

陕 南 坛 歌 及 其 音 乐 特 征

程 立 炎

陕西省南部位于汉江中上游，地处秦岭、大巴山广袤千里的区域里，有三个地区二十多个县（市）。由于历史、地理、自然环境、经济、交通等等原因，陕南历来被认为是我国南北文化交汇地之一。这里是民间艺术的宝库，也是民歌的海洋。在多彩多姿的陕南民间歌曲中，还有一类广为流传，现时又鲜为人知的传统歌种——“坛歌”。

一、坛歌及历史渊源

陕南坛歌是旧社会巫师——端公从事跳坛时驱鬼、镇邪、娱神来祈福禳灾祭祀性的活动所演唱的歌曲。这种在打击乐伴奏下边歌边舞，兼有杂耍武把来请神祭祀的仪式俗称“跳坛”，“庆坛”，“跳端公”。他们把所演唱的歌群众叫“坛歌”、“端公调”。在后半夜巫师主扮男女唱“对对戏”，群众称“端公戏”、“坛戏”。《潜书·抑尊》载：“蜀人之事神也必冯（凭）巫。谓巫为端公”。端公本为古时的官职之一，民间尊崇巫神，习奉巫神为端公。汉中地区西乡县志记：当地“民性敬鬼神，信因果，儒释道三教并盛，巫教次之”。这里巫教主要指端公跳坛的迷信活动，表演丰富多彩，有古朴粗犷风貌的坛歌。

巫教是“旁门邪教”，没有寺庙，没有组织，端公在旧社会属“下九流”，多为祖辈相传无文化以农为主的半职业艺人。各地跳坛时他们所演唱的歌曲，表演的舞蹈动作套路，以及具体仪式过程，服饰、道具、面具等可能各有差异。一般说来跳坛分两大部分：上坛和

陕 南 坛 歌 及 其 音 乐 特 征

程 立 炎

陕西省南部位于汉江中上游，地处秦岭、大巴山广袤千里的区域里，有三个地区二十多个县（市）。由于历史、地理、自然环境、经济、交通等等原因，陕南历来被认为是我国南北文化交汇地之一。这里是民间艺术的宝库，也是民歌的海洋。在多彩多姿的陕南民间歌曲中，还有一类广为流传，现时又鲜为人知的传统歌种——“坛歌”。

一、坛歌及历史渊源

陕南坛歌是旧社会巫师——端公从事跳坛时驱鬼、镇邪、娱神来祈福禳灾祭祀性的活动所演唱的歌曲。这种在打击乐伴奏下边歌边舞，兼有杂耍武把来请神祭祀的仪式俗称“跳坛”，“庆坛”，“跳端公”。他们把所演唱的歌群众叫“坛歌”、“端公调”。在后半夜巫师主扮男女唱“对对戏”，群众称“端公戏”、“坛戏”。《潜书·抑尊》载：“蜀人之事神也必冯（凭）巫。谓巫为端公”。端公本为古时的官职之一，民间尊崇巫神，习奉巫神为端公。汉中地区西乡县志记：当地“民性敬鬼神，信因果，儒释道三教并盛，巫教次之”。这里巫教主要指端公跳坛的迷信活动。表演丰富多彩，有古朴粗犷风貌的坛歌。

巫教是“旁门邪教”，没有寺庙，没有组织，端公在旧社会属“下九流”，多为祖辈相传无文化以农为主的半职业艺人。各地跳坛时他们所演唱的歌曲，表演的舞蹈动作套路，以及具体仪式过程、服饰、道具、面具等可能各有差异。一般说来跳坛分两大部分：上坛和

民族有着密切的联系；又根据历史上最大的移民

下坛。上坛就是端公跳神，内容有：请神、游喜神、发神（过关、开红山、下狱）等；下坛又叫“跳耍坛”，多表演些逗乐取笑的节目。尤以陕南西部宁强、略阳、勉县、南郑、西乡等县的跳坛很有代表性。端公们身穿法衣，头戴栩栩如生的面具，或化着花脸，在主家神案背景前边歌边舞。有的端公一手执草面扇形“羊皮鼓”，另一手执红缨藤鞭，摇着鼓把上串的二十七个金属响环，在打击乐和羊皮鼓“嘭嚓嘭嚓”强烈音响节奏伴奏下歌唱舞蹈。表演的歌舞特别是配合腰胯的急促摇摆和扭转的舞蹈更是精彩，其歌调之丰富，舞蹈动作之复杂多变实属罕见。其中仅歌舞节目约有：起坛裹鼓、三步动作、三鼓小莲花、身子活套、裹鼓方莲花、安八卦、穿麻窝子、招兵耍枪、西门斗底、童儿拜观音、乱马蹬蹄、鸭子围蛋、鸳鸯交颈、二人挂钩、打武把子、龙抬头、龙摆尾、牵马坠蹬、跑穿花（欢庆）等等，节目之繁多，可见其一斑……。端公也演大筒子、八岔等地方歌舞小戏。西乡县志有如下记载：“巴山大筒（乐器似胡琴，筒大音_蜀），沿巴山南北至鄂北之土戏也，巫人也演之，俗称八_筒（音_憾）疑即八扯，多靡靡之音”。

跳坛渊源于古先秦时代宗教性质的祭祀仪式的乐舞，那时极重歌舞，谓之“巫风”或“巫音”。《书·伊训》：“恒舞于宫，酣歌于室……”。疏：巫以歌舞事神，故歌舞为巫_巫之风俗也”。在周末战国时代，巫风特别在楚越两国盛行，人们迷信鬼神，常在祭祀活动时载歌载舞以媚诸神。“昔楚南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀；其祀必使巫_巫作乐，歌舞以娱神”^①。“九歌”本是民间祭祀鬼神非常淳朴而壮丽的乐舞，经屈原加工整理、创作、产生了伟大的文艺作品“九歌”。

陕南坛歌从何时产生，何时传入陕南？史籍和志书均少记载。陕南东邻湖北，西连甘陇，南接四川，长期和我国西南、华中、西北各

民族有着密切的联系；又根据历史上数次大的移民迁徙，即民间俗称“湖广填四川，四川填陕南”之说，宁强县代家坝乡年近七旬的端公袁忠民，演唱了一首坛歌《参灶神》这样唱到：“人是陕西人，跳的四川神……”，陕西和鄂西北、湘西北、四川等地同为西南官话语系，语言是歌腔依附的必要条件。共同的语系又为各自的民间音乐的相互传播、交流和渗透疏通了通道；坛歌的音乐特色属南音范围，属于川、鄂、陕同一个色彩区域，有荆楚遗韵；所演唱的端公戏更是和川、鄂的梁山调、二棚子、花鼓戏、打锣腔声近腔似，同宗同源；从端公歌舞中有时头戴面具，可以看到古代傩舞印迹；从使用羊皮鼓做歌舞之道具和伴奏乐器，早在汉代鼙鼓舞就有之；西南羌族、彝族等少数民族的祭祀、巫事歌舞也用羊皮鼓等等。所以，陕南坛歌有其悠久的历史渊源，是古代历史文化现象在陕南的遗存，深受古代和我国西南、华中、西北各民族的祭祀性乐舞的影响，在广泛地吸收了当地各类民间艺术的基础上，经过长期演变发展而形成的。

二、社会功能和内容

就其社会功能而言，坛歌名为悦神祭祀，实为娱人，具有很强的娱乐性质，跳坛原属祭祀活动，后来也在“庆寿”、“红白喜事”时表演助兴，一次跳坛，往往连续一至三日，演出节目内容丰富，形式活泼多样。无论表演那些动作粗犷有力，节奏激烈奔放，令人眼花缭乱的歌舞，还是演唱声腔嘹亮、活泼诙谐、辛辣幽默的坛歌以及表演质朴通俗、嬉笑逗乐的“对对戏”均有引人好奇、令观众捧腹的艺术魅力，吸引了远近乡民前来围观，俗话说：“吃牛肉发马疯，睡不着觉看端公”，生动地反映了跳坛时表演特点及悦神娱人的功用。在旧中国，交通闭塞，偏僻落后的秦巴山区，可以说它是群众重要的文化娱乐活动之一。

自由，句式可长可短，每段句数可不整齐划一，也有三、五句成段的，

坛歌凝聚着群众的才智，经过无数艺人长期口头流传，广泛编创而形成发展起来的，就这一点来说坛歌具有口头性、即兴性。坛歌的内容从一个侧面反映了人民的生活、思想、习俗和对幸福的祈求想往，它的歌词多取材历史典故、宗教的法韵、当地风物传说、男女爱情故事或由艺人即兴编创，没有固定词目，有些歌词不太完整连贯，艺人们说：“端公唱得宽，东拉西扯”。

当然，任何文艺形式，总是反映着一定的社会意识，在娱乐中宣扬着对事物的态度和一定的美学观点，无不打上时代和阶级的烙印。坛歌产生在旧时代，又为端公从事封建迷信活动所利用，唱词中难免受封建剥削阶级思想影响，尤其是在后半夜跳耍坛时，为招览取悦观众，演唱一些低级庸俗的节目夹杂着糟粕成份，用端公的话来解释：“庆坛不酸，坛神不安”，所以志书上才有“多靡靡之音”的记载。

由於坛歌的歌调复杂繁多，其歌词的词格也是多种多样的。基本格式多为对偶性的每段由两句声韵相同的七字上下句组成，如《花子出坛》：

一莫忙来二莫慌，

花子才在穿衣裳。

瞌睡迷迷才睡着，

梦见恩师吹牛角。

由七字四句起承转合成段的也常见：

高高山上一丘田，

罐罐担水栽三年，

不图栽秧吃白米，

只图好耍二三年。

由於配合歌舞表演和舞蹈动作复杂多变的需要，有些唱词结构十分

自由，句式可长可短，每段句数可不规整划一，也有三、五句成段的，有时用数字或“东南西北中”、“金木水火土”等以序列方法来联缀多段歌词，韵脚可以变化。如《参灶神》：

陕西雷保村，
鸡公抓虫虫，
相交王么妹，
还是一场空，
男装女扮一伙的妖精。
人是陕西人，
跳的四川神，
领兵土地参灶神。

又如《拜五门》，六句成段，韵脚不一：

进东门来拜东门，
东门拜开木台星。
东门什么没拜开？
青的兵马到坛来。
勒回马来又紧缰，
勒回马来道南方。

《七姊妹》歌词结构更自由，十句一段：

大姐来了好戴一朵什么花？
好戴一朵木莲花。
两手搬住木莲树，
两脚踏住木莲亚。
摘一朵，头上戴，
摘二朵，怀里揣。
头上戴的晒焉了，
怀里揣的花才开。
大姐回头叫二姐，
连摘三朵戴回来。

(例一)

三、音乐特征

现就坛歌的音乐特征予以剖析，发表一点探索意见。

坛歌是祭祀性歌曲。它是巫教祭祀仪式和歌午表演相结合的一种音乐艺术形式，具有古朴的宗教色彩，在巫教仪式中要唱大量的祭祀性歌曲，常见的祭祀歌调很多，如有“正坛调”、“上坛调”、“开五门”、“拜五门”、“了愿”、“参灶神”、“搭桥”、“谢坛”等。但是，坛歌是陕南群众长期以来在秦巴山区这块特定的环境中滋生、发展，流传的歌曲，与当地人民生活、语言和习俗密切联系。广泛吸收了当地的小歌、号子、小调和佛歌音调，已和陕南民歌熔汇为一体，与当地民间音乐有着不可分割的血缘关系，有的坛歌土腔土调，直接来自当地民歌，如例一实际上是一首山歌《螃蟹歌》。

(例一) 螃蟹歌

1 = $\flat A$ $\frac{2}{4}$ 稍快

$\underline{556} \ \underline{\dot{6}1} \mid \underline{1\dot{2}\dot{2}1} \ \underline{1\dot{6}5} \mid \underline{551} \ \underline{655} \mid \underline{6653} \ 2 \mid \underline{1\dot{1}55} \ \underline{1\dot{6}5} \mid$

一(哟)个螃蟹 一张那个壳， 两块的眼睛的 明是明(格 格)，两个大夹夹(哟哦)

66653 2 | 1516 165 | 5653 2 | 1145 165 | 5653 2 |
两个的小夹，夹子夹的紧(嗨哎)扯也扯不脱，你要横起走(嗨哎)我要横起掇，

117 167 | 565353 535 | 565353 535 || (打击乐略)
(一哟声 叮令 哎呀嘛匡打鼓明啊，哎呀嘛匡打鼓呀啊)。

(演唱者：袁忠民、序国平等。 采录者：程立炎)

是
下例一首广为流传在陕南各地的小调《十二辰》

(例二) 时辰调

1=D $\frac{2}{4}$ 中速

166 13 | 221 6 | 216 13 | 116 5 | 666 666 36 |
寅(哟)时姐扎花(哟)啼(哎)，心(哟)里乱如麻(哟)噢(哎)，写(哟)上书信就解上

53 2 | 21 61 | 133 211 | 116 5 || (打击乐略)
他(耶)，(哟 哟哦)奴有(哟)知心(哟)话(哟)啼(哟)。

(演唱者：袁中福等 采录者：程立炎)

一人启口，众人帮腔，以合唱形式为主，是坛歌音乐一个特点。跳坛

往往由二人以至四、五人参加表演，但始终以一人起主导作用，担负起歌领舞的任务。一领众合，你唱众帮，周而复始，这不仅使情绪十分热烈，也给领唱者以创作思考和休息换气机会。这种演唱形式吸收了陕南人民群

众的劳动歌曲如号子、锣鼓章、薅秧歌、烧拜香等 一领众合“拉

坡帮腔》的特质。

(例三)

了愿

1=C 4/4

$\frac{3}{4}$ $\underline{5} \underline{3} \underline{3} \underline{5} \underline{5}$ | $\underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{3}$ | $\frac{3}{4} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{6} \underline{5}$ | $\frac{3}{4} \underline{4} \underline{1} \underline{6}$ | $\underline{2}$ | $\underline{1} \underline{6}$ | 5 |
领唱 哎说耍的走(嘞)就要行(啰)，要在东街(哪噢)哈法寻 (嘞)人 (嘞)，

$\underline{5} \underline{5}$ | $\underline{3} \underline{5}$ | $\underline{3} \underline{2}$ | i | i | $\underline{6} \underline{1}$ | $\underline{6} \underline{5}$ | 5 | (打击乐过门略)
(哪的 哟哟 哟哟 哎，东街 去寻 人 (嘞)。

$\underline{5} \underline{5}$ | $\underline{3} \underline{5} \underline{3}$ | $\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{5}$ | $\frac{2}{4} \underline{1} \underline{6} \underline{1}$ | $\underline{2} \underline{1}$ | $\frac{2}{4} \underline{6}$ | 5 | $\underline{5} \underline{5}$ | $\underline{3} \underline{5}$ |
(领唱) 别二个 就寻秦(嘞)琼(合唱)一块 (耶) 人 (嘞)，哟哟 哟哟

$\underline{3} \underline{2}$ | i | $\underline{1} \underline{2}$ | i | $\underline{6} \underline{5}$ | 5 || (打击乐略)
哟哟 哎) 一(耶) 块(哟) 人 (嘞)。

(演唱者：傲佑林等，采录者：程立炎)

由唱带舞，随歌而合。歌、诗、舞三为一体，具有鲜明的节奏性
是坛歌音乐的另^乐一重要特征。坛歌是在火红激越的打击音响节奏伴奏下，
配合各式舞蹈动作的表演唱的，为了适应舞蹈表演唱的动律，在民歌
的基础上坛歌加强了节奏性，节奏、节拍整齐规则，明快有力，大多
为四分之二的节拍，它的音乐没有小歌那样悠扬舒展自由开放，也没

有小调那种如歌如诉抒咏叙了，每首歌起得明朗，落得干脆，旋律充满动律和活^力，表现思想感情的方法直接了当、干净利落，较为外在爽直。

如下例《五坛调》，它的结构规整，节拍节奏鲜明，旋律上跳下跌，起伏欢跃，音乐的节奏性强，有机地配合了舞蹈的表演，舞蹈动作也制约了音乐节奏，加上它自身的诙谐活泼的表演风格，很明显，具有这些因素的音乐形式，是很适宜于舞蹈表演的。

(例四)

五 坛 调

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

$\underline{\dot{5}} \underline{\dot{2}} \quad \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \quad |$
一 五 (喔) 坛 门 (哟嗨) 就 说 起 (哟)， 管 它 (哟嗨)

$\underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{4}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \quad |$
三 七 (哟) 二 十 的 一 (哟)， 有 钱 (哟喂) 莫 买 (呀哈)

$\underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{1}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \quad | \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{4}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{6}} \quad |$
江 边 的 地 (耶)， 老 了 (喂) 莫 说 (哇) 少 年 的

$\underline{\dot{4}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{6}} \quad |$
妻 (耶)， 十 条 大 路 当 中 过， 走 的 天 涯 无 (喂)

$\underline{\dot{6}} \quad \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}} \underline{\dot{1}} \quad | \quad \underline{\dot{6}} \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{3}} \quad | \quad \underline{\dot{3}} \underline{\dot{4}} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \quad |$
喂 哟嗨 哟嗨 哟嗨 哟嗨 哟嗨 哟嗨 无 (喂) 人

$\dot{6}\dot{6} - \dot{1} \mid \dot{3}\dot{3} \downarrow \dot{6}\dot{1} \mid 5 - \parallel$ (打击乐略)
向(喂) (咿咿 哟哟 嗨)。

(演唱者: 袁忠民、张庆民等, 采录者: 程立炎)

坛歌的调式特点主要是五声徵调式, 羽调式和商调式次之, 因为坛歌要表现内容和形式十分丰富复杂的节目, 因此还有相当数量的坛歌是六声、七声徵调式、羽调式, 有时还常运用装饰性的变化音, 倚音和滑音来润腔、修饰旋律。有些坛歌反复强调羽类调式色彩性骨干音“羽、宫、角”, 而最后结束在稳定的主音徵上, 具有羽徵调式交替特点, 其色彩对比十分独特, 如《耍坛锣鼓》:

(例五)

耍坛锣鼓

$1=C \quad \frac{2}{4}$
 $\dot{1} \mid \dot{1}\dot{1}\dot{6} \quad \dot{1}\dot{6} \mid \dot{7}\dot{1} \quad 6 \mid \dot{6}\dot{1} \quad \underline{\dot{6}\dot{1}} \mid \dot{3} - \mid \dot{3}\dot{3} \quad \dot{1}\dot{3} \mid$
哎高³的山上一丘 (喔) 田(罗 哟哟 哟 哟 哟 哟 哟 哟

$\dot{1} \quad 6 \mid \dot{3} \downarrow \quad 0 \mid \underline{\dot{6}\dot{6}\dot{6}} \quad \dot{1}\dot{6} \mid \dot{1} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \mid \underline{\dot{6}\dot{6}} \quad \dot{1} \mid$
哟 哎 嗨), 罐³的担水栽(哟)三年(罗 哟

$\dot{3}\dot{1} \mid \dot{6}\dot{1} \mid 5 - \parallel$ (击乐略)
哟哟 哟噢 哎)。

(演唱者: 袁忠民、张庆民, 采录者: 程立炎)

坛歌的音乐旋律具有开朗、活泼、热情、粗犷的性格。其乐汇特点是丰富、多变、曲折的。旋律线状主要有以下几种: 起伏型、稍快平直型和下降型的终止。(1) 在一些情绪激昂奔放、曲调性格一般倾向欢快活跃的坛歌, 其旋律起伏变化较大, 旋律线状细致曲折, 流利婉转, 个性鲜明独特, 常有上下三度进行和四、五度的跳进。例四《上坛调》四、五度跳进和三度进行很多, 调性有游移现象, 徵调式的歌却反复强调羽调式的色彩性骨干音“羽、宫、角”, 具有明显的羽类调式色彩。有的歌不仅起伏幅度大, 润腔装饰手法丰富, 而且歌的音域宽达十一度以上, 这在陕南民歌中是不多见的。

(例六)

上 坛 调

1=C 2/4

3̣ 2̣3̣ | 2̣ — 3̣ | 5̣2̣ 3̣5̣ | 2̣ 1̣6̣ | 5̣ — |
(哟 哟 哟) 进了 (呢) 主 家(呀 哈)

3̣ 6̣ 7̣ 1̣ | 5̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 1̣ 2̣ | 2̣ 2̣ 1̣6̣ | 1̣6̣ 1̣2̣ 6̣ |
一 重(哎) 门 (哟), 一对 (哟) 金柳 子 把(呀 呢)

5 — || (打击乐略)
 门。

(演唱者: 袁忠民 采录者: 程立炎)

(2) 有些具吟诵风格的坛歌, 其音乐旋律与语言音调、节奏形态接近, 音乐抒咏手法比较简单, 旋律线状较平直, 如例七《十腰裙》同度进行甚多, 多为一字一音, 速度稍快, 反复强调^多徵调式功能性的骨干音“徵、宫、商”, 除第四乐句有对比因素外, 各乐句变化较小, 均是第一乐句的重复或变化重复, 音乐材料比较简单、统一、集中、稳定。

(例七)

十 腰 裙

1=C 2/4

2 | 2 2 2 2 2 | 2 3 2 1 | 1 1 6 1 | 6 5 5 | 2 2 3 2 3 |
 哎 弟郎么提起一腰裙(喂) 轻轻在卖古人名, 一字的下来

2 3 2 1 | 1 1 6 1 | 6 5 5 | 2 2 2 1 | 2 6 1 1 |
 一杆枪(喂) 张飞站在古城上, 老爷要回古城去(呀)

6 6 6 1 1 | 6 5 5 | 6 6 1 2 | 6 5 6 | 2 1 — 2 |
 擂鼓的三声 轩祭阳, 前朝古人唱不(喂)(哎)

2 1 6 | 2 2 2 3 | 2 3 2 | 2 1 6 | 6 5 ||
 尽, 弟郎穿起一(唷) 腰(哦) 裙 (啊)。

(打击乐略)

(演唱者：袁中福)

采录者：程立炎)

(3) 因坛歌是歌、午和击乐器结合的歌种，为了在每段歌唱完后，能充分地进行午蹈和表演，要求歌曲结束得相对稳定，终止志强。坛歌结束句旋律往往是从四、五度的下属、属功能音向主音做直降式的下行进行，是一种由不稳定向稳定进行，有稳定的结构功能，收拢、集中的效果很明显。前面例六是这样，后面例九《花子云坛》的结束句也是如此。

坛歌的曲式结构，大多以乐段为内容表现的基本结构单位，段式是其具体结构形式。就其内部音乐逻辑规律，各乐句相互关系、结构功能和布局特点来说，歌坛的曲式结构性值大致可有对应性段式、起承转合性段式^等九种。上下句的坛歌多为对应性的段式结构，例六《上坛调》除前两小节是呼唤性的衬腔外，两个乐句互相呼应、对仗，第一乐句末尾落在五度音(商)，第二乐句落在主音(徵)，造成不同结构功能：第一乐句具有呈示、展开的性质，另一乐句具有对答、承受、收束的性质。由于

后句对前句的承应和解决，造成音乐进行相对的段落性和稳定性；起承转合的结构在陕南民歌中较常见，坛歌也不例外，它是变化上述结构形式，以句幅的伸长或压缩、加衬词扩充、句式的变化、调式调性的转换、旋律趋向变化，节奏型等变化造成“转”而构成四句体段式如例二，《时辰调》；另外，坛歌《七姐妹》前两句后面，变化节奏类型，以重复和压缩重复手法不断进行扩充、发展，使此歌远远突破了四句体的结构，以适应内容和表达的需要。

(例八)

七 姐 妹

1 = 下 4 音 中速

$\text{2/4} \quad \underline{666} \underline{66} \mid \text{2/4} \quad \underline{612} \quad \underline{67} \mid \text{2/4} \quad \underline{12} \quad \underline{16} \mid \text{2/4} \quad \underline{12} \quad \underline{32} \mid \text{2/4} \quad \underline{16} \quad 5 \mid$
 哎大姐的来了 好戴一 朵(喔) 什么(哟哦 哎) 花?

$\text{2/4} \quad \underline{51} \quad \underline{61} \mid 6 \quad 5 \mid 3 \quad 2 \mid \underline{666} \underline{65} \mid \underline{65} \quad 6 \mid$
 好戴一朵木莲(那)花, 两手的搬住木莲树,

$\underline{666} \underline{65} \mid \underline{65} \quad 3 \mid \underline{65} \quad 6 \mid \underline{65} \quad 3 \mid \underline{65} \quad 6 \mid$
 两脚的踏住木莲桠, 摘一朵 头上戴, 摘二朵

$\underline{65} \quad 3 \mid \underline{666} \underline{65} \mid \underline{65} \quad 6 \mid \underline{65} \quad \underline{65} \mid \underline{65} \quad 3 \mid$
 怀里揣 头上的戴的 晒焉了, 怀里揣的花才开,

$\underline{67}$ $\underline{6i}$ | $\underline{6i}$ $\dot{2}$ | $\underline{6}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\underline{6i}$ $\dot{2}$ | $\underline{\dot{2}i}$ $\underline{65}$ |
大姐 回头 叫二 姐，连 摘 的 三 朵 戴(哟)回(哦)

$\bar{5}$ $\bar{3}$ | $\dot{2}$ — || (打击乐略)
哟 哎) 来。

(演唱者：袁中柄、序国平等，采录者：程立炎)

还有一些坛歌，运用变化重复、加衬扩充，不同调式色彩音调对比或调式交替等，来发展音乐，使歌曲的结构形式变得比较复杂，从这里可以看到民歌向说唱音乐，戏曲音乐过渡的痕迹，如例四《云坛调》等。

语言因素是形成音乐民族风格、地方特色的重要因素。坛歌的歌词中，不仅语言基本节奏形态明显地影响着坛歌的音乐节奏，还常充分发挥方言土语的作用，而且大量地使用各种形式的衬语、衬腔，惯用“哟、喂、嗨、喂、嘛、耶”等，这些密切联系陕南人民生活特征及方言的感叹词、语气词垫字加衬入歌，赋予坛歌浓郁的生活气息，突出了它的民族风格和地方特色，使之表现得更为生动形象。这不仅符合当地人民欣赏习惯，为人们喜闻乐见，也是塑造艺术形象的手段之一，

具有很强的表现作用。另外,为了使坛歌演唱得丰富多变,运用衬词、衬腔的办法来推动坛歌结构形式的变化发展,还具有重要的结构功能:用在坛歌曲首的衬词、衬腔常预示^了全曲的基本风格和情绪,具有启示引入功用,如例六《土坛调》前二小节的衬腔;用在坛歌某一句尾的衬词、衬腔,有对过一乐句乐意的补充引伸的功用,如例五《耍坛锣鼓》第一、二乐句尾部的衬腔;用在句与句间的衬词衬腔,有承上启下的连接过渡功用,如例四《五坛词》最后一乐句之前三个小节的衬腔;另外在句尾或句中加衬,可使乐句伸延或打破一句词对应一句腔的句式,使句幅增长,有结构扩充功能,增强了歌曲表现力,如例九《花子耍坛》两句正词,通过加衬扩充,变化发展为四个乐句,使歌曲富于韵味,感情得到比较充分的表现。

(例九)

花子耍坛

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

$\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ | $\underline{\dot{5}\dot{6}}$ $\underline{\dot{5}\dot{5}}$ | $\underline{\dot{6}\dot{7}}$ $\dot{6}$ - $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{6}$ |
 一 英 忙 (喂) 二 是 二 英 慌 (哎 哟 哪