

Promote Folk Music and Compose People's Songs of Praise— Folk Music in Lv Ji's Music Creation

Yutong Rong

Music College of Capital Normal University, Beijing, 100000, China

Abstract

As one of the important leaders in China's music industry, Lv Ji has made great contributions to the development of Chinese music. Since the beginning of the left-wing music movement, he has always practiced the use of music to connect the masses, collected and protected a large number of folk music heritage, and created many excellent music works with folk music. Among them, there are both the adaptation of folk music tunes and the creation of regular folk music creative methods. These works have an important influence at that time and later generations. Therefore, Lv Ji's research on folk music is very important in today's academic circles, and the author will make an in-depth discussion on it in this paper.

Keywords

Lv Ji; folk music; music creation

弘扬民间音乐，谱写人民颂歌——吕骥音乐创作中的民间音乐

戎雨桐

首都师范大学音乐学院，中国·北京 100000

摘要

吕骥作为中国音乐界重要的领导人之一，为中国音乐的发展做出了极大贡献，从左翼音乐运动开始，他就始终践行用音乐联系群众，收集保护了大量民间音乐遗产，并运用民间音乐创作了众多优秀的音乐作品。其中既有使用采录的民间音乐曲调进行改编创作，也有提炼出的民间音乐规律性创作手法进行的创作，这些作品在当时以及后世都产生着重要的影响。因此，吕骥对民间音乐的研究于当今学界十分重要，笔者将于论文中对此进行深入探讨。

关键词

吕骥；民间音乐；音乐创作

1 引言

吕骥是中国近现代著名音乐家，曾担任中央音乐学院党总支书记并兼任副院长，连任三届中国音乐家协会主席，是我国音乐事业的重要开拓者之一。他自幼接触民间音乐，之后更是在斗争生活中了解到民间音乐与人民群众间的紧密联系，感受到民间音乐的魅力，因此进行了许多民间音乐的研究。他对民间音乐的研究涉及范围较广，不仅收集整理并出版了许多民间音乐，还利用这些音乐创作了众多音乐作品，并在这个实践过程中将其总结升华为理论撰写了许多民间音乐相关的文章，还将其贯穿在自己所从事的音乐教育及其他音乐工作当中，新中国成立后身为音协主席更是对中国民间音乐发展作出了不可磨灭的贡献。

【作者简介】戎雨桐（2001-），女，中国河北邢台人，在读硕士，从事中国近现代音乐史研究。

目前，学界对吕骥的研究多为专题研究，主要涉及吕骥的音乐创作、音乐理论、音乐教育、民族民间音乐四个方面，学术界关于吕骥民族民间音乐的研究主要集中在吕骥对民族民间音乐的继承与发展、保护与影响等方面，现存吕骥音乐创作的研究只是针对个别几首进行分析，始终没有全面的研究过作品中存在的民间音乐共性特点，而吕骥的音乐创作在近代，尤其是新中国成立前，影响较大，因此笔者在本文中对其音乐创作中的民间音乐成分进行了更深一步的研究。

2 在民间音乐曲调上进行创新的新型民歌作品

吕骥在系统进行民间音乐收集整理工作前，就已经运用民间音乐进行创作。首先是运用东北民歌素材进行的创作，最典型的的就是1935年的《新编“九一八”小调》和《大丹河》。《新编“九一八”小调》原曲为沈阳民间小调——“九一八”小调，是1931年日军突然袭击沈阳北大营后在

桓仁满族自治县产生的。1937年日军发动卢沟桥事变，吕骥便以此为基础创作了《新编“九一八”小调》。他提炼出原曲的骨干音重新编配，使用了东北民歌最常见的五声宫调式，并保留了民间分节歌的形式；《大丹河》则是为话剧《大丹河》创作的同名插曲，运用了东北民歌《光棍哭妻》的曲调。作品保留了原曲的七声调式和五句体结构，旋律上也保留了许多羽音向上方宫音和反向的三度进行，表演方式上还借鉴了哭调的演唱方法。

运用绥远民歌为素材进行的创作，以1937年创作于绥远的《挖河歌》最具代表性，但目前尚未有研究表明吕骥到底借鉴了哪首绥远民歌。笔者通过研究，在吕骥整理的六首绥远民歌《短歌》中发现了一些踪影。《挖河歌》和《短歌》第一首都五声商调式，结束音自由延长，且有许多八度及以上的大跨度音程，旋律走向多是宫音到下方羽音，以及五声调式音阶内的同级、级进或三度进行；在歌词上诸如“呵哟呵哟呀呀”这类的歌词贯穿作品始终，既符合《挖河歌》的劳动特点，又符合内蒙民歌中衬词的使用特点。

以陕西民歌为素材的音乐创作，较为典型的作品是《开荒》。从曲调来看，《开荒》运用了信天游承递式的发展手法，下句根据上句曲调走向，作进一步的延伸、对比和发展，在“大嫂嫂，老爹爹……不要惦记他呀”到“我们努力耕织……好回家”体现的较为明显；从调式调性来看，《开荒》从第二句开始句尾落音一直在商音和徵音上交替进行，体现了陕北地区信天游通过乐句与乐句落音之间的调式呼应（较为常见的就是商徵呼应），形成最基本的结构力；从歌词上来看，“老嫂嫂、老爹爹”这类叠词的使用也体现了信天游创作手法。

吕骥的作品中还有一些以其他地区民间音乐为基础的创作，比如《武装保卫山西》的末段借鉴了山西民歌《想亲亲》，《参加八路军》运用了河北秧歌的曲调等。新中国成立后，吕骥的作品中涌现出大量以无产阶级农民、工人创作的歌词谱写的作品，在这些作品中也有着较为明显的民间音乐特点，比如以安徽农民高文华创作的歌词谱写的《车尽银河水》就显示出安徽民歌“五更调”的特点。

上述都是以汉族民歌为基础创作的音乐作品，除此之外吕骥也十分重视少数民族的音乐，因此他的作品中也有一些以少数民族音乐为基础创作的作品，比如朝鲜战争时创作的《最可爱的人回来了》就借鉴了朝鲜族民歌三拍子的特点，使这首作品有着明显的律动感；《毛泽东颂歌》则是以新疆俄罗斯族民歌为基础改编的作品。

3 借鉴民间音乐创作手法的音乐作品

第一个方面是调式调性，中国音乐多以五声音阶为基础，形成宫商角徵羽五种调式，无论怎么使用怎样进行排列组合，均呈现出中国五声性的风格。吕骥的作品几乎都是以中国五声调式为基础进行创作，给人以鲜明的中国音乐感

受。《“五四”纪念歌》《海防军之歌》《铁路工人歌》等都是典型的五声作品，全曲都由“宫商角徵羽”几个音组成。不仅如此，从1934年的《活路歌》《示威歌》开始，五声调式风格就贯穿其中，虽然这两首作品中有“4、7”两个偏音，但都以经过音出现，并不承担调式骨干音的作用，因此作品还是五声性风格。而后的《自由神》《摇篮曲》《妇女大众战歌》《我们要做一个新的英雄》等都是加入了“4”或“7”这两个偏音中的一个构成六声音阶，但还是以五声性为基础进行的创作。

第二个方面是音乐结构，民间音乐与人民生活密不可分，中国的民间音乐地方特色也较为浓厚，因此在谈论音乐结构时并没有像西方共性写作时期的严格规定，劳动人民用音乐直抒胸臆，体现着当地的文化特色，因此中国传统音乐的音乐结构是十分多样的。近代以来音乐家们通过对中国传统音乐的研究，从中发现一些规律性特点，吕骥便使用这些共性特点进行创作。

分节歌是中国民间音乐常采用的一种结构形式，即多段歌词配以同一段曲调，比如山西民歌《绣荷包》，东北民歌《孟姜女》等。吕骥的作品中也采用了这种结构进行创作，《参加八路军》就用三段不同的歌词演唱了同一段短小的旋律，开头的“老乡们、老乡们”还具有劳动号子的特征；萧三作词的《铁路工人歌》也体现了分节歌的特点，三段不同的歌词演唱同一段旋律，这首作品要比《参加八路军》规模更大，最后也加入了类似劳动号子的号召性旋律。

以“四”为基础的音乐逻辑陈述——“起、承、转、合”，常见于民间小曲中。1935年聂耳在日本不幸去世后，吕骥谱写了《聂耳挽歌》，这首作品就运用了“起承转合”的结构，开始的12小节是歌曲主题的“起”，其后的12小节则是这个主题的“承”，此后的十六小节为歌曲的中间段，构成歌曲结构的“转”，最后十六小节的音乐构成歌曲的“合”；这种结构同样运用在了《抗日军政大学校歌》中，“起”和“承”的音乐材料基本一致，只有句尾音不同，“转”这一句的音乐材料出新，并进行重复，最后回到用“起”的主干音写作的“合”上；《射击手之歌》的前半部分中第二乐句采用第一乐句材料进行发展，第三乐句材料出新，第四乐句是第一乐句的完全再现，较为严格地显示出“起承转合”结构。

第三个方面是发展手法，有承递式发展、同头换尾，民间“垛”句的使用等。首先是承递式发展，这种音乐发展手法的特点在于，音乐某一陈述环节的“终点音”，同时又是新音乐环节的“起点音”，使音乐获得承前递后的发展。这种发展手法可以严格按材料进行，也可以比较自由。《聂耳挽歌》就运用了大量顶真格的承递式发展，句尾音是下一句的开始音，这种首尾相接的连续承递式发展表现出一种“欲断还连”的婉转传递，十分符合本首作品的基调；《鲁迅先生挽歌》中同样出现了这种手法，但这里并没有严格地按照首尾音相接的手法进行，而是将上一句句尾的材料运用

在了下一句的句头中，形成了比较自由的承递关系，同样体现出了哀婉的情感；《中华民族不会亡》中承递式发展体现得更为明显，既有沿用上一句句尾乐思进行下一句发展的，也有直接使用同音进行的发展方式；《摇篮曲》中十分明显地使用了“终点音”为下一句“起点音”的手法，是比较严格的承递式发展手法的体现。其次是同头换尾的发展方式，中国民间音乐中存在大量“同头换尾”“换头合尾”的发展手法，这些发展手法在吕骥的作品中也较为常见。《妇女大众战歌》在较短的篇幅中把这种发展手法体现得淋漓尽致，两个乐句以相同的动机开始，但后面的发展却不尽相同；《我们要做一个新的英雄》中也几次出现同头换尾的发展手法，第一乐句每次的重复出现都是“同头”开始，“异尾”结束。《“一二八”纪念歌》第一段、《庆祝抗日军胜利》《抗联军政大学校歌》《抵抗》《西北青年进行曲》《学习焦裕禄》等作品中均出现了这样的发展手法。

吕骥的作品中还经常运用民间“垛”句的发展方式。音乐细节的连续叠奏可以形成“垛”，一般用在字多腔少和节奏紧凑的部位，以形成对某一部乐思的发挥和结构扩充，所以具有较明显的展开性功能。《武装保卫山西》中出现了较为明显的垛句手法，在两个乐句结束之后加入一段节奏紧凑的衔接部分，才进入下一个乐段，中间这段节奏紧凑的部分就是对局部音调的叠奏形成的垛句。结尾处“拿起那一起武器、镰刀斧头……田园土地”更是鲜明的“垛”的特征，在曲调上截取了主题中的部分乐思形成了垛句的主题材料，附点八分和双八节奏的交替进行使歌曲节奏紧凑起来，对主题材料进行扩充并衔接了结尾终止式的部分，同时通过围绕骨干音进行级进的快速旋律跑动还营造出了一种战争的紧迫感。由此可见，吕骥对民间音乐的应用并非生搬硬套，也并非照本宣科，而是切切实实地根据不同歌曲的特征和功能，深思熟虑后使用的民间音乐创作手法。此外，《抗日军政大学校歌》在“转”的部分，吕骥还进行了一次重复，使用的节奏型与上文谈到的《武装保卫山西》中的垛句十分相似；《消灭细菌战》中“臭虫、虱子、跳蚤、苍蝇”这一句也使用了“垛”的手法扩充发展。

除上述外，吕骥的作品中还有许多其他借鉴民间音乐

创作手法的作品，《车尽银河水》的曲尾衬腔，《铁路工人歌》曲尾类似劳动号子一领众和式的演唱，《庆祝废除不平等条约》中锣鼓、唢呐和笛的伴奏，以及节奏的锣鼓点和旋律中倚音的使用，《蕨草怒生樱怒开》的锣鼓引子和口号式的欢呼，《儿童献歌》中应答对话的对应式发展和“隆冬—隆冬”衬词的使用等等都体现着民间音乐在吕骥作品中的影子，甚至成为吕骥音乐作品的灵魂。

综上所述，吕骥在以民间音乐为土壤进行创作时，不仅进行民歌改编，根据地区特点进行音乐创作，还提炼出民间音乐的共性，找到其中的规律性特点，以此进行自己的音乐创作，十分灵活地将自己在国立音专学习到的专业音乐作曲知识与民间音乐结合起来，创作出人民群众喜闻乐见的音乐作品，为这一时期的抗日救亡运动起到了推动作用。

4 结语

吕骥的一生都在谱写“以人民为中心”的主旋律，他希望在国家危难时刻唤醒更多中国人，觉醒他们的灵魂，拯救这个国家，在这个过程中他发现只有更贴近人民群众才能实现这个目标，于是他寻找到了生长在人民群众中的民间音乐，把这种音乐继承发扬了下来，但他并没有将现有的民间音乐直接植入自己的作品当中，而是通过自己的知识加工改造，运用民间音乐创作出更新的、适应人民生活的、符合国家需求的、符合时代特点的音乐，真正做到了“艺术来源于生活且高于生活”。吕骥也并没有止步于此，他将自己的实践升级成理论，从摸索到系统，从稚嫩到成熟，身为音乐界领导人之一的他，以自己广阔的胸襟、前瞻的思维、宏观的视角带领中国音乐界走向了更光明的未来。

参考文献

- [1] 楚晓艳.吕骥研究现状述评[J].当代音乐,2019(2):115-117.
- [2] 伍雅谊.人民音乐家吕骥[M].北京:中国文联出版社,2005.
- [3] 李吉提.中国音乐结构分析概论[M].北京:中央音乐学院出版社,2004.
- [4] 萧梅.从“民歌研究会”到“中国民间音乐研究会”——延安民间音乐的采集、整理和研究[J].音乐研究,2004(3):5-18.
- [5] 汪毓和.吕骥与中国近现代音乐的发展[J].人民音乐,2002(2):10-11.