民族管弦乐

天　眼

作曲：杜　薇

演奏：中国广播民族乐团
指挥：彭家鹏

作品简介

“五千年手无寸铁的太阳　在古代的天空中照样升起，又落下，五千年的丧钟为谁而鸣……”《天眼》创作于 2007 年，是应上海民族乐团邀约，特为“纪念南京大屠杀七十周年”而作。作品摘选了当代诗人欧阳江河先生的诗作《重庆大轰炸》为歌词，采用戏剧女高音与民族管弦乐队的形式为“南京大屠杀”亡灵而作的安魂曲。

作曲家简介

杜　薇

出生于 1978 年，从小随父亲杜滨学习钢琴及作曲。1996 年考入中央音乐学院，先后跟随施万春、范乃信和郭文景学习作曲，2005 年获得作曲硕士学位。与众多著名交响乐团有过合作，包括费城交响乐团、法国国家广播交响乐团、莱比锡广播乐团、丹麦皇家芭蕾舞团管弦乐队、中国国家大剧院管弦乐团、北京交响乐团、上海民族乐团、荷兰新音乐室内乐团等。指挥家迪图瓦大师曾称赞说“杜薇令中国乐器与西洋管弦乐队实现了完美的平衡”。

主要作品有：《袅晴丝·惊梦》（荣获 2011 年国家大剧院首届青年作曲家计划一等奖）、《陨星最后的金色》、《金瓶梅》，室内乐《呐喊与低语》、《异域的芳香》、《而我哑然告知……》，民族室内乐《染》（2003 年荣获“TMSK 刘天华奖中国民乐室内乐作品比赛”三等奖），民族管弦乐《天眼》，舞剧《情色》等。此外，还创作了大量影视音乐，包括新版电视剧《红楼梦》，影片《唐山大地震》片尾歌，以及《心经》、《狼灾记》、《左右》、《沂蒙》、《青春期》等。

一个“音”的可能性

杜　薇

小序：《天眼》是我创作的第一部民族管弦乐队作品。能够在这届“华乐论坛”暨“新绎杯”青年作曲家民族管弦乐作品评选中获得评委们的青睐，惊喜之余多有惭愧。唯有在将来，多多虚心请教，多多写作，才得以报答这份长辈予晚辈默默的爱护与鼓励。剖析自己的作品，阐述自己的创作观念以及美学观点，在一定程度上像某种“交代”——希望它是坦白的。

一

2007 年，上海民族乐团的王甫建团长在我的老师郭文景先生的举荐下，委约我创作一部以“纪念南京大屠杀七十周年”为题，

时长 10 分钟左右的民族管弦乐队作品。擅长声乐写作的我，希望能加入一个女高音声部，被王团长欣然应允。恰巧当时老师手里藏有一首当代著名诗人欧阳江河先生的诗作《重庆大轰炸》，不仅内容应景，更为女高音的演唱提供了颇有深度的表现空间，遂慷慨“转赠”予我。

创作的第一步，先是读诗。例 1 是原诗作的全部。由于乐曲篇幅有限，我不得不从原诗中摘选几个段落作为歌词。重组诗句的过程，亦是乐曲结构框架的最初设想。经过从诗歌意象、节奏感到发音、歌唱性等多方面的考量，我决定摘取第一段与最后两段，并调换最后两段诗的顺序（见例 1 中下划线的段落）作为女高音的歌词。这首诗作的第一句既是引入，也是题眼——“五千年的天眼在大地深处睁开了”。“天眼”“睁开”这个充满亡灵哀嚎的黑色意象，作为音乐开篇基调的“起”再精彩不过了！ 随之而来的是一组“眼睛”的意象，作为全诗的“动机”，各种“眼睛”在现实与虚幻、抽象与具象间汩汩地、急速地涌动，一层高过一层的血浪堆积到那一句“全都一起睁开”。“承”“转”段落在音乐结构中既是主题材料的呈示，也是展开。正如“眼睛”的层层递进一般，音乐用重复织体积蓄的巨大能量在这里爆发。“合”，一段安宁的悲歌，“五千年的丧钟为谁而鸣”被我视作是回应引子的奄奄余音。

例 1.

重庆大轰炸

欧阳江河

〈起〉五千年的天眼在大地深处睁开了

〈承〉逝者的眼睛圆睁在生者身上

盘古的眼睛，夸父的眼睛

词的眼睛，事物的眼睛

〈转〉流泪的泣血的眼睛，雪崩的海啸的眼睛

全都一起睁开

女娲的头发在五千年的狂风中披散着，拖曳着

云的头发，波浪的头发

刺刀的头发，子弹的头发

长的短的头发，黑的白的头发，

一寸一寸变成了灰烬

而孔夫子云游四海的鞋子

穿在一个尚未诞生的婴儿的脚上

他以风的脚步行走在生死之间

从地狱走向天堂，从战争走向和平

在样样事物中留下梦的脚印

1943 年，精卫的海像孩子们的皮肤被刺刀尖挑起
1943 年，夸父的天空被成千吨炸弹炸成碎片

〈合〉五千年手无寸铁的太阳
在古代的天空中照样升起，又落下
五千年的丧钟为谁而鸣
五千年，足够用来隔开
生的一分钟，死的一分钟，
一分钟晨曦，多出一分钟落日
一分钟今生，欠下一分钟来世

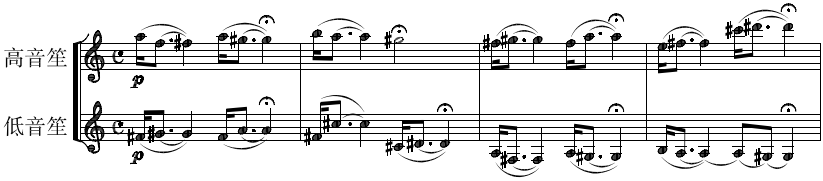
这首诗还有一个吸引我的重要原因，是它强烈的戏剧性。压抑、蓄积、爆发、绝望……这也是为什么我会选择一位西洋戏剧女高音演唱的主要原因。虽然我当时没有任何写作民族管弦乐队的经验，但凭借对西洋歌剧咏叹调的痴爱以及对谭盾的《火祭》、郭文景的《日月山》等当代作曲家创作的一批民族管弦乐队新作品的耳濡目染，我感觉到戏剧女高音华丽的声音会为传统民族管弦乐队镶上一抹高贵的金色。

二

上节提到最初的以诗的内容为中心进行乐曲的结构构思，现在让我们回到音乐材料上，看看“起—承—转—合”这四个段落是如何“不均衡”展现的。乐曲伊始，笙音色组的二度下行动机，与“五千年的天眼在大地深处睁开了”的散板声乐旋律可以视作音乐的“起”。声乐在乐队♯C 的背景之上呈现出“小二 + 纯四”的音高材料，与笙组合的大二度形成音高材料上的对比。二度与四度作为全曲的基本音高材料，在这里首次呈现。这一部分很短小，因此它更像是一个引子。

例 2.

（1）笙组的大二度材料

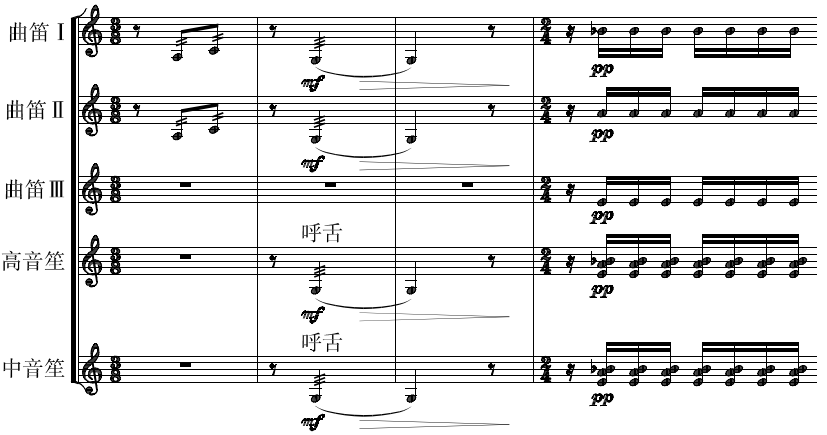


（2）声乐的小二度 + 纯四度材料

第二部分慢板“承”是主题呈示的部分。在声乐旋律进入之前，器乐材料即弹拨乐组的同音重复动机先行进行呈示，并与拉弦乐器组构成小二度音程。在这一材料的音色背景上，声乐以小二度动机作引

入，并逐渐扩展音程，以相对自由的节拍唱出“逝者的眼睛圆睁在生者身上”，之后节拍由四四拍变为八三拍，将音乐的动力进一步提升起来。当声乐旋律唱完“事物的眼睛”后，也就是当“眼睛”的意象从抽象变为具象，虚幻的“盘古、夸父”破灭而“流泪的泣血的”真相浮出的时候，音乐的节拍变为四二拍（见例 3），吹管乐组奏出连续十六分音符的同音重复动机，音高材料仍为纯四度叠加小二度音程。这个织体的出现，由于吹管乐组特殊的音色动力（尤其是笙组合），音响在此倏地紧张起来。吹管乐组这一新的音高织体，既是之前“承”中器乐声部主要材料的发展变化，同时也标志着“转”部分的到来。

例 3.



在“转”部分中，一方面声乐旋律通过二度加四度音程重复诗句中核心词汇“眼睛”来催动音乐高潮的到来，另一方面器乐声部在增四度音程上不断地以重复音型的方式发展壮大，节奏型变得更加

例 4.

例 5.

密集，从而使音乐富有一种顽固的粗暴的动力（见例 4）。在这一高潮建筑的过程中，声乐的旋律走向与器乐的张力互相平衡，在不同的音色层次上进行推进。

当女高音奄奄一息地唱完“全都一起睁开”后，音乐进入“合”部，速度则再次回到慢板。首先是吹管乐组与弹拨组奏出“起”部分的二度下行动机，然后“二度颜色”在拉弦乐器组高八度重复。分别与弹拨组、吹管组“点线结合”，形成一个变化了的“再现”（见例 5）。

声乐用散板唱出的“五千年足够用来隔开……”这一句，与“起”部分的声乐旋律形成呼应，引出一段安宁的悲歌。最后，在“承”部分乐队同音重复的动机背景之下，女高音缓缓唱出“五千年的丧钟为谁而鸣”，慢慢将音乐带向结束。

如上所述，这首作品中主要用了两个材料，一个是声乐部分延绵的长线条旋律，它永远不回头，像原诗作的汩汩动力一般永远处于变化状态；另一个就是乐队中的同音重复动机，除了配合诗句发展将律动加密之外，它则几乎不改变形态，以执拗的点状律动，重复着，一直重复着，从而与声乐的长线条衍展形成鲜明的对照关系，为这首诗的表达形成了一种情绪上的巨大张力。

三

在写作《天眼》之前，我只为民乐创作过一部室内乐作品

《染》——为吹拉弹唱而作。当时，我的老师曾经对我说过一句受用终身的话：“一定不要忘记每件乐器最擅长的是什么。”不要为了发明创造而忽略“性格”，同时也不要仅仅为了展现“性格”而遗忘一些最基本的“规律”。

数年前曾有一次失败的写作经验。当时是为一组“非常规”的世界民族乐器创作，各种新鲜罕见的吹拉弹拨各就其位，坐在一起简直就是一幅世界地图——创作之前我做了大量的世界民族民间音乐的听说读写，绞尽脑汁把每一个声部写得极为复杂绚烂，充分让他们发挥了各自个性风格的即兴与华彩……结果是音响很“嘈杂”，作曲家有些尴尬。

在这次失败而有趣的创作实践中，虽然我发扬了他们最擅长的“性格”,但却忽略了乐器间的“平衡”问题。处理这些完全不同“祖宗”的乐器，尤其要找到一种有效的平衡音色的手段。我们的传统民乐队与之有相似的地方。由于乐器之间材质、律制等不同，各自音律音高音色独善其身，很难具备西洋管弦乐队的融合性。如何令民族管弦乐队中那些极富个性的相对独立的音色最有效的结合、最有力的释放，是我在写作《天眼》时主要思考的问题。也正是由于那次失败的写作经验，我决定“弃繁从简”。

将不同的音色集中在“一个音”上，使这个音变“粗”，令发声

有力而质感丰富；或是用不同的音色演奏“同一个音型”，不断地执拗地重复再重复，通过“重复”强化音响的戏剧张力——是我在《天眼》这部作品中运用的最突出的配器手段。例 6 是运用这一手法的很典型的片段：四四拍开始，弹拨乐器组全部只演奏一个♭E 音，除了古筝声部是起到提亮作用的琶音音型，其余所有的弹拨乐器在一个力度下，同样的低音区，同样的音型不断重复这个♭E 音，这种织体与这种重复共同营造出一种阴霾的、凝重的缓慢向前的力量。

例 6.

例 7.

例 7 是用不同的音色持续演奏“一个音型”的典型段落。横向围绕在 A、E 两个音上的主要旋律音高（纵向为小二度 + 纯四度）分配在吹管组与拉弦乐器组，它们粗暴、钝化，近乎完全不变的织体音型形成这个高潮推动段落的“前景”。弹拨组分为三个层次，柳琴与扬琴的密集十六分音符是整个音响的“加速器”，形成这一音响片段的“中景”；琵琶与中阮、大阮组是一组与打击乐声部呼应的节奏音型，如磐石一般的稳固“背景”；而古筝用琴码左侧刮弦的粗糙音色，继续发挥富有提亮音头的作用。

经过以上两个例子的分析我们可以看出，《天眼》中最突出的发展手段正是凭借不同的乐器组在不同的音响层次上，重复演奏着同一种织体音型，依靠层层重复蓄积的力量将音乐推向高潮。

在这部作品中，一个“音”（这里的“音”可以是某个音高，也可以是某种音型织体）的可能性是什么？是重复，不断地重复。

四

《天眼》从创作角度显然存在诸多不足与遗憾，但它在一定程度上已体现出我在音乐创作上的特点以及审美上的诉求。

20 世纪的作曲家对音乐组成元素的探索与挖掘各种现代演奏技法的空前繁荣所做出的贡献是巨大的。旋律，也从神坛走下，与其

他组成元素平起平坐，但旋律在我的创作中始终是第一位的。也许是秉赋使然，也许是父亲的言传身教，我从三岁起就开始哼唱自己创作的小曲儿。在天津音乐学院附中求学期间，曾有幸短暂受教于鲍元恺先生一个月的“大师班”。在我的记忆中，他应该是第一位大加赞赏我的“小旋律”的师长。我始终记得他听了我自己演唱的单旋律作业《秋别》后惊喜地问我：“这个旋律从哪儿来的？”我答：“从心里来的。”在那段对前途很迷惘的岁月中，他对我的鼓励是莫大的。1995 年，又一位“旋律大师”施万春先生出现在我的生命中。他在钢琴上即兴演奏的四部和声，每个声部旋律的流畅与完美令我瞠目结舌。那些游走在四声部间此起彼伏的线性旋律是那么的吸引我！ 进入大学以后，学院里仍是各路不知所云的“现代噪音”摩拳擦掌。现在回想，并不是哪位老师要求学生去写那样的所谓的“实验音乐”，而是所有的学生都被一种看不见的“潮流”怂恿着。如果你整不出点儿歪门邪道的动静，你就是迂腐的。大二那年，我对我的老师郭文景说：“老师，我想写首好听的曲子。不用任何特殊演奏法，不在任何极限音区，就写一首有旋律的曲子。”于是在大三的作品汇报会上，当其他同学的编制日益扩大的时候，我却只演了一首旋律动听，结构简单明了，让人听了想跳舞的“单簧管与钢琴”。事后，我的老师对我说：“旋律是天赋，你要好好珍惜它。”正是这些师长的悉心呵护与支持鼓励，令我得以在这些年的创作生

涯中一直坚持着自己对旋律的情有独钟，从而也渐渐形成了自己的风格。

在我的作品中，经常会出现一个富有动力的音型织体，它就像诗歌中的“眼睛”一样，我喜欢通过配器不断地叠加并执拗地重复它，获得一种如层层漩涡涌动直至席卷一切的力量。一个富有动力的织体，就好比戏曲音乐中的“紧打”，紧凑音乐结构的同时，也令“慢唱”声部更加从容摇曳。这种手段在创作舞剧、歌剧作品时尤为有效。

传统的民族乐队曲目，如《春江花月夜》一般是令人心旷神怡的。但如果我们现在创作的新作品仍延续老路，我也不认为还有什么价值。民族乐队需要的是骨子里的“新”。我的老师郭文景先生就是这种能改变传统民族乐器“气质”的作曲家。早在他 2001 年创作的为二十一簧笙、长笛、双簧管、单簧管、大管、小号、长号而作的室内乐《西藏的声音》中，他对笙这件乐器的“气质改造”是惊人的。实话实说，在听见这部作品之前，我最不喜欢的乐器之一就是笙。因为它以往的传统曲目令我觉得很世俗，且不具备那种深山老林人杰地灵接地气的生命力。而它在《西藏的声音》里冒出的第一声就令我眼前一亮。原来作曲是可以这般伟大地将一件乐器化腐朽为神奇！ 从此我一改往日对笙的偏见，在 2007 年创作的舞剧《惊梦——牡丹亭新记》音乐中，成功地将笙、古筝与昆曲小生结合在一起。笙在某一个音区极弱的力度下，呼出来的那种余音袅袅、幻

梦幻真恰恰暗合了昆曲的高贵与颓靡。这种神秘气质也在《天眼》开篇有所体现，高音笙与中音笙以二度音程下行动机反向游走，留下几缕欲言又止的孤寂感……

总之，我在创作上追求的就是尽可能地挖掘乐器新的“气质”，使之符合我的审美口味，然后令它们呈现我以线性旋律构思为主的音乐语言。审美口味决定一切。我从不顾虑自己的作品是否具备“中国风格”或“民族风格”，我笃信骨子里的东西不是你挣脱得了的。我想，对于作曲家最重要的一件事还是——好好说话，说你想说的。

近些年，随着我渐渐回归纯音乐创作领域，创作的题材多为管弦乐队作品。我越来越发现和声的纵向思考以及音乐结构全局的预先设置的确是我非常薄弱的一环。生命不息，学习不止。作曲，是一条学无止境的道路。我希望自己在今后的创作中，能够边扬长边补短，令我脑海里的声音呈现得更加丰满、完美。

论《天眼》的双重结构力

童　昕

2007 年，为“纪念南京大屠杀七十周年”，应上海民族乐团邀约，杜薇创作了《天眼》，并于同年 12 月 15 日由上海民族乐团在上海首演。

作品选用了欧阳江河的诗作《重庆大轰炸》作为歌词，并做了节选和改动（具体参见下表）。由于选取的歌词重点在于“眼睛”，这可能也是曲目名不再遵循原作《重庆大轰炸》而更名为《天眼》的缘由。

《重庆大轰炸》（原作）	《天眼》歌词
五千年的天眼在大地深处睁开了 逝者的眼睛圆睁在生者身上 盘古的眼睛，夸父的眼睛 词的眼睛，事物的眼睛 流泪的泣血的眼睛， 雪崩的海啸的眼睛， 全都一起睁开 女娲的头发在五千年的狂风中披散着，拖曳着 云的头发，波浪的头发 刺刀的头发，子弹的头发 长的短的头发，黑的白的头发， 一寸一寸变成了灰烬 而孔夫子云游四海的鞋子 穿在一个尚未诞生的婴儿的脚上 他以风的脚步行走在生死之间 从地狱走向天堂，从战争走向和平 在样样事物中留下梦的脚印 1943 年，精卫的海像孩子们的 皮肤被刺刀尖挑起 1943 年，夸父的天空被成千吨 炸弹炸成碎片 五千年手无寸铁的太阳 在古代的天空中照样升起，又落下 五千年的丧钟为谁而鸣 五千年，足够用来隔开 生的一分钟，死的一分钟， 一分钟晨曦，多出一分钟落日 一分钟今生，欠下一分钟来世	五千年的天眼在大地深处睁开了 逝者的眼睛圆睁在生者身上 盘古的眼睛，夸父的眼睛 词的眼睛，事物的眼睛 流泪的泣血的眼睛， 雪崩的海啸的眼睛， 全都一起睁开 五千年，足够用来隔开 生的一分钟，死的一分钟， 一分钟晨曦，多出一分钟落日 一分钟今生，欠下一分钟来世 五千年手无寸铁的太阳 在古代的天空中照样升起，又落下 五千年的丧钟为谁而鸣

这首为亡灵而做的安魂曲，形式是戏剧女高音与民族管弦乐队，演奏时长约 10 分钟，短小精炼。听起来，自然流畅中不乏跌宕起伏；看上去，谱面相当明快清晰，没有丝毫繁复花哨。声乐作品的结构一般多少会受到歌词的影响，但这首作品的歌词是摘选且有调整，结构布局不可能再与原诗一致，那么作曲家是通过何种参数来实现对音乐整体结构的宏观掌控呢？

一、宏观结构形态

全曲可分为四个部分。

引子，第 1～7 小节，五千年的眼睁开了，那是民族的天眼，也是全篇的诗眼和乐眼。

第一部分，第 8～34 小节，Lento。在阴霾的气氛里，我们逐一看见逝者和生者的眼、盘古和夸父的眼、词和事物的眼。我们凝望它们，它们也回眸注视我们。如此深邃对视中，曲调阴郁却仍不失优美。乐队奏出的不密集的短小重复的音型以及间或的长音，营造出稀疏平静的背景。

第二部分，第 35～50 小节。 音乐突然上板，节奏流动并渐渐急促，音响增厚并越来越密集，那是因为眼睛开始流泪开始泣血，开始雪崩海啸。虽然谱面速度标记未改变，但由于节拍变化

（单位拍由四分音符变为八分音符）以及节奏密度加大（涌入大量十六分音符的音群并不间断地持续），音乐开始加速，推向第一次高潮。

第三部分，第 51～74 小节，Andante。继续反复诵咏着的“眼睛”，在乐队的帮衬下冲向第二次高潮，在最高点，全部一起睁开！

随后的第 75～88 小节，Lento。人声暂歇，情绪减缓，音乐向后过渡。

第四部分，第 89～108 小节，Largo。五千年和一分钟，隔出生与死、晨曦与落日、今生与来世。隔出与之前迥异的、重新优美起来的旋律，以及重新平和的背景。

尾声，第 109～121 小节。五千年的丧钟呼应了引子中五千年的天眼，一片空灵谐和中，问丧钟为谁而鸣？

总结归纳上述分析，可得知速度是影响整体结构的重要参数之一（表 1）。短短 10 分钟的乐曲有两次高潮。上板后第一个高点紧接第二次高潮是全曲最高峰，从篇幅上讲是二分之一处，从演奏时间上，这个高潮大约发生在第 5 分 10 秒左右，也是中心点。高潮之后回落，至尾声，从情绪到速度到意境无不与引子遥相呼应。作曲家对原诗做了改动，使得歌词也暗合音乐的结构。由于整首乐曲的高潮在中点而不是习以为常的黄金分割四分之三处，全曲大体上呈对称的拱形结构。

表 1.

小节数	1 ~ 7	8 ~ 34	35 ~ 50	51 ~ 74	75 ~ 88	89 ~ 108	109 ~ 121
速度	♩= 46	Lento	流动 渐密集	Andante	Lento	Largo	Largo
关键歌词	五千年 的天眼	眼睛	泣血流泪 海啸雪崩	泣血流泪 海啸雪崩	无	一分钟 隔开	五千年 的丧钟
功能	引子	起	上板— 高潮	复起— 最高潮	过渡	回落	尾声

二、微观音高组织

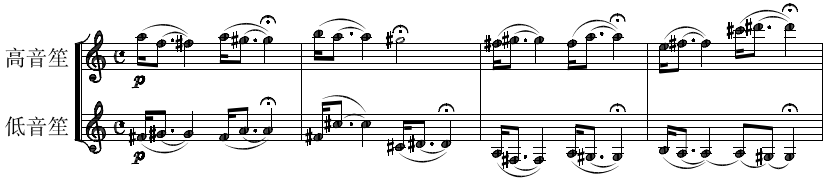
无论从横向结构（旋律）还是纵向结构（和声与对位）来看，《天眼》都不算音高组织复杂的作品。但是，洗练并不等于无逻辑。除了上述的速度对作品全局的掌控外，作曲家使用了两个音程，利用它们及其变形的各种组合，合纵连横，牢牢控制着音乐的走向。

（一）两个核心音程

四度和小二度是控制全曲的核心音程。它们既是引导音乐的情绪线索，又是暗暗作用于音乐的结构密码。这两个核心音程在引子里的首次亮相，隐秘却重要。

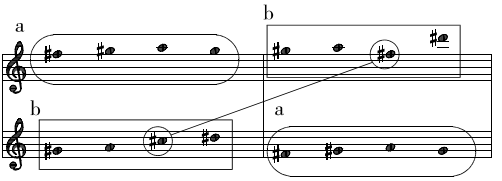
乐曲的引子由笙吹出，是全曲最为优美的两个乐句，音色晶莹剔透、气息迷人。前十六的附点节奏，在技术上是对滑音的摹拟（非定量音型的定量化），也让人们不禁在心底随之一同叹息。

例 1 .



构成引子第一乐句的两组音列在第二乐句用复对位手法上下声部交换。音列 a 保持不变，音列 b 则发生了变化，此变化使得两个 b 音列之间呈纯四度（例 2）点镜像[①]关系。另一方面，音列 a 强调了横向小二度收束的终止音调，与 b 结合时又强调了纵向纯四度（转位后为纯五度）收束的终止音程。这短短的开头 4 小节，已给予纯四度和小二度足够重要的地位。

例 2.



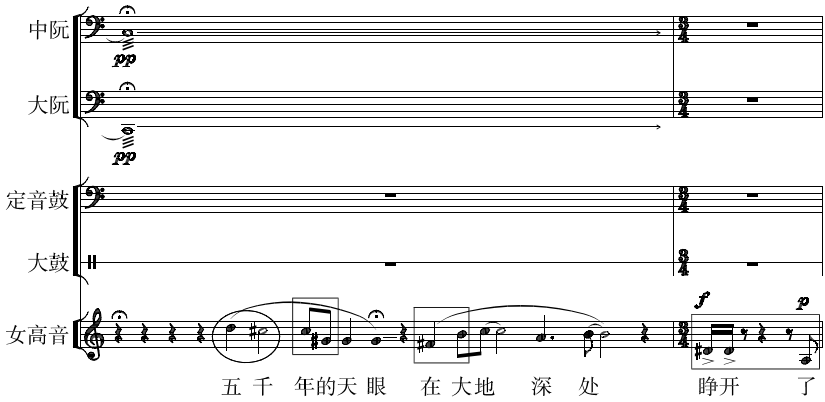
紧随 4 小节乐句之后的是弹拨乐器齐奏的长音♯C，其上飘来女高音的第一句，“五千年的天眼在大地深处睁开了”。这是诗的序言，同时也蕴藏了全曲的音高组织密码（例 3）。

乐句听起来仍有较强的五声性，它由♯C、♯G、♯F 和♯F、B、♯C 两个三音列叠加而成，而每个三音列里最突出的都是一个纯四度音

① 非整个音列镜像，而是音列中单个音镜像。

程，第一音列为下行纯四度，第二音列为上行纯四度。乐句最后也以四度结束，只不过由纯四度变成增四度，序言就这样凝固在一个下行增四度音程上，似乎预示着不详。作为核心音程纯四度的变异，增四度第一次出现。如果说纯五度是纯四度的平静转位，增四度则可被视作纯四度的扭曲变形（扩大）。

例 3.



除了四度音程外，乐曲的另一个核心音程小二度也在这个部分得以重视。以小二度围绕骨干音制造出倚音和滑音的效果，与增四度一起承担着不协和的任务。从例 3 中可看到，在引子里弹拨长音 ♯C 上出现女高音旋律的第一个音 D 恰恰就是小二度，女高音旋律的第一个音程还是小二度。♯C—D—♯C 上下环绕小二度，完成乐队和人声的衔接。

起于小二度，止于增四度，中间突出上下行纯四度。与前面笙

吹奏的旋律一样，核心音程在两小节的人声部分里也被充分展露。至此，核心音程已有了两次呈示。这样的引子，好比长篇小说的楔子，不经意间可能匆匆略过，但其实内里深藏玄机。等后面渐入佳境，再回头细细品味，越品越能发现其妙处所在。

为了之后对音高组织结构力的分析能有一个客观量化的比较，这里根据几个核心音程特性将其编号排序（表 2），并依此归纳出引子的紧张度参数（表 3）。

表 2.

音　程	音响特征	紧张度
纯四度（纯五度）	协和、平静	1
小二度	不协和、紧张	2
增四度（减五度）	极不协和、尖锐	3

表 3.

引子 紧张度 6 开放终止	横向：纯四度 紧张度 1
	纵向：小二度 紧张度 2
	终止：增四度 紧张度 3

（二）同构异质的两个和弦

核心音程除了对乐曲横向旋律具有结构意义，同时还纵向构成了和弦作用于结构。

第一次出现单音色和弦在第 35 小节，它既不是乐队和人声的叠

加碰撞，也非不同乐器混合生成，而是由同一种乐器分声部演奏的、单一纯音色和弦（例 4）。这个和弦由纯四度上叠加小二度形成，低音和高音形成减五度（增四度）框架，同样为了便于量化分析，将这个和弦命名为第 I 和弦。根据之前核心音程的紧张度，此和弦紧张度参数为 1（纯四度）+2（小二度）=3。考虑到即使是相同的音程，纵向同时叠加的效果要强于横向先后连接，因此紧张度加 1 成为 4。

例 4.

第Ⅰ和弦转位后，音程关系发生了变化，纯四度消失了，和弦结构变成小二度 + 增四度。这里将其命名为第Ⅱ和弦，紧张度 2（小二度）+3（增四度）+1=6。

表 4.

	音程构成	紧张度
第Ⅰ和弦	纯四度 + 小二度	4
第Ⅱ和弦	小二度 + 增四度	6

第Ⅰ和弦和第Ⅱ和弦构成的音完全一样，可转位后音程发生质的变化。这样的一对同构异质和弦所具有的结构意义也是完全不同的（表 4）。

以上在对核心音程及和弦分别做了解析后，下面将详细讨论它们是如何作用于全曲结构的。

三、音高组织在整体结构中的作用力

引子过后，乐曲进入第一部分。乐队开始在 D—♭E 的纵向小二度上铺陈开，女高音也以下行小二度开展音调（例 5）。向第二乐句过渡时，乐队闪现出交替的减四度和增四度（♯D—A），且延续下去并终止于两个增四度的叠加和弦上（D、♯G 和♯D（♭E）、A）。女高音也以一个意外的下行增四度收尾，造成不协和的开放终止。

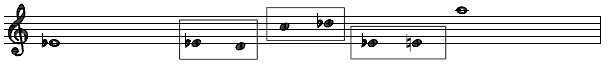
表 5.

第一部分 紧张度 7 开放终止	横向：小二度 紧张度 2
	纵向：小二度 紧张度 2
	终止：增四度 紧张度 3

例 5.

第 35 小节虽然以极弱的力度开始，然而突然流动的音群、首次出现的第Ⅰ和弦，将音乐推入到不安的躁动的第二部分。女高音以上下环绕的小二度进入，吹管乐组层层加强第Ⅰ和弦，并开始出现少量第Ⅱ和弦。一连串的“眼睛”反复，女高音以上下小二度继续前进，最后结束在 A 音上，与第一句开始的♭E 形成一个增四度框架（例 6）。

例 6.



第 47 小节女高音用极强的力度唱出“全都一起睁开”，与全体乐队一起，终止在一个自下往上重叠出的饱满的第Ⅱ和弦上，千目怒睁。

表 6.

第二部分 紧张度 12 开放终止	横向：小二度为主　紧张度 2
	纵向：第Ⅰ和弦为主 紧张度　4
	终止：第Ⅱ和弦　　紧张度 6

第三部分进入到 Andante，速度稍快，吹管 + 拉弦奏出一个带有固定音型意味的节奏，简单而粗暴。简单，体现在主要旋律（曲笛Ⅰ和高胡）是纯五度音程上下行，可是支撑它们的第Ⅰ和弦和第Ⅱ和弦之间的交替和声进行，让这个原本单纯的音型变得粗砺，且

因持续不断的反复继而更加粗暴。当此音型由弹拨乐器接替过来后，女高音加入了，用连续小二度下行反复咏诵那些“流泪的”“泣血的眼睛”。此过程中，乐队背景一直在两个和弦之间坚持，直至高潮。补充性的女高音最后一个乐句收于纯净的纯五度。伴奏也由撤掉增四度后的小二度 D、♭E 解决释放到纯五度♯C、♯G，这样的双重纯五度结束，是乐曲至此第一个协和的终止（例 7）。

例 7.

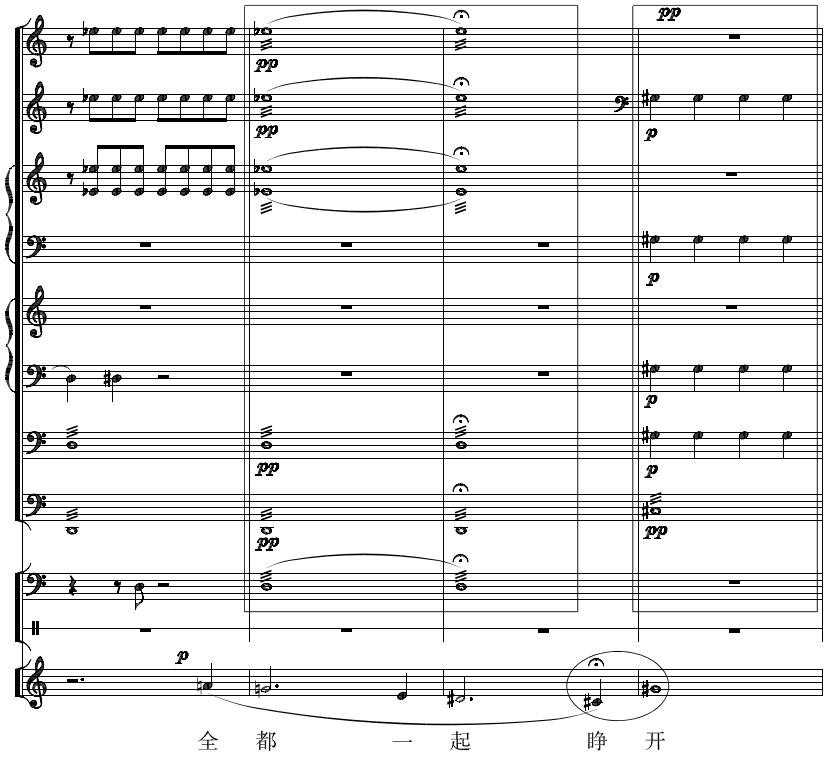


表 7.

第三部分 紧张度 13 收拢终止	横向：小二度 紧张度 2
	纵向：第Ⅰ和弦 + 第Ⅱ和弦 紧张度 10
	终止：纯五度 紧张度 1

过渡段是没有人声的纯乐队段落。前半，横向强调下行纯四度收束，纵向强调纯四度和纯五度音程。后半是一个特别的 E 大调下行音阶，从 E 进行到♯D，强调的仍然是小二度框架。

表 8.

过渡 紧张度 开放终止	横向：纯四度 紧张度 1
	纵向：纯四度 紧张度 1
	终止：小二度 紧张度 2

第四部分 Largo，女高音开始的半句♯F、♯G、A、♯G 是引子骨干音的浓缩再现，后半句小二度下行接大二度下行，紧张度有所释放。此后大量出现旋律中久违的上下行纯四度，乐队也以内部附加小二度的纯四度和弦为背景，这个和弦由于缺少了增四度音响，较之第Ⅰ、第Ⅱ和弦显得柔和许多。旋律以小二度落幕，并与乐队形成小二度——同度的进一步释放（例 8）。

例 8.

表 9.

第四部分 紧张度 4 收拢终止	横向：纯四度 紧张度 1
	纵向：纯四度附加小二度 紧张度 3
	终止：同度 紧张度 0

尾声散出，更加平静，二胡演奏的旋律，纯四度交替（♯C—♯F）给女高音，同时弹拨组纵向纯四度叠加在女高音之上（例 9）。女高音最后一句的起始音构成的也是一个纯五度框架♯G—♯C，并最终和乐队统一到♯C 音上纯八度结束。

例 9.

表 10.

尾声 紧张度 2 收拢终止	横向：纯四度 紧张度 1
	纵向：纯四度 紧张度 1
	终止：纯八度 紧张度 0

四、音高组织的隐形结构力

上述分析说明，核心音程及两个和弦不仅主导、控制了段落的音高组织，还形成了每段的终止式，并依据各自的紧张度参数赋予终止式收拢或开放的含义。

将各段落紧张度参数补充到之前的结构图表里，与全曲的宏观

整体结构对照，能看到紧张度曲线和结构曲线基本吻合（表 11）。因此，影响整体结构布局的除了速度、音型、歌词以外，音高组织也是重要的结构力之一。只不过它隐藏在其后，这样的隐结构和其他显结构参数形成双重结构力同时作用全局，使得音乐的起落各方面都十分契合。如此多重结构力相互影响下的作品，音乐的结构轮廓也因诸结构力的同步和联合强化得以更加显现。①

表 11.

小节数	1 ~ 7	8 ~ 34	35 ~ 50	51 ~ 74	75 ~ 88	89 ~ 108	109 ~ 121
速　度	♩= 46	Lento	流动 密集	Andante	Lento	Largo	Largo
歌词 关键词	五千年	眼睛	泣血	泣血	无	一分钟	五千年
紧张度	6	7	12	13	4	4	2
功　能	引子	起	上板 – 高潮	复起 – 最高潮	过渡	回落	尾声

一首以朴实自然取胜的作品，其音高组织结构犹如设计精巧的密码隐在幕后始终掌控全局，这也许是作曲家的有意为之，不过我更宁愿相信它是潜移默化的理性创作思维和真诚流露的创作激情碰

① 李吉提：《中国音乐结构分析概论》北京：中央音乐学院出版社，2004 年第 1 版第 251 页

撞后的结果。对于艺术创作而言，天赋和技术缺一不可，优秀的作品总是理性和感性的完美结合，即便显露在外的是光芒四射直击人心的情感倾诉，其后也一定隐藏着深厚扎实的功底。哪怕这样的功夫不为外人知甚至也不自知，但仍然会通过作品的各处细节流露出来。可谓“飞花似水初无意，可奈衷情不自持”[①]。

① 出自朱生豪《鹧鸪天》。