叶小纲《临安七部》色彩意象的音乐化诠释与音响逻辑构建

武丹宁

［摘　　要］声乐交响套曲是叶小纲探索中国声音理念的重要创作体裁，其创作路径深度融合了中国文学精髓、传统音乐元素与中西方结合的作曲技法，构建出以结构性、色彩性与意象逻辑为内在支撑的个性化音乐语言风格。这一风格既体现了传统美学精神的当代转化，也体现了叶小纲对作曲技术层面的系统性探索。《临安七部》以朦胧与清晰交织的山水意境为核心意象，通过音色、织体与音响结构的系统化处理，将中国古典美学中特有的色彩意象转化为具有空间层次感的音乐叙事。这种转化基于听觉与视觉之间的联动，使音乐在时间推进中铺展出空间的纵深与层次，从而达成虚实相生的审美效果。在《临安七部》中，叶小纲采用了四种作曲手法：色彩意象的音乐化运用、“色阶”的细腻划分与意象交融、色彩虚实的音响逻辑构建、色彩层次的变化与自由化。通过采用多元化的作曲手法，叶小纲将中国美学意蕴转化为兼具国际表现力的音乐语言，在中国声音探索中形成了独特经验与当代价值。

［关 键 词］色彩意象；音色织体；音响结构；声乐交响；叶小纲

中图分类号：J614　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1001-5736(2026)03-0037-16

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 04

色彩意象是意象的特殊形态。在诗歌等文学作品中，颜色既是一种视觉形象，又常因被赋予象征意义而成为情感的传达载体，起到激发情绪、营造意境的作用。在中国传统艺术中，色彩意象蕴含了丰富的文化内涵与审美追求。古往今来，文人墨客常以色彩描绘自然、寄托情怀，并暗含个人对哲学的思考，进而通过色彩的象征、比喻及虚实层次处理，构建出“色—象—意”三位一体的表现逻辑[1]。

音乐中色彩的表达，以和声与管弦乐配器为主要载体。和声色彩是和弦与调性在纵向叠加、横向进行中协同作用呈现的音响特质，与音色紧张度、调式调性等诸多因素密切相关，能够深刻影响听众的审美感受。而管弦乐色彩则以乐器音色为材料，借助多样化的配器技法进行音色调和，从而实现音响色彩的变化，其逻辑与绘画中的色彩调配相呼应：绘画以颜料为元素，通过对纯度、色调、明暗的调配呈现视觉色彩；管弦乐则以乐器音色为材料，借助对乐器声音的搭配和色彩塑造、织体布局等手段实现听觉的色彩层次化。

上述意象的美学理念，在当代中国作曲家的创作中被赋予新的表现形式，他们将传统的清美意象与色彩音乐化相结合，形成了独具中国韵味的音乐语言，具体体现在三个方面：其一，作曲家将清美意象融入音乐创作，延续了中国文化特有的美学境界，这种美学根基来自中国传统中的

作者简介：武丹宁，博士，山东艺术学院音乐学院副教授，硕士研究生导师。
基金项目：山东省教育厅精品和优质专业学位教学案例库成果（SDYAL2025201）。

尚清理念；其二，运用多种音乐技法，将视觉色彩向听觉音响进行转化，使色彩成为情感的表达方式，并同时借助象征手法传递出色彩意象；其三，运用色彩意象的空间思维安排音色层次与对比，如通过管弦乐织体的多样性，比拟中国绘画中墨色的浓淡变化，表现山水的远近关系与空间的纵深，赋予音乐丰富的层次感。

此外，与上述三方面相呼应的是，中国古典美学中虚实相生的原则也同样贯穿于和声、织体及音色的设计之中。作品通过比照、暗示等音响色彩手法，激发听众感受与联想的差异，从而创造出虚实相交的画面。

一、色彩意象在《临安七部》音乐语言中的运用

中国当代作曲家始终保持着对多元文化融合的探索与兴趣，创作尤其注重在世界语境中传递中国声音。丰富的创作实践表明，从自身文化的根源与血脉中提炼并确立独特的声音特质，正是构建中国声音的有力途径。在此过程中，为中国古诗词进行当代化音乐创作，自然而然成为众多作曲家青睐的创作方式之一。

2011年，作曲家叶小纲创作的声乐交响曲《临安七部》就是以南宋临安为文化底色，选取十二篇古典诗词为文本，并归为七个段落。首段以白居易《忆江南》三首诗总领江南意象；第二段取苏轼《饮湖上初晴后雨》《夜泛西湖》两首诗铺展西湖山水之姿；第三段采用欧阳修的词作《采桑子》抒写湖上游赏的悠然闲情；第四段并置陆游的诗作《临安春雨初霁》与王昌龄的诗作《浣纱女》，交织客居愁绪与水乡风物；第五段为孟浩然的诗作《与颜钱塘登樟亭望湖作》，刻画凭栏远眺湖海的壮阔观感；第六段取杨万里的诗作《晓出净慈寺送林子方》绘写盛夏荷塘盛景；末段以林则徐的诗作《六和塔》收束于家国情怀。在诗歌排列组合上，遵循从天地自然向人文社会、从表层意蕴向深层意蕴的叙事线索，以七段体结构书写了一部融汇诗歌山水、人文与历史于一体的音乐篇章。

《临安七部》紧贴临安文人清雅蕴藉的内在气质，撷取西湖山水、江南风物与文人感怀，以音乐语言还原了南宋文化的深厚内涵。然而，叶小纲在处理色彩意象的表现方面并没有止步于单纯的听觉装饰需求，而是将原本属于创作手段层面的色彩意象处理，上升为具有统领全曲审美意图与结构逻辑的创作观点，使之贯穿七个乐章，统摄诗词文本与音响建构。基于这种观点的引领，叶小纲将音乐色彩与古典诗词的视觉意象深度融合，实现了“诗—乐”色彩的同步与理念归一。

中国诗歌不采用客观物象的直接描写，而是采用间接的、隐晦曲折的形式来表现内在意义[2]。正因如此，《临安七部》塑造的声音形象同样遵循中国意象美学的基本法则。叶小纲通过诗歌与音乐之间的相互呼应和意象转换，将色彩美感转化为具体的声响，以此增强作品的艺术表现力。

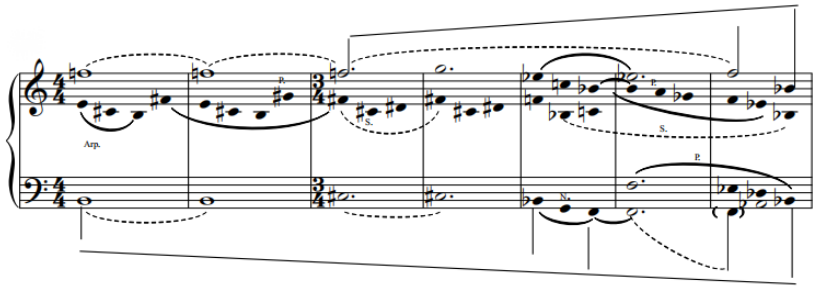
叶小纲在创作中以色彩起伏呼应古诗词的含蓄特质，借助和声色彩、乐器音色的渐变及旋律线条的起伏，共同暗示了内在情感与意境，将古典诗词含蓄内敛的审美意蕴转化为可聆听的音响。在表现西湖夜色意象时，作曲家采用音色微差游移、色彩性和声转换与支声技法点缀这三种方式协同配合，弱化了旋律轮廓。同时，借助力度突变与力度对位，打破乐句常规，营造出契合古诗词的朦胧诗意，让听觉音响与诗词画面彼此交叠。不仅如此，调式化色彩和声思维也是重要的色彩塑造手段。一方面，在《夜泛西湖》第1—7小节中，横向线性进行以A宫、E宫与$^{\flat}$E宫七声燕乐调式多音阶为基础，通过依次叠入C自然音阶、十二音半音音阶的和声技法，实现调式调性的双重构建。另一方面，五声性纵向二度、三度、四度音程叠置，结合节奏对位与半音化介入，呈现出偶然音响特征。这种调式与半音的碰撞消解了传统和声的功能倾向，脱离强进行的束缚，进一步呼应诗词文本里西湖夜色朦胧流动的画面质感。（见表1）

表1　《夜泛西湖》第1—7小节融合民族调式色彩与自然音高半音化扩展的和声语言

小节	音高素材	调式与宫系统基础	融合声部中的音高素材	融合声部中的和声内涵	音响色彩特点
1	A–B–$^{\#}$C–E–$^{\#}$F	A宫五声调式	C–D–E–F–G–A–B–C	C自然音阶	民族色调与泛调性半音化中性色彩相互交融，由此生成传统与现代自然音阶混合的虚实相生的音响特质
2	E–$^{\#}$F–$^{\#}$G–B–$^{\#}$C	E宫五声调式			
3	$^{\#}$F–$^{\#}$C–$^{\#}$D	E宫六声调式（加变宫）	F–G–A–B–C–D	C自然音阶的六音子集	
4			G–A–B–D和$^{\flat}$G–$^{\flat}$A–$^{\flat}$B–$^{\flat}$D	C与$^{\flat}$D自然音阶之间的半音化“偏离”叠合偶发二度色彩摩擦	
5	$^{\flat}$E–F–G–$^{\flat}$A–$^{\flat}$B–C–$^{\flat}$D	$^{\flat}$E宫燕乐七声调式与E宫调式之间的半音化“偏离”叠合偶发二度色彩摩擦	F–C和$^{\flat}$G–$^{\flat}$A–$^{\flat}$B–$^{\flat}$D–$^{\flat}$E		
6					
7					

如果从和声内部结构与低音线条运动规律的结合看，织体上层显示从C自然大调四级的延伸，中间插入邻音隐含向$^{\flat}$E调性的转出，并形成下行经过音系列，开放在$^{\flat}$E调的Ⅴ级音$^{\flat}$B。中层强调E宫系统，其中从E–$^{\#}$F–$^{\#}$G–$^{\#}$A（=$^{\flat}$B）的上行级进开始，并对$^{\flat}$B音延伸到结束。低音层在$^{\flat}$E宫Ⅴ级音$^{\flat}$B上形成一个三和弦（$^{\flat}$B–$^{\flat}$D–F），同时，开始处由B音的延伸进入，显示了和声音级关系中的半音化隐含因素。此段最终上下三层由$^{\flat}$E–F–$^{\flat}$B归一于$^{\flat}$B功能。从音响的表现方面看，这种和声思维依托不同调性的对置、叠加与频繁离调，驱动和声色彩快速变化，使音色空间在瞬时切换中持续对峙与交融，凸显了叶小纲对音响意义与色彩观念的强烈追求。（见谱例1）

谱例1　《夜泛西湖》第1—7小节和声内部结构



叶小纲的“音色即色彩”理念在配器技法的运用方面，表现出将技法深度嵌入音乐叙事的特征，他不再将乐器之间的并置与融合视为单纯音响填充或声部平衡的用途，而是将色彩表现明确作为核心手段，使其成为承载诗意意象与音乐结构的动力。仍以《夜泛西湖》第1—7小节为例，这种理念具体体现为以下三个方面：

其一，叶小纲将木管组内不同乐器的音色进行巧妙组合与变换，充分释放了木管乐器在色彩表现方面的潜力。如主题旋律以纯音色手法在双簧管与单簧管之间交替呈现。自第5小节起，小提琴提升音区，与钢片琴、长笛等色彩性乐器结合，为主题动机“着色”，音色层次与和声色调随音乐推进而变化。

其二，在塑造旋律起伏时，多个旋律叠加层几乎与主题同步呈现。这些叠加层的色彩效果均

源自主题派生或与主题对置的材料。经过调性色彩的对比与融合处理，最终形成相互嵌入的色彩融合线条。一般而言，织体中节奏相似的因素往往采用相近的音色配置以求融合，但在《临安七部》中，叶小纲却将木管、打击乐与弦乐以非同度方式，通过音区、力度的差异性处理，构造了具有先天色彩差异的色彩和声体。这一手法不仅勾勒出起伏波动的旋律线条，也描摹了光影动态的表现力。

其三，在织体形态上，主调织体作为主要陈述方式，清晰地分离出旋律与背景的层次。仅从《夜泛西湖》第1—7小节即可观察到多样的织体处理。首先，旋律线条被装饰性拉宽，形成绵延的带状音响，勾勒出独特的旋律和声层，增强了色彩的复杂度；其次，在第3小节，叶小纲运用线条的线性扩展手法，将旋律向高低音区延展，并逐次叠加和声音数，使单一线条在纵向空间上瞬时膨胀，营造出明暗与空间感的显著变化；最后，第5小节呈现了不同织体层在各自独立和声基础上重叠融合为多层结构的现象，并将点状音型与线性进行结合，共同推动织体的演进与色彩的呈现。（见图1）

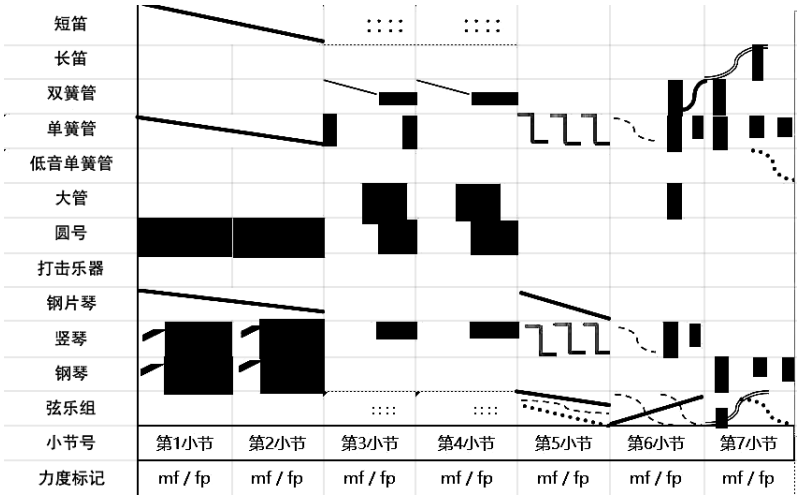


图1　《夜泛西湖》第1—7小节织体及音色

注：点状为音型，线状为旋律，面状为和声。

综上所述，叶小纲在实现诗歌与音乐深度融合的过程中，并没有简单地以乐器为古诗词配乐，而是将古诗词的含蓄、意象叠加等美学特征，内化为音乐创作的逻辑。无论是和声的色彩游移，还是配器的音色变幻，共同将音乐色彩转化为承载诗意与结构的独立语言，以此作为当代音乐的发声方式。

二、“色阶”细腻的划分与意象交融

在乐队思维中，对音色的处理既包括极为常见且简单的单一音色，也包含细腻且复杂的多层音色陈述方式。叶小纲在《临安七部》中对音色的处理，表现出与古诗词意象互文的双重并行特征。一方面，叶小纲在纵向结构中运用装饰性手法渲染音色，使不同线条交融叠合，形成具有造型性的复杂音色，并以此作为音乐发展与段落划分的隐形依据。另一方面，叶小纲又通过并置异质性线条，在各声部之间制造色彩反差，增强音响的层次性。同时，他还在横向的进行中，以音色的渐变与突变，不断调整声部间的疏密关系，使音响在流动中始终保有内在张力与推进动力。这些手法整体上恰如古诗词赋、比、兴的表现逻辑[3]，被转化为借助音色组合与变化的音乐思维，

引发诗与乐之间的互文联想，在听觉与意象之间建立起层层相应的艺术关联。

（一）纯音色主导出的色调分离

在《采桑子》第1—8小节的动机中，织体的构成具有两个特点：一是若干动机化短句在不同乐器声部之间的频繁传递与交错；二是纯音色主导下的音色分离处理。笔者认为，这样创作的目的是清晰切割线条性句式的结构，同时以第5小节形成的短暂音色混合为轴心，将色彩亮度从木管组逐步转移至弦乐组。在这个过程中，织体内部的各个因素逐一获得色彩展现，并在多层次复杂结构中形成彼此咬合衔接、流动推进的关系。这种手法塑造出的色彩效果，带有瞬间变幻和意象化的虚幻质感，就像古诗词中描写的涟漪水面随清风泛起的微妙变化，形成了音与象之间含蓄隽永的细腻呼应。（见图2）
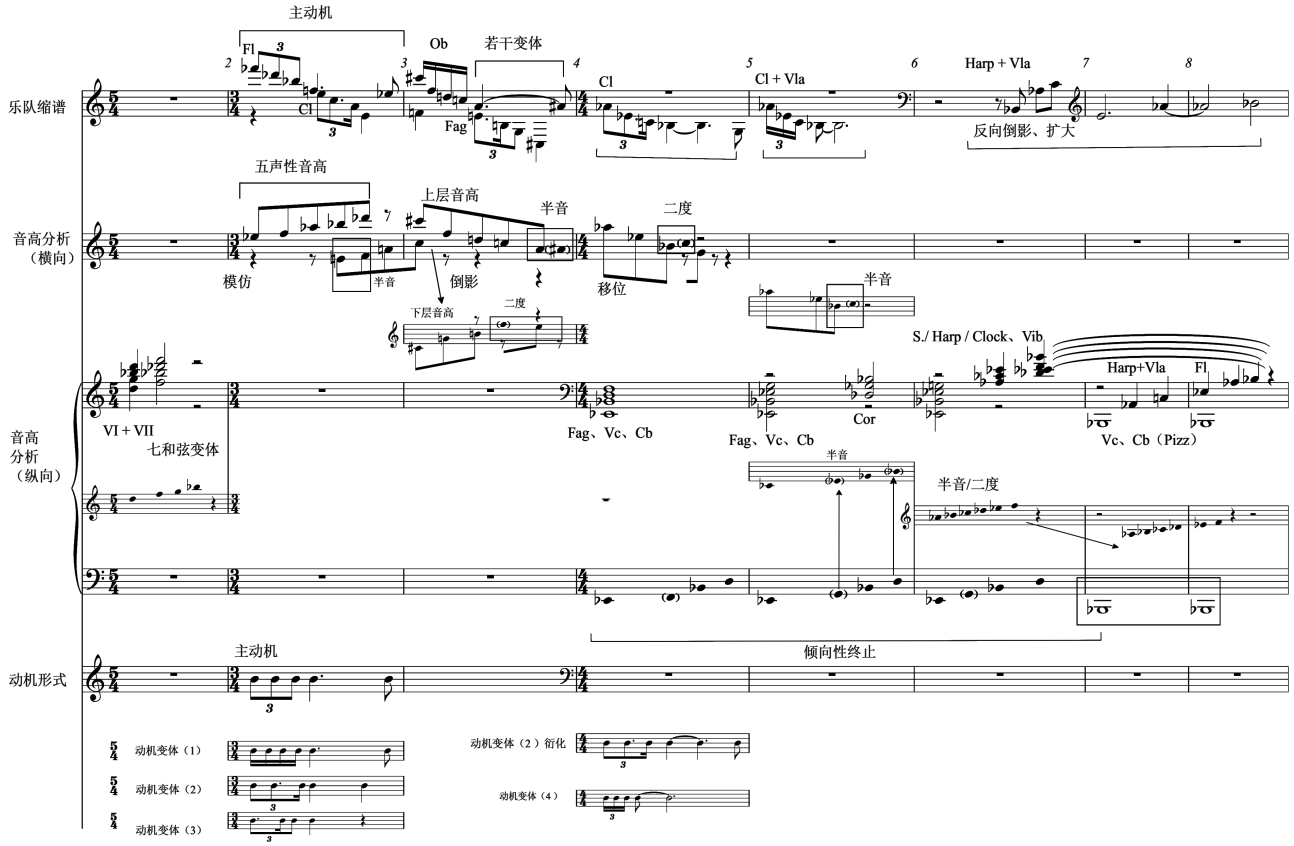


图2　《采桑子》第1—8小节动机与音色分配
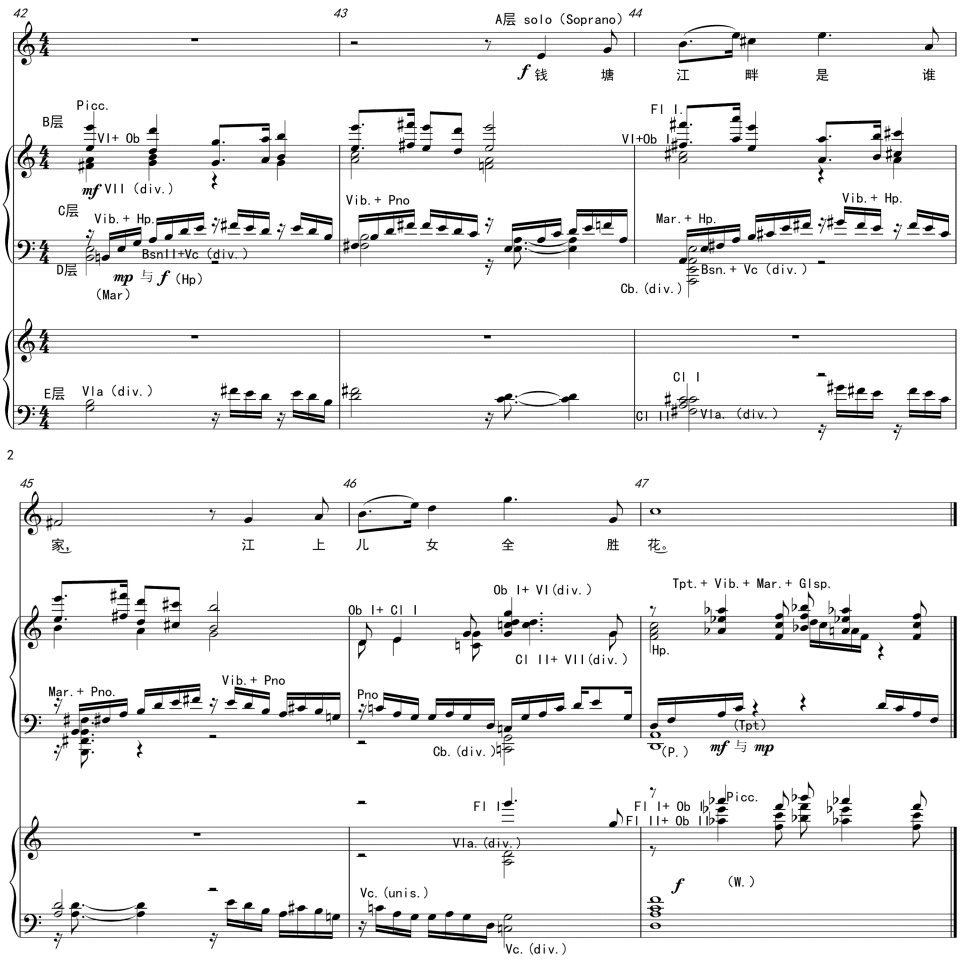
此外，从《采桑子》的音高组织看，以动机模式为基础，并在发展中衍生了多个变体，包括主动机及其变体1—3，其中变体2进一步衍化为变体动机4。这些动机之间保持着高度的连贯性，形成了动机化的结构线索，并在乐曲起始处即展现出强烈的展开与延伸意图。这种处理方式可视为叶小纲构建音乐结构力的重要手段：音乐的推动力来源于在受限范围内的动机变体与分裂，通过持续不断的细微演变，实现多层次的变化展开。在纵向和声层面，三度与五度音程的混合构成了七和弦结构，并通过引入偏音与外音，形成了具有色彩性的半音化和声材料。这一材料在逐步复杂化的过程中，贯穿并统一了和声的发展脉络。在音色方面，弦乐组高音区的小提琴以简短动机引入后，木管组的长笛、单簧管、双簧管与大管之间展开了纯音色的对话（第5小节短暂使用复

合音色作为结构暗示）。与此相应，为适应动机化、交错式的短句织体，叶小纲将材料在不同乐器声部间传递，这种音色分离手法在线性因素与和声因素之间（第4—8小节）有效地制造出色差对比，成为实现织体色彩分离的关键手段。

（二）异类音色勾画织体音层

在《浣纱女》第42—47小节的音乐片段中，为刻画浣纱水乡灵动婉转的诗意画面，叶小纲精心构建了4个独立的对比声部层（A–D），并以局部叠加织体层（E）作为辅助因素予以呈现。其中，A声部为人声演唱的主旋律，占据中音区，是音乐的前景层；而乐队中的B–D声部则主要由混合音色构成，从叶小纲构建的5个色彩层次中可以看出：A层承担主题旋律；B层以高音弦乐器与高音木管乐器的组合为基础，形成和声性“音带”式色彩线条，与A层主题形成对比，丰富了纵向层次；C层采用钟琴、马林巴和颤音琴三种色彩性打击乐器的双重混合音色，通过快速横跨中、高、低音区的多样性组合与穿插交替、横向展开，制造出令人目不暇接的色彩频率，起到装饰性音型化的作用；D层由低音弦乐器与低音木管乐器构成，承担低音功能，为整体结构提供稳固的低音支撑；E层则以局部叠加染色的方式游移于不同功能织体层之间，时而融入旋律层，时而附着于装饰层或低音层，打破固定声部边界，弱化声部之间的割裂感，通过这种灵活处理，制造出带有意象性的色彩变换，呈现其独特的功能状态。（见谱例2）

谱例2　《浣纱女》（第42—47小节）管弦乐队缩谱



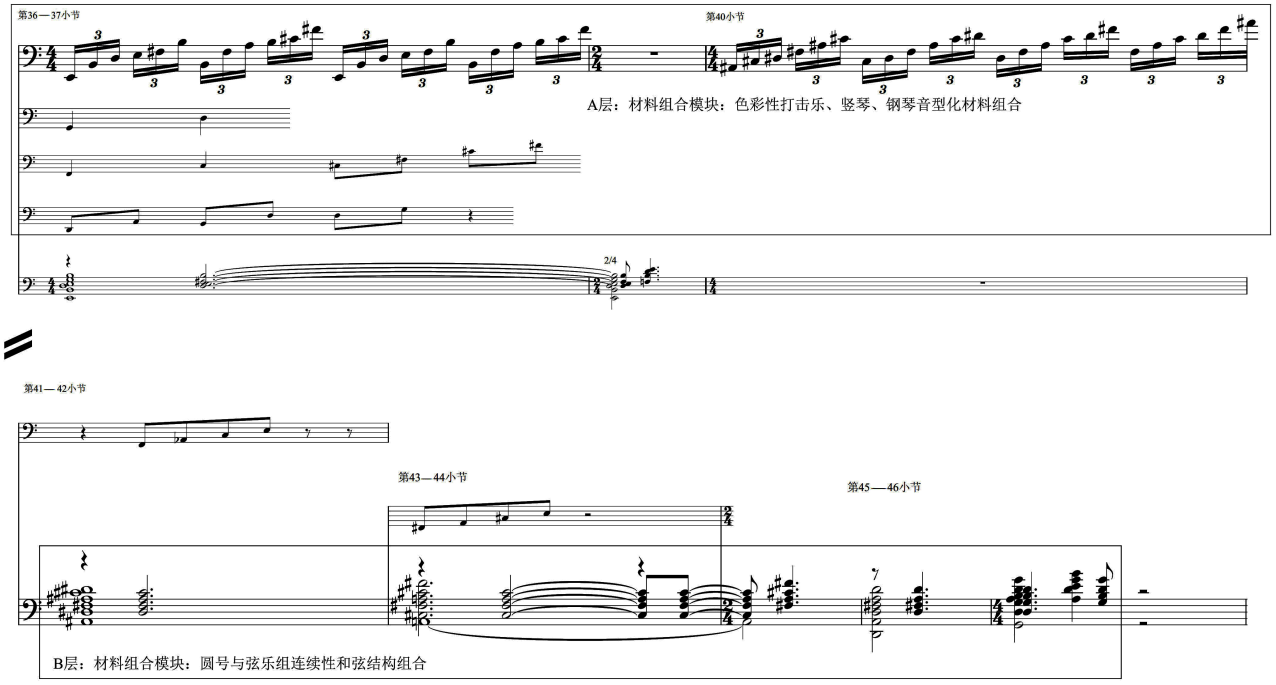
以异类音色勾画织体音层，辅以音区的互补性布局，使多重织体在纵向叠置时增强了空间的色彩丰富性，拓展音乐意象的感知维度。这两类手法具有两方面作用：一是利用不同类型的音色（人声、弦乐、木管、打击乐等）为每个层次勾画出各自的色彩轮廓；二是在音区安排上，避免层次之间的互相干扰，即便某些层次音区相近（如A与C层、A与E层），也依靠音色本身的差异保持了独立。这一手法将配器从音响组织手法上升为具有色彩叙事功能的手段，成为连接诗歌意象与音乐色彩的核心途径。

（三）色彩渲染手法与意象隐喻

音乐中的色彩渲染手法与意象隐喻，是通过音响层次的铺陈与音色调配，将听觉体验转化为具有视觉联觉与诗性意蕴的意境结构[4]。

在配器技法层面，这种转化必然借助织体分层与音区对比来实现。通过音色渐变和混合音色的运用，作曲家可以在时间进程中形成连续、可控的音响色调过渡，从而获得色彩渲染与意象隐喻之间的关联。以第七首《六和塔》为例，整首诗通过一系列意象的巧妙组合，构建出静谧而悠远的诗意空间。（见谱例3）

谱例3 《六和塔》第36-44小节的材料组合模块
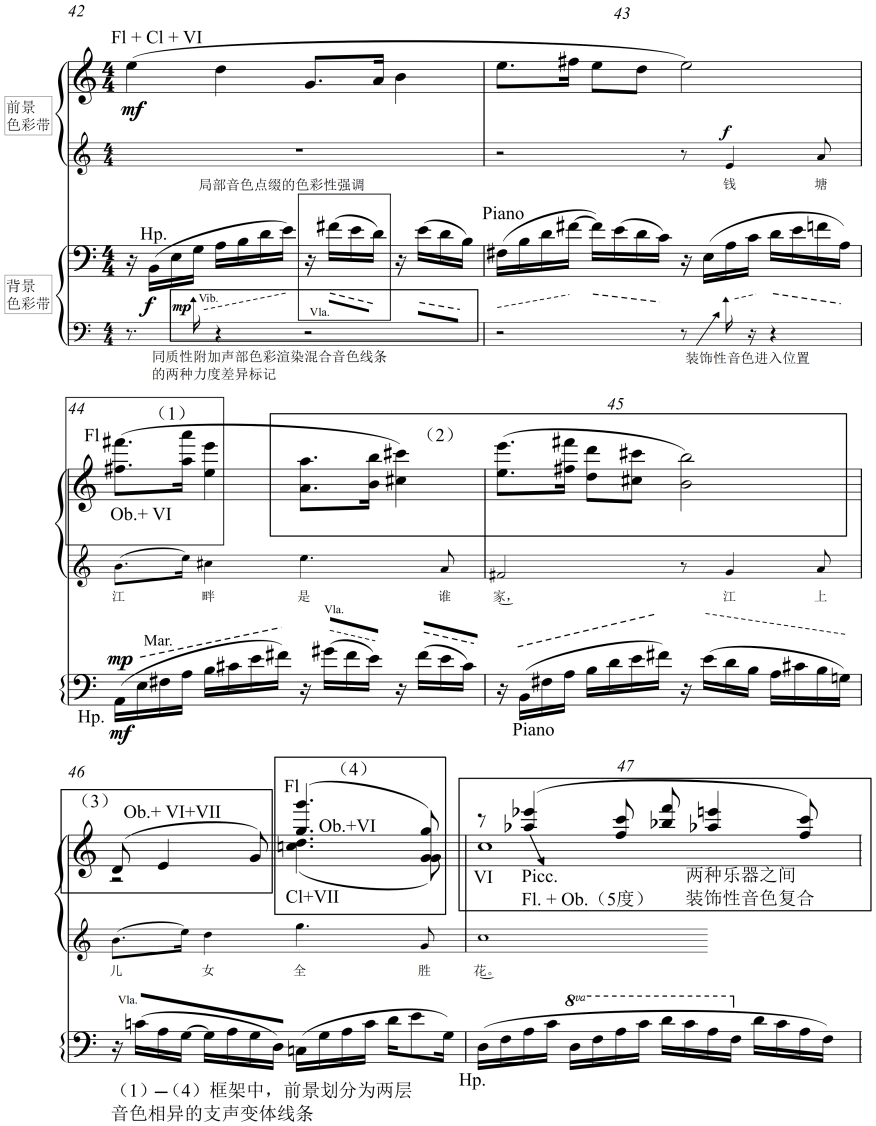


这段音乐从织体形态看，可以清晰地分离出两个音色层：一是A层，由竖琴、钢琴、颤音琴和马林巴构成，以颗粒感与透明性的音响为主；二是B层，以圆号带有柔和共鸣的音响与弦乐附有绵延长音的面状形态为底色，建立于和声复杂化带来的不稳定音响之上。

两层之间的音色呼应，在点—线—面的织体布局中呈现音色分离与叠置，细腻勾画出暮树沙洲与江湖比海之间静与动的关联。虽然没有声势浩大的音响堆叠，但此处精妙的音色组合在含蓄中渲染出色彩层次变化。

不难看出，这种以音型与线条起伏错落，自然嵌入面状音响之中的织体处理方式，使整体音响传递出清幽之境、深远之情的意境。正是这种暗示与隐喻的表达方式，折射出叶小纲对色彩的高度敏感。尽管此类手法并不是全新创造，但在

这部作品的创作中，却恰好与中国传统文化中含蓄的文人气质相契合。叶小纲借由管弦乐语言的转化，赋予音乐独特的中国色调，并将其与中国审美追求融为一体。《浣纱女》就采用了这一手法，构建出虚实相生的音响空间，不仅强化了声部的独立性与装饰性，更在横向音色流动中形成“音区覆盖”式的色彩渲染，使音响本身成为意象延伸的载体，借由音色与音区的配合烘托江南浣纱的朦胧氛围感。让听觉画面与古典诗意彼此交融，深化文本意境的听觉转译（见谱例4）。

谱例4　《浣纱女》（第42—47小节）管弦乐队缩谱



注：虚线为附加声部的装饰性色彩，实线为局部音色的点缀，箭头为附加乐器的起始音位置。

在乐队与声乐结合的段落中，二者关系可从两个层面加以解析：一是声部间基于同质音响的“微偏离”式色彩交融；二是横向维度上的音色流动形态。声乐声部以燕乐B羽与G徵调式铺展，乐队部分则融合雅乐E商、燕乐D羽及G徵调式，形成天然的色调差异。弦乐与木管的混合音色先

于声乐进入，构成短暂的时间错位，随后在同步节奏中，借由紧密的音程关系构建出带有附加声部层次的平行结构，实现彼此装饰与相互染色。

该段落可划分为两条并行的色彩带：前景中，声乐与弦乐、木管相互交织，借助同度呼应或非同度穿插形成若即若离的微偏离效果；背景层则由钢琴、竖琴与颤音琴以中强与中弱力度叠置，构成持续变幻的共鸣声部，以其高频色彩变化对前景进行音区覆盖式装饰，从而强化整体色彩的渲染与润化。

据此可以判断，此种音色的处理手法明显超越了传统的骨架音装饰逻辑，转而通过调式并置与节奏结构的设计强化各声部的独立表现力，使前景与背景互为映衬，彼此塑造，从而形成极具层次感又蕴含东方韵味的音色组织逻辑。

三、色彩虚实的音响逻辑构建
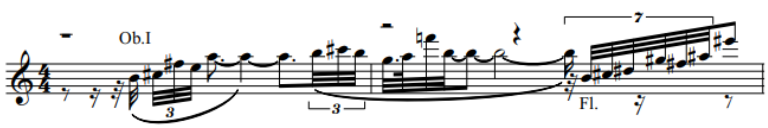
管弦乐色彩的虚实处理，实质是通过音响的组织与塑造来构建丰富听觉画面的艺术[5]。在《临安七部》中，叶小纲将节奏、和声与音型等元素从旋律主导中解放出来，使其成为织体中具有独立表现力的内容，并借助多样化的配器手法，形成兼具织体形态感与色彩变化的音响组织。这种音响塑造不仅能唤起空间与视觉的联想，也能通过多层次的结合，暗示出诗中复杂的意境。从诗与乐色彩的同步与渲染手法可以看出，古诗词的意象被系统地转化为音乐语言。这些手法的综合运用，最终形成虚实相生的整体音响结构。这样的音响结构通过持续音色与流动音型的交织、清晰形式与朦胧意象的相互映照，营造出层次丰富、富有感染力的听觉景象，完成了从声音到诗意的跨越。

（一）多种音乐形象的音色交织

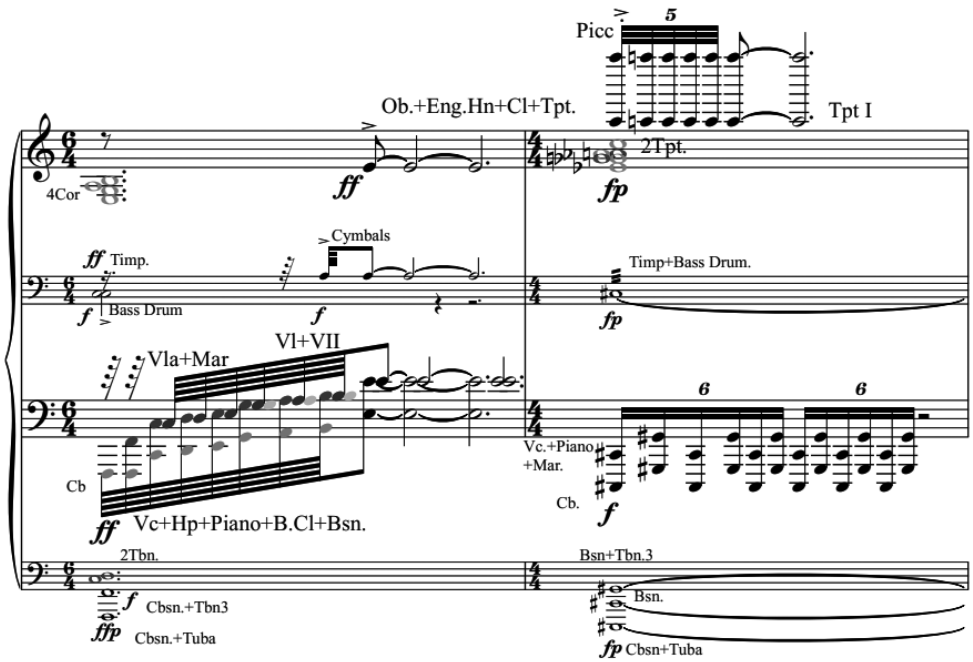
孟浩然在《与颜钱塘登樟亭望潮作》这首诗中描绘的钱塘江气势磅礴，其“雷震”“照日秋云”“渤澥宽”“惊涛”“凛生寒”，都无不体现着诗歌语言与视觉意象在视听体验上的交融和延伸。叶小纲在《与颜钱塘登樟亭望潮作》中依托多种音乐形象的音色交织，以不同乐器群组的音色叠置与力度起伏，复刻诗文内在的情绪张力，使文字中的壮阔图景转化为可被听觉感知的交响叙事。

音响造型具有独特的象征和暗示功能，既可以表象为“空间—视觉”，也可以通过多层次的音响组合象征复杂的视觉意象[6]。从整体看，可以将乐曲《与颜钱塘登樟亭望潮作》第1—14小节划分为3个分句，分别是第1—4小节、第5—8小节和第9—14小节。这3个分句之间通过持续音型作为共同因素连接，彼此形成对比关系。在结构上，这3个分句具有并置性，而这种并置关系尤其体现在音色的运用方面。在开始阶段，各个乐器组发挥了不同的作用。打击乐以轰鸣声模仿雷震，作为背景色彩层穿插其间；低音木管、铜管、钢琴与色彩打击乐在低音区交织，结合弦乐低音部形成的群体音响，共同描绘潮水来临前的奔涌浩瀚之势，铺垫出蓄势待发的戏剧化音响张力；高音木管独奏与竖琴的呼应，则贴切呈现了秋日云霞缭绕的意象。在表现潮水的段落中，弦乐组从低音大提琴开始，以梯形声部叠入的方式逐步扩展音区，增强音响的厚度与动态。第5小节木管低音乐器与多种打击乐混合，音色层次渐趋浓烈，配合由六连音、三十二分音符构成的流动音型，刻画出潮水蓄势涌动的姿态。定音鼓、钹与大鼓通过强击与滚奏，始终呼应弦乐的变化，进一步强化潮声如雷的生动景象。（见谱例5、谱例6、谱例7）

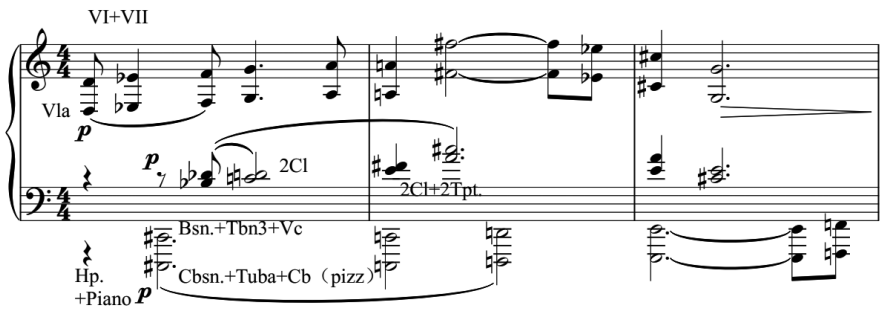
谱例5　《与颜钱塘登樟亭望潮作》第1—2小节



谱例6　《与颜钱塘登樟亭望潮作》第5—6小节



谱例7　《与颜钱塘登樟亭望潮作》第9—11小节
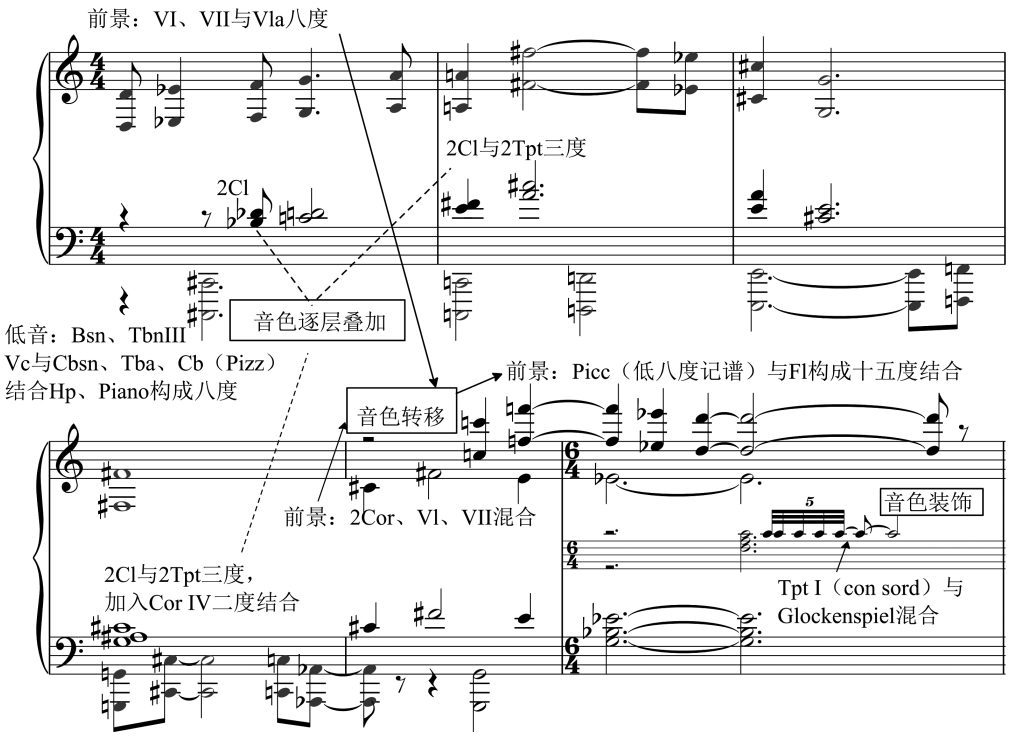


打击乐与全体低音乐器共同构筑了潮水的壮阔场面，而双簧管向长笛独奏的过渡，则以高音区明亮的线条勾勒出秋云的幽缓意象。尤其在“潮涌”与“秋云”并置的段落中，低音区持续呈现澎湃的潮水音响，弦乐音区逐步上行，经铜管混合音色过渡，最终回归至木管开头的音高材料。这种布局既强化了意象之间的对比，也实现了音乐素材的内在统一与关联。

（二）音色手法对意象塑造的推动作用

八度叠置形成的复合音色，是推动音色展开的核心手段之一，其通过在不同音区对同一音高材料分层呈现，有效强化了音响的空间纵深与层次感。在《与颜钱塘登樟亭望潮作》中，前景层由小提琴与中提琴八度结合，低音区由不同组的低音乐器以八度复合音色支撑。前景与低音两条线性材料虽具有模仿性，但织体比例前景简洁。低声部虽具有支撑作用，但与小提琴、中提琴八度旋律比例相差悬殊，形成了音响上的非平衡状态。此时，内声部由两支单簧管引入，并逐步叠加铜管乐器形成音色复合。（见谱例8）

谱例8　《与颜钱塘登樟亭望潮作》第9—13小节

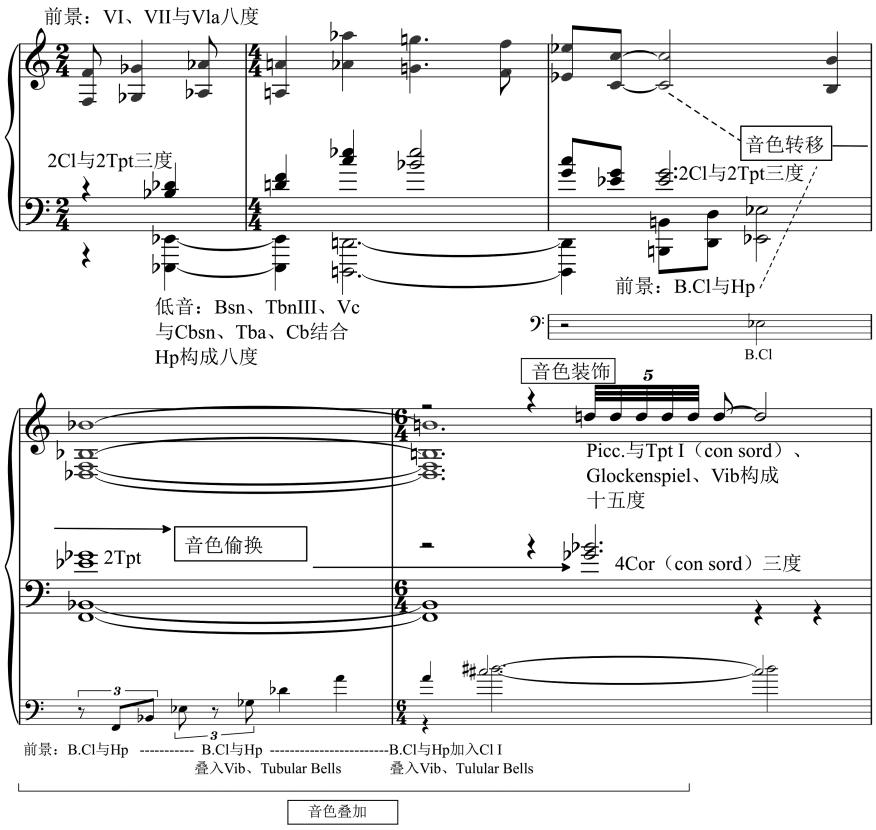


深入分析谱例8的内声部音色变化可见，单簧管作为内声部的主导音色，被小提琴与中提琴以八度音程包裹，形成了弦乐线条的清晰锐度与木管绵延感的结合，促成不同乐器特质彼此交融互衬。单簧管居中悬浮，既赋予弦乐组以空间混响般的质感，也与弦乐泛音层形成音色互补。随后，单簧管通过音色“偷换”手法，依次与小号、圆号结合，实现音色的诗意化过渡。在第10小节，单簧管在中音区与小号融合，软化其金属质感，形成核心共鸣带；至第12小节，单簧管转为与圆号交融，内声部色彩渐变为暖性渗透，以前景中隐蔽的方式参与整体色调的塑造。横向观察第9小节与第12小节可以发现，圆号作为稳定音色层，支撑小提琴向短笛与长笛的十五度复合音色过渡，形成了细腻的音色模仿关系，塑造线条在不同音区中忽现与闪烁的色调变化。

《与颜钱塘登樟亭望潮作》在第13小节进一步渲染音色变换，加弱音器的小号与钟琴以八度复合音型奏出五连音，呈现冷峻金属质感与现代音响，以差异化音色配比构建层次分明的多维听觉图景。弱音器改变小号泛音，与衰减缓慢的钟琴结合，再被短笛与长笛包络于高音区，构成近似于声学棱镜的听觉效应[7]：此处的短笛占据音响中心位置，动态小号的音色将重心拉回中频，钟琴承担高频装饰，长笛长音提供了底色支撑，四种音色交织，营造虚化感。

《与颜钱塘登樟亭望潮作》从第38小节开始实为第9小节的上方三度移位，作曲家通过移位、变形等方式实现配器逻辑的延续。前景仍由小提琴与中提琴的八度复合音色主导，内声部则先以单簧管与小号的三度复合音色进入，后于第41、42小节转为小号与加弱音器圆号之间的纯音色交接。低音区乐器编制与谱例7相同，但从第38小节进入时弱化了对位因素，更强调持续低音功能。自第41小节起，低音区以音色叠加强力上行，推动前景线条跨越3个音区攀升，并与高音区短笛、加弱音器小号、钟琴和颤音琴构成的十五度五连音装饰音型相融合。（见谱例9）

谱例9　《与颜钱塘登樟亭望潮作》第38—42小节



相较于谱例8，谱例9在音色上具有展开性的变化。其变化源于音色处理的多样化，主要体现在两方面：一是不强调对比的渐进式展开，整体色彩与色调保持统一；二是在音势变化幅度上更趋向冷色调，尤其在谱例9中，持续的低音、前景音色变化频率的降低，均反映出音色手法服务诗歌“凛生寒”的意境隐喻。

四、色彩层次的变化及自由化的总体布局

叶小纲《临安七部》的音色处理融合西方现代管弦乐技法与中国传统音乐美学，形成虚实相生的音色审美，主要体现为三个维度：旋律的色彩化、织体的意象化和音响空间的层次化。音色旋律的线性建构通过不同乐器组对同一线条的交替呈现，以色彩转换对旋律实现延伸；织体意象的视觉化，则是将音色进行意象化处理，借助乐器音色特质与组合引发视听联想；而音响空间的纵深构建，则依托色彩布局与层次处理，形成细腻的多层音响结构。

（一）音色动机与音色展开布局

叶小纲在音乐创作中对色彩逻辑的追求，并不是单纯追求创新，而是更注重对传统色彩技法的新运用。在《临安七部》中，每一首作品都具有鲜明的旋律形态或主题动机，这些主题动机在音乐发展中通过不断地展开与变化，构成音乐的有机统一整体，并通过节奏组合、形态变化、音高排列等多种方式，赋予音乐以丰富的色彩层次。显然，传统配器中常见的对比展开型、贯穿展开型等手法，在《临安七部》中并不是主要色彩手段，叶小纲采用了一种类似于“并联”演化型的配器策略，通过音色频繁变动在曲式环节间制造横向连贯性，使色彩在流动中展现细腻丰富的层次感。这一逻辑在配器布局上尤为显著。

《忆江南》全曲共48小节，其原型主题为典型的五声性短小动机结构，其凝练的音乐内核具备充分的发展空间。在音乐的发展过程中，主题动机不断衍生变体，以10次变形和偏离，使主题在不同时间点位上呈现不同的形态偏移变化，仿佛在音响层面进行了多次截断。这种处理方式不仅使主题动机获得了充分的音乐展开动力，还构建了“原始细胞”的渐次性繁衍逻辑[8]，贯穿始终，使音乐在运动中呈现生长的态势。

从单一横向声部的角度看，原始动机及其变体动机频繁转换调式，导致主音不断游移，从而形成了独特的泛调性色彩。与主题动机高度相似的素材，在经过10次推移演化后，逐渐生成了一系列主题动机的嵌合体。这种将素材演化为链条的手法，是叶小纲对统一与变化的深度理解。它既赋予了音乐语言的现代感，又保留了中国音乐的韵味，创造出一种融合现代与传统元素的独特音响效果。

基于对“原始细胞”变化和统一构建的材料渐变原则，自然形成了音色布局方面的多样性，使音色更迭并不是随意铺陈，而是与动机衍变进程协同推进，实现音乐材料与配器表达的双向耦合，让配器选择服务于整体诗意化的音响叙事目标，充分释放了不同乐器组别独有的音色表现力。《忆江南》全曲从引子、三段主体、尾声的基础框架来看（见图3），主题（含变体）共7次使用纯音色作为色彩原料，依据乐曲结构的起承转合有序排布乐器，依靠音色对比推动音乐情绪的流转，以弦乐与独奏木管乐器之间的交替为主，偶尔插入人声来进行色彩布局。仅有3次混合音色，分别出现在第Ⅱ段开始、承接段及第Ⅲ段开始处，主要以木管与人声、木管与弦乐在八度上的异质音色结合为主。混合程度最复杂的位置出现在第33小节，横跨了木管、弦乐和打击乐器三组的八度混合，而此处正是《忆江南》的高潮段落，音色张力与诗词情感在此处形成共振。
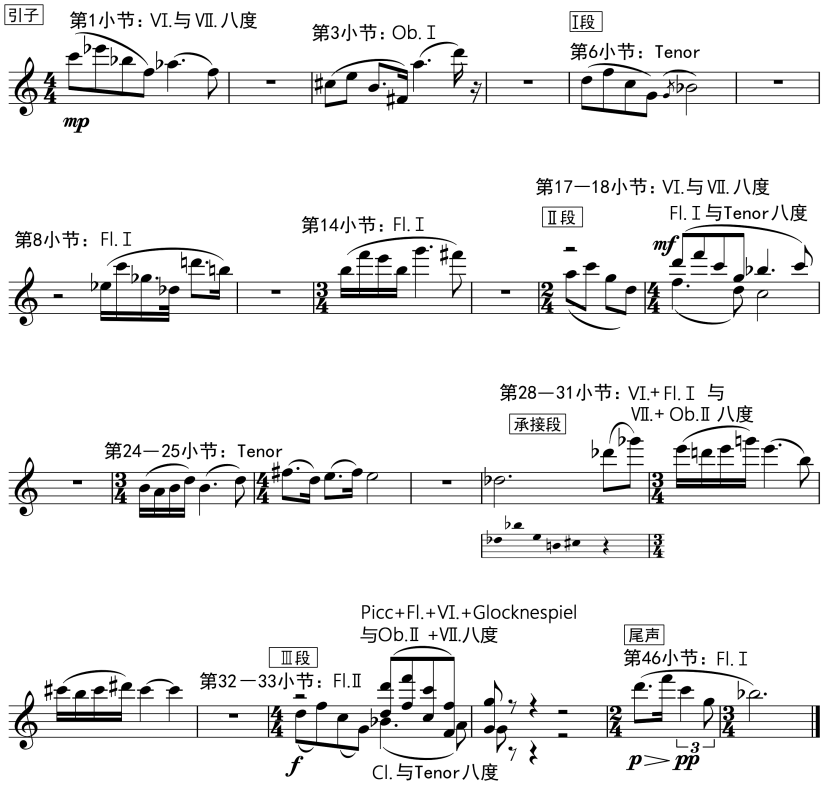


图3　《忆江南》全曲主题及其变体音色展开逻辑

此外，不可忽视的是，这种配器布局始终伴随力度的同步变化。《忆江南》从乐曲开始的中弱向第Ⅰ段至第Ⅲ段发展，在中强到强的范围内依次展开，尾声回归至弱到极弱。《忆江南》虽然没有强烈的乐队音响，却恰好迎合了诗歌中文体的艺术表现要求，轻柔丰富的情绪转换，富于情景的想象与变幻。

叶小纲的这种色彩观念与20世纪作曲家的思想具有异曲同工之妙，它类似对勋伯格序列音乐风格的全新探索与运用。勋伯格的序列音乐通过严格的序列结构，创造了一种全新的音乐逻辑和色彩表达方式，而叶小纲则在传统音乐的框架内，通过对色彩手法的创新运用，实现了与之类似的效果。

（二）音色和织体在音乐结构陈述中的运用

管弦乐织体与音色之间并不是各自独立的技术，而是彼此依存，互为条件的整体。音乐作品中的线条性因素与和声性因素，总是通过具体的织体形态编织在一起，并经由音色的调配呈现不同的音响效果。织体决定音色如何在时间中展开，音色则赋予织体以可感知的形象与情绪。

在《临安七部》的整体布局中，音色与织体的关联成为参与结构的重要因素，并同时作用于色彩渲染与意象表达。从配器布局的整体构思看，七首作品均以单音色开篇。声乐部分以弦乐音色为依托，或由弦乐与木管、打击乐等装饰性音型结合伴奏；复合音色集中出现在中段器乐部分，与声乐形成对比或展开呼应。结尾常伴随材料再现，依力度分为两类：弱奏收束多回归单音色，强奏收束则多保留复合音色。在文本中，七首诗词核心意象与江南水文化密切相连。叶小纲以音色为水墨，构建声音意义上的山水。水意象主要通过木管与色彩打击乐表现，并借助多样音型化织体增强细节层次。而水光相映的景象，则多由铜管或复合音色描绘，以呈现光影的变幻与动静交织。

若从乐章内部结构的配置与关联进行分析，以《与颜钱塘登樟亭望潮作》为例（见表2），其结构可划分为两部分。对比观察主段Ⅰ与主段Ⅱ可见，后者在声乐与乐队结合中表现出更强的展开性。从音色配置看，主段Ⅱ的线条音色更丰富，织体更密，力度变化更细腻而强烈，音响质地更浓厚，音色交替变化频繁，并出现该乐曲唯一的乐队全奏。这些处理表明，管弦乐配器布局与音乐结构之间具有同构关系，二者相互支撑，共同构建具有内在协同关系的音响结构框架。

表2　《与颜钱塘登樟亭望潮作》管弦乐配器布局

结构成分	材料元素	起止小节	声源	音色节奏	管弦乐特征
引子	材料a-c	1—14	乐队	频繁、对置	木管单音色；木管、弦乐与打击乐组同质复合音色（音型化织体）；木管、铜管、打击乐组复合音色与弦乐组异质织体
主段Ⅰ		15—27	人声	稳定、展开	弦乐与木管对比音色；弦乐与铜管对比音色；木管与打击乐同质复合音色（音型化织体）
		28—36	乐队	频繁、对置	木管、弦乐、铜管、打击乐四组之间的异质复合音色；木管、弦乐齐奏音型化织体与铜管组对比音色结合转入木管组、弦乐组与铜管组三组同质复合音色
连接	材料b-c	37—42	乐队		弦乐、木管与打击乐器组同质复合音色（音型化织体）；弦乐与木管组音色对比；木管与打击乐器同质复合音色
主段Ⅱ		43—52	人声	频繁、展开对置	弦乐与木管对比音色；弦乐与木管同质复合音色
		53—57	乐队		弦乐、木管复组合音色与铜管组对比音色
		58—68	人声	稳定、展开	木管与弦乐复合音色音型化织体（音型化织体）；乐队全奏

续表2

结构成分	材料元素	起止小节	声源	音色节奏	管弦乐特征
结尾	材料a	69—70	乐队	频繁、对置	木管、弦乐、打击乐组同质复合音色（音型化织体）
	材料a变体	71—74	乐队		木管与铜管组同质复合音色；木管组复合音色（音型化织体）

五、结语

《临安七部》的深层价值不仅在于其对南宋诗词意境的音乐再现，完成文学文本向听觉艺术形态的跨媒介转化，更在于叶小纲通过系统化的音响组织，使音色的对比、转换与融合呼应了诗词意象的变化。作品并没有停留在对山水或江南的表层描摹，而是以音色为素材、织体为结构、音响逻辑为贯穿，依托动机衍变与配器设计构建完整的审美表达链条，将中国古典美学中虚实相生和言有尽而意无穷的理念转化为可听、可感的现代音乐语言。

在技术层面，叶小纲巧妙融合了五声性动机、多调式叠置、半音化和声与西方管弦技法，兼顾民族旋律特质与管弦乐队的器乐表现潜能，使色彩意象既具有东方神韵，又具备当代音响的复杂性与张力；在结构层面，叶小纲通过音色动机的并联式展开、持续音层的贯穿及对力度对位的控制，实现了文学意象在时间上的流动与空间上的延展，促成文本内涵与器乐音响的深度交融统一。尤为关键的是，叶小纲对同类异质音源的探索和对“动—静”织体的艺术处理，使音乐超越了单纯的情绪传递功能，转化为能够引发听众联想的意象体系。这一创作思维超越了将中西方技法简单叠加的局限，成功将尚清、重虚等传统审美理念转化为音乐组织的内在逻辑与结构原则，使作品在现代形式的探索中，依然保有清晰可辨的文化底色。

在全球化背景下，中国当代音乐的文化主体性并不是来自对民族符号的表层化借用，而是建立在对自身美学传统的深度理解与创造性转化之上。《临安七部》将虚实相生和意在言外等传统审美范畴系统地转化为音色组织、织体布局与结构展开的内在逻辑，可视为对这一创作理念的自觉实践，从而保持了与东方艺术精神的深刻联系，为诗词题材管弦乐创作提供可参照的实践范本。在当代音乐创作中，将文化精神内化于音响组织的深层逻辑，正是形成具有鲜明美学品格的中国音乐表达的核心方式。

参考文献：

[1]彭德.中华五色[M].南京：江苏美术出版社，2008：86-89.

[2]司空图.二十四诗品·含蓄[M]//历代诗话.北京：中华书局，1981：38.

[3]崔学荣.中国传统音乐文化的思维方式和特征探赜[J].音乐文化研究，2023(1)：101-110.

[4]Dufrenne M.The phenomenology of aesthetic experience[M].Casey E S, et al., trans.Evanston：Northwestern University Press，1973：121-122.

[5]杨立青.管弦乐配器教程：下册[M].上海：上海音乐出版社，2012：1299-1346.

[6]王次炤.音乐美学基本问题[M].北京：中央音乐学院出版社，2011：96.

[7]Boulez P.Notes of an apprenticeship[M].Weinstock h，trans.New York：Alfred A.Knopf，1968：287.

[8]勋伯格A.作曲基本原理[M].吴佩华，译.上海：上海音乐出版社，2016：7-8.

Musical Interpretation of Color Imagery and Construction of Acoustic Logic in Ye Xiaogang´s *Seven Episodes for Lin´an*

WU Danning

Abstract: The vocal symphony cycle is an important genre through which Ye Xiaogang has persistently expl-ed the core proposition of "Chinese sound. "This concept does not simply refer to the quotation or reproduction of national tunes or traditional instruments,but points to a deeper creative pursuit. uit:how to embed the aesthetic spirit and expressive logic of Chinese culture into the foreign form of Western symphonic music, so that it retains the structural tension of symphonic thought while conveying the distinctive resonance and artistic conception of Chinese art. It is precisely under this proposition that Ye Xiaogang has undertaken long-term and systematic creative practice. The composer takes the essence of Chinese literature as his spiritual foundation, traditional musical elements as his sonic basis, and Chinese-Western compositional techniques as his structural tools, gradually developing a personalized musical style through long-term practice, whose core is structured around structurality, color,and imagistic logic. This style differs both from the simple transplantation of the Western symphonic tradition and from the superficial collage of national musical idioms, opening instead an original personal path between the two. Its distinctiveness lies in the fact that the composer neither avoids the mature experience of Western symphonic music in structure,harmony,and orchestration,nor is content with using national materials as decorative elements,but instead attempts to allow such concepts from traditional Chinese aesthetics as "image" "resonance"and "blank space" to truly enter the structural level of music and become the internal basis for organizing sound and advancing narrative. Within this creative lineage,*Seven Episodes for Lin'an* holds a transitional and significant position. With "the landscape imagery of interwoven obscurity and clarity" as its core image, The work transforms the "color imagery" of classical Chinese aesthetics into musical narrative with a sense of spatial layering through the systematic treatment of timbre, texture, and sonic structure. The so-called interweaving of obscurity and clarity is not only a distillation of the visual experience of Jiangnan landscapes but also a structural strategy in music. Through contrasts in register, shifts in timbral brightness and darkness, alternations in textural density, and the sometimes merging and sometimes separating relationship between voice and orchestra,the composer creates a sonic space that is both unified and full of internal tension. Within this space,listeners can perceive both the atmospheric unfolding characteristic of traditional landscape painting and the structural momentum brought by modern symphonic thought. The work is guided by a creative outlook that expresses literati sentiment and national narrative, and with the aid of diverse compositional methods,it forms in the multiple interactions between voice and orchestra a musical language system that is both internally grounded in Chinese aesthetic qualities and internationally accessible. This interaction between voice and orchestra is not a simple relationship of "solo plus accompaniment, "but allows the voice to become an organic part of the sonic structure, engaging in dialogue, response, and even confrontation with the instrumental forces,thereby expanding the expressive boundaries of the vocal symphony cycle as a genre. Overall, *Seven Episodes for Lin'an* is not only an important practical achievement in Ye Xiaogang's exploration of "Chinese sound, "but also provides a reference model combining cultural depth and technical sophistication for contemporary Chinese vocal symphonic creation.

Keywords: timbre image;timbre texture;sound structure;vocal symphony;Ye Xiaogang