

# 芦墟山歌

音乐赏析

秦怡东 著

吉林人民出版社



**秦怡东**,作曲家。1952年11月生于江苏吴江。1973年参军,1980年回地方从事群众文艺工作。1994年毕业于中国函授音乐学院理论作曲系。中国音乐家协会会员,中国音乐著作权协会会员,苏州市音乐家协会理事,吴江市音乐舞蹈家协会主席。副研究馆员职称,原任吴江市文化馆党支部书记、副馆长和吴江市文联副秘书长(兼)。从事作曲、配器和电脑音乐制作等。

主要音乐作品:歌曲《保险花,吉祥的花》1990年获全国工人歌曲征集银奖;歌曲《小小柜台》1991年荣获全国“三热爱”征歌三等奖;戏歌《江南水乡美》1999年荣获全国第二届戏歌电视邀请赛获莹屏奖;钢琴曲《晨曦中的小乐手》1994年荣获全国“聂耳杯”音教论文音乐作品比赛优秀奖;2007年7月荣获上海之春“圣卡罗杯”全国钢琴作品比赛入围奖;部分音乐作品在省市电台、电视台播出。主要音乐论文《谈芦墟山歌的美学价值》2005年荣获中国艺术研究院全国《文艺理论与批评》征文比赛二等奖。另有不少音乐作品和音乐论文在全国发表、获奖,出版专著《芦墟山歌音乐赏析》一书。

俞  
前  
之  
席

指  
心

秦  
怡  
东

二〇〇七年十一月廿一日



## 图书在版编目(CIP)数据

芦墟山歌音乐赏析/秦怡东著. —长春:吉林人民出版社,2007.9  
(吉林人民——世纪风文丛)

ISBN 7-206-05131-6

I. 芦… II. 秦… III. 音乐-评论集-中国-当代  
IV. I239

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 139848 号

## 芦墟山歌音乐赏析

---

著 者:秦怡东

责任编辑:于二辉

装帧设计:周 庆

内文插画:王雪妮

吉林人民出版社出版发行

全国新华书店经销

印 刷:长春市盛达印刷厂

开 本:850mm×1168mm 1/32

印 张:4.625 字 数:100千字

标准书号:ISBN 7-206-05131-6

版 次:2007年9月第1版

印 次:2007年9月第1次印刷

印 数:1000册

定 价:16.00元

---

## 内容提要

在我国浩如烟云的民歌中，人们不会忘记江南地区有着著名的吴歌，而吴江市境内的芦墟山歌是吴歌的一个支脉。由于芦墟与水有缘，明朝吴地出生的叶盛在他的《水东日记》中言简意赅地说：“吴人耕作或舟行之劳，多讴歌以自遣，名‘唱山歌’。”芦墟的地形条件是以水稻为食，农民在田间耕作而咏称之为田歌；又有湖泊、河流、水港相伴，渔民在水中捕鱼而唱，又称之为渔歌。时而你唱我对，或一人唱众人唱，竞相献艺，尤为壮观。芦墟山歌表现形式丰富多彩，内容涵盖面甚广，真实而生动地表现了人们在特定的时代和环境中的生活、斗争，寄托了美好的理想和愿望。芦墟山歌和其它民歌一样，音乐优美而精致，江南水乡韵味浓郁。本书就是从音乐的角度上升到理论的高度，对过去收集的原始芦墟山歌的乐谱资料作了全面地剖析。文章一题一议，例证详实，既有逻辑性又通俗易懂，有着较强的说服力。

# 目 录

序言	1
山歌的美学价值	1
起音特点表述	9
音乐动机的运用	13
旋律美感的表现	17
旋律的转折妙趣	21
旋律的对比统一关系	25
典型旋法形态手法	31
高潮处理剖析	37
声韵风格个性	41
音调特点探析	45
装饰音运用介绍	52
节拍的表演意义	57
句法结构技巧	62
乐段形态研究	66
终止形式点描	71

曲式分析列表	76
节奏与字位结合的形态	80
唱词的音乐性	87
衬词的艺术特色	93
民族风格特征	98
白茅山歌和芦墟山歌音乐的比较	102
民歌的音乐形象分析	108
用民间音调创作新歌	114
山歌的传承与发展之我见	126
民间音乐的传承 与现代音乐传播的意义	132
结语	138



## 序 言

芦墟山歌源远流长,历史十分悠久,产生的确切年代已无法考证。是同属于早就闻名一世的吴歌一脉。芦墟山歌,是用芦墟方言演唱的一种民间口头文学,靠口授心传而代代相传,生生不息流传至今。芦墟山歌作为一种民间歌谣植根于河港交叉、湖泊成群的吴江市境内,是享有盛名的“鱼米之乡”。她以芦墟为中心,边远莘塔、北厍、金家坝、黎里等为主要流传地区,并辐射周围毗邻一带上海的青浦,浙江的嘉善,是宝贵的非物质文化遗产,是民间艺术中的一朵奇葩。有关山歌的佳话世代流传:据说,清代咸丰年间,芦墟“山歌王”杨其昌路过垂虹桥时,被一个皮匠拦住说要比山歌,围观的人里三层外三层,杨其昌便在这天下第一长桥放歌三天三夜。还有根据已经过世的一些民间老歌手的传说,公认汉朝张良、韩信是山歌的老祖宗,张良曾在汾湖流域传唱过山歌。根据几种方志、典籍及诗话、竹枝词中的记载则始于明,盛于清。清乾隆《吴江县志》(卷三十九,《声歌》篇)中对芦墟山歌也有这样的记述:“其辞词音节尤为独擅,其唱法则高揭,其音以悠缓收之,清而不靡……其词多男女燕私离别之事”。清代至民国一直到解

放前后这一段时间里,是芦墟山歌的全盛时期。此时名歌手辈出,经过他们的传唱,还创作了大量的优秀山歌。现在,芦墟被命名为“国家首批非物质文化遗产名录”,被公认为“山歌之乡”而遐迩闻名。

芦墟山歌的基本曲调是以五声音调为主,长短不一,并以“响山歌”(又名“呜哎嗨山歌”)、“滴落声调”和“落秧歌”、“埭头歌”为主,还有一些曲调如“急口歌”、“小山歌”等。这些山歌大多经过民间歌手即兴演唱发挥,由“响山歌”演变而成。旋律、节奏虽然各具特点,但有其内在的一致性。从总体来说,作为吴歌的支脉——芦墟山歌与遍布在吴语地区的其它山歌一样,表现形式大同小异十分丰富。有关资料表明:号子、引歌——俗称“歌头”,即起头山歌,或是“开场山歌”,在长篇叙事山歌开唱时又称“闹头”,如文章的“楔子”、评弹的“开篇”。另有盘歌——又称“盘答山歌”。二人或多人对答演唱,适用于田间耕作、水路摇船、林中放牧的赛歌。此外,还有劳动歌——包括农事歌、摇船歌、工匠歌等。山歌中另还分为仪式歌——包括民俗中的建房、婚俗哭嫁、丧俗哭丧,少数有描写民间神话和庆典的等,以及农事中不同的祭祀歌。情歌——是其中最为精彩的部分,包括男女相互间的赞慕、相思、热恋等私情山歌,充满了人性的呼唤和对封建礼教的对抗,反映的生活画面多姿多彩。生活歌——主要反映社会生活、家庭生活的内容。过去劳动人民唱的苦山歌比较多,反映了人民对社会不平和对命运的抗争。家庭生活山歌中所反映的伦理关系,以及封建礼教对人性的摧残,也具有深刻的社会内容和现实的教育意义。在这一部分中,劝世和警世的歌谣,以及一些知识性、趣味性较强的歌谣,皆富有浓郁的生活气息。传说故事歌——包括

中长篇叙事山歌的许多篇章,均属于长山歌的片断,这从江南各地发现的长篇叙事吴歌中已得到证实。其次,儿歌——内容也十分丰富。有摇篮曲、情趣歌、游戏歌、绕口令等等,所反映的民俗、民情,寓教于乐,有深刻的社会意义,生活面既广阔又富有知识性和趣味性。又如时政歌——自古以来都是人民对某些政治事变、政策措施、政治形势及某些政治人物的评论,包含抨击邪恶和匡扶正义等内容。特别是在战争年代,还留下了大量的革命山歌。再有如“吴歌杂曲,并出江南”的杂曲——通称为“小调”,曲调要比山歌更为丰富,大多产生流传于下层社会。

从芦墟山歌的旋律、音乐风格和韵味来看,地域特色极为鲜明,每一首山歌都是最朴实的历史生活写照。唱词的表现手法也非常丰富多彩,如比、兴、赋的运用,加上芦墟山歌的语言十分自然朴素、清新且流畅,形象真实动人,曲调原汁原味又优美动听。山歌以委婉、缭绕、节奏缓慢而悠长、自由为多见,也有旋律明亮上扬,节奏比较轻快的。音乐虽然产生于民间,但隐伏的技术手法精湛,内涵丰富,表现力很强,从中可以寻索出令人折服的理论依据。

《芦墟山歌音乐赏析》一书,全面剖析了20世纪60年代江苏省音乐家协会和80年代吴江文化馆的两次采风所收集的原始芦墟山歌的乐谱,虽然资料比较零散,但还是能见到其音乐的真谛。本书从音乐理论的角度,一题一议,独立成章,共25篇,深入浅出比较全面地举例分析了芦墟山歌的音乐,能帮助和提供给音乐爱好者作为欣赏芦墟山歌的宝贵资料。并对芦墟山歌及民间音乐的传承、发展和传播谈了本人的想法,文章既逻辑性强又通俗易懂。

过去一般对芦墟山歌的音乐文学即唱词研究得比较多，而在音乐上很少有人去探析和作深入地研究。为此，该书一方面填补了芦墟山歌在音乐理论研究方面的空白，另一方面无论是对芦墟山歌的传承与发展，或是对芦墟山歌音乐的再创作都是十分有益的。

由于本人才疏学浅，水平有限，书中谬误难免，敬请音乐同仁们指正。

作者  
写于2007年春

## 山歌的美学价值

我们现在谈芦墟山歌的美学价值，一方面不能不联系它的起源和它的历史，另一方面还要研究它的文学，研究它的音乐，即研究芦墟山歌形成美的原因及因素是什么？

### 一、芦墟山歌的历史美学价值

提到芦墟山歌，人们便会联想到吴歌，它是以吴依软语为载体的一种民歌形式。吴歌的起源和发展都在太湖流域，从吴地文化的考古发现来看，吴歌已有相当漫长的历史，是我国宝贵的文化遗产，无论在文学和音乐方面都有非常高的美学价值。如《魏书·乐志》所说的“江南吴歌，荆楚西声”的春秋战国时期，那时的吴歌，只要有人唱出一首吴歌之后，可以得到多至数千人的和唱，场面浩大而壮观，这说明歌能引起人们的美感。有人说，成语“四面楚歌”其中的故事实际是“四面吴歌”；还有一说，吴歌来源于“越”，或者是发于“南音”。总的说来，吴歌在远古时代，它的美学价值以及地位已经是很显赫了。

根据吴江志记载：清末以来，以“芦墟山歌”为代表的吴江歌谣，曾盛极一时，芦墟的“猛将会”，松陵的“垂虹元宵灯会”

等民间活动,无不举办赛歌会,届时高手群集,此唱彼和,交叉竞唱,彻夜不眠。四时八节,无论田间插秧耨苗,或湖荡罨泥捞草,或场头纳凉歇息,也都放喉高歌。而最能吸引人的是“对山歌”,歌手们用自己的生活积累和聪明智慧,随编随唱。有相互取笑的,有双方比考的,也有男女调情的,幽默风趣,其乐无穷。他们不但用以抒发感情,表达爱憎,而且用以消除劳动后的疲劳,撷取愉悦。可见,芦墟山歌在明至清代中末后期已趋成熟。

在人民生活中孕育出来的芦墟山歌,都是以水文化为特征,别树一帜。歌词是活在人民口头上的地方语言,高度概括凝练又新鲜活泼、生动优美委婉秀丽又富有形象,纯朴感人而又含蓄缠绵,山歌的音调富有江南特色,音乐语言朴素简练,清新流畅,易记易唱,区别于北方民歌的率直坦荡,粗犷豪放,高吭雄壮。真实而生动地表现了人们特定的时代和环境中的生活、斗争,寄托了人们美好的理想和愿望。

芦墟山歌也和其它民歌一样,它的表现形式和表现手法,正是符合了人民群众的欣赏审美习惯和艺术趣味,在人民群众中,出口入耳,家传户诵,深受群众的喜爱而流传至今。特别是芦墟山歌长篇叙事山歌《五姑娘》的问世,概括了我国十九世纪吴江人民生活的风情画卷,在我国资本主义萌芽时期,它是一部活生生的历史。就是这部连史籍上都找不到的生动资料,足以奠定了芦墟山歌在历史上的特殊地位以及它特殊的美学价值。

## 二、芦墟山歌音乐文学的美学价值

过去,笔者一直对音乐特别钟情和研究,对歌词很少问津。最近,为了进一步研究芦墟山歌,连续看了《五姑娘》、《沈

七哥》和《六郎娶小姨》等多篇长短山歌的唱词,真是不看不知道,一看吓一跳。没想到那么多那么长的山歌唱词,每一句都是那么精美,使人看后大有一发不可收的无穷魅力,具有很强的吸引力。可以说,不管是从文学的角度还是从它的美学角度,研究的价值都非常之高。宋·郭茂倩的《乐府诗集》也把“吴声歌曲”的歌词收入其中。为此,学习和研究芦墟山歌的音乐文学是非常必要的,否则,我们就无法去传承和发展。

从文学角度来分析它的美学价值来说,山歌的歌词属于音乐文学,也同属于诗词一类。但经细细分析后,感觉到又不同于诗词。说得确切一点,它可以说是一种白话词,但它有对章,有比喻,有对比,也有夸张、有韵脚,另又有描景和绘情的,通过对细节的描写,刻画人物的性格等,十分让人信服。值得钦佩的还有那些调山歌的能手,他们能根据各种山歌的固有曲调如“四季调”、“十杯酒”、“十二月花名”等进行即兴编词并一泻而出,填进所要表达的内容,而且安排得十分恰当,编创水平令人赞不绝口。又如在口传的长歌中,一般是徒歌,有的还有夹板,即在歌词中加快板,这种在芦墟山歌中叫“急急歌”或“急口歌”,歌词以七言四句为一个小单元,也有五句、六句的,一般在四句里的后两句加衬词、叠句,多达几百个字,最后一字必须压住韵脚。所以这种芦墟山歌的长歌,确切地说是民间口头创作的长篇韵文。

现从《中国芦墟山歌集》中转载两段芦墟山歌的歌词,以供读者欣赏:

### 一、种田十二月

一条白路直苗苗,

两边田块四角照，  
三头四月地水转，  
四脚老牛田里跑。  
五月黄秧拔在手，  
六棵头上付辛劳。  
七条苗行钉船过，  
八草野稗大难遭。  
九月重阳稻金黄，  
十月里各家各户忙斫稻。  
十一月雪花飘飘热冬霜，  
十二月爆仗百响伴年糕。

注：《种田十二月》口述者：邱德宝，男，当时70岁，农民，文盲。  
采录者：张林华 陈培荣

## 二、十个月时令山歌

正月正，出马灯；  
二月二，撑腰糕；  
三月三，野花开花结牡丹；  
四月四，桃梅李子青滋滋；  
五月五，买条黄鱼过端午；  
六月六，买斤面来落一落；  
七月七，买个西瓜切一切；  
八月八，买只菱来剥一剥；  
九月九，糯米饭烧来韧皱皱；



十月十,十个姑娘上苏州;  
苏州城里买只小笆斗,  
套勒头浪象只雌狗头。

注:《十个月时令山歌》演唱者:张国才

采录者:王福荣

又如芦墟山歌的叙事性长诗《五姑娘》、《赵圣关》等,最早源于真人真事,结构中有长短句,好象是文学中的散文诗。长诗所叙述的故事情节富有传奇色彩,用词别巨匠心,既富有生活气息,通俗易懂,又幽默风趣,细致入微,头绪清晰亦有条理,详略得当且脉络分明,读了使人赏心悦目而引人入胜。用当时歌手的话说:长歌是唱不完的,特别是结尾部分,会“缠死缠活缠不清”而不尽相同。尤其是悠悠一曲《五姑娘》,传遍了海内外,不少专家学者纷纷来到芦墟进行考察,写了不少论文和调查报告,发表于省以上的报刊杂志上,从此芦墟名声大振。荷兰莱顿大学汉学系研究生施聂姐夫妇,在中国南京和上海音乐学院留学期间,选择了吴歌为研究课题,他们在1988年先后八次去芦墟,走遍汾湖边22个乡村,寻觅歌手,调查采风,惊叹中国传统民间艺术博大高深,终于完成了博士学位论文,成为一名汉学家。

从美学的角度来分析,芦墟山歌的音乐文学有与其它山歌不可相比的独特个性,其源由因为它是吴语方言所至。根据有关资料说明,吴方言和普通话都是一脉相传下来的,两者既相互通用又相互吸收,并且随着历史的变迁发生了很大的变化和发展。从吴方言的角度来说芦墟山歌,在文学艺术美学的

研究方面是别开生面的,价值也是相当高的。

### 三、芦墟山歌音乐曲调的美学价值

我国有很多地方被称为“歌乡”和“歌海”,江浙沪一带都有爱唱歌的习惯。就芦墟原来就有唱山歌的群体,特别是在1851-1860年间,出了两个著名的山歌手,一位叫杨其昌,绰号称“山歌王”;另一位叫朱阿四,绰号叫“毛坯阿四”,在他们的传授和影响下,又有了孙华棠,也就是后来传唱《五姑娘》陆阿妹的父亲(陆阿妹是后随丈夫嫁到芦墟改姓陆)。新中国成立之后,除陆阿妹(山歌女王)以外,还有陆阿妹的哥哥孙启龙、丈夫陆介荣,另有陆洪奎,张云龙、蒋廷山(山歌野猫)、蒋连生(山歌老虎)、张阿木(叫哥哥)、赵永明(山歌知了)以及高林益等。根据陆阿妹回忆(她当时只有28岁),1930年南社爱国诗人柳亚子先生在他家乡芦墟举办山歌比赛时,四乡各地都来参赛,盛况空前,热闹非凡。以芦墟为中心,幅射到邻近的上海青浦、浙江的嘉善也都有一批唱山歌的好手,可惜这些老歌手都已经相继去世了。但从60年代至80年代以后,由文化部门组织的采风所保留的珍贵资料来看,芦墟山歌在音乐上也有相当高的美学价值。

首先,芦墟山歌的音乐在很多方面就趋于一种原始的自然美,而美学史上关于自然美的研究,有过许多不同观点,实际上“美”的本质属性就包括自然美。芦墟山歌的音乐也正是这样,它是人民在劳动、生活中的产物。因为山歌传唱的都是劳动人民自己,它的本身就是劳动人民真实生活的写照。怪不得据上海音乐学院的黄白教授介绍,学院有一位博士生,在创作交响乐“黄浦江的源头”的一段音乐时,就是引用芦墟“山歌知了”赵永明唱的一句“呜哎嗨嗨”响山歌的原始录音,听了感

人至深,寻思无限……

芦墟山歌在旋法上也有自身的特点,首先用音相当简约,旋法大多以级进为多见,但地处江南水乡的芦墟山歌却也有一破吴侬软语的常规,如滴落声调响山歌等曲调,也出现了高亢,大起大伏的旋法,令人倍觉舒坦,并有曲尽情未尽的感觉。

从音乐角度来说,节奏是组成旋律的重要因素之一。芦墟山歌在节奏上也有特色,有四二拍的、四三拍和四四拍的正规节奏;还有混合拍的不正规节奏也屡见不鲜,另外散拍子的节奏也为常见。用长短乐句不一和不正规节奏的交替造成对比,来造成动力美感,推动旋律发展。

在芦墟山歌中,调式的种类也是十分多样的,表现力极为丰富,并且有着很重要的地位。用得较多和常见的有宫调式、商调式、徵调式和羽调式,即通常说的民族五声音阶调式。偶尔也有角调式的,用得最多的还是宫调式和羽调式。有的山歌还采用调式调性的交替、变化来造成音乐的调式色彩美。以上这些都是芦墟山歌音乐的美学价值所在。

芦墟山歌有一人唱的,也有对唱的,而众人合唱的更具特点。如“落秧山歌”,最初是农民下谷时唱的,因农民们分别在不同的田地里干活,相互间有不同的距离,所以演唱时由一人起头领唱,其他人跟着后面唱作为撩和,歌声此起彼伏,情景十分壮观。从音乐形式上说有点象现在的重唱、合唱,从声乐美学的角度来说也十分优美动听,丰富宜人,给人以美的享受。这些乡韵浓郁、艺术感染力很强的原始田山歌,其实都是劳动人民传唱形成的,根本没有经过作曲家的任何修饰和加工,但却如天工巧匠,创造得竟如此完美而不可思议,真无不

为之惊叹而感慨万分。怪不得远在上古南朝时期，芦墟山歌就连同吴歌一起倍受特别珍视，南朝乐府曾大量吸收而达到高峰，“被以管弦”，以“吴声歌曲”之名，登上了大雅之堂。

通过以上对芦墟山歌的美学价值的悉心研究，最后还要归结一下关于美的本质，按美学家说，美的本质必须和人的本质、生活的本质有密切的联系。因此，对于我们探索芦墟山歌美的本质以及它的美的价值来说有重要的指导意义。虽然，过去由歌手唱的芦墟山歌原始资料保存下来的已经不多，但这是我们的祖先留给我们的丰富、珍贵的文化遗产，我们必须珍惜它、爱护它，更重要的是要了解它，研究它，要进一步去挖掘其中宝贵的美学价值，用现今的技术手段继续作进一步的收集、抢救和整理。在传承中，要去粗存精，要注意研究现代群众对审美的需求，研究现代人的生活情趣和习惯。如果歌词不贴近时代还是象过去那么长，曲调还是原来的老腔老调，就不会让人喜欢，要想传承下去是不可能的。然而，要传承必须有创新，我们要在当前特定的时代下编写出不失“水”与“美”韵味的新芦墟山歌，这样才能久经不衰地传唱下去，以使芦墟山歌的真、善、美发出更加光彩夺目的光芒。

## 起音特点表述

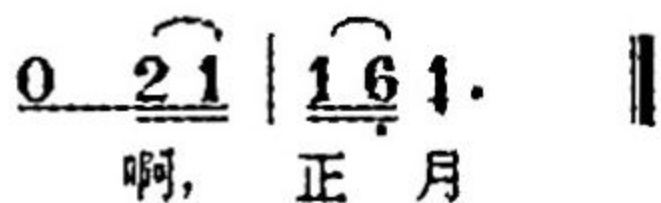
一般来说，歌曲的起音经常是同曲调的调式有密切的联系，对于有悠久历史的芦墟山歌来说，却不完全是这样，它有着不同的自身特点。

这些山歌，从古到今，都是劳动人民和民间歌手代代相传的历史产物，它们的发展都是原汁原味的，既没有特定的理论依据，也没有经过任何雕凿的痕迹。笔者经过一些谱例的分析后发现，芦墟山歌的起音，虽然带有随意和自由性的，但也是有规律可循的。

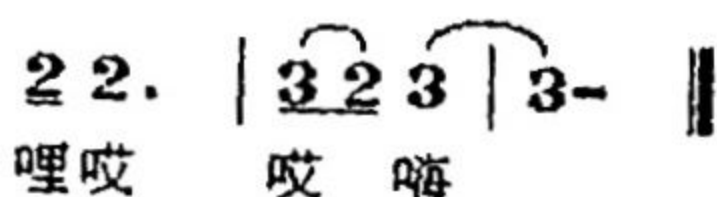
### 一、衬词叹息式的起音

鉴于芦墟山歌是民间传唱的缘故，加上唱的内容大多是叙述故事性的，一般唱的时间都比较长，因此有不少芦墟山歌都是用衬词带叹息口气起音的，如同说话一般。

例 1、呜哎嗨嗨山歌《长工苦》，陆阿妹唱，张仲樵记谱的开头。



例 2、响山歌《埭头歌》，陆洪奎唱，石林记谱的开头。

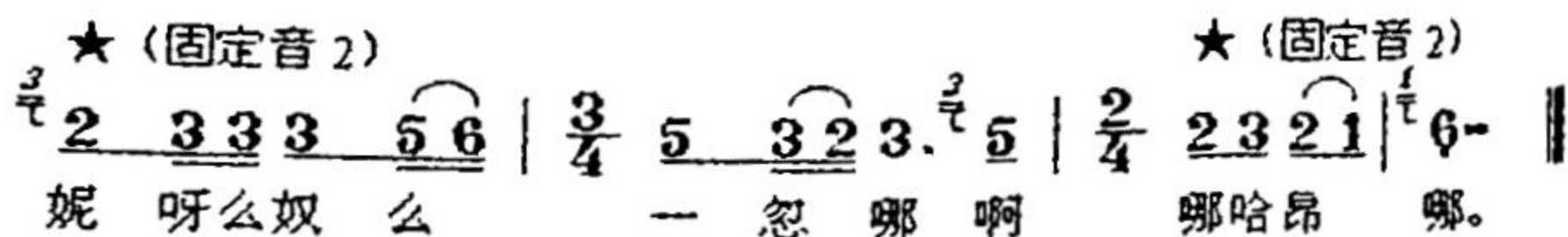


以上两例是芦墟山歌中具有典型性的用衬词叹息式起音的范例，第一例的叹息是在十六分音符下进行的，时值很短；而第二例叹息是在八分音符后的切分音下进行的，时值比较长，这种衬词式的起音有其自身的特点，尤其对渲染叙事性的故事情节有着很好的感情色彩，对突出和加强语气的生动性也有着很好的艺术效果。

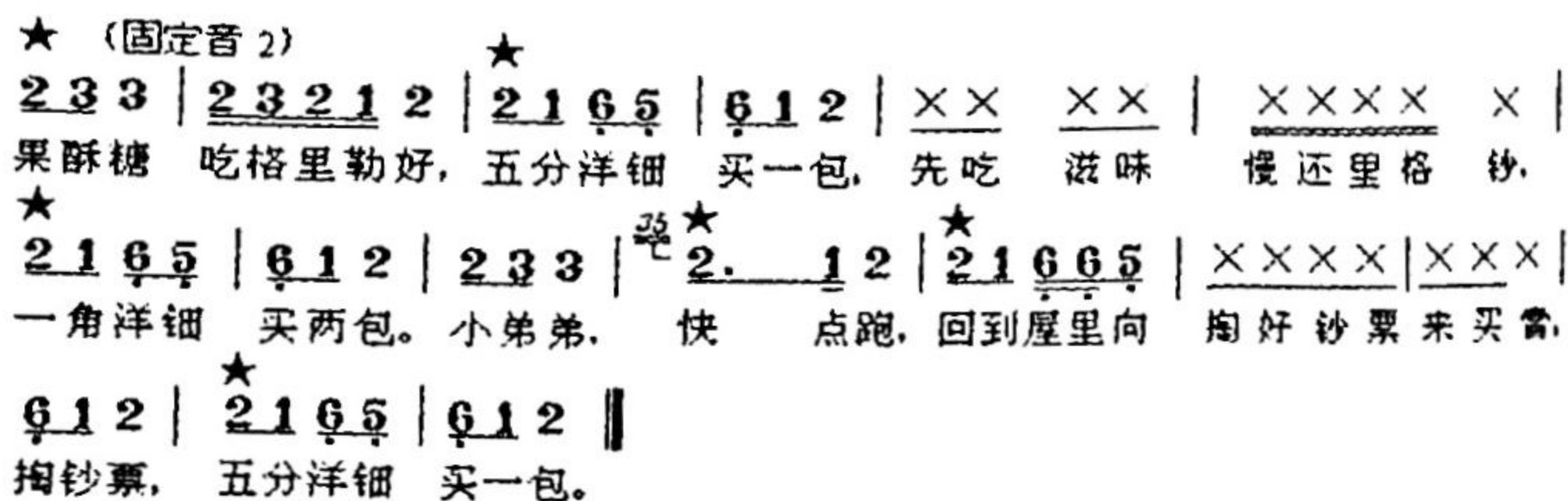
## 二、固定音高式的起音

在众多的芦墟山歌中，固定音高式的起音也是十分常见的。它一般都在山歌的开头以至每个乐句的句首，即用某一音作为固定音高来起音后，又在整首曲调的过程中起到核心音的作用，从而形成特点。

例 3、山歌《催眠曲》，张云龙唱，张仲樵记谱。



例题 4、山歌《果酥糖》，张舫澜唱，张仲樵记谱。



例3的起音是“2”(如★处),但终止音是“6”,显然,起音与调式的关系不是很密切;例4的起音同样是“2”,而终止音也是“2”,很明显,该曲调是“商”调式,该例的起音与调式有着十分密切的关系,并在曲调中起到主音的作用,类似这两种情形在芦墟山歌中是屡见不鲜的。

### 三、固定节奏式的起音

固定节奏式的起音,意思是用一节奏音型起音后,以此作为相同固定的节奏来运用在整首曲调中,并一直处于主导地位,从而形成特点。

例5、《渔歌》,王有声唱,吴江文化馆搜集整理。

★ 6̣.6̣.	1.1.	3.3.	2̣1̣6̣	★ 2.2.	3.1̣.2̣	2.3.	2̣1̣6̣	
啥鱼	白米	啥鱼	黑?	啥鱼	嘴郎	带苏	苏?	
★ 6̣.6̣.	1.1.	3.3.	2̣1̣6̣	★ 5.3.	3.1̣.2̣	2.1.	2̣1̣6̣	
啥鱼	背郎	搨枪	过?	啥鱼	脚阔	走过	湖?	

例6、《十二月长工》,顾佰生唱,存杰、程明记谱。

★ 6̣.1̣.2̣.3̣.	1.1.5̣	<sup>22</sup> 1	★ 5.3.1.2.	2̣1̣3̣2̣.1̣	★ 6̣.1̣.2̣.3̣.	3.1̣.1̣	<sup>22</sup> 1	★ 2.3.1.2.	1.3.1	
梅花开未	正月	中,	无柴无米	手	头	空,	上欠官粮	下欠债,	既没办法	做长工。

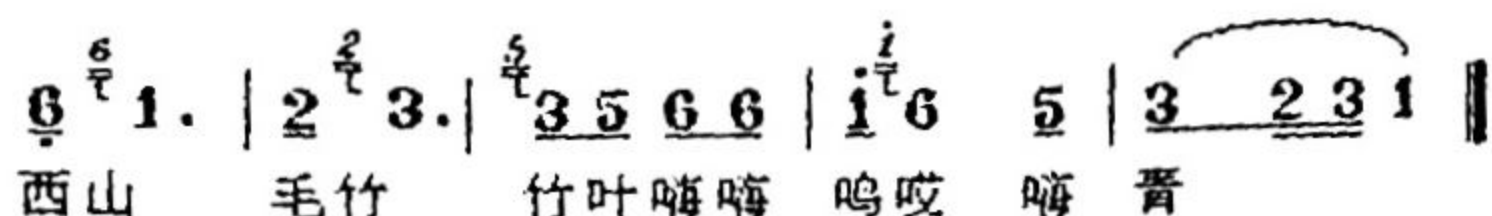
例5是用前十六后附点八分音符来作为固定节奏的,例6是用八分音符来作为固定节奏的,并在以后一直贯穿在整个曲调中。经哼唱后便会觉得,这种曲调听了使人印象亲切、深刻。像以上两种情况的曲例在芦墟山歌中还能列举许多。

### 四、切分节奏式的起音

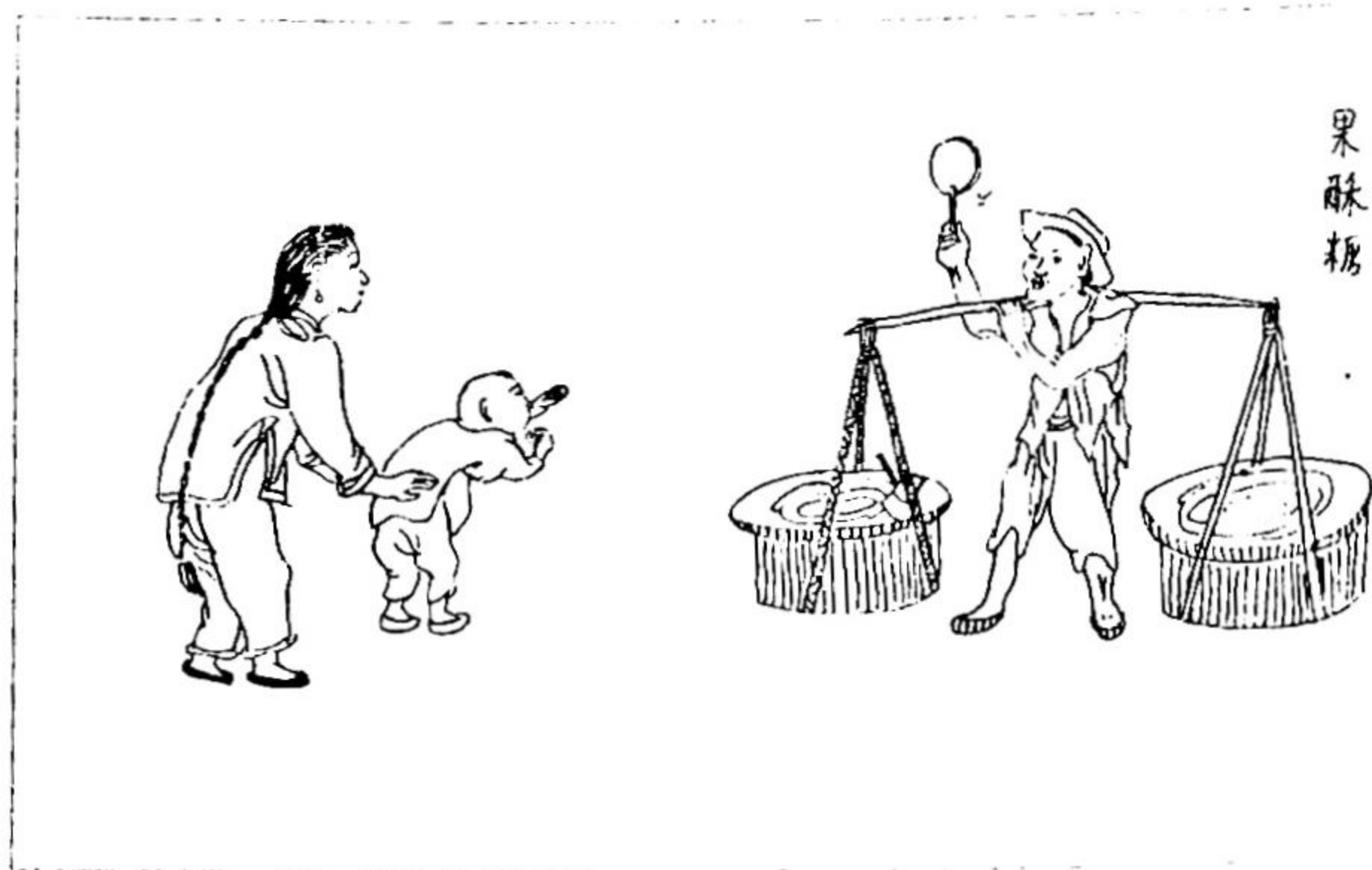
用切分节奏作为起音,不仅仅是在节奏上的特殊性,更重要的是为了歌者在演唱感情上有抒发的余地,以在情绪上作

一个铺垫。这种起音的特点,开始唱时往往都比较低,随后再慢慢向上扬起,在到达某一高音后,才徐徐向低音作级进回落,以达到一种舒展的效果,从而形成特点。

例 7、《十房媳妇》,张舫澜唱,张仲樵记谱。



上例应该说在芦墟山歌中是很具有代表性的。从谱面上看,除了以上谈到的一些特点以外,另不同的是该曲连续用了四个切分音的节奏,来对“西山毛竹叶”情绪上的强调和渲染。可以说,这种艺术效果也是情有独钟的。





## 音乐动机的运用

在作曲理论中,把乐汇称作为动机,它是音乐的最小“细胞”。动机是环绕一个主要重音所结合成的音组,在旋律的音高关系和节奏上都具有鲜明的特点,并获得相对独立的性格。乐汇作为动机经发展后变为音乐的主题,亦称作为音乐的种子。

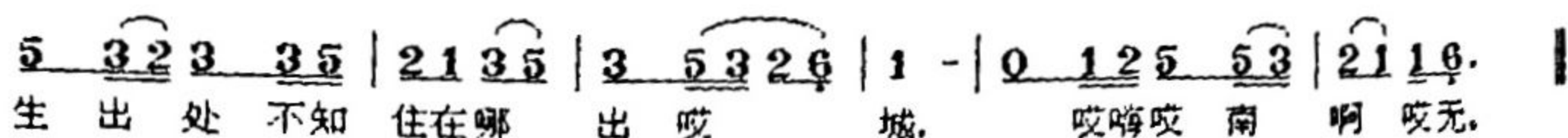
在传统的芦墟山歌中关于动机是一种什么情况呢?芦墟山歌的产生是民间歌手传唱的结果,他们所唱的大多是经流传的“腔”,但从现保存的曲调资料来分析,虽然不象创作歌曲的章法那么清晰,可是,它也有动机,或有动机的雏形。

### 一、动机与主题的结构关系

芦墟山歌属于民间传唱的曲调,因此,动机与主题的关系有一定的特殊性。虽然,有时动机与主题的联系条理性不是很分明,但总的结构布局仍是气势贯通,既有变化又有统一。

例1、《赞神歌》,金永升唱,石林、顾鼎新等记谱。

★	乐句	主题	乐句
	a 动机		b 动机
	1 2 1 2 3	3 5 3 <sup>22</sup> 2	1 6 1 2 3 3 5   3 3 2 1   2 2 1 2 3
	香烟炉内	起祥云	要赞刘王猛将神,不知刘王



该例“★”处是曲调 a + b 两个乐汇, 即动机, 至第四小节则是它的音乐主题, 但主题在以后的音乐呈示中却又没有明显地贯穿全曲, 只是留有蛛丝马迹地在曲调中时隐时现。如第五六小节的“ $\underline{\underline{22123}} \mid \underline{\underline{532335}}$ ”是 a、b 两个动机的变化再现。严格地说, 该曲调如果去掉最后一句的两个小节的衬词乐句, 就是由两个乐句组成的一段体乐段了, 因此, 对于已经存在的动机以及它的主题, 只是曲调的后一乐句的延伸, 动机与主题它们的关系只是一种存在, 而没有密切的联系。这可能便是芦墟山歌的一种特色了, 像类似这种情况的例子可以列举不少。

例 2、滴落生响山歌《毛主席指示到农村》, 张舫澜搜集。

动机	主题																		
a	b																		
$\underline{\underline{112}}$	$\underline{\underline{3312}}$	$\underline{\underline{332}}$	$\underline{\underline{1216}}$	$\underline{\underline{653}}$	2.	$\underline{\underline{16}}$	$\underline{\underline{2312}}$	$\underline{\underline{112}}$	$\underline{\underline{132}}$										
正月	梅花开来	是新格	哟 哎	嗨 嗨	春	哎	毛主席	指示	到农										
$\underline{\underline{65}}$	$\underline{\underline{2312}}$	$\underline{\underline{321}}$	$\underline{\underline{1321}}$	6-	$\underline{\underline{123}}$	$\underline{\underline{2313}}$	$\underline{\underline{216}}$	$\underline{\underline{16}}$	5-										
村,	农民	生产	下决	心,	保证	产量	超千	斤。											

该例的第一小节是乐汇, 也就是动机 a, 第二、三小节是动机 b, 并成为乐句 1 + 2 相连接的主题, 在整首曲调中, 动机与主题的关系与前例有类似之处, 它们都是一段体乐段, 在经过细细分析后会不难发现, 动机与主题在曲调中有内在的联系, 整首曲调中经常出现动机与主题的影子, 所以, 它们的关系比较密切。

## 二、动机与主题的核心作用

音乐主题的内部,包含一个极为短小,性格特别鲜明的旋律片断,一般称作是主导动机性的乐汇,又叫做核心音调,它贯穿全曲多次出现。

例 3、《拜香调》,徐家贤唱,石林、顾鼎新等记谱。

1.  $\underline{2\ 3\ 5\ 3} \mid \underline{3\ 2\ 1}\ 2 \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1\ 2\ 3} \mid \underline{3\ 3\ 2}\ 1 \mid 1.\ \underline{2\ 3\ 5\ 3} \mid$   
 一 盏香 灯 为 母 亲, 拜 佛 拜 到 沙 呀 气 城, 结 果 庵 里

$\underline{3\ 2\ 1}\ 2 \mid \underline{3\ 2\ 5\ 3\ 2\ 1} \mid \underline{2\ 0\ 3} \mid \underline{5\ 3\ 2\ 1} \parallel$   
 拜 香 佛 西 方 教 主 观 世 哎 音

这是一首用主导动机的乐汇作为核心音调的典型例子。

“ $1.\ \underline{2\ 3\ 5\ 3} \mid \underline{3\ 2\ 1}\ 2$ ”是该曲的主导动机核心性乐汇,在引伸到第 4 小节后成为主题。然后在第三乐句中,动机性的乐汇作为核心音调作了严格重复后,又把主题的后一个乐节作了变化性重复,最后则加了一个小节作为结束。整首曲调既统一又有变化,十分简洁、精采。

例 4、荡湖船调《十八摸》,金荣祥唱,杨敬伟记谱。

$\underline{5\ 3\ 2} \mid \underline{3\ 5\ 3} \mid \underline{3\ 5\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{2\ 3\ 2} \mid \underline{3\ 5\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{5\ 3\ 2} \mid \underline{2\ 3\ 2} \mid \underline{3\ 5\ 5\ 3\ 2} \mid$   
 双 手 摸 到 妹 妹 格 眉 毛 浪 呀 妹 妹 格 眉 毛 象 月 亮, 弯 弯 眉 毛 象 条 线 呀,

$\underline{3\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{5\ 3\ 2} \mid \underline{5.\ 3\ 2} \mid \underline{5.\ 6\ 1} \mid \underline{5.\ 3\ 2} \mid \underline{5.\ 6\ 1} \mid$   
 哥 哥 看 来 心 欢 喜, 哎 唷 吭 唷 哎 唷 吭 唷

$\underline{5\ 5\ 3\ 5\ 5\ 3} \mid \underline{5\ 3\ 2} \mid 1.\ \underline{2\ 1\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 5} \parallel$   
 哎 唷 哎 唷 哎 嗨 唷 七 个 隆 咚 彩 啊。

这首曲调的情况应该说与上例是有所不同的,有趣的是,它把主题的后两个动机乐汇“ $\underline{3\ 5\ 5\ 3\ 2} \mid \underline{5\ 3\ 2}$ ”也结合运用在后面的音乐中,使主题的前后两种动机性乐汇穿插运用在

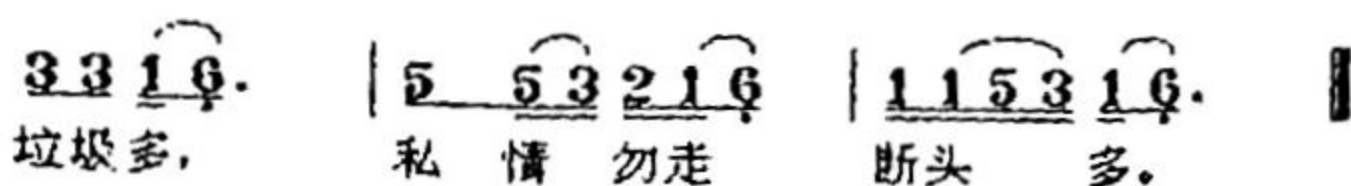
全曲之中,整首曲调特点鲜明,有着独特的风格色彩。

芦墟山歌虽然是民间艺术的产物,但我们经过以上关于用动机性乐汇作核心音调的分析后发现,这种方法已早在芦墟山歌中得到普遍应用,所以,对于我们研究民歌中关于音乐创作的有关手法及经验是十分有益的。

十八摸

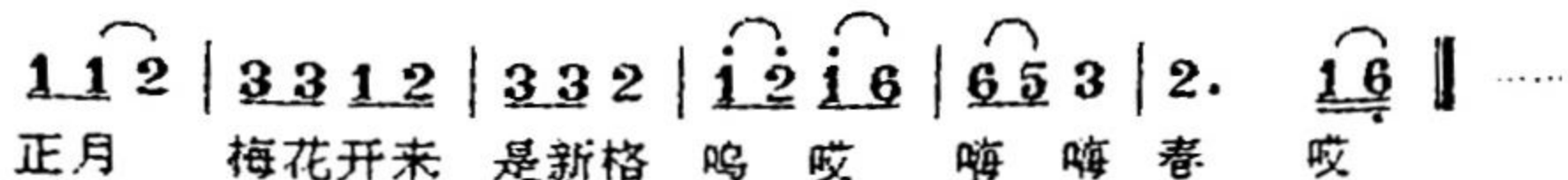






从该例来看,旋法的结构十分丰富,包罗了常用的有些旋法。如有同音反复进行,也有级进(二度)上行和下行,另有小跳(三度、四度)和大跳(五度、六度以上),这样就造成了旋律的时起时伏,形成了旋律线条的波浪型,同时在节奏的贯穿下,产生和增强了美感的表现力。

例 2、滴落生响山歌《毛主席指示到农村》,张舫澜搜集。



与上例相比,例 2 的第三、第四小节的旋律线条就另具特色,一个  $2-\dot{1}$  的七度大跳之后,接着又是平稳级进,这是造成突发上扬产生明朗效果的线条,是芦墟山歌产生美感表现力旋法用得比较多的,也是芦墟山歌旋法表现上的一个重要特点。

除以上例举的旋法线条情形以外,另芦墟山歌同样有与其它民歌旋律线条方面的一般规律,表现上也是十分灵活多变的,为此,在这里就不作列举了。另外,值得一提的是芦墟山歌在装饰音的旋法运用上也是颇有特点的,它能进一步修饰旋律,使旋律美感的表现力得到加强,再加上歌者的出色演唱,这些都是旋法方面造成旋律美感表现力的主要因素。

## 二、旋律美感表现的节奏因素

节奏具有动力性,是推动旋律发展的重要因素之一。而节奏又是造成旋律美感表现的必要手段,芦墟山歌就是这样,它

的旋律美感表现与节奏有密不可分的关系。应该说,芦墟山歌根据人物性格、劳动的特点及故事情节,在节奏方面经过传唱和不断加工,既体现了节奏的规律性并又有变化,使听者产生了不同的心理感应和美的享受。

现在我们再来看例 1 的节奏情况:

一开始“ $\underline{x\ x\ x}\ \underline{x\ x}\cdot|\underline{x\ x}\ \underline{x\ x}\cdot$ ”的节奏音型本身就很有特点,并把这个基本音型贯穿始终,只是在有些地方稍作一些别具匠心的变化,使曲调既有规律可循又十分活泼有趣,对于旋律的美感起到了不可小视的作用。

例 3、鸣哎嗨嗨响山歌《山歌勿唱忘记多》的片段,赵永明唱,乔凤岐记谱。

$\underline{1\ 1}\cdot$	$\underline{2\ 3}\cdot$		$\frac{4}{4}$	$\underline{3\ 5}\cdot$	$\overset{\frown}{5-5}$	$\underline{5\ 5}$		$\underline{5\ 6}\cdot$	$6-$		$\overset{\frown}{\dot{1}\ \dot{6}\cdot}$	$\underline{6\ 5\ 3}$	$\underline{3\ 2\ 1}$		$\frac{2}{4}$	$\overset{\frown}{1-}$	
山歌	勿唱			忘记	嗨	嗨嗨	嗨哎		鸣哎	哎嗨	多	啊	。				

这是一首先短后长、长短相间的节奏组合,在这种节奏下所展示的旋律既有张弛的美感,又有很强的说服力。如果说不是  $2/4 + 4/4 + 2/4$  拍节奏有意识地安排,是不可能达到这种艺术效果的。

从以上提及的两例足以说明,音乐离不开节奏,而节奏的力度、长度、速度、加密度使旋律美感表现得到了进一步的发挥,艺术感染力也就更强。

### 三、旋律美感表现的调性游离因素

调式和调性又是芦墟山歌产生旋律美感表现的另一个重要方面,而调性游离在芦墟山歌中是很具特点的,如果不谈这点,是不足以概括和了解芦墟山歌在旋律美感方面的表现力的。

下面我们再看例 1，该例在开始的两小节是用羽音起音和羽音结束的，到了第三小节就游离到宫调式了，接着又回到羽调式（以后这种情况也常有发生），这在芦墟山歌旋律美感的表现上是独具一格的。

例 4、埭头歌《山歌勿唱寂洞洞》，赵永明唱，郁伟整理。

2 2.	3 2 3   3 -	3. 3 5 3	2   2 2 3 2   1 -	6 0 6 1
哩 哎	哎 嗨 嗨	哎 嗨 哎	嗨 山歌勿唱 哎，	嗨 哎
6	1 2 3 3   3 -	5. 3 2   2 3. 2	1 0   6 6 1 2   1. 6   1 1 6 2	
寂 洞 洞 罗，	鸣 哎 嗨 哎 嗨 呼，	呼呼依嗨 嗨 那 杨柳树头		
1 6 5.	0 1 1 6 2   2 1 6.	6 -   5. 0		
顶	勿动就无 风 哎	嗨 嗨。		

该例细细唱来，它的调性游离是比较丰富的。从前六小节的情况来看，调性不是很稳定，但总的还是以宫调式为比较肯定，到了第七至九小节时，显然游离到羽调式上了，但到了第十至十二小节时又回到了宫调式，再以后又一直在羽调式上徘徊，当到了最后一小节的落音时，却来了个意料不到的 5 音结束，真是精采至极，令人拍案叫绝。整首曲调在调性的游离作用下，旋律美感的表现产生新奇的效果。由此可见，芦墟山歌在调性游离方面所造成的美感，是令人信服的。



## 旋律的转折妙趣

芦墟山歌虽然是一代代民间歌手传唱形成的杰作，它的旋律及其转折有它独特的一番妙趣，具有很强的艺术感染力。也就是说，作曲法中关于“转”的手法，早已被我们的祖先所发现和运用。因此，我们现在来研究芦墟山歌旋律的转折是非常有价值的。

转折是指它在前面旋律的铺垫下，能顺其而下，另出新招，来引出承上启下颇有新意的旋律片段，使旋律有新的发展，并产生十分鲜明的对比效果。

### 一、旋律音高的转折

旋律音高的转折在芦墟山歌中是十分普遍的。一般中音区常表现抒情、优美、平稳的情绪；高音区常表现辉煌、激昂、或有力和愤慨的情绪；而低音区则常表现舒适、缠绵、或压抑和伤感的情绪。可是，在芦墟山歌中对于音高的表现却另有一番情趣。

例 1、滴落生响山歌《毛主席指示到农村》，张舫澜搜集。

$\underline{1\ 1\ 2}$		$\underline{3\ 3\ 1\ 2}$		$\underline{3\ 3\ 2}$		$\underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}\ 6}$		$\underline{6\ 5\ 3}$		$2.$		$\underline{\underline{1\ 6}}$		……
正月		梅花	开	来	是	新	格	嗚	哎	嗨	嗨	春	哎	

例 1 的第三、第四小节的旋律是从“2”一下跃到“i”的七度大跳,造成了突发性的转折,这种用高音来形成转折使旋律产生了鲜明、强烈的效果,是激发演唱者高亢、奔放情绪的好办法,也是芦墟山歌旋法表现上的一个重要特点。

例 2、《花望郎》,陆阿妹唱,张舫澜整理。

$\overset{\star}{\dot{1}} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \mid \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \cdot \mid \overset{\star}{\dot{1}} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \mid 2 \cdot \mid \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \mid$   
 一年 过去嗨 一年嗨 呜哎嗨嗨未 唉, 那正月里未

$\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\star}{\dot{6}} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \mid 2 \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \mid$   
 梅花带雷 格 开, 梅花落 地 顺雷 飘 回 回 呀

$\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \cdot \mid 2 \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \mid 6 - \parallel$   
 梅花么 落地 望郎格 未 嘎。

该例与上例有所不同,它的高音“i”是一种顺势级进而上的一个小的转折,它的出现使曲意得到升华,使旋律亮丽。接下来的两处是顺势级进而下的转折,是落在低音上的“6”和“5”上,这种小转折(见★处),使旋律产生了迂回、婉转效果。总之,以上的转折均属于渐变性的,音区转换平滑,流畅。

## 二、旋律中节奏和节拍的转折

节奏和节拍是旋律转折的重要因素,它能决定音的长短、强弱、疏密,同时也作为旋律转折的重要手段。芦墟山歌大多无规整节拍,它的传唱语言的自由性与节奏、节拍有关,这是它的特点,也是产生旋律转折妙趣自然和首要的条件。

例 3、呜哎嗨嗨山歌《十房媳妇》,张舫澜唱,张仲樵记谱。

$\overset{e}{\underset{t}{6}} \overset{e}{\underset{t}{1}} \cdot \mid \overset{e}{\underset{t}{2}} \overset{e}{\underset{t}{3}} \cdot \mid \overset{e}{\underset{t}{3}} \overset{e}{\underset{t}{5}} \overset{e}{\underset{t}{6}} \overset{e}{\underset{t}{6}} \mid \overset{i}{\underset{t}{1}} \overset{i}{\underset{t}{6}} \overset{i}{\underset{t}{5}} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \mid \frac{3}{4} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{0} \mid$   
 西山 毛竹 竹叶嗨嗨 呜哎嗨嗨, 第一房 媳妇么

$\frac{2}{4}$   $\underline{5} \underline{3}$ . |  $\underline{2} \underline{3} \underline{2}$  |  $\underline{1} \underline{6}$ . |  $\underline{6} \underline{1}$ . |  $\underline{2} \underline{3}$ . |  $\frac{3}{8}$   $\underline{3} \underline{2} \underline{3}$  |  $\underline{1}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{6} \underline{1}$ . |  $\underline{5}$  |

讨 来 象 观 音, 同 堂 吃 饭 咪 咪 笑 哪,

$\frac{2}{4}$   $\underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{3} \underline{2}$  |  $\underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{3}$  |  $\underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{2}$  |  $\frac{3}{4}$   $\underline{2} \underline{3} \underline{2}$  |  $\underline{1} \underline{6}$ . ||

讲 起 张 来 么 好 象 枕 头 边 拉 只 小 胡 琴。

该例从第一乐句的四小节是规整的2/4拍“ $\underline{x} \underline{x}$ . |  $\underline{x} \underline{x}$ . |  $\underline{x} \underline{x} \underline{x}$ . |  $\underline{x} \underline{x} \underline{x}$  |  $\underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x}$  |”节奏,到了第二、第三乐句不但节奏出现了很多变化,而且还出现了3/4+2/4+3/8+2/4相间的节拍混合,在节奏上也发生了很大的变化。请看它的节奏:“ $\frac{3}{4} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} 0$  |  $\frac{2}{4} \underline{x} \underline{x}$ . |  $\underline{x} \underline{x} \underline{x}$  |  $\underline{x} \underline{x}$ . |  $\underline{x} \underline{x}$ . |  $\frac{3}{8} \underline{x} \underline{x} \underline{x}$  |  $\frac{2}{4} \underline{x} \underline{x}$ . |  $\underline{x}$  |”,到最后便又回到比较平稳规整的节奏上了。这种节奏和节拍上的转折,既推动了旋律的发展,又丰富和增加了旋律的美感,趣味盎然并且带代表性。

### 三、旋律起承转合中的转折

旋律起承转合中的转折,是歌曲中十分常见并运用最多的一种手法。“起”是音乐开始的陈述部分,具有提示、启引不稳定的结构功能;“承”是起部的继续陈述,具有承继、对应局部稳定的结构功能;“转”具有变化、对比的性质,有较强烈的不稳定的结构功能;“合”具有收束性和较强稳定的结构功能。在芦墟山歌中也有类似的情况,请看以上《花望郎》和《十房媳妇》两例,它们曲调的第一乐句是起,第二乐句是承,第三乐句就是转了,最后一句是合。很明显,《花望郎》的转与《十房媳妇》的转有明显不同,《花望郎》的转是从前句的尾音的弱拍上开始接,节奏和节拍都比较稳定,而且落音也不长,曲调缓慢而伤感;《十房媳妇》的转是表现在节奏和节拍上的变化,曲

调情绪比较活泼、轻松。但从芦墟山歌的起承转合来分析,它的特殊性就是在它具备山歌语言的自由性,所以才使旋律起承转合中的转折十分灵活、多变而妙趣横生。



## 旋律的对比统一关系

我国的民歌和民间音乐的曲调发展手法很丰富，需要我们去作进一步的总结和研究。然而，曲调发展手法还会随着创作的实践不断发展。一般音乐主题材料的加工，是在强调统一的基础上求取相辅相成的变化，造成对比和展开，同时又在变化的基础上既保持统一又强调相反相成。学过作曲的人都知道，统一与对比是旋律写作的基本法则。即通常说的“统一中有对比”和“对比中有统一”，对于这样的作曲法则，我们可以在民间传唱的芦墟山歌中轻而易举地找到。民间的芦墟山歌早已运用了以上法则，使曲调既有变化又达到和谐，产生了美感。

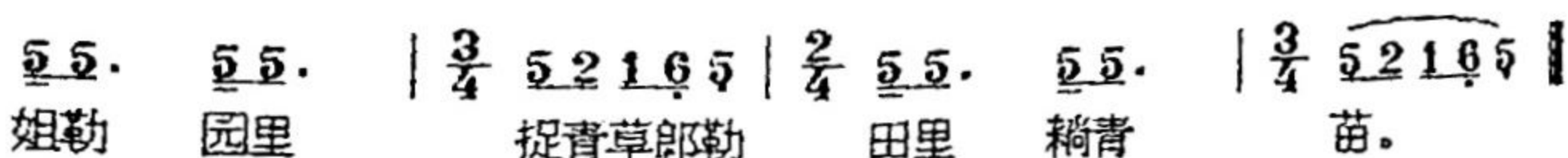
另外，由于歌词词句的排比和反复，在结构上象一环扣一环的，旋律的对比与统一可以在乐句与乐句之间，也可以是在乐段与乐段之间，前后贯穿，十分紧凑。因此，芦墟山歌在曲调的安排上，有时还会在其内部的结构中有较多的变化，并且相当巧妙；有时经常会突破歌词格式上的局限，去造成统一中求取变化发展，形成它独有的表现特点。

### 一、重复型旋法的对比统一关系

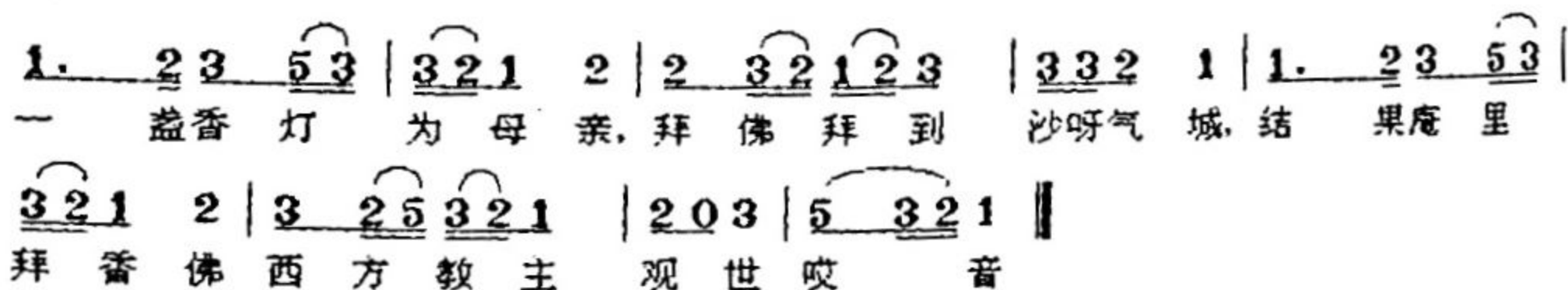
音乐主题好比种子,必须经过精心培育,浇水、施肥,作物才能茁壮成长,结出丰硕的果实。音乐主题也必须用各种方法,从多方面予以揭示和发展,才能成为一首动人心弦的好歌。

芦墟山歌旋律的重复型旋法,同歌曲创作的一般规律一样,即指在音乐主题的基础上进行重复或变化重复,重复必须与开始呈示的主题有关,它们一般是一种局部的重复,以此来形成统一中有变化的对比关系,来加深音乐的记忆和巩固已有的音乐形象。

例 1、《种田山歌》,张舫澜唱,张嘉贞记谱。

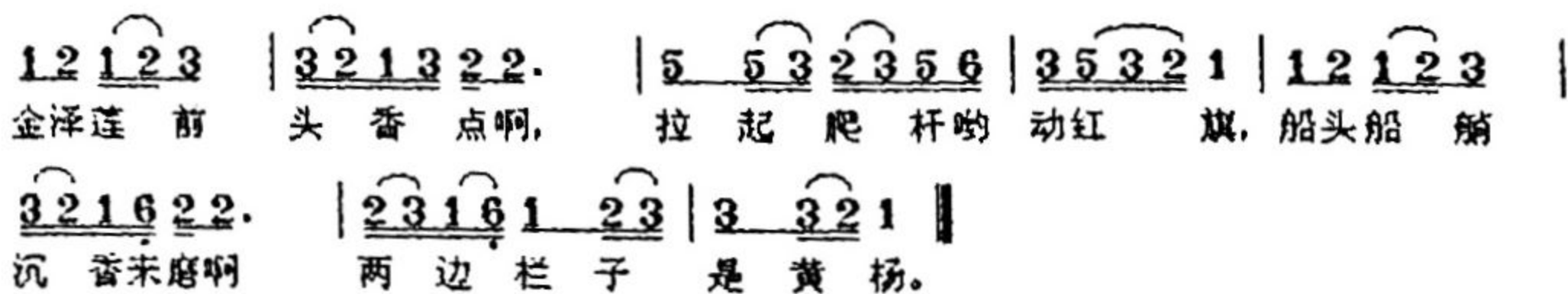


例 2、《拜香灯》,徐家贤唱,石林等记谱。



从例 1 可以看出,它是两个乐句的严格重复,十分统一但缺少对比。例 2 的第一乐句前三小节与后乐句前三小节节奏上完全相同没有对比,但从旋律上看,第一乐句的第三、四小节与第二乐句的第三、四小节发生了变化,这就是很典型的“同头变尾”局部重复对比统一的例子,给人有均衡与稳定的美感。

例 3、《拜莲船》,陆福宝唱,杨敬伟记谱。

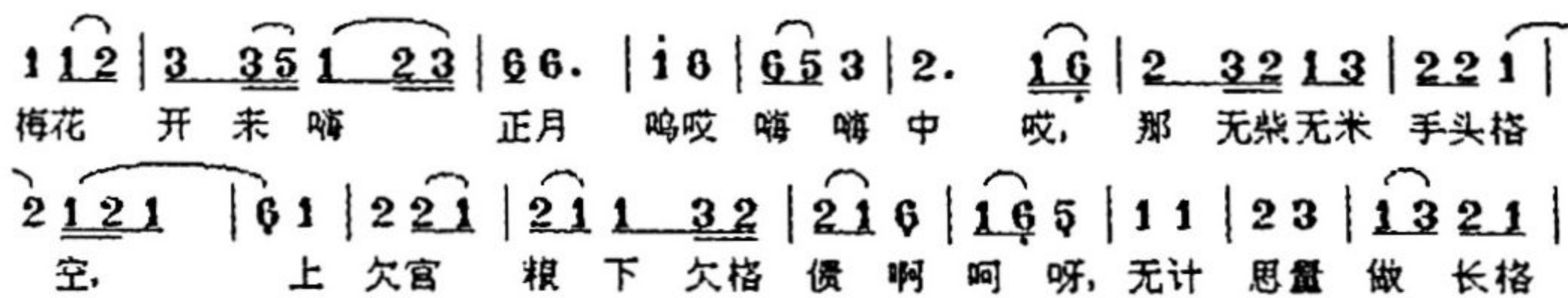


此例与上例基本相同,也是“同头变尾”典型的局部重复对比统一的例子。当然,也有是“同尾变头”的局部重复,这里就不多列举了。

## 二、非重复型旋法的对比统一关系

非重复型旋法是指音乐主题自由向前引伸,曲调不断变化、更新,没有明显的音乐主题材料的重复、模进、或变奏,但内在的情绪和气势却是贯通的。非重复型旋法可以在音乐主题所确定的调式、旋法与风格之下达到既有对比又有统一的听觉效果。

例4、《骂长工》,金阿妹唱,张舫澜记谱。



现在,我们对此例作一分析会感觉到,在主题音调展现以后的发展中,虽然没有明显的重复,但在音乐主题基础与风格上,既达到统一又形成了对比,并且还隐隐看到主题的影子,气势也是通畅的。类似这样情况的例子,在芦墟山歌中是比较普遍的,因此不再列举。

## 三、平衡性句幅的对比统一关系

曲调旋律的平衡是为了满足听觉上安稳、舒适的要求,而音乐结构上的完整与不完整是造成稳定与不稳定的重要因素。所谓平衡就是“对称”,亦称“对仗”或“呼应”等。其统一性主要表现在调式、旋律型、音乐风格的共同特点和相互递承逻辑发展的关系。其对比性主要在于结构功能上的区别,如前一部分具有引发、提示、推进、展开的性质,后一部分就具有对答、应和、承受、收束的性质。为此,这类结构性质,在音乐陈述逻辑中体现了对立统一规律。

例 5、《姚岸村出了个徐阿天》,沈三宝唱,石林等记谱。

$\underline{5} \quad \underline{55} \underline{66} \mid \underline{66} \overset{\frown}{\underline{165}} \mid 5- \mid \overset{\frown}{\underline{165}} \quad \underline{66} \mid \underline{6} \quad \underline{66} \overset{\frown}{\underline{16}} \mid \underline{53} 2. \mid$   
 正 月里梅花 是新年 哪 啊, 姚岸村 东浜 出 了位徐阿 天 啊,

$\underline{55} \underline{66} \mid \underline{66} \overset{\frown}{\underline{11}} \mid \overset{\frown}{\underline{111}} \quad \underline{65} \mid 5. \quad \underline{56} \mid \underline{11} \underline{16} \mid \underline{556666} \mid$   
 徐天哥哥 家里穷来 吃饭吃 啊, 要到 汤家浜里 杨金元拉屋里

$\underline{56} \overset{\frown}{\underline{532}} \mid 2- \parallel$   
 去做长 年。

该例从谱面上可清晰地看出,第一乐句三小节与第二乐句的三小节是上下句幅,有呼应的关系,而第三乐句与第四乐句也是上下句对应句幅,但却有不同,第三乐句开始有了节奏上的变化,变成了四小节,使得第四乐句也变成了四小节迎合了这种变化,从而再一次达到了平衡效果。

例 6、《一个姐妮生来面皮黄》,秋甸、高林益唱,乔凤岐记谱。

$\underline{0} \quad \underline{55} \underline{35} \underline{23} \mid \underline{23} \underline{23} \underline{23} \underline{1} \mid \underline{5} \quad \underline{32} \underline{13} \mid \underline{22} \quad \underline{1} \mid \underline{65} \quad \underline{0} \mid$   
 一个姐妮生来 面皮 黄, 同 桌么吃饭 脚擦 郎,

$\underline{3} \quad \underline{35} \underline{66} \mid \underline{6} \quad \underline{61} \underline{22} \mid \underline{21} \underline{65} \mid \underline{22272} \quad \underline{76} \mid \underline{51.} \quad \underline{7} \mid \underline{65} \quad \underline{0} \parallel$   
 顺 脚么擦郎 济 脚么擦郎 郎勿肯 握把搭把眼 泪 哭进 房。



$\underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{0} \mid \underline{3} \underline{5} \underline{6} \underline{6} \underline{6} \mid$   
 哭进 房 哭出 房, 拆 塌那 个 条板 打塌格只 床, 拿 格顶青纱  
 哭讲 房 哭出 房, 拆 塌那 个 条板 打塌格只 床, 拿 格顶古纱

$\underline{6} \underline{6} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{5} \underline{0} \mid \overset{1}{\underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{7} \underline{6}} \cdot \quad \underline{5} \mid \underline{7} \underline{6} \underline{5} \parallel$   
 帐子 扯 未 当 做 揩 台 布, 床 架 柱 劈 未 要 风 炉 生。  
 帐子 扯 未 粉 粉 碎,

$\overset{2}{\underline{3}} \underline{2} \underline{6} \underline{2} \underline{7} \underline{2} \underline{6} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \mid \overset{2}{\underline{4}} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \parallel$   
 哩十七十八姐妮 要啥格只断 命床。

该例是一首乐段与乐段对应的谱例。第一乐段共十一小节,第二乐段也是十一小节,前后平衡,到了最后为了达到更加安稳,在结束处又加了一个补充终止,这种乐段与乐段是一种整体平衡的对称写法。然而,我们再细细地分析该曲还可以进一步感觉到,在乐曲的A、B两个乐段的内部除了整个气势统一以外,另在节奏与调性、旋法上还产生了很多对比的因素,使乐曲增加了许多新意。

#### 四、排比旋法的对比统一关系

排比旋法是采用歌词写作中为了多方面地说明某一事物而常常采用的一种排比写法。在芦墟山歌中歌者为了达到渲染情绪的目的,常常把有些内容进行展开和合理安排,既照顾到整体的统一,又照顾到各个乐句、句逗之间的关系,使一句句曲调的进行既统一又有变化。

例7、《四个姑娘去踏车》,陆福宝唱,杨敬伟记谱。

$\underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{1} \cdot \quad \underline{2} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{1} \cdot \quad \underline{2} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{1} \cdot \quad \underline{1} \underline{2} \underline{2} \mid$   
 四条 罗裙 阴阳花, 四条 裤子 一样花, 四件 布衫 黑洋纱,

$\underline{5} \underline{5} \cdot \quad \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{2} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{1} \cdot \quad \underline{1} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{5} \underline{3} \cdot \quad \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{3} \underline{3} \mid$   
 头上 插朵 玫瑰花, 嘴里 衔朵 水 仙花, 脚踏 花来 手挑花,

$\underline{2} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{1} \cdot \quad \underline{1} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \underline{3} \underline{3} \mid \underline{5} \underline{3} \cdot \quad \underline{3} \underline{3} \cdot \quad \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \mid$   
 眼睛 看勒 别场化, 引线 戳勒 指招 花, 东北 角上 阵头 起,

$\underline{3\ 1\ 1\ 2\ 1\ 2}\ \underline{2}\ | \underline{2\ 3.}\ \underline{3\ 3.}\ \underline{2\ 3\ 1}\ | \underline{2.}\ \underline{3\ 3.}\ \underline{1\ 1\ 2\ 1}\ |$   
 西北角上雨麻花，踏杀这把断命车，来年种田福气足，

$\underline{5\ 3\ 3\ 3\ 3}\ \underline{2}\ | \underline{3\ 3}\ \underline{2\ 3\ 3\ 1}\ | \frac{5}{4}\ \underline{2\ 2.}\ \underline{2\ 2.}\ \underline{2\ 3\ 2\ 3\ 1}\ |$   
 东游来东村头，西游来西横头，南北村窠相对西横头，

$\frac{4}{4}\ \underline{5\ 3.}\ \underline{3\ 3.}\ \underline{2\ 3\ 3}\ \underline{3\ 1}\ | \underline{2\ 3\ 3}\ \underline{3\ 3.}\ \underline{3\ 3\ 3\ 3\ 3}\ |$   
 阿有这种二十岁郎君，甬河泥阿哥跑来帮吾堆

$\frac{6}{4}\ \underline{2\ 3\ 3}\ \underline{3\ 2\ 1.}\ \underline{6\ 1\ 6\ 5}\ ||$   
 讨把车进去啊，

上例是一首采用排比旋法形成对比统一的精彩典范。唱词一共十六句用排比写法而成，再配上用排比旋法形成对比统一的曲调令人感叹不已。这么长的唱词，曲调竟会安排得如此贴切，一口气唱下来不觉得腻。内中不论是调性、节奏还是情绪、风格贯穿到底，既增强了音乐活泼、风趣的抒咏性，又丰富了表现力，全曲既统一又有变化，若是出之天工巧匠之手，作为后人，真为民间音乐的高超艺术而叫绝。



## 典型旋法形态手法

芦墟山歌是江南吴语地区的骄傲，其历史悠久而代代相传至今，得到过无数有志音乐人士的关注和悉心研究，并在传承和发展上取得了可喜的成果。研究是为了进一步发展，本人今对吴歌的典型旋法形态作一粗浅分析，以供为一起发展芦墟山歌的同仁们参考。

### 一、级进上行呈正拱型的旋法形态典型

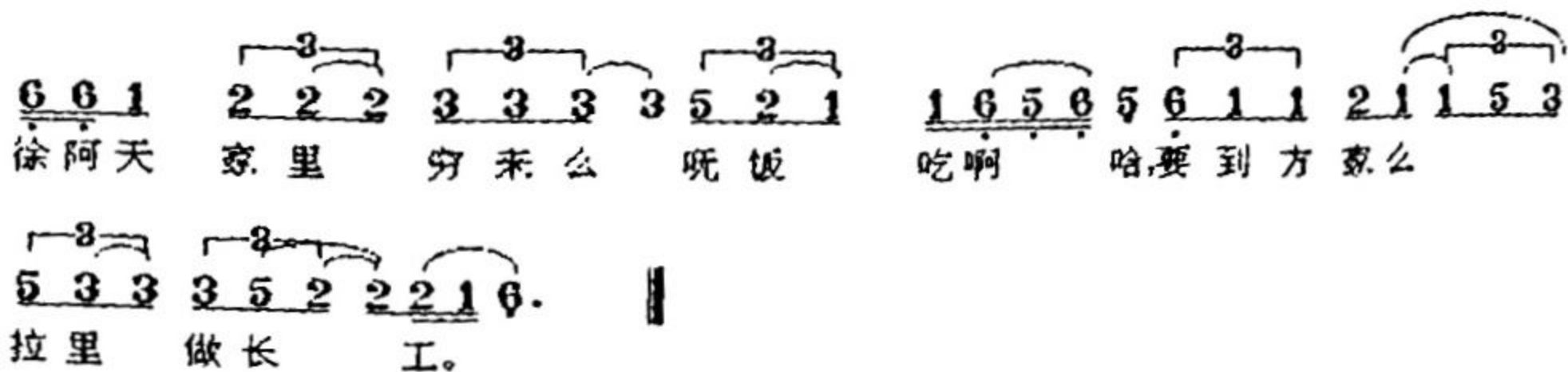
所谓正拱形，就是旋律音从低音逐步级进（跳进）上行至最高音，然后再级进（跳进）下行至最低音，呈“∩”状态。

在芦墟山歌中有一种“滴落声”调也叫“呜哎嗨响山歌”，就是采用级进上行的旋法。如抒咏型的长篇叙事性山歌中的滴落声调《五姑娘》中的一段唱：

例 1、滴落声调《五姑娘》，顾友珍唱，马骧记谱。

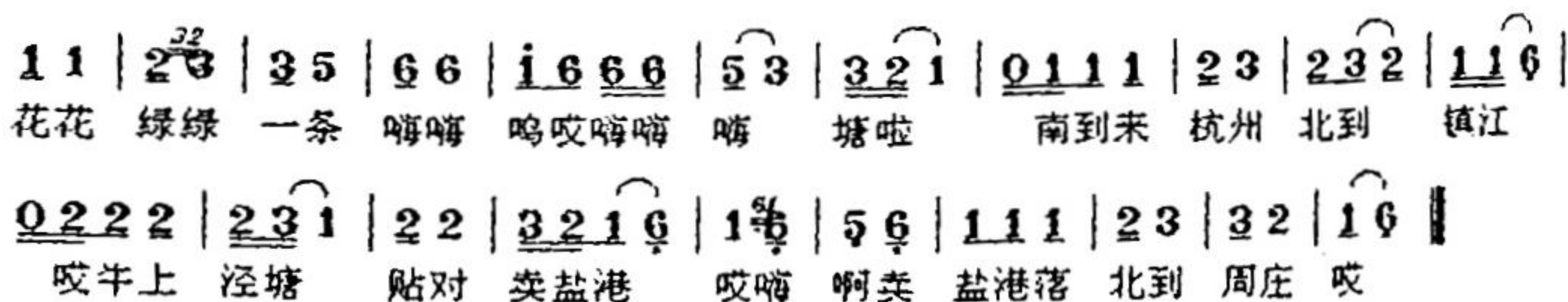
$\text{#} \quad \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{2}}$   
 正月梅花 么是新春 哎 嗨嗨 哎哎 嗨嗨 年

$\overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{1}} \overset{2}{\text{0}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{3}} \overset{2}{\text{5}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{2}} \overset{2}{\text{1}} \overset{2}{\text{6}} \overset{2}{\text{0}}$   
 啊， 姚岸呀 东浜 出了徐阿 天。



以上曲调共有五个乐句，每个乐句的旋律线条都是级进和小跳（偶尔也有五度大跳）向上拱起，然后级进下落，形成正拱型旋法形态结构。这种旋法的特点是，旋律线条起伏有致，情绪相对比较舒展上扬而抒情达意。类似这种起伏较大的正拱型旋法特点的曲调，在芦墟山歌中具有典型性。

例 2、《花花绿绿一条塘》，顾富源唱，顾鼎新、孙克秀记谱，张舫澜整理。



显然，此歌的旋律线条也是连续的正拱型结构，所不同的是在一个大起伏之后连接着几个小拱型，这无疑对旋律的委婉、起伏增添了动人的形态。在调式上也有别于上曲，前曲是羽调式，后曲是宫调式，加上较规整、明朗的节奏型，使人听了轻松自如而赏心悦目。

当然，芦墟山歌中用大跳作为旋律线条的起伏也屡屡皆是，但表现的情绪就大所不同了。因此，我们可以再作深入细致的研究。

## 二、级进下行呈反拱型的旋法形态典型

所谓反拱型,是正拱型的反向处理,即呈“U”状态,也有称之为“倒影”的。由于芦墟山歌的旋律具有刚柔相济和秀丽清新的特点,但有时也用来渲泄对封建礼教的压迫以及渴望自由爱情的悲剧和生活的凄惨,为此,山歌中往往用级进下行呈现反拱型的形态结构去表现。

例3、《五姑娘》第二章《结识私情》的一段唱腔。

0.  $\underline{1}$  |  $\underline{6} \underline{1}$ . |  $\overset{2}{2} \overset{3}{3} 0$  |  $\frac{3}{4}$   $\underline{3} \underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{3}$  2 |  $\frac{2}{4}$   $\underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{2} 0$  |  $\frac{1}{4}$   $\underline{1}$  |  
 啊 千针 绣, 万针呢 啊 那 绣 双 花 鞋 么 呢

$\frac{3}{4}$   $\underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6}$  6 |  $\frac{2}{4}$   $\underline{1} \underline{1}$ .  $\underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{6}$   $\underline{6} \underline{1} \underline{6}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{5}$ .  $\underline{6}$  |  
 簇崭新 呢 啊 阿天 穿了花鞋 嘻嘻笑 哎 那

$\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} 0$  |  $\underline{2} \underline{3} \underline{3}$   $\underline{5} \underline{3}$  |  $\underline{2} \underline{1} \underline{6}$ . ||  
 正好合脚么 勿差半 毫 分。

该曲开头至第二小节,旋律线条便是一个反拱型形态,经过一个长句平稳进行以后,在“嘻嘻笑”处又接着一个反拱型。这种级进下行的反拱型旋法,充分展示了男女私下深深相恋的动人情景。因此,用级进型的反拱型旋法去表现细腻的真情流露有独到之处。象类似这种形态的结构,在芦墟山歌中还能列举许多。另外,除了级进型的正反拱型以外,表现凄惨深沉和倾诉感情的山歌也有不少。

例4、《长工苦》,陆阿妹唱,张仲樵记谱,张舫澜记词。

$\frac{2}{2}$ . |  $\underline{2} \underline{3} \underline{2}$  |  $\underline{1} \underline{6}$ . |  $\underline{2} \underline{2}$ . |  $\frac{3}{8}$   $\underline{3} \underline{2} \underline{1}$  |  $\underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{1}$  |  $\underline{6} \underline{5} \underline{0} \underline{6}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} 0$  |  
 上工 十三格 来, 小小 包裹 拎一个 呢啊 那 包裹里向么

$\frac{1}{4}$   $\underline{1}$ .  $\underline{2}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{3} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1}$  |  $\underline{2} \underline{3} \underline{2}$  |  $\underline{1} \underline{6}$ . ||  
 全 是 千吊 么百补 破衣格 衫。

曲调从开始到第八小节，连续经过了两次级进式的反拱型形态，然后接着以级进音转下落为结束。通过以上处理，山歌充分唱出了长工凄苦贫穷的生活。

### 三、级进或以某音为临时主音的旋法形态典型

在芦墟山歌中，用级进或以某音为临时主音作延伸发展的旋法形态也屡见不鲜，这种旋法进行相对比较平稳，有时为了歌唱者情绪的需要，作为经过句的也是常事。

例 5、急口歌《死熬郎》，赵永明唱，杨敬伟记谱。

$\underline{5}$ $\underline{5}$ .	$5$   $\underline{3}$ $\underline{5}$ .	$5$   $\underline{5}$ $\underline{3}$ .	$\underline{2}$ $\underline{3}$ .	$\underline{2}$ $\underline{3}$ .	$3$
正月	郎 是 新	年， 大 红	肚 兜	盖 胸	前，
$\frac{3}{4}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ .	$\underline{2}$ $\underline{2}$ .	$\underline{2}$ $\underline{2}$ .	$\frac{2}{4}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$	$\frac{3}{4}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ .	$\underline{1}$ $\underline{2}$ .
身 穿	肉 白	对 衫	花 俏 袖	袖 上	有 绣 锦
$\underline{5}$ $\underline{3}$ .	$\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$	$\frac{2}{4}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ .	$\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$	$\frac{3}{4}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$ .	$\underline{3}$ $\underline{3}$ .
明 玉	搭 白 褂	百 褂	甩 背 心，	甘 蔗 头 赛 过	相 对
$\frac{2}{4}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ .	$\underline{3}$ $\underline{3}$ .	$\underline{2}$ $\underline{2}$ .	$\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$	$\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{0}$ .	$\underline{6}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$   $\underline{5}$ $\underline{0}$ $\underline{1}$
一 寸	三 分	格 只	红 菱 么 裹 小 脚 让		亲
$\underline{1}$ $\underline{1}$ $\underline{1}$ $\underline{1}$ .	$\underline{1}$ $\underline{0}$   $\underline{1}$ $\underline{1}$ .	$\underline{2}$ $\underline{2}$ .	$\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$	$\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$	$\underline{1}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$   $\underline{6}$ -
格 条 大 红	么 裤 子	相 对	细 丝 百 褂	藕 丝	裙 哎。

这是一首典型的级进和以某音为临时主音的旋法形态的山歌。从谱面上不难看出，前第一、第二小节是以徵音“5”为临时主音；第三、第四小节则是以角音“3”为临时主音；第五至第七小节又以商音“2”为临时主音，可见这种旋法形态十分富有特点，在芦墟山歌中带有普遍性，对我们今后的旋律写作具有借鉴意义。

### 四、正反拱型相间的旋法形态典型

在不少芦墟山歌中，用正反拱型相间的旋法形态形成的

曲调也具典型性，这种形态一般表现感情波折较大或情绪较激烈的为多见。

例 6、《耕田山歌》，李学灿唱，陈纪生记谱。

$\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1} \quad \overset{\sim}{6} 0 \quad \overset{\sim}{1} 2 \overset{\sim}{3} \cdot \quad \overset{\sim}{5} 3 2 1 \quad - 1 2 \overset{\sim}{3} \cdot \quad 2 \quad | \quad 3 2 3 2 1 2 \overset{\sim}{1} \quad | \quad 1 \quad 1 2 \quad 3 2 3 5 \quad 3 2 \quad |$   
 六月 哦 旱天罗 似火哦 烧罗， 田里哦  
 $\overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \quad 1 \cdot \quad 2 \quad | \quad 3 1 2 1 \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \quad | \quad \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} 1 \quad \overset{\sim}{6} 1 1 \quad | \quad 2 \quad 3 5 \quad 3 2 1 2 \quad \overset{\sim}{6} 0 1 2 \quad |$   
 禾苗罗 半枯焦。 农民 心里 嗨 似汤  
 $\overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \quad 1 \quad - \quad | \quad 1 2 3 5 3 2 1 \overset{\sim}{6} \cdot \quad \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \quad | \quad \# \quad 1 0 1 2 2 3 2 1 \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{6} \cdot \quad \overset{\sim}{6} \quad ||$   
 罗 煮哦， 王孙罗 公子 哦 嗨把扇罗 摇罗。

上曲的歌词内容是反映了农田遭受旱灾后，农民心急如焚的情景。经仔细分析，整个曲调正是运用了正反拱型相间的旋法，起到了独特的艺术效果。

例 7、《摇到桥来唱到桥》，朱大坤唱，徐文初、张嘉贞搜集整理。

$\overset{\sim}{6} \quad \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{6} \quad | \quad 3 \quad \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \quad | \quad \frac{3}{4} \quad \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \quad 2 \quad | \quad \frac{2}{4} \quad \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{6} \cdot \quad |$   
 摇到桥来 唱到桥， 桥面郎格阿 姐 勒 摇面条。  
 $\overset{\sim}{6} \quad \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{6} \quad | \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{6} \quad | \quad \overset{\sim}{5} \quad \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \cdot \quad | \quad \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{6} \quad ||$   
 郎看姐来 船碰桥，姐看郎来 断面条。

该曲调是一首情歌，风格诙谐风趣，情绪婉转起伏并朗朗上口，使得正反拱型相同的旋法形态在这首曲调中相得益彰。

以上列举了四种关于芦墟山歌的典型旋法形态，并作了简要的分析说明。对于芦墟山歌的旋法形态还可列举许多，但由于手上的资料有限，还有待和各位爱好芦墟山歌的音乐

朋友们一起努力和研究，相信必会取得更大成果。最后值得提出的是：这些乡韵浓郁、艺术感染力很强的原始山歌，其实并未经过作曲家的修饰和加工，但却如天工巧匠，创造得竟如此完美而不可思议，真使世人无不为之惊叹而感慨万分。





## 高潮处理剖析

首先,我们要知道什么是高潮?在音乐的发展中,情绪的不断增长而达到全曲最高点,称为高潮。高潮是全曲情绪最集中、最紧张、最扣人心弦的地方。高潮对曲调的整个内容表现影响很大,常常会起到画龙点睛的作用。在民歌中由于歌者的感情变化状态很多,所以高潮的表现手法也很多。对于芦墟山歌来说也是如此,只是它们有的有高潮,而有的只有高点而没有高潮。

### 一、关于音域与高潮的剖析

音域是指在曲调中从低到高所用的乐音区域。应该说,音域与高潮之间有着一定的内在联系。从芦墟山歌的不少谱例中进行剖析后发现,音域一般在十度以内,偶尔有超过十一度以上的。这对于来自民间的芦墟山歌来说,它同位于平原水乡、小桥流水和以耕为食的地域有着密切的关连,它不同于北方山区、高原高亢、激昂的民歌。另一方面,音域窄能方便口头传唱。因此,分析芦墟山歌的高潮不能离开以上关于音域方面的情况,下面请看芦墟山歌中最具代表性的“呜哎嗨嗨响山歌”一例:

例 1、《花花绿绿一条塘》，顾富源唱，顾新、孙克秀记谱，张舫澜整理。

$1\ 1\ | \overset{2\#}{2}\overset{3\#}{3}\ | 3\ 5\ | 6\ 6\ | \dot{1}\ 6\ 6\ 6\ | \overset{\frown}{5}\ 3\ | \overset{\frown}{3}\ 2\ 1\ | \underline{0}\ 1\ 1\ 1\ | 2\ 3\ | \overset{\frown}{2}\ 3\ 2\ | \overset{\frown}{1}\ 1\ 6\ |$   
 花花 绿绿 一条 嗨嗨 嗨嗨嗨嗨 嗨 塘啦 南到禾 杭州 北到 镇江  
 $\underline{0}\ 2\ 2\ 2\ | \underline{2}\ 3\ 1\ | 2\ 2\ | \overset{\frown}{3}\ 2\ 1\ 6\ | 1\overset{\#}{6}\ | 5\ 6\ | 1\ 1\ 1\ | 2\ 3\ | 3\ 2\ | \overset{\frown}{1}\ 6\ |$   
 哎牛上 泾塘 贴对 卖盐港 哎嗨 啊卖 盐港落 北到 周庄 哎

从谱面上看，全曲音域共十一度，曲首开始从“1”逐渐级进至第三小节强位拍到达“ $\dot{1}$ ”形成紧张度，接着又级进下行，显然，这是一首音域较窄的“抑扬格”曲调，它只有高点而没有明显的高潮。另外，从上例也可看到，用衬词来进入高点也是芦墟山歌典型的一个特点。

## 二、关于音程与高潮的剖析

用音程的跳进是造成曲调高潮的重要手段之一。一般情况下，在进入高潮之前，音程作三度以上的跳进，或作音程的模进都会进入高潮，而且会表现出各不相同的艺术效果。从现记录的芦墟山歌乐谱中，虽然用音程跳动的特点不是很突出，但还是能寻找出一些例子来说明这一问题的。

例 2、《姚岸村出了个徐阿天》，沈三宝唱，石林等记谱。

$5\ \underline{5\ 5}\ \underline{6\ 6}\ | \underline{6\ 6}\ \dot{1}\ 6\ 5\ \overset{\frown}{\quad} | 5\ -\ | \dot{1}\ \underline{6\ 5}\ \underline{6\ 6}\ | \underline{6\ 6}\ \underline{6\ 6}\ \dot{1}\ 6\ | \overset{\frown}{5\ 3}\ 2\ .\ |$   
 正 月里梅花 是新年哪啊， 姚 岸村东浜 出了位徐阿 天 啊。  
 $\underline{5\ 5}\ \underline{6\ 6}\ | \underline{6\ 6}\ \dot{1}\ \dot{1}\ | \overset{\frown}{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ 6\ 5}\ \overset{\frown}{\quad} | 5\ .\ \underline{5\ 6}\ | \overset{\frown}{\dot{1}\ \dot{1}\ \dot{1}\ 6}\ | \underline{5\ 5}\ \underline{6\ 6}\ \underline{6\ 6}\ \underline{6\ 6}\ |$   
 徐天哥哥 家里穷来 无饭吃啊， 要到 杨家浜里 杨金元无拉 屋里  
 $\underline{5\ 6}\ \overset{\frown}{5\ 3}\ \overset{\frown}{2}\ | 2\ -\ ||$   
 去做长 年。

上例是用“ $\dot{1}$ ”作为高点进行多次反复，形成情绪上的一种高潮，这也是芦墟山歌颇有特点的一种情态。

## 例3、《芦墟风情山歌》，陆阿妹唱，张舫澜记谱。

$\dot{1}\dot{1}2 \mid 332 \mid 332 \mid \dot{1}\dot{2}\dot{1}\dot{6} \mid \underline{\underline{653}} \mid 2. \quad \underline{\underline{1\dot{6}}} \mid \underline{\underline{2312}} \mid \underline{\underline{532}} \mid \underline{\underline{132}} \mid$   
 芦墟 西栅 一条格 嗚 哎 嗨 嗨 桥 哎, 东 芦 村里 去烧  
 $\underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{2312}} \mid \underline{\underline{322}} \mid \underline{\underline{1321}} \mid \underline{\underline{6-}} \mid \underline{\underline{1233}} \mid \underline{\underline{2313}} \mid \underline{\underline{216}} \underline{\underline{16}} \mid \underline{\underline{5-}} \parallel$   
 窑, 窑 墩 头贴对 泗州 寺, 泗州寺 贴 对 小 丰 桥。

该例第四小节的两个高音之前是在前面的“2”与“1”作七度音程的大跳后获得的，这便是用音程作大跳进入高点或高潮的例子，且也是用衬词来渲染气氛的，显得十分有特点。

## 三、关于旋律线与高潮的剖析

旋律线是与语言及人的呼吸长短相适应的，是乐音的长短和音程、节奏的结合进行才构成了旋律的旋法线条。有时通过旋律线有层次地展开，如连续的上行而形成紧张度到达高潮，然后旋律又进行了收束得到平息而减低了紧张度，以造成异峰突起之感来形成高潮的效果。

## 例4、落秧歌《五姑娘》，陆洪奎、赵永明唱，张舫澜记谱。

前略

$22 - 3 \mid 21 - 2 \mid 76 - - \mid \dot{1}665 \mid \underline{\underline{555}} \underline{\underline{5355}} \underline{\underline{3}} \mid$   
 尼 哎 又 哦 又 哎 嗨 嗨 徐 天 哥 啊 家 里 向 未

$\underline{\underline{321}} \underline{\underline{166}} \quad 1 \underline{\underline{11}}. \mid \underline{\underline{650}} \underline{\underline{111}}. \quad \underline{\underline{23}} \mid \underline{\underline{3}} \underline{\underline{232}} - - \mid$   
 无 饭 吃 呀 罗 罗 未 央 罗 呀 呵 呵 利 哎

$\underline{\underline{1253}} - \mid 3. \quad \underline{\underline{33211}} \mid \underline{\underline{1611}} \quad \underline{\underline{211}} \mid \underline{\underline{66}} - - \mid$   
 又 哦 呵 呵 呵 利 罗 那 哟 到 方 家 里 哎

$\underline{\underline{66.}} \quad \underline{\underline{353}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{553}} \quad 2 \mid \underline{\underline{22.}} \quad \underline{\underline{22.}} \quad \underline{\underline{2223}} \mid \underline{\underline{311}} - \underline{\underline{13}} \mid$   
 嗨 嗨 浜 里 呀 杨 金 无 拉 搭 去 做 长 年 哎

$\underline{\underline{265.}} \quad \underline{\underline{655.}} \quad \parallel$   
 呵 郎 未

从该例来分析，应该说与上所阐述的情况十分吻合。第一乐句是一个长节奏向上级进到达高点，然后用短节奏级进向低音收束，形成了一个大起大伏的旋律曲线，到了第三乐句时，又用长节奏跳进八度到达高点，接着不是很快向低音进行收束，而是用长、短节奏逐步级进地向低音过渡转化，使得旋律线一次又一次地造成起伏，使听者倍受感动，艺术感染力很强。

经过以上举例分析，虽然对于芦墟山歌的真正高潮无例能进行充分论证，但对于形成高潮的特点和多种形式得到了详尽的分析和说明。除此以外，关于高潮的形成还不仅仅是这些，还有些是多种表现因素进行混合使用来形成高潮的，在这里就不再列举了。



一个媳妇三天没吃饭

## 声韵风格个性

我们讲芦墟山歌的“声韵”，是与它悠久的历史沉淀所分不开的。山歌是从群众劳动生活中产生，又经过世代相传，它有着强烈的个性风格和浓郁的地方特色。而这里所说的“声韵”，正是山歌的一种旋律基础，它的基本腔调与本地区的声韵旋法是不能分开的，并且已经得到完善和肯定，要想在短时间去改变也是不可能的。

一般山歌的“声韵”是用词配曲调，或用“腔”进行配新词两种方法。“腔”一类的曲调是以腔从词，老腔新唱，即按歌词的实际情况选取一种基本腔调来进行歌唱，歌词的长短格式与曲调的腔调也随之伸缩。还有是“曲”一类的曲调，即以词配歌，老曲新唱。也就是说，以词配旧曲，要求词与曲在思想感情、情绪、语气、语势上求得一致。

### 一、关于声韵的地方腔调

芦墟山歌作为吴语地区的一种民歌体裁，除了它的地方特色以外，一般来说，“腔”一类的曲调比较悠扬、高亢、风格爽朗，在唱法上讲究声气、甩腔，即脱口而出，开门见山。如“呜哎嗨山歌”、或叫“响山歌”、“滴落山歌”、“埭头歌”等都是

属于这种类型。

例 1、呜哎嗨山歌《十房媳妇》，张舫澜唱，张仲樵记谱。

6 <sup>̣</sup> 1̣.	2̣ 3̣.	3̣ 5̣ 6̣ 6̣	1̣ <sup>̣</sup> 6̣ 5̣	3̣ 2̣ 3̣ 1̣	3/4 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 2̣ 0
西山	毛竹	竹叶嗨嗨	呜哎嗨	哥，	第一房 媳 妇 么
2/4 5̣ <sup>̣</sup> 3̣.	2̣ 3̣ 2̣	1̣ <sup>̣</sup> 6̣.	6̣ 1̣.	2̣ 3̣.	3/8 3̣ 2̣ 3̣ 1̣   2/4 6̣ 1̣. 5̣ <sup>̣</sup>
讨来	象 观	音，	同堂	吃饭	咪咪笑 哪，
2̣ 2̣ 3̣ 3̣ 2̣	6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣	5̣ 3̣ 5̣ 2̣	3/4 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ <sup>̣</sup> 6̣.		
讲起张来么	好象枕头边	拉 只	小 胡 琴。		

从上例来看，这首典型的“呜哎嗨响山歌”在芦墟山歌中有好多种，它们的曲调基本相同，只是所配的歌词不一样。显然，它是属于“腔”一类的曲调。即以腔从词，老腔新唱，其主要表现就是有符合本地区的声韵习惯。如该例开始从低音“6”起音，然后级进到达高音“1”，之间的音程竟相距了十度，然后再级进回到“1”，正是因为有这么一种特殊性，才与本地区群众的欣赏习惯相吻合，形成了悠扬、高亢、舒展的特色腔调，即“声韵感”的独特个性。另外在曲调中还出现如“3 2 3 1”、“1<sup>̣</sup> 6̣.”、“6̣ 1̣. 5̣<sup>̣</sup>”、“5̣ 3̣ 5̣ 2̣”和“1̣<sup>̣</sup> 6̣.”五处这种按语势的需要所安排的小巧玲珑的拖腔旋法，十分有特点。即使有时出现如第一乐句这样大一点的拖腔，也都是用衬词作了填补。总体曲调的地方特色鲜明，旋律十分优美、动听。

## 二、关于声韵的曲调线

声韵的曲调线是与所表现的具体内容、思想感情的变化相关联的。对于音高的变化而形成上、下起伏的线条，则称为“曲调线”。曲调线和节奏是组成曲调进行的两个基本因素，曲调线的起伏必须与词句的声调要一致。而歌词语言的腔调、声

音的高低、语势的轻重和声调的抑扬顿挫所形成的韵律,就是曲调线的自然基础。

例 2、急口歌《死熬郎》,赵永明唱,杨敬伟记谱。

<u>5</u> <u>5</u> .	5	<u>3</u> <u>5</u> .	5	<u>5</u> <u>3</u> .	<u>2</u> <u>3</u> .	<u>2</u> <u>3</u> .	3												
正月	郎	是	新	年,	大	红	肚	兜	盖	脚	前,								
$\frac{3}{4}$ <u>3</u> <u>3</u> .	<u>2</u> <u>2</u> .	<u>2</u> <u>2</u> .		$\frac{2}{4}$ <u>3</u> — <u>3</u> <u>2</u> <u>2</u>	$\frac{3}{4}$ <u>2</u> <u>3</u> .	<u>1</u> <u>2</u> .	2												
身	穿	肉	白	对	衫	花	俏	袖	袖	上	有	绣	锦						
<u>5</u> <u>3</u> .	3	3	2	2		$\frac{2}{4}$ <u>2</u> <u>3</u> .	<u>2</u> <u>3</u> <u>1</u>		$\frac{3}{4}$ <u>2</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>2</u> .	<u>3</u> <u>3</u> .									
明	玉	搭	白	褂	百	褂	甩	背	心,	甘	蔗	头	赛	过	相	对			
$\frac{2}{4}$ <u>3</u> <u>3</u> .	<u>3</u> <u>3</u> .		<u>2</u> <u>2</u> .	<u>2</u> <u>2</u> <u>3</u>		3	3	2	1	6.		6	1	6		5	0	1	
一	寸	三	分	格	只	红	菱	么	裹	小	脚	让	奈						
<u>1</u> <u>1</u> <u>1</u> <u>1</u> .	<u>1</u> <u>0</u>		<u>1</u> <u>1</u> .	<u>2</u> <u>2</u> .		<u>2</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>3</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>2</u>		<u>1</u> <u>1</u> <u>6</u>		6	-							
格	条	大	红	么	裤	子	相	对	细	丝	百	褂	藕	丝	裙	哎。			

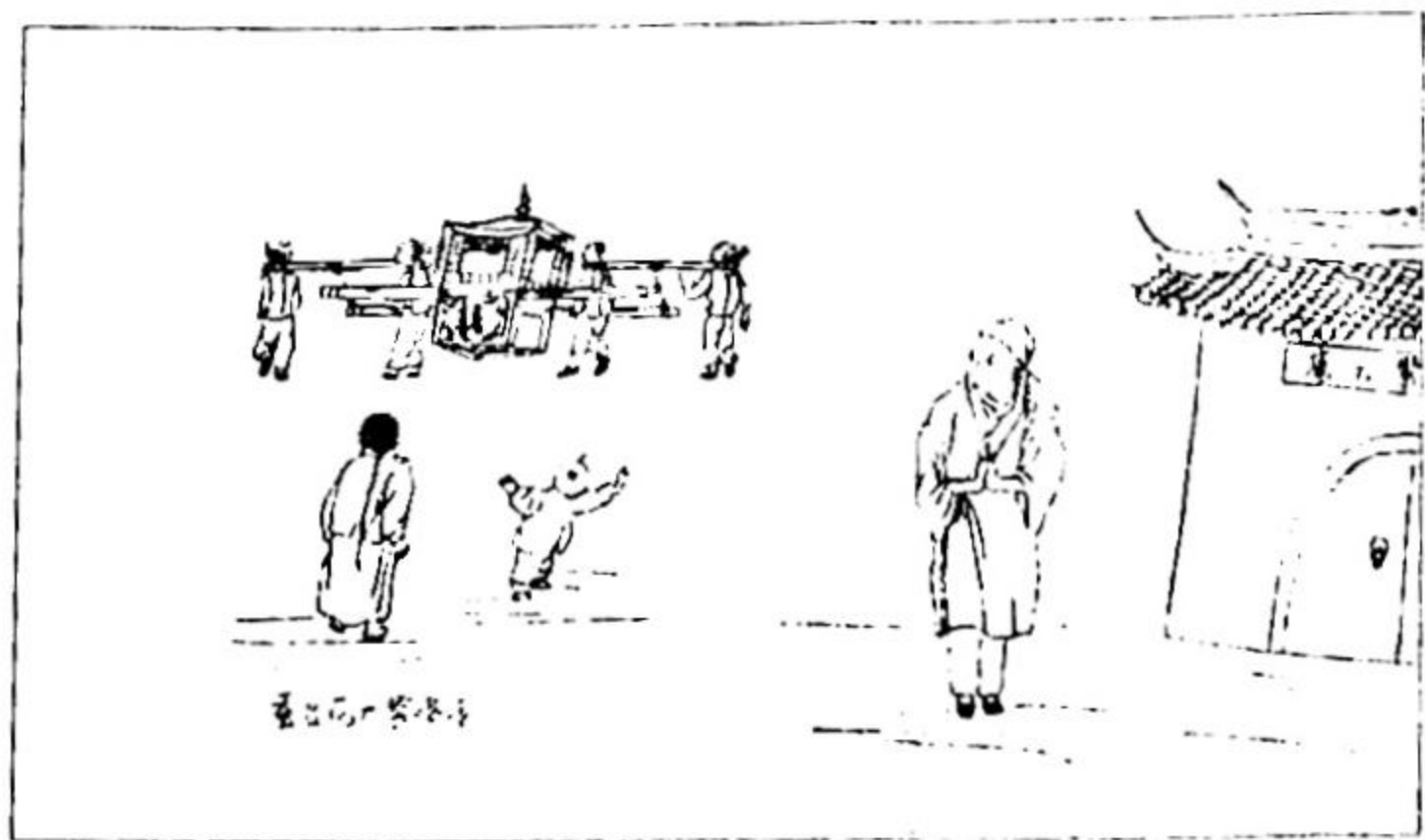
以上是按字行腔,按节成段的一个例子。从曲调谱面上可以看出,歌词长短不一,旋律声韵的曲调是按歌词的长短才使腔调随之伸缩的。

急口歌《死熬郎》又称《急急鼓》,是芦墟山歌的基本曲调之一。它的句式十分自由,如二字、三字、五字、十字,甚至更多字形成句子,自由组合成几十行。曲调节奏很急,如擂鼓一样,速度象快板,句句相接,节节相连,一气唱成,有的中间还加韵白和说板。这是一首典型的以词配曲的范例,整首曲调变化灵活多样。

现在我们来仔细分析一下它的结构情况:该曲的前两句唱词是六七个字,第三句变成了九个字,以后更是长短不一,与曲调的结合却十分贴切吻合。由于词的因素,除了叙述的内容具有风趣、雅致的特点外,在曲调中用“xx. xx.”

作为核心节奏始终贯穿全曲,旋法上大都用同音反复和上、下级进的方式进行,无大的音程跳动。这种反复交替的巧妙结合,产生了兴高彩烈的腔调效果。另外,在曲调的第十三至十五小节和结尾处,都安排了两个小拖腔,以与前面的短节奏造成对比而妙趣横生。所以,“曲”一类的山歌,旋律婉转,长于叙述,风格雅致细腻,讲究曲韵,大多由歌手任意即兴发挥,节奏富于变化,动感很强。

以上两类山歌,大都以五声音阶为主,都擅长叙述,但两类的山歌在风格上还是有区别的。“腔”类正如前所述,偏重于以腔从词,老腔新唱;“曲”类则是偏重于以词配旧曲为多见,并都已形成各自的流派。我们现在研究它,一方面是为了对芦墟山歌的歌种作进一步的了解,另一方面则是为了对芦墟山歌的音乐语言作深入的探索,真正的目的还是为了研究如何进一步推陈出新。正如一首民歌所唱的那样:“唱歌不是人发癫,而是前朝老人传,一人传三三传九,河水淘沙渐渐深”。所以,我们期望芦墟山歌能不断创新发展,重放异彩。





## 音调特点探析

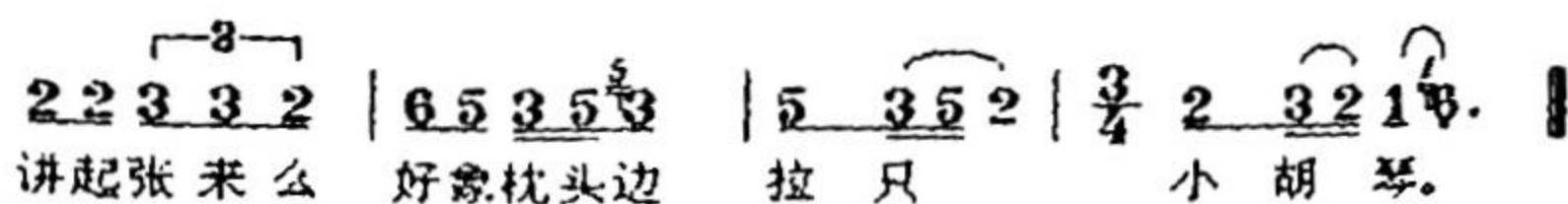
芦墟山歌,它是民间音乐中的一朵奇葩,在具有相当悠久历史的过程中,经过代代民间艺人的传唱才形成如今的雏形。现在我们对芦墟山歌音调进行研究,目的在于能作进一步的了解,以为今后促进民间音乐的研究与发展,丰富创作手法起到一定的积极作用。

原始芦墟山歌的旋律有江南风格的韵味,委婉动听、清新优美。曲调以五声音阶为主,长短不一,一般以抒情叙事为多,有的是反映古代历史上有名的人物及其他的事情;有的是民间喜闻乐见的爱情故事;还有的是诉说劳动人民苦难生活的等等。

### 一、芦墟山歌的旋法特点

先看下例。例1、芦墟响山歌《十房媳妇》(以下简称《十》),张舫澜唱,张仲樵记谱。

$\frac{6}{4}$ 1.   $\frac{2}{4}$ 3.   $\frac{5}{4}$ 3 5 6 6   $\frac{1}{4}$ 6 5   $\frac{3}{4}$ 2 2 2   $\frac{3}{4}$ 3 2 2 0
西山 毛竹 竹叶啾啾 鸣哎 啾 啾, 第一房 媳 妇 么
$\frac{2}{4}$ 5 3.   2 3 2   $\frac{1}{4}$ 6.   $\frac{6}{4}$ 1. 2 3.   $\frac{3}{8}$ 3 2 3 1   $\frac{2}{4}$ 6 1. 5
讨来 象 观 音, 同堂 吃饭 咪咪 笑 哪,



不难看出,《十房媳妇》一歌总共十五小节,其中旋律几乎全部是1—3度音程的级进进行,因此十分抒情动人。另外,还存在以下二个特点:

(1)该曲共是四个乐句,第一乐句为五个小节,第二、第三乐句都是三个小节,而第四乐句又是四个小节。因此,乐句的长度不等是它旋法处理上的第一个特点。

(2)该曲四个乐句的旋法处理,均为级进上行向上拱起,然后又级进下行低落,从而在旋法处理上形成了一起一伏,很便于情绪的表达,听众也觉得亲切感人,这是第二个特点。

## 二、芦墟山歌的节奏特点

节奏是组成旋律的重要因素之一。通过对芦墟山歌的学习分析发现,由于这些山歌都是劳动人民传唱下来的,节奏比较自由而没有规律。正因如此,倒显得富有变化和有特点,有些竟是巧夺天工的佳作。下面请看二例:

例2、呜哎嗨嗨山歌《蜀泥问答》,陆阿妹唱,张舫澜搜集。

$\overset{\text{0}}{\text{0}} \overset{\text{1 6}}{\text{1 6}} \mid \overset{\text{1 6 1}}{\text{1 6 1}} \quad \overset{\text{1}}{\text{1}} \mid \overset{\text{2 3}}{\text{2 3}} \quad \overset{\text{0 5}}{\text{0 5}} \mid \frac{3}{4} \overset{\text{3 5 6 6}}{\text{3 5 6 6}} \mid \overset{\text{1 6}}{\text{1 6}} \quad \overset{\text{6 5 3}}{\text{6 5 3}} \mid$   
 哎呀 唔唔唱 个 山歌 哎 来问嗨嗨 嗨哎 嗨嗨 嗨

$\frac{2}{4} \overset{\text{3 2 1}}{\text{3 2 1}} \quad \overset{\text{2 6}}{\text{2 6}} \mid \overset{\text{2 3 2 2 0}}{\text{2 3 2 2 0}} \mid \overset{\text{1 2 2 2 2 2}}{\text{1 2 2 2 2 2}} \mid \frac{3}{8} \overset{\text{2 3 2 2}}{\text{2 3 2 2}} \mid \frac{2}{4} \overset{\text{2 1}}{\text{2 1}} \mid$   
 声 格么 晓得么 啊表 葛 荡里有 几人 呀 几人

$\overset{\text{2}}{\text{2}} \overset{\text{3 2 2}}{\text{3 2 2}} \mid \overset{\text{6 6 6 6}}{\text{6 6 6 6}} \mid \overset{\text{6 1}}{\text{6 1}} \quad \overset{\text{2 2 2}}{\text{2 2 2}} \mid \overset{\text{2 1}}{\text{2 1}} \mid \overset{\text{2 2 3 3 3}}{\text{2 2 3 3 3}} \mid \overset{\text{3 2}}{\text{3 2}} \mid$   
 水 头 格 深格么那 晓得 表 荡里 南滩 几条浜兜么 几只

$\overset{\text{6 5}}{\text{6 5}} \quad \overset{\text{6 6 6}}{\text{6 6 6}} \mid \overset{\text{6 6 1}}{\text{6 6 1}} \mid \overset{\text{2 2 3 3 2}}{\text{2 2 3 3 2}} \mid \overset{\text{3 2}}{\text{3 2}} \quad \overset{\text{3 2}}{\text{3 2}} \mid \frac{3}{8} \overset{\text{2 3 2}}{\text{2 3 2}} \mid \frac{2}{4} \overset{\text{1 0}}{\text{1 0}} \mid$   
 湾, 格么那 晓得么 我侬格条港 向南 一直 到嘉格 兴。



手法。

从以上谱面可以看出，这是一首散拍子的歌曲，因此，用分析的眼光来看，还可以列出以下几个特点：

1、长短节奏的交替可以造成情绪力度上的一张一弛，使听众在心理上达到平衡。

2、从短节奏到长节奏的交替，既造成旋律有停顿和分割，又促进旋律的向前发展，从而形成连绵不断的感觉。

3、从短节奏的概念上来说，则是动摇的，而长节奏则又是稳定的，所以它还具备了动静相间的特点，于是，为感情的抒发创造了条件。

4、在旋律中加入切分节奏、各种节拍交替出现形成变化拍子，使节奏强位拍的位置产生了变化。

### 三、芦墟山歌的调式特点

民间音乐中的山歌，调式的种类是十分多样的，表现力又极为丰富，有着很重要的地位。而这些调式，实际上和旋律的内在节奏是紧密相关的。同样，芦墟山歌也是如此。

从以上几例以及其它一些谱例中可以发现，民族五声音阶的宫、羽调式在芦墟山歌中占主导地位，当然，另外还有徵调式等。经分析，认为具备以下几个特点：

1、宫调式，一般具有大调的特性，色彩趋于明朗，而大调的形成取决于主音上方的三音构成的大三度。如歌曲《五姑娘》是五声音阶构成的宫调式，它的排列是：

大三度

┌───┐  
1 2 3 5 6

主音起音向上级进后出现了大三度，从而确立了宫调式，所要注意的是：

(一) 主音“1”接连出现，并在其中起主导地位；(二) 在第三乐句属方向的离调，丰富了调性的色彩变化，

为曲调增添了新鲜感,为乐思的发展提供了条件。有趣的是,经过“一番周折”以后,又巧妙地回到了主音——宫调式,即从稳定音出发到不稳定音,然后再解决到稳定音。因此,这种方法很值得我们借鉴。

2、羽调式,它具有小调的特性,色彩暗淡。它的形成,关键在于上方的小三度。如《十》一歌是五声音阶构成的羽调式,它的音列是:

小三度  $\square$  主音起音后形成小三度,因此确定为羽调式。以它的特点来说,(一)从主音“6”起音后,其先后出现的音列正好附合调式音列的排列;(二)从和声的角度看,在曲调进行中,更多倾向于属和下属方向的为多,如第二乐句和第三乐句的开头,这样,有利于乐思的发展。(三)再从调思维的方式来分析,确切地讲,第二乐句起一直在徵调式方向游离,这也是该曲的特点之一。

为了进一步分析芦墟山歌的调式特点,再请看以下二例:

例4、《叫化调》(以下简称《叫》),杨桂福唱,张舫澜搜集。

$\underline{2222} | \underline{532} | \frac{3}{4} \underline{1612} | \frac{2}{4} \underline{216} \quad 5 | \underline{532} | \frac{3}{4} \underline{1612} | \frac{2}{4} \underline{216} | 5- ||$   
正月月半 上门来, 团籽柏柏 盆出 来, 哎哟哟 团籽柏柏 盆出 来。

例5、《果酥糖》(以下简称《果》),张舫澜搜集,张仲樵记谱。

$\underline{233} | \underline{2321} \quad 2 | \underline{2165} | \underline{612} | \underline{\times\times} \quad \underline{\times\times} | \underline{\times\times\times\times} \quad \times |$   
果酥糖 吃格里勒好, 五分洋钿 买一包, 先吃 滋味 慢还里格 钿,

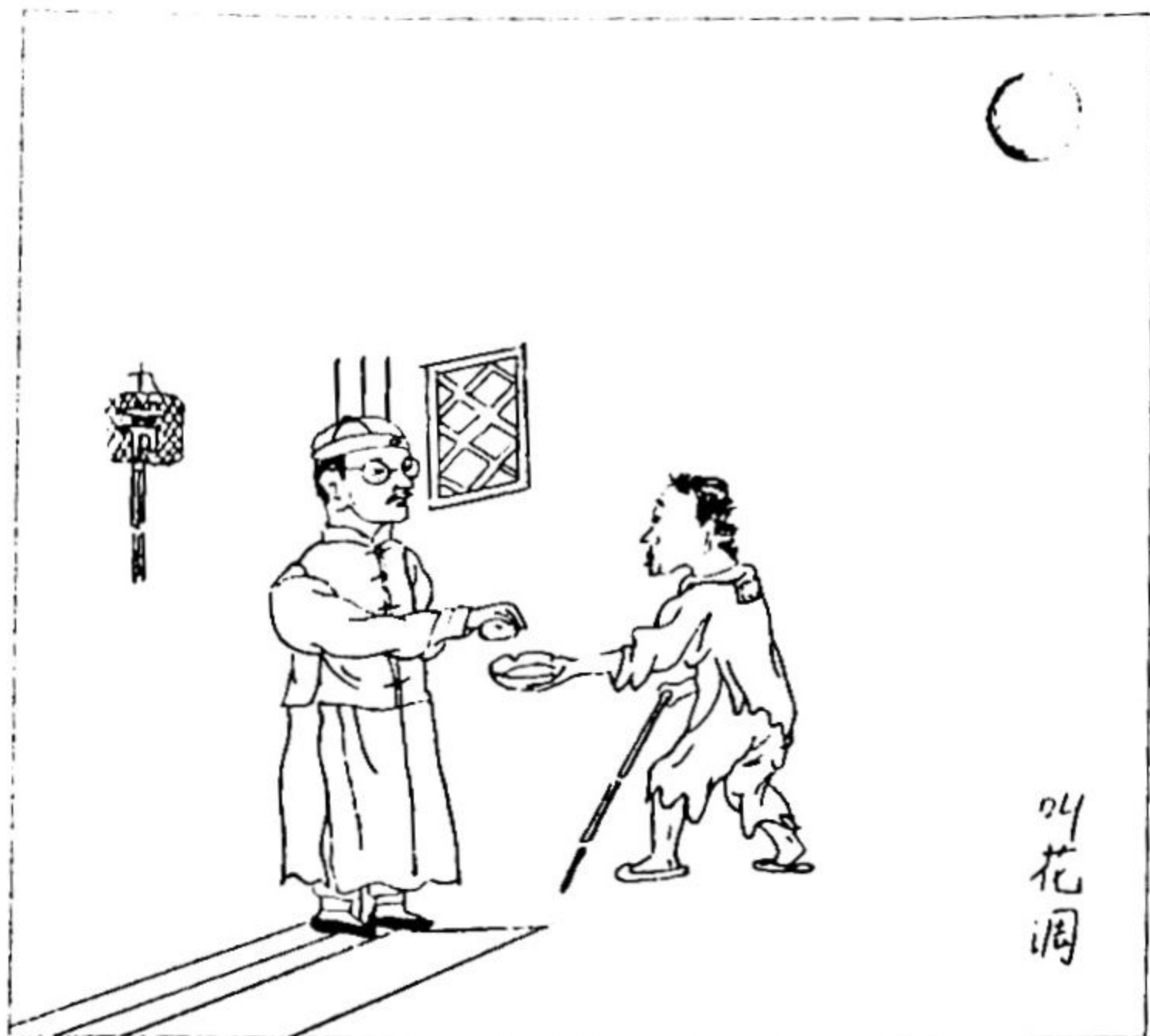
$\underline{2165} | \underline{612} | \underline{233} | \overset{25}{2} \underline{12} | \underline{21665} | \underline{\times\times\times\times} | \underline{\times\times\times} |$   
一角洋钿 买两包。小弟弟, 快 点跑, 回到屋里向 掏好钿票来买糖,

$\underline{612} | \underline{2165} | \underline{612} ||$   
掏钿票, 五分洋钿 买一包。

这两首山歌都是从“2”起音,从表面上看这二首曲调都是商调式,其实不然,它们的终止音不同,《叫》歌是徵调式,《果》歌才是商调式。为什么呢?从理论上讲,《叫》歌的音列是:2 5 3 2 1 6 5,《果》歌的音列是:2 3 1 6 5 2,我们可以作出以下两点分析:

(一)从和声的角度来分析:一般情况下,歌曲的起音都是从主音(主和弦)开始到主音(主和弦)终止。显然,《叫》一歌是从“2”起音的,如果不去看终止音就无法弄清楚属于什么调式,一旦知道了结音是“5”,就能确定为是徵调式了,因为“2”的起音可以理解为是主和弦作为始音的。而《果》歌的始音和结音都是“2”音,所以商调式已经明确。

(二)从《叫》歌的音列上看,2 5 3 2 1 6 5的反向音列顺序正好是徵调式的5 6 1 2 3 5的调式音阶。因此,确定《叫》一歌为徵调式是正确无疑的。



叫花调

经过以上对芦墟山歌的旋法、节奏、调式的分析,应该说有了进一步的认识。

杰出的法国作曲家德彪西说:“规则是艺术所创造的,而不是为艺术作品创造的。”我们分析芦墟山歌的这些音调特

点,以及它们所创造的这些“规则”,这不是作曲家的杰作,而是山歌本身所创造的。由此可见,我们并不是去学习如何写一种风格的毫无生气的仿制品,而是建立一种参照关系,学习某些规则的音乐现象用来尝试风格写作为出发点,去写出自己风格独特的作品;或者说,我们从理论研究的角度去搞清楚,以在创作中对它的使用才能更明确、更有目的性。因此,应该说,向民间音乐学习是为了更好地用于创作。

## 装饰音运用介绍

音乐,作为“情感的语言”,装饰音就是用来“表达情感”的特殊记号和小型音符。旋律犹如一株大树的主干,主要装饰为支干,细节装饰为花叶。因此把骨干称作为是结构力,是旋律的内逻辑。装饰是机体的血和肉,巧妙的装饰能点铁成金,化一般为神奇。虽然,装饰音把旋律复杂化了,但它增加了美感,是曲调进行的一个组成部分,是塑造音乐形象中不可缺少的重要手段之一,而且,不同的时代还会有不同的装饰。

装饰音的种类多种多样,并具有丰富的表情作用。在芦墟山歌中,装饰音的运用具有一定的特殊性,这就是我们要进行分析和研究的课题。

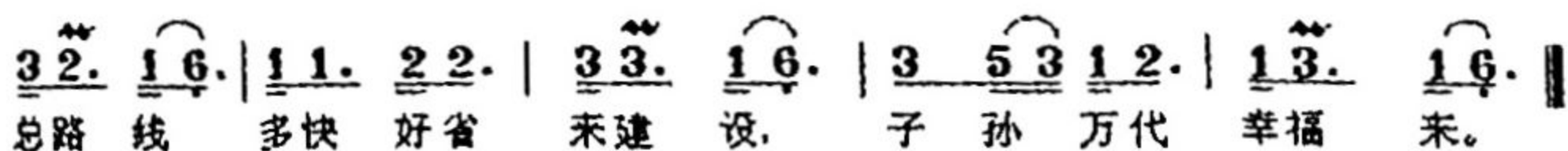
### 一、装饰音的表现特征

在芦墟山歌中,装饰音的运用是十分普遍的,它的表现趣味及意义有其特殊性。我们在大量谱例中发现,运用最多的装饰音是倚音、上波音及滑音,请看下例:

例 1、《四季歌》,陆阿妹唱,吴江文化馆整理。

♪  $\underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}}$      $\underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}}$      $\underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}}$      $\dot{1} \overset{\sim}{6} - \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}}$      $\underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}}$  |  
 春季        里来        新花开嗨    嗨咬    嗨    嗨,        人人        歌唱





从以上谱例可以看出,一个很小的乐段竟把倚音、上波音及滑音这三种装饰音都用上了,显然,这是一首表现力很丰富的曲调。一般来说,用装饰音来加以修饰的曲调与不加装饰音的曲调,在表现特征及情感的抒发上是有着很大不同的。用装饰音来修饰的曲调显得十分有滋有味,表现力丰富,能为歌者提供演唱舒展的空间;相对来说,不用装饰音来修饰的曲调就显得呆板而缺乏生动,使歌者的二度创造缺乏动力。因此,对于民歌及山歌来说,用装饰音来加以修饰的曲调是屡见不鲜的。

从运用装饰音的角度出发来研究它的表现特征,即装饰音必须服从于内容的需要。任何一个装饰音的运用必须与内容相吻合,使之在美化曲调中能发挥出它的作用。我们再来看上例,应该说每个装饰音都是与内容有着密切联系的。首先,曲调的开头是一个很短小的散板乐句,其中就运用了一个前倚音、一个上波音和一个下滑音,从表现意义上说是符合一般引子中经常用装饰音的规律的。在以后的两个乐句中,又连续运用了三个上波音,从而,既达到了装饰曲调的目的,又与歌词的内容十分贴切、吻合,简短的几个小节,把装饰音运用得如此微妙微俏,足以概括芦墟山歌特殊的表现特征所在。

## 二、装饰音的特殊作用

装饰音的特殊作用是指不同的装饰音与语言、内容的具体情况来决定的。如果说,不同的语言韵味内容与曲调的装饰音有密切的关系,那么,不同的曲调的表现手法与装饰音也有

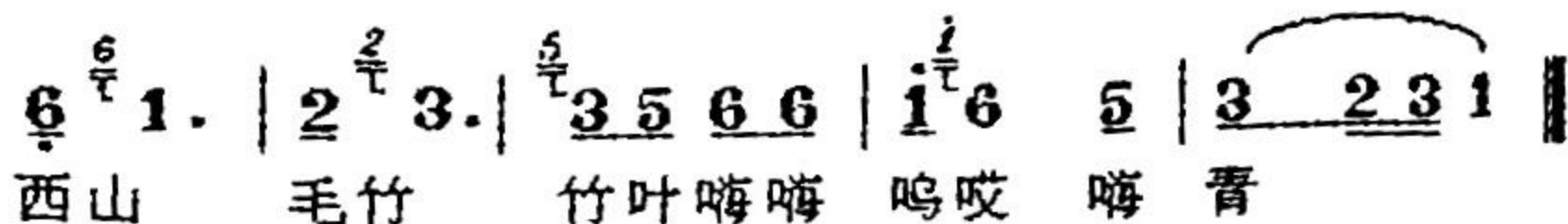
它内在的联系及有它的特殊性。下面来介绍倚音(因为倚音与波音有相似的作用,故在此对波音不作专门分析)和滑音这两种装饰音在芦墟山歌中的特殊作用。

### 1、倚音的特殊作用

应该说,倚音的情况相对比较复杂,可分为长、短倚音、单倚音、复倚音和前倚音、后倚音多种。倚音与民族的音乐风格有直接的联系,在芦墟山歌中,最常用的倚音是前倚音和后倚音,而且是作用最大的一种装饰音。

(1)倚音常用在一些稍长的抒情性的曲调中。

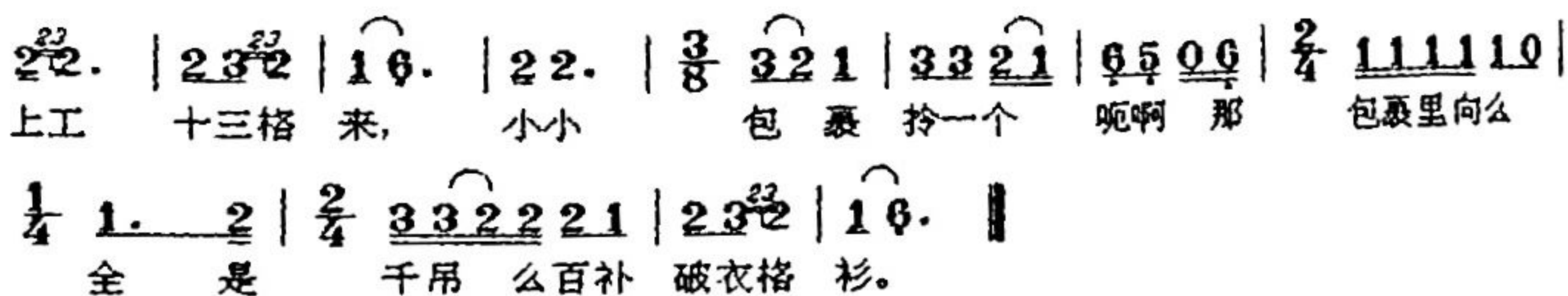
请看例 2《十房媳妇》,张舫澜唱,张仲樵记谱。



此例《十房媳妇》仅一个乐句五个小节,就连续用了四个前单倚音,配合着中等稍慢的速度,使曲调悠扬并更加秀丽了。可见,对于倚音的作用是不可低估的。

(2)倚音常用在一些表达深沉,悠伤感情的曲调中。

再看例 3《长工苦》,陆阿妹唱,张仲樵记谱,张舫澜记词。



从该首曲调的内容来看,唱词描写的是解放前长工的凄惨生活,语气十分沉重,在这种情绪下运用前复倚音是非常恰如其分和具有特殊效果的。

(3)在芦墟山歌中,拖腔和衬腔也是常用的,因此也常常用各种倚音来渲染情绪、美化曲调、活跃节奏,加深艺术形象的刻划。为了节省篇幅,其它倚音的谱例就不列举了。

## 2、滑音的特殊作用

在芦墟山歌中,滑音的使用也是很广泛的,可以表达各种音乐表情下的语气、语调。

(1)滑音常用在表现特定的感情中。

如上例1《四季歌》中的第一乐句的结尾处所运用的滑音,就是喊山歌特殊感情的需要,像这种在表达开朗和热烈欢乐的曲调中所使用的滑音是很多的。当然,在运用如悲愤、呼号、哭泣、叹息和感叹的曲调中的滑音,效果也是有独到之处的。

例4、《十二月长工》,顾佰生唱,存杰、程明记谱。

$\underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{5} \overset{\text{滑}}{1} \mid \underline{5} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{3} \underline{1} \overset{\text{滑}}{1} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{3} \underline{1} \mid$   
 梅花开未 正月 中, 无柴无米 手 头 空, 上欠官粮 下欠债, 既没办法 做长工。

《十二月长工》所叙述的是旧社会长工受尽地主剥削的苦难生活,曲调在每乐句的结尾都加上了滑音,表达了农民在沉重心情下的呼号、哭泣和悲愤的情绪。

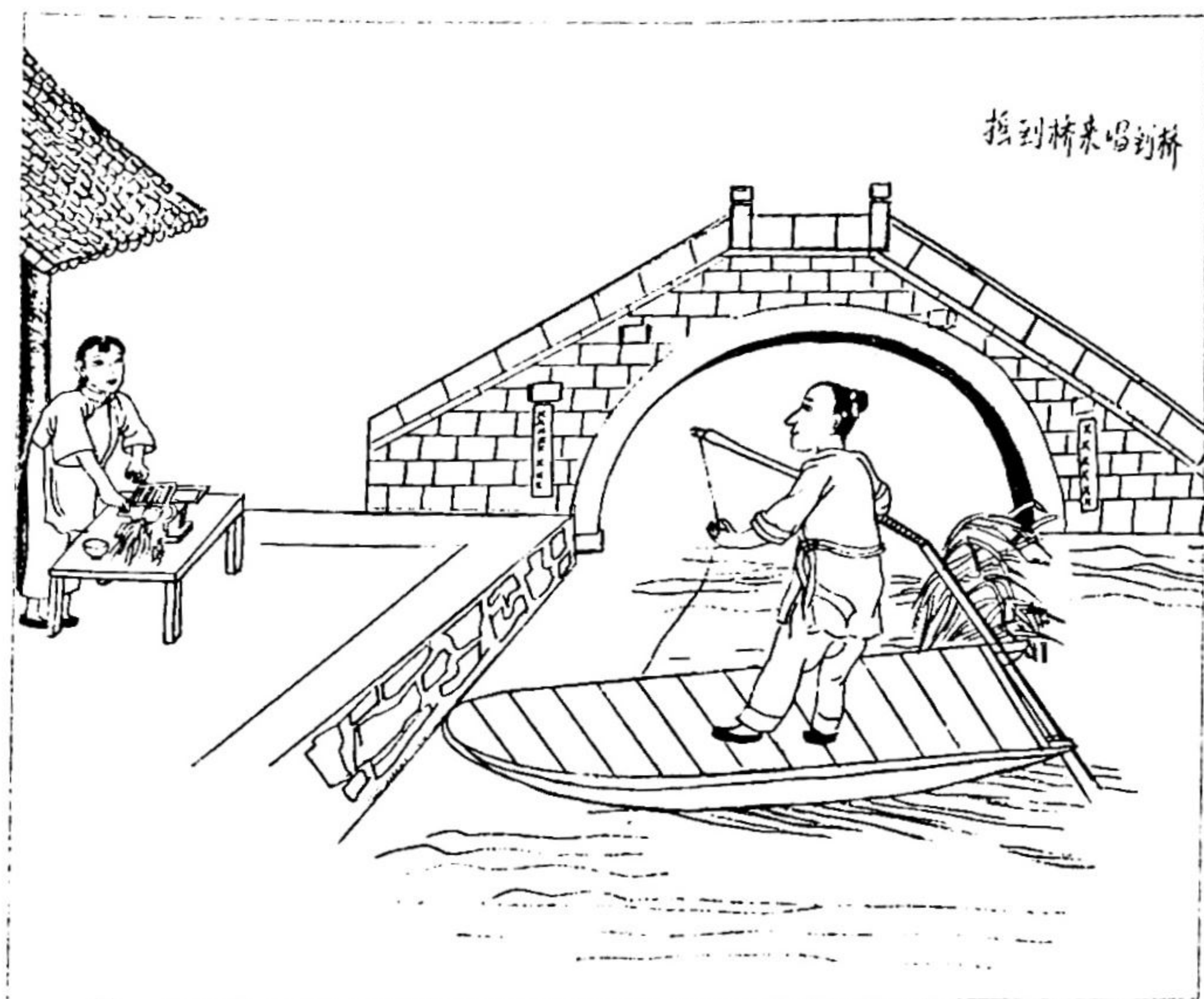
(2)滑音可以使民间音乐风格更加生动、鲜明。

例5、《埭头歌》,陆洪奎唱,张舫澜搜集。

$\underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \mid 1- \mid \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \mid \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{6} \cdot \mid \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid 5- \mid$   
 啁啁依嗨 嗨 唱唱噢 山 歌么闹 丛 丛哪 哎 嗨。

上例是用衬词来渲染音乐和语气情绪的片段,它的民间风格特色是十分浓厚的。

虽然，在收集的芦墟山歌曲谱中记录滑音的曲调不是很多，但在民间歌手的传唱中，美化和渲染、装饰与演唱的因素都共同存在，对于民歌中关于旋律的装饰，它的精雕细刻之神工巧匠是劳动人民。因此，特别是那些用口头传唱的民间歌手，对于装饰旋律上的即兴发挥、创造都是巧妙之极的能手，可惜无法真实无误地用乐谱记录下来。



## 节拍的表演意义

关于节拍,本人在《芦墟山歌的节奏与字位结合的形态分析》一文中曾提及到,但现在所论述的重点是在节拍的表演意义上。那么,什么叫节拍呢?在音乐理论书籍中解释:不同力度的音响按照一定的样式组合,反复交替,使相对的强音有规律地周期出现,形成节奏,叫节拍。节拍是节奏规律的基本规范和体现,在节拍的作用下,旋律节奏的长短、疏密、连断等变化,才能更深刻地表现内容。在李重光《音乐理论基础》一书中还提到,关于节奏和节拍在音乐中的表演意义是十分重大的,并永远是组成音乐的基本要素,在音乐表现中永远是同时存在的。

民歌节拍的形成,一般有两条具体途径:一条是从语言节律的基础上逐步提炼出来的,另一条是由与民歌紧密结合其它条件的制约和影响下形成的。在芦墟山歌中,节拍的表演形态十分丰富,有的曲调节拍规律比较明显,有的曲调在腔幅上有一定的平衡句称等关系,但节拍无规律可循,这种情况一般与唱词尚未形成格律,结构不够完整有关,艺术表现很不充分,形式也很不完整。

由于单位拍的数目, 强音位置以及强弱关系的不同, 拍子被分为许多种, 如单拍子, 复拍子、混合拍子、变换拍子、交错拍子、散拍子、一拍子。

### 一、不规整节拍的表现

不规整节拍的表现一般用散拍子、混合拍子、变换拍子、交错拍子。这些拍子的节奏比较自由, 因此, 它的节律感是很差的。

例 1、《耕田山歌》, 李学灿唱, 陈纪生记谱。

六月 哦 旱天罗 似火哦 烧罗, 田里哦

禾苗罗 半枯焦。 农民 心里 嗨 似汤

罗 煮哦, 王孙罗 公子 哦 嗨把扇罗 捏罗。

上例开始是散拍子, 在幅腔上有一定的平衡匀称关系, 但节拍无规律可循, 结构上也是不完整的, 只是因为歌词的缘故在七字句的前提下加了四个衬字, 所以在旋律上有较强的抒咏性。另外, 在表现力的作用下, 由于旋法、调式未能形成节拍规律, 也就不可能有明显的节拍关系及节拍的特征。到了第二乐句, 应该说开始也是较为自由的, 为了逐步达到平衡和明显的节拍感, 由四四拍子稳定了一个篇幅, 一直到了最后因歌词的结构原因, 由原来的七字句变成了九字句了, 为能达到相对稳定过渡的目的, 在结尾上加了四个衬字, 最后又处理成散拍子了。无规律的混合拍子有时是无规律可循的, 但与情绪的变化有直接关系, 经过变化后又归于统一。显然, 这是一种典型

的混合拍子结合的形式,从其表现意义上说,有着很强的个性。某种情况来说,变换拍子和交错拍子也有类似的表现特征。

从混合拍子的组合形式来看,有两种情况:一种是有规律的交替;另一种是无规律的交替。如下例:

例 2、《长工苦》,陆阿妹唱,张仲樵记谱,张舫澜记词。

$$\begin{array}{l} \frac{2}{2}. \quad | \underline{23} \underline{2} \quad | \widehat{16}. \quad | 22. \quad | \frac{3}{8} \quad \widehat{321} \quad | \underline{33} \underline{21} \quad | \underline{65} \underline{06} \quad | \frac{2}{4} \quad \underline{111110} \quad | \\ \text{上工} \quad \text{十三格} \quad \text{来,} \quad \text{小小} \quad \quad \quad \text{包} \quad \text{裹} \quad \text{拎} \quad \text{一} \quad \text{个} \quad \quad \text{呢} \quad \text{啊} \quad \text{那} \quad \quad \text{包} \quad \text{裹} \quad \text{里} \quad \text{向} \quad \text{么} \\ \\ \frac{1}{4} \quad \underline{1.} \quad \underline{2} \quad | \frac{2}{4} \quad \underline{33} \underline{22} \underline{21} \quad | \underline{23} \underline{2} \quad | \widehat{16}. \quad | \\ \text{全} \quad \text{是} \quad \quad \text{千} \quad \text{吊} \quad \text{么} \quad \text{百} \quad \text{补} \quad \text{破} \quad \text{衣} \quad \text{搭} \quad \text{衫.} \end{array}$$

该例是由四二拍子与八三、四一拍子的交替,除了开始的四小节和最后的三小节用四二拍子较稳定以外,中间的均不稳定,是一种无规律的交替。

## 二、规整节拍的表现

规整节拍的表现现在民歌中是最典型的,也是用得最多和成熟的一种,芦墟山歌也是一样。不可否认,在规整节拍中有时也有不规整节拍的情况出现,并有较大的游移,但它仍有很明显的、内在的节拍感。

规整节拍的强弱对比及严谨度比较明显,它的每一种形态都有自己独特的表现作用,并除了单一的节拍以外,还有高级的如复合节拍的形式出现。

### 1、规整节拍自由化

例 3、呜哎嗨嗨山歌《罨泥问答》,陆阿妹唱,张舫澜搜集。

$$\begin{array}{l} 0 \quad \underline{16} \quad | \underline{16} \quad 1 \quad | 1 \quad | 2 \quad 3 \quad | \underline{05} \quad | \frac{3}{4} \quad \underline{3566}. \quad | \underline{16}. \quad | \underline{65} \quad 3 \quad | \\ \text{哎} \quad \text{呀} \quad \text{唔} \quad \text{唔} \quad \text{唱} \quad \quad \text{个} \quad \text{山} \quad \text{歌} \quad \quad \text{哎} \quad \quad \text{来} \quad \text{问} \quad \text{嗨} \quad \text{嗨} \quad \quad \text{呜} \quad \text{哎} \quad \quad \text{嗨} \quad \text{嗨} \quad \text{嗨} \end{array}$$

$\frac{2}{4}$   $\overset{\frown}{321}$      $\underline{26}$  |  $2 \overset{\frown}{3220}$  |  $\underline{12} \underline{2} \underline{222}$  |  $\frac{3}{8} \overset{\frown}{2322}$  |  $\frac{2}{4} 21.$  |  
 声            格么 晓 得 么    啊表<sub>3</sub> 葛 荡里有            几<sub>3</sub>人<sub>3</sub> 呀    几<sub>3</sub>人

$2 \overset{\frown}{322}$  |  $\underline{6666}$  |  $\underline{61.}$      $\underline{222}$  |  $21.$  |  $\underline{22333}$  |  $32.$  |  
 水 头 格 深格么那    晓得    表 荡 里    南滩    几条 浜 兜 么    几只

$\underline{65.}$      $\underline{666}$  |  $\underline{661}$  |  $\underline{22332}$  |  $\underline{32.}$      $\underline{32.}$  |  $\frac{3}{8} \underline{232}$  |  $\frac{2}{4} \underline{6-}$  |  
 湾,            格么那    晓得么    我 泥 格 条 港    向 南    一 直            到 嘉 格    兴。

上例是四二、四三和八三拍子的混合,虽然曲调规定在固定的节拍中具有一定的规范性,但从结合的拍子来看,由于情绪的缘故,开始是用衬词作音乐的弱拍起,之后的拍子交替变化比较丰富和不稳定,形成了规整节拍节奏的自由化。

## 2、不规整节拍规律化

不规整节拍规律化交替的混合拍子,最常见的有五拍子和七拍子。

例4、《叫化调》,杨桂福唱,张舫澜整理。

$\underline{2222}$  |  $\underline{532}$  |  $\frac{3}{4} \underline{1612}$  |  $\frac{2}{4} \underline{2 \overset{\frown}{165}}$  |  $\underline{532}$  |  $\frac{3}{4} \underline{1612}$  |  $\frac{2}{4} \underline{216}$  |  $5 -$  |  
 正月月半 上门来    团籽白白    拿 出 来 哎 哎 唷    团籽白白    拿 出 来

该例是由四二拍子与四三拍子形成四五拍子的交替,过程中音乐强弱作有变化规则的循环反复,因此,有规律也就相对稳定。

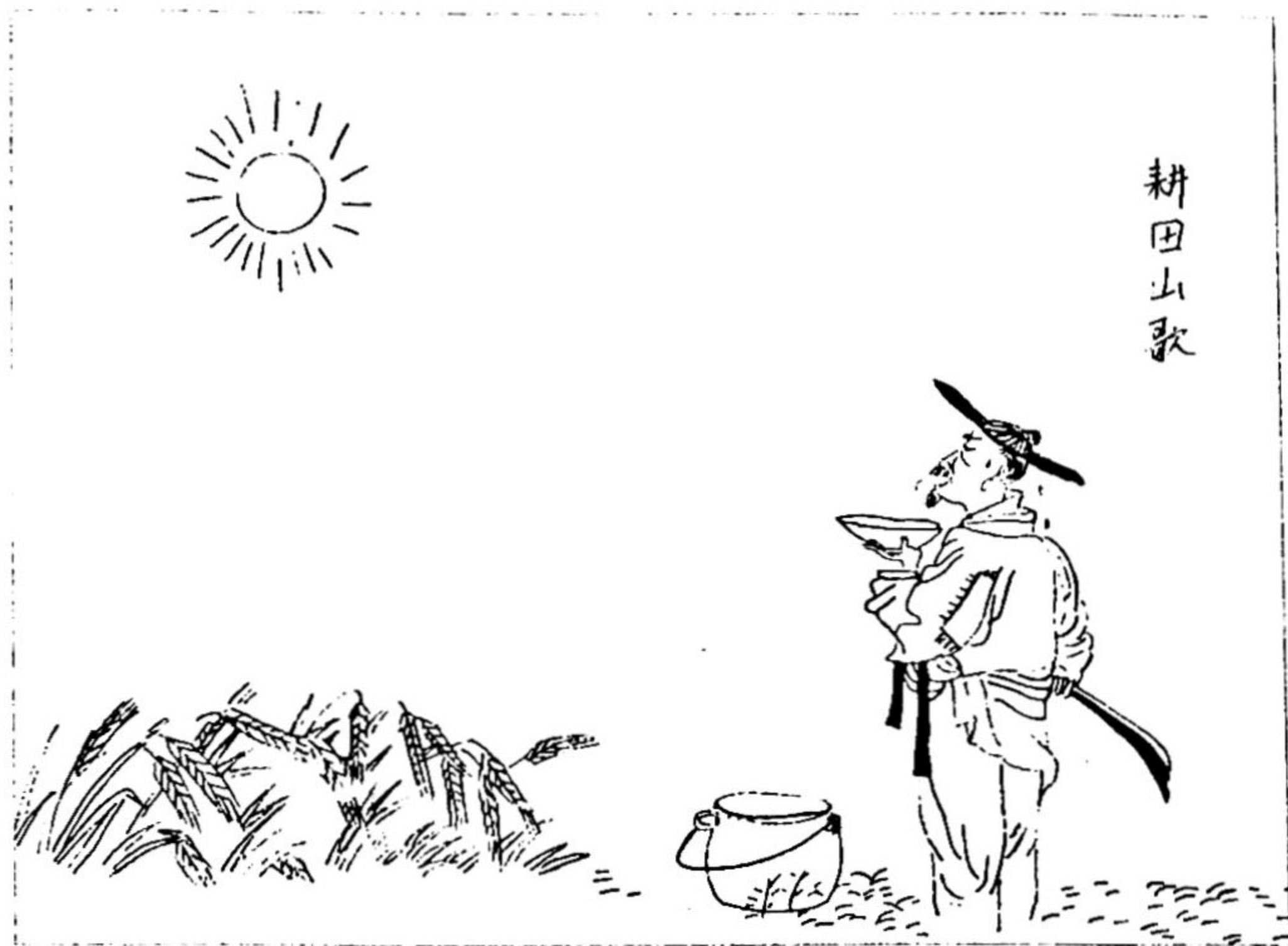
有时,在芦墟山歌中,为了表现激动、慷慨的情绪,常结合一拍子和三连音来造成无规律的节拍交替,以丰富节拍的作用。这种混合拍子的形式,有些都是由民间歌手即兴创作而成的。

通过以上举例剖析,我们可以作一归纳,即节奏、节拍的變化主要有下列作用:



- 1、破坏原有的均衡、活跃乐思。
- 2、削弱旋律的分解性。
- 3、造成对比。
- 4、具有特殊性,或起造型的作用。

经过分析,芦墟山歌的节拍变化是十分丰富的,并将随着时代的发展而会继续产生不断的变化,同时也为我们的音乐创作提供了宝贵的经验。



## 句法结构技巧

这里所指的句法，是指曲调的乐句与乐句之间形成乐段变化的结构形态。乐句有长有短，它与音乐的节奏、唱词有着密切的联系。我们现在研究它，目的是为了进一步了解和熟悉它，即要知道，芦墟山歌历经代代传唱沿革之今的句法结构到底是一种什么形状？这对于我们学习民间的音乐语言，丰富音乐的创作是极为有益的。乐句是小于乐段的结构单位，但要表达一个完整或相对完整的音乐内容，必须由几个乐句结合变成了一个或若干个乐段来完成。

### 一、顺连句法结构

顺连句法结构一般是一气呵成来表达乐意，整个乐段本身只由一个大的乐句构成，无法划分出动机和乐节来。乐段又分为单句体、两句体、三句体、四句体和多句体乐段。

例 1、呜哎嗨嗨山歌《鬲泥问答》，陆阿妹唱，张舫澜搜集。

(起)

<u>1 6</u>	<u>1 6</u> 1	1   2 3	<u>0 5</u>   $\frac{3}{4}$ 3 5 6 6.	<u>1 6.</u>	6 5	3
哎呀	唔唔唱	个 山歌	哎	未问嗨嗨	呜哎	嗨嗨 嗨

(平)

$\frac{2}{4}$   $\underline{321}$  |  $\underline{26}$  |  $\underline{23220}$  |  $\underline{122222}$  |  $\frac{3}{8}$   $\underline{2322}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{21}$  |

声 格么 晓得么 啊表葛 荡里有 几人呀 几人

$\underline{2322}$  |  $\underline{6066}$  |  $\underline{01}$  |  $\underline{222}$  |  $\underline{21}$  |  $\underline{22333}$  |  $\underline{32}$  |

水头格 深格么那 晓得 表荡里 南滩 几条浜 兜么 几只

(落)

$\underline{65}$  |  $\underline{666}$  |  $\underline{601}$  |  $\underline{22332}$  |  $\underline{32}$  |  $\underline{32}$  |  $\frac{3}{8}$   $\underline{232}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{6-}$  ||

海, 格么那 晓得么 我倪格条港 向南 一直 到嘉格 兴。

该曲是芦墟山歌中有名的“呜哎嗨嗨响山歌”之一，从句法的结构分析，类似作曲法中的起、平、落原则，即它包括了起、平、落三个不同结构功能部分。曲调开头以起兴的方式来引起听众的注意，开门见山而高亢嘹亮，这是“起”；然后中间再平铺直叙详细地表述内容，这就是“平”；接下来又以出奇不意，顺势而下予以结束，这便是“落”了。整首曲调与风格有内在有机的统一，旋律优美、流畅，清新上口又绝妙雅致。显然，这是一首典型的顺连句法的谱例。

## 二、分离句法结构

分离句法结构是把乐句分离成两个、三个均等或不均等结构的部分，并经常采用重复或变化重复来形成顿逗，以在情绪上造成轻松、活泼的情趣。

例 2、《私情山歌》，王有声唱，吴江文化馆整理。

$\underline{66126}$  |  $\underline{3316}$  |  $\underline{1153312}$  |  $\underline{1316}$  |  $\underline{66126}$  |

山歌 勿唱 忘记多, 白路 勿走 草盘窝, 衣衫 勿汰

$\underline{3316}$  |  $\underline{553216}$  |  $\underline{115316}$  |

垃圾多, 私情 勿走 断头 多。

以上是一首两个均等分离句法结构的谱例，前后两个小

节属于换头不换尾的重复(见↓处),接着两小节的一个乐句作了延伸和归纳,与前面两个短小的句逗明显形成了对比,再以后又把这一结构作了一次大的反复。整个乐段,句法规整、均衡,很有美感而讨人喜欢。

例3、《种田山歌》,张舫澜唱,张嘉贞记谱。

$\underline{5} \underline{5} \cdot$      $\overset{\downarrow}{\underline{5} \underline{5} \cdot}$     |  $\frac{3}{4}$   $\underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{5} \underline{5} \cdot$      $\overset{\downarrow}{\underline{5} \underline{5} \cdot}$     |  $\frac{3}{4}$   $\underline{5} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{5}$  |  
 姐勒      园里      捉青草,      郎勒      田里      稍青苗,

$\frac{2}{4}$   $\underline{1} \underline{1} \cdot$      $\underline{3} \underline{3} \cdot$     |  $\underline{1} \underline{1} \cdot$      $\underline{3} \underline{3} \cdot$     |  $\frac{3}{4}$   $\underline{5} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{5}$  |  
 上有      凉风      下有      青苗      田里水呀,

$\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{5} \underline{5} \underline{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\underline{2} \underline{2} \cdot$      $\underline{1} \underline{3}$  |  $\underline{1} \underline{6} \underline{5}$  ||  
 那为何登勒田里      勿唱      小山歌。

这首《种田山歌》与《私情山歌》相比较,有明显的不同,上例是1+1+2的乐节分离,此例是既可以作为1/2+1/2+1的乐汇分离,又可作为1+1的乐节分离。有趣的是四句唱词的每个乐句,都是采用相同的“ $\underline{1} \underline{6} \underline{5}$ ”(见↓处)来作为结音,并且在第三乐句的开头两小节,还采用自由“模进”的手法来作反复。毫无疑问,这种句法与用模进手法的结构,并不是作曲家的佳作,而是经过许多民间歌手不断加工、润饰才形成的结果。

### 三、连离句法结构

连离句法结构是介于顺连与分离句法之间的一种结构形式,也就是说,在句法的结构中有连还有离的成份,从而造成流畅与顿逗相间的艺术效果。

例4、《姚岸村出了个徐阿天》,沈三宝唱,石林、肖翰芝记谱。

$\underline{5} \underline{55} 00 \mid \underline{66} \overset{\frown}{\underline{165}} \mid 5- \mid \overset{\frown}{\underline{165}} \underline{66} \mid \underline{6} \underline{66} \overset{\frown}{\underline{16}} \mid \overset{\frown}{\underline{532}} \cdot \mid$   
 正 月里梅花 是新年 哪 啊, 姚岸村 东浜 出 了位徐阿 天 啊,

$\downarrow$   
 $\underline{55} 00 \mid \underline{66} \overset{\frown}{\underline{11}} \mid \overset{\frown}{\underline{111}} \overset{\frown}{\underline{65}} \mid 5. \quad \underline{50} \mid \overset{\frown}{\underline{1116}} \mid \underline{55} \underline{66} \underline{66} \mid$

徐天哥哥 家里穷来 吃饭吃 啊, 要到 汤家浜里 杨金元拉厖里

$\underline{56} \overset{\frown}{\underline{532}} \mid 2- \quad \blacksquare$   
 去做长 年。

上例的前三小节可以说是与后三小节 3+3 的分离结构,但到了第七小节开始的长词乐句时,由于唱词没有句顿的原因,所以造成了既有分离的特征,又有顺连的意趣(★处),使曲调产生了一种新的意想不到的特殊情调。

以上所列举的三种句法结构,基本介绍和概括了芦墟山歌的句法结构的技巧与类型。总之,作为吴语地区的一种山歌,也与其它地区的民歌一样,都是由劳动人民经过千百年来创造的,它的每一种音乐语言上升到作曲理论的高度去认识,都不是一种简单的巧合,而是人民群众社会生活和思想感情去粗存精的一种真实反映,是经过广大人民群众口头创作,广泛流传和集体加工的历史产物。因此,研究的目的是为了更好地发展。

## 乐段形态研究

有音乐基础的人对乐段的说法不会陌生。乐段是由若干乐句组成的段落，并表达一个相对完整的音乐思想。乐段作为音乐结构的基本单位，它本身就可以独立作为一个作品存在。

芦墟山歌的乐段形态可以说是多种多样的，它们有的是独立成章，有的是接连不断，还有的是似断非连等等，这些乐段的形成，往往与所表现的内容密切相关。

因为芦墟山歌是口授言传的艺术形式，大多以曲即兴配词为常见，少数的也有是以词编曲。现在所传承下来的芦墟山歌，都是经过了相当悠久的历史而代代相传。本人曾在《芦墟山歌的民族风格特征》这篇文章中谈到：由于山歌的创作方法有一定的局限性，这是与山歌创作者的能力与山歌无固定的程式、且又灵活多变有关。创作的山歌传承的稳定性也需要有一个过程，即须经过好多歌手的传唱才能流传，甚至是几代人的传唱才演变成一首有特点、有民族风格并又具有影响力的山歌。山歌是人民群众自己的音乐语言，因此，它的传唱与演变需要有一个漫长的积累过程。我们现在研究它的乐段

形态,目的是为了能进一步全面了解芦墟山歌。

### 一、乐段的基本类型

从现存的乐谱资料来看,芦墟山歌大多是一边听歌手演唱一边纪录的,而且是以叙述性为主的一种山歌,它可以连绵不断、节节相连地演唱,也可以作为单独一个段落,或者是一首完整的作品,下面我们就来列举一下它的基本类型:

#### 1、叙事性无明显段落型

叙事性无明显段落型俗称长篇叙事性山歌,这种山歌的篇幅相当长,大多是歌手即兴发挥所至,它虽然有乐段,但大多是分节歌(多段词用同一曲),有时不作最后的了结而缠绵不断地连续下去。如《五姑娘》、《沈七哥》等这些很长篇幅的叙事山歌,由于没有详实的曲谱记录,所以也无法准确举例论证分析。

#### 2、乐句性无终止段落型

乐句性无终止段落型通常是由单乐句、双乐句或多乐句形成的乐段,这在芦墟山歌中是常见的。它的特点是即使有完整的终止感,但也不是正式的终止,只不过是一个临时性的过渡,就如写文章的一个小段落。

例 1、呜哎嗨嗨响山歌《山歌勿唱忘记多》的片段,赵永明唱,乔凤岐记谱。

1 1 .	2 3 .	$\frac{4}{4}$ 3 5 .	5 - 5	5 5	5 6 .	6 -	1 6 .	6 5 3	3 2 1
山歌	勿唱	忘记	喂	嗨嗨	嗨哎	呜哎	哎嗨	多	啊,
$\frac{2}{4}$ 1 -	$\frac{4}{4}$ 2 3 3	3 1 0 1	$\frac{2}{4}$ 3 3 3 2 2 3 .	2 5	3 2 .	2 3 3			
	唔 搜 搜 呀	哎	索 索 还 有 十 万	八 千	九 淘 气				
$\frac{1}{4}$ 6 -	5 0 0								
哎.									

从上例来分析,它是一个双句体的乐段。很明显,不论从哪个方面去分析,最后的尾音“5̣”是停顿在主和弦的五音上,只不过是一个语气音而已,属于是半终止,而且停顿在八分音符上,具有不稳定性。类似这样的例子,还能列举很多。

### 3、乐段性有终止段落型

乐段性有终止段落型,是指它的结音是有终止感的。所谓终止感,是符合曲调进行的一般规律,并具有理论根据的(分半终止、不完全终止与完全终止等),是表达一个相对完整的音乐思想而形成的段落。

例 2、《私情山歌》,王有声唱,吴江文化馆整理。

6̣	6̣	1̣	2̣	6̣.		3̣	3̣	1̣	6̣.		1̣	1̣	5̣	3̣	3̣	1̣	2̣		1̣	3̣	1̣	6̣.		6̣	6̣	1̣	2̣	6̣.		
山	歌	勿	唱			忘	记	多,			白	路	勿	走						草	盘	窝,			衣	衫	勿	汰		
3̣	3̣	1̣	6̣.		5̣	5̣	3̣	2̣	1̣	6̣		1̣	1̣	5̣	3̣	1̣	6̣.													
垃	圾	多,				私	情	勿	走																					

这首《私情山歌》是羽调式四乐句体的乐段,它从主音“6̣”起音,最后还是在主音“6̣”音上结束,因此,这是完全终止段落型的代表。

### 4、独立完整性段落型

所谓独立完整性段落型,即将独立的乐思表达完后,以完全终止的情况了结曲调,不再连续。上例即属于这种类型。

## 二、乐段的结构特点

这里谈芦墟山歌乐段的结构特点,是列举其它民歌所没有的特点。请看下例:

例 3、呜哎嗨嗨山歌《鬲泥问答》,陆阿妹唱,张舫澜搜集。



$0 \quad \underline{1 \underline{6}} \mid \underline{1 \underline{6}} \quad 1 \mid 2 \quad 3 \quad \underline{0 \underline{5}} \mid \frac{3}{4} \quad 3 \underline{5} \underline{6} \underline{6} \cdot \mid \underline{1 \underline{6}} \cdot \quad \underline{6} \underline{5} \quad 3 \mid$   
 哎呀 唔唔唱 个 山歌 哎 来问嗨嗨 嗨哎 嗨嗨 嗨

$\frac{2}{4} \quad \underline{3 \underline{2} \underline{1}} \quad \underline{2 \underline{6}} \mid 2 \quad \underline{3 \underline{2} \underline{2} \underline{0}} \mid \underline{1 \underline{2}} \quad \underline{2} \quad \underline{2 \underline{2} \underline{2}} \mid \frac{3}{8} \quad \underline{2 \underline{3} \underline{2} \underline{2}} \mid \frac{2}{4} \quad \underline{2 \underline{1}} \cdot \mid$   
 声 格么 晓得么 啊表 葛 荡里有 几人 呀 几人

$2 \quad \underline{3 \underline{2} \underline{2}} \mid \underline{6 \underline{6} \underline{6} \underline{6}} \mid \underline{6 \underline{1}} \cdot \quad \underline{2 \underline{2} \underline{2}} \mid \underline{2 \underline{1}} \cdot \mid \underline{2 \underline{2} \underline{3} \underline{3} \underline{3}} \mid \underline{3 \underline{2}} \cdot \mid$   
 水 头 格 深格么那 晓得 表 荡里 南滩 几条浜兜么 几只

$\underline{6 \underline{5}} \cdot \quad \underline{6 \underline{6} \underline{6}} \mid \underline{6 \underline{6} \underline{1}} \mid \underline{2 \underline{2} \underline{3} \underline{3} \underline{2}} \mid \underline{3 \underline{2}} \cdot \quad \underline{3 \underline{2}} \cdot \mid \frac{3}{8} \quad \underline{2 \underline{3} \underline{2}} \mid \frac{2}{4} \quad \underline{6} \cdot \parallel$   
 湾, 格么那 晓得么 我泥格条港 向南 一直 到嘉格 兴。

该乐段的特点在于它没有明显的乐句，而是夹杂着混合拍子带有随意性的结构而形成的乐段。这种乐段的主要原因是唱词内容具有特殊性，使曲调能打破常规成为非规整性的乐段。这种类型的乐段在叙事性的山歌中十分常见，而且效果也特别好。

例题 4、山歌《果酥糖》，张舫澜唱，张仲樵记谱。

$2 \underline{3} \underline{3} \mid \underline{2 \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2}} \mid \underline{2 \underline{1} \underline{6} \underline{5}} \mid \underline{6 \underline{1} \underline{2}} \mid \underline{\times \times} \quad \underline{\times \times} \mid \underline{\times \times \times \times} \quad \underline{\times} \mid$   
 果酥糖 吃格里勒好，五分洋钿 买一包，先吃 滋味 慢还里格 钿。

$\underline{2 \underline{1} \underline{6} \underline{5}} \mid \underline{6 \underline{1} \underline{2}} \mid \underline{2 \underline{3} \underline{3}} \mid \overset{35}{\underline{2}} \cdot \quad \underline{1 \underline{2}} \mid \underline{2 \underline{1} \underline{6} \underline{6} \underline{5}} \mid \underline{\times \times \times \times} \mid \underline{\times \times \times} \mid$   
 一角洋钿 买两包。小弟弟，快 点跑，回到屋里向 掏好钿票来买糖。

$\underline{6 \underline{1} \underline{2}} \mid \underline{2 \underline{1} \underline{6} \underline{5}} \mid \underline{6 \underline{1} \underline{2}} \parallel$   
 掏钿票，五分洋钿 买一包。

这是一首既有旋律又有数板的曲调，表现手法比较新颖活泼而富有特点。

另外，芦墟山歌乐段的特点还经常以一种曲体为基础，然后根据唱词内容长短的需要，进行增减，所以经常带有即兴性。例如《花上加花叶鲜鲜》是首拍律很规则的曲调，而《晓得你姐姐肚里啥心肠》等，虽然主体曲调相同，但它在篇幅上增

加了好多,并且是散拍子,类似这样的乐段也是芦墟山歌的一大特点。其次,如三句体、五句体不规则的乐段也有不少,由于篇幅过长,在此就不作一一列举了。



## 终止形式点描

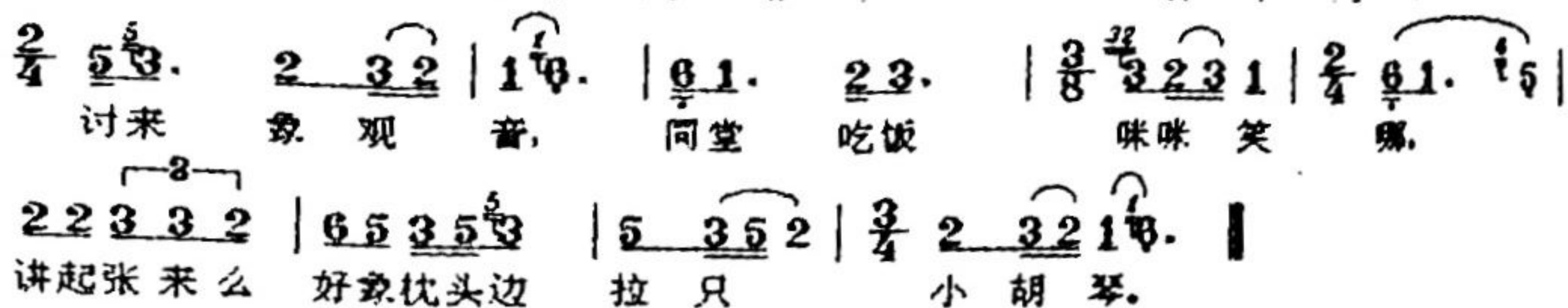
终止是曲调进行的完结,情绪的概括,不同的终止体现不同的结构和层次,产生不同的结尾效果,能给人深刻的印象,同时也是一种十分重要的艺术手段。终止式的种类很多,结音有多种可能,往往与曲调的调式、调性风格及艺术特性有关。我们现在研究芦墟山歌的终止和终止式,是为了进一步了解和学习民间音乐,以作一赏析,丰富我们今后的创作。

### 一、终止音的一般特征

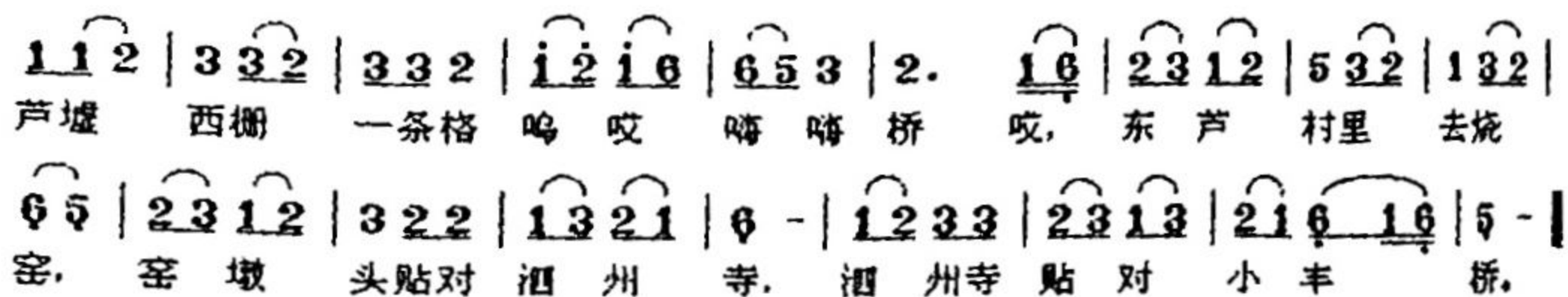
终止音是曲调结束末尾的音,亦称为是结音。一般来说,句末的音是要力图概括全曲的情绪,也是全曲达到稳定结束的音,必须停留在调式的主音上。当然,结尾音也可停留在另一调性上,如小调性的曲调停留在平行大调上也是常见的。芦墟山歌的终止情况虽然变化不是很多,但还是能列举出一些不同形态和特征的。

例1为第一种终止音特征:《十房媳妇》,张舫澜唱,张仲樵记谱。

$\frac{6}{8}$ 1.	$\frac{2}{4}$ 2 3.	$\frac{6}{8}$ 3 5 6 6	$\frac{1}{4}$ 1 0	5	3	2 3 1	$\frac{3}{4}$ 2 2 2	3	3 2 2 0	
西山	毛竹	竹叶嗨嗨	鸣哎	嗨	青,	第一房	媳	妇	么	

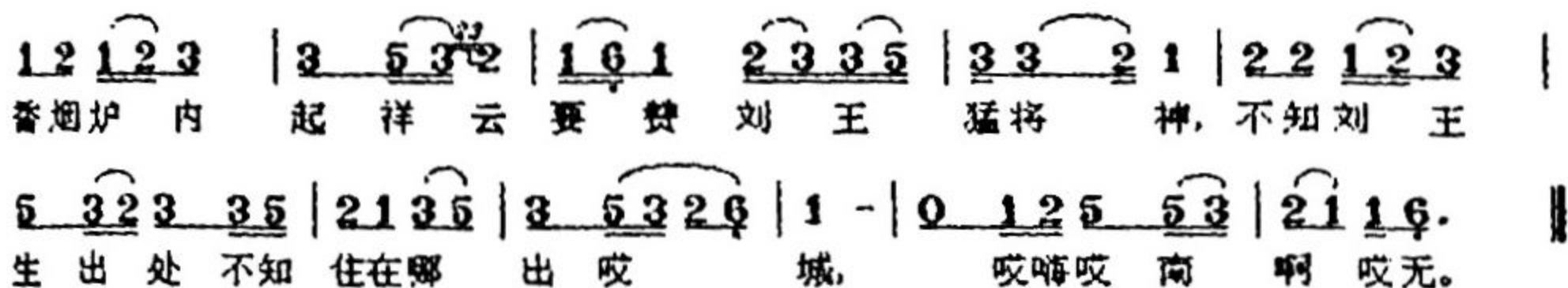


例 2 为第二种终止音特征:《芦墟风情山歌》,陆阿妹唱,张舫澜记谱。



在芦墟山歌中即语气性口吻式的收束,如上例的第一种特征:响山歌《十房媳妇》的终止音的形态是出现最多的一种,这种口吻式的收束是与歌者在哼唱时的情绪有关,这种终止音的时值往往都很短,有的只有半拍,是结束在调式的主音上的,这是全终止。第二种特征:小山歌《芦墟风情山歌》是宫调式,终止音是落在属音上的,这是半终止,它与调式的不吻合、不一致,这可能是当时演唱还要继续下去,只是记谱没有记录下去的缘故。这种终止的稳定性不强,但曲调的结束却有新鲜感。另外,结音时值的长短,对表现的效果也是不同的。还有一种情况,调式主音与结音是大小调交替进行的,即开始是大调,结束时却是小调,或者是相反,虽然实例用得不多,但也时有出现。如下例开始是宫调式,最后却是羽调式。

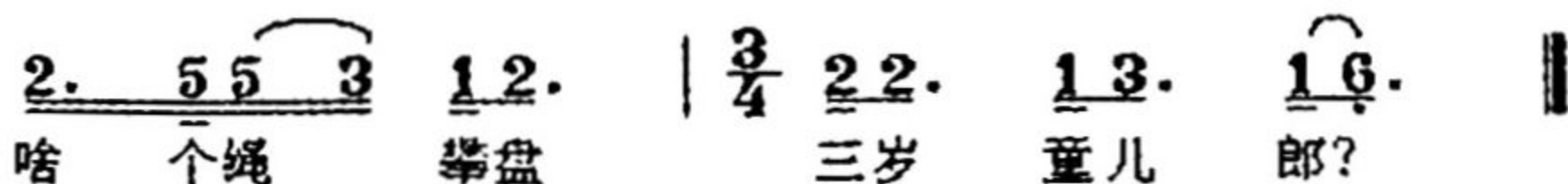
例 3,《赞神歌》(金永升唱,张舫澜搜集,石林等记谱)的终止有“双重调式”的感觉,应该说是颇有特点的。



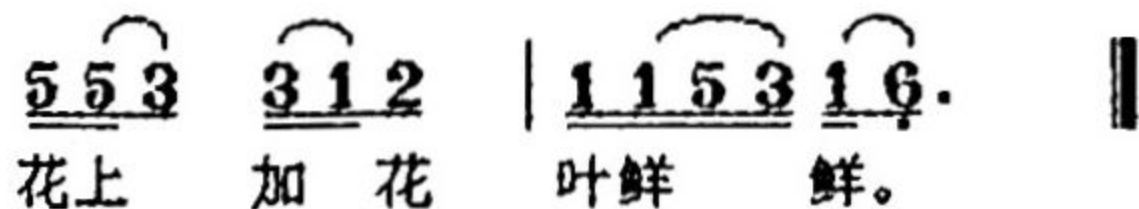
## 二、终止式的旋法形态

终止式是曲调结束时的一种形式,它分终止音和旋法两个方面。芦墟山歌与其它民歌一样,在终止音出现之前的旋法会有千姿百态的变化。我们研究关于终止音出现前的各种形态,是为了寻找其中的规律和特征,一般结束的音都是调式的主音,从和声的功能来分析,终止式的完成是功能的解决,即从属功能和弦解决到主功能和弦,也就是从不稳定到稳定的过程。另外,终止式也不一定是调式主音,也可是属音或其它音,那么稳定性就要差一些。终止式的旋法直接会影响曲调的风格,并往往具有较强的民族风格和地方性。

例4,《啥个绳长啥个绳短》终止式一。



例5,《花上加花叶鲜鲜》终止式二。



以上两例同样是“响山歌”,除终止式的功能上都是从不稳定的属功能向稳定的主功能方向进行,终止音都是落在调式主音的羽音上,结音的节奏也都相同,并都是直接结束在唱

词的最后一个字上,但之前的旋律线、节拍、节奏、结构即旋法都有明显的不同,这种不同因素主要是歌者传唱以及唱词结构不同的缘故,而且民族和地方风格很强,类似这种情况的终止式在芦墟山歌是很普遍的。当然,也有是在结音结构上发生变化的。

补充终止式是在结束时再加一个新型结构的装饰,也是乐意的一个延伸和终结。在芦墟山歌中也经常用补充终止来结束曲调的。

例 6,《山歌勿唱忘记多》补充终止式一。

6̣ 1̣ 6̣ $\frac{3}{4}$ 2̣ 1̣	1̣ 0̣ 6̣	1̣ 1̣ 1̣ 6̣	5̣ -	0̣ 1̣ 1̣ 6̣ 2̣	2̣ 1̣ 6̣ .	6̣ -	5̣ . 0̣
喔号欧 嗨嗨	那	官塘路哇		勿走草盘	窠 哎	嗨	嗨。

上例也是一首大小调交替的曲调,上半部是大小调交替的两个乐句(略),后半部是补充终止式的情形,本来完全可以结束在第七小节的羽音上的,但歌者觉得不满足,在后面又加了两个小节的一个补充终止式,把尾音落在徵音上用衬词来结束该曲,显然,这种补充终止式十分有个性,很有参考价值。

例 7,《五姑娘》补充终止式二。

2̣ 2̣ .	2̣ 2̣ .	2̣ 2̣ 2̣ 3̣	3̣ 1̣ 1̣ - 1̣ 3̣	2̣ 6̣ 5̣ .	6̣ 5̣ 5̣ .
杨金	无拉	搭去做长	年 哎	呵郎	来

这首《五姑娘》的前一个大的乐段调性的游移比较复杂(略),在现显现的第二小节的宫音结束是与前面宫调式的调性是完全吻合的,但对于后面所加的补充终止,一方面是为了

照顾到整体调性的稳定性，另一方面是为了增加情绪上和气氛上的渲染作了补充终止，特别是用衬词加上短的节奏来加以重复烘托，达到圆满的效果是令人惊奇和意外的。

通过对例 5、例 6 的分析，我们还可以发现它们另外一个相同之处，就是它们都是用衬词来添加一个和两个小拖腔，以作为一个精采的补充终止式，使曲调的韵味也就更足了。



## 曲式分析列表

在歌曲写作中,曲式结构是千变万化的,并且经常作为分析和研究的对象,在作品中起到十分重要的作用。常用的曲式有:一段体、二段体、三段体、多段体以及回旋曲体等。

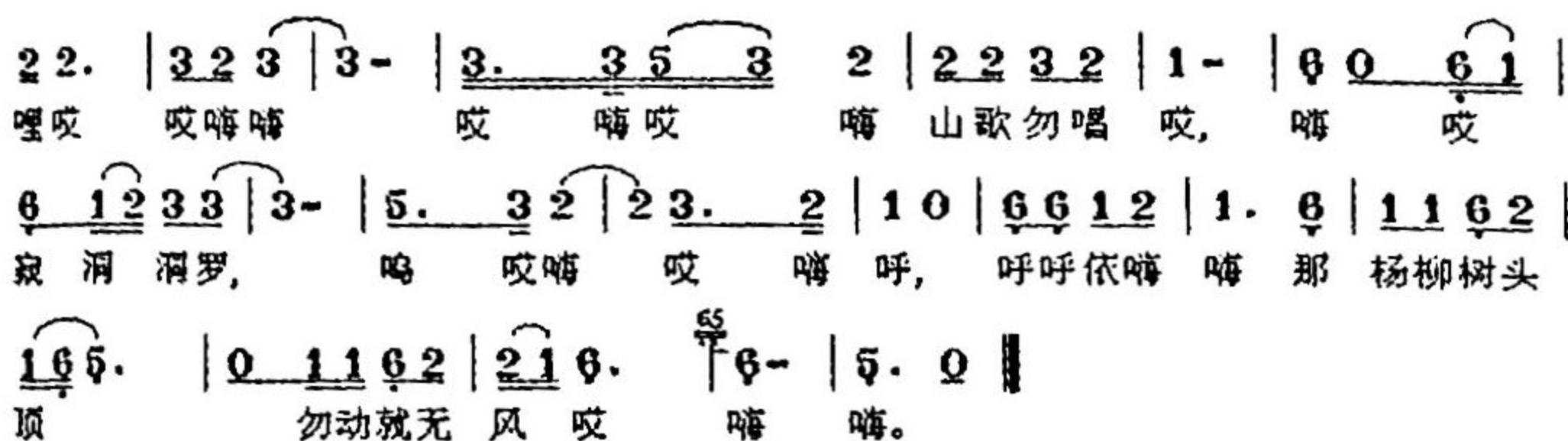
由于芦墟山歌是传唱的艺术,它的程式结构和内在的各种因素都一直在流动、变化,形成了自己的特点。我们现在对它作一分析、研究,目的是为了对芦墟山歌在曲式理论上有一个明确的概念。从现存的资料来看,虽然与一般曲式有相同之处,如以一段体为多见,偶尔也有二段体、三段体,很少有多段体以及回旋曲体。

### 一、一段体曲式特点

一段体曲式是指以二句体、三句体、四句体或多句体所形成的乐段。但这里提及的芦墟山歌曲式与一般情况不同,它是以二句体、三句体或四句体为基础,过程中会根据内容的长短需要,加上一些新的、零碎的曲调,从而形成一种较自由的多句体乐段。

例 1、埭头歌《山歌勿唱寂洞洞》,赵永明唱,郁伟整理。





这是一首起承转合的一段体曲式,唱词加了不少衬词,显得很规整,但能够巧妙地安排成比较规整的四个乐句,只是在曲调的最后多加了两个小节,从而打破原来六小节一个乐句的规律,显得很有特色。在芦墟山歌中,类似这种一段体曲式的不同变化还有许多,它们同样会让你意想不到而十分精采。

## 二、二段体曲式特点

芦墟山歌二段体曲式虽然与一般的二段体有相同之处,但还是有它的特点。

例2、呜哎嗨嗨响山歌《山歌勿唱忘记多》的片段,赵永明唱,乔凤岐记谱。

A

$1\ 1.$   $2\ 3.$  |  $\frac{4}{4}$   $3\ 5.$   $5-$   $5\ 5\ 5$  |  $5\ 6.$   $6-$  |  $1\ 6.$   $6\ 5\ 3$   $3\ 2\ 1$  |  
 山歌 勿唱 忘记 嗨 嗨嗨 嗨哎 呜哎 哎嗨 多 啊,  
 $\frac{2}{4}$   $1-$  |  $\frac{4}{4}$   $2\ 3\ 3$   $3\ 1\ 0\ 1$  |  $\frac{2}{4}$   $3\ 3\ 3\ 2\ 2\ 3.$  |  $2\ 5$   $3\ 2.$   $2\ 3\ 3$  |  
 唔 搜 搜 呀 哎 索索还有十万 八 千 九 淘 梦  
 $\frac{4}{4}$   $6-$   $5\ 0\ 0$  |  $\frac{2}{4}$   $0\ 0$  |  $\frac{4}{4}$   $2\ 3.$   $3\ 5.$   $5.$   $5\ 5.$   $3$  |  
 哎。 吭嗨 吭嗨 扛 到 吴 江  
 $5.$   $5\ 5.$   $5\ 3\ 5\ 5.$   $3$  |  $\frac{2}{4}$   $3\ 5\ 1\ 5\ 6$  |  $\frac{4}{4}$   $0\ 1\ 0\ 5-$  |  $6\ 6\ 1$   $1\ 1\ 0\ 1$  |  
 东 门 格 座 垂 虹 桥 浪 去 唱 呀 安 压 塌 格 仔 呀 安  
 $\frac{2}{4}$   $2\ 3\ 5$   $3\ 5.$  |  $3\ 5\ 3\ 2\ 2\ 1\ 6$  |  $\frac{4}{4}$   $6-$   $5\ 0$  ||  
 桥 墩 哟 塞 满 东 太 湖 哎 嗨。

该例是 A、B 二段体曲式，它的不同之处是在于它的乐句很有特色：A 乐段是悠长上扬风格的，节拍富有变化，而 B 乐段开始两小节是短促、活泼风格的，因此造成了强烈的对比，紧接着又回到悠长、节拍多变的节奏上了。可以说，象这种曲体风格特点鲜明的曲调，是应该拍手叫好的。

### 三、三段体曲式特点

三段体曲式在芦墟山歌中虽然记载得不多，但从现存的资料中还是能找到的，并且还十分有个性。

例 3、《长工苦》，陆阿妹唱，张仲樵记谱，张舫澜记词。

$\overset{A}{\underline{0 \quad 2 \quad 1}} \mid \overset{\frown}{\underline{1 \quad 6}} \quad 1. \quad \mid \underline{2 \quad 3.} \quad \mid \underline{3 \quad 5 \quad 6} \quad \underline{6} \mid \underline{1 \quad 6.} \quad \underline{6 \quad 5} \quad \underline{3} \mid \underline{3 \quad 2 \quad 1} \quad 2 \mid$	啊 五 月 梅 花 朵 朵 嗨 嗨 哟 哟 嗨 嗨 开 那
$\underline{3 \quad 3 \quad 3 \quad 2} \quad \underline{2 \quad 0} \mid \frac{1}{4} \quad \underline{1 \quad 1} \mid \frac{2}{4} \quad \underline{2 \quad 2} \mid \underline{2 \quad 3} \mid \underline{1 \quad 6.} \mid \overset{B}{\underline{2 \quad 2.}} \mid \frac{3}{8} \quad \underline{3 \quad 2 \quad 1} \mid \underline{3 \quad 3 \quad 2 \quad 1} \mid$	小 弟 弟 呃 啊 上 工 十 三 格 来 小 小 包 裹 拎 一 个
$\underline{6 \quad 5} \quad \underline{0 \quad 6} \mid \frac{2}{4} \quad \underline{1 \quad 1 \quad 1 \quad 1} \quad 0 \mid \frac{1}{4} \quad \overset{C}{\underline{1.}} \quad \underline{2} \mid \frac{2}{4} \quad \underline{3 \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 1} \mid \underline{2 \quad 3} \mid \underline{1 \quad 6.} \mid$	呃 啊 那 包 裹 里 向 么 全 是 千 吊 么 百 补 破 衣 格 衫。

该例也是一首呜哎嗨嗨响山歌，从表面上看，它是起承转合的四句体结构，但经细细分析之后，它又可以看作是 ABC 三段体曲式的结构（如上所标出的记号）。A 乐段是起和承的二个大乐句，到 B 乐段是一个转的乐句，它不论在节奏还是在节拍上，都明显与前两乐句不同，以至到最后的合，确切地说，它是一个再现主题的乐句。正由于第三乐句有不少新的因素的特殊变化，才产生了新的艺术效果。为此，我们不能只单纯地把转和合看作是两个乐句，而可以把它看成是一个新的小乐段。经过分析，象这种呜哎嗨嗨芦墟响山歌的个性是十分鲜明独特的。

当然,在芦墟山歌中还有其它关于三段体曲式的例子,为了节省篇幅就不再举例了。

#### 四、分节歌和多段体曲式

芦墟山歌的曲式结构另有正本和套头两种形式,“正本”是长篇叙事性的,其中有分节歌的曲式,这种山歌要连续几天才能唱完一本,如《五姑娘》等;而“套头”是短篇的,虽有一定的情节,但不完整,大多用多段体曲式。因此,从现存的乐谱资料来看,有分节歌和多段体曲式的痕迹,并能看出它的雏形。如记载比较长的曲调都运用了多种曲式成分,有的是散拍子,句体十分自由。所以,就很难认定是分节歌还是多段体曲式。在这里就不作详细论证了,但有一点可以肯定,芦墟山歌的历史那么悠久,肯定还会有其它曲式的可能性存在,它有待我们去作进一步深入地挖掘和记载分析。



## 节奏与字位结合的形态

我们分析了珍贵的历史文化遗产芦墟山歌的大量曲谱之后，会惊人地发现，其中的节奏和节拍有着十分丰富的表现力，同时在字位的安排上也各具形态。那么，何为节奏呢？从音乐理论上理解，节奏必然与节拍同时并存。它们之间的关系，用著名音乐理论家李重光教授的话来说：“节奏与节拍形象地比喻，莫过于列队进行中的脚步与鼓点声，整齐的步伐一强一弱的循环重复，这就是节拍，千变万化的鼓点，有时与脚步相一致，有时又不一致，长长短短，这就是节奏，通常说，节拍偏重于强弱，节奏偏重于长短。”我们现在分析芦墟山歌的节奏与字位，不包括音的高低，只研究节奏、节拍与字位之间的特点以及它的长短关系。

### 一、规整性节奏下的字位形态

所谓规整性节奏下的字位形态，是指节拍与节奏点的组合，以及字位与节奏的连接，大多按整拍或者整句形成。

在芦墟山歌中，虽然是歌者随感情自由抒发为多见，但有不少曲调都是运用规整性节拍的节奏来安排字位的，并且经常固定在一种节奏型作较长时间的反复，这种形态，有时连续

几个小节,有时会更长些,从而形成规律和特点。

例 1、《私情山歌》,王有声唱,吴江文化馆整理。

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}}$	$  \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}}.$	$ $
山 歌 勿 唱	忘 记 多,	白 路 勿 走	草 盘 窝,	衣 衫 勿 汰	
$\underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}$	$  \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  $		
垃 圾 多,	私 情 勿 走	断 头 多。			

下面,我们来看一下例 1 的节奏情况:

$2/4$	$\underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$ $
	$\underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  $		

从这首山歌的情况来看,每句唱词都是七个字,字数相同,每句的重点字都在强拍位置上起,在弱拍位置上收,节奏型与字位基本统一。

例 2、《要听山歌游拢来》,朱大坤唱,吴江文化馆整理。

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{1}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}}.$	$  \overset{25}{\underline{\underline{1}}} \overset{25}{\underline{\underline{3}}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}}.$	$ $	
一 个 鲫 鱼	六 个 鳃,	要 听 山 歌	游 拢 来,	大 哥 哥 要 唱		
$\frac{3}{4}$	$\underline{\underline{1}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{6}}$	$  \frac{2}{4}$	$\underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}}.$	$  \overset{25}{\underline{\underline{1}}} \overset{25}{\underline{\underline{3}}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}$	$  \overset{25}{\underline{\underline{1}}} \overset{25}{\underline{\underline{3}}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}}.$	$  $
梁 山 伯 与 祝 英 台,	二 哥 哥 要 唱	许 仙 相 配	白 娘 娘。			

我们再来看一下例 2 的节奏情况:

$2/4$	$\underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$ $
$3/4$	$\underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$	$  $	

例 2 唱词的开始两句是七个字,从强拍位置起弱拍位置收,在“ $\underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{x}}.$ ”的节奏下形成规律,十分规整,使唱者顺口,听者顺耳。而第三、四句的唱词却用了十二个字,显然,这是短、长型词与曲的结合,因此,音乐的节奏和节拍都发生了

较大的变化，特别是在第三乐句时还偶尔参插了3/4拍的节奏，将十二个字的唱词紧缩安排了两个小节，而第四句唱词，同样为十二个字，安排了三个小节。巧妙之处是，乐曲一方面连续用了三个“xxxx”十六分的节奏来作为过渡连接以外，另一方面把该句的最后七个字也处理成与开始的七个字一句的唱词相呼应，前后的字位在“xx xx.”节奏下得到了统一。所以，这是一首在统一的节奏、字位下求取变化的规整性形态的范例。

## 二、非规整性节奏下的字位形态

非规整性节奏下的字位形态就是打破常规来安排节奏和字位。在某种意义上说，是少了统一，多了变化。即曲调虽然有动感，但缺少规律性，旋律的流畅与优美程度也相之较差，另还缺少逻辑上的必然联系。

例3、《花望郎》，陆阿妹唱，张舫澜整理。

1 1 2   3 3 3 5   6 6 6.   1̇ 6   6 5 3   2.   1 6   2 2 2 3 3 2
一年 过去嗨 一年嗨 呜哎 嗨 嗨 来 唉， 那正月里来
1 2 3 3   2 1 3   2 1 2 6   6 1 3   2 2 3 3   2 3 3   2 1 6   1 6 5
梅花带雷 格 开， 梅花 落 地 顺雷 飘 呵呵呀
2 2 3.   2 3   1 3 2 1   2 1 2 1   6-
梅花么 落地 望郎格 来 唉。

现再分析一下该曲的节奏：

2/4 x <u>xx</u>   <u>xx</u> <u>xx</u>   <u>xx</u> x.   x x   <u>xx</u> x   x. <u>xx</u>
<u>3</u> <u>xxx</u> <u>xxx</u>   <u>xx</u> <u>xx</u>   <u>xx</u> x   x <u>xxx</u>   x <u>xx</u>   <u>xxx</u> x
x <u>xx</u>   <u>xx</u> x   <u>xx</u> x   <u>xx</u> x.   x x   <u>xx</u> <u>xx</u>   <u>xxx</u> x

x - ||

首先,从该例的唱词来看,是叙事性的,句子长短不一,衬词在其中起到渲染的作用,使曲调的节奏十分自由灵活而富有变化,从头到尾没有固定的节奏型,很适应唱词陈述的特点。如第一句唱词是强拍位置起强拍位置收的,第二句唱词却是弱拍位置起弱拍位置收,而在第三句唱词时又回到强拍位置起强拍位置收了。因此,这是一首典型的非规整性节奏与字位结合的曲调。

例4、《三寸姑娘》,王有声唱,吴江文化馆整理。

0 6̣6̣   11 123   33 16̣.	11 23   32 16̣.	6̣ 6̣6̣ 1111
一个 姑娘生得么	三寸长,	茹门底落 乘风凉,
32 216̣	2 53 312	2 33 16̣.
拖仔去 哎	笑煞么丈夫	哭煞娘。

这首歌的唱词也是叙事性的,长短不一,格体自由,第一句是弱拍位置起音,第二句则是强拍位置起音,第三句是强拍位置的后半拍起音,第四句又是强拍位置起音,所有四句唱词的落音基本统一,即都在弱拍位置上结束。

如果读者分析该曲的节奏情况之后,便可看出这首非规整性节奏的字位与上例的不同之处了。

### 三、散拍子自由节奏下的字位形态

从以上所列举四例的情况来看,均属于只有强拍和弱拍的单拍子的节奏,而接下来要分析的是散拍子自由节奏下的字位形态。

散拍子单位拍的时值和强弱都不是十分明显和固定的,一切都是由演唱者根据内容和个人的需要自由处理,因此,散

拍子也叫自由节拍,自由节拍一般不记拍号。请看下例:

例 5、《蚕豆花开紫哆哆》,王春生唱,吴江文化馆整理。

廿  $\underline{\underline{6\ 6\ 6\ 1}}\ \underline{\underline{2\ 3\ 6}}\ \overset{2}{\underline{\underline{5\ 5\ 3}}}\ \underline{\underline{3\ 5\ 2\ 1}}\ 6.\ \overset{2}{\underline{\underline{1\ 5}}}\ \underline{\underline{5\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 3}}$   
 蚕豆花 开 来 紫哆 哆 哎, 娘 叫么了 头么  
 $\underline{\underline{3\ 1\ 2\ 1\ 6}}\ \underline{\underline{6\ 6\ 6\ 1}}\ \underline{\underline{1\ 2\ 1\ 2\ 1\ 2\ 3}}\ \underline{\underline{5\ 5\ 3\ 3\ 5\ 2\ 1}}$   
 做尼姑, 别人家 十七八岁自有得 花 轿未坐 哎,  
 $\underline{\underline{6.\ 1\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 3\ 3\ 1\ 2}}\ \underline{\underline{2\ 2\ 1\ 3\ 5}}\ \underline{\underline{1\ 6.}}\ \text{||}$   
 唔 那有心 厢 念弥 罗 陀。

现来看一下该例散拍子的节奏情况:

$\underline{\underline{\times\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times\times}}\ \times.\ \underline{\underline{\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times}}$   
 $\underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times\times}}\ \times.\ \underline{\underline{\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times}}\ \underline{\underline{\times\times\times}}$   
 $\underline{\underline{\times}}\ \underline{\underline{\times}}.\ \text{||}$

此例如果光看曲调是看不出有什么特别,只是没有拍号和规范的小节线而已,也分不清哪里是强拍,哪里是弱拍,但如果哼唱一下,你就会觉得歌词在自由节拍的节奏下,会给你有真情流露的空间。

散拍子可以呈现节奏的形态,但无法找出它的强弱位置,如果说,散拍子节奏与字位的结合节律差,结构、艺术表现力和形式不完整是它的不足的话,那么,音乐的抒咏性强,旋律有较多的发挥,并和自然语言比较接近就是它的优点了。

另外,散拍子有时也能呈现较完整的成分,如果说,上例不能概括芦墟山歌中作为散拍子典例的话,但也足够能说明一些实质性的问题了,故不再举例。

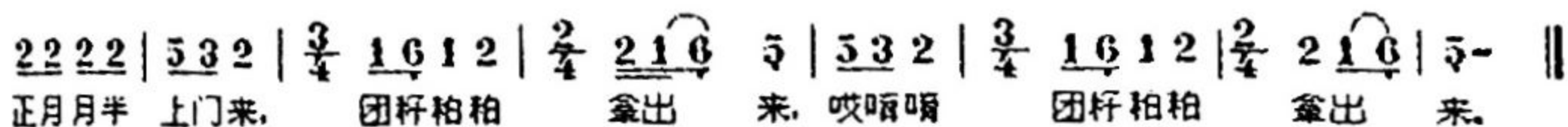
#### 四、混合拍子节奏下的字位形态

按理论来说,混合拍子由于是由不同类型的单、复拍子按

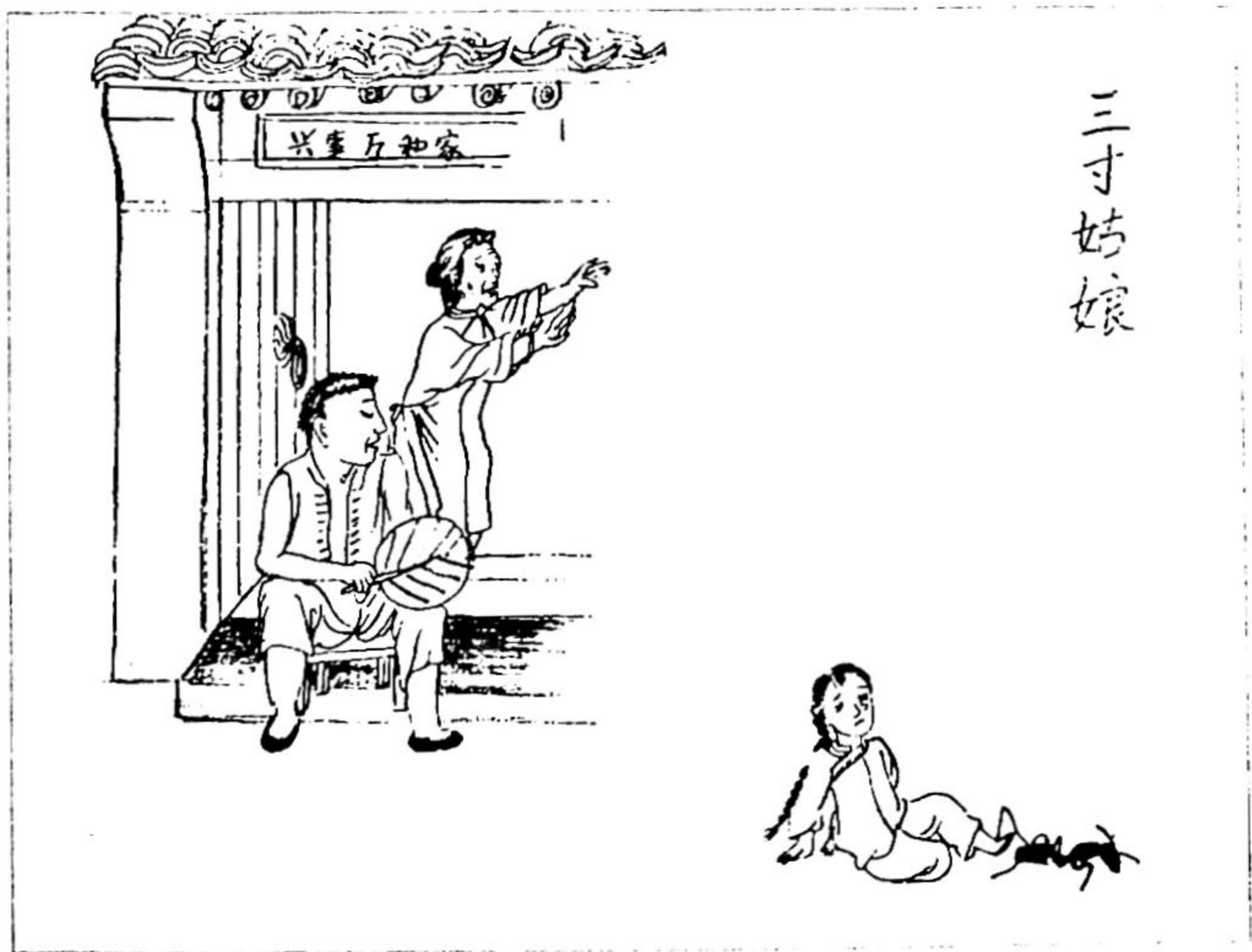
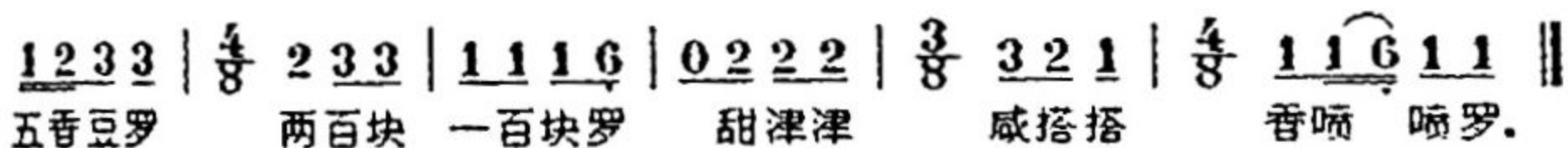


照不同的的次序结合而成,因此,混合拍子的特点具有复杂的二重性,给人以二拍子、三拍子或四拍子等交替的感觉。同样,由于改变了律动的常规,在混合拍子的节奏与词拍字位的表现作用方面,也就更加丰富、灵活。

例6、《叫化调》,杨桂福唱,张舫澜整理。



例7、《卖五香豆》,张舫澜搜集并演唱,张仲樵等记谱。



以上两例均属于混合拍子节奏与字位结合的典型,在芦墟山歌中很有代表性。《叫化调》是 $2/4 + 3/4$ 拍的结合,除了在过程中加了三个衬词以外,其它都是七个字一句,第三句的内容是第二句的重复,第一句唱词也是用 $2/4$ 拍节奏,强拍位置起弱拍位置收,第二句唱词与第一句唱词相同,只是第三句是强拍位置起再是强拍位置收,在中间加了两小节的 $3/4$ 拍的节奏后,使曲调变得富于美感和变化,节奏也很流畅。曲调的另一个特点是,对动词“上”和“拿”这两个字均特意安排在强拍位置上进行强调,显得很有动感。

《卖五香豆》是 $3/8 + 4/8$ 拍的结合,唱词也都是七个字一句,从它的节奏“xx xx | xxx | xx xx | 0x xx | xx x | xx xx xx”来看,除了富有变化的律动以外,在这样的节奏下给予字位的结合也是十分有趣的。

## 唱词的音乐性

读过芦墟山歌唱词的人都会发出同一个赞叹，它不但非常精彩，而且还具有很强的思想性和文学性。语言所涉及的内容相当丰富、广泛，甚至还超越了一般文学诗词的范围。生动简洁、明了通俗，贴近生活。重字要义精辟新奇，音韵优美而自然，十分符合音乐作为时间性表演艺术的规律。芦墟山歌的唱词有时写人物和写形态的较多，如有的长篇叙事山歌的篇幅都很长。本人在《谈芦墟山歌的美学价值》一文中曾对文学的美学价值作过概括：“从文学角度来分析它的美学价值来说，山歌的歌词属于音乐文学，也同属于诗词一类。但经细细分析后，感觉到又不同于诗词。说得确切一点，它可以是一种白话词，但它有对仗，有比喻，有对比，也有夸张、有韵脚，另又有描景和绘情的，通过对细节的描写，刻画人物的性格等，十分让人信服……歌词以七言四句为一个小单元，也有五句、六句的，一般在四句里的后两句加衬词、叠句，多达几百个字，最后一字必须压住韵脚，所以这种芦墟山歌的长歌，确切地说是民间口头创作的长篇韵文。”芦墟山歌唱词的音乐性，就韵律和谐来说，押韵是一个重要方面。因此，芦墟山歌的唱

词有它独特的个性,其原由是因为吴语方言所至,另还具有十分广泛的民众性。

音乐擅长于抒发感情,而唱词必须把感情因素放在第一位。芦墟山歌也一样,它有时感情直露,有时感情收藏,或藏而朦胧,藏藏露露,隐隐现现。有时,语言把所要表达的感情留给了音乐去表达和抒发,词与曲相得益彰,让人同时感受到情与美的享受。

### 一、唱词自然因素与音乐的关系

音乐与语言虽然是两码事,但在某些作用上,语言也有与音乐相似的地方。如声音的高低、强弱、轻重、快慢、间歇和音色等,也就形成了音乐性。一种是语言音调的变化,另一种是曲调声音的变化。歌词与诗本身就是因为有有着和谐的韵律,与其鲜明的节奏而有别于其它文学体裁,所以,歌词与诗的音乐性是它们本身应具备的艺术特点。应该说,唱词结构中音乐的自然因素表现力是多方面的,如音节的声、韵、调的有机结合规律,以及双声、迭韵等构词特点,尤其是每个音节都有变化,如清亮高扬,又舒缓柔和;高低升降、抑扬顿挫;四声平仄变化丰富,增强了语言的音乐性;往返回旋造成了长短交错,匀整分明,鲜明强烈的节奏感。音乐形象为了表现出语言所要表达的思想感情,也就必然要在唱词语言的旋律、节奏的基础上,给予音乐旋律上作艺术性地创造。显然,词与曲的关系,就是相互依存的辩证关系。

另外,衬词是中国民歌语言表现的另一个十分显著的特点,有着丰富多彩的艺术表现力。它属于不包含确定意义的虚词,但它是具有特定的表现作用的词汇,另还具有声音上的形象作用。对音乐来说,则经常同时获得表情和结构上的意义,反

映出劳动者富有情感的内心呼声。

在芦墟山歌中利用地方性语音的衬词来表现情绪和感情的也属常见,一般用得最多的是语气衬词,如“啊、哎、嗨、哟、罗”等。衬词都是根据曲调情绪的需要加上去的,有一定的灵活性。有时因语调的变化,为了表达特定的思想感情,增强生活气息,渲染气氛,显示地方风格,以用衬词来丰富音乐的表现力。

例1、《要救奴郎命一条》,徐家贤唱,古林、顾鼎新记谱。

我们先看一下唱词:

清早/起来/巧梳/嗨嗨嗨嗨嗨嗨/妆啦, 奴奴末(你们么)/亲身/去典药方, 要典到/苍蝇/脑子/二钱半, 哎嗨呀/要救/奴郎末/命一/条哎。

吟诵唱词后可以发现,该词朗朗上口,和谐好听,有动人的声韵,加上衬词的点缀,产生规则的律动,有着很强的音乐性。

1 1	2 <sup>32</sup> 3	3 5	6 6	1 6 6 6	5 3	3 2 1	2 2 2 0	5 5 2	2 5 2	1 6		
清早	起来	巧梳	嗨嗨	嗨嗨嗨嗨	嗨	妆啦,	奴奴末	亲身	去典药	方,		
0 2 2 2	2 3 1	2 2	3 2 1 6	1 6	5 6	1 1 1	2 3	3 3 2	1 1 6			
要典到	苍 蝇	脑 子	二 钱 半,	哎 嗨 呀	要 救 奴	郎 末	命 一	条 哎。				

唱了曲调之后,音乐节奏规整,旋律配得十分动听,语言的声调和音乐的起伏也十分贴切,特别是加上了衬词拖腔以后,使情绪得到升华而造成对比,艺术感染力也就更强。

以上分别把唱词和曲调都作了举例,一方面亦能符合如上所阐述的,即对唱词内在结构的自然音乐因素以及它的一般规律、特征,另一方面唱词与音乐的结合及其与自然因素

有了进一步深入的了解,两者是密不可分的。

## 二、唱词声调与旋律声调的关系

唱词声调的抑扬顿挫与音乐的结合显现自然美,有着形影不离的关系。加之语言声调四声平仄变化丰富,所以,音乐性很强。对于音乐的旋律来说,也有它高低起伏、轻重强弱的特征。唱词声调的变化已经蕴含和具备着音乐旋律声调的雏形。确切地说,语言声调的抑扬顿挫、高低起伏以及强弱变化是旋律声调的基础,并在这基础上为音乐的发展创造了极有利的条件和空间。所以,唱词的起讫与旋律的起讫总是两相吻合的,反之就难唱,或唱出来不好听。

对于芦墟山歌的声调应该说也有它的特殊性,现在我们再来看上例《要救奴郎命一条》的唱词,虽然吴语总体上与普通话的声调相差不大,但还是存在着不少差异的。如:“清早起来巧梳妆”这句唱词中的“早”字,用普通话来读音是第三声调,但用吴语方言来读音却是第一声调阴平;还有“奴奴亲身去典药方”的“身”字,用普通话来读音是第一声阴平带向上扬的,而用吴语方言来读音虽也是第一声调,但是平声,因此,两句旋律都作了平行处理也无妨,是符合方言声调的。由此,旋律的声调一定要与吴语方言的声调相吻合,这是芦墟山歌的声调与旋律声调关系的特殊性之一。

在“依字行腔”方面,虽然曲调是按吴语方言唱词的抑扬顿挫的语调来进行的,但有时芦墟山歌也出现唱词声调与旋律声调不一致的地方。并且还有一个现象,则不少唱词经常因音乐或情绪上的需要,用衬词来行腔,从而加大了音乐施展的自由空间,这可能是芦墟山歌作为民间音乐的又一特点了。

### 三、唱词结构与音乐节奏的关系

作为唱词语言的节奏与音乐的节奏一致，不是唯一的表现形态。事实上，芦墟山歌也同其它民歌一样，它们存在着各种情况的不一致。原因是音乐节奏比语言节奏要丰富得多，表现力也强得多，否则会削弱音乐的表现力。

在唱词语言的节奏与旋律节奏相结合的关系方面，对于结构，在芦墟山歌中是非常丰富的，有时还可能碰到类似奇数句、对偶句、排比句、加垛句等不同结构的唱词处理问题。对于这些情况，在民间音乐中即民间歌手为了从表现入手，进行了各种创造性的探索，并作出无规律的节奏处理，其中有很多成功的例子。其次，芦墟山歌的唱词与我国的诗词的词拍都是基于双音节组成的数字体，基本形式分为：五字句、七字句和十字句，以及它们的变体。而用得最多的是五字句、七字句，结构可以是4+3、3+4或2+5。旋律的节奏要比唱词的词拍本身的节奏要丰富得多。

在芦墟山歌中，语言节奏与音乐节奏统一、形象集中是属长见，但由于唱词结构的不同，经常会看到曲调节奏与语言节奏不一致的地方，表现出音乐节奏的丰富变化。如下例：

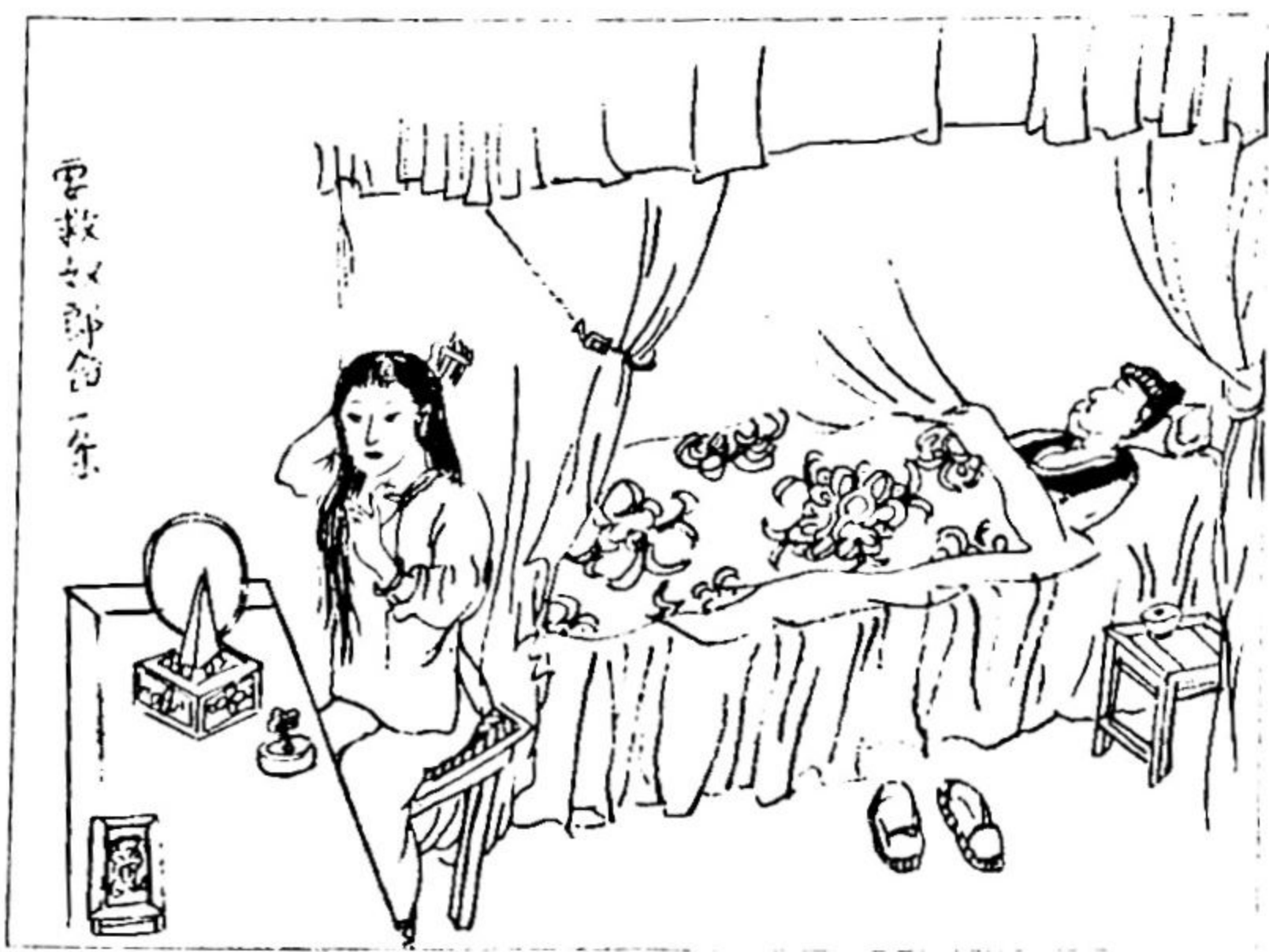
例2、《赞神歌》，金永升唱，石林、顾鼎新等记谱。

1 2 1 2 3	3 5 3 2	1 6 1	2 3 3 5	3 3 2 1	2 2 1 2 3	
香烟炉内	起祥云	要赞	刘王	猛将	神，不知	刘王
5 3 2 3 3 5	2 1 3 5	3 5 3 2 6	1 -	0 1 2 5 5 3	2 1 1 6.	
生出处	不知	住在哪	出哎	城，	哎嗨哎	嗨 啊 哎无。

上例的前两句唱词的语言节奏与音乐的节奏是一致的，重字都是安排在重拍上的，到了第三、第四乐句时，同样是七

字句的连接,节奏上出现了变化,本来第三乐句的结束应该在语气节奏上作一停顿的,然而,音乐的处理却是紧紧相接。巧妙的是,在结尾之前,唱词中加了一个“哎”的衬字,迫使旋律作了拖腔的节奏处理;在第五乐句时,属于内容的正字只有“南无”两个字,为了与前面的七字句相一致,又加上了五个衬字,音乐上也作了短节奏的闪拍处理,与前面的节奏造成了强烈的对比。为了达成前后统一,语言节奏与音乐的节奏又基本一致了。可见,芦墟山歌在语言与音乐节奏的处理方面也是十分出彩的。

总之,分析了以上情况以后,不论是在旋律音调与唱词语言的声调之间,还是在音乐节奏与唱词语言节奏之间,都是一种对立统一的关系,它们之间有时相互一致,有时又保持着各自相对的独立性,若两者完美地结合,就会产生新而美的音乐形象。





## 衬词的艺术特色

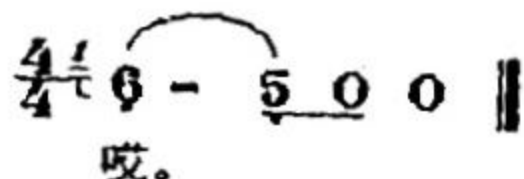
由于芦墟山歌同属于吴歌的范畴，都是用吴依软语演唱的一种地方民歌。可以说，芦墟山歌的衬词，在江南一带作为水乡流域的民歌中是很有代表性的，衬词在芦墟山歌中的作用也是不可低估的。

### 一、衬词的作用与风格特色

由于芦墟山歌都是用当地方言演唱的，因此，结合曲调和唱词所用的衬词不但丰富，而且品种也很繁多。从芦墟山歌的衬词来看，如常用的“呜哎嗨”、“哩哇嗨哎嗨”、“哎呀哪嗨哎”和“呵呵哩哎”等等，都属于一般的语气助词，这些衬词在演唱中运用十分灵活，并起到渲染演唱气氛效果的作用，有很强的艺术表现力。

例 1、呜哎嗨嗨响山歌《山歌勿唱忘记多》的片段，赵永明唱，乔凤岐记谱。

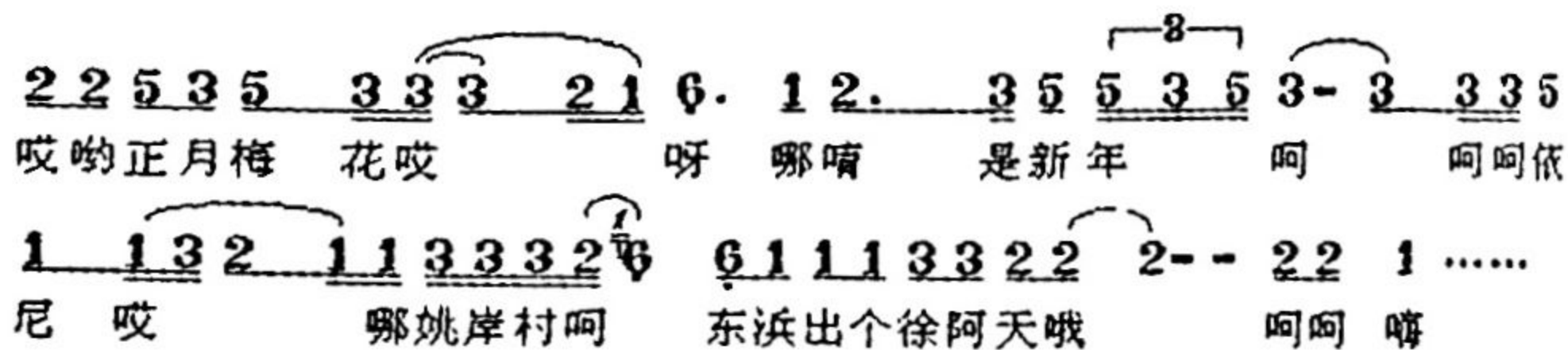
$\underline{11.}$ 山歌	$\underline{23.}$ 勿唱	$\left  \frac{4}{4} \underline{35.} \right.$ 忘记	$\overbrace{5-5} \underline{55} \left  \underline{56.} \right. 0-$ 喂 嗨嗨 嗨哎	$\left  \underline{1\dot{6}.} \underline{653} \right.$ 呜哎 哎嗨	$\underline{321} \left  \right.$ 多 啊。
$\frac{2}{4} 1-$	$\left  \frac{4}{4} \underline{233} \underline{31} 0 1 \right.$ 唔 搜 搜 呀 哎	$\left  \frac{2}{4} \underline{3332} \underline{23.} \right.$ 索 索 还 有 十 万	$\left  \underline{2} \underline{5} \underline{32.} \right.$ 八 千	$\underline{2} \underline{33} \left  \right.$ 九 淘 罗	



从曲调来说,这首“呜哎嗨嗨响山歌”是芦墟山歌中有名的代表作之一。此例片段短短三句词共八个小节,衬词就占了二分之一的篇幅。如第一句唱词刚开始,就连续用了“喂嗨嗨嗨哎哟哟哟”十个衬字形成了衬句,在后两句唱词中又引用了“哎呀哎”三个衬字。故在衬词的运用方式是极为典型的,衬词的地方性方言与曲调的结合非常精彩,并富有浓郁的乡土气息,具有强烈的个性色彩。特别是第一乐句,音乐从衬词开始的“5 -”即“喂”的一个长腔之后,逐而级进到达高音的“i”又慢慢级进向低音回落,使曲调高亢、明亮和舒展,听了回味无穷,令人信服,有着独特的艺术魅力。如果对民歌有一定研究的人来说,必会感到北方民歌与芦墟山歌在衬词和曲调的运用上是有着明显区别的。

然而,如果单从芦墟山歌的衬词或衬句来看,它既没有独立的表现意义又不能肯定它的地域特征,它与其它民歌一样,都有它共性的一面。但与曲调结合之后,它的地域以及它的个性特征就得到显现,也就是说,衬词或衬句必然要与曲调所给予的行腔有联系,不同地域的民歌的衬词,在曲调的风格上有着不同的区别。再请看下例:

例 2、落秧歌《五姑娘》片段,陆洪奎、赵永明唱,张舫澜搜集。



在例2片段中,看衬词的篇幅就能进一步说明,衬词在芦墟山歌中的运用是十分普遍的,与上例一样,衬词加上优美的曲调,不但能说明它有鲜明的地方特色,并有着很强的说服力。另一方面,演唱者为了渲染气氛,吸引听众以及传情达意上的需要,经常在即兴演唱时进行即编即唱临时加上衬词、衬句来陈述抒咏故事情节。因此,在运用衬词、衬句上已经达到活灵活现的地步了。

## 二、衬词在曲调中的表现形式

在芦墟山歌中,常常运用衬词、衬句来丰富音乐形象,加强曲调的表现力。一般有以下几种情况:

### 1、曲首引用

在曲调的开始就引用衬词,以起到“开场白”或“引子”的作用。

### 2、曲中、句末引用

即在句子的内部或句末把衬词作为垫字或作为落尾字,以加强节奏和语气,使曲调的音乐形象更生动。

### 3、扩充引用

为能更好地渲染气氛,芦墟山歌有时在曲调的结构内利用衬词使结构扩大,以把感情表达得更充分。

### 4、大段引用

芦墟山歌在曲调中引用大段衬句来造成特定的气氛也很常见和普遍。

### 5、曲尾引用

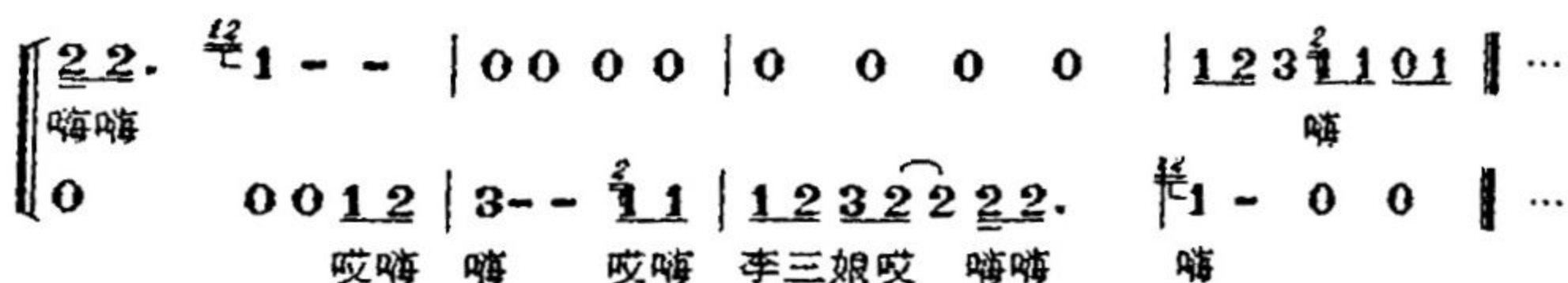
在曲调结束之前,用衬字或衬句来使乐句有小的扩充、伸展,使曲调更加富有情趣。

例3、埭头歌《山歌勿唱寂洞洞》,赵永明唱,郁伟整理。



上例是一首综合以上曲首、曲中、句末、扩充、大段和曲尾引用衬词、衬句很典型的谱例，曲调中的衬词和衬字、衬句对于强调曲调语音的口气化，那种赞赏或惊叹，以及无词的拖腔，对于演唱者感情的抒发，加强曲调的地方色彩的乐汇，对于在乐段的结束增强曲调的稳定等方面，都起到了极好的润色和增辉的作用。

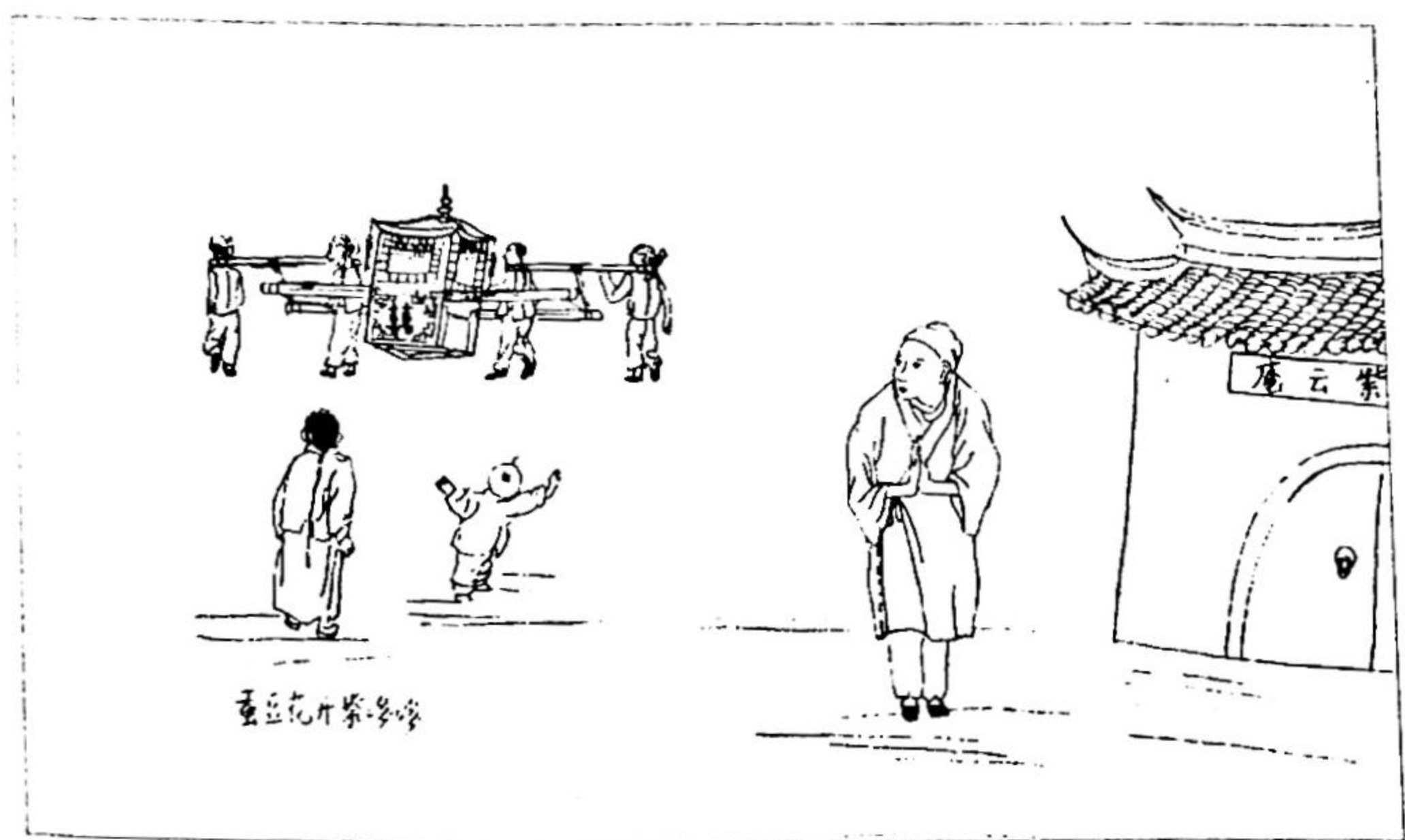
例 4、《落秧山歌》片段，郁伟、杨文英唱，杨敬伟记谱。



上例是一首引用衬词的二声部重唱的片段，在这四小节中，除了第二声部的“李三娘”是正词以外，其它都是用衬词来演唱的。从表现意义上来说，用衬词在大的乐句中作二声部演唱，其表演形式比较独特，音乐形象也很动人，加上芦墟山歌的曲调既富有动感又优美上口，气氛十分热烈。这是芦墟山歌的一个特色，让你爱不释手，耐人寻味。

综上所述，衬词在芦墟山歌中的表现力是极其丰富的，功能上也有独到之处，地方风格与形式特征上也十分鲜明。在芦墟山歌的各种曲调中，衬词不但运用广泛，而且与曲调的结合

如同珠玉合璧，所塑造的艺术形象是那么地完美、细腻、有趣和畅爽。我们现在除了研究它的衬词与曲调结合的特点以外，更重要的是要去借鉴其中运用的技巧，以有利于我们今后的歌曲创作。



## 民族风格特征

绚丽多彩的民歌浩如烟海,犹如群英缤纷争奇斗妍。有史以来,民间曲调,特别是民歌是最受群众欢迎的艺术形式之一,它是伴随着我国各族劳动人民的生活和斗争,它象一面镜子,真实地反映了人民的历史,真实记载了人民的生活和思想感情。芦墟山歌也同其它民歌一样,在漫长的岁月中,经过人民群众的不断创造、丰富、变化和发展,使它汇集成一条源远流长的歌的长河。

### 一、民族风格与社会生活的关系

芦墟山歌是吴语山歌中的一个重要支脉,是有其独具特征的地区吴俗文化。我们讲它的民族风格,作为吴语地区的芦墟山歌,早在清朝中后期就已经风行于民间,它与本地的生产条件密切结合,又与它的地理环境密切相关。芦墟位于苏州吴江市的东南,坐落在汾湖边上,地势平坦,气候宜人,河荡密布,自然生态环境优良,经济发达,文化与文物积淀深厚,是有名的江南鱼米之乡,清代著名学者阮元说过:“四周春水一芦墟”。特别是民间的口头文学创作更是活跃,山歌的曲调也很清新、优美,水乡韵味浓郁。田间场头,歌声不断,其中流传

在汾湖流域的就以芦墟山歌尤为著名。

最具有丰富社会实践经验的是人民群众，他们在长期的劳动、生活与斗争中形成了自己的思想、感情与意志，他们用自己的艺术手段把切身感受渲泄和表达出来，才创作了民歌。可以说，在整个人类迄今为止的一切音乐艺术形式中，没有比民歌与人民群众的生活联系更直接、更密切了。然而，在过去，正因为有了这种千丝万缕的社会、生产等各方面的种种因素和关系，才使人民群众在编唱芦墟山歌中倾诉了自己的亲身体会，并向社会提出在长期生活和斗争中所思考的问题，提出控诉和质问，并引起人们的深思，为寻找摆脱贫穷苦难的途径而不懈努力。解放以后和现在改革开放的新时代中，人民群众又新编唱了表达对美好幸福、富裕生活的赞颂，唱出了自己的心声。为此，有了这种社会、地理、生活和斗争的经历，才能形成芦墟山歌自己的民族风格。

## 二、民族风格的创作特点

芦墟山歌是如何在群众中得到创造、丰富和发展的？它的规律和特点是什么？这是值得探讨的。我们这里所说的关于芦墟山歌民族风格的创作，主要指劳动人民在山歌的演唱中积累了作歌、编歌与配歌的丰富经验，特别是集中表现了群众在山歌的推陈出新上的丰富经验与方法。归纳起来，一般是用配新词出新即运用民歌的“腔”进行配新词创作，还有是现在用老曲调的素材重新创作的新芦墟山歌。

### 1、广泛的群众性

芦墟山歌在群众中保存和流传有两部分，一部分是旧时代的传统山歌；一部分是用传统山歌推陈出新反映新时代、新生活的民歌。芦墟山歌与其它民歌一样，是广大人民群众集体

智慧的结晶。在芦墟以汾湖为中心,向四周辐射,邻近的嘉善、青浦等地区,都有同样的生活习惯,都属水乡秀地,其山歌的内容与风格同出一辙、十分相近。山歌除了在本地域、本地区传唱以外,有的还向外地蔓延,生根,其他地区的民歌也传至本地,甚至还可能返回来影响本地区的山歌,但总的风格、色彩并未改变。通过反复传唱,又演变出新的曲调继续流传。在传唱的山歌,都是反映与人民生活、感情相贴近的内容,它的音调特点也直接与当地风俗有关,十分亲切。再一点,人民群众喜欢唱歌,已经成为他们文化生活中不可缺少的一部分,山歌与他们的生活有着密不可分的关系。所以,芦墟山歌具有广泛的群众性。

## 2、创作的过程

芦墟山歌的创作与其它民歌一样,它的演唱、流传的过程是不可分割的。它不是先写好后才去唱,而是在传唱和流传的过程中逐步完善的。山歌的作者大多是民间歌手,它们往往需要根据演唱的内容,听众的欣赏要求以及演唱的场合来考虑、取舍山歌的长短,来确定情绪和效果,有时须经过好多歌手的传唱加工后才能形成一首山歌,但之后还会继续不断地变化、发展。

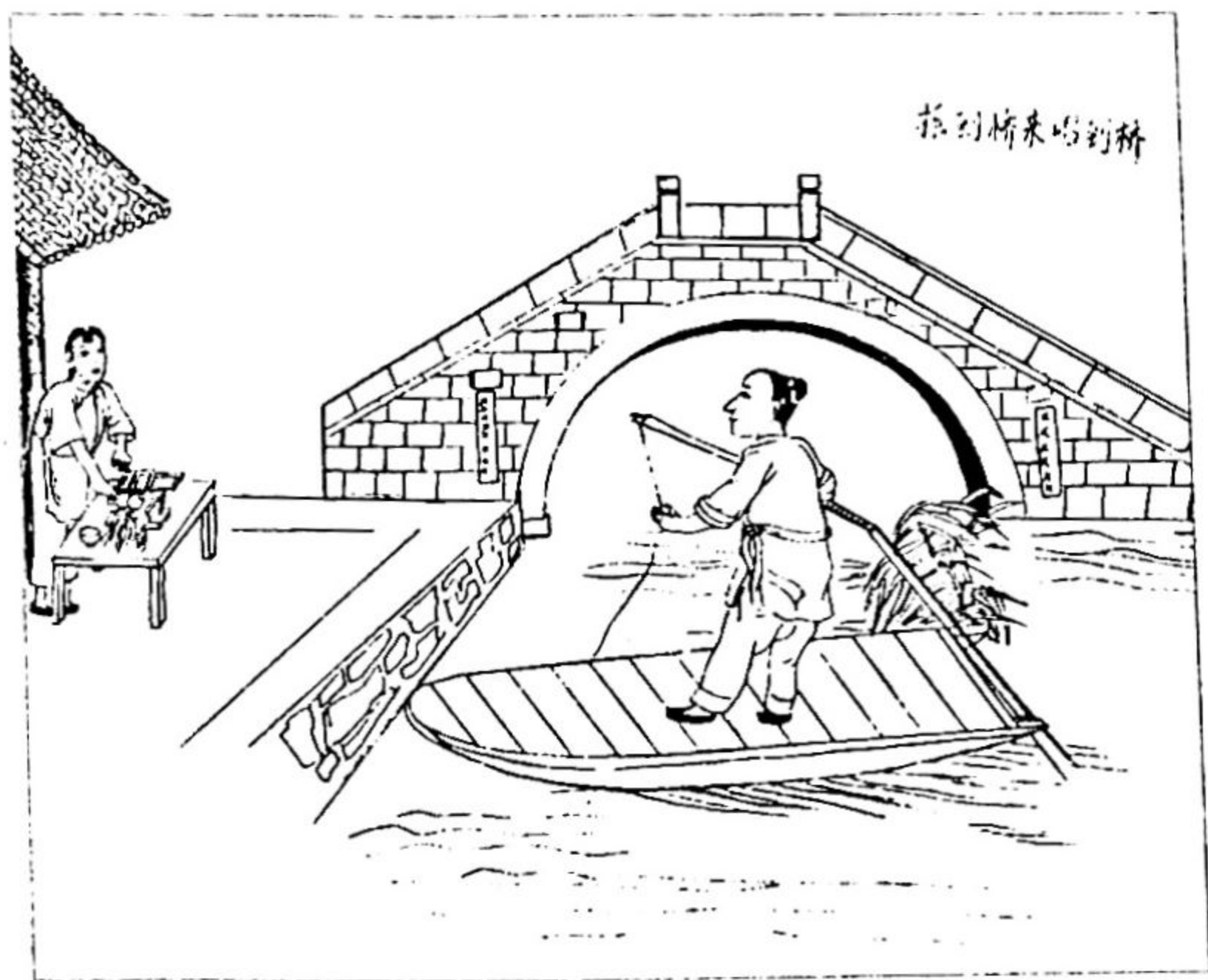
## 3、演变与积累

一首好的山歌的形成,需要经过一个较长的过程,因此,山歌的创作有很大的灵活性,即创作与劳动群众的生活紧密结合。但同时,由于山歌的创作方法有一定的局限性,这是与山歌的创作者的能力与山歌无固定的程式、且又灵活多变有关。创作的山歌传承的稳定性也需要有一个过程,即须经过好多歌手的传唱才能流传,甚至是几代人的传唱才演变成一首



有特点、有民族风格并又具有影响力的山歌。山歌是人民群众自己的音乐语言，它的传唱与演变需要有一个漫长的积累过程。

总之，以上所列举的是关于芦墟山歌的民族风格特征形成的大致情况，不是一个结论。这是因为芦墟山歌有悠久的历史，故无法作出准确的考证，只是一些情况的分析和探讨，以供研究芦墟山歌的同仁们参考。



## 白茅山歌和芦墟山歌音乐的比较

常熟市率先由上海文艺出版社出版的《中国·白茅山歌集》的二年后,吴江市的《中国·芦墟山歌集》也相继出版。特别是最近几年,由于政府加大了对民族民间文化遗产保护的力度,使吴歌的挖掘、传承工作愈加重视和深入,从20世纪60年代到80年代对当地山歌的挖掘、收集,以至现在的集成出版,白茅山歌与芦墟山歌都已经取得了非常可喜的成果。为此,怀着对白茅山歌和芦墟山歌音乐的钟爱与兴趣,欣然之下,我对《白茅山歌》和《芦墟山歌》进行了对照分析。应该说唱山歌是常熟、芦墟人民的同一习俗,并且有着两千多年的悠久历史。常熟与芦墟都处于长江三角洲的吴地腹部,界于苏州、无锡、上海之间,境内河港、湖泊遍布,是典型的水网地带,两地是同属于早就闻名的吴歌一脉的姐妹民间山歌。近年,白茆已由中华人民共和国文化部正式命名为“中国民间艺术之乡”,芦墟被列入“国家首批非物质文化遗产名录”。从地理上讲,两地相距不是很远,除了乡音略有不同而各有千秋外,在风俗与生活习惯来说,是基本一致的,但在音乐上还是有异同的。现作以下几个方面的比较分析,以飨读者。

### 一、音乐形式内容和风格的比较分析

从两地山歌的表现形式和内容上来看是基本相同的，如都是以“响山歌”（又名“呜哎嗨嗨山歌”）、“滴落声调”和“落秧歌”、“埭头歌”为主，还有一些曲调如“急口歌”、“小山歌”等。急口歌、号子，还有引歌——俗称“歌头”，即起头山歌，或是“开场山歌”，在长篇叙事山歌开唱时，又称“闹头”，有如文章的“楔子”，评弹的“开篇”。另有盘歌——又称“盘答山歌”。适用于田间耕作、水路摇船、林中放牧和赛歌会上，充分表现出歌手的聪明智慧及即兴编唱的本领。从先前挖掘的芦墟长篇叙事山歌《五姑娘》以后，最近常熟又发现了长篇叙事山歌《白六姐》的记录本，证实许多歌手演唱的优秀唱段都是长山歌的一部分。由于歌手的记忆和传承中的流失，已经不是很完整，有的全本已经失传。现在所采录的有如一把断了线结散落的珍珠，但仍见其精华，并惟见其真情，是原始的传统吴歌。也有的来自于戏文，常由卖唱“小热昏”的形式出现，带到农村传唱开来，为广大农民所喜闻乐见。

从两地山歌的音乐风格韵味情况来看，极具有鲜明的地域特色。每一首山歌都是最朴实的历史生活写照，其表现手法非常丰富多彩。白茆山歌和芦墟山歌的语言十分朴素、清新、自然、流畅，声音原汁原味，曲调优美动听，形象真实。相同之处是两地山歌的节奏都比较自由，都用吴语方言演唱，歌曲的风格也是在以上基础上逐渐形成。总的来说，由于地域、生活的略有不同，风格与韵味的形成也就有所不同。芦墟山歌的风格韵味大多比较委婉、缭绕、节奏缓慢而悠长，而白茅山歌从总体的风格韵味来说，相对要明亮得多，旋律上扬，节奏也比较轻快。

## 二、音乐旋法结构的比较分析

两地山歌的音乐旋法结构,也有它们的存异之处。正如前所说,芦墟山歌中呈“∩”正拱形状态的和呈“U”反拱型状态的较为多见,或者在一个大起伏之后连接着几个小正拱型,如芦墟山歌中的“滴落声”调也叫“呜哎嗨嗨响山歌”,这种正反拱型旋法的特点是,旋律线条起伏有序,情绪相对比较舒展上扬而抒情达意。由于芦墟山歌的旋律具有刚柔相济和秀丽清新的特点,故经常用来渲泄对封建礼教的压迫以及渴望自由爱情的悲剧和生活的凄惨,在表现较大感情波折或情绪较激烈时有很好的效果。用级进型的正反拱型来表现深沉和倾诉感情的山歌也有不少。这种旋法进行相对比较平稳,有时为了歌唱者情绪的需要,作为经过句的也是常事,使曲调的情绪表达相得益彰,对旋律的委婉增添了动人的情感,这在芦墟山歌中是具有典型性的。

而白茅山歌却不是这样,虽然有类似以上旋法的存在,这是地域相近互相影响所至。但不能作为典型的旋法形态。所不同的是曲调中经常有连续几个小正拱型出现,或者说以某音为临时主音作同音反复延伸发展的旋法形态,倒是较典型的旋法,这是白茅山歌的曲调大多比较规整的缘故。

音乐主题主要是指它的“点状”和“线状”以及主题展开后所呈现出的一系列特征。从白茅山歌和芦墟山歌的曲调的内在因素中所反映出的情况来看,均有其自身的特点。

白茅山歌的音乐主题(动机)开始所呈现的特征大多以小跳级进的进行,旋律线以小波浪三度跳进曲线为主,偶尔也有大波浪七度大跳曲线出现,并且旋律结构都比较规整;而芦墟山歌的音乐主题(动机)开始所呈现的特征大多以小跳级进和

大跳跃进相结合,旋律结构大多比较松散、自由长短不一。相同之处是两地山歌的旋律由于歌者都是口头即兴创作,没有整体布局,音乐节奏及结构上均是自由的一段体为多见,但能前后变化呼应统一。在声部上,也都是以单声部陈述为主,偶尔有二声部出现也只是对唱的形式,这种山歌,一唱众和,场面壮观、情绪热烈。

另外,用装饰音对旋律进行渲染,也是两地山歌的共同特点。作为“情感的语言”,装饰音就是用来“表达情感”的特殊记号和小型音符。从而,增加了旋律的美感,是曲调进行的一个重要的组成部分,也是塑造音乐形象中不可缺少的重要手段之一。

从调式调性方面来说,它的本质在于对主音的肯定。主音有如是引力的中心,是一个静止点,音乐的运动将从它开始并向它返回。从两地现有的山歌谱例中发现,白茅山歌的调式调性是以宫调、商调和徵调式为主。芦墟山歌的调式调性是以羽调、宫调为多见、偶尔也有商调和徵调式出现,这也是它们的一个小小存异之处。

我们说音乐不能不提到它的和声。虽然,山歌传唱的当时,不可能有和声的意识,但传承至今,我们从研究的角度来对山歌作一分析是十分必要的。由于山歌都是以五声音调为主,从以上提及的调式调性的情况来看,所涉及的和声也均为传统的民族和声。应该说,两地山歌的旋律所引发的和声语言也是十分丰富的,这又是白茅山歌和芦墟山歌的一个共同特点。

### 三、音乐节奏、节拍特征的比较分析

关于节奏和节拍在音乐中的表现意义是十分重要的,并

永远是组成音乐的基本要素，在音乐表现中也是永远同时存在的。在白茅和芦墟山歌中，虽然歌唱者是随感情来自由抒发的，用自由节奏的散拍子来作陈述也很普遍，但有不少曲调是运用规整性节拍的节奏来安排字位的，其中的节奏和节拍有着十分丰富的表现力。在字位的安排上也各具形态，并且经常固定在一种节奏型作较长时间的反复。这种形态，有时连续几个小节，有时会更长些，从而形成规律和特点。这就形成了它们的共性。

从节拍上来分析，由于单位拍的数目，强音位置以及强弱关系的不同，拍子被分为许多种，并有规整节拍和不规整节拍两种。规整节拍中主要有四二拍、四三拍、八三拍和八六拍为常见，所谓规整性节奏下的字位形态，是指节拍与节奏点的组合，以及字位与节奏的连接，大多按整拍或者整句形成。不规整节拍有自由的散拍子、混合拍子，偶尔也有四一拍子的，但不多见。用这些节拍形成了节奏，使音乐形成自身的特点。在节拍的作用下，产生旋律节奏的长短、疏密、连断等变化，来提示和表现内容。白茅和芦墟两地山歌节拍的形成，相同之处都是经过两条具体途径：一条是从语言节律的基础上逐步提炼出来的，另一条是与民歌紧密结合其它条件的制约和影响下形成的。从两地山歌的谱例来看，节拍的表现形态十分丰富，有的曲调节拍规律比较明显，有的曲调在腔幅上有一定的平衡句称等关系，但节拍无规律可循，这种情况一般与唱词尚未形成格律，结构不够完整有关。因此，艺术表现也就不很充分，形式也很不完整。

经过以上分析可以感觉到，两地山歌在节奏和节拍上是存大同较多，但还是有不少不同之处的。特别是在节奏的变化

上,如白茅山歌大多以比较规整的四句头唱词为多见。由于歌唱者情感抒发上的需要,又加上了很多不同的衬词,即使是曲调主题结构相同,但音乐在散拍子的节奏下,也随之进行了变化,表现力十分丰富。这是白茅山歌的一个突出个性,也就形成了自己的风格特点,这是与芦墟山歌所不同的。

以上对白茅山歌和芦墟山歌的音乐的异同性进行了比较分析,目的是给有兴趣研究吴歌音乐的同仁们抛砖引玉,并有所启发。同时希望大家今后能一起作进一步的深入研究,期待有更大的成果问世,以为吴歌的发展尽我们的一份微薄之力。



## 民歌的音乐形象分析

音乐形象，是音乐理论中比较复杂而众说纷纭的一个问题，它所涉及的范围十分广泛。但从分析的角度来说，却是一个无法回避、必须叙述清楚的问题。在这里，就民歌的音乐形象来作专门的研究，是有一定的价值和意义的。仅从“形象”的定义来说，当音乐能够真切地表现某种特定的情绪、场景或过程等，能使听者在相应方面产生相关联想时，这种被表现的对象和所产生的联想就叫做音乐的“形象”。

就音乐而言，它是用乐音运动（或声音组合）的方式来塑造艺术形象的，因此，它不可能像造型艺术那样“具象”，而只能是较为“抽象”，人们在理解这种音乐形象时，只能是“求大同，存小异”，也正象中国古人讲的那样，只能是得其“意”而忘其“形”简要注重“音乐事实”，这个事实就是音响。另一方面要从民歌音乐的创作背景，即包括民歌在创作中与之相关的一切因素，也就是能够有助于音乐理解的一种辅助性事实。下面就来作具体的阐述：

### 一、民歌音乐形象的形成

首先，我们所说的音乐形象，不是指作曲家创作的歌曲和



单纯的音乐作品,而是指民歌的音乐形象。为此,不能不说民歌的产生与发展。从客观事实的角度以及学术界的认为,是劳动产生民歌。而民歌有它特定的历史基础,是反映人民在不同历史时期的思想内容。如劳动条件为音乐规定了具体的形式特征,劳动呼号形成了音调,劳动节律提供了音乐的节奏、节拍等。因此,民歌同其它音乐作品一样,内容和形式的相互关系是辩证关系的一个根本特点。内容应该以最大可能地忠于现实和有说服力地加以表现,内容和形式的统一是最高美学要求。他们在各种不同场合、环境,以及社会生活的实践中所产生的思想感情是音乐的主要内容,人民用民歌的形式来唱出自己的心声,渲泄心中的愉悦或悲伤,从而表达自己的内心世界塑造了音乐形象,相反,如果没有思想也就不可能产生民歌。由此,我们在研究民歌的音乐形象时必须尊重历史事实,必须联系民歌的形成、发展的过程来作全面的分析,为民歌的思想性、真实性和特殊性作出相应的判断,并在理论上有一个比较明确的概念。

## 二、民歌音乐形象的表现特征

经过分析知道,民歌有其自身的特征。首先,民歌与人民的社会生活、实践有紧密和重要的联系。通常,民歌的创造者和传唱者就是劳动人民自己,他们有最直接、最丰富的社会生活经验,并且在长期的生产劳动、生活实践中形成了一定的思想、感情和意志,他们经常利用民歌这一艺术手段来进行倾诉和表达,唱出自己的心里话,从而来塑造艺术形象,让听者产生感情上的共鸣。第二,民歌是经过长期积累而具有广泛的群众性。因为,民歌是经过长期的代代相传而形成社会公认的曲调,随着时代的变迁,以及生活实践的不同情况,不断地更新

内容,编上歌者自己所熟悉、与新内容比较接近的新词,并在过程中不断地进行修琢,在词与曲有机结合达到比较统一后,才形成了一首新的民歌,也就形成了新的音乐形象。然后又进行了相互流通,相互取长补短,伴随着人民生活的发展,创造出新的民歌形式而不断变化和成熟起来。第三,民歌的音乐形式具有简明朴实、平易近人和生动活泼的特点。由于民歌的内容唱的都是劳动人民所感受到的事情和随之所产生的心情变化,所以能贴近群众,容易被人接受。另外,民歌在音乐素材上一般都比较精炼、简洁,乐汇也比较统一,音乐对思想内容的表达既单纯又明确,音乐形象是比较集中的。

### 三、民歌音乐形象的表现手法

#### (一)音乐文学与音乐形象的关系

我们分析民歌的音乐形象不能不把音乐文学分割开来,相反,音乐文学在民歌中有着至关重要的地位、作用。也就是说,我们要把音乐文学和音乐一起来加以分析,否则就无法说明它的音乐形象。

语言是反映内容的,是思想感情的具体体现,音乐是艺术情感的抒发,惟有两者共存达到统一,才能构成音乐形象。如大家所熟悉的反映革命斗争历史时期的很多陕西民歌《绣金匾》、《咱们的领袖毛泽东》、《翻身道情》等,甘肃的《解放区十唱》,浙江的《迎红军歌》、四川的《八月桂花遍地开》、湖南的《浏阳河》;还有反映生活和爱情的如江苏的《茉莉花》、《拔根芦菜花》等,山西的《绣荷包》、河北的《小放牛》等,青海的《草原情歌》等,还有吴歌中的精采曲调等等,都是反映了人民在一定历史时期的生活、斗争实践中产生的流传极广的典型民歌,这些民歌在当时以至现在、将来都是久唱不衰的,有着很

强的生命力。这些独具音乐形象,富有鲜明特点的民歌,对人民精神上的鼓舞,情绪上的感染、是难以用语言来表达的,也是令人为之非常佩服的。

民歌的音乐语言是从生活语言音调中提炼、美化,继而演变出来的,音乐完全依附于语音,因此,音乐语言起着主导的作用,只是在以后的发展中才渐渐显示出各自不同的个性来。这就是民歌音乐形象的形成所固有的特征而不同于其它音乐作品的质的区别。

## (二)音乐在塑造音乐形象中的作用

音乐以各种不同组合的乐音为材料,直接倾诉人的感情,并在时间的延续中表达思想和事物的发展,音乐在塑造音乐形象中起到十分重要的作用。

根据如上所说,民歌的思想内容是音乐形象的先决条件,民歌的音乐同样具有一定的思想性。通常,从塑造音乐形象的根本点上来说,要有三个客观条件:即一是客观现实的存在,这个客观现实构成了作品反映的内容;二是用丰富的音乐材料来创作民歌,是表达的一种手段;三是音乐形象只能在人的听觉这一界限之内才能加以表达。作为音乐材料有自身的特点:它的高度、节奏、拍子、音色及力度都有固定不变性,是根据一定的内部体系组织起来的。节奏的值是一个一个按算术式排列的,相互之间有严格的级次,力度和拍子是有可测量出来的次序等等。作为民歌音乐的本身,还表现在各表现因素范畴之间的关系中。同时,民歌的音乐材料除了作为表达内容这一特点外,还有一层意义,即它的规律性使人们有可能去有目的地、有意识地去运用它。

显然,民歌不同于其它音乐作品,它具有自己特有的音乐

语言。音乐语法是音乐语言的一个不可分割的组成部分,它是建筑在音乐语言形式的原则上来达成联系,我们要从它们的相互作用及相互关系中去加以理解。为此,民歌的音乐语法是随着民歌内在的内容以及整个组成部分的增长而发展的,并且经过这些因素的共同发展才有意识地形成有一定社会影响的音乐作品。我们经过了以上分析后可以毫无疑问地说,创作民歌的是人民大众,他们的作用是不可低估的。

#### 四、民歌音乐形象中的共性与特殊性

##### (一)民歌音乐形象中的共性

民歌音乐形象的共性之一,是同其它不同时期的音乐作品、创作歌曲的特点一样,是社会生活和斗争实践的历史性产物,证明民歌的根本手段是音乐文学与音乐的相互关系及它们彼此的依赖性。共性之二是民歌必须通过歌唱的音响来抒发情感,正如肖帮曾经说过:音乐是把思想用旋律的形式表现出来,是把感情再现在音响之中。共性之三,也正如万斯洛夫的正确表述的那样:……它们“永远从属于音乐内容的表达力,从属于揭示音乐作品的思想内容,从属于在典型的规律性的特征中概括地反映现实。”

##### (二)民歌音乐形象的特殊性

民歌音乐形象的特殊性之一,是它与人民群众有着更加直接、亲密的关系,唱的都是劳动人民自己,它能普遍地被人民群众所接受。因此,它在人民中间所引发的共鸣效果以及程度是其它音乐作品所不能比的。此外,我们还必须从历史发展的角度来观察一下音乐形象的两个方面。内容的发展如同具体的形式表现手段一样,取决于人类社会的一般发展。民歌的发展可以概括为内容和形式的发展。对于新民歌的产生都不

是偶然的，只有那些历史上肩负着推动人类社会前进和阶级才能给音乐以新的内容，并用新的思想来充实它。当社会为自己提出了新的中心任务并努力解决它时，社会才会在艺术中寻求新的内容和新的形式。同时，民歌独具时间的历史性比其它音乐作品也就更加具体，正如民歌在不同历史时期常用新词来填补老曲，产生新的赋予时代感的民歌，这是与其他音乐作品所不同的又一特点。

民歌音乐形象的特殊性之二，是它的民族性及它的风格、色彩。我国幅员辽阔，有高原、平原、山区、江湖、草原等；从气候条件看，有积雪不化的寒带、四季分明的温带、终年常绿的亚热带之差，包括生活方式、风俗习惯都有很大的差异，加上各地的历史、文化传统、方言语音的不同等等，在经过了漫长的历史时期以后形成了自己的特征，因而形成了各地区自己特有的民族风格与色彩的民歌，通过各地广泛频繁的相互交流，在不断地发展。这又是其它音乐作品所不能攀比的。

民歌音乐形象的特殊性之三，是它对社会生活的作用，民歌因为形式精干，所以它不仅反映迅速，而且作用于社会生活也很迅速。民歌的表现手法直接，对于感情的抒发及表达什么态度，大多能在歌中直接表述。

民歌音乐形象的特殊性之四，是民歌的编作即兴性，以及音乐形式的传播影响比其它音乐作品便捷、灵活。

我们通过对民歌的音乐形象分析以后，起码对它特有的思想内容及美的形式的存在与发展、以及它的规律、特征有一个比较清楚的认识，以有利于我们对民歌作进一步的研究，并希望对关心民歌的同仁们有新的启迪。

## 用民间音调创作新歌

人民音乐家冼星海说得对：“中国的民歌是最丰富而热情的，比世界上任何一国都有趣味。”用民间音调来创作新歌已经不是新鲜事，许多作曲家都十分重视向民间音乐学习，他们不仅重视民间音乐的搜集和积累，而且更重视具体地运用到创作之中。过去的一些脍炙人口的歌曲都是出自他们之手，都来源于民间音乐的音调和素材，运用作曲手法重新创作的，现在已经成为宝贵的精神财富。我们研究芦墟山歌的目的之一也正是为了创作，同时也是其传承和发展的一个重要和有效的途径。本人也是这样，经过了芦墟山歌的学习和研究之后，曾借鉴创作了一些新民歌，现把创作的过程和体会向大家作一交流，以达到相互学习的目的。

怎样借鉴民间音调创作新歌？不论是初学写歌或是有一定基础的作者都想过这个问题。但是不知从何下手，也不知如何克服歌曲创作的一般化，即使面前堆满了民间音乐的素材也不知如何去运用，或即使运用了也不知如何去发展，常常为此而苦恼。其实，这是因为没有明白应该如何去取舍，或者不明白应该用什么方法去创作。

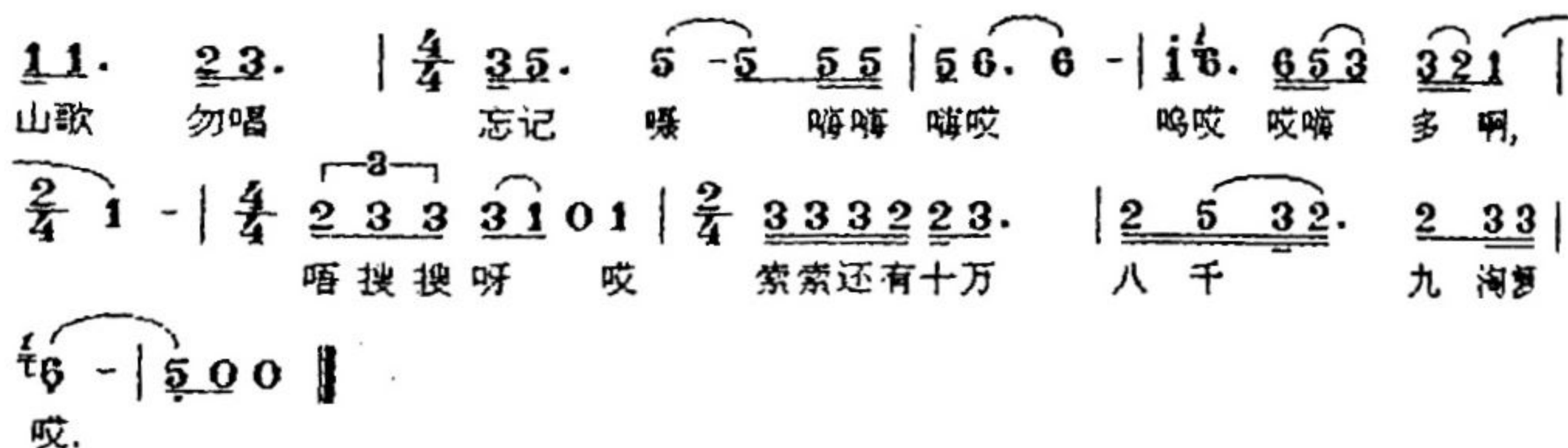




这首作品的创作背景，是前几年在常州茅山参加江苏省苏州、无锡、常州、南通的一次群文研讨会上，由于当时时间仓促要联欢表演节目，故运用芦墟山歌的“呜哎嗨嗨响山歌”的音调即兴创作了这首小曲。该曲在原始山歌旋律风格的基础上，根据歌词改动了某些音高关系，加上节奏的重新组合，使旋律有新的变化，起到了热情悠扬、明朗向上的效果。

现在我们来对照一下原始山歌：

例 2、呜哎嗨嗨响山歌《山歌勿唱忘记多》的片段，赵永明唱，乔凤岐记谱。



通过对照，明显之处是结构上作了新的安排，并抓住了山歌的“ $\underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \cdot \quad \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}}$  呜哎嗨嗨”特征，运用级进和跳进的旋法作上下起伏，使情绪得到了充分表达。

## 2、加花变奏与结构扩缩

加花变奏其意是在原始曲调旋律的基础上，引用主题或骨干音作加花处理，使旋律既不脱离原有调性风格，又有新的



变化。现在来对照看一下原始山歌和新创作的歌曲：

例3、《姚岸村出了个徐阿天》，沈三宝唱，石林、肖翰芝记谱。

$\underline{5} \underline{55} \underline{66} | \underline{66} \underline{\overset{\frown}{i65}} | 5- | \underline{i65} \underline{66} | \underline{6} \underline{66} \underline{i6} | \underline{53} 2. |$   
 正月里梅花 是新年 哪 啊， 姚岸村 东浜 出 了位徐阿 天 啊，  
 $\underline{55} \underline{66} | \underline{66} \underline{ii} | \underline{ii} \underline{i65} | 5. \quad \underline{56} | \underline{ii} \underline{i6} | \underline{55} \underline{66} \underline{66} |$   
 徐天哥哥 家里穷来 吃饭吃 啊， 要到 汤家浜里 杨金元拉屋里  
 $\underline{56532} | 2- ||$   
 去做长 年。

例4、创作歌曲《吴江——鲈乡》，方流洪词，秦怡东曲。

$\underline{5566} | \underline{6i} \underline{i65} | \underline{i65} \underline{i65} | 06 \underline{i} | \underline{i65} \underline{6} | \underline{5566} |$   
 鲈乡故乡 在吴江， 哩啊来 哩啊来 郎 格 哩 啊 来， 吴江别称  
 江南吴江 鲈鱼乡， 品尝鲈鱼  
 $\underline{6i} \underline{i65} | \underline{i65} \underline{i65} | 03 \underline{6} | \underline{532} 0 | \underline{3356} | \underline{532} \underline{33} |$   
 是鲈乡， 哩啊来 哩啊来 郎 格 哩啊来， 千条江来 万 条 河哟，  
 到吴江 吃过五湖 四 海 鱼哟，  
 $\underline{556i} | \underline{653} \underline{5} | \underline{ii} \underline{i65} | \underline{6653} | \underline{66653} | \underline{5532} |$   
 吴江秀水 连成 网。鲈鱼虽 小 网鲜美哟， 四季佳 肴 名声响罗，  
 不及鲈鱼 味道 香。红烧清 蒸 入宫廷哟， 世间无 双 鲈鱼汤罗，  
 $0 \underline{356i} | i- | 0 \underline{i65} | \underline{6i} 2. | 2- | \underline{332} \underline{i0} | \underline{22i} \underline{65} |$   
 啊， 啊， 呜哎嗨 郎哎， 呜哎嗨 郎哎，  
 $0 \underline{5323} | 3- | 0 \underline{356} | \underline{i65}. | 5- | \underline{22i} \underline{65} | \underline{665} \underline{32} |$   
 啊， 啊， 呜哎嗨 郎哎， 呜哎嗨 郎哎，  
 $\underline{56i6} | \underline{i2}. | \underline{525i} | 6- | \underline{62i2} | \underline{i6}. | \underline{6256} | 5- ||$   
 来到吴 江， 不 食 鲈， 好比未 曾 到 吴 江。  
 一啖口 福 赛 神 仙， 莫忘吴 江 鲈 鱼 乡。

以上两例首先从篇幅上就可以看出悬殊很大，上曲是14小节，下曲是40小节。下曲根据情绪和内容的需要，紧紧抓住原曲的主题不断加花装饰、引伸和发展，在“啊”处又作了几次

结构上的扩充,节奏时值成倍地伸展,某些音高和节奏也进行了变化,使曲调更加生动、层次也更加丰富。下曲的第二、三小节与上曲的第二、三小节作了一个结构上的缩减处理,包括其它有些地方也有这样的变化痕迹,并对终止音也作了变动。为此,这是一首采用加花变奏与结构扩缩的双重谱例。

### 3、改变调式调性,在原素材基础上作较大发展

改变调式调性虽然不如以上方法应用广泛,但确实也有着一定的特殊作用。请看下例:

例 5、创作歌曲《故乡的小木桥》,朱萸词,秦怡东曲。

中速 清纯地

$1\bar{6}\ \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{1} \mid \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{6}\ \bar{1}\ \bar{2}\ \bar{2} \mid 1\ \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{4}\ \bar{5} \mid 5\ \bar{3}. \ \bar{2}\ \bar{2} \mid \bar{6}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{2}\ 0 \mid$   
 故乡的小木桥哟,  
 故乡的小木桥哟,  
 $2\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{1}\ \bar{6} \mid 2\text{---} \mid 5\ \bar{3}. \ \bar{2}\ \bar{2} \mid \bar{6}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{2}\ 0 \mid 2\ \bar{2}\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{1}\ \bar{6} \mid 5\text{---} \mid$   
 桥中的小木桥, 一头哟连着欢笑, 一头系着我的家。  
 桥中的小木桥, 一头哟牵着思念, 一头住着老妈妈。  
 $1\ \bar{1}\ \bar{6}\ \bar{1}\ \bar{2}\ \bar{3} \mid 1\ \bar{1}\ \bar{2}\ \bar{1}\ \bar{6}\ 0 \mid 2\ \bar{2}\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{1} \mid 5\ \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ 0 \mid 5. \ \bar{6}\ \bar{6}\ \bar{3}\ \bar{2} \mid$   
 绿树间藏着成长的故事, 小桥下流走春夏秋冬夏。走过小  
 炊烟里飘着母亲的呼唤, 小桥下尝尽酸甜苦辣。走过小  
 $5\text{---} \bar{3}\ \bar{2} \mid 1. \ \bar{2}\ \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{3} \mid 2\text{---} \mid \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{2} \mid 1\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{2} \mid \bar{6}. \ \bar{2}\ \bar{2}\ \bar{1}\ \bar{6} \mid$   
 桥, 走过垂柳, 走向我亲爱的亲爱的人。  
 桥, 走过垂柳, 走向我亲爱的亲爱的人。  
 $5\text{---} \mid 5\text{---} \bar{1}\ \bar{6} \ \bar{5} \mid 5\text{---} \mid 1\ \bar{6}\ \bar{6}\ \bar{6}\ \bar{3} \mid 5\text{---} \mid 5\text{---} \bar{1}\ \bar{6} \ \bar{5} \mid$   
 家。 啊, 小木桥, 啊,  
 家。 啊, 小木桥, 啊,  
 $5\text{---} \mid 1\ \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{6}\ \bar{3} \ \bar{2}\text{---} \mid \bar{6}\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{2} \mid 1\ \bar{5}\ \bar{3}\ \bar{2}\ \bar{2} \mid \bar{6}. \ \bar{2}\ \bar{2}\ \bar{1}\ \bar{6} \mid$   
 小木桥, 你 是我童年哟 最美的  
 小木桥, 你 是我童年哟 最美的  
 $5\text{---} \mid 5\ \bar{3}. \ \bar{2}\ \bar{2} \mid 2\text{---} \bar{2}\ \bar{1}\ \bar{6} \mid 5\text{---} \mid 5\text{---} 0 \parallel$   
 画。 永 远 的牵 挂。  
 画。 永 远 的牵 挂。

从该曲的调式调性来分析,它是一首五声音阶的徵调式歌曲,音乐主题仍引用了羽调式“ $\bar{1}\ \bar{6}.$   $\bar{6}\ \bar{5}$ ”“呜哎嗨嗨”响山

歌的音调,只不过作了下行四度的处理,同时把它作为核心音调来进行发展、变化。为了不失原始山歌的风格,在高潮处还作了调性游移来造成对比,即把下行四度的音乐主题又提高了四度作原型运用。另外还调用了其它作曲技法如重复、反向、节奏变型、结构扩充等进行渲染和对比,在结合其它音乐素材以后,使音乐充满了生机,增加了新的韵味特色。

再请看下例创作歌曲《退思园》:该曲是在五声音阶的基础上,扩大结合运用了七声音阶,从而增强了音乐的表现力。歌曲虽然与原始山歌有很大的不同,在旋律结构和节奏上都作了很大的变化。但细细品味后,自始至终还是能看出原始“呜哎嗨嗨”响山歌曲调中“ $\underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \underline{\dot{2}} \underline{\dot{6}}$ ”音调的运用,并作为音乐主题——核心音调贯穿了全曲,只是在“ $\underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}}$ .”中间加上了一个“3”音。在结构上由于其它一些因素的融合,特别是几个拖腔的处理,在情绪上有较大起伏,使曲调的韵味有独到之处,故仍未脱离原始山歌的音调,也不失其歌曲的民族性。另在节奏的设计和安排上还融进了一些切分音节奏,突出了时代感。

可以说,《故乡的小木桥》和《退思园》两曲都是根据歌词内容和情绪的需要作了较大变化发展的,尤其是在调式调性上,手法运用比较开放,灵活性也很强。前曲轻松、活泼,后曲则委婉、抒情,两曲的情绪得到了充分表达,为歌曲增添了新的色彩感。因此,不论素材引用的多少,发展的大小,总体上还是能看出原有基本曲调的轮廓的。下面我们一起来看一下《退思园》这首歌曲:

例6、创作歌曲《退思园》,陶文瑜词,秦怡东曲。

中速 深有感慨地

$\dot{1} \underline{0} \underline{2} \underline{0} \cdot$  |  $\underline{7} \underline{0} \underline{2} \underline{5} \cdot$  |  $\underline{0} \underline{1} \underline{4} \underline{2} \underline{5} \underline{4}$  |  $\underline{2} \underline{2} \underline{3} -$  |  $\underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{7} \cdot$  |  $\underline{2} \underline{7} \underline{5} \underline{0} \cdot$  |  
 $\frac{4}{4} \underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{0}$   $\underline{2} \underline{2}$  |  $\frac{3}{4} \underline{1} - -$  |  $\underline{1} - -$  ) |  $\underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{0} \cdot$  |  $\underline{7} \underline{0} \underline{2} \underline{5} \cdot$  |  $\underline{0} \underline{1} \underline{4} \underline{2} \underline{5} \underline{4}$  |  
 春花有意 秋月无痕 春花秋月平淡  
 $\underline{2} \underline{2} \underline{3} -$  |  $\underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{7} \cdot$  |  $\underline{2} \underline{7} \underline{5} \underline{0} \cdot$  |  $\underline{0} \underline{1} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{5}$  |  $\underline{1} \underline{2} \underline{0} \underline{2} \underline{2} \underline{0}$  |  $\underline{5} \underline{4} \underline{2} \underline{2} \cdot$  |  
 人生 青山有情 绿水无语 青山绿水潇洒 旅  
 $\underline{1} - -$  |  $\frac{4}{4} \underline{3} \underline{2} \underline{0} \underline{0} \underline{7} \underline{7}$   $\underline{0}$  |  $\underline{5} \underline{0} \underline{0} \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{0}$  |  $\frac{3}{4} \underline{6} - -$  |  $\frac{4}{4} \underline{5} \underline{5} \underline{1} \underline{1} \underline{7} \underline{7}$   $\underline{1}$  |  
 程 进进退退假和 真 想想思思爱和  
 $\underline{2} \underline{0} \underline{0} \underline{7} \underline{1} \underline{2} \underline{1}$  |  $\frac{3}{4} \underline{7} - -$  |  $\frac{4}{4} \underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{0} \underline{1} \underline{7} \underline{0} \underline{7}$   $\underline{5}$  |  $\frac{3}{4} \underline{0} - -$  |  
 恨 潮落 潮 又 升  
 $\frac{4}{4} \underline{7} \underline{0} \underline{2} \underline{0} \underline{7} \underline{0}$   $\underline{5} \underline{2}$   $\underline{4}$  |  $\frac{3}{4} \underline{3} - -$  |  $\frac{4}{4} \underline{5} \underline{2} \underline{0} \underline{0} \underline{2}$  |  $\underline{7} \underline{0} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \cdot$  |  
 云聚 云 又 分 退一 退 思一 思  
 $\underline{0} \underline{1} \underline{2} \underline{0} \underline{5} \underline{4}$   $\underline{4}$  |  $\underline{0} \underline{5} \cdot$   $\underline{2} \underline{2} \underline{0} \underline{2}$  |  $\frac{3}{4} \underline{1} - -$  |  $\underline{1} - -$  ||  $\frac{4}{4} \underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{0}$   $\underline{2} \underline{2}$  |  
 我是一个普通人 我是一个普通人 一个普通  
 $\frac{3}{4} \underline{1} - -$  |  $\underline{1} - -$  ||  
 人

从以上两例来看,抓住有特点的乐汇音调反复给以强调,是它们的共同特点。为此,音乐素材的运用不能是盲目的,即一定要对所表现的歌词内容加以分析,进行构思和设计,以期达到既不失民间音调的可用性,也不失其的灵活性,使它能为创作出具有新意、民族风格韵味浓郁的歌曲发挥出它最佳的作用。

#### 4、揉合两种以上的民间音乐素材进行创作

有时为了使歌曲的思想内容从不同的角度来进行揭示和塑造,可以吸收两种以上的素材,交替出现在一个段落之中,也可以分别出现在两个段落中,使音乐的情绪不断展开,集之所长,合理发挥,使之揉合融化在一起形成对比,共同表现一个统一的主题思想。下面看一下原始山歌和新创作的《绣女》

歌曲：

## 例7、芦墟山歌《五姑娘》唱段。

——引用在《绣女》的主题音乐素材——

1 1. 2 3 - 3 3 1 2 - 5 5 3 5 3 2 2 2. 1 1 -  
 尼 哎 嗨 嗨 正 月 介 梅 花 哎 呵 呵

1 1 0 1 0 1. 2 5 3 3 3 3 5 3 2. 1 1 1 0 0 0 2 - 2 1 1  
 哪 纳 是 新 个 年 罗 呵 呵 又 啊 呵 呵 呵 尼 哎 呵 呵 呵

1- 0 0 ||  
 呵

## 例8、芦墟山歌《花花绿绿一条塘》。

——引用在《绣女》高潮的音乐素材——

1 1 | 2 3 | 3 5 | 0 0 | 1 0 0 0 | 5 3 | 3 2 1 | 0 1 1 1 | 2 3 | 2 3 2 | 1 1 0 |  
 花 花 绿 绿 一 条 嗨 嗨 哟 哟 嗨 嗨 塘 啦 南 到 来 杭 州 北 到 镇 江

0 2 2 2 | 2 3 1 | 2 2 | 3 2 1 0 | 1 0 | 5 0 | 1 1 1 | 2 3 | 3 3 2 | 1 1 0 ||  
 哎 牛 上 泾 塘 贴 对 卖 盐 港 哎 嗨 啊 卖 盐 港 落 北 到 周 庄 哎

## 例9、创作歌曲《绣女》，田景安词，秦怡东曲。

5 - - - |  $\frac{2}{4}$  5 3 5 0 1 0 1 2 |  $\frac{4}{4}$  3 - - - | 5 2 3 5 3 2 7 0 5 - | 3 - - - |  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 0 1 0 1 2 |  $\frac{4}{4}$  7 - - - | 5 2 3 5 0 5 3 5 2 - | 5. 0 1 2 3 1 2 3 |  
 5 3 2 3 2 7 0 - | 5. 0 1 2 3 1 2 3 | 5 3 5 2 3 7 0 5 0 1 2 | 1 2 1 2 3 2 |  
 一 双 巧 手，  
 2. 1 2 1 2 3 2 - | 5 3. 2 1. 2 3 | 2. 3 5 2 3 2 0 |  
 十 颗 红 豆， 一 对 酒 离 两 杯 美  
 1. ( 2 1 0 5 3 5 0 1 ) | 7 0 7 0 7. 2 7 0 | 7. 0 5 0 7 2 0 - |  
 酒， 两 眼 太 湖 水， 双 眉 苏 州 柳，  
 5 3 5 1 2 7 0 | 0 5 0 5 0 7. 0 7 2 | 0 5 0 5 0 5 - |  $\frac{2}{4}$  5 - |  
 淡 彩 素 装 分 外 秀。  
 $\frac{4}{4}$  5. 0 2 3 1 2 3 - | 3. 0 5 0 4 3 2 - | 5 5 3 2 2 3 1 2 3 |  
 甜 也 有， 绣 不 断 的 女 儿

7.  $\dot{0}$   $\underline{\dot{5} \dot{6} \dot{2} \dot{5}}$   $\dot{0}$  - |  $\underline{\dot{5} \dot{2} \dot{5} \dot{0}}$   $\dot{1}$  - |  $\underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{5} \dot{2}}$   $\dot{2}$  - |  
 思 愁。 情 也 有， 爱 也 有，  
 $\underline{\dot{5} \dot{5}}$   $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{2} \dot{5} \dot{0}}$   $\dot{1}$  - :||  $\dot{1}$   $\underline{\dot{0} \dot{5} \dot{3} \dot{2} \dot{3}}$  |  $\dot{5}$  - - - |  
 绣不 尽的古 国 风 流。 彩 线牵来五洲 客，  
 $\dot{5}$   $\underline{\dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{2}}$  |  $\dot{2}$  - - - |  $\underline{\dot{5} \dot{5}}$   $\underline{\dot{2} \dot{2} \dot{3}}$  - |  $\underline{\dot{3} \dot{0} \dot{5} \dot{0} \dot{4} \dot{2}}$   $\dot{2}$  - |  
 飞 针引来四海 友， 读我 东 方 神 韵，  
 $\underline{\dot{5} \dot{5}}$   $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{7} \dot{0} \dot{5}}$  - |  $\dot{1} \dot{1}$   $\underline{\dot{3} \dot{5} \dot{0}}$  - |  
 看 我 中 华 锦 绣， 读 我 东 方  
 $\underline{\dot{0} \dot{1} \dot{5} \dot{0} \dot{4} \dot{3}}$   $\dot{2}$  - |  $\underline{\dot{5} \dot{5}}$   $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$   $\underline{\dot{2} \dot{3}}$  |  $\underline{\dot{0} \dot{3} \dot{5}}$   $\underline{\dot{0} \dot{2} \dot{5}}$  |  
 神 韵， 看 我 中 华 锦  
 $\underline{\dot{2} \dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{0}}$   $\dot{1}$  - |  $\dot{1}$  - -  $\dot{0}$  ||  
 绣。

通过以上三例的对照可以发现，《绣女》是A、B两段体结构。A乐段的主题是引用了原始山歌《五姑娘》唱段的开头，并加以变化和发展，B乐段是引用了原始山歌《花花绿绿一条塘》的第一、第二句唱词的中间部分，同时还运用越剧戏曲音乐的素材来进行引伸扩展。

### 5、抓住音乐风格的旋法特点重新创作

旋法特点对于音乐风格的形成起着极为重要的作用，旋法特点决定不同的风格色彩。作曲者在充分熟悉民间音乐掌握其规律的基础上，运用民间音乐的素材和作曲技巧来进行创作也是常用的方法，并且非常灵活和自由。它可以给作者在积累广泛的民间音调素材的基础上，不拘泥于某一首、某一地区、某一种乐种的局限，而按照自己的艺术构思，自由地加以支配运用，充分发挥出作者的创作才能。有时侧重于吸收其结构特点；有时侧重一旋律发展手法；有时侧重于体裁特点；有时侧重于表演形式；有时侧重于调式、调性等。这种创作不是直接引用一首具体的民歌或采用较完整的民间音调去

发展,而是基于某一风格,抓住它的特点和规律,从塑造新的音乐形象出发,运用作曲技巧重新组织,创作出具有民族气质和民族风格的作品。

如果抓好以上这些环节,就可以创作出具有民族风格、特色的作品。请看下例:

例 10、创作歌曲《我的江南》,华也词,秦怡东曲。

中速稍快 情意绵绵地

0 0 2 0 2 3̣ 2 | 2̣ 1 0 0 0 3 0 . | 0 0 3 0 2 3̣ 7 | 0 5 3 0 3 2 3 . |  
 0 0 2 0 0 1 1 0 1 1 | 0 0 3 0 0 2 2 1 2 2 | 3 . 0 3 5 5 3 2 3 3 2 |  
 7 2 2 7 0 7 7 0 0 5 3 5 7 | 0 0 3 3 5 7 0 0 | 0 0 . 2 . 2 |  
 江南, 江南, 梦也 酒 江南, 江南,  
 江南, 江南, 醒也 忆 江南, 江南,  
 0 0 1 0 2 2 . | 1 2 2 2 - | 0 2 5 3 5 0 . | 7 5 3 3 - | 0 0 2 0 1 0 |  
 这江南绿水 人家 绕, 这江南画船 听两 眠, 这江南, 日出  
 这江南播种 着希 望, 这江南收获 看香 甜, 这江南, 众手  
 2 3 2 2 1 2 0 | 0 3 0 7 5 3 | 0 7 7 0 3 5 0 | 0 0 1 0 7 7 |  
 江花 红 胜火, 这江南, 稻花 香里 说 半年。 啊,  
 精心 绘 蓝图, 这江南, 好似 天堂 在 人间。  
 0 7 0 2 2 - | 0 0 1 0 7 7 | 0 7 0 2 3 - | 3 5 2 2 2 . |  
 啊, 江南, 江南,  
 7 2 7 7 0 . | 3 5 3 2 7 2 7 0 | 0 0 1 2 2 3 . | 3 - - - | 0 0 5 3 2 2 . |  
 江南, 江南, 我的江南我的江南, 一声声 呼, 一声声 唤,  
 一道道 水, 一座座 山,  
 2 - - - | 0 3 0 3 . 5 3 2 | 0 5 3 2 3 5 7 . | 0 - - - || 3 . 0 5 3 5 0 |  
 总是那 么 那么依 恋。 总是魂绕梦  
 总是魂 是魂 绕 魂绕梦 牵。  
 0 0 . 0 - | 0 - - 0 ||  
 牵。

《我的江南》它所引用的音乐素材，都来自于芦墟山歌的音调，就这一点就决定了歌曲是具有江南水乡风格特色的，属于创作型的一首基于五声音阶加变宫音“7”的歌曲。经过细细分析之后还会感觉到有不少新的特点。特别是在节奏的安排上颇有新意，音乐结构时而紧缩，时而扩展，给人有一种情意绵绵之感。全曲用“ $\underline{\underline{6\ 2\ 6\ 2.}}\ \underline{\underline{3\ 2\ 1\ 6}}$ ”作为音乐主题，并在旋法上结合了不少其它有特点的音乐素材不断加以发展变化，从而形成独特的个性。

歌曲《鲈乡水》是1990年在苏州电台录音，为拍摄电视艺术片《鲈乡水》而写的主题歌。该曲从谱面上看，它是基于苏州评弹音调和其音乐素材结合运用的一首歌曲，风格清新、优美，方法灵活、自由，不拘泥于局限，而是按照自己的艺术构思，充分发挥作曲技巧加以支配运用，这种创作不是直接引用一首具体的民歌，或采用较完整的民间音调去发展，而是注重于水乡风格和韵味，抓住其特点规律，从塑造音乐形象入手，重新组织创作的。

应该说，《鲈乡水》是一首吻合以上要求的歌曲，起码有一定的参考性。

例 11、创作歌曲《鲈乡水》，方流洪词，秦怡东曲。

$\underline{\underline{2\ 5\ 5\ 3\ 2\ 1\ 2\ 5}}\ i\ | \underline{\underline{2.}}\ \underline{\underline{2\ 1\ 5\ 6\ 1\ 2}} - | \underline{\underline{1\ 1}}\ \underline{\underline{2\ 2\ 1\ 2\ 1\ 6\ 3\ 5}} |$   
 $\underline{\underline{5.}}\ \underline{\underline{3\ 2\ 3\ 6}}\ \underline{\underline{1}} - ) | \underline{\underline{2\ 5\ 5\ 3\ 2\ 1\ 3\ 5}}\ 1\ | \underline{\underline{6\ 3\ 2\ 1\ 6\ 1\ 6}} - |$   
 鲈乡水从太湖流过来，  
 $\underline{\underline{1\ 1\ 2\ 1\ 0\ 5\ 1\ 1\ 6\ 5\ 5}}\ | \underline{\underline{3\ 6\ 1\ 5\ 6\ 3\ 1}}\ 2 - | \underline{\underline{2\ 5\ 5\ 3\ 2\ 1\ 2\ 5}}\ 1\ |$   
 流出二个明媚的秋天。鲈乡水从



$\dot{0} \dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{0} \dot{5} \dot{3} -$  |  $\dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{0} \dot{5} \dot{1} \dot{0} \dot{5} \dot{1}$  |  $\dot{2} \dot{0} \dot{1} \dot{5} \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{1} -$  |  
 太湖流过来, 流出二万桃花源, 二万桃花源。

$\dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{0} \dot{3} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{2} (\dot{2} \dot{2})$  |  $\dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{0} \dot{1} \dot{0} \dot{3} \dot{5} \dot{5} (\dot{0} \dot{5})$  |  $\dot{5} \cdot \dot{2} \dot{2} \dot{3} -$  |  
 你带着温情呀, 你带着爱恋呀, 哟罗喂, 你带着芬芳呀, 你带着甘甜呀, 哟罗喂,

$\dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{0} \dot{1} \dot{2} -$  |  $\dot{0} \dot{5} \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{5} \dot{2} \dot{2} \dot{1}$  |  $\dot{7} \dot{7} \dot{0} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \dot{1} \dot{0} \dot{5} \dot{3}$  |  
 哟罗喂, 你心脉里 荡漾着绿色的梦, 哟罗喂, 你心脉里 跳动看金色的梦,

$\dot{0} \dot{2} \dot{5} \dot{0} \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{2} \dot{5} \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2} \cdot$  |  $\dot{2} \dot{1} \dot{1} \dot{5} \dot{0} \dot{1} \dot{5} \cdot \dot{0} \dot{1} \dot{5} \cdot \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{0} \dot{1} -$  ||  
 绿色的梦 编织作 锦绣江南, 金色的梦 化作 锦绣江南。 无私奉 献, 无私奉 献,

$\dot{5} \cdot \dot{2} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{2} \dot{5} -$  ||  
 无私奉 献。

综上所述,利用民间音调来创作新歌,其手法是多种多样的,需要我们不断去总结和实践。尤其是当前,大家在深感歌曲创作语言贫乏、材料来源不足的情况下,若运用民间音调进行创作、改编是有一定的积极意义的。人们常说:“山穷水尽疑无路,柳暗花明又一村”,若是采用以上几种方法来创作,无疑可以让你的创作带来新的生机。不过,吸收和运用必须取其精华,并巧妙地、合情合理地安排好音乐素材去作精心设计,不管你如何运用,只要是成功的就是好方法。

## 山歌的传承与发展之我见

芦墟山歌是吴文化中优秀的宝贵遗产，是江浙沪毗邻地区民间音乐中的一颗耀眼明珠，有着悠久的历史。芦墟山歌与其他民族的民歌一样，都是产生于人们社会和劳动之中的，从远古时代音乐就与人们的劳动生活紧密相关，是劳动为音乐规定了具体的形式和特征，如劳动的呼号形成了它的音调，劳动的节律提供了音乐的节奏、节拍等。芦墟山歌的旋律委婉动听，清新优美，故有人把她称作为“庄稼人的山歌”。现在芦墟山歌传承发展到今天，已有十分可喜的成果，那么，今后应如何再传承发展呢？应该说，这仍然是我们所面临的一个严峻问题。

### 一、关于芦墟山歌的现状

芦墟山歌的起源是在汉朝或五代的吴国，并代代相传至今，这是一个既伟大又惊人的奇迹。伟大，是指她的历史是那么久远；惊人，是她的生命力是那么悠长。新中国成立以后的半个多世纪以来，有很多民歌手、学者及音乐家为此付注了大量的心血，对芦墟山歌进行了抢救、挖掘和研究，为它的传承、保护和发展作出了极大的努力，而且已取得赫赫辉煌的成

就。另外,还得到了外国友人的广泛兴趣,他们相继来我们这块美丽富饶的土地进行采风、编书和传播。政府文化部门也投入相当巨大的人力、财力去扶植和保护这些盖世之宝。但到了21世纪的今天,现状又是怎样呢?我认为不容乐观。就拿苏州地区比较突出的芦墟山歌、白茅山歌来说,原来有名的老歌手都已相继过世,新歌手虽有一些,但不管在演唱的质量和数量上都不如以前,原来一些好的、珍贵的芦墟山歌即使抢救了一批,但由于条件及设备的限制,先前录好的音响资料(录音磁带时间太长)已不能使用,有些本来就未能来得及抢救而早已失传。也有些录音磁带虽然目前还能播放,但再不抓紧抢救,也还是逃不了消声灭迹的厄运。过去普遍在田头、湖面唱山歌的热烈、壮观场面已不复存在,青年人所喜欢唱的已被流行爱情歌曲、网络歌曲所替代,少年儿童根本就不知道芦墟山歌是怎么一回事。然而,步入了市场经济时代的今天,由于商品经济的冲击,由政府行为组织的群众普及性的芦墟山歌演唱活动也越来越少,长久之下,现在已经到了自生自灭的状态。鉴于以上这些情况,对于究竟如何去保护、传承和发展芦墟山歌的问题,已经到了迫在眉睫而非要解决的地步。

## 二、关于芦墟山歌的传承

继上所述来谈传承,看来形势是十分严峻的。但应该说,在改革开放以后当今的21世纪,也有她的契机,笔者认为:

其一,可喜的是,由于人民群众的生活水平日益提高;一些民间自发组织起来的群体又在恢复,群众性自发性的演出活动也越来越多,如果文化部门能给予正确引导,这是传承芦墟山歌的极好时机;

其二,要给予芦墟山歌爱好者机会,并通过一些切实有效

的途径,创造适应传承芦墟山歌的氛围。象常熟的白茆山歌由于政府、文化部门的重视,很早就在小学中进行传播;又如芦墟连续几年在小学里开办少儿山歌班,举办培训辅导也是一个很好的办法。因此,在青少年特别是在小学、中学中进行普及、传播是至关重要的。用这种方法让青少年去感受我们祖先的聪明和伟大,去感受芦墟山歌的艺术真谛,继而慢慢转化为喜爱,变自发为有组织的行动,让新人辈出。另外,芦墟在每年的群众文艺汇演和演出活动中,都能坚持和推纵演唱芦墟山歌,并且还有所发展。最近芦墟与常熟一样,筹建了“芦墟山歌馆”等。

其三,传承中还有一个十分重要的问题,即歌词和曲调的问题。如果歌词还是象过去那么长,曲调还是原来的老腔老调,加上现在审美观的改变,特别是青少年所喜欢的都是流行、网络歌曲,要想传承也是不可能的。所以,要传承必须要创新,要在特定的时代下编写出既不失“水的韵味”又有时代特色、新而美的芦墟山歌,以满足群众特别是青少年自身对于民间传统审美的需求,这样才能久经不衰地传唱下去。

其四,由于芦墟山歌历史相当悠久,并又是吴语文化中的一颗璀璨明珠,加上几代人已作出的不懈努力,现已名扬海外。由于任何一种新的生命力的艺术形式,都离不开民间的创造,音乐工作者要使自己成为人民的代言人,必须深入到广大人民群众中去,与学习他们的艺术结合起来,以写出现时代群众喜闻乐见的作品来。然而,不少外国友人纷纷来中国考察芦墟山歌,不少音乐院校的教授和学生也经常来这里采风,这是一个可喜的情景,同时也是传承芦墟山歌的极好良机。作为当地政府必须加大宣传力度,做好扎实的工作,变被动为主动,

让更多的学者来了解、研究芦墟山歌,为他们的到来提供更好的服务,从而构成新的、高层次的发展芦墟山歌的人才网络,让他们为芦墟山歌的传承与发展贡献出新的音乐作品和新的理论成果。

其五,随着当今政府对民族、民间文化遗产的保护与发展工作的越发重视,力度的加大,已专门向全社会进行了人才招聘,相继成立了专门机构,组织人力、财力去做这项工作,这无疑给芦墟山歌的传承和发展带来了新的活力和契机,这是一件令人拍手叫好和鼓舞人心的大好事,我们一定要把握好这个大好机会,在各级领导的关心下,使传承与发展民族民间文化遗产、以及芦墟山歌的工作做得更好、更出色。

### 三、关于芦墟山歌的发展

显然,芦墟山歌发展的前提除了要进一步做好保护工作以外,有些先前没有被发现的芦墟山歌还要再深入地去做好挖掘工作,这是传承与保护、发展工作中的重要环节之一。发展的同时意味着必须要进行改革,我认为,发展和改革不能期望趋于自由和自然。原因很简单,一是因为时代前进的步伐太快,如果这样,芦墟山歌的发展可能会跟不上时代的节奏,相反还会继续走向自生自灭的可能;二是由于市场经济的冲击,会有逐渐消失这块滋生土壤的危险;三是芦墟山歌的文化形态与现代音乐存在着不可避免的审美矛盾。鉴于这些因素的存在,必然会限制发展。因此,要发展必须有政府的行为;必须有群众的积极配合;必须有组织、有计划、有步骤地去开展一系列行之有效的活动;必须有广大专业和业余音乐工作者以及专家们的积极参与。

大家都知道,做好民族民间文化遗产的保护与发展工作

的意义重大,我们要变自发行动转化为有组织的行动。即各级特别是基层文化部门要把这一工作真正列入每年的工作计划,下拨专项经费,配备专业人员专门负责这一工作。要经常组织开展关于学习和研究芦墟山歌学术方面的理论研讨会,如专门研究芦墟山歌的起源问题;研究芦墟山歌与人民生活生活的关系问题;研究芦墟山歌在人类历史上的意义与作用问题;研究芦墟山歌的继承与发展的的问题;研究芦墟山歌与经济发 展的问题;研究芦墟山歌的形式与内容的问题;研究芦墟山歌在综合艺术中各种形式的关系问题等等,为芦墟山歌的发展创造一个良好的学术氛围,以进一步展现她丰美的艺术文化内涵,使之能不断良性循环,从而进一步为当今经济建设服务,进一步为政治与精神文明建设服务,最终为全人类服务。

进而,求得发展的另一个重要方面是,我们要在原始民歌的基础上,进一步强化音乐文学的作用。即首先在歌词上下一番功夫,进行突破,多创作一些适合时代特征,群众喜闻乐见的好歌词,然后在音乐上进行重新创作,使芦墟山歌既保持原有芦墟山歌的风格韵味,又力求有新的创意,让群众能接受和喜欢这样的新民歌,去引发有更多的人去传唱,逐而达到广泛流传、发展的目的。

推向舞台,进入媒体传播。这也是当今的一个极其重要的手段。经过重新创作的新芦墟山歌,通过舞台演出的效应,通过电视、电脑互联网向社会、向全国,甚至是向世界传播,这些都是传承与发展芦墟山歌的一个重要途径。如常熟白茆山歌曾受马来西亚政府的邀请,赴马来西亚参加了“2005年缤纷马来西亚”文化艺术交流活动,邀请的五位歌手,为异国他乡

人民表演了情歌对唱《隔河看见白牡丹》、小组唱《摇橹歌》等，演出获得巨大成功。还有嘉兴由金梅先生等人发起的将享有盛名流传的长篇叙事山歌《五姑娘》，创作成音乐剧搬上了舞台，获得成功，引起了轰动。

目前，从发展过程中，电脑互联网是一个强大的优势，我们决不能放弃，相反，我们务必要高度重视，去加以开拓和传播。

今天，除了党和政府对民族民间文化遗产的传承和保护工作的高度重视，有越来越多的人在为芦墟山歌的传承与发展尽力，希望通过这样的努力和实际行动去发展我们的芦墟山歌。并期望改变如机制暂时还不够健全和完善，措施还不够得力等问题。不过我们相信，在不远的将来肯定会有很大的进步和改观。为此，我们一方面要加强配合，向全社会大造舆论和大声呼吁，以扩大和加强对发展芦墟山歌的宣传，另一方面要进一步进行深入调查研究，拿出切实可行的计划与措施，抓住契机，让新的芦墟山歌有立足之地，有滋生的土壤而代代相传，直到唱响全国，唱响世界。

# 民间音乐的传承

## 与现代音乐传播的意义

音乐的世界是那样的无边无际……千百年来，人们积累的音乐瑰宝又是那样地绚丽多彩。在浩如烟云的音乐宝库中，民族民间音乐是历史的产物，它的起源可以追溯到遥远的历史年代。在每一个历史时期内，某种程度上改变了了的古代作品，以及重新创作的作品都能共同存在。它们形成的总和，称作传统的民间音乐。

### 一、民间音乐的传承在历史中的地位

不同民族区域的民间音乐，都经历过强度不同的发展道路，但是，大体上仍然可以把创作过程规范为三个基本阶段：1、远古时代。民间口头创作的起源，而远古的历史界限，是同正式接受部落图腾的宗教控制发生联系时起（如中国某种民族的道教、佛教）；2、中世纪。封建主义时代是部落昌盛的合力时期，称作古典民间口头创作；3、现代（近代与当代）。众多民族与进入资本主义社会相联系，与在中世纪就已经萌发的城市文化相联系。

传统民族民间音乐包括民间音乐（民歌、、器乐、戏曲、曲艺等）、宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐，或是随之一起产生的



音乐文学,如不同民族的诗歌、唱词(音乐文学)等,它们在不同的时代中都已经显示出它的巨大历史地位和作用。民族民间音乐在劳动人民的生活中都是不可缺少和无可替代的,它为丰富人们的精神生活起到了重要的作用。艺术生产是劳动人民最直接的活动,作为创造者本身,他们在不断地相互传播和流通,不断地加以完善并达到完美。

由于受中国的道教、佛教和西方宗教音乐的影响,各民族的音乐都形成了自己独有的风格特点。还有各民族的民歌也是宝藏中的真正菁华,从来就比个人艺术成就具有更深广的价值。除了劳动者本身的创造以外,那些在不同历史时代产生的伟大作曲家,他们用毕生的精力结合当时特定时代的政治、经济、文化的实际情况,巧妙地利用民族民间音乐的素材,顺沿和改革前人传统的创作技术和风格,写下了许多适应时代经典的、脍炙人口的传世之作,为后人提供了取之不尽的音乐源泉,为新时代的音乐发展起到了不可低估的作用。同样,现代音乐家也在前辈音乐家、民族民间音乐的基础上不断变革、创新和发展。

民族民间音乐的传承正是为了现代音乐的发展和传播。“美”是客观存在的,是以物质的艺术组织为基础的,艺术创造者的“才能”和“品质”都是有社会条件的。它们的发展与否主要视社会对于音乐作品的根本需求,以及这些需求的程度与性质而定。

在中国的历史上,从20世纪50年代中后期,大批的音乐专家和学者就开始进行了采风、搜集与整理。这一切都促进了对民族民间音乐研究、继承、创新和发展新局面的形成。它之所以能给人们带来极度的欢乐而益于言表,是因为它有着一

定的社会地位和很大的市场，同时也反映了一条很重要的音乐发展的共同规律。

## 二、民间音乐与音乐家的联系

不同历史时代中涌现出许多伟大的作曲家，包括歌唱家和演奏家，他们既是民族民间音乐杰出的捍卫者、传播者，更重要的又是杰出的创作者。他们与听众之间的完美统一，实现于对音乐作品的表现。音乐作品中的感情和思想世界如果为听众所理解，听众就会产生共鸣，其三者的心灵能一起产生“振动”，这是共有的社会关联决定构成了作品的生命，也是音乐内涵的“不朽”原因。凡是有成就的音乐家都十分珍爱民族民间音乐，都非常重视并力求把民族民间音乐的精华溶汇在自己的音乐作品中。音乐是一种双重的表现艺术，只有深厚的文化积淀才能孕育出鲜艳夺目的艺术之花，才能有生命力。

人在为自由而努力奋斗时会展开最强烈的情感活动，以及为和平、为人类进步而奋斗的现实表现，都永远完全在热爱和平、自由的人们中间得到最强烈的反响。如听了贝多芬的《英雄交响曲》、《第五交响曲》、以及冼星海的《黄河大合唱》等作品中所表现的为自由而斗争的胜利，谁能漠然置之呢？还有如解放前创作的歌剧《白毛女》、《小二黑结婚》等，那种充满泥土气息的纯真；还有解放战争、抗日战争时期的歌曲，如聂耳的《义勇军进行曲》作为国歌一直在鼓舞和激励着中国人民；又如解放初期刘炽作曲家写的儿童歌曲《让我们荡起双桨》，它那优美的旋律，一直感染了一代又一代的儿童，受到喜爱。

伟大的音乐家是伟大的人，他们懂得同时代人的希望、意愿与忧虑，并能巧妙地捕捉人们的内心活动，用人们所熟悉的民族民间音乐语言来和大家“交谈”。但他们不是超人和超世

的人,同样受到社会的束缚与限制,但其成就仍然很值得我们钦佩,人们还是会更加爱慕他们。

### 三、民间音乐对现代音乐传播的影响与作用

如上所说,民间音乐在过去以至现在仍永远被作为传播的对象,这是无可质疑的。传播学派是20世纪40年代在欧洲民族学界影响较大的一个学派先驱——德国学者拉策尔提出了把文化研究置于具体的地理环境中,同时重视各民族自身的历史条件的研究方法。鉴于民族民间音乐的重要历史地位,我们在研究现代音乐传播的影响与作用的同时,必须观察其现象的结构。正如艾·胡塞尔把现象分解为下列几个“层次”那样:(1)语言外壳;(2)心理感受,例如,体验到的情绪;(3)“涵义”与“作用”;(4)通过“作用”而认定对象。同时又正如他所说,即作为“领悟了的、回忆得起来的、想象得出的、来自信念的、可推测的东西”。音乐作品与其作者的意识感受绝不是同一的东西,虽然音乐作品的作者已经不在人世,可他的作品尚存,并永久地在世界各地传播,其作用是难以用语言所能表达的。

随着高科技和信息的不断发展,商业化“流行音乐”的泛滥,“现代人”的思想感情和美学趣味、生活方式的改变,生活节奏的加快、视野前所未有地广阔、思想更加活跃和复杂化,使传统的道德准则、价值观念、美学趣味……崩溃了,最敏感也最脆弱的作曲家不得不在既反感又无助也无望的心理状态下寻找自己的“新”路。于是改变音乐题材、体裁、样式、挖空心思地独出心裁,找科学、找技术,正如著名旅外作曲家谭盾在创作音乐《水》那样,他独具匠心地结合家乡民间音乐的素材,创作出让人耳目一新的音乐。音乐语言也就更加倾向于抽象

化,为满足需要者的要求下来现显他的才能。

再从国情的另一角度来分析,在伴着咖啡的浓香时一直徘徊品味着流行音乐的同时,最后还是暮然回首,把目光停留在本土的民族民间音乐上。那些最简单、质朴的民谣是多么地有味道,引导着更多层面的人群的审美取向,使得民族民间音乐仍有很大的市场。如著名小提琴协奏曲《梁祝》不论在过去还是现在,已经在全世界广为流传,家喻户晓。人们在日常生活中,仍经常沉湎、陶醉在泥土芬芳的民族民间音乐中。为此,不管时代怎么变化,民间音乐在现代社会音乐的传播中仍然具有不可低估的地位和作用,并在音乐的传播中有着永不衰退的影响。

#### 四、民间音乐在现代音乐传播中的美学研究

说起美学研究,首先要明白美学的基本含义。美学这个词是从希腊转化出来的,原意是领悟。音乐美学是应用于作曲、演出和欣赏音乐的,是通过人们的器官感知产生美感的。在美学中,声学从物理的观点把音乐看成“空气中的脉动”,其中涉及到音乐的价值问题,并依靠许多与之有关的研究领域,从中吸取它们的成果。并且应分解成为两个方面:一个是必须通过音响来表达内涵产生感受。对于音乐的技术,如旋律、节奏、和声、复调,还有速度、力度、织体色彩等,这是音乐作品的结构通过演唱(演奏)后产生的音响;另一个是无声的因素,即有着“激情”的美学价值素质。音乐作品中的所有无声因素只能在有声的结构基础上才能产生,并与有声结构紧密相连。也就是从“声音世界”转向“心灵世界”的过程。

从我国具有空前规模全民意义的美育效果,取决于作用的增长,和直接取决于对艺术作品的感知。由于音乐被看作是

“表达着的情感”，音乐语言一方面通过象征性的表现给听众提供了对于某些画面的想象，另一方面通过对情绪气氛的渲染，触发听众对某些视觉形象的联想。这种感知要有一个循序渐进的过程，尤其是它的哲学、美学上的研究，正如索哈尔提出的：“采用社会学与生理学、心理学及音乐理论的综合方法”去分析理解音乐。从美学研究的角度来说，应称之为人类音乐实践的积累。而对于它在美学中的价值是其中许多社会学、心理学甚至物理学的因素所不能抛弃的。因为离开人类音乐实践的传统，离开传统心理的审美习惯，甚至离开一定的物理学的基础来侈谈革新和创新，无异是无源之水，无本之木。当然，这里不反对在特定的目的下，借鉴其有益的、有效的某些手法，但不能笼统地总体地予以接受。音乐美学还要重视当前生活与现状以及它的特殊性、独立性，和与之相应的研究方法，这些立场、观点和理论我们都可以在比较音乐美学的研究中找到对应的影子。

民族民间音乐美学研究作为一门学科，还要用全球视野、文化的视角、人类学的方法去作深入研究。并在现代音乐的传播中还要重视音乐批评，为音乐美学研究的理论不断提供经验基础，也是为音乐艺术进行创新的重要途径之一。

## 结 语

《芦墟山歌音乐赏析》是作者多年来悉心关注和研究的一个课题,在书中列举和引用了手上仅有的、也为数不多的乐谱资料的例子,并从音乐的范畴中,特别是从音乐理论的角度作了较为全面地剖析。由于本人学识水平有限,现虽然对芦墟山歌有关音乐方面的研究已经相对比较详细了,但有时经常还会反反复复地思考,认为还有不少方面没有研究,或者研究得还不够深入和透彻,或者论证得不够明了和准确。为此,我想在今后继续寻找课题学习和研究下去。经过了一个阶段的这种思索和研究后,我似乎又一次反省到,芦墟山歌是经过了几千年漫长的历史,又经过了无数代人传唱才流传到今天。我不竟要问:这是什么?回答是一致和肯定的:这是民间艺术遗产中的传世之宝啊!对于我们当代的音乐家、作曲家、音乐理论家,是没有谁会对此无动于衷的,相反都是赞不绝口和爱不释手的。与此同时,我经常会回想起以前在嘉善、芦墟、吴江、青浦等地参加山歌学术研讨会的情景……那些年事已高的专家、教授,尽管身体不是很好,可是,他们还抱病前来参加研讨会,这种对山歌的热爱和执着是难以用语言来表达的,他

们一直都在不倦地,用毕生的精力进行研究。因此,他们研究的成果比我要大得多,可从没声张过。他们的这种对山歌的热爱和学习的认真态度值得我钦佩。我曾亲耳听过有些专家说过:这些山歌实在是太好了,太珍贵了……所以,我有自知之明,确切地说,我写的这些东西是很浮浅的,仅仅作为本人这么多年学习研究后所积累的一些体会和心得而已,又岂可能由我一个人能概括得了的呢!如果真要说点什么,或者归纳什么,我只能说,这是我对芦墟山歌的偏爱和执着,才斗胆地写了这些,勇敢地将此书奉献给大家,其真正的目的是抛砖引玉,为芦墟山歌的传承和发展出一点微薄之力。并且希望今后有更多的人来关注和珍爱芦墟山歌,希望有更多的人去学习和研究芦墟山歌,希望有更多的人写出散发芦墟山歌芳香的新作品。同时,恳切地希望大家多提出批评意见。

最后,向一直关心、鼓励和支持我的领导、老师、专家以及同事、音乐同仁们表示衷心地感谢!

作者

2007年7月