

Ma

全国民族音乐学第三届年会

(少数民族音乐专题)

论文内容提要



1984 · 贵阳

13218

说 明

一、全国民族音乐学第三届年会（少数民族音乐专题）于一九八四年七月在贵阳召开。为了便于与会代表和未参加会议的有关同志了解论文的内容概况，我们编印了这本“提要”。

二、各篇论文内容提要均在五百字左右由与会代表撰写提供，除有个别笔误订正外，完全按原稿编入。

三、提要的编排以收到的先后为顺序，并以一九八四年六月五日为止日期，逾期寄来的未编入。

四、为了便于查阅，后面附有索引。

由于水平所限，错误在所难免，请鉴谅。

年会筹委会 一九八四年六月五日

腔 口 论

广西艺术学院 冯明洋

壮族北路“双声”歌的歌腔，多为古老山歌型歌腔。其典型形态为三音构成的三声腔，被民歌手称作“腔口”，保留在低音声部。它是全曲的主导歌腔，也是派生声部（高音）行歌使腔的依据。两个声部的关系，民间概括为“低音唱，高音跟”。“低音是腔口，高音跟着走”。显示出壮族多声音乐语言与多声结构形态以腔口为核心的艺术特性。

《腔口论》，是运用民间约定俗成的口头理论，研究民间多声音乐创作经验的一次尝试。文章从“腔口”的要素、“腔口”的构成入手，通过对两个声部的分别分析和纵合分析，找出它固有的独特规律，力求避免生搬硬套欧洲多声理论或汉族调式概念。为发扬壮族音乐传统，创作壮族风格的多声音乐作品提供参考。全文共分四个部份，约二万余字，谱四十一例。提要如下。

一、“腔口”的要素

1. 声腔 主要是三声腔。
2. 音列 主要是三音例。
3. 韵格 主要有宽窄格的[3 5 6]式、[6 1 2]式，窄宽格的[5 6 1]式、[2 3 5]式，窄窄格的[1 2 3]式等。
4. 音阶 主要由低音声部的三音列与高音声部的派生音列，综合为五声性纵合音阶。如3 5 6加5 6 1 2等。
5. 调式 主要是建立在三音列基础上的纵合性五声调式，分别表现为三种色彩。一是阳彩的5调式、1调式；二是阴彩的6调式、3调式；三是混彩的2调式。

二、“腔口”的构成

1. 基本形式 各种结构的三声性腔口。
2. 发展形式 各种结构的五声性腔口。
3. 变化形式 各种结构的四声性腔口。

三、“高音”的“跟”法

1. 跟腔法 有守调型、提调型、重调型。
2. 分声法 有同步型、长腔型、润腔型。
3. 分层法 有跟腔型、分声型、重调型。

四、“腔口”与“高音”的声部结合形态

1. 衬腔体 有分声化、主音化、音型化。
2. 和腔体 有对和式、和声式、反和式、对比式。
3. 仿腔体 有句首式、简繁式、反向式、反和式、严格式。

湖北跳丧鼓今昔论

湖北艺术学院 杨匡民

《湖北跳丧鼓今昔论》主要谈鄂西土家族苗族自治州及宜昌、荆州地区“跳丧鼓”。全文分为五节。

第一节 “丧鼓”与湖北地方

叙述“丧鼓”流行地湖北的地方环境。

第二节 “丧鼓”的分布概况

“丧鼓”分为“坐丧鼓”、“转丧鼓”（亦名“绕丧”）与“跳丧鼓”三种。“跳丧鼓”流行于鄂西土家族苗族自治州和古代蛮夷之地的宜昌地区及古代郢都的所在地荆州地区。

第三节 关于“丧鼓”的考证

考证“丧鼓”与“薨草锣鼓”、“丧祭挽歌”、“巫覡神歌”、“大椎”以及《九歌》中提到的“灵保”等的联系。

第四节 “丧鼓”反映的社会思想

“丧鼓”在漫长的封建社会中，不免有封建迷信的思想，但“丧鼓”是产生于山乡农村的劳动生活中，故有浓郁的生活气息，是受群众喜爱的演唱形式。所以以长阳县为代表的“跳丧鼓”今已发展成为新的青年集体舞，名为“巴山舞”；以石首县为代表的“跳丧鼓”今已发展成为新的曲艺形式，名为“跳三鼓”。

第五节 “丧鼓”的唱腔及舞蹈

“丧鼓”唱腔的腔格、舞蹈动作、鼓点子保留有原始面貌的有五点：

1. 歌、舞、乐三位一体。
2. 像西南各少数民族与台湾高山族那样逢事“男女聚而踏歌”。
3. 节奏粗犷原始。
4. 《诗经》式的双音节节奏。
5. 音调古朴，沿用古代三声行腔方法。

羌族民歌初探

西南师范学院 肖长纬

羌族居住在四川省阿坝藏族自治州茂汶县等地的一个古老的民族。本文以实地调查的资料，对羌族民歌作了初步探索，力图以民族的历史情况、风俗习惯、生产劳动等多方面探索民歌和羌族人民生活的关系，以及羌族民歌的音乐特征。

全文包括三个内容：

一、民族概况 概略地介绍了羌族的族源、历史和现状。

二、民歌类别 按照民歌的歌唱场合和社会功能等因素将羌族民歌分为：风俗歌曲（包括妇女节歌、男子节歌、婚礼歌、丧葬歌、打仗歌等）、酒歌、抒情山歌、劳动山歌、锅庄舞曲等。分别介绍了它们的歌唱情况和主要特点。

三、音乐特征 探讨了羌族民歌的音阶调式、旋律、节奏、曲式等方面的特征，并就羌族与汉族、藏族民歌的关系提出了问题。

浙江畲族民歌的音乐特点

中国音乐学院 樊祖荫

浙江畲族人口近十五万，分布在浙江南部和西部的二十个县内，民歌极为丰富。其音乐特点如下：

一、曲调种类 在某一区域范围之内，通常只有一个基本曲调，其他都是该基本调的变体，大致可分为五个。丽水调（商）、云和调（角）、文成调（徵）、龙泉调（羽）、瑞安调（宫）。

二、体裁特征 根据词曲的特点，多数畲歌属于山歌类，少部份《功德歌》似属小调类；无号子类民歌。

三、调式和旋律特点 五个基本调正好是五个五声调式。以商居多，角最具特点。各基本调的旋法有其共同点。一般先由低音区开始向上大跳，然后迂回下行至主音。典型的旋律进行是大六度、纯五度与小七度的直上直下的大跳。

四、词曲结构 歌词一般为每句七字，四句为一条。曲调多为由单句变体构成的两大句。最有特点的词曲结构是：

曲：第一大句 第一乐节、第二乐节（乐句）第三乐节（补充）

词：第一、二句 第一句、第二句的前四字或二字，后三字或五字。

第二大句与第一大句基本相同。

五、演唱方法 山歌多用假嗓演唱。这是从民族的美学趣味、欣赏习惯和历史传统等因素所形成。

广西民间合唱的和声音程特点

中国音乐学院 樊祖荫

广西的壮、瑶、毛难、仫佬等族流行着多声部民歌。民间合唱的二声部是基于各自的旋律运动结合在一起的，它们并不首先着眼于和声音程的运用，但在长期的艺术实践中，形成了一定的多声思维，在和声音程的运用上已形成了一定的规律。

一、窄音程的运用 合唱中的音程三度以内居多，四度次之，五度以上较少。这是由于：（1）多声结构形态以分声部支声式合唱与合声式合唱为主。（2）多为同声合唱，少数混声也多为同音域。（3）声部进行以同向、斜向为主造成的。

二、不同调式中的音程运用 二声部有相对固定音域，在不同调式中构成不同的和声音程。不管何种调式，有三点是共同的。（1）主音同度是唯一稳定的音程。（2）在同向与斜向进行中运用窄音程，五度以上仅应用在反向进行中。（3）多为自然音程。

三、大二度和声音程的运用

1. 大二度和声音程的形成 （1）由于主要是支声式合唱，二声部间是紧贴的邻音关系。（2）与各自的旋律运动方式有紧密关系。（3）社会原因。

2. 大二度音程在终止式中的运用规律。

3. 大二度音程在歌曲开始时的运用。

4. 大二度音程在结构内部的运用。

维吾尔族一部历史悠久和 艺术完整的鼓吹乐

文化部艺术研究院音研所 简其华

新疆维吾尔族的鼓吹乐是唢呐和纳格拉鼓（铁鼓）合奏形式。它和各地区流传的鼓乐、鼓吹、吹歌等同属一类。

鼓吹乐自汉代已产生。“出入游猎，旌旗鼓吹”是反映了鼓吹应用于狩猎时的情况。

藏族民歌和民间歌舞音乐的结构

天津师专 郭 瑶

(一) 从作曲技巧由低级到高级的发展看音乐作品的结构(曲式),从不完整到完整的发展。民间音乐给我们提供了研究音乐发展的历史过程的最好原始资料,是研究音乐进化史的活的“化石”。

(二) 音乐作品结构中的较小单位,乐句之间的关系,和三种因素有关:音乐材料,如同质主题和异质主题,重复还是发展,补充、对比等;结构即长度,它决定着部份与部份之间的平衡关系,局部在整体中的地位,以及整体结构上取得平衡的方法。在这三方面藏族民间音乐都有其独特的特点,代表着藏族人民独特的音乐审美习惯和审美趣味。

(三) 藏族音乐中较发达和规模较大的曲式是多段联缀曲体。它和汉族民歌和器乐曲中的联曲体有共同点,又有自己的特点即器乐和声乐的分段结合,以及固定速度的不同段落的联合。

藏族民间歌舞堆谢音乐分析

天津师专 郭 瑶

- (一) 堆谢名称的由来。
- (二) 堆谢音乐由“江谢”、“秋谢”和一个器乐部份组成。
- (三) 秋谢是江谢的变唱。
- (四) 堆谢歌唱旋律多由高音区开始,倾泻而下,流向低音区;形成此种心理和生理的原因。
- (五) 同宫、调、宫羽交替的因素。
- (六) 器乐部份在声乐部份的下属调。
- (七) 结构的非方整性和非周期性;和歌词结构的矛盾。它也能取得结构上的平衡感。
- (八) 过门的速度和风格构成了堆谢伴奏音乐的独特风格。
- (九) 堆谢器乐旋律从初级到高级的演变过程。

藏汉音乐文化的交流和影响

中央民族学院 毛继增

我国是个统一的多民族国家，中华民族的音乐文化是各族人民经过长时期的共同努力缔造的。自公元七世纪以来，藏汉两族人民来往密切，音乐文化交流较为频繁，它在促进中华民族文化的发展、增进民族间的团结和友谊，起到了积极的作用。可是，某些代表农奴主阶级的文人却提出，汉藏间的关系是“施主和喇嘛的关系”；资产阶级的某些学者还认为，藏汉文化的交流和影响是“外部的”。

本文分两部份：

一、根据反映论的原理，论述藏汉民族之间的亲密交往和团结友谊在西藏藏族音乐中的反映。文中集中谈及了文成公主进藏和西藏和平解放后，藏族人民生活巨大变化在音乐中的反映。

二、根据有关史料，论述自唐代以来，藏汉人民的音乐文化交流和影响。文中对过去一些不确切的说法，作了进一步的考证。

广西壮族二声部民歌的和声思维

广西艺术学院 陆华柏

根据广西壮族自治区桂北、红水河流域、右江流域及桂西南边疆地带与左江流域共二十多个县，壮族人民聚居地区流传的二声部民歌进行分析研究，从下列这些方面提出壮族二声部民歌表现出的和声思维：

1. 旋律与音乐形象
2. 音阶、调式、调性、音域
3. 构成二声部的音乐材料——和音
4. 起曲与另一声部的进入
5. 段落终止与中间终止
6. 二声部交织的各种艺术构思
7. 徵调式和声、羽调式和声、宫调式和声、商调式和声、角调式和声
8. 和声处理

并提出壮族二声部民歌可以选用的和声分析标记。

这篇研究论文可以说是对广西壮族二声部民歌的和声现象，作出的一个初步的系统总结。

为了便于参考，谱例多采用《中国民间歌曲集成·广西卷》（四）、“广西各族二声部民歌”中壮族部份的资料。

新疆石窟壁画中的乐器研究

新疆木卡姆研究室 周菁葆

文章对新疆现存的克孜尔等十余处石窟壁画中的乐器进行了详细调查。按从东汉一直到元代的不同时期进行分类，对乐器一一进行了考源，并与古代文献的记载进行比较，从而钩稽出古代西域音乐发展的一些概况。

通过调查研究，笔者对中外学者研究西域音乐时提出的某些立论提出了质疑。西域少数民族对中外音乐交流中所起的积极作用不应忽视。

历史上《龟兹乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》、《于阗乐》、《伊州乐》、《安国乐》、《康国乐》等西域音乐，对中原音乐曾产生过深远的影响。同时西域音乐中也有吸收中原音乐的成分。从新疆石窟壁画中的乐器研究中，可以清楚地看出汉民族与少数民族之间，文化互相交流的客观历史事实。

泰国传统音乐

安徽艺术研究所 田瑛译

泰民族在公元十三世纪前，大部份分布在中国南部云南等地，之后逐渐南迁。1238年泰族夺取了柬埔寨的素可泰城，并定都于此。另一支泰族人南下更远，在现在的泰国北部建立了阿瑜陀耶王国。阿瑜陀耶日益强盛，最后定都于曼谷。

由于泰族在迁移，建国的过程中大量接触，吸收邻国的文化，所以其音乐也是多种文化的融合体。其中以中国音乐、印度音乐以及从海路传入的印尼音乐文化为主要成份。

泰国的器乐合奏有三种形式，从这三种形式中可以看到，中国、印尼及南亚的影响。乐队的组成以东南亚的排锣类乐器和中国的二胡类乐器为基础，加上从南亚传入的其他乐器。

泰国的音体系是以等程七音音阶为基础的五声音阶。即八度之间各音距离相等，约为171,4音分。音阶中相邻两音间没有半音关系，但有小三度音程。从理论上讲，泰国的五音音阶可以用上述七音音列中任何音为宫，建立五种同宫系统的调式。但实际上泰国的调式只建立在第一、第四和第三、第七四个音级上。第一、第四之间是五度关系，第三、第七之间也是五度关系，泰国乐曲中的“转调”，就建立在这种五度关系上。同时这种五度关系也是旋律进行中的枢纽音和重拍音。

泰国乐曲的结构是线型结构，但由于受东南亚、尤其是印尼的影响，也采用复音层叠的技巧。乐曲的结构主要形成是由一个主要乐段或原型乐段为基础，按一定规则再构成一个扩展乐段和一个紧缩乐段，三个乐段组成一首乐曲。

泰国音乐是一个吸收了多种文化的综合体，其中有很多是来自中国的影响。因此，研究泰国音乐的发展、演变历史，对于研究我国西南一些兄弟民族的音乐文化将有所助益。

壮族曲艺初探

广西艺术学校 张梅

壮族有“末伦”、“蜂鼓”、“唐皇”、“甫呀”等多种曲艺形式，流传在百色、河池、南宁等地区的壮族村镇。本文就“末伦”与“蜂鼓”两种形式作一些探讨式的介绍。

“末伦”是流行在百色地区的靖西、德保以及与之相邻的那坡、龙州、大新、天等的交界村镇。从现有资料看，它是在巫婆调及民歌的基础上发展起来的说唱形式。

“末伦”的唱词有七字句、五字句，以及五七字句等各种结构和句式，而且是严格的腰脚韵。曲调分德保的南、北路调；靖西的上甲调与下甲调等。曲目既有本民族的传说故事，也有移植汉族的戏目剧目。

“蜂鼓”流行在河池地区东江一带的村镇，是在民间“跳神”的基础上发展起来的说唱形式。因主要伴奏乐器蜂鼓而得名。

“蜂鼓”唱本都是七言的韵文体，唱腔原有几十个，后失传很多，现仅存七曲。

“蜂鼓”是联曲体结构，演唱时并有简单的舞蹈动作，边舞边唱。

传统曲目多为古代传说，也移植汉族的戏曲剧目。

“末伦”与“蜂鼓”虽然历史悠久，但由于语言关系，流传面还比较窄，广大的壮族地区还不能接受这些形式，这就给它们的发展带来了限制，如何去扶持发展这些民间文艺形式，值得大家探讨。

高山族音乐蠡测

《福建音乐》编辑部 孙星群

高山族族称的由来。

高山族因居住地和语言的不同，内部分有泰雅、赛夏等十族，它们的人数和在台湾的分布情况（附地图）

一、高山族的歌谣

A. 劳动类 耕作与收获歌；狩猎歌、捕鱼歌；舂米歌。

B. 叙事类 叙战功之歌；故事歌。

C. 恋歌类 情歌；婚礼歌；夫妻相爱歌。

D. 饮酒歌类

E. 祭祀歌类

F. 祈求歌类

G. 仪典歌类

二、高山族的乐器

A. 吹奏乐器 咀琴；鼻箫；竖笛；膜笛；其他。

B. 弦乐器 弓琴

C. 铜击乐器 铃；钟；铜锣；铙钹等。

D. 鼓 开口鼓；木鼓；木琴；杵

三、高山族歌谣的特点

分别论述阿美等十个族别民歌的特点。

内蒙八音与河南八板

开封群众艺术馆 尼树仁

本文着重阐明内蒙八音与河南八板的共性与个性，及遥距数千里之外的互相联系。

内蒙八音又名八谱，是蒙族传统的大型器乐曲。全曲共八个乐段，其中除第八乐段变化较大外，其余七个乐段基本相同（第七乐段虽只有六十九小节，但它是从原型的第十六小节开始），其变奏手法主要采用旋律加花和旋宫转调（它采用的五调与宋代古琴定弦五调相同）连续演奏而成。

河南八板共有两种：其一，由传统八板利用中州常用的多次反复原型，并突出强调节奏而成的小型器乐曲牌，多用于豫剧中情节的描写，它与内蒙八音的关系甚远。其二，用于河南“板头曲”中的八板，其中除标题为“单八板”的曲子外，尚有很多乐曲是以八板为原型，采用和内蒙八音相同特点的手法而发展成的乐曲，如《箫妃舞》、《思春》等。板头曲的来源与宋代诸宫调有着直接的血缘关系。

笔者认为内蒙八音传为成吉思汗所作之说并不可信。应该说：由于五台山和内蒙共同信仰佛教中的藏传佛教（喇嘛教），五台山又曾发现用宋代俗字谱抄写的八板，通过佛教的长期往来，一代代逐渐传往内蒙，才是内蒙八音的真正来源。

阿尔泰语系诸民族民歌之比较研究

中国音乐学院 杜亚雄

阿尔泰语系是依谱系分类法分出的语系之一。主要分布在我国、土耳其、苏联、蒙古人民共和国、阿富汗以及东欧一些国家，我国北方是阿尔泰语系诸民族的故乡之一。

本文通过国内外阿尔泰语系一些民族民歌的比较，发现这些民族的民歌有许多共同因素。根据这些共同因素作者进行了阿尔泰语系诸民族民歌原始形态的构拟。结合民族学、语言学和历史学研究的成果，探索了阿尔泰语系诸民族民歌发展的历史。

作者认为阿尔泰语系诸民族民歌最早的原始状态属于中国音乐体系，它的源头在中原地。在人类文明的早期，它象一股洪流奔腾而去，以千军万马之势跨过白山黑水，西伯利亚荒原，越过千里冰封的白令海峡，为沉睡的美洲大地带去文明的信息。另一方面，它又随着匈奴西迁，沿着丝绸之路西进，对东欧、西亚诸民族的音乐文化产生了深远的影响。阿尔泰语系突厥语族一些民族，在发展中主要继承了古代西域音乐的优秀传统，应结合维吾尔、乌孜别克等民族的民间音乐去探索古代西域音乐的形态。

从歌曲的角度看洮岷花儿与河湟花儿的 关系

中央民族学院音舞系 苏 琴

花儿是流行在甘肃、青海、宁夏等省(区)的山歌,由回、汉、东乡、撒拉、保安、土、藏等族共同用汉语演唱。一般根据歌词格律的不同特征划分为河湟花儿与洮岷花儿两大流派。河湟花儿中又有人根据不同民族和地区的不同音乐风格分为临夏花儿、循化花儿、互助花儿与山花儿等种。洮岷花儿分南、北二路。

对花儿两大流派之分,本文提出了不同的看法。本文认为,花儿是供演唱而不是朗诵的山歌,不能将歌词的分类当作歌曲的分类。事实上,由于洮岷花儿与河湟花儿都用汉语演唱,洮岷地区与河湟地区又紧相毗邻,通过长时期的相互渗透与影响,就歌曲而言它们之间又有不少近似处:(1)洮岷南路花儿与河湟花儿,虽然歌词的基本结构不同,歌词的扩充结构和曲式结构部份却与河湟花儿相似;虽然歌词结尾的节奏不同,曲调的终止式却相似。

(2)洮岷北路花儿的主要调式和典型曲调线与临夏花儿(河湟花儿中有代表性的一类)接近。从这些近似点可见,洮岷花儿与河湟花儿有较近的血缘关系,并非泾渭分明的不同流派。

既然如此,那么花儿就歌曲而言,就不存在不同的流派,只不过包含一些具有不同的民族或地方特点的种类罢了。

论鄂西土家族哭嫁歌

湖北艺术学院 方妙英

一、古老而美丽的诗歌民族

土家族自称毕兹卡,世代居住在湘、鄂、川、黔边境一带。在湖北多分布在恩施地区及宜昌地区的五峰、长阳两县。属汉藏语系藏缅语族,无文字。1983年成立鄂西土家族苗族自治州人口约一百七十万左右。

二、传统的血表联姻与哭嫁

1.土家族自古有“血表联姻”开姑表亲的习俗。

2.鄂西地区姊妹歌分“十姊妹”和“十兄弟”。姊妹歌在土家族称为“哭嫁歌”。土家族传统认为姑娘结婚必要哭嫁,哭得好或不好可以权衡姑娘是否聪明、才智。因此她们从小

要学哭嫁。

三、化而为诗发而为歌

按哭嫁歌的歌腔功能分两类。一类为抒情悲歌，另一类为抒情放歌

1. 抒情悲歌

2. 抒情放歌 陪十姊妹、陪十弟兄。

音乐来源多取材于土家族本地传统的田歌、山歌、小调以及灯歌等。

四、结语

1. 展开对土家族音乐研究的紧迫感。
2. 重视和加强对少数民族歌种的研究。
3. 民族聚居区歌腔的互相交流，影响的复杂性。

哈尼哈吧初探

云南红河艺术馆 李元庆

九
一
七

本文从哈尼哈吧的各种名称、演唱形式、流传情况、演唱内容及演唱曲调诸方面，对红河哈尼族民间古老的叙事歌曲“哈吧”体全面介绍，着重对其内容的价值作了多方面的探讨。

一、哈尼哈吧的内容有多方面的社会价值。它涉及哈尼族对于天体自然、人类发展、社会结构、哈尼历史、历法计算、四时节令、农事活动、商品经济、生老病死、信仰崇拜、处世哲理、风俗习惯等等传统看法，是哈尼族的百科全书。作者以哈吧内容为依据，从以下几个方面阐述了自己的见解：（一）伴随着原始唯心观念的产生，也有朴素唯物观念的萌芽；

（二）崇尚政治管理、思想文化和经济技术三种能人的社会观和尊老爱幼的伦理道德观；（三）追求光明幸福，鞭笞黑暗邪恶，和对反抗压迫者的斗争精神的讴歌；（四）可贵的爱国主义传统思想；（五）生产斗争知识的结晶，民族风俗习惯的记录；（六）哈尼族民歌的宝贵遗产；（七）哈尼族源和迁徙情况在哈吧中的印证。

二、哈吧的演唱有着三个重要的社会作用：（一）节日的礼仪和娱乐作用；（二）知识的传授和教育作用；（三）民族的维系和内聚作用。并有内容上的广泛性、知识性、实用性、现实性、通俗性、哲理性等六个鲜明的特点。

三、以上几点，正是哈尼哈吧之所以能在哈尼族民间世代相传而久唱不衰的根本原因。

我国古典诗歌中音乐形象的魅力

南京艺术学院 易 人

我国优秀的古代诗歌，都经过千锤百炼，均有其一定的思想深度与强烈的音乐美感。诗的音乐性不仅寓于铿锵的节奏和优美的韵律之中，而且有的还直接表现在音乐形象的塑造上，诗与音乐浑然一体。

在不同的历史时期，有很多诗、词、琴歌或曲词成为直接表现音乐形象的优秀篇章。其中有欢乐、有哀伤、有赞叹、有惋惜、有思亲怀友之情；有徘徊缠绵之爱；有发泄内心的抑郁不平；有赞美自然的风光景物……可见，诗歌能直接描绘音乐本身所造成的意境，通过音乐形象的渲染，不仅表达了作者的主观感受，同时更起着拓深意境的作用。

文中对于各个历史时期中众多的文人运用诗、词、曲等不同的形式描绘了各种弹奏乐器，吹奏乐器、敲击乐器以及人的歌唱声音所呈现的不同意境，在诗人的笔下，从演奏者到乐曲名称，从表演的环境到弹奏的技巧，从艺术表现力以至诗人本身听了各种音乐所以能牵动感情写出不朽的诗篇，首先还在于演唱、演奏者除了掌握娴熟的技巧而外，最主要是把自己的感情倾注在乐曲之中，诗人听曲所受到的感染，通过他们的诗句又传到了我们的心头。

满族民间音乐调查报告

中央民族歌舞团 赵润波（满族）

本文共分两部份，第一部份概述。满族的历史变迁，满族的古代歌舞及满族近代民间音乐的发展与变化。

满族是个历史悠久，文化发达的民族。满族有自己的语言、文字，有自己特殊的风俗习惯和宗教信仰。历史上是一个能歌善舞的民族，在隋唐、辽金及清史中部都有生动具体的记载。但近百年来由于复杂的历史变迁，满汉民族长期杂居，在政治、经济、文化上的频繁交流，使得满族在各个领域中都发生了巨大的变化。民间音乐也不例外，由于语言与习俗的改变，它的特色逐渐在减少。特别是在十年浩劫中几乎使仅仅残存的满族民间音乐也荡涤无迹了。本文第一部份主要概述了近代满族民间音乐的发展与变化情况。

第二部份是对满族的古老歌舞曲《莽式空齐曲》，民间古代流传的《摇篮曲》、《劳动号子》，祭祀时唱的神歌《“家萨满”祭祀调》、《“旗香”祭祀调》以及俗歌《哭丧调》的调

查与剖析。目前这几种民歌在民间还能找到一些踪迹。本文着重对这几种民歌的源流情况,演唱形式及音乐结构进行初步探索,并试图从中找出一些带有规律性的特点。给做进一步研究的同志提供参考,今后更好地继承与发扬满族民间音乐传统。

民歌调式记谱问题商讨

广西艺术学院 傅 蒙

我国古代以“三分损益”(五度相生)法来制定音律。以宫(1)为基础音向上五度求得徵(5),第二个五度得商(2),第三个得羽(6),第四个得角(3),第五个得变宫(7),第六个得变徵(*4)。由宫向下五度得清角(4)第二个五度得闰(^b7)。

宫、徵、商、羽、角是主要音(正音),可以分别作为主音构成各种调式。变宫、变徵、清角、闰是次要音(偏音),不可分别作为主音构成各种调式。

典型的五声调式即由宫、商、角、徵、羽五个正音构成,不用偏音。特性音列是由宫开始的二全音列。如五声C宫调式,宜记作(1) $1=C \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 6 \ 1$;不记作(2) $1=F \ 5 \ 6 \ 7 \ 2 \ 3 \ 5$;也不记作(3) $1=G \ 4 \ 5 \ 6 \ 1 \ 2 \ 4$ 。尽管(2)(3)与(1)在十二平均律中音高,音关系是相同的。

具有三全音列的五(六)声调式,三全音列不记作4567(具有两个偏音),只能依照具体民歌使用音的情况,把其中主要二全音列记成123,即记成 $1 \ 2 \ 3^* \ 4$,或 $^b 7 \ 1 \ 2 \ 3$ 。

不具有二全音列的四声调式,调式性质含糊,但记谱最好具有宫音,又不具有偏音的原则。如大二、小三、大二度音列,宜记作

$1=C \ 5 \ 6 \ 1 \ 2$,不记作 $1=G \ 1 \ 2 \ 4 \ 5$,或 $1=F \ 2 \ 3 \ 5 \ 6$ 。

毛难族民歌初探

广西戏剧研究室 邓如金

毛难族民间歌曲分“欢”(欢条、欢草)、“比”(比条、比单和比草)、“儿歌”(耍、梭依和罗啦罗啦罗)和“排见”四类。

毛难族民歌一般为五言、七言一句,四句或八句一首。在八句的歌曲中,演唱时要叠唱成十二句,称为“勒脚歌”,即一首歌的某些歌句按一定的规律再次出现,连环相扣,前后呼应,形成回旋复沓的歌唱形式,押腰脚韵。