

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

河北民間歌曲選

中國民間文藝研究會編
中央音樂學院民族音樂研究所整理

音樂出版社

• 一九五五 •

啓 事

李 惠、安 波、聿 尹、李文學、佚 名、
李鷹航、劉維忠、關鶴童、高 峯、陳春羅、
丁 辛、馬金鏞、陳寶諤、紅 羽、韓 明、
楊獻真、田 崖、羅椰波、曾玉岑、王民武、
劉世紀、達 尼、張兆唐、白少忠諸同志：

請將您們的通信地址通知我組，以便
寄奉記譜部分的稿費。此致
敬禮！

中央音樂學院研究部編輯出版組
天津十一經路

序

Source: U.S. Census Bureau, "U.S. Population Projections by Age, Sex, Race, and Hispanic or Latino Origin," *Current Population Reports*, Washington, D.C., 2008.

地有系統地研究過中國民間音樂，自己和勞動人民的生活距離得很遠，看不到中國民間音樂和廣大工農勞動人民生活的關係，因此看不見中國民間音樂的人民性和現實性，所以以為研究中國民間音樂對於創造新的人民音樂是並不重要的，甚至於輕率地說民間音樂是封建音樂，一筆否定了，這自然是極其幼稚的，可以原諒的。也有一些人，是為舊式的音樂理論——建立在單純技術觀點，形式主義觀點與唯美主義觀點基礎上的理論矇蔽了、迷惑了，認為只有具有和聲或伴奏的音樂纔是高級的音樂，一切不具有和聲或伴奏的民間音樂都是低級音樂，只有大形式的音樂纔是高級音樂，一切歌謠及其他短小的音樂便都是低級音樂，只有滿足了個人主觀要求的（實際上是非羣衆的）所謂“抒情的”音樂纔是最好的音樂，一切不能滿足個人主觀要求的音樂，即令抒寫了人民情緒，也不算是最好的音樂。因此只願意學習那些大型的和聲的音樂，不願意研究民間音樂，只願意研究個人所偏愛的，卻不願意研究人民喜愛的音樂，這當然是錯誤的，應該糾正。

另外也有一些人，沉湎在西洋音樂中，認為西洋音樂，不分青紅皂白，什麼都好。一切中國音樂，無理由的都不好，這樣的人只有一個標準，“西洋標準，”一切不合乎西洋標準的都不好，這不僅是非歷史的唯心觀點，而且是缺乏民族自尊心的買辦資產階級的思想。

民間音樂，是在民歌基礎上發展起來的。民歌是甚麼呢？簡單地說，是一個民族的人民在社會實踐（包括生產勞動與階級鬥爭）過程中集體創造的，是一個民族的人民的社會生活、思想、情緒的真實反映。高爾基對民歌有過極深刻的說明，他指出“民歌總是親切地伴著歷史，它們有自己的意見，民歌是跟悲觀主義完全絕緣，雖然民歌作者的生活是很苦的，其個人生活是受壓迫、無保障的，但民歌中的主人翁總是克服世界一切不幸的勝利者。”

以本集中所能見到的民歌為例，也足以糾正現存的許多不正確的認識。封建社會制度是殘酷的、不合理的，反映在家庭生活上，也充滿了血淚和酸辛，民歌作者幾乎是從各個角度各種事件上表示了他們的抗議，小白菜就是控訴封建社會中繼母虐待前房幼子的詩篇，不獨歌辭寫得具體、簡潔，把失去了親生母的幼子的生活生動地刻繪了出來，曲調本身也具有強烈的感染力。作者雖沒有用特別複雜的曲調，卻把他所體會到的那種幼子遭受繼母虐待的淒婉情緒充分地表露了

出來，這裏不僅混合着作者的深刻的崇高的人道主義情緒，也幾乎可以說，包含了所有母親們對自己的嬰孩的耽憂和愛撫。這樣的生活，這樣的思想情緒，應該是每個音樂工作者都能體會得到，理解得了的。這樣富有人民性，又富有現實性的民歌，難道可以說是封建地主階級的音樂麼？從這首民歌，也可以使我們看到民歌作者如何理解現實生活，如何將生活中的思想情緒變為音樂形象的。這樣的民歌，決不是輕率的作曲者草草地創作得出來的。

不用說，這類民歌都只是很短小的曲調，都沒有複雜的節奏和充分表現人聲或樂器性能的曲調，都不是合唱，也沒有伴奏，但這並不是民間音樂本身的罪過，也不是中國民間音樂的缺點。音樂，就其作用來看，主要是反映人民的思想情緒，提高人民的思想情緒，鼓勵人民前進，形式的大小，並不是判斷其價值的標準。一切大型作品無不是從短小曲調發展而來，也無不是建立在短小曲調的基礎上。一首大型作品，如果缺乏充實的人民情緒，固未必比一首好的短歌價值更高；一首短歌，如果深刻地反映了人民的思想、情緒，其作用必然要比一篇平庸的交響曲大，其價值也就更高。至於缺乏複雜的節奏和充分表現人聲或樂器性能的曲調，這也許可以說是中國民間音樂的缺點，但只有和近代西洋音樂比較時纔顯得不夠，如果和任何其他民族的民間音樂來比較，則只能說是共通的現象，這主要因為西洋資本主義的音樂在近三百年來在一定的科學技術基礎上，經過無數專業的作曲者的鑽研、創造，得到了較高的發展，而中國民間音樂還未經過這樣的階段，保留着原有的簡樸的形態，但經過專業作曲者的加工，可以發展成較高形態。不過節奏的複雜與否，能否充分表現人聲和樂器的性能並不是決定音樂品質的基本因素，所以不能因此說西洋近代音樂在品質上高於中國民間音樂，只能說西洋近代音樂在技術方面發展到了更高的階段。說到沒有成為完美的合唱，沒有豐富的伴奏，同樣是無可非議的，任何民族的民間音樂也都只具有簡樸的合唱和伴奏，這在中國民間音樂中也是存在的，必須經過專業作曲者的發展，纔能得到更高的成就。固然，合唱或伴奏能够使音樂效果更其完滿，色彩更其鮮明，但如果其所依附的主調只具有浮淺的情緒，合唱與伴奏也不能改變其低賤的品質，美國的庸俗的爵士音樂就充分說明了這點。俄羅斯民間音樂在格林卡、柴科夫斯基等偉大作家的作品中經過他們光輝的處理，深刻的人民情緒更其顯露，中國民間音樂

具有充沛的人民情緒，正有待崇高的人民作曲家予以光輝的發展和創造。中國音樂創作能否迅速地達到更高的水平，有待於大家在思想、生活、業務三方面的提高，業務提高中，必須包括對於民間音樂的深入研究與學習，否則很難產生為廣大人民所喜愛的，鮮明地具有中國色彩的作品。中國高等音樂教育幾乎有三十年是在買辦資產階級的方針指導下，走着一切唯西洋音樂是崇的錯誤道路，結果許多創作人才被窒滅了，被斷送了，這應該成為大家痛切的教訓。聶耳同志以來，特別是一九四二年英明的人民領袖毛主席在延安文藝座談會上發表講話以來，中國人民音樂工作者的創作能夠具有新穎的風格，一方面是由於實踐了面向工農兵改造自己的方針，另一方面也是由於比較注意了向民間音樂學習，這也是值得大家記取的經驗。

下面再就研究中國民間音樂的方法來談談。

談到研究方法：我們認為應該先研究一下判斷一首民歌的好與不好，美與不美的標準問題，這也就是好多人對民歌的價值發生爭論的一個問題。

有人以為只有情歌纔是民歌中最美、最好的部分，也有人以為只有少數富有曲調性的民歌：如綏遠的走西口、陝北的鄜鄠調戲鞦韆、河北的茉莉花、東北的月牙五更等歌纔是民歌中最美、最好的部分，固然這些歌曲都反映了一種社會生活，音樂的形象也比較生動，在某一方面說，確不失為較好的民歌，如果認為這就是最好最美的部分，那顯然不是全面的；因為這些歌曲只反映了極小的一部分生活，走西口之類的歌曲，只反映了封建社會中的愛情生活，其音樂顯然是經過地主階級的潤飾，或者是在地主階級的思想影響之下的產物，沒有充分反映出勞動人民的愛情，在封建社會中受到殘酷壓制的痛苦，和勞動人民反抗封建壓制的堅強意志，如果拿這些歌曲和陝北的信天遊、蘭花花相比，就不能不承認這些歌曲的思想內容的現實性是很低的。

“說下的日子你不來，
嶮畔上跑爛我十根鞋。
白日裏想你，穿不上針，
到夜晚想你，吹不下燈。
前溝裏藥子，後溝裏穀，

哪達兒想起，哪達兒哭。
半碗黑豆，半碗米，
端起碗來想起你。
端起碗來想起你，
眼淚掉在飯碗裏。
你媽媽打你，你對哥哥說，
爲甚麼要把洋煙喝？（自殺）”

以上幾段，均選自陝北民歌信天遊。

“懷揣上青羊肉，手裏提上糕，
破上性命，往你家裏跑。
懷裏又揣上一刀刀紙，
我和蘭花花一道裏死。
一道裏死來，一道裏埋，
一道上了望鄉臺。”

以上幾段，選自陝北民歌蘭花花。這些片段不僅表現了勞動人民的烈火般的愛情，也反映了他們的愛情在封建社會中得不到正常發展的痛苦，和他們強烈的反抗，爲了愛情的緣故，不惜破上性命，即令生前不能得到結合，死也要死在一道，這是何等強烈不可遏止的意念呵！愛情在封建社會中越是被嚴厲地約束着，就越是不可阻擋地向前沖激、泛濫，這是現實的，這些民歌光輝有力地反映了封建社會的現實。應該說，只有這些真正深刻有力地反映了封建社會中的勞動人民的愛情生活的情歌，纔能算是民間情歌中之最好最美的部分，事實上，從音樂本身來看，信天遊和蘭花花所表現的情緒比起走西口、茉莉花、月牙五更等歌也更強烈些、更深刻些。

我們也必須着重說明，本質地來看，封建社會中，勞動人民的愛情生活也就是整個階級鬥爭中的一面，勞動人民要求自由地完滿的戀愛，要求一夫一妻制的幸福的家庭生活，而封建地主統治者幾乎是從經濟上剝奪了他們的結婚權，又從所謂道德觀念上剝奪了他們的戀愛權，幾乎想強佔了全部婦女，自己是三妻四妾之外，還可以任意強佔別人的妻女，唯其如此，勞動人民纔在民歌中唱出了“破上

性命往你家裏跑，”不過我們不能因此說戀愛是全部階級鬥爭中的主要面，主要的鬥爭還表現在生產勞動中，經濟生活中，我們在陝北和東北所收集的民間故事、歌謠和順口溜中充分證明了這點，陝北的攪工歌、腳夫歌、江西的長工歌、蘇南的做長工就是反映這種鬥爭的民歌，下面且摘錄幾段：

“六月裏來三伏天，

我郎上了唐將班，(陝北舊式集體勞動組織名稱)

包頭好比催命鬼，

領頭好比引路神，

要得回來到下年。”

——選錄自陝北吆號子。

“二月裏來龍抬頭，

長工短工通出牛，

前晌把地耕呀，

後晌把糞送，

到夜裏還要切草餵牲靈(牲口)。

五月裏五端陽，

長工你上山鋤苗子，

前晌把苗子鋤呀，

後晌把麥子挽(拔麥子)，

後夜晚還要你背上幾捆。

——選錄自陝北攪工調。

攪工人兒難，

哎喲，攪工人兒難，

受的是牛馬苦，

吃的是豬狗飯。

着不得下雨。

哎喲，着不得刮風，
刮風下雨不得安身，
若要安身呀，
等得人睡定。

等得人睡定，
哎喲，半夜二三更，
掌櫃在房裏連叫幾聲，
“咱家裏黑洞洞，
狗入的說大天明。”

——選錄自陝北攬工歌。

長工做到正月中，
央人說保做長工，
一碗冷飯丟三丟，
還說長工勿做工。

長工做到三月中，
搭起高臺鬧叢叢，
本家格大男小女全看戲，
長工一個子在揀稻種。

長工做到七月中，
看牛提草鬧叢叢，
水牛吃來對對壯，
黃牛落驃要罵長工。

長工做到十一月中，

排聯打米要急匆匆，
打得米來縫縫鬆，
老相公看見要罵長工。

長工做到十二月，
殺豬打叫關叢叢，
長工想吃年夜飯，
太太拿包袱門外丟。

——選錄自蘇南長工歌。

這些歌曲把地主階級對於農民的壓迫剝削生動地記錄了下來，雖然現實生活中農民所受的壓迫與剝削遠超過這些記錄，但這些歌曲所反映的農民的思想情緒是十分鮮明、十分真切的。在中國無產階級未出現於歷史舞臺之前，龐大無組織的農民對於封建統治者的高壓統治與超經濟的剝削，即使能夠進行反抗，事實上歷史上無數次爆發了武裝鬥爭，却不可能產生記錄鬥爭的歌曲，反抗地主階級統治的革命民歌，也只有在無產階級的政黨——中國共產黨產生以後纔有可能。所以這些歌曲雖缺乏積極的內容，也許有些人以為不夠有力量，不如後來某些農民革命民歌好，但所反映的農民生活思想情緒的真實性和它不可忽視的社會價值，是應該肯定的。這也應該是舊民歌中最好、最美的一部分。（很遺憾地，本集就沒有這類歌曲，我想不是因為河北農民的生活優於其他地方的農民，主要是採集者工作中的缺點，就我們所知，冀西一帶的農民過去長期在封建地主統治之下，生活也極貧困，所受的壓迫和剝削並不下於其他各地農民。）

另外，在一般生活歌曲中，也有一些很好的歌曲，如本集所載的瞎子算卦就可以作為代表，這首民歌的詞簡括地為我們描繪了一幅農村生活素描，運用了活潑的語言，詼諧的筆調，嘲諷了“瞎子算卦”的胡說八道，充分表現了農民樸素的反迷信的思想和他們卓越的幽默才智，音樂方面雖然全部只有簡單的兩句，隨着語言和情緒的不同，卻產生了許多變化，從這裏我們可以看到音樂如何與語言相結合，如何表現語言的情緒。大家常常覺得用音樂的筆去刻繪農民的平凡的形象是異常困難的，也常常覺得缺乏強烈的情緒的敘事音樂，是異常難寫的，這首

歌在這方面爲我們開闢了一條廣闊的道路。農民的平凡的形象，透過明朗而活潑的音樂語言凸現在我們眼前，這裏沒有許多繁瑣的細節的描寫，也沒有甚麼新奇難唱的曲調，卻也不是某些人所說的 $\underline{3\ 5\ 2}$ | $\underline{5\ 3\ 2}$ | 那麼貧弱，缺乏思想情緒的音樂，表現出來的形象卻是生動的，情緒也是鮮明的、真切的，這樣的音樂，我們能說不是民歌中最好最美的一部分麼？

假如允許我再舉一些例子的話，我以爲集本中的擴兵調、繡花燈、雪梅弔孝、十二朵花、畫扇面等歌都可以列入這一類，雖然其中有些歌詞內容沾染了封建地主階級或市民階級思想的影響，不很現實，但音樂方面所表現的農民的情緒是十分鮮明的。

也有這樣一類歌曲，雖然歌詞本身沒有反映人民的鬥爭和痛苦，像集本中的對花、報花名、十不聞小調、蓮蓮老婆等歌，或者是自然知識的教育，或者是以諷諧的態度對待自己所遭遇的不幸，然而人民的樂觀情緒和愛情的喜悅卻洋溢在這些歌曲中，仍然不失爲民歌中之最好、最美的一部分。

上面所說到的這些例子，都是可以使我們得到如下的結論，不論愛情歌曲也罷，生活歌曲也罷，其他任何歌曲也罷，都有兩類，一類是真正深刻地反映了人民的生活、思想、情緒，另一類所反映的不是（或部分的不是）人民的思想情緒，而是地主階級或市民階級的思想、情緒；前者常常是民歌中之最好、最美的部分，形象生動，語言活潑，感染力强，凡是人民的思想情緒越少的歌曲，越是不好、越是低級、越是庸俗；任何民歌的歌詞經過地主階級或市民階級竄改得越多，與曲調的矛盾越大。當然有些歌曲，地主階級或市民階級不僅竄改了詞，同時將音樂也修改了，如打牙牌、十八摸之類的歌曲，則常常是民歌中之最低級、最庸俗的部分。這些歌曲，我以爲今後可以不列入我們的民歌集中。

下面我們可以談談技術研究方面的問題。

關於樂曲形式，調式的分析，這些研究工作在民間音樂研究中是必要的，不過這只是其中的一部分，而不是全部。現在有些同志僅僅注意這方面的研究，而不注意思想情緒的研究與分析，是不全面的，確實是有害的。在分析的方法上，有些人也常常是離開內容，離開語言來分析，這樣所得到的結論必然是純技術的，容易引導我們從形式方面去解決問題。

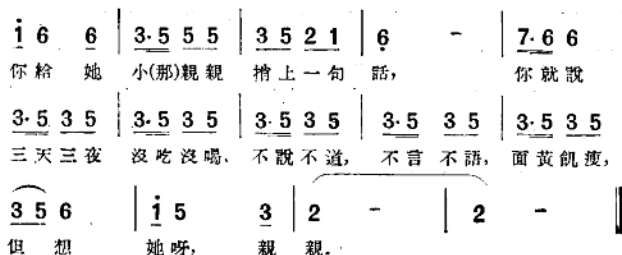
民間音樂中的樂曲形式問題，如果大家能從民間音樂本身出發，實事求是地進行分析，會發現許多獨特的規律，如果能聯繫內容來研究，又是一個極有興味的問題，內容極豐富的問題，可是有些人喜歡把這個問題變成一種枯燥的條文的背誦，把西洋音樂形式奉為金科玉律，運用之來衡量中國民間音樂，結果不特是枯燥乏味，也不能說明中國民間音樂特具的規律。自然，另外也有一些年輕的同志，一聽到有人談形式問題，就會想到，這是一種純技術研究，沒有研究的必要，可是自己作起曲來，散漫無章。

樂曲形式問題，實質上是音樂組織問題，是一個非常重要的問題，如果你掌握了豐富的音樂語言，卻不知如何組織，不僅浪費材料，而且達不到感動人的效果，有如拙劣的建築工程師，儘管他掌握了頭等建築器材，卻不懂得建築構圖，無論如何也蓋不出美的建築物來。

民間歌曲的組織一般地說是極其簡單的，但簡單中卻有其豐富的變化，是值得我們仔細研究的，爲了節省篇幅，下面我只舉幾個例子。綏遠有這樣一首短歌“你走那天，括了一陣風，提心吊膽，我不放心。”聰明的民歌作者將一句極簡單的曲調，予以重複，略加變化，處理成爲上下兩句，情意卻是無限深長，你看他用音是如何的經濟，這就顯出了音樂形式所起的組織作用：

i	6	6	3.	3. 5	6 6	6	-
你	走	那	天，	括	了	一	陣
						風，	
i	6	6	3.	$\overset{3}{\curvearrowright}$ 5	6	$\overset{3}{\curvearrowright}$ 2	-
提	心	吊	膽，	我	不	放	心。

我們不能不承認民歌作者——勞動人民——的卓越的組織才能，只具有一般技術修養的作曲者如果不嫌這首詞過於簡單不能作曲，就必然要在這兩句歌詞上寫上許多曲調，說不定有人要把這兩句詞一再重複，構成一首 A A B A 的形式，結果仍不能把這首歌詞的深長的情意表達出來。另外一首綏遠的短歌是這樣的：“你給她小親親捎上一句話，你就說，三天三夜，沒吃沒喝，不說不道，不言不語，面黃肌瘦，但想她呀，親親。”對於這樣一首歌詞，我們會不知道如何下手好，也可能會被人寫成一首散文歌，然而我們的民歌作者卻完美地處理了它：



當然,我們也可以用其他的形式來處理它,但不會有人敢於把這一連串的四个字句如此樸素地處理。這曲調實際上就是前一首短歌的發展,僅僅因為歌詞的關係,把第三小節第一拍多次反覆了,其他地方也是為了適應歌詞的語言,在節奏上、曲調上,略加改變而已。在音樂組織上,應該說是極嚴緊、極經濟的,用最少的音,最簡單的形式,取得了最大的效果。

下面再舉本集中一個例子,門紙牌:



從詞來看,是頗不易處理的,至少不容易處理得好唱,民歌的作者卻運用了最經濟的形式處理得極容易唱,由最簡單的上下句,發展成了較複雜的上下句。前八小節是簡單的上下句形式的全部,第九、十兩小節現在雖然是唱的,其實是過門

(我們是不大會在這樣的場合寫這樣的過門的，民歌中卻常常見到，成爲一種格式)，其後的五小節不過是下句第五到第八節的重複，爲了作成一個結束(一種獨創的結束)，略加變化而已，這就是全曲的上句與全部構造。下句明顯的是由上句的前八小節變化而來，3·5 3 2 | 1 2 1 | 似乎是新的曲調，其實也還是上句的第五到第八小節的壓縮和變形。經過作者這樣巧妙的處理，全曲顯得異常緊湊、完整而又富有情趣。

下面我還要舉一首綏遠民歌拜大年作例子：

<u>3·3</u>	<u>3 5</u>	<u>3 2</u>	1		3	<u>6 5</u>	3	-		<u>3 3</u>	<u>3 5</u>	<u>3 5</u>	<u>3 2</u>					
過	了	一	個	大	年	頭	一	天，		我	與	我	那	連	成	哥	哥	
3	<u>6 5</u>	3	-		<u>1 6</u>	<u>1 0</u>	<u>3 5</u>	<u>3 0</u>		<u>1 6</u>	<u>1 1</u>	<u>1 3</u>	<u>5 3</u>	<u>0</u>				
去	拜	年，			一	進	門，	把	腰	彎，	左	手	拉	那	麼	右	手	挽
<u>3·2</u>	<u>5 3</u>	<u>2 -</u>		<u>3 3</u>	<u>5 3</u>	<u>2 1</u>	<u>2 2 2</u>	<u>1 3</u>	<u>5·6</u>	<u>1 3</u>	5	-	0	0				
哪	司	咿	呀	喂，	姊	妹	相	稱	拜	的	個	什	麼	年	嗎	咿	呀	喂！

這是一首頗有趣味的例子，從詞來看，是五句，節奏也不很整齊，第一句七字，第二句九字，第三、四句都是兩個三字，第五句又是九字。這對於我們作曲者都是不方便的，假如一個歌詞作者寫這樣一首詞，我們大概會說，詞是好的，可惜節奏太不整齊，而且只有五句，音樂上要求對偶，請你加一句如何？否則我們只好把最後一句重複一次了。這一次又是民歌的作者——天才的農民，給了一個獨創的優美的完滿的解決，從曲調來看，作者將前面兩句詞用同一曲調，第三、四兩句詞用同一曲調，第五句回覆到主題，爲了要結束，作了必要的改變。從第四句回到主題之間，作者加了一個可唱的過門，從曲體上來分析，你可以說是由三句構成的(4+2+(1+3))，但實際上還是由上下句構成的，不過下句的結構比較複雜一點。

本集中的摘椒更是一首充分表現了農民的組織能力的例子；詞的組織是七七五(第一、二兩句七字，第三句五字)，共三段；曲調的組織卻是四四一二(第一句詞四小節，作爲本曲的上句，第二、三兩句詞合成四小節，作爲本曲的下句，下面加一小節過門，然後再將下句重複一次，作爲結束)，也是三段，不過沒有將三

段用同一曲調，也沒有用三個不同的曲調，雖然有點類乎西洋歌曲的 A B A，不過第三段只是將第一段的曲調移高四度，第三段又回到原來的曲調。

在民間音樂中有不少這樣卓越的例子，都不是西洋音樂的形式所能概括的，這裏不能一一列舉出來，任何節奏，任何形式的歌詞對於民歌作者都不是困難問題，他都可以創造一種適當的形式把它組織得很嚴緊，成為異常完整統一的音樂，卻絕不是千篇一律的、不自然的。許多年輕的作曲者，如果能仔細去研究民歌的組織形式，會得到無限的啓示，會學到一手高明的本領，會把自己的曲子組織得更嚴緊些、更完整些、更統一一些，曲調也可節省許多。

下面再談談民歌的曲調問題，這更是一個必須細心研究的問題，也是一個複雜的具有思想性的問題，可是我們有些研究者喜歡把它概括成為一個純技術的調式問題，實在是很皮相的、很片面的，另外有些研究者把民歌的曲調理解為只是地方語言的外形的模擬，也是很皮相的、很片面的。這樣不僅不能使我們學到民間音樂的豐富的遺產，也必然要引導我們走向錯誤的形式主義的道路。我們不否認，民歌曲調與地方語言的關係是異常密切的，各地民歌曲調之所以呈現豐富的色彩，確實是由各種調式構成的，但這兩種因素只能說是次要的，不是主導的，因為音樂決不僅是語調的翻譯，尤其不只是語調外形的模擬，公孫尼子的樂記已經有過詳細的闡述：“凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。……故歌之爲言也，長言之也，說之，故言之；言之不足，故長言之；……”民歌的作者正是這個理論的實踐者，我們只要舉幾個一般的例子就可說明民歌曲調不全是從模擬地方語言的語調而創造的（凡不合乎語調的抑揚的，均在歌詞下加一點）：

<u>1</u> 7	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>6</u> 7	<u>6</u>	5	-	—— <u>擴兵</u>
諸	位	這	老	鄉，	你	要	細	聽，
<u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> 5	6	3	<u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> 5	6	-	—— <u>十二月花</u>		
正	月	裏	採	花	沒	有	花	兒
5 5 3 6 3 2	5 2 4 3 2 1	—— <u>畫扇面</u>						
天	津	衛	城	西	楊	岐	柳	青，

$\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{1} \dot{1}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ - | — 脚夫調
 三 月 裏 的 太 陽，

像這樣的例子幾乎每一首民歌中都可以找到，從上面幾個例子中，可以看到語調不特沒有成為決定曲調的因素，反而爲了保持音樂本身的規律，語調受了某種程度的破壞。下面我們還可以舉一個特殊的例子。

$\dot{3} \cdot \dot{3}$ $\dot{3} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{3}$ - |
 過 了 一 個 大 年 頭 一 天，
 $\dot{3} \cdot \dot{3}$ $\dot{3} \dot{5}$ | $\dot{3} \dot{5}$ $\dot{3} \dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{6} \dot{5}$ | $\dot{3}$ - | — 拜大年
 我 與 我 那 連 成 哥 哥 去 拜 年。

單從曲調看來是很完美的，從語調來看，卻是十分怪的，這是一首綏遠民歌，一般說是合乎綏遠語調的精神的，但和綏遠語言的自然語調比起來，也還是有距離的，自然的語調在這裏被誇張了。

由此，我們看到民歌中語調與曲調的關係不是全部都很和諧的，民歌的曲調也常不是服從於語調的，常常保持着自己的規律，可是絲毫不使我們覺得曲調與歌詞之間存在着任何矛盾。這是甚麼道理呢？如果我們從曲調所表現的情緒和歌詞的內容聯繫起來研究的話，這個謎就得到解答了。可以說任何一首民歌的曲調和它的詞在情緒上都是十分統一的，並且充分深刻地表現了歌詞所蘊藏的生活中之不容易被發現的最本質的情緒。這是因為民歌的創造者深深懂得民歌的詞所要求表現的情緒，或者不如說，由於他們蘊藏了一種強烈的情緒，迫切地要求藉一種適當的形式充分表現出來，所以一遇到適當的詞，他們就充分把那種最本質的情緒表現了出來，因此即使有些地方曲調和語言之間存在着某種小的矛盾，但整個情緒是統一的，所以我們也就不大覺得了。

我必須緊接着加以說明，語言的平仄抑揚（構成語調的因素之一），在民歌曲調中爲了服從表現某種情緒所要求的曲調雖常常被忽視，但一般還是儘可能保持着，所以許多民歌曲調的歌詞語調是十分自然的。構成語調的另一因素——重音，字的強弱在民歌曲調中一般也都是依據自然語言的規律來處理的，有時爲了

要合乎自然語言的節奏，甚至某些應該強調的字也放過去了。如繡兜兜的第一句

6 6 6 6 5 6 | 1̣ 6 5 |

正 月 裏 是 新 年 呵，

這裏的“新”字在弱拍上，“年”字反而被安置在強拍上。

民歌曲調不只是歌詞語調的翻譯，也可以在另外一些歌曲中得到更有力的說明，比方本集中的對花，單從歌詞字句表面來看是很難引起作曲者的情緒上的共鳴的，可是民歌的作者——勞動人民卻從生活的深處賦予了它以光輝的生命，大家可以體會到這首歌曲把勞動人民之間的那種親密無間的淳樸的喜悅的情緒鮮明地表露了出來，另外，像陝北黃河沿岸的船夫歌歌詞也是十分簡樸的，而歌詞的內容比起對花來卻更深刻些、更豐富些，不只是自然常識的講授，進一步提出了勞動人民對於自己的生活的探索，雖然他們似乎缺乏應有的書本知識，但憑他們豐富的生活實踐；這就是過去勞動人民的知識的最可靠的來源，他們完滿地解答了他們自己所提出的問題，由於他們體驗了自然的偉大和生活的廣闊，所以他們的答案是“無窮”“無限”（歌詞所用的代詞是九十九），曲調中更把黃河船夫的無限經歷藉深沉而廣闊的音調表露了出來，使人具體感覺到黃河的綿長、沉雄和無比的潛力，同時也使人體認到中國人民渾厚的堅毅的性格。這類民歌音樂無疑地不是語調的模擬，更不是調式的拼湊，只能是人民的思想情緒經過長期的醞釀而後產生的。

假如上面所列舉的這類例子還不够有力地說明這個問題的話，我可以舉出另外的例子，進一步說明這個問題。如果大家能夠從信天遊、蘭花花、腳夫調、媳婦受折騰這些有名的陝北民歌體會到革命以前的陝北勞動人民的思想情緒的話，再來看陝北土地革命時期流行的民歌，如劉志丹、打開清澗城、打寺兒畔等歌就會感覺到這是如何偉大的一種變革，革命以前陝北民歌不論如何高亢、清麗，其深處隱約可感到幾分悽惋悲涼的情緒，而土地革命時期反映革命鬥爭的歌曲，如前述的幾首代表，就完全擺脫了那種格調，創造了一種極其雄健、樂觀、明快、有力的曲調，充分表現了在無產階級政黨領導下，覺悟了的農民的烈火一般的革命熱情和鋼鐵一般堅定的革命意志。這些民歌不是偶然產生的，如果沒有驟風暴