

○ 唐朴林

“身在福中”

——兼答“民乐的家底微薄不丰”说和“已经听木了”的臆语

摘要:在博大精深的中华本土“母”音乐面前,有人将其视为祖传珍宝而为正鹄,他们从“母”音乐文化里面吸吮了养分充足、取之不竭的乳汁,深感“身在福中享其福”;有的人则视本土“母”音乐文化如“粪土”、“腐朽”、“落后”,或“已经听木了”。所以对其“母”悖孽行之,甚至抗“母”、弃“母”,或嗤之以鼻,在伟大“母”的怀抱里不亲母、不爱母,视而不见,充耳不闻,真乃“身在福中不知福”。憾!

是耶?非耶?剖析“母”音乐文化本体是为还其本真也!

关键词:中华音乐;博大精深;身在福中;享其福;不知福

中图分类号:J607

文献标识码:A

文章编号:1002-9923(2013)02-0029-19

本文写作的灵感来源于:

中国《四大集成》(民歌、戏曲、曲艺、歌舞)数以万计的曲目,且历史深厚,数量巨大,形式不同而各具特点。

中国中央电视台举办的“青歌赛”中,“原生态组”虽然来得晚了点,但一些来自全国各地、各民族的原生态民间歌曲(舞)的展演,语言不同、曲意各异、色彩斑斓、风格浓郁,令人神往而颇感欣慰。

中国本土本民族的乐器以百计,质料不同,形制有别,奏法多样,音色迥异。

中国目前的音乐创作(尤以电影音乐和歌曲创作为最)大多采用西方音乐的“十二平均律”和“大小调体系”为是。

“你们(中国)的音乐早就向西方归化了”(钱茸《古国乐魂》——一位美国音乐教授、考官如是说)。

“乐器是中国的,而思维却是贝多芬的”(李西安《走出大峡谷》)。

“在旧金山、洛杉矶或巴黎等地,凡是像样的唱片行,有两种唱片不会不存在,一是印度音乐,一是日本音乐,反正不是中国音乐,为什么?因为你的音乐与西方音乐相比,其实也没有多大差别了,他为什么要你的东西呢”(台湾·林谷芳《从传统文化特质看民乐创作的困境》)载《人民音乐》1997年第2期)。

……。

有感而发,情系华乐;身在福中,坐享其成。遂命笔涂鸦,一陈陋见。不解华乐之堂奥,难免有臆断之处,是故不揣荒疏而写出以下的字,敬希各方时贤不吝赐教以求共识大方。

一、源远流长且博大精深的中华音乐

巍巍中华,泱泱大国,地域广袤,纵横千里;音乐文化,源远流长,内涵丰厚,博大精深;民族众多,五十有六,语言不同,音韵有别;民歌如海,乐器如山。听!山乡城镇年迈的歌手传递着祖先血脉的搏动,看!满山遍野的众舞群蹈,展现着轩辕氏播撒的乐舞翩翩。

收稿日期:2012-11-12

作者简介:唐朴林(1934-),男,作曲家、民族音乐理论家,天津音乐学院教授。

中华音乐的历史、内涵,已有不少专家、学者作了多方面详尽的梳理和研究。且有《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》中的“音乐大事年表”,虽然简约,大体上罗列了中华音乐主要的“大事”。笔者再行赘述,似乎意义不大。故把与本文有关方面放在本文的最后的“惟有中国”,供诸君参考,鉴评。

二、丰富多彩的中华音乐

“丰富”者——数量众多而丰厚;“多彩”者——色彩斑斓而多样。中华音乐从大的方面讲;南方音乐细腻柔美;北方音乐则高亢刚健;东部音乐曲意诙谐;西部音乐则与众不同而风格别致。从“小”的方面讲,虽同一地区(民族)的音乐也有所不同。如藏族,因方言的不同而有不同特色的歌(舞)曲,日喀则地区的歌曲常常是舒展的节奏,宽广的长音和富于诗意的语言相结合,把人们带入了雪山环绕,水草丰盛,牛羊成群的美好景象。而四川的“白马藏族”的音乐别致而充满了乡土气息,音乐飘逸而令人陶醉。再如河北省,虽都是汉族,但因地区不同和语言的不同也显出不同的音乐风格,冀西音乐高亢,情趣奔放;冀东音乐曲调流畅,风韵独特;冀中音乐则显舒缓,节奏平稳等等。正应了中国民间的一句俚语“十里不同风,百里不同俗”,在中国尤甚,歌曲种类异声逾百,音乐风格迭出异彩,是谓竝泓也,而无“类同”感。

1. 多元的律制

乐律是形成音乐的要素之一,多元的律制是形成不同音乐风格的要素之一。世界多元化的律制造就了多元化的世界音乐;中华音乐的多元化的律制造就了多元化的中华音乐。

中华音乐起于何时?目前尚无共识,若从出土文物来看,当属河南省舞阳贾湖出土的新石器时期的骨龠(见图)已有9000年的历史,其出音指孔六、七、八不等,但均为匀孔。此“匀孔”蕴含着诸多的讯息。



黄翔鹏先生认为此管乐器是“古老的下徵调音阶”。^[1](燕乐音阶)或许是留存后世的秦音,其音乐的主要特征是徵调的三级音 si(7)和六级音 fa(4)处于“中立音”状态。此前为秦音记谱大多把三级音记着 si 和六级还原 fa。如例1。

例1

柜中缘
(节录·下同) 秦腔

(下略)

(选自《秦腔音乐》第106页)

老的出版的音乐著作,大多记录不详,多按西方音乐的“十二平均律”记谱。陕西音乐家金伟在《秦派二胡艺术的形成、发展、风格特点及演奏技法》^[2]一文中称“其特点是fa、si在旋律中作为特性音强调使用”。我在《秦音领军创中华乐派》^[3]一文中说“把秦音中的两个‘fa、si’音看作是‘偏音’,那是在‘五声为正音’的前提下而产生的说法”。它们“在秦音中都是具有相当重要和平等的地位”。“如何认识秦音的律制,尚需深入的探讨”。古老的秦音音乐所使用的律制(燕乐音阶),秦地,这里或许是中华音乐(律制)的发祥地之一,尚需探讨。

被称作“音乐活化石”的福建《南曲》据称是沿袭于唐代,其律制则被称为中华音乐的古老律制之一,即“雅乐音阶”(又称“古音阶”)。“三分损益法”生律,以宫为首,第六次则出现变徵(♯4),第七次则出现“清宫”(♯1),其音乐的特点是古朴而典雅。

例2

为伊刘吊 南曲

(下略)

选自《福建民间音乐》(三)第39页

中国古代(《左传昭公二十五年》子产论乐)有“为九歌,八风、七音、六律,以奉五声”之说。其中的“八风”也可作“八音”,《隋书音乐志》郑译乐议中有“又以编悬有八,因作八音之乐”。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中所列的八音是:1♯1 2 3 ♯4 5 6 7。王耀华在《“南曲”唱腔旋法中的多重宫角并置》中称“福建南曲五空管旋法中的这种以大三度框架为特征,四重宫角并置及其音高位置的相吻合,我们应当可以看成是已知的以曾侯乙钟磬铭文乐学体系为代表的、重视三度关系的乐律学理论。”^[4]

“新音阶”是与以上两种音阶不同的一种音阶形式,这种音阶早在春秋时期的编钟上已有完整的七声新音阶。它没有燕乐音阶的降 si 音和“雅乐音阶”的升 fa 音而形成自己的特点。从谱面上看,《山西梆子》是由“新音阶”而构成的曲调。它是山陕梆子并融合晋中一带民间曲调演变而成。晋剧音乐淳朴亲切,委婉而流畅。它“新音阶”的七声徵调式,常常是四、五度跳进和连续级进下行相结合的曲调,形成明显的特点。

例3

捡柴 晋剧



(选自《山西梆子音乐》第181页)

例4

四平调

吕剧



(选自《吕剧音乐研究》第43页)

中华音乐大体上均可归纳到以上三种律制体系中,或简或繁,皆“以奉五声”。但又不尽然,请再仔细观察前所刊登的于贾湖出土的9000年骨龠照片,其为“七匀孔”。上海师范大学音乐学院刘正国教授在《国际传统音乐学会第37届世界年会上》,播放的录像即用出土原物演奏传统乐曲《柳青娘》,引起与会者的关注。他以筒音la(6)音开始,连续五度音程作六次转换而回到原调^[5]。这种“匀孔”乐器,用西方“十二平均律”的耳朵聆听或许有不合其律之感,但或许就是中华音乐律制的特点而为“中立音”。

“中立音”现象在中华大地存在可谓久远矣,如果从贾湖骨龠算起已有9000年了。《国语·周语》中有“律,所以立均出度也,纪之以三,平之以六,成于十二,天道也”(此之“十二律并非西方十二平均律”,其中蕴含着“中立音”),在2400年前的楚国编钟中运用三度重叠的生律法,其中一些音则是“中立音”。龟兹音乐家苏祇婆的“五旦七调”有人认为是“七声七平均律”^[6]认为其中一些音则是“中立音”。这个在昔日律学界较少谈起的现象,在民间却一直沿用、保留。我在《钩沉失落万年的匀律》^[7]文中,刊登了不少(至今)仍留存的“匀孔”、“匀品”的乐器,有传统遗存的乐器,有老音乐家赠送的“六匀孔”竹笛,最近的则是从云南卖葫芦丝兼卖六孔匀笛者那儿买来的等。贺绿汀院长早在1940年在《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》中就已提出“在许多地方性的民歌或乐曲中存在着比半音小的音程”^[8]。杨荫浏先生也说:“在我国文献中,未见有关四分之三音程的理论,但在音乐实践中间,则这个四分之三音程,非但得到普遍应用,而且存在已久”^[8]。李松廷先生也说:“民间音乐的两个中间半音……实际存在的,它在我国流行至少有七八百年的历史,因此它的影响很大”^[9]。……等等。“由此产生了自己的民族特点”^[10]。中华人和我们的祖先由于欣赏习惯的缘故,很早就形成了我们中华民族的听觉习惯,其后则被“三分损益法”和“纯律”演绎出的律制改变了人们的听觉习惯。更是在约百年前西乐东渐,西方音乐的“十二平均律”入主中华,使国人(包括音乐界)的听觉习惯而逐渐西方化了。

李玫女士在她的博士论文《“中立音”音律现象的研究》^[11]中,列举了我国各民族音乐中现仍存在的大量有关“中立音”

现象的谱例,并附有详尽的研究和测音报告,有湖北兴山民歌、湖南花鼓戏、潮州筝曲、苗族唢呐曲、彝族巴乌曲、哈尼族长箫曲、四川羌族民歌、基诺族音乐、景颇族器乐独奏曲、摩梭人唢呐独奏曲、内蒙古伊克昭民歌、新疆库尔勒唢呐独奏曲、巴拉曼独奏曲、秦腔苦音曲调等等。同时,还对其他国家(民族)所存在的“中立音”现象也予以观察、对比。如印度、莫桑比克、印尼、缅甸、匈牙利、阿拉伯、伊朗、泰国、突尼斯、蒙古国等。并且在外国音乐中的“中立音”现象并未失传,保留至今且方兴未艾,为什么在中国“中立音”就没生存的环境而趋于消亡呢?

我在准备此文写作前,翻阅了我手头上昔日出版的有关研究、介绍各地、各民族的音乐专著和论文,令人不解的是一些专著或论文中很少谈到该地区、该民族在律制上的情况,似乎是一个不须谈的问题。少之又少的是作曲家朱践耳在《生活启示录》^[12]中有关非“十二平均律”的叙述:侗族“几个青年男女正用小嗓子哼唱着”,“全是五声、七声以外的微分音”;他们“小声哼着‘琵琶歌’”,“既不是平均律,也不是纯律”;在西藏“在民间音乐生活中,多调性是普遍存在的,而且特殊调式、特殊音律、微分音,非常规节拍,微型复调,乃至无调性音乐等等,也是屡见不鲜”;在云南丽江县纳西族“我又听到用笛子吹《谷婁》,也是同样的味。它不是常见的五声音阶,似乎接近全音阶”。“听不到一个稳定的终止音或支持音,始终在不断地运动着、变化着”等等。再翻阅前所说的有关出版物,都是清清楚楚的1 2 3 4 5 6 7,很少有变化音,更不用说有关“微分音”或“中立音”的标记了。

2. 多样的音列

“传统是一条河流”(黄翔鹏语),滥觞于远古的涓涓细流,吸纳百川,不断吐故纳新而为深邃广阔的大江大河,滚滚向前势不可挡,即便是西风吹来“天上物”那怕是“酸雨”、“冰雹”也来者不拒,不消几时,就会把它消融在自己的怀抱中。

聪慧的中华人是发现、运用音乐的最早的人群之一。从原始社会的一孔一音的陶埙,到新石器时期出土的、音列齐全的骨龠而进入音乐文明时期,到楚国编钟十二音列齐全等等,记载着中华人把握“音乐”的历史,且瓜瓞绵绵延续不断。

长期以来,不少国内外和华裔音乐家都把“五声音阶”来称中华音乐的特点。某大电视台一位据说是“很有水平”的一位编辑,在讨论音乐创作而要突出民族特点时,他不假思索地脱口而出:“五声音阶”,搞得在座的其他音乐(作曲)家哭笑不得。某华裔作曲家在为某项活动创作歌曲时也说中国音乐是“五声音阶”并付诸实施而鹊起。黄翔鹏先生说:“认为我国传统音乐的特点就是五声音阶,那是一个简单的、容易导致错误的看法”^[13]。

前一节“多元的律制”已清楚地表明,中华音乐是多元化的,本节则用实例来补充中国音乐的多元化。

已然有刊物发表了在中国尚存“一声歌”、“二声歌”,记载了在中华音乐史中的歌曲由简到繁的原始形态,略而不举。

三声民歌

例5

曼雅大鼓调

基诺族 西双版纳州景洪县



(下略)

(选自《新云南各民族民歌集》第103页)

例6

相会在一起

纳西族 中甸三坝



(下略)

(选自《云南纳西族 普米族民间音乐》第15页)

例7

跳月歌

云南彝族



(下略)

(选自《中国民歌》第33页)

此外尚有侗族《酒歌》、傣族的《婚礼宴客歌》、苗族的《酒歌》、湖南省民歌《扭扭歌》、台湾省民歌《一山过了又一山》、以及福建省的民歌《反对旧礼教》等等,都是“三声歌”,简约而古朴。

四声民歌

这是一种向传统“五声音阶”过度的一种形式,有向“五声音阶”倾向但尚未形成“五声音阶”。“四声民歌”多种多样,但总好像是“五声音阶”中少了某一个音而有自己的特点。

例8

番民歌

西康番民小调



(下略)

(选自《西北民歌集》(一)第73页)

例9

山歌

贵州 汉族



(选自《中国民歌》第229页)

例10

告诉姐姐和哥哥

台湾恒春排湾族



(下略)

(选自《台湾民歌选》第11页)

五声(音阶)歌

“五声音阶”传统的概念是由“宫商角徵羽”结构的音阶形式。诚然,中华音乐中有不少(尤其在南方)是以“五声”而组成的歌曲。如哈尼族、拉祜族、基诺族、纳西族、白族、景颇族、怒族、普米族、阿昌族、傣族、壮族、布依族、畲族、水族、苗族、瑶族、佤族、德昂族、布朗族、蒙古族、满族、达斡尔族、塔吉克族和塔塔尔族等。其歌曲有的是“纯”五声音阶,有的则有少量的fa(4)或si(7)音,俯拾即是,不再列举。

“五声音阶”是个可塑性很强的音阶形式,除了传统的“宫商角徵羽”的五声音阶外还有其他结构的“五声音阶”,形成中华音阶形式的多元化。

各地、各民族不同的“五声”有(简谱)6̇1234(普米族“迎亲歌”等),12456(土族“南门峡是个宝矿”等),35672(山西民歌“看灯山”等),4561̇3(苗族“婚礼歌”等),6̇#1235(湖南民歌“闹五更”等),3#561̇2(台湾“翻过几多万重山”等),56124(东北民歌“五端阳拥军”等),#5613#5(湖南民歌“铜钱歌”等),5671̇2(壮族“情歌”等),24572(彝族“高山高山花”等)。由于篇幅关系,仅举几例:

例11

迎亲歌

云南 普米族



(下略)

音列:6̇1234(选自《云南纳西族、普米族民间歌曲》第102页)

例12

离婚歌

贵州 苗族



(下略)

音列:4561̇3

(选自《苗族民歌》第47页)

例 13

送郎调

湖南岳阳

音列： $\#5\ 6\ 1\ 3\ \sharp 5$ (选自《湖南民间歌曲集》(二)第60页)

中华地域辽阔,民族众多,语言庞杂,形成多元化的音乐,在“五声音阶”的结构中,南、北方的音乐则有不同的侧重,南方民间音乐大体上采用了“七声背景下的五声音阶”,北方民间音乐大体上是“五声为主的七声”而形成各自不同的音乐风格。

例 14

斩红袍

浙江婺剧



(选自《婺剧音乐》第66页)

婺剧音乐以“五声音阶”为主,并且唱腔常常是五声音阶,而“过门”则用了一些fa(4)和si(7)音。这种现象在南方不少戏曲、曲艺和民歌中是谓一特点,故称“七音背景下的五声”。

例 15

草船借箭

京韵大鼓



(选自《京韵大鼓》第136页)

Si(7)/fa(4)音的运用仍在五声框架内,并且像这样的乐句,其前后也大多是五声式的曲调。或许这里是作为“对比”因素而出现。

六声歌

中华人的音乐观念是自由的,人们从不受某些框框所约束,而是“音由心出”来表达自己的情趣;或许也可认为是中华人音乐理念不断深化、不断升华的一种追求。

例 16

西盖良

贵州苗族



音列:(简谱)3 5 6 1 2̣ 3̣ (选自《苗族民歌》第56页)

例 17

巴东山歌

湖北巴东 汉族

音列： $5\ 6\ 1\ \sharp 1\ 2\ 3$ (选自《湖北民间歌曲集》第18页)

例 18

十二月花

粤北高山族

音列： $\uparrow 5\ 6\ 1\ \dot{2}\ \dot{3}\ \uparrow 4$ (选自《粤北地区少数民族民间歌曲选集》第43页)
七声音阶

人类认知、把握音乐而为“七声音阶”,使人类的音乐生活达到了一个新的境界,而“七声音阶”内部结构的多元化,更为人们提供了丰富多彩、耳不暇给的多元化音乐,世界音乐如此,中华音乐也如此。本文“多元的律制”所列举的“秦音”、“南音”和“晋音”虽都是以“七声音阶”为框架,但七声音阶内部结构的不同,而形成了不同的音乐风韵。

中华音乐有的与西方音乐的“七声音阶”有类似之处,从记谱上看都属七声音阶。如《潮州禅和板佛乐》收录佛曲110首,有一半佛曲都用了不加“升、降”记号的七声音阶。此外,在青海民歌、河南民歌、东北民歌、榆林小曲、哈萨克民歌、乌兹别克民歌、俄罗斯族民歌、柯尔克孜族民歌、河北民歌、锡伯族民歌、塔吉克族民歌等,皆有这样的歌曲(当然,维吾尔族——喀什民歌把七声音阶发挥的淋漓尽致,容后叙述)。

除了前所列秦、闽、晋音乐三种音阶形式外,人们更是拓展了新的七声,如:

例 19

拉西罕图

锡伯族

音列： $5\ 6\ 1\ 7\ \flat 7\ 1\ 2\ 3$ (选自《新疆民间歌曲集》(五)第9页)

例 20

重三六调

寒鸭戏水

潮州传统筝曲



音列: $5 \underline{6} \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4}$ —“重三六调”: $5 \underline{6} \underline{\downarrow} \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{\uparrow} \underline{4}$
 (选自《潮州音乐曲集》)第83页

八声歌

“八声歌”是古之“八风”的遗存,但它以多种结构形式流播在各地,是中华人乐思发展的结果。

例21

杏花天影

宋·姜夔



音列: $2 \underline{3} \underline{4} \underline{\sharp 5} \underline{6} \underline{7}$ (选自《宋姜白石创作歌曲研究》第40页)

例22

为了看你月儿般的容貌

乌兹别克族



音列: $6 \underline{7} \underline{1} \underline{\sharp 1} \underline{2} \underline{4} \underline{\sharp 4} \underline{5}$ (选自《新疆民间歌曲集》(四)第81页)

例23

卖鲜花

湖南民歌



音列: $\sharp 1 \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{\sharp 4} \underline{5} \underline{6} \underline{\sharp 1}$ (选自《湖南民间歌曲集》(二)第1页)

更多不同音组成的歌曲,多见于维吾尔族的“木卡姆”和“喀什民歌”等。容后述。

需要说明的是:本节所列各种谱例绝非个案(下同)。如“四声歌”初选了32首;“六声歌”初选了54首等。只是由于篇幅原因而选录很少几首,且由于笔者手头资料有限,所录谱例相信只是挂一漏万了。

3. 多彩的曲调

正如本文开始所记述的:中央电视台举办的“青歌赛”,“来自全国各地各民族的原生态民间歌曲(舞)的展演”,虽然仅仅是全国各地各民族一小部分民间歌曲,已是“曲意各异,色彩斑斓”——多声部的“侗族大歌”、苗族的“飞歌”、内蒙古的“呼麦”、朝鲜族的“盘索里”,西藏则用他们特有演唱方法所唱的歌,以及新疆维吾尔族的“木卡姆”等等,真是千差万别,各有千秋而不分伯仲。多彩的曲调蕴含着各民族的情思,多彩的曲调体现着中华(音乐)文化的多元化,多彩的曲调印证着中华哲理——“和而不同”。

“千里之路,不可以扶以绳;万家之都,不可以平以准。”(晏子引管子说)中华广袤的大地为音乐的多元化提供了坚实的基础;多民族的语言为音乐的多元化播撒了百千的种子,使中华音乐多彩而绚丽。而无“贫乏”之感。试举以下数例,请各位品味。

例24

生产忙

东北民歌

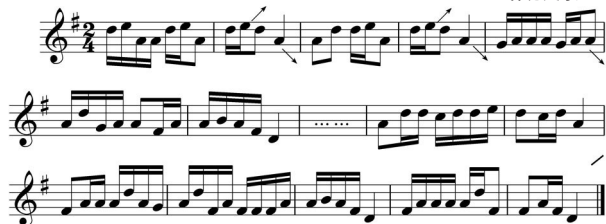


(选自《中国民歌》第128页)

例25

小女婿

湖北民歌



(选自《中国民歌》第185-186页)

例26

山歌

甘肃民歌



(选自《中国民歌》第176页)

例27

拔根芦柴花

江苏民歌



(选自《中国民歌》203页)

例28

鲜花调

陕西榆林



(选自《陕北榆林小曲》第12页)

例29

红七军北上去江西

广西 侬族



(选自《中国民歌》第169页)

例30

百团大战

山西民歌



(选自《中国民歌》第142页)

例31

阿玛勒俄

西藏民歌



(下略)

(选自《中国民歌》第30页)

例32

编花篮

河南民歌



(下略)

(选自《世界民歌集》第29页)

例33

王三姐赶集

安徽民歌



(下略)

(选自《中国民歌》第121页)

以万计的中国民歌选录十首,仅为千分之一(且不一定均具典型性)已是风格各异趣味不同。再看其它艺术形式。

例34

牡丹亭·皂罗袍

昆曲



(下略)

(选自《中国音乐辞典》第470页)

例35

太真外传

京剧



(下略)

(选自《中国戏曲音乐集成·北京卷》第52页)

例36

红梅赞

唐剧



(选自《唐剧音乐概论》第57-58页)

例37

闺留学广

粤剧



(下略)

(选自《中国戏曲志·广东卷》第154页)

例 38

拷红 豫剧



(选自《中国音乐词典》第475页)

例 39

农夫歌 朝鲜族 说唱·板声



(选自《中国音乐辞典》第16页)

例 40

官怨 弹词



(选自《弹词曲调介绍》第14页)

例 41

报恩 二人转



(选自《二人转音乐概论》第269页)

例 42

高山流水 山东郛城箏曲



(选自《山东民间器乐曲选》第278页)

例 43

高山流水 浙江箏曲



(王巽之传谱)

(还请参阅例 20 潮州传统箏曲《寒鸭戏水》)

笛曲《五梆子》和《鹧鸪飞》是大家熟悉的乐曲,其韵味截然不同,就略而不举了。另外,古琴音乐在中国传统音乐和文人音乐中占有重要的位置,也由于“派别”的不同,其所演奏的乐曲也各不相同而韵味不同,如“广陵派”清秀飘逸;“川派”激昂奔放;“岭南派”古朴淡雅;“诸城派”粗放浓郁;“金陵派”参序有节、抑扬有纪;“中州派”高古端庄、宽宏苍劲;“浙派”清和善俗、好作靡曼新声;“八闽派”则多好古调等等,并且“打谱”不同、手法有别,绰注适度,韵味盎然令人回味无穷。

笔者不敢说把中国音乐的概况说出来了,充其量不过“九牛一毛”而已。但仅所举之例,笔者以为不会有“雷同感”,更没有“向西方归化了”。相信此乃中华音乐之“本”之“根”。不知“已经听木了”的音乐家,本节所列谱例听过、研究过哪些品种。不同地区、民族的歌曲、昆曲、唐剧、婺剧、弹词,以及古琴曲、古筝曲不同派别的乐曲,同在哪里? 异在哪里? 分得清吗?

(憾者,本文所列举之民歌、乐曲、唱腔的谱例,不能提供音响,而中华音乐由于地域不同,语言不同,唱、奏者的不同,唱、奏方法不同和润腔之法的不同而形成多姿多彩、风韵各异且“活”的多元化的音乐,而“死”的乐谱则不能把各种风格、各种韵味的音乐反映出来,有的甚至相差甚远,笔者只能抱憾了!)

4. 多种的音色

中华人对乐器和歌唱的“音色”有特殊的敏感和刻意的追求。可以说:“中国人对音色的认识,在音乐美学上有其独到的深度”(汪立三说)^[14]。

中华人至少在周代(公元前1066年-前721年)的《国语·周语》中就有伶州鸠论乐的“八音”之说。其时人们已经知道“物质性质”对乐器发声(音色)的影响。这种“乐器分类法”虽然不符合现代某些物理学的“乐器分类法”,但它却在中华延续了几千年。

中华人在乐器制造上,一则由于地域和美学原理的影

响,也由于受“中庸之道”的影响,所以乐器大多以中音乐器为主,这反映了中华人的哲理和美学特征。人们不注重外在的张扬,而注重内在的含蓄和情感的表现。在不太宽的音域里,人们把注意力放在了曲调的流畅和音色的追求。“以音程突破音阶,以自由超越平均”(美·沈星扬说)^[15]。曲调的流动“音由心出”,而把“音色”的可能性扩大到了几乎为所欲为的地步;人们追求乐器的多样化和音色的多样性,以及天然性和个性化,这都与中华人的理念——“天人合一”的哲学思想有着密切的关系,追求与自然万物相通的审美观,导致了中华传统乐器(歌唱)重视音色的特点。所以中华乐曲的构成,其“力度”往往不是以“强”为是,而是以音色为主的单纯音、线型的曲调相结合所带来的深邃感而使音乐深入人心,震撼肺腑。可以说把握“音色”的表现意义,“中国居世界第一。”(美·梁铭越说)^[16]

以百为计的中华(包括各少数民族)乐器,不能说就有“以百为计”的音色。但质料不同,形制有别,奏法各异和音色多彩的乐器却构成了一个以音色为特点的中华乐器库。如古朴的古琴、清朗的古筝、雅致的琵琶、温暖的阮、圆滑的二胡、刚毅的板胡、柔美的巴乌、清脆的热瓦甫、醇厚的马头琴和明亮的(膜)竹笛等等不一而足并各具音色的特点。并且常常追求新的音色在演奏(唱)上也施以技法而求得“音色”的改变。如古琴其散音、实音、泛音音色有异,而绰、注、吟、揉更是音色有别而韵味不同。美籍华裔作曲家梁铭越先生著文中说:“同一个音在古琴上可奏出60种不同的音色”。^②琵琶演奏为了求得同音而不同的音色也在演奏上作出适当的处理。

例 44



此例之A音、E音,同音在不同弦上演奏,音色不同了。

例 45



此例之A音几次由外弦而改为内弦演奏也为求得不同音色。

例 46



此例之A音也系同音而在不同弦上演奏,求得音色的变化。管乐器:唢呐模仿“箫音”、“三弦弹音”和“咋戏”;笙加用“巴乌管”和笛子用“无膜”和“气吹”等都适当地改变了音色。打击乐器敲击不同的部位和击法也改变了音色。

中国的戏曲、曲艺遍城乡且多以各地各民族的方言而唱、而说,都形成了各自的特点,“粤语是常用鼻音而产生的厚重,吴语常用促音而产生轻巧,北方话音质亮丽,阿尔泰语的圆润”。^[17]等,都形成了不同的音色和韵味。以京剧(其他剧种相同或相似)为例,其角色有旦、生、净、所用的发声法不同而产生不同的音色。京剧演员(和其他戏曲演员)在演唱时常常根据演唱内容和刻划角色的不同,采用不同的发声法,如喉音、齿音、唇音等等都形成了不同的音色。在粤剧则有“平喉”、“子喉”和“大喉”之别;晋剧则有“二音”(尖锐的高八度假声)等,都在改变音色方面作着锲而不舍的追求。

以追求“音色”特质和表现意义的中华音乐,千百年传承下断,不是“顽固不化”,而是民族心理和欣赏习惯所然。

5. 多味的音韵

“繁弦即抑,雅韵乃扬”(汉·蔡邕《琴赋》)。这是笔者所见有关“韵”的较早记载,也就是说在将近前2000年左右中华人就已经认知在音乐和单音处理上施以致韵手法而使音(音乐)更趋含蓄,更趋深邃而令人神往。

“韵”为何物?是中华文化中“天人合一”、“天人感应”理念的体现;是把人的生命与大自然有机结合的一种精神产物。只有在“文化”行为里认识“韵”,才能体味出“韵”的奥妙。

就“韵”的本体而言,大体上可分为表层和内涵两个方面:中华音乐乐音的构造,除了有(没有任何润饰的)平直音外,大量的音本身都会有或多或少、或曲或弯、或“马鞍形”的润饰。这种润饰有的在音前,有的在音后,有的则是“去而复返”;其音高有的固定不变,有的则处于游移状态而具恍惚状……等。这种对音本身的润饰,沈洽教授称之为“音腔”,其在《音腔论》中称:“广义来说,凡带腔的音,都可称为音腔。所谓腔,指的是音的过程中有意运用的、与特定的音乐表现意图相联系的音成分(音高、力度、音色)的某种变化。所以,音腔是一种包含有某种音高、力度、音色变化的音过程的特定样式”。这种“音腔”,无论在戏曲唱腔里,说唱音乐中的曲牌里,在民歌中,或在传统的器乐曲中,都广泛地存在,并由于润腔的方法不同而形成“百花齐放”、韵味各异的风格。就乐器来说,中华乐器几乎每种乐器都有自己的一套致韵手法。如古琴有绰、注、吟、揉而注重“韵”在声外;古筝有按、滑、推、揉而求“以韵补声”;琵琶有推、拉、吟、撇,崇尚“此处无声胜有声”——声停韵不止;二胡演奏有揉、压、滑、打则“声声皆有韵”;竹笛演奏有刹、厉、叠、打,“韵飞天外”等等。各地,各民族的歌唱(戏曲、曲艺、民歌等)也都有使自己的歌唱采用各种不同的致韵手法而使歌唱更加好听。(笔者对戏曲的研究不如钱茸教授,且写不出钱教授对各种戏曲所概括的精到,所以偷懒了,把钱教授的有关一段文字抄录如下)

“戏曲音乐种类繁多,仅汉族就有300多种,其韵味是各个不同的。豫剧的韵味波澜起伏大,像滔滔黄河水流;越剧的韵味微起微落,像缓缓西湖碧波;秦腔的韵味更特别,大起缓落;昆曲的韵味使人感到一种似断又连,似连又断的曲线……各剧种的韵味不管怎样各呈异态,有一点却是相同的,那就是强调横向曲线上的动感。”^[18]即所谓“一倡而三叹,有遗音者矣”(《乐记》)。其内涵则是中华人把握了音乐艺术的特质——多抽象而少具象,把握了音乐的不确定性而处于懵懂的状态中,如行云流水、雁过长空、不留其声在耳、不留纤芥在胸。《庄子》曰:“乐出虚、蒸出菌”,“动于无方、居于窈冥”。也即《老子》所说:“无状之状,无物之象,是谓恍惚,迎之不见其首,随之不见其后”。“声音动静,性术之变于此矣”,以及“使其声足,乐而不留”(《乐记》)等等,都把“乐之道深矣”(宋·欧阳修)阐述之精辟而深邃,并对以后的音乐走向确立了广而深的大道,使“韵”的阴柔之美在中华音乐中大行其道。

看一看各个时期人们对“韵”的叙述、歌颂和无奈,或许从中能感悟到什么。

汉·蔡邕	“繁弦即抑,雅韵乃扬”。
魏·曹植	“聆雅琴之清韵”。
晋·张协	“音朗号钟,韵清绕梁”。
唐·吴仁璧	“金徽玉轸,韵冷然”。
宋·浮休道人	“轸促徽明,弦调雅韵”。
元·刘敏中	“冷泠寒韵涂尘襟”。
明·王称	“玉笛凌秋韵远汀”。
明·陆时雍	“有韵则生,无韵则死”。
清·张晓	“有一个玉颜花貌,弄官商雅韵调”。

丝竹有韵,击乐器亦然。

唐·刘珂在《玉声如乐》中有“繁音忽已阕,雅韵泐然清”。

唐·佚名在《刻桐为鱼扣石鼓赋》中有“中铿訇而余韵不殚”。

明·张宇初在《闻霜钟》中有“月华留韵彻晴空”。

(以上均转引自唐朴林《历代八音诗荟萃》)

二十世纪以来,中国音乐界似乎把“韵”忘掉了,不仅在文章、专著中很少论及“韵”,在实践中也把“韵”置之不理乃至摒弃。

“损失不少宝贵的韵味。”^[19](汪立三)

“民乐大合奏……难以奏出其独特的韵味。”^[20](吴贛伯)

“祖先遗留下来的遗产……就可能丧失在我们手里。”^[21](李西安)

“模糊了这些旋律的特性,使他失去了韵味。”^[22](台湾·李谷芳)

“学院派的民族唱法……不知丢失了多少韵味。”^[23](钱茸)

“古筝的改革,又是加弦,又是转调,但却牺牲了它的音色和韵味。”^[24](林谷芳)

“把古老的音乐传统丢失尽。”^[25](黄翔鹏)

中华音乐有关“韵”的记载与实践(至少)已2000年且传承不断,她是中华人体悟音乐的最高境界,是中华音乐的精华,是民族音乐的风韵的至境,是中华人处理线性曲

调和音本体的特殊手段。她以含蓄音乐所唤起的静思则与“道”相通,通向人们心扉,深入人们的灵魂而到达到人生自由的天性。

但,令人不解和遗憾的是中华音乐这么久远且优秀的“韵”在新时期却日渐衰微:青年学子们“照谱宣科”地演奏“江南丝竹”、“广东音乐”等民间乐曲乏韵;“照谱宣科”地演唱民间(传统)歌曲而缺韵;穿露脐装、又蹦又跳地演奏中国乐曲失韵;民族乐器“照本宣科”演奏新作品而遗韵;中国乐器与西方交响乐队合作而“归顺”于西方音乐的“十二平均律”且“照本宣科”而少韵;民族乐团以西方交响乐团为楷模组建、生硬、过多地采用西方音乐的创作技法如和声、复调等且“照谱宣科”的演奏而易韵……等等均脱离了中华音乐“音由心出”且自由、潇洒的理念而拘泥、而无韵。“若音韵不雅,指法不雋,徒以繁弦促调,触人以耳,而不能感人心,此媚也,非丽也”(徐上羸《大还阁琴谱·溪山琴况》)。

6. 多变的节拍

节拍是曲调中表示固定的单位时值和强弱规律的组织形式。大多数情况下它是以均衡的律动来推动乐曲的延伸。前所列各地、各民族的民歌等大多数是这样的节拍。

中华是产生乐器最早的国家之一,而节奏(打击)乐器在前秦时已有了“土鼓”。史料记载用于音乐上的击乐器如楚·屈原《离骚》中有,“扬桴兮拊鼓”,“应律兮合拍”。周代则有了关于“八音”的记载,并有“八音合奏”之说(《礼记·乐记·忠顺》)。汉,马融在《长笛赋》中有“法于节奏”。魏,繁钦《与魏文帝笺》中有“曲折沉浮……寻变入节”,及晋,嵇康在《琴赋》中有“疾而不速,留而不滞”的记载等,都是与音乐的节拍有关的。击节乐器在我国传统乐曲、戏曲等中都一直占有重要的位置。戏曲产生至今“文、武场”都是以“板鼓”为中心而起到指挥、节制乐曲(唱腔)速度的作用。

人的一切活动受制于理念。“感于物而动,性之欲也。”(《乐记》)

中华人的音乐活动继承了先哲、鸿儒的理念。如“大乐与天地同和”(《乐记》),把音乐与天地世人相联系,与一些自然界有规律的轮回律动相联系,如日落月出,四季轮回,马腾鹿奔,人心搏动和步履有规律的快与慢等等。反映在音乐上则是规律的均衡的律动,所以音乐的节拍大多是如 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 等,反映了人们追求“四平八稳”的“中庸”心态,是“调以自然之命”(《庄子》)和“道法自然”,“大道泛兮,其可左右”(《老子》)的理念。

一方面人们把握了音乐与“天地”有规律的运动,使音乐处于“中和”的境地,但也追求新的世界而有自己的特质。“出入六合,游于九州,独来独往,是谓独有,独有之人,是谓至贵”。(《庄子》)所以在有规律的均衡律动节拍上就出现了“无节拍”和“繁杂节拍”的运用。

无节拍(散板)是中华音乐艺术特有的一种节拍形式,它“忽然出,勃然动,而万物从之乎”,它“能短能长,能刚能柔,不主故常”(《庄子》)。无论在民间歌曲或是在戏曲中这种节

拍屡见不鲜。如各地、各民族的“山歌”、内蒙古的“爬山调”、陕甘宁的“信天游”、“花儿”、苗族的“飞歌”、江西的“过山溜”、鄂伦春族的“台达仁”、瑶族的“拉发”、布依族的“分布依”、彝族的“海菜腔”和“雷州歌”等,都是在演唱时不受节拍的限制而自由地歌唱。演唱者兴致所至,每逢遇高音、长音则无限地延长高歌,使心中积淀的情趣迸发而出方觉心神释然。

戏曲音乐亦然,在板式设计上就有“导板”,“摇板”等,都是属于“散板”性质的。演员可自行掌握时值的长短,目的有二:一为戏剧情节所需,或激奋,或愤怒,或喜极迸发等;二为“叫好”,尤其旧时更甚,因为“叫好”的多少和热烈的程度,常常与演员的酬劳甚至与命运相关,所以,任何一个演员都不敢怠慢。管乐器则用“循环呼吸法”,使一个音无限地延长,也为求得听众的掌声。

对均衡律动的节拍,中华人并不满足,人们在可能的范围内予以突破而求其他。如 $\frac{7}{8} + \frac{9}{8}$ 拍子的民歌主要在新疆民歌中出现,云南民歌中少有。令人注意的是“混合拍子”的使用,这种拍子(由于记谱)或许与“散板”有些相似。如福建的“九曲歌”是 $\frac{8}{8} + \frac{9}{8}$ 拍子的结合;江西“打沙县”、山西的“互助生产”、陕西的“三十四匹马两杆枪”等都是 $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ 拍子的结合;台湾排湾族的“送宾”是 $\frac{3}{8} + \frac{5}{8} + \frac{9}{8}$ 的混合拍子;云南纳西族的“收得千担粮”是 $\frac{7}{8} + \frac{8}{8} + \frac{9}{8}$ 的混合拍子;广西毛难族民歌“不怕大老虎”是 $\frac{3}{8} + \frac{4}{8} + \frac{5}{8} + \frac{9}{8}$ 的混合拍子等等。五种不同以上的混合拍子多见于新疆各民族的歌曲中,容后述。

综上所述,中华人对节拍的把握可见一斑,有序而无拘,仍然是“音(节)由心出”,尊天敬地崇人心,是谓大道也!

7. 多法的始终音

“执古之道以御今之有,能知古始,是谓道纪。”(《老子》)

“执古之道以御今之有”,“今之有”首先是“律制”。再看看本文前插图之贾湖骨龠,乃七匀孔制式和刘正国教授用出土原件骨龠演奏“柳青娘”七次转调而又回到原调。也就是说其骨龠每一孔均可作为“主音”;再看看楚国编钟以“三度音程”而产生的“一钟两音”都表明其时的音律和音阶,“由此产生了自己的民族特点”(黄翔鹏说)。再看看“敦煌琵琶谱”中琵琶用的是“四弦四柱”的匀律和姜夔度曲所用的箫,也是六匀孔。但需要说明的是其中两个“变音”(4、7)并非西方音乐“十二平均律”的高音,而是处于“中立音”状态的音,方可七音均为“主音”。

乐理书中讲解乐曲的起始音和终结音大多是“以主音(或属音)开始而结束在主音上”。纵观中华音乐和横观世界(西方)音乐应该说大多是这样的。但中华人对“自由”的追求也体现在音乐(曲调)的开始音和终结音上。人们“音由心出”,“音希自然”,追求古人所言“文无定法”(巴金先生也有“文学的最高境界是无技巧”)把音乐——曲调处理得“来”、“去”自由。“听不到一个稳定的终止音或支持音”(朱践耳)。除如《乐理书》中所讲的起始音和终结音外,在中华音乐的曲调中尚能见到如下的情形(为节省篇幅而制定下表,或许能更清楚地了解有关信息)。

地区民族	歌名	起始音 (简谱)	终结音 (简谱)	出处
唐代	倾杯乐	↑4	3	敦煌琵琶曲谱
唐代	又慢曲子	↑7	6	敦煌琵琶曲谱
唐代	长沙女引	↑#4	1	敦煌琵琶曲谱
宋代	疏影	7	4	姜白石自度曲
宋代	惜红衣	↑4	4	姜白石自度曲
清代	刮地风	5	7̣	中国古代歌曲七十首
清代	满江红	4	2	中国古代歌曲七十首
潮州汉族	雍露偈	2	4	潮州禅和板佛曲
湖南汉族	送郎调	1	#5̣	湖南民间歌曲集(二)
湖南汉族	十杯酒	3	#5̣	湖南民间歌曲集(二)
西藏藏族	日喀则人	2	4	西藏民间歌舞一堆谢
贵州苗族	牯藏歌	4̣	5	苗族民歌
山西汉族	祝英台下山	6	4	西北民歌集·晋绥部
山西祈太	王小赶脚	2̣	♭7	闫定文提供曲谱
山西祈太	四姐下凡	6	↑1	闫定文提供曲谱
山西祈太	张琏卖布	2̣	↑4	闫定文提供曲谱
新疆喀什	你的倩侣是不是银	4	6̣	喀什民歌(油印本)
新疆喀什	不屈不挠	7	5	喀什民歌(油印本)
新疆喀什	要求就快来吧	#4	2	喀什民歌(油印本)
新疆喀什	我愿成为情人的百灵鸟	#1	6	喀什民歌(油印本)
新疆喀什	喂!小伙子	#5	3	喀什民歌(油印本)
新疆喀什	祖国大地	7	7	喀什民歌(油印本)
乌孜别克	哭嫁歌	4	2	新疆民间歌曲选
锡伯族	思念出征的丈夫	5	4	新疆民间歌曲选
塔塔尔族	盆子	4	1	新疆民间歌曲选

特别需要用些笔墨的是山西大学艺术学院闫定文先生提供的“祈太民歌”的曲谱,初读甚感惊诧,中华音乐居然还有这么奇特的音乐现象,它的终结音是在主音上方的(大约)小三度的音上。它似楚国编钟一钟两音,先敲完了“隧部”,再击“鼓部”而作为乐曲的结束音,(据我所知)在中华大地只此一处,是为“奇特”。仅举两例以观其貌。

例 47

张琏卖布

祈太民歌

此歌是商调式,上句落在主音(商)上,下句有以“清角为宫”调转移的倾向,但未完成。终结音却落在了与中结音(主

音)构成的(大约)小三度的中立音上。

例 48

西河沿

祈太民歌



此歌是徵调式,上句落在主音(徵)上,下句前四小节仍是在徵调式上活动,只是最后一小节的“意外进行”而落在了与徵音形成(大约)小三度的中立音上,色彩新颖而令人回味无穷。

天马行空“归真返璞”(《战国策》)或许是中华人对音乐的感悟吧。“已经听木了”的音乐家,知道中华音乐中还有这样的音乐现象吗?)

8. 多异的变化音

五声音阶、七声音阶的曲调,大多以本音阶内的音为主而构成。中华人(似乎)并不满足于音阶内的音,常常“出人意外”地引进一些变化音,补充乐思,使曲调更加新颖而趣味盎然。

例 49

洗菜心

湖南民歌



(选自《湖南民间歌曲集》第129页)

例 50

飞歌

苗族民歌



(选自《苗族民歌》第38页)

例 51

新十二出戏

东北民歌



(选自《东北民歌选》第14页)

例 52

特来报

福建南曲



(选自《福建民间研究》(三)第54页)

例 53

水淹天

粤北瑶族



(选自《粤北地区少数民族民间歌曲选集》第18页)

例 54

三节板

东北二人转



(选自《东北二人转音乐概论》第124页)

例 55

铜钱歌

湖南民歌



(选自《湖南民间歌曲集》(二)第55页)

例 56

夜歌

苗族民歌



(选自《苗族民歌》第68页)

例 57

相会之舞

藏族锅庄



(引自杨通八《记川西北采风实习》^[26])

9. 多多的打击乐器

打击乐器是人类发现、使用的最早乐器之一。中华人最迟在新石器时代就已经使用一种称作“土鼓”的乐器(《礼记·明堂位》“土鼓……伊耆氏之乐也”。)

广袤的土地,无边的旷野,以农耕为主和不断的战争的中华大地使打击乐器在无限的空间中发展(战争中的鼓舞士气、鸣金收兵和民用的晨钟暮鼓等),适应了人们需要声音响亮且震撼(或抚慰)人心的乐器的要求。从古代的乐舞《云门》、《咸池》、《韶》等;到周代的“八音”中则有四类(金、石、革、木)均系打击乐器;再到隋唐时期的“九部乐”,“十部乐”都与时俱进而有了飞跃的发展。可以说世界上惟有中华在

不太长的时期内使打击乐器无论在形制上、音高上、音色上、大小不等以及演奏法上都有了充分的发展。如2400年前就有了系列音高的“编钟”、“编磬”，以及其后的“云锣”和各种音高不等的锣类、铙钹类及各种鼓（如：维吾尔族的“那额拉”鼓，一对音高不等；景颇族大小不等，音高不一的“象脚鼓”，等等，各种各样的鼓）梆板类等打击乐器。锣类乐器是打击乐器中发展较充分的一类乐器，从120厘米的大筛锣到最小的响盏（5厘米），这中间可以说基本上都有不等的锣予以充填：深波锣（80厘米）、苏锣（70厘米）、黑锣（50厘米）、高边锣（45厘米）、虎音锣（36厘米）、田锣（30厘米）、铙锣（25厘米）、小锣（22厘米）、朝鲜族的“小金”（20厘米）、才锣（15厘米）、单打锣（14厘米）、仡佬族的“宁宁”（12厘米）、狗娃子锣（10厘米）和狗叫锣（8厘米）等等，此外还有系列音高的“十面锣”、“云锣”等，还有约五十多种的各色鼓，它们本身的合奏不仅形成了“立体音响”和色彩的多样性，在世界上也是惟一。

中华大地无处不有响亮的打击乐器，中华传统节日离不开打击乐器，民间的婚丧寿诞离不开打击乐器，民间歌舞离不开打击乐器，戏曲、曲艺离不开打击乐器，民间器乐也离不开打击乐器。如各地的“鼓乐”、“吹打乐”和“闹年锣鼓”都离不开打击乐器。《西安鼓乐》、《潮州大锣鼓》、湖南的《打溜子》、天津《法鼓》和各地的“高跷会”，“太平鼓”，“狮舞”，“龙舞”等等都有以打击乐器为主的表演。真可谓“东西南北中，皆闻锣鼓声”。是中华大地响彻天空、震撼人心的一种音乐现象。

憾者，相当数量的新音乐工作者因接受“单一进化论”的影响而力求所谓“协和性”，在其作品中几乎完全排除了中华打击乐器在音乐作品中的使用（大筛锣除外），失掉了颇具中华特色的一组乐器。有席臻贯者曾解译了《敦煌琵琶谱》一稿，并请了中国“重量级”的民乐作曲家为“曲谱”编配而为“敦煌古乐”，从录音听，作曲家们不用或很少使用打击乐器。在中华流播至少千年以上，并且至今仍在使用s的节制乐曲速度的拍板，作曲家们未有一首使用，不能不说是一件憾事。但在敦煌石窟中，隋唐时期所凿石窟约有80多窟的壁画有乐伎人，这些壁画中，没有一幅壁画没有打击乐器，有的甚至以打击乐器为主，如180窟壁画有乐伎人10身，持打击者6身；445窟壁画有乐伎人6身，除一身吹笛外，其余则均为打击乐器^③。这是不是创作、演奏中华乐曲（舞）的传统之一。

打击乐器是中华乐器中极具特质的一类乐器，它是使中华乐曲更加本土化、民族化的重要因素之一。学习它，研究它，运用它，是中国作曲家创作中华乐曲不可或缺的一个

例58



新疆师范大学音乐学院王文静在《维吾尔“十二木卡姆”音列研究》^④中对十二部木卡姆的音列作了详细的研

方面。

10. 多情的木卡姆

维吾尔人的情操是高尚的，情谊是纯正的，情爱发自内心的，情趣是多元化而以我为主；木卡姆音乐的情节是多变的，情感是真挚的，情调是维吾尔人的心声，情怀则包融各种音乐而为我所用。总之，无论是维吾尔人和木卡姆音乐皆重一个“情”字。

《木卡姆》是维吾尔人天才的创造。是中华音乐中极为独特的一朵奇葩。她独特的音乐现象引起中外众多音乐家的关注和赞赏。中国国学大师季羨林先生说：“世界上历史久远、地域宽广、自成体系、影响最深远的文化体系只有四个：中国、希腊、印度、伊斯兰，没有第五个。而四个文化体系汇集的只有一个，就是中国的‘敦煌’和新疆地区，再没有第二个”（见《人民音乐》1986年第一期）。李玫博士在其著《“中立音”音律现象的研究》一书中也说：“维吾尔族历史上有接受中国乐系、印度音乐和波斯阿拉伯音乐体系的影响，故而音乐中有明显的多元因素”^[27]。

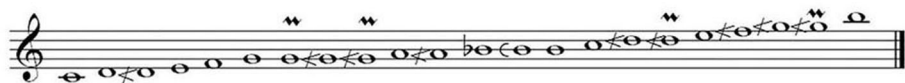
特殊的地域造就了特殊的音乐现象。而维吾尔人热爱自由，心胸开朗的性格则形成自由开放的音乐艺术。随着“丝绸之路”的开通，东西方音乐艺术不断交流、输入，使维吾尔人的（音乐）眼界大大开放。与内地的音乐交流至迟可追溯到北周（公元561-578年）时龟兹人苏祇婆把“五旦七调”的音乐理论带入中原，其“一均之中七声皆可为调首”^[28]，与中原（河南）出土的九千年前的匀孔骨龠也可每孔皆可为调首而暗合。维吾尔人真是海纳百川，来者不拒，并形成本民族音乐艺术的特点。有新疆音乐家努斯热提·图尔迪在《理论的探索——试论语境的〈哈密木卡姆〉》一文中，把木卡姆音乐艺术概括为“①脚本是活的，②表演是活的，③受众是活的④场景是活的”^④。（音也是“活”的）“活”即“自由”，自由则为“情”所系。自由的木卡姆反映了人们“音由心出”的真谛和音乐艺术的本质。

维吾尔族的《木卡姆》音乐庞大而深邃，内涵丰富而多彩。末学才薄能薄，不解《木卡姆》音乐之玄奥，仅以所知一二简述如下：

自由的律制。《木卡姆》音乐是“五度相生律、纯律、十二平均律和四分中立音律的同时并用”^⑤。笔者有新疆音乐家赠送一本《喀什民歌》（油印本），通读全册182首民歌，把全部民歌所用音位归纳为25个不同音高、不同性格、不同的韵味。这些音不能用西方音乐的“等音”观念予以规范（当然，因是油印本，可能也有不准确处，仅作参考）。

研究与测音，应该还是比较科学而准确的，她在《恰哈尔杂木卡姆》的测音报告中列出的音列是：

例 59



自由的曲调。律制的自由带动了曲调的自由。他们不拘泥线型流动的一般规律,而是用各种手段使线型曲调更加丰富多彩,“不是整齐对律、均衡对称的形式美,而是远为多样流动的自由美”^⑦。

例 60

共产党的时代

喀什民歌



(选自《喀什民歌》第33页)

一般人的心目中《木卡姆》有波斯阿拉伯的乐调,有印度的乐调,而很少有比较完整的汉族“五声音阶”的曲调,其实不然,他们根据自己的需要而自由地采用不同的曲调。如《哈密木卡姆》中就有一段“五声音阶”的曲调。

例 61

哈密木卡姆



(选自《第六届国际木卡姆研讨会论文集》第180页)

自由的节拍。多变而自由的节拍是《木卡姆》音乐别于其他音乐的特点之一。除了有均衡律动的节拍(如 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{6}{8}$)外,在《木卡姆》曲调中 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 拍子有独一无二的特点,“而 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{7}{8}$ 、 $\frac{9}{8}$ 拍子中的三拍二连音、四连音更具有独一无二的特点”^⑧。“在《哈尔尔木卡姆》,‘第三坦斯坦’中,是一种由 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 与 $\frac{3}{8}$ 交替出现的一种节拍、节奏”^⑨。更为奇特的是原新疆艺术研究所所长周吉教授对我说:“在木卡姆音

乐中出现过 $\frac{13}{8}$ 的拍子”。与他讨论其真实性能否确定,他说:“我和好几位新疆音乐家对着不同次的录音反复听辨而无误”。这样的节拍不要说维吾尔族以外的普通民众,就是从业多年的音乐人(包括笔者)也不会像维族人们那样自由地运用(“已经听木了”的音乐家,不用说能否“唱”、“用”这种奇异的节拍,恐怕连知否都令人质疑)。

自由的始终音。“我行我素”,“音由心出”,拿起热瓦甫顺手弹起来,操起艾捷克随意奏起来,哪管它何弦何调,哪管它何品何音。“我就是我,与他人何干?”(周文中语)维吾尔人就是这样把音乐升华到了“玩”的境界,升华到了“自由”的境界。看!他们自由地摆弄着曲调的开始音和终结音,乐随情变,曲随心出(《木卡姆》庞大且手头资料不全,仅以《喀什民歌》为例)。《喀什民歌》182首,除常规(即五声)开始音外尚有以si(7)音开始的有11首,以fa(4)音开始的有10首。还有以升sol音开始的3首和以升do、升fa音开始的各1首;终结音除常规(五声)外,有落在si音的3首。在《木夏吾莱克木卡姆·第三达斯坦》中有结束在并不稳定的升fa中立音上的。如:

例 62

第三达斯坦

木夏吾莱克木卡姆



(选自《第六届国际木卡姆研讨会论文集》第235页)

在《刀郎木卡姆》的《巴希巴亚宛木卡姆》有结束在“中立音”si(7)上的。

例 63

尾 声

巴西巴亚宛木卡姆



(选自《第六届国际木卡姆研讨会论文集》第235页)

等等。

终结音所处的节拍位置也是《木卡姆》音乐的特点之一,其终结音不少音不是在节拍的拍点上,而颇具玄奥的终结音另有情趣。如:

例 64

我是你小花帽上的花

喀什民歌



(选自《喀什民歌》第182首,第297页)

例 65

请转告我的情人

喀什民歌



(选自《喀什民歌》第65首,第111页)

例 66

情人的心

喀什民歌



(选自《喀什民歌》第156首;第265页)

《木卡姆》音乐中还有很多值得学习、研究和借鉴的内容,只是由于篇幅的关系只好就此打住了。值此,也希望中国音乐界那些偏爱西方“现代派”和“十二音技巧”的作曲家、教授和音乐学子们,在所偏爱之余,用一点点时间学习、研究一下《木卡姆》音乐的音乐现象和音的运动(曲调流畅,生动、悦耳而不艰涩),节拍(多变且自然而不怪僻)等,或许对自己的创作有所裨益的。

余 论

人类创造音乐是为了追求“美”而不是相反(“天下皆美之美”——《老子》);是心灵的倾诉而非算术机械的演绎(“音由心出”——《乐记》);是为了人们心驰神往的愉悦而不是噪音的堆砌(“乐者乐也”——《乐记》);是不同民族语言中的“语言”而不是“大一统”(“和而不同”——《论语》)。

“美是艺术的特殊目的。若放弃了美,艺术可以供给知识,宣扬道德,服务于实际的某一目的,但不是艺术了”(宗白华《美学散步》)。

音乐不仅是音的流动,她还蕴含着一个民族的历史、文化、哲学、语言、风俗、艺术趣味和欣赏习惯等等。音乐是文化的灵魂,是一个民族特有的心理特征、思想方式,是审美情趣在音乐上的反映。她展示的是文化恢弘的特质,寄托着民族绵绵的情思,是祖先的一脉骨血代代相传并恒定在血管里。所以,音乐不仅是声音,也不仅是艺术,首先是一种基于

人类观念、行为的系统性文化现象,把音乐作为文化的一环来思考、来对待,并且是以“圈内人”的思考而不是“圈外人”的观赏和猎奇,才能建立起音乐文化的主体性。

中华音乐在先哲鸿儒们长期的上通故训、下谐时俗;比类考原、多重释证的研究和积叠的过程中,把握了人与自然、人与艺术(音乐)的关系,总结了一系列独特且精辟的理念。“人法地、地法天、天法道、道法自然”(《老子》)。“天地与我并生,而万物与我为一”(《庄子》)。“一阴一阳为之道”(《周易》)。“道之为物,惟恍惟惚……其中有物……其中有精,其精甚真,其中有信”(《老子》)。“乐者,天地之和也”(《乐记》)和其后“天地之道,阴阳刚柔而已”(姚鼐《惜抱轩文集》)。“妙在形似之外”(王若虚《滹南诗话》),等等,都是对《老子》的“休则虚,虚则实,实则备矣。虚则静,静则动,动则得矣”的诠释和补充,使音乐含蓄玄妙,“使听者,游思缥缈,娱乐之心,不知何去”(明·徐上瀛《溪上琴况》)。也如美学家宗白华先生在《美的历程》中所说:“从世外鸟瞰的立场”,“在时空中徘徊移动,游目周览,集合数层与多方面的观点,谱成一幅超象虚灵的画意”。使音乐(画)和聆听(观赏)者都达到了最高的境界。

中华后来人秉承了先贤的遗训,使本土音乐文化大体上以“移步不变形”(梅兰芳语)的态势而继承、发展。但是,“凡是保存下来的传统音乐都是靠群众基础,靠爱好者,靠人民群众尊重文化传统、热爱本国、本乡、本土的东西,靠精神上的维系,靠民族的凝聚力这么传下来的”^[29]。这是令人十分又欣慰的。

博大精深的中华音乐,在历史的长河中,不断吐故纳新而形成世界音乐文化中一支独特而艳丽的奇葩。她不求其形,而求其意(“论画以形似见与儿童邻”——苏轼);不求逼真而求含蓄(“求物之妙,如系风捕影”——苏轼);不求循规蹈矩,而求即兴自由(“曲用每殊,情随之变”——嵇康);不求“音律之和”而求“音色之和”(“八音合奏,万物齐宣”——周·蔡康·忠顺);“死谱”“活奏”而倡“韵味”(“腔不韵则不美”——扬守斋《作词五要》),管弦并奏,兼顾击乐(“金石互相应,间以丝与桐”——赵孟頫《古钟诗》)等等,总之,中华音乐以“道”为是而求“艺”,不倡炫技张扬而为“匠”。她是“以愈少之物界形式,表现愈多之精神意境,而堪为人文精神藏休息游之所,其价值宜为最高^[30]”。

世界是由多民族、多文化、多种语言和多种音乐而组成的多元化的世界,这是毋庸置疑的。但“西方社会自从开始它的海外拓殖以来,产生了一种妄自尊大的心理,……除了武力的威逼,经济的要挟,真正最有效,最长远的方法是除去该民族的一切文化系统,使得他们失去心理上屏障,彻底地拜俯在统治者的脚下”^[31]。思想家龚自珍也说:“灭人之国必先去其史”。熊十力先生也说:“亡国族者常先亡其文化”^[32]。看来这是一切殖民者对殖民国所采取的策略之一。可以说:西方对中国(二十世纪前)的殖民基本上是成功的,音乐上尤甚。在二十世纪初,一些音乐人到西方或到东方(扶桑)习乐归来后,不少人即大喊大叫中国音乐是“一堆发出腐败气味、使人窒息的垃圾”,“毫无价值可言”,“必须全面抛弃”。胡适

在1935年提出“全盘西化”，萧友梅则说中国音乐落后于西方音乐“至少一千年”。这种无稽之谈居然一直延续到2008年，仍在说“中国音乐落后”^[32]。并且还要“向西方乞灵”，更有的人心甘情愿地再“当三百年的殖民地”等等。看！宣言声嘶，见诸行动，一座座“克隆”西方建制的音乐学院在中国出现，“大部分资源都放在了西洋音乐上，而大部分学生也都学西洋音乐”^[33]。所以，人们有理由提出音乐学院“是中国音乐的学院，还是中国的音乐学院”^[34]。中国的音乐创作几乎百分之百地运用西方音理的“十二平均律”和“大小调体系”，并屡屡得奖、大奖、金奖；中华本土的乐器改革（包括传承已久的少数民族乐器）不少均以“洋”为标，弹拨乐器已全部改为西方音理的“十二平均律”。人们的音乐观念也被改造，“从孩子开始，已经形成一个非常西方化的耳朵、思维、审美”^[35]。还有什么比下一代（音乐）被殖民化更严重的事吗？

中西音乐文化是完全不同的两种音乐体系。“东西方由于文化、历史，社会存在条件的不同，对音乐趣味上的要求或追求方面是不尽相同的，若是盲目地以西方的趣味、喜好来要求中国音乐，贬低它的艺术价值是相当不伦不类的”^[36]。中华人是崇拜“圣人”的，传统文化中最高价值是“圣贤之道”，其精髓是“仁义”（“君子不仁则不成，不义则不生，仁义真人之性也，”——孔子），是以“和”为中心的理念。其音乐是“阴阳相荡”（《周易》），是“大音希声”、“音希自然”（《老子》），是“含蓄”、“自由”，是神行兼备（神大于形——智，形大于神——愚）。正如美学家李泽厚先生在《美的历程》中说：“中国美学着眼点，更多的不是对象、实体，而是功能、关系、韵律”。以“意”为主的中华音乐更接近哲学。西方音乐在古希腊亚里士多德的“模拟说”的影响下，则以“模拟”为主，而且是以基督教“圣经”作为标准。对西方音乐作出巨大贡献的亨德尔、巴赫、莫扎特、贝多芬等都曾供职于宫廷或教堂，使他们的理念中都有对“上帝”的敬畏，都谱写了有关歌颂“上帝”的作品，并且他们在有限的空间和有限的题材中发挥了极大的聪明才智而把音乐艺术逐渐推向了高峰。而中国人若把基督教的“圣经”作为标准，那是外道；依此类推而把西方基督教文明哺育的欧洲古典音乐奉为“正乐”也是误读。再者，西方音乐把“线”性流动的音固化和量化，律制也固化，并在此基础上，理论（作曲）家们，根据彼时彼地音乐特点而总结出了“和声学”、“复调学”、“曲式学”等。形成音响的“立体化”，以追求“协和”为目的，是其特质之一，而与中华音乐大相径庭。李泽厚先生在如上同一本书中说：“中国的《乐记》和希腊的《诗学》的一个巨大差异是：一个强调艺术的一般日常情感感染作用；一个重视艺术模拟功能和接近宗教情绪的净化作用”。截然不同的两种音乐体系在碰撞中，中国音乐怎么就举起了“白旗”而“归化”到西方音乐中去了。印度被西方殖民了三百年，人家的服饰没被殖民，风俗没被殖民，音乐更没有被殖民；突尼斯音乐先“归顺”而后“自立”（其理念“一个民族如果失掉了自己的传统音乐遗产，就很容易形成亡国意识，或者变成别的民族的附庸，而进入他人的文

化圈”^[37]，而找回了“自己的”音乐；“19世纪末的美国依然是欧洲（音乐）的‘殖民地’概念，不论是古典音乐或流行文化都源自欧洲”（见《博览》第153期41页）美国音乐家“以摆脱欧洲的影响，曾用很大的努力试图创造美国自己的‘美国式’的音乐，以示与欧洲音乐的区别”^[38]。日本音乐家也清醒地认识到，“难道我们没有做只用西洋音乐（而且只是用它的一个时代）的一个尺度来衡量（日本）所有音乐的蠢事吗？难道现在不是依然如故吗？……一切都被注入西洋音乐的概念的铸模之中……”^⑩等等。都在为摆脱“欧洲文化中心论”而“坚守”，而“力搏”，而“追寻”。而中国音乐难道真的如黎锦晖先生所说：“凡为教育行政所推崇的，对不起，整个儿‘奴化了’”^[39]。究其由，是“近百年来，中国知识分子及行政领导人，一直以西方的标准来检视传统文化的每个部分，这种态度加速了传统文化的瓦解”，^⑪并且“因逐渐丧失自我文化特征而日趋同质化”。“当代（音乐）艺术的同质现象已经成为事实”，“最终导致艺术（音乐）因失去健康生机走向消亡”^[40]。

一百年来，西乐东渐，使中国本土“母”音乐文化处于弱势且被边缘化。“我们目前学习母语音乐的语境已被‘置换’，倒是像在西方语言环境中学习中国音乐”^[41]。“很多东西我们认为是什么样的，其实是西方教我们怎样的”^[42]。“是的，我们无能，我们这一代无法唱出自己语言的歌是多么可耻的事，我们这一群人的脑袋里的音调、词汇真的被强奸了”^⑫。一言中的，切中要害，语焉不雅，良药苦口。虽如此，效应仍欠佳，关于弘扬民族文化，关于提升“母”音乐文化的教育，关于“多元化”的音乐教育等等，不时有学者予以论述，其中最早可追溯到上世纪五十年代贺绿汀院长的讲话；可追溯到1982年原文化部长周巍峙先生关于“今后作曲系毕业生创作必须有一首民族器乐作品”^[43]。三十多年过去了，九所音乐学院作曲系毕业生少说已逾千名，有多少毕业生创作了“一首民族器乐作品”？其后仍有不少专家、学者发表了不少有关的论述，皆如江水东流去而无讯。1996年12月在北京召开的“关于中华文化母语的讨论”，是一次有国家教委领导和众多专家、学者参加的会议，可以认为是一次高层次、份量重的会议。但效果如何？与会者崔宪发言说：“音乐学院主体的音乐教育是西方的一套，现在还是这样”。杜亚雄教授曾发一电传给我，其中“全世界几乎没有一个国家的教育不是建立在本国母语的基础上的，中国是个例外”。最近的信是：2010年12月28日《中国艺术报·中国音乐》专刊第4版中国音协一位主要领导在谈到中国当下的社会音乐时说：“中国流行音乐已不可避免地成为当今社会音乐的主流”。《中国音乐》2011年第2期发表了瞿小松教授的《虚幻的“主流”》，文中尖锐地指出了作曲专业教学的现状：“中国目前音乐教育仍是把西方‘现代派’作为教学的‘主流’。”好了！两个“主流”包揽了当今中国音乐界，而中华本土的“母”音乐文化何在？

国学大师季羨林先生说：“当我们还没来得及清除殖民主义世界观的影响时，后殖民主义世界观已获得新的权威话语地位”，“使第三世界无法形成表达自己独立的主体和历

史意义”。^⑤目前世界音乐文化多元化的“共生时代”已经来临，而中国却仍处于追逐、模仿西方音乐的尴尬境地。“现代派”音乐“西方早已越过了顶峰，我们却刚刚开始”，且“人人都一窝蜂地涌上来”，谁不这样作，似乎就被认为是落在了时代的后面，谁“不会教它就没饭吃”，有的则极力追随摇滚、蓝调、爵士等。“乐极则忧”《乐记》——“乐”过份就陷于浮夸（近来标称《现代汉语词典》者，居然把239个西语收入《汉语词典》）“可见今天一切以洋人为首是瞻的情况到了什么地步”。^⑥谭盾等人留美习乐时的导师周文中先生说：“某些追随西方音乐创作，即便有所‘成就’，可惜大部分成就只能看作是殖民文化的结果”^⑦。

一方面对西方音乐和西方现代派音乐无限地吹捧、追随，而对自己祖国的音乐却是充耳不闻，视而不见，形成了较大的反差。有的称中国“民乐的家底微薄不丰”，有的则口出狂语说“已经听木了”（见《中国音乐》2003年第1期，第12页、第15页）。有些人对中华本土的“母”音乐文化可以说仍处在“三不”（或“六不”）的状态。

不知不觉——不知道博大精深中华文化究竟有些什么东西，其音乐理念、音乐形态、音乐表现以及音乐和“人”的关系是怎样的，不知道！有些人虽然迈入了音乐的门槛，在某一领域或许也有所成就，但仍处于懵懵懂懂、人云亦云的状态。作为中国音乐人把西方音乐奉若神灵，对自己本土的“母”音乐却不知，而尚未“觉悟”，仍处于跟随洋人（音乐）之后而为亦步亦趋的状态。

不学不问——由于“不知不觉”所以中国不少音乐人对中华本土的“母”音乐文化有的以为“不值得一学”，或由于体制的缘由消弱了对中华本土“母”音乐文化的接触与学习。或是百年来形成的“欧洲文化中心论”的影响，使不少音乐人从启蒙到创业都一直游兴于西洋音乐圈内。再加上理念上的偏颇（“中国音乐落后”）而对中华本土的“母”音乐文化不学不问，是谓不解其堂奥则疏而远之。

不研不用——由于“不知不觉”和“不学不问”，所以就谈不上对中华本土的“母”音乐文化的研究了。2006年在天津举办的“全国高等音乐院校音乐作品分析研讨会”，提交论文约百篇，专题讨论中华传统音乐有关曲式结构的论文只有笔者一篇，其余全是对西洋音乐作品的分析。我在会上只说了一句话：“各位在研究西洋音乐的闲暇，可否抽出一点点时间研究一下中华本土的音乐结构，像我的老师钱仁康教授那样”。某些中国作曲家面对深厚、多彩的中华本土“母”音乐不理不睬，却把笔端伸向了其他——一部描写延安时期保育院的影片，作曲家是以前和声小调的俄罗斯风格而作的乐曲；一部描写南方一位艺术家生涯的纪录片，作曲家用了罗马尼亚风格的小提琴独奏，一部电视剧的主题歌则模仿了意大利民歌《我的太阳》等等。中华本土“母”音乐真的没用了吗？“君子们不妨研究研究，作为中国人至少要虚心爱爱本国的玩艺，真的不行，然后扔了吧”^⑧。

“中国传统音乐并不是一个狭隘的、全封闭的文化传

统”。但，“立足发展新文化也不能愚蠢到丢弃了本源”^⑨。了解自己才是发展的基础，才能在基础上升华本土的音乐，才能提升中华音乐“独立不迁”（屈原）的自主精神。有了“你自己的语言，别人才愿意，才可能与你平等的对话，你也才能真正确立自己音乐的价值及其他地位”^⑩。看一看中华音乐在多方面的拔新领异而为“惟有”，则是必要的：

出土的九千年前的、完整的并具固定音高和系列音高的管乐器，惟有中华（贾湖骨龠）。

公元前11世纪即提出音乐的“十二管旋相为宫”的理论，惟有中华（《礼记·礼运》）。

公元前5世纪左右即阐述有关音乐的论述，惟有中华（《墨子·非乐》）。

公元前5世纪左右有了关于“十二律”的记载，惟有中华（伶州鸠制律）。

公元前3世纪比较完整地论述音乐思想的理论，惟有中华（《乐记》）。

2400年前把“十二律”付诸实践而制作乐器并可演奏，惟有中华（楚国编钟）。

400多年前最早精算了“十二平均律”的是中国（《新法密律》）。

把本国传统音乐系统搜集、整理、出版了数十卷，曲目以万计的唯有中国（《四大集成》）。

本国的艺术形式（戏曲、曲艺、歌舞、民歌等）在各地以不同的语言、音乐和欣赏习惯而演绎以百计者，惟有中国。

把音乐中的“单音”以各种手段润饰而使其韵味无穷者，中国最盛。

本国的乐器以质料不一，形制不同，奏法有别，音色各异且以百计者，惟有中国。

大小不等，音高错落，音色多样的各种打击乐器组合成“立体音响”，惟有中国。

等等。

在世界音乐大舞台上，在多种音乐体系中的中华音乐处于何种地位，在世界音乐文化大趋势下（世界的大趋势是多元化，“瑞典人更瑞典化，中国人会更中国化，而法国人会更加法国化”——《大趋势——改变我们生活的十个新方向》^⑪）中华音乐是坚守自己的特质，而走自己的路，还是“归顺”到“大一统”的他人的音乐中，看来只能是前者而不应该是后者。单一细胞的繁殖不利于升华而只能是退化，“单一不利于选择，单一将使人毁灭”（玛格丽特·米德）。“我们中国文艺理论，并不是没有‘语’，我们所以在国际上失语，一部分原因是欧洲中心论主义还在作祟，一部分是我们自己的腰板挺不直，被国外一些五花八门的‘理论’弄昏了头脑，……只要我们多一点自信，少一点自卑，我们是大有可为的”^⑫。

中国作曲家的创作要掌握各种写法（包括西方古典、浪漫、印象和现代派，以及世界各国、各民族音乐构成的技法等），但对中华本土“母”音乐更应钟爱有加，学习她异常丰富，精彩纷呈，“音由心出”感情真挚且无比生动的各种材料、

形态和韵味,学习、分析,进而体验、感悟、把握直至做到出神入化的模拟、衍生和再创造,却是一种无形且重要的技巧。不是模仿他人,不是抄袭他人,也不是雷同和描红。而是用自己的脑子思考,以“母”文化为是;用自己的嘴巴说话,不是人云亦云;用自己的脚走路,不亦步亦趋;用自己的手著文(乐),扬华文倡华乐,这样的作品才是中国作曲家的作品,这样的作曲家才能称得上是中国作曲家。

作曲家纯属“个体户”的劳动,写什么?怎样写?他人无从过问。但,任何一个作曲家(中外皆然)都希望自己的作品多题材、多体裁、多风格和多韵味。维护多元化的音乐文化生态,中国音乐家有得天独厚的条件。但中国作曲家要记住自己是中国的作曲家,血管里恒定的是炎黄的血脉,吸吮的是伟大“母亲”的乳汁,衣食父母是勤劳的中国人。所以,中国作曲家服务的对象首先是中国民众(而不是为了“迎合在交响乐世界中成长的西方听众”^⑧)。当然,进而能为世界人民服务则令人感到欣慰。在硕大无朋的中华传统文化(音乐)面前是“身在福中”享其福,还是“身在福中”不知福,且拔本塞源,则悉听尊便了。但,“万物云云,各复其根”。(《庄子》)天道也!

壬辰年处暑完稿于天津红树花园 时岁七十有八

注 释:

① 贺绿汀《抗战音乐的历程及民族的音乐形式》,原载《中苏文化》,1940年7月专刊。转引自冯文慈《汉族音乐调式的历史记载和当前实际》,载《中央音乐学院报》,1981年第3期,第6页~18页。

② 转引自李西安《一石激起千层浪》(上)第50页,载中国音乐学院图书馆“教学参考资料”2004年1月。

③ 资料来源于蒋咏荷《敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式》,(油印本)1984年6月。

④⑥见《第六届国际木卡姆研讨会论文集》,中央音乐学院出版社2007年5月版第70页,第213页~228页。

⑤ 同④(周吉《维吾尔木卡姆音乐体系研究》)第229页。

⑦ 同④(阿扎提·苏里唐《木卡姆——点亮维吾尔人的精神灯塔》),第47页。

⑧ 同④(苏来曼·依明《维吾尔木卡姆与音乐创作》)第122页。

⑨ 同④(黎海涛《对吐尔地阿洪演唱版“恰尔尕木卡姆”的记谱研究》),第295页。

⑩ 见《文汇报》1988年4月29日。

⑪ 转引自管建华《中、日音乐发展接受西方影响之比较》,日本音乐家佐藤庆子如是说。载《中国音乐》1996年第1期第15页。

⑫ 见(台湾)林谷芳《从“耶诞舞会前的民俗飨宴”一词谈文化自主性的建设》,台湾·民间美术文化慢报立春报,1990年2月7日。

⑬ (台湾)李双泽说,转引自王镇华《只因有梦未醒——

默默带动风气的李双泽》,《中国音乐》1991年第2期。

⑭ 转引自管建华《比较音乐学再探讨》,《中国音乐》1988年第2期。

⑮⑯见周凯模《关于跨世纪的音乐讨论——周文中教授的忧虑与期待》,《中国音乐》1998年2月。

⑰ 转引自栾桂娟《二十世纪末的反思》,载《中国音乐学》2000年第1期。

⑱ 见《人民音乐·评论》,2008年4月号第23页。

参考文献:

[1]黄翔鹏.舞阳贾湖骨笛的测音报告[J].文物,1989,(1).

[2]金伟.秦派二胡艺术的形成、发展、风格特点及演奏方法[A].陕西人民出版社.秦派二胡曲论[G].陕西人民出版社,2009.283~303.

[3]唐朴林.秦音领军创中华乐派[J].交响,2011,(4):60~65.

[4]王耀华.南曲唱腔旋法中的多重宫角并置[A].福建省群众艺术馆.福建民间音乐研究(三)[G].福建省群众艺术馆,1984.39~59.

[5]刘正国.贾湖遗址二批出土的骨笛吹奏报告[A].国际传统学会第37届世界年会.中国学者研究论文集[C].大会主办单位.623~625.

[6]关也维.关于苏祇婆调式音阶理论的研究[C].音乐研究,1980,(1).

[7]唐朴林.钩沉失落万年的匀律[J].音乐探索,2007,(4):14~21.

[8]杨荫浏.杨荫浏论文集[G].上海文艺出版社,1986.394~405.

[9]李松廷.传统琵琶的音律和音阶[A].人民音乐出版社.音乐论丛(第5辑)[G].1964.152.

[10][13][27]黄翔鹏.溯流探源[G].人民音乐出版社,1993.224、273.

[11]李玫.“中立音”音律现象的研究[M].上海音乐学院出版社,2005.

[12]朱钱耳.生活启示录[J].人民音乐,1991,(10).

[14][19]汪立三.新潮与老根[J].人民音乐,1986,(4).

[15](美)沈星扬.中国民族管弦乐队的空间理论[J].人民音乐.1989,(2).

[16]同[15](华裔作曲家梁铭越先生说).

[17][18][23]钱萼.古国乐魂[M].世界知识出版社,2002.123、187、124.

[20][39][45]吴贛伯.国乐随笔[M].香港·文化教育出版社,1996.

[21]李西安.走出大峡谷[M].安徽文艺出版社,2002.209.

[22][24](台湾)林谷芳.从传统文化的特质看民乐创作的困境[J].人民音乐,1997,(2)、(3).

[25][29][46]黄翔鹏.传统是一条河流[M].人民出版社,

(下转第76页)

② 该照片由陈坤鹏摄自泰国国家博物馆乐器厅。

参考文献:

[1]杨秀昭,苏沙宁.广西特色器乐[M].中国文联出版社,2006.437.

[2]《中国民族民间器乐集成》全国编辑委员会.中国民族民间器乐集成·广西卷[G].中国ISBN中心出版,2011.277.

[3]刘春署,王耀华.福建民间音乐简论[M].上海文艺出版社,1986.578.

[4]袁志忠.喜看忠州歌舞花——记第五届河南省民间歌舞调演(图见封二)[J].人民音乐,1984,(6):33.

[5]百度百科.轧筝[EB/OL].http://baike.baidu.com/view/1417119.htm.2012-11-20.

(上接第46页)

1990.124、126.

[26]杨通八.记川西北采风实习[J].中国音乐,1984,(2).

[28]王曾婉.木卡姆调式理论与苏祇婆的“五旦七调”[A].《新疆艺术》编辑部编.丝绸之路乐舞艺术[G].新疆人民出版社,1985.112~114.

[30](台湾)唐君毅.中国文化之精神价值[M].广西师范大学出版社,2005.228.

[31][36][M].(美)沈星扬.中国音乐界对人类负的责任[J].香港:联合音乐,1982,(2).

[32]唐朴林.为“中国音乐落后”辩[J].中国音乐,2009,(4).

[33](香港)荣鸿曾.音乐研究和大学教育[J].中国音乐,2001,(3).

[34]管建华.解开殖民与后殖民的“死结”,走向文化平等的音乐对话[J].中国音乐,1997,(3).

[35]杨青.“新世纪中华乐派”大家谈(发言)[J].天籁,2003,(4).”

[37]杜亚雄.突尼斯的民族音乐教育及其作用[J].中国音乐,1986,(1):9.

[38]蔡良玉.交响的视野[G].山东文艺出版社,2000.13.

[40]何晓兵.大陆电视音乐传播的价值观[J].中国音乐,2006,(3):14.

[41]管建华.“中华文化为母语的音乐教育”研讨会上的发言[J].中国音乐,1996,(2):29.

[42](台湾)林谷芳.人类学与音乐学[J].中国音乐,1994,(2).

[43]周巍峙.奋发努力开创民族器乐艺术新局面[J].中国音乐,1983,(1).

[44]黄安伦.无调性与作曲的个性及其他[J].人民音乐,1995,(6).

[47](美)约翰·奈斯比特.大趋势——改变我们生活的十个新方向[M].中国社会科学出版社,1984.

文中谱例曲目来源:

《中国民歌》,音乐出版社,1960年8月版。

《西北民歌集》(一)(二),商务印书馆,1950年11月版。

《台湾民歌选》,上海文艺出版社,1980年6月版。

《西藏古典歌舞——囊玛》,音乐出版社,1960年1月版。

《山东民间器乐曲选》,山东文艺出版社,1984年2月版。

《新选云南各民族民歌集》,人民音乐出版社,1989年12月版。

《云南纳西族·普米族民间音乐》,云南人民出版社,1985年2月版。

《新疆民间歌曲选》(1~5册),新疆人民出版社,1983年2月版。

《喀什民间歌曲》,(油印本),喀什行署文化处民间歌曲搜集、整理和出版筹备办公室,1982年6月。

《苗族民歌》,音乐出版社1959年7月版。

《湖北民间歌曲集》,湖北人民出版社1956年5月版。

《粤北地区少数民族民间歌曲集》,广东民间音乐研究室编,1980年9月。

《湖南民间歌曲集》(一)(二),湖南人民出版社,1954年12月版。

《潮州音乐曲集》,花城出版社,1982年7月版。

《宋·姜白石创作歌曲研究》,人民音乐出版社,1957年8月版。

《敦煌琵琶谱》,上海音乐出版社,1986年版。

《陕北榆林小曲》,音乐出版社,1957年1月版。

《秦腔音乐》,新文艺出版社,1954年5月版。

《山西梆子音乐》,新文艺出版社,1952年10月版。

《吕剧音乐研究》,山东人民出版社,1962年5月版。

《婺剧音乐》,浙江人民出版社,1962年10月版。

《唐剧音乐创论》,人民音乐出版社,2004年10月版。

《中国戏曲音乐集成·北京卷》,转引自《戏曲声腔传播》,华龄出版社2000年8月版。

《中国戏曲志·广东卷》,转引自《戏曲声腔传播》,华龄出版社2000年8月版。

《福建民间音乐研究》(一)(二)(三),福建省群艺馆,1984年10月版。

《京韵大鼓》,东北军区政治部文化部翻印。

《弹词曲调介绍》,江苏文艺出版社,1958年6月版。