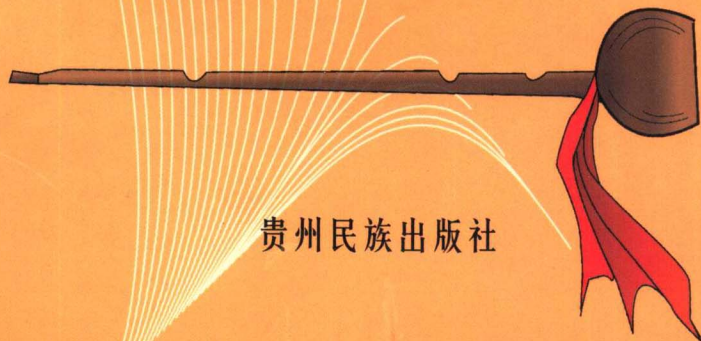




布依族民间乐曲选集

一丁 编著



贵州民族出版社

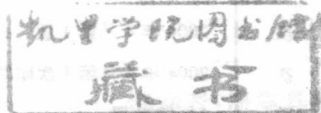


一丁 编著

布依族民间乐曲选集



0581870



贵州民族出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

布依族民间乐曲选集/一丁编著. —贵阳: 贵州民族出版社, 2004. 4

TSBN 7-5412-1176-1

I. 布… II. … III. 布依族 民族器乐 器乐曲—选集 IV. J648

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 024220 号

作 品 名	布依族民间乐曲选集
作 者	一 丁 编 著
出版发行	贵州民族出版社出版发行
印 刷	黔西南州报社印刷厂印刷
开 本	650 × 1165 毫米 1/32
印 张	9.4375
字 数	250 千字
版 次	2004 年 4 月第 1 版
印 次	2004 年 4 月第 1 次印刷
印 数	1 ~ 1000 册
定 价	22.00 元

序

杨方刚

民族音乐家一丁学友编著的《布依族民间乐曲选集》(下简称《曲集》),是一本具有专著性质的民间器乐曲集,文章与乐曲并茂,资料翔实且在学术上颇有见地。

我有幸在本书行将付梓之际拜读了文稿,深受教益,感慨良多。古往今来,从事学术研究者,虽精神上富有,但大多清贫寂寞,民族音乐学者尤其如此。一丁学友来自省外,他把自己人生最好的年华奉献给了黔西南地区民族音乐事业,并在年届古稀之时,仍笔耕不辍,为弘扬优秀的民族民间音乐文化而倾注心血,集毕生所得之精粹,结集出书。此情此景,着实令人敬佩!《曲集》以丰富的曲谱资料和精炼的述介为我们展示了黔西南地区布依族的“八音”、“小打”、“唢呐”等民间乐曲的全貌。为考察解读布依族民间音乐文化提供了参照。

布依族是一个有着久远历史的古老民族,其族源,最早可以追溯到在殷商时期已大量活动在我国长江以南广大地区的古代越人。据《布依族简史》(贵州人民出版社 1985 年版)和《百越源流史》(伍光岳著,江西教育出版社 1989 年版)记载:布依族的祖先自古以来就生息、繁衍于南、北盘江、红水河流域及其以北地带,是贵州土著民族之一。于春秋战国时代已在今贵州境内北盘江流域建立“牂牁国”的主要族群包括今布依族的先民。可见,今流传于贵州西南部布依族地区的民间器乐文化,是古越人文化的一个组成部分。

就“八音”而言,其颂扬天地神灵、告奉祖先的乐奏内涵是巫文化

的遗绪；其具有仪式意蕴的演示程序，当是古之庙堂仪式乐舞的一种民间变异形态；其以布依族乐器为主体的演奏组合，和乐舞相融、歌乐并进的表演形式，反映出鲜明的布依族民间歌舞色彩。对此《曲集》指出：“布依族‘八音’长期根植于本民族的田野沃土之中，而且，八音乐曲的本身具有较广泛的包容性，以致随着时间的推移，以及人们对艺术形式出新的不断需求，她的发展已经有了‘八音坐唱’和‘布依戏曲’等艺术形式。”可见，“八音”是由布依族先民创造的并长期在布依族民间文化哺育下发展起来的既古老又极富活力的艺术瑰宝。对于“八音”的历史渊源，《曲集》中有专文述介。

自宋代始，随着中国传统文化的转型，市民文化的勃兴，民间器乐活动呈现发展态势。南宋时，在南方各省，称为细乐、清乐、小乐器等乐种已相当普及。其中由三至五人组合演奏泛称为“丝竹乐”的民间乐器合奏，历经明、清到近代有了很大的发展。它在江、浙一带称为“江南丝竹”、在粤地称为“广东音乐”、在福建则称之为“弦管”等等。随着历史上各种原因的族群迁徙和黔桂、湘黔、滇黔及至赣黔等省际间的民间文化的流动变融，“丝竹乐”这种轻便小型的器乐合奏形式，传入了黔西南晴隆、兴仁等县的布依族聚居区，被智慧的布依族人民所吸收，与当地的民族音乐相融合，最终变革成为布依语称为“登、丹、打、应”，俗称“小打”的一种布依族乐风的“丝竹乐”。诚如一丁《曲集》专文所言，布依族的小打音乐是“民族音乐相互交融的典范”。

尽管相互交融是文化得以发展进步的客观规律，但要在一个不太长的历史时期中，把某种他文化式样变革成为“我文化”，并非易事。能成功地做到这一点，是一个民族在文化建设上充满民族自信心并善于博采众长的表现，是一个民族的文化呈上升态势的反映。布依族人民采用乐器本土化、音乐民族化、活动民俗化、演奏生活化等举措，把外来之“丝竹乐”变革成为自己民族的“小打乐”。这就充分地说明了布依族的传统音乐文化是一种生机勃勃充满活力的文化，布依族人民是一个勇于吸收、善于吸收，富有变革创新精神的民

族。

关于唢呐与布依族唢呐乐的生成，是上述论点的又一个例证。唢呐本为外来乐器，约于金元时期由波斯、阿拉伯传入中国，经长期的流传变革，已融入中华文化，成为了曲目丰富、表现力很强的一件中国民族乐器。自明以来，唢呐渐次由中原传入黔地，被各少数民族所接纳，布依族的唢呐乐便是在这一文化背景下逐渐形成的。

一般地说，布依族唢呐与流传于我国广大汉族地区的唢呐形制基本相同，只是在音乐上有布依族自己的特色。正如《曲集》所说：“布依族民间演奏的唢呐，尚未发现有自己制作的情况，但所用吹哨，则具民族特色，有的用自制的芦苇哨，有的用虫壳哨。布依族的唢呐调，追源溯流，她的母体是属于汉文化，但通过布依族民间演奏家们长期的传承、衍化的结果，已经注入了‘民族性格’。”在这一论断的基础上，我想根据我所了解的情况，在这里稍作点补充。即布依族的唢呐，除了用虫壳作哨外，有的还用竹管替代木质唢呐管，有的还用竹编蒙皮纸浸桐油作唢呐碗。这些作法，当非随意所为，乃是为了使唢呐的音色更柔和一些，更贴近人声，与富有特色的本民族的歌唱声调相融。另外，与唢呐同族的布依族吹管乐器“勒尤”（勒浪）和流行于长顺县的“嗒嘀珑”，前者被称为“多情的小唢呐”，后者俗称“竹唢呐”，并且它所吹奏的大多是唢呐曲。这里说明，唢呐进入布依族地区后，一方面是融入当地的民族文化，自身发生变异；同时，它对布依族的民间吹管乐器的发展也产生了不同程度的影响。这种相互吸收、互相影响的现象，反映了不同文化间碰撞、交融的双向性。当然，文化的吸收和借鉴必须有一个前提，即“以我为主，为我所用”。这里是布依族民间器乐在发展过程中所反映出来的一条客观规律。

《曲集》内容非常丰富，涉及的问题面亦很广。《曲集》面世后，在有关学术问题上，可能会有不同的看法和见解。我想这是非常正常的，也是一丁同志所企盼的，因为只有健康而活跃的学术争鸣，才能推动学术进步。

另外，出书与制作电影一样，永远是一门遗憾的艺术，它总会有

这样和那样的不足,会留下某种缺憾,《曲集》自然也不例外,因为世上从来就没有十全十美的事物。但是,著书立说又如同建筑,整个文化大厦是由古往今来众多的文章、专著垒砌而成的。从这个角度看,一丁《曲集》的成稿出书,是非常有意义的。特致贺!

最后,我必须坦诚的说,虽然我过去曾在黔西南布依族苗族自治州文工团工作过几年,近十余年来又参与了《中国民族民间器乐曲集成·贵州卷》的编纂工作,对黔西南地区的民间器乐有一些了解,但毕竟缺乏深入的调查研究,所以本文所言只是一点粗浅的读后感,对此深感不安。

我期待着《曲集》面世,祝愿一丁老友艺术之树常青!

2003年盛夏于太慈斗室

目 录

序	杨方刚 (1)
---------	---------

一、布依族“八音”

民族瑰宝 渊源流长

——浅谈布依族“八音”的艺术特色及其渊源	(1)
1、喜 调	演奏者:册亨县板坝八言队(7)
2、起 调	(9)
3、起落调	(11)
4、走路调	(13)
5、拜堂调	(15)
6、林 板	(18)
7、正 音	(19)
8、正音调	演奏者:册亨县板坝八言队(21)
9、八谱转正调	(23)
10、林板正调	(25)
11、反 调	(27)
12、起路调	演奏者:册亨县教乐八音队(29)
13、岩夹调	(31)
14、起落调	(33)
15、八板正调	(35)

16、者艾调	(37)
17、过堂调	(39)
18、闲 调	演奏者:兴义市南龙八音队(41)
19、过场调	(43)
20、过堂调	(45)
21、闲 调	(47)
22、八 板	演奏者:安龙县岜浩八音队(48)
23、闲 调	(51)
24、八板调	演奏者:安龙县坡脚八音队(53)
25、走音调	(54)
26、马到铃	(56)
27、歌堂调	(58)
28、马走街	(60)

二、布依族小打音乐

民族音乐相互交融的典范

——浅谈布依族“小打音乐”的艺术形态及其演变	(62)
------------------------------	------

演奏者:梁富辉(笛子)王关连(胡琴)王大华(月琴)王月莲(碗)

30、接客调	(69)
31、请客喝酒调	(74)
32、送客调	(81)
33、椰子八谱	(86)
34、达南二谱之二	(91)
35、达南三谱	(94)
36、达南二十谱	(99)
37、达南二十三谱	(103)

38、达南二十六谱	(106)
39、达南三十七谱	(110)

演奏者:王兴南(笛筒)王兴北(胡琴)王兴良(月琴)廖顺刚(碗)

40、一更里	(115)
41、二更里	(118)
42、三更里	(121)
43、四更里	(125)
44、学关二谱	(129)
45、学关三谱	(134)
46、学关四谱	(139)
47、学关六谱	(146)
48、学关二十四谱	(152)
49、学关五十一谱	(156)

演奏者:李组国(笛筒)李组昆(胡琴)李绍战(月琴)李组强(碗)

50、紫圪四谱	(162)
51、紫圪七谱	(167)
52、紫圪十八谱	(170)
53、紫圪十九谱	(173)
54、紫圪二十二谱	(178)
55、紫圪二十三谱	(183)
56、紫圪二十五谱	(187)
57、紫圪三十五谱	(190)

演奏者:梁炎安(笛筒)梁炎雄(胡琴)梁启光(月琴)梁炎军(碗)

58、考 谈	(195)
59、过街调	(197)
60、胡焦眼	(199)

61、老天牌	(202)
62、大新十三谱	(204)
63、大新二十谱	(207)
64、大新三十四谱	(210)
65、大新四十八谱	(214)

演奏者:罗景富(笛筒)罗景兵(胡琴)罗应立(月琴)罗景昌(碗)

66、吴音坪二谱	(219)
67、吴音坪四谱	(222)
68、吴音坪八谱	(225)
69、吴音坪二十一谱	(228)
70、吴音坪二十七谱	(230)

演奏者:何明秀(笛筒)何光益(胡琴)何光辉(月琴)陈昌祥(碗)

71、谢主人调	(235)
72、下雾二调	(237)
73、爹爹调	(242)
74、下雾二十谱	(245)
75、下雾二十五谱	(249)

三、布依族哨呐调

民族意识的结晶

——黔西南州布依族“哨呐调”述略	(253)
------------------------	-------

76、达南三谱	(255)
77、过街调	(256)
78、黔西调	(258)
79、喜调一谱	演奏者:向东山 向东亭(261)

80、大开门	演奏者:韦忠信 韦忠福(262)
81、小开门	(263)
82、客人相互敬酒调	演奏者:韦利熙 韦利朋(264)
83、梳妆调	(266)
84、闹洞房调	(267)
85、杀牛调	(269)
86、花花调一调	(271)
87、花花调二调	(273)
88、花花调八调	(275)
89、花花调十调	(276)
90、小开门	演奏者:陈昌祥 陈昌志(277)
91、大开门	(279)
92、大开门	演奏者:韦红林 苟木松(281)
93、小开门	(283)
94、大开门	演奏者:王明彩 赵启元(284)
95、小开门	(285)
96、南龙一谱	演奏者:韦利西 韦利朋(286)
97、南龙二谱	(288)
98、发亲调	演奏者:韦利西 韦利朋(290)
99、离娘调	(291)
100、拜堂调	(292)

情缘难断(后记)

——我和我的音乐	(294)
----------------	-------

一、布依族“八音”

民族瑰宝 渊源流长

——浅谈布依族“八音”的艺术特色及其渊源

“八音”原系我国周代乐器分类法的称谓，而流传在黔西南布依族苗族自治州册亨、安龙、兴义等县(市)布依族民间的“八音”，则是一种民间器乐组合演奏形式，它以牛骨胡、葫芦琴、箫筒、月琴、鼓、钗、包包锣、小马锣等八种乐器组合演奏，其乐曲概称为“八音乐”。

布依族“八音”，其曲调古朴素雅，乐器的形制、组合、演奏，极富民族特色。她的形成和发展，渊源流长，是我国民族器乐文化宝库中的瑰宝。

独特的乐器组合

布依族民间乐手演奏“八音”的乐器组合，虽然仍属传统民间乐队吹、拉、弹、打的编制规范，但其中各组的主奏乐器，八音却有着自己的独特性。

箫筒。用一根长约30厘米左右的水竹，利用一端的竹节，在水平面处开一“U”形风口，与风口成水平的管身上，开有五个发音孔，

可发出以“5”为主音的 5、6、1、2、3、5 诸音。箫筒因无膜孔，故又名“无膜笛”，其音色虽不及有膜竹笛那么明亮，但很富山乡风味。

牛骨胡。用长 10 厘米左右的牛裸骨做共鸣筒，骨筒的一端蒙以蛇皮或青蛙皮，骨筒的外侧，常开有许多小孔，并构成一定的图案，它既具有扩散音响的作用，又具有一定的装饰性。琴杆多为木质，长 42 公分左右，琴杆上端常刻有花纹或马头、龙头为饰。弦轴用黄杨木或鹿角做成，弦有丝弦、金属弦两种。牛骨胡的音色介于高胡与京胡之间，音质清脆而明亮。民间乐手多半将指位固定在第一把位上，奏高音时，常将三、四指滑向二把位，故常出现滑音效果。

葫芦琴。用葫芦瓜壳截去两端做成共鸣筒，小的一端蒙以蛇皮或青蛙皮，琴筒的外侧开有许多小孔，其功用与牛骨胡同。琴筒长约 15 厘米。琴杆木质，长约 60 厘米，琴杆上端或刻花纹、或雕刻成弦箱。弦轴用较坚实的木质做成。弦有丝弦、金属弦两种，葫芦琴的音质较之二胡更为圆滑、柔和，演奏时，民间乐手常将一指固定在弦式的第三音上，因此，演奏时，常出现上滑音与下滑音的效果。

弹弦乐器中的月琴，是民间乐手就地取材自己制作，不仅材料有别于普通的月琴，其弦式、品位的设置，以及弹奏的技艺也有别于普通的月琴，加上乐队中打击乐器选用了普通乐队中不常用的“包包锣”，故“八音”乐队中吹管、拉弦、弹弦、打击等乐组所产生的声部音色，以及整个乐队形成的“复合”音响，有着它浓郁的地方特色和民族特色。

浓烈的民俗色彩

布依族“八音”，是布依族民间的节俗文化之一。每当寨子里谁家婚娶、寿庆、立房，主人家都要请寨子里的“八音班”来家里热闹一番，逢年过节，寨子里也可看到“八音班”活动的感况，藉以增添喜庆热烈气氛。对“八音班”，主人家不仅要以酒肉相待，同时，在每道程式之中，还要以“红包”相谢。

“八音班”所用的乐器，平时都供奉在“班主”家的神坛上，并分别在乐器的某部位“披红”（系上红布条）。当“八音班”班主接受邀请的当日，由班主召集全体乐师，焚香点烛，祈祷宗祖神灵后，才将乐器分发给每个乐师。

“八音班”去主人家的路上，多半演奏的是《走路调》、《起路调》、《踩门调》或《闲调》等。此时，寨子里的男女老少，穿红着绿，欢声笑语，相拥着“八音班”一起热热闹闹地走向办喜事的主人家；而主人家的长者，躬身门首，在鞭炮声中请“八音班”进入早已设案的厅堂，这算是“八音班”的第一道程式。

“八音班”坐定后，以演奏《喜调》、《敬酒调》开始。此时，在悠扬、柔婉的乐声中，身着彩衣的“金童”执壶，“玉女”托盘，翩翩起舞，先向主人家的宗祖神灵敬酒，次向天地敬酒，继而给在堂的老人、客人一一敬酒而告终，这是“八音班”的第二道程式。

接下去，如果是婚庆新郎新娘拜堂，演奏的是《拜堂调》；如果是立房上梁，演奏的是《歌堂调》；如果是寿庆，演奏的是《八仙调》；如果是主人家开饭，演奏的是《敬酒调》、《谢酒调》；当主人家的客人告辞时，演奏是《道谢调》，其余时间，则演奏的《闲调》、《林板》、《岩甲调》等。

古朴的艺术形态

布依族“八音”音乐，从其冠名、乐曲的发展手法、乐曲的艺术思维，则可窥视其古朴性。

（一）乐曲冠名

纵观各个民族的民间乐曲，其乐曲的名称，多半与某一民族的民俗、或对大自然的审美，以及人们的爱情生活有着一定的联系，而布依族“八音”的乐曲，较为突出的是：借用当地的地名作为乐曲的冠名。如《者艾调》、《岩甲调》中的“者艾”、“岩甲”，均系册亨县境内布依族的村寨名称。据考，这些村寨的名称明、清以来就一直存在。由此可见，这类具有鲜明地方性和古朴性的乐曲，在当地流传

有着相当久远的历史。

(二)乐曲的发展

布依族“八音”的音乐,不少乐曲会使你感到它的大同小异,这种大同小异,不仅形成了这类乐曲的统一风格,同时,也说明了“八音”乐曲的发展,并不是遵循某种作曲法的原理,而是通过布依族民间音乐家们对事象的观察、体验,并把自己的审美情趣和潜在的民族文化意识作为发展这类乐曲的一种思维方式。归纳起来,这类乐曲的发展,是以一支“母曲”为基础,然后,衍化成为若干同一风格、同一艺术形态的“子曲”,从而,我们可以窥视到这一艺术手法的民族性和古朴性。

(三)乐曲的结构

布依族“八音”乐曲的曲体结构,从总体来说,虽然也可划分为一段式、二段式、三段式、多段式几种形态;但无论是哪一种曲体结构,都反映了布依族民间音乐家们那种非规整的审美倾向。如流行在册亨县板坝的《林板》全曲是属于由五个乐句组成的一段式,而句式结构却为 $5+3+3+3+7$ 这一模式。这种句式结构的不规整性,在其他民族的器乐曲中,是比较少见的。又如流行在册亨县散乐的《正音》,其曲体是属于带重复的二段式结构。然而,第一段前6个节的旋律与第二段前6小节的旋律,无论是旋律思维,还是句式结构都无其共性,这显然不是一种偶然性。

(四)乐曲的调式逻辑

任何民族的乐曲,其旋律的发展,都规范在一定的调式逻辑中,也就是说,它的乐句的结束音,特别是乐曲的终结音,必须遵循某一调式的调式思维;然而,布依族“八音”中的部分乐曲,却有着自己的调式思维。如流行在册亨县板坝的《走音调》,流行在册亨县散乐的《岩甲调》,不仅乐曲乐句的结束音无法体现它的调式逻辑;乐曲的终结音终止在非调式主音的“3”这个音级上。

以上这些现象的出现,正好说明了布依族的民间音乐家们,在

漫长的历史长河中，感受到事物的存在和发展，不仅有着统一、均衡性；同时，也存在着变异性和非规整性，从而，他们把储存在大脑之中的意象，转化为创造艺术美的一种审美意识。因此，这类乐曲的投情设色，反映了符合自己“民族性”的艺术思维。

布依族“八音”，长期根植于本民族的田野沃土之中，而且，“八音”乐曲的本身具有较广泛的包容性，以致随着时间的推移，以及人们对艺术形式出新的不断需求，她的发展已经有“八音坐唱”和“布依戏曲”等艺术形式。

久远的历史渊源

“八音”这一艺术形式，到底何时在黔西南州布依族地区形成，由于经史不传，志书无载，年湮代谢，荒疏难考。但从这一地域范围内“八音”的活动，则端倪可见。

据说，“八音”在宋代即开始在桂东南一带流传。

《粤西文载》卷一称：陈琏，广东东莞人，明洪武举人，为桂林教授。在他的《大成乐赋并序》（赋略）中所说：“明年春丁祭，八音克谐，六佾整肃，神人以和，时观听者咸相与叹赏，以为盛朝盛事”。从这一记载中，可以看出，明代流行于桂东南一带的八音，不仅用于祭祀盛典，同时，还有傩形态的歌舞，其规模十分宏大。

明末清初，八音在桂西北一带也已十分盛行，整个珠江流域，以及百色、龙州等地都能见到它的踪迹。以致清代杨恩寿在《坦园日记》中就记述了，几天之内在这一地域范围内连读看了数场“八音班”表演的盛况。

黔西南州的册亨、安龙、兴义等县（市）部分布依族地区，自宋置泗城州到清雍正五年“拨粤归黔”以前，不仅与同一族源、操北部方言的壮族地区相连；而且，其间七百多年（公元960至1727年）一直在同一辖区内，清以来，同一地域范围内频繁的“八音”活动，在渐次从桂东南流向桂西北靠南盘江、红水河一侧的、操北部方言的壮族地区的同时，又流入靠南盘江、红水河另一侧，操第一土语的布依族地区，这是毋庸置疑的事。