

青椒文库

· 艺术卷 ·



胡登跳

『丝弦五重奏』的

音乐创作观念及存在价值

沈云芳 著



华南理工大学出版社
SOUTH CHINA UNIVERSITY OF TECHNOLOGY PRESS

青椒文库

· 艺术卷 ·



胡登跳

『丝弦五重奏』的

音乐创作观念及存在价值

沈云芳

著

常州大学图书馆
藏书章



华南理工大学出版社
SOUTH CHINA UNIVERSITY OF TECHNOLOGY PRESS

· 广州 ·

图书在版编目(CIP)数据

胡登跳“丝弦五重奏”的音乐创作观念及存在价值 / 沈云芳著. —广州: 华南理工大学出版社, 2017. 8

ISBN 978-7-5623-5351-5

I. ①胡… II. ①沈… III. ①胡登跳-民族器乐-音乐创作-研究 IV. ①J632

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第174279号

HuDengtiao “Sixianwuchongzou” de Yinyue Chuangzuo Guannian ji Cunzai Jiazhi

胡登跳“丝弦五重奏”的音乐创作观念及存在价值

沈云芳 著

出版人: 卢家明

出版发行: 华南理工大学出版社

(广州五山华南理工大学17号楼, 邮编510640)

<http://www.scutpress.com.cn> E-mail: scutcl3@scut.edu.cn

营销部电话: 020-87113487 87111048(传真)

策划编辑: 王磊

责任编辑: 陈尤 王磊

印刷者: 广州市穗彩印务有限公司

开本: 787mm×960mm 1/16 印张: 7.5 字数: 119千

版次: 2017年8月第1版 2017年8月第1次印刷

印数: 1~1000册

定价: 25.00元

版权所有 盗版必究 印装差错 负责调换

序：

美好的学术记忆



胡登跳先生当年提出的“土、新、情”三个字，穿越时代，在今天依然是中国音乐创作中不可忽略的文艺理念。在他辞世的二十二年后，他的音乐作品、学术研究受到越来越多学者的关注。沈云芳的这本《胡登跳“丝弦五重奏”的音乐创作观念及存在价值》，是目前对胡登跳先生及其创作最为重要的、较为全面的学术研究参照之一。^①

1994年，沈云芳在上海音乐学院就读本科，一晃也二十多年了。当时，上海音乐学院本科毕业生想找到很好的工作是不难的。所以，再回来考试的毕业生非常少。2005年，沈云芳已经有了个一岁多的儿子，但是，她毅然决定重回母校攻读硕士研究生，并且继续以中国传统音乐理论研究为主攻专业。

沈云芳在上海音乐学院读本科期间，曾在所有学分修满后，又跟随著名声乐教授鞠秀芳先生学习民歌演唱，跟随钢琴家、作曲家赵晓生先生学习钢琴，跟随作曲系教授甘璧华先生学习和声。这些学习对她在考研和日后的研究中，起到重要的作用。2005年她开始攻读硕士学位，我给了她关于胡登跳音乐研究的硕士选题，在硕士研读的三年中，“胡登跳和丝弦五重奏”几乎是我们每次见面、上课所讨论的重要话题，从怎样架构文章框架、如何找出自己的创新点、如何分析作品呈现的中国传统民间语汇及西方创作手法、如何做五重奏小组演奏家们的访谈、如何探讨胡登跳在丝弦五重

^① 在沈云芳的硕士论文之后，出现了不少与胡登跳、丝弦五重奏、民族室内乐及民族器乐重奏教学训练等相关的研究文章，仅硕士论文就有11篇，都不同程度地引证了沈云芳的文章。



奏创作中所形成的观念与审美、如何在艺术发展的历史过程中看待这个具有经典性的音乐现象等问题，这些都是难以忘却的美好瞬间。或许，在这本书中，可以触摸到种种学术温度。

书中不仅对胡登跳主要的丝弦五重奏作品进行了分析研究，并且对民族室内乐的形成、演奏家们的采访、传统乐种以及民族室内乐合奏、重奏的教学等方面，做了极具深度的整体探讨。因而，从音乐学研究的意义上来说，正如她书中所言：“丝弦五重奏从形成之初就拥有一个以上海音乐学院民族音乐系为中心的、富有特色的演奏群体。演奏家们与作曲家共同创造了丝弦五重奏的灿烂历程，将丝弦五重奏这一形式打造、固化成了上海音乐学院的一种精品艺术模式，并影响着丝弦五重奏之后的民族室内乐团体组合的发展。”

2015年，上海音乐出版社出版了由王建民、张文禄主编的《胡登跳研究文集》，在收录的诸多“全国艺术院校民族室内乐高峰论坛暨胡登跳学术思想研讨会”（会议于上海音乐学院举行）的文章中，许多参照便都是来自沈云芳的硕士论文。低调、谦逊的沈云芳总是羞涩、淡然，但是当她在人群中见到胡登跳先生的长女胡小红女士时，却表现出极大的热情，她们亲切合影留念……她常常说：“胡先生及许多上海音乐学院的前辈所给予的学术营养，够我一生去体会。”

想起丁善德在1991年为由人民音乐出版社出版的《胡登跳丝弦五重奏曲选》作序时的话：“民族器乐曲的创作和改编，既要继承我国优秀的民族音乐传统，具有鲜明的民族风格和气派；又必须勇于创新，应该大胆吸收借鉴西洋的创作技巧和结构形式，使作品在继承传统的基础上不断发展提

高。胡登跳同志创作和改编的丝弦五重奏乐曲是成功的例子。”就胡先生而言，20世纪80年代，艺术的多重手法沸腾，在其他艺术潮流彼此相争、众生喧哗中，胡登跳先生始终保持自己创作的个性，坚持自己的艺术观念。他和他的丝弦五重奏小组的艺术家们，在中国与西方对话之间，在艺术家个体与群体之间，在大众与学院之间，在民间音乐与当代创作之间，形成了特有的“艺术体裁”与审美观念。从1965年最初创作的第一首丝弦五重奏开始至今，已有五十多年的历史沉淀，理论的研究仅仅只是开始……

愿与我的学生们共勉。

郭树荟
2017年仲夏

目 录



绪 言	1
第一章 丝弦五重奏体裁寻源	5
第一节 中国传统小型器乐合奏的历史溯源	6
第二节 中国民族室内乐之发端	10
第三节 丝弦五重奏在上海地区的形成与发展	12
第二章 胡登跳与丝弦五重奏	20
第一节 胡登跳的音乐面面观	20
第二节 胡登跳丝弦五重奏作品解读	26
第三节 胡登跳丝弦五重奏的创作观	54
第三章 丝弦五重奏在历史进程中的地位与意义	59
第一节 丝弦五重奏与其演绎者	59
第二节 丝弦五重奏与专业民族器乐重奏教学实践	68
结 语	74
参考文献	82
附录1 胡登跳生平简介	87
附录2 胡登跳丝弦五重奏创作曲目	89
附录3 丝弦五重奏主要演出历史记录	92
附录4 丝弦五重奏部分珍贵演出节目单	94
附录5 采访日志(附各位演奏家照片)	101
后 记	109



绪 言

“丝弦五重奏”这一民族器乐重奏形式自20世纪60年代起步探索，一经产生便深受人们的喜爱，至20世纪80年代，无论是在创作、演出以及社会影响等诸方面均呈现出其巅峰状态。其源于传统、又高于传统的丰富表现力引起了国内外音乐界的高度瞩目。国内有的学者认为它“开创了中国（民族）室内乐发展的新纪元”^①。一位外国音乐评论家指出：“丝弦五重奏既保持了传统的中国风格，又表现出高度的技巧，真正体现了中国音乐的美。”^②这一独具特色的新型艺术品种在上海的文化土壤中滋生，由上海音乐学院的胡登跳先生确立，同时也是上海音乐学院民族音乐系师生长期艺术实践的成果。这种由二胡、扬琴、柳琴、琵琶、箏五件各具特色的丝弦乐器互相配合，融合了中国传统小型合奏乐与西方重奏技巧，充分发挥民族乐器特有音色、性能的民族器乐重奏形式，既有中国传统的风格，又具现代生活的气息，既能表达高雅的意境，又富有生动新颖的情趣。被誉为“像中国丝绸一样美妙的音乐”“中国乐器能产生这样绝妙的效果令人难以置信”^③。

虽然丝弦五重奏曾以其独具特色的魅力引起人们的关注，但是，直至2008年，学界对胡登跳及丝弦五重奏的研究尚未有专门的论著。专门对此

① 鲁日融：《重视民族室内乐作品的创作与演奏推广》，载《人民音乐》，1999年第5期。

② 周瑞康：《民族乐苑的重奏之花——胡登跳和他的“丝弦五重奏”》，载《音乐爱好者》，1987年第2期。

③ 摘自20世纪90年代《丝弦女》唱片介绍。原话参见熊军：《民族音乐家胡登跳》，《上海滩》，1987年10月。原话为“鹿特丹音乐学院院长听了他作的曲说：‘非常精彩，这位作曲家一定德高望重。他的作品就像中国的丝绸一样美妙。中国的乐器能产生这样绝妙的效果，真是令人难以置信。’”



2 进行研究论述的文章也不多见，涉及的研究范围也不够宽泛，多从丝弦五重奏及其耕耘者胡登跳先生的开拓精神和成就给予广泛评价，也有对其中的一、两部具体作品进行了音乐形态方面的分析。丝弦五重奏，作为二十世纪七八十年代上海音乐学院和全国民族器乐（尤其是民族室内乐）领域中一件极为重要的事件和新型艺术品种，显然人们对其关注度与研究尚不够充分。而丝弦五重奏与胡登跳先生理应在整个民族室内乐发展的历史进程中占有其应有的一席之地，不应当为人们所忽视和遗忘。

因此，站在历史的高度，回顾丝弦五重奏在前一世纪所经历过的路程，觅寻胡登跳先生之民族室内乐创作踪迹，以音乐学人的眼光，客观、辩证地梳理、分析、看待丝弦五重奏这一独立的艺术品种，品味其内涵，发掘其自身存在的价值、意义，不仅是一种历史的回味，对于其后的民族器乐创作也有着一定的启迪意义，是一种必要的理论积累。

于我而言，从本科到硕士，在上海音乐学院前后生活了八年，此研究更意味着一种脉脉情深，希望这“带着温度的文字”（循吾郭师之言）同时也能为母校所进行的胡登跳音乐研究提供一份学术资源。

由于丝弦五重奏产生在一个特殊的年代，加之我国民族音乐事业的起步较晚，当时的相关数据大多未能记录在案，胡登跳先生又于1995年因病在上海去世，因此，这些现实存在的问题对于梳理丝弦五重奏发展的历史脉络及胡登跳先生对其之确立过程等，的确带来了一定程度上的困难。

当时曾听闻胡登跳先生留下过一本创作札记，甚为欣喜，然而查找不久便得知，这本创作札记本由居住在杭州的胡夫人留存，但后因胡夫人去世而不知所终。于是托上海音乐学院音乐学系陈应时教授帮忙联系胡登跳

先生子女（胡小红老师和胡彭龄先生），他们热心地提供了手中仅有的关于胡先生的珍贵油印资料（一短篇传记“爱的旋律”、胡先生简要的代表作品目录及一张照片）。看来，通过其亲人找寻作曲家本人遗留下来的直接相关资料数据亦非常困难。

导师郭树荟教授一语点醒处于迷茫中的我——寻求当年演奏者们的帮助。作为艺术事件、艺术实践的亲历者，他们的记忆中深深地印刻着当年那段红火而光荣的音乐历史痕迹。由当年的亲身参与者们口述历史、还原和再现历史原貌，能展示出一种全面、丰富的客观存在。于是，我幸运地得到了上海音乐学院民族音乐系的老师——包括吴之岷、张念冰、郭敏清、叶绪然、孙文妍、王蔚、周丽娟、吴强、周仲康、徐坚强等，以及上海音乐学院附中教师卢建业、香港中乐团艺术总监阎惠昌等先生的热心帮助。从一些小故事里感受到胡先生严谨治学的态度和方式：他以一种“三人行，必有我师”的谦虚态度不断汲取着新知识、新信息；对业务的精益求精；对中国民族乐器的性能技法极其熟稔，有时在排练中因乐器不够或缺了某件乐器，他可以临时更换乐器马上进行调配，如同一位“裁剪师”；他的配器、排练极其精细，每一个细节，每一个“标点符号”都要求精准……更重要的是各位老师对于“丝弦五重奏”产生的来龙去脉、发展及认知评价了解得十分全面……特别让我感动的是吴之岷老师，他不但非常认真地将丝弦五重奏产生、发展的始末，提前写在一张白纸上，准备好我所要采访的内容，还无偿地提供了许多他珍藏多年的宝贵照片和图片……是他们的回忆串起了一段令人激动的历史。

在查找、了解胡登跳先生个人的生平经历，搜寻、查阅、整理了与课



题相关的各类文字、音响、乐谱、图片等数据资料之后，我对丝弦五重奏的历史脉络生成已有了一个较为细致和详尽的梳理，我真正开始了对这一历时二十多年、在海内外颇具影响力的音乐创作的分析研究。我选择了胡登跳先生最具代表性的11首丝弦五重奏作品，从作品的结构、旋法、织体、配器、音色、音响的处理等方面，在音乐形态上作了全面细致的分析，整合、提炼出胡登跳先生丝弦五重奏音乐的创作观念和技法，探寻丝弦五重奏这一艺术品种形成以及发展的社会、文化成因，客观看待其得失利弊，以观照、审视民族室内乐在当代的发展。

自2008年5月结稿，蓦然间已近九年，九年前的“胡登跳与丝弦五重奏”研究终引出其后人们对“胡登跳及丝弦五重奏”研究的关注。这些年间，关于胡登跳与丝弦五重奏的研究亦逐渐“热”了起来，出现了不少文章（包括硕士论文），至2015年“全国艺术院校民族室内乐高峰论坛暨胡登跳学术思想研讨会”达到高潮。有的文章从演奏角度对“丝弦五重奏”中的某一声部进行研究，有的从胡登跳创作的某部具体作品或其《民族管弦乐法》进行分析探讨，有的对胡登跳的历史贡献作整体概观研究，等等。人们对胡登跳和丝弦五重奏的关注度和重视度愈来愈高，这一艺术形式的个中蕴含持续引起了越来越多人的深思……

第一章

丝弦五重奏体裁寻源

丝弦五重奏产生于20世纪60年代，确立于20世纪70年代。这是一种在借鉴中国传统小型器乐合奏与西方室内乐体裁形式的基础上，融合中西技法、创作观念等因素而形成的中国民族室内乐表现形式。

“室内乐(chamber music)”源自17世纪的意大利，^①是西方器乐作品的一种体裁形式和演奏形式。“此词原来所指包括一切并非为‘教堂、剧场或公共音乐会堂’演奏之用所写的音乐。现在的用法其涵义已和任何具体的演出场所无关，它一方面不包括独唱和独奏的音乐(或用另一种乐器伴奏的器乐独奏曲)，另一方面也不包括管弦乐、合唱等一类的乐曲，只指2、3、4或更多件乐器合奏用的音乐，其中每件乐器单独担任一个声部，而各声部的作用一律无主次之分”。^②由于室内乐各个乐器声部都要求有相当的独立性和个性，乐器和乐器之间彼此不分主次，互相平等，也称“重奏音乐”。“因之在室内乐的写作上总是相当复杂和精致，并且经常采用复调音乐的写法。其表现的感情也往往比较含蓄和细腻。故作曲者要有高度的艺术技巧和精密的思考能力。演奏者要有较高的演奏能力，且能很好地相互合作和理解”。^③在中国，人们对于重奏概念的接受与具体的运用是从20世纪初萧友梅的弦乐四重奏《夜曲》(1916)开始，到20世纪30年代马思聪的《c小调弦乐四重奏》(1931)、《^bB大调钢琴三重奏》(1933)，冼星海

① 《中国大百科全书》，中国大百科全书出版社，1989年4月，音乐舞蹈卷第595页。

② [英] 肯尼迪，[英] 布林恩编；唐其竞等译：《牛津简明音乐词典》，北京人民音乐出版社，2002年9月，第四版中译本第213页。

③ 罗忠谔：《室内乐》，《人民音乐》，1958年2月。



的《d小调小提琴与钢琴奏鸣曲》(1934),以及赵元任的长笛、钢琴二重奏《无词歌》等作品。^①此时,由中国人按照西方的创作思维参与创作、采用西方乐器的“重奏”概念逐渐为人们广泛接受和实践。

“民族室内乐”^②是从西方的音乐概念中借用而来的一种体裁名称,它由专业作曲家参与、具有专业性质为主要特征,区别于民间合奏乐曲的集体创作方式;以融合中国传统小型合奏乐和西方作曲的各种表现手段及技法,区别于以简单的支声复调为主要创作手法、演奏过程相对较即兴的传统小型器乐合奏曲;其乐器配置以中国民族乐器的构成为主。^③

回顾中国传统的小型器乐合奏音乐的历史发展脉络,在组合方式与表现形式上,自古以来一直呈现出某种不固定的、即兴的状态,在长期的演奏实践中才慢慢地相对稳定下来,它一直遵循自身的发展规律沿袭至今。胡登跳的丝弦五重奏清晰地展示了中国传统小型合奏乐与西方重奏音乐两条线脉的交汇融合,成为这两条线上的第一个交汇点。

第一节 中国传统小型器乐合奏的历史溯源

纵观中国音乐历史,由少数人演奏、近似于西方早期的室内乐演奏性质的小型器乐合奏形式由来已久。周代的“房中乐”;汉代的相和歌、琴箫合奏;唐代燕乐的“坐部伎”;宋元时期的“细乐”“清乐”“小乐器”;明

① 陶亚兵:《中国近代室内乐》,《音乐周报》,2001年3月23日第3版。

② “民族室内乐”是20世纪80年代以来业界使用较为普遍的一个词语,笔者目前所查阅到的文献资料中,此词最早出现在李西安于1985年6月4日在“当代音乐系列讲座”上的讲演稿(现收录在李西安音乐文集《走出大峡谷》,见“中国音乐的大趋势”一文)中,但迄今为止对其一直还尚未有一个确切的界定。就重奏而言,这是一个源自西方的概念,20世纪初已被引入中国,中国作曲家采用西方乐器、西方的音乐写作手法和创作思维早已开始了尝试。随之,民族器乐的重奏创作在20世纪30年代开始,一直到20世纪60年代开始的丝弦五重奏仍未采用民族室内乐的称谓。但丝弦五重奏演奏形式和胡登跳作品的出现,实际已属于民族室内乐的范畴。之后,民族室内乐在中国无论是创作语言还是表现形式都呈现出一种多元的态势。

③ 笔者对于“民族室内乐”这样一个已经约定俗成的词语作了简要的归纳概括。从演奏乐器的组合上说,如若中、西方乐器配置的比例、地位相当,这种室内乐形式则称之为混合室内乐。

清时期的弦索十三套以至现今民间仍存见的各地丝竹乐，如广东音乐（五架头）、江南丝竹、福建南音、潮州弦诗、白沙细乐等都与西方的室内乐演奏形式存有某些外在的相似性。但是，中国传统的小型器乐合奏形式不追求合奏的“多声性”，只是在长期的即兴齐奏过程中，某些声部在主要曲调的基础上分离出一些变体音调，丰富、润饰、补充和烘托着主要曲调，形成特有的支声性织体特征，一般都称为“小合奏”。这些传统的小型合奏乐成了丝弦五重奏的传统承载源。

“房中乐”是周代宫廷音乐中除乐舞，以及用于天子祭祖、大射、视学及两君相见等重要典礼的大典乐歌之外的一个音乐种类，由宫中的后妃们在内宫侍宴时唱、奏。《诗经·周南》注有：“乃采文王之世，风化所及，民俗之诗，被之管弦，以为房中之乐。”西周宫廷中秦、楚、吴、越等四夷之乐的表演也为房中乐的发展积累了丰富的素材。当时的房中乐也用于燕享宾客，如《仪礼·燕礼》中记载：“若与四方之宾燕，有房中之乐。”房中乐的伴奏乐队，不用钟、磬，是一种名为“弦歌”的小型丝竹乐队，有的由笙、瑟、琴、悬鼓和五弦琴组成，如1978年在湖北省随县发掘的曾侯乙墓东室乐队；有的则由笙、十三弦琴、筑、悬鼓组成，如1982年在绍兴市坡塘公社狮子山遗址发掘的春秋时期墓葬，即绍兴306号墓^①。这些可能就是中国古代早期小型丝竹乐合奏的雏形。

汉代除琴箫合奏外，还出现了一种器乐为歌唱伴奏的相和歌形式。《晋书·乐志》说：“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。”“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。”相和歌最初的表演形式是徒歌，不用任何伴唱、伴奏，不久发展为“一人唱，三人和”的无伴奏“但歌”形式，当其“被之管弦”后，以乐器与歌曲相和，便正式成为相和歌，至后来相和歌与舞蹈组合，成为相和大曲。这时，在大曲中不涉及歌舞的纯器乐合奏部分，称为“但曲”。相和所用乐队，早期无明确记载。据出土汉画像石与有关文献（如刘宋张永《元嘉正声伎录》及南齐王僧虔《大明三年宴乐伎录》佚

^①（1）缪天瑞：《音乐百科全书》，人民音乐出版社，1998年。（2）周艳：《绍兴出土春秋伎乐铜屋的乐器研究》，http://www.zhejiangmuseum.com/news/news_detail.asp?id=1167。



文)推测,其乐器组合可能较自由。除歌者执“节”(节鼓,用以击节)外,一般常用笙、笛、琴、瑟、琵琶、箏等,有时也用簾、筑。从记载所显示的乐器来看,包括丝弦乐器琴、瑟、琵琶、箏,竹管乐器笙、笛和击乐器“节”等,与南方一带小型丝竹合奏乐队的乐器组合样式、细腻的表现风格非常近似。也有人认为,“丝竹更相和,执节者歌”的形式和福建南音相似。^①

唐代是我国音乐发展的一个高峰期,唐玄宗根据演出的需要和演奏者“音声人”的业务水平把宫廷燕乐分为坐部伎和立部伎。白居易有诗《立部伎》中云:“堂上坐部笙歌清,堂下立部鼓笛鸣。”坐部伎丝竹细乐的闲雅风格可见一斑。坐部伎在室内坐奏,人数较少,乐器声音较清细,乐师需要有较高的技艺水平,坐部中水平不合格的降入立部,立部水平再不合格者降到雅乐队去演奏。在中、西的贵族沙龙中,在演奏场所的室内化、演奏形式的小型化、演奏风格的雅化等方面可能有着某种类似的渊源,要求演奏者有较高的演奏能力、能很好地相互合作和理解、音乐细致素雅、以细腻的表情见长等特点都是中西共同追求的艺术表现目标。在此,坐部伎已展示出了室内乐的某些特征性。

如果说房中乐、坐部伎等合奏形式是依附在宫廷、室内等场合的话,自宋元时期始,小型器乐合奏也出现在民间、室外的场合。当时民间瓦肆、勾栏及其他娱乐场所经常表演的器乐节目除了独奏外,还有所谓“小乐器”“清乐”“细乐”之类小合奏形式。据南宋·灌圃耐得翁《都城纪胜》之“瓦舍众伎”载,“小乐器”只用两三件乐器相合,常见的配合方式有双韵合阮咸、嵇琴合箫管、锹琴合葫芦琴、笛子合鼓板等;“清乐”以音调轻细为特色,以方响、笙、笛、小提鼓等为主要乐器;“细乐”演奏时不用教坊“大乐”常用的大鼓、杖鼓、羯鼓等发音强烈的击乐器,而是把当时流行的、发音清越的拉弦乐器箏、嵇琴与箫、管、笙、方响等乐器加在一

① 福建省泉州市、厦门市在2006年申报中国非物质文化遗产项目的材料中曾写到:“泉州南音演奏演唱形式为右琵琶、三弦,左洞箫、二弦,执拍板者居中而歌,这与汉代‘丝竹更相和,执节者歌’的相和歌表现形式一脉相承。”http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglunry.jsp?gjml_id=102,中国非物质文化遗产网。

起合奏，音量轻盈，音韵清美，风味别具，成为当时极有特色的一个民间乐种。^①

明代在我国北方曾流行一种小型合奏乐——“弦索”，其演奏乐器有提琴（与元代胡琴相似，二弦，用獾毛做的弓拉奏）、火不思、兔儿味瑟（与箏相似的弹拨乐器）、杈机（近似于轧箏的拉弦乐器）等等。当时也流行于北方汉族人民中，演奏曲有《梁州古调》等。清初时进一步发展，除了前述乐器，还添加了笙、管、笛、箫等吹奏乐器和云锣、拍板等打击乐器，这种器乐合奏在清代宫廷演奏时，称为“番部合奏”，共十五人。^②19世纪初期，清代蒙古族文人明谊（荣斋）编的《弦索备考》中收有其以弦索乐器为主的十三首器乐合奏乐曲，故又名《弦索十三套》，所用主要乐器为胡琴、琵琶、箏、三弦。“编者对《十六板》一曲尤为重视，说‘十三套内，此套最难，皆因字音交错强让之妙。’此曲在演奏中不限于多种乐器的齐奏和局部旋律的加花，而运用了对位的手法，标志着民间器乐合奏曲的新的发展倾向”。^③对于一直以来主要强调不同乐器的旋律同声齐奏或是对单声旋律线条加花的传统演奏观念而言，这样的“交错强让”不失为一种有意识、有价值的创造。此时，中国器乐合奏曲的支声性复调因素已开始明显地显露出来。

20世纪50年代，政府文化主管部门主持开展了大规模的民间艺术收集和记录工作，整理出大量的民族器乐曲和地方乐种。可以看到，民间流行的弦索乐还有河南大调板头曲、山东碰八板、潮州细乐、广东客家清乐等。它们多在室内演奏，各自有着不同的乐器配置组合，一般由三四件富有地方特点的丝弦乐器组成。如河南大调曲子板头曲主要乐器为三弦、琵琶、箏、二胡；山东碰八板主要乐器为古箏、扬琴、胡琴、琵琶；潮州细乐主要乐器为二弦、箏、琵琶；广东客家清乐主要乐器为头弦和箏等等。各弦索乐

① 参见：[南宋]灌圃耐得翁著《都城纪胜》。http://www.360doc.com/content/09/1105/10/139040_8427657.shtml。

② 《器乐——弦索乐》，<http://www.musicart.cn/yybk/yqcc/zgyq/lx/200507/10022.html>。

③ 《中国音乐词典》p422 词条“弦索备考”，中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，人民音乐出版社出版，1985年。



种类中，每件乐器相对独立，音乐风格优雅细致，层次分明。

此外还可以看到，二人台牌子曲、福建南音、纳西古乐、广东音乐、江南丝竹等丰富的丝竹乐地方乐种，它们也都自成系统，拥有自身的一套曲目，拥有深厚的音乐文化积淀，无论在表演、创作的手法上，还是在横向线条与不同的声部进行中所构成的纵向音响空间上，都有着自身的特征。

从两千多年前的周代至今，宫廷与民间，室内与场外，中国小型器乐合奏随着历史的演变、演奏情境的不同形成了自身音乐风格的多元变异，也使得其表现形式和风格不同于西方相对较拘泥于某种比较固定和规范程序的重奏。虽然在乐曲的创作手法上或许不似西方重奏音乐那么考究，但是这些丰富的、有历史记载的小型器乐合奏为后人留下了丰富的曲目、演奏风格和音乐语言的实践经验。

第二节 中国民族室内乐之发端

虽然“民族室内乐”一词的出现和广为使用是在20世纪80年代，但是此类作品创作的滥觞早在20世纪30年代就已开始了。

20世纪初，西方音乐及其创作观念、技法伴随着西方文化涌入我国，在“学堂乐歌”的朗朗乐声中开始向中国传统音乐的一片“净土”^①渗透。我国的民族音乐自刘天华始，也“一方面采用本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流”，寻求、探索着新的发展形式和发展方向。民族室内乐创作也于二十世纪三十年代开始迈出了它的探试步履。

1937年《音乐教育》^②第5卷第6期发表了王沛纶根据古曲改编的板胡、二胡二重奏《青莲乐府》，尽管作品现在看来比较简单，但可以说它是中国近代音乐中第一首合乎重奏定义的民族器乐重奏的萌芽之作^③。1944年，张

① 乔建中：《世纪音乐感言》，收入乔建中音乐学研究文集《叹咏百年》，山东文艺出版社，2002年。

② 缪天瑞主编：《音乐教育》，江西省推行音乐教育委员会于1933～1937年编辑出版的月刊，共出刊57期。

③ 陶亚兵：《20世纪中国重奏音乐的发展》，参见《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》p346，中华民族文化促进会编，重庆出版社，1994年。