

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

扬琴

中阮

颤音琴

马林巴

古筝

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。

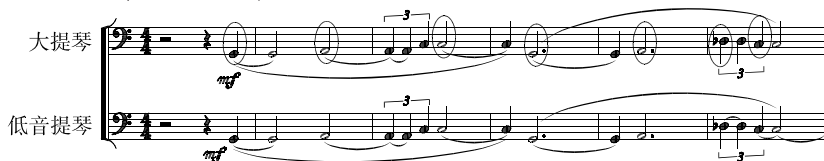
A 段由三音组动机的延伸而构成的主题旋律首次的古筝的演奏下完整呈示。

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、恬美的梦境即将要蔓延开来。

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

The musical score for measures 169-172 is presented across five staves. The instruments are 高音笙 (High Pitch Sheng), 低音笙 (Low Pitch Sheng), 颤音琴 (Vibraphone), 马林巴 (Marimba), and 古筝 (Guqin). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *pp*. The score illustrates a complex texture with melodic lines and harmonic support across the different instruments.

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）——蔓延（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。同样在较高音笙和中音笙的叠置关系分别是：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 for Example 7, measures 48-55, is written for four instruments: Guqin (古筝), Gao Hu (高胡), Er Hu (二胡), and Zhong Hu (中胡). The Guqin part is in the top staff, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Gao Hu, Er Hu, and Zhong Hu parts are in the bottom three staves. The Zhong Hu part has a series of eighth notes in the left hand. The score is in 2/4 time and A minor key.

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

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

68 69 70

pizz.

3

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^bD 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 staves for the following instruments, labeled on the left:

- 笛 I (Di I)
- 笛 II (Di II)
- 高音唢呐 (Gao Yin Suo Na)
- 柳琴 (Liu Qin)
- 定音鼓 (Ding Yin Gu)
- 古筝 (Gu Zheng)
- 高胡 (Gao Hu)

The second system continues the musical notation for the same instruments. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and rhythmic structure. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the woodwinds and brass in the upper staves and the strings and percussion in the lower staves.

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

高音唢呐

中(低)音唢呐

笙

弹拨组

大提琴

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

第 163 ~ 165 小节

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 $bE-F$ 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

笛 I

笛 II

箫 I

箫 II

高音唢呐

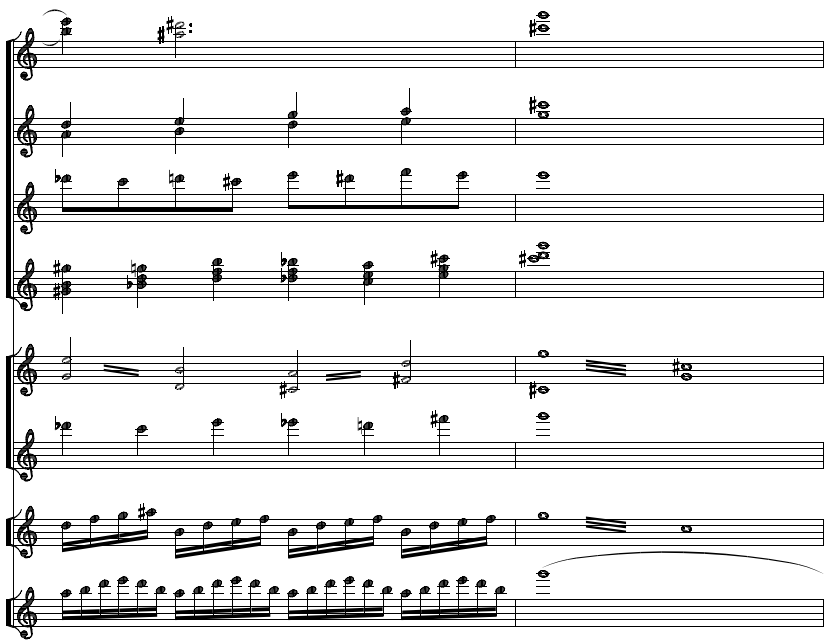
高音笙

扬琴

柳琴

颤音琴

高胡



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。