

# 传统与创新的融合

## ——陈其钢《走西口》乐队写作技术分析

肖荣俊 郭鸣

[摘要] 《走西口》是由旅法作曲家陈其钢创作的一部弦乐队作品。在音高材料方面，该作品取材于同名传统民歌，作曲家通过精心的解构与重构，确立了作品独有的核心音高素材；在乐队写作方面，该作品不仅继承了传统管弦乐的配器观念，还在部分段落中展现了作曲家对个人“标签式”配器风格的探索与追求。该作品既立足于传统，又呈现了创新性的特点，形成了传统与创新融合的独特风格。这种折中式的创作理念，无疑是陈其钢在世界乐坛赢得声誉的重要因素之一。

[关键词] 陈其钢；《走西口》；配器；音色；音高

中图分类号：J614 文献标识码：A 文章编号：1001-5736(2025)03-0089-13

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.03.11

作为一位在中西方音乐领域均有深厚造诣的作曲家，陈其钢自幼深受中国传统音乐熏陶，并在青年时期赴法国深造，其作品广泛融合了中国传统音乐的元素和西方作曲技术。他的音乐风格坦诚而慷慨，充满智慧，独树一帜，实现了中西方音乐的完美结合，成为当代音乐的杰出代表。《走西口》作为他的代表作品之一，亦体现了这一特点。该作品以陕北民歌《走西口》为素材，又融入了创新性的乐队写作技术。他的这种创新手法，为传统音乐元素在现代音乐中的运用提供了新的可能性，对当代音乐创作具有启示意义。因此，对该作品配器技法进行深入分析与研究，不仅可以丰富配器理论的研究内容，推动配器学科体系的进一步发展，还能够为弦乐队作品的创作提供新的思路和灵感，进一步丰富弦乐队的配器技法，具有重要的应用价值和实践意义。

### 一、作品概述

#### （一）创作背景

《走西口》不仅是一首广为流传的陕北民歌，也是陈其钢于2003年4月受德国斯图加特室内乐团委约创作的一部弦乐队作品。该作品由斯图加特室内乐团于2003年11月6日在“上海之春”国际音乐节首演。之后，乐谱于2004年由法国杰拉德·彼劳德出版社（Gerard Billaudot Editeur）出版，CD于2005年9月由莱昂纳德·斯拉特金（Léonard Slatkin）指挥、法国广播爱乐乐团（Orchestre Philharmonique de Radio France）演奏，在法国广播电台演播厅录制。

陈其钢的作品《走西口》法文名为“L'éloignement”，译为“距离”。该词一语双关，

作者简介：肖荣俊，浙江音乐学院作曲与指挥系2024级硕士研究生；

郭鸣，浙江音乐学院教授，硕士研究生导师，哈尔滨音乐学院博士研究生导师。

基金项目：浙江音乐学院研究生科研及艺术实践项目（YXKY2024001）。

既指的是民歌《走西口》所描述的离别情景，也指的是作曲家远离家乡，在法国求学、生活，借以表达作曲家在祖国和故土的思念之情。

## （二）乐队编制

该作品采用弦乐五部编制，其中第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴及低音提琴在人数配置上分别为5人、4人、4人、3人、1人。为满足创作意图，作曲家巧妙地将弦乐五部细化为17个独立声部。同时，为适应大型弦乐队的演奏需求，作曲家在乐谱封面上特别标注，演奏人数可呈两倍或三倍处理，即第一小提琴、第二小提琴、

中提琴、大提琴及低音提琴分别为10人、8人、8人、6人、2人或15人、12人、12人、9人、3人。

## 二、作品结构与音高组织

### （一）作品结构

《走西口》采用双主题变奏结构（见表1）。依据作曲家的艺术创作目的，音乐整体可分成三个段落：呈示段落（第1—140小节）、展开段落（第141—388小节）和结束段落（第389—416小节）。

表1 《走西口》结构

段落	结构	小节
呈示	A	1—11
	B	12—27
	A1	28—31
	B1	32—41
	A2	42—98
	连接 I	99—115
	A3	116—121
	B2	122—140
展开	A4	141—173
	连接 II	174—183
	B3	184—200
	B4	201—216
	A5	217—255
	连接 III	256—268
	B5	269—299
	B6	300—312
结束	A6	313—388
	B7	389—402
	Coda	403—416




## （二）音高组织

### 1. 横向音高组织

在作品中，**[A]**包含3个动机材料，**[B]**包含1个主题旋律（为表述方便，后文用**[A]**表示主题A及各个变奏A的总和，用**[B]**表示主题B及各个变奏B的总和，见表2）。需要说明的是，在A部分

（第1—11小节）中，仅出现两个动机材料，这两个动机材料即下文所述的动机1与动机2。在A2部分（第42—98小节）中，作曲家对动机1进行了发展变化，由此又衍生一个全新的动机材料，即动机3，且该新动机材料与A部分中的两个原动机材料均在其后的**[A]**中得到贯穿。

表2 《走西口》横向音高组织

结构	材料		
A	<p>动机 1</p> 	<p>动机 2</p> 	<p>动机 3</p> 
B	<p>主题旋律 1</p> 		

上述[A]和[B]中的材料在横向音高上均取材于民歌《走西口》(见谱例1)。民歌《走西口》的旋律建立在 $\sharp F$ 徵五声调式的基础上,体现了陕北地区特有的音乐风格。其音乐结构以两小节为单位,形成了典型的起承转合结构。在音高上,民歌《走西口》通过第1小节 $\sharp D-\sharp C-\sharp D-\sharp C$ 下行辅助

音式大二度音高进行、 $B-\sharp G$ 下行小三度音程,以及第2小节 $B-\sharp F$ 下行纯四度音程,构成了核心音高结构。这些音程的运用反映了民歌在音乐表达上的独特性和情感深度。作曲家在提取民歌旋律中的核心音程后,巧妙地将这些音程设计成不同的动机。

### 谱例1 民歌《走西口》主题

走西口

Moderato



哥 哥 哟 走 西 口 妹 妹 呀 犯 了 这 愁  
 哥 哥 哟 走 西 口 妹 妹 呀 送 你 这 走  
 送 出 来 就 大 门 口 妹 妹 这 不 丢 这 手

提 起 哥 哥 哟 走 西 口 哎 妹 妹 这 泪 长 流  
 手 把 上 的 那 就 手 儿 哟 哎 送 出 来 就 大 门 口  
 有 两 句 的 那 就 知 心 话 哎 哥 哥 你 记 心 头

在[A]中,动机1出现在作品第1小节,其建立在A、C、D构成的三音列基础上。作曲家将民歌辅助音式的下行大二度进行与下行小三度音程运用其中,构成 $D-C-D-C$ 与 $C-A$ 的音高进行。由于辅助音的运用,此动机又包含隐伏性的下行纯四度音程,即 $D-A$ 。在[A]的展开段落中,作曲家主要通过移位、倒影、倒影逆行、分裂及音程扩张等展开手法对该动机进行发展。

动机2出现在作品第6—10小节,该动机以五

声音阶为基础,采用同主音转调技术进行写作,横向上构成E角—E宫—E羽—E徵的调性布局。在横向音高结构上,动机2的核心音程包括大二度、小三度、纯四度和纯五度,这些音程的运用充分体现了其民族性的特点。在[A]的展开段落中,该动机并未过多地发展,作曲家仅将其作为过渡性质的材料,采用不同的转调技术进行处理。

动机3出现在作品第48小节,其由动机1变化发展而成。在横向音高结构上,动机3由两个

三全音关系的三和弦构成。这两个三和弦的三音还巧妙地形成了隐伏性的下行纯四度音程D-A，这一设计与动机1之间存在微妙的内在联系。在[A]的展开段落中，作曲家主要通过改变节奏和律动的方式，对该动机进行发展。

在[B]中，主题旋律1出现在作品第12小节，其直接引用民歌《走西口》，由民歌第1、2小节旋律经过移位及时值扩大处理后构成。在[B]的展开段落中，作曲家运用了扩充的手法，通过完整地呈现民歌旋律，使主题旋律1得到了充分的展开和深化。







## 2. 纵向音高组织

纵观整部作品，[A]的纵向音高材料主要可归结为两种类型：一种类型是纯四度音程，另一种类型是三度结构和弦。而[B]的纵向音高材料主要

由一种类型构成，即具有五声性特征的和弦。

在[A]中，纯四度音程主要被运用在动机1中。作品的第1小节由四个声部构成。该小节在纵向音高上运用了两组相距八度的纯四度音程，产生协和的和声效果。在展开段落中，作曲家为增强音乐的张力与对比关系，采用音程“扩张”与“紧缩”的手法，纯四度音程先后转变为第149—150小节中第二小提琴二、三、四声部，中提琴一声部构成的增四度音程，以及第166—167小节中第一小提琴、第二小提琴一声部构成的小二度音程。在动机3中，三度结构和弦扮演了重要角色。在纵向音高结构上，作品第48小节由一组根音相距三全音的大、小三和弦构成。在其后的音乐发展中，作曲家在上述和声基础上，主要采用附加音技法以及和弦纵向叠置的方式，增强和声的紧张度。（见表3）

表3 《走西口》[A]纵向音高组织

材料	发展	
<p>纯四度音程</p> 	<p>增四度音程</p> 	<p>小二度音程</p> 
<p>三度结构和弦</p> 	<p>附加音</p> 	<p>和弦纵向叠置</p> 

在[B]中，作曲家巧妙运用具有五声性特征的和弦配置和声。作品第12—14小节（见谱例2）的和声性因素由第一小提琴一、二、三声部及第二小提琴一、四声部共同演奏，构建出D、E、A组成的三音和弦。与此同时，第二小提琴二、三声部演奏的旋律清晰地勾勒出这一和弦处于D宫系统的五声调式之中。此外，在[B]呈示段落中，为营造凄凉、忧伤的氛围、突出呈示段落与展开段落和声紧张度的差别，作曲家采用五声性音高

材料的多调性复合手法进行写作。在第17—18小节中，旋律声部由第一小提琴一声部与第二小提琴一声部相距八度进行演奏，这段旋律位于B宫系统的五声调式内。和声部分则由两个具有半音关系的五声性和弦构成：第一小提琴的二、三、四、五声部演奏的是和弦A-B-D- $\sharp$ F，而第二小提琴的二、三、四声部以及中提琴的一声部则共同演奏和弦 $\flat$ B-C- $\flat$ E-G。两个和弦分别处在D宫及 $\flat$ E宫系统五声调式之中。

## 谱例2 《走西口》第12—18小节缩谱

## 三、纵向织体结构中的音色处理及配器特征

弦乐组中的各种乐器在制作材料、发音原理、演奏技巧等方面具有高度的相似性，这导致它们在音色上也具有天然的同质性。若想在弦乐队的各乐器间创造音色上的差异，就需要巧妙地利用不同音区、力度及演奏法等方面的变化形成鲜明的音色对比。而论述弦乐队作品的音色处理，就需要通过对上述各要素的细致观察和分析，进而对音色的使用进行深入的探讨，以期达到音乐作品情感表达和艺术效果的最大化。

## (一) 同质性织体结构的音色处理

## 1. 齐奏型织体

为获得整体效果的协调，在八度或多层八度的齐奏中，位于不同音组的乐器声部通常应具有

相似的音区特征及紧张度，以保持各线条间的力度平衡，避免失调的“偏色”。<sup>[1]</sup>在作品第1小节（见谱例3）中，第二小提琴是对第一小提琴下方纯四度的重复，中提琴与大提琴分别是对前两组乐器下方纯八度的重复。所有乐器均采用了统一的力度和演奏技巧，并在各自的中音区进行演奏，营造出极为和谐且统一的音响效果。此外，在谱例3中，第1、4、6小节均是对动机1的呈示。根据力度记号提示，作曲家在片段中采用渐弱式的处理。因此，在第1小节中，第一、二小提琴、中提琴及大提琴采用齐奏的形式。在第4小节，作曲家保留了第一小提琴、中音提琴、大提琴。在第6小节，作曲家仅保留了第二小提琴、中提琴。从第1—6小节，演奏人数逐步递减，作曲家巧妙地运用配器手法，实现了力度、幅度及密度的逐渐减弱。

## 谱例3 《走西口》第1—9小节缩谱

## 2. 和弦—音束型织体

传统的和弦型织体与现代音乐中的音束型写法，均属纵向多声部的块状织体。在配器时，通常宜作为一个均衡、统一的同质整体来设计。<sup>[2]</sup>在《走西口》的第252—254小节（见谱例4）中，尽管各乐器声部在进入时间和演奏节奏上各有千秋，但它们均是由音型化写法构成的和弦—音束型织体。具体的处理形式包括四种：其一，以第

二小提琴一声部为典型的双音交替演奏；其二，以第二小提琴四声部为典型的三音一组、连续二度进行；其三，以中提琴二声部为典型的四音一组、连续二度进行；其四，以第一小提琴四声部为典型的三音一组、具有五声性特征的，同向进行。在这一片段中，所有乐器均在中低音区以统一的演奏方法和力度呈现，营造出一种极为和谐的音响效果。

谱例4 《走西口》第252—254小节

The musical score for Example 4, measures 252-254 of 'Walking Westward', is presented in a full orchestral arrangement. The score is written for a string ensemble consisting of Violin I (Violin 11-15), Violin II (Violin 21-4), Viola (Viola 1-4), Violoncello (Violoncello 1-3), and Contrabass. The music is in 4/4 time and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The score is divided into three measures, with the first measure starting at measure 252. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings are placed throughout the score to indicate the intended volume and expression. The overall texture is dense and homophonic, characteristic of the 'chord-beam' style mentioned in the text.

然而，在《走西口》的部分片段中，作曲家不仅打破了上述“清规戒律”，而且更在保留传统规则的基础上大胆创新，由此形成带有个人“标签”的乐队写作特征。作品第17—18小节（见谱例2）虽然整体上采用的是旋律加伴奏型织体，但在局部的伴奏声部中，作曲家运用了和弦—音束型织体。前文已提及，在伴奏声部中，该处的和声由两组半音关系的五声性音高材料叠置而成。因此，作曲家将两组由五声性音高材料构成的和弦进行了音色的异质化处理。和弦A-B-D-#F被指定第一小提琴二、三、四、五声部在高音区演绎，而和弦C-<sup>b</sup>E-G-<sup>b</sup>B则由第二小提琴二、三、四声部以及中提琴一声部在中音区共同呈现。这种音区分配的差异，使前一个和弦展现出更为鲜明的色彩，从而形成音色分层的效果。

## （二）异质性织体结构的音色处理

### 1. 模仿性复调织体

作曲家在管弦乐配器的音色处理上，根据自己的表现意图，既可以选择以强调音色对比为主、

追求“浮雕”般层次感的类似于“对比性”复调织体的写法，也可以选择以强调主题与模仿声部在音乐“形象”上的“同质”关系，并用性质相同或相近的音色进行配置。<sup>[3]</sup>在《走西口》中，对上述处理方式均被作曲家采用。其中，呈示段落的模仿性复调织体以音色的同质化处理为主，而展开段落的模仿性复调织体以音色的异质化处理为主。

在作品第133—136小节和第300—305小节，虽都采用旋律与伴奏型织体，但就旋律声部而言，作曲家采用模仿性复调的写法。在第133—136小节（见谱例5）中，旋律声部由大提琴一声部演奏，模仿声部由中提琴一声部演奏。两声部均采用相同力度、在各自乐器的高音区以独奏加揉弦形式奏出，音色较为相似。而在作品第300—305小节（见谱例6），大提琴一声部在高音区以独奏形式弱力度演奏旋律声部，而中提琴一声部则在中低音区以同样形式和力度演奏模仿声部。两声部演奏的音区不同，旋律声部音色更为明亮，而对位声部音色较为暗淡，由此构成音色的异质化。

### 谱例5 《走西口》第133—136小节缩谱

谱例5展示了《走西口》第133—136小节的缩谱。乐谱为4/4拍，调性为C大调。第一小提琴（Vla. 1 solo）和中提琴（Vc. 1 solo）声部在上方，演奏相同的旋律线条，力度为p。第二、三、四、五小提琴（Vla. 2, 3, 4）和中提琴（Vc. 2, 3, 4）声部在下方，演奏和弦伴奏，力度也为p。谱例5展示了《走西口》第133—136小节的缩谱。乐谱为4/4拍，调性为C大调。第一小提琴（Vla. 1 solo）和中提琴（Vc. 1 solo）声部在上方，演奏相同的旋律线条，力度为p。第二、三、四、五小提琴（Vla. 2, 3, 4）和中提琴（Vc. 2, 3, 4）声部在下方，演奏和弦伴奏，力度也为p。

### 谱例6 《走西口》第300—304小节缩谱

谱例6展示了《走西口》第300—304小节的缩谱。乐谱为4/4拍，调性为C大调。大提琴（Vc. 1 solo）声部在上方，演奏旋律线条，力度为p。中提琴（Vc. 1 solo）声部在下方，演奏模仿声部，力度也为p。第二、三、四、五小提琴（Vln. II 4+Vla. 2）和中提琴（Vla. 3+Vla. 4）声部在下方，演奏和弦伴奏，力度也为p。谱例6展示了《走西口》第300—304小节的缩谱。乐谱为4/4拍，调性为C大调。大提琴（Vc. 1 solo）声部在上方，演奏旋律线条，力度为p。中提琴（Vc. 1 solo）声部在下方，演奏模仿声部，力度也为p。第二、三、四、五小提琴（Vln. II 4+Vla. 2）和中提琴（Vla. 3+Vla. 4）声部在下方，演奏和弦伴奏，力度也为p。

## 2. 旋律与伴奏型织体

在旋律与伴奏型织体中，不同织体层次之间通常应力求调动一切手段使它们在音响上具有一定的分离度与对比性；而在各层内部，则可按同质性结构处理，尽可能保持音响的凝聚力与统一。<sup>[4]</sup>在作品第184—186小节（见谱例7）中，主要旋律声部由第一小提琴在其高音区采用八度的形式进行演奏；对位旋律由中提琴一声部、大提琴一声部在各自的中音区采用八度的形式进行演奏；伴奏声部由第二小提琴三、四声部，大提琴二声部采用音型化的写法，在乐器的低音区演奏；而

踏板音声部及低音声部分别由中提琴四声部和大提琴三声部演奏，同时，低音提琴采用拨奏的方式强调低音声部的音头。在该片段中，主要旋律、对位旋律、伴奏声部分别处在各自乐器的高、中、低音区，导致不同织体层次间的音色呈现明显差异，同时每个层次内部的音响效果又达到了高度的和谐统一。尤为引人注目的是，该片段的主要旋律通过五个声部以八度形式共同演绎，而对位旋律则仅由两个声部以同样的八度形式呈现。因此，作曲家采用对位旋律比主要旋律更高程度的力度记号，以此达到音量均衡。

### 谱例7 《走西口》第184—186小节缩谱

### （三）纵向织体结构中的配器特征

#### 1. 色彩性的强调

色彩性的强调指的是在以某种音色为基调构成的段落中，用另一种相异的音色来重叠其中最具有特征的部位，以取得特殊的音色效果。<sup>[5]</sup>在作品第12—14小节中，旋律声部由第二小提琴二、三声部相距十五度演奏，而和声性因素由第一小提琴一、二、三声部演奏，第二小提琴一、四声部采用开放排列的方式演奏。根据力度记号、旋律幅度及和声声部的排列方式可以知晓，作曲家的意图是创造一种空旷而深远的音响氛围。因此，他将中提琴、大提琴及低音提琴分成两组，采用自然泛音的演奏法分别对相距十五度的两段旋律的音头进行同度强调。弦乐自然泛音的音色宛如

晶莹剔透的宝石，与常规弦乐演奏音色交织融合，共同打造该片段旋律的音色魅力。

#### 2. 音响色彩的渲染

音响色彩的渲染是用某种乐器的音色作为一种特殊的“色彩涂层”，附加在管弦乐的音响“画面”上，以烘托音乐的气氛，或营造特定的意境，或渲染音响的色彩的写法。<sup>[6]</sup>在作品第407—411小节（见谱例8）中，旋律声部由第一小提琴一声部演奏，低音提琴采用自然泛音的演奏法在第一小提琴一声部下方相距十五度演奏相同的旋律（低音提琴采用高八度记谱，虽然该片段运用自然泛音的演奏法，但记谱音高较实际音高仍高八度），而持续性声部由第一小提琴二声部演奏。由于该片段为作品尾声部分，具有收拢性特点，作

曲家意图在此处使音乐回归至平静的氛围。因此，在乐队背景中，作曲家使用大提琴的泛音滑奏和

中提琴节拍不规整并带有自由延长形式的泛音同音反复，对整体音响进行色彩渲染。

#### 谱例8 《走西口》第407—411小节

#### 四、作品横向音色的展延方式及配器特征

##### (一) 音色对置

作曲家在作品中主要采用音色对置手法对作品横向旋律的音色进行处理。作品的B3与B4部分是民歌完整旋律的两次演奏。在第197—200小

节（B3部分，见谱例9），主旋律由第一小提琴的五个声部在低音区以间隔八度的形式演绎。而在第201小节（B4部分），旋律由第一小提琴一、二、三声部，中提琴一、三、四声部及大提琴一声部在各自中音区以同样形式演奏。民歌旋律分两次呈现，尽管幅度相同，但第二次呈现的密度提高，音区也发生变化，构成横向音色的对比。

#### 谱例9 《走西口》第197—201小节缩谱

## （二）音色的叠加与削减

在乐队写作中，音色的叠加与削减不仅能造成音色的渐趋复杂（或渐趋单一），也可形成力度上的渐强（或渐弱），甚至还常常伴随音响层幅度的扩展（或缩减）。<sup>[7]</sup>上文已对作品第1—6小节纵向音色处理及横向音量变化进行分析，从横向音色的视角审视，动机1在三次呈示过程中，乐器数量逐步递减，整体音域亦随之收窄。这一变化导致横向线条的密度与幅度相应缩减，同时，单个乐器音色的独特性愈发彰显，进而实现了横向上音色的转变。

## （三）横向音色的配器特征

### 1. 音响的呼应

所谓“呼应”，是指在几个声部中，用相同（或相似的）材料构成的两个（或两个以上）乐句（或动机）之间，在音色、音区及陈述幅度上形成程度不等的对比，以产生此呼彼应的效果。<sup>[8]</sup>自古典主义时期开始，涉及呼应写法的作品层出不穷。作曲家常常将此种配器手法运用在作品的展开段落中，通过呼应的写法再结合创作中的展开手法将作品推入高潮。在《走西口》展开段落中，作曲家也大量运用了该种手法。在作品第147小节（见谱例10）中，动机1先后由大提琴和中提琴演奏，在局部构成了呼应关系。尽管构成呼应关系的主、客体均位于各自乐器的中音区进行演

奏，但主体部分由三个声部的大提琴齐奏而成，客体部分则由四个声部的中提琴齐奏构成。这一差异导致动机1的两次呈现，在密度上显现细微的差别，进而促使音色产生微妙的变化。

### 谱例10 《走西口》第147小节缩谱

### 2. 音响的回声

回声的写法能够让作品在音响效果上产生远近关系的距离感，因此，作曲家为创作需要，将该种写法大量运用在B的呈示段落中。在作品第137—140小节（见谱例11）中，主旋律宛如大提琴一声部的悠扬独唱，在其高音区翩翩起舞，与此同时，对位旋律则由第二小提琴一声部在中音区以同样独奏的姿态优雅相伴。当对位旋律结束后，作曲家运用第一小提琴为对位旋律的最后两音进行高八度并伴有和声性因素的重复。由于回声的主体与客体（即第二小提琴一声部与第一小提琴）在音区及密度上均有所不同，二者在音色上也具有一定的差异。

### 谱例11 《走西口》第137—140小节缩谱

### 3. 音响的转接

#### (1) 同质性音响元素的转接

同质性音响元素的转接，即指将某个较长的乐句或经过句分解为若干较小的结构单元，用不同的乐器音色进行转递、交接的手法；也指若干用相同（或相似）材料构成的短小动机（或任何其他形态的、短小的同质性结构因素）在不同乐器声部之间的“链接”。<sup>[9]</sup> 作品第6—9小节为动机2的运用（见谱例3），由于动机2的音域较宽，无法在一件乐器上演奏呈现完整。因此，作曲家巧妙地运用了音响转接这一精湛技艺，对此处进行了匠心独运的处理。这一经过句以二拍为“单位”（大提琴声部仅有一拍），从低到高依次由大提琴、中音提琴、第二小提琴、第一小提琴声部演奏。虽然其中的每一个“单位”均采用相同的力度、弓法，但由于音区发生了变化，使仅有4小节的经过句在色彩上瞬间实现了从暗淡到明亮的过渡。在音乐的进行中，不同乐器的音色和音域交替使用，极大地丰富了音乐的表现力。

#### (2) 其他音响转接手法

在作品中，除上述音响转接方法外，作曲家还大量运用了带有延留或先现音性质的音响转接技术，构成其独特的风格。在第33—35小节（见谱例12）中，横向上构成了从第一小提琴至第二小提琴、中提琴、大提琴再回归至第一小提琴的音响进行。需要注意的是，在第33小节第一小提琴的演奏尚未结束时，第二小提琴、中提琴和大提琴便以渐强的方式悄然介入，共同营造一种先现音式的音响转接效果。从音色角度看，第33小节和弦B- $\sharp$ C- $\sharp$ D-E- $\sharp$ G由第一小提琴在乐器的中音区进行演奏，第34小节和弦 $\flat$ B-C-D- $\flat$ E-G由第二小提琴二、三、四声部和中提琴一、二声部同样在各乐器的中音区演奏，但作曲家又让中提琴三、四声部和大提琴一、二、三声部在各乐器的高音区同度演奏该和弦。乐器高音区的巧妙运用，为随后的和弦增添了一抹独特的色彩，使其音色相较于前一个和弦更加明亮突出，从而在音响转接过程中形成鲜明的音色对比。

谱例12 《走西口》第33—35小节缩谱

## 五、配器布局

在作品中，我们可以清晰地看到作品的配器布局与其整体结构之间呈现一种密不可分、相互依存的联系，共同展现了这部作品的独特魅力。总的来说，笔者将该作品的配器布局（见表4）

概括为两个方面：其一是对置对比原则的巧妙运用；其二是对展开原则的灵活应用。作品的配器布局详细地展示了该作品各个部分在织体形态、力度处理、音色处理等多方面的精心设计和生动展现。作曲家巧妙地运用强弱力度对比，使音乐的变化层次更加鲜明、引人入胜。通过运用丰富的织体形态营造独特而富有表现力的音乐氛围。

表4 《走西口》配器布局

结构	段落	小节	织体形态	力度动态	音色节奏	
A	呈示	1—11	齐奏型	<i>pp-f</i>	舒缓	
B		12—27	旋律与伴奏型	<i>ppp-p</i>	多变	
A1		28—31	齐奏型	<i>ppp-mf</i>	舒缓	
B1		32—41	旋律与伴奏型	<i>ppp-p</i>	多变	
A2		42—98	齐奏型、和弦型	<i>ppp-f</i>	多变	
连接 I		99—115	齐奏型、和弦型	<i>fp</i>	多变	
A3		116—121	齐奏型	<i>p-f</i>	稳定	
B2		122—140	旋律与伴奏型	<i>ppp-p</i>	多变	
A4		141—173	齐奏型、和弦型	<i>ppp-f</i>	多变	
连接 II		174—183	旋律与伴奏型	<i>p-mf</i>	稳定	
B3	展开	184—200	旋律与伴奏型	<i>p-mf</i>	稳定	
B4		201—216	旋律与伴奏型	<i>mp-mf</i>	稳定	
A5		217—255	齐奏型、和弦型	<i>pp-f</i>	多变	
连接 III		256—268	和弦型	<i>pp-f</i>	多变	
B5		269—299	旋律与伴奏型	<i>pp-ff</i>	稳定	
B6		300—312	旋律与伴奏型	<i>ppp-p</i>	舒缓	
A6		313—388	齐奏型、和弦型	<i>pp-ff</i>	多变	
B7		结束	389—402	旋律加伴奏型	<i>ppp-pp</i>	舒缓
Coda			403—416	旋律加伴奏型	<i>pppp-ppp</i>	稳定

在织体形态上，**A**主要采用的是齐奏型与和弦型织体，**B**主要采用的是旋律型与伴奏型织体；在整体力度上，**A**较**B**更强，且力度动态也更宽广；在音色节奏上，二者恰恰相反，即在呈示段落中**A**的音色节奏较为舒缓、稳定，而**B**的音色节奏则较为多变，在展开段落中，当**A**的音色节奏较为多变时，**B**的音色节奏则较为舒缓、稳定。上述特点与作品的结构息息相关，其体现了在双主题变奏结构中两主题间的对置对比原则。

针对呈示段落、展开段落和结束段落，**A**的织体形态虽均以齐奏型、和弦型织体为主，但随着作品的发展，其织体层次在展开段落中变得越来越复杂，音乐的力度也随着作品的发展逐渐增强，音色节奏也从舒缓逐渐过渡到更加多变；**B**的织体形态虽以旋律与伴奏型为主，但同样随着作品的发展，在展开段落中其织体层次也变得更加复杂，力度也随着发展变得越来越强，其后又在结束时回归，但不相同的是，**B**的音色节奏由

多变到稳定。作品的起始、铺陈直至收尾之处，在织体结构的繁复变化、力度强弱的细腻调控及音色节奏的巧妙安排上，无不彰显精妙的展开原则。

## 六、结语

通过梳理与分析，笔者认为，在该部作品中，作曲家对传统因素的继承主要体现在两方面：一方面是作曲家对中国传统音乐的运用，即以民歌《走西口》作为核心音高素材；另一方面是作曲家继承传统的管弦乐配器观念，即以追求音响的均衡、协调和音色的融合为主要目的。而在传统元素的创新性运用方面，则体现在两方面：一方面，作曲家将原始民歌旋律解构与重构，在保持其核心音程进行的前提下，“重构”新的音高材料，如文中**A**的动机1；另一方面，在作品的局部片段中，作曲家不仅突破了传统管弦乐写作观念，同时也呈现了以追求个人“标签式”的配器处理。

如在作品第17—18小节中，异质性音色构成的和弦—音束型织体。但无论是音高处理还是乐队写作技术，作曲家并非无章可循地进行创新，而是以保持传统因素的某些特征为前提，结合作品的艺术创作目的，有意识地对传统因素进行解构与重组，由此形成个人独特的创作风格，即传统与创新的融合。或许正是上述缘由，陈其钢凭借独特的创作风格和极具中国传统文化内涵的音乐作品在国际乐坛上获得了至高地位，成为享誉世界的作曲家。

#### 参考文献：

- [1][2][4][5][6][9]杨立青. 管弦乐配器教程[M]. 上海：上海音乐学院出版社,2012:232、238、274、1285、1298、1341.
- [3][8]郭鸣. 约翰·科瑞里亚诺管弦乐写作技术研究[D]. 上海：上海音乐学院,2008:59、41.
- [7]尹明五. 音色的结构作用：论卢托斯拉夫斯基《第二交响曲》音色对比与配器布局[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报),2011(2):13-21.

### The Fusion of Tradition and Innovation—Analysis of the Orchestral Techniques of Chen Qigang's *L'éloignement*

Xiao rongjun Guo ming

**Abstract:** "*L'éloignement*" is a string orchestra work composed by Chen Qigang. In terms of pitch material, the work draws from the traditional folk song of the same name. Through careful deconstruction and reconstruction, the composer established the work's unique core pitch material. Regarding orchestral composition, the work inherits traditional orchestral orchestration concepts while, in certain sections, showcasing the composer's exploration and pursuit of his own distinctive orchestration style. The work is rooted in tradition yet exhibits innovative characteristics, forming a unique style that blends tradition and innovation. This eclectic creative philosophy is undoubtedly one of the important factors contributing to Chen Qigang's reputation in the international music scene.

**Key words:** Chen Qigang; *L'éloignement*; Orchestration; Timbre; Pitch