

香港中樂團三十年來的發展與影響

周凡夫

香港中樂團能夠在香港舉辦中樂國際研討會，至今已屆第四屆，這確是三十年前所有參與創建職業化的香港中樂團的人士無法想像得到的事。本人作為當年香港中樂團從業餘走向職業化過程的歷史見證人的一員，回顧過去樂團發展過程中的變化，和對香港社會，甚至整個大中華世界的民族音樂發展所帶來的衝擊及影響，就更是混和了興奮、感恩和感慨。這次匆匆執筆撰寫本文，一是抒發箇中情懷，二是為樂團的發展留個紀錄，但最重要的是為這次研討會的討論主題，提供一個討論的基礎材料，為研討會開一個頭。

三十年來香港中樂團歷經了四任音樂總監，從每位總監在任期間對樂團所作的貢獻，不難見出樂團的發展歷程。

吳大江為樂團奠下基石

香港中樂團的建立始於1972年香港大會堂成立十周年慶典活動，當年由琵琶演奏家呂培源領導一個十五人民族樂隊演出，舉行了一場音樂會。從此，市政局贊助該民族樂隊陸續演出了五次。翌年呂培源移民赴美後，改由王震東擔任指揮，團員亦已增至三十多名，樂隊亦改組，根據香港社團條例註冊，定名為香港中樂團，並於1974年2月舉行首次演出。到1975年團員人數增至四十多名，其後王震東移民美國，樂團指揮先後由陳能濟、郭迪揚、于旻繼任。

香港的音樂團體、組織，過往一直是以業餘形式發展，直到1973年香港管弦樂團脫離業餘架構，香港才出現首個職業化樂團；而眾多民族樂團同樣是業餘組織，當時的香港中樂團亦不例外，亦是一個業餘團體，直到1977年4月，市政局正式批准發展香港中樂團為職業樂團的建議，並接納建議中聘請吳大江為首任音樂總監，和於同年舉行之第二屆亞洲藝術節舉行首場音樂會的計畫，香港的民族樂團發展亦開始踏上職業化之路。

1977年6月1日，多年前自香港前往新加坡發展的吳大江被邀返港，積極與有關人員策劃樂團職業化事宜。同年10月14日，在第二屆亞洲藝術節開幕中，香港中樂團由吳大江指揮作了首次職業性演出，寫下香港中樂發展新一頁。

吳大江擔任香港中樂團音樂總監職位八年，於1985年5月底約滿離任。在他任內為樂團奠下了日後發展的重要基石，包括確立樂團的樂器編制、確立委約作曲家創作新作品的制度、鼓勵新作引進現代新技法、提倡「中樂交響化」的藝術路向、建立團員待遇及考核制度、邀請海內外名家擔任客席指揮，並推行樂季定期音樂會，且拓展了樂團的演出形式。同時帶領樂團四次到海外演出，先後在澳洲、新加坡、日本及韓國登台，實現了吳大江上場時其中一個重要的目標：將樂團帶上國際樂壇。

關迺忠將水準大大提升

吳大江於1985年5月約滿離職後，1986年3月，關迺忠履新為第二任音樂總監，直至1990年3月約滿離任。關迺忠在任四年間，讓人聯想到西方後期浪漫派兩位樂壇巨匠——馬勒和理查德·施特勞斯，兩人都是指揮家和作曲家，都「擁有」能讓他發揮創作大型，且可在技術上作高度要求的管弦樂團，因而為後期浪漫派寫下了無數傑作。關迺忠亦具有相同的條件，為樂團的演出創作了不少富有挑戰性的作品（其中有不少亦是大型樂曲），以艱深及不同類型之大型樂曲去磨練樂團，得以在吳大江打下的基礎上，繼續提升樂團在技術上和藝術上的表現，發揮了樂師的潛質，使樂團在演奏技巧及表達能力方面，大大提升了一大步。

在節目設計上，更採用了「平衡」的藝術觀——既有古典的，亦有前衛的，既有通俗的，亦有嚴肅的；地方性與交響性，娛樂性與教育性兼備。同時繼續探求不同的表演形式，包括在紅磡體育館舉辦大型普及音樂會；另一方面，樂團並開始製作唱片，包括將現場演出錄音製成唱片推出等等。1987年3月樂團灌錄了首張唱片《梁祝/拉薩行》，1988年2月發行第二張唱片《十面埋伏/春江花月夜》，1989年8月及9月推出《穆桂英掛帥》及《香港中樂團專輯》等唱片。藉著這些唱片樂團得以將影響力更加擴大。

石信之拓展大眾化市場

關迺忠於1990年3月約滿離職，改任首席指揮後，樂團音樂總監職位一度懸空，到1992年至93年間，一度採用「三頭馬車」方式來推動樂團發展，當年由夏飛雲出任駐團指揮（1992年5月至1993年3月），陳燮陽擔任首席客席指揮（1992年5月至1995年4月），團長黃安源兼任助理指揮，這顯然並非可行之法，在1993年6月，石信之獲聘為第三任音樂總監後，為期短暫的「三頭馬車」結束。

石信之於香港回歸前，1997年5月任滿，改任首席指揮（推廣系列），在其任內四年間，樂團首次和香港的職業藝團合作，包括和香港管弦樂團演出「世紀樂聚」音樂會，和香港話劇團、香港舞蹈團首次攜手，製作本土原創音樂劇《城寨風情》；同時再度帶團北上中國大陸，於1993年參加在廣州舉行的「第五屆羊城音樂花會」，1996年更首次前往美國登台。另一方面，在節目設計和演奏曲目上趨向更通俗化、大眾化，以求拓展市場，爭取更多觀眾。

走出政府庇蔭面對市場

閻惠昌於1997年6月，香港回歸前夕獲聘出任為樂團的第四任音樂總監，至今已超過十年，成為香港中樂團任期最長的一位音樂總監。

在過去十年來，樂團最重大的改變，也可以說是最重大的發展，是脫離政府架構，成為一個獨立的社會非牟利藝術團體。2001年4月1日，香港中樂團有限公司成立，由政府委任社會人士出任樂團理事會成員來領導樂團發展。對樂團來說，脫離政府架構，可以有更大更靈活的發展空間，但這同時亦意味著樂團要面對更嚴苛的現實市場，和資源上的壓力；從體制來說，營運上的改變，是香港中樂團三十年來發展過程中至關重大的改變，為此，對作為音樂總監的閻惠昌來說，帶領樂團上下各人面對公司化新局面帶來的種種變化，也就成為最大的挑戰。

香港中樂團自職業化開始，已成為一個由市政局直接管理的樂團。香港中樂團在行政組織上是市政總署（原文化署）轄下的藝團辦事處直接管理（「拆局」後則由特區政府康文署管理），一個演藝團體的運作管理，牽涉到不少專業問題，作為一個官僚架構，又自有其一套既定的制度，樂團行政權操於市政局（或康文署）之手，無可避免在藝術發展及演出方面，都會受著市政局本身的立場及方針限制。因此，當年香港中樂團職業化，由市政局直接管理，音樂總監吳大江論及中樂團發展時，竟不約而同地認為市政局管理香港中樂團，祇應是一切仍未上軌道時的「暫時」方式。這除了是將市政局的官僚制度套入香港中樂團的運作中，會產生掣肘外，更重要的是市政局的資源配置，要兼顧眾多和民生有直接關係的開支，每年經費增長，不可能有大突破，要作更大的發展，幾乎是天方夜譚的事。

然而隨著香港中樂團的不斷發展，規模日大，經費日龐，市政局獨力負擔將不容易，過往市政局預算出現赤字，樂團經費便祇能獲得象徵性增長。由於市政局本身的財政完全來自納稅人的金錢，香港中樂團既不能籌款亦不能接受其它機構或人士捐助，這對樂團的發展當有限制，因此，早在中樂團職業化時，筆者已指出此一架構組織形成的局限性。其實，「吳大江時代」在市政局內部會議已提出討論樂團的「獨立」問題，

還進行過研究，到 1989 年 5 月間，市政局官員更首次向香港中樂團團員公開透露有關中樂團「獨立」的計畫，邀請樂團團員通過各種途徑，就獨立問題，向市政局提供意見，以作參考。

然而香港中樂團的獨立議題經過十多年一直未有確實進展日程，除了政治上的因素外，原因推測有二，其一是中樂團獨立後的市場如何？能否吸引到足夠的贊助？過往這點圈內人多不樂觀，如果香港的經濟情況欠佳，中樂團要找到足夠贊助就更難。其二是聽眾市場是否穩定和足夠，能否確保達到理想的票房收益。

現在樂團公司化已六年多，樂團發展明顯地較過去有了更大的開展，有更強大的活力，影響面亦較過往更闊和更大。回顧過去三十年來樂團在四任音樂總監的經營下，樂團的發展一直是在吳大江八年任期內所建下的基礎上走過來，一直要到脫離政府架構「獨立」出來後，在發展上才有更大的突破。

三十年來香港中樂團的影響可從幾方面來察視。首先是在音樂方面，特別是音樂創作方面。

委約制度改變中樂生態

要發揮大樂隊的「交響化」效果，首先必須要有作品，然而，在香港中樂團職業化之時，夠水準，能滿足聽眾的大型民族樂團作品實在寥寥可數，加上當年香港的音樂創作患「貧血病」已久，寫作中樂合奏作品的，更絕無僅有，因此，中樂團在籌組職業化時，吳大江已強調缺乏可供演奏樂曲的重大危機，沒有作品演奏，樂團便沒有存在的價值！為解決此一曲目不足的困擾，中樂團成立不久，便聯絡了香港一群作曲家商議，在第二個樂季開始徵求新作品的計畫，而中樂團每年委約作曲家創作的制度，亦開始確立。

雖然中樂團限於經費，未能撥出充裕的金錢來邀聘作曲家編作新曲，但香港眾多業餘及專業的作曲家，都認識到新作品對中樂發展的重要性，紛紛投身到中樂團的創作潮中去。在香港中樂團最初三年演出的二百多首樂曲中，便有近一百五十首是香港作曲家為樂團演出而重新編寫的作品，此外首演的新作品更多達三十首。而參與此一創作和編曲工作的專業及業餘作曲家，則多達二十五人。

樂團委約創作的制度，三十年來對活躍香港的音樂創作環境，發揮了很大作用，對香港的音樂創作直接和間接地作出了重大建樹。同時，獲得樂團委約創編的作曲家，並不限於香港作曲家，還有不少中國大陸、台灣地區，甚至是外國的作曲家。吳大江在任時，便曾於 1983 年的亞洲藝術節中，委約首演了兩位外國作曲家所寫的中樂曲：John Howard 所寫的「《遊戲/ 遊戲終結》」，和 June Bremner 的《浮光掠影》。

可以說，三十年來香港中樂團不斷努力去爭取更多中外作曲家，加入為中國的大型民族樂團累積曲目的行列。

在創作上更大的影響是早於第一、二任音樂總監吳大江、關廼忠，便與不少作曲家積極地，努力地將現代作曲觀念、意識及技法，引入創作中，大大擴展了民族音樂的境界及表達力。樂團首演的新作已不限於借鑒歐洲古典浪漫派作曲技法，不少更是具有創意性、實驗性之作。在技法本質上擺脫歐洲大小調和聲，在觀念上不再囿於西方的和諧音響；甚至在音響追求方面，不再祇局限在整體的共性和諧統一，而是更多地挖掘不同樂器的獨特個性，不同樂器組合的色彩變化；這些經由樂團委約編創的作品，已逾一千六百首，這些作品水準雖然有所參差，但其中不少已被海內外各大民族樂團選奏（如林樂培的《昆蟲世界》），吳大江的《緣》、陳明志的《精·氣·神》更先後在國際現代音樂交流會獲選上榜，已成為構成香港音樂文化和歷史的重要部份，亦是樂團強調本土概念的重要成果。香港國際現代音樂節（ISCM）亦於2002年給樂團頒贈「最傑出弘揚現代中樂榮譽大獎」，以表彰樂團長期推動音樂創作所作的貢獻。（至於香港中樂團演奏的曲目變化發展，則留待作曲家同行去探討了。）

形式多樣拓展中樂空間

就演出形式來看，香港中樂團的多樣化發展，亦為整個音樂舞台生態帶來影響。

「交響化」無疑是香港中樂團發展的藝術大方向，但這並未有影響樂團多樣化的演出形式發展，樂團三十年來的演出形式同樣是千變萬化，異彩紛陳。包括和合唱團、兒童合唱團演出大型合唱作品，為舞蹈團伴奏演出，參與大型民族舞劇演出，為話劇作配樂演奏，結合視象投影、書法、繪畫的演奏，甚至將花香引入音樂會的演出。又曾與流行歌手、粵劇紅伶、聲樂家、大提琴家、鋼琴家、小提琴家，外國敲擊樂隊等合作演出。同時亦委約過林聲翁教授創作民族歌劇《易水送別》、城市音樂劇《城寨風情》、《酸酸甜甜香港地》、《六朝愛傳奇》、粵劇舞樂《九天玄女》，和迷你親子音樂劇《開飯啦》。這些突破傳統形式的多樣化演出，大大擴充了民族樂團的影響面，刺激起更多音樂家及藝術家參與與中樂的發展工作。

樂季及客席指揮專業化

香港中樂團自職業化以來，便設立定期樂季演出節目，第二樂季開始，又設立客席指揮制度，這都是仿效歐美專業管弦樂團的做法，這在當時海內外的民族樂團來說，可以說是開先河之舉，這都是將西方管弦樂團的管理運作制度帶進民族樂團的創舉，對日後海內外的民族樂團發展亦帶來深遠的影響。

過往樂團每年都邀請四、五位香港的指揮家執棒，而這些指揮都具有一個共同的特色，就是各人均擅於作曲，所以各客席指揮演出時，多向聽眾介紹自己的新作品，這種由作曲家自己執棒登台現身說法的形式，對推動新作品有一定效果。

除邀請本港音樂家合作外，香港中樂團還邀請海外及大陸的音樂家執棒指揮，過去便邀請過在新加坡工作的以色列指揮朗尼砥基斯（S. Ronly-Riklis），在台灣的鄭思森、陳澄雄，和在中國大陸的楊華、彭修文、王惠然、何占豪、顧冠仁……等前來執棒。而這些大陸音樂家，很多時又能帶來新的作為，擴闊樂團的接觸面，另一方面，藉著這些客席指揮家，樂團又能發揮互動作用，將影響帶到中國大陸，和台灣去。

客席指揮制度的確立，對香港中樂團本身亦影響至深。樂師經過歷任音樂總監，和眾多客席指揮（包括歐美交響樂團的外國指揮家）的訓練，加上經常與不同風格之演奏家、作曲家合作，在長期的磨合下，樂團的實力終能穩固地建立起來。可以說，今日的香港中樂團無論演奏技巧的掌握，對樂曲的理解、對指揮的適應，都已脫胎換骨；樂團整體表現力之強，能成為業內樂團的典範，與這種客席指揮制度的長期建立具有重要關係。

樂師素質提升觀念扭轉

香港具有專業水準的中國演奏家本來並不多，通曉音樂理論，具有一定音樂修養的就更少；及至上世紀七十年代末期，大陸受過專業訓練的中樂演奏家移居香港的日有增加，才使情況稍有改善。特別是在樂團初建時，團員多在理論上有所欠缺，其中原因與傳統民族樂器的學習方式很有關係。理論上的不足，實在是演奏技巧提升的一大障礙。因此，中樂團當局曾一度邀請林樂培專責提高各團員樂理水準的事宜。但雖如此，中樂團團員水準仍頗有參差，個別團員能夠從事編曲、作曲工作，但同樣有些團員的視譜（簡譜）能力仍不太理想。

同時，部份團員在某些問題上的觀念也不很正確。有些人對新作品，特別是現代手法的作品的演奏並不認真；有些人將樂團演奏的作品與電視台的音樂相提並論；也有些人自困於流派的桎梏，有意無意地做成「小圈子」，更有些人祇知道因為要吃飯便參加樂團，發揚中國民族文化的使命感和觀念更根本沒有過；個別團員甚至沒有團體的觀念、紀律性的認識；對中國民族音樂、演奏風格、音樂韻味、樂器音準等問題的認識，更是一知半解；而少數團員還過著聲色徵逐的生活，除正常排練演出外便疏於練習。

這種情況，是因為香港中樂團早期甄選團員較為側重於團員的技術演奏水準，而放輕了在其它方面的要求所致。但隨著樂團的發展，現今樂團團員的平均素質已大大改變，對現代手法創作的作品的觀念和錯誤態度亦大大改變了。

社會對中樂觀念的改變

在音樂以外，香港中樂團更大的影響是改變了社會上對中樂的一般觀念。

由於香港中樂團多年來的活動影響，更大大改變了香港一般市民對中樂的觀念。過往音樂藝人在中國社會中從來沒有甚麼地位，在上世紀六、七十年代的香港，很多人都會認為拉二胡、彈琵琶、奏古箏的如不是叫化子，便是街頭藝人，奏中國民族樂器沒甚麼「出路」。事實上，當年香港中樂團部份樂師亦限於文化水準的不足，加上社會普遍的觀念影響，不如西洋音樂的自卑感在行為上也就自然流露出來了。

吳大江在樂團職業化早期，曾對筆者說過這樣一個「故事」。

話說當年同樣是職業化的香港管弦樂團，和香港中樂團很多時都安排在香港大會堂排練，兩個樂團的樂師便不時有機會在大會堂的大堂相遇；某次，吳大江將中樂團的樂師大罵了一頓，原來讓他看到有中樂團的樂師，在大堂見到香港管弦樂團的樂師便瑟縮地繞道而走。吳大江認為這是因為演奏民族樂器的人的自卑感所致，如果中樂團的樂師自覺不如演奏西洋樂器的樂師，樂團便沒有希望了！

今日，整個香港社會對「中樂」觀念已有了很大的改變，演奏中國樂器者再不是祇在路邊賣藝，或行乞的藝人了。更明確的驗證是在音樂事務處、香港演藝學院、社團、學校學習中國樂器的人數不斷增加；近年來更因教育署投放學校的資源增加，學校為學生組織民族樂隊亦在增加中，可以說，民族樂隊能在學校生根的現象，正是香港中樂團二十多年來在香港社會長期以來發揮潛移默化作用的結果。

社會活動深得社會認同

樂團公司化後，明顯地大大增加了社會性的活動。其中最受社會關注的便有 2001 年近千名樂手共同締造的「千弦齊鳴」（首創最多人同時演奏二胡的健力士紀錄）、2003 年冒著酷熱灸日為振奮沙士疫症下的香港人心舉辦的鼓樂節（以千人擊鼓活動又再打破健力士紀錄），其後續辦鼓樂節外，2005 年又辦笛簫節，以千人吹笛活動來再創健力士紀錄，2006 年 12 月閻惠昌又指揮樂團，帶領超過一萬人舉行維港兩岸齊擊鼓活動，以求打破健力士世界紀錄為國際共融藝術節揭幕。這些大型社會性活動，大大擴闊了樂團的接觸面，對樂團爭取社會資源，亦確能發揮積極作用。

此外，樂團於 1998 年成立「中樂摯友會」，2002 年設立「香港中樂團發展基金」、於 2003 年成立香港兒童中樂團及香港少年中樂團、舉辦樂器班及與香港演藝學院作院團合作計畫等。與電視台、電台及其它機構合作製作音樂教育節目及教育電腦光碟《中國音樂寶庫：胡琴篇》，積極參與教育工作。除了舉辦外展音樂會，多項與民同樂之

大型活動，還將活動推進到關懷弱勢社群。樂團於 2005 年 9 月成立「樂在其中顯關懷」計畫，把中樂之美帶到老人院、兒童院及單親家庭中心等慈善機構，以履行社會責任。同年並獲香港社會服務聯會頒發「同心展關懷」標誌。

此外，2004 年樂團理事會又獲得香港董事學會頒發「傑出董事獎 - 法定 / 非分配利潤組織董事會」獎項，樂團 2003/04 樂季的年報又獲得香港會計師公會主辦的「2004 最佳企業管治資料披露大獎 - 公營 / 非牟利機構組別金獎」，而二零零五年更獲香港電台頒發第二十八屆十大中文金曲金針獎，以表揚樂團長時間以來對香港中文金曲的支持。這些獎項可以說是對樂團的社會性活動的肯定，也是社會對樂團的認同。

面向海內外發揮影響力

香港中樂團公司化後加強了本地的社會性活動，大大提升了樂團的社會形象和知名度，增強了樂團在社會各階層的認受性外，同時還積極進行海內外訪問演出。從記錄上可以發現，香港中樂團在公司化前的二十五年外訪大概祇有二十次，公司化後至今僅六、七年間，外訪便有四十多次！

當年閻惠昌走馬上任第十二天便帶團外訪，1997 年 6 月樂團在新加坡「亞洲演藝節」的演出，也就成為他就任音樂總監後和樂團的首場音樂會，這看來意味著海內外的外訪演出會是閻惠昌帶領下的香港中樂團發展的一個重要方向。

事實上，三十年來樂團在歷任音樂總監帶領下，已演遍過亞、澳、歐、美各大洲，以高水準的演出，將民族大樂團此一形式的中國音樂帶到不同文化的國家，發揮了音樂大使的作用，取得了重大的成就。同時，這些年來，樂團更從「近鄰」珠三角地區開始，在中國內地的演出亦越來越多，珠三角外，演出足跡亦已遍及南京、北京、西安、上海、杭州等地，樂團的高水準表演，和專業化的管理，都對中國內地的音樂同行帶來正面的影響。

樂團的外訪影響，可先看看歷史性的首次大規模外訪，1982 年 9 月與香港舞蹈團參加澳洲英聯邦運動會藝術節後，在悉尼歌劇院舉行音樂會（為該歌劇院啟用以來最大和首次的中國民族樂團演奏會），翌日《悉尼日報》的一段評論：

「陌生的中國樂器，富有吸引力的東方色彩，樂師穿著藍色長衫白色褲，固然惹人好感，但最重要的，還是中樂團的精彩演出，就算是對於東方音樂傳統及微妙特性不熟悉的人士，也能領會其韻味。」

很顯然地，中國的民族樂器，外國聽眾仍是陌生的，外國人對香港中樂團演奏的音樂，大部份仍是抱著獵奇的眼光，和新鮮感的心態來欣賞的；然而，在 2002 年 2 月，樂團

公司化後的首次外訪，應邀到德、奧兩國訪問，無論是在維也納，還是隨後在德國小城德根道夫的市政會堂，和慕尼黑市政府的赫爾庫勒斯大廳的演出，場面之令人難忘，讓筆者對外國聽眾欣賞中國民族樂團的演奏有了不同的看法。

筆者感到難忘的並非是樂團能夠在維也納金色大廳這樣子世界聞名的音樂殿堂演出，也並非因為卡拉揚、伯恩斯坦、小澤征爾等大指揮家曾在台上揮過棒，樂團多年來建立的地位和水準，確實毋須維也納金色大廳來肯定；難忘的亦非人人盛裝華服，衣香鬢影，冠蓋雲集的場面；真正讓人心頭震動的卻還是，所見盡是成熟的外國觀眾，欣賞時但見人人投入，凝神專注，一曲既終時的熱烈掌聲，和應酬式的客氣反應很不一樣。台上的演出者亦明顯受了這種滿堂知音的氣氛感染而愈奏愈投入，最後閻惠昌合共要返場八次，加奏三曲，聽眾仍無離場之意！繼後在 2005 年 10 月，樂團在美國華盛頓甘迺迪中心舉行「中國文化節」音樂會，和在紐約林肯中心登台，這種滿堂知音的氣氛再次出現！

中國的民族樂團能夠打入歐美主流社會，經營出這種場面，可以見出香港中樂團的外訪演出已對西方社會帶來一定的影響，閻惠昌提出「藝術定位世界性」，從年來歐美聽眾對樂團演出的反應來看，這種影響看來仍祇是開始呢！

在學術上推廣上的影響

近年來，樂團除作大型中樂合奏外，更分別成立民間音樂小組、室內樂小組、樂器改革研究小組，甚至還有 HKCO Pop，以求更全方位地去研究及發展中國傳統及近代音樂。

同時，樂團加強製作影音產品，包括音樂會現場錄音 CD、VCD、DVD 等，2003 年更推出全球首張大型中樂團 SACD 現場錄音。為世界知名獲獎電影《天地英雄》及《功夫》演奏配樂；此外，更積極策劃及出版中樂導賞書籍如《中樂因您更動聽》及《大型中樂合奏觀賞秘笈》等。這些產品都有助於中國音樂的推廣。

同時，樂團除了因為演出作品的緣故，一直和作曲家們保持著緊密的關係，但近十年來，亦因為一再舉辦研討會而和音樂學術界、理論界的人士加強合作。

樂團於 1997 年二月首次舉辦「中國民族管弦樂發展的方向與展望」為主題之中樂發展國際研討會後，過去十年來又舉行了「21 世紀國際作曲大賽」及「大型中樂作品創作研討會」（2000），和「探討中國音樂在現代的生存環境及其發展」座談會配合由樂團發起之全球投票選出「二十世紀最受樂迷歡迎中樂作品」活動（2002）。這些研討會完結後並出版論文集，讓研討會活動的成果能有更多人受益，由此亦將樂團的影響力從音樂舞台衝出去，並提升到更深刻的學術層面。

應用現代音樂創作與配器手法 於大型中樂合奏之探索

曾葉發

前言

大型中樂合奏自發展半世紀以來，不斷向創新的方向邁進，尤其是香港中樂團於上世紀七、八十年代成立之初積極發展原創新作，並大量引進以西洋現代手法寫成的作品，大膽實驗，一方面奠下了廣納創意之風，為日後（即現今）香港中樂團擁有龐大原創委約及開放的藝術政策鋪路，另一方面亦能從實踐中學習，體會出當代創作及配器手法如何自然地融合於大型中樂合奏表現的各種可能性。

不論中西，傳統樂隊配器手法的原則

大型中樂合奏雖是中國傳統音樂的延續，無可否認也是新的演變，是中西音樂實踐及意念的結合。就樂隊編制及配器法來說，亦是「西體中用」為主。

就配器法的角度而言，不論中西，傳統樂隊配器手法的原則在於對個別「音形」（musical strands）作出音色上的鋪排，如八度重疊的配置、樂器的選擇與運用等。在這方面中西樂隊配器手法於概念上無大分別，只是在樂器選擇及調配上有所不同。

隨著樂器的改良及發展，基本上現時中樂團內絕大多數主要樂器都能自如地奏出十二平均律（是好或是壞事在此不作討論），並於音量及音色上的控制都較能容易達至統一，就配器手法而言，與西方樂隊的可能性不遑多讓。在這角度來看，大型中樂合奏完全可以同西洋管弦樂團看齊，就像很多原創或改編作品於配器手法上實在與西方無大分別。唯一較受爭議的，卻是音樂中的色彩和聲素材的運用。如前述，採用西方後期浪漫派的配器手法用於大型中樂合奏是完全可以的，但太強烈的三度和弦及大小調性，並配以極色彩化（chromaticism）的和聲變化，給人的感覺與中國音樂的神髓有點格格不入。

後期浪漫派的強烈三度和弦大小調性與色彩和聲與中國音樂的神髓經已格格不入，二十世紀全盤無調性的音樂手法又如何？

的確，二十世紀音樂創作於素材及手法上起了翻天覆地的變化，就與本論文有關之題目可列舉以下基本大趨勢：

調性被推翻，無調性及非調性音樂的興起，一方面發展至極複雜的全序列音樂，於音高方面運用跳躍多變的反調性音形，用盡所有音高的可能性為目的，以維持其可聽性；另一方面因調性的基礎沒有了，音樂不得不靠增強其他元素的活動力及張弛作用來填補和聲調性所遺下的空缺，因此「節奏」及「音色」、「織體」等元素便被發展起來，於創作上成為重要的取向。

1. 節奏的複雜化，無調性帶來對節奏的更高要求，以前的平穩、重複、簡單的節奏手法被更複雜的變拍、複拍、迭拍、微分等新穎的節奏取代。
2. 音色的要求亦隨調性的失落而加強。這裡所謂「音色」則不單指單項音源的顏色，而是包括多聲源重疊而產生「織體」上的層次感覺，以及包括音高、節奏、音量、強弱、色彩、形態等不同音樂表現的總和。一些作品可以用「音色」作為主要的創作取向，而捨棄傳統音樂中旋律、和聲或個別「音形」的鋪排與追求。

二十世紀乃東西互通、文化融和的世代。以上有關二十世紀音樂創作素材及取向的變化重心，正好呼應了我們對東方（中國）音樂所理解的基本精神

1. 如從大小調性的解體中，（除無調性的發展不算），另類音階及調式的運用，便與我們傳統的五聲音階及少數民族調式等吻合。
2. 節奏的非規律化，也接近一些民族民間音樂強調非規律性節奏的做法，另外，表面散慢無章的節奏，內藏深遠的情操，卻是眾多古樂琴曲之慣用段。
3. 最重要的一環，莫過於「音色」的重視及開發。中國音樂一向以單線條（monody）為主，發展到合奏中採用的「主調複聲」（heterophony）的手法，仍是根據主線條作「殊途同歸」的變奏，或作牽引追逐等手段，與西方「複調」（polyphony）的興盛而建立了對位、和聲等手法不同。這單線條的取向加劇了發展豐富音色變化及靈活節奏的需求，繼而對音樂的審美要求也著重於「色彩」、「意景」及音樂本質以外的追求，如音樂與個人或社會的關係及作用、音樂與修身養性的互動等，這與西方音樂因「複調」而發展成強調音樂本身內在的抽象關係、及重視音樂客觀性作為「藝術品」的價值等觀念實大有不同，另如前述，因大小調性與和聲的建立，傳統西方音樂便忽略了節奏及音色的發展，要到二十世紀情況才有所改變。

既瞭解上述背景，讓我們共同探索，應用現代音樂創作與配器手法於大型中樂合奏中之「可」與「不可」

先談「不可」

其實凡事並無不可，但若單就此題案作討論，其中愚見之謂「不可」，亦非「不能」也，而是鑒乎能否自然有效地體現中國音樂的神髓，以免構成「四不像」、或「不倫不類」之弊。儘管如此，一些「不可」有時也需取決於其他相關因素而定。

1. 「不可」之一，無調性素材運用於具象的「音形」織體語言之中。有關所謂「音形」織體語言（見前言），是指音樂之組成是用不同的「音形」結合起來，如主旋律、或副旋律、或伴奏模形、或低音旋律等。這是從配器法的角度籠統地把差不多所有傳統西方音樂及以旋律為主的音樂歸納起來。換句話說，除非樂曲主要的創作取向是非旋律性的，亦非以個別「音形」為發展實體，否則是一「不可」。
2. 「不可」之二，西方三度和弦大小調性和聲技法的照版運用。大小調及三度和深入民心，由巴赫、莫札特以至流行爵士或民謠小調等均受落應用。但始終此乃西方音樂文化的產物，非傳統中華文化之音，這其實取決於作者是否有發揚中國音樂的神髓之意，無所謂可無不可，但用者應自知。

如何談「可」？

筆者認為若說大型中樂合奏是中樂的承傳，配合現代社會的演化，中西匯通，實不是壞事。本質上這合奏形式亦是西方文化的產品，所謂「西體中用」，實無可厚非。但想深一層，既有西洋管弦樂團珠玉在前，為何妨效？原因定以發掘、發揚具中國音樂特色的大合奏為本位，整件事才來得有義意。

在現今芸芸眾多大型中樂創作中，作曲者在追求「發揚中國音樂特色」這前題下，著力於語言或素材上下功夫，尋求突破。較少有著眼於音色及配器法取向中追求。其實在現今廿一世紀全球化環境下，音樂的東西南北交流機會比比皆是，不論東西方的作曲家，他們可以任何管道、媒體或場合發表創作任何取向的作品，若要「發揚中國音樂特色」，可以任何演出模式展現。故此，針對大型中樂合奏創作，在意念及語言上「中國化」，（當然有此需要），但卻比不上在音色、音效或織體上來得迫切、當然。

根據以上的大前題，現介紹幾種既契合現代音樂理念又能強調中樂大型合奏特色的創作（配器）方法：

1. 以「織體」（texture）為主的音樂取向，強調非具象非「音形」化的語言。「織體」為主的音樂的特色在排除個別「旋律音形」的關注，放棄以「音高」（旋律、和聲）為主的創作取向，反之從色彩、節奏及音響的變化為著眼點。

例：吳大江《緣》；陳明志《精·氣·神》

「織體音樂」的另一常用配器技法，是把整組樂器群（如弦樂、管樂或整個樂隊）當作一發聲體，其中眾多成員各擔任獨立個別不同的作用，像一群微細的個體聚匯成龐大的整體，獨立個體可透過發出不同聲響及形態，參差組合成一道富生命力亦變化無窮的「音樂織體」。

2. 以交錯的「旋律線條」為主的音樂，可有時採用「一調複聲」（heterophony）的手法，有時則有多於一條在進行。驟眼看來這是類似西方的「對位織體」取向，其實大大不同。西方的「對位織體」著重直線關係，並受制於和聲考慮，現在提出的「旋律線條」手法，應只著力於橫行的線條走勢、變化及其在互動之間產生不同的效果及音色的鋪排。其中「主調複聲」（heterophony）的手法最能展示樂團豐富的音色特質，並符合遠古中國大合奏音樂的精神面貌。

例：曾葉發 《思賢曲》 《安晴》

3. 採用適當的調性素材，如具特式的音階、非三度迭合和弦等，但應強調橫線的變化關係，撇除傳統的「和聲」思維。

4. 發掘富特色的樂器組合，獨特的音色音響效果。同樣一曲要是西洋管弦樂團也能奏得到或更好，作品則無需為中樂團而寫。相反地，若樂曲的聲響與西洋管弦樂團相像，毫無特色，也是沒甚意思。

結語

西方的樂隊編制及配器法在現今正不斷在演變，新的創作亦尋求在既有形式之外作有所突破，如樂隊結合電子電腦技術、多（跨）媒體、新樂器的加入、人數及位置的不同安排等等，這些演變是應社會、觀眾及藝術家的要求而生。香港中樂團能成為現今全球最具水準及規模的同類樂團，是因為其能善變及創新。大型中樂合奏既無歷史包袱，亦無甚麼固定編制，若能保持其靈活開放的政策，著力發展更具「中國音樂特色」的曲目，不為市場壓力所牽引，定能百尺竿頭，再創高峰。

20 世紀的中國民族器樂藝術

喬建中

前言

在中國數千年的音樂歷史上，20 世紀有十分特殊的地位和意義。百餘年間，順應中國社會、經濟、文化全面轉型的歷史潮流，幾代音樂家上下求索、勤於創造，審慎而又智慧地處理了一次次迎面而來的中—西、古—今、雅—俗等多重關係，目標如一地致力於從傳統到現代的轉接，最終為 20 世紀的中國音樂文化事業做了兩件彪炳史冊的大事。其一，全面系統地記錄、整理了存活於各民族各地區豐富多彩的傳統音樂遺產，將其公開出版，使之成為中國民族文化的寶典。其二，以中國傳統音樂資源為基底，廣泛吸收、借鑒西方專業音樂的理念、技藝，創造出一種不同於傳統音樂體裁、風格的全新的音樂，如歌曲、合唱、歌劇、舞劇、器樂獨奏、交響樂、協奏曲、民族管弦樂等，從而使 20 世紀中國音樂結構發生了全域性的轉變。這兩個業績，前者是以音樂學家為主體做出的，後者是由作曲家和表演藝術家共同完成的。在中國音樂史上，如此功德，前無古人。

一、

中國的器樂藝術，源遠流長，積累豐厚，上古文獻中所謂「擊石拊石」、「鼓琴鼓瑟」、「鼉鼓逢逢」、「金聲玉振」的描述以及「伯牙摔琴」的傳說可以看作是它精彩的「開篇」。而漢魏時代的《琴賦》（嵇康）、《琴操》（蔡邕）、《長笛賦》（馬融）、《琵琶賦》、《箏賦》、《笳賦》（傅玄）《笙賦》（潘安仁）、《洞簫賦》（王子淵）諸文所論，則反映了各類樂器獨特的表現力和當時在演奏上所達到的藝術成就。

此後，唐代羯鼓、七弦琴、琵琶、箏等演奏技藝高度成熟。宋元以降，一方面由於說唱、戲曲逐步形成而促進了樂器伴奏的專門化，另一方面，民間祭祀、節日、禮俗活動的迫切需要而使鑼鼓樂、絲竹樂、鼓吹樂、弦索樂等不同樂隊組合活躍於廣大民間社會。

在長達千年的表演實踐中，無論是少數長於獨奏的樂器，如琴、琵琶等，還是各類小型合奏樂隊，不僅積累了大量的優秀曲目，而且，在樂器演奏技法的擴展、提高、規範方面，也都自成系統，日臻完善，使器樂藝術成為歷代音樂不可或缺的組成部分。

二、

儘管如此，我們還是要指出，20世紀以前的中國器樂藝術並不是一個完全獨立的表演藝術門類。如歷代宮廷樂隊，雖然樂器齊備，規模大，但它們主要是為宮廷禮儀服務，任何用樂，都要受到禮儀制度的制約，而不能自由而充分地發揮樂隊自身的表現性能。它們與宮廷禮儀相存相依，我們可以稱之為「宮廷禮樂型」的器樂藝術。

又如各類鼓吹、吹打樂隊，它們又都幾乎是在民間節日、慶典、婚喪嫁娶、儀式信仰活動中演奏的，具有與民俗文化共生的性質。因此，對於民俗事象有很大的依賴性。這應該是一種「民俗型」的器樂藝術。

再如為說唱、戲曲、歌舞伴奏的民間樂隊，它們僅僅是說唱、戲曲等這類綜合性表演藝術的一個組成部分。其表現力的運用、發揮，取決於這一綜合藝術本身的需要，而不可能單獨自由地表演。這可以說是中國式的「劇場型」的器樂藝術。

合奏藝術如此，獨奏藝術呢？文獻中記載最多的是琴、簫、琵琶、箏等。但它們的「表演」場所，大多數是官邸、青樓茶館或文人私齋，其目的主要是為少數人觀賞或「以樂會友」，民間稱之為「雅集」。在這種場合，表演者與聽眾的關係被淡化，而更強調的是現場參與者的「自娛」、「自賞」。這是一種「雅集型」的器樂藝術。

總之，數千年的演奏實踐和藝術積澱，使中國器樂藝術的資源無比豐富。但它自身特殊的成長環境，即與宮廷禮儀、民俗事象、戲曲曲藝表演、文人意趣的長期「共生」及對它們的過分依賴，使這門藝術先天缺少對專門技藝、審美趨向的刻意追求，從而也就導致了它缺少作為一個專門領域的某種獨立性。

三、

進入20世紀之後，封建制度的徹底結束，五四新文化運動的發生和由於中西文化的廣泛交流而出現的嶄新的學術景象，不僅造成中國政治、經濟的世紀性轉折，而且，也催生了新文學、新音樂、新藝術的出世。其中就包括器樂表演藝術。

1915年，劉天華先生（1895-1932）創作並演奏了他的處女作——《病中吟》，它同時也是20世紀音樂家在西方專業音樂創作思想的影響下、具有現代精神的第一首二胡獨奏曲。

1919年，鄭觀文先生（1872-1935）在上海創立「大同樂會」，隨後又於1924年組建了包括吹打拉彈諸類傳統樂器、多達四十位演奏者的大型樂隊。

該樂會的宗旨是：「對於西樂主專習，對於中樂主稽古與改造，務使中西方得相濟互助之益，然後摯其精華，提其綱領，為世界音樂開一新紀元，以完本會大同二字之目的。」



鄭觀文

四、

20世紀的中國器樂藝術，所以能成為一門相對獨立又頗有成就的現代表演藝術類別，獲益於以下諸因素。

第一，音樂院校將民族樂器納入專業行列，是20世紀中國器樂成為獨立的藝術表演門類的第一個標誌。眾所周知，自1927年上海「國立音樂院」成立之際，琵琶、二胡、古琴就成為該校的一個專業。雖然僅有兩三件樂器享此殊榮，但它為後來的音樂院校確立了一種原則。



大同樂會

因此，1950年代各地音樂學院成立時，不但增加了很多樂器，而且設置了「民族體系」，這就為更多樂器成為一門專業，並為培養大批專門的器樂演奏人才提供了最有力的保障。近幾十年來絕大多數優秀的民族器樂演奏家，幾乎都出自專業音樂院校。本質上講，以學校教育取代沿襲數千年來家族或社會的「自然傳承」方式，是20世紀中國器樂藝術邁向高度專業化的重要一步。

第二，演奏場合和表演功能的改變，是20世紀中國器樂成為獨立藝術門類的又一個要素。如前所述，以往的器樂演奏，多半依託於民俗事象或某種綜合性藝術，其功能也具有「自娛」性質。但自1920年代起，受到西方專業表演方式和理念的影響，民族器樂演奏也單獨登上音樂會舞台。

這種情形到了 1950 年代以後更加普遍，而且成為中國器樂藝術演示的主要方式。器樂藝術表演舞台化，最終使之脫離對民俗事象、綜合藝術的依賴而完全獨立，成為「音樂會型」的器樂藝術。對於全面提高每類樂器的演奏技藝，實現器樂藝術的審美追求，這種「音樂會」型態，遂成為理想的表演空間。

第三，民間藝術大師進入音樂院校，為培養新一代演奏家發揮了關鍵作用。1950 年代，在多次全國性文藝會演中，湧現出一批堪稱大師的笛、管、笙、古箏、古琴、嗩吶、板胡、琵琶等器樂演奏家，他們隨後陸續被請到音樂院校或專業團體從事教學和表演。由於他們身懷絕技，傳統功底深厚，到教學崗位後，在教學上發揮了巨大的作用。人們戲稱他們為「一傳手」，因為他們把傳統藝術直接帶進現代教育領域；稱他們的學生為「二傳手」，因為他們既師從民間大師學習，又系統學習專業音樂理論，成為從傳統到現代教育的紐帶。其後，他們又陸續培養了一批批各種樂器的青年演奏家。於是，由民間器樂大師和他們的一代又一代學生組成演奏家隊伍，就成為 20 世紀器樂藝術的中堅力量。

第四，持續不斷的樂器改革，保證了民族器樂藝術的順利進程。古人云：「工欲善其事，必先利其器」。作為音樂表演的工具，樂器製造、樂器改革從來都是推動音樂文化進步的重要動力。中國樂器的改進、改良、改革，幾乎從 20 世紀初就開始了，為了滿足表演的需要，各類獨奏、合奏的樂器，始終都在為其製作的精良、音色的優美、發音的準確、琴弦的質地、演奏的便捷、音域的擴大等進行改良、改革，而且，在將近一個世紀裡，樂器的改革，的確為演奏藝術的提升發揮了極為重要的作用。

第五，傳統音樂經典、民間優秀曲目的整理改編和作曲家的創作曲目，直接呈現了 20 世紀器樂藝術的綽約風姿。豐富多樣的作品，是構成一個獨立的藝術領域的根本基礎。20 世紀中國器樂藝術的曲目，主要來源於三個方面，一是歷經千百年演奏實踐的磨煉而被公認為是經典的許多傑作。二是經過重新整理、改編、加工的一大批民間樂曲。三是作曲家介入中國器樂創作之後的新作。三類作品各有自己的價值。

前兩類已經是公認的傳統文化遺產，可以遠播萬代。後者則是推動中國器樂藝術不斷向前、擴大其內在表現力、提升它的現代審美價值、讓它永遠充滿創造活力的關鍵。數十年來，活躍於中國器樂創作領域作曲家不僅為許多樂器譜寫了大量獨奏作品，也為民族管弦樂隊完成了多種體裁、不同規模的新作，為這門藝術的成熟貢獻了自己的一份力量。

第六，組建大型民族管弦樂隊，為充分展示中國器樂合奏藝術的獨特魅力而進行長期試驗。「大同樂會」的新型樂隊雖然時間不長，成就有限，但它開了風氣之先。「大同樂會」的新型樂隊雖然時間不長，成就有限，但它開了風氣之先。1950 年代，這種吹、打、拉、彈齊備的新型民族管弦樂隊先後在北京、上海等地陸續成立。1970 年代

後，香港、台灣、新加坡也成立了大體相同的民族管弦樂隊。數十年來，民族管弦樂隊經過演奏家、指揮家、作曲家的實踐和努力，作品、體裁日益增多，表現力日益豐富，演奏技藝全面提高，已經成為現代中國合奏藝術的一種範式，也是全世界公認的有影響的民族管弦樂隊之一。

總之，專業音樂院校的建系設科、表演的舞台化、優秀的演奏人才、豐富的表演曲目、樂器改革、專業作曲家的深度參與，最終完成了從傳統器樂藝術到當代器樂藝術的轉型，使器樂藝術成為 20 世紀中國音樂的一個燦爛的篇章，它也是 20 世紀的音樂家回應時代的要求而用自己的創新精神獻上的一份厚禮！

五、作曲家面臨的文化抉擇

(1) 傳統與現代

任何時代的作曲家，都會面臨傳統與現代的選擇。對於作曲家而言，傳統音樂文化是他的依託，是他取之可用的資源，但他一旦進入創作，他就會自覺不自覺地把現代精神融貫到作品中去。因為，當代創作不可能是傳統的重複和翻版，它的根本取向就是張揚現代精神，表現人和社會生活的現代性。這樣的創作追求，即使是改編和移植都是明確無誤的。特別是一些成功的改編和移植，現代精神更為強烈。例如，劉文金、趙詠山改編的管弦樂曲《十面埋伏》，黃海懷移植的《江河水》，其內涵精神早已與傳統琵琶曲和管子曲大異其趣，不可同日而語，為什麼？

就是因為作者非常恰當地處理了兩者的關係，並把現代精神放在第一位，給傳統樂曲以現代詮釋，賦予其全新的文化意義。這樣說，並不是貶低傳統在創作的地位，傳統文化的歷史深度不是幾天幾月就能淘「盡」的，不斷從其中吸收、體驗、感悟，是作曲家終身不能停歇的任務。而且，對傳統越熟悉、瞭解的越透徹，作家對現代性的追求就越有力，從而，在他的創作天地中，就會建構起一個極具「張力」的場域。保持兩者的「張力場」，他的創作就會保持一種永遠新鮮的活力。

總之，現代需要有深厚的傳統作背景；傳統要接受現代的洗禮！誰能以這樣的理念處理好二者的關係，誰的作品才會獲得被歷史承認的前提。

(2) 創作技藝與創作觀念

創作技藝是保證創作品質的前提和基本手段，技藝既是形式、也是一種內容。技藝也具有時代性和歷史的階段性。西方音樂從巴羅克 — 古典主義 — 浪漫主義 — 印象主義 — 現代主義，既是創作思潮不斷推進的反映，也是創作技藝的一次次變革。中國 20 世紀以來音樂創作階段的劃分，技藝同樣是其標誌之一。如二、三十年代時技藝的西

方音樂創作技藝的模仿，五、六十年代是初步的融合，八、九十年代是自主的選擇和多元性探索。

其中，技藝的因素居於很重要的地位。總之，創作技藝是音樂思潮的直接反映，也是判斷一個時代音樂創作的標尺之一。但，技藝不是唯一的。它必然與作曲家的生活經歷、人文修養、哲理思考、歷史觀念等有千絲萬縷的內在聯繫。

在 20 世紀的音樂中，盲人阿炳的音樂應是可爭議的世紀性經典。特別是他的《二泉映月》早已成為公認的人類音樂史上的珍品。它超越了民族、國家和時代。但它為什麼能達到這樣的高度，很值得我們反覆深思。阿炳的生命歷程中，除了苦難，就是屈辱。唯一剩下的，就是他一生都未離開過的道教音樂和蘇南民間音樂。於是，他只能一邊吞嚼苦難，一邊學習掌握民間音樂。他不懂何為「創作」？他只知道音樂是他最親近的精神夥伴，他的「本事」，就是「依心」而奏，沿街乞討。而就是在這樣的生活中，他奏出的音樂最終打動了千千萬萬的人。他的音樂有沒有「技藝」呢？當然有，並且在業內人士看來十分高超。但打動千千萬萬人的除了技藝，還有同樣重要的是音樂中包含的那種曠達的人生追求，超然於世的心理狀態和受盡凌辱而毫不低沉的意志力量。沒有後者，肯定也不會有阿炳的音樂。

(3) 繼承與創新

作曲家從事創作的最高目標就是創新，每寫一部新作的一個不可改變的初衷，就是：（一）決不能雷同於他人的作品；（二）也不能雷同於自己以往的作品。這裡的「不同」，不僅包括內容、體裁的不同，更包括結構、語彙、技法方面的不同。質而言之，就是要超越，超越同行，超越自己。或者用一句普通的話說，就是要有新意，要讓聽的人耳目一新，要產生觸動聽眾心靈、喚起他的聯想的力量。

我們聽賞一些經典作家的音樂，為什麼每一部都個性鮮明、打動人心，原因就是他每寫一部都有新的追求，都力求超越他人和自己。比如，評判音樂的一個最樸實的標準，就是「好聽」，如果大家都說一部新作「很好聽」，那一定是這部作品含有不同以往的新樂思、新音調。但也有人專門追求寫「難聽」的音樂，其中可能更有「新意」，可是他違背了特定人群的聽賞習慣，所以會被人們加以「否定」。

但也必須指出，這樣的否定，也許僅僅是違反一時一地觀眾的審美習慣，即並不是真的「難聽」。歷史上，因為要突破某些傳統思維、技法而遭抨擊的新作比比皆是，但隨著審美習慣的轉變，這些「難聽」的作品反而獲得很大的讚譽。它們那種具有「革命」意義的新，最終得到歷史的承認。總之，創新是極為可貴的精神，人類的任何一次進步，都是以創新為動力的，音樂亦然。

但，創新的「新」，決不是無根無底的新，而是建立在歷史、傳統、人文基礎上的創新。

這就是與創新直接關聯的「繼承」。繼承，其實是一個人對本民族歷史、文化的認知、認同和自覺。繼承不是固守不變，不是亦步亦趨，不是依賴，不是作繭自縛。繼承，為了對傳統進行再詮釋、再創造，是在承接的時候加以突破，是借用作曲家的智慧、技藝、觀念使傳統復活，誕生出一個活潑的新生命。

以上，傳統與現代、技藝與觀念、繼承與創新，既是作曲家進行創作必須面對的選擇，也是一個民族、一個國家、一種社會進行音樂文化建設必須嚴肅對待的三對關係。處理好了，一切皆順；處理不好，會不斷發生混亂！

六、我對當前民族器樂創作的幾點淺見

(1) 作曲家對民族樂器、樂隊的表現力認識不足，挖掘不夠；對民族器樂藝術作為民族文化的一個重要領域的地位估計偏低；

(2) 1980年代以來，自一大批作曲家介入民族器樂創作領域後，該領域面貌為之一新，作品數量大大增加，作品品質顯著提高，但從更高的要求而言，傳世之作、巨作、大作、經典之作還不多見；

(3) 音樂學界對民族器樂創作關注不夠，說好話的多，理論建樹少，沒有與創作實踐形成良性互動，沒有發揮理論的推進、批判作用；

(4) 對少數民族樂器及其傳統了解較淺，僅有獵奇心態，而缺乏實際深入的研究和運用。對它們的豐富色彩、特殊的表現力重視不夠，使之仍處在自然生存的狀態。事實上，這是一個內存異常豐富、價值巨大的器樂藝術寶庫，應該花大力去了解、考察、研究，使它成為中華民族器樂藝術的重要成員之一。

以上僅為個人意見，望各位民族器樂方家指正。

謝謝各位！

2007年10月初稿

2012年2月27日改定

中國民族音樂的現代化困境

鄭培凱

一、 中國民族音樂是中國文化傳統的積累，發展脈絡有其傳統與特色，不同於西方音樂，更不同於現代西方音樂。不論是殿堂鐘鼓、琴瑟言志、江南絲竹、或是民間鑼鼓，都有自身的發展軌跡。這是歷史文化的積澱，是文明的積澱與昇華，屬於過去的輝煌，無法改變，無法抹殺，也不必扭曲歷史來抹殺。

二、 中國近代的天翻地覆變化，不僅止於政治經濟與軍事國防，在文化藝術也大受西潮的衝擊，使得文化與教育都產生巨大變化，造成一代又一代的中國新人類與新新人類。在音樂審美的認識上，從正規教育所學到的都是西方現代的審美體會與知識，對中國文化傳統所提供的民族音樂，缺少接觸，缺少認識，也缺乏體會的敏感度。自五四以來，將近一個世紀的變化，約莫有四五代人的新文化薰陶，不但使得民族音樂式微，也造成文化傳統的斷裂，即使要復興文化傳統，要復興傳統音樂，也在重新闡釋中改變了傳統。

三、 因此，一切恢復民族文化的舉措，都有近百年新文化的因素在；一切對傳統的闡釋，都有西方的現代文化因素在。這是近現代中國歷史的現實，不能迴避，也是無可迴避，無可漠視的。文化與藝術的傳承，不是古跡與古董的保存與收藏，是通過一代代人來保存與發揚的。因為是通過人的參與，就一定和參與者的文化審美意識有關。現代中國人的文化審美意識相當混亂，也因攬和古今中外而複雜紛擾，在傳承與吸取民族傳統的過程中都造成困擾。但是，從另一個角度來看，也是個契機。有困境，認識到困境，才有突破，有創新。

四、 現代中國人有自身存在的文化環境，而且同時接受華洋雜處的音樂薰陶，是不是可以就此發展音樂意識，發展新的樂音，創新傳統，或是開創新傳統，不必去考慮民族音樂傳統了呢？也不行。答案也簡單，即是拋卻自家寶藏，去尋外國金礦。我一直在說，在勸諭中國的藝術家，特別是音樂家，不要「托著金碗要飯」。文化傳統是藝術創作最豐富的資源，善用者可以開闢出一片新天地。無根之樹，無源之水，是不可能成長為參天大樹，更不可能擴展成藝術的叢林的。

胡琴傳統藝術與環保

— 香港中樂團的「樂改」創意與實踐

阮仕春

胡琴藝術在中國發展千年，面臨世界環保潮流的正面衝擊，且看香港中樂團如何面對，轉危為機。

一、胡琴之革沿

「胡琴」這個名稱，在現代是所有民族拉弦樂器的統稱。如常見的高胡、二胡、中胡、京胡等都可歸於胡琴之列。而傳統的胡琴是指絲弦的二胡。它以木（竹）做成圓形的琴筒，插上琴杆和榫，在琴筒上蒙上蟒蛇皮。用幼竹拉上馬尾為弓，再張上兩根絲弦便可拉出聲音來。宋代沈括在《夢溪筆談》是這樣記載胡琴的：「馬尾胡琴隨漢車，曲聲猶自怨單于。」《元史·禮樂志》敘述了它的形制，「胡琴制如火不思，（樂器）卷頸龍首，二弦，用弓捩之，弓之弦以馬尾。」明代尤子求繪畫的《麟堂秋宴圖》中，有童子站立奏胡琴。它的形制和今天的二胡已大體相同了。明、清以來各地的地方戲曲勃興，胡琴作為旋律的主奏樂器也隨之興起，形成了各式各樣的胡琴品種，流傳至今。由於胡琴的琴筒蒙上蟒蛇皮，所以發出來的聲音給人憂鬱、悲涼及滄桑之感，它可以如泣地訴說著人生的不幸與艱辛。對於生逢亂世失意的人們別具親和力。近代二胡拓展的奠基人劉天華和阿炳留下的作品裡，多屬這種風格。上世紀五十年代前，人們稱二胡做「叫花二胡」，乃乞丐沿街賣唱用的樂器，可見當時用的人和樂器都屬於社會的低層。

然而經過上世紀五十年代中國開始了音樂大改革後，胡琴徹底地翻身了。在新創建的民族管弦樂隊中胡琴相當於西洋樂隊裡的提琴。經歷幾代人的努力，使名家輩出，名曲廣傳，學習者眾。胡琴由絲弦改成金屬弦，樂器的結構也經歷多次改造。演奏技巧與作曲相配合，使胡琴的音樂表現功能飛速提高。今天的胡琴是民族樂隊的靈魂，提起中國音樂的樂器，幾乎無人不識「二胡」了。其含蓄的音色和豐富的表現力深受國人喜愛，而成為音樂文化中民族樂器的主要標誌之一。在大型的民族管弦樂團中，以高胡、二胡、中胡、革胡、倍大革胡作為常規樂器，統稱為胡琴系列。該系列樂器皆以蟒蛇皮為主振膜。

二、胡琴與環保，矛盾焦點在蟒蛇皮

現在中國胡琴年產量在 50 萬把以上，以一條四公尺的蟒蛇的皮可做 12 把二胡（精品只可做三、四把）來推算，每年要殺六萬條蟒蛇取皮，才能應付市場需要。這顯然是驚人的數目，美國、澳洲、日本等國已嚴禁帶蛇皮入境，這將直接影響我們的文化交流演出。中國政府在前些年已開始嚴格控制蟒蛇皮來源，採取了發牌及嚴打濫賣無證蛇皮等措施。可見的將來監控的力度勢必大大加強。

用蟒蛇皮蒙胡琴是我們的傳統工藝，然而蟒蛇皮這種材料也存在許多弊病，造成聲音上的缺陷。蟒蛇皮怕潮濕，南方濕度高而炎熱的天氣，令蟒皮的張力減低，從而發生塌陷，使聲音啞悶。乾冷的北風天又使蟒皮乾裂導至聲音乾澀。胡琴的壽命短，一般為十年左右。由新琴開始，慢慢培養好的音色要三、四年。六、七年後，琴聲便開始逐漸變乾，因為皮膜在長年的冷縮熱脹下已逐漸老化失去彈性。而凡生製的蟒蛇皮因皮裡的脂肪蛋白質未除，故易發霉和帶菌也是必然的。蟒皮的音質，關乎其皮質組織中網狀纖維具有的柔韌性和彈性。蟒蛇的品種、產地及生態條件決定了每張皮的質地不同，加上要人工控制每張皮的厚薄均勻度等因素，導致製作胡琴的音質和音色較難控制。作為獨奏樂器，每件的音色獨特，沒有問題。然而作為合奏樂器，音色不統一就會引致整體的音色效果含糊，缺乏力量及整體感。用人工飼養的蟒蛇皮質地比野生的壽命更短，柔韌性不足，不能製成胡琴上品。

三、胡琴系列整體功能之提升勢在必行

蟒蛇皮自身天然特性及各地的胡琴製作工藝沒有規範，僅靠制琴師的手藝和經驗各自發揮，故從專業樂團的角度審視現在的常規樂器高胡、二胡、中胡的自身性能和群體感，實存在著極之嚴重的基本問題：音色個性強而融合度低。這是因為這些樂器成型於上世紀 50 年代，人們的思維模式審美情趣仍離不開當年的社會影響，對樂器性能的要求僅屬於統一樂律，擴展音域、擴大音量的初階，作品也是如此。然而在求發展的 80 年代創作了大量的民族交響性作品，已經將這些傳統樂器音色融合性差的特點顯張出來。如果樂器性能得不到提高，對民族管弦樂作品的發展形成阻力。而今日的民樂隨中國的經濟起飛走向世界，我們能拿出怎樣質素的藝術作品見世人？怎樣體現我們的文化先進？如何提高樂器性能的問題擺在眼前，在世界推動環保的大潮流裡，傳統胡琴的製作材料蟒蛇皮成為矛盾的焦點。傳統藝術與環保潮流面臨正面衝擊，時勢逼迫我們作出抉擇。2005 年香港中樂團在藝術總監閻惠昌的帶領下，開始了艱難而浩大的胡琴改造工程。希望用新的設計角度去改革傳統胡琴遺留下來的某些缺陷，使用新的環保物料取代蟒蛇皮希望開創出環保與傳統藝術雙贏的新局面。

四、 改革胡琴系列的設計理念與實踐

「移步不換形」是中國戲劇常用的表演形式。我們在樂器改革工程上的設計理念和實踐程式亦基本按此方法進行。胡琴的獨特音色及經半世紀創造的胡琴系列整體音色，早已深入民心，故此「形」不能改變。如何「移步」才能達到保存傳統胡琴音色，提高樂器性能，又須合乎環保原則之目的？我們只能依靠自己去搞科研了。早在上世紀60年代，中國已經有人進行用人工蟒皮的研究了，近年也有不少人工蟒皮的成果推出，但多以不能分解的塑膠為材料，故亦不能稱之為環保材料產品。未能被普遍使用的原因只能說明人造蟒皮的質素未能超越蟒蛇皮的音色效果，我們清楚這種情況，故且從尋找環保皮膜材料和改造胡琴共鳴箱結構兩方面入手。希望經過不斷的實驗，製造出合乎樂團使用標準的常規胡琴系列樂器，整套產品包括高胡、二胡、中胡、革胡及倍大革胡，在保持各自音色特點的同時，提高自己的性能並在合奏中能夠做到整體音色相互融合，組成立體金字塔式的群體音響積體。高音區清脆明亮，中音區圓潤柔美，低音區宏厚寬廣。這個積體的音響將是結實飽滿巨集厚而明亮的。這個以膜震系統為中心的整體音響效果和以板震系統為中心的西方拉弦樂有著同樣的功能，但色彩完全不同。這是我們的設計理念。朝著這個方向，我們逐一改造胡琴系列每件樂器，並以樂團的排練和演出效果來作鑒定，確定繼續改革的目標。每一件樂器完成初步的改革後，經藝術總監閻惠昌先生聯同團長，首席樂師鑒定後，立即移入樂隊和原有樂器混合使用，經檢驗成功者逐漸增加改革樂器數量，不成功者繼續探索。這種實驗方式，我們稱為「摸著石頭過河」。一年半來排練、演出和改革樂器的工作都在不停的運作中進行，以這樣的方式保證拉弦樂的整體音色不變而功能逐漸增強。

五、 「環保」高胡是怎樣改出來的

為了維持原高胡的音色不變，我們仍然採用紫檀和酸枝木作為改革高胡的共鳴箱（琴筒）材料。但共鳴箱的設計先經過計算。以

$$f = \frac{C}{2(L+ar)}$$

計算共鳴箱內的空氣共振頻率，以確定琴腔的基本容積。然後以相同容積不同尺寸的琴筒口、尾筒、內腔弧度進行測試，結合琴筒的內外壁厚度調整，找出能使共鳴箱發出理想基音的尺寸。然後配合不同厚度張力的皮膜進行測試，目的要尋找最接近蟒皮高胡音色的皮膜。我們用的皮膜採用了杜邦的環保化工產品（PET）。為了應付繁複的試驗，我設計了附設有壓力錶的蒙皮機。（蒙皮方法與傳統蟒皮蒙皮方法完全不同）以數位控制的方式監控蒙在琴筒口各點皮的鬆緊度，並保證琴筒口的受力平均。情況如調定音鼓，使皮膜的振動具規律，避免琴筒口的受力不均勻導至皮膜不規則振動，

使振動能量相互抵消而且令琴筒變形。因為 PET 聚脂皮膜的張力比蟒皮強數十倍，因此，在相同的壓力或剪力下其振幅比蟒皮平均而且能量強勁。因此，理論上 PET 聚脂皮膜胡琴的音量比蟒皮胡琴大而且聲音的衰減度也較低。也就是說它的基本性能較蟒皮高胡優異。在相同製作材料下以機械數字控制的方式操作，可以成批生產音色和效能基本一致的產品。經過這幾項改革的高胡被命名為 HKCO₁ 型環保高胡。2005 年 10 月第一版環保高胡完成後，藝術總監閻惠昌先生請來著名的高胡演奏家余其偉先生在 11 月香港中樂團的音樂會上，以環保高胡擔任獨奏。演出傳統廣東音樂《平湖秋月》及古曲《妝台秋思》。用製成不到 1 月的新環保高胡演傳統曲目能行嗎？為了保證演出品質，我和余其偉先生往香港電台接受訪問及進行高胡錄音，余先生分別用蟒皮高胡及環保高胡進行同一曲錄音，當錄音播出來時，竟然連我們自己都分辨不出兩種高胡的音色差異。至此大大地增強了我們的信心。同年 11 月的音樂會上，樂團團長黃安源先生亦首次將第一版的環保高胡帶入樂隊作樂團首席琴用。

六、 高胡組「摸著石頭過河」了

雖然環保高胡首次亮相作獨奏、領奏、合奏已獲得觀眾熱烈的反應，藝術總監閻惠昌先生依然非常謹慎，在往後的音樂會中逐一將環保高胡加入高胡組中，和蟒皮高胡一起混合使用。在檢驗雙方的音色融合沒有相互排斥的情況下，才逐漸全組換上環保高胡。若非經常來看的觀眾甚至不知高胡已經換了樂器。至今一年半的時間裡高胡組樂器「摸著石頭過河」實踐了「移步不換形」的設計理念。我們驗證了環保高胡在常用音域 g4~g6 的音區中音量平衡，音量比蟒皮高胡大，整體的音色乾淨通透，合奏有較強的群體及積體感。由於高音的衰減度低故且使音質顯得更飽滿明亮。以快弓演奏連續 16 分音符的力度和顆粒質感使樂曲生色不少。例如黃貽鈞曲彭修文編曲的《花好月圓》中，高胡快弓的片段由環保高胡奏出，在急速的節奏中充滿彈性的音符，靈巧地跳躍著，強勁的力量感為樂曲帶來更豪爽、昂揚激情的歡樂氣氛。

七、 中胡及革胡的改革

中胡的改革理念和方法依照高胡的方式進行。故亦同樣達到了音質乾淨、巨集厚之效果，音量則遠大於原蟒皮中胡。由於 PET 聚脂皮膜的振動充份，故音區之間的衰減度低，聲音之間的連結力強，用連續的長弓演奏慢板的旋律，宛如吹管樂器吹奏時一氣呵成的效果。宏大的音量增加了它的包容力，使樂隊的整體音色更加豐滿，圓潤。

原革胡的筒口直徑 35 公分，倍大革胡的筒口直徑 52 公分，它的皮膜非殺巨蟒蛇而不

可得，在歐美國家看這些巨型蟒皮，也可能誘發觀眾產生不快的心境，革胡發音遲鈍，音質混沌，低音啞啞軟弱也是需要改革的原因。我們以楊雨森先生的 64 型革胡為藍本。實行重新設計共鳴箱的容積，更換製作琴筒的材料，調整琴腔內連結皮膜之傘形支架的形狀尺寸……等多項措施，一共做了八版的試驗，以 PET 聚脂皮膜取代了蟒蛇皮，製成了 HKCO₁ 型板膜共震革胡。它的音量比大提琴大，由於音樂效能顯著，已由廣州珠江集團開始進行批量生產，文化部教科司一直重視和支持民族低音拉弦樂器的改革研製工作。文化部教科司在 2005 年我們研究之初已致函我團給予支援和鼓勵我們進行科技攻關。

八、 天行健君子以自強不息

環保是世界的大潮流，是關乎人們生存和發展的大事，樂器為人所用，為作品服務，跟隨著人的審美觀改變而改變。因此，樂器隨著社會的發展而改革是必然的。今日的傳統胡琴藝術是在不斷的改革中逐漸形成的，每一次危機必帶來每一次發展的機遇。順應環保的大潮流，香港中樂團初步成功地創造了環保胡琴系列。在堅持傳統樂器的音色不變、型制不變、演奏法不變的基礎上，用發明蒙皮機，以環保 PET 皮膜取代蟒蛇皮，改造樂器的共鳴箱等科研方法，實踐「移步不換形」的改革理念，達到了提高樂器性能之目的。目前樂團的高胡組六人、中胡組八人、革胡組八人已配備了環保胡琴系列 HKCO₁ 型胡琴。雖然二胡及倍大革胡仍在完善之中。然而以科研創新的手段提升傳統樂器性能的實踐結果，已經大大增強了我們對未來發展的信心。

環保胡琴系列在樂團理事會、藝術總監、行政總監的全力支持下，憑著樂團上下的行政和樂師的不懈努力下，正穩步邁向成功。我們在樂團成立 30 周年，香港回歸祖國 10 周年之際，以我們的創意成果為民族音樂的未來送上美好的祝福。期望傳統胡琴藝術與環保，達到可以雙贏。「天行健，君子以自強不息」。

新思維 · 新境界 · 新樂器 · 新空間

香港中樂團環保胡琴系列

阮仕春

環保胡琴系列，包括了環保高胡、二胡、中胡、革胡及低音革胡，這是一批以環保概念創新的改革樂器，研製過程歷時四年，現作為常規樂器在樂團試用。而樂團身為香港文化大使，演出活動非常繁忙，而且要確保穩定的水準，在這種情況下要試用改革樂器的難度和功力可想而知。理事會的支持，藝術總監的經驗與膽識和行政總監全力配合，依靠著全團上下同心協力，循環進行試用及提供意見，爭取更佳之效果。

高胡、二胡、中胡的改革重點，是在保留傳統樂器的音色和演奏法的基礎上，以科研、創新的方法提昇其物理功能，以擴張其表現力。而革胡和低音革胡的改革，則從樂團的整體音響結構出發，創造適合現代民族管弦樂團使用的民族拉弦低音樂器，以一種新的整體音響為民族音樂的發展開拓新的空間。

環保胡琴系列是在繼承傳統與改革創新結合的理念下創造出來的。它是香港文化創意工業的產物，它的探索過程是樂團緊貼環保大潮流的時代脈搏，以專業精神不斷創新，爭取達至環保與藝術雙贏的具體行動。

HKCO₁ 型高胡

HKCO₁ 型高胡的型制、結構、演奏方法及基本音色，與傳統的蟒皮粵樂高胡基本相同。不同之處是 HKCO₁ 型高胡的琴鼓以 PET 聚脂薄膜（杜邦化工環保產品）取代了蟒皮，改變了主振皮膜的質材。皮質的改變使琴鼓之振動更充份而具規律，振幅增大，能量增強，衰減度



相對較低。因此使上下把位高低音之間的音量較平衡，整體音色通透，相對蟒皮高胡，其高音區的音量大，擴展了常用音區之音域，整體音質純淨而明亮。這種特點有助於拓展高胡在高音區之表現力。因為音質純淨度提高了，相對蟒皮高胡，它的音色個性也減弱了。然用在合奏中，這種特點，使其群體的音色易於控制和統一，融合性增加。因為排除了蟒皮怕高溫潮濕，易於裂等因素，在香港及東南亞地區，HKCO₁ 型高胡的適應性、穩定性、耐用性均有所增加。

HKCO₁ 型二胡

HKCO₁ 型二胡的型體較傳統二胡稍大，其結構、演奏方法及基本音色與傳統的蟒皮（包括人造蛇皮）二胡基本相同。不同之處是 HKCO₁ 型二胡的琴鼓以 PET 聚脂薄膜（杜邦化工環保產品）取代了蟒皮，改變了主振皮膜的質材。皮質的改變使琴鼓之振動更充份而具規律，振幅增大，能量增強，衰減度相對較低。因此使上下把位高低音之間的音量較平衡，整體音色通透，相對蟒皮二胡，其高音區的音量大，整體音質純厚而明亮。這種特點有助於拓展二胡在高音區之表現力。因為音質純淨度提高了，相對蟒皮二胡，它的音色個性也減弱了。然用在合奏中，這種特點，使其群體的音色易於控制和統一，融合性增加。因為排除了蟒皮怕高溫潮濕，易於裂等因素，在香港及東南亞地區，HKCO₁ 型二胡的適應性、穩定性、耐用性均有所增加。

HKCO 型中胡

HKCO 型中胡的外型與粵樂圓筒形中胡無異，演奏方法及基本音色也相同。HKCO 型中胡的琴筒蒙了 PET 聚脂薄膜（杜邦化工環保產品）取代了蟒蛇皮，琴筒的內腔曲線弧度亦因應作了調整，所以容積大了。由於 PET 聚脂薄膜的

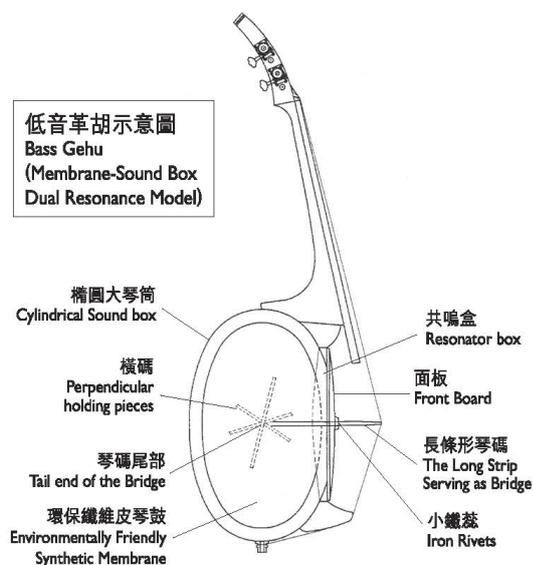


彈性強，厚薄平均，故使琴鼓膜的振幅增大而能量增強。因此，HKCO 型中胡音量和音色的厚度都明顯地增加，各音區音量的衰減度也較蟒皮中胡為低，擴展了常用音區的音域，整體音色圓潤，渾厚而柔美。經三年來在世界各地的演出實踐後，其穩定性和適應性獲得基本的肯定，在拓展其藝術表現功能方面仍有很大的空間。

HKCO 型（板膜共振）革胡

HKCO 型（板膜共振）革胡的型制，沿自 64 型蟒皮革胡，除大琴筒的主振膜換上 PET 聚脂薄膜外，結構和製作材料也有不同，我們已做了十一版的結構性改動。大琴筒的製作材料用傳音快的雲杉，而鑲嵌在其內直接發聲的共鳴盒則用桐木，使之和彈撥樂器有著共同質材的發音板。所以琴音既有桐木共鳴盒發出板震聲，也有大琴筒皮膜發出的膜震聲。兩種音色同時混合產生出一種能融合彈撥和拉弦樂器的新聲音。它不是大提琴，也不是革胡的聲音，是創新了的民族拉弦低音樂器的獨特聲音。其音質濃厚、寬闊，音色柔美甜蜜，既有大提琴的明亮寬廣，也有革胡的含蓄淳厚。其音量已不亞於大提琴，以其演奏大提琴或革胡之獨奏曲，則另是一番風味。2008 年 11 月在香港中樂團的音樂會上，馬友友曾用第十版的 HKCO 型革胡演奏。

(其部件名稱及發聲原理，請參考低音革胡示意圖。)



HKCO₁ 型（板膜共振）低音革胡

HKCO₁ 型低音革胡的低音功能及演奏法大致和蟒蛇皮圓筒低音革胡及低音提琴相若。唯音色在兩者之間，即有膜震革胡特色，也有板震的低音提琴特點，它的型制和結構也結合了兩者的特點。HKCO₁ 型低音革胡的共鳴箱，由杉木做的橢圓形大琴筒和鑲嵌在其內的松木長方形共鳴盒兩者組合而成。橢圓大琴筒的筒口蒙了環保纖維皮成為琴鼓，共鳴盒嵌在大琴筒的正面。長方形的琴碼中部豎穿小鐵蕊，橫壓在共鳴盒的面板支座上，使琴碼上下可以左右擺動。長條形琴碼的下半部穿過共鳴盒，琴碼的尾部和垂直貼在琴鼓膜上的橫碼相接。使琴碼和橫碼成直角相連支撐。當琴碼在共鳴盒上振動其面板的同時，連著琴碼尾部的橫碼也同時拖動琴鼓的纖維膜，產生複合的板膜共振而發聲。因此，琴音既有松木共鳴盒的板振聲音，亦有琴鼓發出的膜振聲音，兩種音色同時混合產生出一種新的聲音。這種聲音能融合彈撥樂器的板振聲，也能融合拉弦樂器的膜振聲，是很強的融合劑。由彈撥樂和拉弦樂組成的聲音金字塔中，低音革胡和革胡司職中低音區，尤如金字塔的底部。其濃厚而結實的底音使整體弦樂的音響效果更加亮麗、豐厚、宏大，充滿立體感。



本文曾發表於《人民音樂》2009年11月號

聲傳九陌變新聲^{註一}

— 環保胡琴系列的探索理念與實施

阮仕春

引言

在最近一場香港中樂團音樂會完場前，藝術總監閻惠昌先生讓台上拉胡琴的團員「亮武器」！全體拉弦組的團員舉起了手上的胡琴，只見台上的胡琴皮面全部是米白色的，而非常見的黑褐色蟒皮，觀眾隨即嘩然。原來剛才整場音樂會美妙的弦樂皆由這些米白色皮面的胡琴奏出，的確有點不可思議。這些由樂團改革的胡琴稱為「環保胡琴」，包括了高胡、二胡、中胡、革胡和倍大革胡，統稱為「環保胡琴系列」。內文簡介了環保胡琴系列的名稱由來，常規樂器高胡、二胡、中胡及革胡、倍大革胡改革的設計理念和具體措施。

一、環保胡琴系列名稱的由來

環保胡琴一詞初見上海民族樂器博物館編印的《弓弦南北》一書中。由於蟒蛇早已被列入受保護動物之列，上海民族樂器廠將製作的二胡產品中，以魚皮、狗皮、塑料合成皮取代蟒蛇皮作振動膜的二胡稱為環保二胡。環保胡琴一詞亦因其產品流傳而流行。雖然以塑料為皮膜現今看來已不能稱之為環保產品，但其構思仍不失其取代蟒蛇皮的創意。我們改革的胡琴產品統一採用 PET 聚酯薄膜（美國杜邦化工全球註冊的環保產品）以符合環保的規範，亦獲香港環境保護運動委員會環保卓越計劃（良好級別）產品環保實踐標標誌。因此我們將使用 PET 聚酯薄膜作為振動膜的改革胡琴也稱為環保胡琴，其共鳴箱也經過重新設計。產品包括了高胡、二胡、中胡及（板膜共振）革胡、（板膜共振）倍大革胡，以此五種常規樂器組成的弦樂器簡稱為環保胡琴系列。

二、設計理念及分類

繼承傳統與改革創新結合是我的設計理念。將高胡、二胡、中胡三種常規樂器歸為一類，而革胡和倍大革胡歸為另一類。每一類的改革重點都不同，實施也不一樣，但組合起來後的整體音響效果希望達到既有傳統胡琴的音色韻味又具濃厚、亮麗、結實的整體感覺。

三、「美學功能不變，物理功能提高」是高胡、二胡、中胡改革的宗旨

高胡、二胡、中胡的改革，在保持原樂器的基本音色不變，演奏方法不變及樂器的外觀不變的前提下進行，將蒙在琴鼓上的蟒蛇皮換成 PET 聚酯薄膜，重新設計調整琴鼓內的曲綫弧度及琴鼓內壁的厚度。利用 PET 聚酯薄膜厚度平均，振動數高，彈力強勁的特點，美化了原樂器的基本音色，也淨化了用蟒蛇皮厚度不一質量不均勻而產生的各種雜音。從一方面看原蟒蛇皮樂器特色味道少了，但以合奏角度看，融合度大大增加了，使這三種樂器在整體性的合奏時增加各音區的旋律厚度。改革後的高胡、二胡、中胡每件樂器的音量都增加了，尤其在它們的下把位（高音區）表現更為明顯。但每件樂器音量增大，常用音域擴張情況及整體性的融合程度的儀器測試，我們尚未進行，目前只是人耳鑑聽的初步結果。由於保持了原樂器的基本音色及演奏法，所以改革後樂器各聲部的音色轉換依然非常清晰，不會混作一團。為了保證高胡、二胡、中胡的美學功能不變，閻惠昌總監將改革出來的產品和原樂器混合使用，達到雙方相互協後才逐漸增加改革樂器的數量。我們稱之為「摸著石頭過河」，也是保證美學功能的最好監控方式。

四、低音拉弦樂器須具備「膠水」般的連結功能

如何創造一種能融合彈撥樂音色板塊和拉弦樂音色板塊的民族低音拉弦樂器，是我們要探索的核心問題，樂團自 1977 年成立以來，一直沿用蟒蛇皮革胡和倍大革胡，雖然它們自身的功能不是很理想，例如音量小、共鳴較弱、發音遲鈍，但它們和高胡、二胡、中胡同屬膜振樂器，故融合程度相對較高。屬板振樂器的大提琴和倍大提琴，雖然自身功能很好，但音色上和高胡、二胡、中胡的結合是「離層」的。板振和膜振低音樂器都未合乎我們要求的時候，我們從板膜共振的低音樂器尋找改革方案。64 型板膜共振革胡是上海楊雨森先生之子楊鴻光先生洽商好版權事宜之後，我們開始以 64 型革胡為藍本重新探索。除了將共鳴箱的蟒蛇皮換成 PET 聚酯薄膜外，對其形制材料我們都做了很大改動。我們改變了共鳴箱的容積及內部的曲綫弧度，收窄了尾花窗，並將其製作材料改為傳聲速度較快的雲杉，將用以發聲的共鳴盒的面板和背板都以桐木製作，

使之和彈撥組樂器（揚琴、琵琶、阮族樂器、古箏）都以桐木作為發聲板。3年來我們在革胡上做了11次的結構性改動，目前樂團使用的HKCO型革胡的發聲是一種新的聲音，其音量已不亞於大提琴。

HKCO₁型倍大革胡是我團獨立研發的民族低音拉弦樂器。它低音的功能及演奏法大致和蟒蛇皮圓筒倍大革胡及倍大提琴相若。唯音色在兩者之間，既有膜振革胡特色，也有板振倍大提琴特點，它的形制和結構也結合了兩者的特點。

HKCO₁型倍大革胡的共鳴箱，由杉木做的橢圓形大琴筒和鑲嵌在其內的松木長方形共鳴盒兩者組合而成。橢圓大琴筒口蒙了環保纖維皮成為琴鼓，共鳴盒嵌在大琴筒的正面。長方形的琴碼中部豎穿小鐵蕊，橫壓在共鳴盒的面板支座上，使琴碼上下可以左右擺動。長條形琴碼的下半部穿過共鳴盒，琴碼的尾部和垂直貼在琴鼓膜上的橫碼相接，使琴碼和橫碼成直角相連支撐。當琴碼在共鳴盒上振動其面板的同時，連著琴碼尾部的橫碼也同時拖動琴鼓的纖維膜，產生複合的板膜共振而發聲。因此，琴音既有松木共鳴盒的板振聲音，亦有琴鼓發出的膜振聲音，兩種音色同時混合產生出一種新的聲音。這種聲音能融合彈撥樂器的板振聲，也能融合拉弦樂器的膜振聲，是很強的融合劑。由彈撥樂和拉弦樂組成的聲音金字塔中，倍大革胡和革胡司職中低音區，猶如金字塔的底部。其濃厚而結實的低音使整個弦樂的音響效果更加亮麗、豐厚、宏大，充滿立體感，這是一種從未有過的音響。

結語

高胡、二胡、中胡的改革，重點在保持原樂器音色，而提升其功能。而革胡和倍大革胡則在創造一種適合民族樂團的低音。以此組成的環保胡琴系列之美學功能和物理功能，在2009年6月5日至7日三場「看、聽、談」改革胡琴演奏會與演後座談會上作全面的展示。

自2005年12月環保高胡誕生，至今年2月第一把倍大革胡進入樂隊，歷時三年半。我們初步完成了胡琴系列改革的「搭框架」工程，HKCO型的高胡（兩種）、二胡（兩種）、中胡（兩種）、革胡和倍大革胡已經投入樂團使用。現在看每一種樂器都未成熟，它們需要更多時間接受各種考驗才能夠基本完善。而樂團身為香港文化大使，演出活動非常繁忙而且要確保穩定的水平。在這種情況下要試要用改革樂器的難度和功力可想而知，理事會的支持，藝術總監的經驗與膽識和行政總監全力配合，依靠著全團上下同心協力，環保胡琴系列才能夠誕生。即使改革的樂器進入了樂隊使用，我們仍採取「邊試邊改邊換」的方式循環進行探索，繼續爭取更佳的效果。樂團成立了樂器改革小組和試奏小組，定時召開聲部會議，徵集使用者的意見，研討改革的進程。在此並感謝朴東生先生、沈誠先生、曹文工先生、趙戈先生和陳燮陽先生參加了我們的閉幕測試胡琴工作。

環保胡琴系列已經創造了一種新的整體音響，它是香港的文化創意工業產物。它的探索過程，表現了樂團緊貼環保大潮流的時代脈搏，以專業的精神不斷創新是爭取達致環保與藝術雙贏的具體實施。

有關環保胡琴系列照片，請參閱第 135-138 頁。

註一：唐玄宗時，藝人永新在沸嚷的廣場高歌，神奇的歌聲竟使喧鬧的人們平靜下來欣賞。「聲傳九陌，能變新聲」形容其歌聲的魅力，借此典故比喻環保胡琴之聲的魅力。

本文曾刊登於《演藝科技》2010 年第 1 期

中國音樂考古的音響實驗 —— 華夏古樂的開發研究

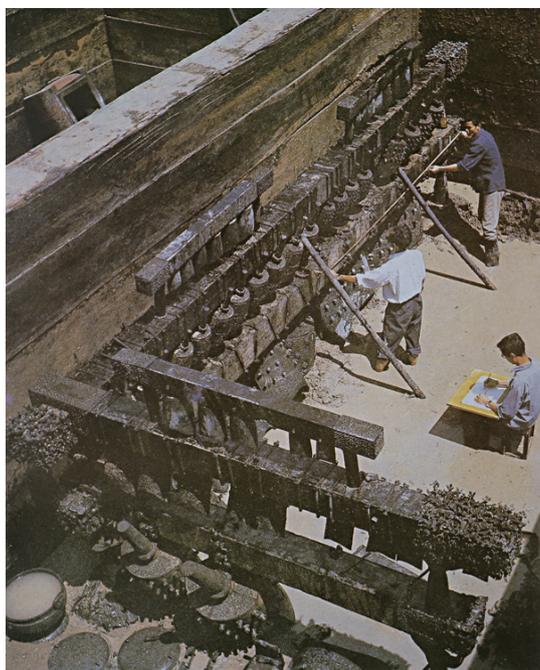
李宏

2000年5月，河南博物院組建了華夏古樂團，立足於現代博物館展示理念的基礎上，以立體、形象的展演方式，詮釋歷史考古的成果，藉此達到中華文化遺產的保護與開發。在這個意義上，河南博物院的華夏古樂團，已經由剛組建時作為博物館文物陳列的延伸單純的出發點，發展為中國音樂考古成果的音響實驗、無形文化遺產保護開發、傳播弘揚。

華夏古樂團一開始就與音樂學界專家合作，將博物館的靜態文物展示模式，引入動態的展演之中，把古樂與文物的展示結合，突出河南省歷史悠久、文物豐富的特點，強調音樂文物的復原研究，因此我們所使用的每一件樂器的復原與演奏，都會在考古資料中找到堅實的學術依據。而作為陳展的延伸的演出風格，將音樂文物的展示與解說，曲目的演出與文化背景的解說相結合。既展覽又講解，並與演奏相輔相成，有別於一般的藝術演出，而以音樂文化傳播為己任。在日常演出的同時，走入學校，舉辦假日講座，在專題音樂會的籌備上，認真選擇主題，歷史階段為縱向脈絡，以人文風格為橫向意象，將音樂與歷史文化、音樂與古典文學、音樂與傳統審美匯融一體，從而建立起華夏古樂的意境，給每一位面對它的觀眾以全方位的強烈的傳統美的衝擊。

河南博物院華夏古樂團演出場景





湖北隨州曾侯乙墓編鐘出土現場

隨著中國科學考古的發展，更多與音樂相關的重大發現帶來了音樂考古學的快速成長，音樂考古學的研究物件，是各個歷史時期人們音樂活動所遺留下的各種遺物和遺跡。音樂考古學根據這些考古發現和發掘的實物資料，以考古學的方法，闡明古人音樂實踐活動，進而探討音樂文化的發展，是考古學的一個分支。有關音樂的遺存一般分為器物和圖像兩大部分，器物主要是各種質地的樂器類。而圖像則如樂俑、與音樂藝術活動有關的器物銘文，各種器物繪飾、堆塑、雕磚石刻、洞窟壁畫以及涉及音樂內容的圖書、樂譜等，內容廣泛。音樂考古學與人類各種族的音樂活動、和文字記載的音樂活動同樣有密切的關係。近年來，科學技術更多的進入到音樂考古的領域，有關樂器的年代測定法，青銅樂鐘與冶金學、古代樂器的錄測音中所涉及的現代音響學問題，都隨著音樂考古學的研究深入而越來越受到人們的關注，在這其中，實驗考古學對於音樂考古成果的研究顯得更為重要。從無聲到有聲，使得過去停留於古代文獻的音樂歷史，成為了一門充滿魅力的學科。隨著古代音樂文物的絡繹出土，中華民族音樂發展史被這一次次欣喜地發現而改寫。它摒棄了中國音樂起源的神話學支撐，結束了有關上古五聲音階和七聲音階起源的爭論，更新對中國古代樂律水準的認識，打破了音樂史治史的文獻史料的局限。這些音樂文物是古代樂音的真實載體，凝結著中國上古旋律和音容的全部秘密。為解開這些謎團，復活遠古滅絕的藝術，建立富有生命力的音樂博物館，音樂考古的音響實驗成為實現這一理想的學術階梯，以重寫全新的中國古代音樂史。

史前樂器的開發利用（以骨笛的研究與吹奏為例）。骨笛，1984年開始在河南舞陽的七次發掘，揭開了河南新石器文化早期先民中賈湖人的創造對華夏文明起源所做出的特殊貢獻，賈湖遺址從距今9千年至7千8百年，延續了1200多年，在這漫長的歲月裡，出土了早中晚三期骨笛30多根，這些有確切的地層關係、地層共存物、和科學分析結論的骨笛，是迄今為止世界上發現最早的管樂器之一。

人們習慣將中華文明起源與三皇五帝的傳說時代聯繫起來。音樂的起源和樂器的發明也是這樣。在古代文獻中，經常提到的「伏羲氏燬土為埴」、「女媧制笙簧」、「伏羲神農氏斫桐為琴、繩絲為弦」，特別是堯的樂官夔、黃帝的樂官伶倫，都是專職的音樂人。音樂的起源、樂器的發明，與傳說中的帝王關係密切，這是中華民族將音樂視為治國安民的重要手段的特殊觀念。而距今近九千年的骨笛的出土，將整個中國音樂史的起源，由文獻所記載的三皇五帝時的五千年提前了三千多年，改寫了中華音樂文明起源時間，這是了不起的奇跡。

我們不能低估遠古人類的音樂水準，他們的生活空間，沒有人為的噪音，而更多大自然美妙和諧的聲音。反而我們現代人對樂音的感覺能力在下降。骨笛經專家測音，該遺址早期的四、五孔骨笛（西元前7000-6600年左右）已經能奏出四聲音階和完備的五聲音階。中期的（西元前6600-6200年左右）的七孔骨笛，能奏出六聲和接近七聲的音階。而遺址晚期（西元前6200-5800年左右）的骨笛分別鑽有8孔、9孔，能奏出完整的七聲音階以及七聲音階以外的一些變化音。經鑒定，賈湖骨笛是用鶴類動物的尺骨鋸去兩端關節鑽孔而成。製笛之前賈湖人曾經認真計算，在骨管上刻劃等分記

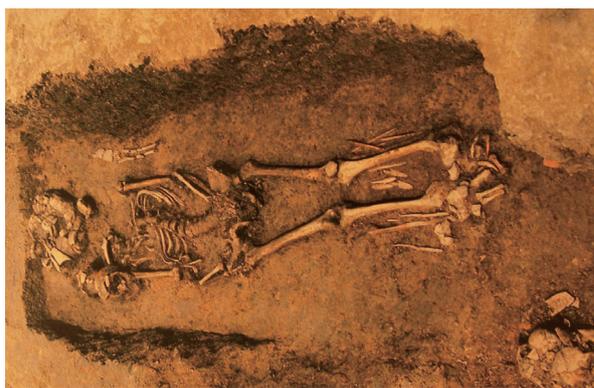


河南舞陽新石器時代賈湖遺址的考古發掘現場

號、分格計算和劃線鑽孔，笛子製成後還運用打小孔的方法調整個別孔的音差，製作方法和過程，與現在民族管樂器的制法很相似。已經有了音與音之間距離差別的基本概念，這些音程關係經過了七八千年，甚至上萬年的音樂藝術實踐，直至明代樂律學家在計算和理論上加以科學化的總結，才使人們對十二平均律有了新的認識。

對骨笛的音樂聲學特性的研究，對於管樂演奏者是個極大的挑戰。哪種吹奏方法更符合骨笛的發音原理和實際效果？經過專家反復的研究探索，參照了哈薩克族的鷹骨笛、中原的古老吹管樂器等的吹法，認為骨笛以斜吹法可以獲得圓潤、飽滿的音色。通過這種實驗，可見證出每一根保存完整的骨笛都可用於實際的樂曲演奏，今天用賈湖骨笛演奏出的樂曲或樂音，正是賈湖人在長期音樂實踐中經驗性認識的無形文化遺存，賈湖先民對樂音美感的獨特認識。

與此同時，我們進行的史前音樂的復原中，一批陶製樂器的研發，陶鼓、陶埙、陶缶、陶響器、陶角的研發演奏，使古書所載的葛天氏之樂、伊耆氏之用、神農氏削桐為琴、伏羲氏灼土為埙的傳說，變為真實而古老的音響世界。



左上圖：賈湖遺 233 號墓中骨笛出土的位置

右上圖：舞陽賈湖出土的骨笛

左圖：骨笛的演奏



史前陶樂器展演

除上述史前樂器之外，華夏古樂團七年來複製其它音樂文物二十多種，包括了青銅樂鐘中的王孫誥甬編鐘、新鄭出土鄭國歌鐘，石製特磬與編磬，吹管樂器的笙、排簫，彈撥樂器中的瑟、唐琵琶、阮等等，在復原過程中，瞭解每一類樂器的起源、興盛、衰落的原因，探索其結構、鑄造、發音原理、調音、旋宮轉調、樂懸、布弦和不同演奏方式。並在考古發現的圖像中找到依據。

對於中國音樂考古成果的音響實驗，使我們對華夏古老音樂的內涵有了進一步的瞭解。每件文物的復原過程不僅是一個研究過程，也是一個創造過程。伴隨著成果形式的出現，這是將中原文化中最能為當今所接受考古實物，變為有形和有聲的活的文化生命的一個艱辛過程。在復原過程中，我們積累了豐富的第一手的科研資料。對一些重要文物的測音與製作資料、複製過程的技術參數、不同環境中樂器音色的變數等都有了深度的把握。這種創造使我們進一步理解了上古音樂創造者的聰明才智所帶來的中華有形和無形的音樂文化遺產之價值所在。也通過我們用這些復原的樂器演奏解說，引導觀眾心感身受中華傳統文化的博大精深，由此，我們深感這份事業，也開始具有不尋常的意義，我們參與其中的每一個人，都有了一種歷史和文化的責任。

參考文獻：

蕭興華：中國音樂文化文明九千年——試論河南舞陽賈湖骨笛的發掘及其意義，《音樂研究》2000、1

陳其翔：舞陽賈湖骨笛研究，《音樂藝術》1999、4

榮政：舞陽骨笛吹奏方法初探——兼談「籌」與舞陽骨笛的比較，《黃鐘》2000年增刊

徐飛：賈湖骨笛音樂聲學特性新探索——最新出土的賈湖骨笛測音研究，《音樂研究》2004、1

圖 8-9：瑟的演奏和江蘇徐州北洞山漢墓陶樂俑的撫瑟姿態

