

音

樂

論

纂

3

目 次

湖南特性羽調初探	朱之屏 (1)
四川汉族民歌的調式	黃虎威 (33)
秦腔音乐的調式問題	呂自強 (71)
也談汉族調式問題	陳應時 (82)

——与黃凌、呂自強二位同志商榷

再談关于《梁秋燕》調式	呂自強 (94)
关于民族調式和声的一些理論問題	趙宋光 (97)

学习、整理民間吹打散記	楊明良 (115)
河北“吹歌”音乐举隅	高 旭 (121)
盤屋南集賢的香会音乐	李石根 (127)
土家族的器乐	袁丙昌 (129)

从外国声乐作品探討男低、中音的音域

和性能	溫可銓 (148)
---------------	-----------

湖南特性羽調初探

朱之屏

一提起湖南民歌的調式，就会使人联想起徵与微升徵同时存在、省略商音而增加微升商的羽調式。这种联想是有根据的，大家所熟悉的《扯白歌》、山歌《不是情哥不开腔》以及湘中花鼓戏当中的很大一部分曲調，都是属于这一特点鮮明的羽調式；解放初期流行的群众歌曲《人民的太阳》（宋揚曲）和抗美援朝期間流行的《和平歌》（宋揚曲），也是在这一基础上构成的。因此引起了某些人以为湖南民歌的調式就只有特性羽調式的誤解。其实，这种特性羽調式流传的地域，仅限于湖南中部和东部，在湘西、湘南等許多地方，民歌中根本找不出特性羽調式的踪迹来；即使在湘中、湘东地区，除开特性羽調式之外，其它的調式也还是普遍存在，这些調式的結構，与全国各地一般流行的調式結構是相同的。但是，也不能否认这一点，在特性羽調式流行的地区，这一調式的旋法，对其它調式的民歌不无渗透作用，使这些民歌或多或少地受特性羽調的影响而更能突現它的地方色彩。

由于特性羽調給人們的印象很深，它引起了全国各地音乐家的兴趣，有些在自己的論文中分析它，有些在自己的作品中运用它。就湖南音乐界來說，近几年来，大家对这一調式，都或多或少地做了一些研究，虽然沒有正式組織过討論，但音乐工作者之間，

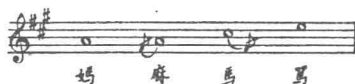
对这一问题的看法,也有过一些交流,对很多问题也展开过争论。

特性羽调在湖南民间音乐、戏曲音乐的曲调当中占有很大的比重,对特性羽调进一步探讨很有必要。这里,先谈谈自己对特性羽调的点滴体会以及对某些有过争论的问题的初步看法。

一, 特性羽调的形成

有人认为:特性羽调式的形成,是受湖南(长沙)地区的语言所决定的,长沙地区的语言,其四声就带有羽调色彩。如以“ma”为例,就可以根据它四声的不同,而形成以下这四个音:

例1



如果将这些“ma”字组合成为唱词,只要一唱起来,很自然地就会形成以下的曲调:

例2



语言与调式的关系极为密切,这一点是不能否认的。但是,一种调式的形成,也不能简单地归结于语言本身,否则,对同一地区所产生、流传的各不相同的调式与同一调式在不同语言地区广泛流传等这些现象就较难理解。

语言只是讲话,讲话虽然也是音(四声)的组合,但这种组合的规律,并不是按音乐的特殊要求进行的,它只是声音上的“一盘散沙”,只是语言四声不规则的堆积。因此,从语言四声的组合关系

中，根本不可能从中找出各音的主次关系来。只有当語言按音乐的要求加以強調而突現出各个音在組合中的地位（即突現出各音的稳定程度、各音对最稳定音——主音的从属关系）之后，这些音才能构成調式，这些組合起来的聲音，才能构成音乐。

按音乐的要求来強調語言，这并不是先主观地定出一个框框，然后以某些音去套。按音乐的要求来強調語言的現象，生活中随时都可以找得到，这就是生活音調。不过，生活音調一般來說只是由語言过渡到音乐的中間形式，它只是音乐的雛形，由于所使用的音很簡單，它虽然能构成旋律，但尚不一定能够明确主音而构成鮮明的調式。

街头巷尾的小販，为了使叫喊出来的声音能避免單調感，使多次反复时不致于让自己和顾客感到厌烦，往往将很簡單的語句按音乐的要求而加以強調。南县卖豌豆者的叫喚是：

例 3



长沙市卖鸡蛋者的叫喚是：

例 4



长沙市卖冰棒者的叫喚是：

例 5



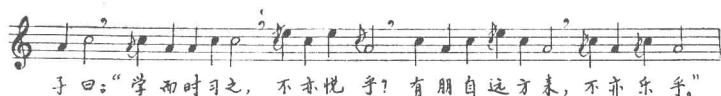
过去,农村姑娘出嫁时,一定要哭嫁,她们为了从自己的哭声中求得一些安慰,一般都哭出很好听的旋律来。下面是我小时所惯听的哭嫁声:

例6



在过去的私塾当中(某些地区的小学也是一样),读书往往是集体朗诵,为了求得统一,将文章的词汇和字的四声加以强调而构成旋律。下面是邵阳地区所流传的读书腔:

例7



上例3、4、5、7中都只有三个音,例3和例4中的音,可以看成是宫、商、羽,也可以看成是徵、羽、角,因此,例3可能是宫调,也可能是徵调(宫调的感觉较强);例4可能是商调,也可能是羽调(商调的感觉较强);例6虽然有四个音,但属于五声音阶以内的音仍然只有三个,它可能是商调,可能是羽调,也可能是徵调(徵调的感觉较强);例5和例7虽然也只有三个音,但由于它是以自然小调主三和弦音构成,不但能看出它是明显的羽调式,而且连小调性的调式色彩也能鲜明地辨别出来。

根据各地、各民族不同的生活情况、风俗习惯和地理环境,将各地由语言发展起来的生活音调,进一步从音乐上、从文学上给以发展、提高,从而形成各种歌曲。随着这种发展和提高,不但确定

了調式，同时还給同一种調式在具体运用时赋予不同的风格和特点。

所以，語言和音乐的关系虽然极为密切，但是，从語言和音乐二者本身来看，它們却是两种性质各不相同的东西。語言四声間的关系与音乐上各音的关系、以及語言的組合規律与音乐旋律的組合規律，絕不能加以混淆，因为其中有质的差別在。长沙地区的語言本身会构成特性羽調式，这一說法虽然道出了語言对音乐的重要意义，但是却将問題理解得过于简单，忽略了二者性质上的差別。如果說是将长沙地区的語言，溶化到特性羽調式当中，这倒能确切地解释由“ma”四声而組合起来的这首曲調。

有人认为，特性羽調的产生，与衡山地区“夜鼓子唢呐”^①当中的“气法調”有某种关系。所謂“气法調”，即在演奏唢呐时，利用吹气的强弱来控制某些孔位的发音，一首普通的徵調式的曲調，一经“气法調”演奏，就会变成特性羽調。从这种“气法調”的演奏手法上來說，倒是很有意思的事，如果以此來說明特性羽調的产生，这样的結論就似乎是太早了。

形成特性羽調的原因以及“气法調”与特性羽調之关系，尙待将来进一步专题探討，这里姑且不談。但从湖南中部地区所流传的某些民歌来看，它們与特性羽調形成的过程似乎有某种联系。现在我大胆設想，从某些民歌提出問題来以便于研究。

根据我所掌握的資料来看，特性羽調与在自然小調主三和弦音上所构成的生活音調(見前例5、7)似乎有极其密切的关系。

生活音調絕不会永远局限在日常語言当中，它既已形成音乐

① 夜鼓子唢呐，是一种在喪事場中所使用的器乐合奏形式，以大小唢呐为主，配以管弦乐器和打击乐，过去在民間非常流行。

的雛形,也就必然会向音乐領域内进一步发展、提高。在小調主三和弦音上所构成的生活音調,也必然会从音乐上、文学上不断丰富,使它的表現力不断加强,从而成为反映人民生活的音乐艺术。由自然小調主三和弦音所构成的生活音調过渡到民歌的初級形式,它仍然保存着原有的結構式样,全曲仅由羽(低八度的羽音,这里权且名为倍羽)、宮、角三音組成。

例 8

a) 邠阳山歌 “丈夫不好骂媒人”

烧火不燃骂灶坑(呀), 丈夫不好骂媒人:
只骂媒人瞎了眼(呢), 活人埋在死人坑。

b) 醴陵小调 “下南京”

梳子打花(我)叶又青哩, 我辞别(你)娘连(我)下南(哟)京。我哩
哥(哎),你为何事来(你)为何情(哪)?你为(啥)事(哪)你下南(哟)
京?我哩姐(哪),你讲起(啥)事由(哪)可(哪),你
讲起了此事我火一盆(哟),我(哟)一心一意要下南(哟)京。

上例两个曲調的音域,除下滑音之外,一为五度(a例),一为六度(b例)。从音列結構上来看,a例中有小三度,b例中有小三度和小六度。音虽简单,音域虽小,然調式与調式色彩却非常鮮明。

为了加强音乐上的表現力,音列中增加新的音进来,使音域适

当扩大,这是很有必要的。从现有的资料当中,发现很多曲调在音列的上方增加徵音;

例9

a) 湘潭民歌“打擂台”

扬州有个梳妝台, (奴的哥哥, 我的嫂嫂),
姊妹双双打擂台, (擂是擂台打), 打擂台 (呀) (我的哥哥, 我的嫂嫂)

b) 衡山小调“打铁”

一(哎)打天上娥眉(子)月(哪), 娥眉(子)月(哪),
二打狮子(呢)滚(哎)绣球(哎)

徵音增加进来之后,它已成了一个省略了商音的一般五声羽调音阶。但是,它与一般的五声音阶并不相同。一般的五声音阶,即使是省略了一个音或两个音的五声音阶,也可以根据需要将音阶中的任何一个音,在曲调当中移高或移低八度使用;但是,典型的特性羽调中的音,除了羽、宫、角三个基本音可以移高或移低八度使用之外,上方增加进来的徵音,一般不能移在下方低八度使用(但只要具备一定的条件,它还是可以移低八度使用的——详后),这一点很要紧。

徵音增加进来之后,自低八度的羽(倍羽)到徵,各音之间的音程关系为:小三度——大三度——小三度。曲调按这种方式进行,

也还是比较平滑。但是有一些曲调的角音，移低了八度而成为倍角（见例8b、例9b），由倍角到倍羽，由于徵音不能往下方移，因而构成纯四度，曲调进行上也就缺乏平滑感；特别是这个倍羽音，一般是做为特性羽调的终止音使用的，由下方上行到终止音以结束全曲时，不能千篇一律地都采用四度大跳，必须根据不同的感情与要求来处理这个极为重要的终止音型，因此，有必要在这处地方增加一个新的音进来，给倍羽与倍角之间的大跳能起到调节作用。从现有的资料当中发现在这个地方所增加进来的音，是比低八度的徵音略微高一点的微升徵（这里权且名为倍清徵）。这一来，由倍角到倍清徵也就形成了大三度，由倍清徵到倍羽，却构成了很富有特色的小二度。

例10

湘潭山歌“不是情哥不开腔”

(我)蜜蜂子叫(哎) 菜花(哎)香, 双双对对(呢)

采花(哎) 忙, 我的哥(呢), (我)不是好花蜂不(哎)采(哎),

不是好铁不成(哎)钢, (我)不是情哥我不得开(哎)腔。

从以上这首曲调中可以看出：虽然增加了徵音和倍清徵，但骨干音仍然是羽（倍羽）、宫、角（包括倍角与角）三音（有些曲调的徵音也运用得多）；其中对主音（羽音）支持力最强的还是角音，因为它是倍羽的上方五度音。

有时，由于对角音的特殊强调，而使它成为曲调的主音，在这种情况下，羽音则成为主音下方五度支持力最强的音。这样一来，

也就形成了特性角調式：

例11

邵阳小调“采茶调”



由于羽音(倍羽)和它的上方五度音角音在整个調式中的地位非常重要,当倍羽音的下方增加了倍清徵而构成小二度时,角音为了与羽音(倍羽)求得对称,在宫——角这个大三度之間,也增加了一个比商音略微高一点的微升商(这里姑且称它为清商)①,于是,清商到角音,也构成了小二度,清商到宫音,形成了增二度。

例12

衡山山歌



这样一来,这个特性羽調(特性角調)也就定型了。說它定型,并不是說这种調式再也不增加别的音进来,在衡阳、邵阳等地区,少数特性羽調、特性角調式的曲調中,尚增加有商音、变宮音和变徵音②。

一般老艺人认为,这种曲調一出現商音,即是“换腔”。所謂“换腔”,包含有两个意义:一个意义是曲調已轉到别的調式系統里去,另一个意义是学的不到“家”而唱錯了。因此,商音虽有时在曲調当中出現,也大多在伴奏部分,唱腔当中很少見。变宮也是如此,除了极个别的艺人在个别地方为了追求某种特殊效果而将羽音高唱一点之外,絕大多数情况都不見有变宮音,但是在个别曲調的伴奏部分当中,却可以找到这个音。

例13



变徵音仅偶尔做裝飾音用,伴奏部分不运用:

例14

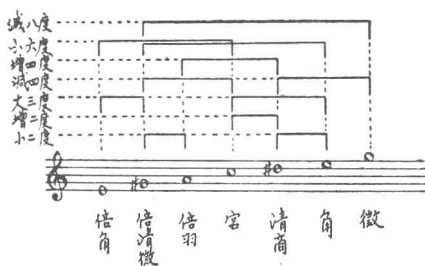


- ① 对增加清商的問題,有人认为这是由弦乐器所引起的。湖南大筒定弦是五度关系,清徵出現后,以演奏清徵的指法拉外弦,就可得清商。
- ② 民間地花鼓当中,尚有增加清宮(介于宮、商之間的音)的。但这只是极个别的現象。

以上这些音,变徵和变宫,只是在极个别的曲調中才能找到,商音虽較以上两音普遍,其实,有商音的曲調,有些已非典型的特性調式;或者是别的調式系統的曲調受特性調式的影响所致,或者原是特性調式,但已开始受到别的調式的影响而蜕变。因此,这些音不能將它們列到典型特性調式的音列当中来,在这里,只能把它們当作临时性的裝飾音看待。

說它是特性調式,这是由于它与一般五声或七声系統里的羽調式和角調式的結構完全不同;首先,特性羽調式、角調式中的各音,只是一种极不規則的音列,不能用一般解释調式的音响物理学观点(如五度連环、三分損益、隔八相生)去解释它;其次,音列中相邻两音的音程关系无大二度,它都是以大三度、小三度、小二度和增二度构成的,以致使整个音列的内部結構也非常特殊,它包含有一般五声羽調式和角調式所沒有的两个小二度、一个增二度、两个大三度、两个减四度、一个增四度、两个小六度和一个减八度;

例15



这里尚需补充两点:第一,在典型的特性羽調式、角調式当中,只有羽、宫、角、徵四音的音准是稳定的。倍清徵与清商两个音,一般來說,它比十二平均律的半音略低,比倍徵与商又略高,在特殊条件下,它們却又相当于半音位置。总之,它們是倍徵、倍羽和商、

角之間音准上呈游移状态的音。为了計算音程方便起見，在本文中暫將它們以半音对待。第二，特性羽調、角調的主要流行地区是衡山、衡阳、邵阳、湘潭等地，长沙也流行，但似乎不及前者典型，最显明的一点是长沙地区的清商运用得少，即使使用，音准上也更接近于本位商，而且只有在唱腔中才运用，伴奏中已基本上找不出清商这个音。此外，长沙花鼓戏的川調，大部分是宮調式，但旋法上与特性調式也有共同之点，这就提出了在特性調式中有没有宮調式存在的問題。对这个問題，本文暫不涉及，待以后再去作专题研究。

二、特性羽調、角調式的旋法

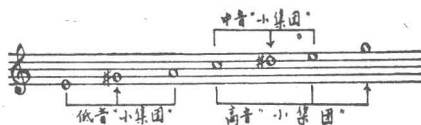
任何一个地区民歌的种类，总是在各式各样地长期传播、交流当中，各类民歌之間，难免不因此互相影响。特性羽調、角調，虽然給了别的調式的民歌以很大的影响，使它們在旋法上蒙上一层浓厚的特性調式色彩；但是，特性調式自身也在承受着其它調式民歌的影响，而使一部分曲調开始脱胎。这种现象，在地花鼓、花鼓戏当中是存在着的，而且还不是个别的。因此，談特性羽調、角調的旋法問題，就只能从最富有代表性的、最典型的曲調当中来归納它的主要規律。

特性羽調式、角調式的基本音，是羽（倍羽）、宮、角三音。从目前所掌握的資料来看，也只有这三个音最活跃，它們几乎可以在高八度或低八度位置上和任何一个音結合起来。調式中的徵音，以一般五声或七声音阶观念來說，它是“正音”；但是，在特性調式中，却不能把这个“正音”做为基本音看待，因为从性质上来说，它与羽（倍羽）、宮、角三音相距很远，但与倍清徵、清商两个变化音却很接

近。

前面提到过,特性羽調、角調式音列里的音,除了三个基本音之外,对其它各音,不能擅自移高或移低八度使用^①。这种情况,是由于徵、倍清徵这两个音的特殊連結法則所决定的。也正由于三个基本音以外的这些音,有着各不相同的連結法則,而使整个音列分裂为三个部分:低音部分,受倍清徵的連結法則所約束,以倍清徵为中心而形成了一個“小集团”;高音部分,受徵音的連結法則所約束,以徵音为中心而形成了又一个“小集团”^②;中音部分,受清商的連結法則所約束,以清商为中心又形成了另一个“小集团”。也正由于这三个“小集团”的关系,而构成了这一調式的一套特有的旋法規律。做为所謂“正音”的这个徵音,性质上与羽、宮、角三音不同,但与倍清徵、清商两音相近,也就表现在这一点上。

例16



(标上箭号的音,是該“集团”內旋法特点鮮明的中心音。)

在很多山歌、小調以及宗教歌曲、花鼓戏音乐当中,不少曲調在高音部分也出現有清徵,低音部分也出現有本位徵(低音部分出現有本位徵音的情况,在典型的特性調式中尚不是很多的),看来似乎与这种三个“小集团”的說法不符。其实并不如此。

从上例所标明的情况来看,以清商为中心的中音“小集团”,位

① 由于民間特性調式中,最高音超过半宮的极少見,最低音超过倍角的也极少見,因此清商沒有移高、移低八度的現象。

② 这个高音“小集团”具有大調色彩。

于音列的中央,无论上方移低八度或下方移高八度,与它的关系并不大;以倍清徵为中心的低音“小集团”,其上方、下方都有别的音,自己构成了一个独立部分,而一般曲调的实际用音,低音超过倍角的情况不多;以徵音为中心的高音“小集团”却不一样,做为中心音的徵音,本身是音列中高音部分的极端音,而一般曲调中实际所用的音,往往超过于这个极端音(见例12),超过它的音,首先是羽音(倍羽的高八度),其次是高八度的宫音(这里姑且以半宫名之)。如果将徵音前面的角音联系起来看,则是下例的a:

例17



如果以上例的a,与整个音列中的低音部分比较,除了徵音本身不同之外,其它各音是相同的。因此,当出现有比徵音更高的音时,徵音本身也就相对地变成了低音,其旋法也就跟着有了改变,即以音列中低音部分的清徵(原来的倍清徵),来代替徵音本身,让旋律完全按低音部分的结构关系来处理。因而使一首曲调的高音部分,也出现了清徵而成为上例中的b。

例18



b)

衡阳山歌(見例12)

如果在一定的段落以內,曲調中不出現倍羽以上的音,那么,倍清徵也就相对地变成了高音,这时,曲調的低音部分,也会按高音部分的連結关系来处理,即音列中的低音部分,也会出現以倍徵(本位徵)来代替倍清徵的情况:



例19

衡阳小调《铜钱歌》



当然,这种情况并不很多。

在地花鼓和花鼓戏的唱腔中,有时出現有这种現象:整个曲調的調式是統一的,但一到結束时,就轉入了別的調式。这种曲尾調式交替,也反映在特性羽調当中。有些曲調(主要是那些接鑼鼓点的牌子),本来应当以倍羽来做終止音的,但終止处却突然改用了倍徵音。使曲調的低音部分,不但出現了倍徵这个很难出現的音,而且还以它来做終止音。实际上,这个倍徵的出現,标志出这首曲調的尾部,已轉到別的調式系統里去了:

例20

衡山花鼓戏《叹四季》

