

学生应知音乐戏曲知识

外国民族音乐

郭一平 主编

目 录

第一章 亚洲.....	1
第一节 东亚.....	2
一、日本	2
二、朝鲜半岛	16
第二节 东南亚.....	21
一、印度尼西亚	21
二、泰国	33
三、菲律宾	38
第三节 南亚.....	41
一、印度	41
第四节 西亚北非.....	58
一、阿拉伯地区	58
二、土耳其	76
第二章 非洲.....	79
一、社会文化与音乐传统.....	80
二、音乐特征.....	85
三、乐器.....	92
第三章 拉丁美洲	97
一、拉丁美洲音乐的历史渊源.....	98
二、一般风格特征.....	104
三、各国音乐风格与主要体裁.....	106
第四章 欧洲.....	119
一、传统与民间音乐文化.....	120
二、地方特色.....	122

第一章 亚洲

虽然从地理的角度可以把亚洲这个地球上最大的洲看作是个单一的地域单位，但是由于历史、民族、宗教等诸方面的原因，亚洲在文化上始终没有成为具有某些共同因素的、统一的整体。从音乐文化的特征来看人们通常把亚洲划分为东亚、东南亚、南亚和西亚这样四个区域。由于阿拉伯地区跨亚、非两洲，它的音乐又具有许多共同的特征，所以音乐学家习惯于把西亚与北非的阿拉伯音乐作为一个整体来研究和论述，在本章中我也把西亚与北非作为一节加以介绍。

众所周知，人类的四大文明古国都集中在本章所叙述的区域内，它们所创造的灿烂音乐文化是人类音乐遗产的重要组成部分，这些宝贵的音乐财富不仅对所在地区，而且对其他大陆音乐的发展都产生过巨大的影响。其后在这些地区出现的以马卡姆为特征的阿拉伯古典音乐，以拉格体系为代表的印度古典音乐，以大型敲击乐器合奏而著称的印尼甘美兰音乐，以及吸收自中国传统音乐、尔后被民族化了的日本雅乐、琴、箏、三味线音乐和朝鲜的唐乐和乡乐，这些都是东方音乐艺术的瑰宝。除此之外，在亚洲的广大地区还蕴藏着千百种形态各异、杂色斑斕的民间音乐文化，它们像一面面三菱镜折射出亚洲各地区、各民族人民多彩生活的不同侧面，是我们了解各地风俗民情的钥匙。无论是发端于东方古代文明的艺术音乐，还是植根于各族人民火热生活的民间音乐，它们都具有与西洋音乐明显不同的艺术魅力。一位法国

学者曾经十分形象地对东西方音乐作过这样的对比：“我们在西方建造了一批严丝合缝的音乐建筑，对音阶中的 7 个音级像对城墙的砖块那样进行了几何图形般的精确加工和十分妥贴的设计（平均律化）之后，人们就把它建筑起来了，并且是按富有艺术性的建筑设计规律一个叠一个地垒起来的。相反在东方人们绝不会想到去修整音响，把它们雕凿成正方形的石块；取而代之的是它被编织成精致的金丝银线般的装饰品。人们极为精细地努力把音响伸展开，把它提纯到极点……；它是一根光滑的、色彩斑斓的丝线，它被不引人注目地从线轴上抽出来，但它的每一毫米都表现为一个充满着感受和印象的世界。”过去由于种种原因大家对亚洲各国的民族音乐了解得不多，所以本书拟以较多的篇幅介绍它们。

第一节 东亚

一、日本

日本的传统音乐系统称为邦乐。它的种类和体裁繁多，在这里我仅讲述其中影响范围较大最具代表性的三类，前两类属古典音乐，后一类属民间音乐。

（一）都市传统音乐

我们在观看日本电影和电视剧时常常会听到一种具有独特东洋韵味的音乐，它们的旋律多数是取材于日本都市的传统音乐，而都节（市）音阶则是构成这种典型日本味儿旋律的基础。

它虽然也是一种 5 声音阶，但与中国和东方许多民

族常用的无半音 5 声音阶不同，包含了两个小 2 度（半音）音程，这种特殊的 5 声音阶便成为构成通常人们所熟悉的日本音乐风格的最基本要素。这里要谈的日本都市传统音乐大多都使用这种音阶或其变化形式。

从 17 世纪开始日本的城市经济逐渐繁荣，以商人和手工业者为主体的市民阶级成为社会一支重要力量，主要供他们娱乐消遣的都市音乐也随之兴旺发展起来，曲种与流派不断繁衍，成为近代日本音乐的主流。

这种都市传统音乐主要包括各种以三味线（三弦）和箏伴奏的长歌、短歌，以三味线为主要伴奏乐器的多种说唱音乐（统称为净琉璃）和箏独奏、重奏和它与其他乐器（三味线、尺八或胡弓）的合奏曲。

1、长歌与短歌

邦乐中声乐曲占绝大多数。通常人们所讲的三味线音乐和箏音乐实际上大多数都是以这两种乐器伴奏的声乐，其中长歌与短歌的音乐性最强。它们按流传地区和风格的不同可分为地歌、长呗和端呗三种。

“地歌”产生于 17 世纪的京都、大阪地区，所谓“地”就是“地方性”的意思，它最古老的形式是三味线组歌，是由该乐器伴奏的艺术歌曲的最早形态。最初其歌词就是将当时的一些民谣和流行小调的词编串而成，旋律大体固定，音乐风格也较公式化，每曲皆以慢速开始，随后渐渐加快。稍后出现了突破原有风格的新三味线组歌，歌词是采用近代诗歌格律创作的，旋律随内容有所变化，三味线的技巧也有所发展。到 17 世纪末发展出一种词曲结合紧密、内容高雅、篇幅长大的艺术歌曲，为了与江户（现在的东京）的长呗相区别，人们称之为“地歌”。进入 18 世纪，为了进一步发挥三味线

的表现力,在地歌中增加了三味线的独奏段落,称作“手事”。盲人音乐家生田检校还将箏这种乐器引入地歌中,促成了这两种乐器重奏艺术的发展,于是地歌便成为日本传统歌曲中最富有抒情性和音乐性的艺术。我们在一些表现日本传统家庭生活(特别是古装)的影视作品中常常可以欣赏到弹唱地歌的场面。

地歌的基本结构包括前歌——手事(器乐段)——后歌3个部分。一些作品根据内容需要将其结构加以扩展,在前歌中加上前弹(前奏),手事扩充为系(连接)——头(前奏)——手事(中心段)——散(结束)。现在有的长地歌变为包括前歌——手事——中歌——手事——后歌这样5大部分。

流行于江户的长呗最初就是从京都、大阪传入的地歌,但由于环境的变化,特别是由于这种长呗到了江户之后成了歌舞伎(歌舞剧)的伴唱歌曲,于是其风格也逐渐发生了变化,最终成为一种与地歌性格不同、音乐华丽、节奏性强的长歌体裁。为了区别这两地不同的长歌,称江户的为长呗,京都、大阪的为地歌或长歌。江户长呗的结构不固定,按歌舞伎剧情需要可长可短,依其性格可划分为宜于配合跳舞动作、节奏鲜明的;用于表达剧中人物内心感情和描写自然景物、较富抒情的;用于叙述交代剧情、音乐较富朗诵性的等不同类型。从19世纪中开始还出现一种脱离歌舞伎剧场而专门在家庭宴席上演出的长呗,这类长呗一般旋律性较强,并时常带有较长的器乐段落。无论哪种类型的长呗均以三味线伴奏,在歌舞伎中表演时则还加入吹打乐。

与地歌、长呗这些篇幅冗长的歌曲相对的是清新小巧的短歌,统称端呗。它们是都市传统的流行小调。端

呗的节奏鲜明，中速，发声自然。后来又派生出慢速、自由节奏、演唱讲究技巧的歌泽和快速、富有朗诵性的小呗，它常被插入说唱中表演。这三种短歌也都用三味线伴奏。

2、说唱音乐

当今在日本仍具生命力的说唱曲种是“净琉璃”，这一名称出自民间传统《净琉璃小姐的故事》中女主角的名字。最初只是以朗诵形式讲述该故事，后逐渐配上曲调，由琵琶伴奏，成为说唱形式。16世纪三味线从中国传入日本后不久，盲人乐师泽住检校将它取代琵琶，作为净琉璃的伴奏，于是净琉璃也就成为三味线音乐的一个重要组成部分了。进入17世纪后它分为许多流派，以不同的风格发展，既用于木偶戏，也用于歌舞伎中，完全成为市民阶级的艺术。现今仍时有演出的净琉璃有以下几种。

义太夫节。它是现存净琉璃中朗诵性最强的流派，这是由于它最初时是用来说明木偶戏剧情的。它由竹本义太夫（1651～1714）创始。其表演由朗诵、对白和唱三部分穿插交错进行。前两部分只有十分夸张的语调抑扬顿挫，无明显的旋律性，而配以旋律的第三部分则通过唱来强化对景物的描写和人物情感的抒发，义太夫节所叙述的故事相当公式化，多数表现因果报应的内容。由于最初配合木偶动作的缘故，其音乐节奏性较强，速度、强弱富于变化。表演形式为说唱者（称作太夫）1—2人，三味线伴奏者一人，所使用的三味线是该乐器中形体最大的，音色显得格外淳厚，除用于弹奏外，还常以拨子击打其琴体皮面，产生打击乐的效果。

常盘津节。它派生自风格轻柔艳丽的丰后节，由京

都的常盘津文字太夫（1709～1781）创始，他把义太夫节那种豪侠阳刚的特性加入这一流派中，主要用作歌舞伎的伴唱。常盘津节说与唱并重，节拍规整，宜作舞蹈音乐。演唱者发声朴实无华。表演形式为说唱者 3 人，三味线伴奏者两人。

清元节。它也是派生自丰后节系统，是净琉璃中产生得最晚的流派。它历代的艺人都很注意创新以求适应观众口味的变化。与其他流派相比它最富于歌唱性，旋律轻快洒脱。演唱者发声讲求技巧，喜用假声，音色柔美。表演形式与常盘津节相同，但所用三味线的形体较小，音量不大，音色柔和。

新内节。它与歌舞伎关系最少，多在街头或宴席上表演。其旋律性很强，多有加花装饰，速度富于变化，喜欢突然翻高或降低 8 度演唱，形成音区的高低对比，每曲都有一段引子。表演方式为演唱者与伴奏者各一人，演唱者自己也弹三味线，伴奏者奏高 8 度旋律与之配合。在街头表演时采用边走边唱的形式，称之为“新内流”。所用三味线的形体为中等偏大。

3、箏音乐

日本的箏曲多数是箏歌，也就是前面介绍过的地歌。而在这里所说的箏音乐则主要是谈它的器乐部分，日语称作“段物”，即箏的独奏、重奏及与其他乐器的合奏。

1) 箏音乐的历史

日本箏是奈良时代（公元 8 世纪）从中国传入的，至今日本箏仍保持中国唐朝 13 弦箏的形制。最初它只用于雅乐的管弦乐队中，到 16 世纪时九州僧人贤顺创立了筑紫箏流派，其曲调多来自雅乐，主要在僧侣、武士阶层中流行，学习筑紫箏并非为娱乐消遣，而是作为修养

身心的手段。

而当今依然流行的、带有较强艺术性的俗筝音乐是由盲人音乐家八桥检校（1614～1685）开创的。他顺应当时市民音乐欣赏趣味的变化，将筝原来没有半音的定弦改为按包含两个半音的都节音阶定弦，从而为近代俗筝音乐的发展奠定了基础，他创作的几首筝曲，如《六段》、《八段》和《乱》等至今仍是经常演出的保留曲目。继他之后俗筝产生了两大流派。一个是由生田检校（1655～1715）在京都、大阪创立的生田派，他的主要贡献在于推广筝曲，使它平民化。他通过将筝引入地歌中，促成了筝与三味线音乐的融合，使地歌既保持了原有的声乐风格，又能充分发挥器乐的表现力。为了让这两种乐器合奏起来更为协调，他把三味线演奏的一些技巧也运用到筝中。第二个是由山田检校（1757～1817）在江户创立的山田派，他的主要特点是将发端于京都、大阪的俗筝曲加以改革，将净琉璃中的说唱性因素融合进筝歌中，使它能在江户流行。另外他还对乐器进行改良，扩大了筝的音量。19世纪初筝音乐逐渐摆脱了原来依附于三味线的地位，走上了独立发展的道路，在这方面做出突出贡献的是光崎检校（？～1853）。他以复调的手法创作了两面筝合奏的乐曲《五段砧》，在曲中两件乐器的演奏时分时合，其技巧和表现力得以淋漓尽至地发挥，开创了俗筝音乐发展的新途径。他的另一首名作《秋风曲》取材自唐代著名诗人白居易的《长恨歌》，前半部分为纯粹的筝曲，它使用了邦乐中少有的主题反复与再现的创作技巧，使音乐前后呼应，结构严谨。1868年明治维新之后由于保障艺人特权的封建制度的崩溃和西洋音乐的冲击，包括筝曲界在内的整个邦乐界一度陷于危

机之中，为了扭转这一局面日本的一些传统音乐家大胆地进行革新，在这一过程中出现了一位具有世界声誉的邦乐作曲家和箏演奏家宫城道雄（1894～1956）。他 7 岁失明后随中岛检校学箏，他通过自学掌握了西洋音乐的创作技巧，并将它们运用到他一系列的邦乐作品中，其中最著名的有《春之海》、《落叶之舞》、《樱花变奏曲》等。他还创制了 17 弦箏，丰富了箏合奏中的低音声部，大大地扩展了它的表现力。他的这些革新邦乐的活动在日本音乐史上是具有划时代意义的，自他开始兴起了一场“新日本音乐”运动。

2) 箏音乐的特点

箏的定弦对于它所演奏的旋律的性格是有重要意义的。日本俗箏的基本定弦叫“平调子”，下面就是该定弦的音高排列。

从第 5 弦至第 10 弦的音高为典型的都节音阶，这决定了俗箏曲具有鲜明的都市音乐风格。不过当演奏上行旋律时，演奏者往往通过重按第 9 弦，将奏出的音升高一个大 2 度，即由 do 变成 re，使旋律更加富于变化。

如前所述，日本箏音乐多数是合奏，它往往是由两面或多面箏，或者是由箏与其他乐器共同进行的，这是日本箏曲区别于中国的一个显著特点。许多箏曲原来只有一个声部，称作“本手”，合奏时再由另一面箏在高音区弹奏称作“替手”的声部。早期两声部的旋律基本相同，只是“替手”声部的旋律有较多的装饰，产生某种时分时合的支声复调的效果。后来由于受西洋复调音乐的影响，“替手”声部的旋律越来越独立。少数箏合奏曲的两个声部是由一个人同时创作的，在这类乐曲中则往往采用两面箏交替弹奏的方式，使两声部融为一体。

例如光崎检校的《五段砧》就在几个段落中由两面箏在不同音区交替弹奏或这样的音型，以此模仿秋夜妇女在河边有节奏地捣衣的情景，使人联想起唐诗中“万户捣衣声”的名句。前面已经讲过，在地歌中箏与三味线的合奏是十分普遍的，这两种乐器主要是通过音色的差异形成对比。多数情况下两者所奏的旋律大同小异，但在少数的乐曲中三味线会间或不奏旋律而反复奏固定音型，以此衬托主旋律。在箏与三味线合奏中再加上第 3 件其他乐器就叫作“三曲”，“曲”在这里不是乐曲而是乐器的意思，这第三种乐器多为尺八，间或用胡弓，在这里顺带将它们介绍一下。尺八，是一种竹竖笛，它的名称已告诉我们，其长度为 1 尺 8 寸（古代的尺寸），是唐代从中国传去的，现为前 4 孔，后 1 孔。它既可用于合奏，也可独奏。胡弓是日本唯一的传统弓弦乐器，其琴体呈长方形，4 弦，演奏方式与胡琴相似，据说是源于西亚，经中国传入，它擅长以其特有的音色表现苍凉的情调，和箏与三味线合奏的情况相似。三曲合奏原来大体上也是齐奏同一旋律，彼此主要是以各自特有的音色形成对比。现在的一些三曲合奏则成为纯粹的复调音乐，各自演奏独立的旋律。

3) 著名箏曲赏析

（1）《六段》，八桥检校作曲。

它是日本箏音乐中十分少见的独奏曲。顾名思义，全曲是由 6 个段落构成的。除第一段前有一个 4 拍子的引子之外，每段均为 26 小节，104 拍。第一段呈示主题，曲调富于歌唱性，其后各段是它的变奏，除第四段外，其他各段都结束在都节音阶的主音 mi 上。乐曲以慢速开始，随后渐次加快，行将结束时回到慢速。由于该曲十

分流行，所以其他一些箏曲也常引用它的主题，还有人给它填上歌词来演唱。它是学习日本箏的必修曲目。

(2)《五段砧》，光崎检校作曲。

它是箏二重奏曲，这种重奏的样式在当时是首创性的。两面箏的定弦相差5度，所奏旋律相对独立，具有某些复调的效果。全曲共5段，每段长度不等，速度富于变化。第一段以慢速开始，随后速度加快，低音部首次出现象征捣衣声的“砧”的音型，接着两面箏在不同音区交替演奏。第二段在高音区多次出现“砧”的音型，几处奏出具有多声效果的音乐，并通过左手手指重压琴弦，使音升高，调性临时发生变化。第三段高低音旋律对比鲜明，通过改变定弦变换调性与调式。第四段主要是齐奏和独奏，节奏多变，在该段中间转回原调。第五段最长，前半部分原样奏《六段》中的第5段旋律，随后对它反复进行变奏。

(3)《春之海》，宫城道雄作曲。

箏与尺八的二重奏，是室内乐性质的标题音乐。全曲由3部分构成。第一部分先由尺八奏出优美的主旋律，箏为之伴奏，接着由箏弹奏模仿波涛拍打船邦的音乐，尺八则吹奏模拟海鸥啼叫的音响，它像一幅音画向人们展示出春天恬静海洋的生动气韵。第二部分速度明显加快，箏奏出船歌风的旋律，节奏像摇橹那样富有规律，尺八则吹出象征朝霞的生气勃勃的主题。第三部分是第一部分的再现，最后以箏和尺八一问一答平静地结束。在这首乐曲中箏的左手演奏技巧有较多创新。它曾在国际音乐节上赢得很高的赞誉，是新邦乐的代表作之一。法国小提琴家鲁涅·许梅曾改编过它，与宫城道雄合作演出，尺八声部改由小提琴演奏。

(4)《落叶之舞》，宫城道雄作曲。

箏、三味线和 17 弦箏的三重奏。它也是由带再现的三部分构成。乐曲形象地描绘了落叶被秋风刮起，在萧瑟的原野上飞舞的情景。由箏奏主旋律，三味线和 17 弦箏伴奏。曲中箏首次采用了断音演奏技术，17 弦箏不仅简单地奏低音作为衬托，而且通过扫弦等奏法造成一种恐怖荒凉的气氛，这些处理方法在本世纪初的邦乐中都是相当富有创新精神的。

(二) 宫廷雅乐

与前面所讲的、比较通俗易懂、流传面较广的市民音乐形成对比的，是风格典雅庄重、内容玄奥深邃、仅限于宫廷和一些庙宇中演出的雅乐。它演出的机会虽然很少，但在日本传统音乐文化中却被置于至尊的地位，被视为国宝，宫廷常以它来招待外国元首和贵宾。

1、雅乐的由来

雅乐是现存日本传统音乐中最古老的乐种。它包括日本原来固有的神乐，久米、东游等祭神乐。公元 7~8 世纪从中国、朝鲜以及亚洲其他地区传入，并经过日本化的音乐和日本王公贵族参照外来音乐风格而创作的音乐。

据史书记载，最早传入日本的外来音乐是朝鲜三国时代（新罗、百济、高句丽）的音乐。公元 7 世纪初已有朝鲜人在日本传授伎乐。中国的唐乐则在 8 世纪初正式传到日本，当时在宫廷演奏了中国的《五帝太平乐》，所用的乐器与道具至今仍完好地保存在奈良的正仓院博物馆，成为中日文化交流历史的宝贵见证，不久唐乐便成为日本宫廷雅乐的主体。不过日本雅乐是一种宫廷伴宴用乐，带有娱乐性，与中国祭祀用的雅乐性质不同。

当时传到日本的曲目有 100 多首，既有器乐合奏曲、舞乐，也有咏唱，还有民间伴奏杂耍的散乐。在此前后来自现在泰国湄南河流域的度罗乐、越南中南部的林邑乐以及中国东北的渤海乐也相继成为雅乐的组成部分。为了管理这些音乐的演出与教育，专门设立了雅乐寮这个机构。

公元 9 世纪起开始着手整理、消化这众多庞杂的外来音乐，首先将它们分为左方乐与右方乐。左方乐亦称唐乐，它包括中国乐、林邑乐和度罗乐；右方乐又称高丽乐，包括朝鲜乐和渤海乐，对两方乐队的乐器组成也作了规定。外来的舞蹈也相应地分为左、右方。同时日本原有的和乐也进行了革新，歌词加进了佛教内容，并用外来乐器伴奏，这些经过改造的和乐也被纳入雅乐曲目中。当时日本的王公贵族也开始创作雅乐曲，它们按体裁与风格分别被编入左方与右方。经过这一系列改革和日本化之后，雅乐再无大的发展和变化，其主要曲目一直承传至今。

2、雅乐的音阶与调式

雅乐的风格与前述的都市音乐迥然不同，一个重要原因就是雅乐所用的音阶是在日本古代无半音的“律音阶”基础上扩展而形成的。律音阶相当于中国的徵调式音阶。

在雅乐中使用的两种音阶（吕旋和律旋）都是以它为基础发展而成的 7 声音阶，其中吕旋也是徵调式。

根据不同调高它们又各自分出 3 种乐调，吕旋的 3 种乐调称作壹越、双调和大食，分别以 d、g、e 为起始音，均为徵调式。律旋的 3 种乐调称作平调、黄钟和盘涉，分别以 e、a、b 为始音，均为商调式。演奏雅乐时

依季节不同而选用不同的乐调。春季用双调，夏季用黄钟，秋季用平调，冬季用盘涉，壹越和大食则四季均可用。

3、雅乐的主要体裁

1) 管弦

由雅乐管弦乐队合奏的纯器乐曲叫作管弦，这种体裁是左方乐所独有的。8 世纪时从中国传入的乐队规模较大，10 世纪后简化为现在这种固定的编制。它由以下 8 种乐器组成。

(1) 横笛，又称龙笛，有 7 孔，是主要旋律性乐器之一。

(2) 笙簧，双簧管类乐器，正面 7 孔，背面 2 孔，是另一种主奏旋律乐器，其声音高亢，穿透力强。

(3) 笙，多数有 17 管，可同时吹出 6 个音，用于奏和弦以衬托主旋律。

(4) 琵琶，其结构与中国琵琶相似，四弦四柱，所不同的是横抱，以拨子弹奏，用于演奏琶音。

(5) 箏，13 弦，戴指套弹奏，用于奏固定音型，它与琵琶仅用于管弦，伴奏舞乐时不同。

(6) 太鼓，悬挂于木架上的单面鼓，两手各执木槌击奏。

(7) 羯鼓，桶形双面鼓，横置于木架上，两手各执木槌分别击奏鼓的两面。在右方舞乐中以朝鲜长鼓代之。

(8) 钲鼓，名曰鼓，实际上是悬挂在木框上的锣，双手执槌击奏。

管弦的音乐速度缓慢，结构方整，通常采用比较单纯的音乐材料，乐曲发展无明显的高潮，给人以端庄典雅而又略显单调的感觉。最著名的乐曲是从中国传入的

《越天乐》，不过它已完全日本化了。

2) 舞乐

带有舞蹈表演的雅乐称作舞乐。舞者头戴面具，身着华丽服装，动作凝重舒缓，它是一种典型的古典宫廷舞，按形态可分为文舞、武舞、走舞和童舞四种类型。左方与右方皆有舞乐，前者又称唐舞，后者又称高丽舞。如上所述伴奏这两种舞的乐队在编制上有所不同，但乐器在合奏中所担负的功能是一致的。其音乐风格与管弦大同小异。由于舞乐多数有一定的情节，所以伴奏的音乐在结构上有较明显的划分，登场音乐为“序”，中心部分为“破”，退场时奏“乱声”，速度由慢渐快。多数舞乐为 $\frac{4}{4}$ 拍子，但少数使用日本间舞乐的 $\frac{5}{4}$ 拍子。左方舞的代表性曲目是从中国传去的《兰陵王》，它取材自中国南北朝时代齐国武将兰陵王长恭率部破敌的故事。右方舞的代表曲目叫《纳曾利》，它常作为答舞接着《兰陵王》之后表演。

除了管弦和舞乐之外，雅乐尚有声乐曲催马乐、朗诵等，但今天已很少演出了。

(三) 民谣

它是日本传统音乐中最为大众化、最富有生活气息的品种，它直接反映了广大民众的劳动、生活和各种习俗，表达了他们丰富多样的思想感情。

1、民谣的类型

按照民谣的表现内容和演唱场合可划分为 5 大类。

第一类是劳动歌曲，它是日本民谣的主体，因工种不同又可细分为：田歌，包括插秧歌、翻土歌、收割歌、打场歌、捣米歌等，其数量众多，分布于全国各地；山

樵歌，包括各种与山林劳作相关的歌曲，如上山歌、伐木歌、运木歌、采茶歌，其中伐木歌中常出现模仿锯木声的衬词，曾在我国上演的小山清茂创作的管弦乐曲《伐木歌》就是取材自它们；海歌，包括渔歌、拉网歌、放木歌、行船歌、煮盐歌等，著名的《拉网小调》就属于此类；作业歌，它主要是指与手工业劳动相关的歌曲，如打棉歌、纺纱歌等；路歌，如赶马调、牛夫调、雪撬歌等。

第二类是祭典歌，它往往与宗教祭神活动有关，如迎神歌、送神歌、神乐歌，其中最为著名的是在祭鬼的盂兰盆节唱的歌曲。

第三类是祝仪歌，在各种民俗节日、喜庆场合中唱，包括乔迁歌、婚嫁歌、贺年歌等。

第四类是娱乐歌，主要指酒宴上唱的助兴歌曲和成人日常的游戏歌曲。

第五类是儿歌，如催眠歌、拍球歌等，我国人民熟悉的《五木摇篮曲》就是其中著名的一首。

2、音乐特点

1) 音阶

古老的日本民谣大多数使用羽调式的民谣音阶，它分布于日本本土的广大地区，前述的《拉网小调》就是用这种民谣音阶。而大多数在近代已都市化了的民谣则用都节音阶，例如著名的《樱花》就是这类民谣的典型。而日本列岛南部冲绳岛等地的民谣则采用独特的琉球音阶。

2) 节奏

日本民谣按节奏可以分为两大类。一类是固定节奏，这类民谣几乎都是2拍子的，与中国民歌相似，但日本

民谣独特之处在于它们的绝大多数都是弱拍起唱的，即使有少数是从强拍开始的，它们也尽量用各种手段减弱其强起的效果，例如起音十分短促，只有 16 分音符长，而第二个音则为加附点的 8 分音符，即成为。这样的节奏型。这种 2 拍子的律动构成了固定节奏民谣的结构基础，两拍子为一小节，两小节为一个动机，四小节构成一个乐句。

另一类是自由节奏的民谣，在这里没有固定的节奏循环，各个音的时值和各个乐句的长度都可以自由处理，《江差追分》就是这类民谣的典型，它们往往有丰富的装饰音和长的拖腔，曲终时以旋律下行轻轻地结束，给人以终止感。

3) 演唱形式

日本民谣多采用独唱方式，有的则一唱众和。在九州以南的一些岛上还有对唱的表演方式。许多民谣原来是无伴奏的，近代受市民音乐的影响越来越多使用乐器伴奏，三味线是最常用的伴奏乐器，北方的一些民谣也有用胡弓伴奏的。此外各类的鼓、铜钹和拍子板也常在民谣表演时奏场面音乐。

二、朝鲜半岛

从第二次世界大战以后朝鲜半岛分裂为南北两个部分，但是从音乐传统来看，它依然是一个统一的整体，因此这里讲述的是整个朝鲜半岛的民族音乐。

（一）传统音乐的一般特点

1、音阶与调式

没有半音的 5 声音阶是构成朝鲜传统音乐的基础。

按照其主音及音程结构的不同可以分为两种调式音阶。一种叫作平调。

以汉城为中心的中部地区和以平壤为中心的西道地区的民间音乐常用平调，其旋律色彩比较明朗。不过当曲调下行时偶尔插入 $\sharp fa$ 音以增加音乐的变化。南方的民间音乐常用界面调，其旋律进行较多起伏，情绪略带感伤，在一些说唱和器乐曲中界面调还常以加入 si 音的变化形态出现，不过象平调一样， si 这个色彩音也仅用于旋律下行中。除此之外还有少数角调式的民谣。

2、旋律特点

朝鲜音乐一个带普遍性的鲜明特点是旋律中常常出现4度和2度音程的接续进行。

这一特点由来已久，在南方的古老民谣《月亮啊，月亮》中已鲜明地体现出来。

当然这只是最有特色的旋律进行。在朝鲜丰富多彩的音乐中还有各种不同的音程结合样式，例如以8度、9度大跳表现昂扬豪迈的情绪，以3度、4度、5度的连续上行推进表现难以抑制的情感冲动，或者环绕调式主音或骨干音作螺旋式的上下移动，使音乐更加委婉曲折。

3、独特的节奏形态

朝鲜音乐中以“长短”这个词来表达节奏的意思，音符的长短来源于朝鲜语中音节的长短。

与其他东方国家的音乐不同，朝鲜民族音乐具有明显的3拍子的倾向，即使是6/8、12/8、6/4这些复拍子也是按3拍子的原则来处理的。以此为基础再加上强弱位置的不同安排，使音乐节奏变得更加富于变化。下面通过对3种12/8拍的长短进行比较看看朝鲜音乐节奏形态的丰富多样。

在市民阶层的音乐中还可以看到 5/8、10/8、10/4 这类混合拍子。少数抒情歌曲中也有使用自由节奏的，例如京畿道的《长阿里郎》。

朝鲜音乐多使用行板速度，而一些民谣在行将结束时往往转为快板，慢板的乐曲极为少见。

（二）古典音乐

朝鲜传统音乐分为古典音乐（又名正乐）和民间音乐（又称民俗乐）两大门类，而古典音乐又包括用于祭祀和宴会的唐乐（从中国传入）、乡乐（朝鲜固有的）和军乐。

1、竹风流与弦风流

风流在这里指的是娱乐性音乐，其中竹风流是以乡笛为中心，而弦风流则是以玄琴为中心的多段体、联曲性音乐。演奏竹风流的乐队由乡笛、奚琴（擦弦乐器）、玄琴（形似中国古琴的拨弦乐器）、伽倻琴（与我国箏相似的拨弦乐器）以及唐笛、牙箏、杖鼓（又称长鼓）和大鼓等组成；弦风流乐队由玄琴、伽倻琴、奚琴、细笛、短箫、杖鼓等组成。竹风流多用作舞蹈伴奏，代表性曲目是《平调会相》和《与民乐》，这些乐曲是由合奏与齐唱段落连缀而成的。弦风流多用于节日喜庆和春游活动，代表曲目是《灵山会相》，它由 9 个段落构成，其中有一吟颂佛经段落很有特色。

2、宫廷典仪音乐

这类音乐主要属唐乐系统，原来全部用来自中国的唐乐器，现在则加入了大笏（管乐器）和奚琴等朝鲜传统乐器，在演奏这类音乐的乐队中还可以看到编钟、编磬和方响等中国古老的宫廷乐器，它主要用于过去帝王的祭祀、出行等场合，其曲目包括从中国传入的《步虚

子》、《洛阳春》，朝鲜人自己创作的《保太平》、《定大业》等。

（三）民间音乐

在民俗乐中声乐占多数，大部分是劳动人民中广泛传唱的民歌，少数是在上层阶级和知识分子中流行的声乐体裁。

1、农谣

它是农民、渔民和家庭手工业者中传唱的劳动歌曲。按劳动方式可分为集体劳动和个体劳动歌谣，彼此在音乐风格和演唱方式上有所不同。集体劳动歌谣多由领唱和齐唱两部分构成，喜欢采用将几首歌谣连在一起演唱的联歌体形式，速度由慢渐快，曲调风格由静至动。个体劳动歌谣抒情性较强，音域较开阔、旋律气息较长，不少是自由节奏的。

2、抒情谣

它在朝鲜民谣中流传面最广，生动地反映了广大人民的丰富感情世界，中心主题是歌颂爱情，以感人的旋律去表现人们在爱情生活中的酸甜苦辣。一些著名的抒情谣流传时代久远，经过不断锤炼，凝聚了朝鲜音乐中最有特色的精华。多数采用分节歌形式（一曲配多段词），但也有几首著名的抒情谣是通节歌，即把几段词连在一起配以一气呵成的曲调。抒情谣中可以常见到同名歌谣有多种变体的现象，最典型的是《阿里郎》，各地有数十首《阿里郎》，它们的内容相同，但曲调却差别很大，音乐相当富有当地的色彩。

3、风俗谣

它是一种从多方面反映民间世态风俗的歌曲，与人民的日常生活联系密切，常在节日娱乐和婚丧嫁娶等场

合演唱。最有代表性的是轮舞歌，过去由青年男女在月光下边舞边唱，后来在其他场合也表演，其音乐轻松欢快，舞蹈性很强，代表曲目是《月亮，月亮》。童谣在风俗谣中也占很大比重，演唱时常伴随各种游戏动作。《跳绳》、《捉迷藏》、《捕蜻蜓》等都是流传很广的游戏歌。另外反映儿童日常生活的《采山菜》、《哄麻雀》等也极富情趣。童谣曲调短小、音域较窄，以级进为主，相当口语化。

4、歌乐

它是对过去在上层阶级和市民中流传的歌谣的统称，可分为歌曲、歌辞和时调 3 种。

歌曲与歌辞具有近千年的历史，现存曲调 20 余首，这些曲调是固定的，但为它们而填写的词有数千首。也喜欢用联曲的形式演唱。其音乐风格凝重，具有文人艺术的特点。主要曲目有《慢大叶》、《中大叶》等。

歌辞的音乐更富有民间抒情谣的特点，它采用通节歌形式，旋律有较多变化和装饰，喜欢用假声演唱，著名曲目有《竹枝词》、《相思别曲》等。

时调的音乐与内容更为通俗，篇幅比较短小，音乐材料较单纯，朗诵性强。

5、说唱——板嗦哩

它是一种故事情节完整的长篇叙事体裁《春香传》、《沈清传》、《兔子传》等 5 个曲目从 18 世纪流传至今。其表演包括唱、说白和形体动作三个基本因素，其中唱占主导地位。它以形象鲜明的旋律咏唱韵文体的诗歌，揭示故事人物的性格和思想感情。其音乐多数采用羽调式的界面调，由鼓手以小鼓伴奏。说白则是以散文朗诵来叙说故事情节和人物间的对话，有的说白略带旋律性

和节奏性。此外说唱者还通过舞蹈化的形体动作来强化其艺术表现力。

6、散调

一种联曲体大型器乐独奏曲。最初由伽倻琴名家金昌祚创造，他的伽倻琴散调确立了这种器乐独奏体裁的基本模式，后来又相继产生了玄琴和大琴等乐器的散调。

散调通常由4段构成，每段相对独立。它们按照固定的长短节奏模式顺序排列。其音乐运用即兴、变奏、模进等方法发展，结构较自由，因此每位演奏者都可以随时给它注入新的活力，增添能发挥乐器性能和演奏技巧的新乐句和乐段。

第二节 东南亚

一、印度尼西亚

被称为“千岛之国”的印度尼西亚共和国以它旖丽的热带风光、遍布各地的名胜古迹、多彩的民俗风情吸引着来自世界各国的观光客，使他们在这片充满着神话色彩的土地上流连忘返。而它那些多姿多彩、散发着南洋情调的传统音乐艺术更使游客们沉醉销魂。每当夜幕降临，从椰林掩映的大小村寨送来飘忽不定、错落有致的音乐时，人们不由得萌发出置身于仙境之感。正因为如此，印尼的传统音乐，特别是甘美兰已成为东方艺术中在世界范围内知名度最高的一种，因而也成为印尼用以招徕旅游者的重要手段。

（一）爪哇与巴厘岛的甘美兰音乐

作为印尼传统音乐文化的集中体现者，甘美兰分布的范围很广，各地的甘美兰的乐器名称、乐队组成、音乐结构都有一定的差异，但它们在音阶、调式、乐器功能、演奏方式等方面又有许多共同或相似之处，而其中最典型体现出这种音乐艺术特点的要数爪哇和巴厘岛的甘美兰。

1、甘美兰与东南亚的锣群文化

甘美兰 (Gamelan) 这个词是爪哇语，它既指以金属敲击乐器为主体的合奏音乐，同时也指演奏这种音乐的乐队。这种乐队组合形式不仅存在于印尼，而且也广泛分布于东南亚的许多国家。由于在这些国家的传统乐队中锣的数量很多，而且在合奏中起着十分重要的作用，所以研究者们称这种具有普遍性的音乐现象为锣群文化。包括印尼在内的东南亚各国的锣与中国汉族的锣形状不同。其吊锣与我国傣族的铓锣相似，边缘较宽，锣面中央有一鼓包，悬挂在木架上演奏，是节奏性乐器；而其水平放置的锣则呈带盖的锅状，单个平放在木支架上的是击节奏用的，而按一定音高顺序将多个锅状锣排列在一个长木架或藤圈上的排锣或围锣则是合奏中的主要旋律乐器。在东南亚各种类型的乐队中印尼甘美兰锣的数量最多，作用最为突出，所以人们把它作为锣群文化的代表。

关于甘美兰的起源，在印尼有这样一个传说：在古时候天神降临爪哇岛，他铸造了一个铜锣，以向众神发号施令。不久诸神反映说，一个锣所发出的信号太简单了。于是又铸造了第二个锣，过了一阵事务增多，两个锣也不够用了。这样天神又铸造了第三个锣，这样由三个锣分别发出的音响便可以组合成各种不同的信息内

容。后来天神率众神离开爪哇，当他们再次回到这块土地时，发现这里已住满了人类。于是他们便敲锣奏乐，与人同乐。这虽然是神话，但却告诉我们一些有关甘美兰历史的事实：第一，甘美兰最早的乐器是锣；第二，锣是由单个向多个发展的；第三，最早锣是为传递信号的，后来才用于奏乐；第四，锣的演奏与祭祀天神有关。

而从考古材料出发，学者们普遍认为东南亚的锣群文化起源于广泛分布在我国西南以及越南、缅甸北部的铜鼓，经过漫长的发展过程演变为东南亚的各种锣，印度尼西亚的甘美兰则是以各种锣为中心再加上其他金属敲击乐器和管弦乐器而构成的大乐队。这种乐器组合形式的最终完成大约是公元 16 世纪的事情。它很快在爪哇、巴厘以及其他一些岛屿普及开来，同时也成为各地苏丹王炫耀权威与财富的重器，其中以梭罗和日惹两个宫廷所收藏的甘美兰最为著名。

2、甘美兰的乐器与乐队

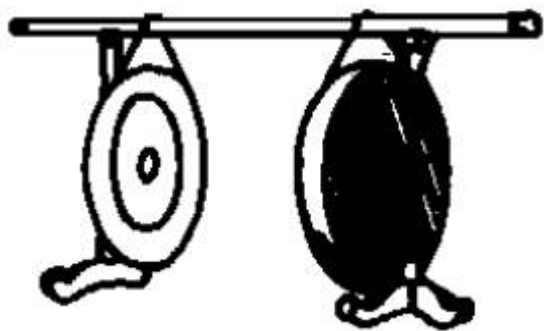
甘美兰乐队的乐器组合因地制宜，通常大型的乐队由以下这些乐器构成。

1) 锣类。

(1) 大吊锣

其形状与我国傣族的铓锣相似，直径为 75 ~ 100 厘米，悬挂在木架上以木槌击奏，常成对使用，两锣之间的音程为 5 度（见图 1）。它在合奏中只有在段落结束时才击奏，但印尼人却把它置于至尊地位，演奏前要向它敬香，赋予它以神秘色彩

图 1 大吊锣



(2) 中吊锣

它的形状与演奏方式与大吊锣相同，只是比它小一些，直径为 45 ~ 75 厘米。通常乐队有 3 个中吊锣。一些乐队还有数量不等的小吊锣。

(3) 锅锣

其形状象一个带盖的锅，单个水平放置在木架上，直径 35 厘米，高 27 厘米，大乐队有 5 ~ 6 个，音高各异（见图 2）。还有一种小锅锣，它的形体比大锅锣略小，声音略高，通常用两个。

以上 3 种都是节奏性乐器

(4) 排锣

它是旋律性乐器，由若干个音高不同的小锅锣，分两排按一定顺序放置在木架上构成（图 3）。奏斯连德罗（5 声）音阶的排锣由 10 个，奏培罗格（7 声）音阶的排锣由 14 个小锅锣组成。在大乐队中这两类排锣又各有高、中、低音之分，彼此相差 8 度。在一些民间乐队中也有将这些锅锣排成一长列的。

2) 排琴类

这是甘美兰乐队中另一类重要乐器。

(1) 木琴

由悬挂在木架上的 21 ~ 22 块长短厚薄不等的木片

或竹板构成，长约 150 厘米，用两根前端呈车轮状的木槌击奏，音域达 3 个 8 度以上，其音色清脆透明，适合演奏各种装饰性音型。

（2）金属排琴

由固定在共鸣箱上的 6~7 块铜或铁板构成，以木槌击奏，音域为 1 个 8 度（图 4）。其音色透亮，穿透力强，宜于在合奏中奏核心旋律。大乐队中金属排琴有最低音、低音、中音和高音四种，彼此相隔 8 度，故音域实际上达四个 8 度。

（3）共鸣筒金属排琴

它有 11~14 块较薄的金属板，每块板下都悬挂一个竹或铁制的共鸣筒，置于一木架上（图 5），音域为两个 8 度左右。它亦有高、中、低音之分。该乐器音色柔和，余音袅袅。

3）管弦乐器

（1）列巴布

甘美兰乐队中唯一的弓弦乐器。它有两根按 5 度定音的丝弦，琴杆细长，共鸣体呈心形，其下方有一支柱，琴弓在弦外。

（2）切连朋

拨弦乐器，结构与演奏方式与我国箏相似。共鸣箱呈木船状，长约 95 厘米，上面有 14 对丝弦，斜置在有四个支脚的木架上（图 7），以右手弹拨，左手按弦。在一些地方还常用它来伴奏民歌。

（3）竖笛

用一根长 30~50 厘米的竹管制成，上开有 4~6 孔，吹口处常缠有一个藤圈，以此调节吹口的大小，演奏方法类似于中国的箫。

4) 鼓类

甘美兰中使用的鼓都是双面鼓，横置于木架上，用双手分别击鼓的两面，左手击强拍，右手则以掌心和指尖击鼓面的不同部位，奏出音色不同的鼓点。在乐队中鼓的作用非常重要，乐曲的开始与结束以及段落的转换都由鼓来指挥。在大乐队中有两个大小不等的鼓。

除了以上这些乐器之外，甘美兰音乐中通常还有一个女声或男声齐唱声部，其发声轻柔飘逸，很自然地与乐器合奏融为一体。

3、音阶与调式

甘美兰使用音律不同的两种音阶，一种是叫斯连德罗的 5 声音阶，另一种是叫培罗格的 7 声音阶。

斯连德罗音阶由三个略大于大 2 度、两个略小于小 3 度的音程构成，听起来接近于中国以及其他一些地区的无半音 5 声音阶，只是觉得某些音不那么“准”罢了。当然所谓准是相对而言的，这样一种音程结构的音阶在印尼人听起来完全是准的。

培罗格音阶的结构要比斯连德罗复杂。粗略地讲它由两个大于大 2 度的和五个大小在小 2 度与大 2 度之间的音程构成，实听起来的感受为。

这两种音阶都各有 3 种帕台特。所谓帕台特首先是调式的意思，但它除了规定调式主音之外还表示旋律型、音域、终止式等意思，它们各自还有特定的表意内容和演奏时辰。

4、音乐结构特点

听过甘美兰的人往往会觉得它是一种既简单又复杂的音乐。说它复杂，是因为这种音乐由许多条不同的旋律线构成，色彩各异的音响此起彼伏错落有致。说它简

单，是因为一首长达几十分钟乃至数小时的乐曲其曲调似乎是固定不变的，它不断循环往复，无始无终。因此我们有必要透视一下这种音乐的独特结构。

1) 复音层叠

甘美兰是由多种乐器合奏并常加有齐唱声部组成的多声音乐。在如此杂色斑斓的音响中我们通过仔细剥离，可以发现四个音响层次。第一是核心旋律层，通常由金属排琴在不同 8 度上奏出。它进行得十分缓慢，但由于这种乐器音色独特，穿透性强，所以在众多声部的重合中仍能清晰地分辨出来。据说在印尼，核心旋律多达 4000 余首，常演奏的也有千余首，它们是构成甘美兰音乐的基本材料。第二是装饰变奏层。由共鸣筒金属排琴、木琴、排锣和切连朋演奏，每种乐器根据各自的性能对核心旋律进行即兴性的加花变奏，由于各乐器演奏的装饰性音型不同，所以当它们重合在一起时音乐就变得复杂起来了。第三是对比层，由竖笛、列巴布和齐唱声部承担。它们围绕核心旋律进行自由的即兴演奏，各自的旋律相对独立，如同几条颜色分明的线条横穿于斑驳陆离的图案之中。第四是节奏层，由各种吊锣、锅状锣和鼓演奏。这样一些层次叠置在一起，音响自然会变得错综复杂。

2) 句逗结构

在刚才谈到的节奏层中，各种锣是在特定的拍子，以特定的顺序击奏的，它们不仅是打拍子，而且还通过各自特有的音响将乐曲划分为大大小小的结构单位，就像在写一篇文章时用逗号、分号、句号将句子、段落清楚地划分开来一样。这些音高不同、音色各异的锣声秩序分明，它们既标明了音乐的句逗，又为合奏增添了更

为丰富的音响层次。

3) 循环曲式

除了一些作为戏剧伴奏的短小场面音乐之外，甘美兰音乐的演奏都带有循环性。每个段落都可以不断反复，大吊锣的每一次击奏标志着一次循环的终结和下一轮循环的开始，如此不断地继续，无始无终，只有当鼓手击出特定的鼓点时才转换演奏新的曲调。据说这种循环性的曲式源出自印尼宗教中“轮回”的观念。

每一首甘美兰乐曲通常都有一段序奏，它将曲中所使用的音阶、旋律型集中地呈示出来，这项任务既可以由乐器独奏，也可以由齐唱来承担。当大吊锣一记响亮的击奏出现，便标志序奏的结束和乐曲的正式演奏开始。每首乐曲的段落数量不固定，但多数有两段。全曲行将结束时速度急剧加快，然后突然慢下来，最后以大吊锣的响亮声音结束全曲。

5、巴厘岛音乐的独特风格

前面讲的是以中爪哇地区为代表的甘美兰音乐的一般特点，每个地区的甘美兰都有自己独特的风格，其中以巴厘岛的最有特色。

巴厘岛位于爪哇的东边，它虽然很小，但其音乐与舞蹈却是世界闻名的。它的文化受到爪哇和印度教的很大影响，同时又具有村社群体文化的鲜明特征，在这里我想将巴厘岛的甘美兰与爪哇岛的作一比较，以说明它风格独特之所在。

人们第一次听到这两地音乐时首先获得的印象便是巴厘甘美兰显得奔放热烈，它的演奏在速度和力度上对比十分明显，音乐的快慢强弱的转换非常突然，有时如疾风暴雨般突如其来，有时又如雨过天晴，瞬间变得风

平浪静，音乐展开极富戏剧性；而爪哇的音乐显得斯文典雅，它的速度与力度变化是逐渐完成的，缺少明显的高潮。其次在巴厘的甘美兰中敲击乐器占绝对支配地位，许多乐队甚至不用管弦乐器。这种乐队奏出的音乐音量很大，显得格外华丽辉煌；在爪哇乐队中虽然多数也是敲击乐器，但管弦乐器作为对比声部作用仍较突出，有些乐曲还由它们来领奏引子，因此整个乐队合奏起来音乐显得比较柔和细腻，第三，巴厘岛音乐在合奏中喜欢采用将几种乐器的音响镶嵌重合在一起的手法，即每件乐器只奏 1~2 个音，数件乐器交错演奏便可构成绵延不断的旋律，这样做的结果使合奏的各声部有机地融为一体；而爪哇音乐各声部都有自己连贯的旋律线条，彼此层次分明，相对独立，第四，巴厘音乐还有一个爪哇所没有的特点，那里的乐队中许多种乐器都是成对或 4 个为一组地使用的，而彼此在定音又略有细小的差别，合奏起来造成一种颤抖起伏感。

6、甘美兰的功能

在印尼，甘美兰是上至王公贵族，下至乡村居民都普遍喜爱的一种艺术，它的创作与表演都与社会生活密不可分地联系在一起。印尼群岛地处热带，物产丰饶，人民谋生不难。他们有充裕的时间去玩甘美兰以作为娱乐。许多村庄从成人到孩子每人都会演奏几种甘美兰乐器，他们可以随时参与到这种音乐的表演之中，每到夜晚，尤其是在节日喜庆时全村人便聚集在一起通宵达旦地奏乐取乐，这时甘美兰的演奏便不仅是一种音乐活动，它已成为整个村庄男女老少的社交场所。

在印尼甘美兰还是与皮影戏和舞蹈共生发展的，它是这两种姐妹艺术演出时不可缺少的伴奏。皮影戏在印

尼叫作“哇扬”，它的题材多数取自印度史诗《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》以及印尼民间传说《潘吉演义》，皮偶的操纵和剧情的解释由一位称作“达朗”的人来承担，而气氛的烘托和剧中人物情感的表达则主要由“达朗”指挥甘美兰乐队来完成，这时所演奏的乐曲，其结构与长短完全取决于剧情的需要。为舞蹈伴奏的甘美兰，它的风格是与不同舞蹈类型相适应的。中爪哇的古典舞作为一种宫廷艺术，为它伴奏的甘美兰乐队规模很大，乐曲风格凝重舒缓；而巴厘的民间舞蹈深受印度文化的影响，舞姿灵活多变，为之伴奏的乐队规模较小，乐器组合也较自由，所奏乐曲很富有戏剧性。

（二）东西方文化结合的产物——克隆钟歌曲

与前面所讲到的甘美兰音乐相比，我国人民更为熟悉的是《梭罗河》、《椰岛之歌》、《哎哟妈妈》等优美动听、充满着南洋情调的印尼歌曲，它们的音调、结构和风格以及伴奏的乐器与甘美兰迥然不同，这样一些歌曲在印尼叫作克隆钟，它们是来自葡萄牙的民间音乐与印尼本土的音乐传统相互融合的产物。

1、克隆钟的由来

16 世纪葡萄牙的商人和传教士作为殖民者率先大批来到印尼群岛，不久西班牙和荷兰人也接踵而来。这些西方国家为争夺这块富饶的殖民地彼此进行了战争，最后葡萄牙人被荷兰人战败，印尼沦为荷兰的殖民地，达 350 年之久。葡萄牙人作为战俘沦落到社会下层，他们被安置在固定的居留地，这些特殊的移民在那里保存了从故土带来的文化，并在当地传统的影响下将它加以发展，克隆钟歌曲就是这种文化演变现象的一个例子。

克隆钟原来是马来语的一个拟声字，意指跳舞蹈时

的脚铃声。它起先被转义为伴奏这种舞蹈的音乐，然后又用来指演奏这些音乐的葡萄牙民间小乐队，它包括长笛、小提琴、6 弦吉他、拨奏的大提琴、三角铁、手鼓和也叫作克隆钟的 5 弦小吉他。这种乐队的音乐家们特别喜欢自弹自唱一种叫作“法多”的葡萄牙民歌，以抒发他们怀念故国的感情，久而久之他们所唱的这些歌也被称为克隆钟了。当他们沦落为流浪艺人之后，这种表现怀乡情调和略带感伤色彩的歌曲随着他们的飘泊在印尼各地逐渐地传播开来，在此过程中印尼人又对它进行了相应的改造，使它本土化，最终变成印尼民族自己的音乐财富。而现在凡是采用这种风格创作的、以这种小乐队伴奏的歌曲统统都称作克隆钟。

2、克隆钟歌曲的特点

现今流行的克隆钟歌曲统一都用印尼国语，歌词多数采用印尼传统的班顿诗体，即四句为一段，句子首尾都押韵，而且喜欢用比兴的手法来增添其生活情趣，《哎哟妈妈》的歌词就是一个典型的例子。

河里青蛙从那里来？

是从那水田向河里流来。

甜蜜爱情从哪里来？

是从那眼睛里到心怀。

歌曲的旋律则与印尼的传统音乐大不相同，它们是用西洋大小调 7 声音阶写成，曲调悠扬，富有抒情色彩。乐句的节奏安排多为前紧后松，即句子开头的几个音时值较短，后几个音拖得较长。其演唱发声松弛，近似于说话。伴奏乐器的配置和演奏上尤其具有特色，小提琴基本上是重复歌唱的声部，好似甘美兰中的核心旋律层；弹奏分解和弦的 6 弦和 5 弦吉他，与主旋律线保持某种

若即若离关系的长笛声部分别构成装饰变奏层和对比层；拨奏的大提琴则与手鼓和三角铁一道模仿锣鼓声，形成节奏层，于是为数不多的几件乐器便奏出了具有南洋情调的多声音乐，它既与歌曲南欧风格的旋律相贴切，又蕴含着印尼本土音乐传统的神韵。

（三）别具情趣的音乐游戏——安格龙

如果说中爪哇和巴厘岛最有特色的乐器是甘美兰中那些大大小小的锣，那么西爪哇最有代表性的则是摇奏竹乐器安格龙。这种乐器虽然在印尼各地，特别是中小学校都可以看到，但玩得最红火的仍是它的发源地西爪哇。

安格龙的结构十分简单，通常就是在竹框架上悬吊两根长短粗细不一的竹筒，其上端削成长舌状、下端呈凹形，它们分别插入框架底部粗竹筒的两个长方形槽内，通过摇奏使悬吊的竹筒撞击槽壁，发出清脆的声音，两根竹筒所发声音彼此相距一个 8 度（见图 8）。一人可以同时持两架摇奏，发两音，这样要演奏一首乐曲就要有 8~9 人乃至数十人参与。说起来安格龙的演奏非常容易，只要手执竹架，左右快速摇动便可以发声。但由于每件乐器只能发一音，合奏起来每个人都必须自始至终保持高度的注意力，以便适时切入，稍不留意就会奏错，破坏乐曲进行。因此参与安格龙演奏可以培养人们的节奏感和集体主义精神。近几十年来它已成为大众娱乐和儿童音乐教育的有力工具。目前印尼全国的多数中小学都有安格龙乐队，它已成为这些学校音乐课程的一项重要内容。一些大城市的旅行社也开设了让观光者参加演奏安格龙的娱乐项目。东南亚其他一些国家也引进了安格龙，将它纳入到学校音乐课中。

为了推广这种独特的民族乐器，现在成套的安格龙已按 12 平均律定音，这样它便可以演奏各种风格的曲目。同时在乐队中还加进了大提琴、手鼓和木琴等其他乐器，从而进一步丰富了它的表现力。

二、泰国

泰国作为东南亚的一个国家，它的音乐文化具有与该地区其他国家许多相似的特征，例如前一节所讲到的锣属乐器的广泛使用，但它自身的历史、地理、民族构成和人文环境又赋予它的传统音乐以显著的独特色彩。以宫廷为中心的泰国古典音乐是在继承柬埔寨吴哥王朝的孟高棉文化基础上，在公元 14 ~ 18 世纪的大城王朝时代形成和发展起来的。从 1782 年延续至今的拉玛王朝一直保持着这一音乐传统。它作为泰国民族文化的象征倍受皇家和政府的保护。泰国中部泰族人的主要聚居区是这种古典音乐的主要流行区域，也是本节所要讲述的重点。它的东北部与老挝相邻，是老族人的居住地，那里是在中国西南地区 and 老挝也广泛流行的排笙音乐的世界。它的北部居住着苗、瑶、拉祜、克伦、傈僳等山地民族，其祖先均来自我国西南，它们的音乐与我国相应民族基本一致，不过间或可以看到缅甸的影响，例如围成半圆形、可奏旋律的套鼓十分盛行。至于南部则是马来人的居住区，其音乐有着与马来西亚及印尼相近的色彩。

（一）中部地区的古典音乐

泰国古典音乐的大多数曲目是为戏剧《拉玛坚》的演出而创作的。该剧取材自印度史诗《罗摩衍那》，全剧

很长，要 400 个小时才能演完，通常只演其片段。在曼谷王朝建立以来的 200 年间音乐家给该剧的重要场次和诗都配上音乐，曲目达 1200 首之多。后来为了演出方便，人们将它们按内容加以分类，每逢演戏就先从剧本中选取所需段落，然后再依剧情按类择曲。久而久之这些表现内容不同的乐曲也被用到日常生活的各种民俗仪式和节日场合，泰国古典音乐分声乐与器乐两种，这里着重谈后者。

1、音阶与调式特点

乍听泰国古典乐队的演奏，人们会觉得音不“准”，其实这正是泰国音乐的音阶特征，因为它用的既不是 12 平均律音阶，也不是中国音乐中常可听到的那种 5 声音阶，而是一种独特的 7 平均律音阶，即将 1 个 8 度划分为 7 等分，然后由这 7 个等音程构成的音阶。如果将它与 12 平均律的 7 声音阶相比较，就不难发现，这两者的 8 度音是完全一致的，4 度和 5 度音也相差不远，而 2 度则比 12 平均律的低 $1/8$ 音，3 度、6 度低 $1/4$ 音，7 度低几乎半音。因此当人们用听惯了西洋或中国音乐的耳朵去听泰国音乐时，自然就会觉得它不“准”了。

不过在实际演奏乐曲时这 7 个音并非同等重要的，泰族风格的乐曲通常仅以其中的 1、2、3、5、6 级音构成，孟高棉风格的乐曲则偶然出现第 4、7 级音，以丰富音乐的色彩或作为转换调高之用。所以泰国音乐听起来仍然表现出明显的 5 声音阶倾向。

泰国乐曲半数以上结束在 do 音上，还有一部分分别是以 re、sol、la 为终止音的，而以 mi 音结束的比较少见。终止音对乐曲调式的构成是有决定性意义的。因此如果用中国音乐的理论术语来表示的话，那么宫调式在

泰国音乐中是最主要的调式，商、羽、徵调式次之，角调式最少。其中除角调式外，其余各调的乐曲均以级进下行结束在主音上。

2、音乐特点

泰国古典音乐的旋律多以循序级进的方式展开，很少出现 3 度以上的跳进。听起来就如同涓涓细流那样平静安稳。乐曲结构十分方整。由若干个（一般为偶数）等长的乐句和乐段构成，各句中的骨干音之间和各句末的结束音之间都显示出一种以 4、5 度音程为轴心的相互呼应关系。加上它的节拍几乎都是二拍子，强弱位置十分固定，并且总是以小钹的两种不同击奏方式准确地将它们表示出来，因而更加强了音乐的平稳感。

其器乐合奏也具有与印尼甘美兰相似的复音层叠的特点，但层次划分不如甘美兰那样清晰，各乐器主要是围绕基本旋律进行加花变奏。由于各自的性能不同，演奏技巧不一，装饰性音型各异，因此合奏起来便形成所谓的“支声复调”（几个声部一起唱奏时，某些声部临时偏离基本旋律而造成的多声效果）。这在一定程度上给四平八稳的旋律增添了一些活跃的因素。

3、乐器与乐队

1) 旋律性打击乐器

（1）围锣

由 16 个小锅状锣平置在一个圆形藤支架上构成，演奏者坐在圆支架内两手执槌击奏。音域为两个 8 度加 2 度。

它有大小之分，小的比大的高一个 8 度。合奏中大围锣主奏基本旋律，小围锣时有加花性变奏。

（2）竹排琴

以 17 ~ 21 块厚竹或木片悬吊在船形共鸣箱上构成，用两根木槌击奏，音域最多达 3 个 8 度（见图 10）。有第一与第二竹排琴之别，前者与围锣一道奏主旋律，后者比前者略低几度，喜奏活泼调皮的音型。

（3）铁排琴

其构造和演奏方式与竹排琴相似，只是琴键为铁制或铜制，亦有第一、第二之分，其功能也与竹排琴同。

2) 节奏性打击乐器

（4）小钹

一对茶碗状的铜钹。有两种击奏方式，一种是敲击时带有向右斜滑动作，发出“ching”的声音，表示弱拍，另一种是一个小钹正好重合地扣击在另一个上，发出“chap”声，表示强拍。

（5）铙锣

其形状和功能与印尼甘美兰中的大吊锣相同。总是在偶数小节的末拍上击奏，表示最强拍（参见图 1）。

（6）塔朋鼓

形似横置的、中腰略粗的桶，两端蒙以皮面，以两手击奏。整个鼓身缠有皮条，以调节鼓面的张力，达到调音的目的，它是乐队的指挥者。

（7）大鼓

形似腰身粗壮的大缸，直立放置，通常成对使用，以两根木槌击奏。

（8）通鼓

形似高脚酒杯状的单面鼓，鼓身用木头或陶土烧制而成。据认为它可能从西亚传入。

（9）手鼓

与许多国家通行的手鼓形状相似，只是边缘上没有

铃或金属片。

3) 管弦乐器

(10) 竖笛

竹制,正面有 6~7 按孔,另有一个蒙以竹膜或薄棉纸的膜孔,在乐队中吹装饰性旋律,有大、中、小之分。

(11) 皮

它是一种硬木制、呈纺锤状的双簧管类乐器,有 6 个按孔,簧舌用一片干棕榈叶浸湿后折叠而成,是后述皮帕特乐队的领奏乐器,亦有大、中、小之别。

(12) 鳄鱼琴

它是一种水平放置、共鸣箱呈椭圆形、琴柄窄长的拨弦乐器,因早期琴柄一端刻成鳄鱼头状而得名。上张有 3 根弦,演奏方式与箏相似。它是后述马何里乐队的领奏乐器之一。

(13) 三弦胡

擦弦乐器。共鸣体用半个椰子壳制成,上蒙以皮面,硬木或象牙制的琴杆插入共鸣体内,其下方伸出一细长支脚。3 根琴弦彼此相隔 4 度。主要用于马何里乐队和伴奏声乐。

(14) 都旺胡

共鸣体用一截短粗竹筒制成,有两根琴弦,结构、定弦和演奏方式与中国二胡相似。

(15) 鸟胡

以半个椰子壳为共鸣体,有两根彼此相隔 5 度的琴弦,其高音弦定音与都旺胡的低音弦相同,两者在乐队中常常配合演奏,一问一答。

4) 乐队

(1) 皮帕特乐队

由“皮”领奏，并加上各种旋律性和节奏性打击乐器的乐队，有大、中、小型之分。

（2）库朗塞乐队

以弦乐器和竖笛加节奏性打击乐器组成，有中、小型两种。

（3）马何里乐队

由前述两种乐队的乐器组合而成，即包括旋律性、节奏性打击乐器和除了“皮”之外的管弦乐器。

（二）东北部地区的民间音乐

与老挝毗邻的泰国东北部地区以排笙音乐闻名。排笙的笙管有 6~18 根不等，分两排插入木制音箱内，另有一吹管伸进音箱，吹起来既能奏出单音旋律，又能产生丰富的和声。其音律与古典音乐的 7 平均律不同，而接近中国的音律，所以听起来“很准”。大部分排笙能发出全音阶的 7 个音，但多数乐曲仍表现出鲜明的 5 声音阶倾向。

排笙群舞是常见的表演形式，演出者边吹边舞，以大幅度的动作、优美的旋律和多彩的和声造成热烈的气氛。它还常为情歌伴奏。这种情歌采用男女对唱形式，旋律大体固定，歌词则是即兴的，常有打情骂俏的内容。排笙还常与其它乐器组成乐队，为舞蹈和歌曲伴奏。

三、菲律宾

在东南亚诸国中菲律宾的音乐显得颇为“与众不同”，因为在该国 90% 以上居民中流行的音乐深受西班牙和美国的影响，在西班牙殖民统治的 300 多年间，菲律宾很长一段时期又是受远在太平洋彼岸的墨西哥总督

府所统辖，因此发端于欧洲，而后又在美洲得到发展的多种音乐形式、体裁、乐器与乐队都曾大量地传入菲律宾，并在人口密集的中部平原地区取代了当地的传统音乐。只有在北部的山区和南部的伊斯兰居民区中仍较完整地保存了本民族的音乐文化。

（一）中部平原地区音乐

这一地区包括吕宋岛南部和米沙鄢群岛，那里是菲律宾政治、经济和文化的中心，在过去曾是西班牙和美国殖民势力最为集中的地方。来自欧洲的音乐及它们的变体已成为当地音乐生活的主流，这些外来的音乐既包括西洋古典音乐、基督教圣咏，也包括民间歌舞曲和通俗音乐，其中最特色并能生动地表现菲律宾人民生活情趣的是民间歌舞曲。典型的体裁叫作“巴里道”。它是一种欢快活泼并常常有幽默诙谐色彩的爱情歌曲，旋律以西洋大小调 7 声音阶写成，以弹拨乐器演奏的简单和弦伴奏，多为稍快的 3 拍子，既可以清唱，也可以边舞边唱。与巴里道形成对比的声乐体裁是“昆迪曼”，它长于表现感伤哀怨的情调，是一种慢 3 拍子的抒情歌曲，旋律多为小调式，进行中时有简单的转调。一些专业作曲家常将它加以改编搬上音乐会舞台，从而成为艺术歌曲性质的曲目，源于西班牙，之后已本土化了的弹拨乐队“朗达亚”在这一地区也十分流行，它由多把音区与音域不同的曼多林和吉他类乐器以及用来拨奏的大提琴组成，并经常加上木琴、铃鼓、定音鼓和三角铁等敲击乐器。它既可演奏圆舞曲、波尔卡等欧洲音乐体裁的曲目。也可以演奏当地的民间舞曲，例如常在世界各地演出的竹竿舞就是由朗达亚乐队伴奏的。传统竹竿舞是模仿长脚鸟在田间跳跃的动作，它以一对或数对长竹

竿相击，舞者利用竹竿分开的瞬间插足跳跃，乐队以轻盈活泼的音乐为表演烘托热烈的气氛。

近几十年来在马尼拉等地竹乐器也十分盛行，由竹琴、竹管、竹笛、竹鼓和竹竖琴组成独特的竹乐队，它可奏出优美的旋律、丰富的和声，尤其是各种竹乐器发出的略带颤抖的音响使人闻之有置身于“仙境”之感。当地人还用竹管制成管风琴，其音色清纯明亮，现在每年都要举办“竹管风琴节”，这项活动已成为该地区音乐生活的重要组成部分。

（二）北部山区的音乐

在吕宋岛北部的群山中散居着伊戈罗特、卡林加、伊富高等菲律宾原住居民，他们保存着古代马来人的部落文化。这些民族的音乐活动通常是群体性的，并与劳动、祭祀、民俗礼仪紧密地联系在一起。他们的歌曲喜欢采用一领众和的表演方式，旋律比较短小，一字一音，音域较窄，多用无半音的5声音阶，其风格与台湾高山族音乐较为接近，都具有某些与南太平洋群岛乃至大洋洲原住居民音乐相一致的特征。这里也是铎群文化的分布区，不过当地用的是与中国铎形状一样的平面铎，而不是前述印尼和泰国的那种铎或锅状铎。几面铎组成一个乐队，每人演奏一面，以手掌或槌子敲击，这些铎音高不固定，所以不能演奏旋律，但可以奏出复杂的节奏，常用于祭祀仪式和伴奏舞蹈。在当地的部落社会中铎还可以用作嫁妆、换取牲畜，甚至抵押房屋地产。除此之外还有用鼻子吹奏的笛子、口簧、竹筒、鼓和形状不一的弹拨乐器，它们多数是用竹子制作的。

（三）南部穆斯林地区的音乐

在菲律宾南部的棉兰老岛和苏禄岛居住着100多万

信仰伊斯兰教的居民。那里的歌曲演唱声音高亢，喜用拖腔，一字多音，富于装饰，具有阿拉伯音乐的韵味，与北方部落简单古朴的歌曲大异其趣。当地流行的锣与印尼相似，叫作“库林当”，由8个锅状锣平放在木架上，排列成一行，用两根木槌击奏，据说它就是从印尼和马来西亚传入的。这种锣多数按印尼无半音的斯连德罗音阶定音，音色清亮，能奏出优美的旋律。它与几面铙锣和鼓组成菲律宾著名的锣乐队，常用来伴奏舞蹈或用于驱魔治病的巫术仪式。近年来一些菲律宾专业作曲家也为这种锣乐队创作乐曲，因此，它作为一种民族音乐传统，影响已遍及全国。南方流行的乐器还有口簧、横笛、鼓和2弦弹拨乐器卡恰皮等。

第三节 南亚

一、印度

大家对印度音乐可能并不陌生，印度影视片中通常都有大段的歌舞表演，那些时而缠绵哀怨，时而诙谐幽默的旋律往往能给人留下深刻的印象。这些通过影视艺术传达给观众的印度音乐虽然已在相当大程度上商业化了，但仍可以从中了解印度传统音乐艺术的基本特征：缠绕着几个骨干音上下迂回、曲折进行的旋律，各种滑音和装饰性音型的点缀，始终伴随着曲调的持续音，富于变化的鼓点以及情韵浓郁、略带鼻音的歌唱，所有这一切正是构成印度传统音乐的基本因素。当然，作为人类文明古国之一的印度，音乐艺术的魅力远不限于这些

外在的因素。在古代它之所以能辐射到东南亚、东亚和中亚的广大地区，在当今它之所以仍能在世界音乐文化中占有重要的地位，这是因为它蕴含着经过数千年积淀的、精深博大的哲学与宗教内涵，而要真正理解它，就必须了解印度传统音乐的历史渊源、基本结构原理，与哲学、宗教和其他艺术门类的血肉联系。由于印度音乐对南亚次大陆其他国家的影响极大，所以掌握了印度音乐的基本知识，同时也就获得了欣赏整个南亚地区音乐的钥匙。

（一）音乐历史简述

据说印度最古老的居民是维达人。由于时代过于久远，他们古代音乐的情况已无据可考，但至今在德干高原和斯里兰卡的偏远地区仍散居着少数生产力水平很低的维达人，他们的音乐十分古朴，歌唱接近于语言，音域很窄，只有 2~3 个音的旋律不断地反复，没有固定的节奏，这种原始的音乐形态也许可以在某种意义上看作是印度最古老音乐的遗风。

现今多数居住在南方的达罗毗荼人也是印度的土著居民，早在公元前 3000 年左右，他们就已创造了包括农耕、饲养和城市建设在内的印度河文明。虽然在音乐方面没留下多少遗迹，但从后述明显区别于北方的南印度古典音乐中大概也可以或多或少地了解到一些古代达罗毗荼人音乐的特点。

大约在公元前 2000 年，来自伊朗高原的雅利安人进入南亚次大陆，在近千年中他们的势力从印度河流域逐渐向恒河流域推移，印度古典音乐就是发端于这一时代的，史称“吠陀赞歌”时期。所谓“吠陀”是印度最古老的宗教文献和文学作品的总称（共四部），最早的集子

叫《梨俱吠陀》,共收有诗歌 1028 首。而稍晚产生的《娑摩吠陀》是一部配曲演唱的歌集,由指定的婆罗门(印度古代宗教之一,印度教的前身)祭司按高、低、中 3 种音调诵唱,旋律多半音进行,用维纳琴伴奏。《夜柔吠陀》还详细地记载了如何进行这种音乐祭祀仪式。直到今天印度人仍把他们的古典音乐视为“人奉献给神的艺术”。

公元前 6 世纪起至公元后几世纪间成书的印度两大史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》是用古典梵文写成的,它们对印度音乐乃至整个南亚和东南亚文化的发展产生了难以估量的影响,成为 1000 多年间音乐舞蹈艺术取之不尽用之不竭的源泉。其中《罗摩衍那》还记载了印度最古老的“萨”和“玛”两种音阶的构成、歌唱时所用的 3 种音调、7 种调式以及 7 种拉斯(韵味与情绪)。完成于公元 2 世纪的《乐舞论》系统地记述了印度古代戏剧、音乐、舞蹈的风格特点和表演方式,它的出现标志印度古典音乐已发展到相当成熟的阶段,并已形成了完善的理论体系。书中提出的乐器分类基本原则现今已被国际民族音乐理论界普遍采用。

从公元 1 世纪起随着印度人的大批迁徙、商业贸易的频繁往来和宗教的向外传播,印度音乐开始传到中国、东南亚。中国隋代七部和九部乐中的天竺伎就是被吸收到中国宫廷的印度音乐。相传唐玄宗所作的《霓裳羽衣曲》的后半直接采用了印度的《婆罗门曲》。与此同时外来文化在不同时期也对印度音乐的发展产生了不同程度的影响,其中波斯的影响尤为明显。公元 11 世纪左右印度北部开始受到穆斯林突厥军队的频繁入侵,他们也带来了波斯和阿拉伯音乐和乐器。从 14 世纪起在多位苏丹

王的倡导下，印度北方音乐逐渐摆脱宗教的束缚而变得世俗化，其风格与表演方式也随之发生明显变化。而南方的卡那提克音乐却较少受外来影响，基本保留了古代的风貌。这样一来印度音乐便分化为南北两大系统并一直维持到现在。

16 世纪信奉伊斯兰教的贴木儿后裔在德里建立了著名的莫卧儿帝国，其历代君主都十分喜爱音乐。在此前后，古典音乐从宫廷和上层社会向民间普及，乐坛人才辈出，产生胡斯陆和丹森等杰出音乐家。前者率先以大众化语言——印地语取代玄奥难解的梵语作为古典歌曲的歌词，有力地推动了古典音乐的世俗化；他改革了印度最重要的乐器西塔尔琴，扩展了它的表现力；他还创造了一些新拉格（见后述），并确定了北印度最重要的音乐体裁克亚尔。后者的主要贡献是创造和普及了一些新拉格，改革了从波斯传来的拉弦乐器拉巴布，他是苏丹宫廷的首席乐师，在印度至今仍流传着他能以音乐呼风唤雨的故事。

18 世纪以后印度沦为英国殖民地，其传统音乐一度衰落，但在南方古典音乐仍继续得到发展，产生了特亚格拉贾、狄克西塔尔和沙斯特里三位著名音乐家，他们的作品成为南方古典音乐的重要组成部分。从 19 世纪末起泰戈尔等为民族音乐传统的复兴作出了重要贡献。1947 年印度独立后政府和民间对民族音乐倍加重视和保护，许多濒于失传的乐曲和乐器经过挖掘整理重新焕发出生命力。直至今日，印度传统音乐艺术仍然在群众音乐生活中居主导地位。通过著名音乐家拉维·香卡等人的努力，印度音乐已走上国际舞台，在许多国家得到广泛传播。

（二）印度传统音乐构成的三大要素

印度传统音乐的表演具有很强的即兴性，但并不是完全随意的，无论是什么体裁的乐曲都必须以拉格、塔拉和持续音这三大要素作为基础。

1、拉格

“拉格”被称为印度古典音乐的灵魂。在某种意义上讲，这种古典音乐的最主要特点就表现出以拉格为基础的即兴演唱演奏上。然而到底拉格是什么这一看起来很简单的问题却不是几句话能回答得清楚的，因为无论在中国，还是在欧洲的音乐中都无法找出一个与之相对应的概念。因此要了解拉格就必须从多方面对这一音乐现象进行剖析。

1) 什么是拉格

拉格(Raga)一词是梵语，最早见于6世纪的梵文书中，意为色彩、情绪。印度古代音乐文献称“拉格是一种特殊组合的音响，它的音符和旋律运动象装饰品一样令人陶醉”。这种解释只是人们对依据拉格演奏的音乐的一种感性印象。近代人更多是把它作为一种具有调式意义的旋律程式。这恐怕是印度拉格外在和最基本的特征，但并不能包容它所蕴含的全部意义。尽管长期以来许多人对这种音乐现象作过各种令人扑朔迷离的演绎，但剥离包裹着它的一些神秘色彩，仍可以显现出其构成的几个最基本的原则。

(1) 每种拉格都有相应的、由5~9个音依一定次序排列的音阶，它们的上行和下行可以相同也可以不同。与欧洲大小调音阶形成明显区别的是，印度拉格常用的几种音阶中小2度音程居多，增2度次之，而大2度往往只有1~2个(见谱例14、15)。因此只要印度音乐家

在演奏乐曲之前为给乐器调音而奏 1~2 次该曲所用的音阶，它的特殊韵味就已清晰地飘散出来了。

(2) 拉格中出现的音在乐曲中都有各自特定的功能，大致可分为四类。第一是主音，它在拉格中起主要作用，经常使用，并以各种手段去强调它，从而体现出该拉格的特性。第二是协和音，与主音相隔四度或五度，它在乐曲中起比较重要的作用，居支撑主音的地位。第三是基础音，指音阶的起始音，它通常并不是主音。第四是辅助音，在曲中只是作为经过音或装饰音使用。此外尚有少量的不协和音，由于被认为与主音不协调，所以尽量少用或不用。虽然有些拉格的音阶结构完全相同，但由于各音的功能次序不同，因而成为不同的拉格。

(3) 每种拉格都有各自强调的音组合与运动形式，也就是通常所说的旋律型，它们作为拉格的有机组成部分大体上是固定的。例如在阿斯瓦利拉格中 $c——^b e——^b d——c$ ， $^b d——f——g$ 等音型最为常用。但在即兴演唱演奏过程中音乐家往往喜欢将这些旋律型加以变化使用，将其中某些音降低或升高，或者通过手指的轻轻滑动使某个音高发生细微变化，从而达到丰富拉格表现力的目的。

(4) 在印度音乐中装饰是十分重要的，正如前述的古代理论名著《乐舞论》所说：“一首旋律没有了装饰就好像夜里没有了月亮，河里没有流水，树上没有花朵，妇女没有珠宝。”经过长期的发展，印度音乐已形成了一种装饰系统，它包括 15 种装饰音和多种装饰句。而每一种拉格都有各自固定的装饰音和装饰句，这的确就象某位女士经常喜欢戴某几样首饰那样。

(5) 按照印度的美学理论，每一种拉格还与一种特

定的拉斯相联系。所谓“拉斯”古梵语中是“韵味”的意思，现在主要是指审美过程中的特殊心理体验或情绪，包括音乐在内的表演艺术都要表现拉斯。印度人把拉斯大体划分为9种：爱情、幽默、悲哀、愤怒、英勇、厌恶、恐怖、惊奇、平静，每一种拉格都至少要表现一种拉斯。在印度音乐理论中音阶中的每个音也都被赋予了不同的表现内容，例如第一音“Sa”表现宁静，第二音“Re”表现英勇豪迈，第五音“Pa”表现欢乐等，所以拉格必须根据它所要表现的拉斯而对这些音进行取舍与组合。给音阶中的不同音和不同的调式加上各种表情色彩，这在人类音乐的历史上并不鲜见，例如在西方赋予大小调以不同的性格等，但将它们如此绝对化地加以组合应用的情况则确实不多。

（6）依照传统，拉格的使用还与印度的6个季节（春、雨、夏、秋、凉、冬季）和一天中的各个时辰联系在一起。印度人认为某种拉格只有在规定的季节和时辰演出才能发挥其功效，这一传统可能是受古代宗教思想的影响。目前北印度仍遵循拉格的时间规定，而南方音乐已不再注意这一点了。

以上几点只是从拉格这种音乐现象中概括出来的基本原则。每种拉格提供给音乐家的只是构成旋律的框架和特殊的情绪规定，而要将这些变为千变万化、有血有肉的音乐则要靠音乐家的即兴创作才能。正象小提琴制作大师在乐器的材料和样式受到严格规定的情况下，能够在音孔和琴头的微妙雕刻中给自己的作品留下个人的印记那样，印度的音乐大师同样也可以在既定的拉格规范中通过即兴表演展示自己的创作才华。

2) 拉格的类型

拉格的数量很多,有的书称有几千种。自 14 世纪形成南北两种音乐体系之后,两地拉格在数量和名称上也不一致,因而要统计其确切的数量是很难的。不过常用的拉格并不太多,北印度约有 50 个。南印度略多一些,为了整理和使用方便,人们对两地的拉格进行分类,北印度分为 10 种主要拉格,南印度分为 23 种主要拉格和数量更多的次要拉格。而在北印度最流行的有两种,下面是这两种拉格的音阶、旋律框架及相应的拉斯和表演时间。

在南印度有一种流行的拉格,其音阶和表现情绪及演出时辰与北方的拜拉夫拉格完全一致,它叫作“马亚马拉夫格乌拉”,在南方以它为基础演化出无数民歌的旋律。另一种流行拉格是“托迪”,其特点是旋律上行时略去第 5 级音,形成从 f —— $^b a$ 的小 3 度跳进这种特征性音程,下行时则出现短暂的 5 级音。

在南印度谈到拉格时往往实际上指的是一种音阶序列,而作为旋律框架意义上的拉格则多寓于各个具体的作品之中。

3) 拉格音乐的结构

拉格提供的不仅是一种旋律框架,在印度古典音乐中拉格还意味着按一定逻辑关系组成的音乐基本结构,它包括以下几个部分。

引子,称作阿拉普,是一种慢速的散板。它的主要作用是将该曲所用拉格的基本特征和个性逐渐地呈示在听众面前,并引起他们产生相应的情绪。这一段通常从主音开始,然后缓慢地渐次逐级上行到高 8 度主音,再经过中音区进入较低的音区。在这过程中多次出现以后段落中经常使用的旋律型。阿拉普在古代是一种向神

灵祈祷的形式，因而其音乐通常都是庄严肃穆的，没有装饰，除以弹布拉琴奏持续音外，也没有其他乐器伴奏。有时阿拉普的唱奏能持续半小时之久。当节奏性乐器鼓加入进来时阿拉普即告结束。

正式演奏的第一部分叫作斯塔伊，它是一个呈示性的段落，旋律围绕着主音在中音区或低音区进行。第二部分是变奏性的，称为安塔拉，常从主音的上4度或5度音开始，中间往往即兴唱奏出短小的装饰性音型。第三部分是展开性的，叫作桑贾利，对前两部分主题进行综合、变化和发展，在这里表演者可以充分发挥他的技巧和创造性，喉音唱法和滑音技术使用得很普遍。第四部分叫阿波基，是陶醉的意思，在这部分中音乐达到高潮，音域扩展到3个8度。旋律的唱奏者与鼓手竞相炫耀技巧，音乐显得格外热烈，扣人心弦，最后两者嘎然停在同一拍上。

现在的表演往往并非将以上部分全部奏完，而只选用其中的两部分。

4) 拉格细密画

印度人长于形象思维，无论神秘的宗教教义、深奥的哲学思想，还是错综复杂的历史，他们都喜欢用形象生动的故事形式将它们表达出来。同样他们也将无形的、难以捉摸的拉格音乐诉之于图象，其结果就是产生了一种将音乐与美术融为一体的拉格细密画。所谓细密画是指作为书籍插图或在徽章、匣子、象牙板上绘制的小型肖像画或装饰画，一度曾在许多国家流行。印度的细密画主要由其壁画演变而来，同时也受到了波斯画风的影响。而拉格细密画的题材则是来自音乐中各种拉格所表现的意境，如前所述印度人认为每一种拉格都有具象的

形式和美学结构，通过诗人和音乐家的描述，它可以变为视觉形象，然后画家再把它绘制出来，所以人们称它为“看得见的音乐”。其实从音乐转化为绘画的过程往往是以文学为媒介的，画家通常要依赖诗歌和散文对音乐的描述来作画，因此更确切地说拉格细密画是音乐、文学、美术三位一体的艺术。

例如有一幅作于 18 世纪初的、称作“米格拉格”的画。依照传统这是一种求雨的拉格，它以其强烈、明亮的音响表现大雨的威力和久旱逢雨的喜悦心情，一般应在 7~8 月份表演。在一本古代音乐著作中则这样描写：他遍身如同碧绿的荷叶，面庞美如明月，黄色的衣裳披在他身上，他向上苍祈祷甘露……。这幅画正是以此为内容的。画面正中印度教的克里希纳神与少女跳舞，他身挂维纳琴，旁边有另一少女击鼓以象征雷声，背景是树木花草，天上是乌云和闪电。

2、塔拉

塔拉是印度传统音乐构成的另一要素，是印度人对节奏、节拍的总称。它在音乐中的地位和作用有一本书曾这样形象地写道：“脸是人身体的主要部分、鼻子是脸的中心，一首歌没有节奏就像脸上没有鼻子。”印度的节奏体系相当复杂，总共有 100 多种，常用的约有 15~20 种。作为节拍周期的塔拉最短的有 3 拍，最长的达 128 拍，而较长的周期实际上是由若干个较短的节拍单位构成的，例如 14 拍的周期由 3+4+3+4 拍，16 拍由 4+4+4+4 拍组成。一个周期中每个节拍单位的首拍都有特定的不同称谓，并以拍手或摇动右手来标明。在每个长的周期中无论中间的节拍变化多么纷繁，最终都必须准确无误地循环到开头的最强拍上。这一点是即兴演唱演

奏者和伴奏的鼓手必须具备的能力。

最常用的塔拉有以下几种。

(1) 艾克塔拉, 12 拍, 分为 $4 + 4 + 2 + 2$

(2) 塔马尔, 14 拍, 通常划分为 $5 + 2 + 3 + 4$ 或 $3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2$, 其区别在重音的多少和位置不同。

(3) 达德拉, 6 拍, 分为 $3 + 3$ 。常用于轻古典音乐、民间音乐和宗教歌曲中。

(4) 丁塔拉, 16 拍, 分为 $4 + 4 + 4 + 4$, 常用于北方古典声乐体裁克亚尔中。

除此之外还有一些奇数节拍, 如 9 拍、11 拍、13 拍、15 拍、17 拍等, 其划分方式为前面都以 1 拍为单位计数, 而最后 3 拍则以 1 拍半为单位。

3) 持续音

在印度的古典音乐表演过程中, 自始至终都有持续音伴随着, 在音乐构成中它的作用虽然不如拉格和塔拉那么突出, 但也是不可缺少的, 而且作为一种带有普遍性的音乐现象也是印度所特有的。通过它的存在给单旋律的音乐增添了一点多声部的色彩。

持续音大概最早出现在 17 世纪末。无论在南方还是北方演奏持续音的乐器都是弹布拉(见后述)。它只弹奏空弦, 通常由歌唱家本人或其学生来承担。

(三) 北方与南方的音乐体系

古代全印度只有一种古典音乐体系, 它与宗教关系密切。大约从 13 世纪起来自西亚的音乐影响逐渐增强, 杰出音乐家胡斯陆改革了原有的音乐, 将它引往非宗教的、世俗性的方向发展, 从而增强了它的娱乐性功能。他还创制了后来成为北印度主要乐器的西塔尔琴(见后述, 图 14)。从他开始经过 600 多年的发展和革新, 形

成了与古代传统不同的、相对独立的音乐体系，通常称它为印度斯坦音乐。而南方则继续保持传统，并在 15 世纪左右由音乐家普兰达拉达萨将它系统化，被称作卡纳提克音乐。

下面就将北方与南方这两大体系的音乐特点作一比较，以便大家能区分它们的差别。

前者强调音乐的审美娱乐功能；后者重视音乐的道德和宗教的教化作用。

前者以拉格为旋律框架，并以此为基础创作音乐，乐曲演出也较严格遵循有关拉格的时辰规定；后者更多是把拉格作为一种调式音阶来对待，更注重具体作品的创作，对时辰规定遵守得不那么严格。

前者在音乐表演中即兴成份很强，音乐家自由发挥余地较大；后者音乐结构较严谨，虽然亦可即兴，但不甚自由。

前者大量使用装饰音、装饰句，旋律显得格外华丽；后者较少装饰，但喜欢用起伏较快的颤音。

前者常用乐器是西塔尔琴、萨朗基琴和塔布拉鼓（见后述）；后者喜用维纳琴、小提琴和木丹加鼓。

两者的音乐体裁不同。

（四）主要音乐体裁

1、北印度

北方印度斯坦体系的音乐包括古典和轻古典两类。古典音乐的主要体裁有德鲁帕特和克亚尔。

1) 德鲁帕特

它是北印度现存最古老的声乐体裁，早期是用于颂神的，后来增加了世俗性内容。其歌词以没有固定格律的若干首四行诗为基础。音乐包括斯塔伊（呈示）、安塔

拉(变化)、桑贾利(展开)和阿波基(陶醉)四部分(见前面“拉格音乐的结构”一节)现在往往只唱前两部分并加上引子阿拉普。德鲁帕特由男声独唱或两人齐唱,用弹布拉琴和鼓伴奏,音乐通常比较严肃庄重。

还有一种结构与它相近的声乐体裁叫作达马尔,常在春天的洒红节上演唱。内容多描写印度教克里希纳神与挤奶女郎拉达的嬉戏,富有浪漫色彩。它的音乐较为欢快诙谐,节奏性也较强。

2) 克亚尔

这个词来自波斯语,意为随想。其内容比较广泛,音乐优美精致,长于表达细腻的感情具有女性特点。被称为印度音乐中的美声。其结构特点是引子较短,接着是呈示和变化两部分,即兴部分在最后。全曲均以塔布拉鼓伴奏。根据风格它分为大小两种。大克亚尔速度较慢,但音域较宽,装饰音丰富;小克亚尔速度快,适于炫耀华丽的演唱技巧。

轻古典音乐的体裁包括。

3) 图姆里

这个词原是拟声语,意为舞蹈者的跺脚声。其歌词多描述克里希纳神与挤奶女郎拉达的爱情故事,尤其是表达恋人分离的痛苦和渴望爱人归来的心情。它的旋律优美典雅,大量运用装饰性滑音,是庄重的古典音乐与纯朴抒情的民间音乐的结合体。它没有冗长的引子,音乐从一开始就很活泼。共有两部分,第二部分音区较高。男女皆可演唱。

4) 伯杰恩

一种具有神秘色彩的宗教颂歌。原来是在15世纪的宗教虔诚运动中由游方僧人演唱的。它的音乐比较单纯,

但优秀的歌唱家通过运用精巧的表演手段和倾注强烈的感情使它变为有艺术感染力的作品。

5) 格扎尔

原来是一种波斯风格的情歌，现在有时也包含哲学性、政治性内容。歌词采用对句形式，每一对句的意思相对独立。歌曲结构小巧精致旋律轻盈活泼，常用比较单纯的 6 拍或 8 拍节奏，以萨朗基琴、风琴、弹布拉琴和塔布拉鼓伴奏。它是北印度最流行的轻古典音乐体裁，在电影中也常演唱它。

2、南印度

在南方经常举行舞蹈音乐会，因此便产生了一些歌舞性的体裁。

1) 瓦纳姆

分音乐会表演的塔纳·瓦纳姆和舞蹈晚会演出的帕达·瓦纳姆。其歌词内容或是向神祷告，或是与爱情有关。其音乐有 3 个基本段落。第一段用中音区较低的 4 音列和低音区的一些音；第二段用中音区较高的 4 音列及高音区的一些音，结束之后用一个没有歌词，只唱印度音名的经过句向下一段过渡；第三段之后亦以一个类似的句子结束全曲。音乐会的瓦纳姆为中速。舞蹈晚会的为慢速，舞蹈的动作直接展示歌词内容。

2) 克尔提

它是南印度最主要的音乐体裁，歌词内容广泛，由作曲家谱写的克尔提有 1000 余首。它亦由 3 个基本部分构成，第一段之前有一个不长的引子，基本段落之间插入一个变奏段，它是前面音乐主题的变化与发展，最后甚至变化得与前面主题全然不同。

3) 拉格姆—塔纳姆—帕拉维

它是一种声乐与器乐兼用的体裁。作为声乐体裁时以小提琴、弹布拉和鼓以及陶罐伴奏。它也有 3 部分，开始时由歌手唱出短小缓慢的引子，呈示所用拉格的音乐轮廓，小提琴重复声乐的乐句，歌手唱完后小提琴手进行即兴演奏。第二部分音乐开始带有某种律动性，速度渐快。第三部分是固定节奏的。在音乐进行中歌手、小提琴手和鼓手之间一答一问，相互模仿。由于演奏是即兴性的，所以要求音乐家具有良好的记忆力。在第三部分中还可以插入一种由不同拉格连接在一起表演的“拉格之环”和几种不同节拍周期连在一起的“塔拉之环”，最后当然都要回到原来的拉格和塔拉。采用这种手段可以极大地扩展音乐的表现力，同时也是对音乐家素质的考验。

（五）主要乐器

印度乐器种类繁多，同一乐器在不同地区和民族中名称也不同。除作为声乐和舞蹈伴奏外，这些乐器也用来独奏或小型合奏，在印度几乎没有大型的传统乐队，这一点是与东亚和东南亚明显不同的。

1、弦乐器

1) 维纳

它是印度最古老和最有代表性的乐器，种类很多，概括起来可分为南方与北方两类。

南维纳亦称“鲁德拉·维纳”。它的共鸣体呈半球形，是用一块整木头雕挖而成的，上有若干音孔，其边缘以象牙装饰，琴马立在面板上。四根主琴弦架在琴马上，经过指板延伸到向后弯曲的琴颈。琴颈末端有一雕刻精美的琴头。靠琴颈一侧的指板下方有一小葫芦，用来加强共鸣。另外还有 3 根系在指板边缘弦轴上的共鸣

弦。现代南维纳有 20 ~ 24 个品种,可奏出两个 8 度内的全部半音。该乐器全长 105 厘米左右。以右手拇指和食指弹奏主弦,小指拨共鸣弦,左手按弦。

北维纳又称作“丙”,其结构与南维纳有所不同。它是在一根琴杆两端各固定一个大葫芦,演奏时将一个葫芦置于左肩上,另一葫芦放在右膝上或右腿旁,用右手弹奏、左手按弦。其琴弦的配置与南维纳相同。

有时人们也用“维纳”来泛指印度的各种弦乐器。

2) 西塔尔

它是当今印度最流行的乐器,属长颈弹拨乐器类,全长 90 厘米左右。它的共鸣体是半个蒙有薄木面板的大葫芦,琴颈既宽又长,指板上有 20 多个环状金属品,可自由移动,以便于演奏不同的拉格。有 7 根主弦,其中 4 根奏旋律,其余 3 根奏低音,另外还有 10 余根共鸣弦。有的西塔尔琴颈上端还装有一个小葫芦以增强共鸣(见图 14)。西塔尔的音色柔美,既能奏出如歌的抒情音调,又能弹出舞蹈性节奏。

(3) 弹布拉

其名称来自波斯语。外形与西塔尔相近,但面板略为隆起,两个弦轴在正面,两个在侧面,有 4 根弦,没有品。它不奏旋律,只弹空弦,以产生持续音。

(4) 萨朗基

弓弦乐器,以一块硬木雕挖制成。共鸣体底部呈长方形,上方两侧向内凹,其正面的下半部分蒙一块小羊皮,上有琴马。4 根琴弦张在其上,此外还有 10 ~ 20 根共鸣弦。常用来为歌曲和舞蹈伴奏和独奏。

2、管乐器

1) 笛

印度早期的笛子是竖笛，据说现在通行的横笛是由中国传去的。多少个世纪以来印度人一直喜欢把他们所崇拜的克里希纳神描绘为吹横笛的顽童形象。现在北印度的笛子开 7 个音孔，南印度的笛子开 8 个音孔。

2) 唢呐

流行于南印度的称作纳格斯伐拉姆，过去是印度教寺庙乐器，近年来逐渐世俗化。它长约 60 ~ 90 厘米，通常正面有 8 孔，两侧各有 2 孔。北印度的唢呐较短小，约 30 ~ 45 厘米，有 7 个音孔和两个调音孔。这两种唢呐独奏时通常有另一支音孔较少的双簧管类乐器奏持续音。

3) 蛇笛

它的上部是一个装有哨片的长吹嘴，与一个空葫芦相通，葫芦下面又插入两支平行的竹管，其中一支有 6 ~ 7 孔，奏旋律，另一支音孔较少，奏持续音。是艺人耍蛇时吹奏的。

3、 敲击乐器

1) 鼓

在印度，鼓是掌握塔拉的乐器，地位十分重要。最常用的鼓叫塔布拉，它是一对单面鼓，鼓身均呈碗状，木制，以羊皮为鼓面，用皮条绷紧，鼓身与皮条之间塞有木条，用来调节鼓面的松紧。右边一鼓发高音，左边的发低音，由一人用双手演奏。两鼓的鼓面上都涂有一种特制胶泥，称作鼓眼，用来消除杂音，使鼓声更纯厚。这种鼓能奏出多变的音色和音高，极富表现力，可以用来独奏。

木丹加鼓据说是印度最古老的鼓，主要流行于南印度。它是双面鼓，鼓身用一块整木头制成，鼓腰略粗，

两端蒙羊皮面，调音方式与塔布拉鼓相同。

2) 陶罐

称作格塔姆。其中间部分略为凸出，敲击罐的不同部位可发出不同音色的音响，常与木丹加鼓合奏或为其他乐器伴奏。有时在音乐进行中演奏者把罐抛向空中，把它接住后继续原节奏型演奏。乐曲将结束时再次把它抛向空中，最后一拍罐正好落地，发出破裂声，产生惊人的效果。

第四节 西亚北非

一、阿拉伯地区

这一部分所讲述的内容涉及东起阿拉伯半岛和伊朗与伊拉克边界，西临大西洋，北至地中海南岸，南界撒哈拉沙漠这一跨亚、非两大洲的广大地区，包括 20 个国家，居住着近两亿人口。由于这里讲阿拉伯语的居民占绝大多数，包括音乐在内的传统文化同大于异，所以我把它们作为一个整体来叙述，重点是讲其音乐的共同特征，当然在介绍音乐体裁时也会讲到某些国家特有的东西。

此外需要说明一点，这一地区的音乐历史并不是从阿拉伯人成为这里的主要民族时才开始的。众所周知，位于西亚的两河流域和位于北非的古埃及是人类古代文明的重要发祥地。从现今已发现的文字、乐器、绘画、雕塑和少量乐谱判断，它们的音乐文化至少可以追溯到距今约 5000 年前的上古时代，它们在音乐上创造的辉煌

成就并没有因其衰亡而泯灭，它一方面被波斯和希腊罗马人所继承，另一方面继续保存于民间，成为公元 7 世纪建立的阿拉伯帝国音乐的重要基础。因此我们在叙述这一地区音乐历史时应该从这个更为久远的年代开始。

（一）音乐历史简述

阿拉伯地区的音乐历史可以伊斯兰教的创建为界分为前后两大时代。

1、先伊斯兰时代

1) 两河流域

远在公元前 4300 ~ 3500 年间，西亚的幼发拉底和底格里斯两河流域已进入文明时代，出现了苏美尔人的城市。公元前 3100 年左右，它们发展为城邦。我们迄今所知的该地区最早的音乐文化就产生在这一时期。由于时代久远，乐器这种有形的物质文化成为我们了解当时音乐的最重要依据。从出土的材料看，那时已大量使用弦乐器、管乐器及各种敲击乐器，而且标志音乐发展水平的弦乐器在音乐活动中居突出地位。当时的弦乐器有竖琴和里拉琴。最早的竖琴呈弓形，有 3 根弦，后产生出多种样式，弦数增至 15 根。现藏于伦敦博物馆的一个苏美尔人在公元前 2450 年左右制作的船形竖琴，其造型与工艺之精美令人惊叹。

里拉琴一般有 7 ~ 11 弦，常以象征农耕文化的牛首装饰，多置于膝上以双手弹奏，是现今作为音乐徽记的希腊里拉琴的原型。

管乐器包括横笛、竖笛、双管笛、双簧管和号。其中竖笛和双管笛现在仍是该地区最主要的管乐器。敲击乐器则有锅状鼓、铃鼓、串铃和拍子板等。声乐体裁有颂扬神和英雄的赞歌和娱乐性歌曲，均以乐器伴奏。若

干首歌曲还可以联缀成套曲。

约在公元前 2000 年该地区进入帝国时代,先后崛起了亚述和巴比伦帝国,一直绵延了 1400 年。它们继承和发展了前代的音乐传统。弦乐器方面竖琴和里拉琴又产生了新的样式,并且出现了各种类型的长颈弹拨乐器,它们都有一圆形或椭圆形的共鸣体,皮蒙面,有一根细长的琴杆,系有 1~3 弦,以拨子弹奏。此外还出现了呈高脚杯状的鼓和钟及铙钹等。随着科学的发展,以数学为基础的音响学应运而生。通过演奏弦乐器人们逐渐认识到按照 1 2、2 3、3 4、4 5、5 6 这些弦长比例关系可奏出 8 度、5 度、4 度和约为大、小 3 度的音程。在公元前 14~12 世纪已使用 7 声音阶,并形成相应的调式体系。后来古希腊毕达哥拉斯的音响学理论显然与它是一脉相承的。出土文物表明,最晚在公元前 8 世纪已出现用楔形文字记录音乐的乐谱。

2) 尼罗河河谷与三角洲地带

这一地区的古埃及是举世闻名的文明古国,它从公元前 3100~332 年的近 3000 年间经历了 31 个王朝,史称“法老时代”。它的音乐文化与两河流域有许多相似之处,并几乎是同步发展的。这里众多的金字塔陵墓保存的壁画、浮雕和随葬品向后人展示了当时丰富的音乐生活的生动画面,而莎草纸文书则留下了当时音乐活动的宝贵记载。在这漫长的法老时代产生了众多的乐器类型。仅竖琴就有浅弓形、深弓形、弯把舀勺形、船形和三角形 5 种,里拉琴又分对称与非对称式两种。尤其值得一提的是在公元前 16~11 世纪间已出现了形似后述阿拉伯乌德和中国琵琶的短颈弹拨乐器,它的共鸣体呈半梨形,琴颈较短,横抱弹奏。这恐怕是这类乐器的最

早形态。除此之外前述两河流域的乐器这里几乎都有。

通过对乐器图象和音乐手语的分析比较，学者们认为，大约从公元前 3000 年代至 2000 年代，古埃及音乐经历了从 5 声音阶向 7 声音阶发展的过程。约从公元前 10 世纪起开始按调式划分音阶。他们还普遍认为，那时已存在多声音乐，从一幅描绘双管笛、竖笛和竖琴演奏的浮雕上的手语分析，这是 3 声部的合奏。从当时的歌词看，歌曲多数是多段体结构，最长达 40 段。除独唱和合唱外，还产生了类似宗教音乐剧的形式。

文献表明古埃及的统治者十分重视音乐的道德教化作用，古希腊的美育论正是继承了古埃及的音乐思想而形成的，古希腊的大学者毕达哥拉斯和柏拉图先后都到这里访问过，前者还在此旅居了多年。

与两河流域毗邻的古波斯帝国在公元前 6 世纪之后成为这个地区的主要统治者之一，它继承了古巴比伦和古埃及的音乐文化，在该地区的音乐史上具有承前启后的地位。

3) 阿拉伯半岛

从公元前 1~2 世纪起，阿拉伯人开始居住在这里，这些游牧部族过着逐水草而居的生活。游牧的阿拉伯人的音乐主要是牧民和商旅在茫茫沙漠合着骆驼的行进步伐即兴唱的歌曲，它们称作“胡达”。其歌词使用古阿拉伯诗律，曲调平直，音域一般不超过 6 度。

后来随着半岛南北贸易的繁荣，在西部沿海兴起了一批商业城市，在这些阿拉伯市场中出现了一批称作卡伊纳的艺妓，其中不少本来是波斯和希腊人，所唱的歌曲带有明显的异国情调，艺术性较强，既有严肃庄重的赞歌，也有曲调轻佻的娱乐性歌曲，均以弹拨乐器、笛

子和鼓伴奏。当时阿拉伯人所用乐器包括长、短颈弹拨乐器、弓弦乐器拉巴卜（8 世纪传入欧洲后逐渐演化为提琴族乐器）、竖琴扬克、双簧管米兹玛尔（唢呐的前身）和笛子乃依，桶形大鼓塔卜勒、手鼓达甫、响板、铙钹、拍子板等，其中不少是从邻近国家和地区传入的。

2、伊斯兰时代

1) 阿拉伯帝国初期（622—750）

公元 7 世纪初穆罕默德创立了伊斯兰教。622 年他率信徒展开了对异教徒的圣战，揭开了西亚北非历史新的一页，这一年被作为伊斯兰教纪元的开始。十年间他统一了整个阿拉伯半岛，到 661 年伍麦叶王朝建立时阿拉伯帝国的版图已东达中亚，西至西班牙，这一庞大帝国促成了其统治下各民族文化艺术的大融合。

在帝国创建之初，为了军事扩张的需要，第一、二代哈里发（帝国政教合一的最高统治者）严禁音乐活动，一些歌女甚至遭受刑罚。但到了第三代哈里发统治时音乐重新得到统治者的支持与倡导。职业音乐家的地位大大提高了。有的人摆脱了奴隶的地位进入社会上层，乐坛的著名歌手有塔威斯和伊本·赛利吉等。当时大批波斯人作为战俘流散于许多阿拉伯城市，成为传播波斯音乐的重要媒介，阿拉伯歌手们竞相学唱波斯歌曲，这些对促进阿拉伯—波斯音乐体系的形成都起到了十分重要的作用。广义的音乐还在某些场合进入到宗教活动中，产生了召祷歌（宣礼员每日 5 次站在清真寺塔尖上召唤信徒做祷告时呼喊的音调）、古兰经吟诵调、双节歌（开斋节和宰牲节时唱）和赞美歌。

从 661 年至 750 年是阿拉伯帝国伍麦叶王朝的统治时期，首都从阿拉伯半岛迁往大马士革。该王朝历代君

王都极喜爱音乐，其中一些自己就是出色的歌唱家和音乐家，因此音乐在这一时期得到了全面的发展，涌现了一批对后世有影响的音乐家，例如卓越的歌手伊本·麦斯哈吉和女歌唱家加米拉，前者创办了阿拉伯第一所音乐学校，后者曾率数十名男女音乐家到麦加朝圣，返回家乡后举行了三天盛况空前的音乐祭典，成为轰动伍麦叶乐坛的盛事。在这个时代一些希腊的音乐理论文献被译成阿拉伯文，这对于推动早期阿拉伯音乐理论的建设起到了一定作用。在此基础上优尼斯·卡梯卜撰写了《音乐的曲调》和《格亚》这两部最早的阿拉伯音乐理论著作。

2) 阿巴斯王朝时代 (750 ~ 1258)

取代伍麦叶家族统治的阿巴斯王朝于公元 750 年定都于巴格达，政治文化中心进一步东移，使波斯和中亚各族对阿拉伯音乐的影响更为增强。来自帝国各地的不同民族的音乐家云集巴格达，经常举行音乐盛会，使那里的乐坛形成了空前昌隆兴盛的局面，与东亚唐朝的长安遥相辉映。成书于这一时期的名著《一千零一夜》，真实生动地描绘了当时巴格达宫廷和民间的音乐生活。

在这一时代，各民族的音乐家获得了发挥其才华的机会，这里仅列举几位影响最大的。叶海亚·麦吉是杰出的歌唱家和作曲家，他精通各种音乐的不同风格，并能维妙维肖地唱出来，他活了 120 多岁，创作乐曲 3000 余首。易卜拉欣·穆斯里 (742 ~ 804) 和伊斯哈格·穆斯里 (786 ~ 850) 父子是波斯人。前者在当时乐坛的地位最为显赫，史书上曾记载了哈里发深夜到他住所听他唱歌和弹奏乌德琴的故事，他共创作了 900 首乐曲，开设了音乐学校，他的名字见于《一千零一夜》。后者虽然

也是歌唱家和演奏家，但成就更突出地表现在作曲和理论上。他的作品具有鲜明个性，长于表现细腻的感情。在理论上他共写下 19 部著作，内容包括如何选择和提炼音乐素材，旋律与节奏的结构原理和调式分类等，其中《优秀歌曲》、《旋律与节奏》等影响较大。艾布·乃斯尔·法拉比（870～950）是出生在波斯的突厥人，迁居巴格达后潜心钻研伊斯兰和古希腊哲学，成为世界闻名的学者。在音乐方面写有《音乐大全》、《音乐的类型》等，其中前者保存至今，成为研究西亚音乐源流的最重要史料。他还是一位出色的冬不拉和卡依琴的演奏家，他通过改革使卡依琴成为阿拉伯及中亚的重要乐器。伊本·西纳（又名阿维森纳，980～1038）出生在中亚，也是一位精通多门学科的大学者，一生写了多部音乐论著，其中以《音乐的精华》最为著名，它详细地论述了阿拉伯音乐的形成与发展。他还引进了外国的新技法，推动了阿拉伯音乐的改革。

在丰富的音乐实践和深入的理论研究基础上，以中 3 度和中 6 度（见后述）为特征的阿拉伯—波斯音律逐渐形成，并最终由著名乌德演奏家扎尔扎尔确立下来，一直沿用至今，这成为阿拉伯音乐区别于其他民族音乐的最明显标志。另外当时最流行的、即兴弹唱的歌曲体裁麦瓦利也一直流传至今。

3）安达鲁西亚时代（756～1492）

公元 756 年被推翻的伍麦叶家族在欧洲的伊比利亚半岛建立了西阿拉伯帝国，其统治延续至 1492 年，史称安达鲁西亚时代。在那里留下的音乐艺术成为当今北非音乐的基础，并对西班牙的音乐产生重要影响。

该时代最著名的音乐家是扎尔亚布（～840）。他原

居住在巴格达，成名后遭妒忌逃往西阿拉伯帝国首都科尔多瓦，受到那里的哈里发的礼遇，名声大振。他收集歌曲数千首，编纂了《安达鲁西亚歌曲集》；创制了新调式和新节奏型；总结出一套由浅入深的音乐教材；确定了乌德琴的样式，使它由 4 弦变为 5 弦，调整了演奏的指法，改用鹰羽管作拨子。

当时产生了许多新的音乐体裁，其中穆瓦沙哈歌曲和大型套曲努白被突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥音乐沿用至今（详见后述），它们是西阿拉伯帝国崩溃后传回北非的。

到公元 11~12 世纪时，东、西阿拉伯音乐实际上已陷于停顿，继承其传统并加以发展的是土耳其奥斯曼帝国的音乐（见《土耳其》一节）。这种状况一直维持到本世纪初。随着众多阿拉伯国家相继摆脱外来统治，它们为复兴自己的音乐文化做了大量的工作，首先是建立了教授传统音乐的学校，并对传统音乐进行了大量的收集、整理和记谱工作。另外不少国家还定期举办民族音乐节，并通过广播、电视和唱片等媒介广泛地传播。

（二）音乐特点

1、独特的音律体系

如果说阿拉伯音乐有什么明显区别于其他民族的特征的话，那就是它那种与西方通用的 12 平均律和中国乃至整个东亚的 5 度相生律有较大差别的音律。它的特点是在一个 8 度的 7 个 2 度音程中包含有若干个介乎于大 2 度和小 2 度之间的中 2 度，故称为带中立音的 7 声音阶。这种特殊的音阶起源于阿拉伯最重要乐器乌德琴的演奏实践，并最终由 8 世纪时著名的乌德演奏家扎尔扎尔确定下来。当时他注意到源于古希腊并由阿拉伯人加

以发展的所谓 9 律制中 $d—^b e$ 、 $g—^b a$ 这两个小 2 度音程听起来太低了，而且与乌德演奏中左手中指指位所奏出的音有较大差别，因此他决定将 9 律 $c—d—^b e—e—f—g—^b a—a—^b b—c$ 中 $^b e$ 和 e ， $^b a$ 和 a 这

四个音删除，而代之以 e 和 a （注：号表示降低 $\frac{1}{4}$ 音）这两个中间音。它们与 c 之间的音程约为中 3 度和中 6 度。于是一个 8 度内各音依次排列为。

$c—d—e—f—g—a—b—c$

它被称为“扎尔扎尔音阶”。这种音阶的特点是包

含有 $d—e$ 、 $e—f$ 、 $g—a$ 、 $a—b$ 这样四个约为 $\frac{3}{4}$ 全音的音程。它在整个西亚北非地区广泛使用，成为阿拉伯民族音乐最显著的特征。虽然不是所有乐曲都用这种音阶，但中 2 度音程的确在音乐中是经常出现的，它赋予了乐曲与其他地区不同的特色。

19 世纪末，阿拉伯音乐家梅夏卡受西方 12 平均律的启示，将传统的阿拉伯音律改为 24 平均律，即把一个

8 度划分为 24 等份，每份为 $\frac{1}{4}$ 全音。这样原来扎尔扎尔

音阶中四个约 $\frac{3}{4}$ 全音都变成由 24 平均律的 3 个等份构

成的精确的 $\frac{3}{4}$ 全音，它们与扎尔扎尔音阶的音程大小虽不完全相等，但相差不大，所以能被多数的阿拉伯音乐家接受。当然在实际演奏中并不是严格遵循 24 平均律的。

2、调式

在阿拉伯音乐中旋律的运动通常是以 4、5 度内的 4 音列和 5 音列为基本单位进行的，而这些 4 音列或 5 音列又是由各种类型的 2 度音程组合而成的，两个这样的音列并置便可以组成 8 度调式音阶，它被称为马卡姆。因此作为调式音阶的马卡姆实质上是由各种不等的 2 度音程连接而成，同时它们还各自有特定的终止音、开始音、停顿音和色彩音。依照这样的原则可以组成许多种马卡姆，据统计达 100 多种，但现在常用的仅有 14 种，其余的或很少用，或仅在个别国家用。下面列举其中最主要的 8 种。

1) 拉斯特

它的特点是终止 4 音列由中 2 度、中 2 度、大 2 度构成。大约还有约 20 种马卡姆调式音阶的终止 4 音列与它结构相同，只不过各自的起始音、停顿音和色彩音有所不同罢了。

2) 巴亚提

其特点是终止 4 音列由大、中、中 2 度构成，也大约有 20 种马卡姆与它属于同一类的结构。

3) 西加赫

由大、大、中 2 度构成其终止，约有 10 种马卡姆与它同类。

4) 纳哈万德

其终止 4 音列为大、小、大 2 度，也约有 10 种马卡姆与它同类。

5) 希贾兹

其终止式由小、增、小 2 度构成，有 7 种马卡姆与它同类。

6) 纳克利斯

其特点是以小、增、小、大 2 度构成终止 5 音列，约有 5 种与它同类的马卡姆。

7) 阿扎姆

以小、大、大 2 度构成终止 4 音列，约 6 种马卡姆与它同类。

8) 库尔德

其终止 4 音列由大、大、小 2 度构成，约 5 种马卡姆与它同类。

3、即兴演奏规范

刚才谈到的马卡姆这个概念是作为一种调式音阶出现的，但马卡姆这个词在阿拉伯地区具有多种含义，与印度拉格的情况相似，马卡姆还提供了音乐家们在即兴演唱演奏时所必须遵循的规范，无论音乐家在表演乐曲时如何即兴发挥，他最终还是要受所采用的马卡姆规范的制约。这种一些亚洲国家特有的音乐现象我已在“印度音乐”一节中作了比较详细的解释，因此现在我只简略地从形式与内容两方面谈一下阿拉伯马卡姆在即兴演奏演唱中是如何起作用的。

1) 形式规范

在听一首马卡姆即兴曲时人们会发现，整首乐曲被几个较长的、明显可辨的休止划分为若干个大的结构单元，它们彼此之间音区不同，通常表现出自低向高扩展的倾向，随着音区的变化，每一结构单元的调式主音也相应改变，但最终一般都回到开始时的音区和调式。当音乐家在演奏前选定采用某一种马卡姆时，实际上已确定了乐曲要用哪一种音阶和调式了，但是在演奏过程中到底要把乐曲划分为几个大的结构单位，中间的调式如何转换，这就要靠演奏者自己来决定了。

而每一个大的结构单元内部又包含若干个小的旋律段落,它们是围绕着该马卡姆特定的几个核心音构成的。具体地说每一旋律段就是以某个音为轴心,其余各音环绕着它组成各种上下起伏,迂回曲折的旋律,演奏者的才能正是通过编织多种复杂多变的旋律充分发挥出来的。一些音乐家形象地把这些经过精巧加工的旋律比喻为阿拉伯花纹。当音乐家围绕着该轴心音去编织旋律的才思竭尽或听众反应比较冷淡时,音乐便转向下一个段落,围绕着一个新轴心音再去组成新的旋律。各个段落之间无明显的间隙,各段的长度也相差很大。有时音乐家围绕着一个轴心音对旋律反复作各种微妙细致的变奏,音域也伸展得很宽,这时该段落就会持续很长时间。而转到下一段时也可能仅局限在狭小的音域里,演奏几遍简单的旋律就匆匆地结束了。通常每一种马卡姆都有几个富有特征的旋律型,音乐家要想办法自然地把它们融合到自己即兴演奏的各个旋律段中,并巧妙地对它们作各种各样的变奏。

概括起来说,马卡姆所规定的即兴演奏规范是比较粗略的,它包括特定的调式音阶、音域、骨干音和旋律型,至于如何以此为基础演奏出美妙动人的音乐,那就完全取决于演奏者的创作才能了。固定的规则与即兴的变化相结合这正是阿拉伯马卡姆最基本的特征。

2) 情感内涵

每种马卡姆除了在形式上有某些规范之外,它还有特定的情感内涵,这与印度的拉格也是一致的。一种马卡姆所固有的调式音阶、核心音结构和旋律型虽然已在一定程度上体现出其情感色彩,可是要把传统规定的特有情感内涵充分地展示给听众,这还有赖于音乐家所雕

琢刻划出来的音乐形象。当然这里所说的并不是视觉上的形象，而是可以传达某种特定感情的音响形象。音乐心理实验证明，无论是阿拉伯人还是非阿拉伯人对 5 种不同的马卡姆演奏具有相似的情感体验：拉斯特表现一种骄傲自豪感，巴亚提可以引发人的活力，西加赫让人产生爱的情感，萨巴表现悲哀和痛苦，希贾兹则表达荒凉孤寂感。这种实验还证实，在音乐开始后的几秒钟人们就已经可以大略地感受到它所表现的情绪，以后反复进行的各种即兴变奏则进一步强化开始时的感受并引起相应的联想。这说明马卡姆的情感内涵是相对固定的，无论是即兴演奏还是进行书面创作都不应脱离所选用马卡姆固有的感情色彩，它是阿拉伯音乐传统有机的组成部分。

4、节奏

从节奏角度可以把阿拉伯音乐分为两类。一类是自由节奏的音乐，它不仅在每个音的时值和每个乐句的长度安排上是自由的，而且重音的位置也没有固定的规律，完全取决于演奏演唱者的爱好。这类音乐通常都是独奏独唱。上面讲的马卡姆即兴表演就是属于这一类。第二类是固定节奏的音乐，它具有规律性的节奏循环，这种节奏规律体现在乐曲中，并喜欢用鼓击奏的节奏型强调出来。这种节奏型阿拉伯语称为“瓦兹恩”(wazn)，是尺度的意思。

阿拉伯的各种节奏型来源于诗歌音节的长短律动。诗歌中单词的音节有长短两种。一个元音或一个辅音加一个元音为短音，而以辅音结束的音节读长音，它们组成单词后有如下四种长短组合方式：长格、短短格，短长格、短短长格。长音为短音时值的一倍。若干个单词

构成诗行，成为更大的律动单元，而音乐中的节奏型就是从诗行的各种长短律动衍生出来的。它至少有 2 拍，最多可达 176 拍。长的节奏型是由若干个小的节拍单位复合而成的，每个节拍单位至少有一个重音。节奏型是循环性的，它不断地循环往复，直至乐曲结束。

阿拉伯音乐家是用鼓来击奏节奏型的，并通过敲击鼓的不同位置来表现强拍和弱拍。击鼓心，发出“dum”声，为强拍；击鼓边发出“tak”声，为弱拍。他们用背诵这些拟声语的方式去掌握各种各样的节奏型，就象中国传统音乐家背诵锣鼓经那样。

阿拉伯的节奏型有 100 多种。

（三）音乐体裁

1、伊拉克马卡姆

在前一部分我们已经两次接触到马卡姆这个概念，一是调式音阶，二是即兴演奏规范。这里所说的伊拉克马卡姆则是在上述两种意义的基础上组成的即兴演唱声乐套曲，它被认为是马卡姆表演的最完整、最高贵的形式。顾名思义它产生在伊拉克，大约在 400 年前就已在巴格达和摩苏尔流行了。它由一名歌手演唱，3~4 种乐器（扬琴、阿拉伯胡琴、达拉布卡鼓和手鼓）组成的小乐队伴奏。

伊拉克马卡姆由 3 部分构成。第一部分是一段称为“塔赫里尔”的声乐序曲，将套曲所用马卡姆的调式音阶、旋律型以及表情特点通过歌手的即兴演唱呈示给听众。它有时没有唱词，有时则用几个简单的阿拉伯或波斯语的单字作唱词，如“我的兄弟”、“我的朋友”等。其主要作用是用音乐展示所用马卡姆的基本特征。有时在序曲前加上一小段节奏鲜明的器乐前奏，它往往还作

为间奏不断插在以后各声乐段落之间。第二部分是套曲的主体，称作“米亚纳特”，由一系列长度不等的声乐即兴段落构成。歌词采用有固定韵脚的阿拉伯古典诗。在这部分即将结束时音乐进入高潮，旋律反复上行，直至达到最高的音级。最后一部分叫“塔斯鲁姆”，是乐曲的结束部，由若干句下行旋律组成，经几次反复后导向终止。

伊拉克马卡姆是以所采用的马卡姆作为曲名的，现存的这种套曲有 5 套。过去主要是在私人家的喜庆场合演唱，后来发展到在饭店和咖啡馆表演，而今天则主要是在广播电台和电视台演出了。

2、努白

它是一种由声乐与器乐组成的大型套曲形式，是在安达鲁西亚时代产生的体裁，当时主要流行于西班牙南部，后来回传到突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥。

努白原意为“按顺序进行”。古代音乐家为哈里发表演时必须在幕后等待，只有传召到自己时才能走到幕前演出，这种演出顺序就叫努白。久而久之他们所唱奏的乐曲也被称为努白。9 世纪扎尔亚布把这些乐曲组合成大型套曲，并确定了一系列规则：歌词由多段韵脚不同的诗组成；每段以鼓的不同节奏型伴奏；每套努白各段乐曲均用同一种马卡姆调式音阶；各段乐曲按固定顺序表演。

来自西班牙南部塞维利亚、科尔多瓦和格林纳达三个城市的努白传到北非后，在突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥形成了各自不同的音乐结构与风格，它们至今仍然是这三个国家最重要的音乐体裁，在联合举办的安达鲁西亚音乐节上经常演出。

突尼斯现存 13 套努白，阿尔及利亚现存 12 套。两国的努白均由 9 部分构成，其中既有器乐独奏、合奏，又有以后述穆瓦沙赫唱诗为主的声乐曲。由于每套努白中的各段均使用同一种马卡姆，所以音乐风格是比较统一的，不过各段的节拍和速度有所不同，每首声乐曲的韵脚也不同。这两国努白的区别主要在于各段声乐、器乐曲演出的顺序是不一样的。摩洛哥的努白比较古朴，是由 5 部分组成的声乐组曲，每部分各有固定的节奏型，器乐只作为声乐的前奏或间奏。摩洛哥现存努白 11 套。

努白的声乐曲多为齐唱，内容包括对爱情和英雄人物的赞颂、对自然风光的赞美等。器乐部分由乌德琴、列巴布、乃依、卡侬琴、手鼓、达拉布卡鼓（以上乐器见后详述）合奏。与伊拉克马卡姆不同，努白的词曲都是固定的。

3、穆瓦沙赫歌曲

前面在讲述努白的结构时已提到穆瓦沙赫，它同时也是可以独立演出的一种阿拉伯古典歌曲体裁，由男声齐唱，与上述几种乐器组成的小乐队伴奏。

穆瓦沙赫的歌词是一种双韵体诗歌，每个词的音节长短和声调的抑扬都可以自由处理。各段诗的韵脚按固定顺序安排，即 AABBBB(AA)(A、B 代表两种不同韵脚)。音乐亦采用相同的结构，A 韵的诗配 A 旋律，B 韵诗配 B 旋律，有时 B 旋律会出现临时转换调式的现象，与 A 旋律形成对比。每首歌自始至终用同一种节奏型。

穆瓦沙赫也是产生在安达鲁西亚时代，后来不仅回传北非，也在东阿拉伯（叙利亚、伊拉克等地）流行。东阿拉伯的穆瓦沙赫也被组成套曲，叫作“瓦斯拉赫”。它以一段器乐曲为前奏，接着就是多首穆瓦沙赫的联唱，

它们都用同一种马卡姆调式音阶。该地区现存“瓦斯拉赫”22套。

4、拉亚利和穆瓦尔

两者都是声乐体裁，都是声乐的马卡姆即兴曲。拉亚利的歌词很简单，往往就是一些谈情说爱的词，如“我的夜，我的眼睛”之类。由一位歌手独唱，多数情况下也是由他自弹乌德琴伴奏。其音乐的特点就是以歌唱来呈示某种马卡姆的种种特点，并表现出它特有的情绪。穆瓦尔是紧接着拉亚利演唱的。它是一种古老的民间歌曲体裁，歌词为4、5、7行不等，使用称作“白希特”的诗歌格律，以爱情为主要题材，也是由歌手自弹自唱的马卡姆即兴曲。通常都是以反复唱“呀，莱伊拉，呀，阿伊努”这样固定的衬词开始，然后才唱正式的歌词。

5、巴什拉夫的塞迈

它们都是源于土耳其托钵僧教团（详见“土耳其”一节）的两种器乐合奏体裁，传到阿拉伯后当地人给这两类乐曲安上了各种富有神话色彩的名称。两者在结构上是相同，区别仅在节拍上。巴什拉夫用偶数拍子，而塞迈则用偶数与奇数复合的拍子，例如由3+2+2+3拍组成10拍子。这两种体裁都是由3~4段组成，各段旋律均以同一音乐材料为基础，所以听起来象一种变奏曲。而各段之间又用一种固定不变的间奏相连接，因此又有点与回旋曲相似。巴什拉夫还常被作为大型声乐套曲的前奏来演出，例如在前述穆瓦沙赫套曲演唱之前常常就要先演奏一首巴什拉夫。

（四）乐器

1、乌德

一种共鸣体呈半个梨状的短颈弹拨乐器，有5组双

弦，无品，用拨子弹奏。它是阿拉伯地区最重要的乐器，被誉为“乐器之王”，男女老幼皆可弹奏它。“乌德”阿拉伯语的原意是“木头”，指它的盖板是木制的。它是从波斯的巴尔巴特琴演变来的。阿拉伯帝国建立后它经西班牙和拜占庭（东罗马帝国）传到欧洲，被称作“琉特”（laute），即15~16世纪在欧洲十分流行的诗琴。

2、卡依

共鸣箱呈直角梯形状的、水平放置的拨弦乐器。张有63~84根弦，3根为一组发同音，所以可奏21~28音，定弦可按所奏乐曲的马卡姆调式音阶而改变。其共鸣箱以木为盖板，右边为琴马，左边为弦轴，并在每根弦下安有一种可折叠的金属叶，通过它的张合改变弦的张力，达到调节音高的目的。演奏时将琴水平放置在膝上，双手食指戴指甲弹拨。该乐器在中国新疆也很流行。

3、凯曼恰

擦奏弦乐器。共鸣体为半个蒙羊皮或鱼皮的椰子壳，其下有一支脚，琴颈细长，张有4弦，定音通常为Gdgc'，演奏姿势与二胡相似。这种乐器既用来即兴独奏，也是乐队的主要旋律乐器之一。

阿拉伯地区擦奏弦乐器还有2弦的拉巴卜，1弦的诗琴拉巴卜等。

4、乃依

斜握吹奏的竖笛，以竹、芦苇或塑料管制成，一般正面开6孔，背面有1拇指孔，音域达3个8度。主要用于即兴演奏，为便于吹奏不同的马卡姆，乃依有长度不等的多种型号。它只能由男子演奏。

阿拉伯民间音乐中常用的管乐器还有唢呐和两根单簧管捆扎在一起吹奏的双管笛“祖玛拉”。

5、纳卡拉鼓

铜制或陶制的锅状鼓，成对使用，用两根小木棒击奏。在演奏古典音乐时用于敲击各种节奏型，在军乐队中则放在骆驼背上合着行进的步伐击奏鼓点。只能由男子演奏。

6、达拉布卡鼓

陶制或金属制的高脚杯状单面鼓，一般以羊皮为鼓面，夹在腋下或放在大腿上用双手敲击，击鼓面中央可发“dum”声（强拍），击边缘发“tak”声（弱拍）。在古典音乐中只能由男子演奏，在民间音乐中则男女皆可演奏。

此外还有边缘装有铁环和没有铁环的两种手鼓，前者叫“达甫”或“玛兹哈尔”，后者叫“里克”。

二、土耳其

（一）奥斯曼帝国时代的音乐遗产

土耳其地跨亚、欧两洲，主要居民是来自中亚阿尔泰山区的西突厥人后裔。公元11—13世纪这些突厥人先后建立了塞尔柱克和奥斯曼帝国，后者版图跨亚、非、欧三洲，统治绵延600余年。它的音乐文化是在继承阿拉伯—波斯传统的基础上，加入突厥及其他民族的因素发展起来的，它一度代表了西亚北非地区音乐发展的水准，它的遗产至今仍是土耳其民族音乐最重要的组成部分。

13世纪时在土耳其中部已经建立了一个名叫梅夫莱维的托钵僧（行乞僧人）音乐舞蹈团体，它成为以后几个世纪培养音乐家、舞蹈家的摇篮，被誉为“奥斯曼

帝国的音乐学校”。在该团体还产生了几种原来用于宗教仪式，后来成为世俗音乐重要体裁的声乐器乐形式，例如赞美歌“阿因”、佩什莱夫（相当于阿拉伯的巴什拉夫）和塞迈。

16 世纪苏莱曼苏丹统治时代，其国势鼎盛，军事征战频繁，骁勇善战的禁卫军所向披靡。为壮军威，各个军团都配备了军乐队，无论是行军还是作战，他们都走在前面，以震撼山岳的鼓号声令敌闻风丧胆。奥斯曼帝国传统军乐队包括唢呐、长号、纳卡拉鼓、大鼓、铜钹、三角铁和月牙形铃杖等乐器，通常有 50~60 人，最多时达 100 人。有一位欧洲人曾经这样形容它：“每一小节的第一拍是那样猛烈地以重音开始，简直使人无法踏错步子。即使懦夫听了也会奋勇振作。”随着奥斯曼军事势力的扩张，土耳其军乐在欧洲也迅速地传播开来，许多欧洲君主竞相建立自己的军乐队。到 18 世纪末几乎全欧洲的军队都合着土耳其风格的军乐行进。它们的军乐队还在街头和公园演奏，为节日喜庆活动助兴。多位音乐大师也运用禁卫军乐队的音乐特点和乐器创作了一系列传世之作。最有名的包括海顿的《军队交响曲》（第 2 乐章用了大鼓、铜钹和三角铁）、莫扎特的《A 大调钢琴奏鸣曲》（第 3 乐章的《土耳其进行曲》）、歌剧《后宫诱逃》、贝多芬的《第 9 交响曲》（第四乐章的进行曲乐段）、《雅典的废墟》中的土耳其合唱。这些堪称是土耳其军乐的声威在欧洲音乐史的长河中掀起的一个不大不小的波澜。1826 年奥斯曼帝国的禁卫军连同它的乐队一起被取缔了，但军乐这种形式仍具有旺盛的生命力，它那雄壮有力，催人振奋的音响至今仍在土耳其以及世界许多国家回荡。

奥斯曼帝国时代的艺术音乐则大体上保持了阿拉伯—波斯音乐的特点，也就是以各种马卡姆的即兴演唱演奏为主要形式。但由于受到欧洲的影响，由作曲家创作的作品也不少。有作品流传至今的最早的作曲家是哈桑·埃劳迪（1543～1623），他创作了大量宗教歌曲。17世纪最著名的是哈菲兹·波斯特（卒于1693年），他为民间诗歌谱写了许多旋律。在18世纪初的郁金香时代，古典音乐吸收了不少民间因素，乐坛出现了一种清新的气息。19世纪以后许多欧洲音乐家来到土耳其，当地的作曲家在创作上开始注意表现个性。从那时起，土耳其的音乐生活形成了本国传统音乐与西方音乐并存的局面，并且一直持续到现今。

（二）民间音乐

土耳其传统音乐中与阿拉伯不同的种族因素，尤其是突厥因素更多是表现在其民间音乐之中，它至今在广大农村仍保持着勃勃生机。它主要分为两种类型：一种叫“乌尊·哈瓦”，是长调的意思；另一种叫“克利克·哈瓦”，意为“被割裂的曲调”。

乌尊·哈瓦是声乐，包括两种歌曲体裁。一种是“波兹拉克”，散板，具有中亚细亚草原飘逸的牧歌风格。它音域宽阔，装饰音丰富，有长的拖腔。旋律自高音区开始分几个乐句渐次下行，音乐中常出现叠句。歌手以真假声交替的方法演唱，其中尤其是一种被称为“塔赫里尔”的假声花腔演唱技巧最富特色。它的歌词每行多为11音节，4行为1段，一首歌有3～4段。词集中在每个乐句的前半部分，后面则是歌手用以炫耀技巧的拖腔。通常由弹拨乐器萨兹伴奏。另一种是“阿基特”，是哀悼死者的挽歌，亦为散板，但音乐风格与波兹拉克

形成鲜明对比。它音域狭窄，曲中常出现类似抽泣 89 的音型，歌词每行为 8 音节，演唱时发声挤憋。以上两种体裁的许多民歌是世代口头流传下来的，同时一些业余的或半专业的民歌手至今仍在不断创作新的曲目，尤其是在农村存在着大量的叫作“阿西克”的半专业游吟歌手，他们四处飘泊，吟唱着传统的民歌和根据传统音调即兴填词的歌曲，表现 16 世纪侠盗居罗格鲁故事的叙事歌是他们最爱演唱的。

与乌尊·哈瓦相反，克利克·哈瓦都是节奏鲜明的舞蹈歌曲和器乐曲。最重要的舞曲有以下几种：为同名圆圈舞伴奏的哈莱舞曲，它主要流行于土耳其东部；为起源于西部爱琴海沿岸的男子舞伴奏的泽贝克舞曲以及伴奏表现男子豪迈英雄气概的巴尔舞的乐曲。这类舞曲有一个特点就是喜欢使用非对称的节奏型，土耳其人称

它为“跛子”节奏，例如 $\frac{9}{8}$ 拍子由 $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$ 拍组成，好象一个人步伐均匀地行进时突然被绊了一下，多走了

一拍那样。 $\frac{7}{8}$ 拍子也是按此方法划分的。用于伴奏舞曲的乐器主要是唢呐和大鼓，此外还有长颈拨弦乐器萨兹以及单簧管和风笛等。阿拉伯的许多乐器，如乌德、卡侬、凯曼恰和乃依等在土耳其许多地区也使用。

第二章 非洲

非洲作为一个地理概念无疑是指整个非洲大陆，但从包括音乐在内的文化角度来看它往往是指撒哈拉沙漠

以南的地区，即通常说的黑非洲，这是由于北非与西亚一道同属于阿拉伯地区（这一点在第一章已讲过），无论从历史、民族、语言、宗教，还是从文化方面来讲，北非与西亚的联系要比与黑非洲更为密切，因此本章所谈的非洲音乐是界定在撒哈拉以南地区。

本章打算把非洲音乐作为一个整体来叙述。虽然这个大陆有数十个国家、数百种语言和难以计数的族群和部落，但它的音乐文化却像一张脉络分明又紧密联结的传统之网，可以把各个族群和部落自身的特征总括在其中，当然这并不意味着非洲音乐的风格是单一的，而只是说明它们赖以存在的社会与文化具有某种共同的基础，这一点恰恰是与亚洲大陆文化发展的多元性迥然不同的。

一、社会文化与音乐传统

（一）种族与音乐文化的区域分布

除去居住在非洲南部的少数白种人之外，撒哈拉沙漠以南是黑种人（尼格罗——澳大利亚人种）的聚居区。这里有两大民族和四个少数民族。它们分别是分布在赤道以北、埃塞俄比亚以西至大西洋沿岸、肤色黝黑的苏丹人；在赤道以南、肤色浅黑的班图人；以及分布在东非之角的含米特人；马达加斯加岛上居住的马来人与黑人混血的部落；西南非洲的柯依桑诸部落（霍顿督人和布什曼人）；散居于中非热带丛林中的俾格米人（被称非洲小黑人）。

种族的差异、赖以生存的自然环境的不同不仅反映在他们的社会结构、宗教信仰和物质文化中，而且也鲜

明地体现在他们的艺术中，这一切现在已成为各民族文化艺术的财富。在音乐上非洲各部族也表现出与此相应的特点，但概括起来仍可以将它们划分为几种特征明显的区域音乐文化。首先是西非与中非的音乐文化，它的特点是复杂多变的节奏、旋律中常见 3 度音程的进行；第二是东非与南非的音乐文化，其特点是音乐已具有比较稳定的调性，并已发展出多种形态的多声部演奏演唱形式，以及对鼓崇拜的社会习俗。此外还有存在于这两大区域中的 3 种分布面较小、但比较特殊的音乐文化，它们是：西南非柯依桑人和中非俾格米人，他们以采集和狩猎为生，经济水平较落后，但音乐却偏好多声演唱技巧，以精致的对位织体见长，并普遍运用真假声交替的演唱方式。马达加斯加人的音乐表现出明显的亚洲印尼—马来音乐的特点，据说分布于非洲许多地区的木琴就是由印尼经过海路传到这里，然后再逐渐传播开来的。埃塞俄比亚的音乐文化则是古代犹太音乐与后来阿拉伯音乐相融合的产物。

以上各区域的音乐虽然都保留了自己的特征，但彼此并不是相互隔绝的。通过部落的迁徙造成了音乐上的互相交流，结果有时在相隔遥远的地区可以发现相同的乐器和音乐类型。而伊斯兰教的巨大影响也在一定程度上促进了非洲各地区音乐趋同的倾向，例如古非洲许多地方都使用阿拉伯的拨弦琉特琴和手鼓，虽然它们在形状和演奏方式上已有所变化。近代欧洲音乐，尤其是通俗音乐的冲击造成在各地产生出一种采用本土旋律—节奏型而又加入西方和声与曲式结构因素的新音乐样式，即非洲流行音乐。它们由西洋乐器与本地乐器混合编制的乐队在咖啡馆、舞厅演出，并通过广播、电视等媒介

广泛传播。它们虽然不是纯粹的传统音乐，但能在某种程度上表现非洲人的民族性格。虽然西非的现代舞曲“高尚生活”与中非的刚果舞曲和南非的爵士乐“克维拉”在表演形式等方面有所区别，但在风格上却有明显的相似之处。这一切说明非洲大陆无论过去还是当今的确存在着某些共同的或相近似的音乐因素，它们具有顽强的生命力，可以超越时代和地域的界线而长久地存在下去。而要了解这种现象，我们就需要从非洲的音乐传统与社会生活的联系中去寻找原因。

（二）音乐与社会生活

从一般意义上讲，音乐与社会生活总是有着密切关系的，即使是两千多年前中国的孔夫子和古希腊的柏拉图和亚里士多德也早已认识到这一点。但是在黑非洲这个以部落或部族为社会基本单位的大陆，音乐与社会生活却有着非同一般的、更为直接、具体和有机的联系，或者更确切地讲，音乐在当地就是社会生活的一种方式，就是它不可缺少的一部分。

在非洲，音乐活动多数是伴随着日常生活进行的。首先是许多劳动往往有音乐相伴随。例如加纳北部的弗拉弗拉族中可以看到一个独弦琴的弹奏者和一种响器的摇奏者在为一伙割草人伴奏，人们随着音乐的节奏，动作统一地挥动弯刀，这种一张一弛有节奏的劳动，明显地提高了割草的速度。同样渔民船队在划桨拉网时也用音乐来协调动作。甚至像打铁和屠宰牲畜等个体劳动也请人来演奏音乐，一方面是为劳动者取乐，另一方面则以此招徕顾客。至于像牧羊人吹奏笛子，妇女在干家务时唱磨米歌、舂米歌等场面更是屡见不鲜。还有些音乐在劳动中具有某种实用功能，例如牧童用笛声召唤牲畜，

俾格米人在狩猎时用音乐将隐藏的野兽哄赶出来等。

非洲人一生要举行很多种仪式，音乐在其中常常扮演着重要的角色。婴儿降生时要由主持仪式的成年妇女唱特定的歌曲。孩子成长过程中出现某种不良习惯（例如尿床）时要进行一种特殊的矫正仪式，让其他孩子唱歌羞辱他。男孩子举行成年礼时要为他唱教训歌。女孩发育成熟时所举行的仪式就更为隆重了。在有些地方由成年妇女击鼓奏乐，并以唱歌的方式教育她未来做母亲时应履行的职责。有些部族还要为这些女孩举办“青春节”。先把她们集中起来训练几周，进行部族历史和习俗的教育，授之以做母亲的知识和技能，还要训练她们掌握青春节的音乐舞蹈。训练结束后姑娘们盛装打扮，连续几天到处演出歌舞，向观众收取礼钱。在葬礼上音乐的功能更是得到充分发挥。在部落社会里，死了人不仅是一家一户的事情，首先要击鼓向邻村通报，接着是各种冗长的祈祷和安葬仪式，在这一过程中合唱或独唱的恸哭式挽歌、用途不同的各种鼓声不绝于耳。甚至人死后数年内还要定期举行有歌舞伴随的各种祭典仪式。

至于在酋长或国王的各种仪式上音乐更是不可缺少的，它已成为传统政治制度的组成部分。在过去，大国的国王都有一套精心安排的每日音乐活动，一天的生活以音乐开始，以音乐结束。进餐时要奏进餐鼓；向人民颁布国王的谕旨要通过鼓语去传达；甚至法庭也要用鼓召集有关人员出庭，处罚小偷要在特殊的鼓的伴随下让他手拿赃物游街，处决罪犯更要击鼓呐喊。国王或酋长闲暇休息时则令乐师奏乐跳舞供其娱乐。在非洲，政治与宗教往往是两位一体的，政治上的统治者有时本身就是祭司，他定期要举行祭祀神灵、求雨或播种等仪式，

这时音乐要发挥使人与神鬼或某种超自然力量沟通的作用，在平民百姓崇拜神祀时往往也要唱颂赞美歌，向他敬献忠心。

在节日喜庆或农闲时节举行的音乐活动往往都具有社交的性质，它们通常都是在某种露天环境中进行，或者是一个广场、市场、或者是一片树林、一个庭院、一处陵墓。在这种公众活动中自发聚集在一起的一般都是同一部落或使用同一语言的人，他们通过集体的音乐舞蹈演出、载歌载舞的狂欢加强彼此的感情，加强维系部落成员联系的纽带。这时无论男女老少，都既是观众又是演员，他们都可以参加到合唱、乐器合奏和舞蹈中去，即使在有专业音乐家表演的场合，他们与观众也没有截然分开的界线。

总之，在非洲，音乐是一种社会性的活动，它既注重艺术性，又强调社会性、政治性和宗教性；它既可纯粹用于娱乐，又可以成为传递信息的手段，而且还是部落成员表达共同感情和意志的重要渠道；它既可以颂神，又可赞美人，还可以用它来驱魔祛病。一句话它就是社会生活习俗的一部分。

（三）音乐才能的训练和音乐家的培养

既然在非洲的许多部族中每个成员都可以是音乐的表演者，那么他们的音乐才能是怎样训练出来的呢？如果你向他们提出这个问题，很可能会得到这样的回答：“人们不用教铁匠的儿子学他父亲的行业。如果他懂得这一行，那是老天爷教给他的。”的确，在非洲的部落社会中，难以找到一种正规系统的音乐教育，人们相信自然天赋和个人自行发展能力。实际上音乐才能更多是通过自幼参加集体活动，接触音乐环境而获得的。

一个人从襁褓时起母亲就唱摇篮曲给他听，用不带词意的语言给他哼唱鼓点，训练孩子懂得节奏律动，几岁时他开始随母亲唱歌，并用各种器物学习敲击鼓的节奏，与其他孩子一起玩耍时还学会了各种游戏歌和讲唱故事。母亲还常背孩子参加传统的社交活动，在那里他听到了成年人表演的音乐，通过耳濡目染，逐渐接受本族的音乐文化。有时人们可以见到 7—8 岁孩子就在成人的乐队中击鼓唱歌，甚至在舞蹈中扮演重要的角色。在这个阶段，小孩主要依赖自己的模仿力，依靠自己的眼、耳和记忆来获得音乐知识和表演技巧，当然成人有时也会自愿地帮助他。童年时的这些经验为那些有天赋的人将来成为出色的音乐家奠定了坚实的基础。

而一些需要比较复杂技巧的乐器演奏则更多来自家传。在东非，优秀的木琴演奏家必须从 7 岁起就开始学。父亲抱着 7—8 岁的男孩，让他坐在自己的双膝上，小孩子手执两根木棍，父亲握住儿子的手，像平常那样地击奏。经过一段训练，孩子就能演奏简单的音阶和节奏。在有的地方，立志要成为音乐家的孩子还被送到某个团体去“旁听”受训一段时间，他们与成年音乐家住在一起，而其中有些人就是他们的父亲或亲属。受训后他们便成为得到认可的小音乐家。尽管如此，在非洲音乐家的培养并不是有严格制度的，它仍主要依靠在传统文化环境中的潜移默化。

二、音乐特征

（一）音阶类型

非洲音乐的音阶类型有多种，包括 4、5、6、7 声。

即使是一个 8 度内的音级数量相同的音阶，其各音之间的音程大小也往往不一样，例如，同为 5 音阶，既有等音程和不等音程的，不等音程的 5 声音阶既有无半音的又有含一个或两个半音的。至于采用哪一种，这完全取决于各部族和地区的传统习惯。如果说在声乐中由于演唱者的嗓音条件和音乐能力使音高不太确定，因而不易于准确地把握各种音阶类型的话，那么在诸如木琴这样一些固定音高的乐器中，音阶的音级顺序和各音程的大小就可以比较明确地反映出来了。下面就分别列举 4~7 声音阶的不同结构类型。

1、4 声音阶

它按音程的结构类型可划分为 4 种。

型，包括大 2 度、3 度和 4 度音程。

型，出现一个半音或近似半音。

型，以出现增 4 度或减少 4 度为特征。

型，等音程 4 声音阶，即各音程均为小 3 度

2、5 声音阶

包括等音程和不等音程的两种形式。前者的结构为相邻两个音之间的音程均为大于大 2 度而又小于小 3 度；后者则分为无半音的和包含 1~2 个半音两种。

3、6 声音阶

它也包括等音程与不等音程两种形式。前者即全音音阶，后者则包括一个半音。

4、7 声音阶它也有等音程和不等音程两种。前者各邻音之间的音程增均为大于小 2 度，小于大 2 度；后者的结构较简单，包括 5 个全音和两个半音。

此外还有一些更复杂的音阶类型，它们在一个 8 度内的音级数超过 8 个，而且高 8 度与低 8 度的音阶结构

也不相同，例如津巴布韦卡兰加人的“姆比拉”琴所演奏的音阶。

（二）旋律

使用同一音阶类型的乐曲，因所强调的音不同，其旋律风格也会有很大的差异。这主要反映在旋律的进行、乐句的安排、音列的选择和乐句与乐曲的终止上。

就无半音的 5 声音阶而言，以 do 音结束的乐曲最为常见，其余各音也均可作为终止音。在含半音的 5 声音阶乐曲中，偶尔还有结束在 si 音上的。7 声音阶的乐曲亦有以 fa 音为终止音的。总之，无论哪一种音阶的哪一个音都可以出现在旋律的任何一个位置上，起不同的作用。非洲的音乐家们并没有抽象的音阶与调式概念，他们只是按照传统的欣赏习惯将各个音组成特定的旋律型，为此需要所有音阶与调式均可灵活运用，而在其中起某种制约作用的只是人的嗓子和乐器的音域。

非洲的旋律通常是围绕着一个或几个骨干音而进行的，有时干脆只由某种音型的不断反复构成。非洲音乐的音域往往较窄，乐句较短小，很少听到象中亚牧歌那样气息悠长的旋律线，也没有象印度、阿拉伯音乐那样丰富的装饰音和变奏技巧。有的部落的旋律只由两个下行 4 度音程加一个大 2 度构成，因此实际上只有 3 个音。下例是祖鲁和科萨族的 3 音赞美歌。

有的地方旋律变化则要复杂得多，除了 2 度、3 度的级进外，还不时出现 4、5 度甚至 8 度的进行。在下例中可以看到由 2、3、4 度构成的旋律。

上面这首歌曲的音域达一个 8 度以上，但多数非洲乐曲常在 4~6 度的音域内，即使是 7 声音阶的乐曲，它的旋律往往也只在 5~6 度范围内运动。有的狩猎部落的

歌唱甚至如同说话一般，但有时也会冒出几声尖叫，象这类歌曲的旋律音域与音程结构就比较难以确定了。相比之下农耕部落的歌曲旋律变化则较有规律可寻。

为了弥补歌唱旋律的单调，非洲音乐家便以演唱编排方式、多声部演唱演奏、复杂多变的节奏等手段去丰富其音乐。例如通过独唱者与合唱队一领一答的方法不断地使比较简单的旋律型有所变化。在南非布什曼人中演唱方式编排得更为复杂。他们的歌曲往往只有一个基本乐句，但几个歌手同时反复演唱它时，他们各自在乐句中加进了新的音，缩短或延长某个音，使基本乐句在不断重复中产生新的效果。在器乐演奏中更可以运用各种技巧使单一的旋律型变得生动活泼。

（三）多声

非洲音乐具有一种自然多声性倾向。无论是声乐还是器乐合奏中经常可以看到两声部结构，它大致可分为主调式和复调式两大类。

主调式多声音乐的特点是各声部的地位平等，节奏相同，只是在不同的调高上演唱演奏同一旋律，这是一种各声部平行地齐头并进的方法。最简单的是 8 度平行，即男女声相隔 8 度齐唱，它实际上是单声部音乐的自然变体。从这种单旋律齐唱中时而还会派生出某个临时的声部，例如在齐唱的过程中部分人暂时偏离主旋律，移低几度演唱几个音，然后又很快回到原来的旋律，这种偶然的声部演唱主要是起一种装饰的作用。下面这种卢古鲁族（坦桑尼亚）歌曲就是这种情况。

器乐合奏中常常也会出现这种现象。在一些部族中还有整首歌曲都采用两声部 3、4、5 度平行演唱的方式。其中 4、5 度平行是非洲古老的多声演唱方式，多见于 5

声音阶乐曲；3度平行则出现得较晚，多见于7声音阶地区。

在极少数地区还可以听到平行2度的演唱。

复调式音乐的声部构成要比主调式复杂一些，各声部之间不是保持平行关系，而是形成几条相对独立的旋律线，彼此的节奏和相隔的音程不尽相同，在某个位置上又会重叠在一起。例如下面这首斯威士合唱曲。

复调式乐曲的声部还有这样安排的：一组人唱固定音型，另一组人分两声部合唱，另外还有一人即兴独唱，从而形成多线条并进的复杂关系。下面这首坦桑尼亚果族歌曲就是如此。

在器乐中多声技巧也有类似的运用，既有主调式，也有复调式的。即使在独奏时也可奏出多声，例如姆比拉琴和乐弓均可演奏和弦，同一架木琴上右手可奏主旋律，左手可奏固定音型为之伴奏。

至于器乐合奏中声部的组合形成则更为多样。

（四）节奏

是人类运动神经的一种本能性需要。无论原始社会还是现代社会的人在听音乐或唱歌时，身体的某些部分会不自觉地随着动起来。跺脚、拍手、捶胸、捶腿等是许多自然民族唱歌时不可缺少的伴奏。今天我们在非洲大陆上看到的许多敲击乐器恐怕就是早期这里的居民为满足这种需求而发明创造出来的。而他们运用这些响器又将自己的音乐能力在节奏方面加以充分发展，最终编织出当今非洲大陆那样复杂多变的节奏线条和节奏层次。当然现今非洲音乐中高度发达的节奏因素已不仅仅是为了满足人的本能需求，它具有极高的审美价值和实用功能。本世纪西方的通俗音乐和部分艺术音乐作品都

从非洲音乐的节奏中获得丰富的营养和启示。

如同许多地区的音乐一样，非洲音乐的节奏也有自由节奏和固定节奏两种。前者无明确的、有规律的律动感，一些地区的哀歌、赞美歌和少数的宗教、历史歌曲属于这一类。而后者则具有规则的律动，并且可以借助于拍手、跺脚和敲击乐器将其律动结构体现和强调出来，这里着重是讨论后者。

非洲音乐的节奏有单线型和多线型两种形式。单线型节奏

既可作为旋律的节奏反映出歌词音节的长短和轻重，又可以不依赖旋律的音高起伏而成为节奏型，它通常可以用敲击乐器演奏出来。不同节拍的节奏型还可以频繁地交替出现，构成复杂的节奏线条。例如 4 个乐句的歌曲，每句的时间长度相等，但节拍不同，第一句为 4 拍，第二句为 3 拍，第三句 5 拍，第四句 4 拍。即使全曲各乐句的节拍相同，仍然可以按不同的律动结构组成每句不同的节奏型。例如同样是 2 拍子的乐句，可以组成千差万别的律动结构。

组成 3 拍子节奏型的道理也一样。

每小节时间长度不相等、节拍不规则的加节奏现象在非洲音乐中也很常见，并在敲击乐中得到充分的表现，例如 5+3 或 3+5 拍，7+5 或 5+7 拍等等。

正象前面所说的多声部旋律在非洲十分常见一样，多声部的节奏结构在这里也运用得很普遍。当许多件敲击乐器在一起演奏时，每件乐器既可以用来加强乐曲的基本律动，又可以奏出一个与之不同的节奏声部，这样便形成了所谓的多线型节奏。我们通常觉得非洲音乐的节奏复杂多变、难以把握的原因恐怕正在于此。

多线条节奏组合遵循特定的原则和方法。首先是分级法,即将多条节奏线按其紧密度和复杂程度划分等级,而这种等级往往又是与该声部乐器在合奏中所承担的任务相联系的。

其次是填空法,即将各节奏线的音符出现的节拍位置错开,使得某节奏线的某音符正好出现在另一个节奏线的两个音符之间。

有时也可以把相同的节奏型一前一后错开出现,合成密度更高的律动。

通过这样的方法造成一种交叉节奏的效果,最简单的类型是建立在 2/3 或其倍数之比的基础上的。

更复杂的交叉节奏则产生自等分节奏型与非等分节奏型谱例的并置上。

有时要由一个鼓手来掌握交叉节奏的两条节奏线,即左右手各击奏一种节奏型,这就要求鼓手具有良好的节奏感和高超的技艺。如果没有经过严格的训练和从小的熏陶,要做到两手各自保持独立的节奏线条,并且不受其他人演奏的干扰,这是十分困难的。

而在多种乐器的合奏中由于各乐器的音高和音色不同,各个层次节奏线条是清晰可辨的,它们复合交错便产生出一种既奔放热烈又井然有序的音响效果,这也正是非洲音乐魅力之所在吧!下面就是加纳埃维人用多种乐器为阿齐亚舞蹈伴奏的音乐。

总之非洲音乐的节奏具有一种丰富而独特的表现力。它通过单线条和多线条的种种变化和乐器音色的明暗对比,可以产生交响式的音响效果,并表达出多种不同的内涵,有时甚至具有语义性,成为一些部族用以传递信息的鼓语。因此可以认为非洲的节奏是这一大陆对

人类音乐文化的重要贡献。

三、乐器

非洲大陆具有丰富的乐器资源,它是非洲音乐文化重要的组成部分。无论是只能发出简单声音的响器,还是制作精良、可以奏出优美旋律的乐器,它们都从某个角度折射出非洲乃至人类乐器发展所走过的历程,而且从这些形态千差万别、功能各不相同的乐器中还可以在在一定程度上窥视到非洲各族人民的传统与习俗。因此在关于非洲音乐的研究中,乐器的探讨占有很大的比重。我这里只能给大家介绍一些最典型、分布范围较广的。下面我按乐器的发音方式和原理分成四大类来加以叙述。

(一) 体鸣乐器

它是指那些以坚硬的物质为第一发声体、无需施以特殊张力或借助其他媒介发声的乐器。拍子板、干葫芦、木琴、簧片琴(散扎)等都属于这一类。根据演奏方式又可划分为几种类型。

1、摇奏体鸣乐器

这类乐器在非洲使用得非常普遍。干葫芦是其中一种。将葫芦晒干制成,手握其颈,上下摇动,籽粒碰撞其壁发声,现在流行音乐中常用的沙槌就是模仿非洲的干葫芦制成的。除此之外还有容器式的,例如将石头、植物籽粒置于陶制、木制及编织的容器内通过摇晃发声。还有将贝壳、骨头、金属片穿成一串构成,它们或者可以用手摇奏,或者戴在演员的身上,随他们舞蹈或演奏其他乐器时的动作发出“哗啦”声。它们还可以绑在某

件乐器上作为附属的响器。在埃塞俄比亚的教堂礼拜中还可以看到哗啷棒式乐器，即把金属圆片吊挂在木竿上摇晃发声，这种样式的乐器在古埃及的法老时代已有之，是有据可查的非洲最古老的乐器之一（图 24）。西非许多地区都使用它。摇奏体鸣乐器常用于歌曲和舞蹈伴奏。还可以用它发出特定的信号，以召集居民、制造某种神秘的气氛和传递消息，有些地区还用它来驱赶啄食庄稼的鸟儿。

2、敲击体鸣乐器

这类乐器包括各种拍子板、响板、钹、锣、裂口木鼓以及木琴等，尤其是木琴分布范围极广。它有 3 种样式。第一种为容器式，即把一系列木琴键置于一个容器状的共鸣箱上，

在西非和中非的一些国家均可以看到这种木琴。第二种是把木琴键架在两根香蕉树干上，用插在树干上的小木棍固定琴键的位置，这种木琴常见于西非、中非和东非。第三种是把键悬挂在木架上，其下吊有许多干葫芦作共鸣器，多见于森林地带，称为马林巴（见图 25）。非洲木琴有的仅有 1~4 键，但 10~22 键的更为多见，还有由 2~6 人演奏的大木琴。这种乐器既可独奏，也有 2~4 架的小合奏，还有 10~30 架的大合奏，此外还可以与其他乐器合奏。

3、拨奏体鸣乐器

在非洲这类乐器主要是指一种用手指拨动弹奏的簧片乐器，通常被称作“散扎”或“姆比拉”。其结构是将一系列长短不一的细长簧片（木制或铁制）分 1~3 排捆绑在一块木板上，并在其下装一木盒或干葫芦作共鸣体。

各地“散扎”的簧片数量不一，少者5~7根，多者达30~40根，常见的有8~12根，每根簧片发一音，可演奏各种旋律，如同时拨动两根簧，还可发出和声性的音响。由于该乐器多用两手的拇指演奏，所以被称作“拇指钢琴”。

4、刮奏体鸣乐器

它主要是指一种锉式刮奏响器，即将一根竹杆或棕榈杆刻成锯齿状，用另一根木棍或金属片来回刮，发出具有独特音色的噪音。也可用罐头盖子刮玻璃瓶，用葫芦刮木板，产生类似的音响效果。这种乐器既不能奏旋律，也不能提供有规律的节奏，只能制造某种持续的音响背景。

（二）膜鸣乐器

这类乐器是指各种形状的鼓，例如圆锥形、圆柱形、半圆柱形、高脚杯形、花瓶形等。它们大小各异，小者可用一手拿起来击奏或夹在腋下敲击；大者高达1.5~2米，直径达0.6~0.9米。既有双面又有单面的。双面鼓的两面均蒙有兽皮，有的粘在鼓身上，用钉子将皮膜固定住；有的用多根皮条扎紧。鼓身有的为陶制；有的用硬圆木雕成；还有的用干葫芦、汽油筒做成，总之大小合适的中空器物均可以作为鼓身。有的鼓身上还系有各种铃或金属片，击奏鼓膜时这些小器物会随之相互碰撞而发声。大多数鼓用手或木棍击奏，也有个别地区的鼓是通过摩擦来演奏的，例如加纳阿肯族的“埃特维埃”鼓就用一根小木棍摩擦鼓面发声。东非和中非的一种鼓是用湿手摩擦穿透鼓面的一根绳子或棍子使鼓膜振动的。有的地区还有由多个经过调音的平面鼓构成的套鼓，可奏旋律。这种鼓的鼓面上涂有蜡或树脂，以此调节音

高。

（三）气鸣乐器

1、笛类

多用天然材料，如竹、植物茎、兽角、芦管制成；也有用经雕刻的木管或金属管制的，还有陶制的容器笛，象我国的埙那样。非洲笛子既有横吹也有竖吹的。音域较宽者有 4~6 孔，音域较窄的有 1~3 孔，还有的只能吹一个音。音高不同的单音笛可以组成一套，由多人演奏音域宽广的旋律。多孔笛子可作为独奏乐器，也可用于合奏及为歌曲伴奏。

2、簧管类

它的分布范围不如笛子那么广。在西非大草原可见到单簧管类乐器，一般用植物茎作管，吹口上有一叶片，管子的另一端可用手捂住以改变音高与音色。在伊斯兰传统较强的地方还可以看到双簧管类乐器。

3、号类

在非洲用动物角和象牙做的号使用得相当普遍，也有用竹管与葫芦拼接而成的，还有少数地区用金属制的喇叭。它们的尺寸不一，长者有 1.5 米以上，短者只有 0.3 米左右。在扎伊尔还有一种木号，其吹口上方雕成人头形状。号可用来独奏和合奏，还可用于传递消息。

（四）弦鸣乐器

1、乐弓

它是在非洲大陆最为常见的弦乐器，有各种样式。最简单的是“土弓”，即把易弯曲的木棍一端插入土里，其上端系有一根弦，然后将弦向下拉紧并将弦另一端也埋入土里，用石头压住，轻叩弦发声。另一种是“口弓”，即以嘴为共鸣体的乐弓，其发声原理是将弦的一段衔在

嘴内，叩击弦时，口腔随击弦部位的不同而改变大小，发出音高不同的声音（图 27）。除此之外还有用葫芦作共鸣器的乐弓、用小木棍摩擦弓杆而使弦振动的乐弓和以嘴吹动弓弦发声的乐弓等。

2、齐特琴类

它的特征是琴弦与面板相平行，其共鸣体与面板可以分离，如我国的箏。非洲最简单的齐特琴是单弦的树皮琴，它是从树枝表皮挑起一根纤维，并在其下塞入木棍将纤维架起作为琴弦的。将经过如此处理的多根树枝捆扎在一起便成为筏式齐特琴，每弦发一音，可奏旋律。还有一种扁平的条形。

齐特琴，有 3 根以上的弦张在琴面上，背面扎有一葫芦作为共鸣器。西非还有一种弓形齐特琴，5~6 弦系在呈 U 形的弓的两侧，底部亦装有葫芦共鸣器。非洲所有的齐特琴都是拨奏的。

3、琉特琴类

它是一种弦与琴颈平行的乐器，有擦弦（如小提琴、二胡那样）和拨弦（如吉他、琵琶）两种演奏方式。擦弦式最常见的是独弦琉特，有埃塞俄比亚的“玛辛柯”，其形状类似阿拉伯的列巴布，木制菱形共鸣体下有一长支脚；分布于西非大草原的“瑞提”或“果盖”，它的共鸣体为圆形或椭圆形的葫芦，以水蜥蜴皮蒙面，马鬃为弦；东非与中非的“塞塞”，共鸣体以竹筒或一段中空的木头蒙以兽皮制成，以植物纤维为弦。在坦桑尼亚还可发现 2 或 4 弦的这类乐器。拨弦式琉特的样式也因地区而异，共鸣体既有圆形也有细长的，弦数为 1~5 根不等。

4、竖琴式琉特琴

它的琴颈是直的，但所有琴弦不与琴颈相平行，原因是在共鸣体的皮面上立有一个两侧刻成锯齿状的琴马，弦分别架在这些齿上，所以与琴颈形成一定的角度。这种乐器在西非叫做“可拉”，弦数最多有 21 根。

5、竖琴

非洲竖琴的琴颈呈弓形，弦与共鸣体成一定角度，不用琴马，弦数 3~10 根不等，共鸣体为干葫芦或木制的。

6、里拉琴

它的分布区域集中在东非，尤其是埃塞俄比亚。其结构特征是共鸣箱两边向上各伸出一根木柱，两木柱之间有一横梁相连，弦系于横梁上，一直延伸至共鸣箱的底边。

埃塞俄比亚的“贝加纳”里拉琴有 8~12 弦，最流行的为 6 弦，叫做“克拉尔”。

非洲的弦鸣乐器特别宜于独奏和为独唱、诗朗诵伴奏，在一些地区也有与摇奏体鸣乐器和鼓合奏的。

第三章 拉丁美洲

拉丁美洲系指美国以南的所有美洲地区，包括中美洲、西印度群岛和南美洲。由于这一地区从 16 世纪初起便相继沦为属拉丁语族的西班牙和葡萄牙的殖民地，19 世纪初独立后这里的绝大多数居民仍继续讲这两种语言，故称为拉丁美洲。除语言因素外，这一地区各国在政治、经济、文化诸方面亦具有同一性和内在联系，因此人们在论述这些问题时往往亦喜欢用拉丁美洲这一概

念来涵盖之。

在音乐，尤其是民间音乐上拉美各国同样也表现出明显相同或相似的特点，因此本章打算先把这个地区作为一个统一的整体来加以叙述，然后在介绍到音乐体裁时才去涉及不同国家和地区的特殊风格。

一、拉丁美洲音乐的历史渊源

要了解拉丁美洲音乐的特点，首先应该知道其历史成因，特别是构成它的文化成份。概括起来讲，拉丁美洲的民间音乐中流淌着印第安、欧洲和非洲文化的血液，它们经过数百年的融合与演变，终于发展为现今在当地音乐生活中占主导地位的“梅斯提索”音乐（梅斯提索一词原指拉美印第安与欧洲人的混血儿，这里借用它来比喻混合音乐）。虽然在分析比较各国或区域的音乐特征时，我们会发现上述三个来源的音乐因素在其中所占的比重与份额、彼此的融合程度、各自的表现方式是因地而异的，但无论在哪一个国家，它们的音乐依然在不同程度上体现出拉美普遍存在的混合音乐的特性。究其原因是因为整个拉丁美洲音乐的发展走过相同或相似的道路。

（一）殖民时期以前的印第安人音乐

当公元 1492 年哥伦布指挥其船队，从西班牙启航驶向西方时，他的目的是为寻找一条通向亚洲这块盛产贵重香料的大陆的新航线。他的船队第一次到达巴哈马群岛和古巴，便误认为到达了东方的印度，所以便称这些岛屿为西印度群岛，称所遇到的当地居民为印第安人。继此之后他又曾 3 次西航，曾到过中美洲、南美洲大陆

的沿海地带，然而这位伟大的航海家至死都不知道他发现的是一个新大陆，所遇到的是在这块大陆上创造了灿烂文明的美洲原住民。历史有时就是这样具有讽刺性，哥伦布所犯的这个东西颠倒的错误却被后人继承下来。

“印第安”这个词直到 500 年后的今天仍被人们作为美洲土著居民的称谓。

所谓的印第安人大约从 2 万年前起便开始生活在这块大陆上。关于他们的来源有各种不同的说法，但较多的人认为他们是来自亚洲，是远古时代从亚洲东北部，通过当时完全封冻的白令海峡迁徙到北美洲的阿拉斯加的。这些移民部落慢慢地南下，从北美扩散到中美和南美这些动植物资源都很丰富的地区。散居在这片广袤土地上的各个印第安部落发展培育出与亚洲文明有血缘关系，同时又具有美洲特色的土著文明。当然也有部分人认为印第安文明是后世由中国人横渡太平洋传播到美洲去的，例如“殷人东渡”之说，但这些仅为依据古籍的片言只语而进行的假设，至今尚未能提出有说服力的证据。

通过考古发现和几代学者的研究，现在可以确认，在美洲的不同地区先后曾出现过几种印第安文明。在中美洲最重要的有奥尔梅卡、玛雅、托尔特克和阿兹特克文明，分布在现今墨西哥、危地马拉、洪都拉斯几个国家里。尽管它们的发展程度不一，但如下特点是共有的；

有象形文字和树皮书； 有地图； 使用一年 365 天的太阳历； 有先进的天文知识； 吸烟； 崇拜蛇；

以玉米、豆类和瓜类为基本食品。这些现象说明这几种文明可能均起源于最古老的奥尔梅卡文明。

而在南美洲最有代表性的、发展水平最高的是位于

现今秘鲁沿海和山区的印加文明，这个帝国的臣民崇拜太阳神，具有高超的建筑技艺、结绳记事和计算。以上这些美洲土著的古代文化遗产现今仍在不同程度上留存在各地印第安人的习俗与艺术之中。

在哥伦布到达美洲之前，这里原住民的音乐艺术亦已发展到相当的水准。从保存下来的极少量材料中我们大体可以了解到当时的印第安人使用体鸣、膜鸣和气鸣三大类乐器。体鸣乐器具体包括形似木鱼的龟甲鼓；水鼓（将半个葫芦置于水盆中，用带棱的木棍刮奏发声）；形似洗衣板状的刮器；魔鬼罐，将干葫芦掏空，上蒙薄膜，插入木棍，摇动发声；台波纳斯特里琴，将一块木头或石头挖成凹形，内放簧片敲击发声。膜鸣乐器包括框式和盘式手鼓、立式大鼓和 U 形鼓等，采用敲击、摩擦和摇动等方法演奏。气鸣乐器有呈球状的奥卡林笛、骨笛、排箫、带活塞的长号、螺号等。

从多种乐器具有共同音高这一点分析，当时的印第安人已具有相对稳定的音高感。他们从长期的音乐实践中筛选出一些具有协和关系和调性功能的音来构成旋律。就总体而言，印第安音乐具有明显的无半音 5 声音阶的倾向，但也有少量乐器可奏出包含半音的 7 声音阶旋律。他们的曲调下行多于上行，并经常出现同音反复，2 度的级进和 3 度、4 度的跳进是乐曲中常出现的音程。

除自由节奏之外印第安音乐多采用 $\frac{2}{4}$ 或 $\frac{4}{4}$ 节拍以及它们互相的交替。歌曲的演唱既有发声松弛的哼唱，也有声嘶力竭的呼喊。无论是声乐还是器乐，基本上都是单声部的独唱（奏）和齐唱（奏）。下面是一首墨西哥北部印第安人赞颂太阳的乐曲，从中我们可以了解到他们音

乐的一些特点。

印第安音乐的体裁是按功能划分的,有宗教、巫术、狩猎、农耕、战争、风俗等多种类型,其中既有歌曲,也有歌舞曲,纯粹的器乐曲较少见,乐器主要用于为这两种体裁伴奏。至今仍在印第安人中流行的歌舞体裁有墨西哥北部的鹿舞,它表现鹿与狼搏斗的故事,由男声伴唱,刮器、小笛和水鼓伴奏;墨西哥南部的盖特萨尔舞蹈,它是描写神话中的一种长有多彩羽毛的长尾鸟的,学者们普遍认为它起源于玛雅时代;秘鲁的剪刀舞;安底斯山区的瓦依诺舞等等。

以上所叙述的印第安音乐的特点虽然多数是从现有的音乐中总结出来的,但它仍能在相当大程度上反映古代印第安音乐的面貌,并且与西方殖民者刚到达美洲时的零星记载大体吻合。

(二) 殖民地时期的音乐

随着欧洲殖民者的大批到来,欧洲的,特别是西班牙的音乐与乐器也传到了这块新大陆,而土生土长的印第安音乐则连同它的创造者一道遭到了被扼杀灭绝的恶运。最早到美洲的欧洲乐师是随西班牙远征军而来的,他们中有些是西班牙人,有些是欧洲其他国家的。由于天主教礼拜的需要,教会在1524年便在墨西哥创办了美洲第一所音乐学校,它教印第安人唱天主教的复调音乐,从而使得欧洲音乐在当地得到较大范围的传播。随之欧洲的民间音乐也接踵而来。身份不同、国籍各异的移民带来了各自国家的文化风俗,在音乐方面,西班牙的谣曲、叙事曲、歌舞曲等传播面尤其广。经过一段时间后这些欧洲音乐体裁在新的环境中风格逐渐发生了变化。在移民的后裔中还产生了具有美洲特点的新的音乐体

裁，例如从西班牙叙事曲和科里多歌谣中演变出墨西哥的科里多歌曲，在安达鲁西亚音乐的基础上产生了瓦班戈舞曲，综合西班牙的多种古典与民间舞曲的特点形成了至今仍十分流行的墨西哥著名的帽子舞——哈拉贝以及智利的库艾卡、委内瑞拉的霍罗伯等（详见后述）。无论是沿用欧洲名称的，还是在当地新出现的这些音乐体裁都强烈地体现出土生白人（称为克里奥人）粗犷、豪放的性格特征，成为拉丁美洲民间音乐最主要的组成部分。此期间从欧洲传入、流行面最广的乐器是吉他，最初为四弦，逐渐增至 7 弦。其次是竖琴，不过其形体缩小了一些，音色变得更为清亮，这两者至今仍是拉美十分重要的弦乐器。

16 世纪初首批非洲黑人被贩运到美洲，随着殖民地的不断拓展，白人庄园对黑奴的需求量剧增，于是在以后的 3 个世纪中上百万的黑人被贩卖到这块新大陆，其中以古巴、海地、秘鲁、巴西等国最多。他们的到来为拉丁美洲混合音乐的发展注入了第三种重要血液：节拍的频繁交替，多线条节奏的重叠、切分音的大量运用和敲击乐器在伴奏中的突出地位，这一切都自然地溶进了各种类型的美洲音乐中，成为使那些源自欧洲的音乐体裁区别于其发源地音乐的重要特征。在上述几个黑人比较集中的国家产生了一些非洲因素更为明显的音乐体裁，如古巴的伦巴、秘鲁的马里涅拉、巴西的桑巴等。来自非洲的木琴马林巴和沙球等也成为一些国家民间乐队的特色性乐器。

（三）独立后的音乐

从 19 世纪初起拉丁美洲各地相继爆发了摆脱宗主国西班牙和葡萄牙统治的独立战争，在几十年内建立了

一系列独立的共和国。它们的人民，无论是白人、混血人、黑人还是印第安人在政治经济上都不再依附于原有的宗主国，思想意识和文化上也表现出强烈的民族意识。拉丁美洲首次作为一个独立的大陆出现在世人面前，它的人民首次意识到他们既不是西班牙人、葡萄牙人，也不是法国、意大利人，而是拉丁美洲各国的国民。继之而来在文学、美术和音乐等文化领域也掀起了一场文化革命，艺术家们力图发展出一种熔拉丁美洲各种族文化于一炉的民族主义新艺术。如果说在前一阶段这种融合是不自觉地、零散地进行的话，那么在独立后这种融合则完全是在民族主义的旗帜下有系统地进行的。在音乐方面作曲家们开始自觉地从事民族音乐的创作，即使是在具有明显模仿性质的交响曲、歌剧等艺术音乐作品中，他们也有意识地掺进一些本土的，尤其是印第安和非洲音乐的因素。在民间音乐中来自西班牙的体裁因加进了其他的成份而逐渐失去了原有的风格和纯正的味道，但一批具有新风韵、新内涵的音乐品种却脱颖而出，并且被各族人民所认同，例如阿根廷的探戈等。在这一阶段拉丁美洲民间音乐的体裁与风格已完全定型，几乎每一个国家都可以推举出一种或几种自己最有代表性的音乐体裁。从 19 世纪末起新大陆的音乐开始回流欧洲，并逐渐传播到世界的许多国家。探戈、伦巴风靡全球，拉美的一些民歌和创作歌曲广为传唱，可以认为拉丁美洲那种热情奔放、粗犷豪迈的歌舞艺术为丰富 20 世纪的音乐舞台作出了独特的贡献。

通过以上简略的叙述，我们大体可以了解到当今拉丁美洲民间音乐的形成与发展过程，下面我们再具体地看看它的 125 风格特征和各个国家最有代表性的音乐体

裁。

二、一般风格特征

这里要讨论的是作为拉丁美洲民间音乐主体的混合性音乐（又称“梅斯提索”音乐）的一般风格特征。关于印第安人音乐的情况我们在前面已作过介绍，它是混合性音乐构成的一个重要因素，其影响是不容忽视的。但是印第安音乐的流传面较少，只通行于该种族的一些部落居留地中。

当今在拉丁美洲流行面最广的是以西班牙、葡萄牙民间音乐为基础、融合印第安及非洲因素的“梅斯提索”音乐。虽然在后面一节中我们会看到各国音乐的不同特色，但同时也可以发现它们在风格和音乐语汇上确实存在着某种程度上的同一性或相似性。

首先拉美民间音乐的旋律是以欧洲近代大小调 7 声音阶为基础构成的，这是它不同于亚洲和非洲传统音乐，而在音乐语言上接近欧洲的根本原因。其中大调式乐曲又多于小调式，因而旋律的色调显得比较明朗。为了增强音乐的情绪与色彩的变化，不少多段体乐曲喜欢在一些段落之间转换调式，由大调转为小调，然后再转回大调。这种转换通常采用平行关系或同主音调式交替的形式，例如 C 大调与 a 小调或 C 大调与 c 小调之间的交替。这种简易的调式转换方式也是欧洲民间音乐中所常见的。其旋律进行级进多于跳进，经常作持续的级进上行或下行，使整个旋律条线呈大幅度的起伏。有些乐曲在向上或向下推进时采用模进的方式，更增强旋律的动力感。同音反复也是在拉美旋律中常见的，它恐怕是印第

安人音乐影响所留下的痕迹。由于多数乐曲都具有舞曲性质,所以其曲式结构比较方整,以 2 或 4 小节为一句,4、6、8 句为一段。合唱和重唱曲多为二声部,彼此呈严格的三、六度平行关系(见谱例 52)。伴奏音乐为主调和声性的,采用主与

属和弦或主与下属和弦交替的形式。以上许多特点也是欧洲民间舞曲普遍具有的。可以认为,就整体而言,拉丁美洲混合性音乐的旋律与和声特点来源于欧洲民间音乐。

而在节奏方面则可以较多地发现非洲音乐的痕迹。绝大多数拉美乐曲是从弱拍起唱(奏)的,曲中时常出现切分音,有时甚至是连续地使用,从而使得重音位置经常发生变化。同时在音乐进行中普遍存在节拍交替的现象,例如 $\frac{3}{4}$ 与 $\frac{6}{8}$ 拍, $\frac{2}{4}$ 与 $\frac{3}{4}$ 拍等。在纵向上伴奏音乐的节拍故意与主旋律节拍不一致,形成交错节拍,使重音错位,例如这样 3 种节拍的并置。

这些节奏手段的运用使音乐更富有动感,显得格外欢快活泼。

拉美音乐在表演过程中常有即兴发挥,它是在特定环境下音乐家与观众交流的结果。当音乐家表演时观众对他的歌唱、演奏和动作不时会作出各种反应,并立即反馈给表演者,随之而来的便是为满足观众爱好而临时加进去的一些即兴发挥。如此互相反复的情绪沟通使得音乐表演更为生活化,整个气氛变得更加热烈融洽。拉美民间音乐的即兴表演与印度、阿拉伯或非洲的不同,它的旋律与伴奏的和弦连接大体上是固定的,不少还有乐谱,艺术家是通过各种即兴的加花装饰、某些乐句的

自由反复、插入各种非音乐的叫喊、拍打小提琴的琴身以及各种附加的动作发挥自己的创造才能。如果拉美音乐失去了这种并非乐谱所规定的即兴发挥，也就失去了它的魅力，甚至可以说是失去了它的灵魂。

拉丁美洲的民间音乐与舞蹈是不可分割的整体，除少数民歌和器乐曲外，其音乐表演都是载歌载舞，因此在下一节我们将着重地探讨各个国家最有代表性的歌舞体裁。

三、各国音乐风格与主要体裁

尽管拉丁美洲民间音乐由于其共同的历史渊源而在风格上表现出相同和相似的特征，但是各地区的种族构成不尽一致，各种影响的强烈程度不一，因而产生了各种地方性色彩。依据各国的政治、经济、种族构成、文化发展和音乐特征大致可以把拉美划分为 8 个音乐色彩区域，它们是：安的列斯群岛诸国，如古巴、多米尼加、特立尼达和多巴哥等；墨西哥和危地马拉；中美洲 6 国，如洪都拉斯、巴拿马等；哥伦比亚、委内瑞拉；安第斯山国家，如秘鲁、厄瓜多尔、玻利维亚和智利北部；智利；阿根廷、乌拉圭、巴拉圭；巴西。下面就介绍这 8 个区域中最有代表性的国家的音乐和它们最有特点的体裁。

（一）墨西哥

墨西哥是古代印第安文化的重要发祥地之一，又是西班牙殖民统治的中心之一，一度连太平洋彼岸的菲律宾都属墨西哥总督府统辖，因此这里包括音乐在内的各种文化的“梅斯提索”现象十分典型，经过长期的融合

最终形成了它独具个性的音乐特色。

1、“松”

“松”是殖民地时期产生的一种歌舞曲体裁，它与西班牙民间音乐有着密不可分的血缘关系。现今已成为墨西哥最具民族个性的音乐体裁之一。许多州都有自己的“松”，其中以哈利斯科州的“松”最为著名，最有代表性。它既可以单独演出，又可以成为歌舞套曲“哈拉贝”的核心部分，一首哈拉贝通常包括3首“松”。

“松”由前奏、若干歌唱段落、尾声几部分构成，各歌唱段落之间以器乐过门相隔。绝大多数的“松”其尾声均以一个固定音型结束。

作为其主体部分的歌唱段落，其歌词采用西班牙谣曲的形式。谣曲由不等的诗行（多为4或8行）构成，每行通常有8音节。二、四行押韵或每行都押韵，内容诙谐风趣。例如。

我为你准备一桌菜，
绿叶子柠檬添光彩；
我若走近你就走开，
我若走开你便气来。

受谣曲结构的影响，“松”的旋律多为4、8、12小节，乐句短小，常有稍加变化的重复。通常为大调式，大型“松”的各段之间会出现同主音的调式交替，以此丰富音乐的色彩变化。在节奏上西班牙的歌舞音乐“塞

吉迪利亚”对它有较大影响： $\frac{3}{4}$ 与 $\frac{6}{8}$ 拍交替使用，歌唱声部与伴奏之间也常出现不同节拍的叠置。为“松”伴奏的乐队叫马里阿契，由2~3把小号、2~3把小提琴，3~4把吉他和一把低音吉他组成，演奏者常常边奏边

唱，并间或插入喊叫。而演唱方式则多为齐唱，也有 3、6 度平行的二声部合唱、演唱中不时会加入一些助兴性的短语，如“来吧，老兄”，“哈哈，真可笑”等。“松”常以动物命名，如蛇、老鹰等，这是继承了印第安人的传统习俗。

“松”的舞蹈表演采用多组变化的男女对舞形式，男舞者身穿传统的服装，右肩披搭花条长巾，头戴宽沿帽，双手自然地背在身后，上身基本不动，脚下跳出快速高难度的踢踏舞。女舞者着色彩斑斓的宽肥裙子，除脚下跳踢踏舞外，双手还舞动裙子，翻出各种图形，手脚动作配合得天衣无缝。最著名的“松”舞是哈利斯州的“哈拉贝”，又称帽子舞，在表演中男舞者或把帽子甩来甩去，或把它戴在女伴的头上，或置于地上，整个表演豪迈奔放，集中地体现出墨西哥的民族性格。

2、瓦班戈

瓦班戈这种歌舞曲流行于维拉克鲁斯州。这里以古代印第安人的陶制笑面人头像而闻名，它那种开朗、乐观、幽默的性格也鲜明地反映在瓦班戈之中。

该州北部的瓦斯台克地区把一切歌舞都称为“瓦班戈”或“瓦斯台克松”。它的音乐风格独特，乐曲进行中常会突然移高 8 度用假声演唱一两个乐句，6、7 度大跳也不时出现在旋律进行之中，使音乐显得格外高亢。其歌词采用比喻、夸张的手法写成，多表现爱情。

流行于该州中部的瓦班戈又被称作“村民松”，它以旋律中持续运用 3 连音和小乐队中民间小竖琴的演奏为特征。这种乐器较普通竖琴形体要小一些，但共鸣箱很大，音色清亮。该地的瓦班戈拥有丰富的传统曲目，据说有一套叫做“卡来迪利亚”的瓦班戈包括百余首曲

子。

3、兰切拉

它是墨西哥的乡村歌曲。19 世纪意大利歌剧和美声唱法在墨西哥盛行，再加上当时拉美浪漫主义文学的兴起，这两者结合产生了抒情浪漫歌曲。它的歌词为每行 10~11 音节，曲调为意大利风格，具有某种感伤情调。1870 年左右由墨西哥作曲家塞拉德尔谱写的《燕子》就是这一时代抒情浪漫歌曲的代表作。下面是该曲头四句。

而兰切拉这种乡村歌曲就是从这种抒情浪漫歌曲变化来的。到各地经商的人把城市流行的抒情浪漫歌曲带回农村，在那里它逐渐发生了适应乡村环境的变化，原来充满诗意的歌词被地方的通俗语言代替，曲调也被唱走了样，结构变得简单，悠长的乐句缩短了，内容变得富有乡土气息。从流传于 1910 年革命战争时期的科尔斯特创作的《小华金娜》中便可以发现这种变化。

（二）秘鲁

按自然地理条件秘鲁可分为三个区域：西部太平洋沿岸地带、中部安底斯高原和东部森林地区。殖民时代则从政治上把它分为两部分：殖民者统治的沿海地区和印第安人被驱赶后聚居的山区。黑人作为奴隶集中在沿海。秘鲁独立后这种种族区域分布的格局没有根本的改变。

受此影响，秘鲁的民间音乐也形成了与它相应的三种类型：安底斯高原的印第安人传统音乐、沿海地带的土生白人音乐和具有顽强生命力的黑人音乐。当然这几种音乐都已不是纯正的了，经过四百余年的融合已在不同程度上“梅斯提索”化了。现在就向大家介绍秘鲁最有特点的两种歌舞曲体裁。

1、瓦依诺

它是安底斯山区最为普及的、印第安人和“梅斯提索”人的歌舞曲，与秘鲁相邻的安底斯山国家也有这种体裁，只是名称不同而已。据文献记载，它远在17世纪时已在的喀喀湖地区的印第安人中流行，它是由古代盖丘阿人的“卡斯瓦”舞演变而成的。现在多数瓦依诺曲的歌词仍使用盖丘阿语或它与西班牙语的混合语。其旋律虽然用7声音阶，但仍以无半音的5声音阶为其基本框架，明显地表现出印第安音乐的传统风格。歌曲采用分节歌形式，即一曲配多段词。大部分瓦依诺曲为2/4拍，常出现切分音。其舞蹈保留了较为纯正的印第安风格，十分质朴，常带有某种象征意义。既有男女挽成圆圈而舞，也有结对而舞的。梅斯提索人舞蹈时手执手拍，印第安人则手执毛线编织的穗子不住挥动。伴奏的乐器包括印第安人的水鼓、沙槌、盖那笛（5~7孔竖笛）和欧洲的小提琴、吉他、曼多林等。

2、马里涅拉

这是秘鲁沿海地区最为流行的歌舞体裁，是在黑人音乐的基础上发展起来的。“马里涅拉”原意为“海员”。1879~1883年间智利与秘鲁发生战争，参战的智利士兵把19世纪初从秘鲁传到智利的一种叫作“萨马库艾卡”的歌舞曲带回秘鲁。为纪念在海战中牺牲的战士，秘鲁人把这种舞命名为马里涅拉，因此它与智利音乐是有着密切关系的。马里涅拉的黑人音乐特点表现在其旋律音域较窄，变化不多；节奏多变，常出现连续切分，伴奏中敲击乐器的作用十分突出，有时节奏感强于旋律感。全曲由3部分构成，每部分均叫“哈拉那”，副歌叫“莱斯巴罗萨”，它们均源自黑人舞曲。其旋律

欢快活泼，歌词俏皮，并往往有双关含义。马里涅拉的舞蹈形式为双人舞，受黑人舞影响胯部扭动较大。表演程序是以相应动作表现男女相遇、追逐、相爱的过程，最后以男子单腿跪地表示已被爱情征服。

（三）智利

智利位于南美洲西南部，国土狭长，人们形容它是“头枕安底斯山，脚伸入南太平洋”。它这种地理特点决定了其文化上的多样性。就总体而言其音乐也是由印第安、欧洲和非洲这三种因素融合发展而成的，但作为智利政治、经济、文化中心的中部地区欧洲音乐的影响更为突出。而北部山区则较好地保持了印第安人的音乐传统，前述的瓦依诺歌舞曲在这里也十分流行。这里我只着重介绍智利最有代表性的民族歌舞体裁库艾卡。

它是19世纪初独立战争时期由秘鲁传入的，现在从上层社会的沙龙舞会到民间的节日活动都表演它。库艾卡是一种男女对舞，女子舞姿妩媚，男子动作矫健，双方手执手帕，相互追逐。整个舞蹈欢快优雅。其歌曲的唱词由13行诗构成，内容诙谐幽默。演唱过程中常以呼吸和休止造成短暂停顿，使135音乐听起来似断似连。据说这种演唱方式源于西班牙北部的“霍塔”歌舞曲。通常一首歌只有两个乐句，它不断反复配以不同的唱词。大多数库埃卡歌曲是大调式，6/8拍，演唱时歌手不时即兴加花，有时还插入喊叫。伴奏的乐队由吉他、竖琴、小提琴、沙球、钢琴组成，有时也有用印第安人的排箫乐队伴奏的。歌唱与伴奏的重音时常错开，更增添了音乐的欢快活泼。库埃卡也可以脱离舞蹈而作为纯粹的音乐形式来表演。

（四）委内瑞拉

委内瑞拉原意为小威尼斯，因其岛屿成群与意大利的水城颇为相象而得此美誉。它是世界上重要的产油国之一。1800 万人口中的 70% 为梅斯提索人，因而它的音乐也表现出明显的混合文化特征。其中印第安风味在东北部的奥里诺科州体现得最为强烈，因为那里的印第安人一直过着基本上与世隔绝的生活，当地土著居民吟唱着朴素的、带有神秘宗教色彩的民谣，其旋律感伤，节奏单一。伴奏乐器包括骨笛和鼓。黑人音乐的影响则主要表现在切分节奏和敲击乐器的大量运用上。

而该国最有代表性的歌舞音乐形式是霍罗伯，它简直已成为民间舞会的同义语。这种传统舞会具有悠久的历史，因受西班牙影响舞步以踢踏为主，步法多变，男舞者动作粗犷剽悍，女舞者则将宽大的长裙甩出多种裙花，表演热烈奔放，颇象墨西哥的哈拉贝。舞蹈形式多样，既可男女对舞，也可分开舞蹈，还可以一女与多男同舞。它的音乐多为大调式，包括多首 $3/4$ 和 $6/8$ 拍子的旋律，速度为小快板和快板。凡符合这些特点的各种歌曲都可以用来为霍罗伯伴唱。伴奏的小乐队包括 3 弦琴、4 弦琴、竖琴、沙槌等，其中沙槌的作用十分突出，它可以演奏出重音变化多端的各种节奏型。专业作曲家也喜欢用这种体裁进行创作。他们的作品对丰富和发展霍罗伯起到重要作用，其中波·古铁雷斯在 1915 年创作的《平原的心》就是霍罗伯音乐的传世之作。

（五）哥伦比亚

哥伦比亚位于南美洲的西北部，是南美的第四大国，人口超过 2600 万，其中半数是混血人，白人约占 $1/5$ ，其余为黑人和印第安人。居住在与厄瓜多尔接壤地区的印第安人音乐，具有与秘鲁相似的安底斯山区音乐的特

点，用羽管制作的双排排箫是这里的代表性乐器，它可以吹奏平行 5 度。还有一种树皮做的大号，长约 1.5 米，用于祭祀仪式，就象西藏的大喇叭那样。而南部亚马孙热带雨林中的印第安人音乐则较原始。西部沿海地区的黑人民间音乐较多地保留了非洲音乐的特色。北部与中部高原地区的白人和梅斯提索人音乐主要受西班牙影响，但也可以发现印第安和黑人音乐的因素。作为哥伦比亚歌舞音乐典型的班布戈则在全国广为流行，被称为“国舞”。

哥伦比亚人用“快活的感伤”这一似乎自相矛盾、然而又颇有哲理性的形容词来描绘班布戈的风格特点，它将印第安的忧伤、黑人的奔放、西班牙人的豪侠融为一体，因而表现出某种矛盾的感情色彩。其歌曲由一人领唱开始，然后是 3 度平行的二重唱，由 3 弦琴、吉他、5 弦班都拉琴等乐器伴奏。歌词大多表现一种浪漫感伤情调，旋律大小调兼用，多为 3 拍子，音乐进行一般不超过一个 8 度，曲调比较平缓，宜于表现那种缠绵的感情，故被称为“哥伦比亚的小夜曲”。

班布戈的舞蹈形式为男女对舞、对数不固定，表演顺序为邀请、双方走八字队形、调情、相爱。女舞者双手提裙，男舞者常将双手置于身后，偶尔有甩手帕的动作。整个舞蹈以较为持重的舞姿表现男女爱情。

（六）古巴

古巴位于加勒比海西北部，是安的列斯群岛中最大的国家。其居民多数是白人，黑人和黑白混血约占全部人口的 26%，几乎没有纯粹的印第安人。由于这一原因，它的音乐中西班牙和非洲因素表现得较为明显，这一点是与前述几个国家不同的。这两种因素在古巴形成了两

种类型的音乐：一种叫瓜希拉音乐，它具有浓郁的西班牙风味，主要流行于内地的乡村；另一种是黑人风格的音乐，主要流行在城市。

瓜希拉音乐的特点是注重旋律变化，曲调结构方整，代表性体裁就是瓜希拉。它是一种乡村民间歌曲，由前奏及两个分别为大、小调式的乐段构成，常以 6/8 和 3/4 拍子交替进行，歌词为 8 音节的 10 行诗，以吉他、三弦琴和一种叫做“克拉韦斯”的响棒伴奏，整个音乐听起来略带哀怨情绪。

城市黑人风格的音乐则更注重节奏变化，声乐与器乐之间，各乐器声部之间，以至于同一鼓手两手所击奏的鼓点之间都可以构成多种节奏线条的交错重叠，敲击乐器的演奏者还常以身体的摆动和跺足来强调某一节奏线的重音。而长短长短长则是这种音乐最为典型的节奏型，即：“丹松”和“伦巴”等音乐体裁中就常出现这种节奏型。下面我们就通过介绍伦巴这种世界著名的歌舞形式来进一步谈谈古巴城市黑人风格音乐的特点。

要了解伦巴，首先应看看与它属同一类型的歌舞体裁“古巴松”，因为它比前者的历史更为悠久。在 18 世纪的古巴，“松”是泛指一切黑人风格的、用吉他等拨弦乐器伴奏的民间歌舞。该世纪末邻国海地发生黑奴起义后大批黑人移居古巴，致使这里黑人数量激增，民间音乐中非洲色彩更为浓重。在此背景下在 19 世纪形成了特点比较鲜明固定的“松”。前述的“5 音节奏型”已成为这种音乐最有代表性的标志，而通过“松”的传播，这种节奏型又被其他体裁的民间音乐乃至一些专业创作吸收，成为古巴音乐的一大特征。其次几种很有特色的敲击乐器在为“松”伴奏的乐队中地位十分突出，

它们包括音色沉厚的“博迪卡”鼓，形似大抽屉的“卡洪”鼓、成双置于鼓手膝上击奏的“彭戈”鼓、绑在乐手小腿上、随着他移动而发声的“小拨浪”鼓，以及沙球和由歌者自己对击的拍子板。古巴“松”的舞蹈突出胯部和肩部动作，舞步随音乐节奏的交替而多变。

而世界闻名的伦巴实际上是以“松”为主体的古巴黑人民间歌舞的总称。正如古巴音乐理论家阿·卡彭铁尔所说：¹³⁹“古巴音乐中一切 2/4 拍曲调都可以为伦巴所吸收，与其说它是一种形式，倒不如说是一种气氛。”它现在已成为热闹欢腾、无拘无束的黑人歌舞聚会的同义语。在任何有人群聚集的地方，那怕是一个小房间，人们都可以跳起伦巴。在这种场合，或一男一女边舞蹈边追逐，其他人抄起一切可敲击的东西，如抽屉、木板甚至锅碗瓢盆，奏出相应的节奏来助兴；或者也可以围成圆圈集体起舞，由少数人奏乐伴奏。为伦巴伴唱的歌曲其歌词比较简朴，有时甚至是即兴配上去的，但常包含讽刺时事的内容，曲调多反复，均为 2/4 拍，但节奏型和重音位置则多有变化。

从本世纪 20 年代起，伦巴在欧洲和美国已成为一种舞厅舞蹈，它是综合了古巴各种歌舞体裁和爵士乐的因素经过不断加工而形成的。

（七）阿根廷

阿根廷是拉丁美洲的第三大国，经济发达，居民的文化水准很高，绝大多数是白种人，主要为西班牙和意大利人的后裔，近 50% 人口居住在首都布宜诺斯艾利斯及它的周围，少量印第安人和梅斯提索人分布在西北部和南部地区。因此阿根廷大部分地区的音乐主要是受欧洲影响，而源自印加文化的印第安传统音乐则主要流行

在与玻利维亚接壤地带，它们具有与南美洲其他国家印第安音乐相似的特点，这里不再赘述。下面着重介绍的是阿根廷最具代表性、并且在世界上享有盛誉的歌舞体裁——探戈。

探戈 1880 年首次出现在布宜诺斯艾利斯市郊下层人民中间。当时正值阿根廷经济困难、社会动荡、民不聊生，失业与贫困折磨着居住在那里的移民和失去土地的农民。当一支土生白人小乐队奏起一些 2/4 拍子、切分音突出、充满伤感哀怨情绪的乐曲时，这些悲观失望的男女不禁交臂起舞，以此渲泄他们内心的郁闷。这便是探戈的雏形。然而它作为一种城市民间歌舞能够迅速地在不同阶层的人们中传播则还有其他原因。19 世纪中叶，小步舞和华尔兹这些来源于欧洲的舞蹈形式曾在上层社会风行一时，但很快人们就对其“走步”和“转圈”之类的舞蹈动作感到厌倦了。而新诞生的探戈，它的舞姿既有与前两者相同的一面，如男女对舞，又有它新颖独特的魅力，例如无固定的程式、突出顿步、即兴花样翻新等。于是它在很短的时间内就在沙龙中找到了蔓延滋长的沃土。到本世纪初它已敲开了欧洲舞厅的大门，至今盛行不衰。

现代探戈的舞蹈风格具有深沉、含蓄、洒脱的特点，具体表现为：自始至终男女交臂而舞，双方情感持重，动作不紧不慢；舞蹈中男子为主导，用右手搂住女伴的腰，引导她的舞步；随着音乐的切分节奏，女子的身体常有短暂的后倾以突出顿步；可以即兴改变舞姿，具有很强的表演性。

一般讲来早期探戈的音乐大多数比较徐缓深沉，带有哀伤惆怅的情调，均为 2 拍或 4 拍子，速度中庸。而

现代探戈的旋律风格则较为多样，既有平稳持重的，也有紧张激越的，还有在同一乐曲中表现矛盾心情的。例如在探戈名曲《小伙伴》中 7、8 度大跳与半音的级进并存。

而另一首名曲《我可爱的布宜诺斯艾利斯》则采用同音。

有规律反复、级进下行和 8 分音符规则律动的旋律形态，显得朴素自然。

多种多样切分节奏的运用是探戈的一个重要特征。

它们与舞者身体夸张的动作和有利的顿步相结合，使表演更加跌宕起伏。为探戈伴奏的乐队组合形式经过了较长的演变过程，早期乐队采用长笛、小提琴、竖琴三重奏形式，后来吉他代替了长笛，音色深沉低哑的六角手风琴取代了与探戈风格不协调的竖琴。到本世纪 20 年代更富有表现力的钢琴又代替了吉他。从此小提琴、低音提琴、钢琴和六角手风琴构成了比较固定的探戈乐队。以后虽然乐器组合更加丰富了，但以上四种乐器，尤其是六角手风琴仍然是必不可少的。

（八）巴西

巴西是拉丁美洲最大的国家，也是该洲唯一讲葡萄牙语的国家。它有 1 亿多人口，60% 左右为白人，其余为黑人、印第安人和混血种人，这里不同种族的居民一直相处得比较融洽。同拉美其他国家一样巴西的音乐也是前述 3 种因素混合的产物，但其中非洲的影响在一些比较流行的音乐舞蹈形式中表现得更为突出些。而来自南欧伊比利亚半岛的葡萄牙和西班牙因素则在巴西多数的民间音乐体裁中起主导作用，有的歌曲和舞蹈的名称和表演形式都是直接从那里移植过来的，例如城市的莫

丁哈歌曲和南部沿海的方丹戈舞曲。这类音乐的特点是采用 4 句体的歌谣结构，大调式居多， $3/4$ 或 $6/8$ 拍子，常以 3 度和 6 度平行的二声部进行合唱合奏。

大众化的歌舞体裁桑巴则更多地采用了黑人的音乐与舞蹈语汇。它最初就是流行在巴西黑人之中，他们在劳动之余常在破陋棚室前的空地敲击各种什物器皿，并随其节奏跳舞歌唱，这就是桑巴的原始形态，有人把它称为摩尔人的桑巴。19 世纪中期一些专业音乐家和舞蹈家对这种民间歌舞产生了浓厚的兴趣，并尝试对它进行加工改良，使其舞蹈动作和旋律变得更为丰富，从而导致产生了艺术水准较高、可供表演的桑巴。现在巴西的桑巴舞可以划分为两大类。一类是群众性的。舞蹈动作由舞者即兴创造，女者主要用小幅度的灵巧扭胯动作，男者除扭胯外还常伴以脚下多变的舞步，以此炫耀技巧。既可围成圆圈集体起舞，也可以一男邀一女在圈内表演，还可以由一人带领，其他人随之排成一行，由后人扶前人腰扭胯而舞。另一类为表演性的。女舞者以扭胯动作为主，做出各种难度较大的造型性舞姿和复杂的舞步，男舞者则手执各种敲击乐器边击边舞。这类舞蹈可以依人数多少而摆出各种队形。

桑巴的音乐多为 $2/4$ 拍，偶然有 $3/4$ 拍的，节奏性很强，常出现切分音，大调式，速度较快。凡是具有这几个特点的一切巴西乐曲都可以作为桑巴的伴奏伴唱音乐。由于桑巴的影响面很广，知名度很高，所以一些原来与桑巴风格迥异的乐曲也喜欢用连字符号把它与桑巴联系在一起，因此现在已很难说清楚到底什么是桑巴音乐的风格了。不过当你看到每年 2 月底巴西狂欢节上那些近乎疯狂的桑巴歌舞时，或许会觉得为这种炽热的、

无拘无束的艺术形式人为地界定一种风格简直是多余的。

第四章 欧洲

欧洲由于它的艺术音乐在最近几个世纪得到高度发展，并且在本世纪借助各种传播媒介几乎传遍了世界各地，由几代大师们创作的体裁多样、章法严谨、内容丰富、思想深刻、极富表现力和感染力的艺术音乐今天在许多人看来几乎成为欧洲一切音乐的同义语。如果讲欧洲的民族音乐，人们也会自然而然地想到19世纪初在欧洲出现的浪漫主义音乐潮流中那些以民间故事传说为题材、运用民间音乐素材创作的一系列经典作品，例如德国作曲家韦伯的《魔弹射手》、瓦格纳那些取材自德国神话《尼伯龙根之歌》的歌剧。继而还会想到19世纪中叶在东欧、北欧一些国家涌现的致力于振兴本民族音乐的民族乐派，诸如挪威的格里格、捷克的斯美塔那、德沃夏克、俄罗斯的格林卡、穆索尔斯基、柴科夫斯基等。的确，他们的作品反映了本民族的历史和现实生活，具有强烈的爱国主义精神和深厚的民族感情，同时大量运用了民间音乐材料和体裁，体现出鲜明的民族风格。它们无疑是这些国家民族音乐文化的瑰宝。这方面的内容在本文库的《西方音乐简史》中已作了叙述，这里不再重复。本章所要谈的只是欧洲的民间音乐。

但是在当今高度工业化和城市化的欧洲，要寻找纯粹的民间音乐已经很困难。一些原本是民间的体裁，例如华尔兹、波尔卡、波罗涅兹、加沃特、小步舞曲等早

已被大师们采用，谱写出数不胜数名曲。而一些专业作曲家创作的通俗性乐曲现在又经常由民间歌手和民间乐队表演，例如约翰·施特劳斯的各种圆舞曲、波尔卡和雷哈尔轻歌剧的许多唱段就是活跃在维也纳酒馆众多民间小乐队的保留曲目。这样一来要从体裁和曲目上严格划清欧洲民间音乐与专业创作的界线就愈加困难了。因此在这里我只能根据有限的材料介绍几个尚保留了较浓厚民间色彩、风格独特的音乐品种。

一、传统与民间音乐文化

大约从中世纪后期开始欧洲各民族已逐渐形成了自己的音乐风格与体裁。当时与外界交通较为困难、气候严寒的斯堪的纳维亚半岛产生了叙事性的舞蹈歌曲；阿尔卑斯山和挪威、瑞典山区的牧民创造了旋律高亢、音域开阔的歌曲，这也许是由于当时的山民们需要用这些歌曲向远方传递消息。经济条件和社会环境同样也影响着各地的音乐传统。中欧地区较早实现了城市化，这导致在 14 世纪的德国就产生了以职业为特征的行会歌曲和歌唱师傅，这些城市歌手大多是手工艺人和一般市民，他们演唱的曲目具有城市民间音乐的性质，多为单声部独唱曲，以简单的乐器伴奏。此外还有以行会方式组织的城市吹鼓手，专为节日喜庆奏乐助兴。而西南欧由于历史原因又可分为北南两种风格。西班牙和葡萄牙北部的音乐与意大利北部相似，而西班牙南方由于受阿拉伯和吉卜赛音乐很深的影响，它的弗拉门科音乐显示出独特的个性。意大利南部地中海沿岸地区也可以发现近东的影响，其音乐声调高亢，富于装饰。

东欧地处中欧与中亚、北亚之间，历史和种族较为复杂，文化上兼有东、西方的特点。捷克、波兰等与中欧联系密切的国家，它们的民间音乐与德国、奥地利有不少相似之处。乐曲结构严谨，节奏规范。巴尔干地区的保加利亚和罗马尼亚等在历史上受奥斯曼帝国影响很深，所以音乐中常出现土耳其那种增二度音程和非对称节拍。匈牙利的情况则更为特别，它的一些古老民歌甚至可以在遥远的东亚（中国西部）寻找到其渊源。

欧洲民间音乐虽然因地而异，但仍或多或少地存在一些相似之点。首先它们的民歌大多数采用分节歌的形式，每段歌词包括 2~4 或更多诗行，由一段旋律配以若干段歌词。这种特点来自欧洲诗歌的共同性格。许多民歌喜欢使用叠句，即重复某句词和旋律。叠句可以出现在歌曲的任何一个位置，其目的是对某一句的内容加以强调，同时也起到给规则刻板的表演增加一些变化的作用。但一些地区的挽歌和牧歌则是非分节歌。其次欧洲民间音乐多数使用自然 7 声音阶，但也有一些地区，例如苏格兰和匈牙利的音乐表现出明显的无半音 5 声音阶的倾向。一些儿童游戏歌曲的旋律甚至只有 3 声或 4 声。大调和小调是这里民间音乐常见的调式，但在艺术音乐中已不再采用的古老教会调式在民间音乐中也并不罕见。欧洲民歌体裁众多，内容广泛，功能多样。与此形成对比，它 147 的民间器乐几乎都是娱乐性的，舞曲是其主要体裁，各地不同体裁的舞曲都有自己特定的节拍和特征性的节奏型，其中以西班牙的舞蹈音乐最为丰富多样。常用的乐器除小提琴、单簧管等之外还包括洋琴、手风琴、风笛、口簧等。

二、地方特色

这里仅向大家选介几个属于不同国家的民间音乐品种，它们不能代表这些国家民间音乐的全貌，但可以说是其中比较有特色的。

（一）德国的民歌

在过去的几个世纪里，德意志民族为世界音乐宝库贡献了众多的音乐大师和不胜枚举的经典作品，而德国的民间音乐，特别是那些感情真挚、朴素无华的民歌正是他们创作的重要源泉。正如伟大的作曲家罗伯特·舒曼所说：“勤勤去倾听一切民歌，它是最优美旋律的宝藏”。

德国民歌具有鲜明的风格特征，它不象东方民族的音乐那样富于即兴性，也不象俄罗斯许多民歌那样具有大起大落的感情力度变化，它缺乏一种难以抑制的激情，相反它表现出德意志民族那种理智的性格。它通常都具有一种内在的平衡与协调，蕴含着深厚真挚的情感和潜藏着一种崇高的品格力量和深刻的喻意。它们充满想象力，但没有过份的矫饰。既诉说悲哀与愁苦，也不乏快乐与欢笑。总之它们始终让人感到亲切纯朴，平易近人。

虽然在德国不乏委婉动听的小调性民歌，但就总体而言多数采用大调式。因此大三和弦的3个音，即 do、mi、sol 是构成其民歌最常用的骨架，有时用它们作为旋律主题，有时将它们作为骨干音，在其后再加上一些经过音和小音型，使旋律显得更加流畅平滑。在德国各地都可以发现具有这种特点的民歌。

德国民歌几乎都是从这3个音中的一个音开始的，

从 sol 到 do 的 4 度起唱是十分普遍的现象,刚才的两个例子就是这样。其旋律基本上都使用自然 7 声音阶,2 度、3 度、4 度和 5 度是最常用的音程,旋律进行中较少使用变化音。模进是其旋律展开常用的手法,即把某个主导音型移高或移低几度演唱。一种是逐级移动模进。

另外还采用变化模进的形式。

还可以运用头一个音重复,后面音型向上移动的方式。

用于模进的音型一般较为短小,机械的逐级移动模进只用两次,最多不超过三次,接下来是其变化形式或转向进行。由于前面说过的原因,德国民歌结局时也大都通过强调大 3 和弦的基本音程来明确和稳定其大调的性质。下面是几种典型的结尾形式。

这些终止形式对德国古典和浪漫派音乐大师的创作产生过很大的影响。

德国民歌的结构有两种类型。一种是一段式,另一种是分为几个乐段的多段式。一段式的民歌也可以进一步分为若干乐节,但不能形成用半终止或全终止彼此分割的几个段落。而多段式民歌各段落有相对的独立性,它们通常有二段或三段,中间含有部分反复,有时还附加一个小结尾。这类歌曲每段的长度完全相等或大体相等,每个乐句有 2、4 或 8 小节。这种段落分明、相对划一的结构可能是受民间舞曲影响的结果,各段落之间是按照严密的逻辑关系来安排的。二段式歌曲中最常见的方法是第一段以半终止结束,第二段以完全终止结束。此外第一段结束在 3 级音,第二段终止在主音上的情况也不少见。通常一首歌曲只用一种演唱方式,或者是独唱,或者是合唱。

德国民歌多从弱拍开始，这与德语名词前常有轻读的冠词和介词有关。之后每小节的首拍都是重音。切分节奏在这里并不常见，但近几十年由于受斯拉夫民间歌曲和爵士乐的影响，特别强调小节中的某一拍而出现了类似切分的节奏。每首民歌一方面保持节拍上的统一性，另一方面却注意各种节奏性音型的变换，一种节奏型一般不会连续反复三次以上，从下面这首《愁苦的布阿》中就可以看到这种变换的频繁，它不但不会显得杂乱，相反保持了旋律的流畅性和节奏的统一性。

2/4、4/4、3/4 这些单拍子和 6/8、9/8、12/8、6/4 等复拍子是德国民歌最常用的节拍，5/4、7/8、11/8 这些非对称的复拍子是极为罕见的。一首民歌通常以一种节拍贯穿到底，只有在极少数舞曲性的民歌中可能出现变换节拍的现象。

另外在速度上德国民歌一般较为中庸，既不太慢，也不太快，旋律进行中速度也无明显的变化。在力度上相应地也没有大的对比。以上各种特点造就了德国民歌那种带有普遍性的、恬静安详的风格。在这一点上德国艺术歌曲与它是较为相似的。

（二）意大利与它的那坡里民歌

自文艺复兴以来，意大利以其歌剧和弦乐艺术闻名于世。同样，它的民间音乐，特别是那坡里民歌、威尼斯船歌、塔兰泰拉舞曲也向世人展示了其独特的魅力。它们不象其他国家的民间音乐那样来自社会的底层，具有纯朴的乡土气息，相反它们的风格大都比较华丽，表演相当专业化，是城市化的民间音乐。意大利民间音乐从风格色彩上可分为四个区域：第一是南部的地中海地区。那里的音乐有阿拉伯和印度影响的痕迹，旋律性很

强，多为小调式，喜用装饰音，多数是独唱，音调高亢，节奏自由。第二是北方地区。其曲调多以大 3 或小 3 和弦的三个音为骨干音，兼用大调式和小调式，常采用分节歌形式，有严格的节奏，复调性的合唱十分常见。第三是中部地区。它的歌曲曲调优美，长于抒情，多为独唱，兼有严格的和自由的节奏。第四是撒丁地区，即撒丁岛。那里常见到结构复杂的多声重唱，演唱时领唱者唱歌词，其余声部只唱衬词，歌手的嗓音深沉，喜加各种装饰音。

在这众多类型的民间音乐中最负盛名的是那坡里地区的民歌。那坡里又称那不勒斯，位于意大利的西南部，是著名的旅游胜地，维苏威火山和庞贝古城就在这个地区。这里的几个小镇的名字，如苏莲托、桑塔露琪亚和卡莱卡莱也随着其民歌而传遍世界。那坡里的人民豪爽开朗，富于开拓精神，在上个世纪曾有相当数量的人当海员，到南美洲谋生，著名小说《三千里寻母记》（曾改编成动画片在我国电视上播映）描写的就是当地人民移居南美的艰难经历。这里的民歌有许多也是表现远在海外的游子思念家乡，思念亲人的真切感情的。

现在大家听到的拿坡里民歌已不是其原来的形态，而是经过专业作曲家加工、改编和创作的，但它们仍保持了原来民歌那种曲调优美、热情奔放的特点，所以当地人也喜爱它们，公认它们是自己的民歌。例如《重归苏莲托》这首歌的曲作者库尔蒂斯曾写过多首那坡里歌曲，当地人特地在苏莲托火车站为他塑像，以纪念他对拿坡里民歌发展做出的贡献。这些民歌现在不仅在群众中传唱，而且也是声乐大师独唱音乐会的保留曲目，像多明戈、帕瓦罗蒂等都经常演唱它们。

拿坡里民歌的曲调是根据歌词的方言发音来谱写的，这 153 种方言与意大利标准语发音有较大的差别，因此演唱时按方言发音为佳。这种民歌音域宽阔，跨几个声区，旋律气息连贯，适合于用美声唱法演唱。特有的小滑音、小装饰音是这里民歌的又一特征，例如像《我的太阳》中那样。

那坡里民歌兼用大、小调式，并且喜欢在同一首歌中以这两种调式的转换形成情绪上、色彩上的对比，而同主音的大小调转换是其最常用的转调方法。例如《重归苏莲托》这首歌的第一段为 e 小调，表现一种怀乡的情绪。

它最后落到主音 e 上。接下来旋律采用同主音调式转换的方法转为 E 大调，音乐的色彩一下子明朗起来，似乎在思

念亲人的惆怅中看到了重返故里的希望。

为了与开始时的基本情调相呼应，音乐在全曲行将结束时又转回 e 小调。

通过这两次转调，大大地强化了歌曲的情感变化，丰富了音乐的表现力。由于内容的需要，那坡里民歌较多采用多段式结构，而每段的长度通常是相等的，4 句或 8 句为一段的情况居多，因而结构是比较规整的。

（三）西班牙的民间音乐

西班牙位于欧洲南部的伊比利亚半岛上，但是长期以来很多人却把西班牙排除在传统的欧洲之外。的确，那里的文化与德国、法国、英国、意大利有明显的差别，于是产生了这样一种说法：“欧洲的南部边界到比利牛斯山脉为止”，这里所说的比利牛斯山就位于法国与西班牙的交界处，也就是说人们喜欢把这个地理上属于欧

洲的国家看作是另外一个世界。于是当上个世纪末欧洲许多艺术家千方百计去寻找“异国情调”时，他们就想到了西班牙，一批表现西班牙风情、采用它的民间艺术素材的作品也就应运而生了，一时间一股西班牙热冲击着欧洲艺术各个领域。

西班牙独特的文化艺术是特定的地理环境和历史传统的产物。它地处地中海西岸，与北非隔海相望，为欧洲和非洲的交通枢纽。在古代虽然属古希腊、罗马文化圈，但也受到北非摩尔人的影响。从8世纪起被阿拉伯人占领，在那里建立了西阿拉伯帝国，其统治持续700余年，因此阿拉伯文化的影响是十分巨大的（参见本书第一章中的《阿拉伯音乐》部分）。从15世纪中起，吉卜赛人又大批移居西班牙南部的安达鲁西亚地区，这一“流浪民族”的艺术与当地的民间音乐舞蹈相融合，进一步增强了这个地区文化的“异国”色彩，使西班牙成为欧洲大陆中充满神秘色彩的“东方”世界。

基于上述原因，西班牙的民间音乐艺术也表现出来源多元化的特征。首先是来自东罗马帝国（拜占庭）教会音乐的影响。即使在阿拉伯人统治时期单声部的圣咏仍被当地教会采用，今天教会音乐的多利亚和弗里吉亚这两种调式的四音列依旧是西班牙民间音乐旋律构成的基础。

此外现在西班牙一些地区流行的音乐体裁也是从教会音乐中衍生出来的。阿拉伯的影响则更多表现在其旋律的下行倾向和丰富的装饰音上，当地主要的弦乐器吉他等也可以找到其阿拉伯渊源。吉卜赛的因素则较集中反映在西班牙南部弗拉门科舞蹈音乐的节奏、它的表演形式以及诸如响板这类特色性的乐器之中。当然这只是

一种理论上的分类归纳，在活生生的、变化多端的音乐中这三种因素是相互融为一体的，人们既无必要，也不可能硬要在一首乐曲中分辨出这三种因素。下面我们还是通过介绍西班牙民间音乐的几个主要音乐品种来具体了解一些它的基本特点吧。

1、霍塔

据说它最早是起源于阿拉贡地区，现在已成为流行于除南方外西班牙全境的民间歌舞体裁，无论在城市还是在乡间，每逢节假日都可以看到年轻人表演霍塔。为它伴唱的歌曲其歌词采用谣曲形式，特点是 8 音节为一行，四行为一段，其中有两行要反复一次，它的词句相当口语化。旋律多为大调式，乐句随歌词重复，同音反复的现象十分普遍，经常出现同主音或平行大小调的交替。它的音域不宽，有时甚至不超过 6 度。其节奏通常为 $3/4$ 拍或 $3/8$ 拍，重音位置不固定，歌唱与伴奏的重音时有交错。吉他是其主要伴奏乐器，两段歌曲之间有一段器乐过门，另外舞蹈者也边舞边打响板作为伴奏。霍塔的音乐相当生动轻快，它的舞蹈动作也体现出这个特点，双臂和躯体动作不多，而腿部的动作则极为富于变化。由于霍塔比较典型地体现了西班牙民间音乐的性格，所以无论是其本国的，还是欧洲其他国家的作曲家们都喜欢用这种体裁进行创作，著名的有格林卡的《阿拉贡的霍塔》、《马德里之夜》等。

2、方丹戈

方丹戈是流行于全西班牙（包括南方）的歌舞体裁。其基本形式与霍塔相似，两者的主要区别在于其歌词的长度、谣曲中乐句的数量以及伴奏和弦的丰富性上。方丹戈的音乐用多利亚调式，它的歌词每段由 5 行（有时

是 4 行) 8u jf 节的诗组成, 其中有一行(或两行)要反复一次, 为它而配的乐句也随之反复。器乐前奏为 E 大调, 进入歌唱部分后调式有几次转换, 最后再回到原来的调式。它采用 3/4 或 3/8 节拍, 典型的节奏型为。

歌唱的旋律与伴奏的旋律常用不同的节拍, 彼此形成对比。18 世纪欧洲作曲家格鲁克在舞剧《唐璜》、莫扎特在歌剧《费加罗的婚礼》中都曾采用了方丹戈的音乐。

3、弗拉门科

弗拉门科不是一种体裁, 而是对西班牙南部音乐舞蹈以及吉他演奏艺术的总称。前面已讲过, 这一地区由于阿拉伯和吉卜赛人的影响, 它的艺术是最富“异国情调”的。弗拉门科的歌舞有马拉格尼、布列尼亚、塞吉迪亚和方丹戈的变体等多种形式。它们的音乐既有与西班牙其他地区相似的一面, 又具有许多独特的东西。歌词有的为通行的 8 音节一行的诗体, 有的则用 7 音节与 5 音节交替的格式。旋律常用带有增 2 度的 7 声音阶。

正是这些特征性的音程赋予了它浓郁的东方色彩。再加上变化音的频繁出现、音乐的下行倾向、同音不断反复、窄音程的乐句以及丰富的装饰音等, 更加增强了它的“非欧洲”特色。在节奏上弗拉门科音乐常用 3/4 与 6/8 拍的交替, 并且以各种手段造成切分, 使得重音位置极不固定, 这些也都是与传统的欧洲音乐很不相同的。它的歌曲主要由男声独唱, 其发声独特, 伴有喉音, 演唱中还不时加入叫喊, 这些正是吉卜赛人音乐的特点。就风格而言, 弗拉门科音乐是一种阴郁感伤与狂热奔放的混合体, 在这一点上它恐怕与吉卜赛人的故乡印度的乐舞艺术有相似之处。弗拉门科的舞蹈既有独舞、双人

舞、三人舞、也有群舞。男子的脚下动作非常复杂，以脚掌、脚跟、脚尖按不同的节奏型踏响击地，成为一种独特的技巧。女子的舞蹈则着重手、腕、臂和脚的动作，在某些风格深沉的舞蹈中，其韵味与印度古典舞较为近似。传统的弗拉门科音乐舞蹈都具有很强的即兴性。舞者常常情不自禁地一面踏地，一面捻起响指，歌声、喊叫声、拍手声、响板声、舞步的踢踏声交错应和，表演者和观众的情绪随着节奏的变化而消长。受其音乐舞蹈特点的影响，弗拉门科的吉他演奏也表现出重节奏，多用轮指和经常即兴加花的特点。

（四）匈牙利的民间音乐

在相当长的一段时间里人们一直把李斯特的《匈牙利狂想曲》和勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》中采用的被称为吉卜赛风格的曲调，误认为是匈牙利的民间音乐。其实它们既不是吉卜赛的，也不是匈牙利纯正的民间音乐。这些旋律的作曲者姓名大都有据可查，他们大多是 19 世纪的人，有些还是贵族后裔，所创作的这些乐曲完全是属于城市专业艺术音乐的范畴，是用奥地利维也纳舞曲的形式与和声写成的（当时匈牙利属于奥匈帝国），只不过是裹上了一层匈牙利民间音乐的包装而已。随着本世纪上半叶，以巴托克和柯达伊为代表的一批匈牙利音乐家对本国民间音乐进行了深入细致的采集研究之后，它的本来面貌和发展历程才得以逐渐被世人了解。

1、古老民歌溯源

在匈牙利有一首流行全国的古老民歌曲调，各地区各阶层的人都能唱完，并且派生出多种多样的变体。

它是一首 5 声音阶的旋律，下一行是上一行移低 5 度的反复，研究者称之为 5 度结构。人们在匈牙利各地

收集到几百首这种类型的民歌。它们的风格与欧洲其他民族的音乐截然不同，但是凡是有匈牙利的主要民族马扎尔人居住的地方（例如罗马尼亚、捷克），就有这类民歌的存在。到底它们的根在哪里呢？人们开始根据有限的历史记载，到马扎尔人的故乡乌拉尔地区南俄草原去寻找其渊源。

柯达伊首先在那里的马里人和楚瓦什人的民歌中找到了它们的近亲。通过比较研究他发现这些民族的大量民歌中也同样存在 5 声音阶、5 度结构这样一些形态特征。于是他从马扎尔人是从那里迁徙到多瑙河中游这一历史事实出发，得出了匈牙利民歌的这些基本因素是“作为古老的遗产和语言一起由马扎尔族从他们的家乡带来的”这一结论。在此基础上他还推断：“马扎尔族现在是那个几千年悠久而伟大的亚洲音乐文化最边缘的支流，这种音乐文化深深地根植在他们的心灵之中，在从中国经过中亚细亚直到居住在黑海的诸民族的心灵之中。”

近年来我国学者在对我国甘肃裕固族民间音乐进行深入考察，并将它与匈牙利民歌作了仔细对比后发现，这两者有着惊人的相似之处。他们依据历史记载和民族学、语言学的研究成果，在指出了柯达伊结论不确切的地方之后，进一步将他的推断加以深化和具体化了。他们的研究证明，匈牙利和裕固族民歌具有共同的种族渊源，那就是在先秦和汉代已游牧于北方草原的匈奴人，这些民歌中的共同特征正是匈奴音乐文化的遗产。远在马扎尔人迁移到多瑙河中游之前的公元 4 世纪，匈奴人就已经在那里建立了强大的匈奴帝国，在该帝国崩溃之后，它的文化影响依然存在。马扎尔人在其故乡就已受

到同为匈奴后裔的楚瓦什人音乐的影响，西迁后又与那里的匈奴后裔和其他民族融合，因而它的音乐中存在着那么明显的亚洲因素。这种学术讨论自然还可以继续深入下去。但不管怎样，匈牙利古老民歌的根在遥远的东方，这是毫无疑问的。

2、民间音乐风格的新变化

17 世纪匈牙利被奥地利吞并，成为奥匈帝国的一部分。来自中欧与西欧，特别是德国和奥地利的艺术音乐、宗教音乐和民间音乐大量传入，引起匈牙利民间音乐的风格逐渐发生了变化。其结果是原有民歌中的 5 声音阶被隐藏在大、小调式和各种中世纪调式的 7 声音阶之中；旋律虽然仍以 4 乐句为一段，但原来民歌的那种 5 度结构逐渐变形，而向德国民歌的形式靠拢；本来比较自由的节奏形式变得相对规整，并且出现了古老民歌所没有的切分节奏。然而透过这些现象，我们仍然可以在这一时代产生的乡村民歌中发现，5 声音阶依然是它们旋律构成的基本框架。

如果说这些乡村民歌只是在表面风格上发生了一些变化，而其本质特征依旧保留下来的话，那么对城市民间音乐，特别是那些舞曲性音乐我们已很难说它们还具有多少匈牙利古朴的味道了。18 世纪后期奥匈帝国时常在匈牙利的城镇设点招募新兵，在这种场合往往要请一些吉卜赛小乐队来奏乐，他们演奏的是一种叫做韦尔本科什的舞曲。这类舞曲既不是匈牙利原来的民间音乐，也不是吉卜赛人自己的音乐，而是当时西欧城市流行的通俗曲调，只不过吉卜赛人在演奏过程中不时即兴地增加一些切分音，插入炫耀演奏技巧的华彩性段落，把其中某个音升高，使乐曲出现色彩独特的增 2 度音程，并

形成了慢板与快板相对比的结构程式，从而使它们“吉卜赛化”罢了。到 19 世纪初在这类舞曲的基础上又产生了恰尔达什舞曲。它也包括慢板与快板两部分。前者为 2/4 或 8/4 拍，慢速，情调忧郁感伤；后者为快速的 2/4 拍，情绪欢快热烈。李斯特的《匈牙利狂想曲》就是采用了当时一些人以这种风格创作的音乐。