

“腔音”表达：单簧管演奏民族化风格形成的重要路径

邱晓嫣

[摘要] 以1978年后包含单簧管的室内乐作品为研究对象，论述“腔音”表达作为单簧管演奏民族化风格形成的重要路径。通过界定“腔音”概念，追溯其理论渊源及与汉语声调的关联，揭示其作为中国传统音乐之重要元素的特征。从作曲家民族身份、传统文化题材、微分音化处理三个角度，分析秦文琛、权吉浩、温德青、陈其钢、贾国平、梁雷、文子洋7位作曲家作品中的“腔音”表达及演奏；最后论证“腔音”作为民族化重要路径的逻辑，并阐释“腔音”是单簧管民族化与跨文化交流的关键媒介，具有推动东西方音乐对话交流的全球化价值。

[关键词] “腔音”；单簧管；微分音；民族化

中图分类号：J621.4 文献标志码：A 文章编号：1001-5736(2025)04-0126-08

DOI:10.20093/j.cnki.CN21-1080/J.2025.04.16

单簧管演奏的民族化风格如何形成？回答此问题前，可对“小提琴民族化”经典之作——小提琴协奏曲《梁祝》稍作审视。《梁祝》的成功除大量吸收了越剧的曲调外，更为重要的是借鉴了中国民族乐器的演奏技法。作曲家在总谱的演奏说明中对此作出过详细说明^[1]，将从二胡演奏中借鉴而来的滑音技法分为三类，如半音范围内的滑指、小三度音程内的同指滑指、大距离滑指等，由此为作品增添了中国传统音乐之韵。如果说传统曲调的引入是《梁祝》成功的表层原因，那么在西洋乐器小提琴上借鉴民族乐器演奏技法则为深层原因。滑奏所形成的腔化效果实则对应着我园乐音的一种基本形态——“腔音”，其主要通过“吟”“揉”“绰”“注”四类演奏技法实现。所谓“吟”指以核心音为中心反复细微上下滑动，“揉”指在核心音基础上进行较大幅度的揉弦，“绰”指上滑演奏，“注”指下滑演奏。正如杜亚雄先生所说：“‘腔音’充分体现出中国音乐与欧洲音乐的

区别和中国音乐的独特神韵。”^[2]所以，单簧管演奏民族化绕不开“腔音”表达这一核心路径。自20世纪50年代以来，中国的单簧管作品创作经历了实验期、摸索期、成熟期、新时期四个阶段^[3]，尤其自1978年后，“腔音”形态的大量运用成为一大整体创作特征。本文将以1978年以来含有单簧管的室内乐作品为例，分析作曲家如何运用腔化手法，使西方乐器的演奏获得民族化风格。

一、“腔音”及其生成基础

（一）“腔音”概念内涵与理论溯源

“腔音”一词由杜亚雄和秦德祥在《“腔音”说》^[4]一文中提出，是从汉语构词法的角度对民族音乐学家沈洽提出的“音腔”一词进行了修改，是指“一种包含某种音高、力度、音色等变化成分的音过程的特定样式”^[5]。而1927年，音乐家赵元任先生论述了中国音乐中“音高变化的音”。

作者简介：邱晓嫣，浙江音乐学院管弦系副教授，硕士研究生导师。

基金项目：浙江音乐学院研究生教学项目（YJD2025001）。

虽未对“腔音”以专门术语形式提出，但具有重要的奠基作用。之后在1968年，周文中博士在美国大学作曲家协会上发表的《把单音看作音乐创作中统一体：对各种音响特征中的具有结构性的偏离的探讨》一文中说道：“在东方，所谓‘偏离’和音响的物理特征一样，是音乐的必要的组成部分，也具有与表情功能同样重要的结构功能。”^[6]他文中的“偏离”（deviation）即指一个音从启奏至消逝过程中所产生的音高与音色变化。而对单个音内涵的充分尊重正是东方音乐表达的基本观念，也是东方音乐区别于西方音乐中直音的重要特征。

“腔音”是对单个音的润饰，也称“音曲折”或“腔化”^[7]，在围绕某一音核的发声过程中，通过滑奏、颤奏等方式对其进行腔化修饰，使其在音高、音色、力度上发生变化，形成一种曲线之美。改革开放后，“腔音”形态被频繁运用于音乐创作中，并结合西方现代作曲技法。正如赵冬梅所说：“中国现代作曲家在单个音思维向纵向拓展的过程中，采用了将东方音乐的审美与西方现代作曲技术相结合的方式，借鉴西方‘音色音乐’和‘点描音乐’的作曲技术，通过人工的配器使单个音的腔化过程在其他声部（或音色）完成，拓宽了中国音乐从单一线条向纵向发展的空间。”^[8]单簧管的民族化演奏风格在此过程中获得极大推进。

（二）“腔音”与汉语声调的深层关联

“腔音”在中国传统音乐中的广泛存在离不开语言背景。与印欧语系诸语言有语调而无声调不同，我国大多数民族的语言包含语调和声调，即同一音节的声调变化会引起语义变化。这种声调语言直接成为“腔音”形态的生成渊源，进而将其转化到古琴等多种民族乐器上，最终生成“吟”“猱”“绰”“注”四类重要腔化手法，塑造了中国传统音乐类似于语言的抑扬顿挫、生动细腻的旋律风格。这一旋律陈述是中国传统音乐微观结构的一大特征，正如李吉提所说：“这种微观结构，不是通过两个或两个以上的音，经‘联合’结构成为某种音程和节奏动向的动机，而是单个音自身

所瞬间进行的，具有相对独立表情作用的线性音乐表述过程。”^[9]声调语言对“腔音”的塑造不仅体现在旋律原型的生成上，更渗透在音乐表达的肌理之中。汉语声调的高低升降并非孤立存在，而是形成连贯的语流曲线，这种曲线特性被“腔音”承袭，转化为腔化旋律线条。在声乐中，“依字行腔”的创作准则要求旋律走向与汉字声调的自然起伏保持一致，如上声字的曲折声调会催生出带有明显转折的“腔音”形态，去声字的下沉趋势则对应“腔音”中的下滑处理，这种匹配既保证了语义的清晰传达，又赋予音乐天然的语言韵律感。与西方音乐通过音程关系构建旋律动机不同，中国传统音乐的“腔音”将丰富的表情变化浓缩在单个音的运动过程中，如同汉语中每个字都承载着独立语义与声调信息。这种微观处理让音乐表达具备了极强的细腻度，一个看似简单的长音，通过揉弦速度的快慢、滑音幅度的大小、力度层次的变化，能传递喜怒哀乐的复杂情感，恰似人们说话时通过语气和语调的细微调整来表达不同情绪的语言逻辑。如果说五声音阶是中国传统音乐的骨架，那么由声调语言延伸而来的“腔音”如同黏合剂一般，将其串联在一起构成独特的诗意、韵味。正如周文中所说：“在语音上，每个字的读音都有音调变化，通过语法难度不大的字词连续来表达含义。因此每一个字即每个字符自身都是一个诗意的、图案的、声音的存在。”^[10]

二、单簧管作品中的“腔音”表达

（一）民族身份驱动的“腔音”转化

创作者原初的音乐语境、文化语境、生活环境等很大程度上决定了其创作特征。蒙古族作曲家秦文琛与朝鲜族作曲家权吉浩在音乐创作中充分运用了本民族音乐语汇，尤其是诺古拉颤音与摇声技法，借西方乐器和体裁实现“腔音表达”的现代化延伸。

1. 秦文琛的诺古拉颤音

秦文琛出生于内蒙古鄂尔多斯，童年时期，

当地民间艺人常与其家人合奏民间音乐。蒙古族音乐是他主要的音乐活动之一，这一阶段所听到的音乐日后演变成其独特音乐语汇的基础。草原文化是秦文琛音乐创作的灵感源泉，正如其本人所说：“对色彩的理解在那样一个环境中是独特的、个人化的。很多年之后，我写了《太阳的影子》系列作品，表达了我对童年时期草原的记忆。”^[11]

为短笛、单簧管、双簧管和打击乐而作的《太阳的影子Ⅷ》（2009），诺古拉颤音作为重要音色变化手段被大量运用，分为《夜空》《唢呐》《消逝的歌》《尾声》四个乐章，每一乐章均通过颤奏记号或装饰音模拟诺古拉式颤音，如第二乐章第78—83小节（见谱例1），单簧管声部首先围绕B音（以记谱音高为准，下文同），通过前倚音

A来修饰，随后A音作为稳定的音核，通过B音进行修饰。同时，通过节奏的变化，为单个音的润饰新增一种层次。双簧管声部由同音开始，通过节奏的错位及音高渐变为二度碰撞，形成支声式织体，从纵横两个维度完成对单个音的腔化。此对位在秦文琛的创作技法中属于宽线条织体，即指多个声部的横向旋律线条发展方向基本统一，而各声部因在节奏、音高、演奏法上刻意设计的偏差而形成大片错位的音响，如同民间多声部合唱、合奏中的支声织体。虽然此处仅有两个声部，但依然明显呈现节奏错位与音高偏离的特征。在单簧管与双簧管的叠加下，形成一条较宽的诺古拉颤音式腔化线条。单簧管自第81小节起采用明显的颤音，与双簧管声部形成密切呼应。

谱例1 秦文琛《太阳的影子Ⅷ》第二乐章第78—83小节

The score for measures 78-83 features four staves: Picc., Ob., Cl. (B), and Perc. The Picc. part has a *fff* dynamic and a tremolo marking. The Ob. part has a *fff* dynamic and a tremolo marking. The Cl. (B) part has a *fff* dynamic and a tremolo marking. The Perc. part has a *fff* dynamic and a tremolo marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. 权吉浩的揉声

在作曲家权吉浩看来，揉音（vibrato）是朝鲜族音乐的灵魂之一，其听起来像是即兴式的，

颤动的音距和频率的快慢有严格的风格依据^[12]。在为六位演奏家而作的《震》（2006）中，权吉浩通过演奏提示表现了不同程度的揉音（见谱例2）。

谱例2 权吉浩《震》第15—18小节揉音

The score for measures 15-18 features two staves: Fl. and Cl. The Fl. part has a *p* dynamic and a *molto vib.* marking. The Cl. part has a *p* dynamic and a *molto vib.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

与秦文琛的做法类似，此片段单簧管声部与长笛声部通过前倚音润饰。两个声部构成模仿复调织体，且作曲家通过演奏说明和力度变化为单个音横向发展过程中的腔化增添了更多层次。单簧管声部由直音E起始，随后较大幅度颤音标记出现，该音的力度随之加强，达到最强时加入前倚音，由此形成从弱到强、从缓到急的声音渐变过程。为使演奏者把握颤音幅度的变化，作曲家通过绘制一条前后曲折程度不同的线条作为说明。此外，根据音头的稳定进入看，此段落可分为4个乐节，除第17小节开始的单簧管声部外，其余每个乐节均为由弱至强，最后又回到力度弱（*p*）。作曲家将该片段视为一个整体，通过单簧管演奏力度的回归，整体构成类似“散—慢—中—快—散”的结构发展，呼应了中国传统音乐的典型结构样式。此段落采用曲折程度不一的线条表示腔化形态，无不与朝鲜族独特的摇声技法相联系。

相较于直接添加颤奏记号，将单个音偏离过程拉长、放大是秦文琛与权吉浩在模拟腔音效果时常用的手法。而因音乐环境的不同，权吉浩采用更明确的标记表示颤音过程的幅度、音距变化，演奏时可运用较大幅度的“吟”的技法；秦文琛则采用微分音高的碰撞，力图捕捉住颤奏过程中存在的微分音高，因此，演奏时运用“吟”的技

法更切合作品的音乐风格。

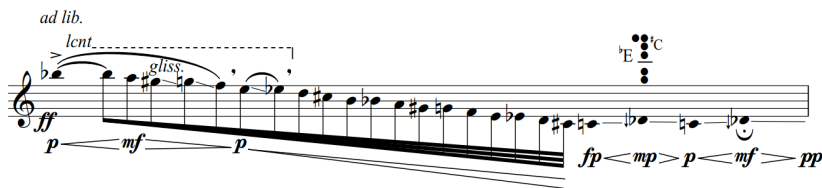
（二）传统文化题材的“腔音”表达

相较于西方的无标题纯器乐作品，中国更倾向有标题的器乐创作。这种标题并非简单的名称标注，而是音乐与诗、画、典故、自然意境的深度结合。既是创作者传递情感与哲思的显性线索，也是听众进入音乐内核的隐性桥梁，背后折射的是中国传统艺术意与象共生、情与景交融的独特追求。

1. 书法线条的腔化表达

书法系列是作曲家温德青的重要创作类别之一，代表作为《痕迹》系列，其主要受书法艺术启发，意在通过音乐模拟书法线条之轻重、缓急、粗细、厚薄、远近、浓淡，作曲家称其为“瞬变作曲法”，即“以木管乐器的复合音为音高材料，通过一组从一至九的洛书数列来控制音乐的时间关系，使‘瞬变作曲法’有别于音乐创作上一般对比因素通常呈相对块状的、稳定的、较长的、段落性的音乐转换观念”（观点源自2022年第三届杭州现代音乐节温德青的讲座《“瞬变”作曲法》）。1997年，温德青为单簧管与钢琴创作了《痕迹 I》，采用多种细微的音高变化手法、力度的频繁变化、自由速度等多种方式，塑造了一条包含轻重、缓急的“书法线条”（见谱例3）。

谱例3 温德青《痕迹 I》第2小节



自由速度给予了演奏者充分发挥的空间，钢琴要用右手在黑键演奏滑音，同时左手在白键演奏滑音。单簧管由稳定的^bB音起始，随后夹杂着滑奏且越来越快的半音阶下行，音程距离最后缩小至微分音。该段落充分运用滑音、特殊指法等现代技法，通过速度渐变、音色对比，以及很弱

（*pp*）、弱（*p*）、中弱（*mp*）、强后转弱（*fp*）、中强（*mf*）、很强（*ff*）6种力度层次，将听觉与视觉巧妙联结，描绘书法墨色中蕴含“枯湿浓淡”变化细腻的中国艺术之美。围绕^bB音的腔化过程展现的线条感是对中国书法艺术之形美、韵美的体现。

2. “变化”哲学思想的腔化表达

作曲家陈其钢的音乐创作融合了中西音乐思维，借助现代作曲技法表达独特的美学观念，其中为单簧管与弦乐四重奏而作的《易》（1986）、双簧管协奏曲《道情》（1994）、大提琴协奏曲《逝去的时光》（1995—1996）等作品均植根于中华优秀传统文化。作曲家针对《易》的标题缘由作出如下解释：“之所以取此名，是因为此字可有多种解释，而音乐本身所要表现的也不是很单一；但主要取其‘变化’之含义，借以说明本曲不断变化转折的内在情绪。”^[13]在作品中，单簧管腔化手法的运用不失为“易”的最佳例证。排练号7是单簧管在自由节奏（散板）下的独白，作曲家在乐谱中注明：“*”是指单簧管演奏者放松嘴唇压力，尝试模仿长笛的音色；“**”是指演奏者主要靠嘴巴控制，演奏出自然的滑音（见谱例4）。笔者将此句分成五个部分进行演绎，每个部分为一个包含头、体、尾的完整结构“腔音”。第一部

分，不仅采用较大幅度的“吟”，同时也在演奏“注”（下滑音）时，积极调整口腔内部形状，主要通过降低舌头位置使 $\flat B$ 音滑落至微 $\flat A$ 音；第二部分，为 $\sharp C$ 音由强后转弱至强的力度，再渐弱至弱的力度，伴随力度变化的同时需演奏较大幅度的“吟”。由于单簧管哨片阻力较大，只靠调整气息难以奏出明显的腔音，因此吹奏时既要加气、减气，也要结合下牙齿、下颌的颤动。演奏第三部分的“绰”时，关键是逐渐提升舌头位置，可在演奏 $\flat B$ 音时，先适度降低舌位再逐渐抬高，使 $\flat B$ 音丝滑地连接到 B 音。第四部分，是由很弱到强再回到很弱的力度变化，强奏时易导致音偏低，因此在力度最强处的 $\sharp G$ 音，应适当抬高舌头位置，再缓缓降低，将音高落在微升 $\sharp F$ 音上。第五部分，为小七度大跳与上滑二度结合的极弱力度的“腔音”，演奏时要始终以舌头的控制为主导，从而增强头、体、尾不同结构部分的腔化效果。

谱例4 陈其钢《易》排练号7

Cl. $\text{ca. } 2''$ * Solo $\text{ca. } 56 \text{ ad lib.}$

Cl. p

Cl. p

Cl. $f \text{ } fp$

Cl. pp

Cl. pp

吟+绰 (上滑音) +力度

吟+注 (下滑音)

注 (下滑音) +力度

绰 (上滑音) +力度

吟+力度

从作品题材维度来看，温德青《痕迹 I》与陈其钢《易》的创作实践，展现了中国单簧管作品标题与“腔音”深度结合的民族化路径。二者均以中国传统文化为题材，并非简单借用文化符号，而是将书法、哲学转化为单簧管“腔音”演奏的具体形态。如此既规避了西方无标题音乐的抽象性，又让单簧管的“腔音”不再是孤立的技

法展示，而是成为承载中国传统艺术审美追求的重要载体，为单簧管民族化风格的题材表达提供了极具代表性的创作及演奏实践范式。

(三) 微分音化音高偏移

微分音化的音高偏移大致分为两类：其一是精确记谱的微分音；其二是通过演奏技法而产生的模糊化微分音。二者均为“腔音”表达的重要手法。

1. 精确化微分音

作曲家梁雷自1999年创作了长笛二重奏版《湖》后，又为不同编制创作了一系列作品。在音乐学家李西安、音乐教育家谢嘉幸与梁雷的一次对话中提到《湖》，李西安指出其中对大二度和小二度音程的突出，梁雷对此回答道：“我特别喜欢那种二度音程相互摩擦的声音！尤其是两个音越靠近时产生的微分音变化，非常美妙。每次我都从相近的音频摩擦产生的微分音波动中体会到一种奇特的感官刺激，很细腻又很强烈。”^[14] 梁雷对微分音高的喜爱同样体现在为木管五重奏而作的《湖景之六》上，如作品的第63—65小节（见谱例5）。

谱例5 梁雷《湖景之六》第63—65小节



单簧管的演奏由 \flat B音起始，最后落在A音上。在这一段落中，音高的浮动经过半音上行、半音下行、1/4音下行、半音上行、3/4音下行五次变化，演奏时首先运用技法“揉”围绕核心音 \flat B音徐缓地上下滑动，再采用“注”的技巧由 \flat B音至A音下滑，同时融入细微的力度变化，使“腔音”的表达更为流畅、连贯、精准，使之成为具有独立表情意义的结构单位。梁雷通过微分记谱放大了单个音在强化过程中的细微音高变化，这种做法与秦文琛有相似之处。值得一提的是，梁雷孩提时代非常着迷于蒙古族音乐家乌兰杰演唱的长调民歌，亦震撼于潮尔大师色拉西的演奏，他将蒙古族旋律中的腔化表达融入西方乐器单簧管中，使其在新的历史语境下焕发生命力。

2. 自由化微分音

所谓自由化的微分音偏移，即通过大幅度的颤奏或滑奏来实现，与精确化的记谱不同，前者给予了演奏者更大的展示空间，试图更贴合民间音乐演奏中的不确定性，具有一定程度的即兴性。前文

中谈及的陈其钢《易》中散板“腔音”的弹性处理、权吉浩《震》中揉音幅度的动态变化，已隐含这种自由化音高思维的特征。但除了他们二人外，作曲家贾国平为笙、琵琶、古筝与室内乐而作的《时空的涟漪》（2017）中也有类似做法。作品的编制为西洋乐器与民族乐器的结合，二者皆运用了腔化手法。第6—8小节（见谱例6），单簧管声部由短暂的下滑音开始，于升高3/4的C音上稳定后加入大幅度的“吟”，较之传统演奏的标记来看，此处的标记转变为幅度不平的锯齿状，由此来凸显腔音的不确定性和非常规性。微分音高存在于乐谱中无法直观呈现，而听觉却能够感知。这一腔音方式的运用与作品的创作灵感——“中国天眼”（FAST）发现与宇宙脉冲星的三个信号片段直接相关，是脉冲图的“音乐化”呈现。

谱例6 贾国平《时空的涟漪》第6—8小节



此外，关于自由化微分音，不乏结合精确化与自由化微分音手法的作品，青年作曲家文子洋为六位单簧管演奏家而作的《深息极响》（2019）即为代表作之一。如作曲家所言，创作灵感来源于川剧中跳转的帮腔者们、土家族独特的打溜子、庙会中移动的笙笛手以及仪式上作法的群僧^[15]。作品并未直接引用传统曲调，而是将中国传统音乐的声音观念融入单个音腔化的微观层面。作曲家借用物理学中的“密度”“重心”“速率”等概念，以细微的声音变化改变音色的固有质感，为六支单簧管带来多种音响模式。其中第43—46小节（见谱例7），第一单簧管声部由含微分音的五连音起始，随后在 \sharp F音上进行不规则的大幅度的“吟”；第三单簧管声部在第45、46小节通过自由化的不规则的“吟”与精确化的微分音程下滑实现B音的腔化。这部作品可谓对单簧管音色结合可能性的大胆尝试，如同一场关于其音响塑造的声音旅行。

谱例7 文子洋《深息极响》第43—46小节

III. 云游 The wandering clouds ♩=56

CL.I
CL.II
CL.III
CL.IV
转用降B调单簧管
(To Clarinet in Bb)
CL.V
转用降B调单簧管
(To Clarinet in Bb)
CL.VI

微分音广泛存在于中国传统音乐中。五线谱记谱法的引入，使音高在谱面上能够获得精确位置，因此，借助微分音记号更便于作品保持演奏与记谱的一致性；在单个音腔化过程中，音高游移的轨迹也更为清晰。而以文字说明或图示的方式更能展现中国传统音乐的即兴性。不论是以量化或是模糊的记谱方式，其主旨均是结合现代作曲技法以呈现中国传统音乐之意韵。

三、单簧管演奏民族化的启示：“腔音”价值与全球化路径

（一）“腔音”表达何以作为重要路径

20世纪60年代，我国单簧管演奏家倪耀池先生在“革命化、民族化、大众化”的时代背景下，立足于中华优秀传统文化，将传统器乐经典作品移植为单簧管曲，如用单簧管移植的板胡曲《河北花梆子》、笛曲《姑苏行》、琵琶曲《妆台秋思》等，摸索出单簧管“腔音”的奏法。从《河北花梆子》到《吕·韵》，作曲家和演奏家已推出一批颇具传统音乐韵味的单簧管作品，摸索出一些体现中国色彩的演奏技法。如果说《河北花梆子》是演奏家对传统器乐的移植探索，那么21世纪以

来的青年作曲家和演奏家则突破移植局限，以中西合璧的内容与形式创演作品，既立足于传统文化根基、传递民族文化自信，又寻求国际化表达、推动跨文化交流，这无疑标志着单簧管民族化迈上了新台阶。

“腔音”重构了单簧管的乐音存在方式，使其契合中国传统音乐对乐音的认知。西方古典音乐体系中，单簧管的乐音以固定音高、音色稳定为基础，强调音与音之间的逻辑关联，乐音本身是服务于结构的功能性单元。而中国传统音乐以“腔音”为基础，将单个音视为承载情感与韵味的独立表达单位。单簧管的“腔音”表达，通过滑奏、颤奏、微分音偏移等处理，打破了西方乐器直线性思维的局限，让乐音从静态的音高符号转化为动态的韵味载体。这种对乐音本质的重构，使单簧管得以脱离西方音乐的审美惯性，进入中国大众以音传情、以腔表意的听觉认知体系，这是表层旋律移植无法实现的。

“腔音”是中国传统音乐的重要基础。刘承华采用“抛物线音形”表述中国传统音乐在声音形态方面的特点，并从宏观、中观、微观三个层面论述该音形的形态特点。微观层面即单个音自身变化形成的“腔音”形态，并由其组成了音乐中

观层面乐句之间连接和宏观层面结构的发展^[16]。换言之，“腔音”如“母体”一般，由其演化出一部完整且具张力的音乐作品。正如《道德经》开篇所言：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”

(二) 由“民族化”迈入“全球化”

如果说“腔音”是单簧管演奏民族化风格的重要路径，那么民族化风格之后又将抵达何处？中国当代作曲家不再单纯效仿西方，或仅是仿作和复制过去的音乐，而将“腔音”这一中国传统音乐中的核心声音形态创造性地运用，使其获得文化身份特征。但在全球化与多元化的当下，仅依赖于民族化风格远远不够，正如周文中先生所说：“关键词是独立：独立于西方文化；独立于自己的文化；独立于陈规陋习；还要自由由于社会的、政治的和专业的压力。”^[17]当作曲家以独立的“世界公民”身份进行音乐创作时，平等对话、全球化互动的理想时代才会真正到来。

作曲家贾国平曾撰文回答周文中先生提出的“华人作曲家何去何从”一问。东西方音乐文化之间真正的平等对话时代尚未到来，但笔者认为，以“腔音”表达为重要路径，探索单簧管演奏的民族化风格是此过程中的必要一环。所谓“独立”，并不指创造出一种前所未有的作曲技法，或以一种全新的创作观念组织作品，而是在吸收各国、各族音乐文化后，凝练出具有个性特征的音乐语汇，完成作曲家创作实践层面的个体化建构。

“腔音”为单簧管从“民族化”的身份确立，走向“全球化”的平等对话搭建了桥梁，也为打破西方主导的全球化音乐规则，推动东西方音乐真正意义上的平等互动，积累了不可或缺的实践经验。平等对话的“全球化”时代何时到来尚无定论，但不论对于作曲家、演奏家还是音乐学家而言，若自身的音乐文化内涵无法充分挖掘与吸收，何谈融合、对话？通过前文的分析，诸如秦文琛、梁雷、贾国平等中国当代作曲家已尝试将“腔音”形态创造性运用在作品中，为中国传统音乐文化的传播奠定了基础。

四、结语

“腔音”是单簧管演奏民族风格形成的重要路径，更是中国传统音乐在当代焕发生命力的重要载体。民族乐器并不是演奏“腔音”的唯一载体，借鉴我国民族器乐常用的“吟”“揉”“绰”“注”四类演奏技法，西洋乐器亦能够实现独特韵味。

总之，“腔音”在单簧管演奏中的核心价值之一在于突破其固有的西方音乐表达范式，赋予乐音承载情感张力与文化韵味的动态属性，为单簧管演奏的民族化提供关键技术支撑，同时为中国当代音乐突破西方主导的创作规则、实现东西方音乐平等对话提供可能。本文的研究成果既为单簧管民族化创作与演奏提供理论参照，也为其他西方乐器的民族化探索提供了可借鉴的实践范式。

参考文献：

- [1]何占豪,陈钢.小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》:套谱版[M].上海:上海音乐出版社,2006:演奏说明部分.
- [2]杜亚雄,秦德祥.中国乐理[M].上海:上海音乐学院出版社,2007:97.
- [3]邱晓嫣.中国单簧管作品发展述略[J].浙江艺术职业学院学报,2010(1):46-52.
- [4]杜亚雄,秦德祥.“腔音”说[J].音乐研究,2004(3):29-36.
- [5]沈洽.音腔论[J].中央音乐学院学报,1982(4):13-21.
- [6]周文中对单个音的论达[J].茅于润,摘译.音乐艺术,1985(1):84-86.
- [7]赵冬梅.中国传统旋律的构成要素[M].北京:现代出版社,2020:8.
- [8]赵冬梅.中国传统音乐的“单个音”在现代音乐创作中的继承与创新[J].中国音乐,2014(2):16-36.
- [9]李吉提.中国音乐结构分析概论[M].北京:中央音乐学院出版社,2004:9.
- [10]周文中.亚洲美学与世界音乐[M]//梁雷.汇流:周文中音乐文集.上海:上海音乐学院出版社,2013:108.

(下转第148页)