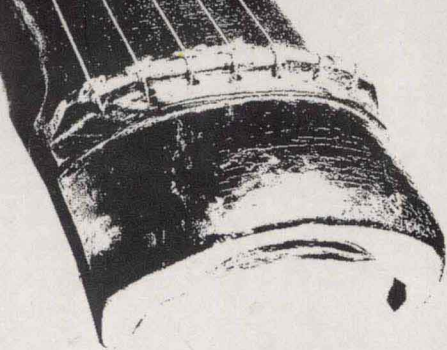




ZHONGGUO MINZU
MINJIAN YINYUE GAILUN

中国民族民间音乐概论

刘 琨 主编



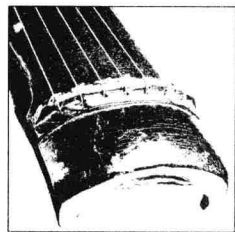
东北师范大学出版社

NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

刘 琨 主编

中国民族民间音乐概论

ZHONGGUO MINZU
MINJIAN YIYUE GAILUN



东北师范大学出版社
长 春

图书在版编目(CIP)数据

中国民族民间音乐概论/刘琨主编. —长春:东北师范大学出版社, 2009. 8

ISBN 978 - 7- 5602 - 5883 - 6

I. 中… II. 刘… III. ①民族音乐—研究—中国②民间音乐—研究—中国 IV. J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 158423 号

☐责任编辑:梅亦霖 ☐封面设计:张 然

☐责任校对:曲 颖 ☐责任印制:张允豪

东北师范大学出版社出版发行
长春市人民大街 5268 号(邮政编码:130024)

销售热线:0431—85695744 85688470

传真:0431—85695734

网址:<http://www.nenup.com>

电子函件:sdcbs@mail.jl.cn

吉林省久慧文化有限公司制版

长春市永昌印业有限公司印装
长春市义和路 25—1 号 邮编:130021

2009 年 9 月第 1 版 2009 年 9 月第 1 次印刷
幅面尺寸:185 mm×260 mm 印张:21.25 字数:500 千

定价:38.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,可直接与承印厂联系调换

前言

本书主要为高等音乐院校学生这一群体撰写,亦可作为普通高校学生的音乐欣赏教材,同时还可作为中国民族民间音乐爱好者的补充读本。书中歌曲谱列均采用简谱记谱法,器乐曲谱例均采用五线谱记谱法,这两种形式解决了声乐专业、民族器乐专业及非音乐专业人士在识读五线谱上的难题,同时又在器乐曲欣赏部分兼顾了五线谱的训练,这也使本书在强调了专业性的同时,又增加了相关知识的广博和通俗性。

全书共分为五个章节。根据作者以往的课堂教学实践经验总结,对所选作用品的内容、历史时期、民族及风俗、地区、体裁、风格色彩等都作了介绍和分析,使师生之间的教与学变得更加轻松。希望这本书能对同行有所裨益,并成为广大音乐爱好者所喜爱的音乐读物。

在此,谢谢我的家人,是他们的默默支持给予我创作无穷的源泉;同时,感谢责任编辑梅亦霖女士,是她们的热情鼓励给予我更多的信心。

目 录

第一章 概 述	1
一、按体裁品种分类	1
二、按风格色彩分类	2
三、按历史时期分类	2
第二章 中国民歌	4
第一节 概 述	4
一、民歌的基本特征	4
二、民歌的起源	4
三、民歌的价值	5
四、民歌的分类	6
第二节 汉族民歌的体裁分类	7
一、号 子	7
二、山 歌	9
三、小 调	15
第三节 少数民族民歌的代表种类	20
一、概 况	20

二、北方少数民族的民歌与歌舞	23
三、南方少数民族的民歌与歌舞	29
四、少数民族多声部民歌	35
 第三章 说唱音乐	37
第一节 概 述	37
一、说唱音乐的定义	37
二、历史简况	37
第二节 说唱音乐的艺术形式	38
一、说唱音乐的艺术特点	38
二、说唱音乐的表演形式	39
三、说唱音乐的唱腔结构类型	40
四、说唱音乐的分类	40
第三节 汉族说唱音乐的代表曲种	42
一、京韵大鼓	42
二、河南坠子	46
三、天津时调	46
四、二人转	47
五、苏州弹词	47
六、四川清音	49
 第四章 戏曲音乐	50
第一节 概 述	50
一、戏曲音乐的定义	50
二、戏曲艺术历史简况	50
第二节 戏曲的艺术形式	51
一、戏曲艺术的主要艺术特点	51
二、戏曲艺术的音乐特点	52
三、戏曲唱腔的结构形式	52
第三节 戏曲声腔和代表剧种	53
一、戏曲声腔	53
二、戏曲剧种的地区归类	55
三、代表性剧种	55

第四节 少数民族戏曲	61
一、藏 剧	61
二、壮 剧	64
三、侗 戏	65
 第五章 民族器乐	67
第一节 概 述	67
一、民族器乐的定义	67
二、民族乐器的产生与发展	67
三、民族器乐的发展概况	68
四、民族器乐的分类与乐种	69
第二节 独奏乐	71
一、笛 曲	72
二、唢呐曲	74
三、笙 曲	75
四、二胡曲	76
五、京 胡	78
六、古琴曲	78
七、琵琶曲	80
八、古筝曲	81
第三节 合奏乐	82
一、江南丝竹	82
二、广东音乐	83
三、苏南吹打	84
四、民族管弦乐合奏	85
参考文献	87
附 录	89

第一章 概述

中国的民族民间音乐有着悠久的历史，以其独有的特色丰富着世界乐坛，其浩瀚如海的民族音乐品种，无论在音乐的体裁、形式上还是在音乐的音调和风格上，都呈现着多彩的面貌；音乐的创作、理论著述以及音乐创作和表演的艺术经验等也都有深厚的积淀，具有高度审美价值和人文研究价值。

究竟什么是民族民间音乐呢？从广义上讲，一个民族在自身历史进程中创造的全部音乐就是该民族的民族音乐。^① 作为东方古老音乐文化代表的中国民族民间音乐，注重人与自然的统一与交流，追求艺术表述中的情感、伦理的结合与渗透，推崇艺术表现的蕴蓄、婉曲，喜好艺术形态的协调、中和、简约与适度。这些特征是中国民族音乐风格的基本点。

关于中国民族民间音乐的分类问题，目前理论界仍在探讨、争论中，江明惇先生将其总结归纳为三类：^②

一、按体裁品种分类

- (1) 民歌与歌舞，可分号子、山歌、小调等。
- (2) 民族器乐，可分独奏（吹奏、拉奏、弹拨）、重奏与合奏（吹打乐、丝竹乐）等。
- (3) 曲艺音乐，可分鼓词类、弹词类、道情类、牌子曲类、走唱类、琴书类、杂曲类、数唱类（即说唱音乐）等。
- (4) 戏曲音乐，可分梆子腔、昆腔、高腔、皮黄腔、说唱类声腔、歌舞类声腔、少数

① 肖常纬. 中国民族音乐概述. 重庆：西南师范大学出版社，1999：1.

② 江明惇. 中国民族音乐欣赏. 北京：高等教育出版社，1994：2.

民族戏曲音乐等。

(5) 仪式音乐,可分宗教仪式(包括寺院宗教、民俗宗教)、非宗教性仪式等。

二、按风格色彩分类

1. 汉族风格区

依照风格特色作粗略划分,将其分为北方与南方两大风格区,这既符合我国地理学上“地分南北”的观点,也与音乐文化的传统渊源相一致。风格区的具体存在有这样三种状态:风格区有大小之分;风格区内有单纯风格呈现与数种风格并存之别;风格区的风格本身可分为土著固有风格、边沿交错风格及飞地插花风格三类。^①由于汉族传统民歌风格区所呈现出的与文化体系、文明等地理上的一致性,可参照水系将汉族传统民族民间音乐风格区划分为:

(1) 黄河上游·西北风格区(包括山西、陕西、甘肃、青海四省和宁夏、新疆和内蒙古自治区的汉族居住区)。

(2) 黄河中游·中原风格区(包括河南全省、山西省西南角、湖北省与安徽省的西北角,以及陕西省与甘肃省的关中、延长、秦陇、柞水、陇中等五个地区)。

(3) 黄河下游·华北风格区(包括北京、天津二市,河北、山东省的大部分,辽宁省西部边沿与内蒙古东南边沿地区)。

(4) 长江上游·西南风格区(包括四川、云南、贵州三省和重庆市全域,鄂西南、湘西北及陕南边沿地区,以及西藏自治区和广西壮族自治区北部的汉族居住区)。

(5) 长江中游·中南风格区(包括湖南、湖北、江西三省)。

(6) 长江下游·华东风格区(包括安徽、江苏、浙江三省与上海市)。

(7) 东北松辽风格区(包括辽宁、吉林、黑龙江三省以及内蒙古自治区东南边缘广大地域)。

(8) 东南海岸风格区(包括福建、台湾两省)。

(9) 南部沿海风格区(包括广东、广西和海南岛)。

2. 少数民族风格区

少数民族音乐大多个性较强,不易归类。为便于掌握,根据所处位置,大体可划分为东北(蒙、朝鲜、满、达斡尔、鄂温克、赫哲等族)、西北(回、维吾尔、哈萨克、东乡、柯尔克孜、土、撒拉、锡伯、塔吉克、俄罗斯、保安、裕固、塔塔尔等族)、西南(藏、壮、苗、彝、瑶、布依、侗、水、仡佬、羌、门巴、洛巴、白、哈尼、傣、傈僳、佤、拉祜、纳西、景颇、布朗、阿昌、普米、怒、崩龙、独龙、基诺等族)、中南与东南(土家、黎、畲、高山、仡佬、毛难、京等族)。

三、按历史时期分类

1. 古代音乐时期

(1) 先秦时期(公元前21世纪~前206年)。

(2) 汉唐时期(公元前206年~公元906年)。

(3) 宋元明清时期(公元906年~1911年),我们现在所掌握的中国传统音乐资料主要是明清留传下来的,大体是该阶段所形成的格局。

^① 周耘. 中国传统民歌艺术. 武汉: 武汉出版社, 2003: 156.



2. 近现代时期

1840 年鸦片战争后，中国逐步进入了近代时期，1919 年五四运动后，进入了现代时期。外国音乐文化大量输入，对中国传统音乐产生了巨大的推动力量。中国共产党成立后，无产阶级登上历史舞台，民歌成为革命人民的思想武器，大量革命民歌如《东方红》、《绣金匾》、《秋收》等，在旧民歌的基础上，发展了新的音乐语言和新的时代音调，使中国民歌进入了一个新的历史时期。本教材主要是介绍中国传统音乐形式的各种类别，以传统音乐为主，同时顾及近现代运用传统形式创作的较有影响的成功新作。

第二章 中国民歌

第一节 概述

民歌是历史上产生的，由广大劳动人民在社会实践中为表情达意而口头创作的一种歌曲形式，经过广泛的口头传唱，并经过历代群众提炼加工而流传至今的民间歌曲。

一、民歌的基本特征

(1) 创作方式的即兴性。民歌大多为民间歌手或普通民众在不同环境即时、即景、即兴编唱而成（看啥唱啥、想啥唱啥）。

(2) 传播方式的口头性。民歌的传播一般不依靠乐谱或其他中介载体，而是口传心授，通过口头流传的。

(3) 创作主体的集体性和不断再创造的变异性。一首历史上产生并流传至今的脍炙人口的歌曲，大多不是某一个人的创作，而是许多音乐家共同音乐才能的体现和集体智慧的结晶，在流传过程中往往会不断加工改造，不同的歌手会根据自己喜好及当地风俗习惯与方言来重新塑造原生民歌，使得一首民歌在流传过程中会出现多种变体。如《走西口》、《绣荷包》、《茉莉花》等。

(4) 艺术形式短小，表现手法洗练，音乐形象鲜明准确。

二、民歌的起源

民歌的起源是世界上民族音乐学家、人类学家极感兴趣的课题，曾经有过多种学说：

劳动说、情动说（感情说）、本性说、神说（宗教说）、异性求偶说（情爱说）、语言说和鸣响说等。

（1）劳动说。中国民族音乐界一般认为，“民歌起源于远古人类的生产劳动过程”^①。

（2）情动说（感情说）。人们在情感激动时发出的声音是歌唱的缘起，持此观点者认为，要摆脱体内（身体或精神）压力获得身心的快乐感，歌唱是最有效的手段。

（3）神说（宗教说）。持此观点者认为民歌源于远古人类的原始宗教与巫术活动，所谓原始宗教主要指图腾崇拜、祖先敬仰、万物有灵、巫术等原始信仰习俗活动。

（4）异性求偶说（情爱说）。持此观点者认为，民歌源于史前时期动物追逐异性即求偶时的鸣叫声，而最初的启发更多来自鸟儿求爱的啾鸣。英国生物学家达尔文便持此说，他通过对鸟儿的观察，发现了声音越优美越能吸引异性的现象，因而认为人类的音乐活动也是源于求偶与恋爱。^②

（5）语言说。持此观点者认为，先有语言后有音乐，最早的音乐——歌声是以语言为基础而发展的，而后逐渐独立于语言，成为艺术的一个门类。^③

从民间歌曲的实例来看，其与语言的关系的确十分密切，主要体现在两个方面：民歌都使用方言或本民族的语言，如“信天游”用陕北方言，“山曲”用山西方言，“花儿”用汉语西北官话的青海、宁夏方言，“兴国山歌”用江西兴国方言，“飞歌”用苗语，“长调”用蒙语，等等。再则，民歌旋律（或歌腔）是以方言声调为基础形成的（或叫创腔）。例如四川民歌《槐花几时开》，其旋律走向就与川东南地区的方言语调平仄十分接近，几乎就是将歌词的语言声调加以夸张发展而成。

中国民歌源远流长，历经数千年的发展与演变。我们一般将反映旧时代人民生活的民歌称为传统民歌；将产生于1840—1949年之间的以中国民主主义革命为背景的民歌称为“革命历史民歌”；将1949年以来产生的以新中国人民新生活为背景的民歌称为“新民歌”。如陕北民歌《当红军的哥哥回来了》采用信天游音调，旋律优美流畅，情感真挚朴实；采用湖北监利传统小曲音调流传于湖北的《送郎当红军》，柔美温馨，含蓄深情。

须注意的是，有些具有民歌风味的现代创作歌曲亦被误称为民歌，如：

歌 名	作 词	作 曲
《人说山西好风光》	乔 羽	张棣昌
《敖包相会》	玛拉沁夫	通 福
《牧羊姑娘》	荻 帆	金 砂
《乌苏里船歌》	郭颂等	汪云才
《阿里山的姑娘》	张 彻	邓禹平
《四季歌》	田 汉	贺绿汀

三、民歌的价值

（1）民歌具有人文研究价值。民歌是民族音乐的重要体裁之一，它直接反映一个民族

① 杨荫浏. 中国古代音乐史稿. 北京：人民音乐出版社，1980：3.

② 周耘. 中国传统民歌艺术. 武汉：武汉出版社，2003：14.

③ 周耘. 中国传统民歌艺术. 武汉：武汉出版社，2003：17.

的历史、社会、风土人情、爱情婚姻、日常生活，是人民生活的亲切伴侣，劳动中的助手，社会斗争中的武器，交流情感、传播知识、娱乐消遣的工具，也是认识一个民族的历史、社会、民风民俗的宝贵资料，具有人文研究价值。

(2) 民歌是民族音乐的基础。在我国音乐文化发展史上，传统音乐的五大类是互相影响、互相促进、互相丰富的。其中民歌最早形成，在其他传统音乐体裁的形成和发展上，民歌起着积极作用，许多歌舞、曲艺、戏曲和民族器乐的品种是直接或间接在民歌基础上发展起来的，民歌对文人音乐、宫廷音乐也有积极影响。

(3) 民歌对专业音乐具有积极影响。历史上，民歌曾哺育过文人、音乐家和职业艺人，今天仍是作曲家不可缺少的养料。“五四”以来优秀音乐家的许多经典作品都曾从民歌中吸取了营养，如：聂耳的《塞外村女》、《码头工人歌》、《大路歌》，冼星海的《黄河大合唱》中的《黄河船夫曲》、《河边对口曲》、《黄水谣》等。

在器乐方面，贺绿汀根据一首蒙古族民歌改编成同管弦乐《森吉德玛》，马可根据一组陕北民歌创作了《陕北组曲》。1945年，冼星海以五首中国民歌为素材，在苏联完成了管弦乐《中国狂想曲》。同时，马思聪、丁善德、谭小麟、郑志声和江文也等从欧洲、日本回国的作曲家，也在创作实践中探索民歌旋律与西方作曲技法进行有机结合。马思聪的《思乡曲》就直接引用了《城墙上跑马》这首内蒙古民歌，其《回旋曲》主题用的是另一首内蒙古民歌《你走那天刮了一阵风》；江文也的《台湾舞曲》不仅在和声方面，同时也在节奏组织和管弦乐配器方面进行了有益的尝试。这些探索为后来中国民族交响音乐的发展提供了直接的经验。

1949—1966年，我国音乐的作者不仅在有组织、有计划地搜集整理包括民歌在内的民族音乐遗产方面进行了卓有成效的工作，同时，在运用民间音乐素材创作交响音乐作品方面，也取得了长足的发展。李焕之的《春节序曲》、辛沪光的《嘎达梅林》、何占豪、陈钢的《梁祝》、刘铁山、茅源的《瑶族舞曲》等等，成为这一时期音乐创作的突出成果。同时，还出现以某一地区或某一少数民族民歌为主题的大量小型管弦乐曲。

中国具有民族风格的歌剧更和民歌有着不解之缘：《洪湖赤卫队》采用了湖北省洪湖地区的民歌《襄河谣》；《白毛女》主题取材自河北民歌《小白菜》、《青阳传》，山西民歌《捡麦根》等；雷振邦在电影音乐《冰山上的来客》中成功运用了塔吉克族民歌《古丽别塔》；《五朵金花》成功运用了云南民歌素材……

四、民歌的分类

我国55个少数民族的民间歌曲，大都有自己的历史渊源，体裁模式也大多有自己固有的划分方法，如按内容、历史时期、民族、地区、体裁、风格色彩等分类。为便于认识民歌与生活的密切关系，民歌的功用以及民歌的音乐表现方法、特点等，本教材按体裁分类法来讲授。

鉴于中国传统民歌形态结构多样而复杂的特点，我们将采用两级分类：第一级分类是以民族属性为标准，将其分为汉族民歌和少数民族民歌两大类；第二级分类是将汉族以体裁样式为标准，划分为号子、山歌、小调三种基本体裁。少数民族民歌的分类则尽量依照民族固有的分类习惯，并结合上述体裁样式的标准进行划分。

第二节 汉族民歌的体裁分类

一、号子

号子是劳动的时候为了加油、统一节奏、缓解紧张、提高效率而演唱的一种劳动歌曲,这种随劳动而歌唱的音乐体裁,可以称为“叫”、“吆”、“喊”、“吼”、“打”等。其歌词多半是人们在劳动中即兴编唱,真实地反映劳动状况和劳动者的精神面貌。它的音乐坚实有力,节奏鲜明,粗犷豪迈,大多具有律动性。由于劳动号子服从于劳动条件,因此其节奏、速度也与劳动的节奏、速度一致,演唱上多采用一领众和的形式。例如嘉陵江上的搬运拉索号子,黑龙江原始森林中的伐木运输号子,建筑工人的打夯号子,船工号子和农事号子。冼星海创作的《黄河大合唱》第一段黄河船夫曲的结构构思,来自于船工号子。船工号子一般可分为“引号”、“抢滩”和“平水”三段,开始第一段风平浪静,接下来风高浪险,最后回到风平浪静,但第三段经过风险后的宁静升华与开始的悠扬不同。劳动号子北方称“吆号子”,南方常称“喊号子”,四川等地区也把号子叫做“哨子”。

(一) 号子的功能

1. 协调劳动的实用功能

号子的首要任务就是统一劳动节律,协调劳动动作,从而提高劳动生产率。

例1:《走绛州》(见附录,下同)

这是一首流传在山西、陕西一带的挑担号子。开始具有起号性质的短句四小节为号子主体乐句的“去头”,具有单一短结构的特点。“软溜、软溜”歌词伴和的轻松、跳跃的节奏,与挑担子的节律十分吻合。挑着担子,唱着号子,肩上颤悠悠,脚下一溜烟儿,劳动效率自然大大提高。可以说号子的节奏型多是从所伴随的劳动的节律中提炼出来的。

2. 抒情审美的表现功能

例2:《黄河船夫曲》(陕北)

这虽是一首“船工号子”,但主要功用明显不是统一节律、协调动作。它采用了独唱的形式,而非“一领众和”。歌词分上下两阙,上阙设问,下阙回答。即甲先唱一段,用质朴的语言推出一连串富有哲理的问题;乙续唱一段,逐一回答上段提问。旋律进行跌宕起伏,歌词意在表达黄河船工自豪英勇的气概,表现生动,寓意深刻。

(二) 号子的种类

1. 搬运号子

搬运号子是指用人力运输物件时唱的号子,根据不同的搬运方式,有装卸、扛抬、挑担、推车、拉车等号子,曲目较多。

例3:《扛抬号子》(广东)

例4:《端油桶号子》(大连 码头)

例5:《哈腰挂》(东北 森林号子)

《哈腰挂》是黑龙江伊春的森林抬木号子,一般八人一组,抬一巨木边走边唱,因领唱者张口即唱“哈腰挂”而命名《哈腰挂》。其音乐特征是领腔为一小节两拍,合腔为一

小节一拍；领腔唱实词具有一定的歌唱性，合腔唱虚词只是一个单音，形成上呼下应关系。领腔起到绝对的指挥作用，合腔必须严格地配合，二者不能有丝毫的差错，因为它是八个人步调完全一致的集体劳动，稍有错乱就无法进行。所以，号子从头到尾都保持着一种节奏音型。

2. 工程号子

工程号子是从事建房、筑路、筑坝、伐木、采石等建设工程劳动时唱的号子，包括打夯、打碓、伐木、采石、撬石、抬石等号子。

例6：《连连夯》（甘肃 打夯号子）

“夯”是在粗重的石柱或圆木上架两根平行的木棒或“井”字型木棒构成，由二人或四人操作。其劳动强度大，协力抬起砸下，掷地有声，因此号子的节奏强弱分明，铿锵有力。这首民歌又名《一齐声》，不分领唱与合腔，因用于连续不停的打夯劳动中，故名《连连夯》。

例7：《打碓号子》（湖南）

“碓”是圆形的大石块或铁块，周围系上若干绳子，众人围成一圈，协力拉起砸下，以砸紧地基。其协作性强，劳动强度大，号子采取一领众和的歌唱形式，领唱既指挥、组织了劳动，又以风趣的唱词鼓舞、调节劳动者的情绪。^①

3. 农事号子

农事号子是指在农业劳动中唱的协作性和节奏性较强的民歌，主要有车水号子、打粮（打麦、打稻、打连枷（打谷农具）等）号子、舂米号子、筛花生号子等。农事号子劳动强度较前两个轻。在长时间单调劳动中，歌唱者常即兴编词，内容广泛、逗趣诙谐者皆有，唱民间故事、爱情故事者亦有。一般具有节奏鲜明、曲调优美悦耳的特点。

例8：《舂米号子》（安徽 集县）

例9：《唯咚唯》（湖北 潜江）

此曲为一领众和演唱形式，内容为男女青年相互逗趣开玩笑，反映了劳动者的愉快心情。全曲的衬词、节奏、曲调均呈现活泼、风趣的情调，以 Do、Mi、Sol 三音为骨干音的曲调具有典型的湖北地方特色。

例10：《打水歌》（东北）

4. 作坊号子

作坊号子是指从事手工生产的工场、作坊中，工人从事体力劳动时所唱的号子。如制作菜油的《榨油号子》，制作榨菜的《榨菜号子》，制作颜料的《打蓝号子》、制盐的《盐工号子》等。

例11：《挽子歌》（盐工号子）（四川 自贡）

《挽子歌》是盐工过去打井、汲卤劳动中所唱的歌。该号子为一领众和形式，唱出了女孩对郎君的留恋之情，同时也唱出了对盐场老板不近人情的不满。

5. 船渔号子

船渔号子是指在江河湖海中行船、捕鱼时唱的号子。行船捕鱼是一种复杂的水上劳动，受水流影响，有下水（顺流）、上水（逆流）、平水、急流、浅滩、险滩……不同水情；行船有离岸、靠岸、摇橹、划桨、撑篙、拉纤、提缆等不同劳动方式；捕鱼除行船

^① 王尧平，声音博物馆，北京：中国水利水电出版社，2005：187。

外,行至渔场,还有找鱼群、拉网、装舱等劳动。因此船渔号子的音乐丰富多变,有单首的号子,也有多首号子联接的套曲。

例 12:《起蓬号子》(浙江 舟山)

(三) 号子的音乐特征

(1) 节奏特点:①与劳动节奏高度一致,例如《打夯号子》;②鲜明的律动性,如舒缓律动型的《起蓬号子》(浙江舟山)、强劲律动型的《舂米号子》(安徽集县)、轻快律动型的《上滩号子》(四川)。

(2) 曲调特点:旋律简洁明快,偏好使用四、五度音程跳进,如《走绛州》、《黄河船夫曲》。

(3) 结构特点:单一短结构,如辽宁的《端油桶号子》;多句复合结构,如江苏镇江《板车号子》;套曲组歌结构,即把几个音乐性格不同的号子连接在一起,以适应复杂多变的劳动过程中每一时段的需要,如《渔民号子》、《船工号子》等。

例 13:《板车号子》(江苏 镇江)

二、山 歌

山歌是产生在山野劳动生活中,人们用来消愁解闷、抒发情怀、遥相对答、传递情意而唱的民歌。它声调高亢、嘹亮,具有直畅而自由地抒发感情的特点。

山歌在不同地区、不同民族的称谓也各不相同,如青海、甘肃、宁夏地区叫“花儿”,山西叫“山曲”,陕西叫“信天游”,内蒙古叫“爬山调”,四川东部地区叫“晨歌”,安徽叫“慢赶牛”、“挣颈红”,苗族叫“飞歌”,壮族叫“欢”等。

(一) 山歌的分类

鉴于山歌体裁内部形式的丰富与背景的多样性,山歌按歌唱场合又可分为如下三类:

1. 一般山歌

在野外不拘任何场合均可歌唱的山歌是一般山歌,它以人们自我抒发情怀,表情达意为主要功能,在山歌中占的数量最丰,品种最多,且具有山歌的典型特征。它主要指陕北信天游、青海花儿、山西山曲、内蒙古爬山调、四川东部的晨歌等无特殊演唱背景的一类山野抒情歌曲。

(1) 信天游,又叫“顺天游”,是山歌中的一类,顾名思义是在天空中自由翱翔的歌,主要流行在陕西北部 and 宁夏、甘肃的东部。音乐自由奔放,旋律舒展质朴,以歌唱爱情,歌唱生活的艰辛和离愁别绪者为主。歌词多即兴创作,上句常用“比、兴”展开想象,下句着重叙述故事或抒发内心情感(且多是上下句构成的单乐段)。单乐段的曲调上句呈开放型,常停留在下属音或属音上;下句收拢,趋于稳定,终止在调式主音上。

信天游具有浓厚的乡土气息,有典型的陕北音乐风格。有的信天游只有 Sol、la、do、re、sol 四、五个音,常用向上四度跳进,音域不太宽,但音乐开阔、高扬,如《脚夫调》、《横山里下来些游击队》。有的调式较复杂,常用陕北特有的同主音徵羽交替的七声音阶调式,如《兰花花》。

例 14:《脚夫调》(陕北)

《脚夫调》是一首陕北信天游代表曲目,又叫“拉骆驼”。流行在陕北的绥德、米脂一带。旧时这些地区长年有赶着驴、骡奔波于沟壑川梁之间的脚夫(又称赶脚的、脚户哥),在凄凉的环境中,他们只有用高亢、激昂的歌声唱出自己心中的苦闷。

此曲是以徵调式为基础,上下呼应式两乐句构成(aa¹型)的单乐段曲体结构。旋律围绕在“Do(1)、Re(2)、Sol(5)”三个音上展开,曲调简洁精练,情感直畅奔放。歌曲采用五声调式音阶,上句一开始就从主音开始,三个连续四度大跳上扬至全曲最高音,在短短的几小节中,迸发出脚夫强烈而激动的内心情感,如此粗犷的旋律线条映衬出浓郁的陕北风情。

由上句发展来的下句一触即发,上行后再渐次缓慢下行落在主音上结束,连续下滑的音调似是对现实的不满和怨恨。描绘出了苍凉的黄土高原,被逼离家赶脚的脚步夫边走边思念家里妻儿,悲叹着命运苦难的主题。

例 15:《赶牲灵》

描写陕西外出打工的民工生活。赶牲灵即长途运输业,运输工具是牲畜,工作环境十分辛苦,这些运输工人被称做赶牲灵者,他们往往离家一去数月,在家的妇儿焦急地期盼亲人的平安归来。曲调带有十足的陕北信天游风格,中间的七度大跳与陕北山区的广阔一致。

例 16:《横山里下来些游击队》(陕北)

例 17:《当红军的哥哥回来了》(陕北)

例 18:《我的哥哥当了红军》(陕西 绥德、米脂)

《横山里下来些游击队》、《当红军的哥哥回来了》、《我的哥哥当了红军》等均是新民歌,即“革命民歌”。《我的哥哥当了红军》由两首信天游以(aba)方式组合而成。a段节奏自由、高亢奔放,有较强的山歌特征;b段节奏规整,旋律较婉转、流畅,情感真挚朴实,接近小调性格。a、b段对比使全曲形象富于变化。

例 19:《兰花花》(陕北)

《兰花花》是陕北信天游代表曲目之一,讲述了兰花花不幸的婚姻遭遇和她对爱情的忠贞不渝。歌词用叙事和比兴手法,曲调高起低落,委婉动人,为两个乐句的单乐段(ab型)。这首民歌的歌词共有17段,内容与民间传说大体相同,但在舞台上演出时,只保留其主要段落,一般为五、六段。^①

(2) 花儿。花儿流行在中国西北陇中高原的宁夏、甘肃、青海三省,为回、汉、土家、撒拉、东乡、保安、藏以及裕固等民族所喜爱的山歌,内容广泛涉及人民生活各个方面。花儿唱法多样,有尖音(假声)和苍音(真声)之别,也有真假声并用者,皆具有高亢、奔放、粗犷、刚健的风格。花儿的曲调多称为“令”,之前冠以地名、族名、花名或其他。如《上去高山望平川》(河州^②大令)。

例 20:《上去高山望平川》(河州大令)[青海花儿]

此例为高腔山歌,是“河湟花儿”的代表曲目,又称“河州令”或“河州大令”。三起三落令,演唱特点真假声结合,节奏较松散自由,均分律动与非均分律动相结合的特点。歌词首句“上去高山望平川”气度恢宏非凡、苍茫寥廓,一派高原景色尽收眼底;后两句点题抒情,词意文雅含蓄,令人回味无穷。它的曲调由高而低,再由低而高,回环往复。aa¹b三个乐句的单乐段,一唱三叹,奔放高亢的气势和沉郁顿挫的情怀融为一体,使高原的自然景观和人文精神在流动的旋律中一览无余。

① 乔建中. 中国经典民歌鉴赏指南. 上海: 上海音乐出版社, 2002: 5.

② 河州, 甘肃临夏的古称, 是“花儿”的传播中心。