

中国民族多元文化丛书

中国少数民族 音乐

李勇翔 著



辽海传播出版社

中国少数民族 音乐

李勇翔 著

云南民族出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国少数民族音乐 / 李勇翔编著. —北京: 五洲传播出版社, 2006.10 (2007.8重印)
(中国民族多元文化丛书)
ISBN 978-7-5085-1006-4

I. 中... II. 李... III. 少数民族—民族音乐—中国
IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 139419 号

中国少数民族音乐

撰 文: 李勇翔

图片提供: 陈 淮、陈大军、李军广、吴东俊、秦 刚、刘兆明、许云华、彭 年、
余 坪、张天林、曹志政、孙 清、陈 康、尹恩彪、刘兆明、孙 静、
吴吕明、谢 勇、周 游、熊 涛、梁广辉、覃江英、王立力、高林胜、
张 波、李 军、刘 新、江 浩、李北达、中央民族大学博物馆

责任编辑: 徐醒生

编 辑: 何 云

装帧设计: 孙思宇

出版发行: 五洲传播出版社 (北京海淀区莲花池东路北小马厂 6 号 邮编: 100038)

电 话: 8610-58891281 (发行部)

网 址: www.cicc.org.cn

印 刷: 北京嘉彩印刷有限公司

开 本: 787 × 1092 毫米 1/16

印 张: 7.5

版 次: 2006 年 10 月第一版 第一次印刷 2007 年 8 月第二次印刷

印 数: 1001—2000

书 号: ISBN 978-7-5085-1006-4

定 价: 48.00 元

目 录



【第一章】

中国少数民族音乐概说 / 5

【第二章】

中国少数民族乐器 / 11

第一节 东北、华北地区的民族乐器 / 12

第二节 西北地区的民族乐器 / 20

第三节 西南地区的民族乐器 / 26

第四节 中南、东南地区的民族乐器 / 43

【第三章】

绚丽多彩的中国少数民族音乐 / 51

第一节 纳西古乐 / 52

第二节 草原上的民歌 / 55

第三节 十二木卡姆与刀郎音乐 / 60

第四节 侗族大歌 / 64

第五节 西北花儿 / 91

第六节 藏族民间音乐 / 94

第七节 彝族音乐情韵 / 99

第八节 苗岭飞歌 / 104

第九节 朝鲜族民谣 / 106

第十节 壮族山歌调 / 109

第十一节 海南岛上的歌谣 / 111

第十二节 哈尼族的哈巴 / 116

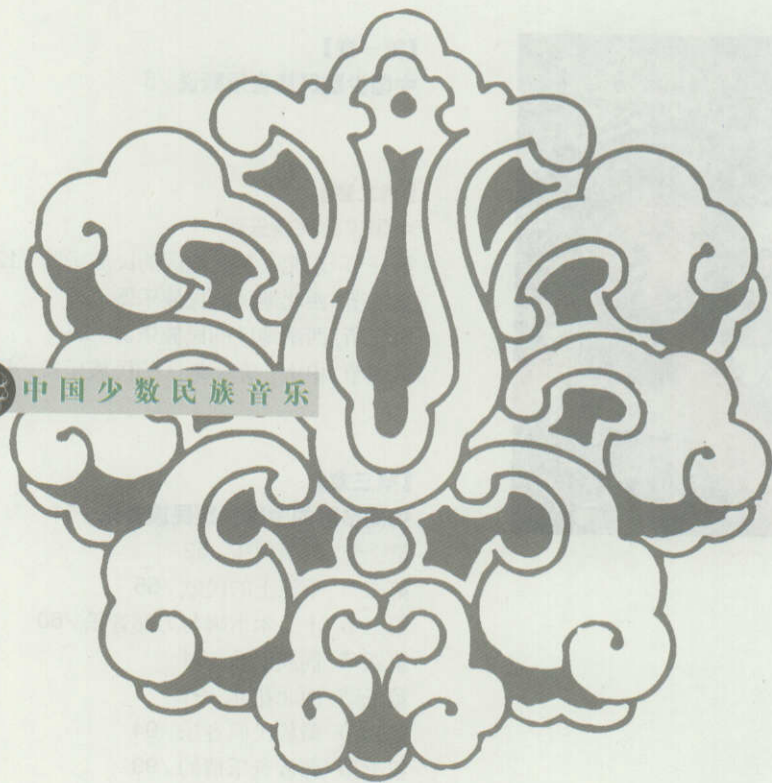


目录

中国民族多元文化丛书



中国少数民族音乐



CONTENTS

第一章 中国少数民族音乐概说





中国是一个多民族的国家。各族人民以自己的辛勤劳动,在开拓疆土、发展经济、共同创造祖国历史的同时,也创造了光辉灿烂、绚丽多彩的文化艺术。

中国各民族均拥有本民族创造和传承下来的独特而优秀的音乐,少数民族音乐是整个中华民族音乐文化不可分割的重要组成部分。在中国漫长的历史长河中,少数民族的传统音乐文化占有不可忽视的地位。早在5000年前,由黄河和长江等大河流域汇成的华夏音乐文化,从一开始起就体现出了多元起源和相互融合的发展态势,它们不断地吸收着周边其他民族音乐的精粹,逐渐形成了丰富多彩的中华民族音乐。隋唐时期的九部乐、十部乐中,少数民族传统音乐就占有很大比重。近代以来,少数民族传统音乐在各民族的日常生活中仍然起着重要的作用。

各少数民族都有自己不同的发展历史和文化背景,在此基础上形成的各民族音乐文化,不仅传承着本民族的历史、文化价值,而且体现出本民族的道德观念及价值取向。与汉族音乐一样,各少数民族音乐也有着品种纷繁的表演体裁和音乐形式,从表演形式来分,可分为民间歌曲、民间器乐、民间歌舞、民间说唱艺术、民间戏曲音乐。

民间歌曲,是各民族用以表达思想、感情、意志和愿望的艺术形式。中国许多少数民族地区被被誉为“歌海”、“音乐之乡”。歌声伴随着他们的劳动生产、社会交往、娱乐等活动。他们在放牧以及从事农业生产时唱歌,婚礼或丧葬时唱歌,谈情说爱、思念故土时也唱歌。由此许多民族还形成了独特的歌唱节日,如壮族的歌圩,土、回及撒拉等族的花儿会,苗族的龙船节,白族的绕三灵,侗族的采桑节对歌,布依族的老鹰坡歌会,傣族的温泉水边赛歌节,瑶族的耍歌堂,彝族的火把节,羌族的俄日俄族等。

在少数民族的音乐中,来自日常生活中的情歌在民歌中占有很大比例。不论在草原、山野、森林,还是在月光下、火塘边、公房(供男女

青年社交活动的房屋)中,常可听到优美动听的歌声。而这些少数民族情歌的音乐要素也极大地丰富了中国音乐创作,为新歌新曲提供很多的音乐素材。

从音乐发展史来看,中国的民间歌曲的发展从没有离开过少数民族的民间歌曲。如《楚辞》中的《九歌》就具有很强的代表性。《楚辞》中的《九歌》,是中国的战国时期(前475—前221)楚人屈原(约前340—约前278)据楚国民间(现湖南土家族)祭神乐歌依其调而改作或加工而成的歌词。《九歌》共十一篇:《东皇太一》、《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》、《山鬼》、《国殇》、《礼魂》。《国殇》一篇,是悼念和颂赞为楚国而战死的将士;其余多数篇章,则皆是描写神灵间的眷恋,表现出深切的思念或大志未遂的哀伤。

各少数民族地区蕴藏的民间乐器和乐曲数量繁多。据不完全统计,各种形制的乐器达500余种,有拉奏、吹奏、弹奏和击奏等类别,其表现性能丰富多样。各民族的民间乐曲均含有独奏曲和合奏曲。合奏曲又分吹奏乐、拉奏乐、弹拨乐、锣鼓乐以及丝竹乐、吹打乐、弦索乐等。少数民族的乐种也颇具特色,代表性的如维吾尔族的木卡姆、土家族的打溜子、纳西族的白沙细乐等,还有苗、壮、彝、侗、瑶等民族的芦笙乐和铜鼓乐也风格独特。

这些风格独特的少数民族器乐在一定程度上还影响着汉族地区器乐的形成与发展。事实上,在汉族地区深受人民群众喜爱的乐器大多由少数民族的乐器演变而来,如二胡。二胡又名“胡琴”,一般认为由中国唐代(618—907)少数民族的奚琴发展而来,宋代(960—1279)称“嵇琴”。现二胡已成为中国独具魅力的拉弦乐器。二胡进入中原地区后,由于乐器本身不断的演变以及演奏方法的改进革新,既适宜抒发深沉、悲凄的情感,也能表现气势壮阔的意境。

乐





中国少数民族民间歌舞是民族音乐与舞蹈有机结合的艺术形式。最富特色的有鼓舞、跳乐、踏歌三种类型。鼓舞是采用击乐伴奏，合节起舞。主要是以鼓为伴奏乐器，用特有的节奏和音色变化，配合舞姿。如壮族的蜂鼓舞和扁担舞，佤族的木鼓舞，朝鲜族的长鼓舞，苗、瑶、彝、水、黎等民族的铜鼓舞等。跳乐指的是一种完全用乐器伴奏的舞蹈，如哈萨克族的黑走马摆舞和天鹅舞，锡伯族的贝伦舞，西南各少数民族的芦笙舞、葫芦笙舞、月琴舞、三弦舞等。踏歌即是在歌声和乐曲中踏着舞步欢跳，是载歌载舞，或歌舞相间、以歌伴舞的形式，如蒙古族的安代、维吾尔族的赛乃姆、壮族的采茶舞、藏族的《格萨尔王》、彝族的甲苏、白族的大本曲、侗族的琵琶歌等。以上例举的三个类型，也屡见于中国广大的汉族地区。

不可否认，汉族的很多歌舞音乐是由其他少数民族的歌舞音乐演变而来的，甚至是直接搬来的，但也有少数民族的歌舞音乐借鉴了汉族歌舞音乐的成分，如东北大秧歌。

东北大秧歌广泛流传于东北三省，具有浓郁的生活气息，表演形式丰富，为广大群众所喜闻乐见。东北大秧歌流传至今约有300年左右的历史。清（1644—1911）杨宾所著《柳边纪略》载有《上元曲》：“夜半屯姑著绮罗，嘈嘈社鼓唱秧歌，汉家装束边关少，几队口儿簇拥过。”说明杨宾早在280多年前，便在汉族居民相对稀少的东北看到了当时的秧歌。辽阳地秧歌过去一般有50人左右表演，由一手持长鞭的“克力吐”指挥（此鞭又称“老牛槌”），按其鞭声变化各种花场，并可在舞者中任意蹿来蹿去。这种表演形式和上述传说近似。“克力吐”与蒙语“鄂尔克吐”发音相近，意为权力、指挥者。

满族秧歌，民间俗称“鞑子秧歌”，是满族民间歌舞音乐中最通俗、最普及、最具生命力，同时也是最受满族人民喜爱的歌舞音乐。据史书记载，满族秧歌大致形成于康熙年间（1662—1722）。满族是一个比较

开放的民族，因而比较善于吸收其他民族的文化营养来丰富自己的文化，秧歌便是满族人民在学习、借鉴汉族东北大秧歌文化过程中加入自身文化元素而形成的民间歌舞音乐。

民间戏曲音乐是少数民族的一种综合了民歌、歌舞、器乐及说唱的艺术形式。许多少数民族都有本民族的剧种曲种，如藏剧、白剧、壮剧、漫瀚剧（蒙古剧）、侗剧、彝剧、苗剧、布依剧、毛南剧、傣剧、唱剧（朝鲜族）、新城戏（满族）等。

各民族戏曲音乐的形成演变规律大体上相同，一般是在本民族民歌、民间歌舞音乐或说唱音乐的基础上形成的。如南路壮剧音乐源于当地民间歌舞，北路壮剧音乐在当地民歌、唱诗的基础上发展而成，朝鲜族唱剧和满族新城戏的音乐则是在本民族说唱音乐基础上演化而成的。在少数民族戏曲音乐形成的过程中，或多或少地受到了汉族戏曲音乐的影响。如白剧的前身为“吹吹腔”，而“吹吹腔”的音乐和明代风靡全国各地的汉族弋阳腔有渊源关系。满族新城戏在发展的过程中，曾用八角鼓曲牌中的《靠山调》、《四句板》为基本腔调，借鉴汉族戏曲音乐的发展手法，使其板腔化，创作了慢板、原板、数板、行板、弹颂板、快四板等板式，使音乐更有戏剧性。

在演出形式和舞蹈动作方面，虽然有些少数民族剧种受汉族戏曲程式化的影响，但大多数剧种都与本民族民间歌曲和民间舞蹈的形貌相近，因而各具不同的演出特点和艺术风格。如藏戏，在正戏开演之前，先要舞狮子、舞野牛，由“温巴”（猎人）打圆场，再由“哈方”（仙女）作歌舞表演，然后进行“加鲁”说唱，和藏族的固有歌舞艺术有明显的继承关系。白族的“打歌”和“绕三灵”等民间歌舞形式，成为白剧演出中不可缺少的部分。傣剧中的舞蹈动作，有对传统孔雀舞舞姿的运用。侗剧演出中，琵琶歌的腔调以及侗族大歌中的叙事歌的唱词结构与语言风格，都构成其演出中的艺术特点。在吸收汉族戏曲文化特点的同



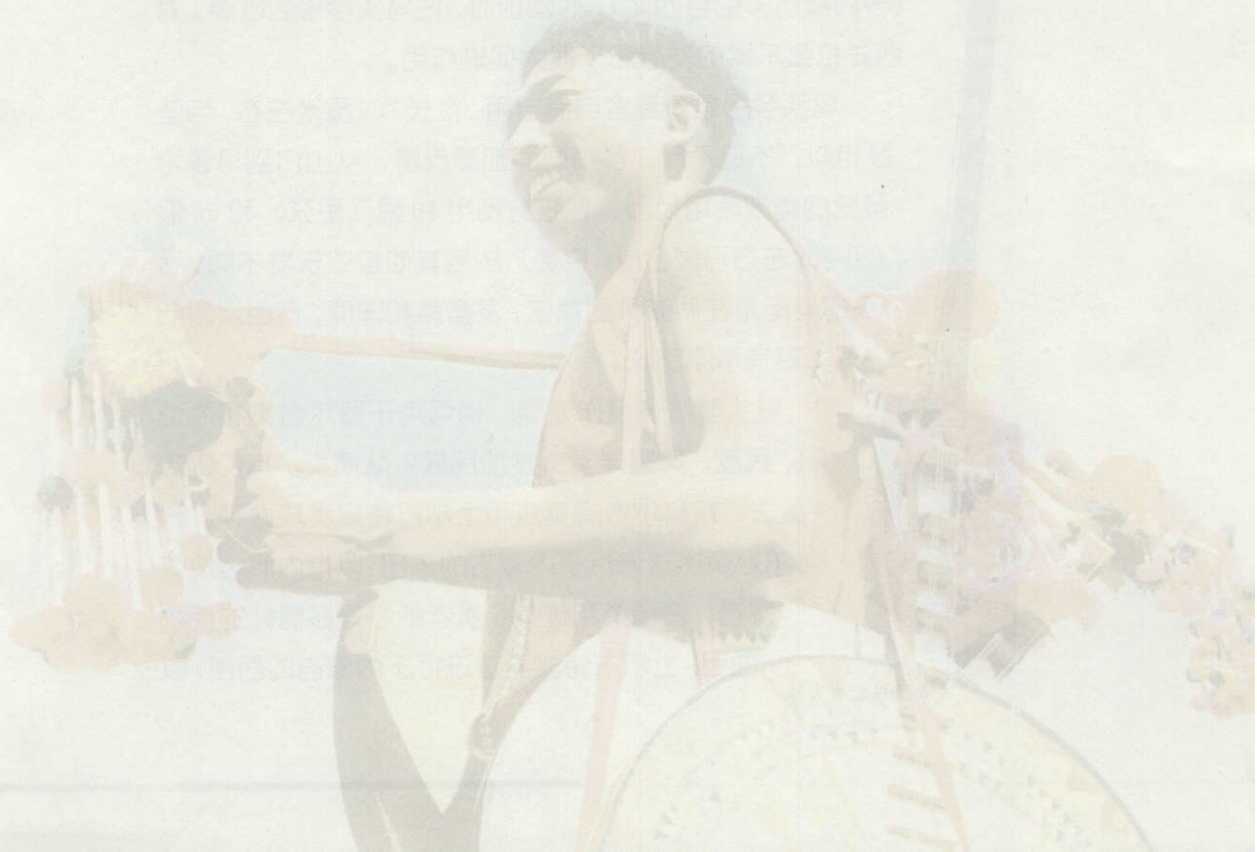


时,各少数民族注重与本民族歌舞的紧密联系,使少数民族戏曲既非固定的程式化,也非一律载歌载舞的歌舞剧,具有与汉族戏曲不同的韵味。如此丰富多彩的少数民族的歌种、乐种、剧种,构成了中国民族丰富多彩、光辉灿烂的音乐文化,在中华民族音乐史上占有显著的地位。

另外,在各个少数民族之间,特别是聚居地相近,或者杂居的少数民族地区,民族音乐的相互影响、相互借鉴的现象也很明显。如藏羌回民族交流频繁的四川省西北部的藏族民歌中既有西北回族的一些音乐要素,又有羌族的一些音乐特点。反过来看这一地区的羌族音乐也是如此。在信奉相同宗教的不同的少数民族中也能找到一些音乐上的共感。如《格萨尔王》说唱在广大藏族地区及部分蒙古族地区都有传唱。中国少数民族最多的云南省这样的例子就更加不胜枚举。

总而言之,音乐艺术如同其他文化一样,在各民族之间互为影响,互为借鉴。少数民族传统音乐不仅仅是民族文化的口头记录和形象载体,也是一个社会、民族和时代风貌的一面镜子,它天然地融汇着、映射着民族精神、民族性格、民族心理和民族审美情趣,具有丰富的文化内涵。正因为有了如此丰富多彩的少数民族音乐文化,方才形成了光辉灿烂的中国音乐文化。

第二章 中国少数民族乐器





第一节 东北、华北地区的民族乐器

在中国的东北、华北地区，生活着满、锡伯、赫哲、鄂温克、鄂伦春、蒙古、达斡尔和朝鲜等少数民族。

马头琴



古老的描金马头琴

马头琴是具有浓郁蒙古族民间特色的一种拉弦乐器，因琴头雕有马头而得名。它历史久远，源于奚琴，公元13世纪初便在蒙古族中广泛流传。元（1279—1368）初意大利旅行家马可·波罗（1254—1324）曾于1275年5月到达上都（今内蒙古多伦县西北），他回国时，把马头琴带到欧洲，对西洋拉弦乐器的发展起了很大促进作用。

马头琴多是演奏者自制自用，全长100厘米左右，与坠琴相似，不设千斤，琴箱两面都蒙皮膜，从山口到马子为琴弦的有效使用范围，琴弦分别用40根（里弦）和60根（外弦）左右马尾合成，拉奏方法与其他拉弦乐器不同，弓子的马尾是在两弦外面擦弦，发音柔和浑厚，音色宏阔低沉，富有草原韵味。

马头琴擅长用作独奏，也可用于器乐合奏和为说唱、民歌、舞蹈伴奏或参加民族乐队演奏。其传统演奏法，有科尔沁演奏法和土尔古特演奏法两种。科尔沁演奏法流行于内蒙古的东部，以指内肌肉按弦发音，音色柔和优美，演奏的多是抒情性的传统曲目；土尔古特演奏法流行于内蒙古的西部，以

指甲从弦侧触弦发音，音色清晰、明亮，宜于奏出丰富的泛音，富有草原特色。

由于流传地区不同，马头琴的名称、造型、音色和演奏方法也各异。在内蒙古西部的巴彦淖尔盟、伊克昭盟、乌兰察布盟和锡林郭勒盟，马头琴称作“莫林胡兀尔”；而在东北部的呼伦贝尔盟、哲里木盟和赤峰市等地，则叫做“潮尔”，蒙语称为“绰尔”。

用马头琴演奏的优秀曲目很多，风格多样，如《巴雅岭》、《嘎达梅林》、《鄂尔多斯的春天》、《清凉的泉水》、《走马》和《马的步伐》等。新创作的乐曲有《草原新歌》、《草原赞歌》和《万马奔腾》等。

朝鲜族长鼓

朝鲜族长鼓，又名“杖鼓”，起源于印度细腰鼓，曾流行于中原地区。其历史悠久、构造独特、音色柔和，常用于歌、舞伴奏和器乐合奏。

隋唐时期，中原称长鼓为“都昙鼓”、“毛员鼓”和“腰鼓”，当时虽未有长鼓之名，但实际已用于九、十部乐的天竺、龟兹、西凉、疏勒、高昌和高丽诸乐。宋代长鼓以“杖鼓”之名载入史册。到了元代，《元史·宴乐之器》对杖鼓记载尤详。

近百年来，杖鼓在中原逐渐销声匿迹，而在朝鲜族人民中广为流传，遂改名为长鼓。

长鼓鼓身圆形，长70厘米左右，木制，蒙皮，中间细实，两端粗空，可发两种不同的音色，其粗端发低音，柔和深沉，细端发高音，清脆明亮。长鼓还能根据演奏的需要来定音。

演奏长鼓时，通常以右手执细竹条敲击，而左手拍打。在熟练的演奏者敲击下，长鼓两个不同的音响参差交错，两种不同的音色忽隐忽现、时轻时重、抑扬顿挫，音色分外清丽鲜明。长鼓以独特而丰富的音乐语言，表达出复杂而细腻的思想感情，具有鲜明的朝鲜族风格和浓厚





的地方色彩。

长鼓有两种演奏形式。一种是舞者将较小的长鼓横挂在胸前边舞边奏，既是舞蹈的伴奏乐器，又是舞蹈的道具。如朝鲜族著名的长鼓舞。另一种是将稍大的长鼓置于木架上，摆在演奏者面前专作为乐器演奏，为声乐伴奏（如伽倻琴弹唱）或参加器乐合奏，一般用于表现轻快、欢乐的情绪。

依姆钦

依姆钦，满语，意为“鼓”，民间俗称“抓鼓”，为抓执型的单面鼓，是满族萨满乐器中鼓类的代表性乐器。

无论在民间，抑或宫廷的跳神活动中，依姆钦都是萨满（氏族与部落的精神领袖）的灵魂。在萨满那里，依姆钦具有神奇的魔力：它能作舟负萨满过河，它还能载萨满飞翔。当然，依姆钦的最大作用还是降神附体。

满族萨满的依姆钦，由鼓面、鼓圈、鼓环、抓环、鼓槌、鼓绳等部分组成，分为椭圆形、蛋卵形、正圆形三种类型。在民间，以椭圆形和蛋卵形的依姆钦较为常见。据《牡丹江风土记》载：“神鼓，普通圆形，纵82厘米，横50厘米，一面包羊皮，中心一铜环，以四皮绳十字形结框上，上部缀铜钱8枚。”从“纵径”和“横径”长短不一来看，这面鼓并非“普通圆形”，而是椭圆形或蛋卵形。这种鼓形在信奉萨满教的其他民族中也有流行，如满一通古斯语族的赫哲人中流传的一面抓鼓，就是这种形状。

依姆钦的具体尺寸与用料，尚无定例，往往因地域和氏族的的不同而有一定的变化。但总的趋势是：在规格上日渐趋小、变巧；在用料上由兽皮逐渐转为家畜皮。

依姆钦用革制作鼓面，并多绘制各种具有象征意义的图案，“有天

上的日、月、星辰，有彩虹，有山和树，有熊、鹿等兽和马、牛等家畜，还有蛇、蜥蜴、蛙、龟等动物”。

依姆钦的鼓圈为木制的圆框。因直径的大小宽窄不一，以能承受鼓面皮革的张力为准。鼓圈用料，因地制宜，常见的有柳、杉、桦木等。

鼓环是依姆钦上的重要部件，一般镶嵌在鼓圈的木框上。鼓环在萨满摇动依姆钦的鼓身时“唰啦”作响，再配之以“咚咚”的鼓声，大大丰富了依姆钦的表现力。依姆钦的鼓环有“环”式和“钱”式两种。

依姆钦无执鼓之柄，而独设圆环为“柄”。圆环为金属（或铜或铁）所制，用手抓而执其鼓，故曰“抓环”。同时，它还是拴结鼓绳的“中心”。抓环的具体尺寸无定制，以手能握住并且方便演奏为宜。为了防止磨手和演奏时打滑，有的萨满把依姆钦的抓环用布条缠绕起来使用。

依姆钦是用木制的鼓槌击打而发音的。据有经验的萨满称，早期的萨满鼓槌是很讲究的，木棍用狍、獭、鹿的毛皮套裹或粘贴，似棒槌状，分量较重，击打有力。有的大鼓槌还刻画上萨满认为带有神力的图案。这样的鼓槌，现在已很难在民间找到了。而目前能够见到的鼓槌，则比较随意，大多是一根稍弯曲的竹篾，经削刻打磨而成；鼓槌的上部常常用布条缠绕，以便击打有力，且免于损伤鼓面。鼓槌的粗细和长短没有统一规格，视依姆钦的大小而制。鼓槌也是萨满的重要舞具和呼风唤雨的法器。鼓为马时，槌即象征马鞭；鼓为船时，槌即代表船桨。

鼓绳是连接抓环与鼓圈的纽带，它使演奏者能够抓住神鼓。鼓绳的材料，一般用皮条制成；亦有用麻绳或线绳的。据考，早期也有用十字形的铁架或木架支撑鼓框。鼓绳的数量并无定数，最少的有4根，多者也有12根。

四 胡

四胡又名四股子、四弦、二夹弦或提琴，蒙古族称之为“呼日”，

乐





音

是北方民族共同使用的一种古老的弓弦乐器,源于古代奚琴。清代四胡用于宫廷乐队,称提琴。

四胡目前主要流行于内蒙古地区,其它如山西、陕西、河北、河南及四川等地也有使用。

四胡结构与二胡相同,琴杆略长而粗,置四轴,张四弦。有大、中、小三种。琴杆用红木或乌木制,长79—85厘米、直径1.9—2.4厘米,上部置轴部位呈方柱形,方宽2.4—2.6厘米,琴头平顶、无饰。琴筒有圆形和八方形两种。铜制圆形筒长13.3—14厘米、直径6.8—9厘米;红木制八方筒长13.2—13.8厘米、前口外径8—10厘米。前口蒙蟒皮,后口加边框。弦轴红木制,轴顶加骨片为饰。张丝弦或钢丝弦,每两弦定为同音。琴弓长75厘米,马尾分两股分别夹于一、二弦和三、四弦之间,同时拉响两条弦。

四胡的四根弦发音是成双的,两匹弓毛分别夹在一二、三四弦之间,用丝弦或金属弦。四胡是京韵大鼓、西河大鼓、天津时调、湖北小曲、绍兴莲花落等说唱和二人台、曲剧、皮影等戏曲的伴奏乐器。

四胡不仅能演奏单旋律,同时也能演奏较简单的和声音程与复调旋律。有高音、中音、低音之分。按弦法,有指肚按弦与指甲顶弦两种,前者多用于高音四胡,后者多用于中、低音四胡。弓法技巧有全弓、分弓、快弓、抖弓、顿弓、击弓等;指法技巧有抵音、抹音、连滑、垫指音、打音等。

细箏簫

细箏簫,朝鲜语称“草劈力”,民间俗称“管子”。其发音宏亮,音色高亢雄健,可以独奏、合奏或伴奏。适于演奏朝鲜族风格的乐曲,富有浓郁的乡土气息。

细箏簫源于古代箏簫。据历史记载,隋唐时期九、十部乐的高丽乐