

中国文艺家研究丛书Ⅱ

中国各民族民歌

ZHONG GUO GE MIN ZU MIN GE

孙光钧 刘永海 编著

大众文艺出版社



中国文艺家研究丛书 II

中国各民族民歌

ZHONG GUO GE MIN ZU MIN GE

孙光钧 刘永海 编著

大众文艺出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国各民族民歌/孙光钧,刘永海编著. —北京:大众文艺出版社, 2005.7

(中国文艺家研究丛书. 第2辑/冯光钰主编)

ISBN 7-80171-722-8

I. 中… II. ①孙… ②刘… III. 民歌—歌曲—研究—中国 IV. J642.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 074834 号

中国文艺家研究丛书Ⅱ (1-10)

大众文艺出版社出版发行

(北京市东城区府学胡同甲1号 邮编: 100007)

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷 新华书店经销

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 110 字数 2530 千字

2005 年 7 月北京第 1 版 2005 年 7 月北京第 1 次印刷

ISBN 7-80171-722-8/J·22

定价: 188 元

版权所有 翻印必究。

大众文艺出版社发行部 电话: 84040746

前言

民歌——中国传统音乐的根基

永海

民歌，是民族民间音乐的根基。它是人类生命的语言，人民心灵的歌。

它既是音乐各门类的基础，也是音乐创作的源泉。

在民歌与民族民间器乐曲中，承载着中国古代三种传统调式音阶体系，在黄翔鹏的专著《中国传统音乐一百八十调谱例集》里，至今尚能找到鲜活存在着的 180 调。巴赫写下《前奏曲和赋格》，以 24 个大小调，为欧洲乃至世界奠定了《乐理》基础，300 年来为作曲家提供着有限的创作空间，从而今天的作曲家转而去探索无调性音乐之路。这本 2003 年“SARS”时期才得以见面的谱例集，是作者 20 世纪 50 年代起开始工作，于 1995 年基本完成的。这本《谱例集》是与中国音乐高文化的学术理论，最紧密地连接着的。

民歌作为传统文化重要资源的组成，直接作用于音乐创作、表演、理论、音乐教育，也作用在音乐素质培养的所有进程中，对于拥有传统的音乐家、音乐表演艺术家与音乐教育家、教师和人们，正如新西兰音乐教育家 H·李斯所讲，具有了传统其实就已经具有了实际意义的“上帝”。

有出息的中国音乐家都应拥有深厚的民歌根基。旋律是音乐的灵魂，已成为世界各国音乐家的共识。民歌与民俗歌曲

(含叫卖调)包括经传承存留下来的宗教音乐(歌)、文人音乐(含歌与吟育调)也包括城镇里存活中再传承的原生态民歌等各种类属的民歌亚民歌,是人民创造了又加入了各历史时期音乐家的劳动后成为了音乐家的财富。音乐传统是从远古走来的历史长河,是人民创造了音乐,音乐史才可能记录下音乐家 and 他们的成果史。正如王洛宾在北京师范大学艺术专业学习时老师所告诫的“荣华富贵都是过眼的烟云,只有艺术才是永恒,因为艺术拥有人民”。

我国民族民间音乐共分民间歌曲、民间歌舞音乐、说唱(曲艺)音乐、戏曲音乐和民间器乐五大类。

民歌是区别一般创作意义的歌曲,它是经民间口头流传的歌。上世纪以来更加确认,民歌是指民间歌曲既是口头创作又是口头流传的歌。它由口头产生,口头流传并口头传承与发展着。乔建中先生在《音乐百科全书》中,指出其“听觉记忆”,流传过程“以即兴性为基本特征,主要表现为变异性和继承性相结合”。这也在冯光钰先生《中国同宗民歌》专著里得到较全面的展示,共同强调的是集体创作与口头流传。它不体现专业作曲法,而以地方色彩与民族风格替代专业个性创作。陈应时先生强调民歌“不受某种专业作曲技法的支配,是劳动人民自发的口头创作”。在口头创作与口头流传上明确了是人民群众是自发的。杜亚雄先生分析汉语“民歌”是在英语 folk song 与德语 volkslied 的影响下得出。指出欧洲只强调口头流传并不强调集体创作,而我们民族自古以来强调集体意识,而口头流

传“有时都可以不强调”。

民歌分类，依其不同分类法就有着不同的分法。

民歌历来分劳动号子、山歌、小调三大类别。至今不仅汉族民歌的大类如此划分，就是少数民族民歌亦大体如此。但是仅宽泛地分为三类远远不够，特别是在调动国家力量，自 20 世纪 70 年代末开始的全国范围内《中国民间歌曲集成》的工作开展以来，不仅对不同角度分类加以关注，就是民歌自身音乐特征分类亦愈来愈多地被音乐工作者和学者们重视。仅三分法是选定不能反映民歌总体面貌的。

在少数民族民歌与汉族民歌开始分编的同时，也将汉族民歌的体裁、地方风格为基点作民族、不同风格的划分法进行分类。虽考虑方言划分，就其全国已完成的诸卷本所展现的成果看，因各省区单位承担工作之局限，如跨省区的民歌以色彩区划分更有利于今后开展深层研究工作的实现。因行政区划立卷所限使科学划分不能实现，集成只能留下遗憾。

二

随着时代的发展，特别是口头创作被笔头加工所打磨，使原生态民歌在城市民歌形态下所作博物馆式保存，又能实现在传承创造中极具生命力地存在。

民歌是劳动人民在社会生活实践中创作又以口头方式传播着的，也包括采风记录整理保存下来不断加工传播的歌曲。它不是哪一个人的作品，传播中往往要经过众多人不断地完善与提高，是人民集体智慧的结晶。随着时代的发展，特别是口头创作被笔头加工（虽然是高一个层面的传承方式）所替代，其

口头流传加工方式仍会永远继续。比如，20 世纪仅在所收集的《中国民间歌曲集成·天津卷》中，《画扇面》《尼姑思凡》《哭五更》《摘豆角》等诸几首民歌里，不仅有大量口头加工传承的，也有的是现时由唱歌人与合作者以口头加工又以笔头完成的。这种传承的继续，直至 20 世纪末 80 年代时仍在进行着，永远会有人不断地加工，又不断地传承着。正如匈牙利巴托克当年惊奇地发现，专家们已断言绝响的民歌，恰在热闹的大城市角落青年人的口头上存活，传统好似一条河流不会止息。民歌不会因民族文化水平的提高，特别是音乐文化的大步前进，手段先进而出现变化消亡。也不会像有的专家所担心的“口头创作、口头流传和集体加工的方式也将不复存在”的那样。当然传统民歌也会因“人死艺亡”不能搜集而不在。若要让现有原生态民歌永远传承下去，传播着的民歌与民间各种类音乐，也真需要有人做博物馆式保存工作，还要有众多人作传播与继承工作才会使其永远存在下去。这种更加有效的传播，从古至今都是在城市环境下进行，又在其孕育下发展丰富着、延续着，从而脱胎成更加完美的城市民歌。在我长期从事国家专著《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》和《中国民间歌曲集成·天津卷》两部专著的采风、整理与编纂过程中察觉到，任何民歌的原始形态都是依附城市环境复出传播的，无论是大小城市，还是农村小镇或古代集市、庙会、喜寿等。城市群落环境在形成着城市民歌，也因此包容着专业音乐工作者和人民一起维护民歌生态继续保存并以更加旺势的力量向前推进，传承传播。

当年我在提出中国城市民歌新课题时，不仅对国家天津民

歌卷的进一步深入挖掘抢救有了新思路，也在如何深入展开挖掘的做法上有了新思考。于是自觉地在城市里组织了音乐家、各文化宫（馆、部）和专业音乐工作者与少年儿童相结合的三支民歌采风队伍，深入到街头里巷群众之中。经过多年对民间音乐的挖掘与整理，我发现天津、北京、上海三大城市，不仅有本土民歌，也更多容纳了大量外地流传生成自己的民歌。以城镇特色传承着的民歌，随着内容、自然环境、生产、生活、历史、文化、风俗习惯等不同于农村的城市因素的变化与加工，已经形成了那里本土特色，其内容、体裁、题材、风格与生活，都已变得更加广泛和多样。1961年10月由中央音乐学院中国音乐研究所，为了研究就出版了以城市小调“内部参考”使用的小册子《城市小调歌曲》。在册前说明中讲到了城市小调歌曲“流传到城市后已经起了某些变化”，同时说明“这个名称是一个暂用的名称，不一定妥当”。就天津民歌而言，工作初期曾有人认为天津并没有民歌。我同意天津是移民城市的定位。面对本土的杨柳青民歌承认一首《画扇面》民歌才是天津的。后来展示天津自上世纪五六十年代搜集的百首以上民歌，经过自1979年至1995年17年里基本完成《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》后，又立即投入民歌的抢救挖掘，终于搜集到近千首天津18个区县土生土长的乡村民歌与城市民歌。

三

构筑《中国乐理》是我们世纪工作日程必须完成的历史重任。民歌中蕴含着人类全部音乐特征，并显现着几乎全部作曲

技法。

当代中国传统音乐集大成者黄翔鹏，回忆当年在天津与前苏联专家列宁格勒音乐学院作曲家阿拉波夫教授同在中央音乐学院工作时，这位专家面对中国百余首中国各地民歌，竟在作曲课堂上宣称：发现了其中已包含有尽他所知的、人类史上的一切作曲手法，可说是并无遗漏：这足以使中国教师与学生“意外惊叹”！

20 世纪已经过去，随着中国传统音乐研究新成果的产生和音乐考古的新发现，今天来看过去统一世界的欧洲《乐理》其含概，只可算是世界乐理的一半，因为它已不能成为世界音乐基本理论的全部。我曾在 1997 年 12 月召开的“中德音乐教育比较学研究国际研讨会”上，以《构筑〈中国乐理〉与国民音乐教育的思考》为题呼吁，“构筑世界东方乐理的历史条件已经成熟，要弥补东方乐理的那一半，世界当然首先要看中国”。今天，世界上的音乐家与学术界已经将目光投向中国。

21 世纪电脑与信息的变革与转折，使人类生活、成功途径的速度与方式都面临着挑战。世界需要具有创意能力的教育家，终究以一当十、当百地取代庸师。只要教学方法得当，勤奋着的每个人都可以成为天才，其中教学法就是人才培养的生产力。教学法是直接生产力学说，将永远带领教育向深层次变革下去。音乐与其他学科一样令人兴奋的教学法将成为世人学习的第一需求。

新西兰音乐教育家 H·李斯作为 21 届国际音教会世界大会开幕式上的主题发言人，把保护传统当作“音乐的根基”。他认为传统能造出“永恒的新、永恒的迷人，他确实也是珍奇

的，他吸引我们进入一种体验，这种体验不断地对我们人类的表达力、创造力、理解能力进行挑战。”他对传统与变迁，必然表现出来的旧与新之间的“张力”，他们间不是分立的“两极”，而是“支柱”。

音乐教育，音乐创作、表演、理论、以及音乐素质培养的所有进程中，对于拥有传统的教师和人们，其实是具有了实际意义的“上帝”。

20 世纪末，正当中国即将完成中国乐理构筑工程的时候，我们要冲出一统天下的欧洲音乐体系的条件已经成熟。至今几乎西方人已经取得了共识：“一种西方文化体系的概念，可能导致一种广泛地极度地单一化”。他们做了一种形象化的比喻是“商标”，“象所有商标一样，鼓动着迷惑”。音乐表演表现能力、创造能力的形成，要看传统民族音乐课上，你对采集来的素材听、唱、背、记与模拟创作，它确实是音乐素质提高的积蓄，是作曲家的基本功和培养音乐开拓型人才所必须。

人们的生活虽然趋向被音乐所包围，音乐传授却总也改变不了松散进行的方式。其原因之一是能与考试联系起来，这种情况与日本相类似。但是，作为音乐素质的目标—读谱能力、掌握民族音乐理论与材料的能力、音乐表演表现能力、创造能力与对于传统的认知并付诸于创造能力的真正水平，仍是作为国家人才素质水平的一项重要标准。

今天被世界公认的《乐理》，仍是《欧洲乐理》，既然不是世界的全部，补充东方乐理就要补充中国数千年业已存在着的传统理论。

中西方在基本《乐理》上，自古存在着根本区别。《乐理》

的第一条定义，中西方在“音声概念”上就有着截然不同意义的界定。西方《乐理》的首条定义“音”，在中国传统乐理上从来就不认作“音”在中国传统乐理上从来就不认作“音”而只当作“声”，中国传统《乐理》意义上的音、节拍、强弱关系、音阶、调式、转调等诸方面，都有着与西方截然相反的定义与应用。比如：

1997年笔者在中德音乐比较学国际研讨会《构筑〈中国乐理〉与国民音乐教育的思考》文中提及中国古代乐理与现今流行于世界的乐理存在着根本不同。在《乐理》的第一定义上中西方就存在着的差异。《乐理》（世界通用）的音，在欧洲《乐理》书上，指的是一个个音。而我国自先秦以来，凡能找到的音乐文献上，都明确地指出：音不是现今欧洲乐理概念。音，是被组织起来的声群，或者说，这些具备了调式关系与乐曲意义的声，甚至成了“文”才可称之为“音”。这条中国传统乐理首定义几千年来，在中国实践上存在着，这些具有更深奥的音乐理念，今天看来居然与西方存在着如此大的差异。

世界公认的西方欧洲《乐理》，所指的“音”，是我们一个个“声”。代表世界东方的中国《乐理》表明：“声”，不仅是“音”。

公孙尼子的《乐论》开篇成立于公元前五世纪，所载的“声成文，谓之音”，这三言绝句，实际是世界东方乐理的丰厚内涵，中国人早在先秦时就把它作为中国乐理的第一定义。

当今公认的欧洲《乐理》，仅可算是世界《乐理》的一半。

四

黄翔鹏未曾公开发表过的音乐学巨著《乐问》与《同均三

宫一百八十调》，将是两部惊世巨著。

中华民族的传统音乐文化就像不息的江河，在上下数千年中国文明史上，有众多似哥德巴赫猜想式的难题，需要我国音乐大师去探索去破译。这位顿解世界第八大奇迹——曾侯乙编钟难题的黄翔鹏先生，就是一位闻名中外、具有超人胆识，又已经破开千重迷雾，解开了音乐千古之谜的学术巨人。

他仿屈原《天问》之写法，揭开了音乐史上乐学、律学的面纱，顿解千百年人们头脑中的迷惑，这是近一百年来音乐专家学者艰苦奋斗的目标，黄先生开辟了一条宽广大路，出色地完成了中国音乐学的一次跨越时代的飞跃，以他严谨完美超凡的学识与胆略，用语言留下了音乐理论巨著《乐问》，将永远载入世界音乐史册。

黄翔鹏未曾公开发表过的音乐学巨著《乐问》，是一部解答中国传统音乐百题的专著，其广阔且重大的音乐猜想正如数学上的若干“哥德巴赫”难题一样，终将成为世界东方乐理之基础。

21年前（1984年），我有幸第一次听他讲课。那时，他刚刚完成曾侯乙编钟铭阶段性的研究工作。

论及民歌与史总是不可分的。1980年黄翔鹏先生的音乐起源说，因考古新发现被鼙鼓实物所证实。十年后，他首次在家里上课时以口头形式做了总结。

鼙为乐倡，何以言之？

“鼙为乐倡，何以言之？”，是黄翔鹏先生仿屈原《天问》写法，提出音乐起源的一个难题。

《乐问》之首：曰遂古之初，谁传道之？蟬为乐倡，何由考之？奏行节止，谁能极之？击拊惟象，何以识之？以和神人，惟时何为？

甲骨文的“蟬”字是由“鱼”和“单”两字以左右结构所组成，就是鳄鱼，这里是专指古人用鳄鱼皮所鞣成的鼓。“蟬为乐倡”这句话，不仅告诉我们音乐起源于节奏，还说蟬鼓是音乐的向导。

马克思主义理论家普列汉诺夫，认为原始音乐最初是从节奏开始的。黄老为验证这条音乐起源理论，在他至今尚未发表的音乐学巨著《乐问》的开篇，首先提出了这个基础理论问题。

远古的时候，江河边常有鳄鱼出没，文献上记载：“蟬乃偃寝，以其尾鼓其腹，其声英英”。是说，那随处可见的鳄鱼，喜欢仰卧在河滩上，用自己的尾巴敲打自己的肚皮，其“英英英英”发出十分好听的声音，启发了我们的祖先用它的皮做鼓，这就是节奏乐器—蟬鼓。

古代文献上的记载往往被当作神话，可黄先生却不轻易地作为虚无飘渺的东西，他一定要追个究竟。盼望有一天能见到实物。1980年应邀去山西夏县这个夏文化遗址考察，当时面对着一段树化石，引起了 he 特别的注意，粗大的树干中间是掏空了的，很像是个鼓。外壳有颜料，涂上了红色，但是画的什么东西已斑驳陆离看不清了，仅这些是不能作出判断的。再从这段树的洞口向下看，底部有一块一块的残片，很像是从上面落下去的东西，经过鉴定，确认就是鳄鱼皮，断定了这件东西就是鼓。这样就证实了，文献上的记载是真实的，不能只看神话。

蟬，在古人的眼里是一种龙，《吕氏春秋·古乐》篇里讲，皇帝时期用这种音乐祭祀上帝，以后先秦时将它作为雅乐。

音乐起源于节奏，文献上“乃令蟬先为乐倡”，讲“蟬鼓”是音乐的领导，是指挥。这不仅是我国的音乐传统，它也有着世界意义。中国是用鼓来指挥音乐的，就是今天我国戏剧音乐中的传统乐队和表演还是用鼓来指挥的。

音乐起源于节奏，节奏又是以一种信息功能存在的。无论古代类人猿还是现存的大猩猩，他们都是用节奏来传达信息的，遇到要表示相通的信息时，往往要用两手敲击着自己的前胸和腹部。

这样，以考古的实物证明了音乐起源于节奏，而中国音乐的传统又是用鼓作指挥的。我记录整理的《乐问》之首是经他同意后于1996年10月在海峡两岸同时发表，天津音乐学院学报和台湾《省交乐讯》46期刊发。

清商（俗乐）音阶调式问题与中国音乐集成记谱规范问题

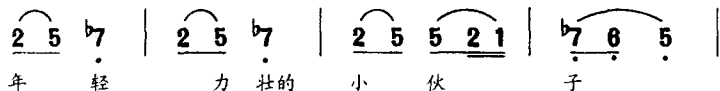
黄翔鹏先生说：我注重研究音乐的已然，是研究中国传统音乐已经发生的问题。（指有人研究未然）艺术是人类对自然的选择，看你选择了哪种。如清商调音阶问题，第七个音不是是降7，“^bsi”要不要加降号，好多老同志（指老艺人）不赞成加。

例如： 5 降7 1 2 4， 而他们则认为是：

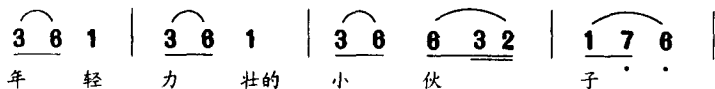
• •

6 1 2 3 5。 这个看法很不一致的。

•



秦腔的 7, 应该加降号, 再如:《兄妹开荒》陕西话就是这么说的, 有些外地同志不习惯当地的音调, 特别是音乐学院学习的同志, 他往往先入为主记成:



当地的老艺人认为是 so (徵) 调式, 而他们认为 La (羽) 调式, 可陕西人根本不同意。艺人们觉得只有唱到降七级^bsi 才到位, 否则没到位, 但是记谱时却往往不让加降号。这是他们的习惯, 就是要低一点, 但是不加降号。

像这样的问题看法很不一致, 原因是没有我们大家所公认的, 大家都是从西洋学过来的, 现在没有我们中国自己的, 没有被公认的准则。所以在课堂上我自己讲我的, 大家在实际工作中怎么用? 也要看具体情况。

那么我能解决什么问题呢, 我只能从我们民族音乐的实际, 参照它的实际情况, 包括它的历史发展过程, 为什么是这样而不是那样? 我把(找)它前因后果, 使大家能够了解。

清商音阶是包括了清角和闰的七声音阶形式。这种由五正声宫商角徵羽, 加之四级“和”与七级“闰”就成为: “Do、Re、Mi 后 Sol、La、^bsi” 七声音阶形式, 降七级就是它的突出特征了。用于相和歌与清商乐, 是两汉、魏、晋以来就有的一种音阶, 来自民间音乐。东晋、南北朝时期, 继承了相和曲且吸收民间音乐, 当时又把这些“俗乐”总称为“清商乐”。隋

炀帝时为清乐，此后成为隋、唐燕乐之一部。它以九代遗音存留着，隋文帝所以称之“华夏正声”是因为其中保存着秦、汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈至隋各代传统音乐的缘故，而这些传统音乐不是什么“雅乐”，倒是民间的俗乐，后人偏要把这些传统民间俗乐说成是雅乐，那只不过是人为地把它加上了一个神秘的“光环”罢了。

时至今天，音乐学院的毕业生，或是从事了几十年音乐工作的人，因其较少接触我们的民歌不了解自己的传统音乐，从而没有自己传统音乐的调性感。读谱中往往察觉不到转调，作曲家记谱也无视悄悄转调的实际，从而把音阶与调式全记错。如：陕西民歌《三十里铺》本是变宫、闰同在洽没有清角的七声清商音阶的C徵调式，却错记成五正声加清角六声音阶的C宫调式。这种闰、宫误听，徵、羽调式错断状况，就是在今天高等音乐学院府的课堂上，也屡见不鲜。

同均三宫一百八十调

黄翔鹏先生曾在家里对他的几名博士硕士生讲：我们的传统与西方不同的是，同均（指绝对音高）可以不同宫，同宫又可以不同调。我以为这是我们祖辈历来实践的根本。它是“同均冷三宫”之所以存在的基础，也是欧洲打造过，我们的学子所拒绝接的。若简明解释一百八十调。那就是，一“均”有七个音级，各成一个调为七调。其实八十四调理论中的十二均七调之理，其调，是指的“调头”。每均上七个音级所成七调。便成为“十二均”“八十四调”。这里讲“调”指的是“调头”，并不包括不同宫音位置的调式。我们与欧洲乐理并不相同。我们的“均”和他们的“绝对音高”，在意义上是一致的。如果

这么对应着讲：他们的“绝对音高”（均）就是“宫”（调头），也就是“调式”了。他们的“绝对音高”、“宫”（调头）与“调式”是同一概念。而我们的传统理论则不然，我们的“绝对音高”（均）与“宫”（调头）和“调式”不是同一的，而是三个概念。明确讲：在欧洲同一乐理概念上，我们的传统乐理概念上恰是三个意义上的三种状态的更加复杂的不同概念。也就是同“均”可以不同“宫”；同“宫”又可以不同调。我们传统意义上的乐理，是把均、宫、调，分成了三个层次看待的，自身有着更深更复杂的乐学意义。我们的五声不是孤立的，正如黄翔鹏先生所讲“七律定均，五声定宫”，丰富的色彩、斑斓的五声，是来自它背后七声级，我们的五声音阶是对七声音阶上的选择，五声无一不是以七声、八声、九声为背景的。

有关琴的演奏艺术，琴论认为，琴是雅的。明代中叶以后，出现很多新的琴谱专论。

了解中国琴论要读溪山琴况，所列二十四条条目，将琴的风格与意境归为一个整体，并用提炼出的字诀加以概括：和、近、亲、远、古、法、甜、意、雅，追求的是声音美，讲究的是演奏技法。将风格与意境抵达谠然动听，心神摇荡。将淡雅视为至上。

淡（澹）则是带根本的源。其清，又是大雅的本原。专家们较一致地认为，荀况理想的境界核心则是：清、和、淡、雅。琴的至美，风格与理想境界从古淡出。强调的是，内容先于形式，风格一定出于人的气质。

唐代《琴苑要录》所肯定的是，意为统帅。意，并不排斥其他，但是意境里意是其帅。曲味尽藏，深微，玄微，因意在