

甘肅

夯歌

及其研究

卜錫文 編著



甘肅
夯歌
及其研究

卜
錫
文
編



上海音樂學院出版社

图书在版编目(CIP)数据

甘肃夯歌及其研究/卜锡文编著. —上海:

上海音乐学院出版社, 2010. 11

ISBN 978 - 7 - 80692 - 574 - 4

I. ①甘… II. ①卜… III. ①民歌 - 研究 - 甘肃省

IV. ①J607. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 198079 号

书 名: 甘肃夯歌及其研究

作 者: 卜锡文

责任编辑: 夏 楠

封面设计: 赵荣琴

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

印 刷: 江苏省南通印刷总厂有限公司

开 本: 787 × 1092 1/18

字 数: 200 千字

印 张: $10\frac{2}{3}$

版 次: 2010 年 10 月第 1 版 2010 年 10 月第 1 次印刷

印 数: 1300 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 80692 - 574 - 4/J. 548

定 价: 28.00 元

序

卜锡文教授的《甘肃民歌及其研究》，是他在甘肃师范大学音乐系（现西北师范大学音乐学院）任教民族民间音乐课时，下乡采风所得。课余时间进行了整理与研究。脱稿于1978年。虽有出版价值，却难以获得经费支持。等到他自己有力自费出版的时候，稿子已经躺了32年，先生由当年的“四十而不惑”成了“七十而从心所欲，不逾矩”，并由中国居民变作旅美华侨。

音乐工作者下乡采风本平常事,但是,在“文革”那个冤狱遍地的年代,采风是要冒政治风险的。因为江青说过民歌“下流”、“最不喜欢民歌”。此人当时“一言九鼎”,采风这件事若是被“上纲上线”,那就在劫难逃。

先生是我的师长和好友。记得那阵子有一次我来兰州住在他家,正是他出发采风的先一天晚上,家人和朋友们坐在一起,大家忧心忡忡,怕惹祸,都劝他不要去了。他却愤然说道:“民歌是否定不了的!”

学人的良知促使他居然在文化专制最猖獗的1973至1976年,连续进行了花儿和夯歌的采访。走遍甘肃,兼及青海、宁夏。好在1976年10月,“剑外忽传收蓟北”,“四人帮”跨台,先生的采风工作也如当年的杜甫那样“却从巴峡穿巫峡,便下襄阳向洛阳”。记得他到我工作的陇西收集夯歌时,我从在企业打工的当地农民中找了几个会唱的人。

我打过夯,那动人心魄的痛快与气势永远难忘。无奈这种原始的劳动方式现在该绝迹的了。卜锡文教授的这个集子因而有了点“古董”的味道,更显宝贵,也让人对那些当年的演唱者与支持者油然怀敬。我原先以为打夯那么个简单劳动,夯歌能有什么研究头?可是把卜老师这个集子通读上一遍,观点完全改变了。真没想到一种劳动歌曲竟然如此丰富多彩!

作为文化遗产,文稿保持着32年前的样子,至于歌词里留存的已经过时的词语,也不需更改,人们正可以从中了解那个时代。

李槐子 2010年3月
于西北民族大学音乐学院

甘肃打夯号子研究

打夯号子是劳动人民在打夯劳动中创造的艺术。收集、整理、分析、研究包括打夯号子在内的各类民歌,对于发展我国社会主义音乐艺术具有十分重要的意义,是摆在我们面前的一项重要任务。

本文试图以调查所得的材料为依据,对甘肃打夯号子的有关问题进行探讨。

为叙述方便,本文在一般情况下,将打夯号子、扇礅号子、提杵号子一并称作打夯号子。

一、概况

打夯、扇礅、提杵是三种以砸实地基为目的的劳动方式。劳动歌曲人们习惯称作“号子”,配合上述三种劳动的歌曲,便分别叫作“打夯号子”“扇礅号子”“提杵号子”,或者也可叫作“夯歌”“礅歌”“杵歌”。

夯,有木夯、石夯、水泥夯等多种,木夯较多。夯底大都是圆形或方形,夯重一般在一百斤左右。平凉木夯甚大,高约1.4米,底部边长约50公分,顶部边长约25公分,重约120公斤。各地依夯重和习惯用法不同,一个夯一般由四人至九人操作。也有少至二、三人(敦煌、临泽等地),多至十一、十二人的(平凉、陇西等地)。打夯号子在甘肃除少数民族地区、沙漠区、陇南少数多石山区外,从陇东高原到嘉峪关下,各地均较盛行。打夯号子不仅边打边歌,而且有些地区(如定西、临夏、张掖等)还边打边舞,或击掌环绕,或俯仰进退,充满着劳动的欢乐,洋溢着艺术

的兴味。

碓,铁制,圆形饼状,由十六人或更多的人挽绳协同操作。扇碓号子主要流行在武都、成县一带。多用于筑城、修堤等比较大型的工程中。

杵,石制或铁铸,多为半圆形,一人操作。藏族人民打墙用的夯实工具,多为方形,俗称“踩踩”,亦是一人操作。提杵劳动虽甚为普遍,但大多不歌。例外而突出的是民勤县和甘南藏族地区,在打墙劳动中非常流行提杵号子,分组接唱,相互应和,气氛热烈,活泼红火。

二、历史

劳动创造了人类本身,劳动也创造了音乐艺术。劳动歌曲是伴随劳动而产生的,因此,在各类形式的民歌中,劳动歌曲应该说是最古老最久远的了。考古发现告诉我们,打夯劳动的出现是很早的,距今约五、六千年前,西安半坡仰韶文化遗址中,标准柱洞的填塞和个别灶台的建造已使用夯筑的方法。“夯打的工具,具有尖圆形的撞击区,似为自然的河卵石。”^①这是夯筑艺术的原始形式。河南二里头遗址和殷墟的发掘,则以大量事实说明,远在夏、商时期,打夯劳动已相当普遍,宏伟的都邑,宫室、宗庙、王陵都建立在厚厚的夯土台基之上。巨大的工程必然要由众多的奴隶来同时夯打,不难想见,奴隶们夯打台基时那沉雄、粗壮的歌声。

今天,我们若要追根寻源找出最早的打夯号子,并想确切说明其产生年代,自是不可能的事,然而,有关古代打夯劳动情形的文字记载,却是可以找到一些的。

我国第一部诗歌总集《诗经》中的《大雅·绵》有一段非常精彩的记述:“掾之陟陟,度之薨薨,筑之登登,削屡冯冯。百

^① 《西安半坡》43—44页,文物出版社出版1963年。

堵皆兴,鼙鼓弗胜”。写的是公元前十四世纪末,周部落古公檀父由豳迁岐之初,奴隶们聚土,填土,筑墙,削墙,建造宫室的劳动情景。古时甘、陕、泾、渭间正是周族活动的地区。诗中“筑之登登”的“筑”古时就是“杵”^①,同时也指“擣”(捣的异体字),即将地基砸实的意思。

古时打杵是否一定歌唱呢?郑玄在《礼记》上注解:“古人劳役必讴歌”。我想,特别在集体筑土的场合,一定要唱。贾谊《新书·春秋》上说:“邹穆公死……僇童不讴歌,春筑者不相杵。”“相”指打杵时的歌声。^②“不相杵”是因为死了人,可知平时是一定“相杵”,即边打边唱的。

《古今乐录》载:“筑城相杵者,出自汉梁孝王,孝王筑睢阳城,方十二里,造唱声,以小鼓为节,筑者下杵以和之,后也谓此声为‘睢阳曲’”。这使我们知道,那时打杵子不仅歌唱,而且还以小鼓击节指挥。打杵必歌,肯定无疑。

《吕氏春秋·淫词》有一段记载:“今举大木者,前呼舆謦,后亦应之”。刘安《淮南子》中也写道:“今夫举大木者,前呼‘邪许’,后亦应之。此举重劝力之歌也。”这究竟指的是什么劳动,唱的是什么歌曲呢?均未明言。依我看来,这指的就是打夯劳动,唱的就是打夯号子。因为,这段话所说的劳动是“举大木”,后边又一次说是“举重”。“举”,《说文·手部》:“举,对举也”。这说明,这种劳动的动作特征是用双手将“大木”高高举起,而不是肩扛背驮臂挂手拖,这正是打夯的动作。同时说明,这时的夯不是用绳子提吊,而是直接用手抓举。这种木夯在临洮、礼县、秦安、庄浪等地至今仍很普遍。前述平凉的木夯,不正是一桩“大木”吗?至于前呼‘舆謦’后亦应之”,这更是对夯歌演唱的清晰描绘:一人唱,众人应。‘舆謦’或‘邪许’

①《左传》宣十一年,“称畚筑”疏:“畚者,盛土之器,筑者,筑土之杵”。《仪礼·既夕礼》:“甸人筑垆坎”注:“筑,实土其中坚之”。

②《礼记·曲礼》:“邻有丧,春不相”注:“相,谓送杵声”。

也就是“呜呼”“呀呼”“吆嘴”之类。看来,关键就在于“前”“后”了。我认为,这是指领唱、和唱时间的先后,而不是指“举大木者”位置的前后。这种有声无辞,有领有和的打夯号子,至今还是有的,如华池的打夯号子(十二)等。

《吕氏春秋·不屈》中还这样写道:“今之城者,或操大筑乎城上,或负畚赴乎城下。”“大筑”即大杵,但没说明一个大筑是一人操作呢,还是多人操作?若是后者,实际就是石夯了,看来“大木”指木夯,“大筑”可能指石夯。这些记载都说明,公元前三百多年,打夯已是司空见惯的劳动方式了。^①

全唐诗中有一首诗人张籍写的“筑城曲”,生动地描述了筑城者劳动的情景和悲惨遭遇。对我们研究夯歌的历史和了解古代劳动人民的生活都很有意义。全诗如下:“筑城处,千人万人齐把杵,重重土坚试行锥,军吏执鞭摧作迟。来时一年深碛里,著尽短衣渴无水。力尽不得休杵声,杵声未尽人先死。家家养男当门户,今日作君城下土”。遗憾的是,古代打夯号子究竟是些什么样的曲调,现已无法从乐谱中去寻觅了。感谢伟大的劳动人民,他们不仅在劳动中创造了打夯号子,而且,世代代以口传心记的方式保存和发展着打夯号子。我们现在能收集的打夯号子,虽与古时打夯号子会有很大不同,它们之间又必然有血缘关系。因为,民歌音调有其继承性,尽管在流传的过程中会发展变异,但其中又总是保留着早期的音调。我省好些地方都传说着当地的号子是秦始皇修长城时留下来的,如民勤提杵号子,民乐打夯号子(七)(八),秦安“霸王号子”等。传说自不足信,况且,甘肃境内的长城并不全是秦时所修,河西走廊仅有汉代长城、明代边墙。然而,传说又绝非全不可信。就说民勤提杵号子吧,当地老人说,他们祖祖辈辈都是那样唱。其旋律以一个音(2)为中心,围绕发展,这正是许多古老曲调音调的特征。

^① “夯”字出现甚迟。较早见于宋朱熹的《朱公文集》,且非今天打夯之“夯”的含意。

成县的扇礅号子,据七十岁(1976年)的钟志旭老人说,他二爷、二伯都是打礅工头。二伯1924年去世,活了七十二岁,他唱的号子是随二伯学的,二伯又是随二爷学的,就这样一代一代传下来。从成县扇礅号子曲调的丰富,音调的古朴,结构的长大等方面来看,没有数百年以至更久远的历史是不会发展到今天这个样子的。

三、劳动特点

不同的劳动生活产生不同的劳动歌曲;不同的劳动歌曲反映不同的劳动生活。劳动歌曲艺术特点的形成,虽受多方面因素影响,劳动生活本身的性质和特点却是最基本、最主要的方面,具有决定性作用。

打夯劳动的性质特点是什么呢?这决定于打夯的目的。马克思说:“这个目的作为法则决定他的行动方式和性质,并且他应当把自己的意志服从于这个目的。”^①

打夯、扇礅、提杵的直接目的只有一个——砸实地基。这就决定了劳动动作的基本特点是将夯提起和砸下,有规律地循环,长时间地反复。杵较小,一人尚可操作,夯、礅甚重,非得多人一齐操作不可。由于人多,就要求动作的协调齐一,否则,力量不集中,不仅降低劳动效率,影响工程质量,而且会发生事故,“你夯我不夯,砸到你脚面上。”

综上所述,可以说,打夯是一种目的在于砸实地基的较为笨重的体力劳动,它的特点是活动的集体性,动作的齐一性,起落的规律性,时间的持久性。打夯号子的艺术特点与打夯劳动的特点是紧密联系在一起的。

^① 马克思、恩格斯《论艺术与共产主义》第29—30页,人民文学出版社,1959年。

四、唱词内容

打夯号子唱词的内容明显分为两大类。

第一类,紧密配合打夯,反映打夯生活。比如:“咱们九个人,扯着八根绳;咱们九个人,合着一条心。说抬一齐抬,说放一齐放;地埂要打磁,劲儿要出匀。”这是提出的要求;“提起夯,拼命干,月当灯,风擦汗;大寨田,连成片,机械化,要实现。”这是宣传鼓动;“大家抬得高,革命精神好;X X 不抬高,我也看见了”。这是表扬批评;“打夯不要打瞌睡,小心砸了脚和腿”。这是关切告诫;“我们打夯人,双手举千斤,一夯砸下去,地球叫三声”。这是豪迈的赞美等等。这类唱词在夯歌中占有重要地位,起着指挥劳动,统一意志,鼓动情绪的作用。

第二类,是自由抒唱,题材非常广阔。天上地下,古往今来,人鬼神妖,草木虫鱼,心中藏的,眼前见的,几乎都可能唱到。在丰富多彩的题材中,有歌颂,有叙述,有议论,有抒情,有机智的幽默,有泼辣的玩笑。比如本集中平凉打夯号子(一)、庄浪打夯号子(二)、秦安打夯号子(八)、永靖打夯号子(二)、成县扇碓号子等,生活气息非常浓厚,充满劳动人民乐观的战斗精神,看起来似与打夯无关,实际上,对于调剂大伙儿的情绪,除却疲劳,有着不小的作用。

五、唱词特色

见景生情,即兴编唱,语言质朴,明白晓畅,极为口语化,这是打夯号子唱词的一个显著特色。

打夯是一种长时间的体力劳动,打夯过程中,各种条件(地面情况,工程进度,各人的情绪与体力等等)都在不断变化,领唱者既不能用少数几段固定的唱词不断反复(那将多么单调乏味),也不能仅凭记忆的大段唱词持久延续(虽然在某一段时间内是可能的),而常常需根据打夯中碰到的情况见景生情,即兴

创作,随心之所至,脱口而歌。“见米说米,见面说面”,很好地概括了打夯号子唱词即兴编唱的特点。在这种意义上说,只有长久地到打夯现场中去,才能充分发现劳动人民在即兴编唱中所显示出的艺术创造与聪明才智。

打夯号子与山歌比较,虽然都是即兴创作,但由于两者创作的环境条件不同,语言的作用就有不同的特点。山歌的演唱是在空旷的山野,不受劳动工作的限制,相对来说有较充分的思考时间,因而可以或长或短或快或慢地自由编唱,多用比、兴手法,善于抒发内在感情。打夯号子则不同,领唱者必须依照打夯的要求,在极短时间内(有时仅中速两拍的时间)编唱出来,不可能有较充分的思考时间,而且要让大家听得明白,所以,打夯号子多用赋的手法。时而兼用比、兴,开门见山,直抒胸臆,以其多彩的内容,生动活泼,通俗质朴,形象鲜明,富于特色的生活语言造成强大的艺术魅力,有力地吸引着人们。如“大嘴老鸦心眼瞎,笔尖子一绕把人杀。”(见成县扇礅号子“联套一”)这两句反映旧社会地主豪绅盘剥、坑害筑城劳工的唱词就十分形象、犀利,然而,却又那样通俗明白,平易质朴。

句式短小,变换灵活。这是打夯号子唱词的另一特点。

甘肃打夯号子唱词的句式,以三字句、五字句、七字句为多,四字句、六字句较少,十字句仅在借用的戏词中见到,且分为六、四两部分安排在两个乐句中演唱。同一曲调的唱词可以根据需要与可能,灵活地换用各种不同的句式,不一定用同一句式贯通到底。比如:

	领	和
	$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$	$\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$
三字句:	红 旗	飘 (呀 嗨 哟),
五字句:	<u>红旗迎风</u>	飘 (呀 嗨 哟),
六字句:	<u>东风吹</u>	红旗飘(呀 嗨 哟),
七字句:	<u>革命红旗</u>	迎风飘(呀 嗨 哟),

四种不同句式的唱词配同一曲调,完全可以唱。这是在一小节内唱完,下面是在两小节内唱完。

领

$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ |

三字句: 红 呀(那) 红 旗 飘(呀呼嗨),

五字句: 红 旗(那 个) 迎 风 飘(呀呼嗨),

六字句: 东 风 吹 红 旗 飘(呀呼嗨),

七字句: 革 命 红 旗 迎 风 飘(呀呼嗨),

这种短小的句式,灵活的变换,显然是与打夯劳动和即兴演唱的需要相适应的。

至于一首唱词有多长,并无定规。从词曲结合角度看,大多是两句一段或四句一段。段数和总长度并无定式,更无严格限制。

六、衬词

在各种类型的民歌中,恐怕劳动歌曲在运用衬词方面,要算是最突出最广泛的了。打夯号子自不例外,无一不是如此。

打夯号子的衬词运用有三种情况:一是领唱的衬词;二是和腔的衬词;三是整首皆为衬词,实际是以衬为主,有声无辞。

领唱的衬词多为虚词,穿插在主词间,活跃情绪,增添色彩,使节奏顿挫更为铿锵,音节疾徐更为分明。

和腔的衬词大都是在强度较大的劳动中人们自己发出的呼喊,即:“噢哟”“邪许”“杭育杭育”“呀呼吆嗬”等等,起着助力鼓气的作用。此外,也有少数有一定含义的衬词,如“叶子青”“英雄花儿开”等。这些比较固定的词语可以使全体打夯者众口如一地同时唱起来,而不致发生错乱。

有声无辞的号子以提杵号子为最多。打夯中常采用齐唱形式,用于连续不停的夯打。如民乐打夯号子的(九)(十)等。

不同地区的号子常因方言、习惯的不同而选用不同的词语作衬词,如庆阳地区的“嗨嗨”“哎呀哎嗨哟”;庄浪、静宁的“嗨啦啦一儿哟”“扇起来”;秦安的“哎嗨哼呀”“罕罕呀”;临洮、临夏一带的“哎呀吗”“啊呀儿”等等,对于形成各地号子的不同风格有其一定作用。民勤提杵号子还常用变换衬词用语的手法,求得演唱上的更多趣味。

七、曲调类别

甘肃打夯号子在不同地区,依不同标准,有以下几种传统的分类法。

(一)按演唱速度分。一般分作慢夯调与快夯调两类。合水县把慢夯调叫“慢音”,快夯调叫“紧三火”。民勤县把快速提杵号子叫“拾密杵子”。慢夯调最多,一般打夯所唱的号子大都属慢夯调,便于持久劳动。快夯调较少,主要用于打夯最后阶段,轻提快打,将地面收平,劳动热情特别高涨时也唱。与慢夯调比较,快夯调旋律性稍差,音域较窄,结构更小。有些地区没有快夯调,必要时只需将一般夯调加快速度就可以了。

(二)按夯点数目分。这是打夯号子特有的分类法。所谓夯点数目,是指一次和腔中连续打夯的次数。一次和腔只打一下的号子,叫“一夯”“一点子”“一声号音”“一叫一应”“串声夯”等;连打两下就叫“两夯”“二点子”“两声号音”“一叫两应”“跟二夯”等(参看曲调部分)。依此类推,各地名称虽不一样,意思都是相同的。如果连续不停地打,有些地区就不用领唱了,大家反复齐唱同一曲调。比如临洮的“连连夯”等。

(三)按情绪色彩分。一般分作苦音和花音两类。秦安县的“大哭号子”“十字号子”就属于苦音;小花调大都属于花音。苦音号子多演唱悲愤、痛苦的题材内容,反映出解放前劳动人民悲苦的生活。解放后亦常填入忆苦的内容。花音号子的题

材内容则较为广泛些,包括许多风趣、幽默的题材,反映出劳动人民健康的乐观情绪。它们在题材内容,表情达意方面两者有比较明显的区别,曲调的调式色彩各不相同。这与西北地区戏曲唱腔曲牌的分类是一脉相通的。

(四)按声腔高低分。一般分作高调和低调两类。高调比较高亢、刚健、紧凑;低调比较低缓、平和、抒情。这种分类法与按情绪色彩分类法有一定联系,不甚普遍,仅见于合水等地。

八、节拍节奏

打夯是集体性的劳动,又是节奏性很强的劳动。打夯过程的律动感,起夯落夯反复循环的规律,决定了打夯号子节拍节奏的基本特点。打夯的人们正是依靠共同的节拍、节奏(以及速度)统一起打夯的动作的。因此,打夯号子节拍节奏的特点,是它区别于其他劳动歌曲的重要标志。

打夯动作的一起一落,表现在力度上是一强一弱,因此,打夯号子的基本节拍是二拍子,基本节奏形式如下:

起	落	起	落	
X	X	X	X	
强	弱	强	弱	

有人说,夯落地时声音那么沉重,怎么在记谱中反而处于弱拍呢?其实,夯的落地声只是外在现象,从内在力的运动来看,打夯者起夯时正是最用力处,必然依靠强拍,伴以强力呼喊;夯落地时则已全身放松,自然应为弱拍了。

夯歌节奏的这种基本形式,特别鲜明地表现在和腔中(也正是打夯的时候),一拍一音,沉稳坚实,有很强的力度感。(参见华池打夯号子(一),环县打夯号子(三)等)。

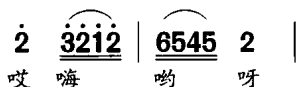
在较长的和腔中,这种节奏常常只保留在乐句的尾部小节,(参见临泽打夯号子(六),永靖打夯号子(七))。

打夯号子节拍节奏的基本特点,使得号子曲调每拍都有拍头重音,强位无休止。超过一拍的长音,两拍的切分,前半拍休止等这些在其他民歌中最常见的节奏形式,在打夯号子中却极难见到。民乐打夯号子(八)颇能说明这一现象,领唱中尚有 X X· 和 X - 的节奏形式,和腔中却一概变为一拍一音。其原因就在于那种节奏形式与打夯的节奏特点不能精确配合。

这样,在一拍内,打夯号子的节奏划分主要是下面几种形式:
X, X X, X· X, X XX, XXX, XXXX, X· XXX, XXXXX 等。

夯歌的节奏进行,就是在上述形式的基础上组合的。

为了突出小节第一拍,以适应提夯用力的要求,一般在节奏上采用两种方法。其一,第一拍较长,第二拍细碎,如: X XXXX, 这种节奏形式的第一拍重量感强,力度集中,第二拍具有推动的力量,因此,多用于和腔的前部;其二,第一拍细碎,第二拍较长,如: XXXX X, 这种节奏形式具有突起之后随即降落之感,停顿感较强,因此,多用于和腔的后部,或仅为一小节的和腔。下面是两种节奏方法结合运用的一个例子:



节奏重复,是打夯号子节奏上的另一重要特点。在一个乐句中,是以两拍或一拍为单位组成节奏型,重复二至三次;在一个乐段中,则是全乐句节奏的重复。如定西打夯号子(一),第三、四小节中 X XX XXX 的重复,坚定有力,第五小节里又用其局部 X XX 加以重复,更造成一种热烈的气氛和推向终止的力量。

上述节拍节奏的基本特点,决定了打夯号子的终止音不是处于强拍,而是处于弱拍,这样终止感就不很强,便于回环反复。

综上所述,打夯号子的节拍节奏给我们的总印象是,节拍单纯,强拍均匀,节奏清晰,有力肯定。在形式上,单纯性与丰富性相结合;在效果上,稳固感与动力感相统一。那从容不迫的运动,不仅使我们感到了力的强度,而且感到了力的方向,力的形式。打夯号子的节拍节奏组成了打夯号子音乐形象的钢筋铁骨。

自然,也有例外。特别是领唱部分。由于领唱时常是打夯的间歇,加之唱词字数、节奏的变化,所以较为灵活自由。有的号子开头近于散板的节奏,这是领夯者为了给大家打招呼,做准备。还有的领唱者常在和腔最后小节的末拍进入,和腔的弱拍与领唱的强拍相叠合,似乎形成了三拍子。

九、调式调性

甘肃打夯号子的调式基础是五声音阶,包含偏音 4 、 7 或 $\uparrow 4$ 、 $\downarrow 7$ 的六声、七声音阶的曲调也有相当数量。徵调式和商调式最多,在本集中近乎各占百分之四十。有少数宫调式和羽调式。角调式仅有一首。

打夯号子的曲调一般说来虽较短小,但已有了调式调性的变化。既有“同宫犯调”,也有“移宫犯调”。

同宫犯调,就是在同一宫音系统中,不同调式交替。例如成县扇礅号子[十字花],前十二个小节反复强调商音(2),形成商调式色彩,而后七小节却转而强调徵音(5),并最终落在徵音上,构成了徵调式。其交替图式如下:

