

中国民歌的结构与旋法

沙汉昆 著

THE STRUCTURE AND
MELODY OF
CHINESE FOLK SONGS

中央音乐学院图书馆藏书

书号	F3-0/tccEd 3
总登记号	150330

上海音乐出版社



沙汉昆 著

中国民歌的结构与旋法

THE STRUCTURE AND
MELODY OF
CHINESE FOLK SONGS

责任编辑：萧 黄

封面设计：王志伟

中国民歌的结构与旋法

沙汉昆 著

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 江苏吴县文艺印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 3 插页 2 字数 63,000

1988年5月第1版 1988年5月第1次印刷

印数：1—3,000册

ISBN 7-80553-041-6/J·38 定价：1.25元

民歌比最伟大的艺术作品传世更久，而成为世代相传的遗产，其中也许隐藏着发扬民族特性的艺术的根本办法。

——〔英〕沃昂·威廉斯

这些绝妙的材料如果掌握在理解民间音乐本质的艺术家手中，注定会发展成高级形式的艺术巨作，并且一定会受到整个人类的喜爱。

——〔俄〕居伊

目前音乐创作一般缺乏有机的结构,本文把民歌给以有机的分析,这对一般曲调创作在结构上是一个很好的学习参考。

李惟宁

3300.101

150330

引 言

民歌是人民音乐生活的结晶，是集中劳动人民智慧经过千锤百炼不断推陈出新而形成的音乐艺术体裁。它不仅体现了人民丰富的精神世界，表达了人民的思想感情和愿望，也创造了抒发人民喜、怒、哀、乐之情的各种表现方法。

民歌的结构与旋法(狭指旋律发展方法)，是人民群众表达其思想感情的一种形式，一种方法。千百年来，人民群众在表达其丰富的思想感情的同时，也创造了美妙的形式和富于逻辑地陈述乐思的方法。这些形式和方法，既有其科学性，也有其民族特性，研究它们，不仅可以从中吸取陈述乐思的科学方法，而且更可以学到表达中国人民思想感情的民族音乐语言的思维方法和表现方法。

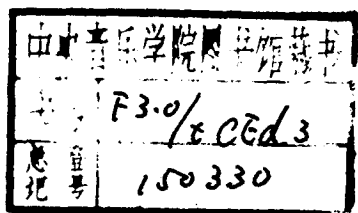
民歌这一音乐体裁，一般说比较短小、单纯，旋律发展方法与结构形式是不可分割地有机地存在于这个短小、单纯的统一体中。任何一种旋律发展方法，总是通过某种结构形式来实现的。不同的旋律发展方法，形成各种不同的结构形式，不同的结构类型，也体现了不同的旋律发展方法，两者相辅相成，相得益彰。因此，研究民歌的旋法，离不开对结构的剖析。同样，研究民歌的结构，也离不开对旋法的分析。本文就是从这一指导思想出发，对民歌中的双句体、四句体、三句体等典型的结构与旋法，进行探讨与研究。

民歌结构与旋法的形态是多种多样纷繁复杂的，从不同的角度进行分析与研究，得出各种不同的结论，这是完全可能的。我们不可能也没有必要按照某种模式去进行研究。我们对祖国浩如烟海的音乐文化遗产还研究得很不够，应该进行多方面的、有系统的分析、整理、挖掘，从中找出规律性的东西来指导今天的音乐实践，达到繁荣音乐创作，推动音乐理论发展的目的。凡是有助于这个目的的研究，只要言之成理，都是可以容许的。

诚然，想要用几种基本的结构与旋法类型概括全部民歌，那是不现实的。因为民歌是在人民音乐生活中逐渐形成的，它不是按照作曲技法教科书作曲的。但民歌也不是杂乱的无章可循的，只要理解了基本的结构与旋法，就不难理解其它较复杂的形式，找出它的来龙去脉。

有些民歌，其内部组织成份比较复杂，存在着主要成份与次要成份。为了统一称谓起见，曲调的主要成份所构成的结构称之为基本结构，其它成份称之为非基本结构。非基本结构根据其所处的结构部位，不论长、短，凡是处在基本结构前的成份称之为“前缀”，处在基本结构中间的成份称之为“插句”，处在基本结构后面的成份称之为“后缀”。

民歌的词与曲的结构，在大多数情况下是一致的，如一句歌词配上一个乐句的曲调。但也存在着不一致的情况，如有些民歌在一个乐句的曲调里，配上两句歌词，或用一句歌词填在两个乐句的曲调里。因此，歌词不能作为划分音乐结构的主要依据，划分结构主要还是依据曲调的内部组织。



目 录

引言.....	1
第一章 双句体.....	1
一、重复型双句体	1
(一) 非上、下句重复型双句体	1
(二) 上、下句重复型双句体	4
二、并置型双句体	7
三、混合型双句体	15
第二章 四句体	18
一、“起、承、转、合”型四句体	18
二、重复型四句体	23
(一) 上、下句重复型四句体	23
(1) 上下、上下结构的四句体	23
(2) 三上一下结构的四句体	29
(3) 一上三下结构的四句体	34
(4) 二上二下结构的四句体	39
(二) 乐句重复型四句体	41
三、并置型四句体	46
第三章 三句体	57
一、重复型三句体	57

(一) 上、下句重复型三句体	57
(二) 乐句重复型三句体	63
二、并置型三句体	67
第四章 其它	71
一、单句体	71
二、五句体	72
三、多句体	75
结语	80
一、在相“同”基础上的演变和发展	81
二、朝着相“异”方向的演变和发展	82
三、朝着介乎上述两者之间的方向演变和发展	83

第一章 双 句 体

双句体是指一首民歌由两个乐句组成的乐段结构。民歌中,双句体有着各式各样的结构类型,其旋律发展的方法也各不相同,大体上可以归纳为重复型双句体、并置型双句体和混合型双句体。

一、重复型双句体

重复型双句体是指双句体中两个乐句是重复的关系,就是说,第二乐句是重复(包括变化重复)第一乐句,或者是从第一乐句发展、引伸出来的一个乐句。民歌中,重复原则的运用也是非常多样化的,根据不同的重复形态,重复型双句体大致又可以分为下面两种类型。

(一) 非上、下句重复型双句体

这一类型的双句体,其特点是:1)两个乐句的旋律音调基本相同(完全相同的较少),或者是在重复的基础上进行装饰性变化;2)两个乐句均结束在相同音高的主音上。它不具有从不稳定到稳定的上、下句的结构功能,因此称之为非上、下句重复型双句体。两个乐句的关系:第二乐句对第一乐句来说是一种继续呈示的关系,或者是一种补充、强调的关系。如图式:

第一乐句

第二乐句

a

a₁

(主音)

(主音)

例1

放马山歌

正 月 放 马 (喔噜噜的) 正 月 正 哟, 赶 起 马 来

登 路 程, (哟 哦) 登 路 程。 大 马 赶 在 (喔噜噜的) 山 头(呢)

上 哟, 小 马 赶 来 随 后 跟, (哟 哦) 随 后 跟。

这是由两个乐句组成的乐段结构。第二乐句基本上重复第一乐句,结束音也相同。但在这个七小节的短小结构里,变化还是多样的。如第二乐句的1~2小节是第一乐句1~3小节的紧缩(即省去了第2小节),接着在插入一小节的虚词后面,又重复了第二乐句的第2小节,增强了乐段结束的稳定感。但由于整个篇幅过短,速度不慢,节奏比较密,又结束在弱拍位置上,削弱了终止的稳定感,因此适于作为多段歌词不断反复的分节歌的曲调。

例2

割 麦

哥 哥 在 山 头 上 (哟喂! 哟喂!) 割 麦,

小 妹 妹 在 山 底 下, 白 个 纓 纓 小 手 手, 红 个 溜 溜

糯 糊 珠, (格 丢! 格 丢!) 割 山 药。

这首民歌的两个乐句,基本上是重复的,除了个别节奏稍有变化,以及第二乐句为了适应两句描绘性的衬词而扩充了四小节(其扩充的方法也是重复,即3~4、5~6小节重复1~2小节)外,这两句的旋律音调基本相同,落音也相同。

上述两例,两个乐句的关系是一种重复的关系,第二乐句是在第一乐句的基础上继续呈示或进行补充、强调的作用,不具有展开的意义。但也有些民歌则是在重复的基础上作了更大的变化,即在第二乐句的前半部分进行较大的变化,使其具有某些展开的意义,然后才回到第一乐句的后半部分,并结束在同一音高的主音上。

例3

农夫打兔

内蒙古 达特来康

老婆子哟 老婆子哟 (努嘎哟 德米德),

快快起来 做饭哟 (努嘎哟 德米德)。

这首民歌两个乐句的前两小节不相同,具有一定的对比性,如第一乐句前两小节的旋律音调是在高音区,旋律线是下行倾向的,而第二乐句的前两小节是从低音区开始的上行音调。两个乐句的后两小节则完全相同。

非上、下句重复型双句体,从音乐的结构上来看,基本上是属于单句体的反复或变化反复。不论它作何种变化,但由于其旋律音调大体相同,特别是落音相同,缺少变化,缺少展开的动力,具有不完满的感觉。但即便如此,这个简单而微小的变化,对民歌结构形成和旋律发展的巨大变化,却迈开了重要的第一步。

(二) 上、下句重复型双句体

这一类型旋律构成的方法,基本上和上述第一种方法类似,两个乐句基本上也是重复的关系,唯一不同的就是第一乐句结束在不稳定的音级上,第二乐句结束在稳定的音级上,因而形成从不稳定到稳定的上、下句双句体结构。一般说来,上句结束在五度音级上的居多,下句结束在主音上。上句和下句不同的地方,仅仅是在结束的地方,有时只是一个落音不同,有时只是在结束的音调不同而已。

例4

小 路



这个例子的两个乐句,唯一不同的是在最后的落音和落音前的一个音不同,此外完全相同。上句落在上方五度的“商”音上,下句落在主音“徵”音上,形成上、下句的双句体。结束前的“f”是临时性的,不具有转调的意义。

例5

嘎达梅林



这首民歌是由两个相同乐句稍加变化而构成的,所不同的只是两个乐句开头的第一、三小节在音调上有所不同(节奏还是相同),以及两个乐句的倒数两个音变为相隔八度而已,实质上

是相同的两个乐句。但由于第一乐句结束在高八度的主音上，同时又处于奇数乐句上，具有明显的不稳定性，因此形成同主音的上、下句关系。

上述二例的两个乐句之间，除结尾不同外，旋律音调基本相同，相同的因素仍居主要地位。但也有一些民歌，不相同的因素增加了。从结尾不相同扩大到整个乐句的后半部分，即第一、二两乐句的前半部分相同，后半部分不同，从而形成后半部分并置的形态。如：

例6

解放的时代

新疆 维吾尔族

人 们 喜 爱 花 园 (乃)， 百 灵

鸟 在 花 园 歌 唱， 歌 唱 那 本

福 的 生 活 (耶)， 解 放 的 时 代。

这首民歌是多段歌词重复一个基本曲调的分节歌，其基本曲调就是属于这一类型的结构。上、下两个乐句均由两个乐节组成，上句和下句的第一乐节是相同的，第二乐节不同，上句结束在上五度的“徵”音上，下句结束在“宫”音上。

例7

小 情 人

内蒙古

骑 上 了 黑 绒 毛 的 海 驢 马，

让 马 儿 嚼 着 草， 慢 慢 地 走。

这个例子和上例的结构是相同的，每个乐句也是由两个乐节组成，乐句的第一乐节相同，第二乐节不同。两个乐句的第二乐节，主要的骨干音还保持五度的关系。

参考谱例：

一心向着毛泽东



红旗一展天下都红遍



三十年盼来了毛泽东



情 别



割 莜 麦



此外,《上去高山望平川》(青海)、《盘算起亲亲泪长流》(山西)、《毛风细雨》(贵州)、《人在外前心在家》、《拴住太阳好干活》(四川)等,均属上、下句重复型双句体。

二、并置型双句体

并置型双句体较诸重复型双句体是更为典型的结构形式,它在民歌中大量存在着。

并置型双句体在结构上有两个特点: 1)都是上、下句的乐段结构,即上句(第一乐句)结束在不稳定的音级上,一般是在调式主音的上方五度音上(四度音较少),下句(第二乐句)结束在稳定音级(即调式主音)上,形成不稳定到稳定的收拢性结构;2)上句和下句是并列的关系,它们虽然是有机的统一体,但同时又具有相对的独立性。换句话说,下句并不重复上句,而是具有一定的对比性、展开性,特别是在音调上。如图式: $a + b$ 。

并置型双句体旋律发展的主要特征:

1) 旋律音调进行的方式上,一般地说,上句的旋律音调,其活动的音域主要是在上句落音上、下四、五度的音域内环绕着上句的落音而进行;下句的旋律音调则是在下句落音上、下四、五度的音域内环绕着下句的落音而进行。如在徵调式中,上句往

往落在商音上,其旋律进行大体上是在商音上、下四、五度的音域内环绕着商音而进行;下句落在主音徵音上,其旋律进行大体上是在徵音上、下四、五度的音域内环绕着徵音而进行。如图表:



当然,这里并不排除某些音超越这个音域,特别是落音上面的八度音,但主要的旋律音,基本上是在这个音域内活动的。

2) 由于上句和下句的落音基本上保持一个五度的距离,形成上句和下句大体上相隔五度的两条平行的旋律线,有时候不易收到旋律线条和表情连贯统一的效果。因此,在民歌中更常见到的是在上句和下句之间有一个起桥梁作用的过渡或连接的段落。一般地说,下句的前半部分是具有这个功能作用,它从上句落音上、下四、五度的音域内开始,并向下句的落音逐步靠拢,最后结束在主音上。这样就保持了上、下句旋律发展的连贯性与流畅性。不仅如此,在许多民歌中,上句和下句的结尾部分(如果上、下句均有两个乐节,即在第二和第四乐节)有着相似的旋律音调,它们或者是采用移位、移调的方法,或者在移位、移调的基础上再进行装饰性的变化。

3) 整个旋律线和总的音调进行倾向是从高到低。上述第一点已经说明,上句和下句的旋律基本上是在其落音上、下四、五度的音域内进行的,这里补充说一点,就是不论上句或下句,从上方五度到达落音的旋律线是主要的。再加上上述第二点所讲的上句和下句之间有一个起衔接作用的段落,因此,形成一条连贯的下行倾向的而且是迂回曲折的旋律线。

4) 并置型双句体更本质的旋法特征,是下句的前半部分具有某些展开的因素。它在节奏上保持与上句前半部分大致相同