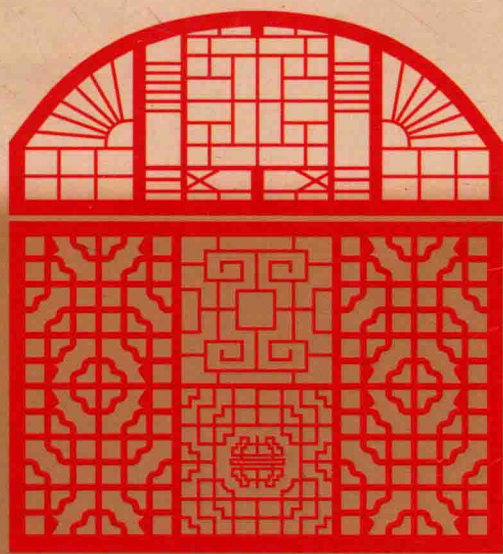


◎ 安亮山 主编

山西 民歌

演唱教程

SHANXI MINGGE
YANCHANG JIAOCHENG

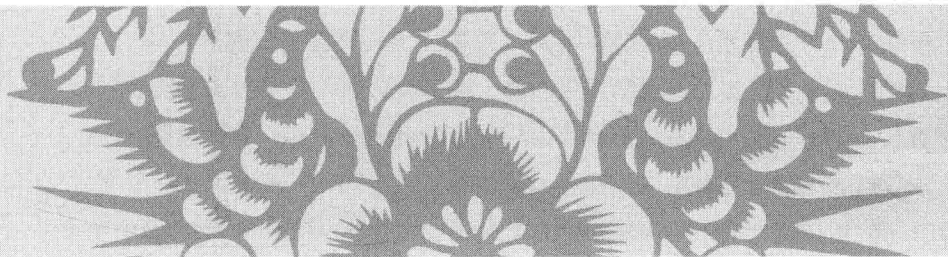


山西出版传媒集团 山西教育出版社

SHANXI MINGE
YANCHANG JIAOCHENG

◎ 安亮山 主编

山西民歌 演唱教程



编委 罗媛 倪悦 胡睿
郭海燕 郭柱 卫栓龙
顾问 刘改鱼

山西出版传媒集团 山西教育出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

山西民歌演唱教程/安亮山主编. —太原: 山西教育出版社, 2016. 5
ISBN 978 - 7 - 5440 - 7472 - 8

I. ①山… II. ①安… III. ①民歌 - 歌唱法 - 山西省 - 教材
IV. ①J616. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 263005 号

山西民歌演唱教程

SHANXI MINGE YANCHANG JIAOCHENG

责任编辑 李梦燕
复 审 彭琼梅
终 审 张沛泓
装帧设计 薛 菲
印装监制 贾永胜

出版发行 山西出版传媒集团·山西教育出版社
(太原市水西门街馒头巷7号 电话: 0351-4035711 邮编: 030002)

印 装 山西新华印业有限公司
开 本 720×960 1/16
印 张 18.5
字 数 287千字
版 次 2016年5月第1版 2016年5月山西第1次印刷
印 数 1—3000册
书 号 ISBN 978-7-5440-7472-8
定 价 49.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。联系电话:0351-4120948

前 言

中华民族历史悠久，人文荟萃，拥有丰富的历史文化遗产。如果说中国传统音乐艺术是一条奔腾汹涌、辉煌灿烂的银河，那么民歌就是其中最为璀璨的明星。在中国传统民歌中，山西民歌有着极其重要的地位，山西素有“民歌海洋”的美誉。在长期的历史发展过程中，山西民歌以其丰富的题材、悠久的历史、优美的曲调、独特的风格等要素，形成了自己鲜明的特色，生动鲜活地反映了山西这方热土的民生、民情、民风、民俗，成为传承山西优秀传统文化的宝贵的有声载体，为人民的精神文化艺术生活增添了活力，为音乐创作和音乐发展提供了用之不竭的灵感。

山西民歌的题材感情真挚淳朴，体裁丰富多样，具有鲜明的时代性和地域性；山西民歌的曲调简练、质朴、生动、灵活，表现形式多种多样，音乐语言生动鲜明、优美动听，哺育了一代又一代音乐工作者，为传承、弘扬山西优秀传统音乐文化作出了卓越的贡献。

民歌是我国民族歌唱艺术教育中不可或缺的重要组成部分，是民族歌唱艺术传承、创新、发展的源泉。我国民族歌唱艺术的传承与发展，无论从音乐结构形式到题材表现内容，还是从歌词语言特征到咬字发声运用以及整体艺术风格的表现，可以说都源于传统民歌与传统戏曲。民歌作为我国民族歌唱艺术教育体系的重要组成部分，与民族歌唱艺术的创新发展具有不可分割的深切关系。因此，对民歌艺术的研究、学习、运用，是民族歌唱教育工作者肩负的责任与使命。

《山西民歌演唱教程》以山西戏剧职业学院校本教材和山西省教育厅2011年教学改革项目，即“具有山西地域特色的民族声乐教学实践”课题



为基础，对山西民歌教学实践进行了较为系统的梳理、研究，从民族歌唱艺术的美学价值、演唱知识、演唱练习等不同角度、不同层面，对山西民歌进行了分析、归纳、取舍与总结。

《山西民歌演唱教程》共分为五章。其中，第一章《中国传统音乐的哲学基础和美学特征》，重点从中国传统音乐美学基础、审美追求、审美境界以及审美标准四个方面作了美学思想介绍，为在教学中建立和培养良好的美学概念、美学基础提供了有益的参照；第二章《山西民歌概述》，着重从山西民歌的发展历史、流布地域、表现题材、应用体裁以及风格特征等方面进行介绍，为教学实施提供了必备的基本常识；第三章《演唱基础知识》，主要介绍演唱中的发声基本原理、心理素质培养、歌唱姿势与形态以及演唱习惯与状态等内容，为教学中树立科学正确的演唱概念，建立、培养良好的心理、生理演唱状态训练，提出了明确的要求；第四章《演唱基本练习》，具体讲述了气息与发声、音色与音域、咬字与吐字等歌唱练习的基本原理与教学要求，并根据练习内容，编写了具有五声性调式特征和民族歌词中常用衬词的练习条目，以体现教学的实用性和规范性；第五章《经典演唱曲目》，依据歌曲流传广度、地域与风格特征、常用题材、体裁以及教学实施的技术需要等因素，精选了100首山西民歌，并推荐了部分演唱代表人物，为教学提供了较为宽泛的演唱选择范围和鲜活的有声参考。

教程采用章、节的体例编写，是为了更好地适应表演艺术教学“因材施教”的特殊性与灵活性，并根据歌唱艺术必备的理论知识和技术要点以及音乐思想表现内涵等因素，进行章节顺次的安排，从而突出歌唱艺术教学实施的“规范性”和“针对性”。在教程的使用过程中，既要在纵向上做好对接，又要在横向上做好衔接，纵横结合，构成点、线、面、体的完整结构体系，彰显出整个教学体系的“特色性”。

本教程第四章第四节中的练习条目，均为安亮山、郭海燕创作。

由于编写人员视野与水平所限，加之时间仓促，教程中如有不妥之处，请学者和同行给予指正。

最后，对本书参考文献的前辈、同行表示感谢！同时，对在《山西民歌演唱教程》一书的编辑、出版工作中，给予我们支持的、付出劳动的领导、同行表示衷心的感谢！

目 录

第一章 中国传统音乐的哲学基础和美学特征 / 1	
第一节 “天人合一”的哲学基础	1
第二节 “气盛化神”的审美追求	4
第三节 “立象尽意”的最高境界	8
第四节 “声情并茂”的审美标准	10
第二章 山西民歌概述 / 12	
第一节 发展历史	12
第二节 表现题材	14
第三节 应用体裁	20
第四节 风格特征	23
第三章 演唱基础知识 / 26	
第一节 发声基本原理	28
第二节 心理素质培养	30
第三节 歌唱姿势与体态语言	33
第四节 歌唱习惯与状态培养	33



第四章 演唱基本练习 / 36

第一节 气息与发声练习	40
第二节 音色与音域练习	43
第三节 咬字、吐字练习	46
第四节 “情”“气”“声”“字”“音”“腔”“态”的练习	50

第五章 经典演唱曲目 / 67

第一节 小调类	67
一、赶会	68
二、走西口	70
三、绣荷包	72
四、刨洋芋	75
五、四十里平川瞭不见人	77
六、栽柳树	79
七、打酸枣	81
八、观灯	83
九、绣荷包	85
十、交城山	87
十一、夸土产	89
十二、梦梦	91
十三、走绛州	93
十四、思乡曲	95
十五、盐工歌	97
十六、槐花开花碎纷纷	99
十七、歌唱英雄刘胡兰	101
十八、建立民兵	103
十九、打红都炮台	105
二十、左权将军	107
二十一、土地还家	109
二十二、歌唱合作化	111
二十三、展开大生产	113

二十四、清清的泉水绕山流	115
二十五、姐姐妹妹两朵花	117
二十六、妇女自由歌	119
第二节 秧歌类	122
一、十里墩	123
二、走西口	126
三、送情郎	132
四、挂红灯	135
五、五哥放羊	138
六、红云	141
七、珍珠倒卷帘	143
八、十对花	146
九、打秋千	148
十、卖菜	150
十一、水刮西包头	152
十二、打金钱	154
十三、打连城	157
十四、捏软糕	160
十五、五女观灯	162
十六、姐妹俩	165
十七、刘三推车	167
十八、五头赶车	169
十九、看秧歌	171
二十、绣花灯	173
二十一、送樱桃	175
二十二、苦伶仃	177
二十三、十家牌	179
二十四、拣蓝炭	181
二十五、卖高底	183
二十六、偷南瓜	185



二十七、卖元宵	187
二十八、拾麦穗	189
二十九、采棉花	191
三十、卖烧土	193
三十一、韩湘子渡妻	195
三十二、打冻凌	197
三十三、看铁棍	199
三十四、游铁道	201
三十五、摘花椒	203
三十六、放风筝	205
三十七、卖扁食	207
三十八、热菜汤	209
三十九、十女闹元宵	211
第三节 山歌类	214
一、羊信歌	214
二、三十里名山二十里水	216
三、在河湾	218
四、想亲亲想在心眼上	220
五、瞅你两回	222
六、真魂魂跟上你走了	224
七、山高路远见不上	226
八、人家都在你不在	228
九、泪蛋蛋好比水推船	230
十、大青山高	232
十一、说下实话留想头	234
十二、黄河水长流	236
十三、菜园小曲	238
十四、大红公鸡窗台卧	240
十五、一对对扔下我单爪爪	242
十六、挣不下银钱过不了年	244

十七、俺瞭哥哥去五寨	246
十八、那是个谁	248
十九、东山上点灯西山上明	250
二十、难活不过人想人	252
二十一、黑夜里想你吹不灭个灯	254
二十二、割菽麦	256
二十三、大红公鸡毛腿腿	258
二十四、会哥哥	260
二十五、苦相思	262
二十六、有了心思慢慢来	264
二十七、亲圪蛋下河洗衣裳	266
二十八、桃花红杏花白	268
二十九、赞杨家将	270
三十、一心向着毛泽东	272
第四节 号子类	274
一、推船号子	275
二、打蓝调	277
三、打基歌	279
四、打碓歌	281
五、拉蓬号子	283

参考文献 / 286

第一章 中国传统音乐的哲学基础和美学特征

我国传统文化的综合性的特点，决定了与音乐相关的美学和哲学也是中国乐理的重要内容。

美学与哲学有着极为密切的联系：哲学主要探讨世界的本质，研究人的思维和客观存在、精神和物质的关系；美学主要探讨美的本质、艺术和现实的关系、艺术创作的一般规律等问题。艺术是人的思维对客观存在反映的产物，所以，音乐美学不可能脱离哲学独立存在。许多哲学家深入地研究过美学问题，而美学的探讨更离不开哲学的理论基础。中国传统音乐的美学特征不同于西方，它突出地表现在以“天人合一”为其哲学思想基础，以“气盛化神”为其审美追求，以“立象尽意”为其最高境界，以“声情并茂”为其审美标准。四个方面。^①

第一节 “天人合一”的哲学基础

中国古典哲学的众多流派中，对中国传统音乐影响最大的是儒家和道家。这两大哲学派别都强调“天人合一”的思想，于是“天人合一”便成为中国传统音乐审美的哲学基础，并决定了中国传统音乐的审美特征。

儒家在其音乐美学开山之作《礼记·乐记》中反复地说：“乐者，天地之和也”，“大乐与天地同和”，“乐者为同”，等等，非常强调音乐与天、地、人的和谐统一关系。儒家所称的“天”与“人”，都具有极为丰富的内涵。“天”，远不止于“天空”之意，包含着大至宇宙天体，小至花草虫豸，乃至飞禽走兽、山川湖海、风云雨雪……自然界万物、世间万象，凡与“人”相对的一切客体事物皆为“天”。“人”，不仅是指个人本体，也泛指人群、人类；不仅指人的外在体表，更指人的内

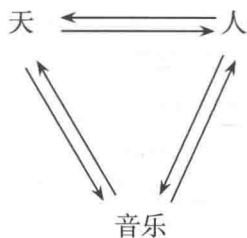
^①本章前三节转自《中国乐理教程》（杜亚雄、秦德祥编著），2012年4月第一版，时代出版传媒股份有限公司、安徽文艺出版社出版。



在精神、情感世界……这些都互相紧密关联着，并且互感互动，谓之“天人感应”。

“天人合一”的哲学，既崇尚创造宇宙万物的大自然——“天”，又重视人的内心主观情感体验，两者合而为一，不分彼此。《礼记·乐记》一开始就以这种哲学思想来看待音乐：“凡音之起，由人心生地，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”作为中国音乐文化代表性乐器的古琴，其形制就处处蕴涵着“天人合一”的深意：弧形的琴面象征着天，平面的琴底象征着地，天圆地方；琴身长三尺六寸五分，代表一年三百六十五天；琴面上的十三个“徽”（白色圆点，按音的位置）代表十二个月和闰月；七根琴弦代表五行（金、木、水、火、土）和“文”“武”，故古琴又称“文武七弦琴”。我们的祖先之所以这样确定古琴的形制，是因为他们认为，由这样的乐器奏出的音乐，能把人与天地互相沟通起来。

音乐联系“人”与“天”。既是“天人感应”，就不只是“人”对于音乐、“天”对于音乐的关系，还必有逆向的音乐对于“天”、对于“人”的关系，就是说，音乐也能作用于“天”和“人”。



《吕氏春秋·古乐篇》记载：“昔古朱襄氏治天下也，多风而阳气蓄积，万物散解，果实不结，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。”这种论述虽然具有神话色彩，但也反映了先人们意识到音乐的重要意义，认为人的感情、人的愿望，通过音乐能感天动地。

《礼记·乐记》有道：“乐则安，安则久，久则天，天则神。”音乐对于人、人心、社会也有重要的作用，音乐所具有的“教化”“济世”等功能，把“人”→人心→社会→“天”紧密地联系在一起。

道家从另一个方面强调“天人合一”的观念，他们更注重人的心灵与自然界的沟通。道家认为“人法地，地法天，天法道，道法自然”，人应当随着天道的运行而运行，这样才能超凡脱俗，达到人格的至善至美，即达到“天地与我并生，而万物与我为一”“我物一体”的精神境界和“至人”“真人”的人格境界。

在“天人合一”思想的影响下，中国传统音乐从整体上来看是人文主义的：一方面，要求音乐同社会及伦理密切结合，与人际关系相联系；另一方面，认为音乐

应当与自然和谐，与万物相通，“笼天地于心内，和万物于音声”。从古代演奏的雅乐到今天农村中演奏的丧葬音乐，以及目前在北方各城市的老年人中非常流行的秧歌，无不具有表现人际关系、沟通人际关系的意义。同时，自然界也是中国传统音乐中最重要的描写对象和审美主题，借景生情和寓情于景成为中国传统音乐中最重要的表现手法。古琴曲《流水》、云南民歌《雨不洒花花不红》、山西民歌《绣荷包》等许多不同体裁、不同类别的音乐作品，都用声音描写自然，表现自然，从而极为诗意地表达出人的思想情感。

谱例 1: 云南民歌《雨不洒花花不红》

6. <u>1̇</u> 6 <u>1̇</u> 2̇. <u>1̇</u> <u>2̇</u> 5̇. <u>3̇</u> <u>2̇</u> <u>1̇</u> 6 5 6 #4 5 <u>6̇</u>
哥 是 天 上 一 条 龙， 妹 是 地 上 花 一 蓬，
6. <u>1̇</u> <u>2̇</u> <u>3̇</u> <u>2̇</u> <u>2̇</u> <u>1̇</u> 6 5 4 2 5. <u>1̇</u> 6 5 6 5. 4 2
龙 不 翻 身 不 下 雨， 雨 不 洒 花 花 不 红。
2̇ 2̇ 2̇ 5 <u>1̇</u> <u>2̇</u> <u>6̇</u> <u>1̇</u> 5 4 2 5. <u>1̇</u> 6 5 6 5. 4 2
龙 不 翻 身 不 下 雨， 雨 不 洒 花 花 不 红。

此歌简短的四句歌词，便把天和地，雨、龙和花，哥和妹，全都融为一体，融入同一意境之中，显现出“天人合一”哲学思想的影响。

由“天人合一”引申出来的一个重要哲学命题是“和”，它所强调的是矛盾的统一和谐，淡化、弱化矛盾的对立和斗争。“和”，即“合”，也就是“同”。处于矛盾对立地位的双方，要取得“调和”“和谐”“趋同”“合一”，必得取其“中”，故“和”又称作“中和”。孔子之孙子思，继承和发扬儒家学说著《中庸》，提出“不偏谓之中，不易谓之庸”，“调和折衷”，“中庸之道”，造就了中国人民爱好和平、睦邻友好、追求国内安定团结的美德，形成了中国人“内省”“含蓄”“藏而不露”和恪守“不偏不倚”“过犹不及”等信条的民族心理特征。“和”，在个人道德修养、为人处世方面，则反映为“和为贵”“和气生财”“大事化小，小事化了”等诸多“原则”。

“和”，在音乐中反映为以和为美、为善，无论是儒家还是道家，都认为音乐应以个人的内心体验为主体，通过人格的内省达到情感世界的升华，以至美至善为最崇高的境界，因而提出了“乐之隆，非极音”“大乐必易”“至乐无声”（《礼记·乐记》）、“大音希声”（《道德经》）等审美命题，以及“乐而不淫，哀而不伤”“发于情，止乎礼仪”等审美标准。由于强调“中和”并具有内向性心理结构的特征，



中国传统音乐重视个人的内心体验和情感世界的升华，讲究感悟和心性。这样，天地、万物、人心、道德、音乐艺术和人的内心情感便成为有机整体。中国音乐十分强调非理性、直观、内省及内心体验，讲究“含蓄”“蕴藉”，追求“余韵”，从而与强调理性、客观、外在及气氛的西洋音乐形成鲜明对照。

“和”体现在中国音乐的具体形态上，便是无论民间音乐、宗教音乐、文人音乐和宫廷音乐，在音与音的衔接，节、句、段连接中的音强、力度变化，各段音“散→慢→中→快→散”的速度连接，音乐主题的衍生发展等方面，无不贯以渐变的原则，显著地不同于西洋音乐的强烈对比。明代音乐学家徐上瀛（青山）在其琴学专著《溪山琴况》中，将古琴的弹奏要求总结为“二十四况”，便以“和”为首况。他反复强调“和”的观念，指出“和为五音之本”，提出“弦与指和”“指与音和”“音与意和”等。他提出的以“和”为主的审美要求，在中国音乐里非常有代表性。

中国音乐文化是多样性的，“和”不是单一的概念。庄子为我们描绘了另一番音乐景象：“故若混逐丛生，林乐而无形，布挥而不曳，幽昏而无声，动于无方，居于窈冥……行流散徙，不主常声……充满天地，苞裹六极。”（《庄子·天运》）这种音乐境界，是一种丰满和谐之“和”，充溢于其间的浪漫主义色彩，使我们不由得联想起伟大诗人屈原及其名作《离骚》《涉江》《九歌》。宗白华先生认为：这是“一个五音繁会的交响乐……这音乐，代表着南方的洞庭之野的楚文化”^①。

以“天人合一”为哲学基础的中国传统音乐，强调感物之心性，倡导音乐和个体内在精神的对应，试图唤起人内心的情感及思想道德的良知，造就人的心灵和人格的精神。这种音乐和音乐审观，在今天这个面临生态危机、人口过剩、战争暴力及提倡工业化、商品化、机械化、标准化的时代里，在人们力求以“和谐”来医治当代人的精神创伤，试图恢复人性良知的世界上，有着特殊的重要的意义。

第二节 “气盛化神”的审美追求

“气”又称为“风”，是中国上古时代人们对宇宙本质最初的认识。中国古典哲学认为宇宙万物是由气、道、阴阳、五行构成的。《周易·系辞》云：“精气为物。”老子《道德经》说：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”^②王充也曾明确地指出，万物“因气而生，种类相产，万物天地之间，皆一实也”。“气”是万物之宗，阴阳二气互

^①宗白华《美学散步》，上海：上海人民出版社，1981：171-172。

^②任继愈《老子今译》说：“万物内涵有阴阳两种对立的势力，它们（阴阳）在看不见的气中得到统一。”

相作用，是造成天地万物、世间万象变化的原动力，这种宇宙观，可称为“气”一元论宇宙观。

“气”是一个非定量、非数学化、柔性及无形的概念，而西方古典哲学中提出的“原子”概念则是一个定量的、数学化的、刚性和有形的概念。“气”一元论所强调整体性、连续性和抽象性，也与西方哲学所强调的分析性、分割性和具体性迥然不同。认为“天地合而万物生，阴阳接而变化起”和“一阴一阳之谓道”的中国古典哲学，反映了中国人注重辩证法、注重对立统一的世界观。

“气”，在传统文学艺术中体现为“空”（空白、空隙、空灵）、“动”（运动、流动、舞动）和“力”（运动力、推进力、张力）等，其概念与“变易”“不易”的哲学思想相通，并引申出与节奏、律动相关的“韵”的观念，故有“气韵”之说。中国人对于艺术作品常用“气韵生动”的赞誉，认为有了“气韵”，方能“生动”，方能富有生命活力和艺术魅力。

我国各种各样的传统文学艺术，都非常重视气韵：舞蹈艺术的气韵之美是非常突出的，其动作的上下左右、俯仰开合、转跳腾挪、缓速作止……气韵无所不在；中国画常有大面积的“留白”，也十分注意笔墨敷色的虚实、景物的远近等，其虚实之处、远近之间，便有涌动的气韵充溢着，从而诱发出人们意味深远的艺术联想，那些虚无缥缈之景给人们的艺术美感享受，往往在实景、近景之上；书法艺术中笔画的肥瘦、墨的干枯、运笔的徐疾、锋的露藏、字的收放和间架结构、整幅作品的布局等，都具有气韵之美，人们常用的“龙飞凤舞”“笔走龙蛇”等赞誉，无不含有气韵生动之义；在中国古典文学体裁中，词的气韵之美是极强的，例如白居易的《忆江南》：

江南好，
风景旧曾谙。
日出江花红胜火，
春来江水绿如蓝。
能不忆江南？

即使不论其内容、意蕴的气韵，仅以结构形式而言，整体上是三、五、七言不等的句式，其中三、四两句对仗式的句子本身是整齐的，与其前后长短不等的句子在字数上又形成了对比。通篇读来，在它的语句断连之间，便有一种山风吹拂、海浪涌动之感。加上“谙”“蓝”“南”三个句尾押韵字的同韵母复沓及各句内不同句



逗等因素，使这首小令处处充溢着气韵之美。

既然万物都是“因气而生”，音乐的本源当然也是“气”。《吕氏春秋·大乐》云：“凡乐，天地之和，阴阳之调也。”《左传·昭公元年》云：“天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声。”嵇康在《声无哀乐论》中说：“夫声音，气之激者也。”这正是由于“气”的“流而不息，合同而化，而乐兴焉”。

《国语》中说：“天地之气，不失时序。”自然界中气的运行是有规律的，音乐中“气”的运动也应当符合自然规律。古代将六律视为阳，将六吕视为阴，就是因为音乐不仅是“天地之和”，也是“阴阳之调（和）”，应当像自然一样和谐有序，符合阴阳二气运行的规律。正是“气”，使音乐诸要素获得动力，得以运行。所以，孔子认为听音乐要“无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气”（《庄子·人间世》）。

哲学自然观中有关“气”的认识，在中国传统音乐作品中便表现为对“气韵”的追求和在感性直觉方面的处理，认为有了“气韵”才能有“神韵”，“气盛”方能“化神”。中国传统音乐中的“气韵”和中国传统哲学中的“气”一样，是一个非定量、非数学化、柔性及无形的概念，在好的音乐中，它应当是无处不有、无处不在的。

古代的“八音和鸣”，以古雅深沉、圆润浑厚、幽静深邃的音色和风格，表现“天趣自然之妙”的艺术境界。远古时代“以天合天”“天成之作”的《咸池》《箫韶》等乐舞，以及其后的《阳春白雪》《高山流水》《幽兰》《夕阳箫鼓》《渔舟唱晚》等乐曲，都以写意的手法将浓郁的诗意与大自然之气的流转紧密结合在一起，既表现了大自然的风采和魅力，又传送出宇宙万物和人类社会勃勃生机的信息。这些作品之所以能体现出自然与人的和谐，体现出生命的活力，在相当大的程度上都有赖于气韵之美。

若与具体的音乐形态联系起来，中国传统音乐中的“气韵”主要体现在旋律的“气韵”和节奏的“气韵”两个方面。请看下例。

谱例 2: 古典乐曲《春江花月夜》（片段）

1=G $\frac{2}{4}$

6 6 1̇ 2̇ 6 | 5 5. 6 | 5 5 6 1̇ 2̇ | 3 - | 3 2 3 5 3 5 | 6. 1̇ 2̇ 3̇ |

1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 5. 1̇ | 6 1̇ 2̇ 6 1̇ 5 2̇ | 3 - | 3 6 1̇ 5 6 5 3 |

2 - | 3. 5 6 5 6 1̇ | 2 3 2 1 2 3 1 | 2 - | ……

此例乐句、乐汇的首音，大多重复使用着前句的尾音，对于这种音乐发展手法，以“气”的角度观之，便是整段气息相连，前后一气贯通，因而取得了跌宕起伏、连绵不断的效果。

中国传统音乐讲究旋律线条美，在或轻拂徐振、或缓按急挑、或挽横引纵、或左牵右绕、或长波郁拂、或微势缥缈的旋律线条之中，包含着对气韵的追求。从大的方面来看，中国传统音乐重视旋律的表现意义，旋律不受和声复调等多声部的制约，有着极为广阔的空间，可以自由地充分发展和发挥，真正成为音乐的灵魂。从小的方面来说，中国传统音乐重视腔音的运用，许多单个乐音的进行也显示了曲线美，“古琴其趣，半在吟猱”。吟、猱、绰、注，无不显示出曲线的美感，其他许多民族乐器和传统音乐的品种也都广泛地运用腔音，使旋律充满“气韵”。

中国音乐的旋律，常将或长或短的“句读”连绵不断地连接起来，形成“缠枝”式的长大乐句或段落，不像西洋音乐那样常按四、八、十六等成整数倍的小节划分为规整乐句。中国音乐的这种旋律结构和发展手法，在各个长短不等的小分句之间，乃至小分句内细微的“小停顿”之中，都显示着“气”的存在，使人明显地感觉到“气”推动着旋律不断前行。

谱例 3: 江先渭《姑苏行》(笛子独奏曲)

$$1=C \quad \frac{2}{4}$$

此谱例中标注“'”记号处，吹奏者一般需吸气或虽不吸气但笛声需做极短暂的停顿。细细品味，这些音乐中“留白”的地方，即是“气韵”的蕴涵之处，其作用堪称“此时无声胜有声”，而那些连绵不断的笛声之处，也令人明显感觉到有“气韵”在推动着音乐盘旋起伏地不断向前发展。

在中国音乐中，不相等的拍值及其互相连接，为“气”的存在和发挥其应有作用创设了极为有利的条件。如果每个单位时值都相等，就失去了音乐的活力和韵