式的囚笼里，想打开另一扇大门的空间平台，故用乐笔借古词意写散文诗，一种新感觉、新乐风便产生了。但他又不墨守洋人的十二音写作技法，为了中国听众的民族性的听乐心理要求，他将十二音写成有主题、有调性的“返朴归真”于民族的音乐风格之中。

开集 = 非闭集或空集 \emptyset ，运用开中国风格化的阴阳正负，常量、变量包含 \exists 与存在 $\exists x$ 音调的并集 \cup 、交集 \cap = 全集 v 的点彩。现将下面原型音列数字化密码细看一次，再细看其逆反等变型，再去聆听三个诗章，就能发现它们各具同性中又有异变之曲趣。

原型：

e	#f	b	a	d	c	b ^b	b ^e	g	b ^b f	#g	#c
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

第一乐章：Andante Espressivo Cantabile。

这是一曲充满诗情画意的诗章，作曲家以“杏花春雨江南”的诗句作为意境，抒写出对生命、对大自然的赞歌，全篇具有诗情画意，优美中隐含着对生活的希冀。

第二诗章：Allegro。

作曲家以古词牌《鹊踏枝》作为此诗篇的含意。他让我们进入童真谐谑情趣的意境中，又洋溢在智能化数码运动饶有兴味的乐响中。这是鸟集鳞萃的精彩片段，“数理之神”驾驭着感情灵光闪现的魅力，亦理、亦情、亦趣、亦乐之有！

第三诗章及尾声：Grace, Adagio Espressivo Gracile, Moderato Cantabile。

作者以古词牌“诉情近”与“长亭怨”来寓意此诗章的人生道路上突遭不幸的际遇，音乐具有戏剧性的张力，与前面两诗章相比，情感上有很大的反差，更为精彩！小提琴切入时，以D—^bE旋法做展开；中段是一哀怨的诉说；而尾声系第一诗章压缩性再现的归宿，概之十二音体系序列音乐的摄影画面，在精彩的瞬间浓缩于方寸三诗章以及尾声之内，其言动听，其色夺目，其音悦耳，可使之成

为永恒的“交响琥珀”！

(冯斗南)

郭祖荣：《第十六交响曲》

郭祖荣的《第十六交响曲》，会使人联想到英·麦克唐纳的美训：“晚年并不全是凋敝和衰老，它也是内部新的生命终将拱破晚年的外壳，脱体而出。”郭翁继《第十五交响曲》之后，接着再次攀登更加高的峰顶——“交响乐金銮殿”《第十六交响曲》，她设席圣位发出神侃语词滔滔不绝，正是“大音稀声，大象无形”的兄弟交响篇章！她也是一部稳含中国道家哲学思想的交响作品。

前奏、第一乐章：Lento Andante，倒装再现式的奏鸣曲式。

主要表现出知傲风霜，道回无尘，洗心涤虑，脱俗高尚，踏碎涅槃，空色包罗。或者是春不荣华冬不枯，云来雾往只如无的智广境界。亦揭示东方文化博大精深的人文思想，它可大到能装下天地万物，也可小到透视一粒粒微量元素的核子、介子、夸克、轻子等。阴阳五行、天地人合、物我互化等无所不包的尽善尽美，做到人格人性的品德升华！

第二乐章：Allegro Moderato，自由散体曲式。

现今的世界悬念迭起，扑朔迷离，还大量存在未解的谜团，有时更超出了平民百姓理解范围。难怪郭翁在总谱上也略有提示：“晴朗和平的清晨，突然云黑天低，狂风怒号，这就是大自然莫测处，也是人生道路上难料的祸福。”正如老子的哲言慧语所训“祸兮福之所倚，福兮祸之所伏”的验证，这是一曲充满着戏剧性的表现人的力量的篇章。

第三乐章：Moderato，复一部曲式的歌谣体结构。

在总谱上，作曲家写有：“人的一生要为他人做贡献，待到人生的黄昏时节，会充满着金色的；可是‘夕阳无限好，只是近黄昏’。”谁知他却好像是梅西安一样，也在写“鸟鸣”图。但是，若论在织体上的巧绣，乐响的奇情异趣，且具有中国风味的特色，还数郭翁这第三乐章开头，真是奇中奇、妙中妙，好一幅黄昏《百鸟争鸣图》啊！而这里乐响不是单纯地用来模拟或口技式的粗浅，而主要是由于自然界的音响引起作曲家内心感情的反应和激动的联想，这是郭翁音乐创作的特点与美学



观的体现。在旋法上，如大提琴声部在 bE 调性上的清角与变徵的旋法，显出高雅、秀雅、清雅的超然情趣；这是一曲人与自然界融合乐章。

第四乐章：Andante，没有展开部的奏鸣曲式。

和谐地表现出交响乐诗人于梦幻中，一颗赤诚的心灵，始终如时钟般在永远运转走动。这一乐章是作曲家在家乡南面石竹山道院中小住后，有感而写的。石竹山为“祈梦圣地”，人们悟到“梦是人生的另一世界，她更多彩而灿烂，但又引人深思”。这是人的思想追求寄托的一种表现。在这一乐章中，音乐优美向上，示意着人性的美；也暗示人要在顺应天地变幻轮转的自然规律中，发挥主观能动性，不断地奋斗进取，这进取是为他人谋幸福。这是作者一生的生活与创作的追求，可以说这一乐章是作曲家的思想写照。交响曲的大尾奏 Lento 是前奏的再现总结。茫茫宇宙、迢迢星河无边无际！作者年事越高，创作状态越佳，造诣就越显老到，有道是“人人皆有仰高智力之理，听者岂可无附之意”！最后三个小节恰似皇皇巨构，至高无上的三十三天太上老君主和弦（G：T）雷霆万钧，众人顿悟真谛——集天下英才展世界辉煌！

（冯斗南）

[H]

郝维亚：《传奇 II》

《传奇 II》是青年作曲家郝维亚为民族乐队写的一首乐队协奏曲，于 2003 年 4 月完成，同年获得全国交响乐作曲比赛民乐组二等奖并在台湾首演。

由于作曲家本人对“传奇”这一题目的喜爱，在创作了木管五重奏《传奇 I》之后，又创作了这部大型民族乐队作品《传奇 II》。“传奇”的原意是指在民间传说中为人熟知的英雄故事，还可以解释为不平凡的经历或历史。所以当一部音乐作品以“传奇”为题目，我们首先想到的是这部作品会给我们叙述一个怎样的故事，但正相反，《传奇 II》从意境、风格等方面给听众无限的遐想，仿佛回到了中国古代那些武林英雄辈出的年代。

为了突出“传奇”这个特定主题，作曲家在音乐素材的选择和组织上有专门的设计。首先，在调式方面，既使用了以七声音阶为基础带有西域风格的调式，同时

也使用了汉族的五声调式。这两类调式音阶的比较，暗示了大漠和中原两个形象，仿佛讲述了从中原到大漠这个辽阔范围内的故事。五声风格的调式在中国的汉族地区及蒙古草原广泛存在，而异域风格的调式更是让人联想到骑士远征大漠一类的主题，把这两种调式有机地融为一体，既使我们觉得亲切，又突出了豪迈的带有草原气息的音乐风格。其次，作品中用了很多特定的主题和技术手段来塑造传奇英雄的形象。比如使用豪爽浓厚的唢呐群组齐奏来表现英雄的强悍，以宽广的旋律和奔马的节奏来表现英雄的豪迈。在辉煌的高潮出现之前设有留白：以一支曲笛来演奏一个五声性的单旋律主题，旋律线拉得很长，再配上很轻的鼓声像是戏曲板式里的紧打慢吹，使这个主题听起来很幽远。以鼓声作为背景模仿马蹄声再加上用曲笛演奏的特定主题，使传奇英雄潇洒的一面崭露无疑。这些都使这部作品写意性很强：地理环境宽广、辽阔；体现的英雄人物形象豪迈、潇洒；整体的音乐走向昂扬、向上。有了这些特点，“传奇”的基调就定下来了。

《传奇Ⅱ》作为一部民族管弦乐队协奏曲，在具体的创作上作曲家运用了适合于民乐队的创作技术，有效地发挥了民族大乐队自身的特点。由于中国的乐器具有很强的个性，很难产生细部的和声效果，所以他改用了成组乐器的音色对比和呈示，甚至以大齐奏的方法代替了不同声部作和声的办法。这样既发挥了弹拨乐器等特色乐器的表现力，又避免了中国乐器在共鸣方面的困难。另外，这部作品在转调上主要是以五度关系为主，这与民乐转调习惯有关，因为民乐器的律制都是五度相声律。这就使得音响更集中，融合性也更好。最突出的是在组织逻辑上作曲家用了固定音型变奏、大线条的整合、大块的色彩变换等来组织，再加上变奏原则和循环原则在整个作品中的贯穿使得作品一气呵成，为大型民族乐队作品的创作提供了许多值得借鉴的经验。

（李小石）

何训田：《梦四则》

这是一首具有独特意境和独创手法的交响乐作品，按照作曲家自创的R·D作曲法写成，为装置二胡和管弦乐队而作，完成于1986年。1989年由英国BBC交响乐团在英国格拉斯哥首演。全曲由四个乐章组成，乐章间连续不间断。此处的各乐



章并不像传统的交响乐曲那样，根据速度、体裁等形式的限定写作，而是随乐曲所描写意境的自然变换，通过心理暗示的巧妙衔接手法划分乐章界线，由此达到各部分之间连贯、承递、浑然天成的效果。

在乐章衔接处，乐曲采用定音鼓、三角铁、钢片琴等乐器的独立而短小的片段，既象征心跳、门铃等具象事物，也暗示乐章间的内容变化。结尾处使用全体乐队队员的呼吸声，预示主客观关系的变化。各过渡片段所使用的音高、节奏、力度等都随音乐内容的不同而有所变化，对梦境的描写、渲染、迁移、消失等不同目的起到了强化的作用，具有画龙点睛的作用。此外，这种象征与暗示的手法在乐章间也有所使用，如第四乐章，弦乐片段中的大三度颤音，接替过渡句中的钢片琴，似乎是门铃转换为救护车、警车，将听者从第三乐章中安静、生动的音响带入紧张不安的状态。乐曲中暗藏的种种安排，如同一种隐含的命运变化，既贴切、连贯地表现出乐曲内容，又形成统一但又特殊的曲式，体现出作曲家对结构的驾驭能力。

如果说乐章过渡的做法是隐性的，那么，对独奏乐器音色等方面的安排则是显性的。乐曲对独奏乐器的装置化做了如此说明：“二胡是经过加工的装置二胡，音色产生的变化近似人声。”整部作品中，这一类似人声的音色总是变化莫测，从它出现时类似于惊叫的呐喊到狭窄音高的呢喃式短句，从音高微小滑动的谱面示意到相隔一个或两个八度的大跳，从相对自由的时间标识到疏密交替的节奏变化，这些无不显示出这件经装置化处理的乐器在音色、音高、节奏等方面，对乐曲内容的表现和整体情绪的控制起到的主导作用。尤其是装置后的声音与原始乐器声在音乐厅回响时，其声景真假相融，似辨难辨，似识非识，让人产生一种既熟悉又陌生、既期待又有距离的莫名之感。

此曲对音色的处理可谓别具匠心。同独奏乐器一样，乐队方面浓烈而富于对比的整体音响效果也与众不同。稍做观察，则可发现曲中并没有使用常规管弦乐队中的木管乐器组。这样，其他三组乐器，如弦乐、铜管与打击乐之间的个性与冲突则显得更为强烈，因为，木管组在管弦乐队中所具备的过渡与缓冲的特性被排除了。

在弦乐组的写作上，作品没有按照常规乐队的五部弦乐写法（14/12/10/10/8），而是依照弦乐器自身的特性和乐曲中特定的音高空间分为十二个声部，小提琴和大提琴各分为四部（小提琴每一部为8件，大提琴为4件）、中提琴和低音提琴各分为

两部（中提琴每一部为6件，低音提琴为4件），即8/8/8/8+6/6+4/4/4/4+4/4。与常规三管编制乐队相比，此曲中大提琴的使用数量增加了6件，使乐曲在低音方面更显浓厚。各铜管乐器的编制也有独到安排，即每一种乐器，如小号、圆号、长号，各四支，体现出高、中、低音区势均力敌的力量。通过乐器选择和使用的差异，全曲产生许多细腻、别致而令人意外的效果，体现出作曲家对音色的敏锐感觉及超强的把握能力。

每一位成熟而颇具个性的作曲家都有自己特定的音乐语汇，并通过乐曲体现出来，《梦四则》正是如此。在特定的音高空间的安排下，乐曲中的颤音织体编汇出一种特殊的网状音响，体现出纵向声部间的连接、交替和缠绕。如开始时第一大提琴和第二大提琴以持续颤音的形态演奏两组小二度，前者为 e^1 和 f^1 ，后者为 $\sharp f^1$ 和 g^1 。以中间音为界限，声部向两端铺开至第二大提琴和第一中提琴时，音高扩展为 d^1 和 e^1 、 b^1 和 f^1 、 $\sharp f^1$ 和 $\sharp g^1$ 、 g^1 和 a^1 。若将这四组大二度音程依次排列，可得出一个五度范围内的半音阶。但作曲家将这看似普通的音阶，通过乐队声部的巧妙分配，使其环环相扣、层层交叠、相互融合，并以此方式逐步扩展，编织出更宽、更浓密的纵向空间上的网状结构。

除音高空间外，网状音响结构的声部进出方式在此曲也做了许多有趣尝试。如第二乐章的铜管以组为单位，按照组别递增的顺序进行叙述，如圆号、圆号至长号、圆号至长号再至小号。在弦乐各组交替断奏的镂空网中，铜管以这种声部递增的方式多次出现，但在每次出现的顺序上都略有不同，并由此以自身的逻辑和音响，形成与弦乐组的强烈对比和有效结合。

这一标志性的语汇——交织、缠绕的颤音，不仅贯穿于纵向音高空间的网状音响结构和横向声部的交错进行，还引申为其他形态出现在作品的不同部位。如第二乐章的断音与重复音的结合、第三乐章的持续震音、第四乐章的等节奏音符等。这些，都与颤音有着一脉相承的关系，是全曲融会贯通的基础，也是作曲家独特语汇下发展思维的体现。

可以说，这首作品在象征手法、整体结构、音色处理及特征性语汇等方面做出了积极而成功的探索，构成“梦中梦、梦套梦的情景，使梦里梦外者在不同的梦境中产生不同的生理和心理的悸动”，达到乐曲形式与内容的高度统一，产生独树一帜



的与常规交响乐有明显差异的音乐效果，并由此在交响音乐中占有重要地位。

(李 嘉)

[J]

贾达群：《两乐章交响曲》

《两乐章交响曲》创作于1986年，该作品具有20世纪先锋派的现代作曲技法风格，受俄罗斯作曲家肖斯塔科维奇风格的影响，其和声结构、配器织体、构思理念具有高度的严密性、哲理性和开放性，是一部高度抽象的先锋主义和泛调性的新古典主义风格结合的作品。

《两乐章交响曲》从表面上看是两个乐章，严格意义上来讲，是三个乐章的结构。作曲家构思时把第二、三乐章连在一起，即第一乐章是一个稍慢而又表现沉重的带展开变奏性的大型奏鸣曲式结构，第二乐章的后部主题也是表现同样风格的一个大的赋格织体结构，因此在这两个相近情绪的段落之间插入一个“间奏曲”性质的“谐谑曲”段落作为对比，与第二乐章连在一起，使得第二、三乐章形成一个整体，一气呵成。

从技术层面来讲，作品运用泛调性的写作手法，音级集合作为核心动机，尝试和探索一种对大型交响曲充满哲学性的高度抽象性的把握。通过这部作品的创作，作曲家总结出具有哲理性、抽象性、交响性的意义所在，并非传统意义的管弦乐曲的写法。从表现意义来讲，作品具有悲剧性的主题，抽象而又哲理性地表现了人与自然以及人自身的内省、反思、徘徊、探寻与渴望的内心世界。

第一乐章：又题为“觅”，主题思想来自屈原的诗“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索”，表现一个人在前进道路上遇到的困惑、迷茫、徘徊。核心音调诠释一种“徘徊”意境。引子，描写在大千世界里的寻觅与迷茫；主部主题，大管独奏伴随着弦乐队的拨奏，不断地出现半音化泛调性迂回，表现一种艰难行进的步伐，方向迷失，寻求道路；副部主题，表现内心的一种渴望，对未来与前途的渴望，对美好世界理想状态的热切盼望，以及内心的矛盾与斗争；结尾，用十二音的音块和弦表现一种不稳定开放性的状态，留下深沉的思考。

第二乐章：开始“谐谑曲”段落，以回旋性结构运用各种乐器的组合，具有巴

托克乐队协奏曲风格（大管与乐队构成的乐队协奏曲），铜管组的小赋格、铜管独奏以及弦乐组 8—10 个声部的赋格段等多种织体结构形式，表现一种“缠绕”意境，蕴含对民族、人生的思考。整个主题始终围绕着屈原诗句的寓意发展，贯穿全曲。

作品在结构方面是一种“变形的奏鸣曲式”，因作品是以旋律动机的衍展方式来发展全曲，因而在每个主题上都有强烈的展开，而真正的展开部却很小，可以说作曲家用“展开与变奏”的手法来构建新的奏鸣曲结构形式，既有传统的衍生性又有现代的开放性。

该作品表现了作曲家人生、未来、前景的思考，探索人的真谛，具有一种忧患意识，是思维理念完全转移切入对人的本体的思考，着意描写人的内心，探寻人的心灵世界，通过内心世界体现作曲家人生的反思与思考，这与西方古典作曲家所注重思考的人文问题与心路历程是相吻合的。

（李 涛）

贾达群：《巴蜀随想》

《巴蜀随想》（*BaShu Capriccio*）创作于 1997 年，作品运用四川当地的语言音调，并融合了川剧的一些音调素材作为全曲的音高材料。通过对比材料的各种变形和发展而构建了这首单乐章的交响序曲，作品力图表现巴蜀深厚的文化积淀和纯朴的民俗风情。作品时长约 9 分钟。

主要音乐材料为 6 音集合：6-Z41[0、1、2、3、6、8]，音程涵量 [332232]，整个作品以它为基础进行移位、扩展、缩减。在作品首尾，该主题以原型呈现，织体简洁，由木管奏出。材料开头两音 C 与 D 隐喻“成都”，取“成都”二字拼音的首写字母而来。（见例 1）另外一个具有对比性的材料是无序的十二音材料，它主要以微复调的形式呈现。两个材料先是分别陈述，中间相互融合，然后再走向分离。

例 1

6-Z41

C D: 隐喻“成都”，音符 C、D 为“成都”二字拼音的首写字母



作品中，作曲家将传统的变奏手法与音级集合的手法结合起来综合运用，整个作品材料精练，效果丰富多变。如排练号 5，主题材料的展开表现为两种形式：小提琴奏固定旋律，材料由主题而来，但缩减为四音集合 4-2；木管组奏三声部模仿对位，材料也由主题而来，但扩展为七音集合 7-20。排练号 7，是乐队的全奏，纵向和声设计为集合 8-20，而它是集合 4-2 与它纯四度移位结合形成的。上述集合都是包含或被包含的关系，即子集与母集的关系。

作品的结构为复三部曲式，同时结合了变奏的原则。首尾为单二部曲式，结尾为倒装再现，中部为变奏、展开段落，可分为三个阶段：移位加织体变奏、材料截段与扩展的变奏 I、材料截段与扩展的变奏 II。排练号 9（第 88—101 小节）是全曲的高潮段落，位置处在黄金分割点上。

借鉴川剧的音调几乎成了贾达群音乐创作“恒定”的做法，每一次都别具神采。在该作中，他将川剧的素材同四川方言的音韵音调相结合，如货郎的叫卖声、市场的人声鼎沸都蕴含其中，但已被高度抽象化。虽然标题中的“随想”蕴含某种自由的联想，但材料的组织富有严密的逻辑性，体现了贾达群音乐创作惯有的高度理性化特点。

（李 涛）

贾达群：《融 II》

为独奏中国打击乐与交响乐队而作的这部作品是作曲家受日本文化厅、日本现代音乐协会的委约创作的，完成于 2002 年。在近年来的创作中，作曲家有意在追求一种“多元文化融合”的审美取向。早在 2000 年为马友友“丝绸之路”室内乐团创作《漠墨图》（为小提琴、大提琴、笙、琵琶和打击乐）时，作曲家便开始了“对全人类文化资源进行广泛吸纳和有机重组的尝试，试图通过大家都比较熟悉的一些共通形式和手法与自己独特的方式，在更高的层面上反衬、突显音乐的多元文化特征”。在创作《融 II》之前，作曲家受荷兰新音乐团（New Ensemble）艺术总监乔尔·彭斯（Joel Bons）先生以及由 11 位西方乐器演奏家、8 位中国传统乐器演奏家、9 位中东地区乐器演奏家组成的非常独特的乐队组合 Atlas Ensemble 的委约创作了一部作品，取名《融 I》，从而开始了他以“融”为题的系列作品的创作，《融 II》是

其中的第二首。该作品表面上看来好像只有传统的中国打击乐器和西方典型的交响乐队，和《漠墨图》差不多，但是这里面作曲家加入了两个方面的理念：第一个方面是中国的打击乐器有意识地用非中国的演奏法来演奏，如第一乐章的锣，作曲家希望它像西方的颤音琴的感觉。第二乐章的鼓写的是用手拍的，实际上是希望在最小的中国排鼓上打出非洲鼓的感觉。众所周知，在中国传统音乐里，鼓都是棍击和棒打的。用手拍鼓就是赋予中国打击乐器以其他地域的演奏方式理念，两种不同的文化通过一种乐器表现出来，从某种意义上来说也是一种资源的融合。第二个方面则是在乐队音响的组织观念上采用电子音乐的理念。当然，这里并没有真正使用电子音乐的手段，而是借用它的理念，将西方的管弦乐队作为音乐声响的发声器（或者是音乐的混响器）。乐队音响的许多片段都是反映独奏打击乐音响的回声或变化。比如独奏锣打一个音，后面的乐队就对这个音做一些电子化的处理，诸如延迟它的声音，或变成很复杂的混响，并且造成更多的泛音，甚至假定把锣的声音变成不同的波形，这是一种新的理念，即把管弦乐队作为独奏打击乐声响的效果器，用泛音的原理来生成乐队的和声，用电子音乐的理念来编织乐队的织体。这两个方面体现了作品的标题“融”，它实现了观念上的融合，音乐资源方面的融合、文化方面的融合和时代的融合，从整个观念到手法都有一个突破，打破了过去的封闭而单一的直接从民间音乐中吸取原料的局限。

该作品由两个乐章构成。第一乐章的独奏打击乐以锣为主，三部性结构的前后部分都是东锣，中间民俗舞蹈性的部分是云锣。独奏东锣始终以震音的方式演奏。力度虽然有许多细腻的起伏变化，但总的来说都维持在较弱的层次上。在以弦乐为主的乐队音响衬托下，与西方打击乐颤音琴的效果十分相似。第二乐章也是一个三部性结构，前后两部分的独奏打击乐都以鼓为主。第一部分是堂鼓，大部分时间内都是手击，只在华彩段前为了接吊钹才改用棒击。第三部分主要使用的是排鼓。中间部分为了与前后两种鼓的音色形成对比，采用了金属类的独奏乐器京锣、踩钹和牛铃。与第一乐章着重于刻画细微的声音感觉不同的是，第二乐章还沿用协奏曲的传统，充分发挥了独奏打击乐的性能与技巧。与其三部性整体结构相对应，该乐章共安排了三个华彩段。第一华彩段出现在第一部分结束处，可以看作是前两个部分之间的连接过渡。以堂鼓组合为主，后半段依次接椰子、高堂鼓和木鱼，并在持续



渐强的木鱼声中进入第二部分。第二华彩段出现在第二部分的中间，以钹组合为主，乐谱上做了“自由玩耍钹的各种声音及节奏组合”“与牛铃、椰子、木鱼自由组合”等提示，音乐具有较强的即兴成分。第三华彩段则出现在第二和第三部分之间，用大鼓音色引入后面以排鼓作为主要独奏乐器的第三部分。为了加强作品整体结构上的联系，该乐章结尾处不仅再次出现了本乐章开始处手击堂鼓的音色（要求根据本乐章开始处的音乐做即兴演奏），而且最后还以相同的音高（“a¹”）呼应了第一乐章开始处的东锣音色。

在该作品之后，作曲家还应爱尔兰国家文化委员会和“中爱 2004 音乐节”之约创作了为 3 件爱尔兰乐器、3 件中国传统乐器、13 件弦乐器和 12 个人声而作的《融 III》。

贾国平：《清调》

《清调》创作于 1998 年，为三管编制的大型管弦乐队而作。2001 年 1 月 27 日由瑞士巴塞尔交响乐团在瑞士当地举行的“丝绸之路音乐节”之系列音乐会上首演，由德国著名指挥家本哈德·乌尔夫（Bernhard Wulff）担任指挥，此曲因娴熟的现代技法与独特的中国韵味在此次音乐节上受到热烈的欢迎与瞩目。

此曲标题源于明末清初的古琴家徐上瀛所著的《谿山琴况》——“清者，大雅之原本，而为声音之主宰”，作品之创作精神也缘此而生。

现代人在利用古琴音乐进行创作时，有从很多不同角度的切入。有的是移植编配；有的是在编配的同时加入一些自由的展开；也有的是采用典型的西方传统主题动机的手法来发展古琴音乐。在《清调》这首作品中，与古琴音乐的表层的联系，仅体现在从古琴曲《广陵散》中截取的八个拼贴于乐队音响之中的古琴音响片段，但是作曲家做了许多新的探索与尝试，以期超越浅层的表象，从而寻找到一种新的利用古琴音乐的方式来创造出在神韵上更加贴近古琴音乐思想与韵味的作品。

作曲家首先回避了一些惯常的音乐语言表现手段与发展方法，而尽可能得以还原音乐中的一些在大多数审美过程中极易被忽视的基本特质。比如：应用朴素的非旋律化的单音音高材料作为全曲音高之主体，这种刻意的保持材料内部最少的音高变化的做法，避免了过多旋律化的陈词滥调。在以非旋律化的单音为作品的音高主

体的情况下，亦会大大地弱化旋律的表现力及其地位。在此情况下，力度的变化、演奏法的差异、音色的组合与嬗变、音响势能的对比等这些新的音乐参数就得到了强化。此作品也正是在这些方面的独到运用，并通过颇为细致的处理，带来了音响材料在结构内部的许多微妙而多彩的蜕变，听觉效果上显得非常新颖细腻。然而，这种看起来比较“现代”的音乐写作技巧却与中国传统古琴音乐所非常推崇的“韵多声少”的表现手法，内在气质贯乎相通。

此作品的音高组织采用了序列的组织方法。材料由一个五声化的六音音列，通过其倒影形成了前后对称的一个十二音序列。然后以C音为出发点构成了音高序列的一组数字：2、4、7、6、12、5、1、11、8、9、3、10。（见例1）

例 1



这便产生了可以衍生其他序列的一组“常数”。它预示着下一组十二音序列与前一组序列的位置关系。即将第一组原始序列依其顺序将各音提取出来，作为新的一组十二音序列。（见例2）

例 2



依此便可类推第三组十二音序列。（见例3）

例 3



这三组序列构成了全曲的核心音高，依次出现直至乐曲结束。其他的音高也不是随意出现的，它们均是由核心音列的基本“常数”来决定其相应位置的音高及音的数量。在此作品中，整个管弦乐队的音响盘亘交错，核心音贯穿始终且依次出



现，体现了单声性音乐的特点。由于音与音之间递进时的相继保持，而又造成了各种音响交接时的叠加重合现象，使得音乐具有了多层次与多维度音响空间的意味，体现了东方韵味与西方写作技术的完美结合。

此曲从音乐材料上没有采用传统的动机发展的写作方式，结构上也没有出现西方传统音乐经典的再现性呼应，同时结构张力上也没有使用惯常的高潮的推进与消解。综上所述，作品无法套用现有的标准与模式来进行曲式的分类。音乐从结构意义上来看，似乎呈现出一种散射状的开放形态而非闭合性的结构特征，这与作曲家内心中内在的古琴音乐之神韵更为契合。

(王 鹏)

金复载：《喜马拉雅随想曲》

作品写于1981年，原本是为上海科教电影制片厂的科教片《中国冰川》而作的配乐，后改名为交响诗《喜马拉雅随想曲》。作曲家曾于1980年随摄制组赴西藏体验生活，并向珠穆朗玛峰攀登，到达海拔7000多米的高度，亲身体验了“珠峰”的壮美。

这部作品立意深远，以象征的手法表现了人类文明与自然在竞争中的相辅相成。作曲家以自由的结构组织着丰富多彩的乐思，构成一幅幅生动的音响图画。

作品由小号率先奏出缓慢的山峰主题，旋律以八度向上的大跳开始，尖锐的附点和跌宕的音调，描绘了喜马拉雅山的豪迈气势。之后，圆号与长号相继加入，宛如低沉的藏号，与原始森林中的啸鸣唱和着一支肃穆的天籁之歌，显示着大自然的庄严凛然。

不久，弦乐声部以充沛的活力奏出欢乐群舞的主题（第42小节）。该素材取自藏族民间的踢踏舞，它回响在这片亘古冰川的上空，意味着人类文明的伟大。舞曲速度逐渐加快，气氛也随之活跃。它的附点节奏在各个声部穿梭着，从欢快转为诙谐（第65小节），又从诙谐转为热烈（第77小节）。最后，舞曲主题化作优雅轻盈（第88小节），雪山主题回到悠扬徐缓，并以极为纤细的音量轻奏着，它们温柔地交织在一起，互相依偎着，表现了人与自然的宁谧和谐。

随着一段五拍子的舞曲进入，音乐气氛又活跃起来（第112小节），画面转为春

日里的藏民村落。遥隔的短笛和单簧管暗示着辽阔的大地，轻巧的颤音许是羔羊颈项上的铃铛，又似儿童的欢歌笑语，随着温煦的阳光洒满草原；竖琴则是清凉的雪山泉水，叮咚作响。管乐和小提琴做了一次简短的复对位（第138小节）处理，之后，音乐向更热烈的情绪发展。在纷乱的旋律交织中，欢乐在交响，生活的气息在洋溢。

雪山的主题再次响起（第185小节），紧密的模仿把画面又引向白雪皑皑的峰叠峦嶂。低沉的藏号在呜咽，如同寒风呼啸，但狂风暴雪终是短暂的，云开日出之时（第212小节），人们又会踏着欢乐的步伐一路歌舞。

欢舞的主题再次在大管声部奏起（第228小节）。雪山的主题先在低音部进入，渐渐地发展、加强，最后成为响彻整个乐队的洪流。猛然间，这两个主题收束起来，唯余一支田园的歌在双簧管上唱出（第278小节）。接着，旋律转入长笛声部（第286小节），不久之后，竖琴的加入使这恬静美丽的片段，更如诗如画了。长笛的牧歌自由地欢唱着，活跃着，华彩着（第298小节），终于迎来了小提琴的接应（第331小节），以及号角的互答（第347小节）。

最后，雪山主题和欢舞主题，以及嘹亮的藏号再次交合在一起（第359小节），作品进入了辉煌的尾声，雄伟而开阔、欢乐而生动、悠扬而亘古，乐曲中的各个意境一一再现，融汇成一支颂歌，讴歌了自然和人类的和谐发展。

（叶思敏）

金复载：《长笛协奏曲》

作品写于1991年，被选入“二十世纪华人音乐经典”，2005年由上海音乐出版社出版。

这部章法严谨而又有新意的作品由三个乐章组成。和声语言新颖，结构功能清晰，民族风韵浓郁，情趣立意深蕴，确实是我国现代音乐创作中不可多得的佳作，充分显示出作曲家坚实的传统功底和娴熟的写作技巧。

乐曲的创作特征主要表现在如下几个方面：

（1）采用传统曲式结构与现代音乐语言相结合的创作手法，秩序严密而又不失热情。例如，第一乐章为奏鸣曲式，第二乐章为二部曲式，第三乐章为复三部曲



式，但每一乐章的结构又有独特的处理。

(2) 全曲立足江南情韵，通过种种特色的音调、行腔和演奏技法等，表现了江南丝竹的特色。行腔间的短暂休止，慢速的连续附点，垛板的节奏型，等等，营造了音调的韵味。例如第一乐章的主部主题，十六分音符及连续的符点音型显示了优雅闲适、从容随意的市井风情。

(3) 乐曲结构在素材运用上高度统一。全曲三个乐章的主要乐思都来自同一动机，通过不同的节奏安排，形成各乐章的引子、主题、副题、伴奏音型、插部旋律等。

(4) 作品的乐思表现形态及其发展显示出多元的创意。例如，第一乐章的前奏音型在乐曲中的独立意义，第二乐章用了三个“微型主题”，并采用断续交替的对比，等等；在发展中回避西洋的分裂、模进等通用技法，主奏乐器以线形延展葆其民族气蕴。

(5) 和声运用避免了增四、减五度等属和弦式音响的强烈倾向，代之以色彩性的和弦结构以及多调对置等手法，既保持了淡雅，又不失现代艺术应有的张力。

第一乐章是中庸快板。4小节简短的引子奏出了全曲温暖柔和的氛围，这一动机具有独立的意义，在作品中经常伴随主题出现。

主部主题由三个素材构成。首部为助音式的 E—D—E—C，是全曲的核心动机（第4小节），构成各乐章的主要乐思。随后是直线的旋律型和连续的附点。这一主题在呈示过程中就有较大发展，它和引子动机交织着，先后对主题的三个素材做了渲染。副题的音调来自主题首部，节奏舒缓，从容歌唱。在安静的和声背景上，副题以音调综合的方式做了游移不定的调式开展，宛如情思行空，自由驰骋。展开部以主题首部引入（第55小节）。在它的核心部分（第62小节），作曲家发展了主题的直线动机，并且和首部的动机交替编织，长笛则以一个悠长气息的旋律歌唱着。在一连串的换调、变和弦之后，副题热情嘹亮地唱出（第79小节）。

独奏的华彩部分以围绕五度音程的音调和同音反复为引入，这段音乐预示了第二乐章。在随后艰难的技巧演示之后，主题在乐队中再现（第98小节），副题却有了较大的发展（第104小节）。直线的动机也在伴奏中出现，但它以扩大的形式有条不紊地推进着情势。旋律一次次高亢的呼唤，终于形成了高潮，并辉煌地结束。

第二乐章是慢板。这一乐章有三个“微型乐思”。一是伴奏中时断时续而缓慢流动的音流背景，出自第一乐章主题首部动机。和第一乐章的引子音型一样，具有独立意义。二是长笛奏出的围绕五度骨架音程的装饰音调，令人想起二胡在调弦。三是垛板式的同音反复，带有民间乐曲合尾的意味。三者交织，构成幽深人静、落寞独思的意境，透出些许的悲凉。第二部分是两个音调的对立：前者（第31小节）仿佛挣扎，意欲冲决这可怕的窒息；而后者（第32小节）屹然不为所动，似乎万念俱灰，这也可谓是一个合尾。

然而终究是情思难抑（第45小节），畅诉心思。最后，两个合尾式的音调和一个“空弦”式的音调，又构成了全章的合尾，仿佛是旁白式的注解，令人想起“当时明月在，曾照彩云归”式的诗句。

第三乐章是活泼的快板。本章是个不规则的复三部曲式的变体，三大块对比的段落接续，又带有类似“连曲体”的意味。

乐曲以锣鼓式的节奏引入。第一主题欢快活泼（第9小节），围绕大三和弦进行，带有评弹音调的雅趣。多次的反复使这一主题带有回旋性。

第二主题（第52小节）是酣畅的歌咏，它的阵阵冲动来自第一乐章引子出现的最初四个直线向上的音型。主部不时穿插其中（第64小节），带有几分诙谐的情趣。

第三主题是我们熟悉的第一乐章副题（第97小节）的变形。在这里它变得热情高昂，第一主题中的十六分音符紧随其后，交织成趣。

华彩之后，在长笛的持续颤音衬托下，锣鼓式的引子进入第一主题再现（第126小节），并以辉煌的高潮结尾。

金复载的这部作品，透过民间音乐语汇和西方现代技法所编织成的可听性音调，透过清新的色彩和趣味新颖的张力，向听众表达了他对故乡的深情和眷恋。

（叶思敏）

金湘：《巫》

小交响曲《巫》是作曲家金湘于1997年创作的一部作品，2004年由中国交响乐团首演于北京，指挥李心草。2006年又由李心草指挥日本大阪爱乐交响乐团在日本大阪演出，均获极大成功。



全曲由序加上 23 个小段落构成，可分为慢、快两大板块，一气呵成。作品呈现出多原则的复合性，使得结构突兀不凡。

在序奏中，长号和大管以每分钟 60 拍的速度奏出一个威严的片段，可以说是全曲发展的一个“种子”，从节奏、音程及发展手法等方面为整个作品的发展埋下了伏笔：节拍为 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 及 $\frac{4}{4}$ ，这种不规则的变换节拍在全曲中随处可见，体现了舒—缓—急—缓的特点；节奏的变换由二分音符开始，经过四分音符、三连音然后再回到二分音符，同样体现了以上特点，这种音乐结构上的弹性推动过程同样是构成整部作品的基础；音程由同音反复开始，然后是大二度、大三度、减五度，体现了音程不断扩张的趋势，这种手法在全曲的发展中得到了淋漓尽致的发挥，尤其是最后的减五度（增四度）以其特有的张力和音响色彩成为全曲的核心音程。这个片段所体现的音程运动过程是开放性的，张力巨大，虽然只有几个音，但是音响的膨胀（同度—二度—三度—减五度）是显而易见的，为整部交响曲的发展展现了一个广阔的天地。

随之，在弦乐小二度高音背景下，圆号 I 奏出了全曲的第一主题（每分钟 66 拍），空旷、悠远的音响将人们带到一个神秘山谷，特别是穿插其中的中国小钹的敲击更是增添了别样的感觉。这个主题由一个动机（c、d 两个音构成）加上三次变化而成：第一次变化是将 c 加以装饰，由单音变为三连音；第二次则在其中又插入一个新的因素（增四度）；第三次则又在第二次变化的基础上再次加入一个向下的纯四度音程。每次的变化都伴随着结构的扩张，类似于中国传统音乐发展手法“金橄榄”，可是又有明显不同。这种独具匠心的节奏、节拍及音程的设计好像是一个种子通过内部的不断裂变而形成扩张，最后长成参天大树，展现了一种独特的音乐形式美，更具有深厚的文化内涵。

如歌的第二主题由高音弦乐在标号 4 处奏出，与第一主题形成鲜明的对比。可是通过分析我们可以看出它是脱胎于第一主题，最明显的就是其中多次出现并被反复强调的增四度音程。这种从一个旋律中截取一个特性片段而加以衍伸从而形成新的音乐形象的发展手法在我国传统音乐中是常见的，金湘教授形象地为之命名为“蛇脱壳”。从主题中“脱壳”而出的片段经过发展又形成新的音乐段落，同时也成了一个新的“种子”源，可以从它身上继续“脱壳”而加以发展。如：前两小节之

间的七度大跳成为作品第二部分（快板）主题的原型（见总谱[15]处）；结束处的两小节音型在标号[6]处成为新“壳”，由其展衍出新的音乐形象。

在随后的音乐进行中，这几个主题要素不断发展变化。标号[18]（Tempo Senza）借鉴了中国传统音乐中散板的创作手法，并汲取了西方当代偶然音乐及点描音乐，充满神秘的气氛，音响是淡的，可是其中所蕴含的张力是巨大的，为后面高潮的出现做了很好的铺垫。[21]时，速度回到每分钟66拍，减弱音器的小号和长号相隔八度奏出主题I；随之，各个主题分别在各个声部以各种形态在乐队中交叉、重叠出现，逐渐将音乐推向一个持续高潮；最后，在一声铿锵有力的全奏声中结束全曲。

因此，整部作品就是以增四度音程不断展衍而成，这种“蛇脱壳”的传统音乐发展手法在金湘手中同当代作曲技法加以结合而焕发出新的生机和独特的光彩。《巫》中所特有的那种“空虚散含离”的美学特征正是中国传统文化的特征之所在，作品结构严谨而不呆板，潇洒而充满灵气，具有很强的表现力，作曲家对中国传统“巫”文化的感受化作音响撞击着人们的心灵。因此，这部作品无论在中国还是在日本均获得专家及听众的一致好评也就在情理之中，是一部体现作曲家对中国传统文化深层次的继承和发展的杰作。

金湘：《幻》

大管协奏曲《幻》创作于1983年，是由中国作曲家创作的第一首大管协奏曲。是金湘受其幼年的同窗好友——大管演奏家刘奇之邀，为其个人专辑而创作的。最初的《幻》仅有钢琴伴奏，2006年，金湘将作品的钢琴伴奏改编为管弦乐伴奏，并进行了相应的改编和扩充，使之更加完善和成熟，以协奏曲的面貌与世人见面。

《幻》是一首单乐章作品，是在半音体系上创作的，改编后的管弦乐伴奏部分添加了一些以现代手法创作的音乐素材。从曲式上看，作品属于双主题变奏曲式，由两个主题交织发展而成，也可将其看作变形的奏鸣曲式。

乐曲的引子部分以各声部由薄到厚叠置的不协和音响开始，减五度加二度所形成的张力效果给人以惊叹和疑问之感，这种不协和音的组合贯穿于整个乐曲中，并以力度、速度等的对比为作品营造了一种既充满矛盾又富于梦幻的氛围。

引子后出现的第一主题由带有小调性质的半音旋律开始。大管的音色在第一主



题中带有一丝紧张感。随着音乐的发展,乐队出现了类似“脚步”的旋律,规整而细碎的节奏下产生出的新材料将第一主题中的紧张感加重,似乎人生在坎坷中艰难地前行。大管的颤音和跳跃半音旋律充满了戏剧性——这个戏剧性的材料作为第一主题和第二主题的连接部分得到了比较充分的发展,最后在渐慢渐弱的安静中迎来了第二主题。第二主题悠扬柔美,充满了一种朦胧而略带忧郁的情感。乐队伴奏在此处变得抒情而缠绵,使第二主题得到了充分的变化发展,但这种美好并没有持续多久,“脚步”式的旋律就又出现,弦乐组与木管组的演奏由交替逐渐过渡到融合,打击乐和色彩性乐器的充分运用则将乐曲带入大管的华彩部分。

华彩部分是协奏曲充分体现演奏者个人技巧和音乐理解力的地方。《幻》在这里将大管的演奏发挥到了极致,不仅超出了大管的一般常用音域,还对大管演奏的多种技法,如颤音、喉音、滚舌音等的发挥,有着明确的要求。全奏部分中的第一主题由晦暗的小调变成了明媚温暖的大调。这是全曲唯一调性鲜明的地方,结合了第一和第二主题的特色,温暖的感觉贯穿在旋律中,仿佛作者在经历了诸多磨难、苦涩、失落后,站在一个至高点对人生的感悟与总结。尾声则运用了连接部分及引子部分的素材,与乐曲引子的开始处遥相呼应。

《幻》从其标题来看,音乐内容是比较抽象的,带有无标题作品的性质。在创作手法上,采用了传统和现代相结合的方式,但更多地偏向了现代。其旋律是传统的调性、调式旋律,而和声方面则是现代不协和和声及西方功能和声的综合。对乐队“音丛”“音块”等尖锐、刺耳的和声的运用,则更多的是为了突出人生的冲突与矛盾,因而获得了特殊的艺术效果。

(宋 歌)

觉嘎:《阿吉拉姆》

民族管弦乐《阿吉拉姆》(藏戏风韵)(*A-che Lha-mo*),是一部借鉴并运用藏戏的结构形式和音乐元素创作的大型民族管弦乐作品。作品在民族管弦乐队与传统音乐语言结合方面做了许多有益的探索并取得了良好的效果,为藏族传统音乐与民族管弦乐队相结合的创作积累了新的经验。作曲家从2002年6月开始构思,2003年5月开始创作,7月完稿。

藏语中的“阿吉拉姆”(A-che Lha-mo)意为“仙女姑娘”或“仙女大姐”，是藏戏(Tibetan Opera)的称谓和代名词。藏戏的表演程式由“开场(顿)”“正戏(雄)”“结尾(扎西)”三个部分组成。其中，“开场”和“结尾”的模式相对具有固定性；而“正戏”则灵活，长则演几天，短则演几小时，有很大的伸缩性。

藏戏中的主要音乐元素包括“韵白”“唱腔”、插入的“歌舞”和贯穿整个表演过程的鼓钹衬奏。

《阿吉拉姆》借鉴了藏戏的表演程式和结构模式，作品由“开场”“正戏”“结尾”三个部分组成。

“开场”先由鼓钹演奏传统藏戏的鼓点作为序奏；接着依次进入三种传统藏戏韵白音调构成的“韵白”段落。该段音乐除了不同的韵白音调之间设计有一定的比率关系并形成类似卡农模仿手法进入的整体性对比外，在成对进入的两个韵白声部之间，又形成了各自声部内部的局部性对比，使整个“开场”音乐在伴以鼓钹衬奏的增长性上升中得到发展并推向“正戏”的引入部分。寓意传统藏戏开场中，出场程序为乐师鼓钹奏序—猎人平土净地—太子降福加持—仙女歌舞表演。

“正戏”由三个部分组成。每个部分均包括“说戏韵白”、唱腔段落及后缀型“应答”句和由此延伸的渐进式过渡段，以及插入的歌舞段落和“欢呼”式穿插句等若干段落。但在旋律音调的细节变化，以及声部数量的安排等方面，却采取了不同的处理方式，以便求得似同非同的“变奏”效果。这种由韵白—唱腔—歌舞等交替循环的结构方式，不仅遵循了传统藏戏的表演程式，而且形成了一种特殊的三重性回旋结构。

“结尾”由“正戏”之后的一段由藏戏鼓钹演奏的炫技性“华彩”段作为引入，并通过歌舞段落音乐片段的紧缩再现，使音乐推向了乐队全奏的传统藏戏结尾中的典型音调与“欢呼”式穿插句交相辉映的高潮点，最后在藏戏鼓钹演奏的“开场”音乐语境中结束全曲。

民族管弦乐《阿吉拉姆》，应新加坡华乐团委托创作。由新加坡华乐团世界首演(藏戏唱腔和藏戏鼓钹分别由独奏乐器和常规打击乐器代替)，指挥：叶聪，演出地点：新加坡大会堂，演出时间：2003年9月14日；中国首演：上海音乐学院



青年民族管弦乐团（藏戏鼓师：欧珠，藏戏唱腔：班典旺久、梅朵），指挥：叶聪，演出地点：上海音乐学院贺绿汀音乐厅，演出时间：2005年12月16日。全曲演奏时间26分钟。

（王 瑞）

[L]

李焕之：《大地之诗》

这部单乐章民族管弦乐作品由作者于1999年1月动笔写作，同年5月，在“李焕之作品音乐会”上首演。音乐会后，作曲家拖着病重的身体进行最后修改，于逝世前三个月完成定稿。

乐曲采用奏鸣曲快板乐章的写作方法，为奏鸣曲式结构。

序奏

序曲包括序奏主题与连接性段落两个部分。序奏主题音调由高中音唢呐从第12小节处开始呈示。（见例1）

例 1

之后是一个连接性的由半音化旋律写成的段落，音乐素材与作曲家38年前为电影《暴风骤雨》创作的音乐有着密切关联。据李焕之本人介绍，20世纪60年代初他承担北京电影制片厂故事片《暴风骤雨》的音乐创作，其中一段故事情节描述了当时“土地革命运动”的复杂形势。为配合这段情节，并烘托影片所反映的时代气

氛，作曲家写作了无固定调性的音乐段落。这种非常规的写法和音乐思维在当时并不为人理解，现在看来，早在 20 世纪中叶，他就在创作中摸索新技法的路子，并且其探索的目的很显然是为了音乐表现的需要，而绝非一味地标新立异。^①

主部

主部主题在 b 角调式上呈示。(见例 2)

例 2

围绕这个主题，是两个不同形态的层次烘托：纵向上由四度、五度音程叠置的和弦加以衬托；部分低音乐器上行的分解和弦流动与下行的半音化流动相结合，从另一层面发挥了衬托作用。而传统喷呐嘹亮的七声音调主题，又在一定程度上赋予音乐以明朗的色彩。

副部

副部第一主题 (A) 由曲笛等部分高音乐器呈示，其素材来自《暴风骤雨》中辽阔、悠扬的旋律，C 徵调式，富有歌唱性。(见例 3)

^① 梁茂春：“直行终有路”：评李焕之为民族管弦乐队而作的《路》[J]. 人民音乐, 1997 (12).



例 3

Moderato 辽阔、悠扬地

中音笙在 E 徵调式上反复这一主题后，曲笛、高音唢呐奏出副部第二主题 (B)，气息悠长。(见例 4)

例 4

Andante

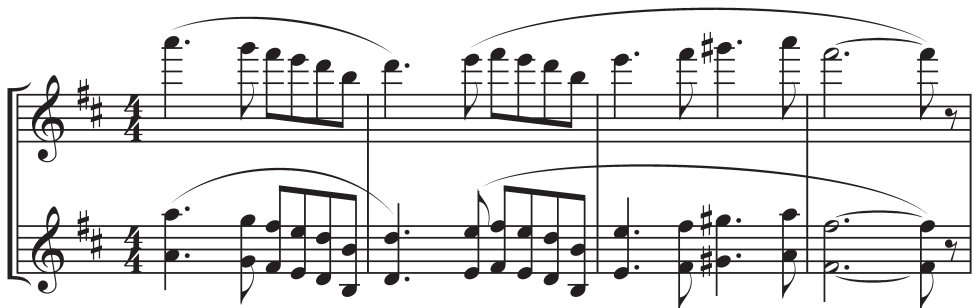
围绕这个绵延不绝的主题，柳琴等以三连音与连续震音音阶式流动形成上下起伏的音流，低音乐器则以分解和弦式音型流动，音乐类似牧歌风格。之后再接以拉弦乐器的 A 主题，其他声部以分解和弦式音型加以衬托。由此而形成 A—B—A 结

构的副部主题陈述，音乐材料集中、简洁。

展开部

将副部主题动机进行变形组合而成为向展开部过渡的连接材料，从中可以看出作曲家在材料的取舍和运用上的简洁、有效。（见例5）

例 5



接着，作者运用一系列手法对序奏音调进行发展。与序奏段落的材料相比，这一部分在节拍（ $\frac{4}{4}$ ）和调性（ $\#c$ 小调，属和弦对主和弦的向心运动体现得较明显）上均呈现出新的变化。

再现部

这部分音乐首先以坚定的进行曲节拍对主部主题进行较完整的再现，似乎是历经展开部的曲折发展之后作曲家做出的坚定表态。其后，吹奏乐器组和板胡联合奏出副部主题，在基本保持原主题面貌的基础上，对动机材料和音型进行局部的重复与衍展。第 257 小节之后，副部主题不断衍展，伴奏织体发展为具有对位意味的固定节奏型的流动线条，并体现出半音化迂回运动的特点。之后，在整个乐队力度渐弱的音乐背景中结束再现部。

结束部

该部分音乐采用扩大时值的主部主题动机作为初始呈示，局部动机做上行四度模进与局部重复。倒数第 2 小节出现了扩大的三连音节奏，具有首尾呼应的意味。最后，乐队全奏，并以坚定有力的级进上行结束全曲。

分析这部作品，我们认为其在挖掘音乐内涵和思想深度上下了很大的功夫。音乐史学家梁茂春在对作品进行音乐分析后，称其“是焕之同志用生命和心血完成的



绝笔，是对生他养他的祖国土地的热情颂歌，是一首火热的生命之歌”^①。结合李焕之一生的创作，我们能够体会到他“真正是一位‘活到老，写到老’并永远保持创作激情和创作活力的作曲家”。

(蔡 梦)

李焕之：《汨罗江幻想曲》

1980年10月，李焕之应香港作曲家林乐培之约，为参加将要举办的“亚洲作曲家大会”而创作了这部古筝与民族乐队协奏曲作品。次年3月，该曲由古筝演奏家范上娥与香港中乐团在“亚洲作曲家大会”上演出，获得成功。

通过分析这部长约18分钟的单乐章幻想曲，我们发现它具有深情的音乐语言和丰富的思想内涵。同时，也使人清晰地感受到作曲家在加强作品的专业性方面所做的各种努力。

第一部分：引子和序。

这一部分主要预示了主、副部主题音调及其性格气质，为之后的音乐陈述与发展奠定了基调。

开始由低音乐器奏出的主部主题预示音调素材源自晚唐陈康士创作的古琴曲《离骚》的主部主题。音乐流露出激愤、悲壮的英雄气概。(见例1)

例 1



一串四度、五度音程构成的琶音之后，主奏乐器在中低音区用泛音奏出副部主题。(见例2)

^① 梁茂春：大地之子的诗篇——焕之同志逝世周年祭[J]. 音乐周报, 2001-3-30.

例 2

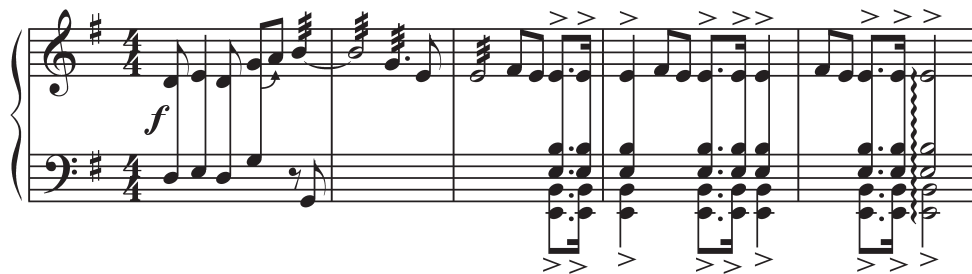


五度、八度音程的旋律跳进，音调在行板速度上的局部宣叙，表现了空灵、清新的音乐形象，其渲染的深邃意境与具有英雄气质的主部主题形成鲜明对照。

第二部分：主部主题陈述。

5 小节序奏之后，主奏乐器运用装饰性变奏显示了完整的主部主题。音乐振奋、激越，气宇轩昂。（见例 3）

例 3



之后这一主题继续延伸，出现 $\frac{3}{4}$ 拍的节奏律动，构建在扬琴等乐器上的 E 羽主和弦形成带重音的节奏音型 ♩ ♩ ♩，二胡以八分音符的震音流小范围地迂回起伏，使豪迈情绪得到进一步渲染。（见例 4）



例 4



这段旋律先以部分乐器呈现，后转为乐队全奏，音乐进入戏剧性发展的高潮，迸发出爱国情感与斗争精神的炽烈火焰。作曲家在这一点运用多样的复调手法对前面素材进行裁截与延伸。最后，由不同乐器组相隔两拍做非严格的卡农式模仿，伴随模仿步伐的逐渐紧密、参与卡农乐器种类的逐渐丰富，音乐发展也愈加紧凑，情绪趋于壮观。尾声，卡农式模仿渐慢，音乐收束在 G 宫调式主和弦上，矛盾的心理在此似乎转化为一种期待和憧憬。

第三部分：副部主题陈述与过渡。

开始，在 $\frac{3}{4}$ 节拍固定音型的背景上，箏以泛音完整地陈述副部主题。（见例 5）

例 5



三拍子的节拍律动，宽广的五度、六度音程跳进，“长呼吸”流动的低音线条等种种要素，构成副部主题的基本面貌。与引子段预示的副部主题相比，其在节拍、伴奏织体、音调旋法与结构安排上均有所变化。音乐在内在品质上更为集中、升华，意境更为深邃。

第四部分：箏的华彩乐段（cadenza）及展开部。

这部分共计 120 小节。开始，独奏箏在 f 力度上以震音式摇指与刮奏呈现出变形发展的主部主题。其后，伴随由副部主题动机局部变形而形成的节奏音型，音乐从低音区逐层模进至高音区和双手的八度演奏，使副部主题的音乐性格呈现出激越、慷慨的豪情。

此段调性布局富于变化，运用多种手法对全曲的核心素材进行了充分的发展，音乐表达细腻入微。箏运用摇指、刮奏、吟揉、按滑、劈托、扫弦等多种演奏技法，获得了丰富的音响效果。实现了作曲家“着重发挥原古琴音乐的古朴、抒情而又饱含激越、悲愤的特色”^①，并“基于箏的传统手法，在技法上做一些新的补充，以求其艺术表现力更丰富些”^②的艺术追求。

华彩段落落，是充满矛盾交织的展开部。音乐先出现主部主题的节奏动机，隐约可感的器乐化旋律素材是对引子和副部素材的变体发展。乐队全奏，定音鼓、排鼓固定节奏的加入使音响宏大，情感激越。第 275—295 小节，作曲家设计了具有严密逻辑性的对位手法，可谓独具匠心。演奏上融汇古筝和琵琶的传统手法，将摇指与扫弦相结合，音乐在全奏中愈加铿锵有力，气势亦愈加宏大磅礴。主、副部主题动机再次融汇、交织。最后，音乐以四分切分节奏不断拓宽音程距离，并在乐队全奏 E 羽调式大三和弦的宏伟气势中结束。

这一部分在力度布局上，前半部持续在 f 上，后半部多在 ff 上。同时可以看出，戏剧性的展开、矛盾交织与冲突的力量与幻想曲逻辑发展的相对自由，使得作品的奏鸣意义与幻想意味表现得比较充分。此外，多变的速度和多主题的连缀发展，也体现出中国传统民族器乐作品速度变换与多乐段连缀的手法特征。

第五部分：结束部。

慢板速度进入，变化再现副部主题，音乐柔美、幽静。最后，以乐队弱奏结束在 A 商调式主和弦上。积极乐观、勇于进取的精神内涵在此化作万古不息的汨罗江水，凝聚成永恒的力量源泉，鼓舞中华仁人志士奋勇向前。

（蔡 梦）

① 李焕之·汨罗江幻想曲总谱·乐曲说明 [M]. 北京：人民音乐出版社，1984.

② 李焕之·汨罗江幻想曲总谱·乐曲说明 [M]. 北京：人民音乐出版社，1984.



李忠勇：《云岭写生》

《云岭写生》是一部由五个乐章组成的、标题性交响组曲，推移而过的一幅幅色彩斑斓的音乐画卷，荟萃了云岭高原的山川风韵和人民多彩的生活情景，犹如引导我们做了一次酣畅的南国览胜之游。①“山寨春晨”音乐风格清新，表现了从曙光初露到雾散日出的红河山区美景和山民对家乡壮丽山河的深沉赞美之情。②“密林逐猎”音乐富于动力性，刻画出剽悍豪放的景颇人在森林中勇敢、机敏地追撵猎物的狩猎情景。③“撒尼跳乐”是一个极其欢乐的乐章，这是彝寨村民围聚在篝火旁纵情歌舞场景的生动写照。④“月下情歌”是一首甜美的抒情诗，娓娓乐音传递出在银色的夜晚、在湖畔疏林，青年恋人倾诉爱情的心声。⑤“节日路景”音乐浓墨重彩、气势恢宏，赋予了整部作品以史诗般性质，展示出节庆期间边疆各族人民在灿烂阳光下，行进在蜿蜒的山间大路上，人欢马叫、热烈喧腾、五彩缤纷的壮阔全景。

作者在这部作品中娴熟地运用了交响性手法，以饱满的热情歌颂了边疆人民新的生活及其精神风貌。作品体现出鲜明的民族风格，浓厚的生活气息，明快的时代特征。它是作者多次深入边疆生活、尊重民族传统、在艺术上不断探索求新、力图创作出群众喜闻乐听的交响乐作品的一次成功实践。《云岭写生》犹如一丛俏丽的南国山花给我国民族交响乐的百花园增添了一团惹眼的色彩和一股奇异的清香。

作品于1981年在全国首届交响音乐作品评比中获一等奖，先后在成都、重庆、贵阳、昆明、广州、深圳、台湾等地演出。人民音乐出版社出版了总谱；该曲并由中央广播交响乐团演奏，中国唱片公司录制唱片和磁带，向国内外发行。

（俞 抒）

刘廷禹：《苏三》

该作品作于1990—1992年，作曲家刘廷禹时任中国芭蕾舞团副团长。作为驻团作曲家，刘廷禹为配合团里的演出任务创作了大量芭蕾舞音乐，1990年为三人芭蕾舞（苏三、官差和王公子）而作的《女起解》便是其中之一。1992年，作曲家将其中的音乐改编整理成管弦乐组曲《苏三》，并于同年12月获“黑龙杯”全国管弦乐作曲大赛第一名。该作品的素材来自中国京剧《玉堂春》，特别是全剧中最著名的一场《苏三起解》。《玉堂春》原是中国民间广泛流传的传奇故事，改编成京剧后

更是家喻户晓。故事梗概如下：玉堂春（艺名）是明代京城里的一位名妓，原名苏三。她与贵族公子王金龙相爱，两人长期住在妓院。一年后，王金龙的钱财挥霍殆尽，老鸨赶走王金龙，又将苏三骗卖给山西省洪洞县商人沈燕林做妾。沈妻皮氏另有所爱，设计害死亲夫并嫁祸于苏三，贪官洪洞县令将苏三判成死罪。此时王金龙已考中进士，官授山西巡按，得知此情后重新审理，终为苏三洗清冤屈，二人结为夫妻。《苏三起解》这场戏描述的是苏三在洪洞县被问成死罪后押解到省府太原复审，启程上路后诉说自己不幸遭遇的情景。对于这一相同的故事情节，京剧用苏三的唱词来表达，舞剧以舞蹈语言和形体动作来演绎，而管弦乐组曲《苏三》则用交响乐队以纯音乐的手段来刻画。

《苏三》组曲由《起解》《忆情》《重逢》三首在情节上有一定联系的乐曲组成，每一首都讲述了剧中的一段故事。作曲家力图通过对苏三一生中所经历的几个不同生活画面的刻画，来表现一个普通中国妇女在封建社会所遭受的不幸。作品中采用了京剧中的著名唱段以及南梆子曲牌等，并巧妙地把京剧打击乐与西洋管弦乐融为一体，用音乐语言生动地塑造了“苏三”这一深入人心的艺术形象。第一首《起解》描述了苏三在押解途中的情景。在一段较为自由的引子铺垫之后，上板处出现了由弦乐部分齐奏的根据京剧曲牌发展而成的音乐，节奏鲜明，行进感强，但速度适中，音色浓厚，较为形象地表现了苏三在押解途中的艰难步伐。中间部分是一段咏叹性音调，似乎是苏三在激愤地诉说自己的冤屈。之后是京剧曲牌音乐的再现，意喻苏三和官差继续前行。尾声中大量出现前十六后八的逆分节奏，更是细致地刻画出柔弱的苏三身戴刑具步行时踉踉跄跄的感觉。

第二首《忆情》相当于慢板乐章，表现的是苏三对当初与王公子交往时美好情景的回忆。短小的引子之后，在长笛、单簧管与小提琴极弱的背景铺垫下，大提琴声部奏出了温情的主题。该主题随后又在上五度调性上复奏一遍，以弦乐声部和长笛的复合音色演奏主要旋律，双簧管和圆号演奏复调性的对位声部，剩余的木管和铜管都作为背景加以衬托。音乐缠绵而深情，高潮处还能体会出几分激动。而在结尾处先后出现的圆号与长笛凄凉的独奏，顿使主人公回到严酷的现实，似乎那幸福的感觉正一步步变得遥远。

第三首《重逢》在情节上兼有戏剧性与喜剧性两种成分，因此音乐也相应地由



两个材料组成。第一个材料引自京剧中最著名的唱段“苏三离了洪洞县”，为了较好地烘托苏三与王公子见面的戏剧性，作曲家在这之前的引子中便做了充分的铺垫。先由乐队以较为自由的语气塑造出一种迷茫的气氛，尤其是中间3小节的小提琴独奏似乎是苏三内心在揣度：“此人究竟是谁？为何如此面熟？”随后由一段京剧锣鼓引出主题，耳熟能详的旋律引起听众强烈的共鸣，气氛十分热烈。该主题第二次出现时调性移高小二度，这也从一定程度上加强了戏剧性的成分。第二个材料来自第一首苏三诉说冤屈的咏叹性音调，这样的处理加强了组曲在结构上的相互联系。不过与前面主要由弦乐组演奏不同，此处整个乐队都参与进来，气势宏大，主题性格也因此而得到升华，不仅淋漓尽致地表现了苏三洗尽冤屈与王公子重逢的喜悦，而且也向世人昭示了正义终将战胜邪恶的永恒真理。

该作品先后由陈燮阳指挥上海交响乐团、余隆指挥中国爱乐乐团在全国及欧美各地多次上演，所到之处均受到听众的热烈欢迎。

（吴春福）

刘湊：《交响狂想诗——为阿佤山的记忆》

作品于1991年在第四届“上海之春”交响乐作品评奖中以获得评委全票的成绩夺得首奖，并于1994年获得文化部主办的第九届全国交响乐作品评奖二等奖。

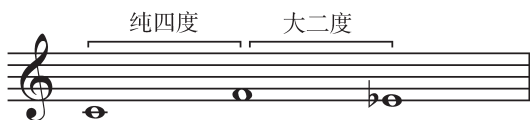
单细胞生成技术是该曲最重要的技术语言之一。作曲家从地域性的音乐或语言中提炼出某个核心的音程细胞，通过衍生、发展，形成对全曲横向、纵向多声音响结构及运动方式方面的强大“控制力”，从而使整个作品在音高组织和音响结构上具有高度的统一性和向心力。

1. 从民间音乐中提炼细胞音程与核心动机

作曲家在创作一个地域性题材作品之前，总是先做一门功课，就是深入该地区体验生活，并分析和研究该地区大量的民族民间音乐和语言音调，从中提炼出最核心的细胞音程和特性音调，作为这部作品的音调基础。该曲的细胞音程就是作曲家从佤族音乐中提炼出的常见的纯四度音程，并结合佤族的语言音调在四度音程基础上构成“C—F—^bE”的特性音调作为全曲的核心动机。这是一个由上行纯四度结合下行大二度构成的三音列，为佤山主题的原型动机形式。其音调中的上行四度犹如

佘山挺拔的线条，下行大二度的进行则凸显出佘山的雄浑与坚定，整个动机音调成为佘山雄伟身姿的缩影。

例 1



佘山主题的核心动机原型见例 1。

2. 由细胞音程与动机生成主题旋律

以纯四度音程作为全曲的核心细胞，结合其变异形式——增四度、小七度，衍生出核心动机的原型、变形、变异共七种形式，作为生成主题以及横向线性发展的主要材料。作品中所有完整的主题旋律或连接作用的旋律均由核心动机的横向延展方式生成。此外，在细胞音程的内部，包含大、小二度，大、小三度这些组成细胞音程的“细胞因子”，对于生成细胞音程的变异形式，特别是生成主题动机的原型、变形、变异形式有重要意义。

例 2 (第 8—22 小节)





3. 由细胞音程生成纵向音响——“横生纵”

在纵向方面，多声音响主要反映出以细胞音程结构为主的技法特征，体现“横生纵”的思维。具体地说，表现为细胞音程的叠置，以及在细胞音程或细胞音程叠置的基础上，再次叠加进各种二度、三度音程或音块——混合叠置。这两种叠置方式，使纵向音响不仅具有民族风格的“色彩性”，更有许多因混合叠置的不协和音响所带来的力度变化，并使作品获得各种艺术表现效果。例如第 589 小节，长号、大号声部是叠置的细胞音程，在此基础上叠加进八支圆号声部的半音音块（ $F-\flat G-G-\flat A$ ），结合 *ff* 的力度，以及长号、大号的切分性质的节奏，表现出一种粗暴、蛮横、狂躁的效果。（见例 4）

例 4（第 589 小节）

此例长号、大号声部的两对叠置的细胞音程 $F-C$ 与 $\flat B-\flat E$ ， $\sharp F-\sharp C$ 与 $B-E$ 分别叠加圆号声部的 $F-\flat G-G-\flat A$ 音块。

4. 由细胞音程生成横向多声结构

在多声结构的横向发展方面，具有现代作曲技法色彩的线性思维以及源于细胞音程的细胞因子音程（大、小二度，大、小三度）是构成横向发展的重要因素，多声结构通过线性的单次、两次或多次不断向前展衍。而在这个过程中，各声部的进行始终以细胞音程或细胞因子音程为主要的距离依据。归结起来，其技法形态主要表现为“生成式”与“线性式”。生成式就像细胞的一次或两次分裂，其生成方式有以

细胞音程的根音与冠音外扩或内收生成的，也有以整个音程为单位平移生成的。而线性式横向发展则是以“交织式”和“平铺式”两种形式连续多次分裂生成的，通过多次生成使各声部线条的有逻辑的横向运动显得更加突出，形成线性运动进行。从生成和线性进行的距离看，两种横向进行方式都有等距与不等距之分。例如第 16—20 小节、第 68—80 小节，不论是同向平铺，还是反向交织，不论各声部进行是否等距、是否同步，其声部的进行都是纯四、纯五度，大、小三度或是大、小二度。

例 5 (第 68—72 小节)

例 5 以 E—G、E— \sharp G 的大、小三度纵向并置开始，接着横向各声部多次等距平铺进行。

5. 由细胞音程生成“撕裂式”复调形态

在纵向多声的另一种表现形式——复调方面，细胞生成技术对整体风格的控制，以及“撕裂式”的复调声部生成具有重要作用。首先，整个复调段落的音调都是由各种不同音高上的动机原型、变形、变异，以及它们的交织形态结合对比、交织所产生的细胞因子音程大、小三度并置、对比的音调所构成的，因而形成统一的语言风格。“撕裂式”的声部“同中生异”“生长分裂”思维与细胞生成技术的“生长、衍生”思维是一致的。因此，不论是贯穿始终的第二提琴声部的横向延展，还是其他声部的三次“撕裂”，都与细胞音程有着密切的联系，体现了细胞音程对复调形态运动过程多方面细微、精密的控制。

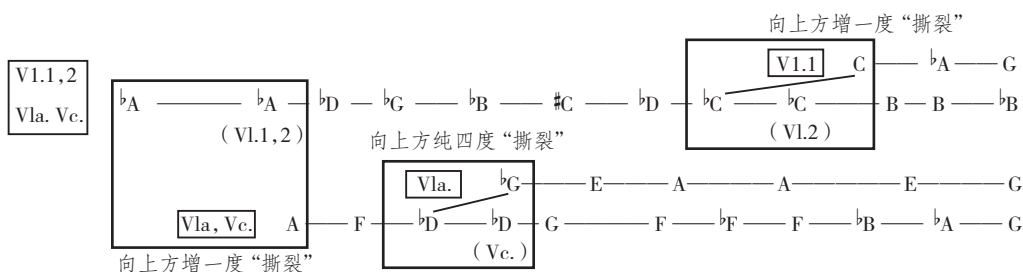


图1 细胞音程生成的“撕裂式”复调形态

如图1所示，第二提琴声部是贯穿整个过程的声部，其所出现的伍山主题的各种形式，依次建立在 $\flat A$ — $\flat D$ — $\flat G$ — $\flat B$ — $\sharp C$ ($\flat D$)— $\flat C$ (B)— $\flat B$ 音上，其中的规律是上纯四度—上纯四度—上大三度—上小三度（增二度）—下大二度—下小二度，即由细胞音程开始，逐渐减小至最小的细胞因子（小二度）。

大提琴、中提琴、第一小提琴声部分别经由三次“撕裂”生成。三次“撕裂”的方向与“裂度”分别是上方增一度、上方纯四度、上方增一度。从裂度来看，正好是“最小细胞因子—细胞音程—最小细胞因子”这样呈中心对称的规律。

由此可见，各声部内部的音乐发展方面、声部生成的“裂度”方面，都与细胞音程（及其因子）有着密切的、重要的联系，体现了细胞音程对这一复调过程多方面的、细微的、精密的控制。

（翁静平）

刘湊：《土楼回响》

交响诗篇《土楼回响》是作曲家刘湊于2000年10月应著名指挥家郑小瑛教授之邀，为“世界客属恳亲大会”创作的。该作品在2001年首届中国音乐金钟奖“管弦乐——大型交响合唱作品”评奖中荣获唯一金奖。

《土楼回响》是一部表现来自古代中原地区、祖地在闽西的汉族民系“客家人”的奋斗、生存和发展的宏大交响史诗篇章。全曲共有五个乐章：从容行板的第一乐章《劳动号子》， $\flat D$ — C 大调；快板—散板的第二乐章《海上之舟》， c 小调；如歌慢板的第三乐章《土楼夜语》，以 G 调为主的双调性；快板—广板的第四乐章《硕斧开天》，多调性；进行曲风格的第五乐章《客家之歌》， D 大调。五个乐章犹如五幅精

美画卷，组成绚丽多彩的巨型客家风情图。从整体结构看，象征着客家人群体塑像的第一乐章《劳动号子》，其在音乐表现与音乐形象上与末乐章进行曲风格的《客家之歌》相似，尤其是在速度（♩≈70）、节拍（ $\frac{4}{4}$ 拍）、音乐材料上与双主题变奏曲第二主题的最后一次再现完全相同（即第五乐章的序号 [7]），形成了首尾呼应的大再现结构。而中间则是一首慢板的抒情“夜曲”，它以土楼喻为母亲的形象娓娓吟哦，诉说客家儿女开创历史的千辛万苦……第二和第四乐章，又以相似的速度和性格特征与前后乐章形成鲜明对比：快板—散板的第二乐章《海上之舟》描绘客家人与惊涛骇浪殊死搏斗的激烈场景；快板—广板的第四乐章《硕斧开天》描绘了客家民俗中舞龙、舞狮的热闹场面……作品各乐章从内容到形式都清晰地体现了以抒情优美、情意至深的第三乐章“土楼——母亲”为中心向两边铺展开来的集中对称套曲结构。这印证了客家土楼建筑内部结构的一致性：以大门直通族系祠堂为中轴线，由内向外层层铺展开来的扇形对称结构。

图1是作品的整体结构图式（集中对称结构）。

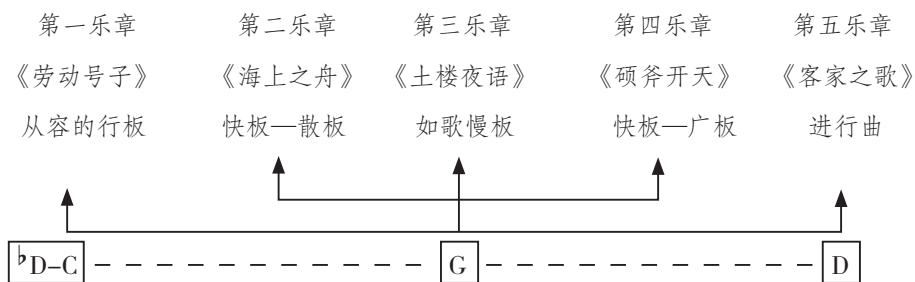


图1 作品整体结构图式

从音乐材料看，作曲家从客家山歌中提炼特有的羽—商纯四度核心音调作为原形材料贯穿全曲，并以羽—商纯四度核心音调创写的第一乐章中的“劳动号子”主题（即序号 [1]，见例1）在全曲五个乐章不同曲式部位出现；每个乐章的结束音与下一乐章的开头音构成顶真格布局，极大地强化了五个乐章音乐的统一性和向心力。作品的开头与结束调性是 $bD-D$ 小二度结构布局，形成调性向上二度级进的宏观运动，从整体上获得明朗、辉煌的艺术效果，表现了客家民族在历经沧桑之后走向辉煌未来的美好愿景，这是作曲家在整体构思中的有意设计。



充满阳刚之气的开篇乐章《劳动号子》，是一首极度张扬客家人民族精神和民族个性的乐曲。这里，作曲家只使用铜管乐和打击乐两个乐器组，并充分发挥其既有力量和爆发力的特长，以一唱一和的“号子”方式，表现出客家人劳动的合力形象。一开始，由长号加弱音器在 $\flat D$ 大调中奏出只有两个音组成的“劳动号子”主题（即序号[1]）。（见例1）

例 1



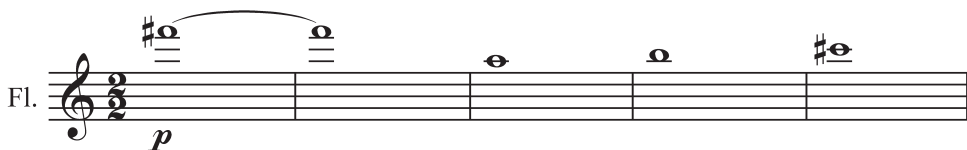
这个主题取材于闽西客家山歌《新打梭镖》。它独有的两个音的曲调象征着客家人淳朴、单纯和执拗的性格，称为“劳动号子”主题，是贯穿全曲的核心主题。之后，铜管组以强力度与密集排列的并置大三和弦的巨大音响回应着核心主题，构成鲜明对比，一呼百应，仿佛一群钢塑般的客家人英雄塑像展现眼前，又如同一座座连绵的土楼群，宏伟壮观，气势磅礴。接着，叠入打击乐以四五度音调和动力化节奏所营造的热烈场面，使人联想到浩荡的舞龙团队……从序号[2]开始，由小号再现“劳动号子”主题，其后连续出现的打击乐—铜管—打击乐是在新的力度 ff — fff 上的动力化再现，并在序号[3]处达到全乐章的最高潮（ fff ）。从艺术表现看，乐曲从一开始就采用铜管乐和打击乐进行曲稳健的步伐，力度由很弱（ pp ）到强（ ff ）再到极强（ fff ）最后到很弱（ pp ）的陈述方式，仿佛表现了客家民系从小慢慢壮大，由远古迎面走来，浩浩荡荡，又向未来走去的钢铁步伐，铿锵有力。

第二乐章《海上之舟》是一幅定形状态的历史画卷。这是继第一乐章“英雄塑像式”主题陈述之后，出现在 c 小调框架内的庞大“展开性”乐章。作品通过对主题材料剧烈的解体性发展和调性的频繁转换所产生的巨大冲突来描绘客家祖先漂洋过海，以一叶扁舟在狂风暴雨、海天一色的大海上与滔天巨浪进行殊死搏斗的英雄形象。从音乐发展看，第二乐章大致可划分为以下三个阶段。

第一阶段（序号[1]—[4]）：描绘“一叶扁舟”上的客家人与黑色大海搏斗的过程。乐曲一开始，作曲家就将音调定在 c 小调的主和弦上，并在微弱力度中以分解和弦动机向上升腾。这个向上爬行音型从三度到四度再到二度、三度，像翻滚海浪

的音响形态，描绘了客家人怀着沉重的心情，背井离乡漂泊大海的景象。从第9小节开始，由长笛吹出源自客家山歌《唔怕山高水远》的音调。（见例2，原形见例6）

例2



这个音调被作曲家喻为“一叶扁舟”，是第二乐章的核心材料。从序号 [1] 开始，低音提琴组以不断反复的三全音伴以半音级进的固定音型，借以描绘浪花翻腾形象。而之后木管组吹奏“扁舟”音调，则表现了客家人与海浪拼搏的情景。随后，是“风浪—扁舟”音调先后多次的反复陈述，随着力度渐强、织体加厚和音响结构的进一步复杂化，仿佛海上境况渐渐变得险恶起来。当序号 [3] 处由小号奏出第一乐章的“劳动号子”主题时，让人联想到客家人闯过一个又一个险浪而获得的豪迈与自信。从序号 [4] 开始，“海”与“船”的主题以先后对位重叠陈述，在定音鼓滚奏下，低音铜管与木管组大小七和弦的连续平行进行，弦乐组以由两个七和弦交叉构成卡农模仿的复调手法，以及之后的木管组半音阶式卡农模仿的完全重叠，描绘出狂风巨浪式“海”的背景。此时，男声以 *ff* 的力度冲向打击乐和低音铜管，推出大浪口似的音响而大声吼出“劳动号子”，仿佛是客家人乘风破浪所取得的又一次胜利。

第二阶段（序号 [5] — [6]）：以“进行曲”豪迈的音调展示客家群体敢于与海上风暴拼死搏斗的壮举。该阶段可分为三个部分：第一部分（序号 [5]），先由铜管组以《唔怕山高水远》的主题音调发展的上下行跳进旋律和动力性节奏展示着客家人勇敢乐观的拼搏精神。第二部分（序号 [6]），音乐经过了频繁的调性转换，并在序号 [6] 的速度 $\text{♩} \approx 148$ 中弦乐组与木管组以半音阶俯冲式下行走句构成大的“刷子式”造型音响，气氛骤然紧张起来，大海的形象也变得更加狂暴、凶残。与此同时，全部铜管组也以 *fff* 压倒式的气势奏出了与之对抗的模仿音调。特别是代表客家搏斗音调在不同声部上的叠置、交错对位及不同节奏的反向进行和力度的层层推进，音乐似乎被逼到了一种令人感到撕心裂肺的极限。最后，当小号在全乐章的最高潮点上以 *fff* 再次喊出“劳动号子”主题时，已达到了汗水、雨水、海水一起披头而下的酣畅状态。之后，海被征服，天边露出云彩，神往的彼岸已然在前方！



第三阶段(序号 [7]): 客家人战胜风暴而扬帆远航。此时, 音乐已恢复了一开始时的平和与宁静, 仿佛随着风暴过去, 海面又平息下来, 呈现出一片霞光闪闪、微波荡漾的大海景象。在 c 小调主持续音背景下, 客家歌王李天生悲壮地唱出《过番歌》, (见例 3) 道出客家儿郎漂洋过海离家谋生所经历的千辛万苦……

例 3

《过番歌》(歌词略) 李天生 solo



第三乐章《土楼夜语》是一首双调性“夜曲”。作曲家将土楼视为母亲的形象, 以独特的“客家风”在宁静的夜晚中述说客家人创造文明的艰辛、悲壮与历史的沧桑。一开始, 第一长笛模仿箫的音色吹奏出富有闽西风味的“土楼—母亲”主题。(见例 4)

例 4



这支 C 徵调式主题旋律特有的迂回绕转式客家语调, 酷似母亲的喃喃自语。接着, 第二长笛以 C 徵调式的下四度 G 徵调模仿对位与其上四度 F 徵调对位构成相距大二度同调式的双调性复调。然后以相同的旋律合在相距纯五度的 C 商调和 G 商调上。第一个对比部分是由英国管在 $\flat B$ 羽调式和双簧管在 F 羽调式上先后模仿树叶吹出的一首客家山歌。序号 [5] 是综合变奏再现, 原来的 F 羽调式曲调与 F 徵调式曲调在这里以双调性的复调交相辉映, 并统一在同一个主音上, 形成了特有的闽西调式风格, 预示着客家人南迁后与土著长期杂居、和睦共存的族群关系。

从序号 [6] 开始, “母亲”主题材料频繁转调, 音乐变得紧张而悲壮。伴随着从远远的石斛传来“劳动号子”主题的呼应, 仿佛儿女们与母亲的遥相祝愿。序号 [7] 是在 A 羽调式山歌与 A 徵调式山歌双调性纵向复对位再现, 情切意真, 似母子梦中

相会。之后，“劳动号子”主题与“母亲”主题材料构成的对位复调以渐强的态势把音乐推向这个乐章的最高潮。音乐在极速冲刺中戛然而止，之后序号 [8] 由管钟奏出“劳动号子”主题，铿锵壮丽。最后，作曲家引用客家特有的乐器“树叶”再次唱出“母亲”曲调，仿佛母亲思念着自己的儿女们，祈福他们夜夜到天明……

第四乐章《硕斧开天》是三部曲式的多调性快板乐章。这里，“劳动号子”主题外化为动力的快速主题，并糅进了客家山歌素材及对客家人舞龙舞狮等热烈场面的描绘，表现出客家人生生不息、勇于开拓的精神和魄力。一开始，由“劳动号子”主题的四度音调发展而来的引子，音乐开朗而富有活力、热烈而气派。序号 [2]，铜管乐器组的节奏铿锵有力，伴以木管组甩腔式的音型走句，并加上在打击乐烘托下的多调性音响效果，仿佛是客家人群体迈着矫健的步伐又一次浩浩荡荡的壮观景象。在民族打击乐器小锣、小钹与弦乐器的拨弦背景中，木管组以一种诙谐、滑稽的多调性音调描绘出客家人民俗民风中的热闹场面。序号 [3] 由铜管组以一种伸缩性速度 (*rubato*) 进行多声部的自由模仿对位，形成此起彼伏、热闹非凡的舞龙、舞狮场面。序号 [4] 以铜管组对位复调又一次奏响第一乐章“劳动号子”中密集排列的并置式大三和弦音调。对比中部 (序号 [5]) 是一首抒情而细腻的变奏曲。在竖琴舒缓柔和的琶音伴衬下，双簧管轻轻吹出犹如一缕清风徐来的客家山歌《风吹竹叶》曲调。(见例 5)

例 5



这首具有浓厚闽西风格的羽调式山歌主要围绕羽—商四度、五度展开。经过 C 羽调式的主题呈示之后，转入 G 羽调式开始做第一次移调变奏。第二次进行了节拍变奏，并扩充原山歌的内部结构，旋律气息变得更加悠长，音乐宽广明亮，令人心旷神怡。序号 [6]—[7] 又以开始的引子主题进行动力化的发展后作为过渡段引回三部曲式的完全再现部。

第五乐章《客家之歌》是一首进行曲风格的双主题变奏曲 ($\frac{3}{4}$ 拍)。主题是由“唔怕山高水远”和“劳动号子”两个主题原形相结合，组成了一个团结一心的客



属大军行进在地平线上的强大形象。乐曲一开始，由定音鼓、钢琴和低音提琴声部在 a 小调 *ppp* 力度上奏出贯穿全乐章的固定节奏音型。这是一个近似听不见的音响，低沉、雄浑、有力。从序号 [1] 开始，分别是“唔怕山高水远”与“劳动号子”两个主题片段在中低音区交替陈述，之后，弦乐组逐渐叠入第二乐章中出现过的下行小二度叹息音调，并连续以五度相生法不断向上叠加。此刻，似有几分刚毅也含几许悲凉，仿佛描绘了客家人千年来为了生存而从中原地区大军南迁“风萧萧、路迢迢”的悲壮景观。之后，序号 [2] 在小号奏出的“劳动号子”主题动机的背景下，由全体男声唱出《唔怕山高水远》的山歌原形。

例 6

合唱（客语）



这是双主题变奏的第一原形主题。接着，序号 [3] 分别由多种音色组合以移调模仿的手法先后陈述“劳动号子”的第二原形主题。在不断攀升的调性转移和充满动力化的节奏发展中，音乐变得越来越激昂、明亮，并在序号 [4] 处以 *f* 力度推出男女声合唱的第一主题和第二主题的同时进行。序号 [5] 处，铜管组以 *ff* 的力度继续缩短模仿步伐对第二主题进行的第二次变奏。最终在序号 [6] 的强度上男女声合唱，第一主题再现。作曲家在这里采用由台上“乐队合唱队”一层层叠进，直至台下观众加入一起合唱的“环境艺术”手段，大大地加强了音乐感染力。这是客家人的民族精神所给予作曲家的启发：“团结一心，合力拼搏。”最后，以“劳动号子”主题在 D 大调上辉煌地全奏结束全曲。作曲家选择这个在音乐史上被认为“金光灿烂”的 D 调作为全曲的主要调性，并结合 *pppp—ffff*、低音区—高音区渐变的音乐构思，寓意了客家民系不断发展壮大，走向辉煌。

（蔡乔中）

罗永晖：《逸笔草草》

琵琶与乐队作品《逸笔草草》是罗永晖琵琶作品系列的最后一首。作曲家为同一作品拟定的英文名为 *Flowing Fancies*。Fancies 意指“奇想”，亦有花色织物之意。

与《千章扫》的恣纵笔触相比，此曲充满疏逸澹泊的幽思情怀，音乐色彩深邃澄澈，琵琶线条以简单勾勒写意的形式创作，与文人追求简约淡泊的意境相契合。全曲在三个意象描述中隐含一份内在联系的张力，独奏者在朴拙单纯的管弦乐配器手法里穿梭迂回，层层渐进。

行云推月：琵琶以“一弹多滑”的演奏形式，在弦外音与泛音的衬托下，缓慢地与沉厚的管弦乐声响相互推磨。演奏技法上，琵琶运用“品上弹弦”、泛音、各种速度的滑音，而乐队在常规演奏法之外，也运用了木管气息声等非常规效果。乐队与主奏乐器的关系，经常采用块状对置的手法。乐队的全奏与琵琶独奏构成鲜明的音响反差。个别地方也会使用弦乐和木管来“打底”、勾勒、烘托或强调琵琶声部的线条轮廓。

燕舞飞花：富有韵律的琵琶“推拉”声调，配合着乐队悠悠扩散的变幻色彩，轻缈地展开一幅飘逸上扬的心像图景。这部分中，木管和弦乐的各个乐器声部都经常担当较为独立的音型化因素。节奏上错位的各个音型，互相构成模仿或支声复调关系。琵琶出现时，较多用往复的音型或震音、轮指，担当相对稳定和绵延的织体因素。乐队和琵琶在织体层次上交织得十分紧密。此段中，乐队配器上经常依靠乐器声部的相互转接，以及不同音色的渐次投入、叠加和撤换，营造出跌宕起伏的音响态势。乐队如影随形，亦步亦趋，琵琶以极富表现力的“长轮”及快速“点描”表现出静动明暗的对比，即兴意味十分浓厚。起初，琵琶仅在乐队云飞浪涌的间歇出现，完全自由的节奏和类似华彩段的演奏处理，更类似内心独白，与乐队仿佛形成一种“物”与“我”之间的对照。从排练号 [3] 开始的乐章后半部分，琵琶声部似乎也被乐队的激情所“感染”，在渐次推进中运用了大量的快速音型与和弦性震音。全曲于激情过后在琵琶悠悠独奏中进入一片空寂微茫里。

《逸笔草草》音响纯和，整体结构精简凝练，既富现代气息亦具怀古情思，是罗永晖近期音乐作品中感性音乐创作手法的另一个开端。演奏时间为 17 分 25 秒。

（周倩）

罗忠镕：《暗香》

《暗香》为箏与管弦乐队而作，创作于 1988—1989 年，是一部中国传统音乐创



作思维与西洋现代创作思维相结合的杰作。作品的标题及意境来自宋朝诗人林逋的咏梅诗《山园小梅》中的名句“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”。诗人对冬日小园蜡梅怒放的景致并没有直接描绘，而只是通过对周围情景的勾勒暗示出蜡梅花盛开给人的直觉，诗中甚至连一个“梅”字都未提到，充分体现了中国传统文化艺术中的含蓄之美。受这种美学思维的影响，作曲家在创作该作品时也无意去描绘蜡梅花之形，而是不渲染、不表现、不说明，采用无主题、无段落、无起伏的手法来达到与诗中美学意境相吻合的艺术效果。这种“无我”之境其实也是西方后现代主义美学所推崇并力图企及的特征之一。在这种美学思维及创作理念的支配下，作曲家在作品中采用了散文式的结构，音乐在其中自由流动，既无明确的段落划分，也没有个性鲜明的主题，除了极个别地方的音调暗示外，全曲甚至连重复的音调都没有。这种创作思维很大程度上受到我国古代文人音乐如古琴曲的启发。

在具体的音高组织上，作曲家设计了一种将五声音阶与十二音技法相结合的方法，称之为“互补的五声性十二音集合”。这种方法简言之就是由两个互补的五声音阶加上补充的两个双音一起形成一个十二音集合。要使两个五声音阶具有互补性（即没有共同音），它们的宫音之间必须是小二（大七）度或三全音关系。由于小二（大七）度有上下之分，因此一个五声音阶共有三种组合形态。以 C 宫五声音阶为例，它就分别与 $\sharp F$ 宫、 $\flat D$ 宫、B 宫五声音阶组合成十二音（当然，要加上括号中的“补充音”，见例 1）。

例 1

The musical notation for Example 1 consists of four staves, each representing a different pentatonic scale. The scales are labeled on the left as C 宫, $\sharp F$ 宫, $\flat D$ 宫, and B 宫. Each staff shows a sequence of five notes, with a final chord in parentheses representing the 'supplementary tone'.

Scale	Notes	Supplementary Tone
C 宫	C, D, E, F, G	A
$\sharp F$ 宫	$\sharp F$, G, A, B, C	D
$\flat D$ 宫	$\flat D$, E, F, G, A	B
B 宫	B, C, D, E, F	G

“互补的五声性十二音集合”只在乐队部分中使用，独奏筝部分的音高则是独立于这一音高体系之外的以 D 商为基础的“变凡”音列。（见例 2）

例 2

The image shows a musical score for seven staves, labeled 1 through 7. Each staff contains a sequence of notes, with arrows pointing from one note to the next, indicating a specific melodic path. The notes are arranged in a way that suggests a sequence of pitches, likely corresponding to the '变凡' (Bianfan) scale mentioned in the text. The staves are arranged vertically, and the notes are placed on the lines and spaces of the staves.

作曲家先后为箏写过两个版本，前一个转调箏版本完全是用上面这个“变凡”音列写成的，全曲所用音列依次为②④⑤⑥④③①③④⑥⑤④②，从中可以看出以正中间的音列①为轴心两边是完全对称的，到最后回到音列②的时候全曲也就结束了。在后来演出中主要使用的第二版中，尽管做了一些调整，但总的来说依然是以这个“变凡”音列为依据的。

在独奏箏与乐队的关系上作曲家也处理得十分别致。独奏箏部分采用了传统的形态，以线性流动的旋律为主，但节奏非常自由，尽量避免相同节奏型的使用，音乐体现出一定的即兴性特征，这也是与全曲散文式的神韵相吻合的。乐队部分则采用了现代比较抽象的写法，强调音色的丰富变化，以各种形式的点描及音块手法为主要特征。二者的结合相得益彰，完美地表现了作品标题所追求的意境及美学意义。

作品在整体结构上是比较感性的，而在细微的内部构成上却非常理性，这在作品所运用的复调与配器手法中都有明确的体现。在复调手法上，除了各种精致的对位与模仿外，节奏卡农（第7—11小节、第92—95小节）、色彩复调（第47小节）等较为现代的手法俯拾皆是。配器采取了类似于室内交响乐的写法，各乐器都以纯音色使用，极少使用混合音色，更无成组的齐奏音响，织体以各种音点、音块和短小线条为主。弦乐按谱台分组，使其音响稀薄一些，以免盖过箏的声音。各种具体



手法的运用在格调上都是相当统一的，体现出作曲家从整体到细部驾驭作品的深厚功力。

罗忠镕：《罗铮画意——无题之四十八》

《罗铮画意——无题之四十八》是作曲家根据其子罗铮的画作《无题之四十八》而创作的。罗铮先天大脑发育不全，却有着奇特的绘画天赋。他曾经根据其父的音乐作品《暗香》《第二弦乐四重奏》进行创作，而《罗铮画意——无题之四十八》则是作曲家首次根据罗铮的画创作的音乐作品。作品于2000年完成，由叶聪指挥日本新星交响乐团在日本横滨举办的第二十一届“亚洲音乐周”上首演。

作品在整体结构上与《暗香》一样，也采用了散文式的结构形式。这种被西方传统曲式理论称为“自由曲式”的结构实际上不是西方音乐的产物，而与中国的传统音乐，特别是古琴音乐的结构有着较为直接的联系。作品虽然没有明确的曲式部分划分，但是根据速度和情绪的变化，还是可以将其大致分成几个发展阶段。（见图1，括号内是大概的速度）

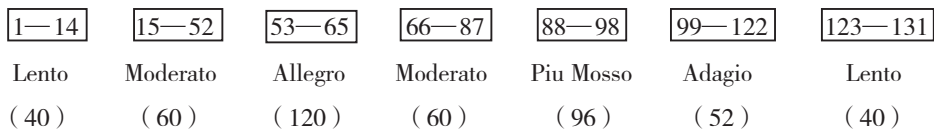


图1 全曲速度与情绪变化图

很明显，首尾的两个“Lento”部分是互相呼应的（除了速度上的呼应外，还有集合与音列的呼应），剩下的五个部分则是这样的安排：慢—快—慢—稍快—慢。（见表1）

表1 全曲速度与情绪发展变化表

1—14	15—52	53—65	66—87	88—98	99—122	123—131
Lento	Moderato	Allegro	Moderato	Piu Mosso	Adagio	Lento
40	60	120	60	96	52	40

看得出作曲家对各部分之间的关系做了精心的处理：“慢”的部分后面有“快”的部分来对比，而“快”的部分后面又有“慢”的部分来平衡。这样的安排，很容

易使我们联想起与“意大利序曲”和“法国序曲”类似的三部曲式中速度的对比与平衡。而如果将其中“慢”的部分看作“主部”，“快”与“稍快”的部分看作“插部”，则又有回旋曲的特征了。

作曲家近年来一直在研究一种被称为“五声性十二音集合”的创作理论，并在许多作品中进行过成功的实践。这一理论体系包括两大类：“互补的五声性十二音集合”与“组合的五声性十二音集合”。在创作该作品之前作曲家用“互补的五声性十二音集合”创作了《暗香》《琴韵》，用“组合的五声性十二音集合”创作了《第三弦乐四重奏》《第三小奏鸣曲》，而在该作品中作曲家将这两种手法进行了综合运用，取得了良好的效果。

“互补的五声性十二音集合”在前面介绍《暗香》时已经提到，此处仅对“组合的五声性十二音集合”做一简介。这两种“五声性十二音集合”都是以“五声性集合”为基础的。所谓“五声性集合”，就是不包括音程级1和6的集合，也就是在集合各音级之间形成的音程中不包含小二度与三全音，这在音程函量表中也能得到体现：在六个表示音程数量的数值中，首尾的两个数都是0。由于超过五个音的集合中必然要出现至少一个半音或三全音，因此这种“五声性集合”只能是三音、四音或五音的集合。这样的“五声性集合”共有八个，分别是：3-6、3-7、3-9、3-11、4-22、4-23、4-26、5-35（三音集合中还有一个3-12也不包含音程级1和6，但它是一个增三和弦，因此不属于“五声性集合”）。由于需要十二个音级的全部出现，所以仅用纯粹的五声性集合难以达到这个目的，而且小二度与三全音也是不可能回避的。为了解决这个矛盾，作曲家根据音级集合中有关补集的理论设计了这样的方案：用三元素集合来组成十二音集合时，如要互不相同，最多只能有三个“五声性集合”；用四元素集合来组成十二音集合时，最多只能有两个“五声性集合”，否则便有相同的集合。然后在此基础上再各补充一个“非五声性集合”，这样既保证了十二音的全部出现，又充分发挥了“五声性集合”运用的最大可能性。在小二度与三全音的处理上，则尽量将它们安排在旋律声部中，而且尽可能让构成这些音程的音距离得远一些，使它们与五声性格格格不入的音响效果得以充分的淡化。由于五元素的“五声性集合”只有一个，因此构成十二音集合的两个五元素“五声性集合”肯定是相同的，只不过音高位置不一样。这种“5+5+2”的组合方式实际上就是前



面所论述的“互补的五声性十二音集合”，只不过此处又从音级集合的角度做了一次理论上的阐释。因此，“组合的五声性十二音集合”就只有用三元素和四元素集合进行组合的方式。

由于将每一个十二音集合都分成了三到四个结构单元（集合），这样既可以把各个单元横向组织，又可以把它们纵向累积；既可以让集合音先后出现形成各种线条，又可以使它们同时发响而构成各种音块，再加上作曲家跳出十二音技术的羁绊，集合内部的音排列无序而且可以自由重复，因此使用的方式是相当灵活与多样的。

这部作品的配器也很有特点。与《暗香》《琴韵》等作品相似，为了获得清晰的音色效果，增加音响的透明度，作曲家采用类似于室内交响乐的写法，没有了一般乐队的复合音响，整个乐队的齐奏在作品中只用了一处，而且是在全曲最高潮的地方。为了突出强调音色的作用，在创作中将不同音级集合的音色与不同乐器的音色有机结合在一起。乐队中弦乐以谱台为单位，而且很少演奏旋律，大多是利用各种结合和变化起背景与音色的作用。管乐器则多以件为单位，在作品中主要演奏各种线条。整部作品的织体摒弃了和声音型的写法而以线条、音群、音块和点描的手法为主。另外受罗铮画作的启发，作曲家还进行了将“互补的五声性十二音集合”中补充的“双音”作为“底色”的尝试，效果也十分突出。

[M]

马水龙：《梆笛协奏曲》

该曲是马水龙最广为人知的大型管弦乐作品，运用对位技术写成，将中国传统乐器梆笛与西洋管弦乐器进行了突破性结合，是作曲家发扬传统、融贯中西的成功典范。梆笛的音色清丽明亮、个性突出，西洋管弦乐队的音色则整体融合协调、音响效果丰满又具张力，两者结合后互为衬映、相得益彰，既展现了中国传统乐器的独特风格魅力，又体现出了西洋管弦乐队的交响性质。

第一乐章：伴随着渐强的鼓声，由管弦乐队强奏呈现出了庄严雄浑、气势宏伟的第一主题，表现了中华民族坚韧不拔的气概和精神。接着导入轻快活泼的第二主题，由梆笛灵巧活跃地奏出，反映了淳朴、善良的民风与豁达、开朗、乐观进取的生活态度。第二主题实由第一主题进行缩影变化而来，而它也成为这个乐章展开的

主轴。梆笛与乐队时而形成对比、时而相互呼应，构成了欢快热闹、喜庆祥和的第一乐章。

第二乐章：在缓缓的管乐长音和声背景下，在巴松的低吟中，音乐进入了优雅的慢板乐章。第一乐章中的第一主题重现在低音弦乐部分，但略有变化。梆笛的旋律也随之变得更悠远绵长、温婉细腻，既表达出了江南烟雨朦胧般的诗情，又透露出了淡淡的哀思，仿佛一位垂暮的老者，向世人叙述着古老民族悠远的历史与岁月的变迁，令人产生无限遐想。在情感的不断倾诉与反复宣泄中，音乐终于迎来了再现的第三乐章。

第三乐章：终曲乐章中，梆笛又恢复了清脆明亮的音色，音调重又变得轻快明朗，并富于华丽的技巧。缩短了再现乐章将第一乐章中的第一主题与第二主题稍加装饰变化，并使其不断地交织发展。在梆笛与管弦乐队的相互交融并汇中，音乐推向了全曲的最高潮，并在一派太平盛世的祥瑞景致中辉煌地结束。

作品曾于1981年在中国广播公司所主办的“第一届中国现代乐展”中首演，1983年著名指挥家罗斯卓波维奇指挥美国国家交响乐团在台北演出此曲，并以卫星实况转播至美国PBS公共电视网，之后又在法国、日本等国以及我国的香港等地广泛流传，深受中外人士好评。

（陈 诺）

[Q]

秦文琛：《际之响》

管弦乐《际之响》由秦文琛于2000—2001年在德国完成。全曲时长18分钟。2001年获德国Buerger Pro A管弦乐作曲大赛第一名。此项大奖是德国政府为著名的卡塞尔歌剧院建院500周年特别设立的，由联邦州长鲁兹·瓦格纳亲自倡导并组织评选而出。2002年，在上海“中国现代音乐论坛”活动中，《际之响》在上海大剧院由上海广播交响乐团进行了国内首演。作品总谱由德国Sikorski音乐出版社出版。“璀璨、神秘、古朴和力量是西藏给我的深刻印象，乐曲吸收了某些西藏音乐的因素，并通过乐队剧场效果和微分音的处理，将整个剧场作为空间，建构起一种特别的音响，这是对来自西藏的强烈感受的表达。”秦文琛曾这样描绘过自己的《际之



响》。他将宗教与自然集合为《际之响》创作的主要精神来源。在这一大型管弦乐作品中，作曲家以B音为核心音，并将其贯穿于乐曲发展的整个音乐过程之中。B音在德语发音中的“H”，同时也是佛教《六字箴言》中最后一个字的第一个字母。在这样一个细致精心组构的音的空间里，作者将B音最大限度地从头至尾进行一系列的装饰、变异、并置、转换，并在音高、音色、音域、节奏、速度的音响中展开丰富的创造想象力。选用单个音作为音乐发展的主要线索，从中可看出作曲家极有意识地将单音所赋予的东方音乐精神融入其中。单音的运用在东方，尤其在中国音乐中有着十分重要的意义和价值，到处可见，在许许多多传统音乐表演中，往往单个音可以演奏出各种不同的音色变化、润腔变化，“移步不换形”之说的传统音乐美学趣味表达了单音不同于一般艺术现象存在的特色。《际之响》中的单音处理非常有趣，整首乐曲中最初出现B音是从乐队最高的音域进入（第25小节），其次是从乐队最低的低八度音域进入，犹如两道极强和极弱的光分别从两处照射到听众面前，乐队所奏出的单音音响仿佛由极为遥远的地域和近在咫尺的耳边掠过。在B音长时间持续的状态下（第49—175小节），乐队演奏极为微弱，B音依然在延续，当其不断顽强地持续到至高点时，一段内在、真诚的旋律仿佛从远处飘然而来（第101小节），随着竖琴的拨奏，所有乐器在极高音区上放射出灿烂的音色。在各个声部的B音中，有充满高度紧张的音响支撑，有嘈杂一片的B音（第71小节）喧嚣，不断使用同一个音并长时间地延续，即使在全曲结束之时依然如此，基于一个单音的不同位置、不同方向、不同音域、不同力度、不同音色、不同的静态与动态等，秦文琛为整首作品刻画了一个纯粹的单音世界，宗教所特有的执着与虔诚的内在精神点缀其中，同时，深化和扩张了中国传统音乐中单音运用的独特手段。

微分音的运用在西方作为一种不同于传统的技术手法已经走过了较长的一段时期，并形成了相对稳定的技术形态，在东方尤其在中国传统音乐中类似滑音的奏唱手法有着悠久的历史，在中国传统乐器的演奏中更是一个十分普遍的现象。《际之响》中核心音微分化的深层表现来自宗教众僧念经吟唱与蒙古族传统乐器四胡中滑音演奏的特色技法，犹如胡琴滑奏的微分音在整部作品中散发出独特的韵味。这些核心音的装饰加大了音与音之间的不确定性，并以敏感的、细腻的装饰手段催发着音乐的能量。在一片片音高不同、节奏不同的音群中，核心音的装饰各不相同，有

的从音的下方，有的从音的上方，包括前台与后台管乐器所构筑的音响，在纵横交错的单音世界里，尽显不同的多重装饰手法，所造成的一系列单音音响空间，从最平静到最强烈的单音音色对比，从持续不断的颤音群中的对比，从 B 音与 B 音之间在运动过程中的微分音对比，从声音传递方向的力度对比，使声音的线条空间特性极大地发挥出来，乐队剧场效果及听众听觉空间幅度上的声音变化，带有浓重的戏剧性效果。单音所带来的趣味还在于，作者有意将民间音乐中装饰加花的手法运用于对核心音 B 的技术处理（第 125 小节）。弦乐声部所构成的微分音一大片地涌现，犹如无数的人在吟唱着同一个声音，而每一个音、每一个声部都在进行着不同的形形色色的自我装饰。双簧管在高音区模仿唢呐等中国吹奏乐器的演奏手法（第 140 小节），大提琴第四弦定低了一个二度，其他六个声部都降低八分之一音，铜管、木管吹管乐器试图在单音的微分处理上拓宽、变形，在装饰中吹管乐器围绕核心音旋转，仿佛让人体味、回忆着传统音乐合奏中的加花润饰，或者说更像是几十把四胡的大合奏在奏着同一个旋律，但是每一个声音的拉奏又是极其的游移、富于个性，这种对民间音乐特有织体的追求，使得台上、台下的音响四处弥漫开来，台前台后的音色相互呼应，五个八度纵向叠置形成一个旋律，由静态化作动态持续地进行，核心音 B 与它的微分形态在不同乐器的不同奏法上，合成为多重的动态的、游离的音响结构。

在单音的运用上，单音思维是极富意义、目的的。作曲家眼中的 B 音通过微分音不断地进行色彩上的对比、装饰，节奏上的变化、转型，由一点扩充、延伸，进行随意的添加与缩减形成多重的线条，由横向的线条逐渐生长，渗透着宗教所蕴含的内在强大的力量，而纵向的线条叠嶂，木管的 B 音在不断的滑动中变动、绵延，带有强烈的东方音乐色彩，闪烁着教徒内心古朴而神秘的声音。弦乐犹如太阳在缝隙中折射出无数的光和色，音响、音色的对比与变化由点、线、面在瞬间的变化中，于细微处见整体乐曲的动感。

节奏速度的创作是整首作品中的又一特点，在作曲家创作的节奏观念里，隐含着蒙古“长调”悠长的气息，大起大落的旋律线条，那些持续着长时间近乎静态的速度延伸，有浓烈的宗教意味和草原的气息，音乐中的速度以不可预知的运动方式、细小的节奏在变化中驱动着、聚集着内在的力量，而瞬间的突变所出现的新的



节奏对比，打破了已有的节奏状态，在控制和突变中求得对比和释放。当再次回到原来的状态中去的时候，音乐又出现缓慢的节奏次序，乐曲中多次出现这样的节奏运作方式如日本锣（第 28 小节）、竖琴（第 35 小节）突然出现的新节奏，相对平静的状态与突变的动态使音乐情绪的反差、音响的幅度张扬着强烈的对比和硕大的空间（第 187—213 小节）。几乎所有声部都在保持着原有速度进行节奏递增的同时，打击乐声部的速度呈现出递减的不同形态，弦乐声部好似锣鼓段在音响上交叉，在速度上交错对比，并使得中国锣鼓乐中递升、递降的数理逻辑在此巧妙运用。《际之响》有意识地将个人的创作美学观念放大，将“地域音乐语境”放置在“当代音乐语境”之中，进行有效的变异，形成成群的核心音进行微分音化的游移，在点与线的叠置中，丰满线化的“诗性”及东方的审美意识。

（郭树荟）

秦文琛：《五月的圣途》

《五月的圣徒》是作曲家受“德国之声”委约创作的管弦乐作品。全曲时长约 15 分钟。2004 年 9 月由中国青年交响乐团首演于德国波恩贝多芬音乐厅，指挥胡咏言。在波恩贝多芬国际音乐节上该作品受到了人们的广泛赞誉。作品总谱由德国 Sikorski 音乐出版社出版。

蒙古族音乐及宗教音乐始终令作曲家迷恋。在《五月的圣徒》中，我们可以看到作曲家眼中的宗教世界。天空、云彩、广阔的草原、祭祀的鼓号声尤其是叩头跪拜的教徒那艰难行走的身影，勾勒出一幅令人震撼的宗教精神之画面。全曲在以单音为主的音乐中，将蒙古长调音乐中典型的几个音 D、E、G、F、D 作为支撑乐曲最重要的骨架分布开来，并加以单音微分化的润腔处理。在人们听觉的空间里仿佛是教徒内心深处的圣歌，无限地吟诵着与自然、与灵魂的对话。

整个乐曲可以分成四个大的部分。第一部分为“圣途”（第 1—66 小节）。音乐在大提琴和低音提琴 D 弦上分别用长音和拨弦，预示着漫漫长路上圣徒之艰难步履。各声部随后以比较平稳的长音纷纷加入进来，三支长号在同一音高 D 音上做不同节奏的演奏。在叙事般的陈述中，乐曲引入贝多芬《第五交响曲》中的“命运动机”节奏，打击乐和铜管部分对该动机的节奏进行了展开和贯穿性发挥。

第二部分为“光芒”（第67—105小节）。音乐依然以单个长音的运用为主导。但是在纵向声部的出现时，单个音的位置和音的疏密发生了变化，交错排列逐层扩充，并在音区上逐步拓宽，音色从细腻悠远的光点中渐层变换或突然在较高的音区上发出强烈的尖锐之声，音乐的对比充满张力，犹如标题中“光芒”般的色彩。

第三部分“午夜的合唱”（第106—160小节）是一个平静的慢板段落。低音区上的中提琴拉奏、极端音域上的大提琴群的自由滑奏，伴随着所有乐器声部的类似人声的哼唱，化作圣徒心中的歌唱。与第二部分造成巨大反差“绚烂之极，归于平淡”，在午夜合唱之沉静的乐声中，单个长音在定音鼓声部和低音提琴声部持续着作曲家贯穿性的延续。

第四部分为“火”（第161小节至结束）。激越澎湃的音乐情绪闪烁着“光”与“火”的活力，单个音的表达方式层层叠叠在各个声部，微分音的滑动在音的腔头或腔尾做长的或短的装饰；有自由的慢颤、类似蒙古族乐曲马头琴的演奏特性，还有规律的上下辅助性装饰，音高的音色、力度尤其是线形的音韵腔格变化，充分展示了作曲家对单个音的深深把控。最终乐曲结束在D音，与开始的持续D音呼应，这是在自由的循环中回归，还是宗教意味的体现方式？令人回味。

此外，节奏语言的记谱方式也很有趣味，作曲家先后用20秒、12秒、5秒、6秒、4秒、8秒、10秒、8秒等，将乐曲分成了8个时块。它们没有特定重音循环某一种节拍，也不简单地表现为中国锣鼓中递增或递减的节奏数列逻辑，而是在长时值的气息中，自由抒发的音腔节奏。而这种节奏的手段恰与乐曲中单个长音的“腔化处理”融合成横向与纵向的立体网状。而单个长音通过支声复调手法参差进入，像点状的节奏支撑，汇成多重声部、线条、音色的音流。东方的色彩、中国的音韵丰满地流露在听众面前。

（郭树荃）

秦文琛：《唤凤》

唢呐协奏曲《唤凤》创作于1996年9月。为作曲家观看一组油画《火中的凤凰》后有感而作。1997年5月在北京音乐厅首演，唢呐独奏郭雅志，中国青年民族乐团协奏，王甫建指挥。演奏时间约为24分钟。音响已由中国文采声像出版公司



制成 CD 发行。

在这首协奏曲中，作曲家不仅充分表达了他对画中所体现出的生命活力和精神的感动与理解，还特别注意发挥了唢呐自身热情豪放和泼辣的音响特点，并且借助于乐队的力量，扩展了唢呐的表现范围，赋予唢呐以新的生命力，使听众对唢呐有了更深刻的认识。乐曲独奏方的唢呐演奏技术是普通的唢呐和一般的演奏员所难以胜任的。乐曲用的是由唢呐演奏家郭雅志发明的活芯唢呐，它展示着我国唢呐乐器改革和演奏技术发展的最新成果。协奏方的乐队音色分为四大块：民族管乐、弹拨乐、打击乐和弦乐，但不同乐组的部分音响、音色经过了调整。如：管乐部分加了六七只唢呐；打击乐部分除了大小鼓类和鞭子、梆子之外，管钟、大小钹类、锣类等金属性打击乐地位得到显著提高，以满足作者希望获得“金灿灿”音响的音乐创作需求。

《唤风》的音乐大体上可以分作五段：第一段是宽广的散板，具有引子性。以唢呐独奏为主，打击乐为之协奏。唢呐从小字二组的 D 长音开始，一直围绕着这个音做各种装饰性演奏。这也许就是所谓的唤风之声，旋律自由而洒脱。打击乐几乎全部采用大锣、大铙以及不同音高的钹等金属性的乐器。音响光彩照人，气势磅礴。后转慢板：在孤独的管钟敲击下，独奏唢呐“演唱”了一首类似童谣的歌。它基本只有四个音，朴素、坦诚而又略带着几分孤独与单调，这是对乐曲后面的大幅度抒情段落出现的一种预示。

第二段音乐变为 $\frac{4}{4}$ 拍，以乐队协奏为主，与第一段相对应。在这个部分里作曲家主要运用了从同度音叠加到不同度音叠加等技术，从笛、箫吹奏 D 音装饰旋律开始，管乐组、弹拨组、弦乐组先后叠加进来，并在打击乐组的支持下，逐渐形成一种张力，叠加又变作了在 D 音基础上的、包括大量二度音程在内的音块。这种熔中西和现代技术为一炉的作曲技法，简单而又非常有效果。除此，弦乐组的演奏也采用了强压弓技术。第三段篇幅较大，内容也较丰富。是一种承前启后，灵活性和写意性都很强的音乐段落。

第三段音乐一开始继承了前两段的写法，从隐约的鸟叫声，很快发展为鸟鸣成片。其中作者在管乐组采用了每一件乐器都强调“各自独奏”的写法，同时又彼此重叠，参差错落，很是新鲜。独奏唢呐从装饰性的十六分音符到快速的连续

三十二分音符。这种高难的演奏技巧对于传统唢呐的演奏是非常困难的。但对于唢呐演奏家郭雅志和他所发明的活芯唢呐而言，这种极其热闹的演奏正好发挥了其技术和音响之长。当它将音乐积蓄到饱和点时，乐队突然停顿，独奏唢呐吹出了高长音的华彩，这是乐曲的一次高潮。与之呼应的弦乐组虽然各个声部的节奏都是自由的，但其旋律线条的基本走向都是迂回上升的。这种在乱中求“总体音势”的方法有些类似西方“有控制的偶然”的写法，完全地勾勒出一幅“众鸟惊飞”的美丽动人画面。

最后独奏唢呐以“横空出世”般的气势，用异常激越般的音响迎来了新的一段。第四段音乐速度比较快，强调欢乐、振奋，充满了阳刚之气。弹拨乐在此得到了充分的表现机会，它们用大齐奏的方式与独奏唢呐进行对位，唢呐节奏自由宽舒，旋律悠然自得，弹拨组节奏紧凑，音型固定，二者节拍重音变换交织，这种自由与规范统一，又一次体现了协奏的魅力。独奏唢呐出现了复杂的连续快速吐音的段落，这一借鉴西方管乐演奏的技术，也只有活芯唢呐才能演奏。与此相对应的笙的部分的演奏采用了数列节奏控制，并与独奏唢呐形成节奏对位。

当音乐进入无旋律状态时，是独奏唢呐华彩乐段，整个协奏乐队也尽其所能地用持续长音的震撼演奏，与独奏唢呐共同形成一种掀雷揭电、气腾日月的壮观景象——乐曲进入总高潮。第五段音乐比较抒情，好像“内心独白”。当舒缓的大锣伴着大鼓滚奏的减弱，恰似远去的雷声，在孤独的持续低音背景下，独奏唢呐又开始了“歌唱”。这好像是作者对童年的回忆。二胡模仿马头琴的音响，使人感到一种忧伤。独奏唢呐演奏时“半吹半唱”，这种由“吹”与“唱”共同形成的特殊双音音响，给人以瑟瑟草木之声和风动之感。伴随着箫声的引入，我们仿佛听到了蒙古草原上艺人的演唱。段尾独奏唢呐的弱奏长音犹如凤凰淡淡的哀鸣，胡琴也由远而近，再现了第一段那四个音的“童谣”。

尾声的音乐主要表现凤凰展翅腾飞和踌躇满志的情怀。写作上综合再现了旋律叠加变音块技术和弦乐组强压弓技术等，营造出一种“大鹏展翅”般的气势。当弦乐组由低向高的音流引入，成组的唢呐和全部的打击乐组共同伴着独奏唢呐的慷慨高歌时，乐队的全奏音色辉煌，音势浩瀚，使人好似看到了凤凰涅槃，那也是人类对凤凰精神的向往。音乐最后的几个高长音正好又回到了D音，体现出作者对音乐



整体布局的考虑。

“唤凤”以传说中美丽的凤凰为象征，召唤一种民族的精神和气质。它可以使人联想到凤凰在经过烈火的洗礼后，终于苦尽甘来，飞向了太阳。这象征了对生命亘古的向往和追求。

(闫晓宇)

瞿小松：《第一交响乐——献给 1986 年我的朋友们》

这部作品完成于 1986 年春天，首演于当年 4 月 19 日，地点：北京音乐厅，指挥：邵恩，演奏：中央乐团交响乐队。乐队使用三管制的常规编制。副标题“献给 1986 年我的朋友们”，抒发了作曲家对志同道合的朋友们的深沉情感与相互激励的情怀。全曲的两个乐章对统一的音乐材料进行了富有逻辑性的发展。

第一乐章：广板。这个乐章运用了核心音调贯穿发展并自由变奏的手法，音乐结构体现了拱形再现的原则。

开始是一个带有引子性质的段落。钟琴奏作为全曲核心因素的大二度音程，木管组和木琴依声部顺序，长音渐次奏小字三组的 E 音。随着声部不断增加，力度从 *ppp* 增长至 *fff*，达到最高点后逐渐回落。弦乐器在不同音区奏 E 音，木管与铜管以小二度音丛加以渲染。最后，铜管音色消失，乐队整体音量减弱。

大管与低音大管八度齐奏基本主题，大二度核心因素在 G—A—B— \sharp C— \sharp D— \sharp F— \sharp G 等不同调高上变化，音乐在凝重的基调上不时被大九度或小七度音程的间插而打破旋律的平稳，造成力度的起伏。 $\boxed{3}$ — $\boxed{7}$ ，基本主题以自由变奏形式贯穿发展，其间有三类音乐材料：一是作为核心因素出现的大二度音程；二是不同乐器的持续长音形成的复合音色；三是前长后短式三连音节奏音型。这三类材料在不同配器组合、乐队织体的背景中交互穿插。之后，木管与弦乐器回归单纯的 E 音，基本主题由大提琴联合低音提琴以八度齐奏形式完整再现，第一小提琴轻轻震响着最高把位 E 音的自然泛音，钟琴逆行再现主题核心因素，音乐就在这样一个单纯明净的织体中趋向结束。

第二乐章：大型赋格曲，快板。14 小节的引子，弦乐强奏一个半音音块和弦，打击乐与钢琴音响适时填充了弦乐群休止的空间，圆号与小号以短促的单音作为点

缀，烘托出一个充满生气的音乐空间。

[1]—[7]为呈示部。低音弦乐首先八度呈示赋格主题， $\frac{4}{4}$ 拍，8小节，第一乐章中前长后短的三连音音型一贯到底；大、小二度核心因素以锯齿状的形态执着地上下穿行在一个开放的调域中，其间搭配大跳形式的转位音程或复音程，为音乐注入不平静的因素。主题呈示后，小提琴在主调上方五度齐奏答题，中提琴与大提琴奏舒展的对题。至[7]，赋格主题共出现六次。无论主题、答题、对题，音乐材料皆以二度音程为核心因素，这种高度的同一性，使主题与多重对题浑然结合为一个统一的整体。

[7]，长笛一句优美的五声音调改变了音乐的基调，两支小号平行四度重复，四支圆号密集和应式紧接模仿，预示着向展开部过渡。

[9]—[11]为展开部。大管—单簧管—双簧管—长笛依次由低至高做四声部紧接模仿，核心材料仍为锯齿状下行的连环二度音调。铜管和弦乐组逐渐加入，与前面形成对位式结合。三连音音型变为高音木管十六分音符的“双吐”和弦乐的颤弓。作为核心因素的二度音程仍执着地出现在各个声部中，不断交织发展，释放积聚的能量，当音乐到达高潮后，弦乐声部再现赋格主题。

[12]—[17]为再现部。赋格主题依然有六次进入，答题与主题间做了紧密结合的安排。当主题第五次再现后，钟琴与打击乐再现第一乐章引子音调，使两乐章音乐材料遥相呼应。

[18]开始为尾声。再现第一乐章中单音形态的E长音。由乐器数量、音色、织体的不同安排营造音量、音质和音色的变化。低音乐器呈现第一乐章凝重的基本主题，音响恢宏华丽。之后，强烈的音响戛然而止，而只留弦乐轻轻颤动着细弱的单音。随即，弦乐、木管、铜管渐次加入，乐队以一个出其不意的渐强，将音响从*p*发展到*sf*。最后，在弦乐群十二个半音构造的音块背景上，定音鼓与钹以重而有力的击奏结束全曲。

1986年8月，瞿小松创作的《第一交响乐——献给1986年我的朋友们》获上海“中国唱片奖”（交响作品部分）一等奖。

（蔡梦）



权吉浩：《乐之舞——为民族管弦乐队而作》

该曲写于2003年，上演于2004年9月中国音乐学院校庆音乐会及2005年5月第二届北京国际现代音乐节。在此曲中，作者关注及试图展现的并非“乐”的通常形式，而是由该词语本身而延伸出的种种微妙感受，因而在题记中他对其做如下诠释：“乐即诗，乐即韵，亦醇亦雅乐之澈；乐即喜，乐即悲，亦欢亦情乐之悟；乐即形，乐即神，形神衍展乐之舞。”

作者在该曲中采用了由四到五个音组成的商、羽、带“清商”音的燕乐羽调式主题，以及同步变奏、重音转移、面状与点形、音程（音群）对比及音色对置等技术手段，从而将民族调式与现代技法加以良好的结合。各部分的基本构思见如下（包括主导调式、形状与核心织体、技术处理）。

引子与第一部分：商调式（四音主题）/线形（面状）与固定节奏/装饰性变奏（同步变奏）。

第二部分：羽调式（五音主题）/点形与色彩层/音色对置与共鸣层。

第三部分：带“清商”音的燕乐羽调式（五音主题）/“托卡塔”与重音转移/不同音程的对比及各种组合。

结尾：音阶式调式重叠与上述调式组合/音阶式线形组合与“再现”/不同调式、音程、各种材料的再组合。

值得注意的是，第三部分采用了琵琶、柳琴的虚按弦弹奏以及中阮、大阮的顿音演奏，来模仿出打击乐器音色，其效果新奇、独到，而且该处为呈现“乐”的律动而运用的“托卡塔”与重音转移等技术手段收效极佳。另外，第一部分中五支唢呐的同步变奏也给人以极深的印象。这两个段落既有五声性“旋律”线条的横向呈示、伸展，又富含音与音、乐器与乐器的纵向竞技、交织、撞击，进而将“乐”之韵、喜、形展现得无以复加。

就整体风貌而言，该曲气势宏大但又不失细腻古朴，而其内部所散发出的民族风味，更是触动了听者对古老高丽宫廷音乐的悠然神往，及对中国唐乐的进一步联想——亦醇亦雅、亦欢亦情、形神衍展……无疑，在构筑音响的时间流程中，作者已悄然实现了对“乐之舞”寓意的阐发。

（晓 蓉）

[R]**饶余燕：《献给青少年》**

1978年初春，饶余燕应西安市歌剧院邀请，协助完成一部反映我国青少年向科学进军的舞剧《春风桃李》。舞剧的主题思想与青少年纯真美好的心灵激发起他强烈的创作激情，他决定专为青少年写作一部供他们自己演奏的管弦乐作品。经过细致和充分的酝酿、构思，在同年暑假开始动笔，并一气呵成地完成初稿，经试奏、初演，几易其稿，最终定稿为这部格调明亮、形象生动的钢琴协奏曲。该曲在1979年陕西省庆祝国庆三十周年音乐会上正式公演，并在西安各大专院校连续演出数十场；1981年在“全国第二届音乐作品（交响音乐）评奖”中获优良奖；随后，总谱被出版。

作品在单乐章奏鸣曲快板的基础上，根据内容和表现的需要，做了新的处理。全曲由序奏、呈示部、展开部、再现部与结尾五个部分组成。

序奏以抒情的笔调开始，在弦乐轻奏震音的背景烘托下，由三支圆号奏出贯穿全曲、象征春天的序奏主题。它与钢琴潺潺流水般的琶音相互交替出现，把人们带向春临大地的意境。在加弱音器小号的号角声带动下，钢琴织体的浓度逐渐加强，乐队声部逐步进入，在序奏的高潮声中引出协奏曲的呈示部。

明快活泼的主部主题在铜管齐鸣的进军号声中由钢琴奏出，它以轻快跳动的旋律和富有动力的节奏描绘了我国青少年朝气蓬勃、勇往直前的精神风貌。主部主题通过钢琴与乐队的三次变化陈述后，音乐进入宁静、抒情的副部主题，它由双簧管引奏，然后是钢琴独白式的表述。副题很有特色，它有机地融合陕西地方戏曲碗碗腔与《国际歌》的音调，并与序奏主题、主部主题都有音调上的联系，起伏跌宕而气息宽广，表达了青少年对美好理想的憧憬。它通过乐队的逐渐进入，与钢琴的交替逐渐加快，把音乐推向一个小高潮，然后逐渐结束呈示部。在呈示部结束的同时，由圆号演奏的序奏主题又再度出现，它与再现部中“春天”主题的再现，体现出作曲家从内容表现出发，在结构上的独特布局。

展开部以主部素材为核心，运用多种手法进行戏剧性的发展。首先是钢琴与乐队充满青春活力的变节奏节拍的片段；然后是大提琴与圆号齐奏意气风发、斗志昂扬的主部中段行进式的片段；在音乐发展走向紧凑时出现了弦乐与钢琴依次进入的



赋格段。随着音乐情绪的发展，赋格段主题的模仿距离缩短而形成紧接模仿时，钢琴与乐队此起彼伏如疾风骤雨般的紧张穿插进行，把音乐推向又一高潮。作曲家在展开部的每个片段，突出某一织体、技法和情绪来反映青少年精神世界的一个侧面，虽各有特点，但又紧密相连，前后呼应，浑然一体。

在简短的钢琴华彩之后，是协奏曲的动力性再现部。根据总体构思而采用倒置的再现手法。在乐队全奏的强烈氛围中，副题已由宁静抒情的气质变为激情宽宏的颂歌，展现年轻一代满怀豪情地歌唱未来。副题再现之后并非常规的主部再现，而是又一次插入序奏主题。原来由三个圆号吹奏象征春天信息的序奏主题，已被清激动人的铝板琴所替代，它在弦乐减弱音器的柔声烘托下与钢琴高音区流动的琶音交替进行。通过和声色彩的不断变化，使音乐进入优美的幻想境界。

主部主题的再现意味着协奏曲进入再现部的结尾，它与协奏曲的尾声部分密不可分。在小军鼓的助奏下，主部主题显得更为精神抖擞，更有活力，表达了我国青少年不断进取的大无畏精神。最后，乐曲在情绪激昂、热烈欢快的气氛中结束。

钢琴协奏曲《献给青少年》以其鲜明的音乐形象、简朴的音乐语言、严谨的艺术形式和浓郁的生活气息而得到人们的欢迎和喜爱。这部为青少年而作并供其演奏的作品被有些评论誉为“青春理想的赞歌”。

(西 音)

饶余燕：《音诗——骊山吟》

该作品由饶余燕为1982年10月西北五省区文化部门协议联合举办的第一届西北音乐周而作，并首演于该音乐周。它依据唐代大诗人杜甫的长篇叙事诗《自京赴奉先县咏怀五百字》中段部分内容构思创作而成。次年获陕西省民族器乐作品评奖一等奖，并在“全国第三届音乐作品（民族器乐）评奖”中获二等奖。其后京沪等地各民乐团都先后公演，出版了总谱，并在日本、新加坡等国及港台等地多次演出。

乐曲概括地表现困居长安十年，目睹唐朝由盛而衰的杜甫，在寒冬深夜只身起程探亲，凌晨经过骊山，远处传来华清宫中阵阵欢歌乐舞之声，忧国忧民的他面对疮痍满目、危机四伏的现实，愤慨地发出“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的深沉叹息！

全曲采用再现性四部结构，由四个相互关联而又对比呼应的部分组成。并取

《咏怀》中段的一些诗句，作为音诗各部分的提示。

(一)“天衢阴峥嵘……凌晨过骊山”

在低音持续音和定音鼓弱音滚奏的烘托下，梆笛与低音笙在相距四个八度的空间吹奏引子动机，加上弦乐增四减五连续下行滑奏的动机型背景，构成一幅寒冬深夜、空旷阴森的画面。引子动机由切分节奏和上行二度的音型作为“楔子”，在不断扩充性反复后逐步引申出富有陕西地方音乐古韵的主题旋律，它那迂回下行的音调具有深沉内在、吟哦嗟叹的特点。主题综合陕西戏曲音乐中“花音”和“苦音”的特色而成为独具风味的九声音阶，这也是贯穿全曲的基本音列。引子动机的再度出现运用了十二度复对位的手法，它加深了乐意，渲染了气氛。整个第一部分就是由引子动机及其变化反复展衍出的主题的交织发展，体现出诗人面对现实的心潮起伏和沉郁心情。

(二)“御榻在嵒岨……乐动殷胶葛”

云锣与铝板琴清澈的音色奏出第二部分引子功能的片段，它既与全曲的引子动机有关，又与这部分主要主题在音调上有紧密联系，宛如后者的先现，仿佛从“瑶池气郁律”的骊山深处传出的鼓声。接着在定音鼓滚奏与乐队的由弱到强的推动下，出现威武庄重的主要主题。它根据长安古乐《尺调双云锣八拍坐乐全套》中的《云锣起》的素材而创作。全部由唢呐和笙吹奏主要主题，辅以拉弦、弹拨与笛子的上行快速走句，着重渲染华清宫中“羽林相摩戛”的轩昂气势。然后大曲笛在低音区吹奏轻吟如歌的另一主题，它同样根据古乐音调特征创作。通过各种乐器组合的呼应、穿插、交接，表现了宫廷中鼓乐笙管初起、丝弦弹拨齐鸣的情景，显得古朴而风雅。

(三)“中堂舞神仙……悲管逐清瑟”

宫廷乐舞盛况的绚丽壮观场面，由三段组成。第一段在舞蹈节奏的律动下，琵琶、柳琴轻奏出一支优美动听的旋律，它源自长安古乐《别子》“鬼判”的节拍音调，又融合“龟兹乐”风格于一体，轻歌曼舞、婀娜多姿。它既是第一段的主题，也是整个歌舞场面的旋律基础。随着曲笛、中音笙的进入，音乐由淡到浓，由松到紧，高胡、二胡与中、低音笙以及弹拨与笛的先后近距离模仿，直至出现上三度的连续向上紧接模仿，把音乐推向这一段的高潮。第二段速度的加快和 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 的复合节



拍重叠，表现出舞蹈场景的炽热多彩。通过主题的变化发展，造成又一次高潮的出现。第三段速度更快，在两小节强烈的变节奏音型后，出现带节奏陪衬的赋格段。主题在第三、第四次呈现时压缩了节拍，情绪更紧张狂放。随着主题的分裂、对置，终于引出气势宏大的全曲高潮，主题以扩大的形式出现，而强烈的变节奏音型穿插其间，使宫廷乐舞到达辉煌的顶点，与此同时却突慢地戛然而止，引向终曲。

（四）“荣枯咫尺异，惆怅难再述”

这是全曲第一部分的综合变化再现。首先出现乐曲开始时低音持续音和弦乐增四度下行滑奏的动机背景，中胡独奏引子动机的感叹声，但很快就被全曲第三部分的快速强烈的变节奏音型所打断。然后突慢的琵琶、中阮、笙等依次自由模仿第一部分的哀叹忧伤的主题片段。再后引子动机以呐喊式的全奏出现，并引向具有结尾功能的全曲第一部分主要主题的再现。这里速度、情绪的剧变都与原诗的提示有关，如后面二胡奏出忧郁凄凉的主题，而与之重叠对比的却是云锣、铝板琴奏出的全曲第二部分《云锣起》的悠扬旋律，形象地再现诗人内心万分感慨的同时，远处不断传来骊山阵阵乐声。又如主要主题再现时将第一部分的同一模仿变成相距半小节的紧接模仿，在恰当地表现出“荣枯咫尺异”的对比之后，表现出诗人更为忧虑激动的“惆怅难再述”的心情。

本曲在民族管弦乐的配器和多声部写法特别是复调手法的运用上，做了有益的探索。

（西 音）

[S]

盛礼洪：《第二交响曲》

盛礼洪《第二交响曲》创作于1982年，是一部戏剧性的多乐章管弦乐作品。作曲家以丰富的音乐语言对其所经历的时代做了概括性描述。1983年在北京首演，由中央乐团交响乐队演出，韩中杰指挥，翌年由中国唱片公司出版发行木纹慢转唱片（唱片号：DL-0117）。

《第二交响曲》从表现内容而言，所包含的历史跨度比较大，既有作曲家本人对抗战时期所度过的少年阶段的内心感受：战争带来的恐惧与抗战的决心，又

有和平年代对新生活的憧憬与向往，以及对大自然的无比眷恋之情。

全曲采用欧洲传统套曲形式，由四个乐章组成，具体结构如下。

第一乐章，采用奏鸣曲式，作曲家以回忆式的口吻揭示了战争年代人们的心理体验，乐曲依次出现了四个不同形象的主题：严峻的、叙述的、激情的、沉思的。

呈示部（第 1—78 小节）：乐曲开始，四支圆号吹出号角般的音调，并配以宽板的速度，战争的序幕徐徐拉开，严峻的态势开始显露，对比强烈的力度处理预示了复杂的情感变化。之后，叙述性的主部主题在低音弦乐固定音型的交织衬托下，由单簧管吹出小调性的旋律，有些忧郁，又有些激动。（见例 1）

例 1



紧接着，通过弦乐组的模进发展，由铜管引入激动的主题，并很快过渡到沉思性主题，它可视为副部主题：在弦乐柔婉的映衬下，英国管奏出深情、幽怨的旋律。（见例 2）

例 2



副部主题从 f 小调进入，经过在 $\flat b$ 小调上的模进之后，转入结束部（第 67—78 小节）收尾。

展开部（第 79—175 小节）：主要对副部主题做了充分展开，音乐改由圆号在 $\sharp g$ 小调上含蓄地吹出，小提琴与之形成对位化的旋律，节拍也改为 $\frac{3}{4}$ 拍与 $\frac{4}{4}$ 拍的交替，紧接着主题交由中提琴演奏，配以木管组的对位，进一步加强了该主题深情的一面。调性上的频繁变化推动音乐愈加激动，从而导入主部主题和引子段落的第一主题的进一步展开，速度与节拍都做了较大变化。经过主题形象的逐个发展，加入一个小插部，将音乐推向悲壮的戏剧性高潮，营造出高大的英雄形象。

再现部（第 176—230 小节）：四个主题依次再现，除了叙述性的主部主题完全



再现以外，其余都做了配器上的调整，音色变化丰富多彩。在乐章结束之前，小提琴的独白哀婉、动情，深深地流露出对牺牲者崇高的敬意。

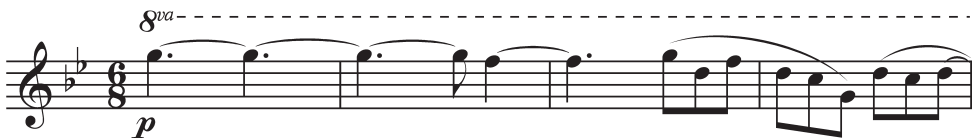
第二乐章，采用复三部曲式结构。作曲家基本遵循了交响套曲中谐谑曲的写法。第一部分是一个三段体结构（第1—70小节），音乐生动、明快。乐曲开始，弦乐组以拨奏的形式呈示主题，充满活力。（见例3）

例 3



随后的第二部分（第71—127小节）与前形成对比，速度放慢，线条更加舒展，表现了人们生活中的遐想。旋律在长笛高音区悠扬飘出，宽广的气息带来些许幻觉。（见例4）

例 4



紧接着大提琴奏出深情、婉转的旋律，通过音色、调性上的不断变化，展示着作曲家丰富、多情的内心世界。第三部分为再现部（第128—142小节紧接第16—71小节）。

第三乐章，用无展开部的奏鸣曲式写成。这是作曲家于20世纪50年代和1978年两次在东北森林时触发的创作想象。这里，作曲家通过音乐语言表达了对大地母亲的无比眷恋之情。呈示部（第1—54小节）音乐开始，中提琴舒缓地奏出深情、温暖又有一丝激动的主部主题。（见例5）

例 5



音乐以弦乐组为主奏，通过复调手法的运用将各声部交织在一起，音乐缠绵悱恻，楚楚动人。之后的副部则由木管组唱主角，大管在低音区唱出诉说性的音调。

再现部（第 55—117 小节）开始，乐队全奏，气势恢宏，尤其是富于歌唱性的主部主题在持续三连音节奏型的映衬下，由短笛、小提琴、大提琴分别在不同音区共同演奏，更加舒展、宽广，真挚感人。

第四乐章，回旋奏鸣曲式。结构如下图：

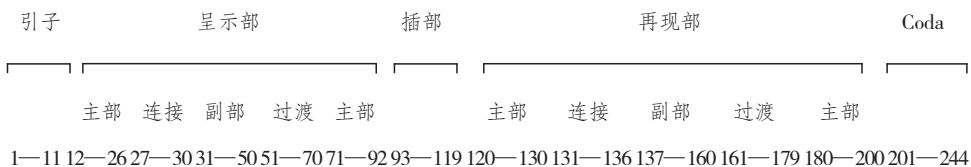


图 1 第四乐章曲式结构图

乐曲开始，一个热烈、奔放的引子带出了以下行音调为主的舞蹈性的主部主题，这个简短而充满朝气的旋律始终贯穿整个乐章。副部主题是一个进行曲风格的旋律，由小号奏出，给人以乐观向上、精神饱满的印象。

中间的插部（第 93—119 小节）：音乐宽阔、舒展，主题由单簧管悠然地吹出，仿佛置身于广袤的林地和牧场。之后，欢快的主部主题再一次出现，进入再现部（第 120—200 小节）。Coda 部分（第 201—244 小节）是以插部的素材为基础。经过宽放以后的插部主题由长号奏出，仿佛预示了未来的美好前景，但其中又流露出片刻的沉思与回味。最后，乐曲以急板的速度在热烈的气氛中由乐队全奏结束。

总体而言，这部作品具有如下特征：

第一，这是一部戏剧—沉思型的作品，作曲家运用概括性的音乐语言描述了他不同时期的内心感受，这也代表了 20 世纪 80 年代以来我国交响乐创作中一个较为显著的变化，作品更加注重内心世界的挖掘，而非风俗性、描绘式的音乐。

第二，作曲家基本沿用传统创作手法，主题多样，配器手法娴熟，色彩丰富，旋律语言仍以声乐化思维为主进行发展。

第三，作曲家以感性创作为主，无论是他的《第一交响曲》“海之歌”，还是这部《第二交响曲》，旋律优美动听，音乐形象生动，感情真挚，画面感强烈，给人以



丰富的想象空间。

(彭丽)

盛中亮：《南京啊，南京》

这首作品作于1999年，全名是《南京啊，南京——为乐队与琵琶而作的挽歌》，是为纪念1937年在“南京大屠杀”中30万遇难者而作。作曲家在总谱扉页写道：“这并不是再现大屠杀，这里我试图通过一个人（琵琶）的眼睛看事件的经过，他（琵琶）不仅是一个牺牲者，同时也是目击者和幸存者。”

第一部分，第1—167小节。在乐曲最初，弦乐队在指板上加弱音器的演奏营造出逐渐逼近的黑暗阴霾，其中的点点木鱼声犹如祈祷。这种极弱音响与乐队强力度全奏的交替，使紧张、恐怖的气氛立即铺开。到第32小节弦乐开始去掉弱音器以强力度演奏均衡而气势凶猛的节奏音型。取材自江苏民歌的主题素材最初片段地在木管与铜管中交接，同时弦乐的急迫的音型以变节拍的方式愈加密集。从第82小节开始，织体中出现了铜管与打击乐演奏的十六分音符同音重复音型，由牛铃与邦戈鼓组成的打击乐音色穿插其中，十分新颖。这种音型在发展中逐渐浓厚，成为主要的节奏推动力。在乐队的全奏中，主题的变形主要在铜管乐声部出现。

第二部分，第168—317小节。第168小节，在最激烈的乐队全奏中，一切静止，进入一支琵琶的独奏。在琵琶激烈的颤音中，引出主题。作曲家运用琵琶扫弦、和弦式滑音等激烈的特殊演奏技巧来控诉入侵者的惨无人道。接着在琵琶与乐队协奏中，江苏民歌式的主题音调越来越清晰。琵琶演奏的主题曲调总是伴随着低音木管声部的对位，时而是变化调性的自由模仿，时而是对比式曲调，体现出作曲家精湛的对位技巧。

第三部分，第318—391小节。这一部分体现了对“南京大屠杀”受难者的悼念、抚慰，以及对战争的反省。以弦乐队浓酽的对位织体为主。作曲家以大提琴声部演奏自由的切分节奏形成音乐涌动的韵律，各声部的对位密集复杂，音乐流露出浓重的哀伤。

第392—403小节是作品的尾声，再现了第一部分中的乐队全奏织体。

盛宗亮的创作清新、优雅，能够在传统模式中发掘出个人化的独特新意，特别

是体现在作品的某些细节处理中。比如，在乐队全奏中隐隐透出的邦戈鼓与牛铃的音色；琵琶与第一小提琴齐奏的曲调中，小提琴模仿二胡的音色与演奏特点；在琵琶的独奏中加入低音提琴持续长音的轰鸣，等等。

（田艺苗）

施万春：《随想曲》

《随想曲》（为箫与钢琴、大管、弦乐队、打击乐而作）音乐源自北京电影制片厂黄建中导演的影片《贞女》。《贞女》是施万春先生与黄建中导演的第四次合作，1984年创作。影片表现了中国妇女在封建主义压迫下的悲剧命运。音乐深刻揭示了影片这一扭曲、压抑、无助、无望的主题内涵。施万春经常喜欢在他的影片音乐中使用主导乐器，例如在《二十六个姑娘》中用的是女声；《良家妇女》中用的是埙；而这部影片所使用的主导乐器是二胡，由中央乐团和二胡演奏家吴红非演奏，方国庆指挥。《随想曲》则是应笛箫演奏家张维良先生之邀为他的音乐会而作。《随想曲》对选自原影片中的音乐素材做了相应的变化和发展，并用箫独奏代替了影片中的主导乐器二胡。《随想曲》由张维良先生与中央民族乐团合作，首演于20世纪90年代初，地点在北京音乐厅。

为箫、钢琴、大管、弦乐和打击乐而作的《随想曲》，结构是含奏鸣曲式因素的自由曲式，由五个部分组成：引子、第一部分、第二部分、第三部分和第四部分。

引子由乐队奏出，旋律开始以纯四度为基础，之后变为增四度，表现人性的抗争。

第一部分类似奏鸣曲式的主部，由箫奏出，主题旋律由增四度构成，音调压抑，如泣如诉，表现旧社会中国妇女的呻吟和叹息。

第二部分类似奏鸣曲式的副部，音乐由柱式和弦构成，开始由浑厚的弦乐群的低音区奏出，表现旧社会中国妇女的哭泣与梦想的幻灭。主题陈述后，箫以横跨两种不同功能（即复功能）的分解和弦的形式进入，将音乐推向了第一个高潮。

第三部分类似奏鸣曲式的展开部，是第一部分主题的发展与变化，进一步揭示了人性的扭曲和变形。这段音乐在影片中表现了男女主人公性爱之后的惨死，以抗议封建伦理道德的惨无人道。音乐将柔情、欢爱与不祥的预示都表现得淋漓尽致。需要提及的是在影片中画面是静态的镜头切换，而音乐则是动态的激情抒发，这是



导演的精心设计。在《随想曲》中，这段音乐形成了全曲的最高潮。

第四部分类似奏鸣曲式的结束部，由弦乐奏出全音阶式的镜式和声旋律，钢琴则在低音区回顾着主部增四度的主题音调，最后由箫再现了主题片段，加强了全曲悲凉、无奈的气氛。

考虑到和声的平衡，弦乐编制以第一小提琴 10—12 人；第二小提琴 8—10 人；中提琴 8 人；大提琴 8—10 人；低音提琴 4 人为好。

(思 萌)

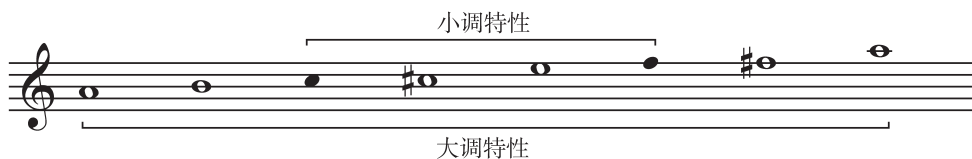
宋名筑：《川江魂》

小提琴与乐队《川江魂》完成于 1995 年。曾获“四川音乐学院大型作品一等奖”“四川巴蜀文艺三等奖”“全国第八届音乐作品创作奖”“海内外华人中国风格小提琴协奏曲新作品优秀奖”；并由四川音乐学院管弦乐团（指挥：邱正桂）、上海广播交响乐团（指挥：谭利华）在各地多次上演，香港《大公报》、上海《新民晚报》、北京《音乐周报》等几十家报纸都予以报道。该作品现存“中国交响乐作品交流中心”。

作者通过《川江魂》表现了川江神韵与巴蜀风情，并以此表达出对这片热土的眷恋之情；表达出对勤劳、勇敢、为理想而拼搏的巴蜀儿女的崇敬与讴歌之情。

作品采用了“大一调五声性人工七声调式”为作曲基本素材。（见例 1）

例 1



在此基础上，作曲家用“调式音自由集合”“多调音自由集合”“多层次音集集合”等手法，使和声既色彩丰富而又风格统一。

A 段是一首深沉、委婉而略带伤感的四川民歌风格主题。（见例 2）

例 2



B段主题采用“螺蛳结顶”式的动机扩充型劳动号子写法，其中隐含音群倍增数列和节奏递增数列。（见例3）

例 3

音群数列：1+2, 1+4, 1+8,

Vl. solo *mf*

节奏数列：♪+♪, ♩+♪, ♩+♪+♪,

1+16

双华彩段对乐曲的拱型架构起到了统一、加固效果，并使独奏乐器的“内心独白”有机会做充分的表述。

[T]

谭盾：《道极》

该作品由“新潮”作曲家代表人物谭盾（1957— ）作曲，创作于1985年，原名《乐队及三种固定音色的间奏》，是我国20世纪80年代新潮音乐的代表作。作品从我国楚地祭祀仪式中的“做道场”获得创作灵感，音乐具有神秘的、原始的、光怪陆离的效果。在创作上，它打破了我国管弦乐作品的传统创作手法，不以歌唱性的旋律为作品主要因素，而是突出管弦乐队的音色。作者选用人声、低音单簧管和倍低音大管这三种非常规音色贯穿全曲，其中人声的演唱选用自然唱法的自然音色（其中有京剧青衣的痕迹），全曲从人声开始，音色变化丰富微妙，加上钢片琴、铃声的衬托，使作品在丰富的音色之外，更多了一种诡异的色彩。据作者自己的解释，这人声是其家乡巫装神弄鬼和道画符打醮时发出的。人声之后，倍低音大管和低音单簧管分别出现，线条都是片段性的，作者不仅选用极低音区的乐器，而且在音乐写作上还多选用旋律性很低的音程，伴有各种装饰音、滑音、颤音，它们在作



品中具有特殊的作用；另外，作者在对常规乐器的应用上，采用了非常规用法，如钢琴的拨弦、手臂按弦、弦乐组乐器的各种滑奏等；作者还在作品的整体写作上，大大降低以往管弦乐队中弦乐的位置，取而代之的是“三种音色”和与“三种音色”形成对比的铜管乐器、色彩性很强的钢片琴、铃等打击乐器的音色。

乐曲的节拍、结构也非完全传统写法。人声作为全曲的开始和结束都是用散板演唱，之后大管的出现有了节拍标记，但变化频繁，从 $\frac{5}{4}$ 拍到 $\frac{7}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{8}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{8}{4}$ 、 $\frac{6}{4}$ 拍，几乎每一小节都在变换节拍，但是，在作品向高潮推进时，保持着 $\frac{4}{4}$ 拍，速度也由之前的很慢的慢板（Adagio）变成中板（Moderato），之后又回到慢板。所以作品虽然段落的划分不很明显，但首尾呼应、高潮的铺垫及高潮是很明确的，由此可以说，其结构是完整的。作品展示了谭盾的创作才华及其音乐与我国楚文化的关联。

（李淑琴）

谭盾：《离骚》

这是一部以中国古代伟大诗人屈原的不朽诗歌《离骚》为题的作品，它表现了作曲家本人读《离骚》后的种种内心感受，也是对屈原悲壮一生的由衷赞颂。交响乐《离骚》完成于1980年夏，次年在全国交响乐作品评奖中获鼓励奖，由于作品采用了一些现代音乐手法，因此在评奖过程中就引起了争议。1981年夏，谭盾又对作品进行了修改，1982年由中央民族乐团演奏并灌制唱片，指挥韩中杰。这是20世纪80年代新潮音乐成果的最初展现。

《离骚》是单乐章的大型交响乐，采用自由的奏鸣曲式结构。全曲大致分为四大部分。

乐曲开始有一个较长的序奏。在悲剧性的气氛背景上，低音乐器奏出了代表邪恶势力的主题。这个在自由调性上展开的音调，像是严峻的命运主题。它在以后的各个部分还以各种变形出现。序奏中另一个重要主题是由箫独奏的音调。在加强音器的弦乐器和竖琴的紧张情绪的轻声伴奏下，箫吹出了一段非常富有民族韵味的旋律。（见例1）

例 1

行板 忧郁地

箫

这段忧伤、压抑的音乐，表现了抑郁不平的情绪和深沉的思索。

呈示部主部主题慷慨悲壮，具有英雄性的气质。音乐的民族风格和古代氛围都表现得很生动。（见例 2）

例 2

这是一个由三部对比复调写成的主题，在高音部的下方，长号吹出了下行的哭泣音调，隐伏着悲剧性的因素。这个复调性的主部主题蕴含着丰富的乐思。

乐队经过戏剧性的展开后，引出了副部主题。副部主题具有如歌的曲调和宽广的气息，它由大提琴上五声性的旋律开始。（见例 3）

例 3

宽广、如歌地

大提琴

这个主题经过了众多调性的频繁交替，表现了对美好理想执着追求的精神，也好像是对屈原的宽阔胸怀和高尚情操的颂扬。

展开部是在主部材料和代表命运势力的主题这两种音调的矛盾、冲突中发展而成的，主部主题的乐思在展开部得到了充分发挥，进一步使慷慨悲壮的音乐形象得到丰满。

再现部主题出现时，情绪推向悲愤的高潮。这里，很自然地令人联想到屈原悲痛地投汨罗江自尽的情景。接着出现了箫独奏的段落，像是一首凄凉的悼歌，



倾诉了人世间的不平，以及对诗人的不尽哀悼。副部主题再现时由长笛奏出，情绪显得更为柔和深沉。

在乐曲的结束部，音乐更富浪漫主义色彩，它好像是诗人屈原英魂的升华，也好像是表现了人民对伟大诗人的绵绵思绪。

《离骚》是谭盾的第一部管弦乐作品，在交响音乐的民族化和现代化方面做了一些有意义的探索。交响乐《离骚》表现了一定的哲理性，通过历史的题材表现了作曲家对社会的深刻思考，这是这部作品的最大特点。谭盾在作品中审慎地采用了一些现代作曲技法，为扩大交响乐的表现力做了大胆的开拓。

（梁茂春）

谭盾：《西北组曲》

《西北组曲》创作于1985年，是谭盾在他的舞剧《黄土地》的基础上进行重新整理、配器，为中国民族管弦乐队创作的组曲。开始定名为《黄土地组曲》，稍后改为《西北组曲》。该曲是谭盾最为著名的民族管弦乐作品之一，也是目前国内民族乐团演奏最多的曲目之一，前些年中央民族乐团出国访问，每次都要演奏这首作品。

整首作品以中国西部的民间音乐素材为基础，是在浓郁的民族音乐语汇上加以专业的作曲技术创作而成的。一方面近乎“原汁原味”的西北民歌对生活在广袤、苍凉的西部大地上的劳动人民进行了生动的描绘，一方面富有创意的创作手法又给人耳目一新的惊喜。作者用“情境画”的方式，通过描写生活中颇具特色的几个场景对西部人民进行形象的刻画和热情的赞美。在这部作品中，作者还将人声与乐器相结合，在首尾两个乐章中，苍劲而又充满激情的男声使作品充满了张力和灵气。

乐曲共分为四个乐章，分别是①《老天爷下甘雨》，②《闹洞房》，③《想亲亲》，④《石板腰鼓》。

第一乐章《老天爷下甘雨》可分为三个部分。第一部分具有引子的性质，在一声雄浑的“嘿”声中开始。雄健的人声、低沉的弦乐和豪放的鼓声勾勒出充满浓烈黄土地气息的西北风情，紧接着吹管乐出现了浓密、尖锐的音响，形象地描绘了西北人民在艰苦的自然环境中仍生生不息的情景。

中间部分是一支唢呐的独奏，旋律是典型的西北音调：以纯四度音程为骨干的徵调式。（见例1）

例 1



苍凉、干枯的音响流露出一丝悲壮与无奈，也表明了干裂的大地上，西北汉子们对雨水的期盼。

第三部分是该段的高潮部分——下甘雨。这部分旋律以在西北流传很广的民歌《信天游》为基础。（见例 2）

例 2

陕北民歌《信天游》



该部分旋律高亢、舒畅，经过了漫长的等待，老天爷终于显灵了，定音鼓引出的广板，就像突如其来的大雨，降临在久旱不雨的大地上……雨停了，为黄土地带来了一丝绿意……表达了人们在久旱后盼到雨水时喜悦心情的迸发。

第二乐章《闹洞房》极富生活气息，描写了西北生活的重要插曲——闹洞房。乐曲是三段式的结构。首尾两段欢快、俏皮，洋溢着喜庆的气氛。（见例 3a）中段旋律优美抒情，那带着幸福的微笑的新娘就像近在眼前。（见例 3b）

例 3a





例 3b



第三乐章《想亲亲》则表现了西北人细腻多情的一面。乐曲可分为两个部分，第一部分是描绘性的段落，笛子的颤音与二胡下行中的颤音表现出一种浓浓的缠绵，形象地表达了思念心上人时心乱如麻、辗转反侧的情形。这段音乐不由使人想起《信天游》中缠绵的歌词：

哥哥走来妹妹照，眼泪儿滴在大门道。

第二部分出现了完整的主题，旋律悠长深情、浓浓的思念中似乎还有一丝淡淡的埋怨。（见例 4）

例 4



第四乐章《石板腰鼓》又再现第一乐章唢呐独奏的旋律，但这次以全奏的形式出现，更显热烈粗犷。然后又以打击协奏的形式铺展开来。在这一部分中，中国吹打乐的独特味道把民族风情刻画得极其到位，西北人奔放、奋进的形象栩栩如生。最后，男声的加入把全曲推向了高潮，乐曲在一声豪气冲天的“嗨”声中结束，与第一乐章形成首尾呼应。

《西北组曲》以粗犷激昂的西北民间音乐为素材，充分发挥出中国吹打乐、弹拨乐震撼人心、音色独特的特点，在浓烈的黄土地气息中渗进新颖的现代作曲手法，有血有肉地表现出黄土高坡上人们豪放、坚韧的优秀品格，描绘出西北土地上老天落甘雨、腰鼓庆丰收的一幕幕动人心弦的场面。作者紧紧地捕捉住西北音乐高



亢、粗犷、自信，但又渗透着一丝苦难、悲壮的独特气质，以生动的音色、音响组合，刻画出明朗爽直而又深沉浑厚的西部人情风采。

(冶鸿德)

唐建平：《京韵》

这首作品本来是为1993年中央电视台举办的“黑龙杯”中国管弦乐作曲大赛创作的，但由于忙于创作台湾游好彦现代舞团的委约作品——舞剧《菊豆与天青》而中断了创作。在那次“黑龙杯”大赛上，作者将自己1991年创作的舞剧《布依女儿》中的三个片段改编成了《布依组曲》，获得了大赛第二名。《菊豆与天青》完成之后，作者又开始了交响序曲《京韵》的创作，并于1993年11月完成，1994年4月于北京音乐厅星期音乐会上作为开场曲目由袁芳指挥、中国广播交响乐团首演，大获成功。可以说，如果当时作者以这首作品参赛，必定是桂冠之作。全曲时长为8分56秒。

此曲以传统的快板奏鸣曲式为基础，将京剧和京韵大鼓的音乐素材进行对置和展开，音乐以饱满的热情和磅礴的气势，歌颂了我们中华民族生生不息的生命意志和乐观向上的精神。

乐曲开始由三支小号领奏，呈示出了明亮而辉煌的主题：，随后就是来自京韵大鼓音调的、由铿锵有力的乐队全奏与弦乐急速的十六分音符对置而成的主部主题：；抒情而饱满的副部主题由大提琴和大管在低音区奏出了歌唱般的旋律：



在展开部中，由大管模仿三弦的音色，引出了由主部主题演变而来、具有“无穷动”特征的主题，继之而来的是整个乐队各个乐器组的紧密衔接、呼应，主部主题以一系列调性的变化为主的层层展开将音乐一次次推向高潮，欢乐的节日气氛洋溢于色彩华丽、热情澎湃的音乐之中！

在展开部达到高潮时闯入再现部的主部主题，再现部和展开部紧密结合，调性



也与展开部紧密相关，因此，它也具有一定的展开部功能；副部再现时被提高大二度，更加突出了大提琴、大管的歌唱性特点。在尾声中，主部主题所特有的不可遏制的力量又一次得到展示。

（王桂升）

唐建平：《八阙》

二胡协奏曲《八阙》是唐建平应于红梅之约为她的二胡独奏音乐会而创作的，创作于1995年至1996年。1996年在于红梅的硕士毕业独奏音乐会上首演。

八阙即为八首乐曲的意思。作曲家从《吕氏春秋·仲夏纪》中所记载的远古乐舞获取灵感，根据史料记载，中国远古时期有一个叫葛天氏的氏族部落，它们的乐舞形式是“三人操牛尾，投足以歌八阙”。它们的内容是：一、《载民》，歌颂负载人民的大地；二、《玄鸟》，歌颂作为氏族励志的“图腾”；三、《遂草木》，祝草木茂盛地生长；四、《奋五谷》，祈求五谷丰登；五、《敬天常》，向上天表示敬意；六、《达帝功》，歌颂天帝的功德；七、《依地德》，感谢大地的赐予；八、《总禽兽之极》，希望鸟兽繁殖达最高限度。这部作品就是以上述内容为基础而创作的。

在音乐中有两个明显的特点：其一是极为复杂的节拍和节奏变化；其二是在独奏二胡上一系列新的演奏和发音方法的开发和运用，如：左手特殊的重力触弦、内打指、弓下按弦的指法以及上、下不同方向的轮流滑指，上滑弓、下滑弓、拧弓，近琴码演奏，近指运弓，内外不同方向的拨弦和拨奏泛音，等等。

这些新方法的使用，一方面体现了作者在创作上的探索精神和拓展二胡的音乐表现力的目的；更重要的是根据原始乐舞在曲调上可能简单朴实，而节奏可能是其重要的特征的有关记载，作品在发挥了二胡所固有的音乐表现特长基础上，融上述新技法于音乐内容表现之中，以此来表现我们对远古时期的想象，当然也是对我们古代先民的热情歌颂。

一、《载民》，歌颂负载人民的大地；音乐表现的就像是人面对沃野、大山的深情呼唤、呐喊和悉心的倾听。独奏声部用特殊的演奏方法来呈示，像是人们面对大地的深情呼唤。二、在《玄鸟》中，独奏二胡的旋律具有敲击性的效果，像是一些

打击乐器在轻缓演奏，乐队部分以轻盈灵动为特色，并通过批殊的和声和配器突出音响的对比。三、《遂草木》中，为了构成草木暗暗生长的音响效果，乐队中弦乐以短小的重复音型构成音乐的背景。四、《奋五谷》，为了造成活跃、旺盛而富有活力的效果，一方面独奏二胡以多变的方式带动音乐的发展，另外一方面乐队也在明与暗、浓与淡和强与弱的对比中达到最为强烈、明亮的高潮。五、《敬天常》中的音乐是定位在对民间宗教仪式的幻想上的。意在表现人们的祭祀活动，二胡独奏的乐句如同虔诚的祈祷和乐队神秘而富有活力的齐奏相互呼应，构成了生动的画面。其中，在乐队不同方式的衬托下，独奏声部中各类新奏法不停地改变着声音的方式，时而像对上苍表达敬意的喃喃细语，时而又像发自内心的无奈和感慨，紧接着乐队嘈杂的喧嚣后，一切又变得宁静。六、《达帝功》中突出运用了二胡的拨弦和乐队如钟磬般晶莹透明的音色对比，音乐中充满了幻想情趣。是以两种不同方式来表达的，一类是由钟类乐器在弦乐的背景长音衬托下奏出的钟磬轻鸣的点状旋律，以这样的音响来表达天庭在人们心目中的美好和崇高。另外一类是象征娱神的舞蹈。在这里特别突出地运用了所有胡琴的向内和向外拨奏，另外在以鼓的节奏支持这一音型时，弹拨乐声部中简单的音程创造出具有特色的音型，它们在声音穿透力极强的小手锣支持下，获得了风格独特的敲击性效果。七、《依地德》的音乐所表现的是对大地的感谢。在深情的旋律背后，伴奏的弦乐在高音和低音的两端的音区轻轻衬托，独奏二胡像是心灵深处的轻声细语。八、《总禽兽之极》的音乐是以狂欢式的笔法来写的。这是一个充满热烈欢腾气氛的快板。其中独奏二胡在宽广的音域展示了各类高难度技巧；乐队也得到充分发挥，特别是和打击乐有机结合奏出粗犷而又丰富多变的节奏，使音乐在交响性的发展中直至高潮。最后独奏二胡轻轻地一拨，好像狂欢的喜悦过后，激动的心在欢欣的宁静中平静下来。这里所寄托的是人与自然万物和谐为一的美好希望。从开始的乐队引入最后独奏二胡的一声轻轻拨奏，乐队的各个方面，几乎都表现出动态化的声音效果。

全曲时长约 31 分钟。

(韩乐桐)



唐建平：《后土》^①

《后土》创作于1997年，是唐建平应邀为亚洲乐团创作的曲目，作品表现了人类与大地的依存关系，同时以积极乐观的心态表达出作者对人类灿烂文化和崇高精神的赞美、讴歌。《后土》的创作灵感来自天坛“皇天后土”的匾牌——中国先人崇敬天地，尊天为皇天，尊地为后土，认大地为万物之主；同时也有感于今天人类对地球和环境保护的重新认识。该作品在日本首演成功后，又在大阪、神户、长野、东京和韩国首尔等地公演，受到了观众的热烈欢迎，并得到包括韩国作曲家朴范薰、日本著名作曲家三木稔和中国音乐理论家王安国等艺术家的一致肯定。作者还接受了日本NHK和韩国国家电台的采访。

该作品最显著的特点是作者将亚洲乐队那种古朴的、长于表现原生性大自然的音响，和我国云南少数民族歌手未加任何修饰和雕琢的歌唱巧妙地拼贴、糅合起来，用清新悦耳的音乐语言和流畅自然的音乐结构很好地表现了这样一个厚重的命题。

《后土》的音乐大体可以分为四个部分。

第一部分（第1—129小节），主要是自由的散板。首先是口笛在高音区演奏，音响尖利，节奏自由，旋律在非调性化的增四度或减五度音程中自由吹奏，音响中带有野性，它与低音区的乐队拉开距离，产生了苍茫大地的空旷趣味。而与乐队散板形成呼应的是通过录音播放的云南彝族“打歌”，其主要特点是规整的集体舞节奏和简单的女声喊唱，自由欢悦，表达着年轻人特有的激情和躁动感，其音腔大体也呈增四度、减五度或纯四、五度音程的自由摇摆状，也正是这种特性音程、音调和语音语感，使乐队与人声获得了音乐语汇的统一。而坝那独特悠远的音色使人仿佛回到了旷古的时代……这一部分乐队是主体音响，“打歌”的录音是背景，二者不仅调性衔接，而且形成了有效的节奏对位。

第二部分（第130—224小节），大体是慢板，分为抒情性和转折过渡两个阶段。

抒情部分（第130—187小节）主要表现人类的感情世界，突出了和谐的五度音程和乐队中流水般的音响。首先是以录音为主的人声段落：葫芦丝的领奏使人回

^① 此文经由作者授权，由娄文利根据李吉提发表在《人民音乐》1999年第3期的《回眸向东方——〈后土〉的音乐语言、拼贴技术及其他》一文缩写而成。

忆起第一部分，起到了“承前启后”的作用；接着在流水器演奏的背景下，拼贴进云南哈尼族少女们情歌齐唱的录音。它完全不同于前面“打歌”的节奏和气质，特别由于纯五度音程的“起腔”取代了原来的增四度音腔，使音乐更显抒情。器乐的演奏成为背景，拉弦组和弹拨乐组以纯五度音程的纵向叠置和横向流动从深层反映着音乐的脉搏和起伏。之后进入了乐队主奏的抒情段落——乐队派生出一支新的旋律，由拉弦乐队主奏，弹拨乐器组颗粒性的音响与编钟、铁钲等金属打击乐特有的叮咚音响、音色点缀其中，音乐的气息变得异常宽广，旋律线条起伏跌宕、挥洒自如、气韵悠长，情绪也更加饱满、高涨，充分发挥了拉弦乐器在抒情方面的优势。

转折与过渡部分（第 188—224 小节）表现了人类对大地的祭祀。这一段音乐中拼贴有云南哈尼族部落男巫的祭唱“祭祀地母”的录音片段，旋律即兴性强，线条和节奏都带有相当明显的念唱风格，旋律音程也都大体摇摆在三二度之间。录音与乐队穿插交织，相映成趣，情节性增强。从整体结构的角度看，这个段落似是从慢板的第二大部分向快板的第三大部分的转折与过渡。

第三部分（第 225—360 小节），热情的快板，乐风简洁有力，表情热情，动作性强，集中反映了人类发展过程中积极乐观的态度。这一部分完全没有采用录音材料，而是着力于乐队的独立发挥。应该说作者在此有意识地“留白”是有整体性考虑的——既体现出一种有效的节制，又为后面新的拼贴留有充分的余地，同时又适时地突出了专业乐队在此曲中的核心地位，可谓一举多得。乐队齐心协力地演奏节奏性很强的旋律，其中使用了包括增四度、大七度、增八度在内的各种音程大跳，并突出其锣鼓性音响效果，高音区同时响起了唢呐之类乐器的持续高长音，采用类似民间吹打乐中“紧打慢吹”或甩“穗子”的方法，制造出一种只属于东方民族的“火辣辣的”节庆场面。值得一提的是，由于这一部分强调锣鼓曲类的音响，所以节奏、节拍变化频繁，为此，作者笔下的数列控制因素也明显增强，如从第 258 小节起， $\frac{4}{8}+\frac{3}{8}$ ， $\frac{4}{8}+\frac{6}{8}$ （ $\frac{3}{8}\frac{3}{8}$ ）， $\frac{4}{8}+\frac{9}{8}$ （ $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{3}{8}$ ），其节拍变化呈等差数列递增式结构，这不仅变无序为有序，而且有效地发挥了该部分的展开或扩充性结构功能。

第四部分（第 361—425 小节），慢入散出，是颇具浪漫气质的畅想阶段，结构功能属于尾声，主要描写人类对丰宁和幸福未来的希望与期盼。巴乌的领奏使人们又回忆起开始时口笛和坝的声音，音乐又出现了包括增四度在内的各种呼唤性音调



的吟唱式润饰，但此时变得更加悠远、迷人，仿佛是葱茏大地的风吹草木之声，又像是花前月下、竹影摇曳之中远远传来的情歌对唱。正当人们在这种背景中开始“怀念”民歌时，新的录音材料又拼贴进来了——这次选用了比前几段录音音阶更完备、旋律更悠扬的云南彝族《海菜腔》，由男女声重唱，那独特的、伴着七声音阶上下级进装饰的唱腔，在略带野草芳香的男女声音色中错落升起，形成朴素的支声。渐渐地，笛声从另一个方向叠进来，它们和着乐队持续的轻声长音回荡在这令人魂牵梦绕的神奇大地景色中，更加令人陶醉……

作者通过专业乐队现场演奏与云南少数民族歌舞录音的适度拼贴，从一个新的角度完成了“文与野”“器乐与声乐”的立体化的结合，建立起一种类似于“协奏”性的关系，在音乐创作日益个性化、多元化的今天，这对于传统与现代，不失为一种有益的尝试。

全曲演奏约 22 分钟。

(李吉提、娄文利)

[W]

王非：《古迹随想》

民族管弦乐曲《古迹随想》创作于 2003 年 3 月，同年 12 月 20 日由刘沙指挥中央民族乐团在北京首演。该作品于当年 12 月获得“第九届全国音乐作品（民族管弦乐）比赛”三等奖。

全曲长度约 18 分钟，原为三个乐章，各乐章标题为《薄暮幽谷》《古迹传说》《古迹冥想》。这是作曲家从自己的主观感受出发，从三个不同的侧面描写了“神秘而空旷的荒漠中，遗留着的斑斑古迹，在那凛冽的寒风中，乌鸦的哀鸣，更显得凄惨袭人”的情境；“每一处古迹，都仿佛在诉说着她那悲壮的历史，每一个故事，都似乎在倾诉她那传说中沧桑的过去”的意境；以及“每每这时，令我思绪万千，激动不已”的心境。后作曲家将各乐章的标题去掉，合并为单乐章作品。

乐曲采用双重结构：依据原始的三乐章形式，可简单地分为三个段落；但依据音乐材料的使用，可划归为类似奏鸣曲式。

第 1—27 小节为引子。经过几小节的过渡后，主题出现在第 31 小节，以坝在

全体弦乐器的衬托下吹出忧伤的旋律为开始，直至第 46 小节结束。弹拨乐器与打击乐器那色彩性的点缀，更增加了其悲凉的气氛。在几小节简单的过渡后，副题于第 55 小节在琵琶声部出现。琵琶在管乐与弦乐的交错呼应中，描写了沧桑而又优美的古迹传说。

展开部从第 100 小节开始，集中以主题材料的进行展开，大体可分四个阶段。第一阶段（第 100—140 小节），由各种乐器相互交织而成的细碎的音色片段构成。第二阶段（第 141—167 小节），以二胡与中胡声部奏出的宽广的旋律，来描写作曲家内心激动不已的心情。第三阶段（第 168—204 小节），在轻弱的柳琴声部衬托下，二胡与中胡声部奏出了安静的类似自由对位的旋律，偶尔点缀着管乐片段式的细微模仿。经过几小节的过渡，第四阶段从第 225 小节开始。在笙的“音块”背景下，弦乐器在极高音区，以不确定的音高依次进入。弹拨乐与打击乐铿锵有力的重音交错，营造出战斗厮杀的场面。

在第 285 小节开始的琵琶的华彩乐段之后，一个简短的再现部从第 299 小节开始。再现部为倒装再现。副题以大阮、中阮、扬琴的齐奏形式出现。第 321 小节埙的出现，是对主题的再现。在弦乐的长音衬托下，打击乐器用色彩性的声音片段，结束了全曲。

乐曲在作曲技法上，紧贴音乐内容发展的需要而不断变化，通过各种细腻而丰富的音乐表现手段，强调不同音响结构的色彩感及其相应的音色变化。通过不同层次的音色对比与穿插，勾画出不同的音乐内容。这也是该作品区别于其他民族管弦乐作品的最为主要的特征之一。

（温展力）

王建民：《第一二胡狂想曲》

《第一二胡狂想曲》是作曲家王建民创作的，获得全国第六届音乐作品评奖二等奖（一等奖空缺）。他的部分优秀作品（包括《第一二胡狂想曲》）曾由中国交响乐团、中央民族乐团、中国广播交响乐团、中央芭蕾舞团交响乐团、中国歌剧舞剧院交响乐队、上海民族乐团、上海音乐学院民族乐队、香港中乐团、日本爱乐交响



乐团、莫斯科爱乐乐团等在国内外的一个重要场合（如国庆 50 周年、建党 80 周年）及音乐会、艺术节上上演。

《第一二胡狂想曲》是根据云南少数民族音乐的风格并结合西方近现代的创作技法创作的，展现了美丽的西双版纳风光及云南边寨的风土人情。作曲家采用了西方的传统体裁形式——狂想曲来表现乐曲中较为多彩的内容。在西方 19 世纪以来，狂想曲作为音乐体裁，是指一种感情奔放的幻想曲，常常取材于民族音乐、民间音乐或流行音乐的音调。狂想曲的结构很自由，所采用的曲式也是五花八门，如：三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、自由曲式、混合曲式以及组曲形式等。在该首作品中作者采用了单乐章多段体的形式以及不同主题音调的发展变化表现了西南少数民族的旖旎风光。

乐曲的结构如表 1。

表 1 乐曲结构表

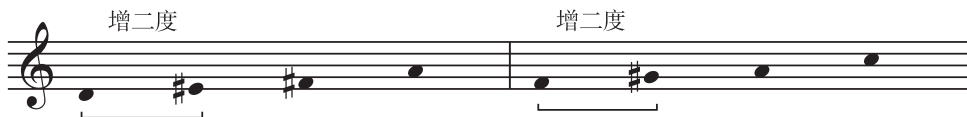
		I		连接		II				
段落	引子	i	ii	iii	iv	v	vi	vii	viii	尾声
小节	1	2—61	62—83	84—99	100—119	120—150	151—190	191—239	240—266	267—357
调性	D	A	A-D	\flat B	G	G	C	\flat A- \flat B-G	C	D
速度	Rubato	Andante	Adagio	Moderato Allegretto	自由地	Allegro	Allegro	Allegro	Largo	自由地 Allegro

由表 1 可以看出作品可以分为两个大的阶段分别是 I 和 II。I 主要代表的是速度较为缓慢的部分，情绪比较舒展。II 则代表的是快速的部分，也是作品的展开和高潮。

引子部分一开始就是一个低音区的音块，随即则是二胡在高音区的独奏，再加上响板的敲击声，一下子把人们带入了一种神秘而又幽深的氛围之中。二胡在此采用了一个极富民间特色的四音音调。（见例 1）

例 1

四音音调及其移位



由例 1 可见这个四音里面包含着一个增二度，这个增二度在整首作品中起核心音程的作用。由于它的出现也增加了引子部分神秘的色彩。随着竖琴的一连串刮奏后，乐曲进入了第 i 段。

第 i 段是由 A 调进入的，采用了 $\frac{3}{8}$ 拍。一开始是大管在低音区 A 音上一个持续音似的演奏，随即二胡进入了真正的第一个主题。（见例 2）

例 2

第一主题

The image shows a musical score for the first theme in A major, 3/8 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting on A4, and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system starts at measure 6 and continues the melodic and accompaniment lines.



这个主题旋律非常优美，气息悠长，它同样地强调了增二度这个音程关系。同时，在主音上方的大小三和弦的交替运用则完全是云南少数民族音调的特点。竖琴在旋律长音处的填充听起来像是小溪中那晶莹剔透的浪花。在第 27 小节，主题陈述完毕后则是一个小的连接，随即二胡和双簧管则形成了一个稍微活泼的模仿似的复调，宛如两个少数民族的少女在溪水旁悄然对话。它们的材料也是来自主题的，可以看成是主题的一种展开。这一段在二胡小字三组 A 音的泛音延长中结束。随着木管乐器组的引入乐曲很平静地进入了第 ii 部分。

第 ii 部分的主题也是一段舒缓的旋律甚至较之前一段气息更加悠长。有意思的是，这一段的开始，二胡很显然是在 A 调上呈述，但是，它的伴奏声部则很显然是在 D 调上陈述。（见例 3）

例 3

第二主题的呈示

A 调

木管持续音

D 调

贝司音

第二次重复的时候伴奏声部与主奏声部才真正地统一在 D 调上。值得注意的是这两部分的和声，前者的主和弦是主音上方的小三和弦，而后者所用的则是主音上方的大三和弦，因此它们在色彩上形成了对比。特别是第二部分大提琴与二胡的泛音之间的模仿性复调极具色彩性，仿佛一老一少两人正在对话。（见例 4）

例 4

大提琴与二胡的对话

The musical score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the Cello (大提琴) and Piano (竖琴) parts. The Cello part has a melodic line with some grace notes. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system continues the dialogue, with a fermata over the final note of the Cello line. The piano accompaniment remains consistent.

随着二胡在第 82—83 小节补充性的陈述，乐曲进入了第 iii 部分。

第 iii 部分较为简短，在 bB 调上采用了 $\frac{2}{4}$ 拍子陈述，主要是制造了一种活跃的氛围。第 iv 部分的节奏是自由的，调性也转到 G 调上来。它的主题则是后面所要展开的部分的主要材料。（见例 5）

例 5

第 iv 部分的主题

The musical score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with chords. The second system continues the theme, showing the melodic line and the bass line with chords.



第 iii 部分和第 iv 部分主要是起到一种连接的作用，为后面的展开做好了充分的准备。

第 v 部分一开始的伴奏声部就十分具有动感和跳跃性，而且二胡的节奏重音刚好与伴奏声部的重音避开形成了一种多重重音的形式。不过仔细听来隐约感觉到有点像云南的民歌《阿细跳月》。第 139 小节则是对该主题的展开，节拍也变成了由 $\frac{4}{4}$ 和 $\frac{3}{4}$ 构成的混合拍子。整个音响听上去十分热闹和动感，在四个柱式和弦后乐曲进入了第 vi 部分。

第 vi 部分，二胡在低音区拉奏着一个十分宽广而又豪迈的旋律，形成了一次小高潮。与前面出现的旋律相同，这个旋律最具特色的音程也是由增二度构成的，同样它也是主音上方的大小三和弦的交替运用。可以看出，虽然该作品中出现的主题很多，但是它们都有着相同的内涵。（见例 6）

例 6

第vi部分的主题

The musical score for Example 6 is presented in two systems. The first system shows a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voices. The second system continues the melody and accompaniment, with a measure number '5' at the beginning of the first staff.

第 vii 部分则是对第 v 部分的进一步展开。它开始并不是出现在 G 调上，而是通过 $\flat A$ 调、 $\flat B$ 调才回到 G 调上来的。这一部分也是全曲二胡技巧最难的地方。既有左右手交替拨弦的技巧，又有右手快速抖弓的技巧。这对二胡演奏家是一个很大的考验。

第 viii 部分则是乐队的全奏，它的旋律也是强调了增二度的音程关系，以及主音上方大小三和弦的交替。实际上，它与第 vi 部分中二胡的旋律十分相似。（见例 7）

例 7

第 viii 部分的乐队全奏的主题（钢琴缩谱）

The musical score for Example 7 is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts in G major. The second system, beginning at measure 3, changes to A-flat major. The third system, beginning at measure 5, returns to G major. The bass line in all systems features a melodic line with a prominent augmented second interval (e.g., G-A-flat) and a sequence of notes that mirror the Erhu melody mentioned in the text. The treble staff contains chords and some melodic fragments.



从第 267 小节起乐曲进入了尾声，由于前面的内容很多，因此尾声相对来说也比较庞大。第 267 小节是二胡的一个华彩乐段。在这个华彩乐段中既可以找到引子的材料，也可以找到第 ii 部分二胡用泛音演奏的那个乐句。第 268 小节在二胡有节奏的拨弦的引导下，大管吹出了熟悉的云南民歌《阿细跳月》，随即这一旋律通过木管转移到了弦乐组，由二胡变奏性地接了过来，形成了新的展开。最后，在二胡的三声拨奏声中，美丽的云南风景画卷落下了帷幕。

整首作品听下来宛如走入了西南少数民族声音的世界，我们从中既可以“见到”美丽的西双版纳风光，又可以“见到”云南边寨的风土人情。那幽深的原始森林、神秘的林间景象，那优美的舞姿及剽悍的音乐形象无不生动地表现了作者对那一片土地的深情、眷念及热爱和对美好生活的无限遐想。同时，乐曲充分发挥了二胡的演奏技巧，为进一步扩展二胡的表现力、讴歌现代生活迈出了新的一步。

（谢福源）

王宁：《为长笛、大管与弦乐队而作的慢板》

《为长笛、大管与弦乐队而作的慢板》（*Adagio for Flute, Bassoon and Strings*）创作于 1990 年。作品的创意源于作者对某种音色的追求：长笛的低音区与大管的高音区在音色上有着某种相近似的东西，其音色难以言表，很有特色。作者力图把这两种音色融为一体，使听众对这两种音色的听觉产生近乎似是而非的“错觉”。乐曲以这两种乐器作为前景，而背景则自始至终由弦乐队担任。

作曲家在乐曲的结构上选择了较为单纯的单三部曲式结构。A 段由大提琴和低音提琴相隔八度在低音区靠指板演奏。音色低沉、柔软而稍带冷漠之感，使得三小节后长笛的主题进入在音色上与之更为贴合。从这一点来看，作品在配器上的考究是显而易见的。A 段始终保持了长时值低音的背景，而第一、二提琴和中提琴只是在长笛主题演奏的间隙冒出头来，共同担任和声的效果。在这一段中，三个声部的和音均为非常严格的 [0、1、4] 集合，这一因素也成为中段旋律的主要素材。大管的进入标志着 B 段的到来，第 34、35 小节三个旋律音构成的 [0、1、5] 集合成为新的音高材料。弦乐队的背景抽掉了低音提琴而由其余四部提琴继续靠指板演奏长音。长笛和大管开始了他们的对话。两者短暂的旋律片段较多地出现在长笛的低音区和大

管的高音区并通常在同音上形成交接，但是它们还是会不时地触碰对方无法企及的各自独有的高音和低音领域，像是在为分清彼此进行挣扎和反抗，又似乎带着炫耀的口气，而最终两个声部在音高和节奏上完全合一。再现段为动力再现。弦乐队将乐曲最初密集的低音八度奏改为小提琴和低音提琴相隔五个八度演奏，音乐的空间感更为突出，中空声部和音的填充则交由第二提琴、中提琴和大提琴，同时演奏法也改为常规演奏。此时和音的音高构成，或两个 [0、1、4] 集合合并，或 [0、1、4] 与 [0、1、5] 集合合并成为新的四音集合。长笛旋律以首段主题的倒影形式出现，整体上较之前两段更为活跃。而两个独奏声部虽沿用了中段同音衔接的手法，但与中段不同，更多采用了同音叠合、滋长的方式。另外长笛新加入的花舌奏法也与大管形成较鲜明的音色对比。乐曲最终，两件乐器音高合一，节奏上相互呼应，在彼此的唱和中渐渐隐去。

全曲运用了序列与音场技术来控制音高，3:1 的数字比例关系控制节奏（包括四分音符、八分音符、八分三连音、十六分三连音的 3:1 关系），虽短小却精致，音乐深沉而富有张力，颇耐人寻味。

（雷 蕾）

王宁：《第三交响曲“呼唤未来”》

该曲创作于 1995—1997 年，是为两个混声合唱团、一个童声合唱团与大管弦乐队而作。2004 年在“全国第十届音乐作品（交响音乐）评奖”中获优秀作品奖。2005 年由深圳交响乐团首演（乐队版）。这是一部现实题材的作品，取材于当今现实、关注人类当今命运，并通过对当今社会的大全景式的描写来表达对美好未来、世界和平的企盼。作品运用复合性、多元化的创作风格与技术手法，反映多元、丰富的社会存在，及对美好未来、世界和平的企盼。全曲共分七个乐章并连续演奏。

第 I 乐章：引子，急躁的快板。是对多元的、复杂的现今社会的描写，音乐喧嚣、狂躁。

第 II 乐章：慢板转小快板。运用童声合唱与管弦乐队结合。主要是对家庭、学校及当今教育的思考。比如现在的应试教育，家长望子成龙，学生不堪重负；怎样处理好美好的理想与现实的关系。声乐演唱中的词选择了《蒙学十篇》中的某些章节。



第 III 乐章：沉重的慢板。描写的是新旧嬗变，新旧事物的变革，新事物总要代替旧事物，但是要经历痛苦和斗争。运用了男声独唱、女声独唱与合唱及乐队的结合。

第 IV 乐章：恐怖的急板。是对战乱世道、当今世界的现状的思考和忧虑。作者看到，当今世界动荡不安，战火硝烟四起，致使一些地区人民生灵涂炭、流离失所。乐章结尾引用了著名影片《魂断蓝桥》(*Waterloo Bridge*) 中的名曲《友谊地久天长》作为歌曲素材，表现的是对亡灵的悼念和对战争的无奈，以及对和平的期盼。合唱部分运用了人声的叫喊、尖叫声、抽泣声等与乐队相结合。

第 V 乐章：行板。像是战争后的悼念和人类的反思。人类为什么要为土地、财富、利益，甚至信仰进行战争，难道不能通过和平的手段达到目的吗？所以本乐章把世界三大宗教（佛教、基督教、伊斯兰教）充满祝福、和平的词放在一起，并进行重组、融合，其目的也是希望全世界人民在各方面能和平共处，共和共荣。

第 VI 乐章：明快的中板。新的一天开始，新的世纪开始，音乐像日出一样充满希望，充满祥和气氛，人们眺望朝阳，迎接一个美好的未来。

第 VII 乐章：尾声，庄严的行板。是整个乐曲的总结，全世界人们都在“呼唤未来”。音乐以宏大的气势，真挚的情感，表达了作者呼唤世界和平、企盼美好未来的真实愿望。

交响曲的部分合唱安排在观众席中，这样可以造成声相的多元性，与舞台上的部分形成呼应，在整个音乐厅中形成整体空间的共鸣。这种声音和单纯来自舞台的习惯性听觉的声场是截然不同的。

整部作品是由表及里、由现象到本质、由观察到沉思的发展过程，音乐由喧闹、动荡、激愤、残酷等发展到哲理性的思考及对人类美好未来的向往。整部交响曲的音响发展是由不协和到协和的发展过程，这样的音响构成其目的是使人们意识到危机与恐怖的存在，激发人们对美好生活与世界和平的向往。

王世光：《松花江上》

钢琴协奏曲《松花江上》是著名作曲家王世光 2005 年创作的一部单乐章钢琴协奏曲，同年 11 月 21 日由中国交响乐团在北京音乐厅首演，这部作品曾获 2006 年

中国交响乐创作比赛中型作品二等奖。

作曲家以歌曲《松花江上》(张寒晖 1937 年创作)为主题谱写了较为长大的引子和结尾,协奏曲的主体部分则是按照奏鸣曲式的结构方法,由主部、副部两个主题及其展开和再现构成。整个乐曲的结构比较自由、紧凑,体现了作者的激情涌动、浮想联翩——对过去悲壮历史的追思,对今天艰苦奋斗的体味和对美好未来的向往。

协奏曲的引子共 69 小节,主要用作历史气氛的铺陈。在开始的几个小节的铺垫中,比较尖锐的和弦以及小军鼓令人感到一丝来自久远历史的压抑。随后,人们所熟悉的《松花江上》(主要是前半部分)的抒情旋律,由乐队与钢琴先后娓娓道来,将听众的思绪带入 60 多年前的历史中,作曲家通过对歌曲旋律、节奏进行伸缩或强调(主要是“九一八,九一八”的乐句)处理,凸显了旋律的宽广气息,增加了音乐的紧张度。

但是,就在引子中的悲剧情愫上升到高点之时,呈示部(第 121—326 小节)却将音乐的情绪引入新的艺术氛围中。在呈示部中,作曲家没有使用歌曲中的旋律,而是设计了全新的主题材料。主部主题的性格宽广而富于内在激情,恰似中华民族不屈不挠的博大豪迈情怀;副部主题的性格则深沉、温暖而抒情(其第一次陈述在弦乐组,第二次由钢琴完成)。这两个主题是作曲家内心对奋发向上的现实生活的艺术提炼和对崇高情操的呼唤。可见,作曲家不局限于对历史的回顾,而更着意于对美好未来的憧憬与向往,将一种对中华民族的真诚祝福寄托在音乐中。

在展开部中,作曲家综合使用了引子和呈示部中的主题材料,并随着情感表达“意识流”的需要,插入了歌曲中的一点新的旋律材料。展开部可分为三个部分,第一部分为引入,第二部分为主体,第三部分为钢琴的华彩乐段。在引入部分,作曲家主要使用歌曲中“九一八,九一八”一句的旋律材料加以发展,音乐的情绪悲愤、激昂。在主体部分,作曲家为独奏钢琴和乐队均安排了合理的发挥空间,用复杂而精致的和声与织体对呈示部的两个主题加以充分发展,音乐的情绪经过了由静谧到奔放的过程,并且钢琴逐渐凸显出华彩乐段的征兆。华彩乐段,音乐充分抒发了一种内心的独白,作曲家将歌曲的旋律材料零散化,并断断续续地出现在复杂精巧的钢琴织体中,沉痛悲愤的情绪在这里达到了高点,使作品在思想内容上得到进一步



的深化。整个展开部中，“九一八，九一八”一句的材料时隐时现，它既成为作曲家追思惨痛历史的“坐标”，也为再现部转向对现实及美好未来的赞颂提供了足够的情感反冲基础。

再现部中，在主部主题完全再现之前，弦乐组用号角般的节奏型将其引入，音乐显得更加澎湃有力。副部主题的再现除了调性（ \flat B 大调）外，与呈示部的显著不同在于其第一次再现由钢琴演奏（弦乐组则用动力性的拨奏）；第二次再现由铜管组和弦乐组共同演奏，此时钢琴的低音部也加强着主题。最后，在钢琴的中高音区的跑动中，乐曲完成了完满、辉煌的收束。

钢琴协奏曲《松花江上》的创作不求外在形式上的新异，不做技巧上的堆砌。在作曲家的笔下，钢琴始终蕴含着歌唱性，而精致恰当的配器则保证着钢琴的歌唱地位。这种丰沛的歌唱性无疑来自作者多年的歌剧创作经验，也是作者对自身情感的深度挖掘和对民族精神的抽象概括。

（石一冰）

王世光：《长江交响曲》

《长江交响曲》（2007年）是著名作曲家王世光创作的一部力作。这部作品以长江为精神象征，以交响音乐为载体，来反映伟大祖国的现代化建设、中华民族的伟大复兴，抒发了人民对“母亲河”的崇敬和热爱及深厚情感。王世光以“高雅艺术要搞好群众关系”为理念创作了《长江交响曲》，表达了自己的长江情怀。作品是由四个乐章组成的交响套曲。主要音乐主题采用历经考验的歌曲《长江之歌》为基础。作品的结构严谨，音乐语言虽朴实易懂，但内涵却十分深厚。

第一乐章采用奏鸣曲式（快板）。引子中采用《长江之歌》的部分音调（主要是《长江之歌》第一乐句），从弦乐的高音区飘出，似曾相识又不完全相同的旋律不断反复展开，鲜明地宣示了交响乐的主题内涵，然后便进入本乐章的主体。伴随着急促的打击乐背景，富有动力性的呈示部主部主题呈现出来，它以其昂扬奋进的气度不断地推进、展开，所表达的是新时期建设者的豪情。与具有冲击力的主部主题相比，副部主题则用歌唱性展示了人民对长江的热爱、赞美。副部主题与主部主题既有内在的联系、贯通又有对比。音乐的再现部颇有气势，尾声在铿锵有力的鼓声中结束。

第二乐章是抒情而歌唱性的乐章，其曲式结构为复三部曲式（慢板）。它是发自内心的咏唱，表达了人民对“母亲河”的歌颂、眷恋和感恩的深情。呈示部优美的主题经由木管、弦乐的陈述，仿佛表达的是作者的无限眷恋。中部是展现乡土亲情的多彩画面，结构为单三部曲式。中部音乐的欢快活泼与呈示部的抒情形成鲜明的对比，在民间锣鼓风格的打击乐引领下（主要是排鼓、钹、勾锣、田锣等具有湖北地方特色的乐器以及定音鼓、三角铁），具有土家族音乐风格的音调在木管组、铜管组、弦乐组反复交替演奏，将乐章的音乐推至高潮。再现部时，音乐又回到了深情的歌颂。整个乐章犹如长江流域的一幅风俗画面。

第三乐章为带有展开部的回旋曲式。铜管乐的引子高昂有力，引出舒展活跃的主题。音乐的主部主题采用活跃的三拍子，它带来了一种活跃激荡的时代气息，带着现代城市的节奏感。主部主题的数次展现，每一次都有不同的色彩。插部之一的音乐采用鄂西土家族豪壮的《跳丧》音调，由木管主奏，反复发展后铜管乐进入，具有欢快活泼的气质。插部之二采用了抒情、歌唱性的主题。

第四乐章的引子是深沉而庄严的中板，铜管在中低音区奏出庄严的音调，并以固定主题的变奏层层推进，鼓声反复引出不断上涨的弦乐，推出合唱的引子，引导出男低音声部《长江之歌》的呈示，此后《长江之歌》在合唱队与乐队之间或此起彼伏，或汇聚交响，多层次地充分展开，在低音弦乐与高音弦乐的二部卡农再次陈述主题后，女高音声部主题乐段的咏唱使情绪不断高涨。进入高潮时，编钟以动人心魄的气势汇入其中，雄壮的混声合唱和浑厚的乐队犹如汇聚百川的大江东去，奔向大海，同时也寓意承载着绵延五千年的中华文化奔腾不息。

（石一冰）

王西麟：《第三交响曲》

这部作品经历了长时间的创作酝酿，于1989年年初动笔，1990年9月完成。1991年3月10日在北京音乐厅“王西麟交响作品音乐会”上首演。中央乐团交响乐队演奏，韩中杰指挥。

乐曲包括四个乐章，时长约50分钟。作品具有宏大的气势、丰富的色调以及基于作曲家内心深刻体验的哲理内涵。音乐基调凝重、深沉，表达出作曲家对民族



历史和人民命运的深深关切和严肃思考，是一部悲剧性和史诗性的无标题交响曲。

第一乐章（慢板，Adagio）由两个基本主题的陈述和展开构成。第一主题既是本乐章的基本乐思，也是全曲音乐材料的核心，它用泛调性的音乐语言写成，以半音上下级进的形态由低音弦乐群徐缓奏出，塑造了在漫漫长路上艰难行进、左右徘徊、痛苦寻觅以及挣扎、渴求的形象，可称为“跋涉主题”。第二主题用自由十二音手法写成，1—9音严格顺序，是主题核心；9—12音间插入多个重复音。这一主题由英国管奏出，显得苍凉、苦楚、冷峻和压抑，可称为“苦涩主题”。两主题分别呈示后，音乐的紧张度经历了两次长大的增长过程，作曲家激情澎湃，疾呼呐喊，时而入神地描绘，时而激愤地倾诉，充满着雄辩热力。音乐达到高潮后，乐队断然静止（第168小节），两主题清冷地复述，与其说是主题的重现，不如看作高潮的余波。正像人们经受过巨大撞击和波折之后，对过去的人生经历和未来的道路，就更能透辟地观察和冷静地思考。

第二乐章（小快板，Allegretto）是一首规模宏大的固定低音变奏曲。作曲家借用古老的帕萨卡里亚形式，在固定的音乐材料上做交响性展开。其引子主题和固定低音主题皆由第一乐章“苦涩主题”衍生而成。固定低音以8小节为一个基本单位，做了39次变奏。作曲家在这长大的音乐容量中，着意刻画了怪诞、荒唐、粗暴、骄横的形象，仿佛是一群赌场中喧嚣的丑类在曝光。在这里，色块音乐、节奏对位等现代音乐表现技法的运用，大大拓展了帕萨卡里亚这一古老体裁的表现幅度。第336小节后是本乐章的尾声，速度放慢一倍。“跋涉主题”由加弱音器的低音弦乐奏出，4小节后，英国管独奏的“苦涩主题”作为对位声部与之重叠，更加深沉、悲凉。临近结束时，音乐回到本乐章谐谑曲固有的快板速度，固定低音主题由不规则的敲击型和弦及铜管的半音音束伴随，汇聚成强大的音流，以强悍的气势呼啸而去。

第三乐章（广板，Largo）是一首深沉的悲歌，采用单一主题展开的带尾声的三部曲式。在音乐材料、结构、速度、力度、展开手法和音乐情绪上，与第二乐章形成鲜明的对比。作曲家为这一乐章设计了一个由中音长笛奏出的主题，气息绵延，色调哀婉，宽广的呼吸和连贯的句式使这一舒展与顿挫互补的主题格外动情，有“长歌当哭”的艺术感染力，可称作“忧伤主题”。加弱音器的弦乐群描绘出空寂、阴冷的背景，扇面状音块夹以强后即弱的颤音，有如心灵的悸动。中部在弦乐群的

高位泛音上的短促滑奏，发出与人声抽泣相近的音响，并用“音带对位”的处理手法，“抽泣声”此起彼伏，使人产生置身坟场的感受。第三部分的主题先在大提琴的低音区陈述，然后蜿蜒而上。弦乐群有顺序的半音迭现，三度掀起音响波澜，形成激愤的高潮，充分展现了悲剧的力量。经过轻柔的木琴滚奏的交接，音乐进入尾声。在全乐队休止的音响空白中，中音长笛独奏的“忧伤主题”再度呈现，独奏大提琴的人工泛音在其上方叠奏，使这一独白式的主题意境更为深远，留给人们一种无可名状的悲凉。

第四乐章（中快板，Allegro Moderato）是一个结构独特的终曲。除了引子和尾声外，长达400多小节的主体部分没有通常意义的主题，而是通过固定节奏音块的长时间持续，以及附属这条主线的音乐材料的增减、节奏织体的变化、音响力度的升降等手段进行音乐材料的展开。这种“音型化织体”的结构手段显然是受到“简约派”音乐结构原则的启发。除此之外，音响力度的涨落是本乐章结构的重要动力手段，其音响力度经历了初起初落、再起再落、三起三落的变化过程，清晰地显现出“一波三折”的展开态势。

从第459小节开始，速度减慢一半，进入尾声。这个尾声不仅是本乐章的，也是整部交响曲的。“跋涉主题”依旧由低音弦乐八度齐奏，这条半音蠕动的低音线条在静寂、广袤的空间流淌、徘徊。在此背景上，英国管独奏的“苦涩主题”再现，弦乐在低音区用三组三全音音程叠加，造成令人揪心的和声音响。然后，由两主题的动机衍化出一个抑扬格半音上行的“呼唤”音调。在不断重复中，它的力度逐级上升，由 *ppp* 到达 *fff*，在浓烈的和声音响的衬托下，“呼唤”变成激愤的呐喊！短暂的乐队全奏使音乐的力度迅疾爆发，又很快消退，余下低音弦乐仍固执地奏出“呼唤”动机，音量极为微弱，像是呐喊声的回应，更像临死丝不断的春蚕，唯其“念念不忘”，才显得信念的坚定。整部作品结束在这发人深省的深邃意境中。

王西麟：《第四交响曲》

《第四交响曲》是王西麟的一部力作。21世纪的到来触动了作者对历史的反思，不仅仅是对他个人的过去，更是对整个人类历史进程的反思。

王西麟于1999年4月完成了《第四交响曲》，在2000年和2001年又经过两次



修改。这部 40 分钟的作品为单乐章形式，却承载了一个四乐章的交响曲必备的戏剧性对比。

第一部分是一段五个声部的弦乐赋格。开头部分很缓慢，一个长呼吸的旋律渐渐成长为一片巨大的音群。由低音提琴引入的长达 25 小节的主题，极具表现力和叙事性，在两个半八度的音域之间旋律伸展起伏，逐渐生长壮大。作曲家说，这一主题是深植于他内心的陕西、山西传统地方戏曲的叙事性旋律风格的交响性重建。主题旋律重点在四度音程和颇为匀称的节奏，且都是中国曲调最典型的特征。在这里王西麟写道：“人类生命和命运的历史长河——混沌、漫长、苦难、迷茫、愁苦、孤独、无奈、忧伤、彷徨、焦虑、愤懑、寻觅、困惑、漂泊、思索、祈盼……人类生命和命运的历史长河，也是我生命和命运的艰难历程。”

第二部分在全曲四个部分中最不和谐、最激动不安。这是全曲最具戏剧化的段落，被作曲家分为两段。第一段作曲家描述的是铺天盖地突然袭来的巨大灾难、浩劫、罪恶、毁灭、杀戮、抗争……可以看作是对人类普遍残酷性的全景式描写。第二段表现的是生命在巨大的黑暗和无底的深渊中、在无法摆脱的无形巨网中的挣扎和煎熬，是作曲家亲身经历的近镜头特写。第一段以突如其来的、极端嘈杂的不协和音开始，令人大吃一惊！由三个 16 小节长的乐句组成，每一乐句的结尾都以打击乐器导入下一个单元。作曲家以渐进的方式构筑张力，音响一层层汇集，逐渐加大，类似中国传统锣鼓的进行方式。在一片音块的背景下，小提琴奏出一个半音阶的主题。在第 169 小节，在低音弦乐和木管奏出的一片轻微噪声中，大提琴和低音提琴再次奏出赋格主题的旋律，似乎宣告着下一主题的降临。第 175 小节以后的一段由若干个单元组成的音块一气呵成，直到第 325 小节达到高潮。第 325 小节到第 354 小节进入第一次较小的高潮。第二段从第 371 小节开始，由 8 小节长的节奏对位组成，在每个单元的开头用鞭子打出一个 4 小节的固定音型，王西麟说，这表现了行刑中皮鞭凌空而至，钝刀子割肉的苦痛。在第 421 小节，赋格主题时值扩大后重新出现，表达了一个受摧残的灵魂好像在地狱的刀山剑树中挣扎、煎熬。这是整部交响曲最感人和最有力的地方，可以把第 421 小节到第 499 小节看作真正进入高潮，并造成持续性的高潮区。这时主题在弦乐的齐奏中渐强，并在第 475 小节全体乐队采用齐奏，达到高潮区中的最高点。

第三部分近似于一首抒情的挽歌，而第四部分则是一个充满动力和力量的庞大结尾。这是全曲最有表现力和抒情性的一部分，作曲家说这是死难、哀悼和丧葬。开头是不同声部分奏的小提琴紧密地相继奏出下滑音，从而再造出哭泣背景。在第508小节，一个有着强烈的叙事性独奏大提琴主题出现。自第537小节起，是这一大提琴主题的同度卡农，弦乐组的每个声部相差半拍。第570小节，作曲家说：“前面的哭诉在这里成了弦乐群痛哭号啕的应和。在这之后，小提琴更深入地阐释了主题，表现苦难净化了人的灵魂并使之崇高。”最后，第三部分在以交错的增四度为基础的和弦营造出的合唱般的氛围中结束。

第四部分就像一部交响曲的最终乐章，以前的各种主题在铜管独奏的音响中重现。这是他对生命的思考和对作品命题的回答。第710小节，赋格主题再现，节拍时值扩大，但背景音块并没有再现。因而主题更具调性，并产生了新的意义。作曲家指出：“这段音乐意在提醒听众：人类的苦难和罪恶并没有死亡，它们对人类灵魂的压迫还在继续。”从第710小节到第722小节的赋格主题在第723小节到第736小节被两次打断，在第737小节才重新回来，铺向高潮的结尾。

王西麟的《第四交响曲》解答了一个非欧洲血统，但用西方音乐语言创作的作曲家所面临的问题，那就是如何在利用一种借来的音乐语言结构创作音乐的同时又不失种族和文化的个性。他的处理手法是把中国音乐的特征和元素融入他的创作手法之中，变作音乐语言的一部分。乐曲的主题带有中国戏曲音乐的特征，但并不是直接照搬，而是对中国传统旋律的音程特性的综合，民间音乐中的散板也被转变成交响乐中长呼吸史诗式的主题。他的音乐的民族性也在于他的作品诉说的都是他个人的亲身经历，都是有关民族和个人的苦难、不公和残酷，探讨的是民族的命运和未来。

（尚洪刚）

王西麟：《小提琴协奏曲》

这部小提琴协奏曲，Op.29，最早构思于1984年。初稿作于1995年，二稿完成于2000年。1999年，作曲家认识了瑞士小提琴家伊吉迪厄斯-斯特瑞夫，伊吉迪厄斯-斯特瑞夫表示他很乐意演奏这部作品。2005年4月，这部小提琴协奏曲首演于



北京音乐厅，主奏：伊吉迪厄斯-斯特瑞夫，协奏：中国交响乐团，指挥：谭利华。

全曲由三个乐章构成。第一乐章，快板，奏鸣曲式，A调。在一段热情喧闹的引子之后，回响在听众耳边的是中国小鼓和中国小锣那富有民族特色的欢快的音响，此时，小提琴奏出激情洋溢的、极富乡土气息的主部主题，其铿锵有力的节奏、生动活泼的旋律以及由木管乐器和弦乐器共同奏出的聒噪的背景音响等，都奠定了第一乐章明快、酣畅的基调。副部主题继续在A调上陈述，但调式发生了变化。这一主题由六个长大的乐句构成，作者在此处运用了一贯擅长的长呼吸技术，使旋律气息悠长，节奏变化丰富，表达了深沉委婉的感情，与主部情绪相比，这部分顿显内敛。展开部的导入部分紧随副部主题，长达40小节，独奏声部由快速的十六分音符构成，弦乐上的背景音型主要是发挥数字节奏的作用，分别以1、2、3个八分音符为基础材料，三种节奏型轮流演奏，对独奏小提琴声部进行点缀和补充。展开部由三个部分构成：第一部分在主部主题上展开，在原主题素材的基础上，对材料进行抽象变形：节拍交错使用，变化频繁，如 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{3}{8}$ 等节拍；节奏重音错落交织，张力巨大。展开部的第二部分结合主、副部两种材料综合展开。此处，大提琴演奏副部主题材料；小提琴演奏主部主题材料，主部和副部两个主题材料纵向上叠合；同时，长笛和双簧管演奏新的对位旋律，与小提琴声部和大提琴声部形成三声部对位。展开部的第三部分以展开节奏音型为主，其间旋律片段如蜻蜓点水般隐约显现，坚定的节奏音型和掷地有声的顿音共同将本乐章的音乐情绪推至高潮。小提琴演奏的华彩部分在高潮的余波中展开。这一部分由小提琴家伊吉迪厄斯-斯特瑞夫自由创作，他充分地发挥了小提琴独奏的各种技能，在取材方面，综合了前面各部分主题材料。在对位化的中国打击乐声中，音乐进入尾声，直接引出第二乐章的帕萨卡里亚。

第二乐章由作者喜欢采用的帕萨卡里亚形式写成，音乐沉静、肃穆。主题音乐以诉说般的语气娓娓道来，长度为11小节，带有悲剧性色彩，其创作灵感直接来自秦腔曲牌《祭陵》。帕萨卡里亚主题总共陈述了十三次：第一次陈述由大管单独演奏；第二次陈述改由大管吹奏和大提琴拨奏；第三到第七次陈述完全由大提琴拨奏（第七次由大提琴和贝斯同时拨奏）；由定音鼓陈述第八和第九次；第十次陈述为小提琴和中提琴拉奏；小提琴独自陈述第十一次；第十二次改为圆号演奏；大提琴

和贝斯陈述最后一次。根据音乐情感表现的需要，这十三次帕萨卡里亚又可以分为三个部分：前七次帕萨卡里亚主题陈述为音乐的第一部分，小提琴在 G 弦上奏出一大段深沉内敛而又极具歌唱性的音乐，其音乐材料主要来自上党梆子。音乐的中间部分是第八到第十二次帕萨卡里亚主题，尤其到第十一次帕萨卡里亚，主题改由独奏小提琴八度齐奏，音乐到达高潮。第三部分也就是本乐章的尾声部分，音乐在安静、沉思的氛围中结束。

第三乐章为“托卡塔”式的谐谑曲，分为四个部分。第一部分的独奏小提琴声部全部由等时值十六分音符构成，类似“无穷动”，背景音型主要由数字节奏来控制。第二部分独奏小提琴声部打破正常节奏，与第一部分的“无穷动”形成鲜明对比，此处，作者的节奏设计十分考究，主要以三个八分音符为一组，与弦乐背景声部的数字节奏形成对位。音高材料设计上也是以三个音为一组，依次强调 E、A、B；D、E、A；D、E、G；D、G、A。第三部分的独奏声部综合了前面两个部分的特性，旋律线编织在快速的十六分音符之中，若隐若现。第四部分是整个小提琴协奏曲的综合部分，把前面三个乐章的主题依次陈述一番，突出强调了第一乐章的副部主题音型，最后，全曲在快速的十六分音符中结束。

音乐语言多元化是这部小提琴协奏曲的特色之一。在这部协奏曲中，首先，我们能听到像山西梆子、上党梆子、秦腔、蒲剧这样地方化的戏曲语言；其次，我们可以欣赏到具有西方现代作曲技术特点的音乐语言，如创造性地运用卢托斯拉夫斯基和潘德列茨基这样的西方大师的音乐语言；再次，我们又能感知到传统德奥学派的结构语言。所有这些多元化的音乐语言素材都是建立在中国传统的民间音乐的基础上，尤其是山西省的民间音乐。作曲家在此地生活过多年，深受当地的民间音乐的影响，同时，作曲家深谙西方现代作曲技法，他完美地将中国传统音乐和西方现代创作技术相融合，创作出既具有民间风味，又具有现代创新意识的音乐作品。而这种美学上的融合正是作曲家多年来孜孜不倦所要追求的目标之一，正如作曲家在作品的前言中所写的那样：“这是我写作最艰苦、写作速度最慢，但又自觉是最有意义的一份工作……”

全曲时长约为 35 分钟。

（檀革胜）



王义平：《三峡素描》

《三峡素描》是一首中型规模的交响音诗，它是作曲家近晚年时期的作品。该曲曾获湖北省屈原文艺创作奖，在1981年全国第一届音乐作品（交响音乐）评奖中获优秀奖。1986年，人民音乐出版社出版了该曲的袖珍总谱。

三峡是对长江上游重庆至湖北省境内的瞿塘峡、巫峡和西陵峡的合称，这里的自然风光险峻，两岸悬崖绝壁，江流湍急，是世界上最大的峡谷之一。除了自然风光外，一些历史的典故和传说，如“白帝城”“神女峰”“王昭君故乡”等更增加了三峡的人文魅力，这些也许就是激发作曲家创作该曲的精神动力。

该曲由六个片段组成，从各个侧面对三峡的自然风光和人文内涵进行了描绘和抒发。这六个片段分别是：I. 朝辞白帝彩云间；II. 在峡中；III. 身披白云经纱的神女；IV. 王昭君故乡——宁静的香溪；V. 悬崖上的橘柑园；VI. 轻舟已过万重山。从六个片段的标题中我们可以看出，作曲家巧妙地运用了唐代诗人李白的著名诗篇《早发白帝城》中的头尾两句，把它们串联了起来，使得这六个片段共同组成了一个完整的三峡画卷。

虽然整个乐曲被六个标题划分开来，但在音乐发展的布局上，可把它看作一个由三部分组成的单章式套曲结构，其中I与II构成第一部分，III构成第二部分，IV、V和VI构成第三部分，与三个乐章的交响曲类似。全曲按乘船行进的过程，以一种身临其境的感受，表现了作曲家在祖国山河与文化的赞美。

在创作手法上，表现较为突出的是对自然小调式的特殊处理，即在自然小调音阶中加入升高的三级与七级音。通过与该自然音级的混合运用，产生独特的旋律音调与和声效果。此外，在管弦乐队音色的处理上讲究清淡、透明，注重写意性。

片段I由两部分构成，英国管（第9—28小节）与第一小提琴齐奏（第29—43小节）各承担一部分，它们构成一个平行复乐段。旋律中由于引入了a小调式升高半音的三级音（ $\sharp C$ ），使得它与自然的七级音（G）之间间接地构成了增四度效果，加上伴奏声部建立在A音上的大小三和弦的交替变换，从而烘托出身处“彩云间”的意境。

片段II先由钢管组吹奏出一个片段I主题的变体（第44—52小节），这相当于一个引子，其大调的色彩与强的力度，把人们一下子带入山的险峻环境中。随后出

现了一个新主题（第 57—73 小节），大管与圆号吹奏出一个大起大落的旋律，在木管与弦乐上下交叉翻滚音型的衬托下，表现出水流的湍急。接着出现的一个由钢管组奏出的三拍子柱式和声进行（第 74—83 小节）在小提琴声部干净有力的节奏音型推动下，使人们仿佛听见了巨浪对山石的撞击声。经过两小节的过渡，音乐又回到了片段 I 的主题（第 86—104 小节），这时，在长笛与单簧管吹奏的主题旋律上方，增加了一个第一小提琴声部的固定对位声部。此后，前面由大管与圆号吹奏的表现水流的主题与片段 I 主题又分别出现一次，只是水流逐渐平静下来，似乎“三峡”的旅程暂告一个段落。片段 I 与片段 II 在音乐上紧密联系，头尾呼应，因此可以把它们看作一个完整的结构。

片段 III 由四个不同的主题构成，即欢快的诙谐性主题（第 164—173 小节）、自由节奏主题（第 179—204 小节）、舞蹈主题（第 207—214 小节）与进行曲主题（第 215—218 小节）。在这个片段中，作曲家主要通过不同主题的对比来塑造巫山“神女峰”的巍峨高峻和神秘莫测。特别是由长笛独奏的自由节奏主题，即兴式的节奏处理与调式变音的运用，描绘出一个动人的“山在虚无缥缈间”的神女画面。在结构处理上，如果把诙谐性主题当作一个引子的话，那么该片段接近带有再现的三部曲式，不过自由节奏主题在再现时（第 245—261 小节）节奏不再自由，而是以正常的速度和强力度把这个片段推向了高潮。

片段 IV、V 和 VI 由于不间断演奏以及主题的前后呼应处理，实际上形成了一个不可分割的整体。从结构上看，它构成了一个回旋曲式。主部在片段 IV 的第 279—314 小节，它是一个歌唱性主题，在十六分音符等时值节奏运动的衬托下，显得柔和动人。第一插部出现在第 337—344 小节，这是一个欢快活泼的舞蹈主题，与主部形成鲜明对比。片段 IV 与片段 V 头尾紧密相连，在经过一个短暂的引导句后，主部主题第二次出现（第 391—419 小节），这次在音色处理上更强调了深情（用小提琴的 G 弦及大提琴）。至第 429 小节时，出现了第二插部，作曲家在这里采取了类似中国戏曲音乐中“紧拉慢唱”的手法，即把长气息的歌唱性旋律线条与急促的万马奔腾式的持续节奏运动相结合，充分抒发了人们面对三峡壮丽景色时的激动心情。片段 VI 以长号的音色再现了主部主题（第 493—505 小节），其悠远的音色效果犹如回荡在三峡两岸的回声，暗示着“一叶轻舟”已顺流而下，最终在钢片琴声的



映衬下，消失在远处的天际。

(陈鸿铎)

王震亚：《繁星颂》

该曲作于1984—1985年间，1985年由袁方指挥广播交响乐团在北京首演。尽管这部作品当时并没有引起多大的反响，后来也很少上演，却有着特殊的历史意义。改革开放之后，西方的现代作曲观念与技法逐渐传入我国，不断使我们的音乐实践焕发出新的生机。对于这些新的观念与技法，长期遭受禁锢的作曲家们一边如饥似渴地学习，一边在创作中进行探索性的运用，并取得了一些创造性的成果。1979年，罗忠镕创作了我国第一首十二音序列作品——艺术歌曲《涉江采芙蓉》；而时隔五年之后面世的《繁星颂》，则是我国第一部以十二音序列技术创作的乐队作品。

这是一部单乐章的交响诗，具有一定的标题性意义。经历了“文革”的十年动乱，20世纪80年代初期我国出现了一个科技发展的高峰期，各行各业纷纷传出科技创新的喜讯，全国人民的精神都受到极大鼓舞。因此，作曲家笔下的“繁星”不仅是指宇宙太空的星球，也是这些“科技新星”在神州大地上熠熠闪光的生动写照。

十二音序列是西方现代音乐中一种比较成熟的技术体系，但每一位成熟和有责任心的中国作曲家在借鉴使用外来技术时都会不同程度地考虑到我们民族自身的风格与特色。罗忠镕如此，王震亚也不例外。他们在序列的安排上不约而同地都体现出民族五声性的特点，只是手法各不相同。

该曲序列安排的最大特点是直接用两个宫音为三全音关系的五声音阶以间插的方式构成，如序列原形中的“C宫五声音阶”与“ \flat G宫五声音阶”，序列倒影中的“ \flat A宫五声音阶”与“D宫五声音阶”等。余下的一个增四度、减五度音程则直接放到序列最后两音的位置上（逆行时到最前）。这样的处理使得该序列在音响上具有两种使用的可能性：如果按原样使用，该序列的音响具有较高的紧张度，因为第1、2、3音与第6、7、8音为连续的小二度，第4、5音与第9、10音之间为三全音，另外每个序列结尾（或开始）处还有一个固定的三全音音程。而有时为了在作品中突出五声性的音响，作曲家在处理序列材料时也将构成序列的五声音阶部分甚至全部都显露出来，这样不仅在音响上变得相对缓和一些，同时也在一定程度上保留了些许民

族风格的特征。

作为一部试验性质的纯十二音作品,《繁星颂》在除音高之外的其他方面均采用了十分传统的手法。该作品为一个三部性的拱形结构,前后两部分速度稍慢,力度较弱,织体层次也较为单薄,以各种形式的音点或短小的线条为主,中间部分则与前后两端形成对比,速度、力度及织体层次都不断增长,并在第125—132小节形成一个明显的高潮区。

从序列的处理手法来看,该作品显然还不够成熟。但这毕竟是我国第一部用十二音序列手法创作的乐队作品,具有一定的开创性意义。作曲家对序列构成的五声化处理以及试图用十二音技术来表现标题性内容的尝试,都有着十分积极的意义。

[X]

项祖华、茅匡平:《海峡音诗》

这首扬琴协奏曲作于1981年,用三乐章的套曲曲式构成,第一乐章:《宝岛》,第二乐章:《思亲》,第三乐章:《节庆》。用民族管弦乐队协奏,后又增配西洋管弦乐队协奏版本,也有钢琴伴奏的形式以适合教学排练用。作为标题音乐的命名,实际指的是“台湾海峡之宝岛音诗”。

第一乐章《宝岛》。复二部曲式的第一部分的音乐主题描绘了祖国宝岛台湾的自然资源与物产资源富饶丰盈,风姿绰约。乐曲开始,由弦乐的低音与定音鼓轻柔持续的震音奏出引子,紧接着扬琴用一连串琶音、多连音与八度双音快速上下行与乐队的跌宕多变、此起彼伏,生动地描绘了大海的烟波浩瀚、波涛翻滚、海浪拍岸、变幻不定的壮观景色。进入音乐的第一主题,G大调的一支支清新亮丽、优美动人的旋律,流光溢彩、纵横交错的织体的相继出现,乐曲多变的色彩和音响的透明度,通过副主题风平浪静、波光潋滟的“对话”,在转为C大调重现第一主题的广板时,乐队加强了立体丰满的音响,使人联想到那灿烂阳光照耀下的宝岛与海洋,蓝天与绿地,自然与山水,物产与资源,蕴含着巨大的生命力与原动力。作品力图揭示一个哲理性的主题,在进入第二部分音乐时,主题的创意是经过殖民统治狂风恶浪的洗礼与劫难的台湾各族人民,一定能掌握自己的命运,顺应时代的潮流,实现和平统一回归祖国的伟大理想。第二主题以明快激越的音调、跌宕多变的节奏,表现了



台湾人民勤劳、勇敢、乐观进取的品格，并通过自己的智慧与劳动，建设宝岛美好家园。随接的华彩乐段，充满激动昂扬和自强不息的情绪。

第二乐章《思亲》。如歌的行板，取材于广为流传的民谣《思想起》，并由之发展写成。悠悠岁月，森森台海。“中华儿女同根生，两岸兄弟一家亲”，血浓于水的民族情感，不可隔断的骨肉情缘，一脉相承的文化传统。采用华夏五声音阶徵调式D调，通过扬琴滑抹吟揉轮颤泛拨等多种技巧，使新的原创赋予时代特点和地域韵味。曲调柔美悠远，委婉深沉，情真意切，感人肺腑。

第三乐章《节庆》。采用引子与回旋曲体，通过乐队与扬琴的轮回竞奏，音乐别具台湾闽南民间歌舞那种浓郁的地域色彩，描绘出一幅幅绚丽多姿的海岛节日风情画面，人们欢欣歌舞、金鼓喧鸣，热烈红火。全曲构成一篇锦绣壮丽、气度恢宏的民族音诗。作品曾获音乐创作比赛二等奖。作者于1993年应邀参加“台湾传统艺术季”并公演了这部协奏曲，获得台湾同胞的欢迎与好评。2005年，在北京第八届世界扬琴大会开幕式音乐会上，李玲玲成功地完成了该曲第一乐章扬琴与西洋管弦乐队的协奏。

（李玲玲）

徐昌俊：《我们的祖国》

交响大合唱《我们的祖国》（瞿琮作词，徐昌俊作曲）是一部为女高音领唱、混声合唱及大型管弦乐队而作的交响性作品。完成于1999年，同年10月11日在北京音乐厅成功首演，由俞峰指挥，韩馥荫任女高音独唱，中央音乐学院青年合唱团担任合唱，中央音乐学院青年交响乐团担任乐队演奏。曲长约26分钟。

作品由四个乐章以及引子和尾声构成。

全曲的引子（第1—18小节）是以乐队与合唱队宏伟的全奏开始的，铜管的和弦气势磅礴，一开始便渲染了歌颂祖国的气氛。随着节拍的变换以及速度的稍稍加快，乐队以间断的四度、五度进行，在D大调的属和声上顺利引出第一乐章。

第一乐章（第19—75小节）活泼跳跃的引子一出现，便与全曲的引子在风格上形成鲜明的对比。声乐以抒情而又略显轻松的进行曲风旋律，轻易地就让人沉醉其中。而旋律进行时间隔出现的引子中的短小动机，更是令人印象深刻。尾奏在材

料、风格上与引子遥相呼应，在 D 大调的终止式上欢快地结束了这一乐章。

充满悲凉气息的第二乐章在弦乐组带有半音阶性质的引子（第 1—9 小节）中开始，竖琴声部优美的分解和弦进行几乎贯穿整个乐章。随着节拍由 $\frac{3}{4}$ 拍变换为 $\frac{5}{4}$ 拍，受广东民歌《落水天》启发而流淌出的悠缓哀伤的声乐旋律（第 10—39 小节）伴着英国管的对位声部以及轻缓的伴奏，愈发显得哀怨凄凉。间奏（第 40—54 小节）中虽出现一个悲愤的音调，但马上又回到起初的哀愁中。最后在与主旋律呼应的卡农中逐渐走向结束。

第三乐章的引子（第 1—13 小节）在弦乐组轻柔的震音中开始。随即女高音唱出了一段委婉悠长的咏叹调（第 14—37 小节），副歌部分木管对旋律进行了模仿，二者相互呼应，相得益彰。合唱的进入坚定有力（第 38—64 小节），与起初的独唱形成鲜明的对比，旋律通过模进逐渐高涨，乐队也随即转为全奏，烘托热烈的歌颂性气氛。尾奏（第 65—74 小节）首先采用三连音的节奏型，随后以音阶式的进行使整个乐章在最高潮处完美结束。

第四乐章具有圆舞曲性质，并不算长大的引子（第 1—6 小节）已明确展现了本乐章欢乐明快的基调。声乐部分（第 7—56 小节）一进入便以优美透明的颂歌性音调抓住人们的心弦。伴奏以木管、弦乐和打击乐为主，使得主旋律更突出明确。在明亮的 F 大调终止式上，引出了整个乐队的尾奏（第 71—81 小节），逐渐把情绪推向高潮，并在热烈的气氛中辉煌结束。

尾声在恢宏的气势中以广板的速度开始，通过不断地变换和弦以及模进，进一步把辉煌的气氛推向最高点。这个激越的尾声倾注了作曲家对伟大祖国的无限挚爱。最后音乐以急板的速度奔腾，在与引子相呼应的 D 大调上酣畅淋漓地结束了全曲。

（蔡妮辰）

许舒亚：《夕阳·水晶》

这是一首单乐章现代交响乐，由许舒亚 1992 年创作于法国巴黎。与传统交响乐队的声部排列不同，该作品将一个交响乐队分为三组，从左到右排列。第一、三组分别包括六把小提琴、木管、铜管和打击乐，其中长笛（包括短笛）在第一组，低音大提琴在第三组，而居舞台中央的第二组包括中音提琴和大提琴（各六把），还



有木管、铜管和竖琴。第二组无打击乐。乐队横向上同样分三组，前组为弦乐，中间组为管乐和低音大提琴、竖琴，后组为打击乐。

作品中无任何旋律，不强调单个音的清晰、歌唱，突出的是乐队音色，时值长的音符多用颤音演奏，增强动感；时值短的音符则多由旋律价值低的小二度、增四减五度和七度音程构成横向上的流动性短句。三组均从一个由小三度加大二度，或大二度加小三度的三音组和弦开始，继而三组构成组与组之间或各自内部的色彩性对话，时而独立时而重新组合，进行着节奏与音色的对位，独立时三组各自又分化出更多小组（最多时为九个小组），以复调和节奏的叠置形成和声与色彩的变化，分三组演奏时又相互对比并构成一个完整的主题发展方向。全曲由固定性的和声或节奏与流动性的短句两个动静结合的音乐素材构成。

作品有感于夕阳映照在大小不同的多切割面水晶体上所折射出的五彩缤纷的光和色，故乐队音色时而晶莹剔透，时而壮丽辉煌，构成了一幅绚丽多姿的音响画面，堪称一部别致的交响乐作品。

（李淑琴）

[Y]

杨立青：《乌江恨》

交响叙事曲《乌江恨》创作于1986年，同年由日本名古屋交响乐团首演于名古屋。该作品在1986年中国首届唱片奖作曲比赛中获第二名。近20年来，杨立青教授创作的《乌江恨》在国内外重要的音乐节及音乐会上多次演出，成为当代中国交响乐音乐中优秀的代表作品之一。

乐曲以中国传统琵琶名曲《霸王卸甲》为蓝本，以集合了中西方传统与现代观念的音乐语言为融汇点，透过琵琶与交响乐队丰富的表现力，将项羽自刎乌江的历史故事，进行了新的、具有相当深度的再诠释。

《乌江恨》由引子、列营、鏖战、楚歌、别姬、尾声六个段落组成。

引子。作为先导的打击乐勾勒出场景，铜管乐器号角般的因素由远而近，并引出“别姬”贯穿性的主题，委婉而悲凉的旋律交织着铜管的呼号，音乐具有极强的感染力和悲剧色彩。琵琶的华彩段仿佛是充满矛盾、焦虑与苦痛的内心独白，当

“别姬”主题再度哭诉，音乐又蒙上了浓烈的悲剧气息。

列营。气势磅礴的“英雄主题”刻画了楚霸王项羽“力拔山兮”的气概，音乐画面般地写意，从夹杂着步伐与号角声的远景至霸王仰天长啸的坐骑。紧张和不安的律动在增长，琵琶与乐队交织着，音乐起伏喧嚣后，是一片阴森与焦灼不安的沉寂，决战在即。

鏖战。作曲家以娴熟的笔墨刻画了古战场上惊心动魄的画面。叠置的小二度、不规整的节奏重音交错、多调性，音乐所具有的展开性写法特征，将不同声部的点与短促的线条编织成浑然一片的交响。复合了钢琴和高音打击乐器等音色的尖锐敲击声对峙着铜管和弦乐器紧张地进行，膜鸣和金属打击乐器的强击仿佛血战中的刀光剑影。琵琶的各种效果与炫技奏法，粗犷而浓烈地渲染了音乐气氛。

楚歌。夜幕下的楚军悲闻汉军四面而来的楚歌，一片凄惨。减弱音器的铜管乐器奏出的号角声，远远传来，此起彼伏。琵琶在弦乐器色泽苍白而又无力的背景上，和着几声梆子与木鱼的哀怨，吟唱着楚歌——这是汉军亡我的前奏，更是悠悠思乡曲……作曲家笔下的“夜闻汉军四面皆楚歌”场景被刻画得入木三分。

别姬。琵琶柔弱的呻吟随着木管、弦乐、铜管和打击乐的渗透，渐渐涌动为激越的呐喊。乐曲进入高潮，音乐以巨大的感染力诉说着项羽与虞姬的生离死别，烘托并升华了人性的坦然与真切。琵琶的华彩将乐曲引入尾声。

尾声。音乐很宽阔，厚重夹杂着空旷，前面乐思延伸的气氛依稀可见。在充满凄凉、悲戚的“别姬主题”再次出现后，琵琶的轮指滚动着葬礼般的哀伤和无限的感叹。

20世纪80年代中期，正是中国充满朝气的一代年轻作曲家放眼看世界的时期，是现代作曲技法为人们视为探索开创而又极富争议的转换阶段。此时，杨立青先生留德归来创作《乌江恨》，具有非常意义上的选择。在充满厚重的历史感面前，在现代技法与意识占据人们视野的前沿中，作曲家取用中国古老历史题材，彰显了对民族文化精神的尊重。而在音乐语言上的探索，对传统音乐具体而微的研究，使得传统的现实主义叙述方式在作曲家才华横溢、娴熟精良的现代技法的衬托下，有古有今、尽显功力。历史与现代意识的对话、融合，在乐曲中散发出磅礴的富有冲击力的戏剧性、抒情性！英雄项羽乌江自刎悲剧的再次演绎，将原有的历史情境进行了更为强大、史诗般的再现。在这部作品中我们可以窥视到作曲家创作语言的个性化，表现



力的沉着深厚，对既往的历史记忆和现代意义上技法的追求，西方作曲技法与中国传统音乐风格的交融结合，深深体现了作曲家的人文品格、艺术品位和美学观念。

（郭树荃）

杨立青：《荒漠暮色》

1998年，杨立青教授应日本亚洲作曲家联盟委约，创作完成了中胡与交响乐队《荒漠暮色》。该曲于1999年在香港现代音乐节上首演，随后在日本横滨2000年亚洲作曲家联盟音乐节上的演出受到了极高的赞誉。

在中胡与交响乐队《荒漠暮色》的音乐里，西域大漠那苍凉旷古的画面如梦如幻，时而隐藏在音乐的深处时而漂浮显现，中胡那拟人般连绵不断的倾诉与感叹渲染了真挚而深沉的情感。乐曲在创作观念和技术手段等方面突出了地域性的文化特征，并融汇了东西方音乐的多元表现形态。

《荒漠暮色》的整体结构在突出表现了中国传统音乐中所固有的散、慢甚至是即兴式特征的同时，也在乐句的悠长陈述、宽广气息的贯穿，速度布局以及随意、缓慢、自由多变、伸缩性极强的节奏组合等方面显现出了东方的色彩和韵律。纵观全曲，乐句、段落和织体属性甚至是音色等方面的种种要素以及不同层面的紧张度、戏剧性的情绪起伏等构成了阶段性的张力和向心力，并由此控制着乐曲内在结构部位和前后关系的衔接与缓冲，继而使结构的总体形成了具有潜在特质的逻辑。

《荒漠暮色》的音高结构为一个九音列组成的人工音阶，其中所包含的小二度、三全音和纯五度被视为全曲的核心音程。在乐曲中，人工音阶、核心音程对横向和纵向方面的音高结构皆有着重要的意义。作曲家在运用九音列人工音阶和核心音程控制横向音高方面体现了严密的逻辑，这一点几乎涉及和贯穿所有的包括主次关系及长短不等的各类横向线条。而纵向音高组织在部分同构于横向线条的同时，充分响应了音列和核心音程的内部涵量，三度、六度等音程的各种分布和使用方式，强化了乐队音响成分所拥有的空间感和色泽特性。

在乐曲最初显示的具有神秘色彩的和弦中，核心音程所拥有的主导作用清晰可见：小二度 $\sharp C-D$ ，三全音 $\flat A-D$ ，纯五度 $\flat B-F$ 。第19小节，在中胡高音区的延长音上，铜管和弦乐先后以八个不同切入点会集的九音列构成和弦。第52—70

小节分别在弦乐、木管和铜管组等声部出现了四对三的节奏性因素，具有点描性质的音高关系主要以不同层面的小二度集合构成。第 68 小节铜管组以点描织体构成的和弦极富震撼力，其音高关系显然出自九音列。出于音响结构在动态等方面的有效响应，作为音列和核心音程所包含的三度、六度等音程，在乐曲的许多部位被使用。第 102 小节，小号、圆号声部以核心音程构筑的和弦下方，是长号和大号有力的三和弦支撑，音响强烈而丰满。第 120 小节，在乐曲的第三个高潮部位，铜管成组的三度和小二度叠置，以其丰满和色泽绚丽的声响显露在各声部层以不同点切入不同和弦中，而长号的弹吐奏法更增添了其声音的魅力。

众所周知，中胡的“中性”色彩特性使它几乎在近几十年中国传统民族器乐音乐的创作中一直担当着以演奏和弦中间声部为主的“属性”角色，以至于人们往往对中胡的音色、音域冠以“中庸”之名。作曲家选用该乐器与交响乐队，在很大程度上有意赋予中胡一个人性化的声音与个性，在交响乐队的掩映中，那些高亢的层层波动起伏并带着感伤的拉奏之声，听者很难想象是由中胡所奏。作曲家在充分发挥中胡传统奏法的同时，富有挑战性地大胆开发和拓展了中胡在以往极少使用的高音区域。可以说，这是造成乐曲意境的重要语汇之一。中胡在作曲家的笔下有了更为宽阔的表现空间。那沉重而渗透着激情的拉奏，内心独白式的倾诉，动荡紧张、富有强烈戏剧性的情绪突变与转换给旋律增加了极大的动态与活力。从正常音区逐渐上升到极端音域的进行及突然对比，强弱分明的揉弦时而消失时而由慢到快、大幅度的递增和递减，变化多端的装饰音、颤音、空灵的泛音，紧拉慢唱式的律动、渐变的节奏、快速密集的音流吟唱、充满韵味的音程滑奏等手法的运用，加强了旋律的宣叙性和表现力。独奏乐器中胡与交响乐队的音响色彩相互补充、转化、牵绊，突出显露出中国拉弦乐器擅长的润腔演奏特征。

乐曲在独奏乐器与乐队之间的关系方面，表现出了作曲家极为精细的处理方式。很显然，音色所拥有的意义使得整个作品的色彩调配极为丰富，中胡和交响乐队中各类乐器的音色个性透过织体的浓淡处理和变化被展示得淋漓尽致。

在乐曲中，重音强调后的和弦长音由第二小提琴、第一中提琴和低音提琴以 *PPP* 的力度持续着，这个持续音先后被不同的音色染色，最初出现的音色为马林巴和钢琴，随后是锣和竖琴，在出现了复合上述音色的弦乐指震音后，主导音色由加



弱音器的低音铜管乐器和木管乐器的气息音构成，这一连串的音色变化又生成了演奏力度的细微处理，使得这一和弦产生了极为奇妙的音响效果。这种静态和弦上的音色逐渐变化，在游离了一般听觉习惯的同时，使人们从音响结构的另一个侧面感受到了声音的魅力。乐曲最初的这种音响效果和乐队织体写法以及对音色的处理方式，也浓缩和暗示了该作品的总体风格样式。作曲家精心调配的打击乐器色彩非常丰富。颤音琴、马林巴、钟琴、钢琴与吊钹、风鸣排钟等构成的音响背景，仿佛暮色中的荒漠神秘而遥远。乐曲在第5—11小节出现的由双簧管演奏的旋律线条，在历经了大管、单簧管和长笛等完整木管组的音色替换和转接后，引出了中胡独奏。这段建立在乐队背景下的散板，以 $\sharp F$ 、G、D、 $\sharp C$ 、 $\flat E$ 和G音构成线条支点并逐渐上升，在A音处与不同点先后切入的铜管和弦乐会合，音响极富紧张度和戏剧性。中胡在被覆盖后又从一片弦乐近琴码演奏的弓震音中逐渐显露出“本色”，继而隐退于双簧管在同一音高上的音色转接。第22小节，乐队复合音色构成的和弦音型化背景极具西域色彩，一片轻柔的弦乐，如同漂浮的海市蜃楼时隐时现。第92—97小节，长音符以铜管音色为主导奏出，每一个依次进入的长音符的音头，分别被弦乐的“巴托克拨弦”，竖琴、钢琴和打击乐组的各种不同音色在同音上强调。写法精细，音响效果极富魅力。《荒漠暮色》对交响乐队中的单质音色、同质音色和异质音色等各类音色组合进行了精心的布局 and 调配，其中打击乐和铜管组的音色得到了尤为充分的发挥和使用。《荒漠暮色》在织体方面的精心处理，为各类音色在横向和纵向方面的展示提供了非常广阔的空间，使我们从中领略到了极其丰富的声音魅力。

在当代中国音乐探索的20余年里，如何使传统与现代主义技法、语言进行交融，选择民族乐器与交响乐队相结合的表现形式对整个民族器乐创作所产生的影响是十分强烈而深远的。乐器是特定文化的产物，也是特定文化的载体，在中国传统乐器的特殊奏法、特殊音色和特定的语言表达方式与西方交响乐队相结合的创作尝试方面，长期以来，杨立青教授积累了许多成功的经验，从《乌江恨》到《荒漠暮色》我们无不感悟到他的作品中所蕴含的深厚的中国传统文化底蕴，以及与之相融汇的炉火纯青的西方现代作曲技法。

(郭树荃)

杨青：《苍》

《苍》是杨青受笛子演奏家张维良之约，于1991年创作的笛子协奏曲，1992年在北京首演。1993年该作品在“黑龙杯”管弦乐作曲大赛中获创作奖，1998年被台湾第六届民族器乐协奏曲大赛指定为决赛必奏曲目，1999年被选为日本东京“亚洲音乐节”参演曲目，2003年被美国夏威夷交响乐团、中国上海交响乐团演出。

《苍》是一首运用传统民间素材与现代作曲技法而创作的作品，曲调源于湖南的民谣，作曲家将小调音阶的四级和七级升高半音，形成具有浓郁地方色彩的音调。作品一开始，作曲家将这个音调纵向叠置成乐队和声，它突如其来，短促有力，如同一声霹雳，引出了笛子的散板。笛子的开场白在这个富有地方色彩的音调里，运用半音化的装饰、舒展自由的节奏、句尾的滑音等方式，加上如吆喝一般的句头长音，呈现出蕴含着旺盛生命力的歌调，使人想到自由自在飘荡在山野田间的山歌，音乐的情感充沛而真挚。在作品的展开中，作曲家紧紧抓住这一音调，将其渗透到乐曲各个部分的纵向和声及横向线条之中，并运用前文提到的两个有特点的变音，在旋律发展的过程对中心音进行装饰、旋律加花等，形成了独特的艺术风格。在整个作品中，笛子自始至终以“线”的形态占据主导地位，在乐队浓厚的背景中自由地穿梭。管弦乐队充分调动丰富的音色资源，有时以高紧张度的“块状结构”出现，有时又以线条为主，与笛子形成音响张力和音色上的对比。在处理笛子与管弦乐队的关系上，作曲家主要采取了笛子与管弦乐队对话的方式，两者既有强烈的反差，又有倏然的糅合，形成了“越阡度陌，互为主客”的效果。

《苍》在笛子的音域和演奏技术上都有很大的拓展。乐曲中，笛子使用的音域为 f^1 至 b^3 （实际音高），几乎达到三个八度。旋律气息宽广，回旋往复，经常出现大幅度的跳动，并且一气呵成。旋律中的变化音使用极其丰富，几乎出现了所有的半音，这对笛子演奏技术提出了很大挑战，演奏者须用按半指孔的方式来演奏这些变化音，并且要求对气息有高超的控制能力。

《苍》自首演以来，一直是演奏家和听众非常喜爱的一部作品。它的成功，不仅因为其源自民间曲调的流畅音乐语言使人感到亲切，现代作曲技法的运用娴熟贴切，还因为《苍》的个性十分鲜明，豪放粗犷、情感丰富、充满诗意，如一幅泼洒自如的水墨画。音乐的进行与展开峰回路转，各部分的强烈对比常常出人意料，使



人觉得灵光四射，显现了作曲家的优秀创作才华和对音乐语言的高超驾驭能力。

(毕思粤、卢璐)

杨新民：《裂谷风》

《裂谷风》作于2002年，在2003中国成都国际现代音乐节暨全国中青年作曲家新作品交流会上发表，由四川音乐学院交响乐队首演于四川音乐学院音乐厅。

2004年，在文化部举办的全国第十届音乐作品（交响音乐）评奖中，交响音诗《裂谷风》荣获中小型作品三等奖。

著名的南丝绸之路穿过攀西大裂谷，裂谷地处纵深的横断山系，它神奇的地质构架和悠远古朴的文化背景给人无限遐想；现代文明与传统文化之间，众多的民族之间的文化渗透与交融所形成的独特自然和人文景观不时给人新的臆想。这些丰厚的人文积淀为作者提供了广阔的创作思维空间。《裂谷风》的创作构思即源于此，它是曲作者对攀西文化深刻思考的结果。

《裂谷风》在音乐核心主题材料上选用了具有浓郁的攀西地域风格的音列素材，象征裂谷地区民族的融合特征，它们分别以三个四音音组共同组成十二音音列。第一音组：B宫系统（B— \sharp F— \sharp G— \sharp C）；第二音组： \flat E宫系统（ \flat E—C— \flat B—F）；第三音组：D宫系统（D—A—E—G）。

作品在节奏上运用了传统节奏律动与数值化相结合的节奏组织形式。从感性及理性的不同角度做了精心独到的设计，将节奏局部的原始作用提升到整部作品的宏观组织高度。《裂谷风》的曲式结构运用变奏性的体裁和拱形结构方式，从主题音列材料、织体、音色、节奏、力度和速度等不同角度控制全曲，形成非精确的镜像结构形态。

在配器设计上，乐曲注重音乐材料的横向关系和乐队音色组合色彩的明暗对比，展示出乐队大幅度的力度对峙与张力，音色与声部层次多样而极具动感。这是作者非融合性动力型配器思维的结果，体现出作者对当代作曲理念广泛的接纳与充分关注。

《裂谷风》的创意发端于攀西裂谷的地域和人文背景。作者面对嶙峋的山脉与漫长的历史长河，用音乐作品作为精神和思想的表述载体，其文化含义已超出音乐

作品本身。着眼于这种文化高度之上的《裂谷风》，其人文底蕴显得更加厚重。作者的一切前卫和传统的作曲技法的取舍都根植于这段超长跨度的文化土壤，因此，《裂谷风》在听觉上既“远古”又“现代”。

(杨首株)

姚盛昌：《东方慧光》

姚盛昌创作于1993年的这部交响音乐史诗是一部佛教题材的大型作品。在结构上借鉴了欧洲大型声乐套曲、器乐组曲的手法，创造出一种类似于中国古代山水长卷或古典建筑式的多乐章组合形式。作品中大量地采用了佛教音乐中的经咒、赞呗素材，借鉴了格里高利圣咏的旋律创作手法。

第一乐章《菩提树下》以管弦乐队与合唱团表现佛祖释迦牟尼在菩提树下修炼成佛的事迹。在奏出108声钟声以后，便是1分36秒长的来自大自然的声响。由长笛在低音区奏出低回、沉寂、具有浓郁西域风味的冥想式旋律，刻画了释迦牟尼在菩提树下参禅悟道的情景。作曲家在这里根据音乐自身发展的需要，创作出一种叙事体结构，这个结构外形松散，而逻辑严谨。

第二乐章《白马东来》歌颂的是天竺高僧竺法兰与摄摩腾乘一匹白马将佛教传入中国的事迹，也表现了中国人民喜迎佛教进入中土的心情。短笛在低音区以散板、飘逸、空寂的音响，营造出佛教东进路途的苍茫、艰难；从第28小节开始，在合成器长音和弦的烘托下，马林巴、长笛、双簧管与单簧管依次奏出富于活力、清新气息的“白马”形象主题。合唱队在管弦乐队的伴奏中继续吟唱着五祖的宏愿：“自皈依佛，当愿众生，统理大众，一切无碍，和南僧众！”管弦乐队以恢宏的音响、长气息的歌唱，为这个乐章画上了句号。

第三乐章《地藏菩萨颂》是对佛教传说中地藏菩萨的形象刻画。地藏菩萨是威严的地狱之主，同时又有“我不入地狱谁入地狱”和“地狱不空我不成佛”的无私奉献、大慈大悲的胸襟与情怀。作曲家采用复合变化再现三部曲式的结构形式写成这个乐章。

第四乐章《慈航普度》是一部深情颂扬佛祖普度众生功德的抒情颂歌。在法磬、木鱼静寂的敲击声中，低音弦乐器以《观世音圣号》的音调作帕萨卡利亚变奏，主



题先由低音提琴和大提琴作齐奏，然后逐渐加入小提琴、木管、铜管、弦乐，再转入大管等。从第 205 小节开始进入第二部分，作曲家将《观世音灵验真言咒》的旋律改编为无伴奏合唱；在呈示一遍之后，帕萨卡利亚变奏的主题再度融汇进来，与之形成复调进行。乐章就在这种安详、静谧、温馨的氛围中结束。

第五乐章《普贤文殊颂》是一个颂扬文殊菩萨事迹的乐章，乐章采用复合二部曲式结构。由两个合唱队以交错、呼应的吟诵，吟诵着根据普贤菩萨“十大行愿”改编、创作的复四部无伴奏合唱；之后，又以这种方式吟诵出“广修功德，忏悔业障，随喜功德，请转法轮”；在经过管弦乐队的连接段落以后，合唱队吟诵出清新的旋律。从第 111 小节开始乐章进入第二部分，作曲家采用变奏曲形式，在合唱队乐队的伴奏中，童声以吟诵调反复吟咏着“金刚咒语”。乐章就在这充满了童稚的吟咏中结束。

第六乐章《祈祝世界和平》是全曲的点题之作，乐章建立在带引子、尾声的复合二部曲式结构的基础之上。乐章的主体部分以乐队和人声交替呈现的方式展开，从第 59 小节开始，钟、磬引出了以《宝鼎香赞》改编的合唱：“端为国民祝福寿、地久天长，端为世界祝和平、地久天长。”在宏大辉煌的音流中，从第 154 小节开始童声合唱以中、英、法、俄、阿拉伯等 12 种语言先后唱出“和平”这个庄严而又神圣的词语。

(泰 鑫)

姚盛昌：《中国神话四首》

完成于 1994 年的这部交响合唱是作曲家根据词作家倪维德的同名词作创作的一部表现与歌颂瑰丽、雄奇的神话传说与现实人间艰苦奋斗精神的大型作品。

第一乐章《移山》，歌词根据“愚公移山”的典故创作，歌颂了面对困难锲而不舍的奋斗精神。作曲家采用的是现实主义手法，管弦乐队以密集的配器和交错的节律进行刻画“愚公”执着于“移山”事业的形象，合唱队在男高音领唱的引领下进入，歌颂了这种人间壮举。人在与艰苦环境的奋斗中获得了初步的胜利，管弦乐队与合唱队一同欢呼着这种胜利。

第二乐章《填海》是根据神话故事“精卫填海”情景创作的。女中音领唱描绘

了海天一色景致的歌词：“海蓝蓝的天，天蓝蓝的海，一排排浪花滚滚来，海波涌着浪，海浪涌着波，大海把陆地分隔开。”从第50小节开始，音乐转为Andantino，领唱与合唱队吟诵着精卫填海的壮志：“雄心高过天，啊，精卫鸟！壮志宽过海，啊，精卫鸟！唤来众海鸥，衔来南山石，要把五洲连起来，精卫鸟！”这个乐章采用的是颂扬式的艺术手法，作品开始逐渐往浪漫意境转化。

第三乐章《补天》表现的是“女娲补天”的神话传说。作曲家一开始就以震慑人心的音乐手法刻画“天塌”的严峻时刻，当女高音独唱出现的时候，形势立刻转危为安：“五彩石，五彩石，金子一样的五彩石；五彩石，五彩石，女娲炼就的五彩石，拯救人类的五彩石，五彩石！”合唱队对女娲的壮举做出进一步的歌颂：“彩石补苍天，长空出彩霞，女娲化长虹，光辉普天下。”乐章由动而静、由激而缓，人间又是艳阳高照的境地。

第四乐章《夸父》以管弦乐队与合唱队的音乐语汇向听众展示了“夸父逐日”这个神话故事。铜管乐器的背景与短笛高音区尖利的音色，为听众勾勒出一幅阳光炙热、当头照射的情景。从第27小节开始速度加快了一倍，铜管乐器以连续的切分节律，塑造了夸父追日的英雄形象，木管乐器组与弦乐器组也逐渐加入进来。从第125小节开始，迅急进行的弦乐队以六连音的快速进行，勾勒出瞬息万变的背景；在此基础上铜管乐器奏出坚毅、果敢的柱式和弦，以此表现夸父的沉着形象和坚定信念；从第138小节开始，男高音以具有湖南民歌的旋法演唱出具有无限自豪感的歌声：“饮干条条河，追到天尽头，飞奔入太阳……”；合唱队以无比自豪的歌声唱道：“手杖化邓林，桃花红八方，太阳在前方，天下多辉煌！”整部作品就在这无上自豪的人间正气颂歌声中结束。

在交响合唱《中国神话四首》中，作曲家充分运用了湘西、台湾、陕西、云南等地的古老民歌素材，并使之与管弦乐队、合唱队的形式有机地融合在一起，在时代性、民族性、个性化的创作方面做出了大胆的尝试。从题材上看，移山的愚公、填海的精卫、补天的女娲、逐日的夸父，都是中华民族适应自然、改造自然、创造新世界的民族精神的集中体现，对这种精神做出艺术上的创新本身就具有积极的现实意义。

（泰 鑫）



姚盛昌：《洛神》

该曲完成于1996年8月，同年秋，在香港演艺中心首演。全曲长14分54秒。

这是作者受曹植的词《洛神赋》启发而写的一部具有浓郁古代宫廷风格的民族乐队作品。从结构上看，全曲的六个部分功能明确但又一气呵成，具有较为自由的集中对称特征；从配器上，全曲深入挖掘了极具特色的民族乐器的组合与对比，丰富、细致、绚丽的色彩变化表达了作者对民族乐队配器方面“印象派”风格的追求；在展开手法上，全曲则把中国传统音乐中的迭奏技巧发挥得淋漓尽致，同时，又适当地融入了一些现代和声和节拍技术并与古朴的乐风结合得浑然天成！

第一部分几乎以单旋律的形态，以 $\sharp C$ 角调式陈述了全曲的两个重要主题，一个是建立在七声雅乐角调式基础上、蜿蜒下行的音阶性质主题a（第1—3小节）。（见例1）

例 1



另一个是基于五声调式性质、迂回跌宕的主题b（第8—9小节）。（见例2）

例 2



然后是这两个主题的变化应答。这一乐章也具有引子功能，与具有尾声功能的第六乐章（第362小节起，由主题a构成）遥相呼应，同时伴随着调性的再现。

第二部分（第28—109小节）刚开始是主题b的变化形式，随后又出现了一个对比的主题c。（见例3）

例 3



从旋律线条的起伏上看，主题c与主题a有着密切的关系。第三部分（第110—149小节）调性变化较为频繁，其中a是主导的材料，另外还有b和c的展开。同时，这两部分又与第五部分（第328—361小节）相呼应，尤其是第二部分，在调性上与第五部分也是一样的（ $\sharp F$ 羽）。

第四部分（第150—327小节）是全曲的高潮，分别由竹笛和古筝先后陈述的两个主题，与b有密切渊源，在这一部分，作曲家将迅速变换节拍的现代技巧巧妙地融入传统的中国音乐创作中，第114—196小节中，以4小节的主题（2小节 $\frac{2}{4}$ 拍和2小节 $\frac{3}{8}$ 拍）为原形，以插入和迭奏的方式，分别构成了7小节和10小节的逐渐加长的句式；随着音乐的发展，所插入的节拍越来越复杂， $\frac{4}{8}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$ 等各种节拍很快融合进来，并在这一部分的结束处形成了全曲的高潮。

全曲的整体结构，体现出“散—中—快—散”、具有中国传统音乐中段分、集成式的集中对称结构，这种特征甚至体现在除第四部分之外的其他各个次级部分中，两个对比的主题以渐变的原则，以花腔式的、装饰性的展开及织体构成手法，以单色性乐器为主并辅以细致的、以平稳过渡为主的色彩变化，表达了中国音乐哲学中所独具的克制、中庸，而西方技术的融入和力度、速度、材料等因素对比的增强（第四部分），又充分折射出作者意象中激情的宣泄。尤其是古筝所特有的揉、压、托、劈、挑、抹等技巧的使用，恰到好处地表现了“翩若惊鸿，婉若游龙”之灵动、“仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪”的婉约、“……皎若太阳升朝霞……灼若芙蕖出渌波”之神韵！

（王桂升）

叶国辉：《森林的祈祷》

2002台湾国际作曲比赛是该年度重要的一次国际音乐赛事，近22个国家和地区的作曲家参加了此次比赛，比赛共收到135部管弦乐作品，其中，美国30部，中国38部（大陆23部、台湾15部），意大利9部，英国5部，法国、韩国各4部，德国、希腊、奥地利、日本、以色列、瑞士等国家也有作品参赛。最后共有三部作品获奖。其中来自上海音乐学院作曲系叶国辉先生创作的《森林的祈祷》获第三名（第一名空缺）。



在《森林的祈祷》总谱的第二页，作曲家写下了这样一段文字：“五年前的一天，偶然看到的一则报道使我产生了很大的创作冲动。在位于东南亚的一片原始丛林中，伊里安查亚土著几千年来过着与世隔绝的原始生活，他们以打猎和种植为生，像鸟一样住在高高的树上。20世纪70年代末，人们发现了这片被文明世界遗忘的角落，不久，政府将他们移出了原始丛林，一种远古文明人为地永远消失了……也是一次很偶然的机会，我在匈牙利李斯特音乐学院做访问学者期间，有幸随印尼的 Oemartopo 先生学习演奏佳美兰音乐。几乎在敲响那些神秘乐器的第一天，我就想起了伊里安岛上的那片原始森林……”

《森林的祈祷》在创作观念上的定位，基于以东方音乐中单一线条和即兴的思维方式，控制以西方交响乐队、人声为平台的音乐发展总体。作品大规模使用单一线性结构原则进行创作的构思是颇具个性和特色的。这即是作曲家的一种对地域音乐文化或是对跨文化的语境抽象，也体现了其对西方音乐中具有核心地位的复调、主调等音乐多层织体结构模式近乎反叛的思考。

从乐曲的整体来看，单一线性结构的原则几乎贯穿始终，并直接影响了段落、阶段动态、高潮、局部对比关系等结构的布局。作曲家表达的意境，建立了一种自然状态下的由远而近，逐渐增长再至消失的音响画面。在这里，作曲家并没有刻意回避三部性的音乐结构，因为他认为这种最为近乎自然的音乐结构原则如同他所意图表述的声音过程的自然状态。

《森林的祈祷》使用了两个核心素材，它们都是由大三度、小三度和小二度音高构成的，并通过微分音进行“膨胀”处理。素材具有线条特征，舒缓而古朴。第一素材在乐曲首部由九件木管乐器奏出，三支双簧管将一个横向的核心线条以交叉的方式分解，其他木管乐器以同度、二度或微分音断断续续地模糊、逗留和装饰着。在音高处理方面，被分解的单一核心线条与其他乐器的组织关系，体现了《森林的祈祷》整体所使用的音高组织逻辑。作曲家通过这种方式营造的单一线性结构“大齐奏”颇有意境，而且几乎将其作为整个乐曲发展手段！第一素材在纵向方面的音高处理基于一种“非对称的微音程结构”，即在纵向小二度范围内，主导音高的比例占优，小二度和微分音以少于主导音高的比例使单一线条处于模糊和朦胧的音响状态，并由此“膨胀”成“大齐奏”的张力。

乐曲的第二素材具有点状特征，第一次出现在由男声演唱的第32小节，第76小节的弦乐声部是它的变化形态，第二素材在横向上仅以大三度音程运动，有时在纵向上也集合为大三度范围内包含有微分音的音群。《森林的祈祷》在音色方面的使用呈块状分布，这种块状的内部结构又复合了同质乐器的不同音色，并不时由异质乐器的音色感染以形成色差。对音色音响同一性的模糊处理如同乐曲在音高和声部上的模糊状态一样，是作曲家对整体音乐语言的关照，当然，局部音色的变化和对比，尤其是女声音色的储备和突显，颇有效果地烘托了乐曲的意境。

素材一由九件木管乐器分别以常规和弹吐的音色持续着一种仿佛是古朴的吟唱，之后，从舞台的两侧传来淡淡清澈的女声，并在随后附之以马林巴、竖琴和弦乐器微弱的染色。由于所有这些声部的音高都同构于处于主导的木管乐器，在这段音乐的实际音响中，音高的作用似乎被忽略而只留下了音色的结果。为了获得人声音色的空间感，两个合唱队按作曲家的要求被安排在舞台的两侧。女声的合唱声部除了在乐曲开始不久以很弱的力度呼应出回声外，一直处于“战略”后备状态，即使在全曲的高潮处也不加入。当乐曲临近结束的时候，四个支声处理的女声声部仿佛从天外飘来，乐曲的三个核心音高C、A、 $\sharp C$ 被交织着，声音越来越远……

《森林的祈祷》所体现的单一线性结构的手法是富有特色的，它使音色、音区、人声、织体等细致有机地结合，气息的控制与线条的流动和张力以不确定、游移的方式消耗在绵延的音流中，标题是极为标意和理性的。然而，音乐所传达的信息使“观念艺术”的理性成为消失在感性时空中的音响，多样化的变体使音高、力度、音色、节奏、人声等音乐的基本元素回到了单一的线性结构之中，这些深刻而又自然地带给了我们许多已经匮乏的记忆，你不会为地域性、民族性追问，音乐对作者与听众而言，早已跨出了标题自身。历史的文化资源和音响资源似乎弥漫在西方与东方、古老与现代、原始与文明、个性与普遍等多重的矛盾与冲突之间。

(郭树荟)

叶国辉：《新世纪序曲》

该作品完成于1996年春夏间，是大型管弦乐与混声合唱，长12分钟。总谱扉页上写着“献歌我的祖国——1997香港回归之际；献给所有爱好和平的地球人——



1997 新世纪将要来临之际”。乐曲以磅礴的气势讴歌了 1997 香港回归这一历史性的伟大事件。

作品参加了由中华人民共和国文化部、中国音协等单位联合举办的“迎接’97 香港回归音乐作品征集活动”，获管弦乐作品银奖。1997 年 1 月 1 日，由陈佐徕指挥中国交响乐团首演于北京世纪剧院举行的“迎接’97 香港回归新年音乐会”，反响热烈。同年 5 月和 6 月，张国勇指挥上海音乐学院青年交响乐团分别在“第 17 届上海之春新人新作音乐会”“百年圆梦——迎’97 香港回归音乐会”上演出；7 月在香港举行的“’97 回归音乐节”上由陈燮阳指挥香港交响乐团演出；1998 年元旦，张艺指挥上海广播交响乐团在上海大剧院“1998 新年音乐会”上演出。该作品还被收入上海音乐学院校庆 70 周年“流金岁月”CD 专辑。

乐曲参照了奏鸣曲式的原则。铜管乐辉煌的引子后，乐队与合唱交织出壮丽的主部主题，音乐明亮而广阔。副部主题由双簧管在竖琴和弦乐的伴奏下奏出。

在定音鼓的滚奏中乐曲进入展开部。三支小号嘹亮地掀开壮丽篇章，明亮的大三和弦向上运行，节奏带有强劲的动力性。音乐最初宽广而稳健，以铜管和木管音色为主，之后，速度逐渐加快，力度随之增强，雄厚的弦乐基于中低音区以丰富的声部层层叠入，旋律大多是级进上行的片段音型，形成积极向上攀升之势。滚奏的定音鼓持续奏出，似雷鸣战鼓，催人奋进。乐队各声部依次进入，当器乐全奏达到一定高点时，饱满的混声合唱加入，没有歌词，以“啊”字唱出，与乐队浑然一体。在明亮的大调基础上，和声及调性频频进行丰富的色彩变化，直至在 $\flat D$ 大调高潮上结束并过渡到展开部的第二部分。

音乐由定音鼓持续音及弦乐木管奏出的下行音型为衔接，弦乐的断奏有效地缓冲了音乐。寂静的间隙之后，音乐在 D 调进入小广板。开始织体较稀疏，色彩打击乐组的钢片琴、颤音琴、钟琴和三角铁奏出神秘的和弦音型，营造出遥远梦幻般的奇异场景，木管呼应，中提琴与大提琴低沉地衬托着，竖琴拨出上行琶音。而音乐逐渐明朗，人声唱出一个美轮美奂的旋律，这是主部主题与副部主题交织的二重卡农，与之前的细碎音型相比，这段旋律更显得完美，次女高音首先进入，随即扩展到其他声部，如同花儿绽放。之后，弦乐进一步加强了人声，渐渐地整个乐队遍布如歌的旋律，音乐进行中集聚着一种极大的迫切感。

紧接着，音乐进入最后部分，一段辉煌灿烂的音乐呼之欲出。音乐进入光彩的E大调，此时，开头的三支小号再次响起，然而最初的战斗号角已经变成了一曲回肠荡气的赞歌，合唱声部和声饱满，整个乐队情绪逐渐高扬，最后乐曲在激越而坚定的全奏中结束。

（梁 晴）

叶国辉：《中国序曲》

该曲为三管编制管弦乐曲，作于1998—2001年，长11分钟。1999—2000年，作曲家赴匈牙利李斯特音乐学院留学期间的思念故土之情在回国后仍挥之不去，应上海广播交响乐团委约，他续写了1998年的草稿并于2001年4月完成，同年由胡咏言指挥上海广播交响乐团首演于2001年“上海之春国际音乐节”，之后曾多次公演。

2004年，该作品参加全国第十届音乐作品（交响音乐）评奖，获中小型作品二等奖，在颁奖音乐会上，由李心草指挥中国交响乐团演奏。

作品有三个部分，全曲凝重悲壮，但始终保持着一股勇往直前的昂扬之势。乐曲基于《中华人民共和国国歌》的曲调，但不守旧或空洞，音乐没有采用传统叙事式表达，而是在新观念的关照下抽象出某种精神性声音符号，以现代的方式将其再升华。音乐构思巧妙，运用丰富的对位技术，声部线条复杂，各旋律层相互交织；和声很有张力，色彩变化细微；乐队织体饱满，弦乐醇厚，管乐洪亮，打击乐激越，这些聚合的音流令人不禁对一种久违的不朽产生深深的眷顾。

第一部分慢板，由弦乐队引导，迟缓低沉的大提琴奏出熟悉的主旋律，曲调取自《国歌》第1—2句“起来！不愿做奴隶的人们！把我们的血肉，筑成我们新的长城！”在此，曾经规整强劲的节奏被稀释弱化，旋律被压缩，接着出现《国歌》第3句“中华民族到了最危险的时候”的音调。之后，从中提炼出两个中心动机，一是纯四度上行，《国歌》关键词“起来！”和“前进！”的核心音程；二是呈下行的“中华民族到了”（如第29小节）的音调，它们之间形成形态上的对比，之后，它们在不同声部和调性上依次呈现。很快，或明或暗的调性、和声变化及缠绕的对位声部等令铭刻的记忆变得若隐若现。音色从弦乐转换到管乐，随着音乐缓缓推进，音响逐渐饱满，庞大的乐队在第77小节处达到 fff 的高潮，无比优美而宽广。



中段是激情的快板。短暂的间隙之后，双簧管吹出萌动的音调（第 85 小节），之前音乐进入高潮时聚集的能量，释放为动力性的节奏型，它们在中段的快板中被强调出来，完成了从滞缓的第一部分向动力性的第二部分的过渡、转变。此处，不协和音程不断增加，如动机二（第 99—100 小节、第 117—118 小节）处，原来的旋律层在第一、第二小提琴高音区上分四个声部奏出，音乐张力性更强。这里以厚重的铜管音色为主，层层叠叠的动机和旋律响亮地被奏出，音乐被推至一个新的境界。

第三部分，音乐由铜管凯旋号角般的强奏引导而出，第 191 小节给出明亮的 B 大三和弦，紧接着，第一部分的材料再现，尽管这部分再次回到慢板，但音乐没有给人断裂之感。音乐体现出精神上历经磨难之后的蜕变与升华，具有一气呵成的畅快之感。这部分力度主要持续在 *ff*，至结尾处进而持续在 *fff* 上，最后，乐队全奏，弦乐在低音区做半音密集型运动，表达上泛化出某种极致，绚烂炫目，直至在添加了复合音的 D 大三和弦上终止。

（梁 晴）

叶小钢：《地平线》

《地平线》是著名作曲家叶小钢于 1985 年为女高音、男中音和交响乐队而作的管弦乐作品，同年在北京举行的“叶小钢交响作品音乐会”上与《老人故事》《八匹马》等作品同台首演，时长约 20 分钟。自首演以来，该作品常出现于国内外舞台，深受观众喜爱。在中国（北京和香港）、德国等录制过三次激光唱片，并出版发行。作为叶小钢优秀的管弦乐代表作品和 20 世纪华人音乐经典（1992 年被评定）之一，《地平线》的旋律优美，结构严谨，配器考究，色彩丰富；音乐气势恢宏，意象显著，意味深远。

《地平线》不是典型的标题交响乐，因为其不是以“地平线”为核心的文学性的现实描写与刻画。然而其在所指层面上又可以说是标题性的作品，因为其表现的不仅是作曲家对世界屋脊藏族地区风光人文的身心体验，而且还有着鲜明的时代意味和强烈的意向表达。如果说，“地平线”是初升太阳影照大自然时造就的最美景观之一，是作者宏观辽阔大地时高远精神追求的对象化表达，那么可以认为，《地平

线》以一段情感历程的鲜活呈现，折射出了时代赋予作曲家的心理情志，展示了新一代中国人的文化心理印记和精神向标。这正如李吉提所说：“叶小钢从他的毕业音乐创作《地平线》开始，就以非凡的气度和纯真的热情讴歌了天地造化、理想和生活。”《地平线》的动人之处更在那音乐中所透出的一种年轻人特有的浪漫热情、幻想和对生活的积极态度。因此，《地平线》亦可说是标题性交响音乐，不过是更有中国文化特色和中国现代性意味的标题音乐。

《地平线》的音乐创作特征主要表现在以下三个方面。第一，音乐素材来源于藏族民间音乐，作品核心音调有浓郁纯朴的藏族民间音乐风格。（见例 1，第 44—45 小节男中音声部，以人民音乐出版社于 2007 年 5 月出版的《地平线》乐队总谱为依据，下同）

例 1





合目的的配器也是该作品创作技法运用的突出表现。无论是乐队整体构建的具有阔远意象的长音型音响结构，还是各声部依次进入而形成渐强趋势的短音型舞蹈性音响结构（如第 23—28 小节）；无论是大管的主奏声部（第 137—147 小节）与其他声部的有机结合，还是人声作为声部融入乐队整体，其音色的浓淡、声部的进出、力度的调配等都有机统一于作品之中，成为丰富而有序的音乐音响整体。还值得注意的是，该作品结构总体上呈现出散文性特征，同时，由于其中对再现性结构原则的持守，又使其在一定程度上表现出再现性结构特点，如首尾的呼应、T（总谱中所标字母，下同）部分对 F 部分的再现等，这节省了作品的材料，加强了作品的整体统一感。

第三，在音乐风格上，表现出现代与传统、东方与西方的有机融合，其中最为突出的是有调式色彩感的人声声部与现代音响特征的乐队音响的有机结合。

综上所述，《地平线》是基于中国传统文化的优秀现代管弦音乐作品，是叶小钢成功尝试以整合“新潮与老根”的文化内质来表现自身审美理想的新音乐，是在一定程度上符合大众审美趣味的现代交响乐。其中人声结合乐队的管弦乐创作观念在其以后多部同类体裁的作品中也得到体现，并获得更进一步发展。

（程兴旺）

尹明五：《交响音画——韵》

尹明五的《交响音画——韵》是个好作品，想法好，技术好，效果好。总之，既好听，也“好看”。其实对这部作品专家已有结论，1999 年时它就获得了韩国第二届大型交响音乐作品作曲比赛的“大奖”，而在 2003 年十月成都召开的“全国（第三届）中青年作曲家新作交流会”上则再次引起了与会作曲家们的关注与好评。作为一部管弦乐作品，作曲家在这部作品中所构筑的独特的、不同于他人的乐队音响世界以及他在作品中鲜明地呈现出的交响性和画意甚是让人为之叫好。说到“交响性”这个词，虽然表面上总是与音响的宏大、写法的繁复以及严密精巧的整体性构思联系在一起，但其本质上——在其题材和内容上——却一定是深刻和富于哲理性的，凡是与“交响”二字挂起钩来，就一定少不了上述这样一些特点。作为上海音乐学院作曲系教授的尹明五显然是深谙此道，在这部《韵》中，各种音响被清清楚

楚地一样摆上来，中规中矩，可谓是如教科书一般“声声入耳”，尤其是对于东方民族文化传统的理解和领悟更是别有用心。但既然是“音画”，就要用音乐来画画，使别人从音乐中“看到”画面。这不仅少不得一些入画的东西，更少不了些色彩和与这些色彩纠缠在一起的丰富而缜密的线条。而这些恰好就是这部作品的不一般之处，无论是“浓妆”还是“淡抹”，作曲家都以其纯熟的配器技巧和良好的音色感觉赋予音响以生动的“色彩”，使作品渗透出浓郁的画意。

入画的是什么呢？援引作曲家自己的说法，即“作品试图以交响音画的形式，形象地表现东方民族气质（情绪）和风格。亦即在东方哲学、东方文化中内在的、独特的神美韵律”。可见，入画的就是“韵”，是韵律、气质和神韵。从音乐一开始，听众就可以感受到这种气质和神韵：定音鼓、大鼓和大锣极轻的滚奏之间的相互呼应以及随后从低到高在 *ppp* 力度上逐层叠加进入的弦乐队的震音效果，很好地刻画了一个静谧、神秘、浓重、雾色苍茫的画面，而随之引入的在短笛和长笛高音区奏出的高亢和辽远的旋律则具有浓郁的东方风格和山歌风，随着声部不断的加入以及声部彼此之间的缠绕和碰撞，充分地展示了作曲家所希望的通过“缓慢而柔和的律动来表现内在的动感魅力”，即静中有动、动中有静。

如果我们仔细地打量音乐的整体结构，的确也印证了作曲家对于这部作品严整和通盘的考虑。全曲的音乐主体可以分别看成是“静中有动”和“动中有静”的两个部分。第一部分主要是以“静”为主，音乐主要的背景都是“静态”的，绵延的持续声部和悠缓而内敛的旋律不断在弦乐和木管声部的交织中缓缓推进，不急不躁，十分稳当。音色的处理也很好地配合了这种音乐情绪的展开，在这个部分中音色的运用始终是“经济的”，一点都不铺张。弦乐队开始弱音器的使用以及铜管和木管声部大量的“留白”，为后面段落高潮的形成留下了足够的音色资源。而最显示作曲家创作娴熟手法的是音乐“动力”的形成，这种动力不是简单的力度的增加、速度的加快或声部机械的叠置，而在于声部线条的不断缠绕以及多层线条的对位所形成的丰富音响碰撞对于音乐走向高潮的内在要求，其中的每个细节都是精心妥帖的，从中可以看出作曲家在音乐创作中一丝不苟的态度。

如果说第一部分是“轻描淡写”，那么音乐的第二部分就可谓是“浓墨重彩”。作为一个与第一部分形成对比的“动中有静”的部分，“动”在这里不仅体现为一



种律动上的加速度变化、力度的鲜明对比、不同音响织体的对峙，而且更多地体现了作曲家要通过音乐来表达的一种粗犷、豪放之气。音乐一开始就充满了活力与弹性，低音弦乐器的拨奏与高音弦乐器的呼应，以及各个声部快速的力度变化造成了一种稍纵即逝的印象。随后它们很快就变成了一股快速运动和绵延的音流，并不断地形成一片片呼啸而过的音响，就如同一幅幅挥毫泼墨的场景。这时，第一部分中悠长的旋律在不同的声部中若隐若现，时而在木管，时而在弦乐，时而又成为一种背景在打击乐声部涌动。但是，随着音乐的运动，音色逐渐向木管和铜管声部不断集中，并且逐渐成为一股主流音响，它们与快速运动的弦乐队音响对置在一起，最终形成了一种滚滚而至的音响洪流，在这股洪流中，弦乐队、木管声部与铜管声部刚毅而坚定地交替进行，具有一种豪迈的气势，生动地展示了一种充满激情，坚韧而洒脱的音乐性格，描绘了一幅纵横捭阖的宏大画卷。

作为一位以“坐乐队”来开始自己音乐生涯的作曲家来说，这样画起来自然是成竹在胸。固然，良好的配器技术、敏锐的音色感觉以及处理纷繁复杂线条的能力使他能有效地把自己本民族的性格和人文特征融入音乐作品中，从而形成一种自己特有的音乐性格，但是，使自己的音乐能始终保持这种风格特征并使自己的音乐具有一种内在的结构力，则源于作曲家严谨的结构思维。在《韵》中，他就采用了“双级控制”——音高级 / 音程级——原则，构成全曲的核心音高被分成了两个呈不同音程关系的音组。（见例 1）

例 1



从例 1 可以看到，第 6 小节竖琴声部的分解和弦实际上可以被分成上下两个三音组，下方的三音组内部呈现了 [100011]——一个四 / 五度、一个小二度和一个三全音的音程内涵；而上方的三音组（其中的 C 音是下方三音组中 C 音的重复，因而忽略不计）内部则呈现了 [001110]——一个大二度、一个小二度和一个小三度的音



不同声部的旋律构成与这两个三音组中的音程内涵保持密切的一致性。而在这些旋律纵向相交的每个“和声”点上，其音程的内涵也是一致的。所谓“形散而神不散”，不可否认，这种在纵横关系上的高度一致性，使得音乐在表层运动时无论怎样变化，无论有多大程度的不确定性，都能保持着一种结构内在的、深层的统一。更值得我们注意的是，音乐旋律线条中对这些音程的使用并非是机械的和“序列化”的，对于音程的选择除了考虑到这种一致性外，还基于风格的考虑，其中对于大二度、小二度、三全音和纯四度的倾向性的使用，明显地使听众可以感受到东方文化中特有的歌风和神韵。

尹明五是从上海音乐学院开始自己的职业作曲家生涯的。从作曲系本科始一直到博士，王建中、杨立青等著名作曲家们的悉心指点不仅使他的作曲才能得到了充分的发挥，而且使他对于音色的关注以及音响的细致入微的处理也得到真传。作为一位朝鲜族的作曲家，尹明五作品中除了具备北方民族那种粗犷、率直的性格之外，朝鲜族音乐中那种洒脱、自在和怡然的气质在他的音乐中也不乏见到。除了《交响音画——韵》之外，他还有不少作品在国内外各种音乐节和作曲比赛中获奖或公演，引起专业音乐创作领域的广泛关注。而作为其中的一部代表之作，《交响音画——韵》以其独有的音乐气质和浓郁的民族风格给我们的音乐文化宝库增添了新的篇章。

（张 巍）

余京君：《舞雩》

《舞雩》作于1987年，1989年由维多利亚国家管弦乐团在澳大利亚首演，1990年由 Oliver Knussen 指挥，在 Tanglewood 演出。“舞雩”是古代中国祈雨仪式上表演的乐舞。“舞雩”这个词不仅指仪式中的乐舞，也可指祈雨仪式本身，或指仪式举行的场所。《舞雩》这首作品并不是描述这种古代仪式的各种细节，而更多的是在精神层面捕捉、提炼其中精髓，以及作曲家对这种早已失传、仅留下文字记载的“舞雩”的个人解读。

《舞雩》分为三个段落。第一部分，起部（第1—123小节）。这是一个力量积聚与释放的过程。作曲家运用小二度作为核心音程在音乐发展中贯穿与发展。而音

响织体是这部作品最重要的表达手段。作曲家运用一种以紧接模仿方式渐次加入的弦乐织体，通过对这种织体的逐渐紧缩而积聚力量。依次进入而逐渐庞大的弦乐织体逐渐蔓延至铜管声部，从第 54 小节开始蔓延至木管声部，从而将这种织体扩展至所有声部。在这种音响织体的发展中，作曲家运用竖琴、玻璃琴等乐器来添加晶莹的音色。从第 103 小节开始，所有声部都发展至最密集，作品也迎来了高潮。

第二部分，平部（第 124—134 小节）。在高潮过后，乐队停歇，主要由一支双簧管演奏一段古朴的曲调。

第三部分，落部（第 135—187 小节）。弦乐队开始另一种强调音响的织体：围绕 E 音的微分音的微复调创作，所有声部的音点以各种节奏型错开，同时以渐强至 *fff* 或从 *fff* 渐弱以强调其中的某些音，并构成了音响的运动感与方向感。这种织体同样运用了第一部分平部的发展手法——紧缩与扩大，织体同样从弦乐开始逐渐蔓延至铜管、木管。在木管上发展出一种有趣的织体：总谱从上至下音符逐渐缩减（见第 154—157 小节）。竖琴、钢琴、玻璃琴、三角铁等乐器在其中的点缀非常生动。

《舞雩》以作曲家个人化的音响织体的发展手法来表达对一种古老乐舞与仪式的感想。其中没有对乐舞与仪式的细节模拟，但音响传递出了古朴、悠远、洪荒时代的寂静与蠢动，与土地融为一体的黏稠气息，以及倾听自然的虔诚之心。

俞抒、朱舟、高为杰：《蜀宫夜宴》

该曲由俞抒、朱舟、高为杰创作于 1981 年；由四川音乐学院实验乐团首次演出于 1981 年四川省首届蓉城之秋音乐会；1982 年年初，应邀赴京在人民大会堂参加了中央有关单位举办的春节联欢晚会的演出；在 1983 年全国第三届音乐作品（民族乐器）评奖活动中获一等奖；1987 年，缩谱被编入《中国新文艺大系（音乐集）》。

成都西郊的王建墓（永陵）中，镌有二十四幅乐舞石刻图像，它们是我国五代十国时期前蜀宫廷乐舞的重要史迹。考察这些石刻，可以知道当时蜀宫坐部伎表演的“燕乐”是何种情况，如：有哪些乐器？乐器如何演奏？等等。另外，立于众乐器演奏的正中位置还有两幅舞蹈表演的图像，据史家研究，应是表演唐代著名的《霓裳羽衣舞》的场景。1964 年，中国古代音乐史专家朱舟先生带领欧美音乐史专家俞抒先生来此处参观。观毕，俞先生深受感动，不禁感怀起我国丰富的乐舞传统



岂不就是这些地位底下、身世凄凉的乐工所创造的吗？于是心中就萌发了要写一支乐曲来纪念和歌颂那些古代音乐家的打算；然而，由于客观原因，这个打算始终未能提上日程。时间到了1981年，第一届“蓉城之秋”临近，在四川音乐学院领导的关怀和支持下，俞先生才决定启动此项计划，并邀请朱先生的合作，请他提供有关资料。当时，朱先生告知：唐代《霓裳羽衣曲》并无全谱传下，但在宋代音乐家词人姜夔的《白石道人歌曲·霓裳中序第一》里还保留了一个片段，或可作为乐舞的主题。俞先生经研究姜白石歌曲后，觉得此歌难写成舞曲；于是，写作就又陷入停顿状态。

《霓裳中序第一》开头两句曲调。（见例1）

例1



偏巧，作曲家高为杰先生此时来访，俞先生就将此事告知。高先生一听，很快就认定：“可以写的，这主题很好！”既然如此，俞先生当即邀约高先生也参加此曲创作，高先生也很乐意地答应了。就这样，酝酿了十七年的《蜀宫夜宴》在一个星期内便写成了。川音领导也积极地按乐曲要求组成了编制经过革新的民族乐队（包括订购、订制特需的乐器）进行排练，演出非常成功。

关于乐队的编制，曲作者考虑到既要按照乐舞石刻所示的情况来予以安排，但也不去照搬历史上的原样。具体的做法是：其今存的乐器尽可能用上，可代替的则用性能和音色与其相近的现代乐器来代替，如竖琴代箜篌等；加用弓弦乐器（当时是没有这类乐器的）以丰富乐队的表现力和调配群体性的音色；加用键盘笙（或电子琴）以作和声黏合或音色假拟，又或点缀某些特殊情趣。

关于曲式与内涵，《蜀宫夜宴》由三部分组成（复三部曲式）。第一部分：夜空宁静，月色清凉，乐工们已做好侍宴的准备。继而钟鼓齐鸣，管弦纷奏，宾主从容款步，在既恢宏又典雅的音乐声中入殿就席。第二部分：酒过数巡，绮妆的女乐登场献艺，踏着多变的乐节，表演着风靡一时的《霓裳羽衣舞》。音乐颇富舞蹈动律，

并有异国情调，因《霓裳羽衣舞》源出印度《婆罗门曲》之故。第三部分：大致重现首部华贵富丽的旋律，乃宴毕的送客乐。收尾时音乐泛起了伤感的余韵，意在刻画更残漏尽，乐工们寂寞抑郁的心情。

(丹 丹)

[z]

张大龙：《我的母亲》

这部交响诗作品创作于1992年，在当年全国管弦乐作曲比赛中荣获二等奖，并于1993年元旦前夜由中央电视台以向全球现场直播的形式进行首演。地点：北京21世纪剧院，演奏：上海交响乐团，指挥：陈燮阳。

乐曲以音乐的手段和管弦乐的笔法色调，回顾和歌颂了母亲艰辛的人生历程、美好的理想期盼和坚强不息的奋斗精神。作曲家真挚的情感激荡在乐谱的字里行间，音乐自然地从心底涌动流出。

乐曲主体是一个并列结构的三部曲式。作曲家运用主题贯穿发展的写作手法将全曲构为一个统一的整体。

第一部分，开始10小节第一小提琴细分的两个声部以八度（或同度）关系在竖琴与其余弦乐声部和声背景的衬托下，以 $\frac{3}{4}$ 拍和从容的小行板速度一气呵成地将一个乐句持续发展至完满结束，形成典型的一句式乐段。这里称之为“回忆主题”。

(见例1)

例 1

Andantino ♩ = 69



这个主题的节奏由四分与八分音符组合，加之音调主要在平稳铺展中间插五度、六度音程跳进，气息悠长的旋律在平和质朴的宣叙中注入感情的激荡，情绪逐层上扬，渲染出带有追忆色彩的音响氛围。对母亲的回忆似一条河流冲破记忆的闸门汨汨流淌出来，虽无汹涌磅礴之势，却足以令人真切地感受到一种不可阻挡的情感宣泄的脉冲……

紧接其后（第 11—18 小节），双簧管衔接长笛在弦乐和弦与竖琴琶音的长音和声背景上，吹出一个柔美的旋律，似一曲来自远方的山歌，清新悠远。（见例 2）

例 2



这个主题在节奏与旋律线条的呈现上与“回忆主题”一脉相承，但调式及主奏乐器的改变为音响平添了悠远、缥缈的色彩，使人仿佛听到了恬淡的乡音，眺望到家乡小村庄傍晚时袅袅升起的缕缕炊烟。

“山歌”之后，中提琴与大提琴连续两次呈示一个四度、五度下行跳进接反向级进的三音语汇，这个带有疑问口气的小连接仅 4 小节（第 18—21 小节），其后，“回忆主题”的开始部分在属小调（e 小调）上由第一与第二小提琴以更坚定的情绪再现，随即对旋律因素进行分裂、模进和发展，木管与铜管以弱拍至强拍的短—长切分节奏架构动荡和声框架，音乐情绪也随着音响的变化而平添几分焦虑和不安。最后，大提琴与低音提琴呈示一个新的动机，节拍由 $\frac{3}{4}$ 拍变换至 $\frac{4}{4}$ 拍，以连续的两拍附点节奏为主要特征，引导出一个新的音乐段落。

第二部分（第 38—70 小节）可视为全曲的展开段落。先是圆号联合大号奏以两小节（x. x x x | x x - - |）为单位的下行旋律，这里称之为“悲凉主题”，接以长笛奏出的不稳定乐句，音乐进入胶着的发展段落。（见例 3）此段材料多是对“悲凉主题”“回忆主题”音调片段的分裂和模进展开。各类铜管乐器在不同声部的尖利对答，加之弦乐各声部以不规则的连音符节奏进行自由穿插，营造了一个局促

不安的音乐空间。作曲家在此处似乎陷入对母亲长年劳作的回顾之中，坎坎坷坷的人生挫折充斥于艰辛的漫长岁月中。

例 3

Musical score for Example 3, featuring Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Piano (P). The score is in G major and 4/4 time. It shows a progression from mezzo-piano (*mp*) to fortissimo (*sf*) and back to mezzo-piano (*mp*).

第 71—125 小节。开始，中提琴与大提琴在小提琴长音与竖琴分解琶音纯净音响的托衬下，歌唱般地奏出一个宽广的“奋进主题”，抒发了母亲在艰难岁月中对美好明天充满乐观期待的精神情怀。（见例 4）

例 4

Musical score for Example 4, featuring Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The score is in G major and 4/4 time. It shows a progression from mezzo-piano (*mp*) to mezzo-forte (*mf*).



这个主题再由第一和第二小提琴联合变化重复，音乐以一种宽厚的包容力记述了母亲在艰难岁月中所展现出的雍容气度和对生活满怀信心的憧憬。直至独奏小提琴在其高音区单独呈示一个略带叹息的音调，引出由“悲凉主题”引申而来的连续下行模进进行，在弦乐各声部间交织展演，构成纵向的多调性重叠。最后，第一和第二小提琴快速震音上行的音流，似从内心深处爆发出的一种力量，这是母亲勇敢面对命运打击而进行的奋力抗争。这个音流与“抒怀”因素相互交织，推导出乐曲的第三部分。（见例5）

例 5

Adagio

这个完整的“颂歌主题”建立在 F 大调上。宽广的旋律先由弦乐与长笛主奏，圆号以对位手法予以深情呼应。之后，长号、大号联合吹出号角式的节奏音型（ $\overset{3}{0} \underline{XX} \underline{XX} X -$ ），再次引出弦乐在提升二度的 G 调上以更加饱满的情感重复这一颂歌，长号给予呼应对答，乐队其余各声部汇成和声的烘托，打击乐器营造热烈的气氛，音乐以磅礴的气势和澎湃的激情尽情地讴歌母亲的伟大。最后，全曲就结束在这种强烈的向上的音响洪流中。

聆听这部作品，音乐的整体基调宽广、深沉，作曲家对母亲形象的刻画已远远超出一般意义上作为个体的“母亲”，而将其升华为更崇高、更广泛意义上的祖国——母亲，给人留下无限回味的空间。

（蔡 梦）

张丽达：《喜马拉雅交响曲》

此曲是为四管编制大型管弦乐队而作的单乐章交响曲，长约 16 分钟。本作品易稿四次，最后的完成时间在 2004 年 2 月。在 2004 年文化部主办的全国第十届作品比赛（交响乐）中获三等奖。

该作与饱含青藏高原民歌因素的第一小提琴协奏曲《茫谐》作法不同，这是一部充满了理想主义色彩的、出自主观视角的作品，是作者为纪念自己跋涉在喜马拉雅山的日子所作。这里引述作曲家的话：“那一天，定日境内，当我们的汽车转过山谷，出现在眼前的竟是一片开阔地，赤橙黄绿的各色帐篷花朵般地撒落在珠峰脚下，各种肤色的人熙熙攘攘，与一路上的荒无人烟形成巨大反差。我们停车，走近其中，与之中的人攀谈起来。原来，我们来到了各国登山队的大营地。”一位朋友命题：“来自世界各地的队员们，打开机舱门，突然面对世界最高峰的奇景……”

该作品用以献给勇敢的喜马拉雅攀登者和一切奋斗的人。后来得知北大山鹰社员的死难，作曲家在扉页上写道：“谨以此曲题献给登上喜马拉雅以及永远长眠于喜马拉雅的登山队员们！自 1922 年至 2001 年，共有 172 名登山队员长眠喜马拉雅，2002 年 8 月，惊闻中国北京大学登山队山鹰社又有六位青年献身于彼……愿他们在天堂能听见我的音乐！”

风格以及技法概述：音乐语言风格为多风格综合体，以期多元的音乐表现。音乐表现容量有不同风格——或辉煌宏大，或微弱的数个主题，音乐语言追求在不同层面上的精神表达，音程化是各主题构成的同一特点，而非以任何地域性音乐风格的方式去表现。现代创作中，三度音程、三度叠置和弦，被不少作曲家看成是老一套逻辑中最应该被回避和淘汰的东西，而在本作品中，作曲家反而用了很多的连续三度音程来构成主题，三度音程的属性被大为强调。在多用二（七）度增减音程而避免三度音程的现代音乐中，选择三度并把它做成一个可以滚动到任何调上去的球恰像登山一样，作为音乐升攀的步伐。主题调中心常处于游移态、多调性的、非调性因素与调性共存的状态。

主要主题：第一呈示部第一主部主题，每一步线条运动被设计成从五、四、三（六）、二，到一的音程递减概念，调中心转移（第 19—27 小节）。（见例 1）



例 1



第一呈示部第二主部主题，从二度、三度音程概念出发。

第一呈示部副部主题，从三度音程框架建立临时调中心，扩展音程，致调中心不断地游移。另外，再现部从该副部开始。（见例 2）

例 2



第二呈示部主题，从十二音序列概念出发，主题与主题的倒影对位在大提琴与小提琴的重奏中形成。该主题在全曲出现五次。（见例 3）

例 3

音乐曲式结构为：双呈示部—展开部—再现部的近似奏鸣曲式，如同四个连续演奏的小型乐章：引子，第一呈示部（第一主部主题，第二主部主题，副部主题）；第二呈示部；展开部；从副部开始的再现部。（见表 1）

表 1 作品结构示意图

<p>A 第一呈示部：引子（Theme 1：第 1—18 小节） 第一主部主题（Theme 2：第 19—27 小节，音程递减式主题） 第二主部主题（Theme 3：第 29—36 小节，双调性卡农） 副部主题（Theme 4：第 65—105 小节，以三度音程为旋律及和声的运动核心）</p>
<p>B 第二呈示部前间插段： 第一间插段（Theme 5：第 106—111 小节，藏族民俗风） 第二间插段（Theme 6：第 114—127 小节） 第二呈示部主题（Theme 7：第 128—132 小节，以十二音序列与自身同轴逆行倒影对位构成）</p>
<p>C 展开部（第 166—247 小节，多主题横向及纵向结合，多元技术综合体）</p>
<p>D 再现部（第 248—312 小节，全部主要主题、变体穿插再现）</p>

（陈 迅）

张丽达：《第二小提琴协奏曲》

张丽达《第二小提琴协奏曲》（*Concerto for violin & Chamber Orchestra No.2*）是为小提琴和室内乐队而作的慢快两乐章协奏曲，长约 20 分钟。作于 1999 年盛夏。同年 6、7 月间，作曲家正在北影厂彻夜录制电影《西洋镜》的音乐时，收到来自意大利的新委约，9 月该曲在意大利由那拿波里交响乐团演出。一个多月时间实在太短了！无论白天晚上，作曲家都不停地写着、歌唱着、演奏着，倾注了生命的大爱于其中，因此，这首作品几乎是写在梦中的。由于李白的诗、曹植的诗、许多的画面叠入脑海，“我歌月徘徊，我舞影凌乱”一种沉醉无忌的自由舞蹈、句式、韵脚，被作曲家在协奏曲中写了下来。整个作品可以理解为 D 调。引子就是整体形象的开始。之后，第一主题：醉是有调性的。大起大落的短句，形成音高的伸展与收缩，第二主题似吟的步态，以中国诗词念白的声调节奏为直接依据，但是在十二音的模进上写作的。再现出现在激烈的展开之后，显得格外优美和内心化。第二乐章快板的音乐形象外化，与第一乐章的内心化对比，是明确清醒的。近似回旋曲式的几个主题相互交替，尽管调式游移调性不固定，风格却是中国传统调式的。写作技



术是调性音乐和非调性音乐手法的结合。这部作品在罗马附近古代剧院的首演受到热烈欢迎。同年12月由郑小瑛指挥厦门爱乐乐团国内首演。

张难：《红河音诗》

1995年，作曲家张难创作了这部由《奋》《和》《欢》三个乐章组成的D商调小提琴协奏曲。作品曾在上海艺术节获优秀作品奖，2001年又获首届中国音乐“金钟奖”银奖。

在第一乐章中，作曲家将戏曲音乐中的板式变奏原则引入奏鸣曲式，使音调更为集中简练，引子材料贯穿整个乐章。在呈示部，作曲家将彝、苗族动感的鼓点融入激越的音调之中，通过托卡塔式的演奏、小提琴与乐队的竞奏，展现了人们不畏艰险、奋勇拼搏的精神。副部主题是引子主题的派生，突出了商调式、宫调式和角调式的色彩变化。赋格中兼具“旋律性”和“动力性”的特点取代了展开部惯用的分裂发展手法，使之更符合大众的审美习惯。再现部丰富了织体层次，音响更为饱满、气氛更加热烈。大调色彩的尾声，是作曲家对整个气势磅礴、壮丽辉煌的奋斗历程的回顾。

竖琴和长笛把人们带入了清新怡人的大自然之中。在以“和”为贵的第二乐章，作曲家企盼人与自然的和谐，人与人之间的真情。这一乐章用复三部曲式写成，第一部分中的彝族山歌音调，作为第一主题抒发了开阔爽朗的胸襟和怡然自得的感觉。第二主题是小提琴宣叙调式的音调与管乐的呼应，仿佛是人与自然的亲切对话。音乐一步步向灵魂深处走去，一切变得豁然开朗，折射出深刻的哲理性思考。

孔子曰：“四海之内皆兄弟也。”这是一个喜庆的场面，表达人们“同奋斗共欢乐”的豪情。展开部中的第二插部——一个优美动人的抒情段，揭示出“欢”的更深含义——“爱”。用回旋奏鸣曲式写成的最后一个乐章，构思简练、深刻。尾声与第一乐章的引子遥相呼应，召唤式的铜管音调再次响起，仿佛人们重新投入勇敢豪迈的前行军队。

“通过奋斗走向和谐欢乐”的思想，是作曲家在多年的生活磨炼中形成的。它既是作曲家本人生活道路的写照，同时也具有普遍的意义。

（栾慧丽）

张千一：《北方森林》

张千一（1959—）1976年毕业于沈阳音乐学院管弦系，1977年开始从事作曲工作。1980—1981年创作交响音画《北方森林》时，张千一才20岁出头。为了创作这部作品，他到大兴安岭、小兴安岭、鄂伦春地区深入生活、收集素材一个半月，然后再用七个月的时间写成这个作品。作品运用变通的“奏鸣曲式”，对森林一日情、景流变进行了音乐化“描绘”，向人们展示了一幅北方森林的“风景画”。作品从“夜晚”开始，先是钟琴琶音、小提琴泛音、定音鼓颤音、大提琴震音所营造的短小、静谧具有背景性质的引子；随后，背景持续，单簧管、圆号、长笛以传递的方式奏出如歌的主部主题，主部主题自身为一个使用展开性中段的单三部曲式，其再现段的主题由木管与弦乐演奏，加之和声背景的流动与整体力度的增强，作品的情绪逐步高涨。主部主题开放的结构与逐步高涨的情绪，自然地流向更加充满生机的由主部主题素材展开而成的连接部——“朝霞”。而副部主题“山歌”则通过调性——由d小调转化为关系调F大调、节拍——由 $\frac{4}{4}$ 拍转变为 $\frac{6}{8}$ 拍、织体——由主调转变为复调等因素的改变，形成一定的舞蹈律动感，并与之前的更具歌唱性格的主部主题形成对比，表现人们天亮后“上山”的情景。作品的展开部较为长大，主要表现“大自然与动物”，它可以分为前后两个阶段：第一阶段主要是展开主部主题的材料，第二阶段具有插部性质，但音乐材料又与主部主题有一定的联系。再现部主要表现“晚霞西落”和人们“下山”的情景，因此，这个再现部也做了相应的变化处理：在结构上先再现副部，其调性从呈示部中的F大调“服从”到主调d小调的同主音D大调；在规模上主部、副部都分别缩减为一个乐段。整部《北方森林》在主题构造方面具有浓郁大兴安岭地域风情，但仅仅是风情，我们确实不容易找到具体的原始民歌出处；在和声语言方面以纵合化五声性和声为基础，有机地吸纳了晚期浪漫主义以及印象主义的和声语汇；在整体结构方面将主题的呈示、对比、发展、变化、回归，妥帖、自然地纳入奏鸣曲式中。另外，这部作品总谱的相应阶段都标示出提示情景的“小标题”，当然，现在即使没有它们，我们也能感受到这是一部完整作品，并能获得与具体标题不尽相同的意境联想。稍微一思量，其实，音乐，也只有音乐是能够并可以“形而下”地“升华”的。《北方森林》不仅在1981年全国首届交响乐作品比赛中获得一等奖，而且成为音乐舞台



上常被演奏的保留曲目之一，更为重要的是，《北方森林》为张千一的音乐创作生涯奠定了一个很高的起点。

(钱仁平)

张小夫：《苏武》

《苏武》是作曲家张小夫于1992年为五组打击乐与大型交响乐队而作的交响幻想曲，同年出版了CD光盘；作品第二稿于1993年完成于法国巴黎，同年获台湾第二届交响音乐作曲比赛大奖；1994年由北京市政府授予庆祝中华人民共和国建国45周年音乐作品评奖“特别荣誉奖”；第三稿于1999年完成于北京，同年由中国交响乐团于北京音乐厅首演。作品长度为22分钟。

寻找新的乐队语言和个性化的表达方式是《苏武》音乐创新的前提和追求；作品不仅淡化了叙事性和情节性而浓墨重彩地张扬英雄性和悲剧性，而且更多地从中国的传统音乐和现代电子音乐中提取具有鲜明特色的表现元素来重组、构建和发展自己的乐队语言，如“乐队立体声场”的思路是借鉴了现代电子音乐的技术理念；对五组打击乐的“立体声对称组合”安排体现了电子音乐的空间意识；中国京锣和铙钹的贯穿以及“戏曲唱腔”式的旋法则融合了多种中国戏曲的“发声”与“气韵”特点……

在结构上，作品采用单乐章混合曲式——变形的奏鸣曲式。全曲的引子（第1—17小节）分为两部分，第一部分（第1—11小节），乐队全奏与打击乐的强奏遥相呼应，动机来自古曲《苏武牧羊》旋律音调分解的第一句。第二部分（第12—17小节），以打击乐为主。

呈示部（第18—152小节）由主部主题与副部主题构成，但在曲式的安排上省略了结束部。在相当于副部主题的结尾部分用开放的手法直接进入了展开部。在相当于连接部的部分，则具有主部主题的展开。主部主题从排练号A到排练号B之前（第18—41小节）以英国管奏出主题旋律，苍劲而韵味深长。连接部从排练号B开始到排练号D之前（第42—93小节）分为两部分。第一部分（第42—66小节）以“苏武”配器音色块原型进行展开。第二部分（第67—90小节）分为一个小型对比的aba¹曲式。a.以低音单簧管作为主奏乐器进行主题陈述（第67—75小节）。b.打

击乐与乐队全奏进行对峙（第 76—83 小节）。a¹ 再现低音单簧管的乐段（第 84—90 小节），第 90—93 小节是一个过渡，为副部主题的出现进行了预备。副部主题从排练号 D 到排练号 E 之前（第 94—152 小节），是一个平行乐段，第一大句以短笛和弦乐的呼应为主奏出副部的主题（第 94—110 小节）；第二大句以长笛的平行四度作为主奏乐器对副部主题进行了强化和展开（第 111—126 小节）；第三大句以小提琴独奏把副部主题进行再现（第 127—136 小节）；第四大句以带弱音器的弦乐和打击乐的四度进行，交相辉映地演奏了副部主题的变形。

展开部（第 153—325 小节），分为四个阶段。第一阶段从排练号 E 开始到排练号 F 之前（第 153—211 小节）分为两部分：第一部分以呈示部主部主题作为展开的基本材料（第 153—190 小节）；第二部分则是节奏的分乐器组块的对比竞奏，同时预示了展开部第三阶段的节奏型。第二阶段从排练号 F 开始到排练号 G（第 212—242 小节）分为两部分：第一部分以呈示部副部主题材料作为展开的基本要素（第 212—237 小节）；第二部分则是展开部第一阶段第二部分的节奏型，但是配器纵向上进行了放大，并且起到引入展开部第三阶段的作用（第 238—242 小节）。第三阶段是插入式快板，以中国戏曲的板式作为节奏要素，把全曲引到高潮阶段（展开部第四阶段）。段落上是从第 243 小节开始到第 300 小节。素材则是综合了前两个阶段的主题，进行动机式裁截。第四阶段是全曲的高潮区，从第 300 小节到第 325 小节，并直接引入再现部。

再现部采用了减缩再现的手法。主部主题再现紧接着发展部的高潮，动力化地再现了主题原形（呈示部的主题是变形）。铜管与打击乐的配合以及乐队配器的动势实现了“高潮之后的高潮”的效果（第 326—345 小节），苍劲、悲壮；从第 346 小节开始至第 373 小节，再现部的高潮区充当了连接部的角色。副部主题再现紧随主部主题再现之后，直到结尾（第 374—411 小节），副部主题再现充当了尾声的作用。

交响幻想曲《苏武》以古曲《苏武牧羊》的旋律音调为基础，分解重组了两个主要主题，对音乐形象进行了直接切入并构成了性格对比。作品在横向和纵向发展中，强化交响性和戏剧性的成分，并通过音响的结构、色调的层次、音乐的密度以及音响的紧张度体现了作曲家的音乐个性和历史的厚重感。在乐队音响的纵向安排上，配器的“音色块搭配”的概念充分得到了展开；在主题本体上的配器结构设计



上，这两个主题的构成充分地使用了原型、逆行、倒影、逆行倒影的配器原则。在配器中对打击乐的使用具有独创性的手法——“立体声对称组合”安排（特别是两个大军鼓和两套管钟的对称组合），充分体现了电子音乐中关于声场的概念，在现场演出中具有强大的立体声场效果。在高潮的配器铺垫上，采用了层层剥离，细致展开，微型复调的手法，动机皆源于同一动机材料，最高潮之处，一共有 50 个相互之间形态皆完全不同的声部在同时展开，体现作曲家掌控大型交响乐队的的能力。另外，对复杂节拍的循环使用，则是结合了中国传统戏曲音乐和西方现代作曲节奏的使用方法。在现代演奏法、记谱法以及乐器位置安排应用上，无论是对弦乐器的“中国传统器乐音色化”的使用还是对打击乐进行的“立体声对称组合”的安排，都体现了现代交响音乐中演奏技法和乐队语言的进一步发展，是“为我所用”和“洋为中用”理念的成功实践。

（朱诗家）

张小夫：《雅鲁藏布 II》

《雅鲁藏布 II》是作曲家张小夫于 2001—2002 年为三个藏族人声、电子音乐与大型交响乐队而作的交响诗篇，该作品为“西藏世纪交响音乐会”委约作品，2002 年在北京中山音乐堂首演，中央电视台现场录像并在中央电视台第三套、第九套多次播出，已出版 VCD 光盘。作品长度为 24 分钟。

作品之所以命名为雅鲁藏布，作曲家的意图是通过音乐体现藏族的母亲河——雅鲁藏布江所孕育的民族文化，体现雅鲁藏布江所哺育的儿女们的生活和情感。同时，作品从藏文化三世轮回的角度审视雅鲁藏布江：未知的前世和不可知的来世，我们只能触摸到的是他的今世。《雅鲁藏布 II》的意象构成基于青藏高原“极度缺氧”的自然环境，有万物在雅鲁藏布江的千万年流淌中静谧而有力地生长的感觉，而富有穿透力的人声作为生命轮回与灵魂的象征，既穿越时空而来，又像无声中生长的万物在风中弥漫。

在乐曲结构上，作品采用减缩再现部的单乐章混合曲式。电子音乐担任乐曲的前奏，引出表现雪域高原的呈示部，并从剧场的后方隐隐传来雅鲁藏布江畔的牛皮船歌，在延续的电子音乐背景中，在舞台上出现了三位来自高原的藏族歌手，他

们的藏北牧歌和牧区盛装带来了强烈的听觉和视觉冲击。乐曲的发展部是根据牛皮船歌和阿里鼓乐素材发展而成，全部由交响乐队担任。当乐队音响达到最高潮的时候，电子音乐的藏族大法号轰鸣而出，与管弦乐交响。再现部分，呈示部被减缩，牧歌由现场真实的人声和远方虚幻的电子音乐交相呼应，体现了跨越时间和空间的对唱。

第一部分：电子音乐担任乐曲的前奏（1分35秒），直到进入乐谱，乐谱排练号A之前（第1—15小节）都是引子部分。真实乐器部分的短笛，作为主奏乐器，与电子低音声部的类似帕萨卡里亚的固定音型进行对比。整个第一部分从排练号A开始到排练号D之前（第16—223小节），第一部分中的A，从排练号A开始，到排练号B之前（第16—48小节），散板速度。由藏族男女歌手分别唱出A、B散板的两个乐句结构为平行乐段的藏族民歌。主部结尾用短笛引出连接部，连接部分从排练号B开始到排练号C之前（第49—93小节），具有一定的展开性质。在这里，以排练号B为基准，分为两个阶段（以B3为界），第一阶段以唱词的拖腔的随机反复为结尾，每句速度逐句加快，每6小节一句。B3之前由男声进行主唱，并在B3之前加速，同时伴奏的音区也进行了提高。以B3（第71小节）女声的进入为界，结构进行了转换，每8小节一句。B部分从排练号C开始到C1之前（第94—109小节）。以长笛的低音区奏出一个AABB式的乐段。结束部分具有展开的作用，它分为两个区域。第一个区域从排练号C1开始到C4之前。这段以乐队复调式多调性展开为主，形成了全区第一个乐队高潮。内部细分以排练号为界，分为三个阶段。C1（第110—123小节）是第一阶段，以大提琴和长笛为主做多调性展开陈述，打击乐伴奏；C2（第124—136小节）是第二阶段，以弦乐组和木管组做多调性展开陈述，以竖琴和打击乐作伴奏；C3（第137—165小节）是全曲第一个高潮段，这一部分的主要手法是把副部主题拆散进行动机化，以复调的形式分层进入，铜管组与打击乐组的加入使高潮拥有巨大的威力，并提快了速度。第三阶段则是从排练号C4开始到排练号D之前（第166—223小节）。用藏族男声把副部的主题进行回顾，并在中间将速度提高到快板，为进入展开部进行了速度的准备。

第二部分：是插入性质的展开部，所用材料是根据牛皮船歌和阿里鼓乐素材发展而成。第二部分从排练号D开始到排练号I之前（第224—463小节）。这部



分本身为一个配器织体变奏曲，变奏部分可分为若干阶段，第一阶段（相当于变奏曲主题）从排练号 D 开始到排练号 E（第 224—266 小节），将牛皮船歌完整呈现一遍，速度 140。第二阶段（相当于第一变奏）从排练号 E 开始到排练号 E1 之前（第 267—290 小节），以打击乐的阿里鼓乐节奏作为伴奏，以 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 节拍，作为一个节奏循环的模式，以铜管声部和弦乐声部作为主奏部分。第三阶段（相当于变奏曲第二变奏）从排练号 E1 开始到排练号 E2 之前（第 291—314 小节），在继续阿里鼓乐节奏循环模式的伴奏外，弦乐声部在低音区以下弓的双音和弦配合伴奏，以铜管二声部旋律复调式旋律为主奏部分。第四阶段（相当于变奏曲第三变奏）从排练号 E2 开始到排练号 E3 之前（第 315—338 小节），在继续阿里鼓乐节奏循环的模式、弦乐声部在低音区以拨奏的双音和弦配合伴奏外，以木管组作为主奏部分。第五阶段（相当于变奏曲第四变奏）从排练号 E3 开始到排练号 E4 之前（第 339—356 小节），在继续阿里鼓乐节奏循环的模式、弦乐声部在低音区以拉奏的双音和弦配合伴奏外，以木管组、铜管组作为主奏部分。第六阶段（相当于变奏曲第五变奏）从排练号 E4 开始到排练号 E5 之前（第 357—368 小节），在继续阿里鼓乐节奏循环的模式、弦乐声部在低音区以分奏的双音和弦进行重音强调外，以木管组、铜管组作为主奏部分，并将牛皮船主题动机化，进行重复、强调。第七阶段（相当于变奏曲第六变奏）从排练号 E5 开始到排练号 F 之前（第 369—380 小节），是牛皮船歌主题动机化后的第一个高潮。第八阶段（相当于变奏曲第七变奏）从排练号 F 开始到排练号 G 之前（第 381—396 小节），是继续高潮区，主要强调了以阿里鼓乐节奏有节奏规律为主的打击乐的主奏威力。第九阶段（相当于变奏曲第八变奏）从排练号 G 开始到排练号 H 之前（第 397—415 小节），是以木管组和弦乐组的 23 声部的卡农和其余的弦乐及木管组的低音声部和铜管主奏牛皮船歌动机进行对比。第十阶段（相当于变奏曲第九变奏）从排练号 H 开始到排练号 I 之前（第 416—463 小节），是全区的第二个高潮区，主要以阿里鼓乐的节奏模式为主奏，同时作为气口进行划分，以铜管模拟大法号进行对比。当乐队音响达到最高潮的时候，电子音乐的藏族大法号轰鸣而出，与管弦乐形成交响。

第三部分：使用了减缩再现的手法，从排练号 I 开始到结束。从规模上实际成为全曲的尾声（第 464—511 小节）。首先再现了 B 主题，从排练号 I 开始到排练号

J之前(第464—478小节),然后马上就和A主题一起综合再现。主部主题从排练号J开始到结束(第478—511小节)。牧歌由现场真实的人声和虚幻的电子音乐交相呼应,体现了跨越时间和空间的对唱。

作品《雅鲁藏布Ⅱ》的曲式观念也是作曲家音乐观念的反映。对音乐的连续画面感的追求,决定了他在曲式上的反传统态度。作曲家并不需要严格遵循古典曲式的严密逻辑,他只是要求一个个、也许并非有直接联系的意象和画面得以自由表现。作曲家曾反复谈道:“我越来越确信,音乐并不是一种注定要被塞进那些因袭不变的传统曲式中去的東西,它仅仅是由声音和节奏组成而已。”这样的曲式观念,同他在和弦上的看法是完全一致的。所以,在他的音乐中,无论是大的或细小的结构划分,总是要同和声色彩对比的层次与曲式发展的阶段性基本统一的,越是大的段落之间,就越强调和声色彩的鲜明对照。这就如同古典曲式反映了大、小调和声的功能关系的道理一样,偏重于色彩对置的多段体的较为自由的曲式,是他那基于相对色彩的序进逻辑的反映。《雅鲁藏布Ⅱ》在配器上注重用音色、声音组合、纵向和声与巧妙的装饰手段来构成音乐的发展变化,利用配器对音乐的描绘充满了神秘、寂静和无垠的自由。

作曲家在这首作品中运用了三种象征时代性的元素:农业时代民间传统音乐的象征——藏族人声;工业时代的音乐标志——管弦乐;信息时代的音乐标志——电子音乐。这三种极富表现力的元素作为三种不同时代的“音乐语汇”被作曲家巧妙地组合成新的艺术整体。作品首次尝试新的“声音组合”和新的“声场组合”。新的声音组合是将原始的藏族“人声”与现代电子音乐的“电声”和大型交响乐队的“器乐声”有机地交织在一起,丰富了常规交响音乐的声音构成,强化了作品的神秘感、空灵感、文化感和独特的“混声”表现力;新的“声场组合”则是把常规交响音乐纯粹的“物理声场”提升为“物理声场”和“电子声场”共同发挥各自优势、交相辉映的混合声场,既发挥常规交响乐气势恢宏的交响乐特质,又融入了电子音乐的多声道发声、全方位环绕、动感立体化的科技优势,使听众在一个更为广阔和富于表现力的新音乐空间中感受现代音乐的震撼。

(朱诗家)



张朝：《哀牢狂想》

张朝的钢琴协奏曲《哀牢狂想》(Op. 25) 作于 1996 年，演奏时间约 20 分钟。1996 年 11 月首演于北京音乐厅，由张朝亲任独奏，李心草指挥中国广播交响乐团协奏。2000 年华裔美籍钢琴家韦丹文任独奏，胡咏言指挥上海广播交响乐团协奏，由中国唱片总公司录制出版 CD。2008 年入选人民音乐出版社《中国当代作曲家曲库》交响乐系列丛书。

作品采用单乐章、奏鸣曲式写成，并综合了多乐章结构的表現特点。音乐素材取自滇南哈尼族古老的“哈巴”（歌谣）。

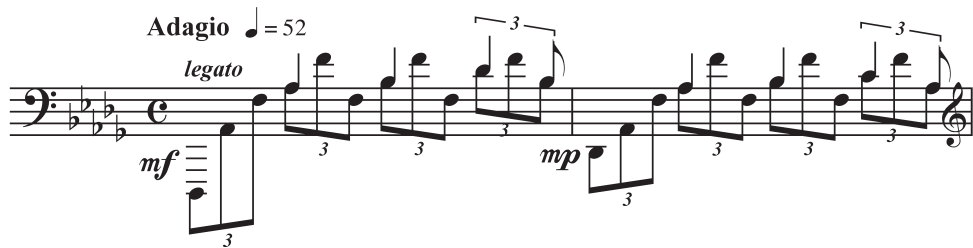
呈示部主部（单三部曲式），行板（Andante），由两小节乐队的引子推出主部主题，音乐由远而近，高亢且凝重有力，（见例 1）经过犹如江河奔流、山峦起伏的中段，由乐队全奏接过主题的再现，表现了哀牢山的磅礴气势和一种顽强坚韧的精神。连接部用钢琴急促的华彩写成并渐渐过渡到副部。

例 1



副部（单三部曲式），柔板（Adagio），先由沉静的圆号引入，钢琴在带有主部核心动机的伴奏音型中托出深邃如歌的副部主题，（见例 2）委婉而辽阔的旋律，是人性本真的流露。中段寂静而神秘，主部主导动机在大管及加弱音器的小号声部时隐时现，之后在明朗的 E 大调和 G 大调上弦乐、钢琴以模仿的方式再现了带有扩充的副部，音乐犹如黎明破晓，刹那间大地一片温暖。结束部以弦乐为主，大提琴虔诚地在对副部的回顾中缓缓结束。（见例 3）

例 2





例 3



展开部由粗暴的弦乐齐奏及强劲的铜管和弦闯入，蓦然打断了宁静，（见例 4）经过一段引入，交给由钢琴主奏的展开部主要部分，（见例 5）展开部将主部主题进行了充分发展，音乐时而坚毅果敢，时而忧心如焚，在戏剧性冲突达到炽热时，由副部派生出来的充满激情及主部扩大的悲壮的旋律，把音乐推向矛盾的高潮。（见例 6）之后是一段具有内心独白式的抒情华彩段。

例 4



例 5



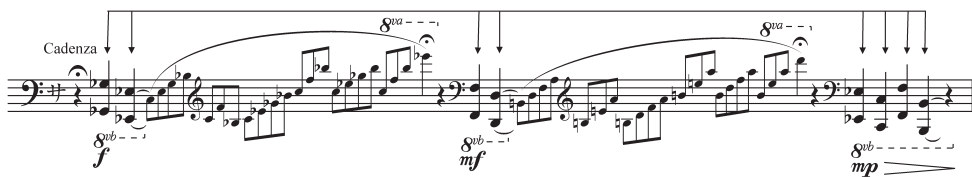


例 6



华彩由前面动机接过来的沉重低音开始，（见例 7）这几个低音音型与中世纪古老圣歌《末日经》（即死亡主题）有关系，（见例 8）这个主题曾在李斯特《死之舞》、拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》、普罗科菲耶夫《第二钢琴协奏曲》等作品中被引用。然而此处主要表现精神的死亡。之后华彩转入一段寂静的音乐，在层层递进中副部主题及其派生的主题得到进一步发展，并逐渐推向澎湃的高潮。

例 7



例 8



主部再现后进入第二展开部急板（Presto），（见例 9）富于动力的托卡塔与彝鼓舞节奏催人奋进，（见例 10）最后主部与副部主题同时交置出现，汇成宽广、辉煌的尾声。（见例 11）

例 9

Presto ♩ = 190

(Pf.) *p*

f

例 10

(Pf.) *sf mp*

例 11

Largo
(Str. Wood.)

rit.

a tempo

f

(Brass)

(Tpt. Tbn.)

(于 鹏)



钟信明：《第二交响曲》

关于《第二交响曲》的“主旨”，钟信明本人曾经说过：“开拓者之路，是一条荆棘之路，艰险之路，献身之路。开拓者作为人类的先驱，代表着真理，是智慧、力量与理想的化身。他们前赴后继，不可战胜。无数的开拓者，为人类创作了灿烂的文明，创造了一个美好的世界。他们也必将继续为人类，开拓无比光明、幸福的前景。”^① 基于此，作曲家力求处理上“概括性”与“标题性”相结合，风格上“民族性”与“世界性”相结合，手法上“旋律性”与“音响性”相结合，注重在主题及其多性格、多侧面的戏剧性冲突和交响性发展中，展现“开拓者”的战斗足迹与奋斗精神。具体到作品的整体布局，为了使作品一气呵成，更加集中地突显作品的中心思想，《第二交响曲》回避了四个乐章交响套曲的传统结构模式，采用了单乐章的结构，并对传统的奏鸣曲式进行了与内容表现相适应的突破，加之作曲家在音乐发展的各个阶段对速度、力度、音高、节奏、音色做了富有逻辑性的安排，从而使整部作品展现在听众面前的是一种激动人心的“力与美的交响”。（见表1）

表1 作品结构示意图

段落	序奏	主部	副部	第一展开部	插部	第二展开部	再现部	尾声
小节	1—107	108—174	175—229	230—299	300—400	401—571	572—610	611—667
主导速度	Andante Lento	Allegro	Adagio	Allegro	Moderato	Allegro Vivace	Adagio	Vivace
主导音高	以小三度为基础并派生减音程		五声性	以小三度为基础并派生减音程	宽阔音程运动	以小三度为基础并派生减音程		
主导气质	“力”		“美”	“力”	“美”	“力”		

长大而徐缓的序奏，以木管的音块和声、长号的滑奏、定音鼓的敲击与弦乐器的强奏引出大提琴与低音提琴上深沉、压抑、具有“反思性”意味的序奏主题。作

^① 钟信明. 第二交响曲的创作思维及有关问题[J]. 黄钟(武汉音乐学院学报), 1991(1).

为《第二交响曲》的三个主要主题之一乃至整部作品的基础，序奏主题以鄂西“三音歌”动机为基础，结合自由十二音技术写成。鄂西“三音歌”以连续的小三度进行为主要特征，而小三度的连续则直接强化了旋律中减五度、减七度等减音程的优势地位及其所导致的情绪上强烈的压抑感。再加之这个主题与性格刚毅的固定音型和聚集力量的比例化节奏精心配合，从而有力地“约定”了整部交响曲的基调。事实上，接下来的主部主题就是序奏主题的变形，速度（加快）、音色（木管）、织体（赋格段）的改变使之性格具有机警、奋进的力量。副部主题先由双簧管演奏，随后递交给大提琴的中高音区，抒情甜美。这个主题在节奏、速度、音色尤其是调式方面与序奏主题以及主部主题形成鲜明的对比。副部主题的五声性调式的最主要特征是回避了前面主题中由“三音歌”核心音调所强化的小二度与三全音音程（增四度、减五度），这样的调式对峙，简单而又极富艺术效果。耐人寻味的是这个优美抒情的副部主题在展衍过程中，木管声部在不同调性上的叠置并存，意味着“开拓者”的生活虽有片刻的宁静，但也充满思索、充满矛盾。而强烈的打击乐全奏，则将音乐引入新的阶段——第一展开部，主部主题的材料以无穷动的方式出现，表现了“开拓者”的斗争生活。展开部中的插部主题以连续的音程大跳、棱角分明的特性音调为特征，表现了积极进取的追求，当弦乐全奏时，则“同构异态”为崇高和壮丽的气质。插部主题消失在短笛与钟琴的缥缈音色之中，音乐突然被打断，又回到第二展开部的严峻气氛之中。在这一阶段，整部作品中的三个主题——序奏与主部主题、副部主题以及插部主题，在不同的音域叠置在一起，产生了强烈的张力，形成全曲的高潮，使戏剧性的矛盾冲突达到顶点。再现部主要再现了序奏的材料，在弦乐呜咽的背景下，单簧管奏出了“三音歌”悲凉的旋律，表达了人们对为真理而献身的“开拓者”的深切缅怀。当这个旋律转移到小提琴声部的高音区时，音乐则充满了无比崇敬的情感。作品的尾声以亢奋昂扬的固定音型、坚定刚毅的铜管号角、厚重丰满的复合和弦的齐头并进，传达出“开拓者”坚强的信念、不屈的意志，最终在强有力的和弦持续中结束。

（钱仁平）



朱践耳：《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》

《交响幻想曲——纪念为真理而献身的勇士》(Op.21)由作曲家创作于1980年2月。由上海交响乐团演奏、黄贻钧指挥，首演于1980年5月第九届“上海之春”。在1981年第一届全国交响乐作品评选中获“优秀奖”。

这部作品是作曲家恢复创作以来，继管弦乐《南海渔歌》第一、二组曲15年之后写的第一部管弦乐作品。其一，这是一部标题性管弦乐作品，透过标题的字里行间，不难看出作曲家的立场和情感，即对民族英雄的悼念和对真理的向往和追求。其二，这是作曲家全部创作中唯一的一部名为“交响幻想曲”的作品。幻想曲这一体裁，本身具有形式随意、内涵富于遐想，想象自由翱翔的特点。这可作为我们赏析该作品的指南。

作品的时间共有16分41秒，形式结构为奏鸣曲式。主题旋律皆为民族五声、七声音调，虽然是典型的西方管弦乐队编制，但是，全作体现出鲜明的民族风格和特色。

呈示部是广板和慢板。

引子是四音“勇士”动机： $\flat E-\flat A-\flat G-F$ （上行四度，然后连续下行大二度和小二度），这个音调贯穿在全曲之中，首先开门见山地出现两次，由弦乐、木管和圆号齐奏，雄浑、有力，象征、代表着正义和真理，也犹如义愤填膺的呐喊、质问，弦乐由强渐弱，由慢渐快，深沉演奏，好似京剧中“黑头”的叫板段。之后，引出双簧管奏出的深情、优美的主部“怀念”主题旋律，该“主题”是a（8小节）+b（9小节）的一个对比性的单二部结构。鲜明的七声性民族羽调式旋律，充满着无比的纯洁、善良之美感。之后，小提琴再次，并且在不同的调性上歌唱这一深情、优美的“怀念”主题，满怀着对勇士深切的敬仰之情。

从序号 [7] 开始，是中板。铜管全奏出声嘶力竭的威胁、恐吓音调，大提琴奏出将主部“勇士”动机派生、变化出来的副部主题（共9小节，从序号 [8] 开始），之后，小提琴与大提琴形成自由卡农式的复调段，深沉、坦荡，镇定自若，音乐变得连接。

序号 [11]，音乐进入快板、篇幅不大的一个展开部。弦乐奏出的三声部赋格段，渲染勇敢和坚强的意志，好像是在表现勇士在威胁、恐吓面前的临危不惧、大义凛

然。特别是圆号声部的齐奏，在快板中，宽放式主部“怀念”主题的处理，使原有的纯洁、善良之感成为一位勇士和英雄的形象。

序号 [16] 开始，引子四音“勇士”动机主题（动力）再现，但是配器上改为由铜管吹奏，定音鼓猛烈击打四音动机主题的节奏，呈英勇、豪壮，宁死不屈之象。在定音鼓持续敲奏的行进式节奏、三支长笛哭泣式的和声音型中，弦乐大提琴和小提琴的卡农重唱，在低音区奏出葬礼进行曲，表现出对为真理而献身的勇士之悲痛和哀伤（序号 [17]）。音乐弱收，转入慢板。小提琴独奏将主部“怀念”主题旋律在 D 羽调性上再现，音色纯美得洁白如玉，感人至深……紧接着，乐队又在 C 羽调性上全奏“怀念”主题，高亢的颂歌将音乐推向高潮。尾部，乐队不断重复“怀念”主题的核心音调……此时此地，由于音乐内容的表现，副部的音乐已荡然无存。

最后，在弦乐演奏的 F 三和弦的长音背景上，圆号、竖琴、大提琴和低音提琴重复了三遍引子四音“勇士”动机主题，音乐渐弱，结束在对勇士无限的敬仰、缅怀和悼念之中。

（卢广瑞）

朱践耳：《纳西一奇》

音诗《纳西一奇》（Op.25）由作曲家创作于 1984 年的春天。由上海交响乐团演奏、黄贻钧指挥，首演于 1984 年 5 月第十一届“上海之春”，1994 年在全国第二届交响乐作品评选中获三等奖。

我国的少数民族纳西族生活在云南丽江地区，传承着古老的东巴文化，有丰富的歌谣、成语、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、服饰等民俗，常常以物拟人，兴比借喻，形象生动。纳西族人民素以质朴、勇敢著称。作曲家在深入当地生活的基础上，创作了音诗《纳西一奇》，这是作曲家继交响组曲《黔岭素描》之后，又一部风俗性管弦乐作品。对他后期创作的高峰而言，这是一部积累创作经验的关键性作品。全作共由四个有标题的乐章组成，篇幅短小，结构紧凑。

第一乐章：《铜盆滴漏》。

乐曲以刻画铜盆滴漏的情景，抒发对纳西族古老文化、历史的缅怀之情。

在广板、小提琴小二度长音轻而弱的静谧背景下，萨克斯管吹出悲凉、粗犷



的音调。中部出现小高潮，弦乐、木管和圆号声部合奏出纳西族民歌音调，苍劲有力，梆子、木鱼敲打的固定节奏表现出一种坚韧、顽强之感。尾部萨克斯的音调再现。乐曲呈力度拱形结构。

第二乐章：《蜜蜂过江》。

“蜜蜂过金江”是纳西民歌中著名的一句成语。乐曲借描绘蜜蜂过江的传奇故事，将蜜蜂象征、比附为弱小但执着、勇敢的纳西族人民，颂扬了纳西族人民在自然界的风浪中顽强、乐观的生存和斗争精神。

一开始，小提琴快速的小二度颤音和下行音列，描绘出群蜂飞舞的情形。中部，在弦乐与木管快速衔接的音型中，铜管声部奏出雄壮、响亮的音调，刹那间，音响动态惊天动地，似乎群蜂遭受到惊涛骇浪的袭击……尾部，又出现弦乐持续、快速的小二度音程的十六分音符音型，群蜂仍在飞舞，并且渐渐转弱、远去，音乐戛然而止。该曲的结构形式短小、简洁，一气呵成，仍似力度拱形结构。

第三乐章：《母女夜话》。

在慢板中，大提琴与小提琴的对话，仿佛慈祥、善良的母亲与纯洁、清秀的女儿在清静的夜晚絮絮私语、吐露心声……含蓄、深情。中部，弦乐木管和圆号声部合奏，音乐出现高潮。之后，大提琴与小提琴的对话陈述再次显现……纳西文化代代相传、生生不息。

第四乐章：《狗追马鹿》。

这是一个反映爱情与劳动的民间叙事长诗——“传统大调”。原为《猎歌》。纳西语称“肯俄岔”，意为“狗追马鹿”。《猎歌》在“传统大调”中属于正宗的欢乐调。故事的主人公是一对穷苦男女恋人，女方凑钱替男方买来猎狗，精心饲养，操办家务。男方到雪山上打猎，在寒冷的山林岩路中几经艰辛，射得马鹿。然后两人把鹿茸、鹿心血拿到街上卖，买回衣物礼品，共享生活之快乐。作品通过狩猎的细节和离别相思等生动情景，表现出青年男女对美好的情意和劳动生活的希望。

音乐即景生情，利用丰富、细腻，而又宏大、丰满（大多是全奏效果）的音响动态，生动地刻画、描绘出纳西族人民真实、质朴、浓郁的生活场景，真情、乐观、粗犷和勇敢的性格。全曲具有强烈的感染力。

全作形式结构简洁、清新，情感、形象清晰，充分发挥出了艺术音乐的描绘、

刻画功能。作曲家在作品中虽使用了某些纳西族民间音乐素材、纳西口弦的音调，体现了纳西民族文化，但是充分发挥、利用的是现代作曲技法，现代和声、多调性、复调织体思维，这使得作品充满了现代和时代气息，使得纳西族的成语、故事，古老的民族文化、民族性格焕发出新姿、新意——枯木逢春，使得标题性的音乐充满诗意，可谓是一部生动的民族风俗、风情的音乐画卷。

(卢广瑞)

朱践耳：《黔岭素描》

该曲由作曲家创作于1982年的春天。由上海交响乐团演奏、曹鹏指挥，首演于1982年5月第十届“上海之春”。

交响组曲《黔岭素描》(Op. 23)是作曲家恢复创作以来，写的第一部风俗性的管弦乐作品，它借描绘贵州山区苗族、侗族人民的生活风情，表现了改革开放以后，祖国各族人民焕发出来的生活新貌。

作曲家吸取苗族、侗族的民间音乐音调，首次大量地运用了多调性、特性调式，以及新颖的和声、复调等作曲手法，使得民间音调、民族风情具有了鲜明的现代艺术韵味。

交响组曲《黔岭素描》共四个乐章：

第一乐章：《赛芦笙》。

引子是两支单簧管吹出的重奏式曲调，平行四度的声部模仿出芦笙的效果，把聆听者带进了山雾缭绕的苗家山寨。突然，木管、弦乐轮奏的一股股强烈的上行音调和颤音，使音乐出现一派节日喜庆、赛事的场面。序号[4]，小快板，定音鼓敲打出三拍子的节拍重音，好似赛事准备开始。分别以木管、铜管和弦乐组代表着三个芦笙队，叠置在三个不同的调性，以及不同的节拍、节奏之上，同时出现、进行，管弦乐队的各种组合、配器效果，持续性的节奏音型，间加排鼓的敲击，生动地描绘了节日族群部落芦笙赛事的嬉戏和热闹场面。音乐呈三部性特征。

第二乐章：《吹直箫老人》。

慢板，弦乐演奏四、五度叠置的和声层和颤音之后，在散板中，长笛以由慢渐快再渐慢的速度，与低音单簧管（在不同的调性上）分别自由地吹出独奏段，像老



人一会儿吹直箫，一会儿又侃侃地诉说着什么，间插着弧形走向的和声层和颤音效果，一派玄妙的意境。最后，长笛独奏再次出现，并且一再强调 $\flat E-D-C$ 这个音调，音乐弥漫着酸苦之感。

第三乐章：《月夜情歌》。

音乐呈复三部曲式。开始是寂静的柔板。在持续的长音和固定式音型背景下，双簧管独奏出优美的侗族曲调，纯朴、柔情，钟琴与钢琴在高音区的琶音音型，奇妙的侗族分解和弦，充满诗意。弦乐合奏、单簧管独奏收尾后，引出一个快板、舞曲风段落：中提琴（后加圆号）如歌地唱出快活的曲调，短笛和双簧管应答，木管组切分音式的齐奏，好像小伙子和姑娘们在翩翩起舞。尾部，中提琴和圆号的旋律又出现，音乐弱收。从序号 23 开始，寂静的柔板再现，但是，双簧管的独奏段，改为了弦乐齐奏，后面，双簧管接下去，与单簧管一道，反复了三遍 $A-F-\flat B$ 动机音调，最后音乐结束在弦乐齐奏的 $E-D-B$ 主动机音调上。（注意：有的录音将序号 23 以后的再现段删去了。）

第四乐章：《节日》。

中板，引子音乐出现一个固定式的节奏型： $x \overset{3}{xxx} x 0$ ，由弱渐强，进入急板。这是一个复三部曲式的结构。第一部分，再现三部曲性，乐队全奏 E 羽调式的一个“群舞”动机，多次变化节奏重复这个乐汇，描绘出人们兴高采烈、人群沸腾的节日气氛和景色。中间，转换了调性，小号、圆号、单簧管和圆号分别吹出独奏句式的乐句，然后全奏再现“群舞”动机性的乐段，并且移到 B 羽调性上重复了一遍。

第二部分，从序号 36 开始，抒情的中板，在 g 小调式上，单簧管独奏，然后弦乐齐奏出优美、深情的苗族民歌徵调式曲调（升、降六级音），苗族姑娘们婀娜的舞姿，加上丰满的管弦乐队和声、节奏层，音乐优美、动听，刻画了苗、侗人民幸福的生活和美好的情意。

序号 40 处，回到主调 E 羽调式上，乐队全奏再现“群舞”动机段落，然后分别在不同调性上呈示。最后，乐队强奏，一片狂欢的景象，音乐结束在 E 羽调式的“群舞”动机上。聆听这个乐章，犹如身临其境苗、侗民族节日欢乐、喜庆的场景。

（卢广瑞）

朱践耳：《第一交响曲》

《第一交响曲》(Op.27)由作曲家完成于1986年，由陈燮阳先生指挥上海交响乐团首演于1986年5月第十二届“上海之春”音乐节。作品荣获1986年第十二届“上海之春”唯一作品一等奖、1992年中国唱片公司第二届“金唱片”“创作特别奖”。

从20世纪中国社会的“文革”事件到人类的历史“命运”，从人类的“命运”到人性的深刻思考，这是朱践耳全部交响曲创作的思想内涵，也可以说是《第一交响曲》真正的思想主旨，更是作曲家朱践耳运筹了近十年，才完成写《第一交响曲》的真正缘由。

这是一部在形式上极为传统的交响曲，四个乐章，双管乐队编制，但是，使用了一组庞大的打击乐器，其中还添加了一条鞭子。作品中使用了无调性与调性思维，以及十二音序列作曲技法。第一、二乐章，集中刻画人性的异化；第三、四乐章，则是人性的回归。中心思想是揭示真善美异化为假恶丑，最终，仍然肯定和向往着人性的美和善。四个乐章的标题采用了表达人的思想感情状态的标点符号。

第一乐章的标题符号是：？（疑问号）。

人的“命运”史叙述：这是20世纪中国“文化大革命”事件，是人类历史长河的一段。这种“命运”是偶然？还是必然？这种“事件”为什么出现在20世纪下半叶的中国？这可能就是第一乐章标题“？”疑问号的内涵。

引子音乐一开始的音响动态，预示了不祥、恐怖之感。这是由4个音构成的“恐怖”动机造成的，该动机以宽音程上行走动、半音收束，其中的小七度、减五度和小二度音程是造成不祥、恐怖感的主要因素。

在低沉缓慢的音响背景下，低音单簧管引出主部主旋律，这是一段弦乐的抒情慢板音乐。该主题旋律由第一小提琴在行板的慢速度中，委婉、舒展地歌唱而出，纯洁、朴实、善良、正直的性格形象油然而生。但是，这一优美的旋律恰恰是在大提琴和倍大提琴声部的四音列“恐怖”动机（中提琴逆行）持续的背景上陈述的！此时，由于速度较慢，力度较弱，并由弱拍起奏，四音列的“恐怖”之感已全然被苦难和呻吟感取代。

从序号⑨开始，音乐转为快板。同样是大提琴和倍大提琴奏出八分音符序列式7音组，上下级进式的动乱背景效果，小提琴将主部主题的重复音删去，只剩下



十二音的骨架，而且改为逆行，运用了典型的无调性十二音上下大跳的写法，作曲家巧妙地将主部主题旋律转化为副部主题，使原主部主题形象“面目皆非”，戏剧性效果极强。副部主题是从主部主题异化而来，主、副部主题旋律源同形异，由美变为丑，由善变为恶，这种设计、这一构思是对作品主题思想“悲剧”和“命运”字眼最深刻的诠释，寓意极为深刻。

作曲家使用呈示型陈述与展开型陈述相结合的写法，副部第二主题被解体性地展开，因此，几乎与展开部形成一体。从副部第二主题开始至序号 29 处，音乐时而突慢，时而突快，时而是极弱的独奏段，表现心灵的痛苦感；时而是极强的乐队全奏，描绘混乱的场面、“变态人的野蛮和疯狂”。其中也插有赋格段，好似善良、正直的人们的坚强。音乐的戏剧性在这部分得到较充分的呈现。

最后，大提琴和倍大提琴再次复述，化引子“恐怖”动机为苦难的背景音调。中提琴和第二小提琴再次将“呜咽、哭泣”的三音列音调轮奏了三遍，钢琴随后弱奏“序列 II”走句，在黑暗和阴冷的氛围下，第一乐章结束。

奏鸣曲式没有再现部音乐，使得音乐的形式体无完型。这种在结构上“不伦不类”和“悬念”的布局和处理即是对“混乱”二字最佳的艺术性诠释，也为全作所要表现的主题思想——悲剧命运埋下了伏笔。

第二乐章标题符号是：?!（疑问加感叹号）。这是“怎么了？”疑问的加剧和加深，更为愕然、疑惑。

该乐章以小快板谐谑曲风（Scherzo）开始，共三个部分，作曲家使用一些“文革”时期的调性音乐材料，但是进行了夸张、变形等技术处理，将调性与无调性因素结合起来，使得音乐恰似患了精神病的人在表演一幕丑剧。

“无穷动”式律动的背景音乐开始，随后小提琴声部在此律动上奏出京剧“西皮”过门的腔调。

突如其来的重音、打击乐器的效果，这段音乐使人们不禁联想起“文革”时期的社会相貌。很快，大号吹出当年《红卫兵战歌》的曲调，接着，铜管、木管和弦

乐轮奏节奏型： $X \ X \ \underline{XX} \ 0 \ | \ X \ X \ \underline{XX} \ 0 \ |$
造反有理！ 造反有理！

中部，在弦乐不协和音的持续长音上，大木鱼持续地敲打着……高音单簧管和

双簧管齐奏着当年“红卫兵”歌曲的变形性音调。

再现部分。弦乐队在强力度上齐奏出三拍子、八分音符的“无穷动”式律动，以及京剧“西皮”过门的背景音乐。小号和长号用“卡农”式再次吹出《红卫兵战歌》，中段的音调由木管和弦乐齐奏，好似表演着二者相互吹捧的丑剧。乐队极不协和的柱式和弦全奏，弦乐统统持续演奏“微分音”构成的噪音，打击乐器强烈地“乱敲、乱打”，木管和圆号在高音区制造出颤音效果。尾部音乐渗透出愚昧、野蛮、恐怖的气氛！

第三乐章的标题符号是：……(省略号)。好似人们在诉说难言而又无尽的苦楚。

第二乐章是异化了的、丑恶了的人的疯狂和荒唐。第三乐章则是纯洁、善良、正直的人内心的一曲悲歌。这一乐章形式虽短小，速度缓慢，但是音乐内在的张力和对比性极强。在慢板速度之中，有“呜咽、哭诉”的声调，也有切肤之痛的哀号，还有“恐怖”动机的威吓，以及“每家都有一本难念的经，各诉苦衷”的控诉。

该乐章的结构呈多部再现式的“镜像对称”结构形式。作曲家使用了一个新的序列。

第四乐章的标题符号是：！（感叹号）。标题符号之意，好像是善良、正直的人性悲痛之后的愤懑和行动以及斗争的意志。实质上，这一乐章的情感和意象内容繁复多杂。

从音乐的速度方面观察，这个乐章大体上是快—慢—快—慢（尾）的布局。为了表达出繁复的内容，在形式结构上，作曲家创造性地“以一个如此庞大的赋格曲取代传统交响套曲的快板终曲”（蔡乔中先生语），从而使该乐章在形式和内容上达到高度统一。

赋格曲写作是复调作曲技术的最高境地，是专业作曲家的必备之宝。由于此乐章不仅表达出繁复的内容，而且同时肩负着再现第一乐章的重任，所以，该乐章的赋格曲被作曲家创造成为一首规模宏大的“变体赋格曲”。

赋格段的“展开部”（至序号 [18]）。赋格主题在小提琴的拨奏，以及倒影、扩大倒影和各种移位，还有多声部密接和应等赋格技法形式中，得到充分展开。其中第一乐章的引子“恐怖”动机的扩大倒影，以及各种移位均有呈现。

进入序号 [18]，则是一个大的插部音乐形式。



定音鼓在 $\frac{5}{8}$ 拍子中猛砸，乐队全奏第一乐章引子“恐怖”动机，像是“动力再现”，之后的音乐疯狂到了极点。突然，音乐戛然而止……进入狂热的慢板（序号 [22]）。

钢琴一声强奏与极弱的刮弦声，引出小提琴深切、动情的歌唱：第一乐章主部主旋律再现。弦乐齐奏复述这一舒展而又亲切、美好的调性感旋律。全作唯一的一个 D 大三和弦的明亮和美丽，如寒冬冰雪里的梅花、枯木逢春之境界，不禁使人热泪盈眶，一种脱胎换骨之感。这无疑是对纯洁、善良、正直的颂歌和赞美，同时唤醒了人们对人性善和美的肯定与向往。

尾声（序号 [29]）。钢琴、低音大提琴敲打着的持续低音变为 D 音，在这个音层上，单簧管、小号和钢琴相继独奏出“呜咽、哭诉”的“三音列”声调，以及宽放了的第一乐章引子“恐怖”动机音调。

尾声的音乐不是什么胜利的欢呼、欢庆，又黑又暗的音色，笼罩着不祥之兆。也仿佛是对苦难更深刻的疑虑和忧伤。总之，好像难言之隐的心灵痛苦。

终曲尾声并不强调音乐的“终结性”，通过持续低音强调再现部隐蔽性的调性中心音 D 音，强调全作中的主要声调和动机，突出尾声音乐的概括作用。终曲尾声音乐非“终结性”的性质，“更深刻的疑虑和忧伤，好像一片难言之隐的心灵痛苦”，起到了再次点题的作用，同时似乎也是对悲剧命运的忧虑。

（卢广瑞）

朱践耳：《第二交响曲》

《第二交响曲》（Op.28）由作曲家创作完成于 1987 年，1988 年 5 月 15 日由陈燮阳先生指挥上海交响乐团首演于第十三届“上海之春”音乐节。作品荣获 1988 年上海交响乐基金会奖、1989 年“上海文化艺术节”优秀成果奖、1994 年全国第二届交响乐作品评选一等奖。

《第二交响曲》中，作曲家表现了人性复杂而又丰富的“惊、悲、奋、壮”之情感，作品虽然以“哭泣、呜咽”性质的音调始，并以其为终，实际上，作品突出表达、歌颂和赞美的是悲痛之后人性力量的伟大和人性的伟大和壮美。人性的伟大和壮美是该作品的主题，而并非悲哀、痛苦的软弱。该作品可称为一首悲壮的抒情

音诗。

人性复杂而又丰富的情感被高度凝练地集于单乐章变易性的奏鸣曲式框架之中，没有任何拖泥带水之感。体现了作曲家驾驭形式的高超能力，以及冲破传统结构束缚的胆量。音乐的形式结构完全服务于音乐情感内容的连贯发展，并与其结合得天衣无缝，恰当得体。曲式结构的复合性突出。

该作品是序列作曲思维，非调性音乐的结构力主要在于：核心音列变奏和数控节奏技法的应用，以及个性音色。

（一）核心三音列

全作以核心三音列，即 C—A— \sharp G 为基本音乐材料。这是一个小三度与小二度下行组成的核心三音列，该音列音调逼真地模仿出人声“哭泣、呜咽”性质的声调语气，它来自《第一交响曲》的第一、三乐章。

作曲家以此三音列为核心，派生出另外三个同构，而又相互关联的音列，组成配套的十二音序列，这是一个由四组三音列形成的一个十二音序列，还可看为是两组对称型的六音序列，从而形成十二音序列。无论是三音列，还是六音列，它的下行是“哭泣、呜咽”性的声调语气，而上行则又显出“责问、愤怒”性的声调语气。

（二）数控节奏

节奏以数字表现出来，以数列控制节奏，即“数控节奏”。（见例1）

例 1

The musical score for Example 1 is written in a bass clef. The upper staff shows a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. A bracket above the first three notes is labeled "核心三音列" (Core Triad). The notes are C, A, and \sharp G. The lower staff shows a rhythmic pattern starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A bracket below the first three notes is labeled "核心节奏型" (Core Rhythm Type). The notes are \sharp C, \sharp C, and \sharp C, with a '3' above them indicating a triplet. The dynamic changes to piano (*p*) at the end of the phrase.

低音部在 \sharp C音上呈现的3-2-1音的节奏，就是“数控节奏”，这一“数控节奏”是该作品的“核心节奏型”，从作品的开始到结束，时常出现，作为一种“标志”性



的节奏，贯穿全曲。但是，“核心节奏型”中的数列是有变化的。如：1-2-3，或3-2-1、3-1-2、2-3-5等。

“数控节奏”思维与核心三音列紧密结合，两者的派生、变化，使得音乐的情感得以展开、发展。作品中，甚至声部的出现也是在数列的控制下递增或递减，从而达到音乐戏剧性紧张度变化的需求。

核心音列与数控节奏，是全曲两个最重要的结构力元素。全曲的情感内容和形式结构也源于此。

（三）个性意象与锯琴音色

《第二交响曲》使用了锯琴的音色以传达鲜明的个性意象。锯琴（musical saw）原本是一种钢质、单片的生产工具——钢锯。锯琴的独特音色贯穿始终，如泣如诉地传达了鲜明的个性意象，表现了在痛定思痛之后，人性的复苏和彻悟，以及心灵深处的悲痛和力量。

序号 [1]，音乐一开始的引子：弦乐和木管各声部以八分音符为单位，在无明确音高的最高音上，节拍按“菲波那奇”（意：后一数字是前两位数字之和）数列的法则依次出现，但是，其数列是以逆行为顺序出现的，即21、13、8、5、3、2、1，恰如不祥之预兆，渐强的力度，使紧张感急速递增，越来越近，乐队全奏出噩耗似的一声巨响，如天塌地陷，惊天动地，大祸从天降，灾难临头。随后，是下行和渐弱的力度，如噩耗般的巨响声的紧张度逐步递减，如退去的潮水，在急遽的寂静中，锯琴发出痛苦、凄楚的呜咽。

锯琴独奏到大提琴的独奏段，可看为是主部主题的先现，有“特写镜头”之效果。接下去的序号 [5] 部分才是呈示部主部主题的完整呈示。

小提琴声部主奏时，大提琴奏三音列的逆行，并形成两个三音列的二度“连环扣”，三音列中的音来回反复徘徊，加之使用滑音的效果和力度上的变化，使得“哭泣、呜咽”的动机显出愤恨之情，四支圆号的齐奏句将之推向一个小高潮。低音单簧管用极低和苦涩的音色弱奏，引出加了弱音器小号的伤感哭号，长笛和锯琴再次出现，核心节奏序列间插其中，悲痛、哀伤情绪被抒发得淋漓尽致。这一段音乐的陈述形态在呈示的同时就展开，与激动伤心的心态相符合。

从序号 [16] 开始，乐队全奏极强的2-1-3“核心节奏型”，音乐进入快板。“哭泣、

呜咽”的音调经过倒影处理，产生微妙的变化，变“哭泣、呜咽”为愤怒的“质询、责问”，笔者认为：这个“质询、责问”的音调可以看作是呈示部副部主题（第二主旋律）。因为，第一，在速度上，它与主部主题形成对比；第二，它与主部主题（第一主旋律）“体同形异”，既有对比，又有相互派生关系的内在统一性（这与《第一交响曲》第一乐章中主、副部主题的设计思路相同），与作曲原则比照也是合情合理。较特殊的是，其陈述的呈示和展开实质上具有副部主题（第二主旋律）和展开部的双重功能作用。这是此作结构上最重要的特色。

序号 20 至 29，完全类似快板展开部音乐。此段声部数目按菲波那奇数列的法则（2,3,5,8）依次递增，逐渐加厚，戏剧性、紧张度不断地加强，最终形成了八个声部的复调段落。犹如人声鼎沸而又震撼人心的群众抗争场面，人们慷慨陈词，思想大获解放。

在最高潮处，序号 29 开始，木管和铜管的高音乐器齐奏出响亮的核心三音列 C—A— \sharp G 这三个音，恰似“动力再现”，同时也具有简缩再现的性质，这里仅是核心三音列在原音高位置上的再现。这时出现的核心三音列，性质已经完全不是什么“呜咽、哭诉”的声调了，其强大的音势，充分显示了人性的尊严，人民和正义的力量对“罪犯与邪恶”最严厉的声讨、鞭打和宣判，也犹如一种呐喊：最后的胜利是属于人民的！属于结论性质。

序号 31 开始，音乐进入行板、庄板，至序号 39，这是极似贝多芬奏鸣曲的大尾声（Coda）段落的一个大赋格段。崭新的音响动态，音乐呈现出极为壮观的景色，悲痛的情感得到了升华。

庄板主题有明显的旋律和调性感，气质深沉而又坚毅，悲壮而又崇高。由弱到强的浩荡气势，充分展示出人性的壮美。在锯琴的持续 \sharp F 颤音上，这一主题共出现八遍。前五次由弦乐队的中提琴、小提琴、大提琴依次演奏，后三次由铜管演奏。如果把开始二音看作是属到主的关系，调性则呈现了五度循环的特征，即 C—G—D—A—E—B— \sharp F— \sharp C（ \flat D）。

在庄板中，音乐又一次出现高潮：定音鼓持续地猛烈敲击节奏型，将激愤的情绪推向极点。天怒人怨的呐喊，执着、坚毅的信念和百折不挠的正义追求，英雄的神姿，大放光彩！



在此，音的排列和配器上，构成 $\flat D$ 、F、A三音上的三个大三和弦的重叠。大三和弦色彩明亮辉煌，但是多调性的叠置，音响又极不协和，结合在一起，好似预示着矛盾重重。

随后，多调性和弦重叠的音层一一退隐、消失，全曲结束在一个由原形序列前六音纵向结合而成的和弦上，定音鼓又敲出核心节奏型，再次“点题”，警示人们须铭记血和泪的“教训”。

(卢广瑞)

朱践耳：《第四交响曲》

《第四交响曲》(Op.31)由作曲家完成于1990年5月。作品荣获1990年瑞士第十六届玛丽·何塞皇后(Quean Marie Jose)国际作曲比赛大奖(每届仅取一名)、1991年5月第十四届“上海之春”优秀创作奖、1991年上海市首届文学艺术奖最高奖——杰出贡献奖(每届1~3人)。

为符合作曲比赛条例的规定，本曲为22件弦乐器和一件独奏管乐器而作，作曲家为此特选了乐队的编制如下：

六把第一小提琴；六把第二小提琴；

四把中提琴；四把大提琴；

两把低音提琴；

一支竹笛。

各种提琴的数量之和正好是22件弦乐器。一件独奏管乐器选定为中国竹笛，标题定为“6.4.2.—1”。从该作的乐队编制、民族特色来看，中西融合之法就已凸显，加之数字化的标题，我们不难看到此作的特点。聆听其音响，其中的新与鲜之味，很有奇特之感。

全曲用数列6.4.2.5.3.1，对音高、节奏、节拍、音色等方面做全面而又灵活的控制，既有现代无调性音乐的抽象性和神秘感，又有华夏音乐隽永的气韵。含蓄与激情，虚散与精确，模糊与具象互为映衬，相互融化、整合。力图探求存在与虚无的关系，以及生命与自然的运动现象和规律。

作品的音乐意象与中国道家的哲理“道生一，一生二，二生三，三生万物”，以及

“从无到有，从有到无”有密切关系。

一、“6.4.2-1”的破解

“6.4.2-1”原本是作品中配备的乐器编制，作曲家的灵感为之所动，干脆将音乐素材运用序列设计与之相联系，即音列里音与音之间音程的音数（每个半音为一个音数）恰好是“6.4.2-1”。作品的十二音序列见例1。

例 1



这个十二音序列由三组四音列组成。每一组四音列中音与音之间音程的音数恰好是“6.4.2-1”这个数列。如第一个四音列中音与音的音程关系：C— $\sharp F$ 是增四度音程，音数正好是6； $\sharp F$ —D是大三度音程，音数正好是4；D—E是大二度音程，音数正好是2；两个音列之间结合的E— $\flat E$ 音是小二度音程，音数正好是1。（注意：数1特指两个四音列结合之间的音数。）第一四音列中的前二音，即C和 $\sharp F$ 这个增四度音程在作品中具有重要的地位和作用。

第二组四音列是第一组的倒影，其间的音程数与第一组四音列完全一致。奇妙的是第三组四音列，因为这一组音列不再与其他音列连接，所以四个音之间只能有三种音程，其音数为“5.3.1”，即 $\flat B$ —F是纯四度音程，音数正好是5；F— $\flat A$ 是小三度音程，音数正好是3； $\flat A$ —G是小二度音程，音数正好是1。数字5和3的出现，将1至6联系了起来，有出其不意的妙用之感。

全曲的核心节奏序列也是以数列：“6.4.2.1”和“1.2.4.6”为主轴，逐渐向相反的两极展开。

二、“6.4.2-1”的速度、力度、音区、音色的拱形结构与集中对称之音响动态

1. 全曲的速度呈散—慢—中—快—慢—散的布局，极似中国传统音乐的“板腔变速结构”的思维方式。

2. 全曲的力度变化呈现也是由弱到强再回到弱的布局，总高潮几乎正好处于黄金分割点位。

3. 全曲的音色、音区安排处理与速度和力度相适应，由低音区低沉的曲笛音色



至高音区响亮的梆笛音色，又回到低音区曲笛低沉的音色，即低音曲笛—曲笛—梆笛—曲笛—低音曲笛。音色与音区的高低同质，这三项主要的音乐要素完全一致地呈现出完美的拱形线条形态。

三、“6.4.2.1”的内容与美学解析

从全曲音响动态的效果上感悟，大体上可将弦乐队比附为客体——自然；曲笛和梆笛则是主体——生命的象征。这是该作乐器配置的一个特色。

引子的散板音乐（第1—16小节），低音曲笛演奏员将嘴离开吹孔，以秒为计算单位按照“6-5-4-3-2-1”的数列，吹奏出一连串有声无音的气流声，这种“气”声，犹如一片空旷、虚无里万物之灵的“道”。万物皆由“道”而生成，“道”则以万物之母的“气”为表（生出了“一”）。加弱音器的六把第一小提琴分别以数列“1.3.5”和“2.4.6”的次序、节奏和乐器分配依次进入，构成六个声部，在极高的音区、极弱的力度，用震音碎弓奏出第一个四音列的前两音（三全音，增四度关系）并形成卡农模仿。2小节之后，第二小提琴以同样的方法，奏出第二组四音列的前两音。之后，随音符的逐渐密集，音量逐渐增强，宛如太空中的星星，晶莹闪烁。随后，中提琴、大提琴和低音提琴也依次进入，演奏震音碎弓与滑音结合的音响效果，音乐呈现出一个小高点。笛子以新颖的C长音出现，舒展悠长，仿佛“道”生出了“一”，一个新的生命诞生！

序号 [2] 至 [11]，是散、慢板，音乐以原形序列为音高基础材料，低音曲笛主奏，以自由十二音的手法，在呈示中展开，形成多段落的“主题与变奏”，似乎描绘了一个小生命初期的生长过程。在主题原形（第17—31小节，长达15小节）的呈示中，低音曲笛将十二个音拆为一个个单音吹出旋律。后面，是原形序列 [1] 的严格逆行的变奏。在此，作曲家将弦乐作音色配置处理，除常规的演奏方法之外，采用了诸多现代弦乐的“音色”效果演奏法，如：用指甲拨弦，左手虚按琴弦发出类似古琴的吟滑效果，在琴码上或琴码后面拉奏或敲击的奏法，发出人声呵气的声音效果，类似琵琶轮指的扫弦效果，用弓干击琴，手指关节敲击琴面板的奏法，等等，形成多达22个声部线条，其奇特的音响效果不得不使人感到自然界的混沌和神奇。低音曲笛用颤音、花舌、滑音等一连串的特殊技法不断变化着音色，又不得不使人联想到新生命的躁动和活性。低音曲笛的音色，不由得使人产生一些生命初

期的某种悲凉凄楚感。(这段音乐表现出来的自然界的神奇、生命的灵性和活力实为妙趣横生。)

序号 [10] 的音乐是个过渡性段落,在此,仅一个单音 D,在各个声部上,用各种时值、音高、节奏和不同的演奏法变化,造成音色上的微妙差异,形成“音色旋律”,思路与前面的“音色”效果演奏法如出一辙。

从序号 [12] 开始,结束了散板,音乐入拍,进入行板,主奏乐器曲笛取代了低音曲笛,主音色由低音转换到了中音区。在 $\frac{5}{4}$ 拍中,在中提琴、大提琴和低音提琴演奏的固定低音伴奏音型的基础上,曲笛吹出带有中国远古民族神韵的旋律音调,仿佛生命初期的悲凉凄楚感。弦乐各声部音列、节奏型、乐器和演奏方法(拉、拨、颤音和用弓干敲击)的不断轮换变化,则犹如无始无终的自然界有序有法的规律运动和变化。

弦乐的泛音琶音、用手拍琴弦和琴的面板、由低向上的滑音“鸣叫”等奏法,使音响动态逐渐喧闹起来。

序号 [16] 至 [26],音乐的速度加快,进入中—快板。主奏乐器的曲笛改换为音区较高的梆笛。这是一个可分为四个层次阶段的“展开部”性质的段落。序号 [23] 处,弦乐队采用多种非常规的敲击演奏方法,奏出打击乐器效果的敲击音响。此时,弦乐队多达 22 个声部,形成一个密集型的“音块”——各声部以四度、五度音程和 $\frac{1}{4}$ 音的密集重叠,产生极不协和的音响效果(第 223—226 小节)。仿佛自然界中迷迷蒙蒙、密密麻麻的各种生命和多元化的物质现象在蠕动、欢跃和闪烁。梆笛演奏家在高音区吹出明亮、高亢,上下来回俯冲的滑奏的音调与一片鸣叫的音响动态,弦乐队全奏敲击出整齐的“6.4.2.—1”节奏组合,音响的强度膨胀到极致,音乐达到全曲的最高潮!“道生一,一生二,二生三,三生万物”的哲学理念,以及宇宙间“从无到有”的发展过程通过音乐艺术的音响动态得到形象的展示。“有”之世界一片喧哗,“有”之万物欣欣向荣。“有”之生命与自然同庆同乐!

序号 [27] 至 [28],是慢板终曲。弦乐组以轻弱的力度奏出逆行方向的节奏组合:“1.2.4.6”节奏型,主奏乐器曲笛演奏上下滑音的声响,之后又更换回低音曲笛并以颤音吹奏法演奏序列变化后的材料,所有的音乐材料作逆行压缩处理,逐渐返回到曲首,最后低音曲笛奏出 C 音的气声,并渐渐消失……留下的仅是一片静谧。



仿佛一切的“有”最终还是“无”，从而艺术地表现了“从有到无”的哲理和其全部过程。

(卢广瑞)

朱践耳：《第七交响曲“天籁、地籁、人籁”》

《第七交响曲“天籁、地籁、人籁”》(Op.36)由作曲家完成于1994年。由陈燮阳先生指挥上海交响乐团首演于1995年5月第十六届“上海之春”——“朱践耳交响乐专场音乐会”。

这是一部单乐章打击乐器交响曲。五位打击乐演奏家，在舞台东、南、西、北、中五个方位，各使用10种打击乐器。作曲家为了表现“天人合一”的哲理，将每组打击乐在舞台上采用了“轮回”的摆设形式。如：五个人五个圆圈。分别以每个演奏员为中心，在其四周布上若干打击乐器，如：五个定音鼓、五个堂鼓等。五个圆圈分散在舞台的四个角落，舞台中间一个，这样使得音响富有旋转的立体声效果。项苜刚认为：“不论与朱践耳过去的交响乐作品相比，还是与同时期其他作曲家的交响乐作品相比，采用如此‘乐队编制’、如此‘摆设形式’的交响曲是比较罕见的，同时也可以清楚地看到作曲家在交响曲形式创造上的一片匠心。”^①

这部完全是打击乐器的音乐作品，共有四段。作曲家对四个段落音乐的阐释分别为：

天籁。甲：此曲只应天上有。

地籁。乙：渔阳鼙鼓动地来。

人籁。丙：人间正道是沧桑。

天地人合一。“人是万物之灵，有无穷的创造力，也是万恶之源，有极大的破坏力；他能使天新地异，也能搅得天昏地暗。”（第十六届“上海之春”——“朱践耳交响乐专场音乐会”节目单上的“乐曲说明”。）这是我们欣赏这部作品值得参考的、最好的提示。

^① 项苜刚：朱践耳的四部交响曲及其创作思想[J]. 音乐研究, 2000(03).

一、天籁

甲（太阳与八大行星）使用了水晶玻璃似的音响，玲珑剔透，光亮晶莹，如天体间星光闪烁。主要使用的乐器是碰铃、石磬、方响、碗杯等。每个演奏家演奏两种乐器，两个声部。

一个演奏员居中，代表太阳，其他四个演奏员围绕在四角，每人演奏两件乐器，象征八大行星，声响在舞台上环绕，描绘了高远而又神秘的宇宙空间。

二、地籁

乙（东西南北中，五大洲）以鼓为主，有定音鼓、木鼓、排鼓、渔鼓等。鼓类打击乐器虽有高和低之别，但是大多无绝对的音高，所以节奏的表现极为重要。作曲家为五个声部设计了五种节奏型，如：

定音鼓：3音；锣：5音；木鼓：4音；排鼓：2音；渔鼓：6音。

这五种节奏的音组（2、3、4、5、6音组）寓意着五种个性，将节奏性格化、拟人化。

同时，这五种节奏可分为两类，如：A类是第一段 $\frac{2}{4}$ 和 $\frac{4}{4}$ 拍中的节奏；B类是第一段 $\frac{3}{8}$ 和 $\frac{6}{8}$ 拍中的节奏。这两类节奏的寓意在于“八仙（实际在此是‘五仙’）过海，各显神通”。

作曲家还为该段设计了一个节奏数列，即“质数”数列：1.3.5.7.9.11.13.……如7的鼓乐段，起伏交错，形成波澜起伏状。

该段可分为三个层次：

1. 节奏与音色的赋格段（有倒影）；
2. 闷击段（质数的卡农）；
3. 滚奏的“鼓”卡农。

“轮回”的摆设在此象征着东南西北中五个方位，形象地描绘了人类社会的现实生活空间。

定音鼓的位置在中心，但是它不起主导（“母亲”）作用，与其他声部是平等的，只是略微突出一些，在高潮之处，有“兄长”的地位。木制乐器作为辅助，如：木鱼、梆子。

音乐先分声部分别呈示，然后各声部做赋格法处理（定音鼓为5音，渔鼓为7音，构成互补的十二音）。



三、人籁

丙（五色人种：黄、白、黑、棕、红）以金类乐器为主，钟是人类古文明的标志，铙鐃常是人与神威严的象征。

这一段以编钟开始亮相，其作用、地位和安排与前两段的钟琴（campane）和定音鼓（timp）同出一辙。其后是芒铙。

人类文明的进程经历了石器—陶器—铜器时代，编钟与芒铙出现在公元前三四千年的铜器时代，此冶金术是人类文明的象征，是人类音乐最原始、最基本、最重要的标志。

编钟七个音（雅乐七音阶，C宫调式）与芒铙五音（五声音阶）一前一后，构成十二律。芒铙既庄严肃穆又兼有活泼和诙谐的民间趣味，可体现人的尊严和活力。

两者7:5的分配与“地籁”中渔鼓7音定音鼓5音又相统一（只是音不同而已）。这一段各乐器亮相的节奏型也符合“质数”数列：1.3.5.7.11.13.17.19.23。这些统一性，体现了作曲家表现“天人合一”的立意。在序号 11 尾部，将过渡到下一段时，意外地出现了“拉奏”手法，即，“将大铙反置于定音鼓鼓面上拉奏，并使鼓滑出音高变化”产生“人声”的感觉，使“人籁”有了“人性”。作曲家想方设法居然使打击乐器发出“人声”，不能不称为是一绝。

音乐意象可为“人间正道是沧桑”（沧桑，变化多端也）。不过，真实意象远非字面上的意义可透视，实可大大地引申、联觉。

四、“天地人合一”

如果将前三段看作是一种“呈示部”，那么，这一段就是“展开部”，因为它比前三段多于变化，具有复杂而又强烈的戏剧性和矛盾冲突性。前三段分别描绘自然、物种的形态、状况，这一段则是强调“人工”“人为”的主观意识及其所作所为的作用，人既有“无穷的创造力”，又有“极大的破坏力”。

总之，作曲家将“天、地、人”三类乐器综合在一起，先由“天”和“地”的乐器演奏，再是“地”和“人”的乐器演奏，即先“二合一”再“三合一”，“天、地、人”三类乐器一起演奏，表现了时间与空间感，将人类的文明与野蛮、创造与破坏等交织在一起。

（卢广瑞）

朱践耳：《第十交响曲》

《第十交响曲》(Op.42)由作曲家完成于1998年4月。由陈燮阳先生指挥上海交响乐团首演于1999年10月上海大剧院。同年11月,该团将《第十交响曲》与肖斯塔科维齐的《第十交响曲》首次同台上演于北京国际音乐节(当时被称为轰动京城的“双十交”音乐会)。此作为应美国哈佛大学弗罗姆音乐基金会委约而创作,荣获1999年12月上海宝钢“高雅艺术奖”(作曲奖)、2002年上海市文学艺术个人“优秀成果奖”。

这是朱践耳继他的前四部(第二、第四、第七和小交响曲)单乐章作品之后,最后一部单乐章交响曲。其特色也很明显。

在选用素材方面:第一,使用了中国唐代大诗人柳宗元的诗词《江雪》,将音乐与文学结合。第二,采用中国古代古琴名曲《梅花三弄》的曲调,使之与人声映衬互补,一并集合在录音带上。

在表现方法方面:第一,使用语调化旋律,将人声吟唱与传统戏剧音乐的京剧、昆曲等因素交织在一起。第二,用录音带技术与西方传统的管弦乐队表演相融合。第三,运用现代无调性、泛调性作曲技法,将传统与现代、古今与东西交汇融合,使之形成全新的面目和风格,呈现出全新之文化意义。

一、形式结构特征

《第十交响曲》的形式是单乐章。曲式结构较为新颖,即有西方的奏鸣与回旋原则,也有中国传统的“板式变速结构”原则,即散—慢—中—快—散式的音乐结构形态,明显的复合性思维,体现了作曲家的“合一法”创作原则。这里,笔者倾向视之为回旋奏鸣曲式(以适应西方学者观念)。从音乐材料使用的角度观察,将吟唱和古琴的段落视为主部,管弦乐部分视为副部,全作明显呈回旋奏鸣曲式结构特征,尾声是再现部,两句诗词,视为简缩再现,副部却不再出现,可见作曲家用心巧妙。全作速度的布局又显示出中国传统的“板式变速”体态,实可谓“中西合璧”。由此再次证明:中西合璧的可能与魅力。

总之,虽然这是一部现代无调性音乐作品,但是,仍然呈现出调性思维的结构特征。作品的形式结构与作曲家要抒发、表现的思想情感内容自然、紧密,天衣无缝地结合在一起,形式上强调、突出了“主部”,即弘扬中国知识分子身上的浩然正



气。在作曲家朱践耳后期的创作中,《第十交响曲》“中西合璧”的回旋奏鸣曲式结构,是创新而非模仿,与其他四部单乐章交响曲比较,这无疑是作曲家在创作实践上的又一次突破和创新。

二、音乐文本的内容:戏剧性的矛盾对立和对比

笔者认为,一部音乐作品被称为交响曲,无论它的篇幅或长或短,或简练或复杂,其中最重要的内容成分就是需看它有无表现矛盾冲突或对比,以及它的交响戏剧性表现得如何。《第十交响曲》有两种音响动态、效果的呈示与展开,构成了其音乐文本的矛盾对立和对比,同时,以交响音乐的戏剧性,揭示了生活中的哲理。

1. 录音带的吟唱——“主部Ⅰ”第一次呈示,出现在一片嘈杂、混乱音响(序奏)背景之后,男声语调化高亢的吟唱,在散板自由的节拍中,由远而近,稳健、潇洒、飘逸,似站在高山之巅,仰天长啸,“冷眼观世界”,在诗词第四句的“江”字上,托出京剧“影生”唱法的腔调,显示出对混乱腐蚀尘世的鄙视、厌恶和诅咒之情。

展开部里,“主部Ⅰ”第二次的语调化吟唱,速度变为快板,重复词句的语调,主人公的心境显得急切、焦躁。在诗词第三、四句中的“翁”和“雪”等字上,托出京剧“黑头”“花脸”唱法的气度,显得极富于斗争和批判精神。

尾声中,在弦乐队的泛音分解和弦,一种缥缈、超脱的背景之中,“主部Ⅱ”用古琴较完整地将《梅花三弄》的曲调原形以复调形式出现。之后,“主部Ⅰ”第三次吟唱,仅引用了后两句诗,简缩再现,完全采用了京剧青衣的唱法腔调,明显的“小生”(文人)气质,在散板自由的节拍中,中音区较弱的力度里,主人公的心境显得平稳、镇静而豁达。这里,“主部Ⅱ”与“主部Ⅰ”的简缩再现,表现了面对装腔作势、喊叫“高洁”之人的虚伪,似看破红尘,超逸绝尘、超然自得。针对“被改造”而言,这里的超逸绝尘、超然自得,实为知识分子坚持正义和真理的浩然正气的人格精神之“再生”,即“人之生”。

三次语调化的吟唱,演唱家几乎逐字逐句对诗词做了精雕细刻,强调了高音低音,真声假声,开口音与闭口音的鲜明对比,着力对“灭”“绝”“雪”三字给予突出的强调,英雄的批判精神气质跃然而生。

录音带的古琴部分——“主部Ⅱ”:古琴在陪衬男声吟唱的同时,用它独特的音

色和技法风韵，通过古曲《梅花三弄》的变形旋律音调，穿插在男声吟唱诗词的前后，着重渲染纯朴、厚道、深谙世故、超凡脱俗的性格。在尾声的再现部中，古琴才较完整地呈示出《梅花三弄》曲调的原形，刻画出具有典型意义的善于思考，具备独立人格精神的中国知识分子“再生”形象。古琴把诗词吟唱的形象和情感进一步补充、深化，使二者为一。

2. 乐队段落以辅助、对比性的“副部”性质表现在作品里，恰似回旋曲中的“插部”功能。

作品中，管弦乐队全奏段主要出现了两次。

第一次是音乐的初始，序号[1]至[4]，在这一“序曲”段落中，管弦乐队以极不协和的和声、极强的力度，与打击乐器一起，营造出一种极为混乱和疯狂的“音响造型”，其中的枪炮声，“冲、杀”的叫喊声，一片粗暴、野蛮、愚昧、荒唐、变态的混乱，不禁使人联想起某些历史岁月，令人惊悸，不寒而栗。

第二次管弦乐队全奏段是展开部序号[20]的音乐，这里是全作品的高潮，也正处于“黄金分割点”。最为戏剧性的是：“混乱”者铜管乐器逢场作戏，一反常态，摇身一变，效法君子，高歌起《梅花三弄》的音调，声嘶力竭，显得尤为生硬，令人不快，可使人想起历史上的那些恬不知耻的伪君子。

再现部的尾声里，省略掉了乐队全奏“混乱”的“副部插段”音响，意味着：这类丑剧不应该再次出现。

综上所述，《第十交响曲》赞美了中国知识分子身上坚持正义和真理的浩然正气，它不仅是传统文化的精华，而且也是中华民族文明史的财富。这是这部无调性作品真正的主题思想和精华之所在。这是“世纪总结”之一的作品，作曲家使用西方现代作曲技法、观念，有机地与中国优秀的传统文化、智慧相结合，自觉地摒弃了西方现代艺术“拒绝交流”“孤立”“自恋”“精英主义”的孤傲，“非人化”倾向的偏执，从而，较好地处理和解决了现代艺术与现实生活，艺术与传统文化，以及艺术的民族性、多元与宽容性、严肃与通俗、高雅与大众、现代与后现代等多方面的关系和问题。《第十交响曲》弘扬的浩然正气，充分代表并显示出中国现代音乐的艺术魅力和生命力，这无疑是对世界现代艺术的新注解，同样可看作是中国现代音乐对人类探索真理的一种贡献。

(卢广瑞)



朱践耳：《天乐》

唢呐协奏曲《天乐》(Op.30)由作曲家创作于1989年3月。由上海交响乐团演奏、陈燮阳指挥，首演于1989年9月24日“上海文化艺术节”，曾荣获1989年“上海文化艺术节”优秀成果奖和1994年全国第二届交响乐作品评选三等奖。

唢呐是极富乡土气息的中国民间民俗性乐器，其音色个别、突出，个性最强，不易与西方管弦乐队融合，“好似油和水”，根本不可能结合在一起。作曲家却偏偏以唢呐主奏，让西方管弦乐队协奏，写了这部协奏曲，赋之于崭新的现代韵味，使得西方协奏曲这一体裁发生了变易。注意：这是作曲家全部作品中唯一的一部协奏曲！朱践耳的个性风格形成于他创作《第四交响曲》的前一年，这部作品也是他突出创作风格个性化的表现。

第一，作品的标题耐人寻味。“天乐”中的“乐”字，既可作“乐”(lè)解，为快乐之意；也可作“乐”(读音 yuè)解，为音乐之意。前者可谓“天伦之乐”之意，后者可谓“天上之音乐”之意。作曲家特意也加注了英文标题：“Ecstasy of Nature”，意为“自然的狂喜”。总之，作品意在表现“感情的天然流露，兴致所致，随意吟来，无拘无束，自由自在”。把握标题的字意，有助于我们理解这部作品的情感、意象趣味。

第二，在音乐的写法上，作曲家设计了两个十二音序列，将现代自由式的十二音序列思维纳入中国民族调式体系之中，自成特色，使得唢呐这件乐器的表现脱离了民间艺人低俗的处境，呈现出崭新的艺术性、高雅性的现代化趣味。现代序列技法与中国民族调式，西方管弦乐队与中国民间唢呐，以及中国民族打击乐器的结合，使“油和水还是融合在一块了，变成一道美味浓汤”(吴祖强语)。

第三，《天乐》中使用了大、中、小三支不同性能、不同调性的唢呐。根据音乐的表现要求，作曲家大胆突破，极大地拓展、提高了唢呐的演奏技法和表现力，有些技术部分，使得演奏家不得不竭尽心力、苦练数月才可“拿下”。如慢“箫音”的吹奏等。

第四，《天乐》这部协奏曲的曲式结构也别具一格，完全区别于西方传统的协奏曲套曲结构。有中国“板式变速结构”布局的影子，但是，伸缩、变化自如。全曲是单乐章，由(引子)大开门—摇板—悠板—急板(尾声)四个大部分组成，近乎唐大曲的连缀体(“散序—歌—破”)结构，也含有西方四个乐章套曲的因素，其中

的摇板段落为中国戏曲音乐所特有，传统唢呐乐曲中也少见。仅从结构上看，这部作品就是一怪，从古今中外的视角观察，这也是一部新型的协奏曲。

引子主题是十二音序列 I，散板，乐队、打击乐器全奏，热热闹闹。大唢呐独奏出自由式的“大开门”（戏曲或民间婚庆中使用的吹灯曲牌）段落，入拍的中板，与后面的第二段（转调段落，第二小号与大唢呐齐奏）洋溢着一派喜庆、乐观情绪。后面，换成小唢呐吹奏的散板独奏段，显得幽思、多情。

序号 [9]，音乐进入摇板。小唢呐在散板中如胶似漆地吹奏，似一往情深地在与你倾诉、吐露着讲不完的心里话，坦诚、豁达、真切……

序号 [16]，音乐进入悠板。这一部分，全部是中唢呐在慢速中吹长气息的箫音，好似主人在思念、回忆、幻想着什么……

序号 [19]，音乐慢起渐快，进入急板。演奏乐器换成小唢呐，与乐队、打击乐器、木鱼交响出一派喜洋洋的气氛。悠板和急板部分，音乐始终在频繁、不断地转换各种节拍。

序号 [29]，音乐又回到散板（可以说是唢呐的华彩乐段），进入尾声。小唢呐长时间箫音、循环呼吸法（在高音区，一口气吹上行 12 个半音）的演奏，特别是管弦乐队（十二音序列 II）制造出的一派“混乱”音响效果后，唢呐发出模仿人笑声的吹奏，质朴、幽默、诙谐、风趣、栩栩如生，给人的印象十分深刻。最后，在急打的板鼓和小堂锣的一声响中，音乐结束，此处实为“语末意未尽”，言微旨远矣！

（卢广瑞）

朱践耳：《百年沧桑》

交响诗《百年沧桑》（Op.41）由作曲家创作于 1996 年 9 月。由中国交响乐团演奏、陈燮阳指挥，首演于北京 1997 年 4 月 4 日“香港回归获奖作品音乐会”。该作品分别荣获 1996 年 12 月“香港回归音乐作品”唯一金奖和 1998 年上海文学艺术奖。

作曲家因作品征集创作了这部作品，其立意非常明确，即殖民主义不可一世，但是，最终必定失败，人类的丑恶终究会被唾弃，善良的人性是神圣的！作品名原为“为人类的尊严”，后改为“百年沧桑”。很清楚，作曲家并非就事论事，仅论中英谈判，仅写香港回归，而是以中国人民百年来的反帝斗争这一深刻的视角，在更高的一个层次上看待香港回归这件事情。香港回归是中华民族、中国人民强大的结果！



在作品中，作曲家夸张、强化性地引用了一些雅俗共赏的音乐素材、曲调（历史歌曲），如：《南海渔歌》《铁蹄下的歌女》《满江红》《义勇军进行曲》等曲调。这些曲调被加工、夸张、变化，集中、统一，巧妙地使用在序列作曲思维之中。曲式结构呈三大部分，但是，很特殊，在复合性中，变奏思维突出。所谓变奏思维指乐曲前面出现的素材，都是变形、破碎式的、变奏性质的，在后面第二、三部分中，变形的素材才逐渐清晰地完整出现。可称为“倒置变奏曲”。

第一部分：乐曲一开始，在大提琴和低音提琴的长音背景上，定音鼓猛烈的敲击、低音铜管乐器的吹奏，象征着帝国主义的坚船利舰，轰开了中国大门，犯下了滔天大罪。接着，小提琴琶音式的六连音、木管奏出的颤音，形容人民被欺辱，痛苦呻吟，国破山河碎的景象。序号 [6] 出现了经过加工、变形的《铁蹄下的歌女》等曲调，这是人民的“苦难主题”。序号 [10] 是一段倒影卡农式的音乐，之后是《满江红》曲调的变形，以赋格句式陈述，表现了人民风起云涌地与侵略者自发斗争。序号 [18] 开始，定音鼓猛烈击打，仿佛侵略者开始又一次的（乐曲中第三次）侵入、犯罪，音响混乱、嘈杂，似一派生灵涂炭的景象。

第二部分：从序号 [22] 开始，音乐进入小快板，出现转折。小提琴奏出快速的十六分音符，逐渐弦乐器全奏、强奏，似勇敢的游击队，星星之火，开始燎原。随后，多种音乐素材先后呈现，音势不断加强。至序号 [31]，乐队全奏，《满江红》等主题原形显现，序号 [32]，铜管高奏《义勇军进行曲》的曲调。

第三部分开始：序号 [33]，钟鼓齐鸣，弦乐队和木管高歌全曲中最优美的曲调《南海渔歌》，音乐无比宽广，出现了最高潮，表达了人民对胜利的欣慰和喜悦。序号 [34]，是深情的中段，大提琴、中提琴主奏，小提琴衔接旋律，力度表达加强。序号 [36]，出现鲜明的 \flat B大调色彩，乐队再次全奏。序号 [38]，小军鼓奏出《游击队之歌》与弦乐渐强的《义勇军进行曲》动机，以及木管、铜管的齐奏合在一起。最后，乐队全奏《义勇军进行曲》的尾句，坚定、响亮地在最高潮中结束全曲。

总之，作品呈现出由阴暗到明亮、由苦涩到快乐、从无调性到有调性，音乐素材从变形到原形的布局。力度上从弱到强，音量上从小到大，材料的呈现、组织上从紊乱到有序，作品整体的音响动态似乎揭示了中国人只有自强不息、艰苦奋斗才能强大的哲理，善良、自强的精神永存。

（卢广瑞）

第三部分 电子音乐作品

[A]

安承弼：《神韵》

《神韵》是作曲家安承弼于2001年应法国国家视听研究院电子音乐研究中心（INA-GRM）的委约，为单簧管与预制声音而创作的电子音乐作品，2001年5月14日首演于法国国家电台梅西安音乐厅。作品长20分钟。

“神韵”在韩文里指的是绘画、诗与音乐等艺术活动中借由人类与大自然的交感共鸣所形塑的独特运动。在这部作品里，电子音乐的预制音响部分表现的正是对应于单簧管的自然共鸣。

东亚文化认为它们的古老乐器编钟能够同时表达声响与大自然的讯息，乐器演奏者以运动形式所制造出来的声音并不单纯是由人启动，它们同时也是大自然的回响。中国谚语“一唱三叹”相当传神地以人文的方式描绘了这种声音现象。这是为什么我们对这些声音现象不能仅关注它们第一次出现时的面貌，而必须好好咀嚼、玩味它们，因为这些表面形式的背后隐藏着如此丰富的层次。

为了表现人与大自然的相融无隔，作曲家在这里与其说是一位创作者不如说是一位会通自然与人文的触媒，他的地位更像灵媒或巫师，聆听、接收各种讯息，让时间脉动中出现声音之不可分离的意涵一一浮现、跃动，让音乐的形式从心灵深处孕生而出，回荡不已。

（安承弼、徐玺宝）

安承弼：《色彩的空间》

《色彩的空间》是作曲家安承弼应法国政府委约，于2002年为中音长笛、弦乐四重奏与预制电子声音而创作的电子音乐作品，2004年3月首演于法国里昂（Biennale）国际艺术节。作品长20分钟。



作品将声音的色彩作为特定的材料，并使之与听觉产生的各种现象进行组合，同时，也表现了各种空间变化与对置的可能。“声音”在这些空间里具有一种特殊性：既不受单一声源控制，也不受起始因果的束缚。不确定的感官与不确定的空间，这两者的结合恰好容许我们由这部作品里的声音运动反思声音“色彩的空间”。作品在视觉与心理两方面的意义，如同佛家透过对事物真实与表象的冥思，洞悟万物变动不居却恒常不易之理。在精神与物质之间，梵文里的 Rûpaloka 意指物质面或色彩的空间，而 Rûpasûyata 意指人的潜在意识，这些意寓了精神与物质之间迈向轮回永生及任意运动的不可或缺的中介。

作品并未赋予西方创作者造物职能的唯意志论（或意志主义），同时，也远离了东方传统思维所表现的创作者的被动性（如：传统音乐文化口传心授的方式），在这里，唯有创作者的“主动聆听”并会通声音的真知。刹那与永恒、技巧与传统、感官与精神等二元要素，在这里对立被化解，人们得以在声音色彩的空间里自由游离。

（安承弼、徐玺宝）

安栋：《透天设计》

《透天设计》是作曲家安栋创作的电子音乐作品。作品的构思来源于哲学上关于本我、自我、超我，以及人与天地万物之间的关系的思考。用各式的音乐语汇和多变的技术处理手段，向人们娓娓道来那歌者的沉吟、智者的低语、仁者的哲思和先知的细诉……

三元劫数，是对大宇宙生生不息之万物的命和运的统括，也是造物者给予芸芸众生膜拜祭献的精和气的图腾。

天一五官乃中央定位，运行八方天道也，所以为上元之首。探索着人耳的听觉极限，作品由超低频的引子缓缓带入。高音的托拽和缥缈给人以苍穹无极之感。音乐的气态质感给人以无穷的想象空间。经过精心处理的交叉淡化以后，在背景衬底的点状音色的铺垫下，出人意料地插入了在摩擦运动中的强烈金属感的超高频音，沉浸在与低频的潜奏和不断置换着远近距离的游离音色的对话中，生动地表现了光束在细腻与强劲之间多端的变化，剑锋般的金色光刃穿过云层，洒在普天之下的壮丽画卷。风起云涌，斗转星移。

人一八宫乃太阳照临之处，人道也，所以为中元之首。与前段的慢节奏形成鲜明对比，第二段的描述是在一种快速且不断充满着变化的节奏压迫下释放出来的。融合各项世界前沿的顶尖电子音乐音频处理技术，各种现实的音响被解构和重组，各类非自然界的原创性音色被引入和锻造。无论是音型抑或特征乐句，此时此刻，展现的壮景已经打破了变节奏的条条框框。在充满着永恒动机和丰富裂变的多层次织体进行中，未知的音响缥缈莫测又有条不紊。就如同是在历史隧道中的时光穿梭，再现和展望着世上人们的活动轨迹和一个个时代的兴起与变迁。

地一宫乃神位昏临之地也，所以为下元之首。在重音的冷静之后，依稀凝固的液态音响开始引出了作品的终端。少了鲜活的气息吐纳，取而代之的是物质材料般的深沉有力。深邃的长音布景和时而出现的黯色华彩与之前的天相互映照。是首位呼应，更是一种稳重而有力的深化。辽阔大地，万物生于斯，长于斯，是根，是基，是本。

一气生，阴阳定位，星斗生光，复返原始。二气包罗万象。三元会辰，再生人，治化世界。这便是阴阳之理，这便是融合着中华经典古学思想和前卫革命性技术的电子音乐作品——《透天设计》。

（安 栋）

[C]

陈强斌、纪冬泳：《斑》

《斑》是作曲家陈强斌和纪冬泳于2006年为笙、交互式电子音乐与交互式影像而合作的多媒体作品。该作品由中国传统乐器笙、多声道电子音响和视频影像三种元素构成。并通过交互式技术使三种元素在笙独奏的主导下完全融为一体，交相呼应，形成听觉和视觉的高度融合。

元素一：笙独奏。全曲以最为典型的乐器演奏法（如呼舌、滑音、弹舌和打音等）为基础，在结构上强调从细柔委婉衍变至高度共鸣，从横向对比延伸至纵向呼应，以“音色”作为音乐语言的结构核心，并主导着作品其他元素的演变。

元素二：多声道电子音响。电子声源均来自笙的演奏采样，前期进行多声道电子音乐加工处理，演出现场布置八声道扩音设备，经过计算机编程（Max/Msp）将现场笙独奏的声音通过话筒拾取，实时触发已编程的多声道电子音乐。音乐的色彩在整个音响空间形成、流动、衍变……



元素三：视频影像。基于交互式技术（Max/Msp 结合 Jitter），经过计算机编程将现场笙独奏的声音通过话筒拾取，实时控制视频影像的变化——图形、色彩、变化速率、疏密度、移动方向等，实现色彩的想象与想象的色彩，从听觉和视觉两个方面形成对“色彩”的想象与表达。

（陈强斌、张小夫）

陈远林：《女娲补天》

《女娲补天》是作曲家陈远林创作于 1985 年的一部电子音乐作品，也是作曲家第一部使用电子手段的探索性作品。学生时代的一批新潮音乐的弄潮儿，凭着对现代作曲技法的一腔热情和对其执着坚定的探索精神，在经历了社会的巨大变革后对新时代的音乐提出了自己的设想。当传统的创作手段已经不能满足他们的需要时，对于外部手段的挖掘就成为一种必然。电子音乐就是其中一个卓有成效的探索，并在当时人们的音乐生活中引起了极大反响。

《女娲补天》首演于中央音乐学院1983级作曲系研究生班的音乐会上。在那个还没有数字合成器面世的年代，一台Roland 模拟合成器、一法国电子音乐家雅尔赠送给中央音乐学院的合成器和几台国产简易合成器就构成了舞台上的所有主角。

这是一首透露着浓浓的探索精神和试验味道的电子音乐作品，它充满了原始宗教般的声音，涌动着生命原始激情的节奏，与作品要表现的混沌世界相互暗合。

音乐可以分为三个部分，各个部分在曲式结构上并不能严格按照现有曲式类型去划分。音乐的第一部分中使用了大量的音效和动效，模糊的声音随着音乐的不断前行变得愈来愈清晰，如风声和雷声，加上散发着电子味道的合成器使人感到耳目一新，甚至还不太习惯没有常规乐器在舞台上演奏的演出模式。第二部分采用苗歌的素材，根据合成器的一个移调功能创作了一个涌动着生命节拍的生命赞歌。只要按下处于合成器面板上的一个指定按钮就可以轻易地实现移调。所以，作曲家设计了一个复合拍子的节奏动机，并以此为循环模式，进行频繁的移调，使音乐获得向前发展的动力。第三部分运用了排鼓和声码器（Vocoder，在演唱时能够实时将单声部的人声变成如同合唱一样的多声部合唱效果），音乐更为积极和亢进，似乎是在为女娲补天的悲壮气概击鼓呐喊。

（于祥国）

陈远林：《牛郎织女》

《牛郎织女》是作曲家陈远林于1986年创作的音乐诗剧，也是他硕士研究生的毕业作品。该作品与其说是一部现代音乐作品，倒不如说是中国最早使用MIDI技术制作完成的大型现代交响合唱。音乐按照人们熟知的牛郎织女的故事情节，分为序曲、第一幕——人间、第二幕——天上、第三幕——人间。

本剧作词由著名词作家吴祖光先生完成，女主角由彭丽媛扮演，男主角由马洪海扮演，导演魏小平，舞美黄海威……一个强大的创作阵容在中央音乐学院——新潮音乐的策源地形成。如同作曲家本人所言：“音乐诗剧不是纯粹的歌剧，也不是纯粹的音乐剧，而是结合了两者的音乐元素，辅之以中国诗歌创作的音乐诗剧。”

作曲家与当时的许多人一样迷恋现代音乐创作的主流简约派，在音乐写作和配器方面都渗透着强烈的简约音乐创作元素，甚至在语言对白上都力图使用简约音乐的创作手法去表现。电子音乐的创作设备简单至极，只有一台Kurzweil合成器、一台音序器和一台磁带录音机。音乐中所有的交响乐音色、人声合唱、电子音色和效果音色都由这些设备完成。也许二十年后的今天，人们已经对用MIDI手法制作的电子管弦乐习以为常，但是在二十年之前一个人用如上设备完成一部具有简约音乐创作观念、管弦乐思维和流行音乐元素的大型现代交响合唱是相当难能可贵的。

（于祥国）

陈远林：《京韵》

《京韵》是作曲家陈远林于1992年为小提琴和磁带而作的电子音乐作品，同年在美国石溪大学首演。

京剧音乐的影响在这代经历了“文革”的作曲家身上留下了深刻的历史印痕，在那个“罢黜百家，独尊样板戏”的年代，京剧音乐奇迹般地成为幸运儿，受到了空前的重视。1992年，作曲家在赴美留学的第二年创作了这首洋溢着京剧音乐神韵的电子音乐作品，故名“京韵”。

作品使用了计算机制作的磁带录音以及小提琴实时演奏。当时的苹果计算机软件是今天Protools的前身（Sound Design II），只能做一个立体声轨音频文件的编辑，而不像现在的Protools没有使用轨数的限制，在计算机中也只是做简单的拼贴和剪



接。作品中大量的声音变形和效果处理都是在磁带录音机上完成的。

沉闷的中国大锣似乎是一场梦的开场，电子音乐琐碎凌乱的声响使音乐充满了不安的气氛。主题使用了许多京剧打击乐的采样，并且做了必要的变形处理。开始处，小提琴独奏和磁带的预制音响像一个复调化的二声部，形成不太强烈的对比；中段音乐非常安静，这是一段磁带音乐的独白，小提琴用大量的滑音与之呼应；第三段磁带音乐为节奏背景，小提琴一些即兴的介乎于乐音和非乐音之间模仿电子音乐的声响，从非乐音过渡到乐音，奏出完整的京剧主题。虽然人们可以感受到音乐本身的京剧因素，但由于作曲家在作品中贯穿了颠倒再现方式的思维，实际上直到最后才出现西皮完整的主题。小提琴在演出现场使用话筒扩声，没有做变形处理，模糊的调性和京剧的神韵紧紧地交织在一起。

（于祥国）

陈远林：《飞鹄行》

《飞鹄行》是旅美作曲家陈远林于1995年根据中国汉代同名古诗《飞鹄行》为女高音、单簧管、小提琴及电子数字处理系统而作的电子音乐作品，作品长度为12分钟。

音乐结构：由于中国古代和西方不同的历史人文背景、迥异的思维方式和音乐特点等原因，导致中国没有产生像西方的五线谱那样的记谱法，能把那个时代的声音记录下来让后人从乐谱中解读先人的音乐。中国古代许多经典的音乐作品只能把歌词（诗词）留给后世，而音乐的原始音响却限于口传心授的条件永远地留给了历史。创作于公元前221年的《飞鹄行》亦是今人无法听到的无声音乐，幸运的是我们今天仍能看到其诗的全貌。陈远林在作品的导言中写道：“经过漫长的历史，《飞鹄行》原来的音乐已经遗失不见，只有诗词和音乐的结构还依然存在，所以我的音乐创作就依据其原有的诗词和结构为基础。”

《飞鹄行》是中国汉代相和大曲中的一部音乐作品，《中国古代音乐史稿》中这样解释相和大曲，认为最为完备的《大曲》曲式，可分成三个部分：

1. 前段为“艳”，一般在曲前；有时在中间；音乐婉转抒情，舞姿优美。
2. 中段为主体，包括多节歌曲，每节歌曲后加“解”。歌曲部分偏重抒情，“解”

的部分偏重力度；歌曲比较缓慢，“解”比较快速；两者轮流相间，造成一快一慢、一文一武、反复对比的艺术效果；可能舞蹈的缓、急、软、健，也与之相称。

3. 末段可用“趋”；感情内容比较紧张；用较快的歌曲配合较快的舞步。

《飞鹄行》是典型的中国式拟人化的爱情故事，它以笼罩全诗的悲情氛围诉说爱情永恒的生命主题。诗词本身的情节并无一波三折的起伏，但是情感的力量却随着时间的推行逐步上移，“若生当相见，亡者会黄泉”，悲情的累积终于达到难以自禁的顶点。除去原诗中的词意和情境被作曲家基本原封不动地保存下来以外，原诗的结构也被作曲家巧妙地加以利用。原诗中先后三次出现的“歌”同由两个上下句构成，呈偶数对称结构；“趋”由五个上下句构成，呈奇数非对称结构。作曲家巧妙地根据整部音乐作品的思想内容和结构布局，将“趋”中最后一个上下句“今日乐相乐，延年万岁期”安排为尾声，并且运用同样的音乐材料，与引子（“艳”）遥相呼应。其实，“趋”虽是音乐的高潮，但是相和大曲的音乐就在“趋”中收束，所以这种结束方式恰巧又成为一种结构“复古”的巧合。

演出音响布局设计见图 1。

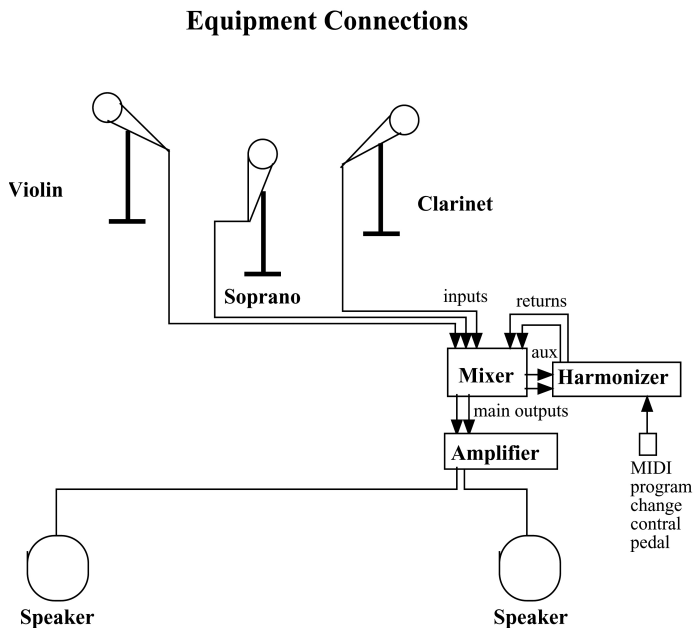


图 1 演出音响布局设计图

从这个音响布局设计图中我们可以看出，作曲家的设计思路是十分清晰的，即



通过数字效果器的现场实时处理，将传统的声音（女高音、单簧管、小提琴）进行变化展开。台上三位演员均有一支话筒连到调音台上，调音台将这三路音频信号送至效果器，效果器再将这三路声音按照既定的效果模式进行处理，并且将处理后的信号重新返送到调音台。至此，扩声前的工作就已完成。最后，调音台将混入的信号以八声道的方式送给声音放大器（或直接将信号分路送给现场各个方位的有源音箱），放大器再将信号送给现场的音箱。这个以效果器为中心设计的音响布局并不复杂，作曲家所做的“文章”主要集中在对效果器参数的设置上。

《飞鹄行》的音乐语言清新简约，电子音乐技术的运用恰到好处，在追求音乐的创新性的同时兼顾音乐的可听性。作曲家本人曾说：“我认为现代音乐的最终目的是用音乐感染听众，而不是逼迫听众接受作曲家生造出的那套抽象的哲学理论。”电子音乐的立命之本就是“为人类的听觉打开了一扇新的窗户”，向着那些未被开垦的声源处女地进发。失去了对“未来新世界”声音的挖掘和探寻，电子音乐的创作道路就会越走越窄。现代音乐大师斯托克豪森的一段话语给了我们许多启示：“从音乐的传统和整体看，音乐的进行、观念或主题或多或少是描述性的，无论是心理世界的描述，还是现实世界现象的描述。我们现在面临一种情况，这就是声音的合成与分解，或者是一个声音通过几个时间层次的穿梭成为主题本身，声音的行为或声音的生命成为主题。”换言之，电子音乐创作的中心环节是围绕着“声音”（这其中包括大量的噪音）做文章，音符已不仅是音乐创作的唯一主体。陈远林在《飞鹄行》的导言中说道：“因为听不到原有的音乐，所以想象力得以无拘无束地自由飞翔。我试图用数字电子声学系统去处理演唱者和演奏者的声音，借此，我发现了一条连通古今的桥梁。”

（于祥国）

程伊兵：《规则游戏》

《规则游戏》是由作曲家程伊兵于2000年12月借助计算机、音频及视频手段创作，可实时演奏的多媒体计算机音乐作品，作品长度为5分钟，2002年4月首演于“中国首届电子音乐发展战略及学术研讨会”音乐会。演奏者程伊兵，视觉设计者丘文。

世界是由受各种规则支配的元素构成的。《规则游戏》正是基于这种朴素的世界观，借助计算机和多媒体手段，通过音乐表达作者在这一问题上的游戏性猜想。作品尝试通过音乐的手段与特性，以游戏的情绪色彩，借助多媒体手段，还原并构建与规则同质异构的“声音面目”和“声音模型”。

根据作品所要表达的内容，作者在不同音区，分别以不同音高构建大七度，设计了九个音乐元素。为表达元素的等级属性，选择音色差异极其细微的钢琴来演奏全部九个音乐元素。然后规定各元素在节奏、时值、位置等各方面的出现规则。九个音乐元素每三个为一组，被分为三组，各组元素遵循不同的节奏律动。

第一组元素的节奏模式如例 1 所示，遵循 $\frac{4}{4}$ 拍的律动。

例 1





例 4



所有元素以上述节奏关系为原则，相互之间 2 ~ 10 个最小时值单位 Click (PPQ) 的微小时值差异，构成九个不同的元素。由于这种节奏关系的音乐，无法使用五线谱来记录，为说明问题，这里采用了将计算机生成的、《规则游戏》中的九个元素的 MIDI 文件，转换成文本形式的方法，以便清晰地反映各元素之间的关系。

《规则游戏》围绕着所要表现的内容主题，通过音乐和声音语汇体现了“元素”和“规则”。在曲式结构方面，也是紧紧围绕着作品本身人文表达的内涵，进行音乐的呈示、展开的。

乐曲开始，各元素按照 8—5—1—9—2—4—7—6—3 的顺序，依次呈示，整个音乐，按照事先安排的规则，有序地构建出有关“元素”和“规则”的声音模型；第 54 小节（2 分钟左右）突然出现的系统外因素——具有随机相位的高频次出现的颗粒声，打破了系统平衡，各元素先是在保持大部分规则的前提下，以组为单位依次出现，试图保持原有的系统平衡；在外来因素的干扰下，系统中各元素开始在音区、速度、相位等与原来截然不同的新规则的支配下出现；失去原有规则支配的元素，经过几次不同的尝试，使得整个系统由原来的稳定有序，演变成混乱无序状态，在第 74 小节（2 分 47 秒左右）达到音乐的高潮；之后，各元素开始逐渐找回各自原来遵循的规则，为了模糊规则变更的界限，作者采用了渐变 (morph) 的方法，例如速度上，各元素分别按照各自不同的渐慢速率，恢复到原来的速度；最后，各元素按照最先出现，最后消失的原则，也就是和乐曲开始呈示顺序完全相反的次序 3—6—7—4—2—9—1—5—8，逐个消失。

整个作品没有按照传统的曲式规则来结构，而是完全从表达内容上出发，紧密

围绕所要表达的主题——元素和规则，足见作曲家在追求内容与表现形式统一方面的追求。

《规则游戏》在技术表达方面，主要突出互动性。作曲家对计算机音乐互动性的阐释为：首先，在演奏互动方面，在《规则游戏》的实时演出版本中，系统外因素——具有自动相位的高频次出现的颗粒声，是由演奏员通过计算机键盘，实时演奏，并经由效果器实时处理得到的，实现了最基本的“伴奏模式”的互动。其次，在视频艺术家的协助下，《规则游戏》引入了音乐声音与视频图像的实时互动。之所以采用 Flash 作为视频制作及播放源，是因为 Flash 具备很强的矢量图像处理能力。在整个音乐的演奏过程中，相应的视频图像都是通过 Flash 以矢量的方式，实时计算出来的。这与作品本身要表达的内容——元素与规则，非常吻合。音乐搭建了规则的声音模型，视频图像展示了规则的视觉模型，而这两个模型的搭建过程，都掌握在演奏者的实时控制中。再者，《规则游戏》是一个强调音乐与听众之间被动参与互动关系的计算机音乐实验作品。整个作品中，听众所听到的旋律、节奏、和声等其实并不是作者根据传统作曲的旋律、和声写作方法创作的，有的只有元素和规则，然而听众在“杂乱无章”的音乐中听到了各自不同的旋律、节奏等，也是这个作品的内容之一，也就是作者想表现的——规则的打破与重建形成的游戏。在被动参与互动关系中，听众不知不觉参与了作品的创作，并成为作品的一个重要组成部分。最后，在创作与计算机之间的互动方面，《规则游戏》尝试以计算机的优势来创造作品并组织细节。前文音乐分析部分谈及的，具有如此复杂节奏音型的音乐，如果采用真人演奏的话，根本无法做到。然而“刻板”“守规矩”的计算机做这样的事情真是再容易不过了，当然，也只有计算机最适合演奏这样的音乐。在这个尝试中可以看出，《规则游戏》中 Morph 曲式结构的应用，结合了计算机音乐创作的特点，互为依托，共同完成了音乐本体与主题的完整性，这也是对计算机音乐曲式结构方面的一次有益探索。

（程伊兵、徐玺宝）

程伊兵：《乐中书》

多媒体计算机音乐作品《乐中书》作于 2004 年，同年 10 月首演于 2004 北京国际电子音乐节。演奏者韦岗（书法）、程伊兵，吟唱者程伊兵。



《乐中书》根据宋代词人苏轼的名篇《前赤壁赋》而作。作品将书法者现场书写《前赤壁赋》(节选)的动作实时转换为电子音乐,与其他声部进行配合。作品中还包含了现场的电子化古琴独奏和古词吟唱,用纯电子的方式,演绎中国古代文人旷达悠远的心境和古战场惨烈的杀戮场面。

作品的演奏以书法者的书写作为主线,其曲式结构也是由书法者的书写和作者对《前赤壁赋》的理解共同构建而成,可以说,作品起于该赋(节选)的第一个字,止于最末一字。在演奏过程中,书法家书写的手上共绑有六个传感器,五个弯曲传感器绑于五个手指上,一个平衡传感器绑于手腕一侧。因此,书法家书写动作中的力度、位移、弯曲等都实时地被转换为MIDI信号,并以此构成乐曲的主体,这也是将传统书法美学提炼为音乐表达的一种尝试。

作品根据作者对《前赤壁赋》的表意理解,被模糊地划分为三个段落,在书法层面上表现为楷书、行书和草书,之所以说模糊是因为其划分完全由书写决定,可为戛然而止,也可为圆润过渡。三种字体在书写中因力度、速度等方面有极大差异,从而造成了三种情绪反差较大的音乐色彩。

作品还存在另外两个元素,其一为纯电子方式的古琴即兴演奏,另一为被电子化(vocoder)了的传统古词吟唱,这两个元素与书法形成音乐上的应和,又因其极度电子化的审美特征带来理性的氛围,其直接、单一的音乐色彩也是对回归中国传统的大写意表达方式的一种尝试。

《乐中书》在音乐设计上主要有两个方面。一为线条,分别由三个按四度、五度叠置产生音高的传感器,以带变化音的六声调式为音阶的即兴演奏和原汁原味的五声调式的吴语古词吟唱共同构成。二为类环境声的块状声音群,如一部分风声、铃声、颗粒声、山群回声等,但由于电子化的写意处理方式,实际上这些环境声只神似,而声并不似,以此营造出一种虚拟但直接的环境感受。

《乐中书》中所有的声音均是以电子方式发声的,甚至古词吟唱部分,也仅仅取其吴语发音,而音高、音色都是电子方式产生,也正是因为纯粹电子化带来的一种抽离的音乐感受,与中国传统艺术精神中的写意表达暗合,似乎更具有中国传统的意味。

(程伊兵)

[D]**董夔：《飞翔的苹果》**

《飞翔的苹果》是作曲家董夔于1994年，为两个或更多声道制作的计算机音乐作品。这首作品完成于斯坦福大学计算机音乐研究中心，运用Dmix软件完成，作品长度为10分钟。

关于作品的内容，作曲家曾经做如此描述：“作品根据一个孩童的梦完成，以一个孩童无止境的想象力，在这个五彩缤纷、没有被污染的世界里旅行。”董夔认为，她的创作宗旨是“用心去聆听什么是我所需要的声音，而不在乎以什么样的技术方式来达到我所要的音响效果”。

作品看似随机，其实是有严密的组织和布局的。作品的主题材料发展方式，用作曲家自己的话，是“主要动机从一个简单模式发展到复杂模式”。作品以一个简单、短小动机逐渐丰富最终构成一个大的作品。作为一部有明确音高的计算机音乐作品，在看似随机性的音乐流动中， $\flat D$ 音成为主要的中心音，围绕这个中心音形成了作品的基本动机F、 $\flat D$ 、 $\flat E$ 音。整个作品就是由这个基本动机，在材料的组织上，通过密度变化、强弱变化、材料本身衍生发展、声部变化等手段逐渐发展而成的。

作品在音色上没有作太多的变化，只用了一种类似钢琴的音色。但丰富的音乐流动，音域上或明或暗的丰富对比和变化，使人们听起来在音色上丝毫不感到单调。在作者看来，“每个声音都有各自的色彩和形状。在这首作品中，我抓住了透明的、闪光的星从无穷尽中飞落”。

作品的结构，基本是A、B、A'的布局，是个单一主题。B部分是慢板，A'再现部分通过复调手段加以发展，逐渐丰富，最终形成高潮。

这首作品曾获得1996年Prix Ars Electronica国际电子音乐艺术大奖提名，获荣誉奖。

（黄忱宇）

董夔：《交会》

《交会》是作曲家董夔创作于1999—2000年的一部大型电子音乐作品。作品反映了作曲家本人在横跨东西方文化边界时内心的、非常个人化的心灵旅程，反映了东方与西方两种文化传统之间的文化碰撞与体验。有些是有意识的，有些则是无



意识的。在这部作品中，作者通过音乐探索了一条中国文化与美国文化之间的文化交会之路。这种交会从远古直至现代。

作品分为三个部分，总体音乐长度为 22 分钟。每个段落都有各自完全独立的内在结构和声音材料，但又统一在一个整体的创作思路和理念上。

第一部分从一个缓慢低沉的正弦波音块开始，体现了细微的音色变化与流动。从 34 秒引入一些类似硬币发出的高频的声音，并伴随低频行进中声音和色彩的微妙变化。第二部分，是中国传统民歌素材与美国流行音乐素材的并置与交融，并通过计算机将两种素材缠绕在一起。最后一个部分，回归到一种永恒的原初的童话境界，通过再现展现了儿童时代的歌谣，表达了作曲家内心的情感，希望通过这种交流与对话抽象化为一种终极的文化境界。

作品的声音材料选自作者过去四年之间录制的一些声音材料。录制的地点有很多，有的来自树林旁边，有的来自作曲家居住的地点和工作室，以及 Dartmouth 学院。里面还有加利福尼亚的诗人查尔斯的声音，这一系列的声音在计算机软件（Supercollider, MSP）中进行合成、改变。音乐最后的总体合成是在 Protools 音频平台。

（黄忱宇、周佼佼）

[F]

冯坚：《灵魂像风》

《灵魂像风》是女作曲家冯坚为女高音、实时效果器、波形与四声道电子音乐而作的作品，完成于 2005 年，入选 2007 年香港国际——亚太现代音乐节，于 2007 年 11 月在该音乐节期间公演。

作品取材于藏族民间音乐，在女高音声部的处理上使用音节分解式吟诵、气声吟唱、颤滑式歌唱等方式以展现藏族语言的魅力和独有的美感，并利用实时效果器对女高音声部进行延时等处理，以形成更为丰富的音乐形态；同时使用音频技术和多声道技术对预录材料进行变形、移位、分解、重组、穿插、旋转、对置等处理，以形成与女高音声部截然不同又紧密相关的各个音乐层次。作品的整体音响缥缈、通透，以电子音乐的方式诠释了藏族文化的精髓——精神上的自由与灵魂上的纯净。

女高音声部的歌词由作曲者自己创作，在作品中用藏语演唱：

双足如扇，挥扬无尽的尘沙；
眼中的轻波，触摸遥不可及的天际；
身躯是尺子，丈量青海湖的每一寸土地；
灵魂像风，追逐着所有的前世与今生。

(冯 坚、张小夫)

[G]

关鹏：《将军令》

《将军令》是作曲家关鹏电子音乐组曲《Cadenza》的第二首作品，创作于2002年，曾经在2002年北京电子音乐周、2002年中国首届数码艺术博览会、2004年北京现代音乐节以及国外的电子音乐节上演出。该作品获得全国首届“学会奖”电子音乐作品比赛A组二等奖。作品长度为6分6秒。

作品《将军令》的曲式结构基本可划分为带再现的三部曲式A、B、A¹。从长度来说，在电子音乐中这不算一首大作品，但是它的素材集中、统一，主要来自打击乐采样，以鼓为主。作者利用打击乐不具备传统音高体系概念中的明确音高，却具备丰富节奏变化的特性，利用电子音乐的创作手法，创造了一个不同地域、不同空间的碰撞与融合，制造了含蓄又奔放的电子鼓乐空间。“将军令”本是曲牌名，原是一首极为流行的大型民间器乐曲，旋律雄壮豪迈，有多个民间版本，各地的旋律、结构和使用乐器不尽相同。一般以唢呐吹奏，锣鼓配合，声势浩大，许多剧种都采用其为伴奏乐曲。作曲家将“将军令”作为这部作品的题目，并非因为完全吸纳其中的传统戏剧元素，而是因为这部作品的整体风格与气质与这支曲牌相一致。

作品利用电子音乐创作手法和独具匠心的音响安排，使听者惊异于如此简单的材料可以衍生出如此丰富的变化。

1. 综合运用音频制作技术和MIDI编程技术。在技术制作的角度的上来看，这首作品是建立在音频制作和MIDI编程的双平台上的。在作品的三个部分A、B、A¹中，A和A¹主要运用的是大量的音频编辑的技术，通过多次处理，使得原始声音素材充分得到展开和发展；B段主要运用的是MIDI编程技术，基本上没有对原始声音素材进行变化，而是充分发挥鼓这一乐器自身的特点，用渐强的手法营造出一个节奏



明确、气势宏大的鼓乐空间。如果说 MIDI 编程在这首作品中的应用主要是为了利用采样的音色在计算机中进行节奏的音序编写和对整体音乐结构进行控制，那音频软件的应用主要利用各个软件的效果器对声音的细节进行电子音乐的再创作。

2. 多层次的音响空间布局。这首作品在音响的空间布局上也十分合理，既不单调，也不过分修饰，而是根据作品发展的需求，使作品在大的层次变化的基础上又不失细微之处的惊喜。如在作品开始的 1 分 3 秒处，作者以一个素材在左右声道尽头穿梭，加以音量上的变化，并在中间制造出片刻的间断，给人听觉上带来一种新鲜的音响效果和刺激，也使听众在一种长时间持续的状态中找到对声场判断的依据。另外，对于作品整体的音响布局来说，A 段和 A¹ 段的声音始终处于一种流动的状态中，用以表现经过电子化处理后的声音素材的细微变化；而 B 段的声音基本处于一个相对静止的音响空间位置，主要通过音量的加强和频段的扩展来表现鼓乐演奏气势的增长，同 A 和 A¹ 段形成较为鲜明的对比。

《将军令》作为实验性的纯电子音乐作品，充分运用了 MIDI 编程和音频处理两大核心技术，表现了富有中国审美特征的现代电子音乐风格与创作观。

(关 鹏、徐玺宝)

关鹏：《极》

《极》是作曲家关鹏应 2006 年北京国际电子音乐节委约而创作的电子音乐作品，首演于该电子音乐节闭幕式音乐会。作为电子音乐组曲《Cadenza》的第四首作品，于 2007 年 6 月在法国布尔吉斯（Bourges）举办的第 37 届国际电子音乐大赛的 Residence 组获奖。全曲时长为 12 分 30 秒。

在作品《极》中，作曲家使用了蒙古族特有的人声演唱形式“呼麦”作为声音素材。“呼麦”原义指“喉咙”，即为“喉音”，是一种借由喉咙紧缩而唱出“双声”的泛音咏唱技法。“呼麦”之所以能同时发出两个或两个以上的声音，其技巧在于借丹田之力唱出一个基础音，经由喉咙压缩，析出基础音之上的各个泛音，再借由口腔、鼻腔、头腔或胸腔的共鸣来放大所选取的各个泛音，因此，对听者而言，能同时听到基础音和泛音两个声音，而这两种声音都是正常人声所无法达到的“极低”和“极高”的极限音区。作品名“极”，就是基于“呼麦”的这种非常夸张的声音特

性的体现，也是最原始的人声和最现代的电子音乐的碰撞和交融。

作品由引子、类似三段体曲式结构的部分和尾声组成。

1. 引子的原始素材是长度为 10 秒的一段吟唱，作曲家通过对音高、音长的变化，以及其他电子效果的处理，产生出四段音区相差一个八度的原始素材变形，由低到高，依次递进地构成了覆盖各个频段、时长为 2 分 30 秒的引子。这个带有某种“总结式”意味的引子材料及其变形，后来在乐曲中又出现了三次，分别置于段落连接的结构点处。

2. 类似三段体曲式结构的部分：第一阶段的原始素材取自“呼麦”中“唱”的材料，作曲家采用类似复调的手法发展和展开材料，并给予大量相位和混响的变化，使听者可以感受到声音素材从一个固定的空间位置逐渐发展形成一个全方位的、立体的音响空间。第二阶段的原始素材取自“呼麦”中“念”的材料，与第一阶段不同，这阶段运用了类似“齐唱”的手法，通过对声音材料不断的重复形成一个固定的节奏，并由一个声部逐步递增为同一音高的、多声部的“齐唱”。第三阶段的原始素材取自前两个阶段，纵向结合了第一阶段复调化的“唱”和第二阶段节奏化的“念”，形成作品的高潮段落。

3. 尾声使用了和引子一样的原始素材，不同的是在尾声中作曲家运用滤波的技术把吟唱中基音的部分滤掉，只保留其泛音，并在此基础上再度提升音高，直到人耳几乎无法辨别的高度之后逐渐隐去。作者希望以此来表现“呼麦”这种特殊的人声技法，虽然不像其他唱法那样璀璨炫丽，但是，平实之中自有一种洗净铅华、兼容并蓄、淡远悠长的艺术效果。

《极》的个性化创意和细腻的声音品质，结合作曲家深厚的传统音乐内涵和高超的电子音乐制作技术，将民族文化精神的内涵和现代电子音乐的表现方式相融合，较为集中地体现了中国现代电子音乐的创作追求和创作理念。

（关 鹏、徐玺宝）

[J]

贾国平：《梅》

作品《梅》是作曲家贾国平为竖琴与计算机而作的作品，曲名与创作灵感直接



来自陆游的《卜算子·咏梅》：“驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。”

作品于1995年9月在德国斯图加特第三届国际现代音乐暑期班期间完成，并于9月25日由旅德日籍著名竖琴演奏家山田女士首演，深受国际音乐同行们的好评。之后被选中参加了1995年12月在波兰华沙和克拉克夫举办的“电子艺术节”（Festival Audio Art），并在上述城市由波兰艺术家演奏。1997年1月23日《梅》于斯图加特电子音乐会上再度演出，并被选入1998年斯图加特音乐学院电子音乐实验室出版的第一张现代电子音乐激光唱片。

此曲是基于严密控制与机遇选择两个似乎相互矛盾的原则而创作的。竖琴的音高材料是严密控制的。这些材料以一个数列“2、3、5、6、11”及其逆转与不同移位的变化模式来构成，同时这个数列也决定了此曲五个段落中每个部分的长度以及每个部分的音域范围。此外，竖琴的音数模式（从单音到五音）与整体音乐的力度布局也依循这个数列递增的方式来设定。总之，在创作技法上，作者显然借鉴了西方20世纪整体序列音乐风格技术。

电子音乐材料方面，则是由机遇化音乐风格完成的。通过电子合成器输入计算机音乐元素材料，再由计算机以变化多端的方式将输入音响的各种参数加以改变，并产生出几十种相互关系远近不同的机遇化音响模式，然后从中选出16个音响模式而构成此曲计算机部分的音乐。

作品将严密控制的技术原则与意境悠远、浸透着浓郁的东方气息的中国音乐风格加以巧妙地结合，形成其独特的音乐个性。竖琴在此曲中担当主奏者的角色，其音乐形象有如漫游的孤独者。计算机音响则始终提供了一种心理的以及外在的音乐空间来衬托着主体音乐。

（黄忱宇）

金平：《色彩进行》

《色彩进行》是作曲家金平于2005年在美国纽约州立大学（SUNY New Paltz）为计算机和音响装置而创作的现代电子音乐作品，同年首演于美国的波士顿。该作品是一首严格意义上用算法作曲方式而创作的作品，它的音乐基于Max平台，具有

高度复杂的技术指标，其实质是根据算法实时生成的，而 Max 只是一个载体，整首作品几乎是通过 Java 脚本编程来实现的。《色彩进行》在 2006 年北京国际电子音乐节上演出，获得了巨大的成功并受到了广泛的关注。该作品具有相当程度的随机因素，其演奏时间和内容都可以进行实时控制。

Max/MSP/Jitter 作为一个强大的图形化音乐程序编辑系统，集 MIDI 软硬件实时控制、音频和视频一体化现场分层处理、预制程序提供实时效果处理和实时声音变形等功能于一身，通过一个个相关 patch 对效果器、合成器等不同设备的调控，结合现场原声乐器的互动式实时演奏而完成音乐作品的演绎过程。《色彩进行》通过 Max 程序设计，将音乐与色彩巧妙地结合起来，形成听觉与视觉同时感受艺术作品带来的多重刺激，表现了新媒体艺术所特有的魅力和感染力，是计算机音乐技术与中国音乐文化相结合的尝试。

作品由舒缓到激烈分四个段落，用“起承转合”的构思体现中国文化艺术传统的结构审美思想，结合计算机程序控制和作曲家指定的时间、音准范围，由计算机完成计算形成音响和色彩图形的同步表现。在声音素材上，作曲家通过缺少小二、大七及三全音和极具中国音乐特点的节奏模式等方法来体现中国音乐的特征和风格特点；作品的核心是由不同节奏模式构成的 17 个短小的乐思，以及音组集合理论在旋律方面的应用；在音高方面以 0、2、5、7、9 音程集合为主，但辅以其他音程集合，用在过渡段落、高潮段落以及构成更为复杂的音响；作品的节奏模式通过算法与不同的力度型相结合，又可以衍生出新的节奏模式；在结构上，这首作品分起、承、转、合四个部分，分别占全曲长度的 30%、25%、30% 和 15%。各个节奏模式（rhythm pattern）在乐曲的不同部分占不同分量的比重，详见表 1。

表 1 各个节奏模式在乐曲不同部分所占比重

节奏模式	起 30%	承 25%	转 30%	合 15%
Rhythm Pattern00	80%	30%	0%	20%
Rhythm Pattern01	60%	20%	25%	40%
Rhythm Pattern02	80%	20%	0%	40%
Rhythm Pattern03	40%	20%	20%	60%
Rhythm Pattern04	80%	20%	20%	30%
Rhythm Pattern05	70%	40%	20%	50%



(续表)

节奏模式	起 30%	承 25%	转 30%	合 15%
Rhythm Pattern06	30%	80%	80%	30%
Rhythm Pattern07	40%	80%	60%	20%
Rhythm Pattern08	50%	50%	80%	30%
Rhythm Pattern09	0%	10%	20%	0%
Rhythm Pattern10	80%	60%	0%	50%
Rhythm Pattern11	60%	60%	25%	40%
Rhythm Pattern12	40%	40%	10%	40%
Rhythm Pattern13	25%	50%	50%	50%
Rhythm Pattern14	10%	30%	30%	20%
Rhythm Pattern15	0%	15%	30%	10%
Rhythm Pattern16	0%	20%	90%	0%

(徐玺宝)

[L]

兰薇薇:《Pixel Delay》

作品《Pixel Delay》是应两位竖笛演奏家所约，为2006年德国艾森音乐学院夏季露天音乐会而作。全曲由主题及四个变奏组成，作品以法国巴洛克时期作曲家库普兰的“Le Rossignol-en-amour”主题为变奏素材，用间离的手法使主题素材不断向前发展（主题素材从第一变奏到第四变奏成递进趋势展开，在每个变奏当中主题素材展开幅度是从小到大，其空间表现形式是从单维到多维）。（见例1）

例 1

原主题及变奏素材

Le Rossignol-en-amour Thema

The musical score consists of two staves of music in G major (one sharp). The top staff shows the original theme and three variations (V. 1, V. 2, V. 3) with brackets indicating their respective spans. The bottom staff shows variation V. 4, which is more complex and spans a wider range. The music features various rhythmic patterns and melodic lines characteristic of Baroque style.

第一变奏保留了原主题旋律，将原主题开头两个音符时值“短—长”作为变奏萌芽，使之抽象化并转化用于其他音乐表现参数上，如：旋律的分句、乐器的发音（由不同演奏法带来的音色变化）以及演奏的强弱变化。（见例2）

例 2

第一变奏

Variation 1

The musical score for Variation 1 consists of two staves of music in G major. The first staff features a melody with a 'short-long' rhythmic pattern, marked with *ff* and *p* dynamics and 'x' articulation marks. The second staff continues the melody with *ff* and *fp* dynamics. The dynamics for the first staff are: *ff*>*p*, *ff*>*p*, *ff*>*p*, *ff*>*p*, *p*<*ff*, *p*<*ff*, *p*<*ff*, *p*<. The dynamics for the second staff are: *ff*, *p*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*.

第二变奏在保留原有节奏特征的基础上，音符时值缩短。素材以原主题开头的六个音的序列“d—g—a—b—a—g”为核心，组成两条横向交织在一起的旋律线条，他们以不同的手法将原主题向偏离它的方向发展。第一条旋律：取此序列前四个音“d—g—a—b”，组成 $\frac{2}{4}$ 节拍，这四个音保持不变，通过演奏速度渐渐放慢，使原主题像烤化的奶酪一样渐渐变形。第二条旋律：取此序列全部六个音“d—g—a—b—a—g”及由其变化而成的逆行形式，其节拍由 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ 拍增加到 $\frac{6}{4}$ 拍，音列数量随节拍变化递增，随着第一条旋律速度的减慢，第二条旋律的速度则是越来越快。（见例3）

例 3

第二变奏

Variation 2

The musical score for Variation 2 shows a single staff of music in G major. It features a melody with a 'short-long' rhythmic pattern. The dynamics are *f*, *mf*, *f*, and *mf*. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *accel.* (accelerando). Above the staff, there are four notes with stems: a quarter note with a '2' above it, a quarter note with a '3' above it, a quarter note with a '2' above it, and a quarter note with a '4' above it. Dashed lines indicate the tempo changes.



第三变奏以原主题第三小节半中止处的七个音“a—d—e—d—c—b—a”为核心（在作品中是以此序列移高纯五度的逆行形势出现）。音符数量的选择是由数列“2—3—4—x—4—x—6”而决定，同时音列选择也与变奏核心“a—d—e—d—c—b—a”相对应。此数列“2—3—4—x—4—x—6”再次出现时则为“3—4—5—x—5—x—7”（在原数列上加1）。在这一变奏中引入了低音竖笛，音乐表现参数都发展到极限，原素材彻底消失。（见例4）

例 4

第三变奏

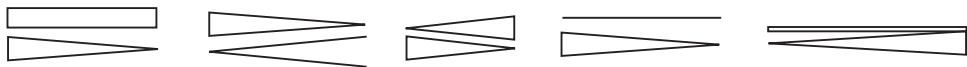
Variation 3



第四变奏是将原主题开头的两个音“d—g”第二次作为变奏萌芽，这一次则是从多个视角来思考，使原素材特征变得更抽象化，比如：“d—g”被视为从乐音到气音状态的变化过程。再如：横向的“短—长”节奏被改为纵向叠加的“短—长”节奏等。音乐的最后部分是将最具特点的巴洛克音乐装饰音（主要是滑音）作为发展要素，通过两支竖笛滑音的演奏（由极小音程的碰撞而产生的微妙谐音），使原主题得到了最充分的变化及发展。（见例5）

例 5

第四变奏



现场互动电子音乐装置：使用两个接触式的拾音器、苹果计算机、MAX/MSP 软件、成方形矩阵的四个音箱、MIDI 控制操作台，以及调音台。该作品获得 2006 年第三届中国“Musicacoustica”电子音乐作曲比赛 B 组（Mix 类作品）一等奖。

（兰薇薇、张小夫）

冷岑松：《五行》

《五行》是作曲家冷岑松创作于 1996 年的电子音乐作品。其所有声音皆通过计算机波形处理手段生成，根据音乐的需要，进行了分解、复合、滤波、调制、压缩等手段的变化处理。作品以五种象征性或较抽象的声音材料为基本素材，它们分别象征着五行中的金、木、水、火、土五种元素。作品力图表现演绎出“五行”的相互衍生、排斥等错综复杂的辩证关系，试图揭示出其中某种依从于自然法则的既定规律。

乐曲大致分为呈示、展开、变化再现三个部分。象征“五行”的五种材料分别以五种声音波形或乐器声音采样样本来表现：编钟采样样本象征着“金”；木鱼或椰子象征着“木”；自然水滴及溪流声象征着“水”；篝火的噼啪声象征着“火”；埙的声音采样象征着“土”。

第一部分：五种声音材料依次呈示，其呈示次序依照某种自然衍生的原则（来源于太极及相关学说），即水、木、火、土、金。

作品以微弱间歇的水滴声开始，音响较为空洞而清晰，之后逐渐加入由清到浊的溪流声，基本保持在中弱力度范围内。随后，椰子的声音叠入，其以单点开始，



逐渐出现多点加密，响度并有所增强，水声亦逐渐淡出。此时，火的噼啪声开始以星点状潜入，在经过一定的“灼热”之后，加之以一定密度的梆子声音，使音乐达到一个高潮。

之后，埙的声音出现，开始为其特有的气息重声，接下来为起伏较大的保持音，并对前面的气息声做了延时效果处理，在经过一定呈示之后，编钟的声音进入。编钟以较低沉的闷击开始，其维持着音乐的一定紧张度。最后，第一部分在残留的钟声中“结束”，并以变形的水声材料潜入而直接进入乐曲的第二部分。

第二部分：此部分的发展手法主要以打破第一部分五种声音材料出现的次序，声音材料以变形的形态为主加以变化发展。

此部分所运用的声音处理手段主要有较长混响、单点延时、多方位多点延时、原始波形在时间上的伸长与缩短、声音高度的改变、声音在音高上的弯曲、多普勒式音高移动、傅立叶变形式过滤、梳状滤波、扫掠式移相器、镶边等。具体运用上有单纯的、多重的，以及同效果不同参量的处理的等各种效果类型的对比、混合、合并。

声部处理上，以不变或少变的材料与变形的素材混合、叠加、复合、对比，其中有纵向与横向的对比；点状材料（梆子等）与线状素材的对比；细薄音响与厚宽音响的对比；等等。在此部分后半部，出现全曲的高潮点，通过将所有素材同时进行纵向叠加（含变形及较原始的）合并而把音乐推向最高潮。之后，音乐逐渐减缩自然消退而不间断地进入乐曲的第三部分。

第三部分：以再现因素的材料为主。整个部分趋于安静、稀疏。

在此曲中，为了将繁多的波形材料进行更好的融合，还另外加入了一个较弱的低音背景式长音做铺垫，隐约中起到一种“环境”或“气氛”的作用。

（田震子）

李嘉：《Yu-i-Ya》

《Yu-i-Ya》是青年作曲家李嘉创作于2002年的一部为女声与四声道声音装置而作的电子音乐，全曲长度为8分20秒，作品首演于2004年5月中国武汉。

作者对中国传统音乐中的神韵较为着迷，并有意识地将它与电子音乐技法及作曲技法相结合，力求在古老文化及新型的电子技术中创造新的艺术形式。作品标题

“Yu-i-Ya”代表一个具有戏剧特点的唱句，这一唱句所模拟的声调在中国戏曲音乐中较为常见，甚至演员们练声时也会使用到它。作品采用它作为全曲的动机以及全曲得以发展和变化的基石。女声，在这首作品中，并不止于常规的人声或器乐化的概念，而是一个宽泛的、自由的，不断变化的声音元素的概念。实现过程中，作者主要采用短句采样的方法，借用其形态特征，并对波形素材加以处理，使这一声音元素随着唱句的变化而变化，随着乐曲的发展而发展。在此，声音由音色的含义衍展为素材、声部等含义。这也是作者所提出的“声音即结构”的观念的表现与实施。

乐曲一开始的音响是纤细、精致、长线条，甚至静止的。在不同的位置中，声音元素逐渐展开，并活跃起来。元素自身及其变体以原有的长线条的方式逐步累加、聚集、重叠，直至高潮点的爆发。此时，元素产生了质变，由长线条变为具有弹性的、短促但不干涩的点状形态，并进行新一轮的能量聚积。之后，声音逐渐隐退。最后，完整地出现全曲的声音元素“Yu-i-Ya”。全曲以这一唱句为基础，以微观的视角、独特的想象、简练的语言来观察、设计，并实现了整个音乐过程。

(李 嘉)

刘健：《半坡的月圆之夜》

《半坡的月圆之夜》是作曲家刘健为新笛、小堂鼓和四个音箱而作的六重奏，首演于2003年，选自作曲家《镜像系列之二》，是其现代电子音乐的代表作品之一。整首作品以清新简约的独特方式描述了月圆之夜，生命在月影下的复苏和伸张。其中，特制新笛的拟七律音调与小堂鼓不规则律动之间的应答，传达出超越地域与国界的生命韵律，又与听众中点阵式布局的四只音箱相对话、模仿，营造了一种新奇而立体的三维音响空间。(见图1)

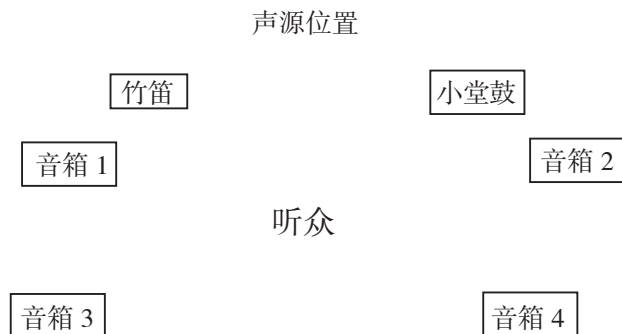


图1 乐曲音响布局



生命似乎是所有音乐作品的永恒主题，电子音乐作品对生命的解读更有其独到的表现方式。

1. 现代电子音响技术在作品中的应用。现代作曲家对声音的追求和认识是不懈的，当他们将二维的声音平面艺术衍生为更加立体和逼真的三维、四维空间声音艺术时，现代电子音响技术的贡献是划时代的。《半坡的月圆之夜》中对声音空间传递的表现就是通过对四只音箱的音响控制实现的，即两组音箱分为前景和背景，遵循立体声音响布局对称摆放在音乐厅观众席的前台和后台；竹笛、小堂鼓两件乐器分别安放在舞台两侧。当竹笛以微弱的气息奏响第一个长音后，少顷，听者便能明显地感受到 Speaker 1（以下简称 S1）内传出同样的音响，接着是 Speaker 2（以下简称 S2）、Speaker 3（以下简称 S3）和 Speaker 4（以下简称 S4）像接力般的声音传递过程，声音运动的轨迹如同风一样划过听者的耳际。（见图 2）

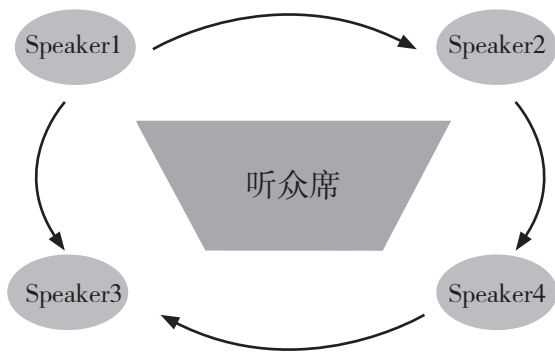


图 2 四只音箱运动轨迹（1）

当堂鼓以强力度的重音结束第一乐句时，四只音箱同时响应，而后的音响设计更为精致。S1、S4、S2、S3、S4 以错落有致的节奏回响这一声音（堂鼓重击声），声音的轨迹交叉并重叠在空中。（见图 3）

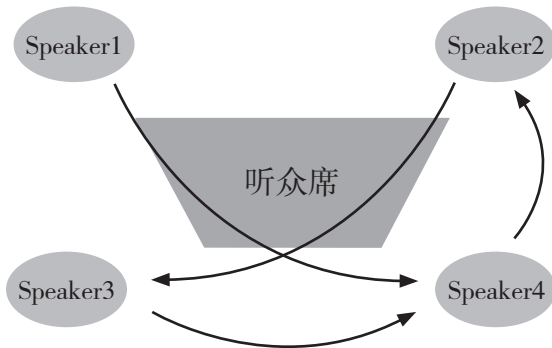


图 3 四只音箱运动轨迹（2）

这种精妙的安排其实是严格按照作曲家的创作意图设计而成的。(见例1)

例 1

Musical score for Example 1. It consists of five staves: Small Drum, Speaker 1, Speaker 2, Speaker 3, and Speaker 4. The Small Drum staff has a long note with a *pp* dynamic marking. The Speaker staves have notes with *ffz* dynamics, and Speaker 3 and 4 have *pp* dynamics at the end of their lines.

2. 采样音色与真实乐器的重奏。音色的表现和组织是现代电子音乐作品的主要内容，当人们不再满足于常规音色的各种表现时，对新音色的挖掘和创造成为必需的环节。《半坡的月圆之夜》中新律笛子和小堂鼓这两种完全不同的乐器通过新演奏法的演绎，让音色在形态上构成了联系。例如，竹笛的气声与堂鼓的摩擦声、竹笛的吐音与堂鼓的点击、竹笛的颤音与堂鼓的轮奏等。以此来揭示看起来完全不同事物的内在联系，并构成新的音响空间。而音箱中出现的所有音乐材料也都来自两位演奏者，被称为演奏者的“镜像”。

例 2

单一音色“镜像”

Musical score for Example 2, titled "单一音色‘镜像’". It features four staves: XinDi, Speaker 1, Speaker 2, and Speaker 3. The XinDi staff has a note with a *ppp* dynamic marking. The Speaker staves have notes with *ppp* dynamics, and Speaker 3 has a *ppp* dynamic marking at the end of its line.



例 3

乐句“镜像”

如例 2、例 3 所示，音箱和乐器的音色除了时间上的差别外，都使用了同一种材料，这就造成声音在空间中流动和延迟的听觉效果。如果使用传统的现场拾音技术营造这样的声场效果其实非常困难，但音色采样制作技术的运用就使各种声场的设计成为可能。制作方式基本分为以下几个步骤：

(1) 音色采样过程。《半坡的月圆之夜》中的采样声音几乎涵盖了竹笛、小堂鼓各种演奏法，例如：竹笛的打音、吐音、颤音和堂鼓的摩擦声、掌击、点击和轮奏。

(2) 采样音色的编辑过程。掌握了各种音响材料后，应根据作曲家的需要对材料进行编辑和重组，这个过程是电子音乐作品创作的关键，需要在专业的音频制作平台上完成。例如，可以将需要设计的音箱假设为不同的、特殊的“乐器”，然后对这些电子“乐器”的音响重组并创作。《半坡的月圆之夜》中四只音箱就担任了非常重要的重奏声部，是整个作品的精妙之处。

(3) 音频材料的现场发送。根据作曲家的意图来完成作品的最后环节——音箱的设计。《半坡的月圆之夜》中使用了四只“围剿”式摆放的音箱，将声音传播范围覆盖到人耳的整个听觉范围。

《半坡的月圆之夜》是一部优秀的现代电子音乐作品，解读它的制作技术和音乐意识对于了解电子音乐作品的表现手段和创作理念大有裨益。

(田震子)

刘思军：《呼伦湖的背影》

《呼伦湖的背影》是作曲家刘思军为马头琴、蒙古族人声和电子音乐而作的作品。电子音乐的声音素材均源于蒙古族民间长调和马头琴的演奏采样，并加以变化处理，运用 Sound forge 7.0 和 Cool edit 2.0 等软件进行编辑处理，将声音的原型通过插件效果变形为具有 Reverd, Delay, Flanger 和 Speed 等多种效果的变化，再通过 Protools 工作站的强大功能来进行合成和多重组合处理完成电子音乐预制部分。演出现场再与马头琴、蒙古族人声的演奏、演唱进行实时合成，是一部集人声、乐器和电子音乐于一身的混合类作品。该作品完成于 2004 年，长度为 11 分 52 秒。

作品分为三个部分，第一部分着重展示蒙古族女声长调的素材及其变化，让每一位置身于现场的听众，能够切身感受到一种传奇故事的色彩，通过电子音乐的变化和演绎，再加上其他电子声响的环绕，塑造出历史久远的听觉氛围。第二部分是马头琴为主要音响材料的片段，马头琴以其独有的音色，演绎出委婉、忧伤的一面，同样是通过电子音乐的制作手段，将原始声音素材进行剪切、变调和最大化处理，使听众更多地体会到一种来自草原缥缈的风情。第三部分是作品的高潮部分，将女声长调和马头琴乐段综合发展，相映生辉；其他声音材料仿佛是强大的电子化、交响般的层层推进，展示出电子声响巨大的冲击力，将全曲推向最高潮。尾声部分类似传统曲式中的倒装再现，是女声长调与马头琴乐段的立体对位。

乐曲试图通过电子音乐的制作技术把传统的人声和乐器有机地组合在一起，共同绘制出一幅美丽的声音画卷，使民族音乐的无穷魅力与电子音乐的无限空间完美地结合，开创出一片新的艺术天地。

(刘思军、张小夫)



[T]

唐建平：《我回来了》

《我回来了》是作曲家唐建平的电子音乐作品。创作于1996年，收入在由中国唱片公司出版、北京京文唱片有限公司发行的专辑《圪梁梁》中，时长为8分钟。唱片上原名称作《西口情魂》，音乐中用不同的技术手段将农民“我回来了”这句话加以处理，故后来在音乐会的演出中改名叫《我回来了》。

“走西口”在陕北一代有着悠久的传统，一代代为生活所迫背井离乡的人们在外乡的生活并没有改变他们窘迫的生活命运。经历了许多年的奋斗和拼搏，他们依然与贫穷相伴，与荣华富贵无缘，大部分人因此客死他乡。于是，梦回老家就成为他们生活中最奢侈的幸福，而魂归故里就是家中后人逢年过节最企盼的愿望了。《我回来了》就取材于这样辛酸的真实故事，它通过客死他乡的走西口人第一人称的语气告诉活着的亲人，他们的灵魂将带着满身的伤痕与泪水重新回到这片生之养之的热土。作曲家意在用一个录音作品，让他们穿越时空的界限，用一种虔诚的宗教情怀让两个世界的人们开始迟来的交流与对话。

作曲家在录音时，为了追求原始民歌的地域特色，用了五个山西河曲地区农民的话语声音和两首民歌——《走西口哥哥我回来了》和《土地还家》（歌词有所改动），将当地的民间歌手接到北京进行精心的录制。也许是有感于前辈走西口的苦难经历，歌手们在录音时异常投入，似乎真的在用心呼唤故人远去的魂魄，因此前期的声音录制获得很大成功。在电子音乐的处理环节方面以原始录音的原貌为主，并没有采取太多的声音变形，而是用计算机将五个人各自不同的《我回来了》的语言元素，逐渐分割微化，并分为100多轨连起来，采用交响乐的创作方式，在后期声音编辑时将大量的演唱、对白、喊声和哭声等声音材料“复调化”“织体化”，有机组织成一个完美的整体，营造出一种魂归故里的感人气氛。

乐曲最开始由女声呼喊“情哥哥回来”，在中间部分的中音区由普通的女声平静如祈祷般地持续吟诵式演唱，最后引出温情萦绕的女声民歌《土地还家》。有意思的是，弦乐队和合成器全体持续演奏 b 音，使用了唢呐和竹笛，奏出凄厉的呼喊性片段。作品中最为核心的音乐元素是中间部分的民歌《走西口哥哥我回来了》。这是由

河曲地区 50 多岁的农民歌手辛里声演唱的，他的声音带有金属般的结实质感，带有哭腔的拖腔甩韵将沧桑苦楚的人生感慨宣泄至极致。

(于祥国)

田震子：《苻染》

《苻染》是作曲家田震子创作于 2005 年的多媒体电子音乐作品，作品长 5 分钟，是一部将抽象的声音和具象的画面相结合的探索性作品，在 2005 年北京现代音乐节现代电子音乐会上首演，并获得了很高的赞誉。

作品以简约的方式展开，借用中国山水画中“点描式”的创作理念，将代表风或者人的呼吸声的噪音材料穿插于飘荡在远处的各种生命的灵动中，在经意与不经意间形成独特的节奏律动。这一节奏听上去是有规律的，可仔细辨别，又很难找出相似的节拍；与此同时，动画效果与音乐一起所产生出的立体的、多维的声音空间艺术效果，又进一步深化了作者想要表达的一种古老的、世界的、人性的美。

作品的创作周期非常短，音视频的制作与合成只用了七天时间，其中音频部分先于视频部分制作完成，而视频部分则是在音乐的基础上创造出的复合音乐意境和作曲家对整个声音色彩追求的一组动画影像，它的创意和完成采用了目前计算机动画领域较为普遍的“动作捕捉技术”，在最短的时间内达到了理想化的，甚至出乎意料的艺术效果。虽然这一多媒体电子音乐作品没有采用电子音乐中常用的多媒体互动技术，但作曲家与动画导演之间的美好沟通和他们声音色彩和影像色彩的“通感”成就了这一作品，使抽象的声音与简单的线条之间传达出一种简约与灵动的美。

作品的声音材料来自人不同频段和长度的呼吸声，在电子声音工作站 Reason2.5 中通过各种复杂的调频技术和效果处理使这一声音在音高、音量和长度上产生多种变化。根据作曲家的创作动机，这个在听觉上类似于自然界风声效果的声音，经艺术化的处理后将这一普通的噪音赋予了生命，这一代表精灵或者人类的声音在音响空间中忽高忽低、忽左忽右、忽远忽近，进而音色又从简单纯净变为复杂而有棱角，在音乐的高潮部分这一声音又与被滤波处理的木质点状音色一起形成了独特的节奏律动，而与之相配合的画面也从简单的线条生成了一个抽象的代表女性的人物影像，在音乐的律动中用古老的类似于祭祀的舞步跳动。艺术感官上的冲击使作曲



家想要表达的“古老、深远、生命、母性”的意境得到了升华和放大。

尽管这一作品的制作技术并不复杂，所要表达的主题也并没有跳出“生命、死亡、爱情”等这些永恒的艺术命题，但作曲家在声音材料极为节约的使用却突出了现代艺术中对于简约、和谐和意象的追求；与此同时，唯美、抽象的画面又使这一作品显得更加精致而有韵味……

（田震子、张小夫）

[W]

王宁：《无极》

《无极》是作曲家王宁受法国 GRAME 国立音乐创作中心委约，为计算机与民族器乐及声音而创作的电子音乐作品，完成于 2001 年 2 月，3 月 14 日在法国首演。

作曲家利用计算机音乐多媒体技术这些当代高科技表现手段与四件民族乐器及人声结合，配合全场灯光的表现力，调动听觉与视觉效果，营造一个新颖别致的音乐空间。在多媒体方面给灯光独立一行谱，控制所有台上台下灯光。

乐曲中用了很多自然界、现实生活中的声音，并把这些美好的声音在计算机中按创作思维精心安排，把它作为一件特殊的“乐器”来运用，与其他乐器与人声结合，力图营造一个“音响音乐化，音乐音响化”，一个人与自然、现实与精神、生活与文化浑然一体、天人合一的空间环境。

曲名“无极”来自中国易经，《系辞》说：“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”“极、易、象、卦”都是不同阶段的物象名称。它的第二层含义是：宇宙变化是周而复始、无穷无尽的，称之为“无极”。

全曲由七个乐章组成：

I. 开天辟地——宇宙、地球，从宇宙大爆炸开始。

II. 生命时钟——时间、生物，用“水滴”声象征生命，有水才有生命。用朗读“12 地支”象征 12 时辰的存在。

III. 四季天籁——大自然，随季节变化，有各种季节自然界声音的出现，灯光色调也随之变化。

IV. 生灵王者——人类：有模仿原始人的“语言”声，有用石器的声音。发展

的高潮是野人的大笑声，接《侗族大歌》童声的纯真笑声，象征从原始社会进入现代文明社会。

V. 文化空间——文化、文明，运用了我国东西南北各地区的民间音乐素材并赋予它们以寓意，同时在背景声音中加入了真实的城市噪音予以衬托。

VI. 灵魂净地——宗教，将“六字真言”用于其中。有再现和综合性。

VII. 周而复始——无极，象征地球、宇宙的生灭周而复始，永不停顿。

七个乐章连续演奏，展示由宇宙、星球的形成开始，地球生物的诞生，到当今人类世界的现实生活这样的一个时空范畴。结尾的处理象征着宇宙、地球这种物质存在空间会周而复始地无限繁衍。这也是曲名“无极”之寓意。

此曲演出后引起轰动，成为国际音乐节的亮点，得到各国代表的称赞。有观众这样评论道：“这首作品能把传统与现代、民间素材与专业技术、构想与实践、器乐与电子音乐结合得这么好，出人意料。既实现了多元的融合，又构成了一个有机的整体，手法精湛，技术娴熟，风格独特。‘无极’的音乐与西方音乐、与其他现代音乐有很大不同，它以自己独特的语言与风格在现代音乐作品中脱颖而出。”

（吴春福）

王铨：《幻听——Imagination》

《幻听——Imagination》是作曲家王铨于2004年完成的一首为电子人声、戏曲人声和西洋美声而作的电子音乐作品，在2004年北京国际现代音乐节及北京国际电子音乐节上演出，获得很大成功，并获得第一届中国电子音乐作品比赛“学会奖”B组一等奖。作品长10分26秒。

整个作品的结构很清晰，可以分为四个部分。如果说前三部分是为了突出主题，体现单一声音的魅力，那第四部分则是为了更好地表现多重声音的交叉与融合。作品中的三个主要材料——电子人声、戏曲人声、西洋美声是并列、互补而层层递进的，简单而清晰。而电子背景音响和打击乐不仅是连接主要材料的标志，还是烘托和塑造音乐本身的重要媒介。每一个音响的出现往往都在暗示下一个主体，比如作品在展现西洋美声之前，美声的动机已经被渗透在电子音色制造的背景氛围当中了，但是由于应用的手法和技术的不同，不会让听众感到重复和单调，反而给



人以变化之感。

作品的制作平台为：音频制作平台（Protools/Samplitude2496/Cooledit/Soundforge）；采样制作平台[V-synth（Roland）/模拟采样合成器]；音序制作平台（Sonar2.0）。

作品的主要声音来源是采样声音（人声类有西洋美声、京腔，打击乐类有梆子、锣、小钹）和电子类声音（电子化人声、电子化背景音响）。所谓采样声音是作曲家通过录音方式获得的声音。例如，关于京腔和西洋美声的唱段都是由作曲家录音前设计或写作好的乐谱，然后通过话筒拾音录入 Protools（多轨音频工作站），再通过其他音频软件（Cooledit, Soundforge 等），利用各种效果器或实时或预制对这些采样的声音进行修改润色；而打击乐音色更多的是利用 V-synth（Roland）模拟采样合成器和 Sonar2.0 的音序功能进行实时的控制和重新编排制作的。Roland 公司的这款合成器 V-synth 功能很强大，既是一台模拟的合成器，又具备很好的采样功能。作曲家通过修改合成器上的模拟参数以及强大的实时功能，不仅完成了所有民族打击乐的采样和修改部分，而且还“制造”了充满“虚幻”色彩的电子类声音（电子化人声及电子化背景）。

《幻听——Imagination》寻找几种在现实生活中不可能有联系的艺术或媒介——这是作曲家的基本创作理念。京剧、美声以及电子人声有着各自不同的文化背景和不同的历史发展进程，它们本身应该是有很大的区别和对比的，但同样作为“人声”，它们之间又暗示着一种必然的联系，怎样融合，怎样在它们之间构建联系就成了作曲家首要的任务。作品的每一个部分，都体现出了作曲家对创作意图的实现，如在作品的第三部分，民族打击乐经过作曲家电子化的处理后，既充满了现代气息，又因为它具备的典型性中国式音响，在与西洋花腔女高音相互碰撞和对比后，达到了极大的融合。

《幻听——Imagination》在创意上突出了虚与实的结合与对比，运用电子化的人声和时有时无的电子化背景音响渲染着一种“虚无缥缈”的电子空间，目的是使随后出现的真实人声采样形成一种听觉上的麻痹，体现了一种“虚”和“实”的对比和融合。当然，大量效果器的应用也使得真实的采样人声（戏曲人声和西洋美声）之间变得真假难辨，时虚时实，体现了电子音乐在空间上的无限魅力。另外，在现场演出中，这种结合就更加明显，由于有京剧演员和花腔女高音演员的现场表演，

而她们的声音通过话筒拾音后又由作曲家实时加效果，音响上的空间处理和声像上的运动与交叉达到了更高层次的“虚”与“实”的结合和对比。

点与线的结合和对比是体现作曲家创作理念的一个重要方面。京腔和西洋美声的采样以及电子人声的制作，作曲家都避免了用具体意味的词，而采用了拟声词。京腔即有“啊”极具柔媚的长音哼鸣，又有点状的吐字和重音，都是相当讲究的念腔；西洋美声在写作上也安排了长音拉腔，但更多的是用跳跃的、有弹性和张力的花腔，和自由、飘摇、弥漫的京腔形成点与线的对比和结合。电子人声穿插在另两个真实人声之间，以点状、块状、线状营造出静止与运动的对比与融合。

（张 磊、徐玺宝）

王铨：《花鼓·安徽·CN》

《花鼓·安徽·CN》是作曲家王铨应2006年北京国际电子音乐节委约而创作的电子音乐作品。作品获得第三届中国电子音乐作品比赛“学会奖”A组第一名，2007年6月在法国布尔吉斯国际电子音乐节演出，获得国际电子音乐界的广泛好评。作品长度为6分35秒。

花鼓灯，流传于淮河流域的四省二十多个县、市，是有舞、有歌、有锣鼓等打击乐演奏，有简单情节的小戏，它是汉族人民创造的最具完整系统的民间歌舞艺术形式之一。锣鼓是花鼓灯中极为重要的组成部分，具有情绪热烈奔放，节奏形式多变、明快紧凑，感染力强等特点。电子音乐作品《花鼓·安徽·CN》的全部声音材料来源于人声，通过对童声合唱人声的采样，借用纯人声及各类电子手段的表达方式，重新诠释了这种来源于安徽民间花鼓灯中的锣鼓效果。

《花鼓·安徽·CN》的音乐结构非常清晰，可以划分成三个部分。

第一部分主要用采样的人声“嗒”来创作（“嗒”为一个基本的人声模拟鼓点），由散化的节奏开始一直发展到完整的花鼓灯节奏。这部分几乎没有应用任何“变形”的手段，而只用了 reverb（混响）及 pan 的变化，由于这两个效果的应用，使得人声有了一个变化的空间概念，时左时右，时前时后……声音虽然没有变形，保留了作曲家认为已经很美的声音原形，但电子音乐空间的概念得到了更为充分的体现。这正是王铨创作这部作品的基本理念，她认为“不一定要用很难的技术手段，只要能



体现音乐意图，简单何尝不是一种美呢”。

第二部分从3分15秒开始，是一个“炫技”的段落，充分利用电子音乐的手段，如 flange, doppler, pitch, autotune 等制作技术，甚至还应用了音序软件、实时控制器等，电子音乐的技术在这里得到了比较充分的展现，这种“炫技”的人声在现实演唱中是无法达到的，同时也体现了电子音乐的魅力。

第三部分是前两个部分材料的结合与进一步发展，具有变化再现的作用。前两个部分音乐的材料在这里得到了体现，但不是进行简单的重复，而是通过重叠、引申和变形发展，使音乐情绪不断高涨，充满了新意，既达到了作品高潮的艺术效果，又完成了人们审美心理中对再现因素所期盼的目的。

怎样才能创作出既能发挥电子音乐“技术性”特色，又能具备“可听性”是现代电子音乐作曲家一直探索的方向。《花鼓·安徽·CN》延续了王铨一贯的创作理念，她认为“该作品并不想把采样来的人声全部用电子音乐的手段加以变形，用计算机编辑的方式来创作一首纯粹的电子音乐。我只想用一些电子音乐的手段在适当的段落来表达自己的对花鼓节奏的理解，让作品有别于传统人声与器乐音乐作品的表现特征，而使《花鼓·安徽·CN》具备一定电子气息的同时，也具备较强的音乐可听性”。

（徐玺宝）

[X]

许舒亚：《太一》

《太一》是作曲家许舒亚于1993年为长笛和电子音乐而创作的现代电子音乐作品，该作品曾获得法国第21届 Bourges 国际电子音乐作曲大赛二等奖，以及意大利第15届吕齐·卢索罗国际电子音乐大奖。作品长度为14分30秒。

在谈及《太一》这部作品时，作曲家本人曾经说过：“出国十几年，耳闻目睹和吸收的都是西方现代艺术，但作为一个来自中国的作曲家，创作上重要的一点，我认为还是表现自己的文化底蕴，体现出自己接受的文化教育背景。”因此，在这部作品的声音选材上，作曲家采用了西方的乐器长笛与采样的中国传统乐器箫的声音作为整部作品创作的主要元素，运用电子音乐先进的技术手段对箫的声音做了丰富

的处理、变化，将传统音乐与现代音乐这两种不同时期、不同艺术风格的音乐完美地结合在一起。

整部作品的声音材料大致可以分为两大类：带有固定音高的乐器类（长笛），以及电子音乐类的声音。其中电子音乐类的声音又分为具有明确音高的电子声音（如采样的箫的声音）、不具有明确音高的电子声音（打击乐的声音），以及噪音类的电子声音。作曲家将这些丰富的声音通过不同的组合形式，一方面在音乐上展现了电子音乐时而刚烈，时而柔美、委婉的音乐形象；一方面在美学上也表现了中国传统艺术与西方音乐的完美融合。

整个作品的结构大致可以分成七个小段落，作曲家以不同的创作手法表现了现代电子音乐与长笛极具魅力的声音特点，以下是各个段落分析。

1.（0'00" — 2'45"）由长笛作为全曲的开始，随之出现了带有音高、具有和声性的电子声音，以及环绕式的噪音类的电子声音，并伴有打击乐。这一部分的音乐创作手段主要以陈述为主，一声强劲有力的打击乐将第二部分引入。

2.（2'45" — 4'23"）这部分的音乐主要以长笛为主，展现了长笛丰富的演奏技巧。而电子音乐的声音则选择了环绕式循环上升的声音，从创作手段上分析，这部分的电子音乐似乎在给长笛充当伴奏的角色，电子音乐的声音作为长笛的衬托，在节奏、强弱等方面与长笛时时呼应，使音乐有了长线条的发展。随着电子的噪音渐渐隐去，音乐进入下一个部分。

3.（4'23" — 6'29"）这一部分突出了节奏的重要，在声音选材方面长笛的声音与采样箫的声音相互呼应，长笛的节奏变化十分丰富，并伴有打击乐的配合，随着节奏的加快也将整个作品推向一个高潮。

4.（6'29" — 8'45"）随着高潮的退去，音乐慢慢趋于平静。在这段音乐当中体现了电子音乐中采样箫与长笛的完美融合，箫的声音采样具有明确的音高与长笛长线条的声音形成了和声的感觉。虽然这一部分的音乐趋于平缓，但这种静中有动的音乐感觉也为后面的高潮做了铺垫。

5.（8'45" — 10'14"）这部分音乐以颗粒性“点”状的声音材料为主，9'00"时电子音乐的声音出现了语言类的声音，似乎在向听者诉说着什么，这个经过变形的电子声音与长笛相互推进，将作品推向又一个高潮。



6. (10'14" — 11'48") 整段音乐变成长大的线条, 音乐的语言也从强而有力慢慢地转变到弱而细腻。

7. (11'48" — 14'30") 当音乐一片寂静时, 长笛再次出现, 吹奏出了委婉动听的旋律, 似乎在和第一段的音乐相互呼应。慢慢地, 电子的声音作为背景也随之远去, 而就在大家都以为音乐已经结束的时候, 打击乐以强有力的声音出现, 与尖锐而弱的长笛的声音形成鲜明的对比, 这种声音力量的极大反差, 体现了现代电子音乐所具有的爆发力和丰富表现力的音响特点。而在作品的最后, 音乐上的大起大落, 也给听者留下深刻的印象。

《太一》这部作品从中国古代易经文化的精髓中汲取营养, 运用明确的、具有中国韵味的电子音乐语言与西方乐器长笛完美地结合, 是具有东方意识的音乐作品在 20 世纪发展进程中一个成功的范例。音乐不同于科研, 音乐的重要价值和功能在于能够与观众交流, 产生心灵的互动; 音乐的终极目的是体现在审美层面和精神层面给人以感动和震撼。《太一》让我们感受到了两种不同文化的熏陶与交互, 感受到了现代美与古典美的结合, 特别是现代电子音乐作为新技术和新观念的崭新平台, 更是打破了时空和地域的界限, 创造出新的艺术语言, 为 21 世纪中国现代音乐的发展打开了另一扇大门。

(刘 寰、张小夫)

薛花明:《钟之灵》

《钟之灵》是青年作曲家薛花明为编钟采样而作的电子音乐作品, 创作于 1999 年, 同年在北京 ICMC1999 国际计算机音乐协会举办的电子音乐会上演出, 获得好评。作品的所有声音素材都采样自编钟这一古老乐器, 使用了各种工具, 如锤子、刷子、筷子、金属片以及用手掌和口吹等来演奏编钟。通过 Roland S-750 采样器的录制, 再加以编辑处理成为一个个“音色”, 最后用计算机编曲合成。整部作品试图描绘出作者关于编钟的想象: 在一个空荡的大厅, 大大小小的钟在颤动、呼吸、歌唱, 它们相互不停地碰撞、舞蹈……

(薛花明)

[Y]

叶国辉：《声音的六个瞬间》

《声音的六个瞬间》是作曲家叶国辉于2004年应法国里昂国立音乐创作中心（GRAME）委约，为箏、大提琴和电子音乐而创作的一部新组合作品。其中电子音乐为两种方式：其一，前期制作的六声道电子音乐；其二，该作品在音乐会现场演奏期间，计算机按事先设定的程序采样和实时处理并以六声道回放。具体地讲，这部作品包含了箏和大提琴的现场演奏，前期制作的六声道电子音乐，对箏和大提琴进行实时电子音乐处理的三个层次。作曲家在完成这部作品之后颇有感触：“就我而言，这部作品的创作方式和过程是重要的——使电子音乐对声音进行各种可能性的实验，并与创作思维进行整合与参照。”

与常规的音乐创作方式相比，该作品的创作过程较为复杂。第一阶段：作曲家根据其作品构思的总体框架和局部细节，对箏和大提琴进行采样。具体涉及这两件乐器的各种常规和非常规声音，以及两者对作品中核心因素的不同声音形态表述，采样还涉及相关音色的延伸和对比性的声音元素等。第二阶段：对采样的声音进行处理，并形成一些具有局部特征和不同形态的电子音乐截面。第三阶段：在对声音进行电子处理的基础之上，引申出箏和大提琴所要表现的形态并具体为可以与经电子处理后的声音同步的样式，继而形成乐谱或可供发展的片段性材料。在这一过程中，作曲家将其构思具体到了相对独立的、具有不同特征的六个小部分（其后冠以《声音的六个瞬间》）。第四阶段：电子音乐部分的实时处理。该阶段的工作于2005年2月间在法国里昂国立音乐创作中心工作室完成，为期一个月。在法方工程师的协助下，作曲家对实时处理的各种样式进行了试验，涉及实时处理的声音效果选择与动态控制、声音的回馈与空间环绕参数、采样点及其起始诸元、施加量与变量等。基于电子音乐实时处理所具有的变化空间，作曲家在該作品中根据其总体构思，将电子实时处理部分控制在了一个相对稳定的层面上，以将电子音乐的变量恒定于其音乐本体所要表述的范畴。作品在第四阶段最后，对箏、大提琴、前期制作的电子音乐部分、实时处理的电子音乐部分进行了乐谱的量化，并通过软件设置了由踏板控制的全部电子音乐部分的30个触发点。

《声音的六个瞬间》于2005年3月17日在法国里昂歌剧院首演，获得了很大



的反响，这部长约 15 分钟的作品被法国同行视为“将电子音乐赋予了奇妙的东方色彩”。该作品国内首演于 2005 年“上海之春·国际音乐节”当代作曲家优秀作品展系列音乐会·电子音乐专场；同年 10 月，法国里昂国立音乐创作中心在 2005 年北京国际电子音乐节“格拉姆之夜”交互式音乐会上再度演出了该作品。

（叶国辉、张小夫）

于祥国：《废都》

《废都》是青年作曲家于祥国于 2005 年为电子音乐和数字影像而作的多媒体电子音乐作品，在 2005 年北京国际现代音乐节首演，并获得德国西南广播电视台（SWR）颁发的奖学金。

《废都》是对当下现实的批判和对周遭人群生存境况的关注，它的创作灵感源于法国作曲家吕克·费拉里的作品《几乎没有》对当下生存状态的批判，只是作品借助了费拉里的时代所没有的数字影像技术罢了。

于祥国常漫步在北京的街头，看到那些处在城市边缘的弱势群体，衣衫褴褛的乞讨者、散发小广告农村妇女、大批的失学儿童、神情麻木的民工等，他们似乎与这个繁华的都市极不相称……于是，作曲家用手中的 DV 记录下了他所看到的一切。当一个个被社会抛弃的边缘人物和他们身后不相符合的背景进入同一个 DV 镜头时，作曲家“内心深处涌现出一丝隐隐的悲凉”。

作品的声音材料可以分为以下几种：撕报纸、摇铃铛、人群窃窃私语，还有开始录制时那一声撕心裂肺的呐喊。作品的视频材料部分，主要分三类：一类是代表边缘人群的都市失学儿童和民工；一类是繁华的都市建筑和夜晚中的车流；一类是笼中鸟。最后的镜头是将都市建筑、车流和笼中鸟叠化在一起，隐喻人们整天疲于奔命的生活就如同笼中鸟一样麻木，只知道个人世界的快乐，而不关注他的“笼子”之外的生活。

在作品的开头，屏幕上打出了一排字幕：苍穹之下，两个世界，这是人间的两重天。数字，令人麻醉的毒药，困沌，如笼中之鸟。在作品的最后，又出现了一排字幕：生活，仍一如既往……这是表示自己的无奈。因为我们固然可以用自己的方式批判和关注这个社会，却无力改变这个社会的现实境况，这是内心深处一种极为孤独和无助的感受。生活不会因为《废都》有所改变，它仍将一如既往地前行。

（于祥国、徐玺宝）

[Z]

张兢兢：《藏谣》

《藏谣》是青年作曲家张兢兢创作于2003年的电子音乐作品，曾获2004年第一届中国电子音乐作品比赛“学会奖”A组三等奖。

作品风格具有一定的西藏地域性特征，同时不乏音响型电子音乐的音响特性。在主题方面意求精简，借助各种音频技术处理手段使其变化、发展，从中形成多个引申出的材料运用于作品中。在声音材料方面，选用了一首西藏原始民歌采样与具有民族风格的吹管音色的波形样本。另外，还选取了一些电子化较强的声音材料与一些电子合成器发出的声音作为背景素材。

作品的结构为三个部分：主题呈现及其变化、逐步推进的过渡中部以及动力性再现尾部。

在引子及主题呈示的第一部分中，为了使主题材料在第一次呈现时，在音响上具有某种特殊性和新奇感，给人以深刻印象，首先对有限的素材进行多种可能性的音频变形处理。譬如均衡、混响、延迟、动态、回音、镶边、失真、合唱，以及一些特殊的处理手段，比如反转波形、移调、变速等。另外，还运用了TC Native Reverb混响插件效果器和TC Native EQ均衡处理器对样本进行修饰。这些经处理后可预见或意外获得的声音素材，给作品创作带来了灵感和创作过程的某些趣味性。

作品的开始，在牛铃声采样和弦乐背景铺垫的引入之后，由一小段吹管音色为主的音响片段推动着音乐向前进行，在一个模拟人声旋律片段的合成器音效之后，进入人声主题的呈示段落。

该段落的开始部分首先出现的是民歌标志性特征，即五度上行滑唱效果。而后，又插入返回到吹管小片段素材。这里的单一民歌音响素材在语气助词的哼唱辅助及吹管音色变形、合成器音响的配合下，转变为来自三个不同空间方位的声音，即靠前、居中、靠后的三个层次的展现。具体处理有：将前后声源在音响上重合，形成了一定的空间区域，而后做依次消退；另外，将前一音响接近结束时做渐弱处理，同时让后一声源缓慢渐强地进入，使前后声源形成在空间位置中具有传递而不间断的音响特性。这样处理整合后的素材，给作品带来了时间上和空间上的运动变



化。最特别的处理是将其形成一段“啦啦声”的哼唱效果，为人声旋律做背景式的衬托与铺垫。这种哼唱效果也可以使在没有人声出现的地方延续着民歌音响的氛围，烘托主题，增加音响的表现力。

作品的中部是一个过渡性的段落，首先调整了“啦啦声”的哼唱混响，处理其混响深度，使其在空间上有明确的方位感，并逐渐由前向后推进，这是为了突出逐渐进入的主题的音响强度。由于是过渡中段，所以选取的音效是特点性的原素材片段，如清晰可辨的吹管音响和处于三个空间位置以三度音程叠置呈现的民歌素材。五度的滑音演唱音响，在经过变调处理后，重叠成为和声的效果。这一段还加入了小鼓节奏型的音响，作为高潮来临前的暗示。

在第三段中，是大量合成器铺垫式的效果音色和打击乐大鼓音色的运用。这些成分加强了作品的高潮部分的音响。其中，作品主要素材的交替出现，起到再现主题的作用。最后，整个作品在人声的叹息声中结束。

（张兢兢）

张小夫：《吟》

《吟》是作曲家张小夫为中国传统乐器——大曲笛与现代电子音乐而作的一部新组合作品，是中国最早的电子音乐作品之一，也是最早在国际电子音乐作品比赛获奖的作品之一，首创于1987—1988年，首演于1994年北京国际电子音乐节；2001年应法国里昂国际现代音乐节的邀请，作曲家将电子音乐部分全部重新制作并在里昂演出；在2004年北京国际电子音乐节中，又演出了该作品与多重数字影像结合的多媒体新版；该作品作为作曲家的代表性作品和在国内、外音乐节、音乐会演出场次最多的作品，受到国内外音乐界的高度评价。作品长度为13分30秒。

作品主要的成功之处可以从两个方面略见一斑：一是传统乐器的写作和新技法的开发；二是电子音乐部分对声音的处理和组织。二者的珠联璧合是作品成功的关键所在。

在传统乐器的写作和新技法的开发方面，作曲家深入地研究和开发新的表现手段，以打破一般化的传统器乐写作规范。首先，从乐器发声原理入手，大胆地设计和使用了多种笛膜的表现手法——“竹膜”“纸膜”“无膜”，以获得不同的音色和不

同的声音效果，大大加强了这些声音材料的色调、韵味和表现深度。其次，考虑到与电子音乐的结合，作曲家创造性地开发了一些非乐音、非传统的新的演奏法，如“吹指孔”“吹笛头”“滚奏”“卡腔”等。由于这些新的演奏法所产生的新的声音被注入了更多的个性化的、特殊的表现元素，因此在情绪的表达和语气的形式方面则更为细腻和深刻；同时也实现了与电子音乐部分浑然一体的声音组合原则，取得了很好的效果。值得强调的是，作曲家在处理这些材料时并没有简单地追求表面化的声音效果，而是从音乐内在的表现和总体结构安排出发，为这类新开发的、带有明显的东方文化色彩的声音提供了可以大展身手的表现空间，充分表达了一个东方作曲家对现代音乐的独特理解。

作品中电子音乐部分的声音素材全部取自中国传统吹奏乐器埙、笛、箫，体现了作曲家对材料高度统一的创作追求。这些声音素材基本上可分为两大类：乐音类和噪音类。乐音类是采自作品中器乐演奏部分主题的动机以及某些乐句的片段；噪音类采自传统吹奏乐器埙、笛、箫的一些特殊演奏技法所发出的非传统乐音和噪音，这些经过录制加工的真实乐器采样的声音作为声音素材为作曲家创造新的音乐语汇提供了极为重要的元素。

在电子音乐技术理念方面，作品《吟》使用了大量变化音乐材料的手段，不过展开的技术不再是传统作曲组织“音符”的技术，而是电子音乐组织“声音”的技术；被展开的音乐材料也不再是音符，而是声音。这些经过录制加工的真实乐器采样的声音经过 Time Stretching 等电子手法处理之后得到了丰富的音响效果，使原本声音中不易觉察的噪音成分（如气流声）得到夸大，同时吹奏时的语气和表情也被夸张地表现出来。

在《吟》的电子音乐部分制作过程中，电子采样器扮演了重要的角色。具体做法是：先把经过录制加工的真实乐器采样的声音材料录入采样器进行编辑处理，再运用合成器键盘控制采样器的方式对其进行二次处理，这个过程可以多次重复。这种制作方式的特点是，把采样器里的声音素材当作一个动机（也可以理解为音色）来演奏，也就是像在传统音乐作品中演奏乐音一样去演奏这些非传统乐音的素材，而不同于计算机音频工作站中用鼠标画线、拖拽的操作方式。我们可以比较一下这两种方式的差别，首先是灵活性的差别，通过“演奏”的方式，作曲家可以根据所



“演奏”声音的不同来采用相应的表情、力度。比如，对线条化的声音就应当用较慢的速度弹奏，并加入丰富的表情，使声音得到充分的表现；对短小的、点状的声音就应采用较快的弹奏速度，或时快时慢，再施以力度的变化，使声音产生不同组合的效果，增加音乐的表现力；尤其是多声部、复调方式的人性化即兴演奏，经常能碰撞、产生非常生动、鲜活的音乐形态。相比之下，鼠标画线的操作方式无法达到如此细致的程度。其次是个性和共性的差别，对于同一个声音素材，不同的人有着不同的感知能力，这直接影响着“演奏”的方式，同时也直接影响着“演奏”的效果，因此这种方式最能体现个性化的情感和个性化音乐语汇。而使用计算机音频工作站中鼠标画线的方式就无法或很难体现这样的个性，因为计算机音频工作站是一个共性的技术平台，它不会因为使用者的不同而改变它的技术内容。可以想象，用相同的软件、相同的技术手段来处理相同的声音材料，会更有可能出现共性的结果。所以，通过个人化的“演奏”方式处理声音材料，会给这些声音材料带来更多的意外和变化，特别是有感而发的现场即兴，同时也会融入更多作曲家自身的个人情感。

在《吟》的创作过程中，作曲家没有束缚于某种单一的技术手段，也没有追求表面上的高科技手段，而是着重以作品本身的音乐表现深度为出发点，综合运用了电子音乐不同时期的多种技术，尤其体现在新版作品的创作中。作曲家结合旧版创作时所积累的丰富模拟录音技术，通过计算机音频工作站和合成器键盘控制采样器的方法，对声音素材进行个性化的细致加工，再经过调音台把各个声部以分轨的方式录在多轨磁带录音机上，最后再进行统一的合成处理。在这个制作流程中，声音材料以模拟录音的方式录入采样器或计算机音频工作站，而对材料的加工则运用了计算机音频工作站加采样器处理的综合方式。采用这样的制作流程，不仅使得数字音乐时期变化声音方式丰富的技术优势得以发挥，而且也避免了纯粹使用计算机“数字”声音所产生的“机械感”和“冷漠感”，使作品的音响散发着磁带音乐时期模拟声音“温暖”“结实”“厚重”的特性，从整体上加强了音乐的表现力。这里需要强调的是，无论是作品的旧版还是新版，作曲家都使用了键盘“演奏”的方式，尽管“演奏”的内容不同，但都体现了作曲家希望通过个性化的方式表达自己的音乐语言。因此，运用模拟化的声音、数字化结合个性化的声音处理方式，是作曲

家制作技术平台的典型特征。

另外,《吟》在现场演出中对乐器演奏的声音和预制电子音乐的声音都做了实时化的处理。使用八轨数字录音机来操作事先录制好的八个不同的声部。现场的声场布置是:舞台中央是演奏者及舞台四周的四组扬声器(1—2组、3—4组),形成了一个具有相当深度的基本声场;一楼观众席有二组扬声器(5—6组),与基本声场构成了具有相当距离的对话空间;二楼观众席也有二组扬声器(7—8组),形成了多层空间,共有八组(可根据演出现场条件增加)扬声器,这八路音响连接到观众席中央操作区域的调音台上,由作曲家自己控制各通道声音的分布。这种演出形式充分显示了现场乐器演奏者和“音响乐队”等诸多表现元素之间的对比互动以及多层次的声场空间。电子音乐的这种现场实时处理的方式给了作曲家足够的空间来进行作品的二度创作。通过调音台的控制,作曲家可以随时调整各组扬声器里声音的音量、声相的位置,使之产生非常丰富的声场变化;还可以调整混响、延时等效果器的量值,使乐器演奏的声音产生实时的变化。这种即兴的、现场实时处理的方式也使作品的演出包含了许多偶然化、个性化的表现因素。

(关 鹏)

张小夫:《不同空间的对话》

《不同空间的对话》是作曲家张小夫于1992—1993年创作的电子音乐组曲。作品分成两个部分,第一部分《地和天》是在法国巴黎的Edgar Varese电子音乐实验室创作完成的,长度为2分59秒;第二部分《人与自然》是在法国巴黎La Muse en Circuit电子音乐实验室创作完成的,长度为6分50秒。虽然两个部分的创作时间与地点都不相同,但在作品中使用的电子音乐作曲技法统一,而且音乐要表达的思想内涵完整、清晰。

20世纪90年代初,数字音频技术与传统模拟技术并驾齐驱。在电子音乐的创作中,使用计算机音乐语言编写程序和使用MIDI与数字音频软件来控制并且处理声音的做法正在逐渐成为主流。但这部组曲仍旧使用磁带录音机(tape recorders)作为存储设备(sound storage equipment),因此它在创作技法上也是以传统磁带音乐(tape music)为主的。例如,变速(chang of tape speed)、变向(chang of tape



direction)、循环 (tape loops)、裁剪和拼贴 (cutting and splicing)。此外, 这些技术并不是被单独使用, 而是两个或多个结合运用。再加上调音台 (Mixers)、均衡器 (Equalizers)、滤波器 (Filters)、混响器 (Reverberation Units) 的综合处理, 在传统磁带音乐的创作中, 从用剪刀与胶带对磁带做物理裁剪、拼贴到两个或几个磁带录音机之间的相互转录与多重合成, 这种乐趣只有亲手摸过磁带录音机的作曲家们才能体会得到。

作品中的声音材料来自两个方面: 一方面是人声, 这些声音几乎都是没有明确音高的噪音, 都是作曲家自己的声音; 另一方面是一些中国民族乐器, 比如埙、二胡、竹笛等, 这些声音大部分是有明确音高的乐音, 还有一些是比较短小的乐汇。这些通过话筒采样来的声音比起那些由电子振荡器 (Oscillators) 与包络发生器 (Envelope Generators) 产生的传统电子声音来说, 更加有活力, 更容易吸引人。从声音处理的技术手段来说, 使这些声音改头换面甚至面目全非并不是难事, 但为了更好地体现出音乐所蕴含的中国特质, 作曲家并没有这样做。

作品结构如图 1。

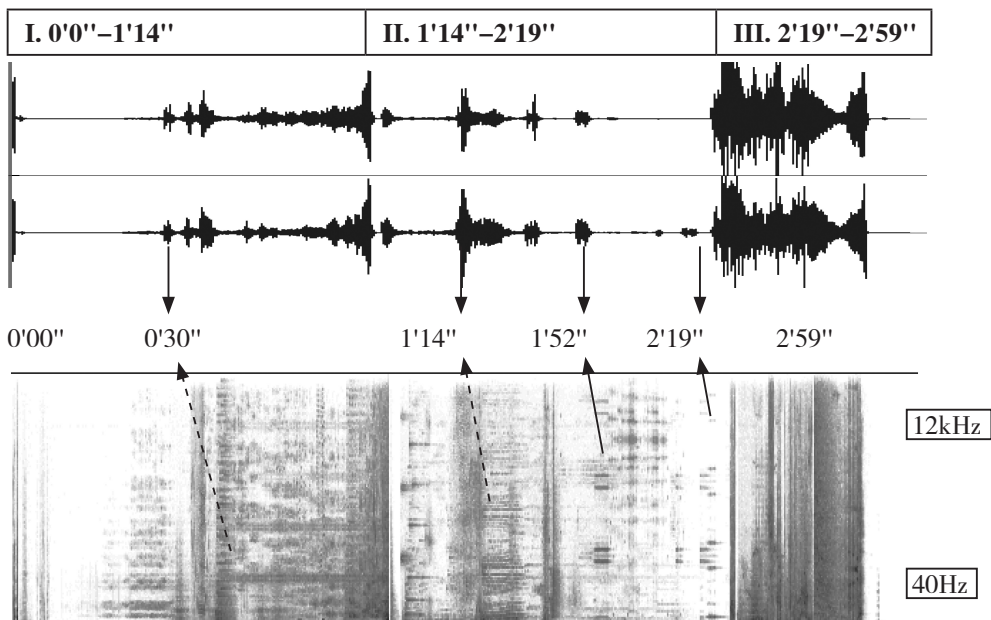


图 1 《地和天》波形图 (Waveform)、声谱图 (Sonograph) 40Hz-12kHz

如图1波形图所示,《地和天》分成三个段落。其中第一、二段中又可以划分次级结构。第一段可以从0'30"处划分为前后两部分,前一段是引导型的陈述方式,随着一声有撕裂感的巨响后,音乐进入了长达十多秒的寂静。但这种寂静并不是静音,而是由极弱的声音渐渐地发展,而后引出后一段由坝的音色构成的另一个声音主题。后一段是以呈示型的陈述方式为音乐的主体,除了坝以外,在音乐的前进中,又出现两个声音主题。一个主题是属于金属、体鸣类的敲击声音,将在以后的音乐中多次出现,并且有很大的发展;另一个声音主题出现在第一段结尾大约1'12"处,形成了一个音高(pitch)与振幅(amplitude)迅速提升与增加的高点,然后马上回落,同时也带来较强的段落终止感。在图1声谱图中也可以看到,虚线箭头所指的1'14"之前有一段黑色的区域,这在视觉上证明了这个高点的形成。

第二段从1'52"处也可以划分为前后两个部分。前半部分是展开型的陈述方式,金属敲击的声音主题与第一段中听起来类似电声的主题都在这里进行了展开,但是展开的幅度不大,与主题的原形没有很大的区别,对音乐材料的发展是属于继承性的。后半部分的功能近似于古典奏鸣曲中的属准备句。金属声音的主题变形出现了三次,并且一次比一次弱,从而对再现部分的出现造成了很强的期待感。

第三段只能说它带有再现的因素,因为只再现了乐曲起始处带有撕裂感的声音主题。除此以外,便是对之前出现的声音主题进行了较大的发展,同时又加入强有力的低频声音。从图1声谱图中也可以看出,从2'19"开始,各个频段逐渐变得十分丰满,总体振幅也是全曲中最强的部分,无疑这是乐曲中的高潮段落。在这段再现又展开的音乐中,几个声音主题轮流交替着出现,形成了紧张度,在段落的收尾处音量先是减弱,然后又迅速增加,最后骤然停止。之后,所留下的只是左右声道的延时效果(cross delay)与一个若隐若现的声音动机。这样给听众造成了一种更强的期待感,也为组曲中的第二首《人与自然》做好了铺垫。

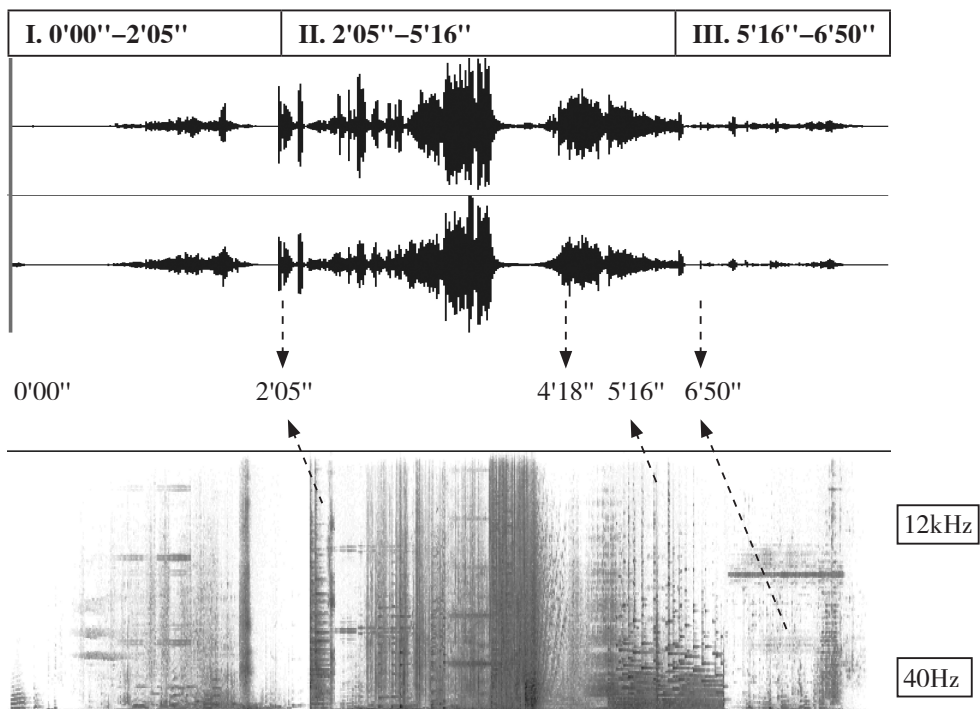


图2 《人与自然》波形图 (Waveform)、声谱图 (Sonograph) 40Hz-12kHz

如图2波形图所示,《人与自然》也分成了三个主要段落。第一段的陈述方式仍然是引导型与呈示型相结合。在这一片段的前进中,主要的声音主题来自经过处理的竹笛与二胡的声音,坝的声音主题仅出现了为数不多的一两次,是为了与《地和天》进行前后呼应。在乐曲1'36"时出现的好似野兽声嘶力竭的嚎叫的声音是展开段落的主要声音主题之一,在图2声谱图中也可看到,这是第一段的高点部分;然后乐曲进入了寂静的等待,预示着强烈的展开段落的到来。

第一段对声音主题的运用非常巧妙,例如对二胡用弓根儿紧压琴弦的声音和对竹笛花舌的声音进行加工处理后,听起来十分像自然界中某种鸟鸣的声音,十分生动、惟妙惟肖,给人一种在电子音乐中独特的艺术美感。这正反映了电子音乐创作中常常挂在嘴边的一句话:声音是音乐的生命。

第二段可以从4'16"处划分次级结构。前半部从2'05"处出现的闯入式的金属、体鸣类的敲击声音主题开始,完全是展开型的陈述方式,是全曲的高潮段,也是整个组曲中最富有矛盾冲突的段落。再加上在呈示阶段出现的多个声音主题以复调式

的手法进行发展，主题之间相互交织、此起彼伏，造成很强的交响性，从 3'22" 左右到音乐紧张度的最高点这一段尤为强烈。随后是音乐高潮过后的能量逐渐削弱阶段，直到 4'18"。后半部分的陈述方式是收拢型的，一方面在音乐前进的声音中，金属敲击的声音主题以多个不规则短小乐节的方式出现，都是带有明确音高的声音，并且全部带有延时效果，因为延时效果量很大，又渐渐成为音乐的背景层。以上所述，在图 2 声谱图中成片的密密麻麻的黑点儿区域可以看到。另一方面在音乐背景中的声音，频率逐渐降低，振幅也逐渐减弱，为尾声做好了准备。

尾声从 5'16" 一直到乐曲结束，是以收尾型的陈述方式贯穿始终，无法划分次级曲式。音乐的前景中依次出现了之前在乐曲中呈现与发展过的几个声音主题的变形，例如坝的主题就是其中之一；背景里有一个声音在高频处时隐时现，虽然音量不大，但是以它的频率所在的高度足以引起听众的注意。这一段也可以看成是整首组曲的尾声部分，它不仅成功地平息了高潮段落的矛盾冲突，也使听众有足够的时间来回忆与思考整首组曲的发展脉络与音乐的内涵。

从整体来看，虽然是一部以具体声音为主要元素，并且通过磁带音乐的技术手段进行创作的电子音乐作品，但在音乐的结构中总会受一些传统经典音乐曲式的影响。例如，组曲全部长度将近 10 分钟，而整个组曲中的高潮段正好是在四分之三处。更巧的是，从高潮的最高点 6'40" 之后音乐中的能量突然回落，一直到新的陈述方式出现正好是在 7'18" 处，也就是一些经典曲式中常提到的所谓“黄金分割点”的位置。当时作曲家并没有用视觉来控制音乐，如采用计算机软件显示音乐的波形图，而是完全凭着感觉来把握音乐的发展。这并不是用数学的方式来分析音乐，出现这种结果有可能是巧合，而更大程度上与作曲家多年来创作传统音乐的功底是分不开的。

这是作曲家第一部纯粹的电子音乐作品，也是中国作曲家最早在国际重要电子音乐作曲比赛中获奖的作品。这部作品曾先后获得 1993 年法国 Bourges 第 21 届国际电子音乐大赛“专业电子音乐作曲”优秀作品奖、意大利 Luigi Russolo 第 15 届国际电子音乐大赛“实验室电子音乐作曲”优秀作品奖、加拿大蒙特利尔第三届国际“微型电子音乐作曲比赛”决赛奖和法国 EdsarVarese 电子音乐作曲比赛大奖，是在中国电子音乐发展历程中一部具有里程碑意义的作品。



用作曲家自己的话来概括这部作品：“世界是万物对话的产物：地和天、人与自然、生命与生命……人，生而便无可逃避地面对对话中的世界，因而也便无法选择地加入无限的对话之中，并从对话中实现了自己在时间和空间中的永恒。”

（张睿博）

张小夫：《世纪之光》

《世纪之光》是作曲家张小夫于1995年为南京第三届全国城市运动会开幕式大型广场艺术表演而作的三乐章电子交响音乐，同年出版CD光盘。全曲时长为62分钟。

《世纪之光》可以说是中国20世纪80年代以来以MIDI技术语言为主的电子音乐作品的典范之作，作品成功地在电子音乐、流行音乐、交响音乐三个平台之间搭建一条沟通与交流的新渠道，尤其是电子音乐理念和交响音乐理念的交叉与融合表现得非常成功。这在中国当代电子音乐的发展尚处于探索阶段的20世纪末显得尤为可贵。与同时期的大多数以MIDI技术语言为主创作的歌曲、舞蹈音乐以及影视音乐创作相比，该作品的一个重要特色就是使用电子音乐的技术语言，借鉴流行音乐的音乐元素，注入交响乐创作的思维，使流行音乐和交响音乐交融出一个新的“现代电子交响音乐”。

作品运用的电子音乐技术语言主要是前期MIDI技术语言为主的编程和后期音频语言为主的混录，即综合性地运用和发挥了MIDI技术和音频技术两个方面的优势。前期的音乐大多来源于当时的音源：YAMAHA SY-77等，音色以模拟真实的乐器音色为主，并兼顾通过对现成音色的修饰得到自己理想的音色。这种制作方式在当时非常流行，既能节省音乐制作成本，也能得到自己较为个性化的声音。后期音频语言为主的混录则在当时是比较超前的，因为当时国内的电子音乐创作还很少有介入西方学术性电子音乐创作理念领域，许多人还只是将这种噪音化的声音当作音乐声效来处理，这些声音素材在音乐中只是一种辅助的点缀而已。然而《世纪之光》中已经将这些噪音化的声音素材提升到电子音乐创作的重要成分，甚至在个别音乐段落开始充当音乐表现的“主角”。

作品共分为四个部分：序幕“炫目的地光”（至6'54"）；第一章“元点的溯想”，为第一场“筑城”而作（至17'12"）；第二章“扩展的叠加”，为第二场“弄潮”而作

(至 19'48")；第三章“时间的终极”，为第三场“追日”而作（至 18'12"）。

作品中大量使用了采样技术，把经过录音采样、具有个性化的声音“瞬间”通过音序功能“镶嵌”到规定的节奏之中，使之产生传统作曲手法所无法实现的新“音乐语汇”，如第一章“元点的溯想”开始段落中强劲、震撼的鼓点，与恢宏的、铺天盖地般的群感人声；又如在第二章中，优美动人的主题部分同样使用了采样技术，特别是在伴奏音型中采录了真实的童声，并通过合成器来控制采样器，产生音高、相位等方面的变化，最终实现了传统方法意义上完全依靠真实童声合唱所无法完成、错落有致、高低有序、层次鲜明的，由真实人声发音的电子化童声合唱。

作品中借鉴了大量流行音乐的音乐元素，使作品流露出了鲜明的时代风格。例如，流行音乐中动感的节奏和时尚的旋法，有个性的循环，固定电子化的低音语言的大量使用，等等，甚至在第三章中还有女声通俗独唱《宇宙颂》。序曲中自信坚定的金属圆号和铜管群连续切分的节奏巧妙地缠绕在一起，以及后面大量被展开的音调 and 节奏都无不显示出该作品所具有的“流行性”。但是，该作品对流行音乐的态度是“借鉴”而不是“照搬使用”，所以很多类似于流行音乐的音色都有不同程度的修改，铜管像是被“通电”一样呈现出一种具有电子“磁性”的音质。《宇宙颂》的前奏中若隐若现、朦朦胧胧的电子音响和高潮段中对女声独唱的延时处理，都让这种“流行音乐”具备许多作曲家个性化的语言成分。配器的浓淡和色彩的对比也与西方的电子音乐似乎有着更为直接的关系，音响的分层与电子音乐声音材料的结构和发展息息相关。

《世纪之光》的创作注入了交响乐创作的思维，使流行音乐和交响音乐交融出一个新的“现代电子交响音乐”是该作品区别于同时代流行音乐和交响音乐的一个至关重要的因素。在音色的使用、节奏的安排、配器的布局、曲式结构的设计和音乐展开的手段等诸多方面，该作品都折射出一个作曲家成熟地驾驭和自由地发挥交响乐创作的能力和对音乐整体结构高度理性的控制。最终我们可以得到结论，在一部现代电子音乐中注入交响乐思维的结果就是：作曲家“收回”了部分流行音乐中原本属于即兴演奏的成分，将音乐的主题呈示和展开严格按照作曲家预先设计好的按续“入场”，音乐的矛盾冲突更具有戏剧性，时而对抗，时而缓和，所有的激情都在作曲家的高度理性控制范围之内。

（于祥国）



张小夫：《诺日朗》

《诺日朗》是作曲家张小夫于1995年应法国国家视听研究院现代电子音乐研究中心（INA-GRM）的约稿而创作的电子音乐作品，1996年在法国巴黎国际现代音乐节上首演，获得很大成功。作品长度为18分23秒。

“诺日朗”是传说中的藏族男神，雄伟、壮丽的诺日朗雪山和诺日朗瀑布均坐落于四川西北部阿坝族自治州的九寨沟境内，是一个充满神秘色彩而令人神往的地方。1983年，作曲家第一次踏上这片散发着金属般光芒、原始而神秘的土地，就被这里极具特色的自然环境和人文环境所感动。如何通过藏民族生动、鲜活的外部生活直接“切入”来深入表现“嘛呢”堆旁和“转经”声中人与神的对话，在通往“天界”的旅程中生命与自然的对话，以及内心深处渴望生命“轮回”的终极意义呢？作曲家持续了近十二年（期间包括在法国留学深造的五年）的工作，一直在积极寻找最为理想化的音乐语言和更为独特的表现方式来创作这一作品，最终于1995年冬以组合打击乐和现代电子音乐相结合的新音乐形式、建立在电子技术和器乐写作的双平台之上创作了这一作品。多年以来的文化思考和技术积累最终体现在这首作品中的成功之处在于，作曲家力求把藏文化理念的内涵渗透到电子音乐的技术理念中去。

作曲家站在了传统作曲写作思维的平台之上，选择动机展开的手段进行发展（动机出现在全曲的1分17秒35帧处），但在动机材料的选取上却没有使用传统乐音音高概念上的音符材料，而是选择用“喇嘛诵经”这一非常具体化的音响作为全曲的重要动机。“喇嘛诵经”的原始素材是佛教的“六字箴言”，但作曲家考虑到开口音、闭口音发音特性的不同及口型的变化，在作品中只截取了“六字箴言”中一段时长仅为2秒07帧的声音作为动机，是因为这个2秒07帧的声音足以包括短小电子音乐语汇的主要特征，这种设计既精练了动机材料又为动机以后的发展提供了必要的条件和广阔的空间。

从文化理念的角度来分析，藏民族有许多独有的民族特性，在各种特性中又存在着一种共性，那就是藏民族的生活和藏传佛教息息相关，可以说藏传佛教渗透了整个藏文化。因此，用具体化音响“喇嘛诵经”作为动机，在作曲家看来这种表达可能是一种最直接最深刻的方式，事实上给听众的感受也是相当震撼的。“喇嘛

诵经”这一具体化音响动机的选定也决定了整个作品应该建立在电子音乐创作平台上，以电子音乐的形式和技术来表现，这也体现了作品中在动机材料的选择上文化理念和技术理念的相互渗透。

作曲家在多次的实地采风中体验到，无论是藏民日常生活的转经、转嘛呢堆、转庙乃至转山、转湖，还是在他们精神世界对生命“轮回”的概念中，类似“圆”与“循环”的理念在藏文化中无处不在，而“圆”与“循环”对电子音乐来说恰恰与 loop 这种电子音乐制作技术相对应，甚至可以说是不谋而合。loop 技术在作曲家“交响化思维”的支配下使动机由小循环不断扩张到大循环来表达和对应“圆”与“循环”的文化理念，从而达到文化理念和技术理念的统一。

在《诺日朗》中，音响动机的循环不仅构成了作品的局部和片段，且随着它的滚动发展、变化和延伸、多层叠加以及各种“电子化”的裂变、重组、多轨合成而构成作品的各个段落，进而又把这种技术发展原则扩大为建立整体结构的理论依据，使小的循环演化为大的“轮回”并使之贯穿于全曲的各个部分最终体现为作品的整体结构，摆脱了在“传统”电子音乐作品中 loop 技术的背景化、静态化、平面化的功能，从而创造了 loop 技术“主体化”“动态化”“立体化”的新理念。

在《诺日朗》中，电子化音响基本来源于一台 YAMAHA SY-77 的调频式（FM）电子合成器。作曲家把这些电子化音响也细分为三类：一类是具备明确音高的，另一类是模糊音高的，还有一类是纯噪音的（无音高的）。作曲家平行使用了这三类电子化音响，它们相互交织穿插，对每一次的音乐增长都起了重要的作用。在电子音乐技术手段的处理下，有些纯噪音的电子化音响被作曲家处理得极具音乐性和乐音化，而一些具备明确音高的音响又被作曲家进行噪音化处理。其次，作曲家采用的都是趋向金属质感的电子化音响，这样从声音质地的角度也得到统一，模糊了三类音响的界限。

为了能更加直接地表达藏文化的本质，作曲家并没有选择常规的、旋律化的音乐语言来表达藏文化的深厚内涵，而是选择了非乐音乐器——打击乐，在这首乐曲中它们担任了“歌唱”和“对话”的作用，成为乐曲的主体部分。另外，打击乐各种不同方式演奏法的开发和使用，也模糊了打击乐音响和电子音乐音响的界限。如在乐曲的中段，作曲家设计了金属类打击乐器（磬、锣、钹、碰铃、藏铃）相互之间的摩擦与碰撞；设计了用手掌和拳头（分别代表阴、阳）击打皮质类打击乐器



(排鼓、桶鼓、中国大鼓等)的不同位置;等等。它们所产生的音响时而“歌唱”、时而与电声部分进行“对话”,使这个“噪音乐器”极具音乐性,也使作品在更高的层面上通过现代电子音乐与打击乐结合的独特形式体现深厚的藏民族文化内涵。

在空间的安排上,《诺日朗》有着很多的设计,作曲家安排了各种空间的对话,不仅在乐曲中讲究空间与层次,达到人与神之间的“对话”;在演出中,由作曲家控制的部分打击乐与舞台上的打击乐也形成空间“对话”;另外蓝色和红色的灯光分别把舞台上的打击乐表演区域划分为两个不同的色彩区,象征着“天上”和“人间”,形成舞台上两个区域之间的“对话”;电子音响通过不同组扬声器之间又进行着“对话”;等等,都为这首作品增添了更为广阔的空间和特殊的表现力。作曲家有如一个“交响乐队”的指挥位于观众席中央位置控制全场大大小小几十组音响设备,根据音乐的变化使音响表现出不同的力度、不同的相位移动和音势。通过这种“动态化”的交响,使听众心灵和身体均感觉到全方位的震撼与撞击;作曲家更以具有象征意义的现场演奏(铜制、石制打击乐器)与台上打击乐的演奏形成中心控制区和舞台表演区不同空间的对话,展现现代电子音乐在高科技支持下的演出形式的独特魅力,使音乐的表现多种“媒体”的交织配合之下达到一个崭新的境界,从而达到更高意义上的空间多层次化。

(王 铤)

张小夫:《山鬼》

《山鬼》是作曲家张小夫于1996年为女高音和电子音乐而作的现代电子音乐作品。该作品于1996年,在北京电子音乐周首演,后曾多次演出于北京国际电子音乐节,2005年演出了多媒体新版。作品长度为12分钟。

在《山鬼》的节目单介绍中这样写道:“张小夫的《山鬼》是为女高音与现代电子音乐而作的交响化的电子音乐,灵感来自中国历史上第一位浪漫主义诗人屈原的同名诗词,作品抒发和编织了一个山中精灵渴望爱情及向往人间美好生活的神奇故事。”王夫之解释《九辨》时说:激荡淋漓、异于风雅的“楚声”“可以被之管弦”。他的意思是说,诗歌可以用音乐赋之,屈原的诗本身蕴含了可待开发的音乐元素。而其“异于风雅”的奇异浪漫的想象,为音乐自由奔放的想象空间创造了必备的先

决条件。屈原在接近原始的，意欲在人之初的世界中寻找自己、追问自己的过程中建立起人、神、鬼三界同一的世界，为艺术内在的张力注入了无限的能量。作曲家张小夫曾说：我用现代电子音乐诠释我心目中的山鬼形象，再现屈原诗中古朴、原始、奇异、浪漫的艺术氛围，这是现代电子音乐的“看家本领”。《山鬼》立足于中国传统文化的根基，将想象的笔触伸展到文化意义表述的深处，寄情于“山鬼”，幻想于“山鬼”。当然，作品获得成功的很大因素不仅取决于作曲家对“现代电子音乐”这一技术语言熟练的运用，其扎实的传统作曲功底和丰厚的文化底蕴也为该作品的成功奠定了必备的基础。

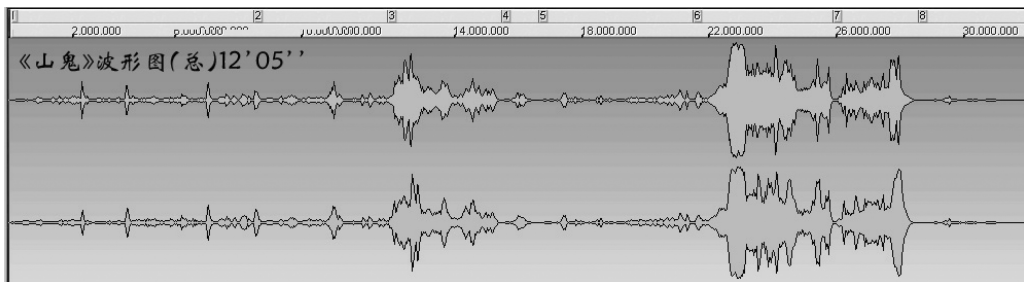


图1《山鬼》波形图

从以上的波形图中可以看出，整部作品的高潮点有三次，以中间一次最为强烈，两边次之。除去高潮部分音乐的宣泄以外，作品百分之六十以上的音乐段落以轻巧精致的电子音乐和时而唱、时而说、说唱交融的女声交织在一起。音乐结构从整体上可以分为两大部分，即在第一次高潮过后，音乐的第一部分的呈示就可以视为结束；从细部上除去引子和尾声外又可分为六个小段落，以下就是对每个小段落材料的分析。

引子(0'00"—2'54"),人声用灵动、自由舒缓的“三全音”呼唤旋律引入，并演唱《山鬼》诗歌。

1. (2'54"—4'30")新的声音材料(持续的波动)。

2. (4'30"—5'51")在这段音乐中出现了音乐的第一次高潮，它是在人声的带动下用噪音化的电子音乐语言掀起层层如海浪般的音势。5'36"处，除人声以外的声音戛然而止，所有的表现空间留给人声，一声被加入了延时处理的戏曲女声甩腔让这段音乐告一段落。



3. (5'51"—6'17") 这段仅 26 秒的音乐是整首音乐作品的分水岭。

4. (6'17"—8'07") “采山秀……”中的“采”字被作为一个电子音乐声音的核心材料大幅度展开，声部主要是演员现场的演唱和现场预制声音的复调式对答。

5. (8'07"—9'47") 这段音乐是作品的第二次高潮，音乐可以大致分为三层：其一是女声独唱；其二是变形处理的人声；其三是电子音乐（动感激越的节奏性鼓点和浓密的长线条噪音）。这段音乐的终结仍然是以戏曲女声甩腔结束。

6. (9'47"—10'48") 抒情女高音与噪音、钢琴低音交织在一起。

7. 尾声 (10'48"—12'05")，女声再次回到音乐开始“三全音”的呼唤中去，这是音乐经历了高潮之后能量的释放，也是山鬼对生命意味深长的思考。作曲家把自己主观世界中的遐想与探求寓于“山鬼”身上，用虚幻唯美的音乐语言展示个人绚丽的艺术想象力，用 20 世纪现代人的思维方式去解读两千年以前古人的心灵世界。

整部音乐作品技术手段的运用简洁而富有效果，女声独唱旋律的写作和整部电子音乐的风格简约而不失艺术的张力。整个作品的声音材料大致可以分为两大类：带有固定音高的音乐类和人声电子音乐。其中音乐类又可分为人声和钟琴（实际上是类钟琴的音色）两类，电子音乐中的声音材料模糊了音高之间和乐音与噪音之间的界限。电子音乐中的原形按点和线大致分为两种，其中又有以颤动的“点”构成虚化的“线”和将点状的声音拉长等变形出现的声音素材。在引子中，两种声音把人声引入，即柔软缠绵的电子合成音色和晶莹透亮的钟琴音色。（打击乐的音色使用了延时——delay，使音色的收束变得有人性化的气息感）随着时间的流动，音乐的层次渐渐多起来，表现的含义也渐趋复杂，终于，在第七段音乐中，这种情绪的积聚达到了顶点。

三全音音程的广泛运用是这部作品的重要音程特征：首先，D— \sharp G—D（在一个八度内，以十二个半音的中间音为界，将一个八度等分为两个三全音），整个作品贯穿始终的灵魂就是这个听来模糊、空灵的三全音。其次，以三全音为主，旋律中衍生出一些装饰性的辅助音，这些音的音程关系依然遵循三全音的原则。如在 D 下方加入 \sharp C，连接 \sharp C 的音（下方）就自然变成 G，从而再次构成三全音。这样做的结果是和声色彩变得统一，但是由于三全音的交替出现形成了小短句式进行的旋律线，所以听觉上仍能感受到旋律的飘动。

《山鬼》的现代技术语言和中国传统音乐美学的结合成为中国电子音乐的典范之作。很多现代作曲家都将音乐创作的根基指向本民族的传统音乐，浩瀚无边的传统音乐为他们提供了“取之不尽”的音乐素材和创作灵感，那些颇具地方特色的戏曲唱腔和民间音乐赋予了作品浓重的乡土气息，传统音乐的旋法、音调、节奏和结构等要素都成为作曲家“在传统中寻求发展和在发展中寻求传统”之路的突破口。《山鬼》巧妙地运用屈原诗词中“采山秀”的“采”字与中国戏曲锣鼓经中的“才”字两者谐音的巧合做文章，使“采”字从一个文学上的普通字眼转化为一个富有中国音乐节奏内涵的符号；“采”字被锣鼓经式的吟唱发挥以后，引出原诗之词“采山秀”，音乐又重新回到诗人的文学意境。这样的写法在中国现代作曲家的作品中并不少见，它保留了中国戏曲的神韵，又没有把它变为传统音乐材料的生硬“拼凑”。由于《山鬼》中的人声最终送入听众听觉的是效果器处理后的声音，所以“采”字才会像山涧一汪汪清澈的水流舞动在音乐厅的每一个角落，把诗人“奇异浪漫，自由奔放”的诗之意境向深处延伸；运用了电子音乐的技术手段，同样的创作观念表现出不同的音乐效果。独唱演员吟唱出的“采山秀……”中的复调式的对答是作曲家本人录制的自己的声音，并在计算机中做了声音变形处理（声音拉长和变形），与现场女高音的演唱相呼应，这是传统作曲技术语言与电子音乐技术语言的有机转化与融合。

附：《山鬼》原诗

若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝。
既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕。
乘赤豹兮从文狸，辛夷车兮结桂旗。
被石兰兮带杜衡，折芳馨兮遗所思。
余处幽篁兮终不见天，路险难兮独后来。
表独立兮山之上，云容容兮而在下。
杳冥冥兮羌昼晦，东风飘兮神灵雨。
留灵修兮澹忘归，岁既晏兮孰华予？
采三秀兮于山间，石磊磊兮葛蔓蔓。
怨公子兮怅忘归，君思我兮不得闲。



山中人兮芳杜若，饮石泉兮荫松柏。
 君思我兮然疑作。
 雷填填兮雨冥冥，爰啾啾兮穴夜鸣。
 风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧。

(于祥国)

张小夫：《北海咏叹》

《北海咏叹》是作曲家张小夫于1997年为北京“北海辉煌之夜”环境音乐会而作的三乐章电子幻想音诗，其中第一乐章《北海晚钟》为高胡、曲笛与电子音乐而作；第二乐章《荡起双桨》为童声合唱、混声合唱与电子音乐而作；第三乐章《北海咏叹》为京胡、京韵人声与电子音乐而作。全曲时长为38分钟。作品运用高科技的手段使今天的北海白塔等中国古代建筑在保持其原有面貌的基础上，借助光与影的交错变换，在星星点点的黑色幕布中再次以动感的青春气息展现它不平凡的风采。作品的第三乐章《北海咏叹》作为独立的音乐会作品被收入他的电子音乐作品专辑CD，并首演于1999年北京电子音乐周。

《北海咏叹》没有将创作的眼光仅仅局限在“北海公园”这一特定的文化景观中，各物质材料的使用更不是仅仅为了配器上的色彩对比，而是用心良苦地用一个极具风格化的音乐作品将中华民族五千年的古老文明抽象化、浓缩化地包容起来，并在音乐的瞬间流淌中艺术化地传达出某些若干具体的精神意象。

从人声的运用方面分析，作为一部电子音乐作品，有目的地引用人声（当然这里的“人声”不同于传统音乐中的歌唱，这里指的是人声念白和道士念经）并使之成为音乐中不可缺少的一部分，显然已与传统音乐不可同语。非歌唱性的人声在音乐中的使用有力地拓宽了原来的创作素材，它不再单纯注重音乐部分的旋律，而把注意力集中在语音本身，或是生活的，或是随意的。

作曲家对语言化人声独具匠心的安排，使《北海咏叹》在文化层面的阐释上获得了成功的展现。而成功之道就是依靠电子音乐这一载体形式，把承载着中华民族五千年灿烂文明的文化符号——《三字经》《百家姓》、道士念经、京剧念（韵）白有条不紊地载入其中，这是电子音乐的优势，而这恰恰又是传统音乐无法比拟的。

《北海咏叹》中有稚嫩的童声、道观中道士们的念经声、京剧中艺术化的青衣念白，作曲家将这三种语言化的人声合理地安排到音乐的各个部分，并赋予它们特定的文化含义。

1. 每一个中国人在牙牙学语时都读过《三字经》和《百家姓》，作曲家将《三字经》和《百家姓》作为文化符号放在作品的一头一尾用稚嫩的童声朗朗念出，既有程式上的首尾呼应，又蕴含着文化上的无穷含义。

2. 中国的传统文化以儒、道两家为代表，这是一个民族经过长期积淀后形成的根深蒂固的文化背景。音乐不只是为了在精神上给现代人一种抽象的传达，而是要给人们一种具体的文化暗示。当人们在聆听这美好的音乐时，作曲家希望人们在这些古老的文化符号面前能有所思、所想。

3. 京剧念（韵）白在京剧艺术中有着非常独特的艺术表现特色。中国汉语中的每一个读音都要经历“从字头到字尾”的、声调高低轻重的和音色的变换过程，这也使得京剧念白特别注意对每个音的独立加工。由于戏剧表演的需要，京剧念白的语气性和音乐性被大大夸张，声调变得抑扬顿挫、跌宕起伏，因此念（韵）白也就更具备了音乐的特质。这一特色通过作品展开部最后段落中京韵人声的“咏叹”得到了酣畅淋漓的发挥。

从配器方面分析，作曲家选择了代表宫廷音乐的管钟。用管钟为《三字经》和《百家姓》伴奏，意在突出中国传统文化的“古”，音乐的第一声就让人感受到地道的中国传统音乐风格；为了表现京派文化的地域特征，作曲家选用了京剧音乐中的主奏乐器——京胡，音乐表现出浓郁的京韵风情；除了以上提到的管钟和京胡两种特色中国传统乐器以外，作曲家还用特殊的电子音乐制作手段完成了一个常规乐器无法完成的集厚度、广度于一身的特殊音色（低音和声），再现了中华民族五千年古老文明的浩瀚无边和博大精深。

从结构方面分析，扎根于本民族的传统文化，融合现代的音乐语言进行音乐创作，成为《北海咏叹》的显著特征。《北海咏叹》属于一个带引子和尾声的复三部曲式结构。A部以三部结构发展而成，B部则以变奏手法完成，A¹部没有完整地再现A部，而是直接让京胡进入其加花演奏部分，并在配器上把声部加厚，使A¹部的主题变得更加浓烈，情绪更为复杂。《三字经》和《百家姓》是作品中重点引用的特殊材



料，它们的出现并不是传统音乐简单的引入和收束，而是在声音材料上做了有意识的再现。如果从配器手段和主题陈述以及主题收束三方面来说，它们都具备了相对的完整性。那么整个作品就可以划分为“集中对称”式的五部分。五个部分以作为一个大的发展部形式出现的“B部”为“轴”而呈现出前后呼应、对称平衡的总体布局。这种打破传统再现原则的曲式布局体现了一个现代作曲家在挣脱了传统“原则”的束缚以后，在面对新时代、新思想的状况下体现出的新的音乐理念。

作品中有两个音乐主题，所有的音乐都围绕着这两个主题发展，形成若干变体。第一主题是京剧音乐中的动机化主题，它直接采用了西皮中最有特性的音调，并在各个调性上做移调重复或变化重复。作品中最早出现在引子中由管钟演奏的主题即是这个动机式主题的变体，不同之处是在这里根据音乐的要求把速度放慢，又在配器上与后面出现的由京胡演奏的主题形象形成鲜明对比。这个主题几乎从头到尾贯穿于作品的各个部分，甚至另一个主题也与它有着千丝万缕的联系。第二主题是以京剧中的西皮慢板为素材进行创作的，它节奏宽广、气息柔长、深沉有力，在创作手段上借鉴了民族音乐的创作手法，在正式主题出现以前，先给了一句小前奏，巧妙地将真正的主题导引出来。主题的呈示使用了三个不同的小段，一层一层地将主题铺展开来，并达到一个小高潮。

从技术理念方面看，《北海咏叹》不是一部纯粹的电子音乐作品，它打破了一般意义上学术性电子音乐和应用性电子音乐的界限，综合性地运用和发挥了MIDI技术和音频技术两个方面的优势，既融入了学术性电子音乐的音频表现特点和技术优势，又保持了音乐的可听性和表现深度。从音乐理念方面看，《北海咏叹》借鉴和发展了早期电子音乐——“具体音乐”的音乐理念。一方面，直接使用真实、具体的语言作为音乐材料进行创作，并使之成为音乐中不可缺少的一部分；另一方面，它又不同于“具体音乐”，既没有把噪音作为音乐表现的基本材料，同时被选用的声音材料均具有“语言”功能之外的文化符号意义和音乐的表现力，这些声音不仅以其本质的形态存在于作品的各个部分，更重要的是以电子音乐独特的技术优势使之有效地展开并发挥着不可替代的表现作用，甚至是决定性的作用。

（于祥国）

张小夫：《脸谱》

《脸谱》是作曲家张小夫应法国国家委约，于2007年为五组打击乐和八声道电子音乐而作的新组合作品，并于同年4月在“中法文化交流之春”音乐节的专场电子音乐会上由法国里昂打击乐团世界首演。作品采用了原声传统乐器与电子音乐相结合的表现形式，灵活运用模拟采样合成技术和数字技术相结合的创作手段，将中国传统音乐文化基因融入电子音乐之中，充分体现了传统的文化内涵和浓厚的民族气质。全曲时长为17分39秒。

《脸谱》是一个将现代电子音乐的元素和中国传统京剧的元素有机结合起来的成功尝试，作品用电子音乐特有的变形、拼贴、重组等合成处理手段，让人们透过电子音乐创造的新声音“脸谱”，看世间各种各样、千姿百态的面孔和人的内心世界。作品继承了“电子声学音乐”自由灵活的风格特征和综合技术的有利因素，从乐器编制到声音的处理和多种电子音乐制作技术的运用，无不体现作曲家将传统与现代相结合的创作风格和在电子音乐创作语言上融合的理念。

《脸谱》将现场原声打击乐器分为键盘、皮质、铜质和木质四种类型，利用不同材质之间的音色差异形成丰富的对比，其巧妙的设计耐人寻味。又将所有打击乐器分为五组由五个打击乐演奏员控制，分别演奏有音高的西洋键盘乐器：马林巴、低音马林巴、木琴、钟琴和颤音琴；皮质乐器：三个通通鼓、两个定音鼓、一个大军鼓、一对邦加；铜质乐器：两个吊镲一个大锣、一对大铙钹、三个京剧锣、一对中铙钹和一对小铙钹；木质乐器由一人主要演奏四个木鱼，其他四人分别主要演奏三个木鱼。这些具有不同音色、不同音高的乐器组合，不仅体现了将不同特征的中外乐器相融合的创作理念，而且也在乐音和噪音之间找到了一种平衡。五组打击乐器在舞台位置的安排上别出心裁，有别于传统打击乐五重奏一字摆开的排列方式，而是按照中间、后左、后右、前左、前右的位置排列，能够让音乐依照不同位置形成对角线和边线方式进行各种各样的声音对话，按照不同位置的组合形成不同大小、不同空间的声音流动圈。原声打击乐器与预制的八声道电子音乐声场变化、现场声相与音量效果的控制构成了立体而复杂的声场，并将各类声音与声场融合起来。利用这种声场布局，可以将不断重复且简单均分的单一节奏型，通过在不同时间、不同位置突出的重音，使音乐变得非常丰富。



《脸谱》共四个部分，类似于传统音乐中的四个乐章，各部分依次与京剧行当中的“生、丑、旦、净”相对应。《脸谱》是基于京剧行当与脸谱体系在戏剧表演中的作用和意义而设计的现代电子音乐作品，其创意和灵感来源于博大精深的中国传统文化的启发，其结构特征是中国传统音乐发展中“起承转合”句式结构的镜像放大。作曲家运用各种传统音乐语言要素和现代电子音乐制作手段，从声音素材的运用、情绪对比和结构比例等方面构建了符合“起承转合”原则的音乐结构。“生、丑、旦、净”四个部分既相对独立，又混为一体。第一部分“生”为3分31秒，第二部分“丑”为3分56秒，第三部分“旦”为5分15秒，第四部分“净”为5分7秒。显然，第三部分“旦”不仅在时间比例上占有绝对优势，而且音乐的整体特征也尤为突出。如果说第一、二、四部分的音乐刻画了阳刚之气，那么，第三部分则是阴柔之美惟妙惟肖的描写。第四部分“净”用鲜明的音响对比和强烈的节奏表现了戏剧性的矛盾冲突，反映了大千世界里芸芸众生的另一个侧面。特别在第363—402小节，电子音乐部分采用八声道旋转的京剧急急风音响，配合现场原声打击乐演奏的锣鼓经使音乐情绪不断高涨，大花脸翻江倒海的气势给人以强有力的体验，属于整个作品的至阳片段。第四部分强烈的戏剧效果，一方面塑造了本部分的个性特征而独立成章；另一方面，通过京剧锣鼓、人声和电子音乐特有的表现手法，对全曲在音乐内容和音乐表现方面进行了高度总结。

《脸谱》不仅在艺术创意、技术性和音乐性等方面追求强烈的民族文化特征，更为重要的是中国古代哲学思想在作品中的具体运用。作曲家将中国“大音希声”“大象无形”“形声兼备”的古朴思想作为音乐作品的基本理念，充分发挥电子音乐对声音素材的编辑处理和控制技术，让有声与无声达到高度统一，从而提升了音乐留给人们的哲学思考和审美境界。作品遵循电子音乐对声音开发和运用的重要理念，强调在声音的细节之中追求个性化声音和声音品质。作曲家通过对音乐素材的大量过滤，使材料精练而干净，用简单的手法和相对单纯的材料表现深刻的思想内容。作品使用的声音素材主要包括人声采样、采样预制乐器、现场原声乐器和电子合成的声音四种类型。依据作品的表现需要，各部分对四种类型声音素材的运用有多有少，不尽相同，类似于传统音乐织体中单一层次及不同层次的组合模式。第一部分“生”主要使用了两种类型的声音素材，即现场原声乐器的和采样预制乐

器（京胡与京剧打击乐）的声音，给人以先入为主的风格定位。前半段由四副饶钹构成的或对角或环绕的“空间对话”引入，由简到繁，层层叠加，推向高潮。后半段则是全体打击乐的强奏与预制电子音乐的第一次高潮组合，电子音乐部分由三层音响构成，逐渐递减，淡出。第二部分“丑”内部分为三段，一、三段主要使用男声（丑）采样、采样预制乐器（京胡）和现场原声乐器的声音，其中“预制京胡”与“采样人声”经拼贴成为四小节节奏鲜明的、循环的 loop，声音有前后呼应的作用。中间段使用四种类型的声音，以多声道、多线条的复调方式与前后段落形成对比。第三部分“旦”主要使用女声（旦）采样、电子合成和现场原声键盘乐器的声音（乐音为主），现场的马林巴、低音马林巴、木琴、钟琴和颤音琴行云流水般的线条和瞬息万变的和声色彩把凄婉、柔媚的气韵抒发得令人心醉，而女声（旦）采样念白、韵白的各种变形，主调式和复调式的交替展开则把电子合成声音的无限魅力表现得淋漓尽致。第四部分“净”主要使用现场原声乐器（噪音和乐音）、男声（净）采样和采样预制乐器的声音（京剧打击乐），用音频技术多重组合而成的“电子急急风”和各种复杂的“复合京剧节奏”及其变形，通过现场八声道的排山倒海般的音响渲染与现场皮质、铜质和木质打击乐的交响化表演形成大动态的对峙与共鸣，交相辉映，把音乐推向全曲的高潮。

总之，《脸谱》将中国民族音乐与西洋打击乐器相结合，将中国传统文化与现代电子音乐相结合，在传统作曲技术和现代电子音乐技术理念之间找到结合坐标，在乐音和噪音之间找到平衡，将现代电子音乐的技术性、音乐性和思想性融为一体，充分体现了作曲家在电子音乐创作上的融合理念。

（徐玺宝）

周佼佼：《七夕》

《七夕》是青年作曲家周佼佼应著名青年古筝演奏家伍洋的委约，于2006年3月，为箏和电子音乐而创作的电子音乐作品。该作品在伍洋硕士毕业音乐会上的首演获得成功，并被收入其音乐专辑，由中央电视台录制出版DVD光盘。此作品随后参加了2006年北京国际电子音乐节、2006年上海首届国际电子音乐周——亚洲青年电子音乐作曲家电子音乐专场音乐会，并获得好评。作品长度为9分钟。



《七夕》以中国传统音乐“散、慢、快、散”的结构特征为基础。通过在电子声音的背景上以箏自由节奏的高音区演奏，表现了安静、祥和的意境，是作品的“散”部分；通过流动的旋律以及人声有节奏的采样，做复调的搭配，是作品的“慢”部分；通过大量有节奏的扫弦和刮奏，来展现舞动的场景，通过采样，把独立的扫弦分布在更为广泛的音区，因此产生极其强悍与庞大的声场效果，是作品的“快”部分；通过对前面自由音高的演奏而形成具有动力性再现意义的段落，是作品最后的“散”部分。

《七夕》中的“七”意味着一个完整的概念。在自然界中，太阳光含有七种主要的色彩，因此本曲试图用声音来描绘丰富的光感与色彩，作品中人声采样的发音也从“七”而来。《七夕》描绘一个时而静谧、时而恢宏的意境，描绘出梦幻般的光和影。通过使用 Cubase VST 和 Protools 音频剪辑平台，将大量的声音采样，箏的揉弦、按弦、拍板、刮弦、扫弦等声音经过大量的变形和电子化处理，产生一种更加唯美和更富于表现力的音响与声场。作品在力图扩大箏的表现力度和深度的同时，更实现了传统乐器与现代电子音乐的互动和对话。

（徐玺宝）

周佼佼：《日漠西沙》

《日漠西沙》是青年作曲家周佼佼于 2005 年 5 月为管子、琵琶和电子音乐而创作的作品，长度为 8 分 45 秒。2005 年该作品在北京现代音乐节首演并获得成功，受到广泛的好评，周佼佼因此于 2006 年获得德国 SWR 西南广播电台奖学金资助，赴德国 Experimental 国家实验室参与项目合作，参加了德国多瑙音乐节。2007 年 6 月，该作品应邀在法国布尔吉斯国际电子音乐节上演。该作品曾在第一届中国电子音乐作品比赛“学会奖”B 组中获得三等奖。

《日漠西沙》创作灵感来自唐代大诗人王维笔下“大漠孤烟直，长河落日圆”的诗句，原诗句描写了边疆沙漠的浩瀚无边、边塞的荒凉，没有什么奇观异景，没有山峦林木，却有烽火台燃起的那一股浓烟、横贯沙漠的黄河与落日，给人以感伤而又苍茫的印象。诗句不仅准确地描绘了沙漠的景象，而且表现了诗人深切的感受，把孤寂的情绪巧妙地融化在对广阔的自然景象的描绘中。《日漠西沙》采用大

量的采样音色，用效果器现场实时控制管子和琵琶的演奏效果，将大量的 delay 和 reverb 运用于管子极富个性特色的震音上，用电子音乐特有的空间处理再现了原诗句的意境和情绪感受；使用了琵琶的扫弦等个性化演奏方法，结合电子音乐的声音处理技术，将民族乐器的独特音响与电子化的声音完美地结合起来，迸发出全新的音响效果，给人带来全新的情感体验；管子悲凉地泣诉了沙漠中的荒凉与寂寞，琵琶时而苍劲、时而静默，把人们带进那凄美而又雄浑的大漠；强烈的画面感以及复调式的音乐结构传达着人与自然的对话；神秘、强悍的声场表达着一种对蕴含在沙漠之中生命的遐想与感动。

《日漠西沙》分为“飞沙”“悲歌”“落日”“大漠赋”四个部分。其中“悲歌”部分的主要演奏乐器是管子，声音悲凉、苍白。在 A 音上，持续而长气息的震音，表现了苦难的泣诉。音响主要在中高频段，管子的音区变化和入声素材的不断变形陈述，使音乐的感染力不断加强，引人入胜。“飞沙”从 2 分 35 秒开始，琵琶的演奏在相和品中不断地滑动、变换音区，并伴随轮指，通过附加大量的 delay 形成一种特殊的声音空间。音响主要在中高频段，大量的混响与 delay 处理过的声音，如同漫天的飞沙，音乐从这一阶段开始形成第一个比较强势的部分。“落日”从 4 分 45 秒开始，是一个管子与琵琶的复调交替片段，琵琶幽静的旋律展现了落日中凄美的画面。琵琶通过大量使用勾、挑、弹、拨等演奏法，展现了独特的民族乐器音色，管子大跳的旋律预示一个风暴的到来。“大漠赋”从 6 分 5 秒开始，主要运用管子大七度的震音以及琵琶扫弦的特点，将音乐推向高潮，这时的声音频响达到最宽。电子音乐与两件乐器的交替渐强，展现了大漠中飞沙走石的恢宏场面，表现了人在自然中对生命的渴望与顽强的斗争精神。

（徐玺宝）

朱诗家：《云 I, II》

《云 I, II》是作曲家朱诗家于 2003 年为弦乐队、打击乐与现代电子音乐而作的电子音乐作品，在 2004 年北京国际电子音乐节上演出，并获得首届中国电子音乐作品比赛“学会奖”B 组二等奖，2006 年由中国文联出版社正式出版 CD 光盘。



《云 I, II》之所以命名为云，作曲家的意图是通过音乐体现大自然的一种现象——云，表现云所带来的缥缈不定和狂风骤雨。在视角上，作品是从室内乐与电子音乐结合的角度审视云；作品的意象构成基于自然环境中云所带来的色调模糊的感觉，而富有穿透力的电子音乐作为云的象征，既穿越时空而来，又像云在风中摇曳。

在电子音乐部分音频素材的取材上，作品主要使用了白噪声发生器、粉噪声发生器、MINI Moog 模拟合成器以及 FM7 等声音作为素材来源。这些素材本身的频段安排以及先后按照一定主题次序进入，构成了电子音乐与传统器乐部分音乐语言的对话与相互配合。

在现场演出形式的安排上，作品采取了 Protools 8 声道控制的演出手段和舞台上传统器乐遥相对应的手法，每一个声道都和一组扬声器构成独立的“声部”关系，八个“声部”具有独立的声相位置和表现空间，最终由八个声道的“对话”构成了更为丰富和完整的声场空间，混合着舞台上传统器乐室内乐，构成了多声道电子音乐会现场演出声场。

在结构上，作品分为两个乐章。第一乐章采用单二部曲式，电子音乐担任第一乐章的 A 部分，同时也是全曲的前奏。在延续的电子音乐背景中，引出了在舞台上的弦乐队与打击乐的音乐部分。第二乐章则是一个省略再现的拱形结构曲式，电子音乐和器乐的交融在高潮部分带来了强烈的听觉冲击，再现部分各种素材被减缩，弦乐和电子音乐交相呼应，形成了空间的对唱。

（朱诗家、徐玺宝）

庄曜：《酒》

《酒》是作曲家庄曜创作于 2000 年的电子音乐作品，长度为 3 分钟。

这首作品曾获得 2001 年第五届“中音·YAMAHA MIDI 新音乐作品比赛”专业组最佳全能创作一等奖。按照比赛的要求，《酒》这部作品是仅用一个 XG 格式的 MU90 通用音源来完成音乐制作的。所采用的音序软件为 Cakewalk 9.0。

这首作品的特点是在开放式的展延结构中，将江南民歌风格与流行音乐中的轻爵士风格融会为一体，全曲基本上呈现出一个长大的渐变过程，特别注重利用效果

类音色。例如，用数据控制打击乐创造幻想般的雨点的效果；调控 FX PAD 类音色制作现代工业噪声的效果；等等。作为以 MIDI 技术为主体的电子音乐作品，这首乐曲最突出的是对声音进行了大量的动态控制和数据调制，以突出多变的人性化效果，避免机械、生硬和平板性。

总的来看，这首作品运用清新的音响，表现了江南曲韵、pop 风格、乡土气息，突出了作品的时代感和可听性，体现出现代都市在多元文化碰撞中产生的五光十色和心潮涌动的情景。

（庄曜、张小夫）

庄曜：《仓央嘉措》

《仓央嘉措》是作曲家庄曜于 2004 年创作的电子音乐作品，2004 年 10 月在北京国际电子音乐节上首演，并获得中国音乐家协会电子音乐学会主办的首届中国电子音乐作品比赛“学会奖”C 组（MIDI 技术类）二等奖。作品长度为 4 分 30 秒。

仓央嘉措为藏族六世达赖喇嘛，他留下了不朽的《仓央嘉措情歌集》，展现了他的浪漫人生观，表达了孤寂与苦闷、热烈与渴望和对生活的美好憧憬。这是一首以 MIDI 技术为主体的应用性电子音乐作品，乐曲的核心素材有四个：第一是西藏民间吹奏乐器“里令”的音频素材（由台湾风潮公司提供）。作曲家运用采样器把原始音频素材分切为若干个小片段，从而进行更为丰富和多变的随机性组合。第二是录音棚中实录的人声。作曲家用衬词构成不断重复、简单而优美的藏族风格歌调，由藏族女歌手卓玛演唱。第三是大鼓，运用合成器中的预制音色制作。作曲家以一个很小的节奏核心进行多变发展，避免简单的循环。第四是合成器模拟的双簧管和大管的音色。作曲家将二者以短句形式进行模仿复调对答，应用延时和失真效果器，使其音色带有明显的非传统变异性，使音乐更加朦胧和飘逸。全曲以这四个基本元素为核心进行交替发展，并在不同段落对不同素材进行 solo 式的强化表现。其他背景及装饰均由合声器中的各种电子音色来完成。乐曲虽然大量运用了合成器的音色，但在音色演奏方面力求生动、人性。乐曲在细节上特别注重电子音色的多起伏、多变化，以较细致的音响表现为调整目标，大量运用了音乐软件中的 MIDI 控制信息和效果器调制。



《仓央嘉措》创作过程中主要使用的软、硬件为：个人计算机；YAMAHA Pro 01 数字调音台；Numan U89 话筒；Roland S760 采样器；Roland 2080 综合音源；YAMAHA SF1R 合成音源；VL70 物理模型音源；Korg N5 合成器；Sonar 4.0 音序软件；Samplitude 6.0 音频软件；等等。

总体来看，乐曲比较注重音乐的人文内涵、民族风格、情感表现、MIDI 技术体现等多种元素的综合统一。

（庄 曜、徐玺宝）

联系电话：18183299177

联系邮箱：ugcn@qq.com

联系网址：www.jiaokey.com



微信：