

试论湖南民歌的调式特性

贾 古

湖南省戏曲研究所印

一九八四年七月·长沙

试论湖南民歌的调式特性

湖南的民歌十分丰富多采，种类与体裁又多种多样。诸如山歌（田歌、湖歌子）、劳动歌曲（薅歌子和各种号子）、小调、及地花鼓、灯调歌舞曲、皮影说唱、民间吹打乐曲等，它们都是流行民间、产生于劳动的音乐艺术形式，一般都具有鲜明的地方特色，代表着当地人民世代因袭的欣赏习惯与美学观。基本特点是同劳动生活紧密相关。《辰州府志》记载：“刈禾既毕，群争翻犁，插秧耘草，间有鸣金击鼓歌唱，亦有田歌遗意。”《宁乡县志》也曰：“立夏分秧插田，盈腔接垌，以酒馐布地，盐蛋尤伙，欢呼酣饮，歌声遍绣陌。或有以鼓击曲者，谓之打山歌。”这里说的，都是劳动时击鼓歌唱，或为山歌，或为田歌，且有“歌声遍绣陌”之宏伟规模。

湖南广为流播的，还有别具特点的地方戏音乐，它是民族音乐的一种形态，它的构成以民间音乐为基础。民歌是它形成与发展的源泉，戏曲化的唱腔则是这种固有的民歌特色的沿袭与发扬。特别是新兴的民间小戏，与流行地区的民歌更有不解之缘。因此，本文讨论的民歌调式特性亦含戏曲音乐。

一、调式研究的理论意义

湖南来说，众知羽调式民歌最具特色。但限于羽调式的民歌却全国各地比之皆是。其中内蒙、云南，而康和台湾的又各有不同的特点；就连湖南本省的羽调式民歌，其艺术风格也不尽一致。那么产生这种差别的原因是什么，音乐本身应该怎样去解释？是值得很好地探求的。

先看湖南的羽调式民歌。

例一：

(I)、湘潭山歌：

$\underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} - \underline{\underline{1316}} \quad 6 - \underline{\underline{5}} \quad 3 \quad 0 \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} -$
 哎 密 蜂 子 叫 哎 菜 花 喂 香，

$\underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1336}} \quad 6 - \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} \quad 6 - \underline{\underline{53}} \quad 3 \quad 6 \quad 0$
 双 对 哎 采 花 喂 忙

(II)、衡山山歌：

$\sharp \underline{\underline{35}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{6}} - \underline{\underline{565656}} \quad 6 - \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{35}} \quad 3 \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}}$
 放 开 喉 咙 哟 唱 山

$\underline{\underline{16}} \quad 6 \uparrow 5 \quad 3 \quad 6 \cdot 0$
 喂 歌

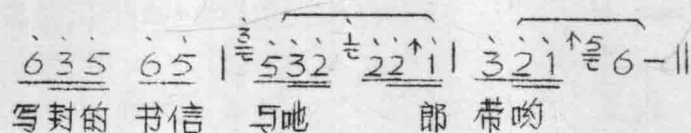
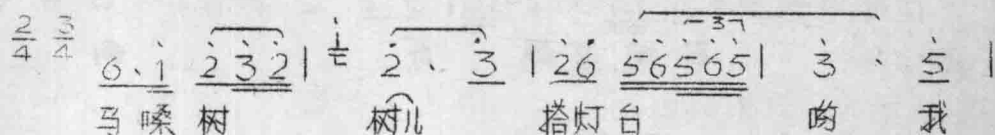
(III)、城步山歌：

$\underline{\underline{2}} - \underline{\underline{2.1}} \quad 6 \mid 6 - - - \mid \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{6}} \mid \underline{\underline{6}} - - \cdot \underline{\underline{65}} \mid$
 石 榴 花 开 啦

$\uparrow \underline{\underline{4565}} \quad \underline{\underline{4565}} \mid \uparrow \underline{\underline{4}} \quad \underline{\underline{5}} - \mid \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} - \mid \underline{\underline{3}} - - \cdot \underline{\underline{32}} \mid \uparrow \underline{\underline{1232}} \quad \underline{\underline{1232}} \mid$
 叶 子 黄 哎

$\uparrow \underline{\underline{2}} - - 0 \mid \underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{3}} \mid \underline{\underline{6}} - - \mid \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{32}} \quad 6 - \mid \uparrow \underline{\underline{5}} \quad 6 \cdot 0 \parallel$
 姑 娘 爱 嫁 哟 作 田 郎

(IV)、桑植民歌：

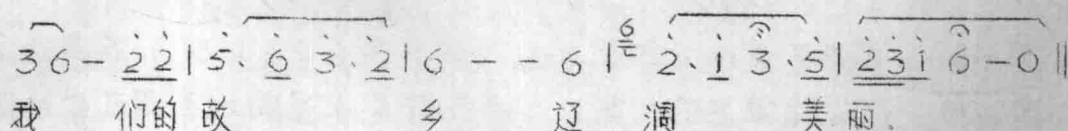
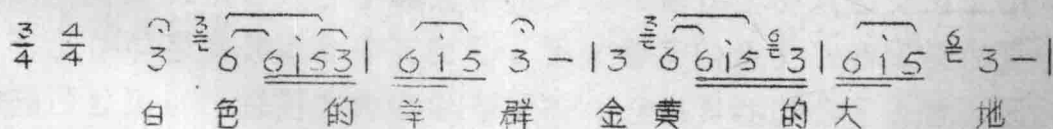


例一中的四支湖南羽调式民歌的特点是各不相同的。概言之，(I)(II)两支高昂跳跃，山野特点突出；(III)(IV)两支又辽阔舒展，优美动听。它们的差别应是调式音阶和旋法（旋律的运动形式和规律）的自身逻辑。

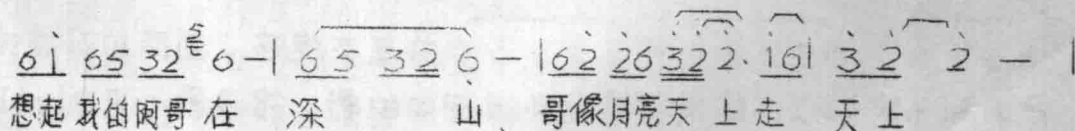
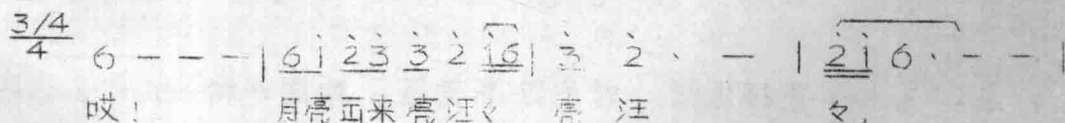
再对照省外的羽调式民歌。

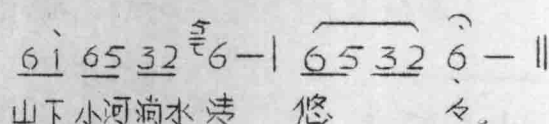
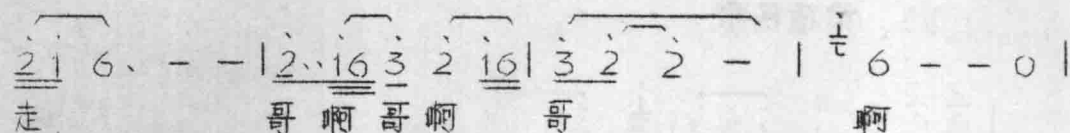
例二：

(I)、内蒙面积中旗民歌

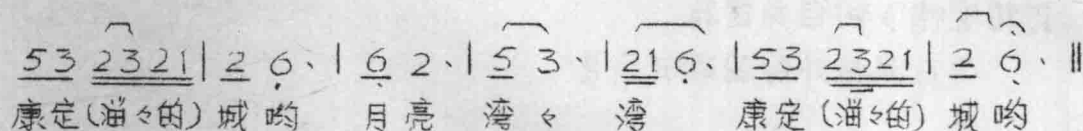
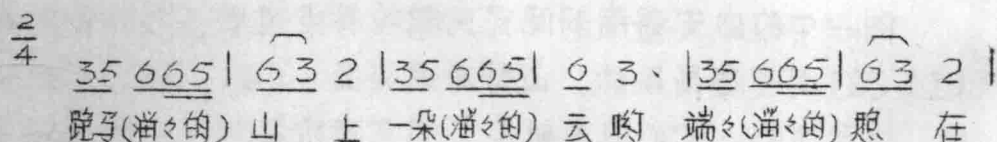


(II)、云南：小河边水





(Ⅲ)、康定情歌



相互比较可以明显的看出，它们虽然都是五声音阶羽调式，但调式的骨干音（主音的支音关系）及调式中各音彼此运动的习惯不同，音乐风格就各具特色。内蒙古的羽调式民歌，以级进的旋法

为基础，其中 $\underline{\underline{3\dot{5}6}}$ ($\underline{\underline{5\dot{3}6}}$) 和 $\underline{\underline{5\dot{1}6}}$ ($\underline{\underline{2\dot{3}1\dot{6}}}$) 诸音常习惯联接，构成旋律上的大跳。云南民歌（小河淌水）调式中以四级音 2（商）为支持音，2 和 3 两音同居于重要的地位并常围绕着主音进行，形成 $\underline{\underline{3\dot{6}}}$ ， $\underline{\underline{2\dot{6}}}$ ， $\underline{\underline{2\dot{3}6}}$ ， $\underline{\underline{3\dot{2}6}}$ 等习惯音组。

一般 $\underline{\underline{3-5}}$ 不直接进行，特别在高音区。构成一种 $\underline{\underline{6\dot{1}\dot{2}\dot{3}}}$ ，

$\underline{\underline{3\dot{2}\dot{1}\dot{6}}}$ ， $\underline{\underline{65\dot{3}2\dot{6}}}$ 或 $\underline{\underline{3\dot{2}\dot{2}\dot{3}\dot{6}}}$ 的基本旋法。湖南的羽调式民歌则不同。众说的最有特色当指湘中的衡、邵民歌（见例-(I)。

(II))，它以 $\overset{\wedge}{6}\overset{\wedge}{\dot{1}}\overset{\wedge}{\dot{3}}\overset{\wedge}{\dot{5}}(\dot{6})$ 为调式的骨干音级而相互进行，形成

$\overset{\frown}{6\dot{1}\dot{3}\dot{5}}$ 、 $\overset{\frown}{\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{1}}$ 、 $\overset{\frown}{\dot{3}6\dot{1}\dot{3}}$ 和 $\overset{\frown}{6\dot{1}\dot{3}\overset{\wedge}{\dot{3}}\overset{\wedge}{\dot{5}}6}$ 和弦式的旋法，各

曲的习惯旋律线条归纳如下：

[湖南] $\overset{\wedge}{6}\overset{\wedge}{\dot{1}}\overset{\wedge}{\dot{5}}\overset{\wedge}{\dot{3}} - \overset{\frown}{\dot{1}6\overset{\wedge}{\dot{5}}\overset{\wedge}{\dot{3}}6}$ 或

$\overset{\wedge}{6}\overset{\wedge}{\dot{1}}\overset{\wedge}{\dot{3}}\overset{\wedge}{\dot{5}}\overset{\wedge}{\dot{6}} - \overset{\frown}{\dot{5}\dot{3}\dot{1}6\overset{\wedge}{\dot{5}}\overset{\wedge}{\dot{3}}6}$

[内蒙] $\overset{\frown}{6\dot{1}\dot{2}\dot{3}} - \overset{\frown}{\dot{5}\dot{3}\dot{5}\dot{6}} -$ 或

$\overset{\frown}{6\dot{1}\dot{2}\dot{3}} - \overset{\frown}{\dot{5}\dot{1}6(\dot{2}\dot{3}\dot{1}6)}$

[云南] $\overset{\frown}{6\dot{1}\dot{2}\dot{3}} - \overset{\frown}{\dot{3}\dot{2}(\dot{1})6}$

[康定情歌] $\overset{\frown}{3\dot{5}6\dot{5}\dot{3}}$ 或 $\overset{\frown}{\dot{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}6}$ ($\dot{1}-\dot{3}$ 居于次要地位)

它们的调式主音的支持音关系也有差别。湖南($\dot{3}-6$)、云南($\dot{2}-6$)、内蒙($\dot{1}-6$)。湖南湘中羽调式民歌还有支持音 $\dot{3}$ (角)上行向主音进行时，多为 $\overset{\frown}{\dot{3}\overset{\wedge}{\dot{5}}6}$ (这个 $\dot{5}$ 音是微升的)的音律特点。这些属于音阶与音律、调式的骨干音与色彩音、旋律线与特殊音列组；各级音的亲疏和相互运动的规律，等，都是应该进行研究或理论性归纳的。因此，调式研究的实质，是为了探求民族音乐的地方特点和其艺术风格形成的理论依据。

诚然，一种音乐风格的形成因素是复杂、多样的，调式与旋法的特点，也要受到地理环境、人民性格、语言及风土民情的影响，但它作为音乐艺术本身的要素，不能不首推其冲。因为，调

式是音乐的一种思维基础，是人们长期艺术实践中总结出来的。一支完整的曲调，总是以一定的调式为基础而发展的。其他再如节奏、宫调、和声、复调等，则都服从于调式及旋律的规范。民歌的调式一般都带有鲜明的民族特性，而调式音阶与旋律法，则是决定音乐风格的至要因素。

二、湖南民歌的多样性与调式规范

湖南民歌不仅数量多，而且色彩丰富，各具特点。诸如“高昂激越的湘中山歌”；“抒情优美的湘南小调”；“别具风格的嘉禾民歌”；“特点突出的桑植灯调”等。为了解湖南民歌的概况，便于分析调式，撮要介绍如例。

例三：

(I)

桑植民歌《花大姐》

$\frac{2}{4}$ $\underline{1 \cdot 6} \underline{1 \cdot 6} | \underline{2 \underline{3} 6} \underline{1 \cdot 2} | \underline{3 \underline{2} 3} \overset{\text{e}}{\underline{1 \underline{1} 6}} | \underline{1 \underline{1} 6} \overset{\text{e}}{6} || \underline{1 \underline{1} 6} \underline{1 \underline{1} 6} |$
 姐儿坐在(三格儿妹子三)花果坪啦(两个妹子舍)上是格下是格
 身穿花衣(格呀格子格)花园裙(……)

$\underline{6 \underline{6} 1} \underline{6 \underline{6} 1} | \underline{6 \underline{6} 1} \underline{6 \underline{1} 2} | 2 \cdot \underline{3} | \underline{3 \underline{2} 3} \overset{\text{e}}{1} | \underline{1 \cdot 6} \overset{m}{6} ||$
 格子飞多是扯丫是苗呀子儿喂你早些来呀大姐舍!

(II)

嘉禾民歌《新嫂》

$\frac{2}{4}$ $\underline{3 \cdot 5} \underline{3 \cdot 5} | 3 \underline{2 \underline{1}} | \underline{2 \underline{1}} \overset{\text{e}}{\underline{0 \underline{1} 1}} | \underline{6 \underline{1}} \underline{6 \underline{1}} | 6 \underline{2 \underline{1}} |$
 花芭鹊来尾巴翘咧哥娶了新嫂

$\underline{1 \underline{6} \underline{0 \underline{1}}} | \underline{2 \underline{1}} \underline{2 \underline{3}} | 6 \underline{2 \underline{1}} | \underline{1 \underline{6}} \overset{m}{6} ||$
 嫂咧喂哩喂哩新嫂丫咧

湖歌子《湖山好大田》

$\dot{+} \underline{\underline{5}} \quad 6 \quad \underline{\underline{3}} \quad \overset{6}{\underline{\underline{6}}} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad \dot{2} - \underline{\underline{32}} \quad \underline{\underline{16}} \quad \dot{5} \cdot \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad \underline{\underline{3}} \quad \dot{1} \quad \dot{2} -$
 哎： 山 连着湖来吔， 哎湖连着山呀，

湖山 周 围 好 大 田

(III)

醴陵民歌《思情鬼歌》

$\underline{5.3} \underline{533} \underline{13} \mid \underline{15} 3 \mid \underline{13} \underline{53} \mid \underline{15} 3 \mid \underline{1313} \underline{13} \mid$
 我 俚 病 哥 的 鬼 地 呵 依 呀 昨 夜 搭 个 信 哪 善 得 你 的 妹 子

1̣ 5̣ 1̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 1̣ 3̣ 1̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 1̣ 3̣ ||
 哎呀哎 吱哟 眼望 穿哪 你着鬼咁!

(∇)

祁阳小调《五更苗郎》

22 05 | 235 2 | 5 6 1 | 235 2 | 6.5 6 1 1 | 235 2 |
一更里 曲 郎 吃 一 杯 茶 曲 呀 曲 郎 的 哥

5 3 5 6 1 | 2 3 5 2 | | 2 6 2 6 | 2 2 3 5 | 1 6 5 |

苗呀 苗儿的 妹 哎 呀 哟 哟 呀

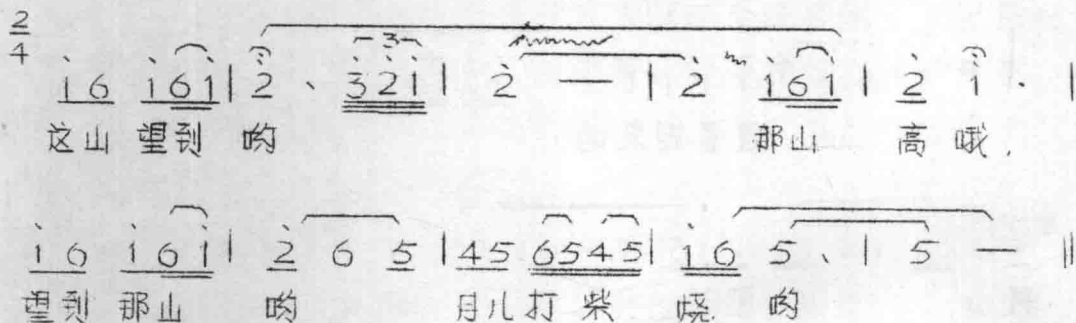
(9.7 656)

2312 3521 | 6 — | 355 512 | 532 1261 | 2 — ||

呀呀呀 唉 嗨 牛肚子炒嘛 呀呀 哪 哈 嗨

(VI)

湘西山歌《这山望到那山高》



例三介绍的这些民歌是有代表性的。因为这种调式、旋法特点及其音乐风格，也为其他艺术形式：风俗音乐、宗教音乐、侗腔、皮影、曲艺，以及戏曲音乐所采用，形成不同地区内民间音乐的共同色彩。

湖南民歌的调式，宫、商、角、徵、羽均有，从调式音阶上区别，又分“三声”、“四声”、“五声”及“七声”调式。

(I). 只有一个“三和弦”的调式

例四。

[I] “ $6 \dot{1} \dot{3}$ ”相互进行的调式

[丑娃娃]： $\overset{\circ}{\dot{1}} \underline{6} \quad \underline{\dot{1} \dot{3}} \mid \overset{\circ}{\dot{1}} \overset{\circ}{\dot{3}} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{6} \dot{1} \underline{66} \mid \overset{\circ}{\dot{1}} \underline{6} \underline{6} \mid$
 (地花鼓) 一来地 要把咧贤那妹？ 聽 咧

[拜年歌]： $\dot{1} \dot{1} \overset{\circ}{\dot{3}} \underline{6} \mid \underline{\dot{1} \dot{3}} \underline{6} \dot{1} \mid \underline{\dot{1} \dot{3}} \underline{6} \dot{1} \mid \underline{\dot{3} \dot{3}} \underline{6} \underline{\dot{1} 6} \mid \underline{\dot{1} 6} \dot{1} \mid$
 (地花鼓) 正月 里 (吞啦 吞)(哪衣哪呼衣) 去拜年哪 嗨嗨嗨！

[骂媒人]： $\dot{1} \underline{6} \quad \underline{\dot{1} \dot{3}} \overset{\circ}{\dot{1}} \mid \overset{\circ}{\dot{1}} \quad \underline{\dot{3}} \cdot \mid \underline{\underline{\underline{\dot{1} \dot{3} \dot{1}}}} \underline{6} \mid \underline{6 \dot{3} \dot{1}} \underline{\dot{3} \dot{1}} \mid$
 (哼歌子) 烧火 不好 骂灶 坑 丈夫 不好

$\overset{\circ}{\dot{3}} \underline{\dot{1} 6} \mid$
 骂媒人

(II). “ $\dot{1} \dot{3} 5$ ”相互进行的调式

{ (倒板桨): $\dot{1} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{1}} \underline{\dot{1}\dot{3}} \overset{\dot{1}\dot{3}}{\overset{\sim}{\dot{1}}} - \underline{\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{5}} | \underline{\dot{1}\dot{1}} \underline{\dot{3}} \dot{1} |$
 (小调) 小妹子上台来 哎 把眼 梭得儿哟!

{ (思情鬼歌): $\dot{1} \underline{\dot{3}\dot{1}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{5}\dot{1}\dot{3}} \underline{\dot{5}\dot{3}} | \underline{\dot{1}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{5}} | \underline{\dot{3}\dot{5}} \underline{\dot{1}\dot{3}} \overset{\sim}{\dot{3}} ||$
 (民歌) 害得你的妹子(成呀成子哟) 眼望穿哪 你只鬼地!

例四是一些民歌摘句，它们只用一个三和弦，或“ $6 \dot{1} \dot{3}$ ”，或“ $\dot{1} \dot{3} \dot{5}$ ”。湖南民歌中并不是偶然现象，它代表着—批民歌的旋律特点。所使用的三个音，均可成为调式主音，构成多种多样的调式。例中[II][五瞧妹]是羽调式，[拜年歌]是宫调式，[II][倒板桨]是宫调式，[思情鬼歌]则是角调式。

(2)、基本上是“七和弦”的调式。

例五:

[II]、 $6 \dot{1} \dot{3} \dot{5}$ 四音相互进行的调式:

{ [湘潭山歌]: $\underline{\underline{6}} \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{1}} \underline{\dot{5}\dot{3}} \cdot \underline{\dot{1}\dot{3}\dot{1}\dot{6}} \overset{\sim}{\dot{6}} - \overset{\sim}{\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{0}} \underline{\dot{3}\dot{1}\dot{3}} \overset{\sim}{\dot{1}} -$
 哎 蜜蜂子叫哎 菜花喂香!

$\underline{\dot{1}\dot{1}} \underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{3}\dot{1}\dot{6}} \overset{\sim}{\dot{6}} - \overset{\sim}{\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{0}} \underline{\dot{3}\dot{1}} \overset{\sim}{\dot{6}} - \overset{\sim}{\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{3}} \underline{\dot{3}\dot{6}} \underline{\dot{0}}$
 双对成 采花喂

{ [衡山山歌]: $\overset{\sim}{\dot{3}} \underline{\dot{5}\dot{1}} \overset{\sim}{\dot{1}} \overset{\sim}{\dot{1}} \overset{\sim}{\dot{6}} - \overset{\sim}{\dot{5}} \underline{\dot{5}\dot{6}\dot{5}\dot{6}\dot{5}\dot{6}} \overset{\sim}{\dot{6}} - \underline{\dot{5}\dot{3}\dot{5}\dot{3}} \cdot$
 放 开 喉 哟 哟

$\underline{\dot{5}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{1}\dot{6}} \overset{\sim}{\dot{5}} \underline{\dot{3}\dot{6}} \underline{\dot{0}}$
 唱山喂 歌

〔城步山歌〕： $\underline{6\ 3}\cdot\ \underline{1\ 6\ 6}\ \underline{3\ 1\ 6}\ |\ \overset{\uparrow}{5}\ 6\cdot\ \underline{1\ 6\ 6}\ \underline{3\ 3}\ |\ \underline{1\ 5\ 6}\ 1\ ||$
 大哥 你往哪里 来， 我往高山大路 来

〔螃蟹歌〕： $\underline{1\ 6\ 6}\ \underline{1\ 3\ 5}\ \underline{6\ 1\ 2\ 5}\ \underline{6\ 1\ 3\ 5}\ \underline{3\cdot}\ |\ \underline{1\ 6\ 6}\ \underline{1\ 3\ 5}\ \underline{6\ 1}\ |\ \underline{1\ 6\ 1}\ \underline{1\ 6\ 5}\ \underline{6\ 1}\ |\ \overset{\uparrow}{5}\ ||$
 (地花鼓) 正月里 来好唱螃蟹歌姐问那个螃蟹 定有几 多

〔II〕、 $\overset{\sim}{1}\ \overset{\sim}{3}\ \overset{\sim}{5}\ \overset{\sim}{2}$ 四音相互联接的调式：

〔十杯酒〕： $\underline{1\ 5\ 6}\ \underline{1\ 3}\ |\ \underline{5\ 3}\ \underline{2}\ |\ \underline{1\ 5\ 6}\ \underline{1\ 3}\ |\ \underline{5\ 3}\ \overset{\sim}{2}\ |\ ||$
 (小调) - 呀 杯 酒 来 酒 又 芳

$\underline{6\ 3}\ \underline{1\ 1}\ |\ \underline{5\cdot}\ \underline{3}\ \underline{2}\ |\ \underline{3\cdot}\ \underline{5}\ \underline{3\ 2}\ |\ \underline{1\ 2}\ 1\cdot\ ||$
 哥 么 问我 贵庚生 正是两老 庚。

〔讨学钱〕： $\underline{3\ 1}\ \underline{3}\ |\ \underline{3\ 1\ 1\ 3}\ |\ \underline{1\ 5\ 3\ 5}\ \underline{1\ 5}\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{1\ 5}\ |\ \underline{3\ 1}\ \overset{\sim}{2}\ ||$
 (地花鼓) - 呀 咳 咳 吱 呀 咳 哟 鼓 锣 敲 炮 闹 新 春 哪 呼 嗨

〔产子调〕： $\overset{\sim}{1}\ \overset{\sim}{3}\ \overset{\sim}{3}\ \underline{1\ 3}\ |\ \underline{1\ 5\ 3}\ \underline{2}\ |\ \underline{1\ 5\ 3\ 5}\ \underline{1\ 3}\ |\ \underline{3\ 1\ 3\ 5}\ -\ ||$
 媳 妇 有 言 听 分 明 哪！

例中所列举的民歌摘句，是一种“三度相间”(和弦式)旋法的四声音阶调式，它是例四中三声音阶 $\underline{6\ 1\ 3}$ 和 $\underline{1\ 3\ 5}$ 的发展，是 $\overset{\wedge}{6}\ \overset{\wedge}{1}\ \overset{\wedge}{3}\ \overset{\wedge}{5}$ 和 $\overset{\wedge}{1}\ \overset{\wedge}{3}\ \overset{\wedge}{5}\ \overset{\wedge}{2}$ ($\underline{3\ 5\ 1\ 2}$) 诸音相互联接。基本上属于“七和弦”分解进行的旋律特点。它们的调式不同，但旋法相同，在湖南民歌中也很有代表性，而在湘中、湘东更为突出，地方特点浓厚。

(3)、五声音阶的调式

五声调式在湖南民歌中有两种表现。一是加入色彩音的四声调式；二是五声音阶级进的调式。

例六、加入“羽”（La）音的调式

$\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{3\ 1\ 1\ 3}} \mid \underline{\underline{6\ .\ 3}} \mid \underline{\underline{3\ .}} \mid \underline{\underline{1\ 6\ 1\ 5\ 1\ 3}} \mid \underline{\underline{1\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{1\ 3\ 6\ 1}} \mid \underline{\underline{3\ .}} \mid \underline{\underline{1\ 1\ 3\ 6\ 1}} \mid$
你到咯边 来 么 来是来是来价 哩嗨哟咏呀 哎 咏 哎呀咏哎哟

$\underline{\underline{5\ .\ 3\ 1\ 1}} \mid \underline{\underline{3\ .\ 1\ 5\ 5}} \mid \underline{\underline{3\ 1}} \overset{\sim}{\uparrow} \overset{\sim}{2} \parallel$ (醴陵民歌)
新鲜争气 讲点子呀 哪荷 嗨

例七、加入“商”（Re）音的调式

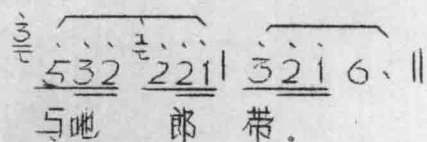
$\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{3\ 6}} \underline{\underline{1\ 6}} \mid \underline{\underline{5\ 3\ 5}} \underline{\underline{6\ 1}} \mid \underline{\underline{5\ 5\ 6\ 6\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{3\ 5\ 1}} \overset{\sim}{\uparrow} \overset{\sim}{2} \mid \underline{\underline{3\ 6\ 1}} \mid$
一更 喃 里来 小尼僧坐禅 堂， 手抱

$\underline{\underline{3\ 5}} \underline{\underline{3\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{1\ 6\ 1}} \underline{\underline{3\ 1}} \mid \underline{\underline{6\ 1}} \underline{\underline{6\ .}} \mid$ [阳雀歌·小调]
木 鱼 两 泪 汪 々。

例六、七的调式，旋法特点与例五相同，它是在原采的四声调式的基础上加入色彩音的。即在原 $\underline{6\ 1\ 3\ 5}$ 中加入“ $\overset{\sim}{2}$ ”和 $\underline{1\ 3\ 5\ 2}$ 中加入“ $\underline{6}$ ”。原则上不破坏基础旋律而相反增加曲调的色彩。另外，在湘西的羽调式民歌中，Re和Mi两个音互为主辅，又是一种风格。如：

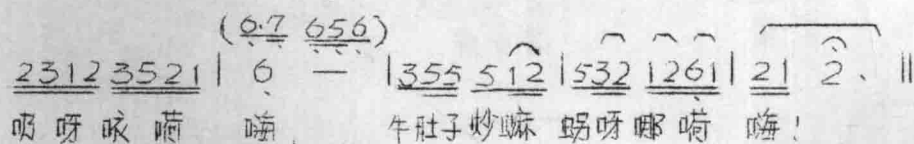
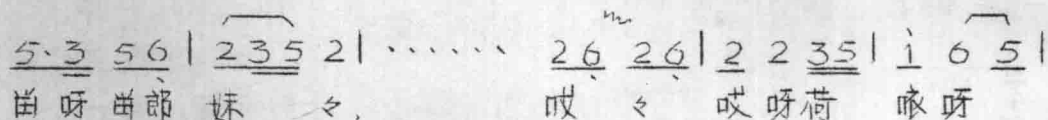
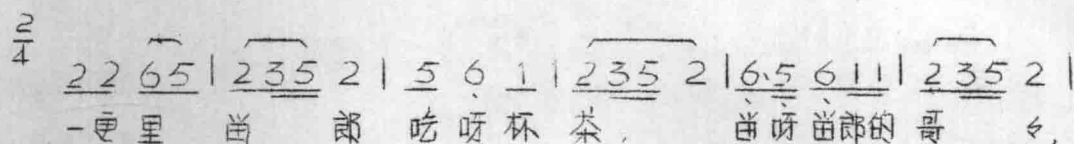
例八 桑植民歌 [马桑树儿搭灯台]

$\frac{2}{4}$ $\underline{\underline{6\ .}} \underline{\underline{2\ 3\ 2}} \mid \underline{\underline{2\ .}} \underline{\underline{3\ .}} \mid \underline{\underline{3\ 6}} \underline{\underline{5\ 6\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{3\ .}} \underline{\underline{5\ .}} \mid \underline{\underline{6\ 3\ 5}} \underline{\underline{6\ 5}} \mid$
马桑树 树儿 搭灯台 我 写封的书信

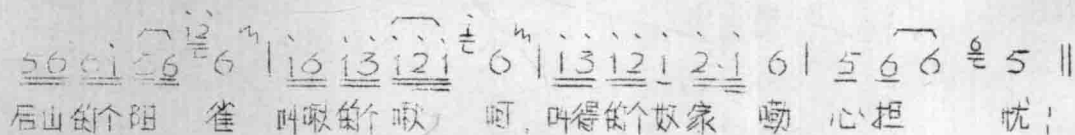
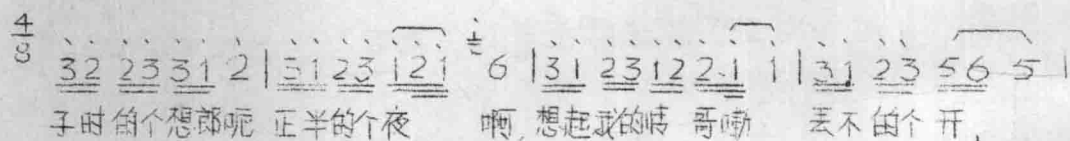


它已基本上属于级进的旋律特点。五声级进的湖南民歌浩若烟海，各具风格，下面再举数例，凭以研究。

例九 祁阳小调〔五更曲郎〕



例十： 哼歌子〔想郎〕



这两支民歌的基本特点也很有代表性。例九的祁阳小调在湘南的民歌小调中比比皆是；哼歌子所代表的音乐风格湘北又屡见不鲜。在湘西，不少民歌又常为交替调式色彩。

$\frac{4}{4}$

$\underline{56} \underline{66} \overset{5}{4} \mid \overset{4}{6} \overset{4}{5} \underline{6} \mid \underline{62} \underline{12} \underline{16} \underline{15} \mid \underline{16} \underline{16} \overset{6}{1} \underline{64} \underline{24} \underline{54} \mid$

一杯酒斟啦 起 喂 交与梁兄我弟哟，眼泪汪汪 往下滴 哦

$\overset{4}{5} \underline{61} \overset{4}{5} \underline{54} \underline{24} \underline{2} \parallel$

为何的酒不哎 呀 吃

例三~例十一 分别介绍了湖南各地较有代表性的民歌，小调。所谓的代表性应为这种音乐素材及调式、旋法的特点，也同其他艺术形式渗透，受其影响，诸如宗教音乐、侗腔、风俗音乐、皮影、曲艺及戏曲音乐等，也都具有这种色彩。特别是规范性较强的戏曲音乐，总要选择当地人民最喜爱的音乐素材，做为自己发展的基础。

从调式的色彩与特点去规范，它们可是，“湘中的特性羽调式”，“湘东的特性宫调式”，“湘南的羽调式和商调式”，以及“湘西的徵、商交替调式”等，各自的调式音阶及旋法的特点（或称特性）下文详述。

三、湖南民歌的调式特性与旋法

湖南民歌的调式特性，主要表现为调式的综合性质。即在一支民歌中，常色括两种不同色彩的调式因素，或是相互交织出现而形成特殊旋法，或构成调式的交替，而使曲调的调式色彩更为丰富。

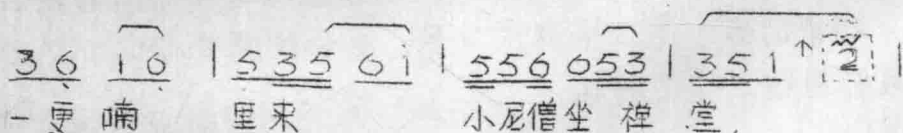
（1）、湘中的特性羽调式

湘中（指以南岳山为中心的地域）的羽调式民歌，基本上是由五声音阶的。音阶中，羽、角两音是核心音，但宫、徵两音也很

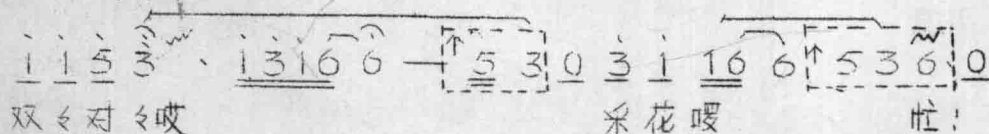
至要、实际上起着骨干音的作用；商音则属于色彩性质。它的加入与离开并不影响旋律的特点。也就是说 $\underline{6\dot{1}\dot{3}}\dot{5}$ 四级音是这类调式的骨干音，包含着 $6\dot{1}\dot{3}$ 和 $\dot{1}\dot{3}\dot{5}$ 两个三和弦。一般而论，羽调式的主音三和弦， $6\dot{1}\dot{3}$ 是小三和弦，它的曲调应属小调性质；湘中的羽调式却因 $\dot{1}\dot{3}\dot{5}$ （大三和弦）的地位突出，曲调又具有鲜明的大调色彩。正是由于这种原因，加上 $\hat{6}\hat{1}\hat{3}\hat{5}$ 相互联接的旋律特点，使这类曲调形成明显的羽调和宫调对比的色彩，从而体现出这种羽调式曲调的综合性质。

湘中羽调式音阶中，商、徵两音，还有它的特殊作用，因而也影响它的调式特色。

商音（Re）的作用，在曲调中表现为：一是当作辅助音，在宫、角之间进行而加花旋律。如： $\dot{1}\underline{\hat{3}\hat{6}}(\dot{1}\dot{2}\dot{3}\hat{6})$ 、 $\dot{1}\underline{\hat{3}\hat{5}}\dot{3}\dot{1}\underline{\hat{6}}(\dot{1}\dot{2}\dot{3}\hat{5}\dot{3}\dot{2}\dot{1}\underline{\hat{6}})$ 等；二是当作色彩性变音，用在上句之末而加强曲调的发展动力，这时的商音是略微升高的。如：



徵音（Sol）的作用也有两种：一般作为调式的骨干音构成调式的综合性质。二是色彩性的。即在它同角音结合而向调式主音羽（La）或角音（角调式）进行时，往往略微升高，而成为色彩性的变音。如：



这样，就形成了特性羽调式的音阶特点。

$$\overset{\uparrow}{3} \overset{\frown}{56} \overset{\frown}{\dot{1}(2)} \overset{\frown}{\dot{3}} \overset{\frown}{56}$$

观察它们在旋律进行中的运动规律及演唱时所产生的实际效果，它的旋法特点为： $\overset{\frown}{6\dot{1}35}$ ， $\overset{\frown}{353\dot{1}}$ ， $\overset{\frown}{36\dot{1}3}$ 或 $\overset{\frown}{6\dot{1}3\overset{\frown}{56}}$ 等。若细致地去划分，也可分成若干音组，如： $\overset{\frown}{6\dot{1}3}$ 、 $\overset{\frown}{\dot{1}35}$ 、 $\overset{\frown}{56\dot{1}}$ 和 $\overset{\frown}{3\uparrow 56}$ 。在羽、角调式结构中，这些音组各有自己的作用，它们的相互联接，构成了特性羽调式的旋法基础。

“ $\overset{\frown}{6\dot{1}3}$ ”是羽调式的基础音组，在曲调进行中出现较多，常是 $\overset{\frown}{6\dot{1}36}$ 、 $\overset{\frown}{\dot{1}3(5)6}$ 的相互跳进。实际上分成 $\overset{\frown}{36\dot{1}}$ 、 $\overset{\frown}{\dot{1}36}$ 、 $\overset{\frown}{3\dot{1}6}$ 、 $\overset{\frown}{63\dot{1}}$ 等变化形式。湖南民歌中，不少曲调是这种旋法的（见例四 [1]）。

“ $\overset{\frown}{\dot{1}35}$ ”是羽调中的特性音组。因为它是宫调色彩的，在旋律进行中又同 $\overset{\frown}{6\dot{1}3}$ 具有同等的重要性，这就使羽调式产生了宫调式的明亮特色。所以称为综合性羽调式的特性音组（影响调式特性的音组）。它的变化形式是： $\overset{\frown}{35\dot{1}}$ ， $\overset{\frown}{3\dot{1}5}$ ， $\overset{\frown}{\dot{1}53}$ 等等。

“ $\overset{\frown}{3\uparrow 56}$ ”是色彩性音组。也是湖南特性羽调式中的特有音组。它是影响调式特色的又一重要因素。这一音组当作终止于调式主音的腔句时，又起着使旋律流畅，便于演唱的作用。如： $\overset{\frown}{3\uparrow 56}$ ， $\overset{\frown}{\uparrow 536}$ （羽调式）， $\overset{\frown}{6\uparrow 53}$ ， $\overset{\frown}{6\uparrow 5\overset{\frown}{36}}$ （角或徵调）式。

“ $\overset{\frown}{56\dot{1}}$ ”是联接性的音组。

这些音组及它们的变化形式，在[双川调]的过口歌中体现得比较鲜明。如：

[上句]， $\dot{1} \overset{\frown}{36\uparrow 53} \overset{\frown}{56\dot{1}} \dot{1} \overset{\frown}{3\uparrow 5} \dot{3} \dot{1} \overset{\frown}{6\uparrow 53} \overset{\frown}{6\dot{1}} \overset{\frown}{3\uparrow 5} \overset{\frown}{36} \dot{5} \dot{3} \dot{1}$

[下句]， $\dot{3} \overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3\dot{5}} \dot{3} \dot{1} \overset{\frown}{6\dot{1}} \overset{\frown}{3\dot{1}} \overset{\frown}{6\dot{1}} \overset{\frown}{6\dot{1}} \overset{\frown}{53} \overset{\frown}{56\dot{1}(2)} \overset{\frown}{35\dot{1}} \overset{\frown}{36\dot{1}} \overset{\frown}{3\uparrow 2} -$

例中所提示的调式，旋法的特点，显然是我们分析的那些音组（包括其变化形式）的有机组织全体。羽调式所展的骨干音及色彩音的作用，也是十分清楚的。

(2)、湘东的特性宫调式

湘东民歌中的特性宫调式，也是综合色彩的。它是在 $\hat{1}\hat{3}\hat{5}$ 相互进行的基础上加入商音 (Re)，而这个商音在调式音阶中的地位又十分重要，常同宫 (do)、角 (Mi) 相结合，或与角 (Mi)、徵 (Sol) 两音相互联接，构成如下的特殊音阶排列：

$$\uparrow \underline{2\ 3\ 5} \ (\underline{6}) \ \underline{\hat{1} \ \hat{4} \ \hat{2} \ \hat{3}}$$

实际上是以“ $\hat{5}\hat{1}\hat{3}$ ”为核心，形成两个特性音组：“ $\uparrow 2\ 3\ 5$ ”和“ $\hat{3}\hat{1}\hat{2}$ ”，这个商音 (Re) 也是略微升高的。或者说，它的旋法特点是 $\hat{1}\hat{3}\hat{5}$ 和 $\hat{1}\hat{2}\hat{3}$ 两个音组的有机结合。即：“ $3\ 5\ \hat{1}\ \uparrow \hat{2}$ ”为调式骨干音；羽 (La) 音则纯为色彩性质，有无此音均不影响这些民歌的特点与风格；也不会改变固有的调式和旋法特点。

“ $\hat{1}\hat{3}\hat{5}$ ”仍是基础音组。在曲调中常相互跳进，如 $\hat{1}\hat{3}\hat{1}\hat{5}$ ， $\hat{3}\hat{1}\hat{3}\hat{5}$ ， $\hat{1}\hat{5}\hat{1}\hat{3}$ ，以及 $\hat{1}\hat{1}$ 、 $\hat{3}\hat{1}$ 的大跳进，构成了旋律进行上的重要特点。

“ $\hat{1}\hat{2}\hat{3}$ ”是特性音组，变化形式为： $\hat{3}\hat{1}\hat{2}$ $\uparrow \hat{2}\hat{1}\hat{3}$ ，加上另一个特性（色彩性）音组： $\uparrow 2\ 3\ 5$ 变化为 $3\ 5\ \uparrow \hat{2}$ ，使这种特性宫调式具有宫、商两个调式的综合性质。例如：

$$\begin{array}{l} \underline{\hat{1}\hat{1}} \ \underline{\hat{1}\hat{1}} \mid \underline{\hat{3}\hat{1}} \ \underline{\hat{3}\hat{1}} \mid \underline{\hat{5}\hat{1}} \ \underline{\hat{5}\hat{3}} \mid \uparrow \hat{2} \mid \underline{\hat{2}\hat{3}} \mid \underline{\hat{5}\hat{3}} \ \underline{\hat{5}\hat{1}} \mid \\ \underline{\hat{3}\hat{1}} \ \underline{\hat{3}\hat{1}} \mid \underline{\hat{5}\hat{1}} \ \underline{\hat{5}\hat{5}\hat{3}} \mid \uparrow \hat{2} \mid \underline{\hat{1}\hat{5}} \mid \underline{\hat{1}\hat{2}} \mid \underline{\hat{3}\hat{5}} \mid \underline{\hat{1}\hat{3}} \uparrow \hat{2} \parallel \end{array}$$