

# 中国各少数民族 民间音乐概述

(修订版)

杜亚雄 著



上海音乐学院出版社  
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

# 中国各少数民族 民间音乐概述

(修订版)

杜亚雄 著



## 图书在版编目(CIP)数据

中国各少数民族民间音乐概述 / 杜亚雄著. — 修订本. 上海: 上海音乐学院出版社, 2014.1

ISBN 978-7-80692-928-5

I. ①中… II. ①杜… III. ①少数民族—民族音乐—中国—高等学校—教材 IV. ①J607.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第310509号

书 名 中国各少数民族民间音乐概述(修订版)

作 者 杜亚雄

责任编辑 周 丹

封面设计 梁业礼

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路20号

印 刷 上海师范大学印刷厂

开 本 787×1092 1/16

印 张 40.25

字 数 840千

版 次 2014年1月第1版 2014年1月第1次印刷

书 号 978-7-80692-928-5/J.897

定 价 98.00元

# 绪 论

## 第一节 中国少数民族概况

我国是一个多民族的国家,在我们辽阔富饶的国土上,居住着 56 个民族。各族人民以辛勤的劳动,开拓疆土,发展经济,创造了祖国的历史和文化,共同缔造了我们伟大的祖国。

据 2011 年统计,我国有 1,339,724,852 人,汉族是我国人口最多的民族,占全国人口的 91.5%,除汉族外,其余 55 个民族的人口占总人口的 8.49% 以上。<sup>①</sup> 各个少数民族的人口数量相差很大,人口在 100 万以上的有蒙古、回、藏、维吾尔、苗、彝、壮、布依、朝鲜、满、侗、瑶、白、土家、哈尼、哈萨克、傣、黎等 18 个民族。人口超过 10 万但低于 100 万的有傈僳、佤、畲、拉祜、水、东乡、纳西、景颇、柯尔克孜、土、达斡尔、仫佬、羌、仡佬、锡伯、撒拉、布朗、毛南、台湾少数民族等 19 个民族。人口不足 10 万的有 18 个民族,他们是:塔吉克、普米、怒、阿昌、鄂温克、基诺、乌孜别克、京、德昂、裕固、保安、门巴、独龙、鄂伦春、塔塔尔、俄罗斯、珞巴和赫哲族。

某些少数民族内部还可分成若干支系或族群,如彝族撒尼人、阿细人;台湾少数民族中的阿美人、卑南人;裕固族的东部裕固人、西部裕固人等。除此之外,还有夏尔巴人、白马人、克木人等尚待识别民族成分。

少数民族人口虽少,但分布地区很广,居住面积约占全国总面积 50%—60%。主要分布在内蒙古、新疆、西藏、宁夏、广西五个自治区和黑龙江、吉林、辽宁、甘肃、青海、四川、云南、贵州、广东、湖南、湖北、福建、海南、台湾等省。另还有约 1,000 万少数民族同胞散居在其他省市的大小城镇、乡村。

<sup>①</sup> 国家统计局 2011 年人口普查第一号公报,见 2011 年 4 月 28 日《人民日报》。

由于历史上多次民族迁徙、屯田、移民戍边、朝代更迭等原因而引起的人口变动,使我国的民族分布形成了各民族又杂居、又聚居,互相交错居住的情况,这种状况促使各少数民族在文化方面相互影响,而且各少数民族文化与汉族文化都有着密切的联系。

语言是民族的重要特征之一,各民族的语言及其历史发展是紧密相联的。中国 55 个少数民族所使用的语言,分属汉藏、阿尔泰、南亚、印欧、南岛 5 个语系。属汉藏语系的有壮、傣、布依、侗、仫佬、水、毛南、黎、藏、门巴、彝、傈僳、纳西、哈尼、拉祜、基诺、白、羌、普米、珞巴、怒、阿昌、景颇、独龙、苗、畲、瑶、土家、仡佬等 29 个民族,主要分布在中南和西南地区。回族说汉语,分布在全国各地。属阿尔泰语系的有维吾尔、哈萨克、撒拉、柯尔克孜、裕固、乌孜别克、塔塔尔、蒙古、土、东乡、达斡尔、保安、满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、朝鲜等 18 个民族,主要分布在东北和西北地区。属南亚语系的有佤族、德昂族和布朗族,居住在云南。属印欧语系的有俄罗斯族和塔吉克族,居住在新疆和东北地区。属南岛语系的少数民族,居住在台湾。居住在广西的京族语言属系未定,有人认为属汉藏语系,有人认为属南亚语系,现代语言学家逐渐倾向于后一种看法。<sup>①</sup>

目前,有 29 个少数民族有本民族的文字,文字体系有象形表意文字、音节文字和字母文字。字母的形式有藏文字母、朝鲜文字母、回鹘文字母、傣文字母、阿拉伯文字母、拉丁字母、斯拉夫字母等 7 种。有的民族同时使用几种文字,如傣族便有 4 种不同的文字,蒙古族有两种不同的文字。

我国少数民族的种族特征也比较复杂。总的来说以蒙古人种为主,但有些民族属于高加索人种,有些民族为兼有蒙古人种和高加索人种的中亚人种类型,有的民族又明显地表现出尼格罗—澳大利亚人种的某些特征。

蒙古人种一般分为北、南、东三支。北支的体质特征是:黄皮肤、黑头发、胡须和体毛不甚发达;颧骨突出,脸庞扁平;眼睛为褐色,眼外角一般高于眼内角,有内眦褶遮盖泪阜;鼻梁不高,嘴唇厚度适中,一般为中等身材,这一支具有蒙古人种的典型特征,大体上包括阿尔泰语系蒙古语族和通古斯语族的民族,部分突厥语民族(如哈萨克族,柯尔克孜族的一部分及裕固族)也属此支。蒙古人种南支和北支相比较,体质特征基本相同,只是肤色和眼睛的颜色略深,身材较宽,胡须较多,脸庞较窄,颈部向前微突。从地理分布上看,从昆仑山脉和长江向南,这些特征表现得便愈明显。在某些地区,人们的头发甚至是波纹状的,眼内角与眼外角位于同一水平线上,无内眦褶。上述几个特点,是尼格罗—澳大利亚人种的特征。蒙古人种南支大体包括汉藏语系藏缅语族、壮侗语族、苗瑶语族诸民族,南亚语系、南岛语系诸民族亦属此支。蒙古人种南支分布于东南沿海各省(区)及海南、台湾两省的,

<sup>①</sup> 参看《中国大百科全书》(语言·文字卷)第 499 页,中国大百科全书出版社,1988 年,北京,上海。

又称马来人种或海洋蒙古人种。台湾少数民族、黎族、京族等便属于这一人种。

蒙古人种东支的体质特征介于北支和南支之间,肤色略深,面庞稍窄,身材稍高。朝鲜族属于此支。

高加索人种又称欧罗巴人种,其体质特征是:肤色一般浅淡,从浅色、浅褐色到褐色;头发柔软,呈波状或直型,发色金黄或黑褐;瞳孔多为碧蓝色、褐色或浅灰色,眼内眵褶不发达;鼻狭而高,显著突出,鼻孔的纵轴几乎向前方直列;颧骨和颌部突出程度不显著,口宽度小,嘴唇薄,胡须和体毛发达。高加索人种又可分为南、北两支,北支称金发白种人或诺迪克种人,南支称浅黑发白种人或伊比利亚种人。南支肤色暗白、眼睛为栗色,黑头发,身材中等偏高,北支则有欧罗巴人种的典型特征。我国少数民族中,俄罗斯族多为金发白种人;塔吉克族为伊比利亚种人;维吾尔、乌孜别克族的一部分为伊比利亚种人,另一部分则属兼有蒙古人种和高加索人种特征的中亚人种类。<sup>①</sup>

宗教在少数民族中有着广泛深刻的影响。信仰伊斯兰教的有回、维吾尔、哈萨克、柯尔克孜、塔塔尔、乌孜别克、塔吉克、东乡、撒拉、保安等 10 个民族。藏、蒙古、土、裕固、傣、布朗、德昂等民族和佤族的一部分信仰佛教。苗、瑶、彝等民族中有相当一部分人信仰基督教。俄罗斯族和鄂温克族的一小部分信仰东正教。此外,独龙、景颇、怒、佤、达斡尔、锡伯、鄂伦春及台湾少数民族中还保持着自然崇拜和多神信仰,包括祖先崇拜、图腾崇拜、巫教、萨满教等。

20 世纪 50 年代,我国各少数民族地区经济发展很不平衡,甚至同一民族不同地区之间的差距也很大。一般说来,在少数民族同汉族杂居的地区或同汉族地区相联接、交错的少数民族地区,由于采用汉族先进的生产技术和生产工具,在经济上达到或接近汉族地区的水平,而远离汉族地区和居住在较偏僻地区的少数民族,经济发展则比较缓慢。经过数十年的努力,少数民族地区的经济已有很大的发展,但经济发展不平衡的状况尚未彻底改变。从生产活动方面来看,我国少数民族分别从事农业、牧业和渔猎业,如若根据社会发展、自然环境和历史传统这样一些因素综合起来看,我国少数民族可分为渔猎、游牧、锄耕山地农业、畜耕灌溉农业、农业工业等五种不同的经济文化类型。

渔猎是人类历史上最古老的一种经济文化类型,据考古学家研究,人类依靠采集、捕鱼和狩猎为谋生手段,已有 100 多万年的历史。目前我国从事渔猎业的民族只有赫哲族、鄂伦春族、京族及居住在大兴安岭西北麓原始森林中的一部分鄂温克族。

游牧是我国许多少数民族从事的一种经济文化类型。目前生活在我国北方草

<sup>①</sup> 本节中关于人种和经济类型的划分参考了李毅夫先生的意见。见李毅夫:《东方民族与文化》,刊《东方文化知识讲座》第 128—169 页,季羨林等编,黄山书社,1988 年,合肥。



原和西藏高原上的许多民族仍以牧养牲畜为主,主要饲养马、牛、羊、驼等。从事游牧经济的民族,在我国历史上曾经起过重大作用,也为建设祖国作出了杰出的贡献。然而由于逐水草而居的生活方式,文化水平难以提高,日常生活亦难改善。因此,政府从关心牧民生活出发,大力提倡并积极帮助牧民定居。从目前情况来看,改变游牧生活方式已有可能,全国大部分牧区也都基本实现了牧民定居。

刀耕火种是原始社会的一种经济文化类型。为了清理出一块可供播种的田地,人们不得不付出艰巨的劳动,用长刀砍伐树木和野草,然后放火烧掉,就地点种。几年之后,待地力耗尽,便另辟新地,如法砍烧。大约60年前,我国西南地区和台湾的一些民族和族群,尚在从事这种原始的农业。目前我国已经无人采用“烧山种地”的原始耕作方式了。

锄耕山地农业类型,比起刀耕火种已前进了一大步。人们用锄、锹来翻挖土地,并施入粪肥,有的还将山坡修成梯田。我国西南地区毛南族、拉祜族、佤族、傣族、傈僳族中的一部分,50多年前尚以锄耕农业为主。目前,这一经济文化类型已不多见。

畜耕灌溉农业在50多年前仍是我国主要的经济文化类型,维吾尔、回、傣、白、侗、壮、布依、黎等民族从事畜耕灌溉农业。目前,我国各少数民族地区注重将科学技术的成果注入到农业生产中,使农业走向现代化,因此农业工业经济文化类型已在许多少数民族地区形成,并朝着现代工业农业经济文化类型过渡。

综上所述,我国各少数民族的经济文化类型多种多样,各地区、各民族发展很不平衡。从铁器时代的锄头到现代化的电脑,种种技术同时并存。

与生产力发展水平相适应,20世纪40年代,少数民族地区的社会结构亦很复杂。在壮、回、维吾尔、朝鲜、满、布依、白、土家、侗、苗等30多个民族和蒙古族、彝族、黎族的大部分以及小部分藏族中,封建地主经济占了统治地位,即和汉族大体相同。藏族、傣族、哈尼族等民族部分为封建农奴制。四川和云南大小凉山地区的彝族还保留着奴隶制。还有一些少数民族保存着原始公社制的残余,如云南的独龙族、怒族、傈僳族、景颇族、佤族、布朗族和内蒙古的鄂伦春族、鄂温克族,广东海南岛部分地区的黎族和部分台湾少数民族。当前,各少数民族地区的社会结构都已有改变,经济建设和文化事业都得到了飞速发展,人民生活水平普遍提高。然而,由于历史原因,各民族之间事实上发展不平衡的状态依然存在,少数民族地区的经济文化总的来说还是要比汉族地区落后。

## 第二节 少数民族民间音乐的界定

在汉语中,民间音乐是近代才出现的一个术语,系指由广大人民群众集体创作,并主要通过口头流传的音乐艺术作品和音乐表演形式。中国少数民族民间音

乐是少数民族传统音乐的一个组成部分,除民间音乐外,我国少数民族传统音乐还包括宗教音乐、宫廷音乐和文人音乐三个大的类别。我国少数民族民间音乐和传统音乐中的其他类别既有联系又有区别。

宗教是一种社会历史现象,是人的社会意识的一种形态,是感到不能掌握自己命运的人们面对自然、社会和人生时的自我意识或自我感觉,因而企求某种超越的力量作为命运的依托和精神归宿。宗教一般是由共同的信仰、道德规范、仪礼、教团组织等要素所构成。从学术研究的角度来看,宗教和民间信仰不同,前者属于宗教学研究的范围,后者则属于民俗学研究的范围。按照蒙古族学者乌丙安先生的意见,民间信仰和宗教的区别有以下十个方面:1. 民间信仰没有像宗教教会、教团那样固定的组织;2. 民间信仰没有像宗教那样特定的至高无上的崇拜对象;3. 民间信仰没有像宗教那样创教祖师等最高权威;4. 民间信仰没有形成任何流派;5. 民间信仰没有形成完整的伦理的、哲学的体系;6. 民间信仰没有像宗教那样有专司神职、教职的执事人员队伍;7. 民间信仰没有像宗教那样的规约或戒律;8. 民间信仰没有像宗教那样特定的法衣、法器、仪仗仪礼;9. 民间信仰没有像宗教那样进行活动的固定场所,如寺庙、道观和教堂;10. 民间信仰者在日常生活中没有像宗教信徒那样自觉的宗教意识。<sup>①</sup>我国少数民族中流行的宗教有佛教、伊斯兰教、道教和基督教,少数民族的宗教音乐从类别上看包括佛教音乐、伊斯兰教音乐、道教音乐和基督教音乐,其中佛教音乐又包括了藏传佛教音乐、汉传佛教音乐和小乘佛教音乐三个小的类别。本书不讨论这些音乐。包括自然崇拜和多神信仰在内的巫教、萨满教等,属于民间信仰的范畴,而不是严格意义上的宗教。与民间信仰相关联的音乐应属于民间音乐的范畴,不是宗教音乐。本书包括这些方面的音乐。

少数民族传统音乐中的文人音乐系指我国历代具有一定文化修养的少数民族知识阶层人士创作或参与创作的传统音乐作品,包括声乐和器乐两大类体裁。前者主要是诗词音乐,后者则是流行在少数民族文人中的器乐独奏和合奏。目前,我国少数民族文人音乐中的诗词音乐除在各民族的知识阶层中流传外,在民间也普遍地流传着,比汉族传统音乐中的琴歌和词调音乐以及吟诵调更带普遍性。在传承方面,这类作品也和民间音乐作品有相似之处,如其词虽然是用文字书面记录的,但曲调则多为口耳相传。这和汉族文人音乐中的琴歌以及文人自度曲不同,而和汉族文人音乐中的诗词吟诵调有更多的相似之处。如藏族诗人米拉日巴(1040—1123)、门巴族诗人六世达赖喇嘛仓央嘉措(1683—1706?)在藏族民间广泛流传,维吾尔族诗人麦西热甫(1641—1711)和乌孜别克族诗人纳瓦依(1441—1501)等人的作品则在维吾尔族和乌孜别克族民间广泛流传。这些作品的歌词虽然是文人的作品,但曲调并非文人所作,在民间口耳相传,具有民歌的性

<sup>①</sup> 乌丙安:《中国民俗学》第242—245页,辽宁大学出版社,1985年,沈阳。



质,属于民间音乐的范畴。

我国少数民族文人音乐中器乐作品的流行情况和诗词音乐的不同,诗词音乐主要在受汉族文化影响较少的民族中流行,而器乐音乐则在受汉族文化影响较多的民族中流行。诗词音乐大多为某一个少数民族独有,或为某几个少数民族所共有,而器乐曲中的大多数品种和乐曲则和汉族共有。当然,这些在少数民族中流行的音乐品种和乐曲与在汉族文人中流行的同类音乐在风格上有所不同,故仍可视作少数民族音乐。但是这些音乐在民间并不流传,如过去流行在北京地区满族、蒙古族文人中的弦索音乐和现在流行在云南大理、丽江一代纳西族和白族文人中的“洞经音乐”等。它们是文人音乐,不应当包括在少数民族民间音乐的范围之内。

宫廷音乐是指在我国古代各个中央王朝和各个地方政权(如辽、西夏、喀拉汗国、北元、叶尔羌汗国等)在宫廷内部或朝廷仪式中所用的音乐。我国的宫廷音乐,按其演奏的场合,可分为外朝乐和内庭乐两大类。外朝是指群臣朝会,办事的场所;内庭是指皇帝、后妃生活起居的地方。外朝乐多为典礼性音乐,包括祭祀乐、朝会乐、卤簿乐等;内庭乐多是娱乐性音乐,以供人欣赏、愉悦身心为目的,包括宴飨乐、行幸乐和吹打乐等。在少数民族的宫廷音乐中,外朝乐传承下来的不多,而流传至今的内庭乐则比较丰富。

在封建王朝结束或崩溃之后,宫廷音乐往往会通过民间传承的方式保存下来。如目前流行在内蒙古锡盟的长调歌曲“潮日音道”,17世纪以前实际上是历史上蒙古族宫廷音乐中的外朝乐,而新疆南部流行的维吾尔族十二木卡姆是16世纪由叶尔羌汗国的王后阿曼尼沙汗(1534—1567)和宫廷乐师喀迪尔汗在当时维吾尔族的宫廷音乐、其他古典音乐及民间音乐的基础上进行整理并加以规范化而完成的。因为这些宫廷音乐的品种在民间音乐的基础上形成,而且后来也是通过民间音乐家的口耳相传才得以传承至今,所以本书将宫廷音乐中的这一部分作品视为民间音乐。

### 第三节 少数民族民间音乐的特点

我国少数民族民间音乐和宗教音乐、宫廷音乐和文人音乐相比,具有集体创作、口头流传、变异性强、传承面广等方面的特点。在中国各少数民族中流传的民间音乐作品,密切地联系着各民族人民的生活,有着丰富的文化内涵,具有很强的人民性和较高的艺术性。

创作的集体性是民间音乐作品的第一个特征。许多民间音乐作品,如劳动中演唱的号子,一开始就是集体参与创作的。也有一些民间音乐作品,最初的“毛坯”可能是由某个人创作的,但在其后不断地传唱过程中,必然受到无数传唱者的加工,并在加工中,不断渗入他们的思想感情,并用他们的艺术才能对其加以改造。

因此,民间音乐作品一般无法署名,这与那种由某个作曲家创作的作品很不同。

流传的口头性是民间音乐作品的第二主要特征。在过去漫长的历史时期中,许多少数民族没有文字,即使在有文字的民族中,广大人民群众也被排斥在文字使用之外,因此,他们的音乐创作,只能采用口头创作、口头表演和口头传播的方式。目前各少数民族群众,虽大多数已经识字,也能使用某种文字,但民间音乐还是采用着千百年来广大人民熟悉的口头传承方式。

变异性是民间音乐作品的第三个主要特征,它和创作的集体性、流传的口头性密切联系。民间音乐作品的结构、形式、主题等在长期口头流传中,有相对稳定的一面。但常因时间、地域、民族的不同,以及传播者的主观思想感情和听众的情绪变化等因素而有所变异。这种变异在音乐方面是经常发生的。特别是在社会发生大变动时,群众往往将传统音乐作品加以变化来表现新的生活和思想感情,这也是某些新的民间音乐作品产生的一种原因。民间音乐作品的变异现象,在一般专业作曲家的书面创作中很少见到。作曲家写出的音乐作品,有时虽也有版本不完全相同的情形,但是没有民间音乐作品的变异那样经常和大量。民间音乐变异性不仅是民间音乐最重要的一个特征,它所蕴涵着的历史、社会和民间艺人、歌唱家的思想、才艺的因素,对于民族音乐学的研究来说具有非常重要的意义。

民间音乐作品的这三个特征,不是各自孤立而是彼此互相关联的,为了说明这些特征,让我们来分析一首裕固族的奶牛犊歌及其流传、变异的情况。

20世纪60年代,笔者在甘肃河西走廊中部的明花草原,听裕固族歌手查色昂唱了一首古老的《奶牛犊歌》:

## 例一

## 奶牛犊歌

裕固族民歌

 $1=A \quad \frac{2}{4}$   
慢板

$\dot{1}$ $\dot{2}$   $\dot{3}$ -   $\dot{3}$ -   $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\overset{32}{\underset{c}{\dot{3}}}$   $\dot{2}$ $\overset{12}{\underset{c}{\dot{1}}}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$	(哏 谢 谢 (哏 谢 谢	哏 谢 谢 谢 哏 谢 谢 谢
$\frac{3}{4}$ $\dot{6}$ $\vee$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$   $\overset{21}{\underset{c}{\dot{2}}}$ $\overset{32}{\underset{c}{\dot{3}}}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$   $\dot{6}$ -   $\dot{6}$ $0$	谢) 你 快 用 眼 睛 认 (呀), 谢) 你 快 用 奶 喂 小 牛 (呀)。	

这首民歌音域不宽,结构也很简单,音域语言简洁精练,表现手法自然。全曲只用了羽、宫、商、角四个音,第一乐句从宫音级进到角音构成一个呼唤性的音调。这种呼唤性的音调,在裕固族的语言中称为“曲首”,裕固族民歌几乎都有“曲首”。旋律在角音上延长,然后再从角音下行到羽音结束,级进是旋律进行的基础,旋律线条呈驼峰状。第二乐句是第一乐句的换头重复。

这首歌是牧民们在奶牛犊时唱的,没有人知道它最初是谁创作的,牧民们都是听老一代人唱而学会的。奶牛犊时为什么要唱歌呢?一是因为有些母畜在幼畜出生后不给幼畜喂奶,牧民便将幼畜牵来,唱歌催其为幼畜喂奶。二是有的幼畜出生后不久就死了,而另一些幼畜却由于母畜的奶不够吃而面临饿死的危险,这时也需要为母畜唱歌,劝其认养其他母畜所生的幼畜。牧民们唱这种歌曲时,要把幼畜偎在母畜乳下,一面唱《奶牛犊歌》,母畜最初不肯给幼畜喂奶,它们会用蹄子踢,甚至会用牙咬,牧民们不断地唱《奶牛犊歌》就能使焦躁不安的母畜平静下来,给幼畜喂奶。这首歌的情调是哀怨的,牧民们相信它能使母畜感动。虽然《奶牛犊歌》是唱给牛听的歌,它表达的仍然是人的思想感情。

20世纪50年代以前,草原上疫病流行,缺医少药,造成大批幼畜死亡,这对牧业生产和牧民生活威胁很大,在奶牛犊时所唱的曲调,自然而然地流露出牧民哀怨的情绪。

这首《奶牛犊歌》在奶羊羔时也唱,但由于奶羊羔伴有有节奏的抚摸母羊的动作,加上衬词不同,《奶牛犊歌》中的长音就被细分了,速度也稍快一些:

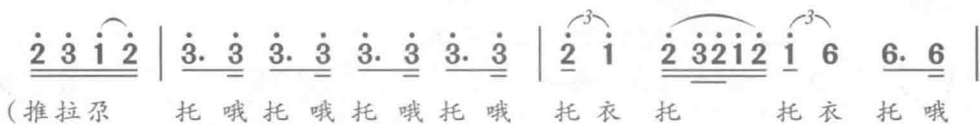
## 例二

## 奶羊羔歌

裕固族民歌

1=A  $\frac{4}{4}$ 

行板



这首歌中三次出现 $\overset{3}{\underline{X X}}$ 的节奏,因为裕固语的单词重音总是落在最后一个音节上,为突出重音,就出现了这种特殊的节奏。

例一和例二相比,不但节奏不同,而且音域向下扩展了一度,曲调加花也比较多。例二是在裕固族和藏族杂居的祁连山区搜集到的,加花可能是受到藏族山歌润腔方式的影响。

《奶牛犊歌》的曲调也被填上词在放牧时唱,表现解放前草原上荒芜的景色和牧民痛苦的生活,为了适应歌词的需要,第二乐句反复一次。

## 例三

## 昔日草原

裕固族民歌

1=G  $\frac{3}{4}$ 

慢板

$\underline{1} \underline{2} \mid 3 - - \mid 3 - \underline{123} \mid \overset{3}{\underline{121}} \underline{6} - \mid \underline{\frac{2}{4}} \underline{6} \underline{6} \underline{1} \mid 2 - \underline{123} \mid$   
 旧社 会 这 里 是 荒 滩

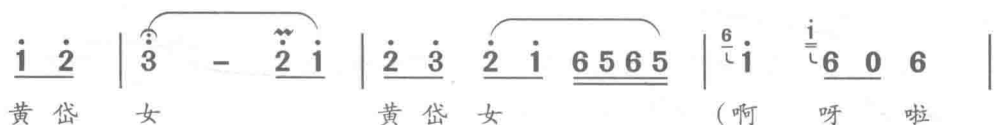
$\underline{\frac{3}{4}} \overset{3}{\underline{121}} \underline{6} - \mid \underline{6} - \underline{6} \underline{1} \mid 2 - - \mid 2 - 3 \mid \overset{3}{\underline{121}} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{6} - \parallel$   
 一 片, 黄 芨 芨 盖 满 草 原。

解放前,裕固族实行两种婚姻制度。一种是以自由恋爱为基础的“帐房戴头婚”,家庭以女性为主。另一种是包办婚姻,女子要嫁到男家去。这两种婚姻制度的矛盾是非常突出的,一方面姑娘们有广泛的社交自由,但父母为了得到彩礼,往往把她们像牲口一样卖出去。嫁到男家的妇女,不少受到公婆严格的约束和百般虐待,在家庭中地位极低,没有丝毫权利。有时牧主为了掠夺抢占劳动力,虽然没有儿子却买来贫苦牧民家的女孩子做“儿媳”供其奴役,这种“无儿娶妻”和小女婿、童养媳的婚姻状况也很普遍。裕固族民歌中有许多反映妇女中包办婚姻制度下悲惨遭遇的作品,就是在这种社会背景下产生的。例四《黄岱女》叙述了一个名叫黄岱的少女在买卖婚姻迫害下跳井自尽的故事。不难看出,它的曲调是《奶牛犊歌》的变体。

## 例四

## 黄 岱 女

裕固族民歌

1= $\flat$ A  $\frac{3}{4}$   
慢板

悠长而悲伤的旋律,连续下行的音调,尤其是结尾处下行的滑音,简直就像可怜的少女黄岱在哭泣。这是裕固族人民最喜爱的民歌之一,每当听到这首动人心弦的歌,他们都要为黄岱不幸的遭遇而落泪。

裕固族妇女唱的“催眠歌”也是源自《奶牛犊歌》的。因为奶牛犊和哄娃娃都是妇女的事。她们自然而然地把奶牛犊的曲调用在催眠时唱。催眠歌的节奏和拍哄小孩的动作一致,一拍一下,旋律甜美、柔和。

## 例五

## 催 眠 歌

裕固族民歌

1=A  $\frac{4}{4}$   
行板

叙事歌《阿依丹姆索》是《奶牛犊歌》的另一个变体,“阿依丹姆索”是一个人名,这是一首童话歌。为表现童话题材,塑造人物形象,速度加快。为使旋律具有

吟诵性,突出了语言节奏X X。原来的曲首在安上歌词之后变得不明显了,于是改编者用原曲首的音调加花另行创作了一个曲首。这一方面表现出裕固族人民对曲首这种形式的特殊爱好,另一方面也是为了内容的需要,加花的曲首令人想起小蜜蜂上下飞舞的可爱形象。

## 例六

## 阿依丹姆索

裕固族民歌

1=A  $\frac{2}{4}$ 

中速

$\underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{4}} \quad | \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{4}} \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{4}} \underline{\underline{3}} \quad | \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{0}} \quad |$   
 (哎) 小 小 蜜 蜂 来 引 路,

$\underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \quad | \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{4}} \quad \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{4}} \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \quad | \quad \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} - \quad | \quad \underline{\underline{6}} \quad ||$   
 我 找 到 了 那 黄 丝 线。(哎 阿依丹姆索)

《奶牛犊歌》及其上面的五个“变体”都是在旧社会产生的,它们依靠牧民在口头上流传,在流传中变异,反映了当时裕固族人民生活各个侧面。新中国成立后,裕固族草原经历了翻天覆地的变化。贫苦牧民有了自己的草场,叮咚的驼铃被火车的汽笛声所代替,电灯代替了油灯,牧业生产逐渐发展起来,牧民的生活也逐步得到改善。哀怨的调子不能表现新的生活,裕固族人民创作了大量新民歌。这些新民歌吸收传统民歌的音调,但是有了比较大的改变。例七《裕固族姑娘就是我》是在20世纪60年代末出现的一首新民歌,它是在《阿依丹姆索》的基础上经过较大改动创作出来的。

## 例七

## 裕固族姑娘就是我

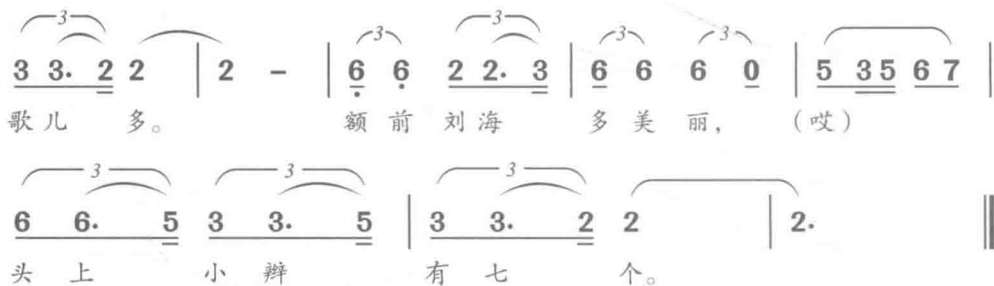
裕固族民歌

1=D  $\frac{2}{4}$ 

中速

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \quad | \quad \underline{\underline{2}} - \quad | \quad \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \quad | \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{0}} \quad | \quad \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \quad | \quad \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \quad |$   
 (哎) 裕 固 姑 娘 就 是 我, (哎) 姑 娘 我 心 中 的





为了表现新时代裕固族少女的健美形象,改编者选用比较欢快的《阿依丹姆索》的曲调为基础,改变了调式,扩展了音域。扩展的方法是把第一乐句提高二至三度,第二乐句开始向下扩展八度,后来是二或三度。这就使音域从原来的六度扩展为十一度,曲调进行中出现了许多四、五度的跳进,显得活泼、明朗,淋漓尽致地刻画了裕固族少女爽朗的性格和朝气蓬勃的精神面貌。

裕固族传统的民歌,每段只有一句或两句歌词,由于运用曲首,几乎每句歌词前都有衬词。《裕固族姑娘就是我》一段就有四句歌词,虽然速度没有加快,但歌词的安排比《阿依丹姆索》密集,节奏显得活跃。为了保持每句歌词前有衬词这一特色,使句幅得到了扩充。

到20世纪70年代末,由于交通的便利,裕固族人民和汉族人民之间的交往日益频繁,文化教育的普及使裕固族牧民的成分有了很大的改变,每个乡都有了电影放映队,家家户户都有了半导体收音机。汉族民歌、创作歌曲和电影歌曲在裕固族草原上,特别是在有文化的青年牧民中广泛流传。青年人对《裕固族姑娘就是我》又进行了一番改造,这种改造明显地受到汉族民歌和创作歌曲的影响。

## 例八

## 裕固族姑娘就是我

裕固族民歌

1=G  $\frac{2}{4}$ 

中速、稍快

(哎) 裕固族姑娘就是我,  
(哎) 细细的毛线我捻过,  
(哎) 辽阔的草原我走过。

$\underline{2} \ \underline{3212} \ \underline{356} \mid \underline{3} \ \underline{32} \ \underline{116} \mid \underline{116} \ \underline{6} \mid \underline{6} \ - \mid \overset{1}{\underline{3}} \ \overset{1}{\underline{3}} \ \overset{1}{\underline{3}} \ \underline{55} \mid$		$\underline{6} \ \underline{6} \ \underline{6} \ 0 \mid \underline{2} \ \underline{3212} \ \underline{356} \mid \underline{3} \ \underline{32} \ \underline{116} \mid \underline{116} \ \underline{6} \mid \underline{6} \ - \parallel$	
(哎) (哎) (哎)	姑娘我心中的 美丽的褐子 高山峻岭	歌儿多， 编织过， 我上过，	闪光的珠宝 花花的奶牛 你干的活儿
我戴过， 我敢抓， 我干过，	(哎) (哎) (哎)	漂亮的头面 酥油曲拉 不信了咱们	我绣过。 我会做。 比着说。

歌词中的“头面”是裕固族已婚女子挂在胸前的一种饰物，“褐子”即粗毛呢，“曲拉”是一种乳制品。例八和例七比较，有以下四方面不同：

第一，节奏型：例七强调由裕固语单词重音位置所造成的  $\underline{X} \ X$  节奏型，例八把它变为活泼有力的  $\underline{X} \ \underline{X} \ \underline{X}$  节奏型。这一节奏型是甘肃汉族民歌中典型的节奏型，甚至为了强调这种节奏型，在许多单词中改变了原来的重音位置。

第二，调式：例七为商调式，第一、二乐句第四、十两个小节出现的变宫音，有“以变宫为角”的调式交替意义。例八为羽调式，把具有调式交替意义的两个小节改为以羽调式的三个骨干音（羽、商、角）为基础并用升高半音的宫音加以装饰，使其调性稳定而又富有色彩变化。

第三，第二乐句开始处原为连续四度跳进，把这一跳进改为级进，从而使全曲每个乐节内部都变成了级进，而在乐节与乐句之间用四、五度跳进，壮中有丽，刚中有柔。同时也使第二乐句第一乐节变成了第一乐句第一乐节低八度的重复，曲调即统一又有跌宕起伏。这样便栩栩如生地刻画了一个美丽、勤劳而又不畏艰难险阻的裕固族姑娘的动人形象。

第四，润腔方式：汉族民歌常用各种装饰音润腔，以求字正腔圆，裕固语没有字调，字正的关键是重音位置正确。为了更好地塑造裕固族姑娘的形象，例八吸收汉族民歌中的润腔手法，用了许多下行滑音，使曲调更加优美动听。

例八现在已经成为流传最广泛的裕固族民歌之一，不但青年人爱唱，老年人、中年人也喜欢唱。它既继承了裕固族民歌的传统，又有很大的发展和创新。

《奶牛犊歌》发展成了许多变体，它自己本身也在变化。到 20 世纪 80 年代，明花草原的每个牧业点上都有了兽医，缺医少药的现象一去不复返了，疫病得到了控制，幼畜死亡率大大下降，牧民当家做主，哀怨的《奶牛犊歌》也变得欢快起来。例九是笔者 1981 年听查色昂的女儿唱的《奶牛犊歌》，劳动方式没有变，演唱的目的也没有变，但情绪都完全变了。

## 例九

## 奶牛犊歌

裕固族民歌

1=F  $\frac{2}{4}$ 

快板

1	2	3	-	3	-	3	3	5	6	6	5	3.	1	2.	3	1	6	5
(哏)	谢	谢		牛	犊	牛	犊	(哟)	你	快	快	(哟)	你	快	吐	芳	长	
(哏)	谢	谢		草	原	为	你	(哟)	你	快	吐	(哟)	你	快	吐	芳	长	
(哏)	谢	谢		牛	犊	牛	犊	(哟)	你	快	吐	(哟)	你	快	吐	芳	长	

6	6.	6	6	1	2	-	3.	1	2.	3	1	6	5	6	6	6	-		
长	(呀),	(哏)	谢	谢	快	快	长	(呀)。	快	快	长	(呀)。	香	(呀),	(哏)	谢	谢	香	(呀)。
大	(呀),	(哏)	谢	谢	吐	芳	香	(呀)。	吐	芳	香	(呀)。	香	(呀),	(哏)	谢	谢	香	(呀)。
大	(呀),	早	为	四	化	出	力	量	(呀)。	力	量	(呀)。	量	(呀)。	早	为	四	化	出

由于扩大了音域,速度加快了一倍,又突出了X XX的节奏型,旋律的性质彻底地改变了。哀怨的情绪不复存在,欢快、活泼、乐观的曲调表现了裕固族人民的喜悦心情。根据采集时歌手讲,现在的年轻人都是这样唱的,他们和老年人唱的不一样了。

由于民间音乐创作完全是集体性的,民歌在牧民中口耳相传,生活在明花草原上的裕固族人没人知道《奶牛犊歌》的每一个变体是谁先唱出来的。通过对《奶牛犊歌》及其变体的分析,我们可以看出民歌的音调具有很强的继承性,在流传的过程中同时又有很强的变异性。产生变异的原因是多方面的,但其中最主要的原因是社会生活的改变。民间音乐作品作为一种人们的观念形态,是社会生活在人民群众头脑中反映的产物。除了社会生活改变这个原因外,不同的演唱场合、不同的应用方式,以及在此基础上产生的塑造不同音乐形象的要求和表达不同歌手的不同个性也是造成民歌变异的重要原因。因此,我们对民间音乐作品的研究,一定要从扎实的田野工作入手,不仅要了解每一首民间音乐作品,还要了解它赖以生存的文化背景以及它在实际生活中应用的方式,这样才能使研究工作更加深入。

2005年夏天,笔者再次访问了阔别20多年的明花草原,由于生产方式和生活的改变,裕固族草原上已经听不到《奶牛犊歌》和其他许多古老的劳动歌曲了,但人们仍在传唱《裕固族姑娘就是我》、《阿依丹姆索》、《黄岱女》等歌曲,《奶牛犊歌》的音调依然活着,我们希望它永远不会死亡,还能会产生出新的变体,并从中得到永生。