

ICSLA

International Communication Studies in Literature and Art

ICSLA, Vol. 2, No. 1, 2026, pp.65-81.

Print ISSN: 3079-2711; Online ISSN: 3104-5081

Journal homepage: <https://www.icslajournal.com>

DOI: <https://doi.org/10.64058/icsla260107sectna>



尼尔斯·阿谢姆扬琴协奏曲《咫尺天涯》创作技法研究

欧宝怡 (Ou Baoyi), 杨红光 (Yang Hongguang)

摘要: 本文以挪威作曲家尼尔斯·阿谢姆 (Nils Asheim) 为“外国作曲家写中国”项目创作的扬琴协奏曲《咫尺天涯》(Close at Distance) 为研究对象, 从“有控制的偶然”技法的局部化应用、扬琴与乐队的声音景观塑造、中国传统音乐元素的基因式转化三个维度展开分析, 揭示三者之间的动态平衡与协同效应, 为理解“外国作曲家写中国”项目提供了微观分析范本, 也为中国当代音乐创作如何借鉴西方现代作曲技法、转化本土资源提供了有益启示。

关键词: 尼尔斯·阿谢姆; 《咫尺天涯》; 有控制的偶然技术; 声音景观; 中国传统音乐

作者简介: 欧宝怡, 宁波大学音乐学院硕士研究生, 研究方向: 作曲技术理论, 电邮: 17727797506@163.com。杨红光 (通讯作者), 宁波大学音乐学院教授, 研究方向: 作曲与作曲技术理论, 电邮: yanghongguang@nbu.edu.cn。

Title: A Study of Compositional Techniques in Nils Asheim's Yangqin Concerto *Close at Distance*

Abstract: This paper takes the yangqin concerto *Close at Distance*, composed by Norwegian composer Nils Asheim for the “Foreign Composers Write China” project, as its research subject, analyzing it from three dimensions: the localized application of “controlled aleatorism” techniques, the soundscape construction between the yangqin and orchestra, and the gene-based transformation of traditional Chinese musical elements. It reveals the dynamic balance and

synergistic effects among these three dimensions, providing a micro-analytical model for understanding the “Foreign Composers Write China” project, as well as valuable insights for contemporary Chinese musical composition on how to draw from Western modern compositional techniques and transform indigenous resources.

Keywords: Nils Asheim; Close at Distance; controlled aleatorism technology; soundscape; traditional Chinese music

Author Biographies: **Ou Baoyi**, Master’s candidate, School of Music, Ningbo University. Research direction: Composition and Theory. E-mail: 17727797506@163.com. **Yang Hongguang** (Corresponding Author), Professor, School of Music, Ningbo University. Research direction: Composition and Theory. E-mail: yanghongguang@nbu.edu.cn.

尼尔斯·阿谢姆（Nils Asheim）是北欧当代音乐创作领域的代表人物之一，曾获挪威音乐界最高奖项 Spellemann 奖、北欧理事会音乐奖等诸多国际殊荣。其创作聚焦有控制的偶然技术层面，以及“声音景观”的空间层次、动态演进与沉浸体验的叙事建构，通过对不同频率、音色、时值、力度等声音素材进行解构、调制、滤波、重组与编织，进而重塑音乐的情境表达维度，赋予音乐以全新的质感与表现力。这一创作趋向在其为上海国际春季音乐节“外国作曲家写中国”项目所作的扬琴协奏曲《咫尺天涯》（Close at Distance）中得到了充分的体现。该作品采用非线性的叙事架构，依据声音景观的演进逻辑设计内在的结构关系。正是阿谢姆将中国传统音乐元素、西方现代作曲技法与声音景观结构观念交融相契，不仅为其音乐创作拓宽了边界与内涵，也为受众带来全新的视听体验，由此也成为其音乐创作中独具的表现特征。本文将从有控制的偶然技法、声音景观的构建和中国传统音乐元素在现代织体的融入三个方面来论证《咫尺天涯》如何超越表面风格的拼贴，达成深层文化元素的有机融合。

一、有控制的偶然对中国传统音乐元素的基因式处理

（一）链条结构中的环节化处理

玛丽安·博杜安·利（Marianne Baudouin Lie）曾提到：“阿谢姆 2000 年后的作品不再遵循线性发展模式，而是以构建各种‘房间’为核心，通过运用平行且非同步的音层，将这些音层以经过计算但并非刻意控制的间隔连接起来”¹，这说明阿谢姆在 2000 年后的作品就有意识的使用链条结构将前后的音乐片段串联起来。许佳（2014, p.117）提出：“链条结构”的本质是“不同音乐片段以链条状交替出现于两个及以上音响层中”，环节间具有对比或模仿关系，常伴有“异步叠加”。阿谢姆在《咫尺天涯》中一如既往地运用了链条结构，他将《天涯歌女》的音调基因（大二度、小三度、纯五度及其转位）设定为贯穿全曲的内容，以乐器对于核心音程的使用程度来构成链条结构。

链条结构中的基本结构单位为“环节”（link），每一个环节就是一个音乐片段，由于乐器出现的顺序不统一，故此处乐器配置以乐器先后出现顺序排列，同时发声的乐器则按谱面从高往低的声部进行排列，《咫尺天涯》的环节布局如下：

¹ 玛丽安·博杜安·利提及此事的网址为：https://www.makingsense.no/?page_id=109.

小节	阶段	结构环节	曲调核心音程的使用情况	乐器配置
1-10	多 变 阶 段	环节 1	以非核心音程为主	扬琴、巴松、圆号、长号、铜锣、弦乐组、竖琴、钢琴、颤音琴、钹、小军鼓
6-10		环节 2	核心音程与非核心音程的使用程度相近	英国管、单簧管、低音单簧管、小号、圆号、
8-18		环节 3	以核心音程为主	锣、颤音琴、古钹、钹、小军鼓、木鱼、
11-18		环节 4	以核心音程为主	弦乐组、扬琴、竖琴、钢琴、小号
18-32		环节 5	以非核心音程为主	扬琴、竖琴、钢琴、颤音琴、木管组、铜管组、弦乐组、定音鼓
32-55		环节 6	核心音程与非核心音程的使用程度相近	木管组、铜管组、锣、钢琴、扬琴、弦乐组、竖琴、小军鼓、铃树、钟琴、颤音琴
54-71		环节 7	乐队以核心音程为主，扬琴以非核心音程为主	木管组、扬琴、弦乐组、定音鼓、古钹、锣、铜管组
72-84	稳 定 阶 段	环节 1	以核心音程为主	小军鼓、钹、扬琴、弦乐组颤音琴、木鱼、钟琴、竖琴、钢琴、锣铜锣
79-88		环节 2		木管组、铜管组
84-95		环节 3		弦乐组、小军鼓、木鱼、钹、颤音琴、钟琴、古钹
85-96		环节 4		竖琴、扬琴、钢琴

表 1：全曲环节布局表

Table 1: Structural Layout of the Entire Work by Sections

（二）偶然对位的具体实践

“有限偶然对位”主要指在有控制的偶然段落中，把特定的音高组织和节奏组合形成的旋律线条进行随机性的纵向结合，需要以节奏对位、音群对位和单声对位来实现预先设计的节奏密度和音色音响（刘永平，2022, p.57）。《咫尺天涯》中的偶然对位主要体现在演奏技法带来的音高碰撞以及复节奏组和复节奏句导致的节奏对位上，阿谢姆通过这偶然对位的双重维度将中国传统音乐的特征织入现代复调织体。

1. 演奏技法的使用带来的音高碰撞

演奏技法的使用通常是为了营造氛围或是制造紧张感和戏剧冲击力，但各声部演奏员在演奏过程中所采取的具体不规则节奏形态、力度起伏曲线与发音点的细微错位，以及使用特殊演奏法的声部与其他不同音程级模式声部结合产生的纵向不确定性，都存在合理的偶然性差异。这种处理与鲁托斯拉夫斯基让各声部独立演奏复杂节奏模块的“偶然对位”有哲学上的相通之处。

例如在 29-31 小节（例 1）中，使用带有自由意味的刮奏技法的扬琴和使用严格按谱面拍子进行演奏的西方乐器音响效果的结合带有随机性。其中西方乐器使用的多样演奏法更是进一步加重了结合的偶然性：铜管组除长号声部以外均使用颤音演奏法；铜锣、钹和定音鼓使用滚奏；颤音琴使用震音；钢琴、小提琴第二声部、中提琴和大提琴使用滑音。弦乐组使用滑音时产生的微分音叠置将会产生一种偶然的“微型不谐和音”，导致出现新的紧张度，这种音响效果介乎于传统和弦与装饰音之间，与控制的常规演奏结合时将碰撞出不一样的色彩；钢琴的滑音、打击乐的滚奏与普通演奏的乐器使得他们在每一次演出时声部间对位的音高产生随机性。这个片段中每个音符均从明确的音高和位置进入是控制的成果，但每一次演奏过程中使用不同技法的声部与不使用技法的声部对位时的音响效果是偶然的发生。

例 1：29-31 小节音高碰撞处

Example 1: Pitch clash, mm. 29 - 31

又如 82-85 小节的扬琴声部（例 2）再次使用刮奏技法，演奏时还伴随着“more and more uneven, as if something is falling apart”的文本指示，要求演奏者弹得越来越不均匀仿佛散架一般。扬琴声部每次演奏下行时因文本指示而使用的不均匀节奏会有细微的差别，这是一种偶然，其他声部在每一拍都演奏着密集的十六分音符，并在强位加厚织体来强调每一拍的拍点是为控制，两处的强位每一次演奏时对位的音高都可能不一样，这亦是一种偶然，随后 85 小节弦乐组加入的演奏颤音和滑音的八分音符所产生的微分音，更是进一步增加了声部结合的偶然性。为了更直观的辨认扬琴与其他声部在强位处碰撞产生的控制与偶然，笔者对该处进行了缩编：



例 2：82-85 小节缩谱

Example 2: Reduction, mm. 82 - 85

值得一提的是，这部作品中的打击乐常使用钢丝刷奏法。钢丝刷是爵士乐的标志之一，《咫尺天涯》中小打击乐组的钢丝刷奏法从开头就进行使用，虽然中途由于乐器的切换偶有间断，但总的来说持续到结束，足以说明这不是偶然点缀，而是贯穿段落的音色选择，这一选择或许与阿谢姆曾将具有爵士风格的元素融入到即兴演奏和新的曲目创作的经历有关。

2. 节奏对位带来的弹性节奏

节奏对位在偶然音乐中是指以相同或不同的音值级样式作非一致性同时展开来造成的具有不确定的声部关系节奏密度的对位技术，主要有复节奏组、复节奏句和复长强音三种形式(刘永平，2022, p.57)，《咫尺天涯》中对复节奏组和复节奏句均有使用。

(1) 复节奏组

《咫尺天涯》中 35 小节和 85 小节的弦乐组均使用了以八分音符为单位的单音组，每半拍都有音符进行填充，普通的八分音符节奏滑音和三连音中的八分音符滑音每一次对位都带有偶然性。虽然这两处高度相似，但又有细微的不同，两者使用的排列方式和纵向使用的音程级模式均有差异。其中 35 小节弦乐组（例 3）在纵向音高组织上采用了[1·5·6]的音程级模式，85 小节（例 4）则使用了[2]的音程级模式。以八分音符为单位，35 小节和 85 小节的节奏排列如表 2 和表 3 所示：



例 3：35 小节弦乐组

Example 3: String Section, m. 35

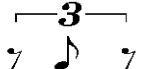
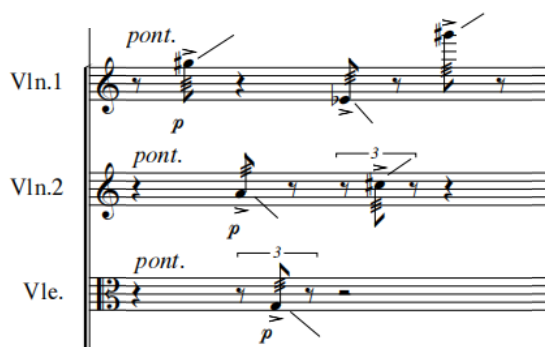
八分音符 声部	1	2	3	4	5	6	7	8
Vln. 1								
Vln.2								
Vle.								
Vlc.								

表 2: 35 小节弦乐组节奏排列

Table 2: Rhythmic Arrangement of the String Section, m. 35



例 4: 85 小节弦乐组

Example 4: String Section, m. 85

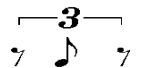
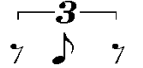
八分音符 声部	1	2	3	4	5	6	7	8
Vln.1								
Vln.2								
Vle								

表 3: 85 小节弦乐组节奏排列

Table 3: Rhythmic Arrangement of the String Section, m. 85

通过表格可以很明显看到 35 小节有四个声部，并且从第一小提琴往大提琴节奏时值逐渐增加，而 85 小节却是只有三个声部，从第一小提琴往大提琴节奏时值逐渐减少，两者形成了对比关系。

(2) 复节奏句

复节奏句由单一音值级节奏组、对比音值级或多元音值级构成的节奏句做纵向叠置构成(刘永平, 2022, p.59)，《咫尺天涯》29 小节第三拍开始到 31 小节（例 1）中就使用了复节奏句，其中木管组和铜管组长号以外的发声声部使用的是多音值级样式的无序组合，长号、定音鼓、钢琴和弦乐组使用的是双音值级样式，而打击乐组、竖琴和扬琴使用的则是单音值级样式，其节奏句如表 4 所示（小节数为节拍）：

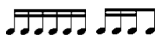
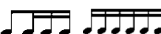
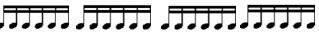
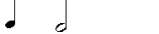
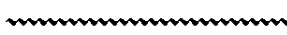
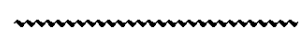
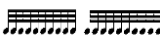
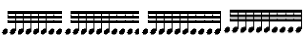
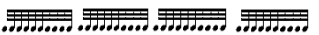
声部 \ 小节	29				30				31			
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	IV
Bass Cl.												
Bsn.1												
Bsn.2												
Horn.												
Tpt.												
Trbn.												
Tam-Tam												
Glockenspiel												
Cymbals												
Timp.												
Harp												
Piano												
Yangqin												
Vln.1												
Vln.2												
Vle.												
Vlc.												

表 4：29-31 小节总谱节奏排列

Table 4: Rhythmic Arrangement of the Full Score, mm. 29–31

从谱例中可以看出该部分不同的乐器使用的节奏组几乎都不相同，所有声部也并非同时进入，强弱规律不同的节奏组所带来的不同声部之间纵向的节奏错位、以及声部进入的不一致性，均使得该部分音响产生一种错位感，从而形成“微节奏对位”。这使得各声部在严格按谱演奏的前提下，其和声音响在每次演奏中都因微观的时间差而略有不同，实现了鲁托斯拉夫斯基所说的“精确控制过程，而不限死细节”的偶然效果。

值得注意的是，此处除维持长音的声部以外的每个声部的横向音程级模式也不尽相同：

声部	Bass Cl	Bsn1.	Bsn2.	Tpt. 1	Tpt. 2	Tpt. 3	Perc. 2	Perc. 3	Timp
音值级样式	[1 · 2 · 3 · 5]	[1 · 2 · 3 · 4 · 5 · 6]	[1 · 4 · 5]	[4]	[2]	[2]	[1 · 3 · 5]	[1 · 5 · 6]	[1 · 2 · 3 · 4 · 6]

声部	Harp	Piano	Yangqin	Vln. 1	Vln. 2	Vlc	Vlc
音值级样式	[5]	[3 · 4 · 5]	[2 · 4 · 5]	[2 · 3 · 4 · 5]	[3 · 4]	[2 · 5 · 6]	[3 · 4]

(续前表)

表 5：长音伴奏声部的横向音程级模式

Table 5: Horizontal Interval Class Patterns of the Sustained Accompaniment Voices

不同音程“语言”的使用证明阿谢姆对于音乐的控制更为随性，而不似鲁托斯拉夫斯基一般精准计算，这使得不同声部之间形成鲜明的性格对比，仿佛不同的角色在进行对话或辩论，使音乐充满戏剧性和叙事感。

此外，54-63 小节也明显使用了复节奏句：低音巴松和低音提琴以十六分音符的均分型节奏先在前面乐器延留的长音中出场，与此同时小提琴和打击乐声部以长音出场、扬琴开始演奏和音轮竹技法；第 2 拍定音鼓滚奏进入；1 拍后单簧管音长音进入；又 1 拍过后短笛、长笛、打击乐第一声部（古钹）以多连音的音型加入。从 54 小节第 4 拍开始，六连音、三连音、四个十六分音符以及长音几个节奏型共同发挥作用，而后这一场景在 57 小节、59 小节、61 小节重复出现，使音乐持续产生强烈的错位感。

不同声部以精确但错位的节奏型进行交织，尽管每个声部都严格按谱演奏，纵向结合却产生了类似民间合奏中“你追我赶”的摇曳感，精确的节奏设计却模拟出民歌演唱中即兴性的弹性节奏。这种“精确中的不规则”，是“有控制的偶然”对中国传统音乐节奏神韵的基因式转译。

二、扬琴与乐队的声音景观塑造

阿谢姆在创作时倾向于构思声音景观或音乐情境，然而由于三类声景（基调声、信号声和标志声）在政治、经济、文化等因素影响下会互相转变（张晓虹，2019），因此《咫尺天涯》作为一部外国作曲家写的中国元素的作品，其乐器的声景类型在受到多方面因素的影响后发生转变，扬琴从

以往中国民族器乐合奏中的“功能性基调声”，提升为与西方管弦乐队进行平等对话的中国的“文化标志性声音”。而扬琴在这部作品中作为中国的符号与交响乐队进行交织和抗衡，使中国与西方之间的距离似乎变得接近了。

（一）扬琴音色的强调

在中国民乐合奏中，扬琴由于音域宽、音色丰富和融合性好的特点，常在中国民族器乐合奏中作为“粘合”不同乐器的基调声。虽然现代扬琴在经过改革后表现力大幅提升，但由于大量的扬琴作品主要出自演奏家的改编和创作，以致扬琴音乐没有别的民族乐器音乐发展成熟（庄锦龙，2025, p.136），在多数时候仍以“粘合”不同乐器为主。但阿谢姆在《咫尺天涯》中反其道而行，通过扩音与演奏法，刻意剥离扬琴的融合性，强化其异质性与符号性，使其拥有与管弦乐队单独对话的能力。

1. 扩音作为前提

《咫尺天涯》中阿谢姆对扬琴进行了扩音，因其琴弦是通过琴码传导至共鸣箱发声的，音量和穿透力远逊于弦乐组、铜管组和钢琴，交响乐队中若不加扩音，扬琴的细节（尤其是弱奏和噪音技法）极易被覆盖，而它作为开篇的陈述者需要被听众清晰感知。另外，若不扩音，扬琴的音量无法与铜管、打击乐、弦乐组相抗衡。因此，为了使扬琴与交响乐队“对话”平衡，阿谢姆特意对扬琴使用扩音，这使扬琴的声音获得“超越自然音量”的听觉强度，为其与乐队的“独立对话”提供了技术前提。

2. 文本指示带来的华彩效果

华彩（*cadenza*）原本是西方协奏曲中独奏乐器展示技巧的段落，文本指示则是图形乐谱的一种，两者在现代作品中均十分常见。有趣的是这部作品中的文本指示与华彩演奏高度重合，凡是有文本指示的地方，都是扬琴展示技巧、获得即兴性、成为听觉焦点的段落。这些文本指示本质上就是作曲家以文字形式写出的“华彩”要求——它们不再局限于传统协奏曲中展示技巧的固定段落，而是以开放性、过程性、偶然性的方式，让扬琴在作品的多个结构节点上成为听觉焦点。每一次文本指示的出现，都标志着扬琴从乐队织体中“浮现”出来，以独立声音主体的姿态与听众直接对话。这些文本指示带来的华彩不仅是演奏技法的说明，更是作品结构的关键节点，共同构建了扬琴作为“中国声音”与西方交响乐队独立对话的声音景观。

（1）开场华彩

音乐一开始是扬琴的独奏，此处的文本指示是在给定音符范围内让演奏家即兴发挥（例5），在扬琴即兴发挥过程中木管组、铜管组、弦乐组和打击乐组均以长音进行伴奏。在西方协奏曲传统中，华彩通常出现在乐章结尾处，但此处作曲家将华彩移至开篇，让扬琴以独奏者的身份直接亮相。这一开场华彩确立了扬琴在全曲中的独立陈述者地位——它不是在乐队铺垫之后才出现的声部，而是作品的第一声，从一开始就与听众建立直接的听觉联系。

例 5：扬琴开头华彩

Example 5: Opening Cadenza of the Yangqin

(2) 给定时长的自由华彩

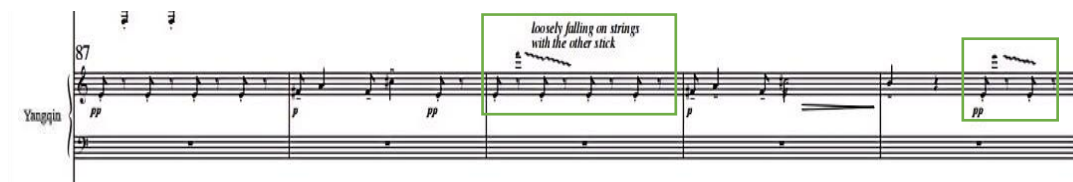
作品 10 小节出现了给定时长的华彩，指示只规定了华彩的时长（约 15 秒）和大致音区，并且要求落下琴竹，但是对于演奏的具体音高和节奏并没有要求。这给予演奏者极大的自由度，演奏者可以根据现场气氛、乐器状态、个人理解来选择演奏内容。在约 15 秒的时间内，演奏者可以自由展示扬琴。这是作品中的第二个华彩段落，出现在乐队首次发声之后，形成了“扬琴独白—乐队回应—扬琴再独白”的对话结构。这种处理将扬琴的即兴性、灵活性凸显出来，与乐队固定谱面的“确定性”形成对比。

例 6：扬琴声部给定时长的自由华彩

Example 6: Free Cadenza with Specified Duration in the Yangqin Part

（3）过程性华彩

作品 82 小节和 89 小节也出现了文本指示，其中 82 小节指示规定扬琴演奏要越来越不均匀，仿佛有什么东西正在瓦解（例 2）；89 小节则指示用另一支琴竹松散地落在琴弦上，实际上是颤竹的演奏效果（例 7），除了 89 小节外，91 小节、92 小节和 94 小节也出现了一样的演奏效果，文中不再展示。



例 7：87-91 小节过程性华彩处

Example 7: Full Score, mm. 87 - 91

这两处均不是静态的华彩，而是一个动态变化的过程。前者需要演奏者从均匀的演奏开始，逐渐变得不均匀——节奏越来越不规则、力度越来越不规则、音与音之间的间隔越来越不可预测；后者需要演奏者用一只手的手腕敲击给出的最高音，随后靠惯性弹起来由高的那个音向下刮奏。传统华彩展示的是演奏者的精确控制（速度、清晰度、力度）；而这两处展示的是演奏者对偶然性的接纳，不是“控制”每一个声音，而是“让声音发生”。这两处指示使华彩具有了“偶然性”，听众听到的不是固定的音符，而是一个从有序到无序的渐变过程。这种华彩不再是炫技的展示，而是过程的美学——它让听众跟随演奏者一起，经历从“控制”到“失控”的临界点。这与传统华彩形成鲜明对比，但同样达到了“让扬琴成为听觉焦点”的效果。

（二）扬琴与交响乐队的前后景处理

在交响乐队中，“前景”与“背景”通常由音量、音区、织体密度决定。在本作品中，通过扩音与技法选择，扬琴与乐队形成了一种动态的前后景关系。

1. 扬琴与乐队的相互交织

从整体来看，扬琴与乐队是交替发言、相互倾听的对话关系，但扬琴又占据着更为重要的位置，每次两者的交织扬琴占据的篇幅都会比乐队更长，由此扬琴每一次演奏完华彩或凸显自身音色的技法（刮奏）之后都会隐于乐队之间，从而突出其他乐器组的音色。

这一特点在音乐开始时就有意识地让观众感受到：1-3 小节（例 5）扬琴演奏华彩，此时扬琴的旋律线独立于乐队形成静态和声背景的音域；扬琴演奏完华彩后弦乐组的旋律线紧随而出。而当弦乐组演奏到长音旋律时扬琴采用 *f* 力度的多连音级进或跳进上行再次吸引观众的耳朵，此时铜管组和木管组先以点状音群点缀后以长音进行伴奏（例 8），直到扬琴演奏第二次刮奏技法时打击乐组、木管组和铜管组的旋律线才开始突出，但在短暂地出现后主旋律又回归到扬琴，15 秒的短华彩的刮奏使其前景位置更为稳固（例 6）。

例 8: 6-7 小节总谱

Example 8: Full Score, mm. 6 - 7

无独有偶，扬琴在短华彩后又与乐队开始新一轮的交织：从 11 小节开始，点状的打击乐组和弦乐组率先出现，1 小节后扬琴声部带着旋律进入，2 小节后铜管组和木管组以长音的织体进入，打击乐组和弦乐组织体不变，大约 3 小节后弦乐组作为前景，扬琴沦为长音伴奏，但这种情况并没有持续多久，扬琴在 1 小节后重复前面的方式突出——以 *f* 力度的多连音级进或跳进上行，而后增加了发声声部的木管组和铜管组旋律变得突出，依旧在 1 小节后将主旋律转移到扬琴声部，随后扬琴与其他乐器组互相交织直到 29 小节进行抗衡。

2. 扬琴与乐队的抗衡

如果说作品前面部分是一家独大的扬琴与乐队进行交织的状态，那么在 29 小节开始扬琴与逐渐丰满的乐队就常处于抗衡状态。这里仅对其中使用丰富的织体编织技术来实现独特空间音响的两处

地方进行分析：第一处是 29-31 小节（例 1），扬琴以外的各乐器组使用了进入时间点和纵向发音位置都不同而形成的有控制的偶然性织体（郭新，2019, p.14），扬琴声部则以持续的刮奏与整个乐队进行抗衡。

第二处是 47-53 小节，乐队分为几个可变的固定音型织体层：第一层是短笛、长笛、打击乐第一声部、钢琴、小提琴和中提琴使用五连音音型；第二层是巴松、小号和长号第一、第三声部均使用由两个音级构成的逆分型节奏音型；第三层是单簧管第一声部、圆号第一声部和第三声部构成的八分音符单音重复的点描式织体；第四层是单簧管第二声部、圆号第二第四声部和竖琴声部构成的均分型节奏音型（十六分音符、八分音符和四分音符）；第五层是低音单簧管、大号和低音提琴三个低音乐器重复演奏的 A 大调的《天涯歌女》中“天涯呀”扩张两倍时值的旋律音型（例 9），这是该作品对《天涯歌女》唯一的直接引用。扬琴则持续使用不同音高的和音轮竹和一个 shuffle 节奏加八分音符的节奏型，值得注意的是，shuffle 节奏是爵士乐的核心节奏，结合前面提到的作曲家对于打击乐组钢丝刷奏法的使用，合理猜测他想要这部作品拥有一丝爵士意味。



例 9：《天涯歌女》旋律与第五层织体层对比图

Example 9: Comparison chart of the melody of “Skyline Alme” with the fifth texture layer

作品通过扩音、文本指示、动态的前后景关系来向观众展示扬琴与乐队的对话，乐队所使用的不同演奏法、不同织体层与扬琴的刮奏、和音轮竹演奏你来我往，两者听起来似乎近在咫尺，但两者在强力度下不相容的音色却注定了它们不能完美融合而是有着一定的距离，这恰好符合了作品标题的深层含义：两种声音文化在“咫尺”之间相遇，却在各自的独立性中保持着“天涯”的距离。

三、中国传统音乐元素的展现

作为“外国作曲家写中国”项目的创作，《咫尺天涯》中包含了中国音乐元素毋庸置疑，然而阿谢姆并非照搬旋律，而是以《天涯歌女》的核心音程、民歌“你追我赶”的摇曳感的模仿以及对散板音响效果的模仿三个方面进行创作。

（一）核心音程的采用

《天涯歌女》根据苏南民间小调《知心客》改编而成，江南小调韵味十足，阿谢姆在作品中虽有直接引用原曲旋律，但更多的是采用了《知心客》曲调中的核心音程大二度、小三度、纯五度及他们的转位来进行创作。有趣的是，阿谢姆并没有在扬琴的横向旋律上过多地使用这些核心音程进

行发展，反而选择在弦乐组上和木管组、铜管组的横向线条进行应用，扬琴更多被用来展示技巧。由于核心音程的使用情况前面已有论述此处不再赘述。

（二）民歌弹性节奏的转译

在传统西方管弦乐写作中，多个声部同时演奏相同或相似材料时，通常要求所有演奏者按照同一拍点起奏。而中国传统民间合奏（如江南丝竹、广东音乐、潮州弦诗）中，各乐器常以“即兴加花”的方式演奏同一旋律骨架，但由于每个人加花的方式、位置、密度各不相同，会导致“合奏中的独奏”形成了天然的“你追我赶”效果，例如二胡在某个音上加了一个装饰音，琵琶可能晚半拍才弹到，扬琴又用另一种节奏型呼应。这是民间音乐的“摇曳感”来源，在《咫尺天涯》中阿谢姆通过现代作曲技法模拟并重构了民间这种“摇曳感”，具体可分为三个方面：一是起奏点的错位设计（不同声部以不同的时间点先后进入，形成“追赶”态势）；二是时值比例的非公约化（例如十六分音符与八分音符三连音的组合，使得声部间无法形成稳定的周期同步）；三是非周期性律动的构建（各声部的节奏型长度不同，重音位置随机分布，消解了传统节拍的机械循环）。第一个方面实际就是链条结构，第二个方面实际是复节奏句造成的节奏对位，均为前文的内容，因此这里仅对第三个方面展开论述。

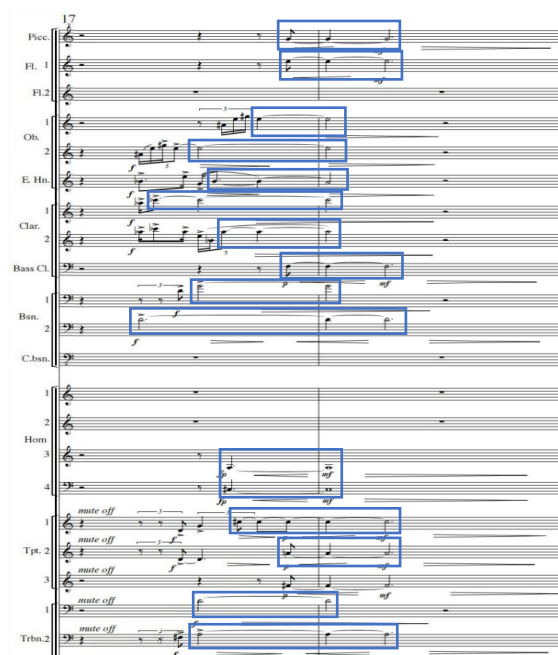
这部作品中常使用力度记号和重音记号这种人工重音产生的切分节奏来打破正常节拍的周期律动。例如第6小节木管组和铜管组的声部均在第二拍使用了力度记号 *f*（例8），41小节（例10）的木管组、铜管组和弦乐组则在第二拍和第四拍这种弱拍位置使用重音记号，而后亦是多次使用重音记号来打断前方的律动周期。

例 10：41-42 小节弱拍位置使用重音记号处

Example 10: Accent marks on weak beats, mm. 41 - 42

以上两处均通过人工重音来与节拍的自然强点形成对抗，在保持节拍框架的同时，通过重音的“错位”制造张力。

与小节内的切分节奏相比，跨小节的切分节奏在这部作品中更为常见，前面谱例中亦能明显看到延音线将前一小节中的音连接到下一小节的重拍。值得注意的是，阿谢姆在跨小节切分时通常会在前一小节作连续切分处理，例如6小节（例8）、17小节（例11）的木管组和铜管组，和78小节（例12）的木管组和铜管组等地方都出现了连续的切分处理，这三处自延音开始处几乎每半拍就进行一次切分，区别的是第6小节从第二拍开始，而79小节从第一拍就开始通过连音线进行切分，这两者不同声部之间的切分都形成了强拍交错的现象，重音不断从预期位置偏移，强弱倒置感不断累积，原本的周期律动不断被打乱。



例 11：17-18 小节木管组、铜管组

Example 11: Woodwind and Brass Sections, mm. 17 - 18



例 12：77-79 小节木管组、铜管组

Example 12: Woodwind and Brass Sections, mm. 77 - 79

尽管生成机制不同（民间合奏源于演奏者的即兴，人工重音和切分节奏源于作曲家的精密设计），但两者在听觉心理层面达成了高度的美学一致：均消解了机械的节拍周期性，均带有鲜活、生动、呼吸感”的听感，这正是对中国传统音乐美学特质的基因式转译。

（三）扬琴演奏中类似散板的音响效果

《咫尺天涯》中扬琴声部在演奏时有几处文本指示的华彩，这使得扬琴较交响乐队更为自由，而阿谢姆之所以选择在扬琴上使用文本指示而不是选择其他乐器的原因也显而易见——扬琴在此曲中作为中国的代表声音，对其使用文本指示能产生类似于中国传统音乐的散板节奏。而交响乐队作为西方的代表声音则依旧采用固定的节拍和精准的节奏进行演奏。

散板是无板无眼、散式而自由的节奏，其拍值可依据乐曲感情表达的需要或长或短、或快或慢，造成音与音之间的或伸或缩、或紧或松，导致了旋律的起伏自由。《咫尺天涯》一开始扬琴就演奏了一个较为自由的华彩（例 5），这类似于中国传统音乐中的附加式散板，具有营造作品氛围的作用，扬琴华彩一出来就先声夺人吸引观众的注意，并且为整曲的气氛做好准备。

作品在第 10 小节出现的给定时长的华彩（例 6）其实类似于连接式散板，有着节奏和情感转换的作用，这里的华彩让扬琴和其他声部的声音逐渐消失，为后面音乐零星几个声部的演奏作了情绪上的准备。作品 82 小节（例 2）和 88 小节（例 7）开始的过程性华彩则类似于延申式的散板，但又有所不同：82 小节开始的华彩是音乐发展的最后一个高潮，类似于戏曲音乐尾部的甩腔，用以加强音乐的语气和补充感情（谭家盛，1996, p.20-22），而 88 小节的小华彩则用来结束收尾，小华彩后的 3 次重复引申了音乐的情感，而后在越来越弱的力度中消散。

阿谢姆在这部作品中通过对核心音程的使用、民歌弹性节奏的转译以及类似散板音响效果的设计都让中国传统音乐元素在作品中得到了展现，而这一创作路径对于常年在西方音乐体系下学习的创作者具有一定的参考价值。

结语

本文以挪威作曲家尼尔斯·阿谢姆的扬琴协奏曲《咫尺天涯》为个案，系统解析了其中“有控制的偶然”技法的局部化应用、扬琴与乐队的声音景观塑造，以及中国传统音乐元素的转化路径。通过分析可以发现，阿谢姆对鲁托斯拉夫斯基“有控制的偶然”技法的运用并非全然照搬，而是进行了创造性的转化——链条结构中的环节化处理更具弹性，微节奏对位中的复节奏运用更显随性，偶然对位中的演奏技法设计更重色彩。这种对前人技法的创造性转化，为当代作曲家在创作中如何借鉴、吸收并发展既有的作曲理论提供了可资参照的微观范本。

在声音景观的建构层面，阿谢姆通过扩音、文本指示、前后景动态切换等手段，成功将扬琴从中国民族器乐合奏中的“功能性基调声”提升为与西方管弦乐队平等对话的“文化标志性声音”。这一处理不仅使扬琴在音量、音色、表现力上与乐队形成有效对话，更赋予其作为“中国声音”的文化标识意义。扬琴与乐队之间“咫尺”般的交织与“天涯”般的独立，恰与作品标题形成诗意的呼应——两种声音文化在相遇中彼此倾听，又在各自的独立性中保持着审慎的距离。

在中国传统音乐元素的处理上，阿谢姆展现出独特的转化智慧。他并未直接引用《天涯歌女》的完整旋律，反而提取其核心音程作为贯穿全曲的音高基因；他没有照搬民间合奏的即兴方式，而是通过起奏点错位、时值非公约化、非周期性律动的方式模拟出“你追我赶”的摇曳感；他也没有固守传统散板的自由节奏，而是通过文本指示引导演奏者在华彩段落中实现类似散板的音响效果。这种非直接引用的转化路径，使中国传统音乐元素在西方现代织体中获得新生，既隐其形迹，又显其神韵。

综上所述,《咫尺天涯》是一部成功融合西方现代作曲技法与中国传统音乐元素的优秀作品。它在“有控制的偶然”的技术支撑下,通过对中国传统音乐元素的基因式转化,在声音景观的空间建构中,实现了扬琴从“基调声”到“标志声”的能级跃升。这三种维度的动态平衡与协同效应,不仅为理解“外国作曲家写中国”项目提供了微观的分析范本,也为中国当代音乐创作如何借鉴西方现代技法、转化本土音乐资源提供了有益的启示。

Funding: This research received no external funding.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest.

ORCID

Ou Baoyi ^{ID} <https://orcid.org/0009-0007-9341-9482>

Yang Hongguang ^{ID} <https://orcid.org/0009-0008-8350-3653>

References

- 郭新(2019):“调性素材重复与叠加的结构布局——向民《中国交响诗》中织体作曲思维的体现”,《中央音乐学院学报》(03):12-33。
- [Guo Xin (2019). “The Structural Layout of Tonal Material Repetition and Superposition: The Embodiment of Textural Compositional Thinking in Xiang Min’s *Chinese Symphonic Poem*.” *Journal of the Central Conservatory of Music* (03): 12-33. DOI: <https://doi.org/10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2019.03.004>]
- 刘永平(2022):《有控制偶然作曲技法——鲁托斯拉夫斯基音乐创作研究》。湖北教育出版社。
- [Liu Yongping (2022). *Controlled Aleatorism Composition Technique: A Study of Lutoslawski’s Musical Composition*. Hubei Education Press.]
- 许佳(2014):“结构中的对比与模仿——鲁托斯拉夫斯基《链条3》中的链条结构思维”,《音乐研究》(03):117-125。
- [Xu Jia (2014). “Contrast and Imitation in Structure: The Chain Structure Thinking in Lutosławski’s *Chain 3*.” *Music Research* (03): 117-125.]
- 庄锦龙(2025):“演奏技法组织对扬琴专属语汇的提升——以项祖华《林冲夜奔》器乐化创编为例”,《中国音乐学》(01):126-136。
- [Zhuang Jinlong (2025). “The Enhancement of Yangqin’s Exclusive Vocabulary Through Performance Technique Organization: A Case Study of Xiang Zuhua’s Instrumental Arrangement of *Lin Chong’s Night Escape*.” *Chinese Musicology* (01): 126-136. DOI: <https://doi.org/10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2025.01.015>]
- 张晓虹(2019):“地方、政治与声音景观:近代陕北民歌的传播及其演变”,《云南大学学报(社会科学版)》(02):37-46。
- [Zhang Xiaohong (2019). “Place, Politics and Soundscape: The Dissemination and Evolution of Modern Northern Shaanxi Folk Songs.” *Journal of Yunnan University (Social Sciences Edition)* (02): 37-46.]