

# 香港中樂團與我

## —— 林樂培尋找中國新音樂 50 年

林樂培

1977 年，香港中樂團成立，聘我講授樂理，翌年又任客席指揮，使我有良好機會，接觸陌生而親切的民族樂器，更委約我創新曲，又可以利用樂隊排練的空間，作種種樂曲和樂器組合的實驗，而讓我闖出「大型樂隊現代交響化」的創新路線：

第一首作品《秋決》(1978)

嘗試寫出京劇的舞台情景，把古代的墜子模仿人聲唱腔的技巧；借屍還魂，變成全曲的主要動機。雖然是首次運用民族樂器，但是得到樂師們的提點示範，加上我對西樂的深厚認識，在「一里通、百里明」中，也能寫出充分發揮樂器特色的作品。



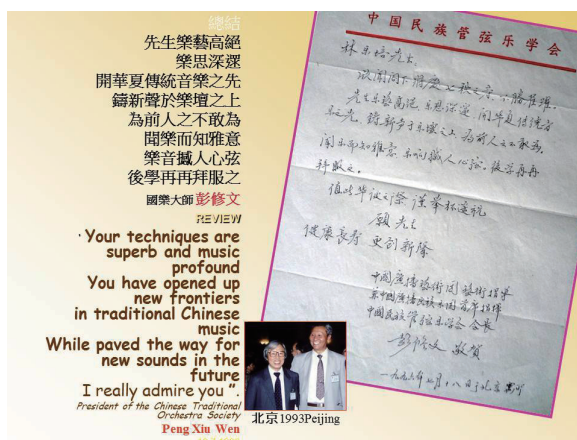
從古思中尋根，在前衛中找路的現代交響化試驗品

根據關漢卿元劇中的感天動地《竇娥冤》為題材，寫出弱女子被審判、叫冤、回想舊事，到處死後六月飛霜的場面

舞台上，演員的台前亮相功架：抖水袖、整冠、彈鬚…… 都用音樂和節奏去描繪，創做出本曲獨特風格。

樂器模仿唱腔，是民間一種古老技藝。

1996 年彭修文大師的來信



1997 年中樂團在多倫多演出後的評論：

「使我感到驚愕的，是我沒有早點聽到《秋決》，這首超越尋常的作品創作於 1978 年，這無疑是一首中國音樂史上的啟先之作，樂曲不單能把握到傳統京劇的要素，而從作者強而有力的音樂語言中，呼喚出中樂團那石破天驚的音樂，真是一首有震撼性的音樂劇。這揉合西方現代作曲技巧於傳統民間樂器的方法，深深地影響了下一代的中國青年作曲家們。《秋決》的創作，將無可避免會引起對中國藝術要求完美性的注目，而同時將中國音樂指向將來。

多倫多大學（音樂系）  
理論及作曲教授  
陳嘉年博士」

1993 年《秋決》被北京選為華人音樂經典

1999 年被台灣選為全球中華文化藝術薪傳獎



1979年第二次任客席指揮，適逢是國際兒童年，便以啟發兒童去認識傳統民族樂器為出發點，寫成群蜂嗡嗡、蜻蜓點水、春蠶吐絲、飛花蝴蝶，在一起開心生活5幅音樂圖畫的《昆蟲世界》，每個樂章分別由吹、彈、拉、打各類型的樂器擔任主角，扮演昆蟲的角色，而其它樂器繪出當時的環境：小蜜蜂、嗡嗡，飛到西、飛到東，采花粉兒造蜜糖，一生一世勤做工。

香港中樂團 1997年選為經典作品

20世紀最後一個文化日



東京行家為五位亞洲作曲巨匠舉行鼓動音樂會，選奏《昆蟲世界》。

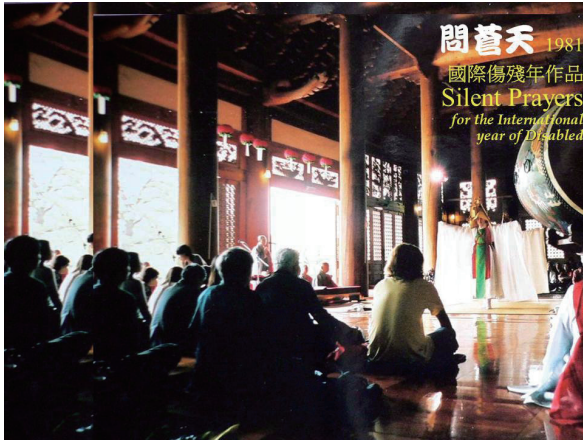




1980 國際傷殘年 International Year of Disabled

《問蒼天》 Silence Prayers

一首以日本雅樂和高麗舞曲為榜樣的聖詩序曲《Choral Prelude》，描寫傷殘人士無語



問蒼天的感覺。作曲時，多次到日本及韓國交流，深感他們對古代中國的傳統文化、音樂、祭祀等，都有很完整的保護，一如在《大長今》所見，因此嘗試走這條路向。

作曲是紙上談兵，未經演出難知好壞。由於我沒有機會指揮這首作品，只能每次聽演出後再修改，所以重訂版本很多。

1961 年洛杉磯留美學人周年敘會

世界首演《東方之珠》小提琴奏鳴曲，同場有琵琶大師呂振源教授的《春江花月夜》。

荷里活影星盧燕的《昭君怨》引發出從事古曲新譯的嘗試



從移植古曲去瞭解中國文化和推廣傳統音樂

琵琶與樂隊的對話

多年前中風後的作品仍在修改中

我最大的貢獻：把民族樂器大合奏引進現代交響化

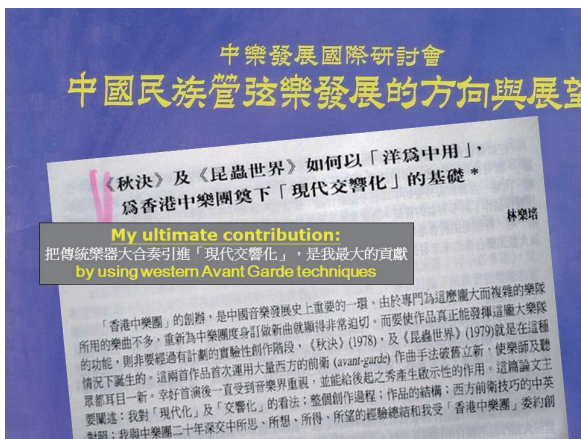
香港中樂團曾經在下列城市演奏我的作品：

香港、西安、北京、上海、東京、台北、高雄、溫哥華、新加坡、多倫多、華盛頓、紐約、阿姆斯特丹、鹿特丹、維也納、慕尼黑、德根道夫、巴黎。



1979-1992 年被委任中樂團名譽顧問，退休時，市政局主席設宴及贈予紀念狀致謝。

香港中樂團，給我機會創出代表性的樂曲，又廣泛地向國際交流，真是香港文化的催化、培植、推廣之基石和支柱。謹此致謝！





# 談亞洲音樂與亞洲樂人的緊密合作與發展

三木稔

首先，本人要為中樂界近年的長足發展，謹以致賀。

我第一次到中國來，是 1963 年。由當時開始，我一直為中樂界的進展而驚訝。今天，我毫無疑問地相信：中國作曲家是全球最積極的一群。

我在 1964 年開始推行一項活動，要把日本傳統樂器組織起來，使之現代化和國際化。不久後，文化大革命在中國爆發。起初我很留意這場革命，但我在日本所聽到的當時的中國音樂，沉悶得不得了，而且都是從西方傳統借過來的宣傳曲種。這種情況令我無法得知中國傳統音樂原來是如此巨集闊，如此深厚。

在那段日子，我為日本樂團寫了多首樂曲，並到世界各地演出。1981 年，我完成了一項名為「歐亞三部曲」的大型計畫，其中第三首《兩個世界交響曲》同時用上了日本樂團和西方樂團。

這首交響曲長 34 分鐘，請聽開頭的部分：  
( 數碼影碟一的第三軌，3 分鐘 )

1983 年，我有八首作品在中國上演，三次在北京，兩次在上海。這些作品主要是用日本傳統樂器演奏，每場音樂會上總會與百多位年輕學生見面。記得有次在一個座談會上，我很認真談到我們的音樂的未來，並亞洲作曲家應怎樣看待我們的傳統。於是中央民族樂團順從我的誠懇願望，與日本音樂集團（Ensemble Nipponia）合作。我特別為此次合作寫了《彩虹序曲》，來自兩個樂團的 66 位樂師於 1983 年 3 月 5 日在 Red Tower Auditorium 合演了一場音樂會，大家合作愉快。我相信這是有史以來第一次由兩個不同國家的民族樂團合作，卻沒有為這個重要的音樂會留下影音紀錄，真可惜！

1993 年，我與中國、韓國兩地的民族樂隊合作，成立了「亞洲樂團」，並寫了五首管弦樂作品。我一直指揮這個樂隊，直至 2002 年感到難以管理才離開。之後我又組織了

兩個樂隊，其一是全由日本傳統樂器演奏的「Aura-J」，另一個是「亞洲音樂小組」，集合了最能發揮功能的亞洲樂器的最佳獨奏手。

由 1973 年起，為配合各種樂器的演出，我以日本 1500 年的歷史為本，著手撰寫八部大型歌劇，可說是我一生最主要的創作。創作的其中一個目標，是在劇中運用多種傳統樂器和傳統藝術，每套劇不同。

以下三段取自第七部歌劇《源氏物語》。這劇是英語版本，應美國聖路易歌劇劇院委約所創作，錄影則是 2001 年在日本首演時的記錄。原著是一本著名的小說，描述十世紀時日本宮廷的生活。

日本的箏和中國的琵琶在這劇占很重的地位，劇中某些地方也借用了日本宮廷音樂的風格。序樂之後的合唱曲開始時是這樣的：

(《源氏物語》數碼影碟二第一軌) 1'00"

第二個例子取自第二幕的前奏：

(《源氏物語》數碼影碟二第二軌) 1'30"

演出時，日本箏與中國琵琶在舞台一側演奏。

接下來的例子是第二幕的強姦場面。

(《源氏物語》數碼影碟二第三軌) 1'50"

我很幸運，經過 33 年的長期努力，可以在 2005 年完成「根據日本 1500 年歷史撰寫的八套歌劇」。最後一套《愛怨》是應日本新國立劇場的委約創作，於 2006 年圓滿首演。歌詞出自著名的女尼小說家瀨戶內寂聽的手筆，我請求她在劇本中包含以下內涵：

- (1) 故事應以八世紀日本派遣使節到中國唐朝為骨幹。
- (2) 描述早期的佛教。
- (3) 琵琶是劇中最重要的樂器。

大家都熟悉琵琶好手楊靜吧，她現在居於瑞士。1997 年我為她創作了一首《琵琶協奏曲》，之後她開始跟我學習作曲。有天她告訴我，楊貴妃的琵琶奏得不錯，於是我把這件事列為劇本的必要條件。瀨戶內大師於是寫了一齣悲劇，以日本的音樂使節淨人，和貴妃身邊的漂亮侍女柳玲為主角。柳玲奏得一手好琵琶，而使節的任務，是要把《愛怨》帶回日本，但這曲是秘傳，只有柳玲曉得，但她只能為貴妃而奏，若奏給其它人聽，就要被處死。最後，柳玲決定把曲子奏給淨人聽。

(《愛怨》數碼影碟二第四軌) 9'33"~

這時在台上出現的是楊靜，而不是飾演柳玲的演員，她在台上奏出這首不傳之秘。

( 第五軌 ) no need click this chapter. 10'16"~

( 第六軌 ) no need click this chapter. 10'30"~ (app.30")

樂曲的前半部緩慢地奏出，但情敵這時來了，偷窺了這個場面。

( 《愛怨》數碼影碟二第七軌 ) 14'31" 若可能，至 18'20"

這個快速樂段由整個樂團奏出，帶來強烈的戲劇效果。

( 《愛怨》數碼影碟二第十二軌 ) 29'01" 至 29'42"，若可能，至約 32'50"~

有人說，中國就是世界的縮影。中國的土地上住了很多種族。四千年來，中國的文化博大精深。不單如此，今日中國已變得很強大，在世界上舉足輕重。我誠摯盼望中國能把自己的特色以及在國際間的交流，保留在音樂中。

要把融合不同文化的計畫持續下去，需要很大的耐性，我為此已努力了很多年。我希望中國的傑出樂人能接過棒子，負起領導的責任。

謝謝各位！

\* 有關三木稔先生（1930-2011）作品資料，  
可到網頁 <http://m-miki.com> 瀏覽。



# 上海音樂學院民族音樂系的歷史和現狀

戴路青

上海音樂學院成立於 1927 年 11 月，是中國創建最早的一所高等音樂學院，蔡元培、蕭友梅、黃自等老一輩創始人，開創了中國高等音樂專業音樂教育的這個體系，經過了一代一代上音人的傳承、鑄煉、改革、發展，培養出許許多多的藝術精英，在音樂藝術教育方面取得了豐碩的成果。今年 11 月，我院就迎來了她八十周年的生日，這個大喜的日子，也是我們上海音樂學院民族音樂系恰逢她的五十周年，可謂是雙喜臨門。

1949 年，解放後在黨和政府直接的領導和關心下，我國民族音樂事業得到了很快的發展。

賀綠汀老院長在振興中國民族音樂事業上做了大量的工作。他懷著對民族音樂深厚的感情，憑著他對民族音樂豐厚的功底，對建立中國高等音樂教育體系進行了深入的探索，他率先於 1956 年 6 月在上海音樂學院建立了民族音樂系，（下設了民族音樂理論專業、民族器樂演奏專業、以及民族樂隊指導專業）。當時推選了學識淵博，精通中國古代音樂史和西方音樂史的民族音樂理論家沈知白先生任系主任。然後聘請了精通中國民族器樂的琵琶大師衛仲樂先生擔任副系主任。他們組成的領導班子，聚集了一批國內優秀的民族音樂精英，開創了民族音樂的嶄新時代。

在民樂的理論方面，有一些重要的著作，如：沈知白先生的《中國音樂史綱要》、夏野先生的《中國古代音樂史》，高厚永先生的《民族器樂概論》、胡登跳先生的《東方音樂》、譚冰若先生的《外國音樂史》。從這些著作中可以看出理論的跨度非常之大，它奠定了民族音樂理論的基礎，作為高等音樂學院的教科書意義是非常深遠的，同時也培養了一批一批的音樂人才。

在這之後近十年的教學工作中，音樂學院培養了一大批優秀的音樂人才，大家熟悉的如江明惇、劉國傑、于會泳、李民雄、連波、葉棟、陳應時、沈洽、費師遜、王振權，另外民族器樂專業還有民族樂隊指導專業，衛仲樂和胡登跳老師的領導下，集中了一

批優秀的演奏家擔任教學，其中有二胡演奏家教育家陸修棠先生、王乙先生、浙派古箏一代宗師王巽之先生、江南絲竹名家金祖禮先生、廣東音樂名家陳俊英先生，還有古琴演奏家劉景韶先生。同時也邀請了國內一大批優秀的老師來系任教，如古箏的曹正先生、笛子的陸春齡先生、三弦的李乙先生，還有揚琴的項祖華先生、張曉峰先生等等。

經過多年的教學結果，培養了一批優秀的民族音樂人才，如著名指揮家、教育家夏飛雲教授、二胡演奏家閔惠芬教授、吳之璿教授、古琴演奏家龔一先生，還有古箏演奏家項斯華、范上娥、王昌元、張燕燕等。到 1965 年之前，民族音樂系就培養了近百位優秀人才，充實到全國各藝術院校和藝術團體中，至此一個完整的高等藝術院校中的民族音樂體系的規模已基本形成。

從 1978 年起，我院又煥發出前所未有的精神，民族音樂系在衛仲樂（1978-1984）、胡登跳、葉棟（1984-1993）先後任系主任期間，取得了更大的成績。在理論方面成果顯著：葉棟先生解譯的《敦煌琵琶曲譜》在國內外學術界產生巨大反響；胡登跳的《民族管弦樂法》、江明惇的《漢族民歌概論》、葉棟的《民族器樂的體裁與形式》、連波的《評彈音樂初探》、李民雄先生《傳統民族器樂曲欣賞》等著作，都是非常有影響的。音樂創作方面，在全國第三屆音樂作品評獎中，我院費堅蓉的三弦獨奏曲《邊寨之夜》獲得一等獎，徐紀星的重奏《觀花山壁畫有感》獲得了一等獎，還有閔惠昌先生民樂合奏《水之聲》也獲得二等獎，以及上海音樂學院作曲大賽的一等獎。還有現任民樂系主任著名作曲家王建民教授創作的《第一二胡狂想曲》，獲得文化部民樂創作比賽的二等獎（一等獎從缺）。

在器樂表演方面更是人才輩出。1980 年，周麗娟在全國琵琶比賽中獲得二等獎，裘莉蓉獲得三等獎。1983 年，全國民樂獨奏觀摩演出中，周維（二胡）獲得二等獎，袁黎（揚琴）、吳強（柳琴）均獲優秀表演獎、朱小萌（古箏）獲表演獎。另外在 1984 年全國少兒獨奏比賽中，嚴潔敏（二胡）、安棟（揚琴）、王智敏（琵琶）獲得一等獎。1985 年，北京二胡邀請賽中，高韶青、朱瑋琳分別獲得一等獎、二等獎。1995 年第十四屆「上海之春」二胡專業組比賽中，王莉莉、陳春園、段皚皚分別獲得一、二、三等獎。還有劉英先生 1994 年獲得上海青年十佳演員獎。1997 年，邢立元在「天華杯」二胡比賽中，獲青年專業組一等獎。祁瑤老師在第五屆中國音樂金鐘獎的古箏獨奏作品比賽中獲優秀獎。

目前民樂系的系主任為王建民教授，劉英任書記，徐堅強任副書記。現在民族音樂系下設了吹管教研室、拉弦教研室、彈撥教研室、作曲教研室、重合奏教研室，以及我們新開設的戲曲作曲專業。另外，我們還有一個民族管弦樂團是由霍永剛擔任團長，由戴路青老師擔任常任指揮的上海音樂學院民族管弦樂團。

上海音樂學院民族音樂系從 1956 年建系以來，碩果纍纍、成績顯著，我們培養了近千名民族音樂人才，國內、國外都留有他們的足跡。如：香港中樂團、新加坡華樂團、日本大阪、美國、加拿大等國家和地區，他們在為中華民族的振興貢獻著自己的一份熱心。

上海音樂學院作為一所教學、研究型高等音樂院校，我們將繼續堅持創辦一流的音樂教育，創國際先進的水準，全面貫徹國家教育方針，以人為本，保持和發揚學院的傳統學科的優勢和特色，努力培養更多的優秀人才，踏著先輩們留下的足跡，積極進取，勇於創新！為音樂教育事業做出更大的貢獻！最後，我們期待著與香港中樂團多加強在學術方面以及表演方面的交流與合作，共同促進民族音樂事業的發展。

# 民族管弦樂隊低音樂器改革的新進展

敖昌群

建國以來，國內民族管弦樂團借鑒西洋管弦樂團的建制，確立了以吹、拉、彈、打等四組基本樂器分組來構建民族管弦樂團的樂隊編制原則，並進行了一系列的民族樂器改革實驗。推出了不少改革或改良的民族樂器，為完善現代意義的民族管弦樂團建制發揮了積極的促進作用。但是，仍有不少的民族樂團使用西洋大提琴和倍大提琴作為民族樂團的低音聲部樂器。無論從外觀造型還是音色融和性等方面，都存在著與民族樂團所具有的民族風格極不協調的狀況，極待改變。

在確定民族低音拉弦樂器外觀的問題上，我們從浩瀚的民族樂器大家族中，篩選出共鳴箱長度與線條近似大提琴的民族樂器「火不思」和「忽雷」作為研究物件。「火不思」是土耳其語的譯音，它是唐代從中亞傳入的一種彈撥樂器。現在新疆柯爾克孜族的「考姆茲」、哈薩克族的「荷不斯」、雲南納西族的「蘇古篤」等樂器在形制上與古代的「火不思」極為相似。蒙古族馬頭琴的前身「潮爾」，據考證，其祖先乃是「火不思」，在演變過程中由彈撥樂器變為拉弦樂器。《元史·禮樂志》這樣記載：「胡琴制如火布思，卷頸龍首、二弦、用弓撥之，弓之弦以馬尾」。這是古代記載用馬尾做成弓和琴弦的拉弦樂器的文字記載和描述。忽雷是我國古代彈弦樂器，在唐代極為盛行，在古代又稱「胡琴」、「二弦」，通常在馬上彈奏，《文獻通考》把它列入琵琶類，叫作「忽雷琵琶」。最初流傳在西南地區，稱為「龍首琵琶」，盛行於唐代。西元8世紀時，在我國的南詔（古代雲南大理一帶），曾流傳著和忽雷相像的樂器——龍首琵琶。這種棒狀梨形的龍首琵琶，於貞元年間經四川成都傳入長安。

從上述資料中受到啟示，以「火不思」和「忽雷」造型為基礎的研製方案就此確定下來。後經著名民族音樂學家馮光鈺先生的建議，將新研製的樂器由「火不思」更名為「拉忽雷」，（「拉」這個字在這裡是指彈撥樂器演變為拉弦樂器）



在具體設計民族低音「拉忽雷」時，遵循了以下幾個原則：

一、外觀造型要具有鮮明的民族特色，琴頭採用琵琶的如意造型，共鳴箱上半部採用與古代忽雷相近的線條，下半部線條基本與大提琴一致。通過油漆色彩拉開與大提琴傳統色彩的距離。

二、借鑒並保留大提琴科學的聲學結構和關鍵資料：如面板長度、有效弦長、張四根弦。有指板及碼橋、音柱、低音樑等，包括共鳴箱的空氣容積等均盡量保持一致或接近。這樣，在音響品質和演奏方法上不會出什麼問題，實用性能得到保證。

三、研製重點放在共鳴箱。將經過其它樂器實驗成功的技術運用到拉忽雷的共鳴箱，主要包括側板新材料和複共鳴管技術。保證樂器的音質、音色和音量實現預定目標。

在外形設計和演奏方法上，考慮到在民樂團的低音樂器演奏者大多是通過大提琴專業訓練出來的，他們都具有大提琴專業演奏者的左、右手技法和聽覺習慣。要設計出在功能上趕上大提琴，音響品質、音色和外觀造型具有民族風格特點、有別於西洋大提琴的高標準新型民族低音拉弦樂器。因此，在造型上借鑒了大提琴的基本特點，演奏方法與大提琴演奏方法基本一致。多年來，眾多的專業作曲家、指揮家現在已介入大型民樂作品的創作、排練和演出。他們大多是通過西洋作曲技術理論、指揮技法訓練出來的，其配器方式往往在西洋管弦樂配器的基礎之上，結合中國民族風格而構成其基本的創作思維方式。大型民族器樂作品的不斷湧現，使民樂的表現力大大擴展。民樂的「交響化」要求樂隊具有更大幅度的強弱力度變化、豐滿的和聲織體、配器的音色對比和交織的複調思維等。因此，對民樂低音樂器在功能上及聲學品質上的要求和期望值比以前更高，更嚴格。

### 關鍵技術、創造點及效果

一、借鑒並保留大提琴傳統製作技術的關鍵資料及科學的聲學結構：琴體總長 750mm，指板長 590mm，有效弦長 690mm，低音樑長 580mm，共鳴箱上擺最寬出 340mm，中部腰最窄處 238mm，下擺最寬處 435mm，音柱 12mm，側板高 120mm，側板厚度 110.8mm。

二、拉忽雷和倍低音拉忽雷在外觀造型上具有東方民族的神韻。琴頭採用了琵琶上已有的如意造型。演奏方法上和現有西洋大提琴相似。在外觀造型設計與油飾色澤方面盡量使之具有突出的民族風格和特點。除琴頭用如意造型外，共鳴箱採用了古樂器忽雷的線條，正面遠視線條像古花瓶；上部兩肩外露竹簧材料本色，色澤光潤如象牙，形狀上像蒙族帽子；F 音孔圓珠改成了鵝頭。

三、 共鳴箱側板改薄至 1mm，內測板加貼新材料。取其聲輻射值及傳振性能。傳統提琴製作工藝是用楓木長薄板（厚 1.8mm）順纖維方向彎曲成形。由於材料縱向和橫向纖維傳振速度相差五倍，故傳振性較差。傳統提琴製作工藝對側板的作用也未予重視，認為對聲音品質和音色影響甚微，可以忽略不計。採用側板內貼的新材料，纖維方向為縱向，傳振速度加快五倍以上。加上材料密度大、硬度高，聲輻射常數值極高，效果非常顯著。這種新材料及其使用方法符合樂器聲學要求，可加快加大聲能輻射擴散，增大音量，從而將側板功能發揮到極致。

四、 我們在實驗中發現了我國京劇主要伴奏樂器「京胡」中聲學結構獨有的複合共鳴原理，並加以借鑒。在共鳴箱內靠近振源處加裝一新設計的極其輕巧的「雙管複共鳴裝置」，使其共鳴形式由單腔體共鳴變為複共鳴的樂器聲學結構。弦樂器共鳴箱可以突出某些頻段聲音能量，不僅可以擴大音量，而且可以改變樂器音色。因此，弦樂器共鳴箱的聲學性能對於樂器音質影響至關重要。由於採用了這兩項創新技術，研製出的高胡、二胡、中胡、低音拉忽雷、倍低音拉忽雷，擁有了傳統民族弓弦樂器所不具有的聲音品質。

在實施了這兩項新技術後，拉忽雷獨具兩個突出的特點：一是音量大增、音色優美動聽，二是高、低音區統一，在樂隊中和二胡等弓弦樂器音響協調性極好。

1993 年 2 月 9 日在中央音樂學院、文化部科技司召開了民族樂器改革研討會，會上確定「解決二胡高音區音量嚴重衰減難題」、「民族低音拉弦樂器研製」等兩項課題為文化部重點攻關課題任務，均由我院承擔組織完成並取得豐碩成果：1，「二胡系列高音區音質、音量的改良」，1999 年在北京順利通過文化部部級科技成果鑒定，同年獲文化部科技進步一等獎，2001 年獲國家科技進步二等獎。2，「民族低音拉忽雷」2004 年 6 月在北京通過文化部部級科技成果鑒定。

兩項成果現已進入向國內外民族樂團廣泛推廣應用階段。在四川音樂學院民族樂團、西安音樂學院民族樂團、中國音樂學院華夏民族樂團、中國歌劇舞劇院民族樂團、四川省歌舞劇院民樂團、成都市民族樂團等單位已經實際使用，獲得廣泛好評。

我們將在廣泛聽取各方意見的基礎之上，將「低音拉忽雷」和「倍低音拉忽雷」進一步修改、完善，並盡快投入生產，為中國民族管弦樂隊的建設與發展做出我們的貢獻。

# 中國大型民族管弦樂隊作品中的線條藝術

楊青

線條藝術，在中國人的藝術當中，有著非常突出而顯要的位置。中國的繪畫、書法、建築等重要的藝術門類，在線條的運用方面，都積累了豐碩的實踐成果與理論成就，線條被賦予了極為豐富的藝術內涵。中國的音樂藝術在線條的運用方面，也絕不遜色於其他姊妹藝術，無論是在單一音樂線條的潤飾抑或多重音樂線條的結合方面，都呈現出多彩多姿的藝術形態並取得了相當高的藝術成就。中國民族管弦樂隊在音色方面的資源極為豐富，為音樂線條的運用提供了深厚且具有獨特藝術魅力的音響基石。中國當代作曲家們敏銳地注意到這一現象，當他們運用民族管弦樂隊這一音響載體來創作作品的時候，在音樂線條的組織方面，充分地施展他們的才智，進行了大膽而富有創意的探索與開掘，使中國民族管弦樂隊的音響空間與藝術表現力得到了更為寬廣的拓展。

在中國當代作曲家的筆下，大型民族管弦樂隊作品中的線條藝術，大致呈現出這樣的情景。

## 一、 線條的對比

線條的對比大約是中國大型民族管弦樂隊作品寫作中最為常見，也是極具效果的一種樂隊結合方式。線條的對比在大型民族管弦樂隊作品中，大約有如下一些對比方式。

### (1) 相同或相似音色之間的對比線條

當線條的對比發生在同族、同組音色之間時，音色的差異往往退居其次。這時，作曲家將會通過強化其他方面的反差來突出線條的對比。

楊青在其作品《蒼》的尾部（總譜 25-26 頁），將對比的線條處理在低音嗩吶與獨奏竹笛之間。

由於音區的靠近以及同組音色方面的原因，作者在兩個線條之間採用了以不同的演奏方式（高音嗩吶採用「簫音」演奏方式，獨奏竹笛採用通常演奏方式）、不同的調性（高音嗩吶升 f 小調，獨奏竹笛 c 小調）、以及不同的節奏等來構築線條之間的對比。

在郭文景的《滇西土風兩首》之二《基諾舞》的中部（總譜 33-35 頁），對比的兩個主要線條發生在兩支洞簫之間。

兩支洞簫演奏的對比線條，由於音色上幾無差異，作曲家則在其他方面增強對比的幅度，通過調性、音區、形象、節奏等方面的不同來強化線條之間的對比。雖然音色之間的差異不甚明顯，但由於其他方面的顯著不同仍使兩個線條之間的對比顯得十分鮮明。

## （2）不同音色之間的對比線條

線條的對比若發生在不同的音色之間，音色本身的差異將會使線條各自的獨立感增強、線條之間的對比度增大。在中國大型民族管弦樂隊作品中，經常可以看到作曲家利用這種組織方式來突出不同線條之間的對比。

閻惠昌在《水之聲》的第一樂章《瀑布》中，將兩個對比線條分別置於吹管樂器組與彈撥樂器組之間（總譜 11-14 頁）。

彈撥樂器組以三個八度的寬廣形態演奏那氣息長大、挺拔向上的主題，吹管樂器在低音區演奏一個具有民謠風格的主題。這一主題的第一次出現是用獨奏高音笙演奏的，音色上與彈撥樂器形成對比；第二次的對比是這樣處理的：曲笛與梆笛以八度的形態接續高音笙的主題，三支高音笙、三支中音笙、兩支低音笙與兩支低音管子則以和音的方式在句尾相繼給予三次呼應，造成極強的群體感，在音色方面的對比也顯得更為劇烈。

林樂培在《秋決》的末樂章《赴法場，秋風送紅葉》中，將對比的線條分別置於三組不同的音色中（該樂章總譜 22-24 小節）。

洞簫的線條前部較為委婉，後部在音區與情緒上與前部形成鮮明對比，獨奏中胡在低音區演奏一條淒婉的線條，與簫的線條相互纏繞在一起。在兩個線條的空隙間，古箏以誇張的演奏方式進行穿插呼應。由於在這一片段的前後均是樂隊極富張力的有機即興段落，那種強烈的音響與這裡室內樂式的、疏淡的音響氛圍形成了極大反差，生動地營造出一種孤獨無依、悲淒憤懣的音樂情境。

何訓田在他的《達勃河隨想曲》中，採用了這樣一種線條對比方式（總譜第 7 頁）。

不斷向上衝擊而又折回的激情線條由二胡分為八度演奏；彈撥樂器組的琵琶與揚琴相互結合，構成了一個三度音程的、不斷迂迴環繞的線條，和聲色彩在發生著微妙的變



化。恰似一首寧靜的夜歌，在情緒上與激情線條形成對比；當音樂逐漸到達高潮時，彈撥樂器組與拉弦樂器組的低音樂器以八度形式構築了另一深厚的對比線條進入。為了與這一線條取得音響上的平衡，中胡在二胡八度激情線條的下方又疊加了一個八度。激情、寧靜與深厚被有機地組合在一個共同的音響空間中。

饒余燕在作品《音詩 — 驪山吟》中是這樣處理對比線條的，作曲家把兩個不同形象的線條分別設置在三組樂器的不同音區，形成了這樣的對比情況：在同組樂器中，由於音區的不同形成了線條之間的反差，而在非同組樂器之間，音色與音區的兩種差異使得線條之間的對比顯得十分強烈（總譜第 5 頁）。

吹管樂器組、彈撥樂器組與拉弦樂器組的低音樂器以八度的方式在低音區演奏寬廣的線條，而三組樂器中的其他樂器則在低音區以和音的方式演奏類似歎息般的、減五度的下滑線條，不同音色、不同音區、不同形象之間的強烈對比形成兩線條之間巨大反差。

## 二、 線條的模仿

在中國大型民族管弦樂隊作品中，線條的模仿是一種被廣泛使用的，且極利於音樂發展的重要線條組織方式。

### （1） 單一線條的模仿

所謂單一線條的模仿，大致是指這樣的線條組織方式：在作品中，主題出現以後，在樂隊的其他聲部，模仿的線條只有一個。

閻惠昌在《水之聲》的第二樂章《湖水》中運用了吹管組與拉弦組兩件獨奏樂器之間的線條模仿（該樂章總譜第 6 頁）。

在拉弦樂器組低音樂器四度輕微泛音的背景襯托下，高音笙將「湖水」主題變形為小調的形態出現，相隔兩拍後，獨奏二胡在高五度進行模仿，中阮與大阮以震音的形式各自演奏著一條相隔四度的、具有對位意味的線條，分別伴隨著高音笙與獨奏二胡。

高為杰在《霓裳羽衣舞》的開始部分，為了營造一種「眾樂不齊」，「次序發聲」的情境，採用了以不同音色、不同音區、緊接呼應的方式來構築單一線條的模仿。

郭文景在《滇西土風兩首》的第一樂章《阿佤山》中，將線條的模仿設置在吹管樂器的內部（總譜 8-10 頁）。

在樂隊輕盈而富有律動的背景下，洞簫演奏一個風格性很強、向上持續衝擊、起伏較大的線條，小笛的模仿在九拍以後才進入。作者將模仿線條處理得饒有趣味：模仿線

條的首部將原主題進行了刪減與壓縮，模仿線條的中部與主題形成嚴格的模仿，模仿線條的尾部則向主題逐漸貼近，最終與主題合於一體。值得注意的是，獨奏中胡在中、低音區演奏著一個凝重的、帶有舞蹈性的、持續律動的主題，與吹管組的模仿線條又形成了一種形象上的對比。

## （2）多重線條的模仿

多重線條的模仿指的是在主要主題出現以後，在樂隊的其他聲部至少出現兩個以上的模仿線條。

饒余燕在《音詩—驪山吟》中，多重線條的模仿是這樣處理的（總譜第 12-14 頁）：

第一層面的模仿是在拉弦樂器與吹管樂器之間，音色對比鮮明。高胡與二胡以同度結合的方式先在高音區奏出主題；模仿的聲部均以兩小節的距離相繼進入，先是曲笛在高四度進行模仿；然後，梆笛與鍵盤排笙、鋁板鐘琴以八度結合的方式在高二度的位置進行模仿；值得注意的是，每次主題的入點都用雲鑼給予強調、點染，以突出主題的清晰度。

第二層面的模仿是向高潮的推進，樂隊中幾乎所有的樂器都加入，採用混合音色的結合方式。在此，更為強調的是音樂的群感，而非鮮明的音色對比，主題的長度被壓縮了，模仿的頻率被加快了（相距一小節進入）。先是吹管組的低音笛、高音笙、中音嗩吶、次中音嗩吶與拉弦組的第二二胡奏出主題；然後，吹管組的曲笛、鍵盤排笙、高音嗩吶、次中音嗩吶與拉弦組的第一二胡、中胡以八度的形態在高四度上進行模仿；緊接著，吹管組、彈撥組與拉弦組的所有中高音樂器用八度加和音的形態在高四度的位置上再次進行模仿，以宏大的氣勢向高潮推進。

在何訓田的《達勃河隨想曲》中，多重線條的模仿是以賦格的形式出現的。在這裡，作者強調的是拉弦樂器與彈撥樂器之間的音色對比與樂器音區的逐漸提升（總譜 20-21 頁）。

這裡是一段活躍的快板。主題先由大革胡在低音區奏出，兩小節後，答題由中阮與大阮在高四度進入；隨之，中胡提高八度再次將主題奏出，琵琶 II 與中阮則在高四度演奏答題；最後，二胡 II 又將主題提高了一個八度，這一次的答題由琵琶與揚琴在高四度上呼應。音樂發展形成如下佈局：

答題：（高四度）琵琶、揚琴——

主題：（高兩個八度）二胡 II——

答題：（高四度）琵琶 II、中阮——

主題：（高八度）中胡——

答題：（高四度）中阮、大阮——

主題：大革胡——

楊青在作品《蒼》中是這樣處理多重線條的模仿（總譜 6-7 頁）。

這是一段雙主題、多重線條模仿的音樂段落。

獨奏管子在 b 小調上首先奏出第一主題，氣息寬廣，篇幅較長，線條經常在一個音上進行裝飾環繞；六拍後，第二主題由獨奏竹笛在 f 小調上奏出。該主題由原型與逆行組裝而成，篇幅短小、富有活力，兩主題之間形成情緒對比。

第一主題的模仿較為強調音色的對比。第一次模仿由高音笙在 f 小調上奏出，與主題形成調性對比；第二次模仿由兩把中胡擔任，將主題首部進行倒影，並回到原主題調性—b 小調；隨後出現的模仿是由高音嗩吶擔任的，在 b 小調上又回到了主題原型；最後出現的一次模仿是在中阮聲部，調性又變為 f 小調，並將主題的首部進行了倒影。

第二主題的模仿主要採用的是笛族樂器，先出現的梆笛在 b 小調上模仿主題，與原主題形成調性對比；隨後曲笛回到原主題調性，在 f 小調上進行模仿；最後出現的大笛在 b 小調上將主題進行了倒裝，先出現逆行，再出現原型。

以上兩種模仿形式被同時組合在一個共同的音樂時空中，不同的情緒、不同的調性、不同的型態、不同的音色纏扭在一起，使得樂隊音響極為複雜，充滿矛盾的衝突。

### 三、 線條的潤染

線條的潤染是指一個音樂線條在其基本音色的基礎上，被不同的音色加以潤飾或染色。

饒余燕在他的作品《音詩—驪山吟》中（總譜 15-16 頁）使用了線條潤染的手法。

低音笛的線條在中部被二胡 II 潤染，尾部被梆笛加以潤染。由於音色的潤染，低音笛的線條在中部顯得較為溫厚，而在收束的部位突然變得分外透亮。另一對比線條二胡 I

的尾部被高胡與中胡同時加以潤染，使得二胡 | 本來略顯單薄的線條在收束的部位變得豐厚起來。

郭文景在他的作品《滇西土風兩首》的第一樂章《阿佻山》中（總譜第 3-4 頁），也使用了線條潤染的手法。

這裡的基本線條是由複合音色構成的（二胡與三弦）。在第五拍處，高胡以同度進入加以潤染，在線條的最高點，大笛同度進入再次對基本線條加以潤染，形成四種音色的同時疊加，隨後，高胡退出，大笛與三弦也相繼退出，最後只剩下二胡單一的純音色線條。在短短的五小節長度中，線條的音色由簡單向複雜逐漸發展，然後又漸漸回復單純。發展過程的張弛有度，使人看到作曲家嫻熟的音色處理能力。

#### 四、 線條的分裂

將一個基本線條分裂為若干部分，使橫向、連貫的音樂線條變為點描式的、斷續的立體音響；有時甚至將線條分裂於無固定音高的敲擊性樂器聲部，僅用發聲的高低來暗示音樂主題。這些都是作曲家們在處理音樂線條時經常使用的方式。

楊青在他改編的《梅花三弄》中，將古琴曲原音樂主題線條進行了分裂式處理（總譜第 2 頁）。

原音樂主題的各音被分裂在不同的音色與不同的八度中，次第發聲、相繼發響，原主題的熟悉感與清晰度被刻意模糊了，但音響線條的空間感與色彩性卻得到了延伸與豐富。

郭文景在《滇西土風兩首》之二《基諾舞》中，將主題線條分裂於無音高的打擊樂器聲部，並以此來暗示主題的再現（總譜 42 頁）。

由於主題是由三個音構成的，音高恰恰可以分為高、中、低三個不同的聲部，再現時，作曲家用竹板、康加鼓、椰殼這樣三件打擊樂器分別代表主題中的高、中、低三個音，在節奏上仍使用主題的節奏原型，主題的再現雖然在音高方面較為陌生，但在節奏方面仍帶有明顯的熟悉感。將主題的音高因素予以遮蔽，只通過節奏的「回歸」與打擊樂的音響來暗示主題再現，這種線條的處理方式確實使人感到相當別緻。

#### 五、 線條的聚合

幾個不同形象、不同情緒的線條被有機地聚合在一起，這種情況往往出現在一部作品結束前的高潮部位。作曲家根據作品內容、情緒、結構與音樂發展的需要，將作品中



的幾個重要主題在高潮部位以縱合的形式同時進行再現，即構成線條的聚合。線條的聚合有時以對比的形式出現，有時以模仿的形式出現，有時這兩種形式會同時出現。

何訓田在《達勃河隨想曲》的尾部（總譜 49-54 頁），使用了線條聚合的方式。

奔放而活躍的主題由笛、揚琴、二胡與有音高的色彩性打擊樂器擔任；寬廣如歌的主題主要由琵琶與人聲擔任，雲鑼給予色彩潤飾，樂隊其他樂器在中低音區採用一種舞蹈般的、律動感較強的節奏形態進行烘托，兩個線條的疊合使整個樂隊的情緒變得十分火熱、音響的動感顯得非常強烈。在作品即將結束之前，運用這種線條聚合的方式，使得作品在推向高潮的過程中，蘊積了非凡的力量，令高潮的到來更加撼人肺腑。

閻惠昌在《水之聲》的末樂章《大海》中也使用了線條聚合的方式（總譜 37-41 頁）。

這裡是四個主題線條的聚合，作曲家將第一樂章《瀑布》中的主題、第三樂章《小溪》中的幾個主題用模仿、對比等方式巧妙而有機地疊合在一起，縱合再現。這裡的線條聚合，恰似無數水流經過千迴百轉，最終以磅礴之勢匯聚於大海，形式與內容在此被巧妙地結合在一起，也恰恰由於這種獨具匠心的線條處理方式，給作品平添了許多震撼的力量與感人的光彩。

中國當代作曲家在中國大型民族管弦樂隊作品中的線條組織方面，進行了大膽的、富有創意的探索與開掘，取得了相當豐厚的藝術成就。應當看到，正是中國當代作曲家們辛勤的探索與開掘，使得中國民族管弦樂隊藝術呈現出多彩多姿的表現形態與相當廣闊的發展前景，使得中國民族管弦樂隊無論在音樂表現、音響空間、音色組合與演奏技藝等諸方面，都取得了前所未有的突破與發展。

新世紀的到來，給中國民族管弦樂隊帶來了新的發展機遇，如何加快建設中國民族管弦樂隊的步伐，提升中國民族管弦樂隊的藝術水準，是每一位關心中國民族管弦樂隊命運的人士思索的問題。我以為，中國的民族管弦樂團，應該不遺餘力地扶植新作品的創作，熱情洋溢地推出具有新意的中國民族管弦樂隊新作。只有在創作中充分發揮中國民族管弦樂隊所長，淋漓盡致地展現她的獨特魅力，中國民族管弦樂隊藝術才有可能、也才會真正迎來自己的燦爛輝煌，並為世界音樂的發展作出自己非凡而卓越的貢獻。

參考文獻：

陳銘志：《複調音樂寫作基礎教程》人民音樂出版社

劉福安：《民族化複調寫作》上海音樂出版社

朱世瑞：《中國音樂中複調思維的形成與發展》人民音樂出版社

[美]瓦爾特·辟斯頓著、唐其競譯：《對位法》人民音樂出版社

高為杰：《霓裳羽衣舞》（總譜）

郭文景：《滇西土風兩首》（總譜）

何訓田：《達勃河隨想曲》（總譜）人民音樂出版社

饒余燕：《音詩—驪山吟》（總譜）人民音樂出版社

閻惠昌：《水之聲》（總譜）

林樂培：《秋決》（總譜）

楊青：《蒼》（總譜）

楊青：《梅花三弄》（總譜）

# 拓寬中國民族室內樂的表現空間

## — 中國民族室內樂近年來 在創作上的發展概述

楊青

本文所論述的中國民族室內樂創作主要是指中國民族器樂重奏作品近年來的創作情況研究。

本世紀五十年代，雷雨聲創作了高胡與兩架古箏的三重奏《春天來了》，這是中國專業作曲家參與民族室內樂創作的先聲。上世紀七十年代末至八十年代初，胡登跳確立了一種由二胡（高胡）、揚琴、琵琶、柳琴（中阮）、古箏組成的絲弦五重奏形式，並為這種演奏形式寫作了一批具有相當影響的曲目，使得中國民族室內樂的創作與表演達到一個新的層次。

自上世紀八十年代以來，中國民族室內樂的創作與表演取得了相當長足的發展，一批中國當代優秀的作曲家們積極投身於民族室內樂的寫作，「華夏」、「華韻九芳」、「卿梅靜月」等一批民族室內樂團的建立，使得民族室內樂的創作與表演呈現出一派勃勃生機，並正朝著更廣闊的層面、更深入的層次在不斷發展。近年來民族室內樂創作發展的主要特徵我以為集中體現在以下幾個方面。

### 一、創作觀念的拓寬

在立足於中國民族民間悠久傳統的基礎上大膽引進西方創作技法（尤其是西方當代創作技法）於中國民族室內樂的寫作當中，使中國民族的審美精神與西方當代創作技法更為有機地融合在一起，拓展中國民族室內樂的表現空間，已成為許多作曲家的共識。

在一個不同於西方的音響載體中如何恰當地運用西方當代創作技法，將其與中華民族的審美情趣融為一體並為這些技法帶來新的活力，是每一位嚴肅、敏銳的當代中國作曲家在認真思考與努力探索的。

作曲家們在進行中國民族室內樂的創作中，無論在具體寫作技術方面還是在音樂的整

體表現方面均愈來愈顯現出理性思考的靈光。

高為杰在為七件民族樂器而作的《韶 II》中，特創了一種新的音樂語言構成形式，他採取非八度週期的方式，不以 12 公約數為模，構造出一種新穎的人工音階形態，其作品的縱向音響設計與橫向音響設計均與這一人工音階形態息息相關，整部作品以此為核心，被十分巧妙而有機地加以控制與變化，並以這種新的音樂語言形式來表達人們對美好春光降臨人間的祈冀與頌讚。

朱踐耳認為：「同」是無矛盾，「和」是矛盾的統一。「同」是單一，「和」是多元，是多種因素的綜合。單一的，同一的東西是難以為繼的。人類、萬物、世界都是陰陽並濟，相輔相成，相反相成。注 1 為表現這樣一種「和而不同」的哲學思想，他在民樂五重奏《和》中將五個民族、五種樂器、五種調性、五種調式與陰陽五行有機地融與一體，通過這樣一種獨特的創作方法與結構形式來闡釋他自己的哲學思考。

## 二、創作技法的拓展

在縱向與橫向的寫作技術與音響處理方面，作曲家們均進行了積極而又富有成果的探索與創新，這些探索與創新使得中國民族室內樂的創作呈現出色彩紛呈的局面。

### （1）縱向和聲的處理

在縱向和聲的處理方面，作曲家們已不滿足原有的三度或四度疊置音響，而是盡力探索縱向和聲新的音響體驗。郭文景在其民族室內樂作品《晚春》中使用了這樣一種縱向和聲作為整部作品的點睛音響，由一個協和的四、五度和絃與一個協和的大三度和絃在相隔大三度的距離上構築成一個不諧和的九音和絃，產生一種碰撞，一種東方音響與西方音響的碰撞，也可以說是一種東方文化與西方文化的碰撞，碰撞雙方均帶有一種神秘、令人驚奇的異樣感受。這樣一種在縱向音響體驗上的探索，恰恰表現出作曲家在處理和聲語言方面已逐漸脫離了純感性的認識，從而進入了一種理性思索的更高境界。

楊青在其民族室內樂作品《暗香》中將縱向音響化解為一實一虛的兩個空間層次，設置了兩個小型組合分置於舞台兩邊，一邊為笛、阮、箏、二胡，一邊為簫、琵琶、箏、二胡，聲音在一邊發響後，旋即在另一邊以倒影或泛音的方式予以回應，一實一虛，如影隨形，交映成趣，造成一種間離與疏離的效果。通過這種處理方式將縱向音響的空間拓寬，強調與凸顯音響的立體層面。

### （2）橫向線條的處理

在橫向線條的處理方面，由於民族器樂在音色上各具強烈的個性，所以各線條的清晰



度十分鮮明，這一特點為民族室內樂的橫向線條寫作提供了非常有利的條件。作曲家們敏銳地抓住這一特點，在對單一線條的潤飾與多個線條的結合方面進行了富有創意的探索。

譚盾在他的簫與古箏的二重奏《南鄉子》中，主要運用的是不同線條採取不同調性與不同性格的方式來處理線條之間的關係，比如在樂譜排練號 2 處，簫在以 B 為宮（七聲調式）的調域中以悠長的氣息活動，而古箏則在以 D 為宮（五聲調式）與以 C 為宮（五聲調式）的混合調域中以短促的律動游移行走，形成兩個線條之間在色彩與情境上的差異與對比。

朱踐耳在他的民樂五重奏《和》中，五件樂器（笛、古箏、二胡、打擊樂、低音提琴）各使用五個不同民族的音樂素材（瑤、拉祜、彝、哈尼、苗）、五種不同的調性、五種不同的調式，在橫向聲部寫作中不採用西方作曲技術的五聲部對位，而是將五個有獨立性格的主題進行錯落有致、巧妙、有機地結合，以表現一種「和而不同」的哲學命題。

王西麟在為七件民樂與歌者而作的《殤》中，在橫向線條的寫作上大量運用了中國地方戲曲的音樂語言與表現手法，尤其歌者的人聲線條似吟似詠，顯得蒼勁而悲涼；而在結構方面，則採用「帕薩卡利亞」注 2 的固定結構手法，東方的音樂語言與西方的結構方式在此水乳交融地結合到了一起。

陳其鋼在他的民樂四重奏《三笑》當中，在線條的運動中，經常採用一種自由與嚴格的對比方式，主要線條有著極大的自由度，不受節拍約制，隨著情緒的發展而自由飛翔，其他輔助線條則採用較為固化的形態，節拍、時值均要求較為精確，為音樂劃定了一個較為嚴格的時空框架，音樂的節律感與線條的無羈性被完美地融合於一個統一體中，為作品神采的飛揚創造了一個廣闊的空間。

### 三、器樂藝術表現力的豐富

無論是在單一樂器的演奏技藝與多種樂器的組合技術方面，作曲家們都發揮了自己豐富的想像力，作出了相當多樣的探索，拓寬了中國民族室內樂的表現空間。

#### （1）拓寬單一樂器的表現力

隨著民族器樂演奏教學的發展，民族器樂演奏水準的大幅度提高已成為一個不爭的事實。但民族器樂的演奏教學曲目，大多都建立在較為傳統的風格基礎上。在二十世紀末的今天，作曲家們為更好地表現當今社會的情感與脈動，在民族樂器的演奏技藝及細微音色處理方面都進行了深入的探索：用新的思維來處理傳統技法、大量非常規演

奏方法的出現、極限音區的使用、樂器音域的拓寬、各種非常規定弦方式的實施、新的記譜符號的出現等等，這一切都極大地開拓了民族樂器的表現力，同時又對民族器樂的演奏家們提出了挑戰。中國民族室內樂的發展是一種雙向的互動進程，只有當民族器樂的演奏家們真正理解、接受與掌握了作曲家們的新思維，願意為作曲家們的創新實踐提供演奏與音響實施的保證，中國民族室內樂的發展才會取得真正意義上的成功。

## （2）豐富樂器組合的形式

在樂器的組合方面，作曲家們已不拘泥於某種固定的組合模式，而是根據音樂所要表現的內容與情境探索各種不同組合的可能性，作曲家們在以民族樂器為主體的樂隊組合中，引進人聲，引進西方樂器，甚至引進電子樂器或電子音響。

高為杰在二重奏《緣夢》中所使用的兩件樂器為竹笛與長笛，竹笛演奏中國《春江花月夜》的主題片斷，長笛演奏法國作曲家德彪西的作品《牧神的午後》的主題片斷，二者被巧妙而有機地結合在一起，以表現一種東方文化與西方文化的對話與溝通，竹笛與長笛在這部作品中已成為兩種文化的象徵。王西麟在《殤》中，將歌者作為音樂表現的主導線索，人聲起到了十分關鍵與不可替代的作用。朱踐耳在五重奏《和》中，將低音提琴作為陰陽五行中「土」的表徵，他認為最低聲部為音樂基礎，與陰陽五行中的「土」有相通之處。崔權在他的民族室內樂作品《淡黃柳》中，將電子音響作為整體情緒與環境的固化音響，在音樂的流動中不時插入，使作品的時空感顯得既別致又頗具新意。

## 四、小結

綜上所述，中國民族室內樂近年來在創作上的發展是極具創新意義並富有成果的，目前創作的發展勢頭正朝著更深的層次與更廣闊的層面在展開。作曲家們在深入地思考創作觀念與寫作技法的同時，也對中國民族室內樂的獨特音響有了更加感性與更加把握的認識，為創作的進一步深化發展作好了精神上與技術上的修練，與此同時，民族器樂演奏家們對於中國民族室內樂新作品的歡迎程度也在與日俱增。隨著作曲家們與演奏家們不懈的共同努力，中國民族室內樂創作藝術與表演藝術繁榮昌盛局面的來臨，將指日可待。

注：

1. 朱踐耳：《和而不同——五重奏《和》的創作笈記》，載《音樂藝術》1995年第1期，52頁。
2. 西方約在十七世紀出現於鍵盤音樂中的一種舞曲形態，與「恰空」之間無大的區別，現專指主題被不斷加以重複的音樂結構形式。

# 民族的空間、現代的光色

## ——評民族管弦樂音畫《水之聲》

楊 青

民族管弦樂音畫《水之聲》是閻惠昌先生於 1983 年創作的作品，曾經獲得第三屆全國音樂作品（民族器樂）評獎二等獎。作品自問世以來，就以其新穎的手法、深邃的意境引起人們廣泛的矚目，第四樂章《大海》被選入小學音樂課本，作為中國民族器樂精品欣賞曲目。

交響音畫《水之聲》借景抒情，通過對水的各種聲態與動態的描繪，反襯出作者對大自然、對生活的一片熾熱之情。作品由四個樂章組成：

- 一、《瀑布》
- 二、《湖水》
- 三、《小溪》
- 四、《大海》

作品中水的形態各異，有時虛若夢幻，有時凝若沉思，有時漩若歡舞，有時湧若豪激。動與靜的對置，點與線的交織，情與景的相融……這些都在作品中得到了較為完整的統一。作者牢牢抓住了兩條脈絡：一是與傳統緊緊相聯；二是與現代息息相關。作者在探索民族傳統精神與當代創作手法的融和方面下了極大的功夫，並取得了很好的成績。可以說，整部作品是在民族傳統的廣博空間中瀰漫著現代沸騰的光與色。

作者在創作中主要是通過兩對矛盾的巧妙處理來體現自己對於民族與現代關係的思考的。這兩對矛盾就是：表現手段的線條與塊狀；音樂意境的空靈與殷實。我們將通過分析作者是如何處理這兩對矛盾的關係來分析這部作品。

## 一、線與塊

不同的民族在藝術的審美與表現形態方面各有其不同的側重點。中國民族民間傳統音樂是十分強調「線條藝術」的，在中國傳統音樂表現手段的諸因素當中，「線條化」居於首要地位；而在西方傳統音樂表現手段的諸因素當中，「立體化」則處於重要地位，至近現代，它甚至發展為具有高強緊張度的「塊狀結構」。《水之聲》這部作品在立足於民族民間傳統「線條化」這一基礎的同時，將具有高強緊張度的「塊狀結構」結合進來，使得作品的音響既深且廣，具有震撼人心的力量。

「線」在作品中居於主導地位，比比皆是，但在每一樂章中所運用的手法、情趣卻各具特色。

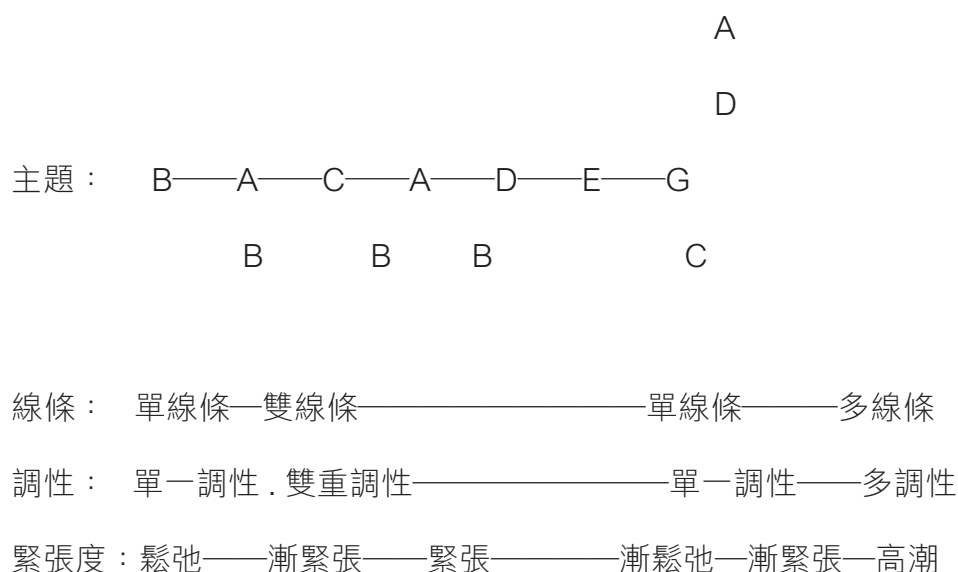
第一樂章《瀑布》的開始是在打擊樂、拉弦樂、彈撥樂及吹管樂之間，通過線條交接的方式構成畫面。各組樂器細緻分部：打擊樂分為五部、拉弦樂分為十四部、彈撥樂分為十六部、吹管樂分為八部。每個聲部均演奏一條平直的線，由兩個聲部構成一組，相隔二拍依次進入。在這裡，雖然線條是平直的，但通過樂隊各聲部的位置變化，音色與音響的漸層變幻，生動地勾勒出一幅條條瀑布飛濺而下的場景。在多條平直線條的背景烘托下，由低音樂器奏出動感很強的主題線條，連續的切分、大跳，加之調性的複雜變化，使這一主題挺拔並具有濃厚的感慨意味，個性十分突出。線條的動與靜之間，起伏與平直之間形成強烈的反差，對比度異常鮮明。作者在此強調的是線條的對比美。

第二樂章《湖水》中的線條運用則又為另一種風味。在這一樂章，古琴作為主奏樂器出現，在隱約可聞的輕型打擊樂敲擊聲中，古琴奏出一條古樸、茁實的旋律線條，彷彿在沉思，在追溯。這條旋律一共出現四次，第二次由新笛與琵琶相隔八度演奏，並加入拉弦樂輕微的泛音；第三次則由高音笙（獨奏）與二胡（獨奏）以模仿複調方式奏出，並附加了兩個伴奏聲部（中阮為高音笙伴奏，大阮為二胡伴奏），音響略有加厚，值得注意的是，這裡採用的是二重調性疊置模仿；第四次又回復到古琴主奏，中阮與大阮的伴奏因素移交給曲笛與高音笙。在這一樂章中，單線條的運用始終居於主導地位，作者運用各種手法來強化、豐富這一線條。古琴的大量「拂、滾」，散音與泛音的交替，吟、揉、綽、注的韻味及高低音區的跳躍對比等手法使得單一線條本身具有較強烈的戲劇性，線條自身的表現潛力被深深開掘，樂思隨著單一線條的運動被發展得多姿多彩、異常豐富。作者在此強調的是單一線條的自身美。

第三樂章《小溪》中所強調的則是多線條的組合美，這是為表現各條小溪迂迴曲轉直至匯成江河的特定場景而選用的特定表現方式。在這裡，內容與形式、手段與目的均得到了諧和的統一。《小溪》的結構是採用迴旋原則構成的。開始由吹管奏出一個輕盈、跳躍的溪水主題，然後交接給拉弦與排鼓，這是第一插部；當音響擴展到整個樂



隊時，在高音區由笛奏出了歡快的主部主題，主部主題被多次強化，通過音色的對比，調性的變化，主部主題給人留下深刻的印象，與此同時，第一插部始終伴隨著主部，兩個線條交織在一起；第二插部的主題是由第一樂章《瀑布》的主題變化而成，在這一樂章，它變得更加挺拔、蒼勁，伴隨著的另一線條仍是第一插部那輕盈、跳躍的主題；當主部再次出現後，緊接著出現第三、第四插部，第三插部主題具有歡騰的舞蹈性質，第四插部則類似戲曲中的「垛板」，急速、有力地將音樂推向高潮；在高潮處，五個主題以四種調性（A、D、G、C）同時疊置而出，構成一幅壯觀的畫面。在這一樂章中，線條、調性的逐層發展可以由下面的圖式來說明：



「塊狀結構」是一種具有高強緊張度的結構形態，音響富於刺激性，具有深刻的內在張力。「塊狀結構」在《水之聲》中的運用是頗具匠心的，它往往出現在情緒高漲處，在最動情的瞬間，樂隊集結成「塊」，以其磅礴之勢來震撼人心。

第一樂章《瀑布》的尾部，為表現「飛流直下三千尺」這一宏大場景，音樂經過情緒的孕育，線條的溶和，逐漸導入高潮。至高潮處，各組樂器細緻分部，全樂隊被分成四十四個聲部，按相差半音的五度序列疊置成「塊」，自 G—d 鋪滿整個樂隊音域，在高潮點驟然發響，然後迅即消失，生動地模擬出萬丈瀑布跌落谷底、轟然作響、水花四濺的聲態，使人感到強烈震撼。

第三樂章《小溪》的「塊狀」又是另一種構成方式，它是通過各線條不斷的相互交匯而形成的。各種形態的音響線條運動不止，相互交匯、纏繞、撞擊，使得這裡的音響呈一種巨大的「帶狀塊」，不斷上下浮動，聲勢緊張而浩大。這是為表現千萬條小溪匯成江河湧入大海這一特定場景所選用的特定手法。浮動的「帶狀塊」所形成的立體複雜音流在此造成了一種爭先恐後、踴躍奔騰的動態聲響，為渲染音樂此時的特定氛圍塗上了濃濃的一筆。

在第四樂章《大海》中，「塊狀結構」居於不可忽視的主導地位，自始至終都在鳴響。樂隊開始時即細密分部，從 G—g 以小二度的音距疊置成塊，佈滿整個樂隊音域，形成一個巨大的「板結塊狀」，音響濃密並富於刺激性。整個樂隊以漸強的方式來描繪海潮的撲擊，在最強點，笛族樂器用向上衝擊的曆音來加以強調，一直埋伏著的重型打擊樂此時也蜂擁而出，聲響震天，頗有「滔天濁浪排空來，翻江倒海山為摧」的宏大氣勢。值得一提的是，在第三個浪潮撲來之際，整個樂隊採用平行滑奏的手法，使「塊狀」音響騰空而起，撼人肺腑。

從以上的分析可以看出，「塊狀結構」在作品中的運用不是孤立、偶然的，它是線條發展複雜化所引起的必然結果。作品中，「線」始終處於主要地位，經過不斷地強化發展，在某一特定的點自然集結成「塊」，形成強烈音響。「線」與「塊」是交織在一起的，二者相輔相成，構成了作品的音樂基本表現手段。

閻惠昌先生在《水之聲》中所作的探索給了我們這樣一個啟示：在中國民族民間傳統音樂多姿多彩的「線條藝術」之基礎上，引進西方的立體音響，甚至高強緊張度的「塊狀音響」，確實是大有文章可作，只要運用得恰當、得體，是完全能夠豐富我們民族的「線條藝術」，使之更為絢麗多姿。

## 二、空與實

空靈之美與殷實之美從來都活躍在藝術的表現當中，二者都植根於絢爛多彩的大千世界，二者雙峰並峙，相對立而又統一地存在於美之林中。音樂藝術較之其他姊妹藝術，相對來說，本身就比較偏重於空靈之美，它注重表現，而不大偏重造型。但就中西比較而言，音樂表現的側重點還是有所不同的，中國民族民間傳統音樂運用以旋律線條為主的手段將造型與情感表現得更為抽象、更為虛幻；而西方傳統音樂則使用旋律、對位、和聲等各種手段把造型與情感描繪得更為逼真、更為具體。兩者之間的不同之處是顯而易見的。

在《水之聲》這部作品中，空靈之美與殷實之美共存其間，二者相輔相成。但空靈之美在這部作品中顯得更為重要，它作為矛盾的主要方面，氤氳於整部作品之中，音樂意境的「清、靜、淡、遠」，音樂場景的「廓大、坦蕩」，使人神游於音畫之外，把聆聽者帶入忘我的境界，讓你用整個身心來感受這生活之美，自然之美；作為矛盾的另一側面殷實之美，又時時將人帶回現實，讓你在感慨之際更加熱愛這多彩的生活，這綺麗的自然。虛與實、意與境在作品中的結合是相當巧妙的。

第一樂章《瀑布》是帶有呈示性的音樂段落。正是那點點滴滴、晶瑩剔透的水珠，正是那條條線線、跌落不息的瀑布漸漸匯成那大海的巨瀾，沒有這高山的起源，哪有那

奔向大海的渴望。為了給以後的音樂發展進行鋪墊，作者在這裡用細膩的筆觸，精心設計了一個清奇、幽遠的音樂氛圍。樂曲開始，細密的樂器分部、多調性的聲部組合、各組樂器的重疊交接、由「點」到「線」然後再到「塊」的漸層音響變幻、隱藏在樂隊深處由低音樂器奏出的感慨性主題、這一切，構成了一幅「散點透視」的斑斕畫面。聆聽者的神思在這虛茫、淡遠的畫面上飛揚、飄逸。作者透過一種空靈之美使人感受到那「萬水之源」的神奇與廣博，以此觸發聆聽者不盡的聯想。

第二樂章《湖水》所採用的手法極其簡潔，肅穆、坦蕩的空靈美是一根單線條用白描的方式勾勒顯現的。平靜的湖面上，古琴拙樸的主題在飄蕩，在傾訴著一個古老的傳說……輕微的拉弦樂泛音、依稀可辨的打擊樂聲響激起了湖面上層層漣漪，情與景水乳交融，難分難解。自然在其間，卻又不在，呈現在面前的不可能是自然，然而畢竟是自然，不見樹木、河流，沒有森林、小溪，然而卻溢滿了水光嵐氣……這樣的美讓人陶醉於心，久久縈繞不去。

第三樂章《小溪》的音樂手法是由簡到繁在不斷地發展，音樂意境則是從虛到實在逐漸逼近。聆聽者的神思也由虛遠漸漸步入現實。這個樂章是由插部在前的迴旋曲式結構而成的。主部主題的情緒每次出現都有變化，四個插部主題則用逐層高漲的情緒將音樂推入高潮。這裡有輕盈的兒童舞、歡快的女子舞、蒼勁的老人舞、剛烈的男子舞，最後匯成一個如火如荼的群舞場面。畫面由清淡變得濃烈，由虛遠變得逼真，聆聽者的樂思一步步逼近畫面，不由自主地受到這狂歡情緒的感染，為進入「大海」的高潮作好了精神上的準備。

第四樂章《大海》是全曲的高潮段落，也是一個大型的尾奏。它是一幅巨型的「潑墨山水」，作者用粗放的筆觸淋漓盡至地揮灑出一幅「大潮猛急」之場景，音樂以其宏偉的聲勢、無羈的動態來震撼人心。聆聽者的身心到了此時已完全置身於畫面之中了。作者在此強調的是大潮撲擊的瞬間實感，在這一瞬間，你可以同作者一起來感受這大海的痛苦、大海的歡樂、大海的廓大、大海的雄渾……在全曲的尾部，有一神來之筆，隨著管鐘的齊鳴，吹管樂的高昂音響，樂隊翻騰起伏使情緒到達頂點，在此頂點，全體樂隊迸發出光輝的音響後驟然消隱，只留下打擊樂群的轟然迴響，宛如滔天巨浪撲打後，波光水氣彌漫了整個世界，一切仿佛都凝固於其中，意境極為深邃、雋永，讓人心馳神往，感慨不已。

從整部作品的藝術構思來看，畫面是由遠而近，直至走入，然後消隱；意境是由空靈漸入股實，然後回到空靈。作品兩端清淡，中間是一個強化過程，它可以用如下圖示表明：

情緒發展： 平靜——漸激動——激動——漸平靜——平靜

畫 面： 淡入——逼近——進入——淡出

意 境： 空靈——殷實——空靈

生活是多姿多彩的，人對於美的嚮往也是絢麗多姿的。人們既需要轟轟烈烈、如火如荼的殷實美，也需要冰清剔透、空曠坦蕩的空靈美。閻惠昌先生在《水之聲》這部作品中將這兩種美巧妙地加以結合，融於一體，給人以多方面美的感受，真可謂用心良苦。

### 三、小 結

首先，它植根於中國民族民間傳統音樂的基礎之中。在主題的運用方面，它與中國民族民間音樂有著千絲萬縷的關係，《湖水》的主題是從琴曲《關山月》中脫胎而來，《小溪》的主部主題則來源於海南島的民歌，《大海》中《關山月》的主題因素再次變化出現使得音樂的首尾遙相呼應；在音樂的發展與曲式結構方面，《水之聲》廣泛地吸收了民族民間的發展手法與結構原則，樂句之間的「連環展衍」，樂段之間的「變頭合尾」，整體結構的「連套、迴圈」等等，這些手法的使用為音樂增添了濃郁的民族色彩。

其次，西方當代手法的借鑒，在作品中的運用不是突兀、生硬、孤立的。在當代手法與民族精神的融和方面，作者所作的探索都經過了一番深思熟慮，探索是從內容的需要出發，是為音樂的表現與內容而服務的。作品中多重調性的疊合，點描色彩的運用，塊狀結構的複雜聲響等手法的運用，使作品的立體感增強，使民族樂隊的表現力得到了極大的豐富與擴展。

還有，在樂隊的配器方面，雖然整個樂隊的音響極其複雜，但就技術而論，單件樂器乃至每組樂器的運用是十分簡潔的。作者在簡練中開掘樂隊的潛力，不靠炫耀技術，而以樂隊的組合美取勝。簡與繁這一對矛盾在作品中得到高度統一。

當然，作品也存在著些許瑕疵，比如，第三樂章《小溪》與前面音樂的銜接顯得有些不夠自然，其個體風格與整體風格之間存在著一些差異，另外，在作品的某些片斷，作者過於強調音響效果的渲染，忽略了音樂本身的思想深度等等，雖然如此，還是那



句老話：瑕不掩瑜，作者在探索民族精神與時代氣息方面作出了自己的努力，這種探索精神是值得人們尊敬的，其成功之處也是顯而易見的。

目前，民族器樂作品的創作並不十分景氣，一批有志有識之士在為民族器樂的振興奔走呼號，一批嚴肅的作曲家、理論家、演奏家在認真探索、思考民族器樂創作的道路，這種堅忍、執著的精神就是中國民族器樂藝術的希望所在。到達光輝彼岸之路絕不止一條，但有一點可以肯定，無論千條萬條道路，它們都必有一個共同特徵，即：既具有濃郁的民族精神，又充滿強烈的現代氣息。民族器樂藝術的振興之日將隨著大量的、具有如此特徵的優秀作品的問世而到來！

1998年9月11日於北京

本文發表於《中國音樂》1999年第2期

# 中國音樂的音調和日本音樂的音調

富島勝則

本人是代表日本華樂團藝術總監龔林先生，出席第四屆中樂國際研討會的富島勝則。本人十分榮幸能參與是次研討會。

本人會以斯坦威鋼琴調音師的身份，就「中國音樂的音調和日本音樂的音調」發表個人意見。

## 一、中國古典音樂的音調調查

因為在座的都是著名的中國音樂家，故會省去三分損益法的說明。今次會以日本數學家中根璋的「律原發揮」一書作為基準，將音調「黃鍾」定為D。而為方便比較日本音階和西方音階，A會等如440Hz。最早記錄律管長度的「呂氏春秋」中，記載了古人黃帝，曾命令伶倫到大夏的西昆侖山的嶰谷尋找竹子，再將之裁剪成3寸9分長。以它吹奏出來的音調為基準，稱此音調為「黃鍾」。但另有記載顯示，竹子的長度應是8寸1分。因為漢代以後的書籍中，律管長度都是9寸，所以以此尺寸為準。

表一

音律名稱 (讀音)	律管長度 (弦線長度)	管的音調值	音調
黃鍾 (KOUSYO)	9.000	0.57	293.33
大呂 (TAIRYO)	8.427	0.45	313.24
太簇 (TAISOKU)	8.000	0.57	330.00
夾鍾 (KYOSYO)	7.491	0.45	352.40
姑洗 (KOSEN)	7.111	0.57	371.25
仲呂 (CYURYO)	6.659	0.45	396.45
蕤賓 (SUIHIN)	6.320	0.45	417.66
林鍾 (RINSYO)	6.000	0.57	440.00
夷則 (ISOKU)	5.618	0.45	469.87
南呂 (NANRYO)	5.333	0.57	495.00
無射 (BUEKI)	4.994	0.45	528.60
應鍾 (OUSYO)	4.740	0.45	556.87
黃鍾 (KOSYO)	4.500		586.67

## 二、日本古典音樂的音調調查

自古以來，日本音樂中存在著各式各樣的音樂種類，各自擁有獨特的音階。因為難以逐一調查各種音樂，故會以為為了參展 1900 年英國博覽會，英國人 Alexander Ellis 測定宮內省音樂部製作的 12 律音叉而來的振動次數作為參考。

表二

中國音調名稱	日本音調名稱	振動次數	西樂 12 音調 (振動次數)	純正調
黃 鍾	壹 越	292.7	d (293.7)	293.3
大 呂	斷 金	305.6	dis (311.1)	316.8
太 簇	平 調	326.2	e (329.6)	330
夾 鍾	勝 絕	343.1	f (349.2)	352
姑 洗	下 無	365.7	fis (370.0)	366.6
仲 呂	雙 調	391.5	g (392.0)	396
蕤 賓	晁 鍾	410.1	gis (415.3)	422.4
林 鍾	黃 鍾	437.0	a (440.0)	440
夷 則	鸞 鏡	460.0	b (466.2)	475.2
南 呂	盤 涉	491.5	h (493.9)	495
無 射	神 仙	517.3	c (523.3)	528
應 鍾	上 無	749.5	cis (554.4)	549.4

可視此為以日本的雅樂和宴樂作基準而成的音調。

483 年，音樂經由當時的朝鮮半島傳到日本來。

701 年，中國音樂「唐樂」傳入日本。

752 年，東大寺大佛開光會上，數百名來自外地和日本本土的音樂家聚首一堂，共同演出了各國的樂舞。是次開光會使用的樂器，一直小心地保存在東大寺裡，但在中國和朝鮮卻已找不到它們的蹤影了。(樂器共 18 種 75 件)

唐朝末年，遣唐使一職被廢，中國音樂因而停止輸往日本。自此，日本開始確立本身的音樂。

同時，日本開始將龐大的中國音樂理論日本化。例子可見於表二，中國的音調名稱配上日文名稱。又將「調子」分為「呂」（壹越調，雙調，太食調）及「律」（平調，黃鍾調，盤涉調）兩大類，並簡化成「六調子」。

音調也如表二所示般日本化。

### 三、總結

中國音調接近西樂的純正調，原因是它的理論接近三分損益法和畢達哥拉斯音律。明朝人士朱載堉約於 500 年前，在「律呂精義」一書中，將 8 度音調分成 12 等分，發明了將所有的半音分為 12 份的 12 平均率。隨後，日本人中根璋於 350 年前，在「律原發揮」一書中，利用今日仍在鋼琴上使用的演算法，發表了 12 平均率。而德國人 Rick 等又比日本遲半世紀發明此平均率。故此，最早發明 12 平均率是中國，接著是日本，最後則是西方。因為西方有風琴和鋼琴等鍵盤樂器，所以此平均率大派用場。但反觀中國和日本，因欠缺鍵盤樂器，所以此平均率鮮被應用。

九世紀時，在「樂制改革」下，日本以中國音調作材料，創作出獨特的音調。有說在此改革下，細膩的日本音樂得以誕生，但同時卻失去了中國音樂生氣勃勃的一面。此外，日本調式中，當「宮」作為主音時，「角」會成了次屬音（subdominant），「徵」則成了全階第 5 音（dominant），音樂因而能給人安定及優美的感覺。中國調式中，因為沒有次屬音（subdominant），所以音樂是活潑和輕快的。或許受隱藏在日本人中的中國音樂 DNA，和渴望回歸音樂源頭的意念所影響，才會出現熱愛演奏中國音樂，和沉醉於中國音樂熱潮中的日本人吧。



# 現代大型中樂團藝術管理研究報告 ——以香港中樂團為例

彭麗

香港是一個中西文化交融最為鮮明的地方，香港中樂團即是此說的一個典型例證。她成功借鑒了西方職業音樂團體的運營機制，極大推動了中樂在香港的發展，認真擔負並履行著作為香港文化大使的責任與義務，將中樂帶向世界。香港中樂團又是我國目前樂隊編制最為龐大的、資金支援雄厚的一支優秀的民族管弦樂隊，每年都有眾多新作推出，自 1977 年建團以來，至今已委約、委編作品近 2000 首（部）。幾十年的不懈努力贏來了各界對中樂團社會形象的廣泛關注，而眾多獎項的背後，則有賴於藝術管理體系的強大支撐。

## 香港中樂團發展歷史回眸

1977 年 4 月，香港中樂團由香港市政局正式批准成立，從此肩負起推廣中國音樂的重任，步入職業樂團的行列，成為香港唯一的專業中樂團。

經過十年的辛勤耕耘，至 1987 年，團員已由最初的 50 位增至 85 位，每年舉辦的各類型音樂會近百場，積累的曲目（包括委約作曲、編曲）幾達 971 首。來自不同背景與階層的樂師們已能夠營造出統一契合的音樂風格，多樣化的演奏曲目，適應並開始吸引不同欣賞趣味的聽眾。<sup>注 1</sup> 在樂團的第 11 個音樂季，樂團灌錄了首張唱片——《梁祝協奏曲 / 拉薩行》。

1997 年，在香港回歸的重要歷史時刻，中樂團迎來了 20 周年紀念。隨著社會格局的變化及該團社會影響與地位的不斷提升，中樂團進入了新的發展時期。

在香港市政局事務署管理 23 年之後，2000 年 1 月 1 日，康樂及文化事務署接手管理，並按照民政事務局所定政策，決定在繼續提供財政支援的同時，將香港中樂團公司化。2001 年 4 月 1 日，成立不久的香港中樂團有限公司正式接管香港中樂團，公司定位是：

非分配利潤組織，即公司的理財目標是穩健之中力求盈餘，但所獲盈餘不分配於本公司會員。<sup>注2</sup>

而今，在理事會及藝術總監、行政總監的帶領下，香港中樂團的公司化歷程已走過6年。體制上的轉型帶給樂團更大的藝術發展空間、更靈活的行政管理策略與機制。幾年間，中樂團先後舉辦了5屆香港鼓樂節（2003－2007），以及香港胡琴節（2001）、香港笛簫節（2005）、香港古箏節（2006）等大型器樂節，在推廣中國音樂文化方面做出了驕人成績；而每年均以不同主題推出的數十場系列音樂會，以及外展社區活動、展覽等活動，不僅豐富了香港的都市文化、提升了城市品位，其培養大批擁躉的功效更是意義深遠。同時，作為香港文化大使，愈加頻繁的外訪音樂會，預示著這一民樂領域的後起之秀在國際樂壇上正冉冉升起；20餘張影音唱片的出版，更顯露出她非比尋常的藝術能量。而幾年來其在各方門所取得的重要獎項清晰的證實，進入公司化管理系統的香港中樂團正大踏步地朝既定的目標進發。

### 香港中樂團藝術管理現狀調查

香港中樂團有限公司自成立以來，秉承了原先較為先進的管理理念，以公司化的運營機制掌控中樂團的藝術發展進程，在有效地運用資源、提高藝術水準、拓展發展空間等方面，逐步構建起科學、合理的藝術管理體系。

#### 一、獨具特色的公司管理構架

作為非分配利潤組織，該公司沒有股東，而是由具備周年大會表決權的會員組成。「理事會」為該公司的最高領導層，負責制定公司的整體策略，進行決策性管理，其所有成員均以義務公益方式履任。<sup>注3</sup> 首年度的理事會成員包括：主席徐尉玲太平紳士、副主席費明儀女士、范錦平太平紳士、義務秘書陳永華教授、義務司庫唐家成先生，以及4位理事：歐陽贊邦先生、趙麗娟女士、賴顯榮律師（以上均政府委任）、黃天祐先生。<sup>注4</sup> 值得關注的是，理事會成員均為港內各行業成就卓越之人士，且多有豐富的管理經驗。理事會下設四個委員會用以提高管理效率：財務及審計委員會、人力資源委員會、市務委員會、學校推廣計畫委員會。<sup>注5</sup> 各部門有著各自明晰的工作範疇，甚至相關會議程式也均有明確規範。為實現康文署所訂之中樂團公司化目標，該理事會制定了37項全面而細緻的工作方針，以及中樂團富於前瞻性的使命宣言及核心信念。<sup>注6</sup> 這使得中樂團的發展目標清晰、步伐有序。

理事會之下，是中樂團的核心人物——「藝術總監」和「行政總監」。藝術總監除對樂團藝術品質進行監控之外，更要把握樂團發展的方向，策劃每年的音樂季，不斷提升樂團的演出水準。行政總監需要與其密切配合，掌控藝術以外的其他事物，帶領行政

人員與藝術部門共同塑造中樂團的藝術形象，不斷實現著樂團的使命。

目前，具有開放意識和創新頭腦的中樂團現任藝術總監，歷經十年奮鬥，憑藉其豐富的閱歷、寬廣的藝術視野與深厚的音樂功底將中樂團帶入了持續發展階段。而極富管理經驗和市場敏銳度的現任行政總監也以極大的工作熱情和幹練、睿智的管理風格與藝術總監密切配合，共同締造了樂團今日的輝煌。

藝術部門現有人員 88 人，主要由藝術總監負責其業務管理。不難看出，除了龐大的樂隊編制之外，該團對於學術研究及樂器改革是寄予厚望的，而後者正肩負著該樂團的樂器改革及其實踐甚至改革樂器的推廣工作，尤其在低音拉弦樂器方面的改革成就突出。除了樂團的常規編制以外，管理者非常注意樂團對於傳承中國傳統文化的「不二責任」，緣此，職業樂師們還構成不同組合（如一個民間音樂小組、兩個室內樂樂團，一個重奏小組）用以研習以傳統民間音樂為主的非大型樂隊作品。此外，由藝術總監及四位聲部長組成的藝術小組負責探討藝術及團隊合作事宜，對每場音樂會進行全面評估，用以督導樂團在藝術品質上的發展。2003 年起相繼成立的兒童中樂團、少年中樂團和樂器班也均屬藝術部門負責。

行政部門現有人員 25 人，由行政總監統領，下轄 3 個部門，分別是：節目、教育及外展；市務及拓展，財務；行政及人事。幾年來，中樂團在藝術上、社會影響方面的長足進步，與高效、合理的行政管理是分不開的。

公司化之後的香港中樂團將許多曾作為政府機構的條文制度予以簡化，並依照各部門職能量體裁衣，使每一個部門按照不同許可權有序工作，極大地提高了工作效率。而行之有效的公關、宣傳、行銷策略，使得樂團更高效地引入各種資源來增加樂團的發展動力；頻繁的外展活動更拓展了中樂團的發展空間。

與大多數表演團體所不同的是，中樂團的教育及外展活動頻繁且富於實質性。為了求得中樂在香港這一西方文化鮮明的現代城市中的推廣，中樂團自覺擔當起了普及中樂教育的責任，如義務培訓中小學音樂教師，並為其提供中樂隊組合的可能性方案；去學校、社區作中樂的講解式展演，等等。不懈的推廣現已初見成效，從兒童團、少年團、樂器班的成立及迅速發展即可見一斑。此外，香港中樂團的委約、委編制度在中國樂壇有口皆碑，真是羨煞國人同行；但不起眼的「譜房」對於多數人卻是知之甚少，只有 2 人編制的「譜房」，製作並管理著兩、三千份的總譜，不足二十平米的狹小空間「藏匿」著中樂團三十年來的收穫。且不說它可能是保存中樂總譜品種數量最多的地方，單就其積累、保存樂譜的意識，及簡捷有效的樂譜管理制度，我認為也是值得諸多表演團體領導者思考和借鑒的。

## 二、中樂團的藝術成就

### 1、一流的演奏水準，多元的音樂風格

香港中樂團有著令人稱羨的委約制度，30年間積累的1700餘首委約委編作品迄今無人能及。這些作品不僅顯示出幾任音樂總監開闊的藝術視野，更形成了中樂團多元化的音樂風格。其實，香港的歷史與地理位置等因素決定了它多元文化並存的特徵，這與內地民族樂團強調各自地域文化特色的做法有著明顯不同。多元文化是香港的特色，而多元化的音樂風格就促成了香港中樂團有格而不拘一格的藝術特色。

音樂季——樂團實力的體現。相信創建世界一流的樂團是每一個表演團體的夢想與奮鬥目標。這就要求樂團應當保持穩定的演奏水準，擁有一流的指揮、一流的首席、一流的團員以及一流的行政管理。因此，提高並保持樂團的整體表現力是至關重要的環節。2006年的音樂季，香港中樂團共推出37套69場不同形式與主題的音樂會，122場外展演出，13場外訪音樂會，完成了兩個專題器樂節：第四屆香港鼓樂節及香港古箏節。這一驕人的成績對於目前任何其他民族樂團都是望塵莫及的。在中國民族管弦樂藝術領域，這一後起之秀如今已躍居前列，成為目前我國藝術水準穩步發展、樂隊編制最為龐大、擁有委約、委編作品最多的一支優秀民族管弦樂隊。

### 2、著力構建中樂學術中心

#### (1) 主辦國際中樂研討會

學術研討會似乎並不是一個音樂表演團體應盡的本分。但從目前的發展態勢來看，中樂團已然成為多數音樂家心目中的民族管弦樂藝術的學術中心，從1997年至今已成功舉辦四屆中樂國際研討會，並出版論文集。同時，中樂團的社會功能正呈現出多元化態勢，這也是它在民族管弦樂傳承與流變中所不同於其他大多數民樂團體的突出表現。

學術研討層面的交流是保持樂團藝術表現力的重要舉措，前沿的學術觀點往往會引領樂團的藝術實踐更科學、更快速地向前發展。為了加強藝術上的前瞻性，中樂團除定期舉辦學術研討會，還設立了專門的研究機構，主要在學術上審視其他樂團的發展動向，搜集資料，進行樂器改革，給樂團今後的發展提出建設性意見。

#### (2) 樂器改革的研究與實踐

自民族管弦樂隊誕生之日起，樂器改革就伴隨其左右，諸多成功的改革樂器成就了民族管弦樂藝術半個世紀的輝煌。上世紀50年代，內地的樂器改革主要以幾個代表性民族管弦樂團體為中心。樂團與樂器廠的密切合作某種程度上表露出當時一些「政府行為」的膽識與魄力。至80年代，隨著大型民樂隊的基本定型，樂器改革受重視的程度大幅萎縮。目前，內地樂改受到經濟因素的嚴重制約，與樂團的合作幾近停滯，或轉



而成為民樂界的一種個人行為，或轉嫁於專業院校，歸以「科研」名下小步伐前進。進入新世紀之時，環顧眾多民族樂團，仍堅持樂改並成果顯著的當屬香港中樂團。阮系列、環保胡琴系列改革成果在研討會期間，著實令與會學者倍加褒獎。

### 3、身體力行普及中樂

近年，中樂團在香港本土進行了系列性的教育擴展活動，如到學校和社區會堂舉辦音樂會，以小組的形式向青少年、向社會各界介紹中樂樂器和樂曲，舉辦大型的器樂節等等，並相繼成立了兒童中樂團、少年中樂團及樂器班，得到社會各界的廣泛支持，收效顯著。在有效地將中樂文化深入到香港市民生活之中的同時，每年以不同主題推出的數十場系列音樂會，以及社區活動、展覽交流等。回歸以來，中樂團作為「香港文化大使」頻繁的外訪演出更提升了它在國際樂壇的知名度。

在殖民色彩濃郁、多元文化並存的香港，中樂要發展，只憑藉保持較高水準的演奏是不夠的。培養中樂觀眾、普及中樂文化，也應是中樂團能夠持續發展的重要基礎。自2001年在香港舉辦的「鼓樂節」、「胡琴節」、「笛簫節」、「古箏節」等大型器樂節以來，中樂團在推廣中國音樂文化方面身體力行，每次均會吸引幾千市民參與，發揮了很好的社會功能，營造良好的中樂文化環境。它不僅能夠使參與者切身感受到中國傳統文化的精神與內涵，豐富、提升了香港的都市文化品位，還可以培養他們對中樂的興趣、愛好，影響了社會文化的流向，其培養大批擁躉的社會、文化功效更是意義深遠。

### 三、中樂團特色

1、「藝術至上」的理念。「藝術至上」，這是一個人所共知、常常不以為然、卻又難得抵及的理想境界。在藝術領域，總會有各種枝節、各種羈絆影響並左右著藝術家抵達理想的彼岸……。而在高度繁榮的市場經濟制度下的中樂團，自上而下堅持、維繫著作為職業藝術團體的這一崇高理念。從該公司的年報中不難看出，無論是樂團的藝術表現還是行政管理方面，中樂團公司化伊始，理事會與兩位總監便始終在向每一位職員灌輸著這一理念，培養職員奉獻藝術的責任感與自豪感。這導致中樂團做出了許多在其他樂團難以實現的學術探討。

體現之一：樂隊排位的試驗。

20世紀50年代初期，以中國廣播民族樂團為代表的民族管弦樂隊編制模式在中國大陸逐步確立，其獨一無二的「廣播屬性」賦予了它與眾不同的色彩，隨後相繼成立的民族樂團也多以此為藍本。至上世紀80年代，學者們基於它在聲場等方面所顯現出的不足，呼籲應在民樂隊中作各種排位的實驗。但至今，真正做到音樂會中使用不同的樂隊排位，至今寥寥無幾，而中樂團則是一個堅持不懈的例證。在藝術總監的指導下，



對於不同風格的作品，樂團會適之作出較大的排位變化求得更好的藝術表現。

體現之二：當藝術遭遇商業利潤。

雖然是公司化，但與企業的管理還是有著許多不同。

藝術水準與商業利潤總有許多不可調和的矛盾，如何保持中樂團較高的藝術品位與水準，平衡樂團定位與企業利益之間的關係來贏得商業贊助，而不至為了金錢去出賣樂團的藝術發展方向，是藝術管理中的重要環節。樂團的高層管理者將中樂團定位於對社會有貢獻的、具有文化品位的樂團，並非一個商業化濃郁的樂團。而營造樂團的這一社會形象，是與每一位職員的工作態度、方式甚至言行緊密聯繫的。行政管理的培訓中也始終貫穿藝術第一的宗旨。

## 2、「雅俗並舉」的措施

藝術至上並不意味著藝術目標的唯一性，從香港中樂團近幾年舉辦的各種音樂節及不同主題的音樂季來看，「雅俗共賞」是其得以長久持續發展的重要因素。由此，中樂團自2001年舉辦的首屆胡琴節，標誌著職業表演團體開始走出狹小的音樂廳，走向更加廣闊的社會發展空間，我想，這意味著樂團發展方向性的改變，而與百姓零距離的接觸使它更加有效地拉近了中國音樂與香港市民的距離，融入並引領著現代都市文化。

香港中樂團的演出曲目甚豐，無論是中國、外國，無論是現代與傳統，無論是高雅與通俗，其全球視野下的廣泛合作對象，令其以多彩的形象展示著中樂廣闊的包容性，極大豐富了這一合奏文化的藝術表現力。同時也造就了樂團迅速駕馭多樣音樂風格的特色與職業能力。

在香港中樂團公司化之後的歷年音樂季所舉辦的不同主題的系列音樂會曲目中，折射出樂團高層管理者為適應國際都市文化環境所做出的長遠規劃。「名家名曲系列」、「非常常非系列」、「縱樂世界系列」、「親親子女系列」以及「情人節音樂會」、「洞簫說人生」、「四季留香」、「明月星輝」音樂會等，以及舉辦「與民同樂」大型器樂節等舉措，吸引了越來越多的香港民眾走進音樂廳、走近中國音樂。

對於公司而言，票房價值本應是極其重要的。但通俗不等於媚俗。中樂團的管理層清楚地認識到，不同的音樂會對應了不同的觀眾群體，音樂會上座率的高下並不左右樂團的藝術方向，關鍵在於平衡音樂會中的「雅」與「俗」，在經濟上達到「互補」的效應。他們認為，不斷開拓高雅音樂市場、提升藝術品位是他們作為政府資助的團體應盡的職責。

### 3、多種社會功能的展示

為適應新形勢對藝術團體發展的要求，與現今社會的發展接軌，樂團的社會功能正呈現出多元化、複雜化特徵。

從以單純音樂會為主的音樂表演團體，到樂團今日全方位的發展局面（不僅涉及音樂會運作，還涉及普及性音樂教育、社區民眾教育、社區服務、學術會議、錄製出版影音製品、出版發行學術書籍，以及進行國際文化交流活動等），樂團處於積極轉型期。

#### 一點思考：藝術管理在音樂表演團體的作用與地位

50 多年前，當現代意義的大型民族器樂合奏形式初步建立之時，已表明了它與此前屬於中國傳統文化範疇的民間音樂合奏所不同的城市文化屬性。隨著時代的快速發展與不斷更新的城市文化需求，「中樂團」、「國樂團」、「華樂團」已遍佈世界華人聚居地。如何在現代的國際化城市裡生存，爭取廣闊恆久的發展空間，成為樂團藝術管理者所面臨的最重要的課題。而走過 30 年風雨歷程的香港中樂團為我們提供了可資借鑒的經驗。追究其特點與形成原因，我以為有以下幾點：

##### 一、明確的樂團定位

香港中樂團有限公司自 2001 年成立伊始，理事會及兩位總監即為其設立了明確的社會定位：

香港中樂團齊心致力於奉獻卓越的中樂藝術，緊貼時代脈搏，發揮專業精神，追求音樂至高境界，成為香港人引以為榮的世界級樂團。

它表明，樂團的首要責任是奉獻高品質的中樂藝術，弘揚並傳承中國文化。

##### 1、保持高品質的藝術產品。

香港中樂團每年 80% 的財政收入來自於香港政府的資助，其「非分配利潤組織」的性質，決定了公司不以營利為首要目的。強大的財政「後盾」使樂團能夠遵循藝術發展規律，而不必被商業利潤所掣肘，可以在一個以追求利潤回報為目的的社會中保持其藝術追求的高品質，以一種較為「瀟灑」的姿態追尋藝術理想。

##### 2、回饋社會。立足於本土，放眼於世界。

作為政府資助的文化機構，兩位總監有著清晰的定位，中樂團應首先面向不同層次的香港受眾來貢獻整個社會，為更多的權益相關者提供文化服務，「雅俗並舉」的舉措，體現了樂團肩負社會使命的責任感。

香港中樂團的成就告訴我們，其藝術管理者正努力抓住城市文化發展的脈搏，不斷開拓文化產業視野，針對香港多元化的文化架構和人群，平衡傳統與現代的文化策略，將中樂融入香港城市文化領域的同時，也在引領香港城市文化的發展。

## 二、有效的管理體系

公司化的藝術管理在當代中國還是一個新生事物。它使樂團擺脫了政府管理模式中繁瑣的程式與條框，更好地實現樂團的自身價值。公司化的管理理念帶來了高效的管理機制為藝術管理注入了新的活力。

香港中樂團目前專業化的管理團隊大大提高了管理效率，大多數職員的雙語背景及其較為豐富的公司管理經驗，無疑也為中樂團的良好運行鋪平道路。同時，合理的管理體系、靈活細緻的管理制度、強烈的社會責任感與職業精神，以及努力並快樂工作的心態，構成了我對中樂團的整體印象。

## 三、香港獨特的文化環境造就了香港中樂團

### 1、濃郁的殖民文化色彩

香港的歷史決定了它在文化上濃郁的殖民色彩，中樂在夾縫中生存。1977年，開始注意向市民灌輸中國文化概念的香港政府建立了中樂團。國家意識、民族意識的復蘇帶給香港中樂團發展的契機。

### 2、發達的商業文化

在香港，高度發達的經濟體制使得商業文化成為主流。其後果是對傳統文化的保留與可持續發展提供了強大的經濟基礎。

從某種意義上講，現代與傳統似乎處於矛盾的對立關係中。愈是政治、經濟、生活現代化程度高的地區和國家，對於傳統認知與接納的迫切程度愈加強烈。雖然民族管弦樂藝術從形式上已經脫離中國傳統音樂形態，但其作為中國傳統文化的現代載體，正日益受到現代人的關注與喜愛。

### 3、全球化的文化視野

獨特的地理位置也是造就香港國際大都市形象的重要因素。不同族群的文化交織在一起，全球化的經濟帶來文化視野的極大開拓。開放的心態，這片狹小的位置成為了世界文化展示的沃土。香港多元化的文化氛圍造就了香港中樂團豐富的音樂風格……

反觀內地民樂團體發展現狀。

以中國第一個職業民族樂團——中國廣播民族樂團為例。20世紀50年代建團初期，樂團明確的定位——全心全意為人民服務的宗旨，造就能與西洋管弦樂隊相媲美的大型民族樂隊，作為共和國的文化形象，來表達新中國成立以來歡欣鼓舞的社會現狀及對美好明天的堅定信念。在彭修文等老一批藝術家的帶領下，大量改編、創作樂隊作品，從事樂器改革試驗，逐步形成至今廣泛應用的民族管弦樂隊編制。很快，這一新生藝術品種在全國得以認可並影響深遠，廣播民族樂團迅速成為新中國音樂文化形象的重要標誌。

20世紀80年代中期以來，中國的民族樂團普遍受到西方交響音樂及流行音樂文化的強烈衝擊，而國家在文化政策與導向方面並沒有作好充分的準備，在計劃經濟向市場經濟轉型的過程中，出台相應的應對市場經濟的有效機制，將原先大量政府資助的職業文藝團體推向社會，樂團社會定位的模糊性導致其向前發展目標的迷失。而隨著樂團發展原動力——政府財政支持的不斷萎縮，許多職業樂團舉步維艱。當生存已然成為問題擺在職業樂團的面前時，追求高品質的藝術理想在藝術家面前變得尤為尷尬。為了生存，俗文化的比例日趨見長，以投資者作為樂團命名的客觀事實，也使得身處經濟改革大潮之中的藝術家百般無奈。

近觀香港中樂團的發展，與中國內地的民族管弦樂藝術發展一脈相承，樂隊編制的不斷完善、改編創作樂曲的迅速積累、樂器改革的實踐等，無不是中國內地民族樂團曾普遍存在的。其在近年來所呈現的「平民音樂」的意識也與上世紀20年代民樂先驅劉天華的音樂思想與實踐有著異曲同工之效。但，現實是，民樂職業樂團在中國內地逐漸趨於弱勢卻在香港大放異彩。曾幾何時，民樂先輩的諸多設想與未能實現的願望，在香港得以付諸實踐並繼承下來。如樂隊排位問題、樂器改革問題。早在80年代，許多內地的音樂家就已提出諸多設想，彭修文率領廣播民族樂團在頻繁的錄音工作中曾予以實施，但至今未有明顯起色的。這不得不令我們進一步思考，我們缺失了什麼？

20世紀20年代，誕生於上海的大同樂會開創了民族管弦樂這片新的音樂天地，50年代成立於北京的中國廣播民族樂團確立並成就了它廣泛的社會地位，隨著社會的向前發展，這一音樂形式也在不同文化背景下傳承與流變。烏瞰民族管弦樂藝術在全球華人地區的發展，香港中樂團已然成為一個突出的代表。其諸多成功的藝術管理經驗也是多數音樂表演團體在新時期發展的重要借鏡。

注：

1. 與吳大江細說香港中樂團，《香港中樂團十周年紀念》頁29。
2. 《香港中樂團有限公司2001-02年年報》頁7。
3. 《香港中樂團有限公司2001-02年年報》頁7。
4. 主席報告，《香港中樂團有限公司2001-02年年報》頁12。
5. 公司成立初期為三個委員會，之後，鑒於在青少年中普及中樂的重要性與必要性，又增設了「學校推廣計畫委員會」。
6. 香港中樂團有限公司的核心信念共計20條，包括4方面內容：在承擔社會責任方面，在弘揚中國文化、持續發展中樂方面，在與外地交流方面，在公司管制及管理理念方面。