

●牛东梅

陕北信天游与古代突厥民歌 亲缘关系之比较(下)

(云南大学艺术学院,云南·昆明,650091)

摘要 信天游是中国民间歌曲中极其重要的,并具有鲜明地域色彩的歌种。由于其传唱人群和流传地区在历史上的复杂性、特殊性,以及这一歌种与内地民歌在内容和形式上的差异。地处陕西北部的信天游与曾经游牧在古代中国北方草原上的,后来又大批落居长城一带的古代突厥民族有关,其形式和内容都受到古代突厥民歌的较大影响。通过对《敕勒歌》族属的再研究,以及分析、比较古代突厥民歌与陕北信天游在形式和内容上的关联,可以认为,今天的陕北信天游与古代突厥民歌不论从音乐形态方面还是文辞结构方面都有着明确的亲缘关系。

关键词 陕北信天游;古代突厥民歌;亲缘关系;《匈奴歌》;《敕勒歌》

三、陕北信天游与古代突厥民歌音乐形态的亲缘关系

人是人类文化传播最重要的媒介。某一族群的文化一般会随着这一族群人民的迁徙而被带到迁徙地长久地“定居”下来。中外史学记载了公元4、5世纪以前由东向西迁移的突厥民族的足迹和版图范围。学者们从历史学、人类学、民族学、语言学甚至音乐学的视角出发,基本证实了活跃在漠北草原上的匈奴人是今匈牙利人的祖先之一;另外,公元9世纪时,漠北回鹘的一支定居在今甘肃南部地区,逐步形成今天的西裕固族。在这种民族迁徙的历史背景下,考察匈牙利民歌、西裕固族民歌与陕北信天游在音乐形态上的

关联,对于研究信天游与古代突厥民歌的亲缘关系,自然是很有意义的。

一、节奏、节拍

匈牙利民歌和西裕固族民歌常常使用切分节奏,即前短后长的节奏型。这一节奏特征主要来自突厥语的特点之一,词的重音一般位于末一音节。匈牙利有一部分人群(匈奴人后裔)使用的语言属阿尔泰语系突厥语族。

谱例 1:

匈牙利民歌



突厥语至今还保留在西裕固族中,它对西裕固族民歌的影响固然是深远的。下面这首《萨娜玛》仅仅在

作者简介:牛东梅(1972~),女,云南大学艺术学院音乐系教师。
收稿日期:2006-12-16

第二小节没有使用切分节奏,其余七小节都出现了切分音,弱强律动型是这首民歌的典型特征。

谱例 2:

萨娜玛
肃南裕固族
自治县西部地区

提起了萨娜玛 远近闻 (噢 来),
说到那萨娜玛 人人爱敬 (来).

再看陕北信天游《脚夫调》

谱例 3:

脚夫调
陕北 米脂

三月里(那个)太阳红 又红,
为什么我赶脚人儿(哟) 这样苦命.

从谱例中,我们可以看到信天游也大量运用切分节奏型,几乎每一首信天游都可以见到切分音。这种特性节奏同样是来自于突厥语发音的特点,虽然汉化了陕北人已不再使用突厥语言,但是古代突厥民歌里体现这个民族尚勇健力性情的特性节奏始终不能泯灭,它们打破了音乐节节奏结构内部的律动和强弱关系,增强了音乐进行中的力度感,从中还能体味到陕北先民游牧经济下的心理特征。

匈牙利民歌中常见变换节拍的现象。据音乐学家杜亚雄先生分析:“固定节拍的形和集体性的劳动有关,游牧民族自古以来这类劳动就较少,所以节奏节拍的运用比从事农业的民族在使用上更为自由。”^[1]虽然现在的匈牙利人民已经不再以游牧为生,然而,一个远古的草原民族集体记忆中的音乐律动不会消失在他们的民歌文化中。

谱例 4:

匈牙利民歌

这首民歌全曲七小节,在小节数上呈现出与偶数小节数的不同,不具备规整的律动性。节拍方面,在仅有的七个小节中就存在五种不同的拍子,几乎每一小节都有一次节拍的变换,并且各不相同。

以游牧为生的西部裕固族的民歌中常常能够见到自由变换的节拍。

谱例 5:

放羊歌

肃南裕固族
自治县西部地区

(噢) 笛圆人歌儿多 (噢)
放声把我家乡(啊 哟) 来歌唱

这首民歌表现西裕固族人民放牧草原,自由歌唱的场景。全曲七小节,与汉族民歌常见的小节数呈偶数的现象不同,同样不具备整齐的特性。四种节拍在七小节内自由的使用,并且在每一拍中,多次出现三连音、五连音以及自由延长音,打破了节拍内部固有的强弱进行。使这首民歌听起来更加自由。

再看信天游的变换节拍现象。

谱例 6:

有婆姨人儿不可交
陕北 靖边

花狸猫身上落(他)是落(了)省,
有婆姨人儿不可交.

这首信天游的小节数也呈奇数,三拍子和二拍子交替出现,虽说没有达到西裕固族民歌《放羊歌》中节拍变化的程度,可是三拍子的歌唱性、舞蹈性多次反复地冲击二拍子的规整,以及出现在每个二拍子当中的切分音型,都使这首民歌很强烈地体现出歌唱者随意和自由的心境。

变换节拍在信天游曲目中极为多见,有时在个别小节变换一次,有时每一、两小节变换一次,例如:《大榆树上榆钱钱》《三十里明沙四十里川》等;还有在上下句之间变换对比的,例如《革命成功再到一搭》等;以及两种节拍从曲首到曲尾交替出现的,例如《蓝盈盈天气起白雾》等。

二、音程

四度音程的跳进是匈牙利民歌旋律行进中常见的现象。

谱例 7:

匈牙利民歌

再看西裕固族民歌中四度音程的跳进。

谱例 8:

现第一乐句。

谱例 16:

黄莺妈妈

裕固族西部民歌



这种“五度结构”在陕北信天游中也常见到。

谱例 15:

三妹子爱上个拦羊汉

陕北佳县



全曲共四小节,两小节为一个乐句,下句在强拍和次强拍上均为上句的严格下五度重复,其它音符是上句的变化重复。信天游类似这样的旋律发展随处可见。再如:

谱例 16:

三哥哥想我满滩滩跑

陕北神木



全曲十小节,五小节为一句,下句一、二小节是上句一、二小节的下四度变化重复,第三小节为严格的下四度重复,后两小节为下四、五度的变化重复。

民歌旋律的发展是极其自由而多变的。“五度结构”不仅反映在旋律线条的进行中,同时还扩展到民歌调式、调性的布局中。下面,笔者选择了几首谱例,来说明信天游中存在调式、调性的“五度结构”关系的转换。

谱例 17:

走上顶如那水上漂

陕北府谷



全曲共八小节,四小节为一句。上句落音是宫

音,为A宫调式。原因是,第一、二小节的旋律强调宫音为主音,宫音的时值最长,第三小节旋律向宫音倾向进行,第四小节落在一个长长的宫音上,有强烈的终止感。并且,A宫的调式音阶明确,为do、re、mi、sol排列的四声音阶;下句落音是徵音,为E徵调式。虽然第一小节重复上句第一小节,但在第二小节,旋律不再强调宫音,经过第三小节强拍强位上的两个徵音和上二度、下三度两个调式色彩音对它的环绕进行,使旋律的调式色彩明显转向徵,下句E徵调式音阶明确,为sol、la、do、re、mi排列的五声音阶。这样看来,《走上顶如那水上漂》的上下句的调式关系是A宫调式转换到E徵调式,属同宫系统内的五度关系转换,这是“五度结构”在调式转换上的体现。

谱例 18:

旎一回哥哥退一层皮

陕北靖边



全曲共十二小节,六小节为一句。先看上句,落音是徵音,为A徵调式,第一、二小节徵音均在强拍位上,强调徵音为主音,第三小节长音可以看作徵的属音的保持,有半终止感,第五、六小节是四声A徵调式的下行级进:mi、re、la、sol,强调徵音,结束了上句。下句落音是商音,为E商调式,第一、二小节以强调商音为主音,第三小节的长音可以看作商的属音上的保持,有半终止感,第四、五、六小节是E商五声音阶的下行级进:re、do、la、sol、mi、re,强调商音,结束了下句。《旎一回哥哥退一层皮》的上下句调式关系为A徵调式转换到E商调式,属同宫系统的下四度调式转换,同样是“五度结构”在调式转换上的体现。

下面一首是四、五度关系的同调式转换的例子。

谱例 19:

鸡爪爪黄连苦豆根

陕北



全曲共八小节,四小节为一句。第一乐句落音是羽音,为五声D羽调式。调式音阶为la、do、re、mi、sol。第二乐句前两小节是第一乐句的完全重复,第三小节的前四个音是第一乐句第二小节前三个音的下五度变化重复,这一移位重复只包含sol、la、do、re四个音,回避调式的特征音级mi,为转调作好了准备。第

二句的最后三个音是第一句最后三个音的下五度完全重复,将上一句的终止 re、do、la 变为 sol、fa、re,引入了新调的三级音 fa。这样第二乐句后半部分就明确地转到五声 G 羽调式上了。《鸡爪爪黄连苦豆根》的宫调关系是 F 宫五声音阶 D 羽调式转到 $\flat B$ 宫五声音阶 G 羽调式,为四度关系不同宫同调式的转换,即中国传统宫调转换中的“清角为宫”。

(二)西部裕固族民歌在旋律发展上还普遍存在另一手法,从“长歌”中可以看到。“长歌”大都在开始部分出现一个呼唤性的高亢、嘹亮的音调,称“曲首”。“曲首”一般是“长歌”的核心音调,有明确的调式、调性。民歌的主体段由“曲首”发展而来。所谓“曲首”可以理解作曲技法中的“动机”,笔者在下文中所说的“正曲”就是由动机发展而来的主体乐段。

见谱例 11《戴头面歌》,全曲共十四小节,曲首两小节,由 la、do、re 三个音构成,调式三级音出现,为五声 D 羽调式。正曲十二小节,六小节为一句,下句是上句的完全重复,正曲的第一、六小节是曲首的再现,中间部分由曲首加花变奏而来,旋法以曲首动机为本,作上行或下行级进,无三度以上的跳进。正曲的 sol 仅作为经过音出现,均在弱拍的弱位上。可以看出,曲首的两小节是全曲的主导动机,正曲的旋律不断重复曲首,强化加深曲首动机的音乐形象,使其在旋律线条、调式、调性上得到圆满的统一。《放羊歌》(谱例 5)也是一首典型的例子。

如果把西部裕固族民歌的这种旋律发展手法放大了看,换句话说,就是把曲首看作一首基本曲调(一首民歌),再把正曲看作一首由曲首发展得来的变化了的另一首曲调(新的民歌)。那么,这种旋律发展手法同样普遍存在于信天游中。笔者就杨瑾编写的陕北民歌集《露水地里穿红鞋》反复研唱,作了量化统计:全歌集共 415 首信天游,基本曲调 103 首,其余 312 首均为这 103 首发展而来,有的基本曲调变化发展了 13 或 14 首,有的仅为基本曲调本身一首。平均计算下来一个基本曲调有三至四个变体。见以下例子。

谱例 20:

拴马桩上拴红马

陕北 延安



这是一首基本曲调,共有八小节,C 徵调式,四二节拍。由调式主音 sol,两个支柱音(功能音)do、re 和一个色彩音 la(作经过音)构成,旋律进行多以调式主音向它的两个支柱音作四度跳进,句尾作下行级进收束结尾。上方大三度色彩音 la 向徵音倾向进行。

谱例 21:

你当上红军我宣传

陕北 延安



这是一首变体曲调。共有八小节,E 徵调式,四二节拍与四三节拍的变换拍子。第一小节主音 sol 和功能音 do 仍构成四度跳进,第二小节加花变奏,这两小节整体看来还是 sol—do—sol 的旋律,肯定徵调式的进行。第三、四小节两次出现四度跳进,与上一首基本曲调的四度跳进风格保持一致,再级进到调式的功能音上,作半终止。下句的第二小节变换节拍,但都在徵的色彩中进行,最后两小节作下行级进收束结尾。这条变体加进了主音上方大三度和大二度色彩音,作经过音进行到主音徵音。把原基本曲调的四声音阶扩展成五声音阶,使旋律更加丰满。

谱例 22:

当红军的哥哥回来了

陕北 安塞



这是另一首变体曲调。共有九小节,C 徵调式,四四节拍与四三节拍、四二节拍的变换拍子。由基本曲调的四二节拍扩展到四四节拍,曲调更加宽松、自由。音符长度增加一倍,但旋律走向严格保持了基本曲调的线条。上句一、二小节,是 sol—do—re—sol 双四度跳进,确定调式,三、四小节是基本曲调拉宽一倍的重复。下句开始,节拍发生变化,经过了四三节拍、四二节拍,最后回归到四四节拍。事实上,这四三节拍、四二节拍是基本曲调同位置两个小节的发展扩充,达到一种非常放松、自由的音乐效果。最后两小节,同样作下行级进收束性结尾,仅使用主音上方大二度的色彩音向主音的倾向进行,是基本曲调的简化变体。

谱例 23:

当红军的哥哥到我家

陕北 延安



这是基本曲调的第三首变体。共八小节,C 徵调式,四三节拍与四四节拍的交替使用。这一变体的速度较基本曲调加快一倍。旋律进行比前两个变体变化稍大一些。但主要的旋律线仍保持基本曲调的面目特征。上句,前半部分为 sol—do—re—sol,肯定调式主音,后半句为 re—sol—re—do 半终止在调式的属功能上。下句是基本曲调的变化进行,基本曲调下句的第一、二小节的 sol—do—re—sol 的进行就完全体现在这一小节的旋律中。最后作下行级进收束结尾。这一变体节拍变化自由,从歌词上看,与基本曲调相同,但由于节拍和旋律的比较大的发展变化,使音乐风格和情绪产生了相应的改变。由规整严肃变为自由欢快。

结 语

综上所述,《匈奴歌》、晋书所载的匈奴民歌、《敕勒歌》、古代突厥民歌和陕北信天游在曲体结构,以及古代突厥民歌和陕北信天游内部的韵律结构之间的确存在着明确的直接的传承关系。此外,匈牙利民歌、西裕固族民歌以及陕北信天游的音乐形态特征,无论从节奏、节拍、音程、旋法等各方面都可以看到它们之间的高度亲缘关系。尤其是作为旋律发展手法的“五度结构”,最能代表一个民族的音乐思维的核心因素在三个地区的民歌中普遍运用,这决不是一个巧合,而是突厥民族各部族在历史的变迁中各自寻找自己的栖息地,当他们在不同的地方定居下来,他们的音乐便在那里永远地流传开来。虽然,有的地区的人群

在长期的民族融合中已经融于他民族,从而放弃了自己的语言、生活习俗。但是,蕴涵在他们心灵深处的音乐素质却难以发生变化。正如萨波奇指出的:“这种音乐深深根植在他们(突厥人——笔者注)的心灵之中,在从中国经过中亚西亚到居住在黑海的诸民族的心灵中。”^[3](P60)]这就是古代突厥民歌与陕北信天游之间亲缘关系的根源所在。

注:本文为笔者申请西安音乐学院硕士研究生学位论文《陕北信天游与古代突厥民歌亲缘关系之研究》的第二章。本论文已于2005年6月通过答辩,文字稍有改动。

参考文献:

- [1]杜亚雄.裕固族民歌的音乐特色[J].中央音乐学院学报,1981(3).
- [2][匈]巴托克.巴托克论文书信选(增订版)[M].北京:人民音乐出版社,1985.
- [3]萨波奇.早期匈牙利民间音乐与东方的关系[J].柯达伊著,廖乃雄等译.匈牙利民间音乐[M].北京:人民音乐出版社,1985.

责任编辑 程天健

我院两门课程入选 2007 年度陕西省普通高校精品课程

在2007年度陕西省普通高校精品课程评审中,我院送报的由翟志荣教授主持的“民族交响乐队训练与表演课”以及由周玲教授主持的“美声教学课”,入选陕西省普通高校精品课程行列。我们将再接再厉,做好精品课程的后继建设工作,充分发挥其示范带头作用,为提高我院教育教学质量做出更大的贡献。

(教务处、科研处与研究生处)