

作曲：刘 青

演奏：中国广播民族乐团

指挥：彭家鹏

# 入 漫

古筝协奏曲



## 作品简介

此曲的素材、韵致均来自于中国昆曲。

轻浅入，漫自开，云卷西风溅起千叠海，  
雾散尽，清犹在，月拂尘埃唤醒意归来……



《入漫》

# 中国民族管弦乐作品评奖颁奖音乐会





## 作曲家简介

### 刘 青

博士，中国音乐学院作曲系副教授，复调教研室主任，华人女作曲家协会常务理事。2001年硕士毕业留校任教，2009年获中央音乐学院博士学位。曾先后师从王宁教授、张韵璇教授、金湘教授、于苏贤教授。

刘青的音乐追求精致风格，在植根于深厚的中国传统音乐文化基础上，力求作品充满新意而不失动人情感。她的作品曾在美国、芬兰、瑞典、日本、韩国、新加坡以及中国台湾、香港和大陆的音乐会上演。其中民族室内乐《煞尾》多次入选民乐比赛决赛曲目，并获得金奖；室内乐作品《凤·凰》2012年首演于纽约林肯中心，并获2012年美国普林斯顿国际作曲比赛一等奖；古筝协奏曲《入漫》入选“新绎杯”中国民族管弦乐(青年作曲家)获奖作品；第一交响曲《天宫》即将录制出版；中胡与弦乐队作品《敕勒歌》获2010年中华人民共和国文化部“文华音乐作品创作奖”。2013年入选“北京市高校中青年拔尖人才”。

## 根·信仰

——从作品《入漫》引发的创作随想

刘青

### 一、根的观念

人如树。从他一出生就注定植根于某个国度，某个民族，某个地域，某种文化。在漫长的成长过程中，他被这种文化不断滋养浸润，直至他的暮年落叶归根。

乐如人。一个音乐作品代表了创作者对主体文化或客体文化的解读与感悟。每一个作品的诞生都是作曲家的一次寻根历程。

根生乐。何谓根？根是一个作曲家的母语文化积淀，也是他对自身文化强烈认同之后的表达。她像一个埋藏在心底恒久不变的声音。这个声音可能是小时候家乡的一段记忆，可能是某段隽永的诗

词，某幅泼墨的经典画作，也可能是某个雕栏画柱的建筑……一旦有了根，音乐便找到了发生的理由与冲动，随之而来的是言之有物的自然流淌。

## 二、我的音乐之根

回顾自己近十年的音乐创作，从不由自主下意识地寻求中国文化的根基，到目标明确，主动从中吸取营养与灵感，这个转变的过程让我越来越清晰地意识到自己所要坚持的道路与方向。

2003年创作的民族室内乐《煞尾》是我第一次从中国传统文化——京剧中获得创作素材与灵感的一部作品。作品标题——《煞尾》取自京剧锣鼓经，意为干净利落的收头。事实上，作为标题的“煞尾”二字同时也是全曲风格的基调、结构的支柱、节奏的依据与音色的来源。作为风格基调，全曲始终围绕着我对于京剧韵致上的直觉把握。从小时候跟随父母的耳濡目染到长大了在音乐学院的系统学习，对国粹京剧我经历了一个从不喜欢到喜欢的过程，这部作品应该说是我对京剧好感的集中“爆发”。无论是直接运用京剧曲牌〔朝天子〕，还是间接传递京剧艺术中的韵致、婉约、张力，总而言之，这首作品使我跟京剧有了一次亲密接触，过足了一把瘾，并从中获得太多太多。

2007年为中胡与弓弦乐团创作的《敕勒歌》灵感来自于蒙古族悠远、缠绵的长调素材。想当初为了寻找这首作品的灵感，我曾找到一家蒙古族酒吧，天天在杯盏交错中感受马头琴的浅吟低唱，蒙古族人的大气粗犷与豪迈。期间邂逅马头琴大师齐·宝利高时的惊喜至今还历历在目。

2008年创作的古筝协奏曲《入漫》的音乐起源是中国昆曲。昆曲是中国音乐的活化石，每一个听过昆曲的人都会被她那百转千回的细腻委婉所打动。作为世界女音乐家大会的委约作品，我认为这最能代表中国女性的独特气质。于是，昆曲的音腔，昆曲的神韵，以及昆曲剧情的梦幻都让我融入作品之中，最终和盘托出一个我心目中的昆曲印象。

2011年受到“羽”女子双钢琴组合的委约创作一首中国舞曲的音乐作品。于是所有的灵感来源都集中于唐代诗人白居易的《霓裳羽衣舞歌》(和微之)。在这首诗中他描绘舞者“不著人间俗衣服。虹裳霞帔步摇冠，钿纓累累佩珊珊”，俨然是一副道家仙女的打扮。其舞姿也是“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊，小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生……”。结构上“散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞”至“中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰坼”再至“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵”直至尾声“翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声”。这何止是一篇文学作品，分明让人清晰地感受到了视觉艺术与听觉

艺术，难怪有“众技皆求归于艺，诗就在艺之堂奥”之说。毫不夸张地说这诗就是一首极其美妙的音乐！我的音乐创作只需跟随诗的韵律翩翩起舞……

2012年为古琴、大提琴与打击乐创作的三重奏《凤·凰》，是受古琴曲《凤求凰》中演绎的司马相如与卓文君热烈奔放而又深挚缠绵的爱情故事的打动而创作，我试图在古琴与大提琴之间寻求时而分离时而又融合的音色、韵味来表现男女恋爱时若即若离的美妙意境。同时用中国特色打击乐在其中营造各种语气助词，发出或惊讶或感叹的声调。

2012年的琵琶六重奏《惜惜盐》，作品的委约来自于传统音乐节中传统乐器的重建音乐会。因此由小琵琶、琵琶、南琶、唐传五弦琵琶、唐传四弦琵琶、大琵琶构成的琵琶室内乐团组成了迄今为止独一无二的组合。《惜惜盐》是唐传《五弦琵琶谱》中的一首，曲名解译源自疏勒乐，泛指龟兹乐。在敦煌莫高窟的初唐220南壁的《西方净土变》中有此类音乐场面的生动展示。在创作的那几个月，我把自己置身于龟兹国的神秘东方文化中，着迷于那些千年的传说，其中相传在现在的克孜尔千佛洞地带，有一座耶婆瑟鸡山，常年流淌泉水，人称之为“千泪泉”，滴水成音，化为乐曲，优雅动听，龟兹著名音乐家苏祇婆经常到那里，手捧琵琶“采缀其声以为曲调”。于是我的音乐便从水声、风声、沙声中铺陈开来……

一路走来，一首首作品让我依稀找到了自己的创作脉络，也就是我一直在寻找的根。这个根使我始终牢牢地守候在中国文化富饶广博的大地上，每一次的挖掘与发现都将我带领到一个无比美妙的境界。由于有了这个根基，也使我无比笃定地尽情释放对音乐的无限想象。

### 三、根的生长

一个有了根的作品还只是成为一部好作品的第一步，技术恰到好处运用才是决定这个根能否茁壮成长最后达到枝繁叶茂的关键。

从音乐形态学的角度讲，中国当代音乐的创作在音高组织、节奏组织、曲式结构、复调思维、配器方法等等各方面都有其丰富的手段。从音高组织上来讲，西方现代音乐的序列、音级集合、人工调式、定位和弦、音块技术等等都有作曲家在作品中尝试使用。我认为无论使用什么样的音高体系都不应该违背音乐所要表现的内涵。音是为音乐服务的，如果仅仅是为了尝试一种全新的音高组织技术，或开创一种独特的音高组织方式，那就本末倒置了。也就是说，无论何种营养都要适合这个根基的生长，任何滥用都会导致其枯萎夭折。作曲家刘健在他的笛子重奏作品《风的回声》中的用法让我记忆深刻，他彻底放弃了复杂的音高逻辑，只用了七个“白键音”，却恰到好处地表述了他心中之所想，也使听者“如沐风中”。可见，

音不在多，调也不在复杂，有感而发，恰到好处，为我所用才是最佳境界。

此外，中国传统音乐注重对单个音的细腻修饰，这是有别于西方音高技术的，也被很多作曲家们所青睐。在《入漫》这部作品中，古筝的韵是我希望重点呈现的。因此在 Cadenza 部分，我放弃了炫技的展示，而是回归到几乎由单一音表达的丰富内心世界。在中国传统音乐的自省状态下，感受每个音的音头、音腹、音尾的流转变迁所带来的中国传统哲学美学的意味。

在曲式结构上，《入漫》这部作品也借鉴了中国传统音乐常见的“散起—入调—加快—入慢—复起—散出”的结构。这恰恰符合了《游园惊梦》这部昆曲的节奏。中国传统音乐结构的美是建立在均衡基础之上的，我们会发现不论是音乐、绘画还是建筑都沿袭了这个美学原则。

对于单一音韵味的极致讲究，进而到对横向旋律线条的不断挖掘、修饰、变形、延展，这是中国音乐所走的一条有别于西方音乐的道路。进入到二十世纪中国当代音乐创作时期，在横向思维基础上，作曲家们纷纷开始寻求纵向立体空间的丰富层次，以及交响性的音响结构。于是将中国传统音乐语言与西方作曲技术相结合的最恰当技术途径，莫过于关注纵横结合关系的复调技法。无论是民族室内乐还是民族管弦乐队形式，复调技术基于横生纵的理念，纵中

有横、横中有纵、时横时纵、似横似纵的织体形态，不但能完好保留中国音乐的风格神韵，而且能将其放入多层次空间中形成全新的色彩与音响结构。在这其中，传统复调技法或现代复调技法都有其施展空间。在中胡与弦乐队作品《敕勒歌》中，我试图运用对比复调，让大提琴与中胡这两个同质而性格不同的声音“各说各的”，但又统一于共同的风格背景与协和的音响背景下。《凤·凰》中用到了传统的模仿复调，旨在寻求古琴与大提琴这两件原本从时代、地域、文化背景上相去甚远的乐器来讲相同的“语言”，宛如殊途同归。在现代复调技术方面，调式、调性是形成新鲜音响效果的重要工具。如在室内乐《煞尾》中，乐曲的结束部分，在京胡与笛子旋律的呼应中，采取了a羽调式与c羽调式两个相差了三个调号关系的旋律交接，仿佛隔空对话，加强了整体音乐的纵向空间感。同样在《入漫》的结束部分，在古筝的a羽调式的浅吟低唱下，时而飘入E宫调式笙的和声，c羽调式扬琴的片段，弦乐在F宫调上的长音和弦，好似前尘往事纷纷入梦来……这样的时空拼贴与转换也只有在现代复调技术的基础上才能实现。

#### 四、根的演变

对于中国传统音乐素材的运用也存在两种方式，一种是“直接

拿来”，可以称之为“镶嵌式”。所谓直接拿来就是原封不动地将原始素材用到作品中去。这在中外作曲家的作品中都不乏成功案例。这里不得不提到巴托克的作品《四十四首小提琴二重奏》。这部作品创作于1931年，正值巴托克创作生涯的旺盛时期。出于对民间音乐的尊重与热爱，巴托克这四十四首曲子中的每一首都能清晰地找到民间旋律的存在，并且几乎都保留了其原貌，也就是说运用了“直接拿来”的办法。然而作为一个二十世纪具有非凡创造力的作曲家，巴托克将创作建立在四十四首单纯而质朴的民间音乐基础上，把他对于旋律的、调式与调性的、节奏的、结构的等等方面的创新手段一一加以展示。实际上，他是将这些原始的民间音乐艺术品视为“珍珠”，并将其镶嵌到极为现代的音乐语言构成的“托盘”中。要实现这样的异质拼贴，同样要依靠对位的思维与技术。于是巴托克在这个作品中实现了民族性、现代性、对位性三位一体的境界，民间音乐的“根”不但纯正地道，同时也焕发出新的活力。

对于传统音乐素材的第二种运用是提炼其精华，并对其进行改造和修饰后融进自己作品中。这种方式可以称之为“融合式”。这种改造可以是提炼、变形、拆分、延展，甚至是只保留内在的气质。在《煞尾》这首作品中，乐曲的音高材料实际上从头至尾都是曲牌〔朝天子〕，但在乐曲的前半部分，这个旋律因素被延伸、扩展、放大，并且拆分到各个乐器上来演奏，加入夸张的滑音技法，节奏上

配合京剧锣鼓经的〔滚头子〕，以及琵琶绞弦的特殊演奏法，共同完成了一段谐谑性的段落。到接近高潮的紧打慢唱部分，旋律仍旧被放大，并由唢呐的特殊演奏技法“卡戏”与“口弦”奏出，模糊了这个主题的辨识度，以达到具有紧张度与粗糙感的效果。所有的隐藏都是为了最后的显现，当乐曲的结尾处，清透秀丽的京剧曲牌显现于一片热烈繁杂的音响之后时，好似一位飘逸秀丽的青衣美眷万般妩媚地款款走来。

无论是“镶嵌式”还是“融合式”，对于原始材料的演变都是必不可少的。也只有通过创造性的思维加以演变，“根”的内在精神才能更好地被挖掘和展示。

## 五、根与信仰

信仰，是人类精神的本能追求。而音乐，恰恰是实现这种追求的最好媒介。音乐应该传递给人们对生命的、对未来的、对逝去的、对音乐本身的虔诚信仰。

根基深厚的音乐，才能承载这样的命题。

# 东方神韵 渐入佳境

## ——古筝协奏曲《入漫》的音乐分析

徐 婧

《入漫》是青年作曲家刘青创作的一首古筝协奏曲，其灵感及创作元素来源于昆曲《牡丹亭·游园惊梦》，标题《入漫》选自古曲结构中“散起”、“入调”、“入慢”、“复起”、“尾声”的“入慢”一词，作曲家将其演绎为“入漫”，意在表达梦境的甜美及其由浅入深的过程。在基于个人音乐风格的基础上，运用配器、对位技法、调性与调式变化以及和声色彩明暗对比等现代作曲手法，将《入漫》的东方神韵和现代音乐气息演绎得淋漓尽致。本文将从作品的曲式结构、调性与调式对比、对位技法等方面展开分析。

以浓郁的中国音乐文化神韵作为背景，融入现代作曲技法是青

年作曲家刘青的创作特点，在其创作的作品中总能表现出她在中国民族音乐素材与西方创作技法相结合方面作出的不懈努力。《入漫》这部作品为“2008年北京国际女音乐家大会”所写，于2008年4月21日由中国音乐学院华夏民族乐团与古筝演奏家邱雯联袂首演于中山音乐堂，指挥关迺忠。

## 一、乐曲的整体结构

为了更好的理解作品，笔者把作曲家在节目单上为这首作品而作的一首词摘录如下：“轻浅入，漫自开，云卷西风溅起千叠海，雾散尽，清犹在，月拂尘埃唤醒意归来……”词表达了在梦境中情绪由平静到热烈再到平静的过程，也暗含了作曲家为《入漫》而设计的整体布局。

全曲是包含带有引子和尾声的三部结构：“渐入”（引子）——“漫延”（A段）——“弥漫”（B段）——“漫衍”（C段）——“散尽”（尾声），《入漫》在梦幻般的氛围中展开（见下列图示分析）。

## 二、主题材料的运用及其贯穿发展

《入漫》主题材料来源于昆曲《牡丹亭》中《游园惊梦》的首句，作曲家挑选了其中的几个骨干音作为全曲的中心音，也称为核心动机，它在整首作品中贯穿始终，并且充满活力而“善变”。

## 图示分析

结 构	引子	A 段	B 段	C 段	尾声
小 节	1 ~ 25	26 ~ 64	65 ~ 111	112 ~ 131	132 ~ 172
主题材料	G → A → C 三音组动机	主题旋律首次完整呈示	三音组动机 纵向多调性 叠置	主题旋律卡 农式模仿	三音组动机 再现
调性布局	多调性 泛调性	a 羽 → a 徵	多调性 泛调性	g 宫	多调性 泛调性
速度表情	 =40 静谧地, 梦幻般地	 =60 恬美地, 歌唱地	 =80 不平静地, 热烈地	 =96 激情地, 宽广地	 =60 渐渐趋于平 静, 幻想地

三音组动机的首次呈示采用古筝的泛音演奏, 音色“优雅含蓄”, 即将把听众带入一个幻想般的世界。主题由 (G、A、C、) 三音组构成, 音程以 G 为中心音是“二度 + 三度”和“二度 + 四度”这两个框架构成。在其后音乐发展中, 几乎始终围绕着这个核心因素展开。不仅多次以原型出现, 而且将其以扩大、缩小、节奏变化等多种形态出现。这些手法以点描的方式主题动机轮换分散在不同乐器上, 形成了不断变换的音色背景, 使作品充满了灵动之气。

乐曲第 17 小节是主题动机双调性的紧接模仿。

例 1. 第 17~23 小节

在以上引子的片段中，三音组是以片段、零散的形式出现，以古筝的 C 宫调作为主句，颤音琴和扬琴在 A 宫调上对其紧接模仿，这也正是“轻浅入”梦境开始的时候，让人无限期待。

A 段由三音组动机的延伸而构成的主题旋律首次古筝的演奏下完整呈示。

例 2. 第 29~38 小节

从上例可以窥见，主题旋律一直是在引子营造的柔和与梦幻的基调中展开，a羽调式的小调色彩暗示着幽玄、恬美的梦境即将要漫延开来。

B段的三音组动机主要始于第81小节，由大提琴与低音提琴演奏。

例 3. 第 81~90 小节

值得一提的是在三音骨干的基础上引入了降D音，因此G—降D所构成的减五度的加入，增加了不协和感，让音乐产生“云卷西风溅起千叠海”的压抑翻腾之感。随后这个附加了减五度的三音动机在其他声部依次进入，不断叠加，直至高潮。

C段中三音组动机以清晰的调性出现，并在各个声部构成卡农式模仿，达到全曲的高潮。

例 4. 第 111~116 小节

第 111 小节是 B 段叠入 C 段的部分，三音组的动机在笛、箫声部和唢呐声部形成严格卡农式模仿，直到第 219 小节结束，是 G 宫调式，这也是全曲的高潮部分。如果说前面是“渐入”和“弥漫”，那么这一段开始就已经充分的“漫衍”开来。

同样在尾声的部分，三音组动机的回归也体现了出来。

例 5. 第 169~172 小节

在笙和马林巴游离的调性中，颤音琴和古筝以及隐藏在高音笙声部的三音组主题动机开始回归，三音组的横向与纵向叠加完成了主题材料的首尾呼应。结束部分的意境就像一滴墨在水中散尽却“清犹在”，这种“形态”让人意犹未尽。

### 三、和声语言特征

#### 1. 协和与不协和音响的整体布局

在该作品中，其协和与不协和音响的程度在某种意义上是乐曲结构划分的一种标志：渐入（以不协和音响营造虚幻梦境）——漫延（协和音响为主进入梦境的恬美意境）——弥漫（以不协和音响为主为高潮做铺垫）——漫衍（以协和音响为主全曲达到高潮）——散尽（以不协和音响结束，达到意犹未尽的效果）。

#### 2. 色彩性和弦的明暗对比

《入漫》中很少能够找出构建于调性基础上的和声，更多的是色彩性和弦的使用。

例 6. 第 8~12 小节

中音笙

低音笙

柳琴

琵琶

第 13~15 小节

高音笙

低音笙

从上两例可以看出，和弦的结构不是以调性作为基础，而是从色彩方面考虑。中音笙  $B \rightarrow \sharp F$  是纯五度，低音笙  $G \rightarrow \flat B$  是小三度，都在较低音区，并且  $\flat B - B$  的增音程由两个不同的乐器奏响，其色彩变得更加幽玄。柳琴和琵琶在较高音区其音程关系分别是纯五度和纯四度，力度是 *pp*，在较高音区这样的音响显得十分柔美、轻盈。同样在较高音区和中音区的叠置关系分别是：大二度 + 小三度、纯四度 + 大二度以及大二度 + 纯五度。由此可见音与音的叠置是建立在四、五度关系的基础上，结合我国五声性调式的特点，强调色彩性和弦使感觉“印象式”并且暗示朦胧、飘忽的幻觉，在似是而非的气氛中，把听众领入一个幽玄的梦幻中。

这部作品的总体色彩处理并非是像油画或水彩画那样的色彩鲜艳、对比鲜明，而是像中国画那样，在淡雅的基调上，通过墨与水的浓淡调和、画面层次的疏密厚薄等方式，来含蓄地体现视觉上的色彩微差。

### 3. 调式调性的游移渗透

仔细聆听《入漫》，不难发现调性的特点是在游移与清晰中转换，这种转换新奇并不怪异。乐曲在引子前半部分和 B 段的前部分是以泛调性为主，这种调性介乎于传统调性与无调性之间，是一种新的调性思维方式，在乐曲中调性往往呈现出细碎的片段，

传统意义的调式主音不易被发现，以巧妙地潜在暗含的方式表现出来。

例 7. 第 48~55 小节

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Guqin, showing a melodic line with a bracket spanning measures 48 to 54, and a circled note in measure 55. The second staff is for the Gao Hu, the third for the Er Hu, and the fourth for the Zhong Hu. The Gao Hu, Er Hu, and Zhong Hu parts have rests until measure 54, then enter with sustained notes in measure 55. The Zhong Hu part has rhythmic markings below it.

古筝的一段旋律来自昆曲《牡丹亭·游园惊梦》中间的一句，是 a 羽调式，色彩较为柔和，具有小调的色彩，而以高胡、二胡、中胡组成的弦乐组以 a 徵调式开始，色彩就明显的温暖、明亮。古筝以羽调式结束，而重叠的 a 音是徵调式的开始，调式由 a 羽调式向 a 徵调式“柔和”渗透，在和谐的意境中“描绘着”恬美的梦境。作曲家在《入漫》这部作品中所采用的调式调性的游移和转化，大多数都是一种过渡性的手法，并不是突兀性的，这也就是这部作品听起来细腻和充满虚幻意境的原因。

例 8. 第 65 ~ 67 小节

高音笙

中音笙

低音笙

古筝

♩ = 80

6

上例是进入 B 段的部分，由古筝六连音伴奏音型开始，笙和古筝两个声部的特征音 $\sharp F$ 和 $\flat B$ 能够判断出是 g 羽调式，而接下来的旋律这些特征音开始消失，调性游移（见例 10）。

例 9. 第 68 ~ 70 小节

箫 I  
箫 II

扬琴

琵琶

中阮

大阮

二胡

大胡

低音提琴

上例是从 g 羽调式中游移开来的，其特征音消失，进入不确定的、朦胧的调性中。但是其后的调变化主要都是在 g 小调为中心的一种游移状态。B 段后半部分从第 81 小节开始大提琴与低音提琴声部在三音骨干的基础之上引入<sup>b</sup>D 音，增加了不协和感，这个附加了减五度的三音动机使得调性朦胧，从 a 羽调式逐渐开始不明确，特别是即将进入 C 段的部分，调性的游移与对比，更是为 C 段高潮做足铺垫。

而 C 段主要是 a 羽和 G 宫调式，调性稳定使得情绪变得舒缓，音乐色彩也显色更加瑰丽，特别是唢呐、笙的充分使用，突出了东方色彩，主题旋律在笛、唢呐、弹拨乐组和弦乐组的声部中，紧接模仿和卡农模仿以及包括三连音、六连音，四个十六分音符的纵向节奏对位，使 C 段的高潮迭起。

## 四、对位技法特点

### 1. 传统对位技法

对比式复调与模仿式复调是复调音乐的两种基本类型。《入漫》中对比技法的运用主要是用在古筝和乐队之间，而更多的是模仿对位技法的使用，特别是卡农模仿的运用。卡农模仿作为复调音乐中十分重要的作曲手法，是指连续不断地模仿，模仿声部不仅模仿开始声部单独呈现的那一部分，而且继续模仿对句以及以后的部分，直到进入终曲或进入其他音乐形式。《入漫》中 C 段高潮的写作手法正是卡农模仿。

例 10. 第 111 ~ 122 小节

The musical score is arranged in two systems. The first system includes six staves: Flute I and II (笛 I, 笛 II), Oboe (高音唢呐), Violin (柳琴), Drum (定音鼓), Guqin (古筝), and Erhu (高胡). The second system consists of six staves for the vocal line and other instruments. The score is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The instruments are labeled in Chinese characters on the left side of each staff.

从上例可以看出，笛、柳琴、古筝上方旋律声部以及高胡作为主句，高音唢呐和古筝下方旋律声部对其进行卡农模仿，此片段是C段高潮段落。卡农模仿一直持续到C段的结尾，这种卡农式模仿是持续推向高潮的一种手段。

## 2. 现代对位技法

### 1) 双调性与多调性对位

双调性对位的特点是复调织体中的两个旋律声部分别建立在不同主音的调性基础上，而其调式结构却是相同的，比如都用大调式或小调式，再或者都用其他十分多样的调式中的一种。

例 11. 第 19~25 小节

上例是引子进入A段的片段，古筝所奏的以三音组为主题动机的旋律，没有出现任何明显的特征音，以G为主音一直贯穿其中，是G徵调式，扬琴所奏是以G—D音作为叠入音程进入A段，并且反复出现了特征音 $\sharp F$ ，综合这些因素可以确定为G宫调式。在调性上都是大调性，而调式上G徵调式和G宫调式形成了调式上的对位关系。

例 12. 第 81 ~ 104 小节

The musical score consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: 高音唢呐 (High Horn), 中(低)音唢呐 (Middle/Low Horn), 笙 (Flute), 弹拨组 (Percussion), and 大提琴 (Cello/Double Bass). The score is in 4/4 time. The Cello/Double Bass part starts with a triplet of eighth notes. The Flute part has a circled triplet of eighth notes. The Middle/Low Horn part has a circled triplet of eighth notes. The High Horn part has a circled triplet of eighth notes. The Percussion part has a circled triplet of eighth notes.

从第 81 小节开始是 B 段的后半部分，以三音组为主题元素开始在大提琴和低音提琴声部，然后相继以不同的调式呈示在笙、弹拨乐、中（低）音唢呐和高音唢呐声部。其调性的对位关系见下表格：

顺序 \ 调性	C 宫调	E 宫调	A 宫调	D 宫调	E 宫调
5					高音唢呐
4				中（低）音唢呐	
2		笙			
3			弹拨乐组		
1	大提琴 低音提琴				

三音组动机轮换在不同的声部，从薄到厚为高潮做充足的铺垫，情绪变得越来越紧张、热烈，与 A 段形成鲜明的对比。

在尾声的部分中，主要是以多调性对位的手法创作。以古筝在明确的 a 羽调式中吟唱为主的旋律基础上，自远处依次飘入其他调性片段的音乐（见例 13），好似多维空间的交织重叠。

例 13. 第 154 ~ 159 小节

高音笙

颤音琴

中胡

大提琴

第 163 ~ 165 小节

扬琴

上例的中高音笙的声部是引子的材料，在 b 宫调式上呈现，颤音琴一直在 $\flat E-F$ 两个音上游弋，调性不是很明确，而在扬琴声部呈现的是 c 羽调式，有一种“雾散尽，清犹在，月拂尘埃唤醒意归来”的朦胧意境。

## 2) 复节奏对位

当代作曲技法新观念的引入延伸了复调思维的定义，原来的秩序与规则被充实进更多的表现手段。音高、音色、节奏、速度、演奏法、语言文字等都可作为结构的参数。

例 14. 第 105 ~ 108 小节

The musical score consists of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the mode is b Gong (B-flat Gong). The score shows complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, particularly in the Harp and Willow Flute parts.

- 笛 I & II:** Flute I and II parts, featuring long, sustained notes with some grace notes.
- 箫 I & II:** Reed I and II parts, featuring rhythmic patterns with triplets.
- 高音唢呐:** Alto Saxophone part, featuring a melodic line with some grace notes.
- 高音笙:** Alto Horn part, featuring a melodic line with some grace notes.
- 扬琴:** Harp part, featuring a melodic line with some grace notes.
- 柳琴:** Willow Flute part, featuring a melodic line with some grace notes.
- 颤音琴:** Vibraphone part, featuring a rhythmic pattern with sixteenth notes.
- 高胡:** Gao Hu part, featuring a rhythmic pattern with sixteenth notes.

The image displays a musical score for a piece titled "入漫" (Entry into the Mist). The score is written for a Western orchestra and includes a Chinese instrument, likely a suona. It consists of six systems of staves. The first system shows the key signature (one sharp, F#) and the time signature (3/4). The second system features a melodic line in the upper voice. The third system shows a complex rhythmic pattern in the lower voice. The fourth system features a melodic line in the upper voice. The fifth system shows a complex rhythmic pattern in the lower voice. The sixth system features a melodic line in the upper voice and a complex rhythmic pattern in the lower voice.

上例的节奏具有突出的表现力，箫的声部是一拍三连音，高音笙是两拍三连音，颤音琴是十六分音符对应高胡的六连音节奏，笛的声部在一个宽广的节奏中展开，在这些声部中，由于彼此强弱律动的交错，形成了不同节奏组织的对位，也使这一段“弥漫”着恬美的氛围。《入漫》所展现的是多样的创作技法，更由于乐曲直接或间接地加入了中国元素，使其作品独具魅力和特色。

## 结 语

《入漫》作为一首标题性音乐,它像一幅水墨画,色彩清淡、典雅,以现代风格表达着东方女性的含蓄和细腻。无论从立意角度、主题乐思、色彩对比、速度布局以及乐器配制等方面都深深植根于中国文化和传统音乐,但在色彩性和弦、配器技法以及对位技法等方面又借鉴了西方传统以及现代作曲技法,这二者的结合呈现了作曲家的创作风格。在整体中,能够把东方文化和西方作曲技法两种看上去似乎对立的因素融合起来的关键,就是作曲家深厚的文化内涵和扎实的作曲技术功底。从初期的步履蹒跚,到逐渐创新实践,再到最后生成个性风格特征,这不仅是作曲家在时间和实践方面的问题,更重要的是在创作思维中理性和非理性的相互关联的内在思考。作为中国的作曲家,文化积淀就显得尤为重要。这些创作理念正如刘青老师在一篇文章中所说:“中国当代音乐的创作旨在探索植根在鲜明突出的中国传统音乐文化,以及哲学美学基础之上的现代民族音乐。这也使我想起我欣赏的一位大画家吴冠中先生的一篇文章《风筝不断线》,风筝无论飞得再高都有所牵引,音乐无论再抽象、现代也有所根基,这将是我个人所不懈追求的创作风格和理念。”

**参考文献：**

1. 于苏贤：《20世纪复调音乐》，人民音乐出版社，2001年8月。
2. 张韵璇：《复调音乐分析教程》，上海音乐出版社，2004年9月。
3. 姚恒璐：《音乐技法综合分析教程》，高等教育出版社，2009年3月。