

天下行趋势

——山西大学教授孙志勇撰

孙志勇

山西省大同市师范学院

一九八四年五月十日

论下行趋势

——山西民歌旋律特点初探

孙志勇

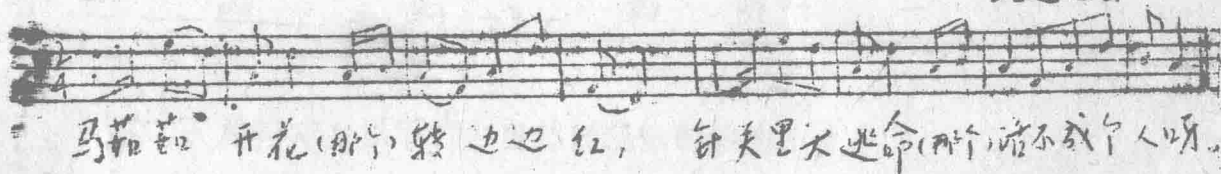
本文就山西民歌主要的旋律特点——旋律总的下行趋势，谈一些粗浅的看法，求教于音乐界的前辈和同行。

旋律总的下行趋势，是山西民歌〔包括戏曲音乐〕主要的旋律特点。山西各地区的民歌，虽然曲调多变，色彩繁丽，但整体上都以此为特点。

例 1 马茹茹开花

山西河曲

文进记普



例 2 大割青菜

山西晋中

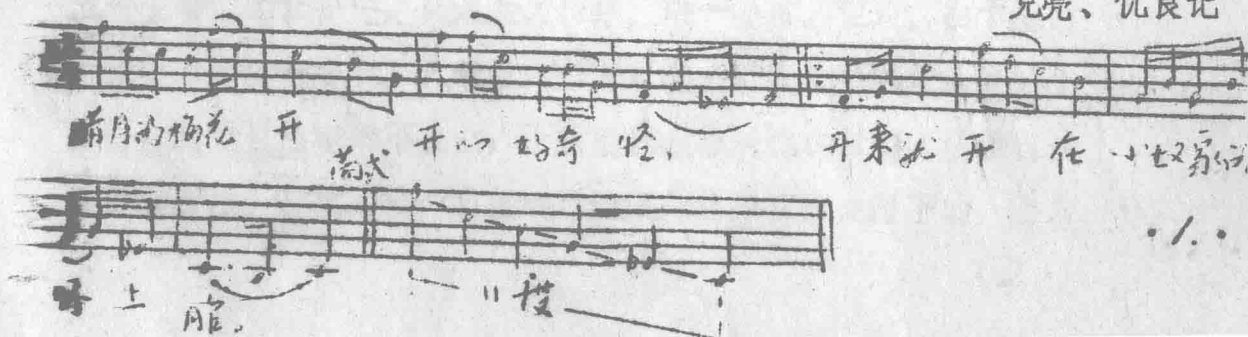
建昌记



例 3 怀胎

山西襄汾

克亮、优良记



旋律总的下行趋势形成的原因是多方面的，但主要的原因大概有下述三点。

其一，是语言，特别是音调的影响。山西话的四声，与普通话比较，有着较大的差异〔见对照表〕。在四声上，山西话平声居多，而在语调上，山西话的句尾多抑调。这些地方语言〔特别是音调上的〕特点，对于旋律总的下行趋势的形成，都不无影响。

山西话与普通话四声对照表

普通话	声 调	调号	山西话	声 调	调号
妈	阴平	—	麻	阳平	/
麻	阳平	/	马	上声	∨
马	上声	∨	骂	去声	、
骂	去声	、	妈	阴平	—

其二、旋律本身以下行为自然的规律的影响。

如同我们提起物体会感到吃力，放下物体会感到轻快那样，旋律的上下行进行，实际上也体现为一种紧张与松弛的关系。旋律上行，伴随音区的逐渐提高，产生着紧张度的逐渐增长；旋律下行，则意味着紧张度的逐步松弛。这是为什么上行常伴随渐强，下行常伴随渐弱的原因。因此，就上下行而言，它们二者并没有自然与不自然之分，它们都是构成旋律线的基本的和必不可少的要素，在完成表现感情的任务时，更是互为依存，缺一不可。但是，由于上行产生着紧张度的增长，代表着紧张的〔包括心理的和肌肉的紧张〕方面，属于自然中的不自然；下行则代表着松弛的方面，属于自然中的较自然。因此，旋律自然的运动倾向好象常常是向下的，因为

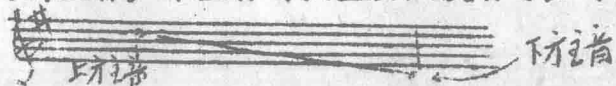
下降运动的物理阻力是最小的。

此外，千百年来，反动统治阶级对劳动人民残酷的经济剥削和政治压迫，使他们的性格特征，既有爽朗，不屈的一面，又有深沉、哀怨的一面。这些感情特征，不能不反映到用以抒发他们真实感情的民歌中来。旋律下行所具有的哀怨，伤感的情调，一定程度上也反映出这一点。

旋律总的下行趋势，对山西民歌的旋律运动形态，音调结构等各个方面，都产生着很大的影响。突出地表现为以下三点：

一、调式主音的集中性

大家知道，任何一个调式的音阶，倘建立在一个八度的基础上，则必有两个音高不同的主音，即主音与其上方八度音（如下图式所示）



为了有所区别，我们称主音为“下方主音”，称高八度音为“上方主音”。那么，为什么要把它们区别开来呢？因为在山西民歌的各种调式中，上方主音和下方主音的稳定性是不同的。

我们知道，对于任何一种调式来说，通常，上方主音与下方主音之间，以它们高度的协和性和作为调式主音的同一性，可以互相代替，并且都具有稳定性。但是，在山西民歌中，由于下行趋势的影响，无论在何种调式中，它们的上方主音的稳定性都受到极大的削弱，因而在绝大多数民歌中（特别是在传统民歌，即没有改编的民歌中），上方主音极少用作歌曲的终止音。相反，下方主音，则凭借下行趋势——旋律在下行进行中对下方主音明显的运动倾向，获得了极大的稳定性。因此，对于各种调式的主音来说，它们的下

方主音，乃是调式各音级中最稳定的音级。是稳定功能的代表。因而以下方主音作为歌曲的终止音，是山西民歌突出的特点之一。调式主音的集中性，即以下方主音为最稳定的特点，也由此而形成。

二、调式骨干音的可变性

调式骨干音的可变性，也是山西民歌的旋律特点之一。以徵调式为例，调式骨干音可以是徵—商—宫—徵，如例：

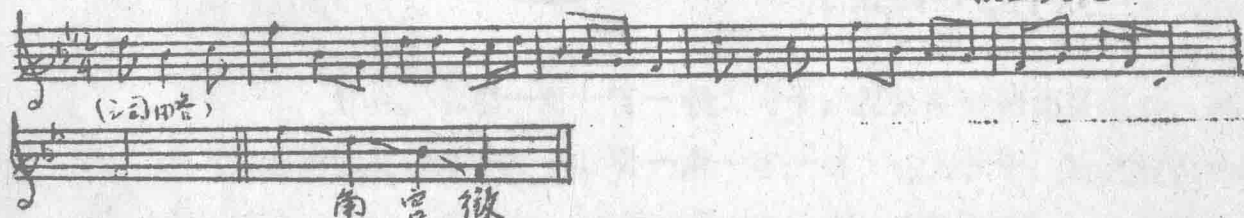
例 4 歌唱英雄刘胡兰 山西文水



有时则以徵—角—宫—徵为骨干。

例 5 小妹妹要穿一九兰 山西宁武

张玉英记



或者以角—商—变宫—徵为骨干：

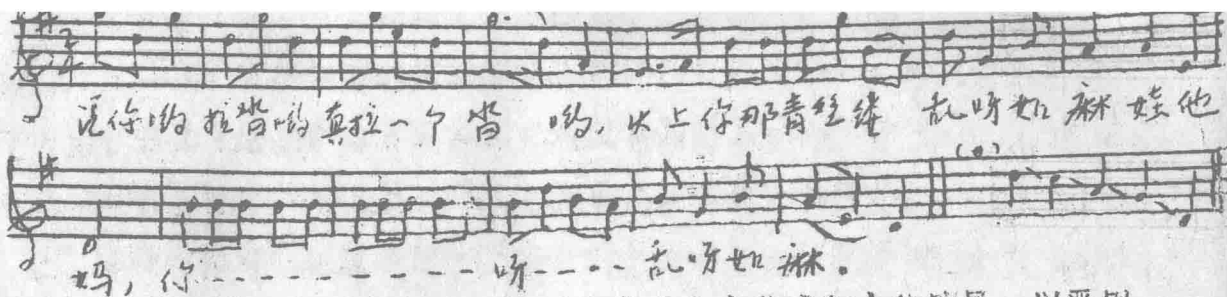
例 6 四 骗 山西晋中

建昌记

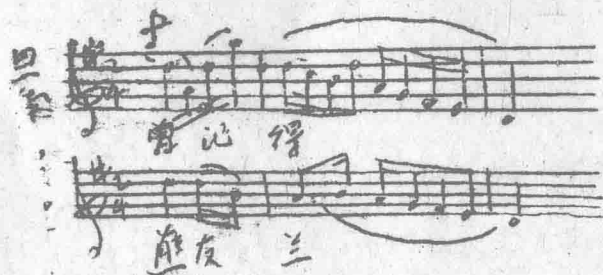


在以七声燕乐徵调式为主要调式的晋南民歌中，骨干音通常为徵—清角—商—闰—徵〔见前例3例尾简式〕。有时，则以徵—角—商—宫—徵为骨干。如：

例 7 不象话 山西襄汾



调式骨干音的可变性，在戏曲音乐中也体现的十分明显，以晋剧〔中路梆子〕为例，各行当唱腔的风格特点，正是由基于同一调式而强调不同的骨干音所形成。这一点，我们仅以各行当“夹板”唱腔的“帽子”中便可见一斑。



显然，以徵—商—宫—徵为骨干，旦角多装饰而显柔美；须生少装饰而显稳健；小生以羽—角—宫—羽为骨干，加之旋律的跳跃性，显得生气勃勃；花脸以徵—商—宫—徵为骨干，加之旋律用音极为简洁，显得粗犷、豪放；而丑角则以特具滑音性语气特征的徵—变宫—徵为骨干，显得幽默、风趣。而这些变化，都是建立在一个调式——七声徵调式的基础之上的。

从以上举例中我们可以看出，山西民歌的调式骨干音是可变的，有时甚至是多变的。那么，调式骨干音为什么如此富于可变性呢？

毋庸置疑，原因是多方面的。如不同地区方言〔特别是语音〕的影响，表现感情不同和不同阶层的人们的心理，审美情趣不同的影响，以及不同地区民歌之间的相互影响等等。这里，我们主要从音乐的角度，谈一点粗浅的看法。我们认为，旋律总的下行趋势，是使调式骨

于音具有极大可变性的主要原因。

我们已经知道，在旋律总的下行趋势影响下，各调式的稳定音（主音）是集成的，即各调式均以它们的下方主音为最稳定。在这种特定的情况下，调式主音〔包括调式〕的稳定性，除了取决于其自身的稳定性以及属音、下属音的支持外，也取决于旋律对其鲜明的下行倾向。换言之，下行倾向，是调式主音以及调式获得稳定性的重要条件之一。因此，在不违下行趋势的前提下，各调式下行音阶中的各音级，都有可能被着重强调，而不影响到主音的稳定性。因为在不违下行倾向的前提下，尽管骨干音有所变化，但它们仅仅是某种色彩变化而已，它们的最终归宿，仍然是稳定的下方主音及其所代表的那个调式。这也许是调式骨干音为什么富于可变性的原因。

三、大跳上行与大幅度〔音阶式〕下行相结合的旋律形态。

大跳上行与大幅度〔音阶式〕下行相结合的旋律形态，是山西民歌〔包括戏曲音乐〕主要的旋律形态。虽然在不同地区，其表现形式有所不同，如晋北民歌，以“跳上跳下”多见，晋南民歌，以“复合音程的大跳上行与大幅度音阶式下行相结合”多见。〔见前例3例尾简式〕但是，大跳上行与大幅度音阶式下行相结合，乃是各地区民歌共有的旋律形态，尤以晋中民歌为主。

例 8 保卫夏收小唱

太原民歌

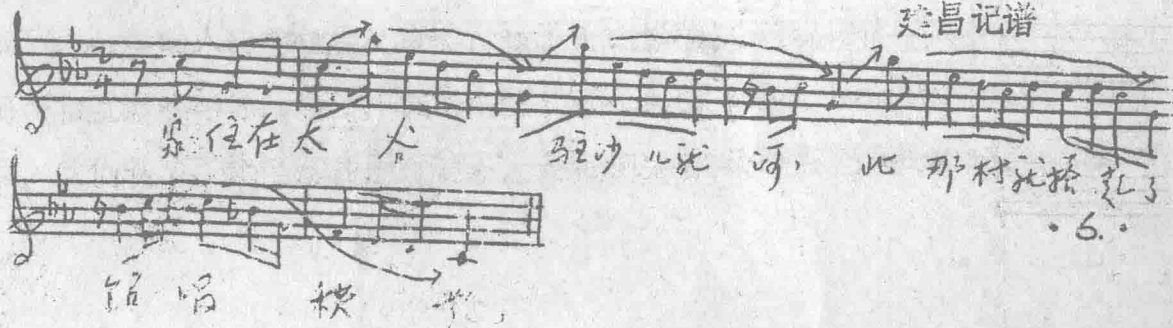
岚峰、英明记



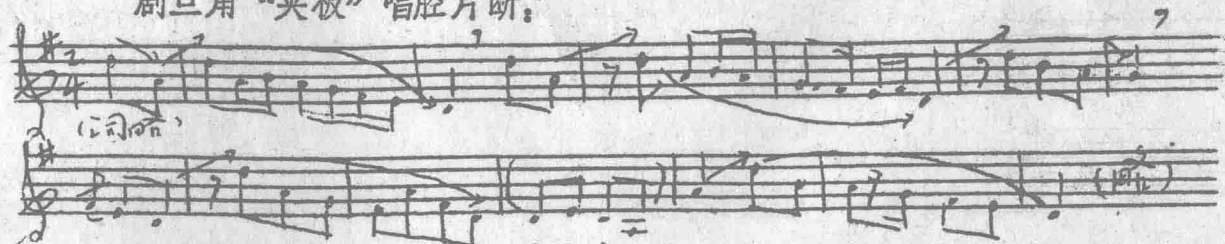
例 9 看秧歌

祁太秧歌

建昌记谱



这一旋律形态，同样十分明显地体现在戏曲音乐中。下例是晋剧旦角“夹板”唱腔片断：



〔张沛、郭少先《晋剧音乐》281页〕

以上三例，都鲜明地体现着大跳上行与大幅度音阶式下行相结合的旋律形态，而这一形态所表现出来的跳跃性与平滑性的结合，使旋律常常具有张弛相间的效果，并赋予歌唱性。同时，它也使山西民歌既有跳跃跌宕的一面，又有徐缓，平稳的一面，从某种意义上说，它是高原人民那种雄健，坦荡而又略带深沉，忧郁的性格特征的体现。这一旋律形态的形成，从音乐角度看，仍然是旋律总的下行趋势。由于，因为在下行趋势的影响和制约下，山西民歌旋律的级进上行，常常以三音为限，连续四音的级进上行极其少见。〔这一点，请参看本文所举各例以及《中国民歌》“山西民歌部分”〕。与此相反，下行进行，由于顺乎下行趋势，因而具有多样的进行形式。它既可以跳进下行〔见下例a〕，也可以作大幅度音阶式下行〔见例b〕并且大跳下行后继续下行〔无须作反向进行〕亦十分自然〔见例c〕。

a) 兴高采烈
净烟那开花 四斤斤 高 品深《烟欠烟》

b) 咱们村 前三天 下好戏。

c) 咱们《自我的对象心中》
轻软的糕。

下行趋势对级进上行和下行进行的影响，直接作用于大跳上行与大幅度音阶式下行相结合的旋律形态的形成。因为当级进上行受到较大限制时，旋律上行，常常由作为调式基本音调的功能音的大跳上行所担负。而大跳上行，不仅以其产生的强烈的上行运动势头而益于暂时摆脱下行趋势的影响，同时，它的每一次出现，都如同举重运动中的“抓举”那样，在短时间内产生着较为强烈的紧张度，以及旋律的不稳定性和不平衡性，同时又产生着趋于相对稳定和相对平衡的要求。这样，其后的下行进行，特别是音阶式下行，则以其平滑的和伴随着的渐弱趋势，使大跳上行产生的紧张度得以逐渐松弛，从而赋予旋律以相对稳定和相对平衡。因此，大跳上行与音阶式下行，代表着旋律运动中矛盾着的两个方面，二者相结合所构成的，乃是紧张与松弛的矛盾冲突，二者所体现出来的，乃是从不稳定 $\rightarrow$ [相对] 稳定，或者说是紧张 $\rightarrow$ 松弛的运动过程，它们象怀疑与自信，兴奋与抑制那样，是人们自然的，合乎逻辑的，正常人的心理〔包括生理〕表现。简言之，大跳上行，是摆脱下行趋势影响的必需，音阶式下行，是大跳上行的需要，二者相结合形成的旋律形态，是旋律总的下行趋势影响和制约下形成的特定的旋律形态。

以上，我们就旋律总的下行趋势作了一些粗浅的分析。由于笔者对山西民歌的学习和研究十分不够，加之各方面知识浅薄，文中难免疏漏和错误，恳望前辈、同行们批评指正。

一九八四年五月十日

