




民乐指挥概论

朴东生 著

MIN YUE ZHI HUI GAI LUN

中央音乐学院出版社



责任编辑：俞人豪

封面设计：金色池塘工作室

golden19@126.com



ISBN 7-81096-097-0



9 787810 960977 >

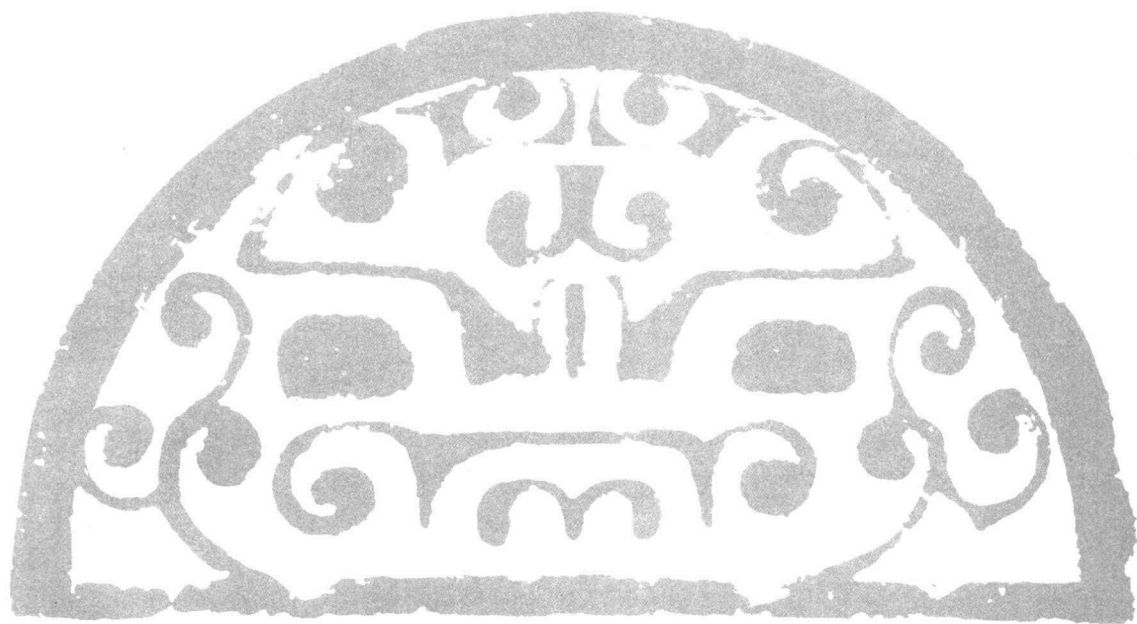
定价：20.00元



民乐指挥概论

MIN YUE ZHI HUI GAI LUN

朴东生 著



中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

民乐指挥概论/朴东升著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2005.3

ISBN 7-81096-097-0

I. 民... II. 朴... III. 民族器乐—管弦乐队—指挥
IV. J615.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 039065 号

民乐指挥概论

朴东升著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787×1092 毫米 16 开 印张: 8

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2005 年 3 月第 1 版 2005 年 3 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,200 册

书 号: ISBN 7-81096-097-0

定 价: 20.00 元

中央音乐学院出版社

北京市鲍家街 43 号

邮编: 100031

发行部: 010-66418248

传真: 010-66415711

作者简介

现任：中国民族管弦乐学会会长、中国音协民族音乐委员会副主任、中国音像协会副会长。曾任：中央歌舞团常任指挥；文化部中国录音录像出版总社社长。1987年被评为一级指挥；被国家主管部门认定为在文艺方面有突出贡献的专家，自1993年起享有国务院颁发的政府特贴。

55年的民族音乐生涯，曾创作、改编各种形式的民乐作品逾百部；文字著作有《乐队指挥法》、《指挥入门》，写作关于民族音乐的论文、乐评逾百篇并出版文集《龙乡龙乐未了情》（修订版更名为《民乐纪事50年》）曾出访过20余个国家和地区；曾分别担任过新加坡、马来西亚《全国华乐大赛》的国际评委。曾受聘担任海外10余家、国内数十家专业民族乐团及非职业乐团的客席指挥、艺术总监和艺术顾问。1987年担任第一届“中国艺术节”《千人中华大乐》指挥；曾作曲、指挥录制电影、电视剧音乐以及录音专辑等多部。



实践经验的理论升华

(代序)

刘文金

在朴东生先生的这本《民乐指挥概论》成书之前(甚至写书过程中),我便有幸几番拜读了其纲目、草稿和初稿。“先睹为快”之后,朴兄忽然便不容分说地将为该书写序的重任交付给我。见没有回旋商榷的余地,只好遵命。

朴东生先生从事音乐工作业已五十六年了,是我国民乐界为数甚少的离休干部之一。文工团时代,他便先后学习过二胡、琵琶、三弦、传统笙等多种民族乐器的演奏;在乐队里还吹过小号、圆号、单簧管、双簧管,还拉过贝司。后来又学习过一年的钢琴……可谓“土洋兼备”、“多才多艺”。可以想象,在那个特定的历史时期,以宣传、娱乐为己任的到处漂泊流动的文工团里,也确实需要具有这种特殊本领的人才。然而,这些丰富的经历和多彩的经验,却为他后来的指挥生涯注入了十分丰厚的营养。

1956年,朴东生先生正式担任中央歌舞团民族乐队的指挥工作。在此之前,曾学习过指挥并出任兼职指挥。由此算来,其实际指挥生涯至今已超过了半个世纪。作为一名职业指挥家,其大部分精力倾注在歌舞晚会的乐池里。长期默默无闻,勤奋奉献,这是需要一种“孺子牛”的精神与品格的。然而,却也培育了他数十年来能以在任何情况下顾全大局的协调能力和综合性的驾驭能力;同时也形成了他在乐队排演过程中努力塑造音乐形象时宽阔的艺术想象力。

他曾指挥并编配过许多著名的舞蹈音乐,如《荷花舞》、《红绸舞》、《孔雀舞》、《长绸舞》等。1978年,指挥首演了当时曾引起音乐舞蹈界关注的叙事性舞蹈《难忘的泼水节》。担任过大量国宾晚会的乐队指挥和对各国乐曲的改编工作,后来便正式出版了他所编配的两辑《外国民间乐曲选》。

从“文革”的中后期,当许多文艺工作者在茫然中无事可干时,朴先生开始了更多的理论思考。1981年8月出版了自己的第一本专著《乐队指挥法》。这是一本符合国情和国人需要的指挥法著作。该书同时包含了管弦乐和民族管弦乐总谱的谱例,内容比较丰实。经多次再版,1997年9月又重新修订出版,受到了海内外职业或非职业指挥人士特别是民乐指挥者的广泛关注和热情赞赏。针对大量非职业民乐团(队)指挥的需求,1998年2月又出版了他的第二本专著《指挥入门》。这本深入浅出且带有普及性、引导性的关于指挥艺术的书,同样受到了广大读者的欢迎。

《民乐指挥概论》是朴东生先生有关指挥艺术方面的第三本书,也是我国第一部关于民乐指挥的专著。它是一本从指挥艺术的角度对民族乐队进行全面审视和解剖的专业性较强的论著。作者将长期从事民乐指挥所积累的丰富经验以及各种体会加以归纳、解析、综合、比较,从感性知识到理性概念,分门别类地进行了较为系统的梳理。深思熟虑,反复推敲,

挥笔成文。

大家读到的这本《民乐指挥概论》，并非通常概念中的“指挥法”。除了部分章节涉及到某些指挥技法和基本常识外，它所论述的主要内容，是民族乐队指挥所应具有的基本素养和基础性知识，并由此而对乐队总体结构和各声部功能与特征进行了深入剖析。本书所针对的应是有志于学习或者业已从事民族乐队指挥的职业和非职业人士，当然也包括一些有兴趣或有机会同民族管弦乐队合作的其他领域的指挥家。除绪论和那篇立论性的文字外，全书共七章二十四节（包括第七章所收入的几篇散论）。结构精练、谱文并茂，论点、论据深入浅出，行文生动自然。

本书强调了民乐指挥的特殊性，是由于其他领域（如：交响乐队、合唱等）指挥的丰富经验无法全盘套用在民族管弦乐队的艺术实践中。尽管在指挥艺术的家族里，它们之间有着许多基本技术和理论方面的相通之处，但其中的差异和对各自领域的特定要求也是不言而喻的。

若干年前，一位从海外归来的青年指挥家偶然同北京某民族乐团合作。在开始排练的前一天晚上还带着总谱向我咨询了一系列问题，态度十分真诚。诸如“对弹拨乐声部应该注意哪些要求？”、“这是什么符号？”、“对管乐声部中几种不同的乐器应如何处理？”、“排鼓能够现场调音吗”……等等。我除了对他提出的问题一一解释外，还对他不耻下问的诚恳态度大加赞赏，但是也真为他即将进行的排练担心。可以设想，当指挥家在过去对民族乐器和民族乐队一无所知的情况下，怎么可能驾驭好他所面临的民族管弦乐团？为此我又设想，假如当年这位指挥家要是能够读到类似《民乐指挥概论》等书的话，也就不至于提出那么多浅显而迷惑不解的问题去“临阵磨枪”了。

此外，在这本书的许多章节中，还涉及到民族乐队编配方面的一些经验和常识；涉及到乐队的不同编制及其配置；涉及到乐队建设方面和演奏方面的许多课题。因而，这对于那些热衷于为民族乐队编创乐曲的作曲家和投身于乐队艺术建设的演奏员们，无疑也是一份内容翔实值得参考的材料。

朴东生先生的人品与人格魅力以及他的综合素养（包括超常记忆力），是在他数十年来勤奋敬业的工作实践中自然形成的。在指挥舞台上或者日常工作与生活中，无不体现着这种可贵的品格与素养。不张扬、不浮躁，勤奋、严谨、一丝不苟，爽朗、畅达。凡事均以“适当”或“适度”而为之。落落大方，令人敬佩！

然而，这种人格魅力与素养，却并非所有民乐指挥者所具备的。君不见舞台上或排练厅里，盛气凌人者有之，故弄玄虚者有之，精心设计的纯体态表演者也有之……追求华而不实，意在哗众取宠。无论是色厉内荏的幼稚，或者是思维混乱的神经病态，其实都是心理自我膨胀或技艺空虚的外在表露。诸如此类，均同乐队主体的艺术创造无关。据了解，演奏员和听众都不大喜欢这种类型的指挥。

对于任何艺术创造或对任何事物的处理，准确、自然、适当、适度总是最佳的表达方式和最后的衡量标准。即使是对待夸张与收缩也需要这样的标准。我以为，指挥家的表演尽管有着千姿百态的面貌和不同的风格与风采以及指挥语言方面的差异，但就其艺术创造的本质上讲，应有许多共同之处是值得大家遵循的。关于这些方面的问题，朴先生在本书的第六章以及最后的“漫议篇”中也有所阐述或者影射。

近二十多年来，朴东生先生在繁忙的行政领导工作和社会活动、社团管理之余，又重

新活跃在首都和全国各地乃至海内外多种民族音乐会的指挥舞台上。1987年他在“第一届中国艺术节”的开幕式上指挥了千人“中华大乐”。历年来曾指挥过的乐团有：中央歌舞团（中国歌舞团）民族乐队、中央民族乐团、中国歌剧舞剧院民族乐团、河北省民族乐团、辽宁省民族乐团、黑龙江省民族乐团、吉林省民族乐团、成都市民族乐团、山西省歌舞剧院民族乐团，香港中乐团、台湾实验国乐团、台北市立国乐团、高雄市立国乐团，新加坡华乐团、日本华乐团……此外，朴先生还多次在一些艺术院校、院团和地区举办讲座或培训等学术活动。他也非常关心各地（包括普通院校）业余民乐团（队）的发展。

朴先生是我多年的良师益友。我深切地感受到他在许多方面是值得我们大家学习的。

总之，本人虽有幸抢先一步翻阅了《民乐指挥概论》的书稿，但尚未来得及仔细研读和深入探讨。因而，在兴奋中所匆忙写下的这些感言类的文字，未必妥当。好在只是一孔之见和一家之言，仅供读者参考。

我相信，《民乐指挥概论》的出版，不仅对培养更多优秀的民乐指挥家有着直接的现实意义；而且它最终所产生的延续效应，将推动我国民族管弦乐事业的进一步繁荣和发展。

2005年2月于北京

绪 论

民族管弦乐是20世纪后半叶在中国逐渐形成、发展起来的一种规模较大的乐队演奏形式。这之前，除配合默契、即兴演奏、地域风格浓郁的小型民间乐队而外，也有小型的合奏表演形式，但人数较少，而且曲目并不丰富。这种状态下的演奏组合，基本上不需要专任指挥，却不能缺少主持排练的“核心人物”，即排练指挥。如：“广东音乐”中的高胡，“河北吹歌”中的管子，“江南丝竹”中的二胡（高胡）或笛子，“潮州弦诗”中的二弦，“十番锣鼓”、“苏南吹打”、“西安鼓乐”、戏曲乐队中的武场以及各种吹打乐组合中的领鼓或主奏唢呐等等。它们或是乐队中有威望的专业人士主持、统领排练，这些人事上就是民乐指挥。20世纪50年代以后，随着乐队规模的扩大，民乐专任指挥应运而生。“放大”了的“江南丝竹”、“广东音乐”需要指挥；人数较多的“弹拨乐合奏”也需要指挥；以吹打弹拉四声部为基础建立起来的当代民族管弦乐队则更需要专任指挥。

专任民乐指挥在中国音乐史上是前所未有的新事物。多年来，伴随着乐队演奏实践的需要，多半由作曲家或演奏家兼任并逐渐转为专任。可以说，中国民乐指挥从诞生至今，绝大部分指挥仍带有“非职业”性质。

随着民族管弦乐这一演奏体制在海内外的广泛普及以及自身发展的需要，设置专任民乐指挥变得更加重要和迫切。近年来，许多从事交响音乐的指挥、指挥家，甚至指挥大师短期或较长期加盟民乐指挥，这是一件很有意义的好事，可以为民族管弦乐注入许多新鲜的演奏体验与指挥经验。但从长远发展、建设的角度来看，必须培养足够的熟悉民乐愿与民乐事业永远“结缘”的专职民乐指挥家。

中国的民族管弦乐有着鲜明、独到的特色，不能简单地套用交响乐队的模式来训练。民乐指挥在其指挥基本技术与形体表现形式上同世界上古往今来所通行的指挥法基本上相通、相同，但在对民乐团（队）的合奏训练上、对总谱的诠释上、对音响组合和音色的调配以及对作品的民族风格、地域特色的把握和统合上，则有着比交响乐指挥更艰难、更复杂得多的重要课题需要专任民乐指挥来解决。

搞好排练、排出质量是指挥的重要职责，尤其民乐指挥，排练更为重要。只会打拍子不会排练的指挥，不能称其为合格的指挥。因此，本书的侧重点不是怎样打拍子而是着眼于排练，尽可能将民乐排练中需要指挥解决的问题阐述得更为明确、细致、清晰。

诚然，从表演艺术这一角度认识指挥，挥拍动作的重要性也不可忽视。虽然古今中外指挥的基本技术是相通的，但民乐指挥的动作，在韵律与风格上还是有许多独特的因素，仍不能笼而统之地打拍子，应注重更好地体现民族音乐的“神韵”。

为此，总结半个多世纪的艺术实践，探索、归纳民乐指挥的基础理论，编纂符合实际需要的“民乐指挥法”则是一项迫切的、有着重要学术价值和历史意义的重大选题。本书编写的目的在于抛砖引玉，概括地将笔者在实践中的切身体会作为问题提出来，供有志撰写“民乐指挥法”的指挥家和理论家们参考。由于这是一个崭新的理论课题，在论述中也许尚不成系统、不尽完整，偏颇不当之处一定难免，深望得到专家学者、广大读者和指挥同行斧正。

民乐指挥应具备的基本条件

一、应具备熟练掌握、运用指挥基本动作的能力；有较好的听觉及节奏感；具备熟练阅读总谱的能力；有较敏锐的音乐感和处理、表现音乐的能力等等。指挥法中普遍要求的条件均应具备。

二、熟悉民族乐器的性能和演奏技法。这是从事民乐专任指挥必须具备的条件。只从书本上熟悉是不够的，应了解每件乐器在实际演奏中的音响效果。掌握并了解哪些是它的局限，哪些是它之所长，哪些是它的潜在能力。对其演奏技法最新发展的动态也应该尽可能多地了解，这样才能得心应手地指挥乐队，有效果地驾驭乐队，获得乐队演奏者的认同、支持和拥戴。如能一般地演奏一、两件民族乐器更为理想，可以触类旁通地捉摸、了解其它声部的演奏规律。

三、熟悉民乐配器。最好具备一定的改编、移植、配器的写作能力。这样可以更加深入地熟悉、掌握每件乐器的性能和丰富的演奏手段。而一般情况下，对交响乐队的指挥是不要求其具备写作能力的。交响乐指挥是名符其实的专职指挥，由于交响乐作品丰富，且十分规范，只要学业有成，多掌握几套音乐会曲目，走遍各地都是一体化的演奏规格，除指挥家有某些艺术处理之外，不会遇到很多难题。民乐指挥则截然不同，每个乐团所采用的编制和所用乐器的规格都存在大同小异的差别，甚至作曲家记写民乐总谱的方法也很不统一。如中胡，有的总谱用中音谱表，而有的总谱则简化成高音谱表，同于二胡；中阮，有的总谱用中音谱表，而有的作者却习惯于用低音谱表；琵琶、扬琴、中音笙、次中音笙等记写的方法也均有各自的习惯。作为民乐指挥，则需要依照不同的乐队情况和总谱不同的来源作适当的谱面调整。在当前，强化调整总谱的能力，是民乐指挥最实际的重要任务。

四、善于处理新作品。具有独立处理新作品的的能力，是民乐指挥最为显著的特征之一。民乐作品被广泛上演或流传多年、耳熟能详的保留曲目并不丰富。通常情况下，为建立各团（队）有特色的风格，试奏新作品几乎是经常性的任务。排练新作品既无音响，又缺少可资借鉴的资料，只能在排练前反复分析、研究总谱，认真仔细地备谱，细心推敲并作出处理作品的“预案”。因此，能够较为顺畅、准确、高效率地主持新作品试奏，是民乐指挥不可或缺的重要功力之一。

五、应具有有较丰富的民族民间音乐积累和良好的艺术修养。中华民族的音乐文化源远流长，积淀丰厚。各地区不同流派的传统音乐、风格独特的少数民族音乐、千姿百态的戏曲音乐、以民族民间音乐为素材而创作的不同写作手法的作品等等，在音乐韵律和风格特征上均有着独到而深刻的蕴涵。作为民乐指挥必须努力熟悉、掌握并能尽快捕捉这些音乐的风格和特点，能据此有说服力地对乐队演奏予以提示或作精到的艺术处理，以达到较准确地诠释一部乐队作品。

总之，一位称职的民乐指挥应具有多方面的学养，才能自如地处理好各种不同风格的

乐队作品。民族器乐的组合，在乐器改革尚不完善的情况下，欠缺较为纯净、谐和的音响和相对完美的音色，整合、梳理、调配演奏中的一些技术细节是一项十分艰巨的任务。更加困难的是每一个团队都有不同的演奏风格与习惯。同一首作品，此乐团、彼乐团，南方的、北方的，国内的、海外的，在演奏处理和效果上差异很大。演奏技术和乐队配置的不同也会增加排练中的难度。即使携带你所熟悉的总谱担任一个陌生乐团的客席指挥，也会在排练中遇到许多意想不到的、需要当机立断予以解决的棘手问题。

民乐指挥是一个崭新的课题，是一项前所未有的、没有参照、无任何系统教材的艺术专业，但却是一项可以发挥聪明才智、展现创造性、有广阔开拓空间的具有挑战性的专业。

目 录

| | |
|--------------------------------|---------------|
| 代 序 实践经验的理论升华 | 刘文金 (I) |
| 绪 论 | (IV) |
| 民乐指挥应具备的基本条件 | (V) |
| 第一章 音乐韵律的处理 | (1) |
| 第一节 装饰性附加音的处理 | (1) |
| 第二节 习惯性装饰音 | |
| ——“手音儿”的规范与处理 | (6) |
| 第三节 弓指法的统一与处理 | (9) |
| 第四节 不同音乐风格的总体把握 | (17) |
| 第二章 声部音响组合的平衡 | (23) |
| 第一节 弹拨乐器组 | (23) |
| 第二节 吹管乐器组 | (30) |
| 第三节 拉弦乐器组 | (34) |
| 第四节 打击乐器组 | (39) |
| 第三章 乐队音响的调控与整合 | (43) |
| 第一节 细化整合 | (43) |
| 第二节 总体整合 | (44) |
| 第三节 音色 | (52) |
| 第四章 作品处理中应关注的几个重点 | (55) |
| 第一节 分句 | (55) |
| 第二节 重音 | (61) |
| 第三节 音准 | (66) |
| 第四节 断、连与延续音的处理 | (68) |
| 第五节 表现与表演 | (72) |
| 第五章 总谱的阅读与诠释 | (75) |
| 第一节 记写方式的多样性 | (75) |
| 第二节 谱面与音效的差异 | (78) |
| 第三节 调整总谱 | (78) |

| | |
|-----------------------------|---------|
| 第六章 有关指挥技术动作的几个问题 | (81) |
| 第一节 关于预备拍 | (81) |
| 第二节 关于动作范围 | (82) |
| 第三节 关于主动拍与被动拍 | (87) |
| 第四节 关于省略与细分 | (92) |
| 第五节 关于图式 | (95) |
| 第七章 漫议篇 | (99) |
| 一、指挥漫议 | |
| ——无章节的散叙 | (99) |
| 二、指挥“现代”民乐作品的技术提示 | (101) |
| 1. 综合、概括性的技术动作 | (101) |
| 2. 备谱——音响的记忆 | (101) |
| 3. 音响处理“精致化” | (102) |
| 4. 有实效的驾驭能力 | (102) |
| 三、在中国民族管弦乐学会主办的 | |
| “民乐指挥艺术理论研讨会”上的发言（节录） | (104) |
| 四、中国当代民族管弦乐简论（演讲稿） | (105) |
| 后 记 | (114) |

第一章 音乐韵律的处理

音乐韵律是民族音乐特征的重要标志之一，熟悉它并恰如其分地将音乐韵律的艺术表现和技术处理同乐队整体相结合，十分重要。这就要求民乐指挥不但要熟悉民族民间音乐（包括少数民族音乐）在韵律上的鲜明特征，更重要的是通过与乐队合作，以完好的音乐效果体现出来。中国的民族器乐艺术，经过近半个世纪的创作、乐改、教学、演奏和演出实践，已取得长足的进步和突破性的发展，尤其是对民族乐器的演奏技法进行不断的挖掘与充实，产生许多新技法，极大地丰富了民族乐器的表现力。如何充分地了解、熟悉这些新的演奏技法并能较熟练地调动起来，顺畅、细腻、得体地运用到处理、表现作品当中，即使对一位经验丰富的民乐指挥家来说也并非易事。为了更好地履行民乐指挥的职责，应学习、了解不断产生的新技法。

带有浓郁地方、地域印记的民族民间音乐的韵律，在一般情况下均有比较笼统的概念。如：广东音乐的韵味是什么，西藏音乐有什么突出的特点，新疆维吾尔族音乐在调式和旋律上有哪些特征，陕北的信天游、青海的花儿、陇东道情、内蒙古的长调、东北的二人转、山西及河套一带的二人台、河南坠子音乐，以及山东、安徽、江苏、云贵川、广西、宁夏等地的民歌和大量的戏曲、曲艺音乐，还有以古琴为主的包括琵琶、古筝等流传较广的一大批韵律独到、令人百听不厌的古曲等等。都有各自的鲜明特征。

广义上的民族器乐文化，博大精深，浩如烟海。作为中国的民族音乐学子、音乐家、专业人士，尽管难于全面精通，但随着日益发达的媒体传播，对此都应有一个概貌式的印象与了解。即使是民间音乐为素材而创作的乐曲，也能分辨出其源于何处。这些感觉与判断正是民族民间音乐韵律在人们潜意识中发生作用的结果。

作为民乐指挥，仅仅熟悉与了解、感觉与判断是不够的。必须将对音乐韵律的认知、感受、理解体现在对乐队各声部的技术处理上；仅仅由某件领奏或独奏乐器来体现并不够，要使整个乐队的各部细节都能较为统一地体现某些独特的韵律特征，这时，才能鉴识民乐指挥的内在功力是否深厚。

有较好的指挥技术和指挥经验，不熟悉民族民间音乐，不可能成为较完美的民乐指挥；有较好的民族民间音乐素养，但不能娴熟地运用指挥技术，也不可能称作一名合格的民乐指挥。

第一节 装饰性附加音的处理

不同地区的民族民间音乐有着不同特色的音乐韵律，而装饰音、倚音、滑抹颤揉吟等“润腔”手段，是展现音乐韵律十分重要的因素，对这些附加音的强调与淡化、轻重与缓急、连奏与断奏等对表现某一特定的风格与韵律起着决定性的作用。

小三度装饰音在民族民间音乐中随处可见。但风格特征不同，在演奏处理上要把握分寸，同一装饰音，不同的处理，可以产生截然不同的艺术效果。

例 1A：民族管弦乐合奏《喜讯传边寨》的引子（郑路、马洪业原作，多种改编版本）

慢而自由地

引子，乐队全奏

随后由一组笙奏出，作回声式模仿。

这里的装饰音不能采取滑抹的方式处理。一组高中低音笙齐奏是很难“抹”齐的；唢呐、笛子以滑抹方式演奏很便当，但为了使笙的回应和模仿，与全奏更好地统一，唢呐、笛子不应滑抹，应循笙的奏法；弦乐应当采取“隔指装饰”的奏法模仿笙的小三度装饰音，即小三度音程中不需任何过渡性的滑抹，而是直截了当地由前倚音到主音。以这种演奏规范将拉弦乐、弹拨乐、管乐甚至低音声部尽可能地统一起来，音响效果将是清晰的，韵律也能获得较完整的展现。这一奏法确定后，亦应在全曲中予以贯穿，求得统一。

例 1B：快板主题（简缩谱）

快板 $\text{♩} = 138$

这个装饰音如采取滑抹式奏法，唢呐、笛子则顺手即得，但弦乐抹起来则会很难听。因此，快板部分管乐、弹拨乐应模仿拉弦乐奏法。1、前倚音要轻于主音；2、四分音符的时值要统一长短。

以滑抹式或隔指装饰处理小三度装饰音奏法，在谱面上无区别，但演奏效果却截然不同。

例 2：民族管弦乐合奏《难忘的泼水节》（刘文金曲）

这一主题速度是徐缓的，音乐是柔美的，加之用滑抹式奏出这几处大三度、小三度、二度、四度的装饰性下倚音，云南傣族音乐的音韵特征则一览无余。如果再联想一下流传多年的“孔雀舞”的音乐，以及巴乌、葫芦丝、象脚鼓等乐器的特色，这段主题的节奏、音韵、风格都会凸显在指挥者对音乐的感悟之中了。

在乐队技术处理上，要以巴乌的奏法为参照统一各声部的奏法。任何演奏主旋律的声部，均应仿奏巴乌的装饰音。琵琶、柳琴、中阮，应以“同指滑奏”，不能采取“隔指装饰”，扬琴应以无间隙的滚奏，努力在音韵上贴近琵琶；竹笛、唢呐、管子甚至笙也要“抹”出这个“下倚音”。至于整个乐队滑抹的律动状态，当以巴乌为标准进行模仿。这个律动标准是很难量化的，凭借演奏家的音乐感觉和娴熟的演奏技术，将会创造性地予以体现。

作为民乐指挥，必须以多种方式启发、示意、点拨、说明，清楚地阐述指挥要求的意

图。音乐是表达情感的“感觉艺术”，指挥的职责是将你对音乐的感觉化为乐队群体的感觉并能较准确地体现出来。

例 3：流传最为广泛的民乐合奏小品《喜洋洋》（刘明源曲）中的一个装饰音



这是一首带有明显河南戏曲音乐特征的创作乐曲，处理好上例第二小节的装饰音十分重要。这个装饰音在整个乐曲中具有十分醒目而突出的艺术效果，韵味浓郁，特征鲜明，易记且具感染力。技术处理上必然采取滑奏，不宜“隔指装饰”。力度处理上不仅要适当地强调一下这个重音而且还要强调这个滑奏才能产生十分动人的演奏效果。乐队处理上，除主奏声部外，均应以此为“范本”进行妥善安排与处理。使弹拨乐、管乐和拉弦乐在奏法上求得最大可能的统一，即使有的乐器奏不出这个滑音，也不能抵消或损伤这个“滑音装饰”的艺术效果和音响效果。

例 4：舞蹈音乐《长绸舞》（飞天）中的一个主题（刘行曲）



这是以竹笛为主奏、带有昆曲韵味的一段音乐。这里的装饰音均源于笛韵，在竹笛上演奏不仅流畅顺手而且一带而过的装饰音也会展现得十分自然，韵味十足，具有感染力。如果去掉2、4小节的装饰音，这个主题则面目全非，平淡无奇，毫无动力。可见装饰音对体现民族音韵特征是何等重要。

这里的装饰音不能滑奏，它是从笛韵中衍生出来的，其他乐器只能模仿笛韵按指序奏出。

例 5：也有一些“可滑可不滑”的装饰音，需指挥裁定并统一奏法。比如以东北民歌改编的合奏小品《对花》中的一个乐句（霍存慎改编）

