

中央音乐学院图书馆藏书

书号 3300.67

132099

汉族民歌概论

HANZUMINGE
GAILUN

江明惇著

上海文艺出版社



汉族民歌概论

江明惇 著

上海文艺出版社

序

民歌是民族音乐的一个重要组成部分。研究汉族民歌是研究我国民族音乐的一项重要工作。这本《汉族民歌概论》(以下简称《概论》)的问世,无疑是民族音乐理论方面一个喜人的新献!

收集、整理、研究我国各族民歌,对于振兴中华民族音乐肯定是很有意义的事情。我们说“振兴”,并不是空泛的言词,也不是时髦的附和。发扬中国民族的传统音乐,写出中国民族风格、民族气派的新的音乐作品,是我国音乐界多年来的呼声和努力的目标。目前在“振兴中华”的伟大进程中,这项工作显得更加重大。

中国作为礼乐之邦,从远古时代起,历代帝王莫不以乐治国,以礼乐教化百姓。在中国历史上,音乐艺术有极其辉煌的成就。中国本来不是“无声的国家”,而是世界上少有的弦歌遍地、乐声彻天的国家。在鸦片战争炮声的轰鸣下,古老的经济、政治、军事招架不住外来的打击,人们对于文学、艺术也提出改弦更张、弃旧图新的要求。在音乐方面也有这种情况。人们对本国本民族的音乐竟自鄙自弃起来,中国变成了“无声的国家”。辛亥革命和五四运动前后时期,教音乐的,以西欧为宗;学音乐的,鄙视中国民族音乐。在中国民族音乐濒临绝灭的时候,音乐界的有志之士,虽然为数不多,但竭力奔走呼号并创作了一些民族风格的作品,演奏了一些传统的民族乐曲。三十年代初,在民族

危机的严重关头，音乐界响起了救亡的歌声，它配合了伟大的抗战运动，唤起了千千万万的英勇儿女，为振兴中华民族的大业作出了巨大的贡献。

在中华民族奋然兴起的激浪巨涛中，虽然雄壮、悲愤、高亢的歌唱起过巨大的作用，但对传统民间音乐的发掘和提倡，仍没有受到应有的重视；只有在党领导下的革命根据地，特别是受到延安文艺工作者的重视后，这一工作才开始在局部地区展开。但由于当时战争条件的限制，还不能有计划、有步骤地全面而深入地进行。建国后，一个对民歌的收集、挖掘和整理工作在全国范围内广泛展开，抢救和整理了许多宝贵而丰富的民歌资料，取得了可喜的成果。但在民歌理论方面的研究还始终是个薄弱环节，如解放初在音乐院校里，民歌课没有现成的教材，更没有系统的民歌理论，也没有可供直接参考的资料和书籍，连记录准确的民歌曲谱也为数不多。

《概论》的作者多年来对民歌进行了比较广泛和深入的研究，同时担任上海音乐学院中国民歌课的教学和指导民族音乐理论研究生、外国留学生的的工作。经过二十余年的悉心钻研和积极实践，才写出了这本书。作者的编写计划共为四编：民歌的体裁、民歌的旋律、民歌的色彩、民歌的发展。现在出版的是前两编。

《概论》按其内容来说，是一部比较系统、全面，有资料、有观点的关于民歌的论著。它论述了汉族民歌体裁的形成、发展、表现方法、音乐特征和旋律的节奏、旋法、调式调性、曲式结构、发展手法、风格色彩以及词曲关系等。这本书的出版，对于民歌的进一步研究，也就是对中国民族音乐的研究将起一定的促进作用。

作者江明惇一九三八年出生于上海的一个革命知识分子家庭。当他的父母一发现自己年幼的孩子颇有些音乐才能时，就

积极设法培养他。那时，他的父母首先就商于我，我即找了当时在上海的俄国犹太音乐家阿甫夏洛穆夫到江家去“鉴定”小明惇，最后肯定了孩子有学音乐的天赋，并经常给予指导。

还在上海“孤岛”时期，我们请音乐家沈知白先生给音乐爱好者介绍中外音乐名作；又请卫仲乐教授演奏琵琶、古琴和二胡名曲，我常带着小明惇前往聆听。经导师们的长期影响和教导，他的音乐学习也纳入了正规轨道。一九四六年夏，中国歌舞社举行小型音乐演奏会（郭沫若、田汉、夏衍、周信芳等都出席了），八岁的小明惇也在会上演奏了自己的新作《老虎舞》。这时，他已开始从阿甫夏洛穆夫介绍的琴师秦格尔（苏）、达克莱苔（法）等人学习钢琴了。沈知白先生也常常专门抽时间给他讲解音乐理论知识；领他去观摩各种戏曲和中外音乐会，同时给他分析乐曲，还介绍他从勃朗斯坦夫人（俄）、范继森教授学琴。这些，对小明惇音乐素养的提高，起了颇有效的作用。

一九五三年起，他先后进上海音乐学院附中和本科学习，成绩优异。曾经有两次出国学习的机会，但他本人却在一九五八年响应党的号召，决心专事民族音乐的研究。这一行动，引起一些师友的不解：西洋音乐基础这么好，何必去搞民族音乐呢？在当时，民族音乐被一部分人所轻视，可是他却毫不动摇。

走研究民族音乐的道路，不可避免地会遇到许多困难。但他在沈知白先生和其它老师的认真帮助下，在同行和民间歌手的热情支持下，循着前辈们在民歌理论方面摸索过的道路继续前进。他或是专程出发，或是利用各种开会、出访的机会到各地去“采风”，亲自收集、记录、分析、研究了大量的民歌，然后通过反复的教学实践，认真探索、逐步积累，终于写成了《汉族民歌概论》这本书。

综上所述,《概论》一书的写成是很不容易的,既要有一定的音乐修养,又要有对民族音乐的深厚感情,更要有为中国民族音乐的振兴做出贡献的坚毅决心。江明惇正是这样努力地走着一
条崎岖而又充满希望的道路。

民歌必须继续广泛而深入地发掘,中国民族音乐必须有更多的音乐工作者毅然来做无数艰苦的工作:要释译失传的曲谱,要复活千年的遗音,要抢救、整理浩繁的乐曲,要作细致深入的探讨,要出版大量的乐谱和著作,要录制无数的唱片,要在古今民间流行的民歌旋律基础上创作出丰富多采的歌曲、歌剧、各种器乐的作品和大型的交响乐……。总之,为振兴中华的民族音乐,正有无限量的研究和创作工作等待我们的音乐家来发挥自己的才能,做出自己的贡献。

姜椿芳

1982.5 于北京。

前 言

民歌是人民生活 and 思想感情最直接、最真切的反映。它经过广大人民群众口头创作、广泛流传和集体加工的漫长过程,成为人民生活生活的亲密伴侣。

无论是终年酷热的赤道还是四季冰封的寒带,无论是波涛环抱的小岛还是风沙弥漫的高原,凡有人类生存的地方都曾有过动人的民歌流传。多少年、多少代,民歌的涓涓细流汇聚成浩瀚的大海,汹涌澎湃,永不干涸。这是人类无穷尽的艺术宝藏!人民用它表达自己的思想、感情和意志;艺术家从中吸取丰富的艺术养料;社会工作者由此探究深邃的哲理和人类文明史的发展……。

纵观古今,试问哪一部优秀的音乐作品与民歌没有血缘的关系?这正如超级动物——人类是由最原始、最简单,然而也是最基本的单细胞发展而来一样,民歌是音乐最初的胚芽,一切音乐作品(包括民间音乐的其他类别如器乐、曲艺、戏曲等)都离不开它。区别仅在于有的作品直接以民歌曲调为主题,有的则只摄取其音调素材或某些表现手法而已。古今中外进步的、有成就的音乐家都非常重视对民歌尤其是对本国民歌的学习与研究,并力求把民歌的精华溶汇在自己的作品之中。这是无可辩驳的事实。它反映了一条很重要的音乐发展的共同规律。

我国是具有五千多年文明史的东方古国,在她辽阔的土地上,居住着十亿勤劳而智慧的五十几个兄弟民族。丰富多采的各

民族民歌犹如绚丽的百花遍地怒放,美不胜收。我国的音乐工作者真是得天独厚。可惜由于自己学习、研究得很不够,无法博采群芳,尽述其详,仅能先对我国光辉灿烂的民族音乐文化中一个比较重要的组成部分——汉族民歌作初步的探讨,谈谈自己学习、研究的心得体会,供大家参考。限于水平,不免存在许多缺点和错误,恳请同志们批评指正。

本书分绪论、民歌的体裁、民歌的旋律等编。在编写过程中,曾得到上海音乐学院民族音乐理论专业老师们的帮助,征求了兄弟院校和许多省、市从事民歌演唱、创作、研究工作同志的意见,承他们热情指教,谨表示衷心的感谢。

江 明 惇

1979. 5 初稿

1981. 9 定稿

于上海



中央音乐学院图书馆	
书号	3300.67
登记号	132099
中央音乐学院图书馆	
书号	F3/tcEd6
登记号	132099

目 次

出版说明

序	姜椿芳 1
前 言	5
绪 论	1
一、民歌的产生与发展	1
二、民歌的基本特征	3
三、汉族民歌的内容、体裁和风格色彩	7
四、汉族民歌和其他民间音乐的关系	8
五、学习、研究民歌的目的、意义和方法	14

第一编 民歌的体裁

第一章 体裁概述	21
一、什么是体裁	21
二、民歌体裁的形成	22
三、民歌体裁特征的具体体现	24
四、如何划分民歌的体裁	25
五、民歌体裁研究的具体内容和意义	27
第二章 号子	29
第一节 号子的形成、发展与流传	29
一、号子的形成、发展	29
二、号子的流传特点	33
第二节 号子的功用特征	34

一、实用性功用意义	34
二、表现性功用意义	37
三、两种功用的关系	40
第三节 号子音乐的基本表现方法和典型性格特征	42
一、直接、简朴的表现方法	42
二、坚毅、粗犷的音乐性格	44
第四节 号子音乐形式的特征	45
一、节奏的律动性	45
二、音乐材料的重复性	53
三、领、和相结合的演唱形式	56
四、曲式结构上的特点	61
第五节 各类号子例释	64
一、搬运号子	65
二、工程号子	71
三、农事号子	75
四、船渔号子	79
五、作坊号子	88
第三章 山歌	91
第一节 山歌音乐的形成、发展与流传	92
一、山歌的形成、发展	92
二、山歌的流传特点	98
第二节 山歌的功用特征	99
一、实用性功用意义	99
二、表现性功用意义	99
三、表现性与实用性的关系	101
第三节 山歌音乐的基本表现方法和典型性格特征	101
一、感情抒发的直畅性	102
二、形式创作的自由性	104
三、形式手法的单纯性	106

第四节 山歌音乐形式的特征	107
一、演唱方法的特点	107
二、节奏的特点	109
三、山歌的两种曲调成分	110
四、音乐抒咏的形式特点	112
五、山歌的曲调类型	120
六、曲式结构的特点	123
第五节 各类山歌例释	132
一、一般山歌	132
二、放牧山歌	157
三、田秧山歌	162
第四章 小调	173
第一节 小调的形成、发展与流传	173
一、小调的形成、发展	173
二、小调的流传特点	178
第二节 小调的功用意义	179
第三节 小调音乐的基本表现方法和典型性格特征	182
一、曲折的表达途径	183
二、细腻的表现特点	184
三、形式的规整化、修饰化	186
四、叙事的表现方法	187
第四节 小调音乐形式的特征	189
一、节奏、节拍的特点	189
二、旋法的特点	193
三、曲式结构的特点	195
四、衬词、衬腔的特点	197
第五节 各类小调例释	198
一、吟唱调	198

二、 谣曲·····	206
三、 时调·····	218

第二编 民歌的旋律

第五章 民歌旋律概述·····	263
一、形式与内容·····	263
二、旋律构成因素·····	265
第六章 民歌词曲的结合关系·····	268
第一节 陈述关系的一般规律·····	270
一、唱词字调与旋律音调的关系·····	271
二、唱词词拍与旋律节奏的关系·····	275
第二节 表现关系的一般规律·····	280
一、语调重音与旋律表现的关系·····	280
二、语调音高变化与旋律表现的关系·····	283
三、语调节奏变化与旋律表现的关系·····	288
第三节 陈述关系和表现关系的结合特点·····	290
第四节 衬词和衬腔·····	292
一、衬词、衬腔的种类及形成·····	292
二、衬字和它的表现作用·····	296
三、一般衬腔的表现作用·····	297
四、衬句的类型及其表现作用·····	302
第七章 民歌旋律的时间因素·····	307
第一节 民歌音乐节拍的形成·····	307
第二节 节拍的类型·····	309
一、无节拍的自由节奏(散板)·····	309
二、初步规整化的节拍·····	310
三、规整节拍·····	315

四、规整节拍的自由化·····	315
第三节 节拍特征及其表现意义·····	317
第四节 规整节奏和节奏型·····	322
一、节奏型的划分·····	323
二、节奏型的基本形态·····	324
三、复合节奏型·····	328
四、节奏型中的其他因素·····	329
第五节 节奏型的运用和安排·····	333
一、比较统一、单纯的方法·····	333
二、有较明显变化的方法·····	334
第八章 民歌旋律的音高因素·····	337
第一节 民歌调式的形成、发展·····	338
一、民歌调式形成的最初阶段·····	338
二、民歌调式的发展·····	343
三、七声音阶调式、特殊调式·····	346
第二节 民歌调式的种类与色彩·····	348
一、宫调、调式、调式色彩的类别·····	348
二、调式支柱音和色彩音·····	349
第三节 调式骨干音·····	352
一、调式骨干音·····	352
二、不同调式骨干音的组合与转换·····	357
第四节 民歌调式的变换·····	364
第五节 旋律音调与音调型·····	369
一、旋律音调的构成·····	369
二、旋律音调的性质类别·····	370
三、调型·····	373
第九章 民歌旋律的发展方法·····	379
第一节 音乐材料的统一、变化关系·····	380

一、乐汇、基本乐汇·····	380
二、各乐汇的异同关系和变化手法·····	381
三、各乐句的异同关系·····	386
第二节 相邻各结构部分的连接方法·····	391
一、衔接法·····	392
二、跳接法·····	395
第三节 旋律高潮与高点的造成·····	396
一、运用音高方面的手段·····	396
二、运用时间方面的手段·····	398
第十章 民歌旋律的曲式结构·····	400
第一节 结构单位、结构形式与结构性质·····	400
一、结构单位·····	400
二、结构形式与结构性质·····	402
第二节 对应性结构·····	404
一、对应性结构的基本形态·····	404
二、对应性结构的变化形态·····	407
第三节 起承转合性结构·····	417
一、起承转合性结构的基本形态·····	417
二、起承转合性结构的变化形态·····	419
第四节 其他结构性质和各种结构性质的综合与过渡·····	425
一、平叙、分合、起平落结构性质·····	425
二、不同结构性质的综合、过渡·····	427
结 语 民歌旋律的两种基本表现方法·····	430

附 录 书中引用的民歌曲例索引

绪 论

一、民歌的产生与发展

劳动创造了人类本身,创造了世界,也创造了人类的文明。

汉族民歌同一切民族的文化一样,都是产生于人们的社会生活和劳动之中的。刘安在《淮南子·道应训》中谈到古代的《邪许歌》:

“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之。此举重劝力之歌也。”

这“邪许”虽可能还只是一种呼号,可是它是适应集体劳动时为协调动作、减轻劳累而发出的有节奏、有音调的声音,这就是我们最早的民歌——劳动号子的雏型。

据《吴越春秋·勾践阴谋外传》所载的《弹歌》:

“断竹,续竹,飞土,逐穴(古肉字,指禽兽)。”

从前有人认为它是黄帝时代的歌谣,这固然仅是推测,但从它的内容和形式来看,无疑是一首反映原始时代狩猎劳动生活的猎歌。

奴隶社会留传下来的《易经》卦辞、卜辞中有一部分是商代的民歌。如《归妹·上六》:

“女承筐,无实;士刲羊,无血。”

这是描写男女牧民剪羊毛劳动情景的一首歌。

由此可见,远古时代音乐与人们的劳动生活是结合得非常紧密的。人们在劳动和斗争实践中所产生的思想感情即是音乐

的主要内容。劳动实践的需要就是音乐产生的重要原因之一，而劳动条件又为音乐规定了具体的形式特征，如劳动呼号形成了它的音调，劳动节律提供了音乐的节奏、节拍等。

从《易经》的卦辞、卜辞过渡到周代的《诗经》，是民歌进一步的发展。《诗经》是我国古代第一部乐歌总集，分“风”、“雅”、“颂”三部分。“风”即“国风”，它是诗经的精华，也是先秦民歌最重要、最珍贵的文献资料。它包括从周初（公元前 1122 年）到春秋中期（公元前 570 年左右）五百余年北方十五个地区（现在的陕西、甘肃、山西、山东、河南、河北等省的全部或一部分）的民歌，绝大多数都是劳动人民的创作。它们不仅表现劳动，直接为生产服务，而且从各个角度反映人民的社会现实生活。

如反映人民对剥削压迫者的仇恨和抗议（《魏风：伐檀、硕鼠》），反映劳役、兵役给人民带来的痛苦以及人民对战争、徭役的反抗（《唐风：鸛羽》、《王风：君子于役》），描写妇女的悲惨命运和她们的反抗精神（《郑风：将仲子》、《卫风：氓》），歌颂人民真挚、健康的爱情（《邶风：静女》、《郑风：溱洧》）等，都真实生动地表现了当时的时代风貌，也标志了我国传统民歌在当时已具有相当完整成熟的艺术形式。据记载，它们是皆可合乐歌唱的，可惜流传下来的仅有文字，无留乐谱。况且《国风》所保存下来的一百六十篇仅仅是当时民歌的一小部分，大多数民歌由于统治者与封建文人的偏见、癖好以及劳动者不识字之故，无法全部记存下来，致使这些光辉的古代文化明珠大部分流散、泯亡。

随着社会的发展，民歌也一直在发展着。至封建社会后期（元、明），民歌又与新发展起来的姊妹艺术如戏曲、曲艺等相互吸收、相互影响，从内容到形式都得到了进一步的提高。在觉醒的中国无产阶级走上历史舞台之后，民歌的发展则进入了崭新的时代。半个多世纪以来，我国民歌的发展经历了新民主主义

革命和社会主义革命时期，它在对社会生活的表现深度和战斗作用方面，在发展速度方面，在艺术形式表现手法方面，在民歌内部的互相交流以及广泛吸取、借鉴外来形式方面，在创作队伍和创作方法等等方面都发生了深刻的变化。

近、现代民歌的文字、乐谱、音响资料较古代丰富，是本书论述的主要对象。

二、民歌的基本特征

民歌有三个基本特征：

1. 民歌与人民的社会生活具有最直接最紧密的联系。

民歌的作者和传唱者就是人民群众自己。他们有最丰富的社会实践的经验，他们在长期的劳动、生活与斗争实践中形成了一定的思想、感情和意志，就一定要用自己的艺术手段表达出来。尽管在旧社会劳动人民被剥夺了掌握文化的权利，但他们还持有表现自己思想感情的艺术工具，这就是民歌和其他民间文艺。

解放前，在我国几乎到处可听到《长工苦》、《揽工歌》一类雇农诉苦的民歌。它们诉说着长工们受尽压榨、欺凌的悲惨遭遇，揭露了阶级剥削和阶级压迫的罪恶。这些民歌的作者和传唱者就是长工自己，他们所唱的是自己的亲身体会，是自己在长期苦难生活与斗争中所思考的问题。他们编唱这些民歌，是为了向社会提出控诉和质问，表明自己对生活的态度，激发阶级兄弟的同情，引起人们的深思，从而寻找摆脱苦难的途径。

解放了，劳动人民在党领导下，推翻了三座大山，站了起来。于是，涌现了无数歌颂党、歌颂领袖，表达自己由衷的感谢和赞美幸福生活的新民歌。《东方红》就是千万支颂歌中较早的一首代表作。农民歌手李有源编的这首民歌，不仅唱出了自己的心里话，而且代表着他所属的那个阶级和那个时代。