

歌曲 旋律法

鸿明 编著



GOXLLF

辽宁教育出版社

歌曲旋律法

鸿明 编著

辽宁教育出版社

1990年·沈阳

歌曲旋律法

鸿明 编著

辽宁教育出版社出版发行

(沈阳市南京街6段1里2号)

沈阳新华印刷厂印刷

字数：90,000 开本：787×1092 1/16 印张：16

印数：1—2,000

1990年8月第1版 1990年8月第1次印刷

责任编辑：金善国 责任校对：日月

封面设计：安迪

ISBN 7-5382-0860-7/J·24

定价：5.50元

序 言

作者	2800.154
书号	153120

音乐的旋律，是音乐作品的核心，是灵魂。这个结论，不是哪一个人心血来潮的灵感的产物，而是千万个音乐家们的音乐实践反复验证了的，是中外音乐史再三揭示出来的客观规律。因此，旋律的写作，旋律成型过程中必然出现的顺差和逆差，是任何音乐作品成败与否的关键所在。由此可见，旋律在音乐作品中的地位和功能；旋律写作在音乐创作中的意义和作用；掌握旋律写作技法和旋律学的应用，对于一切有志于学习作曲者来说是非常重要的。

(一)

音乐旋律的本质内涵和最重要的品格，在于音乐旋律的时代性、民族性和个性。

旋律的时代性。即旋律创作要表现作曲家所处的具体历史时代的总趋势和时代同步，包括同步于政治的、经济的、文化的、人民群众生活、习俗等多种层次构架的本质特征，是每一位作曲家能够顺应历史潮流、正视生活现实，从而获得具有时代特性的旋律的成功所在。在旋律的音调、节奏、语言、风格、表演方式以及整个审美情趣上，体现出当代群众的要求和爱好，在这一过程中，作曲家要充分利用科学技术为音乐提供的表现手段，发展和丰富音乐旋律写作的技法。

旋律的民族性。即在音乐旋律的写作过程中，在立足于现实生活的时候，又必须继承和发扬本民族音乐文化中的丰富遗产和优秀传统，不能脱离传统的民族审美标准、欣赏习惯和表达方式。传统和习惯不是静体而是流体，不是凝固不变的，而是发展变化的。但它的发展变化是很缓慢的，有其相对稳定的一面。它受整个社会物质文化生活与道德风尚的制约，这一点我们必须充分认识和估计到。中国是具有丰富的音乐文化的文明古国。我国的民歌、曲艺、戏曲、器乐曲极其丰富多采，音乐旋律的优美完整感人肺腑，是中国民族音乐最突出的个性化表现之一。从这个意义上说，中国的作曲家是幸运儿，因为他们生长在最富饶的土地上。可惜，我们这方面的整理研究工作还刚刚开始。

旋律的个性。是作曲家在他们的作品的旋律中表现出来的“前不见古人”的独创性，即他特有的生活体验、观察能力、思维方式、审美方式、表达方式、语言风格等方面的综合。

音乐旋律的时代性、民族性和个性，是互相联系不可分割的，是互为因果相互制约的，最终将溶汇统一于作曲家的创作个性之中。

旋律写作过程中，面临的情况和问题是如此的错综复杂、变化万千。从纵的，历史行变的幅度来说，更远古的且不说，从巴洛克时期起，到古典主义、浪漫主义、印象主义到近现代、当代各种形形色色的乐种和流派，他们之间音乐作品中的旋律的差异和变化是那么的巨大！从横的，全球的广度来说，大自然环境的差别和变化是如此的不同，全世界一百多个国家、民族的经济、政治、文化、社会、国情的差别是如此之大；再加上音乐艺术本身名类不同的乐种，各种不同的题材、体裁、形式、风格的差别。总之，这许许多多的

差别、差异、变化、发展，使音乐旋律的概念、范畴、内涵、形式，已经和正在发生着巨大而深刻的变化、差异甚至是矛盾。这里我们不可能也不必要对它们一一加以叙述、比较、分析和评价。然而，不管它们的差异和变化多大，有一点是不可逆转的，那就是音乐作品中的旋律，在任何体裁形式风格的音乐作品中的决定性的影响。而旋律的性格，则由音乐作品的性质所决定。

(二)

长期以来，在专业的作曲教学中，把和声学、曲式学、复调写作和乐器配器法，作为作曲技法必修基础理论课程，俗称作曲“四大件”。无疑的，这四门课程的确是应该认真学习掌握的。而且，就各门课程自身来说，随着时间的推移和科学的进步，各课内部许多崭新的课题和技法也在迅速发展，应该不断补充更新教科书，跟上科学和学术发展的前进步伐。但是，长期以来，却忽视了“旋律学”（也包括节奏等）作为一门独立的作曲技法基础理论课程存在的意义和地位。忽视了这方面理论的掌握和技法的训练，对我们的作曲教学已经产生了不良影响，应该尽快纠正。我认为，应当改作曲技法基础理论课程“四大件”为“五大件”，而且“旋律学”应当列为“五大件”之首，这是从学习的重要性和渐进性的角度提出来的。设置专门课程，建立自身的学术体系，编写系统的教材，建立专门的教师队伍和教学管理机构（教研室），以加强此项学术阵地。

(三)

在过去的专业教学实践中，有些音乐院校，如沈阳音乐学院、中央音乐学院、武汉音乐学院等，均设置了《歌曲作法》——声乐旋律学的课程。实践证明效果是良好的，也积累了丰富的经验。

50年代初，沈阳音乐学院（包括它的前身，东北鲁艺音乐系、东北音乐专科学校理论作曲系）继承延安鲁艺的优秀传统，重视歌曲和各种声乐体裁的音乐创作，不仅开设了《歌曲作法》（当时还包括歌词写作，后来这项内容单独开课）课，而且形成了包括安波、劫夫、寄明、丁鸣、竹风、杨绍谦、房鸿明及希扬、鸣戈、张藜、普烈等在内的强有力的词曲作家和教师队伍。因而歌曲创作、教学和学术活动均甚活跃。寄明编的内部讲义《歌曲作法》；丁鸣、竹风合写的专著《歌曲作法教程》（由辽宁春风文艺出版社于一九五七、五九年先后印行两版），就是这一时期出台的。而一批优秀青年作曲家，如秦咏诚、雷雨声、傅庚辰、谷建芬、白诚仁、羊鸣、张宏、朱广庆等，也是这一时期培养出来的，这是大家有目共睹的。

房鸿明副教授就是从那时起开始了《歌曲作法》的教学科研及创作活动的。后来，他又数年参与戏曲音乐改革的创作实践和理论研究工作。《歌曲旋律法》一书，就是他多年来创作、教学和科研实践经验的结晶。该书重点介绍并论述了中国民族音乐的音调、乐汇和普通生活语言的语调，语气及其艺术表现方面的相互关系；运用民族调式体系和音乐语言创作反映当代生活及现代音乐风格的经验和方法；如何吸取欧美音乐创作发展的技法并同中国民族音乐的音阶调式、音乐语言、形式体裁相结合的途径等方面。该书既是专门著

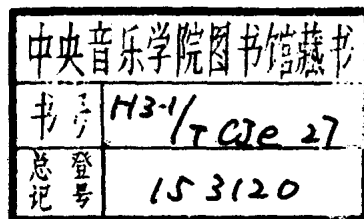
作，研究了专业性很强的问题，又可以为广大业余爱好者提供自学教材，它将是一本“雅俗共赏”的读者面很宽的专业书。

借《歌曲旋律法》一书出版的机会，希望音乐战线上的有识之士，在建立“中国旋律学”的奋斗中，开足马力，加快步伐，早日促其实现。

丁 鸣

1987年11月20日

于沈阳音乐学院



目 录

序言

第一章 绪论	(1)
第一节 音乐的特点	(1)
第二节 作曲的艺术手段	(4)
一、音乐艺术的表现手段是声音	(4)
二、音乐所依据的音响材料主要是语言	(6)
三、音乐要表现感情的典型性	(8)
第三节 旋律在音乐诸要素中的地位	(9)
第二章 歌曲形式	(11)
第一节 乐汇、乐节	(11)
第二节 乐句	(12)
第三节 结构乐句的几种手法	(12)
一、重复性结构	(12)
二、对比性结构	(14)
三、综合性结构	(15)
四、分裂性结构	(16)
第四节 发展乐句的两种常见手法	(17)
一、对称	(17)
二、对比	(17)
第五节 单乐段	(18)
一、一句变两句的单乐段	(18)
二、对应体的单乐段	(19)
三、对比性的单乐段	(20)
四、扩充的单乐段	(20)
第六节 复乐段	(22)
一、对应体的复乐段	(22)
二、起承转合体的复乐段	(24)
三、扩充的复乐段	(28)
四、带引子和尾声的一段体	(34)
五、不规整的一段体	(36)
第七节 二段体	(37)

一、带反复的二段体	(37)
二、对比性二段体	(40)
三、并列性二段体	(44)
第八节 三段体	(46)
一、对比性三段体	(47)
二、并列性三段体	(50)
三、不完全与变化的三段体	(52)
第九节 多段体	(55)
一、不带再现部的三个乐段	(55)
二、三个乐段以上的套曲	(58)
第十节 回旋曲	(60)
第十一节 复三部曲式	(65)
第三章 节奏	(67)
第一节 节奏与语言	(67)
一、正格处理法	(68)
二、变格处理法	(70)
第二节 节奏与形象	(72)
第三节 节奏与行动	(75)
一、节奏与劳动	(75)
二、节奏与舞蹈	(77)
第四节 节奏与性格	(78)
一、均衡节奏的作用	(81)
二、特性节奏的作用	(83)
第五节 生活节奏的概括	(91)
第六节 节奏与感情	(93)
一、内在节奏的抓取	(93)
二、抒情歌曲的柔和节奏	(96)
第七节 节拍的运用	(100)
一、节拍的基本形式	(100)
二、复合拍子	(106)
三、混合拍子的运用	(110)
四、特殊拍子的运用	(111)
第四章 旋律	(112)
第一节 旋律与语言	(112)
一、字正的意义	(112)
二、字正与腔圆的统一	(115)
第二节 旋律与语调	(116)

一、音程进行与语调	(117)
二、旋律进行与语调	(124)
三、先现音、装饰音对音调的作用	(130)
第三节 旋律与语气	(133)
第四节 旋律与方言	(135)
第五节 旋律与形象	(136)
一、音调与自然环境	(136)
二、音调与自然音响	(144)
第五章 主题发展法	(147)
第一节 主题的创作、选择	(147)
一、对歌词特定感情的概括	(148)
二、从民歌中选取主题	(149)
第二节 发展主题的几种常用手法	(154)
一、重复	(155)
二、模仿	(161)
三、音程的扩充与收缩	(167)
四、变形与变奏	(171)
第三节 高潮的处理	(174)
一、高潮的位置	(174)
二、高潮的形成	(178)
第四节 前奏、间奏、后奏的写法	(180)
一、前奏	(180)
二、间奏	(186)
三、后奏	(189)
第六章 调式	(191)
第一节 调式的概念	(191)
第二节 研究调式的意义	(191)
第三节 调式研究的范畴	(191)
一、音阶的构成	(192)
二、调式主音的确立及各音级的机能	(197)
三、各音连接的习惯与大小音程的特性	(215)
四、民族调式的发展与转换	(233)
后记	(243)

第一章 绪 论

“旋律”又名“曲调”。它包含音调的高低、长短、快慢、强弱等多方面的因素。所以旋律的技法涉及的范围也是广泛的。不但节奏、旋律是“旋律法”的组成部分；而研究乐句、乐段的结构原则与发展逻辑的歌曲形式、研究旋律的各种发展方法的主题发展法、研究民族旋律的独特语法和各个色彩区的典型音调的调式体系，也是“旋律法”不可缺少的内容。

“旋律法”属于创作理论的范畴（也包括部分技术理论）。它与和声学、对位法、配器法等技术理论的一个明显差别是：旋律技法的灵活性较大、变通性较强，不能脱离内容的表现去墨守成规，这就要求作曲者对旋律技法的理解不但要知其然，而且要知其所以然。

本章所阐述的理论，力图揭示音乐艺术如何反映社会生活的原理；运用一切旋律技法都要服从于内容表现这个原则。

第一节 音乐的特点

音乐的主要特征是擅长抒情。可以把音乐叫做“感情的语言”。音乐对表现“概念”是无能为力的，它只能依靠歌词来表明是“十八岁的哥哥来到河边”，还是“十七岁的妹妹回到家乡”。

什么是音乐？古人有过如下的论述：

《乐记》里有这样一段记载：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音”。意思是说：把内心感情表现为有规律性的声音，这叫做音乐。

在《毛诗序》里也说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。

古人以“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之”来揭示音乐的产生过程。

从这个记述中还可以引出两层意思：歌唱是语言的升华；音乐是感情的语言。

歌曲是诗与音乐的结合形式。它借助于歌词的叙事特长，但切忌成为语言的附庸。

民间歌曲基本上可以划分叙事与抒情两大类。

一、叙事类民歌是指以“达意”为主的各种题材。包括叙事歌、民谣、生活小唱等。它

的叙述、说唱性较强，带有一定的感情色彩。

河北民歌《青羊传》

1

||: 0 3 2 3 | 6̣. 1 2 | 0 5 3 5 | 3̣. 2 1 | 0 2 1 2 | 3 5 3 2 7 |

复州城出了事一桩，县大爷坐公堂

6 6 2 | 2̣ 7̣ 6 5 | 3̣. 5 6 | 0 1 3 | 2 5 | 6 7 6 5 5 3 | 1 1 1 1 |

审问青羊，审问青羊为何事啊，刘家的女儿

6 1 5 6 1 | 6. 2 7 6 | 5 3 5 6 1 | 0 2 1 2 | 3. 5 3 2 | 6 6 2 | 7 6 5 ||

李家郎，两家结亲未成双，姑娘的嫂嫂命见阎王。

这首民歌通过多段唱词陈述了一个民间故事，虽然旋律是亲切、感慨的，富有一定的抒情性，但毕竟是叙事性更为突出。应该说叙事性是语言音乐化处于低级阶段的产物。

有的童谣的抒情性更强一些。

2

云南民歌《猜调》

5 1 | 1 6 5 5 5 6 5 | 5 5 7. 7 7 1 2 | 2 5 7 7 1 2 | 4 2 7 7 7 1 2 |

小乖乖来小乖乖，我们说给你们猜，什么长，长上天？那样长长海中间？

2 5 7 7 5 7 1 2 | 4 2 7 7 1 2 | 2 1 6 | 5 — | 5 0 ||

什么长长街前卖嘛？那样长长妹跟前啰哟喂！

这首民歌借助于歌词的问答，传授了生活知识。但歌曲的活泼、愉快情绪却非常突出。

劳动号子的动作性很强，但通过歌声表达了劳动者一致行动的意志，起了组织群力的作用，也是一种叙事性歌曲。

辽宁民歌《装卸号子》

3

6 — 5 5 6 | 6 1 6 3 5 5 | 6 #5 6 3 5 6 5 6 | 5 #4 3 2 2 |

(领)哎嗨来！(合)来嗨哎嗨！(领)哎嗨哎嗨！(合)来嗨哎嗨！

6-6665 4³4³ 5 | #5 6 6 1 1 6 | 2 2#1 2 3 5 5 6 | 6 1 6 3 5 5 | 6 6 6 #4 5 6 6 |

(领)大哪家呀一齐来呀,(合)哎嗨哟号!(领)快把那绳子拽呀(合)来嗨哎嗨!(领)大哪家快来拽呀,

5 #4 3 2 2 | 6-6 5 6 3 5 | #5 6 6 1 1 6 | 中略 | 6 5 5 5 -- | 7 2 - 6 6 |

(合)来嗨哎嗨!(领)别经往下缓哪,(合)哎嗨哟号! (领)抬起来, 来哟号

6 - 6 - | 5 #4 5 4 0 | 6 6 6 2 2 - | 6 -- | 5 #4 5 4 0 |

来嗨哎嗨(合)哎嗨 (领)抬起来, 来嗨哎嗨(合)哎嗨!

从此例可以看出: 领唱“大家一起来”、“别经往下缓哪”、“抬起来”等都是指挥劳动的命令, 而喊号的衬词都是一致行动的节奏。歌声也表达了豪迈、有力的感情。

二、抒情类民歌是指以抒发感情为主的各种题材。如情歌、思乡曲、小夜曲、摇篮曲等等。

4 优美深情地

陕北民歌《还乡河小唱》

5 5 5 6 1 3 | 2 1 2 1 6 | 5 6 5 3 2 3 2 5 | 1 — |

三月里刮春风哎, 柳条儿发了青,

||: 2 5 4 3 2 | 1 7 6 5 5 | 1 7 6 5 6 5 2 | 5 — ||

还乡河的流水哎, 哗啦啦流向东。

这首民歌优美、华丽、令人陶醉, 短短两句旋律便紧紧扣人心弦。如果, 只朗诵两句歌词, 是绝对达不到如此感人的效果的。

中外的民歌与歌曲都同样具有抒情的特点。

下面是鲍罗丁的歌剧《伊戈尔王子》的选曲。

5

向往地

(俄) 鲍罗丁《伊戈尔王子》选曲

2 2 2 | 6 . 5 6 | 4 3 2 3 4 5 | 5 . 6 | 3 2 1 6 6 |

亲爱的歌你驾起轻风, 飞向那我们

2 . 3 | 2 1 7 1 7 6 | 6 . 7 | 1 3 2 2 | 6 . 5 6 |

亲爱的故乡, 飞向那自由歌唱



这首著名的歌剧选曲，音域只有八度，但它所表达的思念祖国、怀恋故乡之情却是动人肺腑的。

如果说：“生活语言是人们用语音按照一定的组合来表达意思、交流思想的工具”，那么，“音乐语言就是人们用乐音按一定的组合来描绘形象、交流感情的手段”。总之，抒情性才是语言音乐化达到高级阶段的标志。

第二节 作曲的艺术手段

什么叫作曲法？

作曲法是研究如何运用音乐语言去表现形象、感情、性格、色彩的一门学问。

也许有人会问，音乐是无形、无色的，它怎么能够表现人类的社会生活和各种形象呢？

音乐是抽象的，又是具体的；是无形的，又有声音作为形状的；是无色的，又有感情色彩作为依托的。

一、音乐艺术的表现手段是声音

音乐是艺术化了的声音。声音存在于自然界和人类社会生活中，当人们听到某种声音的同时，也会看到发出声音的形体、动作、环境。视觉与听觉在不可分割地感受着，无论是劈雷闪电还是笑语悲歌，都必然给人以声和形的客观接受，“联想”着把听到的音响与看不见的景色、摸不着的体态一起融和到人的脑海中，形成了一个统一的“见闻”，所以说音乐给人的感受是形象的具体的，而不是抽象的。

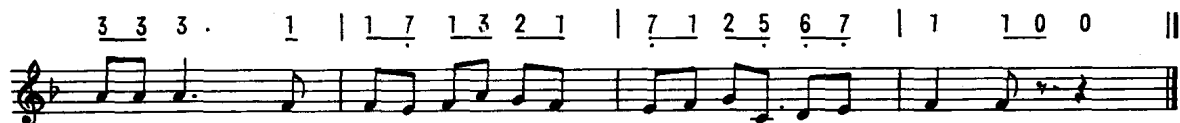
(一) 下面是具体的例子：

波兰民歌《小杜鹃》

6

小杜鹃叫咕咕，少年把新娘挑，看他鼻孔朝天，

永远也挑不着，咕咕咕咕啊恰鸟恰！

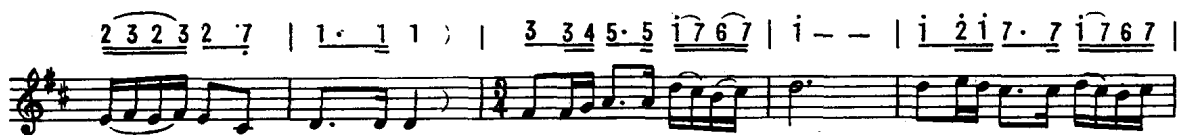


噢的里的 噢的里的 噢的里的 杜呐 噢的里的 杜呐 乌恰!

这首民歌的旋律模仿小杜鹃“咕咕”的叫声。轻快、跳跃的音调，给人以诙谐和活泼之感。又如对马儿奔跑的形象，音乐常通过模仿马蹄声响来进行描绘。

7

李巨川《我骑着马儿过草原》



我骑着马儿过草原， 清清的河水蓝蓝的



天， 牛羊肥壮 驼铃响， 远处的工厂冒青



烟。 啦啦啦啦 啦啦啦啦， 啦啦啦啦 啦啦啦啦!



自古草原多苦难， 如今人人笑颜开， 我催着马儿朝前



走， 东方的太阳升起 来。

这首新疆风格的歌曲用高亢的长音来描画草原的辽阔。如“过草原”、“蓝蓝的天”和扩充句最后一个“啦啦啦啦”等长音处理。而歌曲中多次出现的节奏 $\times \times \times \times \cdot \times$ 就是马蹄声响的模仿。如“我骑着马儿”、“自古草原”、“我催着马儿”等。长音与马蹄声的结合构成一幅“马儿奔跑在草原上”的统一画面。

(二) 音乐还可以描绘无声的景象，无论是连绵的山峦还是宁静的湖水，歌声同样可以形象地予以表现。

8

周吉《天山青松根连根》

这首歌曲的引子如歌声一样以三连音连续上行的旋律线，代替了曲折向上的图画线来描绘连绵不断的天山，形象非常逼真而壮丽。

(三) 器乐曲、交响乐更善于使用多声部的交响效果去描写风雨交加或鸟语花香等天然景色。如贝多芬田园交响曲的第四乐章《雷电暴风雨》和刘天华的二胡独奏曲《空山鸟语》，都是出色的音画作品。

二、声乐作品所依据的音响材料主要是语言

声音分为自然界的各种响声和人类的语言两种。在音乐作品中，自然音响擅长于描画景色。抒发人的感情主要依靠人类语言的升华，它体现在音乐作品的旋律上。既然音乐以抒情为主，语言因素就必然占据主导地位。

语言（歌词）是怎样升华为歌唱的呢？著名音乐教育家、作曲家安波指出：“语言有了各种语气和腔调，音乐语言也有了各种语气腔调；语言形成了各民族的体系，各民族的音乐也有不同的调式和风格了”。他的前两句话更加具体地揭示了《毛诗序》里“长言”变“咏歌”的道理在于：音乐与语言的语气腔调是协调的。

1. 中国语言的调值与旋律音调的关系

中国的普通话分为“阴、阳、上、去”高低不同的四声。语言调值不同，表达的概念和意思也就大相径庭了。这个特点就是中国歌曲区别于外国歌曲的重要标志。中国的声乐曲一般都是按字行腔的，要求字正腔圆，字不正则易失义，腔不圆则难以动人。

四声调值是有相对的高低关系：阴平字称高衡调，音最高；阳平字称高升调，音居中上；上声字称降升调，音最低；去声字称高降调，音居中下。互相间的音程距离，相差度数是相对的，可大可小。如把四声调值化为旋律，大体是：

i - e i - e i - e 3 - ||

阴 阳 上 去

这个旋律可表明它们的相对高低，也包含了各自的声调走向。在两个同声字相连时，习惯改变其中一个字的调值，如爷爷、奶奶、男男、女女等等。

2. 音调的抑、扬、顿、挫总是以语言的声调、语气为依据

人们用语言来表达感情既然是通过声调的高、低，语气的软硬来体现的，歌曲旋律的起伏、盘旋也要与歌词朗诵的抑、扬、顿、挫相吻合。这样，词、曲所要表达的感情才能协调一致。

9 贺绿汀《嘉陵江上》

(3 3 | 3̣ — — | #2̣ 3̣ 7̣ 4̣ 2̣ | 1̣ 6̣ | #5̣ 7̣ 6̣ 3̣ 4̣ 5̣ 4̣ | 3̣ — — |



陈述地

1 7̣ 6̣ | #5̣ — — | 3̣ — — | 3̣) 3̣ 3̣ | 1̣ — — | 7̣ 6̣ #5̣ 7̣ 7̣ 6̣ 3̣ |



那一天，敌人打到了我的

4 5 — — | 4 — — | 1 2 3 3 3 #2 3 | 4 4 — | 3 3 · 2 | 1 — 7̣ |



痛苦地

村庄，我便失去了我的田舍、家人和牛

6 — — | 6 6 6 7 1 2 | 3 · 3 | 4 — — | 3 — 0 6 | 6 — 6 · | 6 6 6 6 #5 6 7 |



回忆地

羊。如今我徘徊在嘉陵江上，我仿佛闻到故乡泥土的

i — — | 7 — — | 3 3 3 6 6 · | 6 6 6 5 6 5 | 4 4 | 4 4 4 1 2 | 4 · 3 |



甜美地

芳香，一样的流水，一样的月亮，我已失去了一切欢

3 · 2 | 1 2 3 1 7 6 | 1 7 · 6 | 6 — — | 6 — — | 1 7 6 7 1 2 3 |



悲哀地

笑和梦想。江水每夜呜咽的

4 — — | 3 — 0 3 | 3 3 #2 3 6 1 | 7 — 5 | 6 — — | 6 — — |



流过，都仿佛流在我的心上。

0 0 0 6 | 6 — 6 | 6 6 #5 6 4 3 | 2 — 4 3 3 | 2 3 4 5 6 b7 · 6 |



痛楚地

我必须回到我的家乡，为了那没有收割的菜

有力地

6 — 0 2̇ 2̇ | 2̇ 2̇ 2̇ 2̇ i̇ 7̇ | 6 — 0 1 | 1 1 6 6 0 1 | 1 1 1 2 3 4 5 |

花, 和那 饿瘦 了的羔 羊。 我 必须回去, 从 敌人的枪弹 底下

充满信心地

6 6 0 0 i | i i i i 0 6 | 6 7 i 3̇ 2̇ i 7 | 6 7 i — | 0 3 3 3 3 3 |

回去。 我 必须回去, 从 敌人的刺刀 丛里 回去。 把我打胜仗 的

6 6 0 6 7 i | 3̇ 2̇ i | 7 . i 7 . 6 | 6 — — | 6

刀 枪, 放在我 生长 的 地 方。

这首歌曲细腻地再现了歌词的思乡之情和要打回老家去的决心与力量。如从“我仿佛闻到”到“一样的月亮”，音调是甜美的回忆；从“失去了一切欢笑”到“流在我的心上”，转为悲哀、愤恨。三个“必须”的叠句，语气铿锵有力，表现了要收复失地的决心和勇气。词曲的语气气氛和音调的感情色彩达到了完美的和谐，浑然一体。所不同的是歌的吟唱要比诗的朗诵更为感人。

音响材料主要是语言这个论断并不只是适用于声乐曲，同样适用于器乐曲。这是从广义这个角度说的。因为器乐曲所包含的生活场景，必然也不能游离于人类的生活。表达愤怒的呼声，欢腾的祝贺，歌曲的音调必然高亢、激烈；嘹亮、明快。器乐曲也不例外。又如人们表现痛苦、呻吟，语调必然低沉、哀怨，无论是歌曲还是乐曲的音调，都不可能反其道而行之。如《豫北叙事曲》这首二胡独奏曲，全曲分为三个段落，第一段悲苦、哀怨，可用“身背纤，似马牛，苦难煎熬泪双流”两句诗加以写照；第二段欢快、激动，也可用“翻身解放喜洋洋，汗水淋漓甜心头”两句诗来形容；第三段既有痛苦的回忆，又有满怀感激、浑身是劲的气势。乐曲的音调犹如语言的声调一样，如歌如泣。玛采尔在《论旋律》一书中说：“尽管器乐旋律具有许多特点，它的规律性基本上仍然与人声的规律性相同。……事实上所有的音乐都是歌唱，或者属于它、补充它、丰富它的东西”。这是一个很有见地的论点。对于旋律音调与语言的语气、声调的联系性，在第四章中还要详细地加以阐述。

三、音乐要表现感情的典型性

生活告诉我们：不同时间、地点，不同事件触发人们的悲喜之情是千差万别的；程度各异。特殊的遭遇还会使人悔恨交加、百感交集。音乐所要表现的正是这种处于激情状态中的特定感情，即典型感情，而不是毫无特色、毫无特性、泛泛的一般化的欢快与悲愁。花前月下的陶醉与战火纷飞的激烈，歌曲提供的意境和气氛必然是绝不相同的。