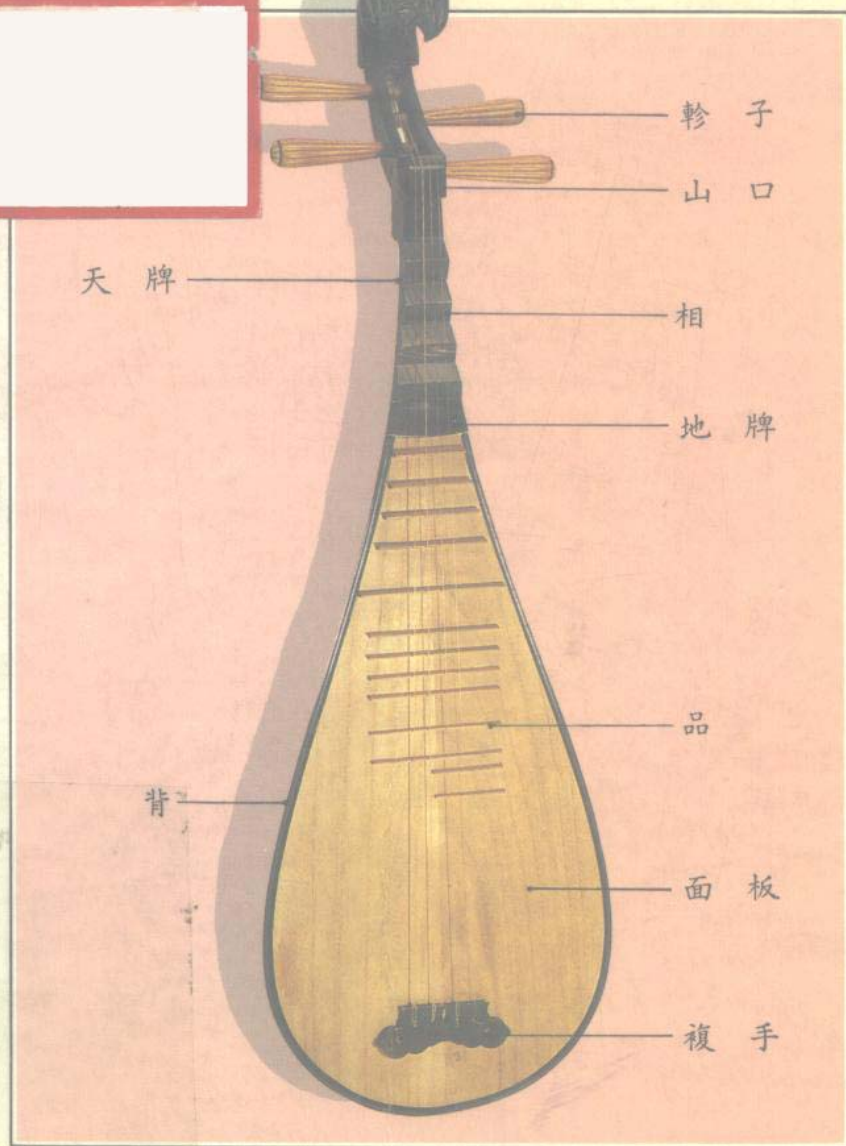


COLLECTED ESSAYS ON ETHNOMUSICOLOGY

民族音樂研究

劉靖之 主編

Edited by Liu Ching-chih



商務印書館

COLLECTED ESSAYS ON ETHNOMUSICOLOGY

民族音樂研究

劉靖之 主編

Edited by Liu Ching-chih

商務印書館

封面題字 饒宗頤

民族音樂研究

Collected Essays on Ethnomusicology

主編者——劉靖之

出版者——商務印書館(香港)有限公司

香港銅魚涌芬尼街2號D僑英大廈

印刷者——中華商務彩色印刷有限公司

香港九龍炮仗街75號

版次——1989年1月第1版第1次印刷

© 1989 商務印書館(香港)有限公司

ISBN 962 07 4095 5

目錄

序言：音樂學、民族音樂學、中國音樂學 劉靖之 [1]

概 論

循歷史軌迹探音樂創作的民族潮流 毛宇寬 [9]

龍生九子 黃友棣 [32]

“風格”問題之探討及其在民族音樂學領域內的含義(撮要)

曹本治 [37]

中國樂器和器樂研究

楚國的鐘鼓之樂——從曾侯乙墓的鐘鼓樂器談到《編鐘樂舞》(撮要)

劉靖之 [41]

古琴音樂中虛實手法的運用 葉明媚 [46]

中國箏樂的源流、風格與發展 項斯華 [72]

香港的箏樂發展 蘇振波 [85]

二胡音樂初探 吳贛伯 [92]

中國地方音樂探討

南管源流初探 呂炳川 [109]

潮州音樂的種類及其歷史性 陳蕾士 [137]

吟唱及說唱音樂

宋詞歌法初探 李明 [145]

廟街說唱表演調查簡報 梁沛錦等 [180]

中國二十世紀音樂

談現代音樂創作之民族性問題 曾葉發 [193]

譚小麟生平研究 周凡夫 [202]

中國歌樂的回顧與展望 林聲翕 [234]

我的歌詞創作經驗 韋瀚章 [244]

論文及論文撮要之英譯 Essays in English and English Translations (Synopses)

Preface: Musicology, Ethnomusicology, and Chinese Musicology (Synopsis)

by Liu Ching-chih [251]

Essays

The Music of Bells and Drums of Chu by Liu Ching-chih, translated by A.

Tse [251]

Style-Inquires: Methodology in the Study of Non-Western Music by Tsao

Pen-yeh [287]

English Translations (Synopses)

Nationalistic Trends of Musical Creativeness in Relationship to Historical

Development by Mao Yu-kuan [306]

The Nine Sons of the Drangon by Huang Yau-ti [306]

The Application of Xu-Shi in Guqin Music by Ye Ming-mei [307]

The Origin, Style and Development of Zheng Music by Xiang Si-hua [308]

The Development of Zheng Music in Hong Kong by Su Zhen-bo [308]

A Preliminary Study of Er-hu Music by Wu Gan-bo [309]

A Preliminary Study of Nanguan by Lü Bing-chuan [309]

The Classification and Historical Significance of Chaozhou Music by Chen

Lei-shi [310]

A Preliminary Study of Chanting of Sung Ci by Li Ming [311]

A Report on Narrative Singing at Temple Street in Kowloon by Liang Pei-

jin [311]

Nationalism in Contemporary Music by Zeng Ye-fa [312]

The Life of Tan Xiaolin by Chou Fan-fu [313]

A Review of Chinese Vocal Music and Its Future Development by Lin Sheng-

shih [314]

My Experience in Verse Writing by Wei Han-zhang [314]

音樂學、民族音樂學、 中國音樂學（代序）

劉靖之

香港民族音樂學會成立於一九八四年五月一日，學會的宗旨是推動中國音樂學術研究，重視對世界各民族，特別是東方各民族音樂的研究。由於地理環境和政治背景，香港的研究工作者較其他地方的同行更容易搜集到中國大陸和台灣的有關資料，也較容易到大陸、台灣和其他亞洲地區進行實地考查和學術交流活動。

民族音樂學這個名詞是荷蘭音樂學學者孔斯特 Jaab Kunst 提出來的，用作他一本著作的副標題 *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*（Amsterdam 1950）。這本書再版時，作者僅用“Ethnomusicology”（“民族音樂學”）一個字作為書名，“Ethno”和“musicology”兩字之間的一劃也刪去了，“民族”和“音樂學”從此變成一個含有特定意義的音樂學術名詞。

廣義地來說，“Ethnomusicology”相等於德文的“Musikethnologie”、波蘭文的“etnografia muzyczna”、俄文的“etnografia muzikal'naya”。捷克、法國、意大利、荷蘭、羅馬尼亞以及其他國家的學者均採用“Ethnomusicology”一詞。最近，蘇聯學者已開始用

“etnomuzi-koznaniye”來表示“傳統音樂的科學研究”、用“musical ethnography”來表示這種音樂的錄音。西德和奧地利仍用“Vergleichende Musikwissenschaft”（“比較音樂學”）（Wiora 1975；Graf 1974），繼承了早期 Stumpf、Hornbostel（Berlin）和 Lach（Vienna）等人的觀點。

民族音樂學的主要研究對象，是那些傳統口傳的“活”的音樂，包括樂器和舞蹈，但不包括歐洲城市的音樂在內。這種“活”的音樂共有三類：

一、文盲民族或部落民族的音樂。

二、口傳的亞洲高等文化的音樂，包括中國、日本、韓國、印尼、印度、伊朗、阿拉伯語等國家的宮廷、宗教以及上流社會的音樂。

三、民間音樂。

這也就是說，民族音樂學的研究對象包括了世界各民族的傳統的口傳音樂——民間的、宗教的、上流社會的、宮廷的“活”的音樂。除了上述三種主要研究對象之外，民族音樂學亦涉及其他種類的音樂，如音樂因文化移動而演變的現象，亦是研究的課題。

民族音樂學現已成為一些大學的科目，如美國、加拿大、法國、德國、荷蘭、英國、比利時、日本等國的大學都設有此科。東歐一些國家和日本的博物館和科學院亦從事民族音樂學的研究。可能由於民族音樂學是民族學或人類學與音樂學的跨學科的科目，故人們對民族音樂學這個名詞的定義一直都議論紛紛。人類學學者 Merrian（1964 頁7）認為這門學問是研究文化裏的音樂，於是研究者應盡量廣泛地收集與人類行為有關的資料，以印証這種音樂之所以如此的原因、之所以如此應用。根據這一觀點，他們收集音樂資料、記譜，整理之後加以分析，但他們始終着重於“音樂在人類社會行為裏的作用”這個原則。

另一方面，音樂學學者 List（1969 頁195）為民族音樂學

所下的定義是：“對口傳而不是記譜的傳統音樂——永遠變化着的音樂的研究。”主張這種定義的學者到實地去進行田野工作，收集資料，然後加以整理、分析研究，但他們並不認為要將音樂與人類行為拉上關係。一位法國著名民族音樂學學者 Marcel-Dubois（1965 頁39）對民族音樂學的具體內容的看法是這樣的：

民族音樂學與民族學的關係特別密切，雖然它具有鮮明的音樂學特徵。這門學問研究活的音樂、在音樂實踐方面有廣闊天地、最重要的準則是重視傳統的口傳方式。民族音樂學嘗試以社會文化淵源來闡述音樂，並通過這種途徑來思索、行動、研究人類的組合以及彼此之間的相互影響，還要找出在這些互相聯繫的組合裏個人的文化水平和背景。

由此可見，民族音樂學這個名詞，從民族學或人類學的觀點來看，是研究文化裏的音樂、音樂在人類社會行為中所發生的作用。從音樂學觀點來看，民族音樂學是研究“活”的、永遠變化的音樂，研究口傳而不是記譜音樂。[1]

民族音樂學起源於歐洲，難免以歐洲為中心來看問題，因此有人主張要以中國音樂學概念來代替民族音樂學概念：

民族音樂學，顧名思義，是關於民族音樂的學問，以民族音樂為對象的學科。嚴格地說，音樂之前冠以民族二字，並未帶來新的含義。只有在民族音樂前再置以“中國”、“俄羅斯”才有特指意義。筆者贊成對“中國民族音樂”應理解為全部中國音樂。

中國音樂是個明確無誤的範疇。她包括了從古到今中國各民族的一切種類、形式的音樂。她的內部劃分，按歷史時期，可分為中國古代（亦可稱古典）音樂、中國近、現、當代音樂。按表現形式可分為中國器樂音樂、中國聲樂音樂。按創作方式可分為中國專業音樂、中國民間音樂。按民族地

域，可分為維吾爾族音樂、東北音樂等等。這是大的劃分，每個部分還可細分，也可按其他標準劃分。

中國音樂是個準確的概念，它為中國音樂學概念的科學性提供了基礎。[2]

這種論調自有其邏輯，既然研究歐洲音樂的學問稱為音樂學，研究亞洲的、非洲的、美洲的、澳洲的音樂亦應稱之為音樂學。為了清楚無誤，我們可以將各民族的音樂學冠以民族名稱，如德奧音樂學、法國音樂學、荷蘭音樂學、日本音樂學、印尼音樂學等等。這總比音樂學和民族音樂學兩個分類更合理、清楚、周密些。其實，所有的文化藝術都有其民族、地域特徵，音樂文化也不例外。廣義的來講，音樂學和民族音樂學是屬於一個整體的兩個方面，而這兩個方面是人為的、不自然的、違反音樂發展史的。所謂“廣義的”，是指研究一個民族、一個地域的音樂學問，包括口傳的、記譜的、古代的、當代的、民間的、宮廷的、世俗的、宗教的音樂，以及各種形式、體裁的音樂，而不是“狹義的”局限於傳統的、口傳的、歐洲以外的音樂學問。英國著名音樂學學者羅蘭士·畢鐸博士說過：

基於社會學和科學上的需要，於是有“民族音樂學”來專門研究各民族的音樂。這種分工當然便利研究工作，但我們相信這種便利只是暫時性的。對於歐洲的心臟地帶來講，音樂歷史、樂器史、音樂與文化的關係等，毫無疑問地屬於一個歷史淵源。在跨越洲際的廣大土地上，我們只有一種“音樂學”。[3]

畢鐸博士的觀點恰好為這篇短文做了總結，道出了“本是一家人”的歷史根據。無論從音樂學上、社會學上、人類學上和文化發展史上來看，民族風格和地域特徵總免不了貫穿在文藝音樂中，故音樂學本來就無法和民族分開的，現在普及全世界的歐洲（德國、奧地利、意大利、法國）十八、十九世紀音樂不亦具有德、

奧、意、法各國的民族風格和地域特徵麼！

香港民族音樂學會仍處於初創時期，對音樂學、民族音樂學、中國音樂學的概念和理論基礎有待繼續探討，以澄清一些模糊觀念，糾正以歐洲為中心點的音樂學觀點。本書收入的論文都是圍繞中國音樂的，既有古代、也有近代的，既有口傳的、也有記譜的音樂，因此並不完全符合民族音樂學的狹義範圍。但從廣義的角度來看，這本書是一部不折不扣的中國民族音樂論文集。

一九八六年八月五日

於香港大學

註釋

- [1] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed), Macmillian Publishers Limited 1980, Volume Six, "Ethnomusicology" 條目裏 "Terminology and Definition" 一節。
- [2] 魏廷格《建議用中國音樂學概念代替民族音樂學概念》，《人民音樂》1985年第2期。《音樂研究》1985年第2期摘要轉載。
- [3] "*Musica Asiatica*" Volume I (《亞洲音樂研究》)《序言》，Laurence Picken (ed), Oxford University Press, Music Department, 44 Conduit Street, London, W1R 0DE, 1977. 在《序言》裏，畢鐸博士為他的“只有一種音樂學”論點提出理論根據：

我們認為：亞洲和歐洲音樂實際上是一個歷史的連續統一體，一個地區的發展和演變與其他地區相互關聯，歐洲音樂的演變不應視為與亞洲的無關，同樣地東亞音樂的演變亦不應視為與中亞、西亞、古代的中東以及近代的歐洲毫無關係。歐亞兩洲的社會音樂學唯有在超越國家範圍的基礎上，才能適當地加以探索。

他還說：

事實上也就是這麼簡單，而這本書所收入的論文亦充分闡明在早期

音樂發展史的各個方面，亞洲較歐洲更為豐富，在時間上也比歐洲早：樂曲體裁、旋律、世俗音樂的發展是這樣，樂器、器樂技巧以及樂器的裝飾也是這樣。在各個音樂領域的發展上，東亞的資料比歐洲的資料要早五、六個世紀。在這種情形下，若仍然有人認為亞洲特別是中亞音樂與歐洲音樂之間並無聯繫，就魯莽不智了。譬如，我們現在不僅確知八、九世紀東亞“魯特琴”和“齊特琴”的樂曲，更知道這兩種樂器的彈奏方法，包括彈奏技巧和裝飾音。

（由筆者從英文翻譯成中文）

概 論

循歷史軌迹探音樂創作的民族潮流

毛宇寬

嚴格地說，這篇文章並不屬於民族音樂學的範疇，它與民族音樂學所研究的對象頗存差距。儘管如此，它所探討的畢竟仍是介於西方傳統音樂史學與民族音樂學之間的邊沿課題，它也是抱着發揚各民族音樂文化這同樣的終極目的的。

論題的提出

半個多世紀以來，世界樂壇有兩種絕然相左的藝術觀，針鋒相對，互爭短長。

一種認為，在科技高度發達的時代，交通與傳播工具正在消弭地域的界限，音樂也就無需再具有“狹隘的”民族風格，音樂語言只應是普遍性的、世界性的了。例如美國著名音樂理論家維爾吉爾·湯姆遜 Virgil Thomson（1896—）早就有過這樣的立論：“工業技術的成就突破了一切民族的壁壘，而現在，（音樂語言）正像煉鋼和開採石油的方法一樣在阿根廷、加利福尼亞或伊朗都並無多大顯著的差別”（一九四七年三月十七日《紐約先驅論壇報》）

這種立論並非某幾個理論家的憑空杜撰，而確是現代不少作曲家創作實踐中遵奉的信條。

與此相反，另一種觀點却認為，儘管科學發展一日千里，不同地區的相互交往日益便捷、頻密，人們的心理、觀念、審美有了很大變化，音樂語言、作曲技法也都日新月異；但各個民族及

其音樂藝術所固有的特性，却並未因而消失，相反是在新的條件下向前推進，向廣度擴展。就人類的絕大多數而言，毫無疑問，他們不僅要求了解和吸收其它民族的音樂文化，更熱望發掘和發揚本民族的音樂文化，使之繁榮昌盛，使之對世界音樂寶庫作出自己的、無可替代的貢獻。走民族性與現代性相結合的道路畢竟應是音樂藝術發展的基本潮流。

筆者並非音樂創作領域（包括音樂語言）實驗性探索的反對者，相反十分讚賞一切具有藝術說服力的大胆革新，不論其為何家何派。但是我亦認為，“民族——現代”應是音樂創作的發展方向；隨着人類社會的不斷進步，民族音樂創作的疆域必然愈來愈擴展，必將有愈來愈多的民族奉獻出自己具有全球意義的作曲大師，世界樂壇將因頻添民族奇葩而更形瑰麗多彩。

我想從音樂歷史的角度對世界音樂發展的民族潮流問題作一探討。希望這一得之愚能收若干溫故知新之效。

“音樂地理”局限的時代

十八世紀中葉，一個名叫查爾斯·柏爾尼 C. Burney 的英國人為考察當時音樂文化的狀況進行了一次環歐旅行。他出版的两本名著《今日之法意音樂概況》The present state of music in France and Italy, London, 1771、《今日德國、尼德蘭及聯合州之音樂概況》The present state of musis in Germany, Netherlands and United Provinces. London, 1773，十分生動、翔實地記載了他考察的結果。這兩本書讓我們得出一個明確的結論：當時生氣勃勃的音樂創作，活躍的音樂生活，僅僅存在於意大利、法國和德奧，其它地區却是一片荒漠，一片沉寂。從另外一些材料也可以看出，在巴赫（1685—1750）和韓德爾（1685—1759）、格魯克（1714—1787）和海頓（1732—1809）、莫扎特（1756—1791）和貝多芬（1770—1827）、羅西

尼（1792—1868）和舒伯特（1797—1828）的時代，專業音樂這個概念僅僅與西歐的上述三個國家有關聯，一提音樂便只此三家別無分號了。換句話說，在二百五十多年的漫長歲月裏，音樂文化的地理有着相當大的局限性。不過，由於經濟、社會、文化等方面種種複雜的原因，這一局限性却與文藝復興後音樂創作的第一次大繁榮不可分割地聯繫在一起。那個時代形成了音樂藝術某些至高無上的標準和規範，產生了許許多多對後世影響巨大而深遠的音樂經典。

“窮鄉僻壤”吹來強勁東風

但是忽然間，從十九世紀卅年代開始，這種穩固的“古典主義”常規開始失去了它獨一無二的性質。從歐洲的“窮鄉僻壤”吹來一股強勁的東風，直透進歐洲專業音樂創作的中心地帶。首開先聲的便是李斯特（1817—1886）與蕭邦（1810—1849）。

如果說，匈牙利的 Verbunkos 風格過去在西歐還不是聞所未聞；舒伯特寫過《匈牙利嬉遊曲》，白遼士改編過《拉科奇進行曲》。但是真正給西歐人以深刻難忘的印象，並“使匈牙利民間風格傳遍世界的却是李斯特”（巴托克語）。

至於蕭邦（1810—1849）所帶來的波蘭民族民間風格更是新穎之至，他使西歐人爲之耳目一新，情不自禁向他“脫帽致敬”（舒曼語）。

正是李斯特和蕭邦打破了西歐古典風格的一統天下，他們以匈牙利和波蘭的民族民間特色豐富了歐洲音樂，使歐洲的音樂地圖開始擴展。

不久，以斯美塔那（1824—1884）和德沃夏克（1841—1904）先後爲代表的捷克樂派結束了對奧地利的從屬地位而獨樹一幟。以格林卡（1804—1857）爲肇始、以柴科夫斯基（1840—1893）和“五人團”爲巔峯的俄羅斯樂派在十九世紀後半葉異軍

突起，進一步擴大了歐洲專業音樂創作的版圖。

臨近廿世紀，這種“民族運動”的規模更形增長，成為本世紀文化領域最突出的特徵之一。挪威以格里格（1843—1907）為代表，芬蘭推出了西貝柳斯（1865—1957），新西班牙樂派湧現了彼特萊爾（1841—1922）、阿爾貝尼斯（1860—1909）、格拉納多斯（1867—1916）、德·法雅（1876—1946）。英國音樂經歷了二百多年的停滯後也開始了復興——佛漢·威廉斯（1872—1958）、本哲明·布列頓（1913—1976）是兩顆耀眼的明星。匈牙利獻出了巴托克（1881—1945）和高大宜（1882—1967）。羅馬尼亞產生了埃奈斯庫（1881—1955）。

巴托克是應該着重提出的。他是一個以廿世紀的和聲結構進行思維的作曲家，他大力發掘、潛心研究匈牙利和羅馬尼亞古老的農民歌曲，在此基礎上建立自己異常獨特、極其現代化的音樂語言。他大大擴展了傳統調性思維的界限，形成了複雜的調式結構和從古典傳統的角度看“極不協和”的和聲。在把民族性和現代性相結合上，巴托克是一位突出人物。

這些民族樂派的形成或再生是我們時代最重要的潮流之一，它們表明，音樂創作和音樂感受的地理疆域在不斷地擴大、延伸。如果說，在文藝復興後音樂的第一個繁榮時期，這些民族的音樂文化距離專業音樂的主幹道路還十分遙遠，而如今它們却達到了與古典樂派並駕齊驅的高度水平。音樂史從此揭開了新的一頁。

東西方音樂早有“親緣”關係

以上是就歐洲範圍而言。越出這個範圍，情形又是怎樣呢？

本來，在歐洲音樂發展的早期，即中世紀（公元四——十七世紀），包括文藝復興時期在內，歐洲專業音樂是汲取了東方因素的。它們二者早就交流頻繁存在密切的“親緣”關係。格里哥