

中央音乐学院图书馆藏书

书号 F2.0/
6cEb42

总登记号 21063

民間音樂研究

孟文濤譯著



中央音樂學院圖書館

收到日期 58年1月7日

總登記號

葉書店印行

21063

民間音樂研究

孟文濤譯著



上海萬葉書店印行

有著作權・不許翻印

1-3,000

一九五一年九月一日印刷・一九五一年九月十日初版

民間音樂研究

譯著者	孟	文	濟
發行者	錢	君	獨

發行所 萬葉書店

上海南昌路四三弄七六號 電話八四九七九

序

本書分上下二篇。

上篇論民間音樂一文，原是三年前應繆天瑞先生之約，爲樂學雜誌第六期“民間音樂特輯”而譯的。樂學出到第四期就被迫停刊了，這篇稿子也就被擱置了三年。現在仍將它刊印出來的原因，是由於：一則、民間音樂研究，目前正是我們音樂工作者相當迫切而繁重的任務，我們過去在這方面的工作經驗還很少，可資參考的材料也不多，則本文多少有些能作爲借鏡的地方。二則、本文重點是在論西歐如英 德等國的民間音樂，對於民間音樂，我們不僅要了解自己所有的，也還得了解一點別人所有的；我們如想“一手伸向西洋”，學習西洋值得學習的東西，這種了解的基礎是很需要的。現有的音樂出版物中，關於這方面的資料，幾乎是絕無僅有，則本文也多少可以幫一點忙。基於以上兩點原因，雖然本文內容並不怎麼豐富，譯者仍決意把它印出來。不過，必須加以說明的是，本文原作者對民間音樂雖甚重視，且在本文結論中也曾抨擊那屬於“有閒階級的音樂”；但終由於出身自資產階級社會，有些論調，在觀點上就難得完全正確，甚至還不免有唯心之處；明智的讀者，自有批判能力，譯者也就不擬一一加以注釋。本來，對西歐資產階級的一切著作，我們都應以批判的態度去接受，固不僅本文纔當如是。

譯後散記 是譯者重讀後略有感想，隨讀隨記的；——故次序依譯文先後而定。希望對讀者能略有助益。

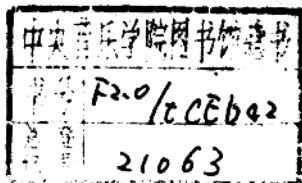
下篇中國民間音樂調式構成分析一文，是從筆者所著中國調式和聲教程一書內摘錄而來，並加補充寫成。調式構成分析，特別是對

我國民間音樂研究工作而言，甚爲重要；了解它，可順利解決許多其他研究工作問題。再，本文中所引錄的包括全國各地區的、各種類調式的、豐富精彩的譜例，與上篇所有譜例比較，也可增加讀者不少認識，知道我們民族的民間音樂蘊藏的富足，質量的優美，是任何其他民族所不能與之比擬的，也是外國學者所不能了解其萬一的。

當然，本文許多地方都屬筆者一己之見，難免有訛誤之處；筆者自己也不以爲這分析就可作爲定論；他倒是懷著“拋磚引玉”的心情，希望因這一個嘗試工作，能引起讀者研討的興趣，從而獲得讀者許多批評與指教。

上篇的譯文，得以在三年前譯成，是蒙薰的協助甚多，謹致感念之忱。

孟文濤，一九五〇年十二月漢口部藝學院。



目 次

序 I

上篇：論民間音樂（愛爾蘭：H. C. Colles 原著） 1

*無定形的音——音形——主要音形的重現與反覆——主要音形的模進——
調性——終止式——音階的系統化——調式的多樣性——東方曲調的特色
——裝飾性——歐洲民間音樂受東方民族的影響——音樂與民族性——民
歌與敘事詩——頂點與高潮——表情——曲調的兩種分類——重複式曲調
——對稱與統一——重複感曲調——連續頂點與高潮的安排——A B A
形式——其他各種形式的結構法——歐洲南部民間音樂——大小調的更迭
——和聲——歐洲北部的民間音樂——英國的民間音樂——結論（*這些
小標題係譯者所加）

譯後散記 35

下篇：中國民間音樂調式構成分析 42

前論 42

調式種類及其構成 56

起音與結音 66

上 篇

中央音樂學院圖書館藏書
3300.28
21063

論民間音樂

愛爾蘭：科勒斯 (H. C. Colles) 原著

整個音樂的基礎，和它在冗長發展過程中所處的最初階段，我們可從某些人類，譬如說，單純的野蠻人和土人，他們那最幼稚、最原始的音樂表現中尋求到。這些人，生活在孤獨隔離的地區，不曾勞受任何教育與文化的影響，他們對音樂關係所處的地位，就正如在音樂藝術性的進展尚未開始之前，人類的祖先對音樂關係所處的地位一樣。由於研究他們怎樣構成一些最原始的、片斷的音調與節奏的方法，和他們如何將這些片斷的音調與節奏編連在一起的原理，音樂發展過程中的最初階段，即可追尋得出。

不過，真正的民間曲調，卻是從比上述更高的一個階段纔能開始產生的。即是說，等到當這些片斷的曲調能被用為素材，而在一種能產生規律性與完整性的原理下結合在一起的時候，纔有真正的民間曲調形成；而這樣一種結合的才能，要到人類超出野蠻時代很久一段時間之後，纔能具有；所以，既作為野蠻人，所缺乏的就是連續思想的能力，即是，能在心意中同時把握不同因素間相互關係的能力。這樣，野蠻人所用的句子，勢必非常簡單；句子間的序列，也就亂雜無章。對於這種未開化的土著人的腦子，要求能控制足夠的因素，而使僅是兩個樂句，也能在規律的狀態中取得平衡一事，必將是一件了不起的難事。結構完整的標準，是取決於人類才智進步的標準的；所以，在野蠻人才智標準下所表現的東西，是不可能希望明確與一致的。雖然，他

暗示性的四分音 (Quarter-tone) 的上行句子。在所有這些事例中，所謂音調的進行，必然僅是一個聲音的上下滑動，而並不是一羣對於彼此間相互關係或對於任何普通原則都有嚴格明確性的音。本來，這種滑音進行，在音樂藝術的任何時代，即使是最進步的時代，都是常見的；並且，因為它顯明地超出了任何音階的範圍，還常常暗示出人類在行動中最直接的情感。不過，在音樂進步的時代，它只是作為演唱者們心血來潮時為求表情目的而偶一應用的一種裝飾品而已，在曲譜中也很少標記出來；而在野蠻人，它卻成為一種在音樂句法尚未形成之前最純粹的人性表現了。

比這較進一步的，是一個被翻來覆去唱著的單獨「音形」(Musical figure) 的形成。下面記錄的澳洲土人曲調，可作這種音形的例證：

例：



這簡單的音形，據說要反覆地唱上幾個鐘頭。這音形流露出一種下行的哀傷感的進行；——它是對上面談到的那種典型的、下行滑音進行的、哀傷的嘯聲所形成的第一種具有藝術性的樂語。如果我們認為它也包含了某種音階的話，那它就指出，含有一個向下解決的導音的下行四度是被當作最主要的特性音程應用著。另一個這種將單一音形反覆唱的相似例子，是某旅行家從東加大布 (Tongataboo) 採錄來的，據說也是沒止境地一而再、再而三地重覆著：

例：



要確定野蠻人唱出的究竟是甚麼一些音程，是極端困難的一事。因為，直到他們進步到能具有多少可以指出音與音間正規關係的樂

器以前，他們實際所用的音，都是極不固定的^①。可是，如果東加大布的例子是可靠的話，它無異暗示出了五聲音階中的幾個核心音，只不過在其中一個主要音上加了一種裝飾的滑音而已。

如上例所示，這種覆唱的例子，蘭多爾 (A. H. Savage Landor) 在他對毛野人阿納 (hairy Ainu)——目前居於日本北部千島羣島中一種奇特的孤立的種族——的報告書中也曾談到過。他說“同一的句子，在他們許多歌曲中都再三地出現”。又說：“阿納人的音樂……是一音調 (monotonous) 的、僅是它自身的連續反覆”。

另一個非常不同且地域迥異的種族南美的基阿那馬庫西的印第安族 (Macusi Indians of Guiana)，却具備了一種反覆的公式，這是比較更進一步了，因為這公式包含了對比的 A 與 B 兩個旋律 (例4)。

結構顯然地是並不一致的。歌唱者真正的激動彷彿從這兩個小音形中僅有的一點對比感中，已經變得愉快一樣，便像小孩般，將第

①要得到野蠻人及半開化人歌唱的真正效果，最好的辦法還是用唱片錄音。菲克先生 (Mr. J. W. Fewkes) 已經實際應用過，曾記錄下許多南美印第安人的曲調。這些曲調，在音調上都是不固定的，並且老愛重唱著他們所喜歡的特殊的音程或音形。下面這一首是他們那些奇特曲調中之一。五線譜的記法，與原來效果甚為近似，整個曲子在音調與音程的細節上極不規則。



The first system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, each marked with an 'A' above the staff. The bottom staff is also in treble clef and contains four measures of music, with the first and third measures marked with a 'B' and the second and fourth measures marked with an 'A'.

當人類文化水準進步提高以後，這類句子就漸漸做得長而有著變化了，句與句間的關係也見得更為明顯，其前後的序列也非常對稱。但它們所表現的在智力上相對的缺點，卻在結構（design）的脆弱和鬆懈。這一類音樂，將經過一個很長的時期，全都缺乏規律的嚴整性。正如那些易激動的小孩或低能的成人編講故事一樣，還沒有講到一半，就忘卻主題之所在，而將一些其實是彼此毫無關聯的偶發事件編在一起，信口講去；這類音樂，就正是如此。在一首十三世紀的英國的長的敘事歌手稿中，就有著這種無法可想的處理法的最出名的例子。講的是撒姆遜的故事。開始是極愉快的一個短句的覆唱，高興地嘮叨了一些時候：

A single line of musical notation on a five-line staff, representing the bass line. It begins with a bass clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

這種格式中比較具有點系統性的，是這首從摩扎畢克 (Mozambi-

que) 引來的曲調:



必須承認的是，這首曲調在記錄的時候也許給修改過了；要不，就並不是純粹的土生音樂。可是，在字裏行間，仍可顯明地看出，這曲調是曾好好地組織過，使從一高音開始，而收在終止的低音上；並且，那三種不同格式的，且有一定形式的音形，它們的連續輪用，是再沒有比重複第一句的這辦法更能使它們獲得均衡的了。

將一句令人喜歡並且能深感人心的有特性的句子，在歌曲中另一些模糊曲折未有定形的樂句中間反覆出現，這種結構的程序，是與我們今日所熟知的迴旋曲體 (rondo) 相類似，最明顯的一例，是一首英屬哥倫比亞的土民音樂：



當人類的組織標準提高時，將事物平衡得更合理的能力也變得愈為顯明了，同時，具有將一些簡單音形輪用得更規律性的能力，就

可立刻產生一個比上述那種迴旋曲雛形還更明確的最基本格式。

下面斐基 (Feejee) 人的音樂，是有著非常正規性的這種格式的例子。

例8.



這種結構的格式，在整個音樂藝術的過程中原都存在的，只不過被輪用的樂句有著長度的不同而已。中期歌劇中常見的詠歎調形式，就僅是一個特性素材在對比的調性中交替出現而已。在組織形式更高的交響曲中的迴旋曲，則是一段特性的樂曲與另一些和它成對比的樂曲的連續輪用了。但在上例斐基人的曲調中所輪流應用的，只有兩種音形。

用不同的句子，在其中穿插著一個主要音形的重複輪用，舉一非常嚴謹的例子，下面這首俄羅斯曲調，是值得研究的；它所具有的形式，可能達到了在那時能被想像出的極限：

例9.



這曲調之特別引人興味的，是因為它那組合形式，恰好是我們所熟知的迴旋曲體的倒轉；主要音形，每次都是在與它成對比的音形的後面出現。因此，也強調說明，這種藉主要音形的重現而使整體進行

緊連一起的常用原理，是有著多樣性的；可將主要音形置於前，也可置於後。在這首曲調中，調性是隱晦的，因為它以 D 音開始，結尾卻在 C 音上，所以，用星形（*）標出的那特殊小音形，顯然是唯一能使這曲調緊連在一起的東西。但是，這種交替輪用的處理法，卻顯示出一種能使整體曲調效果增強的技巧與智力。試看，這特殊小音形，第一次是由 D 音引進，第二次卻是 C 音，再又是 A 音，最後卻又是 E 音；而這最後一次，由於將它的起音升高，還構成了巧妙的變化。

將某一音形或節奏常常重現，而使音樂進行能統一的這一原理，是極為常用的。譬如對一個自由式旋律的長樂句，它那伴奏中某一音形的反覆出現，可為實用中的例證，如在巴赫（J. S. Bach）的意大利協奏曲和管風琴 C 大調幻想曲慢樂章中；同樣可以作為例證的，是為人們所熟知的，為律利（Lully），柏塞爾（Purcell），斯特拉德拉（Stradella），巴赫及其他大作家所常用的‘固定低音’（ground bass）形式，這形式是在低音部固執地連續重奏一短的音形，而與作曲者在上聲部可能做出的各種旋律、音形、和聲、節奏的極度變化相配合出現。重現的原則，也被恰當地應用著使整體曲調進行產生有特色的表情，如在斯美塔那（Smetana）歌劇出賣的未婚妻第一首合唱中，如在華格納（Wagner）樂劇指環的尼布龍根音樂中。若更擴大其範圍說，則‘變奏曲’體，也是根據這同一原則的；它不過是旋律或和聲的一個可資認出的模式，在各種不同姿態中的重複出現而已。

這種重複出現能被處理的方法，在民間音樂中是有著各種不可勝數的例子。其中一個能指出對藝術領悟力具有某種進展的，是同一樂句在不同高度上的重現法。這種重現法，是與近代進步的音樂中所熟知的‘模進’（sequence）的方式相類似。‘模進’的確是為作曲家所懂得使進行能產生統一性與明確性的最重要的一種方法；也是從拉

案 (Lasso) 巴雷斯特利那 (Palestrina) 以來，到華格納止，爲任何著名作家所常用的一種方法。

下面兩首從地球不同角落所引來的曲調，可爲這種格式的例證：

其一是俄羅斯的農民曲調，自十八世紀的書中摘來：

例 10.



另一是依利薩伯王朝時的英國曲調：

例 11.



後一首表現了對音樂理解力的更高標準；即是，曲調的統一，即使不從一種嚴格一致的進行原則中也可以獲得的。真的，在這首決不應忽視的曲調中，暗示有許多結構方法的存在：前半段音域繞著中間音 C 的拘緊，與後半段音域的廣闊，正產生了一優美的對比原則；而這對比原則的能夠更堅實，又是由於使“模進”本身的高度，在前半段緊狹，在後半段寬廣的緣故。更且，兩個半段的收尾處，都巧妙地將主要音形予以增長了。而這增長的部分，都使主要音形結構中的重要部分能重現。所以，即使這種增長破壞了模進的規律性，也不爲人感覺出。同時，前半段結在 C，後半段結在主音 F，對比原則的產生就有著更多的變化；但尤其重要的，還是曲調因了調性的明確而有著組合的完整統一性。

由調性中而產生最明確的結構方法，是音樂智能上又一重大進

步，它說明了對結構中那一些是作為中心的特殊重要的音，那一些只是次要的音，是已具有識別的能力了。有如上例，首段結音 C 雖非一個終止的音，卻有半終止的感覺；而後段最終音 F，卻是一個絕對的結束音了；並且，還有著使整體結構完滿地完成的感覺。如果結音不用 F，而用上 G 或 E，則整個曲調聽來就會感到含糊、不完整。終止的印象是僅只能由“調”（key）的感覺中產生的，這是人類對旋律進行的某些方式長期經驗得來的成果。就這一個例子而言，調性還可由旋律中的和聲含義中明悉；因為在曲調結尾處，正暗示了何謂正規的“屬音——主音”（dominant-tonic）終止法。但這，對於習慣於旋律音樂的音樂家們，也可能並沒有給予任何終止的效果。真的，旋律音樂體系，並不能完全適合於這種形式，因為它們並沒有像作為和聲音樂中特質的那樣強度明確的任何“主音”存在。近代歐洲音樂的構成，都依恃於音階的系統化，承認某些音是能終止的，另一些音則各有着相對的重要性；而它們的整體，在決定結構的作用上，又各有其特殊的性能。這種法則，對形成樂曲的統一性，確是極有價值；可是，它卻純粹是和聲發達後的結果。因為在所有的旋律體系內，每個音幾乎都處於平等的地位，其性能也沒有明確的固定；一首曲調，可從音階中任何一音開始或結尾。這樣，樂曲的統一性的建立，就碰上了異常多的困難；而欲在結構上作各種容易了解的變化，其可能性也就大大受了限制。的確，一樂句單獨進行著繼續而冗長的發展，對純粹旋律音樂而言，是不可能的事；藝術素材的不夠足夠的變化，限制了它這樣；即使是在短的曲調中，如這曲調沒有一對像主音與屬音那樣非常顯著的對比音，而又要音樂在結構上非常明確易懂的話，它也只得這樣。不過，另一方面言，旋律體系內，卻也允許能武斷地選擇任何一個特殊的音，堅持地強調下去，而使其成為一個主音。五聲音階就正是如此情形。