

于 捷 傅利民

民族乐队的音响结构观念探索

摘要：在中国漫长的社会历史中，每个时期的民族乐队呈现出不同的时代特征。本文探讨了民族乐队音响观念的历史演变，从春秋战国时的编钟、编磬乐队的“以众为美，以钜为美”，到秦汉时的相和曲、清商乐的典雅华贵，从隋唐规模庞大的九部乐、十部乐，到近现代融合中西的“吹、打、弹、拉”的民族管弦乐队编制，展示了一幅我国民族乐队发展的波澜壮阔的历史画卷。接着笔者就民族乐队音响的和谐观与平衡观展开讨论，通过对民族乐器法与大量的民间乐种、创作乐曲的深度分析，认为中国民族管弦乐队发展的前景在于走继承与发展之路，在充分发挥民族乐器特性的基础上去追求现代审美的整体和谐，通过“吸收”与“融合”两个阶段达到广采博纳兼收并蓄的目的。

关键词：民族乐队；音响结构观念；和谐观；平衡观

中图分类号：J632.6 文献标识码：A 文章编号：1002 - 9923(2005)04 - 0112 - 03

不同历史时期的不同经济、政治、文化、地理等背景，使每个时期的民族乐队有着不同的时代特征。就民族乐队的音响结构问题，笔者将从民族乐队音响观念的历史、民族乐队音响的和谐观以及音响的平衡观等方面的问题作进一步探讨。

一、音响观念的历史沿革

我国早在几千年前就有乐队存在，随着历史的不断演变，民族乐队也显示出不同时期的音响特点。在战马嘶鸣、群雄逐鹿、硝烟弥漫的战国时代，列国皆期盼以其强盛的国力和巨大的兵力一统中原，“强”“巨”成为当时的众望所归，“以众为美，以钜为观”的心理成为大众的审美标准，为帝王歌功颂德的音乐自然倍受影响。单看于1978年在湖北随县出土的战国曾侯乙墓中的钟鼓乐队就让人震撼不已，其中包括124件乐器，打击乐器有编钟64件、编磬41枚、镛钟1件和建鼓等，弹拨乐器有琴2件、瑟12件，吹管乐器有笙5件、篪2件、排箫2件等，这种规模的乐队在世界音乐发展史上也是极其罕见的。历史至秦汉，天下一统，秦皇汉武开创少有之盛世，中庸和谐的儒家思想倍受推崇，于是在“雅乐为尊”、“俗乐雅化”的指导下，产生了相和大曲、清商之乐等之类的音乐，如

“清”“商”“瑟”。这些乐队组织主要以吹、弹乐器加上少量打击乐器组成，如笙、笛、箫、琴、瑟、箏、琵琶等，音响典雅华贵更显宫廷之堂皇。到了隋唐，在开元盛世和贞观之治的推动下，对外交流日益频繁，中原已然成为世界政治、经济之中心，“海纳百川”、“吸收融合”成为当时的时代主题，从名目繁多的隋九部乐、唐九部、十部乐就可以看出大国的广阔胸襟，当中乐队组合除了汉族传统乐器外，融入了大量来自天竺、龟兹、疏勒、高丽等外族或外国的乐器，比如羯鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等，可谓万花竞艳，各显特色。当时随着不同文化交流的深化，在我国一种新型的乐器——拉弦乐器产生了，如“奚琴”、“轧箏”等，从此拓宽了民族乐队的表现领域，丰富了声部音响结构。拉弦乐器的出现对我国民族乐队音响结构的发展起到了极为重要的推动作用。

宋代以后，随着城市化的步伐迈进，商业繁荣，音乐亦不再以上层社会为主流了，大众、市民音乐兴起，各种乐队形式纷纷建立，如弦索乐队，即全部以弦乐器为主奏乐器的乐种，有弦索十三套、河南大调曲子板头曲等；丝竹乐队，即以吹管与弦乐器为组合的乐种，有江南丝竹、广东音乐等；鼓吹乐队，即以吹管乐器为主奏乐器，配合其他管弦乐器和打击乐器，有鲁西南鼓吹乐队、河北音乐

收稿日期：2005 - 06 - 17

作者简介：于捷(1959 -)，男，广东东莞理工学院音乐系主任，副教授。

傅利民(1960 -)，男，中国音乐学院音乐教育系教授。

会等；吹打乐队，即以管弦乐器（或单独管乐器）与打击乐器演奏并重的合奏形式，有苏南十番锣鼓、浙东锣鼓等；锣鼓乐队，即全部用打击乐器演奏的民间器乐合奏形式，有西安铜器社、山西降州锣鼓等，还有各种道教、佛教等宗教乐队，逐步确立了近代民族乐队的雏形。

到了19世纪末，除晚清宫廷仍保留有雅乐乐队外，散在各地的民间乐队基本上已处于自生自灭的状态，一般只在当地活动，较少相互交流，所奏乐曲也常局限于自己的乐种，而一种新的音乐形式——西洋音乐正以迅雷不及掩耳之势进入中国，历史不可避免地将中国传统音乐与西洋音乐碰撞一起，体现在乐队上的便是民族传统乐队与西洋交响乐队的碰撞。一方面是民族乐队在乐器制造、音色、演奏技法、演奏风格等长期形成的民族特色，另一方面是国际通用的音乐表现工具如钢琴、管弦乐队等的进入甚至充斥，于是一种新型的民族乐队逐渐萌芽、形成、发展和壮大。20世纪20年代的上海大同音乐会乐队，最初以古代雅乐的乐器，如箫、笙、钟、磬、琴、瑟等为主，后来发现这种编制只适于演奏雅乐的局限性，于是补充了笛子、琵琶、二胡等等，在柳尧章先生的努力下将古琵琶曲《夕阳箫鼓》改编为新编制乐队演奏的《春江花月夜》，一举获得成功，受到大众的欢迎，后其他乐队通过实践，又在此基础上不断扩大，吸收更多乐器，形成了包括吹、弹、拉、打四大类型在内的乐队编制，直到今天，尽管各地民族乐团的编制不尽相同，但这四大类型所组建乐队及其音响结构已经基本形成。

二、音响的和谐观

不同民族、不同时代、不同风格的音乐是千差万别的，人类对于这些音乐的审美标准总是随着时代的发展而不断改变的。既然历史让传统民族乐队与西洋管弦乐队发生像今天这样如此亲密的接触，近现代的音乐工作者们也顺应历史潮流，对民族乐队进行改革。首先，对大部分的乐器改革，使之十二平均律化，以便演奏和声和转调；其次，细化各乐器组的高、中、低声部配制，增加声部之间及内部的平衡、统一性，并加强了乐队的表现力；再次，将不同乐种（如吹打、弦索乐类）而编制不同的乐队，像戏曲中的“南北合套”一样，最终形成了吹、弹、拉、打四大类型在内的乐队组织，确立了各民乐团体间完全统一或大同小异的编制，更利于各地乐队的交流合作及发展。另外，民族音乐作曲家们亦根据这些新情况，改编创作了一系列的现代民乐作品，如《喜洋洋》（刘明源曲）、《翻身日子》（朱践耳曲）、《春节序曲》（李焕之曲）、《长城随想》（刘文金曲）、《瑶族舞曲》（彭修文曲）等，深受当代观众的喜爱。

纵观这种发展模式，似乎我们是在模仿并试图达到西方古典交响乐队所具有的那种和谐的审美标准，但实践证明，我们不可能完全达到位于地球另一个方向上的民族通

过多少年来的摸索、尝试和改进而形成的这种乐队所表现出来的美。我们是在另辟蹊径，在充分发挥民族乐器特性的前提下，去追求现代审美的整体和谐，这样既能把握时代性，又能扬长避短，增强民族乐队的表现力。比如民族乐队中缺少西洋管弦乐队中的铜管乐器组，所以要得到雄伟、恢宏的音响就很不容易，要弥补这一缺憾，这个乐器组的音区使用就成了关键。若盲目追求像西洋乐器的那种音高、音量，则适得其反，扬短避长了。要知道民族乐器中，二胡的高音区闷、涩、暗；唢呐的高音区尖锐；弹拨乐的高音区无共鸣、生硬等，这样的高潮只会使整个乐队音响干涩、生硬。相反，我们充分了解、掌握每件乐器的各音区的发音特点及个性，根据需要，在力度、独奏与合奏、音区等环节上下文，这个高潮会达到预期效果的。再比如西洋音乐是以和声体系的创作为主，运用到西欧乐队中恰到好处，使乐队音响的和谐程度发挥得淋漓尽致。而中国民族音乐则以单音音乐为主，是否运用到现代民族乐队中就与和谐观格格不入呢？回答是否定的。人类原始本能的审美心理都要求一种宽泛的和谐和观念，既包含约定俗成的协和因素，也包含本身不协和而分置于音乐中支撑起整体和谐的因素。也就是在一首民族器乐曲中，既可以存在不协和甚至尖锐的不协和音响，还可以存在连最简单的和声都没有的原始多声部及大量独奏（如持续低音、旋律加花等）由各种不协和的局部因素构成协和统一的整体。在这种理念指引下，才能系统地建立民族乐队的整体和谐观。

三、音响的平衡观

在中国，是以打击乐器和吹奏乐器为最早的乐器形式，先秦时期已有之，如鼓、磬、钟、铙、埙、笙、骨笛等，后来才逐渐产生弹拨乐器，如琴、瑟、箏、琵琶等，很长一段时期后，拉弦乐器才开始产生，如奚琴、轧筝等。而西欧，他们的古音乐文明可追溯至古希腊时期，那时就已经有弹拨及拉弦乐器，并且是作为音乐活动中的基础乐器，如维奥拉（拉弦乐器）、阿弗洛斯（弹键乐器）等。二者基础不同，以致后来分别走向不同的发展方向。中国民族乐器的个性很强，尽管在现代民族乐队中想方设法转换每种乐器的个性，也无法达到西欧交响乐队那样的和谐。而西欧交响乐队的形成就是以淡化每件乐器的个性而获得乐队整体音响的和谐统一。所以，与其白白丢弃民族乐器的个性，不如妥善利用之，开创一个不同于西方交响乐队的个性化的乐队音响。

1979年中国音协在成都召开的器乐创作座谈会中有关“民族乐队规范化”的讨论拟定的模式为这样：拉弦乐器为高胡、二胡、中胡、大胡、低胡（若需要则掺以板胡、京胡甚至坠胡等）。弹拨乐器则以柳琴、琵琶、中阮、大阮为一组，另加上扬琴与箏（大三弦作为大阮的同一类型，小三弦则作为特殊乐器）。吹管乐器则分为多组，如

笛子有梆笛、曲笛(兼箫)、新笛(兼巴乌);笙则有高、中、低音之分;唢呐也有海笛、高、中、低音等区分;管子只用中音与低音。打击乐器则未有特别限制,各乐队可按自己的条件来选择及使用,而许多乐器的新改革还在不断出现,这些改革成果也可能运用到乐队之中,可见,民族乐队的组合很可能会越来越多样化。

从拉弦乐器来看,乐队中设立五种胡琴,即高胡、二胡、中胡、革胡及低胡,这一组只要编制整齐,就会有好的效果,但在音色上并不能像西方弦乐那样完全谐和,尤其是高胡,个性特强,再就是作为低音部分的革胡及低胡,音色暗淡,有时乐队面对这些问题,甚至直接用西洋乐器来替换这些个性突出的民族乐器,如用大提琴和贝司提琴来代替低音声部,这样在低音声部平衡方面,基本尚可配合,但任何改革发展都不应该改变乐队的总体音响特色,否则,就没有其存在之必要了。其实我们可以在许多方面吸收融合,比如,在民族乐器的制作上让高胡、二胡、低胡等乐器的音色尽量地靠拢,或是在民族乐队作品的创作上,依据物尽其用的原则,突出乐器的独特个性,避免不必要的、不同品种的齐奏,在郭文景先生作曲的《滇西土风二首》的第一首《阿佤山》中,作者抓住少数民族拉弦乐器偏爱空弦音的特点,用在整个弦乐声部中,并且插入经过性的音,将民间乐器特有的滑奏或称“跑音”的音响效果夸张地再现,别具新意,再现民俗情趣。

弹拨乐器是我国民族乐队的特色。目前所用的柳琴、琵琶、中阮、大阮和三弦的组合,有时甚至主张用同乐器组成高、中、低的系列,尽管在音色的统一上,效果尚好,但缺少音色的丰富性及多样性,失去了弹拨乐器的传统表现特色。有些音乐工作者在乐器改革上,为了追求十二平均律的效果,甚至抛弃传统乐器中代表性的特色,得不偿失。比如说,古筝自古以来就以五声音阶的弦位排列;“清角”、“闰”须通过加重按弦力度得出,若以十二平均律的音阶排列来增加弦数以改革,则失去了特有的韵味,就像篮球场上,只有一个球,大家争抢,施展浑身解数跑位、抢断、篮板、联防等,自然形成一个充满活力、生气的赛场,那么比起平时每人一球的枯燥训练要精彩多了,多个音在一根弦上产生的古筝拥有的就是这种篮球赛场的“味”。另外,弹拨乐器组难以同时发出整齐的声音,但从目前的由高到底的配备排列,只要训练有方,是即可保持色彩的丰富性又有融合性的一种方式。要指出的是,大三弦的个性较强,它常做色彩乐器,在常规情况下,尤其是弱奏及抒情性的段落中,融合性差,而强奏时的冲突不会很大,所以应综合加以运用。柳琴和三弦的力度平衡上较好,中阮和大阮较弱,因此,中阮和大阮可以适当增加,不要这个特殊的音色。

吹管乐器组,由于每组乐器都极富个性,如梆笛、曲笛、唢呐、管子等,在民族乐队中历来都分类处理,笛、箫组乐器与其他乐器较易结合。笙则以其象征着“天地

合”、“君臣和”的理念制乐器,从诞生之初便注定能与所有的管乐器融合,但唢呐组似最突出,在强奏或弱奏时都压倒了所有的乐器。在实际操作中,保持高、中、低音唢呐的色彩特性,同时加强它们之间的融合性较为重要,郭文景先生的《愁空山》中就充分发挥和夸张民族乐器的固有特色,营造了更具中国特色的音响。比如用唢呐和管子的技法极难吹准一个大三和弦,所以,常用来演奏不谐和和弦或者大齐奏,《愁空山》中有一段将民间的所谓“跑音”效果的奏法,运用于现代民族乐队中,即用管子、唢呐、笛子等全体齐奏大段的旋律,在其中插入几个临时变音,模仿出那音不准的效果(民间常用,很有风味),这些音响相互碰撞,造成强大的震撼力。

从打击乐器来说,如钟类、锣类、鼓类、铙钹类为代表性的乐器以及许多少数民族的代表性打击乐器,如长鼓、蜂鼓、象脚鼓、马锣等,在民间,有多种打击乐器的配制,但有着许多共通性,如都以鼓、锣、镲三类乐器为主的乐器配制法,确立以鼓为中心地位的击乐群,从乐队音响平衡角度看中国打击乐有常见以下几种形式,一是以板梆、铃类乐器组合的配制形式;二是以小鼓、小镲、小锣类乐器组合的配制形式;三是以在一、二种乐器配制的基础上,加进大鼓、大锣、大镲类乐器组合的配制形式。另外总体上讲,在演奏方法上也具有共通性,如手腕运动、力度变化、音色控制等方面,应为大同小异。对现代民族乐队中打击乐器的运用,要抓住本民族特点关键在于把握以上的共通性。在国际上,西方已将东方打击乐器广泛运用于新作品中,中国新型民族乐队也引进定音鼓、大钹、小军鼓、木琴、铝板琴等。因为打击乐器主要是透过不同色彩的乐器及不同的节奏组合,来表达人们的思想感情,这是中外皆同的。当然各个国家、民族的打击乐间有差异存在,但彼此间的共同结合相对其它乐器组要更为方便。这种交流是完全必要的,但要注意本民族打击乐器的使用量,还应体现更多的民族性。

综上所述,我们的民族乐队应当走继承与发展之路,既要继承自己优秀的极富特色的方面,又要广采博纳,但这个“博纳”要分为“吸收”与“融合”两个阶段,往往吸收容易,真正融合确非易事,要让新因素融入后,令人感觉既新鲜又有味,而又不知道到底从何而来,否则,就不是民族乐队的吸收发展,而成为被新因素所改造的牺牲品了。

21世纪将是经济一体化与文化多元化共存的世界,求同存异将成为新趋势。有着五千年悠久历史和丰厚文化积淀的中国,已经开始全面融入世界先进文化的潮流,并将自己的文化发扬全世界,新时代的民族乐队决不是西欧交响乐队的复制品,而是独一无二的中国化、现代化的新型民族乐队,其奏出的整体音响必然是尽显中国气派、中国魅力的音响。