

杨鸿年 著

乐队训练学

第二版

下 册



高等教育出版社

杨鸿年 著

乐队训练学

第二版

下 册



高等教育出版社

内容提要

本书主要介绍了乐队训练中的音色融合、音响平衡和层次布局三大方面的具体理论和处理方法,围绕乐队中的横向和纵向关系来透析训练乐队的手段,并详细阐述了乐队训练应注意的各个主要方面。

本书是一部全面、系统论述乐队训练的论著,实例丰富、翔实,理论联系实际。在选例时除了考虑技术性和理论性问题外,特别注意应用性的广度。本书具有很强的权威性和实用性,是我国音乐指挥学建设领域的重要成果。

本书适用于艺术院校指挥和作曲专业、高师音乐专业学生以及文艺团体中的指挥工作者和广大音乐爱好者。

图书在版编目(CIP)数据

乐队训练学.下册/杨鸿年著.一二版. -北京:高等教育出版社,2006.1

ISBN 7-04-017290-9

I. 乐... II. 杨... III. 乐队-训练 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 077008 号

策划编辑 张丽娜 责任编辑 高洁 封面设计 王 雱
版式设计 王艳红 责任校对 尤 静 责任印制 陈伟光

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100011
总 机 010-58581000

经 销 蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 北京市白帆印务有限公司

开 本 787×1092 1/16
本册印张 25
总 印 张 58
本册字数 610 000

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>
畅想教育 <http://www.widedu.com>

版 次 1981 年 9 月第 1 版
2006 年 1 月第 2 版
印 次 2006 年 1 月第 1 次印刷
定 价 78.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 17290-001

序

当杨鸿年老师把一摞厚厚的书稿交给我,要我为书写序时,心情非常复杂。首先,为这样一位德高望重的老前辈写序实在不敢当;其次,杨老师年逾古稀,身体情况又不好,但还一直坚持写书编教材,使我非常感动;另外,这本教材的学术含量和它对指挥学科的建设和发展所起的作用又使我对杨老师非常敬佩。同时,也使我想起了20多年以前,我和杨老师住在筒子楼作邻居时的情景。记得那时杨老师家的灯火总是熄得最晚,平时为了节约时间,杨老师以吃方便面为主,在他的房间里总是看见堆得满满的方便面……几十年如一日,真是为音乐教育事业呕心沥血啊!

在一般人的眼里,杨鸿年教授只是一名合唱指挥。当然,杨老师在合唱指挥领域所取得的成绩大家有目共睹。但是,杨老师对整个指挥学科的建设,包括对乐队指挥教学所作的贡献,也许会被忽略。其实,杨老师在这方面的成绩是非常突出的,尤其在乐队训练教学的理论建设和教材建设上,成绩更为突出。《乐队训练学》就是其中标志性的成果。

《乐队训练学》是中央音乐学院指挥系的专业教材。此教材自出版以来经过我院指挥系20余年的教学实践,获得了很好的效果。早在20世纪80年代初,我国著名指挥家李德伦先生曾这样评论说:“杨鸿年先生是一位饱学而又有丰富实践经验的学者,他在指挥学的研究上很有成就,有多种论述,而《乐队训练学》则是海内外惟有的专著”。此次经作者本人再次修订的教材,其内容更为丰富、翔实,理论阐述更为清晰精练,实例更为全面。我相信,此教材的再次出版必将对我国指挥学的建设起到进一步的推动作用。

以上寥寥数语算不上写序,只是几句感言。最后,衷心祝愿杨鸿年老师身体健康!

王次炤

于2005年6月16日

郑 重 声 明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》，其行为人将承担相应的民事责任和行政责任，构成犯罪的，将被依法追究刑事责任。为了维护市场秩序，保护读者的合法权益，避免读者误用盗版书造成不良后果，我社将配合行政执法部门和司法机关对违法犯罪的单位和个人给予严厉打击。社会各界人士如发现上述侵权行为，希望及时举报，本社将奖励举报有功人员。

反盗版举报电话：(010) 58581897/58581896/58581879

传 真：(010) 82086060

E - mail：dd@hep.com.cn

通信地址：北京市西城区德外大街 4 号

高等教育出版社打击盗版办公室

邮 编：100011

购书请拨打电话：(010)58581118

目 录

绪论	(1)
----------	-------

上 篇

乐队中的音色融合训练

第一部分 乐队中旋律的音色融合训练	(9)
第一章 各乐器组旋律音色融合训练的一般要求	(14)
第一节 弦乐组的旋律音色融合	(14)
第二节 乐队中的弦乐弓法	(15)
第三节 管乐各组的旋律音色融合	(61)
第二章 乐队中的旋律音准	(63)
第一节 自然调式中旋律音准的一般处理方法	(63)
第二节 旋律中变化音在音准上的一般处理方法	(69)
第三章 不同类型旋律的音色融合	(75)
第一节 同组不同乐器结合的混合音色旋律的融合	(75)
第二节 不同组乐器结合的混合音色旋律的融合	(158)
第三节 处理旋律音色融合中其他应注意的问题	(227)
第二部分 乐队中和弦的音色融合训练	(238)
第四章 乐队中的和声音准	(239)
第一节 协和和弦的音准	(239)
第二节 不协和和弦的音准	(240)
第五章 各乐器组和弦及全奏和弦的音色融合	(243)
第一节 弦乐组和弦的音色融合	(243)
第二节 木管组和弦的音色融合	(278)
第三节 铜管组和弦的音色融合	(301)
第四节 不同组乐器结合的和弦音色融合	(332)
第五节 全奏和弦的音色融合	(358)

中 篇

乐队中的音响平衡

第六章 管弦乐织体中各组成要素之间的平衡关系	(377)
第七章 乐器间的音响比例安排	(402)
第一节 乐器的不同音区在音量上的差异	(402)

第二节	各乐器组在音量上的伸缩度	(403)
第三节	乐器之间以及各乐器组之间的音量比例	(407)
第八章	乐队中和声的平衡关系	(409)
第一节	不同结构的和弦与音响平衡的关系	(409)
第二节	不同排列特点的和弦与音响平衡的关系	(428)
第三节	不同演奏形式的和弦与音响平衡的关系	(433)
第九章	不同乐器组在和弦音响平衡上应注意的一些其他方面	(467)
第一节	弦乐	(467)
第二节	木管	(478)
第三节	铜管	(482)
第十章	和弦的音响平衡与和弦力度的关系	(497)
第一节	和弦整体音响平衡与力度的关系	(497)
第二节	和弦在力度渐变中的音响平衡关系	(512)

下 篇

乐队中的层次布局

第十一章	横向层次与作品结构的关系	(523)
第一节	作品的结构布局与音乐形象发展的关系	(523)
第二节	作品各段落内部的层次	(524)
第十二章	旋律音调层次的布局	(533)
第一节	旋律音调层次与节奏的关系	(533)
第二节	旋律层次与旋律动向的关系	(540)
第十三章	纵向音响层次的处理	(553)
第一节	和声式织体	(553)
第二节	持续式织体	(564)
第三节	音型化织体	(609)
第四节	和声的力度层次	(668)
第十四章	乐队音势变化中的层次处理	(686)
第一节	音势的增长与收缩	(686)
第二节	音响的对比	(742)
第十五章	复调织体的层次	(765)
第一节	对比式复调织体	(765)
第二节	模仿式复调织体	(812)
附录一	关于排练工作的建议	(849)
附录二	总谱读法提要	(856)
附录三	乐曲两首	(890)
主要参考书目		(908)
后记		(909)

下 篇

乐队中的层次布局

音乐作品的音响是依靠听觉来感受并通过一定的时间过程来表现的。因此,为了更完美地展示音乐作品的形象,准确地表达乐曲的思想感情,就需要在作品的音响展现过程中(无论从纵向方面或横向方面)形成有组织、有起伏而又相互联系的统一整体。具体地说,音乐作品在纵横交织的运动中,表现音色、力度、节奏、速度四个主要方面的起伏与变化,构成了音乐作品演奏中的纵横层次。

根据表达内容的需要,音乐作品的演奏与处理上,必须做到层次分明,有起有伏,这是正确再现音乐形象最基本的要求。要做到这点,首先取决于指挥及演奏者对所演奏的作品内容理解的深度,其次还取决于其艺术修养的深浅以及相应艺术手段的运用。所以,指挥必须在排练之前深入细致地分析作品,按内容的要求做好层次上的布局,然后在排练过程中努力将自己艺术构思上的意图传达给演奏员,并运用多方面的艺术与技术手段(包括正确的指挥手段)来达到这个目的。

音乐作品在演奏中的层次范围很广,既有作品整体上的总层次,同时各段落内部又有局部的层次,甚至在一个乐句、一个动机中,也有其本身层次上的特点。

乐队指挥在排练时,首先应抓住作品的整体层次,随着排练过程的深入,再逐步抓住各细节中的层次,最后做到整体层次上章法分明,局部层次上细而不碎,完整和谐地完成演奏,这样才能深刻地揭示音乐作品的内容。

下面我们从有关乐队演奏中横的层次与纵的层次两个方面概括地介绍乐队训练中的层次布局问题。

第十一章 横向层次与作品结构的关系

音乐作品的层次,从整体来说与作品的结构有着直接的关系。作品的内容必须通过相应的形式结构(组织手段)来体现,内容永远是主导的因素,其多样性决定了结构的多样性。乐曲层次的处理,是随不同的作品而异的,但是不同的作品在层次上虽有其个性(即特殊性)的一面,同时也存在着其共性(即普遍性)的一面。比如,“起、承、转、合”的结构功能既是曲式中带有普遍性的规律,同样也是我们在演奏与指挥中处理作品整体层次时的重要依据。

音乐作品从主题的最初呈示→发展(包括对比,展衍)→再现→进入高潮→结束的全过程,也就是通过音响展现音乐形象、表达思想感情的全过程,这过程是通过一定的曲式组织起来的。起、承、转、合的结构功能则体现了乐曲的不同发展阶段。因此处理乐曲的整体层次就离不开对各个段落的安排,而处理局部个别段落的层次又离不开乐曲整体层次的要求,要服从于总的 content 发展逻辑。结构的每一段落则是总体形象发展过程中的某一阶段,同时这些局部的段落本身又有着它们本身的相对独立性,因此起、承、转、合的结构功能在个别段落中同样起作用。

指挥处理作品的整体层次,就是要根据起、承、转、合的规律准确地安排各段落之间在结构上的相互关系,分清主次,突出重点,使音乐形象在展现的过程中更加鲜明感人。

第一节 作品的结构布局与音乐形象发展的关系

指挥需要分清主要段落与从属段落的功能作用,使整个作品的各个部分(段落)之间形成有机的联系,否则总的层次就难以完整,某些段落可能表现得过分或不足,或段落之间的比重不匀称,以至于缺乏整体感而造成支离破碎的状态,使真正的高潮得不到强调。因此只有对作品进行仔细地分析以后,才能对乐曲进行整体层次的布局。

曲式结构中各组成部分(段落)具有不同的功能作用。主要段落指的是主题(有的作品有好几个主题)的陈述及其发展的段落,以及乐曲的中间部(包括对比主题)等。从属段落指的是乐曲的引子、尾声(结束部分)、连接(如过渡句、连接句)等依附于主要段落的结构单位。现举例简单分析如下:

女战士与炊事班长的舞蹈(选自舞剧《红色娘子军》)

三部曲式				
结构功能		起	来	转
段落 小节数	引子 13	合		
		a 再现		
		乐段 乐段变化重复 小结尾		
		4+4 4+4 4		
		乐段 乐段变化重复 过渡句		
		8+8 8+4		

续表

三部曲式				
结构功能		起	来	转
节 拍	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$
旋律音色布局	双簧管独奏	单簧管 弦乐 小号 弦乐	大提琴、中提琴、大管, 弦乐 + 长笛、单簧管、弦乐 以弦乐为主 音色呼应	同 a
速 度	自由、慢速	$\text{♩} = 138$	$\text{♩} = 138$	$\text{♩} = 138$
调 性	G 大调	G 大调	A 徵调式 D 大调 b 小调	G 大调
力 度	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>

(乐谱见人民音乐出版社 1970 年 12 月第一版)

经过这样的分析以便于:

1. 抓住作品总的结构布局, 使指挥对总谱有一粗略的整体概念, 处理时设法突出各主要段落落的音乐形象。
2. 考虑段落转换时在情绪、节奏、速度, 以及音色上做到应有的提示, 并设法使作品形成整体的统一。

第二节 作品各段落内部的层次

首先要弄清各段落之间在主题上的关系, 进而再考虑音色、力度、节奏方面的特点, 处理这方面的问题同样离不开曲式结构的基本原则。即:

1. 重复和变奏的原则: 以单一形象、单一主题为基础进行重复或变化, 主要用在陈述性段落。
2. 对比、并置的原则: 以不同形象, 不同素材相互对比或并置, 或者是表现同一形象的不同侧面。
3. 展开及展衍发展的原则: 以单一素材为基础进行发展, 在展开的过程中常伴以结构的分裂, 调性、和声的变化。展衍是在音乐发展中主题的不断延伸, 并可能不断引入新的因素, 主要用在整体结构的中间部分(展开部分)。
4. 再现、回旋的原则: 是一种特殊的重复(即经过对比或发展后的重复), 体现了音乐形象的对立统一关系, 再现往往带有总结性质。

从曲式的结构功能上看: 重复和变奏的原则属于“起”, “承”性质(在变奏曲中有的也有“转”的作用)。对比、并置的原则以及展开、展衍发展的原则属于“转”的功能。再现、回旋的原则属于“合”的功能。

现以《快乐的女战士》为例(总谱见附录), 对其整体结构上的层次布局分析如下:

① 引子的层次

这里的引子有三个组成部分,一开始是在弦乐震音的背景上出现了7小节双簧管独奏旋律,是写景的,描绘出一幅阳光灿烂的红军根据地欣欣向荣的景象。



然后是快速(♩ = 138)的经过句,表现了一群朝气蓬勃的女战士出场:



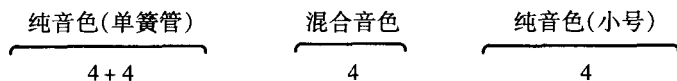
引子的最后两小节则是为第一部分主题的出现作节奏型的准备:



处理这段引子时,指挥对层次的安排要抓住第一、二部分之间在节奏与速度上的变化。开始的自由速度是为使双簧管的独奏句有充分的自由,进入快速经过句时需要强调“进入点”的清晰、准确,使整个经过句干净、利索,同时这里的速度很要紧,是全曲速度的重要提示,引子的最后两小节进入时要突出节奏型的节拍重音,在力度上要处理成 $f \rightarrow mp$,以便使第一部分主题进入时,无论在音色、力度、节奏等方面都极为鲜明。虽然引子在结构上是乐曲的从属段落,但这两部分却有着鲜明的形象表现作用。

② a 段的层次

这个段落是音乐形象的呈示及其变化重复,运用了音色并置的手法,随着主题结构的转换,又运用了纯音色与混合音色的交替:



排练时指挥应考虑到此处的混合音色是以弦乐为主体,长笛及双簧管只是重叠旋律的支点而已,目的是为了增加音色的明亮性,使主题具有“立体感”。



并且还需要注意, *a* 段的旋律是以多声部的形态来陈述的, 因此各旋律声部音色、音响要匀称、融合。

在力度上, *a* 段应运用直线上升的布局即: $\overset{mf}{\text{8}}$ $\overset{f}{\text{8}}$, 但不能过分, 因为音色上已按木管——弦乐(有木管重叠)——铜管(小号)的顺序作了布局, 所以总的力度起伏不需要很大即可达到应有的效果, 要使整体的情绪保持一致。指挥的注意力应放在音色的层次变化方面, 使每次新的音色出现时保持鲜明清晰即可。*a* 段的小结尾只是为了结构上的收拢, 因此也不需要过分强调与夸张。

③ *b* 段的层次

在整体上, *b* 段与 *a* 段是并置对比的关系, 在整体中属于“转”的功能。它们之间的对比关系表现在旋律的动向、性格(*b* 段旋律增加了歌唱性)、音区、节拍形式等方面, 但对比性质并不十分强烈, 两段之间有着内在的联系, *b* 段主旋律由 *a* 段旋律线反向变化而来, 并保持着统一的速度, 而且两段都保持了结构的方整性, 因此排练时要使两段之间联成整体。

在 *b* 段内部也同样运用了变化重复的原则。*b* 段主题开始陈述时在中低音区:



虽有一支大管也担任主旋律的演奏, 但这只是为了加强弦乐的厚度, 使音色更加饱满结实, 所以排练中仍然要突出弦乐的音色。当主旋律转入高音区以小提琴八度演奏时, 无论是主旋律或伴奏声部, 均要强调音色的透明性。当乐段变化重复时, 调式调性有了发展, 旋律音色以高音木管与提琴音色相互交替, 因此处理时既要强调音色的透明性, 又需要清淡一些, 这样便可以突出歌唱性旋律的特点。整个 *b* 段在力度上不需要有很大起伏, 无论是音色、力度、伴奏都要突出流畅性。

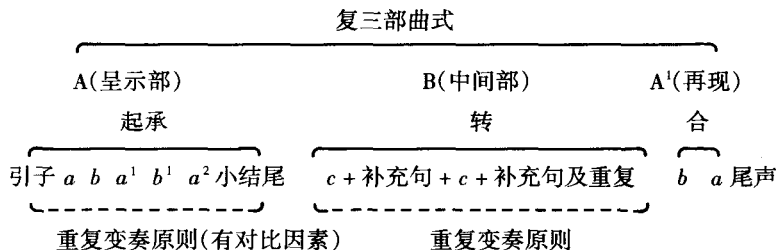
b 段的末尾有 8 小节的过渡句, 运用了长笛及双簧管作对答式的呼应, 和声上突出了原调(G 大调)的属功能(大管及大提琴声部), 从而为再现作了准备。此外, *b* 段在旋律上有 *a* 段的因素, 处理时, 伴随着细微的渐慢, 使 *a* 段的再现成为音乐发展的必然结果。

再现时完全重复 *a* 段, 没有任何变化, 所以全曲便显得精练而紧凑, 但为了层次有起伏, 如此曲作为音乐作品单独演奏时, *a* 段再现不妨比呈示部略快一些。

《春节序曲》(总谱见 1962 年人民音乐出版社版本)

这个作品在结构上也是带再现部的三部性结构, 但规模比上例大得多, 除了其中间部分(B)与两端部分(A、A¹)有较大的对比外, 各部分内部也有明显的起伏、发展(以变奏重复的手法为主), 并具有一定程度的对比性。

其整体结构如下:



全曲各部分的层次安排:

① 引子的层次

引子本身在结构上分为三个段落:

引入段落(第 1~13 小节)



中心段落(第 14~27 小节)



结束句(第 28~34 小节)



引子一开始就需要在情绪上抓住“欢腾热烈”的特点,突出节日的欢乐气氛,因此要强调音色的明亮与音响强度两个方面。同时要注意运用力度对比的方法,使第 8 小节力度尽量弱下去,这样才可能突出后面的强烈音响,但小号声部应做到“强而不炸”(尤其对第一小号而言)。

在引子的中心段落中要使这种力度的对比在幅度上更大些,才能突出对答式呼应的特点。排练时既要注意到这种音响对比中的声部数量的变化,也要重视打击乐的作用。引子最后的结束句也同样需要强调通过力度对比的方法,把最后三个音的全奏音响充分显示出来,使欢腾的情绪更加强烈。

由于整个引子的旋律是以混合音色为主,因此要注意音色融合的要求,管乐的吐法与弦乐的弓法在音乐性格上要求达到一致。在配器上,和声部分是以大全奏式的写法为主,所以也要安排好音响的平衡。例如第 3~7 小节中铜管和弦的排列较密,同时担任三音的声部相当多(有四个声部),如果所有铜管声部都以同等力度演奏,音响就会比较沉重、混浊,因此应要求第二圆号及第一长号力度较弱一些为宜。如:

Cor. I II (F)
III IV
Trbe I II (B)
Trbn. I II e
Tuba III

(谱中 * 处的声部在音响上需要适当减弱)

第 12、13 小节中有类似的情况,但只要控制好第一、二圆号的音响就可以了。如:

Cor. I II (F)
III IV
Trbe (B)
Trbn. I II e
Tuba III

整个引子的速度应该是统一的,但在第 13 小节及第 34 小节处为了突出划分段落中的起伏,可以略有减速,但决不能过分,否则会使引子有分割、破碎的感觉。

② A 段的层次

A 段在结构上也是具有三部性的特点,运用了变奏重复的原则,并包含某些对比因素。其中 α 段的歌唱性主题在后面再现与重复时,旋律和配器均有变化,每次重复时力度上逐次加强,并且逐步转化为热烈的舞蹈化性格。

Fl. I
Cl. I
Ob. I



整个 A 段结构如下:

A						
a	b(间插段)		a ¹	b ¹ (间插句)	a ²	小结尾
小节	35 ~ 61	62 ~ 88(引入对比因素)	89 ~ 108	109 ~ 116	117 ~ 128	129 ~ 138
调性	C 大调	C 大调及模进式和声	C 大调	F 大调	C 大调	C ~ F 大调

排练 *a* 段时,由于是主题的初次呈示,所以要求旋律鲜明,弦乐及大管的伴奏不能在音响上压过木管的旋律,同时要注意双簧管与长笛、单簧管是对比复调的关系,而且双簧管是夹在这两件乐器八度之中形成“二重唱”,所以在主旋律的句尾处应使双簧管的音色突出一些,这样可以突出两个对比旋律的相互交织与起伏。从第 51 小节开始,要处理好弦乐组与木管组的对答呼应,前 4 小节运用力度的对比进行呼应,而后则可运用对等的力度形成互相“追逐”的效果,要酝酿适度的渐强,以进入 *a* 段的小高潮。

b 是间插性段落,其中有抒情性的旋律片段与 *a* 形成一定的对比,是整个 A 中力度最弱的部分。至 70 小节处以两小节为一单位运用弦乐组与木管组音色对照,配合着力度的逐层递增及和声色彩变换向上发展。排练时就需要做到各组本身的音响平衡,合成时应要求弦乐组的力度随木管组力度的变化而逐步上升,每次呼应时弦乐组在力度上可比木管组稍强一些,整体的音响层次就可以更清晰一些了。

*a*¹ 的主旋律由弦乐以双八度形式演奏,情绪比 *a* 热烈且活泼,所以用了跳弓,如演奏水平不理想亦可用小分弓演奏。指挥还要注意安排好伴奏声部与主旋律间的音响比例。

*b*¹ 是 8 小节的间插句,它是为 *a*² 的出现作准备的,排练时要注意铜管组和声的声部逐次增加形成音响积累的渐强效果。

此处渐强的顶点要落在 a^2 的开始处,使主题再现更加鲜明。

a^2 是 A 段中最热烈的段落,犹如节日里欢乐的人群沸腾起来了。旋律运用了弦乐与木管的大齐奏,所以处理时要突出音响及音色的浓度。

A 段小结尾既起着结束 A 段的作用,同时又起着情绪的转换作用,从速度、调性、音色、力度各方面为 B 作准备,所以运用了声部逐渐减少、速度逐渐放慢、力度逐步减弱、音符时值逐渐拉宽、音色逐渐转柔等手段,最后停留在高音区,使热烈的气氛逐渐稳定下来,并与 B 段的抒情性主题作了音色上的衔接。

因此整个 A 的层次,从力度安排上应是逐渐增长的,只是各段落有小的起伏,最后才减弱:

a	b	a^1	b^1	a^2	小结尾
mp	mf	f	f	ff	p

(这里的力度记号是表示乐队的整体音响,不代表总谱中各声部或各段落内部的音响力度)

所以,排练作品时指挥应从 A 段总的力度层次出发,根据总的层次来安排局部的层次。而处理局部的层次又是为了突出总的形象要求,服从于总的层次布局。

③ B 段的层次

B 段是整个作品的中间部分,与两端部分(A、 A^1)形成较大的对比,在全曲中属于“转”的结构功能。如果说 A 中有一定的舞蹈因素的话,那么这一段则强调了歌唱性。在音乐中主题的对比总在一定程度上伴随着音色的对比,所以 A 段中旋律的混合音色占的比重较大,而 B 段一开始使用了纯音色,以一支双簧管奏出性格舒展的主题。但是 B 与 A 的对比并不是形象的对比,也不是那种矛盾冲突性质的对比,而是表现了劳动人民欢度春节时的不同侧面与场景,所以在 B 开始之前,A 的结尾已为之作了充分的酝酿与准备。同时在 B 段内部也有与 A 段的共同之处,即用了重复变化的原则进行发展,并运用了色彩性对照、复调陪衬等手法来丰富主旋律的表现力。

由于 B 段的旋律在结构上的重复,我们在处理其层次时,就要突出每次新音色出现时的鲜明