

民族音乐论文集

人民音乐出版社

民族音乐论文集

人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社

民族音乐论文集

人民音乐出版社编辑部编

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京延文印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 190千文字 8.75印张

1988年3月北京第1版 1988年3月北京第1次印刷

印数: 0,001—1,505册

ISBN 7-103-00131-6/J·132 定价: 2.75元

序 言

毛泽东同志在几十年前就号召我们应写出各种专史——经济史、文化史等，而且又提出了我们理论研究工作的三项重点，即研究历史、研究理论、研究现状。早年提出过在历史研究方面应首先注意、重视现代史的研究，晚年更提出了“古为今用、洋为中用”的原则。这都应是我们进行理论研究工作，特别是历史研究工作所应遵循的。本来，古人早就讲过“鉴古知今”的意见。我记得在“十年动乱”的后期，我看到中央音乐学院钟子林等同志译的一个美国人施瓦尔茨写的《苏联音乐生活》一书的初稿，看到不少苏联建国初期的文献历史资料，便曾请求音乐出版社“内部印行”这本书，但心中也捏着一把汗，因为这些苏联建国初期一些貌似“极左分子”的主张，和江青之流的一些谬论真是“十分相似”，如果被认为这是借古喻今的话，真是要罪该万死了。其实，研究过去还是为了现在和未来，我们反对“影射史学”的论点，其实，他们也倒真是遵循了、不、歪曲了“古为今用”的原则了的。

为了发展我国社会主义的音乐文化，研究、总结我国历史各阶段，特别是鸦片战争以来的音乐历史上的经验教训，是具有十分重大的意义的。

“大跃进”时期，我们在政治上、经济上犯了错误，但是，人民群众在当时所表现的那种“精、气、神”，还是十分可贵的，在音乐方面，当时编写了不少的民间音乐和历史教材，可能在观点上受“左”的影响，应该坚决改正，但当时那种“奋战”的精神，短

期内取得很大的成绩，“中国近、现代音乐史”讲稿也是在那时写出了初稿的。

现在，这本教材经过修改、讨论再次公开出版了，这是一件很好的事情。有人建议，全国高等音乐院校最好有一本“通用”的教材。提出这种意见的同志，不外乎想在有些棘手的问题上，比如对有些重要历史人物的评价问题等，有一种统一的口径对教师可能方便些。但是，我对此却有一点不同的看法。

历史教学，因为历史是一种科学，而历史科学，由于必须高度地实事求是，也就是按历史事实本身得出应有的结论，这好像不好实行“百家争鸣、百花齐放”的原则似的。其实，历史上治史学的人，常有根据同一史实得出不同结论的。所以，只要确实根据历史的真实为素材，再把历史事实进行全面、深入的核实（近、现代音乐史还有不少“当事人”在世，核对史实应是不太困难的），然后不同的作者可以、而且应该可以允许得出不同的看法，不同的结论。这正是最好的贯彻双百方针的方法。所以，我希望全国可以多出几种“中国近、现代音乐史”的教材，提出不同的看法，引出健康的争论，通过讨论批评和反批评，不急于对某些问题过早地得出统一的结论。这样，会更有利于史学的发展。

比如，有的同志不太同意“学院派”的提法，其实，这三个字有贬义也有褒义，“学院派”容易产生脱离实际、关门提高的倾向，这可能是贬义，而另一方面，“学院派”比较注意严格训练、学术研究，这并不是坏事，相反，这是大好事。所以，过去在“左”的思潮影响下，对“学院派”的作用，对“学院派”作曲家、理论家或者估计不足，或有错误的否定，前者要改正，后者应该推倒，这则是另一个问题，不能因此而就不提“学院派”这个历史事实。当然，如果认为“学院派”这个名词有贬义，不称之为“学院

派”或另一种提法，也未尝不可。总之，不能因为过去对之否定太多，因而今天必须“矫枉过正”，确实的历史局限性也不去提及。另外，比如三十年代在“学院派”和“救亡派”之间对音乐发展道路上的分歧或者对立，这也同样是历史事实。过去对“学院派”责备过多，而二者某些共同之点强调不够，这也应该改正。但一些具体问题上的具体结论，不能取得一致意见而继续讨论也是一件好事。可能双方在争论中都曾有过缺点和错误，甚至当时比较年青的“救亡派”可能在言论上更“盛气凌人”，但不能因此而完全不承认二者之间在音乐思想、音乐发展道路上确有分歧甚至对立这一严酷的历史事实。

我为这本教材写序言，也不等于我完全赞同本书的一切论点，但我乐于写几句话，并且还发表一点意见，不过是希望通过本书的出版，从而引起对一切问题的讨论，来真正活跃一下学术研究的空气，这对于发展我国社会主义的音乐事业，肯定会有积极的作用和影响的。

赵 枫

一九八二年一月二十五日，北京

目 录

民间器乐曲地方风格的几个重要组成因素	袁静芳 (1)
传统民族器乐常见的套式结构类型	李民雄 (23)
论循环体	金建民 (61)
广西民间合唱的多声结构形态	樊祖荫 (77)
论民族音乐中的三部性结构	董维松 (112)
情深意长的《绣荷包》	易 人 (130)
民间乐语初探	程菊辛 (149)
汉族民歌调式的色彩	胡 江 (199)
附录：民族音乐学	(250)

民间器乐曲地方风格的几个 重要组成因素

袁 静 芳

形成民间器乐曲地方风格特点的因素是多方面的。从纵的方面来看，有其深远的历史原因，即一定地域内长期沿存的民间风俗习惯，人民的欣赏爱好和逐渐构成的作品旋律进行特点，特别是各个历史时期的政治、经济、哲学、美学思想对民间文化生活的影晌以及重大的历史变迁对社会文化的分解和融合，无一不影响到民间器乐曲地方风格的变化和发展。从横的方面来看，本地域内姐妹艺术的影响，尤以声乐艺术如民间歌曲、说唱、戏曲等音乐在旋律、结构、手法、演唱风格等方面与民间器乐曲相互吸收和渗透。有着千丝万缕的联系。当然，民间器乐曲地方风格特点的形成，还涉及到各民间器乐演奏家的演奏风格等诸方面的问题。但本文只打算对近、现代流传在民间的器乐作品，仅从技术方面来探讨其地方风格形成的几个重要因素。

从技术方面研究，民间器乐曲地方风格特点的形成，涉及到音乐的整个基本表现手段（曲调的音高关系、调式调性、节奏、节拍、速度、音区、音强、音色、演奏法、织体等）和整体性的表现手段（即主题呈示发展的逻辑处理），它们是组成一首器乐

作品风格特点不可缺少的基本要素。一段完整的旋律实际上就是音乐所有基本表现手段的综合利用，它的呈示、展开、结束过程也就是整体性表现手段的体现。根据我国民间器乐曲表现的特点来看，一般地来讲，乐器的演奏技巧，民间传统惯用的旋律展开手法，民间乐队的组合特点是构成器乐曲地方风格不可忽视的三个重要方面。

一、乐器演奏技巧对旋律风格特点的影响

器乐旋律与声乐旋律相比较，它的表现特点为音乐思维的抽象性，其表现手段的根本区别在于它应用各乐器的性能特点，如多变的音色、宽阔的音域、丰富的演奏技法、大幅度的力度变化、调式调性的自由转换、复杂的节奏型、多种类型的乐队组合等特殊手段来表达乐思。其中尤以乐器的演奏技法对民间器乐旋律性格和地方风格特点构成的影响比较重要。它既能表现各个乐器本身所具有的独特的旋律个性，又是展示乐曲地方风格不可缺少的要素。

以民间南北笛曲为例，北方民间笛曲多用梆笛演奏，乐器音色高亢明亮，演奏上以用舌的技巧为特长。常用的演奏技巧主要有抹音（\）、垛音（/ \）、历音（\或/）、花舌（*）、顿音（v）、颤音（tr）等。

例 1

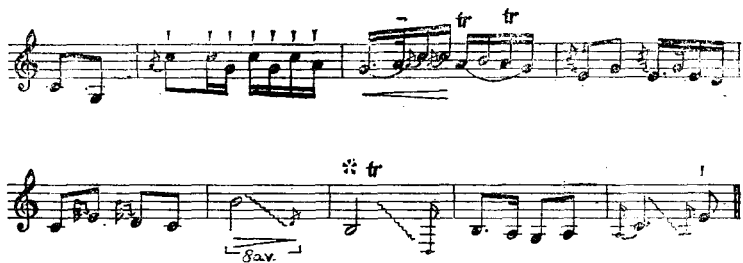
《喜相逢》片段

（筒音作Re）

$\text{♩} = 63$ 轻脆

冯子存编曲
方 堃整理
王铁樵记谱





乐曲由于北方梆笛特殊演奏技巧的应用，节奏活泼跳动，旋律起伏跌宕，分割性强，表现出北方笛曲粗犷豪爽、热烈奔放的旋律个性。

南方民间笛曲多用昆笛（亦称曲笛）演奏，乐器音色浑厚柔润，比梆笛低四度，演奏上以用气的技巧为特长。常用的旋律演奏技巧主要有叠音（又）、打音（丁）、倚音（ $\frac{e}{f}$ ）、涟音（ $\sim$ ）、指波音（ $\sim$ ）、泛音（ $\circ$ ）、颤音（ tr ）等。

例 2

《鹧鸪飞》片段

湖南民间乐曲
陆春龄改编

(筒音作 Re)

[引子] mp tr $\sim$ $\sim$ $\sim$ tr p

慢速

ppp mf f

乐曲由于南方曲笛特殊演奏技巧的应用，节奏平稳流畅，旋律波浪起伏，连贯性强，表现出南方笛曲委婉清秀、内在含蓄的旋律个性。

各地民间乐曲，即使是演奏同一首曲牌，由于乐器性能和演奏技巧的不同。亦可派生出多首不同风格的器乐曲。以演奏民间器乐曲《老六板》为例，流传于全国各地的合奏音乐主要有弦索十三套中的《十六板》、广东音乐《饿马摇铃》、潮州弦诗《大八板》、江南丝竹《五代同堂》、扬州清音《花八板》等；独奏音乐主要有琵琶曲《阳春古曲》、山东筝曲《大八板》、河南筝曲《河南八板》（亦称《天下大同》）、潮州筝曲《锦上添花》等。乐曲依据不同地域不同乐器的演奏技法，塑造了生动的艺术形象，表露出鲜明的地方色彩。

如江南丝竹乐《中花六板》，在《老六板》旋律扩充加花的基础上，二胡演奏右手弓法多用连弓，左手则突出地应用各种小巧的装饰性技法，如垫音、倚音、小滑音、垫指滑音等，使旋律柔美、清丽、古朴悠扬，具有波浪式的流动感，表现出江南民间音乐特有的音韵。

例 3

《中花六板》片段

(do-sol弦)

江南民间乐曲
陈永禄演奏谱





广东音乐《饿马摇铃》在《老六板》旋律扩充加花和调式变换（应用广东音乐特有的乙反线）的基础上，高胡演奏右手弓法多用分弓，左手则用大滑音、回滑音、按压弦的技法，使旋律刚柔相济，色彩浓烈，表现出饿马仰首嘶鸣，俯首蹄踏的雄劲形象，明显地表露出南国音调的风采。

例 4

《饿马摇铃》片段

乙反线 (Sol-Re 弦)
中速 内 广东音乐

琵琶曲《阳春古曲》则充分利用了弹弦乐器的性能，右手以弹、挑、半轮、双弹、擞分、扫弦的交替应用，配合左手推、拉、吟、揉等技法，使音乐形象富有对比和展开，全曲旋律活泼跳动，清新流畅，富于生机，表现出汪派琵琶传谱的艺术特色。

例 5

《阳春古曲》片段

琵琶古曲
卫仲乐演奏谱

$\text{♩} = 200$ 生动活泼地

mf

根据《老六板》衍变的箏曲为数很多，虽然乐器所应用的基本技法和性能特点大体上是一致的，但在掌握各种演奏技法特别是按、颤技法时。由于其轻、重、缓、急的不同，应用于旋律的多寡和部位的不同，使旋律发生着微妙的变化，形成了不同的地方风格色彩。如《河南八板》演奏时左手按音较重，且多持续运用，而右手滑音用得较少，表现出中州古调的古朴淳厚。

例 6

《河南八板》片段

宁州古调
姜树华传谱
曹正译订



箏曲《锦上添花》演奏时左手按音轻快，应用潮州音乐的轻三六调式特点，旋律不作长时值的连续按颤装饰，多用滑音演奏，使旋律于华彩流利中蕴藏着岭南特有的韵味和清秀。

例 7

《锦上添花》片段

潮州箏曲





箏曲《大八板》演奏上左手按音虽重，但弹起速度快，造成轻盈的滑音效果。配合较多的花奏，旋律热情激昂，表现出鲁南箏曲特有的个性。但慢板箏曲《汉宫秋月》则注重左手按、滑、揉、颤的细微变化，表现出哀伤激越的情绪。

例 8

《汉宫秋月》片段

山东民间乐曲
高自成演奏谱



因此，乐器的演奏技法是形成一个地域（或某一派别）音乐作品风格气质的重要因素之一。如果我们进一步追溯研究乐器演奏技法的历史沿革和变迁，还有助于使我们了解到不同历史时期音乐作品的风格衍变以及不同演奏家的旋律个性。

二、不同地域的民间器乐曲所惯用的旋律展开手法

民间器乐曲传统惯用的旋律展开手法与一般音乐作品主题材料变化发展的手法原则上是一致的，如重复、变奏、对比、展开等等。但不同地域的各个乐种，由于历史和艺术环境的种种原因，往往形成了独具一格的富有地方色彩的某种旋律展开手法，其中尤以各种不同类型的变奏最具有光彩。

变奏手法广泛地应用于各国民间音乐的创作之中，它是表现民间音乐家演奏上即兴发展创造的不可缺少的重要手段，也是奠定民间音乐作品中变奏结构的基本原则。各地域各个乐种所惯用的某种变奏手法，是构成该乐种地方风格和乡土气息的重要特征之一。

民间器乐曲常用的变奏手法可归纳为三种类型。第一种类型为旋律结构规模基本不变时所用的变奏手法，如加花、变换头尾、变换演奏技巧、变换音区音位、变换节奏型、变换旋律线等；第二种类型为改变旋律结构规模时所用的变奏手法，如板腔型变奏、扩充型变奏、减缩型变奏、填充型变奏、综合型变奏等；第三种类型为改变旋律调式调性时常用的变奏手法，如移调指法（或弦法）变奏、按弦转调变奏、借字变奏等。

第一种类型中的变奏手法之一——变换演奏技巧，是北方管乐器（笛、管、唢呐、海笛）最常应用的变奏手法。该技法的特

点是在主题重复时，着重于变换各乐器的不同演奏技巧以推动音乐的对比、变化、发展，是民间艺人最擅长应用的旋律展开手法之一，往往在短小的主题变奏中，把乐曲的地方风格，艺人的演奏个性和乐器的性能特点，表达得淋漓尽致。如笛曲《五梆子》、《喜相逢》、《双合风》，管子曲《小二番》、《万年欢》、《柳叶青》，唢呐曲《开门》、《满堂红》、《山东大鼓》等等。

例 9

《柳叶青》各次变奏片段对比

(筒音作do) 中板 流畅地

山西民间乐曲 尹二文演奏谱

主题

变奏

渐快