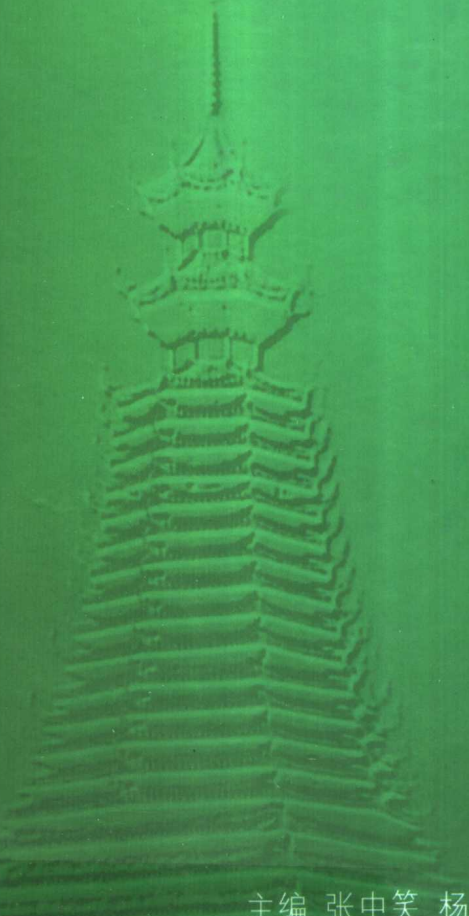


DONGZU
DAGE YANJIU
WUSHINIAN



侗族大歌 研究五十年

主编 张中笑 杨方刚

贵州民族出版社

侗族大歌研究五十年

DONGZU DAGE YANJIU WUSHINIAN

图书在版编目(CIP)数据

侗族大歌研究五十年/中国少数民族音乐学会,贵州省音乐家协会,黎平县侗族大歌申报世界非物质文化遗产领导小组编。—贵阳:贵州民族出版社,2003.11.

ISBN 7-5412-1129-X

I.侗... II.①中...②贵...③黎... III.侗族—民族音乐—研究—文集 IV...I607.272-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第093417号

-
- | | | |
|--------------------------|------|-----------------|
| ☐ | 出版者 | 贵州民族出版社 |
| ☐ | 出版地 | 贵阳·中华北路289号 |
| ☐ | 责任编辑 | 薛丽娥 |
| ☐ | 封面设计 | 王 剑 |
| ☐ | 印 刷 | 贵阳宝莲彩印厂 |
| ☐ | 开 本 | 850×1168毫米 1/32 |
| ☐ | 印 张 | 17 |
| ☐ | 版 次 | 2003年10月第1版 |
| ☐ | 印 次 | 2003年10月第1次 |
| ☐ | 字 数 | 430千字 |
| ☐ | 印 数 | 1~1000 |
| ☐ | 定 价 | 45.00元 |
-

黎平侗族民间合唱团 全体合影留念



黎平县侗族民间合唱团全体成员合影 杨国仁 供稿

前排左起：姜培章 吴秉刚 成正平 蒋汝瑚 蒋灵雁 张泽鑫 杨国仁 吴梅香 吴学先 郑寒风 潘老昏 潘老欢 吴金松



从江县大韶村
侗族踩歌堂
吴仕忠 摄

肇兴鼓楼 吴仕忠 摄



黎平县侗歌队赴南宁演出前
(1982) 黄洲 供稿





黎平侗族民间合唱团成立（1958）
冀洲 供稿



鼓楼歌堂 吴秋林 供稿



黎平肇兴婚礼拦路歌 吴仕忠 摄



黎平侗族合唱团演出合影（1958）
冀洲 供稿



贵州侗歌在南宁参加
多声部汇演（1982）
冀洲 供稿

黎平地坪村风雨楼 吴仕忠 摄



序 一

何光渝

侗族的文化十分丰富，十分精彩。

在我的认识中，最具有代表性的侗族文化符号有三：一是鼓楼，一是风雨桥，一是侗族大歌。

我还记得第一次听侗族大歌时的情景。

当然，在此之前，我知道那是一种无伴奏的多声部合唱，是一首很著名的侗族“无字天歌”。

……委婉而自信的歌声响了起来。似乎没有一句歌词，或许是因为我一个侗语字词也听不懂，可是闭上眼，就好像听见微风正轻轻掠过，树叶“沙沙”地响，小草柔柔地摇，花儿盈盈地笑，在哪儿的树梢上，秋蝉在一声声、一串串地吟唱……随着女歌手们微微摇动的身姿，身佩的银饰叮咚在响，仿佛是淙淙流淌的小溪，清脆而婉转，节奏徐缓地讲述着侗家人的故事，清醇、宁静而神秘……

我的确没有预料到，一曲来自山野的朴实无华的歌唱，会给予我如此抚慰心灵的天籁般的享受。在后来的日子里，我有过不少接触侗族音乐的机会，听到过更多种组合形式的侗歌：男声多声部、女声多声部、男女声对唱、男女声独唱……有的讲述着古老的历史，史诗般的庄重；有的歌吟着美好的爱情，质朴而轻灵。但印

象最深的,仍然是第一次听到的那首《蝉歌》。

在民间,文化并不是抽象的观念或文人墨客的专属。它始终存活于日常的生活和平凡的人生之中。贵州地处中国的西南腹地。复杂的地理、历史、经济、社会原因,使贵州的侗族聚居区曾经是一个相对封闭的地域。但也因此,使得侗族的文化最大程度地以多种形态保留下来。在“饭养身,歌养心”的侗家人心中,歌唱本来就是一种生活方式。也因此,在充斥于世的浮华、喧嚣和虚伪的“歌唱”之外,能够聆听到侗家人边缘的、但真正充满感性、生机、亲和、神秘而诗性的侗族大歌的人,真是有福了!

于是,许多年来,一代又一代的贵州民族音乐学者,年复一年地去到侗乡,到侗寨的歌班中,到歌师的家中,搜集、学习、整理、研究侗族音乐,特别是侗族音乐中的瑰宝“大歌”。正是在他们与侗族有识之士的共同努力下,侗族音乐、侗族大歌才得以走出侗乡,为人所识,成为中华民族艺术宝库中的明珠,成为人类文明的共同财富。

在这本论文集中,读者不难发现,这里记录下的,既是侗族大歌中最令人心醉的精华部分,也是多年来贵州和海内外学者们探索侗族大歌奥秘孜孜不倦的足迹。其中,有研究侗族大歌的肇始之作,也有对某些问题的不同声音。从中,读者更可以感受到,作为侗族大歌研究发端之地贵州的学者们,为宏扬中华民族优秀文化而孜孜以求的海内外学者们,在这些论文的字里行间,总是倾注着对于创造了如此美妙音乐文化的侗族人民的热爱、甚至感激之情。

我特别注意到,其中的某些篇什,不同程度地涉及到侗歌、特别是侗族大歌的传承问题。作为侗族精神文化重要象征的侗族大歌,其未来的命运如何?据我所知,如今,除少量村寨和某些特殊场合(如节庆时、旅游点上的演出),已经难以找到自发组合的大歌班子,自愿从小开始学唱侗歌的男孩、女孩,也已经难以在村寨中

听到自发演唱的美妙的大歌旋律。历史在变迁,社会在发展,时间总会无情地淘洗并改变着人们的生活方式和文化样式。在现代化和现代性作为人们普遍诉求的理想模式和价值观念的今天,包括侗族音乐文化在内的侗族传统文化,与其他民族的传统文化一样,也都同时面对着诸多的诱惑和选择。像侗族大歌这样的原生艺术样式和古老传统,在今天是否就必然会失去它传统的生存空间,就没有其得以延续和承继的合理性?是否就真的不能够为现代艺术的、文化的发展提供有价值的借鉴和启示?这是问题的一个方面。

在我看来,问题的另一方面还在于,自然物种的灭绝,是因为人类对自然界的过分掠夺;而某种文化形态的灭绝,则完全取决于人的自我选择。当我们保护自然物种的时候,其实已经很难让它们都恢复到过去的自然状态。当我们下大力保护比如侗族大歌这样的文化形态时,是不是就能够让它重现过去那种“侗家男女老幼都会唱侗歌”的自然状态?这真的很难说清。因为传统文化的载体是人自身,人的思想是不会因为某种文化形态是否被保护而产生根本性的改变。如果从内心厌倦了某种文化形态,那么,维系人们延续这种文化形态的唯一目的,也许就只剩下了经济动力——比如,为旅游者的钱袋表演,到“外面”进行商业性的游演。这就关涉到在地区发展的同时,如何保护、推广与可维护性保护无形遗产(非物质文化遗产)这样一个世界性的难题了。

这就是一个问题的两个方面。是悖论,是一柄“双刃剑”。我想,这也许就是侗族大歌目前的生态环境。是需要正视,也需要研究的。当然,这也许不在民族音乐学研究的范畴之内。那就是题外的话了。

2003年6月于贵阳

序 二

侗族大歌在中国多声部民歌中的独特地位

樊祖荫

在广袤的中华大地上,广泛地流传着各种不同形式的多声部民歌。根据各地音乐工作者的调查,众多的具有相对稳定形态的多声部民歌,保存和流传在如下二十九个民族中,他们是:汉、壮、布依、傣、侗、毛南、仫佬、羌、藏、彝、哈尼、傈僳、纳西、拉祜、基诺、白、景颇、怒、土家、苗、畲、瑶、佤、德昂、布朗、高山、蒙古、朝鲜、俄罗斯。上述诸民族的多声部民歌,均是各自民族音乐文化生活中的重要组成部分,它们有着悠久的历史,并富有自身的艺术特色。而侗族大歌以及高山族中的布农和音式合唱与阿美对比式合唱、蒙古族中的“潮儿音道”与“呼麦”等多声部音乐品种,则以其各自特有的艺术表现方式和所具有的高度艺术价值与历史价值,引起了国内外音乐界更多的关注与重视。其中流布于黔东南、桂北等南侗地区的侗族大歌,在国内外的影响更为广泛,更为持久,使其在中国多声部民歌中占据了极其重要的独特地位。形成这一现象的原因,择其大端,有如下四个方面。

一、侗族大歌具有可考的悠久历史

从总体来说,中国各民族的多声部民歌有着久远的历史,其起源可追溯至人类的早期社会^①。但在中国音乐历史文献中,至今尚未发现有关多声部民歌的正式记载,而仅在一些文人的诗词、游记及个别的旧县志中,曾对伴随多声部民歌的风俗活动或歌唱形式作过描述。我们通过现今仍在流行的多声部民歌与这些描述的对照,可以发现某些历史痕迹,并可互为印证。伍国栋在《粤江流域西部各族多声渊源探微》^②一文中,曾引用了他查寻搜集的三则与侗族多声部民歌有关的历史资料,这是迄今为止所发现的、能与多声部民歌的历史直接相联系的仅有资料,颇为珍贵:

其一,宋朝诗人陆游(1125~1210)在《老学庵笔记》(卷四)中记载了“男女聚而踏歌,农隙时至一二百人为曹,手相握而歌,数人吹笙在前导之”的群歌集会活动,它描绘了当时湘黔一带侗族祭祀女性祖神(同时也进行宗族之间与男女之间的交际活动)的盛况。这种名为“踩歌堂”(侗语称为“多耶”)的习俗活动,至今仍在南侗地区广泛保存着,所唱之歌称作“踩堂歌”,分为“嘎本”与“嘎耶”两种,内容十分广泛,歌唱形式为一领众和,如果和唱时领唱继续进行,则构成二声部的支声式合唱^③。

其二,明朝诗人邝露(1604~1650)在其杂记《赤雅》(上卷)中作过如下记述:“侗亦僚类……善音乐,弹胡琴,吹六管,长歌闭目,顿首摇足……”文中之“胡琴”、“六管”,即是现在的侗琵琶和芦笙;“长歌”,当指结构长大之歌;“闭目”、“顿首”、“摇足”,是指演唱长

① 其具体论述,可参见樊祖荫:《中国多声部民歌概论》上编之三《多声部民歌的产生与发展》第14~26页。

② 《民族民间音乐研究》1983年第1期。

③ 相关的谱例及分析可参见樊祖荫:《中国多声部民歌概论》第163~165页。

歌时歌手们的外形动作。至今,侗族大歌在侗寨鼓楼中坐唱时,依然是如此情形:男女分排对坐,群体对唱,当男方演唱时,歌手们眼睛微闭,右腿搭于左腿之上,边唱边伴有点头与摇足之自然动作,其中一位歌手还同时弹奏侗琵琶作简单的伴奏。如前所述,侗族大歌一般都比较长大,尤其是叙事歌曲,有时其演唱时间可长达一小时以上,谓之“长歌”,名副其实。

其三,旧《三江县志》(卷二)中有着如下的记述:“侗人唱法尤有效……按组互和,而以喉音佳者唱反音,众声低则独高之,以抑扬其音,殊为动听。”^①如果说前面的两则史料还仅限于记述群歌集会的风俗活动或侗族大歌外表的歌唱形式,而尚未涉及“多声”唱法的话,那么旧《三江县志》中的记述则已对多声唱法本身作了明确而清晰的具体描述。这里清楚地描述了“侗人唱法”的多声组合特点:一人在高音部领唱,众人在低音部和唱,并指明了领唱者“以喉音佳者”担任;其旋律构成原则为纵向的支声变唱——“唱反音”;歌唱的效果则是“抑扬其音,殊为动听”。这与现今侗族大歌的组合形式及多声演唱方法是完全一样的。

上述三则史料虽出于宋代或明代之后,但从其中所记述的歌唱形式与多声的组合方式来看,已相当成熟,可以想见,其流传年代一定更为久远。它们为侗族多声歌的悠久历史提供了确凿依据。

二、侗族歌队以其生动的艺术实践使侗族大歌在国内外产生了极大的影响

在南侗地区,侗族大歌早已是侗族社会生活中不可或缺的基

① 这则史料的具体写作年代不详,待考。

本组成部分。人们通过它来传承历史,传承生产知识,传承做人的道理;通过它来恋爱结婚,延续后代;通过它来反映生活,讴歌自然,表达理想,丰富自身的精神境界。因而侗族群众对侗族大歌看得与物质生活同等重要,谓之“饭养身,歌养心”。他们人人自幼随歌师习歌,至五六岁时进入歌班,以后随着不同的年龄阶段转换歌班,直至老年。可以说,他们的一生在歌唱中度过,是一个真正意义上的“合唱民族”。像这样的通过“歌班”的形式,将社会多数成员有效地组织成不同形式的合唱队的民族,在中国各民族中,仅有侗族一家。诚然,这种歌唱完全是自娱性的,作为侗族社会文化生活的一部分而存在。直至1953年组团进京参加全国民间音乐舞蹈会演,侗族大歌才开始走向舞台,并逐渐为世人所了解、所瞩目。为经常性的演出之需,1958年,黎平县成立了全国第一个(侗族)民间合唱团;随后,在黔东南苗族侗族自治州歌舞团也相应地组建了侗歌合唱队。1959年10月,为庆祝中华人民共和国成立十周年,贵州省文化局组织了由百名侗族歌手组成的混声合唱团,进京参加庆典活动,在首都舞台上演唱了《歌颂毛主席》等多首新编的侗族大歌曲目,赢得了社会各界的好评,不仅由中央人民广播电台录音播放,还由中国唱片社灌制了唱片在国内外发行。1982年,全国部分省(区)多声部民歌座谈会在广西壮族自治区南宁市召开,贵州代表队在会上作了侗族大歌的示范表演,引起与会专家的高度重视和兴趣。1984年全国第三次民族音乐学年会“少数民族音乐片”(即后来被追认的中国少数民族音乐学会第一届年会)在贵阳市举行,从江县的侗族大歌队为会议所作的精彩演出,给来自全国各地的众多的音乐学家们留下了极其深刻的印象。这三次重要的演出,为侗族大歌在全国范围内的影响奠定了基础。1986年九十月间,黔东南苗族侗族自治州侗族女声合唱团应邀赴法国参加巴黎秋季艺术节,其精彩的演唱、动人的歌喉与精妙的多声效果,为欧洲的听众与音乐家们所倾倒,艺术节执行主席连声赞叹

“太好了！美极了！”并说：“在亚洲的东方一个仅百余万人口的少数民族，能够创造和保存这样古老而纯正的、如此闪光的民间合唱艺术，这在世界上实为少见。”^①《世界报》以“动人的侗族复调音乐”为题发表长篇评论，称赞“九个姑娘的合唱，精炼幽雅的音乐，可以说和意大利歌剧差不多”。并说：“可以肯定，这些侗族歌曲，比起八九世纪之前西方复调音乐初期的任何专业音乐家都要高明。”^②此后，广西壮族自治区少数民族歌手班也曾几次带侗族大歌的曲目到香港参加亚洲艺术节，到欧洲进行巡回演出。近年，黎平的侗族歌队又到台湾作过学术性的交流演唱，这些演出均取得了极好的效果，进一步扩大了侗族大歌在国外与港台等地区的影响。进入20世纪90年代之后，侗族大歌在国内的演出也更为频繁，它是第一个以民间合唱的身份登上中央电视台“春节晚会”的；也是第一个跨入我国最高音乐学府——中央音乐学院与中国音乐学院——进行学术性演出的民间合唱品种……

三、侗族大歌本身具有非凡的艺术性

侗族大歌之所以能得到长久的流传，并为国内外听众所欢迎，关键在于自身具有很高的艺术性。这无论是在旋律、调性、曲式结构、多声形态，还是在歌唱的组合形式与歌唱的方法上，均能明显地体现出来。

1. 旋律。在民间歌曲中，旋律是最重要的表现手段。单声部民歌，依靠着旋律与歌词的有机结合完成其表现任务；多声部民

① 转引自袁洲：《侗族女声大歌登上国际舞台》。《侗歌在巴黎》第1页，贵州民族出版社，1993年12月。

② 转引自袁洲：《侗族女声大歌登上国际舞台》。《侗歌在巴黎》第2页，贵州民族出版社，1993年12月。

歌,除了主要旋律声部之外,还有其他声部的旋律与之呼应和配合,各声部共同完成音乐的表现任务。侗族大歌的旋律,虽然音域不宽(一般为一个八度),但音的走向总是起伏有致,在音乐进行中,常常以较为紧促的节奏形式在中低音区徘徊一阵之后,异军突起地冲向音域的顶峰,此时,伴随着较广的节奏形式与稍慢的速度,给人以豁然开朗之感而得到美的享受^①。其典型音调由几个三音组(如“la do re”、“do re mi”、“re mi sol”)与四音组(如“do re mi sol”等)及其变体构成;有时,为特定的表现需要,也用长时间的紧密节奏的同音反复(常用于《蝉歌》中模拟蝉虫的鸣叫声)^②。在旋律的节奏、节拍方面,侗族大歌常将自由性类型(散板)与匀整性类型交替运用,而在匀整性类型中,也常呈现出“非周期性”的节拍特征(表现为频繁地变换节拍形式)^③。上述种种的表现形式,构成了侗族大歌抒情优美、自然朴素、自由细腻的旋律风格特征。

2. 调性。侗族大歌的基本调式采用以五声为骨干音的特性羽调式,即其中的高音“sol”(通常为最高音)是本位音,而低音“sol”(通常为最低音)则略高一点,表现出一定程度的导音倾向。这种调式现象与湖南花鼓戏所运用的羽调式相仿,但后者的低音“sol”其导音倾向更为明显。值得注意的是,侗族大歌中除了一部分表现为单一调性的呈示之外,也常运用“同宫犯调”或“异宫犯调”的手法,扩大调性的接触面,以增强歌曲的表现力。“同宫犯调”的情况较为常见,即除了采用基本的羽调式之外,在歌曲进行过程中,

① 有关谱例参见六洞女声声首歌《装个呆傻的人》。《侗歌在巴黎》第25~26页,贵州民族出版社,1993年12月。

② 有关谱例参见樊祖荫:《中国多声部民歌概论》第582页。

③ 有关谱例参见九洞女声大歌《每当想起你的时候》。《侗歌在巴黎》第42~47页,贵州民族出版社,1993年12月。

有时还将某一段落的结束音终止在“do”音上^①,构成宫调式,并使全曲形成同宫系统的“羽—宫”调式交替。“异宫犯调”的情况比较特殊,它仅出现于大歌的“赶赛”(序歌)部分。在黎平、从江的某些大歌的“赶赛”中,常通过移调模进、半音进行与调式音级意义的改变等手法,在短短的、以2/4或4/4节拍形式记谱的十几个小节里,即完成多次的远关系转调^②。这种在其他民间音乐形式中很少见到的特殊的调性关系,引起了不少学者的注意和兴趣,伍国栋在《侗族民间合唱旋宫实践的初步探讨》^③一文中,对此类转调现象进行归纳总结后指出:“在人数众多、场面宏大的歌唱环境条件下,一开唱便以独特新颖、变化多端的歌唱音调吸引听众,预示大歌合唱已经开始,从而起到静场和提示音乐内容的序曲作用。”樊祖荫则在《中国多声部民歌概论》一书的相关章节中^④,对其具体的转调手法与步骤进行了分析,总结了此种转调的基本规律,并对产生的原因作了补充阐述:认为除了伍国栋之说以外,还“可能是因为这部分大多用衬词演唱,较少受到具体内容和歌词声调的约束,而容易在调性方面得到自由发挥”之故。

3. 曲式结构。侗族大歌,侗语称为“嘎老”^⑤。“嘎”即歌;“老”,含有大、长及古老之意。其歌种名称,即表明了侗族大歌是

① 终止于“do”音上的段落,其调式的认定要从各音之间的相互关系来看,有的可认定为结束在羽调式的三音上,如六洞女声声歌《蝉歌》(二)的“更夺”部分(《侗歌在巴黎》第36页);有的则可认定为结束在宫调式从而构成调式交替,如口江女声声歌《心地高》每段的“更夺”部分(《侗歌在巴黎》第50~52页)。

② 有关谱例参见口江女声大歌《心中念郎》(《侗歌在巴黎》第12页)及从江县的《嘎麦》与黎平县的《嘎口洞》(樊祖荫著:《中国多声部民歌概论》第498~500页,人民音乐出版社,1994年8月)。

③ 《音乐研究》1985年第4期。

④ 参见樊祖荫:《中国多声部民歌概论》第498~502页。

⑤ 本文中与侗族大歌有关的侗语称谓,均引自萧家驹为《侗族大歌》所作之《序言》。《侗族大歌》一书于1958年8月由贵州人民出版社出版。