

F3

153018

中國民歌的旋律結構與調式

吳 疊 著

全音樂譜出版社



中國民歌的旋律結構與調式

中華民國七十七年九月廿日初版發行

著者 吳 霽

發行所 金聲樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

登記證 行政院新聞局局版台業字第()九三四號

總經理 大陸書店 台北市衡陽路79號 郵撥帳戶：0001548-5號

電話 三三三九一四・三三一〇七二三號

版權所有・翻印必究

中國民歌的旋律結構與調式

吳 疊 著

全音樂譜出版社

wt 16 '07

序

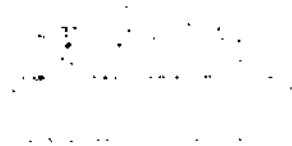
一九八六年春，當筆者仍在法國巴黎第八大學音樂研究所就學期間，由於身處異地，在當地環境及週遭諸學者的心目中，我成了他們唯一的少數民族，對我投以好奇的眼光，課退之餘，往往緊盯着我追問一些有關中國音樂的問題——因為我是中國人，在他們下意識裡，想當然必能在我身上挖掘到許多中國音樂的寶藏。但事實不然，我不但無法給他們滿意的答案，而且自己對自己音樂都感到茫茫然。原因是：中國音樂的理論，欠缺實在而有力、有系統的整理，在凌亂的音樂花圃裡，不要說外國人不容易瞭解，就是身為中國人，對中國音樂內涵的認知都感到困難。

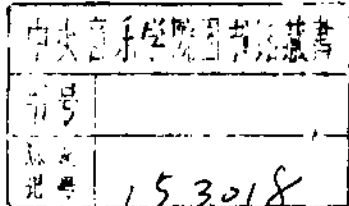
文化是集民族特點之大成，尤其音樂是構成文化最直接而又獨具濃厚民族色彩的藝術文化。全世界各民族都有他們各自不同的民族文化；有他們各自不同的音樂風格，我們中華民族自不例外。可是歐美國家的音樂文化大家看得到它的特點，聽得出它們的風格，乃是由於他們早已整理、建立出自己的音樂理論系統，接受容易、瞭解容易、推廣也容易。

中國的音樂沒有被拋棄，只是不知如何去接觸它、喜歡它。外國人都有追求中國文化的精神，中國人更應該落實，透過廣泛又珍貴的音樂資源，建立民族化、系統化的音樂理論，從現在開始。

寫作本文的動機，除了本著自己對我們的音樂文化的一份執著外，更來自於巴黎第八大學的同窗同學。而本文的圓滿完成，則八大教授丹尼耶·夏爾（Daniel CHARLES）功不可沒；從旁，他提供給我許多寫作的概念，正面，則教導我音樂學的理念與學問。沒有他的教導與鼓勵，本文就沒有完成的一天。在此書出版之際、特銘萬分之謝意。

吳 壘





目 錄

序

甲、一些觀念·····	9
一、建立中國音樂理論不容忽視·····	9
二、旋律是中國音樂的本色·····	10
三、民歌是民族的心聲·····	11
四、民歌是中國音樂的基礎·····	12
五、民歌帶動文學的發展·····	12
六、民歌的旋律結構是人民生活的寫照·····	13
七、調式直接表現音樂的民族風格·····	14
八、旋律結構與調式相輔相成·····	15
乙、關於中國民歌的旋律結構·····	17
一、民歌慣用的結構原則·····	17
1. 呼應結構的旋律·····	18
2. 正反合的旋律運作·····	18
3. 起承轉合的文學精神架構·····	18
4. 引伸開展的民歌旋律·····	19
5. 對比的結構原則·····	19
二、民歌中的旋律結構·····	19
1. 單樂句結構的單樂段民歌·····	20
2. 多句結構的單樂段民歌·····	20
3. 散句結構的單樂段民歌·····	27
4. 單樂段民歌附屬結構的運用·····	28
丙、探討中國民歌的調式理論·····	31

一、調式形成過程的研判	31
二、調式中的音、律運用	35
三、五聲調式的結構和特性	38
1.構成的關鍵	39
2.旋律進行的音程傾向	43
四、民歌旋律的五聲調式結構	46
1.民歌的五聲宮調式結構	47
2.民歌的五聲商調式結構	49
3.民歌的五聲角調式結構	53
4.民歌的五聲徵調式結構	57
5.民歌的五聲羽調式結構	60
五、六聲調式的結構和特性	64
六、民歌旋律中的六聲調式	66
1.加清角音的六聲宮調式	66
2.加變宮音的六聲宮調式	67
3.加清角音的六聲商調式	69
4.加變宮音的六聲商調式	71
5.加清角音的六聲角調式	72
6.加變宮音的六聲角調式	73
7.加清角音的六聲徵調式	76
8.加變宮音的六聲徵調式	77
9.加清角音的六聲羽調式	79
10.加變宮音的六聲羽調式	80
七、七聲調式的結構及其音階變化	82
八、七聲調式在民歌中的運用	84
1.清樂七聲宮調式	84
2.清樂七聲商調式	85

3.清樂七聲角調式·····	87
4.清樂七聲徵調式·····	89
5.清樂七聲羽調式·····	89
6.雅樂七聲宮調式·····	90
7.雅樂七聲商調式·····	91
8.雅樂七聲徵調式·····	93
9.燕樂七聲調式民歌的特點·····	94
10.燕樂七聲商調式的民歌·····	95
11.燕樂七聲徵調式的民歌·····	96
九、一些特殊的調式結構與民族風格的探索·····	98
1.陝北地區民歌的特殊調式·····	98
2.山西民歌的特殊調式·····	101
3.台灣民歌中的不完整特殊調式·····	102
4.福建民歌兩音構成的特殊調式·····	103
5.湖南地區民歌的調式特色·····	104
6.貴州民歌的特殊調式·····	107
7.雲南民歌的調式特色·····	110
丁、結論·····	113
主要參考書目·····	117
民歌譜例索引·····	121



甲、一些觀念

一、建立中國音樂理論不容忽視

中國是世界性的文化古國，遠具五千多年的歷史，並蘊藏着博大精深的民俗文化。單就傳統的民俗音樂文化而言，其浪漫的風格與典雅的氣質，即足以塑造出中國特有的藝術風範和典型，與世界各國的音樂文化大異其趣。

可是當今的中國音樂道途，卻遠不及歐美諸多國家的音樂生機來得坦蕩，主要原因不外乎我們自己缺乏一套完整實際的音樂理論體系，仍然處於滯怠不前的狀態，這是多麼值得正視而又遺憾的事。假如不及時建立出中國本身的一套音樂理論，那麼要所有的大漢子民，甚或世界人士能夠理解中國的音樂、進入中國音樂的領域、談何容易。

雖然，中國古代在音樂理論方面曾經有過輝煌的時期，一些人會再三表明他們各自不同的見解，但到底其音樂理論的提出，正處於昏庸的君王帝制專治之下，也只能是曇花一現，無法付諸音樂踏實的履行上，以致僅陷於冰封存置在古籍或文獻裡的命運，這對一個自古以樂治國、講求禮樂之邦的國度，又何其不幸！直至今日，身為現代的中國人、重翻古籍文獻，就算音樂理論的資料遺留下來極其浩瀚，然而不是讓人看不懂，就是早已與當今的現實脫節，不足為用。所以重新建立一套中國實用的音樂理論，必然是當務之急。

再說，中國自古即以音樂為教育的中心，早在周代便設有大司樂（註一）掌理音樂有關的事務，負責行政、教學和表演三方面。教育方面以樂德、樂語、樂舞（註二）為教學的重心，用以教導弟子有關的音樂美學理論、演唱藝術和舞蹈藝術，打開了歷史上第一個音樂教

育的管道。這種以樂養性，並端正社會道德風氣，完全以音樂為出發點的精到構思，足見音樂影響社會功能的重要。而古代重視音樂教育如此，雖經歷代的風霜殘踐以致頹萎，然身為今日音樂的工作者，站在教育推展的立場，屬於自己音樂理論的建立豈能再坐視！

理論是透過資料的整理、研究而建立出來的，由淺至深，由簡至繁。目前音樂之於人的生活領域裡，最為直接貼切的當然是民歌了，而且為數最多也最為複雜。雖然我選擇了這個棘手的問題做研究，猶如汪洋大海中的一葉扁舟般，很難掌握到清晰的方向，但至少有心投入也能激起或多或少的漣漪與迴響。

二、旋律是中國音樂的本色

中國的音樂是以單曲調見長的，尤其民歌以旋律做為直接表達的工具，更為淋漓盡致。旋律，對於中國音樂的構成及精神內涵而言，似乎已經不再是一個新的名詞。中國幾千年的音樂歷史，無不以旋律的構成方式與特殊精神綿延而來，就像中國書法上的線條筆調；繪畫中的水墨所表達的境界一樣、樸實、淡雅，紮紮實實地勾勒出中國特有的本性。

〔註一〕大司樂，是周代為了教導王公、諸侯、公卿、士大夫階級的子弟們所設的音樂機構，是特屬王家的音樂教育場所。從整個的世界歷史看來，可以說是世界上最早的音樂學校（周的年代處於西元前十一世紀至西元前七七一年之間）。其教育的主要目的是要使學習音樂之後，能夠利用音樂來教化大眾，促進人們的和平態度。

〔註二〕樂德：泛指音樂觀念、音樂思想及音樂操守等。

樂語：泛指音樂技術、音樂結構等。

樂舞：專指中國古代融合音樂的特定大型舞蹈。

民歌是在人們的生活中，由於語言的表白而產生的，它與語言有着密不可分的關係，在語言的表達上，當然是線條與語音的運作。語音具有音高和表情的特質，所以旋律自然與人們的語言息息相關，而且有着最直接的表現力。中國的音樂、自始至今、本着多彩的生活、樸素的內容、深奧的精神和直接的表達方式，將旋律延用了數千年而不衰，尤其在民歌純樸的領域裡，無法抗拒的理念，很直覺的告訴我們，旋律是中國音樂的最大本色。

三、民歌是民族的心聲

歌唱是人類產生音樂最直接而又最自然的方法，它全於人類的本能上直接的表達，不需借助於樂器的協助。晉人陶淵明（372—427）說：「絲不如竹，竹不如肉。」就是這個道理。所以民歌可以說是最早形成的一種音樂體裁。

簡單的說，民歌是人類發之內心自然反應的節奏，以及語調中抑揚頓挫的旋律而成的，各民族均因這種因素，所形成的民歌必然獨具強烈的民族性格和濃郁的鄉土色彩。這些民歌，儘管內容是談情的山歌、小調；工作性的號子；或是遊戲歌舞，都充份表現了獨特的民族風格和發揮了豐富的地方色彩。所以民歌又稱之為民族的心聲正是最佳的比喻，因為它真正體現出民族的情感和思想而激起不息的迴響。

當然，每一個民族由於環境、胸懷的不同，因此表現在民歌上自然有所差異。就如東方民族有東方民族的風格；西方國家有西方民族的特色一樣，各國之間，甚或各民族都有各自不同的風味。怪不得盧梭（J. J. Rousseau）要說：「唯有從各民族的民歌裡，才能真正找到民族的心聲。」舒曼（R. Schumann）也跟着說：「去留意一切民歌吧！那些優美的旋律能使你瞭解不同的民族特性。」

四、民歌是中國音樂的基礎

已故音樂家史惟亮先生在「論民歌」一書中說：「民歌是民間音樂（包括民間器樂曲和地方戲曲）中一個重要的環節。」（註三）不但民間器樂和地方戲曲如此，幾乎全數的中國樂種都由民歌發展而來。例如歌舞音樂，本身就是民歌加上舞蹈的一種民間藝術；說唱音樂則是以民歌的曲調為主幹，改變歌詞，並融合說白的敘述性曲藝；戲曲音樂又是歌舞音樂的衍生，音樂內容還是由民歌淵傳而來；至於器樂曲中，也極大部份是從聲樂裏產生。南北朝時稱民間音樂為清樂。舊唐書音樂志講到唐前的清樂時說：「周、隋以來，唯彈琴家猶傳楚漢舊聲及清調、瑟調、蔡邑雜弄。」周、隋的琴是如此，近代的中國器樂也是如此。現存的器樂曲調中，有的是直接來源於民歌，有的是吸收了戲曲、舞曲等曲調，即間接從民歌得來。所以想研究中國音樂，瞭解中國音樂，勢必由民歌着手，因為民歌才是最直接表現中國音樂特色，反映一國社會特性的基礎藝術，所有的音樂藝術，都根植於深厚的民歌基礎之上。

五、民歌帶動文學的發展

受過中國基礎文學教育的人都知道，中國的道統思想以孔子為主；孔子在中國的地位是以教育起家的，而他的教育內容是以詩書禮樂見長。治學的方式，自然脫離不了音樂和詩書的運作。世家中「孔子講誦弦歌不衰」的記載，似乎一語道出了當時以詩書禮樂為教育的全貌。顯然，歌的主要內容可能即是詩，詩在當時是與樂不分的。

〔註三〕史惟亮著「論民歌」第六頁。幼獅書店印行，民國五十六年七月版。

孔子的詩教，亦即孔子的樂教。由此可見，中國的音樂與文學是一脈相傳、息息相關的。既然民歌是一切音樂的基礎，那麼文學的發展亦離不開民歌的，尤其中國詩詞藝術的發展，更是世界所公認。列於國學之林的詩經、楚辭、樂府、唐詩、宋詞、元曲等，樣樣都與民歌繫以密切的關係。所謂風的價值高於雅，雅高於頌，變雅高於正雅（註四），就是這個道理。這裏所指的「風」，即民歌在古代時的稱呼，與「雅」正好是兩種相對立的藝術型態；而「變雅」即「雅」中參雜民俗色彩重新形成的一種文藝，已非「正雅」的原來典型。從這裏判斷，不難知道在在於強調中國古代民歌的文藝價值，因為民歌是人們大眾的詩歌，所以民歌與文學仍是一體的，研究民歌也可以讓文學獲得莫大的益處。

六、民歌的旋律結構是人民生活的寫照

如果不能清晰的看出民歌旋律所特有的民俗音樂結構，就無法深入瞭解到民族的特點，也無從洞悉音樂中的民族風格。在「論民歌」一書中，史惟亮對民歌的民族性做如下的描述：「……真的民歌，表現了一個民族特有的感情；像花蓮、臺東一帶山地的布農族，發展了一種完全獨特的多聲部合唱的民歌，不論是情歌或是戰歌，似乎都不失布農族人合羣、強悍、但稍具憂鬱的民族性；……新竹五峯鄉一帶山地，有個為數不多的賽夏族，他們的民歌以兩聲部的平行曲調（

〔註四〕源於詩經。詩經總共分為三大類：一為「國風」，簡稱「風」；二為「雅」，又分為「大雅」、「小雅」兩種；三是「頌」。從「國風」中，充份顯示民歌曲調的重覆和變化；在大、小雅裏，也可以窺見當時貴族文人的寫作後面，仍然隱藏着民間歌曲的基礎架構；只有君王所特別重視的「頌」顯得較為雜亂，少有與民歌共通之處。

Organum 即兩個連續的四度或五度平行進行) 為特色，但這僅是它音樂的特色，與西方九世紀至十三世紀初期多聲部音樂的形式相同；那麼，什麼才算是賽夏族民歌的特色？實在說還是通過這個音樂形式所表現的民族性——使我們感到沉痛、冗長、淪落的掙扎等特點。」

〔註五〕字裏行間，不但道出了民歌的民族特點，更點破了民歌結構與人民生活的精神層次有着不可分割的關係。譬如說，布農族的人，在唱歌時常喜歡呼叫一番，原來這與他們狩獵和作戰的生活有關；就音樂部份而言，這種呼叫的效果，即成為民歌特殊的結構方式。在中國的勞動性質民歌中，以呼叫所形成的呼應結構形式，也不在少數，尤以號子的民歌為甚。民歌給予工作時產生無限的積極力量；工作與生活則賦予民歌結構上無比的生命力。

七、調式直接表現音樂的民族風格

從以上逐項說明的中國民族特質及民歌音樂的關係後，我們可以清晰的發現：旋律是民歌表達最直接的工具；各民族的民歌又因不同的語文而呈現不同的風格；而語文又是形成旋律的基本要件，其語法的音調卻組成了旋律調式的模型，可見音樂語法間的相互關係，莫不以調式體系為依據，直接決定着許多共同充滿音樂表現力的相互連繫，並在相當的程度上確定旋律的情緒色彩。

話說回來，本着調式支配民歌風格的層層關係，想把握民歌的精神，決定一個民族的音樂特點，雖然有多方面的因素可尋，但也唯有調式才是最重要的因素之一。

歐洲人一談到中國音樂就必然要談五聲音階，中國有許多人在談到音樂特色時，也把五聲音階的各種調式看做中國的民族音樂，特別

〔註五〕同註三，該書第六頁及第七頁。

是漢族音樂唯一的典型。不可諱言的，五聲音階在中國有其悠久的歷史和深遠的影響，然是不是漢族一切音階調式唯一的基礎，正是值得大家正視的一個課題。

八、旋律結構與調式相輔相成

前面提過，旋律是塑造音樂形象，表達音樂思想最基礎又直接的重要因素；中國的民歌以旋律為主，成了中國音樂的本色。旋律將所有的音樂材料完美的結合在一起，透過各種手法，富於邏輯性的組織起來。在這些構成旋律的各項材料裏面，音組織關係（調式）對於整個旋律的風格起着主導的作用；它在旋律中的支配性，是結構的一大環節。旋律中的音型結構，建立了調式的基本音調，擴而大之的形成準確的調式體系。從反面的角度來看，這些調式的組織規律，正是旋律結構體裁上運作的必然形式，才能使旋律充份發揮最完整、最圓滿的音樂性格。

舉個例子來說。像臺灣福佬系的一首民歌「卜卦調」開頭的一句旋律，可視之為由兩個音型所構成，而這兩個音型又串連成一氣呵成的句子。



從旋律的結構上看，它是不折不扣由音型發展組合成的樂句形式；就調式組織觀察，此音型正是建立調式的有機體，四個音構成的音型，隨時都盤旋在調式的主音上（Do-Do-Ré-Do），音型的尾音做精短的處理，給了這個音型再出發、再發展的生命力，締結出下一連線的另一音型（Ré-Do-Sol-Do），仍然盤旋於調式主音迂迴不離，