



专升本

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

中国民族民间音乐

主编 邓光华



高等教育出版社

教育部师范教育司组织编写
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

中国民族民间音乐

主编 邓光华

编者(以姓氏笔画为序)

邓光华 邓 钧 王冠群

陈四海 杨 红 姚艺君

赵红柔 栾桂娟 蓝雪霏

高等教育出版社

内容提要

本书是教育部师范教育司组织编写的“中学教师进修高等师范本科(专科起点)”音乐学专业教材,分为汉族音乐和少数民族音乐两部分。汉族音乐按民歌与歌舞、曲艺音乐、戏曲音乐、民族器乐分类介绍,各类都有典型曲目欣赏。少数民族音乐在总体概述的基础上,以18个民族的音乐文化为例进行介绍。本书内容充实、谱例丰富、观点新颖,突出了中国民族民间音乐多元化的特点,适宜广大中学音乐教师进修学习和音乐爱好者进行自学,也可作为高师本科教材使用。

图书在版编目(CIP)数据

中国民族民间音乐/邓光华主编. — 北京:高等教育出版社,2002.8

师范专升本音乐学专业中国民族民间音乐与欣赏课程教材

ISBN 7-04-010633-7

I. 中... II. 邓... III. 民族音乐—中国—师范大学—教材 IV. J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 030978 号

中国民族民间音乐

邓光华 主编

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市东城区沙滩后街 55 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100009	网 址	http://www.hep.edu.cn
传 真	010-64014048		http://www.hep.com.cn
经 销	新华书店北京发行所		
印 刷	北京印刷三厂		
开 本	787×1092 1/16	版 次	2002 年 8 月第 1 版
印 张	27	印 次	2002 年 8 月第 1 次印刷
字 数	550 000	定 价	49.70 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

前 言

世界上每个国家和民族都有自己的音乐文化,并在本民族与其他民族的相互交流中世代传承。中国是一个历史悠久的文明古国,如果从考古工作者在河南省舞阳贾湖发掘出土的骨制吹管乐器算起,中国音乐已经有了8000余年的历史。几千年来,先民们经过不断的创造、加工、提炼、积累与传承,共同酿就了绚丽多姿、风格各异的民族音乐文化,它以其丰富的内容、多彩的形式、淳朴的风格、无穷的意趣,反映着人民群众的现实生活、理想和追求,因而深受广大群众喜爱。

中华音乐文化多元一体,规模庞大,数量上极为丰富。据不完全统计,全国已收集保存下来的各民族民歌就多达30余万首,民间歌舞17636种,还有不计其数的民间器乐曲、说唱曲种、传统戏曲、民间乐器。

民族音乐在音乐学领域里,是一个内涵丰富、包容面较广的概念,既包括传统音乐,也包括现代音乐;既包括汉族音乐,也包括少数民族音乐;总之,凡是流传于民间的具有中国传统音乐总体风格的音乐作品,都在民族音乐之列。

传统音乐是指与现代音乐相对的音乐品种,它主要是从音乐发展的纵向时间关系上得出的概念。它是某一民族在其固有文化传统基础上,通过逐渐积累而发展起来,并在某一历史时期流传的音乐作品。我国传统音乐一般划分为文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐和民间音乐四大类。按习惯,以清末为时限,凡清以前产生的古代音乐作品均可视为传统音乐范围。除这些之外,某些外来音乐,如果在音乐活动中已同某些传统音乐相融合、形成具有中华音乐文化特征的音乐,也可纳入中国传统音乐的范围。

民间音乐作为中国音乐学的一个特定名称,是近现代音乐理论界为区别于某些非民间音乐类别而提出的概念。它同文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐一样,均属中国传统音乐的范畴,是我国民族音乐大家庭中的主要成员之一。过去,由于较少从理论上对它们进行比较,因此,民族音乐、传统音乐与民间音乐三者在使用上产生了一定的含混,其实,它们只是中国音乐大概念下因个体之间审视角度的差异而得出的不同结果,其界线是不难区分的。

本教材是为全国中学教师进修高等师范音乐学专业本科(专升本)而编写的一本知识性、素养性音乐人文学科教材,为了更好地体现中国民族民间音乐课程的知识内容和教育功能,配合当前高师学生的文化素质教育,我们对编写这本教材的指导思想和原则提出了一些新的设想和要求,其总体思路是:

第一,将本课程明确性为一门音乐文化性质的课程,教材力求采取全方位文化视角,而不仅仅着眼于音乐本体形态层面,即把音乐作为文化类型与行为模式置于其文化背景中加以观照的方法,力求在形态分析的基础上对它作出合理的文化阐释。目前,我们将少数民族音乐单列一编,通过教学实践后,总结经验,逐步完善。这种认识和观点来自近现代民族音乐学的新兴理论和研究成果,也是民族音乐教育思想不断发展的必然选择,因为民间音乐并非纯艺术形态意义上的音乐,它的学科性质决定了它同有关地区或民族在政治、经济、自然环境、生活习惯、民风民俗以及美学思想等方面的必然联系。因此,要真正学好中国民族民间音乐就不能把它当成一种孤立静止的音乐现象看待,而应将它放置于该民族的人文环境之中,结合该民族的文化背景去认识和思考。基于这种认识,本教材力求具有和保持一种“中华民族音乐文化”——“世界人类音乐文化”的

整体意识,力求避免“欧洲文化中心论”、“汉族文化中心论”和狭隘民族主义的惯性误导。

第二,汉族音乐和少数民族音乐并重,并在体例上分为汉族音乐部分和少数民族音乐部分。这种安排是从我国的具体国情出发的。

首先,作为一个多民族的文明古国,中华传统文化是中国各族人民在长期历史岁月中共同创造的。具体地说,夏商文化是远古各部落文化的融合;汉文化是周秦以来各民族文化的结合体;隋唐文化是魏晋南北朝以来汉、匈奴、鲜卑、氐、羌、羯等民族以及西域文化的交融;明清文化则是在上述文化基础上的进一步发展。

中国民族音乐是中华传统文化的重要组成部分,其辉煌的音乐传统同样是各族人民共同创造的。少数民族同汉族人民一样,在中国音乐发展史上都曾做出过杰出的贡献。

其次,我国少数民族人口虽然较少,但分布地区却很宽广,其居住面积约占全国总面积的百分之五十以上,如此广阔的地域和复杂的自然环境,必然对中国民族音乐的形成和发展产生深远的影响。

另外,历史上的多次民族融合,使各民族的音乐在相互交流、相互吸收的过程中逐渐形成了一定的共性。但由于各民族不同的历史背景,不同的民族语言,不同的经济形态与自然环境,以及不同的民族心理素质又使它们在音乐形态上形成了各自不同的个性特征,这些差异正是中国各民族音乐的各自优势和特点。为此,我们绝不能用汉族音乐去取代少数民族音乐,也不能用少数民族音乐代替汉族音乐,而应根据具体情况,将汉族音乐与少数民族音乐摆在适当的位置上。这种安排,体现了少数民族音乐的应有地位,可避免牵强附会、削足适履的弊病。缺陷是在直观上容易造成少数民族音乐自成系统、彼此缺少关照、与汉族音乐也缺少联系的错觉。事实是:一方面我们今天见到的汉族音乐是几千年来各兄弟民族(甚至包括某些外来的音乐)长期交融、整合的结果。同时,今天的少数民族音乐(特别是民族杂居地区)中也不同程度地带有汉族音乐和其他兄弟民族音乐相互交融的印迹。如前所说,中国民族音乐是中华民族的共同创造,各民族的音乐与中华民族音乐是局部与整体的关系,同样,“中国民族音乐”与“世界民族音乐”也是局部与整体的关系。这种全局观点,应当很好地贯彻在教学的全过程之中。

第三,本教材分为两部分。对汉族音乐部分的讲授,按民歌与歌舞、曲艺音乐、戏曲音乐、民族器乐分类。除本教材必讲内容外,各地的补充教材中,应适当再选一些本地区或本民族的典型作品加以补充。例如戏曲部分,可以根据实际情况补充地方戏种,如河南省的学校可再补充豫剧;安徽省的学校可再补充黄梅戏;四川省的学校可再补充川剧等。对少数民族音乐的介绍基本上按照所在区域的民族安排,并在总体概述的基础上以某几个民族为例加以展开,进行比较全面、系统的介绍,以便加深学生对我国少数民族音乐的了解。对少数民族音乐的分类问题,我们采用比较灵活的方法,即在统一体例的前提下,允许某些民族根据本民族的具体情况而灵活处理,以免造成削足适履的弊病。

根据《中学教师进修高等师范本科(专科起点)教学计划》(试行)的规定,本课程脱产学习 72 学时;业余学习 72 学时;函授学习其中面授 36 学时,自学 72 学时。

最后要说明的是,将中国民族民间音乐当作一门音乐文化性质的课程来设计,还是一种探索性的工作,目前还处于起步阶段,加之这次编写时间十分仓促,教材中存在的不足与问题实所难免,诚恳希望广大读者,尤其是使用这本教材的师生们提出批评意见,以便今后改进和完善。

编者

2001 年

目 录

上编 汉族音乐

第一章 民歌与歌舞	(1)	第三章 戏曲音乐	(107)
第一节 概述	(1)	第一节 概述	(107)
第二节 民歌与歌舞的体裁类别	(5)	第二节 戏曲音乐的构成与声腔体系	(115)
第三节 欣赏曲例	(12)	第三节 剧种选介	(120)
第二章 曲艺音乐	(61)	第四节 欣赏曲例	(126)
第一节 概述	(61)	第四章 民族器乐	(163)
第二节 曲艺音乐的艺术特征及唱腔类别	(65)	第一节 概述	(163)
第三节 曲种选介	(69)	第二节 民族器乐的主要类别与乐种	(165)
第四节 欣赏曲例	(81)	第三节 欣赏曲例	(180)

下编 少数民族音乐

第五章 东北部少数民族音乐	(251)	第四节 侗族音乐	(346)
第一节 概述	(251)	第五节 彝族音乐	(356)
第二节 满族音乐	(252)	第六节 傣族音乐	(367)
第三节 朝鲜族音乐	(262)	第七节 白族音乐	(374)
第四节 蒙古族音乐	(275)	第八章 中南部少数民族音乐	(383)
第六章 西北部少数民族音乐	(285)	第一节 概述	(383)
第一节 概述	(285)	第二节 壮族音乐	(383)
第二节 维吾尔族音乐	(286)	第三节 瑶族音乐	(392)
第三节 哈萨克族音乐	(295)	第四节 黎族音乐	(400)
第四节 回族音乐	(305)	第九章 东南部少数民族音乐	(405)
第五节 裕固族音乐	(314)	第一节 概述	(405)
第七章 西南部少数民族音乐	(320)	第二节 畲族音乐	(405)
第一节 概述	(320)	第三节 高山族音乐	(413)
第二节 藏族音乐	(322)	主要参考书目	(423)
第三节 苗族音乐	(335)	后 记	(424)

上编 汉族音乐

第一章 民歌与歌舞

第一节 概述

我国是一个历史悠久的文明古国。在几千年的历史长河中,我国人民通过社会生活实践,创造了极其丰富的、具有我国特色的民间歌曲和民间舞蹈,它体现了中华的民族气质和民族精神,是我国古老文化中的一颗璀璨夺目的明珠,也是世界音乐舞蹈宝库中的一枝奇葩。

一、民歌与歌舞的产生与发展

民歌即民间歌曲,是劳动人民在生活和劳动中自己创作、自己演唱的歌曲。它源于人民生活,又对人民生活起着广泛深入的作用。在漫长的历史发展过程中,传统民歌以口头创作、口头流传的方式生存于民间,并在流传过程中不断经受着人民群众集体的筛选、改造、加工和提炼。因此,流传至今的民歌集结了不同时期、不同地域、不同身份、不同经历的人民群众集体的智慧和情感体验。在历史的长河中,民间歌曲经历了无情的冲刷和淘汰,日臻完美,并成为人民群众思想感情表达的结晶。正因为这一特点,民间歌曲才能历久而弥新,才能有永恒的生命力,才能与人民的感情血肉相连,才能成为现代人体验和表达现实生活感受时需要去不断重温和发掘的宝库。

汉族民歌同一切民族文化一样,都产生于人们的社会生活和劳动之中。远古时代,音乐与人们的生产劳动生活结合得非常紧密,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,劳动节奏提供了音乐的节奏、节拍等。

我国的民歌有悠久的历史。从文献记载上看,从《易经》的卦辞、卜辞过渡到《诗经》,是民歌进一步的发展。春秋战国时期孔子编的《诗经》是我国第一部乐歌总集,分“风”、“雅”、“颂”三部分。其中“风”即“国风”,是《诗经》的精华,也是先秦民歌最重要、最珍贵的文献资料。它记录了周初至春秋中期(公元前11世纪——前6世纪)近五百年间北方十五个地区的民歌,地域范围大致相当于今天黄河流域的陕西、山西、河南、山东四省,以及长江流域的四川东部和湖北北部。这些民歌内容不仅表现劳动,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。这时期南方的民歌,因为没有得到全面的集中整理,散失很多。而得到系统整理的,是在《楚辞》中经爱国诗人屈原加工整理的楚国(今湖南一带)的《九歌》。

汉代(公元前206—公元220年)的“相和歌”既包括北方各地流传的原始民歌,也有根据民歌加工改编的艺术歌曲,还有在民歌的基础上发展而成的大型舞曲《大曲》。

三国、两晋、南北朝时期(220年—589年),在南方民歌中,特别重要的是湖北一带的《西曲》和江苏一带的《吴歌》,《西曲》多反映水边船上的离情,《吴歌》多表现家庭儿女的情趣。这时已有将南、北方民歌的风格进行比较的记载,认为南方民歌柔婉清秀、较细腻,北方民歌则勇武刚健、慷慨激昂、较粗犷。

唐代(618年—907年),人们对当时流行的新、旧民歌进行了选择,把优秀的、特别得到喜爱的民歌渐渐区别开来,并对它进行更多的加工和改编,填入多种唱词,同时在演唱上精心处理,这就是唐代的“曲子”。

宋代(906年—1279年),民间曲子成为多种音乐形式的主要构成因素。文人们竞相模仿民间曲子的形式写作歌词,成为词牌。

明、清时期(1368年—1911年),我国城市日渐繁荣,大量人口流入城市,带来了许多农村中产生的新民歌。城市艺人对其进行加工,将其作为自己卖唱谋生的手段,促成了这些民歌的广泛传播,并有著录民歌小曲的刊本出现。见于明代著录的小曲有:《山坡羊》、《傍妆台》、《寄生草》、《哭皇天》、《驻云飞》、《银纽丝》、《耍孩儿》……见于清代著录的小曲则共计208首。除上面已有的,还有《一剪梅》、《太平年》、《马头调》、《叠落金钱》、《满江红》、《倒推船》、《九连环》、《刮地风》、《绣荷包》、《叠断桥》、《高腔》、《江儿水》等,许多曲调至今仍在民间流传。

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。在近代的革命斗争生活中,人民又创作了许多优秀的新民歌,有的在原有曲调上填新词,有的在音乐上也有相应的发展。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方面都发生了深刻的变化。

由于我国民族众多,幅员辽阔,各民族、各地区的民歌也各具特色,绚丽多彩,它们共同形成了我国音乐文化发展的基础,各种音乐艺术形式——器乐、歌舞、戏曲、曲艺常从中吸取营养,同时反过来又促使了它的加工与提高。专业音乐创作也常以它为素材,或原曲引用,或摘取片断,或吸取其音调加以发展创造。

民间歌舞是人们最早创造和运用的音乐体裁之一,在我国有着极古老的历史渊源,其起源可追溯到远古氏族社会的原始乐舞。据《山海经》里的民间传说:“帝俊有子八人,始为歌舞。”《尚书·益稷》述及当时人们的舞蹈是“击石拊石,百兽率舞”。从此类资料里,我们可以获知原始时代种种艺术具有的魅力和形态概貌。据《吕氏春秋·古乐》记载:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕。”从这类记载可以看出,在原始氏族社会中,我国的歌舞艺术便已产生了。

至夏、商、周三代,我国古代乐舞的形式内容尚受到经史与艺术的双重约束,在社会功用上,一方面,民间的祠神歌舞仍然繁盛,凡祭祖祀社、占卜问神都要跳巫(女)、覡(男)之舞;另一方面,民间祭祀乐舞逐渐进入宫廷和上流社会,成为后世“雅乐”的先声。夏商之际,尚属奴隶制初期,传自民间的求雨祭祀歌舞——“代舞”为奴隶主所利用,成为一种重要的仪典乐舞。至周代,为了炫耀王者的文治武功,专门建立了掌管礼乐的机构——大司乐和宫廷乐舞(雅乐)制度,由朝廷自民间选拔下层乐官专门管理。

汉、魏之际,凡中原汉族和各少数民族的民间舞蹈、音乐、杂技、幻术、武术、滑稽表演等,皆称为“散乐”或“百戏”,多采用一种大型综合串演形式。

至隋代,已有关于元宵节期间朝野上下举行歌舞百戏表演活动的记载。每逢正月十五,隋炀帝为了显示国力,常集中各地民间艺人举行大规模的群众性百戏表演活动。到了唐代,元宵节前后三天被列为国定假日,各官署都停止办公,前往观灯。

魏晋至隋唐,正当中国古代各民族关系面临巨大的动荡、迁移和改组之际,也是各民族及中外歌舞、音乐文化相互融汇交流的最盛时期。在中原与西南少数民族之间的歌舞艺术交流方面,唐贞元年,南诏王进献本地少数民族歌舞,于是,剑南西川节度使韦皋又据此作了一部大型乐舞《南诏奉圣乐》进献给唐王朝。这使具有中国传统艺术发展高峰时期特点的盛唐歌舞艺术,又增添了一层中华诸民族歌舞艺术民族性、地域性的绚丽色彩。

自北宋产生杂剧以后,百戏、队舞、杂剧常在各类表演场合穿插演出。现代秧歌中,由大场、小场到歌舞小戏的表演程序,也与此一脉相承。

元、明、清三代,曾有过辉煌历史的汉族歌舞艺术在专业表演舞台上逐渐走向衰落,其地位为新兴的戏曲艺术所取代,但民间舞蹈的地位一时难以被戏曲、曲艺等所代替。城镇地区以“走会”为代表的大、中型民间舞蹈杂技串演,乡村的各种较纯朴的民间舞蹈表演形式,仍然随着时光的转移而延续下来。所不同的是,随着元、明、清三代封建统治者移民政策的推行,以及北方都会城市和农业文化的巨大发展,传统民间舞蹈的重心由江南一带向北迁移。昔日人烟稀少、十分荒凉的冀东以及东北三省一带,不断有军户、贫民、囚犯等从晋东、山东,乃至江淮一带迁来,逐渐成为东北秧歌的主要荟萃之地。

自20世纪50年代以来,由于社会文化体制与经济文化结构的改变,汉族与少数民族民间歌舞原有的社会文化生态环境也随之而变异,同时多为娱乐性或功利性的经济目的所取代。但值得欣慰的是,民间歌舞仍然是一支异常活跃并有所发展的文化力量,在汉族地区,较典型的事例是北方诸省的秧歌有愈演愈烈之势,而且有从农村向城市发展转移的倾向,不仅节庆秧歌如潮,就是在平时,无论寒暑,公园、广场都成为人们扭秧歌以娱乐健身的好去处,这已形成一种具有现代中国民俗文化特征的“公园文化”或“广场文化”。

由于党的文艺方针的正确指导,由于专业工作者和广大民间歌舞艺术家的合作努力,我国民间歌舞和舞蹈音乐在继承传统的基础上有了重大的新发展。如《荷花舞》和福建的《采茶扑蝶》等传统歌舞,在整理过程中还赋予它们以新的思想内容,已带有更多的创造性。无论是整理传统歌舞或运用传统形式创作新的歌舞,都是在推动传统的歌舞艺术向前发展,特别是现代题材的新创作更有着不可忽视的作用。

二、民歌与歌舞的主要特征

民歌属于民族民间音乐的范畴,是民间音乐和民间文学相结合的产物。在民间歌舞中所唱的歌曲,与其他类别的民歌在艺术形式上没有很大区别,其中大部分曲目是相互通用的。民歌的主要特征表现在三个方面:

(一) 与人民群众的社会活动、日常生活、生产劳动密切相关

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经验,在长期的劳动、生活与斗争实践中形成了自己的思想感情和意志,就一定要用自己的艺术手段表达出来。因为人民群众创造民歌的主要目的,就是为了表现自己的生活,抒发内心的感情,表达美好的理想和愿望,使大家在轻松愉快的气氛中协调地从事生产劳动。如《绣荷包》抒发了少女对情人的一片深情和

对美好生活的憧憬；《放马山歌》体现了牧童欢快、活泼的牧马生活；《川江船夫号子》、《打夯号子》等，表现了劳动者在与自然斗争时的豪迈气概；而《长工苦》、《揽工歌》则倾吐了遭受欺凌压迫的长工们的悲苦情怀。抗战时期陕北农民歌手李有源编的《东方红》这首民歌，表达了自己由衷地感谢党和领袖的真挚感情，而且代表着他所属的那个阶级和那个时代。由此看来，民歌所表现的人民群众的思想感情是非常真实和深切的。

（二）是人民群众集体创作并在群众中口头流传的音乐

民歌的创作过程和演唱过程、流传过程是合而为一的，在传唱的过程中即兴创作，在编创的过程中演唱、流传。由于民歌是靠口头流传，因此，它可以填入不同的歌词，并且可以根据不同的内容、不同的演唱场合，不同的情绪以及不同演唱者的演唱风格作即兴发挥。

（三）曲调朴实、平易近人，具有鲜明的民族风格和地方色彩

民歌的结构比较短小，大多以乐段为基本结构单位，单乐段反复而构成分节歌的结构形式在民歌中占有很大的比例。民歌的音乐语言简练，感情真挚。由于民歌与地理环境、宗教信仰、生活习惯以及方言等有直接的关联，因此，民歌的音调大多具有浓郁的乡土气息和地方色彩，音乐表现形式灵活、生动，没有固定的格律，但不同地区、不同民族的民歌都具有各自的特点。

三、民歌与歌舞色彩区的划分

汉族民歌与歌舞的“色彩区”的划分不同于行政区划，是指在汉族民歌与歌舞的地方性格方面，具有某些主要共同特征的流传区域。汉族民歌与歌舞色彩区的形成与地理背景、语言背景、社会背景和早期文化背景等有关，因此，大致可划分为以下七个色彩区：

东北色彩区 包括河北、山东、辽宁、吉林和黑龙江的大部，以及豫东北和苏北徐州地区。这一区域内还可以分作两个小区：东三省、其他地区。

西北色彩区 包括山西、甘肃、宁夏大部 and 陕西中部、北部，青海东部、内蒙古西部及河南西部。

江淮色彩区 包括安徽北部、江苏北部及河南、安徽、湖北交界地区。

湘鄂色彩区 包括湖南与湖北两省的大部分地区。

西南色彩区 包括云南、贵州、四川和陕南、广西西部以及湘西、鄂西南的一部分汉族居住地区。

闽粤台色彩区 包括福建、台湾、广东及海南等地，是客家人分布的主要区域，因而，有所谓“民歌特区”之称。

江南色彩区 包括浙江、江苏南部，江西中部、安徽南部等地区。

汉族民歌与歌舞音乐具有整个民族所共有的基本风格，地方色彩的差异是整体内局部特征的区别。因此，这种差异有时是比较细微的。从北到南，由西向东，这种差异大多呈渐变状态。其地方性风格在大同之中还有着小异，这种现象是很自然的。

分析汉族民歌与歌舞音乐的地方色彩，一般可以从调式、旋法、润腔、色彩性乐汇等几方面入手。

四、民歌与歌舞同曲艺、戏曲、器乐的关系

汉族民歌在整个民族民间音乐中是一个产生最早的、最基本的组成部分。它是曲艺音乐、戏曲音乐、器乐曲的基础。反之，器乐、曲艺音乐、戏曲音乐的形成与发展，又给民歌以积极的影响。

（一）民歌与曲艺音乐的关系

众所周知,很多曲艺音乐存留着民歌的痕迹,因为民歌里本来就蕴涵着曲艺音乐的因素。这方面最突出的是时调小曲。它的许多歌有很强的叙事和表演的性质,大多是分节歌,如《孟姜女》或《茉莉花》等,都叙述了一个有情节、有人物的故事。再者,时调的传唱人有能力在艺术形式、表现方法方面进行加工,使它逐渐具备过渡到曲艺或戏曲音乐去的条件。

我国曲艺有三百多个曲种,现在比较流行的、有较大影响的曲种如单弦牌子曲、四川清音、河南曲子等,其中不少曲牌来自当时的民间小调。如古老的“木板大鼓”,是在河北一带的民歌基础上形成的,它经过长期流传加工,吸收了梆子、民间小调等的音乐逐步发展为目前的“京韵大鼓”。又如“河南坠子”的前身是“英歌柳”,据传也是当地的小调,后与道情结合而成。可见民歌与曲艺音乐的联系是很密切的。

(二) 民歌与戏曲音乐的关系

我国的戏曲,作为一种音乐、舞蹈、戏剧三者结合的综合体裁,它的起源常常追溯到远古时期的歌舞。

远古时期的歌舞综合性很强,可以说,集诗、歌、舞为一体,这为戏曲的产生与发展奠定了基础。据当时文人的记载,我国古代的戏曲,其音乐大多来自民歌。如南宋时的南戏,其音乐系采自流行于南方的民间小曲、宋词和歌舞大曲的音乐等。

从现有民间音乐来看,民歌中本来就蕴涵着戏曲音乐的因素。戏曲唱腔来源,一是由民间歌舞音乐发展而来,二是由说唱音乐发展而来,我国南北各地的众多戏曲大都如此。此外,还有一种是民歌经过坐唱形式(即曲艺形式)而发展成为戏曲的,如山东的吕剧、江南的滩簧戏等。

戏曲音乐一旦形成,便又反过来以自己的艺术特点,给民歌以积极的影响。戏曲唱腔结构的规整性、旋律变化的多样性、润腔手段的丰富性,都使民歌在音乐上得到提高和发展。

(三) 民歌与器乐的关系

早期的器乐是同诗、歌、舞合为一体的,作为诗、歌、舞的一种伴奏形式出现。民歌和歌舞艺术的发展对民族器乐的发展起了显著的作用。许多民歌离不开器乐,民歌中的时调、舞歌等大多有乐器作伴奏,这种艺术形态一直流传至今。我国的民间歌舞和地方小戏,都是歌舞、器乐结合的艺术,这样就推动器乐向更高、更丰富的境地发展。

民间器乐曲的旋律与民歌有着十分密切的渊源关系。北方农村的“村歌”,南方民间的吹打、丝竹,其曲牌如《茉莉花》、《大跑马》等,都是由民歌曲调加工而成的。还有不少传统民间器乐曲的旋律是由民间歌舞、戏曲音乐、曲艺音乐中的唱腔伴奏、前奏、过门、过场音乐、闹场音乐等发展起来的。我国古老的琴曲如《阳关三叠》、《关山月》等,都可以看到来自古代民歌的痕迹。

综上所述,民歌与曲艺、戏曲、器乐之间既有区别又有联系。它们互相影响、互相渗透,不断促进整个民族民间音乐向更高的阶段发展。

第二节 民歌与歌舞的体裁类别

民歌与歌舞的体裁一般可按其音乐的特点及地方色彩进行分类。

一、民歌的体裁

民歌的体裁大体可分为号子、山歌和小调三大类。

（一）号子

号子是劳动人民在生产劳动过程中创作演唱的,并直接与生产劳动相结合的民歌,通常是在集体劳动时歌唱。

号子不仅具有振奋精神、消除疲劳、指挥劳动的实用价值,而且还具有反映人的精神面貌、以审美来体现生活劳动的艺术价值。

1. 号子的种类

根据不同的劳动方式,产生了多种多样的劳动号子。主要有以下几种:

(1) 搬运号子

这是指人们在直接负担重物的劳动中所唱的歌子。例如“装卸号子”、“挑担号子”、“推车号子”、“扛抬号子”等。

(2) 工程号子

这是人们在从事建筑、开采和在一般工程中的打夯、打硪、采石、伐木等劳动中使用的号子。如湖南常德的“打硪歌”、山东的“打夯号子”等。

(3) 农事号子

这是人们在从事农业劳动时演唱的号子。如“车水号子”、“栽秧号子”、“舂米号子”、“连枷号子”等。

(4) 船渔号子

这是人们在从事水上劳动时演唱的号子。如“打渔号子”、“拉船号子”、“过滩号子”等。

(5) 作坊号子

这是人们从事某些加工劳动时演唱的号子,如“榨油号子”、“盐工号子”、“竹麻号子”等。

2. 号子的特征

(1) 直接、简朴的表现方法和坚毅粗犷的音乐性格

号子的表现方式直截了当,一点不隐晦和含蓄。号子的作者对其音乐形式不尚修饰,在感情的表达上淳朴自然。

在艰苦的集体劳动中,不允许犹豫和畏缩,只有坚毅勇敢、齐心协力,才能战胜困难。这就决定了在号子音乐中排除柔弱、纤细、曲折的成分,形成了坚定、豪迈、粗犷的性格特征以及句幅短、无拖腔、简洁明快的旋律特点。

(2) 节奏的律动性

号子的音乐节奏与生产劳动紧密联系,不同劳动方式的节奏特点决定了号子音乐的节奏特点,这是号子区别于其他民歌体裁形式的重要标志。

劳动节奏赋予号子节奏的基本特点就是节奏的律动性。所谓“律动性”,即号子音乐中常常出现的某种较固定的、周期反复的节奏型。这些律动单位不仅时值大致相同,而且常常有相对统一的旋律材料安排。

(3) 音乐材料的重复性

因为受到劳动的限制,号子的音乐形式简朴,不能用太多的音乐材料,因而音乐材料有规则地重复使用,就成为号子音乐的又一特点。

(4) 一领众和的歌唱方式

号子的歌唱形式有独唱、对唱和齐唱,但“一领众和”是最常见和最基本的。在集体性的协作

劳动中,为求统一步伐、协调动作,必须有指挥者。这个指挥者往往就是号子的领唱者。号子的领唱部分常常是唱词的主要陈述部分,音乐比较灵活、自由,变化较多。音调高亢嘹亮,有呼唤、号召的特点。和唱部分大多是唱实用性衬词或重复语句的,音乐较固定,变化少,节奏性强,常使用同一乐汇或同一节奏型的重复进行。

(二) 山歌

山歌是人们在野外劳动、活动时为抒发内心的情感而演唱的民歌,其曲调往往高亢、嘹亮,节奏自由悠长,歌词多为即兴创作,其中纯朴的感情、大胆的梦想和巧妙的比喻非常生动鲜活、真挚感人。

山歌是劳动人民用来抒发感情的重要形式,它可以表达内心的喜悦,也可以宣泄心头的愁闷,人们常用它表达对亲人的问候、对情人的眷恋以及对事物的憎爱。

1. 山歌的种类

汉族传统的山歌品种繁多,分布很广,主要有以下几种:

(1) 信天游

信天游又叫“顺天游”,是主要流行在陕北、宁夏一带的民歌歌种。它的音乐一般是由上、下两个乐句构成的乐段,唱词字数虽无严格规定,但往往比较对称,多以七字为一句。除个别处之外,信天游基本使用真声歌唱。

陕北是国内革命战争时期的革命根据地,当地的老百姓很早就受到革命思想的影响,这在信天游中也有体现。例如《当红军的哥哥回来了》和《横山里下来些游击队》等。

据不完全统计,信天游大约有一百多种基本曲调。

(2) 山曲和爬山调

山曲流行在陕西西北部、陕西北部(榆林地区)和内蒙古西部一带。在内蒙古西部地区,又叫“爬山调”。与信天游相似,山曲和爬山调也多是由上、下两个乐句构成。所不同的是,山曲和爬山调上、下句的前半部分曲调常常相同,有时两句只是句尾落音不同而形成不同的结构功能。如山西河曲《毛葫芦眼眼该叫哥哥怎》,旋法曲折,音域虽不宽,但仍有不少大跳进行。解放后这首曲调配唱了歌颂领袖的新词《一心向着毛泽东》,在群众中传唱甚广。

爬山调旋律多用大跳、大幅度的上滑音与对比较大的短长型节奏,表现上突出了焦急、热切的神态。

(3) 花儿

花儿又叫做“少年”,流行在甘肃、青海、宁夏一带。这里是多民族杂居的地区,除汉族外,花儿在当地的回族、土族、撒拉族、保安族、东乡族、裕固族、藏族等兄弟民族中也十分流行。

花儿的曲调以“令”相称,每个令都有自己的名称和旋律,共约100种左右。在这些令中,有以民族命名的“撒拉令”、“保安令”、“土族令”,有以地名命名的“河州令”,“莲花山令”等,有以歌曲中的衬词命名的“白牡丹令”、“三三儿溜令”等,也有以编唱者的身份命名的“脚户令”等。

花儿的旋律分为大调子和小调子两类。大调子腔幅悠长,节奏宽广、自由,延长音较多,音域宽,常有连续的音程跳进,曲折而多层次,多用真、假声结合的唱法。小调子节奏较规整、紧凑,音域较窄,旋法曲折,大多用单纯真声的唱法。如《上去高山望平川》,是花儿中流传最广,最典型的大调子曲调之一,称“河州大令”。河州是甘肃省临夏的古名,素有“花儿之乡”的美称。歌词用牡丹花比喻歌者心爱的姑娘,抒发了向往、爱慕而又无法接近她的矛盾心情。

《我编的山歌用车拉》是流行于甘肃、青海一带典型的花儿小调子曲调,流传很广,称“三三儿溜令”,因歌中固定衬词而得名。歌曲表现了花儿歌手对劳动生活的热爱以及为自己的优美歌声而自豪的心情。

(4) 江浙山歌

江浙山歌是对流行于江苏、浙江一带的山歌的统称,由于用吴语方言演唱,故过去称这一带的民歌为吴歌。吴歌不仅历史悠久,而且地方特色很浓。与北方山歌不同的是,江浙山歌没有集中的歌种,基本曲调的数量也比北方山歌少。旋法以级进为主,音域比北方山歌窄些,音乐委婉秀丽。常见的有徵调式,其次是羽调式和商调式。如《红菱牵到藕丝根》《对鸟》等。

(5) 西南山歌

西南山歌一般指西南汉族山歌,包括四川山歌、云贵山歌两类。

西南地区地形复杂,既有雄伟的崇山峻岭与湍急的江河,也有平原与盆地,加之民族众多、各地语言差异也很大,造成民歌的地方风格绚丽多姿。

四川山歌历史悠久、地方色彩浓郁,广泛流传的《太阳出来喜洋洋》、《槐花几时开》、《黄杨扁担》等,都是典型的四川山歌。四川山歌的调式以羽调式为主,少数为羽—徵交替调式。

云贵山歌与四川山歌在调式色彩上有一些相似之处,但由于云贵少数民族众多,地理环境复杂,加之历史上移民的影响,使云贵山歌呈现出一种多彩多姿的状况。如有的山歌曲调热情、开朗、旋律起伏大;有的山歌曲调却含蓄、细腻,充满装饰性。代表性的山歌有《小河淌水》、《弥渡山歌》、《赶马调》、《太阳出来照白岩》、《毛风细雨》、《梅花》等,这些山歌在全国各地广为传播,深受人民群众喜爱。

(6) 客家山歌

“客家”是指因历代战乱而多次从黄河流域大批南迁的汉族居民。由于交通不便,不易受外来影响,加上客家本身强烈的宗族观念和长期形成的文化礼俗,使他们不论是在江西还是在福建、广东,都保持了独特的风土人情以及语言面貌。

客家山歌流传之广,受群众喜爱之深,对人民生活作用之大,在汉族山歌中都是十分突出的。它最初产生在山野劳动生活之中,至今仍保持着简朴直畅、即兴编唱、节奏自由等特色。如《风吹竹叶》、《敢唱山歌敢出声》等。

(7) 田秧山歌

田秧山歌是指劳动者在插秧、耕秧、耖稻、车水等劳动时演唱的山歌。有时演唱者不一定参加劳动,主要是为了鼓劲,达到提高工效的目的。

田秧山歌虽然与劳动号子一样用于劳动场合,并同样具有消除疲劳、鼓舞精神的实际作用,但二者在节奏、旋律方面是不同的,因为田秧山歌不受劳动节奏的限制和劳动强度的制约,也不需要歌声来协同劳动者动作。

田秧山歌声调高亢、嘹亮,常用假声唱法,传得很远;曲调大多节奏自由,腔幅宽长,变化灵活;音高、调式常有游移现象;演唱十分自由;内容表现十分直畅。

田秧山歌主要分布在我国南方。如安徽巢湖的《黄山秧歌》、苏北的秧号子《撒稿子撩在外》等。

2. 山歌的艺术特征

(1) 坦率、直露的表现方法

不论山歌的歌词是否含蓄、曲折,它的音乐表现都是坦率的、直露的,而不是迂回曲折,委婉

隐晦的。山歌总是淋漓尽致地展露歌词中所表达的意思。有时,甚至可以将歌词中的未尽之意表达得清楚明白。

(2) 自由、悠长的节奏、节拍

山歌的音乐形式自由,即兴性强,因而感情抒发具有自由、直畅的特点。山歌多无规整节拍、节奏悠长、自由,其调高和速度也不稳定,旋法的变化较大。

(3) 高亢的曲调

山歌具有跳进多、起伏大、音域广、音区较高的特点。山歌全曲的最高音往往出现在曲调的开始部分,既富于激情,又具有呼唤和引人注目的作用。

(4) 较单纯的表现手法

山歌的唱,不是为了表演和娱乐,而抒发的是歌唱者心中郁积已久而不得不发的强烈感情,因此,它不去过多地讲究形式本身的修饰,表现手法较单纯,具有明确的表情目的。

(三) 小调

小调又称为小曲、俗曲等。它是人民群众在娱乐、休息、集庆时演唱的民歌。它作为一种比较成熟的艺术品种,对人民现实生活的作用和精神世界的影响是很大的。在旧社会,优秀的小调对劳动人民起着很强烈的自我教育作用。在革命斗争的年代里,小调是一种动员群众、教育群众的有力武器。

1. 小调的种类

小调一般可分为吟唱调、谣曲、时调三种。

(1) 吟唱调

这是一种与日常生活紧密联系、实用性较强的小调。如:儿歌、摇儿歌、叫卖调、吟诵调等。其特点是:旋律接近口语形态,多以朗诵性为主,结构比较简单。如《花蛤蟆》等。

(2) 谣曲

这是人们在日常生活中经常哼唱的小调,它的艺术形式比吟唱调成熟,结构完整,节拍规范,表现手法极为丰富,具有浓郁的生活气息。谣曲按内容可分为诉苦歌、情歌、生活歌和嬉游歌等。如《揽工歌》、《绣荷包》、《数蛤蟆》等。

(3) 时调

时调是一种除了在日常生活传唱外,还经常用于商业性卖唱的小调。它的商业性要求与它流传的悠久、广泛互为因果。它的卖唱者大多为职业或半职业的民间艺人,因此,它的音乐形式更为完整、成熟,音乐表现手法更加细腻,旋律和节奏更加丰富多彩。

时调的演唱一般都有乐器伴奏。它的内容很广泛,除了一般的生活感受外,还涉及历史人物、传说故事、戏曲和说唱的一些题材。它的一个曲调可以填入多种内容的唱词,可以表现各种不同的情绪和感受。

时调音乐主要来自谣曲,小部分吸取了山歌和其他体裁的音调。由于形式的规范性以及职业艺人的传唱,时调是汉族民歌中分布较广、较易于流传的一种体裁。

流传广、影响大的时调主要有:孟姜女调、剪靛花调、鲜花调、银纽丝调、无锡景调、绣荷包调、对花调等。

孟姜女调 又叫“春调”、“梳妆台”、“十杯酒”、“尼姑思凡”等,是我国流传较广、影响较大的一个民间小曲的基本曲调。用这个曲调填词的民歌很多,内容也非常广泛。它的调式是徵调式,是

典型的起、承、转、合的四句体结构。

剪靛花调 又名“剪剪花”、“靛花开”等。题材十分广泛,大多具有欢快、喜悦的情绪。它对我国戏曲、说唱的音乐影响较大。如北方的单弦、河南鼓子曲、陕西眉户调等,不少唱腔都是以它为基本曲牌的。

鲜花调 又名“茉莉花”,是清代以来十分流行的小曲,流传范围遍及我国南北地区。这个曲调变体很多,常被应用于民间歌舞、说唱和戏曲音乐中,如华北的“地秧歌”、西南的“花灯调”、江浙的“马灯调”等。鲜花调最基本的旋律形态主要流传于江苏、浙江、安徽一带。旋法以曲折的级进为主,小跳进行很少,有典型的南方色彩特点。

银纽丝调 又名“银绞丝”,是流传年代较长的一种时调。主要流传于我国南方地区、华北和江浙一带。其曲调语言性很强,旋律通俗明快。歌词的内容大多是亲家母之间的抱怨和闲言碎语一类,因此,又叫“探亲家”、“骂亲家”、“探亲顶嘴”等。这个曲调擅长叙事及表现风趣的内容,被不少说唱,戏曲采用,如单弦、河南曲子、四川清音、沪剧、锡剧等。

无锡景调 “无锡景调”于清末开始流行,目前在华北、江南、苏皖一带较为盛行。其音乐曲折委婉、清丽流畅,兼具抒情与叙事的性能。一般流传于南方的偏重于抒情,流传于北方的偏重于叙事。如江苏的《无锡景》和河北的《探清水河》。

绣荷包调 在我国汉族各个地区的小调中很常见,这里的绣荷包调则专指流传于西北、华北地区的一种时调。这个曲调所唱的内容多为反映青年男女的爱情生活,刻画少女为情人绣荷包时的内心活动。各地有不同的曲调,四川的比较高亢,云南的比较委婉,山西的两者皆有、流传最广。其共同特点是曲调优美抒情,节奏轻快活跃。

对花调 “对花”是我国民歌常用题材,是流传于河北、陕西和东北地区的一种民间小调。以对歌的形式一问一答对唱花名,从正月唱到十二月。有正对花、反对花之分。曲调欢快流畅,节奏工整。一般由四句构成,亦有以衬字、衬词扩充曲调结构的手法。

我国的时调多种多样,除以上几种,还有“杨柳青调”、“五更调”、“采茶调”、“叠断桥调”、“卖线调”等。

2. 小调的艺术特征

小调音乐的表达方法是比较婉转、曲折的,小调歌曲的内容通常用寓意的方法曲折地、含蓄地、有节制地表达出来,它不像山歌、号子那样直截了当地唱出歌者所要表达的意思。

小调的音乐表现是细致的,这就造成了其音乐形式在旋法上多呈曲折形态,在节奏上比较规整、均衡,既有变化,又有统一。

许多小调在表现上常有叙事性的特点,这是在小调体裁中比较常见的。由于叙事和抒情交融在一起,便有更多艺人加工,在形式上精雕细刻,使之更加完美。

小调的音乐形式比较规整,结构的独立性和乐段的终止感很强,演唱时修饰润腔的手法很多,词曲配合和衬腔运用的方式也较多,乐汇比较丰富。

将汉族民歌的三种体裁——号子、山歌、小调的概况、作品和艺术特征分别概括地叙述之后,我们可以看到它们之间最主要、最本质的特征区别就在于节奏。如号子音乐节奏的律动性,山歌音乐节奏的自由和悠长,小调音乐节奏的规范和均衡。只要抓住三者的节奏特征,就可以凭听觉去识别该民歌属于哪类体裁。当然,也有例外情况,但这终究是少数现象。我们应该认识到,民歌体裁之间相互交叉、渗透的现象是很自然的、不同体裁之间相互转化的现象都是很常见的,这是

民间文化生生不息而充满活力的表现。我们要善于从具体分析入手,仔细鉴别。

二、歌舞的体裁

歌舞的体裁比较有代表性的有秧歌、二人转、二人台、花鼓、采茶、花灯等。

由于汉族居住地域辽阔,各地区地理及气候环境不同,再加上不同的生产劳动、不同的生活方式、不同的心理素质、不同的文化传统,使汉族的歌舞朝着日益多彩的方面发展。特别是当重大节日来临之际,各地的民间歌舞犹如绚丽的百花遍地怒放、展露姿容、争奇斗艳、美不胜收。

(一) 北方地区的歌舞及其音乐特点

1. 秧歌

秧歌也称社火,是主要流行于汉族北方地区的一种民间歌舞。据考,它最初源于农田劳动中的歌唱,明清后出现了简单情节的秧歌小戏,以后又有化装成各种历史人物的“秧歌队”。现在民间的秧歌是歌、舞、戏三者的结合,各地有不同的侧重。“歌”大多是民间时调的直接运用,情绪欢快,节奏性强,带有乐器伴奏,有些增添配有舞蹈动作的衬腔;“舞”除扭秧歌外,还常带有耍龙灯、舞狮、跑旱船等;“戏”大多是二人或三人的小戏,有时也有情节较复杂的、人物较多的大戏。

秧歌音乐可分为器乐和声乐两类,一般情况下,器乐主要用于大场舞蹈,声乐主要用于小场的民歌与小戏演唱。秧歌分布很广,主要流行于陕西、甘肃、宁夏、内蒙古和东北各地,不同地区的秧歌,各有自己的风格,较突出的有:陕北秧歌、东北大秧歌、冀东大秧歌、祁太秧歌、胶州秧歌、韩城秧歌等。秧歌的曲调十分丰富,代表曲目有《走绛州》、《拥护八路军》、《正对花》等。

2. 二人转

二人转是立足东北大秧歌,吸收莲花落、太平鼓、皮影戏、河北梆子等多种民间歌舞、说唱、戏曲音乐的因素形成和发展起来的,又名“蹦蹦”、“双玩艺儿”等。主要流行在东北三省和内蒙古地区。分“单”(“单出头”,一人演一角或多角)、“双”(“双玩艺儿”,二人演多角)、“群”(“群话儿”,为群唱或群舞)、“戏”(“拉场戏”,以小旦,小丑为主的民间小戏)4种。

二人转唱腔曲牌有300多个,伴奏乐器有打击乐器和板胡、唢呐、二胡、三弦、呱嗒板、碎嘴子等。主要曲目有《王二姐思夫》、《燕青卖线》、《包公铡侄》、《杨八姐游春》、《蓝桥会》等。目前,二人转已从歌舞表演发展为艺术上成熟的东北地方大戏——吉剧。

3. 二人台

二人台是流行在内蒙古西部、山西、河北、陕西部分地区的一种民间舞蹈,后又发展成地方戏曲。最初是在当地民歌基础上发展起来的民间歌舞形式,由一男一女两个演员边歌边舞。二人台有传统唱腔曲牌200多个,100多个剧目,大多专曲专用。其曲牌仍保持了较多当地民歌的特点,衬腔、衬字很多,大多是单乐段结构,慢起,逐段加快,推向高潮,气氛热烈欢快。伴奏乐器是:笛子、四胡、扬琴、四块石或梆子。常演唱的曲目有:《走西口》、《五哥放羊》、《十对花》、《打金钱》等。

(二) 南方地区的歌舞及其音乐特点

1. 花鼓

花鼓广泛流行于全国各地,特别是湖北、湖南、安徽等省更为流行,近一百多年来已发展成为地方戏曲形式。原起源于民间小调、渔鼓、高跷等,因其最初以鼓为伴奏乐器而得名。花鼓戏的演出形式、艺术风格与采茶戏、花灯戏相似,流传很广。较有代表性的有:湖南的长沙、岳阳、常德、衡阳花鼓戏;湖北的远安、天沔、随县花鼓戏;此外,还有皖南花鼓戏、淮北花鼓戏、四川花鼓戏等。各