

丝竹声声化墨韵

——析民乐三重奏《水墨画》的创作特色

安鲁新

在中国历代文人雅士手中，以纯水墨作画，把玩的就是那种“墨韵”——“焦、浓、重、淡、清”的奇妙变幻，韵味无穷。其追求的就是以形写神的“意境”，即以情景交融、虚实相生的画面形象使观赏者产生共鸣，令其驰骋审美想象，引发“余音绕梁”之感。此为水墨画之精髓，故唐代王维所推崇的“水墨为上”被后人宗之。

苏轼以“诗中有画，画中有诗”道出了王维画作意境之美，同时道出了“诗画同源”且相得益彰的表现特性。那么“知音”的典故，是否也道出了音乐与诗画同源呢？“伯牙鼓琴，志在高山，钟子期曰：‘善哉，峨峨兮若泰山！’志在流水，钟子期曰：‘善哉，洋洋

兮若江河！’”（《列子·汤问》）这岂不印证了特定的音乐可以营造出特定的画面意境吗？诚然，刘长远正是采用古筝、竹笛和打击乐器所构成的三重奏形式，以《山鸣》《水流》《伤离别》和《大地之舞》四个乐章，为我们描绘出一组意境幽远、耐人寻味的水墨画卷，音响别致，惟妙惟肖。

《山鸣》乐章尽管短小，但气势恢宏、奇丽惊险，令人感悟到李白的慨叹“噫吁嚱，危乎高哉！蜀道之难，难于上青天！”且描绘出“但见悲鸟号古木，雄飞雌从绕林间。又闻子规啼夜月，愁空山”的意境。《水流》乐章玄妙灵动、清幽秀丽，不禁令人想到王籍《入若耶溪》的诗句“舳舻何泛泛，空水共悠悠。阴霞生远岫，阳景逐回流。……”之意境。《伤离别》乐章如同琴歌《阳关三叠》中所唱“劝君更进一杯酒，西出阳关无故人！”表现了“依依顾恋不忍离，泪滴沾巾”之惜别悲情。《大地之舞》乐章则描绘出一种欢腾雀跃的景象，虽谓“大地之舞”实则“生命之舞”，颇有张祜《正月十五夜灯》中“三百内人连袖舞，一时天上著词声”之势。

该作品的标题及内涵均凸显中国传统文人画之意象，其音乐语言既具有国乐之风又充满着现代气息，反映出当代作曲家对自身传统文化的一次巡礼。以下笔者主要从音高结构和曲式结构两方面进行分析 and 论述，以揭示其创作技法特征。

在音高结构方面，作曲家在古筝上使用了特殊定弦法，以奠定

现代音响效果之基础（见例1）。

例 1.

《伤离别》的古筝定弦



《大地之舞》的古筝定弦



《山鸣》和《水流》的古筝定弦



《伤离别》的定弦，其第一个五音组为“D—F— \flat G—A— \sharp C”，其中由于F音与 \flat G（ \sharp F）音的共存，形成了D大小三和弦，体现出同主音大小调式综合的特点。之后的三个五音组均为“D—E—G—A—B”，D徵调式，属于传统定弦法。该定弦方式为低音区新颖的音响奠定了基础。

《大地之舞》的定弦，其第一个五音组与《伤离别》同，为“D—F— \flat G—A— \sharp C”，其余三个五音组均为“D—E— \flat A— \flat B—C”，具有全音阶的特点（省略了 \flat G音），从而为低音区与中、高音区的双调式纵向叠置音响奠定了基础。

《山鸣》和《水流》采用了相同的定弦法，其中第一个五音组同上。第二个五音组派生于第一个五音组为“D—F— \flat G—A— \flat B”，即将第一音组的第五音“ \sharp C”音变为“ \flat B”音，该音可视为D大小三和

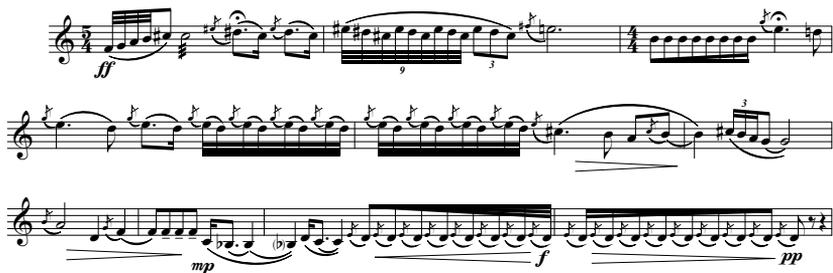
弦的六度音。第三个五音组为“ $\sharp C-E-G-\flat A-B$ ”，主要由 E 大小三和弦构成，“ $\sharp C$ ”为六度音。第四个五音组则为“ $C-\sharp D-E-G-\flat A$ ”，主要由 C 大小三和弦构成，“ $\flat A$ ”也为六度音。由此可见，该定弦较为复杂，包含了十二个半音，其不仅为繁复的音响表现奠定了基础，而且为《水流》中十二音序列技法的实施奠定了基础。以《山鸣》开始的古筝片段为例（见例 2），其复杂的音响已非传统意义上的和声，而是具有双调性特征。如谱例前两小节，高音谱表中以 E 大小三和弦“ $E-G-\flat A-B$ ”为主导，低音谱表中则以附加六音的 D 大小三和弦“ $D-F-\flat G-A-\flat B$ ”为主导，纵向上形成双调性特征。该片段音响浓重而强烈，表现出山之“危乎高哉”之象。

例 2.

与古筝特殊定弦法相对应的竹笛旋律也体现出综合调式的思维，彰显调式的多彩性。如《山鸣》中，曲笛的旋律构成是基于全音阶和雅乐音阶的综合（见例 3）。其始于全音阶“ $F-G-A-B-\sharp C-\sharp D-\sharp E(F)$ ”（第 1~2 小节），后转入由 G 雅乐音阶“ $G-A-B-\sharp C-D-E-\sharp F-G$ ”构成的旋律（第 2 小节的“ e^2 ”音至第 7 小节的“ a^1 ”音），最后以 $\flat B$ 雅乐音阶“ $\flat B-C-D-E-F-G-A-\flat B$ ”构成的旋律作

结束，终止于角音“D”上。该段旋律色彩丰富，且东方式的腔化旋律弥漫着神秘与古朴之气，刻画出“但见悲鸟号古木……”的意境。

例 3.



《伤离别》的主题，古筝高声部旋律是建立在 G 雅乐音阶与燕乐音阶的综合“G—A—B— \sharp C—D—E—F—G”基础上的（见例 4）。其中“ \sharp C”变徵为雅乐音阶的特征音，凸显了古朴之风。而“F”闰是燕乐音阶的特征音，则强化了“依依顾恋不忍离”的悲惜之情。旋律终止于“E”，可谓雅乐与燕乐综合的羽调式。且从对位的低声部与高声部所形成的八度、四度等主导性音程关系上，体现出对空泛音响表现的追求，似以清淡之声倾吐出内心的悲情。

例 4.

The musical score for Example 4 is a two-part setting in treble and bass clefs. The treble staff contains the main melody, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into several measures with varying time signatures (3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4). Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), mezzo-piano (*mp*), and piano-piano (*pp*). The piece ends with a half note on an E4.

在《大地之舞》中，作曲家采用了三声部节奏卡农（见例 5，方框所示），谱例的前三小节为引入部分，之后为三声部节奏卡农。

其中梆笛的节奏组合序列为：2 音组 +2 音组 +4 音组 +3 音组 +5 音组 +5 音组 +6 音组，每组以八分音符为基础，且由八分休止符相隔。古筝声部和木鱼声部的节奏序列模仿依次进入，且错落而至，营造出“三百内人连袖舞……”的热闹场面。

例 5.

The musical score for Example 5 is presented in three systems. The first system shows the initial entries of the instruments. The second system shows the instruments playing together. The third system continues the ensemble.

Instrument Legend:
 ST.BI 笙 (Sheng)
 S 排鼓 (Paigu)
 T 大鼓 (Dagu)

System 1:
 - Banqin (梆笛): Treble clef, starts with a rest, then plays a sequence of eighth notes starting at measure 3. Dynamic: *mp*.
 - Guqin (古筝): Treble and Bass clefs, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamic: *mp*.
 - Percussion (S, T): Treble clef, remains silent.

System 2:
 - Banqin: Continues its eighth-note sequence.
 - Guqin: Continues its rhythmic pattern, with some notes marked with accents.
 - Percussion (S, T): Treble clef, remains silent; Bass clef, enters with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic: *mp*.

System 3:
 - Banqin: Continues its eighth-note sequence.
 - Guqin: Continues its rhythmic pattern.
 - Percussion (S, T): Both continue their respective rhythmic patterns.

在《伤离别》中，还采用了近距离同度卡农与节奏卡农的组合（见例6，方框所示）。其中新笛与古筝为近距离同度卡农。打击乐声部从表层节奏重音的分布和节奏型来看，并未显示模仿的痕迹，但是从所示方框来看，却隐藏着一条近距离模仿的节奏序列，且加以适当变化，即在每个三音节奏组中以八分休止符代替第二个八分音符，并对最后的节奏模仿组进行了扩充，以实现从开始的相隔八分音符时值的模仿转化为相隔四分音符时值的模仿，带有横向可动对位的特点。

例 6.

新笛

古筝

T. Bl.
T-tam

在《水流》中，局部采用了十二音序列技法。该序列的原型（P.）、逆行（R.）、倒影（I.）和逆行倒影（R.I.）（见例7）。

例 7.

《水流》的十二音序列原型（P.）及逆行（R.）

P. →

← R.

《水流》的十二音序列倒影 (I.) 及逆行倒影 (R.I.)



该序列原型可分为四个三音组：“D— \flat A—E” “ \sharp F—G—C” “F—A—B” “ \sharp C— \flat B— \flat E”。首先探讨第四个三音组 “ \sharp C— \flat B— \flat E”，它是最佳常态次序 “ \flat E—F— \flat A” 的倒影换序，其音级集合为 [0, 2, 5]，音程涵量为 $\langle 0, 1, 1, 0, 1, 0 \rangle$ ，即包含一个大二度、一个小三度和一个纯四度，集中体现出中国五声音阶核心三音列的特点。第一个三音组 “D— \flat A—E” 是最佳常态次序 “D—E— \flat A” 的换序，第三个三音组 “F—A—B” 是最佳常态次序 “D—E— \flat A” 的倒影移位，故其音级集合均为 [0, 2, 6]，音程涵量均为 $\langle 0, 1, 0, 1, 0, 1 \rangle$ ，即均包含一个大二度、一个大三度和一个增四度，体现出对五声性三音列（第四个三音组）的变异，其音响更具张力。它被用于序列的开始，便凸显其主导地位。“ \sharp F—G—C” 的音级集合为 [0, 1, 6]，音程涵量为 $\langle 1, 0, 0, 0, 1, 1 \rangle$ ，即包含一个小二度、一个纯四度和一个增四度，它与集合 [0, 2, 6] 相似，均包含增四度，但因其含有小二度而音响的紧张度更高。需要特别指出的是，第一个三音组（集合 [0, 2, 6]）是构成《大地之舞》主部主题的基础，且在该乐章中得到了充分发挥。

在以下的《水流》片段中（见例 8），曲笛与古筝声部分别采用了该序列的不同变体形成对位：曲笛声部的序列布局为 R.—R.

I.—I., 古筝声部与之对位的序列为 R.I.—I.—P.。从该曲的十二音技法来看,作曲家仅选择了序列的原型、逆行、倒影和逆行倒影,并未选择移位形式,也未对序列进行更为复杂的处理,而是简捷有效地运用序列的四种基本形式编织出一幅点描织体,形象地刻画出水花飞溅的意境。

例 8.

♩=84 逐渐渐快

曲笛

ppp

R.12 11 10 9 8 7

古筝

accel. R.I.12

p

11 10 9 8 7 6

6 5 4 3 2 1 R.I.12 11 10 9 8 7 6 5

mp

cresc.

mf 2 3 4 6 7 8

cresc.

♩=120

f

6 7 8 9 10 11 12

9 10 11 12 P.1 2 3 4

f

5 6 9 12

7 8 10 11

在曲式结构方面,《山鸣》采用了并列单二部曲式:A+B。A段由两句构成(4小节+6小节),由古筝独奏充满戏剧性的悲壮主题,表现了山之峥嵘与奇险(见例2)。B段主题一气呵成(10小节),在古筝和大锣的持续音型烘托的基础上,曲笛奏出吟唱性的腔化旋律(见例3)。之后是古筝独奏的尾声(4小节)。由此可见,A段以古筝为主导的纵向和音音响与B段曲笛为主导的横向旋律音响,形成了阴阳互补的关系,一呼一应,相反相成。

《水流》也采用并列单二部曲式:A+B。A段为复乐段,第一句(9小节)由曲笛颤音的持续音型、古筝流动的波浪音型和打击乐组快速的音型片段共同营造出流水的音响,其中心音为D(见例9)。第二句(6小节)在古筝流动音型的背景上,曲笛演奏出由十二音原型构成的表现水花飞溅的“点描旋律”,其中心音也为D。第三句(8小节)是第一句的变奏,即将曲笛颤音持续的音型做了高五度非严格移位,中心音变为A。第四句(5小节)是第二句的变奏,即将曲笛的点描旋律由十二音原型改为逆行,且古筝的流动音型则强调以A为中心音,同时打击乐器以点描音型与曲笛呼应。由于曲笛采用了十二音序列原型的逆行,所以终止于D音,带有调性回归的意味。之后有一个连接(3小节)导入B段。B段主要体现为点描织体,凸显无调性写法,可分为三个阶段:第I阶段(7小节),速度迟缓,采用逆行序列(R.)。第II阶段(8小节),速度渐快,采用序列不

同变体的对位（见例 8 的分析）。第 III 阶段（14 小节），进入快速，为曲笛与古筝的竞奏，曲笛以快速且超强的同音（ a^2 ）反复音型吹奏与古筝快速且超强奏的音型交替陈述，形成对答，营造出该乐章的高潮。该乐章的并列单二部曲式结构，不仅反映出 A 段线性音响与 B 段点描音响的阴阳互补特点，而且 A 段中“点描旋律”的运用，反映出 A、B 两段在阴阳互补中“你中有我，我中有你”的渗透性，以此强化了二者的紧密关系。

例 9.

曲笛 *mp*

筝

Temple Block *>*

Tam-tam *sfz* *p*

S 排鼓

T 大鼓

mf

p



《伤离别》采用了再现单三部曲式： $A+B+A'$ 。A段由两句构成，古筝独奏，第一句（8小节）（见例4的分析。在第一句与第二句之间有一个木鱼演奏的小连接（1小节），导入第二句。第二句（8小节）与第一句形成对比，以上行旋律为主导的音调，情绪激动，体现出A段的高潮，之后情绪渐渐缓和而淡出。B段由四句构成，第一句（4小节）主要由新笛和古筝齐奏，旋律凸显“泪滴沾巾”的泣诉特点，情绪由低沉逐渐进入高潮（见例10）。第二句（7小节）主要由古筝陈述，旋律派生于A段第二句的句尾材料，突出叹息音调。第三句（6小节）在古筝扣弦刮奏的背景上，新笛吹出派生自第一章B段呜咽呻吟的腔化旋律。第四句（6小节）旋律派生于第一句，近似于第一句的变化再现，且由新笛、打击乐器和古筝形成近距离同度卡农（见例6的分析），营造出该乐章的高潮。A'段为减缩再现，仅变化再现了第一句（11小节）。该曲尽管采用了常

见的再现单三部曲式，但是其中 B 段的写法颇有特点，首先四个乐句的材料布局具有起承转合的特点，同时不仅体现出对比性（第一句为新材料），且体现出展开性（第二句对 A 段材料的发展），甚至第三句体现出跨乐章的“再现”（采用第一乐章 B 段呜咽呻吟的腔化旋律），从而在写法上具有独特性。

例 10.



《大地之舞》采用了回旋曲式：A+B+A¹+C+A²+ 尾声。A 段由四句构成，体现为梆笛和古筝与打击乐器的对答呼应关系。其中凸显出频繁的变节拍及变节奏重音，营造出生龙活虎的动感氛围。第一句（4 小节）以音级集合 [0, 2, 6] 构成的旋律主题由梆笛和古筝齐奏（见例 11），第二句（4 小节）为排鼓和大鼓的节奏呼应，第三句（7 小节）旋律是第一句大三度移位的变化发展，第四句（6 小节）仍为排鼓和大鼓的节奏呼应，后有古筝陈述的小结尾（1 小节）。B 段主要由三句构成，首先是引子（8 小节）以排鼓的八分音符均分节奏型持续为背景，梆笛在 g¹ 音奏出一串时值递减（渐快）的同音反复片段。第一句（7 小节）以古筝与打击乐节奏为背景，梆笛奏出派生于第一乐章 B 段的腔化旋律（见例 3）。第二句（10 小节）为第一句旋律高五度移位的变化发展。第三句（13 小节）主

要强调了节奏的表现性，尤其是梆笛带倚音的后半拍节奏型持续且伴随着音高的上行，显得生动活泼，最终与古筝和打击乐器共同推出 B 段的高潮。后有一个小结尾（10 小节），古筝以渐快的同音反复陈述与引子形成呼应。A¹ 段主题的重现（14 小节）主要改由非确定音高的打击乐陈述，并加以发展。背景为古筝八分音符均分节奏型的持续，以及梆笛以 E 宫和 E 角综合调式音阶“ $\sharp f^1 - \sharp g^1 - b^1 - \sharp c^2 - e^2 - g^2 - a^2 - c^3 - d^3 - e^3$ ”为基础做下行与上行往复循环的华彩，且每次反复伴随着音符时值的递减，体现出律动的递增性。之后叠入一个由古筝华彩的连接部（21 小节）。C 段（31 小节），主要体现为梆笛、古筝与木鱼形成的三声部节奏卡农模仿（见例 5），且将音高移位变化发展，最终形成高潮导入再现。A² 段由四句构成，第一句（3 小节）从音高上看是 A 段第三句的减缩再现，同时上方增加了一个平行增四度。第二句（11 小节）将 A 段的打击乐器呼应改为古筝的节奏性呼应，且带有一定的展开性。第三句（3 小节）音高是 A 段第一句的倒影，且同时上方也增加了一个平行增四度。第四句（18 小节）为打击乐与古筝和梆笛的紧凑而密集的竞奏呼应营造出一轮高潮。尾声分为三个阶段，第 I 阶段（7 小节）速度放缓，近似散板，由小镲一串弹性变速的音响引出古筝陈述的《伤离别》主题片段。第 II 阶段（36 小节）为打击乐器快速上板的华彩段，充满炫技性。第 III 阶段（26 小节）为全曲高潮，以 A 段主

题材料总结全曲。在该乐章中，A段主题确定音高乐器与非确定音高打击乐器的节奏性“对话”，A¹段以非确定音高打击乐的节奏型作为主题的再现，以及C段中的节奏卡农等，均凸显节奏表现的主导性，且第一插部B段中采用了派生于第一乐章B段的腔化旋律，以及尾声中引入的《伤离别》主题片段，从某种程度上也体现出跨乐章的“再现”性。

例 11.



从以上的分析中可以看出，该作品虽然整体上分为四个乐章，且可分章独立演奏，但在乐章之间存有内在联系。如第一乐章B段的腔化旋律分别在第三乐章B段和第四乐章B段的变形贯穿，第四乐章A段主题动机派生于第二乐章十二音序列的第一个三音组[0, 2, 6]的音级集合，且尾声第I阶段中引入第三乐章的主题片段，以及四个乐章的特殊定弦法中所相同的第一个五音组设计等等。这种“穿针引线”于宏观与微观的做法，将四个独立乐章有机地串联于一体。

作为民族室内乐，该作品凸显西方现代音乐的重奏观念。首先，突出了打击乐器的独立身份，使之与竹笛、古筝处于同等的表现地位。各乐器自身的表现得到了淋漓尽致的发挥，同时又相互依存，

寓于一体，体现出立体化的构思，从而有别于江南丝竹、福建南音及山西二人台等中国传统器乐合奏的线性支声写法。

从全曲的音响表现来看，无论从宏观的疏密布局，还是微观的清浊演化，均如同“墨彩”的无穷变幻而“墨韵”十足。以民族乐器的音色为基调，以多种中国调式音阶为背景，以腔化的旋律和弹性变速节奏为前景，彰显出国乐之神韵。然而，特殊定弦法、十二音序列技法、节奏卡农以及频繁的变节拍等技法，无不体现出现代音乐之思维，令全曲焕发出时代风貌。二者珠联璧合、浑然一体，可见作曲家老道的谋篇之略和运笔之功。

这部应中央音乐学院科研处委约的作品，自2009年至今由中央音乐学院青年民族乐团、中国广播民族乐团、台北市立国乐团、新加坡华乐团等海内外乐团遍及各地的多次演奏，显示出其广泛的影响力。《伤离别》和《大地之舞》两个乐章被入选2015年第四届“新绎杯”经典民族管弦乐（室内乐）作品展演曲目，从而赢得了更高的荣誉和褒奖。

参考文献：

李吉提著《中国音乐结构分析概论》，中央音乐学院出版社 2004 年 10 月。

库斯特卡著（宋瑾译）《20 世纪音乐的素材与技法》，人民音乐出版社
2002 年 5 月。

严北溟著译《列子译注》，上海古籍出版社 2006 年 11 月。

蘅塘退士编《唐诗三百首》，时代文艺出版社 2010 年 2 月。