

# 民族室内乐《共坐白云间》音响创作的跨媒介表达

刘 鹏

[摘要] 当前，中国民族音乐创作如火如荼，虽然风格语言各异，但“跨媒介”创作思维常作为一种隐性的表达路径贯穿其间，深入挖掘与发展该思维对形成独特性表达具有重要意义。民族室内乐作品《共坐白云间》于2020年创作完成，并于同年11月由北京现代乐团在莱比锡室内乐团音乐节上首演，随后获得“作弹会2021”暨第四届新加坡华乐室内乐国际作曲比赛B组一等奖。该作品以唐代隐逸诗僧寒山子的诗意为核心，借助诗词意象的转换，结合材料变形、音响形态设计等手段，塑造出与诗意布局相符的音乐动态与结构，表达对生命的敬畏与对自然和谐共处的渴望。以创作者视角，对作品的艺术特征与美学观念进行剖析，进一步阐释“出位之思”与独特性表达之间的内在联系。

[关键词] 民族室内乐；《共坐白云间》；跨媒介；出位之思；审美阐释

中图分类号：J614 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2025)04-0001-14

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.04.01

音乐作为一种包罗万象的艺术形式，自古与其他艺术门类存在着密切的互动关系。无论是被视为早期作曲通则的音乐修辞法，还是20世纪音乐中形形色色的个性化作曲技法，作曲家总能流露出从“乐外媒介”（extra-musical medium）汲取灵感与创意，并将其转化为音乐语言的创作思维，这在相当程度上决定了创作者的艺术走向与风格定位。笔者着眼于当下国内如火如荼的民乐创作景观，其呈现的各风格语言虽有差异，但“跨媒介”思维作为一种隐性的表达途径，往往融贯其中。笔者认为，深入挖掘这一思维，有助于音乐独特性表达的有效生成。

民族室内乐《共坐白云间》创作于2020年，笔者从唐代隐逸诗僧寒山子的诗作中获得共鸣，择取若干词缀来为之幻想，并营构音乐意象，利用音响形态设计、材料变形等手段塑造与之意象

布局相符的音乐动态和结构，旨在表达对生命的敬畏和与自然和谐共处的渴望。该作品于同年11月由北京现代乐团联袂中央音乐学院民族室内乐团以线上形式在德国当代音乐室内乐团音乐节（Ensemble Festival for Contemporary Music Leipzig）首演，随后获得“作弹会2021”暨第四届新加坡华乐室内乐国际作曲比赛B组一等奖。2025年，该作品由“德乐”民族室内乐团在北京现代音乐节再次演出。作品乐谱入选首批“十四五”时期国家重点图书、音像、电子出版物出版专项规划项目，现已由中国出版集团与德国朔特音乐出版社（SCHOTT MUSIC）联合出版发行<sup>[1]</sup>。德国媒体KULTURA-EXTRA magazin曾在首演后评论：“在浪漫奇观般的《共坐白云间》中，更是具有一种真正意义上的特殊氛围。有点类似‘飘上第七层云端’的感觉。同时，又像一首狂野地炫耀着

作者简介：刘鹏，四川音乐学院作曲系副教授，中央音乐学院博士后。

基金项目：四川省研究生教育教学改革一般项目“巴蜀音乐创作及作曲家研究”（YJGXM24-C124）；  
国家社科基金重大项目“音乐创作‘中国性’研究”（22&ZD037）。

并由内向外歌颂大自然奇迹的、近10分钟的赞歌。”<sup>[2]</sup>

### 一、以介思乐：“跨媒介”的结构策略

“跨媒介”是近年来人文学科的热点研究话题，其中又以音乐艺术的表现最为显著，如英国唯美主义理论家佩特所言，“一切艺术都为求达到音乐的状态”——音乐以抽象性和易于诱发联想（或联觉）为重要特征，具备熔铸万千物性的创造空间，即“跨媒介”思维是音乐不可分割的本体属性之一，“借他言己”的最终旨归在于意义的表达。换言之，“跨媒介”创作思维是以音乐结构力诸要素及其结构策略中的“出位之思”（原指越自己的本位而有其他想法，带有贬义色彩，如《论语》有云“君子思不出其位”。最早由钱钟书先生以此对译德语的 *Andersstreben*，其字面意思为“另外的追求”，将这一原属伦理学意义上的概念转变为用以解释各门艺术形式间相互借鉴的美学术语，后被当代文艺理论研究通用）为主体视角，对创作行为进行解构与诠释的总括性表述。既不属表演范畴的跨界，也非呈现方式的多媒体，而是指向跨越其他艺术媒介的表现性能，进入并扩展音乐媒介自身创造空间的艺术思维。这个话语表述与德国学者潘惜兰所提到的“音乐性艺格符换”（*Musical Ekphrasis*）有所呼应（潘惜兰认为标题音乐重于“表现”，而艺格符换音乐强调“重现”），但相较于其对文本一一对应“重现”（*representation*）的强调，“跨媒介”创作思维则关注并看重媒介转换过程中的创意实施及其认知

接受等主要问题。

《共坐白云间》是笔者基于前述思考的一次创作尝试，依据诗词文本凝练形象，通过各种音乐要素的设计编排塑造意象，以期在可供感知和领略的听觉印象中，激发情感回响的心灵映象。这一系列“象”的变化与中国古典诗词借景抒情的表现手法与美学表达有关联。众所周知，在诗人笔下，游目之景不单是客观存在，更具有某种超越物象的情感载体的功能，如诗词中常见的“月”“柳”“雪”之景均有特定的意涵指代。“寒山”亦然，其常被视为禅意的象征，而且其景观风貌也会随观察角度的移动而变幻，所谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”如是。故而，笔者将作品设计为不间断演奏的7个段落，每个段落的标题均是从寒山子的多首诗词中择选而来。即作品并非对某一诗文进行具体描摹，而是介入创作者的主动意识，有选择性地搭配组合以期建构微观、中观和宏观穿插交织的音响空间与结构意趣。

全曲共145小节，演奏时长约11分钟，编制涵盖竹笛、笙、琵琶、中阮、古筝、扬琴、二胡、中胡共八件代表性民族乐器。与时下普遍注重旋律性的民乐写作风格稍有不同，作品以音响造型为核心手段，突出民族乐器自身的音色特性与诸如推挽、绰注、垛、历、滑、吐等演奏技法，通过赋予其内在的衍展逻辑，共同塑造并强化音乐意象的表达。作品整体结构布局（见表1）不仅可由此一览各章节标题及其速度、力度与音响形态特征等概况，更为重要的是，其在一定程度上展现了作品意在将“景深变化”和“及景入情”两种叙事手段融为一体的结构策略。

表1 作品整体结构布局

标题	次级结构	小节	速度变化	力度层级	音响形态特征	景深变化	情绪状态
《寒山杳杳》	I	1—11	Andante poco rubato 至 ♩=ca. 70 再至 ♩=ca. 90	<i>ppp-pp-p-mf-mp-f-f-p;</i> <i>p-mp-mf-f-f-fff</i>	聚集—散落式音响；线至面、单一音至音块的过渡；强调高低极端音区；注重对单一音的润饰	云雾缥缈，逐渐散去，寒山全貌露出真容	平静而神秘 庄严且壮观
	II	12—24					

续表 1

标题	次级结构	小节	速度变化	力度层级	音响形态特征	景深变化	情绪状态
《白云自闲》	III	25—37	♩ = ca. 75	<i>p-mp-p-pp-ppp</i>	笙的和音长线条贯穿；其间弹拨乐零星奏响；突出泛音效果	山峰一侧的云层缓慢飘移	悠然自然 若隐若现
《联谷曲曲》	IV	38—46	♩ = ca. 68 至 ♩ = ca. 75	<i>sfz-f-ff-sfz-f;</i> <i>ff-mf-f-sfz-f-f;</i> <i>f-mf-mp-p-pp-mp-</i> <i>f-f</i>	整体仍呈聚集—散落式音响；古筝上出现短促的大跳节奏型，音区与音符数量逐渐攀升、叠置；二胡与竹笛单音点状音型片段化出现；穿插六连音等快速音型	推至中景，山谷绵延及谷间各类回响与清脆鸟鸣	清新奇趣
	V	47—57					
	VI	58—66					
《叠嶂重重》	VII	67—91	♩ = ca. 85	<i>ff-mf-p-mp-mf-sfz-</i> <i>f:f-ff;</i> <i>ff-f;</i> <i>f-f-f-f-mf-mp-p</i>	单音点状音型片段化占据主导；整体音响分四次层叠演进；强调音流式跑动音型	切换至中景的另一形态，山峦层叠之景	紧张兴奋 蓄势而动
《千草泣露》	VIII	92—106	♩ = ca. 85	<i>p-mf-p-f;</i> <i>p-mp-f-ff-fff</i>	纯以单音点状音型构成；积点成面	推至近景，单一音润腔，连续运动既似风中摇曳之草，又似群鸟争鸣	百感交集 全曲第一次 “高潮”
《孤风吟松》	IX	107—114	♩ = ca. 52 至 ♩ = ca. 70	<i>mp-fff-ppp</i>	箫的“独奏”，其他乐器在有限框架内即兴作“声景”	切换另一近景。鸟在应和风与松的孤寂	幽静寂寥
《共坐白云间》	X	115—122	♩ = ca. 52 渐 慢消失	<i>pp-mp-mf-sfz-f-mp;</i> <i>mp-mf-f-sfz-ff-mf-</i> <i>mp;</i> <i>f-ff-f-mp-f-p-p-</i> <i>ppp</i>	聚集—散落式音响的又一变形；突强式和缓慢聚集式音型依次呈现；从胡琴到竹笛逐渐出现明确的“旋律”	“点题”的段落。重回远景，并进入观者的内心图景	平静 充满情感波动 第二次“高潮”
	XI	123—133					
	XII	134—145					

如表 1 所示，作品的“景深变化”一目了然，笔者在此仅对作品“即景入情”的结构策略予以阐述。在经过前面多个写景段落，音乐被推向了末段“共坐白云间”（从第 115 小节至曲终）。该段为作品“题眼”，既是收束性的音乐总结，也是超然心境的观念表达，故直接以曲名代之。在

古筝气泡音（bubble sound）的持续刮奏下，迷雾散去，寒山景象再次浮现眼前，音乐也回归至初始的平静状态，胡琴在此过程中逐渐引入旋律片段，直至最后竹笛点题，在 D 羽调式中奏出了全曲唯一明确的、具有较长篇幅的上行旋律（见谱例 1）。

## 谱例1 末段中的竹笛旋律

在笔者看来，旋律拥有一定的人工属性（通常意义上的“旋律”在真实的大自然中并不存在），也在某种意义上代表了情感的注入，而在音响绘景的通篇铺陈下，在最后段落加以突出，进而让听者从景物步入人物内心的同时，也极力放大了音响绘景的抒情性，感人伤怀的情绪状态在无形间达到了“高潮”的结构意义。

## 二、以形绘象：“跨媒介”的材料设计

在细节方面，作品的“跨媒介”主要体现在音乐材料与词缀意象的关联性上，即在材料设计、音响造型和乐思衍展的结构逻辑等多方面做出相应的创造性的编配。换言之，音响的塑造是由音高、音色、节奏形态等诸多结构性要素同构而成的，为使听者与创作者能够达成通感上的共情，如何利用官能之间的联系将感知与想象通过音响充分表现，生动刻画“寒山”之象，在一定的认知维度中做到以耳为目，调动视觉与听觉的转换，这无疑创作者的目标所在（至少是以此路径来

思考与介入的)。“跨媒介”是否行之有效，很大程度上体现在意象表达的思维统摄下，作曲家在材料设计及运用上展现的个性与创意。以下将从音高素材、音色效应、形态轮廓及其变化发展等多个角度为之解构。

## (一) 音高素材的意象表达

民族室内乐的写作往往受乐器演奏特性所限，在有限空间中呈现丰富多样的色彩关系，以音高素材为核心。《共坐白云间》的调性中心音大多控制在D音上，这是基于各种乐器共有空弦音的考虑，而由此衍生的具有五声性特征的C-D-G三音列也在作品中大量使用。但是就“跨媒介”的立意来讲，若要生动描绘云山雾绕的光影变化，这还远远不够，需要加入更多变化音级来完成色彩的调和。在作品开篇笙的片段（见谱例2）中，作为流云雾霭的象征，一开始以C-D二度音程线性化地进入（D为主音），色彩疏朗空灵，各声部缓慢推进，但随着不同乐器对该线条的润饰，音级逐次叠加，从三音列、C宫调式和音再至围绕D音的 $\sharp C$ 、 $\flat E$ 音等色彩音的加入，音程复杂度达到

极致，后又逐层散开，而此“聚集—散落”式的音高变化过程也从侧面象征了云团的汇聚。

### 谱例2 《寒山杳杳》第1—12小节中笙的音高走向

调性色彩的流动特点体现在中心音的递进变化之中，而在“跨媒介”创作视野下，如何依托意象关系呈现并触发联想是作品创作设计的重点。以《联谷曲曲》为例（见谱例3），该作品第38—51小节为表现“沟壑相连”且“一山更比一山高”的意象，特意采用短促的大跳节奏型，构建出音区不断攀升且带有突强力度的柱式音响。这四次柱式音响在配器关系上形成的承继与递进关

系，均以古筝、中阮的音色为音响基底。其后每一次出现，不仅逐步加厚音响层次，更向高音区、亮色调过渡。同时，中心音也一并向上级进发展。在第38小节，二胡、琵琶围绕五度音程D-A展开润腔装饰，第43小节竹笛、琵琶以A-E音程承接，至第51小节，竹笛、扬琴递进至B-F，与山势起伏运动相契合，中心音也完成了D-E-F的层层攀升。

### 谱例3 《联谷曲曲》中的中心音走向

#### (二) 音色技法的意境感知

意象表达生动传神的另一要素在于音色组织的精妙设计，这涉及演奏技法的合理运用及其意象统摄下的技法表现。笔者在创作之初做案头工作时，聆听了大量笛箫、尺八等吹管音乐作品，尤其是日本尺八“本曲”，本意为“原创曲目”，

是修习水禅（又叫“吹禅”，即呼吸冥想）时演奏的传统尺八乐曲，常用于表现自然意境。僧侣们组成了禅宗的“福可派”，将“吹禅”作为主要禅修方式，现在所知的大多数本曲由江户时代的小无庄僧人所创作让人格外印象深刻。无论是表达主题还是对音色的认知，这些乐曲都普遍存在着

共通点。一方面，它们常用以表现自然之声。“本曲”《菩萨》(Bosatsu) 开篇（见谱例4）呈现出从音响动态过渡到旋律主题的独特布局。该曲作为创作灵感之一，也潜移默化地影响了《共坐白云间》的写作。两段带有强烈气声且彼此音高节奏有所微变的颤音音响，在低音区自然地吐纳，持续吹奏了近30秒后再转入中低音区的苍凉曲调。此处的颤音技法可谓超越了单纯的技术表现，

不仅给听众提供了犹如空谷传声般的乐境想象，也恰如其分地引入并放大了其后旋律曲调的情感表达。另一方面，笛类乐器又因其材质构造而被认为蕴含坚忍不拔、高洁秉直的文化性格，颇具文人气，因此常被作曲家在表现相关题材时选用，如朱世瑞在其竹笛协奏曲《〈天问〉之问》中就巧妙地运用了这一手法，以音乐语言勾勒出诗人屈原的形象。

#### 谱例4 尺八本曲《菩萨》片段

The musical score for 'Bosatsu' is presented in three systems. The first system, labeled 'Shakuhachi', is marked 'Senza Tempo' and consists of two phrases: the first is approximately 12 seconds long and features '超吹overblowing' and 'gliss.'; the second is approximately 14 seconds long and includes a 'rit.' marking. Dynamics range from *p* to *f*. The second system, labeled 'Shak.', has a tempo of ♩=c.60 and a duration of c.3'', with dynamics from *pp* to *mp*. The third system, also labeled 'Shak.', has a duration of c.3'' and dynamics from *pp* to *ppp*. Performance instructions include '带有明显气声', '气声加强(基音若隐若现)', and '气声减少'.

注：由笔者根据录音扒谱制作，录音来自Michael Gould于1997年发行的尺八本曲专辑 *Shakuhachi: Floating Clouds*

笛、笙两件乐器在作品中占据主导地位。在曲末，竹笛演奏旋律主题，既是意在以持续上行的旋法轮廓象征心灵的升华，也是借其超然物外的乐器属性表达释然之情。此外，在高潮段落《千草泣露》（见谱例5）中，竹笛更是以倚音、垛音等技法刻画草于风中飞舞的姿态，凭借其强奏下的大量气声，将高亢凄切的情绪展露无遗。并且演奏技法的设计极具匠心，几乎每一小节都采用不同的组合方式，按音、花舌等点状音响逐次汇聚，最终形成以垛音、锯气音等为代表的面状音响，颇具动态张力。而笙不仅用以表现流云

的动态，其音块的运用也意在烘托紧张且神秘的氛围，如笙的声部大量运用花舌与颤音、密集且富于变化的和弦音等，均为表现仰望高山给人带来的压迫感，其音响效果虽不喧宾夺主，但却能够凸显独特的音色亮点（见谱例1）。作品中的基本形态包括持续音、单音、长音、滑音、颤音、波形线条等多种线性旋律材料，而发展过程通过材料的各种变形完成概念性的阐释，出现在乐谱文本中的“虚按”“重颤”“滑音”“揉弦”“泛音”等技法，不仅是演奏层面的技术需要，更是合力营造音乐意境的手段。

## 谱例5 《千草泣露》衔接《孤松吟风》之间的段落

VI. 「孤风吟松」 *Lonely Pines Singing In The Wind*

## (三) 音响形态的变化发展与意象表达

声音雕塑的立体感是由各个音响层次合力而为的，其所涉音高、音色，也势必关系到音响形态在意象统摄下的变化发展。音高材料网络虽然隐伏着深层的联系——如以D音为核心的和弦进行、四五度音程叠置及其衍生的C-D-G三音列、相同走势的中心音关系以及多种调式音阶的纵横运用等，但似乎从表征上看或以听觉感知讲，仍具有相当大的差异。而为了避免各段落之间的割裂感，音响形态的过渡、串联与变化发展可谓是至关重要的结构黏合剂。换言之，该曲中的音响形态总体上往往是通过渐进式发展予以不断叠置、聚集和移位，通过各声部之间的技法组合和力度对比作出“云”“山”“风”“草”等形象喻指，采取景深变化、多重节奏对位与各主题的渐变来完善视听效果，而和弦也在各声部保持对位的基础上，以不同的分层或排列方式来改变形态与意义

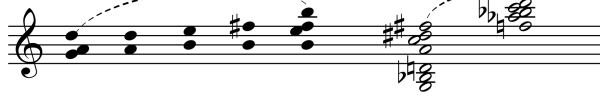
的指向。笔者依次对全曲各章节段落的音响形态设计与构思作出简要解析（见图1、图2），以期更深刻地理解作品。在《寒山杳杳》中，整体“视觉”为远景，“镜头”一开始以云为焦点，逐渐拉远，呈现宛如“拨云见山”的动态变化。开篇以笙的和音（C-D）进入，二度音程的缠绕、分离与笙在弱奏下的音质与绵长气息，共同营造稀薄的云雾景观，也进一步凸显寒山的冷峻。该部分的衍展逻辑以笙的长音、呼舌为核心，其他声部辅以音响包络，音高关系上逐渐叠加自然音级、半音级，最终推至代表山之浑厚的密集音块。在第21小节，中阮和扬琴呈倒影状的六连音是云层的飘移和变化的光影。到了《白云自闲》，画面一转，竹笛清新凛冽的音色及其气滑音、指滑音与震颤音平顺过渡的演奏方式，搭配笙在C-D-G三音列吹响的绵长线条和弹拨乐清脆的泛音，呈现山峰一侧白云的闲适运动。


<p><b>I. 《寒山杳杳》</b></p> <p>以D音为中心叠加不同的和音，形成浓淡色泽变化（聚集-散落式）</p> <p>转向<math>\text{E}</math>、<math>\text{A}</math>宫调式，形成明暗关系</p> <p>第4小节（笙） “云”（稀薄）： <i>ppp</i></p> <p>第7小节（琵琶） “云”（流动）： <i>mp</i></p> <p>第16小节（琵琶+古筝） “山”（极端音区、大跳柱式和弦）： <i>mf</i></p> <p>第21小节（中阮、扬琴） “云”（飘移、倒影进行）： <i>f</i></p>	<p><b>II. 《白云自闲》</b></p> <p>C-D-G三音列 倒影移位 移位、旋宫转调</p> <p>第25小节（笙） “云”（稀薄）： <i>f</i></p> <p>第36小节（中阮、古筝） “山”（大跳柱式和弦）： <i>mf</i></p>
<p><b>III. 《联谷曲曲》</b></p> <p>向上攀升的C宫调式 上行级进的中心音程 五度叠置和弦及其变体</p> <p>（四度叠置）（添加附加音）</p> <p>第50小节（古筝） “云”（流动）： <i>ppp</i></p> <p>第43与46小节（扬琴） “云”（飘移、逐渐密集）： <i>ppp</i></p> <p>第40小节（二胡、竹笛） “草”“鸟”（上下环绕式音型）： <i>ppp</i></p> <p>第38小节（中阮、古筝） 第43小节（中阮、古筝） 第49小节（中阮、古筝） “山”（大跳柱式和弦）： <i>f</i></p>	<p><b>IV. 《叠嶂重重》</b></p> <p>快速跑动的调式变化（G宫、A宫、D宫等） 上行级进的中心音程</p> <p>（内在呼应）</p> <p>第71小节（扬琴） “风”（持续点状、重复音型）： <i>pp</i></p> <p>第72小节（竹笛）</p> <p>第73小节（古筝） “云”（流动）： <i>f</i></p> <p>第76小节（二胡、中胡） “草”（上下环绕式音型）： <i>mf</i></p> <p>第82小节（琵琶） 第81小节（古筝） “山”（极端音区交错对置）： <i>f</i></p> <p>“山”（以山形轮廓勾勒）：乐队部分全奏，参见谱例7</p>

图1 全曲音高材料及形态关联（一）

### V. 《千草泣露》

四五度叠置的音程与和音 (背景层) 附加音和弦、多调式纵向组合





“风” (持续点状、循环式音型): 


“草” (上下环绕式音型): 乐队通篇全奏, 参见谱例5

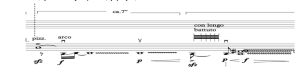
### VI. 《孤松吟风》


C-D-G-A四音列的润饰 基于琴曲《风入松》的即兴

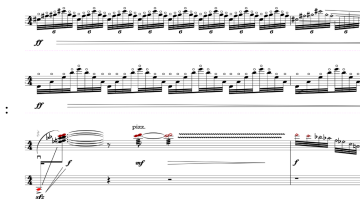


第110小节 (除吹管乐器外的所有声部)  
“风” (人声气声): 

第110小节 (大笛或箫)  
“松” (虚拟的独奏): 

第110小节 (古筝)  
“松” (虚拟的独奏): 

第110小节 (二胡)  
“鸟” (滑音): 


第111小节 (琵琶、中阮、古筝)  
“云” (流动)  
“山” (大跳柱式和弦): 


---


### VII. 《共坐白云间》


混合调式 (含D宫、E宫、A宫) 以D音为中心叠加不同的和音 (分层散落式) F宫系统 (D羽调式)


包含中心音D的五度音程




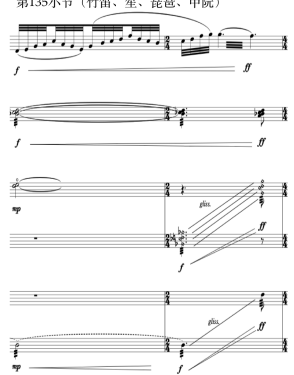
第123小节 (笙)  
“云” (稀薄): 

第134小节 (笙)  
“云” (稀薄): 

第118小节 (琵琶)  
“云” (流动): 

第129小节 (琵琶)  
“云” (流动): 

第118小节 (中阮、古筝、扬琴)  
“山” (极端音区、大跳柱式和弦): 

第135小节 (竹笛、笙、琵琶、中阮)  
“山” (极端音区、大跳柱式和弦): 

以及乐队全奏, 参见谱例1

图2 全曲音高材料及形态关联 (二)

经过两个较散化陈述的段落，在《联谷曲曲》中，远景渐渐拉至中景并第一次出现较平稳的音乐律动。为刻画山谷的连绵起伏及不绝于耳的谷中声响，古筝用撮、勾技法奏响短促的大跳节奏型，其演奏音区与和弦音符数量在五度音程的基础上，随之一同攀升、增加，而二胡与竹笛在单一音作上下环绕式润腔表现了谷中摇曳的草甸与零星的鸟鸣，同时象征云层快速飘移的六连音音

型也不时穿插其中，即音乐动力在此时变得鲜明活泼。《叠嶂重重》则是以音流式跑动音型（个别弹拨乐以滑音、震音的方式加以音响润饰）和单音点状音型的片段化陈述为主体，不断攀升、下降并不时通过同音重复打断，最终构成了在形态上以四次攀升一下降为轮廓的“山型”音响（见谱例6）。此刻的音响色彩已变得浓重浑浊，情绪紧张，预示接下来高潮的到来。

### 谱例6 《叠嶂重重》中的“山型”音响

The image shows a musical score for 'Shanxing' (Mountain Shape) sound in the piece 'Diedang Chongchong'. The score is written for multiple instruments, including Guqin (Guzheng), Erhu, and Bamboo Flute. The score is in 4/4 time and features a complex, multi-layered texture. A prominent feature is the 'Mountain Shape' sound, which is characterized by a series of four ascending notes followed by a descending note, creating a contour that resembles a mountain range. This sound is repeated throughout the piece, often with varying dynamics and articulation. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *pp*). A blue line is drawn across the score, highlighting the 'Mountain Shape' sound in several instances. Above the score, there is a simple line drawing of a mountain range, which visually represents the 'Mountain Shape' sound. The page number '19' is visible in the top right corner of the score.

紧接其后的《千草泣露》与《孤风吟松》，是笔者将视角无限放大至微观距离并聚焦山中草、松等具体事物的想象，而将之串联的则是运动的风，由此形成动静交替（全奏与独奏）的两个音乐画面。千草在凌乱的风中舞动，是在结构上的考量，由此形成全曲第一次高潮，即所有声部完全由单音点状音型主导，不断重复，积点成面。

而为使长时间的材料重复不致枯燥，该段利用了声部组合方式的多样性来增添趣味，如在第103小节音乐达到全奏的前后，几乎每一小节的组合关系都不尽相同。在之后“静”的段落中，笔者采用了自称为“虚拟的独奏”（virtual solo）来承接。换言之，若将真正意义的独奏安放在剧烈的音响状态后，恐音乐情绪接力不畅，有断续之感，

因此箫的沉吟被当作独奏中心，古筝以低音弦上颇似鼻音的拉奏来应和，所有声部在提示性文字和有限控制的框架中作即兴演奏，演奏家以气声模拟风声，二胡生动地模仿鸟鸣声，以此声景共同构建具有发散性的冥想氛围。《共坐白云间》也采用与开篇类似的“聚集—散落式”写法，但不同于初始的缓慢聚集，此段增添了突强式音响与分层和配器方式（原本笙演奏的“流云”改由胡琴在中高音区的长音替代），故而具有一定的再现意味。

在笔者看来，此项形态设计和实施有两方面问题需注意：一方面，各章节对应的音响表达各有特色，为避免段落各有倚重而致使整体听感呈断裂化组织关系，精炼音响素材的合理穿插分布尤为关键，如上文所提及的“聚集—散落式音响”在曲中曾出现多达三次，但每次现身均有进一步或多或少的改造，以期匹配相应意象，做出细节上的变化；另一方面，布置“草蛇灰线”贯穿全曲的材料线索也格外重要，如曲中的“云的漂移”形象首次作为寒山现身的“依附”，出现在《寒山杳杳》，而后在《联谷曲曲》中则浮现在前景。更为显著的是“草”“鸟”的形象，其作为众材料之一首次现身于《联谷曲曲》，后在多个段落逐渐占据主导地位，直至在《千草泣露》之中蔓延至整个乐队，即除形态本身的设计之外，材料的流变发展是使乐曲通顺平达且更富音乐性的关键。

### 三、以乐抒意：音乐意象的独特性表达及审美之我见

中国古典诗词中的意境时常建立在自然鲜活的、极具生命力的意象基础之上，正是传统的美

的感召，或者说“诗乐一体”作为中国作曲家身上天然的文化基因，让国内作曲家在创作方向上多有致力。尽管作品数量不少，但就笔者观察，呈现的个性表达方式乃至意趣全然不一。如何做到既具鲜明的现代音乐风格特征，又有朦胧诗意的意象化描绘，可以说并无“放之四海而皆准”的统一答案，在此仅依据个人创作实践及思考，来对意象表达的路径及其审美略加探讨。

#### （一）音乐意象中的文化“惯例”

音乐意象的表达离不开“惯例”的建构，我们无需踏入美国音乐理论家麦克拉瑞在其著作《惯例的智慧：论音乐形式的内容》中将调性或戏剧性建构视作“惯例”的深层讨论空间，而应从中得到启发并总结出有益的创作经验。笔者认为，唯有当作曲家的个人“隐喻”及其创作设计完成了一定程度的社会属性“发酵”并转化为“惯例”后，其作品才具有普遍接受意义。全然新构易致不求甚解，通篇惯例则又沦为陈腔滥调，故作曲家的个性表达处于维护与打破这种惯例的微妙平衡之间。

引用或改造“惯例”作为文化符号，或可视为一种既达平衡又实现创意的有效路径之一，如在《共坐白云间》的第一段中，当寒山露出真容，彼时音乐采取的高低极端音区对置方式和八度大跳的声部进行是对传统琴曲《高山》音响元素的当代表达。为彰显高山之巍峨，古人借助古琴勾、托、撮等技法和八度音程大跳的表现方式饶有兴味，即便听感较为抽象，但似乎又能抓住神韵，进而将其纳入新的表达方式中，此音型上的表现性和文化关联性也有益于听者的想象与感知。（见谱例7）。

#### 谱例7 琴曲《高山》与“寒山”意象的变形改造

高 山

<p>1=F 正调定弦: 5 6 1 2 3 5 6 [-] 1 - 30</p> <p style="text-align: center;">5 -   5 .   5 6   1   1 . 5 3   2 3 3  </p> <p style="text-align: center;">最 匀 托 平 早 屋 匀 匀 写 屋 匀 写</p>	<p>据《春草堂琴谱》(1744年) 徐 元 白打谱 李 祥 建整理</p>
---	--

另外，作品除使用上述间接的改造方式外，亦存在直接的引用，如《孤松吟风》中的竹笛声部，是让演奏者以琴曲《风入松》的主题音调为蓝本为之即兴发挥，并有意突出爆破气声，由此增添苍茫、沉思之意韵。诚然，领略的前提一定程度上在于听者与创作者持有的文化资源是否相通，但鉴于既定材料在传统中已建立接受属性，进而剖解、提炼内在的音响要素来为之转化，并不影响初次聆听与感知。

## （二）音乐意象的氤氲美

诗意如何通过音乐文本及音响传达，依附音乐结构力转化的诗意能否在文本与音响中实现，诗意在认知维度是否行之有效？想要接近“跨媒介”的审美理想，无论对聆听者抑或创作者而言，这些问题都值得发问，甚至还应不断追问诗意究竟为何。

诗意通常被理解为诗人用艺术的方式对现实

或想象的描述以及自我感受的表达。在情感立场上，可体现为深情的赞美、热情的歌颂或批判的反讽；在表达方式上，既可以是委婉含蓄的，也可以是直抒胸臆的，或是采用象征或隐喻的手法。诗意是超乎寻常的，是细腻幽微的美妙之处，是充满幻想空间的，而音乐的诗意则应具有相应的诗性格律、诗性特质，且给人一种未说完、欲言又止的氤氲之感。笔者曾提及，“音乐意象”的话题虽有些老生常谈，但历久弥新，因为从某种意义上而言，它几乎同“音乐性”（musicality）这个概念相伴而生<sup>[3]</sup>。在笔者看来，音乐最为显著的特性，在于它的无形之形与无象之象能够充分调动听者的想象，并在其中容纳万千形象：声、色、光、影、味道、一抹情绪乃至更复杂的情感流动。简言之，从创作角度看，虽然“跨媒介”思维在创作策略上展现出一定的有效实操性，但在接受维度上，聆听者很难产生细节化、情节化和叙事

化的画面映射，即便有符号和惯例的指引，音乐的氤氲美总是如期而至，笔者将其理解为某种清冷但灿然的瞬间之余味。在音乐中经营好“瞬间”之于“非瞬间”的生命性展开是笔者的创作追求，即无论风格语汇在具体作品中做出何种选择，如泛调性、无调性、新音色探索抑或音响化表达等，笔者更在意的是在音乐性语境中制造出某种至少让自身也为之触动的感官氛围与意象空间。

### （三）音乐意象的独特性表达

从形而下的视角看，诗乐的媒介转化或可从标题设计中探寻。就《共坐白云间》而言，其并非传统意义的标题音乐，各段落的标题带有一定的隐喻与暗示，以求赋予欣赏者与演奏者以想象力的发散，乃至增进二度创作中的理解，即诗意通过提示性的文字传递给演奏者，继而演奏者凭借自身经验去深化音乐层次及空间感。而从音响文本的角度讲，《共坐白云间》的创作为实现某种意义上的通感表现，有赖于创作者心中所思所想及所感，以音作画，将乐思转化为可感受的音乐符号，借用音响层次的渐变塑造可视的音乐形状，表达内心世界之独白的同时，也一并反映创作者对音乐的探索与思考。而且，也只有通过实践，声音的表现形式才会在经验的总结与升华中得到进一步拓展，声音的形状才会加持实体的重量，视与听才有望突破不同于常规表现的创造模式，通过独特性表达，构建具有指示性与引导性的写意风格，即反映在技术上的纯熟运用、创新改造，以及通过想象力展现的个性诠释。

想象力的介入或可借助对古典诗词的理解来说明。《共坐白云间》的创作文本看似与诗词相关，但又并非单纯意义上的“以乐述文”。首先，对诗词文本的选择取决于其与创作者某一生命维度的感应，是一种主动意识的参与。其次，发挥想象力的个人诠释是展现独特性的途径之一，即如何理解乐外媒介并从中寻求灵感，进而找到一个可供无限幻想（气质、情绪以及技术手段）的空间。如李白和苏轼都曾以庐山为题，写下过著名诗篇，但其展现的意趣却截然不同。李白的

“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”，以诡奇的幻想、夸张的修辞著称，印象中的那种自信狂傲但天真烂漫的诗人形象如临眼前。而从苏轼笔下的“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中”，能够品析出其中视点的移动和结构关系，但最让人动容的还是诗中的深邃哲思，即认识人与世界之间的关系。笔者不禁自问，若是同样以庐山为题去创作一部音乐作品，除了刻画人文景观外，是否还有别样的角度去铺陈逻辑和展现意趣。或许至此，“跨媒介”思维及其独特性表达便开始萌芽，而《共坐白云间》的创作逻辑也不例外。音响的“塑形”与“着色”意在描绘并跨越诗歌媒介的艺术特性，更贴近其内在人文精神，在个性表达中赋予音乐别样的韵味。

## 四、结语

作品《共坐白云间》以“寒山”作为核心的写意符号，在民族室内乐的体裁形式中，尝试与西方的音色音响风格相融合，并融入笔者个人的情感表达，如同德国媒体在评论中所提到的“飘上第七层云端”，超越“寒山”意象并赋予其迷醉、痴狂的特殊情感（在德国俚语中有此引申含义）。《共坐白云间》的“跨媒介”创作思维与“通感移觉”，是有意识地对音乐的可听性与丰富的音响形态融合，以求既呈现传统格律气韵，也显现出具有当代性的中国音乐审美感知。“跨媒介”创作思维难有也不必有一定之规，笔者通过自身的创作实践去印证其相关概念与特性，目的是积累和提炼经验。总体来讲，写意音响的创作就是力求突破中国专业音乐创作在早期发展中对西方音乐文化借鉴与模仿的手法，或者说是摒弃了尽量去适应西方音乐形式这一行为，而运用本土化的音乐素材与文化资源去创造出独特的写意音乐符号体系。“跨媒介”思维的运用不仅是将西方技术进行融合，实际上也展示了如何较好地使用多元文化艺术的特色语汇，更是一种表达作曲

家本人对音乐意境美的理解的手段。

纵观当今世界音乐的发展进程,音乐创作如何弘扬民族文化自信,值得每一位中国作曲家深入探究和思考,需要创作者不断创新笃行,延续并追求超越与突破。民族室内乐《共坐白云间》的若干创作特色,是笔者在创作完成后对作品的回顾与审视,也是希望探究其技术手段和审美表达,继而总结出一些有益的创作方法与经验。

参考文献:

- [1]竹岗.现代作曲家曲库·室内乐:第二集[M].北京:现代出版社,2025:1-38.
- [2]KULTURA-EXTRA. Ensemblefestival 2020 LiveStream[EB/OL].(2025-04-01)[2025-05-03].[https://www.kultura-extra.de/musik/veranstaltung/LiveStream\\_Ensemblefestival2020.php](https://www.kultura-extra.de/musik/veranstaltung/LiveStream_Ensemblefestival2020.php).
- [3]刘鹏.意象、文字与音乐的聚落方式[EB/OL].(2023-02-09)[2025-06-02].<https://mp.weixin.qq.com/s/7LS7A8ExctAMg2qWjKOoRg>.

## Cross-Media Expression in the Sound Creation of the Chinese Chamber Music *Gong Zuo Bai Yun Jian*

LIU Peng

**Abstract:**In recent years, Chinese chamber music composition has developed rapidly. Despite stylistic diversity, transmediation compositional thinking often functions as an implicit expressive framework, and its further exploration is vital to the formation of distinctive artistic expression. The chamber music *Gong Zuo Bai Yun Jian* (*Sitting Together Among White Clouds*) completed in 2020, was premiered the same year by the ConTempo Ensemble Beijing at the Leipzig Ensemble festival and later won First Prize in Category B of “Composium 2021” in Singapore. Drawing on the poetic imagery of the Tang-dynasty monk-poet Hanshanzi, the work transforms poetic conception into musical expression through material transformation and sonic design, shaping musical dynamics and structures aligned with poetic organization while conveying reverence for life and a longing for harmony with nature. From the composer’s perspective, this study analyzes the work’s artistic and aesthetic characteristics, further clarifying the intrinsic link between *Andersstreben* and distinctive musical expression.

**Keywords:**chinese chamber music; *Gong Zuo Bai Yun Jian* (*Sitting Together Among White Clouds*); transmediation composition; andersstreben; aesthetic interpretation