

。 献给国庆四十周年



1989

(总第五期)

贵州民族音乐文集

贵州艺术研究

文丛

19530

贵州省艺术研究室
贵州民族音乐研究会 合编

贵州艺术研究文丛

1989—1

贵州民族音乐文集

献给国庆四十周年

贵州省艺术研究室
合编
贵州民族音乐研究会

1989年7月 19530

主 编	邓正良	古宗智		
副 主 编	谢 霖	殷干清	张中笑	杨方刚
编 委	王全力	王德坝	邓光华	邓正良
	龙明洪	古宗智	宋运超	殷干清
	张中笑	杨方刚	谢 霖	
责任编辑	谢 霖	龙明洪		
封面设计	林 雨			

贵州民族音乐研究会 主办单位

中国群众文化学会贵州分会
贵 州 艺 术 专 科 学 校
中国音乐家协会贵州分会
贵 州 省 艺 术 研 究 室
贵 州 省 群 众 艺 术 馆

贵州省内部书刊印制许可证(88)黔出业字第018号
贵州省艺术研究室 地址:贵阳市延安中路38号

写在前面

在五、六十万年的漫漫历史长河中，贵州各族人民创造了光辉灿烂的文化艺术，建国前就出现吸取她的养料而结出的硕果。建国后，在党的文艺方针指引下，众多党的文艺工作者和各族人民共同努力下，使她在新中国的文艺园地中大放异彩。遗憾的是，由于众所周知的那场“浩劫”，使大批资料、大量劳动成果毁于一旦。现在，当国家把对民间艺术的研究作为重点科研项目时，许多事我们都必须从头做起。

尽管在艺术研究的园地里耕耘我们还是雏犊；在浩瀚的民间艺术海洋面前仅只临流试水，但，历史的经验值得记取，我们把在工作中对一些问题的求索时的有感而发，或仅是资料的堆砌文字搜集成册，对有志于深入探讨和艺术创作的同志，而今而后，不会毫无裨益吧！

本辑系我室和贵州民族音乐研究会联合选编。值此中华人民共和国建国四十周年即将到来之际，谨献上这分薄礼，衷心祝愿我们的社会主义祖国更加繁荣富强！衷心祝愿我们珍贵的民族音乐文化传统更加发扬光大！

诚挚感谢支持这个“文丛”的专家学者和一大批和我们一道工作的同志们，希望今后得到更多的教益与关注。

贵州省艺术研究室

1989年4月

目 录

写在前面.....贵州省艺术研究室

1. 体裁思维是民歌音乐结构的基础.....李惟白 (1)
2. 关于民族民间音乐的“能”.....王纯炎 (6)
3. 试谈彝族文化艺术的传统与发展...(彝族)李永才 (11)
4. 从水城民歌和农民画看民间姊妹艺术的审美情趣.....张人卓 (16)
5. 少数民族音乐教育问题
——贵州省艺校开办芦笙专业的设想与实践
.....杨方刚 (25)
6. 少数民族地区中小学音乐教材建设
.....(侗族)张中笑 张勇 (33)
7. 贵州少数民族多轨制音乐教育刍议
.....(土家族)宋运超 (46)
8. 贵州各族少儿民歌简介.....彭友珊 (55)
9. 代俄勾兔汝彝族民间歌曲研究...李传佳 宋树秀 (84)
10. 报京侗族民歌初探.....(侗族)龙廷才 (124)
11. 三首侗族姊妹歌比较分析.....(侗族)龙明洪 (131)
12. 侗族——音乐的民族.....(侗族)普虹 (138)
13. 从一首儿歌看小黄侗歌的特色.....周恒山 (152)
14. 浅谈九洞男声大歌.....(侗族)吴支柱 (159)
15. 侗族大歌吟诵性风格小议.....谌贻佑 (167)
16. 侗族大歌复调研究.....董团 (侗族)吴定邦 (169)
17. 浅析乌江船工号子的音乐特色...(侗族)罗斌 (193)

18. 侗戏音乐形态研究……………(苗族)王承祖(221)
19. 德江高台戏音乐——“九板十三腔”
……………(土家族)高应智(247)
20. 印江灯调试析……………吴亚松(269)
21. 贵州南路花灯音乐探源……………李继昌(290)
22. 贵州花灯音阶及调式种类概述……………张振中(316)
23. 遵义阳戏研究……………王德坝(330)
24. 京剧《徐策跑城》音乐革新试析……………王全力(350)
25. 我国笙族乐器源流初探……………(苗族)东丹甘(359)
26. 雷公山地区苗族芦笙乐队的
组成及芦笙曲的发展手法……………郑寒风(364)
27. 浅谈贵阳地区苗族芦笙……………王立志(375)
28. “芦笙说话”的形式及成因初探……………石应宽(394)
29. 布依族民间乐器——笔管
……………(布依族)黄庭辉 熊作华(402)
30. 苗族铜鼓初探……………(苗族)杨星树 吴廷杰(412)
31. 苗族铜鼓舞鼓点节奏艺术探索…(苗族)余富文(420)
32. 彝族月琴曲《金阳调》试析…(彝族)杨焕伦(425)
33. 古瓢琴及其音乐……………(壮族)雅文(430)
- 附: 英文目录(English Contents)……………(457)
- 编后……………《贵州民族音乐文集》编委会(462)

体裁思维是民歌音乐结构的基础

李惟白

民间歌曲在世代相传的情形下，由于民歌的演唱场合与民歌本身的社会功能的相互作用，形成了具有典型意义的体裁特征，并因此而自然地由民歌本身的基本特征属性而区分类别。这个能够产生民歌基本特征属性的基础，便是民歌的体裁思维。一切不同体裁的民歌，之所以能够世代都沿着自己固定的一种模式相继流传下来，便主要是由体裁思维所决定着的。仔细推敲起来，体裁思维只是一个笼统的名目，它的本身包含着许多思维的分支，这些分支是节拍与节奏的思维分支，音阶与调式的思维分支，单声部与多声部的织体思维分支，旋律起落和速度快慢的结构思维分支等等，结构思维是集一切分支思维于大成的基础思维。在多数情形下，结构思维是体现体裁思维的主要媒体。也可以这样说，民歌的体裁思维，往往表现在结构思维上面。

试看，如以劳动号子为例，它的体裁特征可以归纳为如下数语：

节奏规整，强弱分明；音调与地区性语言密切相关；形式活泼，曲调寓呐喊性，一唱众合；乐句精练，句幅短小，结构严谨。

其中，“节奏规整，强弱分明”这一点是属于节拍与节奏的分支思维，它产生于劳动工场中负重体力劳动时要求统一步伐统一动作的最高前提之下，直接影响着结构思维，但没有结构思维那样的全面性，“音调与地区性语言密切相关”这一点

是音阶和调式的分支思维，显然，它是与劳动者群体在音乐形态学方面的审美观念相互协调中而产生的，并且它也只能在结构思维中发挥一个方面的基因作用；那么，“形式活泼，曲调寓呐喊性，一唱众和”这一点，应该属于织体的分支思维了，它产生于劳动形式的天然要求，实际，它已经渗透到“乐句精练，句幅短小，结构严谨”这一结构思维之中去了，我们已经很难将它从结构思维中“一刀起”似地分别出来。结构思维综合一切分支思维而体现为适合于体裁要求的一首完美的曲调。从以上粗线的分析中可以明显地观察到民歌的体裁思维在各种不同体裁的民歌的相继流传中处于何等重要的地位。而结构思维又如何地在体裁思维中处于十分重要的地位。

可以这样说，民歌的体裁思维中结构思维就是民歌音乐结构的本身，它既是形式，也是内容。是一种融合内容与形式的统一体。为什么这样说呢？还是用事实来回答吧！如果我们认为歌唱的内容是歌词的话，那么，劳动号子便常常不是这样的。许多劳动号子除了呐喊性的衬词之外，很少有完整成形的歌词，或者就根本没有歌词。这时，劳动群体演唱出的那种合谐、统一、完美的号子曲调，它本身就是一曲用人声表现出激烈而奔放的劳动内容的歌唱。这样的音乐，内容也是它，形式也是它，我们实难将它一分为二了。这就是民歌的体裁思维中的结构思维的独特功能。

许多不同类型的山歌、小调和叙事歌曲，实际都由结构思维在音乐结构方面主宰着，支配着。它已经形成了一种群体性的传统性的审美观，任何个人的思维能力都很难将其移动或改变。但是绝不可以说它是不会移动和改变的，一种民歌体裁的改变，牵涉到这种民歌流行区域内千百个个体审美观

念朝着一个模式的方向的改变，因此，它的移动和改变是很

困难的，由于困难，便也显得缓慢了。不过，民间歌曲的歌词，由于总是处于“填词”的地位，因此，它倒是经常地在改动和变化着，即使如此，也难影响音乐的结构思维的改变。

民歌的结构思维，在不同的体裁属性中，还有它自身的规律性和多样性，就一般情形而言，民歌音乐的性质，可以分为抒情性与叙述性两大类；在抒情性一类民歌中，还可以分成纯抒情性与纯功利性两个次类。比如各种高腔与平腔的山歌以及小调中一些属于爱情生活内容与劳动生活散曲一类的歌曲，都统属纯抒情性这一类；而各种劳动号子，薅草号子以及小调中的各种歌舞曲等等这些歌曲都可以统属纯功利性这一类。对叙述性歌曲这一大类，就整个情形来看，虽然个别民族甚或是个别地区存在各种次类的情况，但多数情形仍是基本一致的，故目前可似乎没有划分次类的必要。就上述两类民歌的音乐结构思维来看，存在着“以小寓大”、“以大演小”和“形体合拍”三种结构思维方式。分别概述如下：

以小寓大 即是用短小而洗练的音乐结构，陈述多行句的歌词内容，很多叙述性歌曲如汉族的《祝英台》、《孟姜女哭长城》、苗族的《古歌》、侗族的《珠郎娘美》等等，都是以一个短小的单一乐段作为分节歌的形式来演唱少则数十行，多则数百行数千行歌词的完整故事情节的歌唱。劳动群众的音乐智慧与才能，在用音乐表现如此长大篇幅的诗篇方面，用“以小寓大”这样精彩的结构思维方式，巧妙地适应音乐科学在表情达意方面的需要，尽可能地满足人们对于音乐（其中表现在旋律与曲式）方面的美的感受的最高前提之下，对歌词的多行句与复杂情节，做到了章句分明，

层次清楚的完美的陈述。“以小寓大”的峰梅思维方式，对处理与表现重大题材长大篇幅的歌词方面，在音乐表现上提供了极为可贵的洗练而简洁的手法。

以大演小 这主要表现在“纯抒情性”这一类歌曲之中：所谓“以大演小”，即是用多数量的音符来表现少数量的歌词而在音乐上着意刻划与渲染，竭力表现音乐上的优美与丰满的一种夸张手法。在各族的浩如烟海的众多优美的“纯抒情性”这类歌曲中，初步可以归纳为如下几种富有特点的结构思维方式：

1、句首衬腔：在陈述歌词的第一句之前，先用感叹衬词构成起腔，这种情形常处于曲式结构的第一乐段之首部。

2、句腹衬腔：在陈述歌词行句的中间，于词组与词组之间构成分离，插入衬字行腔，这种情形常发生在乐句的中间处所。

3、句尾衬腔：在陈述歌词的乐句末尾加上衬词行腔，使乐思更臻完美。这种方式常发生于三种不同的部位。一是发生于曲式结构中第一句之尾部；二是发生于曲式结构中一个乐段的尾部；三是发生于整个曲式结构的结尾部分。

4、补句衬腔：所谓补句，是它常发生在陈述第一句歌词构成音乐结构的第一乐句之后，并不陈述第二句歌词来构成第二乐句，而是用衬词行腔构成与前乐句对称平衡的后乐句，形成音乐结构中的乐段，因此，叫做补句衬腔。

5、插句衬腔：常发生在第一乐段结束之后，第二乐段开始之前，用衬词行腔作为先导，于是，这个先导的句子，既不属于第二乐段的尾部，也不属于第二乐段的开始部分，因此叫做插句衬腔。

6、在音乐结构中各适宜的部位，加花、起垛或加赶

句。

以上六种富有特点的思维方式，都是在纯抒情性一类歌曲中，用“以大演小”的结构音乐手法中比较常见的，它的核心是突出地表现音乐的美感。

形体合拍 形，是指音乐的形式，仅指乐逗、乐句、乐段等曲式因素而言；体，是指体裁的性质而言。所谓形体合拍，即是这种歌曲的结构思维与体裁思维高度地融为一体的意思。在纯功利性的这一类歌曲中多属这一类，如各种劳动号子或各种舞蹈歌曲，它们都强调节奏系列中的强弱分明，乐句结构简练、对称平衡，既不过分渲染音乐情绪，也不因强调节奏的突出而使音乐情绪显得刻板、枯燥与乏味，以达到既能协调劳动或舞蹈的步伐与姿态，又能兴奋情绪。

总而言之，通过以上各点的分析论证，使我们看到，体裁思维对民歌音乐结构的基础意义。从这一点出发，它对于分析和研究各种民歌的音乐结构方面，或许不会是没有什么补益的吧。

（按，本文是作者为1986年8月在北京举行的“全国民族音乐学第四次年会”撰写的一篇文章，后在《中央音乐学院学报》1986年第4期刊出。）

关于民族民间音乐的“能”

王纯炎

这里且不去探究音乐的起源，也不追述它漫长而复杂的发展轨迹。我们只正视这样一个事实——人类在告别了蛮荒时代以后，我们看到了一个从漫漫的历史长河中逐渐形成的、五彩斑斓的，遍及世界各地的民族民间音乐文化。这里说的民族民间音乐，不仅指世界各国中的少数民族的土俗音乐，同时亦包括世界各国的主体民族的民间音乐，诸如占世界人口最多的我国的汉族，苏联的俄罗斯族，中东地区的阿拉伯民族，以及作为一个种族的非洲黑色民族等的民族民间音乐。

民族民间音乐，即是世界各个地域，各个民族在长期的生活和劳动中产生，并随着社会历史的发展和人民生活的变化而发展，变化而来的。它包括民间歌曲、民间歌舞、曲艺（或说唱）音乐、戏曲音乐和民族器乐音乐等五大类。其中，民歌产生的影响最大。由于民歌在创作上的口头性、集体性和不断再创造的变异性，所以显得异常精炼，优美和富于地域特色。它把最古老的、原始的美蕴含在其中，用特定民族最质朴而又深邃的生活哲理化入它的音乐语言，用各个民族特定的生活环境和习俗涂上其神秘色彩，用最简洁的表现形式，构成了它的传统机制。这便是它引人入胜的魅力所在，以及它作为古典音乐和现代音乐发展前提的优生优育的母体和无穷无尽的发展态势能源之所在。

然而，长期以来，民族音乐学家、音乐理论家们，对民族民间音乐的价值观念，仅把它作为古典音乐和现代音乐的养

料、雏形和母体来认识，当然这是一个很重要的方面。但是在另一方面，它还有一个同等重要的价值——即“能”的作用。这个作用迄今未被理论家们认识到（或没有充分认识到），这个“能”早已和正在整个人类音乐发展中产生巨大的作用，甚至成为音乐王国里许多大师、乐圣和无数出类拔萃的人才取得成功的先决条件。

这里将要谈到的民族民间音乐“能”的概念，包含着两个方面的含义。一方面说的是，当一个作曲家进入创作实践后，民族民间音乐不仅为作曲家创作的客体提供各种养料，同时还在作曲家身上转化成“热能”对作曲家的创作实践起推动作用。另一方面的含义也是本文想阐发的重点，是指民族民间音乐更是一种原动力，对人类众多音乐大师未成名前的幼小心灵起过启迪、点通、感化作用，使之迷恋，激奋，引上征程，为音乐奋斗终生，在人类历史上刻上赫赫功名。应当说，这是一种巨大作用的能量。

任何一个成功者的伟大业绩，都深深地印记着他艰难跋涉的脚印。但是，一个成功者要选定一个目标，要勇敢地迈步出征，要为此去奋斗终生，还必须具备一系列条件。诸如对自己选择的事业的浓厚的兴趣、狂热般的迷恋、优良的素质、坚实的思想基础和完成这一事业的长期的意志过程。只有这样，才可能去迎接一切艰苦的服役和为之作出牺牲而获得成功。人类乐坛上，许多成大器的音乐家，正是在金色的童年，被一首优美的民歌所感染点化而终生“陷入”音乐的“迷宫”的。穆索尔斯基曾这样描绘他对美好童年的回忆：“故乡的大地曾经多么吸引过我，至今还是那样使我向往，我了解这一点，季亚因克也了解这一点——无怪乎我在童年就爱听农民的歌唱和常常被他们的歌曲所陶醉”（《强力集

团作曲家论民间音乐》)。里姆斯基·科萨科夫也作过这样的描绘：“我早就想写一部波兰主题的歌剧。这是因为，一方面，我小的时候母亲给唱的一些波兰曲子后来被我用到提琴马祖卡舞曲的创作中去了，这些曲调老是萦绕在我的心头”。（同上）。正因为这种“陶醉”和“老是萦绕在心头”，使这二人后来都成了作曲大师。波兰著名小提琴家西蒙·戈尔德柏格，意大利著名小提琴家、作曲家帕格尼尼，他们都是在五岁前就学弹曼陀林，常常弹奏民歌和民间舞曲，从中深受感染，激发了音乐灵性，为此奋斗不息，取得极大成功，举世闻名。“肖邦在华沙的时期，时常有机会到农村去游玩，在那里他总是被质朴优美的民间音乐所吸引，特别是民间的玛祖卡·库亚维亚克舞曲等使他着迷……直到他生命的最后都没有间断过玛祖卡的创作”（《欧洲音乐史》），后来成了世界著名的钢琴诗人，蜚声世界。被称为“俄罗斯音乐之父”的格林卡也从童年起注意倾听俄罗斯的民歌，作曲家自己说这是第一个刺激，使他后来“开始以绝大部份精力钻研俄罗斯民间音乐”（《俄罗斯音乐史》）。由此我们知道，肖邦在乡村被玛祖卡“着迷”时，这时的“玛祖卡”既不是肖邦音乐创作中的雏形或主题，也没有直接作为养料而被吸收，而主要是起了“能”的作用，引爆了肖邦心灵中爱的火花，激发了他为音乐献身的精神，成为驱动他前进的车轮的原动力。格林卡由于童年时听民歌而受到“第一个刺激”，才使他后来以绝大部份精力钻研俄罗斯民间音乐而取得巨大成功。这“第一个刺激”当然也就成了使他去冲刺的“能”。普罗柯菲耶夫听了田野里荷

锄而归的农民们的歌唱，使童年时代的景象深深印入这个对一切美的东西特别敏感的孩子的心灵里，从而启动了他走进音乐殿堂的脚步。这些农民的歌唱同样作为“能”作用于他的。我认为，关于民族民间音乐作为“能”的例子无须多举，我们每个音乐家童年时被第一支民歌，或富有民歌色彩的歌曲所陶醉、勾魂、心情久久难平，并暗暗发誓将为音乐奋斗的那种童年时的心情，都是最好的例证。这些便是笔者关于“民族民间音乐能”概念成立的基本依据。

从以上关于民族民间音乐“能”的两个方面，我们知道，作为原动力的“能”的作用，先于“养料”的“能”的作用。根据这两方面功能作用于它的对象的关系，民族民间音乐作为“养料”是被动者，作曲家是主动者，“养料”是作曲家（而实质上是作曲家创作的客体）必须去吸取的有机成份。但这个过程，主要是处于作曲家的音乐实践（包括学习实践和创作实践）中。而作为原动力的民族民间音乐“能”则是主动者，人（这时的人还不是作曲家）是被动者，是被这个“能”作用的对象。这个“能”施加在每个人身上而产生的效应是不一样的，因为它取决于这个人是否具有这方面的素质。所以，这个“能”对某些人作用不大，对某些人根本不起作用。然而，对另一些人却产生了巨大的作用。大量的事实证实了这一点。前面例举的事实中，由于这种“能”的作用，在肖邦、格林卡、帕格尼尼、穆索尔斯基、科萨科夫、戈尔德柏格和普罗柯菲耶夫等人身上产生了巨大的“光电效应”和“热效应”，成为这些音乐大师踏上音乐征程，并去夺取桂冠的原动力。

由此认识到，民族民间音乐“能”具有极其重大的实践

意义。特别是在音乐教育事业中，对儿童的启蒙阶段更为重要。可以设想，如果我们将民族民间音乐“能”，服务于我国的音乐教育事业和作用于一切音乐实践中，必将产生积极的巨大影响，闪现出无数颗音乐之星。

（按：本文是作者为1987年11月在贵阳举行的“贵州民族音乐学术讨论会”撰写的一篇文章，经修订后在《今日文坛》1988年第2期刊出。）

试谈彝族文化艺术的传统与发展

李永才(彝族)

这里谈的彝族，仅指贵州威宁、赫章和水城部分地区的彝族而言，文化艺术着重指的是民间口传的文化艺术，即歌谣、器乐曲，舞蹈等方面。因笔者知识有限，无法讲清彝族文化艺术产生的时间和形成的过程，也说不清文化艺术和风俗习惯谁先谁后或者是同时产生形成的道理，只想从祖人们口中得知和自己幼年时所见所闻的情况谈起。从现在流传下来的彝族文化艺术遗产来看，很可能彝族的文化艺术有过兴旺发展的时期，有过不少著名的歌手和吹、弹乐手。从记载和传说中未曾听说过办彝文学校培养成批的有知识的后代，只听说过有极少数为土司、土目家服务的所谓“毕摩”（自然平民也请“毕摩”办事），大多数的“毕摩”都是代代相传的（也有后来才去读彝文而成毕摩的）。可见彝族口传文化艺术兴旺的时代也并无普遍开办彝文学校的事。

传说，现代流传的文化艺术遗产，原来都是书本上有的。可是从现在的情况看，“毕摩”保存的古籍中祭祀方面的经文较多，而“毕摩”本人对民间流传的文化艺术遗产不懂或少懂，而懂的则是不识彝文的民间歌手。据说，“毕摩”之所以不熟悉口传文化艺术部分，是由于人们请他（毕摩）主要是为了祭祀念经。因此‘毕摩’只重视经文，即使是书本破烂了，抄写时也只重视抄写经文部分，‘毕摩’保存的书上也就少有文化艺术部分了。笔者曾见到有的“毕摩”还看不起民间口传文化艺术，认为他懂的经书（包括祭